
中国と日本を往復した旋律

— 黎錦暉と早坂文雄 —

加藤新平

中国と日本を往復した旋律

— 黎錦暉と早坂文雄 —

加藤新平

はじめに

筆者は、2013年より日本の作曲家、早坂文雄（1914–1955）の作品研究に取り組んでいる。2015年3月には、武蔵野音楽大学大学院修士論文として「早坂文雄の日本的作曲技法—作品分析を中心に—」を提出し、《左方の舞と右方の舞》における旋律と和音の音組織と、《序曲ニ調》《讃頌祝典之楽》におけるラヴェルの《ボレロ》を模した形式とを分析・考察した。

現在は「早坂文雄と民族音楽」（仮題）と題して、早坂が作曲活動を開始した1934年から1945年8月15日までの早坂の作品（以後、「昭和戦前・戦中期の作品」と表記）のうち、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族もしくはその音楽と関わりを持つ作品に絞って研究を行っている。

筆者が研究対象とする作品は、早坂の作品を扱った先行研究¹、早坂の思想を扱った先行研究²、いずれにおいても詳しく取り上げられていない。

¹ 早坂の作品を扱った論文としては《左方の舞と右方の舞》を分析した高瀬の研究（高瀬 1974）、「音階」「リズム」「十二音技法」「メシアンとの関連」「前衛性」という6つのテーマを設定して作品研究を行なった竹内の研究（竹内 2013）、黒澤明（1910–1998）や溝口健二（1898–1996）との関わりという観点から、『七人の侍』『雨月物語』など戦後の映画音楽を研究したHarrisの研究（Harris 2013）が挙げられる。

² 早坂の思想を扱った論文としては、早坂の異文化受容、特にドビュッシー、サティ、バルトークとの関連と、早坂による「日本的なもの」の表現を論じた佐野の研究（佐野 2010）や、同じ著者による、早坂の「汎東洋主義音楽論」についての研究（佐野 2011）がある。

京都市立芸術大学の竹内は、早坂の創作期について、新交響楽団³が1979年に行った演奏会「日本の交響作品展3 早坂文雄」のプログラムに掲載された、彼の居住した時期と社会状況などの変化に基づく「戦前・戦中期の札幌時代（1914－1939）」「戦中期の東京時代（1940－1945）」「戦後期（1945－1955）」という三つの区分に早坂の作風の変遷を加味して、第1期（1914年から1939年）、第2期（1940年から1945年の敗戦）、第3期（1945年の敗戦から1948年）、第4期（1949年から1955年）の四つ⁴に区分したうえで「音階」「リズム」「十二音技法」「メシアンとの関連」「前衛性」という五つのテーマを設定して楽曲分析を中心に研究を行なった。

竹内は「『戦前』の民族主義から『戦後』の前衛の時代へと至る歴史的なつながり」⁵に注目しており、「『戦前』が『戦後』の文脈の前に再現前化するとき、早坂の音楽語法、ひいては『汎東洋主義』の音楽論はより鮮明となる」⁶と述べている。

そして早坂を「戦前の民族主義」と「戦後の前衛の時代」とを係留する存在であるとし、早坂が1954年に提唱した「汎東洋主義」については「早坂の『汎東洋主義』の音楽論の根底にあるのは『東洋への回帰』である。早坂の『東洋性の回帰』は『戦前』のアボリアを再び現前化させることによって、ある意味では『東洋性』の恢復を目指したものだといえるだろう」⁷としたうえで、つぎのように述べている。

早坂は「戦後」の前衛と結びついてる〔引用者注：原文ママ〕ことはいまでも触れられてきたにも関わらず、「戦前」の民族派の相貌は等閑視されてきた。つまり早坂の「戦前」は「戦後」と結びつかないものとして軽んじられてきたのである。しかし本論が示したように、早坂の戦後の「汎東洋主義」を背景にした試みは「汎東洋主義」の「戦前」的な側面をも考慮してはじめて全体を把握することが可能となるといえる。この観点から俯瞰したとき、早坂文雄の音楽語法は「戦前」の民族主義から「戦後」の前衛の時代へと至

³ 1956年設立のアマチュア・オーケストラ。

⁴ 竹内 2013：21

⁵ 竹内 2013：16

⁶ Ibid.

⁷ 竹内 2013：193

る歴史的な連続性のなかに位置付けられるのである。

(竹内 2013 : 193)

しかし、竹内は早坂の「『戦前』の民族主義」を研究で扱うものの、特定の民族やその音楽と関わりをもつ早坂の作品を殆ど取り上げていない。

早坂は、竹内の区分でいうところの第1期と第2期に、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽の旋律を用いた創作を行っていたが、竹内が戦前の「民族主義」的な傾向を示すものとして取り上げた作品群のうち、特定の地域の音楽の旋律を直接取り入れたものは、1942年7月に初演された管弦楽曲《東洋組曲》を改作⁸した1944年10月初演の管弦楽曲《民族絵巻》⁹のみである。竹内は、早坂の用いた音階や旋法を論じる中で、《民族絵巻》の第2曲〈娘々廟祭〉の主題を「『日本的』というよりも『汎東洋・汎アジア的』な意味を持つ5音音階」¹⁰が用いられている例として挙げているが、ここで竹内が挙げた《民族絵巻》第2曲の主題は、早坂が中国の旋律を筆写して自作に採り入れたものである。しかし竹内は、《民族絵巻》第2曲の主題が早坂のオリジナルではなく、中国の旋律であったことについて触れていない。このように、竹内による、早坂の「『戦前』の民族主義」に焦点を当てた研究からは、早坂と、特定の民族やその音楽、民謡との関わりに関する内容が抜け落ちている。

また、竹内は、早坂が戦後に提唱した「汎東洋主義」に「戦前」的な側面があったことを指摘している¹¹が、筆者は、竹内の指摘には同意しつつも、こうした側面の他に、戦前・戦中期の早坂には、戦後の創作を先取りした、あるいは予感させる要素があると考ええる。いわば、戦後の創作に戦前・戦中期への回帰を見る竹内の視点に対して、筆者は戦前・戦中期の創作から戦後の先取りを見ようと試みるものである。

早坂の昭和戦前・戦中期の作品のうち、中国や台湾など、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽を扱った作品には、不協和音を多用するなど「現代音楽

⁸ 日本近代音楽館 2000 : 6

⁹ 掛下 1973 : 183

¹⁰ 竹内 2013 : 44

¹¹ 竹内 2013 : 193

の技法による民謡編曲」とも呼べるものが存在している。これはいわば「戦前の前衛」とも呼べるものであろうと筆者は考えている。調性や旋法のはっきりした旋律に、不協和音で和声付けを行う手法は、竹内が2011年の早坂の交響的組曲《ユーカラ》（1955年）に関する研究で指摘した、五音音階で書かれた旋律に対して、それを短二度上、長二度上に移調したものを重ねて不協和音を生み出す書法¹²に繋がってゆくものであったのではないかと筆者は考えている。

筆者は、早坂の「汎東洋主義」の根底に「東洋への回帰」があり、「汎東洋主義」には「戦前」的な側面がある、とする竹内の論旨に同意した上で、竹内の区分における第1期、第2期、すなわち1914年から1945年の敗戦までの早坂の作品、筆者が言うところの「昭和戦前・戦中期の作品」のうち、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽と関連する作品を分析し、早坂の「民族主義」のひとつの側面である、民謡や民族音楽との関わりを論じるとともに、一部の作品に見られる、「戦前の前衛」ともいうべき特徴、あるいは戦後の創作を予感させる要素を示したいと考える。

また、京都橘大学の佐野は2010年の研究で「異文化受容」というキーワードと結びつけて早坂文雄の昭和戦前・戦中期の作品を論じたが、ここでも特定の民族やその音楽と関わりをもつ作品は取り扱われていない、佐野が「異文化受容」として論じている内容は、エリック・サティ Erik Alfred Leslie Satie（1866－1925）やクロード・ドビュッシー Claude Achille Debussy（1862－1918）との関わり¹³や、バルトーク・ペーラ Bartók Béla Viktor János（1881－1945）を「民謡を芸術様式に昇華させることによって新しい音楽語法を生み出したことを高く評価」¹⁴していたことなど、ヨーロッパの作曲家の受容に関するものに限られている。

早坂による、特定の民族やその音楽と関わりをもつ創作は、サティやバルトークなどのヨーロッパの作曲家とはまた違った方向からもたらされた異文化を、早坂が受容する過程で生み出されたものであり、早坂による「異文化受容」のもう

¹² 竹内 2011：47

¹³ 佐野 2010：37

¹⁴ 佐野 2010：41

一つの形であるともいえよう。

早坂の昭和戦前・戦中期の作品のうち、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽と関わりをもつ作品を分析・考察することで、竹内による、早坂は「戦前の民族主義」と「戦後の前衛の時代」を係留する存在であるという論を補強するとともに、一部の作品では「戦前の前衛」ともいべき新たな区分の可能性や、戦前・戦中期に戦後の創作を先取りした側面がみられることを示し、さらに、早坂による「異文化受容」は、佐野が指摘したサティやドビュッシーやバルトークなどのヨーロッパの作曲家からの影響に留まらないことを示したいと筆者は考えている。

なお、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族のうち、ミクロネシア（南洋群島）との関わりを示す作品としては、1942年公開の東宝映画『南海の花束』のための早坂の音楽を『バンダライ』第20号において取り上げた。

早坂が、音楽学者の田辺尚雄（1883–1984）がトラック島、ポナペ島などで採集して来た旋律に、オルガン風の伴奏をつけて「讚美歌」「聖歌」のような音楽を創作し¹⁵、また、琉球音階を用いた管楽器の旋律や太鼓などを組み合わせて「架空の民謡」ともいべき音楽を作り上げている¹⁶こと、そして『南海の花束』における、「架空の民謡」の創作の経験が、のちの映画『七人の侍』（1954年公開）における「田植え唄」の創作に活かされている可能性があることを指摘した。

本論文においては、早坂文雄の戦前・戦中期の作品のうち、中国（現在の中華人民共和国）の音楽と関わりをもつものを取り上げる。

使用する譜例は、明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館（以下、日本近代音楽館と表記）が所蔵する自筆譜に基づき筆者が作成した。なお、記録映画『娘々廟會』および記録映画『オロチョン』の音楽の譜例については、紙幅の都合上、オーケストラスコアに基づき筆者が作成したコンデンススコアを掲載した。コンデンススコアの作成にあたっては、移調楽器を実音で表記した。

¹⁵ 加藤 2021 : 26

¹⁶ 加藤 2021 : 41

また、記録映画『娘々廟會』の音楽では映画用の録音に際して自筆譜にカットが行われている。このため、譜例の作成に際しては、映画で使用された音楽と自筆譜との差異に起因する煩雑さを避けるべく、本論文中における小節数および小節番号の表記には、映画で実際に使用された小節のみをカウントしたものをを用いた。

引用文については、筆者により現代仮名遣いへ変更した。また、旋律メモの標題や引用文中の「支那」という表記は、原典を尊重し原題、原文のままとした。

1. 早坂文雄が中国の旋律を筆写するに至るまで

初めて雑誌に掲載された早坂の文章である、1936年1月13日¹⁷に執筆した「随想」というエッセイにおいて、早坂は管弦楽曲《二つの讃歌への前奏曲》の創作意図を説明するにあたり「唯全力を日本的なものの背景、日本人特有の情感、潜在意識伝統のエスプリを以って純音楽を書いた」¹⁸と述べている。早坂はこの「随想」というエッセイを皮切りに執筆活動も活発に行い、雑誌記事においても「日本的なもの」には折にふれて言及している。

早坂は、「日本的なもの」に1936年から言及して来た一方で、雑誌記事における「民謡」への言及は比較的遅く、『音楽新潮』1938年11月号から4回にわたって連載された「田園雑記」という記事の第1回が最初であった。

ここで早坂は、作曲中のピアノ協奏曲¹⁹について「実際上の問題として弱ったことは、この平均律の楽器をどのように日本風な動きの上で処理していったら良いか、ということであった。平均律では微妙な音のふくらみ、味わいなどが表現されるにはあまりに無神経であるように思える」²⁰と、「日本風な動き」と平均律

¹⁷ 早坂 1936 : 105

¹⁸ 早坂 1936 : 104

¹⁹ 1948年に完成し初演された、二楽章形式のピアノ協奏曲とは別個の作品である。「作曲ノート」の記述によれば、1938年9月より作曲に着手し、第2楽章が最初に完成したものの同年12月に作曲を中止した。完成した第2楽章と、未完の第3楽章の楽譜が日本近代音楽館に所蔵されている。

²⁰ 早坂 1938 : 54

で調律されたピアノとの関係について述べているが、民謡については次のように論じている。

私は作曲に民族性の濃厚な土俗の音楽をマテリアルに使用することを好まない。土の匂いのする郷土的な素材は音楽の一つの段階として楽しめても、それを自己の作品として価値を加える時の芸術性を考慮した場合に、土俗的民謡或いは俚謡、郷土的舞踏楽の原始的な形態の音楽を自ら遠ざけて終う。この土着の音楽から創作することはヨーロッパにおいても、もう過去のものであるしその作品の歴史性から見ても生命の短さを感じる。私の作品は、かつてその土俗的匂いを持たせたものもあったが結局自分の個性を生かしたものでなかったことを最近になって気が付き始めた。この種の作曲は性格からかも知れないが、愛好はしても自分のものとはならない。「形而上な作家」と私を評した人がいたが、芸術の孤高なエスプリとか純粋性など音楽としての抽象性を心より愛するときに、私の進み方はそのように抽象美の世界に入っていくようである。

(早坂 1938 : 55)

1938年10月16日に執筆したこの記事において、早坂は「私は作曲に民族性の濃厚な土俗の音楽をマテリアルに使用することを好まない」と言い切り、土俗的民謡などを遠ざけていること、土着の音楽から創作する試みはヨーロッパでも既に過去のものとなっていることなどを挙げて、「民族性の濃厚な土俗の音楽」と距離を取る姿勢を鮮明にしている。後に「民族主義」の作曲家、として扱われることとなる早坂は、1938年10月の時点では「民族性の濃厚な土俗の音楽」をむしろ避けていると主張していたのである。

早坂文雄と、「民族性の濃厚な土俗の音楽」、すなわち土着の民謡などとの関係に大きな転機をもたらした作品は、1938年にJOIK²¹より開局11周年記念作品として委嘱を受け、1939年6月5日に放送初演²²された、追分節²³を主題とする、独唱、

²¹ 社団法人日本放送協会札幌放送局のこと。現在はNHK札幌放送局のコールサインとなっている。

²² 日本近代音楽館 2000 : 4

合唱と管弦楽のための《雪国によせる交響詩》であろう。

1938年12月16日²⁴に執筆され、『音楽新潮』1939年1月号に掲載された「田園雑記」の連載第3回では、『雪国によせる交響詩』の作曲のために、追分節の採譜に出かけた際の様子が綴られている。早坂は、追分節に西洋風のリズムがないことや、その音程に四分音的なものが含まれていることを指摘した上で、次のように述べている。

私の傾むきとして、平安時代のあの貴族的絢爛たる文化の生活が持つ雰囲気
に多くの芸術創作の衝動を持つが、土俗的なものによって喚起される創作欲
というものは今回が初めてでもある。(中略) またこの唄は俚謡でありなが
ら卑俗さがなく、形而上的な香りさえ持っていてその唄の性格が私の創作上
の傾きと共通点があるということなどであろう。追分節には盆踊の如き民族
的な土の香りはないが民族的な美しく結晶した精神の香りがある。自然の寂
寥とその中に心にひしひしとせまる人情をうたったものの中には民族の庶民
的ではあるが高揚された悲哀感がある。東洋的性格の「無」の世界に一脈相
通ずる精神の流れがあり又、東洋人の理想生活の簡素な心で自然との調和、
融合するということころ、ここに私の創作欲が喚起された原因と連ながりがあ
ったのではなかろうか。(早坂 1939 : 70)

早坂は、追分節の採譜という経験を通して、初めて「土俗的なものによって喚

²³ 追分節とは、北海道の民謡の一つ。信濃追分宿の馬子唄が越後を経て北海道の江差へ渡ったものである(田辺 1967 : 53)。江差にはかつて、船頭などを相手にした「浜小屋」と呼ばれる酒場があり、天明のころ(1780年代)もしくは寛政のころ(1790年代)に、江差の浜小屋で、「座頭の佐の市」と呼ばれた佐野屋市之丞が歌い始めたものが起源であるとする説がある(田辺 1967 : 54)。浜小屋で発生した追分は「浜小屋節」「浜小屋追分」と呼ばれ、この「浜小屋追分」が江差の花柳界に持ち込まれて発展したものが「新地節」「新地追分」であり、馬をひいて歩く馬方によって広められたものは「詰木石節」と呼ばれ、明治時代末期まではこの三系統があった(田辺 1967 : 56)。明治42年(1909年)に平野、村田、越中屋などの追分節の師匠が曲調の統一を図り、「江差追分節」が誕生した(田辺 1967 : 57)。

²⁴ 早坂 1939 : 71

起される創作欲」というものを持ったのである。ただし追分節について早坂は「盆踊の如き民族的な土の香り」はない、としており、追分節の「東洋的性格の『無』の世界に一脈相通ずる精神の流れがあり又、東洋人の理想生活の簡素な心で自然との調和、融合するということ」に創作欲を喚起された、と述べている。

そして、『雪国に寄せる交響詩』が1939年6月5日に放送初演された後、早坂は、1939年9月2日²⁵に上京し、9月4日²⁶付で東宝映画に音楽監督として入社した。『雪国によせる交響詩』に取り組む以前は距離を置いていた民謡に、東京へ転居した直後の早坂は急速に接近することになるのであるが、その様子は早坂の残した「作曲ノート」上から読み取ることが出来る。

早坂は、1937年3月3日より「作曲ノート」と題したノートを作成しており、日々の出来事や作曲の経過、作品の完成と録音の日付など、様々な情報が書き残されている。この「作曲ノート」は、現在、日本近代音楽館に所蔵されている。

「作曲ノート」によれば、東宝入社後、1939年12月7日から12月31日の間²⁷の時期に、中国・朝鮮・台湾の民謡に興味を示して、旋律を書き写していたことがわかる。

「作曲ノート」より、日付が書かれていない、早坂の記述を引用する。

支那、朝鮮、台湾の民族歌を調べる。

これらのメロディを使ってピアノアルバムを作りたいと思う。

そして之を六月の発表会に発表したい。

支那の歌 歌舞劇本 黎錦暉編 中華書局印行

- ・麻雀與小孩
- ・小小畫家
- ・春天的快樂

²⁵ 日本近代音楽館 2000 : 4

²⁶ Ibid.

²⁷ 引用箇所直前に、12月7日の日付入りで、荻原利次（1910-1992）から合同での作品発表会を持ち掛けられた旨の記述がある。また、引用箇所直後に、12月31日の日付入りで、皇紀2600年奉祝曲に関する記述がある。

- ・ 神仙妹妹
- ・ 七姊妹遊花園
- ・ 小羊救母

この内それぞれの特色を有する旋律をかきぬく、中の麻雀興小孩の最後に近い一曲はチェレプニン²⁸氏の五声音ピアノ曲の中にある旋律であった。

その他歌舞表演曲の中の、問々鶏、可憐の秋香、寒衣曲、因爲你、誰和我玩、走近前未、鐘聲、新年之樂、努力、歡樂之歌 それぞれ支那のペインタニック [引用者注：原文ママ] の特性を研究。

朝鮮のものは 朝鮮俗曲集 李尚俊、京城三誠社刊。
新撰俗曲集 〃

台湾のものは 水社化蕃（杵の音と歌謡） 十五曲
パクイン²⁹ [引用者注：原文ママ]
ブヌン 族蕃謡歌曲 十六曲
タイヤル

その他 十一曲。

(日本近代音楽館所蔵、早坂文雄文庫「作曲ノート」より)
(日付不明)

早坂がこの時書き写した旋律は、「支那の旋律 Chinese's [引用者注：原文ママ] Songs」「朝鮮の旋律 Korean Songs」「台湾の旋律 Formosa's Songs」という三つ

²⁸ ロシアの作曲家、アレクサンドル・チェレプニン Alexander Nikolayevich Tcherepnin (1899-1977) のこと。1934年4月に来日して清瀬保二 (1900-1981)、松平頼則 (1907-2001)、江文也 (1910-1983)、伊福部昭 (1914-2006)、早坂文雄らを短期間指導した。また、アジアの作曲家の紹介に尽力し、中国と日本の作曲家の作品を「チェレプニン・コレクション」の名でシリーズ化して、日本の龍吟社、アメリカのシャーマー社、フランスのプロムジカ社、中国の上海商業ブレス社、ウィーンのユニヴェルザール社といった各出版社から、合計38冊の楽譜を1935年から1940年までに出版した (服部 2014: 20)。

²⁹ 「パイワン」の誤記と思われる。

の旋律メモとして日本近代音楽館に楽譜が所蔵されている。

「朝鮮の旋律 Korean Songs」は、朝鮮の音楽教育者であった李尚俊（1884－1948）が朝鮮民謡をまとめた『新選俗曲集』（1921年）および『朝鮮俗曲集』（1929年）から、「台湾の旋律 Formosa's Songs」は、張福興（1888－1954）『水社化蕃の歌 杵の音と歌謡』（1922年）、一條慎三郎（1870－1945）『パイワン、ブヌン、タイヤル族蕃謡歌曲』（1925年）、竹中重雄（生没年不明）『台湾蕃族の歌 第一集』（1935年）という、台湾民謡をまとめた3冊の本から、それぞれ旋律を筆写したものであった。

早坂が「支那、朝鮮、台湾の民族歌」を調べた、という認識であったことは、「作曲ノート」上の記述から読み取れるが、早坂が筆写した旋律のうち「支那の旋律 Chinese's [引用者注:原文ママ] Songs」については、中国の作曲家兼音楽教育者、黎錦暉（1891－1967）の「歌舞劇本」から書き写したものであり、《麻雀與小孩》《小小画家》などの作品は、黎錦暉が中国民謡、外国曲、自作曲などを組み合わせて創作した子供向けの「児童歌舞劇」であった。

早坂が「支那の旋律 Chinese's [引用者注:原文ママ] Songs」(以下、「支那の旋律」と表記)の旋律を用いて作曲した作品は、1940年6月公開の記録映画『娘々廟會』（監督:芥川光蔵、満鉄映画)の音楽と、1940年7月から9月にかけて作曲された《五音音階によるピアノアルバム第2集》である。

早坂の残した旋律メモ「支那の旋律」、ならびにその旋律を用いた作曲作品の分析に先立ち、黎錦暉の経歴を概観する。

2. 黎錦暉略伝

本項目は、貴志俊彦の著作『東アジア流行歌アワー ―越境する音 交錯する音楽人』（2013年）ならびに星野幸代の著作『日中戦争下のモダンダンス―交錯するプロパガンダー』（2018年）を主に参照して執筆した。

黎錦暉は、のちに中華人民共和国の初代国家主席となる毛沢東（1893－1976）と同じく湖南省湘潭県の出身³⁰であり、1891年に清朝官僚の家庭の次男に生まれ

³⁰ 貴志 2013 : 57

た³¹。1909年に湖南優級師範学堂に進学³²し、ここで西洋の音楽理論の初歩とアコーディオンを学んだ³³。卒業後は北京の衆議院秘書庁書記や音楽教員などを務めた³⁴。1916年に衆議院秘書庁書記に復帰したのち、1918年には北京大学の聴講生となり、1919年には中華民国教育部に勤務していた兄の黎錦熙（1890–1978）の勧めで「国語統一運動」に参加し、統一準備委員会委員に就任して中国語の「普通話」の普及に努めた³⁵。同時期に、北京大学学長の蔡元培（1868–1940）が会長を務めるサークル「音楽研究会」にも参加した³⁶。

黎錦暉は俗楽の改良と、国語を統一して普及させる手段としての平民音楽の創造を推進し、1920年には「平民音楽会」を創設するとともに、上海の中華書局という出版社で『新小学教科書・国語読本』の編纂³⁷に従事した。

1921年、黎錦暉は北京から上海に移り、教育部国語読音統一会が開設した国語専修学校の教務主任に就任し、翌年には校長に就任した³⁸。同年、児童向けの『児童文学叢書』、週刊誌『小朋友』を中華書局³⁹から刊行し、上海交通大学の芝居愛好家とともに「上海実験劇社」を設立してその社長に任命された⁴⁰。また、中華書局の社内サークル「同人進徳会」の劇団の団長にも就任し、横笛、縦笛、二胡、ヴァイオリンなどからなる楽隊を組織した⁴¹。黎錦暉は「明月音楽会」を名乗って、この楽隊を率いて上海の学校や団体で演奏し、国語専修学校の児童たちを率いて児童歌舞劇を上演するようになった⁴²。

³¹ 星野 2018 : 32

³² Ibid.

³³ 星野 2018 : 33

³⁴ 星野 2018 : 33

³⁵ 貴志 2013 : 57

³⁶ 星野 2018 : 34

³⁷ 貴志 2013 : 58

³⁸ Ibid.

³⁹ 中華書局は、1912年に上海で創業された出版社である。黎錦暉は1922年に入社し、創業者で初代社長の陸費逵（1886–1941）によって『小朋友』の初代編集長に抜擢された（佐々木 2020 : 177）。なお、黎錦暉は1926年5月に同社の労働争議の余波で『小朋友』の編集長を辞し、中華書局を退職した（佐々木 2020 : 178）。

⁴⁰ 貴志 2013 : 58

⁴¹ 星野 2018 : 36

⁴² Ibid.

黎錦暉は《葡萄仙子》（ぶどう仙人）、《麻雀與小孩》（すずめと子ども）、《月明之夜》、《三胡蝶》、《春天的快樂》（春の喜び）、《七姊妹遊花園》という六つの児童歌舞劇を雑誌『小朋友』に掲載した⁴³。これらの児童歌舞劇は、革新的な方法で子供たちに普通話を教え、子供たちに反封建的で愛国的な感情を植え付けることを目的としていた⁴⁴。『小朋友』に掲載された児童歌舞劇は反響が大きく、1923年には、《葡萄仙子》が一連の児童歌舞劇としては初めてペーパーバックとして出版され、3年間で21回増刷された⁴⁵。この時期に創作された黎錦暉の児童歌舞劇はすべて中華書局から出版され、黎錦暉の娘である黎明暉（1909－2003）が歌ったレコードが学校や家庭での作品の普及を目的として添えられていた⁴⁶。

黎錦暉は、1927年3月に「中華歌舞専門学校」を立ち上げた⁴⁷。同年12月には《毛毛雨》など4曲の家庭愛情歌曲⁴⁸（ラブソング）のレコードを発売したが、これは「中国で最初の流行歌」⁴⁹と言われている。

「中華歌舞専門学校」が経済的問題で閉校すると、翌1928年には「美美女校」、同年5月には「中華歌舞団」を新たに組織し、シンガポール、バンコクなどで中国の歌舞団としては初めてとなる海外公演を行なった⁵⁰。「中華歌舞団」の解散後、黎錦暉は1930年に上海で「明月歌舞団」を結成したが、1930年10月に北京で詐欺に遭って公演資金を失い、上海へ引き上げざるを得なくなった⁵¹。財政問題の解決のために、黎錦暉はレコード会社「大中華」⁵²と契約を交わして100枚近くの

⁴³ 貴志 2013 : 58 - 59

⁴⁴ Jones 2001 : 83

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ 星野 2018 : 37

⁴⁸ 「家庭愛情歌曲」とは、黎錦暉本人のいうところによれば、一部の民謡、曲芸、戯曲にある猥雑なものを取り除き、ロマンティックな外国の曲や歌詞、古代のロマン溢れる詩や詞を用いて描き出されるもの（貴志 2013 : 63）である。

⁴⁹ 貴志 2013 : 59

⁵⁰ 貴志 2013 : 62

⁵¹ 貴志 2013 : 64

⁵² 大中華は、中国のレコード会社である。貴志の2013年の研究では「二〇年代末の中国では、フランス系の百代、米国系のRCAビクター中国、中国系の大中華の三社が主要レコード会社であった」（貴志 2013 : 57）とされているが、佐々木の2020年の研究では、もともと

レコードを半年間で録音し、「家庭愛情歌曲」の大ヒットにつなげた⁵³。1931年にはRCAビクター中国⁵⁴やオデオン⁵⁵とも契約を結んで、黎錦暉の「家庭愛情歌曲」はレコードと楽譜を通して周知されていった⁵⁶。

「明月歌舞団」は1931年6月に映画会社「聯華」の傘下に入り、黎錦暉を主任とする「聯華歌舞班」へと改組されたが、1932年に勃発した第一次上海事変で団体の施設が被害を受けたため解散を余儀なくされた⁵⁷。同年、黎錦暉は「明月歌舞団」時代のメンバーと共に「明月歌舞劇社」を結成し⁵⁸、1932年5月より、蘇州など長江沿いの町で巡回公演を行なったが興行成績は振るわず、運営方針をめぐって黎錦暉の弟の黎錦光（1907－1993）と聶耳⁵⁹（1912－1935）の対立が激化して⁶⁰、1933年春に「明月歌舞劇社」は解散した⁶¹。

黎錦暉は「明月歌舞劇社」を解散した後、流行歌の作曲に専念した。1933年9月から12月にかけて上海の大衆書局から刊行した12冊の『新歌』は、1冊あたり12曲、合計144曲あり、人気を博した⁶²。流行歌のヒットによって金銭的な余裕が生まれた黎錦暉は、1935年春に「明月歌舞社」を結成したが、軟禁状態にあっ

大中華は孫文（1866－1925）が大坂蓄音機の出資者であった榎尾慶三を招聘して1921年に創立した日中合弁会社であり、同社の日本人所有株が中国人に買い取られたのは1927年のことであった（佐々木 2020：185）と指摘されている。

⁵³ 貴志 2013：64

⁵⁴ RCAビクター中国は、中国に設立された米国系レコード会社である。1930年に上海勝利唱片公司与RCAビクターが合併して設立された（貴志 2013：65）。

⁵⁵ オデオンは、中国のレコード会社である。1925年に設立され、中国語の名称は「高亭」であったことが貴志の2013年の研究で述べられている（貴志 2013：65）。

⁵⁶ 貴志 2013：65

⁵⁷ 貴志 2013：68

⁵⁸ 貴志 2013：69

⁵⁹ 聶耳は、のちに中華人民共和国の国歌となる《義勇軍行進曲》を作曲した作曲家である。1931年に「聯華歌舞班」に入団した（貴志 2013：68）。1932年5月に上海の映画会社「天一」が製作した、明月歌舞劇社が出演するミュージカル映画『芭蕉葉上詩』を、明月歌舞劇社のメンバーでありながら雑誌『時報』誌上で批判し、1932年7月には雑誌『電影芸術』誌上で黎錦暉の作品について、民族の危機存亡の時代にはあまりに「歌舞のための歌舞」だと公然と批判した（貴志 2013：70）。

⁶⁰ 貴志 2013：69

⁶¹ 貴志 2013：70

⁶² 貴志 2013：73

た劇作家の田漢⁶³（1898－1968）と1935年5月の南京公演の時に面会した際に上海が陥落間近との忠告を受け、同年6月には「明月歌舞社」を弟の黎錦光に譲って長沙に帰郷した⁶⁴。

長沙に帰郷したあとの黎錦暉は、小学校の国語教科書の編纂などに関わった⁶⁵。1957年から「黄色音楽」批判運動⁶⁶が展開されると愛情歌曲《毛毛雨》などが批判の対象となり、雑誌『人民音楽』誌上で「黄色作曲家」とのレッテルが貼られた⁶⁷。1966年から文化大革命が始まると黎錦暉は弾圧の対象となり、1967年2月に上海の病院で病死した⁶⁸。なお、1966年に執筆した自伝『我和明月社』は、黎錦暉の死後、1980年代に刊行された⁶⁹。

2. 1. 黎錦暉に対する評価

「家庭愛情歌曲」の大ヒットとともに、魯迅（1881－1936）などの知識人からは黎錦暉の活動に対する批判の声も上がった。魯迅は1931年6月12日の日記に、聯華歌舞団の公演を観に行ったが曲が終らないうちに席を立ったと記した⁷⁰のみならず、1934年に発表した「阿金」という散文では、上海の流しの歌い手の歌声と黎錦暉の《毛毛雨》を歌った黎明暉の歌声とを比較して、黎明暉の歌声を「猫を絞め殺したかのような」と評するなど、厳しく批判した⁷¹。その一方で、東南アジアの華僑の間では、レコードを通して「国語」を普及させたことを評価する

⁶³ 黎錦暉を批判して1932年8月7日に明月歌舞劇社を脱退した聶耳を、同年11月に映画会社「聯華」に紹介した人物である（貴志 2013：70）。のちに中華人民共和国の国歌となった《義勇軍行進曲》は、1934年に田漢が作詞したものに、翌年聶耳が作曲したものである。

⁶⁴ 貴志 2013：77

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ 「ブルジョア階級の腐敗墮落した生活様式を宣揚し、色情淫乱を拡散させる」（貴志 2013：238）とされた「黄色音楽」を批判する運動。表立っては中華人民共和国文化部、裏では中華人民共和国宣伝部が先導し、各地域の音楽協会を実動組織として、「黄色音楽」を批判する座談会などが開催された（貴志 2013：238）。

⁶⁷ 貴志 2013：240

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ 佐々木 2020：180

⁷⁰ 魯迅 1981：882 原文は「往迪大戲院觀聯華歌舞團歌舞、不終曲而出」。

⁷¹ 西村 2006：90

声もあったと貴志は指摘している⁷²。

中国の近代ポピュラー音楽を扱った2001年の著作『Yellow Music』で黎錦暉を取り上げた、アンドリュー・ジョーンズ Andrew F. Jonesは、黎錦暉の児童歌舞劇において重要な点は、学校や家庭での上演を容易にするために、旋律のみを数字で示し伴奏部分の和声を省いた「数字譜」の形で出版されたことにありと指摘している⁷³。

また、ジョーンズは、黎錦暉の児童歌舞劇には、反封建主義や愛国心だけでなくヒューマンイズムの精神も込められていて、絵画の才能を開花させる代わりに論語の勉強を強制されていた少年を描いた児童歌舞劇《小小画家》(1926年)では、子供たちに儒教の古典の学習を続けさせている中華民国教育部への嫌悪感が創作のきっかけとなっており、教育における封建的な考え方に一石を投じるものであったとも述べている⁷⁴。

2. 2. 宝塚歌劇団や日本人と黎錦暉との関係について

早坂文雄は、「支那の民族歌」という認識で黎錦暉の児童歌舞劇の旋律を書き写しており、その児童歌舞劇は黎錦暉が中国の民謡、外国曲、自作曲などを組合わせて創作したものであったことは既に述べた通りである。

そして、黎錦暉の児童歌舞劇には、日本の宝塚歌劇からの影響が指摘されている。

ジョーンズは、2001年の研究において、黎錦暉自身による記述を引用しつつ「黎錦暉が『歌舞劇』を重視し、このように女性に焦点を当てていることは、日本の有名な宝塚歌劇団の直接的な影響を反映している」⁷⁵と述べている。

ジョーンズが、黎錦暉とその歌舞劇に宝塚歌劇団の直接的な影響があるとした論拠は、児童歌舞劇《葡萄仙子》の1931年刊行版に黎錦暉が寄せた「増訂宣言」という文章である。

《葡萄仙子》「増訂宣言」より、黎錦暉が宝塚歌劇に言及した箇所を引用する。

⁷² 貴志 2013 : 65

⁷³ Jones 2001 : 83

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Jones 2001 : 87

八、本劇立意、與語句の組織、固然最適宜與兒童、而著者初衷、亦會受日本寶塚少女歌舞團の指示、參用妙齡女士扮演、所以本劇中人物、除各動物及兄妹以外、其餘的仙子、不妨用青年扮演、因互唱時之辭意、除與動物們及兄妹問答的以外、並不帶幼稚口吻、即姿勢動作、也毫無妨碍、故須訂正。

(黎錦暉 1931 : 3-4)

(注：下線は原文の段階で付されている)

八、本劇の構想とことばの構成は、もとより兒童に最も適したもので、それは著者が最初から志したことでもあるが、それに加えて以前日本の宝塚少女歌舞団からヒントをもらい、妙齡の女性が演じる形式を採用した。したがって本劇中の人物は、動物や「人間の」兄妹以外は、その他の妖精たちを青年たちが演じて構わない。互いに歌を交わす際の歌詞は、動物たちや人間の兄妹たちの問答を別とすれば、こどもっぽい言葉使いは全くないから、身振り動作も青年が演じる際にいささかも問題にならない。したがって訂正すべきである。

(佐々木 2020 : 179)

(佐々木による和訳、[] 内の註は佐々木による)

黎錦暉自身の残した、宝塚歌劇との関係についての言説に対して、首都大学東京（現、東京都立大学）の佐々木は、2020年の研究においてその記述の正確性に疑問を呈している。

佐々木は、文中の「宝塚少女歌劇団」という単語は「宝塚歌劇団」の1919年から1938年までの名称であったことを指摘し、「指示」という語について「ここでは直接指導を受けたとも、劇を見たり話を聞いたりしたことにより導きを得た、啓発されたとも解釈できる」⁷⁶と述べている。また、「以前」という語については、『葡萄仙子』1927年刊行版には存在しなかった「増訂宣言」が、1931年刊行版にはみられることから、1927年から1931年の間であると推定している⁷⁷。1927年か

⁷⁶ 佐々木 2020 : 180

⁷⁷ Ibid.

ら1931年の間に、黎錦暉が宝塚歌劇団からヒントをもらう機会があったかどうかについて、佐々木は黎錦暉の自伝『我和明月社』を引用しつつ検証を試みる。『我和明月社』より、日本や宝塚歌劇団について言及があると佐々木が指摘した箇所を引用する。

追本溯源,还是受了皮影戏,木偶戏和相声等表演方式的启发。后来偶然看了日本和暹罗戏,才知道海外已有这样传统的表演方式。

(黎錦暉 1982 : 105)

元をたどれば、皮影戲〔影絵芝居〕、木偶戲〔人形芝居〕そして相声〔漫才〕などの演出方式から啓発を受けている。後にタイや日本の芝居を偶然見て、海外にもこういった伝統的表現方法があると初めて知った。

(佐々木2020 : 180)

(佐々木による和訳、[] 内の註は佐々木による)

(1) 《长恨歌》

因为在《可怜的秋香》演出之后,部分观众认为看过这一类歌舞非常满意。演的不唱,唱的不演,双方的精力和技巧都可以集中,并各尽所长,因此,鼓励我再编一出大型的剧。那时日本宝塚歌舞团来上海,他们演出了把传统的史诗编成歌舞剧,使我想到了白居易的《长恨歌》。

(黎錦暉 1982 : 120-121)

(1) 《長恨歌》

《可憐的秋香》の上演の後、観客の中にはこのような歌と踊を見て非常に満足したという人もいた。演じる者は歌わない。歌う者は演じない。双方のエネルギーと技術が集中して活用できるので、また大規模な芝居を書こうと思った。当時、日本の宝塚歌劇団が上海に来て、伝統的な叙事詩を歌と踊で表現していたが、それは私に白居易の《長恨歌》を想起させた。

(加藤による試訳)

佐々木は、黎錦暉が「日本の芝居を見た」「上海に宝塚歌劇団が来た」と『我和明月社』で主張していることについて、つぎのように述べている。

宝塚少女歌劇団から「指示」を受けた期間をさしあたり民国16年（1927）から民国20年（1931）3月の間と広く推定した。黎錦暉の自伝『我和明月社』にはこれに対する答えのような記述があるが、それが新たな混乱を生じさせる。1927年の秋に彼が『長恨歌』の劇本を整理した際、いかにして着想を得たかを説明するくだりに、この当時、日本の「宝塚歌劇団」が上海に来て、伝統的叙事詩を歌舞劇に編成した芝居を上演した、それを見て彼は白居易の「長恨歌」に思い至ったと書かれている。しかし一般的に宝塚歌劇団の初の海外公演は、1938年の「日独伊親善芸術使節団」として行なったヨーロッパ公演だとされ、この1927年の上海公演については、いかなる資料を見ても見つかからないのだ。（佐々木 2020：180）

佐々木は、1927年に宝塚歌劇団が上海で公演を行なった事実は確認できない、としたうえで、査土元という人物が『申報』1927年9月13日号に書いた「到寶塚去觀少女歌劇」という記事を紹介している。佐々木によると、この記事は、査土元が日本を訪れた際に宝塚歌劇団雪組の1927年7月公演にて《松浦佐用姫》《踊子ミミー》《門出の牛若丸》《西行桜》を観劇した際の様子を詳しく書いたもので、査土元は《踊子ミミー》について東洋人向きではないとしつつも、大半を児童が演じていることに気づいて日本を「児童の天国」と評しており、《西行桜》での少女たちの歌を褒める内容であった⁷⁸。なお、宝塚少女歌劇団が1933年に発行した『宝塚少女歌劇廿年史』によれば、1927年7月1日から7月31日にかけての雪組7月公演の演目はお伽歌劇《ピーター・パン》、歌劇《松浦佐用姫》、喜歌劇《踊子ミミー》、歌劇《門前の牛若丸》、喜歌劇《西行桜》であり⁷⁹、査土元が日本で観劇したものが、宝塚歌劇団雪組の7月公演であったことが裏付けられる。

佐々木は、査土元のこの記事が、宝塚少女歌劇団の専門誌『歌劇』91号（1927

⁷⁸ 佐々木 2020：181

⁷⁹ 宝塚少女歌劇団 1933：197

年10月)に、「支那新聞紙の寶塚評」として丸ごと掲載されていたことを指摘⁸⁰し、「黎錦暉はあるいは1927年秋にこの記事を読んだ記憶を、実際に上海で宝塚の公演を見たとは勘違いしているのだろうか。確かにこのあたりを境に、児童歌舞から少女歌舞へと向かっていった痕跡がうかがえるのだが」⁸¹と推察している。

1966年に原稿が執筆された『我和明月社』において「1927年の秋、『長恨歌』の劇本を整理していた頃に日本の宝塚歌劇団が上海へ来た」という主旨のことを黎錦暉は書いているが、これが宝塚歌劇団の海外公演の記録や1927年の活動記録と一致しないことは佐々木の指摘からも明らかである。一方で、佐々木が、査土元の書いた記事やそれを転載した『歌劇』を黎錦暉が読んで「1927年に宝塚歌劇団が上海へ来た」という記憶違いをした可能性もある、と推察している点については、新聞記事や専門誌『歌劇』の記事を読んで記憶違いをしたという可能性の他に、別団体の上海公演を黎錦暉は「宝塚歌劇団」のものと思い込んでいた、という可能性もあると筆者は考えている。

なお、佐々木は、黎錦暉が「児童歌舞劇」から「少女歌劇」へと方針転換した理由として、長女黎明暉（1909－2003）の年齢を挙げている。黎錦暉の劇団の中心俳優であった、黎錦暉の長女黎明暉は、1909年の6月生まれであり、1927年7月時点ですでに18歳⁸²に達していた。

1927年7月に開催された「中華歌舞会」において、黎錦暉率いる中華歌舞専修学校は児童歌舞劇《葡萄仙子》を少女歌舞劇《大葡萄仙子》と改題し、児童ではなく妙齡の女性が演じる設定に変更して上演したが、これについて佐々木は「黎錦暉は宝塚少女歌劇からその苦境を打破する答えを見出した可能性がある」⁸³と述べている。そして佐々木は、黎錦暉が1925年にモダンダンスのイサドラ・ダンカン舞踊団とデニシオン舞踊団の公演を観劇して影響を受け、その後創作した《春天的快樂》《七姊妹遊花園》などは「少年/少女」歌舞劇へと変化したことを紹介している⁸⁴。

⁸⁰ 佐々木 2020 : 181

⁸¹ Ibid.

⁸² 佐々木は「17、8歳」としている。

⁸³ 佐々木 2020 : 183

⁸⁴ Ibid.

黎錦暉が1928年5月に結成した「中華歌舞団」について、佐々木は「演奏者を除く役者は女性だけで、かつ名前を『団』とする点など『宝塚化』しており、宝塚少女歌劇団の影響を疑わせる」⁸⁵と述べている。

中華歌舞団の名称に「団」とつくことそれ自体が「宝塚化」とは言えないと筆者は考えるが、役者は女性のみであったということは、宝塚少女歌劇団あるいは現在の宝塚歌劇団と一致している。

モダンダンス研究の文脈で黎錦暉を取り上げた名古屋大学大学院の星野は、2018年の研究において、黎錦暉が宝塚歌劇団から影響を受けた可能性について言及していない。星野は、1921年に「明月音楽会」を結成して児童歌舞劇の上演を開始したころから黎錦暉がダンスの振り付けを始めており、《葡萄仙子》では、制作の意図を説明した文章に「最新流行のダンスの中の一部の簡単な動作を各場面に配した」⁸⁶旨の記述がある⁸⁷こと、そして「彼が上演した児童歌舞劇のダンスは、上海の劇場で見た西洋舞踊を見よう見まねで振り付けたものに過ぎなかった」⁸⁸ことを指摘している。また、黎錦暉が上海で観劇したものは、デニシオン舞踊団、イルマ・ダンカン舞踊団⁸⁹に加えて、地元上海の白系ロシア人のアマチュア劇団であったと星野は述べている⁹⁰。そして、黎錦暉の明月歌舞団が解散した理由について、黎錦暉が女性の近代的な身体の訓練方法を知らず、適切な指導者を揃えることも出来なかったことにある⁹¹とした上で、「明月歌舞団の舞踊は、厳しく叩き込まれたバレエ・ステップ等に基づくものではなく、むしろ内面の表現でもない。ただし、米国のレビュー文化の受容という点では、日本のそれともリンクしており、頓挫しなければほぼ同時進行で発展した可能性があった」⁹²と指

⁸⁵ 佐々木 2020 : 184

⁸⁶ 星野による和訳。原文は「並選澤最新通行的跳舞中一部分優美的動作、分配於各場」（黎 1931 : 5）。

⁸⁷ 星野 2018 : 36

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ 佐々木の2020年の研究では「イサドラ・ダンカン舞踊団」と表記されている（佐々木 2020 : 183）。

⁹⁰ 星野 2018 : 36

⁹¹ 星野 2018 : 44

⁹² Ibid.

摘している。星野の論においては、黎錦暉と日本とをつなぐものは「米国のレビュー文化の受容」という共通点のみである。

ジョーンズは、児童歌舞劇《葡萄仙子》の「増訂宣言」における黎錦暉自身の言説に基づいて、黎錦暉が歌舞劇を重視し女性に焦点を当てたことは、宝塚歌劇団の影響によるものである、とした。

これに対して、佐々木は、《葡萄仙子》の「増訂宣言」において黎錦暉が宝塚歌劇団から「指示」を受けたとしている時期を、1927年から1931年の間と推定し、自伝『我和明月社』において「日本の芝居を見た」「(1927年の秋に)宝塚歌劇団が上海へ来た」という記述があることを確認したうえで、1927年に宝塚歌劇団が上海公演を行なった事実は確認できず、黎錦暉が宝塚歌劇団を直接観劇したかどうかも裏付けが取れないことを指摘した。加えて佐々木は、1927年の「中華歌舞会」で黎錦暉の劇団が《葡萄仙子》の設定を「児童」から「妙齢の女性」が演じる形へと変更して再演したことについて、黎錦暉の娘黎明暉の年齢が問題となった可能性を指摘し、この問題を解決するヒントを宝塚歌劇団から得たのではないかと考察している。

一方で、星野は、黎錦暉が宝塚歌劇団から影響を受けているとの説を採用せず、黎錦暉の劇団のダンスは、黎錦暉自身が上海で観劇したデニシオン舞踊団などの西洋舞踊を真似したものであって、黎錦暉の取り組みと日本との共通項があるとすれば、それは「米国のレビュー文化の受容」という一点のみである、と指摘している。

黎錦暉と宝塚歌劇との関係について、筆者の見解をまとめる。

黎錦暉自身が宝塚歌劇団を観劇したか否かについては定かではないものの、《葡萄仙子》の「増訂宣言」を執筆した時点で、黎錦暉自身は宝塚歌劇団から「指示」を受けた、佐々木の和訳によれば「ヒントをもらった」と認識していたことは「増訂宣言」の文言からも明らかであり、また、「日本の芝居」「宝塚歌劇団」についての印象は、実際に宝塚歌劇を観劇したか否かに関わらず、1966年に自伝『我和明月社』を執筆したころまで黎錦暉の記憶に強く残っていた、ということになると筆者は考える。

日本の宝塚歌劇団から「指示」を受けた、という自認であった黎錦暉の作曲した、あるいは黎錦暉が民謡を引用した旋律が、日本の早坂文雄の目に触れ、早坂

がその旋律を筆写して自作に採り入れ、特に満州民謡の旋律については、早坂によって記録映画『娘々廟會』の音楽に用いられたことで満州へ「里帰り」を果たした、という一連の出来事の中で、黎錦暉が日本の宝塚歌劇団から「指示」を受けたと書き残していることは無視できないものであろう。

なお、黎錦暉の自伝『我和明月社』に関しては、「日本の芝居」「宝塚歌劇団」について曖昧な言及がある一方で、1930年9月に行われた明月歌舞団大連公演の際に、大連を訪れていた日本の声楽家、佐藤千夜子（1897－1968）と黎錦暉が面会して友好的な交流をしたことや、佐藤から日本公演を打診されるも対日関係悪化を理由に黎錦暉がその申し出を断ったこと⁹³など、黎錦暉自身が実際に日本人との交流や接点を持っていたという事実が伏せられていることが、佐々木の2020年の研究において指摘されている。

3. 早坂文雄の旋律メモ「支那の旋律」について

早坂文雄が黎錦暉の児童歌舞劇などの旋律を筆写した「支那の旋律」が、「作曲ノート」の記述から、1939年12月7日から12月31日までの期間に書かれたものと推定できることについては、第1節で述べた通りである。

第2節で紹介した通り、黎錦暉の児童歌舞劇の楽譜は、五線譜ではなく、音の高さを数字で、音の長さを記号で表す数字譜の形で書かれているが、早坂は「支那の旋律」で旋律を筆写するにあたり、数字譜ではなく五線譜に書き改めている。なお、早坂は歌詞を筆写していない。

「支那の旋律」は、コスモミュージック社製「No.A1」16段タイプの縦長の五線紙を使用して書かれており、「支那の旋律 chinese's songs[引用者注:原文ママ]」と書かれた表紙1枚、旋律を筆写した楽譜9枚で成り立っている。日本近代音楽館にはマイクロフィルムで所蔵されている。

「支那の旋律」に含まれる楽曲の典拠について、日本近代音楽館所蔵の「支那の旋律」と、黎錦暉の児童歌舞劇の楽譜を照合し筆者がまとめたものを【図表1】で示す。【図表1】における各旋律の掲載順は、日本近代音楽館所蔵のマイクロ

⁹³ 佐々木 2020 : 188－189

フィルムにおける収録順に依った。また、「旋律のタイトル」とは、早坂が「支那の旋律」において付したものである。

【図表1】「支那の旋律」の典拠

旋律のタイトル	旋律の典拠	備考
新年之楽	同名の歌曲	
問問雞	同名の歌曲	
誰和我玩	同名の歌曲	
Fragments	典拠不明（計5曲の旋律）	
迎春舞曲	《七姊妹遊花園》第一場「大姐姐的花園」第1曲	
漢宮春曲	《七姊妹遊花園》第一場「大姐姐的花園」第6曲	
対花詞二轉の中より	《七姊妹遊花園》第二場「二姐姐的花園」第2曲「満園芳曲一轉」4小節以降	早坂の付した題名と実際の題名が違う
対花詞七轉より	《七姊妹遊花園》第七場「七姊妹的花園」第3曲「普愛花曲二轉」19小節以降	早坂の付した題名と実際の題名が違う
尾聲	《七姊妹遊花園》第七場「七姊妹的花園」第13曲	
蘇武牧羊曲	《麻雀與小孩》第四場「慰問」	關外歌曲（中国東北部の歌）
第五場 懺悔（蘇武牧羊曲）	《麻雀與小孩》第五場「懺悔」第1曲	關外歌曲（中国東北部の歌）
小孩接上曲唱（蘇武牧羊曲）	《麻雀與小孩》第五場「懺悔」第2曲	關外歌曲（中国東北部の歌）
第六場 得慶更生	《小羊救母》第六場「得慶更生」第1曲	
揺揺曲	《神仙妹妹》第一場「歡樂的遊戲」第1曲「揺揺曲一轉」	黎錦暉作曲と明記
相見歡曲	《神仙妹妹》第一場「歡樂的遊戲」第2曲「相見歡曲一轉」	黎錦暉作曲と明記
奮勇曲	《神仙妹妹》第二場「救了三條性命」第2曲「奮勇曲一轉」	黎錦暉作曲と明記
開火曲一轉	《神仙妹妹》第三場「老虎叫門」第1曲「開火曲一轉」	黎錦暉作曲と明記
衝鋒曲	《神仙妹妹》第三場「老虎叫門」第8曲「衝鋒曲一轉」	
前奏曲	《小小画家》より	
潛張曲	《小小画家》より	
可憐的秋香	《可憐的秋香》より	
歡樂之歌	同名の歌曲	
寒衣曲	同名の歌曲	

【図表1】に関して、まず指摘できることは、《麻雀與小孩》から早坂が筆写した3曲がいずれも「關外歌曲」と楽譜で明記されていることである。「關外」とは、

元は万里の長城の東端に位置する要塞「山海関」の外側にある、北東の広大な土地を指し、18世紀になってその土地が徐々に満州民族の居住地域、すなわち「満州」として形成されてくると「關外」は20世紀前半まで「満州」の慣用的な名称となった⁹⁴。

早坂が「支那の旋律」で筆写した黎錦暉の児童歌舞劇の旋律のうち、特定の地域の音楽であると明記されているものは、《麻雀與小孩》の「關外歌曲」3曲のみであり、早坂はその「關外歌曲」のうち1曲を、満州の農民の祭を記録した記録映画『娘々廟會』の音楽に引用することとなった。

また、早坂が筆写した旋律のうち、「対花詞二轉の中より」「対花詞七轉より」のふたつは、《七姉妹遊花園》から筆写したものであるが、出版された《七姉妹遊花園》の楽譜上に付された題名と、早坂が付した題名が異なっている。この食い違いが何に起因するものかは定かではない。早坂による誤記の可能性と、早坂が参照した資料自体が「歌舞劇本」から既に他者によって筆写されたものであり、そこに誤記があった可能性の二つが考えられる。

4. 記録映画『娘々廟會』とその音楽について

4. 1. 満鉄映画と芥川光蔵について

満鉄映画製作の記録映画『娘々廟會』の概観に先立ち、南満州鉄道、満鉄弘報係、満鉄映画についてまとめる。

日露戦争の結果、東清鉄道の南満州支線と付近の炭鉱の租借権の譲渡を受けた日本政府は、1906年に半官半民の特殊会社「南満州鉄道株式会社」（以下「満鉄」と表記）を設立した⁹⁵。1923年に満鉄は「弘報係」（以下、「満鉄弘報係」と表記）の名で広報組織を設立したが、これは日本企業が設立した最初の広報組織であった⁹⁶。

なお、満鉄弘報係の創設者である高柳保太郎（1870–1951）は、1930年秋に開催された、黎錦暉率いる明月歌舞団の大連公演歓迎会に、満州日報社長として出

⁹⁴ Xie 2017 : 40–41

⁹⁵ 小川 2011 : 27–28

⁹⁶ 小川 2011 : 28

席している⁹⁷。

満鉄映画は、1923年に満鉄弘報系の内部に「満鉄映画班」として設置された⁹⁸。満鉄映画班の作品のうち、現存する最古のものは、満州で日本人馬賊として有名であった薄益三を支援する形で1925年に製作した記録映画『蒙古横断』である⁹⁹。1926年には劇映画『大陸を流るる女』を五月信子主演で撮影したが、作品の出来が悪くお蔵入りとなり、映画班主任の吉田晋が辞任するに至った¹⁰⁰。

吉田晋の後任として、1928年に満鉄映画班主任に就任したのが、芥川光蔵（1884－1941）である¹⁰¹。芥川は同志社大学を卒業後満鉄営業課に就職し、その後満州日日新聞でジャーナリストとして活躍する一方、映画愛好家の集まりである満州映画協会に所属していた¹⁰²。芥川には映画製作経験がなかったが、満鉄映画班主任に着任後は精力的に記録映画の制作に取り組み、在任中年間平均4本から10本の映画を撮った¹⁰³。

第14代満鉄総裁松岡洋右（1880－1946）などの支援も受けて満鉄映画班のスタッフや製作費は増加し、1936年には弘報係から半ば独立する形で「満鉄映画製作所」となった¹⁰⁴。1936年製作の記録映画『草原バルガ』は1938年のヴェニス国際映画祭で好評を博し、同じ1936年制作の『秘境熱河』は、ドイツの山岳映画の巨匠で1937年に日独合作映画『侍の娘』¹⁰⁵を監督したアーノルド・ファンク Arnold Fanck（1889－1974）に賞賛された¹⁰⁶。ファンクが1937年に来日した際、芥川とも出会う機会があり、映画を独学した者同士という親近感からかファンクと芥川はすぐに打ち解け、よく食事を共にしたという¹⁰⁷。

⁹⁷ 佐々木 2020：190

⁹⁸ クラマー 2013：56

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ クラマー 2013：56 - 57

¹⁰⁴ クラマー 2013：57

¹⁰⁵ ファンクの原作、製作総指揮のもと、伊丹万作（1900－1946）との共同監督にて製作する計画であったが、ファンクと伊丹の対立により同一タイトルでファンク版、伊丹版が製作された。日本公開時には『新しき土』と改題された。

¹⁰⁶ クラマー 2013：58

¹⁰⁷ Ibid.

芥川が満鉄映画で製作した作品のうち、1939年に撮影された¹⁰⁸記録映画『機関車パシハ』は、1942年に早坂文雄が音楽を作曲し公開された¹⁰⁹。

1940年に製作した記録映画『娘々廟會』は、大石橋の郊外にある、迷鎮山の娘娘廟¹¹⁰の祭の賑わい¹¹¹をとらえた作品で、カメラマンは藤井静であった¹¹²。芥川は1933年にも『娘々祭』¹¹³というタイトルの記録映画を撮影しているが、これはおそらく1940年の記録映画『娘々廟會』とは別個の作品であると思われる。クラマーの2013年の研究によれば、1940年の記録映画『娘々廟會』は、芥川がファンクから譲り受けたズームレンズを駆使して撮影されている¹¹⁴。芥川とファンクが出会ったのは1937年のことであったから、1933年の『娘々祭』は、少なくともファンクから譲り受けたズームレンズを用いる形では撮影されていない。もっとも、ズームレンズを使用しない場面において、1933年の『娘々祭』の映像が1940年の『娘々廟會』に転用されている可能性も否定はできないが、1933年の『娘々祭』については、映像の所在が本論文執筆時点で不明であり、ソフト化の形跡もないことから、現時点で指摘できることは「時系列からみて、『娘々祭』の撮影に際しては、ファンクから譲り受けたズームレンズは使用されていない」ということのみである。

4. 2. 記録映画『娘々廟會』の概要と作品への評価

記録映画『娘々廟會』のスタッフは、撮影：藤井静、監督・演出：芥川光蔵、解説：中村伸郎、録音：金山欣次郎であり、「音楽：太田忠」とクレジットされている¹¹⁵。音楽に関して、早坂文雄ではなく太田忠がクレジットされている理由については次節で取り上げる。上映時間は19分40秒である。

¹⁰⁸ クラマー 2013：60

¹⁰⁹ 日本近代音楽館 2000：7

¹¹⁰ 「娘娘廟」とは、道教の廟であり、女神を祀るものである。子供のない女性に子を授けるということがこの廟の最大の機能（深尾・安富 2004：73）である。

¹¹¹ 佐藤 1995：123

¹¹² Ibid.

¹¹³ クラマー 2013：57

¹¹⁴ クラマー 2013：60

¹¹⁵ <https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=27845>（2021年12月9日閲覧）

この作品の公開日は、日本近代音楽館がまとめた『早坂文雄年譜』において1940年10月24日¹¹⁶とされている。しかし、これはおそらく満州における公開日であり、文化庁が製作した「日本映画情報システム」によれば、公開日は1941年3月20日¹¹⁷となっている。

日本国内において満鉄映画の配給を担当した東和商事を通して、1940年10月6日から11月15日の間に、文部省に対して「文化映画」¹¹⁸としての承認申請が行われ、『娘々廟會』は「文部省認定文化映画」に選定された¹¹⁹。しかし、1940年（昭和15年）には日本国内で公開されていなかったことが、『映画旬報』1941年3月号に掲載された「昭和十五年度優秀文化映画銓衡」から読み取れる。この銓衡では、映画評論家の津村秀夫（1907–1985）、飯島正（1902–1996）、小説家・評論家の中村武羅夫（1886–1949）、小説家の槇崎勤（1901–1978）、ジャーナリスト・ノンフィクション作家・小説家の大宅壮一（1900–1970）、児童文化研究家・視聴覚教育研究家の関野嘉雄（1902–1962）ら合計8名が、「優秀文化映画」のひとつとして『娘々廟會』を挙げている¹²⁰。これに対して、『映画旬報』編集部側からは、銓衡に対するコメントとして「昭和十五年度封切に非ざる作品」¹²¹を省く旨の記載があり、1940年に封切られておらず対象から除外された作品の一つとして『娘々廟會』が挙げられている。

筆者は、『映画旬報』誌上で「1940年に封切られていなかった作品」とされていることを根拠として、『娘々廟會』は1940年10月24日に満州で公開され、1941年3月20日に日本で公開されたと考えている。

¹¹⁶ 日本近代音楽館 2000 : 5

¹¹⁷ <https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=27845>（2021年12月9日閲覧）

¹¹⁸ 「文化映画」とは、一般用映画として内務省の検閲に合格した映画のうち、劇映画以外の作品で、かつ、文部大臣によって認定を受けた映画を指す（桑野 1939 : 91）。映画ジャーナリストの桑野正夫（1881–1953）は、「桑野桃華」の名で執筆した『早わかり映画法解説』（1939年）において、「文化映画」の定義について「軍事、産業、教育、科学その他各般に亘って、劇映画の要素を持たない国民の智能啓発培養に役立つものということになっているようであります」（桑野 1939 : 91）と述べている。

¹¹⁹ 著者不明 1940 : 51

¹²⁰ 著者不明 1941a : 40–41

¹²¹ 著者不明 1941a : 41

映画評論家の飯田心美（1900–1984）は、日本での公開前から『娘々廟會』を高く評価しており、1940年11月1日に発行された『キネマ旬報』第732号に寄せた批評において、「最近発表された文化映画の中では秀作の部類に入る」¹²²、「満州の土の匂いと満州人の体臭をこんなに画面にみなぎらせた記録映画を僕は正直のところ、まだ見たことがない」¹²³と前置きしたうえで、「素晴らしいのはカメラアングルの大胆さであり、カットिंगの明快さである。音楽と音響の使用も巧みに行っているし、アナウンスの付け方なども、これまでの満鉄作品にはみられぬ奔放さがある」¹²⁴と評している。

また、映画評論家の滋野辰彦は、1941年4月1日発行の『映画旬報』第9号において、「最近の『文化映画』のなかで、芥川光蔵の『娘々廟會』は、もっともすぐれた作の一つであって、正直のところ、これに匹敵するだけの記録・実写作品の中では、ごくわずかしかない」¹²⁵と述べたうえで、芥川光蔵について「人間と風景を一つの連関から眺める新しい地点に立っている」¹²⁶と評価している。

1940年から1941年にかけての、満州での公開から日本での公開後までに寄せられた『娘々廟會』への評価は、飯田、滋野の論に代表されるように、監督たる芥川光蔵への称賛が主であり、太田忠ならびに早坂文雄が作曲した音楽への言及はほとんどない。

音楽評論家の秋山邦晴（1929–1996）は、1974年に出版した『日本の映画音楽史1』において、『娘々廟會』の後半部分の音楽について、次のように論じている。

仮面。寺院の入口のごったがえす参詣人。速い4拍子のオスティナート・リズムにのって、リズムックなくりかえしの素材で陽気な音楽によって、娘々祭の雰囲気もりあがる。この映画の成功のひとつの魅力は、終始活気をおびて画面を息づけているこの音楽にある。中国の俗楽ふうな素材を自在に構成し、躍動させ、画面に生氣をあたえたその音楽の効果によって、この特色

¹²² 飯田 1940 : 43

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ 滋野 1941 : 88

¹²⁶ Ibid.

ある娘々祭の雰囲気やリアリティがむんむんと発揮されているのである。

(秋山 1974 : 230)

秋山は、このように、早坂の作曲した音楽のもたらした効果を評価する一方で、映画そのものに対しては「当時まるで日本の植民地のように取扱っていた満州の住民たちが、はたしてこのレンズのまえに、ほんとうのかれらの生活、真実の内面をさらけだしているのだろうか」¹²⁷と疑問を呈している。

4. 3. 早坂による記録映画『娘々廟會』作曲の経緯と早坂の言説

記録映画『娘々廟會』の音楽は、映画のクレジット上「作曲：太田忠」となっている¹²⁸ことは既に述べた通りである。

音楽評論家の秋山邦晴が、『日本の映画音楽史1』において、早坂自身が自らの作品リストに『娘々廟會』を作品3として載せていること、太田忠が作曲に難航したために早坂が作曲を担当したこと¹²⁹を紹介している。実際に、日本近代音楽館には、「娘々祭 Op.3」などと題された、早坂の作曲による楽譜のマイクロフィルムが所蔵されている。

『娘々廟會』の音楽を作曲するに至った経緯を、早坂は「作曲ノート」に綴っている。1940年5月31日から6月16日の間に書かれたと推定¹³⁰できる、「作曲ノート」上の『娘々廟會』に関する記述を引用する。

＊満鉄映画「娘々祭」、太田忠氏のところどうしても彼は作曲出来ないというので私のところへ持ってこられたのでこれの後半二巻目のみを引受けて、太田氏と直接色々打合せする。

写真は満州の風俗的香りが強烈で興味あるものであった。

¹²⁷ 秋山 1974 : 230

¹²⁸ 秋山 1974 : 229

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ 当該箇所の直前に、『二つの舞曲』の完成について「五月三十一日」との記載がある。なお、『娘々廟會』作曲に関する記述の中には「六月十六日、録音完成」とあるが、当該箇所の直後に、雑誌『月刊楽譜』へレコード批評文を送った件について「六月十五日」との記載がある。

これは始め私のところへ来たのであったが私は病気で太田氏のところへかわりに廻っていったのだけれども、私のところへ亦めぐってきた訳け〔引用者注：原文ママ〕である。

前に支那のメロディーを調べていたのでこれを参考として作曲する。

六月十六日、録音完成。

私はこの作品は気に入っている。

（日本近代音楽館所蔵、早坂文雄文庫「作曲ノート」より）

（日付不明）

「作曲ノート」によれば、『娘々廟會』の音楽について、「この後半二巻目のみ」を早坂は引受けたということであるが、実際には、早坂は映画のタイトル音楽と、映画の後半部分の音楽を作曲している。

記録映画『娘々廟會』が1940年6月に作曲されたことは、「作曲ノート」上からも読み取ることが可能であるが、『娘々廟會』の作曲に先立ち、早坂は民謡を使った創作についていくつかの批評を残している。その一つの例が、JOAK¹³¹が17名の作曲家に日本および日本の植民地の民謡を用いた管弦楽曲を委嘱した「国民詩曲」に対するものであり、『音楽倶楽部』1940年2月号で早坂は「世田谷蝶三」なるペンネームを用いて「国民詩曲」を批評している。

須賀田磯太郎（1907-1952）の《東北と関東》という作品に対しては「ことに民謡的心情を背景にしている作品にあつては、こうテュッティが続き聴衆をおどかし、疲れさせ、濃厚な毒舌を以てしては音楽的美の『意味』は減少する。音をより以上に節約した手法によって、日本民族の特性を描くべきであつた」¹³²と、須賀田が全合奏を多用したことを批判しつつ、日本民族の特性を描く上での、音を節約した手法の必要性を説いた。一方、九州の民謡と佐渡おけさを引用した、清瀬保二の《日本民謡の主題による幻想曲》については、「根本的なものとして作家の素地の中には、民族の声、民族の血液を尊び現代日本作曲家の向かわねば

¹³¹ 社団法人東京放送局のこと。現在はNHK首都圏放送センターのコールサインとなっている。

¹³² 世田谷（早坂）1940：38-39

ならぬ明確なる方向に進む作曲家の苦闘が感じられる」¹³³と清瀬の創作姿勢を評価したうえで、民謡の扱いについては次のように論じている。

又こういう有名な民謡の旋律は民衆が良く承知しているしその形も定まっているものであるから、そのオリジナルな形態で使用しては面白くないので、曲の発展につれて、変形に変形を重ね、それに随って伴奏及和声の形や色彩を容赦なく変えてゆき構成的に盛り上げた方が、あらゆる点から観て有効な効果を挙げるであろう。

（世田谷（早坂）1940：42）

早坂は、清瀬の作品を評する中で、有名な民謡の旋律は民衆がよく知っていてその形も定まっているから、民謡を「オリジナルな形態」で使用しては面白くない、と語り、旋律そのものを変形し、伴奏や和声の形や色彩も変えてゆくべきだとしている。

1940年2月の時点で、民謡を引用した同時代の日本人作曲家の作品をこう論じていた早坂が、自身の作品において民謡をどのように取り扱っていたかを示す作品の例として、本論文では記録映画『娘々廟會』および《五音音階によるピアノアルバム第2集》に焦点を当てる。

4. 4. 記録映画『娘々廟會』の音楽の概要と分析

記録映画『娘々廟會』の分析に先立ち、日本近代音楽館にマイクロフィルムの形で所蔵されている楽譜についての概要を述べる。

日本近代音楽館に所蔵されている、『娘々廟會』の楽譜は、下記の通りである。なお、表紙や楽譜の識別のために、筆者の判断で、日本近代音楽館では2本のマイクロフィルムに分散している資料を「A群」「B群」に分け、「A-1」などの記号を付した。

A群：娘々廟祭 Op.3と題された楽譜（日本近代音楽館「早坂文雄文庫」

¹³³ 世田谷（早坂）1940：41

H4123f-9)

A-1: 「娘々廟祭 Op.3」と書かれた表紙(メーカー不明、縦長、右下に「TADASHI OHTA」と名前の入った34段の五線紙を1枚使用)

A-2: タイトルなどの記入の無い、3段譜、4段譜のスケッチ、合計31小節(メーカー不明、縦長、34段の五線紙を1枚使用。ペンで書かれている)

A-3: 『娘々祭』“Top Title”と題されたオーケストラスコア(メーカー不明、縦長、20段の五線紙を6枚使用。鉛筆で書かれており、『娘々廟會』0分09秒-1分08秒で使用されている音楽の下書きと思われる)

A-4: タイトルなし、楽曲の冒頭に“allegro”との速度標語のあるオーケストラスコア(メーカー不明、縦長、20段の五線紙を28枚使用。鉛筆で書かれており、『娘々廟會』15分21秒-19分40秒で使用されている音楽の下書きと思われる)

B群: Festival de Nyan-Nyanと題された楽譜(日本近代音楽館「早坂文雄文庫」H4123f-15/12)

B-1: “Festival de Nyan-Nyan” “Hayasaka-Humiwo” “6.1940.Tokyo”と書かれた表紙(メーカー不明、横長、20段の五線紙を1枚使用)

B-2: タイトルなし、楽曲の冒頭に“allegro”と速度標語のあるオーケストラスコア(メーカー不明、横長、20段の五線紙を16枚使用。楽曲の末尾に“12.6.1940. Tokyo, Setagaya.”との書き込みあり。ペンで書かれており、『娘々廟會』15分21秒-19分40秒で使用されている)

B-3: 「2.15、2.26」などの数字が書き込まれた五線紙¹³⁴(メーカー不明、横長、20段の五線紙を1枚使用)

B-4: “Top title” “Festival de Nyan-Nyan”と題されたオーケストラスコア(メーカー不明、横長、20段の五線紙を3枚使用。1枚目の左上に“Hayasaka-Humiwo 6.1940.”との書き込みあり。ペンで書かれており、『娘々廟會』0分09秒-1分08秒で使用されている)

B-5: タイトルなしのオーケストラスコア(メーカー不明、縦長、34段、裏面

¹³⁴ 「2」という数字の筆跡が、早坂のものと類似している。また、文字が薄く判読は困難であるが、計算式のようなものが書かれており、演奏時間を計算したものである可能性もある

右下に「TADASHI OHTA」と名前の入った五線紙を6枚使用。マイクロフィルム化に際して2ページ見開きの形で読み込まれている。ペンで書かれており、『娘々廟會』10分51秒-12分11秒で使用されている)

日本近代音楽館に所蔵されている『娘々廟會』の楽譜について特筆すべき点は、「A-1」と「B-5」において、「TADASHI OHTA」の名前入り五線紙が使用されていることである。特に「B-5」については、四分休符を「N」の字のように書く早坂独特の筆跡が見られることから、早坂が太田から譲り受けた五線紙を使用して作曲したものであると推定でき、「作曲ノート」上で早坂が「これは始め私のところへ来たのであったが私は病気で太田氏のところへかわりに廻っていったのだけれども、私のところへ亦めぐってきた訳け〔引用者注：原文ママ〕である」¹³⁵と述べていることを裏付けていると筆者は考える。

『娘々廟會』の音楽について、日本近代音楽館所蔵の楽譜と、ケー・シー・ワークスより発売されている『娘々廟會』のDVD（ディスク番号DNN-848）に基づき筆者がまとめたものを【図表2】で示す。この映画では、「Music No.1」などといった形での楽曲の番号付けは行われていないため、図表の作成に際しては、筆者が独自に付した番号を使用した。

19分40秒ある映画全体のうち、16分09秒にわたって音楽が付けられている。太田忠や早坂文雄によって音楽が付けられていない時間のうち、12分12秒から13分09秒までは祭りの芝居の歌声が、13分10秒から15分20秒までは祭りの太鼓の音が収録されている。

【図表2】で示した、早坂が『娘々廟會』のために作曲した音楽のうち、0分09秒から1分08秒のタイトル音楽(B-4)と、15分21秒から19分40秒までの音楽(B-2)には、「支那の旋律」に含まれる旋律が使用されている。一方で、10分51秒から12分11秒までの音楽(B-5)では、「支那の旋律」に含まれる旋律は用いられていない。

なお、音楽評論家の秋山邦晴は、『娘々廟會』の音楽について「事実、この映画のタイトル音楽から最後までをスコアで調べてみると、すべて早坂の筆蹟〔引

¹³⁵ 早坂文雄「作曲ノート」より

【図表2】『娘々廟會』音楽表

音楽	時間	備考
B-4	0 : 09 - 1 : 08	「新年之樂」の旋律を引用 自筆譜上で“Top Title”と題されている
(楽譜未確認)	1 : 09 - 10 : 29	太田忠が作曲
B-5	10 : 51 - 12 : 11	「TADASHI OHTA」の名前入り五線紙を使用 「支那の旋律」からの引用なし
B-2	15 : 21 - 16 : 10	《神仙妹妹》第二場「救了三條性命」第2曲「奮勇曲一轉」を引用 「奮勇曲一轉」は黎錦暉作曲と明記
〃	16 : 11 - 16 : 48	《神仙妹妹》第三場「老虎叫門」第1曲「開火曲一轉」を引用 「開火曲一轉」は黎錦暉作曲と明記
〃	16 : 49 - 17 : 17	「支那の旋律」からの引用なし
〃	17 : 18 - 17 : 54	《小羊救母》第六場「得慶更生」第1曲「得慶更生」を引用 へ長調の原曲をト長調に移調して使用
〃	17 : 54 - 18 : 46	《麻雀與小孩》第五場「懺悔」第1曲「蘇武牧羊曲」を引用 「蘇武牧羊曲」は關外歌曲と明記
〃	18 : 47 - 19 : 40	「支那の旋律」からの引用なし 19 : 17 - 19 : 25では、「A-2」3段譜スケッチ冒頭の旋律を使用

用者注:原文ママ]で音符がかかかれている」¹³⁶と述べた上で、映画の前半部分、【図表2】で楽譜未確認とした、1分09秒から10分29秒の音楽についても、早坂の作曲したものという前提で論を展開している。

筆者は、秋山の論のうち、1分09秒から10分29秒の音楽をも早坂の作曲とする点については同意しない。当該箇所楽譜は、少なくとも日本近代音楽館「早坂文雄文庫」には所蔵されていない。また、早坂自身が作曲ノートで「この後半二巻分のみ引受け」た、と書いていることとも合致しない。したがって、1分09秒から10分29秒の音楽は、早坂の「作曲ノート」の記述どおり太田忠が作曲したものであると考える次第である。

4.4.1. 『娘々廟會』 トップタイトル音楽の分析

『娘々廟會』 トップタイトル音楽（以下「B-4」とする）の編成は、楽曲の冒頭部分に記された情報によれば、フルート2、オーボエ1、変口調クラリネット2、ファゴット1、ヘ調ホルン1、変口調トランペット2、トロンボーン1、ティン

¹³⁶ 秋山 1974 : 229

パニ、グロッケンシュピール、タムタム、ピアノ、第1ヴァイオリン2名、第2ヴァイオリン2名、ヴィオラ1名、チェロ2名、コントラバス1名である。弦楽器の演奏者の人数も楽譜上で指定されている。小節数は26小節である。

「B-4」では、「支那の旋律」で早坂が筆写した黎錦暉の歌曲《新年之樂》【譜例1】の旋律が使用されている。この旋律は黎錦暉が作曲したものである。

【譜例1】 《新年之樂》の旋律



早坂は、「B-4」において、《新年之樂》【譜例1】の旋律をそのまま用いて和声付けするのではなく、拍子を変えるなどして変形させている。まず、「B-4」の1小節から5小節を示す【譜例2】。

タムタムの一撃で音楽が始まり、2小節目から、まずはユニゾンで《新年之樂》の冒頭を模した旋律が提示される。4小節目から《新年之樂》の旋律が開始されるが、フルート、クラリネットなどの管楽器が【譜例1】で示した形に忠実に旋律を奏する一方で、ヴァイオリンとヴィオラは4小節目の4拍目を【譜例1】で示した形とは異なるものに変更している。

《新年之樂》【譜例1】との異同がより顕著に表れるのは6小節以降である。「B-4」の6小節から10小節を【譜例3】で、11小節から15小節を【譜例4】で示す。

【譜例3】で示した箇所では、ホルン、ヴァイオリン、ヴィオラが《新年之樂》の旋律を原曲のまま奏するのに対して、クラリネット、トランペットは八分音符を十六分音符に変更するなど、旋律のリズムパターンを変更している。また、《新年之樂》【譜例1】の6小節目3拍目にあるフェルマータを、早坂は【譜例3】

【譜例2】『娘々廟會』[B-4]より1小節-5小節

♩ = 105

Fl. Ob. Cl. Cl. Tp. Fl. Ob. Cl. Tp. Cl. Tp.

f *mf* *f* *mf*

Vn. Va. Fg. Vc. Cb.

Timpani

Glockenspiel

Tamtam

Piano

の箇所では4分の3拍子の小節を挿入する形に改めている。

【譜例4】で示した11小節以降は、『新年之樂』【譜例1】とは小節の区切り方を変えた状態で音楽が進行する。特に、『新年之樂』の9小節から10小節の部分、早坂は4分の3拍子と4分の2拍子に変更している。また、【譜例4】で示した15小節目では、ト音とイ音が同時に鳴らされているが、これは、早坂が台湾、朝鮮、中国の民謡を用いた創作で多用した、長二度または短二度の音程を持つ二つの音を同時に鳴らす和音（便宜上、以下「二度音程の和音」と表記する）に相当する。

1940年2月時点で、須賀田や清瀬の作品を批評しつつ、民謡の取り扱いについて持論を展開していた早坂が、その四ヶ月ほど後に手掛けた『娘々廟會』の音楽は、【譜例2】【譜例3】【譜例4】で示したように、『新年之樂』【譜例1】の旋律をそのままの形では使用せず、小節の区切りの変更や、変拍子への書き換えな

【譜例3】『娘々廟會』[B-4]より6小節-10小節

Cl. Tp.

f

Fl. Ob. Cl.

Hr. Vn. Va.

f

Fg. Trb. Vc. Cb.

f

Timp.

Glk.

T.T.

Pno.

【譜例4】『娘々廟會』[B-4]より11小節-15小節

Fl. Ob. Cl.

p

f

Cl.

mf

f

Fl. Ob. Cl.

f

Vn. Va.

f

Fg.

p

Hr. Trb. Vc. Cb.

f

Vc. Cb. Fg. Vc. Cb.

mf

f

Fg. Trb. Vc. Cb.

p

Timp.

Glk.

T.T.

Pno.

どといった変形を行なっている。また、和声の面では、【譜例3】で示した10小節でト音上の長三和音、15小節【譜例4】で「二度音程の和音」が登場するものの、楽曲の前半部分は旋律とベースラインのみと言っても過言ではない書法で書かれており、ほとんど和音を使用していない。

旋律の取り扱いについては、民謡を用いる際には変形に変形を重ねることが必要だ、とする早坂自身の論とも一致する。さらに、和音に関しては、民謡の旋律にもはや和声付けを行わず、民謡の旋律と早坂の創作した旋律を組合わせて、管楽器、打楽器、そして歌によって「架空の民謡」¹³⁷を作り上げた、映画『南海の花束』にも通じるものがあると考えられている。

4. 4. 2. 『娘々廟會』 10分51秒から12分11秒部分の音楽の分析

『娘々廟會』10分51秒から12分11秒部分の音楽（以下「B-5」とする）の編成は、楽曲の冒頭部分に記された情報によれば、フルート2、オーボエ1、変口調クラリネット2、ファゴット1、ヘ調ホルン1、変口調トランペット2、トロンボーン1、ティンパニ、グロッケンシュピール、スネアドラム、大太鼓、シンバル、ピアノ、第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスである。弦楽器の演奏者の人数は、この楽曲では指定されていない。小節数は24小節である。

「B-5」が使用されているのは、小高い丘の上にある娘々廟へのお参りを終えた参拝客が、娘々廟の前の露店で縁起物の人形を買う場面や、参拝客の若い女性を買ったばかりの人形を抱えて丘を下ってゆく場面、そして丘の麓の舞台で演じられる奉納芝居を見ようと群がる人々を丘の上からズームレンズで捉えた場面である。12分08秒付近から3秒ほど、奉納芝居の歌声が早坂の書いた音楽に重なる。

先述の通り、この「B-5」では、「支那の旋律」に含まれる旋律は使用されていない。ここでは早坂は中国の旋律に頼らずに、祭りの賑わいを引き立てる音楽を作曲している。

「B-5」冒頭部分を【譜例5】で示す。フルート、オーボエ、ピアノなどによって旋律が奏され、弦楽器、ファゴット、トロンボーン、ティンパニ、バスドラ

¹³⁷ 加藤 2021 : 48

このように、「B-5」部分は、旋律に五音音階を使用しているものの、和音については五音音階を逸脱した音を加えて不協和音を生成し、リズムについても8分の9拍子でありながら混合拍子のように処理をしている。五音音階を持つ旋律に、不協和音やリズムで変化を加えようとする早坂の姿勢が現われた楽曲であると解釈される。

4. 4. 3. 『娘々廟會』 15分21秒から19分40秒部分の音楽の分析

『娘々廟會』15分21秒から19分40秒部分の音楽（以下、「B-2」とする）の編成は、楽曲の冒頭部分に記された情報によれば、フルート2、オーボエ1、変ロ調クラリネット2、ファゴット1、ヘ調ホルン1、変ロ調トランペット2、トロンボーン1、ティンパニ、グロッケンシュピール、シンバル、スネアドラム、ピアノ、第1ヴァイオリン2名、第2ヴァイオリン2名、ヴィオラ1名、チェロ2名、コントラバス1名である。弦楽器の演奏者の人数も楽譜上で指定されている。小節数は繰り返しを除いて150小節である。

「B-2」が使用されているのは、映画の後半部分である。娘々廟のある丘の麓に広がる市場のにぎわい、のぞきからくりなどの見世物の屋台や、餡餅（シャンピン）を売る屋台などがまず映し出される。丘の上から市場を俯瞰した映像が続く。装飾品や仮面、靴や帽子を売る屋台が映し出され、続いて様々な年齢層の参拝客の姿をカメラは捉える。馬車に大量の荷物を積み込んで帰ってゆく参拝客の姿を映して映画は終わる。

「B-2」では、【図表2】で示した通り、「支那の旋律」から計4曲の旋律が用いられている。冒頭部分では、黎錦暉の児童歌舞劇《神仙妹妹》第二場第2曲「奮勇曲一轉」【譜例6】の旋律が用いられている。この旋律は黎錦暉が作曲したものであり、のぞきからくりなどの見世物の屋台を映す場面でこの旋律が用いられている。なお、この旋律は1942年に《東洋組曲》として発表され、1944年に《民族絵巻》と改題された管弦楽曲においても使用された。

「B-2」冒頭部分を【譜例7】で示す。【譜例6】で示した「奮勇曲一轉」の1小節から6小節が用いられている。

【譜例7】で示した箇所では、「奮勇曲一轉」の旋律が、ホルンとトランペット、オーボエとヴァイオリンに分けられて提示される。ここでは、旋律を複数の楽器

【譜例 6】 児童歌舞劇《神仙妹妹》第二場第1曲「奮勇曲一轉」の旋律



【譜例 7】 『娘々廟會』[B-2] 1小節-6小節

Allegro ♩ = 196

Ob. Vs. Fl. Ob. Vs.

Cl. Fg.

f Hr. Tp. Hr. Hr. Tp. Hr. Hr. Tp. Hr. Hr. Tp. Hr.

Vc. Ch. Vc. Va.

Allegro ♩ = 196

Timpani

Glockenspiel

Cymbals

Snare Drum

Allegro ♩ = 196

Piano

f

Example 7 is a full orchestral score for the piece 'Nang Nang Temple Fair' (娘々廟會), measures 1-6. The score is in 4/4 time and marked 'Allegro' with a metronome marking of 196. The instruments listed are: Ob. Vs., Fl. Ob. Vs., Cl. Fg., Hr. Tp., Hr., Vc. Ch., Vc. Va., Timpani, Glockenspiel, Cymbals, Snare Drum, and Piano. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'fz' (forzando).

に分散して受け持たせる一方で、旋律は変形されていない。一方で、「奮勇曲一轉」に含まれる、八分音符によるト音の連打は、クラリネットとファゴットが受け持ち、ピアノとスネアドラムを重ねてリズムを強調しているが、この八分音符の連打によるオスティナートには、【譜例7】で示したとおり、ピアノパートにイ音を加えられて「二度音程の和音」となっている。

「奮勇曲一轉」の旋律は、7小節以降で変形される。「B-2」の7小節から12小節を【譜例8】で示す。

【譜例8】『娘々廟會』「B-2」7小節－12小節

早坂が創作した旋律

【譜例8】で示した箇所では、早坂はト音とイ音の「二度音程の和音」によるオスティナートを続け、「奮勇曲一轉」の旋律を変形させる。

「B-2」の冒頭部分では、【譜例6】の1小節から11小節に相当する箇所の旋律が用いられているが、【譜例6】と【譜例8】の旋律を比較すると、【譜例6】の7小節目にみられる、二分音符の音型が二回繰り返されている。このため、【譜例7】と【譜例8】の小節数の合計は12小節となり、【譜例6】で示した「奮勇

曲一轉」より1小節長くなっている。

また、【譜例8】で示した箇所のうち、7小節から8小節にかけてフルートとトランペットが奏する旋律は、早坂の創作である。

【譜例8】で示した「B-2」の7小節から8小節に早坂の創作した旋律が挿入されていることは、民謡を取り扱うに際して変形に変形を重ねることを重要視する早坂の姿勢を象徴していると筆者は考える。「B-4」のトップタイトル音楽でも、【譜例3】で示したように、拍子の変更などといった形で変形が行われてはいるものの、これは【譜例1】で示した《新年之樂》の旋律を変形させるに留まっており、早坂の創作した旋律の挿入、といったことは行われていない。したがって、黎錦暉の旋律の扱い方という点で、「B-4」における方法と、「B-2」における方法は異なる。「B-2」における、民謡の旋律と、早坂の創作した旋律を混合する手法は、のちの1942年の映画『南海の花束』の音楽に通じるものがある。

筆者は、2020年の研究において、映画『南海の花束』の音楽では、独自の音組織¹³⁸を持つポナペ島の民謡と、早坂が琉球音階¹³⁹を用いて創作した旋律が交互に現れ、一つの楽曲の中で並置されることで、ポナペ島など特定の島に縛られない、幅広い「南洋」のイメージ¹⁴⁰を作り出し、「架空の民謡」¹⁴¹ともいうべき音楽が生まれていることを指摘した。

1940年の『娘々廟會』の音楽では、「B-2」部分のうち、【譜例8】で示した部分において、黎錦暉の児童歌舞劇《神仙妹妹》の旋律と、早坂が創作した旋律が混合されている。しかし、【譜例8】で示した、「B-2」の7小節から8小節にかけてフルートとトランペットが奏する旋律は、【譜例6】の「奮勇曲一轉」の音組織である、ハ音を開始音とする「C-D-E-G-A」の五音音階を逸脱していない。よって、『娘々廟會』における、民謡の旋律と早坂の創作した旋律との混合は、1942年の映画『南海の花束』における「音組織の異なる旋律の並置」という手法の前段階に位置するものと言えよう。

「B-2」の34小節からは、【譜例6】の「奮勇曲一轉」の旋律から派生したモ

¹³⁸ 加藤 2021 : 44

¹³⁹ 加藤 2021 : 45

¹⁴⁰ 加藤 2021 : 47

¹⁴¹ 加藤 2021 : 48

チーフが様々な楽器に受け渡される【譜例9】。

【譜例9】『娘々廟會』「B-2」34小節-37小節

16分11秒からは、「奮勇曲一轉」に代わって、児童歌舞劇《神仙妹妹》第三場第1曲「開火曲一轉」【譜例10】の旋律が用いられる。この旋律は黎錦暉が作曲したものである。餡餅（シャンピン）や餃子、冷たい飲み物などを売る屋台を映した場面で用いられている。

早坂は、【譜例10】で示した「開火曲一轉」の旋律を、4分の2拍子ではなく、4分の4拍子に書き換えて用いている。【譜例10】の1小節から14小節の部分、拍子の書き換え以外は概ね原曲の形を保って採り入れている。

「B-2」の43小節から46小節を【譜例11】で示す。ここでは、フルート、ヴァイオリン、ヴィオラなどによって「開火曲一轉」の旋律が提示され、ファゴットが八分音符でホ音を連打するオスティナートを奏する。【譜例7】から【譜例9】で示した、「奮勇曲一轉」を用いている箇所では、ト音とイ音を連打する「二度音程の和音」のオスティナートが優勢で、三和音の存在感がやや希薄であったが、【譜例11】で示した「開火曲一轉」の旋律の背後には、八分音符でホ音を連打するオスティナートによって律動が保たれる一方で、金管楽器、チェロ、コントラ

【譜例10】 児童歌舞劇《神仙妹妹》第三場第1曲「開火曲一轉」の旋律



バス、ピアノで2拍目、4拍目に四分音符が奏されるパターンでは、各小節の2拍目に四分音符でホ短調の主和音が鳴らされる。

【譜例10】で示した「開火曲一轉」の旋律のうち、15小節以降を早坂は変形させる。【譜例10】の15小節にみられる「H-E、H-E」という旋律を、早坂は「A-E、A-E」に置き換えた上で、これを反復してオスティナートに利用している。「B-2」の57小節から、「A-E、A-E」のオスティナートが開始される【譜例12】。

【譜例12】で示した箇所のうち、58小節からクラリネットが繰り返すパターンには、【譜例10】の15小節にみられる「H-E」の音型が含まれている。ここで早坂は、「H-E」という音型を変形した「A-E」という形と、もとの「H-E」という形とを用いてオスティナートによる伴奏を形作っている。

【譜例11】『娘々廟會』[B-2] 43小節-46小節

Fl. Vn. Va.
Ob. Cl.
Fg.
Hr. Tp.
Vc. Ch.
Timp.
Glk.
Cym.
S.Dr.
Pno.

mf

4

【譜例12】『娘々廟會』[B-2] 57小節-61小節

Vn. Va.
Cl.
Fg. Trb.
Vc. Ch.
Fg. Vc. Ch.
Timp.
Glk.
Cym.
S.Dr.
Pno.

mf

5

simile

p

with stick

5

【譜例6】で示した「奮勇曲一轉」から派生したモチーフが現われると、飲食物の屋台を映した場面から、丘の麓の市場の賑わいを丘の上からズームレンズで捉えた場面へと移行する。この部分の音楽を【譜例13】で示す。

【譜例13】『娘々廟會』[B-2] 79小節-82小節

FL. Ob. Cl. Fg.
Hr. Tp. Trb.
Vn.
Va. Vc. Cb.
Timp.
Glk.
Cym.
S.Dr.
Pno.

【譜例13】で示した箇所では、黎錦暉の作曲した旋律は使用されていない。ホルン、トランペット、トロンボーンが「C-D-G-A」という音組織からなる旋律を奏し、木管楽器がト音とイ音を行き来する八分音符の音型を繰り返す。ピアノは「奮勇曲一轉」を用いた箇所（【譜例7】から【譜例9】）にみられた、ト音とイ音の「二度音程の和音」によるオスティナートを再現する。金管楽器、木管楽器、ピアノが「C-D-G-A」という音組織を用いているのに対して、ヴァイオリンはイ音上の属七の和音を、ヴィオラ、チェロ、コントラバスはト音、ニ音、ホ音による和音を刻んでいる。弦楽器の音組織は「G-A-Cis-D-E-G」というものであり、金管楽器、木管楽器、ピアノの音組織「C-D-G-A」にはない嬰ハ音、ホ音が加えられている。

【譜例13】で示した箇所で使用されている音を、便宜上ハ音を開始音とする形に並べ替えると「C-Cis-D-E-G-A-C」となる。これは、「C-D-E-G-A-C」という五音音階、いわゆる「ヨナ抜き長音階」に嬰ハ音を加えたものとも解釈できる。このような「旋法外の音が音組織に付加されることによる半音階化」¹⁴²を、竹内は2013年の研究で、『夜の田園詩曲』（1938年）、『左方の舞と右方の舞』（1941年）、『民族絵巻』（1944年）、『キャプリチオ』（1949年）、『弦楽四重奏曲』（1950年）、『八人の奏者による七つの部分の組曲』（1952年）、『管弦楽のための変容』（1953年）などを分析しつつ「旋法の半音階化」¹⁴³と呼んでおり、「旋法の半音階化」の「極点」¹⁴⁴に、交響的組曲《ユーカラ》（1955年）を挙げている。【譜例13】の箇所で行われている「C-Cis-D-E-A-C」という音組織は、竹内のいう「旋法の半音階化」のひとつの例であろう。この「旋法の半音階化」を、早坂は台湾、朝鮮、中国の旋律に基づく一連の創作において行っているが、『娘々廟會』の音楽はその中の一例である。

丘の上から麓のにぎわいをズームレンズで捉えた場面が終わると、装飾品や仮面や靴を売る屋台を映した場面へと移り変わる。

ここでは、児童歌舞劇《小羊救母》第六場第1曲「得慶更生」【譜例14】が用いられている。この旋律については、黎錦暉の作曲によるものか、民謡を引用したものか定かではない。

【譜例14】 児童歌舞劇《小羊救母》第六場第1曲「得慶更生」の旋律



¹⁴² 竹内 2013 : 60

¹⁴³ 竹内 2013 : 55

¹⁴⁴ 竹内 2013 : 73

『娘々廟會』の「B-2」では、88小節から【譜例14】で示した「得慶更生」の旋律が用いられる。速度標語は「Allegro」から「Moderato」に変わる。ファゴット、ホルン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスによる伴奏形に導かれて、オーボエとクラリネットによって「得慶更生」の旋律が提示される。なお、早坂は旋律を採り入れるに際して「得慶更生」の旋律を長二度高く移調している【譜例15】。

【譜例15】『娘々廟會』「B-2」88小節-92小節

【譜例15】で示した箇所の特筆すべきことは、91小節から92小節にかけての音使いである。88小節からイ音とホ音で奏される伴奏形は、91小節からハ音とト音に変更されるが、ヴァイオリンが奏する「得慶更生」の旋律は「D-Fis-G-A-C」という音組織であり、さらに旋律の背景で鳴るホルンには変口音が用いられている。

ト長調の「得慶更生」の旋律に、ハ音とト音の完全五度による伴奏が付けられ、さらにホルンには変口音が現われることで、ト長調、ハ長調、変口長調の三つの調性が同時に鳴る「複調」ともとれる響きが91小節から92小節にかけて生じる。特に、91小節の1拍目、3拍目は、ハ音とト音の空虚五度に、変口音を根音とす

る増三和音を乗せた不協和音となっている。

こうした、一種の複調ともとれる不協和音の使用は、1940年2月の時点で、民謡を使用した作曲について「曲の発展につれて、変形に変形を重ね、それに随って伴奏及和声の形や色彩を容赦なく変えて」¹⁴⁵ゆくべきであると早坂が論じていたことと合わせて考えると、早坂の持論を裏付けるものであると指摘できるのではないだろうか。早坂はここで、「得慶更生」の旋律そのものに対しては長二度高く移調する以外の変形を行っていないが、その一方で和声には旋律の音組織を逸脱した音を割り当て、響きに変化を加えている。そしてこうした「複調」を想起させる響きは、戦後の交響的組曲《ユーカラ》に見られる複調に通じるものであり、早坂の「戦前の前衛」を象徴するものであろう。

【譜例14】で示した「得慶更生」の旋律のうち10小節目まで使用したのち、短い推移部を経て、様々な年齢層の参拝客を映す場面に切り替わると、児童歌舞劇《麻雀與小孩》第五場第1曲「蘇武牧羊曲」【譜例16】が現われる。この旋律は、黎錦暉自身によって「關外歌曲」（満州の民謡）とされている。

【譜例16】 児童歌舞劇《麻雀與小孩》第五場第1曲「蘇武牧羊曲」の旋律



¹⁴⁵ 世田谷（早坂）1940：42

【譜例16】に示した「蘇武牧羊曲」の旋律の1小節目で、早坂は旋律を変形させている【譜例17】。「奮勇曲一轉」「開火曲一轉」「得慶更生」では様々な形で鳴り続けていた、八分音符のオスティナートは姿を消し、ホルン、トロンボーン、ヴィオラ、チェロによる対旋律と、ピアノによる装飾が「蘇武牧羊曲」の旋律を支える。

【譜例17】『娘々廟會』「B-2」103小節-108小節

Andante ♩ = 117

Fl. Ob.

Cl. Vn.

Hr. Trb. Va. Vc.

mf

Fig. Ch.

Fl. Ob.

Cl. Vn.

Ob. Cl. Vn.

Cl. Vn.

Ob. Trp. Vn.

mf

Andante ♩ = 117

Timp.

Glk.

Cym.

S.Dr.

Pno.

p

mp

mf

8va

「蘇武牧羊曲」の旋律のうち、24小節目までが使用される。その後は、「支那の旋律」に含まれる旋律を使用しない音楽へと移行する。大きな荷物を馬車に積んで、参拝客が帰ってゆく場面に差し掛かると、「A-2」の三段譜によるスケッチに含まれる旋律が、ホルンとトランペットによって吹き鳴らされる【譜例18】。半音階的に下降するチェロとコントラバスが、ホルンとトランペットの旋律に対置される。

145小節からは、へ長調で書かれた旋律が全合奏で奏されて映画の締めくくりとなる。

【譜例18】『娘々廟會』「B-2」141小節-144小節

4.5. 記録映画『娘々廟會』の音楽に関するまとめ

早坂が作曲した、記録映画『娘々廟會』の音楽のうち、黎錦暉の楽譜から筆写した「支那の旋律」に含まれる旋律を用いた箇所を中心に概観した。

映画のトップタイトル音楽（「B-4」）では、【譜例6】で示した、黎錦暉の歌曲《新年之樂》が用いられており、拍子の変更などといった方法で変形が行われているものの、楽曲の前半部分では殆ど和声付けが行われていないことと、「二度音程の和音」が限定的に用いられていることを示した。旋律を変形させたことは1940年2月の「世田谷蝶三」名義の批評記事における持論を裏付けるものであり、前半部分で和声付けがほとんど行われていないことは、1942年の映画『南海の花束』における「架空の民謡」に通じるものであると指摘した。

映画の中盤、10分51秒から12分11秒の音楽（「B-5」）においては、「支那の旋律」に含まれる旋律は使用されていないものの、五音音階で書かれた旋律に、五音音階から逸脱した音を含む不協和音で伴奏が付けられており、8分の9拍子をあたかも4分の2拍子と8分の5拍子が頻繁に交替するかのよう処理している

ことで、変化を加えようとする早坂の意図が読み取れることを示した。

映画の後半、15分21秒から19分40秒の音楽（「B-2」）においては、合計4曲黎錦暉の旋律が用いられていることを示した。

まず、「奮勇曲一轉」【譜例6】を用いた箇所では、イ音とト音による「二度音程の和音」のオスティナートが置かれていること、「奮勇曲一轉」の旋律に早坂が創作した旋律が組み合わせられているが、旋律を付け加えるに際して早坂は「奮勇曲一轉」の音組織を逸脱していないことなどを指摘した。特に、「奮勇曲一轉」の音組織を逸脱せずに早坂の創作した旋律が追加されていることについては、ポナペ島の民謡と、早坂が創作した琉球音階に基づく旋律が並置されている映画『南海の花束』の前段階に位置する書法であると述べた。

「開火曲一轉」【譜例10】を用いた箇所では、4分の2拍子から4分の4拍子への書き換えが行われていること、ホ音の連打によるオスティナートが置かれていること、「奮勇曲一轉」を用いた箇所に比べて三和音の存在感が増していること、57小節からは「開火曲一轉」の旋律に基づいてオスティナートが作られていることなどを指摘した。

【譜例13】の、79小節から82小節にかけては、金管楽器、木管楽器パートの音組織と、弦楽器パートの音組織が異なっており、竹内の先行研究で言うところの「旋法の半音階化」が行われていることを示した。

「得慶更生」【譜例14】を用いた箇所については、長二度高く移調がなされていること、完全五度音程のオスティナートが置かれていること、91小節から92小節にかけて、ハ音とト音の空虚五度に変口音を根音とする増三和音を乗せた和音が存在することを示し、旋律の変形は抑えつつも、和音によって大きな変化をつけていることは、先述の「世田谷蝶三」名義の批評記事における持論を裏付けるものであると指摘した。

「關外歌曲」すなわち満州の民謡であると明記された、「蘇武牧羊曲」【譜例16】を用いた箇所では、一転してオスティナートは鳴りを潜める一方で、旋律が変形されていることを示した。

記録映画『娘々廟會』の音楽は、黎錦暉の児童歌舞劇や歌曲の旋律を用いながらも、それに早坂は「変形」を加えており、それは拍子の変更や旋律の変更、特殊な和音の使用などによってなされているのである。これは、1940年2月に「国

民詩曲」を批評する過程で早坂が述べた、民謡を作曲で使用する際には変形に変形を重ねるべき、とする持論を早坂自身が自らの創作で裏付けていると言えよう。また、記録映画『娘々廟會』にみられる「旋法の半音階化」は、1938年の作品《夜の田園詩曲》から、1955年の交響的組曲《ユーカラ》に至るまで、早坂の作品の随所にみられる技法であることを、竹内の先行研究に則って指摘した。

また、【譜例16】で示した「蘇武牧羊曲」については、日本の宝塚歌劇から「指示」を受けて児童歌舞劇を創作した黎錦暉が満州の民謡であった「蘇武牧羊曲」を《麻雀與小孩》に引用し、それを早坂が《麻雀與小孩》から「支那の旋律」へ筆写し、満鉄映画が製作した記録映画『娘々廟會』の音楽へと早坂によって採り入れられて、いわば満州へ「里帰り」を果たしたことになる。そして『娘々廟會』は満州での公開を経て日本でも封切られた。この「蘇武牧羊曲」をめぐる出来事は、1940年代前半における日本と中国の音楽交流の一つの形であると言えるだろう。このようにして、「蘇武牧羊曲」の旋律は中国と日本の間を往復したのである。

記録映画『娘々廟會』の音楽に関する分析と考察に続いて、「支那の旋律」を用いているもうひとつの作品、《五音音階によるピアノアルバム第2集》を取り上げる。

5. 《五音音階によるピアノアルバム第2集》について

5. 1. 《五音音階によるピアノアルバム第2集》作曲の経緯

《五音音階によるピアノアルバム第2集》は、1940年6月に作曲された記録映画『娘々廟會』の音楽に先立ち、1940年5月頃に構想されたことが「作曲ノート」から読み取れる。

「五音音階によるピアノアルバム」第2輯は支那のテーマを主としたものとするに決定する。そして第三輯はいずれはかきたいが之は日本のテーマを使いたい。

五月二十三日

(日本近代音楽館所蔵、早坂文雄文庫「作曲ノート」より)

《五音音階によるピアノアルバム第2集》の表紙には、“July-August 1940”との記載がある。構想は1940年5月頃であったが、記録映画『娘々廟會』の作曲を挟んで、同年7月から8月に作曲された。

5. 2. 《五音音階によるピアノアルバム第2集》の概要と分析

《五音音階によるピアノアルバム第2集》は、メーカー不明、縦長、20段の五線紙を用いて作曲されている。

表紙には“Piano Album on Pentatonic Scale No.2” “Hayasaka - Humiwo July-August 1940”と欧文のペン書きでタイトルや作曲の時期が書かれており、“10 Pieces”と一度書いたものに上から鉛筆で「7」と上書きがなされている。この「7」の文字は、早坂がページ番号の記入時に使用しているものと同様、カタカナの「ヌ」の字のように斜線が入っており、早坂自身の筆跡であると考えられる。

表紙における鉛筆で書かれた上書きは、当初10曲で構想された作品が、7曲に変更されたことを示唆している。また、表紙には縦書きで（未完）との文字が鉛筆で書かれており、早坂自身はこの作品を未完成と考えていたことが読みとれる。

《五音音階によるピアノアルバム第2集》として日本近代音楽館に所蔵されている楽譜には、合計8曲が含まれている。それぞれの楽曲には、ペン書きのローマ数字でⅠからⅩまで、鉛筆書きのアラビア数字で1から7まで、二種類の番号が振られている。ローマ数字の番号はⅢ、Ⅳが欠落している一方で、アラビア数字の番号は1から7までの数字が揃っており、表紙における“7 Pieces”との記載と一致する。こうした状況を踏まえて、筆者はローマ数字の番号を「旧番号」、アラビア数字の番号を「新番号」と呼び分け、本論文における楽曲の番号は原則として「新番号」を採用することとした。

《五音音階によるピアノアルバム第2集》に含まれる楽曲の番号と、「支那の旋律」の使用状況を【図表3】で示す。

【図表3】で示したとおり、《五音音階によるピアノアルバム第2集》と記録映画『娘々廟會』には共通点が存在する。『娘々廟會』において用いられた「支那の旋律」に含まれる旋律のうち、計3曲が《五音音階によるピアノアルバム第2集》でも用いられた。新番号の「第6曲」「第7曲」、ならびに旧番号の「Ⅹ」の

【図表3】《五音音階によるピアノアルバム第2集》における「支那の旋律」の使用状況

旧番号 (ローマ数字)	新番号 (アラビア数字)	引用されている旋律の典拠	備考
I	1	児童歌舞劇《可憐の秋香》より	楽曲の末尾に“August 19 1940 Tokyo.”との書き込みあり
II	3	児童歌舞劇《七姉妹遊花園》第一場「大姐姐の花園」第1曲「迎春舞曲」	
V	5	児童歌舞劇《七姉妹遊花園》第一場「大姐姐の花園」第6曲「漢宮春曲」	
VI	6	児童歌舞劇《小羊救母》第六場「得慶更生」第1曲「得慶更生」	記録映画『娘々廟會』後半の音楽でも使用
VII	2	《神仙妹妹》第三場「老虎叫門」第8曲「衝鋒曲一轉」	
VIII	7	児童歌舞劇《麻雀與小孩》第五場「懺悔」第1曲「蘇武牧羊曲」	児童歌舞劇《麻雀與小孩》の楽譜上に「關外歌曲」（満州の民謡）と明記 記録映画『娘々廟會』後半の音楽でも使用
IX	4	歌曲《問問難》	
X	番号なし	歌曲《新年之樂》	記録映画『娘々廟會』トップタイトル音楽でも使用

3曲で、『娘々廟會』と同じ旋律が用いられている。

新番号「第1曲」は、ロ長調、50小節の楽曲である。児童歌舞劇《可憐の秋香》の旋律【譜例19】を用いて作曲されている。

【譜例19】で示した通り、《可憐の秋香》の旋律は元々へ長調であったが、早坂はこの旋律をロ長調に移調して用いている。移調もまた、早坂が求めた「変形」のひとつの形であろう。

新番号「第1曲」の1小節から7小節を示す【譜例20】。

【譜例19】で示した《可憐の秋香》の旋律が、ロ長調に移調されていることは既に述べたが、早坂は《可憐の秋香》の旋律に、1小節単位で反復される、オスティナートの伴奏をつけている。【譜例20】の1小節左手パートの3拍目では、嬰ニ音と嬰ハ音が同時に鳴る「二度音程の和音」が用いられている。旋律に目を向けると、おおむね【譜例19】で示した元の形を維持しているが、7小節目で若

【譜例19】 児童歌舞劇《可憐的秋香》の旋律

adagio

p

mp

f

mp *mf* *mp* *f*

p *f* *mp*

【譜例20】 《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第1曲」 1小節－7小節

Largando cantabile ♩ = 80

mp

mp

干旋律の変形を行なっている。

【譜例19】で示した《可憐的秋香》の旋律がほぼ原曲の形を保ったまま使用されるのは、13小節目までであり、新番号「第1曲」の14小節以降は、《可憐的秋香》の旋律を素材としつつ、早坂が創作した旋律が用いられる【譜例21】。記録映画『娘々廟會』の音楽でも、黎錦暉の旋律に早坂の創作した旋律が挿入される、ということが行われたが、《五音音階によるピアノアルバム第2集》でも、同様に黎錦暉の旋律と、早坂の創作した旋律が組み合わせられる。

【譜例21】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第1曲」14小節—18小節

33小節から、《可憐的秋香》の旋律が再現されるが、ここでは左手の伴奏は【譜例20】で示した形ではなく、3拍目4拍目の形が変更されている【譜例22】。

【譜例22】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第1曲」33小節—35小節

新番号「第1曲」は、黎錦暉の旋律を用いながらも、旋律全体の原形を保ったまま用いて伴奏付けするという形をとらず、中間部に早坂のオリジナルな音楽を組み込んでいる。また、「オスティナート」「二度音程の和音」が融合された伴奏形が冒頭から提示されるものの、冒頭の旋律が再現される33小節以降ではこの伴

奏形が変形されている。

こうした変形のさせ方は、「4.3. 早坂による記録映画『娘々廟會』作曲の経緯と早坂の言説」節で述べたような、民謡を用いた作曲に際しては変形に変形を重ねることが必要であるとする早坂の言説を象徴しているように思われる。

新番号「第1曲」では、黎錦暉の旋律で開始された楽曲に、早坂の創作した音楽が挟み込まれる形をとっていたが、新番号「第2曲」では、冒頭から早坂の創作した音楽が提示される【譜例23】。この楽曲は全体で53小節である。

【譜例23】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第2曲」1小節－10小節



ハ音とト音による空虚五度の連打に続いて、8分の3拍子によるパッセージが挟み込まれ、6小節からオクターヴユニゾンで旋律が提示される。4分の3拍子であるが、タイの使用や三連符によって、拍子の感覚は曖昧にされているほか、独特の音組織が用いられている。新番号「第2曲」6小節から10小節で用いられている音階を【譜例24】で示す。

【譜例24】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第2曲」6小節－10小節の音階



【譜例24】で示した音階は、五音音階ではなく六音音階である。「支那の旋律」に含まれる旋律の音組織とは異なった性質を持つものであり、いわゆる「チゴイネル音階」を変形させたものとも解釈できる。《五音音階によるピアノアルバム

第2集》と銘打った曲集でありながら、このような六音音階が用いられていることも、民謡を用いる際に変化に変化を重ねることを重視する早坂の姿勢の表れである。

新番号「第2曲」では、児童歌舞劇《神仙妹妹》第三場第8曲「衝鋒曲一轉」【譜例25】が用いられている。

【譜例25】 児童歌舞劇《神仙妹妹》第三場第8曲「衝鋒曲一轉」の旋律



【譜例25】で示した「衝鋒曲」の旋律は、新番号「第2曲」の14小節以降【譜例26】に現れる。

【譜例26】で示した箇所のうち、15小節2拍目から16小節2拍目にかけての右手パートに、【譜例25】で示した「衝鋒曲」の6小節2拍目から7小節2拍目の旋律が用いられている。しかし、新番号「第2曲」における黎錦暉の旋律の使用はこの箇所だけに留まっており、【譜例26】の17小節以降では、「衝鋒曲」の旋律が様々に展開される。20小節では変位音も交えて、五音音階の音組織を逸脱していく。

【譜例26】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第2曲」14小節－20小節



新番号「第2曲」の末尾を【譜例27】で示す。ここでは、【譜例24】で示した箇所のうち、6小節から提示された旋律が再現され、半音階的な音組織が用いられている。

【譜例27】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第2曲」46小節－53小節



記録映画『娘々廟會』から、《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第1曲」まで、黎錦暉の旋律を比較的まとまった形で採り入れて来た早坂であるが、新番号「第2曲」に至って、はっきりと五音音階を逸脱した六音音階を用いているほか、早坂自身の創作した部分の比重が高められ、黎錦暉の旋律の使用も最小限に留められていることは、早坂による民謡あるいはそれに準じる音楽を用いた作曲の新たな局面を示すものであると考えられる。

新番号「第3曲」は、児童歌舞劇《七姊妹遊花園》第一場第1曲「迎春舞曲」【譜例28】を用いている。

新番号「第3曲」は全体で24小節である。冒頭部分を【譜例29】で示す。

【譜例28】 児童歌舞劇《七姊妹遊花園》より第一場第1曲「迎春舞曲」の旋律



【譜例29】 《五音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第3曲」 1小節—9小節

Lent Moderato ♩ = 88

Piano

【譜例28】で示した「迎春舞曲」の旋律が比較的原形を保って用いられているのは、【譜例29】で示した冒頭部分のうち、1小節から7小節である。早坂はここでも「二度音程の和音」を多用しているほか、5小節目では旋律を左手パートに受け持たせて変化を加えている。

新番号「第2曲」ほど極端ではないが、新番号「第3曲」も、変位音を多用して五音音階から逸脱し、単調な響きに陥ることを避けている【譜例30】。

【譜例30】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第3曲」10小節－15小節



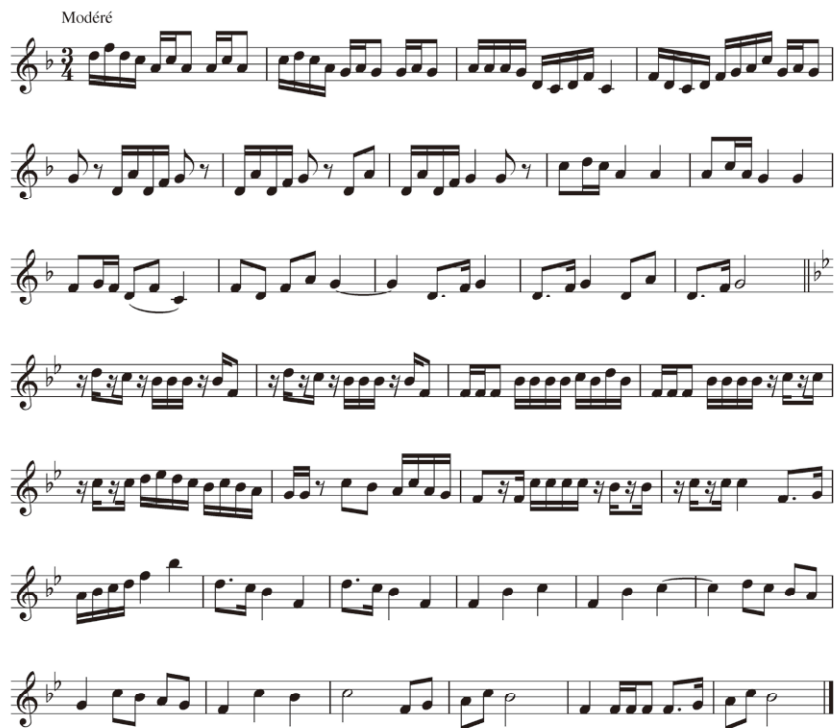
新番号「第4曲」は、黎錦暉の歌曲《問問難》【譜例31】の旋律が用いられている。新番号「第4曲」は、全体で49小節である。冒頭部分を【譜例32】で示す。

【譜例32】で示した新番号「第4曲」冒頭部分では、《問問難》【譜例31】の旋律が原曲の形を保ったまま使用される。ピアノの高音域を使用していること、「二度音程の和音」が用いられていることが特徴である。

《問問難》【譜例31】の旋律は、へ長調から変口長調への転調を含んでいる。早坂も、この転調を「第4曲」に採り入れているが、「第4曲」で用いる際に、《問問難》では4分の3拍子となっている変口長調の旋律を、早坂は4分の4拍子に変形している【譜例33】。

【譜例33】で示した箇所の特徴は、拍子が4分の3拍子から4分の4拍子に改められていることと、「二度音程の和音」が徹底的に用いられていることである。早坂はここで旋律と伴奏の役割分担を行わず、一本の旋律に分厚い和声付けを行って、ピアノを打楽器のように扱っている。

【譜例31】《問問雞》の旋律



【譜例32】《五音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第4曲」 1小節－7小節

Allegretto gioia ♩ = 120 environ
Sua

【譜例33】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第4曲」16小節－21小節



新番号「第5曲」は、児童歌舞劇《七姊妹遊花園》第一場第6曲「漢宮春曲」【譜例34】を用いている。

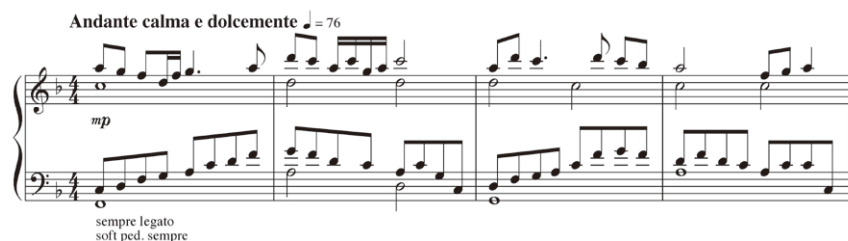
【譜例34】 児童歌舞劇《七姊妹遊花園》第一場第6曲「漢宮春曲」の旋律



新番号「第5曲」は、全体で39小節である。冒頭部分を【譜例35】で示す。

【譜例35】で示した冒頭部分では、「漢宮春曲」【譜例34】の旋律が原曲の形を保ったまま使用される。四声体和声を想起させる書法で書かれており、左手パートには、五音音階を上下する旋律線が置かれている。「漢宮春曲」の旋律のうち、

【譜例35】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第5曲」1小節－4小節



原形を保ったまま用いられているのは冒頭1小節から4小節のみであり、新番号「第5曲」の5小節以降では、左手パートに五音音階を上下する対旋律を置いた書法はそのままに、原曲と異なる旋律が現われる【譜例36】。

【譜例36】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第5曲」5小節－11小節



新番号「第6曲」は、児童歌舞劇《小羊救母》第六場第1曲「得慶更生」【譜例14】が用いられている。この旋律は、記録映画『娘々廟會』の音楽でも使用されており、《五音音階によるピアノアルバム第2集》と記録映画『娘々廟會』の共通点を示す楽曲の一つである。

新番号「第6曲」は、合計で49小節である。冒頭部分を【譜例37】に示す。

【譜例15】で示した、記録映画『娘々廟會』の音楽では、早坂は「得慶更生」【譜例14】の旋律を長二度高く移調して使用していた。一方で、新番号「第6曲」では、原曲の調を維持して使用している。

【譜例15】で示した箇所と同様に、完全五度音程を反復するオスティナートが

【譜例37】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第6曲」1小節—8小節

Moderato ♩ = 108

特徴的である。また、記録映画『娘々廟會』の音楽と同様に、5小節目以降において、「複調」を想起させる、「戦前の前衛」を象徴する不協和音が使用されている。しかし、新番号「第6曲」は決して記録映画『娘々廟會』の音楽の翻案ではない。記録映画『娘々廟會』の音楽で行われていた以上に、「得慶更生」の旋律が変形され、伴奏にも変化が加えられる。「第6曲」の31小節からは、ト音とニ音の完全五度音程を反復するオスティナート音型に嬰ハ音を加えられ、「二度音程の和音」となっている【譜例38】。

【譜例38】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第6曲」31小節—33小節

「二度音程の和音」、それも短二度の響きが繰り返される中で、「得慶更生」の旋律に装飾が加えられ、不協和な響きのまま「第6曲」は閉じられる【譜例39】。

【譜例39】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第6曲」43小節－49小節



新番号「第7曲」は、《五音音階によるピアノアルバム第2集》を締めくくる楽曲であり、児童歌舞劇《麻雀與小孩》第五場第1曲「蘇武牧羊曲」【譜例16】の旋律（満州の民謡）が用いられている。この旋律も、記録映画『娘々廟會』の音楽に採り入れられており、【譜例17】で示した部分で用いられている。

新番号「第6曲」でも、記録映画『娘々廟會』と同じく「得慶更生」【譜例14】の旋律が用いられており、特に冒頭部分は、調性が異なるほかは比較的記録映画『娘々廟會』と似通った音楽が書かれていた。

しかし、新番号「第7曲」では、早坂は記録映画『娘々廟會』の音楽とは全く異なるアプローチで「蘇武牧羊曲」【譜例16】を用いた作曲に取り組んでいる。

記録映画『娘々廟會』の音楽【譜例17】では、「蘇武牧羊曲」【譜例16】と共通の調性であるヘ長調を採用しつつ、旋律を変形させていた。一方で、新番号「第7曲」では、ヘ長調の「蘇武牧羊曲」を変イ長調に移調し、細かいパッセージによる合の手を加えているものの、「蘇武牧羊曲」の旋律そのものは変形させていない【譜例40】。

「二度音程の和音」と「オスティナート」に彩られてきた《五音音階によるピアノアルバム第2集》だが、早坂は「第7曲」に至って、和声付けを行わないという選択をした。【譜例40】で示した箇所のうち、1小節から4小節がそれにあたる。しかし、5小節目で左手パートに「第5曲」【譜例35】を彷彿とさせる五音音階の対旋律が現われた後は次第に和声の厚みを増し、楽曲の末尾では「二度

【譜例40】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第7曲」1小節—8小節

Larghetto $q = 84$

【譜例41】《五音音階によるピアノアルバム第2集》新番号「第7曲」28小節—31小節

音程の和音」を多用している【譜例41】。

《五音音階によるピアノアルバム第2集》の分析の締めくくりとして、【図表3】で示したように、旧番号では「X」という番号をつけられていたものの、新番号では番号を与えられなかった楽曲を取り上げる。この楽曲は全体で24小節であり、記録映画『娘々廟會』のトップタイトル音楽でも用いられた、黎錦暉の歌曲《新年之樂》【譜例1】を用いている。

旧番号「X」の冒頭部分を【譜例42】に示す。

記録映画『娘々廟會』のトップタイトル音楽【譜例2】では、冒頭部分はオクターヴユニゾンの旋律とベースラインのみであり、和音が付けられていなかった。しかし【譜例42】で示した旧番号「X」では、「二度音程の和音」を多用して分厚い和音が付けられている。和音のつけ方に記録映画『娘々廟會』との差異を感じさせる一方で、旋律の変形のさせ方は記録映画『娘々廟會』の音楽【譜例3】とも共通している【譜例43】。

【譜例42】《五音音階によるピアノアルバム第2集》旧番号「X」 1小節－9小節

Andante ♩ = 92

【譜例43】《五音音階によるピアノアルバム第2集》旧番号「X」 10小節－18小節

5. 3. 《五音音階によるピアノアルバム第2集》の初演と評価

《五音音階によるピアノアルバム第2集》は、1940年10月11日に明治生命講堂で開催された「独立作曲家協会第4回作品発表会」にて、『二つの舞曲』や、台湾や朝鮮の旋律を用いた《五音音階によるピアノアルバム第1集》とともに川口軽

六の演奏により初演された¹⁴⁶。

音楽評論家の田沼知次（生没年不明）は、『音楽世界』1940年11月号において、次のように早坂の作品を評した。

早坂文雄氏、この作曲家の素直な自己表現には好感が持てるが、芸術する態度や技術に対して掘り下げが足りない。単に情緒的な作曲家には進歩が期待できない。当夜の作品では、ピアノ、アルバム第二番が最も良い。こうして一時にピアノの作品を並べてみるとピアノのメカニズムに対する研究の不十分さが目に付く。又此の作曲家の安易な民族主義も再検討されて良いものであろう。

（田沼 1940：109）

田沼は、早坂のピアノ書法や民族主義的傾向を批判しつつも、この日演奏された早坂の作品の中では《五音音階によるピアノアルバム第2集》を「最も良い」と評した。

作曲家の安部幸明（1911－2006）は、『音楽評論』1940年11月号において、『五音音階によるピアノアルバム第2集』についてこう述べている。

（前略）どの曲もどの曲も殆んど相似の設計に終始するのであれば、聴者は退屈に追い込まれても仕方が無いのである。にごった音をふくむバスオスティナートの上に、五音階の旋律を持って来る事にどの曲も大体それに終始して居るのであって一口に云えば楽想としてはなかなか異色あるものもあるのだが、その楽想の発展のない音楽と云う印象を受けたのは小生丈ではなかった。中でも「第一」の方が特にその感が深かった。

（安部 1940：62）

安部の作品評のうち興味深い点は、「にごった音をふくむバスオスティナート」という記述である。これは、「二度音程の和音」「オスティナート」が徹底的に使

¹⁴⁶ 日本近代音楽館 2000：5

用されているという、台湾、朝鮮、中国の旋律を用いた一連の創作に共通する要素を的確に言い当てている。

札幌で早坂文雄、伊福部昭とともに「新音楽聯盟」を結成し、1934年9月30日には札幌で「国際現代音楽祭」を開催した、音楽評論家の三浦淳史(1913–1997)は、『月刊楽譜』1940年11月号において、独立作曲家協会第4回作品発表会で初演された早坂の楽曲を次のように評した。

早坂文雄氏は当夜の実験的なピアノ曲によって評価されるべき作曲家ではない。氏は鍵盤上の小匠たるべき人ではない、氏の一連の交響的作品「二つの讃歌への前奏曲」「古代の舞曲」「夜のパストラル」「二千六百年—序曲」—[引用者注:原文ママ]の系図を更に展開さすべきシムフォニストであるからだ。当夜の氏の小曲は余り合成的で、典型的な早坂の旋律は見出されなかった。

(三浦 1940 : 32)

三浦は《五音音階によるピアノアルバム第2集》を含む初演作品について「典型的な早坂の旋律は見出されなかった」と述べているが、《五音音階によるピアノアルバム第1集》《五音音階によるピアノアルバム第2集》は台湾、朝鮮、中国の旋律を採り入れる形で作曲されており、いわば「典型的な早坂の旋律」とは異なるものである。

田沼は、好意的な文脈ではないものの早坂の「民族主義」を、安部は「にごった音をふくむバスオスティナート」を、そして三浦は「典型的な早坂の旋律」がみられないことをそれぞれの作品評を通して指摘しているが、これらの評言は《五音音階によるピアノアルバム第2集》のもつ特徴を言い当てている。

5. 4. 《五音音階によるピアノアルバム第2集》に関するまとめ

《五音音階によるピアノアルバム第2集》の楽曲分析を行なった結果、いずれの曲においても早坂は黎錦暉の旋律を「変形」させていること、そして「二度音程の和音」「オスティナート」が曲集全体に通底するものとして存在していることを確認できた。

さらに、新番号「第2曲」においては、六音音階を用いて早坂が創作した音楽に、黎錦暉の旋律を断片的に採り入れるという手法を採っていることを指摘した。「第2曲」の他にも、「第1曲」「第5曲」などで、黎錦暉の旋律を用いる量が少なく抑えられ、早坂の創作した部分の比重が上がっている。これはもはや、単に中国の旋律を用いてそれに伴奏付けをしたというような「編曲」の段階ではなく、中国の旋律から着想を得て「作曲」をしたものであると筆者は考える。また、民謡の旋律と、早坂が作曲した旋律が組み合わせられている楽曲構成は、記録映画『娘々廟會』でも指摘した通り、1942年の映画『南海の花束』の音楽を先取りしたものと言えよう。

《五音音階によるピアノアルバム第2集》の初演に対する批評は必ずしも好意的ではなかったが、田沼は「民族主義」を、安部は「にごった音をふくむバスオスティナート」を、そして三浦は「典型的な早坂の旋律」が見られないことを、それぞれ指摘した。先述の通り、評論家によるこれらの指摘は、「二度音程の和音」「オスティナート」の徹底した使用と、黎錦暉の旋律の使用という《五音音階によるピアノアルバム第2集》の特徴を言い当てている。

5. 5. 記録映画『娘々廟會』および《五音音階によるピアノアルバム第2集》 作曲後の早坂の言説

1940年6月に記録映画『娘々廟會』を、同年7月から8月にかけて《五音音階によるピアノアルバム第2集》を作曲した早坂が、それに先立つ1940年2月の時点で、日本の民謡を素材として作曲された清瀬保二や須賀田磯太郎の「国民詩曲」を批評する中で、民謡を取り扱う際には変形に変形を重ねることが必要であると主張していたことは「4.3. 早坂による記録映画『娘々廟會』作曲の経緯と早坂の言説」節で述べた。

早坂は、記録映画『娘々廟會』の作曲にあたり、黎錦暉の旋律をそのままの形ではなく変形させて使用し、「二度音程の和音」「オスティナート」も多用した。《五音音階によるピアノアルバム第2集》においても、黎錦暉の旋律は変形されて用いられたが、新番号「第2曲」ではついに早坂の創作した音楽の方が主体となっており、黎錦暉の旋律の使用は断片的なものとなった。

早坂は、1940年10月11日の《五音音階によるピアノアルバム第1集》《五音

階によるピアノアルバム第2集》の初演に先立ち、前日の10月10日に「新しきわれわれの道」と題した記事を執筆した。この記事は『月刊楽譜』1940年11月号に掲載された。

「新しきわれわれの道」において、早坂は台湾、朝鮮、中国の旋律を用いて作曲を行なった経験を踏まえた上で、つぎのように持論を展開した。

われわれは国民主義的作品をかくといっても、単に日本的に響く作品をかくことが最後の目的ではない。そしてかかれた作品がたんに日本的であるからということに問題があるわけでもない。要は生んだ作品が国民的民族的性格の上に立脚して、そのものが時代的に見て発展性があるか否か、人種を超越して芸術の最後へゆきつく広々としたかつ深さをたたえた内容をもつ魂の芸術であるか否かに存する。国民主義的作品を書く場合必ずペンタトニックを使うか否かということも、その手段や手法が問題となるのではなく、それを如何に駆使用するかにあろう。と同時に素材のことで、民謡を採用するしない或いは朝鮮や台湾や支那の素材を使用し音楽上の一要素や手法に東洋的形態をもたせることに問題があるのではなくて、やはり究極はそのかかれたものの内容、本質的な魂である。いかにかくかにあろう。であるから手法や素材にのみ捉われていては真の創作はなされないであろうしこれからの日本の作曲界は外形上の日本の作品だけでは通用しなくなる。われわれはいま述べたそれらのものを最後の段階においては超越して、世界的に普遍性のあるもののかき、われわれの民族的精神を世界の芸術の中に保有させようとするものである。

(早坂 1940 : 25)

筆者は、「新しきわれわれの道」において早坂がペンタトニックの使用に関して「国民主義的作品を書く場合必ずペンタトニックを使うか否かということも、その手段や手法が問題となるのではなく、それを如何に駆使用するかにあろう」と述べた上で、民謡に関して「朝鮮や台湾や支那の素材を使用し音楽上の一要素や手法に東洋的形態をもたせることに問題があるのではなくて、やはり究極はそのかかれたものの内容、本質的な魂である」「手法や素材にのみ捉われていては真の創作はなされないであろうしこれからの日本の作曲界は外形上の日本の作品だ

けでは通用しなくなる」と述べていることに注目した。

早坂は、五音音階（ペンタトニック）に必ずしも縛られず、六音音階や複調を導入するなどしつつも、「二度音程の和音」や「オスティナート」という「手法」を徹底し、黎錦暉の旋律という「素材」を活用して、単なる民謡編曲に留まらない形で《五音音階によるピアノアルバム第2集》を作曲した。

「新しきわれわれの道」執筆時点での早坂は、台湾、朝鮮、中国の旋律を用いた自身の創作について、「音楽上の一要素や手法に東洋の形態をもたせる」程度の作品ではない、と考えていた可能性が高いことが文言から読み取れる。

しかし、《五音音階によるピアノアルバム第2集》に対する田沼、安部、三浦の批評は、早坂自身もまた「手法や素材」に捉われていることを見抜いていたように思われる。実際、早坂は《五音音階によるピアノアルバム第2集》の作曲・初演以後、民謡やそれに準ずる音楽を用いる形での創作から急速に距離を置いた上で、翌1941年には管弦楽曲《左方の舞と右方の舞》を書き上げるなど、民謡やそれに準ずる音楽に頼らない形で創作を展開した。《五音音階によるピアノアルバム第2集》以降、早坂がはっきりと民謡やそれに準ずる音楽を用いて作曲を行なったのは、1942年に《東洋組曲》として発表され、1944年に《民族絵巻》と改題して発表された、黎錦暉の児童歌舞劇《神仙妹妹》第二場第1曲「奮勇曲一轉」の旋律【譜例6】を含む管弦楽曲と、1942年の映画『南海の花東』の音楽である。

早坂は「新しきわれわれの道」の後半で「国民主義的ロマン主義」を提唱した。

わたくしは以上述べ来たところの観点より、ここに新しい作曲運動の旗印として「国民主義的ロマン主義」を叫びたいと思う。国民主義的ロマン主義というのはあくまで創作の源泉を東洋民族の血液の中に求め、まず東洋人としての自覚と熱意と東洋に対する「愛」の心から出発するものである。われわれの音楽はあくまでわれわれ自身と、東洋民族全体のためのものでありひいては全世界の光明のためのものでなければならぬ。西欧の翼下にある思想はもはや意味をなさない。アジアをわれわれの翼下とし、また全世界をわれわれの翼下とする芸術上の理想を言うのである。

（早坂 1940：27）

「西欧の翼下にある思想はもはや意味をなさない」「アジアをわれわれの翼下とし、また全世界をわれわれの翼下とする」という文言は、「新しきわれわれの道」が書かれた1940年という時代の空気を如実に表しているが、「国民主義的ロマン主義というのはあくまで創作の源泉を東洋民族の血液の中に求め、まず東洋人としての自覚と熱意と東洋に対する『愛』の心から出発する」という文言については、第1節で触れたように、「私は作曲に民族性の濃厚な土俗の音楽をマテリアルに使用することを好まない」¹⁴⁷と1938年時点で早坂が書いており「民族性の濃厚な土俗の音楽」に対して距離を置く姿勢を見せていたことと照らし合わせると、早坂が1940年の「国民主義的ロマン主義」の提唱に際して「創作の源泉を東洋民族の血液の中に求め」る、と述べていることは、1938年から1940年にかけて早坂の内面に生じた大きな変化を表しているように思われる。

早坂は、1938年に《雪国によせる交響詩》の作曲をきっかけに追分節に触れて民謡に関心を持ち、1939年に台湾、朝鮮、中国の旋律を筆写して、1940年に台湾、朝鮮、中国の旋律を用いた作品を多く手掛けた。1938年の《雪国によせる交響詩》に端を発した、民謡と関連する一連の創作体験があつて初めて、早坂の戦前・戦中期の思想を象徴する「国民主義的ロマン主義」も提唱されたとも考えられる。

なお、記録映画『娘々廟會』や《五音音階によるピアノアルバム第2集》の作曲に際して多用された「二度音程の和音」については、1941年3月に執筆した記事「田中博士の『日本和声の基礎』に就いての私見」において、早坂自身が持論を述べている。

この記事は、純正調オルガンを開発したことで知られる音響学者・物理学者、田中正平（1862-1945）の著書『日本和声の基礎』の書評として、1941年3月16日¹⁴⁸に書かれた。

早坂は、田中本人から贈られた¹⁴⁹『日本和声の基礎』について、「日本和声の樹立、その新しき出発ということは、日本楽界の進歩にとってもその重要な具体的問題の一つであることは言うに及ばず、これに対する探求、樹立の必要なることは私としまでも全く同感であることは勿論であります」¹⁵⁰と、日本和声、とい

¹⁴⁷ 早坂 1938 : 55

¹⁴⁸ 早坂 1941 : 40

¹⁴⁹ 早坂 1941 : 28

¹⁵⁰ 早坂 1941 : 28-29

うものを考えることそれ自体には共感を寄せている。その上で早坂は、田中が和声理論の構築に際して三度音程の堆積による三和音に固執し、音階構成音の全ての音を根音として三和音を作るために日本の五音音階に二つ音を加えて七音音階としたことを批判して次のように述べる。

しかし、私としましては日本的な和声構成をするためには西洋のシステムによる三和音の上に組立てられねばならぬという絶対的な必要はない。三和音システムが必要でないということになれば七声音¹⁵¹にする必要もなくなるわけで、日本の古来よりあった、五声音階に臨時的に一音を加えられた六声音階¹⁵²で、われわれの民族的感性に即した日本的和声構成は十分に成果を挙げることが可能であるということを考えているのであります。西洋においては確かに三和音なくして和声は成立しなかったけれども、日本においては根本的に幾多の相違点があるのですから、日本和声は西欧的理論によって成立した三和音システムの上に組立てらるべき〔引用者注：原文ママ〕ものではないというのが私の根本の考えなのであります。

（早坂 1941：30）

早坂は、三度音程の堆積による三和音に必ずしも固執する必要はない、という論を展開する。そして早坂は、田中が自著で示した和音連結案に対して自作の対案を示し、「二度音程の和音」について次のように言及する。

私の書いた例によると終止形において音が増加していますが、これは私の美的判断からみて、日本的感性を尊重することによって避けられぬところであります。これは博士の言われる三和音システムに合致しないものでありましようけれども、私はここに完全な意味での三和音のみで解決されぬ日本和声の特集性を見出したいのであります。亦、二度〔引用者注：和音の度数ではなく、音程を指す〕が非常に多くなっていますが、私の考えによれば、日本

¹⁵¹ 七音音階のことである。

¹⁵² 六音音階のことである。

和声は五度がその原則であって、五度の上に更に五度を加えることによって九度の和絃が得られる。この和絃の場合、中心の音を軸として上方の音を下方へ、或いは下方の音を上方へとそれぞれ転回することによって二度が得られる。そうしてこの二度は理論を超越した日本の響きであります。これはギリシア的な均衡のとれた完全美から出発している西洋の美的意識からではなく、日本の不相稱・シンメトリックでない美を求める民族的特性より出発したものであって、この日本の美意識による和声的構成は、要するに五度と二度、或いは五度の中に含まれている二度というものであってこういう響きを私は日本和声の一つの特徴と見做しているのであります。

(早坂 1941 : 36)

記録映画『娘々廟會』や《五音音階によるピアノアルバム第2集》で既に多用されてきた「二度音程の和音」について、早坂は、完全五度音程の堆積によって得られる九度音程の転回音程として得られるものである、と説明している。

早坂による「二度音程の和音」の使用は、本論文で取り扱ってきた記録映画『娘々廟會』などの作品に留まるものではないが、記録映画『娘々廟會』や《五音音階によるピアノアルバム第2集》の作曲にあたって早坂が「二度音程の和音」を多用したことは、早坂自身が西洋の三度音程の堆積による三和音に依らない作曲を模索している過程を示すものであったと考えられる。

黎錦暉の旋律を採り入れた作品、記録映画『娘々廟會』および《五音音階によるピアノアルバム第2集》の分析と考察に続いて、中国との関わりを示す早坂の作品の例として、1941年に作曲され、1942年に公開された満鉄映画製作の記録映画『オロチョン』の音楽を挙げて簡単に触れる。

6. 記録映画『オロチョン』の音楽について

記録映画『オロチョン』¹⁵³は、満鉄映画によって1941年に撮影され、1942年4

¹⁵³ オロチョン族（鄂倫春族）とは、興安嶺とイルフリアリン山の北西にあったトナカイのいる地帯に居住した、トナカイを飼う遊牧民に対して一般的に冠せられた名称である（満洲事情案内所 1938 : 16）。ツングース系民族のうち「北方ツングース」に分類される（饒

月1日¹⁵⁴に公開された。監督は吉田秀雄、撮影は星野欣司であった¹⁵⁵。

この作品は、大興安嶺の山間に暮らす、オロチョン族の生活を追ったものである¹⁵⁶。カメラマンの星野は、満鉄社員会の雑誌『協和』1941年6月1日号に掲載された撮影の中間報告において「オロチョンもやっぱり、満人なんかと同じように写真にとられることを極端にきらうんですね。それでカメラに慣れさせるまでがひと仕事」¹⁵⁷と、撮影対象がカメラに不慣れで苦労したと述べている。また、『協和』編集部側では「なおこの『オロチョン』はひきつづき春の狩猟と、秋のオロチョン祭とを撮影して完成を見るわけであるが、製作所は昨年度好評を博した『娘々廟會』につぐ一連の満州風物映画として佳作たらしめようと努力している」¹⁵⁸と中間報告を締めくくっている。

『映画旬報』5月21日号に掲載された紹介記事では、「興安嶺の雪の風景は美しい。撮影も美しく、その中にこうした原始民族の姿を見出すことは印象が深く、その風景と、オロチョンの風俗や面構えがはっきりと脳裏に残るのではあるが、素朴な感じは兎も角、豪放な気分が出ず、何となく場面のせまい感じがするのは残念である」¹⁵⁹、「その生活の断片を示し得ただけで十分この作品の意義はあろう」¹⁶⁰と評されたが、この作品のフィルムは本論文執筆時点で所在が不明であり、ソフト化の形跡もないため、映画の内容を実際に確認することは出来ない。

映画のフィルムが所在不明となっているいま、早坂が作曲した記録映画『オロチョン』の音楽の楽譜は、映画と直接関連する貴重な現存資料である。

早坂にとって、1940年の記録映画『娘々廟會』に続き、満鉄映画と組んだ二度目の仕事となった記録映画『オロチョン』の音楽は、1941年10月25日に作曲され

頭事情案内所 1938：14)。1935年から1936年にかけて行われた調査の時点では、いわゆる「満州国」には2,948人のオロチョン族が居住しており（満州事情案内所 1938：20）、森林中を転々として狩猟生活を行っていた（満州事情案内所 1938：21）。

¹⁵⁴ <https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=28029> (2022年1月11日閲覧)

¹⁵⁵ 著者不明 1941b：36

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ 星野・『協和』編集部 1941：32

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ 著者不明 1941c：25

¹⁶⁰ Ibid.

た。「作曲ノート」より、当該箇所を引用する。

満鉄映画「オロチョン」作曲完成二十五日

特色、異色ある音楽をかいた。

十月二十五日

(日本近代音楽館所蔵、早坂文雄文庫「作曲ノート」より)

(1941年10月25日)

記録映画『オロチョン』の音楽は、メーカー不明、縦長、20段の五線紙を用いて書かれている。表紙には「オロチョン」Op.14と書かれており、作曲の日付については“25. Oct. 1941”と書かれている。

映画のために、「①」から「⑤」までの合計5曲が書かれており、「①」は72小節、「②」は33小節、「③」は108小節、「④」は35小節、「⑤」は18小節である。

記録映画『オロチョン』の音楽は、フルート1、オーボエ1、変ロ調クラリネット2、バスクラリネット1、ファゴット1、コントラファゴット1、ヘ調ホルン1、変ロ調トランペット1、トロンボーン1、ティンパニ、ゴング、シンバル、ヴィオラ3名、チェロ4名、コントラバス1名という、ヴァイオリンを省いた独特の編成で書かれている。

記録映画『娘々廟會』では、黎錦暉の旋律を用いて作曲をした早坂であったが、記録映画『オロチョン』では、早坂は黎錦暉の旋律を使用せずに作曲を行なった。「①」の冒頭部分を【譜例44】で示す。

クラリネット、バスクラリネット、ファゴット、コントラファゴット、ヴィオラ、チェロ、コントラバスによって、完全五度音程の響きが提示される。5小節からチェロに現れる旋律は、『オロチョン』の音使いを象徴するものであると筆者は考える。「B-G-F」というチェロの旋律の冒頭の音列は、五音音階を想起させるものであるが、5小節目の3拍目で変ト音が現れるのを皮切りに、旋律は変ト音とト音、変ロ音とロ音、変ニ音とニ音という、増一度関係にある音を含む音組織へと進んでゆく。これも「旋法の半音階化」の一つの例であろう。

また、チェロの旋律の背景には、『娘々廟會』の音楽にみられたオスティナートのような、律動のある伴奏形が置かれず、ファゴットとコントラファゴットが

ハ音を全音符で奏している。このように、長い音価で鳴らされている音の上で、息の長い旋律が歌われるという書法は、『オロチョン』の音楽全体に散見される。

『オロチョン』の音楽は、黎錦暉の創作した旋律や中国の民謡を用いることなく作曲されている。そして、「二度音程の和音」や「オスティナート」にも固執せず、旋律に重きをおいた作曲が行われている。1940年6月に作曲された『娘々廟會』と、1941年10月に作曲された『オロチョン』の音楽は、同じ満鉄映画製作の記録映画のための音楽でありながら、その作曲の手法は大きく異なっている。『娘々廟會』作曲の時点では、黎錦暉の旋律を変形させることに重きを置いていた早坂であったが、『オロチョン』の音楽は、記録映画『娘々廟會』の音楽の作曲後に早坂自身に生じた「変化」を示す作品であると言える。

【譜例44】 記録映画『オロチョン』の音楽「①」より1小節－8小節

Laghetto Cl. Va. Vc.

B. Cl. Fg. Vc.

C. Fg. Cb

Laghetto

Timpani

Gong

Cymbals

Vc.

Fg. C.Fg.

Timp.

Gong

Cym.

7. 結論と今後の課題

早坂文雄と、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽との関わりを示す作品として、本論文ではまず1939年に早坂が中国の旋律を筆写した「支那の旋律」を取り上げた上で、記録映画『娘々廟會』の音楽、《五音音階によるピアノアルバム第2集》、記録映画『オロチョン』の音楽を分析・考察した。

「戦前の民族主義」「戦後の前衛」という文脈で早坂を論じた竹内の研究、「異文化受容」という文脈で早坂を論じた佐野の研究、いずれにおいても昭和戦前・戦中期の早坂の作品のうち、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽との関わりを持つ作品が顧みられていないことを指摘し、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽と関わりを持つ作品の一部に見られる「戦前の前衛」ともいえる特徴や、ドビュッシーやサティといったヨーロッパの作曲家からとはまた異なる東アジア・ミクロネシアからの「異文化受容」の例を示す研究の一環として、本論文では中国の旋律を用いた作品を取り上げた。

早坂の作品の分析と考察に先立ち、早坂が「支那の旋律」を筆写するに至るまでの、1938年から1939年にかけての民謡に関する言説を確認し、早坂が当初は民族的な素材を使用することを好んでいなかったこと、1938年の《雪国によせる交響詩》の作曲に際して追分節に触れたことが早坂にとって転機となったことを示した。

その上で、早坂が「支那の旋律」を筆写する際に参照した児童歌舞劇などは、中国の作曲家黎錦暉の作曲したものであったことを示したうえで、黎錦暉の略伝を概観し、黎錦暉自身は日本の宝塚歌劇団から「指示」を受けたという自認であったことや、黎錦暉の自伝においては、日本との関係を示す内容が伏せられていることを確認した。

「支那の旋律」の典拠を確かめたうえで、記録映画『娘々廟會』の音楽と、《五音音階によるピアノアルバム第2集》の音楽を分析した。

楽曲分析を通して、「二度音程の和音」「オスティナート」がいずれの作品においても徹底的に用いられていることを確認するとともに、【譜例13】で示した「旋法の半音階化」や、【譜例15】【譜例37】で示した、「戦前の前衛」を象徴する「複調」を想起させる和音は、竹内が「戦後の前衛」の例として示した、交響的組曲《ユ

一カラ》に通じるものであることを指摘した。また、これらの作品において、黎錦暉の旋律をそのまま使用するのではなく、変形に変形を重ねていることは、民謡を用いた作曲に際しては変形に変形を重ねることが必要だとする早坂自身の言説を裏付けるものであると示した。

また、「關外歌曲」（満州の民謡）である「蘇武牧羊曲」【譜例16】の旋律については、黎錦暉によって児童歌舞劇《麻雀與小孩》へと引用されたものを早坂が筆写し、記録映画『娘々廟會』の音楽および《五音音階によるピアノアルバム第2集》において使用し、記録映画『娘々廟會』が満州で公開されたことによって満州へと「里帰り」を果たした、いわば「中国と日本を往復した旋律」であり、「蘇武牧羊曲」の旋律をめぐる一連の出来事が、1940年代前半の日本と中国の音楽交流の一つの形を示していることを指摘した。

記録映画『娘々廟會』の音楽、《五音音階によるピアノアルバム第2集》のいずれにおいても、黎錦暉の旋律を、原曲の形を保ったまま伴奏付けする、という手法を取らず、旋律を変形させるとともに早坂の創作した旋律を組み込んでいることは、1942年の映画『南海の花束』の音楽を先取りしたものと考えられ、特に《五音音階によるピアノアルバム第2集》の新番号「第2曲」では、早坂の創作した音楽が主体となり、黎錦暉の旋律は断片的かつ目立たない形で用いられていることは、民謡やそれに準ずる音楽を用いた作曲における早坂の姿勢を示すものであると指摘した。

《五音音階によるピアノアルバム第2集》の初演に際し、田沼、安部、三浦から寄せられた批評は、必ずしも作品を称賛する論旨ではなかったものの、田沼は早坂の「民族主義」、安部は「二度音程の和音」「オスティナート」の徹底した使用、三浦は「早坂の創作ではない旋律」の使用をそれぞれ言い当てていたことも確認した。

そして、1940年10月の「新しきわれわれの道」では、早坂が、1940年に手掛けた台湾、朝鮮、中国の旋律を用いた創作の経験を踏まえ、台湾、朝鮮、中国の旋律を使用することそれ自体よりも、書かれたものの内容が問題であると述べた上で、「国民主義的ロマン主義」を提唱していることに触れ、1938年時点では「作曲に民族性の濃厚な土俗の音楽をマテリアルに使用することを好まない」と述べていた早坂が、「国民主義的ロマン主義」を提唱するに至る過程において、本論

文で分析・考察した記録映画『娘々廟會』の音楽や《五音音階によるピアノアルバム第2集》をはじめ、台湾、朝鮮、中国の旋律を採り入れた創作の経験は不可欠であったと指摘した。

記録映画『娘々廟會』の音楽、《五音音階によるピアノアルバム第2集》の作曲に際して早坂が多用した「二度音程の和音」については、1941年の「田中博士の『日本和声の基礎』に就いての私見」において早坂自身がその生成方法などについて説明していることを紹介した。

中国との関わりを示す作品として、黎錦暉の旋律を用いた記録映画『娘々廟會』の音楽や《五音音階によるピアノアルバム第2集》に続き、1941年の記録映画『オロチョン』の音楽を取り上げた。『オロチョン』に至って、「旋法の半音階化」という特徴こそ共通するものの、早坂はもはや黎錦暉の旋律を用いない形で中国を舞台とした記録映画の音楽を作曲している。これは、記録映画『娘々廟會』の音楽を作曲していた時期と、記録映画『オロチョン』の音楽を作曲している時期とで早坂の考え方が変化したことを示唆している。『オロチョン』が作曲されたのは1941年10月のことであるが、早坂は『オロチョン』作曲に先立ち、1939年1月頃から台湾、朝鮮、中国の旋律を用いたピアノ曲や、黎錦暉の旋律を用いた記録映画『娘々廟會』の作曲を手掛けたうえで、1940年10月に執筆した「新しきわれわれの道」において、「民謡を採用するしない或いは朝鮮や台湾や支那の素材を使用し音楽上の一要素や手法に東洋的形態をもたせることに問題があるのではなくて、やはり究極はそのかかれたものの内容、本質的な魂である」¹⁶¹と述べている。1940年10月にこう述べた早坂が、1941年10月に再び満鉄映画製作の記録映画である『オロチョン』の音楽を担当するにあたって、「支那の旋律」を再度利用することも、新たに満州の旋律を参照することもなしに作曲を行なったことは、「新しきわれわれの道」における早坂の論を裏付けるものであると解釈できる。『オロチョン』を作曲した1941年時点の早坂にとって、「(前略) 支那の素材を使用し、音楽上の一要素や主要に東洋的形態を持たせること」¹⁶²は、満州を舞台とした記録映画の音楽を作曲するに際して重要な事柄ではなくなっていたのである。

¹⁶¹ 早坂 1940 : 25

¹⁶² Ibid.

本論文において、記録映画『娘々廟會』や《五音音階によるピアノアルバム第2集》における「二度音程の和音」「オスティナート」の徹底した使用、「旋法の半音階化」や「複調」の使用という特徴を明らかにすることができた。しかし、これらの特徴のうち、特に「二度音程の和音」や「オスティナート」は、中国の旋律を用いた創作のみに対して挙げられる特徴ではなく、台湾、朝鮮、中国の旋律を用いた一連の創作に共通する特徴である。これについては、台湾、朝鮮の旋律を用いた創作の分析・考察を今後進める過程において、共通する特徴であることを改めて指摘する必要がある。

また、「旋法の半音階化」「複調」については、交響的組曲《ユーカラ》をはじめとする戦後の創作の分析・考察を行い、戦前・戦中期の創作と戦後の創作とをつなぐ要素として指摘する必要があるが、戦後の創作については別の機会に取り扱うこととしたい。

このように今後の研究課題を示し、本論文の結びとする。

【参考文献】

日本語資料

- 秋山邦晴 1974『日本の映画音楽史1』東京：田畑書店
- 安部幸明 1940「独立作曲家協会演奏会」『音楽評論』第9巻第11号：62-63 東京：音楽評論社
- 小川真理生 2011「広報の誕生—近代化の中で」猪狩誠也（編著）『日本の広報・PR100年—満鉄からCSRまで—』：11-54 東京：同友館
- 飯田心美 1940「『娘々廟會』の感想」『キネマ旬報』第732号：43 東京：キネマ旬報社
- 掛下慶吉 1973『昭和楽壇の黎明 楽壇生活四十年の回想』東京：音楽之友社
- 加藤新平 2021「早坂文雄とミクロネシア映画『南海の花束』の音楽について—」明治学院大学大学院文学研究科芸術学専攻紀要論文『バンダライ』第20号：1-53 明治学院大学大学院
- 貴志俊彦 2013『東アジア流行歌アワー —越境する音 交錯する音楽人』東京：岩波書店
- クラマー羽奈江 2013「芥川光蔵と満鉄映画班究」『コンテンツ文化史研究』第8号：55-68 山形：コンテンツ文化史学会
- 桑野桃華 1939『早わかり映画法解説』東京：同盟演藝通信社
- 佐々木睦 2020「黎錦暉『葡萄仙子』と宝塚少女歌劇」『人文学報』第516号第12分冊：177-197 東京：首都大学東京
- 佐藤忠男 1995『日本映画300』東京：朝日新聞社
- 佐野仁美 2010「昭和10年代の民族派作曲家における異文化受容—早坂文雄の場合—」『音楽表現学のフィールド』：34-43 日本音楽表現学会
- 佐野仁美 2011「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：171-183 神戸大学表現文化研究会
- 滋野辰彦 1941「娘々廟會」『映画旬報』第9号：88 東京：映画出版社
- 世田谷蝶三（早坂文雄）1940「国民詩曲を聴く」『音楽倶楽部』第7巻第2号 36-42 東京：音楽世界社
- 高瀬まり子 1974「昭和初期の民族主義的作曲様式—伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として」『音楽学』第20巻：203-216
- 宝塚少女歌劇団 1933『宝塚少女歌劇廿年史』兵庫：宝塚少女歌劇団
- 竹内直 2011「早坂文雄の《交響的組曲「ユーカラ」》における音楽語法—メシアンの音楽語法との関連性をめぐって—」『音楽表現学』第9巻 45-56 東京：日本音楽表現学会
- 竹内直 2013「早坂文雄の音楽語法：「戦前」の民族主義から「戦後」の前衛の時代へ」（博士論文 京都市立芸術大学 2013年3月）
- 田辺秀雄 1967「北海道の追分節について」『東洋音楽研究』第1967巻21号：51-63 東京：東洋音楽学会
- 田沼知次 1940「独立作曲家協会第四回発表会」『音楽世界』第12巻第10号：108-109 東京：音楽世界社
- 著者不明 1940「文部省認定文化映画」『文化映画』第3巻第11号：51 東京：文化映画協会
- 著者不明 1941a「昭和十五年度優秀文化映画銓衡」『映画旬報』第1巻第3号：40-41 東京：映画日本社
- 著者不明 1941b「オロチョン」『映画旬報』第44号：36 東京：映画出版社
- 著者不明 1941c「オロチョン」『映画旬報』第48号：25 東京：映画出版社
- 津村秀夫 1943『映画と鑑賞 正編』東京：創元社
- 西村正男 2006「中国現代作家と流行歌曲—魯迅、張天翼の事例から」『中国21』第24号：87-100 愛知大学現代中国学会
- 日本近代音楽館 2000『早坂文雄年譜』東京：日本近代音楽館
- 服部慶子 2014「『チェレブニン・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3月）
- 早坂文雄 1936「随想」『月刊楽譜』第25巻第2号 102-105 東京：月刊楽譜発行所
- 早坂文雄 1938「田園雑記（一）」『音楽新潮』第15巻第11号 54-55、61 東京：音楽新潮発行所
- 早坂文雄 1939「田園雑記（三）」『音楽新潮』第16巻第1号 69-71 東京：音楽新潮発行所
- 早坂文雄 1940「新しきわれわれの道」『月刊楽譜』第29巻第11号 16-29 東京：月刊楽譜発行所
- 早坂文雄 1941「田中博士の『日本和聲の基礎』に就いての私見」『月刊楽譜』第30巻第4号 28-40 東京：月刊楽譜発行所
- 深尾陽子・安富歩 2004「満州の廟會—「満州国」期を中心に—」『アジア経済』第45巻第5号：58-90 東京：アジア経済研究所
- 星野欣司・『協和』編集部 1941「『オロチョン』撮影中間報告」『協和』第290号：32 大連：満鉄社員会
- 星野幸代 2018『日中戦争下のモダンダンス—交錯するプロパガンダー—』東京：汲古書院

満洲事情案内所 1938『満州国の現住民族』新京：満洲事情案内所

三浦淳史 1940「或る鑑照者の感想—独立作曲家協会第四回作品発表会を聴きて—」『月刊楽譜』第29巻第11号：30-32 東京：松本楽器

英語資料

Harris, Michael William. 2013 *Hayasaka Fumio. Ronin Composer: Analysis and Commentary of Five Film Scores*. PhD diss., University of Colorado Boulder.

Jones, Andrew. 2001 *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Duke University Press.

Xie, Mixa Qiong. 2017. *The Literary Territorialization of Manchuria : Rethinking National and Transnational Literature in East Asia*. Doctoral Dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences.

中国語資料

黎錦暉 1931「葡萄仙子増訂宣言」増訂歌舞劇本《葡萄仙子》：1-4 上海：中華書局

黎錦暉 1982「我和明月社（上）」中国人民政治協商會議全國委員會・文史資料研究委員會『文化史料』第3輯：90-127 北京：文史資料出版社

黎錦暉 1983「我和明月社（下）」中国人民政治協商會議全國委員會・文史資料研究委員會『文化史料』第4輯：206-246 北京：文史資料出版社

魯迅 1981『魯迅全集』第14巻 北京：人民文學出版社

ウェブサイト

文化庁 発表年不明「日本映画情報システム」より『娘々廟會』<https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=27845>（2021年12月9日閲覧）

文化庁 発表年不明「日本映画情報システム」より『オロチヨン』<https://www.japanese-cinema-db.jp/Details?id=28029>（2022年1月11日閲覧）

映像資料

芥川光蔵（監督）2015『娘々廟會』[DVD] 満鉄記録映画集【8】東京：ケー・シー・ワークス DNN-848

楽譜資料

黎錦暉 1928 歌舞劇本《麻雀與小孩》上海：中華書局

黎錦暉 1928 歌舞劇本《神仙妹妹》上海：中華書局

黎錦暉 1929 滑稽歌舞劇《小小画家》上海：中華書局

黎錦暉 1931 小小歌舞劇《小羊救母》上海：中華書局

黎錦暉 2012《七姊妹遊花園》黎泽荣（編）『黎錦暉兒童歌舞音樂全集』：218-247 上海：上海辭書出版社

黎錦暉 出版年不明 増訂歌舞劇本《春天的快樂》上海：中華書局

未出版資料

早坂文雄「作曲ノート」（日本近代音楽館所蔵「早坂文雄文庫」）

未出版楽譜資料

早坂文雄「支那の旋律」（日本近代音楽館所蔵）

早坂文雄 記録映画『娘々廟會』の音楽（日本近代音楽館所蔵）

早坂文雄《五音音階によるピアノアルバム第2集》（日本近代音楽館所蔵）

早坂文雄 記録映画『オロチョン』の音楽（日本近代音楽館所蔵）