
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—

加藤 新平



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—

加藤 新平

1. はじめに

筆者が現在取り組んでいる研究は、その作風を「日本的、東洋的、アジア的」¹と称される日本の作曲家、早坂文雄（1914–1955）と、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の民族音楽との関係を、作品分析を中心として論じるものである。

早坂文雄に関する先行研究は数が少なく、また、取り扱われている作品や研究の観点にも偏りがあると筆者は考えている。早坂文雄研究の空白を埋めることが、本研究の第一の目的である。

早坂文雄に関する先行研究は、早坂の作品を扱った論文²と、早坂の思想を扱った論文³とに大別できる。ほかに、西村雄一郎の手による伝記⁴がある。

先行研究で取り扱われている作品は、『左方の舞と右方の舞』の分析⁵をはじめとする早坂の「戦前・戦中期と戦後の純音楽⁶作品のうち、管弦楽曲と室内楽曲」⁷、

¹ 片山 2003 : 3

² 早坂の作品を分析した論文としては、『左方の舞と右方の舞』（1941）を分析したもの（高瀬 1974）がまず挙げられる。京都市立芸術大学の竹内直の博士論文（竹内 2013）においては「音階」「旋法」「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、戦前・戦中期と戦後の管弦楽曲と室内楽曲を分析している。コロラド大学の Harris の論文（Harris 2013）では、黒澤明（1910–1998）や溝口健二（1898–1996）との関わりという観点から、戦後の映画音楽を論じている。

そして「戦後の映画音楽」⁸に限られている。純音楽作品の中でも、ピアノ曲に関する研究が進んでおらず、戦前の映画音楽に関しても、秋山邦晴（1929-1996）が映画『旅役者』（1940 年公開）、記録映画『機関車 C57』（1940 年公開）を取り上げている⁹ 他は、譜例を用いて楽曲を分析した研究が存在しない。

また、早坂文雄には、民族音楽、民謡を題材とした作品が複数あるにもかかわらず、先行研究においては、早坂文雄と特定の地域の民族音楽、民謡とを結びつける観点からの分析や考察はこれまで行われてこなかった。

早坂文雄自身は、「民族」「民謡」について、様々な言説を残している。雑誌『月刊楽譜』1940 年 11 月号に掲載された「新しきわれわれの道」という記事では、「民族主義的作品」について次のように述べている。なお、本論文における、引用文の現代仮名遣いへの変更は筆者による。

われわれは民族主義的作品をかくといっても、たんに日本的に響く作品を書く事が最後の目的ではない。そして書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

³ 早坂の思想を扱った論文としては、早坂の異文化受容、特にクロード・ドビュッシー Claude Achille Debussy (1862-1918)、エリック・サティ Erik Satie (1866-1925)、バルトーク・ベーラ Bartók Béla Viktor János (1881-1945) との関連と、早坂による「日本的なもの」の表現を論じた論文（佐野 2010）や、同じ著者による早坂の「汎東洋主義音楽論」についての論文（佐野 2011）がある。

⁴ 西村 2005

⁵ 高瀬 1974

⁶ 本論文では、「純音楽」という語を、「映画音楽、舞台音楽、放送用音楽ではない音楽作品」という意味で使用する。

⁷ 竹内 2013

⁸ Harris 2013

⁹ 秋山 1974

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、それをいかに駆使するかにある。と同時に素材の事でも、民謡を採用するしないある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、やはり究極はその書かれたものの内容、本質的な魂である。いかに書くかにある。であるから手法や素材にのみとら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。われわれは今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 1942a : 13)

「新しきわれわれの道」からは、早坂は表面上「日本的に響く」作品を書くことよりも、作品が国民的民族的性格の上に立脚し発展性を有していることを重視し、民謡についても、民謡や民族的素材の使用によって音楽上の要素や手法に東洋的形態を持たせることなく、書かれた作品の内容を重視していたことがうかがえる。

雑誌『月刊楽譜』1941年9月号と10月号に連載された「古き文化と新しき文化」と題した記事では「芸術はその芸術を生ませた民族の長い伝統の上に立脚しその持続的感性のうちに生きつつ、真に自己自身の根底に立ち還って発展としての創造的実践が行為されなければならない」¹⁰と述べた上で、西洋音楽などの外来の文化について「新しい文化はわれわれの伝統のうちに加えられて、われわれの伝統として次代へ持続せしめなくてはならない。そうせしめるには、常にこれらの新しい外来文化を古い伝統的感性によって民族的に変形せしめなくてはならない」¹¹と主張している。ここで早坂は、西洋音楽をはじめとする「新しい外来文

¹⁰ 早坂 1942b : 31

化」を西洋の伝統ではなく「われわれの伝統」として持続すること、そのためには西洋音楽を民族的に変形せしめるべき、と述べているが、こうした主張は、民族を意識した行動を重視する「民族主義」を支持する早坂の立ち位置を反映しているだけでなく、和楽器ではなく敢えて西洋の楽器、あるいはオーケストラを用いて「東洋的な考え方の音楽」¹²を追求した早坂のあり方を象徴していると考えられる。

早坂の「民族」「民謡」に関する言及は映画音楽にも及んでおり、「映画音楽の転換」と題した記事で、「現代日本の純音楽は一応西洋的なものの総べての觀念から離れて、再びわれわれ日本の伝統を精査し、その特殊性を抽出して、その民族性なるものの根底の上に立った新しい意味の世界的な音楽芸術を創造しようとしているのであります」¹³と、1940年代初頭における日本の純音楽について述べ、「この『民族性』の問題は単に純音楽の間だけの問題でなく、芸術について真剣に考えてくれば当然映画音楽の中心も大きな問題としてこれが提出されてくるものでなければなりません」¹⁴と、映画音楽も民族性を問題として考えるべきと主張している。

早坂はさらに、「映画音楽と民族的要素」と題した記事では「若し映画それ自身が、郷土的色彩や日本的なものからの取材で、日本的性格を明らかに露出しているものであった場合は皮相的であるなしに係わらず音楽の方で民族的香りをもって作曲することは容易であり、映画と音楽との一致点に民族的な性質の関連を保たせることは差程困難ではない。しかしすべての音楽の場合にあってはそう簡単にゆかぬ種々の理由があることもあろうが、要は根本的な精神的態度がそれを決定しよう」¹⁵と述べ、「日本のトーキー音楽は決してフランスの、またアメリカの模倣に始終せず、外国の典型にプラスするわれわれの独自性について考察す

¹¹ 早坂 1942b : 35

¹² 早坂・三浦 1954 : 8

¹³ 早坂 1942d : 99

¹⁴ 早坂 1942d : 100

¹⁵ 早坂 1924e : 106

べきで、それらを音楽の世界に採入れ尊重することと、われわれの血肉の中にある東洋の独自性について作曲家は作曲家意識をもって探求すべきものであると考える」¹⁶と、日本で書かれる映画音楽は外国の模倣に終始することなく、民族の特質や独自性を採り入れるべきであると主張している。そして早坂は、日本の特性について「わが国の特性は外国文化をそのままの形で吸収するのではなく、それらを原始化し単純化し変化させて、徐々に外国文化を吸収するという手法である。この方法としてプリミティブな形に一旦還るということが、われわれの過去の伝統の中において縷々繰り返しなされてきたことは歴史的事実である」¹⁷と主張している。この「いったん原始に還るべき」という主張は、早坂が「新しきわれわれの道」において、ソフィステケートされざる美¹⁸を重視し、「われわれは原始美へ還り、そこに美の基準を置いて、新たな認識をもって再出発する」ということが中心の問題になってくる」¹⁹と述べていることとも一致する。

早坂本人の戦前・戦中期の言説を引用して、早坂が「民族」「民謡」についてどのように考えていたかの一端を示してきたが、日本の映画音楽は民族性をもつべきである、とか、西洋音楽に日本の独自性を加えなければならない、と主張する早坂自身の、特定の民族や民族音楽と関連する楽曲は果たしてどのような内容を持っているのか、という疑問から筆者の研究は出発している。

このため筆者は、先行研究で取り上げられていない早坂文雄の作品のうち、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の音楽と関係のある作品を選び研究対象とすることとした。早坂は、朝鮮、満州²⁰、中国、台湾、ミクロネシア、アイヌ、そして日本と、幅広く諸地域および諸民族の音楽と接点を有している。

本研究により、早坂文雄を大日本帝国の歴史や地理と結びつけ、早坂文雄の作品研究における空白を埋めるとともに、早坂が戦前・戦中期に東アジア・ミクロ

¹⁶ 早坂 1942e : 107

¹⁷ ibid.

¹⁸ 早坂 1942a : 8

¹⁹ 早坂 1942a : 9

²⁰ 現、中華人民共和国東北部

ネシア諸地域諸民族の音楽と関わりを持ち、各地域の民謡などを用いて作曲をした経験が、1954年に早坂が提唱した²¹「汎東洋主義音楽論」「東洋的な考え方の音楽」の原点となっており、また、何らかの形で早坂の戦後の創作にも影響を与えているということを示すことができると筆者は考える。

この紀要論文においては、早坂文雄とミクロネシアの関係を示す作品として、1942年公開の東宝映画『南海の花束』を取り扱う。

早坂は『南海の花束』の音楽を担当するにあたり、1934年にミクロネシアの音楽調査を行なった日本の民族音楽学者、田辺尚雄（1883-1984）のもとを訪ねてミクロネシア音楽に関する情報提供を受け、田辺から得た情報に基づいて作曲を行なった。早坂が作曲した映画『南海の花束』の音楽には、民謡の扱い方に関する早坂の持論が反映されていること、そして、手法こそ異なるものの「架空の民謡」の創作という点において1954年公開の映画『七人の侍』とも関連するという点を、楽曲分析を通して示す。

作品の紹介と分析を行う前に、作品の成立の背景にある、日本のミクロネシア支配、田辺尚雄のミクロネシア音楽調査旅行について述べる。

2. 日本のミクロネシア（南洋群島）支配

16世紀にスペイン植民地となったミクロネシアの大部分は、19世紀末にドイツ帝国の支配下に移った²²。その後、日本が1914年8月23日にドイツ帝国へ宣戦布告して第一次世界大戦に参戦したことに伴い、同年10月14日までに日本海軍によってミクロネシアは占領され、トラック島に日本海軍の防備隊が設置されるとともに「南洋群島」と呼ばれることとなった²³。本論文では、この時日本の占領下に入った地域を以後「南洋群島」とする。南洋群島は日本の軍政下におかれ、日本政府は、第一次世界大戦終結後に南洋群島を日本へ併合する計画であった²⁴。

²¹ 早坂・三浦 1954

²² 等松 2007：23

²³ 千住 2008：189

しかし、第一次大戦終結後、1919年1月18日より行われたパリ講和会議において、同年4月28日に国際連盟規約22条の成立に伴い南洋群島を国際連盟管理下のC式委任統治地域²⁵とすることが決定され、同年5月7日に南洋群島の統治受任国を日本とすることが決定した²⁶。

南洋群島がC式の委任統治地域とされたことで、日本政府には毎年行政年報を国際連盟の常設委任統治委員会へ提出すること、ならびに南洋群島の住民の福祉の向上と治安維持が義務付けられ、南洋群島住民への軍事訓練と南洋群島への軍事施設建設は禁止された²⁷。このため、日本政府は1922年3月31日付で南洋群島の防備隊を廃止し、同年4月1日付でパラオに南洋庁を設置した²⁸。

1933年3月7日、日本は国際連盟からの脱退を宣言したが、1935年3月に日本の国際連盟脱退が発効した後も、日本は「連盟に協力する非連盟国」²⁹という立場で委任統治を継続することとなった³⁰。しかし、日本は次第に国際連盟のC式委任統治の取り決めに逸脱し、南洋群島を「不沈空母」³¹に作り替えるべく、1940年秋以降、南洋群島での軍事基地建設を進めた³²。田辺尚雄が南洋群島（ミクロネシア）の調査旅行を実施した1934年は、日本がすでに国際連盟の脱退を宣言した後の時期にあたる。

²⁴ 等松 2007：23-24

²⁵ 委任統治制度（The mandate system）は、第一次世界大戦後のヴェルサイユ講和会議において作られた統治制度であり（等松 2007：24）、第一次世界大戦敗戦国の植民地を、政治的・文化的発展の度合いによりA・B・C式の三段階に区分するものであった（等松 2007：25）。

²⁶ 千住 2008：189

²⁷ 等松 2007：25

²⁸ 千住 2008：189

²⁹ 等松 2007：42

³⁰ ibid.

³¹ 等松 2007：46

³² ibid.

1941 年 12 月 8 日の日米開戦以降、南洋群島は戦地となった。1943 年 11 月 27 日にアメリカ、イギリス、中華民国が共同で発表した「カイロ宣言」において、日本が第一次世界大戦後に獲得した太平洋の全ての植民地は剥奪されることが決定しており³³、1945 年 8 月 15 日の日本の無条件降伏以降、アメリカ政府はアメリカ海軍を南洋群島の暫定的管治権者に指定した³⁴。1947 年 4 月には、アメリカの支配による戦略信託統治地域ミクロネシアが正式に発足し³⁵、ここに日本のミクロネシア支配は終わりを告げた。

1942 年公開の映画『南海の花束』の制作は、1941 年 10 月 21 日に発行された雑誌『映画旬報』第 29 号に掲載の「撮影所制作進行表」によれば、1941 年 9 月下旬に開始³⁶されており、1941 年 10 月の時点ではバラオにおいて南洋ロケが行われていた。『南海の花束』の監督を務めた阿部豊（1895–1977）は、雑誌『新映画』1942 年 1 月号において「ロケハンと又ロケーションと前後二回南洋へ往復しました」³⁷と述べている。なお、南洋ロケは 1941 年 11 月末に終了していた³⁸。

『南海の花束』の撮影が行われた 1941 年の時点で、日本は既に国際連盟から脱退しており、南洋群島への軍事基地建設も進行していた。1941 年 12 月 7 日（日本時間 12 月 8 日）には、日本海軍がハワイ真珠湾のアメリカ海軍基地を攻撃し、太平洋戦争が開戦した。『南海の花束』の南洋ロケは、すでに軍事基地化が進められていた南洋群島において、太平洋戦争開戦直前に行われていたのである。

³³ 等松 2007 : 47–48

³⁴ 等松 2007 : 48

³⁵ 等松 2007 : 49

³⁶ 映画旬報編集部 1941 : 30

³⁷ 阿部 1942a : 14

³⁸ 阿部 1942b : 49

3. 田辺尚雄の南洋音楽調査旅行

日本の音楽学者、田辺尚雄は、1934年8月18日から9月29日にかけて、南洋群島の音楽調査を実施した。旅程は、横浜を出発しパラオ、トラック³⁹、ポナペ⁴⁰、クサイ⁴¹、ヤルート⁴²を巡るものであった⁴³。

田辺は、日本の探検家である鈴木經勲（1854-1938）の著作『南洋探検実記』（明治25年7月、博文館刊）を読み、鈴木がマーシャル諸島の戦闘踊^{せんとうどり}に接した際の記述に興味を持った⁴⁴。田辺は、マーシャル諸島の戦闘踊を野蛮とする鈴木の見解には同意せず⁴⁵、田辺自身の樺太や台湾での調査経験を踏まえて「これらの原始民の音楽や舞踊はそのもっとも純なる表現であって、それが音楽舞踊の本来の姿である。それを今日文明人が自分達の作為した文化芸術の立場から解釈して野蛮なる行為と見ることは誤りで、私はむしろこれを原始芸術のもっとも純粹なるものであると考え、ぜひみずからこの蛮地に入ってその純なる楽舞に接してその魂に触れたいと思った」⁴⁶と、調査旅行の実施にあたって鈴木 of 著作からどのような影響を受けたのかを説明している。マーシャル諸島の戦闘踊に対する田辺の考え方は、「原始美」⁴⁷を重視する早坂の考え方とも通じるものがあるといえよう。

田辺はまた、ミクロネシア旅行から戻った文筆家の能仲文夫より、アメリカから派遣された宣教師たちによって現地の伝統音楽や舞踊が制限され、クサイ島で

³⁹ 現、ミクロネシア連邦領、トラック諸島

⁴⁰ 現、ミクロネシア連邦領、ポンペイ島

⁴¹ 現、ミクロネシア連邦領、コスラエ島

⁴² 現、マーシャル諸島共和国領、ジャルート環礁

⁴³ 田辺 1968 : 32-33

⁴⁴ 田辺 1968 : 19

⁴⁵ 田辺 1968 : 23

⁴⁶ 田辺 1968 : 24

⁴⁷ 早坂 1942a : 8

は古い民謡や踊が失われた⁴⁸との情報に接し、調査旅行の実施を急いだ⁴⁹。

田辺は、親戚にあたる、南洋興発会社初代社長の松江春次（1876-1954）の協力を得て1934年8月3日付で南洋庁の嘱託となった⁵⁰。そして田辺は南洋庁に対して、島民によるいかなる種類の音楽舞踊でも無条件に許可すること⁵¹、田辺が到着後即実演を実施できるよう事前準備を行うこと⁵²、南洋庁の係官が調査した資料を無条件で田辺に提出すること⁵³、調査費用は南洋庁各支庁の負担とすること⁵⁴、島民の歌を録音する際はレコードを営利の目的に使用しないとの約束のもとで無報酬とすること⁵⁵、という五つの要求を行なった。

田辺の要求は受け入れられ、南洋庁の職員だけでなく、南洋興発会社や南洋貿易会社の関係者からの協力を得て調査を行なった⁵⁶。田辺尚雄の調査旅行の旅程については【図版1】を参照されたい。

⁴⁸ 田辺 1968 : 25-26

⁴⁹ 田辺 1968 : 26

⁵⁰ 田辺 1968 : 28

⁵¹ 田辺 1968 : 29

⁵² ibid.

⁵³ ibid.

⁵⁴ ibid.

⁵⁵ ibid.

⁵⁶ ibid.

【図版 1】田辺尚雄の南洋音楽調査旅行旅程表（田辺 1968 に基づき筆者作成）

田辺尚雄の南洋音楽調査旅行（1934年）旅程表

（田辺 1968 に基づき筆者作成）

日付	滞在地	調査の内容
8月18日	横浜発	
8月23日	ロタ島寄港	
8月26日	パラオ島	
8月27日	#	
8月31日	トラック島	歌謡：恋愛の歌（男性5名計5曲、女性2名計3曲、少年マンヌーキ2曲）、「あなたの夢を見て起きたらば、大そうつかれた」歌、「私はあなたの枕のしんになって、あなたの言葉をききたい」歌、録音。 舞踊：夜這いに行くときの踊、親の許しを得て女の許に行く踊、昭和7年に日本海軍機が飛来したとき愛人の乳房をいじりながら愛人と共に眺めていたことを表す踊、北西離島からやってきた子供の踊、鑑賞、動画撮影。
9月1日	#	歌謡：「自分の悲している女の許に人目を忍んで夜這いに行ったところ、その親に見つけられて大いに苦しんだ」歌、「自分の色女に道で逢ったので、あなたの乳房を見せてください。そしてその乳房をおもちゃにさせてください」の歌、「昭和七年に海岸で自分の好きな女と会ってその乳をいじりながら楽しんでいたときに、日本の海軍の飛行機が飛んできたので、その音に興奮してこのままその飛行機を飛んでいく雲のあなたに女と共に行ってしまいたいと思った」歌、木こり歌（酋長森小舟氏歌唱）、女たちの魚漁の歌、録音。 資料：南洋庁トラック支庁が調査した「トラック島民謡調」を入手。
9月3日	ボナベ島	歌謡：上陸時に島民の賛美歌合唱で歓迎を受ける。
9月4日	#	歌謡：コロニア公学校を視察。生徒が披露する日本の唱歌や学習劇「桃太郎」などを鑑賞。 舞踊：「テレベিশヨを求める踊」（人数100名程度）、「神踊」、「ナウル島から輸入されたドイツ民謡風の群舞」、鑑賞。
9月5日	クサイ島	
9月6日	#	歌謡：賛美歌の混声四部合唱2曲（公学校視察時に、大人の男女20名が披露）、録音。 日本語：ボナベ公学校生徒の日本語の話し方、録音。 資料：宣教師ボードウィン女史を訪問し、クサイ島語の賛美歌楽譜集（アメリカで印刷されたもの）入手。
9月8日	ヤルト島	舞踊：男女の素踊（ミレー島民）、ナウルより伝えられた洋式の踊（ミレー島民）、観舞の踊（メジュロ島民）、警遊びの踊（メジュロ島民）、鑑賞。
9月9日	#	歌謡：日曜日の為教会の礼拝に参列。島民の賛美歌合唱を聴く。
9月10日	#	歌謡：島民青年による音楽会鑑賞。ハモニカバンドによる「君が代」「軍艦マーチ」演奏、ヴァイオリン、ギター、ハーモニカ、ウクレレ、ドラム、タンバリンなどの合奏歌曲演奏、ミッションスクール生徒たちの英語の合唱など。 舞踊：イメージ島民の踊、ジャボールの戦闘踊、笛吹きの踊、鑑賞。ジャボールの戦闘踊は撮影、録音。
9月11日	#	
9月13日	クサイ島	
9月14日	ボナベ島	歌謡：「テレベিশヨを求める歌」、「マタラニウム村で島民がスペインと戦う歌」、録音。 舞踊：「テレベিশヨを求める踊」（少人数）、「トラック島のカマテップ踊」、「恋人の踊」（ボナベ少女5名の洋装パレー）、鑑賞。
9月15日	#	歌謡：老女アタラインの歌唱（テレベিশヨを求める歌、スペインとの戦争の歌）、若い女エスランサの歌唱（賛美歌、新歌曲）、録音。
9月17日	トラック島	楽器：鼻笛を入手。演奏を聴き、演奏方法の手ほどきを受ける。
9月18日	#	
9月22日	パラオ島	歌謡：「恋人のところに忍んで行くときの歌」、「恋人の家を訪ねるときの歌」、「恋する男と別れたときの歌」、「コロール島民がアイミキ村に旅行したとき、大いに歓迎されたことを感謝する歌」、録音。 舞踊：男子の戦闘踊二種類（四人一組で長い棒を交互に打ち合うもの、右手に木刀左手に細長い棒を持ち互いに打ち合うもの）、男子の素踊（活発に踊りまわるもの）、女子の素踊二種類（相撲基句に似た動きのもの、左手を腰に置き右手を上げ下げして素早い動作で踊るもの）、女子の棒踊（両手に棒を持ち振り回しながら踊るもの）鑑賞 ※男女混合の踊は調査を断念。 楽器：ホウ貝を売店で入手。
9月23日	#	
9月29日	横浜着	

【図版 1】で示したように、田辺は調査旅行において多くの楽曲を録音しているが、録音された楽曲のうち、田辺が譜例を公開している楽曲は、1935 年に『民族学研究』にて発表した論文「マーシャル及カロリン群島に於ける音楽と舞踊」ならびに 1968 年に発表した著作『南洋・台湾・沖縄音楽紀行』いずれにおいても、1934 年 8 月 31 日にトラック島で録音されたトラック島の少年マンヌーキ⁵⁷が歌った恋の歌（【譜例 1】）と、1934 年 9 月 14 日および 15 日にポナペ島で録音された「テレペイショ⁵⁸を求める歌」（【譜例 2】【譜例 3】）のみである。田辺尚雄が南洋音楽調査旅行で採集した民謡のうち、早坂文雄によって映画『南海の花束』に引用されたのは、少年マンヌーキの恋の歌（【譜例 1】）と、「テレペイショを求める歌」（【譜例 2】【譜例 3】）の 2 曲である。したがって、早坂文雄は、田辺尚雄が譜例を公開した楽曲のみを映画『南海の花束』に引用したということになる。

【譜例 1】トラック島の少年マンヌーキの歌った恋の歌（田辺 1935 に基づき筆者作成）



トラック島の少年マンヌーキの歌った恋の歌（【譜例 1】）について、田辺は、讃美歌から音楽的知識を応用したものかもしれない、と述べたうえで、「よく之れ（筆者注：賛美歌）を自分の気持ちに消化し採り入れて居ることは感心することである。彼等は音楽を消化する力は可なり持って居る」⁵⁹と論じている。

⁵⁷ 田辺の著作（田辺 1968）において、恋の歌（【譜例 1】）の歌唱者として名前が挙げられている、トラック島民の少年である。

⁵⁸ テレペイショ（Terepeijo）は、ニューギニア付近のイラムペイタック島にいる特有の鳥で、ポナペ島に住む日本人は「インコ」と呼んでいたが、日本のインコよりも羽根が長く大きくて美しい鳥で、極楽鳥に近いものではないかと田辺は指摘している（田辺 1968：120）。

⁵⁹ 田辺 1935：53

【譜例 2】 ポナペ島の「テレベイショを求める歌」（田辺 1935 に基づき筆者作成）



田辺によれば、「テレベイショを求める歌」はかなり速いリズムで歌われ、【譜例 2】の（a）部分を女声が繰り返し、男声は合の手のように（b）部分を叫ぶというものであった⁶⁰。そして、「調子が乗って」⁶¹くると、【譜例 3】のように女声部分が二声に分れて歌われた。

【譜例 3】 ポナペ島の「テレベイショを求める歌」（田辺 1935 に基づき筆者作成）



1934 年に行われた田辺の調査の時点で、既にポナペの伝統的な舞踊は観光ショーと化しており、「テレベイショを求める踊」なども平素行われるものではなくなっていた⁶²。島民には、日本が支配する以前にポナペを支配していたドイツからもたらされた、バレエ式の舞踊のほうが好まれていたという⁶³。

「テレベイショを求める踊」について、田辺尚雄の解説を引用する。

⁶⁰ 田辺 1935 : 52

⁶¹ ibid.

⁶² 田辺 1968 : 119

⁶³ ibid.

この踊の状態は、女が一同声をそろえて『テレペイショを求める歌』をうた
いながら、そのリズムに合わせて、両手に持った二本の短棒でその前の板を打っ
たり、また二本の棒を打ち合せたり、また隣席の女の棒と打ち合ったりする、
細かい巧妙な手法である。その歌の旋律は一二四頁の楽譜に示したような楽
句を絶えず反復して、歌の内容を物語っていくのである。この句を反復する
間に、男は櫓を大きく左右に打ち振ったり、片手で櫓を前に出して片手で自
分の臂を叩いて鳴らしたりするが、女の歌の句の切れ目で男は大声を発して
叫び、急に櫓を一斉に前に出す。その動作は実に勇壮をきわめる。この動作
が一〇〇人以上の男女によって一糸みだれず整然と行われるところに、観者
をして感嘆措くあたわざらしめるところがあり、しかもそれが太平洋を見渡
す海岸に、椰子林を背景として白砂の上で、堂々と演ぜられるので背景と共
に雄大壮麗まことに一大ショーというべきである。

(田辺 1968 : 122)

映画『南海の花束』に、「テレペイショを求める歌」(【譜例 2】【譜例 3】)が引
用されていることは既に述べた通りであるが、映画では海岸で踊る南洋群島の現
地住民の姿も映されている。しかし、その振り付けは、上記の田辺尚雄による「テ
レペイショを求める踊」の解説とは異なっている。また、早坂文雄が「テレペイショ
を求める歌」を引用して作曲した音楽にも、早坂が創作した旋律や、原曲にない
楽器の追加が行われている。

早坂文雄によって作曲された映画『南海の花束』の音楽については第 6 節にお
いて触れる。

4. 映画『南海の花束』の概要

映画『南海の花束』は、1942 年 5 月 21 日に公開された。スタッフ、キャスト
については【図版 2】を参照されたい。検閲は海軍の横須賀鎮守府が担当し、後援・
指導は大日本航空株式会社が担当した。

この映画のシナリオを担当した八木隆一郎（1906-1965）は、パラオへの開拓飛行の途上 1938 年 8 月に小笠原諸島で発生した飛行艇遭難事故と、1940 年より実施されたポルトガル領ティモール島⁶⁴への開拓飛行、そして自身のパラオ渡航経験から着想を得て⁶⁵、1941 年に井上演劇道場で初演された戯曲『赤道』⁶⁶と、映画『南海の花束』のシナリオを完成させた。

【図版 2】映画『南海の花束』スタッフ・キャスト表
(東芝 DVD 名作セレクション TDV25192D に基づき筆者作成)

映画『南海の花束』スタッフ・キャスト表

スタッフ

検閲：横須賀鎮守府第三二九号
後援・指導：大日本航空株式会社
脚本：八木隆一郎、阿部豊
制作主任：井上溶
撮影：小原譲治
特殊撮影：円谷英二
録音：樋口智久
美術：北猛夫、北辰夫
照明：大沼正喜
現像：西川悦二
編集：後藤敏男
音楽：早坂文雄
演奏：東宝管弦楽団
演出：阿部豊

制作：東宝映画株式会社
配給：映画配給社

キャスト

五十嵐（支所長）：大日向傳
日下部（操縦士）：河津清三郎
原田（操縦士）：大川平八郎
堀田（操縦士）：真木順
伏見（操縦士）：月田一郎
西條（操縦士）：清水将夫
石川（操縦士）：田中春男
林（前支所長）：菅井一郎
古賀（乗務員）：龍崎一郎
池地（乗務員）：社棠一
乗務員：佐山亮、三田進、木下陽、寺島新、
津田光男、井上忠美、江藤勇、金光嗣郎、小
森敏、竹林武八郎
整備員：光一、鯉澤二、沢村昌之助、大谷友
彦、鉄一郎
査問委員：清川莊司、御橋公、進藤英太郎、
浜田格
無電技師：冬木京三、柳谷寛
司令塔員：三木利夫
堀田信子（堀田操縦士の妻）：杉村春子
原田里子（原田操縦士の妻）：堤真佐子
伏見やす子（伏見操縦士の妻）：谷間小百合

⁶⁴ 現、東ティモール民主共和国

⁶⁵ 八木 1941：27

⁶⁶ 中野 2009：79

映画『南海の花束』は、第2節で述べた通り、1941年9月下旬に製作が開始され、1941年10月頃よりパラオにて南洋ロケが行われた。1942年に入って以降は国内ロケ撮影を行い、1942年3月15日よりセットでの撮影を行なった⁶⁷。

映画『南海の花束』のあらすじは下記の通りである。あらすじは、日本の特撮研究家、池田憲章（1955-）の著作⁶⁸に基づき、筆者がまとめた。

『南海の花束』あらすじ

興亜航空の南洋支所に、五十嵐という足の不自由な新しい支配人が赴任してきた。南洋支所は規律が緩んでおり、飲酒した状態で乗務している操縦士もいるありさまであった。

五十嵐は社員の綱紀粛正、作業の能率化と合理化を掲げて社員に厳しく接し、社員たちと衝突する。

南洋支所に勤務する堀田操縦士は、五十嵐のかつての同僚であり、五十嵐の足を折る原因をつくった過去を持つ。南洋支所の社員たちが五十嵐のやり方に強く反発する中、堀田は五十嵐への理解を示す。

五十嵐は社員全員に厳しい身体検査を行い、視力の不足を理由に石川操縦士を地上勤務に回す。

暴風雨の日に五十嵐はサイパン行きの郵便飛行を強行し、原田操縦士をはじめ乗務員全員が行方不明となってしまう。郵便物はブイに繋がれており無事であった。五十嵐は原田の代役として元々自分の部下だった日下部操縦士を招聘するが、のちに原田操縦士たち乗務員は近くの島に不時着していたところを定期船に救助されて南洋支所へ帰還する。

興亜航空南洋支所に、最新鋭の大型飛行艇が導入された。五十嵐は南洋への開拓飛行を行うことを発表し、第1回開拓飛行の操縦士に新任の日下部を指名する。引退を間近に控えた堀田は日下部を説得し、日下部と共に五十嵐に翻意を促し、

⁶⁷ 映画旬報編集部 1942：23

⁶⁸ 池田 1983

第 1 回開拓飛行の操縦士は堀田に変更される。そうした中、空へのあこがれを捨てきれなかった石川は、美しい大型飛行艇を目の前にして発狂してしまう。

第 1 回開拓飛行のために華々しく送り出された堀田たちは、暴風雨に遭い遭難する。五十嵐は深く後悔し、第 2 回開拓飛行を日下部、伏見に命じる。第 2 回開拓飛行の途中、日下部は堀田機の遭難地点で、堀田の妻から託された形見のパイプを、花束と共に海上へ投じて堀田を悼み、さらに南へ向かって飛んでいくのであった。

(池田 1993 に基づき筆者作成)

5. 映画『南海の花束』の評価

本節では、映画『南海の花束』が、これまでどのように評価されてきたかを概観する。早坂文雄が作曲した音楽への言及は少ないのが現状である。

映画『南海の花束』と同一の内容を扱い、映画『南海の花束』に先立って初演された、八木隆一郎の戯曲『赤道』は、情報局⁶⁹が実施した「昭和 16 年度〔筆者注：1941 年〕国民演劇選奨」⁷⁰において情報局賞を受賞した⁷¹。日本の演劇・芸能研究家の中野正昭（1971-）によれば、国民演劇選奨は芸術性と国策性の 2 点を評価基準としており、国策性を評価の対象に含めた点が、他の芸術選奨と異なっていた⁷²。戯曲『赤道』も、芸術性だけでなく、第 2 節で述べたような日本の南進政策、南洋群島の植民地支配に沿った国策性を評価されたと考えられる。

⁶⁹ 1940 年 12 月に内閣が設置した、言論統制やプロパガンダを行う機関である。

⁷⁰ 国民演劇選奨は、情報局が 1941 年から 1944 年まで計 4 回開催した演劇賞で、情報局より委嘱を受けた劇団が、参加候補作の台本を上演 1 か月前に情報局へ提出して参加の可否の判断を受けたのちに上演による審査を受けるものであった（中野 2009：78）。褒賞は情報局総裁賞が賞金 3000 円、情報局賞が 1000 円であった（中野 2009：78）。

⁷¹ 中野 2009：79

⁷² 中野 2009：76

映画の分野では、1939 年 10 月 1 日に「映画法」が施行⁷³されており、映画法第 10 条では「主務大臣ハ特ニ国民文化ノ向上ニ資スルモノアリト認ムル映画ニ付選奨ヲ為スコトヲ得」⁷⁴と定められていた。映画法第 10 条に基づいて、日本政府は「演劇映画音楽等改善委員会」⁷⁵を設置した⁷⁶。「演劇映画音楽等改善委員会」は 1941 年に廃止され、「文部省専門委員会」が 1941 年 9 月 24 日に設置された⁷⁷。この「文部省専門委員会」により、映画『南海の花束』は、昭和 17 年度〔筆者注：1942 年度〕文部省推薦映画に選出された⁷⁸。

映画『南海の花束』は、文部省推薦映画となったことで、文部省により国策に適用映画として認められた、いわば国策映画と呼ぶことができるであろう。

文部省推薦映画として 1942 年 5 月 21 日に公開された映画『南海の花束』は、宣伝期間があまりにも短かった⁷⁹ために、浅草の映画館においては同時期に封切られた大映の『虹の道』の後塵を拝したものの、丸の内、渋谷、新宿の映画館で動員を順調に伸ばし⁸⁰、1942 年の日本映画雑誌協会ベストテン第 5 位に選出された⁸¹。

映画『南海の花束』は、文部省推薦映画として文部省の「お墨付き」を得ており、観客動員も順調であった。しかし、この映画が評価された点は、円谷英二（1901

⁷³ 櫻本 1993：7

⁷⁴ 櫻本 1993：9

⁷⁵ 櫻本 1993：15

⁷⁶ 「演劇映画音楽等改善委員会」では映画の推薦と賞金の交付を行っており、内務省の検閲を合格した劇映画と文化映画のうち、「演劇映画音楽等改善委員会」の幹事が候補作としたものを文部省の試写室で視聴して推薦作品を決定していた（櫻本 1993：17）。賞金の交付は、各年度末に推薦作品を再審査して決定した（櫻本 1993：17）。

⁷⁷ 櫻本 1993：65

⁷⁸ 櫻本 1993：79

⁷⁹ 竹 1942：59

⁸⁰ ibid.

⁸¹ 東京国立近代美術館フィルムセンター 1982：37

-1970) が特殊撮影を担当した、という一点に集中していたと言わざるを得ない。阿部豊監督の構成や、俳優の演技については批判的意見が多く、早坂文雄が作曲した音楽に関しては殆ど顧みられていない。以下、映画公開当時の論評や戦後の論評を引用し、映画『南海の花束』の評価がどのようなものであったか、特に、音楽に関する論評がいかに少なかったかを示す。

映画雑誌における、1942 年 5 月の映画公開以降の映画『南海の花束』への言及は、映画評論家の南部圭之助 (1904-1987) による「各々のブロック内の集積は見事なのであるがその各ブロックが構成されて一つの映画をつくる。その大きな方の集積が実に下手」⁸² という阿部豊監督の構成についての批判や、「杉村春子女史は全身演技に於ては舞台女優の美しさを出す、クロオズ・ショット以上は、口の動きが汚く印象に残る」⁸³ という出演者の演技への批評に代表されるように、批判的な意見が中心であった。

円谷英二の特殊撮影については、1942 年の映画公開当時より評価が高く、『キネマ旬報』同人でもあった映画評論家の飯島正 (1902-1996) が、映画に欠点があることを認めた上で「演出や編集のかんどころをつかんでいる点、特殊効果の技術が相当にすぐれている点は、特にこの映画をおもしろくしていたとおもう」⁸⁴ と評している。また、映画、ジャズ、ミュージカルの評論家であった野口久光 (1909-1994) は、「この映画の圧巻は川西大艇の飛行場面で、カメラマン小原譲治及び、トリック・ショット担当の円谷英二の功績は大きい」⁸⁵ と、円谷を名指して称賛している。

映画『南海の花束』について、円谷の特殊撮影に焦点を当てて批評する傾向は戦後により顕著となる。戦後の出版物における映画『南海の花束』への言及は、円谷英二論の一環として書かれたものが主である。特撮研究家、映画研究家の池田憲章は 1983 年刊行の『円谷英二 主要作品論』において、「本作品〔筆者注：

⁸² 南部 1942 : 52

⁸³ 南部 1942 : 53

⁸⁴ 飯島 1942 : 41

⁸⁵ 野口 1942 : 63

映画『南海の花束』は特撮シーンにおけるカット割り、構図、編集と、その達成において戦前の円谷特撮に転機をもたらす重要な作品となった」⁸⁶と、戦前に円谷英二が手掛けた特殊撮影における重要な作品と位置付けている。

このように、映画『南海の花束』は、円谷英二の特殊撮影が高く評価されてきたが、早坂文雄が作曲した音楽については言及が少なく、また、その内容も早坂を高く評価するものではない。

映画、ジャズ、ミュージカル評論家の野口久光は、雑誌『映画評論』誌上において映画『南海の花束』について「音楽は早坂文雄の担当であるが、この映画には音楽家に腕を振るえるシーケンスは殆ど無かったようである」⁸⁷と述べている。

音楽評論家の大田黒元雄（1893-1979）は、雑誌『新映画』の「航空映画特集号」において「『燃ゆる大空』[筆者注：早坂文雄が音楽を担当した]は戦争映画であると同時に航空映画であったけれど誰の音楽が使われていたのか忘れてしまった。『南海の花束』についても同じことがいえる」⁸⁸と述べており、『燃ゆる大空』『南海の花束』の2作品について、音楽が印象に残らなかったと批評している。

このように、映画評論家、音楽評論家の双方から高い評価を得るに至っていない映画『南海の花束』の音楽であるが、早坂文雄が映画『南海の花束』の作曲に意欲的に取り組み、楽器法においては実験的な試みをしていたことは、残された楽譜および早坂文雄の「作曲ノート」から読み取れる。特に、ミクロネシアの音楽の引用部分については、田辺尚雄のもとを訪ねて専門家の知見を採り入れるとともに、田辺の提供した素材を活用して「架空の民謡」とも言える楽曲として仕上げられており、日本人作曲家によるミクロネシアの音楽の使用例というだけでなく、早坂文雄の戦後の代表作、映画『七人の侍』に通ずる要素が見られる。次節において、映画『南海の花束』の楽曲分析を通して、早坂文雄の作曲した音楽の内容を示す。

⁸⁶ 池田 1983 : 124

⁸⁷ 野口 1942 : 63-64

⁸⁸ 大田黒 1942 : 57

6. 映画『南海の花束』の音楽

早坂文雄が作曲した、映画『南海の花束』の音楽のうち、ミクロネシアの音楽を引用した箇所を焦点を当てて楽曲の分析と考察を行う。なお、分析にあたっては、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、日本近代音楽館と記す）に所蔵されている、早坂文雄作曲、映画『南海の花束』の音楽の自筆譜を参照した。譜例は日本近代音楽館所蔵の自筆譜に基づき筆者が作成した。

また、早坂文雄は、日々の出来事や作品の構想などを綴った「作曲ノート」という呼称のノートを残しており、3冊が日本近代音楽館に所蔵されている。『南海の花束』に関する記述も含まれていることから、本論文の執筆にあたっては、「作曲ノート」も参照した。

早坂文雄は、1939年に東宝映画の専属作曲家となった⁸⁹。

東宝入社後の早坂は、1939年公開の山本薩夫監督作品『リボンを結ぶ夫人』の音楽を担当⁹⁰して、映画音楽作曲家としての第一歩を踏み出した。早坂は自身の映画音楽の作品リストを残しており、1939年公開の『リボンを結ぶ夫人』から1945年公開の『北の三人』までの作品に作品番号を付している⁹¹。1942年の作品である映画『南海の花束』は、「作品22」となっている⁹²。

映画『南海の花束』のために、早坂は「No.1」から「No.12」までの番号を付した音楽、ならびに「R.N.5」という番号を付した音楽を作曲しているが、「No.10」は日本近代音楽館所蔵の自筆譜において欠番となっており、映画『南海の花束』でも「No.10」に相当する楽曲は使用されていない。また、「No.6」については、自筆譜は残っているものの、映画では使用されなかった。

映画『南海の花束』の音楽表を【図版3】で示す。

⁸⁹ 秋山 1974 : 235

⁹⁰ 秋山 2003 : 507

⁹¹ ibid.

⁹² ibid.

【図版 3】映画『南海の花束』音楽表（東芝 DVD 名作セレクション TDV25192D
および日本近代音楽館所蔵の『南海の花束』自筆譜に基づき筆者作成）

映画『南海の花束』音楽表

音楽番号	時間	場面
Title No.1	0:21-1:51	クレジットタイトル
No.2	14:36-16:08	ホテルのテラスで堀田と五十嵐が会話する
No.3	34:40-36:55	郵便機遭難後、堀田の家と伏見の家それぞれの様子
No.8	36:57-37:24	日下部が船便で到着する
No.4	1:02:13-1:03:10	伏見が我が子の死を知り海岸を歩く
No.7	1:17:24-1:18:21	開拓飛行に関する五十嵐の演説、九七式飛行艇の到着
No.8	1:11:22-1:15:08	開拓飛行の機長交代を求めて堀田が日下部を説得する
No.9	1:17:24-1:18:21	南方開拓機搭乗員発表
R.N.5	1:19:57-1:20:26	堀田が嵐の中の飛行について妻に語る
No.5	1:20:26-1:21:34	堀田が嵐の中の飛行について妻に語る
No.11	1:34:07-1:35:38	第 1 回開拓飛行、堀田機長以下乗務員遭難宣告
No.12	1:44:54-1:45:54	第 2 回開拓飛行、日下部機長らの会話、エンドマーク

【図版 3】で示したとおり、映画『南海の花束』全体では 12 か所で早坂文雄の作曲した音楽が使用されている。その中で、田辺尚雄の採集した旋律が用いられているのは、「No.2」「No.8」の 2 曲である。本論文では、「No.2」「No.8」の 2 曲を分析する。

早坂文雄は、映画『南海の花束』の音楽を作曲するにあたり、1942 年 5 月 2 日に音楽学者の田辺尚雄のもとを訪ねてミクロネシアの音楽に関する情報提供を受けていた。なお、田辺尚雄は、「演劇映画音楽等改善委員会」の委員⁹³、「文部省専門委員会」の文部省専門委員⁹⁴を務めており、映画界とも関係がある人物であった。

田辺のもとを訪れた日のことについて、早坂は自身の作曲ノートに下記のように

⁹³ 櫻本 1993 : 16

⁹⁴ 櫻本 1993 : 65

に記している。

田辺尚雄氏を訪ふ、南方音楽（特に委任統治地区）の音楽に就いて話を聞いた。楽器は珍しいものだが鼻笛のみ、あとはサメとトカゲの皮をはった太鼓しかない。ほとんど声楽である、古い土俗的な唄は徐々にすたれ、キリスト教の讃美歌が土俗的に歌はれるのがやや南方らしいものであるに過ぎない。楽器や文献をみる。結局委任統治地区〔筆者注：南洋群島〕には特色ある音楽はないといふことがわかつただけであつた。声楽も恋の唄しかない。録音せるものを聴いて採譜。鼻笛のスケールはやや面白い。音は微々しくハーモニックスの如きもの。蘭印や印度の如き壮大華麗な音楽芸術と批〔筆者注：原文ママ〕較にならぬ程貧弱なものであつた。

（日本近代音楽館 2001：4）

早坂文雄は、このように書き残した上で『南海の花束』の作曲を進め、1942年5月11日に音楽を完成させた。早坂は、先述の通り「結局委任統治地区には特色ある音楽はないといふことがわかつただけであつた」⁹⁵と述べているが、映画『南海の花束』の作曲にあたっては、特に「No.8」の楽曲において、楽器編成や楽器法の面や和声法の面で、早坂なりの特色を出そうと試みた形跡がみられる。

なお、早坂自身は映画『南海の花束』の音楽録音について、音量が小さく不明瞭であり、強い不満があることを1942年5月11日付の作曲ノートに書き残しており、映画公開当時から存在した、音楽の録音状態の悪さが、第5節で述べたように、早坂が作曲した音楽が殆ど顧みられなかったことに影響していると筆者は推察する。

映画『南海の花束』の音楽より、トラック島の少年マンヌーキの恋の歌（【譜例1】）を引用して作曲された「No.2」を分析する。【図版3】で示した通り、映画の序盤、五十嵐と堀田がホテルのテラスで会話する場面で使用されている。

「No.2」は、「A - B - A'」の三部形式で書かれており、全体で30小節から

⁹⁵ 日本近代音楽館 2001：4

なる楽曲である。編成は女声、男声、第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラ、ピアノである。

まず、「No.2」の 1 小節から 11 小節を【譜例 4】で示す。便宜上【譜例 4】を「A」部分とする。男声がハミングで旋律を歌い、ヴァイオリンとヴィオラが伴奏する。この部分の旋律については、1978 年に東芝 EMI より発売された、田辺尚雄が南洋で録音した民謡を収録したレコード『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』には同一の旋律をもつ楽曲がなく、早坂の創作である可能性が高いと考えられる。伴奏については、第 1 ヴァイオリンとヴィオラがオクターヴユニゾンの形をとっており、第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラの 3 声部から成り立っている。早坂はここで、八分音符を多用した、動きの多い旋律に対して、全音符や二分音符などの音価の長い和音による伴奏を書いている。

【譜例 4】映画『南海の花束』より「No.2」1 小節から 11 小節

The image displays a musical score for Example 4, which is a 11-measure excerpt from the film 'The Flower Basket of the South Sea' (南海の花束). The score is written for a vocal ensemble (Soprano and Tenor) and a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Piano). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts are marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The instrumental parts are marked with 'p' (piano). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1 to 11. The vocal parts are written in treble clef, and the instrumental parts are written in treble and bass clefs. The piano part is written in both treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

続いて、「No.2」の 12 小節から 24 小節を【譜例 5】で示す。便宜上【譜例 5】を「B」部分とする。女声がハミングで歌う旋律は、【譜例 1】で示した、トラック島の少年マンヌーキの恋の歌を、イ長調に移調したものであり、ヴァイオリン、ヴィオラとピアノが伴奏する。ヴァイオリンとヴィオラはホ音を保続し、ピアノはイ音とホ音を保続する。

イ音とホ音の保続音による伴奏は、【譜例 4】で示した「A」部分以上に単純である。「A」部分における音価の長い和音による伴奏や、「B」部分における保続音による伴奏によって、「No.2」という楽曲全体が、西洋音楽、特に讃美歌のような印象を聴き手に与えるものとなっている。

「No.2」を早坂がこのような仕上げた理由として「ホテルのテラスで聴こえてくる音楽」という雰囲気づくりの他に、【譜例 1】で示した「少年マンヌーキの恋の歌」について元々田辺尚雄が讃美歌の影響を指摘⁹⁶しており、早坂自身も「キリスト教の讃美歌が土俗的に歌はれるのがやや南方らしいものであるに過ぎない」⁹⁷と述べていることから、早坂はこの「少年マンヌーキの恋の歌」を、旋律を和音が支える形の伴奏書法で扱うことで「讃美歌」または「聖歌」風に仕上げようとしたのではないかと考えられる。西洋の影響を受けて土着の民謡がすたれ、讃美歌を土俗的に歌うことが南方らしさの象徴となってしまった南洋群島の現状を、そのまま音楽で示す意図があったのではないだろうか。「No.2」の、讃美歌あるいは聖歌を意識した作曲には、1935 年に札幌のカトリック山鼻教会でオルガニストを務めた、という早坂自身の経験も活かされているとも考えられる。

⁹⁶ 田辺 1935 : 53

⁹⁷ 日本近代音楽館 2001 : 4

【譜例 5】映画『南海の花束』より「No.2」12 小節から 24 小節

The musical score is arranged in five staves. The top two staves are for Soprano (S) and Tenor (T) voices. The bottom three staves are for Violins I (Vin. I), Violins II (Vin. II), Viola (Vla.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Soprano part has a melodic line with a 'ハミング' (humming) instruction. The Tenor part is mostly silent. The string ensemble provides harmonic support with sustained chords and arpeggiated patterns.

「No.2」は、「A - B - A'」の三部形式で書かれていることは既に述べた通りである。【譜例 5】で示した 12 小節から 24 小節の「B」部分で【譜例 1】のトラック島の少年マンヌーキの恋の歌が引用されたのち、「A'」部分として、【譜例 4】

の 1 小節から 5 小節が回帰して曲を閉じる。すなわち、南洋群島の民謡素材【譜例 1】を B 部分に置き、早坂の創作と思われる旋律が「A」「A'」部分に置かれている。

なお、映画『南海の花束』の作曲に際し早坂が田辺のもとを訪れて情報提供を受けたことは既に述べたとおりであるが、「録音せるものを聴いて採譜」⁹⁸した早坂が実際に「No.2」で引用した旋律は、歌詞が無いという事を含めて、田辺の示した譜例【譜例 1】に準拠したものであった。

国立国会図書館に所蔵されているレコード『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』に、トラック島の少年マンヌーキが歌った恋の歌が収録されており、筆者はこれを田辺の示した譜例と照合した。その結果、【譜例 1】のように、田辺がト長調、4 分の 3 拍子で示していた歌詞の無い旋律は、実際の録音では歌詞があり、ヘ長調で拍子も不安定なものであった。筆者がレコードに収録された音源より書き起こした、トラック島の少年マンヌーキの恋の歌を【譜例 6】で示す。マンヌーキの歌唱は無伴奏である。また、歌詞も筆者が書き起こしたが、歌詞の意味については田辺の著作やレコードで示されておらず不明である。

【譜例 6】トラック島の少年マンヌーキの恋の歌



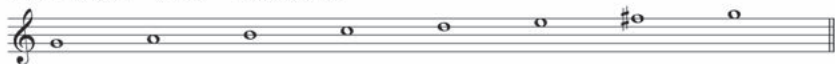
⁹⁸ 日本近代音楽館 2001: 4

「No.2」については、まず楽曲の構成面で、早坂の創作と思われる旋律を用いた「A」「A'」部分と、田辺が採集した旋律を用いた「B」部分から成り立っており、単に民謡の旋律を引用し編曲しただけではなく、早坂の「作曲」であることが指摘できる。また、本来は南洋群島に存在しなかった擦弦楽器であるヴァイオリンとヴィオラ、打弦楽器であるピアノを使用している。さらに、音価の長い和音や完全五度の保続音を用いている。

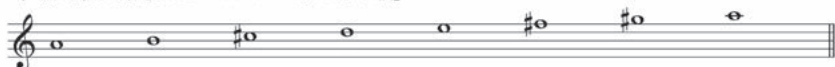
「No.2」の分析を終えるにあたり、【譜例 1】で示した田辺採譜による「少年マンヌーキの恋の歌」、【譜例 5】で示した早坂による引用、【譜例 6】で示した筆者採譜による「少年マンヌーキの恋の歌」の音階を【譜例 7】で示す。

【譜例 7】 田辺採譜、早坂の作曲、筆者採譜における
「少年マンヌーキの恋の歌」音階の比較

田辺尚雄採譜「マンヌーキの恋の歌」



早坂文雄が引用した「マンヌーキの恋の歌」



筆者採譜「マンヌーキの恋の歌」



【譜例 7】を見ると、「マンヌーキの恋の歌」は、長音階が用いられていることがわかる。そして「No.2」においては、早坂はこの「長音階」から逸脱することなく作曲をしている。これは、複数種の音階を用いて書かれた、後述の「No.8」とは異なっている。

続いて、映画『南海の花束』において、田辺尚雄が採集した旋律が引用されているもう一つの楽曲である「No.8」の分析を行う。「No.8」は、【図版 3】で示した通り、映画の序盤、日下部が南洋に到着した場面と、映画の中盤、第 1 回開拓

飛行の機長を交代してくれるよう、堀田が島民の踊を見物に行った日下部を追いかけて説得する場面で使用されており、ポナペ島で田辺が採集した「テレペイショを求める歌」（【譜例 2】【譜例 3】）が引用されている。

「No.8」は、「A - B - A' - B' - A'' - C - コーダ」という形式で書かれ、反復を含めて 152 小節、反復を省いて 120 小節からなる楽曲である。編成は女声独唱、女声合唱、男声合唱、太鼓、フルート、オーボエ、チェロ、コントラバスである。なお、日本近代音楽館所蔵の自筆譜やメモ書きには、「No.8」に「土人の踊り」という副題が添えられている。このように、副題が添えられた例は、映画『南海の花束』で使用された他の楽曲にはみられない。

まず、「No.8」の 1 小節から 28 小節を【譜例 8】で示す。便宜上この部分を「A」部分とする。女声独唱がメリスマ的な旋律を太鼓のみの伴奏で歌う。この部分の旋律については、先述のレコード『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』には同一の旋律をもつ楽曲が収録されておらず、早坂の創作である可能性が高いと考えられる。ここでは、音程を伴う楽器を伴奏に使用せず、女声独唱と太鼓のみで構成されている。

早坂は、「民謡と現代音楽の聯關」と題した論文において、日本の作曲家の一部に見られる「民謡を単に和声化したり、或いは芸術的意図もなくパラフレーズしたりして自己の作品にする」⁹⁹ というあり方を「軽薄な且つイージーゴーイングな態度」と評しており、民謡の旋律を単に和声化することを忌避する傾向を持っていた。早坂は「No.8」において、自身の手による新たな「和声付け」を一切行っていない。「No.8」において和音が形成されるのは、【譜例 3】で示したように「テレペイショを求める歌」が二声となる箇所のみである。和声付けを行わないことで、保続音などによる伴奏のあった「No.2」とも、本論文では触れないが「No.1」をはじめとする映画『南海の花束』の他の楽曲とも異なる音響を早坂は「No.8」において創り上げている。

なお、譜例の作成にあたり、映画で使用されている音源に基づき速度標語を記した。また、休符となっているパートは紙幅の都合により省略した。

⁹⁹ 早坂 1942c : 70

【譜例 8】映画『南海の花束』より「No.8」1 小節から 28 小節

(♩=120)

Female Solo

(♩=120) *mf* ma e ma

Drums

Solo

do ne ne a na ka ta lo ma

D.

Solo

o a

D.

Solo

ma no wa eo

D.

続いて、「No.8」より 29 小節から 38 小節を【譜例 9】で示す。便宜上この部分を「B」部分とする。

女声合唱、男声合唱、フルート、オーボエ、太鼓、チェロ、コントラバスで演奏される。この部分で女声合唱と男声合唱が歌う旋律は、田辺がボナペ島で採集した「テレペイショを求める歌」(【譜例 2】)である。

【譜例 9】映画『南海の花束』より「No.8」29 小節から 38 小節

Solo

F. Choir

M. Choir

D.

Fl.

Ob.

Vc.

Cb.

f keo__ eo__ ma no wa

f keo__ eo__ ma no wa

f knock the body

f knock the body

Solo

F. Choir

M. Choir

D.

Fl.

Ob.

Vc.

Cb.

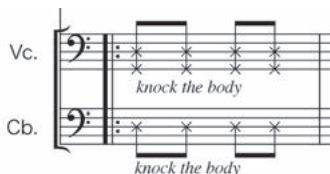
ma no wa pe__ keo__ eo__ ma no wa ma no wa en__ to__

ma no wa pe__ keo__ eo__ ma no wa ma no wa en__ to__

【譜例 8】で示した「B」部分でまず特筆すべき点は、楽器法である。29 小節

よりチェロとコントラバスが演奏し始めるが、自筆譜において符頭は「×」印で書かれ、さらには“knock the body”との指示が書かれている（【譜例 10】）。自筆譜上では“knock the body”と記されたチェロとコントラバスパートも音程を有しているかのように書かれているが、実際の映画『南海の花束』の音楽の録音からは音程が聴き取れず、早坂がチェロとコントラバスのパートをこのように記譜した理由は定かではない。

【譜例 10】映画『南海の花束』より「No.8」29 小節 弦楽パート抜粋



早坂が、「No.8」の編成に太鼓を加えていることは既に述べた通りであるが、「B」部分では、【譜例 10】で示した通り、チェロとコントラバスの胴を叩くよう指示をしている。すなわち、弦楽器を弦楽器としてではなく、打楽器として用いている。しかし、早坂本人が「サメとトカゲの皮をはつた太鼓しかない」¹⁰⁰と作曲ノートに書き残しているように、田辺が早坂に伝えた南洋群島の音楽に関する情報の中に、チェロやコントラバスの胴のような、木の板を貼り合わせた箱状の構造を持つ太鼓は存在しない。ここで、早坂がチェロとコントラバスに胴を叩くよう指示したのは、【譜例 8】の時点ですでに登場していた太鼓の音に、【譜例 9】の部分でさらに厚みを持たせる、音色に変化を付ける意図があったのではないだろうか。また、映画音楽であることから、予算の都合上演奏者の人数に限りがあり、打楽器を追加する代わりに弦楽器の胴を叩く指示を行なった可能性も考えられるであろう。

¹⁰⁰ 日本近代音楽館 2001 : 4

【譜例 9】で示した「B」部分より、合唱パートを抜粋して示す（【譜例 11】）。

【譜例 11】映画『南海の花束』より「No.8」33 小節から 38 小節 合唱パート抜粋



【譜例 11】は、田辺がポナペ島で採集した「テレペイショを求める歌」【譜例 2】を引用した箇所である。【譜例 2】では 4 分の 4 拍子、ハ長調で記されていたが、【譜例 11】では 4 分の 2 拍子、変ロ長調となっている。早坂による引用は、田辺が示した【譜例 2】の形をそのまま踏襲してはならず、田辺が「テレペイショを求める歌」の特徴として【譜例 2】で示していた、「女声が旋律を歌い、男声が合の手を入れる」という形を廃して、【譜例 11】の箇所では女声と男声のオクターヴユニゾンの形を採っている。さらに、田辺は「テレペイショを求める歌」の歌詞を【譜例 2】で示していないが、早坂は【譜例 11】の箇所で「テレペイショを求める歌」に歌詞をつけている。この歌詞については、筆者が国立国会図書館で参照したレコード『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』に収録された、ポナペ島の老女アタラインが歌った「テレペイショを求める歌」の歌詞とは異なっていることから、田辺もしくは早坂の創作であると考えられる。老女アタラインの歌った「テレペイショを求める歌」の冒頭部分を筆者が書き起こした譜面を【譜例 12】で示す。

【譜例 12】 ポナベ島の老女アタラインの歌った「テレベিশヨを求める歌」冒頭



【譜例 12】で示したように、老女アタラインの歌った「テレベিশヨを求める歌」は、ホ音を開始音とし、拍子も存在しないものであった。早坂が実際に聴いた録音が、老女アタラインの歌ったものであったかは定かではないが、【譜例 6】で示したトラック島の少年マンヌーキの恋の歌も、【譜例 12】で示した老女アタラインの歌う「テレベিশヨを求める歌」も、ともに録音の音質が悪く、音程、歌詞ともに不明瞭で、拍子もはっきりしない。録音状態の悪さゆえに、早坂は録音を自ら採譜したものではなく、田辺が採譜したものを採用し、「No.8」の作曲に際しては「テレベিশヨを求める歌」に歌詞を創作して付け加えたのではないかと考えられる。

【譜例 8】で示した「B」部分で「テレベিশヨを求める歌」【譜例 2】が引用された後、39 小節から 53 小節は、【譜例 7】で示した「A」部分の女声独唱が再現される。ここを「A'」部分とする。54 小節から 69 小節までは、【譜例 8】の再現となる。ここを「B'」部分とする。

「B」部分の前半、54 小節から 63 小節を【譜例 13】で示す。

【譜例 13】映画『南海の花束』より「No.8」54 小節から 63 小節

Musical score for Example 13, measures 54-63. The score includes staves for Solo, F.Choir, M.Choir, D., Fl., Ob., Vc., and Cb. The lyrics are: f keo eo ma no wa ma no wa pe keo eo ma no wa ma no wa en to.

Continuation of the musical score for Example 13, measures 54-63. The score includes staves for Solo, F.Choir, M.Choir, D., Fl., Ob., Vc., and Cb. The lyrics are: f keo eo ma no wa ma no wa pe keo eo ma no wa ma no wa en to.

続いて、「B」部分の後半、64 小節から 69 小節を【譜例 14】で示す。

【譜例 14】映画『南海の花束』より「No.8」64 小節から 69 小節

The musical score for Example 14 consists of eight staves. The top staff is for Solo, followed by F. Choir and M. Choir. The lyrics 'keo_eo_ma no wa ma no wa pe_ keo_eo_ma no wa ma no wa en_to_' are written under the vocal staves. The bottom staves are for D., Fl., Ob., Vc., and Cb. The score shows the vocal parts and the instrumental accompaniment for measures 64 to 69.

【譜例 14】で示した、「B'」部分の後半に入って、田辺が示した【譜例 3】を踏襲し、女声パートと男声パートがオクターヴユニゾンではなく、二声となる。【譜例 14】の二声のハーモニーは、ハ長調が変口長調に移調されているほかは、田辺の示した譜例【譜例 3】に準拠している。ただし、【譜例 3】では、女声パートが二声となり、男声パートは合の手を入れるのみであったが、【譜例 14】では、【譜例 8】と同様に男声パートの合の手が廃され、女声パートと男声パートによる二声のハーモニーを形成している。

70 小節から 94 小節は、女声独唱が再現される。ここを「A」部分とする。95 小節から 107 小節にかけて、男声合唱パートから独唱者を出す形をとって、男声の独唱で新しい旋律が歌われる（【譜例 15】）。ここを「C」部分とする。この部分の旋律は、先述のレコード『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』には同一の旋律が収録されておらず、早坂の創作である可能性が高いと考えられる。

【譜例 15】 映画『南海の花束』より「No.8」95 小節から 107 小節

The musical score for Example 15 consists of two systems of staves. The first system (measures 95-107) features a vocal solo for the M. Choir, with lyrics 'ma' and 'eo' under the notes. The accompaniment for D., Vc., and Cb. is a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 108-112) features a vocal line for the M. Choir, with lyrics 'ma' and 'eo' under the notes. The accompaniment for D., Vc., and Cb. is a rhythmic pattern of eighth notes.

108 小節以降（【譜例 16】）は「コーダ」に相当する。筆者は、108 小節から 112 小節にかけて歌われる合唱パートが、田辺が【譜例 2】や【譜例 3】で示してきた「男声パートの合の手」を応用したものではないかと考えている。

【譜例 16】映画『南海の花束』より「No.8」108 小節から 120 小節

Solo

F. Choir

M. Choir

D.

Fl.

Ob.

Vc.

Cb.

Solo

F. Choir

M. Choir

D.

Fl.

Ob.

Vc.

Cb.

ma eo

a

choir

ppp

ここまで、早坂文雄の作曲した映画『南海の花束』の音楽より「No.2」および「No.8」を分析し概観した。

「No.2」においては、伴奏においてヴァイオリン、ヴィオラ、ピアノという、南洋群島の民族音楽には存在しない擦弦楽器、打弦楽器を用いて、音響面で南洋

群島に無い響きを導入していることを確認した。その上で、音価の長い和音や保続音による伴奏をおくことで、「No.2」が讃美歌あるいは聖歌風の楽曲として仕上げられているのは、教会オルガニストの経験も持つ早坂自身が、「少年マンヌーキの恋の歌」をはじめとする南洋の音楽に讃美歌の影響があることを認識していたことに起因するのではないかという仮説を提示した。

「No.8」においては、まず伴奏において新たな和音付けを行わず、単純な和声化を避けるべきであるとする早坂の持論はより強固な形で示されていることを確かめた。声楽パートにおいては、早坂の創作と思われる独唱の旋律の合間に、田辺がボナペ島で採集した「テレベイショを求める歌」（【譜例 2】、【譜例 3】）の合唱を挟み込むという構成をとり、伴奏においてはフルート、オーボエの楽句を挿入するとともに、太鼓だけではなく、チェロとコントラバスの胴を叩き打楽器として使用する指示を行い、早坂が「土人の踊り」と名付けたとおりの、一編の舞踊音楽として仕上げていた。

「No.2」は讃美歌あるいは聖歌を思わせる作品として書かれ、「No.8」は極力和音の使用を避けてリズムとメロディによって推進する舞踊音楽として書かれることで、映画の中で、「No.2」「No.8」は、「No.1」をはじめとする他の音楽と明確に差別化されている。

もう一つ指摘すべき点は、田辺が南洋群島で採集した旋律を編曲しただけではなく、早坂自身の創作とみられる旋律も用いられていることである。早坂は、民謡の素材を一つだけ引用して編曲する、という手段をとらず、民謡の素材を引用した箇所から音楽を広げ、「No.2」においては「ホテルのテラスで聴こえてくる音楽」として、「No.8」においては「南洋の島民たちの踊りの音楽」として、それぞれ相応しいものとして仕上げている。

「ホテルのテラス」という場面は西洋的であり、そこに「西洋の影響を受けた南洋の音楽」として「No.2」を作曲したことは、映画音楽として理に適っていたと言えるであろう。

さらに言えば、映画『南海の花束』のロケはパラオで行われたが、「No.8」で引用された「テレベイショを求める歌」は田辺がボナペ島で採集した民謡であり、

さらに早坂が自身の創意工夫を加えて創作した、いわば映画の中だけに存在する、「架空の南洋の踊り」ともいうべきものと解釈することも可能である。

「No.8」を、早坂がボナベ島の「テレバイショを求める歌」を素材として作曲した、「架空の南洋の踊り」あるいは「架空の民謡」と解釈した場合、早坂文雄の戦後の代表作ともいうべき、黒澤明監督の映画『七人の侍』（1954）のラストシーンに現れる「田植え唄」との共通性を指摘できるのではないだろうか。

映画『七人の侍』の「田植え唄」については、大阪芸術大学の田之頭の研究において「たとえば『七人の侍』（1954）にあっては、ラストシーンで農民たちが歌う労働歌（田植え歌）に大きな意味が付与されており、野武士に打ち勝った真の勝者が7人の雇われ侍ではなく農夫たちであることを、その歌は明確に示している」¹⁰¹と指摘されている。

早坂文雄自身は、映画『七人の侍』の「田植え唄」について、雑誌『音楽芸術』誌上で行われた、音楽評論家の三浦淳史（1913 - 1997）との対談において、次のように述べている。

あの田植唄をどこの田植唄だと皆に聞かれますけれどもね。あれはどこの田植唄でもないのですよ。全然僕が拵えちゃったのですよ。あれは室町時代から、戦国時代にかけての日本の囃し言葉というのが沢山ありましてね。それを三百くらい調べてメモして、その中からつまり言葉の綾の面白い奴を抜いてそれを組み合わせたわけですよ。だから言葉の意味というものは何もないのです。それに笛、太鼓を加えて拵え上げちゃったのです。

（早坂・三浦 1954：19）

映画『七人の侍』のラストシーンで用いられている「田植え唄」を、早坂は室町時代から戦国時代にかけての日本の囃し言葉を調べ上げ、組み合わせて、それに笛と太鼓を加えて作り上げた。まさにこれは、早坂が作り上げた「架空の民謡」という事ができる。

¹⁰¹ 田之頭 2013：68

映画『南海の花束』の「No.8」は、田辺がポナペ島で採集した「テレペイショを求める歌」（【譜例 2】、【譜例 3】）を素材として、そこに管楽器（フルート、オーボエ）と打楽器（太鼓）そして、打楽器的に胴を叩いて奏されるチェロとコントラバスを加え、早坂自身の創作によるとみられる旋律も加えて一編の舞踊音楽として仕上げられている。一方、映画『七人の侍』の「田植え唄」は、「どっこいこらこら、さあーさ」といった囃し言葉の連なりに、笛や太鼓を重ねたもので、農民が歌うパートに「音程」は存在しない。しかし、既存の民族的な素材を集めて、「架空の民謡」を作り上げるという楽曲構成の方法や、歌声に笛と太鼓（管楽器と打楽器）を加えるという楽器の編成は、映画『南海の花束』の「No.8」と、映画『七人の侍』の「田植え唄」との共通点として挙げることができると考えられる。

さらに、笛と太鼓の追加という楽器編成や、既存の民族的な素材を発展させるということの他に、「No.8」が「架空の民謡」であることを指摘できる点として、「No.8」で使用されている音階が挙げられる。

早坂は、田辺尚雄のもとを訪ねて南洋音楽について情報提供を受けた際に、田辺が南洋から持ち帰った鼻笛に興味を持った。鼻笛については、「鼻笛のスケールはやや面白い。音は微々しくハーモニックスの如きもの」¹⁰²と書き残している。実際に田辺が持ち帰った鼻笛は、管の端を開いたまま吹奏する「開管」で出る倍音（【譜例 17】）と、管の端を指で塞いで吹奏する「閉管」で出る倍音（【譜例 18】）とを組み合わせ、【譜例 19】のような音階を奏するものであった。

¹⁰² 日本近代音楽館 2001 : 4

【譜例 17】鼻笛の「開管」の倍音（田辺 1968 に基づき筆者作成）¹⁰³



【譜例 18】鼻笛の「閉管」の倍音（田辺 1968 に基づき筆者作成）¹⁰⁴



【譜例 19】鼻笛の音階（田辺 1968 に基づき筆者作成）¹⁰⁵



鼻笛の音階に興味を示していた早坂は、しかしながら「No.8」の作曲にあたり【譜例 19】で示したような鼻笛の音階は採用しなかった。

早坂が実際に「No.8」の作曲に際して使用した音階は次の通りである。

まず、田辺の採譜した「テレベイショを求める歌」、【譜例 9】などで示した早坂の作曲における引用、筆者採譜による「テレベイショを求める歌」の音組織を比較する（【譜例 20】）。田辺の採譜と早坂の作曲については、単声、二声両方の例を示す。

¹⁰³ 丸括弧で示した音は、近似の音高を示している。

¹⁰⁴ 丸括弧で示した音は、近似の音高を示している。

¹⁰⁵ 黒音符で示した音は「閉管」で出る音を示す。丸括弧で示した音は、近似の音高を示している。

【譜例 20】 田辺採譜、早坂の作曲、筆者採譜における
「テレベিশヨを求める歌」の比較

田辺尚雄採譜「テレベিশヨを求める歌」

早坂文雄が引用した「テレベিশヨを求める歌」

筆者採譜「テレベিশヨを求める歌」

【譜例 20】で示した「テレベিশヨを求める歌」は、単声のときは「長 2 度 + 長 2 度」または「長 2 度 + 短 2 度」という音程を持つ三つの音から成り立っており、二声になると「長 2 度 + 長 2 度 + 短 3 度」という音程関係を持つ四つの音へと拡大されていた。早坂も、「テレベিশヨを求める歌」を引用した「B」部分（【譜例 9】）および「B'」部分（【譜例 13】、【譜例 14】）、ならびに、早坂の創作と推定される男声独唱の「C」部分では、この「テレベিশヨを求める歌」の音組織をそのまま使用している。「テレベিশヨを求める歌」の音組織について、ハ音を開始音とする形に書き改めて再度音程関係を明示する（【譜例 21】）。

【譜例 21】「テレベিশヨを求める歌」の音組織

早坂が「No.8」の女声独唱による「A」部分（【譜例 8】）、「A'」部分、「A''」部分、さらにコーダ（【譜例 16】）の女声独唱部分で用いた音階は、【譜例 22】で示す音階であった。これは、変口音を開始音とする琉球音階であり、【譜例 22】において黒音符で示したハ音は、【譜例 8】で示した「A」部分においては 14 小節に経過音として現れるのみである。

【譜例 22】「No.8」より女声独唱部分の音階



【譜例 22】で示した琉球音階を特徴づけるものは、「長 3 度 + 短 2 度」の音程をもつ三つの音である（【譜例 23】）。日本の民族音楽学者、小泉文夫（1927-1983）は、これを「琉球のテトラコルド¹⁰⁶」¹⁰⁷と呼んでいる。【譜例 16】で示した「No.8」のコーダにおける、女声独唱の結尾も、【譜例 23】と同じ三つの音から成り立っている。

【譜例 23】琉球音階を特徴づける三つの音



¹⁰⁶ 「テトラコルド」とは、小泉の定義によれば「日本の旋律には、音程のはっきりしない、動きやすい音と、けっして動かない中心の音とあって、後者を核音とよぶ。この核音は 4 度の『わく』をなして、中間にはただ 1 つの中間音がある。この 3 つの音からなる『まとまった音の単位』をテトラコルドという」（小泉 1958：247）とされている。

¹⁰⁷ 小泉 1958：247

【譜例 22】で示した、「No.8」の女声独唱部分で用いられている琉球音階が、【譜例 23】で示した「琉球のテトラコルド」の組合せで成り立っていることを、【譜例 24】で示す。「琉球のテトラコルド」の組合せからできている琉球音階を用いた、「No.8」の女声独唱部分の音組織は、【譜例 21】で示したような「テレペイショを求める歌」の音組織とは全く異なっている。

【譜例 24】琉球音階の構造



「No.8」の女声独唱部分が、【譜例 24】で示した琉球音階で出来上がっていることを示してきたが、【譜例 9】や【譜例 13】に現れる、フルートとオーボエによる旋律は、「テレペイショを求める歌」の合の手でありながら、これもまた琉球音階に近い音階を用いて書かれている（【譜例 25】）。これは、【譜例 24】で示した琉球音階から、変ホ音を省いたものと解釈できる。

【譜例 25】「No.8」フルート、オーボエの旋律の音階



早坂は、「No.8」を作曲するにあたり、「テレペイショを求める歌」を引用した部分、および男声独唱による部分では【譜例 21】で示した、「テレペイショを求める歌」が元々持っている音組織を用いて作曲していた。一方、女声独唱部分、フルートとオーボエの「合の手」部分では【譜例 24】で示した琉球音階を用いて作曲を行なった。

【譜例 19】で示したような、鼻笛の音階についても、田辺尚雄のもとで鼻笛の

音を聴いた早坂は興味を示していたものの、映画『南海の花束』の作曲に際しては鼻笛の音階ではなく、琉球音階を採用した。早坂が鼻笛の音階ではなく琉球音階を採用した理由は、楽譜および早坂の残したメモからは定かではないが、【譜例 23】で示した「琉球のテトラコルド」は、沖縄のみならず、インドネシアなどでも用いられている¹⁰⁸ものであることから、早坂は「No.8」を作曲するにあたって、日本人に「南の島」を想起させるものとして「琉球のテトラコルド」から成り立っている琉球音階を採用したのではないかと考える。

このように、「No.8」という楽曲全体が、「テレペイショを求める歌」の音組織、いわば「南洋群島」の音組織と、琉球音階とを用いて書かれており、「南洋群島」の響きと「琉球」の響きが、一つの楽曲の中で並置されている。

映画『南海の花束』において、早坂文雄は、パラオで撮影された映像に、トラック島で採集されたマンヌーキの恋の歌やポナベ島で採集された「テレペイショを求める歌」を引用した楽曲を重ね、さらに「No.8」の作曲に際しては南洋群島の音組織と琉球音階の両方を用いることで、パラオ、トラック島、ポナベ島そして「沖縄」でもない、幅広い「南洋」のイメージを作り出した。

こうした経験は、のちの映画『七人の侍』において、日本の囃し言葉をつなぎ合わせて、早坂本人の弁によれば「どこの田植唄でもない」¹⁰⁹、幅広い「農民」のイメージを作り出すことに活用されたと言えるのではないだろうか。

¹⁰⁸ 小泉 1958 : 247

¹⁰⁹ 早坂・三浦 1954 : 19

7. 結論

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係を分析考察する筆者の研究において、ミクロネシア（南洋群島）との関係を示すものとして映画『南海の花束』を取り上げた。映画『南海の花束』の音楽のうち「No.2」と「No.8」は、田辺尚雄が南洋群島で採集した民謡を引用することでミクロネシア（南洋群島）の民族音楽と接点を有しており、かつ、映画『南海の花束』の「No.8」については、「架空の民謡」の創作、という点で、早坂の戦後の代表作、映画『七人の侍』に影響を与えた可能性を有していることを、楽曲分析を通して示した。

早坂は、田辺尚雄がトラック島で採集した少年マンヌーキの恋の歌を引用した「No.2」においては南洋における西洋の影響を意識して作曲していた可能性があること、田辺がポナペ島で採集した「テレペイショを求める歌」を引用した「No.8」については、新たな和声付けを行わず、早坂の言うところの「単なる和声化」を避けていたことを、楽曲分析を通して確認した。そして、田辺が南洋群島で採集した民謡の引用と編曲ということに留まらず、早坂自身の創作によるとみられる旋律を加えて、「No.2」はホテルのテラスで流れる音楽として、「No.8」は南洋の島民たちの踊りの音楽として、それぞれ作曲されていることを示した。

特に、「No.8」については、民族的な素材に、管楽器と打楽器（笛と太鼓）を加え、南洋群島の音組織と琉球音階の両方を用いることで、パラオやポナペなどの特定の地名に縛られない、幅広い「南洋」をイメージさせる「架空の民謡」として作曲をしたという経験が、戦後の映画『七人の侍』の「田植え唄」に影響を与えた可能性を指摘した。

映画『南海の花束』は、南洋の風景や舞踊を映し出すという点で「郷土的色彩」¹¹⁰を持っており、早坂にとってはそうした郷土的色彩を持つ映画に対して「民族的香りをもって作曲」¹¹¹することはごく自然なことであっただろう。早坂は、映画『南

¹¹⁰ 早坂 1942e : 106

¹¹¹ ibid.

海の花束』の作曲にあたり、田辺尚雄のもとを訪ねて南洋音楽に関する情報提供を受けたが、それは映画『南海の花束』の音楽に民族的な香りを持たせるための素材集めの一環であり、田辺から提供された「トラック島の少年マンヌーキの恋の歌」からは西洋の讃美歌の影響を、ボナペ島の「テレペイショを求める歌」からは南洋の伝統舞踊のもつ性格を早坂は読み取ったのではないかと考えられる。

「トラック島の少年マンヌーキの恋の歌」を引用した「No.2」は、調性と機能と和声の範囲を逸脱せず、西洋風に、讃美歌または聖歌を思わせる楽曲として完成された。一方、「テレペイショを求める歌」を引用した「No.8」は、早坂による新たな和声付けを敢えて行わず、南洋群島の音組織と、琉球音階の響きの両方を用いて、「南洋」の、土俗的なイメージを音楽化したものである。

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方は、地域によってさまざまである。ミクロネシア（南洋群島）との関係は、映画『南海の花束』の作曲を通して生まれたものであり、早坂にとっては、ミクロネシア（南洋群島）の民謡は映画音楽の作曲にあたってリアリティを追求するための素材であったことが、映画『南海の花束』の「No.2」「No.8」の楽曲分析からは読みとれる。

ミクロネシア（南洋群島）における西洋の影響、南洋の伝統、どちらも早坂にとってはミクロネシア（南洋群島）の「リアル」であり、「トラック島の少年マンヌーキの恋の歌」と「テレペイショを求める歌」の二つの南洋の民謡は、映画の中で描かれる「南洋」のリアリティの追求のための素材として活用された。早坂が映画『南海の花束』の「No.8」において新たな和声付けを行わず、ほとんどリズムとメロディのみというところにまで音楽を単純化しつつも、南洋群島の音組織と琉球音階とを組み合わせるという変化を加えて作曲をしたことは、映画音楽においても外国の文化を「原始化し単純化し変化」¹¹²させて吸収すべきという早坂の考えの表われであると指摘することができるであろう。

以上で、映画『南海の花束』に関する分析と考察を終える。今後は、本論文で取り扱わなかった、映画『南海の花束』の「No.2」「No.8」以外の音楽についても

¹¹² 早坂 1942e : 107

分析を進める。

さらに、朝鮮、満州、台湾、アイヌ、日本など、他の東アジア諸地域諸民族の音楽と早坂文雄との関連も、楽曲分析を中心として考察してゆく。

【参考文献】

日本語文献

秋山邦晴 1974 『日本の映画音楽史 1』 東京：田畑書店

秋山邦晴 2003 『昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽』 東京：みすず書房

阿部豊 1942a 「南洋の空をゆく」『新映画』：第2巻第1号：14-15 東京：新映画社

阿部豊 1942b 「航空映畫に就いて」『新映画』第2巻第9号：49 東京：新映画社

飯島正 1942 「劇映画批評 南海の花束」『映画旬報』第50号：40-41 東京：映画出版社

池田憲章 1983 「円谷英二 主要作品論」『円谷英二の映像世界』山本眞吾（編）：123-228 東京：実業之日本社

岩本憲児 2004 「ナショナリズムとモダニズム“あの旗”は撃ち落とされたか？」『映画と「大東亜共栄圏」』日本映画史叢書② 岩本憲児（編）：290-312 東京：森話社

映画旬報編集部 1941 「撮影所制作進行表」『映画旬報』第29号：30 東京：映画出版社

映画旬報編集部 1942 「撮影所通信」『映画旬報』第42号：22-24 東京：映画出版社

大田黒元雄 1942 「航空映画とその音楽」『新映画』第2巻第9号：57 東京：新映画社

片山杜秀 2003 「Program Notes」早坂文雄：讃頌祝典之楽 信時潔：交声曲《海道東征》芥川也寸志：赤穂浪士のテーマの解説 鈴木美登里（ソプラノ）野々下由香里（ソプラノ）穴澤ゆう子（アルト）谷口洋介（テノール）島田道生（テ

- ノール) 春日保人 (バリトン・バス) ニッポニカ・フェスティバル・コア
(合唱) 本名徹次指揮オーケストラ・ニッポニカ 芥川也寸志メモリアル オー
ケストラ・ニッポニカ 第2集 MITTENWALD: MTWD-99012
- 小泉文夫 1958 『日本伝統音楽の研究1 民謡研究の方法と音階の基本構造』 東
京: 音楽之友社
- 櫻本富雄 1993 『大東亜戦争と日本映画 立見の戦中映画論』 東京: 青木書店
- 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』(日本音楽表現学会): 34-43
- 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』(神戸大学表現文化研究会):
第10巻第2号: 171-183
- 千住一 2008 「南洋群島」『日本植民地研究の現状と課題』(日本植民地研究会):
188-193
- 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
- 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)
- 竹有一 1942 「封切映画興行研究」『映画旬報』第51号: 59 東京: 映画出版
社
- 田之頭一知 2013 「映画における”歌”の働き: 市川崑、木下恵介、黒澤明の3
作品を例に」『大阪芸術大学紀要』第36号: 61-72
- 田辺尚雄 1935 「マーシャル及カロリン群島に於ける音楽と舞踊」『民族学研究』
第1巻第2号: 36-54 東京: 三省堂
- 田辺尚雄 1968 『南洋・台湾・沖縄音楽紀行』 東京: 音楽之友社
- 東京国立近代美術館フィルムセンター 1982 「南海の花束」『FC フィルムセン
ター』東京国立近代美術館フィルムセンター (編): 37 東京: 東京国立近
代美術館
- 等松春夫 2007 「南洋群島の主権と国際的管理の変遷—ドイツ・日本・そして

- アメリカ』『南洋群島と帝国・国際秩序』 浅野豊美（編）：21-56
- 中野正昭 2009 「国民演劇選奨と置き去りにされた国策劇—古川緑波一座を中心に」『演劇学論集』（日本演劇学会）第49巻：75-98
- 南部圭之助 1942 「南海の花束」『新映画』第2巻第7号：52-53 東京：新映画社
- 西村雄一郎 2005 『黒澤明と早坂文雄 風のように侍は』 東京：筑摩書房
- 日本近代音楽館 2001 「早坂文雄作曲ノート抄（三）」『日本近代音楽館館報』第24号 遠山一行（編）：4-5 東京：財団法人日本近代音楽財団
- 野口久光 1942 「作品月評」『映画評論』第2巻第6号：62-64 東京：映画日本社
- 早坂文雄 1942a 「新しきわれわれの道」『日本的音楽論』 厚生音楽全集第1巻：1-18 東京：新興音楽出版社
- 早坂文雄 1942b 「古き文化と新しき文化」『日本的音楽論』 厚生音楽全集第1巻：31-47 東京：新興音楽出版社
- 早坂文雄 1942c 「民謡と現代音楽の聯關」『日本的音楽論』 厚生音楽全集第1巻：63-89 東京：新興音楽出版社
- 早坂文雄 1942d 「映画音楽の轉換」『日本的音楽論』 厚生音楽全集第1巻：98-101 東京：新興音楽出版社
- 早坂文雄 1942e 「映画音楽と民族的要素」『日本的音楽論』 厚生音楽全集第1巻：102-109 東京：新興音楽出版社
- 早坂文雄・三浦淳史 1954 「早坂文雄と汎東洋主義音楽論」『音楽芸術』第12巻第9号：8-20 東京：音楽之友社
- 八木隆一郎 1941 「南海の花束 漫話」『映画旬報』第33号：27 東京：映画出版社

外国語文献

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

使用楽譜

早坂文雄 1942 『南海の花束』楽譜 明治学院大学付属遠山一行記念日本近代音楽館所蔵

録音資料

田辺尚雄（調査・録音）／田辺秀雄（企画・監修） 1978 『南洋・台湾・樺太諸民族の音楽』 東芝：TW-80011

映像資料

阿部豊（監督）／阿部豊・八木隆一郎（脚本） 2007 『南海の花束』[DVD] 東京：東宝株式会社