

信時潔の《Variationen (越天楽)》に関する研究

——その成立・特色・背景——

大角欣矢・片山杜秀・塚原康子・信時裕子・花岡千春

はじめに

信時潔(1887-1965)は、日本の洋楽作曲家第一世代の代表的人物として山田耕筰(1886-1965)と並び称され(ハーリッヒ=シュナイダー1950:140-143、富樫1956:14, 227-231)、とりわけ教育を通じて日本の作曲界に深く持続的な影響を及ぼしたとされる(諸井1963:10、長谷川1963:30-32)。にもかかわらず、信時に関する音楽学的研究は少ない。彼が日本洋楽史において果たした役割を正当に評価するためにはその活動を全体として検証して行く必要があるが、その前提となる基礎資料の整備はようやく緒に就いたばかりである¹。楽曲研究の面では、音階論を軸とした小島(1964a-d)、ピアノ作品を扱った花岡(2006)を別とすれば、これまでの研究は歌曲集《沙羅》に集中している(平島1998、三方2003、田鎖2004、川上2006)。

筆者らは、科研費研究課題「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」²により、2009年に東京藝術大学附属図書館に一括寄贈された信時作品のオリジナル資料及び旧蔵書等の資料研究と、創作期毎の代表的作品の研究を進めている。本稿では、未だ本格的な研究対象となつてこなかった信時の初期作品群(1920年のベルリン留学まで)に関し行った研究成果の中から、同時期の代表作と目されるピアノ曲《Variationen (越天楽)》(1917年8月=自筆浄書譜に記入されている日付、以下同様)³に的を絞り、その主題の由来、オリジナル資料の状態、成立過程、様式的特徴などを、雅楽や当時の社会との関係をも視野に入れながら探って行く。信時の初期創作期を代表する本作品に光を当てること、信時がその長い創作活動の出発点において、進むべきいかなる方向を見定めようとしていたのか、その一端を明らかにすることができよう。

現存する信時の最初期の作品としては、東京音楽学校在学中のピアノ小品《消えゆく星影》(1909年8月8日、及び同じ五線紙の裏に書かれており恐らく同時期の作と思われる《Vivace assai》)⁴、歌曲《偶感》(詩 蒲原有明、二稿あり、1911年7月21日及び「1917年8月改」)、合唱曲《春の弥生》(詩 慈鎮和尚、1911年)、ヴァイオリン曲《あやつり人形》(1913年3月13日)がある。これに続く現存作品はピアノ三重奏曲《Kinder Trio》(1917年6月7日)であるが、その間、信時は1915年3月に東京音楽学校研究科作曲部を修了し、同年8月、

同校助教授となっている。1917年にはこのほか16曲にのぼるとみられる声楽作品⁵、及び本稿で扱う《Variationen (越天楽)》が完成している。さらに1919年に初演された声楽曲が3曲ある⁶。以上がベルリン留学前に成立した現存作品の全容だが、このうち留学前に印刷されたのは《Variationen (越天楽)》のみであった⁷。

1917年6月から8月にかけてにわかに多くの作品が完成されていることは注目に値する。信時は1919年5月19日付で東京音楽学校から文部省に対し、「技術ノ進歩特ニ顯著ナルモノ有之候間ウィオロンセロ及作曲研究ノ為」⁸外国留学生として推薦されている。「顯著」な「技術ノ進歩」は、普通に考えれば公の場での発表により認められるものであろう。チェロについては1916年11月16日、皇后行啓演奏会でアントン・ルビンシテイン作曲のチェロ・ソナタ第1番を御前演奏して「技術ノ進歩」を示した信時が、今度は作曲における研鑽の成果を世に示そうとしたのが、この演奏時間20分を超える「大作」だったのかもしれない。

1. 《Variationen (越天楽)》の概要と成立の背景

1-1. 作曲、発表から、2014年の「公開初演」まで

前述の通り、《Variationen (越天楽)》は1917年8月に作曲され、翌年、東京音楽学校校友会雑誌『音楽』第9巻第2号に発表された。信時の存命中に何度か他人の手による作品リストが発表されている⁹が、本作品は記載されていない。信時の妻ミイ¹⁰が手元の楽譜を整理するために作った覚え書き的な作品リスト2種には、それぞれ「越天楽」「越天楽ヴァリエーション」の記載があり、これを元に作ったと思われる信時潔追悼演奏会(1966年11月6日)のプログラムに掲載された主要作品一覧表には、「越天楽変奏曲」¹¹のタイトルが挙がっている。今までに公開演奏された記録は確認されていない。2014年の本研究プロジェクト中間発表における演奏¹²は、作曲から97年目の公開初演となった。

1-2. 《Variationen (越天楽)》とベルリン留学

1915年8月に東京音楽学校助教授となった信時にとって、作曲作品が印刷物になったのは本作品が最初で、2年後の1920年、文部省在学研究員としての留学が決まった。ベルリン留学を強く希望していたが、「大戦後まだ十分に向うの様子がわからない」ため、「パリまで行っても正式に長い在留の手続きが困難だった」(武川1948: 21)。つまり、どの学校で誰に師事するか決まった上での留学ではなかった。結局、ベルリン芸術アカデミーのゲオルク・シューマン(1866-1952)の作曲マイスターシューレAkademische Meisterschule für musikalische Komposition des Professors Dr. Georg Schumann¹³で学ぶことになる。すでに東京音楽学校で10年間学び¹⁴、助教授となってから約5年を経て遂に実現した留学。幸田延や山田耕筰が学んだベルリン高等音楽院ではなく、作曲研修を深めるために芸術アカデミーのマイスター

シューレを選び、入学を許可された。その選考の際には当然「作品」を携えて行っただろう。日本的なテーマを用い、言葉の違う国でもわかりやすい器楽曲で、当時唯一印刷公刊されていたこのVariationenは、それまで身につけた作曲技法を示すのに最適であったはずで、この作品を師シューマンに見せ、入学を認められた可能性が極めて高い。長らく忘れられていたこの変奏曲は、その意味でも信時の生涯で重要な役割を果たした、記念すべき作品であった。

1-3. テーマ《越天楽今様》と、関連する作品

この変奏曲のテーマ「日本古調」（譜例1）は、いわゆる《越天楽今様》である。信時は生涯にわたってこの旋律をテーマとした作品、および深い関わりをもつ作品を書いている。それは次の五つである。

- ①ピアノ曲《Variationen (越天楽)》
- ②合唱曲《いろはうた 越天楽の旋律に拠りて》
- ③合唱曲《法の深山^{のり みやま} いろはうた》
- ④合唱曲《春の弥生》
- ⑤合唱曲《越天楽》

①は、本論文で主として取り上げるピアノ変奏曲。②は、1930年に初演（東京芸術大学百年史編集委員会編1993：63）、および出版（信時1930）された無伴奏混声四部合唱曲。越天楽の旋律による合唱変奏曲である。③は「のりのみやまのさくらばな」の歌詞（土岐善静作詞）が当てられた単旋律とピアノ伴奏譜で、「混声四部の場合は伴奏譜を用う」とある（聖歌編集委員会編1957：38-39）。④は、①～③と同じ旋律で歌われることが多かった¹⁵「はるのやよいのあけほのに」で始まる歌（慈鎮和尚作歌）に別の旋律を「作曲」した合唱曲で、作曲年は①より早い1911年。1924年に出版された（信時1924a）。⑤は《越天楽》に④と同じ歌詞を付けた混声三部合唱曲。中学校の音楽教科書¹⁶のために編曲している。

このように《越天楽今様》に関わる作品を繰り返し作るに至った、この旋律と歌詞への愛着、こだわりは、合唱曲《いろはうた》（②）に寄せた信時の次の文章の中に表れている。

此曲の主旋律は「越天楽」として古くから日本人に親しまれ、今尚いろいろな祭儀に用いられているものである。旋律の構成に美しい均衡があり、起承転結の骨格が正しく、剛健で哀調に陥らず気持ちの大きさがある。歌詞は空海の作と伝えられ、日本語の発音を集成したものとして広く日常生活に取り入れられ、すべての日本人が意味の理解は別として暗記しているものである。歌詞は極端に圧縮された形ではあるが大乗仏教の深い含蓄を持っている。それらの点から合唱の歌詞として最も望ましい条件を備えている。「越天楽」の旋律に「いろはうた」を配することはいつごろから行われたかわからないが、私の子供の頃既にきいていた。（信時1963）

譜例1 《Variationen (越天楽)》主題 (東京藝術大学附属図書館蔵、東京音楽学校学友会『音楽』9(2)より複写)

7

Variationen.

Thema. (日本古調)
All'andace. ♩ = 84

また、《いろはうた》の録音盤の解説では次のように書いている。

雅楽のうちで、おそらくは最も人に知られ居り、又その独特の美しさをもつて、永く我民族の宝となるであらうと思はれる越天楽の主要部の旋律を主材として作られたものである。唱歌用として付けられた歌詞には、別に「笠置の山をいでしより」といふ句で初まるものがあり、明治年間には相当広く愛誦されたのであるが、作者は思ふところあつて、我が国人の誰にも知られて居り、外国の人にも近づき易く、しかも深い思想を蓄へて居る「いろはうた」を採んだのである。(信時1936)

ピアノ曲《Variationen (越天楽)》は、発表誌の「編輯室より」で「『笠置山』の変奏曲」とされている¹⁷。信時はこの《笠置山》に、いつ、どのように接していたのだろうか。

1-4. 唱歌となった《越天楽今様》とその周辺

門馬直衛は、「笠置の山をいでしより」で始まる唱歌《南朝五忠臣》について「明治11年に東京女子高等師範学校の依頼に依って宮内省雅楽部が雅楽の中で最も有名な曲の一つである越天楽の音楽に合せて作ったこの曲は、日本に於ける学校唱歌の最初の一つ」(1936:185)としている。平野健次は「保育唱歌 南朝五忠臣」としながらも「確実ではありません」(1979:10)と書いている。田邊尚雄は「作風から考えてもっとあとの、明治二十年代のものではないか」(金田一、安西1997:23)とする。その後「保育唱歌」の研究が進んでいるが¹⁸、《南朝五忠臣》と直接つながる作品は見いだせない。

筆者らが調べた中では、「笠置の山を」に始まる楽譜で最も古いものは1888年8月に出版された四竈訥治撰曲『家庭唱歌』第二集の《忠臣》であった。郷里仙台で八雲琴、尺八、明清楽ほか各楽器を学んだのちに上京して音楽取調掛の伝習生となり、1885年に卒業、東京唱歌会を開いて唱歌を教えた四竈(日本近代音楽館編2003:20-21)が、唱歌の旋律や五線譜になかなか馴染めない人々のために、馴染み深い曲を「撰曲」して教材や曲集を作る時、《越天楽今様》が候補に挙がるのは自然だろう。

《忠臣》と同じ1888年、もう一つの《越天楽今様》がやはり四竈の撰曲で世に出ている。『婦人教会雑誌』第11号に掲載された最初の仏教唱歌《法の御山》^{のり みやま}である¹⁹。真宗の信徒には大好評で、またたくまに全国に広まったという(安田2003:121)。また同年12月刊、四竈訥治校、吉村信二郎撰『唱歌』(共進書屋)では《越天楽》が数字譜で書かれ、「いろはにほへと」の歌詞が付されている。四竈は相次いで《越天楽今様》による唱歌を発表しているのである。

信時は、音楽取調掛編『小学唱歌集』を「まだ譜の読めぬ頃からたいがい母の口伝えでおぼえていた」(信時1964:36)という。京都室町教会の隣にミッションの補助を受けて建てた室町幼稚園の設立者として尽力した母(吉岡1940:29)が伝えた唱歌は『小学唱歌集』に限らない。《忠臣》(笠置の山を)にも、幼い頃から接していたと考えて良いだろう。

2. 《Variationen (越天楽)》の資料

2-1. 現存資料と成立過程

《Variationen (越天楽)》の楽譜資料は、①草稿、②浄書稿、③正誤表の草稿、④『音楽』第9巻第2号掲載譜、⑤『音楽』第9巻第3号掲載正誤表、の5点が残されている。5点の資料と、作品の成立過程の関係は次のようになる。

A 草稿

A1 訂正前

A2 訂正後①

B1 浄書稿

B1-a 浄書稿 訂正前

B1-b 『音楽』第9巻第2号所載(写真製版)④

B2 (B1に対する正誤表の草稿)③

B3 (B1に対する正誤表の浄書稿)『音楽』第9巻第3号所載(写真製版)⑤

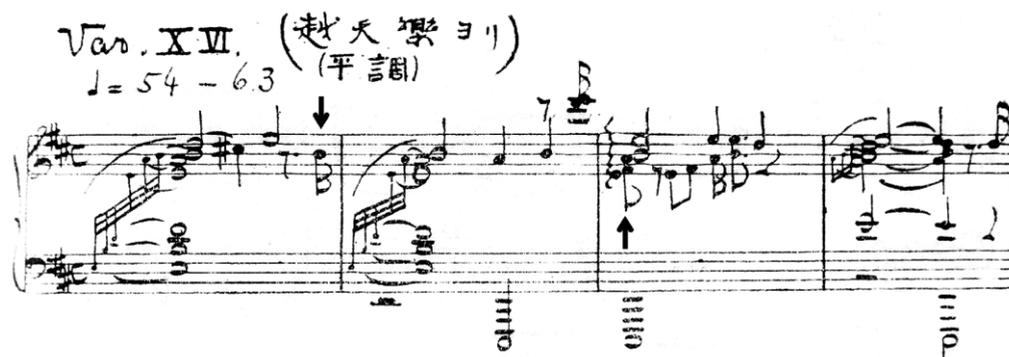
B4 (浄書稿、訂正後)②

草稿Aの第1のレイヤー(A1)は、主題と24の変奏が黒インクで書かれている。個々の音符単位での修正痕は全体として少ないが、一部貼付による修正もある。

草稿Aの第2のレイヤー(A2)では、A1の音符、発想標語、演奏記号、メトロノーム記号等に大小様々な追加・修正を加えている。赤鉛筆、及び太い黒鉛筆を用いて抹消や追記されているほか、黒インクで書かれた部分を削り取って²⁰書き改めている箇所もある。24の変奏(以下Var.)のうち、Var. III、V、IX、XVIIIを赤鉛筆の×印等で削除し、それに伴って変奏の番号を修正している(Var. IIIは後で復活)²¹。

浄書稿Bの第1のレイヤー(B1)は、黒インクで丁寧に浄書されている。草稿Aと筆跡を比べた場合、音部記号、音符の形などの違いがみられるが、自分用の下書きと、他人が見てもわかるように「浄書」したものの違いと見て問題ないであろう²²。A2で削除されたVar. XVIII(旧番号)に代わって、新たにVar. XVI(新番号、譜例2)が挿入された。Var. XVIの下書きは見つかっていない。

譜例2 第16変奏(東京藝術大学附属図書館蔵、東京音楽学校校友会『音楽』9(2)より複写)



第1レイヤー (B1) の印刷物B1-bの製作に際して、作曲者は「原稿浄写中の誤写脱漏等は活版の校正の時訂正」するつもりでいた。ところが、編集者は印刷所に活版印刷を断られたため写真凸版印刷することにし、「原稿を誤りなきものと考え、写真にしたならば活版よりも正確に出来るからと思ひ込んで」²³ 校正を経ることなく印刷したため、次号に正誤表を載せることになった。正誤表では、誤記の訂正のほか、一部作曲上の改善(例えばVar. VIでは新たな小節の挿入)が施されている。正誤表の草稿 (B2) はVar. Vまでしか残っていないが、内容は正誤表の浄書稿の写真製版 (B3) と一致している。なお、B3は写真製版された印刷物が残っているだけで、その原稿は見つかっていない。

浄書稿の第2のレイヤー (B4) は、主に赤鉛筆による加筆訂正。正誤表の内容をほぼすべて反映しているほか、いくつか新たな修正・変更が確認できる。

2-2. 作品タイトルの問題

ところで、この作品のタイトルは、①草稿では自筆で“24 Variazioni”と書かれ“24”を消して末尾の“-zioni”を“-tionen”に直している。⑤浄書稿では“Variationen”。①草稿の楽譜帳の表紙のタイトル“Variazioni”は“Variationen”に直したように見える。その下に「越天楽」とあるが、これは妻ミイにより後年書き入れられたもので自筆ではない²⁴。『音楽』第9巻第2号掲載譜は写真版であるため、タイトルは「Variationen」。目次には「楽譜変奏曲 信時潔」とあり、巻末の「編輯室より」には「『吉野山』²⁵の変奏曲」とある。『音楽』同巻第3号の目次には「信時氏作『越天楽変奏曲』正誤表」とあり、巻末の「編輯室より」には「前号に掲載した信時助教授の作曲にかかる越天楽の変奏曲」とある。

すなわち作曲者以外が「越天楽」と呼んでいるが、作曲者は作品タイトルとして「越天楽」の語を使ったことはない。①草稿、②浄書稿、いずれも冒頭には「Thema (日本古調)」とあり、信時自身の手によって書き入れられた「越天楽」の語は②浄書稿Var. XVIの「(越天楽(平調)ヨリ)」に限られている。Variationenのテーマは「越天楽」に限らない「日本古調」であり、あるいは明治期より歌われていた唱歌《忠臣》であり、それはまた雅楽《越天楽》に繋がっていることが、作品の一部 (Var. XVI) で表現されているのである。

ただし、信時作品には他の変奏曲²⁶も存在すること、ミイによる作品リスト2種で「越天楽」「越天楽ヴァリエーション」とされていることから、本稿では《Variationen (越天楽)》として進めたい。

3. Var. XVIと邦楽調査掛作成 平調《越天楽》五線譜総譜との関係

Var. XVIの音楽的内容は、東京音楽学校邦楽調査掛作成の平調《越天楽》五線譜総譜と細部に至るまでの一致を示しており、そのピアノ・リダクションであることは明らかである。

五線譜化事業の経過は同掛『日誌』によりたどることができる²⁷。平調《越天楽》は最初に手がけられた雅楽曲の一つであり、1916年6月12日に最初の調査(五線譜化)が行われている²⁸。最終的な浄書譜(請求記号HK1/E)には1919年7月31日の日付があるが、それに先立つ草稿が5点現存する²⁹。これらをほぼ成立順と思われる順番に並べると次の通りである。

- ① HK1/II E(d) 「第壱稿」「未定稿」のスタンプ。鉛筆書きの不完全なスケッチ稿。
- ② HK1/II E(a) 「未定稿」「第貳稿」のスタンプ。①を黒インクで浄書したものだが、不完全で途中から一部鉛筆書き。
- ③ HK1/II E ②を浄書し直したもの。全体が黒インクで書かれているが、鉛筆による多数の訂正あり。
- ④ HK1/II E(c) 笙パートへの赤インクによる訂正以外はすべて鉛筆書き。一部③における鉛筆による訂正を反映しようとしているが不徹底であるところから、③への訂正と平行して作成されたと思われる。笛と箏のパートに対し、初めて「書法」(後述)の譜が(貼付により)追加される。
- ⑤ HK1/II E(b) ほぼ③の訂正を反映し、かつ④で導入された、笛・箏を「書法」と「奏法」に分けて書く方法を踏襲した、黒インクによる浄書(一部赤インクと鉛筆による訂正あり)。さらに、これまでは実際の演奏順序にかかわらず冒頭からすべてのパートを(打ち物の加拍子も含め)まとめて記譜するスタイルだったが、この⑤から実際に演奏が行われる通りの順序に従って全体を通して記譜するスタイルに変更された。
- ⑥ HK1/E ⑤の訂正を反映して浄書された最終稿。

5点の草稿の間には、上記の他にもいくつもの点で変遷が認められる。Var. XVIとの関係で注目されるのが、まず笙の変化する音を示す「手移」(寺内2010:48参照)の音符のうち、小節末尾に位置する小さな音価である。信時は十六分音符で記譜しているが(譜例2、1小節目矢印)、邦楽調査掛の草稿①と②(譜例3)では八分音符である。③でも最初は八分音符だったが、鉛筆により十六分音符に訂正されている。④では最初八分音符の三連符1個分で記譜されていたのが、赤インクにより十六分音符に訂正されている。⑤(譜例4)は最初から十六分音符である。

もう一つは箏の各アルペッジョ冒頭音の音価である。信時はこれを八分音符で記譜しているが(譜例2、3小節目矢印)、①、②(譜例5)、④では四分音符となっている。③でも最初は四分音符だったが、鉛筆で八分音符と八分休符に訂正されている。⑤(譜例6)では最初から八分音符で書かれている。これらのことから、信時がVar. XVIを作成するにあたり参照した草稿は、訂正後の③か、あるいは⑤であろうと推定される。

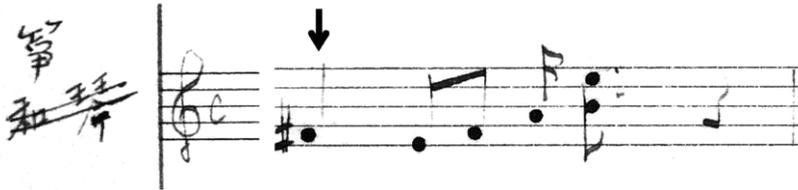
譜例3 笙の手移 東京藝術大学附属図書館蔵HK1/II E(a) (=②) (譜例2、1小節目に対応)



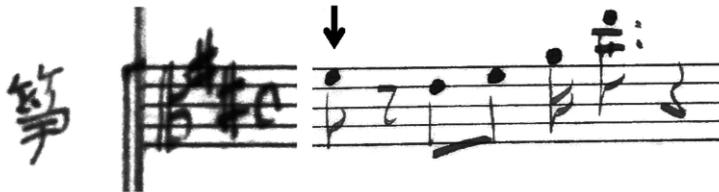
譜例4 同 東京藝術大学附属図書館蔵HK1/II E(b) (=⑤) (同じ箇所)



譜例5 笙のパート 東京藝術大学附属図書館蔵HK1/II E(a) (=②) (譜例2、3小節目に対応)



譜例6 同 東京藝術大学附属図書館蔵HK1/II E(b) (=⑤) (同じ箇所)



これらの五線譜草稿が作られたのは、いずれも1916年12月18日以前と推定される。というのも、この日に龍笛と箏の「書法」(『明治撰定譜』を「訳譜」したと考えられる譜。寺内2010:49参照)と「奏法」(実際の演奏を採譜した譜)を併記するための特殊な五線紙の発注が決定されているからである(『日誌 大正五年』の当該日付の頁参照)。これは11段一組の五線が上下に配された計22段の五線紙で、「書法」用の二段のみがそれぞれ他より細めの五線になっているものである。草稿の④と⑤が試作された段階で、この書き方に適した五線紙が

発注されたに違いない。

そこから逆算すると、『日誌』の1916年9月25日の頁に記されている「全部調査済」とは、初めてインクで一旦全体が丁寧に書かれた③のことを指し、それを基に④が作られるのと平行して③に加筆・訂正が行われ、それらの結果をすべて反映させて⑤が一旦完成されたのではないと思われる（10月9日「浄書済」）³⁰。この推定が正しければ、信時が平調《越天楽》の五線譜草稿を目にしたのは、1916年9月末から、《Variationen（越天楽）》を完成させる翌年8月までの間のいつか、ということになる。

雅楽の五線譜化に携わっていたのはいずれも東京音楽学校で教鞭を執っていた人々であり、特に多久寅は信時がチェリストを務めていた弦楽四重奏団の第一ヴァイオリン奏者だった。邦楽調査掛で作成中の五線譜草稿を見せてもらうことは、信時にとって容易なことだったに違いない。

4. 《Variationen（越天楽）》の音楽的特徴

4-1. 全体的特徴と構成上の特色

この楽曲は、信時のピアノ作品の中でもかなり長尺であり、後年の節制されたいわば簡素ともいえる作品群に比べ、音の数も多く、技巧的な処理にも果敢な挑戦を見ることの出来る作品である（全曲の概要については、別掲12～15頁の表参照）。信時のピアノ作品を見渡すと、「変奏曲」というジャンルに対する、いわば固執めいたものがあることに気付く。と同時に、洋楽の正統を重んじた信時が、何故「ソナタ」の作曲に手を染めなかったのか。これはいずれ検証の必要があるように思える。それは東京音楽学校での作曲教授においても、認められた傾向なのだろうか。西洋の音楽芸術の精華としての「ソナタ形式」への憧憬は、同時に畏れであったことも疑いのないところで、この疑問は、信時の作家としての哲学にも関わることであり、今後追跡したい課題である。

変奏曲の作曲にあたり、彼の採択する主題は、概ね人口に膾炙した旋律である。ただひとつ《自作主題による変奏曲》（1920年）のみが異色であるが、これは留学中の作品故、彼の本意とは断じがたい。若い信時がこのVariationenの主題に《越天楽今様》の旋律を使用したことに、変奏曲の主題のしかるべき性格についての、彼の主張のようなものが既に窺える。この作品の中に雅楽の平調《越天楽》のオリジナルをピアノに移した変奏を挿入することは、当初から重要な目論見であったに違いない。それを如何に自然な流れの上に乗せられるかに大きく心が砕かれているのも、明らかである。

作曲にあたり、若き信時がモーツァルトやベートーヴェンの変奏曲群を参考にしただろうことは疑いない。古典派の巨匠たちは、主題の提示の後、2～3曲ずつのグループを作りながら変奏を進めることが多い。音楽が細切れになりがちな変奏曲に、ある種の有機的な要素

とまとまりを与えるための措置であろう。この作品を見てみると、2曲ずつのペアという方法には、多少の固執が見られる。Var. I と II は明らかにペアであり、草稿（前記A）を見ると、Var. III に対するペアも当初は計画されていたことが判る。実は、《自作主題による変奏曲》でも、変奏1・2まではペアを意識した作曲が見て取れるが、このペアに対する興味は以後の変奏曲では失せてしまう。

主題の和声分析については後述するが、大きな特徴として、二調で始まったテーマがホ調のドミナントで終わっていることを挙げておかねばならない。いきおい、後続の変奏は二調でもホ調でも可能になってくるが、実際にVar. V、VI、VIIはホ調で変奏されている。Var. VIIでは、雅楽からの引用に当たるような下方変位音が登場して新鮮であるが、同時にVIIIで二調に戻るとき、この調性の回帰が極めて鮮やかなかたちで場面変換に寄与していることに気付く。

本来、主題で提示された和声進行は、基本的に踏襲されていくべきものであるが、これも厳格に守られているとは言い難い。特に顕著な例として、Var. XVではマックス・レーガーを思わせる半音階法の下、和声的に全く別の可能性が示され直す。しかしそれによって、次の「越天楽（平調）」の章の登場が、極めて自然な出来事になることは驚きである。

信時は場面転換のうまい作曲家である。程度を越えたらまとまりのない作品になる危険も十分承知しながら、大いに工夫を凝らしているし、それはほぼ成功しているのではないか。終曲の派手な和声の動きによる変奏では、その直前のいわば瞑想的な変奏から、一気にクライマックスに移行している。弾き手は、ここで十分な効果を引き出さねばなるまい。

【表】《Variationen (越天楽)》全曲の概要

最終番号	旧番号 ¹⁾	速度標語等	M.M.記号	調	拍子	様式的特徴
Thema (日本古調)		All' antico	♩=84	D	C	二分音符と四分音符による静的な「賛歌」(コラール)調の四声体和声。詳細な分析は本論16頁参照。
Var. I	I	Con moto	♩=112	D	[C]	八分音符による分散和音風。
Var. II	II		♩=♩	D	6/8 (2/4)	一貫して半音階的变化を含む刺繍音を用い、そのため和声の輪郭が曖昧に。
Var. III ²⁾	III	Delicato	♩=138	D	C	右手と左手で交互に奏される三連符の軽やかなアルペッジョの綾から主題が浮かび上がる。
Var. IV	IV→[III?]	Moderato	♩=116	D	C	右手は十六分音符のアルペッジョ、左手は八分音符によるリズミカルな伴奏
—	V→IV	Con brio	♩=100-104	D	C	右手と左手で交互に奏される六連符の軽やかなアルペッジョ。Var. IIIと極めて類似(そのために削除か?)。
Var. V	[VI]	Lento	♩=69	E	C	前半は三連符、後半は十六分音符で奏される(半音階的变化音を多く含む)刺繍音や経過音による装飾的音型。各拍の最終音から次の拍頭へ一貫して掛けられる掛留によりリズム的にも和声的にもたゆたうような微妙な色彩の綾が生じる(特に前半は右手の三連符に対して左手が八分音符を奏することにより(2:3のリズム)拍感も曖昧化する)。非和声音の多さとリズム的なずれが相乗的に作用し、全体に非常に夢幻的な曖昧模倣とした効果をもたらされる。
Var. VI	VII	Agitato	♩=104	E	C	両手とも一貫して十六分音符の活発な動きによる。半音階的刺繍音・経過音を多用し、響きはしばしば複雑なものとなる。

Var. VII	[VIII]	Tranquillo	♩=80	E	C	右手は高音のオクターヴ重複で大らかに歌う、ごく僅か装飾された主題旋律。左手は三連符の幅広いアルペジオ。Una corda, sempre legatoにより、静謐な効果を目指す。曲尾、左手の下行アルペジオ (a piacere, pp) で転調し、D-Durの属七和音で終止する。 ³⁾
—	IX	Nicht schleppend	♩=112	Ges→e	C	前半は主題旋律の冒頭4小節をテーマとした四声のフーガ。入りの調がGes→As→B→Cと長2度ずつ上昇したところでD-Durとなり、主題旋律の全体がバツハ四声コーラル風（八分音符の経過音で豊かにされた四声体和声）で再現される。
Var. VIII	[?]	Allegretto	♩=120	D	C	主題旋律が、活発で、少しおどけた感じのする右手のメロディへと自由に変奏されている。左手は単調な八分音符の和声的伴奏。
Var. IX	[XI]		♩=104	D	C	右手上声は主題が変化させられずにそのまま、中声の和声を伴って現れ、左手は八分音符による滑らかな曲線的対位旋律を奏する。
Var. X	[XII?]	Leicht fließend	♩=104	D	C	主題旋律は変化させられずにそのまま左手（テノール音域）に置かれ、ところどころその下にバス音が増えられる。右手は流麗かつ軽快に上下する、主に順次進行から成る十六分音符の対位旋律を奏する。
Var. XI	[XIII]	Energico	♩=88	D	12/8	主題は自由に変奏された形で右手に置かれている。付点八分音符一つと十六分音符三つを組み合わせた音型が一貫して右手と左手の間で交互に受け渡され、堂々とした調子で曲が進んで行く。

最終番号	旧番号 ¹⁾	速度標語等	M.M.記号	調	拍子	様式的特徴
Var. XII	[XIV?]	Tempo die Valzer	♩=176	D	3/4	軽快なワルツ。各小節冒頭二分音符に置かれた骨格旋律に対し、3拍目は八分音符2個による装飾音型。
Var. XIII	XV	Allegro giocoso	♩=144	D	C	全体に高音域、弱音で、右手は3度又は6度平行の付点リズムを持つ可愛らしく戯れるような楽想。
Var. XIV	XVI		♩=72	D	C	右手は三十二分音符のせわしななさざ波のようなアルペッジョ、低音は四分音符中心のゆったりとした進行。
Var. XV	XVII	Maestoso	♩=76	D	[C]	幅広い和音の強奏による半音階的和声。テーマの和声を踏襲しないのは、本変奏と次の第16変奏のみ。
—	XVIII	Larghetto	♩=69	D	[C]	左手は全曲を通じて続くDの保続音、及びその上で常に変わらず反復される付加6度の和音の上行アルペッジョ(箏の模倣か?)。右手は管絃の龍笛のメロディを模したかのような装飾音や節回しを伴う主題旋律。各小節の末尾、高音域にA音の十六分音符二つの連打が加えられる(鉦鼓の模倣か?)。
Var. XVI	—	(越天楽(平調)ヨリ)	♩=54-63	(Dの調号)	C	邦楽調査採譜の雅楽管絃譜をできる限り忠実にピアノ用に編曲したもの。本変奏のみ、主題旋律が4度上へ移されて、宮〔=主音〕がE(即ち「平調」)となっている。
Var. XVII	XIX	Con fuoco	♩=88	D	C	左手のドローン(主に空虚5度)の上に、3度平行と半音階的刺繍音を特徴とする八分音符音型による変奏。

Var. XVIII	XXI		♩=138	D	C	二分音符と四分音符によるコラール風の左手伴奏の上で、半音階的刺繍音を伴う三連符の旋律変奏。Var. Vの前半から掛留音を除いたものに似る。
Var. XIX	[XXI]		♩=100	D	alla breve	両手スタッカート八分音符アルペッジョによる軽快活発な楽章。
Var. XX	XXII	Allegretto	♩=138	D	C	自由に変奏された主題旋律が右手に置かれ、左手はムルキーマス風の八分音符の連続する伴奏。エネルギッシュな楽想。
Var. XXI	[XXIII]	Sempre con espressione e legato	♩=69-72	D	6/4	ブラームス、あるいは後期ベートーヴェンを思わせる濃密なロマテンティシズムをたたえた自由な変奏。中音域を中心に展開される、夢幻的なカンタービレ旋律。末尾近くフォルティッシモへと高揚した後、半音階でメロディが下降し、その後連続するトリルによって響きがほかざれ、フリギア終止へと溶け入って行く。
Var. XXII	[XXIV]	Festoso	♩=126	D	C	分厚い和音と左手のリズミカルで幅広い跳躍、一貫したフォルティッシモで、まさに「祝典的」に全曲を閉じる。

- 1) 初稿(資料A1)における記載(「→」は推定される変遷、[?]内は読み取り困難、[?]はほぼ読み取り不能だが前後関係から推定されるもの)
- 2) 本変奏はいったん破棄された後、復活した。
- 3) 曲尾(第16小節)5拍目以降は、旧番号Var. IX(フーカ)の破棄に伴い付け加されたものに違わない。元来4拍目までのfis:Vで終止しているのは次のGes-Durの主題の入りにはスムーズに繋がったはずだからである(完成稿の最後の和音D:V₇ではGes-Durに繋がらない)。

4-2. 主題の分析

紙幅の関係で全曲にわたる詳しい分析は割愛し、別掲の表で概要を示すにとどめるが、いくつかの例外を除き変奏の大部分を通じて概ね保たれる和声の枠組を、主題(譜例1)によって確認しておく。「日本古調」と題されたこの主題は、いわゆる「賛歌様式」(ゴチェフスキ 2003: 7-8)、もしくはバッハのコラールを思わせる厳かで単調なりズムである。シャープ二つの調号を持ち、旋律は口音を宮とする律旋(すなわち盤渉調。Var. XVIのみ平調)だが、機能和声的に見るとなかなか複雑である。この曲は二長調から始まるが、この調による構造的なドミナント進行は一度も現れない。比較的強い五度進行としては7~8小節の $e: V \rightarrow I$ と12~13小節の $A: V \rightarrow I$ があるが、このうち前者はバスが五度から順次進行で下降して主音に入るので終止感は弱い。後者のイ長調の進行は決然としているが、構造的ままとりの末尾にはなく、クライマックスへ向かう小楽句どうしの繋ぎとしてのみ機能している。一方、最後はホ短調の属音上にフリギア終止しており、結局この曲の主調は決定しがたい。フリギア終止は、機能和声的終止感の稀薄な律旋の終わり方の雰囲気にはよく合っている。

最も大きな構造上の区切りである8小節から9小節への進行も非機能的な印象を与える。ここは8小節4拍目が $A: V_7$ (二長調の重属和音)となっていることから、9小節冒頭の $fis: I$ を $A: VI$ と読み換えれば「偽終止」となり、一応機能和声的な体裁を保ってはいる。しかし、8小節を全体として見ればホ短調のトニックとしての性格が強いため、嬰へ短調を基調とした次の楽句とは二度調という遠い関係となる。この進行がもたらす非機能的な印象は、本変奏曲全体に独特の風趣を添えている。その他、詳述は避けるが全曲に亘り種々の巧みな仕掛けがあって、個々の部分を見れば西洋の機能和声に則っていながら、しかし変奏曲全体を通じて調的な曖昧さがいわば遍在するような効果を生み出している。一義的な調的中心を欠いた浮遊するようなこの不思議な感覚が、本作品の独特の魅力であろう。

5. 明治・大正期の雅楽と《Variationen (越天楽)》

本節では、信時がこのVariationenに雅楽《越天楽》の旋律をテーマに用いた背景を、明治期から大正期における雅楽の様態とその認識の変化に関係づけて見ていきたい。

雅楽は日本の伝統音楽の中でも最も古い起源をもつ音楽種目だが、近代に入って皇室祭祀や神道祭祀の音楽に採用されたことによって、日本国内での位相は明治期を通じて変化していった。明治初期には、外交使節や国賓と天皇との謁見の場や、1872年の鉄道開業式のような国家プロジェクトの竣工を祝う式典においても雅楽の奏楽が行われたが、こうした近代特有の場での雅楽の奏楽は過渡期に見られた代替的なものであり、その後は西洋音楽に置き換えられてゆく(塚原1993: 92-94, 130-131)。その一方で、対外的な発信の場では、雅楽は早くから日本の音楽文化を代表する存在と見なされ、1872年にはお雇い外国人教師や国賓に対

する舞楽上演が行われ、1873年のウィーン万国博覧会や1878年の第三回パリ万国博覧会を初めとする海外の万国博覧会にも、雅楽の楽器や楽譜・説明書などが他の音楽に先駆けて出品された(塚原2009a:143-150)。

皇室祭祀や対外的場での雅楽演奏は明治初年から定例化したとはいえ、これらはもともと閉じた空間で行われる催しで、国内で一般の人々が雅楽に接する機会は、とりわけ東京では非常に限定されていた³¹。明治前期までの雅楽の公開演奏は、1878年の雅楽稽古所開業式を契機に始まった年二回の公開演奏会のほか、神田社や博物館からの依頼による舞楽上演などであった。こうした状況が変化していくのは、明治後期から大正期以降である。

その要因の一つは、1883年から神職を養成する皇典講究所(國學院大学の前身)で雅楽実技が始まり、さらに明治30年代以降、全国各地の神職会が雅楽講習会を開催するようになったことを通して、神社祭祀での雅楽演奏が徐々に浸透し、神道の儀式音楽としての雅楽の普及が進んだことである(塚原2009a:223-225)。もう一つの要因は、1912年9月の明治天皇の大喪と、1915年11月の大正天皇の大礼³²という代替わり儀式を通して、皇室の伝統文化の粋としての雅楽が国民の眼前に音響と視覚を伴って大々的に公開され、報道等を介してその存在が国内で広く認識されるに至ったことである(寺内2010:59-64)。1928年の昭和天皇の大礼ではこうした傾向が一層強まり、大正天皇の大礼後にも見られた民間の雅楽団体の結成がさらに相次いだ。

大正期には、1907年に設置された東京音楽学校邦楽調査掛でも、雅楽に関係する二つの事業が行われた。一つは、すでに見たように、1916年から雅楽の五線譜化が本格的に進められたことである。前年に研究科を修了し母校の教員となった信時は、この雅楽五線譜化の最新の成果に接することができたことになる。もう一つは、三味線音楽・能楽に続く三回目の音楽資料展覧会として、1916年11月12日にわずか一日の会期ながら「雅楽及声明図書展覧会」が開催されたことである。合計して約千点にも上る展示品の収集と目録作成の中心となったのは兼常清佐であった(蒲生2007)。展示品は、基本的には江戸時代までの雅楽の重要な古楽譜・楽書等を一堂に集めたもので³³、その後の雅楽研究と資料収集の指針となるべき内容だったが(塚原2009b:10)、この中に作成されたばかりの雅楽の五線譜総譜3点、すなわち平調《越天楽》、壹越調《胡飲酒破》、双調《酒胡子》が含まれていた。確証はないが、信時がこの時に《越天楽》総譜を見た可能性は高い³⁴。

信時がVariationenの作曲にあたり、雅楽に由来する《越天楽今様》の旋律を選んだ明確な理由はわからない。しかし、その後も繰り返しこの旋律を用いたことに鑑みると、信時の音楽性と強く響き合うものがあったのだろう。改めて考えると、雅楽曲に発する旋律で、《越天楽今様》のように時代を超えて新しい歌詞が付され歌い継がれた曲は他に存在しない。ただし、唐楽曲の平調《越天楽》は、理由はわからないが、1870年12月の最初の撰定曲には含まれず(盤渉調《越天楽》はあり)、1887年1月に追加撰定されたという経緯がある(蒲生1986)。

また、1877年から当時の雅楽家たちが創作を始めた保育唱歌は、基本的に雅楽の音階(律旋、呂旋)に則った新作であり、既存の雅楽曲の旋律がそのまま用いられた訳ではない。明治期には、東儀鐵笛が歌劇《常闇》(1906年)に、《高麗意調子》や東遊の《駿河歌》、御神楽の《早歌》の旋律を借用した事例があるが(寺内2010:28-33)、楽曲中のごく一部に留まる。近衛秀麿・直麿による管絃曲版《越天楽》など、雅楽曲を素材とする西洋曲の創作は昭和期に入ってからであり、楽部でも1934~35年には雇教師ガエタノ・コメッリや楽長・山井基清が唐楽曲や催馬楽の管絃楽曲用編曲を管絃楽のプログラムに組み込んでいた(塚原2009a:227)。

このような流れを踏まえると、1916年の段階で《越天楽今様》の旋律に基づくピアノ変奏曲を構想し、作成後まもない《越天楽》の五線譜からのリダクションを加えて完成させた信時の《Variationen (越天楽)》は、雅楽旋律とその五線譜化の成果を取り込んだ作品として極めて早い時期のものといえ、その点からも再評価されるべきではないだろうか。

6. 日露戦争後の思潮と《Variationen (越天楽)》

信時潔が東京音楽学校予科に入学したのは1905年であり、本科に進学したのは翌年である。それは日露戦争の2年目かつ終結年とその翌年に当たっている。そして彼が同校の研究科を修了して教官に就任するのは1915年で、それから程なくして《Variationen (越天楽)》が作曲される。1915年は第一次世界大戦の2年目で、日本は連合国の側に立って参戦中である。つまり信時が音楽学校で学び、職を得、《Variationen (越天楽)》の創作に向かっていったのは、日露戦後から第一次世界大戦に至る時代であったと言える。

日露戦争の勝利によって日本は、明治維新以来の国家目標である列強と肩を並べることを取りあえず達成したように思われた。そのことは一方に文明国の国民としての自覚を高めた。もう一方には国民精神の弛緩も生んだ。明治維新から日露戦争までの日本は国際的・国内的緊張の連続に晒され続けていたので、日露戦争の終了を期として一休みし、個人主義や享楽主義に舵を切りたいという気分もまた濃厚に発生した。それが国民精神の弛緩ということである。また日露戦後は膨大な戦費の負担ゆえに国家財政は破綻寸前となり、経済的には停滞ないし下降局面に陥った。そこに現れた有力な思潮の一つに、いわゆる「東西文明調和論」がある。日本は日露戦争の結果によって東洋を代表する文明国として世界に認められた。戦争が終わったからといって弛緩している場合ではない。戦争の次は文明の力、文化の力によって日本の可能性を世界に示していく必要がある。そこでは東洋の文明国として日本の伝統の自覚を高め、しかもそれを国粹主義的ではなく西洋文明と調和させる形で新しい文明の運動を起こさなければならない。そのような考え方によって日本の国家と国民に日露戦争の次の目標を与え、弛緩や停滞から脱出させようとしたのである。

そうした議論を主導した代表的人物としては例えば大隈重信が挙げられる。大隈は1907年

に発表した「日本の文明」で次のように述べている。

開国以来の我日本国は、東西両系統の文明が触接の境地となつて、世界に於ける一切の文明の要素が、雑然として一所に集中したからして、我が国の思想、制度、文物は大混乱、大衝突、大競争を生じたのであつたが、可驚、世界の識者が全く調和の途無しと断念した、この東西両文明は、開国以来僅かに五十年間で、充分なる調和を得たのである。(1907：5)

といつてもその調和はまだ大筋だけで、細目では実現していないと、大隈は考える。よって大隈は「東西文明の調和」を「人性多種の方面に発達せしめて、内に於ては政治、学術、産業、文学、美術となし、更らに又この真文明を以て、外世界の各民族に宣伝し、之を教化誘導するは、実に我日本民族の天職である」(同7)と主張するに至る。このような見解を受けて「大隈派」と目される思想家の一人、浮田和民は1909年に発表した「東西文明の融合」で、例えば西洋美術を取り上げ、それは既に内在的には発展の極限に到達し「此上西洋美術の範囲内に於て最早や発展進化なきが如きの観なきに非ず」(1909：8)と述べ、日本の芸術家は西洋の芸術の方法と技術を尊重しながら、東洋的な要素をそこに組み合わせてゆけばよいと説く。そのようにすれば「東西文明の融合」が文化の各分野に於いても実りを挙げてゆくであろうというのである。信時が東京で作曲修業をしていたのは、まさにこの時代であった。有力な思潮の一つとして「東西文明調和論」が高唱され、その議論は、西洋の単なる模倣や消化ばかりに傾くことも、また東洋の価値観一辺倒に傾くことも共に退けて、西洋の形式や技術に東洋の素材や精神を盛り込むことを推奨していた。この種の議論は、日本が1914年に、一種の国際協調主義に従う格好で、連合国の側に立って第一次世界大戦に参戦した頃から、ますます高まったと考えられる。

明治後期に特に盛んとなった「国楽」を巡る議論も、以上の背景に照らして理解する必要がある。例えば、三味線音楽を発展させて新たな国楽とすべきという田中正平(1904)のような論に対抗する形で、山田源一郎や小松耕輔に代表される東京音楽学校関係者や(平田2005、大角2013：100-105)、東儀鐵笛のような実践家(寺内2010：28-33)、上田敏のようなインテリ(平田2001)などに広く共有されていたのは、「進歩した」西洋の技術や形式を利用して自国の国民的精神を表現すべきという考えであり、それは19世紀末以降西欧「周辺諸国」に起こったいわゆる「国民楽派」の動きと同じである。邦楽調査掛の五線譜化事業も、直接の目的は保存と研究だったにせよ、将来「国楽」を作り上げるための素材や参考とする、という考えもそこには含まれていた(富尾木1910：55)。

こうした思潮や実践に対し、信時自身がどのようなスタンスをとっていたのかを直接的に示す史料は知られていない。しかし、本稿で明らかになった《Variationen (越天楽)》及び

次節で述べる同時期の作品を貫く創作態度と、本節で論じた時代背景との間に明らかな対応関係が見てとれることは、信時の創作活動の出発点を考える際に留意しておくべき事柄であろう。

終わりに

冒頭で述べたように、本プロジェクトにおいて、信時のベルリン留学前の全作品につき楽曲分析を行った。その報告は別の機会に譲るが、その結果をかいつまんで述べるならば、どの作品も西洋音楽の古典的な作曲様式に手堅く基づいている一方、表現の中心的担い手たる旋律においては、音の選び方、節回しなどにおいて、一般に「日本的」と受け止められているような風趣を多かれ少なかれ醸し出している。また、明らかに邦楽や民謡の節回しを模倣したかのような部分も見られた。このような創作姿勢は、Variationenの主題として「日本古調」を採用するという方針と矛盾なく接続している。

そもそも、最初の印刷刊行作品であるこの変奏曲の主題選定に、一種 маниフェスト的な意図がこめられていたということは、大いにあり得ることであろう。この関連で注目に値するのは、信時より1歳年上で1年早く同じチェロを主専攻として東京音楽学校に入学し、作曲を志して一足先にベルリンに留学、1914年1月に帰国した山田耕筰が、後に信時の《Variationen (越天楽)》が掲載されることになる雑誌『音楽』の第6巻第7号(1915年7月)にピアノ曲《Variationen》を発表していることである³⁵。それまで、山田の作品で印刷に付されたものは小品のみだったが、同曲は主題に10の変奏が続く、それまでで最も規模の大きい楽曲であった。『音楽』掲載曲としても発刊以来最長である。この作品は、主題として「賛歌風」(前述)の16小節のメロディを用いていること³⁶、タイトルに主題の名を挙げず、単に《Variationen》と題していることなど、《Variationen (越天楽)》との共通点がある。信時が《Variationen (越天楽)》の作曲にあたり、この先行作品のことをどの程度意識していたかはわからないが、結果として22の変奏をもつ信時の《Variationen (越天楽)》は、これを規模において凌駕しただけでなく、西洋の讃美歌のメロディを主題とした山田作品に対し、主題の選定においても際だった対照性を持つこととなった³⁷。

信時潔が音楽を学び、また作曲家としてのキャリアをスタートさせたのは、まさに日本における本格的な芸術音楽作曲の始まりの時期にあたっている。音楽取調掛以来の「和洋折衷」による「国楽」創成論をどのように実現すべきかについて、明治期を通じて多くの人々が様々な議論を戦わせてきており、当然、信時もそうした議論の少なくとも一部を承知していたと考えられる。また特に日露戦後、東洋と西洋の文明の関係のあり方が様々な方面から問われる中で、日本固有の歴史や伝統を「世界の中の日本」という視点からいかに捉えるべきかについて、何らかの思考を巡らせない文化人はいなかったであろう。そうした時代状況の中で

生み出された《Variationen (越天楽)》が、洋楽の形式を借りながらも、そこに完全には回収され得ない独特の表現要素を孕み持っていることは意味深長である。それは、いかに「日本の」作曲家としての創作表現を行うかについての、その時点での信時の音楽思考が結晶した一つの試みであったと思われる。そして、その後の信時の創作活動を検討して行く上でも、この思考がどのように実践へと移されて行ったかという観点は、恐らく本質的に重要なものであり続けるであろう。

参考文献・楽譜 ※出版地が東京の場合、これを略す

- 浮田和民1909「東西文明の融合」『太陽』15(16)：1-9
- 大隈重信1907「日本の文明」『教育時論』782：4-7
- 大角欣矢(編著)2013『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』平成20～23年度科学研究費補助金基盤研究(B)研究成果報告書
- 大村芳樹1887『音楽之枝折』下 普及舎
- 岡田次郎1943「信時潔先生作品年譜略」『音楽教育』5(3)：62-67
- 音楽之友社1966『音楽之友社25年の歩み』音楽之友社
- 蒲生郷昭2007「東京音楽学校邦楽調査掛での兼常清佐」蒲生美津子編『近代日本における音楽観——兼常清佐を中心に』平成17～18年度科学研究費補助金基盤研究(C)研究成果報告書
- 蒲生美津子1986「明治撰定譜の成立事情」『音楽と音楽学——服部幸三先生還暦記念論文集』音楽之友社
- 川上晃2006「信時潔の『沙羅』のフレーズ」『群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編』41：1-14
- 金田一春彦、安西愛子編1977『日本の唱歌』上 講談社
- 国立音楽大学音楽研究所編1981『唱歌教材目録 明治編』[立川：国立音楽大学音楽研究所]（『音楽研究所年報第4集』抜刷）
- 国立音楽大学音楽研究所編1985『音楽研究所年報』5別冊[3]（唱歌索引 明治編 1曲名・歌詞索引）立川：国立音楽大学音楽研究所
- 小島美子1964a「民族的な音楽への先駆者たち（十九）」『音楽の世界』3(3)：6-10
- 1964b「民族的な音楽への先駆者たち（二十）」『音楽の世界』3(4)：15-17, 25
- 1964c「民族的な音楽への先駆者たち（二十一）」『音楽の世界』3(6)：15-18
- 1964d「日本の近代音楽における民族性2」『音楽芸術』22(13)：41-52
- ゴチェフスキ、ヘルマン2000「保育唱歌について」『原典による近代唱歌集成』解説・論文・索引 ビクターエンタテインメント：186-191
- 2003“Hoiku shōka and the melody of the Japanese national anthem Kimi ga yo”『東洋音

- 楽研究』68：1-17, 23-24
- 後藤暢子1991「序」、「校訂報告」、山田耕筰作品全集第4巻『ピアノ曲』春秋社、[i]-xi、[(1)]
-(28)
- 2014『山田耕筰——作るのではなく生む——』ミネルヴァ書房
- 四竈訥治撰曲1888a『家庭唱歌』第二集 普及舎
- 四竈 [訥治] 撰曲1888b「法の御山」『婦人教会雑誌』11：[ページ付なし]
- 四竈訥治校、吉村信二郎撰1888『唱歌』共進書屋
- 新保祐司2005『信時潔』構想社
- 聖歌編集委員会編1957『仏教聖歌』京都：明照宗教教育研究会
- 田鎖大志郎2004「信時潔『沙羅』の音楽語法」『横浜国立大学教育人間科学部紀要Ⅰ、教育科学』6：
65-99
- 武川寛海1948「信時潔氏と語る（対談）」「信時潔作曲一覧」『音楽之友』6(4)：17-27
- 田中正平1904「音楽時論」『太陽』10(3)：64-79
- 塚原康子1993『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』多賀出版
- 2009a『明治国家と雅楽——伝統の近代化／国楽の創成』有志舎
- 2009b「20世紀前半における日本の音楽資料展覧会」『第8届中日音楽比較国際研討会論文集』
南京：南京師範大学、8-12
- 寺内直子2010『雅楽の「近代」と「現代」』岩波書店
- 東京芸術大学百年史編集委員会編1993『東京芸術大学百年史』演奏会篇第2巻 音楽之友社
- 富樫康1950「現代日本作曲家群像——信時潔」『音楽芸術』8(9)：115-118 [再録1956『日本の作曲家』
家』227-231 音楽之友社]
- 富尾木知佳1910「邦楽調査につきて」『音楽界』3(3)：55-56
- 仲辻真帆2015「自筆譜調査からみた信時潔の創作活動——初期の習作から晩年の《古事記》構想まで」
『音楽文化学論集』（東京藝術大学）5：73-83
- 南葵文庫1909『南葵文庫報告 第一』南葵文庫
- 日本近代音楽館編2003『明治の作曲家たち』日本近代音楽館
- 日本女子大学合唱団 [ほか] 1966『信時潔先生追悼演奏会』[プログラム] (1966.11.6) 東京文化会
館大ホール
- 信時潔1918a《Variationen》東京音楽学校学友会『音楽』9(2)：1-25
- 1918b「前号（大正七年二月）所載 Variationen正誤表」同前9(3)：1-3
- 1924a『春の弥生』新響社（日本古謡に拠る三つの合唱曲1）
- 1924b『おもひで』新響社
- 1925a『あやつり人形』新響社
- 1925b-e『小曲集』（第一集～第四集）大阪：大阪開成館

信時潔の《Variationen (越天楽)》に関する研究

- 1925f『茉莉花』大阪：大阪開成館
- 1930『いろはうた——越天楽の旋律に拠りて』シンキヤウ社
- 1936「解説」『いろはうた』コロムビア33425
- 1941「『海道東征』の作曲に就いて」『多磨』12(4)：39-40
- 1957「問はれるままに」『心』10(9)：64-68 [再録 信時裕子編2012：69-75]
- 1963「私の曲目について」『木下保先生還暦祝賀演奏会』プログラム (1963.10.20)
- 1964「明治末期の音楽教育と私」文部省編『文部時報』1037：36-38
- 2008『SP音源復刻盤 信時潔作品集』（6枚組CD）日本伝統文化振興財団
- 信時潔ほか編集1952『音楽 中学3』音楽之友社
- 信時裕子編2012『信時潔音楽随想集——バッハに非ず』アルテスパブリッシング
- 長谷川良夫1963「信時潔先生をめぐって」『音楽芸術』21(5)：30-32
- 花岡千春2006「洋楽導入期から第2次大戦までの日本のピアノ曲について（I）——幸田延、瀧廉太郎、山田耕筰、信時潔の作品とその周辺について」『音楽研究——大学院研究年報』（国立音楽大学）18：1-21
- ハーリッヒ＝シュナイダー、エタ1950『現代音楽と日本の作曲家』（吉田秀和訳）、創元社(Eta Harich-Schneider, *Die moderne Musik und die Japanischen Komponisten* [unpublished])
- 平島邦夫1998「信時潔歌曲の研究——組曲『沙羅』の解釈をとおして」『西南学院大学児童教育学論集』24(2)：47-87
- 平田公子2001「上田敏の民謡論——国民音楽の基礎としての民謡」『福島大学教育学部論集 人文科学部門』71：13-24
- 2005「明治20年代前半の日本音楽観——松本操貞と山田雲外の論争を通して」『福島大学人間発達文化学類論集』2：57-64
- 平野健次1979『越天楽とその歌謡』平野健次監修・解説 金田一春彦ほか監修協力 東芝EMI、TH-60130～1
- 邦楽調査掛1916『日誌 大正五年』東京藝術大学附属図書館蔵
- 邦楽調査掛1917『日誌 大正六年』東京藝術大学附属図書館蔵
- 本多佐保美1997「明治期新作雅楽唱歌（保育唱歌）の音楽的性格——明治初期における和洋折衷唱歌の具体」『千葉大学教育学部研究紀要. II, 人文・社会科学編』45：93-103
- 三方智香子2003「歌曲『沙羅』（信時潔）作曲についての一考察」『近畿大学豊岡短期大学紀要』31：63-69
- 諸井三郎1963「揺籃期の作曲界 明治—昭和初期」『音楽芸術』21(5)：6-11
- 門馬直衛編1936『愛国唱歌集』春秋社（世界音楽全集51）
- 安田寛2003『「唱歌」という奇跡』文藝春秋
- 吉岡愛1940『父を語る』神奈川県葉山町：吉岡千代

注

- 1 これまでにSPレコード音源の集成(信時2008)、随筆集(信時裕子編2012)、資料調査の報告(仲辻2015)などがある。また、音楽学的な立場からの研究ではないが、評伝として新保2005がある。
- 2 基盤研究(B)、研究課題番号：25284025、研究代表者：大角欣矢(2013～2016年度)。
- 3 東京音楽学校校友会雑誌『音楽』第9巻第2号(1918年2月)所載。本作品のタイトルを巡る問題については後述。
- 4 日付の記入はないが、書き癖や使用五線紙などこれら二作品との共通点が多い四声の《Andante》へ短調(弦楽四重奏用か?)も、同様にごく初期の作品と考えられる。以下、言及する作品すべての原資料は東京藝術大学附属図書館所蔵である。
- 5 歌曲《音もなし》(蒲原有明、7月7日)、《色あかき三日月》、《かへりみ》、《幻滅》、《ぼらの木》(以上、北原白秋、7月8日)、《おすれな草》(上田敏、7月8日)、及び日付はないが資料状況から同時期と推定される《をみな子よ》、《海雀》、《つなで》、《夕焼》(以上、北原白秋)、《山の母》(西條八十)、《お玉杓子》(作詩者不詳)がある。これらのうち、《音もなし》以外はすべて『小曲集』(1924年)に収められて出版された。さらに、合唱曲《おもひで》(蒲原有明、7月16日、1924年出版)、歌曲《寂靜》、二重唱《皐月のうた》(以上、蒲原有明、7月28日)、歌曲《風のあと》(北原白秋、「7月改」)がある。このほか、《皐月のうた》に続けて記された未完の二重唱曲(?)のスケッチ断片がある。
- 6 歌曲《茉莉花》(蒲原有明)、合唱曲《渡り鳥》、《旅の歌》、(以上、大須賀績)。なお、合唱曲《送別の歌》(大須賀績)も、作詞者の大須賀が1920年に亡くなっていることから、同時期の作である可能性が高い。
- 7 留学前の作品の中で、帰国後に出版されたものは次の通り。《春の弥生》、《あやつり人形》、《おもひで》、『小曲集』所収の歌曲のうち上で挙げた11曲(以上、1924年)。《茉莉花》、《渡り鳥》、《旅の歌》、《送別の歌》(以上、1925年)。
- 8 『文部省在外研究員関係書類』(東京藝術大学音楽学部大学史史料室蔵)第31丁表。
- 9 岡田(1943:62-67)、武川(1948:27)、富樫(1950:115-118)。
- 10 妻ミイは、1915年3月東京音楽学校甲種師範科卒業(旧姓白坂)。
- 11 「大正5年 P 越天楽変奏曲XXII」とあり、Pはピアノ曲を示す。数字は草稿の最終ページの変奏番号の表示「XXII」(訂正後の番号)による。
- 12 日本音楽学会第65回全国大会(九州大学大橋キャンパス)中のパネルセッション「Composer Begins——信時潔の最初期の活動とその背景」(2014年11月8日)における花岡千春によるピアノ演奏。なお、本曲を含むCDがリリースされている。『花岡千春 越天楽～日本のピアノ曲 信時潔の系譜』(2015年、ベルウッドレコード BZCS-3085)。
- 13 在籍証明書、およびゲオルク・シューマンの信時宛書簡等(個人蔵)の記載による。

- 14 1905年9月予科入学。1906年9月本科器楽部入学。卒業後1910年4月研究科器楽部入学。修了後1912年4月研究科作曲部入学。1915年3月研究科作曲部修了。
- 15 金田一は、田邊尚雄による説として「明治に至る長い間この旋律で歌われてきた」としている。(金田一、安西1977:23)。筆者らの調査では五線譜で記された唱歌としては『音楽之枝折』下(大村1887:39)の「四季」が最も古い。遊戯や唱歌の指導書巻末の楽譜集である。
- 16 『音楽 中学3』音楽之友社。使用年は1952~53年(『音楽之友社25年の歩み』による)。編集者は信時潔、片山颯太郎、堀内敬三、小出浩平、藪田義雄。
- 17 『音楽』第9巻第2号の「編輯室より」(75頁)に「『吉野山』変奏曲を掲載する」とあり、翌第3号の「編輯室より」で「前号の本欄で吉野山としたるは笠置山の誤り」(39頁)と訂正されている。
- 18 例えば、本多1997、ゴチェフスキ2000、同2003など。
- 19 四竈氏撰曲、土岐氏作(土岐善静作詞)。歌詞は「法のみやまの桜ばな」に始まる。
- 20 信時潔の長女熊谷はるの子に、インクで書いた楽譜をどんな道具を使って消していたか質問したところ、「カミソリを使っていた。削って穴が空いたところは音叉の丸い所でこすると良くなるので、私も真似をしていた」とのこと(2014年11月23日聞き取り)。はる子が目にしたのは少女時代から嫁ぐ前までの昭和10年~20年代頃。
- 21 A1のVar. VはVar. IIIと三連符アルペッジョによる構成が酷似しているため割愛されたのかもしれない。Var. IX(フーガとコラル)が破棄された理由は不明。Var. XVIIIはいかにも雅楽の管絃を模したもののようだが、一貫して左手に二長調主和音付加六度のアルペッジョが繰り返されるので、単調さは覆いがたい。恐らく信時はこの変奏の出来映えに満足できなかったので、東京音楽学校邦楽調査掛で作成中の雅楽五線譜の助けを借りたVar. XVI(新番号)に差し替えたのであろう(後述)。
- 22 結婚後は妻ミイが浄書することが多かったが、この作品の作曲当時は結婚前でそれも考えられない。終世ミイ以外の人、例えば弟子などに浄書を依頼することはほとんどなかった。
- 23 正誤表掲載に至る経緯は、『音楽』第9巻第3号の「編輯室より」(39頁)による。
- 24 筆跡と筆記具(青ペン)から、前述のミイによる作品リスト2種と関係が深いことがわかる。
- 25 この誤りについては注17参照。
- 26 《VARIATIONEN小学唱歌「月」》、《自作主題による変奏曲》、《六つの変奏曲(幼き日学べる卒業式の歌)》など。
- 27 邦楽調査掛『日誌 大正五年』、同『日誌 大正六年』、東京藝術大学附属図書館蔵(同館HP貴重資料画像データベースにて閲覧可)、1916年6月12日から1917年12月9日の頁参照。なお、平調《越天楽》五線譜作成の経緯は、寺内(2010:34-45)に詳しい。
- 28 平調《越天楽》五線譜化の担当者は、最終的な浄書譜の記載によれば、東儀俊龍、多忠基、多久寅、弘田龍太郎である。ただし、『日誌』には最初のうちこの4名のほか兼常清佐の名前も見え

- る。
- 29 東京藝術大学附属図書館蔵（すべて同館ホームページの貴重資料画像データベースにて閲覧可）。
- 30 従って、後述する「雅楽及声明図書展覧会」で展示された五線譜は、この時点で最も完成度の高かった⑤であったと考えられる。
- 31 幕末まで宮中行事に組み込まれていた寺社の祭りでの雅楽演奏が1877年に廃止されて以降、民間に継承された関西や、江戸期以来の藩や民間での雅楽の伝統が色濃く残っていた名古屋などの状況は、幕末まで定例の雅楽演奏の場がほとんどなかった江戸—東京とは異なっていた。
- 32 皇室の代替わり儀式である即位式と大嘗祭は本来時期を分けて行われ、明治天皇は即位式を8月に京都で、大嘗祭を1871年11月に東京で行った。その後、1883年に両者を連続して京都で行うことが皇室典範に規定され、それが初めて執行されたのが大正天皇の大礼であった。
- 33 雅楽に関する資料展覧会の嚆矢は、1909年5月22日・23日の両日、南葵文庫創立記念会に行われた古楽（雅楽）に関する展覧会である（南葵文庫1909）。ただし、残念ながら展示物の一部が紹介されているものの、数百点に上ったという楽書・古譜や伝世品の楽器のすべてを記した展示目録は未見で、作成されたか否かも不明である。
- 34 もちろん、展覧会場では音符を書き写すのに不便だから、展覧会の前か後に、先述のように多久寅ら邦楽調査掛のメンバーを通じて直接見せてもらう機会もあったのだろう。
- 35 同作品は、細部の改稿を経て1919年にニューヨークのComposers' Music Corporationから *Theme and variations for piano* と題して出版された。なお後藤暢子編集・校訂の山田耕筰作品全集第4巻『ピアノ曲』（春秋社、1991年）には、『主題と変奏』というタイトルで収録されている。
- 36 この主題はLouis Moreau Gottschalk (1829-1869) のピアノ曲 *The Last Hope* の旋律に、Charles Wesley (1707-1788) の歌詞 *Depth of mercy! can there be* を付した讃美歌である（日本基督教団讃美歌委員会編『讃美歌21』では442番「はかりも知れない」）。
- 37 初期の山田耕筰における「日本的なもの」との取り組みの様相は、それ自体多方面からの検証を要する問題であるが、後藤によれば、留学中の交響曲へ長調（後の《かちどきと平和》）における《君が代》の一部を思わせるフレーズを別とすれば（後藤2014：96）、山田が「日本の作曲家としての自己を定位し得た」（同183、強調原文）のは帰国後の《ピアノの詩曲^{ポエム}》（1914年）の作曲においてであった。いずれにせよ、1912年に途中まで作られ、1915年に旧稿の未完の後半部分を破棄して新たに作曲・完成された《Variationen》（同90、及び後藤1991：（23））には「日本的」な要素はほとんど感じられない。

本稿は、科学研究費補助金基盤研究（B）「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」（研究課題番号：25284025、研究代表者：大角欣矢、2013～2016年度）の研究成果の一部である。

Kiyoshi Nobutoki's *Variationen (Etenraku)* : Its Genesis, Characteristics, and Context

ÔSUMI Kinya, KATAYAMA Morihide, TSUKAHARA Yasuko,
NOBUTOKI Yûko, HANAOKA Chiharu

Variationen (Etenraku) for piano (completed in August 1917, printed in February 1918) was Kiyoshi Nobutoki's first published work and a masterpiece from his earliest phase as a composer. This is the first paper that focuses on this work and its background. It aims towards clarifying what direction of compositional style he was oriented to at the very beginning of his career as a composer. The following is discussed:

- 1) The theme of the 22 variations ("Ancient Japanese Melody") is the *Etenraku Imayô*, which also became the tune for several popular songs in the Meiji era. Nobutoki called it a "treasure of our folk" and utilized it as material for other compositions throughout his life.
- 2) Careful examination of the sources (a draft, a fair copy and its photomechanical print) reveals the creative process that went towards the completion of the final version.
- 3) The sixteenth variation is a reduction of a *Gagaku* score in Western notation. A comparison of several drafts of *Hyôjô Etenraku* (prepared by the *Hôgaku-Chôsagakari*, Research Institute of Japanese Traditional Music) with Nobutoki's variation shows that Nobutoki probably used one of the drafts as a model between the late September 1916 and the August 1917.
- 4) While the work is based on the Western classical style as a whole, the ambiguity of the tonal center gives it a mysterious profundity suitable for the "Ancient Japanese Melody". An analysis of other pieces from the same period also suggests an intention of fusing characteristics of Japanese melody with Western classical harmony.
- 5) *Variationen (Etenraku)* is the earliest example of a composition in a Western style that adopts *Gagaku*, which can be seen as a response to the increasing general interest in *Gagaku*.
- 6) Nobutoki's basic creative thinking seems to be parallel with the early 20th-century notion of "the harmonization of Eastern and Western civilizations" after the Russo-Japanese war, and its collateral concept of "*Kokugaku*, The National Music".

In conclusion, Nobutoki strived from his very early period to develop a style that is capable of expressing the "Japanese national spirit", borrowing from Western basic compositional technique.