

2017(平成 29)年度

東京藝術大学 大学院

音楽研究科 音楽文化学専攻

博士論文

1930年代の東京音楽学校における作曲教育と「歌曲」創作

——近代日本音楽史観の再構築にむけて——

仲 辻 真 帆

凡例

- ・旧仮名遣いや踊り字は、原則として資料の表記による。

旧仮名遣いおよび踊り字の使用例：曲中うかゞはるゝ作品に対する真摯なる態度

- ・典拠資料の文字にかんして、誤字や当て字が用いられている場合には、その文字の上部にママ と記した。

- ・典拠資料において改行されている場合、本論文中では / で示した。

- ・手稿資料の中で解読が不完全な文字は [?] とし、判読が困難な文字は □□で示した。

- ・引用文における旧字体は新字体に改めた。ただし、人名や固有名詞は必ずしもこの限りでない。

旧字体使用例：東京藝術大学¹

- ・引用文は、3行以上にわたる場合、前後1行を空けて記載し、2行以下の場合、文中に「 」で括った。日本語の引用には「 」を用い、ローマ字の引用には“ ”を用いた。

- ・引用文中で中略する場合、…（略）…と記した。

- ・数字は基本的にアラビア数字を用いた。

- ・曲名は《 》で示した。書名（単行本）は『 』、論文名や法令、固有の名称については「 」で示した。ただし、引用文中での括弧の使用については、原文通りとした。

¹ 2004（平成16）年4月より、国立大学法人法の制定および国立学校設置法の廃止に伴い「国立大学法人東京藝術大学」となった。同月に制定された公印規則においても、「東京藝術大学」を公印とすることが定められた。そのため、本論文でも「藝」の旧字を用いる。ただし、『東京芸術大学百年史』のように、2004年までに出版された書籍などに関しては、本論文においても、書名通り「芸」の表記を用いることとする。

・外国人名は、基本的にカタカナで表記した。ただし初出時に限り、カタカナ表記とともにローマ字表記と生没年を併記した。J.S. バッハや R. シューマンなど、周知の作曲家にかんしては、カナ表記のみ記した。

外国人名の初出記載例：クラウス・プリングスハイム Klaus Pringsheim (1883～1972)

・年代は西暦で記し、元号を補助的に用いた。

年代の記載例：2017（平成 29）年

ただし、同頁に同年あるいはその前後の年代を記載する場合は、元号を省略した。

・本論文は、注釈をのぞき、各頁 40 字×30 行で記した。

・注釈は脚注で示した。

・表、譜例、図、グラフの番号は、それぞれ各章ごとに通し番号をふった。

図表等の番号使用例：【譜例 3-3】（3 章における 3 番目の譜例の場合）

表、譜例、図、グラフについては、索引を論文巻末に添付した。

目次

凡例.....	1
目次.....	3
序論.....	8
第1節 論文の目的と研究対象.....	8
第2節 本研究の背景と問題意識.....	10
第3節 先行研究と本研究の意義.....	12
第4節 用語について.....	17
第5節 論文の構成.....	23
第1章 近代日本の音楽教育と「国楽」の背景.....	25
第1節 近代日本の国民形成を担った国語、音楽、教育.....	26
第1項 近代日本の国語.....	26
第2項 国語と音楽.....	28
第3項 近代日本の教育.....	32
第2節 国楽と音楽取調掛・東京音楽学校.....	33
第1項 明治期の国楽と音楽取調掛、東京音楽学校.....	33
第2項 国楽と1930年代の東京音楽学校.....	35
第3節 官立学校としての東京音楽学校.....	37
第1項 「官学」とアカデミズム.....	37
第2項 帝国大学と東京音楽学校.....	40
第3項 私立の音楽学校.....	42
第4節 伊澤修二と乗杉嘉壽の教育理念.....	44
第1項 伊澤修二.....	44
第2項 伊澤修二から乗杉嘉壽に至るまで.....	46
第3項 乗杉嘉壽.....	49
第5節 国楽思想と関連した東京音楽学校の事業.....	51
第1項 邦楽調査掛.....	51
第2項 楽語調査掛.....	52
第3項 音声研究部.....	55
第1章 小括.....	59

第 2 章	1930 年代の東京音楽学校	62
第 1 節	学校状況、教育体制	62
第 1 項	規則改正	62
第 2 項	教育体制の変遷	65
第 3 項	思想問題	66
第 4 項	蓄音機レコードの吹き込み・発行と音楽講習会の開催	68
第 2 節	主な教員と教科	71
第 1 項	声乐	71
第 2 項	器楽	73
第 3 項	作曲	74
第 4 項	邦楽	75
第 5 項	一般教養・音楽関連科目	77
第 3 節	演奏会曲目——日本人作品の演奏状況	78
第 1 項	1930 年代の演奏会概況	79
第 2 項	皇室の行啓演奏会	88
第 3 項	「邦楽」と「洋楽」の混合プログラム	90
第 4 項	日本語の「作歌」による作品演奏	92
第 5 項	日本人作曲家による作品演奏	93
第 4 節	学友会発行雑誌『音楽』の記事内容	103
第 1 項	『音楽』の編集・発行	104
第 2 項	記事内容	106
第 3 項	翻訳記事	108
第 4 項	教員と学生の交流の場『音楽』——K. プリングスハイム関連記事を例に	111
第 2 章	小括	114
第 3 章	東京音楽学校における作曲教育	118
第 1 節	本科作曲部の概要	118
第 1 項	本科作曲部設置まで——研究科の作曲専攻	119
第 2 項	作曲部の新設	121
第 3 項	設置当初の状況	123

第2節 学校史料にみる作曲部——カリキュラム、試験.....	127
第1項 カリキュラム.....	127
第2項 試験.....	129
第3節 教員一覧——経歴と指導内容.....	135
第1項 信時潔.....	136
第2項 片山穎太郎.....	140
第3項 橋本國彦.....	148
第4項 呉泰次郎.....	140
第5項 クラウス・プリングスハイム.....	136
第6項 下總皖一.....	141
第7項 細川碧.....	142
第4節 初期卒業生の関連資料にみる作曲部.....	151
第1項 受験から入学まで.....	151
第2項 学校生活.....	154
第3項 演奏会の傾聴と行事への参加.....	157
第4項 授業と課題.....	159
第3章 小括.....	165
第4章 作曲部教員・学生による歌曲創作.....	167
第1節 団体歌の作曲依頼.....	167
第1項 近代日本における団体歌.....	168
第2項 東京音楽学校の依頼作曲.....	169
第3項 作曲部教員・学生の作品.....	171
第2節 教育、啓蒙のための唱歌.....	173
第1項 『新訂尋常小学唱歌』.....	174
第2項 「国民歌謡」.....	176
第3項 儀式・行事でうたわれた唱歌.....	180
第3節 歌曲集『音楽』の作品傾向と歴史的位罫.....	182
第1項 『音楽』について.....	183
第2項 発行意図.....	185

第3項 編集経緯	186
第4項 東京音楽学校による唱歌集編纂実績	191
第5項 『音楽』に対する批判	192
第6項 『音楽』収録作品の概要	195
第7項 楽曲内容	196
第4節 歌曲をめぐる主要課題——日本的作曲と日本語歌唱.....	202
第1項 日本の作曲をめぐる.....	203
第2項 日本語歌唱の探求.....	214
第4章 小括.....	225
補論 作曲家による教育、研究、執筆活動——本科作曲部1・2期生の戦後の活動から	227
補論 序	227
第1節 教育活動.....	230
第1項 作曲家たちの自作教材	230
第2項 作曲家独自の教育.....	232
第2節 研究活動.....	234
第1項 明治後期から大正期の音楽研究.....	234
第2項 戦前から戦後.....	235
第3節 執筆活動.....	236
補論 小括.....	239
結論	242
第1節 各章の総括	244
第2節 国楽再考——作曲家養成と歌曲創作の観点から	244
第3節 近代日本創作史の転換期としての1930年代.....	246
第4節 今後の課題と展望	249

初出一覧.....	242
引用・参考資料一覧.....	252
手稿資料.....	252
書籍および雑誌・機関誌等の掲載論文.....	253
学位論文.....	264
事典・辞典.....	253
楽譜.....	265
その他印刷物.....	265
オンライン資料.....	265
謝辞.....	267
索引 表、譜例、図、グラフ.....	267

附録

附録目次.....	1
1. 年表——1930年代の東京音楽学校.....	3
2. 学友会発行雑誌『音楽』記事一覧.....	4
3. 帝国書院発行唱歌集『音楽』.....	11
3-1. 曲名・作詞者・作曲者一覧.....	11
3-2. 編集記録.....	13
4. 初期卒業生の活動記録.....	15
4-1. 柏木俊夫.....	15
4-2. 渡鏡子.....	18
4-3. 長與恵美子.....	22

序論

第1節 論文の目的と研究対象

本論文は、1930年代に東京音楽学校で実践されていた作曲教育の様相と「歌曲」²の創作状況を明らかにすることにより、近代日本音楽史観の再構築を目指すものである。

東京音楽学校本科に作曲部が設置されたのは、1931（昭和6）年³である。国立学校設置法により、1949年に東京音楽学校が東京藝術大学音楽学部として改組された後も、作曲科は音楽理論研究や創作発表の場を提供しながら専門家育成に寄与してきた。1931年の作曲部設置は、近現代日本の創作領域における人材養成の嚆矢として、体系的な教育システムを確立させたという点で重要であるにもかかわらず、これまで本格的な研究は実行されてこなかった。有効な資料の不足や、「戦前」の作曲への軽視（あるいは冷視）、歴史観や価値観の変容などは、研究を遅滞させてきた一要因として挙げられる。しかしながら、雑誌、新聞、先行研究でわずか数行の叙述にとどめられてきた作曲部の新設は、1930年代という時代情勢の脈絡から日本の創作界を検討するうえでも、また今日に至る作曲家の活動意義を考察するうえでも看過できるものではない。本研究では、設置当初の作曲部について、学校史料と当時の在学生の資料を併用しながら、指導する側と教育を受ける側という両方向の視座から多角的な論究を試みる。さらに、明治期からの国楽創成の潮流を視野に入れ、唱歌や校歌、国民歌謡を含む「歌曲」に焦点を絞り、1930年代にどのような作品がつけられ、創作

² 「歌曲」という用語については後述するが、本論文では、独唱・合唱等にかかわらず、日本語による声楽作品全般を指すものとして、広義の意味で使用する。

³ 作曲部が設置された年を「1932年」と記した書籍・論文は多く見受けられる。例えば、富樫康の『日本の作曲家』（東京：音楽之友社、1956年）や、秋山邦晴の『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ』（上巻、東京：音楽之友社、1978年）、石田一志の『モダニズム変奏曲——東アジアの近現代音楽史』（東京：朔北社、2005年）、鈴木慎一郎の博士論文「昭和前期の師範学校における音楽教育実践に関する史的研究」（社町：兵庫教育大学、2006年）など、いずれも1932年を作曲部設置年としている。作曲部が事実上開設された年としては、入学試験が実施され、作曲志望学生が入学を果たした1932年ということになるが、制度としては、その前年に「文部省令第13号」を以て規則改正が実施されている。本論文において、作曲部設置の年が1931年であることを改めて確認しておきたい。なお、東京藝術大学の学校史料である『東京音楽学校一覽』や『東京芸術大学百年史』、現在開設されている公式ホームページの「作曲科」の「学科・専攻概要」を参照すると、作曲部が置かれた年は1931年と明記されている。

において何が問題となっていたのかを検討する。

本研究では、同時代に身を置きながら考察を深め、最終的に今日的観点から問題を整理・再編してゆく指針をとる。例えば作曲部が設けられたことや一曲の歌曲がつくられたことについて、それを単なる歴史上の一事象として片付けるのではなく、その背景にある膨大な音の響きや人々の行為を丁寧に掬い上げながら、1930年代の東京音楽学校という複雑な研究対象と向き合いたい。

東京音楽学校に照準を定める理由と意義を提示するため、まず同校に対する批判的評価を検討する。音楽取調掛を前身とする東京音楽学校は、官立学校であったことにより、必然的に批判されやすい立場にあった。「アカデミズム」を本義とする以上、東京音楽学校は「保守性」あるいは「反動性」といった概念から生じる批判を引き受けざるをえなかった。作曲家の小鍛冶邦隆は、信時潔、橋本國彦、下總皖一、長谷川良夫にみられる「ドイツ音楽志向の強い教育方針」や、^{エクリチュール}作曲書法教育を根幹とする池内友次郎などに言及したうえで、「戦前・戦後の伝統的な作曲専門教育にみられる^{モジュール}流派に、あたかも日本的な伝統芸能のあり方になぞらえるように、アカデミズム・保守性というあいまいな概念が重ねあわされている」として、それが「こんにちにいたっても反動性という評価を温存する根拠となっている」と述べている（小鍛冶 2010:99-100）。

東京音楽学校は、歴史的に批判を受けがちな位置付けにあったわけだが、実際に資料に基づいて考察を進めていくと、1930年代の東京音楽学校が保守的ではなく、むしろ革新的であったことが浮き彫りとなる。そして、人材育成においても、作曲においても、明治期から取り揃えられてきた担い手、制度、場、技法、理論、思想といった様々な「装置」が整い、「実際化」できるようになった時代こそ、1930年代であったということが出来る。

研究対象とした1930年代は、一つの「時代の切れ目」であり、「いままでキャンノンと呼ばれたものの読み方が違ってくる」と共に、「キャンノンそれ自身を支えているパラダイムが揺らいでくる」ことで、様々な知が新たに見えてくる時期にあたるとされる（成田・吉見 2002:7）。

この指摘を芸術領域に引き付けると、例えば1930年代の美術領域における先行研究では、「個性よりもさらに大きな創造力」（河田 2004:9）が働いていたことが指摘されている。この点を音楽に敷衍すると、現代における「作曲」は「音による自己の世界観の表現」（柴田 1988:222）であるとされているように、必然的に作曲家の芸術観が問われることになるが、近代の「音楽づくり」は「個性」を超越したものとしての一面を保有していた。個を超越し

た巨視的な地平を把握することは、近代という時代を扱う上で重要である。

本論文で考察対象とした1930年代は、満州事変が起き、第二次世界大戦が開戦した時代でもある。日本を基軸としてみれば、対中国の日中戦争、対米英の太平洋戦争、日独伊の同盟関係など、世界と日本が軌を一としていた時代である。そのため、対象を昭和5～15年という元号による把握にとどまらず、「1930年代」という括りで論述することにした。

1930年代は、社会的にも文化的にも重要な問題点を内在させている。近代という時代やそこで実施された音楽活動について検討するうえで、1930年代の東京音楽学校に注目することは効果的であり、なかでも作曲を扱うことはこの時代の重要性を際立たせることになる。本論文は、様々な要素が絡まり合った複雑なコンテクストを吟味しながら、1930年代の東京音楽学校の事例より作曲界の一隅を照らし出す。

第2節 本研究の背景と問題意識

第1節で、1930年代という時代や東京音楽学校の作曲関連事項を研究対象とする意義について述べた。本研究が最終的に「近代日本音楽史観の再構築」を目標としていることにかんして、第2節で記述する。

まず、論述において核となる本研究の問題意識として、次の2点が挙げられる。①「戦前の作曲家やその作品については、従来ほとんど注目されてこなかった」(佐野 2011:172)ことへの危機意識と、②戦後の日本の作曲界が「戦前の作曲界の遺産には見向きもせずに、まず自分の出発する地点をみずから探すことからはじめた」(秋山 1978:[1])ことへの疑念である。②にかんしては、まず、日本の文化において「歴史の積み重ね」としての認識が希薄であることが関係している。この性質は、従来の日本音楽研究でも「並列的」(吉川 1979:19)や「併存性」(横道 1986:12)という用語で指摘がなされてきた⁴。各時代における音楽の様式あるいは活動が、それぞれの社会に適応しつつ、旧来のものを消滅・吸収せず新旧の独立関係を築くという特性は、日本の歴史や文化を考察する際に重要な論点の一つとなる。しかし、本論文で考察対象としている第二次世界大戦前後の作曲界にかんしては、文化の重層性という問題だけにとどまらない。上記の①とも関連するが、そもそも「戦前の作品群は未熟

⁴ 小島美子「音楽史学としての日本音楽史研究」『日本音楽とその周辺』(東京：音楽之友社、1971年)153頁、塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』(東京：多賀出版、1992年)8頁参照。

であるという認識と、第二次世界大戦後は戦時中の軍国主義、国粹主義イデオロギーを払拭するために、『民族的性格』を持つ作品を避けようとする」傾向が強くみられた（服部 2014:3）。また、戦前・戦中期の音楽に対して、「芸術はその時代に沈黙を強いられた筈という、初めに答えありきの史観が跋扈した」（片山 2008:[1]）という背景もある。さらに、「戦後の日本は、戦前の文化をすべて一括りにして否定しようとするかのような、いわば振り子を 180 度反対に振った歴史観、文化観にとらわれてきた面がある」という見方もある（渡辺 2010:111）⁵。こうした音楽史観は、年月を重ね人々を介しながら歴史的に構築されてきたものであり、事実関係や妥当性は常に問い返されるべきものであろう。本論文では、戦前に多様性を帯びていた音楽状況を明らかにし、上記のような音楽史観の見直しと再構築を目指している。

戦後の歴史記述では、ヨーロッパ中心主義や進歩史観が見直されたことで「前衛」という概念も成り立たなくなった。戦後は、唱歌など「学校音楽」への反発が根深いものとなって表れた。帝国主義を表象するものは、否定するべきものと考えられた。この点は、前節で述べた東京音楽学校への批判要素としても有効に作用するものである。歴史観や価値観は、必然的にそれ自体流動的に変容していくものである⁶。しかし、それらをふまえて、近代日本の音楽史観を検討することこそ重要となってくる。第二次世界大戦後に「否定」されたもののなかにも、改めて考察する意義が認められるものもある。

信時潔や山田耕筰を継承しようとする者がいなかったこと⁷、橋本國彦の作曲語法が検討されてこなかったこと⁸、そして武満徹らが戦前・戦中期の作品を「否定」しようとしたこと⁹は、いずれも単なる過去として放任しておくべきではない。なぜこのような結果とならざるをえなかったのか、その意味を、いま改めて問う必要がある。

⁵ 先行研究では、戦後の日本が自らの過去を否定して伝統を捨て去ろうとしてきたことを憂い、その原因が戦勝国による不公正な裁判にあったとする「勝利者史観」を糾弾する動きがあることも指摘されている（渡辺 2010:111）。

⁶ 明治期を射程に入れて考えると、近代という時代は、日本における「音楽」という概念そのものが大きく変化してきた時期である。

⁷ 『日本戦後音楽史』上（平凡社、2007年）に掲載された佐野光司の「はじめに」では、「大胆な言い方を許していただければ、山田耕筰を直接継承しようとした者もいなかったし、同様に信時潔を継承しようとした者もいなかった」と記されている。

⁸ 藍川由美『これでいいのかにつぼんのうた』文藝春秋、1998年、76頁。

⁹ 『武満徹対談集』下、芸術現代社、1976年、146頁。

本研究は、作曲家・作品研究の基礎的部分を補足するものであると同時に、創作史における記述や評価のされかたをも含めた問題意識に根差したものである。1930年代の作曲にみられる制度や作品の実相解明をすすめることで、戦後の歴史観によって充分検討されてこなかった当時の創作の重要性を提示する。

第3節 先行研究と本研究の意義

本研究は、東京音楽学校の教員や学生を主要な研究対象とするものであるが、人物研究を目指すものではない。したがって、個々の先行研究は各人物ごとに述べていくこととし、本節では大きな枠組みとしての研究的視点を確認する。

本論文で切り口としている東京音楽学校の作曲教育や、1930年代における同校の歌曲創作に特化した研究は見られない。しかし、それらを包括する関連研究は多くあり、本研究を進めるうえでも有益である。

参照する先行研究のうち、本節では、関連度が高い順に6項目をたてる。

①東京音楽学校研究、②唱歌・歌曲にかんする研究、③創作史および作曲家・作品研究、④太平洋戦争と音楽にかんする研究、⑤国民国家論と音楽にかんする研究、⑥近代日本における洋楽受容史研究。

以上の6項目について、先行研究を挙げながら本研究の参照点を記述する。

①東京音楽学校研究

明治期の音楽取調掛にかんする研究は早くから着手されてきた¹⁰。しかし、本論文の研究対象である1930年代、すなわち昭和戦前期の東京音楽学校に論及したものは多くない。

その中で、『東京芸術大学百年史』¹¹は資料集成として最も重要なものであり、要所に記載された解題や補足の文章も含めて、貴重な先行研究の成果であると考えられる。また、『近

¹⁰ 『音楽教育成立への軌跡——音楽取調掛資料研究』（東京芸術大学音楽取調掛研究班、東京：音楽之友社、1976年）など。

¹¹ 『東京芸術大学百年史』は東京音楽学校篇全3巻、演奏会篇全3巻、東京美術学校篇全3巻、大学篇、美術学部篇、音楽学部篇から成る。東京芸術大学百年史編集委員会編、東京：音楽之友社、1987～2003年。

代日本における音楽専門教育の成立と展開』¹²『東京音楽学校の諸活動を通して見る日本近代音楽文化の成立——東アジアの視点を交えて——』¹³をはじめ、日本学術振興会科学研究費助成事業によっても重要な研究成果が示された。

論文としては、乗杉嘉壽が校長を務めた時代の東京音楽学校研究（橋本 2006,08,10,12）が大いに参考になる。また、1931年に編纂された歌曲集『新歌曲』についての論文（三枝 2010）なども貴重な先行研究として挙げられる。

上記の先行研究を参照しつつ、本論文では、東京藝術大学附属図書館や同大学アーカイブセンター大学史史料室¹⁴の所蔵資料である一次資料も活用した。1941年まで活動していた東京音楽学校の学内組織「学友会」が発行していた雑誌『音楽』や、音楽学校の同窓会組織「同声会」の会報についても、記事を丹念に追跡することで1930年代の状況を詳細に解明した。

②唱歌、日本歌曲にかんする研究

唱歌と讃美歌を巡る研究（安田 1993・2003、手代木 1999 など）や、唱歌教育を明らかにした研究（山住 1967）など、重要な先行研究が複数発表されてきた。

唱歌や日本歌曲にかんしては、教育や声楽の現場から研究に波及した事例も多い。楽譜の校訂や出版も近年進められてきた。先行研究のなかでは、日本歌曲の歌唱法を伝統的な音楽との接点から実践的に探究した研究（青山 1986）や、近代史のなかで「うた」について考察し、日本語の特性をふまえたうえで歌唱法を検討した研究（藍川 1998）などが豊富な参照点を備えている。近現代の日本における「うたう」という行為を主軸とし、唱歌や校歌の意味を解き明かした著書（渡辺 2010）もある。その他、日本歌曲にかんしては、木下保、

¹² 2005（平成17）～2007年度、研究代表者：大角欣矢、研究課題番号17320026。

¹³ 2008（平成20）～2011年度、研究代表者：大角欣矢、研究課題番号20320030。

¹⁴ 2009（平成21）年、東京藝術大学音楽学部学術編纂室が開室し、2011年には「総合芸術センターアーカイブセンター大学史史料室」となった。2016年より、「アーカイブセンター大学史史料室」となったため、本論文でもこの呼称を用いる。史料室の所蔵資料には、東京音楽学校時代の文書や写真の他、作曲家の自筆譜、ノート、原稿などの寄贈資料も含まれている。史料室のホームページによると、文書史料5000点、刊行物1000点、演奏会プログラム1000点、写真1400点、ポスター300点、CD・DVD100点ほどを所蔵している。（<http://archives.geidai.ac.jp/#archives>、2017年10月20日最終閲覧。）

四家文子、酒井弘、大賀寛など、これまで多くの声楽家が作品解釈や歌唱法を検討し、文章化してきた。

日本歌曲の分析的研究としては、1900（明治33）年から1928（昭和3）年頃までを対象に、音階や和声の点から作曲技法を考察した小島美子の論考（小島 1962）が鋭い指摘をしている。この論考は、早い時期に発表されたことに加え、日本の伝統音楽との関連から歌曲創作の音楽技法を検討した研究として注目すべきものである。

また、最近の研究で、「芸術歌曲」としての「歌曲」概念の成立を探究した論考もある（津上 2017）。この先行研究は、音楽雑誌、事典、放送用語など、それぞれにおいて「日本歌曲」「歌曲」という用語がいつごろ、どのように使用されているかを調査したもので、1940年代に放送用語としての「歌曲」が定着した一方、「日本歌曲」という用語は長らく親和性のもたれてきた用語でないことが指摘された。「歌曲」という用語については、本論文でも使用に留意が必要であるため、次節でさらに検討する。

先行研究で記述されてきた、唱歌を含む日本語のうたの歴史や歌唱研究の問題点などをふまえ、本論文では1930年代の歌曲創作における当時の試みの具体的内容と今日的意義を考察する。

③日本の創作史と作曲家の研究

明治期以降の日本の創作史や作曲家の活動、作品にかんする研究について述べる。

外国人による日本の作曲家記述は、客観的な眼差しによる鋭い指摘が特徴である。エタ・ハーリッヒ・シュナイダー Eta Harich-Schneider (1897~1986) の著書は、早い時期に出版されている点で見逃せない（シュナイダー 1950）。異文化受容を「機械的な模倣」、「感受性に向つての歩み」、「異文化の完全な所有」という3段階に分け、日本は1950年時点で未だ第1段階にあると述べた。この著書のなかで、日本の作曲家たちは、西洋音楽を感受し模倣する段階にとどまり、精神的な自立性を獲得できていないとされている。

日本人作曲家の活動や作品を概説した著書は、比較的早い時期から出版されていた（富樫 1956）。また、概論の域を一步出て、作曲家の言説や活動の意義を問う著書も出されてきた（秋山 1978 など）。1900~1960年を通時的に扱った著書（小宮 2001）では、創作史における重要事項が歴史的に捉えられている。

日本人作曲家の個別研究は、未だ充分であるとは言い難い。山田耕筰、信時潔、橋本國彦

などでさえ、近年になり本格的な資料整理や学術的研究が始められた状況である¹⁵。後述する下總皖一、細川碧、片山穎太郎などの研究は、本論文執筆時点において、ほとんどなされていない。

本論文では、先行研究を参照しつつ不足部分を補いながら、作曲家や作品研究の前提となる基礎事項の整理も含めている。作曲関連事項のうち、1930年代の東京音楽学校に焦点を絞った本研究は、音楽学校出身の他の作曲家研究にも貢献できると考えられる。

④太平洋戦争と音楽にかんする研究

本論文が研究対象としている1930年代は、満州事変勃発から太平洋戦争終結に至る、いわゆる15年戦争が始まる時代である。戦前から戦後に至る音楽研究は、21世紀以降とりわけ進められつつあるが、ここでその論考を取り上げて記載内容や視点を検討する。

戦争があった社会的背景と音楽について論じた研究(秋山 2003)は、作曲家や音楽評論家の証言を含む豊富な資料や、著者自身の実感のこもった文章が特徴的である。

1920～50年代の日本の音楽教育と大衆社会史の形成に着眼した研究(上田 2010)では、現代的な秩序意識を文化史のなかで捉えようとした。芸術文化、学校文化、大衆文化、地域社会の都市化や教育の自律性など広い範囲の研究対象を多角的に考察している。

総力戦下での音楽活動について歴史的事実を明らかにした研究(戸ノ下・長木 2008)では、戦争との関連から被覆されてきた研究対象について、今日的な視点から再考することが試みられている。

戦中期のみならず、戦前から戦後に至る文化の潮流に着眼した研究(クロッペンシュタイン 2005)は、本論文の問題意識と重なっている。近年の研究では、戦後の「断絶」よりも「継続」を強調する傾向にある。しかし、「文化というものは、継承と断絶のはざまの、つながっているようないないような、微妙な空間をさまよいながら形作られてゆくもの」(渡辺 2010:vii)であり、その動向を捉えることこそが重要となる。

本論文では、戦前・戦中の時代状況を従来の研究とは異なる角度から照らすものであり、戦後音楽史を考察するうえでの前提となり得るものである。この点は、結論において詳しく論じる。

¹⁵ 東京音楽学校の作曲部教員にかんする先行研究は第3章第3節で述べる。

⑤国民国家論と音楽にかんする研究

国民国家論は、「近代」という時代を相対化するものであった。次項の⑥とも関連するが、特に国民国家形成の脈絡で捉えられる音楽研究について、本項で扱うこととする。

伊澤修二の活動や言説を解き明かし、国家の形成や国民の徳育との関連から音楽を論じた研究（竹中 2000、奥中 2008）は、歴史的な事例としてのみならず、日本人の音楽教育について再考するうえでも重要な意味をもっている。

また、近代日本における音楽の生成過程を、雅楽の改革や整備の観点から明らかにした著書（塚原 2009、寺内 2010）もある。雅楽は、明治国家により制度化され、儀礼や祭祀に用いられた。政策課題や制度の変遷に応じ、ときには記譜法や編曲を通して西洋音楽も取り込みながら近代雅楽が展開したという指摘は、近代日本における国家政策や制度と音楽とのかかわりを検討するうえで示唆に富む。

その他、日本の国民国家創出にかんして、浪花節から論じた研究（兵藤 2009）もある。本書では、制度や機構ではなく、大衆が支持した浪花節によって形成された近代国家の一面が示されている。

国語と唱歌を引き合わせ、両者を国民形成の文脈で論じた研究（長 1998、山東 2008）も重要であるが、これについては、第1章で詳しく述べる。

本論文では、国楽という理念が想定されていた近代の歌曲を考察し、先行研究で指摘されてきた国民国家論を実践的見地から明らかにする。伊澤修二にかんする先行研究や唱歌の歴史的意義および国語との関連を扱った論考については、第1章をはじめ随時参照する。

⑥近代日本における洋楽受容史研究

明治期以降の洋楽受容を通史として記述した著書はいくつもある（園部 1956、堀内 1977、中村 2003 など）。貴重な資料や証言に基づく記述が含まれている点で、これらの著書は参考になる。しかしながら、いま改めてこれらの記述を見直してみると、前提となっている考え方が必ずしも妥当でないことに気づく。つまり、「本格的な」西洋音楽の受容史として、「高度な」方向へむかって「発展」していくという、進歩史観に裏打ちされた歴史観に依拠していたことが指摘できる。新しい技術を習得する場合、試行錯誤を繰り返しながら時を経て、より習熟していくことは事実である。ただし、その過程は一概に「進歩」と断言できる

ものではなく、また「未熟」であることが「劣っている」とも限らない。本論文ではこの点に注意しながら、上記の文献を参照したい。

明治、大正期の音楽史について豊富な資料を用いてまとめあげた著書には、遠藤宏の『明治音楽史考』（1948年）や青柳善吾の『本邦音楽教育史』（1979年）がある。両者は「教育音楽」「芸術音楽」を明確に区別しているが、歴史的には「教育」としての「音楽」と、「芸術」としての「音楽」が混在し、「音楽」の概念そのものが時代と共に形成されてきたことに留意する必要がある。

また洋楽受容史研究にかんしては、西洋音楽の導入を外国人指導者との接点から跡付けた研究（中村 1993）や、軍楽隊、伶人、蘭学者などの事例から 19 世紀日本の西洋音楽形成過程を論じた研究（塚原 1993）など、これまでに優れた研究が提出されてきた。日本の洋楽受容に大きな役割を果たした外国人たちの活動を明らかにすることや、音楽伝承の場、担い手、制度などを検証することは、西洋音楽の定着を日本音楽史のなかで考察するうえで不可欠であった。また近年では、東京以外を対象にし、近代という時代を考察した研究も発表されている。例えば、沖縄音楽を教育とのかかわりを中心に論じ、「異文化」である西洋音楽との接触から「自文化」である沖縄の音楽にどのような変化があったのかを明らかにした研究（三島 2014）では、学校を軸として、音楽教育の拡張が示され、音楽観の形成過程や沖縄における創作活動が多面的に論じられた。

本論文では、近代日本における音楽史研究で明らかにされてきた事象および提示されてきた観点を参照しながら、洋楽受容史の潮流のなかで 1930 年代の音楽を再考する。言い換えれば、明治期の西洋音楽受容を扱った研究の延長線上に、本論文を位置付けることができる。

以上、本節では、先行研究と本論文における参照点について、6 つの項目にわけて述べた。ここで挙げた先行研究は、いずれも、音楽文化史研究のなかに教育史や人物研究を内包するものであった。この他、特定の人物に照射しつつ、日本の音楽教育の在り方を問い直した研究にも優れた論考があり（権藤 2015 など）、本論文ではそれらも随時参照する。

第 4 節 用語について

論述に先立ち、本節では、多義的な用語について考察しておく。ここに記す用語は、それ

ぞれ時代や使用する人・状況によって大きく意味が異なるものである。ただちに概念規定をすることは困難であるが、それをふまえたうえで本論文での各用語（近代、国楽、歌曲、作曲・創作、戦争）の使用について検討する。

近代

まず、「近代」を標榜する時代について述べる。時代の定義は、歴史の認識や解釈の仕方を示すことになるため、ここで多角的に検討しておきたい。言うまでもなく、「近代」と「現代」の区別は容易に示すことができない。何を基準に線引きするのかによっても変わってくる。一般的な用語としての「近代」と音楽史上の「近代」も一致するとは言いがたい。

「現代」が狭義では「当世」を意味することから、必然的に50年前の「現代」と今この時点での「現代」は指示内容も異なってくる。例えば、1962年刊行の岩波講座『日本歴史近代1』を開くと、目次には「開国」「幕府の倒壊と戊辰戦争」といった項目が並んでおり、記述内容は桜田門外の変や尊皇攘夷思想、国会開設などである。しかし、1963年刊行の同シリーズ『日本歴史 現代1』の「現代史概説」において、執筆者の三木清は、岩波講座の「現代篇」が扱う時代を1900（明治33）年から現在（著書出版時点）までと設定している。ここでの時代区分は、社会・経済構造を根底におき政治的变化を基準に求めている。1900年は「帝国主義時代」として捉える「日本現代史の始まり」である、と三木は述べている。ここで一つ留意しておきたいことは、複数の執筆者による本書が「帝国主義」という用語を多用していることである。今日において「近代」を捉え返すとき、「帝国主義」という用語は念頭に置いておく必要があると考えられる。

日本の近代化は、国家事業としての政策によって推進されてきたが、その発端はすでに幕末に芽生えていた。欧米列強の軍事力を目の当たりにし、その危機から各藩を超えた日本という国への意識が高まったのである。つまり、幕末から明治維新前後のどの地点を「近代」の端緒とするかということも問題となる。

中村洪介は遺稿のなかで、仮に明治以降を「近代」と呼ぶにしても、「封建制」と「近代性」の重なりが多く見受けられ、時代区分の曖昧性を大きくしているため、「日本の『近代』を一意的普遍的に定義することは絶望的」だと述べている（中村 2003:2）。「近代」の指標をどこに求め、どう定義するかは研究者にとって悩ましい問題であると言える。

用語を規定するには、実体的な在り方と認識的なありかたを峻別する必要があるということに鑑みても、「近代」の定義は容易でない。本論文では、実体を探りつつ、先行研究に

みられる認識的な側面を整理するかたちで「近代」を捉えたい。そこで、「近代」の実相を探り出すため、「近代」に相当する時代における音楽史の区分について検討していく。以下、近代の音楽史にかんする先行研究から、時代区分にかんする3つの事例を挙げる。

まず、細川周平の記述を参照する。細川は「近代日本音楽史・見取り図」で、「第1期」を1853年から1905年と定めており、黒船来航から日露戦争までのこの時期は、「洋楽が公式文化になるのに費やされた」と言う(細川 1998:27)。1905年から1925年、つまり関東大震災までの20年を「第2期」とし、「上から押しつけだった洋楽に下からの支持が少しずつ得られるようになった」と述べている(同前、28)。1925年から1945年、敗戦までの20年を細川は「第3期」とした。ラジオ、レコード、トーキーなどの影響を受け、「産業化」「テクノロジー化」に特徴づけられる時期である。

次に柴田南雄の見解について述べる。『西洋音楽史 4 印象派以後』のなかで、柴田は創作活動に主眼をおいて日本音楽史の歴史を4つの時期に区分している。第1期は1853～1900年の「胎動期」とされる。この期間は、ペリーの軍楽隊上陸から滝廉太郎のドイツ留学までであり、唱歌や讃美歌が多く作られた時期である。1901～1926年、つまり明治中期から大正時代の終わりまでを、柴田は「第2期」とし、「芸術歌曲の完成期」と記している。1927～1945年は「西洋の現代様式の影響による」大規模な作品が生み出される時代とされる。この昭和初期から敗戦までが「第3期」である。「第4期」は1945年以降で、12音技法、ミュージック・コンクレート、電子音楽が導入された時期であり、「技術的、内容的に高度な作品」が出てくる時代とされている。

同書で柴田は、西洋音楽史における印象派以後に対して、作曲様式などから3つの時代区分を示している。1890年頃から1918年まで、つまり19世紀末から第一次世界大戦の終わりまでを第1期とし、第二次大戦が終わった1945年以降を第3期とする。両大戦間は第2期とされている。音楽史的時代区分と共に、一般歴史と音楽史における「近代」、「現代」についても記述があるが、英語、フランス語、ドイツ語の対象とする範囲もまちまちであり、確定的な定義を下すことはできないと述べている。日本語の「近代」、「現代」については、辞書の語義さえ曖昧であり、歴史や文化史でも時代や解釈によって一定ではないことを指摘している。欧米で当代の音楽を「現代」、「近代」と区分を行う習慣がないことや、「音楽創作が演奏という媒介をへて聴衆に受容される」こともふまえた上で、柴田は、『現代音楽』も『近代音楽』もまったく同義語として同格に用いるのがよい」と主張した(柴田 1976:14)。

近代音楽の中でも沖縄に焦点を絞った三島わかなの研究のなかで、「近代」は、琉球処分・

廃藩置県が実施された明治 12 (1879) 年から第二次世界大戦が終結した昭和 20 (1945) 年までの期間と規定されている (三島 2014:20)。時代設定にあたっては、沖縄における西洋音楽の実質的な契機を明治政府の近代化政策に求めていることがわかる。

とりわけ「近代」という時代や音楽史におけるその時代区分は、研究対象や主眼の置き所によって多様である。本論文では、上記のような先行研究の時代区分を考慮にいれ、開国以後の西洋諸国との接触に明治期の端緒を見出し、研究対象の 1930 年代まで含めるものとして「近代」を捉える。

国楽

次に「国楽」について検討する。「国楽」をめぐる論考は先行研究でもしばしば取り上げられているが、「国民楽」「国民音楽」との区別も含めてここで簡単に整理しておきたい。

「国楽」は“national music”の訳語で、明治期の日本では「理念的、あるいは政策的言辞として使われ」(塚原 2009:108)、実際の音楽様式に対応していないことが多かった。「国楽」という用語を用いた最初期の事例は、1874 (明治 7) 年の神田孝平の記述や 1878 年の目賀田種太郎の上申書に見出される。目賀田と伊澤修二による国楽理念は、後述するように音楽取調掛および東京音楽学校の学校方針に反映されることになる。神田や目賀田の他にも、1893 (明治 26) 年の雑誌記事では、井上毅が「西洋音楽を移して国楽となすの適否は尚ほ未定の問題」と述べている¹⁶。

それぞれ「国楽」をどのように捉えていたかについても、人によって異なる。上記の役人たちが書類上用いる場合などは、政策的な意味合いを帯びていたり、国民の音楽という大きな枠組みで考えられたりしていたが、例えば東儀鉄笛が用いた「国楽」は、「日本音楽」、実質的に「外来の種目も含め、日本の既存の音楽の総称」であった (寺内 2010:23)。

1930 年代になると、「国楽創成」が「新日本音楽建設」という言葉で置き換えられることもあった。「新日本音楽」といえば、今日では、宮城道雄や吉田晴風らが 大正期に起こした邦楽界の動向を指すことが多い。しかし、1930 年代に「新日本音楽」といった場合、「国楽」に類似した意味合いを持っている例も見受けられる。例えば、共益商社書店から 1935 年に

¹⁶ 『音楽雑誌』第 36 号 (音楽雑誌社、1893 年 9 月、12 頁) 掲載の「井上文相の音楽意見」より引用。なお、雑誌発行 3 か月前にあたる 1893 (明治 26) 年 6 月から一時的に東京音楽学校は東京高等師範学校の附属校となり、再び独立するのは 1899 年 4 月である。

創刊された『音楽研究』¹⁷では、「今日日本の音楽界のあらゆる方面に『新日本音楽建設』の気運が力強く台頭しつつあること」について述べられている（高橋 1935:4）。『音楽研究』が「日本人自身の音楽の創造」を促進するために「古典を研究し、新しい傾向を研究し、東洋的なるものを研究し、また西洋的なるものを研究する」と宣言している（同前）ことから、明治期に唱えられた「国楽」と方向性は同じであると言える。

明治期日本の「国民音楽」は、ドイツに範を求めたものであったが、ロシアの国民楽派も想定されていたようである（熊沢 2009:146）。そのため、ドイツやロシアなど各国の音楽が文脈にみられるときには「国民音楽」という共通の呼称が使用され得る。

「国楽」、「国民楽」、「国民音楽」といった言葉は、実際には明確に区別されずに用いられていた。これらの用語に言及する際には、思想の変質、概念の無限定さに留意したい。いずれも先天的にナショナリズムと関連する用語であり、「国家」への顧慮なしに用いることはできない。本論文では、明治期から昭和戦前期の近代国家形成と音楽とのかかわりを述べる際、「国楽」について言及し、特に第1章でその概念や変遷について検討する。

歌曲

次に、「歌曲」という用語について記す。本論文では、唱歌、校歌、日本歌曲について論じるにあたり、それらの総称としての用語を必要としている。しかし、妥当な用語を見出すことは困難であり、ここでは「歌曲」の語を便宜的に用いる。

日本語のうたという意味では、「歌謡」という用語が用いられることもある。ただし、歌謡は日本の韻文形式の文学という要素が強い。また、歌謡曲という言葉が大衆に浸透しているだけに、歌曲と比べると中立的な意味合いながら限定的な使用となる。

「歌曲」は、いわゆる「芸術歌曲」、特に独唱曲を示すことが多い。なかでも、独唱曲を指す場合が大半である。「歌曲」に斉唱でうたわれる校歌などを含めることには疑問の余地があるものの、原義における「歌曲」にたちかえり広く声楽作品という意味を含むこともで

¹⁷ 『音楽研究』は、東京音楽学校卒業生の高橋均と共益商社書店主の白井保男が企画し、1930年10月に創刊された季刊雑誌である。装幀、題字、書体は、日本画家の田部井石南によるもので、印刷はオフセット、用紙は上質紙とするなど、発刊当初は豪華な雑誌であった。高橋と親交のあった信時も関与し、二人が出した原案に基づき編集が進められた。P. ヒンデミット、A. シェーンベルクなどを取り上げ、当時としては最先端の音楽に目を向けた雑誌であった。一方で、日本の伝統音楽に対する論考も多数掲載した。『音楽研究』は、1938年7月の第3号第4号をもって終刊となった。

きる。『音楽大事典』の「歌曲」項目¹⁸をみると、「広義には、声楽における小曲を指す。すなわち独唱・合唱を問わず、また民謡・童謡・流行歌・唱歌・芸術歌曲などすべてを含みうる」と記載されている。さらに、三浦俊三郎の『本邦洋楽変遷史』を参照すると、「創作歌曲」という言葉が用いられており（三浦 1931:176）、のちに日本最初の校歌となる《金剛石》や中等唱歌集の掲載曲も含まれていることが確認できる。

上記のような先行研究もふまえ、本論文では、広義の意味として「歌曲」を用い、日本語による声楽作品全般を指すものとする。

作曲・創作

次に、「作曲」および「創作」について述べる。本論文では、「つくる」という行為やそれを示す言葉が重要な鍵となる。「作」、「創」、「造」などが「つくる」の漢字として一般的であるが、本論文では特に「作曲」と「創作」の区別を混同しないようにする。学科目としての「作曲」があった一方で、例えば実際の曲づくりは詩と音楽など総合的な「創作」であった。東京音楽学校では、作曲を専攻する学科と作詞を専攻する学科があった。当時は「作歌」という用語を用い、曲をつくることは言葉をつくることと連動していた。そうした背景を考慮にいれているため、本論文では、歌曲の作曲を特に「歌曲創作」と記している。

特に論述の際には、教育科目としての「作曲」と、実践的な歌曲の「創作」を区別するために、両者を意識的に使い分けることとする。

さらに、「創作」といった場合には、「曲を作る」のみならず、音楽文化を創造していくという意味合いを含む場合もある。「創作」という行為は、近代以降の日本において常に矛盾を抱えてきた。西洋音楽の技法を修得して活用することと、日本人としての文化的アイデンティティを希求すること、この不可避の二重構造に身を置くことになった近代以降の作曲家たちは、日本語の歌曲をつくる際にも必然的に葛藤することになる。しかし、曲を作ることだけでなくその周縁の課題に真摯に向き合ってきたその道程こそが、近代日本の「創作」の軌跡となった。

戦争

最後に「戦争」という言葉が指示する内容について確認する。

¹⁸ 『音楽大事典』第2巻、東京：平凡社、1982年、535～539頁。「歌曲」項目執筆者は金澤正剛。

本論文で特に説明なく「戦争」と記す場合は、1941年に開戦した「太平洋戦争」を指すものとする。また、「第二次世界大戦」と記載するとき、想定しているのは日本よりも世界の動向である。日本との関係性に重点を置く場合には、太平洋戦争と記す。『アジア・太平洋戦争事典』によると、「太平洋戦争」という用語は、大正時代から仮想戦記などで日米戦争を表す呼称とされ、開戦時にも海軍がこの呼称を採用するよう主張したとされる。戦前・戦中期には、太平洋戦争と同義で大東亜戦争が使用されることもあった。しかし、戦後は占領軍が「大東亜戦争」の呼称を公式文書で使用することを禁じ、一方では多くの歴史研究者が「大東亜戦争」が戦争を正当化するものだとして、この用語は忌避されるようになる。この戦争について、公式声明では「先の戦争」と呼ぶことが多いが、刊行物では太平洋戦争を使用する事例が大半である。本論文でその他の戦争について記述する際には、「日中戦争」などと明記する。

また、時代を表す際に、「昭和戦前期」、あるいは「戦前・戦中期」という用語を用いることがある。「戦時」について、例えば『日本近代教育百年史』では、満州事変勃発から太平洋戦争までの1931～45年を「戦時期」として区分している¹⁹。これらの用語の妥当性や期間の規定については、慎重かつ丁寧な吟味を要するが、本論文では仮に、「昭和戦前期」は1930年から45年まで、「戦前」は太平洋戦争開戦に至る1941年まで、「戦中」は1941～45年を指すものとして用いる。

第5節 論文の構成

本論文は、序論、第1章～第4章、補論、結論から成る。以下、各章の概要と着眼点を述べる。

序論では、論文の目的および論題の背景について確認したうえで、関連する先行研究の要点を記す。本論文で頻出する用語の中には、「近代」や「国楽」などの多義的なものもあり、序論でその内容を概説する。論文の構成を記述し、4節から成る序論を結ぶ。

¹⁹ 『日本近代教育百年史』第1巻、東京：国立教育研究所編集・発行、1973年、953頁。本書では、「戦時期」をさらに3つの時期に分けて叙述している。「第1期」は中国との全面戦争が始まる1937年まで、「第2期」は対英米への宣戦布告を経て日本の敗色の兆しがみえる1942年まで、「第3期」は敗戦の詔書が発せられた1945年までと規定されている。

第1章では、東京音楽学校の理念や教育体制について、国楽思想の背景とあわせて確認する。音楽（唱歌）は、明治期に国家国民形成の文脈において重要な役割を担った。国語が人為的に「つくられていった」ように、国楽もまた、つくりあげられようとしていた。第1章では、近代日本における「音楽」という概念そのものと音楽教育のあり方について考察し、第2章以降を進める際に前提となる東京音楽学校の歴史的背景や社会的意義を検討する。

第2章で、1930年代の東京音楽学校の状況を概観する。この時期は、乗杉嘉壽校長のもとで様々な改革が実行されていただけでなく、K. プリングスハイムなどの教員の影響もあり、音楽学校は活況を呈していた。本章では、当時の教員の顔ぶれや演奏会曲目の傾向、雑誌『音楽』（学友会発行）の記事などから学校状況を詳述する。思想問題が持ち上がっていたことや、徐々に戦争に傾斜していくことなども確認する。

第3章および第4章では、東京藝術大学で保管されてきた教務関係公文書や手稿資料を活用する。第3章は、東京音楽学校で体系的な作曲教育が実施され始めた点に注目し、初期の状況について具体的に解明していく。学校資料からは、本科作曲部のカリキュラム、試験問題、成績表を参照する。当時の在学生の資料からは、日記や書簡を用い、教育の受け手からみた学校生活を描き出す。

第4章で、東京音楽学校作曲科の教員・学生らが実際にどのような作品をつくっていたのかを究明する。第1節は団体歌についてである。東京音楽学校では委嘱事業として校歌などを多く手がけており、ここでは依頼内容や作曲状況について述べる。第2節では、教育や啓蒙のための歌として、『新訂尋常小学唱歌』や『国民歌謡』に注目する。第3節で歌曲集『音楽』を扱い、発行意図や編集経緯、収録作品について論じる。そして第4節では、実際の歌曲創作において課題となっていた日本的作曲と日本語歌唱に対して、当時の取り組みや考え方を検証する。

補論として、東京音楽学校本科作曲部の初期卒業生である柏木俊夫、渡鏡子、長與恵美子の活動をもとに、同時代の作曲家らが遺した業績や担ってきた役割についても検討する。

結論では、まず、明治期に提起された「国楽」の理念が、1930年代にも保持されていたことを確認する。そして1930年代は、試行、模索、問題提起が集約されていた点で、近代日本創作史において重要な時期であったことを明示する。最後に、本論文の今後の課題および展望を述べる。特に、「戦前」から「戦後」に継承されなかった活動に目を向ける必要性について記述し、それが近代日本音楽史観を再構築するための一助となることを述べ、本論文を結ぶ。

第1章 近代日本の音楽教育と「国楽」の背景

本論文では1930年代を研究対象としているが、当時の音楽状況を考察するうえで、明治期以降の近代日本における「音楽」の在り方を念頭においておく必要がある。特に、官立の東京音楽学校に焦点を絞った本研究において、国家と音楽のかかわりを確認しておくことは、論述を進めていくうえで必須であると考え。そのため、まず第1章では、「国楽」を基軸としながら近代という時代の特性と音楽とのかかわりについて検討する。

近代日本の音楽教育を国家形成の文脈で記述した論考はいくつも見受けられる。明治国家と音楽について論じた著書や、伊澤修二の音楽思想を明らかにした研究などについては、序論の第3節でも扱った。近年の先行研究における要点を一言で述べるならば、学校音楽、特に唱歌教育が国民編成の「装置」として機能していたという認識が浸透している。この見方は間違っていないが、さらに掘り下げてその構成要素としての人や用語を個々に吟味すると、各々の意図や含意に大きな振れ幅があることが明らかとなる。

国家形成に直接効力を発揮した音楽は、日本語の歌詞を有する唱歌であった。そもそも、西洋音楽受容当初には、音楽要素を「構築」していくという意味での「作曲」の概念は希薄であった。唱歌をつくることは、まず外国の曲につける歌詞をつくることであった。その意味で、国語と音楽は国家形成の両輪であったとすることができる。国楽創成が提唱された時代には、作曲することが想定されていたものの、対象は器楽曲ではなく、日本語の歌詞による歌曲作品であった。言葉を伴う歌づくりこそが、音楽文化を展開させるために必要な歯車であったのである。

本論文の第1章では、近代日本において、東京音楽学校がどのような役割を担うよう方向づけられたのか、官学という性質から読み解くことも試みる。カテゴリーとしては「専門学校」であった音楽学校だが、ナショナリズムと直接に結びついた1930～40年代の状況を考察するうえでは、「官立学校」としての在り方に注意を向ける必要がある。

本章では、先行研究を援用しながら問題を整理し、第2章以降に向け論点を先鋭化させていく。明治期の「国楽」思想と日本の音楽教育との関連を考察し、昭和戦前期への展開を想定して論述を進めていく。特に乗杉嘉壽の言説に頻出する「新国楽」という言葉からは、大きな影響力をもった「国楽」という概念から新たな一步を踏み出そうとする志向性が見受けられる。乗杉の教育方針および「新国楽」という考え方は、第2章以降への布石となる。

第1節 近代日本の国民形成を担った国語、音楽、教育

国家形成という大きな枠組みから「近代」について考えるとき、国語、音楽、教育は、それぞれ密接に関連していたことが指摘される。明治期以来の国民国家形成の位相は、学校という制度のなかに、あるいは教育理念のうちに、社会性（政治性）を内包するかたちで昭和期にも命脈を保っていた。「唱歌をつくる（あるいはうたう）」という行為ひとつをとっても、現代とは異なる意味付けがなされていた。

世界に目を向けると、フランス革命における市民の連帯感やドイツの「音楽の国」としての表象が鮮明になってくる。19世紀は、「国民」としてのアイデンティティ意識が醸成された時期であった（吉田 2005）。換言すれば、フランスやドイツも含め、近代は、「ナショナル・アイデンティティ」の確立を目指す時代であったと言ってよい。日本も例外ではなく、明治期からこの潮流に合流することになる。

「国家」を成り立たせるためには、国土だけでは盤石のものとなり得ない。土地を確保して国境という人為的にひいた線によって囲い込んだところで、そこにいる人々がナショナル・アイデンティティをもたなければ「国家」として十分に機能することはない。

この「ナショナル・アイデンティティ」にかんしては、「ネーション意識」と「カントリー意識」という二つの側面から論じることができる（西島 1995:175）。「ネーション意識」は、複数の政治的共同体との区別のために用いられる国民一体性の意識であり、その前提ともいえる「カントリー意識」は、視覚や聴覚を通して感受される文化的な共同意識とされる。大局的にみれば、「ネーション意識」は国語によって、「カントリー意識」は音楽によって、近代日本で醸成されていくことになったと言えよう。これらの両輪が動いてはじめて、「ナショナル・アイデンティティ」が形成されていったのである。

第1項 近代日本の国語

近代という時代の特性を考察するうえでも、歌曲について論じるうえでも、国語について基本事項を確認しておくことは必須である。本項では、先行研究²⁰を参照しながら、「国語」

²⁰書籍や論文の出典は随時記載した。他に、平井昌夫『国語国字問題の歴史』（三元社、1998年）、安田敏朗『「国語」の近代史』（中央公論新社、2006年）、『統合原理としての国語』（三元社、2006年）なども参照した。

の概念およびその形成と変遷について考究する。

日本の近代国家の創出は、幕末からの残滓である封建的な藩閥体制を超越しようとする国家意識に支えられていた。江戸時代の終わりに新政府の構想が打ち出されるまで、「国」が指し示すものは各藩単位のみであり、日本という一つの「国家」は想定されていなかった。藩を越えて日本全体を視野に入れたとき、「国家」の外へ目を向けると、当時の世界情勢として、欧米列強がインドや中国を植民地化していた。対外的な視点からは、こうした国際関係が日本の「国家」への意識を高める結果に繋がった。官僚や知識人は、危機が迫る日本において、国民国家形成の問題を国語国字論と結びつけて捉えている。そこでは、国語に対する自覚、漢字への反省、ローマ字への顧慮といった様々な要素が交錯していた。国語問題の背景には、日本、中国、西洋諸国といったそれぞれの国際的力関係があり、自己意識や世界視野が複雑に絡み合っていたとすることができる。

国際的な意識のもとで、実際に国家形成を促進したものとしては、様々な制度や媒介物が挙げられる。近代化のなかで、法律や交通、郵便、衛生など、各方面で制度が整備されていく。中でも、天皇制は、近代日本において精神的な統一手段ともなった。また、新聞やラジオが浸透し、マスメディアによる統制化も国民を形成していった。

一つの「国」を単位とした国家国民の形成は、state building (国家形成) と nation building (国民形成) の二側面をもっている (中村 1988:208)。法や制度の整備は国家形成にかかわり、人々の自覚やその共有は国民形成にかかわるものである。丸山真男は、日本の近代化が抱えた大きな「ディレンマ」について、「制度的な改革」と「精神革命」に言及しているが (丸山 1986:50)、両者をそれぞれ「国家形成」と「国民形成」という二面から捉え返すこともできるであろう。

制度化と精神修養という点では、学校教育が有効な手段であった。とりわけ国語や音楽は、教育を通して国民統合の「仕掛け」となって機能した。

まず、国語の「つくられた」過程について要点を述べる。「近代」という概念を成立させ、実質的に日本全国へ浸透させたのは国語であった。明治期に国家国民を統一化するにあたり、国語は重要な役割を担った。国民間における意思疎通を円滑にし、国家思想を行き渡らせることは、近代国家を強化していく上で急務とされた。

近年の研究では、『国語』が〈近代〉の産物であり、極めて政治性を帯びた構築物である点が、ようやく共通の理解となってきた (長 1998:275) と指摘されている。つまり、国語のもつ政治性や権力性を明らかにし、「国語」という概念を成り立たせてきた事象が解き明

かされてきたということである。

日本において「国語」は即ち「日本語」を指し示してきたが、「国語」という概念自体は、そもそも「国家」という前提なくして成立し得ないものである。日本語は、教育制度の整備にとともに、「国語」として明確に位置付けられた。1872年に学制が公布され、7年後には教育令が出された。その後、1886年から1899年までの間に小学校令、中学校令、高等学校令、高等女学校令などが次々と発布される。1900年には、小学校令の改正とともに、教科としての「国語」科が誕生した。これにより、国語は小学校の義務教育に組み入れられた。このように、日本の近代化の中で国語は制度化され、規範形成されていった。

1930～40年代の国語は、日本国内のみならず、植民地での皇民化政策とも連動していくことになる。

本研究で注目している1930年代に、国語学では重要な動向が多くみられた。例えば、時枝誠記は、京城帝国大学で言語理論にかんする論考を次々と発表した²¹。また、橋本進吉の国語音韻を古代語から検討した研究は、非常に画期的なものであった。

近代日本において、国語と同様に国民形成に寄与したのが音楽である。教育が啓蒙的な一面を強くもっていたことは、第2項および第3項での記述により明らかにする。

第2項 国語と音楽

国語と音楽について考察するにあたり、本項では3つの視座を設ける。1つ目は、両者の共有する本質的な特性、つまり、音声である。2つ目は、歌曲においてみられる国語と音楽の結びつきについてである。そして3つ目として挙げるのは、近代日本という軸からみた両者の相同性である。

まず第1の視座からみると、言うまでもなく言語（国語）と音楽は、それぞれの構成要素として音声を含んでいる。そのため、鳴り響きとしての音声や、それを発する身体器官に関心を寄せることは、両分野の重複部分に目を向けることになる。学校の教育科目としての国語と音楽は区別されるが、どちらにも共通する問題に言語の発声・発音があった。

1890年前後の東京音楽学校では、「発音科」という授業で視話法が教えられていた。北村季晴は「発音科」の授業について回顧し、伊澤が国語の発音を厳しく指導したことや、発音科が廃止された後に声楽における言語発音が乱れていったことを指摘している（奥中

²¹ 1940年に『国語学原論』として1冊にまとめられた。

2008:229-23)²²。明治期には、日本という一つの国家において、方言などを排した統一された国語（日本語）が必要であった。鉄道などの交通機関や電話・郵便といった通信施設を整備することが国家政策で推進されたように、共通の言語を押し広めることは、まさに一種のインフラとして喫緊の課題となっていたのである。

伊澤の時代において、唱歌の歌詞は国学者の手でつくられていた。教育現場で歌われる唱歌は、情操的な配慮もなされる必要があったが、歌詞の句数や韻律などの実質的な工夫も求められた。歌詞が示す意味内容が重要であることは言うまでもないが、その表示形態としての語の調べや、音声としての言葉に多くの要求が集まったのである。

ここからは、先に挙げた第 2 の視座に基づく。実質的な国語（日本語）と音楽との融合は、訳詞や作歌²³において結実した。『小学唱歌集』が編纂された際には、歌詞の言葉を検討することこそが、唱歌づくりの実質的な作業であった。当時、「歌を作る」ことが「詞を付ける」ことであったという点は、日本の歌曲創作史を考察するうえで看過できない。

『小学唱歌集』作成時の字句の扱いについて、伊澤修二は次のように述べている。

単に歌を作るといふさへ容易では無いのに、取調掛の要求では、尚又曲意に合した歌を作るといふのみならず、句数字数が合はなければ、折角作歌者がいかなる名歌を作つても何の役にも立たぬ、其最得意とする好所をも改作しなければならぬのである、そこで歌も作る曲意も解る、句数字数も自在に変化し得るといふ作歌者を得る必要が起こつた²⁴...

上記の条件に合った作歌者として、伊澤は、稲垣千穎、加部巖夫、里見義らの名前を挙げ

²² 「発音科」については、北村季晴「洋楽界回顧録（1）」（『月刊楽譜』第9巻第11号、1920年、32頁）に記述がある。

²³ 「訳詞」という用語が、歌詞を翻訳することや訳された歌詞を意味するように、「作歌」は、歌詞を新たに作り替えることや新作された歌詞を意味した。元来は「和歌をつくること」を指した「作歌」という用語は、明治期において、「唱歌の歌詞を新作すること」という意味で用いられていた。

²⁴ 伊澤修二『楽石自伝教界周遊前記』東京：伊澤修二君還暦祝賀会、1912年、74頁。『小学唱歌集』の作成にかんしては、ルーサー・ホワイトティング・メーソン Luther Whiting Mason (1818～1896) が日本の雅楽や俗楽とスコットランドの曲に類似性を見出したとされ、曲についてはメーソンの原案を伊澤らが「種々に論評審議して取捨選択し」ながら唱歌集を編んでいったという。同書75頁には、唱歌集が「非常なる苦心研究と実験との結果を集めたもの」とであると記されている。

ている。稲垣は《蛍の光》、加部は《霞か雲か》、里見は《埴生の宿》など、それぞれ後世に残る作品の歌詞を手がけた。彼らはいずれも、国語教育に携わっていたという点で共通している。当時の歌曲創作にはそうした人々の関与が必要とされていた。

唱歌では、作歌とともに訳詞も多用された。訳詞の場合は、原曲の趣向を保持し、意味内容を日本語で伝え、言葉の響きにも留意するという困難に向かわねばならなかった。《家路》、《アニーローリー》等の邦訳歌詞を手掛けた堀内敬三は、次のように書き記している。

歌詞の邦訳は非常に困難な仕事で、楽譜と字数を合わせ、抑揚を合わせ、響きのわるい母音・子音や撥音・促音は避けねばならぬ個所が多く、そうして原歌詞の意味内容を正確に伝え、詩的情趣を生かし、日本語の詩としても鑑賞に耐えるものとしなければならぬのだから、良い訳詞というものはほとんどあり得ない。²⁵

訳詞や作歌を広義で捉えると、替え歌という概念へ連結する。替え歌として「歌詞をつくりかえること」もまた、「うたをつくること」そのものであった。現代においては、既存の歌詞には著作権²⁶があり、許可なく改変すれば著作者から権利を主張されることになる。しかしながら、本論文の考察対象としている1930年代までは、「作品」や「作者」という位置付けが曖昧にされることが多かった²⁷。著作権問題が先鋭化し、「作品」の市場価値や「作者」の管理体制が整備されるようになったのは、まさに1930年代である²⁸。

明治期から昭和戦前期までは、文部省から発行された唱歌でも作曲家名が公表されない

²⁵堀内敬三『音楽五十年史』東京：鱒書房、1942年、381～382頁。

²⁶1899年の日本は、国際著作物保護のために「ベルヌ条約」に加盟し、国内では「著作権法」が制定された。しかし特に音楽作品の「所有」を巡る問題や文化産業における「権利」が表面化したのは、1912年に発売された桃中軒雲右衛門の浪花節をめぐってリチャード・ワダマン Richard Werdermann が起こした訴訟以降である（細川 2003:254）。これが契機となり、1920年には著作権法が改正された。

²⁷この時代は、「作品」・「作者」が曖昧であっただけでなく、「音楽」そのものが未分化であり、現在のような「芸術」として独立していなかった。教育や啓蒙に有用なものとしての音楽は、自立的な美学としての要素を獲得してゆくこととなる。

²⁸「作者」や「作品」という概念が問題となった契機は、1931年に来日したウィルヘルム・プラゲ Wilhelm Plag (1888～1969) がJOAKに多額な放送使用料を要求し、松竹少女歌劇団を告訴するなど苛烈な活動をみせたことである（細川 2003:260）。これを受けて1939年に大日本著作権協会（現在のJASRAC）が設立された。

ことが多かった。「作者」が権利を有する「作品」という構図が提示されなかったのは、「国家」という前提があったからである。

ここで、本項冒頭で述べた第3の視座、すなわち、近代日本という時代の中で確認される国語と音楽の相同性について論究する。

まず国語の「近代化」について記述する。作為された言語としての国語は、明治国家の政策と連動していた。標準語という、いわば「フィクション性」のある一つの仕掛けは、近代日本が産出したものである。「一国の国語は、外に対しては、一民族たることを証し、内にしては、同胞一体なる公義感覚を団結せしむるもの」(大槻 1899:26)であり、近代の国民国家形成に連なる文脈の中で、方言などを統一しながら国語はつくられていった。

科学的専門性をもつ近代言語学としての国語学は、明治後期の帝国大学で培養された。その基礎を築いた上田万年は、バシル・ホール・チェンバレン Basil Hall Chamberlain (1850～1935)の講義をきいて日本における新たな言語研究の必要性を感じるようになる(中村 1987:212)。明治20年頃の国語学は、例えば奈良時代と平安時代、現代の日本語を混同して文法を教えるなど、体系だったものではなかった。上田は「国語の整理といふことこそ、あらゆる文化の源である」と考え「自分がしとげてみせようという客心に駈られた」と述べている²⁹。上田万年の記述はナショナリズムの側面から批判されることが多いが、実際には当時のコンテクストとあわせて検討する必要がある。

ここまで、実質的にも意識的にも国家形成と連関していた近代の国語について述べた。明治期の音楽と照らしあわせて考えると、国語と音楽は、共に言葉を接点とした唱歌教育により日本の近代化の礎を築いていったとすることができる。唱歌教育は、国語と音楽の結合によってはじめて成立する。

学校教育における教科としての音楽は、修身や国語の授業と結びつくことで、道徳や倫理の教育的側面を強め、唱歌の歌詞がその役目を担うことになった。また、遊戯、体育との関連付けは、聴覚や発声器官の育成を助けた。また、鉄道唱歌や地理唱歌が顕著に示している

²⁹ 上田万年「国語学の草創期」『国語と国文学』第11巻第8号、1934年8月、7頁による。同書によると、上田は、B. チェンバレンの講義を聞いた当初、「国辱」だとさえ感じたというが、次第に敬意を抱き、「この学風が日本にも起らねばならぬ」と考えるようになった。1888年に大学を卒業し、外山正一の勧めにより「全く科学的であつて、文芸方面の研究とはその進路が大に変わる」国語学を研究することになる。国語学を改めるにあたり、まずは言語にかかわる事象を順序立てて検討する博言学を学ぶため、欧米に留学した。

とおり、唱歌は、啓蒙し教育する手段ともなっていく。この「『装置』としての唱歌の巧みさ」(山東 2008:130)は、歌われ、暗唱され、刷り込まれていくことで強力に機能した。唱歌という装置が巧妙に使用されていったのは、規律化が目指されていた社会状況を背景としていたためであるが、何より学校という場があったからこそ実現したとすることができる。学校教育という枠組みのなかで、国語(文法)と音楽(唱歌)は相互補完関係にあった。そして規律化という結び目をもって、日本近代化の文脈における親和性を帯びたのである。

歌詞を伴うことで啓蒙的な色合いを強めた「うた」であったが、「うたう」という行為そのものが帰属意識を向上させることと直結していた。特に合唱は、皆でうたうことにより、学校、地域、国家の連帯感を生むことになった。1940年代の国民皆唱や、1950年代のうたごえ運動はその顕著な例である。

本項では、うたをつくること、うたうことが、近代という時代でどのような意味と問題をもつのかを検討するため、国語と音楽、および唱歌の歴史的背景を探った。ここで述べた国家形成に連なる脈絡をふまえたうえで、以後の論述を進めていく。

第3項 近代日本の教育

次節から東京音楽学校について論じるが、それに先立ち、本項で近代日本の教育を考察する際に留意すべきことをまとめておきたい。ここでは、教育を歴史的な文脈や時代背景の中で形成されたものとして捉えることの重要性を確認する。

「古い世代の所有する文化的遺産を、成長しつゝある若き世代に伝達するもの」(Spranger 1938:7)としての教育は、文化の共有あるいは伝承という側面が照射されている。さらに、E. シュプランガーは、「全て教育は歴史的にさう作り上げられて来たある特定の文化的世界の中で、ある独自の文化的世界の中で行はれる」(Spranger 1937:5)とも述べている。つまり、教育は歴史的・文化的に規定されてきたものだけということである。

教育に対する考え方は、時代や地域によって異なる潮流がある。それぞれの社会や国家の在り方は、文化や教育への個人のかかわり方を規定してゆく。そうした点をふまえて、本論文を書き進めていく上で念頭に置いておきたいのは、太平洋戦争前の日本の音楽教育が、個人の間人形成という側面の色濃い今日の音楽教育とは一線を画すものであったということである。

近代日本の教育は、国民の学力や知的水準を向上させることである以前に、その前提にあ

る「国民」という概念自体を形成していくことであった。国民意識の自覚を促すこの教育では、国民全体を統制していくことが重要であり、たとえば各地の方言をひとつの言語文化に統一する国語の創出は急務となった。

前項までに、国民国家形成の装置として国語や音楽が用いられていたことを確認したが、明治以降の近代化を推し進めた最大の装置は学校教育であったとすることができる。先に述べたように、教育は歴史的・文化的に規定されてきたが、その形成の場となったのは学校であった。こうした性質を念頭においたうえで、明治期からの近代日本の音楽教育について考察を深めていく必要がある。

第2節 国楽と音楽取調掛、東京音楽学校

本節から、音楽取調掛と東京音楽学校について記述していく。ここまでは、近代という時代に教育がどのような役割を担っていたのかを検討し、特に国語と音楽が結合しながら教育の重要な位置を占めていたことを確認した。ここからは、そうした教育の担い手として、具体的に何が目指され実践されていたのかを追究していく。

序論の第3節で「国楽」という用語について述べたが、本節では、国楽という概念を相対的に捉えるとともに、それが教育とどのように関連づけられたのかを考察する。

明治以来、音楽取調掛は「国楽創成」の方向性を探ってきた。昭和戦前期の東京音楽学校でも、国楽に対する認識は通底していたが、時代変遷に伴い、さらに一步推し進めたものとしての「新国楽」が意識されてゆく。

第1項 明治期の国楽と音楽取調掛、東京音楽学校

本項では、明治期に提唱された「国楽」の基礎事項を確認する。

「国楽」について最初に論じた神田孝平は、「国楽ヲ振興スヘキノ説」で、国家的な政策課題として「国楽」を位置づけた³⁰。また目賀田種太郎や伊澤修二は、学校教育における唱歌の制定という観点から、「ナショナル・ミュージック」という用語を説いた³¹。ここで「国

³⁰ 『明六雑誌』第18号、1874年、7～8頁。なお、本論文では、『淡崖遺稿』神田乃武、1910年、147～150頁所収の「国楽振興スヘキノ説」を参照した。

³¹ 1878（明治11）年に目賀田種太郎が文部大輔・田中不二麿宛に書き送った「我公学ニ

楽創成」という目標が明確に定められ、1879（明治12）年には音楽取調掛が設置されることになる。後身の東京音楽学校は、必然的に「国楽をつくりあげていく場」としての役目を引き受けることになったのである。

東京音楽学校は、「明治以後の日本がたどった『近代化』路線のあり方を、音楽の分野で最も象徴的に示す存在」（渡辺 2010:5）であったとされる。同校には、国策に沿って傭外国人教師が多く招聘された。国楽論が持ち上がった当初、「邦楽」と「洋楽」は併存しながら均衡を保っていたが、やがて後者の比重が大きくなっていく。一方で、国民が共有すべき音楽という意味を含み持っていた国楽は、根本的に「日本的なもの」にかんする問題を内包し、日本民族の在り方を再考することと結びついていた。国楽創成において想定されていたのは、個人の創造の表現ではなく、国家的な事業という認識であった。そこでは音楽と言葉が不可分なものとして機能していた。唱歌によって徳性を涵養することが音楽の意義であり、教育の方針とされた。

1890年頃からは、東京音楽学校の存廃を巡り論争が繰り広げられた。存廃論争については、遠藤宏の『明治音楽史考』（有朋堂、1948年、257～262頁）、山住正己の『唱歌教育成立過程の研究』（東京大学出版会、1967年、219～225頁）などでも記載されてきたように、帝国議会予算委員会での東京音楽学校廃止決議を発端とし、新聞・雑誌でも連日報道された。予算委員会に対し、伊澤修二や矢田部良吉らは俗曲改良や徳育効果の観点から音楽学校の必要性を提示し、音楽の有効性を説いた。儒教的な徳を以て人々を教化することを述べる際、風教という用語もしきりに持ち出されている。例えば神津専三郎は、「風教に対する国家の責任」との関連から音楽学校を必要とする理由を説いたが、神津の「マニフェストに肉付けを与えるもの」（戸澤 2005:167）として出版された『音楽利害』は、東京音楽学校の教育に新たな「国民音楽」を創出するものとしての期待を寄せた目賀田種太郎の意向を具現化するものであった。音楽学校の存廃を巡る議論では、同校に求められる社会的役割が明らかとなった。また、このとき、手段としての音楽が強調されたことは、いわば学校存続のための戦

唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込」には「国学」と記載され、「ナショナル・ミュージック」のルビが付されている箇所がある。目賀田は「国学」と「国楽」を併用しているが、L.W. メーソンが記した同一内容の書類に“national music”とあり、「国学」および「国楽」がその訳語であることには違いない。河口道朗『近代音楽教育論成立史研究』（東京：音楽之友社、1996年、378頁）には目賀田の文章が掲載されているが、「明らかに誤植と思われる字は改めた」とあり、「国学」はすべて「国楽」と表記されている。

略であったと考えられる³²。

東京音楽学校の設立理念を示した「音楽学校設立ノ儀ニ付建議」³³によれば、「優等ノ芸術家」、つまり専門家養成に主眼が置かれていたことがわかる。しかし、音楽学校の廃止が決議され、国家にとっての音楽の必要性を主張する際に、当時の状況では「『優等ノ芸術家』の養成という論拠は何の役にも立たないどころか、むしろ逆効果でさえあった」（玉川 1986:42）とされる。実際には西洋音楽を修得する専門家育成が主流であったにせよ、「卑俗な音楽」を改良し「国家に有用な唱歌」を教育する機関としての側面を強調することで、東京音楽学校を存続させようとしたのである。そこには、生き残りをかけた音楽学校の戦略的な意図があったことも想定される。

国楽に対する意識が強かった時代、東京音楽学校では、作歌と作曲が結合していたことにも触れておきたい。1900（明治 33）年には、作歌を専攻する学部である「楽歌部」が設置される。歌詞をつくることと曲をつくること、それは別個の作業ではなく、一連の創作として捉えられていた。明治 30～40 年代の作歌全盛時代の終わりは、楽歌部の終わりとも一致している。歌曲を吟味し、創作していこうとするこの模索は、時代を経て昭和初期の作曲部設置へと持ち越される。明治期の時点では、芸術的な歌曲をつくろうという意識は希薄であった。

明治の終わりに伊澤修二は「芸術の為の芸術」（伊澤 1907:38）になった東京音楽学校に不満を述べている³⁴。当時は、「芸術」としてではなく、むしろ国家のため、教育や啓蒙のための音楽こそが必要とされていたのである。

第 2 項 国楽と 1930 年代の東京音楽学校

明治期に議論が深まった国楽について、昭和戦前期にはどのような様相を呈していたのか、本項では東京音楽学校とのかかわりをふまえて追跡していく。結論を先取りして要約す

³² ただし、この時期にはまだ音楽の自律性が確立されておらず、「芸術としての音楽」という意識が希薄であった点も考慮に入れる必要がある。

³³ 『本邦音楽教育史』改訂新版、東京：青柳寿美子、1979 年、150～152 頁を参照した。この建議書が森有礼大臣に提出され、受理された結果、1887（明治 20）年には東京音楽学校が開設された。

³⁴ 伊澤は、技術を鍛錬して音楽の審美を極めることも否定していないが、そのために専修科があったはずなのに師範科も技術習得にばかり専心していることを嘆いた。

れば、未だ創成されない国楽は、引き続き切実にその在り方が問われ続けていた。

1930～40年代は、文化の伝統性や固有性が「発見」され、日本の源流へ接近しようとした時代であった。我が国において民謡や民俗学が見いだされていったのもこの時期である。

明治期に唱えられた「国楽創成」が、1930年代には異なる社会的背景のもとで見直される。明治期と昭和初期とでは音楽環境も大きく異なっていたが、国楽に対する議論はまだ十分な熱を帯びていたのである。

伊澤修二が「音楽取調成績申報要略」で述べた「国楽」は、音楽取調掛および東京音楽学校の理念として継承され認識されてきた。東西の音楽を吟味して我が国の音楽をつくり上げていくという姿勢は、創作の領域のみならず、邦楽取調掛や楽語調査掛の活動にも影響を与えるものであり、音楽家や音楽教育者を養成するという点では、東京音楽学校が一定の役割を果たしてきたと言えるであろう。学制発布当初は実施されなかった唱歌教育も、教員や教材の確保により、当初の計画が実施されるようになっていた。一方で、国楽創成は依然として課題として持ち越されているという意識が音楽関係者のなかにはあった。とりわけ乗杉嘉壽は、この課題へ取り組む必要性を強く感じていた。

乗杉は、1933年5月に全国公私立中学校長600名に対し、音楽取調掛の創立から当時の音楽教育をめぐる状況について口述し、「新国楽は創成されているであろうか」と問いかけた³⁵。このときの挨拶で乗杉は、「新国楽」という言葉を幾度も使用している。伊澤の時代に提示された「国楽」を、乗杉は自らの問題として再規定し、「現代に即した新音楽としての国楽」³⁶というように、時代状況をふまえたうえで捉えなおしてみせた。そして「新国楽」の創成に努めていくべきだと主張していったのである。乗杉は、東京音楽学校のみ孤軍奮闘するのではなく、音楽教育に従事する人々や行政者たちとの連携が必要であると強調した。ドイツをはじめ他国では、内務省内に専門機関があるにもかかわらず、日本の省内には音楽にかんする部局や専門官吏がないことに疑問を抱いていたのである。国家的問題として音楽教育に取り組むことを提案した乗杉は、「新国楽」をつくりあげるために協力体制を整えて邁進していくべきだと呼びかけた。

1936年7月、邦楽科が開設された際にも、「新国楽」への意識は高まった。乗杉の記述の中には「新国楽」という言葉が頻出する。「これで創立以来理想としていた東西両楽を併置

³⁵ 『同声会報』第194号に掲載された「教育音楽に就いて」による。『乗杉嘉壽遺文集（補遺）』川崎：乗杉恂、1995年、100～114頁に再掲されている。

³⁶ 前掲書113頁。

した日本の音楽学校となった訳である。斯くして我等は本校創立以来の大理想たる東西両楽の研究に依る新国楽創成へ向って邁進する事となつた。」³⁷というように、伊澤以来の建学理念を念頭に置いて、学校運営に対する決意を新たにしている。

乗杉による言説の他、報道記事にも「新国楽」という言葉は用いられている。例えば、音楽雑誌『三曲』が邦楽科設置を報じた文章に、「新国楽創成」という言葉が見受けられる。邦楽科が設けられたことについて、「洋楽の教授研究と相俟つて理想とされてみた新国楽創成の方策を樹立するといふ意図もある」³⁸と記されている。

1870年代に提出された「国楽」という概念は、半世紀以上にわたる醸成を経て、1930年代には「新国楽」として認識されるようになった。

第3節 官立学校としての東京音楽学校

東京音楽学校は、日本で唯一の官立音楽学校であった。前身の音楽取調掛が設立された経緯からも、学校が国策と密接に結びついていたことは明らかである。「社会のなかの学校」としての意識は、特に乗杉嘉壽によって強く喚起されていた。

乗杉は、1931年の卒業式において、文部省と大蔵省の理解を得られたため当年度の予算額が増額されたことを説明している。予算増加は「吾等が社会の為に根限り働いている事を認めて下さる証拠」だと述べたうえで、「斯くて吾等は学校とは申せ本邦唯一の官立音楽学校としては社会的に特殊の使命を背わされている」と語った³⁹。

本節では、官立学校の在り方について検討するとともに、他の官立学校や私立学校と比較することで、東京音楽学校の特性を鮮明に描き出す。

第1項 「官学」とアカデミズム

まず、「官立学校」あるいは「官学」という用語の定義について述べる。

³⁷ 『同声会報』第225号に掲載された「邦楽科設置に就いて」による。『乗杉嘉壽遺文集』神奈川：乗杉恂、1995年、125～130頁に再掲されている。

³⁸ 「東京音楽学校邦楽科概要紹介」『三曲』第16巻第7号、東京：美妙社、1936年7月、67～68頁。

³⁹ 『同声会報』第171号に掲載された「昭和六年卒業式式辞」による。前掲書『乗杉嘉壽遺文集』53～55頁に再掲されている。

1872（明治5）年3月の文部省布達第6号のなかでは「公学」「私学」「府県学⁴⁰」という言葉が使用されているが、「官学」への言及はない。「官立学校」という用語の初出が確認できる法令は、同年8月の文部省令布達第13号であると考えられる（田中 2010:33）。1873年4月頒布の文部省布達第51号学制追加で、「官立学校即チ公学」が、文部省の出資による学校と記されている。ここでは、私費で設立された学校でも「官ノ扶助」を受けていれば「公学」とされた。すなわち、「公学」の要件は「官」の支出にあったと言い換えることができる。

1874年8月の文部省布達第22号は、「公立学校」「私立学校」「官立学校」という各学校の概念を「包括的に定めた初の、かつ戦前唯一の法令として注目される」（田中 2010:35）。本法令において、「官立学校」は「当省定額ヲ以テ設立シ直チニ管轄スルモノ」と定められ、「公立学校」は「地方学区の民費ヲ以テ設立保護スル者又ハ当省小学委託金ノ類ヲ以テ学資ノ幾分ヲ補助スルモノ」、「私立学校」は「老人或ハ幾人ノ私財ヲ以テ設立スルモノ」と規定された。法令では、出資者や設立・管理者により、「官立」「公立」「私立」が明確に区分された。1879年には太政官布告第40号教育令が発布された⁴¹が、学校名称に変更はなく、文部省を管轄主体とする「官立学校」は第二次世界大戦後まで存続していく。

「官立学校」の中には「大学」や「高等学校」、「専門学校」も含まれている。1941（昭和16）年9月30日調べの「文部省所管官立学校学生生徒卒業生入学志願者入学者」をみると、東京帝国大学、京都帝国大学など7校が「帝国大学」の項目に並び、東京工業大学、神戸商業大学、新潟医科大学など12校が「官立大学」と記載され、第一高等学校をはじめとする25校の高等学校、その他、高等師範学校や外国語学校などとともに、東京美術学校、東京音楽学校が官立学校として列挙されている⁴²。

官立学校は、文部省の出資により設立され管轄されたことから、体制や権威と無関係ではいられなかった。「アカデミズム」は「権威主義」と同義で扱われる場合もあり、しばしば批判の対象となってきた。また、この言葉が保守主義といった意味で東京音楽学校に低い評価を下し得ることは、序論で述べたとおりである。そこでこの注意すべき「アカデミズム」

⁴⁰ 1872（明治5）年の文部省第13号で「府県ニ於テ取設候学校」は廃止され、第38号で「各府県ニ於テ学事ニ相用候金額」も認められなくなった。「府県学」については、『文部省布達全書 明治4年5年』（文部省、1885年）37丁、67丁、144～145丁を参照した。

⁴¹ 教育令は1880（明治13）年と1885年にそれぞれ改正されるが、いずれの改正においても学校名称に変更はなかった。

⁴² 合計130の学校名が挙げられている。

という用語の規定についても、あらためて検討する必要性が高まる。

アカデミズムは、プラトン Platon の学園「アカデメイア」に由来するように、もともと学者や芸術家の集団および、そこでの教育を指す用語であった。本義のアカデミーは、いわば党派を超越したものであったとすることができる。アカデミックであることにより、純粹に真理を追求する姿勢が、世俗との乖離を生む場合もあったし、正当性や理論重視の形式主義的な主張が批判されることもあった。その点は近代日本でも同様の傾向にあった。さらに日本では、高等教育機関が国家主導のもとでつくられてきた経緯もあり、アカデミズムという言葉は「官学ふう」の意味を含み持ってきた。「象牙の塔」と呼ばれる学問的姿勢は、「保守的」「権威的」として今も否定的に用いられることが多い。

一方で、1930年代の東京音楽学校に対しては、保守的であることではなく、むしろ先鋭的であることが批判対象となっていた。演奏会批評にかんしても、「アカデミー」としての同校の在り方をめぐって意見が寄せられることは度々あった。例えば、1931年11月に演奏された《曙》に対して、牛山充は、次のように批判の声を挙げた。

斯る迷蒙を敢てすることは社会的に責任の軽い民間の楽人によつて試験的に行はれる場合には許され得る。一銭一厘たりとも其使用に就いては国民に対し責任を負ふべき官学の府に禄を食む者の軽々しく為す可きことでは断じてない⁴³。

牛山は1934年3月20日の卒業演奏会への批評でも、テノールの宝井真一の演奏に対し、「解釈が外面的、器械的で、甚だしく物足りない」として、その責任は「学校当局の注意の欠乏に帰すべき」であり、「アカデミーの仕事は、他に範を垂れる意味に於て原作主義を遵守されたい」と述べている⁴⁴。学校内にとどまらず各地で演奏をすること、そして初演を試みることは、東京音楽学校の本懐ではないという意見は多く聞かれた。鹽入亀輔も、「此所数年間に著しくアカデミーたる本質からはづれて、一種の興行団体化して来た事実を我々は見ている」と述べ、批判的な見解を示している⁴⁵。

東京音楽学校が教育的、啓蒙的な役割を担うアカデミーとして十分に機能していないと

⁴³ 『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻、140頁。

⁴⁴ 『音楽評論』第2巻第6号、1934年4月、27～30頁。

⁴⁵ 鹽入亀輔「指摘された欠陥——東京音楽学校の改造問題①」『東京朝日新聞』1937年11月19日、朝刊、第7面。

批判した一人には、井上頼豊もいた。井上は、「上野がその音楽的な進路を、芸術的立場からでなく行政的見地にのみ依つて処理し、官僚的な圧力を上野に学ぶ生徒に加へた」ことに言及し、演奏界においても、アカデミズムが「十分な成長を見ぬ間にその使命を終へた」と述べた（井上 1938:52-53）。井上は 1932 年に、思想統制をめぐり騒動の起きていた東京音楽学校を退学したが、その行為自体がアカデミズムへの批判を裏打ちしている。

アカデミーとしての東京音楽学校がアカデミズムを背負っているのと同様に、フランスのコンセルヴァトワールもコンサヴァティヴな「保守主義」を冠されることが多かった。しかし、実際にはフランスの音楽院も保守的であったわけではない（上田 2011）。アカデミズムも保守主義という意味合いが含まれているが、1930 年代の東京音楽学校の状況を見ると、刷新を重ねて改革を行っていたことがわかる。

日本の作曲界は 1930 年代に「アカデミズムと反アカデミズムとが一層対立的な関係に置かれた」という指摘がある（富樫 1989:19）。「対立的な関係」を深める景気として新興作曲家連盟の活動や A. チェレプニン Alexander Tcherepnin (1899～1977) のコンクールにおける伊福部や松平の入賞があったことが挙げられる。富樫は、「アカデミスト」と「民族派」、あるいは「官学派」と「在野派」という二派の対立を戦前戦後の日本作曲界の特徴であると述べている。

この「アカデミズム」の捉え方によって、東京音楽学校がたびたび批判されることになるが、その点については第 2 章第 3 節の演奏会批評の際にも記述する。

第 2 項 帝国大学と東京音楽学校

国語と音楽の強い関連性や、東京音楽学校とアカデミズムの問題について述べてきたが、本項では、東京音楽学校の比較対象として帝国大学の状況を確認しておきたい。同じ官立学校であった帝国大学は、明治から昭和戦前期に至るまでどのような役割を果たしてきたのか、そして東京音楽学校との類似点や相違点はどこに見出されるのか。この 2 点を念頭に置き、論述を進めていく。

1886（明治 19）年、文部大臣・森有礼は勅令第 3 号をもって「帝国大学令」を公布した。第 1 条には、「帝国大学ハ国家ノ須要ニ応スル學術技芸ヲ教授シ及其蘊奥ヲ攻究スルヲ以テ目的トス」という文言があった。この勅令により、大学における学問研究が「国家の須要に応ずる」ものと規定されたのである。

近代日本における学問と政治の接点を考えるうえで、有効な鍵となるのが国語学である。本項では、帝国大学のなかでも、とりわけ近代言語学を形成した担い手としての国語学者に注目する。わけても上田万年（1867～1937）は、「明治期の国語国字問題史の上での大きな『時期区分』の指標」（中村 1987:208）として重要である。上田以降、帝国大学を中心にアカデミズムの地平から国語界に新たな展開がみられた。民間で様々に論議されていた国語国字問題は、国家による政策を背景として推し進められていくのである。

国語と音楽が、それぞれアカデミズムの場に引き取られたという点においては、帝国大学と東京音楽学校に類似した性質をみることができる。

また、二校の教育を結びつける大きな要素は人的交流であった。帝国大学の傭外国人教師の多くは、東京音楽学校の教壇にも立っていた。ただし両校で受持ち教科が異なることもしばしばあったようである。

例えば、1893年に来日した外国人教師であるラファエル・フォン・ケーベル Raphael von Koeber（1848～1923）は、帝国大学で哲学を教えていたが、東京音楽学校ではピアノと音楽史の授業を担当した。音楽学校で教授したのは、1898年から1909年までである。R.v. ケーベルは、「近代日本における人文科学としての音楽研究に、西洋音楽研究からの最初の架け橋をかけた人物のひとり」（鈴木 2014:13）とされる。帝国大学でケーベルの教えを受けた学生の中には、上田敏や乙骨三郎らもいた。1890年代から上田敏は、音楽批評や H. リーマンの『音楽学大綱』 Grundriß der Musikwissenschaft といいた音楽書の訳出を手がけた。また、乙骨三郎は東京音楽学校でドイツ語や西洋音楽史を教え、『音楽学大綱』について述べた文章⁴⁶の中で「音楽学」に対する持論を示した。ケーベルおよび彼に学んだ上田や乙骨など、帝国大学に属する人々が東京音楽学校と接点をもったことは、国策という当初の意図をこえて後年まで人文科学的知が音楽学校にも伝播していくことにつながる。

帝国大学は「大学」として独立していたが、東京音楽学校は高等師範学校の付属扱いとされた時期もあったものの、基本的に「専門学校」という扱いであった⁴⁷。

次項では、専門学校である音楽学校の比較軸として、私立の音楽学校について述べる。

⁴⁶ 1914～1916年に東京音楽学校学友会から発行された『音楽』所収の「音楽通論」。

⁴⁷ 専門学校ではあったが、音楽学校の教育体制が変遷するなかで、国語や英語、ドイツ語といった語学学習と共に文学や美学を学ぶ環境が整えられていく。

第3項 私立の音楽学校

官立の東京音楽学校以外に、音楽を教授する場となっていた学校は明治期から既にいくつか見受けられた。各学校では、1910年頃からは合唱、1920年頃からはオーケストラが演奏され始めていた。

専門教育としては、明治20年代から「唱歌会」と呼ばれる私設の音楽講習所が開設されていった。やがて認可を受けて私立学校として音楽教育に寄与していく。

また、音楽専門の教育機関として、1904（明治37）年に女子音楽学校⁴⁸、1907年に東洋音楽学校⁴⁹、1915年に大阪音楽学校⁵⁰、1926年に東京高等音楽学院⁵¹、1929年に武蔵野音楽学校⁵²などが誕生した。

『音楽教育の礎——鈴木米次郎と東洋音楽学校』を参照すると、現存する私立の音楽学校の中で最も創立年が早い東洋音楽学校は、東京音楽学校との類似点が顕著であったことがわかる。1907年の「私立学校設立認可按」では「設立項目」の「目的」欄に「汎ク音楽ニ関スル学科及術科ヲ教授シ以テ高潔ナル品性ノ修養ヲ得セシムルニアリ」と記載されていた。「品性の修養」のために音楽を教授するという文言は、音楽取調掛で実施された徳育と共通している。創立の4年後に「各種学校」から「専門学校」へ組織変更した際、東洋音楽学校では、「専門学校設立要件」で「目的」を「音楽師及び音楽教員養成」と定めた。技術習得に重点をおいて音楽専門家を育てることと、音楽教育の担い手を養うこと、この2本の柱を設けた点は、東京音楽学校の本科・師範科と同じ構図である。

修業年限や教育体制は充実しており、「東京音楽学校の本科（3年）に匹敵する種類と内

⁴⁸ 1905（明治38）年、日本音楽学校と改称した。

⁴⁹ 1969（昭和44）年、東京音楽大学と改称した。

⁵⁰ 1958年、大阪音楽大学となる。

⁵¹ 1950年、国立音楽大学として認可された。

⁵² 初代校長は福井直秋である。福井は1928年に開校された帝国音楽学校の校長を務めていたが、運営資金の圧迫などもあり、同校は1年たたずに閉校となった。帝国音楽学校の評議員を務めていた小松平五郎によると、同校更生案として日本大学芸術科との合併案が進行し、野村光一（帝国音楽学校評議員）と堀内敬三（日本大学芸術科音楽科主任）との間で交渉が進められたが、学生からの反対があり合併案は撤回された（小松 1935:84-92）。なお、帝国音楽学校は1930年に「第二次帝国音楽学校」として再生し、そこで作曲科が新設され菅原明朗が主任に就いたという記述もあるが、公文書で作曲科設置をめぐる記述を確認することはできない（久保 2014:100）。

容のカリキュラムが提供されている」(武石 2007:107)。入学資格は男性が中学校2年修学者、女性が高等女学校2年就業者もしくはそれと同等以上の学力を有する14歳以上と定められていた。これも東京音楽学校と同じである。ただし授業料は私立である東洋音楽学校のほうが高額で、月額3円⁵³であった。

東洋音楽学校は創立者の鈴木米次郎を含め、設立時の役員、教員の顔ぶれにも伊澤修二や島崎赤太郎、小山作之助など、東京音楽学校との人的交流が認められる。

1931年まで、声楽科と器楽科から成る本科が置かれ、1932年からは器楽部、声楽部、舞踊部からなる普通科となった⁵⁴。作曲専攻は設けられなかったが、「一般学科」のなかに「作曲学」が含まれていた。「学則」によれば、本科1年目に和声学、2年目に対位法、3年目には楽式などを学ぶことになっていた。作曲法について、実際にどのような教育がなされていたのかは明らかになっておらず、先行研究にも記述はない。

東洋音楽学校の特色としては、幅広い音楽教育を実施していた点を挙げることができる。1916年には雅楽科を開き、歌(朗詠、催馬楽)、管、絃、鼓を学べる環境とした。多忠基、東儀俊龍、藺兼明など楽家の人々が指導した。また、1932年には、器楽部、声楽部と並んで舞踊部が設置された。

関西でも私立の音楽学校が建てられていた。「東京音楽学校に比して別に特色ある学校たらしめやうという考え」のもとで創立されたのが、大阪音楽学校である⁵⁵。1915(大正4)年に建てられた。同年5月28日の『大阪毎日新聞』には、まずは東京音楽学校の制度に則り、予科、本科、選科、師範科を置き、唱歌や音楽史を教えることや、「日本音楽の発祥地」である大阪では「古今各種の日本音楽科」を加えていく予定であることが記載されている。

開校当初の定員は全科合わせて210名であった。第1代の校長は永井幸次である。

1926年の学則では、「楽理」のなかに「和声学」「楽式一般」が含まれていた。1928年発行の『唱歌研究』第6号によると、「楽理及音楽史」を教えたのは、永井幸次、内蔵俊二、滝熊吉であった。

1933年の「大阪音楽学校規則」によると、本科の授業には和声学や作曲学が含まれてい

⁵³ 1907年の設立当初は本科の授業料は年額22円とされた。

⁵⁴ 他に、高等師範科、研究科も置かれた。

⁵⁵ 『大阪毎日新聞』(1915年5月28日)による。「大阪に音楽学校」という見出しが付けられたこの記事は、『大阪音楽大学七〇年史——楽のまなびや』(大阪：大阪音楽大学、1988年)にも掲載されている。

る。和声学では、3和音や7の和音の転回、掛留音、作曲学は対位法、楽式論、古典解釈などが教えられた。しかし、東洋音楽学校と同様に、具体的なことは不明である。

第4節 伊澤修二と乗杉嘉壽の教育理念

他の学校との比較から、同時代の学校状況として共通している点もあれば、東京音楽学校独特の性格もあった。本節では、東京音楽学校に視点を戻し、歴代の校長たちの理念から、同校がどのように方向づけられていったのかを考察する。

序論第3節でも挙げたように、伊澤修二の事績を音楽史や教育史の分野で論じた先行研究はすでに充実したものが見受けられる。本論文ではそれらを援用しながら、伊澤修二の思想を乗杉嘉壽との影響という観点から述べていく。

歴代校長のなかでも、特に乗杉は、伊澤の建学理念を継承しようという意識を強く保持していた。それは始業式や記念行事の発言からも窺い知ることができる。本節では、伊澤から乗杉に至る東京音楽学校の教育方針を、校長の言説などから読み解いていく。

第1項 伊澤修二

音楽取調掛や国楽について再考するにあたり、伊澤修二は必要不可欠な人物である。従来の研究で指摘されてきたように、留学以降のL. w. メーソンとのかかわりから導かれた日本の音楽教育の道筋が殊に重要であることは、改めて論じるまでもない。しかし、留学前にアメリカの教育書からペスタロッチ主義やフレーベル主義を学び、教育現場に生かしていたことや、留学中に視話法を学んだこともまた、伊澤の活動や近代日本の教育を考えるうえで見逃してはならない点である。伊澤は、唱歌を身体的、道徳的に効用のあるものだと説いた。歌うことで肺は強化され、体格もよくなり、身を以て情操や徳性を養うことができるという。身体性を重視した伊澤の教育理念は、唱歌遊戯の創作・促進へとつながっていくことになる。

この伊澤が教導した唱歌遊戯は、F. フレーベル Friedrich Fröbel(1782~1852)の教育理念に基づくものであった。身体と精神に効用あるものとしての唱歌は、フレーベル主義において、運動を伴う遊戯として実践されていった。また、グラハム・ベル Graham Bell (1847~1922)から教わった視話法は、伊澤にとって自身の英語発音を正すものであったが、伊澤

は帰国後、視話法を日本語の方言や吃音を矯正する方策として応用し、後年には台湾での言語教育にも用いた。

伊澤の音楽観にかんして、合理的な「学理」および発達概念による「進化」を鍵として読み解くことができる（竹中 2002）とすれば、それこそが明治期の音楽を表象するものであったと言えよう。

伊澤の唱歌教育について、山住正己は、徳性涵養が目的となり、音楽が手段として利用されていった経緯を述べている（山住 1967:95-96）。山住の研究では、伊澤の活動において初期には徳育を目指すものではなく、肺臓強化、心情爽快などに効力を発揮するとされていた唱歌が、政治情勢の変化によって文部省が徳育推進を要求するようになり、やがて伊澤も同調するようになったというように、段階的変容があったとされている。これに対し、伊澤の教育理念は根本的に変化しておらず、一貫して唱歌に効用を認めていたが、時によりその効用が徳育、知育、体育といった重心の置き方を変えた、と主張した研究も見受けられる（奥中 2008:221）。

音楽を自立した芸術とみなした場合には、徳育という「手段としての唱歌」が低い評価を受けやすくなる。しかし、伊澤が活動した時代には、芸術としての音楽ではなく、教科としての唱歌、国民形成を促すものとしての唱歌が大半を占めていた。

伊澤は、音楽にかぎらず、智育、体育、徳育という三育に根ざした国家教育論を唱えていた。「開明的洋楽派」と「保守的儒学派」は、伊澤のなかで矛盾せず同居していたとされる（奥中 2008:196）。こうした背景のもと、伊澤は国楽創成を推し進めていった。

しかし、国楽の理念の「空洞化」が早いうちから始まっていたことを竹中亨は指摘している（竹中 2000:7）。つまり、「国楽」という用語が頻繁に使われていた反面、実際には西洋音楽へ重心が傾いていったということである。それは音楽学校におけるカリキュラムや外国人教師の増員などに顕著に表れた。1890年前後から、幸田延や瀧廉太郎をはじめとして、次々と留学する音楽家が出始めた。東京音楽学校に改組された1887（明治20）年には西洋音楽一辺倒になりつつあったのである。1907（明治40）年には邦楽調査掛ができるが、教育面で邦楽は後退していたといつてよい。

「国楽」と「洋楽」という二方への取り組みが期待されていたにせよ、そもそもそれは西洋音楽という土俵の上での出来事であった。ただし、洋楽習熟は最終目標ではなく、その向こうに「邦楽」も視野に入れた日本の「国楽」が想定されていたことには留意すべきである。

伊澤が音楽取調掛設置の目的として掲げた「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」の三項目は、よく知られた文言であり、本論文で詳述する必要はないであろうが、これらの理念は明治期に限定されるものではなく、昭和に入っても東京音楽学校の教育の根底にあったことを本項の終わりに確認しておきたい。

第2項 伊澤修二から乗杉嘉壽に至るまで

次項では乗杉嘉壽について述べるが、それに先立って本項では、伊澤から乗杉までの校長について記述する。東京音楽学校の歴代校長については、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻をもとに一覧表にまとめた（【表 1-1】参照）。

伊澤修二は東京音楽学校の初代校長であり、乗杉嘉壽は第12代校長である。この間、1890（明治23）年には音楽学校廃止の議論が高まり、高等師範学校の付属校となった時代もあった。1899年に再独立したことは、音楽学校が唱歌教育から芸術家養成へと推移する起点となった。この時期は、国民形成や徳性涵養の手段としての音楽から自律美学としての音楽へと移行しつつあったとすることができる。教育や産業としての要素も含めた「社会的システム」としての西洋音楽の受容がみられた（細川 1998:25-27）。本項では、伊澤から乗杉の間に校長を務めた人々について述べ、歴代東京音楽学校長の経歴や教育観を検討する。

【表 1-1：東京音楽学校 歴代校長】

歴代校長	校長在職期間	備考
初代 伊澤修二	1888.1～1891.6	1887年10月、音楽取調掛を東京音楽学校と改称。
第2代 村岡範爲馳	1891.8～1893.9	1893年6月より東京音楽学校は高等師範学校附属となる。
第3代 嘉納治五郎	1893.9～1897.8 1897.11～1898.6	東京高等師範学校長。1897年11月より再任。
第4代 河内信朝	1897.8～1897.11	東京高等師範学校長。
第5代 矢田部良吉	1898.6～1899.8	東京高等師範学校長。
第6代 渡邊龍聖	1899.8～1902.10	1899年、東京音楽学校再独立。
第7代 大島義脩	1902.10～1904.2	東京高等師範学校兼任。
第8代 高嶺秀夫	1904.2～1907.6	

第 9 代 湯原元一	1907.6～1917.6	
第 10 代 茨木清次郎	1917.6～1918.9	
第 11 代 村上直次郎	1918.9～1928.4	
第 12 代 乗杉嘉壽	1928.4～1945.10	
第 13 代 田中耕太郎	1945.10～1946.3	校長事務取扱。
第 14 代 小宮豊隆	1946.3～1949.6	

伊澤の後継者として第 2 代目の校長に就いたのは、村岡範為馳である。村岡は、1853 (嘉永 6) 年に鳥取で生まれた。大学南校を経て留学し、シュトラスブルク府大学で物理学の博士号を得た。東京音楽学校の校長となったのは 1891 (明治 24) 年 8 月 10 日のことである。

村岡範為馳の記述からは、音楽を「単音期」「複音期」「和声期」という三段階⁵⁶で捉えていたことがわかる。「音楽進歩の初期」は、同音またはオクターブで独唱・独奏する「単音音楽」であり、同一リズムを複数音で奏する「複音音楽」を経て、「音楽進歩の第三期」である「和声的音楽」に至るという見解である。村岡によれば、箏曲の《六段》で替手による合奏があることから、日本は既に「複音期」に至っているため、今後は和声音楽へ移行していくことが望ましいという。こうした見地は、ヘーゲル哲学や進化論の発想を基にした、当時の音楽観の一例として注意すべきである。

村岡の在任中に、東京音楽学校では音楽生理学と和歌の課外講義が実施されるようになったことは特記できる。音楽学校の学生は、演奏実技にのみ専心するのではなく、理論上からも学ぶ必要がある、というのが村岡の考えであった。また、村岡の校長時代には、音楽と文学に密接な関連性が認められ、文学関連科目の強化がはかられた (浅野 2014:5)。「俗楽の改良は独り音楽上の改良に止るべからず 其歌の言葉を改作し又は端正なる言葉の新曲を附せざる可らず」⁵⁷と述べ、歌詞を重視している。

村岡が校長を辞した 1893 年より、東京音楽学校は「高等師範学校附属」の扱いとなった。第 2 節第 1 項でふれた存廃論争を経た結末である。この年から 1899 年まで、高等師範学校校長と共に東京音楽学校主事が置かれた。

1893～97 年、および 1897～98 年に高等師範学校の校長を務めた嘉納治五郎 (1860～

⁵⁶ 『音楽雑誌』第 34 号と第 35 号 (音楽雑誌社、1893 年) に掲載された卒業式での演説による。本論文における引用箇所は、第 35 号、1～2 頁。

⁵⁷ 同前、3 頁。

1938) は、日本のスポーツ界で著名な人物である。従来の柔術をもとに「講道館柔道」を確立させ、今日の柔道を創始した他、国際オリンピック委員会の委員として1940年の東京オリンピック招致を成功させた嘉納は、幅広い業績が「体育学」「武道学」といった分野の研究対象とされてきた(東 1992:137)。教育者としては、学習院、第五高等中学校、高等師範学校での活動が主要なものである。

嘉納に続き、河内信朝(1849~1903)、矢田部良吉(1851~1899)が校長を務めていた時代も、音楽学校は高等師範学校附属学校とされていた。萩藩士の家系に生まれた河内は、上京して司法を学び、後年は故郷・山口の中学校や高等学校の校長を務めた。矢田部は、植物学を修め、詩人としても作品を残した。東京音楽学校存廃論争時に、音楽が風教上必要であるという教育観を述べた一人が矢田部である。

嘉納、河内、矢田部は、それぞれ高等師範学校長であったが、この間の音楽学校主事を務めたのが上原六四郎(1848~1913)と、前述の矢田部良吉、そして渡邊龍聖(1865~1944)である。

「日本の音階に関する最初の科学的研究書」の『俗楽旋律考』を記した上原は、「軽気球の製作や手工教育の先駆者としても知られるが、音楽関係の功績がもっとも著しく、尺八を2代目荒木古童に師事して「従来の尺八譜の改良である点符式記譜法を創案、リズム表示を可能にした」⁵⁸。『俗楽旋律考』の緒言には、本書が音楽学校長・村岡範為馳の依頼によりまとめられたという記載がある⁵⁹。上原は、1892(明治15)年から音楽取調掛で「日本初の『音響学』の授業を担当」し、後身の東京音楽学校でも教員を務めた。

上原、矢田部に続いて音楽学校の主事となったのは、渡邊龍聖である。渡邊は、コーネル大学で博士号を取得した後、高等師範学校の教授となる。1898年から東京音楽学校主事を務め、音楽学校が高等師範学校附属から独立した1899年からは校長を務めた。

大島義脩、高嶺秀夫を経て、1907年に第9代校長となったのが、湯原元一である。湯原は、1863(文久3)年に佐賀で生まれ、東京帝国大学で医学を学んだが、医師にはならず文部省へ入省した。各地の中等教育に携わり、第五高等学校で教授をしていた際には、夏目漱石や小泉八雲と親交をもった。1907年に東京音楽学校の校長となり、10年間にわたり同校

⁵⁸ 『日本大百科全書』の「上原六四郎」の項目より引用。本項目の執筆者は月溪恒子。

⁵⁹ 上原六四郎『俗楽旋律考』金港堂、1895年、3頁による。なお、『俗楽旋律考』は、柴田南雄が作曲した《追分節考》(1973年)に取り入れられ、その記載内容や官学教育への再考が促された。

で職務に就いた。湯原が新任時に述べた「東西楽の長短を取捨して我が国に適應する音楽を創始するといふ事に至ると音楽界も実に前途遼遠だ」⁶⁰という言葉は、伊澤の思想の継承ととれる。また、湯原は「将来に於ける我が国民音楽の基礎を構成しやうとする新しい気運に向いて来た」ことを喜び、「此新気運と云ふのは他でもありません、作曲家の出現です」と述べている⁶¹。湯原は、これまでも作曲家がいないわけではなかったが、「木に竹を継いだ様な感」があったと述べ、ようやく若手の作曲家たちが面白い曲を作り始めたと称賛した。東京音楽学校の発行雑誌『音楽』で作曲作品を募ることになったことにも湯原は言及している。作曲が実践され始めた理由として、西洋音楽を演奏することに飽き足らなくなったこと、音楽学校で外国語習得を重視し海外の動向も知るようになったことを挙げている。校長としての湯原は、たびたび「国民音楽」という言葉を用いて、音楽界の将来への展望を述べた。国家、社会、学校という一連の関係性のなかで音楽について考えることは、歴代の東京音楽学校長の職務でもあった。

湯原の後に音楽学校の校長となったのは、茨木清次郎、村上直次郎である。茨木は文部省の官僚、村上は高等師範学校の教員や東京外国語学校の校長を務めていた。そして村上に続いて東京音楽学校の校長となったのが乗杉嘉壽である。

第3項 乗杉嘉壽

乗杉嘉壽（1878～1947）は、東京帝国大学および同大学院で哲学を学んだ後、文部省へ入省した。1928（昭和3）年から1945（同20）年まで、東京音楽学校の校長を務めた。

乗杉嘉壽は伊澤修二の理念を受け継ぐ意思を表明していた。昭和戦前期の東京音楽学校で、伊澤と乗杉の教育方針はどのように共鳴していたのであろうか。

乗杉も、伊澤と同様に、音楽の専門家ではなかった。もともと文部省内において行政としての社会教育確立を目指していた（小川・新開 1992）。そして欧米視察の経験を経て、国際社会における日本の地位に対し危機感を抱いた。この点も、伊澤と乗杉に共通している。しかし、乗杉の記述を読み解いていくと、伊澤の考える「国楽」と、乗杉のそれとでは、やや

⁶⁰ 「湯原新校長を訪ふ」『音楽』第12巻第6号、東京：楽友社、1907年、12頁。この記事の執筆者は「小雨山人」となっている。本論文の引用箇所は、記事のなかの「湯原音楽学校校長談」の部分による。

⁶¹ 「楽界漫言」『音楽界』第3巻第5号、東京：楽界社、1910年、40～41頁。

意味合いが異なっていることに気がつく。

伊澤は、「徳川家の世臣たる内藤公の領地」（伊澤 1912:2）である信州国の高遠城下で生まれた。年齢が長ずるに及び、藩学・進徳館に入って漢学や剣術を学んだ。「草莽」意識とその延長線上にある「国士」（壮士あるいは志士）（上沼 1962:286）としての自覚を持っていた。伊澤の言説を参照する限り、他国との競争関係や日本の優位性への意識は低かったと言えるだろう。一方、乗杉の活動時期はまさに日本が他国との関係性に揺れ、戦争へと突き進む時期であり、記述からは戦時イデオロギーとの接触を読み取ることができる。ドイツやアメリカの国家制度や教育を高く評価したとは言え、乗杉は、日本の文化や精神性の優位性を唱えた（乗杉 1916:430）。

文部省が1915（大正4）年に設けた「時局教育資料調査会」の委員として、乗杉は第一次世界大戦下の欧米における教育事情を調査し、『時局に関する教育資料』の編纂・刊行に従事した（松田 2000:2）。乗杉は日本の学校教育が実生活と乖離していることを問題視し、「教育の実際化」を提唱した。革新的な学校運営は、学校内外からの批判を受けることになった。新聞や雑誌にも乗杉を非難する記事は度々掲載されている。

1930年代、乗杉は積極的に音楽教育を論じつつ、それを社会や国家と接続させていった。その結果、東京音楽学校において、「乗杉校長時代は、戦後日本の自信喪失と価値観の揺らぎのなかで封印されてきた」（橋本 2009:13）。

乗杉の教育理念の背景には、常に社会や国家が視野に入っていた。入学式、卒業式、終業式、記念行事の挨拶などで、乗杉は「国楽」に言及することが多かった。「国楽」という用語が必然的にナショナリズムを引き連れてくることは確かであるが、その性質は発言者や使用状況、時代などによって差異がある。少なくとも明治期から再三議論されていた「国楽」は、西洋音楽を積極的に取り入れることと相反するものではなかった。

1930年10月4日の創立記念式訓話で、乗杉は、新任教師のR. ポラックを学制・職員に紹介して「我々が斯くの如く外人につき又専ら洋楽に孜々として精進する」ことが「やがて来るべき我が民族音楽の大成への道程でなければならぬ」⁶²と呼びかけた。「国楽」は未だ成っていないという考えのもと、「洋楽」を吸収して自国の音楽を大成させる必要があるというのが乗杉の持論であった。

⁶² 『同声会報』第165号に掲載された「第51回創立記念式訓話」による。本文は『乗杉嘉壽遺文集』42～45頁に再掲されている。

第5節 国楽思想と関連した東京音楽学校の事業

1900年代から1940年代にかけて実施された東京音楽学校の主要事業として、邦楽調査掛、楽語調査掛、音声研究部の活動があった。邦楽の保存・調査、音楽用語の検討、唱歌における音声研究といった問題に取り組むことは、国楽思想を根底におく東京音楽学校にとって必要であった。本節では、それぞれの研究内容や事業目的を概観し、1930年代までのそれぞれの掛や部における活動を検討していく。

第1項 邦楽調査掛

音楽取調掛の方針の一つが「邦楽」と「洋楽」を折衷して「国楽」をつくりあげることであったため、西洋音楽の摂取に専心するのではなく、日本の伝統音楽の調査・研究も並行して進められた。雅楽、長唄、箏曲を研究対象として、五線譜に採譜する試みが実施された。1888（明治21）年には五線譜化された箏曲が『箏曲集』として出版された⁶³。

1907（明治40）年、東京音楽学校には邦楽調査掛が置かれた。「平曲家館山漸之進が先に平曲保存を文部大臣にたびたび嘆願していたことなどが実現の契機となった」⁶⁴とされている。邦楽調査掛では、伝承が途絶える危機に瀕している種目から、蟬管による録音や五線譜による採譜が行なわれた。ここで意識されていたのは「保存」という考え方である。伝統音楽を守り継承していくことは、官立の音楽教育機関が行うべき事業の一つであった。同校教員の富尾木知佳が主導し、邦楽調査掛の活動は着実に実施されていった。『近世邦楽年表』の刊行⁶⁵も、邦楽調査掛の主要な成果物にかぞえられる。その他、邦楽の演奏会もたびたび開催された。

明治期の邦楽調査掛を支えたのは、歌謡研究を大成させた高野辰之や黒木勘蔵などである。また、梁田貞、本居長世、弘田龍太郎などは伝統音楽の採譜を担当し、それぞれが当時の経験を後の自身の創作活動に活かすことになった。

⁶³ 東京音楽学校から発行された『箏曲集』には、英語の序文が載せられ、歌詞はローマ字表記も付された。

⁶⁴ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、553頁。

⁶⁵ 1912（明治45）年の「常磐津・富本・清元の部」にはじまり、大正3（1914）年には「江戸長唄附大薩摩浄瑠璃の部」、昭和2（1927）年には「義太夫節の部」が出版された。

1930年代の邦楽調査掛の活動記録はわずかである。学校史料によれば、少人数で構成されていたことがわかる。『東京音楽学校一覧 自昭和11至昭和12』の83～84頁には、改正された邦楽調査掛の規定が掲載されている。明治期から活動を続けてきた同掛は、主な調査を一通り終えていたと考えられるが、1936年の邦楽科新設に伴い、更なる調査の拡充を期す必要が生じたとみられる。

この時期は、東京音楽学校長を務めていた乗杉嘉壽の他、4名が邦楽調査掛に所属していた。調査員は大塚淳と橋本國彦の2名で、大塚は1931～1936年、橋本は1931～1941年に在職していた。調査員の他に嘱託員も2名いた。嘱託員は、長唄の吉田定次郎（四代松永和風）と常磐津節の常岡鑛之助（七代常磐津文字大夫）である。吉田は1928～1941年、常岡は1929～1941年にそれぞれ在職した。

第2項 楽語調査掛

邦楽の調査とともに、音楽用語の調査も重要な作業であった。音楽に関する用語を調査する部署として、東京音楽学校に「楽語調査掛」が設けられたのは、1907（明治40）年である。楽語調査掛は「ドイツから帰国した島崎赤太郎が中心に精力的に進めたプロジェクト」（南2014:183）とされている。

事務方の「主事」が1人、楽語の選定、解釈、翻訳を行う「調査員」が若干人、庶務を兼ねた「書記」が1人、「嘱託員」が若干人という構成であった。

本論文では、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻所収の「東京音楽学校職員一覧」を参照しながら、調査員の在職時期を表にまとめた（【表1-2】参照）。

【表1-2：楽語調査掛 調査員一覧】

氏名	生没年	音楽学校在職期間	楽語調査掛 在職年度	楽語調査掛以外の担当科目
島崎赤太郎	1874～1933	1893～1933	1908～1932	オルガン、和声学、楽式、 邦楽調査掛、唱歌編集掛
南能衛	1881～1952	1908～1912	1908～1912	オルガン、楽理、和声学、音楽 教授法、音楽通論、唱歌編集掛
幸田延	1870～1946	1885～1889, 1895～1911	1908～1909	ピアノ、ヴァイオリン、 唱歌、和声、邦楽調査掛

鳥居枕	1853～1917	1882～1913	1908～1913	国文学、漢文学、音楽理論、倫理、唱歌編纂掛
楠見恩三郎	1868～1927	1902～1926	1908～1913	オルガン、唱歌編纂掛、邦楽調査掛
乙骨三郎	1881～1934	1907～1930	1909～1913	外国語、教育学、美学、音楽史、唱歌編纂掛、邦楽調査掛
上眞行	1851～1937	1881～1935	1913～1916	音楽史(雅楽)、唱歌、和声、教授法、邦楽調査掛
瀬戸口藤吉	1868～1941	1913～1935	1913～1916	管楽
永井建子	1865～1940	1913～1940	1914～1916	管楽
東儀俊龍	1865～1927	1898～1927	1914～1916	トランペット、邦楽調査掛
藺兼明	1875～1926	1913～1925	1914～1916	なし
沼田政太郎	不明	1914～1916	1914～1916	なし
田中豊明	1880～1934	1913,1915 ～ 1916	1914～1927	ドイツ語
田村寛貞	1883～1934	1909～1928	1915～1916	なし
島田福次郎	不明	1916～1917	1916	なし
川上淳	1884～1979	1909～1944	1938～1941	ヴァイオリン、クラリネット、管弦楽、音声研究部
高折宮次	1893～1963	1915～1946	1938～1941	ピアノ、管弦楽部
澤崎定之	1889～1949	1914～1948	1938～1941	唱歌、音声研究部
遠藤宏	1894～1963	1934～1946	1938～1941	美学、音楽史、ドイツ語、管弦楽部、音声研究部
平井保三	1894～1978	1920～1946	1938～1941	チェロ、管弦楽
下總皖一	1898～1962	1934～1952	1938～1941	作曲、音楽理論、和声学、教授法、音声研究部
細川碧	1902～1950	1935～1946	1938～1941	作曲、音楽理論、和声学、音声研究部
城多又兵衛	1904～1979	1933～1950	1938～1941	唱歌、管弦楽、音声研究部
妹尾幹	1903～	1934～1946	1938～1941	ドイツ語、音声研究部

表をみると、調査員は1908年から1941年まで断続的におかれていたことがわかる。また、楽語調査掛の活動は、大きくわけて2つの時期があったといえる。1908年から1916年までを「第1期」とし、1938年から1941年までを「第2期」として考えた場合、第1期は、楽語調査掛ができた当初の時期に相当し、明治期における未消化の西洋音楽の用語を検討する目的があった。比較的長期間にわたり掛員を務めた島崎赤太郎と田中豊明の二人は変則的な任期となっているが、他の調査員は、おおむね第1期か第2期のいずれかに分類できる。

楽語調査掛の活動や調査内容を記録した資料は現時点でほぼ見つかっておらず、その実態は不明な点が多い。田村寛貞⁶⁶が記した「音楽術語」は、楽語調査掛の成果とされているが⁶⁷、本文には「『楽語編纂会』の批評を受けたものではない」とある。「音楽述語」は1912～1913（明治45～大正1）年にかけて、学友会発行雑誌『音楽』に連載された。ここで田村は、西洋音楽の用語を日本語にどのように翻訳すれば良いのかを検討しており、楽譜上の形状をもとに“Staccato”を「星点音」としたり、漢字の意味を考慮に入れて“Staccato”を「頓音」としたり、様々な試みを示した。“Largo”は「緩広に」、「Andante」は「併歩に」、「poco a poco」は「漸次に」とするなど、漢語が多く使用されている。“tempo rubato”を「掠奪速度にて」、「vibrato」を「顫音にて」と訳すなど、いかに楽想を正確に日本語で表すか苦慮したことが伝わってくる。しかし、同義語についても原語の意味を吟味したうえで、“calando”“perdendosi”“smorzando”“morendo”を、それぞれ「低減して」「消失して」「鎮滅して」「絶滅して」というように訳することで、各用語の微妙な違いを区別して工夫している。田村の「音楽述語」は明治末期の音楽用語を巡る状況を解明する上で重要であり、各用語を吟味していくことこそが必要な作業であったと言える。

楽語調査掛の活動の「第2期」と位置付けられるのは、1938年から1941年である。1938年9月には楽語調査を促進するために職員を新たに任命している。このとき主事を務めていたのは橋本國彦であった。調査員は高折宮次、川上淳、澤崎定之、平井保三、遠藤宏、妹尾幹、細川碧、下總皖一、城多又兵衛で、書記が吉田辰雄である。

⁶⁶ 1883（明治16）年生まれ。1907年、東京帝国大学文科大学哲学科に入学し、卒業後は同大学院へ進学した。1910年、東京音楽学校講師となり、4年後には教授となる。編書に『リヒャルト・ワーグナー』（岩波書店、1916）、『ベートーヴェンの「第九ジュムフォニー」』（岩波書店、1924）、訳書に『ハンスリックの音楽美論——小伝、緒論及び全訳』（岩波書店、1924）がある。

⁶⁷ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、784頁。

音楽関連の各用語の翻訳は、近代日本にとっての一つの大きな課題であり、明治から東京音楽学校で音楽用語の吟味や翻訳が実施されたことは必然であった。

第3項 音声研究部

第1章第5節の最後に、音声研究部について記述する。これまでほとんど顧みられてこなかった音声研究部について、本論文では『東京音楽学校一覽』、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、『音楽研究』（共益商社書店）に基づき検討する。

音声研究部の活動のうち、資料から追跡できる期間はわずか6年足らずである。しかしながら、邦楽調査掛、唱歌編纂掛、楽語調査掛と同時期に活動していた音声研究部は、この時代における一つの重要な動向である。

1936（昭和11）年12月、音声研究部規定および細則が制定・施行される。1939年12月には細則が改訂された。

『東京音楽学校規則 第2冊』⁶⁸によると、音声研究部は、欧米諸国が「唱歌法に関し精深なる研究」を遂げていることに触発されて設けられた。我が国では日本語の唱歌法の「一定の規準」がなく、学校教育でも統制を欠いていることから、日本語の発声法や唱歌法に「科学的、合理的」な研究を行ない、唱歌教授法の改善を期して指導に反映させる目的があった。

さらに、全6條から成る「音声研究部規程」⁶⁹を参照すれば、音声一般、特に国語発音にかんする研究、指導を行うために、この部が設けられたことがわかる。

音声研究部は、部長1人と複数の部員、委員10名程度、事務委員1名、書記1名で構成されていた。このうち、「部員」は「常務部員」と「普通部員」に分けられていた⁷⁰。1936年度は「常務部員」22人、「普通部員」25人、合計47人の部員がいたことがわかっている。

「委員」にかんしては、「常務部員」のなかから任命されることが「音声研究部規程」に記

⁶⁸ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、219～220頁に掲載されている。引用文は、1936年10月21日に乗杉嘉壽から文部大臣・平生釦三郎宛に送られた「音庶第187号」のうち「音楽研究部規程制定ノ件上申」による。

⁶⁹ 『東京音楽学校一覽 自昭和11年至昭和12年』（東京音楽学校、1937年、82～83頁）を参照した。この規定は、『東京音楽学校一覽 自昭和16年至昭和17年』（東京音楽学校、1943年、92～93頁）でも掲載されており、少なくとも1941年度までは有効であったことが確認できる。

⁷⁰ 1941年度には「常務部員」と「普通部員」の区別はなくなった。

されている。1936年度の「常務部員」、「普通部員」、「委員」、それぞれの教員名については、【表 1-3】にまとめた。

【表 1-3：音声研究部の部員（1936年度）】

常務部員	普通部員	委員
<p>教授：長坂好子、眞篠俊雄、馨壽夫、遠藤宏</p> <p>助教授：妹尾幹、田中宣子、浅野千鶴子、木下保、斎藤英、下總皖一</p> <p>講師：立松フサ、梁田貞、阿部英雄、岡野貞一、澤智子、颯田琴次、風巻景次郎、</p> <p>嘱託：城多又兵衛、平原壽恵子、伊藤武雄</p> <p>他：白岩俊雄、橋本清司</p>	<p>教授：片山穎太郎</p> <p>助教授：細川碧</p> <p>講師：宮城道雄、武岡鶴代、齋藤静子、中能島欣一、黒澤貞子、田辺尚雄</p> <p>嘱託：鈴木利治、吉住秀雄、杉本茂一、藤波重男、清水太賀志、嶋澤俊一、石村義一、菌田誠一、大西信弘、橋本秀次、岩谷廣子</p> <p>他：廣瀬錦一、北川信太郎、野村新太郎、長谷川良夫、片山愛子、榎田都馬子</p>	<p>木下保、斎藤英、下總皖一、梁田貞、颯田琴次、風巻景次郎、城多又兵衛、橋本清司</p>

声楽や語学の教員たちは、「常務部員」に属すことになっていたようである。また、学外からも専門家を招聘していたことがわかった。例えば、1936年度の「常務部員」のうちの一人であった白岩俊雄は、耳鼻咽喉科学者であり、音声言語医学の研究をしていた人物である⁷¹。また、同じく「常務部員」の橋本清司は、音楽書の翻訳や音楽教科書の編纂に携わった人物である⁷²。

部員として名前を連ねていても、実質的に活動に参加できていない事例もあった。1937～38年度の部員欄には城多又兵衛、伊藤武雄、橋本秀次らの名前が確認できる。しかしな

⁷¹ 『20世紀日本人名事典』（日外アソシエーツ、2004年）による。白岩俊雄（1906～1983）は、東京大学医学部を卒業し、1948～1977年まで東京医科大学耳鼻咽喉科で務めた。『耳鼻咽喉科学』上下巻（医学書院、1960年）の編集にも携わった。

⁷² 教科書の編纂や翻訳書の出版をしたのは1952年以降である。『高等学校音楽』1～3（音楽之友社、1952年）、『高校の音楽』（音楽之友社、1972年）の編著、H. ライヒテントリット『音楽の形式』（音楽之友社、1955年）やH.J. モーザー『音楽美学』（音楽之友社、1965年）の翻訳などを手掛けた。著書に『ドイツの音楽教育——教育論と指導の実際』（音楽之友社、1957年）がある。

がら、この3人は1937年8月、「支那事変に充員応召」した⁷³。城多と橋本は同年12月に除隊し、上海で負傷した伊藤は翌年1月に帰京している⁷⁴。1936年度から1941年度までの部長、事務委員、書記の顔ぶれは【表1-4】の通りである。

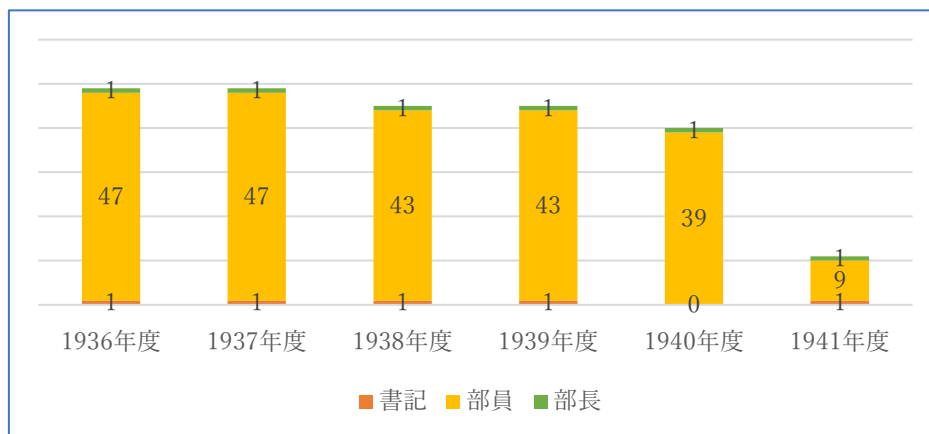
【表1-4：音声研究部における部長・事務委員・書記（1936～1941年度）】

年度	部長	事務委員	書記
1936～1939	澤崎定之	妹尾幹	田中英雄
1940	澤崎定之	妹尾幹	不在
1941	不在（部長心得：下總皖一）	不在	大柳金光

1941年度は部長も事務委員も置かれていなかったことがわかった。実質的に活動はほとんど行われていなかったと考えられる。そのことは、部員数の変遷からも推測できる。

1940～41年度の『東京音楽学校一覧』を見ると、音声研究部の部員は、1940年度に39人いたが、翌年には9人となっている。1936年度からの部員数の変遷については、【グラフ1-1】にまとめた。

【グラフ1-1：音声研究部所属者数の変遷（1936～1941年度）】



⁷³ 『同声会報』第235号、同声会、1937年9月、62頁。

⁷⁴ 『同声会報』第239号、同声会、1938年1月、24頁。同書20～22頁には城多又兵衛による「応召偶感」が掲載され、招集令状がきたとの一報を東京駅で受けたことや、日夜「補充隊」として働いていた様子が綴られている。

戦況の激化に伴い、研究部を支える人々が集うこと自体困難になり、活動は「立ち消え」⁷⁵となった。音声研究部における試みは、1930～40年代にみられた重要な声楽作品の創作・演奏探究の萌芽であったが、戦争により断絶することになったのである。この点は、特に本論文において注目すべきであり、戦前から戦後へと継承されなかった部分の一つとすることができる。

1936年度の『東京音楽学校一覧』に記載された「音声研究部細則」⁷⁶には、毎月1回以上部会を開き、協議、報告、研究発表、関係書の紹介や批評をおこなうことが明記されている。

「音声研究部関係書類」⁷⁷を参照すると、1937年頃⁷⁸に実施されていたと見込まれる活動の内容を追跡することができる。

部会は毎月2回、2時間程度開催されていたようである。邦楽を含めた声楽の指導や歌唱にあたり生じる疑問点など、研究テーマを各自持ち寄って解決を目指した。

本項では、1937年2月の第2回部会を例に、具体的な活動内容について考察する。2月19日（金曜日）午後6時30分から開催された部会では、6名の発表者による「講演」（【表1-5】参照）を聴き、「鼻音」について話し合われた。

【表 1-5：講演の内容および発表者】

タイトル	発表者
鼻音に就て	澤崎定之
謡曲に於る鼻音の取扱方	藤波重男
長唄に於る鼻音の取扱方	石村義一
箏曲に於る鼻音の取扱方	中能島欣一
鼻音の発音学的分類法	颯田琴次
鼻音の整理	城多又兵衛

⁷⁵ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、224頁。

⁷⁶ 『東京音楽学校一覧 自昭和11年至昭和12』東京音楽学校、1937年、81～83頁。

⁷⁷ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、221～223頁。手稿資料で、東京芸術大学附属図書館に保管されていた音声研究部関係書類（茶箱東音文書21-1）である。

⁷⁸ 1937年度の部員は、【表1-3】に示した1936年度の顔ぶれと少し異なっている。委員と常務部員は1936年度と同じであるが、普通部員の黒澤貞子、藺田誠一、北川信太郎、榎田都馬子が抜け、代わりに田中穰、加藤照彦、杵屋安彦、秋月直胤が加入している。1938年度以降も、毎年数名の部員が入れ替わっている。1938年度からは片山穎太郎が抜け、橋本國彦が新たに加入した。

音声研究部委員が出した報告内容からは、歌唱にかかわる国語の問題を解決することは、東京音楽学校が責任をもって行なうべきことであるという意識が見てとれる。国語教育の領域では、調査機関が置かれて発音やアクセントの「標準」が定められていたが、歌う際の言葉の取扱については基準とすべき点が明らかになっていない。「音声研究部関係書類」によれば、音楽教育や声楽界において基礎とするべき国語発音上の「普遍妥当的基準を樹立」し、研究成果を発表して実際の指導に反映させていくことを目的として音声研究着手に至ったとされている。当初は「日本音声研究会」という仮称がついていた。研究方法としては、歌曲に対する意見、難点を集めて意見交換し、様々な専門家の意見をもとに批判考察したうえで結果を総括するというものであった。具体的には『新訂尋常小学唱歌』の所収歌曲が検討対象とされた。澤崎定之は、1936年の雑誌寄稿文で、「作曲、音声学、声楽関係者によって国語発声法研究会が設置された」ことについて述べている⁷⁹。この研究会は、音声研究部あるいはその前身であって、歌唱における国語の取り扱いに専心するものであった。「国語発声法研究会」の協議内容は、日本歌曲の作曲・演奏にかんする課題を提示したものであるため、第4章第4節において詳述する。

第1章 小括

第1章では、まず「近代」の形成に国語、音楽、教育がどれほど大きく関与していたかを確認した。いわば国民を「養成」していくために「国語」も「音楽」も「つくられてきた」のである。そこで想定された音楽は、歌詞が啓蒙を目的に改変されながら、人々にうたわれていくものであった。近代日本の音楽は、声楽が主要な位置を占めていた。

「国楽」としての在り方を問われていた時代に、音楽は教育と結びつき、やがて専門的な学校も建てられることになった。東京音楽学校、ひいては近代の音楽教育の始まりは、当時の思想や制度によって規定され、成立したのである。

音楽取調掛が設置された経緯については、従来の研究でもよく言及されてきた。本論文では、国楽とのかかわりを確認したうえで、1930年代の東京音楽学校へどのように教育方針が受け継がれてきたのかを確認した。

明治期に提唱された国楽は、昭和戦前期にも模索されていた。特に1930年代には、乗杉

⁷⁹ 澤崎定之「歌ふ場合の国語の取扱について」『音楽研究』第1巻第4号（高橋均編、東京：共益商社書店、1936年7月）、1～12頁。

校長の記述や邦楽科新設時の言説を参照すれば、あらためて国楽の創出が期待されていたとすることができる。この「新国楽」への意気込みは、次章で扱う演奏会開催時の乗杉の講演などにも反映されている。「国楽」概念は、戦争によって誘引される国家危機と音楽文化向上への志向との結び目にあって、1930年代には意識の表層に上った。この時代には、国内外の状況に鑑み、自国の音楽をつくり上げることがいっそう希求されていたことも指摘できる。他方で、校長という対外的に学校を代表して方針を明示する役職にあっては、その言動も時には戦術の一環であったかもしれない。乗杉の言説のみからその真意を測ることは容易でない。しかし、少なくとも官立学校という立場や国楽への顧慮は1930年代にも認識されていたことは事実である。

第1章では、官立学校としての東京音楽学校の特徴を明確にするため、比較対象となる帝国大学や私立の音楽学校についても概観した。帝国大学は、官立学校であることが東京音楽学校と共通していた。また、外国人教師の中には両校を兼任している例も見受けられた。私立の音楽学校は、設立当初に品性の涵養を目的として掲げ、やがて音楽家や音楽教員の養成を目指した点は、東京音楽学校と同様である。学科や授業料に違いはあったが、教育の方針や体制は類似していたことも明らかとなった。

本章では、東京音楽学校の諸機関についても述べた。明治期に活動が盛んであった邦楽調査掛と楽語調査掛は、掛は置かれていたものの、1930年代に目立った成果はみられなかった。一方、音声研究部については従来ほとんど注目されてこなかったが、当時の音楽的関心、音楽家たちの課題を映し出す鏡像として重要である。1936年、37年頃に研究成果をまとめて学外にも発信していたことは注目に値する。日本の音楽文化全体を視野に入れた活動であったことで、国楽思想が底流にある音楽学校ならではの成果を挙げた。

近代日本の音楽教育は、国楽創成を目指して歩んできた道程でもあった。目標に向かって機関や体制が整えられ、そこで様々な試みがなされたことこそ、近代日本における音楽文化の形成過程であった。

序論の第1節で、「様々な要素が絡まり合った複雑なコンテクストを解しながら」1930年代の東京音楽学校の事例を考察していきたいと述べた。そのために必要な作業として、まず第1章では、明治期から1930年代へ至る日本の音楽教育や唱歌の創作について、文化史的背景を確認した。

さらに第1章は、本論文がなぜ東京音楽学校を扱っているのか、同校を考察対象とすることにどのような意義があるのかを確認するというねらいもあった。東京音楽学校について

て歴史的な文脈で省察することは、近代から現代に至る日本の音楽教育を根底から問い直すことに通じる。音楽をめぐる制度や思想は、社会的背景によって規定されてきた。官立学校としての東京音楽学校の在り方、唱歌と国語に認められる相同性、「音楽をつくる」ということの意味などを踏まえて次章に移る。

第2章 1930年代の東京音楽学校

第1章では、東京音楽学校の建学精神や国楽とのかかわりを述べてきた。本章では特に考察対象とする時代を1930年代に絞り、当時の東京音楽学校の状況について、各節各項で切り口を変えながら確認していく。

本章では、まず、学校資料を活用して規則や教育体制の変遷を辿る。主な教員についても列挙し、この時代の音楽学校の状況を具体的に明らかにする。そして1930年代に開催された演奏会について、曲目の傾向を分析しながら特徴を示す。この時代には交響曲の初演が相次ぎ、皇室の行啓演奏会や邦楽演奏会の開催頻度も高まった。そして日本人作曲家による作品が多く演奏されていたことも指摘することができる。本章では、学内発行雑誌『音楽』に掲載された記事についても検討していく。1940年代には廃刊となるこの雑誌は、研究論考や翻訳なども掲載されており、情報告知ツールとしての役目以上を果たしていた。

1930年代の東京音楽学校では、まだ繰り上げ卒業や学徒出陣は行われていなかったが、演奏会曲目や雑誌記事を追跡すると、戦争の影響が徐々に見られるようになる。1930～40年にかけて少しずつ時代情勢を映しながら変遷していく様相は、教育体制、演奏会曲目、雑誌記事など、それぞれにおいて明確にみとれる。

第1節 学校状況、教育体制

1930年代には、規則や体制も含めて東京音楽学校に多くの変化が見受けられる。学校の改築、細則や教育体制の改正が次々と実施された。当時の社会状況の影響を受け、思想問題で揺れた時期でもあったが、演奏を蓄音機レコードに吹き込んで発売するなど新しい動きも見せ、全体としては活気ある時期であったとすることができる。

第1項 規則改正

1930～40年の『東京音楽学校一覧』を通覧すると、規則や体制の変更が多岐にわたって実施されていたことがわかる。本項では、その内容を詳らかにすることで、当時の東京音楽学校の状況を浮き彫りにする。

1930年9月には、女生徒が洋服着用を許可された。このときまで女生徒は和服で通学し

なくてはならなかったという点では、衣服からも時代の変遷の一端が垣間見られる。同月、外国人教師は4人に増員された。そのうち3人が備教師である。翌年4月には5人に増員（備教師4人）されている。外国人教師の増員は、必ずしも賛同されたわけではなく、向後折にふれて批判も受けることになる。

1931年2月から、定期演奏会が毎年3回に増え、翌年からは4回となった。第3節で詳しく述べるように、1930年代の東京音楽学校の演奏会は、次々と大曲を初演していったため、学内外に大きな刺激を与えた。

1933年6月、東京音楽学校の校内に上野児童音楽学園が設置された。先行研究では「この啓発的事業は、今日いうところの社会還元、社会貢献、地域連携そのものである」（橋本2008:106）とされている。児童音楽学園の開園にあたり、小学校に通う4年生以上の男女40名を募集したところ、多数の応募者があり、最終的に118名が入学した。週に2度、尋常小学校の授業を終えた児童らは、この音楽学園に通園して唱歌や器楽を学ぶことになった。指導にあたったのは、東京音楽学校の教員や研究生である。履修科目は、『コールユーブンゲン』などを歌う「唱歌」と、ピアノ、ヴァイオリン、チェロから一つを習う「器楽」であった。例えばピアノ教授では、2～4名での同時レッスンという形態がとられ、1人が演奏あるいは指導を受けているときに他の児童は見学し、互いに聴き合いながら注意点を共有していた（国府2011:13）。学園設置から3か月後には合唱団も組織され、演奏会やレコード吹き込みに参加する機会を増加させていく。1936年には高等科、1940年には箏曲科が設けられた。1944（昭和19）年に閉園となるまで、短期間であったが早期教育の実績を残した。上野児童音楽学園は、日本における早期教育の先駆として重要な機関であった⁸⁰。

東京音楽学校では、1936年12月、音声研究部規程および細則が制定、施行された⁸¹。音声研究部の活動内容については、本論文の第1章第5節で述べた通りである。

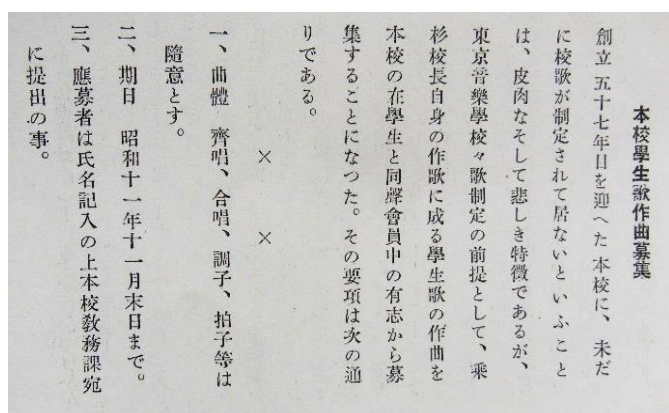
1937年2月には、学生歌が制定された。歌詞は乗杉嘉壽によるもので、「我が国楽の創成に、^{うちと}内外の楽の研鑽に、我等が担ふ^{つとめ}使命ぞ重き…」と始まる。まさに第1章で述べた東京音

⁸⁰戦後の事例としては、1948（昭和23）年10月、東京・市ヶ谷に「子供のための音楽教室」が開かれ、現在も桐朋音楽大学附属の音楽教室として規模を拡大しつつあることがよく知られている。東京藝術大学音楽学部は1954年に附属高校を設立したが、2014（平成26）年から「早期教育プロジェクト」に取り組み始め、2017年から中学生を対象としたジュニア・アカデミーを開講した。東京のみならず各地で指導が行われており、大学以外でもヤマハ音楽教室やスズキ・メソッド音楽教室などに通う児童は数多くいる。

⁸¹ 1939年12月には細則を改正している。

楽学校の特徴や乗杉の教育思想が反映されたものであった。1936年10月発行の『同声会報』⁸²には、学生歌作曲募集の記事が掲載されている（【写真 2-1】参照）。校歌が制定されていなかったことに鑑み、学生歌の作曲を在學生と同声会員の有志から募る運びとなったようである。作品に要求された条件はなく、編成や調性なども自由であった。この「同声会歌」には、最終的に、兎束龍夫の作品が学生歌として選定され楽譜が発行されている⁸³。兎束が作曲した学生歌は、E dur、4分の4拍子で行進曲風である。経過音や刺繍音に用いられている和音が曲全体を生き活きとしたものになっている（【譜例 2-1】参照）。

【写真 2-1：『同声会報』掲載の学生歌募集】



【譜例 2-1：学生歌 第1～8小節】

⁸² 『同声会報』第228号、同声会、1936年10月、14頁。

⁸³ 『東京音楽学校学生歌』（東京音楽学校、出版年不明）。東京藝術大学附属図書館所蔵、請求記号：SB/U2。

1938年2月には校旗が改定された。また、同年5月、職員定員が改正され、教授22人から24人へ、助教授⁸⁴15人から16人へ、書記6人から7人へ増員された。

1939年7月には、初めて女生徒の合宿訓練が実施された。9月には、体操科の一部として、女生徒に薙刀術および律動運動を課すようになる。

1930年代の東京音楽学校では、分教場に渡り廊下を新たに設置し、食堂や陳列室を設け、教室や練習室の増築を進めるなど、校舎や設備の改修が相次いだ。教育環境が整備され、より充実した音楽学校生活が実現しつつあったことがわかる。

第2項 教育体制の変遷

第1項では、規則や規定の改正について概説した。本項では、1930～40年の東京音楽学校の教育体制の変遷を、学校史料から紐解いていく。

まず、学則改正による教育体制の整備について述べる。

1930年1月に、予科と本科器楽部に「ダブルベース」「フルート」「その他の管楽器」が加えられた。4月には選科学科目中に生田流箏曲が加わる。これまでは山田流箏曲のみが設けられていた。以後、1936年に邦楽科が設けられるまで、音楽学校の邦楽教育はもっぱら選科に依拠していた。

1931年4月、本科に作曲部が加えられた。作曲部設置については、第3章で詳述する。この年の11月には選科学科目に能楽（謡、男生徒のみ）が加えられ、予科では管楽器専攻志望生の入学が許可された。1932年には選科学科目に作曲が加えられる。

1933年2月に選科学科目の能楽に謡の他、仕舞、囃子が加わる。また、3月には選科学科目に管楽が加わる。5月からは、研究科生徒に管弦楽合奏または合唱が課せられることになった。

1934年5月、生徒教練実施のため、初めて野営演習を行った。以後、野営演習は毎年実施されていく。静岡で3泊の野営をし、登山道を歩いた年もあった。

1936年6月、邦楽科が設置された⁸⁵。邦楽科の入学資格者は、中等学校4年修了以上、

⁸⁴ 2007（平成19）年から改正学校教育法施行により、「助教授」の呼称は廃止された。現代の「准教授」に相当する役職であっても、本論文では、1930年代当時の呼称である「助教授」を用いている。

⁸⁵ 1931（昭和6）年6月20日の官報で文部省令第11号改正が発表され、本科および師範

つまり予科の受験者と同じ扱いであった。第1回入学試験では33名の受験者のうち18名（男5名、女13名）が合格し、授業については、「此科の生徒に対し特に人格教育に重点を置く必要を認め、乗杉校長が当分の間毎週1時間宛特別訓話を行ふ」⁸⁶ことになっていた。乗杉は邦楽科での専門教育が「新国楽」を担っていく人材育成という意味で重要なものであるとみなしていたため、学生たちに「特別訓話」を通してそうした理念を説こうとしたと考えられる。邦楽科は修業年限が3年と定められていた。学科目としては、修身、能楽又は絃曲（箏曲 長唄）、音楽理論・音楽史、国語、外国語、体操があった。洋楽、舞踊、美学、教育学、音声学、音響学を履修することもできた。選科では、学科目が「唱歌、ピアノ、オルガン、ヴァイオリン、セロ、管弦、作曲、能楽（謡、仕舞、太鼓又は小鼓）、箏曲（箏又は三絃）、長唄（歌及三味線又は囃子）」であり、新設された邦楽科では楽器以外の教養科目も多く課された。

邦楽科設置の3年後にあたる1939年4月には、同科に能楽宝生流を設けた⁸⁷。さらに邦楽科能楽専修には初めて女生徒の入学が許可され、シテ方養成の途を拓くことになった。

1939年4月には、フランス語とイタリア語の講座を初めて開講した。6月には初めての作曲と指揮法担当の専門外国人教師を招聘し、これで外国人講師は合計9人となった。12月には紀元2600年記念東京市肇国奉公隊に参加し、宮城外苑を整備する作業に就労しており、1940年11月には式典、奉祝演奏会が開催されることになる。

以上、本項では次々と変化する教育体制を実況してきたが、1930年代の東京音楽学校が充実した教育環境を整備しつつあったことは提示できたと考えられる。

第3項 思想問題

1930年代の東京音楽学校の状況を伝える資料の中には、思想問題に関連するものが含まれている。後述するように、他校では既に学生運動や思想問題が持ち上がっており、音楽学校にもそうした時代情勢が反映された。ここで音楽学校の思想問題について述べる。

科に並ぶ科として邦楽科が新設された。邦楽科設置については、1931年7月、1932年10月、1935年6月に、それぞれ新聞各紙で報じられた（酒井 2015:36）。

⁸⁶ 『同声会報』第225号、同声会、1936年6月、52～56頁を参照した。

⁸⁷ 邦楽科設置当初、能楽は観世流であった。なお、選科に能楽が設けられたのは1930年であるが、選科も最初は観世流で、1937年から宝生流が加えられた。

1932（昭和7）年、退学者5名、停学者5名、^{ほんせき}譴責訓戒者数名が出た。東京音楽学校で問題化した思想をめぐる騒動は、同年5月29日の東京朝日新聞夕刊2面に、「赤化の魔手伸びて」といった見出しとともに大きく報じられた。記事本文には、「各大学に浸潤してゐる学生左翼運動は思想界の無風地帯とされてゐた上野の音楽学校にも吹きこんだ」とある。この新聞は、本科と師範科の学生8名が「読書会」を催し、その背後に国語講師も関与していたと報じた。乗杉嘉壽の談話も掲載されており、「危険な本を読んだり同志を集めて会合をしたりしたので、他の生徒への影響を恐れ」生徒の処分に至ったと説明している。一方で乗杉校長は、教師の関与を全面的に否定しており、新聞で関与が指摘された国語講師については、責任をとって辞職したのではなく「都合でやめてもらつた」と述べている。

思想問題が表面化したことを受けて乗杉校長は、学内の講堂で職員・生徒にむけて長時間にわたり訓示をした。「この学校は言う迄もなく国家の建てゝいる学校なのである」と強調し、皇室の行啓が幾度もあったこと、海軍の委託生を受け入れていることを述べ、乗杉は自身の心痛を語っている⁸⁸。学生の心理については、社会経験が少なく正義感や同情心から合理的な考え方や流行の思想を信じるようになるのだらうと分析している。この時期の左傾化は、すなわちマルキシズムへの傾倒であつた。共産主義の主張に対し、批判を加えながら学生に自己の本分を弁えるように呼びかけ、乗杉は訓示を締めくくつた。

東京音楽学校が思想問題にあたり作成した「諸調査書類」⁸⁹には、「予防警戒法としての注意事項」が14項目にわたり逐一明示されており、「診断（察知）法としての注意事項」が12項目、「治療（指導）法としての注意事項」10項目がそれぞれ記載されている。予防策としては、学生の出身校や友人関係を把握しておくことや読み物を管理・指導することなどが挙げられている。また、言動、容貌、学業成績などから兆候を察知しようとしていたことも窺い知ることができる。早期発見、指導・監督の徹底を呼びかけ、退学後もできるだけ指導するように説いている。男女交際一切を禁じ、思想問題に細心の注意をはらわなくてはならないというのが学校側の意向であつた。

思想問題がこれほど対策すべきものとして扱われた背景には、当時の社会状況がある。1925年（大正14年）に治安維持法が公布され、国体変革を訴えた共産主義などは法律に抵触するものとされていた。1928年、共産主義者の一斉検挙が敢行され、学生運動に対する

⁸⁸ 『同声会報』第184号に掲載された「思想問題特別訓示」による。本文は『乗杉嘉壽遺文集』88～95頁に再掲されている。

⁸⁹ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、290～297頁に掲載されている。

取り締まりも組織化されていくことになる。

1930年前後は、日本各地で思想問題や学生運動が表面化していた。1933年には思想統制審議会が設置され、翌年には思想局の体制が整えられた。1930年頃には、各大学で「粗末な紙に汚く刷られたビラや非合法新聞などが氾濫し」ており⁹⁰、国内外の政治情勢の変化は左翼学生弾圧を強化し、一方では右翼学生運動を興隆させることになった。

東京音楽学校で思想問題が顕在化する以前から、他校ではすでに学生運動が起きていた。例えば、東洋音楽学校では、学生側が学校に対する不満や要求を提示し、何度もストライキが繰り返された。問題解決に向けて調停に入ったのは、小山作之助である。上越市公文書館準備室所蔵の小山作之助日記⁹¹には、1927年5月24日の項目に「午前十一時宅ヲ出鈴木米次郎君ヲ訪ヒ一時同校講堂ニ於テ和解式ニ列シ至極円満ニ式ヲ終リ…」という記入も見られる。

1930年には、早稲田大学同盟休校、日本大学および明治大学の大学紛擾が相次いで起きた。これらの大学では東京音楽学校と同様に、「左傾化思想」が問題となっていた。

思想問題は、1930年代の音楽学校の状況を考える一局面である。当時の学生運動の隆盛や思想統制は、例外なく音楽学校も巻き込むことになった。

第4項 蓄音機レコードの吹き込み・発行と音楽講習会の開催

本項ではこれまでとはまた別の角度から、1930年代の東京音楽学校の実相を探る。この時期に同校で行われていた活動のうち、学外との接点をもったものとして、蓄音機レコードの吹き込み・発行と音楽講習会の開催を挙げるができる。

1930年2月、東京音楽学校で初めて蓄音機レコードの吹き込みが行われた。このとき演奏されたのは、G. ヘンデル作曲《ユダス・マッカベウス》であった。

1938年7月には全校生徒による邦楽・洋楽のレコードの吹き込みが実施された。

『東京音楽学校一覽補遺 昭和16～17』の246～254頁⁹²には、東京音楽学校が演奏もし

⁹⁰ ヘンリー・スミス Henry D. Smith『新人会の研究——日本学生運動の源流』（松尾尊允・森史子訳、東京：東京大学出版会、1978年）199頁。

⁹¹ 先行研究（武石 2007:198）による。2011（平成23）年に上越市公文書センターが設立されたため、現在はそこに資料が所蔵されていると考えられる。

⁹² 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、822～856頁に再掲されている。

くは作曲で関与した SP レコードが列挙されている。同校における受け入れ時期が 1930 年代のレコードは、大半が日本語の歌詞による声楽曲、もしくは日本人の作品である。例外として、R. ヴァグナーの《ローエングリン》(第 1 幕第 2 場、第 3 場より抜粋)と J. ハイドンの《7 つの言葉》、G. ヘンデルの《ユダス・マッカベウス》が挙げられるが、国歌《君が代》や《一月一日》、《紀元節》といった式日歌、『新訂高等小学唱歌』などが目立っている。日本歌曲や日本語の詞による合唱曲も多数レコードに吹き込まれた。

《君が代》のレコードは 1930 年に、《天長節》《紀元節》《明治節》《勅語奉答》のレコードが 1933 年にコロムビアから発売された。「白盤」というレーベルで、いわば「公式演奏」のような扱いであった。歌唱は東京音楽学校の生徒による。このレコード吹き込みには、声楽専攻以外の学生も参加した。例えば大井悌四郎や金子登といったピアノ専攻の学生にとっても、この歌唱は後年まで記憶に残る体験だったようである⁹³。

1930 年代には、『新訂尋常小学唱歌』(1932 年)と『新訂高等小学唱歌』(1935 年)の編纂や、「国民歌謡」の放送開始(1936 年)があり、その作曲や演奏には東京音楽学校の教員や学生が多く関与していた。第 4 章第 2 節で述べるように、作曲では片山頼太郎、信時潔、下總皖一、橋本國彦らが主要な担い手となり、演奏では澤崎定之、木下保、伊藤武雄らが活躍した。唱歌や国民歌謡のレコード吹き込みは、1930 年代にみられた特徴である。

1940 年代には東京音楽学校監修の聴覚訓練用レコードが制作されるようになる。1941 年 5 月に発売されたコロムビア SP レコード 33742~33745 は、東京音楽学校および上野児童音楽学園によって吹き込みが実施された⁹⁴。東京音楽学校では 1940 年以降、「聴覚訓練を主とせる音楽教育講習」といった講習会が何度も開催される。師範学校の教員が参加した 1941 年 6 月の「国民学校芸能科音楽講習」からは、上記の SP レコードが活用され、聴覚訓練の

⁹³ 1927 年に東京音楽学校に入学した大井悌四郎と、1930 年の入学者である金子登は、いずれも約半世紀たって行われた聞き取り調査において、1930 年代のレコード吹き込みについて言及している。大井による 1983 年の証言および金子による 1983 年の証言は、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第 2 巻、1496~1497 頁と 1503~1508 頁に掲載されている。金子の回想から、「《マカベウスのユダ》をやって非常に成功してレコーディング」し、音源がヘンデル協会に送られて「絶賛を浴びた」ことがわかる。

⁹⁴ 1941 年、「国民学校令施行規則」により、国民学校で芸能科音楽の授業では、音の聞き分けを目指す聴覚訓練が重視されるようになった。東京音楽学校監修レコードの指導解説書で、乗杉嘉壽は聴覚訓練について、「系統立てて教へられるのは今回が最初のこと」と述べている(乗杉 1941:3)。このレコードでは、国民学校の教育内容に準拠して日本音名が使用されていた(鈴木 2006:84-86)。

内容や方法が伝達された（鈴木 2006:259）。講習会で入手した情報は、参加者が各地の師範学校に持ち帰り教授していった。

本項の最後に、音楽講習会について追記する。SP レコードを用いず、各地の初等・中等学校教員を実践的に指導する講習会は、1930 年代から盛んに行われていた。文部省主催の「教員音楽講習」は、唱歌、ピアノ、音楽理論といった教育現場で必要な技能を教授するもので、東京音楽学校の教授、助教授、講師が指導にあたった。講習会は 1 度に 100 名程度の参加者を募り、90 銭から 1 円 50 銭の講習費用で 1 週間から 10 日程度実施されることが多かった。講習学科目は時代の要請に応じた内容となっており、例えば 1939 年 8 月に開催された文部省中等教員音楽講習⁹⁵では「国語の歌ひ方を中心としたる唱歌と唱歌法」、「日本精神と音楽」といった科目が設けられた（【表 2-1】参照）。

【表 2-1：文部省中等教員音楽講習における学科目（1939 年 8 月）】

講習学科目	講師
国語の歌ひ方を中心としたる唱歌と唱歌法	澤崎定之(教授)
古典ピアノソナタの演奏法	福井直俊(教授)
日本旋律と和声	下總皖一(助教授)
日本人の音声	颯田琴次(講師)
日本精神と音楽	田辺尚雄(講師)
青年学校とブラスバンド	内藤清五(講師)

このように、1930～40 年代には、レコードや講習会といった様々な媒体を通して東京音楽学校が日本の音楽教育を下支えしていた。望む、望まないにかかわらず、模範を示すという役目を背負わされていた音楽学校は、レコード吹き込み演奏でも一つの「標準」を生み出すことになった。レコードも講習会も、日本全国の多数の人々への影響力をもつという点では、学内での活動であっても、地理的障壁が取り去られた状態での広範囲に及ぶ学外活動として読み替えることもできる。

⁹⁵ 1939 年 8 月の中等教員音楽講習では個人教授科目を開催できず、希望者のみ事前に申請し、参加費 3 円を追加のうえ指導を受けることになった。

第2節 主な教員と担当科目

本節では、1930年代の東京音楽学校における主な教員について、声楽、器楽、作曲、邦楽、一般教養の項目ごとに述べる。教員は、教授、助教授、講師、教務嘱託などに分かれていた。本項では、1930～40（昭和5～15）年の教授の顔ぶれを確認する。

教員の生没年および東京音楽学校在職期間については、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻所収の「東京音楽学校職員一覧」「東京音楽学校職員在職年表」を参照した。

第1項 声楽

東京音楽学校において、各学科は「器楽部」「声楽部」「作曲部」という呼称で呼びならわされていたが、科目としては、声楽関連の授業は「唱歌」という名称が明治以来続いていた。1930～40年に教授として指導にあたっていたのは、岡野貞一、船橋栄吉、澤崎定之、長坂好子、田中宣子、木下保である。

【表2-2：声楽部教授一覧（1930～40年）】

教員名	生没年	東京音楽学校在職期間
岡野貞一	1878.2～1941.12	1900.9～1941.12
船橋栄吉	1889.12～1932.12	1912年度～1932.12
澤崎定之	1889.5～1949.4	1914.3～1948.3
長坂好子	1891.5～1970.9	1917.4～1952.3
田中宣子	1901.12～1988.9	1927.4～1950年度
木下保	1903.10～1982.11	1929.9～1946.8

以下、各教員の経歴について概説する⁹⁶。

岡野貞一は1878年生まれで、1896年に東京高等師範学校附属音楽学校予科に入学した。《春の小川》、《おぼろ月夜》、《ふるさと》等の作曲者として著名であるが、長年にわたり教

⁹⁶ 本項執筆には『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻の他、『20世紀日本人名事典』（東京：日外アソシエーツ、2004年）や『日本人名大辞典』（東京：講談社、2001年）などを参照した。

会で礼拝時にオルガンを弾き、『尋常小学唱歌』等の唱歌編纂も手がけたことも重要である。1906年に東京音楽学校の唱歌担当助教授として採用され、1923年に教授となった。

船橋栄吉は1889(明治22)年生まれのパリトン歌手である。1925(大正14)年から文部省在外研究員としてベルリンへ留学した。《牧場の朝》や《父と子》、《乳草》を作曲したことで知られる。1927(昭和2)年に東京音楽学校の教授となったが、1932年12月22日、44歳で亡くなった。

澤崎定之はテノール歌手である。船橋と同年に生まれた。1929年から教授となり、東京音楽学校の合唱演奏においては、指揮者としても活躍した。日本教育音楽協会⁹⁷の理事長を務めるなど、学外でも音楽教育者として重職にあった。

1891年生まれの高坂好子はソプラノ歌手として活躍した。澤崎と同じ年に教授に就いた。田中宣子については記述が少ないため、詳細は明らかでない。

1930年代の東京音楽学校には、上記の教授たちの他、講師や嘱託扱いの教員もいた。武岡鶴代や梁田貞は講師、城多又兵衛、伊藤武雄などは教務嘱託としてこの期間の音楽教育を支えた。また、傭外国人として、マルガレーテ・ネトケ・レーヴェ Margarete Netke - Löwe (1884~1971) やマリア・トル Maria Toll (1899~未詳) なども教壇に立った。1930年代末からは柴田睦陸や酒井弘なども教務嘱託として後進の指導にあたっていた。戦後へと継承される音楽教育の潮流をここに見出すことができる。

1940年3月には、木下保が教授となる。木下は1931年に助教授となるが、1933年から2年間、ドイツやイタリアで音楽を学んだ。1935年に帰国すると、母校の教壇に戻り、音楽部の多くの弟子を育て上げた。作曲部をはじめ各科生徒が合同で参加した合唱の指導者としても活躍した。

澤崎や木下については本論文で改めて述べるが、ここでは教員の顔ぶれを確認するにとどめ次項へ移る。

⁹⁷ 音楽教育の社会的、制度的地位を向上させるため、1922(大正11)年に設立された。初代会長であった小山作之助が1927年に逝去し、1929年からは乗杉嘉壽が会長となった。機関誌『教育音楽』は、当時の音楽教育の実態を伝える資料として注目される。『教育音楽』は1923年1月に創刊され、1940年12月に廃刊となった。

第2項 器楽

【表 2-3：器楽部教授一覧（1930～40年）】

教員名	担当楽器	生没年	東京音楽学校在職期間
萩原英一	ピアノ	1887.11～1954.6	1913.9～1952.3
貫名美名彦	ピアノ	1889.2～1955.10	1910.4～1947.3
小倉末	ピアノ	1891.2～1944.9	1916.5～1944.9
高折宮次	ピアノ	1893.5～1963.11	1915.4～1946.9
室岡清枝	ピアノ	1895.9～1957.7	1917.4～1945.4
宇佐美ため	ピアノ	1896.12～1982.8	1917.3～1952.3
渡邊トリ	ピアノ	1897.4～1979	1919 年度～1945.3
田中規矩士	ピアノ	1897.9～1955.8	1923.1～1946.9
川上きよ	ピアノ	1898.1～没年不明	1921.5～1952.3
山田菊江	ピアノ	1901.11～	1926.3～1937.8
福井直俊	ピアノ	1904.2～2001.4	1926.4～1946.11
眞篠俊雄	オルガン	1893.11～1979.10	1917.4～1952.4
安藤幸	ヴァイオリン	1878.12～1963.4	1898.12～1950.9
川上淳	ヴァイオリン	1884.5～1979.7	1909.4～1944 年度
多久寅	ヴァイオリン	1884～1931.3	1908～1930 年度
鳥居ツナ	ヴァイオリン	1886.4～1966.9	1906.9～1944.3
平井保三	チェロ	1894.4～1978.5	1920.4～1946.6

器楽のうち、まずは、ピアノの指導にあっていた顔ぶれからみていく。1930～1940（昭和5～15）年に教授職にあったのは、萩原英一、貫名美名彦、小倉末、高折宮次、室岡清枝、宇佐美ため、渡邊トリ、田中規矩士、川上きよ、山田菊江、福井直俊の12人である。ただし、1930年代の間に教授を辞職した人もいれば、教授に就任した人もいる。つまり、年度ごとに入れ替わりがあったため、常時この12人が教授として指導していたわけではない。1940年3月には井口基成も教授となった。また、上記の時期には、豊増昇、水谷達夫、永井進らが教務嘱託として指導にあっており、傭外国人には、レオ・シロタ Leo Sirota（1885～1965）やパウル・ワインガルテン Paul Weingarten（1886～1948）も含まれている。1930年代末からはレオニード・クロイツァー Leonid Kreutzer（1884～1953）や金子登なども教

務嘱託として指導にあたっていた。

ピアノの他に指導科目とされていた鍵盤楽器は、オルガンであった。当時、オルガンの教授に就いていたのは眞篠俊雄である。眞篠は島崎赤太郎の門下生で、音楽学校卒業後はドイツに留学し、ベルリン楽派のフィッシャーに師事してオルガンを学んだ(赤井 1995:242)。著書には『オルガン音楽』(新興音楽出版社、1934年)、『楽典』(音楽之友社、1949年)などがある。1932年に東京音楽学校教授となった眞篠は、音楽理論や和声論も教えた。終戦直後に秋元道雄が着任するまで、音楽学校のオルガン指導を一手に引き受けることになる。

次に、弦楽器へ目を移す。1930年代に教授としてヴァイオリンを指導していたのは、安藤幸、川上淳、多久寅、鳥居ツナであった。川上と多は、大塚淳、山田耕筰と共にカルテットを組んでいたことで知られるが、ヴァイオリンの指導者として後進の指導に貢献した業績も大きい。安藤と鳥居は、当時活躍していた女性ヴァイオリニストである。

1930年代の東京音楽学校におけるチェロの指導は、平井保三が担っていた。『西洋音楽大講座』に掲載された平井によるチェロ演奏法は、早い時期に書かれた日本人によるチェロ教本として重要である⁹⁸。

管打楽器は専任の教授は不在であったが、講師や教務嘱託として山口正男(フルート)、中津井實(オーボエ)、中藪外(クラリネット)、小林安八(ホルン・トランペット)などが指導にあたった。

第3項 作曲

1930年代、作曲部では、下總皖一、片山頼太郎、細川碧らが助教授として、呉泰次郎や橋本國彦らが教務嘱託として、信時潔が講師として指導にあたっていた。また、傭外国人のK.プリングスハイムの影響力は大きなものであった。

作曲関連の指導教員については後述するため、本項では詳しく述べない。

⁹⁸ 小松耕輔主幹のもとで出版された『西洋音楽大講座』(アルス、1929年)は、全8巻から成る。第4巻から第6巻に収録されている平井のチェロ演奏法は、宮沢賢治も参考にしていた。宮沢は『西洋音楽大講座』を借覧し、1925~1927年頃に「チェロ学習ノート」として筆写したとみられる(『校本宮沢賢治全集』第12巻下、筑摩書房、1984年、598頁)。なお、平井は、1927年に信時潔と共著で『セロ教本』を出版している。

第4項 邦楽

【表 2-4：邦楽科教授一覧（1930～40 年）】

教員名	担当種目	生没年	東京音楽学校在職期間
池内信嘉	能楽	1858.2～1934.5	1912.10～1933 年度
観世清久（観世左近）	能楽	1895.12～1939.3	1930.12～1938
宝生九郎（宝生重英）	能楽	1900.7～1974.7	1937.1～1951.4
宮城道雄	生田流箏曲	1894.4～1956.6	1930.2～1952.3
村田ミイ	山田流箏曲	生年不明～1964.3	1905.5～1931.6
中能島欣一	山田流箏曲	1904.12～1984.3	1931.3～1951.3
吉住小三郎	長唄	1876.12～1972.2	1914.11～1948.3
杉本金太郎（稀音家六四郎）	長唄	1904.3～1987.5	1914.11～1948.3

先に述べたように、邦楽科が設置されたのは 1936 年であり、それまで上記の教員たちは選科での指導を引き受けていた。1930 年代に 1 年間でも教授職にあった場合には、上記の表に挙げることにした。そのため、ごく短期間しか教授を務めなかった池内信嘉や、分教場での指導を担当していた村田ミイの名前も入っている。

1930 年代の邦楽科のなかでは、作曲、演奏、指導の各方面において、箏曲の教授 2 名が活躍した。生田流の宮城道雄と山田流の中能島欣一である。

宮城道雄は、1930（昭和 5）年から東京音楽学校に出向し、講師を務めた。宮城の活動全体を見渡したとき、1930 年前後は重要な時期にあたる。《越天楽変奏曲》が作曲・演奏されたのは 1928 年のことであり、翌年には《春の海》が作曲され、新楽器八十絃も考案された。東京音楽学校講師に就任した 1930 年からは、教員・学生らのための合奏曲や、同校の行事用の作品を手掛けるようになる。1931 年に初演された《秋韻^{あきのひびき}》は、作曲動機も初演の場も演奏者も、全て東京音楽学校と結びついていた。J.S. バッハのコンタータで聴いた少女のコーラスに感銘を受けた宮城は、合唱を含む邦楽合奏曲を作曲したいと考えた。そして作品ができ、演奏されたとき、「自分が天国に行つて、天女のコーラスを聴いてみるやうな、何ともいひがたい感じがした」という（宮城 1930:8-9）。箏、十七絃、胡弓、三絃、打楽器という楽器編成に女声の合唱を加えた《秋韻》は、東京音楽学校邦楽演奏会において、同校生徒と宮城自身が初演した。1930 年代に東京音楽学校の演奏会で初演された宮城の作品には、

《虫の武蔵野》、《那須与一》、《野に出でよ》、《壺越調箏協奏曲》、《東亜の黎明》などがある。

《壺越調箏協奏曲》では、オーケストラ編曲を下總皖一が担当し、初演の指揮者を橋本國彦が務めた。東京音楽学校であったからこそ、このような多様な表現が可能となった。

1936（昭和11）年に邦楽科が設置され、翌年、宮城は教授となっている。このとき宮城は、「わが国邦楽教育が開発され、是で年来の希望もここに達せられ実現されたといふ事は、誠に御同慶に堪えぬ事」であり、「箏曲の将来に対しても大きな光明を得た」と述べている（宮城 1936:14-16）。

東京音楽学校で同僚であった高野辰之の詩に宮城が曲をつけた作品もいくつかある。例えば《さしそう光》は、高野の詞により宮城が作曲した手事物である。1934年、東京音楽学校で開催された「両陛下御結婚十周年皇太子殿下御誕生奉祝演奏会」で初演された。《君が代》の一節が取り入れられた作品で、打ち爪が随所に用いられた華やかな合奏曲となっている。全曲にわたり本手と替手の二重奏となっており、初演で宮城と中能島の合奏が実現した点も注目される。当時は生田流と山田流の共演が非常に珍しく、宮城がどのような曲を作るのか、中能島との競演はどうなることかと殊に「話題をさらった」⁹⁹ようである。作詞、作曲、演奏は、乗杉校長の指示を受けたものであったが（吉川・上参郷 1979:266）、結果として生田流の曲風の中に山田流の感覚や奏法を取り入れた作品が仕上がり、流派を超えた合奏が実現した。このような機会も、東京音楽学校ならではであったと言えるであろう。

宮城と共に箏曲の指導や演奏を行ったのが中能島欣一である。中能島は後年、「重要無形文化財保持者」、いわゆる人間国宝に認定される。文化功労者であり、日本三曲協会や山田流箏曲協会の会長を歴任した。1930年前後は、中能島の本格的な活躍が始まる時期である。1928年に4世家元となり、1937年から東京音楽学校で講師を務めた。

中能島は、《新晒^{しんざらし}》などの編曲・演奏で高い評価を得た箏曲家である。《三つの断章》《陽炎の踊り》など、作曲もした。中能島の作品は、宮城と同様に、東京音楽学校の演奏会でも度々演奏された。

長唄では、講師として指導にあたっていた4代目吉住小三郎（吉住慈恭）や杉本金太郎（2代目稀音家浄観、稀音家六四郎）が、1937年の邦楽科新設時に教授となった。能楽で

⁹⁹ 『宮城道雄音楽作品目録』（千葉潤之介、千葉優子編、東京：宮城道雄記念館、1999年）90頁参照。本書によると、《さしそう光》の点字譜末尾に「昭和9年2月」の日付があり、これが作曲年と考えられる。点字譜では曲名が《皇太子御誕生奉祝歌》となっているが、1939年の宮城社中の演奏会では《さしそう光》と変更されている。

は、池内信嘉が一時的に教授を務めた他、1937年から観世清久が教授となっている。

彼らは、生徒の実技指導のみならず、演奏会においても活躍し、次節で述べるように、出張演奏を含む邦楽科の演奏会を盛り立てていった。

第5項 一般教養・音楽関連科目

一般教養、音楽関連科目として開設されていたのは、現在の音楽学領域の科目や語学である。1930～40年代の教授陣を表に示す。

【表 2-5：一般教養・音楽関連科目の担当教授一覧（1930～40年）】

教員名	担当科目	生没年	東京音楽学校在職期間
高野辰之	国語	1876.4～1947.1	1908.3～1936.7
乙骨三郎	英語、音楽史、美学	1881.5～1934.8	1907.9～1930年度
馨壽夫	修身、英語	1900.8～[没年不明]	1929.3～1945.11
木内喜右衛門	修身、教育学	[生没年不明]	1920.4～1931.3
山下佐平	修身、教育学、ドイツ語	1894.2～[没年不明]	1931.3～1943.4
太田太郎	音楽史、美学、ドイツ語	1900.10～1945.8	1930.9～1934.7
遠藤宏	音楽史、美学、ドイツ語	1894.3～1963.2	1934.9～1946.8
信時潔	音楽理論	1887.12～1965.8	1910.10～1952.3
片山穎太郎	音楽理論	1894.12～1975.2	1928.9～1951.3

1930年代前半の東京音楽学校において、一般教養科目の教授職にあったのは高野辰之である。高野の音楽学校での職務は、1908（明治41）年に邦楽調査嘱託を嚆矢として、唱歌編纂等にも携わっていた。1909年から国語および歌文の授業嘱託を受け、1917（大正6）年から1936（昭和11）年まで教授を務めた。1931年8月から12月にかけて、乗杉校長が欧米各国に出張中であつたため、高野は校長事務代理も務めた。高野の歌謡史や演劇にかんする研究は重要な業績であるが、東京音楽学校での調査や授業が著作に結実していった点は見逃せない。我が国の歌謡の歴史を様々な典拠をひきながら詳述した『日本歌謡史』は、音楽学校での講述が土台となってまとめられたものである。なお、国語関連科目にかんしては、『東京音楽学校一覧』で「文学」や「国語」と記載されていたが、実際には発音学や中

等古文などに細分化されていた（浅野 2014:8）。

音楽史、美学、英語などを教えていた乙骨三郎は、1931（昭和6）年に辞任した。その後は妹尾幹らが講師、助教授として指導にあたることになる。

一般教養科目の担当者の一人、太田太郎は、1932年に教授となったが、2年後には辞任している。また、1931年に教授となった遠藤宏は音楽美学などを担当し、学友会発行雑誌『音楽』の編集にも携わっている。信時潔や片山頼太郎は音楽理論を担当していた。この二人については第3章で詳述する。颯田琴次や草川恒雄も、講師としてこの時代を支えた。1933年からは田辺尚雄も講師として指導にあたり始めた。

その他、1930年代には修身を担当する教員が常在し、教育学を兼任することが多かった。

第3節 演奏会曲目——日本人作品の演奏状況

明治期の東京音楽学校での演奏会レパートリーについては、いくつか先行研究がある。明治期の演奏会の傾向として、ベートーヴェン、バッハ、シューベルトに代表される「ドイツ・オーストリア圏の少数の作曲家が偏重されている傾向」（山崎・中川 2012:216）にあったことが指摘されている。また、「大正期中頃までは歌曲よりもオペラアリア、特にフランスオペラが多く演奏されていた」ことや、F. シューベルトなどのドイツリートは「繰り返し何度も演奏される作品が多く、確実にレパートリーとして定着している」ことなども、既に明らかにされている（嶋田・千田 2008:83,86）。

一方、昭和期の演奏会状況については、先行研究が不足している。本論文では、『東京芸術大学百年史 演奏会篇』や雑誌・新聞の批評記事を用い、日本語の声楽作品や日本人による作曲作品に注目しながら、1930年代の演奏会曲目について考究する。

東京音楽学校の定期演奏会は、1929（昭和4）年秋以降、奏楽堂から日比谷公会堂へ会場を移し、指揮・作曲の教師に K. プリングスハイムを迎えた。この時期は、「東京音楽学校の歴史上最も激しく輝いた時代のはじまり」である¹⁰⁰。以後、プリングスハイムが1937年に同校を去るまで、演奏会は大いに活況を呈することになる。

本節では、この「最も激しく輝いた時代」である1930年代の演奏会について述べる。第1項から第5項は、『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻、61頁から633頁に掲載されている1930年2月から1940年12月までのプログラムの調査に基づくものである。

¹⁰⁰ 『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻、3頁。

第1項 1930年代の演奏会概況

1929年から東京音楽学校の定期演奏会は、奏楽堂から日比谷公会堂へと場所を移し、いっそう充実した内容をみせていくが、定期演奏会の他にも、奏楽堂で催される学友会演奏会¹⁰¹、本科卒業演奏会、研究科修了演奏会、選科演奏会などが開催されていた。

1930年代半ばになると、東京音楽学校の演奏がにわかに国際色を帯び始める。まず、海外放送が次々と行われた。1934年10月、演奏が初めてドイツで放送され、同年12月には初のイギリスでの放送演奏が実施された¹⁰²。1937年1月には初めての対米放送も果たす。その他、1935年4月には、日暹両国交歓演奏会が催され、シャム¹⁰³との音楽交流が実現した。1937年10月の独伊親善演奏会にも東京音楽学校の教員・生徒が出演した。

1933年からは日本教育音楽協会主催の「音楽週間」という催しにも参加するようになる。文部大臣や他の音楽学校も参加してコンサートや音楽講演などが行われる「音楽週間」は、以後毎年開催され、1936年の第4回目音楽週間では、「本邦最初の試みであり、画期的の行事として期待された三萬人の大合唱」¹⁰⁴が実現した。神宮外苑競技場のスタンドをうめつくした83校の学生たちが《君が代》、《国旗掲揚の歌》（乗杉嘉壽作歌・下總皖一作曲）、《伸びゆく日本》（同前）、《やまと少女の歌》（三木露風作歌・山田耕筰作曲）、《凱旋》（ヘンデル作曲）などをうたった。音楽週間への参加は、東京音楽学校の社会との連携を強化するもので、4年後に予定されていた東京オリンピックを視野にいれたものであった点でも見逃せない¹⁰⁵。先行研究では、「オリンピックが実現していたら、音楽と社会をつなぐ乗杉社会教育

¹⁰¹ 「学友会」は、会員相互の親睦を厚くするために設けられたもので、東京音楽学校の職員、生徒、卒業生らが会員となっていた。『東京音楽学校一覧 自昭和5至昭和6』巻末の「東京音楽学校学友会規則」を参照すると、生徒は会費として年額5円を納め、職員は毎月俸給の200分の1以上を納めることが規定されていた。規則の第3条には「年数回演奏会ヲ行フ」ことが記載されている。また、同校の関係者以外にも「会友」として参会できた。「会友規定」によると、年額3円50銭を納めて会友となれば、東京音楽学校の演奏会や予行演奏を聴くことができた。

¹⁰² このときの演奏曲目はヴェルディ《レクイエム》であった。

¹⁰³ 現・タイ王国の旧称。1939年9月、ピブーン首相が制定した「国家信条（ラッタニヨム）」第1号により、国名としての「シャム」は廃止され、「タイ」が用いられるようになった（『タイ事典』、石井 2009:169-170）。シャムの漢字表記は暹羅である。

¹⁰⁴ 『同声会報』第229号、1936年12月、10～11頁。

¹⁰⁵ 東京オリンピックの開催が決定したのは1936年である。開催決定に伴い、大会使用音

論はその本領を發揮し、用意周到に本番を迎えたことであろう」(橋本 2009:119)と述べられている。

西洋音楽の演奏機会が増加する一方で、1937年の邦楽科新設を受け、邦楽演奏会も開催頻度が高まった。邦楽科学生の演奏機会を確保するために、1939年1月21日から学友会第1回邦楽演奏会が開催されるようになった¹⁰⁶。

1930年代の東京音楽学校の演奏会について論じるにあたり、本項では、①K. プリングスハイムの指揮による諸作品の初演、②演奏会への戦争の影響、③各地への演奏旅行について、順に述べていく。

①K. プリングスハイムの指揮による諸作品の初演

1931年まで、交響曲や管弦楽では大塚淳、ロベルト・ポラック Robert Pollak (1880～1962) やシャルル・ラウトウルップ Charles Lautrup (生没年未詳) などが指揮をしていたが、1931年12月以降の演奏会では、もっぱら K. プリングスハイムが活躍した。

K. プリングスハイムは、1931(昭和6)年から東京音楽学校に奉職し、6年後に職を辞すまで積極的に活動を続けた。先行研究によれば、「プリングスハイム在任中は、彼の急進的な活躍と校長の着実な実践が相乗効果を生み、音楽学校の洋楽は一つのピークを迎えた」(橋本 2008:119)とされている。教員として、指揮者として、作曲家として、東京音楽学校および日本の楽壇に大きな影響を与えた。

【表2-6】はK. プリングスハイムが指揮した本邦初演曲の記録である¹⁰⁷。G. マーラー、A. ブルックナー、H. ベルリオーズの交響曲など、大曲を毎年初演していたことがわかる。

【表2-6：K. プリングスハイム初演曲一覧】

演奏会開催日	演奏会名	初演作品
1932年2月27日	第62回定期演奏会	G. マーラー《交響曲》第5番

楽となり得る大規模な合唱が注目を集め、合唱運動普及に繋がった(山口 2005:27-28)。

¹⁰⁶ 第2回は1939年5月27日に、第3回は10月28日に実施され、4～5か月に1度の割合で開かれた。

¹⁰⁷ 『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻を参照しながら演奏記録をまとめたもので、表にはプログラムに「本邦初演」と記載されている作品のみを記載している。

1932年6月9日	第63回定期演奏会	G. ヘンデル《グロリア・パトリ》 ¹⁰⁸ 、K. プリングスハイム《古式によれる小組曲》、I. ストラヴィンスキー《詩篇交響曲》、R. ヴァグナー《パルジファル》第1幕より
1932年10月22・23日	第64回定期演奏会	モーツァルト《エクスルターテ・ユピラーテ》
1932年12月18日	第65回定期演奏会	R. ヴァグナー《ローエングリン》より(第1幕) ¹⁰⁹
1933年2月18日	第66回定期演奏会	G. マーラー《交響曲》第2番
1933年10月21・22日	第68回定期演奏会	L.v. ベートーヴェン《弦楽合奏大フーガ》、ブルックナー《交響曲》第7番
1933年12月14日	第69回定期演奏会	J. ブラームス《ドイツレクイエム》
1934年2月17日	第70回定期演奏会	G. マーラー《交響曲》第6番
1934年10月30・31日	第72回定期演奏会	R. シュトラウス《ツアラツストラはかく語りき》《16声部無伴奏混声合唱》《アルプス交響曲》
1934年12月16日	第73回定期演奏会	G. ヴェルディ《ミサ・ダ・レクイエム》
1935年2月16日	第74回定期演奏会	マーラー《交響曲》第3番
1935年6月15日	第75回定期演奏会	J.S. バッハ《ブランデンブルク協奏曲》第2番、《教会カンタータ第51》、《ピアノ協奏曲ニ短調》、《大管弦楽のための「前奏曲とフーガ」変ホ長調》 ¹¹⁰ 《聖母讃歌》
1935年10月13日	第76回定期演奏会	F. リスト《ダンテの神曲による交響曲》、K. プリングスハイム《管弦楽協奏曲》 ¹¹¹
1936年2月15日	第78回定期演奏会	ハイドン《交響曲イ長調》(L. ランツホフ新編)、ブルックナー《交響曲》第9番
1936年6月20日	第79回定期演奏会	ベルリオーズ《ファウストの劫罰》

¹⁰⁸ 前掲書 177～179 頁所収の辻莊一による記述から、自筆譜が焼失したとされる《グロリア・パトリ》の筆写譜が日本で発見されたため、この演奏の実現に至ったことがわかる。筆写譜は、旧紀州徳川家ゆかりの西洋音楽関連資料を収める南葵音楽図書館（現・南葵音楽文庫）のカミングズ・コレクションから見つかり、辻の校訂した楽譜が出版された。

¹⁰⁹ 〈前奏曲〉は明治 38 年 10 月 28・29 日の第 13 回定期演奏会で演奏されている。第 1 幕にかんしては、1932 年 12 月 18 日が初演であった。

¹¹⁰ A. シェーンベルクの編曲による。編曲楽譜は 1929 年に出版されたばかりである。

¹¹¹ プリングスハイムがこの作品の主題を「日本的」とであると公言したことから、「日本的作曲」をめぐる議論の火種となった。

1937年2月27日	第82回定期演奏会	安部幸明《管弦楽「小組曲」作品2》、 マーラー《交響曲》第7番
1937年6月19日	第83回定期演奏会	J.S. バッハ《マタイ受難曲》

K. プリングスハイムの指揮には様々な意見が寄せられた。「拍子の採り方が実に明確」であること、熟達した技能や暗譜演奏により「楽器を導き出すことに何等の過失がないのみならず、どこに音楽の本筋が流れてゐるかも絶えず考慮してゐる」という高い評価¹¹²もみられた。山田一雄（1912～1991）は、プリングスハイムの指揮により初演されたマーラーの交響曲第5番に「ふるえがくるほどに深い感銘」を受けたと述懐している（山田 1992:90）。一方、「理論的指揮者であつて、音楽的指揮者ではない」として、プリングスハイムの指揮が聴衆を「音楽的興奮の内に引込まない」という批評もあり、そこでは「音楽教育の中心的存在としての東京音楽学校の管弦楽団には、恵まれたあらゆる余裕を活用して、研究を重ねたる古典曲の模範的演奏を發表されん事を望む」というように、プリングスハイムを通して東京音楽学校への要望を述べる文章も見受けられる¹¹³。一連の初演に対しては、「アカデミーの本分から外れている」と指摘する意見も多く挙がった。プリングスハイムの辞職時、山根銀二が書いた文章には、啓蒙的な仕事の功績を称えたうえで、「上野といふ擬制的なアカデミー自身がこの啓蒙の第一の対象になつた事は皮肉である」と述べている¹¹⁴。

1937年6月、プリングスハイムは、告別演奏会でL.v. ベートーヴェンの《交響曲第9番》を振つたのを最後に、東京音楽学校を去った。

プリングスハイムの後任には、ハンス・シュヴィーガー Hans Schwieger（1906～2000）を迎えることになった。しかしH. シュヴィーガーは、着任早々に学校側と対立して辞職する。1937年11月6日の『東京朝日新聞』第11面によると、「海外で聞いた日本最高の『国立音楽アカデミー』の名声に反して、意外にもその実力は非常に低く且技術が拙劣」であると感じたシュヴィーガーは、乗杉校長に音楽教育の大改造の必要性を訴えたが容認されなかったため、辞表を提出した。シュヴィーガーに代わり、ヘルムート・フェルマー Helmut

¹¹² 野村光一「プリングスハイム氏の指揮」『月刊楽譜』第21巻第1号、東京：松本楽器、1932年1月、133頁。

¹¹³ 『月刊楽譜』第24巻第4号（東京：松本楽器、1935年4月、126頁）の「楽壇覚え書」に掲載された諸井三郎の発言記録を参照した。

¹¹⁴ 『東京日日新聞』1937年7月14日朝刊7面。

Fellmer (1908～1977) が 1938 年から定期演奏会の指揮者を務めることになる。

②演奏会への戦争の影響

1931 年に満州事変がおき、1937 年には日中戦争が始まった。第二次世界大戦開戦までは、いま少し時間が残されていたとはいえ、1930 年代は、徐々に戦争の影が色濃くなっていた時期である。東京音楽学校の演奏会からも、その様子を窺い知ることができる。

1935 (昭和 10) 年 12 月には銃後奉仕演奏会が開催されている。《君が代》に始まり、L.v. ベートーヴェンの《レオノーレ》に終わるプログラムである。しかし、1930 年代前半は特に戦争と直結した演奏会が開催されていない。1938 年からは戦争への傾斜角度が大きくなり、7 月には海軍慰問演奏会、9 月にはヒットラーユーゲント歓迎演奏会、10 月には戦傷軍人慰問演奏会、12 月には銃後奉仕洋楽演奏会が演奏された。1938 年 7 月 15 日の「海軍戦傷病将士並海兵団将士慰問演奏会」は、横須賀の海軍病院および海兵団音楽堂で 2 回にわたり開催された。演奏曲目は全て邦楽で、《八島》、《岡康砧》などの古典作品と宮城道雄作曲の《うてや鼓》、乗杉嘉壽作歌の《皇軍必勝》などがプログラムに組まれた。演奏者は、中能島欣一、宮城道雄、邦楽科の講師、そして東京音楽学校の学生たちである。9 月 27 日に奏楽堂で開催された「ヒットラーユーゲント歓迎演奏会」でも邦楽が中心であったが、澤崎定之指揮による《ドイツ国歌》や、木下保指揮によるベートーヴェンの《ミサ曲 ハ長調》なども含まれていた。また、10 月 1 日に奏楽堂で実施された「慰安演奏会」では、信時潔、山田耕筰、下總皖一、中能島欣一、宮城道雄らの作曲作品が並んだ。ただし、ヘンリク・ヴィエニャフスキー Henryk Wieniawski (1835～1880) のヴァイオリン協奏曲やアルゼンチン民謡、スペイン舞踊歌なども含まれており、日本人作品と共に、景気の良い作品の演奏が多かったようである。12 月 3 日、共立講堂で催された銃後奉仕演奏会は、F. シューベルトの歌曲や R. ヴァグナーの管弦楽などと並んで C. フランクの《ヴァイオリンソナタ イ長調》などもあり、ドイツやイタリアといった日本の同盟国の作品しか演奏できないというような状況ではなかったことがわかる。

1939 年にも 2 度、銃後奉仕演奏会が開催されているが、頻度はそれほど高くなかった。1930 年代には、戦争との関連がみられる演奏会が数回催されていたことが確認できた。

③各地への出張演奏

地方へ出かけ、時には宿泊をしながら複数日にわたって実施された出張演奏は、1930年代から活発にみられるようになった。【表 2-7】は、1930年代の東京音楽学校における出張演奏の開催日と場所をまとめたものである¹¹⁵。

【表 2-7：1930年代の東京音楽学校における出張演奏】

演奏会開催日	場所(地域)
1930年5月3日	千葉
1930年11月14～18日	土浦、水戸、仙台
1931年1月16～20日	京都、名古屋
1931年7月3日～6日	長野、新潟、鶴岡
1932年4月30～5月1日	前橋
1932年5月15～17日	浜松、静岡
1932年11月17～20日	大阪、神戸
1933年10月14～18日	金沢、高岡、富山
1933年11月9～15日	姫路、岡山、広島、神戸
1934年6月2日	横浜
1934年9月18～27日	仙台、小樽、札幌、旭川、秋田
1934年11月10日	横浜
1935年6月28～30日	新潟
1935年10月14～24日	鳥取、松江、山口、福岡、長崎、佐賀、熊本
1936年6月26～28日	大阪
1936年10月16～18日	仙台、盛岡、新潟
1936年11月3～8日	浜松、彦根、和歌山、奈良、名古屋
1937年10月(日時不明)	島根
1938年5月28～6月1日	宇治山田、大阪
1939年11月9～18日	広島、松山、今治、高松、徳島、高知、浜松

¹¹⁵ 本項の表の作成には『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻を参照した。

1940年9月2～10日	仙台、函館、小樽、札幌
1940年11月29～12月3日	大阪、京都、名古屋、岐阜
1940年12月12～16日	名古屋、大阪、京都、浜松、静岡

出張演奏は以前から行われていたが、1930年代になって初めて訪問することになる地域もあった。1934年9月の北海道、35年10月の九州、39年11月の四国は、それぞれこのときが東京音楽学校初めての出張演奏である。

出張演奏は、管弦楽団、合唱団あわせて約120～170名が毎回参加した。乗杉校長と教員も同行したが、約9割は生徒で構成されていた¹¹⁶。宿泊は複数の旅館に分宿する大規模なものとなる。地方における出張演奏は、同声会の各支部が主催することが多かった。

「東京音楽学校出張演奏実施要項」¹¹⁷によると、同校の出張演奏は文部省に手続きする必要がある。また、例えば学校主催の演奏会の場合、各地で昼夜2～3回公演とし、昼は学生を対象に、夜は一般市民に向けて演奏することや、学生からは30～50銭、一般市民からは1～2円の入場料を徴収することなども取り決められていた。謝金は旅費の支弁を標準とし、開催地の距離や演奏者数などにより個別に相談することになっていた。演奏曲目にかんする記載は見受けられないため、音楽学校側が適宜用意したものと考えられる。

出張演奏では、独唱、独奏の他、カルテット等の重奏、合唱、管弦楽など、多様な演奏形態の作品でプログラムが組まれた。言い換えれば、個々の独唱・独奏会では実現できない演奏曲目であったとすることができるであろう。最初に演奏される作品は、オーケストラによる〈レオノーレ〉序曲(L.v. ベートーヴェン作曲)や、《舞踏への勧誘》(ウェーバー作曲)、混声合唱による《いろはうた》(日本古謡、信時潔作曲)などで、プログラム最後には《芸術家の生活》(R. シュトラウス作曲)や《天地創造》(ハイドン作曲)の抜粋演奏などが配置されている。大規模な作品を最初や最後に演奏することは、舞台準備の都合や演奏効果を考慮に入れば当然であったろう。1938年頃からは、演奏旅行の曲目においても「皇軍慰問音楽会プログラム」が組まれるようになり、1940年には「紀元2600年奉祝演奏曲目」となる。これらの演奏については、第5項で後述する。

演奏者にとっても、聴衆にとっても、東京音楽学校の出張演奏は一大行事であった。演奏

¹¹⁶ 本科、師範科を主体として、予科、研究科、聴講科、海軍委託生も一部参加することが多かった。

¹¹⁷ 『同声会報』第224号、同声会、1936年5月、35～37頁。

する学生たちは自身の専攻とは関係なくこの行事に参加し、練習を重ねて公演に挑んだ。例えば、1936年11月の出張演奏に赴いた本科作曲部3年の西川潤一は、演奏曲目の一つであったF. メンデルスゾーンの交響曲第3番について「メンバーの精魂を摩滅し尽さん許りの猛練習を重ねた大物だけにその意気込みも当るべからざるものがある」と述べている¹¹⁸。一方、聴き手にとって、音楽学校の出張演奏は刺激を受けるものであった。特に高等女学校の学生からは、「あの大音楽演奏会。私は決して忘れることは出来ないこととせう」、「本当に、嬉しさ、喜びにおどる胸をおさへながら、一音も聞きもらさじと、一生懸命にお聞き致しました」といった感想が寄せられた¹¹⁹。

洋楽の出張演奏と並び、1930年代後半からは邦楽の出張演奏も実施され始めた。

【表 2-8：1930年代の東京音楽学校における邦楽の出張演奏】

演奏会開催日	場所(地域)
1935年1月11～14日	大阪、京都
1936年10月15～19日	仙台、盛岡、新潟
1936年11月9、10日	水戸
1936年11月21、28、29日	東京、神奈川
1936年12月3～7日	名古屋、岐阜、宇治山田
1937年3月6日	茨木
1937年6月3～7日	福井、富山、新潟

1937年6月の北陸へのお出張演奏は、豪勢な出演者がそろい、殊のほか盛況であったようである。福井市公会堂、富山市昭和会館、長岡高等女学校で開催されたこのときの演奏会には、邦楽科教授の観世清久（左近）、吉住小三郎、杉本金太郎（稀音家六四郎）、宮城道雄、中能島欣一、囑託の望月長之助に加え、宝生流宗家の宝生重英も出演した。この7人の顔ぶれでの演奏会について、『同声会報』には次のように記されている。

¹¹⁸ 『同声会報』第229号、同声会、1936年12月、20頁。同書20頁からの出張旅行記を参照すると、浜松では楽器工場見学をしたことや、奈良での自由行動で大仏殿や若草山を訪れたことなどが記されている。

¹¹⁹ 前掲書、29頁。彦根高等女学校の饗場美野、天野信子の感想より抜粋。

セヴン・ビッグの豪華陣である。斯様に夫々の家元が揃って出演したといふことは地方に於ては無論最初の事で東京に於ても、御前演奏以外には殆んど有り得べからざる編成で、各地元ファンはこの千載一遇の好機に湧き返り福井市などは公会堂開館以来の盛況だつたと云はれる。¹²⁰

このときの出張演奏は、期待通りの熱気に満ちたものとなった。各日2～3回ずつ公演があり、演目は多少異なったが、能楽素謡（宝生流）の《橋弁慶》から始まり、仕舞、山田流箏曲、長唄、生田流箏曲、長唄という順に演奏された。山田流箏曲は《花三題》などの中能島欣一による作品が、生田流箏曲は《うてや鼓》《秋韻》という宮城道雄による作品が披露された。プログラムの最後を飾ったのは長唄《百夜草神田祭》で、邦楽科および選科の教員・学生による合奏であった。

演奏会への戦争の影響について先に述べたが、日中戦争が始まったことにより、1937年秋季に予定されていた四国へのお出張演奏が中止となった。「超非常時局に直面して」出張旅行が取りやめとなったことについて、『同声会報』には「昨年春以来の計画で関係地方の熱誠尽力する所であつたが、平和克復のときまで一応実施を見合わせる」と記されている¹²¹。出張演奏中止の通知と共に、新たに邦楽の銃後奉仕演奏を実施していくことも告知された。出張演奏では、演奏と共に「音楽講演会」が開催されることもあった。【表2-7】にある1936年10月の東北へのお出張演奏で、「乗杉学校長は新国楽樹立に関して熱弁を振り（毎回の演奏毎に学校長の講演はその劈頭を飾り聴衆一同に深い感銘を与へた）」とされる¹²²。乗杉が学内での発言でしばしば「新国楽」に言及していたことは第1章で述べたが、音楽学校ひいては日本の音楽文化を充実させるための好機として、地方へのお出張演奏でも熱心に持論を語っていた姿が浮き彫りとなった。邦楽のお出張演奏だけでなく、洋楽の演奏会でも講演をすることはあったようである。【表2-7】にも挙げている1936年11月に関西・東海地方へ赴いた出張演奏会では、乗杉校長が「音楽教育振興の意義」という題目で、澤崎定之が「音楽教育雑感」という題目で、それぞれ講演した¹²³。

¹²⁰ 『同声会報』第234号、同声会、1937年6月、64頁。

¹²¹ 『同声会報』第238号、同声会、1937年12月、41頁。

¹²² 『同声会報』第228号、同声会、1936年10月、32頁。

¹²³ 『同声会報』第229号、同声会、1936年12月、19頁。

第2項 皇室の行啓演奏会

乗杉校長時代の東京音楽学校の特徴の一つとして、皇室の行啓演奏会の増加を挙げることができる。明治、大正期から音楽取調掛および東京音楽学校では皇室の臨席を仰いでの演奏会を行っていたが、乗杉は意識的にその機会を増やした。学校を社会と連結させるためでもあり、官立学校としての任務でもあったと言えよう。

1930年6月21日には、皇太后陛下行啓演奏会が開催された。また、1934年には皇后の行啓が行われた。『年報』の「昭和九年度東京音楽学校年報取調條項」を見ると、「本年度ニ於テ特記スヘキハ皇后陛下本校ニ行啓ノ光栄ニ浴シタルコトナリトス」とある¹²⁴。1934年の1年間を顧みただけでも、この演奏会は「特記すべき」行事であったことがわかる。

『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻によると、1930年6月21日の演奏曲は午前が「邦楽の部」とされ、能楽《鷺》、長唄《安宅勸進帳》、清元節《隅田川》、踊《京鹿子娘道成寺》が披露された。午後は「洋楽の部」で、最初にヨーゼフ・ラインベルガー Josef Rheinberger (1839～1901) のイ短調ソナタがオルガン独奏され、L.v. ベートーヴェンの《英雄》、《ピアノコンチェルト第5番》の第1楽章、F. シューベルトの《変イ長調ミサ》が演奏され、最後は管弦楽伴奏の《君が代》で幕をおろした。

この日の演奏はJOAKで全国放送され、「生で聴く者三千、ラヂオで聴く者六十九萬二千四百四十七プラス α 」と報じられた¹²⁵。

高野辰之の「進講私記」¹²⁶によると、2年前に続いてご進講の役を与えられ、当日演奏された邦楽（能楽、浄瑠璃、長唄、踊）の各種目の説明と、曲目、奏者の特徴について30分話した。部屋には早稲田大学の演劇博物館から借り出したものや《道成寺》や《勸進帳》に関連する陳列品を並べた。

1931年5月10日に催されたのは、東伏見宮妃台臨演奏会であった。神田にある東京音楽学校の分教場で行なわれた能舞台開祝賀演能である。徳川家達の《翁》から始まり、舞囃子や仕舞があり、囃子《鶴亀》では能楽科の生徒30人以上が舞台にあがった。

1934年3月17日の両陛下御結婚十周年皇太子殿下御誕生奉祝演奏会は、第1部が邦楽

¹²⁴ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、101頁。

¹²⁵ 『音楽世界』第2巻第8号、1930年8月、38頁。

¹²⁶ 『音楽』第11号（1930年10月）1～9頁に掲載されている。『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、281～284頁にも再掲された。

で能楽《高砂》、箏曲《皇太子殿下御誕生奉祝歌》、長唄《鶴亀》、第2部が洋楽で《皇太子殿下御誕生奉祝歌》、モーツァルトの《ピアノ協奏曲》（戴冠協奏曲）第1楽章、バッハの《前奏曲 E dur》の「ヴァイオリン斉奏」、管弦楽と斉唱でヴァグナーの《皇帝行進曲》と《君が代》であった。この日は皇后陛下の行啓が予定されていたが、実際は出席できなくなったため、秩父宮妃殿下などが来校された。

1934年4月21日には、皇后陛下行啓、照宮成子内親王殿下台臨の演奏会が開かれた。第1部が邦楽で、能楽《小鍛冶》、箏曲《皇太子殿下御誕生奉祝歌》、長唄《百夜草神田祭》が演奏された。第2部は、最初に《皇太子殿下御誕生奉祝歌》の斉唱があり、G.F. ヘンデルの《フーガ》オルガン独奏、A. ヴィヴァルディの《3つのヴァイオリンのための協奏曲》、J.S. バッハの《3つのピアノのための協奏曲》が演奏された。バッハの作品は、当時研究科に在籍していた豊増昇、水谷達夫、永井進の「三羽鳥」¹²⁷と呼ばれた3人の共演であった。第2部の最後は《皇太子殿下御誕生奉祝歌》と《君が代》の合唱合奏で締めくくられた。

皇室の来校時には「『君が代』の吹奏樂がりようりようと起つて上野の山にこだまし」という記載もある¹²⁸。この報告記事によると、雨上がりで「しつとりと花と緑とに映え渡り」、会場である奏樂堂では「シャンデリアに一入照り輝き、校内は行啓の歡喜、感激の昂奮に沸き返へ」ったとされている。

皇室の行啓演奏会は、東京音楽学校の教員や学生にとっても一つの大きな行事であり、入念な準備のもと演奏会に臨んだ。校舎のペンキがはげたときや校庭の手入れが必要なときに行啓演奏会を行うと、「そのあとすぐ学校はきれいになった」ようで¹²⁹、演奏会は「社会的に弱い東京音楽学校を認識させる上で最も効果があった」とされる¹³⁰。行啓演奏会は、官立学校としての役割を果たすという意味だけではなく、東京音楽学校の社会的認識を強化させ、高い評価や予算を得るための好機でもあった。

¹²⁷ 小澤征爾・小澤幹雄編著『ピアノの巨人 豊増昇』（小沢昔ばなし研究所、2015年、16頁）を参照した。豊増昇、水谷達夫、永井進は、いずれもレオ・シロタの門下生であった。

¹²⁸ 『音楽』第15号（学友会、1935年3月）76～77頁。

¹²⁹ 水谷達夫（1929年入学）が1984年に東京音楽学校生活を回顧した際の証言による。『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、1499頁を参照した。

¹³⁰ 水谷達夫の談話。『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻、4頁。

第3項 「邦楽」と「洋楽」の混合プログラム

「邦楽」「洋楽」という用語は、時代や文脈によってその内容が大きく変化する点で注意が必要である。本論文では、参照した各プログラムの表記に沿って、箏曲や長唄など日本の伝統的な音楽を「邦楽」、西洋音楽のレパートリーを「洋楽」とし、西洋音楽の理論を取り入れた日本語の歌曲などは「洋楽」に分類する。

1930年代の東京音楽学校の演奏会には、第1部と第2部にわけ、洋楽と邦楽を1日のプログラムに組み込んだ例が多く見受けられる。

1930（昭和5）年2月15日の校内演奏会では、L.v. ベートーヴェンの《ピアノ三重奏》¹³¹、G. プッチーニの《トスカ》抜粋演奏、R. シューマンの《ノヴェレッテ第1番》などと並んで、長唄《寒山拾得》が演奏された。《寒山拾得》は作歌作品であり、第5項で詳しく述べる。3月19日の演奏会は、前半の曲目が箏曲《六段》、長唄《鶴亀》で、後半はベートーヴェンの《交響曲第3番》、G.F. ヘンデルの《ユーダス・マッカベウス》であった。この日は「丁抹皇太子殿下御参観音楽演奏会」であり、デンマークのフレデリック皇太子やクヌード皇子、アクセル皇子妃が来校した。6月21日の皇太后陛下行啓演奏会も、前項で述べたように、午前が邦楽で午後が洋楽のプログラムであった。12月6日の校内演奏会では、前半に長唄《四季山姥》、箏曲《遠砧》、L.v. ベートーヴェンの弦楽三重奏《セレナーデ》、フンメルのピアノ独奏曲《ソナタ変ホ長調》の演奏があり、後半は洋楽のみのプログラムで、C.M. ウェーバーの《舞踏への招待》やF.J. ハイドンの《天地創造》からアリアの独唱などが演奏された。

1930年に開催された選科の演奏会も、第1部に洋楽、第2部に邦楽というかたちで、1日のプログラムを分けていた。12月7日の選科音楽演奏会では、第1部でベートーヴェンやヘンデルの他、A. ロッティ Antonio Lotti (1667～1740) の独唱曲や A. ヴュータン Henri Vieuxtemps (1820～1881) のヴァイオリン独奏曲が演奏され、第2部で箏曲《松風》、長唄《吾妻八景》などが演奏された。

1933年5月18日に開催された特別演奏会では、前半が洋楽でベートーヴェンやヴァグナーの管弦楽作品、後半が邦楽で長唄《越後獅子》と宮城道雄作曲《さくら変奏曲》が奏された。この演奏会は文部大臣および全国中学校長を招いて実施された。

¹³¹ 本項に記した曲名については、『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻のプログラム表記による。

1934年3月の両陛下御結婚十周年皇太子殿下御誕生奉祝演奏会や4月の皇后陛下行啓演奏会も洋楽と邦楽の混合プログラムであったが、この演奏会については前項で述べた通りである。5月8日の御前演奏披露演奏会は、日比谷公会堂で4月21日と同じプログラムを披露するものであった。6月12日、明治神宮外苑の日本青年館で開催された特別演奏会では、前半に混声合唱としてF. シューベルトと作歌作品、管弦楽として《アルルの女》抜粋演奏があり、後半に謡《吉野天人》、箏曲《花園》、長唄《越後獅子》が演奏された。

1935年4月16日に開かれた日暹交歓演奏会は、第1部が洋楽で、F. メンデルスゾーン作曲、高野辰之作詞の《おう雲雀》など混声合唱3曲の他、ベートーヴェンの《管弦七部奏曲》第3楽章が演奏された。第2部は邦楽で、箏曲の《春の曲》、《六段》、長唄《元禄花見踊》というプログラムである。第3部はシャムの音楽で、《国歌》、《聖歌》、《新年の歌》の歌曲3曲と、チャケー伴奏曲《ラオ・パン》、ラナート演奏曲《チャート・ノグ》が披露された。使用楽器や演奏曲目は、まさにシャムを代表するものであった¹³²。第1部は東京音楽学校の生徒による演奏、第2部は同校教員・生徒による演奏、第3部はシャム国立舞踊音楽学校¹³³の教員・生徒による演奏であった。こうした国際的な演奏会では、プログラムにも両国を象徴するような楽器や曲目がとりいれられることになる。

1930年代後半からは、「邦楽演奏会」と銘打った演奏会が開かれるようになり、学内演奏会のプログラムは邦楽と洋楽が明確に分けられていく。一方で、記念行事などで演奏する際には、邦楽の次に洋楽の作品、続いて邦楽という曲目配置も見られた。例えば、1938年4月23日に横浜開港記念館で行われた音楽会や、同年4月24日の伊澤修二先生建碑記念演

¹³² チャケーはシャムの代表的な撥弦楽器の一つである。祖形が鰐をかたどったことからチャケー（あるいはチャラケー、タケー、鰐琴）と呼ばれるようになった。インド起源のこの楽器は、箱形銅、5本の脚、糸巻き、上ごま、音柱、絹2弦、金属線1本、11のフレットから成り、演奏には象牙製の短いペグを用いる（黒沢 1970:171）。《ラオ・パン》はシャムで古くから伝承され改変されてきた曲で、ラナートは鍵盤打楽器の総称である。

¹³³ シャム国立舞踊音楽学校は、1934年に設立された。1935年3月20日にバンコクを出発したシャム国立舞踊音楽学校一行は、4月6日に神戸へ到着し、同月16日13時開演の東京音楽学校における演奏会に出演した。同日20時から帝国ホテルでの招待公演へ出演し、花柳壽美から日本舞踊の指導を受けたり、ラジオ放送や日比谷公会堂で演奏したりするなど、5月25日まで日本に滞在した。シャム国立舞踊音楽学校の来日にかんしては、先行研究（山下 2016）を参照した。この先行研究には、東京音楽学校で開催された日暹交歓演奏会が契機となり、タイにおける西洋音楽の先駆者であるプラシッド・シラパバンレンが同校に留学したことも記されている。

奏会、1938～39年の慰問演奏会などでは、洋楽と邦楽の混合プログラムであった。

日本各地や国際色の強い演奏会では、西洋音楽の演奏をこなしつつ、日本の伝統的な音楽も演奏できることを印象づけるかのように、両者を織り交ぜたプログラムが組まれていた。こうした演奏会は、東京音楽学校を社会的に周知させる大きな機会であり、それをふまえた戦略的な曲目構成がなされていたとすることができる。

第4項 日本語の「作歌」による作品演奏

1930年代の演奏会では、原語演奏と「作歌」による歌唱が混在しているが、明治・大正期に比べると圧倒的に原語演奏が多くなっている。

先行研究では、明治20～30年前後が作歌の最も盛んだった時期であり、明治40年頃になると訳詞および原語による歌唱が増加していくことが指摘されている(橋本 2008:51)。明治期の作歌については、楽譜の書き込み内容や歌詞一覧が報告書に掲載されている¹³⁴。

東京音楽学校では、作歌が国語、漢文、外国語、修身の教師たちの手で行なわれており、そこに教育方針や各教科との関連も見いだすことができる。

本項では、1930年代の「作歌」による作品の演奏状況を確認していく。プログラムから原語か作歌かを判別することは難しいが、ここでは「作歌」と明記されているものを主な対象として扱うこととする。また、本項では歌詞の新作に絞って記述し、曲も新たに作られた作品については第4項で述べる。

1931年1月16～20日の演奏旅行では、《霜の旦》(ボヘミア民謡、籙野十一郎作歌)、《あゝ何地行く》(スコットランド民謡、乙骨三郎作歌)、《羽衣》(ハウプトマン作曲、鳥居忱作歌)の混声合唱があった。7月3日から6日の演奏旅行には、《閃めく星》(ドイツ民謡、シルヘル編作、武島又次郎作歌)、《おう雲雀》(メンデルスゾーン作曲、高野辰之作歌)、《空しく古いぬ》(スウェーデン民謡、ユングスト編作、高野辰之作歌)の混声合唱が含まれていた。12月11日の日本青年館における演奏会では、籙野十一郎作歌《雁の叫び》や大

¹³⁴ 橋本久美子「明治時代の東京音楽学校所蔵楽譜に書き込まれた『作歌』の調査——独唱、重唱、合唱、オペラ、オラトリオの全楽譜を対象に——」『東京音楽学校の諸活動を通して見る日本近代音楽文化の成立——東アジアの視点を交えて——』(平成20～23年度科学研究費補助金 基盤研究(B)、研究課題番号:20320030, 研究代表者:大角欣矢) 報告書、121～299ページ)。

谷智子作歌《同胞の歌》が演奏された。

1932年2月21日の演奏会は、《霜の朝》、《おう雲雀》の合唱から始まった。4月30日から5月1日の演奏旅行でも、この2曲はうたわれている。5月15日から17日の浜松、静岡への演奏旅行では、作歌による《羽衣》の後、ドイツ語の《夜鶯》があり、続いて作歌の《おう雲雀》がプログラムに組まれた。

1934年9月にはフックス作曲、高野作歌の《絵画と彫刻》、R. シューマン作曲、佐藤誠実作歌の《夢》、F. メンデルスゾーン作曲、高野作歌の《おう雲雀》がうたわれた。前項でも《おう雲雀》の名前は何度もあがっていたように、この作品は演奏頻度が高く、当時の東京音楽学校において合唱曲のレパートリーの一つとなっていたとみられる。

1937年11月の銃後奉仕邦楽演奏会では、山田流箏曲《聖戦讃歌》が演奏されている。中能島欣一の作曲作品で、作歌は乗杉嘉壽による。また、吉住小三郎（慈恭）・稀音家六四郎（浄観）が作曲した長唄《皇軍必勝》でも乗杉が作歌を手がけている。

「作歌」という文字がない場合も、《薩摩潟》のように高い頻度で演奏されていた作歌作品はいくつかあり、プログラムに表記されず作歌の演奏がされた例もあると考えられる。

こうした作歌作品は、鳥居枕や高野辰之など、東京音楽学校の教員が詩を作ったものも多く、その内容も原曲と接点を保ちながらも新たな物語をつくりだしたもので、内容の面でも規模の面でも歌い甲斐のある作品であった。教員によってつくられたばかりの歌詞をうたうことができたのも、東京音楽学校の生徒が経験できた利点であったと言える。

なお、「作歌」、「作詞」、「訳詞」は、本来それぞれ異なる意味を持つが、プログラム上で混同されている場合もある。そのため、本項では「作歌」と明記されている作品についてのみ述べた。

第5項 日本人作曲家による作品演奏

第3節の最後に、日本人による新作の演奏に注目する。

1930年代に開催されていた演奏会を「邦楽演奏会」と「洋楽演奏会」に二分した場合、洋楽演奏会は、定期演奏会、学友会演奏会の8割が西洋音楽のみのプログラムで構成されていた。定期演奏会、学友会演奏会にかんして、日本人の作品が演奏されていない回数を計上すると、おおむね次の通りである。1930年：7回、1931年：10回、1932年：8回、1933年：9回、1934年：9回、1935年：8回、1936年：8回、1937年：5回、1938年：10回、

1939年11回。つまり、年間10～15回の演奏会のうち、平均して8～9回は西洋音楽のみの曲目が並ぶ演奏会であったことになる。

定期演奏会や学友会演奏会の他、1年に数回の演奏会および演奏旅行では、日本人による作品がプログラムに組み込まれていた。本項では、94～99頁にかけて表を掲載し、できるかぎり詳細に演奏記録を記す。【表2-9】により、どのような作品が練習され、どれほどの頻度で演奏会に組み入れられたのかを確認することができる。

以下、『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻を基に作成した表を提示した後に、作品や作曲家にかんする補足を記す。出張演奏の場所については【表2-7】に記載したため、ここでは記さない。また、演奏形態や作歌者については、表の後の補足で言及することとする。

【表2-9：1930年代の東京音楽学校演奏会における日本人作品】

演奏会開催日	演奏会名	演奏作品	作曲家
1930/2/15	第3回校内演奏会	寒山拾得	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1930/2/8	学友会第53回土曜演奏会	おもひで、いろはうた	信時潔
1930/11/4～18	出張演奏	いろはうた	信時潔
1931/1/16～20	出張演奏	いろはうた、いづくにか、 我が手の花	信時潔
1931/7/3～6	出張演奏	いろはうた	信時潔
1931/11/14	邦楽演奏会	きりぎりす	中能島欣一
1931/11/14	邦楽演奏会	秋韻	宮城道雄
1931/11/14	邦楽演奏会	曙	吉住小三郎、稀音家 六四郎、橋本國彦
1931/11/28	選科音楽演奏会	ひぐらし	中能島欣一
1931/11/28	選科音楽演奏会	瀬音	宮城道雄
1931/12/11	音楽大演奏会	いろはうた	信時潔
1932/2/21	在支陸海軍凶作地慰問音楽会	いろはうた	信時潔
1932/4/30～ 5/1	出張演奏	いろはうた	信時潔
1932/5/15～17	出張演奏	いろはうた	信時潔

1932/11/17～ 20	出張演奏	子等を思ふ歌	信時潔
1932/12/10	第 64 回学友会演奏会	子等を思ふ歌	信時潔
1932/12/11	第 65 回学友会演奏会	子等を思ふ歌	信時潔
1933/6/10	第 68 回学友会演奏会	弦楽三部合奏曲、主題と変奏 曲	呉泰次郎
1933/6/11	第 69 回学友会演奏会	弦楽三部合奏曲	呉泰次郎
1933/10/14～ 18	出張演奏	お菓子と娘	橋本國彦
1933/10/14～ 18	出張演奏	白銀の目貫の太刀を、海雀	信時潔
1933/10/14～ 18	出張演奏	水郷の家	大塚淳
1933/10/28	第 70 回学友会演奏会	白銀の目貫の太刀を	信時潔
1933/11/4	選科洋楽演奏会	戦後、馬売り、病める薔薇	山田耕筰
1933/11/9～15	出張演奏	白銀の目貫の太刀を	信時潔
1934/9	出張演奏	白月	宮原禎次
1934/9	出張演奏	馬売り、唄	山田耕筰
1935/6/22	第 82 回学友会演奏会	春の弥生	信時潔
1935/7/23	第 83 回学友会演奏会	春の弥生	信時潔
1935/11/16	第 84 回学友会演奏会	阿蘇、瘦人を嗤ふ歌	信時潔
1935/11/16	第 84 回学友会演奏会	秋の落葉	下總皖一
1936/2/8	第 87 回学友会演奏会	主題と変奏曲 へ長調	安部幸明
1936/3/22	卒業演奏	八十島かけて	下總皖一
1936/3/22	卒業演奏	知らぬ旅路に夜は来りて	柏木俊夫
1936/3/22	卒業演奏	夜の讃歌	渡鏡子
1936/5/16	第 88 回学友会演奏会	見渡せば	木下保
1936/5/16	第 88 回学友会演奏会	水草	下總皖一
1936/5/16	第 88 回学友会演奏会	大島節	信時潔
1936/6/26～28	出張演奏	いろはうた、あかがり	信時潔

1936/11/3~8	出張演奏	見渡せば	木下保
1936/11/3~8	出張演奏	水草、さくら	下總皖一
1936/11/3~8	出張演奏	深山には、大島節	信時潔
1936/12/6	第 94 回学友会演奏会	ゲーテ詩『献詩』より	長與恵美子
1937/2/27	第 82 回定期演奏会	管弦楽「小組曲」作品 2 番	安部幸明
1937/3/22	卒業演奏	自作主題によるピアノ変奏曲	西川潤一
1937/3/22	卒業演奏	自作主題によるピアノ変奏曲	長與恵美子
1937/6	第 98 回学友会演奏会	弦楽四重奏第 2 番 ホ短調	安部幸明
1937/8/1	世界教育会議参列者招待演奏会	壱越調箏協奏曲	宮城道雄（作曲）、 下總皖一（編曲）
1937/8/1	世界教育会議参列者招待演奏会	深山には、あかがり、大島節	信時潔
1937/8/1	世界教育会議参列者招待演奏会	春の雪	下總皖一
1937/11/16	銃後奉仕邦楽演奏会	聖戦讃歌	中能島欣一
1937/11/16	銃後奉仕邦楽演奏会	皇軍必勝	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1938/2/13	第 106 回学友会演奏会	櫻田へ	津久井昇
1938/2/13	第 106 回学友会演奏会	はためき	丸山和雄
1938/4/23	総裁宮奉戴式奉祝音楽会	大島節、海ゆかば	信時潔
1938/4/23	総裁宮奉戴式奉祝音楽会	さくら	下總皖一
1938/4/23	総裁宮奉戴式奉祝音楽会	花三題	中能島欣一
1938/4/23	総裁宮奉戴式奉祝音楽会	桜咲く国	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1938/4/23	総裁宮奉戴式奉祝音楽会	うてや鼓	宮城道雄
1938/4/24	伊澤修二先生建碑記念演奏会	父と子	船橋栄吉
1938/4/24	伊澤修二先生建碑記念演奏会	泊り船	小松耕輔
1938/4/24	伊澤修二先生建碑記念演奏会	日本青年の歌、お菓子と娘	橋本國彦
1938/4/24	伊澤修二先生建碑記念演奏会	唄	山田耕筰
1938/4/30	研究科修了演奏会	古式による弦楽組曲	柏木俊夫
1938/4/30	研究科修了演奏会	ドッペル・フーゲ	渡鏡子
1938/5/14	第 107 回学友会演奏会	ぬばたまの	津久井昇

1938/5/14	第 107 回学友会演奏会	門田に立ちて、入り日	今井慶明
1938/5/28～ 6/1	出張演奏	からたちの花	山田耕筰
1938/5/28～ 6/1	出張演奏	お菓子と娘、お六娘	橋本國彦
1938/5/28～ 6/1	出張演奏	海行かば	信時潔
1938/5/28～ 6/1	出張演奏	春の雪、さくら	下總皖一
1938/10/1	慰安演奏会	海ゆかば、大島節	信時潔
1938/10/1	慰安演奏会	山のあなた	下總皖一
1938/10/1	慰安演奏会	からたちの花	山田耕筰
1938/10/1	慰安演奏会	椰子の実	大中寅二
1938/10/1	慰安演奏会	荒城の月	滝廉太郎
1938/10/1	慰安演奏会	ひぐらし	中能島欣一
1938/10/1	慰安演奏会	皇軍必勝	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1938/10/1	慰安演奏会	春の海、秋韻	宮城道雄
1938/11/12	邦楽演奏会	行く秋	中能島欣一
1938/11/12	邦楽演奏会	暁の海、漢口陥落を祝して	宮城道雄
1938/11/12	邦楽演奏会	楠の薫	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1939/1/28	銃後奉仕邦楽演奏会	神田祭	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1939/1/28	銃後奉仕邦楽演奏会	聖戦讃歌	中能島欣一
1939/1/28	銃後奉仕邦楽演奏会	東亜の黎明	宮城道雄
1939/11/9～11	出張演奏	海行かば	信時潔
1939/11/9～11	出張演奏	皇軍慰問の歌	下總皖一
1939/11/23	創立 60 周年記念式	三絃協奏曲	中能島欣一作曲、 下總皖一編作

1939/12/16	学友会第 120 回洋楽演奏会 ¹³⁵	逝く春	下總皖一
1939/12/16	学友会第 120 回洋楽演奏会	三つの小品	高田信一
1939/12/23	銃後奉仕演奏会	やまとには、海ゆかば	信時潔
1940/2/3	出張演奏（府立第二高等女学校）	春調娘七種	二代目杵屋六三郎
1940/2/3	出張演奏（府立第二高等女学校）	秋韻、打てや鼓	宮城道雄
1940/2/3	出張演奏（府立第二高等女学校）	小鳥の歌	橋本國彦
1940/2/3	出張演奏（府立第二高等女学校）	いろはうた	信時潔
1940/3/25・26	卒業演奏	ピアノのための組曲	坂本通弘
1940/3/25・26	卒業演奏	ヴァイオリン協奏曲	結城雅枝
1940/5/30	総裁宮奉戴記念演奏会	お菓子と娘	橋本國彦
1940/5/30	総裁宮奉戴記念演奏会	曼珠沙華	山田耕筰
1940/5/30	総裁宮奉戴記念演奏会	春の雪、さくら	下總皖一
1940/7/9	東亜教育大会参加者三冠慧遠総会	海行かば、いろは歌	信時潔
1940/7/9	東亜教育大会参加者三冠慧遠総会	交響曲ニ調	橋本國彦
1940/9/2～7	出張演奏	紀元 2600 年讃歌	宮城道雄
1940/9/2～7	出張演奏	交響曲ニ調、田植唄、川	橋本國彦
1940/9/2～7	出張演奏	平城山	平井保喜
1940/9/2～7	出張演奏	久方の、海行かば	信時潔
1940/9/2～7	出張演奏	青蛙、マルーシャの歌	山田耕筰
1940/11/20	紀元 2600 年奉祝演奏会	羽衣に寄せて	中能島欣一
1940/11/20	紀元 2600 年奉祝演奏会	八咫鳥	吉住小三郎・ 稀音家六四郎
1940/11/20	紀元 2600 年奉祝演奏会	大和の春	宮城道雄
1940/11/20	紀元 2600 年奉祝演奏会	海道東征	信時潔
1940/11/26	新日本音楽並交響作品発表演奏会	寄櫻祝	宮城道雄
1940/11/26	新日本音楽並交響作品発表演奏会	神風	山田耕筰
1940/11/26	新日本音楽並交響作品発表演奏会	海道東征	信時潔

¹³⁵ 「邦楽演奏会」ができてから、学友会の西洋音楽をプログラムに組んだ演奏会は「洋楽演奏会」と記載されるようになった。

1940/11/29～ 12/3	出張演奏	交響曲ニ調	橋本國彦
1940/11/29～ 12/3	出張演奏	海道東征	信時潔
1940/11/29～ 12/3	出張演奏	神風	山田耕筰
1940/12～16	出張演奏	岡安砧、聖戦讃歌	中能島欣一
1940/12～16	出張演奏	八咫鳥	吉住小三郎、 稀音家六四郎
1940/12～16	出張演奏	紀元 2600 年讃歌、秋韻、 うてや鼓	宮城道雄

まず、【表 2-9】の最初に挙がっている 1930 年 2 月 15 日の演奏会では、坪内逍遙の作歌、吉住小三郎と稀音家六四郎の作曲による《寒山拾得》が歌われた。1911 年に文芸協会の私演場で初演されたこの作品は、雪舟の墨絵の洒脱な趣向を表している。坪内逍遙は、日本における「国劇」向上の必要性を主張していた。それは歌舞伎あるいは能・狂言の焼き直しではなく、「多数の国民の耳又は目に訴へて其の心を和らげ」と同時に「之を啓導し感化する」ような国劇、つまり「新楽劇」の創出である（坪内 1904:2-3）¹³⁶。坪内の理念を映す「寒山拾得」は、1911（明治 44）年 5 月発行の『新日本』に発表され、この作品に関する文章は同年 7 月の『音楽』にも掲載された。舞踊を伝統的なものとしてではなく、新しい時代に即したものに再構成しようと試みた坪内は、音楽にもそうした要素を求めた。吉住小三郎の直話によると、「外国人に聴かせるというつもりで作曲して見よ」と坪内から告げられたという（松本 1989:52）。《寒山拾得》は、歌詞も曲も新たに作曲されたもので、「作歌」は「作詞」とほぼ同義で、前項で述べた歌詞のみ新作された「作歌」作品とは異なっている。

1930（昭和 5）年 2 月 8 日の学友会第 53 回土曜演奏会では、信時潔作曲《おもひで》、《いろはうた》が演奏された。《いろはうた》は、《越天楽今様》に基づく演奏曲形式の混声

¹³⁶ 1904（明治 37）年に刊行された『新楽劇論』のなかで、坪内逍遙は「国劇」を「能劇」、「歌舞伎劇」、「振事劇（所作事劇又は景事劇）」の総称として用いた。坪内の考える「国劇」は、近代日本で新たに生み出され、多くの国民が共有できる演劇であり、当時盛んに議論されていた「国楽」の問題と共鳴する概念である。

合唱曲で、1940年代にかけて東京音楽学校の合唱レパートリーとして定着した作品である。表からもわかる通り、1930年から1932年にかけて、出張演奏でも《いろはうた》の演奏機会は多い。

11月14日の邦楽演奏会では、新曲が多く発表された。中能島欣一作曲《きりぎりす》、宮城道雄作曲《秋韻》、そして高野辰之、吉住小三郎、稀音家六四郎、橋本國彦の合作《曙》が演奏曲に含まれていた。《曙》は、三味線の長唄新曲を橋本が管弦楽付きの作品へ編曲したものである。従来の長唄が「転調の少いことと、強弱の表現にとぼしいこと」により「平坦で長すぎる」印象を与えていると考えた橋本は、4分の3拍子を応用し、4度和音を演繹し、「新しい試み」としての《曙》をまとめ上げた（橋本 1931:46）。

1932年11月以降は、信時の合唱曲《子等を思ふ歌》の演奏機会が増え始める。翌年10月以降は《白銀の目貫の太刀を》が演奏され始めた。1933年から1935年の演奏曲目をみれば、信時潔の他、呉泰次郎、橋本國彦、大塚淳といった東京音楽学校の教員たちの作品がしばしば演奏されていることがわかる。

日本人作品のなかでも、1935年までは大半が声楽作品であったのに対し、1936年になると、器楽作品の演奏機会も増え始める。

また、1936年以降は、本科作曲部の学生の手になる作品が卒業演奏のプログラムに組まれるようになった。本科作曲部の第1期生が卒業したのは、1936年3月22日である。この日の卒業演奏の第1番目のプログラムには、卒業生一同による無伴奏合唱として、下總皖一の《八十島かけて》に続いて、柏木俊夫と渡鏡子という卒業生二人の作品が演奏された。柏木の作品は、ハイネの「帰郷」に曲をつけた《知らぬ旅路に夜は来りて》で、渡の作品は、自身の作詞作曲による《夜の讃歌》であった。

1936年5月16日の第88回学友会演奏会以降、しばしば木下保の作品が演奏されている。この時期に木下は指揮者として演奏会の舞台上に上がっていた。例えば、11月3日から8日にかけての演奏旅行では、R. ポラックがF. メンデルスゾーンの交響曲やM.I. グリンカの管弦楽序曲を指揮し、日本人作品は全て木下保が指揮した。また、1936年12月6日の第94回学友会演奏会では、本科作曲部3年の長與恵美子が作曲した《ゲーテ詩『献詩』より》（片山敏彦訳）が本科3年の女声合唱で演奏されたが、このときの指揮も木下である。

1937年2月27日の第82回定期演奏会では、安部幸明の《管弦楽「小組曲」作品2番》が演奏された。序曲、間奏曲、スケルツォ、行進曲から成るこの作品は、1935年に作られた。1936年に上海シンフォニーオーケストラ団が初演しているが、この日は本邦初演であ

った。他のプログラムは、J. シベリウスの《黄泉の白鳥》と G. マラーの《交響曲 第 7 番》という大曲が並んだ。

1937 年 3 月 22 日の卒業式での「卒業演奏」では、作曲部第 2 期生の作品が披露された。西川潤一と長與恵美子は、それぞれ《自作主題によるピアノ変奏曲》を作曲し、西川の作品は山田和男が演奏し、長與は自作を自演した。1938 年 2 月 13 日の第 106 回学友会演奏会でも、作曲部学生の混声合唱曲が発表された。この日は、津久井昇の《櫻田へ》(高市黒人詩)と丸山和雄の《はためき》(木下杢太郎詩)が木下保の指揮で演奏されている。作曲専攻の学生にとって、自身の作品が実際に演奏される機会は決して多くなく、こうした演奏会は貴重な場であったと考えられる。

1937 年 8 月 1 日に開催された「世界教育会議代表者招待演奏会」は、やや毛色の異なる演奏会として注目できる。東京で開催された第 7 回世界教育会議は、「戦間期日本の国際交流史上未曾有の規模」の世界会議で(後藤 2003:2)、異彩を放つものである。これを「日本文化紹介の絶好の機会として我が音楽文化をも世界代表者に正しく認識せしめることは本校の特権であり又責務でもある」¹³⁷として、東京音楽学校はアメリカ、カナダ、エジプトなど 43 にも及ぶ各国の代表者千人以上を帝国劇場に招待して演奏会を催した。能楽《高砂》や長唄《越後獅子》と共に、宮城道雄作曲・下總皖一編曲の《箏協奏曲》第 1 楽章や、神楽歌をもとに信時潔が作曲した《深山には》、《あかがり》などが演奏された。日本の伝統文化の紹介、日本人による創作の宣揚を行い、国際親善への寄与も図ったのである。

1938 年 4 月 23 日の総裁宮奉戴式奉祝音楽会では、日本人による新作が多く発表されている。この日に演奏された西洋音楽の作品は、L.v. ベートーヴェンの《フィデリオ》第 3 番のみであった。4 月 24 日に長野県高遠町で実施された伊澤修二先生建碑記念演奏会においても、《天長節》や《花咲く春》など伊澤の「作歌」とともに、船橋栄吉、小松耕輔、橋本國彦、山田耕筰らの作品が演奏された。プログラムには、ピアノ独奏によるラヴェルの《メヌエット》やヴァイオリン独奏によるマスネーの《瞑想曲》、ソプラノ独唱による《ポエム》〈ミミの歌〉なども含まれていたが、日本人による作品の割合が大半を占めた。

1938 年 4 月 30 日の研究科修了演奏会や、5 月 14 日の第 107 回学友会演奏会では、研究科や本科に所属する作曲専攻の学生の作品が並んでいる。

1938 年 10 月 1 日の慰安演奏会のように、第 1 部が洋楽、第 2 部が邦楽となっている演奏会でも、日本人による作品は多く演奏された。第 1 部では、信時潔の《海ゆかば》、《大島

¹³⁷ 『同声会報』第 235 号、同声会、1937 年 9 月、34 頁。

節)、下總皖一の《山のあなた》、山田耕筰の《からたちの花》、服部良一の《椰子の実》、滝廉太郎の《荒城の月》が演奏された。《海ゆかば》と《椰子の実》は、当時「国民歌謡」としてラジオ放送されていた曲である。他に、ヴィエニヤフスキーのヴァイオリン協奏曲、ヴァグナーの《行進曲》などが演奏曲目となっていた。第2部では、《船弁慶》、《田村》といった伝統的な作品と並んで、中能島欣一の《ひぐらし》、吉住小三郎・稀音家六四郎《皇軍必勝》、宮城道雄の《春の海》、《秋韻》が演奏された。

1938年頃から、演奏会曲目にも戦争に関連する作品が見受けられるようになる。11月12日の邦楽演奏会では、中能島欣一の《行く秋》、宮城道雄の《暁の海》、《漢口陥落を祝して》、吉住小三郎・稀音家六四郎の《楠の薫》が生徒・職員により演奏されている。また、1939年1月28日の銃後奉仕邦楽演奏会では、吉住小三郎と稀音家六四郎による《神田祭》、乗杉嘉壽の詞に中能島欣一が曲をつけた《聖戦讃歌》、乗杉嘉壽の詞に宮城道雄が作曲した《東亜の黎明》が演奏された。11月の演奏旅行では、信時潔《海行かば》、下總皖一・乗杉《皇軍慰問の歌》がプログラムに組まれた。1939年11月以降、《海ゆかば》はしばしば演奏されている。

戦時体制になりつつある1940年3月の卒業演奏でも、作曲部の作品発表は継続して実施されていた。この年は、坂本通弘が作曲した《ピアノのための組曲》と結城雅枝の《ヴァイオリン協奏曲》の第1楽章が、それぞれ三宅洋一郎のピアノと多久興のヴァイオリンによって演奏された。

1940年7月9日の東亜教育大会参加者参観演奏会で、箏曲《六段》に続いて信時潔の《海ゆかば》、《いろは歌》、橋本國彦の《交響曲ニ調》が演奏され、同年9月の演奏旅行で、宮城道雄の《紀元2600年讃歌》が演奏されるなど、この年は何ととっても紀元2600年に関連する演目が目立つ。11月20日には紀元2600年奉祝演奏会が奏楽堂で大々的に開催された¹³⁸。第1部で、舞囃子《橋弁慶》《高砂》、舞踊《七福神》などに加え、中能島欣一（風巻景次郎作歌）の《羽衣に寄せて》、吉住小三郎・稀音家六四郎（丘棲霞作歌）《八咫鳥》、宮城道雄（佐々木信綱作歌）の《大和の春》といった新作も発表された。第2部では、ショパンの《ポロネーズ》、C. フランクの《奏鳴曲 イ長調》などの後、最後に信時潔の《海道東征》が演奏された。東京音楽学校の学生に上野児童音楽学園の生徒も加わり、約500名で

¹³⁸ イベールの《祝典序曲》、ヴェレシュの《交響曲》、ピツェッティの《交響曲イ調》、シュトラウスの《祝典音楽》が演奏されたのは1940年12月7、8、23日（東京）、26、27日（大阪）の「紀元2600年奉祝楽曲発表演奏会」である。

の合唱・合奏であった。11月26日の新日本音楽並第2回交響作品発表演奏会では、宮城道雄の《寄櫻祝》、山田耕筰の《神風》、信時潔の《海道東征》が演奏され、合唱と管弦楽で東京音楽学校の教員・学生が担当した。

以上のように、1930年代の演奏会では非常に多くの日本人による新作が奏されていたことがわかる。特に教員たちが新たな作品を手がけて、すぐにそれが生徒たちによって演奏され、場合によってはレパートリーとして出張演奏などでもたびたび奏されるという事例が目立った。こうした状況は、演奏会を常に活性化させるばかりでなく、新作の作曲を促進することにつながっていた。

第4節 学友会発行雑誌『音楽』の記事内容

前節では演奏会に注目したが、本節では、東京音楽学校学友会の発行雑誌『音楽』の記事を糸口として、1930年代の音楽学校における学究的関心事を紐解く。

『音楽』は、東京音楽学校学友会から発刊された雑誌である。学友会については、73頁で概説したように、全生徒を会員とする東京音楽学校の一組織であった。1年に1度発行される『東京音楽学校一覧』には、「学友会規則」が毎号掲載されている。規則によると、学友会は「会員ノ徳性ヲ涵養シ学芸ヲ増進シ身体ヲ鍛錬シ以テ善良ナル校風ヲ振作シ相互ノ親睦ヲ厚ウシ併セテ音楽ノ普及ヲ図ル」ことを主旨としている。東京音楽学校の生徒は「通常会員」、卒業生が「特別会員」、職員が「賛助会員」という扱いで、同校関係者以外でも「会友」となることができた¹³⁹。学友会の事業は、「演奏部」「雑誌部」「運動部」「旅行部」という4つに分かれていた。演奏会、球技練習、旅行などを催すことと共に、雑誌を発行して会員に配布することが学友会の主な活動となっていた。

本節では、昭和初期に学友会から発行された『音楽』14号分に基づき、当時の音楽学校の様相を楽壇の動向とともに追究する。考察対象としたのは、1927～1940（昭和2～15）年

¹³⁹ 1930年度の会費は「通常会員」が年額5円、「賛助会員」が「毎月棒給200分の1以上」、「会友」が3円50銭であった。『東京音楽学校一覧』には「特別会員」の会費は記載されていない。1933年度からは、会費とは別に「通常会員入会金」を3円払うよう規定された。また、同年から「会友」は「普通会友」と「臨時会友」の2種類に分けられ、「普通会友」の場合は1年に3円の会費で7回の演奏会来聴ができ、「臨時会友」は1年に50銭の会費で1回の演奏会来聴ができた。1936年度から「通常会員」の会費は年額8円に増額された。

刊行の第7号から第20号である。昭和初期は、我が国が第二次世界大戦へと傾斜してゆく道程と重なっており、官立であった東京音楽学校に忍び寄る戦争の影も徐々に色濃くなる。また、この頃は日本人としての自覚をもって西洋音楽と向き合おうとする志向が強まった時期であった。東京音楽学校とその発行雑誌『音楽』は、1930年代の音楽界および時代状況を映す鏡像でもある。

なお、本論文で分析対象とした1927～1940（昭和2～15）年発行の第7～20号掲載記事については、タイトルと著者を一覧表にまとめ、附録として提出する。

第1項 『音楽』の編集・発行

『音楽』は、1910（明治43）年1月に創刊され、1940（昭和15）年1月まで断続的に刊行された。1910年1月から1922（大正11）年12月までの記事は、既にDVD化され公刊されている¹⁴⁰。このことから推測されるように、明治から大正期の記事については、西洋音楽受容の足跡が刻印された資料として重要なものであると認識されてきた。しかしながら、昭和期の記事はいまだその内容自体ほとんど顧みられていない現状にある。昭和初期の『音楽』所収記事は、いわば西洋音楽昇華の軌跡でもあり、音楽界の論争や第二次世界大戦の影響など当時の時代背景を鮮明に映す貴重な資料でもある。

本項では、『音楽』の編集意図や発行状況について述べる。

『音楽』は、1894（明治27）年7月に発行された学友会誌が拡張されて編まれた雑誌である。学友会誌は「学理論説教育史伝等専ら斯道を益する事」や「新歌新曲及び楽器の通報」等を目的として発行され（遠藤 1937:17）、この方針は『音楽』にも引き継がれた。

1910（明治43）年1月に創刊された『音楽』は、1922（大正11）年12月にいったん中断する。しかし、翌年『音楽』第1号として復刊され¹⁴¹、最終的には1940（昭和15）年1月をもって廃刊となった。創刊から月刊雑誌として刊行されたが、1923年からは年に一度または二度の発刊となる。

¹⁴⁰ 2013年1月に不二出版より刊行された。4枚のDVDにはPDF形式の画像約6700枚（13000頁相当）が収められている。

¹⁴¹ 1910年1月から1922年12月までの間に、第1巻第1号から第13巻第12号が月刊で出版された。復刊後の号数には新たな数字が付され、1923年から1940年までに第1号から第20号が出版された。

各号の編集後記を見ると、雑誌は学生主導で編まれたことが窺われる。学生、教員による執筆文の比率は各号によって異なるが、いずれも学生、教員、あるいは作曲、声楽、器楽、各科専攻の執筆者の文章が同一号で順不同に並列された。例えば、『音楽』第14号には颯田琴次（講師）の「音声学」や内藤清五（嘱託）の「ブラスバンドに就て」の他、太田太郎（教授）による「史的に観たる楽器の意義」、山田和男（学生）による「モツアルトのピアノ・ソナタ再研究」などが収められている。記事内容としては、全号を通して理論・実践両面を兼備していた。

『音楽』は、1940（昭和15）年発行の第20号をもって最終号となった。「編集後記」を見ると、次号を「うんと学究的なもの」にすることが宣言されており、誌上での作曲作品の発表も視野に入れる旨が記載されている。しかし実際には、1940年代に入り世界大戦の影響が徐々に大きくなっていく。東京音楽学校の在学生・卒業生らの中で戦地へ赴いた者もいた。『音楽』では、1938年発行の第18号から「戦地だより」という項目が設けられた¹⁴²。第19号では「応召諸氏の動静と音信」、第20号では「応召の学友と凱旋の学友」「勤労報告隊だより」が掲載されている。

東京音楽学校創立60周年にあたる1940年発行の第20号「編集後記」によると、記念号を発行することも考えたが、紙不足かつ物価騰貴の折柄、限りある予算ではむしろ例年よりも頁数を少なくしなければならない状態であることが綴られている。現物の雑誌を手にとると、明らかに第20号の紙質は他号に比べて低下していた。

『音楽』廃刊の理由は明確でないが、状況から原因を推察すると、次の2つが考えられる。1つは、発行元であった「学友会」が、1940年度から改変され、本来の活動ができなくなったことである。もうひとつは、経済的問題や時代背景に起因するものである¹⁴³。

1940年まで発行された『音楽』は、事実上、戦争の煽りを受けて立ち消えになった。

¹⁴² 『同声会報』でも1937年9月発行の第235号以降、応召にかんする記事が増加する。例えば、1939年6月発行の『同声会報』第249号40頁には、「会員消息」のなかに「応召者状況」が掲載されている。「満鮮支那の各地に激務に任ぜられている」8人の同声会員と2人の在学生の名前がある。在学生は、本科1年でファゴット専攻の清水武夫と、邦楽科1年で能楽専攻の郷郭太郎で、いずれも中支派遣軍に属していた。

¹⁴³ 1941（昭和16）年10月には内務省警保局検閲課による第一次音楽雑誌統合令が出され、以後、戦時下で雑誌の統合・廃刊が相次ぐ。

第2項 記事内容

頁数は毎号およそ 100 頁程度であった。記事は二種類に大別することができる。『音楽』には、研究成果を発表する「論考」と、短歌、俳句、詩、小説等の「創作」が掲載されていた。最初は明確に区別されていなかった各記事も、時代が下るにつれ、「論説」「研究」「文芸」「講座」「特別寄稿」というように、内容により記事種別が明記されるようになる。

各号を概観すると、当代ドイツの音楽美学に関する論考や J.S. バッハ、L.v. ベートーヴェン、F. シューベルトの作品分析など、ドイツ音楽関連記事が目につく一方、「南蛮」「東洋」など各地の音楽を扱った記事も見受けられる。「音楽」という用語自体が包摂する意味内容は時代により変容しているが、明治期の「音楽」が西洋への志向性を強めていたのに対し、昭和期にはより明瞭に「世界音楽」への視界が広がっていたとすることができる。

『音楽』には、行事の記録的記事も収録された。第 11 号所収の高野辰之による「進講私記」は、皇太后の音楽学校行啓時の様子を書き留めたものであり、田辺尚雄による「東洋音楽の世界文化に及ぼせる影響」は、奏楽堂で行われた田辺の講演会の手記である。

写真や楽譜も『音楽』の随所に掲載された。写真のなかには「口絵」として「東京音楽学校校管弦楽合唱団（レクイエム演奏中）」（第 7 号）や「皇后陛下御自動車奉迎門御通過」（第 9 号）といったものもあり、「旅のアルバムより」として合宿や演奏旅行の写真が織り込まれる場合もあった。また、本稿対象時期の『音楽』の中では 6 点の楽譜を確認することができる。1927～1940（昭和 2～15）年に発行された『音楽』における楽譜については、【表 2-10】にまとめた。

【表 2-10：『音楽』掲載楽譜一覧（1927～40 年）】

号	発行時期	曲名	作曲者	編成	作曲時期
7	1927 年 3 月	《組曲お伽話》より 〈皇子と兵隊との 行進曲〉	橋本國彦	ピアノ独奏	1927 年 2 月 6 日
10	1930 年 3 月	Alla Mazurka	長谷川良夫	ピアノ独奏	不明
12	1931 年 3 月	子守唄	長谷川良夫	ピアノ独奏	不明
12	1931 年 3 月	プレリュード	永谷義輝	ピアノ独奏	1929 年 12 月
12	1931 年 3 月	二つのムーヴマン	山縣茂太郎	ピアノ独奏	1930 年 12 月

13	1932年3月	Frauenhand	K. Pringsheim	ピアノ伴奏 付き歌曲、 管弦楽伴奏 付き歌曲	不明
----	---------	------------	---------------	---------------------------------	----

楽譜を掲載した目的の一つは、学生らの勉学の資材とすることにあつた。そうした観点は、例えば第13号所収の《Frauenhand》にも見出せる。《Frauenhand》の楽譜は、「ピアノ伴奏附」「管弦楽伴奏附」の二種類が掲載された。ピアノ伴奏楽譜は1920年代にドイツで楽譜が出版されていたが（Berlin, Ries & Erler）、管弦楽伴奏用の楽譜は『音楽』第13号が初版である。『音楽』の編集に携わっていた太田太郎は、「両種を出したのは比較勉学の目的に基づく」と述べている（太田 1932:3）。作曲作品は数多く寄稿されていたが、実際には編集の関係から割愛されて掲載されなかったものが大半であつた。「追つて一纏めにして公にしたい」という意向もあつたが（太田 1932:3）、結局その目論見が実現することはなかつた。

「作曲科が存在しながら作品発表の機会を持つことがなかつた」ことに対する批判の声もあり、1936年には「12月に漸つと長與さんの合唱曲が同級生によつて演奏されたのみであつたのは、残念でならない」という意見が『音楽』誌上に載っている¹⁴⁴。前節で述べたように、学友会の演奏会や卒業演奏で作曲専攻学生の作品が演奏されることはあつたが、頻度は高くなく、1年間のうち数回の演奏にとどまっていた。学生のなかには、演奏会が作品発表の場として活用されることを望んでいる者もいたことがわかる。

論文、随筆、写真、楽譜など諸記事を掲載した『音楽』は、専門性の高いものであつた。太田太郎によると、かつての『音楽』は、専門家は言うまでもなく、一般大衆をも指導し啓蒙してきたが、他の音楽雑誌¹⁴⁵が続出した後は、「専門家の糧たり得る広義に於ける教育的、研究的音楽雑誌たらしむること」を第一義とするようになった。その点こそが、『音楽』の特色であり、学友会の「切実な要求」なのであつた（太田 1932:2）。

¹⁴⁴ 三宅洋一郎「演奏会のことなど」『音楽』第17号、学友会、1937年3月、161頁による。記事の著者である三宅洋一郎は、1933年に東京音楽学校へ入学し、器楽部でピアノを専攻した。1937年4月から研究科器楽部に進んだ。

¹⁴⁵ 昭和初期の音楽雑誌に関する先行研究の中には、各雑誌の概要・分析とともに記事索引が付された文献（後藤暢子・川添圭子・神月朋子『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』山田耕筰研究所、2001）等がある。

第3項 翻訳記事

『音楽』の特徴の一つとして、勉学・啓蒙のために高度な訳出が求められていた点を挙げる事ができる。

『音楽』には、翻訳記事が度々掲載されている。演奏法や音楽家たちの言説を訳した文章もあるが、楽曲分析や作曲法の翻訳も含まれている。選出されたテキストは、いずれも紹介・翻訳されるべきものと判断された文章であった。太田太郎によれば、「営利的見地から或は研究に多大の日子を要する為に従来実現されざりしもの、又実現の可能性の僅少なもの、その他有益と考えられる音楽資料」が訳出されることになった(太田 1932:2)。訳出は、生徒の音楽および語学の研究に資すると同時に、他を裨益する音楽書を翻訳することが目指された。この点において翻訳は、教育と啓蒙という音楽雑誌が目指すべき目標を達成するうえで重要なものであったといえよう。

本項で考察対象としている1927～1940(昭和2～15)年に発行された『音楽』における翻訳記事一覧は、【表2-11】に示した通りである。いずれも今日的観点からみても専門性が高く、当時の雑誌読者にとっても参考になる内容であったと考えられる。

【表2-11：『音楽』翻訳記事一覧(1927～40年)】

号	発行年月	訳文タイトル	原文タイトル	著者／訳者	原文備考 (出版事項等)
10	1930.3	将来の日本楽	Japans Zukunftsmusik	Lieberzohn / 乙骨三郎	著者から訳者宛の送付文。原文タイトルは本文記載。
10	1930.3	シューベルトの《魔王》 演奏手引き	Eine Anleitung zum Vortrag des Schubertschen Erlkönigs	N. Löwe / 乙骨三郎	依頼原稿 (書き下ろし)
10	1930.3	アベネック時代のパリ音楽 院管絃団	不明	A. Carse / 長谷川良夫	“Musical Opinion” 所収
13	1932.3	マーラーに就いての断片	Musikgeschichte in Selbst zeugnissen	H. Unger / 呉泰次郎	R. Piper&Co. , 1928

13	1932.3	ブゾーニの言葉	Von der Einheit der Musik	F. Busoni/ 宮内鎮代子	M. Hesse , 1922
13	1932.3	ペダルの用法	Pedalling in Pianoforte Music	A. H. Lindo/ 北野健次	Kegan Paul, 1922
13	1932.3	リードの巨匠シューベルト	Schubert, der Meister des Lieders	P. Mies/ 添川はな	M. Hesse , 1928
13	1932.3	バッハ平均律ピアノ曲 解剖	Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier 2 Bd.e ¹⁴⁶	H. Riemann/ 太田太郎ほか(11人)	M. Hesse , 1890
14	1934.3	混沌と機械の間	不明	A. Weismann/ 渡鏡子	不明
14	1934.3	ブゾーニの言葉	不明	F. Busoni/ 宮内鎮代子	不明
14	1934.3	指揮者の変遷	The Orchestra and Orchestral Music	W. J. Henderson / 吳泰次郎	New York, 1899
14	1934.3	バッハ平均律ピアノ曲 解剖	Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier 2 Bde.	H. Riemann/ 太田太郎ほか(7人)	M. Hesse , 1890
15	1935.3	「音楽上の生活規範」より	Gesammelte Schriften über Musik und Musiker III	R. Schumann/ 松尾千代子	Reclam, ca. 1889
16	1935.12	東洋音楽の起源	不明	A. Westharp/ 渡鏡子	不明
17	1937.3	新しい音楽の語法	Die Tonsprache der neuen Musik	H. Mersmann/ 渡鏡子	Melosverlag, 1928/1930
18	1937.10	学生諸君への別辞	不明	K. Pringsheim/ H. Pringsheim; 渡鏡子	書き下ろし

¹⁴⁶ 実際には英訳の J. S. Shedlock “Analysis of J. S. Bach’s Wohltemperirtes Clavier” (Augener, n.d.) が使用された。

19	1939.12	アンサンブル演奏の技巧	不明	A. Busch/ 鈴木正三	不明
19	1939.12	バッハ平均律ピアノ曲 解剖	Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier 2 Bde.	H. Riemann/ 野村幸子	M. Hesse , 1890
20	1940.1	ライマー、ギーゼキングに よる新ピアノ奏法	Modernes Klavierspiel	Leimer; Giesecking /左右田五十鈴	不明
20	1940.1	バッハ平均律ピアノ曲 解剖	Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier 2 Bde.	H. Riemann/ 野村幸子	M. Hesse , 1890

「ブゾーニの言葉」(第13・14号)「バッハ平均律ピアノ曲解剖」(第13・14・19・20号)のように、訳文が複数号に連載される事例もあった。また、「バッハ平均律ピアノ曲解剖」など、原語がドイツ語によるテキストであっても、訳出時には英訳されたテキストを使用した例もある。

昭和初期の音楽雑誌を論究した先行研究では、「作曲の基礎となる楽曲分析や和声論、管弦楽に関する記事」は「他誌ではあまり扱われておらず、『音楽研究』と『音楽評論』の大きな特徴」(神月 2008:160)とされているが、上述のように『音楽』にも楽曲分析や作曲法を訳出した記事が見受けられる。この点でも『音楽』が上記二誌に比肩するものであったことが理解できる。

【表 2-11】を通覧すると、昭和初期の『音楽』に最も多く翻訳記事を発表したのは渡鏡子であったことがわかる。在学中から師であったドイツ人、K. プリングスハイムの言葉を訳すなど語学力を高く評価されていたが、卒業後も雑誌に翻訳文を多数寄稿し、重要な訳書も手がけた¹⁴⁷。【表 2-11】にみられる渡の記事は、後年に作曲家や作品にかんする専門書や優れた訳文を提出する彼女の最初の公的発表の場であり原点である。

表に示した記事のなかには専門用語が並ぶ難解な文章もあり、訳出時に相当苦慮したと想像される。明治以降、我が国では各分野における専門用語の訳出が試みられてきた。ある

¹⁴⁷ 特に山根銀二と共訳した『和声学』(L. トウイレ、R. ルイ共著、音楽之友社、1954)は日本の和声学の基礎ともなった重要な著書である。渡の訳書には『ドヴォルジャーク』(O. ショウレック著、音楽之友社、1961)等もある。

一語でさえ、異なる文化の脈絡に移し替えられ別の意味を付与されることで重大な誤解を生むおそれがある。『音楽』における訳出作業においても、学生は「絶大な努力を払い」、教員は「事情の許す限り校訂に努め」、訳語はできるだけ統一しながら語学的問題と学説そのものを検討したという（太田 1932:2-3）。『音楽』における訳出は、学生にとって「文化の翻訳」という大きな課題に直面する契機でもあった。

第4項 教員と学生の交流の場『音楽』——K. プリングスハイム関連記事を例に

翻訳記事の事例からも指摘できるように、『音楽』は勉学を促進する役割を担っていたが、教員と学生の交流の場としても機能していた。学生による教員への意見、教員が学生へ与える助言なども『音楽』に掲載されていたのである。

本項では、K. プリングスハイムの関連記事を例にとる。プリングスハイムに言及した先行研究は既にいくつもあるが、そこで検討されていない二つの記事に注目して考察を進めてゆく。

1937年、プリングスハイムは辞職した。『音楽』第18号には二名の学生¹⁴⁸による「プリングスハイム先生を送るに際して」という文章が載せられている。また、プリングスハイムは東京音楽学校を去るにあたり、同誌に「学生諸君への別辞」を寄稿した。

学生が書いた「プリングスハイム先生を送るに際して」には、「偉大な教授」の功績が書き連ねられている。文中にある「指揮者としての先生は啓蒙的な成果を残して行かれた」という記述は、東京音楽学校在任中のプリングスハイムの精力的な指揮活動を想起させる。彼が1931年12月5日の演奏会を嚆矢として、定期演奏会、学友会演奏会、御前演奏、演奏旅行等で次々と大曲を指揮し、毎年マーラーの交響曲などの歴史的日本初演を指揮し続けたことは、前節で述べた通りである。『音楽』第18号所収の「プリングスハイム先生を送るに際して」では、「指揮者としての先生」が「単なる技術的な指揮者」ではなかったとして、

¹⁴⁸ 文末には「今井、清田」と記されている。文中に「僕達生徒にとって…」という記述があることから、この記事の執筆者は当時の在學生であることが特定できる。記事が掲載された『音楽』第18号は1938（昭和13）年の発行であり、『東京音楽学校一覧 昭和12至13年』の「生徒」欄を参照すると、「今井」姓は二名、「清田」姓は一名確認できる。「今井」は本科器楽部（ヴァイオリン専攻）の今井仁、もしくは本科作曲部の今井慶明であろう。「清田」については『東京音楽学校一覧』により本科器楽部（ヴァイオリン専攻）の清田金吾であることが判明した。

音楽学校生を啓蒙し教導したプリングスハイム像が描かれている。

教育者としてのプリングスハイムの一面は、《ヤーザーガー》¹⁴⁹の上演時にも発揮された。《ヤーザーガー》は、1930（昭和5）年、K. ヴァイルによって作曲されたオペラで、東京音楽学校では1932年に奏楽堂で上演された。「オペラ経験のまったくない学生たちを指導して、上演にまでこぎつけたクラウスの熱意」がなければ、オペラ上演など不可能だったであろうという見方もある（早崎 1994:33）。《ヤーザーガー》にかんしては、プリングスハイム自身がこの演目を選び、上演を推奨した。彼は「日本の音楽学校の生徒に歌劇に対する才能を試めさせ、又その能力を養ふ機会を与へるには——如何なる才能でもこの能力が無くては自由な発達を遂げ得ないのであります——これ以上に適当な道、これに優る他の作品はないことを知ったのであります」（プリングスハイム 1932:82-84）と述べており、教育的見地から上演を目論んだことがわかる。しかし、その意図自体を問いただすように批判の声があがった。《ヤーザーガー》の公演（学内試演）を見た野村光一は『フィルハーモニー』（1932年7・8月号）上で「若し是等の催しが、時勢に倣ねる為か、或ひは又保守的であることをモットーとす可きアカデミーが破天荒な試みを行つて唯だ世を驚嘆させやうとする下心があつて計画されたものならば、私は今回の音楽学校の処置を悲しまずにはみられない」と述べている。「アカデミー」が「保守的であることをモットーとす可き」という批判は、第1章第3節で述べた官学とアカデミズムの問題に通じる。

指揮者としての活動とともに、学生らを刺激したのが作曲家としてのプリングスハイムであった。とりわけ「国民音楽建設といふ事に対して深い関心」を持っていた点は見逃せない。『音楽』誌上の「プリングスハイム先生を送るに際して」を参照すると、「先生の授業は、亦日本的なものの上にも及んで、吾国の旋法の上にも、論理的なハーモニーをつけるべきである事を教へられた」、あるいは、「『管弦楽用協奏曲』に於て日本音楽の進むべき道に就いて一つの方向を示され、日本的旋法の機能的和声づけの問題を一つの実際問題として示さ

¹⁴⁹ 能《^{たにこう}谷行》に基づく作品で、《Ja sager》、《ヤーザーゲル》、《イエスマン》とも表記される。詩はブレヒトによる。東京音楽学校でのオペラ上演は1903（明治36）年の《オルフォイス》以来であった。1937年10月23日に開かれた第100回記念学友会演奏会ではウェーバーの《自由射手（魔弾の射手）》が演奏曲目に含まれていたが、演奏会形式による舞台であった。東京音楽学校における本格的なオペラ上演は戦後になる。《ヤーザーガー》初演時のソリストは伊藤武雄、増永丈夫（藤山一郎）、武田恵美らが務めた。この学内試演を見た池内信嘉の尽力により、明治以来久しく上演されていなかった《谷行》が1932（昭和7）年11月3日、靖国神社能舞台にて上演された。

れました」といった記述がある。プリングスハイムは東京音楽学校在任中に《管弦楽のための協奏曲》を作曲し、その主題が「日本的」とであると発表して議論を巻き起こした。「日本的作曲」については第4章で後述するが、プリングスハイムの言動は、一音楽家としてのみならず、一教員として学生に与える影響力も大きかったことが、上記の『音楽』掲載文から伝わってくる。

学生の手による「プリングスハイム先生を送るに際して」とともに、『音楽』第18号にはプリングスハイムが記した「学生諸君への別辞」が載せられた。「学生諸君への別辞」には、末尾に「東京にて、昭和12年10月14日」とある¹⁵⁰。『音楽』第18号に掲載された文章は、長子のハンス・エーリク・プリングスハイムと教え子の渡鏡子による翻訳であった。「学生諸君への別辞」においてK. プリングスハイムは、6年間の在任期間を振り返るとともに自身の見解をつぶさに述べた。彼にとって「いつ迄も忘れ得ないもの」の一つは音楽学校管弦楽団の服装であり、燕尾服、学生服、軍楽隊制服、着物等が「象徴的に相並んでみた」ことであった。プリングスハイムの在任期間は、東京音楽学校の組織、規則、建造物等が改変され続けていた時期にあたる。また、管楽器奏者の不足を海軍軍楽隊で補う慣習も続いていた。各演奏者が異なる服装で並ぶ姿は、年齢、性別、経歴等の異なる多彩な音楽集団をまさに「象徴」していたのである。

「学生諸君への別辞」によると、着任当初、プリングスハイムの作曲教授時数は毎週一時間であった。年を追うごとに時間数は増加し、最後の年には10時間に及んだ。これについてプリングスハイムは、作曲に対する興味が増加したという理解を示し、さらに作曲家志望は研究を深めなくてはならないという認識が浸透してきた徴候であると考えた（プリングスハイム 1937:27）。

『音楽』に掲げられたプリングスハイムによる別辞のハイライトは、日本の作曲家達への提言である。「西洋的と日本土着的との二元」という問題に対して「あらゆる時代に制約された問題から彼等を出来るだけ、少くとも、先づ一時は遠ざけるべきである」とプリングスハイムは主張する（同前 27-28）。「時代精神」の表層的な流行・変遷を追うことは混乱を生じさせるというのである。彼は「芸術上の真理」「芸術の価値」という言葉を用いて持論を展開させた。「基礎は代らない」とプリングスハイムは言い、その基礎の上に「日本的と西

¹⁵⁰ プリングスハイムはこの記事を執筆後、シャムへ渡った。2年後に再び来日し、1946（昭和21）年には渡米する。1951年に再々度来日するが、東京音楽学校に戻ることはなかった。

洋的との二元の問題を解決し得る新しい組織を創立する事が、将来の日本の作曲家達の課題ではなからうか」と述べる（同前 29）。自身が東京音楽学校を、そして日本を離れるにあたり最後に残した言葉は、「日本的なもの」へ上滑りしないようにという忠言であった。

以上、学友会発行雑誌『音楽』について述べてきた。『音楽』には、他誌では見ることのできない教員や学生の赤裸々な意見が綴られている。また、研究成果や翻訳の掲載など、密度の濃い内容も多く見受けられた。

第2章 小括

第2章では、1930年代の東京音楽学校について、教育体制の変遷、教員の顔ぶれ、演奏会曲目、雑誌記事といった異なる角度から考察した。

この時代の東京音楽学校は教育体制の拡充がはかられ、様々な刷新をみせていたことがわかった。時代状況や社会的背景との関連が強い同校では、思想問題なども大きな話題となったが、レコードや講習会を通して一つの典型を形成しなくてはならない音楽学校の一面も明らかとなった。

1930年代に声楽専攻の学生を指導していた教員の中には、作曲や合唱指揮の領域で活躍する例もあった。邦楽科の宮城道雄や中能島欣一が、最も精力的に活動していた時期に東京音楽学校での教授活動を行っていたことも注目される。また、高野辰之が講義内容から『日本歌謡史』を取りまとめたように、音楽学校での仕事が自身の研究や執筆と連結していく場合もあった。

演奏会状況の考察から、K. プリングスハイムの指揮による大曲の初演や皇室の行啓演奏会、「邦楽」と「洋楽」の演奏会、明治期からうたわれてきた作歌作品についても述べた。特に演奏曲目における日本人の作品については、演奏年月日、演奏会名、作品名などの詳細を記したが、曲目を追跡するなかで、信時潔の《いろはうた》、《子等を思ふ歌》、《白銀の目貫の太刀を》、宮城道雄の《秋韻》、《打てや鼓》など、東京音楽学校の教員と生徒で演奏するために作曲された作品も確認された。同じ曲目が2、3か月から半年間にわたり演奏されることが多かったようだが、《いろはうた》のようにレパートリーとなった作品の中には約10年うたい続けられている例も見受けられる。教員による新作を学生が演奏することは、双方にとって意義深いことであった。

本科に作曲部が設置されてからは、卒業演奏や定期演奏会などが作品発表の場となって

いた。1939年から、卒業演奏は2日にわたって開催されることとなった。作曲専攻の学生にとっては、自身の作品が演奏される貴重な機会であった。

また、学友会から発行されていた雑誌『音楽』については、記事内容を検討し、当時の学究的関心事についても考究した。時流に鋭敏であろうとするよりも、専門的かつ研究的な内容を重視する傾向が見てとれた。『音楽』は、学校という特定のネットワークの延長上に位置づけられる。また、雑誌という形態で、コミュニティ内での学問的呼応があった点も注目できる。つまり『音楽』は、情報を伝達する媒体であり、専門知識を修得・発信してゆく場であった。音楽学校の学生らは、『音楽』への投稿文を執筆するべく翻訳や研究にいそしむことで、あるいは本誌に掲載された記事を読解することで、それぞれ総合的に「音楽力」を養成していった。『音楽』は単なる会誌ではなく、啓蒙を推し進め、問題を提起する「学究的メディア」であった。

東京音楽学校の様相は一音楽学校の動向にとどまるものではなく、時代に伴走する官立教育機関の実態と読み換えることもできるだろう。そして『音楽』で提示された課題や提言は、特定の時代に限定されるものでなく現在の意味をも保持している。

1930年代の東京音楽学校を鳥瞰すると、乗杉嘉壽の意向が如実に反映されていたことがわかる。上野児童学園開設の契機が乗杉嘉壽のヨーロッパ視察であったように、1930年代の東京音楽学校の改変は、校長であった乗杉の舵取りが各方面に及んだ結果と言えよう。1939年に挙行された創立60周年記念式における乗杉校長の式辞には、「我が国楽創成ノ大業未ダ全カラザル」といった文言とともに「今や我が国未曾有ノ時艱ニ際会シ国家ノ総力ヲ挙ゲテ皇国ノ大使命ヲ達成セントス」という宣言があった。

1940年代に入ると、東京音楽学校の教育状況に変化がみられる。1940年には紀元2600年を迎えた。1941年には軍隊の校舎使用に関する文書¹⁵¹が文部次官から発せられ、1943年度から修業年限が臨時短縮される。1944年になると、学徒の軍事教育教化要綱や入営・入団する学生の扱いなどの通達があった。敗戦した1945年以降は人事改革や組織改編がはかられ、1948年に東京音楽学校が改組されてからは、1930年代の活況は消失していた。

敗戦後、東京音楽学校は小宮豊隆校長のもとで新体制をとることになる。本章の終わりに、終戦直後の音楽学校の人事異動について追記しておく。

1946年2月に小宮が校長に就任し、同年の新聞各紙には「音楽学校再建へ」、「小宮旋風」

¹⁵¹ 軍隊の演習等に校舎を便宜することが記載された文書や、軍から緊急使用の申し出があれば協力するように呼びかけた文書などがある。

などの文字が毎月のように見受けられた。小宮主導のもとで進められた改革は、第 11 項目の刷新要項の決議に至ったが、その眼目は人事にあった。各科主任教授の罷免が決まり、高折宮次、遠藤宏、木下保、橋本國彦、井上武雄、平井保三を「乗杉前校長の方針にあづかった責任で退職させること」、井口基成を「行過ぎた外人排斥のため退職させること」が発表された¹⁵²。この人事を独裁的であるとして教員や学生 70 余名は文部省を訪問して小宮校長の不信任案を提出した。「多くの教授はこのやうな校長の独裁に対して不満をいだいてみます」という木下保の談話も新聞に掲載されたが¹⁵³、罷免は敢行された。新たに巖本真理や安川加寿子らが迎えられた他、片山穎太郎や L. クロイツァー、L. シロタなど、一度は音楽学校を去った教員が再任する例もあった。

【表 2-12：1946 年に発表された東京音楽学校の主な人事】¹⁵⁴

退職教員名	専門科目	着任教員名	担当科目
高折宮次	ピアノ	安川（草間）加寿子	ピアノ
井口基成	ピアノ	宅孝二	ピアノ
宇佐美タメ	ピアノ	L. クロイツァー	ピアノ
中村ハマ	ピアノ	L. シロタ	ピアノ
遠藤宏	音楽史	矢田部頸吉	声楽
木下保	声楽	四家（横田）文子	声楽

¹⁵² 『毎日新聞』では 1946 年 6 月 3 日と 4 日の連日にわたり音楽学校の人事について報じている。引用箇所は 4 日朝刊の 2 面である。記事の見出しには「音楽学校再建へ」とあり、新登用を含めた教授人事が「楽壇から非常に注目されてゐる」と記されている。記事によると、「敗戦後各方面に起つた民主化運動と同様、昨年十月から教職員の間には過去十七年に亘る乗杉前校長のやり方に対する批判」があり、「五十余名の全職員が十数回目の全体職員会議を開き討議」したという。

¹⁵³ 『読売新聞』1946 年 9 月 5 日朝刊 2 面。

¹⁵⁴ 注 152、153 の新聞記事および『東京芸術大学百年史 大学篇』98～100 頁を参照した。1946 年時点で「予定」されていた人事については、必ずしも実現しなかった点に注意が必要である。例えば L. シロタは 1946 年 9 月 5 日の『読売新聞』によると教授陣に加わることが「内定」していたが、実際には教壇に立たなかった。また、1949 年の新制大学移行時に至るまで、邦楽科の存廃をめぐる議論が起きていたため、この時点で邦楽科の教員は「附属音楽研究所所員」となっている。最終的には、音楽学部設置の翌年にあたる 1950 年に、邦楽科も置かれることになった。

橋本國彦	作曲	H. ヴーハーペニヒ	声楽
細川碧	作曲	城多又兵衛	声楽
平井保喜	作曲	片山颯太郎	作曲
平井保三	チェロ	長谷川良夫	作曲
井上武雄	ヴァイオリン	巖本真理	ヴァイオリン
永田晴	管楽器	A. モギレフスキー	ヴァイオリン

1930年代という時代に注目することは、「戦前」から「戦後」を射程に入れることでもある。1930年代後半から1940年にかけて、演奏会曲目や学内発行誌にも戦争の影響が出始めていた。1930年代の東京音楽学校は教育体制が整備され、活気に満ちていたことが明らかとなったが、1940年に入ると、学友会の解散や雑誌の廃刊、銃後奉仕演奏会や慰安演奏会の増加など、官立音楽学校として時局を窺わざるを得ない状況となっていく。

翻って考えると、繰り上げ卒業もなく正規の授業を受けることができ¹⁵⁵、演奏会や雑誌にも制限がみられない1930年代の活気は、後続する時代との関係性において、いっそう意味をもつものであると言える。

¹⁵⁵ 文部省令により、1941年から修業年限が臨時短縮されるようになった。その後、戦時下では授業の実施が困難となった。酒井弘は、1941年12月の様子について、「繰り上げ卒業が始まり男子は動員されて軍隊に行ってしまう、女子は勤労働員でほとんど授業はありませんでした。公園の芝生も防空用の陣地に変わり、音楽学校にも兵隊が常駐していました。奏楽堂の屋上に監視台が作られて、われわれもたびたび上がって周囲を見張ったものでした」と述べている。この証言は、『東京藝術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、1509～1511頁に掲載されている。1941年当時、酒井は教員（教務嘱託）として勤務していた。

第3章 東京音楽学校における作曲教育

1930年代の東京音楽学校では、作曲科の設置や邦楽科の新設が注目される。邦楽科については設置経緯にかんする雑誌や先行研究の記述も見受けられる¹⁵⁶。しかし、作曲部については詳述した研究は未見である¹⁵⁷。

本章では、公文書や学校史料、当時の在学生の手稿資料を検討することで、制度などの基礎的情報を整理すると共に、設置当初の状況を描き出す。とりわけ、「上からの視点」にとどまるのではなく、教育の受け手側の資料を検証し、彼らの記述・言説を吟味することにより、現場に即した実態を詳細に明らかにしてゆく。

第1節 本科作曲部の概要

1930年（昭和5）年4月時点で、東京音楽学校には、予科、本科、研究科、甲種師範科があった¹⁵⁸。本節を進めるにあたり、改めて各科について簡単に整理しておきたい。

予科は、本科へ入学する前の予備課程である。予科には1年間在籍することが定められていた。予科生は、いわば仮入学のような扱いであった。予科を経て本科を3年間修めると、東京音楽学校を卒業することができる。その後、希望者は研究科に進むことが許された。

¹⁵⁶近年の研究論文（酒井 2014）の他、乗杉嘉壽の「邦楽科設置に就いて」（『同声会報』第225号、1936年6月、44～49頁）や、宮城道雄の「箏曲が東京音楽学校正科となる迄」（『三曲』第16巻第7号、東京：美妙社、1936年7月、14～16頁）といった、邦楽科が設けられた当時の記述ものこされている。

¹⁵⁷ 作曲部設置の概要とその前史を述べた記述としては、塚原康子「東京音楽学校に作曲科設置」『音楽芸術別冊 日本の作曲 20世紀』（東京：音楽之友社、1999年、16～17頁）がある。

¹⁵⁸ この他、「ピアノ」「唱歌」といった実技のみを選んで学ぶ「選科」も置かれていた。師範科については、1900（明治33）年の学科改正以来、中等音楽教員養成を目的とする「甲種」と、小学校唱歌教員養成を目的とする「乙種」が設けられていたが、1927（昭和2）年より乙種師範科の生徒募集を中止した。1929年以降の『東京音楽学校一覧』には甲種と乙種の学則が記載されているが、1930年以降は実質的に甲種しか入学を受け付けていなかった。また、1922（大正11）年から10年間は、「第4臨時教員養成所」という甲種師範科に準ずる教員養成所も付設されていた。甲種師範科の修業年限が3年であったのに対し、第4臨時教員養成所では2年であった。

研究科は、現在の学校制度で言えば、大学院に相当する。予科、本科、研究科が音楽家、演奏家の専門教育であったのに対し、師範科は、各地の学校教員を養成するためのコースであった。

各科では和声や音楽理論を含む作曲関連科目も教授されていたが、本科に作曲部が置かれ、専門教育が開始されたのは1931年のことであった。本節では、作曲部が設置されるまでの状況と、開設当初に同部がどのような様相を呈していたのかを究明する。

第1項 本科作曲部設置まで ——研究科の作曲専攻

本稿では、研究科の作曲専攻について述べるが、そもそも研究科に作曲部が設けられるまでは、新曲をつくること、歌曲を創作することが、現在の「作曲」とはやや意味合いが異なっていたことに留意しておく必要がある。明治期には、まず言葉と併せて日本語のうたをつくることから始まり、次に学校教育用の唱歌が必要とされていった。このときは、音楽理論を研究しながら意識的に音組織を構築していくものとしての「作曲」ではなかったと言って良い。

1879年の音楽取調掛設置時に建学理念として掲げられた項目のひとつは、「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」であった。最初の唱歌集である『小学唱歌集』が出版されたのは1882～84年であったが、収録曲の大半は欧米の旋律に日本語の歌詞をつけた唱歌で、伴奏譜も付けられていなかった。明治20年代までは実質的に創作は行われておらず、唱歌の和声づけなどはF. エッケルト Franz Eckert (1852～1916)¹⁵⁹ やR. デイットリヒ Rudolf Dittrich (1869～1919)¹⁶⁰が手がけていた。

¹⁵⁹ F. エッケルトは1879年から海軍軍楽隊の指導を始め、翌年、《君が代》を吹奏楽用に編曲した。1883年からは、音楽取調掛で週4時間勤務するようになった。L.W. メーソンに続き雇用された音楽取調掛の傭外国人である。F. エッケルトが旧大韓帝国の国歌《大韓帝国愛国歌》の成立に関与したことはよく知られてきたが、実際には作曲者ではなく編曲者であったという指摘が近年の研究（ヘルマン・ゴチェフスキ・李 2012）に見られる。

¹⁶⁰ F. エッケルト、G. ソーブレール Guillaume Sauvlet (1843～没年不詳) に続き、音楽取調掛に招聘された4人目の傭外国人が、R. デイットリヒである。1888年から同掛で勤務した。日本での教育や演奏に寄与したデイットリヒは、「日本音楽を研究し、日本の旋律を西洋人にも理解できるように自分のフィルターを通して翻訳し西洋に伝えたこと」の功績も大きい（釘宮 2017:10）。

1900 年は東京音楽学校に初めて研究科ができた年である。研究科は、声楽部、器楽部、作曲部、作歌部から成っていた。作歌部は歌詞を作ることを専門に修める学科である。当時の創作は声楽曲が中心であり、作歌部が作曲部と並置されていたことは特記できる。ただし実際には入学者がなく、1909 年、作歌部は廃止された¹⁶¹。

1909 年の改正では、研究科作曲部の在学年数が 2 年から 3 年に改められた。当時はアメリカ人の R. ロイテル Rudolph E. Reuter (1888～没年不明) などが作曲を教えていた。研究科では、後に本科作曲部の指導にあたるようになる信時潔、梁田貞、片山穎太郎などが作曲を学んだ。

1900 年以降、研究科の修業年限は 2 年と定められていたが、1909 年の規則改正により、研究科の修業年限は声楽部と器楽部が 2 年以内、作曲部は 3 年以内に変更された。改正を受け、学科目は「主科」「副科」「兼科」の 3 種類に区分されるようになった（【表 3-1】参照）。

【表 3-1：研究科学科目（1909～1923 年）】

専攻分野	主科	副科	兼科
声楽	唱歌	ピアノ	外国語(英語、独語、伊語)、内外文学、美学
器楽	器楽	器楽合奏	外国語(英語、独語)、美学、音響論
作曲	音楽理論	ピアノ又は合唱	外国語(英語、独語)又は内外文学、美学、音響論

声楽部では英語、ドイツ語に加えてイタリア語を学ぶことができ、器楽部と作曲部では音響論が「兼科」とされているように、それぞれ専攻の特性に合わせた学科目が課せられていた。作曲部は、音楽理論が「主科」とされ、同部の「副科」「兼科」は声楽部と器楽部を併せ持つような内容であった。

1923 (大正 12) 年に規則改正が実施され、1924 年以降の『東京音楽学校一覧』には「主科」「副科」「兼科」の区別が見られなくなった。学科目は、声楽部が唱歌とピアノ、器楽部は器楽と器楽合奏、作曲部は音楽理論とピアノと規定され、随意科目として管絃用器楽、総譜視奏法、外国語 (英語、独語、伊語又は仏語)、国文学、外国文学、美学、音響論が設け

¹⁶¹ 1900 (明治 33) 年、研究科には作歌部が設けられ、本科には楽歌部が置かれていた。楽歌部の入学状況を確認すると、1900 年に 1 人が入学している。しかしその後は入学者がなく、1909 年には楽歌部も作歌部と共に廃止されている。

られた。もともと「主科」とされていた各専攻の主軸を担う学科目に変更はないが、「随意科目」として、スコアリーディングやフランス語を学ぶことができるようになったことがわかる。

1928（昭和3）年以降の『東京音楽学校一覧』を見ると、声楽部、器楽部、作曲部の学科目がそれぞれ唱歌、器楽、音楽理論のみとなり、ピアノも随意科目に移行されている。

1936年には邦楽科が新設され、研究科にも「能楽又は絃曲（箏曲、長唄）を学科目とする「邦楽部」が置かれた。同年より、随意科目には舞踊や音声学が追加されている。随意科目の充実はこの後も実施され、1939年時点で既述の科目に加えて歌劇、音楽理論、音楽史、指揮法も学ぶことができるようになった。

豊富な学科目があった研究科では作曲を専攻することもできたため、本科に作曲部ができるまで、作曲専攻希望者は本科で器楽や声楽を専攻した後、研究科で作曲教育を受けることになる¹⁶²。

第2項 作曲部の新設

本科に作曲部が新設されたのは1931（昭和6）年である。設置経緯については不明な点が多い。東京音楽学校から文部省へ提出された文書には「現在本校本科ニハ声楽部及器楽部ノミヲ置キ作曲部ヲ設ケサルモ最近本邦音楽界発達ノ趨勢ニ鑑ミ作曲部ヲモ置キテ作曲専攻ノ生徒ヲ養成スヘキ必要アルヲ認メタルニ由ル」と記載されているのみである¹⁶³。

『東京音楽学校一覧』には、「沿革略」の「昭和6年4月」の欄に「文部省令第13号ヲ以テ本校規定中改正セラレ学則中本科ニ作曲部ヲ加フ」とある¹⁶⁴。この省令をもって、作曲部の設置が実現したことになる。

1931年に使用されていたとみられる「東京音楽学校入学案内」¹⁶⁵を調査したところ、作曲部の新設を協議している期間に記された書き込みが確認できた。本紙は、東京音楽学校の

¹⁶² 研究科で作曲を専攻した信時潔も、本科ではチェロを専攻していた。山田耕筰は声楽部に所属していた。

¹⁶³ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、85頁。乗杉嘉壽校長から文部大臣・田中隆三宛に送られた文書「音庶第45号」による。

¹⁶⁴ 『東京音楽学校一覧』「沿革略」のうち「昭和7年1月」の欄には、「選科規定中改定シ学科目中ニ作曲ヲ加ヘ四月ヨリ施行ス」とある。

¹⁶⁵ 東京芸術大学アーカイブセンター大学史史料室の所蔵資料である（資料番号263）。

受験希望者向けの案内で、「校舎」「学科」「学年と学期」「授業料」「楽器使用料」といった学校概要と共に、「出願手続」や「入学試験の日割」も記載されている。

「東京音楽学校入学案内」のうち、「修業年限と学科目」の項目には、本科の修業年限や授業時数、声楽部と器楽部の学科目が印字されている。そこから欄外に線が記入され、ペン書きで「作曲部は修身、音楽理論（音楽通論、和声[学?], 対位法、楽式論、作曲、器楽編成法）、唱歌、器楽（ピアノ[等?]）、器楽合奏、音楽史、国語、英語又は独逸語、体操」と書き込まれている。さらに、各日の試験科目が印字されている「入学試験の日割」の項目には、ペン書きで加筆や修正が記入されており、「唱歌乙」「器楽乙」「音楽理論第1回」「作曲部 音楽理論第2回」といった書き込みが見受けられる。「入学試験科目と程度」の項目には、唱歌、楽典、器楽、国語、外国語の5つについて、それぞれ説明が印刷されている。唱歌を「甲」と「乙」の2種類に、器楽を「甲」「乙」「丙」の3種類に分けたのは、作曲部の新設を見越してのことであった。「唱歌 甲」は声楽部志望者への課題とし、聴音とコンコーネ作品 50 教課第 25 番までを試験科目としていた。「唱歌 乙」をペンで書き加え、「器楽部及作曲部志望者に簡易なる旋律の書取、音階と音程」を課すことになった。さらに、今までは声楽部と器楽部の試験のみであったため印字されていなかった「音楽理論」の項目が、この入学案内にペンで新たに書き加えられている。記入内容は次のような文章である。

音楽理論

第一回第二回に互り

作曲部ヲ志望スルモノハ和声学大要、簡易なる作曲、

別ニ自作の作曲を提出せしむることあるべし¹⁶⁶

実際に行われた第1回目の作曲部希望者への試験は、数字付き低音への和声づけや、提示された動機による作曲とともに、参考資料として自作曲を提出することになった。音楽理論の試験内容については、次節で詳述する。

入学案内の修正・加筆は、「入学試験科目と程度」の「器楽」の項目にも及んだ。器楽の試験にかんしては、希望する専攻により課題が異なる。書き込みを見る限り、作曲部への入学志願者は、F. バイエルによるピアノ教則本程度が弾ければ良いとされていた¹⁶⁷。

¹⁶⁶ ひらがなとカタカナの混用が見受けられるが、本論文では資料表記通りに記載した。

¹⁶⁷ 器楽部への入学を希望する場合は、別の試験課題が用意されていた。ピアノ専修者は

以上のような書き込みは、まだ作曲部の設置が決定する以前に記入されていた。「東京音楽学校入学案内」の余白部分には、「注意 本入学案内中作曲部ニ属スル事項ハ目下審議中ニ付[未]定トス」と赤字で大きく記されている。その赤字に重なるように、黒ペンで「新設 手続確定ノ見込、官報ニテ省令改正発表ト同時ニ施行」という文章も加筆されていた。

官報で省令改正となり、本科に作曲部が新設されることは、新聞でも報じられた。1931年4月12日の『読売新聞』朝刊第2面は、「東京音楽学校／規定改正要項／けふ官報で公示」という見出しで、本科に作曲部が加わったことや、研究科作曲部の修業年限が変更されたことを伝えた。

本科作曲部ができた翌年からは、上野校地のみならず神田の分教場でも作曲家の育成に乗り出すことになった。『音楽新潮』¹⁶⁸には、「東京音楽学校が作曲専科を設置」という見出しの記事が載った。「東京音楽学校は今回時勢に鑑み作曲専科を設置することとなり…」と記されている。文中にある「時勢」は、ややもすれば小唄や主題歌の流行に圧倒され気味である音楽界で、国産トーキーやレコード界の進出により演奏家よりも「異色ある作曲家を要望してゐるやうな状態」になってきたことを指している。記事には、K. プリングスハイム、H. ヴェルクマイスター、信時潔らが指導にあたることや、ピアノや初歩的な楽典を含む入学試験を実施することが記されている。

以上、これまで知られてこなかった作曲部の設置に至る途中経過を、学校史料や新聞記事から若干ながら明らかにすることができた。次項からは、手稿資料の検討も含めて設置当初の作曲部の状況を探っていく。

第3項 設置当初の状況

文部省令第13号により、1931（昭和6）年に作曲部設置が決定し、翌年から本科作曲部の入学者募集が開始された。

初年度は2名の学生が入学し、翌年の1933年より3年間は3名の学生が作曲部に入っ

“Sonatinen Album”もしくは“Sonate Album”Band I 程度、ヴァイオリン専修者は、C.H. ホフマンの“Practical Violin School”Part 1 程度、チェロ専修者はJ. ヴェルナーの“Praktische Violincello Schule”Heft 1 (op. 12) 程度、オルガン専修者はA. ラインハルトの“Studien für Harmonium, 50 Übungen und Vortragsstücke”Heft 1 (op.74) 程度が求められた。

¹⁶⁸ 『音楽新潮』第9巻第4号、音楽新潮発行所、1932年4月。

た。1936年には、初年度と同じ人数である2名の入学が確認できる。

設置当初の定員は2人で、実際の入学者数は2~3人であったことがわかる。最初の5年間の作曲部入学者数を、声楽部、器楽部の推移とあわせて表にした（【表3-2】参照）。設置当初の作曲部の定員は、器楽部の10分の1程度の人数であった。

【表3-2：入学者数推移】¹⁶⁹

専攻分野	1932年	1933年	1934年	1935年	1936年
作曲	2	3	3	3	2
声楽	6	8	9	11	10
器楽	22	26	26	31	29

1932年度の入学試験では、総出願者221名のうち、作曲部を希望した受験者は11名¹⁷⁰に及んだ。最終的に入学したのは柏木俊夫と渡鏡子の2名であったが、受験者の中には翌年作曲部に入学する石渡日出夫や、3年後に入学する高田三郎の名前も見受けられた。

東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室には、1932年度入学者の「誓約書」の綴りが保管されている。入学許可を得た学生は、保証人連署の誓約書を提出することが学則で取り決められていた。誓約書は、「私儀今般御校予科ニ入学ノ御許可ヲ得候ニ付テハ御規則堅ク相守リ専心勉学可致此段誓約候也」という文章が印字され、各入学者の手で、自身の本籍地、現住所、氏名、生年月日が記入されている。「前書（学生名）身上ニ関スル事件ハ一切拙者共ニ於テ引受テ本人ヲシテ前記ノ誓約ヲ厳守セシメ可申候也」という文章に続いて、保証人2名の本籍地、現住所、職業、氏名、生年月日も記されている。

誓約書は、東京音楽学校の教務関連資料として保管されてきた。1932年4月の綴りには、作曲部を志望して予科に入学した柏木と渡の誓約書も確認できた。柏木は、兵庫で教員をし

¹⁶⁹ 1932~36年度の『東京音楽学校一覧』を参照しながら作成した。1949年度に東京音楽学校が東京藝術大学へ改組された際の設置認可申請書類（『東京芸術大学百年史 大学篇』79頁）によると、「音楽部」のうち「作曲科」の定員は10名とされている。また、このとき初めて「楽理科」も置かれた。各科の定員は、声楽科50名、器楽科40名、楽理科20名、作曲科10名、指揮科2名であった。

¹⁷⁰ 『昭和7年度 受験者受附簿』（東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室所蔵、資料番号445）を参照した。柏木俊夫の日記（1932年3月24日付け）にも、「作曲部応募者十一名（男九、女二名）」と記されている。

ていた母・と利および東京在住の会社員だった佐藤章吾が保証人となっている。一方、渡の保証人欄には、まず父の久雄の名前が記載されていた。職業欄には「軍人」とある。渡久雄¹⁷¹は当時陸軍大佐であり、渡鏡子の二人目の保証人には、同じく「軍人」の東条英機の署名があった¹⁷²。『東京音楽学校一覧 自昭和7年至昭和8年』によると、学則第30条として「保証人ハ二人トス 内一人ハ父母、後見人又ハ尊属親、他ノ一人ハ年齢資産共ニ保証人ノ責ニ堪ヘ東京市内又ハ其ノ附近ニ居住スル者タルヘシ」と規定されていた。

作曲部初期入学生の音楽学習歴はどのようなものであったのかを明らかにするため、第1期生・第2期生の事例を挙げる。

柏木俊夫は1912（大正元）年、兵庫県の洲本に生まれた。父は京都府医学校に学んだ医者であり、祖父は幕末まで蜂須賀藩の儒学者として活動し、後に漢学塾を開いた林雙橋である。儒学者を祖父にもったことは、後年には中国の文化・音律への興味へと連結する。1925年に入学した洲本中学校では、柏木の在学中に音楽が正規の教育科目となりピアノも導入された。彼は同校で音楽教諭を務めていた伊熊良穂¹⁷³にピアノの手ほどきを受け、音楽家になることを決める。東京音楽学校入学前から呉泰次郎に作曲を師事していた。

渡鏡子の場合、音楽を愛好していた父がオルガン、蓄音機、レコード、楽譜、音楽書などを購入していたため、幼少期から音楽に親しんでいた。渡はオルガンで最初の音楽の手ほどきを受ける。ピアノを得るまで、楽器は専らオルガンを弾いた。高等女学校に通学していた

¹⁷¹『陸海軍将官人事総覧〈陸軍篇〉』（外山操編、東京：芙蓉書房出版、1993年、217頁）や『日本陸海軍総合事典』第2版（秦郁彦編、東京大学出版会、2005年、174頁）等に経歴が記載されている。渡久雄は、1885（明治18）年10月7日、渡正元の三男として東京に生まれた。1915（大正4）年より陸軍省軍務局付勤務となる。1928年に大佐、1933年に少将となり、1937年には中将となった。1939年1月、密山で病没した。

¹⁷²渡久雄と東条英機は、陸軍士官学校を第17期生として1905（明治38）年3月に卒業した。本論文に挙げた誓約書が記入された1932年4月時点で、渡と東条は共に一夕会^{いつせきかい}に加入していた。一夕会は、無名会を前身とした陸軍中堅幕僚の政治グループである。1929年5月の結成後は陸軍中央の重要ポスト掌握にむけて動いた。約40名の会員から成り、渡久雄や東条英機の他、永田鉄山、石原莞爾、武藤章、田中新一など、後年陸軍で重要な役割を果たす軍人が多く含まれていた。一夕会および陸軍所属軍人については、『日本軍事史年表——昭和・平成——』（東京：吉川弘文館、2012年、10～11頁）、『アジア・太平洋戦争辞典』（東京：吉川弘文館、2015年、42頁）などを参照した。

¹⁷³伊熊良穂は、兵庫県の校歌を複数作曲している。伊熊の門下生には平吉毅州（1936～1998）がいる。柏木も平吉も、共に兵庫出身である。

頃には、ビクターのポータブル蓄音機でベートーヴェンの《交響曲第九番》を聴き、感銘を受けた。父の蔵書の中から「たしか福井直秋と島崎赤太郎氏の著になる『和声学』の本と、誰のだか忘れたが『音楽史』などを発見した」と言い（渡 1952:63）、それが作曲や音楽学にふれた最初の契機となった。東京音楽学校入学当初は、「古い傳統の上野にも私達の前には行手を妨げる何の古い殻もなく教える方も教えられる方も實に新鮮であった」と述べている（渡 1949:72）。

本科作曲部の第2期生となる3人が入学したのは、1933年である。石渡日出夫（1912～2001）、長與恵美子（1915～2009）、西川潤一（生没年不明）が作曲専攻を志望して予科に入った。西川と石渡の音楽学習歴は明らかでない。長與恵美子は、白樺派の著名な小説家・劇作家の長與義郎の長女である。岸田劉生や武者小路実篤らが頻繁に自宅にやってくる文化的環境に育ち、プロテスタントとして小学生の頃から礼拝に参加していた（仲辻 2009:5）。1933年4月5日付の『東京朝日新聞』朝刊第5面¹⁷⁴によると、長與は、10歳の頃から小野田沖子に師事してピアノを習い、後に橋本國彦から作曲を学ぶようになっていた。

柏木、渡、長與の3人については、本論文の補論および附録で詳しく追究するが、それぞれ早くから音楽に親しみ、楽器演奏などの素養をもちあわせていた。

【表 3-3：本科作曲部の初期入学者】

入学年度	本科作曲部入学者	備考
1932年	柏木俊夫、渡鏡子	第1期生。
1933年	石渡日出夫、長與恵美子、西川潤一	石渡は中退。
1934年	今井慶明、津久井昇、村井恒雄	
1935年	石黒修三、高田三郎、丸山和雄	
1936年	坂本通弘、結城雅枝	

本科作曲部の第1期生から第5期生までを表に記載した（【表 3-3】参照）。本論文では、作曲部新設から5年間を「初期」の動向として確認する。次節からは、さらに具体的に作曲部の教授体系や指導内容を追究してゆく。

¹⁷⁴ 「また一輪——女の作曲家」という見出しが付されたこの記事は、長與恵美子の写真入りで掲載された。この新聞記事には、1933年の作曲専攻志望者は9名いたことも記載されている。

第2節 学校史料にみる作曲部——カリキュラム、試験

学校史料から、作曲部のカリキュラムと試験についてまとめる。本節では、『東京音楽学校一覽』、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻を参照した他、東京芸術大学アーカイブセンター大学史史料室で調査した資料を典拠とした。

第1項 カリキュラム

それぞれの授業時数は【表3-4】にまとめた。

【表3-4：各部1週間の授業時数】

部・学年	学科	修身	唱歌	器楽	器楽 合奏	音楽 理論	音楽史	国語	外国語	体操	計
作曲部・予科		1	4	2		3		3	4	2	19
作曲部・本科 第1学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
作曲部・本科 第2学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
作曲部・本科 第3学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
声乐部・予科		1	6	2		2		3	3	2	19
声乐部・本科 第1学年		1	7			2	2	3	3	2	20
声乐部・本科 第2学年		1	7			2	2	3	3	2	20
声乐部・本科 第3学年		1	7			2		3	3	2	18
器楽部・予科 ¹⁷⁵		1	4	2		2		3	3	2	17
器楽部・本科 第1学年		1	4	2	2	2	2	3	3	2	21
器楽部・本科 第2学年		1	4	2	2	2	2	3	3	2	21
器楽部・本科 第3学年		1	4	2	2	2		3	3	2	19

作曲部のカリキュラムは、修身、唱歌、器楽、器楽合奏、音楽理論、音楽史、国語、外国

¹⁷⁵ 【表3-4】に示したのは、器楽部予科生のうちピアノ専攻者のカリキュラムである。オルガン、ヴァイオリン、チェロの専攻者は「器楽」がピアノ1時間とピアノ以外の専修器楽2時間で、コントラバス及び木管・金管楽器の専攻者はピアノ2時間とピアノ以外の専修器楽1時間となっていた。

語（英語か独語）、体操で構成されていた。声楽部、器楽部と比較すると、音楽史や語学の授業時数が多い。声楽部や器楽部では、音楽史の授業が2年間しか実施されなかった。語学は、作曲専攻者が他専攻者よりも毎週1時間ずつ多く履修することになっていた。また、声楽部では器楽の授業は最小限に留まっていたのに対し、作曲部には器楽部と同じ時間数の器楽、器楽合奏の授業が課されていた。

研究科や選科は規定の授業時数がなかった。そのため、本項では、甲種師範科のカリキュラム（【表 3-5】参照）を記載し、各部の予科・本科授業時数と比較する。

【表 3-5：甲種師範科 1 週間の授業時数】

学科 部・学年	修身	唱歌	器楽	音楽 通論	和声 論	音楽史	教育学	音楽 教授法	国語	英語	体操 及遊戯	計
甲種師範科 第1学年	1	6	2	2		2	2		3	3	2	23
甲種師範科 第2学年	1	6	2		2	2	2		3	3	2	23
甲種師範科 第3学年	1	6	2		2			2	3	3	2	21

授業時数の合計としては、声楽部および器楽部よりも作曲部のほうが2～5時間多く、作曲部と甲種師範科はほぼ同じであった。中等教育の指導者を育成する甲種師範科では、予科・本科各部にはない教育学と音楽教授法が設けられていたが、その他の科目はほぼ変わらない。時間数を比較すると、甲種師範科では教師になった後に必要となる唱歌や器楽に重点が置かれていたことがわかる。

作曲関連科目としては、音楽通論と和声論が開講されていた。予科・本科では音楽理論が教授され、甲種師範科では音楽通論が教えられていた。音楽理論と音楽通論の授業内容の違いは具体的に明らかでないが、音楽通論という科目名から、音楽理論のうち基礎事項や重要事項を扱っていたと推測できる。

予科・本科の声楽や器楽専攻、および甲種師範科と比べたとき、作曲部では、唱歌や器楽を他専攻と同じ程度履修するよう求められ、なおかつ音楽理論、音楽史、外国語は他専攻よりも多くの時間数が確保されていたことがわかる。

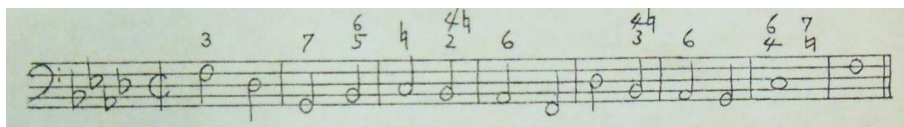
第2項 試験

まず、入学試験について述べる。作曲部の専攻希望者には、音楽理論、新曲視唱、聴音、ピアノ、楽典、国語、英語の試験が課された。

予科作曲専攻希望者への最初の試験は、第1次選考として音楽理論（1回目）、ピアノ、和声があり、合格者に対し第2次選考として、国語、英語、楽典、音楽理論（2回目）があり、最終的に口頭試問や体格検査があった。つまり、音楽理論は、作曲専攻生の基礎能力をはかる重要な試験科目であったとすることができる。

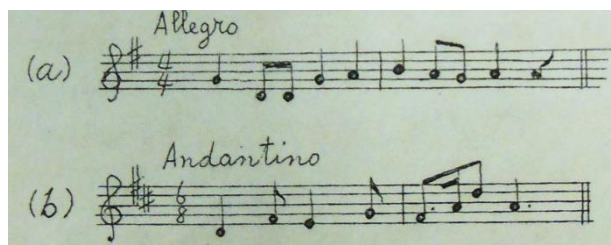
東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室の所蔵資料を調査したところ、予科作曲部の最初の入学試験問題が見つかった。第1回の音楽理論は、2題の設問があった。まず、「次の数字付き低音譜を四声体書き表すべし」とあり、8小節の譜表が記されている（【譜例3-1】参照）。譜例を見ると、f mollの基本的な和声進行を記入させる問題であったことがわかる。

【譜例3-1：予科作曲部 最初の音楽理論試験問題①】



2 題目は、「次の動機を曲首として約八小節の旋律を一つづつ作れ（但し和声は附するに及ばず）」という設問で、(a) と (b) の旋律が示された（【譜例3-2】参照）。(a) の2小節目4拍目に休符が記されているが、これは「必要に応じて音符となすも可」とされた。

【譜例3-2：予科作曲部 最初の音楽理論試験問題②】



(a) は G dur、4 分の 4 拍子、(b) は D dur、8 分の 6 拍子で、調性や拍子は異なるものの、いずれもトニカ、サブドミナント、ドミナントという基本的な和声進行で始まる旋律が

提示されている。

【譜例 3-1】と【譜例 3-2】の2問を2時間で解くのが、予科作曲部初めての試験問題であった。音楽理論の試験は2回にわたって実施され、第2回は「当日ニ自作作曲二篇ヲ参考資料トシテ提出」するよう求められた。

1932年以降、作曲部の募集は毎年実施されていくが、1930年代の終わりにかけて、受験者の水準は年を追うごとに高まっていた。1939年度の「入学試験受験者ノ解答ニ対スル講評」¹⁷⁶によれば、この年の受験者のうち「作曲部志望者ニハ優秀ナル成績ノ者」がいたようである。作曲志望の受験者に自作品の提出を課すことは1932年度の第1回目入学試験から実施されていたが、1939年度の試験講評には、「提出作品ハ参考マデニ見ルモノナルガ、ソノ中ニハ可成ノ労作長編ノモノモアリキ」と記載されている。

入学試験問題の次に、入学後の各科試験問題について述べる。まず、1933年3月に行われた各科目の試験問題を例示する。

修身の試験は、自身の見解を1時間以内に記述するもので、与えられた課題は学年によって異なっていた。作曲部志望の予科生であった柏木と渡が取り組んだ出題は、「社会と音楽（藝術）」である。担当教員は馨壽夫であった。

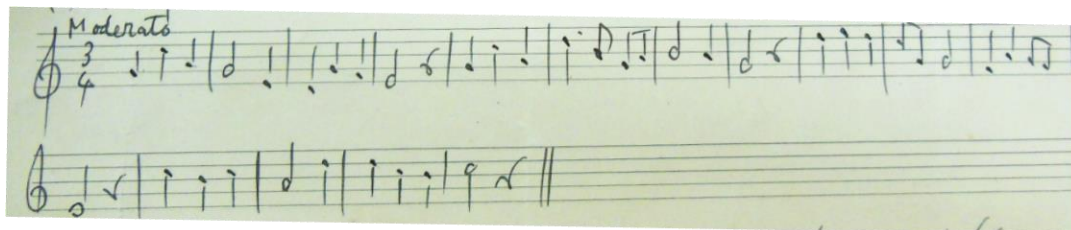
作曲部予科生に出題された音楽理論の問題は、全部で3題あった。1つ目は「インヴェンション形式¹⁷⁷或ハ変奏曲形式ニヨル自作楽曲ノ提出」で、各自あらかじめ用意してくるようになっていた。そのため、試験時間中に解く問題としては2題であった。「次ノ旋律ニ不等時的対位音ヲ附シテ二声ノ楽曲トナセ」という文の下には、【譜例 3-3】のような16小節の旋律が記されている。C dur、4分の3拍子で、4小節ごとにまとまりのある形式感の大きな旋律である。

もう1つの出題は、「自作ノ動機ヲ用ヒテ、自由ナル模倣ニヨル三声ノ小曲（約八小節）ヲ作レ」である。これらはいずれも信時潔が出した課題である。問題用紙右上に「受持 信時潔」と記入され、信時の押印も確認できる。

¹⁷⁶ 『同声会報』第250号、同声会、1939年8月、6～18頁を参照した。科目ごとに記載されている講評のうち、本論文では9頁の「音楽理論」の部分を引用した。

¹⁷⁷ 手稿資料では、もともと「複合三部分」と記されていたところに三重線がひかれ、その上から「インヴェンション」と記入されている。

【譜例 3-3：1933 年度 予科作曲部の学年試験問題】



作曲の試験問題は 2 題あった。1 題目が「不協和音の成立」について解説し、「上属七和音の意義と用法」を叙述する問題である。2 題目は「教会調旋法の意義」を問うものであった。予科生への作曲の問題は、実際に音で解答するものではなく、和音の用法や旋法の意義を文章で答えさせるものであったことがわかる。

国語の試験では、和歌・俳句を詳解させる問題や、語句の説明、古文の口語訳があった。「次の和歌及び俳句を詳解せよ」という設問では、①「飛驒匠ほめてつくれる真木柱たてし心は動かざらまし」、②「大君の勅をかしこみ父母に心はわくとも人にいはめやも」、③「出代りや幼心にもものあはれ」の三題があった。①は賀茂真淵による和歌で、②は『金槐和歌集』所収の源実朝の和歌、③は服部嵐雪による俳句である。語句の意味を問う問題では、「振分髪」といった単語や「棄恩入無為」のような偈文の一部¹⁷⁸、「疑懼が意識の閥の上に頭を擡げる」という森鷗外が『高瀬舟』で用いた文章などがあった。これらの出題からは、当時の音楽学校で知識や教養として求められていた程度が窺われる。古文は「まことや法輪はほど近ければ、月の光に誘はれて…」という『平家物語』巻 6「小督」の一節が記されていた。出題者は、小督が箏の名手とされていること、あるいは能の《小督》も念頭においていたとも考えられる。国語科目における試験問題が音楽と関連していたことは、後年の出題で明確になる。

太田太郎が出題・採点を行ったドイツ語の試験では、“Brahms und Richard Strauss”と題された交響曲にかんする文章を、1 時間で解かせるものであった。まだ音楽学校へ入学して 1 年に満たない学生を対象としており、辞書の使用を認めている。

これらの試験を終え、1933 年 3 月に柏木と渡は予科を修了した。各科目の点数が書き込まれた成績一覧表によれば、予科生 30 名のうち、渡の席次は 6 位、柏木が 8 位であり、二

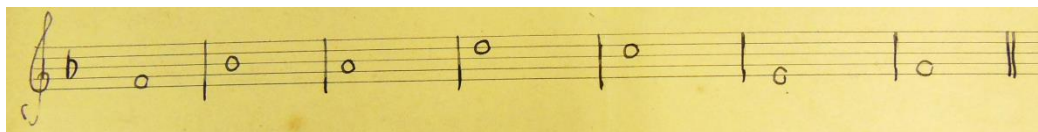
¹⁷⁸ 仏教用語を問う問題は 1935 年 3 月の予科国語試験問題にも見られる。「高野の蘭若」「比叡の仏刹」等について詳解させている。出題者は記載されていないが、このとき国語を担当していたのは、高野辰之（教授）、依岡愛（助教授）、佐野保太郎（講師）である。

人とも上位に位置していたことがわかる。

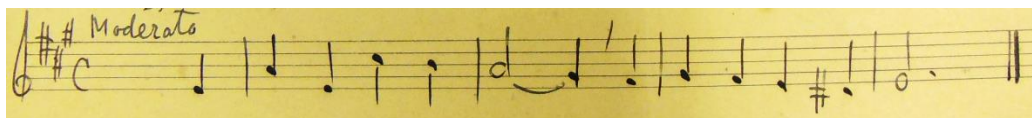
1933年4月には、作曲部第1期生が本科1年となり、予科には新たに作曲志望者3名が入学した。1934年3月に信時潔が受け持った試験より、予科生と本科1年それぞれに出された問題を比較してみる。

作曲部本科1年、つまり柏木と渡に対する出題は2題あった。1つ目の課題は「短歌を歌詞とせる自作曲の提出」で、事前に取り組むものである。2つ目は「任意のMotivを用ひて模倣体三声の小曲を作れ」という指示で、比較的自由に作曲するものであった。一方、作曲部の予科生、石渡、長與、西川への問題は、本科生を対象とした問題よりも、やや手がかかりが多い。出題数は本科1年と同じ2題で、1題目が「次の定旋律に一对一、一对二、一对四の対位音を附せよ」と記され、【譜例3-4】のような音符が並んでいる。2つ目は「次の動機を発展して任意の小リード形式旋律を作り、且その和声の概要を附記せよ」という問題文とともに【譜例3-5】に記した4小節が提示されている。

【譜例3-4：1934年度 予科作曲部の学年試験問題①】



【譜例3-5：1934年度 予科作曲部の学年試験問題②】



【譜例3-4】は対位法の基礎知識を問う問題で、【譜例3-5】は、楽曲形式と和声付けを組み合わせた問題である。本科1年への問題がきわめて実践的であるのに対し、予科生への問題は基本的な技能修得をはかるものであったとすることができる。

本科1年からは、音楽史の試験も受けることになっていた。「音楽史と一般歴史との関係」を問う問題や、「楽器発生の原因や状況」を略述させる問題と共に、「Sachs博士の古代文化音楽年表を記せ」という出題があった。C. ザックス Curt Sachs (1881～1959)は比較音楽学や楽器学の分野でも重要な業績を遺したが、1930年代の東京音楽学校では既にザックスの提唱した音楽史記述が試験問題になっていたことがわかった。音楽史の試験では、ノート類の持ち込みは不可とされ、3題を2時間で解かなくてはならなかった。

続いて、1935 (昭和 10) 年度の学年試験問題を以下に記す。この年の問題にかんしては、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第 2 巻にも掲載されている。

2 回にわたり実施された音楽理論のうち、第 1 回目試験には 2 題の設問があった。Es dur のソプラノ課題では「次の Soprano 定旋律を用ひて 4 声体に作れ」という設問と共に、8 小節の課題が提示されている (【譜例 3-6】参照)。2 問目はバス課題で、「次の Basso 定旋律を用ひて 4 声体に作れ」という問題と共に、h moll の旋律が 9 小節示されていた (【譜例 3-7】参照)。さらに第 2 回目の音楽理論の試験では、「次の Thema を用ひて小三形式 (約 24 小節) のピアノ楽曲を作れ」と記載されている。主題として提示されたのは、アウフタクトから始まる G dur の 4 小節から成る旋律であった (【譜例 3-8】参照)。

【譜例 3-6 : 1935 年度 本科作曲部の試験問題①】



【譜例 3-7 : 1935 年度 本科作曲部の試験問題②】



【譜例 3-8 : 1935 年度 本科作曲部の試験問題③】



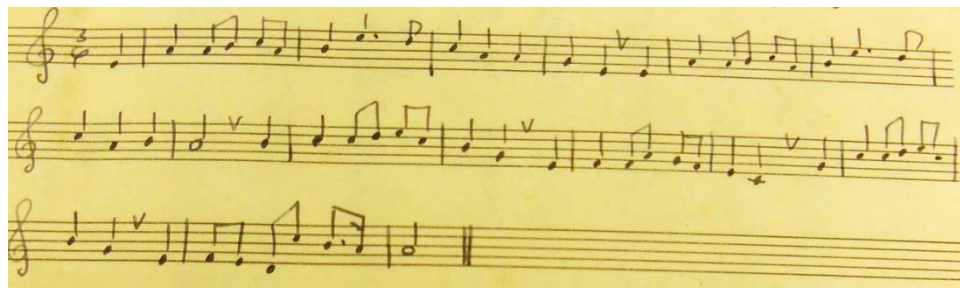
1935 年度の語学の問題として、国語と英語が課された。

国語は、a : 語句の意味を問う問題、b : 和歌の説明、c : 成句の補作の三種類である。a では、文中の単語や熟語に横線が引かれ、「次の文章中――を施した箇所を抽出して解釈せよ」とある。「眼光紙背に徹す」や「味読」「精読」などの他、「国歌」にも線が見受けられる。回答が確認できないため、設問者の意図は正確には理解できないが、問題文に「解釈せよ」とあることから、単なる意味の記述に留まらない試験であったと考えられる。

音楽史の問題は不明であるが、32 名いる本科 2 年生のなかで、音楽史の最高得点 98 点を得たのが渡鏡子であったことは、1935 年の「卒業及学年試験成績」から明らかである。こ

の綴りには、下總皖一が作曲部本科2年に出題した問題も綴じられている。2題のうち1題は「自由作曲」となっており、あらかじめ仕上げてきた作品を当日提出させるものであった。2題目は「次の旋律にて四声の混声合唱曲を作れ」という問題で、【譜例3-9】のような16小節の旋律が併記されていた。

【譜例3-9：1935年度 本科2年作曲部の試験問題】



続いて、1936年の試験について記す。まず信時潔の出題から述べていく。作曲部の学生のために作った試験問題をみると、予科生や本科1、2年には自作曲の提出と和声法、対位法の修得を求めていることがわかる。一方、本科3年への卒業試験問題は、これまでの試験とは異なるものであった。「次の曲を管弦楽に編曲せよ」という指示のもと、R. シューマンによる〈Soldatenmarsch〉¹⁷⁹の24小節が記されている。

また、この年の国語の出題には、音楽との強い関連性がみられる。本科3年用の問題では、今様、江戸端唄、めりやすなどといった用語を説明するよう求めている。また、本科2年に対しては、近松門左衛門の作品について所感を述べる問題を出している。本科1年への問題文には、「丹波少将康頼入道三所権現の御前に通夜して夜もすがら今様をぞ歌ひける」から始まり「鼓を打ち声を調へて、よろづの仏の願よりも千手の誓ひぞ頼もしき枯れたる草木も忽ちに花さき実なるとこそきけと三返うたひすましたり」で終わる文章が記されている。これは、『平家物語』巻2の「卒塔婆流」の一節で、「万の仏の願よりも千手の誓いぞ頼もしき」は『梁塵秘抄』巻2所収の仏歌である¹⁸⁰。解釈を記すことが試験問題であった。

¹⁷⁹ R. シューマン作曲〈Soldatenmarsch（兵士の行進）〉は、『Album für die Jugend Op.68（子供のためのアルバム）』の第2曲目である。G dur、4分の2拍子の軽快な小品で、演奏時間は約1分である。

¹⁸⁰ 「万の仏の願よりも千手の誓いぞ頼もしき」は『梁塵秘抄』巻2「仏歌24首」のうち1首。佐々木信綱によると、この歌は『古今著聞集』、『源平盛衰記』、『体源抄』などにも掲載されている。佐々木信綱編集・解説『梁塵秘抄』（明治書院、1912年）参照。

学生が記入した解答用紙はほとんど保管されていない。例外として1935年のドイツ語だけは、予科から本科3年までの4名の作曲部学生の解答用紙がのこされている。出題者は遠藤宏である。本科3年の問題は、柏木俊夫による解答とともに確認できる。いわゆる「フランス6人組」にかんする文章である。本科2年の学生は名前が未記入のため不明であるが、出題された文章は、作曲の創造的行為について述べたものであった。本科1年の問題には今井慶明が答えている。内容は、L.v.ベートーヴェンの創作姿勢についてである。予科の解答用紙には高田三郎の署名があり、丁寧な筆跡で回答欄がうめられている。G. マーラーの活動内容が記された短文や、R. シューマンの言葉が問題文であった。

1936年3月には、本科作曲部における最初の卒業生が出た。第1期生となった柏木俊夫と渡鏡子は、いずれも4月から研究科に在籍する。

第3節 教員一覧——経歴と指導内容

学校という場の特性の一つは、様々な人的交流にある。教員、学生、それぞれのネットワークは、人脈という意味合いだけではなく、創造的な刺激も与え合うことになる。入手できる教材や情報が今日ほど多くなかった時代には、特に学生たちにとって大きな影響を及ぼすのが教員であった。

本節では、作曲部の教員について述べる。指導教員は全員ドイツやオーストリアへの留学を経験していた。信時は1920（大正9）年より2年間留学しドイツでG. シューマンに学んだ。片山、橋本、呉、下總、細川はそれぞれ信時から薫陶を受けている。また、細川と橋本はいずれも1930年代に渡澳し、帰国後すぐに音楽学校で作曲部学生らを指導した。そしてK. プリングスハイムはミュンヘン郊外に生まれ、L. トウイレ等に師事している。東京音楽学校では独自性のある機能と声理論を教えた。指導教員については【表3-6】に一覧化し、それぞれに対する詳しい説明は第1項から第7項で述べる。表および記述の上では、東京音楽学校の在職時期が早かった教員から順に挙げる。

【表 3-6：作曲部指導教員】

教員名	担当教科	生没年	東京音楽学校 在職期間
信時潔	作曲、音楽理論、和声学、チェロ	1887.12～ 1965.8	1910.10～ 1952.3
片山穎太郎	作曲、音楽理論、ファゴット	1894.12～ 1975.2	1928.9～ 1951.3 ¹⁸¹
橋本國彦	作曲、音楽理論、管弦楽、ヴァイオリン	1904.9～ 1949.5	1929.11～ 1946.8
呉泰次郎	作曲、音楽理論、和声学	1907.2～ 1971.7	1930～ 1943.11 ¹⁸²
K. Pringsheim	作曲、合唱歌、管弦楽	1883.7～ 1972.12	1931.9～ 1937.7
下總皖一	作曲、音楽理論、和声学、教授法	1898.3～ 1962.7	1934.9～ 1952.3
細川碧	作曲、音楽理論、和声学	1902.5～ 1950.8	1935.4～ 1946.8

第1項 信時潔

信時潔については、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、富樫康著『日本の作曲家』、高橋均による雑誌連載文などに、伝記的記述がまとめられている。本項ではそれらを参照しながら、近年の研究動向も視野に入れて書き進める。

¹⁸¹ 第4章第3節第5項で述べるように、片山穎太郎は1938～46年に一度東京音楽学校を離れている。

¹⁸² 1936年11月から1938年8月まで、呉は在職していない。

信時潔は、1887（明治20）年に大阪¹⁸³で生まれた。父の吉岡弘毅¹⁸⁴は大阪北教会の牧師で、潔は幼少より讃美歌、西洋音楽に親しんだ。『日本の作曲家——近現代音楽人名辞典』によると、教会にて行われた音楽会で、彼は「琴曲、軍楽による越後獅子など、和洋混合の音楽」¹⁸⁵に親しんだ。

信時は、1901年からの4年間を大阪府立市岡中学（現在の府立市岡高校）で過ごした。同窓に、画家の小出檜重¹⁸⁶、田宮猛雄¹⁸⁷等がいる。信時が東京音楽学校予科に入学したのは1906年である。翌年、本科器楽部に入学し、H. ヴェルクマイスターのもとでチェロを専攻した。同級には大和田愛羅や萩原英一、一級上に山田耕筰、二級上に本居長世、三級上には小松耕輔、久野ひさ、鳥居つな等がいた¹⁸⁸。本科器楽部を卒業すると、同年研究科器楽部へ進学、そして修了後は、更に研究科作曲部へ進んだ。

音楽学校の助教授となった1920（大正9）年から、留学のため外国へ向かった。この頃の作品は、独唱曲《つなで》、《をみな子よ》、《かへりみ》、《幻滅》、《ばらの木》、《茉莉花》、合唱曲《おもひで》、《渡り鳥》、ピアノ曲《Variationen》などがある。1920年代の作品には、楽曲の最高潮で減七の和音を用いる傾向がすでに見受けられる。ベルリン高等音楽院では、ゲオルク・シューマン（1866～1952）に師事した。ドイツ滞在中は積極的に演奏会に出向いてR. ヴァグナーの《タンホイザー》《トリスタンとイゾルデ》、A. シェーンベルクの《浄夜》などを鑑賞した。

帰国後、1923年には教授となり、同校の授業や演奏会のために多くの作品を作った。作

¹⁸³自身の回想も含め、信時の出生地を大阪とする資料は多いが、信時家にある年譜によると、「京都市上京区衣棚通下立売ル常泉寺七番地」で生まれたとされる（高橋1976:268）。

¹⁸⁴吉岡弘毅（1847～1932）。尊皇攘夷を唱え戊辰戦争に参加、明治初期には外務権少丞として日朝間の交渉にあたった。信時潔の兄、愛^{めぐむ}が『父を語る・吉岡弘毅伝』（吉岡千代、1940年）を執筆している。潔は、吉岡の教徒であった信時義政の養子となり、1898年から信時姓となった。

¹⁸⁵ 細川周平・片山杜秀監修『日本の作曲家』東京：日外アソシエーツ、2008年、511頁。

¹⁸⁶小出檜重（1887～1931）。東京美術学校日本画科入学後、西洋画科に転じた。作品には、二科展犇牛賞を受賞した《Nの家族》や、谷崎潤一郎の小説の挿画などがある。

¹⁸⁷田宮猛雄（1889～1963）。東京帝国大学医科大学（現・東京大学医学部）を卒業後、伝染病研究所（現・東京大学医科学研究所）の技師となった。日本医師会会長、日本医学会会長、東京大学医学部教授を務めた。

¹⁸⁸ 1906年度の『東京音楽学校一覽』（東京：東京音楽学校、1906年）参照。

曲部設置に尽力し、1931年に実現するやいなや、翌年には教授を辞して講師となった。

1930年代の作品のなかには、演奏機会の比較的多い《いろはうた》や《沙羅》がある。

訳書は『全訳コールユープンゲン』を嚆矢に、片山頼太郎と共訳した『楽式論』(S. クレール原著)、『管絃楽器論』(マイエルホッフ原著)、『音楽通論』(S. クレール原著)などを出版した。信時による楽書の執筆・翻訳は、1925年から1936年に集中している。

時勢に呼応するように、信時の委嘱作品は増えていく。日本放送協会、日本文化中央連盟などからの依頼を受けて《海ゆかば》(1937年)や《海道東征》(1940年)等作曲することになる。官立音楽学校の重鎮であった彼は、国策への関与を余儀なくされた。

1941(昭和16)年、信時は「東北民謡試聴団」¹⁸⁹の一員として東北各地を訪れた。信時は、1941年にピアノ曲《東北民謡集》を、1946年に合唱曲《東北民謡集》を編んでいる。翌年には満州の音楽事情の視察へ赴いた。1943年には、文化使節楽団代表として中日文化協会全国文化代表大会に派遣されている。訪中は後年の《中国名詩五首》や《李太白の詩より》の創作に結実した。

1945～46年頃、信時は東京音楽学校校長の職を打診されたが、断っている¹⁹⁰。戦後の作品には「新憲法施行記念国民歌」、「平和条約発効ならびに憲法施行五周年記念式典歌」、《古歌二十五首》、《帰去来》、《中国名詩五首》、《女人短歌連曲》などがある。そして未完となった《古事記》の創作に最後まで取り組んだ。

戦後は『私たちの音楽』、『小学校音楽』をはじめ、音楽教科書の監修も行っている。

信時は1963年に文化功労者として顕彰された。更に翌年には叙勲、勲三等旭日中綬章の栄誉を受ける。しかし、1965年8月1日、心筋梗塞のため他界する。77歳であった。自身の作品については著作権を一切辞退し、著作権協会には生涯加入しなかった¹⁹¹。

シェーンベルクを早い時期から熱心に研究し、楽譜や音楽書を数多く所有していた¹⁹²こ

¹⁸⁹ 柳田國男を団長とし、折口信夫、田辺尚雄、土岐善麿、中山晋平、藤井清水、町田嘉章など約20名の団員がいた。日本放送協会仙台中央放送局が企画したもので、民謡研究で知られる武田忠一郎も放送局を代表して随行している。

¹⁹⁰ 田中耕太郎『私の履歴書』東京：春秋社、1961年、75頁。

¹⁹¹ 中曾根公衛「音楽界戦後50年の歩み—人物楽壇史19」『音楽現代』第28巻11号、東京：芸術現代社、1998年、131頁。

¹⁹² CD『諸井三郎とその門下の音楽』(1971年、キングレコード)解説書には座談会の記録があり、諸井三郎は「ドイツへ行く前に、信時さんが、シェーンベルクの譜をたくさんくださった」と述べている。諸井によれば、信時は「おそらく日本でシェーンベルクを一

となど、信時の音楽家として重要な側面は多くある。

高橋均¹⁹³が書いた「信時潔伝抄」(1976年『音楽之友』連載)をはじめ、下總皖一、長谷川良夫の他、山田一雄や畑中良輔など、自身の著書の中で信時に言及している例は数多い。阪田寛夫の『海道東征』(1986年『文學界』初出)は、実話を小説仕立てで記したもので、信時の音楽に言及した著書としても、彼の人物像を立体的に浮かび上がらせたものとしても参考になる。

また、近年では、信時潔の孫に当たる信時裕子が年譜・作品表の作成などを行い、研究の基盤を築き上げている。2005(平成17)年には新保祐司が評伝『信時潔』(構想社)を上梓した。これらが伝記的記述として貴重である一方で、信時の音楽作品への具体的な考察はわずかしか見られない。音楽形式、音型、和声等、作品内容そのものへ踏み込んだ研究となると、その数は非常に少ない。わずかに言及されている事例を見ると、『沙羅』に関する論文が大学機関誌に発表されている他、『音楽芸術』(音楽之友社)、『音楽の世界』(音楽の世界社)といった雑誌に、音楽学者である小島美子の言説がある。小島は、信時の作品に対し、音階の構成音や機能に着目して実証的な考察を行っている点では注目できるが、信時を辛辣に批判した記述はやや偏った見解となっている。信時の作品研究には今なお多くの課題が残されている。

2009年には、「東京藝術大学附属図書館信時潔文庫設置記念自筆譜展」が開催された。2016年、大阪と東京で『海道東征』が上演されるなど、信時の業績は見直しが進んでいるが、作品研究はまだ充分とは言えない。詳細な年譜や作曲経緯などが記載されている資料に『SP音源復刻盤 信時潔作品集』¹⁹⁴解説書があるものの、時代状況や音楽構造をふまえた研究はわずかである¹⁹⁵。

番初めに研究した」。また、諸井誠が中島健蔵へあてた手紙によると、信時は「膨大な量の楽譜を大きな木綿のふろしきにつつんで」、諸井にそれを持ち帰らせた。『証言・現代音楽の歩み』174頁による。

¹⁹³ 高橋悠治・アキの父。東京音楽学校本科でヴァイオリンを学んだ。

¹⁹⁴ 東京：財団法人日本伝統文化振興財団、2008年。年譜の作成、解説は信時裕子による。

¹⁹⁵ 信時の作品研究として、音楽分析も行った最近の成果で注目されるのは、大角欣矢、片山杜秀、塚原康子、信時裕子、花岡千春の連名による「信時潔の《Variationen (越天楽)》に関する研究：その成立・特色・背景」(『東京藝術大学音楽学部紀要』42、1～26頁、2016年)などである。

第2項 片山穎太郎

片山穎太郎（1894～1975）にかんする先行研究は現時点で確認できず、伝記的記述も数少ない。本項では、『日本の作曲家』（片山杜秀・細川周平監修、日外アソシエーツ、2008年）186頁および新聞記事などを基に、片山穎太郎について概説する。

片山穎太郎は、1921年に東京音楽学校研究科を修了し、1928年からは同校の教壇に立つようになった。後述するように、片山は東京音楽学校で自身の訳したS. クレールのテキストを用い、和声学（二元論）を教えていた。1930年から教授として後進の指導にあたっていた片山は、乗杉嘉壽校長と対立したことにより、1938年から1946年にかけて一時的に東京音楽学校を離れていた。第4章第3節第5項で詳しく述べるが、片山と乗杉の抗争は、歌曲集『音楽』の編集・発行をめぐる表面化したものであった。

片山は、音楽書の翻訳や唱歌集の編纂において日本の音楽史に業績を残している。S. クレールの『楽式論』、『和声学』、『対位法』、『音楽通論』や、F. マイエルホッフの『管絃楽器論』などを訳出し、『新訂尋常小学唱歌』、『新訂高等小学唱歌』などを編纂した。

作曲家として作品も残したが、その軌跡は明確に辿ることが難しい。唱歌や各地の校歌に加え、大規模な音楽劇も手がけている。片山が作曲した音楽劇《三井寺》は、1939年7月26日にラジオ放送された。当日の『東京朝日新聞』第9面に作品の概要が掲載されている。謡曲¹⁹⁶を原曲とする《三井寺》は、短い序曲、合唱に始まり、朗唱、詠唱などを含む。この日は、中村淑子、徳山璉、宮下晴子らによって演奏された。

第3項 橋本國彦

橋本國彦の活動を概観するにあたり、本項では『ニューグローヴ世界音楽大事典』577頁、『日本の作曲20世紀』200～202頁、先行研究（富樫1956、三枝2010）を参照した。

橋本國彦は1904（明治37）年、東京本郷で生まれた。大阪へ移り、大阪府立第一中学校を卒業後、東京音楽学校へ入った。器楽科でヴァイオリンを専攻し、1924年には研究科へ進んで器楽・作曲を学んだ。

1934年、文部省在外研究員としてウィーンに留学し、E. ヴェレスらに指事した。アメリカ

¹⁹⁶ 《三井寺》は二場から成る劇能で、4番目物、狂女物の代表作とされる。作者は不明。『邦楽百科事典』音楽之友社、1984年、939頁を参照。

カでは A. シェーンベルクからも教えを受け、日本に帰国後に師についての文章を翻訳している。

作曲活動は、1925（大正 14）年頃から盛んとなる。1928（昭和 3）年に発表された《斑猫》は、朗唱を取り入れた斬新な歌曲として注目された。初演を回顧して深井史郎は「舞台と聴衆の間に起こった息^マづまるような瞬間を私は今でも忘れることができない」と述べ、橋本の作曲手法を「手ぎわのよい新しいスタイル」と評した（深井 1956:16）。《斑猫》と同様に、深尾須磨子の詩に曲をつけた《舞》は、橋本の代表作品の一つとすることができる。《娘道成寺》に触発されて書かれた詩に対し、橋本は、語りを含めた歌を作曲した。橋本の創作技法は「日本歌曲における劇的声楽表現の可能性を飛躍的に高めた」（片山 1999:200）ことが指摘されている。特に「朗読調は、高度な日本語作曲法のテクニクとして定着するはずだった」（藍川 1998:76）が、実際には今日に至るまで充分検討されてこなかった。

橋本が手がけた作品数は、声を用いた作品である「歌謡」が 500 曲以上、器楽曲なども含めると 570 曲以上あり、シュプレヒシュティンメ風の朗誦法を用いた作品やフランス近代音楽の手法を用いた作品がある（三枝 2010:219-220）。

橋本の作曲・教育活動¹⁹⁷が盛んだったのは、太平洋戦争前までである。東京音楽学校では作曲指導の他、演奏会で指揮者を務めることも多くあり、学外では新興作曲家連盟に参加したり、ビクターで映画の音楽や歌謡曲を作曲するなど活躍した。しかし、敗戦により、東京音楽学校の教育体制は一新され、職を解かれた教員のなかには橋本も含まれていた。主任教授であった橋本は、1947（昭和 22）年、辞職した。その後も《交響曲第 2 番》を作るなど創作活動を続けたが、1949 年 5 月 6 日にこの世を去る。

第 4 項 吳泰次郎

本項では、日本で初めて本格的なヴァイオリン協奏曲を書いたとされる¹⁹⁸吳泰次郎（1907～1971）について述べる。

¹⁹⁷ 橋本國彦に師事した矢代秋雄は、作曲実習時のノートをのこしている。ノートを所蔵している明治学院大学付属日本近代音楽館には、和声課題を解いた五線紙なども保管されているようであるが、2017 年 10 月 17 日時点で問い合わせた際には、資料が未整理の状態のため閲覧までには時間を要するとのことであった。

¹⁹⁸ 『日本の作曲家』（片山杜秀・細川周平監修、日外アソシエーツ、2008 年）258 頁。

富樫康の『日本の作曲家』148～150頁には呉の作品表が掲載されている。この作品表から、管弦楽40曲、室内楽曲6曲、独奏曲22曲、合唱曲3曲、独唱曲7曲、歌劇2曲、劇音楽3曲を作曲したことがわかる。

呉は、1930年代には既に頭角を現し始め、1939年に管弦楽曲《主題と変奏》がワインガルトナー賞で第1位を獲得した。交響曲8曲を手がけた他、大規模な歌劇《ロサリア夫人》をはじめ、管弦楽作品を意欲的に書いた。1940年12月20日には作品発表会も行っている。

呉は大連で生まれ育った¹⁹⁹が、音楽を志して東京音楽学校に入学し、本科ではチェロを、研究科では作曲を専攻した。研究科の修了作品が《主題と変奏曲》であった。聴講科、指揮法科を経て東京音楽学校嘱託となり、作曲部で講師として教えていたが、「上の改革に奔走した彼は上官に嫌われるところとなり」退職した（富樫 1954:146）。以後、自身の私塾で教育活動に力を注ぐことになる。ここで呉は独特な思想や教授方法を示した。ドイツ・ロマン派の作曲理論を教え、弟子たちには積極的に管弦楽作品の作曲を促した。1937（昭和12）年から毎年、自費でオーケストラを雇い、日比谷公会堂の発表会で作品を初演させていたことは注目に値する。呉の門下からは金井喜久子²⁰⁰、吉田隆子らが育った。

第5項 クラウス・プリングスハイム

Klaus Pringsheim クラウス・プリングスハイム（1883～1972）については、第2章の演奏会にかんする記述や『学友会』の記事に関連して既に何度も言及したが、本項では、経歴や教育面に着眼して詳述してゆく²⁰¹。

¹⁹⁹ 富樫康『日本の作曲家』（東京：音楽之友社、1954年）146頁によると、呉の家は代々雅楽を行い、特に父は箏の名人であった。父は大連雅楽会長として大連に箏を広め、母は箏を弾き、姉はピアノを奏し、義兄の鼓城昌平はチェリストという音楽一家で、泰次郎も8歳の頃からチェロを習った。

²⁰⁰ 金井は1933年に東京音楽学校に入学し、1937年から作品を発表し始めた。

²⁰¹K. プリングスハイムの伝記的文献は複数記されている。長男、H. E. プリングスハイムは折にふれ父であるK. プリングスハイムについて述べており、『東京音楽学校百年史 東京音楽学校篇』第2巻（音楽之友社、2003年）にも談話が載せられている。次男、K. H. プリングスハイムは『ヒトラー、ゾルゲ、トーマス・マン——クラウス・プリングスハイム二世回想録』（池内光久訳、彩流社、2007年）を記した。また、日本人が著した伝記も複数ある（加藤 1950、早崎 1995）。音楽的研究としては、和声理論について述べた研究（西原 1992）や日本での活動を追跡した研究（酒井・吉原 2015、酒井 2017）がある。

1883（明治16）年、プリングスハイム家の四男としてミュンヘン郊外に生まれたクラウスは、9歳から父親の音楽教育を受け始めた。12歳頃から作曲を開始したようである。

1900（明治33）年、ミュンヘン大学に入学し、音楽理論と作曲をトゥイレ Ludwig Thuille（1861～1907）に、ピアノをシュターフェンハーゲン Bernhard Stavenhagen（1862～1914）に師事した。1902年には《ヴェニス》の初演により作曲家デビューを果たす。そしてG. マーラーの弟子となったのが1906年である。1907年から約10年間は、ジュネーヴ、プラハ、ブレスラウ、ブレーメンの各劇場で指揮者や音楽監督として活躍した。そして1918（大正7）年からの約10年間はベルリンを拠点として各劇場で活躍した。特に1923～24年にかけて、ベルリンフィルでマーラー・チクルスを企画、指揮している。1927～31年には社会民主党の機関誌『フォーアヴェルツ』の音楽批評を担当する。来日し、東京音楽学校の教員となったのは、1931（昭和6年）のことである。

東京音楽学校への赴任は、シャルル・ラウトルップからの後任の打診によるものだった。最終的に来日を決意した理由は主に2点にあったとされる。まず1つ目の理由は、ベルリン市立歌劇場総監督に選出されず失望したためである²⁰²。2つ目は、攻撃的な批評を書いていたためにドイツの芸術家から反感をかっていた²⁰³という理由である。

1931（昭和6）年8月24日にベルリンを出発したプリングスハイムは、シベリア鉄道で大陸を横断し、船を乗り継いで日本へやってきた。9月8日、来日と同時に音楽学校教師に就任している。当時在職していた外国人教師は【表3-7】に示した。

²⁰² 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、1516～1520頁に掲載されたK. プリングスハイムの長男の記述による。この証言は、1984年に行われた聞き取り調査の記録である。K. プリングスハイムの辞職が「ナチス系をいれるためだった」ことも述べられている。

²⁰³ K. プリングスハイムの次男の記述による。引用箇所は、竹本徹「ヒトラーとゾルゲに出会った男——クラウス・プリングスハイムの回想録（1）」『経済往来』第48号第4巻、1996年、112頁による。この記事は竹本の編著であるが、前書きをのぞく本文はK. プリングスハイムの次男によって語られている。回想録は12回にわたり同誌に連載された。

【表 3-7：1930 年代の東京音楽学校における外国人教師一覧】

名前	国籍	受持学科	在職期間
Robert Pollak ロベルト・ポラック	オーストリア	ヴァイオリン	1930～1937 年
Klaus Pringsheim クラウス・プリングスハイム	ドイツ	作曲・合唱・管弦楽	1931～1937 年
Leo Sirota レオ・シロタ	オーストリア	ピアノ	1931～1944 年
Maria Toll マリア・トル	ドイツ	独唱	1932～1938 年
Herman Wucherpfennig ヘルマン・ヴーハペニヒ	ドイツ	独唱	1932～1953 年
Paul Weingarten パウル・ヴァインガルテン	オーストリア	ピアノ	1936～1938 年

高田三郎は、K. プリングスハイムから「見事な説得力のある、和声の役割の理解、聴取に大きな力となる方法」を教わり、「ここで示され、教えられた方法は、この教室以外では、全く見ることもきくこともできない内容のもの」だったと述べている（高田 1996:17）。

プリングスハイムは、作曲専攻生以外にも麻布の自宅で指導していた。安部幸明や山田一雄（和男）は、週に 1 回プリングスハイム邸に通っていたという。「すこぶる激しい気性の先生」であったが、「西洋音楽の和声システムが、霧が晴れたように理解できるようになった」（安部 1997:19）という回想や、指導内容が「すばらしく刺激的であった」（山田 1992:92）という証言がある。平井康三郎が教わったのは「実践的で新しい」理論だったようで、「レッスンのときには、単なる音の効果でなく、理論的な精密さと完璧さを強く言われた」（早崎 1994:178）と振り返っている。

作曲、音楽理論の指導は東京音楽学校の内外で実施されていた。学内において、外国人教師は週 18 時間以内という契約があったが実際は 22 時間以上の勤務となっていた（橋本 2008:113）。

プリングスハイムの作曲作品については、先行研究（加藤、早崎）のなかで述べられている。日本で出版が確認されている作品はわずかであり、その全体像をつかむことは容易でないため、本論文では先行研究を基に作成した作品一覧表を示す（【表 3-8 参照】）。

表を参照すると、1920 年代はラインハルトらとともに劇場で仕事をしていたため、舞台音楽を多く手がけていること、来日まで、東洋への関心はみられないことがわかる。

【表 3-8：プリングスハイム作品一覧】

曲名	作曲年代	備考
《ピアノ奏鳴曲》	1895 年	
交響詩《ヴァレンシュタイン》	1896 年	1974 年、日本フィルハーモニー交響楽団により初演。
《ピアノ五重奏曲》	1896～1900 年	同名の別作品が 2 曲ある。
交響詩《海のほとり（海にて）》	1900 年	
《ヴェニス（ヴェネーディック）》	1902 年	1902 年、バーゼルの音楽祭で初演。 ニーチェの詩による。
《ピアノと管弦楽のための協奏曲》	1905 年頃	1905 年頃、シュターフェンハーゲンの指揮により初演。
オペラ《ロイコとラッタ》	1917 年	マクシム・ゴーリキーの『マカール・チュードラ』によるオペラ。
《テーオドーア・シュトルムの詩による十曲の歌》	1917 (1918) 年	
《シラーの「群盗」からアマリエのふたつの歌》	1921 年	
戯曲《機械破壊者たち》の舞台音楽	1922 年	エルンスト・トララーの詩による〈労働歌〉
《スカパンの悪だくみ》の舞台音楽	1922 年	楽譜消失。
《シラノ・ド・ベルジュラック》の舞台音楽	1922 年	
《古風な様式による小組曲》	1922 年	全 6 曲。《シラノ・ド・ベルジュラック》の舞台音楽 6 曲のうち 3 曲に、新しく作曲した 3 曲を加えた作品。 Rise&Erler より出版。（年代不明）
《四つの労働歌》	1922 年頃	〈労働歌〉（エルンスト・トララー詩）、〈工場の作動〉（ルートヴィヒ・レッセン詩）、〈坑夫〉、〈災害〉（パウル・ツェヒ詩）の 4 曲。 1974 年、久岡昇により初演。

映画音楽《除夜の悲劇》	1923年	「除夜の悲劇」はループ・ピックが監督を務めた無声映画。
《四人のレビュー》の舞台音楽	1927年	楽譜消失。
《シャム国王行進曲》	1938年	式典用音楽。
《興亜行進曲》	1938年	海軍軍楽隊長・内藤清五の依頼により作曲。
《ヴァイオリンとピアノのための シャムのメロディ》	1938年頃	〈夢のように〉、〈わたしの花を受け取って〉、〈祈り〉、〈はるかかなたに〉、〈月〉の5曲から成る。ヴィットワタカーンの旋律に基づく。
《日本海軍の行進曲による変奏曲と フーガ》	1938年頃	海軍軍楽隊長・内藤清五の依頼により作曲。
ラジオ劇《山田長政》	1939年	歌と合唱とオーケストラのための作品。 坪内士行台本。 1939年10月16日、JOAKで放送。
《シロフォンと管弦楽のための コンチェルティーノ》	1962年	1974年、日本フィルハーモニー交響楽団により初演。
《主題と変奏》	1972年（遺作）	未完。

編曲作品には、《娘道成寺》、《供奴》、《東京音頭》、《荒城の月》、《この道》等、日本人作品や日本の伝統的作品や、《ララバイ》、《モニカ》、《プノン・ワレン》、《苦難》、《雪姫》等、タイ人の作品やタイ民謡がある。

1937年には東京音楽学校を辞めることとなり、シャムへ渡って国立芸術院の教員を務めた。1939年に再度来日して作曲、指揮活動を行った。世界大戦が激化するなか、プリングスハイムは1945年に「敵性外国人」として軟禁された。戦後はアーニーパイル劇場等で指揮活動も行ったが、1946年には渡米した。1951年、三たび来日し、武蔵野音楽大学の教員となる。1972年、東京で没した。

プリングスハイムは、ドイツ、日本、タイをはじめ、アメリカや中国などを拠点とした。ユダヤ系の家柄ゆえに蒙った困難もあったが、革命や戦争の時代において国際的に活動した。指揮者・作曲家として日本の音楽界に大きな影響を及ぼした重要な人物である。

第6項 下總皖一

本項では、和声理論の教授、歌曲の作曲者として重要な下總皖一（1898～1962）について述べる。下總にかんしては、富樫康の『日本の作曲家』（音楽之友社、1956年）173～176頁および片山杜秀・細川周平監修の『日本の作曲家』（日外アソシエーツ、2008年）348～349頁などに生涯と作品の概説が記されている他、伝記や記念誌も出版されている²⁰⁴。本項ではこれらの記述を参照しながら、下總皖一の業績を教育や作曲の点から考察する。

下總皖一は、1898（明治31）年3月31日に埼玉で生を受けた。本名は下總覚三である。埼玉県師範学校を卒業し、東京音楽学校に入学したのは、1917（大正6）年4月のことであった。音楽学校では師範科に在学し、信時潔から音楽通論を学んだ。卒業後は、新潟、秋田、盛岡、栃木など、各地の師範学校や私立学校で教員を務める。1934年に東京音楽学校助教授となり、8年後には教授に就いた。1940年からは文部省教科書編集委員としても活動することとなった。

1932年から2年間ドイツに留学し、ベルリンのホッホシューレでP. ヒンデミットに師事していたことは注目すべきことである。下總の回想によると、「私がドイツにいた時分には、1マークが1円45銭していた」（下總 1956:110）という²⁰⁵。

楽式論、対位法、作曲法など、下總が書いた音楽理論書は多くあるが、なかでも『和声学』は和声理論書の基礎文献の一冊である。『作曲法』（共益商社書店、1938年）のように、音楽教師、演奏家、学生、音楽愛好者等を対象とした著書もある²⁰⁶。また、日本音楽の音階論にも下總の明晰な見解が見受けられる。小泉文夫は、「下總氏の研究は要点をついた正しい方法によっている点でもっとも注目されてよい」（小泉 1958:32）と述べている。下總は、日本の音階を雅楽と俗楽に分け、俗楽の陽音階には「第1種」と「第2種」があり、陰音階には「正格」と「変格」があることを提示した。この音階論は小泉との関連性が指摘できる

²⁰⁴ 『野菊のように——下總皖一の生涯』（大利根町教育委員会編、大利根町発行、1999年）『利根のほとりに』1～3（中島睦雄著、大利根町教育委員会編、大利根町発行、2000年、2004年、2009年）、『下總皖一誕生90年』（埼玉会館友の会事務局、[1988]年）、

²⁰⁵ 下總と同じ時期に、諸井三郎や木下保もドイツに滞在していた。

²⁰⁶ 『作曲法』は、創作領域の理論的研究が「殆んど哀れな状態」であることに鑑み、「無意味な楽音でも、作曲者の手にかかれば、様々な物語をなし得る音楽の言葉に変わって来る」ことを究めると同時に、「新らしい我々の音楽」をつくり、「世界の水準以上に置かれる様な我国音楽」を打ち立てるために執筆された（下總 1938:109）。

また、下總は戦前から戦後の学校音楽教育に大きな影響を与えた「キーパーソンの一人」という見方もある（本多 2016:333）。唱歌の作曲とともに、単旋律の唱歌に「日本和声」を付与したことも、下總の業績として認められる。下總の「日本和声伴奏の価値を確定すること」は第二次世界大戦前の日本の唱歌教材の検討において重要な課題とされている（山本 1999:290）。

作曲家としての下總の活躍は、唱歌、邦楽器使用曲、校歌などに見出すことができる。下總の作品のなかで比較的好く知られているのは、《たなばたさま》と《三味線協奏曲》であろう。《たなばたさま》は、1941年発行の『うたのほん』下に収録された。《野菊》などと並んでよく歌われてきた小品である。

《三味線協奏曲》は1936年に作曲された。この作品の初演を聴いた柴田南雄は、当時しばしば「和洋合奏」と称する作品がラジオ放送されていたことに言及し、「これらの多くは西洋古典派の語法、それも教則本ふうの楽想を和楽器が担う作風」であることを指摘したうえで、そうした作品から「感銘を受けた経験はない」（柴田 1994:225）と述べた。しかし、明治期の「和洋合奏」とはまた異なる《三味線協奏曲》などの作品をのこした下總は、戦後の現代邦楽への繋がりという観点から評価することもできる（小島 1970:27）。

唱歌、独唱曲、邦楽器使用曲の他、下總は合唱領域でも数多く作品をのこした。作品が音になることよりも、浄書され、印刷された時のほうが大きな喜びを感じたという下總は、「最も印刷してもらえる合唱曲が手頃なもの」であったと述べている²⁰⁸。

第7項 細川碧

細川碧について詳述した著書や研究書は見受けられない。本項では、富樫康による『日本の作曲家』、細川碧が『同声会報』へ寄稿した文章、新聞記事などに依拠している。

²⁰⁷ 小泉文夫は『日本伝統音楽の研究』1、202～203頁の中で、下總皖一が民謡の陽音階を終止音の位置によって第1種音階と第2種音階に分けていると述べた。しかし、小泉はこれら2種の音階を同一視し、下總の音階論を誤って解釈していると述べた論文もある（宮内 2013:207-208）。

²⁰⁸ 富樫康『日本の作曲家』174頁によると、下總は、「作品が浄書され、印刷された時の喜びの方が、音にされた時よりも遥かに大きい」と語った。本書執筆時点で下總は、少なくとも「数百の合唱曲を作らんとする念願」を抱いていたという。

1906（明治 39）年 5 月 15 日、東京牛込で生まれた細川碧は、府立第一中学在学中から梁田貞に師事して作曲を学んだ。

東京音楽学校本科へ入学したのは、1923（大正 12）年である。声楽部で H. ペツォルト²⁰⁹、N. レーヴェ²¹⁰に師事しながら、信時潔から作曲を学んだ。研究科では作曲部に入る。

1929（昭和 4）年、細川碧は東京音楽学校研究科修了と同時に、文部省在外研究員としてオーストリアに留学した²¹¹。

信時潔が所蔵していた楽譜のうち、アルバン・ベルク Alban Berg の《ヴォツェック》の表紙裏には「信時先生に／ホッホシューレ入学記念／昭和五年十月十五日／ウィーンにて／細川碧」という書き込みが確認できる²¹²。

ウィーン国立音楽芸術単科大学では、当時学長を務めていた F. シュミットの薫陶を受けた。細川の回想によれば、シュミットに最初に見せた自作曲は、東京音楽学校研究科に在籍していた頃のソナタで、3 楽章、約 1300 小節から成る演奏時間 50 分程のピアノ曲であった。それを見たシュミットが「楽式に就いても、又和声及び対位法に就いても充分である故、個人教授を取る必要がない」と述べ、結局ピアノ教授でもあり楽器編成法について詳しいシュミットから「オーケストラの各楽器の機能性質等に就いて直接に然も明瞭に彼の教へを受けた」と言う（細川 1936b:25）。その結果書き上げた作品である交響楽詩《法の夕》は、シュミットから「日本のストラヴィンスキー」だと激賞された（富樫 1956:279）。細川は、日本人として初めてのウィーン国立音楽芸術単科大学卒業生となった。

細川の作曲家としての業績が取り上げられる機会は少ない。しかし、《仏陀》という大曲に取り組み、その創作が注目されていたことは、当時の新聞記事からも窺い知ることができる。1935 年 5 月 5 日の『東京朝日新聞』朝刊第 13 面には、細川の肖像写真とともに「オペラ”仏陀”の作曲／心血の第一幕成る」という見出しの記事が載った。本文に、着手から 4 年を経て《仏陀》第 1 幕が完成したこと、既に第 4 幕までの構想ができており 3 年ほどで全曲完成予定であることが記されている。西洋ではキリストを主題とした作品が多いが東洋

²⁰⁹ 1909 年から 1924 年まで東京音楽学校でピアノと声楽を教えた。

²¹⁰ 1924 年から 1931 年まで東京音楽学校で声楽を教えた

²¹¹ オーストリアに向かう船上で、細川は有馬大五郎と知り合った。

²¹² 信時潔の所蔵資料は、2013～2017（平成 25～29）年に科学研究費助成事業「信時潔に関する基礎的研究——作品・資料目録データベースの作成と主要作品の研究」で調査・整理が実施された。ここで述べた楽譜は、『Goerg Buchners Wozzeck』（Universal-edition、1926 年）である。

に釈迦の生涯を音楽化した作品は少ないため、「民族的自覚の上からも是非必要と考へて先づ『仏陀』を作曲」したという細川自身の言葉も、新聞に掲載されている。

《仏陀》は、ソロと混声合唱付3管編成オーケストラ伴奏のオペラで、約2時間30分の「未完」作品である（飛鳥 2008:154）。細川自身の記述を参照すると、オペラが台詞に束縛されたり舞台上の描写のための伴奏音楽に留まっていることを疑問視し、「先づ作曲をしてそれから自分で文句を付け」、「音楽それ自身で独自の統一的发展を持つ」ものをつくろうとしたことがわかる（細川 1936c:35）。

1938年11月30日の『東京朝日新聞』夕刊第3面には、細川の写真が大きく載った。記事の見出しは「目白押しの賑やかさ／楽壇各種の催し／呼び物は細川氏の発表会」である。12月に催される各演奏会案内の記事の中で、新交響楽団や楽壇創生のコンサート以上に、細川の作品発表会がひととき大きく報じられている。記事本文を参照すると、「ブダペストの放送局より自作品を放送した」ことや、「欧州で好評を博した」ことで注目を集めていたことがわかる。「細川碧 交響的作品発表会」は、12月4日、日比谷公会堂で開催された。この日の演奏曲目は、《小組曲「日本の物語」》、《ピアノ協奏曲 ハ長調》、《二つの歌》、歌劇《仏陀》第1幕より〈恋のアリア〉、《明治天皇御製組曲》、《法の夕》第2楽章で、レオ・シロタらが演奏した²¹³。1944年には「第2回作品発表会」を開き、交響組曲《富士》、交響楽詩《から松》、《大和路》などを発表している。

細川は、1950年8月21日、44歳でこの世を去った。前述のオペラ《仏陀》は、未完のままとなった。細川の作品は、弟子の竹田昭一が保管していたようだが、自筆譜などの資料は所在不明である（飛鳥 2008:154）。

教育者としての細川碧の活動に注目すると、ちょうど1930年代から教育に携わり始めたことがわかる。1936年には東京音楽学校の教授に就任した。作曲部の学生を指導した他、個人レッスンでは柴田南雄や清水脩などに和声理論や対位法を教授した。

清水脩は、週に1度、3年間にわたって細川からレッスンを受けた²¹⁴。1年目には3和音といった基礎から和声法を学びなおし、2年目になると対位法やコラールを教わった。3年

²¹³ 「細川碧・交響的作品発表会」のプログラムは日本近代音楽館の所蔵資料とされている（飛鳥 1999:233）が、2017年7月に明治学院大学図書館附属日本近代音楽館で調査したところ、このプログラムは所蔵が確認できなかった。

²¹⁴ 1937～39年頃のことである。シャルル・ケックランの『近代和声の変遷』で示されていたアポジャトゥーラについて清水が質問すると、細川はフランスよりもドイツの和声学を学ぶよう諭したという（清水 1956:82）。

目には、学資が不十分であったが語学力のあった清水に対し、フランス語と作曲理論を交換教授することで細川は月謝を安くした。清水は師に関して、「ドイツ流の作曲理論については当時第一人者であり、今でもこの人に匹敵できる人はおそらくなかろう」と述べている（清水 1953:82）。

第4節 初期卒業生の関連資料にみる作曲部

ここまでの記述からも明らかになった通り、作曲部の実態は学校史料からほとんど把握できない。そのため、本節では、手稿資料を含む作曲部初期卒業生たちの資料を基に、東京音楽学校での作曲教育の実相を探り出す。教育の受け手の目線から、当時の音楽学校を具体的に浮き彫りにすることは、音楽教育史研究においても意義があると考えられる。

第1項 受験から入学まで

本項では、柏木俊夫の日記と自筆譜をもとに、東京音楽学校の受験から入学までを追跡する。日記は、1932（昭和7）年から1936年まで、ほぼ毎日綴られていたものである²¹⁵。

柏木は、1932年、作曲部を志望して予科に入学した。日記からは、東京音楽学校受験勉強の内容も知ることができる。実作を通して作曲を修得していたことも、自筆譜と日記の相互参照により明らかになった。

自筆譜が確認できる柏木の作品の中で最も古い曲は《Thema and Variations（小学唱歌「岩もる水」変奏曲）》である。「TOKYO ONGAKUSYOIN」の印字入り五線紙が用いられた自筆譜は、8頁から成るもので、楽譜には「1932.3.21」と日付が記されている。柏木が東京音楽学校に入学するのは1932年4月のことであり、この作品は入学直前に仕上げられたということになる。

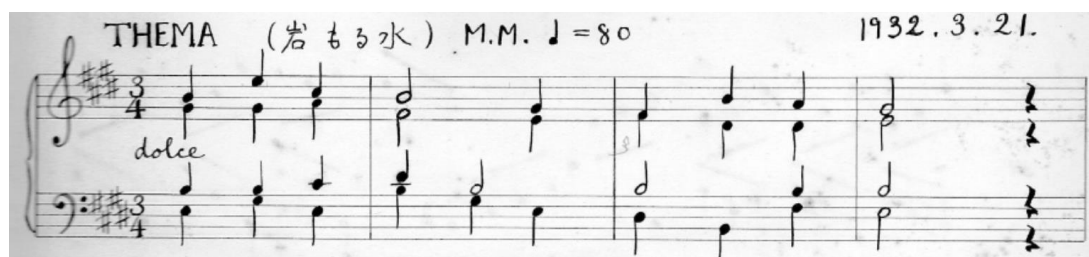
²¹⁵ 柏木成豪氏所蔵。1932、1933、1935、1936年の記録は宝文館の『其の日其の日』に、1934年の日記は文藝春秋社出版部の『文藝自由日記』に記されている。日記という性質上、主観的な記述が多く含まれていることを考慮に入れる必要はあるものの、この資料は事実関係を確認する上でも、学校史に記録されていない学生の実態を知る上でも参考になる。柏木俊夫の日記、書簡、自筆譜については、本論文執筆時にご遺族が所蔵されていたが、2018年4月以後、東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室に寄贈される見込みとなった。

《岩もる水》は、『小学唱歌集』第2編（文部省、1883年）所収の唱歌で、原曲はC dur、4分の3拍子、16小節である（【譜例3-10】参照）。柏木の作品は、この《岩もる水》による主題と6つの変奏から成るピアノ独奏曲で、E durの主題には4分音符、2分音符を中心として機能和声に基づいた4声体が付されている（【譜例3-11】参照）。第1変奏は、3連符によるリズム変奏である。3連符はほぼ和音構成音から成り、高音部は下行旋律、低音部は上行旋律を貫く。続く第2変奏では、高音部が16分音符、低音部が8分音符で動き、特に上声には半音階進行がみられる。付点8分音符と16分音符による第3変奏は、和声の厚みをもった変奏部分である。第2変奏にはなかった付点音符の連続により、リズムの変化が際立つ。シンコペーションが続く第4変奏、カノンによる第5変奏を経て、最終変奏へ至る。第1～5変奏が16小節であったのに対し、第6変奏だけは繰り返し部分を除いても23小節あり、半音階や変化音を組み合わせた変奏である（【譜例3-12】参照）。

【譜例3-10：《小学唱歌 岩もる水》】²¹⁶



【譜例3-11：《小学唱歌「岩もる水」変奏曲》主題 第1～4小節】



²¹⁶ 譜例は、著作権保護期間満了によりインターネット公開されている国立国会図書館デジタルコレクション (<http://dl.ndl.go.jp/>) より転載した。

【譜例 3-12：《小学唱歌「岩もる水」変奏曲》第6変奏 第1～4小節】



《Thema and Variations (小学唱歌「岩もる水」変奏曲)》の自筆譜は、一音一音丁寧に記入されている。柏木は、変奏曲を作ることにより、実践的に作曲法を身につけていったとみられる。

1932年の日記を参照すると、変奏曲の創作過程を窺い知ることができる。3月3日の頁には「岩もる水ヴァリエーションをホ長調に移調す」とあり、同月22日に「終日写譜。夕方漸く全部を清書し終へたり／ヴァリエーションを綴[る?]>」と記されていることから、約3週間にわたり、この作品の創作が行われていたことになる。3月の日記には「和声の[問題をと]き／ピアノを弾き…(略)…夜岩もる水のカノンを仕上ぐ」(10日)、「午前中岩もる水ヴァリエーション作曲…」(15日)など、変奏曲にかんする記述が多く見受けられる。また、20日の頁には「午前中ヴァリエーションを作らんとす／午後一時より呉さんへゆきヴァリエーションをみて頂く。カノンのみにて夕刻となりぬ」とあり、折々に呉泰次郎の指導を受けて修正を加えていたことがわかる。作品内容も、明快な機能和声や分散和音、3連符などを用いて短い変奏を重ねたもので、この曲が作曲法の基礎を学ぶものであったことを思わせる。

柏木は、1932年3月に音楽学校の受験に挑み、同年4月に入学した。受験勉強時より活用していた主な教材は、ヤーダスゾーン²¹⁷の著作『和声学教科書』(乙骨三郎訳、大阪開成

²¹⁷ S. ヤーダスゾーン Salomon Jadassohn (1831～1902) は、ブレスラウに生まれ、ライプツィヒの音楽院およびF. リストのもとで学んだ音楽家である(『ニューグローヴ世界音楽大事典』第18巻、511頁を参照)。『対位法教科書』(共益商社書店、1931)や『カノン

館、1929)であったことも、日記から読み取れる。ヤードスゾーンは機能と声理論を発展させた一人であり、福井直秋の『和声学教科書：全』(共益商社楽器店、1919年)、田中敬一の『和声学教授書』(松邑三松堂、1920年)、黒澤隆朝の『和声学』(敬文館、1929年)等の序文にもヤードスゾーンの著書を参考にしたことが明記されている(森田・松本 2008:79)ことから、彼の『和声学教科書』は大正から昭和にかけて我が国における和声学修得の基礎教材となっていたことがわかる。東京音楽学校で作曲専攻を希望していた学生も、受験勉強に『和声学教科書』を活用していたことが明らかとなった。

第2項 学校生活

柏木俊夫の日記を参照すると、音楽学校在学中は和声学や対位法の文献以外に、『月刊楽譜』等の音楽雑誌や南葵音楽文庫の所蔵資料も閲覧していたことがわかる。上原六四郎『俗楽旋律考』(岩波書店、1927年)や兼常清佐の『音楽の階級性 附・名人滅亡』(鉄塔書院、1931年)、『音楽概論』(岩波書店、1929年)等を閲読し、自身の音楽観を形成していった。

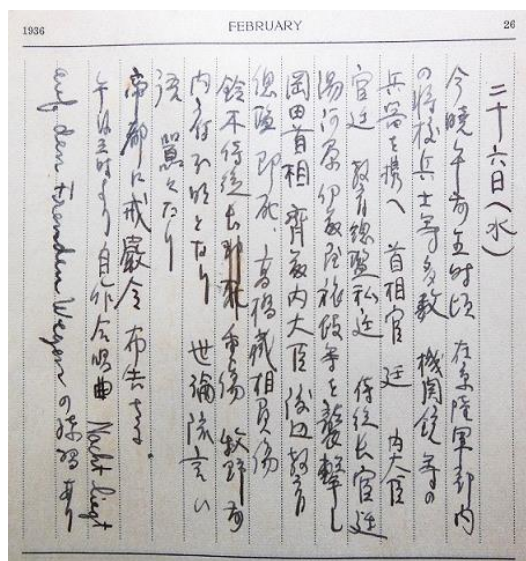
柏木が東京音楽学校に在籍していた1930年代は、社会状況や国際情勢が刻々と変化していた時期である。官立音楽学校ゆえに時流が学校生活に及ぼす影響も少なからずみられた。入学したばかりの1932(昭和7)年5月16日の日記には、「昨夜士官候補生等一味十八名帝都の各要所を俄然襲撃し[、ために?] 総理大臣犬養毅氏兇弾に絶命す 帝国未曾有の大事件突発す/今や日本は大国難に直面せり…」という記述がある。いわゆる5・15事件にかんする記述である。この4日後、音楽学校では教練の時間にこの兇変の背景について考えさせ、何が彼らを事件に向かわせたのかについて所感を書かせている。同年10月には国際連盟の委員によってリットン調査団の報告書が公表され、日本人は喧々囂々とこれに反発した。1932年の日記には、「クラス一同青山の近衛歩兵第四連隊営庭に到り実弾射撃を行ふ。自分の成績芳しからず五発にて八、七、七、〇、七なり」(10月24日)、「午前中軍事

とフーガ ——典則曲および遁走曲教程』(音楽之友社、1952)は日本語の訳書が出版された。『カノンとフーガ』の翻訳をした戸田邦雄は、「まえがき」でヤードスゾーンについて次のように記している。「かれの作曲は今日ほとんどおぼろげに忘れられてしまつたが、『和声学』(1883)、『対位法』(1884)、『カノンとフーガ』(1884)、『楽式論』(1889)、『管弦楽法』(1889)、『転調と即興の技術』(1890)などの著述は作曲法上の古典的名著として諸國語に翻訳され、いまなおひろくもちいられて、音楽理論家としてのヤードスゾーンの名を不朽のものにしてゐる」(1頁)。

教練査閲あり／査閲官陸軍少将松田卷平閣下なり／雨天のため講堂にて行はる」(11月6日)といった記入も見受けられ、音楽学校の学生らが実際に銃を握り軍事教練を行っていたことを生々しく伝えている。

1936(昭和11)年、柏木が卒業を間近に控えた頃に、陸軍将校らはクーデターを敢行した。いわゆる2・26事件である。1936年2月26日の日記には「今晚午前五時頃 在京陸軍部内の将校兵士等多数 機関銃等の兵器を携へ 首相官廷 内大臣／官廷 教育總監私廷 侍従長官廷／湯河原 伊藤屋旅館等を襲撃し岡田首相 斎藤内大臣渡辺教育總監即死。高橋蔵相負傷／鈴木侍従長即死重傷 牧野前内府不明となり 世論流言ひ語 囂々たり／帝都に戒厳令布告さる。午後三時より自作合唱曲 *Nacht liegt auf dem fremden Wegen* の練習あり」と記されている(【写真3-1】参照)。《*Nacht liegt auf dem fremden Wegen*》は、ハイネの詩に柏木が曲をつけた混声四部合唱曲である。日記は、戒厳令が布告される中で合唱練習が行われたことを示している。都内が騒然とする日も合唱練習を敢行し²¹⁸、この作品は予定通り1936年3月の卒業演奏会において演奏された。

【写真3-1：1936年2月26日の日記】



²¹⁸ 『同声会報』第223号(同声会：1936年4月)40頁によると、1936年2月26日から29日にかけて、各学校や官庁では任意に休業とするところが多かったが、東京音楽学校では「流言蜚語に迷はされず、教育の指導精神に則つて敢然として平常通り」授業を実施した。27日には全教員・生徒を集めて乗杉校長が訓示を行い、「戒厳令下の超非常時に処すべき心得、国民とし、楽徒として向ふ所を闡明」した。

東京音楽学校での学生生活は、柏木にとって作曲技法や音楽理論の習得に向けた鍛錬の日々であっただけでなく、音楽に対する自身の態度や芸術観を形成していく場でもあった。

柏木の日記には2人の師の名が頻出する。1人目はK. プリングスハイムである。「プリングスハイム師の偉大さを今更乍ら知る」(1932年10月27日)、「数千の聴衆を前に三百のメンバーを指揮するプリングスハイム氏の雄姿 今夜は美雅とのみ自分の目に映ず」(1932年12月18日)という記載があるように、日々この師の「偉大さ」を実感していたことがわかる。プリングスハイムの存在は、東京音楽学校の演奏会によって学生たちに鮮明な印象を与えたが、それだけでなくドイツ語の語学力を鍛えることにも寄与した。「麻布本村のプリングスハイム先生を訪ふ／独逸語難解にして意の通ずる所甚だ少く心細き感あり」(1934年3月10日)という柏木の日記記録にもみられるとおり、ドイツ語による指導は当初、学生らを戸惑わせた。

信時潔の名も日記に散見される。「暑中休暇以来始めて信時先生に御面接、いつに変わらぬ御温容を敬慕す 全て身のまわりのことなど芸術家は須くかくあるべしと感銘深し…」(1932年9月30日)、「学校生活一週間の最高収穫は信時先生の訓話につきるといっても強ち過言ではあるまい／先生の全てが最もよき範であり憧れである」(1933年11月24日)といった日記の記述からも、柏木が信時に対して抱いていた並々な敬意が窺われる。信時は当時の現代音楽なども広く学んだ上で自身の信念を貫き、推敲を繰り返しながら創作に当たった作曲家であった。「放課後信時先生にスコアを見せて頂きマーラー第二交響曲第二楽章の練習をきく」(1933年1月27日)という記述からも理解できるように、信時は課外学習にも影響を与えていた。太平洋戦争中、空襲で家財を失い経済的に困窮していた柏木に自宅を供するなど、音楽学校卒業後も信時の「御温容」は変わらなかった。柏木の作品《芭蕉の奥の細道による気紛れなパラフレーズ》の出版譜には「折にふれ『奥の細道はまだか…まだか…』と慈愛の鞭を与えて下さった恩師の声は、今も尚耳元に残っていて、深き感謝の念を禁じ得ない」という信時への謝辞が記されている²¹⁹。

師弟関係のみならず、学校生活の中では交友関係も築かれていった。1936(昭和11)年に柏木と共に東京音楽学校本科作曲部第一期生として卒業したのは、渡鏡子である。渡の名は日記にもしばしば記されており、手紙のやりとりも頻繁に行われていた。平井保喜(1910

²¹⁹ 《芭蕉の奥の細道による気紛れなパラフレーズ》の楽譜は、信時が没した直後に当たる1965年10月、音楽之友社より出版された。本論文で引用した文章は、楽譜巻末に記載された「あとがき」による。

～2002)は先輩として柏木と関わった。柏木とは音楽学校入学前から交流があり、前節で述べたヤードスゾーンの『和声学教科書』を柏木に貸与したのも平井であった。日記によると、二人はともに兼常清佐宅を訪問するなど学外でも交わりがあった。作曲部の後輩として名前が挙がっているのは、1年後輩にあたる西川潤一、長與恵美子、石渡日出夫である²²⁰。また、ピアノ科に在籍していた山田一雄とは互いに自宅を行き来する仲であった。柏木の日記には、山田が自宅を訪ねてきたことや山田宅でレコードを聴いた様子が記されている。声楽を学んでいた松田トシ(1915～2011)とは手紙のやりとりをしていた他、学内外で度々行動をともにした。チェロを専攻していた倉田高(1913～1945)とも親交があり、二人が交わした手紙も残っている。その他、日記には、井上頼豊(1912～1996)の退学についても大変な憤りとともに記されている²²¹。

教員とのかかわりや学生同士の交友は、学校生活において一つの柱をなす。教員の辞職も学生にとっては大きな出来事であった。1934年には、太田太郎が音楽学校を去った。渡鏡子は、1934年8月1日の消印がある柏木宛ての葉書に、太田の辞職に対して驚きと戸惑いを表す文章を書いている。「大事な先生」がいなくなった東京音楽学校は「一体どうなるのでせう」とあり、「皆の学校に対する不平が何かの形で爆発しないではみない時が来て了った様な気がします」と綴っている。第1章第4節第4項で述べたように、K.プリングスハイムが1937年に辞職した際も、学生たちにその影響力の大きさを再認識させた。

第3項 演奏会の傾聴と行事への参加

音楽学校という性格に鑑みたとき、演奏会から受ける刺激も重要であった。本項では、作曲部学生が聴いた演奏会や参加した行事について述べる。

1930年代に東京音楽学校で開催された演奏会を中心に、柏木俊夫は演奏会の感想を日記に書き留めている。彼が在学した時期、音楽学校では皇族を招いた「行啓演奏会」が度々開

²²⁰長與、西川は1937年に本科作曲部を卒業し、研究科に進んだ。石渡は2人とともに1933年に入学したが、1935年、中退している。

²²¹1932年5月26日の日記には「…井上頼豊君は退学届を出されし由。真に慨嘆に耐えぬ 今ここにこの重鎮を失った音校は俄に淋しくなるを覚ゆ／…一体当局の態度は峻厳に過ぎ／常にかゝる人材を放校して清涼感を得るが如き観あるは三者として真に□心に耐えず教育者の風[地?]に墮ちたるを覚ゆ」とある。井上頼豊は戦前にプロレタリア音楽同盟などに参加し、戦後はうたごえ運動で指導者となるなど、その活動は多岐にわたった。

催された。1934年3月17日に奏楽堂で催された「両陛下御結婚十周年皇太子殿下御誕生奉祝演奏会」や同年4月21日の「皇后陛下行啓演奏会」については、本論文の第2章第2節で述べた。4月21日は正午より一般客が来校し、午後0時40分から皇族の方々がみえた。日記によると、彼は午前10時半に登校して「振当てられたる受付の事務」を執った。

1932年に上演された学校オペラ《ヤーザーガー》についても記述がある。柏木は本番前日の試演を見て日記に「我が国楽の将来に残されし課題の如何に[多き?]か、又作曲家の仕事の如何に[多?]事なるかを感じ」と記している。柏木が用いている「国楽」という言葉は、本論文の第1章で述べた通り、伊澤修二の教育理念の柱のひとつであり、「国楽創成」の必要性は、昭和戦前期の音楽学校校長・乗杉嘉壽により卒業式などの場で折にふれ語られてきた。国民意識に根ざした「国楽」の樹立は、1930年代においても我が国の課題であり続けたのである。《ヤーザーガー》の上演は7月2日に鳩山文相、徳川頼貞侯などの来校を得て行われた。柏木は日記に「アリストクラシックなオペラも未だ相当の魅力を保有することは確実である」と記している²²²。

1932年5月12日の日記にはルネ・シュメーの来日演奏会について記されている。「永らく渴仰せる女流提琴家ルネ・シュメー女史の演奏／本日午後二時より学校の奏楽堂にて行はれたり／…演奏の力強さ、明快なボーイング リズミカルなニュアンス／加ふるに美貌等。一場の者皆恍惚境に引き入れられたり…」。記述から、明快な弓捌きによって紡ぎ出されるシュメーの力強い演奏は、柏木のみならずその場にいた観客たちを魅了した様子が伝わってくる。シュメーが来日したのはこの演奏会の約一か月前だった。彼女は宮城道雄の《春の海》を編曲したことで知られているが、《春の海》がヴァイオリンと箏で初演されたのはこの年の5月31日のことであった（森本・末永 2014:149）。

柏木の日記には新日本交響楽団演奏会、井口基成演奏会などに関する記述もあり、池内友次郎の作品発表会に関しては長文がしたためられている。「…セロ曲 絃楽四重奏 ピアノ曲 ヴァイオリン獨奏曲付組曲、オーケストラ伴奏付獨唱曲、等。／曲中うかゞはるゝ作品に対する真摯なる態度熱意ある努力は多とする所なり。自己の上すべり□勉強態度を反省する所あり。…フランス和声は不思議と日本風メロディーと合致融合する点あるを新しく

²²² ただし、後に靖国神社で能楽《谷行》を鑑賞した際、「…谷行に於ける芸術的効果の偉大さ、日本、東洋芸術の深遠さ、国□芸術の高き香気は絶対に他国の模倣を許さず。彼のクルトワイルの谷行によるオペラ ヤーザーガーの如き如何に俗臭多きものなるかと知る…」(1932年11月3日)と記述している。

感得した…」という記述はその一部である。

柏木の1年後輩にあたる西川潤一は、1936年の学内行事にかんする文章を残している。まず、3月の「予餞会」については、ブラス編成の伴奏による《蛍の光》を西川が指揮したものの、「甚だだらしなないテンポに化けた為、眠気を誘ふ」演奏になったことや、《想出のノート》というタイトルの影絵を発表して「仲々好評を博した」ことが記されている²²³。《想出のノート》は、演奏旅行や野外演習、奏楽堂での練習など、学校生活から記憶に残る場面を選び出し、伴奏音楽をつけて1年間を回顧するものであった。編曲、伴奏、独唱、合唱では、在校生に加えて卒業生の後援もあったようである。

西川によると、1936年10月4日の開校記念日には、照明、舞台装置なども用いた演劇が5作品上演された。演じ手は、予科、本科、師範科の学生たちである。西川は舞台芸術の意義について述べ、「純学校産オペレッタ等、その発表の機会」を設けることを推奨し、学生にとって「音楽修練の過程に於ける一粒の糧」となると主張している。

第4項 授業と課題

本項では、作曲部の生徒が授業で何を学んでいたのか、放課後や休日にどのような課題に取り組んでいたのかを具体的に明らかにしていく。

前項までに述べてきた柏木俊夫の日記には、授業や課題にかんすることも多く書き留められている。

片山頼太郎の作曲のレッスンでは、S. クレールの和声学が教授されていた。本科作曲部の第4期生である高田三郎によれば、片山の授業では自身が翻訳した『和声学』を教科書とし、和声二元論が教授されたと言う（高田 1996:11）。柏木の日記を参照すると、1932年4月11日の翌々日の放課後、「銀座に買い物へゆく。十字屋にて片山頼太郎氏訳のクレール著和声学を求む」とある。この『和声学』は、1932年1月に出版されたばかりであった²²⁴。出版後数ヶ月のうちに訳者の授業で用いられていたことがわかる。

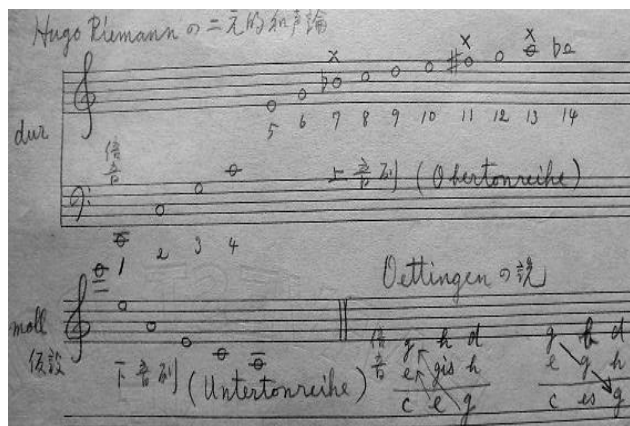
和声二元論では、長調と短調を鏡像的な関係性にあるものとみなし、長三和音が上方に、

²²³ 西川潤一「余興雑感」『音楽』第17号、学友会、1937年3月、168～170頁。文中にある「予餞会」で、西川は、学生を取りまとめる「理事」の一人として行事の企画や運営に携わった。

²²⁴ 高井楽器店・日本楽器会社出版部から発行された。

短三和音が下方に構成される。柏木の学習ノートの中には、H. リーマンの「二元的和声論」を書き留めた頁もあった（【写真 3-2】）。

【写真 3-2：柏木俊夫学習ノート】



柏木が遺した手稿資料の中には、「Harmonielehre / Klaus Pringsheim 講述 / 和声学」と記された五線譜綴りも確認できた。大きさは縦 32cm、横 24cm で、104 頁から成る。「19 September 1935」という日付が 96 頁に記入されている。1935 年 9 月と言えば、柏木が本科 3 年生の秋である。五線譜には、音符、和声分析、記号などが鉛筆で丁寧に書き込まれている。“Beethoven Egmont Overture”(92 頁)、“Wagner Tristan”(99 頁)、“Liszt Faust Symphonie”(104 頁)というように、著名な作品の和声進行が参照された形跡もあるが、大半は和声の使用事例として順次進行や掛留の扱い方を示したもので、K. プリングスハイム独自の和声理論²²⁵である可能性が高い。また、東京藝術大学附属図書館には、「K. Pringsheim 講述」と記入された手稿譜が保管されている²²⁶。筆跡から、渡鏡子を書いた可能性が高いと考えられる。“Kontrapunkt”などという文字や記号とともに、和音および和声進行が記され

²²⁵ 高田三郎は自著のなかで、プリングスハイムから教わった機能和声について、「彼独特の考察と分析と整頓によるものであり、このような明晰な理論と実例とは、どこでも見聞したことがなく、また理論書としても、今に至るまでどこでも読んだことがない」（高田 1988:191）と述べている。高田は 1935（昭和 10）年 4 月、東京音楽学校本科作曲部に入学しており、柏木俊夫の手稿譜に「19 September 1935」とあることから、同じ講義を受けていたと推測される。

²²⁶ 信時潔が所蔵していた。東京藝術大学附属図書館における請求記号は、「信時文庫／貴重楽譜／968」である。

ている。

渡鏡子の執筆文を参照すると、予科生のときは「毎週金曜の信時先生のレッスンが当時の私の生活の一週間のヤマで、前の晩楽想がうまくまとまらない」こともあったようで（渡 1949:72-73）、思うようにいかないもどかしさが伝わってくる。

渡の回想には、当時「日本的作曲」や機能対声に対する批判、無調音楽、多調音楽など様々な問題がでていたため、作曲を学ぶにあたり混迷したことも記されている（同前）。

太田太郎が受け持ったドイツ語では、予科1年間で文法の基礎が教えられ、本科1年時にはA. ワイスマンの『音楽の神性脱化』を講読した。翌年にはE. ヴェレスの『新楽器法』を読んでいる。

作曲部が新設された1931（昭和6）年は、管楽器専攻が設けられた年でもあった²²⁷。作曲部の学生が管弦楽曲を習作したり編曲したりすると、同級生たちが音に出してみようということも、しばしば行われたようである。「クラスだけで小管絃楽を編成して私達がまだ正式に習っていない「管絃楽法」で習作したり編曲したりしたものをよく音に出してもらった。これは実に楽しいことで勉強にもなった」と回顧している（渡 1949:74）。

渡が柏木に宛てた書簡が複数遺されており、そこから本科1年次の夏季休暇の様子が窺われる。1933年8月14日消印付き葉書に、渡は「七月中は殆ど講習通ひで一日が半分しかありませんでした。…全く一月の間何も作りませんでした。昨夜ソナタを仕上げて了はうとあの続きに手をつけてみましたけれど第二主題で難渋してとうとうやめて了ひました」と綴っている。同年9月6日の柏木の日記にも、「ソナタ作曲に苦しむ」とあり、本科1年の二人にとってソナタを作曲することが困難な課題であったと考えられる。渡の書簡の続きには、「太田先生の単語、私もさう思っていました。まだこの頃手をつけはじめたので二十日過になるかもしれません。」という記述もある。文中の「太田先生」は太田太郎のことで、当時、東京音楽学校で音楽史、美学、ドイツ語を教えていた。ドイツ語の単語調べの課題が出されていたと推測される。1933年8月24日の消印が付された葉書には「単語やっとうひけましたからお送り致します。これは写し取ったものですからお返へし下さらなくて結構です」とあり、「加納先生の本の二三頁～三五頁迄、林原先生のは四四～五三迄お願い

²²⁷ 1931（昭和6）年、「管楽器専攻志望生」の入学が許可された。東京音楽学校では1902（明治35）年の演奏会からオーケストラの全曲演奏も行われていたが、管楽器（特に金管楽器）は海軍軍楽隊に頼るという状況にあり、そうした「現状打破の第一歩」（橋本 2006:136）として管楽器専攻学生の本科入学が進められた。

したいのです」と続く。『東京音楽学校一覧 昭和8年至9年』を参照すると、「加納先生」は加納道生、「林原先生」は林原耕三をそれぞれ指していることがわかり、担当教科はいずれも英語であることが判明した。書簡の記述からは、学生たちが夏季休業中に英訳の課題に取り組んでいた姿がありありと浮かぶ。さらにこの書簡には、「ソナタは相変らず手つきません。この分ではどうも何にも出来ずに休暇も終ってしまひさうです」とあり、夏季休暇の間を通してソナタ作曲に苦戦していたことになる。

柏木と渡はともにプリングスハイム宅を訪問したこともあった。ドイツ語による会話に困難を覚え戸惑っていた様子は、本節第2項で述べた。

渡は、本科2年からK. プリングスハイムの指導に接し、「やつと覚えたドイツ語の中に和音の度数の呼方にはラテン語の数詞が混る」講義を聴くことは「随分しんが疲れた」と述べている（渡 1949:73）。

また、柏木の日記からは、「夜おそく迄クレールの和声の課題を解く」（1932年5月18日）、「帰宅後ヴァイオリンピアノクラリネット練習」（1932年6月21日）というように、学校外で課題や練習に勤しんでいたことがわかる。「ミニユエットを書きあげんため徹夜せんとせしも捗らず三時に到り寝ぬ」（1933年2月2日）、「帰宅後フーゲの作に腐心す／夜一時迄苦しむ」（1934年4月11日）、「六時起床 フーゲを続ける」（1934年4月12日）などの記入があり、課題として日々作曲していたことも窺われる。東京音楽学校在学中に作曲された習作のうち、草稿が確認できるものについては【表3-9】にまとめた。ただし、「放課は夕方まで居残ってコラル作曲」（1932年4月30日）、「ロンドを仕上ぐ」（1933年9月28日）などとあるように、日記には記されていても楽譜が確認できない作品もあり、実際には【表3-9】より相当多数の習作があったと考えられる。

習作は、主題、動機などの楽式や和声の扱いに留意しながらつくられている。表からも明らかであるように、調号4つ以下、50小節未満の小品が多い。

【表3-9：習作調査表】²²⁸

タイトル	調性	拍子	小節数	備考
Canon	C dur	3/4	28	弦楽四部合奏。
Canon	E dur	3/4	16	

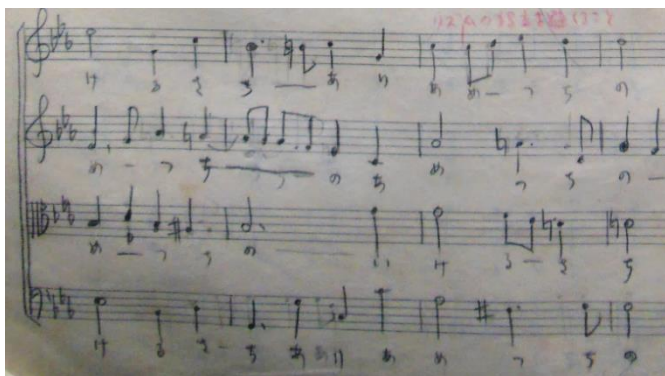
²²⁸ 作曲者自身がタイトルを記載した作品のみを調査対象とし、未完のものは含まない。

Fuga	G dur	4/4	49	
Fuga	d moll	3/4	73	
Fuga	c moll	4/4	42	「X.7.1937」と書き込みあり。東京藝術大学附属図書館(信時文庫)所蔵。請求記号「信時文庫／貴重楽譜／1007」。
Fughette	C dur	2/4	72	
Gavotte	g moll	2/2	47	「1932.10.13」と書き込みあり。
Invention	G dur	4/4	26	「1932.12.15-16」と書き込みあり。
Invention	D dur	4/4	24	
Invention	Es dur	3/4	44	
Invention	g moll	3/8	70	
Menuett	G dur	3/4	49	二重奏(Vn. Vc.)。
Menuett	A dur	3/4	76	「Feb. 11. 1933」と書き込みあり。三重奏(Fl. Cl. Fg.)。
Menuett	A dur	3/4	48	
Preludio	G dur	2/2	31	
Sonatine	g moll	2/4	55	二重奏(Va. Pf.)。
Sonate	d moll	3/4	205	
Waltz	A dur	3/4	23	
御民われ	c moll	4/4		「1933.6.1-2」と書き込みあり。

《御民われ》の手稿譜には、“1933.6.1-2”と記入されている。1933年6月1日の日記を参照すると、「夕刻より御民われなる古[歌?]をフガートの体にて合唱曲に作る／三時到期書き上ぐ」とあった。文章から、この歌詞は自ら選定したものではなく、課題として与えられたものであったことが推察される。1933年6月1日から2日にかけて作曲されたこの作品は、翌年の3月1日に修正・清書されたことも、日記から読み取ることができる。

11小節目では、アルト・テノール・バスがいずれも2分音符であるのに対し、ソプラノは4分音符と8分音符で動きがみられる。手稿譜のこの部分には「リズムの独立を避くること」と赤字で記入されている(【譜例 3-13】参照)。赤字部分は、教員の指導を受けて追記したものではないかと推察される。

【譜例 3-13：《御民われ》 第 9～11 小節】



柏木の日記により、《御民われ》は、1933年の作曲部の課題であったことがわかった。『万葉集』巻6に収録された、海犬養岡麿による和歌「御民われ 生ける^{みたみ}駿^{しるし}あり 天地の^{あめつち} 栄ゆる時に あへらく思へば」を歌詞としている²²⁹。この歌詞は、1942年11月には日本文学報国会の「愛国百人一首」に選ばれた。文部省作曲となっている10小節の唱歌《御民われ》は、国民学校芸能科音楽の教科書である『初等科音楽』4（文部省、1942年）に掲載された。さらに、戦時下で国民が朗唱できる曲を募るという意図から、大政翼賛会と日本音楽文化協会²³⁰が共同で公募したのも「みたみわれ」であった。入選作品である山本芳樹作曲の《御民われ》は1943年から「国民合唱」としてラジオ放送され、大政翼賛会の国民皆唱運動でも活用される。1930年代の東京音楽学校における《御民われ》への作曲は、まさに時勢を映した課題でもあったと言えよう。

先に挙げた【表 3-9】からは、習作に声楽曲が少ないように見受けられる。しかし日記には、「宿題の明治天皇御製子等はみなを陰旋法にて作り始む」（1932年6月27日）、「午後百人一首さびしさを作曲」（1932年9月23日）といった記述があり、実際には声楽曲も作曲していたことがわかる。陰旋法を用いて《子等はみな》を作曲した2日前には「明治天皇御製あさみどりを律旋法にて作曲せんとせしも成功せず」と記されていた。こうした記載により、陰旋法や律旋法をあえて用いた作曲が試みられていたことも判明した。

²²⁹ 柏木俊夫の《御民われ》の自筆譜右上には、「御民われ生けるしるしあり／さちあり？」と記入されている。楽譜を見ると、柏木の《御民われ》は「さちあり」の歌詞を用いて作曲されていることがわかる。

²³⁰ 文化活動が統制されつつあった1941年に設立され、『音楽文化新聞』等を発行した。

第3章 小括

第3章では、東京音楽学校本科における作曲部の設置とその初期の状況を紐解いた。

文部省令第13号により、本科に作曲部が設置されたこと、試験問題やカリキュラムの内容などは、学校史料から明らかになった。しかしながら、授業の内容や学校生活については、依拠できる資料が少ない。

そこで本章では、1931年から開始された体系的な作曲教育について、学校史料や在学生の手稿資料を活用して論述してきた。受験で用いられていたテキスト、学校生活、授業と課題について詳しく述べた。日記や書簡の内容からは、ソナタの作曲に苦悶しながらも、日々習作を書きながら、作曲修得に励んでいた様子が鮮明になった。行啓演奏会や教練への参加についても確認されたが、これらは昭和戦前期において官立学校であった東京音楽学校に在学した学生ならではの経験であったとすることができる。

音楽理論を「主科」とし、語学や音楽史が重視されていた本科作曲部では、後に翻訳や教育の領域で活動する人材を育てることになった。初期卒業生の戦後にかけての教育・執筆・翻訳活動については、補論で後述する。

本論文では本科作曲部の教育内容に絞って記述したが、当時の作曲界へと視野をひろげるときには学校外の指導も重要なものである。作曲専攻者以外で、各教員による個人レッスンあるいは呉泰次郎の私塾で作曲を学んだ人々も少なくなかった。

1930年代の東京音楽学校における作曲教育は、和歌への付曲、律旋法などに基づく作曲などが課題として実施されていたものの、ドイツやウィーンの音楽理論修得が根幹となっていた。ただし、K. プリングスハイムや片山穎太郎の例から明らかになったように、ドイツ人やドイツの作曲技法を修得した教員たちが、自身の翻訳したテキストを用いたり、独自の音楽理論を教授するなど、単なる知識の詰め込みではなく、生きた音楽学習が実施されていたことが指摘できる。

第4期卒業生にあたる高田三郎は、「帰朝直後の細川碧教授によるウィーン仕込みの和声」と、「片山穎太郎教授によるシュテファン・クレールの和声学（二元論）」、そしてプリングスハイムから教わった「独特の考察と分析と整頓による」機能和声が相俟って、音楽における和声の働きを学んだと述べている（高田 1988:191）。外国での研鑽を終えたばかりの細川碧や橋本國彦、ドイツ音楽を体得しているプリングスハイムなどから指導を受けたことは、作曲部の学生にとって自身の音楽形成に大きく影響したと考えられる。その意味では、教員

の音楽歴や音楽観は、一個人的なものというよりも、後進へ波及していく潜在的要素となり得る。

1930年代に作曲指導をしていた教員は、いずれもドイツの音楽理論を学んだ経歴をもっていたが、敗戦後はフランスの作曲理論が、池内友次郎、矢代秋雄などによって広がる。1949年に東京音楽学校は東京芸術大学となり、1950年の教授陣は1930年代と大きく変容した（【表3-10】参照）。

【表3-10：1950年における東京芸術大学の作曲科教員】²³¹

教員名	役職	生没年	東京音楽学校在職期間
下總皖一	教授	1898.3～1962.7	1949.6～1962.7
池内友次郎	教授	1906.10～1991.3	1949.6～1974.4
長谷川良夫	助教授	1907.12～1971.5	1949.6～1975.4
石桁眞禮生	講師	1915.11～1996.8	1950.9～1983.4
松本民之助	講師	1914.7～2004.3	1951.5～1982.4
矢代秋雄	講師	1929.9～1976.4	1951.5～1976.4

1950年度の作曲科教員のうち、1930年代の指導に携わっていたのは、下總皖一のみ²³²である。戦後はまた新たな潮流が生まれ、展開してゆくことになる。

²³¹ 『東京芸術大学百年史 音楽学部篇』1279～1288頁の「常勤教官一覧」を参照した。

²³² 橋本國彦や細川碧が敗戦直後に辞任したことは第2章小括で述べた。片山穎太郎や信時潔は1950年時点でまだ東京音楽学校に残っていたが、担当教科は音楽理論で、作曲科教員ではなかった。

第4章 作曲部教員・学生による歌曲創作

前章では、本科作曲部での教育状況について述べた。第4章では、作曲部の教員・学生による「歌曲」の創作に着眼し、実践的な側面から考察を深める。

第1章から明治期の国楽思想と唱歌の結合について論じてきた。国楽創成の理念の一つは人材育成であり、また一つは新曲をつくることであった。人材育成という点からみれば、初等・中等学校の音楽教員養成が軌道にのり、演奏領域の専門家も活躍するようになった。そしてついに1930年代に入り、「つくり手」を育てる作曲専門教育体制が確立した。このとき、実際の創作においては何が問題となっていたのか。そして歌曲をつくることは、この時代にどのような意味をもつと考えられるか。本章では、当時の状況に立ち返りながら、歌曲について検討していく。

歴史的な観点から整理すると、1930年代は、初等教育・中等教育における「音楽」が、教科名としても授業内容としても「唱歌」であった時代である。無論、演奏会では日本人による管弦楽作品も演奏されていたし、器楽曲の作曲機会も増えつつあった。しかし、学校教育で必要とされる音楽としては、声楽作品の需要が高かった。また、当時の国語問題や教育の近代化との接点から音楽について考察するためにも、対象として適切な声楽作品に焦点を絞ることは有効である。

本章では、1930年代に東京音楽学校で創作された校歌などの団体歌、唱歌、国民歌謡、女子中等教育用の歌曲集『音楽』について論究する。とりわけ作曲部の教員や学生の作品や記述を事例とし、近代日本における歌曲の意味付けについても検討する。

第1節 団体歌の作曲依頼

東京音楽学校では、明治末期から昭和戦前期にかけて、校歌、社歌、市歌などの依頼作曲に応じていた。作曲部の教員たちも多くの曲を手がけた。特に昭和戦前期は、団体歌の作曲が盛んに行なわれた時期である。

本節では、団体歌の創作史を概観したうえで、東京音楽学校が依頼を受けた作品について述べ、さらに作曲部の教員や卒業生の作曲状況を検証する。

第1項 近代日本における団体歌

我が国における団体歌の中で、校歌ほど文化全体に浸透しているものはない。日本全国の初等教育、中等教育の各機関で校歌は歌い継がれてきた。学校ごとに歌を制定して式典などで折々にうたう習慣は、どの国でも見られるわけではない。

本項では、明治期から1930年代までの校歌をめぐる状況について述べる。

日本で最初の校歌は、1878（明治11）年に制定された東京女子師範学校（現在のお茶の水女子大学）の校歌²³³であるとされる。また、「儀式用唱歌」として初めに認定された校歌は、東京府下谷区の忍ヶ岡小学校の校歌であった。

1891年、文部省訓令第2号が公布され、祝日大祭日儀式で歌われる唱歌に対し認可制度が設けられた。この訓令により、儀式で歌うために校歌を制定する場合は、知事を通して歌詞と楽譜を文部省に提出するよう規定された。つまり、文部省の認可を経てはじめて、学校は校歌を定めることができたのである。

訓令第2号には「説明」が記されている。そこには「唱歌ノ人心ヲ感動スルカノ大ナルハ普ク人ノ知ル所ナリ」とあり、殊に小学校における祝日大祭日の儀式で用いる歌については、「主トシテ尊王愛國ノ志氣ヲ振起スルニ足ルヘキモノ所謂国歌ノ如キモノタラサルヘカラサルハ論ヲ俟タス」と明記された。記載内容からは、人心を動かす歌を教育に活用しようとしたことや、「尊王愛國ノ士氣ヲ振起」するような歌が求められていたことがわかる。訓令第2号が出された時点では、まだ《君が代》を含む儀式唱歌は制定されていなかった。《君が代》のみが特別視されることはなく、校歌を含む儀式唱歌は同列に扱われていた。

1893年には「祝日大祭歌詞並楽譜」が告示された。掲げられた全8曲の中には、《一月一日》や《紀元節》と共に、《君が代》が含まれていた。儀式で《君が代》を斉唱することになった端緒がここに見出される。

1894年に発せられた文部省訓令第7号により、小学校内で歌われる唱歌全般に認可が必要となった。以後、校歌を文部省に申請する学校が増加する。文部省による統制を「逆手に」とった（須田 2016:162）ことにより、校歌は祝日唱歌に準ずる扱いを受けることになった。認可制度は訓令第7号が廃止された1931年以降も、文部省令第21号による小学校令施行規則の改正により有効とされた。

²³³ 昭憲皇太后の和歌「みがかずば玉もかがみもなにかせん 学びの道もかくこそありけれ」に、式部寮雅楽課の東儀季熙^{すまなが}が作曲した。

ここまで、小学校における校歌の認可制度について要点を述べてきた。この認可に至る経緯は、学校と文部省との往復文書によって追跡することができる。文部省が要求した訂正箇所を見ると、歌詞表記の他にスラーやタイが多く、「『音韻』を通しての『国語』の統一という音としての国語政策の一面」があったことを示唆している（水崎 2000:94-95）。

大正期には校歌制定の動きが広がり、昭和初期には一種の「校歌ブーム」がおきた（渡辺 2010:147）。春秋社の『世界音楽全集』のうち『学校唱歌集』が発行されたのは1932（昭和7）年である。1930年代は、まさに校歌の創作が盛んな時期であった。

この頃に作曲された校歌のなかには、北原白秋が詩を書き、山田耕筰が曲を作ったものも多くある。例えば、湘南中学校（現在の湘南高等学校）や関西学院大学の校歌は1933年の作品である。また、東京大学の準校歌《大空と》は、大学側の手続きが不十分であったため、校歌として制定されなかったが、1932年に作られてから今日まで、式典などで歌われてきた。

北原や山田は、共に校歌、市歌、会歌、町歌などを「国民歌謡」という用語で一括りにしていた。言い換えれば、これらの歌が「国家体制や、そこに関わる『国民』としての意識や自覚と結び就いた曲」（渡辺 2010:151）と位置づけられていたことを意味している。

声を合わせて歌うことは、団体としての結束を無意識に向上させた。時代状況により、戦争や社会運動と結びついたこともあったが、今日でも学校や職場、市町村などのコミュニティの帰属意識を高める歌として、団体歌は機能している。こうした歌が必要となり、意味をもつようになったのは、近代以降のことであった。

第2項 東京音楽学校の依頼作曲

東京音楽学校の依頼作曲の記録は、1907（明治40）年から確認できる。東京音楽学校への団体歌依頼にかんする往復文書は、『自明治四十年十月 至大正四年十一月作曲委託関係書類 東京音楽学校』と記入された綴りから『昭和三十二年度 作曲依頼関係 音楽学部』とある綴りまで、合計18冊にまとめられている。このうち、東京音楽学校が扱った1907年から1949（昭和24）年までの依頼関係書類については、「依頼年月日」、「依頼者」、「種別」、「歌詞」、「作詞者」、「楽譜」、「作曲者」、「備考」の各項目から成る表が『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻の962～1050頁に掲載されている。また、同年までの文書綴

14冊は、すでにデータベース化もされており、原物画像が電子化されている²³⁴。

依頼書を参照すると、1907年10月3日の滋賀県立商業学校にはじまり、明治、大正期のものも多くあるが、昭和前期にも依頼は相当数あったことがわかる。

1930年代の依頼曲の作曲者欄には、橋本國彦、片山穎太郎、成田為三、岡野貞一、信時潔、船橋栄吉、島崎赤太郎、長谷川良夫、梁田貞、下總皖一らの名前が並んでいる。依頼状によると、謝金は30～50円が多く、編成等の希望が示されている場合もある。依頼者側が作曲者を指名したり、「東京音楽学校名義」にして欲しいという申し出も見受けられた。

学校としては、事業としてではなく、個人として作歌作曲を引き受ける方針をとった。作曲依頼や著作権についても取り決めがあったようである²³⁵。報酬は、小学校の校歌が作曲作曲それぞれ30円以上、中等学校の校歌がそれぞれ50円以上という標準が定められていた。学校以外、例えば会社や団体などは個別に相談することになっている。東京音楽学校名義で作品を発表することについては、法令上特別な意義はないと説明し、個人が作った曲を関係者が審議し、さらに委員会を設けて厳選していた。

作歌作曲の依頼を受けるにあたり、資料の提供や著作権の問題など、確認すべき点についても述べられている。歌詞の内容や読み方、曲の難易度や曲想について、依頼者側が希望を示すことが認められていた。また、著作権は、報酬の授受により全権利を移譲するものではなかった。校歌の場合、依頼してきた学校が非営利の複製、吹き込み、演奏会で用いる場合には依頼者側の権利の範囲内とするが、営利目的の出版や蓄音機やトーキーの吹き込み、ラジオ放送や興行演奏に対しては、作者が権利を保有すると規定されている。

東京音楽学校に寄せられた団体歌の創作依頼を受けることは、「要求に応じ、聊かでも国家社会の文運に貢献せんこと」²³⁶を期していた。東京音楽学校が作曲を手がけた団体歌は、校歌、市歌、社歌などで、その作品の背景には近代国家の形成や社会的有用性が想定されていたのである。

団体歌の作曲は、いわば音楽による国民形成の一翼であった。同じ文脈で理解できるのが、

²³⁴ 2010（平成22）～2012年の科学研究費助成事業「東京音楽学校・東京美術学校の受託作に見る近代日本の芸術教育」（基盤研究（B）、課題番号22320034、研究代表者：橋本久美子）において実施された。

²³⁵ 『同声会報』第192号（東京音楽学校、1933年3月）37～39頁には、「作歌及び作曲の依頼に就て」という文章が掲載された。この文章は、『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、1051～1052頁にも再掲されている。

²³⁶ 同前。

東京美術学校における楠正成や西郷隆盛の銅像などの受託作品である。住友財閥の住友吉左衛門の依頼により制作された楠正成銅像は、美術学校による最初の依頼作品であった²³⁷。高村光雲らが携わり、10年かけて制作された楠像は、1900（明治33）年に完成した。この銅像が「天皇イデオロギーを体現する宮城前に」設置されたことは、「近代日本における国民国家とナショナリズムの確立を検討する上で見逃すことはできない」と指摘されている（森 2007:174）。西郷隆盛像は1892年に制作された。東京音楽学校で西郷の説話を歌詞とした《薩摩潟》²³⁸が初めて演奏されたのは、1892年7月9日であった²³⁹。銅像と演奏の相関関係を裏付ける証拠は確認できないが、源流にあった国民形成の脈絡は同じものであったと考えられる。

以上のように、東京音楽学校で校歌の依頼作曲が進められていた時期は、東京美術学校でも受託作品が制作されていたことを確認した。銅像や梵鐘の製作、寺社装飾の修繕など、美術学校の依頼事業は収入が大きく、物質的かつ視覚的な成果を残した。一方で音楽学校の団体歌作曲は、個々の作曲家の作業になることが多く、非物質的で聴覚的な成果を挙げた。いずれも共同体としての表象を創出した点では共通していたとすることができる。

第3項 作曲部教員・学生の作品

本項では、作曲部の教員や学生が手がけた作品に主眼をおき、1930年代の団体歌の作曲状況について考察を深める。

信時潔は、生涯のうちに1000曲を超える団体歌に曲をつけた。東京藝術大学附属図書館に所蔵されている信時の自筆譜を参照すると、校歌の頁には楽譜の余白部分に覚え書きが付されているものが多い（仲辻 2013:52）。それぞれ、依頼者名や学校所在地、創作日、締

²³⁷ 注 234 の報告書 2 頁による。

²³⁸ 原曲は R. シューマンの《Zigeunerleben》である。西郷隆盛と月照の鹿児島湾入水を詠みこんだ歌詞は、鳥居枕の「作歌」による。今日では石倉小三郎が訳した《流浪の民》がよく知られている。

²³⁹ 『音楽雑誌』第 22 号（音楽雑誌社、1892 年）14 頁による。『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第 1 巻、12～13 頁にも掲載されている。この日は、箏曲《四季の友》もプログラムに入っており、ピアノ独奏では L. デイートリヒ編曲による〈地つき〉〈琉球ぶし〉〈めでたぶし〉（いずれも 1894 年に Breitkopf & Härtel から出版された『Nippon gakufu : sechs japanische Volkslieder : six Japanese popular songs』に収録）が演奏された。

切日などの記入が確認できる。記された日付を辿っていくと、何曲もの校歌に同じ日付が記入されている場合も少なくない。時には1週間に7曲の団体歌を仕上げることもあったようである。団体歌の創作は、依頼内容に沿って指定の楽曲を作る作業となる。東京音楽学校で長年教員を務めていたこと、作風が団体歌に求められる要素に適合していたことなどから、信時は非常に多くの団体歌を手がけることになったと考えられる。

前項で述べた「東京音楽学校作曲委託関係書類」の中には、作品について依頼者の要望が記されている書類も見受けられる。例えば、1935（昭和10）年3月26日付けで山形県鶴岡市朝陽第一尋常小学校長の若松直良から送られた依頼書には、「本校ハ尋常小学校ナルガ故、努メテ平易ニ且ツリズムノ明ラカナル、明朗快活ナル気分ノ横溢セル作曲ヲ望ム」という文言がある。1936年8月31日付けの依頼書は、青森県三戸郡向村大向尋常・高等小学校長の馬場正太郎によるもので、「曲想」を「壮重」かつ「さわやか」にすることが「作曲上ノ希望」として挙げられている。1938年10月26日付けの長崎県女子師範学校長の富田規矩一からの依頼書を見ると、「作曲は莊重にして温種 しかも若き女性の意気を現はせしものにして二部或は三部合唱譜に御願申上候」と書かれている。朝鮮忠清北道清州第二公立高等女学校長の福崎力丸から1940年5月6日付けで送られてきた依頼書には、「曲風は信時先生に御一任申上候も優美の中に莊嚴、女生徒愛誦用にと御頼願度」とある。

「作曲委託関係書類」からもわかるように、校歌に求められたのは、わけなく歌えて式典等にふさわしい趣の作品である。信時の莊重な曲調は、当時希求されていた校歌などの団体歌に適していた。

信時の他にも、下總皖一、細川碧、岡野貞一、橋本國彦、片山頼太郎²⁴⁰らが東京音楽学校を經由して依頼された作曲に対応していた。

また、東京音楽学校の依頼事業とは別に、個人的に依頼を受けて団体歌を作曲する機会も多くあった。信時の場合、1930年代には《駒場の歌》、《東京開成中学校校歌》、1940年代には《慶應義塾々々歌》、《われら文化を――岩波書店の歌》、《日立製作所行進曲》などを作曲している。現代の我々が全国の校歌を身近に聞く機会の一つとして、全国高校野球選手権があるが、初代大会歌である《全国中等学校優勝野球大会の歌》は信時が作曲したものである。2番目の大会歌は山田耕筰によって作られ、今日演奏される《栄冠は君に輝く》が3番目と

²⁴⁰ 本論文では1930年代の作曲状況を述べているが、1940年以降は長谷川良夫や池内友次郎、伊福部昭等も校歌作曲に携わっている。

いうことになる²⁴¹。

信時潔ほど曲数は多くないものの、山田耕筰も様々な団体歌を手がけた。その数は約 510 曲とされ、山田の総作品数の 3 分の 1 を占めているのが団体歌であると言われている（後藤 2014:370）。

下總皖一が作曲した校歌も、500 曲近くあるとされる。下總の故郷である埼玉県加須市の「おおとね童謡のふる里室」によれば、2017 年 4 月 26 日時点で、45 都道府県 499 校の校歌が確認されている²⁴²。公開されている校歌一覧表の「制定年月日」欄を見ると、終戦までに制定された校歌は 56 曲であり、戦後に書かれた作品のほうが明らかに多い²⁴³。

先行研究では、下總が手がけた校歌の特質として、「フラット系を用いている校歌数の多さ」が挙げられており、「小学校中学校高等学校に合わせた校歌作りを行っていた」ことが指摘されている（高嶋 2014:188）。

本科や研究科で作曲を専攻していない東京音楽学校の教員も、校歌の依頼を受けることは珍しくなかった²⁴⁴。作曲部の学生も、卒業後には多くの作品を手掛ける場合があった²⁴⁵。

第 2 節 教育、啓蒙のための唱歌

明治期からの音楽教育を担ってきたのは唱歌である。第 1 章で述べたように、唱歌は音楽創成の具体的方策として講じられ、教育や啓蒙に一役かってきた。

唱歌にかんして、本論文では「芸術歌曲の前史」と見なそうとはしない。日本の近代化の

²⁴¹ 福武周夫作詞、信時潔作曲の《全国中等学校優勝野球大会の歌》は 1926 年から、山田耕筰による《全国中等野球大会行進曲》は 1935 年から、加賀大介作詞、古関裕而作曲の《全国高等学校野球選手権の歌（栄冠は君に輝く）》は 1948 年から使用された。

²⁴² <https://www.city.kazo.lg.jp/cont/s752000/d039100/hpg000007172.html>（2017 年 9 月 6 日最終閲覧）。

²⁴³ 制定年月日が不明の校歌も多数あるが、それでも戦後に制定された校歌が多いことに変わりない。作曲年代が明らかでない校歌にかんして、1945 年 5 月 25 日の空襲で下總の自宅が焼けたため（下總 1947:1）、その際に楽譜も焼失した可能性がある。下總の「戦前の作曲活動があまりにも途上状態である」ことを戦前作品の少ない理由とした論文（高嶋 2015:176）もあるが、その根拠はやや不明確である。

²⁴⁴ 例えば、声楽家の木下保の自筆譜の中には、校歌や団体歌が 20 曲程度含まれている。

²⁴⁵ 第 1 期生の柏木俊夫は、校歌や団体歌の依頼を多数受けて作曲したことがわかっている。自筆譜や印刷譜が確認できる団体歌は 31 曲あった。

中で、言葉、声、文字と一体化して社会的に機能した重要な音楽という見方をしている。

第2節では、音楽を専門としない一般の人々に歌われてきた唱歌や国民歌謡に注目し、その創作経緯や作品の内容について考察する。

第1項 『新訂尋常小学唱歌』

特に1930年代の唱歌の編纂のなかでは、『新訂尋常小学唱歌』が注目に値する。

『新訂尋常小学唱歌』は、1932年3月から12月にかけて、全6巻が出版された。収録作品は162曲である。この唱歌集は、1911（明治44）年から1914（大正3）年に出版された『尋常小学唱歌』を改訂したものであると「はしがき」に記載されている。実際には、大正期の童謡運動や官民双方の教科書編纂の動きなども背景にあった。

『新訂尋常小学唱歌』は、「国民学校」芸能科音楽が発足し、国定教科書である『うたのほん』、『初等科音楽』に移行する1941年頃まで、約10年間にわたって各地の小学校で使用された。伴奏譜がついていることは一つの特徴であり、『尋常小学唱歌』には見られなかった特色である。

『新訂尋常小学唱歌』の編纂では、編集委員長の島崎赤太郎が中心となって、楽曲の取捨選択を行い、作品の評判が芳しくないもの、時勢に合わないものが除外されていった。全162曲中57曲は新たに作曲されている。作曲を担当したのは、片山穎太郎、下總皖一、梁田貞、橋本國彦など、東京音楽学校で作曲の指導にあたっていた教員たちである。中でも信時は、57曲ある新曲のうちの13曲を手がけた。『新訂尋常小学唱歌』は文部省の教科書であったため、作曲者が公表されない場合もあったが、東京藝術大学附属図書館「信時潔文庫」所蔵の自筆譜や片山穎太郎の著述を照合することで、信時の作品は特定することができる。第1学年用の唱歌《一番星みつけた》は、信時の作品の中でも最もよく歌われてきた曲の一つである。わらべうたのような素朴な曲趣で、リズムも単純であるが、伴奏部分に工夫が見られる。1番から3番までの歌詞に対して伴奏を変化させ、歌唱部分が休符となる裏拍には8分音符で動きをつけている（【譜例4-1】参照）。

【譜例 4-1：《一番星みつけた》第 25～36 小節（歌詞 3 番）】

さらに、和声を短調として取り扱うのではなく、D に半終止する形で曲を結んでいる。片山穎太郎は、「この和声づけに於ては、長調のもつほがらかさをもつて旋律に応じようとして錬達な和声の取扱ひがなされてゐることを忘れてはならない。」と述べている（片山 1940:140）。こうした「邦楽理論」²⁴⁶による和声付けは、『新訂尋常小学唱歌』のなかでも注目される。信時の《電車ごっこ》では、符割りや言葉の抑揚への配慮がなされ、《ポプラ》では歌詞の語感を活かすように作曲されている。

『新訂尋常小学唱歌』の作曲では、歌詞に明るい気分を醸すよう配慮がなされ、標準語のアクセントに依拠しながら字脚、音勢、語感等に留意して作られた。使用可能な音域や音程は限られているうえ、歌詞や曲調には文部省の意向を反映させなくてはならなかった。しかしながら、新作された歌詞は「明るい気分」を入れ、「標準語のアクセント」に依拠し、「字脚、音勢、語感」等への配慮がなされた（各務 1930:5）。作曲者らは標準語のアクセントを考慮に入れた旋律作りを行い、基本的に長調を用いて明朗な作品を作っている。

調性に着目すると、『新訂尋常小学唱歌』の所収作品は、第 1～4 学年用では 9 割以上が調号 2 つ以下の長調で作曲されており、第 5・6 学年用でも約 8 割が長調となっている（山

²⁴⁶ 金田一春彦・安西愛子編『日本の唱歌（中）大正・昭和篇』東京：講談社、1979 年、166 頁による。機能和声ではなく律旋・陽旋に基づく和声という意味で用いられている。同書では《一番星みつけた》について、「このような曲が幾つか入っているのは、この新訂版の一つの手柄である」と述べられている。一方で、「文部省唱歌校門を出ず」は『新訂尋常小学唱歌』の掲載作品にも該当することが指摘されている（同書 167 頁）。

下 2006：12-14)。

1932年に発行された『新訂尋常小学唱歌』は、初等教育における新たな主要教材となった。例えば、高等師範学校附属小学校の指導案である教授細目は、『新訂尋常小学唱歌』の発行を受けて1933年に大幅改定され、主要な歌唱教材には『新訂尋常小学唱歌』中の歌曲を採用する旨が明記された(鈴木 2005：91)。

『新訂尋常小学唱歌』の作曲・編纂は、いわば初等教育の使用教材における一つのよりどころを提供する仕事であったとすることができるであろう。その実質的な作業を担ったのが片山穎太郎や信時潔といった東京音楽学校の作曲科教員であったことは、同校に求められていた役割を考える上で重要である。また、明治期からの国楽創成に連なる唱歌づくりは、かたちを変えながら1930年代に継承されていたことも指摘できる。『新訂尋常小学唱歌』所収の作品が単調であるという批判ではなく、ここではその作品創作の歴史的意義が大きいことを確認しておきたい。

第2項 「国民歌謡」

『尋常小学唱歌』と同様に、1930年代に全国規模で広く浸透していた歌に「国民歌謡」がある。「国民歌謡」として発表された作品は、ラジオ放送で耳馴染みとなり、出版譜を通して実際にうたわれる機会が増加したものが多い。

1925(大正14)年に東京、大阪、名古屋の各局で始まったラジオ放送は、2年後に社団法人日本放送協会に統合されて本格的な全国放送を開始した。「国民歌謡」の放送がはじまったのは、1936(昭和11)年6月からである。原則として1週間に1曲が放送され、1941年までに、全205曲が電波にのった。1936年からは日本放送出版協会から楽譜が発売され、1941年までに出版された作品は、全149曲である。楽譜出版は、放送楽曲を広く普及させるための工夫でもあった。

「国民歌謡」の第1曲目として放送されたのは、《日本よい国》(今中楓溪作詞・服部良一作曲)で、2曲目が島崎藤村作詞・小田進吾(本名：高階哲応)作曲の《朝》であった。「国民歌謡」のなかで今日なおよくうたわれている曲は、「国民歌謡」3曲目として発表された《椰子の実》であろう。大中寅二の作品である。

作曲を担当した人々の顔ぶれは多様で、東京音楽学校教員の他、陸・海軍軍楽隊員、大衆歌謡作曲家、放送局員や公募入選者もいた。本項では特に、東京音楽学校の作曲科関係者に

注目する。「国民歌謡」について述べられた文献は既にいくつもあり²⁴⁷、本論文ではその全体像に迫るのではなく、東京音楽学校との関わりという切り口から考察していく。すなわち、「国民歌謡」にかんして、その特徴を明確にすることを目的とせず、作曲科の教員や学生が行った社会的活動の一つという点から検討したい。

国民歌謡として放送された曲については、作品内容を「故郷追慕と愛国精神」(細川 1993)から説明することもできるし、「芸術歌曲、ホームソング」と「教化・動員・意識昂揚を狙いとした楽曲」という二つの潮流(戸ノ下 2008:124)で整理することもできる²⁴⁸。

「国民歌謡」の作品のうち、まずは「東京音楽学校」名義の曲から述べていく。

《紀元 2600 年頌歌》²⁴⁹は、東京音楽学校の作詞・作曲として発表された。日本放送協会から出版された「ラジオ・テキスト」の『国民歌謡 第 56 輯』で「東京音楽学校作詞作曲」と印字されていることを確認できる(【譜例 4-2】参照)。しかし、コロムビアの社内資料によって作詞者が風巻景次郎で、作曲者が信時潔であったことが判明し、自筆楽譜帳から推定される作曲時期は、1937 年秋、つまり《海ゆかば》の直後であると考えられる²⁵⁰。

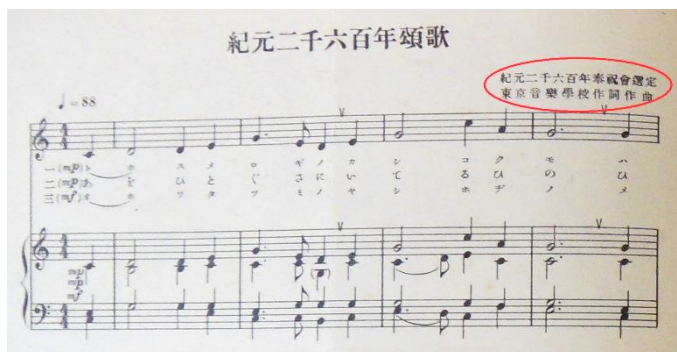
²⁴⁷ 「国民歌謡」に関連する資料としては、CD『国民歌謡・ラジオ歌謡大全集』(日本コロムビア、199-年)、『国民歌謡～われらのうた～国民合唱をうたう』(歌：藍川由美、ピアノ：齋藤京子、日本コロムビア、2010 年)、『国民歌謡大全集 決定盤』(日本コロムビア、2013 年)や、細川周平の雑誌掲載文「西洋音楽の日本化・大衆化 54」『ニューミュージックマガジン』第 25 巻第 9 号(ニューミュージックマガジン社、1993 年、118～123 頁)や、戸ノ下達也の著書『音楽を動員せよ——統制と娯楽の十五年戦争』(青弓社、2008 年)、『「国民歌」を唱和した時代——昭和の大衆歌謡』(吉川弘文館、2010 年)などがある。

²⁴⁸ 戸ノ下達也は、「教化・動員・意識昂揚を狙いとした楽曲」を 5 つの特徴に分けて記述している。第 1 に「女性(母・乙女)を歌ったもの」、第 2 に「軍事関係以外の国家イベントのための楽曲」、第 3 に「皇国・皇軍賛美の曲」、第 4 に「国民精神総動員運動に呼応した楽曲」、第 5 に「戦時下の国民運動や国民生活に密着したテーマを題材にした楽曲」を挙げている(戸ノ下 2008:125-127)。

²⁴⁹ 《紀元 2600 年》も著名だが《紀元 2600 年頌歌》とは別の曲である。《紀元 2600 年》は公募により選ばれた作品で、荘重な《紀元 2600 年頌歌》とは異なり行進曲風である。

²⁵⁰ CD『SP 音源復刻盤信時潔作品集』解説書、90 頁を参照した。

【譜例 4-2：《紀元 2600 年頌歌》冒頭】



《紀元 2600 年頌歌》が「国民歌謡」として放送されたのは 1939 年からで、同年に日本放送出版協会より楽譜も発行された。

この曲の他、《大日本の歌》も東京音楽学校作曲として発表された作品の一つである。《大日本の歌》は、橋本國彦の作品である（藍川 1998:75）。《総選挙の歌》、《母の歌》、《黎明東亜曲》など、橋本の作品も「国民歌謡」としてうたわれた。

日本放送協会が信時潔に委嘱した《海ゆかば》は、当初「国民唱歌」で放送されたが、「国民歌謡」でも引き続き流された。他に「国民歌謡」として放送および楽譜出版された信時の作品には、《国こぞる》、《国に誓ふ》、《興亜報国の歌》、《新政讃頌》、《蘭花の頌》がある。

乗杉嘉壽作詞・下總皖一作曲《国旗掲揚の歌》は、1937 年 1 月に放送された²⁵¹作品である。この曲は、乗杉が編纂し東京音楽学校の教員・生徒が作成した歌曲集『音楽』1～5 全巻に掲載された作品である。『音楽』については次節で詳述するが、この歌曲集が出版されたのも 1937 年であった。作品がつくられたのは、1936 年である。この年の『同声会報』には、「国家のシンボル」としての国旗が掲揚される際にうたう曲が制定されていないのは遺憾であるため《国旗掲揚の歌》をつくったことや、学校の野外演習やレコード吹き込みが予定されていること、一般に広く使用されるよう想定している旨が記載されている²⁵²。以後たびたびこの作品にかんする報告が掲載されている²⁵³。

《国旗掲揚の歌》は、G dur、4 分の 4 拍子の行進曲風の作品である。前半は G dur の明朗な響きが打ち出されるが、終盤にかけて和声外音の使用頻度が高まる。最後の一節では半

²⁵¹ 木下保の独唱による。

²⁵² 『同声会報』第 225 号、同声会、1936 年 6 月、51 頁。

²⁵³ 『同声会報』第 227 号（71 頁）にはレコード吹き込みの通知、第 229 号（47 頁）には文部省検定済となった報告が掲載されている。

校で教員を務めることになる。

音楽学校で唱歌を担当していた岡野貞一の《子守唄》も、「国民歌謡」としてラジオ放送された。作曲教員であった梁田貞は、《平和なる村》、《春をまつ》、《若葉の歌》を発表した。

ここまで作曲者について記述してきたが、「国民歌謡」では演奏にも東京音楽学校の教員や学生がかかわっていた。1939年からは、国民歌謡から選定された作品について、「美しく編曲したものをコロムビア会社でレコード吹込をなし、毎月発行することとなった」²⁵⁴。

「国民歌謡」には、作曲と演奏の両面で東京音楽学校の人々が多く携わっていた。「国民歌謡」は、1941年に改称され、同年2月から「われらのうた」としてラジオ放送された。翌年2月からは「国民合唱」となり、戦後の1946年から「ラジオ歌謡」が放送される。国民が声をそろえて歌うという行為は、「国民歌謡」からラジオ放送を通して引き継がれていき、1940年代には「国民皆唱運動」へと収束していくことになる。

第3項 儀式・行事でうたわれた唱歌

校歌が学校における儀式使用曲として認可が必要になったことは、本章第1項で述べた。1890年代から、祝日大祭日唱歌は学校教育の重要な場面を担っていた。小学校などで儀式の徹底が図られたのは、1937（昭和12）年以降である。この年、国民精神総動員運動が始まり、全国での儀式の実施も強化されていった²⁵⁵。

学校での儀式や行事は、団体、ひいては社会や国家の一員としての自覚を強化する機会でもあった。中でも音楽は、「意気」や「精神性」を高揚するための有効な手段となり得た。そうした作品をつくることは、いわば当時の体制においては、社会的責務を果たすことであったと言える。

そうした儀式や行事の使用曲の中には、個人名でなく「東京音楽学校作曲」として発表された歌も多くあった。ここではその一例として、《体育運動歌》という曲について述べる。

²⁵⁴ 『同声会報』第247号、同声会、1939年2月、13頁。1939年2月時点で、20曲程度のレコード吹き込みが予定されており、そのうち8曲については既に選定曲と演奏者が決定していた。曲名と演奏者は次の通りである。《大建設の歌》：伊藤武雄、《母の歌》：加古三枝子、《旅人》：木下保、《春の唄》：女声合唱、《国に誓ふ》：澤崎定之、《白百合》：女声合唱、《日の出島》：男声合唱、《乙女の歌》：藤島紀久子。

²⁵⁵ 先行研究によれば、当時の儀式や行事には宗教的性格や天皇制イデオロギーが反映されていた（山本・今野 1987）。

この作品は、1931年7月17日に「文部省翻刻認可」を得て、同年8月に山海堂出版部から楽譜が発行された²⁵⁶。

楽譜の表紙には、文部大臣官房体育課による「体育運動歌」の説明が付されている。体育運動に伴う「純真なる精神」や「剛健なる気宇」を高め、「国民の意気を宣揚」するために撰定された。体育運動にかんする「集合行進」や「海外遠征」などにも広く利用するように促している。

《体育運動歌》は、第1から第3まで、全部で3曲ある。いずれも歌詞は「文部省撰歌」とされ、作曲は「東京音楽学校」名義である。楽譜には、ピアノ伴奏と単旋律が掲載されている。

体育運動歌第1には、《栄えゆく》という曲名がついている。G-dur、4分の4拍子の澁刺たる曲である。伴奏部分の随所に現れる付点音符が歌の勢いを加速させる。第2曲目には《高鳴る血潮》という名称がつけられている。C dur、4分の3拍子で、旋律には和声構成音が多く用いられているため、歌いやすい曲である。伴奏の低音は終始4分音符を刻んでいるため、力強さが感じられる。体育運動歌第3は、《若き者》である。B dur、4分の2拍子で、第1から第3まで調性と拍子を変えて作曲されたものと考えられる。《若き者》は伴奏にスタッカートや短い音価がちりばめられているため、軽快な音楽となっている。

このように、《体育運動歌》には、音価やリズムにより力強さや軽快さが付与された。音楽知育、徳育、体育を三育として重視したのは伊澤修二であったが、国民の意気宣揚のために体育と音楽を連携させる試みは、明治期から戦前・戦中期まで継続していた。

先行研究のなかには、《国民保険体操伴奏曲》にかんする記述が見受けられる（渡辺2008:106-108）。「国民保険体操」はラジオ体操のことで、伴奏音楽は1928年から用いられた。《国民保険体操伴奏曲》のうち、〈其の一〉は福井直秋が作った曲で、〈其の二〉、〈其の三〉は東京音楽学校作曲となっている²⁵⁷。

体育や体操は、「身体づくり」を目指すものであり、ひいては「国民づくり」の一環として重要な位置を占めていた。近代における体育は、富国強兵や国民統制において必要とされた人材養成の意味を帯びていたのである。先に挙げた《体育運動歌》の楽譜に記載された文部大臣官房体育課の説明に照らすと、この《体育運動歌》も身体的・精神的な国民形成のた

²⁵⁶ 1932年に日本青年館から発行された『青年歌謡集』にも収録された。

²⁵⁷ 楽譜の演奏法解説が橋本國彦によって書かれていることから、《国民保険体操伴奏曲》〈其の二〉、〈其の三〉は、橋本が作曲したものと推定されている（渡辺2010:108）。

めのツールという一面が明らかとなる。

本項では、《体育運動歌》のように、文部省の認可を受けて行事などで利用されていく東京音楽学校の作曲作品もあったことを確認したが、これは校歌や唱歌とは異なる場面で広く教育や啓蒙のために活用されていた歌曲の一事例として理解することができる。一方で、校歌や唱歌と同様に、国家形成へと連なる側面をも持ち合わせていたのである。

第3節 歌曲集『音楽』の作品傾向と歴史的位置

本節では、1930年代の東京音楽学校における創作実践を考察するうえで重要な『音楽』について論じる。『音楽』は、乗杉嘉壽が編纂した女子中等教育²⁵⁸のための唱歌集である。全5巻が1937年（昭和12）年に帝国書院より発行された²⁵⁹。当時の中等教育の修業年限が5年と定められていたことから、各学年用として5冊が編まれた。

『音楽』は主として女学生を対象としたもので、翌年には男子学生用の『中等音楽』が発行された。『中等音楽』の作詞者・作曲者が全て男性であるのに対し、『音楽』では、女性の作品が多く見受けられる。これは教育の受け手を念頭において唱歌集が編まれたためと考えられる。本論文では、重要性の高い『音楽』に焦点を絞る。

『音楽』が注目に値する理由は、次の4点から説明することができる。①当時の東京音楽学校教員及び同校作曲専攻学生らがこぞって参加し、多様な作品が掲載された。②全楽曲が日本人作品であり、新作が多く採用された。③学校音楽の領域を越えて社会性をも獲得しようという企図のもとで編まれた。④乗杉嘉壽による編纂が批判の対象となり、大いに議論を呼んだ。

本節では、編集意図、発行後の反響といった異なる角度から『音楽』を検討すると同時に、この唱歌集に掲載された作品の傾向や特徴を明らかにする。従来の研究で『音楽』の作品内容を精査した論述は見受けられない。本論文では、『音楽』にかんして、編集記録の調査や収録作品の分析から明らかになったことを詳述する。

²⁵⁸ 高等女学校は、1895（明治28）年の「高等女学校規程」の発令により、男子の（旧制）中学校と同種の教育機関として確立された。『音楽』発行当時の中学校および高等女学校は、入学資格が尋常小学校卒業以上と定められていた。

²⁵⁹ 『音楽 伴奏附』（全5巻）が1938年に発行された。歌曲の作曲者が自身の作品に伴奏を付けたのか、あるいは特定の数名が伴奏付けを担当したのかは明らかでない。なお、本論文では1937年の『音楽』を対象に論述する。

第1項 『音楽』について

『音楽』は全5巻から成り、楽譜が掲載された作品数は170曲にのぼる。第1巻に43曲、第2巻に43曲、第3巻に38曲、第4巻に36曲、第5巻に21曲がそれぞれ収録されている。ここに記した数字の上では、各巻の曲数を合わせると183曲あるように見えるが、『国旗掲揚の歌』、『日本青年の歌』²⁶⁰は全巻通じて掲載され、『蛍の光』が第1巻から第3巻に、『仰げば尊し』が第4巻と第5巻に収められていることから、重複する曲目を除いた全5巻の収録作品総数は、170曲である。

『音楽』が編まれた背景には、師範学校にかんする法令改正があった。1931年1月に文部省令第1号により「師範学校規程」が改正され、3月には文部省訓令第7号により「師範学校教授要目」が改められた²⁶¹。音楽の授業時数は、第1・2学年が各2時間、第3～5学年は各1時間と規定された。1932年2月には、東京音楽学校で「師範学校音楽教員協議会」が開催された²⁶²。こうしたなかで、乗杉は、師範学校、女学校用の音楽教科書作成の必要性を感じ、『音楽』編纂に乗り出す。

冒頭の「はしがき」によると、『音楽』は、文部省の音楽教授要目に準拠し、師範学校、高等女学校、実業女学校の音楽教科用として編纂された。女学校で使用される機会が多いと見込まれたため、各巻に掲載されている挿絵も女性や楽器を描いたものとなっている（【表4-1】参照）。『音楽』の表紙は正倉院御物の蜀江錦を写したもので、題字は宋版『大唐西域記』の文字による（【写真4-1】参照）。編者である乗杉嘉壽は、「日本精神の高調」（乗杉 1938：

²⁶⁰ 《国旗掲揚の歌》と《日本青年の歌》は、共に『音楽』の編者・乗杉嘉壽が作詞した既発表曲である。《国旗掲揚の歌》については前節でも述べたが、下總皖一により曲が付けられ、1936年、日本音楽協会主催の「第4回音楽週間」で演奏された。《日本青年の歌》は1937年7月に発表された。

²⁶¹ 『師範教育関係法令の沿革』文部省教育調査、1938年、546～611頁を参照した。規程改正により、本科第2部の修業年限が2年となり、基本科目・増課科目が設けられたが、音楽の授業時数は増加されず、「音楽教師たちの不満が日本教育音楽協会設立の引き金」となった（鈴木 2005:45）。教授要目については、1937年3月にも改正されている。

²⁶² 日本教育音楽協会の主催による。文部省の学務局長らと教員、訓導ら100名ほどが集い、師範学校における音楽の授業について、時間数や教育内容について話し合われた。

『同声会報』第180号には乗杉嘉壽が開会辞や講演をし、声楽科教員 H. ヴーハーペニヒ Hermann Wucherpfenni (1884～1969) の独唱や学友会演奏会の鑑賞があったこと、182号 (1932年) 34頁には協議会の時間割が掲載されている。

13) を唱え、外国からの借りものを日本人として消化する重要性を認識しており、その根本姿勢が表紙、装幀、挿絵などにも反映されている。

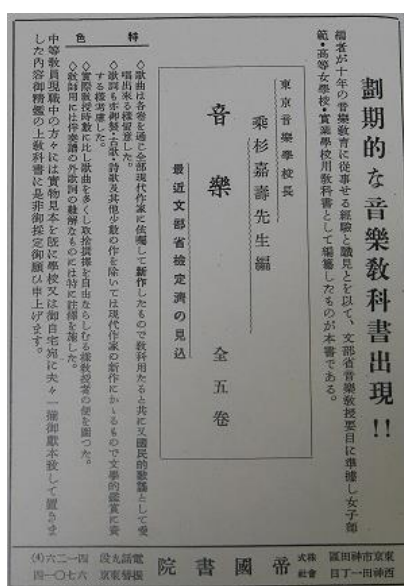
【表 4-1：『音楽』の作品数、挿絵、価格】

巻	収録作品数	挿絵(作者/作品名)	記載価格
1巻	43曲	和田香苗/少女	壹圓五銭
2巻	43曲	南薫造/練習曲	壹圓五銭
3巻	38曲	藤島武二/天平のおもかげ	壹圓五銭
4巻	36曲	藤原隆能/源氏物語絵巻	壹圓
5巻	21曲	恵心僧都/二十五菩薩来迎図	九拾五銭

【写真 4-1：『音楽』表紙】



【写真 4-2：『同声会報』に掲載された『音楽』の広告】



『音楽』は 1937 年に出版され、翌年の 5 月から 10 月の『同声会報』には、「画期的な音楽教科書出現」という大見出しで広告が出され続けた（【写真 4-2】参照）。広告では、その性質上、『音楽』の画期的で特色ある点が殊に強調されている。しかし実際に、編者である乗杉の意気込みも大きなものであった。乗杉の方針については、次項で記述する。

第2項 発行意図

本項では、まず『音楽』の特徴について概説し、続いて乗杉嘉壽が本書を発行するにあたり意図していたことを確認する。

『音楽』巻頭に貼付された紙面（教科書変更届出書式）に記載された『音楽』の特徴は次の通りである。ほぼ全て新作で女子向の教材が精選されていること、教材が豊富であるから選択の自由があること、修身、公民、国語など諸学科目と関連して教授の効果を一層あげ得ること、国民的自覚を強からしめ、且つ音楽教育を完うし得るものであることが明記されている。

教科書の「はしがき」に眼を転じると、「実際教授時数に比して歌曲を多くしたのは、各地の事情並に教授者の便を考へて、取捨選択を自由ならしめたものである」と明記されている。さらに『音楽』が、「教科用たると共に又国民的歌謡として一般の人々にも愛唱」されることを目指している旨も記載されている。

これらの方針に色濃く反映されているのが、編者である乗杉嘉壽の理念である。第1章第4節で述べたように、伊澤修二を敬慕し、明治期の音楽取調掛（東京音楽学校）建学の精神を具現化しようと努めた人物こそ、乗杉校長であった。『音楽』編纂について乗杉が述べた文章を見ると、創立当初に掲げられた伊澤の国楽創成を達成するために東京音楽学校が邁進してきたという記述があり、『小学唱歌集』や『中等唱歌』をその文脈に位置づけ、「従来等閑に附せられてゐた中等教育方面に対し時代に即した新教材を提供し、従来の欠陥を補足しこの方面の進展を期せんとして今回の『音楽』編纂を計画した」と記されている（乗杉 1938:10-11）。

乗杉は、学校の「社会化」を目指していた。社会教育論に裏打ちされた乗杉の理念は、学校を「実際化」²⁶³し、「地域社会国家に役立つ人材を養成する教育」へと展開されてゆく（橋本 2008:111）。乗杉が社会教育論に言及した記述²⁶⁴を参照すると、学校を「社会化」するという目標は、二つの意味合いを含んでいたと考えられる。一つは、知識を実践へと活かす

²⁶³ 乗杉は欧米視察を経て「教育の実際化」を自説の論点の一つとするようになった。例えば『小学校——初等教育研究雑誌』第28巻第7号（東京：同文館、1919年12月、3～6頁）に掲載された「教育の実際化」では、「理論的に整備された」乗杉の論説が提示されており、「学校教育の実際化」について「教材の実際化」、「学習法の実際化」、「教員の修養」という三つの側面から説明がなされている（松田 2000:8）。

²⁶⁴ 乗杉の社会教育論は、音楽教育雑誌や『同声会報』、遺文集などに見ることができる。

道筋をつけること、つまり学校の延長線上に社会を置くという構図である。もう一つは、学校を社会的に機能させていくために国家と連携した学校運営の認識である。

こうした乗杉の教育理念は、『音楽』の編集において、修身などの諸学科目との関連付けや「国民的自覚」の強化、一般に愛唱される歌への志向というかたちで結晶化した。

第3項 編集経緯

『音楽』の編集経緯については、先行研究や『東京芸術大学百年史』等の学校史料にも全く記載がなく、これまで詳細が不明であった。しかし今回、東京芸術大学アーカイブセンター大学史史料室所蔵資料を調査した結果、『音楽』の編集経緯が記録された1冊の和綴じの資料を発見した。この冊子は、もともと教務関係公文書²⁶⁵として取り扱われていたもので、資料番号はX394、体裁は、縦24.9cm、横16.8cmの4つ穴、右開きである。他に『音楽』が編まれた過程を伝える資料は未見であるため、これは本書の編集の具体的内容を探究する上で貴重な資料であると考えられる。本項では、この資料を典拠として『音楽』が編集された過程および作詞や作曲に希求された要件について明らかにしていく。

何も記入されていない表紙をめくると、最初の頁に「昭和12年2月／高等女学校音楽教科書編纂記録」というペン書きが確認できる。続いて頁を繰ると、「委員」として7名の氏名が記載されていた。下總皖一、細川碧、風巻景次郎、馨寿夫、妹尾幹、吉田辰雄の名前が列挙されている他、空いたスペースには、異なる筆致で「橋本國彦」の文字が書き足されている。編集開始当初、橋本は委員会に加入していなかった。橋本が初めて参加したのは、第1回委員会より約1ヶ月半後に開催された第9回委員会である。

編纂記録が綴られた冊子を読み進めていくと、前記の委員たちが委員会を開いて協議事項の検討を重ねていたことがわかる。1937（昭和12）年2月27日に開催された第1回委員会において、毎週1度火曜日に委員会を開催することが取り決められた。翌週、3月2日には第2回委員会が開かれ、「各学年別歌曲配当」をまとめた表が作成される。表には、第1学年から第5学年まで、「洋楽ヨリ抜粋」、「既作ノ分」、「新作スベキモノ」という3つの項目があり、それぞれの曲数が記入されている。ここで教科書掲載曲数が第1学年から順

²⁶⁵ 2005～2007年度に実施された科学研究費助成事業『近代日本における音楽専門教育の成立と展開』（研究代表者：大角欣矢）において資料名が一覧化された。

に40曲、35曲、28曲、25曲、20曲と設定された²⁶⁶。曲数の下欄には「一週ノ時間数」として、第1・2学年が2時間、第3・4学年が1時間、第5学年は課外と記されており、掲載曲数を各学年の授業時間数に対応させていたことは明白である。

第2回委員会では、『音楽』編集にあたり、「参考資料」を収集する方針が確認された。「参考資料」として記載されているものは、女子中等教育用の歌曲集や唱歌集である。例えば、田辺尚雄の『女子教育楽曲教科書』、長坂好子の『女子中等音楽教科書』の他、新響社の『新選芸術唱歌』や『教育音楽』第11巻第11号所収の「高等女学校に於る優良唱歌教材の調査」などが挙げられている。

3月9日の第3回委員会では、歌詞選択のために詩集を入手することが申し合わされた。編集記録には、「珊瑚集 永井荷風／月下の一群 堀口大學／どんたく 竹久夢二」というように、詩集と詩人の名前が数多く列挙されている。

1週間後に開かれた第4回委員会には、全委員に加えて守屋美智雄²⁶⁷も参加した。この日の委員会でも前回に続き、歌詞の選択について話し合われている。芳賀矢一の『女子新国文』や藤村作の『女子大日本読本』など、高等女学校用の国文教科書なども収集することとなった。

第5回委員会では、収集した詩集から歌詞を選択する作業へと入っていった。『万葉集』、『古今和歌集』、『金槐和歌集』といった古歌や、『西條八十詩集』、『上田敏詩集』など当時活躍していた詩人の作品の中から歌詞が選ばれた。また、編集記録には、「修身 国語 歴史の諸教科書中ヨリ適切ナル題材選択ニツキ協議セリ」という文言が記入されている。他教科と唱歌との関連付けは明治期から既に実施されていたが、『音楽』においても、教訓や道徳など精神修養を想定した音楽教育が根底に置かれていた。

3月末から4月上旬にかけて開催された第6回、7回、8回委員会では、曲をつけるべき歌詞が決定されていった。『現代詩人全集』に掲載された北原白秋の詩からは「蝸」、「海雀」、「白鷺」、「早春」、「泉石」を選んだというように、編纂記録冊子には、出典、詩人、詩のタイトルが逐一記載されている。

第9回委員会は4月12日に実施された。この日から橋本國彦が参入している。第9回委員会での協議内容は、選択済みの詩を再検討することと、各詩の学年別に割り当てていくことで、1週間後の第10回委員会でも同様の審議があった。学年配当が決定したのは、4月

²⁶⁶ 本論文180頁で述べたように、最終的な曲数は当初の予定より多くなった。

²⁶⁷ 地理、地図の編集、補訂を行った。

26日の第11回委員会である。学年のみならず、1～3学期の割り振りも実施され、表にまとめられた。

3日後には早くも第12回委員会となる。委員会は、4月29日、天長節の式典後に開催された。詩と曲を誰に依頼するか、著作権や謝金、予算の状況など、これまでよりも具体的な内容を協議している。続く第13回委員会では、新作や転作の依頼件数などについて話し合われた。この2回の委員会での審議事項を記録した文章のなかには、「別紙ノ通り」という文言が見受けられるが、「別紙」は現時点で所在が確認できない。

第14回委員会で、作歌作曲依頼が決定した。編纂記録には、担当者の名前、作品名、学年配当などが、小さな字でぎっしりと書き込まれている。追記したとみられる余白部分への記入や赤鉛筆による訂正等から、後に審議を重ねる中で変更がなされていたと推察できる。第15回委員会の記録には、追加決定された依頼内容が記されている。

委員会に数字が付されているのは第15回までとなっており、以後は、日付および協議や作業の内容のみが記入されている。

5月22日には、編集委員のうち、馨寿夫、妹尾幹、吉田辰雄がそれぞれ手分けして作歌依頼訪問に赴いている。訪問を終えて18時に3人が集合し、1時間程度打ち合わせをした。編纂記録には、柳原白蓮、長谷川時雨、川端康成などの氏名が記され、丸印が付されていることから、各個人宅への訪問を実行したと考えられる。今井邦子のように、ペン書きの上から赤線がひかれ、「病気」と付記されている例もあり、依頼を希望したものの実現しなかった場合もあったようである。

『音楽』の編集では、歌詞の選択・決定が先行して進められていた。しかし5月25日には、詩だけではなく曲も含めて、創作および編集の方針が協議された。「指導精神」、「歌詞」、「作曲」、「題材」という項目ごとに、決定事項が記録されている。記述内容は、『音楽』がどのような作品を求めていたのかを示している。「指導精神」の項目には、自然や人生を現実的かつ具体的に把握する精神を養成することが挙げられている。記載内容から、主観的、個人的、感傷的ではなく、客観的、社会的、集団的な生活態度こそ望ましいと考えられていたことがわかる。「新鮮ナル感覚、典雅ナル情緒、高邁ナル理知」を養うことも方針の一つであった。歌詞として想定されていたのは、西洋の古典曲につける訳詞や日本古典²⁶⁸、国民歌謡風のもの、女学生の生活に即したもの、新規的題材の訳詞であった。また、作曲につい

²⁶⁸ 編纂記録によれば、「雅楽、俗楽、民謡、俚謡、和歌、韻律的散文」を指している。

ては、西洋と日本、それぞれの「古典曲」と「現代曲」を含める旨が記されている。題材としては、自然、人文、風土、歴史、生活の各内容を取り入れる方針であった。

5月末から6月上旬にかけ、作歌の追加や訪問依頼が進められる。5月31日の記録には、福田正夫²⁶⁹の推薦があったため、高村光太郎、萩原朔太郎、吉田一穂を新たに追加することになったという記載がある。

6月12日以降は、歌詞選択、新たな詩曲の依頼と並行して、依頼済みの作品の受理が始まった。曲の提出が最も早かったのは松本民之助であった。6月15日の記録によれば、琴唄や長唄の掲載も視野に入れられていたようである²⁷⁰。6月19日時点で、129曲の詩が既に依頼済みであり、81曲が「第二次新作歌作曲」の扱いとなっている。7月2日の記録には、「第二期、右作曲締切ハ七月三十一日也」とある。つまり、6月末から「第一期」の詩曲が受理され始め、「第二期」の新たな依頼が行われていたことになる。7月2日には追加分の依頼状が発送されている。7月10日になると、7名の作歌者と7名の作曲家に督促状が発送された。「第二期」の締切までは約20日あることを考え合わせると、この日の督促は「第一期」の依頼者に対するものであろうと推察される。

7月20日の記録には、5名に新たな作曲依頼をしたことその他、『音楽』発行に向けた具体的な協議があったことが綴られている。体裁を「菊版、横組、オフセット」にすることや、版下は三谷熊次、校正は西川潤一、清水脩に依頼することが決まった。また、楽譜の表記方法についても申し合わせをした。ブレスは“V”記号で示すこと、発想記号や速度記号は日本語で記すことで統一を期している。また、スラーを「文部省著作曲集ノ例」に基づき記載することや、「前奏、間奏、後奏ハ主要旋律ヲ体裁ヨクカク」といった決議もなされた。さらに、音符の大きさに関して、『新訂尋常小学唱歌』を標準とするなど、出版にあたり楽譜表記を念入りに確認した。

既に受理した詩曲の作者に対し、8月7日²⁷¹に、謝金が支払われた。「謝礼別表ノ通り夫々

²⁶⁹ 福田正夫（1893～1952）は、神奈川師範学校を卒業し、小学校教員も務めた詩人である。第一詩集『農民の言葉』を出版後、雑誌『民衆』の創刊に参加した。

²⁷⁰ 6月15日の記録をみると、《桃の節句》（勝承夫作歌、長谷川良夫作曲）や《時雨の頃》（飯田亀代司作歌、木下保作曲）など実際に『音楽』へ掲載された作品名が記載されており、「尚他ニ／琴唄トシテ／花づくし（枕草紙）／春の歌（徒然草）／春はさかりに（徒然草）／明け行く空は（源氏物語）／長唄トシテ／故郷の花（平家物語）／紀伊路行（太平記）／ヲ選定セリ」と記されている。

²⁷¹ 8月25日と9月16日にも謝金は発送されている。

送附セリ」とあることから、金額等は別途記載されていた可能性が高い。謝金にかんして、校歌の依頼作曲において設定されていた謝金が30～50円程度であったことは、第4章第1節で既に述べた。また、5年前に東京音楽学校から発行された『新歌曲』の編纂時には、新作を提供した北原白秋や西條八十などに謝金50円が支払われている（三枝 2010:108）。そのため、『音楽』の謝礼について記載された「別表」は現時点で確認できないが、先例から50円程度であったと推察される。

『音楽』編纂作業では、続々と新作詩曲が提出される中で、9月3日に「作歌並ニ作曲依頼ノ最後の催促状」が発送された。記録によると、この日に発送された催促状は21通である。

9月11日には委員会が開かれ、全委員が出席した。この日は西川潤一と清水脩も同席し、西川は写譜、清水は歌詞の清書を確認した。9月21日には清書作業が完了し、翌日には守屋美智雄、三谷熊次²⁷²が来校して下總、馨、吉田らと浄写にかんする打ち合わせをした。守屋と三谷は9月25日に再度来校して、版下見本を提示した。これを基に教科書の大きさを協議し、「四六倍半及ビ菊版ノ中間ノ大キサ」にすることが決定した。

9月29日には、全委員と西川、三谷、守屋、清水という顔ぶれで、いわば『音楽』編集発行に関係した全員による会議が開かれた。各曲の学年配当を確認し、追加分として新たに作歌作曲を依頼することが決まった。渡鏡子から《あるばむ》を受理したという9月30日の記録が最後のページである。

ここまで、1冊の編集記録を追跡してきた。記載内容が途中で終わっているようにも見受けられ、2冊目の記録ノートがある可能性は否定できないが、資料名として『音楽』もしくは高等女学校教科書編纂記録を冠したものは未見である。

1937年2月に書き起こされた編集記録は、委員の氏名に始まり、委員会での協議事項がつぶさに綴られていた。ただし、冊子を見る限りでは、『音楽』編纂を指揮していた乗杉嘉壽の関与は明らかでない。『音楽』発行の7年前に東京音楽学校で編纂された『新歌曲』にかんしては、第1回会議が校長室で開催され、乗杉から青年男女に適した歌曲集を編纂する旨が告げられている²⁷³。『音楽』編纂に乗杉がどのように関わったのかを伝える学校史料は見られないが、作曲者への依頼などを行っていた可能性が指摘できる²⁷⁴。

²⁷² 三谷は楽譜浄写所の担当者であった。

²⁷³ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、773頁。

²⁷⁴ 『音楽』掲載曲である柏木俊夫の《初秋》の自筆譜には、「東京音楽校長乗杉嘉壽氏の

なお、本項で述べた『音楽』の編集経緯が記録された資料にかんしては、委員会開催日程や協議事項を表にまとめ、附録として提出する。

第4項 東京音楽学校による唱歌集編纂実績

『音楽』の歴史的位置を考察するにあたり、本項では、東京音楽学校が明治期から昭和期に編んだ中等教育用の唱歌集について述べる。

明治以降、東京音楽学校が編集した中等教育に関する歌曲集として、『中等唱歌集』（1889年）、『中学唱歌』（1901年）、『中等唱歌』（1909年）を挙げることができる。

我が国最初の中学校の音楽教科書である『中等唱歌集』は、1889（明治22）年に編まれた。この唱歌集には18曲が掲載された。後に儀式唱歌として選定される《君が代》《紀元節》も収録されている。この唱歌集により、《埴生の宿》や《楽しき我が家》が初めて日本に紹介された。

『中学唱歌』が世に出たのは、「中学校令施行規則」発令直後にあたる1901（明治34）年のことである。38曲の単音唱歌が収録された。『中学唱歌』には、外国曲に日本語が付されている曲も多くみられるが、滝廉太郎の作曲作品《荒城の月》や《箱根八里》が掲載された点はとりわけ注目される。

『中等唱歌』は、『中学唱歌』刊行からわずか8年後の1909（明治42年）に出版された。『中学唱歌』が中学生のみを対象としていたのに対し、『中等唱歌』は、師範学校、中学校、高等女学校の教科用として編纂された。伴奏付きであった点も重要である。编者としてA. ユンケルやH. ヴェルクマイスターが参加した。作成を主導したのは、鳥居枕、島崎赤太郎、乙骨三郎らである。30曲が収録されているが、ロッシーニの歌劇《ウィリアム・テル》中の〈Come, Love, in my Boat〉を編曲した《湖上の月》やドイツ民謡に日本語歌詞を付した《胡蝶》などが含まれており、全て日本人による新作というわけではない。

次に、昭和期に刊行された『新歌曲』に視点を移す。『音楽』の特徴や編集経緯を検討する際には『新歌曲』との比較考察が有効な手立てとなるであろう。1931（昭和6）年、東京

依嘱により止むなく之を作曲す／1937.9.6」とある。「止むなく」の真意は定かでないが、作曲するよう強く要請されたということか、もしくは、柏木の乗杉への不信感がはたらいていたとも考えられる。1936年2月11日付けの柏木の日記には、乗杉宅への訪問時に、居留守を使われた憤りが記されている。

音楽学校唱歌編纂掛²⁷⁵により編まれたのが『新歌曲』である。緒言によると、『新歌曲』は「高雅な歌曲殊に諸学校及び一般青年子女用歌曲の作成の要望」に応えるべく作成された。『音楽』と『新歌曲』は、共に1930年代に発行されており、編集や作成に携わった人々が重複している。『音楽』の編集記録を第3項で追跡したが、『新歌曲』にかんしては、「唱歌編纂掛作曲部委員会記事」が残されている²⁷⁶。

『新歌曲』に収録されたのは、全10曲であった。その中で『音楽』に流用された作品は1曲もみられない。ただし、作者の重複を確認することができる。『新歌曲』に参加した詩人9人のうち4人は『音楽』でも名前が挙がっている。また、『新歌曲』に作品を寄せた作曲者は、岡野貞一、片山穎太郎、成田為三、信時潔、橋本國彦、船橋栄吉の6人で、船橋以外は『音楽』でも作曲に従事した²⁷⁷。

先行研究では、『新歌曲』収録曲に関して「日本伝統音楽の旋法をあえて用いることなく、西洋音楽の書法に基づいて作曲されている点は注目される」(三枝 2010: 115-116)と述べられており、作曲者らは「比較的自由に芸術歌曲の創作ができたと思われる」(三枝 2010: 108)という指摘がある。『音楽』でも、『新歌曲』の方針のうち引き継がれた部分が多いと考えられる。しかし、『新歌曲』の収録作品は10曲であったのに対し、『音楽』は170曲となり、作品数は格段に増えた。『音楽』の作品は多様性に満ち、『新歌曲』ではみられなかった民謡音階や日本の伝統音楽の旋法を用いた作品も含まれる結果となった。

乗杉嘉壽によると、『新歌曲』は「学校名なりし為に、袷を着けた様で普及力少なく」当初予定していた続刊は出なかったが、彼の懸案は「今日『音楽』として現れたのであつて、宿望はここに達せられ余の社会へ対する責務の一端はここに遂げられた」(乗杉 1938: 13)とされている。つまり、乗杉にとって、『音楽』編纂は『新歌曲』の補完を目指すものであり、長年の「宿望」を果たす仕事でもあった。

第5項『音楽』に対する批判

1938(昭和13)年、『音楽評論』に『音楽』への批判記事が掲載された。本項では、渡

²⁷⁵ 1907(明治40)年、文部省によって東京音楽学校内に設置された。

²⁷⁶ 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、772~784頁に掲載されている。

²⁷⁷ 船橋栄吉は1932(昭和7)年に逝去した。そのため、1937年編集・発行の『音楽』には関与していない。

鏡子と奥津雅延の二人から提出された批判に基づき、『音楽』を巡って交わされた議論について検証する。

批判論考を掲げた二人は、いずれも東京音楽学校で片山穎太郎に師事していた。先に一石を投じたのは渡鏡子である。渡は「評論、翻訳の分野で名高い」（辻 1999:305）と指摘されているように、『音楽評論』への投稿文でも鋭い洞察力と強い語調が目を引き。「音楽的に素人の校長が教科書を編纂して自分の世話した中等教員を利用しようとしたやり方に憤慨した片山氏の犠牲的行為によって、その害毒が全国的に拡がる前に阻止されたのである」（渡 1938 : 48）という記述は、片山穎太郎の東京音楽学校辞職に言及したものである。

1928年より音楽学校で教員を務めていた片山は、文部省の教科書検定委員の一人として、乗杉が編んだ『音楽』の検定を一度却下した²⁷⁸ために乗杉校長と衝突し、音楽学校を去った。『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻の1628頁に掲載されている在職年表のうち、片山の項目を参照すると、1938年9月9日から1946年8月31日まで、実線ではなく点線が記されている²⁷⁹。渡が述べているように、在職年表から確認できる片山の不在は、まさに本節で注目した『音楽』に端を発するものであった。

片山の辞職と『音楽』の検定をめぐる問題は、1938年9月22日から24日にわたって『中外商業新報』で連日大きく報じられた。9月22日の朝刊第11面には、「新秋の楽壇に突如旋風捲起る／上野音楽学校に学制改革の叫び／片山教授の免官に口火」という見出しで、乗杉と片山の写真も掲載されている。小見出しに「問題の始まりは乗杉校長の著『音楽』」とある。記事には、騒動のあらましが概説されている他、辞表提出に至った経緯を述べた片山の談話と、自分は私情を挟んでいないと主張する乗杉の談話も掲載された。翌日の『中外商業新報』夕刊第2面では、「音楽学校長は音楽家の手に」という烽火があがっていることを伝えている。さらに9月24日の朝刊第11面で、乗杉の排斥や改革を求める動きに対して、校長は強硬姿勢をみせていることが報じられた。

渡の執筆文に接した奥津雅延²⁸⁰もまた、『音楽評論』に乗杉と『音楽』を非難する文章を

²⁷⁸ 1938年10月7日には検定済みとなった（鈴木 2006:345）。

²⁷⁹ 片山穎太郎が東京音楽学校を離れていた期間は乗杉嘉壽の校長在職期と重なる。

²⁸⁰ 1938（昭和13）年に掲載された『音楽評論』の記事によると、奥津は「片山先生の教を受け、数年前上野を卒業して某地に職を奉ずる一女学校音楽教師」（奥津 1938 : 106）である。1938年から数年遡り、1928～1937年度までの『東京音楽学校一覧』を調査したが、予科、本科、研究科、甲種師範科、選科、いずれにも奥津の名前は見当たらなかった。奥津の記述によると「数年前上野を卒業」したことになるが、10年以上前に卒

寄せた。奥津は、女学校の教員を務めており、実際に現場で用いる教材という観点から『音楽』を批評している。「作曲者等が、我日本の女学校の音楽の平均したレベルはどの程度であるかと云ふ事に対して認識を欠」いていると述べ、「教材としての見地からは採用不可能な、徒に新奇な事を試みて居る様なものであつたり、或は単に音域が生徒の歌ひ得る範囲で書かれて居ると云ふのみで…」(奥津 1938:106) という見解を、奥津は示した。「徒に新奇な事を試みて居る様なもの」というのは、調性や拍子を次々に変じていく作品などを指していると考えられ、それに類するものとして【譜例 4-5】のような跳躍音程や変化音を多用した曲も挙げられよう。奥津の記述は「編者は、教育者として唯単に行政官であつて、実際家ではないので、前述の欠点は除くすべも無いでせう」(奥津 1938:107) と続いている。奥津は片山の指導を受け、寄稿文の冒頭でも師への「万腔の敬意」(奥津 1938:106) を表しており、やや主観的に乗杉を非難している一面もある。しかし、指摘内容は教育の現状に鑑みただものであるという点で、検討する意義が認められる。奥津の批判に対する再考も視野に入れながら、次項からは、『音楽』の作品内容について記述する。

【譜例 4-5：《山のあなた》²⁸¹第 10～21 小節】



業しているのかもしれない。あるいは奥津雅延が本名であるかという確証もない。

²⁸¹ 『音楽』第5巻所収。カール・ブッセ Carl Busse 原詩、上田敏訳、下總皖一作曲。

第6項『音楽』収録作品の概要

まず、詩と曲の作者について述べる。『音楽』収録作品の「作歌者」²⁸²には、東京音楽学校教員であった高野辰之や風巻景次郎の他、既に歌集を世に出し注目されていた長田恒雄、三木露風、与謝野晶子などの詩人が名を連ねている。最も多く作品が掲載されているのは飯田亀代司で、13曲の作歌者となっている。次いで北原白秋が11曲、西條八十が9曲を寄せている。明治天皇の御製や柿本人麻呂、良寛等の古歌も含まれているが、その数はわずかである。『音楽』の「はしがき」において、歌詞は「文学的鑑賞にも資するように」考慮され、詞・曲共にほぼ「現代作家」による「新作」である点が強調されていた。

作曲は、『音楽』作成当時、東京音楽学校に務めていた教員と同校の生徒達が担当した。23曲（編曲を除く）の作品を手がけたのは下總皖一で、一人の作曲数としては最も多い。細川碧が20曲、橋本國彦が16曲を担当している。下總、細川、橋本の三人の作品が合計59曲あり、全体の35%を占める。東京音楽学校で作曲や音楽理論を教えていた教員としては、下總、細川、橋本の他、信時潔や片山穎太郎もそれぞれ作品を出している。所属のうちでは作曲を専門としない教員・生徒も含まれており、ヴァイオリンを教えていた鳥居ツナや声楽科の木下保、邦楽科の宮城道雄、学生のなかにはピアノ専攻で作曲科目を聴講していた山田和男（一雄）などの名前も確認できる。また、柏木俊夫、渡鏡子、西川潤一、長與恵美子といった東京音楽学校本科作曲部の第一期生、第二期生がいずれも参加している。『音楽』発行時、第一期生は研究科2年、第二期生は研究科1年に在籍していることが1937年度の『東京音楽学校一覽』で確認できる。学校組織としての作曲部としても、在学生個人にとっても、この『音楽』は最初の対外的な発表の場であったという点で注目できる。師範科の卒業生も多く作曲にあたっている。宮原禎次や長谷川良夫は師範科出身で、『音楽』作成時には既に教員としての経験も積んでいた。複数の作品を寄せた足羽章や松本民之助も、甲種師範科の卒業生であった。

近現代の我が国における唱歌教材の変遷に関して要約すると、①初めはほとんど外国曲に日本語の歌詞を付けたものを用い、②後に邦人の作曲を重んずる傾向がすこぶる盛んに

²⁸² 第2章第3節で述べたように、明治時代の東京音楽学校の演奏会では、声楽作品の多くが原語や訳詞でなく、日本語による新たな歌詞により歌われ、作詞は「作歌」と呼ばれることが多かった。『音楽』の目次にも「作歌者」と明記されている。本稿では作詞とほぼ同義で「作歌」の呼称を用いる。

なり、③さらにその両方を混用するようになった、という三段階が確認できる（井上1967:165）。『音楽』は、このうち第二段階の特徴を顕著に示すものとなっている。

第7項 楽曲内容

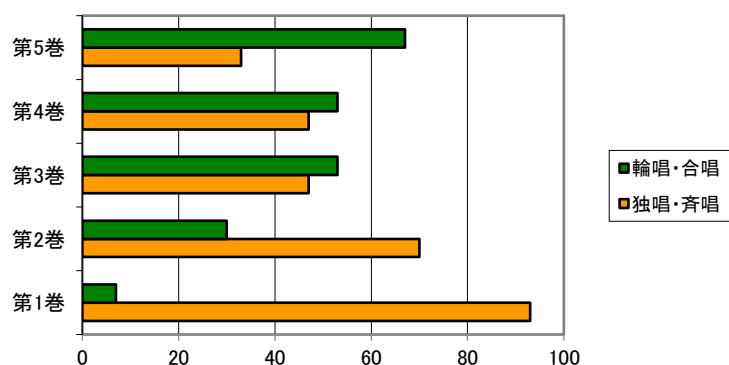
『音楽』所収作品の傾向を把握するために、編成、調性、拍子の各観点から掲載楽曲を分析する。ここでは、巻を追うごとに作品の難易度が高まっていくという仮説をたてたうえで、『音楽』における各曲の配置の意図的を検証する。

まず編成に着目する。第1巻から第5巻までの掲載作品には、独唱または斉唱の楽曲（以後Aと記載）と、輪唱および2部、3部、4部²⁸³の合唱編成の楽曲（本稿B）とがある。

各巻の編成の割合は【グラフ4-1】にまとめた。

【グラフ4-1：『音楽』掲載作品の楽曲編成】

（横軸：パーセンテージ）



	第1巻	第2巻	第3巻	第4巻	第5巻
独唱・斉唱	93	70	47	47	33
輪唱・合唱	7	30	53	53	67

第1巻に収録されているのは、独唱・斉唱歌が大半を占め、A対Bの割合比率は、93%対7%となっている。第1巻、第2巻では、BよりもAの割合が大きかったのに対し、第3巻で初めてその比率が逆転する。第4巻におけるAとBの割合は第3巻のそれとほぼ同じである。第5巻ではAとBの比率が33%対67%となる。Bの内訳は、2部合唱が5曲、3

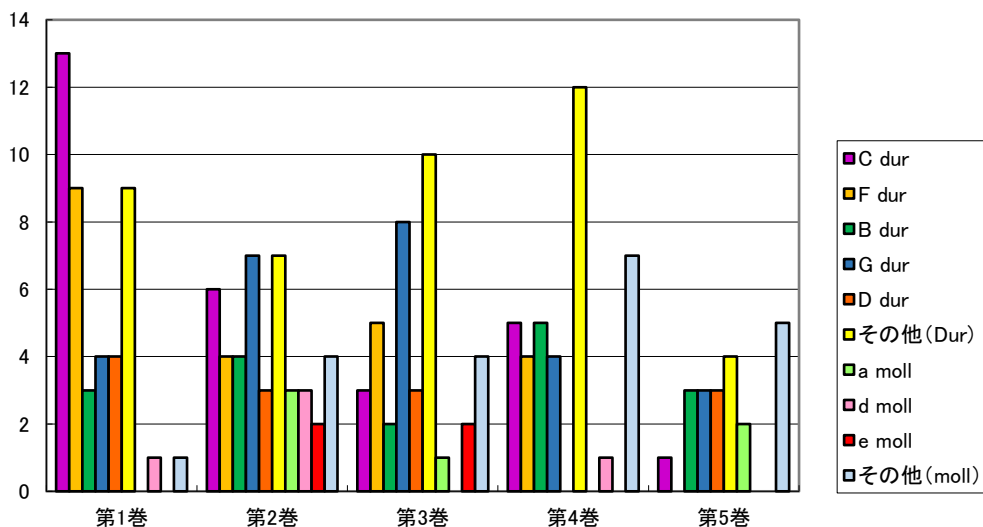
²⁸³合唱譜が掲載されている曲目について、本論文では、いずれも「合唱」編成の作品として扱う。「斉唱または3部合唱」、「独唱つき3部合唱」は、共に3部合唱に分類する。

部合唱が6曲、4部合唱が3曲となっている。4部合唱の作品は、全巻通して第5巻のみに現れる編成である。

以上から、巻を追うごとに輪唱・合唱曲が増加していく傾向が明白となった。

次は調性について検討する。各巻収録曲の調性は、【グラフ4-2】に示した。

【グラフ4-2：『音楽』掲載作品の楽曲編成】（縦軸は曲数）



調性 \ 掲載巻	第1巻	第2巻	第3巻	第4巻	第5巻
C dur	13	6	3	5	1
F dur	9	4	5	4	0
B dur	3	4	2	5	3
G dur	4	7	8	4	3
D dur	4	3	3	0	3
その他(Dur)	9	7	10	12	4
a moll	0	3	1	0	2
d moll	1	3	0	1	0
e moll	0	2	2	0	0
その他(moll)	1	4	4	7	5

第1巻で突出しているのはC durの多さである。しかし、C durやF durといった調号が零ないし一つの調性は、第1巻でこそ多くみられるものの巻を追うごとに減少し、4・5巻

では調号3つ以上の調性が増加する。また、全体として長調の比重が大きい、その割合は巻ごとに異なる。第1巻では短調が2曲のみで、その比率は5%に留まっていた。しかし第4巻では17%、第5巻では33%が短調である。第5巻にはb moll等調号の多い短調も含まれている。調号の数だけで歌唱の難易度を測ることはできないが、第1巻と第5巻とを比較すると、その傾向は明らかに異なる。

『音楽』掲載作品は、基本的に調性が明確である。ただし Dur や moll という西洋音階を基調としながら民謡音階や律音階の旋律を含む曲もみられ、日本の伝統音階のテトラコルド音型を用いつつ機能和声を添えた作品もある。第2巻5頁に掲載されている《今さら》は h-d-e のテトラコルドが多用されるが、和声は a moll のトニカ・ドミナントから始まっている（【譜例 4-6】参照）。第3巻に「参考用」²⁸⁴として掲載された《白鷺》は、宮城道雄の作品で、律音階が旋律にも伴奏にも適用されている（【譜例 4-7】参照）。譜例からも明らかであるように、《白鷺》は、1音節を延ばして装飾的に音高を変化させた生み字（メリスマ）が多用されている。

さらに、第1巻ではほぼみられなかった転調や借用和音が、第2巻以降増加していくことも指摘できる。先に挙げた【譜例 4-5】は、C dur であった旋律が、c moll へと移行する部分である。譜例中、E 音は半音下がって Es となり、c moll の色合いを帯びるが、すぐに転調せず Es 音は一度 E 音に戻り、その後再び c moll へと向かう。さらに第4巻所収の《自然の姿》（【譜例 4-8】）では、旋律部分の C dur から As dur へと動く転調や、随所で使用される借用和音が確認できる。

²⁸⁴ 第5巻には、やや難易度が高い4曲の作品が「参考用」として収録されている。4曲のうち1曲《打てや鼓》は、島崎藤村の新体詩に宮城道雄が作曲した作品である。東京音楽学校の教員・生徒の合奏演奏のために作られ、「生徒たちの演奏力を考慮してか、合奏各部の技巧はむしろ平易であるが、合奏全体としては非常に賑やかで華麗な効果をあげている」曲とされる（吉川・上参郷 1979:103-104）。

【譜例 4-6：《今さら》第 1～12 小節】

い と こ - い - ら

【譜例 4-7：《白鷺》第 8～13 小節】

その い - ら - は す

の ら - の は - を は み み

【譜例 4-8：《自然の姿》第 5～16 小節】

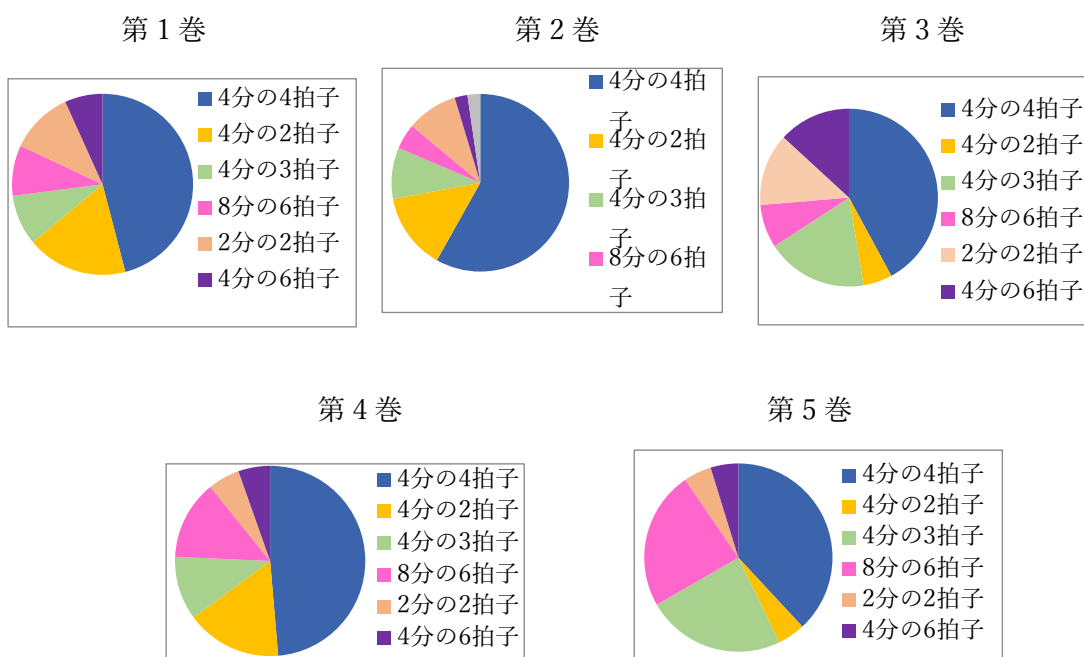
チ ウ - エ ス ガ - タ キ ミ - ミ ズ - ヤ イ
 ほ き - な る き - く き み - み ズ - や い
 ル ハ - カ キ ネ - ニ ヤ セ - テ サ - ク ハ

チ リン ニ リン サ キ イ デ テ タ
 - つけい い - つわ め を つ み て そ
 ナ ニ モ イ ロ カ ミ チ タ レ リ シ

ク - ミ ノ - ア ト ハ オ ホ - ハ レ ズ タ
 だ - て し - ほ こ り あ ら - は な り そ
 セ ノ ス - ガ タ ハ イ ズ - レ ニ ズ シ

続いて拍子に注目する。全 7 種類の拍子が用いられており、それぞれの拍子の作品数を表で示した（【グラフ 4-3】参照）。

【グラフ 4-3：『音楽』掲載作品の拍子】



全巻を通じて 4 分の 4 拍子、4 分の 2 拍子が多数を占めているが、第 4 巻、第 5 巻では 4 分の 3 拍子や 8 分の 6 拍子の割合が大きくなっている。

拍子を 2 拍子系と 3 拍子系にわけた場合、第 1 巻では 2 拍子系と 3 拍子系の比率は 74% 対 26%であった。しかし、第 4 巻では 3 拍子系が全体の 31%となり、さらに第 5 巻においては 52%に増加している。拍子のみから楽曲の難易度を判定することはできないが、2 拍子系より 3 拍子系の方が歌唱は困難になりがちである。例えば、昭和 22 年度版「学習指導要領」には、小学校低学年の唱歌教材で 4 分の 2 拍子、4 分の 4 拍子を多用し、高学年の教材で 4 分の 3 拍子を増やすことや、中学校教材で 3 拍子系の比率を高くすることが記されている。また、1949 年度検定済みの『中学音楽 1』（教育芸術社）の「指導上の注意」にも、歌唱教材の拍子は 4 分の 2 拍子及び 4 分の 4 拍子を中心として、相対的に 3 拍子の聴きわけ、歌いわけをできるように指導してゆく旨が記されている（丸山 2007:76 頁）。『音楽』の第 1 巻で 26%であった 3 拍子系が第 5 巻で 52%に増加していることは、収録曲の配列を考慮した結果の現れとみてよいであろう。

『音楽』には、各巻に変拍子の曲が収められていることも注目される。194 頁に挙げた【譜例 4-5】においても、変拍子が用いられていることは確認できる。他の収録作品の中には、2 拍子系と 3 拍子系の複数回にわたる変更がみられる曲や、単純拍子と混合拍子とを行き来するような曲もある。例えば、第 2 巻所収の《スキイ》（春山行夫作歌・山田和男作曲）では、8 分の 4 拍子で始まった曲が途中で 3 拍子に変わり、4 拍子から 3 拍子への変更を 5 回繰り返したのちに、3 拍子にて終曲を迎える（【譜例 4-9 参照】）。また、第 4 巻所収の《母を頌ふ》（西條八十作歌・下總皖一作曲）では、4 拍子から 5 拍子へ移り、再度 4 拍子へ戻るという構成をとっている。曲中での拍子を変更する理由は一様でないが、日本語歌詞の韻律への配慮が一つの大きな要因になっていると考えられる。

第 3 巻に掲載された《秋の通信》（勝承夫作歌・渡鏡子作曲）では、高低アクセントと共に拍子への配慮も窺われる（【譜例 4-10 参照】）。この作品は、2 分の 2 拍子と 2 分の 1 拍子を行き来しながら展開する。たびたび 2 分の 1 拍子が現れることの意味は、日本語の節や語感を活かす点から説明することができる。

【譜例 4-9：《スキイ》 第 16～28 小節】

かねがなる ゆきのはやしを
くぐりぬけ ひろいスロープ

【譜例 4-10：《秋の通信》 第 3～14 小節】

あねうえよ むらはあきなりかきくるみ
つぶらにみのりほほじろのむれもあそべり

第4節 歌曲をめぐる主要課題——日本的作曲と日本語歌唱

第4章では、作曲部の教員や学生による歌曲創作について述べてきたが、本節ではその背景にあった創作上の課題について考察する。日本人が西洋音楽をもとに創造的な活動をすることの意義と、そのなかで生じていた困難について検討してゆく。

日本的作曲と日本語歌唱は、1930年代の歌曲創作を考えるうえで不可避の問題である。この二つは、当時の東京音楽学校の教員や学生も直面せざるをえない問題で、楽壇の大きな関心事でもあった。例えば、柏木の自筆譜や覚書には、日本語の高低アクセントに関する問題と、「日本的・東洋的なもの」の取り扱いへの苦慮が綴られている。特に1930～40年代前半における創作活動では、柏木の関心がとりわけ旋律・旋法に向かっていたことも指摘できる。「Dur、mollに終始した独逸古典の重圧に漸く倦んだ自分の耳に故国の節回しの何と新鮮に又懐かしく響く事であらう。旋律の世界に於て、線の味はひに於て汲めども尽きぬ深き含蓄味を蔵すること到底 dur、mollの比ではない」²⁸⁵という言葉からも明らかであるように、柏木は「日本的・東洋的なもの」を希求していた。この作品および文章が書かれた時期を世界情勢と重ねてみると、折しも大東亜共栄圏の構想が浮上した1940年代である。しかし、柏木の日記や自筆資料をみる限り、政治的な意味合いは稀薄であり、あくまで「音楽的欲求」から「東洋的なもの」へ向かっていったと考えられる。

先に挙げた柏木の見解に類似した実感を、細川碧も抱いていた。音階について言及した文章の中で、細川は次のように記している。

日本独特な非常に柔らかな、繊細な、しかもつかみ所のない様な、象徴的なメロディーが、(支那式の多分に多い五声音階的のもの丈はさう云へぬかも知れませぬが)長音階短音階以外のものであり、その多くはドーリヤ調及びフリヂヤ調等の、ギリシヤ音階である事を知る時、其処に一寸考える点がある様に思ひます。即ち我々日本人は長短両音階の理論を充分に研究すると同時に、上述の伝統的に我々に血の中に流れてゐるメロディーの調、即ちドーリヤやフリヂヤ調の和声的理論をも如何うしても知らねばなりません。(細川 1936c:18)

²⁸⁵ 《中国歴朝閏秀詩抄》(1944年作曲)の自筆譜に記載された柏木の記述。《中国歴朝閏秀詩抄》については、後に詳述する。

このように、作曲家たちによる日本的なものや日本語への関心は、戦争の影響と、創作上の模索の両面から捉える必要がある。

第1項 日本の作曲をめぐる

「日本的なもの」という概念は、音楽のみならず各分野で繰り返し議論の対象とされてきた。しかし、時代により意味や解釈が大きく異なるうえ、その概念が指す内容は曖昧であることが多かった。

異文化と接触すると、自文化への意識が喚起される。そもそも我が国の文化形成が古来より他文化の受容と融合を繰り返してきたことを考えれば、「日本的なもの」が常に問われてきたことは、必然であったとすることができる。序論でも言及したように、音楽の種目・様式が前時代のものを塗り替え、乗り越えるかたちで形成されてきた西洋文化に対し、日本ではそれぞれが併存してきた。

ただし、「文化の創出」として、自民族の伝統を「発見」していくことは、近代のヨーロッパでも見られる事象であった。民謡や民話へ関心が集まったことも、文化を「創出」していくことに通じていた。

国家や文化が「つくられてきた」ことは、第1章から本論文を通して述べてきたことであるが、「日本的なもの」あるいは「ドイツ的なもの」といったそれぞれの国を表象するものは、戦争という国家間の衝突により決定的なものとなった。

そうした背景から、第二次世界大戦中には「日本的なもの」が結晶化された一面もあり、「伝統」の価値付けが積極的になされた。

「全国の梵鐘が回収され、溶解されて大砲に変えられていくのを見た」（秋山 1978:56）ような日本人にとっては、この「日本的なもの」が不信なものとして捉えられた。

戦後は「日本的なもの」という曖昧な概念は立脚点になり得ず、むしろ回避すべきものでさえあった。しかしながら、そこで欠落していったもの、顧みられなくなかったもののなかに重要な観点もあったということを本項で確認しておきたい。

とりわけ創作領域において「日本的なもの」はそれぞれが考えるべき課題であった。1930年代に議論された「日本的なもの」については、従来から検討されてきているが、本論文では特に、東京音楽学校の教員や学生の見解を詳細に吟味することにより、「日本的なもの」の究明がいかになされたのかについて新たな視点から述べていく。

①K. プリングスハイムと「日本的なもの」——1930年代の東京音楽学校での議論から

K. プリングスハイムが東京音楽学校の学生たちに対し、「日本的なもの」へ上滑りしないようにと忠告したことは、第2章第4節第4項で述べた。この提言は、示された時代や文脈の中で再考すれば、当時の文化状況に呼応したものであったとすることができる。昭和初期、「日本的なもの」に対する文化的関心が著しく高潮し、特に「日本的作曲」や「日本の和声」については複数の音楽関係者が議論をたたかわせた。学友会発行雑誌『音楽』第17号（1937年3月）でも「『日本的なるもの』の究明」というタイトルで特集が組まれた。記事冒頭に、複数の著者が一つの主題に対して執筆することは「初めての試み」であると記されている。

1930年代の楽壇で繰り広げられた音楽における「日本的なもの」を導火線とした論争については、複数の先行研究²⁸⁶で既に論じられている。ここで改めて論争の全貌を提示することやその是非を問うことはしないが、前項で取り上げたK. プリングスハイムが《管弦楽のための協奏曲》を発表し、「日本的作曲」をめぐる火種をまく結果となったことは確認しておきたい。《管弦楽のための協奏曲》はC dur、一楽章ソナタ形式の作品で、1934（昭和9）年に作曲された。翌年、作曲者自身の指揮で東京音楽学校管弦楽部によって初演されている。初演と同時に東京音楽学校から出版された《管弦楽のための協奏曲》の楽譜には、作曲者の言葉が掲載された。楽譜冒頭文には、本作品が「日本音楽の直感と伝統と又西欧音楽の形式と表現との正当なる且又未来ある総合化を目的とした試作」であることや、「交響乐的制作の第一主題は『日本的』である。即日本の半音程の無い五段音階の上を動いて居ります。それは日本的性質を有して居ります」といった記述がある。作曲者による記述は、乗杉嘉壽に向けて書かれた体裁で楽譜に印刷されている。

プリングスハイムの作品や言説に対し、山根銀二は「西歐的なものと日本的なもの『総合』といふことについて単なる作曲技巧上ではなく、もつと掘り下げた文化史的な意味にお

²⁸⁶ 小宮多美江「『日本的作曲』をめぐる論争」『近代日本と音楽』（あゆみ出版、1976年）、秋山邦晴「『日本的』なるものの虚構」1～6『音楽芸術』第36巻第5号～第12号（音楽之友社、1978年5月～12月）、西原稔「田中正平の〈日本和声〉の理論と〈日本的なもの〉の思想」『転換期の音楽——新世紀の音楽学フォーラム：角倉一朗先生古稀記念論文集』（音楽之友社、2002年）、熊澤彩子「アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲——1930年代の洋楽創作における『日本』」（博士論文、東京藝術大学、2009年）などがある。

ける問題がなほ残るのではないか」²⁸⁷と反駁した。それに対してプリングスハイムは『音楽研究』第1巻第2号（共益商社書店、1935年）に「日本の作曲家の運命的な一問題」（Eine Schicksalsfrage des japanischen Komponisten）を寄稿した。この記事を受けて、田中正平、箕作秋吉、清瀬保二、山根銀二らが各雑誌上で一斉にプリングスハイムを批判する²⁸⁸。プリングスハイムが攻撃を受けた理由は複数あったと考えられる。五音音階とその和声付けに関して、妥当性や理解の仕方、作曲上の方法などが問われたことは言うまでもない。音楽的な見地のみならず、外国人による「日本的」な表現の追求の限界、意義の所在、問題点なども露呈した。度々見受けられるプリングスハイムへの批判は、個人的な性格や能力、即ち語学力や翻訳の問題も介在し、事態をいっそう複雑にしてゆく。さらに、先行研究でも指摘されているように（野村 1978, 早崎 1994）、当時の音楽界の水準、官学対在野の構図とも関連していた。

プリングスハイムを渦中に置きながら「日本的なもの」をめぐる問題は音楽界を席捲しつつあった。そうした状況下において、『音楽』第17号では「『日本的なるもの』の究明」というメインテーマが設定され三者三様の記事が掲載された。風巻景次郎はひろく文化的立場から、山田和男は演奏者の立場から、今井慶明は作曲者の立場から、それぞれ文章を寄せている。

風巻景次郎は友人から預かったまま未発表になっていた原稿を紹介して「日本的なもの」に切り込んだ。風巻によると原稿の筆者は不明である。その原稿には、「日本的なもの」を幽玄、閑寂、粹、通といった特性で捉えるべきではないと記されている。そしてA. ジッドの言説を引きながら、「エピゴーネン」という概念について説明し、それが内的な必然性を持たざるものだと主張する。そして、音楽にせよ文学にせよ、作品の変容は時代の移り変わ

²⁸⁷ 『東京日日新聞』1935年10月15日朝刊8面より引用。この記事で山根は、K. プリングスハイムの作品について「全く野心的な仕事」であり「新しい試み」であると述べ、対位法や管弦楽の技法にみられる「並々ならぬ手腕は、わが作曲界に対する良い示唆である」としたうえで、本文のような問題提起をしている。

²⁸⁸ それぞれの記事のタイトル、掲載誌は次の通りである。田中正平「プリングスハイム氏の先行に危険なきや」『音楽評論』第25巻第1号（松本楽器、1936年1月）、箕作秋吉「プリングスハイム氏を駁す——『音楽研究』第2号所載の論文に対して」『音楽評論』第4巻第4号（音楽評論社、1936年1月）、清瀬保二「我等の道——プリングスハイム氏の所説に就いて」『音楽新潮』第13巻第2号（音楽新潮発行所、1936年2月）、山根銀二「『日本的』作曲の問題」『日本評論』第11巻第8号（日本評論社、1936年8月）。

りと連れ添っているものであると述べ、西洋文化の流入が飽和点に近づいている時期に生まれる「日本的なもの」は、この「エピゴーネン」に陥ってはならないと警告する。単なる模倣ではなく、「西洋文化と接触し混和されねばならない境遇に置かれた日本が、それに順応して日本的なものを作り上げ」るべきだと説いた。風巻自身の「日本的なもの」に対する見解はここで弁じられないが、紹介された原稿が読み手に考えさせるところは大きい。亜流の模倣者に墮することへの懸念と、過去の美的範疇に依拠することへの疑問は、雑誌『音楽』を通じて読者に投げかけられた。

山田和男は「日本的」という問題を「芸術の根本的創作態度を規定するもの」と考えた。『音楽』誌上で山田は、箇条書きにして自説を述べている。「日本的」を「国民的」性格と置き換え、ハンガリーやロシアの音楽にも言及しながら「国民音楽」を時代的・歴史的に検討する。民謡調の作品や五音音階の作品を以てただちに「日本的」とはいえないことを強調しているが、それは裏を返せば当時そうした音楽が蔓延していたことを示唆している。山田の記述には所々に「！」が用いられ、話題も行きつ戻りつ進められてゆく。勢いのある筆致で、広い視野と歴史的展望をもちながら「日本的なもの」の概念、意義、問題を追究している。

今井慶明の記事は、『音楽評論』や『日本評論』など²⁸⁹の先行する議論をふまえて書かれている。今井は、各音楽雑誌掲載文における「日本的」という概念がいずれも漠然としていることを指摘する。「さび」「もののあはれ」等の「日本精神」というべきものは、過去のある特定の時代にあっては真であったかもしれないが、それらは決して固定的なものではないというのが今井の存念である。そして「日本的」という言葉によって「日本文化の内容を豊富にしその進歩を促す」というよりも「却て文化を鎖国主義的な狭いものに限定する」おそれがあると警鐘を鳴らしている。今井は、「今の此の日本の姿を正しく、その典型的な姿で描き出す事」こそ肝要であると考えた。「日本的和声の研究も必要であるが、それにもまして、或ひはそれ故にこそ西洋の伝統的な音楽の勉強と摂取は今の所一番大事なことはないか」と問題提起している²⁹⁰。

²⁸⁹ 注 288 参照。

²⁹⁰ 今井慶明が『音楽』掲載文を手がける30年以上前、父の慶松が「日本的なもの」について思索を巡らしていた。1904（明治37）年1月1日、今井慶松は『東京日日新聞』に「箏曲の秘訣」という文章を寄稿している。そこで彼は日本音楽と西洋音楽の比較論を展開させており、音域の広さや拍子の変化、独奏・合奏における楽器の適性等の側面からそれぞれの性格や問題点を提示した。箏曲を専門とする今井慶松は、西洋音楽を「参照」す

三者の記事に共通している主張は、①「日本的なもの」が抽象的に扱われていること、②それが狭義の国粹主義の方向性と結びつきがちなこと、③いたずらに異国趣味的な作品、あるいは懐古的な作品が「日本的」ではないという3つの要点を明確に捉えている。

ここまで、雑誌『音楽』を中心に、東京音楽学校の教員や学生の主張を確認してきた。1930年代に学生であった山田一雄や柏木俊夫らは、卒業後もこの問題と対峙し続ける。

山田の考えた「日本的なもの」は、民謡・古事記・声明などの諸要素であった。例えば、1939年に作曲された《大管絃楽の為の交響的「木曾」》には、《庄内おぼこ》、《木曾節》が用いられている。作曲者自身の記述には、日本の民謡を「それ自体の完成度が非常に高い」ために「モディファイしたりヴァリエーションをつけて、西洋的なオーケストラの空間に広げる」ことに注意が必要だとある（山田 1992:107）²⁹¹。

太平洋戦争中には、「日本古来」の要素と皇国主義を重ね合わせる傾向が強まったが、山田の創作と天皇の神格性の強調、戦争賛美とを結びつけることはできない。彼は音楽が戦意高揚に利用されることに「恐怖」さえ抱き、「いたずらに勇ましいばかりの怒号に終始しがちな音楽」ではなく「素朴で尊い、大きな人間愛」を音楽で表現したいと考えていた（山田 1992:156）。

「いわゆる日本的エキゾティズム」を好まないと述べながらも、「日本のモードを創作の素材とすることに反対しているのではない」（富樫 1953:95）という山田の作品には、律音階などが用いられている。山田が声明を取り入れたのは、そこに「人の心を突き動かす」ものがあるためである。また、彼は「日本の土の匂い」（山田 1960:[127]）に強く惹かれ《宮沢賢治・三章》を作曲している。山田にとっての「日本的なもの」は、修辞上のものでなく、自らの感覚に根ざした根源的、普遍的なものであった。

山田一雄が作曲活動よりも指揮活動に重点を置くようになった背景には、「日本的なもの」へのもどかしさがあった。「日本的なものの追究、養成も必要であろうがどうも客観的にいつもつかめず、いつもお茶を濁す作品になる」と言い、「日本的なものは、第一次大戦以前で終焉を告げ、その後はその幻影を、ただ追うにすぎずか、或は現代の衣を着せるだけ」で

るという姿勢で日本の伝統音楽と向き合った。

²⁹¹信時潔も山田と類似した見解を示している。民謡の重要性を認めたが、その素材に基づく作曲は「テーマの個性に縛られ」、民謡独特の性質をふまえて「再創造」する点で難しいと述べている（信時 1954:25）。1930～40年代の日本では、民謡に対する注目度が高まっていた。1942年には東北民謡試聴団が結成されている。

あると考えた。山田は「ほんとうのわれわれの肺腑を衝く音楽にするには、凡ゆる困難を感じ出し」（富樫 1953:96）、作曲よりも指揮を優先させていく。「日本的なもの」の追究を創作上の課題の一つと定めながら、その「追究」に限界を感じたことが指揮者転向への契機となった。

②日本人作曲家にとっての「日本的なもの」「東洋的なもの」——柏木俊夫を例として

1930～40年代にかけて、「日本的なもの」と共に、言及されることの多かったのが「東洋的なもの」についてである。柏木俊夫は、自身の作品で「日本」と「東洋」の要素をそれぞれとり入れた。ここでは同一曲のなかで両者へ接近した例として、《中国歴朝閨秀詩抄》を挙げる。

《中国歴朝閨秀詩抄》は1944（昭和19）年に作られた独唱曲で、楽譜は1973年に日本作曲家協議会から出版された²⁹²。『中国歴朝閨秀詩抄』は1943年に出版された那珂秀穂の訳詩集で、市河彦太郎²⁹³からこの詩集を貸与された柏木が同書より12篇を選定し曲を付けた²⁹⁴。12曲を収めた自筆譜は2種類確認できる。大量に修正・加筆が認められる自筆譜（本稿では①とする）と市河彦太郎へ献呈された自筆譜（以下、②）である。記入された年月日や筆致、修正の形跡から、草稿譜の①を基に②の浄書譜を書き、後に①に手を加え、新たに紙片の貼付により多くの箇所を修正したとみられる。①の自筆譜は全43頁で、大きさは縦31.3cm、横22.7cm、「東京・創音社」の印字付五線紙が使用されている。巻末には作曲者の解説「歌曲集の餘白に」が付されている。一方、全43頁から成る②は、縦38cm、横27.5cmで表紙には作曲者により色鮮やかな水彩画が描かれている。巻末には「歌曲集の餘白に」と

²⁹² 1989年には、作曲者自身が女声合唱用に編曲した楽譜が全音楽譜出版社から刊行されている。

²⁹³ 市河彦太郎（1896～1946）。東京帝国大学を卒業後は外交官となりイランやフィンランドの公使を務めた。市河は柳澤健との対談において、戦時下で作曲家が創作に専念できる環境を作るべきだと述べ、日本人音楽家は自国の伝統音楽や東洋各地の音楽を研究すべきであり、それは「音楽におけるネオ・オリエンタリズム」、「新しい東洋のルネサンス」へ展開すると述べている（『音楽之友』第3巻第2号、1943年、42～43頁）。第二次世界大戦中には失職した柏木俊夫に作曲の仕事を斡旋し、戦後も市河は柏木と親しく交わった。

²⁹⁴ 歌詞には訳詞が採用されているが、12曲はそれぞれ原詩がつくられた年代順に並べられている。原詩の作者は劉妙容、李冶、崔鶯鶯、駱綺蘭などである。

「書簡に代へて 市河先生に」という書き出しの文章が記載されている。この作品が作曲されたとき、日本と中国は戦争における対立関係にあったが、「歌曲集の餘白に」には「本歌曲集が聊か日華親善の一助ともなれば作曲者の喜び之に過ぎたるはない。」と記されている。「書簡に代へて 市河先生に」の最後には「昭和一九年一二月八日／大東亜戦争記念の日に」とあり、本文中には戦時下で心身ともに苦しい状況の中で作曲したことが綴られている。

《中国歴朝閨秀詩抄》の自筆譜「歌曲集の餘白に」で柏木は「日本の詩歌作曲に当り常に感ずる事は詩の言語学的性質に起因するものと思はれる」と記述している。彼が強い意識を向けたのは「言語学的性質」の中でも特に高低アクセントであり、学生時代、戦前・戦中期に作られた柏木の作品では、日本語の抑揚に沿った旋律作りが実行されている。《中国歴朝閨秀詩抄》においても同様であり、同曲の自筆譜①には余白部分に「あかい (NHK)」「あかき (有)」「やなき。(金田一)」「やなぎ (NHK)」などの覚え書きが見受けられた。日本語の高低アクセントを示す記号も散見されることから、「NHK」は日本放送協会が発行した『日本語アクセント辞典』を指していると推察され、有坂秀世や金田一京助の著作も参照していたと考えられる。柏木は、音楽学校在学中の作品でも日本語の抑揚に合わせて旋律を作っていたが、《中国歴朝閨秀詩抄》においてもアクセント辞典を片手に作曲していた様子がかがわれた。ただし彼は関西地方で生まれ育っており、山田耕筰や四家文子のように標準語を絶対的基準とする意志はなかったと思われる。ただし、《中国歴朝閨秀詩抄》以降の作品では、比較的自由に高低アクセントを扱っている。

《中国歴朝閨秀詩抄》で日本語の高低アクセントへの配慮とともに問題となったのが「日本的・東洋的なもの」をどのようなかたちで作曲にとりいれるかということであった。自筆譜には「兎もあれ此詩集は東洋的雰囲気満ち満ちてゐるので作曲に当り冥々の裡にその風格を与へられたやうに思はれる／…西欧風の dur, moll のみにては満しきれない吾人の音楽的欲求を誰しも心の一隅に宿してゐるのではなからうか。西欧の音楽理論により培はれた吾々が之等の欲求を具象化する事は現代日本作曲家の大なる課題の一つである。」と記されている。本作品は陽旋法を中心とする音組織で構成されており、民謡音階、律音階などが柔軟に取り入れられている。音階以外にも、長 2 度間を行き来する音型や複前打音の使用が民謡の節回しを連想させる。鐘声を示す音型に B、Des、Es という民謡音階のテトラコードを用いるなど、柏木が自作品に「日本的・東洋的なもの」を取り入れる方法について様々な角度から検討していたことが指摘できる。

昭和戦前期には多くの作曲家が民謡へ関心を寄せたが、柏木もその例外ではなかった。彼

の自筆資料の中に、全国の民謡を写譜した五線譜綴り²⁹⁵や日本の民謡を旋法の点から分析した覚書、中国の民歌編曲譜²⁹⁶も見受けられる。

柏木が《中国歴朝閨秀詩抄》を作曲したのは1944年のことだが、1941年から『日本民謡大観』（日本放送協会編、日本放送出版協会）の調査・編集が始まっており、1942年に結成された「東北民謡試聴団」には、田辺尚雄、町田嘉章、中山晋平、藤井清水、信時潔等の音楽関係者も参加している。

柏木の主張する「東洋的なもの」に関連して、田辺尚雄の音楽観を参照しながら考察を深める²⁹⁷。田辺は『東洋音楽論』の中で「東洋音楽は過去に於て燦然たる光輝を放つて居り、今日の西洋音楽発達の基をなして居るものである。それ故今日の西洋音楽を知るには先づ東洋音楽の真相を知らなければならぬ。」と述べており（田辺 1929:自序[1]）、西洋音楽よりも東洋音楽に優位性を置いている。これは15年後に、大東亜共栄圏の構想と呼応することになる。田辺は『大東亜の音楽』の序文に「此の小冊子は、大東亜共栄圏の文化建設の上に、確固たる一步を踏み出さしめんと苦心したものである。」と記した（田辺 1943: 序2）。ただしこれは当時の時代性が反映されたものであり、例えば滝遼一も『東洋音楽論』の序文で「今日、大東亜共栄圏が確立したが、今後共栄圏内の民族の心を一にして、益々その歩みを固めて行くには、文化政策の強化が必要なことは言ふまでもない。」と述べ（滝 1944: 序1）、大東亜共栄圏を意識した文化政策を提唱している²⁹⁸。

柏木が1944年に《中国歴朝閨秀詩抄》を作曲し「東洋的なもの」に言及した際、まさにこうした時代状況にあったことは重要である。しかし柏木自身は、東洋音楽を上位に位置付けるという発想は持っておらず、「西洋の音楽理論で満たしきれない音楽的欲求」が彼を「東洋的なもの」へ向かわせたと言える。覚え書き類を参照すると、日本の旋法の根源に古代中

²⁹⁵ 《南部松坂節》（岩手）、《デカンショ節》（兵庫）、《ノンシコラ節》（熊本）など全国の民謡57曲が写譜されている。

²⁹⁶ 《回娘家》、《好妈妈》、《小草》や《草原情歌》などがある。

²⁹⁷ 柏木の覚え書きからは、1920年代から田辺の著作を参照していた形跡が確認できる。「西洋音楽」と並び立つものとしての「東洋音楽」の概念と歴史を初めて提示した「世界最初の東洋音楽史」である『東洋音楽史』は、1930年に出版された。なお、田辺による「東洋音楽」をめぐる言説内容やその変遷については、先行研究（植村 2002）で明らかにされている。

²⁹⁸ 1943、44年に東洋音楽関連の書籍を出版するには、大東亜共栄圏に言及することが必須であったのかもしれない。出版物が藁半紙に印刷される時代で、出版への戦略的意図が働いていたとすると、著者の本心と序文との間に齟齬が生じている可能性もある。

国の音楽理論があったと解釈しているようで、柏木の言う「東洋的なもの」はとりわけ中国を想定していたと考えられる。既述したように、柏木の祖父は儒学者で明治期に漢学塾を開いていた。柏木の先祖が遺した古書も彼の自筆資料のうちに混入していた。《中国歴朝閨秀詩抄》の自筆譜巻末には自らその出自に言及している部分があり、柏木の創作における「日本・東洋的なもの」への取り組みは、必然的に彼の根源的な動機に成り得たと言ってよいであろう。

③「日本的なもの」「東洋的なもの」を巡る 1930 年代の国際・文化状況

「日本的なもの」に対する議論は、概念的なものであって実際にはあまり意義がないという見方や、日本人が作曲していくなかで期せずして表出されるものこそが「日本的」であって意図的にそれを作り上げるべきではないという見解もある。指摘内容はそれぞれの射ているが、1930 年代という時代背景や、日本人と西洋音楽とのかかわりを考慮にいと、
「日本的なもの」を問い続けていく姿勢は今も必要とされていると考えられる。

1930 年代に、「日本的作曲」への関心が高まった理由として、政治情勢だけでなく、A. チェレプニンによる影響や、K. プリングスハイムによる問題提起など、他国からの「日本」に対する視点が含まれていたことも重要である。

A. チェレプニンによる楽譜出版とコンクール開催は、1930 年代の創作界に新風を吹き入れた。1934 年から 35 年にかけて来日し、日本と中国の作品をパリに持ち帰った A. チェレプニンは、箕作秋吉、清瀬保二、松平頼則、伊福部昭、早坂文雄らの楽譜を次々に出版した。彼らの作品は「チェレプニン賞コンクール」でも受賞に至る。チェレプニンの活動が「国際情勢の悪化のためまもなく中断やむなきに至ったのは惜しまれ」（柴田 1967:327）るが、先行研究でも述べられているように、日本の創作界に重要な足跡を残すこととなった。ここにも、第二次世界大戦前後にみられる断絶の一端があったと言えよう。

「日本的作曲」に隣接する創作上の課題として、「日本和声」をめぐる議論も持ち上がっていた。例えば、田中正平の日本和声理論は「戦前において大きな影響力をもち、その影響力は作曲学的な関心だけにとどまらず、日本文化の独自性の覚醒にも貢献」するものであった（西原 2002:399）。1900 年頃から継続的に提示された田中の主張は、1940 年発行の『日本和声の基礎』に集約された。田中は、「吾国在来の基本五声音階を充実して七声音となすことが考慮せられねばならぬ」と述べている（田中 1940:3）。律旋、陰律旋、呂旋、陰呂旋

という日本の伝統的な音階に注目²⁹⁹し、それぞれを西洋音楽の和音構成音などの点から分析した田中は、フリギア旋法と陰律旋との類似性を指摘するなど、西洋と日本の旋法における共通性を強調した。田中に続いて箕作秋吉や早坂文雄も日本和声論を展開させていく。

箕作秋吉は、1930年1・2月号の『フィルハーモニー』を皮切りに、『月刊楽譜』や『音楽評論』といった各誌へ論考を発表した。箕作は、5度の音列に始まった日本の音階がA. シェーンベルクの4度音列に近似するものであること³⁰⁰を踏まえ、日本的な和声の基礎は数式 $(2/3)^n$ で示し得る5度和声であると結論づけた³⁰¹。「私個人としては日本の和声学が将来建設されるかどうかということに関しては否定的である。少なくとも必要はあまり無いと考える」と述べた一方で、「日本的・東洋的な和声が必然的に存することに不思議はなく、日本的和声学がないとか、又は将来も必要がなからうということとは別のことである」と記している（箕作 1948:151）。

グレゴリウス聖歌に「日本的」な響きを見出した早坂文雄は、「その和声は全く日本的な、私が現実の世界で日夜呻吟し探し求めている和声であるのに全く驚いてしまったのである」と述べている（早坂 1936:30）。早坂は、「日本的なもの」の本質を追究しようとしたが、5音音階を用いた日本的な響きを肯定していたわけではなく、民謡に安易な和声を付した作品などに対しては、むしろ低い評価をした³⁰²。

「日本的作曲」が頻りと問題にされている状況を受けて書かれた文章に、渡鏡子の執筆文がある。「日本的作曲」が西洋の技法を排除する方向を取っていることを踏まえ、渡は、音楽理論のなかでも特に「機能的論理」について記述した。西洋では、調性音楽の構成原理としての機能的論理から脱しようとしつつある。しかし西洋の場合、教会の多声音楽を土台とした調性音楽の確固たる歴史があり、機能的論理は、拡張や追究が尽くされた結果として必

²⁹⁹ 田中正平は、滝廉太郎の《荒城の月》の音階について、西洋音楽の短音階というよりも「純然たる新陰呂旋曲」であると述べている（田中 1940:16）。「陰呂旋」は呂旋を陰化した音階で「陰律旋」と区別するために田中が命名した。陰呂旋は f-g-as- b- c-des-f のような旋法で、西洋音楽の短音階とおおむね適合する。

³⁰⁰ 箕作秋吉は、田辺尚雄の『日本音楽講話』と A. シェーンベルクの『和声学』から東西の音列にかんする見識を得た。

³⁰¹ 数式における n は 1、2、3…（整数）と指定されている。

³⁰² 大中寅二や杉山長谷雄が作曲した国民詩曲に対し、早坂文雄は、「民謡的精神というもの」を全く掴み得ていない、「浅薄な考え」、「大いに間違った思考」といった言葉を用いて厳しく批判した（早坂 1942:135-158）

然的に踏み越えるべきものとなった。渡は、西洋と日本とでは音楽的遺産が異なる点を強調している。「日本的作曲」のため、西洋の機能と声に対する研究を放棄すべきではないという主張である。渡は、機能的論理が絶対的な音楽の原理だと信じているわけではない。「皮相的なモダニズムに眩惑されることなく、大乘的な態度を以てヨーロッパの技術を充分吸収しなければならない」(渡 1936:12)と述べている。西洋音楽では使い尽くして捨て去ろうとしていようとも、日本ではまだその段階にないというのである。

「Tonzentralität も Zwölftheorie も機能と声の発展なしには考え得ないものである」(渡 1936:12)といった見解は否定できないし、最終的に音楽で重要なのは「如何に」語るかではなく「何を」語るかであるという主張もまっとうであろう。しかし、渡の評論は、その前提からすでに時代的指向性の枠組みに囚われている。まず、音楽理論を進化論的に理解している。渡の記述には「発達」「段階」といった言葉が散見され、特に日本の伝統的音楽に原始性を認めている。そもそも日本の音楽文化は西洋とは異質なものであるはずだ。しかし、日本の近代は、西洋に範を求めて同じ方向を目指そうとした。渡の見解は、まさに近代の思考そのものであったと言えよう。

「日本的作曲」について考察する際には、必然的に「日本的なもの」が論点となる。国家を前提としたこの問題意識は、他国でも見受けられる。例えば音楽における「ドイツ的なもの」は、近代ドイツのナショナル・アイデンティティの形成に大きな役割を果たしていった。先行研究では、ドイツのナショナリズムは音楽を通じて条件づけられていたことが指摘されている(吉田 2005:385)。同じ「近代」でも、日本とドイツとでは指示する年代や社会状況が異なっているが、国家の確立に枢要なものとして音楽が用いられた点では同じである。

日本の近代の場合、新たなアイデンティティが規定されたわけではなく、紀元 2600 年や神武東征といった古代への回帰がはかられた。そこには「純粋な」、あるいは「固有の」文化があると想定されていたため、実際にあるとは言えない幻であっても国や文化の原型を探索するという傾向にあった。

1920 年代から 30 年代、つまり大正後期から昭和初期にかけて顕著となった日本的な表現を求める動向は美術でもみられた。大きく揺らぎ始めた国際情勢の中で、「日本的なもの」を再考することは、音楽のみならず文化全体の傾向でもあったのである。

1930 年代に顕在化した「日本的なもの」は、過去の歴史に立ち返る「懐古趣味の色彩」を帯びたものや、「排外主義を伴っている」ものが多くみられた³⁰³。しかし、文化に固有性、

³⁰³ 石田繁「日本的なものと国民芸術運動」『音楽研究』第 3 巻第 2 号、共益商社書店、

純粋性を求める姿勢が望まれるのでも、排外主義に傾斜すべきでもない。「日本的なもの」をめぐる問題については、いつも常に現在のものとして問い返すべきなのである。

第2項 日本語歌唱の探求

本項を論じるにあたり、まず「日本歌曲」という用語と概念について整理しておきたい。研究対象としている1930年代には「日本歌曲」という語が定着していなかったと述べた研究（津上 2017）もあるが、本項では、今日ひろく採用されている「日本歌曲」という言葉を用い、声楽作品のうち特に日本語の独唱曲を総括する語として意味づける。

日本歌曲に対する探求は、昭和前期に活発化した。当時の音楽家たちの試みにおいて、作曲と演奏とが連結していた点は注目に値する。

例えば山田耕筰は、自身が声楽を専攻していたこともあり、歌唱法に対する意識も非常に高かった。楽譜にも指示が詳細に書き付けられており、「からたちの花」という一節を歌うにしても、次々と変化する強弱や表情記号への留意が必要とされている。

信時潔の場合、声に関心を寄せて声楽作品を多く手がけた。木下保、柳兼子など、周囲に信頼する声楽家たちがいたことから、楽譜に細かい指示を書くことはなかった。特に、信時の独唱曲の初演や合唱曲の指揮を精力的に行った木下保は、日本語歌唱を考察するうえで看過できない。

本項では、表記および発声・発音にかんして、①近代日本における日本語のローマ字表記と国語国字問題、②木下保の日本語歌唱研究、③東京音楽学校における国語発声法研究会の活動、という3つの項目にわけて述べる。まず①で、明治期から昭和前期にかけての文字表記における問題点を整理し、日本歌曲の歌詞について考察する手がかりとする。②では、東京音楽学校の声楽教員であった木下保に焦点を絞り、日本語歌唱に対する取り組みを信時作品の具体例から明らかにしていく。そして③では、澤崎定之と下總皖一の記述をもとに、1930年代に音楽学校で協議された歌曲の作曲・演奏における日本語の扱いかたについて再考する。

1938年1月、79、80頁。

① 近代日本のローマ字表記と国語国字問題³⁰⁴

日本語のローマ字表記は、日本歌曲の楽譜表記や歌唱にかかわる大きな問題である。ローマ字の扱い方は明治にはじまる近代日本の課題であり、明治初期から日本の国語問題に深く関与してきた。南部義壽が、漢字を廃止してアルファベットを使用することで国語を発達させようと建白書を提出したのは1869（明治2）年、西周が「洋字ヲ以テ国語ヲ書スルノ論」を発表したのは1874年である。1885年には外山正一、矢田部良吉らが「羅馬字会」を結成し、同会が提案したローマ字表記をヘボンが『和英語林集成』（1886年）に採用した。ヘボン式と呼ばれる表記法である。「羅馬字会」は1887年には6800名の会員数を得ていたという。一方、田中館愛橘らは日本式ローマ字を主張し「羅馬字新誌」を設立した。1902年、上田万年の働きかけで国字として音韻文字を採用することを目的とした国語調査委員会ができる、ローマ字論も活発化した。1905年設立の「ローマ字ひろめ会」はヘボン式を採用し、1909年に設立された「日本のローマ字社」は日本式を採用した。両者の対立は大正期にますます激化する。一般にはヘボン式が広まっていたが、中央气象台、陸軍陸地測量部、海軍水路部などは日本式を採用し、表記問題の背後にはナショナリズムも関連していた。

ローマ字表記について文部省が対策をとったのは、1930年代になってからである。1930年に臨時調査会を組織し、1937年に日本式を一部改良した綴り方を政府が採択して内閣訓令を公布した。これが、いわゆる「訓令式」である。

1930年代は、国字問題が浮上していた時期であった。特にローマ字表記をめぐる議論が活発になされた。山田耕筰が楽譜に日本語とローマ字表記に注目するようになったのは1920年頃からであったが、1930年から刊行が始まった『山田耕筰全集』（春秋社）でも巻ごとにローマ字表記に違いがみられる。

綴り方はローマ字の普及を目指す人々の間でも統一されていなかった。田中館愛橘が会長、土岐善磨らが役員を務めていた社団法人「日本ローマ字会」は、日本式綴り方のローマ字を日本の国字とすべきだと主張している。その根拠として、漢字が①日本語の性質に合わないこと、②国際的理解を妨げることなどを挙げている。①に関連して、漢字は「聞く」と「聴く」など文字の書き分けが必要であるが、それは語彙が増えたことにはならないと述べている。また、漢字では、音声だけで区別のつかない同音異義語が多く、討論や講演、ラジ

³⁰⁴ 平井昌夫『国語国字問題の歴史』（三元社、1998年）、藍川由美『これでいいのかにっぽんのうた』（文藝春秋、1998年）などを参照した。

オ等でも誤解が生じる場合があると非難している。ローマ字の使用が「不完全な語」を淘汰し、同音異義語は改変していくという姿勢をみせた。また、漢字の場合、多くの文字を知らなければ通常の読み書きはできず、教育上も非効率的であるとしている。

日本ローマ字協会の主張としては、日本式こそ日本語の特徴を適切にあらわせるという。特に語尾や音便の変化における日本式の優位性が示されている。

ヘボン式と日本式の違いは、「シ」「チ」「ツ」「フ」などに見出せる。ここで一例として「タ行」の表記をあげる。「立つ」の変化を「立たない」「立ち」「立つ」「立て」「立とう」で考えると、ヘボン式ならば 'tatanai' 'tachi' 'tatsu' 'tate' 'tato' というように不統一だが、日本式なら 'tatanai' 'tati' 'tatu' 'tate' 'tato' となる。同じ「タ行」で音便変化の例を考えると、「月、三日月」や「調子、本調子」は 'Tuki, Mikaduki' 'Tyosi, Hondyosi' と規則的である。

第二次世界大戦によりローマ字は敵性文字として使用されなくなり、敗戦後はヘボン式が重視された。GHQの意向が働いていたという見方もある。戦争と連動していたこと、敗戦により問題が単純化されたことは「日本的作曲」をめぐる動向と重なる。

日本式のローマ字では、ワ行も 'wa' 'wi' 'u' 'we' 'wo' というように、音声上のニュアンスの違いを明確に示すことができた。しかし、1954年の内閣告示により発表された「ローマ字のつづり方」では、'wi' 'we' 'wo' の表記はなくなっていた。

文字表記と実際の発音は別個に検討するべき問題であるが、表記上の区別がなされなくなると、発音にも影響が出てくることになる点に留意したい。「お」と「を」を音声として変化させようとするとき、'o' と 'wo' の表記が用意されていなければ明確に差異を示すことができない。日常においてよりも創作上でその需要は顕著となる。日本語の発音と表記への顧慮は、日本歌曲をうたう上でも不可欠である。山田耕筰がローマ字綴りを検討し続けたように、その発音・表記については作曲家や演奏家も向き合うべき主要な課題であると言することができる。

本論文では、ローマ字問題を通して、2つの論点を示そうとした。1点目は、ローマ字を国字にしようとする動向やヘボン式／日本式の採用をめぐる対立などから、これがナショナリズムと結びついてきたということである。2点目は、歴史的仮名遣いから現代仮名遣いへの変更時にもみられたように、太平洋戦争終結後に文字表記は単純化されたことで不十分な点を多く残したということである。ローマ字や国字に対する戦前の様々な試みを検証し直すことは、戦後に継承されなかった多様性を見出すことに繋がっていることを確認しておきたい。

②木下保の日本語歌唱研究

木下保が提唱していた「やまとことば」の扱い方は、日本歌曲を追究するうえで非常に重要である。木下が日本語歌唱法の必要性を感じ始めたのは、1930～40年代であった。1930年代に注目すると、自身の独唱会にはL.v.ベートーヴェンやF. シューベルト、R. シューマンなどドイツ歌曲が多かったが、二つの場において日本語の歌い方に留意せざるを得なかったといえる。一つは1932～34年の留学である。ベルリンやイタリアで指導を受けるなかで、反動的に日本歌曲への視野が芽生えていった。五つ以上の母音を研究しつつ、外国でも日本歌曲をうたう機会があった。そのなかで、日本語の母音・子音に対する思索を深めていった。また、もう一つは、東京音楽学校における後進の指導である。声楽科の学生の個人指導や、全科学生の合唱指導を通して、日本語の歌い方に向き合うことになった。その集大成といえるのが、1940年11月に開催された東京音楽学校紀元2600年奉祝演奏会における《海道東征》の指揮・指導であった。日本語歌唱を追究しはじめた木下は、1940年代に自身の独唱会を全曲日本人作品で構成するようになる。1943年の第10回独唱会は信時潔の歌曲、1944年の第11回は山田耕筰、1945年の第12回は平井保喜であった。戦後も、1949年の團伊玖磨作品演奏会を開催しているが、活動の重心はオペラと合唱指揮に移行していく。團のオペラ《夕鶴》は、1953年に初演された。1950～60年代にかけて、木下の合唱指揮者としての活動は、日本語の扱いに集中していくようになる。「やまとことば」をいかに歌うかを検討し続け、公開講座や演奏会を通じて広くその意義を問うた。

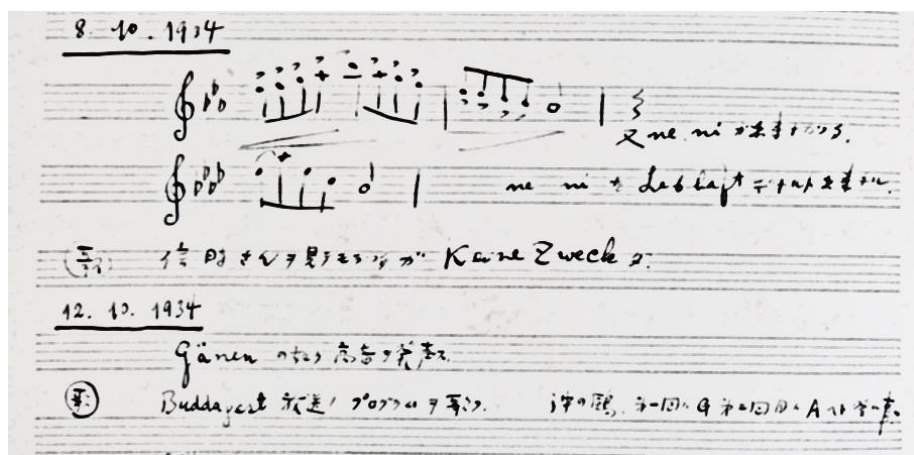
木下の活動は晩年まで影響力を持ち続けたが、日本語歌唱探究に至る契機は、1930～40年代に見出すことができる。この時期の木下は、ドイツへの留学と信時作品の歌唱という両面から、日本歌曲への関心を高めていった。自身の考えをまとめて文章化したり、口述したのは1960年代以降であるが、1940年前後から信時の作品を通して日本語の歌い方を追究する姿勢になっていたのである。

木下がドイツ留学中につけていた記録がある³⁰⁵。当時、ベルリン国立高等音楽院でH. ヴァイセンボルンから受けたレッスンの内容を書き留めた日記である。練習内容、注意点、自

³⁰⁵ 本研究において調査を開始した当初は木下記念スタジオ所蔵資料であったが、2017年に東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室へ寄贈された。文房堂の楽譜帳で、蘇芳色の表紙には“MUSIC NOTE”の印字と共に自筆で“Gesang Noten / Prof. Weissenborn. / T. Kinoshita.”と記されている。

身の発見などが記されている。1932年12月17日から1935年までの記録である。1933年7月には「Mendelssohn, Elias /……So ihr mich von ganzem Herzen suchet. /ハ歌中iノ音ガ非常ニ澤山アルカラiノ練習ニ良イ歌也。/之レハ先生、僕共ニ zu schwer デ諦メタ形ナリ。」「母音eトaトノ移リ目ヲ柔カニ (Portamento ノ心算デ)」「休ミ中、少シ胸ノ響ガ少ナクナツタノデ今日ハ主トシテ / misserlage ノ練習ヲシタ。/各母音、a o u i e ö ü 特ニ ü u ガ出来ナカツタ。」といった記入がある。木下の歌唱において、母音への顧慮は後年まで追究される課題であるが、ここでは7種の音色を検討していることがわかる。【写真4-3】からは、ベルリンでのレッスンにおいて信時の作品を歌っていたことや、《沖の鷗》などブダペスト放送の演奏曲目を練習していたことがわかる。

【写真4-3：木下保が留学中に記入したノート】



木下の考え方は、①日本の伝統音楽から示唆を得ていること、②古語の響きを追究したこと、という2点に独創性が認められる。『信時潔歌曲集』（木下保編、東京音楽研究会、1969年）の巻末解説を参照すると、《沙羅》の歌唱について独自の見解が述べられている。〈あづまやの〉について、「結局我々は浄瑠璃の発声や発音法を国際的な方法に直して表現すればよいのである」と述べ、〈鴉〉にかんしては「能独特の子音や母音を取り入れて国際的な水準に達しなければならない責任があるなどと言っては言い過ぎであろうか」と記している。また、〈占ふと〉については、「語法はどこまでもやまとことばであって、現代語法ではない。したがって母音のニュアンスは決して明るすぎたむきだしの音色であってはならない」と説いている。

《沙羅》の指導録音³⁰⁶を聴くと、例えば、歌詞が示す時代は「万葉と明治、現代とだいたい三つに分かれており、この《沙羅》の中に、三つの歌い方、音色、発音の仕方がある。そのあたりを明確に演奏してもらいたい」という発言や、「さみだれ」の「れ」は「ure」であるとして、浄瑠璃の発音をとり入れる事を提案している。万葉のラ行の発音は浄瑠璃に残っていると述べ、木下は自分が音楽学校の学生時代に日本語のカリキュラムがなかったため、東京から大阪まで通って人形浄瑠璃を聴き、日本語のうたを勉強したことを述べている。さらに、「雲さへ」の「へ」は「e」ではなく「ye」であると述べ、これは明治時代の歌詞であり、木下自身の小学生のときは、「ye」と発音されていたと主張する。「このごろはそれを教えなくなった。つまり良い音がなくなってしまった。」と述べ、豊かな音韻への回帰をはかっている。

木下は1930年代以降、晩年まで日本語歌唱を追究した。その表現方法は、歌い手としての実践から、やがて指揮者としての指導・啓蒙へと変化した。推移の過渡期に位置するのが、1940（昭和15）年11月26日《海道東征》の全曲初演の指揮である。『《海道東征》は、もちろん交響曲だから、合唱あり、合唱の中に長い獨唱あり、また管絃楽に言葉なきことばありで、内容まことに豊富かつ複雑だから、単に合奏とか伴奏とかいふ生半可なものではない。それだけに演奏会の労苦も並大抵ではない。』³⁰⁷と述べ、「並大抵ではない苦勞」のもとで指揮をした。《海道東征》は、北原白秋が古語で書いた歌詞により、信時は「古語に就ては主としてその語感含蓄に留意」して作曲し、「詩形に關してはこの詩の特色をなす五六、五五六、五七等初句の短い古體を音樂的に活かし得るやう努力した」と言う（信時 1941:80）。《海道東征》は、信時潔が古語に配慮して作曲し、木下保の指揮、東京音楽学校生徒らの演奏により初演された。作曲家も声楽家（演奏者）も、言葉の問題には取り組まざるをえない。それを責務として受け止めて真摯に向き合おうとしたのが、木下保であり、次項で扱う国語発声研究会（音声研究部）であった。

もちろん木下以外にも日本語を歌うことに対して鋭敏であった作曲家や声楽家はいた。例えば、平井保喜なども生涯日本歌曲の追究を続け、母音5音の発音に対しても、それぞれ

³⁰⁶ CD 『木下保指導による混声合唱組曲』（フォンテック、2012年）に収録された音源。1978年、指揮者として木下保が《沙羅》の演奏指導をした模様は、NHKラジオで放送され、1979年にはフォンテックよりレコード化された。このCDはリハーサル風景を収録したものである。

³⁰⁷ 『月刊楽譜』第30巻3号（東京：松本楽器、1941年）56頁に掲載された木下の発言。

詳細な検討をして自身の主張を雑誌でも発表した。

しかし、1930年代から提出されていた課題が戦後にもちこされ、戦前の試みが十分に検討されないまま今日に至っているのが現状である。

1930年代における歌唱法の模索には、文化的背景が大きく起因していた。第1章でも述べたように、国語学分野の活性化に伴い、日本語研究が進んでいた。童謡運動と唱歌編纂の歴史も経過してきた。唱歌や校歌の委嘱作曲を行ったり、レコード吹き込みによる「模範」の演奏を求められる東京音楽学校の作曲・声楽関係者は、日本語の問題と格闘することが必須だったのである。

③東京音楽学校における国語発声法研究会の活動

本項では、1930年代に東京音楽学校で検討されていた歌唱時の日本語の扱いにかんする取り組みに注目する。

1936年、共益商社書店から発行された『音楽研究』第4号は、「国語と音楽」を特集している。江南文三の「標準語に関する私見」や城多又兵衛の「長唄の国語発声法より見たる一考察」など8編の論考が並んでいるが、ここではそのうち澤崎定之と下總皖一の論考2編を取り上げて考察する。これらの2編の論考は、澤崎と下總が著者となって記述しているが、二人の個人的見解というよりも、東京音楽学校の「国語発声法研究会」の協議内容を総括したものである。『東京音楽学校一覧』や『東京芸術大学百年史』を確認したところ、「国語発声法研究会」という名称は見受けられなかった。しかし、設置時期や研究会の参加者、研究内容などを照合したところ、この研究会は、公文書に記載されている「音声研究部」（もしくはその前身）であると考えられる。「音声研究部」については、本論文の第1章第5節第3項で述べた。

澤崎定之「歌ふ場合の国語の取扱について」

『音楽研究』第1巻第4号より、まず澤崎定之の論考について検討する。澤崎が書いた文章には、「歌ふ場合の国語の取扱について」という題が付けられている。執筆の経緯にふれた前書き部分を参照すると、日本語の扱い方について、他人任せにして放置しておくことや個人的嗜好により処理することが許されないことを痛感し、東京音楽学校に設置された「国語発声法研究会」で研究を重ねてきたと述べられている。

研究部では、『新訂尋常小学唱歌』が考察材料に選定された。澤崎たちは唱歌集に掲載されている全6冊162曲から約5000箇所を抽出し、協議をしていった。

唱歌は「言葉の音楽化されたもの」として、意思伝達に重点をおく話し声ではなく、色彩、陰影、響きを有する歌声によって担われねばならない。歌唱に要求されるのは、音声の美しさと発音の明晰さであり、前者は母音の作成に依拠し、後者は子音の正しい取扱による。そのため、母音について論じるにあたり、澤崎は、咽頭および口腔諸器官の位置や動きを言語化している。「ア」を例にとれば、「微笑したまゝ舌を平に（舌尖は下歯付根に触れる）横たへ、下顎をパッと下げると口裂は横の楕円形になる。その形で呼気を出すと氣息音的アとなり、声唇（声帯）に振動を伴はせると母音アとなる」といった説明がなされている。基本的な発音について説いた後、澤崎は、各母音の中和に言及して複雑な発音に留意するよう促している。「まへ母音のア」と「おく母音のア」の差異、嘆息時に洩らす「ア」や驚愕にあたり発する「アッ」、あくびの「アー」、それぞれの違いを認識し、表現し分ける必要があるというのである。また、澤崎は、反復母音、重母音、有声子音、無声子音などについて、それぞれ項目立てて具体例を示しながら説明している。

同じ母音でも、歌唱において様々な工夫が必要となる。歌詞が母音から始まり、澆刺たる表現や強音での歌唱が求められる場合、「声門打撃 coup de la glotte」を適用すべきときがあるという。例えば《鷺》の「暴風雨^{あらし}をついて天翔り」³⁰⁸という歌詞の2つの「あ」などがその例である（【譜例4-11】参照）。

【譜例4-11：『新訂尋常小学唱歌』第6学年用《鷺》より】



また、澤崎によると、前の語尾と次の語頭が同一母音である場合、キリスマ quilisma、つまり、一音程で同一母音を複数回反復するときと同様の対処法が最適である。キリスマでは、一音一音をはっきり歌い分けるため、咽頭や音声調節器官の状態を変化させず、氣息の流れを短時間とめる技巧が良いとされる。この方法を日本語の母音でも応用して歌うべきだというのである。【譜例4-12】のように、母音「オ」の後に「キ」という破音がくると、なお

³⁰⁸ 本論文における歌詞の表記は、『新訂尋常小学唱歌』（文部省、大日本図書発行、1932年）を典拠としている。

さら「オ」が脱落しがちで、「もーきだした」と聞こえる場合もある。

【譜例 4-12：『新訂尋常小学唱歌』第4学年用《牧場の朝》より】



次に重母音の扱いについて検討する。重母音については、「国語発声法研究会」でも相当議論されたようである。澤崎が《児島高德》をうたった際には、【譜例 4-13】の「はんれい」という部分について、視聴者から「長音にすべき性質のものである」として、その歌唱法の可否を問われたと言う（澤崎 1936:8）。

【譜例 4-13：『新訂尋常小学唱歌』第6学年用《児島高德》より³⁰⁹】



「ハンレイ」の発音と関連して、「主音は強く明瞭に、副音は軽く柔く歌はれねばならぬ」と澤崎は述べ、副音が主音に同化されて長母音で取り扱われることは「言葉の墮落」であると考えていた。そして母音の長短が問題となるのは話声であって、歌唱時には常に原則が適用されているわけでないことも指摘している。確かに、「そこ」「素行」「倉庫」「草稿」では、それぞれ全く意味が異なるが、旋律では各単語の母音が伸縮されていることもある。これは作曲者が引き受けるべき課題でもあるが、歌う際にも発音法で区別するなど対処の余地はあると考えられる。ドイツの舞台語発音では、長母音は閉じた口によって、また短母音は、やや開き気味の口によって発音されるが、日本語でも母音の長短は留意すべき問題である。

³⁰⁹ 【譜例 4-13】にある《児島高德》の「ハンレイ」にかんしては、「范蠡」という耳馴れない人名であるため、一聴しただけで理解することは困難である。この作品は、後醍醐天皇による政変・元弘の乱で忠臣の名を高めた児島高德についてうたっている。歌詞の逸話は『太平記』によるもので、1番2番の歌詞の最後は「天勾踐を空しゅうする莫れ／時范蠡無きにしも非ず」という詩で括られる。「一般に難解な唱歌」であり、殊に「この詩の訓読法が変」で『時范蠡……』も『時に范蠡……』の方がいい」という指摘もある（金田一・安西 1974:52-53）。

子音の扱いについても、問題、解決方法、注意点などが詳細に述べられている。例えば有声擦音であるザ行にかんしては、力んで発音すると不明瞭になり後続する母音にも影響がでるが、子音を柔らかく長めに発音して後続母音に移すと得も言われぬ美しさを表せるという。ただし、子音の音高を掴み損ねると旋律を歪めることになる点も追記されている。

無声子音の解釈も示されている。特に促音は、音の黙示状態を伴う。この黙示は空虚な沈黙ではなくむしろ言葉の最高潮であると澤崎は延べ、舌、唇、呼吸筋等が緊張を伴うことや、後続母音の流暢を損なってはならないことも指摘されている。

澤崎が文章の最後に呼びかけているのは、音声学、国語学、作曲家、声楽家が真摯な研究と協力により問題解決をはかることである。

下總皖一「国語と旋律」

声楽家の澤崎定之が発声法について述べている一方、作曲家の下總皖一は日本語と旋律の関係性に踏み込んでいる。

無声音について下總是、母音脱落音にも一つの音符が割り当てられるが、作曲時に長い音値を付与することはふさわしくないと考えている。これは無声音が音の高低を明示できないことなど歌唱を念頭においていれば当然の主張であろう。

促音にかんしても、歌う際に音が消失することや音程の変化がつけられないことを考え合わせれば、旋律のつけかたも自ずと決まってくる。

撥音の多くは一つの音節として取り扱われねばならないと下總是述べている。「音楽は目に見える文字ではなくて、耳に聞える言葉である」という。

日本語の高低アクセントについても要点が述べられている。「ハナ」という名詞が「花」「鼻」「最初」のいずれを示すのかは後続する語によって変化する。そして下總是、厳格に高低アクセントに沿った旋律づくりを提唱しておらず、一つの旋律で数節の歌詞を歌う場合、歌詞より旋律に重心をおく場合などは言葉のアクセントが逆転することもやむを得ないと述べている。不自然さは認めつつも、時にはしのばねばならないという。

下總の記述のなかで強調されているのは、音楽が耳に訴えるものであることや短い時間で聴衆の理解を得なくてはならないことである。言葉のうち、歌ってきかせることを前提にしている声楽曲では、語句の意味と音楽の表現が相補する必要がある。下總是、「徳目の羅列の様な歌詞には歌ふものとしては不適當なものがずる分ある」と指摘し、書かれた文字を見なければ意味が通じないものは読むべき文章であり歌うべき文章ではないと述べている。

以上、本項では、三つの異なる観点から日本語歌唱法の研究課題を明らかにしてきた。1930年代の動向について述べたが、本項の終わりに、1930年代に模索されていた課題がどのように継承されてきたかという観点で、戦後の事例も少し確認しておく。

日本語の歌唱法について伝統音楽との接点から実践的に研究した論考は複数ある。1930年代からその兆しは見えしており、先に挙げた『音楽研究』第4号でも颯田琴次、澤崎定之などの論考はそうした内容である。戦後はさらに高度な装置を用いた音響分析も行われてきた。民謡の発声法を視野に入れて音声生理学的な実験研究を実施した青山恵子の研究³¹⁰は、サウンドスペクトログラフや超音波、ファイバースコープ、MRIなどを駆使して音響と共に咽頭、軟口蓋、共鳴腔といった各部位の動きや状態を観察、分析した。民謡の要素が強い歌曲³¹¹を歌う際には、発話としての日本語の音韻に近いフォルマントが備わっていることを究明し、日本歌曲の歌唱法へ科学的な考察を加えた。青山は、音程間の移動に着眼し、西洋音楽の歌唱法と日本の伝統音楽における歌唱法も比較考察した。声楽家の他、清元節、常磐津節、長唄、義太夫、地歌、箏曲、謡曲など日本の伝統音楽の専門奏者を被験者として、発音や音程移行をサウンドスペクトログラフの分析により検討し、細やかなデュナーミクや拍の伸縮など日本語をより効果的に表現するための歌唱法を見出している。

四家文子や酒井弘が実践的に日本歌曲の歌唱について検討しようとしたことも、重要な動向である。四家は『日本歌曲のすべて』（創彩社、1962年）、『日本歌曲のうたい方』（音楽之友社、1973年）などを著し、酒井は「日本歌曲の唱い方と日本語の発音について」（『音楽の友』第8巻第4号、臨時増刊号、1950年）や「日本語の歌い方について」（『音楽芸術』第8巻第1号、1950年）などを発表した。しかしながら、未だ「日本語歌唱法」なるものが確立されずにいることも、声楽家たちが指摘している（藍川 1998、大賀 2003）。近代の作曲家や声楽家たちの試みを吟味し、そのうえで日本語の歌唱法の在り方を検討してゆくことは、引き続き切実に求められている。

³¹⁰ 青山恵子「日本歌曲における歌唱法の実践的研究——伝統音楽との接点、その考察と実践論——」（東京藝術大学博士論文、1986年）。

³¹¹ ここでは深井史郎の《日本の笛》の〈出船〉が分析対象曲となっている。

第4章 小括

第4章では、1930年代の東京音楽学校作曲科の教員および学生らによる「歌曲」の創作を検討した。

まず、団体歌の作曲について、歴史的潮流や東京音楽学校の依頼状況について述べた。校歌は明治初期から作られ始め、昭和前期には各学校で盛んに制定されるようになっていた。東京音楽学校では報酬を得て、団体歌の委嘱を引き受けていた。ただし学校としてではなく個人が行う仕事として位置付けられ、作曲部の教員らが創作にあたった。

校歌は、まさに近代という時代において要請されるようになったうたである。所属するコミュニティへの帰属意識を高める団体歌である。作曲家たちは依頼者の希望に応じるかたちで仕事をこなしたわけだが、俯瞰的にはこれも音楽文化をつくることに貢献したことになるであろう。

学校教材としての実用的な唱歌と、放送用の国民歌謡は、その使われ方や伝播の仕方に違いがあるが、日本人の教育と啓蒙に用いられてきた点では共通している。その創作の担い手として、東京音楽学校の教員や学生が活躍していたことは本章で確認した。

さらに、1937（昭和12）年、乗杉嘉壽東京音楽学校長のもと、ある一時期の同校教員・生徒の総力を結集して作られた教科用唱歌集『音楽』は、注目に値するものであった。作歌者・作曲者ともに気鋭の面々で日本音楽史の一断面を提示したアンソロジーということができよう。転調、借用和音、変拍子を多用した作品もあり、中等教育用教材としては難易度が高かった。作品分析からは、拍子、リズム、調性、和音、各要素において多様性がみられることや、第1巻から第5巻にかけて難度があがることも明らかとなった。

明治以降、特に東京音楽学校が編んだ中等教育用の唱歌集では、外国曲に日本語歌詞を付した曲から日本人による作品創出へと移行してきた。『音楽』は、近代の中等教育唱歌集において一つの到達点に至ったとみることもできる。そしてこの潮流は、『音楽』へ携わった作曲家達により、第二次世界大戦後に引き継がれてゆく³¹²。大局的にみると、『音楽』は戦

³¹² 1949（昭和24）年から今日まで使用率が高い教育芸術社の『中学音楽』（全3巻）は、市川都志春、松本民之助、石桁眞禮生によって編まれた。1951年検定済みの『中学生音楽』（全3巻、学校図書）では片山穎太郎や下總皖一が編集に従事している。同年検定済みの『音楽中学』（全3巻、音楽之友社）では編者が信時潔や片山穎太郎となっている。

後日本の音楽教育界を支えた人々による作品が集結したのもであった。

作品の創作にあたり、議論されていたことや問題となっていたことについても本章で扱った。とりわけ日本的なものをめぐる議論と日本語歌唱の追究は、今日の問題として重要である。作曲法や歌唱法を理論づけ、体系化しようとする事自体、近代という時代そのものが示す特徴であったとも考えられる。

1930年代の歌曲創作を考察するうえで、日本的作曲について検討することや、日本語歌唱法追究の軌跡を辿ることは不可欠である。近代という時代において、日本の歌曲創作は、国語としての日本語と切り離し得ない。唱歌づくりを実態としてきた国楽創成に向けての実践や、東京音楽学校研究科での作歌部と作曲部の関係性からもそのことは推測できる。

今あらためて1930年代を再考する意義の一つは、当時の自文化への省察の妥当性を問うことにある。つまり、校歌等の団体歌が浸透した経緯、歌曲の作曲時に考慮された課題、日本人としていかに創作に向き合うかという根源的な問いが、すでに1930年代には活発に議論され、その解決が試行されていた。つまり、西洋音楽から学ぶべき理論や修得すべき技法が一通りそろった時点で、次の展開へ向けて現状を見直し、問題点を突き詰めようとした時代だったといえる。それは1940年代以降の歴史を経験した現在の観点から逆照射したとき、今日における創作や歌唱の問題を先取りしていたということでもある。現代のわれわれが、1930年代に提出され議論されていた問題を再検討する必要がある理由はここにある。

補論 作曲家による教育、研究、執筆活動——本科作曲部1・2期生の戦後の活動から

補論 序

補論では、作曲家の教育・研究・執筆活動への参入という観点から、本論で言及した東京音楽学校本科作曲部の第1・2期生たちの戦後の活動を考察する。作曲家による多面的な活動事例を検討することにより、近代日本における作曲家の役割について考察する手がかりとしたい。個々の作曲家の活動を吟味していくと、「音楽学者」の仕事も兼務していた事例が多く確認できる。「音楽学」が日本で確立する以前は、むしろ作曲家の活動が多岐にわたっており、その重要性も際立っていた。作曲家たちの執筆活動を追跡すると、音楽を言葉で表現するというよりも、情報提供や啓蒙なども含め、音楽にかんする問題提起をしていたことがわかる。例えば、「日本的なもの」を巡る議論においても、作曲家は実践と連結した切実な問題としてそれを理解していた。創作への昇華以外に、他者の作品研究や問題整理も作曲家としての仕事の一つであった。そうした作曲家たちの活動を検討するにあたり、本論文では東京音楽学校本科作曲部の第1・2期生の事例を挙げる。

第1期生の柏木俊夫と渡鏡子については、これまでに詳しく述べてきた。第2期生には、石渡日出夫、長與恵美子、西川潤一の3人がいた。石渡は1935年に東京音楽学校を中退し、1940年代以降は歌曲を中心に作曲活動を続けたが³¹³、自筆譜の所在は不明である。西川にかんしても、東京音楽学校卒業後はNHK大阪放送局に勤務していた（山田 1992:215）ことが明らかになっているのみで、自筆譜等の資料の所在は不明である。長與の活動および作品については、全容解明を目指した論文を既に発表した（仲辻 2009）、その後の追加調査の結果を含めて補論と附録に記載する。

補論の各節に入る前に、研究対象者の活動や作品について簡単にまとめておく。ここで研究対象としたのは、自筆譜を含む手稿資料の所在が明らかであり、作曲家のご遺族の了承を得て資料調査が可能となった柏木、渡、長與の3人である。

柏木俊夫は、本論文で先述した通り、1932年に東京音楽学校予科に入学し、1936年、本科作曲部を第一期生として卒業した。信時潔、K. プリングスハイムなどのもとで学んだこ

³¹³ 《風船乗りの夢》、《笛の音のする里に行こうよ》、《仏陀》、《イタリアの牧歌》、《鹹湖》などの作品がある。代表作を集めた楽譜が音楽之友社から出版された。石渡の作品には「純粋な抒情性」があり、「郷愁と悲傷を歌ってのドラマティックな表出」が認められる（畑中 1994:[3]）。

とは柏木の音楽経験に大きな影響を及ぼした。東京音楽学校本科卒業後は研究科に進み、1938年、研究科を修了した。この頃から日本は徐々に戦争へ傾斜してゆく。第二次世界大戦中、柏木は収入を得られず、家財を焼失し、疎開を余儀なくされた。しかしながら、そうした状況の中でも作曲活動は戦前から戦後にかけて途切れることなく継続して行われた。柏木の自筆譜は遺族の元に保管されている。未完のものや断章も多く、作品数の特定には更なる調査を要するが、現時点で確認できた自筆譜は、団体歌と独唱・合唱曲がそれぞれ約30曲、器楽曲約10曲（習作を含めない）、オペラ・舞踊劇・児童劇の音楽合わせて5曲である。出版譜には『芭蕉の奥の細道による気紛れなパラフレーズ』（音楽之友社、1965年）や『中国歴朝閨秀詩抄』（日本作曲家協議会、1973年）等がある。

柏木は、自身の作品について、概して「アカデミック」であって「前衛的」ではないと覚え書きに書き記している。「アカデミック」、「前衛的」の意味するところを柏木の記述を基に補完すると、古典派から印象派までの作曲手法は用いるが、無調音楽や十二音技法に基づく作曲技法は採用しないということである。柏木の覚書によると、その背景にあったのは「日本の作曲家には西洋の伝統的な手法を早く消化吸収する事が後日の発展の為に必要である」という理念であった。柏木の作品全体を見渡したとき、その傾向は1940年代中頃に境に二分される。作風が劇的に変化するというわけではないが、楽曲を編成、規模、旋律・和声の取扱いといった側面から考察する際には、1930年代から40年代前半と1940年代後半以降とに大別できるだろう。1930～40年代前半までの作品は、習作を含め作曲の基礎をふまえて作られており、独唱・合唱曲が多い。1940年代後半からは、ピアノ組曲や舞踏音楽、オペラなど比較的規模の大きな作品を手がけ、作品内容も日本の旋法と西洋音楽の和声とを融合させようとする傾向が強化されてゆく。とりわけ1930～40年代前半は、柏木の創作活動において、自身の音楽語法を修得し始め創作上の課題を見出していった時期として注目される。

作曲以外の柏木の活動として、音楽書の翻訳や教育活動を挙げることができる。訳書『音楽の表現形式——ブリタニカからの音楽論文集』（ドナルド・フランシス・トーヴィ著、全音楽譜出版社、1977）や編書『二声対位法——基礎からフーガまで』（東京コレギウム、1990）の他、謄写版の理論書等も遺されている。また、都立上野高校、早稲田大学、東京学芸大学で後進の指導に当たった他、母校・東京藝術大学でも1953（昭和28）年より講師を務め、1964～1966年にかけて出版された『和声——理論と実習』（島岡譲執筆責任、音楽之友社）全3巻の編集にも携わった。

渡鏡子は、1932年に東京府立第五高等女学校を卒業し、東京音楽学校へ入学した。本科作曲部を卒業後、研究科へ進学し、1938年に研究科を修了した。1941年には日本ペン倶楽部書記長・夏目三郎と結婚するが、1941～1945年は松江で疎開生活を送る。戦後も1950～55年にNHK「うたのじかん」などに約15曲の童謡を発表し、1966～72年に「詩と音楽の会」で4曲の歌曲を発表するなど、作曲活動を継続させる。

それぞれの作曲作品についても簡単に述べておく。

渡鏡子の作品は、年代によって大きく傾向が異なる。作曲された時期や経緯が不明な曲を除くと、渡の作品は内容や作曲時期から4群に大別できる。第1群は、東京音楽学校在学中（1932～1938年）に作曲された6曲である。このうち2曲は習作で、4曲は第3章第3節で述べた『音楽』に掲載されている。第2群として、太平洋戦争中（1941～1945年）に作曲された4曲を挙げることができる。2曲は委嘱作曲とみられ、戦時でなければ書かれなかった作品である。第2群の4曲にかんしては、いずれも自筆譜が確認できる。自筆譜調査の結果は、附録の作品表に記した。1950～55年に作曲された17曲は、第3群に分けられる。17曲のうち13曲は「NHKラジオの幼児向け番組」用（辻、1999：308）の作品であり、ピアノ伴奏付きの独唱曲である。第4群は、1966～1972年に作曲されている。「詩と音楽の会」主催による新作発表演奏会のための歌曲で、作曲家として渡が腕をふるった最後の作品群であり、創作上の工夫も見受けられる。その他に作曲時期不明の作品が7曲あるが、そのうちの3曲は、作品内容をみる限り1950年代の第3群と推察される。

渡の場合、作曲活動は後手にまわり、『音楽事典』（平凡社）やチェコ音楽の著書・訳書など、執筆活動を通して音楽界に足跡を刻んだ。渡の執筆活動の意義については第3節で改めて論じる。

1916年生まれの長與恵美子は、東洋英和女学校を卒業後、東京音楽学校へ入学した。本科を1937年に卒業し、2年後には研究科を修了する。研究科在学中に渡辺正と結婚した。研究科修了後は第二次世界大戦の影響が大きくなり、1944年から神奈川の藤野へ、また1945年には鳥取の夜見ヶ浜へ疎開している。1948年に東京へ戻り、1950年からは慶應女子高等学校の教員となった。作曲活動は不断に行われ、1962年には《ピアノのための組曲 琴・笛・をどり》の楽譜がインターナショナル・ミュージック・パブリシャーズより出版される。1967年には作品発表会が開かれた。1970年代からは、バッハの作品研究やコラール研究に取り組み、著書や校訂楽譜が出版された。

長與の作品は、1930年代の東京音楽学校学生時代のものが6曲あり、作曲時期や作品編

成は多様である。出版譜または自筆譜が確認できるのは約 30 曲であり、決して多作とは言えないが、推敲を重ねながら最晩年まで作曲活動を続けた。

柏木、渡、長與らは、山田耕筰や信時潔といった、第二次世界大戦前に活動して今日に至る音楽文化の礎を築いた音楽家と、戦後台頭する團伊玖磨や芥川也寸志、黛敏郎、矢代秋雄などの中間世代に位置付けられる。しかし、柏木や渡と同世代の作曲家に関する研究は明らかに立ち遅れている。その原因は複数あると考えられる。これまで自筆譜等の資料が遺族のもとで留まっていたという研究環境や、柏木が戦後に教育や執筆活動に力を注ぎ、作品の創作・発表の機会が少なくなったことも理由に数えられる。そうした状況は本人たちが望んで得たわけでない。戦中から戦後に壮年期を迎えた彼らには選択肢がほとんどなかった。戦前に音楽学校で学び戦中から本格的な作曲活動を行った彼らの作品には、切実に自身の音楽を求め続けた軌跡が刻印されている。

補論の第 1 節から第 3 節では、柏木、渡、長與および彼らの師であった作曲家たちの活動意義を検討する。

第 1 節 教育活動

作曲家が教育活動に携わることは、時代や文化にかかわらず、珍しいことではない。しかしながら、作曲家独自の教育として、特に次の 2 点に注目することができる。まず 1 点目は、作曲家たち自身が編集・作成した音楽理論等の教科書を用いて音楽教育を実施していたことである。2 点目は、作曲家ならではの発想による教育として挙げられるのが、「学校オペラ」の実現に努めたことである。本節ではこの 2 項目について述べる。

第 1 項 作曲家たちの自作教材

片山頼太郎が自身の訳した理論書を授業で用いていたことは、第 3 章で確認した。東京音楽学校以外でも、そうした例は見受けられた。例えば、大阪音楽学校では永井幸次たちがテキスト作成から行っていたとされる。作曲家に限らず自ら教材を編むことはあったが、とりわけ音楽理論や楽典を専門的に学び、それをわかりやすいものに再構成した点において、作曲家たちの教材作成は注目されるのである。

柏木俊夫も東京音楽学校を卒業後に自身の翻訳した教材を授業で用いていた。R. シュテ

ール Richard Stöhr の『和声学実習手引』は、ウィーン音楽学校に教員養成課程が設置された際に作成されたテキストである³¹⁴。テキストは「理論篇」と「実習篇」から成り、「理論篇」で3和音、7和音、変化和音、非和声音などについて要点が述べられた後、「実習篇」でコラールのつくり方などが示される。「後記」で柏木は、短期間で和声の知識と技術を修得する際に本書は利用価値が高いと述べ、自身も東京藝術大学や東京学芸大学で教材として使用していたことを記している。また、柏木が編んだ『二声対位法』は、基礎事項からフーガまでを修得できるよう意図されたもので、序文によれば、音楽大学・音楽短期大学・音楽高等学校におけるクラス授業や愛好家の学習のために書かれた。教会旋法ではなく長調・短調による対位法を扱い、範例と実習が組み合わされている。序文で柏木は「音楽芸術における規則は要約された伝統美の基」として、「拘束のなかから獲得された自由がつまり音楽的素養である」と記している。

本科作曲部を第2期生として卒業した長與恵美子は、1950年から慶應義塾女子高等学校の音楽科担当教員となった。そこで長與は、自身が作成したテキストを用い、音楽史や音楽理論を教授していく。音楽史の教材である『The history of music』の第1巻を見ると、序文で「音楽」が「西洋古典音楽」のことであると規定され、本文では4世紀から17世紀までの事項が簡潔に説明されている。世紀ごとに区切られ、「主なることがら」「主なる人物」「解説」という項目が設けられている。例えば14世紀の頁では、「主なることがら」として「Ars Nova への到達」が挙げられている。「主なる人物」にはP. ヴィトリ Philippe de Vitry (1291～1361)、G. マショー Guillaume de Machaud (1300年頃～1377年頃)、F. ランディーニ Francesco Landino (1325～1397)らの名前がある。「解説」欄には、宗教音楽と世俗音楽の隆盛により、14世紀に音楽が一つの段階、すなわち表現の手段に至ったこと、長短調の区別が明確になされるようになったこと、終止形が意識的に用いられるようになったことなどが記されている。さらに「古芸術」に対する「新芸術」としてのアルス・ノヴァの用語説明や、当時の楽曲にはマドリガルやカッチアなどがあったことも追記されている。楽典のテキスト『The Study of Music』は、「音の名前」「音程」「平均律」「音階」「旋法」などの項目があり、最後には「楽式」や「対位法」まで盛り込まれている。音名の項目をみても、日本名に始まり、英米、ドイツ、イタリア、フランス、それぞれの音名が記載されている。各項目には譜例が多くあり、簡潔にまとめられているが、音楽を専門としない高校生が学ぶテク

³¹⁴ 翻訳時に用いられたテキストは、1937年版権改訂のユニヴェルザール版（第20版）による。

ストとしては難易度の高いものであった³¹⁵。

第2項 作曲家独自の教育

K. プリングスハイムが企画し、演出や指揮を担当した《ヤーザーガー》についてはすでに述べた。教育的な内容の小規模なオペラを「学校オペラ」として、生徒たちが上演できるよう指導した。K. プリングスハイムの場合は、K. ヴァイルの作品をもとに演出に手を加えたかたちであった。作曲家の場合、自ら音楽をつくりあげることでもできた。本論文では、本科作曲部第2期生の長與恵美子が、東京音楽学校を卒業後に作曲したオペレッタ《かくれ鬼》について述べる。

《かくれ鬼》は、1969年、慶應女子高等学校で上演されたオペレッタである。台本は国語科教員が書き、音楽科教員の長與恵美子が作曲を手がけ、生徒たちによって演奏された。主な登場人物（動物）は、父、母、子供2人、鶴、鳥、狼で、グリム童話「赤ずきん」をモチーフにした筋書きである。揺れ動く狼の心情が音型に反映され、作品の中盤には緊張感が漂うが、最後は改心した狼と子供らのかくれ鬼（かくれんぼ）の場面で終わる。

自筆スコア³¹⁶は64頁から成り、各パートの歌、伴奏が丁寧に書き入れられている。伴奏楽器にはアイリッシュハープ、フルート、ピアノ、ヴァイオリン、ギターが用いられ、独唱、二重唱、斉唱、合唱など場面を転換させながら全3幕を構成していく。伴奏部分の特徴としては、トリルや前打音、連符が多用されていること、フレーズの始まりや終わりに増三和音や減七和音が効果的に使用されていること（【譜例 補-1】の fis-ais-cis-e の和音参照）などを挙げることができ、歌唱部分の特徴としては、「詠唱」「物語調で」「語り」といった指示のもと、様々な形態の「うた」があることを指摘できる。話し言葉の抑揚に基づく旋律（【譜例 補-2】参照）や、完全に語りとして発声する場面（【譜例 補-3】参照）が含まれている。

³¹⁵ 長與の授業を受けた重田敦子は、『The study of music』が「ピアノのピの字も弾けなかった高校1年の時、はじめて手にした楽典の本」であったと述べ、「簡潔で格調の高い楽典の書」であり、いつも机の上に置いていたと述懐している。

³¹⁶ 最終頁には“July 7th 1969”と記入されている。

【譜例 補-1：《かくれ鬼》第1幕（減七和音）】

小 さ-い子を た べたりし ないと ち かうのは

【譜例 補-2：《かくれ鬼》第1幕（歌唱）】

けれども い - までは あ のこと を す っか りこ うかい

して います も ういちど あん なこと を す るよ うなら

わ たし は が しを え ら び ま す やっ ぱ りあ のこ は た べ た のねえ

【譜例 補-3：《かくれ鬼》第1幕（語り）】

Fl. 語り P. わ ろ いこ とを し た く や し い く や し い と 悲 し み 泣 い て い る う ち に 肩 に な っ て し ま っ た と

学生たちが演奏することを前提として作曲されているため、声域や技法には最大限の配慮がなされている。実際に参加した学生によると、大部のオペレッタ上演はやりがいの大き

なものであったようで、貴重な経験になったようである。

「他人の作品ばかり歌っているのでは、つまらない。女子高でなければできないような、創造性に富むものを」というのが《かくれ鬼》上演の目的であり、国語教員と音楽教員の合作をきっかけに「多くの創作が生まれれば」と期待された³¹⁷。高校生が書き下ろしの台本・音楽をもとにオペレッタを上演することは容易でない。明治期に主張された徳育とは異なるかたちで、情操教育がなされていた例である。

プリングスハイムや長與が指導した学校オペラのような教育の他にも、呉泰次郎のように、独自の作曲教育を学外で実施していたことも注目すべきである。作曲理論を教授するのみならず、演奏会を開いて学生が自作発表できるように機会を設けるなど、呉の指導は実践的かつ効果的なものであった。東京音楽学校から波及していく作曲家たちによる教育は、決して閉鎖的なものではなく、むしろ斬新な側面を示すこともあった。

第2節 研究活動

1950年代に至るまで、日本では、「音楽学」領域が制度として確立されていなかった。それまで、音楽研究はどのように行われ、教育の場と結びついていったのか、本項で概観する。

第1項 明治後期から大正期の音楽研究

まず、日本において、音楽が科学的研究の対象とされ、学問として体系付けられた経緯を概観する。

明治中期以降、上原六四郎、田中正平、田辺尚雄、村岡範為馳らが音楽にかんする論考を発表しはじめる。上田敏や乙骨三郎は、西洋からみた日本の音楽、日本からみた西洋音楽の両方向からの研究が必要であると考えた。第1章第4節で村岡が音楽を「単音期」「複音期」「和声期」という三段階で把握していた例を挙げたが、明治から大正期の音楽研究・音楽記述では、例えば単旋律と和声音楽の比較などの際に「進歩」「発達」といった用語が散見さ

³¹⁷ 坂本真理「狼のひとりごと——オペレッタ『かくれ鬼』を終えて」(掲載誌、発行年不明) 79頁。坂本は、《かくれ鬼》の重要な役柄である「狼」を演じた当時高校2年の学生。引用文が掲載されている文章は、慶應女子高等学校音楽科教員の重田敦子氏の提供による。

れ（仲 1989:46）、ここに進化論的発想があったことは明らかである。明治期に音楽は教育と密接な関係にあったこと、国楽創成が推進されたことも、音楽研究に影響を及ぼした。1899年（明治32）には東京帝国大学に美学講座が開設され、音楽美学の論考も増えていく。

音楽を科学的研究の対象とする見方は、1900年代から裾野をひろげていく。学問としての音楽は、「音楽科学」として説明された。例えば、1906年発行の雑誌『音楽』に掲載されている近藤逸五郎（朔風）の記述には、次のように記されている。「音楽には科学的方面と技術的方面とあり。科学的方面に於ては音楽の学理を研究す。音楽の学理を研究する学問を音楽科学といふ。」³¹⁸乙骨三郎の「音楽通論」³¹⁹にかんしては、先行研究のなかで「『音楽学』の体系を詳細に論述した例が日本で初めて登場した」と述べられている（仲 1989:47）。

大正期に入ると、遠藤宏が「音楽科学 Musikwissenschaft」について述べた論考が発表された。ここでは「音楽概論」や「音楽原論」という名が冠された書籍の目的が「音楽通論 allgemeine Musiklehre」とは性質を異にし、音楽研究の方法論から出発して体系付けようとしていたことが述べられている。「音楽科学（或は音楽学）なる名称が用いられ」るようになったことも明記されている（遠藤 1929:50）。

第2項 戦前から戦後

1930年代になると、音楽雑誌上で作曲家による研究的論考が多数発表されるようになる。本論文で言及した『音楽研究』（共益商社書店発行）も、その顕著な例の一つである。

下總皖一や橋本國彦がA. シェーベンの作品分析や音楽理論研究をし、日本への情報伝達や音楽研究促進の役割を担った。下總や橋本は、1930年前後にドイツで学び、シェーンベルクらとも直接交流をもった。ドイツの音楽理論を主体としていた東京音楽学校の作曲教育においても、そうした研究は不可欠なものであった。

戦後は「音楽学」「音楽評論」等が専門化されたが、戦前から研究領域にもかかわっていた作曲家たちは戦後も継続して活動を行い、その成果物として著作刊行などもみられた。

例えば、次節で扱う渡鏡子は、チェコ音楽の研究をまとめて出版をし、プラハの春音楽祭に初めて日本人女性として参加した。「わが国におけるチェコ音楽紹介のパイオニアとしての偉業」が認められる（佐川 1975:141）

³¹⁸ 近藤逸五郎「音楽組織学」『音楽』第10巻第4号、楽友社、1906年8月、52頁。

³¹⁹ 1914（大正3）年から1917年にかけて、9回にわたり『音楽』に連載された。

第3節 執筆活動

先に述べたように、作曲家が執筆活動をする流れは戦前から続いている。その成果物は戦後も享受され、今日へ至っている。信時潔が大正期に翻訳した『コールユーブンゲン』は、今なお使用され続けているし、事典項目のなかでも、戦前に執筆された文章は多くある。

本節では、作曲家の執筆活動の一例として、渡鏡子について述べる。辞典類³²⁰の渡の項目には、「作曲家」という説明と共に「音楽学者としても活躍した」ことが明記されている。

渡の執筆活動を概観すると、時期によって内容が異なっている。1930～40年代には、音楽雑誌へ評論や翻訳の寄稿が多くみられる。1950年代になると、平凡社の『音楽事典』執筆に携わることになった。1950～60年代には、前項で述べたようにチェコ音楽にかんする研究をまとめ、著書や訳書を出版した。

渡の雑誌執筆文の全貌は、これまで明らかとなっていなかった。本研究で調査した結果は、一覧表にまとめ、附録として提出する。学友会から発行された『音楽』への掲載文、東京音楽学校の学生時代や歌曲集『音楽』、「日本の作曲」にかんする文章については既に本論文で述べたが、それ以外にも雑誌掲載文は多数確認できる。

今回調査した渡の執筆文は、1930～1975年に発行された雑誌である。先行研究(辻 1999)で渡の執筆が確認できる雑誌を対象とした。実際に雑誌を手にとり、頁を繰りながら対象記事を抽出したのは、『音楽芸術』『音楽研究』『音楽評論』『月刊労音』『ひびき』である。その他、目録やデータベースを利用して調査した雑誌は、『音楽公論』『音楽之友』『ムジカノーヴァ』『レコード芸術』『フィルハーモニー』である。翻訳記事を含めると、66の文章が確認できた。内訳は、翻訳が33、楽曲解説、随筆的文章、評論を併せると33あった。演奏や美学にかんする文章もあるが、翻訳、評論いずれも作曲家や作品について述べた論考が多かった。記事が書かれた年代に注目すると、1930～70年代にかけて断続的に執筆はされていたが、1930～40年代の記事が圧倒的多数を占めている。

渡の記事が果たした役割はどのようなものだったのか。まず、新しい音楽理論や作曲法の紹介に寄与したと言える。例えば、H. メルスマン『新しい音楽の語法』³²¹や P. ヒンデミ

³²⁰ 『日本人名大辞典』(講談社、2001年)、『日本の作曲家』(日外アソシエーツ、2008年)。

³²¹ 渡の訳文は1937年発行の『音楽評論』に掲載された。メルスマンの著書は後に長広敏雄や野村良雄も翻訳している。

ット『作曲の手引』³²²は、渡が雑誌に寄稿した翻訳のなかでも特に重要である。また、当時の日本ではまだあまり知られていなかった作曲家や作品に関する情報も、渡の執筆により発信されることになった。L. ヤナーチェク、B. マルティヌー、A. ドヴォルザーク、B. スメタナ、Z. コダーイなど、チェコやハンガリーの作曲家について文章をのこした。「彼女しか日本で持っていないスウェーデン時代のスメタナに関する貴重な資料」が渡の手元にあり、大塚明がスメタナについて執筆する際³²³には資料提供したこともあった（佐川 1975:141）。また、第3章第1項で述べた「日本的作曲」にかんする文章のように、当時の作曲家の問題を取り出して持論を展開させることもあった。

渡の執筆活動のうち、『音楽事典』の事項解説も後世に残る業績の一つである。『音楽事典』は、1954～1957年に全12巻が平凡社より出版された³²⁴。「まえがき」によると、本書は「日本のいまの音楽学界の全ての力を結集してできたもの」とされ、「日本の音楽とその音楽的知識の辿ってきた歴史の決算」と記されている。各執筆文を統合・編集した「編集委員」は当時の識者10名³²⁵であった。渡が担当した項目を探索したところ、「音程」項目のうち「総論」「音程の計算」「音程の美学」、「楽式」項目のうち「歴史」、「終止」項目のうち「ヨーロッパ」などがあると判明した。「終止法」、「和声」、「和声学」の各項目や、「和声法」項目のうち「ヨーロッパ」の担当をするなど、和声にかんする記述が多い。

『和声学』（L. トウイレとR. ルイによる『Harmonielehre』第9版の全訳）³²⁶を共訳（渡鏡子が前半、山根銀二が後半を担当）したように、和声理論にかんする蓄積があったといえる。渡が翻訳したO. ショウレック著『ドヴォルジャーク——生涯と作品』³²⁷は、「わが国

³²² 渡の訳文は1938年発行の『音楽評論』に掲載された。『作曲の手引き』は後に下總皖一が翻訳・出版した（音楽之友社、1953年）。

³²³ 大塚明がスメタナについて記述することを知った渡は、病床からスメタナ生誕記念祭のプログラム等の資料提供を申し出たと言う（大塚 1975:28）。

³²⁴ 1959～60年には、5冊編集版が刊行された。さらに、『音楽事典』を基とした『音楽大事典』全6巻が、1981～83年に平凡社より出版された。

³²⁵ 編集委員10名は、岸辺成雄、木村重雄、田辺尚雄、野村光一、堀内敬三、吉川英史、園部三郎、辻莊一、二見孝平、山根銀二である。

³²⁶ ピアニストの野辺地勝久（瓜丸）は、渡と山根が共訳した『和声学』について、「あんな面白い本を見たことがない」と述べ、暗記するまで読み込んだうえで、理解しにくい部分や譜例の正否などを指摘したと言う。引用は、1967年2月27日、日比谷公会堂で開催された野辺地勝久追悼音楽会プログラムに掲載された、渡の「追悼のことば」による。

³²⁷ 1961年、音楽之友社より出版される。ドヴォルザークの孫でヴァイオリニストのY.

最初の本格的なチェコ音楽紹介の名著」(佐川 1975:141)とされている。出版が契機となり、1963年、日本人女性としてはじめて「プラハの春」音楽祭に招かれた。そして渡が書いた『スメタナ／ドヴォルジャーク』は、1966年に音楽之友社より刊行された。

渡の他の著書には、『シューマン』(弘文堂、1955年)や『音楽』(鹿島研究所出版会、1971年)などがある。『音楽』は「明治・大正・昭和期における日本の音楽事情と女性音楽家をテーマにした唯一の文献」(辻 1999:306)である。内容は「明治の洋楽」「大正の洋楽」「昭和の洋楽」「日華事変以後」という項目ごとの音楽史や、幸田延、安藤幸、三浦環、松島彝の活動・作品を概説したものとなっている。構想が記されたノート³²⁸を参照すると、16人の女性音楽家名³²⁹が記されており、執筆対象は実際の著書の4倍に及んでいたことがわかる。中でも松島に関する覚え書きが多く、直接本人に取材したと考えられる³³⁰。

渡の自筆原稿の中には、「日本の歌」と題された文章もある³³¹。渡はこの原稿において、「歌は音楽的感動の最高の形式として器楽の上に君臨するもの」と述べ、「歌うということが人間の音楽的欲求の最も本源的なもの」であるという見解を示している。歌曲創作にあたっては、音楽家と詩人が相互に理解を深め協力する必要性を主張する。作曲家が日本語の扱い方を研究しなくてはならないと述べ、言葉に苦心して仕上げられた一例として、團伊玖磨の《美濃びとに》や《夕鶴》を挙げている。北原白秋については、言葉の響きに敏感で「音楽的な詩人」であると述べる一方で、「余りに静的でありまた何処かに争えない感覚の古さがある」と指摘している。また、「西洋式の発声法による所謂美声で日本語の歌を歌うと、何だか日本語の輪郭がぼやけて了って日本語ばなれして了う」と述べ、日本の伝統音楽の発声法に豊かな表現力を見出している点は注目に値する。そして『『日本式発声法』というべ

スークに贈呈された。

³²⁸ “Romantic Note”と印字されたノートが東京藝術大学附属図書館に所蔵されている。

³²⁹ 著書に記載された4名の他、太田(荻野)綾子、関鑑子、小倉末、柳兼子、原信子、橘糸重、神戸絢、頼母木駒、松平里子、永井郁子、関屋敏子、東くめの名が確認できる。

³³⁰ 東京藝術大学附属図書館所蔵資料の中には、渡の死にあたり松島彝が送った書簡とカセットテープもあり、生前交流があったことをうかがい知ることができる。ノートには、聞き書きと推察される筆跡で「修身の講義よりは鐘の音が心を澄ます／これを解明するため音の世界へ入った／山できくからいい、学校ではだめ／奇妙な深い世界に憑かれた」「宗教を研究しなければ 声明の必要から」「敗戦…／白髪三千丈／知るや…／めそめそしていられない／泣き□□／32曲 書きつづけた」といった松島にかんする覚え書きがある。

³³¹ 約3000字の自筆原稿。東京藝術大学附属図書館所蔵。内田るり子の日本歌曲独唱会を聴いたことが原稿執筆の契機となった。

きものを確立すべき」という主張は、第4章第4節第2項で述べたように、作曲家と声楽家に共通する認識であり、近代から現代へ持ち越された課題を明らかにしている。

本節では、渡鏡子の事例から、作曲家による執筆活動の一端を示した。楽曲解説や訳出の他、音楽にかんする概念・理論の整理、問題提起をしてきたことがわかる。我が国における「音楽学者」の登場と「音楽学」の各研究分野が細分化する以前の原点について探究するうえでも、作曲家たちの活動を吟味することは肝要となる。

補論 小括

本科作曲部の初期卒業生の活動全体を鳥瞰したとき、作曲家としての活動と共に、翻訳、執筆、研究活動の足跡が顕著である。特に補論では1930年代に東京音楽学校で作曲教育を受けた3人に注目したが、その教員たちも教育、研究、執筆活動を精力的に行っていた。

本論文で扱った時代は、「音楽学」が未確立であったと言える。そのなかで、音楽学者に準ずる働きを作曲家たちが担っていた点は、あらためて再確認すべきことであろう。各学問領域が専門化され、作曲も音楽学も細分化された現在にこそ、「音楽」概念を歴史的に問い直し、文化創造という大きな視界を開いていく必要がある。

補論を結ぶにあたり、ここで注目した柏木俊夫、渡鏡子、長與恵美子らの歴史的位置を検討しておきたい。作曲家の歴史的な位置付けを検討する際には、「世代」での把握が一つの有効な手段となる。先行研究でも、日本の創作史において、作曲家を「世代」で記述する例が散見され、作曲家の生年や環境の変化が思想形成と密接に結びついているという認識から、「『世代』という捉え方は音楽家や作品を考えるうえでの背景を示している」という見方もある（戸ノ下 2008:16）。

先行研究における「世代」の括り方には違いがあり、そこには書き手の認識があらわれている。ここで先行研究および作曲者たち自身による「世代」の理解について考察する。

「第一世代の作曲家」として山田耕筰、信時潔を挙げているものは多い（富樫 1956 など）。山田、信時と、1880～90年代生まれの作曲家が「第一世代」であるとする、中山晋平、菅原明朗、弘田龍太郎、下總皖一などは、大局的にみればこの世代に属する。戸ノ下は、上記の第一世代に続く第二世代として、1900年代初頭に生まれた作曲家、清瀬保二、諸井三郎、大木正夫、深井四郎、橋本國彦、池内友次郎、高木東六、そして古賀政男、服部良一、古関祐而らを挙げている（戸ノ下 2008:15-16）。

作曲家たちの時代区分として、小島美子は「芸術音楽の準備期」「芸術音楽の第1期～第4期」という分け方をしており、それぞれの「世代」の作曲家を挙げている（小島 1968:7-13）。「準備期」は1856（安政3）～1899（明治32）年とされ、軍楽隊の練習が始められた時期から、高等師範の付属扱いとなっていた東京音楽学校が再独立した年までである。「芸術音楽の第1期」は、1900～1917（大正6）年と区分され、滝廉太郎の《四季》や《荒城の月》が作曲された1900年を起点としている。1918～1927年が「第2期」となっており、歌曲を中心にした最初の開花期として、山田耕筰や藤井清水の作品が挙げられている。この時期には、童謡や新日本音楽が台頭してくる。小島が示した「第3期」は1928～1950年で、橋本國彦が《蠶》や《斑猫》を発表した年から始まる。第二次世界大戦が終戦してすぐに時代を画するほどの新しい動向はなかったとみなし、1950年までが「第3期」とされている。「新声会」などの作曲グループが多く結成され、戦後の音楽史に新しい局面がみられるようになった1951年からは「第4期」で、邦楽と洋楽の垣根をはずす方向へ動き始めたことが特徴に挙げられている。

第二次世界大戦とのかかわりのなかで「世代」に言及した例もある。秋山邦晴は、戦後の日本の作曲界が「若い世代の作曲家たち」に新たな展開をみせた点を指摘し、「若い世代」は「戦前の作曲界の遺産には見向きもせず、まず自分の出発する地点をみずから探すことからはじめた」と述べている（秋山、1978:[頁数記載なし]）。

また、諸井三郎の言説を参照すると、「私たちのジェネレーションは、先輩たちと同じように、ヨーロッパのいずれかの音楽を出発点とした」と述べ、「ヨーロッパ音楽との関係において、私たちのジェネレーションは、始めて本質的なものを捉えた」と考えていた（諸井 1963:10）。

「大戦はまぼろしの世代、とでも言うべき一世代、つまり戦後に台頭する世代に先行していたはずの世代群を日の目の見ぬままにうばってしまったのである」という記述も見受けられる（武田 1985:35）。本論文で注目した東京音楽学校本科作曲部の初期卒業生は、作曲家「第一世代」に続く世代、まさに「幻の世代」ということになるであろう。その世代の一人である渡鏡子は、同級生であった柏木俊夫宛ての書簡のなかで、「私たちの世代には私たちの音楽があるはずです」と述べている。

「戦前」から「戦後」に至る我が国における作曲界の状況を鳥瞰する際、柏木らの世代の研究は不可欠である。激しく揺れ動く日本の社会状況のもと、一貫して自らの創作理念を保持し、徒に前衛に走ることはせず学究的に音楽と向き合ってきたのが、「第一世代」の次の

世代、つまり補論で注目した作曲家たちである。西洋の音楽理論に対し基礎の修得を重要視しながらも、「日本的なもの」、「東洋的なもの」へ意識を向けることになる点は、当時の日本人作曲家の実態を描き出しているという意味でも重要である。

ここまで、作曲家の「世代」について述べてきた。第一世代から、その弟子世代へと連鎖していく系譜をたどることは、作曲家の樹形図を示唆することにつながる。しかし、本研究では、一つの樹木から枝葉が伸びていくという、いわゆる「ツリー」(G. ドゥルーズ・F. ガタリ／宇野・豊崎 2010) のモデルを示しているわけではないことを追記しておきたい。換言すれば、「中心」を設定し、そこから支流を見出すのではなく、むしろ「リゾーム」としての創作史を描き出すことに主眼を置いている。本論文の根底にある認識の台座として、「中心」という概念を採用することは意識的に避けてきた。それは、東京音楽学校を「中心」として、つまり楽壇の牙城として捉えるのではなく、当時の音楽界を考察するうえで有効な切り口の一つと認識していることをも意味する。

以上のように、作曲家の歴史的な位置づけを考察するうえで、「世代」としての理解は有効なものであるが、一方でその構図のとりかたには注意が必要である。

補論では、本論文第3章および第4章で研究対象としていた作曲家たちについて、さらに考察を加えた。補論により、2つの成果が得られたと考えられる。1つは、柏木俊夫、渡鏡子、長與恵美子といった、信時潔や山田耕筰に続く作曲家の研究を進める際の基礎を提示したことである。そしてもう1つは、戦前から戦後への連続・不連続について検討する必要性を見出したことである。第2の観点は、結論でもう一度再考する。

結論

本論文では、明治期に端を発する近代日本の教育や作曲の潮流をふまえ、1930年代の東京音楽学校の事例を歴史的視座から論述してきた。事象の背後にある、いわば不可視の時代的制約を考量しながら、同時代に身を置くように当時の人々の音楽活動を追跡しようと試みた。しかし、まさに「いま」、「ここ」において本論文を結ぶにあたり、改めて現在の観点からこれまでに述べてきた過去の事例を見直したい。

結論は、次の4点において述べる。①各章の総括、②明治期に提唱された「国楽」が昭和戦前期にどのように継承されていたか、③近現代の創作史を顧みるうえで1930年代がいかなる意味をもつのか、④本論文から拓けた展望と今後の課題はどのようなものか。

結論では、本論文の主張および意義について検討するため、これまでの論述で明らかにしてきたことや浮き彫りとなった論点を整理する。

第1節 各章の総括

第1章では、本論文の背景および前提を確認した。明治期の国民国家形成の脈絡において音楽取調掛が創設され、その後身である東京音楽学校は、必然的に国策と関連づけられていた。1930年代に至るまで、国楽の在り方を念頭におきながら音楽学校は継続してきた。

「想像の共同体」としての「国家」を相対化するうえでも、唱歌教育の軌跡を辿ることは有効な手続きである。唱歌の担い手（ここでは「つくり手」も「教員」も含めている）を育成することは、「国楽創成」の一つの指針でもあった。そして実際の人材育成や専門教育を行う機関となった音楽取調掛は東京音楽学校となり、官立学校としての特徴から国家や時勢と連動することとなった。実態のない国楽ではなく、人を育て、曲をつくる「新国楽」の創成にむけて、東京音楽学校は機能した。本研究で考察対象とした1930年代にも国楽の理念は息づいていたことが第1章で確認された。「新国楽創成」を掲げた乗杉嘉壽校長の教育方針は、1930年代の東京音楽学校を囲い込むことになる。

第2章から、時代を1930年代に限定して論述を進めた。この時期の東京音楽学校は、教育体制が改革され、「保守的」とは言い難い様相を呈していた。外国人教師を増員したり、交響曲を初演したりする姿勢は、しばしば「アカデミズム」に反すると批判されたが、視点を変えると、東京音楽学校に模範的・保守的な態度が求められていたことを示している。し

かし、序論で述べたように、「アカデミー」としてのこの性質は、後年に音楽学校を批判する際にも用いられる。

乗杉嘉壽と K. プリングスハイムの影響が大きかったことは先行研究でも述べられてきたが、実際には他の教員も学生も新たな試みを行っていたことを本論文で明らかにした。信時潔や下總皖一、宮城道雄、中能島欣一といった教員たちの新作が音楽学校の生徒たちの手で初演される機会が多くあり、学生たちは実践的かつ経験的な教育を享受していたとすることができる。

1940年頃までは、音声研究部の活動や学内発行雑誌の刊行が実施されていたが、いずれも戦争のあおりをうけて途絶えることになったことも確認した。日中戦争から太平洋戦争に至る戦争の影響はやがて音楽学校の随所にあられる。実際に戦地へ赴く在學生や卒業生、応召した教員などもいた。人的、制度的、物理的といった様々な局面において、「戦前」から「戦後」にかけての「連続性／非連続性」を視野に入れる必要があることも指摘できる。この点については、さらなる考察が必要であるため改めて後述する。

第3章では、これまで詳細が明らかになってこなかった東京音楽学校本科作曲部の設置当初の状況について、学校史料や在學生の手稿資料を活用しながら紐解いた。1931年に作曲部が設けられたことは、システマティックな作曲専門教育の先鞭をつけたという意味で重要である。また、当時の在學生たちは橋本國彦や細川碧といったドイツやウィーンから帰国したばかりの教員たちに師事し、片山穎太郎や下總皖一らが自ら翻訳や解説をしている音楽理論書によって教えを受けた。入学試験や学年末試験では、ドイツ流の音楽理論の基礎が問われたが、課題のなかには古語が用いられた和歌への作曲や、日本の音階を用いた作曲なども含まれていた。教練の授業を受けたり、軍事クーデターが起こった日もあり、社会情勢は徐々に不安定になっていくが、それでも1930年代は充実した教育環境にあったとすることができる。

作曲の教育状況について述べた第3章に対し、第4章では、実際に作られていた作品やその創作背景を検討した。団体歌の委嘱作曲を受けて、信時潔や下總皖一など作曲担当教員からは多くの校歌を手掛けた。1930年代の創作として、『新訂尋常小学唱歌』所収の新曲や国民歌謡についても述べた。いずれも、近代という時代において重要な日本語のうたということで、音楽学校の教員の作品が多く含まれていることを確認し、明治期からのうたづくりにみる社会的意味や文化的意義を検討した。さらに、東京音楽学校の教員と生徒の力を結集させてつくられた歌曲集『音楽』について、作成意図、編集過程、作品内容など各観点から考

察した。音階、和声、リズムなどの要素には多様性が認められ、音楽技法をつかひこなした唱歌史のひとつの頂点であるという見方もできることを述べた。創作の背景には、日本的作曲をめぐる議論や日本語の扱ひの考究が文化的必然性ととも常に常在し、音楽学校の教員や学生もそうした問題へ取り組もうとしていたことを明らかにした。

補論では、音楽学校本科の第1期生・第2期生の3人の活動から、近代における作曲家の業績検討への礎石を築くと同時に、戦後への射程を提示した。

以上がこれまで述べてきた内容の総括である。このなかには、3つの重要な論点が含まれている。第一に、明治期に提唱された国楽の理念が1930年代まで継続して意識されており、人材育成、新曲創作という点において、作曲家養成と歌曲創作という本論文の核心にふれるということである。第二に、1930年代という時代が音楽史（特に日本の作曲の歴史）において転換期としての重要性を持つということが挙げられる。そして第三に、「戦前」から「戦後」への「連続／非連続」という問題が認められるということである。次節からは、この3つの観点に基づき本論文で述べてきた内容を再検討する。

第2節 国楽再考——作曲家養成と歌曲創作の観点から

本論文では、第1章をはじめとして「国楽」の理念や実践について論述してきたが、本節ではその思想を展開させ、作曲家の活動と連関させながら「国楽」を再考する。本論文の結びに述べておきたいことのひとつは、人材育成および新曲創作という点で国楽は1930年代に「実際化」したということと、作曲家の活動が体現している総合的な文化づくりこそ、本来想定されていた国楽創成の延長線上に位置付けられるものであったのではないか、ということである。

「国楽」が明治期の国家形成の脈絡で捉えられ、同系に属する理念のもとに東京音楽学校が成立していたことは、本論文で述べた。国楽創成は、一面では当時の日本社会において音楽を意味付けるための惹句にすぎなかったかもしれない。しかし、その標語自体は実態を伴わないものであったとしても、「国楽」という思想を根底におくことは、邦楽・楽語の調査や音声研究などを促進する要因になり得たし、1930年代には、乗杉校長が繰り返し国楽について述べることで、東京音楽学校の学生たちもその思想を念頭におくことになった。

音楽取調掛の創設時に掲げられた教育理念は、人材育成を図ることや新曲を作ることで国楽を創成しようという考えであった。大局的にみれば、それが音楽取調掛から東京音楽学

校へと受け継がれ、1930年代の作曲部新設や歌曲集編纂へとかたちを変えて敷衍されていったとすることができる。国楽と作曲教育ないし歌曲創作は、一見すると直結していないようであり、実際には当時の作曲家たちの意識下で通底していた。特に太平洋戦争敗戦までは、「国民の音楽」という意味での国楽を樹立することが急務であり、その担い手を育成することは不可欠とされた。近代日本の音楽界の命題として、作曲教育や歌曲創作の隆盛も包括されるのである。西洋音楽の修得を前提としながら自国の音楽を確立しようとすることは、「国家」の形成期であった明治初期や、「国家」に危機が差し迫った昭和戦前・戦中期において、日本人が音楽文化を創造する意義を追求することでもあった。

近代日本と音楽について検討する際には、「徳性」「徳育」という用語が核をなす。明治期以来、音楽（唱歌）の教育は、「徳性の涵養」が目的として据えられていた。それが理念的なものにとどまっていたか、実際に機能していたかを厳密に問うことは難しいが、少なくとも「徳性」を念頭に置いた教育は、1940年代初頭まで続いていたとすることができる。例えば、「徳性の涵養」を一つの目的としていた東京音楽学校の学友会は、1940年まで活動を続けていたが、1941年からは報国団³³²結成に伴い学友会の演奏会や雑誌発行は行われなくなった。従来の研究では、「国楽」の実践としての「徳育」に注目が集まってきた。「国楽」という曖昧な概念を追究するために有効な一つの方眼ではあったであろう。しかし、「国楽」の本源的な意味は、多くの国民が感じ、考え、楽しむことのできる音楽であったはずである。そのためには、日本人自身が「今、ここで」新たな音楽を創り出し、文化全体のなかで問題点を究明していく必要があった。そしてその具体的なかたちが、東京音楽学校における本格的な作曲教育の開始と、時勢を映しながら展開された日本語による歌曲創作に現れていたのである。

体系的な作曲教育においては、ドイツの音楽理論修得が基礎に置かれた。しかし、作曲家たちの意識としては、日本人としての独自性をもって創作にあたることが課題であった。これは西洋音楽をもとに「国楽」を創成していくという明治期の図式と同じである。つまり、西洋音楽理論の修得は、「最終目標」ではなく、「途中過程」であった。それは東京音楽学校の教員や学生が共有していた思想であり、当時の考え方として重要な側面である。

³³² 「皇紀二千六百一年の紀元の佳節」、つまり、1941年2月21日に東京音楽学校学友会解散ならびに報国団発団式が挙行された。『同声会報』第258号（同声会、1941年2月）には「文部省の指令に従って、従来の学友会を解散して職員生徒を打つて一丸とする修練団体としての報国団を結成」と記載されている。

国楽にかんして、人材育成・新曲創作という2点とは別の観点からも検討しておきたい。補論では、作曲家の役割について考察する端緒をひらいた。作曲家たちもまた、国楽創成に寄与する一人であった。ここで確認しておきたいことは、曲を作ることにとどまらない創作、日本語研究や総合芸術、文化としての音楽研究を実行することで、明治期に想定されていた「国楽」をさらに推し進めた新たな「国楽」を模索することになったということである。その意味では、日本語の吟味を含めた歌曲創作は重要となり、また、教育・研究・執筆を包括する音楽活動も再考の価値がある。

「近代」の特徴の一つとして、各分野の専門化、分化を挙げることができる。音楽に限らず、例えば医学でも文学でも同様の傾向が見受けられる。音楽分野においても、作曲、演奏、研究等の各領域は隔離していき、さらに音楽学のなかでも民俗音楽学、音楽美学、音楽理論などを經由して方々の支流に分かれていった。専門性の向上のためには、言うまでもなく領域分化が必須である。しかし、その一方で、領域横断がなければ、国楽のような構想は成り立たない。それぞれの専門家が結集しても、総合的思考を欠いていれば、時代や文化によって変化する音楽の社会的な意味を考察することは難しい。

近代の作曲家は、「曲を作る」ことを本分としながらも、「音楽文化を創造する」ことが常に眼中にあった。作曲家による訳出や執筆もその一端である。国楽理念が消失し、各領域で専門化が進んだ現代にこそ、あらためて近代日本が目指そうとした音楽創出を見直すべきであると考えられる。

第3節 近代日本創作史の転換期としての1930年代

本論文で1930年代に着眼した理由は、東京音楽学校史においても、日本の創作史においても、この時代が一つの画期であると考えたためである。1930年代は、西洋音楽の理論や技術が一通り出そろい、改めて日本の音楽の在り方が真剣に議論された時代であった。結論では、1930年代の特徴をまとめ、日本の創作史のなかでこの時代がどのような意味を持つのかを検討する。

本論文により、1930年代が「近代」の要素を凝縮させていたこと、戦後に欠落していく視点も兼ね備えていた時代であったことを提示した。日本の音楽界を考察する上で、この時代は重要な節目であった。

音楽雑誌に限定すれば、1930年代を転換点とみなした先行研究は既にいくつか発表され

ている。『音楽評論』『音楽新潮』『音楽研究』などの雑誌では、1930年代が前後の時代を分かち重要な時期であるとされる（後藤 2001）。また、1912（明治45）年に創刊された『月刊楽譜』³³³にかんしても、1930年を一つの転機と位置づけることができる（権藤 2015:230）。

音楽界全体を見渡してみると、1930年代に現代へと繋がる種子が各方面で形成されていたことも確認できる。日本演奏家連盟（1936年）、大日本音楽協会（同年）、大日本吹奏楽連盟（1939年）など、演奏領域では組織化が進んだ。また邦楽界においても、1930年代に新たな潮流がみられた。「新日本音楽」に続く「新邦楽」³³⁴と言われる動きは、戦後の「現代邦楽」の土台となった。そして作曲界では、体系的な作曲教育が始まり、新興作曲家連盟がたちあげられたのが、まさにこの時代であった。

西洋音楽受容史における成熟期でありながら、それと反比例するように社会状況が悪化していった時代が1930年代である。この時期の創作は、日本人が西洋音楽を昇華しようとする内的欲求と、時勢により自国の音楽の再検討を迫られる外的要因という二側面からの圧力がかかっていた。音楽的背景と社会的背景が重なるなかで、創作の在り方が模索され議論されていったのである。「日本的作曲」という問題は、こうした二つの側面の交錯点に位置付けることができる。

1930年代の作曲界に見受けられる重要性は、社会変動、時代のダイナミズムという点からも説明できる。戦争によって生じた作曲活動の中断や作品（楽譜）の消失については、様々な将来性を内包しながら必ずしもそれが実現しなかったという意味において、実行態に対する可能態であったとすることができる。他方で、この時代には専門性の確立する以前の混然一体たる音楽創造が実施されていたことが明らかとなった。当時の作曲家が、音楽学領域に重複するかたちで活動していたことは、すでに述べたとおりである。

1930年代の日本を政治情勢や国際外交の面から鳥瞰すれば、そのイデオロギーの強さから前後の時代との特異性³³⁵が浮かび上がってくる。ウルトラナショナリズムやファシズム

³³³ 1930年代の『月刊楽譜』は日本人作曲家による作品発表の場として機能していたが、『月刊楽譜』は1941（昭和16）年の音楽雑誌統合により廃刊となった。

³³⁴ 小島美子は「洋楽系作曲者が邦楽器を扱ってめだって成果をあげ始めたのは昭和10年頃」と指摘し、この頃の活動を「邦楽の側の動きを含めて、私はかりに『新邦楽』の時代と呼んでおきたい」と述べている（小島 1970:27）。「この時代の最高の成果」として、中能島欣一の《三つの断章》を挙げている。

³³⁵ 司馬遼太郎は、『この国のかたち』1（文藝春秋、1987年）において、昭和戦前期を「異胎」または「鬼胎」の時代と呼んだ。

が顕著な時代として、1930年代を位置付けることもできるであろう。しかし、本論文が提示したのは、そうした側面から決して窺い知ることのできない一面である。

1930年代は、「東京音楽学校の歴史上最も激しく輝いた時代」であり³³⁶、その具体的事象として、同校の演奏会状況や教育状況について記した。G. マーラーや A. ブルックナーの大作が次々と初演された一方で、信時潔、下總皖一、橋本國彦、宮城道雄、中能島欣一といった当時の教員たちの新作も、音楽学校の生徒たちによって多く演奏された。信時潔の《いろはうた》や宮城道雄の《秋韻》など、演奏頻度の高かった作品の大半は、音楽学校の演奏会用に作られたものである。教員は、生徒の演奏技術などを考慮しながら作曲し、生徒は出来たばかりの新曲を作曲者の指導のもとで演奏する。こうした濃密な創作・演奏の在り方は、当時の音楽学校でみられた一つの特徴として挙げるができる。

作曲教育においては、片山穎太郎や下總皖一などの教員が翻訳・執筆した音楽理論書を教材として用いていたことが確認された。第3章で述べたように、K. プリングスハイムは独自の作曲法を教えつつ、L.v. ベートーヴェンや R. ヴァグナーの作品に即して和声法を示すなど、いわば実践的な理論修得が目指されていた。1930～40年代にかけてドイツの音楽理論に根差した作曲教育が実施され、池内友次郎が教員となった1949年以後は、フランスの音楽教育が取り入れられるようになる。夜中まで作曲課題に取り組み、ソナタの作曲が進まないと苦しむ学生たちのありようは、時代を問わず共通するものであるが、その根幹をなす教育の方針や内容は、戦後にかけて変容していくことになる。日本の創作史において、作曲教育が開始されたこと自体が画期的な出来事であったが、その教育内容を時代変遷のなかで考察する際にも、1930年代は一つの潮流として見出だされるのである。

本論文では、教育体制と共に、創作実践についても考察した。特に、これまで注目される機会のなかった歌曲集『音楽』は、作曲部の教員や学生による作品が集約されていたばかりでなく、明治期からの唱歌集編纂の脈絡において西洋音楽理論の習熟を示していた点で肝要である。『音楽』の収録作品は170曲に及び、その中には律旋法を用いたものもあれば、転調や借用和音を多用した作品もあり、拍子を幾度も変更していく変拍子の作品もあった。西洋音楽理論の作曲技法が存分に活用され、近代に出揃った材料が応用されていた。

1930年代は、創作上の問題の噴出という点においても、日本の創作史を顧みるうえで重要な時代であった。本論文で述べた日本的作曲や日本語歌唱の問題は、いわば戦後の先取りをしていたという点で注目される。戦争が迫る危機の時代において議論された問題は、一時

³³⁶ 『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻、3頁。

代にのみ有効なものではない。当時切実に議論されていたことをいま改めて認識する必要がある。

戦前にみられた活動のうち、戦後途切れたもののなかには、あたかも活動自体がなかったかのように忘却されている場合もある。この点については、第4節で詳しく論じたい。

第4節 今後の課題と展望 —— 「戦前」から「戦後」への連続的（不）可能性

本論文により、1930年代の東京音楽学校における作曲教育と「歌曲」創作の様相が明らかとなった。前提となる明治期からの音楽状況を視野に入れたことにより、国楽を根底に置いた近代という時代性や、「歌曲」をつくるということの歴史の変遷および意義も考察できた。そして、近代日本の創作史において、1930年代がいかに重要であったかについても指摘するに至った。

しかし、これまでも述べてきたように、「戦前」から「戦後」へ継承されたもの／されなかったものを明らかにすることは、本研究の今後の大きな課題である。それは「近代」と「現代」との間に生ずる「差異」の認識でもある。戦前から戦後の音楽文化の営みは、「連続」と「不連続」、あるいは「継承」と「断絶」に二分して論じることは難しい。「持続」の核心にふれる「分化」の概念を規定するためには、その「差異」の程度を追跡していく必要がある。

従来の研究では、まず敗戦を「断絶（不連続）」の境界線とする捉え方があり、続いてそれを見直すために「連続」と「不連続」の両概念から論じる必要性が認められた³³⁷。

1930年代を対象とした本論文でも、後続する時代へと引き継がれた部分は多くある。序論で述べたように、音楽学校の本科作曲部は1949年に大学の作曲科へと継続していく。作曲部初期卒業生の活動が戦後に多方面で展開されることは補論で述べた。また、日本的作曲や日本語歌唱の問題も、現代まで効力を有している。こうした点において、1930年代にみられた萌芽は、連続可能性をもって次代へ継承されたと言える。

一方で、断絶（不連続）について検討する際には、例えば東京音楽学校で1930年代のみ活動していた音声研究部（国語発声法研究会）や、1941年に廃刊となった雑誌『音楽』が

³³⁷戦前から戦後の文化研究においては、連続性を主張した論述が多く（クロッペンシュタイン 2002 など）、音楽研究では『日本戦後音楽史』（平凡社、2007）で「戦前」「戦中」「戦後」の「連続」と「不連続」が議論されている。

想起される。また、補論で述べた作曲家たちは、戦争の混乱により作曲活動を積極的に実行できなかった。こうした事例は、序論で述べた信時潔や山田耕筰や橋本國彦の活動の「継承されなかった」部分と共振するものである。本論文の最後に、改めてこの「不連続」について検討したとき、ただ連続しなかったのではなく、状況が許さず連続できなかったのではないかという考えに至った。先に挙げた音声研究部の活動や雑誌の発行にかんしては、太平洋戦争の激化に伴い人員や場を確保できなくなったため、継続不可能な状態となった。また、信時、山田、橋本の活動の後継については、一概に戦争との関連からのみ論じることはできないが、戦後の価値観や音楽史観の変容と関連している。

音声研究部、雑誌『音楽』、歌曲集『音楽』、あるいは信時、山田、橋本、そして柏木、渡、長與など、それぞれの顕在化し得なかつた可能性、言い換えれば戦後への連続不可能性に目を向けることこそ、近代日本の音楽史および音楽史観の再構築につながると考えられる。

「近代」から「現代」へ至る日本の「音楽史」の成立要件を探ることは、音楽家一人一人の具体的な言説や作品および時代を共有することによる連関性を検討せずして為し得ない³³⁸が、「音楽史観」を見直し、再構築するためには、様々な事例の「連続」「断絶」「変容」といった側面を丁寧に検証していかなければならないであろう。

社会的背景や文化状況が変化することで、価値観にも変動が生じ、歴史観や音楽史観は構築され続け、常に更新されていく。そうしたなかで、いま、本論文ができることは、近現代の音楽教育に深く関与してきた東京音楽学校の事例を通して、1930年代が「未熟」や「沈黙」と形容される時代ではなく、危機意識のうちに生じた枢要な画期であったことを明らかにすることにより、従来の音楽史および音楽史観を問い直すことである。

³³⁸ 本論文では述べなかったが、1930年代の作曲界を見渡した際、新興作曲家連盟（1930年設立）や、楽団プロメテ（1937年たちあげ）など作曲家グループの活動、いわゆる在野の作曲家の作品なども考えあわせる必要がある。また、当時は作曲の公募やコンクールが盛んに実施され始めた時期でもあり、この動向も創作史の中でおさえておくべきである。

初出一覧

本論文は、以下の論文および学会発表の内容を反映させたものである。

【論文】

- ・「柏木俊夫の学生生活と初期作品をめぐる一考察——自筆資料からみた戦前・戦中期の東京音楽学校」『音楽文化学論集』第6号、東京：東京藝術大学大学院音楽研究科、2016年3月、61～71頁。
- ・「乗杉嘉壽編『音楽』の作品傾向と歴史的 position」『東洋音楽研究』第81号、東京：東洋音楽学会、91～105頁、2016年8月。
- ・「『学究的メディア』としての学友会発行雑誌『音楽』——1930年代の作曲関連記事を中心に」『音楽文化学論集』第7号、119～129頁、2017年3月。

【学会発表】

- ・「乗杉嘉壽編『音楽』の特質と意義——1930～40年代の東京音楽学校をとりまく状況とともに」東洋音楽学会第66回全国大会、東京藝術大学、2015年11月1日。
- ・「渡鏡子の歌曲作品研究——日本語の扱いを中心に」日本音楽学会第66回全国大会、青山学院大学、2015年11月15日。
- ・「渡鏡子の『音楽学者』としての活動意義——昭和戦前期の評論、翻訳を中心に」東洋音楽学会第67回全国大会、放送大学、2016年11月6日。
- ・「設置当初の東京音楽学校本科作曲部の様相——学校史料と学生の手稿史料から」日本音楽学会第67回全国大会、中京大学、2016年11月13日。
- ・「1930年代に議論された作曲理論と歌唱法——『音楽研究』（共益商社書店発行）を手がかりに」、東洋音楽学会第68回全国大会、沖縄県立芸術大学、2017年11月12日。

引用・参考資料一覧

手稿資料

東京藝術大学附属図書館所蔵資料

- ・ 信時潔の自筆譜、旧所蔵楽譜
- ・ 渡鏡子の自筆譜、ノート、原稿

東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室所蔵資料

- ・ 木下保のノート、原稿
- ・ 東京音楽学校入学案内
- ・ 昭和7年度 受験受附簿
- ・ 昭和7年度 誓約書
- ・ 昭和8年度 卒業及学年試験成績
- ・ 昭和9年度 入学、臨時試験成績
- ・ 昭和9年度 卒業及学年試験成績
- ・ 昭和9年度 入学、臨時試験成績
- ・ 昭和10年度 卒業及学年試験成績
- ・ 昭和12年2月 高等女学校音楽教科書編纂記録

明治学院大学付属日本近代音楽館

- ・ 演奏会プログラム（細川碧作品）

柏木成豪氏所蔵資料

- ・ 柏木俊夫の自筆譜、ノート、日記、書簡

※本論文審査後（2018年4月以後）、東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室所蔵となる。

重田敦子氏所蔵資料

- ・ 長與恵美子による楽典テキスト『The Study of Music』

執筆者所蔵史料

- ・ 長與恵美子の自筆譜

書籍および雑誌・機関誌等の掲載論文

藍川由美『これでいいのか、にっぽんのうた』(文春新書) 東京：文藝春秋、1998年。

青柳善吾『本邦音楽教育史』改訂新版、東京：青柳寿美子、1979年。

赤井励『オルガンの文化史』東京：青弓社、1995年。

秋山邦晴『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ』上、東京：音楽之友社、1978年。

秋山邦晴『『日本的』なるものの虚構』、『音楽芸術』第36巻第5号、東京：音楽之友社、1978年5月。

秋山邦晴(林淑姫編)『昭和の作曲家たち——太平洋戦争と音楽』東京：みすず書房、2003年。

浅野麻衣「明治後期の東京音楽学校における文学関連科目の実態——旗野十一郎の講義内容を中心として」『音楽教育学』第44巻第1号、日本音楽教育学会、2014年、1～12頁。

飛鳥寛栗『それは仏教唱歌から始まった——戦前仏教洋楽事情』東京：樹心社、1999年。

飛鳥寛栗『仏教音楽への招待』京都：本願寺出版社、2008年。

伊澤修二「日本音楽の保存に就て」『音楽新法』第4巻第10号、東京：東京堂、1907年。

石田一志『モダニズム変奏曲——東アジアの近現代音楽史』東京：朔北社、2005年。

石田繁「日本的なものと国民芸術運動」『音楽研究』第3巻第2号、東京：共益商社書店、1938年1月、77～89頁。

井上武士『音楽教育明治百年史』東京：音楽之友社、1967年。

井上頼豊「現代演奏界の諸問題——その批判的考察」『音楽研究』第3巻第2号、東京：共益商社書店、1938年1月、51～57頁。

今井慶明『『日本的』及『日本的作曲』に関して』、『音楽』第17号、東京：東京音楽学校学友会、1937年3月。

植村幸生「田辺尚雄と『東洋音楽』の概念」『歴史表象としての東アジア——歴史研究と歴史教育との対話』大阪：清文堂、2002年。

遠藤宏「音楽美学序論」『美学研究』1、東京帝国大学美学談話会編、東京：第一書房、1929年、48～59頁。

遠藤宏「学友会発会当時」『音楽』第18号、東京：東京音楽学校学友会、1937年12月。

遠藤宏『明治音楽史考』東京：有朋堂、1948年。

大久保真利子「邦楽調査掛による長唄の五線譜化——事業の実態と再評価」『日本伝統音楽研究』9、2012年3月、5～19頁。

太田太郎「はしがき」『音楽』第13号、東京：東京音楽学校学友会、1932年3月。

- 大塚明「スメタナ生誕 150 年祭によせて——芸術家の生理」『音楽芸術』第 32 巻第 7 号、東京：音楽之友社、1974 年 7 月、24～28 頁。
- 大槻文彦『広日本文典別記』東京：大槻文彦、1899 年。
- 小川利夫「原型としての乗杉社会教育行政論」小川利夫・新海英行編『近代日本社会教育論の探究』東京：大空社、1992 年。
- 奥津雅延「問題の教科書『音楽』に就て」『音楽評論』第 7 巻第 12 号、東京：音楽評論社、1938 年、106～107 頁。
- 奥中康人『国家と音楽——伊澤修二がめざした日本近代』東京：春秋社、2008 年。
- 長志殊絵『近代日本と国語ナショナルリズム』東京：吉川弘文館、1998 年。
- 小澤征爾、小澤幹雄（編著）『ピアノの巨人 豊増昇』川崎：小沢昔ばなし研究所、2015 年。
- 各務虎雄「新訂尋常小学唱歌の歌詞に就いて」『教育音楽』第 11 号 3 巻、東京：日本教育音楽協会、1930 年。
- 片山穎太郎「新訂尋常小学唱歌の曲譜に就て」『教育音楽』第 11 号 3 巻、東京：日本教育音楽協会、1930 年。
- 片山穎太郎「歌詞楽曲」『音楽教育研究』第 2 巻 9 号、東京：大日本図書、1940 年。
- 片山杜秀「橋本國彦」『日本の作曲 20 世紀』東京：音楽之友社、1999 年、200～202 頁。
- 片山杜秀「戦争と音楽」『軍事史学』第 44 巻第 2 号、東京：錦正社、2008 年 9 月、1 頁。
- 片山杜秀『音盤考現学』東京：アルテスパブリッシング、2008 年。
- 加藤子明『日本の幻想——芸術家クラウス・プリングスハイムの生涯』東京：乾元社、1950 年。
- 上田誠二『音楽はいかに現代社会をデザインしたか——教育と音楽の大衆社会史』東京：新曜社、2010 年。
- 上沼八郎「伊澤修二を追跡して——明治の骨骸の形成」『信濃教育』972、長野：信濃教育会事務所、1967 年。
- 河田明久「夢から覚める夢」『クラシック モダン——1930 年代日本の芸術』東京：せりか書房、2004 年、6～10 頁。
- 神田孝平『淡崖遺稿』東京：神田乃武、1910 年。
- 吉川英史『日本音楽の性格』東京：音楽之友社、1979 年（初版 東京：わんや書店、1948 年）。
- 吉川英史・上参郷祐康『宮城道雄作品解説全書』東京：邦楽社、1979 年。
- 金田一春彦・安西愛子編著『日本の唱歌（中）大正・昭和篇』東京：講談社、1974 年。

- 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』17、名古屋：名古屋大学国際言語文化研究科国際多元文化専攻、2017年2月、1～13頁。
- クロッペンシュタイン、エドゥアルド・鈴木貞美編『日本文化の連続性と非連続性——1920年～1970年』東京：勉誠出版、2005年。
- 小泉文夫『日本伝統音楽の研究』東京：音楽之友社、1958年。
- 神月朋子「昭和初期における洋楽の普及と創造——音楽雑誌の記事分析を通して」『埼玉大学紀要 教育学部』第57巻第2号、埼玉：埼玉大学教育学部、2008年、157～170頁。
- 小鍛冶邦隆『作曲の思想——音楽・知のメモリア』東京：アルテスパブリッシング、2010年。
- 国府華子「昭和初期のピアノ教育——上野児童学園の取り組み」『愛知教育大学研究報告 芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編』、第60巻、刈谷：愛知教育大学、2011年3月、11～17頁。
- 小島美子「滝廉太郎から橋本国彦までの歌曲」『フィルハーモニー』第34巻第10号、東京：NHK交響楽団、1962年、33～45頁。
- 小島美子「音楽史学としての日本音楽史研究」吉川英史先生還暦記念論文集編集委員会編『日本音楽とその周辺』東京：音楽之友社、1971年、143～171頁。
- 小島美子「作曲界・明治百年」『音楽芸術』第26巻第1号、東京：音楽之友社、1968年。
- 小島美子「邦楽器による現代作品の現状」『音楽芸術』第28巻第9号、東京：音楽之友社、1970年8月、26～31頁。
- ゴチェフスキ、ヘルマン・李京粉「〈大韓帝国愛国歌〉に隠されていた韓国民謡の発見——フランツ・エッケルトが編曲した日韓の国歌再考」『東洋音楽研究』78、東京：東洋音楽学会、2012年8月、1～12頁。
- 後藤乾一「第7回『世界教育会議』と大島正徳——戦間期国際交流史研究の視点から」『アジア太平洋討究』第5号、東京：早稲田大学アジア太平洋研究センター、2003年3月、1～19頁。
- 後藤暢子「1930年代にみる音楽批評の萌芽（一）」、後藤暢子、川添圭子、神月朋子編著『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』東京：山田耕筰研究所発行、2001年。
- 後藤暢子『山田耕筰——作るのではなく生む』京都：ミネルヴァ書房、2014年。
- 小宮多美江『受容史ではない近現代日本の音楽史』東京：音楽の世界社、2001年。

- 権藤敦子『高野辰之と唱歌の時代——日本の音楽文化と教育の接点をもとめて』 東京：東京堂出版、2015年。
- 近藤逸五郎「音楽組織学」『音楽』第10巻第4号、東京：楽友社、1906年8月、52～54頁。
- 佐伯巧介『各国語に於けるローマ字の使ひ方』東京：日本ローマ字会出版部、1932年。
- 三枝まり「東京音楽学校における『新歌曲』(1930) 編纂」『東京藝術大学音楽学部紀要』36、東京：東京藝術大学音楽学部、2010年、103～120頁。
- 酒井健太郎「東京音楽学校と邦楽——昭和11年の邦楽科開設を中心に」、『研究紀要』34、東京：昭和音楽大学、2015年3月、32～44頁。
- 酒井弘「日本語の歌い方について」『音楽芸術』第8巻第1号、東京：音楽之友社、1950年1月、64～70頁。
- 酒井弘「日本歌曲の唱い方と日本語の発音について」『音楽の友』第8巻第4号、臨時増刊号、東京：音楽之友社、1950年4月、74～80頁。
- 佐川吉男「渡鏡子さんを偲んで」『音楽の友』第33巻第1号、東京：音楽之友社、1975年1月、141頁。
- 佐々木信綱（編集・解説）『梁塵秘抄』東京：明治書院、1912年。
- 佐野仁美「武満徹と戦前の『民族派』作曲家たち——清瀬保二、早坂文雄と『日本的なもの』の認識について」『表現文化研究』第10巻第2号、神戸：神戸大学表現文化研究会、2011年3月、171～183頁。
- 佐野光司「はじめに」『日本戦後音楽史』東京：平凡社、2007年。
- 澤崎定之「歌ふ場合の国語の取扱について」『音楽研究』第1巻第4号、高橋均編、東京：共益商社書店、1936年7月、1～12頁。
- 山東功『唱歌と国語——明治近代化の装置』東京：講談社、2008年。
- 柴田南雄『西洋音楽史4 印象派以後』東京：音楽之友社、1966年。
- 柴田南雄「今日世界の音楽創造における東西の遭遇——「現代の作曲」と「日本・アジアの音楽」に接点はあるか」『日本の音楽アジアの音楽1』東京：岩波書店、1988年、221～232頁。
- 司馬遼太郎『この国のかたち』1 東京：文藝春秋、1987年。
- 嶋田愛・千田恭子「日本の近代化の中で演奏されてきた西洋声楽曲のレパートリーの傾向について」『富山大学人間発達科学部紀要』第3巻第1号、富山：富山大学人間発達科学部、2008年、75～91頁。

- 清水脩「亡くなった二人の先生」『音楽芸術』第 11 卷第 7 号、東京：音楽之友社、1953 年、81～83 頁。
- 下總皖一「国語と旋律」『音楽研究』第 1 卷第 4 号、高橋均編、東京：共益商社書店、1936 年 7 月、12～17 頁。
- 下總皖一「(新刊書の著者から) 作曲法」『音楽研究』第 3 卷第 4 号、高橋均編、東京：共益商社書店、1938 年 7 月、12～17 頁。
- 下總皖一『日本音階の話』改訂 4 版、東京：音楽之友社、1947 年。
- 下總皖一「作曲家『信時潔』」『音楽の友』第 14 卷第 10 号、東京：音楽之友社、1956 年 10 月、108～111 頁。
- シュナイダー、ハーリッヒ『現代音楽と日本の作曲家』吉田秀和訳、東京：創元社、1950 年。
- シュプランガー、エドゥアルト「教育学の哲学的構造に就て」『教育研究』461、小塚新一郎訳、東京：初等教育研究会、1937 年 2 月、3～19 頁。
- シュプランガー、エドゥアルト『現代文化と国民教育』小塚新一郎訳、東京：岩波書店、1938 年。
- 鈴木慎一郎「香川師範学校男子部における聴覚訓練の実践——1941～45 年を中心に」『音楽表現学』4、岡山：日本音楽表現学会、2006 年、79～94 頁。
- 須田珠生「文部省による唱歌認可制度と校歌をめぐる学校側の対応」『人間・環境学』25、京都：京都大学大学院人間・環境学研究科、2016 年 12 月、157～164 頁。
- スミス、ヘンリー『新人会の研究——日本学生運動の源流』松尾尊允・森史子訳、東京：東京大学出版会、1978 年。
- 園部三郎『音楽五十年』東京：時事通信社、1956 年。
- 高田三郎『くいなは飛ばずに——随想集』東京：音楽之友社、1988 年。
- 高田三郎『来し方——回想の記』東京：音楽之友社、1996 年。
- 高橋均「信時潔伝抄」『音楽の友』第 34 卷第 1 号～第 9 号、東京：音楽之友社、1976 年。
- 滝遼一『東洋音楽論』東京：弘学社、1944 年。
- 武石みどり（監修）『音楽教育の礎——鈴木米次郎と東洋音楽学校』東京：春秋社、2007 年。
- 武田明倫「日本の作曲家の戦後世代」『日本音楽文化会議』東京：日本音楽文化会議、1985 年、34～35 頁。
- 竹中亨「伊沢修二における『国楽』と洋楽——明治日本における洋楽受容の論理」『大阪大学大学院文学研究科紀要』40、大阪：大阪大学大学院文学研究科、2000 年 3 月、1～27 頁。

- 竹本徹「ヒトラーとゾルゲに会った男——クラウス・プリングスハイムの回想録」『経済往来』
第48号第4巻、東京：経済往来社、1996年4月、108～119頁。
- 田中正平『日本和声の基礎』東京：創元社、1940年。
- 田中智子『『官立学校』の輪郭——近代日本教育制度形成期における概念とその周縁』『人文学報』
99、京都：京都大学人文科学研究所、2010年12月、31～60頁。
- 田辺尚雄『東洋音楽論』東京：春秋社、1929年。
- 田辺尚雄『大東亜の音楽』東京：協和書房、1943年。
- 玉川裕子「明治日本と西洋音楽——制度史からみた「美的受容」の成立」『比較文学・文化論集』3、
東京：東京大学比較文学・文化研究会、1986年、31～49頁。
- 千葉潤之介・千葉優子（編集）『宮城道雄音楽作品目録』東京：宮城道雄記念館、1999年。
- 塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』東京：多賀出版、1993年。
- 塚原康子『明治国家と雅楽——伝統の近代化／国楽の創成』東京：有志社、2009年。
- 津上智実「近代日本における芸術歌曲としての『日本歌曲』概念の成立」『神戸女学院大学
論集』第64巻第1号、兵庫：神戸女学院大学、2017年6月、127～140頁。
- 辻浩美「渡鏡子」『女性作曲家列伝』小林緑編、東京：平凡社、1999年、304～308頁。
- 坪内逍遙『新楽劇論』東京：早稲田大学出版部、1904年。
- 手代木俊一『讚美歌・聖歌と日本の近代』東京：音楽之友社、1999年。
- 寺内直子『雅楽の〈近代〉と〈現代〉』東京：岩波書店、2010年。
- 富樫康「現代日本作曲家群像——山田和男」『音楽芸術』第11巻5号、東京：音楽之友社、
1953年、94～97頁。
- 富樫康『日本の作曲家』東京：音楽之友社、1956年。
- 富樫康「日本作曲界の昭和の小史——戦前から現在にたどる創作界の潮流」『音楽芸術』第47巻
第3号、東京：音楽之友社、1989年3月、18～27頁。
- 戸澤義雄『『音楽利害』にみる明治近代——そのカロカガティズムの意味するもの』『近代日本の
成立——西洋経験と伝統』京都：ナカニシヤ出版、2005年、153～182頁。
- 戸ノ下達也『音楽を動員せよ——統制と娯楽の十五年戦争』東京：青弓社、2008年。
- 戸ノ下達也・長木誠司（編著）『総力戦と音楽文化——音と声の戦争』東京：青弓社、2008年。
- 中島睦雄『野菊のように——下總皖一の生涯』大利根町教育委員会編、埼玉：大利根町、
1999年。

- 仲辻真帆「乗杉嘉壽編『音楽』の作品傾向と歴史的位相」『東洋音楽研究』81、東京：東洋音楽学会、2016年、91～105頁。
- 仲万美子「日本における『音楽研究』から『音楽学』への移行の足跡」『音楽学』第35巻第1号、東京：日本音楽学会、1989年7月、44～53頁。
- 中村哲也「明治期における国民国家形成と国語国字論の相剋——国語学者上田万年の歴史的位相」『東京大学教育学部紀要』第27巻、東京：東京大学、1988年2月、207～216頁。
- 中村洪介『近代日本洋楽史序説』東京：東京書籍、2003年。
- 中村理平『洋楽導入者の軌跡——日本近代洋楽史序説』東京：刀水書房、1993年。
- 成田龍一・吉見俊哉（編著）「近代日本の形成と解体」『20世紀日本の思想』東京：作品社、2002年2月、1～29頁。
- 西川潤一「余興雑感」『音楽』第17号、東京：東京音楽学校（学友会）、1937年3月、168～170頁。
- 西島央「学校音楽の国民統合機能——ナショナル・アイデンティティとしての『カントリー意識』の確立を中心として」『東京大学教育学部紀要』34、東京：東京大学、1995年、173～184頁。
- 西原稔「K. プリングスハイムと日本的和声の理論」『桐朋学園大学研究紀要』18、東京：桐朋学園大学、1992年、19～37頁。
- 西原稔「田中正平の〈日本和声〉の理論と〈日本的なもの〉の思想」『転換期の音楽——新世紀の音楽学フォーラム』東京：音楽之友社、2002年、399～407頁。
- 信時潔「『海道東征』の作曲について」『文化日本』第5巻4号 東京：日本文化中央連盟、1941年、80頁。
- 信時潔「農民音楽の近代音楽への影響——ベラ・バルトークの音楽論」『心』第7巻3号、東京：心編集委員会・平凡社、1954年、22～26頁。
- 野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史』東京：ラジオ技術社、1978年。
- 乗杉嘉壽「国民の試練」『社会教育の研究』東京：同文館、1916年11月、425～444頁。
- 乗杉嘉壽「教科書『音楽』編纂について」『同声会報』245、東京：東京音楽学校、1938年、9～14頁。
- 乗杉嘉壽「聴覚訓練用レコード製作に就いて」『東京音楽学校監修聴覚訓練用レコード指導解説書』コロムビア教育レコード、1941年、3頁。
- 橋本國彦「長唄新曲『曙』の編曲に就いて」『音楽世界』東京：音楽世界社、第3巻第12号、1931年、44～47頁。

- 橋本久美子「乗杉嘉壽校長時代の東京音楽学校 昭和3年～20年——その建学の精神の具現化と社会教育論の実践(1)」『東京藝術大学音楽学部紀要』32、東京：東京藝術大学音楽学部、2006年、109～140頁。
- 橋本久美子「乗杉嘉壽校長時代の東京音楽学校 昭和3年～20年——その建学の精神の具現化と社会教育論の実践(2)」『東京藝術大学音楽学部紀要』34、東京：東京藝術大学音楽学部、2008年、105～121頁。
- 橋本久美子「上野の杜の波乱万丈第8回——上野児童音楽学園」『藝大通信』第19号、2009年9月、12～13頁。
- 橋本久美子「乗杉嘉壽校長時代の東京音楽学校 昭和3年～20年——その建学の精神の具現化と社会教育論の実践(4)」『東京藝術大学音楽学部紀要』38、東京：東京藝術大学音楽学部、2012年。
- 畑中良輔「石渡日出夫とその作品」『日本歌曲全集 19——石渡日出夫』東京：音楽之友社、1994年、3頁。
- 早坂文雄「国民詩曲とそれに関連して」『日本的音楽論』東京：新興出版社、135～158頁。
- 早崎えりな『ベルリン・東京物語——音楽家クラウス・プリングスハイム』東京：音楽之友社、1994年。
- 東憲一「嘉納治五郎研究の動向と課題」『東京外国語大学論集』45、東京：東京外国語大学、1992年11月、129～139頁。
- 兵藤裕己『「声」の国民国家——浪花節が創る日本近代』東京：講談社、2009年。
- 深井史郎「戦前・戦中・戦後」『音楽芸術』第14巻第8号、東京：音楽之友社、1956年8月、15～21頁。
- プリングスハイム、クラウス「学校歌劇『ヤーザーゲル』上演に際して」プリングスハイム、ハンス・エーリク、渡鏡子共訳、『音楽』第18号、1937年10月、東京：学友会、22～30頁。
- プリングスハイム、クラウス「学生諸君への別辞」訳、『音楽世界』第4巻第8号、1932年8月、東京：音楽世界社、82～84頁。
- 細川修一「著作権制度とメディアの編制——日本の初期音楽産業を事例として」『ソシオロギス』第27号、ソシオロギス編集委員会、2003年、249～268頁。
- 細川周平「近代日本音楽史・見取り図」(特集：日本〈近代〉音楽の発生)、『現代詩手帖』第41巻第5号、東京：思潮社、1998年、24～34頁。

- 堀内敬三『音楽五十年史』東京：講談社、1977年。
- 本多佐保美「昭和10～20年代における下總皖一の日本音階論」『千葉大学教育学部研究紀要』第64巻、千葉：千葉大学、2016年3月、333～337頁。
- 松田武雄「乗杉嘉壽の教育改革論の検討」『九州大学大学院教育学研究紀要』46、福岡：九州大学大学院、2000年、1～21頁。
- 松本伸子「『寒山拾得』と『お七吉三』——坪内逍遙の舞踊作品について」『舞踊学』12、東京：舞踊学会、1989年、51～52頁。
- 丸山妙子「中学校音楽教科書に見る編纂趣意——昭和22年から昭和36年まで」『東海大学課程資格教育センター論集』第6号、平塚：東海大学、2007年、67～86頁。
- 丸山真男『「文明論之概略を読む（上）」』東京：岩波書店、1986年。
- 三浦俊三郎『本邦洋楽変遷史』東京：日東書院、1931年。
- 三島わかな『近代沖縄の洋楽受容——伝統・創作・アイデンティティ』東京：森話社、2014年。
- 水崎富美「近代日本の『学校教育の内容』——校歌をめぐる『音韻』を通しての『国語』の統一」『東京大学大学院教育学研究科紀要』39、東京：東京大学、2000年3月、87～96頁。
- 箕作秋吉『音楽の時』東京：村松書店、1948年。
- 宮城道雄「純粹の声」『雨の念仏』東京：三笠書房、1935年、7～11頁。
- 宮城道雄「箏曲が東京音楽学校正科となる迄」『三曲』東京：美妙社、1936年7月、14～16頁。
- 森正人「近代国民国家のイデオロギー装置と国民的偉人——楠木正成をめぐる明治期のふたつの出来事」『三重大学人文学部文化学科研究紀要』24、三重：三重大学人文学部文化学科、2007年3月、163～177頁。
- 森田信一・松本清「日本における和声理論教育の歴史」、『音楽教育史研究』11、神奈川：音楽教育史学会、2008年、77～86頁。
- 森本美恵子・末永理恵子「ルネ・シュメー編曲『春の海』をめぐる」、『言語文化』31、2014年、東京：明治学院大学言語文化研究所、147～167頁。
- 諸井三郎「日本の作曲21世紀の歩み」『音楽芸術』第21巻第5号、東京：音楽之友社、1963年5月、6～11頁。
- 安田寛『唱歌と十字架——明治音楽事始め』東京：音楽之友社、1993年。
- 安田寛『「唱歌」という奇跡 十二の物語——讚美歌と近代化の間で』東京：文藝春秋、2003年。
- 八束はじめ『思想としての日本近代建築』東京：岩波書店、2005年。

- 山下恭子「わが国の唱歌教育について——唱歌教育の創設から昭和初期まで」『研究紀要』第 40 号、佐賀：佐賀女子短期大学、2006 年 3 月、1～20 頁。
- 山口篤子「日本の合唱史における『幻の東京オリンピック』——その意義と位置づけをめぐって」『待兼山論叢美学篇』第 39 号、27～49 頁、大阪：大阪大学、2005 年 12 月。
- 山住正己『唱歌教育成立過程の研究』東京：東京大学出版会、1967 年。
- 山崎浩隆・中川(森)みゆき「明治期の東京音楽学校における演奏会のレパートリー考察」『熊本大学教育学部紀要』61、熊本：熊本大学、2012 年 12 月、211～217 頁。
- 山田一雄『一音百態』東京：音楽之友社、1992 年。
- 山田和男(一雄)「われわれにひきあげられるもの」『音楽』第 17 号、東京：東京音楽学校学友会、1937 年 3 月、25～32 頁。
- 山本信良・今野敏彦『近代教育の天皇制イデオロギー』東京：新泉社、1987 年。
- 山本文茂「芸能科音楽教材の特質——教科書・教師用指導書の分析を通して」浜野政雄監修『音楽教育の研究——理論と実践の統一をめざして』東京：音楽之友社、1999 年、278～295 頁。
- 横道万里雄『能劇の研究』東京：岩波書店、1986 年。
- 四家文子『日本歌曲のすべて』東京：創彩社、1962 年。
- 四家文子『日本歌曲のうたい方』東京：音楽之友社、1973 年。
- 渡辺裕『歌う国民——唱歌・校歌・うたごえ』東京：中央公論新社、2010 年、中公新書 2075。
- 渡鏡子「機能的論理と日本の音楽」『フィルハーモニー』第 10 巻第 11 号、東京：新交響楽団、1936 年 12 月、10～12 頁。
- 渡鏡子「上野没落すべし」『音楽評論』第 7 巻第 11 号、東京：音楽評論社、1938 年、48～50 頁。
- 渡鏡子「楽しい学生時代」『音楽芸術』第 7 巻第 10 号、東京：音楽之友社、1949 年 10 月、72～75 頁。
- 渡鏡子「音楽軍人の話」『音楽芸術』第 10 巻第 9 号、東京：音楽之友社、1952 年 9 月、61～64 頁。
- 『安部幸明』東京：音楽の世界社、1997 年。
- 『音楽教育成立への軌跡——音楽取調掛資料研究』(科学研究費助成事業報告書)東京藝術大学音楽取調掛研究班、東京：音楽之友社、1976 年。
- 『楽のまなびや——大阪音楽大学七十年史』大阪：大阪音楽大学、1988 年。

- 『国立音楽大学演奏の八十年史——東京高等音楽学院・国立音楽学校時代：1926年～1950年3月』
東京：国立音楽大学、2007年。
- 『学制百年史』東京：文部省（編）、1972年。
- 『近代日本における音楽専門教育の成立と展開』（科学研究費助成事業報告書）、東京：東京
芸術大学音楽学部楽理科（研究代表者：大角欣矢）2007年、研究課題番号17320026。
- 『国語と国文学』第11巻第8号、1934年8月。
- 『思想』881、東京：岩波書店、1997年12月。
- 『東京音楽学校一覧』東京：東京音楽学校、1930～1940年。
- 『東京音楽学校の諸活動を通して見る日本近代音楽文化の成立——東アジアの視点を交えて』
（科学研究費助成事業報告書）、東京：東京芸術大学音楽学部楽理科（研究代表者：大
角欣矢）、2013年。
- 『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻 東京芸術大学百年史編纂委員会編、
東京：音楽之友社、2003年。
- 『東京芸術大学百年史 演奏会篇』第2巻 東京芸術大学百年史編纂委員会編、東京：
音楽之友社、1993年。
- 『東京芸術大学百年史 大学篇』東京芸術大学百年史編纂委員会編、東京：音楽之友社、
2003年。
- 『東京芸術大学百年史 音楽学部篇』東京芸術大学百年史編纂委員会編、東京：音楽之友社、
2004年。
- 『日本近代教育百年史』第1巻、東京：国立教育研究所編集・発行、1973年。
- 『日本軍事史年表——昭和・平成——』東京：吉川弘文館、2012年。
- 『日本の作曲20世紀』（ONTOMO MOOK 音楽芸術別冊）東京：音楽之友社、1999年。
- 『文部省布達全書 明治4年5年』東京：文部省、1885年。
- 『文部省所管官立学校学生生徒卒業生入学志願者入学者』東京：文部省（大臣官房文書課）、
1942年。

学位論文（記載した年は学位授与年）

上田泰「パリ国立音楽院とピアノ科における教育(1841～1889)——制度、レパートリー、美学」博士論文、東京藝術大学、2015年。

川北雅子「学校音楽教育における阿波人形浄瑠璃の教育的価値と教材としての可能性に関する研究」博士論文、兵庫教育大学、2016年。

久保絵里麻「鈴木鎮一と才能教育——その形成史と本質の解明」博士論文、明治学院大学、2014年。

熊澤彩子「アレクサンドル・チェレプニンと日本の作曲——1930年代の洋楽創作における『日本』」博士論文、東京藝術大学、2009年。

三枝まり『橋本國彦の「芸術的歌謡」概念と近代日本音楽の課題』博士論文、東京藝術大学、2010年。

鈴木治「明治中期から大正期の日本における唱歌教育方法確立過程について」博士論文、神戸大学、2005年。

鈴木慎一郎「昭和前期の師範学校における音楽教育実践に関する史的研究」博士論文、兵庫教育大学、2006年。

鈴木聖子「『科学』としての日本音楽研究——田辺尚雄の雅楽研究と日本音楽史の構築」博士論文、東京大学、2014年。

高嶋有里子「校歌をめぐる表象文化研究——近代国家成立における校歌の制定過程と現代の諸状況を手がかりに」博士論文、日本大学、2014年。

仲辻真帆「長與恵美子研究——音楽を愛する人」卒業論文、東京藝術大学、2009年。

仲辻真帆「信時潔の声楽作品研究——自筆譜・著述からみた創作理念の再考」修士論文、東京藝術大学、2011年。

服部慶子「『チェレプニン・コレクション』所収邦人ピアノ作品研究と資料批判」博士論文、国立音楽大学、2014年。

宮内基弥「日本音階論の基礎的考察」博士論文、東京藝術大学、2013年。

山下暁子「プラシッド・シラパバンレン（1912-1999）の研究——タイ音楽の実践者としての活動」、博士論文、お茶の水女子大学、2016年。

吉田寛「近代ドイツのナショナル・アイデンティティと音楽——《音楽の国ドイツ》の表象をめぐる思想史的考察」博士論文、東京大学、2005年。

事典・辞典

- 『アジア・太平洋戦争辞典』東京：吉川弘文館、2015年。
- 『音楽事典』東京：平凡社、1954～1957年。
- 『タイ事典』日本タイ学会編、東京：めこん、2009年。（石井米雄「シャム」の項を参照）
- 『20世紀日本人名事典』日外アソシエーツ編集、東京：日外アソシエーツ、2004年。
- 『日本近現代人名辞典』東京：吉川弘文館、2001年。
- 『日本大百科全書』東京：小学館、1984～1994年。
- 『日本人名大辞典』東京：講談社、2001年。
- 『日本の作曲家——近現代音楽人名辞典』細川周平・片山杜秀監修、東京：日外アソシエーツ、2008年。
- 『日本陸海軍総合事典』第2版、秦郁彦編、東京大学出版会、2005年。
- 『ニューグローヴ世界音楽大事典』柴田南雄・遠山一行総監修、東京：講談社、1993～95年。（Geoge Grove／本田脩「ヤードスゾーン」、信時裕子「信時潔」、布施芳一「橋本國彦」の項参照）
- 『邦楽百科事典』東京：音楽之友社、1984年。
- 『陸海軍将官人事総覧〈陸軍篇〉』外山操編、東京：芙蓉書房出版、1993年。

楽譜

- 『音楽』 全5巻、帝国書院、1937年。
- 『中等音楽』 全2巻、帝国書院、1938年。
- 『中等唱歌集』 東京音楽学校、1889年。
- 『中学唱歌』 東京音楽学校、1901年
- 『中等唱歌』 共益商社楽器店（東京音楽学校編）、1909年。
- 『山田耕筰全集』 春秋社、1930年。
- 『新訂尋常小学唱歌』 文部省、1932年。
- 『信時潔歌曲集』 木下保編、東京音楽研究会、1969年。

その他印刷物

- 「野辺地勝久追悼音楽会」プログラム（1967年2月27日、日比谷公会堂）。
- 『「絵画」の成熟——1930年代の日本画と洋画』東京：東京国立近代美術館、1994年。
- 「柏木俊夫生誕百年記念演奏会」プログラム（2012年9月8日、東京文化会館小ホール）。

オンライン資料

朝日新聞記事データベース「聞蔵II ビジュアル」 <https://database.asahi.com/index.shtml>

毎日新聞データベース「毎索」 <https://mainichi.jp/contents/edu/maisaku/>

読売新聞データベース「ヨミダス歴史館」 <http://www.yomiuri.co.jp/database/rekishikan/>

国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/>

『東京音楽学校・東京美術学校の受託作に見る近代日本の芸術教育』（科学研究費助成事業報告書、研究代表者：橋本久美子）、2012年。

<https://kaken.nii.ac.jp/file/KAKENHI-PROJECT-22320034/22320034seika.pdf>

「加須市ホームページ おおとね童謡のふる里室」（2017年9月10日 最終閲覧）

<https://www.city.kazo.lg.jp/d00700/d00200/d00200/index.html>

東京藝術大学アーカイブセンター大学史史料室（2017年10月20日 最終閲覧）

<http://archives.geidai.ac.jp/#archives>

“Oxford music online” The New Grove Dictionary of Music and Musicians

(2017年9月6日最終閲覧)

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/;jsessionid=6E6D2E328B6BC430509A9502EFD15A13>

謝辞

この論文を書き上げることができたのは、多くのかたがたのご指導、ご助言があったからだということを、今ひしひしと感じています。

殊に、所属大学の先生方には、言い尽くせないほどの感謝の念を抱いております。まず、主任指導教員の塚原康子先生には、約10年間にわたり教導していただきました。わがままで、ご心配ばかりおかけしてしまう私を、辛抱強く指導し続けてくださいましたことに、心より御礼申し上げます。植村幸生先生にも卒業論文審査以来、あたたかく見守っていただきました。折々にかけてくださったご助言や激励のお言葉は、私の心の大きな支えとなっています。大角欣矢先生には修士論文審査時からお世話になりました。大学3年次から大学院博士後期課程に至るまで、複数の科学研究費助成事業のデータ入力にアルバイトとして参加させていただいたことも貴重な経験となっています。橋本久美子先生は、学部生の頃からいつも親身になって研究の相談にのってくださいました。大学史史料室へ頻繁に出入りさせていただいたことで、多くの貴重な資料も閲覧することができました。片山杜秀先生からは、有意義な情報や検討すべき問題、近現代日本史に対する考え方など、多くを教わりました。本務校ではないにもかかわらず、私の博士論文の審査をお引き受けくださり、大変ご多忙な状況の中なかでも毎回「指導教員会議」にご出席いただきましたこと、真に感謝に堪えません。その他、学内のゼミやコロキウムを通して、片山千佳子先生や土田英三郎先生からも度々励ましのお言葉をいただきました。片山千佳子先生がくださった、研究が進むことを楽しみにしているというお言葉は、先生のお優しい声色と共に今も私のなかで響いています。土田英三郎先生は、私の拙い学会発表も聞きにきてくださり、まだまだ不十分な内容でお恥ずかしいとお伝えしたときには、そういう過程も重要だと論してくださいました。折にふれて土田先生からいただいたお言葉は、弱気になりそうな私を奮い立たせてくださいました。学会発表などを通して、蒲生美津子先生、薦田治子先生、権藤敦子先生をはじめ、大変多くのかたがたのご教示を受けることができました。ここで皆様のお名前をあげることはできませんが、お一人お一人の顔を思い浮かべながら、感謝の念をあらたにしています。

本論文では、手稿資料をはじめとする多くの一次資料を用いることができました。資料提供や閲覧の許可をくださったかたがたのご理解のうえに、論文執筆を進めることができましたこと、大変感謝しております。木下保氏のご息女でいらっしゃる坂上昌子様、増山歌子様には格別のご厚情を賜りました。増山歌子様には、木下保の所蔵資料のご提供だけでなく、柏木俊夫のご子息・柏木成豪氏のご紹介もお引き受けくださいました。柏木俊夫の自筆譜、

日記、書簡などをお貸しくださり、研究に活用することをご快諾くださいましたこと、柏木成豪氏に心より御礼申し上げます。また、渡鏡子の写真や書簡をお見せくださり、生前のお話しをお聞かせくださった慶野由利子様にもご協力をいただきました。信時潔のご子孫・信時裕子様と、長與恵美子のご子息・渡邊鎮夫氏には卒業論文以来ご助言や資料使用の許諾をいただけてまいりました。ご縁を頂戴できたことに感謝すると共に、皆様のご厚情に御礼申し上げます。

資料の閲覧にあたり、図書館や音楽館のかたにも便宜をはかっていただくことが多くありました。特に、東京藝術大学附属図書館、明治学院大学付属日本近代音楽館などの職員のかたがたには大変お世話になりました。取り扱いに注意が必要な手稿資料を何度も請求するなか、毎回丁寧に閲覧準備や複写手続きの対応をとっていただいたことで、円滑な調査が可能となりました。

本論文執筆にあたり、研究助成も受けることができました。野村学芸財団および日本科学財団からの助成をいただいたことは、研究を進めるにあたり大きな励みとなりました。

最後になりましたが、ご協力、ご支援を賜りました全てのかたがたへ、ここに記して深く御礼申し上げます。

表、譜例、図、グラフの索引

【表】

表 1-1：東京音楽学校 歴代校長	46～47 頁
表 1-2：楽語調査掛 調査員一覧	52～53 頁
表 1-3：音声研究部の部員（1936 年度）	56 頁
表 1-4：音声研究部における部長・事務委員・書記（1936～1941 年度）	57 頁
表 1-5：講演の内容および発表者	58 頁
表 2-1：文部省中等教員音楽講習における学科目	70 頁
表 2-2：声楽部教授一覧	71 頁
表 2-3：器楽部教授一覧	73 頁
表 2-4：邦楽科教授一覧	75 頁
表 2-5：一般教養・音楽関連科目の担当教授一覧	77 頁
表 2-6：K. プリングスハイム初演曲一覧	80～82 頁
表 2-7：1930 年代の東京音楽学校における出張演奏	84～85 頁
表 2-8：1930 年代の東京音楽学校における邦楽の出張演奏	86 頁
表 2-9：1930 年代の東京音楽学校演奏会における日本人作品	94～99 頁
表 2-10：『音楽』掲載楽譜一覧（1927～40 年）	106～107 頁
表 2-11：『音楽』翻訳記事一覧（1927～40 年）	108～110 頁
表 2-12：1946 年における東京音楽学校の人事	116～117 頁
表 3-1：研究科学科目（1909～1923 年）	120 頁
表 3-2：入学者数推移	124 頁
表 3-3：本科作曲部の初期入学者	126 頁
表 3-4：各部 1 週間の授業時数	127 頁
表 3-5：甲種師範科 1 週間の授業時数	128 頁
表 3-6：作曲部指導教員	136 頁
表 3-7：1930 年代の東京音楽学校における外国人教師一覧	144 頁
表 3-8：プリングスハイム作品一覧	145～146 頁
表 3-9：習作調査表	162～163 頁

表 3-10：1950 年における東京芸術大学の作曲科教員	166 頁
表 4-1：『音楽』の作品数、挿絵、価格	184 頁

【譜例】

譜例 2-1：学生歌 第 1～8 小節	64 頁
譜例 3-1：予科作曲部 最初の音楽理論試験問題①	129 頁
譜例 3-2：予科作曲部 最初の音楽理論試験問題②	129 頁
譜例 3-3：1933 年度 予科作曲部の学年試験問題	131 頁
譜例 3-4：1934 年度 予科作曲部の学年試験問題①	132 頁
譜例 3-5：1934 年度 予科作曲部の学年試験問題②	132 頁
譜例 3-6：1935 年度 本科作曲部の試験問題①	133 頁
譜例 3-7：1935 年度 本科作曲部の試験問題②	133 頁
譜例 3-8：1935 年度 本科作曲部の試験問題③	133 頁
譜例 3-9：1935 年度 本科 2 年作曲部の試験問題	134 頁
譜例 3-10：《小学唱歌 岩もる水》	152 頁
譜例 3-11：《小学唱歌「岩もる水」変奏曲》主題 第 1～4 小節	152 頁
譜例 3-12：《小学唱歌「岩もる水」変奏曲》第 6 変奏 第 1～4 小節	153 頁
譜例 3-13：《御民われ》 第 9～11 小節	164 頁
譜例 4-1：《一番星みつけた》より第 25～36 小節（歌詞 3 番）	175 頁
譜例 4-2：《紀元 2600 年頌歌》冒頭	178 頁
譜例 4-3：《国旗掲揚の歌》第 18～21 小節	179 頁
譜例 4-4：《国旗掲揚の歌》数字符 第 9～21 小節	179 頁
譜例 4-5：《山のあなた》第 10～21 小節	194 頁
譜例 4-6：《今さくら》第 1～12 小節目	199 頁
譜例 4-7：《白鷺》第 8～13 小節	199 頁
譜例 4-8：《自然の姿》第 5～16 小節	199 頁
譜例 4-9：《スキイ》第 16～28 小節	201 頁
譜例 4-10：《秋の通信》第 3～14 小節	201 頁
譜例 4-11：『新訂尋常小学唱歌』第 6 学年用《鷺》より	221 頁

譜例 4-12：『新訂尋常小学唱歌』第4学年用《牧場の朝》より	222 頁
譜例 4-13：『新訂尋常小学唱歌』第6学年用《児島高德》より	222 頁
譜例 補-1：《かくれ鬼》第1幕（減七和音）	233 頁
譜例 補-2：《かくれ鬼》第1幕（歌唱）	233 頁
譜例 補-3：《かくれ鬼》第1幕（語り）	233 頁

【写真】

写真 2-1：『同声会報』に掲載された学生歌募集	64 頁
写真 3-1：1936年2月26日の日記	155 頁
写真 3-2：柏木俊夫学習ノート	160 頁
写真 4-1：『音楽』表紙	184 頁
写真 4-2：『同声会報』に掲載された『音楽』の広告	184 頁
写真 4-3：木下保が留学中に記入したノート	218 頁

【グラフ】

グラフ 1-1：音声研究部所属者数の変遷（1936～1941年度）	57 頁
グラフ 4-1：『音楽』掲載作品の楽曲編成	196 頁
グラフ 4-2：『音楽』掲載作品の楽曲編成	197 頁
グラフ 4-3：『音楽』掲載作品の拍子	200 頁