

日本歌曲通史(1)

渡 部 成 哉

はじめに

【その一】

本年から10年強にわたり、日本歌曲を概観する小論を書くつもりでいる。私の20代からのテーマである。

入学試験やコンクールの声楽課題として日本歌曲が列挙されることに違和感を抱く人はあるまい。日本歌曲だけの演奏を対象にしたコンクールさえ開かれるご時世である。そうした今日から考えれば、まことに隔世の感のある事実ながら、私が東京芸術大学の学部・大学院に在学していた当時(1970年から1977年)、日本歌曲を主に歌おうなどというのは、一種の変わり者か異端児の扱いだった。

むろん、コンクールなどには、受験曲目に日本歌曲を加えよ、選択せよ、という規定がなかったわけではない。また、私が学部の3年生か4年生だったころには、畑中良輔による『日本歌曲全集』のレコードが完結している。しかし、時代の(少なくとも東京芸術大学内の)空気は、日本歌曲の専門家などを求めてはいなかった。

同じころ、修士論文を書くため読んでいた本のうちの1冊に、小泉文夫の次のような証言がある(『團伊玖磨+小泉文夫編『日本音楽の再発見』, 1976, 講談社現代新書, 142頁)。

《小泉 芸大の声楽科ではいまだに日本語の歌を教えないのですよ。教えるのはイタリア語の歌とかドイツ語の歌、そしてたまにフランス語の歌。世の中に出れば、プロになってもアマになってもかならず日本語の歌をうたわなければならないのに、声楽科の先生も学生も、ドイツの技法やイタリア式の発声法では日本語の歌は歌えないという現実に直面していないのです。だから日本語で歌う歌い方を講義できる先生すらいなくて、大学院で日本のオペラをやるというようなときになって、はじめてあたふたする程度です》。

いかにも小泉らしい誇張のある表現で、《芸大の声楽科ではいまだに日本語の歌を教えないのですよ》などというのは極論だが、《日本語の歌を「あまり」教えないのですよ》と「」内を補えば、およその雰囲気は伝えているように。

さて、この本の刊行から4カ月ほど後の1977年2月、大学院音楽研究科修了にあたっての学位審査会(演奏審査)において私は、山田耕筰・中田喜直という2人の作曲家の、北原白秋・三好達治の詩による歌曲でもってプログラムを組んだ。すなわち、山田の「蟹味噌」/歌曲集『ロシア人形の歌』(全曲)、中田の歌曲集『海四章』(全曲) / 「鶯のうへ」 / 「木兎」の12曲である。当初「蟹味噌」の次に置いた「六騎」は、全体が制限時間に収まらない

という指摘で割愛した。

それから日月を経た6年後の1983年7月、長らく温めてきたリサイタル(シリーズ)を私はスタートさせる。『日本の歌曲集 一』である。この回は、演奏審査でも歌った山田の歌曲集『ロシア人形の歌』の他、信時潔の歌曲集『沙羅』などを歌っている。

翌1984年7月に『日本の歌曲集 二』を、1年おいた1986年7月に『日本の歌曲集 三』を、さらに1年おいた1988年7月に『日本の歌曲集 四』を開催した。

個々の曲(特に人口に膾炙したそれ)の寄せ集めとか、歌曲集の中でも名高い曲だけを抜粋してのプログラミングではなく、歌曲集の全曲を歌うことで、1曲1曲が全体の中でどのような音楽的位置を占めるのか、歌詞の意味上でのつながり、あるいは情緒的な連鎖などと併せて考えてみようと思図したシリーズである。

やがて1990年代に入り、私はオペラの台本を書き、それを現実の舞台に仕上げるという予想もしてしななかった仕事に長く取り組むことになったため、このシリーズは、第4回以後杜絶したかたちになっている。本稿の中では過去4回のリサイタルを中心に、それらのステージを通して自分の考えた内容や書き物にしばしば触れることになろう。また、機会があれば、このシリーズに再び生気を吹き込みたいとも希っている。

さて、前述の演奏審査に先立ち、修士論文として『律・この日本的なるもの』を提出した。「白秋・達治の詩による日本歌曲とその韻律」という副題を与えた。韻律が歌曲の創作にどのような影響を及ぼしたかを考えようとしたもので、今日読み返せば赤面の至りと言う以外のなにものでもない。

私事ながら、修士論文の提出締切当日、私は東京にいなかった。演奏会のため仙台にいた。原稿を仕上げた東京を離ればよさそうなものだが、その年の12月、演目が異なり、さらに会場が各地に分散した4回のコンサートを抱えた状態で、院生の身とはいえ十分な時間が確保できずにいた。そのため、論文の結論部分は移動する特急列車の車中と、練習の果てた後のホテルで書き続けた。そうして書き上がったものから順に電話で送り、東京で浄書し提出してもらうという「離れ業」まで演じた。非才の身に加え、なおのこと落ち着いたものが書けるはずのない道理である。

そんな調子でようやく書き上げた経緯をもつ文章ながら、私はこの先、自分の修士論文から何度かの引用をすることになるだろう。私の基本的な考え方が、きわめて未熟なかたちながら、この論文にすでに出ているように思われるからである。

『昭和詩史』(1977, 思潮社, 「あとがき」277頁)に、著者の大岡信がこういうことを書いている。

《こういうものを出しておきながら言うのは不謹慎な話だが、私は自分に詩史を書くに足る研究的な蓄積があるとは毛頭思っていない。私はそれを専門的に追求してきたわけではなく、自分が詩を書き、詩を考える過程で、はじめは自分の必要から、のちには折々義務感に駆られて、自分が調べ得た範囲で言い得ると思ったことを書きつづってきただけである。それゆえ、この本の第一部の「詩史」は、多分に「私史」的色彩をも帯びているだろう。けれども、今こうして眺めかえしてみると、それが全く無意味な営みだったという風にも思えない。とりわけ、現在の文学研究の趨勢は、はてしなく個別研究の精密化が進む一方で、通史的概観のような大づかみの試みは影をひそめる傾向にあり、通史を書くなどという人物は、その領域の専門家のあいだでは、多かれ少なかれラ・マンチャの誇大妄想騎士に類することになってきたらしいので、私としてはそういう立場に身を置くことに少なからぬ興味を感じるのである。

私はさまざまな傾向のさまざまな詩人たちから刺戟を受け、教えられ、また反撥を触発されもしてきた。知識として彼らを知ろうと思ったことはなく、いつも私の生きる上での関心と切結ぶものを、他の詩人たちの中に求めてきた》。

20代後半の私は、この「あとがき」に導かれるようにして、日本歌曲「通史」というものを志した。

私は事あるごとにこのテーマを標榜してきたが、私の説明能力の不足（公平に言うなら受け止める側の理解能力の不足）もあって、「通史」という志向は、しかし容易に理解されなかった。

例えば、「日本研究」を支援するという某財団の面接官のひとり、入れ歯の口元を歪めながら、聞き取りにくい発音で、こういう研究が《なぜ必要かわからない》と私に言った。この人は、音楽については門外漢以前の人物で、そのため、私はこの人との間で、きわめて初歩的かつ珍妙な問答を交わすことを余儀なくされた。その面接が何とも珍無類で、あまりにも無内容なものだったから、結果が通知される以前に（思えば面接の帰途に）、自分の「落選」を確信したほどだった。

審査員としての資質に無関係に言えば、「それでも」、あるいは「まだしも」、この人は音楽に関してはズブの素人にすぎなかった。ピント外れは起こるべくして起きたことであり、当然の限界かも知れなかった。しかし、曲がりなりにも音楽の教育（演奏のそれではないにせよ）を受けた者の理解能力不足となると、問題は複雑にも滑稽にもなる。

ある面接の席上、《通史などというものは、「大家」になってから書くものだ》と言い放った音楽「学者」がいた。「おおや」ではない。「たいか」である。私は自分の耳を疑った。

大岡の言う《通史を書くなどという人物は、多かれ少なかれラ・マンチャの誇大妄想騎士に類する》というほどの意識が口をついて出たのか、それとも「通史は万卷の書に囲まれた老人が取り組むもの」という程度の貧困な想像力が言わしめた妄言なのか。こんな者を相手に理を並べてみたところでむだなことだろうが、「大家」

になれなかったら通史は書けないのか。そもそも「大家」とはどのレベルの権威、人物を指すのか。

どちらにせよ、冷静に思い起こしてみるなら、その面接よりずっと以前に、この人の文章を集めた派手な、というより悪趣味な装幀の本を読んだことがあった。文章が下手なことは才能の問題だから措くとしても、内容そのものに全くピンとくるものがなかった。提燈持ちで名を上げただけの人にすぎなかった。自分と交点を持たない人だと思った。

「大家」とは、この人の自画像、もしくは願望に他ならなかった。そういう人の発言として、これ以上ふさわしいものはなかった。

おそらくは権力の毒が回った結果だろう。のちに「学派」を従えて「大家」というお山の大将になりおおせた未来から照射するなら、なるほどこの人の発言はいかにもそれらしく、滑稽なまでにわかりやすいものだった。

以上のことどもは、最終回に改めて書く。

「大家」問答から四半世紀の時が流れ、結果的に50歳を過ぎて通史に取り組むことになったのは、何もこの音楽「学者」の妄説に従ったからではない。私は若年のころも今も、この人のお山の大将になりたいと望んだことはないから、自分が「大家」となってこの通史に取り組んでいるのだとは、夢にも冗談にも思っていない。先にも書いたように、大量の歴史資料を読みつつ書き上げたオペラ台本を初演と再演の舞台に仕上げたことで、ようやくこのテーマに立ち戻る物理的な余裕を手にしたにすぎない。

「片時も」と言うのはいささか大仰ながら、私はこのテーマを忘れたことはなかったし、このテーマを志した20代後半から、音楽関係の書籍や論文で、「日本」/「歌曲」/「唱歌」/「童謡」/「明治」/「大正」/「昭和」といったキー・ワード、また個々の作曲家の氏名をタイトルにもつ文章は可能な限り集め、目を通し、所有できないものは複写もしてきた。しかし、本稿では、いわゆる「研究」論文から一文を引くことはきわめて稀か、ほとんどないはずである。「研究」の意義も成果も評価するが、本筋の興味が大岡の言う《個別研究》の深化にはないからである。

私は「全体」を眺めたいと希う。「全体」の流れの中に何が見えてくるか、それが最大の動機であり興味であり関心である。それは、ヴェルディが総譜に書いた声楽部分の、オーケストラ部分の、第1小節から最終小節に至るまでの音の集合体こそが『椿姫』である、という私の指揮者としての仕事に似ている。ヴィオレッタの歌うアリアについていかほど精緻な考察を重ねたところで（ヴィオレッタの歌う部分だけでも、私は20人に及ぶ歌手の録音を繰り返し何度も聴き、繰り返し比べてみたが）、それはどこまで行っても「部分」にすぎない。

急いで断わっておけば、本稿は独断と偏見に満ちた通史である（だが、独断と偏見から全く自由な通史や小史などというものがあるだろうか）。偏見は、ここにおいて扱われる曲の選択において明白だろうし、独断は私の述べるところに顕著だろう。だから、「どうしてこの曲を取り上げないのか」、「なぜあの曲に触れられていない

のか」という類の感想は、私にとっては見当違い以外のなにものでもない。私の選ばなかった曲を集め、私の述べるところとは違った観点から、私とは「別の」通史が書かれればよいのである。

あるいはまた、私の引く文献が、この問題を考える上での基本的な資料のリストになるだろう、などという期待も迷惑である。基本中の基本というべき出版物や論文を、また新発見の資料を駆使した通史は、私以外の人によって書かれるのが望ましい。私は私の偏った読書の中からあれを引き、これを引くにすぎないだろう。

それゆえ、誤解を恐れず重ねて言うなら、この通史を私は私のために書く。「大家」になりたがったり、「研究のための研究」に血道をあげたがる類の学者には無用の通史である。

しかし、私と同じように、あくまでもステージという現場から日本の歌を考えようとする人たちには、何らかか資するものでありたいとは願ひ続ける。

【その二】

本稿では、必ずしも芸術「歌曲」のみを扱うわけではない。

実は、「歌曲」や「唱歌」や「童謡」をどう位置づけ、どう説明するか、私の中で明確な答ができあがっているわけではない。いくらかは「日本語の」曖昧さにも関わる、悩ましい問題である。

一方、そんなことは自明のことだと宣う勇ましい研究者があるかも知れない。

ならば問う。三木露風詞・山田耕筰曲の「赤とんぼ」は、「歌曲」なのか「童謡」なのか。クラシックの歌手が歌えば芸術「歌曲」で、児童合唱団が歌えば「童謡」だという程度の答なら、本質的な議論ではないだろう。

例えば、近衛秀麿が次のようなことを言っている。藤田圭雄編『白秋愛唱歌集』（1995/2003、岩波文庫、194頁）に載せられた発言で、『『赤い鳥』回顧』（『赤い鳥』復刻版解説）からの引用との但し書きがある。

《『赤い鳥』発足後、間もなく成田と僕との間には作曲上の意見が対立するようになって了った。自身音楽教員であった成田が「童謡」即ち、小学校唱歌教材と解釈したに対し、僕の作るものは児童の世界を借りた大人の為の芸術歌曲で、作曲家シューマンが、曲集『子供の情景』で目指したような行き方であり、あまりにも対照的な結果になったに違いない》。

はからずも、「童謡」/「唱歌」/「歌曲」というキー・ワードが揃い踏みをしたかたちになっている。引用は次のような一文で終わる。

《又一方小生作る処の「童謡」は、管弦楽伴奏による日本の歌曲として、ベルリン・フィルの演奏会で紹介されたりした》。

近衛の単なる自慢話とばかりは言えぬ認識の深い溝が、ここには横たわっている。「歌曲」や「唱歌」や「童謡」の定義をなかなか困難にする溝だと、今は言うておくに

とどめる。

その上で、本稿では「歌曲」や「唱歌」や「童謡」といった括りから明らかに逸脱した「歌」をも取り上げることがある。「流行歌」とか「歌謡曲」とか呼ばれる曲であり、場合によって「寮歌」の類もそこに含まれようか。

私は、多くの演奏会において、そうした種類の曲をプログラムに加え、歌ってきた。演奏会の場合はもちろんのことだが、こうした小論において大衆受けをねらわなければならない理由は、少なくとも私にはない。それらの曲が自分にとっては「良い」歌だからであり、便宜上の区分を必要としないからである。それゆえプログラムに加え、ここにおいて論ずるだけである。

加えて、本論は日本「オペラ」に触れ、それを説く時がありうる。もちろん「オペラ通史」を展開するつもりはない。「オペラ通史」については、増井敬二『日本のオペラ 明治から大正へ』（1984、民音音楽資料館/東京音楽社）のような仕事が、継続的に、より「公正な」視点で続けられる必要があろう。ただし、それは私の仕事ではない。

一方で、曲名を挙げることはあっても、日本の「合唱」作品そのものを扱うことは少ないか、あるいはほとんどないと予想される。最大でも2つの声部までの曲（例えば、滝廉太郎の「花」のような例、中田喜直の『木の匙』のような例）、また作曲者が自身の独唱曲を合唱に編曲したものを論ずるような場合を除き、対象は原則として「Solo」であって、四部合唱のように最初から複数の声部を持つ作品ではないからである。

【その三】

本稿執筆にかかる、現時点での原則を列挙する。

1—①関係者の生年のみによって次の10区分に分け執筆する。

- I 1801年から1880年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- II 1881年から1890年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- III 1891年から1900年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- IV 1901年から1910年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- V 1911年から1920年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- VI 1921年から1930年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- VII 1931年から1940年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- VIII 1941年から1950年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- IX 1951年から1960年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に
- X 1961年から1970年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に

—②「作曲家・詩人」としたのは、彼らの業績を「中心に」みるということであり、その範疇に収まら

- ない人たち（例えば、教育家・演奏家）の業績にも、必要なら目配りを怠らなかつもりである。
- ③Iの「1801年」は便宜上の設定にすぎない。そのことについては、本文の中で改めて言及している。
- ④上記10区分は、それぞれを1年ずつ、10年にわたって均等に執筆するというを意味しない。同じ区分を複数年にわたって書くということがある。
- ⑤作品の作曲年や初演年などには因らない。
例：1901年（20世紀の開始年）生まれの作曲者が1960年に作曲した曲であっても、1901年から1910年までの項で扱われる執筆の参考にする私的な年表はつくったが、それは発表のためのものではなく、また本文は編年体ではなく紀伝体の集成のようなものを目指すゆえである。英文タイトルのChronicleは、あくまでも1—①に係るものである。
- ⑥ある曲の詞を書いた詩人と、それに曲を付けた作曲家との生年が、それぞれ別の区分に属する場合、作曲家の生年の区分を優先する。
- ⑦逆に、詩人の仕事を横断的に見る時、詩人の生年の区分を優先する場合がある。
- 2—人名については、すべて敬称を略し、故人をそれと区別することをしない。
- 3—人名漢字の表記は厄介な問題だが、ここでは画数の少ない字体に改めることを原則とする。
例：澤→沢 瀧→滝 濱→浜 など
ただし、引用文についてはその筆者の表記を尊重する。したがって、「瀧」廉太郎と「滝」廉太郎が混在することになる。
- 4—引用文に使われている旧字体は、変換の可能な限り尊重するにとどめる。
- 5—数字は、ほとんどの場合アラビア数字を用いる。ただし、引用文に使われている漢数字やローマ数字についてはその表記に従う。特に西暦年などについて表記の混在が生ずることにはなる。
- 6—単体の作品名には「」を、歌曲集など複数の曲の集合体には『』を用いる。
例：「からたちの花」、歌曲集『沙羅』
- 7—著書名・雑誌名・新聞名等には、すべて『』を用いる。
- 8—引用や発言などは、すべて《》で括って区別する。
- 9—①参考文献は最終回にまとめて掲げる。
個々の引用については本文中でそのつど明示し、別頁にまとめることをしない。
- ②原則として、（）内に出版年・出版社・該当頁を示すことにする。
- ③個々の引用のうち、内容を引用した文献については該当頁を示す。
例：『山田耕筰著作全集3』（2003、岩波書店、732頁）
- ④引用を行わない文献については頁を示さない。
例：『日本新聞通史 紙面クロニクル』（1969、現代ジャーナリズム出版会）
- ⑤一般的な書物として名前を出したもので、特定の頁を引用したのではないような場合、出版年・出版社も示さないことがある。
例：この習慣は、『源氏物語』その他に広く見られることである。
- ⑥文庫や新書を使用した場合、出版社名がその通称に含まれるものは文庫名・新書名だけを記す。
例：『近代日本の心情の歴史』（1978、講談社学術文庫、…頁）
：『春夏秋冬ひと歌ころ』（1997、新潮文庫、…頁）
- ⑦一方、出版社名をその通称に含めない文庫・新書については、文庫名・新書名と出版社名を＝で結んで併記する。
例：『詩人白秋その愛と死』（1972、現代教養文庫＝社会思想社、…頁）
- ⑧既出の文献は以下のように扱う。
例：川崎洋は次のように書いている（前掲書、…頁）。
または、
例：『大人のための教科書の歌』（前出、…頁）にこうある。
- 10—①年号の使用は繁雑ながら、およその時代区分などを示す意味で西暦と併用することがある。
例：大正4年（1915）には…
または
1920年（大正9）は…
- ②ただし、人物の生没年には原則として用いない。
例：滝廉太郎（1879—1903）
- ③また、文献等の発行年は、奥付が年号によるものであっても、すべて西暦に統一する。
例：昭和52年8月25日発行の文献は、下記のように表記する。
『解題戦後日本童謡年表』（1977、東京書籍、…頁）
- ④文献等の発行年が2つ記されているものは、先が初版の、後が再版以降（したがって私が使用した版）の発行年を示す。発行年が1つだけのものは初版である。
例：『日本唱歌全集』（1972/2002、音楽之友社、…頁）
- 11—必要に応じ、紀行から地誌におよぶ部分がある。ただし、すべて自分で現地に足を運び、自分の目で確かめえたことだけを書いている。
- 12—「演奏史」はここで扱うべき内容ではないが、1—②にも書いたように、私の意図と不可分の領域であり、主として録音というかたちでの演奏に触れることがある。

I 1801年から1880年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に

【1. 明治維新という区分】

わが国の明治維新について、加藤周一が次のようなことを書いている（「日本の一九世紀」、『夕陽妄語II』所収、

1990/1992, 朝日新聞社, 82~84頁)。本質的な議論だと思われるので, 多少長くなるが引用する。

《明治維新で, その前後に歴史を分ける今日までの習慣には, 一長一短がある。長はそこで大きな社会的変化がおこったからであり, 短はその前後の文化の持続的な面を記述するのに不便だからである。変化の主な内容は, 統一と開国と工業的資本主義のための制度的改革である。持続は, たとえば人民の日常生活, 殊に衣食住において著しい。大きくみれば, 変化と持続のどちらの面を強調するかによって, 歴史を区分するのに, 「維新前後」の枠を用いるか, 「一九世紀」の枠を用いるかが, 決まるのであり, 常に一つの区分法のみを固執しなければならない理由はない。しかしそれだけではない。

もう少し立ち入ってみれば, 一九世紀の六〇年代における政治的統一は, 前述のように, 日本だけの現象ではなく, それを境として歴史を両断するのは, 日本だけの習慣である。政治的統一の基礎としての国民主義的文化は, 日本では, いつ, どのように, 展開したか。たとえば画家が自国の風景をその主要な画題としはじめたのは, 維新後ではなく, 西洋と同じように, 一九世紀の初めからである(広重の『瀟湘八景』は日本の風景ではない)。小説家が英雄豪傑ではなくて市井の人の日常生活を描きだしたのは, 西鶴以来だろうから, 西洋の場合よりも早い。いずれにしても, 明治以後西洋の影響の下に始まったことではない。また国民主義的な「イデオログ」たちが, 頻りに歴史を引用し, しばしば歪曲するものも, 一九世紀を一貫する現象である(平田篤胤と水戸学派から後の徳富蘇峰まで)。

開国は維新(一八六八年)ではなく, 日米和親条約(一八五四年)に始まった。西洋をモデルとする工業化のために徹底した制度改革を行ったのは, もちろん明治政府である。しかしそういうことすべての決定的な条件の一つは, あきらかに植民地帝国主義の挑戦とそれに対する日本側の反応であり, 植民地帝国主義はもっとも典型的に一九世紀の現象である。西洋諸国の船は, 一八世紀末一九世紀初から鎖国日本の沿岸に接近しはじめていた。もし西洋の一九世紀が工業的資本主義によって特徴づけられるとすれば, 日本の一九世紀はそれに対する反応の連鎖——その最後の一環がそれ自身の工業化政策——であって, そのかぎりでは後進工業国, ロシアやドイツやイタリアの場合と, 根本的にちがわない。

西洋においてと同じように, 日本においても, 「日本の一九世紀」を問い, 明治維新をその時期の最大ではあるが一つの事件とみなすことは, 歴史を維新前後に区別する見方に加えて, 少なくとも補完的な意味をもつだろう, と私はあらためて考える。「あらためて」というのは, 以前に, 日本の文学的伝統の一八六八年での「断絶」はなかった, という説を述べたことがあるからである。「断絶」がなかったのは, 文学と衣食住の場合に限らない。少なくとも「維新」を計画し, 指導し, 宣伝した権力側の観点からみていわれてきたほどに, 万事が変わったのではないようである。

総体的に見るなら加藤の議論はもっともであり, 何ら

異論はない。

高校生のころから(おそらく, 島崎藤村の『夜明け前』を読み終えたころから), 私は加藤と同じように考えてきた。

加藤の言うごとく, 開国でさえ明治維新(1868年)の14年前のことであり, 林子平が『海国兵談』を著したのは維新よりさらに80年以上前の1786年(天明6)のことになる。将軍の喉元に異国船が迫ってもよいのか, という一種の危機意識は空想でも夢想でもなく, 少なくともそうした心理的な素地があったからである(いっそう具体的には, ロシアの捕虜となっていたハンガリー人ベニョフスキーが, 脱走後いわば腹立ちまぎれに書いた手紙の存在が『海国兵談』を遡ること15年前にあり, ロシアからの通商の申し入れを松前藩が拒んだ経緯が同じく7年前にあった)。開国は, 紆余曲折を経るにせよ, いずれにしても時間の問題だった。にもかかわらず幕府は林を弾圧したが, 《「維新」を計画し, 指導し, 宣伝した権力側の》連中も, 嘘かまことか尊王「攘夷」を標榜していた。

加藤の例をさらに補強するまでもないのだろうが, 1868年の明治維新からなるべく遠い年代に日本で起こった事績を, ひとまず私なりにたどってみたい。

1774年(安永3), 『ターヘル・アナトミア』の邦訳として, 近代的な解剖学の書『解体新書』が刊行された。前野良沢, 杉田玄白, 中川淳庵, 石川玄常, 桂川甫周らの業績で, 維新の94年前である。しかも, その3年前の1771年(明和8), 女囚の解剖(腑分け)に立ち会うにあたり, 前野, 杉田らはかねて所持したオランダ語版『ターヘル・アナトミア』を持参したというのである。『蘭学事始』が, 維新からおよそ100年前のことであり, 18世紀の事績だということは記憶されていい。

19世紀に入った1805年(文化2)年, 今度は, 有吉佐和子の小説で名高い華岡青洲が全身麻酔による手術法(乳癌の摘出)を導入する。この時点でも維新までは62年ある。以上は医学の場合の事例である。

加藤が広重を引き合いに出している絵画の分野を見るなら, 『解体新書』刊行に遅れること5年, 1778年(安永7)の『佐竹曙山写生帖』では, 西洋絵画の遠近法や陰影のつけ方, 油絵具などが紹介されている。曙山は, 一代の奇才たる平賀源内(その業績は絵画の分野にとどまるものではないが)の, いわば「孫弟子」に当たるだろう。美術学校が設立されたのは明治のことだとしても, 西洋絵画への接近は, 《いずれにしても, 明治以後西洋の影響の下に始まったことではない》。

一方私は, 幕末から維新を通して文明開化の時代に至る歌舞伎を見てみようとする。

歌舞伎は, 一九世紀どころか, 江戸時代をほぼ一貫する芸能だから適当な例とは言えぬかも知れない。また, 西洋に直接に学ばねばならないという要求もなかった。しかし, 歌舞伎といえども社会の変化と無縁ではできず, 文明開化の世の中を迎えて, いわゆる「散切もの」と呼ばれる一連の新作を生むことになる(例えば, 黙阿弥作『島衛月白浪』, 『富士額男女繁山』など。あるいは『水天宮利生深川』も)。しかし, 河竹黙阿弥(新七)は「散切もの」ばかりを書いていたわけではない。

明治の御代に入ってからでも、『極付幡随長兵衛』では町奴と旗本を、『慶安太平記』では由比正雪の乱を、『梅雨小袖昔八丈』では江戸前の風俗を描いてみせた。

例えば、黙阿弥作で安政4年(1857)初演の『網模様燈籠菊桐』(いわゆる『小猿七之助』)、あるいは文久3年(1863)初演の『青砥稿花紅彩画』(いわゆる『白浪五人男』)などと、明治に入ってから諸作とを比べてみても、両者が著しい相違をみせているわけではない。

「御一新」は「散切もの」を生んだが、歌舞伎の表現を根底から変えてしまったわけではなかった。九代目市川団十郎が何を考えたかとは別に、歌舞伎が「生活」の中に根を広げていたからである。下って坪内逍遙は、黙阿弥を踏襲するかたちで『桐一葉』、『沓手鳥孤城落月』を書いた。

加藤の言うように、何もかもが「御一新」を境に激変したわけではなかったし、維新をきっかけに西洋の文物が入ってきたわけでもなかった。

【2. 音楽の明治維新】

私は長々と遠回りをしたのだろうか。

それというのも、こと音楽に関しては、明治維新を境にしてその前後では、はなはだしい相違に隈取られることを言いたかったからである。維新後、急激に移入された西洋「音楽」の栄光も悲惨も、この点に尽きていると思われるからである。

ひるがえって、先に見たごとく、鎖国日本といえども完全に「密封」されていたわけではなかった。オランダとの交渉の窓口は確保されていた。「蘭」学のゆえんである。医学にせよ絵画にせよ、そこを通じて細々とせよ呼吸をしており、明治という時代を待たねば何事も成就できない理由などなかった。

また、文学というものを、ひとまずは小説という狭義の括りで考えてみても、小説の材料は作者の想像の赴くところか身辺に求めることになるだろうから、これも明治維新を迎えなければ成立しないという性質のものではない。

そんな中で、ひとり音楽の状況だけが異なっている。維新までの音楽が逆に「密封」されていたためこのことが起こった、と言えなくもない。小泉文夫と團伊玖磨が次のような対談をしている(『日本音楽の再発見』, 前出, 104頁)。

《小泉 時代的に見ると、平曲(平家琵琶で平家物語を語ったもの)みたいなものから義太夫までの間が、とくに文芸的なものが強調されますね。ところが元禄期ころから盲人の自治的保護機関であった職屋敷の組織のなかで、純粋器楽への方向が出てくる。ただ残念ながら職屋敷は特別な閉ざされた社会ですから、それが社会全体の傾向というところまではいかなかった。音楽はけっきょく劇場のなかでしか発達していかないという社会的条件もあった。しかし日本の歴史のなかでも可能性としては、純粋器楽を追究するという姿勢が明治の直前までは高まっていたのですね。

團 明治維新がもう五十年あとにきていたら、日本の音楽は非常に違っていたと、いつも思うのです。

小泉 そうそう。中国で西洋音楽をいったん中止したように、明治のときに日本の音楽だけで新しい社会に必要なものをまかなわなければならないということでやっていたら、伝統そのものから、新しい社会の要求する純器楽的な音楽とか抽象的な音楽、あるいは身体運動に結びついた躍動的な音楽などが発生し得たと思うのですよ。ところがその伝統を切ってしまった》。

小泉は職屋敷だけを語っているが、言葉を伴う音楽にせよ、また《純粋器楽》にせよ、要は「流派」の中に「密封」されていたということである。藉するに《もう五十年》あれば、壺の中の精霊が解放されるように「密封」が解けたのかどうか。今日の視線から眺めて(少なくとも私の視点から見て)、團の発言から後は、あまりに素朴かつ楽観的な物言いで、とても首肯できるものではない。

團はまたこういうことを言っている(前掲書, 58頁)。

《日本の文学を見ても、江戸の文芸の遺産は明治にただちにつながっていて、外国のものを取り入れながらも過去の歴史と断絶してしまっていない。絵画のばあいも江戸にすでに北斎や歌麿などのようにヨーロッパにさえ影響を与えるものが完成していて、それがそのまま明治以後の絵描きのなかに流れ込むということがあり得たのだと思います。藤田嗣治(一八八六—一九六八, 画家)のばあいを思い出しますね。

それが音楽のばあいなぜ断絶したのでしょうか。江戸からの流れ込みがなかった。むしろ明治初期に切ってしまったということですね。音楽をファッションとして考え、生きるうへの切実なものとは思わなかったのじゃないでしょうか。そのために音楽だけが日本の生活から生まれた意味での伝統を受け継げなかった。三味線や琴があったのに、オルガンだけを全国の小学校に置いた。ごく初期には音楽学校でもヴァイオリンをやる人は三味線もやらなきゃならないということがあったのですが、それもすぐになくなっていきましたね》。

歴史認識の浅さや身体感覚の乏しさを露呈しただけの発言になっており、結局のところ、そういう團の考え自体が《ファッション》的でさえある。藤田嗣治云々は、何を意図して言ったかわからないので軽々に論ずるべきではないだろうが、どう考えても余計な例え話に思えてならない。

これに対して、小泉のそれは、まだしも本質的な部分に接近しているように思われるのだが(前掲書, 58~59頁)。

《いろんな理由がありますね。美術におけるフェノロサ(一八五三—一九〇八, アメリカの美術研究家)のような先覚者がいなかったとか、三味線などの演奏者の社会的身分が低かったとか。また、音楽というものが非常に抽象的な芸術で、文学が日常にも使う日本語という道具を使うのと違って、絵画が生活のなかに普通にあるものを使うのとも違って、オタマジャクシという特別なものを使わなければならない。だれでもがその世界に入って

いけるというものではないわけです。けっきょく音楽のばあいには、日本人の生活とは無関係のものが、明治になってドカドカと入りこむことが可能だった》。

油絵具は《生活のなかに普通に》あったか。また、《オタマジャクシという特別なもの》は《だれでもがその世界に入っていけるというものではない》のに《ドカドカと入りこむことが可能だった》などと、書き言葉でない「対談」という制約があるにせよ、いささか矛盾した物言いである。

團も小泉も「生活」を言うが、その「生活」の中での音楽の「根強さ」や「広がり」の度合という観点を、意識的にか無意識的にか欠落させている。硯友社が西鶴を引きずったか、北斎や歌麿（だけだろうか）が印象派に衝撃を与えたかは、別のひとつの問題であり、直線的に「旧来の」音楽の状況を補強するわけではない。加えて、『佐竹曙山写生帖』のような振幅が音楽の場合にはなかった。

さて、西洋の音楽が日本に入ったのは、明治維新が最初でも何でもなかった。いわゆる「切支丹」に関わる音楽がそれであり、洋式の鼓笛隊＝軍楽隊がそれである（中国からの音楽の伝来は私の論ずべき対象ではない）。

山田耕柞も（『山田耕柞著作全集1』、2001、岩波書店）、また畑中良輔も（『日本歌曲全集 解説書』、1991、音楽之友社）この点に触れている。

山田はこう書く（『新日本史・音楽篇（洋楽）』、前掲書所収、247頁）。

《日本に洋楽が入つて来たのは、何時の頃からか、明らかではない。が、しかし、基督教の傳來と同時に、イエスイト派宣教師の手によつて、宗教音楽がわが國にもたらされたであらうといふことは、想像に難くない所で、恐らくはかの南蠻寺の境内にも、オルガンの音がひびいてゐたことであらう。同時にいはゆる南蠻船との貿易が開始されることによつて、特に長崎、その他の商港においては、俗樂もまたある程度まで傳來したことであらう。かの「かつぼれ」の語源が、外國語から出たものであらうとの説や、その音楽が、明かに東洋的ならぬあるものをもつてゐるといふことなども、その邊の事情を物語つてゐるやうにも思はれる。なほまた長崎の出島において、オランダ人の手によつて、一種のオペラが上演されたと

いふやうな記録もあつて、洋樂の傳來は、必ずしも明治維新後の出來事ではない。

しかしながら、西洋音楽が幾分でも組織立つて日本に輸入されたのは、何といつても明治年代に入つて後といはねばならない。そして、さうした意味での洋樂傳來が、まづ軍樂から初つたといふ事實を知るにおよんで、私たちはある皮肉な微笑をもらさずにはゐられない。

日本における軍樂の嚆矢は、まだ廢藩置縣の事が行はれる以前、各藩に訓練用の鼓隊が組織されたのにある。いふまでもなく、これは幕末時代から横濱に駐屯してゐた英國軍隊のそれを模倣したものであらう》。

いわゆる「切支丹」音楽は、禁教とともに消滅したと考へられている。それがかたちを変えて日本に残つたのか、あるいは残らなかつたのか、専門家でない私は詳らかにすることができない。いずれにしても、私が考へたいと思う近代日本の歌曲との交点はなく、明治期に入つてからの賛美歌とも直接の関連はない。

また、洋式の軍樂隊を伴つた「官軍」の「東征」風景は、安手のテレビドラマにさえ登場しておなじみのものだが、のちの軍歌に比べても、なおいっそう「機會音楽」であるにすぎず、これも私の論ずべきこととの関わりは薄い。

そこで、日本歌曲の黎明期、もしくは「夜明け前」とでもいふべき時期について、4人の人物を簡単に語ることから始めたい。田中不二麿、目賀田種太郎、伊沢修二、ルーサー・ホワイトニング・メーソン Luther Whiting Masonの4人である。

伊沢修二の生まれた1851年（嘉永4）、琉球を経て3人の日本人がアメリカから帰国した。そのうちの1人が、のちの中浜万次郎であつた。出漁中に遭難した土佐の漁師万次郎は、米国の捕鯨船に救われアメリカ大陸に渡る。帰国資金のため、ようやく故国の土を踏んだのは、正確には遭難から11年後のことであつた。井伏鱒二描く『ジョン万次郎漂流記』の主人公その人である。語学の力を身につけた万次郎は、まず幕府に求められ、維新後は明治政府に求められ、開成学校の教授にもなつてゐる。

嬰兒の伊沢が万次郎の帰国を直接知るはずもなかつたが、伊沢の後の歩みを見るなら、この帰国劇は象徴的といえなくもなかつた。