

本居長世作品における民族性

—— 新日本音楽に至るまで ——

佐 野 仁 美

1. はじめに

本居宣長の流れをくむ本居長世(後に長豫と名乗る)(1885-1945)は、現在では《七つの子》《赤い靴》等の童謡作曲家として有名である。東京音楽学校⁽¹⁾を途中で休学したため、山田耕作(1886-1965)と同時期に卒業した本居は、世代的には滝廉太郎(1879-1903)につぐ日本の創成期の作曲家であり、数多くの童謡の他、歌曲や歌劇、合唱曲、ピアノ曲等をつくった。しかし、童謡と一部の歌曲を除いた作品は、ほとんど知られていない。

皇太子時代の大正天皇の侍講を務めた祖父、本居豊穎(1834-1913)に育てられた本居は、国学ではなく、音楽家の道を選んだが、古来受け継がれてきた伝統や日本的な思想・文化に親しんでいたことと思われる。日本の伝統文化に囲まれた環境にありながら、明治の文明開化の中で移入された西洋音楽に惹かれ、その創作を目指した本居は、日本の民族性を西洋音楽で表現しようとした本格的な作曲家の嚆矢ではないだろうか。

大正中期から昭和初期にかけて洋楽の影響を受け、新しい邦楽を模索したのが新日本音楽で、その代表的な音楽家は、宮城道雄(1894-1956)である。実は、この音楽運動のきっかけとなったのは、宮城と本居の合同作品発表会として1920(大正9)年11月27日に行われた「新日本音楽大演奏会」だった。現在では、本居の新日本音楽関係の作品は、ほとんど忘れられている。本稿では、主として本居の言説や作品を用い、どのように彼が新日本音楽に至る新しい音楽の創造を目指していったのかを辿りたい⁽²⁾。本居が日本音楽と西洋音楽をどのような方法で結びつけ、民族的なものを表現しようとしたのかを明らかにすることが本稿の目的である。

2. ピアニストとしての活動とそこから生まれた作品

1897(明治30)年に東京高等師範学校附属小学校を卒業した本居長世は、同中学校に入学するも、1899年には独協中学に転入し、1901年12月には同校を中退、1902年10月に東京音楽学校予科に進んだ。当時唯一の官立の音楽学校であった東京音楽学校では、ピアノを専攻して、アンナ・ラールや幸田延、東京帝国大学の哲学教師でありながらピアノの腕前を評価されていたドイツ系ロシア人ケーベル(1848-1923)やハイドリッヒに習う。ドイツ語ができた本居は、彼らか

ら充実した学びを得ただろう。本居は、1905年2月に東京音楽学校で行われた学友会祝捷音楽会でモーツァルトの《ソナタ》を、1908年3月の卒業式でヘンセルトの《ヴァリエーションズ》をピアノ独奏している。

東京音楽学校を首席で卒業した本居は、卒業後邦楽調査補助⁽³⁾として母校に残り、翌年の1909年にはピアノ科の授業補助、1910年からは助教授となった。生徒には中山晋平(1887-1952)や弘田龍太郎(1892-1952)を輩出し、邦楽調査員を兼ねて邦楽の研究にも関わった。1908年6月の慰勞園慈善演奏会ではベートーヴェンの《ソナタ》を演奏している。

ようやく本格的なプログラムが並び始めた明治末の楽壇で、本居は新進ピアニストとして活躍したが、もともと作曲を志望していた。まだ東京音楽学校に作曲科がなく、ピアノを学ぶ傍ら、和声や作曲を学ぶという状況であった。本居は、作曲は学校ではんの手ほどきをして貰った迄であって、殆んど大家の作品を漁って独学したようなものと語っている⁽⁴⁾。本居は、1910年4月に東京音楽学校で行われた「フィルハーモニックソサエティ第1回演奏会」で、1909年に作曲した《数へ歌ヴァリエーション》を演奏したことを皮切りに、自作の演奏にシフトしていく。同年には、《君が代変奏曲》も作曲した。

ここで、《数へ歌ヴァリエーション》をみてみよう。しばしば演奏された《数へ歌ヴァリエーション》は、日本の俗謡である《数え唄》のテーマ(14小節)と五つの変奏曲、終結部2小節より成り、本居は、都節音階⁽⁵⁾でできた旋律に二短調の和声をつけている(譜例1)。《数え唄》の旋律はミの音で終止する。このミの音には第3音のないラミというVの和音がつけられている。西洋音楽の理論に従えば、Vの和音で終止することはないので、この矛盾を解決するために、Iで終止する終結部2小節を加えたのではないかとも思われる。

日本の旋律であることを除いては、まるで古典派を思わせるような譜面だが、注目すべきは、その変奏の手法である。一貫して同じ調性ではあるが、左手の伴奏形の変化(第1変奏)、右手の旋律を飾る華やかな音階のパッセージ(第2変奏)、8分の6拍子への拍子の変化(第3変奏)、左手だけで演奏するテクニク(第4変奏)、オクターブの連打による対旋律(第5変奏)等、多彩で聴いている人を飽きさせない。古典派の変奏曲に範をとった作曲技法と、本居の優れたピアノ演奏技術が窺える。

本居は、1910年4月号の『音楽』に掲載された「かぞへうたヴァリエーションに就て」という文章で、「曲節の最も簡単で音の最も単純なる俗謡の類を選んで是に〔中略〕日本趣味を全然没却して仕舞わない様な適当なる和声を附ける事を試みるのは又一種の興味ある研究」として、「邦人によつて此種の作品の公にせられたのは聞かないが、外人の手によつては已に久しき以前から随分試みられて居る」と書き、ディットリヒの作品を例に挙げて、「實際其メロデーとの調和の上に於ては〔中略〕日本の旋法の性質上如何にしても許す事の出来ない或種類の和弦が使つてある」と述べている⁽⁶⁾。作品1を与えていることから、この曲が本居の意欲作であり、外国人による日本の旋律を用いた作品が持つ問題に踏み込もうとしたことがわかる。

同じ文章で本居は、具体的な手法について、①楽曲の形式を整えるために、実際には3拍子

で歌われる第6小節の旋律を2拍子に訂正したこと、②終曲を除いた各段の終わりに於いて、Ⅱ7-Vの静止法(終止法)をとり、しかもVの解決音に於いて其第3音を省き、終曲に臨んで特に日本的感情を喚起せしめようとしたこと、③在来この曲の替手として用いられた旋律も可成和声の或る部分に活かして用いたことを挙げている⁽⁷⁾。この曲の楽譜では、テーマは2拍子系の4拍子で書かれて安定しており、また第3曲までの各曲の最後は、ニ短調のVの和音でいったん半終止するように作られているが、その和音には第3音が省かれ、ラとミしかない。第4曲と終曲には第3音であるド#が含まれており、終曲では終結部の2小節のカデンツ(和音進行の型)に向って盛り上がる。

東京音楽学校の外国人教師を務めたディットリヒは、文部省の要請もあって、唱歌や日本の伝統音楽の和声付けを行っていた。釘宮貴子は、「ルドルフ・ディットリヒの日本音楽研究——明治20～30年代の西洋人による日本音楽理解——」という論文の中で、ディットリヒが「主音がはっきりしない」日本旋律に和声を付けるにあたり、属和音(V度の和音)で終わる半終止を用い、主和音(I度の和音)におさまらない終止音に属和音という媒介を通して主音を暗示させたこと、日本音階には第3音が存在しないことが多いため、ディットリヒは、『さくら』の冒頭のレレミのミの部分にラド#ミとラドミの両方の和音をつけているが、多くの日本人には第3音を抜いたラミの和音をもっとも日本的に感じられることを述べている⁽⁸⁾。

《数へ歌ヴァリエーション》において、半終止が用いられているのは、ニ短調の主和音レファラにおさまらない旋律の最後の音であるミに和声を付けるにあたって、本居がディットリヒの方法を踏襲していると言えよう。その上で、本居は属和音の第3音を省いたラミの和音をつけて日本的な感覚を重視しており、終曲では西洋音楽的な終止感を高めるために第3音ド#を含んだ和音を用いていると考えられる。しかし上述のように、本居自身は終曲に臨んで特に日本的感情を喚起するための策として、それまでの部分で第3音を省いたと語っており、その言葉からはラド#ミの和音で日本的な激情を表現したと捉えられる。日本音階の旋律にあわせてラミの5度を用いた和声をつけたと完全には言い切れない。

この曲は当時の人々からは、どのように迎えられたのであろうか。1910年4月8日の『東京朝日新聞』には「好楽会第一回演奏」で《数へ歌ヴァリエーション》について、「斯ういふものに手を附けた勇氣には感心したが惜しいかな頭脳と技倆が之に伴はない。第一主題に与へた和声は音の使ひ方が単純で拍子の感じは恰もワルツを聞く如く、数へ唄をきく様な心持はしなかつた。最少し純日本式にゆくべきであらう。〔中略〕第三はどうやらヘンシエルトのヴァリエーションの終曲に似て居る、恐らく盗んだのであらう。第四は大に気取つて片手で弾いたが矢張り駄目、第五の終曲は一寸巧にコントラプンクトを用ひたやうだが要するに駄目だ」と厳しい評が掲載されている⁽⁹⁾。《数へ歌ヴァリエーション》は、本居の新しい試みであったが、あくまで西洋音楽を手本にした作品で、日本音楽とのギャップを感じさせるものであった。3拍子のワルツを引き合いに出しているが、拍子感が明確で単純な和声を付けられていることから、懐疑的な見方があったことがわかる。

譜例1 本居長世《数へ歌ヴァリエーション》テーマと第1変奏
(国立国会図書館デジタルコレクション)

数へう歌 ヴァリエーション

Thema. Larghetto $\text{♩} = 72$ 本居長世作曲

Var. I. *en più moto* $\text{♩} = 96$

Simple Saccato - spianatissimo

rit.

同じ年に、本居は1909年の『歌舞伎』112号に掲載された「日本音楽の将来」という文章で、「来るべき日本音楽は西洋音楽が全く日本化されたものでなくてはならぬ。其れには、西洋音楽の天才が、純日本趣味を頭に置いて、全く無我になつて作曲せねば駄目だ。よし形式は西洋音楽にしても、其の中には日本人の趣味感情が十分に吹込まれて居ねばならぬ。如何しても、日本人には、在来の日本音楽の特色たる細い調子、さびしきと云つたやうなものが必要だ。日本人が聞いて初耳といふやうな分子は全く去られてゐねばならぬ。其れは到底一朝一夕に生れるものではない。徐に時代と非凡な天才との来るのを待つより外に仕方がない」と語っている⁽¹⁰⁾。本居は、将来の日本音楽には、「西洋音楽の日本化」が必要であると考えていた。「細い調子、さびしきと云つたやうなもの」というのは、自ら演奏した三味線の都節音階の調子が念頭にあったことが想像され、「形式が西洋音楽」という言葉からは、完全な変奏曲の形式をとっている《数へ歌ヴァリエーション》との共通性が窺えよう。以上のことから、《数へ歌ヴァリエーション》は、都節音階に親しんでいた本居が、日本人の伝統的な俗謡に西洋音楽の和声や形式を適用して、日本人ならではの趣味や感情を表現しようとしたことがわかる。唱歌の作曲が中心であった明治末という時代を鑑みると、ピアノ演奏に長けた本居ならではの技法を用いた曲と言えるだろう。

3. 明治期の邦楽の状況と邦楽調査掛

明治になり、旧幕府から保護されていた団体は解体され、特権を奪われた⁽¹¹⁾。虚無僧が独占していた尺八は、1871(明治4)年の普化宗の解体によって一般に広がり、胡弓の代わりに三曲合奏で箏や三味線と共に用いられて発展していく。同年、盲人団体として保護されていた当道座も廃止され、一般の人々にも箏に関する職業が認められた。封建時代を引き継ぐ古曲の演奏だけでは文明開化の風潮に合わないと考えられ、特に大阪では、箏本位で遊里趣味でない歌詞を持ち、明朗な曲調で合奏主体の「明治新曲」と呼ばれる多くの曲がつけられた。

日本で初めての西洋音楽教育機関であった音楽取調掛が1880年に活動を始めても、日本にピアノは僅かしかなく、箏とオルガンが学校音楽の楽器として用いられた。洋楽の広まりとともに、単音ではなく、重音の使用や複雑な合奏等、西洋音楽の影響を受けた箏曲がつけられるようになった。明治後半には、鈴木鼓村(1875-1931)が京極流を立ち上げて、新体詩を用いて古風でロマン的な作風の作品をつくった。

その一方で、西洋音楽が徐々に人々の間に浸透していき、明治30年代には国産ヴァイオリンが普及し始めたが、本格的な西洋音楽を演奏するのは難しく、耳慣れた箏曲や長唄の曲がしばしば演奏された。和楽器を嗜んでいた人も多く、日常生活の中で箏や尺八等と洋楽器を合わせる和洋合奏が行われた。人々はハイカラな響きを感じたことであろう。このように、洋楽移入初期の日本では、和洋合奏や洋楽器で西洋音楽の音律にはめた邦楽曲の演奏が行われた。刊行された始めた音楽雑誌には、洋楽器を使用して邦楽を演奏する「和洋調和楽」という言葉が散見される。執筆していたのは、主として音楽学校で洋楽を学んだ人たちであった。

伊沢修二(1851-1917)は、1879年の音楽取調掛の設置にあたり、「音楽取調ニ付見込書」の取り調べる項目大綱として、「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」、「将来国楽ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事」、「諸学校ニ音楽ヲ実施スル事」の三つを挙げている⁽¹²⁾。伊沢は、将来「国楽」を興すために洋楽に精通している者と邦楽に精通している者を採用し、洋楽と邦楽の異なる点や同じ点を考究して協議折衷の上、漸々新曲を作るように務めるべきであると述べ、最初の段階で「洋楽と邦楽の折衷」を考えていた。音楽取調掛では、俗曲改良事業として箏、三味線音楽の歌詞改良を行い、その成果として、後続の東京音楽学校になってからの1888年に、五線譜『箏曲集』を公刊している。

1893年に東京音楽学校師範部を卒業した北村季晴(1872-1931)は、『月刊楽譜』1920年11月号に掲載された「洋楽界回顧録(一)」という記事の中で、伊沢が校長をつとめていた東京音楽学校では日本音楽も研究されており、故山勢松韻から学(楽?)譜を用いた箏の演奏や、数面の箏による重音式合奏を習ったこと、当時の音楽学校の音楽会では箏曲にヴァイオリンを合わせたたり、外国教師が日本曲に和声をつけて演奏したりする試みもあったことを述べている⁽¹³⁾。日本音楽をもう少しどうにかしたいと考え、組織立った西洋音楽を学ぶ必要を感じて入学した⁽¹⁴⁾

北村の証言から、開設されたばかりの東京音楽学校では、西洋音楽の方法を用いて邦楽の研究や演奏がなされていたことがわかる⁽¹⁵⁾。国学の大家、北村季吟を先祖にもつ北村季晴は、母が箏や長唄に堪能で、邦楽への理解も深く、1907年に東京音楽学校に設置された邦楽調査掛で邦楽の採譜を行っている。

この邦楽調査掛の設立に影響を与えたのが、上田敏(1874-1916)である。文学や芸術等の西洋の新思潮を日本に紹介し、音楽批評も行っていた上田は、1905年の『音楽新報』に掲載された「音楽振興策」という論文で、「単に邦楽と洋楽との長を合せば立派な音楽が出来ると思ふのは間違で、折衷といふことも必しもよい事ではないのです。先づ東西楽の長短を深く研究するには日本音楽のやうなものが西洋楽にもあるか、いつ存しどう発達したかと云ふやうに、即ち昔伊沢さんが試みられ、のち上原、田中両君のされたやうな科学研究によらなければだめです」と主張した⁽¹⁶⁾。1895年に『俗楽旋律考』を著した上原六四郎(1848-1913)は、俗楽の音階を陽旋と陰旋に分類して日本音階と西洋音階の音程値が異なることを示し、純正調オルガンで有名な音律学者の田中正平(1862-1945)は、邦楽の採譜を行っていた。上田は、邦楽と洋楽の単なる折衷ではなく、両者のより深い理解のために研究の必要性を論じた。そのような意見を受けて、邦楽調査掛では各々の流儀で演奏されていた邦楽を収集し、科学的に理論を構築しようとする研究が開始されたのである。

邦楽調査掛の当初の事業計画は、楽曲の五線譜記譜と蓄音機吹込みによる保存、公開演奏会であった⁽¹⁷⁾。本居は、東京音楽学校を卒業してすぐに邦楽調査補助を命じられ、1910年には邦楽調査員に任命されている。ちなみに1910年2月号の『音楽』に掲載された「邦楽調査掛近況」という記事には、「其調査方法の大体は西洋楽譜によりて各楽曲を記譜する方法を採り、其順序方針は成る可く各流派固有の楽曲を主とし、或は其流派の最も古きもの、湮滅に瀕せるもの、或は各流派に亘り比較考察に便なるもの等に就きて、或は歴史的に、或は実質内容上より、或は形式的発達の変遷上より見て最も代表的なる者を選びて、精細厳密なる調査考究をなす方針を以て進行し来れり」と書かれている⁽¹⁸⁾。邦楽調査掛では、絶滅の危機にある音楽を含めた邦楽を調査して記録し、保存しようとしたのである。

本居は1918年11月号の『月刊楽譜』に掲載された「日本音楽の長所」という文章で、邦楽の長所として、楽譜を用いないで発達したこと、拍子が自由なこと、豪壮ではないが、寂しみとか粋の表現に於て深刻な感動を起させることを挙げ、西洋音楽の楽譜で邦楽を記すにあたって、微妙な節回しを表現するのは難しいと述べている⁽¹⁹⁾。おそらく邦楽調査補助における経験から感じたことであろう。本居は熱心に採譜活動を行っており、この経験が作曲活動に大きな意味を持ったと考えられる。

4. オペラの創作

4.1 国民オペラ創作への意欲

ワーグナーが席卷していた19世紀後半のヨーロッパでオペラを視聴した森鷗外(1862-1922)により、日本にその情報がもたらされた。ワーグナーの思想が文芸を通して伝わり、それをきっかけとしてオペラが広く認知されるようになったのである。1903(明治36)年に東京音楽学校でグルック《オルフォイス》が日本語上演され、日清戦争が起った1904年には、北村季晴が戦争を題材にした《露営の夢》を歌舞伎座で発表し、大きな話題となった。オペラ熱の高まりは日本人によるオペラ創作を招いたのである⁽²⁰⁾。

同年に共益商社楽器店から発行された《露営の夢》の楽譜には、タイトルに「抒事唱歌」と記されている。その「緒言」には、師範及び中学校職員生徒有志から「今の所謂和製唱歌や軍歌は、余りに児童向きにて、多く我等の趣味に適せず、舶来原曲は難解なり、殊に其声曲は、我が言語と相容れざるが如き感ありて、興そぐはず、在来の和曲には多趣味のもの少なからざれども、学習の便宜に乏しく、且つ社交の習慣上一種の非難あるが為、自ら場に立ちて演じ難きの憾あり、我等音楽唱歌を学ぶ事茲に三五年かくて遂に真の興味を以て歌ふべく演すべきものは殆ど無し、願はくは余りに幼稚ならず、又余りに難解ならず、我等の社会と其趣味の程度とに相応すべきものを新作して、以て我等が為に年来の渴望を醫せられん事を」と言われ、「嗚呼これ恐らくは今の青年の等しく期待する所なるべきか、爾来この需めに応ずべく私かに作り試みたるもの、即ちこの叙事唱歌なり」と書かれている⁽²¹⁾。明治末には唱歌教育が広まったものの、内容は児童向きであり、他方青年たちにとって西洋音楽は難しく、外国語の声楽曲は理解できないこと、花柳社会と結びつくことが多い邦楽は、一般の人が学ぶように整備されていない上に、白い眼で見られがちであったという状況が浮かび上がる。国の政策として押しつけられた唱歌は一般の支持を得られず、自分たちの趣味に合う分かりやすい歌を持たない大衆は、新しい歌を渴望していたのである。

三越少年音楽隊を考案した北村は、桃太郎を題材にしたオトギ歌劇《ドンブラコ》を創作した。歌舞伎座での上演は評判を呼び、1914年の第1回宝塚少女歌劇でも演奏された。1912年に出版された《ドンブラコ》の楽譜の「はしがき」には、《子守唄》を例に挙げて、「歌謡音楽の中、特に童謡、俚謡の類は、最も純素にして巧まざる民族の声なりと云ふべきなり。余は、今の我邦の一部の人士が、此の種の歌謡を一概に排斥し、反て庸劣なる唱歌の流行を謳歌するの矛盾なるを思ふと同時に、寧ろ我が将来の国民音楽は、この種の曲調を基礎として、大成せらるべきにはあらざるかを思ふこと久し」と書かれている⁽²²⁾。北村は、もっとも純粹に民族の性質が反映されているわらべ歌や民謡(俚謡)をもとに将来の国民音楽をつくるべきであると述べ、それらを排斥し、凡庸な唱歌が流行する傾向を憂いている。《ドンブラコ》は西洋音楽の古典派を思わせる和声で書かれているが、第1場第1段の桃から出て来た桃太郎を「愛でて育

てて年を経て」と歌われる箇所には、《子守唄》の旋律が奏されたり、第1場第2段の桃太郎が登場する箇所で《ひらいたひらいた》や、第2場の犬、猿、雉が勢ぞろいして出征する前に《通りゃんせ》の旋律が歌われたりする。第3場の鬼ヶ島では、聞こえてきた鬼の合唱に対し、桃太郎たちは唱歌《霞か雲か》を歌う。わらべうたや古くから歌い継がれている古謡は、まったくストーリーと無関係の箇所で用いられているとは言えないが、都節音階でできている旋律には短調の和声がつけられ、すぐに西洋音楽の旋律が続けられてしまう。また、ピアノやオルガン、締太鼓や笛等の和洋の楽器が用いられている。

1906年には、本居と同級生でもあった小松耕輔(1884-1966)が羽衣伝説をもとにした《羽衣》を作曲し、小林愛雄(1881-1945)と山田源一郎(1869-1927)とともに組織した楽苑会の第1回公演として、キリスト教青年会館で上演した⁽²³⁾。東儀鉄笛(1869-1925)は、文芸協会を組織した坪内逍遙(1859-1935)の「天の岩戸伝説」を題材にした《常闇》を作曲して、1906年に歌舞伎座で上演した。この2曲は、題材を日本の伝説から採っているが、例えば《羽衣》は西洋音楽のスタイルで書かれている。ともあれ、西洋のオペラの翻訳ではなく、日本の題材による音楽劇の創作という、「日本のオペラ」が産声を上げたのである。

4.2 喜歌劇《うかれ達磨》

「高尚な芸術」というイメージが先行していたオペラであるが、西洋音楽が一般の人々に広まりつつあった時代に、わかりやすい音楽劇は人気を博した。自然や愛国心、忠孝心を歌う曲が多い唱歌では自身の気持ちを表現できないと感じた人も、少なくなかったのだろう。三越少年音楽隊に対抗した白木屋、宝塚歌劇等、庶民の娯楽として百貨店や温泉地で音楽劇を取り入れる動きもあり、本居は、1912(大正元)年に白木屋の音楽部の顧問となった。

本居は、自身の台本により、1909年に歌劇《月の国》、翌年に《夢》を作曲した。1914年12月27日に日本橋白木屋呉服店演舞場で催された両曲の試演会について、1914年12月29日の『万朝報』に掲載されたM生による「小さい歌劇」という記事には、300余人が集まったことが述べられ、《夢》について「鐘の音や木魚の音と、洋楽と唱歌との調和に苦心したオーケストラも穏やかに心地よく耳に響いて、この新らしい『小さい試み』は案外成功に近いものであると思つた」と書かれている⁽²⁴⁾。このオペラが好意的に迎えられたことがわかる。《夢》は僧と昔の恋人との悲恋を描いたものであるが、梵鐘、木魚等の日本の楽器が用いられていることに注目しておきたい。

さらに人気を博したのが、1912年に作曲した喜歌劇《うかれ達磨》(台本:吉丸一昌)であり⁽²⁵⁾、振付を藤間金太郎(第7代松本幸四郎)が担当し、白木屋で4月から50日程、付属の少女演芸団によって上演された(図1)。1913年には脚本と楽譜が出版され、「緒言」には、「我国に於いて俄に大なる形式の歌劇を作成して効果を収むることは至難なりと信ずるを以て、不才ながら先づ其予備方法として、かくの如き軽き喜歌劇を試作したるなり」「歌詞及び旋律の調和に付いては著作者の心血を注ぎたる処にして、わが発音法を傷くる事なくしかも和洋の旋律の調和を計



図1 《うかれ達磨》上演の様子(国立国会図書館デジタルコレクション)

譜例2 《うかれ達磨》第3曲 踊(棚の達磨)冒頭部分(国立国会図書館デジタルコレクション)

第 三 踊 (棚 の 達 磨)
No. 3 ODORI (Tana no Daruma)
六本調子ニテ

三味線ノ調子ハ此ノ如ク合ハス
唄ハ三味線ノ調子ニテハ音低ク歌
テモ可シ

本調子
唄

三味線

六本調子ニテ唄
ノ調子ニ直シテ
モ可シ

二 三 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十 二十一 二十二 二十三 二十四 二十五 二十六 二十七 二十八 二十九 三十 三十一 三十二 三十三 三十四 三十五 三十六 三十七 三十八 三十九 四十 四十一 四十二 四十三 四十四 四十五 四十六 四十七 四十八 四十九 五十 五十一 五十二 五十三 五十四 五十五 五十六 五十七 五十八 五十九 六十 六十一 六十二 六十三 六十四 六十五 六十六 六十七 六十八 六十九 七十 七十一 七十二 七十三 七十四 七十五 七十六 七十七 七十八 七十九 八十 八十一 八十二 八十三 八十四 八十五 八十六 八十七 八十八 八十九 九十 九十一 九十二 九十三 九十四 九十五 九十六 九十七 九十八 九十九 一百

り得たりと自信す」と書かれている⁽²⁶⁾。本居は、本格的なオペラ作曲への準備としてこの作品を試み、日本語のアクセントに注意し、日本音楽と西洋音楽の旋律の調和を図っていることが読み取れる。ストーリーは、達磨転がしをして、その目玉の向いた方が隠し芸をする遊びをしている少女たちが、踊ったり、達磨を抱き上げてからかう子守唄を歌ったりするが、今度は達磨を向けられた大達磨が立ち上がって小達磨たちを呼び、皆で踊るという楽しい子ども向けの話である。音楽を見ると、変口長調の第1曲合唱、へ長調の第2曲合唱の後、「踊」と記された第3曲は三味線の伴奏で歌われる。この部分は都節音階を中心としており、唄と三味線の旋律がつかず離れずの関係で書かれ、本居が得意としていた三味線の演奏と、邦楽調査掛における採譜の経験が窺える(譜例2)。第4曲で第2曲の合唱が歌われた後、第5曲で《子守唄》が独唱され、第2曲の合唱に引き継がれてゆく。

この曲は西洋音楽を基調として、達磨転がしの部分は同じ音楽が繰り返され、出し物として三味線音楽や日本古謡が現れるという構成がストーリーとかみ合い、巧みにできている。学校

[illegible]

この上演について、『早稲田文学』第79号には、「一商店の余興として出されたものに過ぎないけれども最近の我楽壇に於ける最意義ある試み」と推賞して、合評が掲載された⁽²⁷⁾。評者の小松玉巖(耕輔)は、前節で触れた《羽衣》の作曲者である。沢田柳吉(1886-1936)はショパン

弾きで通っていたピアニストで、調和楽等の作曲もしていた。無記名であるが、「殊にその曲趣がよく日本人の感情を表はした点に於いて作曲者の苦心を多としなければなりません」「西洋の曲調からの日本の曲調に移る所なども多少の批難はあるさうですが充分作曲者の研究の行き届いた所がうかゞはれます」「曲と歌とよく有機的に結合して、歌詞の内容を充分に現はし得た点は之れだけを取り出して考へても特筆すべきだ」と、一様にこの曲の成功を述べている。その上で、作曲者の独創的見地から民謡が持つ情調だけを取って新しくつくり出すことも面白いことや、オペラからの新しい民謡が多くの人に口ずさまれる可能性があること、国定の小学唱歌集にはそれ程の力がないという意見も出された。以上のように、明治末には唱歌に物足りなさを感じて民謡に目を向け、それをもとに創作への展開を考えていた専門家が存在したこと、《うかれ達磨》は、西洋音楽に三味線音楽や民謡を入れ、それらがストーリーと調和しており、明治末に日本人の創作オペラを推進しようとしていた人々からは、曲と歌が有機的に結合した曲として高評価を受けていたことがわかる。

しかし、一般の日本人に分りやすく、国民的な要素を含むオペラを生み出そうとしていた本居は、音楽界の人々に同じように受け容れられていたのではない。例えば、1912年5月号の『音楽世界』に掲載された「我国歌劇作曲の将来」(著者不明)では、現在オペラ作曲が少しできかけているのは留学中の山田耕筈のみで、日本でできると思われる者は一人もいないこと、新しくできた帝国劇場のオペラ部でどうしても頼むなら本居だが、彼はもっと根底から勉強し直さなければ駄目なこと、西洋音楽もわからずに調和などできるはずもなく、日本の歌劇の理想に達する道は先ず輸入と模倣で、直接の調和にはないことが書かれている⁽²⁸⁾。演奏会の形が整ってきた明治末には、ヨーロッパで国民的な人気を誇るオペラをそのまま輸入して、翻訳上演をすることにより、まずオペラへの理解を深めるという西洋音楽至上主義的な意見も多かったのである。

《うかれ達磨》は、1913年10月に神田青年会館で開催された「東京音楽会創立10周年記念演奏会」で抜粋曲を弦楽合奏で演奏され、1914年の宝塚少女歌劇の第1回公演でも上演された。本居自身は、1913年にオペラの研究団体として森鷗外を文芸顧問に迎えて「国民歌劇会」を組織し⁽²⁹⁾、自ら音楽顧問となって邸内で練習を開始した。本居の周囲には、オペラを志望する人々や弦楽を演奏する人々が集まり、1914年3月8日には、日本音楽協会講堂において国民歌劇会主催の「第1回試演音楽会」を開催し、女声三部合唱曲と男声四部合唱曲《あざけり》、合唱(管弦楽伴奏)による《うかれ達磨》を演奏した。このように精力的な活動を繰り広げていた本居は、1916年には東京音楽学校を退職し、以後は作曲に専念することになる。

5. 本居長世と新日本音楽

5.1 吉田晴風との協働

1920(大正9)年の「新日本音楽大演奏会」は、本居と宮城道雄との合同作品発表会であった

が、本居と宮城を結びつけたのは、吉田晴風(1891-1950)である。三味線協奏曲を創作し、後に民謡を研究した町田嘉章(1888-1981)は「元気な吉田さんだつたのに」という文章で、本居のピアノ伴奏付きの新作尺八曲の演奏者に応募してきた吉田と出会い、その活躍ぶりに驚いたと証言している⁽³⁰⁾。

神戸生まれの宮城道雄は、9歳で失明して中島検校に入門し、14歳で朝鮮にわたり箏で生計を立てていたが、習い覚えた曲は多くなく、教えるために作曲を始め、レコードを聴いて西洋音楽の様式にも通じるようになった。熊本商業学校卒業後、京城に渡った吉田は、宮城の家から漏れる箏の音に惹かれて一緒に合奏し、研究するようになったという。吉田は、1915年に帰国して、日本音楽学校で西洋音楽を研究するかたわら尺八の講師をしていたが、1917年に宮城が上京してくる。

その頃、尺八を吹いていた義弟と合奏研究をしていた本居を中心に、弘田龍太郎、長坂好子らが参加して音楽家団体の如月社が誕生し、1917年2月17日にミカドホテルで第1回演奏会を開いた。ルルー作曲の日本歌謡《お前待ちまち》《数へ歌》、歌劇《ゲイシャ》中の〈チョンキナ〉〈鯉は瀬に棲む〉と、本居のピアノ曲《数へ歌ヴァリエーション》と西洋風を模したピアノ曲《ベルベテウム モビーレ》、《涙の幣》の合唱等、外国人がつくった日本の音楽と本居の作品を対照的に組み合わせたプログラムであった。《ゲイシャ》は世紀末ロンドンで《ミカド》をしのぐ人気を誇ったシドニー・ジョーンズ(1861-1946)のミュージカル・コメディであり、フランス人のルルーは初期の陸軍軍楽隊の指導者で、《扶桑歌》の作者である。日本では知られていない曲や新曲を取り上げていることから、西洋音楽を用いて日本を表現する如月社の意欲が窺えよう⁽³¹⁾。

本居と吉田は、1919年11月2日に鉄道協会で開かれた如月社の演奏会で合奏している。この会では本居の尺八曲《長持歌》《和子鈴慕》《夢の跡》、尺八三部ピアノ合奏《想夫恋》、歌曲《枯尾花》、ピアノ曲《時雨ふる夜》等の新作が発表され、吉田は尺八を担当した。吉田の提案で宮城が客演して、宮城の箏曲《七夕》《秋の調》、尺八胡弓二部箏伴奏《ひぐらし》が演奏された。1920年11月20日に東京音楽学校で開催された「洋楽伝来五十年記念音楽祭」でも、「新日本楽」として、本居は吉田とともに《和子鈴慕》《関の夕ざれ》を演奏している。

1920年11月27日に有楽座で開かれた「新日本音楽大演奏会」では、宮城道雄の新作との合同演奏で、本居の尺八三部合奏《想夫恋》、尺八独奏ピアノ伴奏《夢の跡》、尺八独奏弦楽伴奏《和子鈴慕》、歌曲《鐘が鳴るかよ》《夢は何とて》、尺八ピアノ合奏管弦楽伴奏《光明へ》、童謡《十五夜お月さん》等が演奏された。《十五夜お月さん》は、本居の8歳の娘であるみどり独唱し、喝采を受けた。この演奏会は大きな反響を呼び、「新日本音楽」は宮城を中心とする邦楽の近代化運動の名称になっていった。さらに1921年5月14日に鉄道協会で開催された「新日本音楽演奏大会」で、尺八の助奏つきの歌曲《別れし後》、尺八とピアノ合奏《夢の跡》《和子鈴慕》等が演奏されている。

前述の町田嘉章は『ラジオ邦楽の鑑賞』の中で、「新日本音楽は新箏曲の別名のように取扱

われるに至つたのであるが、発生当時は必ずしもそうではなく、従来の流派という制度に掬われ
れないところの新らしい自由な邦楽を意味していた。従つてそれは箏でなされても三味線で作
られても、或いは笙やヒチリキのような雅楽楽器を加えても、また、西洋楽器を用いても、そ
の楽器の種類と使用法にあるのではなく、新時代に即応した新作品を創造して行こうという精
神そのもの」と語っている⁽³²⁾。従来の流派という狭い世界にとらわれない、自由で新しい音
楽をつくろうという邦楽の動きが西洋音楽を取り入れたことがわかり、有名な作曲家の本居が
参加したという事実が、意味を持っていたのではないかと思われる。

尺八は三曲合奏に取り入れられていたが、吉田晴風は尺八の本領を発揮できる場所を探して
いた。吉田は、尺八の特性として日本人の魂をうつ音色、短所として音域並びに低音と音量の
不足、半音の弱さ、雑音の甚だしさを挙げている⁽³³⁾。そして、竹同士で律が合調することが
完全でない上に吹奏者の吹癖によっても違い、簡単な二部合奏ならまだしも、3度6度の長短
音を用いる多数の複雑な和声においては、完全な演奏は難しいと述べている⁽³⁴⁾。音量が平均
できない尺八に和声をつけることは難しく、ピアノと合奏する時には、先ず調子が合うかを調
べなければならないと言う⁽³⁵⁾。

さらに吉田は、尺八は表現力において優れているが、和声的楽器として完全でなく、音域音
量の不足と音色の変化に乏しい点で、洋楽のような合奏には不利であること、むしろ現在の楽
器としては、室内楽的な面での発達こそ邦楽の取るべき道であると語っている⁽³⁶⁾。そして、
日本音楽の大合奏の場合には日本音階を用いて主要楽器を邦楽器とし、音量音域の増加や特殊
な音色を補うために洋楽器を持ちうること、洋楽弦楽器ならば調和しなくはないと主張してい
る⁽³⁷⁾。さらに、将来の日本音楽について、古来より日本音階は不変一定のものではないので、
西洋音階によっても日本楽器は作曲でき、内容・精神が日本であれば、必ずしも日本音階に限
らないこと、洋楽の長所を学ぶことは必要であるが、単なる模倣は無意義であると語ってい
る⁽³⁸⁾。

このように吉田は、文学のテキストにつけられ、旋律中心に発展した日本音楽は内容や形式
を持つ西洋音楽に対抗するのは難しく、むしろ室内楽的な音楽として活路を見出すべきで、大
編成の場合には、西洋楽器で和声、音量、音色を補えばよく、音階についても、日本の精神や
内容があれば西洋音階でも将来の日本音楽がつかれると考えていた。尺八の音は多くの雑音を
とめない、逆にそれが音に深みや独特の味を与えているが、伝統的な西洋音楽では雑音は好ま
れない。それを雑音ととらえていることから、吉田は西洋音楽の楽器を基準として、尺八の
不足している点を挙げていることがわかる。

尺八を用いて作曲した本居は、1919年11月8日に青年会館で開かれた琴古会の演奏会で、
「私は日本音楽と西洋音楽の互の長所を取つて合奏したいと思つて居りましたが三味線は半音
がうまく出ませんし、若し無理に出さうとしても三本きりしか糸がない、其上指の触れる範囲
が広くてとても半音の改良の見込がないと思ふのです。それで尺八は五つしか穴がないのに非
常に美しい半音を出してゐますので、之ばかりが西洋音楽と合す見込みのあるものと思ひまし

た、尺八は若い人々、殊に学生間に愛せられ、あの哀愁の音は云ひ難く美しく日本人の心の奥に触れてゐます、それで此特長ある尺八が隅に隠れて、単に琴等とばかり合せられてゐるやうな、みじめな状態にある事を救ひたい」と言っている⁽³⁹⁾。三味線に比べ美しい半音が出る尺八の音に魅せられた本居は、西洋音楽と合わせるには尺八しかないと思い、尺八奏者とともに研究をしていたのである。尺八主体の曲をつくったのは、吉田の考えとも一致していた。

本居の創作について吉田は、「尺八とピアノ合奏については、本居長予(豫)氏が多年苦心の結果、作曲された数々があつて、邦楽及び尺八について深い研究をなし、和洋楽器の混用については、他の追従を許さざるほどのものであるが、尺八もピアノ伴奏もなかなかの難曲であるために、一般的になり得ないでいる。しかし本居氏の目的は、日本音楽の行く手を暗示したもので、やり方によっては、かくの如きこともなし得るという、いわば範を示したものである」と語っている⁽⁴⁰⁾。このように、自然の竹という楽器の特性ゆえ、新時代に適応した音楽がもっとも進んでいないという問題意識を持っていた吉田が、尺八を使って新しい音楽を研究していた本居に接近していき、協働して演奏会を開いたのである。

5.2 新日本音楽にいたる本居作品

ここでは、新日本音楽にいたる時期の本居の作品を取り上げてみたい。1919(大正8)年に作曲された歌曲《関の夕ざれ》は、「古謡」と記され、本居の民謡を取り入れた初めての歌曲で、《長持唄》として尺八とピアノでも演奏された。楽譜の解説には、「箱根を山駕籠にて越えたる折ふと籠舁きの歌ひ出でたる長持唄を書きとめて帰り直ちに其感想を其儘に作りたるもの。全曲を通じ日本俚謡の技巧を応用して歌はれたし」と書かれている⁽⁴¹⁾。ピアノシモの和音で始まり、幻想曲風に分散和音で駆け上がる音型の後、半音階で下降して止まってへ短調で歌が始まる。こぶしのように装飾された民謡の旋律が和音の伴奏に乗せて歌われ(譜例4)、最後はへ長調の和音で終わる。

ピアノ曲《初時雨(晩秋)》は1919年7月に初めて宮城が来訪した折に、本居が宮城の《晩秋》の演奏に感動して即興的に書き、同じ題をつけて宮城に贈った曲である。表紙には、「当夜の演奏は七曲ありけれど第一なりし晩秋と云ふ曲 特に余が意にかなひ少なからず感動するところあり こを聴き耽る程、其の曲意を想ひ 時に又 作曲者とし演奏者として非凡の力量を有しながら若くして目しひたる氏の心を思ひ 云ひしれぬ憂愁の念に捕はれ直に筆取りて書き流れたるもの」と記されている。曲は「con espressivo 表情豊かに」と書かれ、即興曲風に開始される。15小節目には「ad lib 自由に」と記され、手の自然な動きを活用した、同一音型の反復とポジションの移動によって、すばやく下降していく音の流れを実現している。ここで使われている「ラ-ファ#-ミ-ド」の音型からは、例えば「ファ#-ラ-(シ)-ド-ミ」のような音階(民謡のテトラコルド⁽⁴²⁾「ファ#-ラ-シ」と都節のテトラコルド「シ-ド-ミ」の結合)が連想されるとともに、音色の類似性もあって、箏による音楽が思い浮ぶ。

次に、尺八とピアノの混用例として、夭折した長男への気持ちを込めて1919年につくられた

譜例4 《関の夕ざれ》冒頭部分(金田一春彦『十五夜お月さん——本居長世人と作品——』三省堂、1983年、楽譜27頁)

関の夕ざれ

古 謡
本居長世作曲

《和子鈴慕》を挙げてみよう。本居は、「夫を失ふて忘れ片身の嬰兒を抱へて悲しみに暮れ、子守歌を低く歌うては子供をすかし柔かい赤んぼの頬に接分すると云ふ女の憐れにもやさしい情を歌うたもので日本人の心持ちに西洋の曲をつけたものですから、此曲ならピアノと尺八と合奏してもよく合ふ事と信じて居りました」と述べている⁽⁴³⁾。曲は二短調で書かれ、第1段では夫を失った妻の悲哀を描き、第2段では子守唄が入れられている。終結部では、ピアノ伴奏が「molto cresc. 非常にだんだん強く」で盛り上がり、フォルティシモに到達するのに合わせて尺八が激情を吐露した後に、静かに二長調に転調して終わる(譜例6)。旋律は分かりやすいが、ドラマティックな盛り上がりとその後の長調へ転調した安寧さとの対照など、非常に西洋音楽的である。ピアノでは可能であっても、尺八と一緒にこの表現するのはかなり難しいと言わざるを得ない。

また、尺八合奏曲《光明へ》は尺八3本とピアノで演奏され、第1主題は俗謡のモチーフ、第2主題は西洋の行進曲の旋律が用いられている。俗謡の部分は2本の尺八が掛け合い、第2主題ではへ長調のピアノの分散和音によって、3本の尺八が3度や5度、6度の和音を演奏し、

譜例5 《初時雨(晩秋)》前半部分(旧東京音楽学校奏楽堂所蔵)

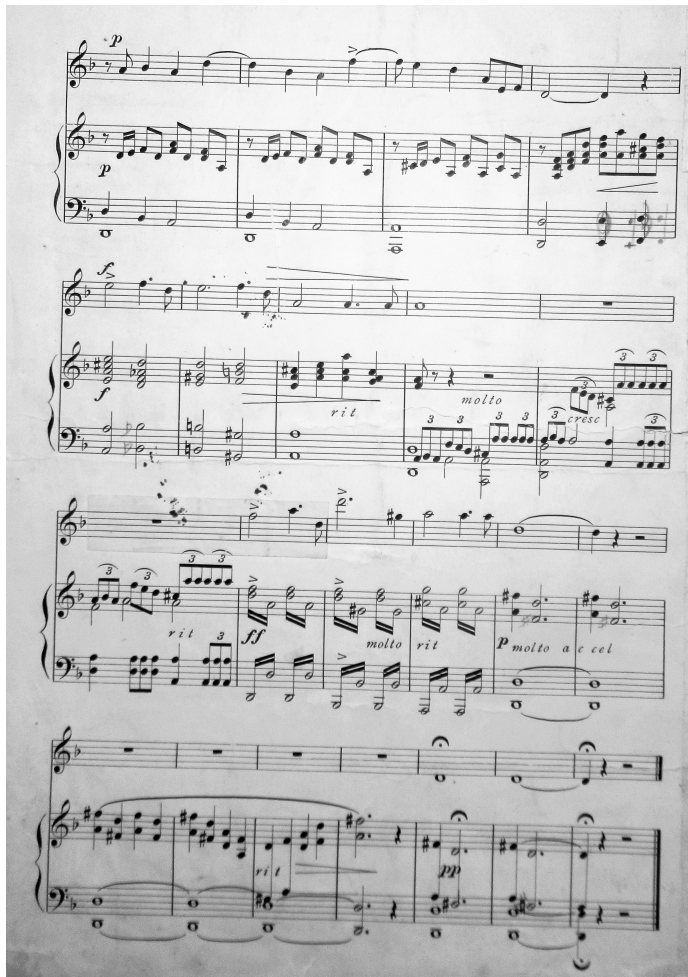


まるで尺八3本とピアノの四重奏のような曲になっている(譜例7)。半音変化を含む旋律の音程を正確にとることや、第56～57小節にはすべての楽器にフォルティシモの指示があること等、演奏はかなり困難である(譜例8)。

以上のように、本居の作品は、民謡のような日本の旋律であっても、西洋音楽の和声が付けられて短調で書かれ、最後が同主長調の和音で終えられている曲が多いことが特徴的である。

《初時雨(晩秋)》のように、箏の音をそのままピアノに移そうとしたのは、この時代の曲としては、新しい試みであっただろう。尺八を用いた曲は、ピアノで和音を奏する上に、独奏楽器として尺八の旋律を乗せている。西洋音楽をモデルにして形式や書式が整っているが、強弱の幅の広い曲も多い。そして、西洋音楽風の半音変化を含む旋律や、尺八同士でハーモニーをつくることが要求されている合奏曲は、強弱とともに音程を正確にとることがかなり難しく、演奏するのが困難であったのだろう。

譜例6 《和子鈴慕》終結部(旧東京音楽学校奏楽堂所蔵)



6. おわりに

本居は、俗謡に和声をつけて西洋音楽の形式に発展させたり、西洋音楽の様式で作曲した曲の中に俗謡や三味線歌を入れたりして、当初から日本音楽の要素を含んだ西洋音楽の作曲に取り組んでいた。本稿の分析により、新日本音楽の活動で尺八を用いた曲をつくった本居は、民謡の旋律だけでなく、時には西洋音楽的な旋律を尺八に吹かせたり、尺八で西洋音楽の三重奏をしたりするという実験的な試みを行い、その結果、演奏上の困難も生じたことが明らかになった。

邦楽取調掛の活動により、日本の音階と西洋の長短調との違いを知っていた本居は、初期の外国人教師の後に日本音楽を素材に用いた作曲を行い、彼らを引き継ぎつつも、日本音階と矛盾する和声を避けようとした。本居作品には日本の都節音階の旋律に短調の和声を付ける手法

譜例7 《光明へ》第15～41小節(旧東京音楽学校奏楽堂所蔵)

Handwritten musical score for Example 7, measures 15-41 of 'Kōmei e'. The score is written on two pages. The left page shows measures 15-20, and the right page shows measures 21-41. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. Handwritten annotations include 'piu lento' and 'fin mosso'.

譜例8 《光明へ》第42～68小節(旧東京音楽学校奏楽堂所蔵)

Handwritten musical score for Example 8, measures 42-68 of 'Kōmei e'. The score is written on two pages. The left page shows measures 42-50, and the right page shows measures 51-68. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a more rhythmic line in the left hand. Handwritten annotations include 'f', 'cresc', and 'rit'.

が多用されているが、西洋音楽の終止感を学習し、獲得してきた現在の我々は、終止音の異なる都節音階と西洋の短調の、このような形での同時提示には違和感を持つ。本居は、自ら教育を受けたドイツの機能と声の音楽から抜け出せなかったのであろう。しかし、明治末から大正にかけての作曲の状況を鑑みると、単に邦楽を西洋楽器に移した和洋調和楽のレベルを超えて、西洋音楽に依拠しつつも日本人の創作へ踏み出していく試みを行ったと結論づけることが

できる。

「新日本音楽大演奏会」で大きな人気を博したのは、娘のみどりが歌った童謡《十五夜お月さん》であった。この曲には日本古謡《うさぎ》の旋律が組み込まれ、繰り返し変奏されていく伴奏にも、本居の作品の特徴がみられる。その後、子どもの童謡歌手がもてはやされ、要請に応じて多くの曲を書いた本居は、「童謡作曲家」としての地位を築いていった。

1924(大正13)年に、本居は、当初は童謡が普及したら自分の目的である日本新音楽の方に力を入れて研究したいと思っていたと語り、「私の目的である日本新音楽では随分苦心して居ります。[中略]今の若い日本人は東西音楽の中途半端な所にあつて悶へて居り音楽界も在来の日本音楽でも行かず純西洋音楽には国民性よりして全然共鳴する訳にも行かず日本固有の新音楽が生れねばならぬと云ふ煩悶期に臨んでゐます。私が日本新音楽の創始に着手した意は其処にあります」と書いている⁽⁴⁴⁾。本居は日本の新音楽についての意識を持ち続けていたのだろう。

昭和になると、音楽学校出身でない新興の作曲家が輩出してくる。彼らはレコードや演奏会、雑誌記事などから西洋の同時代の音楽に目を向けた。すなわち、機能と声自体が崩れ、それに代わる方法を非西洋音楽の要素をヒントに考案したドビュッシーや、自国の民謡を収集して新しい音楽をつくったバルトークらである。一世代前の本居は、当時の最先端の音楽を取り入れようとはしなかった。新しい手法の開拓というよりも、親しみやすさが求められる童謡の作曲家として多忙を極めたこともあるだろう。また、尺八に着目して日本的な旋律を乗せたが、吉田と同じく本居も、尺八を西洋の楽器の代わりに用いて、和音を美しく調和させることを考えていた。そこに限界も存在しただろう。尺八ならではの独特の噪音を伴った音色や自由なリズム構造に注目して新しい音楽をつくるのは、『ノヴェンバー・ステップス』の作者である武満徹(1930-96)等、戦後の作曲家を待たなければならない。

付記 本論文の作成にあたり、旧東京音楽学校奏楽堂には、資料の入手について多大な協力を頂きました。また本研究は、京都橘大学学術研究奨励費および JSPS 科研費 JP21K02478 の助成を受けています。ここに感謝の意を表します。

注釈

- (1) 1887年に設置された戦前唯一の官立の音楽学校(現在の東京藝術大学)。
- (2) 本居長世研究の基本文献としては、金田一春彦『十五夜お月さん 本居長世人と作品』(三省堂、1983年)、松浦良代『本居長世——日本童謡先駆者の生涯——』(国書刊行会、2005年)等があるが、長世の生涯全般にわたって述べられており、特に日本音楽との関係に焦点を当てて書かれたものではない。
- (3) 当初は西洋音楽の教育を中心にしていた東京音楽学校であったが、1907年に邦楽取調掛が設置され、日本の伝統音楽の採譜・保存等が行われるようになった。成績優秀であった本居は、邦楽に親しんでいた経験も買われ、この機関で採譜作業に従事したのであろう。
- (4) 本居長世「日本新音楽の目的と抱負 童謡を創始した其の動機と三味線までも稽古した苦心」『布哇報知』1924年1月6日、2頁。
- (5) ミファラシドの5音で構成された日本の音階。
- (6) 本居長世「かぞへうたヴァリエーションに就て」『音楽』第1巻第3号、1910年、7頁。なお、旧

字体や旧仮名遣いは一部現代表記に改めた。以下の文献引用についても同様である。

- (7) 同書、7-8頁。
- (8) 釘宮貴子「ルドルフ・ディットリヒの日本音楽研究——明治20～30年代の西洋人による日本音楽理解——」『多元文化』第17号、名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻、2017年、8-9頁。
- (9) 長耳生「好楽会第一回演奏」『東京朝日新聞』1910年4月8日朝刊、3頁。
- (10) 本居長世「日本音楽の将来」『歌舞伎』第112号、1909年、34-35頁。
- (11) 邦楽界の状況については、東洋音楽学会編『箏曲と地歌』（音楽之友社、1967年）を参考に記述した。
- (12) 河口道朗監修『音楽教育史文献・資料叢書第1巻』大空社、1991年、3-9頁。
- (13) 北村季晴「洋楽界回顧録(一)」『月刊楽譜』第9巻第11号、1920年、31頁。
- (14) 同書、同頁。
- (15) 平田公子は「音楽取調掛の日本音楽観」（『福島大学人間発達文化学論集』第16号、2012年、35-44頁）の中で、「東西二洋の音楽を折衷して将来国学を興すことを目指した取調掛であるが、実際には、当時の近代化・欧化主義の中で、日本音楽を西洋音楽に近づけることを目指していた」と述べている。
- (16) 上田敏「音楽振興策」『音楽新報』第2巻第1号、1905年、4頁。
- (17) 東京藝術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、音楽之友社、2003年、553頁。
- (18) 金田一春彦『十五夜お月さん——本居長世人と作品——』三省堂、1983年、79頁。
- (19) 本居長世「日本音楽の長所」『月刊楽譜』第7巻第11号、1918年、2頁。
- (20) 初期の日本人の創作オペラについては、大西由紀『日本語オペラの誕生——鷗外・逍遙から浅草オペラまで——』（森話社、2018年）に詳しい記述がある。
- (21) 北村季晴「緒言」『露宮の夢』共益商社楽器店、1904年。
- (22) 北村季晴『オトギ歌劇 ドンブラコ』共益商社、1912年。
- (23) 小松耕輔は1907年に《霊鐘》を作曲し、楽苑会第2回公演で上演しているが、楽譜は現存しない。
- (24) M生「小さい歌劇」『万朝報』1914年12月29日、3頁。
- (25) 1907年1月31日の『万朝報』3頁に掲載された「お伽音楽会」という記事には、「家庭と学校との間に立ちて子供の為に清潔なる娯楽を与ふるお伽倶楽部は更に音楽の高尚なる趣味を漸次に子供等に囃分けさせんと昨日午後一時より神田青年会館にて第一回音楽会を開催せし〔中略〕男女の中小学生及び良家の処女五百有余名開会前より押掛け」と書かれ、お伽倶楽部唱歌隊が《お伽倶楽部の歌》を歌い、東京幼稚園の女兒3人が《雀踊》を演じたことが記されている。このように、唱歌教育が広まった明治末には、子どもに対する文化活動への関心が高まってきたことが窺える。
- (26) 吉丸一昌・本居長世・松本幸四郎『歌遊び うかれ達磨』敬文館、1913年。
- (27) 小松玉巖・沢田柳吉他「歌遊び『うかれ達磨』 音楽学校校友会演奏合評」『早稲田文学』第79号、1912年、78-80頁。
- (28) 「我国歌劇作曲の将来」『音楽世界』第6巻第5号、1912年、7-8頁。
- (29) 『読売新聞』1913年8月29日朝刊、3頁。
- (30) 藤田俊一『吉田晴風の一生』日本音楽社、1962年、13頁。
- (31) 1917年2月19日の『都新聞』には、「歌劇『ゲイシヤ』中の『チョンキナ』と『鯉は瀬に棲む』で、是また中々に興深い、旋律の日本風なるは云ふ迄もないが、何處にかに志那の趣味が出没して居る、日本人が歌ふたからこそあれ程に聴かるゝが、若し外人であつたなら、^{るどさど}嚙々珍であつたらう。▲欧風を模倣した音楽『パールベテウム モビーレ』は本居氏の作であるが、果して氏の作であらうかと疑はるゝ程に、いつもの曲と異つてゐるのに少からず注意された〔中略〕徳川氏の令息治氏を悼める『涙の幣』は氏の公表した近作の尤とて敬意を以て聴いた、扱て此夜諸名を以て歌はしめたのが四五ある、日記も皆さうであつた、余は是が為に氏の其日の感じを一層深く味はひ得た、誠によき試みである」という評が掲載されていて、4、5曲が階名で歌われたようである。
- (32) 町田嘉章『ラジオ邦楽の鑑賞』日本放送出版協会、1950年、132頁。

- (33) 吉田晴風遺稿「尺八楽の本質と其の将来」『日本音楽』第17巻第6号、1962年、5頁。
- (34) 吉田晴風遺稿「尺八楽の本質と其の将来」『日本音楽』第18巻第2号、1963年、4頁。
- (35) 同書、4-5頁。
- (36) 吉田晴風遺稿「尺八楽の本質と其の将来」『日本音楽』第18巻第3号、1963年、4-5頁。
- (37) 同書、5頁。
- (38) 吉田晴風遺稿「尺八楽の本質と其の将来」『日本音楽』第18巻4号、1963年、5頁。
- (39) 秀調生「和洋調和楽の試み ― 反逆か先見の明か ―」『邦楽公論』第2巻第11号、1919年、11頁。
- (40) 吉田晴風遺稿「尺八楽の本質と其の将来」『日本音楽』第18巻第2号、前掲書、5頁。
- (41) 藤井清水・弘田龍太郎編『世界音楽全集第18巻 日本民謡曲集』春秋社、1932年、258頁。
- (42) 日本音階の構造を説明した小泉文夫の理論で、完全4度の音程を民謡のテトラコルドは短3度と長2度、都節のテトラコルドは短2度と長3度に分けて音を配置したもの。
- (43) 秀調生、前掲書、11頁。
- (44) 本居長世「日本新音楽の目的と抱負 童謡を創始した其の動機と三味線までも稽古した苦心」前掲書、2頁。