

# 音楽的嗜好の伝播と横領

## —近代日本の民衆音楽の経験に注目して—

東京大学経済学部・経済学研究科教授 小野塚 知二

### はじめに

本稿は、近代日本の民衆音楽、ことにその中でも労働運動／社会主義運動の音楽に注目して、音楽的嗜好がいかにかに欧米から伝播（diffusion）し、また、それが民衆によっていかにかに横領（appropriation）されたのかを考察する。

第1節で近現代欧米の民衆が外国音楽に触れる機会について概観し、第2節では第一次世界大戦前の、第3節では第一次世界大戦後の、日本の民衆音楽が西洋風の音楽的嗜好を横領したさまを対比的に論じて、伝播（ないしは権力的移植）と横領（ないしは変形された受容）の相違と関係について述べることにしよう。

### 1. 音楽的嗜好の伝播

#### —外国音楽に触れる機会

近代ヨーロッパの民衆にとっての音楽の国境の高さや伝播の難易を論ずるのは容易ではない。音楽の国境を論ずる際に暗黙のうちに、国境の内側には国民的<sup>ナショナル</sup>な音楽が充満していたと想定しがちだが、地域・階級・宗派等の相違を乗り越えて国民音楽が生成すること自体が説明／解明を要する事態である。国境の内側にも音楽の相違と壁が存在していた状況で、労働運動／社会主義運動が国境を越えて共通の歌を蓄積したのは、19世紀後半～第一次世界大戦前であるが、その時期のヨーロッパや

北米は、国民音楽の生成や定着の時期と重なっている<sup>(1)</sup>。国民音楽がいったん定着した後に音楽の越境現象が始まったわけではない。

それ以前の16～17世紀頃までには、七音音階（heptatonic scale）、拍節構造（metrical structure）、および三和音に基礎付けられた調性感（tonality）<sup>(2)</sup>などのヨーロッパに共通の音楽的嗜好が民衆音楽の土台として形成されており、その土台のうえに西洋古典音楽が生成展開した。

以下、西洋古典音楽<sup>クラシック</sup>の共通性を確認したうえで、最終的に民衆レベルでの音楽の越境の容易さによって音楽的嗜好の共有を証明することにしよう。

#### 1-1 西洋古典音楽の共通の基盤

国民的な音楽の生成や定着を論ずるのは本稿の眼目ではないし、それ自体が非常に大きな問題だが、西洋古典音楽はむしろ国民的ではない時期の方が長く、また常態であった。バロック音楽以降に限定するならば、むしろ、イタリア語圏のバロック音楽とドイツ・オランダ語圏のそれとの間には明瞭な差は存在するが、それは決して「国民的な」個性を表現していたわけではなく、多くは演奏機会・演奏環境の相違を反映していたに過ぎず、音階、作曲技法・演奏技法、楽曲型式、楽器など多くの点で高度の共通性を有していた。これらの共通性は、近世以来の西洋に形成されてきた共通の音楽的嗜好の西洋古典音楽における現象形態と考えてよい。

バロック舞曲には、ガヴォット、サラバン

ド、ジグ、シャコンヌ、パッサカリア、ブーレ、メヌエットなど、特定地域（多くはフランス王国の辺境地域や隣接するイタリア、スペインの諸地域）に起源があると考えられる舞曲=舞踏形式が含まれてはいるが、それぞれの地域が音楽的に自己主張しているのではなく、舞曲は様式化されて宮廷の舞踏会に地域的・民族的な色や響きを付加する役割を果たすだけであった。こうした舞曲には、ヨーロッパに共通する音楽的嗜好に変化・多様性 (variety) をもたらす効果があった。コーヒーに喩えるなら、豆の種類、焙煎法や挽き方・淹れ方、ミルクの加え方などの相違によって珈琲の嗜み方にも多様性がもたらされたのと同じことである。

地域的ないし国民的というよりは普遍的な特徴は、その後のいわゆる古典派に連続的に継承される。古典派においてもワルツ、エッセーズ、ドイツ舞曲など地域的・民族的な舞曲は取り込まれてはいるが、それが国民的な自己主張と結び付くことはなかった。古典派の普遍主義的な性格は、音楽が政治的主張と結び付く場合も、民族的・国民的な方向には現れず、身分制の揶揄（たとえばモーツァルト『フィガロの結婚』）や共和制への憧憬（たとえばベートーヴェン交響曲第3番「英雄」）など普遍的な方向に発現した。

通説的にはロマン派／国民楽派の音楽は強く国民的・民族的な色彩を帯びているとされる。地域的・民族的な舞曲に特有の旋律やリズムの型や和声進行が意識的に多用され、歌劇や歌曲も母語で歌われるのが通例となり、さらに自民族・自国民に特徴的な主題・象徴・物語が積極的に用いられるようになったというのである。そこに異論はないが、それらはいずれも音楽の表面に目立つ特徴であって、ロマン派／国民楽派にあっても、音楽を成り立たせている基礎は相変わらず高度の共通性を保っていた。そうした共通性ゆえに、アイルランドに生まれ育ちイタリア人クレメンティ

に師事した J.フィールドがロシアのサロンで始めたノクターンという新しい楽曲は全ヨーロッパへとまたたく間に波及したし、ドイツ語圏や中東欧諸地域のロマン派／国民楽派の楽曲は他国で好んで演奏され続けたし、また、ベルリオーズの管弦楽法の教科書 (Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Henry Lemoine, 1844) は 20 世紀初頭のロシアでもイギリスでも十分に通用したのである。

## 1-2 ヨーロッパの民衆音楽と国境

このように西洋古典音楽では普遍的で共通の土台が維持されて、国境の意味はそれほど大きくなかったのだが、では、ヨーロッパの民衆音楽はどうだったのであろうか。

ここで、民衆音楽とは、宮廷、教会、軍隊などの機会音楽・実用音楽と有料公開演奏会向けに作曲・演奏される音楽以外の音楽を意味するものにとりあえず定義しておこう。音楽を再現する技術の普及する以前には<sup>9)</sup>、芸人（比較的小編成の楽隊や歌手たち）が大衆向けの小劇場や酒場などで、また雇われて祝祭の場で演奏するのを除けば、民衆音楽は、彼ら自身が演奏し、歌い、聴き、また踊ることによって存在していた。

そこでは西洋古典音楽では常識的に用いられた楽譜が介在する余地も少なかった。音楽は聴き覚え口伝えで教習され、伝播したから、一般的には地域内に閉じた現象であったと考えられる。また、詞（言語・方言）の壁も厚く、地域的・民俗的な舞曲に特有の音楽語法の地域差も小さくなかったはずで、近隣地域を越えて、共通の歌・楽曲・踊りが流布するのは容易ではなかった。もちろん、「サ・イラ」や「ラ・マルセイエーズ」が革命期のフランス全土に瞬く間に伝播したり、ヘンデルのオペラのアリアが国境を越えて、ヨーロッパ中の都市民衆に流行するといったこともあったから、民衆音楽の伝播や越境を一義的に困難と見なし

てしまうのは不適切だろう。

民衆が、上の定義の民衆音楽以外の音楽に触れる機会は、教会や軍隊、公開有料演奏会などがあつたが、教会で外来の宗教曲が演奏されても、それは教会音楽であつて、外国の音楽と認識されることは希だつただろう。また、都市の大教会を除けば教会音楽のほとんどは非専門家による限定された曲目の中に限られていたし、宗派の壁を越えるのも難しかった。軍隊の音楽は外交など儀礼的な演奏機会を除けば、基本的に自国の行進曲などに限られていた。公開有料演奏会で音楽に接する機会は都市の裕福な階層に限られていた。

19世紀中葉以降は国や地域（殊に都市と農村の差）により濃淡はあつたが、まずは合唱運動が、続いて大衆向けの廉価ないし無料の演奏会などの音楽提供機会が徐々に増加し、またブラスバンド運動も加わつて、民衆が音楽に接する機会は増えた。しかし、こうした機会に参加する者は、基本的に音楽に関心があるか、こうした機会の提供する価値——「ナショナリズム」、「下層市民の文化的上昇」——に惹き付けられた者に限られた。こうした運動は19世紀中葉以降の民衆の音楽機会として重要性を増すが、ナショナリズムや帝国主義の政治的志向と結び付いたものも少なくなく、また詞の問題もあつて、外来の曲には障壁があつた。

大多数の民衆が、関心や好みに関わりなく音楽に接し、歌わされ、聴かされる機会は、伝統的祝祭・居酒屋・学校・軍隊を除けば多くはなく、しかもそれらは外来音楽の流入しやすい環境ではない。それゆえ、若干の留保は必要だが、第一次世界大戦以前のヨーロッパの民衆にとって外国の音楽に触れる機会は限定されていたと見て差し支えない。

### 1-3 労働運動／社会主義運動の音楽の国際性

こうした環境の中で例外的に、外国の歌を、それが他国の国歌であっても詞を改変するこ

とでむしろ積極的に取り込んだのが労働運動／社会主義運動の音楽であつた。

もとより、万国の労働者が国際的に団結しすべきことを理念として重視するこれらの運動は、意識的に国境を越えようとする志向性を有してはいたが、国際労働者協会（第一インター）も、国際労働者会議（第二インター）も実際には内部に対立と分派を抱え込み、その歴史は分裂や除名、機能停止ばかりが目立ち、万国の労働者の団結を確保する働きがほとんどできず、第一次大戦直前の軍拡競争と大戦の勃発によって解体してしまう。ただし、労働運動／社会主義運動が国際性の実質を示した領域が少なくとも二つはある。

ひとつは、スト破り労働者の国際移動の抑止である。それは労働市場が国際化しつつある状況で、一国の労働運動が国内労働市場を保護するために、スト破りの外国人労働者の導入を妨げようとして「国際連帯」を要請した事例で、社会主義におけるインターナショナリズムとナショナリズムの併存を示す<sup>(4)</sup>。

もうひとつは、労働運動／社会主義運動の歌の「国際性」である。19世紀後半～20世紀初頭の各国の運動は、ナショナリズムや帝国主義に対抗しながら賛同者を調達するために歌や行進曲などの音楽を必要とした。そこで用いられたのは替え歌の手法であつた。各国の合唱運動で親しまれた愛国歌、民謡、賛美歌、軍歌に、社会主義・労働運動の大義を称揚する詞を付ける方法は、すでに各国の合唱運動で曲の人氣が実証されたものを用いるから、手っ取り早く確実な効果を上げた。そこでは音楽は感性や身体感覚を通じて人を動員する道具であつて、曲の由緒はさほど問題ではない。外国の愛国的な歌であつても、詞を変えて、そのナショナリズム／帝国主義的な色調を労働者の国際連帯に置き換えるという手法は、むしろ意識的に追求されさえした。

こうして1880年代までには、ロシアを含むヨーロッパおよびアメリカ合衆国の労働運動

／社会主義運動は、「赤旗の歌 (The Red Flag)」、「インターナショナル (L'Internationale)」、「ラ・マルセイエーズ (La Marseillaise)」、「ワルシャワの歌 (Warszawianka)」、「ラインの護り (Die Wacht am Rhein)」等々多くの歌を共有するようになっていた。このうち、「インターナショナル」と「ワルシャワの歌」は初めから労働運動／社会主義運動の歌として作詞・作曲されているが<sup>(5)</sup>、そのほかは替え歌である。「赤旗の歌」の元は 16 世紀にシュレーゲンで歌われた民謡「モミの木 (O Tannenbaum)」で、1889 年のロンドン港湾ストの際に、闘争を組織したジム・コネル (Jim Connell, 1852-1929) の詞で歌われた。「ラ・マルセイエーズ」と「ラインの護り」はそれぞれフランスとドイツの国歌であったが、やはり 80 年代までには運動歌として定着している。

これらの歌は、既に労働組合組織をもっていた熟練労働者たちのためにではなく、最下層の未組織労働者や移民労働者を組織するために必要とされた。長時間労働を余儀なくされている未組織労働者を運動に動員するために、平日の終業後では時間帯が遅すぎるし、彼らは飲み屋に出掛けてしまう。そこで、日曜日に休みの労働者たちを組織する場として教会や公会堂・公園などでの集会在活用され、またメーデーなど屋外集会の際にも歌が必要となったのが、こうした新たな組織化の課題が登場した 1880 年代である。そこでは、覚えやすく、好まれやすいことがすでに実証されている歌が意図的に選択された。

「赤旗の歌」や「インターナショナル」のように運動への導入／定着の過程が明瞭なものもあるが、「ラ・マルセイエーズ」のようにいつ頃から労働運動／社会主義運動で歌われるようになったか不明のものもある<sup>(6)</sup>。

「ラインの護り」は 1854 年と作曲年代が新しく、ドイツ語圏の合唱運動、普仏戦争、ドイツ人労働者がスト破りとして投入されたニューカスルの 1871 年九時間争議、さらにその

後の労働歌集の編纂など、運動へ導入され定着する過程と、第一次世界大戦西部戦線の前線の両側で歌われることにより、連合国側でドイツの歌であることが「判明」して運動から消失した過程が明瞭な歌である<sup>(7)</sup>。

この歌が当初はドイツ語圏の合唱運動や愛国的な運動において歌われ、また普仏戦争でプロイセンの兵士たちに歌われ、さらに 1871 年 8 月にニューカスルの九時間争議に投入されたドイツ語圏のスト破り労働者たちに歌われたと、原題もしくは訳題の *The Watch on the Rhine* の名で新聞に報じられていた頃までは、それは単にドイツの国歌として外国で知られていたに過ぎない。しかし、1871 年にスイスの社会民主主義者グロイリヒ (Herman Greulich, 1842-1925) が「労働者の雄叫び (Arbeiter-Feldgeschrei)」の題で、フランスの侵略から自らを守る歌を、資本主義の暴虐から自らを守る労働者の歌に作り替えた。

また、同年の秋にはニューカスルの芸人ウィルスン (Joe Wilson, 1841-75) が、やはり「ラインの護り」の替え歌を「ドイツ人のうめき、あるいは、おらはタインで見張られて (The German's Groan! or I'm vatch'd on de Tyne)」の題名で発表してからは、それはイギリスでは労働運動と結び付けられて聴かれ、歌われるようになった。

こうしてイギリスに導入された「ラインの護り」は、グロイリヒの替え歌の訳詞 ("Labourers' Battle-Hymn") で、1880 年代には労働教会や労働者日曜学校などで歌われるようになり、カーペンタ (Edward Carpenter, 1844-1929) の編纂した『労働歌集 (*Chants of Labour*)』(1888 年)<sup>(8)</sup>にも収録された。普仏戦争とその直後の大争議でドイツの外に爆発的に流布した「ラインの護り」は、単にドイツ国歌であったのに対して、元の歌の高度にナショナリスティックな意味や雰囲気は抹消することで、意識的に国境を越え、労働者の自己解放の理念に結び付けて、歌いかつ聴かれ

るようになったのである。

この例が物語るように、歌を越境させて労働運動／社会主義運動に用いようとした者は、その国籍や外来性を意図的に剥ぎ取り、労働者階級の自己解放や国際的連帯を称揚する詞に改変することで、「国」にこだわる心性を貶め、音楽の国際性を確保した。「ラ・マルセイエーズ」を労働運動の歌として導入したドイツの活動家たちも同様の戦略に立っていたし、ロンドンの港湾地区に多かった多種多様な移民労働者を組織しようとしたアイルランド人社会主義者のコネルが、ドイツ語圏の民謡を組織化の道具に用いたのも意識的な越境戦略を示していると解釈できよう。

こうした意識的な越境を文字通り主題としたのが「インターナショナル」であるし、「ワルシャワの歌」はロシアの圧政に苦しむポーランドの独立運動にとってのみならず、帝政の打倒をもくろむロシアの社会主義者にとっても同じ目標を共有する歌として愛好され、さらに諸国へと伝播した。1880年代はヨーロッパの労働運動／社会主義運動の音楽が国際性を獲得し、誇示し始めた時期であった。

ただし、こうした戦略に基づいて労働運動／社会主義運動の音楽が国際性を獲得したことは、それらの歌を聴かされ歌わされた、運動の普通の担い手たちが、自覚的に「国境」やナショナリズムを乗り越えたことを必ずしも意味しないであろう。彼らが自覚的に越境しなくても、ヨーロッパの音楽の基盤には、民衆音楽も古典音楽も含めて、容易に越境する程度の共通性があったのである。ヘンデルのアリアがヨーロッパ中で流行し、「ラ・マルセイエーズ」が各国語で愛唱され、ヨーロッパの辺境に生まれたフィールドが全ヨーロッパを魅了しえた背景には、民衆レヴェルでの音楽的嗜好の共通性が作用していた。

## 2. 日本の労働運動／社会主義運動の歌 ——第一次世界大戦以前

こうしたヨーロッパの共通性に対して、日本の労働運動／社会主義運動の理想や理論は早くからヨーロッパから受け入れていたが、音楽環境は大きく異なるものであった。

### 2-1 自由民権運動と演歌

日本の労働運動／社会主義運動の起源をここでは論じえないが、すでに1870年代末～1880年に各地で労働運動と争議が発生していたことは外国の史料から知ることができる<sup>9)</sup>。しかし、それらは永続的な組織に支えられたものではなく、また集会や行進の際に音楽が用いられたという証拠もない。

永続的な労働運動の組織としては1891年にサンフランシスコで高野房太郎など米の日本人によって職工義友会 (Friends of Labor) が創立され、それが日本で1897年4月に再建され、この会を中心として労働組合期成会が1897年から1901年まで活動し、その影響下に結成された鉄工組合、活版工組合、およびやや性格の異なる企業別組合としての日本鉄道矯正会とを最初の永続的な組織とするのが定説であるが、これら初期の労働運動／社会主義運動の用いた音楽は、演歌ないしはその模倣版であった<sup>\*10)</sup>。

演歌は、自由民権運動の演説が臨席警官の「弁士中止」により妨害されると、直ちに演説を歌に切り替えたのが始まりだとの通説があるが、当時の弁士がみなそれほど臨機に歌を駆使しえたとも思われず、この説を確証するのは困難である。むしろ演説会そのものが禁止命令を受ける弾圧下に、演説会とは異なる運動形態として新講談 (奥宮健元ら) や街頭演歌 (久田鬼石、江沢竹二郎ら) が編み出されたと考えるべきだろう。

現在知られている最も古い演歌が、明治14年政変後の各地の自由民権運動の激化事件と

爆発物取締罰則の布告（1885年）以降に歌われた「ダイナマイト節」（演歌壮士団、1886年頃）であることから、自由民権運動の高揚の中でこうした演歌が久田や江沢など演歌壮士と呼ばれる新しいタイプの活動家たちによって歌われたことはさまざまな記録から確認できる。ただし、これら演歌壮士は後の職業的な演歌師とは異なり、歌手というよりは壮士が本質であって、彼らの演歌も歌というよりは、声調を付けて詞を怒鳴る風情であった。

川上音二郎（自由童子、1864-1911）らの改良演劇や書生芝居・壮士劇の役者たちの方が職業的な芸人であり、歌も巧みであったと推察される。「オッペケペー節」（1888年）は、壮士劇で歌われた演歌の代表である。同じ頃、久田鬼石が組織した演歌壮士の集団「青年倶楽部」の刊行した歌本に収録された「ダイナマイト節」、「ヤッツケロ節」（久田鬼石、1888年頃）、「愉快節」（久田、1888年頃）、「欣舞節」（若宮万次郎、1889年頃）なども明晰な旋律と拍節を示すようになった。

## 2-2 初期社会主義運動の歌

1890年の国会開設以降、自由民権運動とともに壮士劇も青年倶楽部も徐々に退潮するが、この過程で演歌を職業的に継承したのが添田啞蟬坊（1872-1944）である。それは演歌が政治運動の歌から、歴史物や世相物（たとえば「壇ノ浦」、「白虎隊」、「西洋熱」、「ノンキ節」など）へ、さらには後の艶歌へと変化する過程であったが、啞蟬坊はその途中で、一度、幸徳秋水や徳富蘇峰ら初期の社会主義者と交わり、堺利彦の依頼を受けて「社会党喇叭節」（1905年）を書く。それは前年に啞蟬坊が発表した「喇叭節」の替え歌だが、こうして啞蟬坊は、演歌を媒介にして自由民権運動の末期と初期の社会主義運動を繋ぐ役割を果たしたことになる。さらに、1907年には、堺と競作で「あゝ金の世や」を発表するが、これも後述



〔写真1〕 添田啞蟬坊（1920年）

〔図1〕 歌本を懐に、杖、高下駄で歌う演歌壮士

の通り「喇叭節」系列の改作である。

こうして日本の初期社会主義の歌は、演歌の流れを汲んで啞蟬坊と堺の手で作られたのだが、これとは別の系譜もある。それは当時すでに運動の担い手たちの間である程度知られていた学生歌や軍歌の替え歌である。1904年に『平民新聞』に「社会主義の歌」として発表された「富の鎖」は「日本海軍」という軍歌の替え歌であり、1908年に『日本平民新聞』に発表された「革命歌」は一高寮歌「嗚呼玉杯に玉受けて」の替え歌であった。

このように演歌の系譜と学生歌・軍歌の系譜とをとりあえず検出できるが、そもそも「ラッパ節」や「あゝ金の世や」が、日本陸軍最初の西洋式行進曲「抜刀隊」<sup>(1)</sup>の旋律を五音音階に改作したものであるように（後述）、二つの系譜は截然と分離できるわけではない。

これら二つの系譜は、初期の労働運動／社会主義運動の担い手を、一方は農家・商家の出身で、国学・漢学などの古典的教養に基礎付けられた者たち、他方は高等学校・大学や軍隊の出身で西洋由来の教育訓練を施された者たちと類型化し、前者から後者への交替を観察す

る上ではわかりやすいのだが、次項で述べるように、それら両系譜は、第一次大戦後に新たに広まった西洋風の大衆歌謡と比べると、共通の性格を有していたと考えることができる。

### 2-3 演歌と初期社会主義運動の歌に共通する性格

自由民権運動でも初期の労働運動／社会主義運動でもおびただしい歌が産み出されては歌われ、忘れられていったと思われるが、いまも残された歌に注目するなら、共通するいくつかの性格がある。

それらは日本の近世以来の民衆歌謡の音楽的嗜好に、西洋伝来の嗜好が取り込まれて発生した性格である。第一は音階と調性感に関わる性格である。第二は歌詞と音との対応関係に関する性格、第三は用いられる楽器、第四が歌詞の主題である。

第一の音階と調性感について、日本の伝統的俗楽<sup>(12)</sup>の旋法（田舎節・陽旋法と都節・陰旋法）が西洋音楽の五音音階に相当することは古くは、1895年に上原六四郎<sup>(13)</sup>が指摘していた。たとえば、陽旋法は西洋音楽ハ長調の四七（ヨナ）抜き五音音階<sup>(14)</sup>（ドレミソラ）や明清楽の呂音階（宮商角徴羽）と同じ音で構成されるが、四七抜き五音音階のド（ないしソ）で始まり、ソ（ないしレ）に向かって進行して、最終的にドに戻る旋律（たとえば「蛍の光（Auld lang syne）」）がC、F、G<sup>7</sup>の和声で伴奏できるのに対して、陽旋法は、民族音楽学者の小泉文夫の説によれば、ラドレとミソラ（あるいはレファソとラドレ）という同型の二つのテトラコード<sup>(15)</sup>を長二度の音程で接続したのが民謡音階であり、旋律はレやラで始まり終わるため、西洋音楽の和声による伴奏が通用しない。

俗楽でも本手（ほんて）に対して替え手（かえて）というように、複数の異なる旋律が同

時に奏されるポリフォニーがなかったわけではないが、西洋音楽のように和声の根音を奏する低音部を欠くから、和声的な調性感は帯びない。音階を構成する音は同じドレミソラの5音だが、ドが主音ではなく、ラドレ・ミソラという音の配列にしたがって旋律は進行するから、調性感は和声的ではなく旋法的な性格となり、ラやレ（ないしミ）が支配的な音（小泉の「核音」）となる。したがって、三味線の調弦も個々の歌の支配的な音に併せて、本調子（第一弦をラとするならラ・レ・ラ）、二上がり（ラ・ミ・ラ）、三下がり（ラ・レ・ソ）などに、曲ごとに変更される。

現在判明している第一次世界大戦前の演歌および労働運動／社会主義運動の歌の中には、改良節（久田鬼石、1888年）や愉快節、欣舞節など、五音に収まっているものもあるが、ダイナマイト節と拳骨武士（不知山人＝添田啞蟬坊、1892年）は四七抜きにファが加わっているし、ヤッツケロ節は最後の「ヤッツケロ」の「ツ」にシの音を用いている。いずれも、演歌師が演説会場もしくは街頭で歌って、聴衆はそれを聴き覚え口伝えで広めたから、作曲当時の譜面は残されていない。

現在残されている譜面はいずれも1930年代以降に、三味線奏者であると同時に邦楽の研究者であった町田嘉章<sup>よしあき かしよう</sup>（佳聲、1888-1981）や、堀内敬三（1897-1983）、啞蟬坊の長男添田知道<sup>ともみち</sup>（芸名さつき、1902-80）らによって採譜されたもので<sup>(16)</sup>、ダイナマイト節ではミとファの入れ替わった複数の譜面が残されているし、1904年に啞蟬坊が発表した「喇叭節」にも複数の譜面が残されている。

演歌ではないが、「ノルマントン号沈没の歌」（1887年）については、堀内敬三自身が堀内・町田[1932]では、ハ短調四七抜き音階で採譜し、堀内[1935]では最初の4小節だけだが、本歌の「抜刀隊」と全く同じファの含まれた旋律で示している。歌われ始めた当初から五音に収まっていなかったのか、当初は

五音であったものが採譜された時期には旋律にファヤシを加えて歌うように変化していたのか、ここではただちには判定できないが<sup>(17)</sup>、演歌が当初から伝統的な俗楽陽旋法（小泉の民謡音階）に収まらない音階で歌われていた可能性は否定できない。

第二に、歌詞と音の関係だが、地歌や長唄では、旋律は自由に引き延ばされて、定型的な拍節構造を示さないだけでなく、歌詞の一音節が複数の音の連なりにまたがって装飾（メリスマ）的に歌われるため、一度聞いただけでは歌詞を聴き取りにくいのにに対して、演歌では、民謡（ことに労働歌）や童歌と同様に、七五調の歌詞が二拍子・四拍子系の定型的拍節感をともなうて歌われ、また、歌詞の一音節が通常は一つの音に、長くても二つの音に対応するシラビックな旋律を有しており、

歌詞を聴き取りやすい。こうした歌詞と音のシラビックな関係は、幕末の諸藩や明治政府が導入した軍楽や学校用音楽（唱歌）とも共通した性格であって、演歌や労働運動・社会主義運動の歌は早くから、俗楽の職業的な歌手の装飾的な——西洋のオペラのアリアにも通ずる——歌い方とは一線を画していた。

以上2点を、初期の演歌「ダイナマイト節」（添田知道採譜）で確認してみよう。旋律が小節の第一拍の頭を休符にして裏から始まる（能の謡でいうところの「当たらない」<sup>(18)</sup>）のは日本の伝統音楽にしばしばみられる形だが、この歌は4小節単位の拍節構造を有し、ほぼ完璧に一音節に一音が対応しているため歌詞は聴き取りやすい。また、基本的にドレミソラの五音であるが、「国利民福」の「福」はファで歌われており、そこは陽旋法から外れており<sup>(19)</sup>、西洋音楽の影響を感じさせる。ダイナマイト節は現在の耳には日本の古い歌に聞こえるが、決して日本の伝統的俗楽の土壌のみで生成したものではない。軍歌や学生歌の系譜に属する運動歌も四拍子系の明瞭な拍節感を有し、演歌よりもさらに五線譜への記譜に合致しており、音階を除けば、西洋音楽の標準的嗜好に演歌より接近している。

また、「抜刀隊」から「ノルマントン号沈没の歌」、「喇叭節」を経て、「あゝ金の世や」にいたる改作の過程にも、西洋の音楽的嗜好が日本の伝統音楽にどのように接合されたのかが示されている。

抜刀隊はイ短調の第一部が32小節、イ長調の第二部が16小節あるが、ここでは第一部の1～8小節と17～24小節をハ短調で示してある。一見してわかるとおり、ド～シの七音がもれなく用いられた西洋音楽の短音階旋律である。

これに対して、喇叭節（添田知道採

【図2】ダイナマイト節（添田知道採譜）

【図3】刀隊・喇叭節・あゝ金の世や



譜)は1拍目の裏から始まる場所は日本風だが、旋律の全体的な輪郭は元の「抜刀隊」によく似ており、改作における「輪郭の原理(outlining principle)」<sup>(20)</sup>を示している。しかし、細かくみると、短調から陽旋法に変わり、「抜刀隊」の第3小節のファを含む旋律は、ミとソに置き換えられ、原曲のその他のファもすべてドレミソラのいずれかの音に置き換えられている。町田嘉章採譜の「喇叭節」はファを多用しているが、第4小節は原曲のソをラに置き換えているし、原曲第14小節のシはどちらの採譜の「抜刀隊」でもまったく別の音に変わり、最後のミbの音はレに換えられている。そのため、原曲の最後の4小節が和声的にはBb、Eb、Fminor、Bb<sup>7</sup>と経てEbに落ち着く調性感は失われ、レファソとラドレの二つのテトラコードから成る宮内[2014]の第2陽音階の調性感に支配されている。

「あゝ金の世や」は再び原曲の短調に戻るが、四七抜きである点は多くの演歌と同様で、原曲の歯切れよい行進曲調から、言葉を粘り着かせる演歌調に雰囲気を変えている。

添田知道は「音の脈」という概念で、この継承関係を述べている。「『われは官軍』の抜刀隊の歌は、音楽教官として来朝したフランス人ルルーの作曲ですが、この断片が、ノルマントンの歌となり、その音脈が、小川少尉の歌、ラッパ節、奈良丸くづし、青島節、ぼんちかあいや、ストン節、炭坑節に流れ、引いている。この脈は大東亜戦争時の軍国歌謡から戦後の歌謡曲にも及んでいます。あるとき堀内敬三さんが、『われは官軍』はビゼー『カルメン』の部分に通ずる、といわれたことがある<sup>(21)</sup>。ルルーがカルメンを意識したかどうかは問いません。別問題です。が、そうした音の脈を向こうからもたらしたことは、十分にいえましょう<sup>(22)</sup>。

第三に、用いられる楽器の点では、演歌師の神長瞭月(1888-1976)によって始められた

ヴァイオリン演奏を伴った演歌<sup>(23)</sup>のように、ヴァイオリン、トランペットやアコーディオンといった西洋楽器が用いられたのも、演歌や初期の運動歌が決して三味線や胡弓のような伝統楽器の枠内に収まっていたのではないことを示している。

第四の歌詞の主題自体は本来の意味での音楽的嗜好ではないが、そこにも明瞭に西洋的な要素が表れている。たとえば「ダイナマイト節」の「国利民福増進して民力休養せ」よとの要求はに西洋渡来の発想や概念を含んでいるし、それが「若しも成らなきゃダイナマイトどん！」という脅しの部分にも西洋渡来の爆発物が登場する。

つまり、演歌や初期の運動歌を作り、歌った者たちにとって、日常的な(あるいは生来の)音楽環境の多くは日本の伝統的俗楽であったが、労働運動/社会主義運動の音楽はそれのみを基盤に成り立っていたのではなく、彼らがすでに学校教育や軍隊で教習させられた西洋音楽ないし西洋風の音楽の嗜好を紛れもなく受け継いでいるのである。それゆえ、これらの歌がいずれも五音音階(七音音階からファカシの欠けた音階)かその変形できていることを、日本の俗楽の旋法に完全に回収できるわけではない。

明治初期より、学校や軍隊への洋楽の導入をはかった者たち(その最も代表的かつ伝説的な人物は伊澤修二(1851-1917)である)にとって、音楽の洋風化は目的ではなく、団体行動や徳育・体育の手段であったが<sup>(24)</sup>、手段が効率的であるために、彼らは意識的に、俗楽の旋法に親



【写真2】ヴァイオリン演歌の開祖 神長瞭月

しんだ日本人にも聴きやすく歌いやすい西洋の五音音階（スコットランドやアイルランドの民謡）を採用したし<sup>(25)</sup>、また新作を生み出す際に意図的に五音音階を用いた。

彼らは五音音階は用いたが、それは西洋の一部では現に用いられてきた「正しい音楽の構成要素」だし、しかも、拍節構造、五線譜の記譜・読譜という西洋音楽の基本は堅持され、そこでは、地歌・長唄・浄瑠璃のように歌を自由気ままに引き延ばし、自在に転調し、調弦を変え、さらに音域が非常に広いといった伝統音楽の要素は厳格かつ周到に排除されていたのであった。それらは手段に過ぎなかったとはいえ、そうした音楽を権力的に強制された兵士や生徒は、西洋音楽の嗜好を徐々におのれのものにしていった。権力的な伝播の裏で、音楽的嗜好は密かに横領されつつあった<sup>(26)</sup>。

こうした意味で、自由民権運動の演歌や初期労働運動の歌においてすでに、西洋の音楽的嗜好は拭いがたく越境していたのであるが、それらは現在の日本人の耳には、また西洋音楽の環境で育ったヨーロッパ人の耳にも、十分に「日本的な」響きとして感じられるであろう。こうした二重の性格を有した音楽で占められていた第一次世界大戦前の日本の労働運動／社会主義運動は、第一次大戦後には大きな転換を経験する。

### 3. 日本の労働運動／社会主義運動の歌 ——第一次世界大戦以後

日本の労働運動／社会主義運動は第一次世界大戦後に新たな状況に突入する。かつての短命な組織に対して、より永続的な団体・政党が生まれ、指導者たちもほとんどは高等教育修了者（すなわち西洋言語を読み、また留学経験もある者たち）で占められるようになるし、それらの運動は意識的に文化面での活動

を重視するようになった。

#### 3-1 欧米の歌の流入

それまでの日本の労働運動／社会主義運動の音楽が西洋的な嗜好を横領しながらも、日本国内で独自に展開してきたのに対して、第一次大戦後には一挙に、欧米の運動で国際的に共有されてきた歌が紹介され、定着するようになる。

まず最初に入ったのは「赤旗の歌」であった。日本労働総同盟に改組されたばかりの友愛会で活動していた赤松克麿（1894-1955）明子（1902-91）夫妻が、野坂参三（1892-1993）がロンドンから持ち帰ったアメリカの労働歌集に収録されていた'The Red Flag'の詞を訳して、1921年の第2回メーデーで紹介したのだが、赤松、吉野明子、野坂がいずれも当時は珍しい大卒の知識人であり、友愛会／労働総同盟も彼らの「指導」の強く及んだ組織であった。この歌はその後、昭和初期の労働運動／社会主義運動で広く歌われ、「3・15の歌」や「山宣追悼歌」など、運動が全体に退潮する中で弾圧や暗殺に抗議する歌としても流用された。

次に1922年には、文芸運動「種蒔く人々」によって「インターナショナル」が紹介された。ロシアでの革命5周年を記念して新興芸術講演会と称する集会を開き、そこで当時のソ連の国歌<sup>(27)</sup>として紹介された。フランスに留学してパリ大学を卒業し、その後も同地に留まって日本大使館に勤務しながら、フランスの平和運動や社会主義運動に関与していた小牧近江（1894-1978）が1919年に帰国後、持ち帰った歌集の「インターナショナル」を翻訳・紹介したのであるが、現在知られ、歌われている日本語訳詞は佐々木孝丸（1898-1986）によるものである。この歌は欧米では第一次大戦後も広く歌われたが、日本ではソ連国歌ということで1923年に演奏も印刷配布も禁止されたため、歌詞抜きで「ラララ」と歌われ

たという。

こうして日本では、共産主義運動とその文化運動を通じて欧米の標準的な歌が導入される回路が第一次大戦後に形成されるが、「ワルシャワの歌」も同様にして、前衛芸術同盟によって 1920 年代末に、また「ラ・マルセイエーズ」は日本プロレタリア音楽同盟が、1930 年 4 月の「文芸講演会」で歌ったのが最初とされている。

こうして第一次大戦後十年ほどの間に、日本の労働運動／社会主義運動も、欧米よりおよそ 40 年遅れて、国際的に共有された運動歌を知ることになるのだが、「ラインの護り」だけは日本の運動には導入されなかった。それは、第一次世界大戦を経てこの歌が欧米の、少なくとも連合国側の、労働運動／社会主義運動の場からは退場していたからである。

### 3-2 独自の西洋風の歌の出現

こうした外国曲の導入だけでなく、第一次世界大戦後の日本では西洋風の運動歌が生み出されてもいる。1922 年の第 3 回メーデーで歌われた「聞け万国の労働者」は第二次大戦後も長く歌われた、日本製の有名な運動歌で、作詞はメーデー実行委員会が池貝鉄工所の労働者大場勇に依頼した。

この歌の旋律は、1901 年の一高寮歌（第 11 回記念祭東寮寮歌）「アムール川の流血や」であり<sup>(28)</sup>、1911 年には陸軍の軍歌「歩兵の本領」に、1944 年にはさらに改作されて「お山の杉の子」にも流用され、学生歌、軍歌、児童歌謡



[写真3] 滋賀県でのメーデー行進 (1922年)

など多くの場面で親しまれた。

下は 1922 年の滋賀県におけるメーデー行進の写真で、ここで大太鼓やトランペットを伴った洋装の参加者が歌っているのが何であるかはわからないが、「聞け万国の労働者」は 1935 年にメーデーそのものの開催が禁止されるまで公然と歌うことのできた数少ない労働運動の歌であって、この写真のような場面で昭和初期までしばしば歌われ、また聴かれたと考えられる。

### 3-3 第一次世界大戦と日本の大衆音楽

日本の労働運動／社会主義運動はこうして第一次世界大戦後に国際標準の歌を確保するようになるのだが、第一次大戦は日本の運動だけにこうした国際化をもたらしたのではない。

第一次世界大戦は、日本が欧米諸国に大規模に兵器を輸出し、戦勝国として欧米諸国とともに講和会議に列席した最初の機会であり、戦後の国際連盟には創設時から常任理事国として関与した。それは日本が「一等国」となったことを自覚した戦争であり、それまでの欧米諸国とは異なる特殊な経験と経路から、欧米諸国との同時代性を認識できるようになる契機となった。労働運動／社会主義運動もこうした同時代性の中で、国際標準の歌を揃えたのであるが、第一次世界大戦後の同時代性は、それをはるかに超えて一挙に進行した。

すでに見たように、日本の運動はしばしば文化運動の一環として欧米の運動歌を導入したのだが、そうしたことが継続的に可能な程に、第一次世界大戦後の日本には高等教育修了者が層として存在し、また留学経験者たちは帰国後も留学先との知的ネットワークを維持しえた時代であった。こうした中で欧米の文芸の翻訳は古典的名作だけでなく、同時代的な話題作も含めて、盛んになされるようになったのだが、欧米諸国との大衆文化の同時代性が一挙に進行した背景には、音声や映像

の再現技術の普及が大きな役割を果たした。

蓄音機・音盤と映画は19世紀末の発明品であるが、第一次世界大戦中に一挙に普及した。映画は当初は無声映画であった、その時代にも、弁士の科白だけでなく、映画に付随する音楽も映画と同時に輸入されたから、音楽を同時代的に媒介する役割を果たした。1923年に現在の発声映画の技術が確立してからは、さらに大衆音楽の越境に大きな役割を果たした。日本のおもだったレコード会社や映画会社が第一次世界大戦後に一斉に創業したのは、都市部に限られた現象とはいえ、ヨーロッパ、ソ連、アメリカ、日本などで同時に同じ歌・音楽が聴かれ、また似たような歌が同時に流行る技術的な基礎を形成した。公共放送としてのラジオは1920年にアメリカで開始されてから、数年のうちにこれら諸国にも導入され、大衆音楽の同時代性を増幅するうえでさらに大きな役割を果たした。

つまり、日本の労働運動／社会主義運動にとって、音楽の国際化の時期がおおよそ40年遅れ、第一次世界大戦後になったということは、それらの運動が大衆の音楽状況に国境を越えた国際性をもたらす数少ない、事実上ほぼ唯一の、回路ではなくなったとことを意味した。

むしろ、日本の労働運動／社会主義運動は、音楽の越境現象という点では、1920年代に本格的に登場し始めた商業音楽に対して次第に劣位に立たされたのであって、それは運動に対する弾圧が激しさを増したことにばかり原因を求めうるわけではないだろう。

## むすびにかえて

### ——第一次世界大戦という経験の相違

日本では権力的に導入された西洋音楽の嗜好は早くも1880年代以降には演歌師の間で密かに横領されつつあったが、第一次世界大戦後は、日本の、殊に都市で高等教育を受け

た者たちの音楽的嗜好は、日本の伝統音楽の嗜好から西洋的な嗜好に置き換えられた。その結果、日本にも、西洋の労働運動／社会主義運動の歌が一気に流入したのだが、それは音楽の再生技術（蓄音機、無声映画の付随音楽、ラジオ、トーキー）と結びついた世界的な音楽の商業化の時期と重なったから、日本に流入したのは、運動歌だけでなく、さまざまな流行歌が1920～30年代には、日本の都市部を含む世界各地で同時代的に流され、聞かれるようになった。

こうして、現在の日本人の音楽的嗜好は百年前の演歌や初期社会主義運動の時代とは大きく変わっている。最後の演歌師と言われた桜井敏雄（1909–1996）が「私らもう、唄い方が近代化されてますが、昔の演歌調は、ギターには合いませんが、自分の心で長くも引っぱれば短くもなる。マがよくて、そこになんともいえない情がある」が述べているように、民衆の間で密かに横領されていた嗜好が公然たる西洋音楽の嗜好へと転換したのは第一次世界大戦後の時期に当たる。

本稿では、東京市中音楽隊（1887年）に始まるジンタの系譜、三越少年音楽隊、白木屋少女音楽隊、宝塚少女歌劇、浅草オペラ、松竹少女歌劇などがこの転換に果たした役割については論じられなかったが、別の機会を期したい。

（了）

#### 【注】

- (1) ヨーロッパ諸国にとって19世紀後半～第一次世界大戦前が「国民音楽」の形成期であることについては説明を要さないだろうが、アメリカについては、Shadle [2015] を参照されたい。
- (2) 七音音階とは1オクターブの中に七つの音（階名でドレミファソラシ）が存在する音階である。ヨーロッパのほとんどの地域の民衆音楽が七音音階で奏されるが、周辺部の民族には五音音階の音楽もある。音楽のリズム構造のうえで、何度も繰返される拍（等時的な最小単位の音価）が存在し、しかもその拍が二つ以上結合して、特定の型で反復されるものを拍節という。拍節構造は音楽に内在する固定的な

- 周期だから、必ず拍の通りに音が奏でられなければならないわけではなく、旋律もリズムもしばしば拍から外れた複雑な動きを示すが、西洋音楽では拍節構造そのものを無視して音楽が進行することは通常ありえない。三和音とは根音の上に三度音程で二つの音を積み重ねた和音で、根音とそのすぐ上の音の音程が長三度（≒平均律で半音四つ分の音程）の場合は長和音といい、短三度（半音三つ分）の場合は短和音という。無調ではない西洋音楽は旋律を構成する音の如何に関わらず、和音の響きとその進行で音楽全体の調性感が担保されている。
- (3) 自動オルガン、手回しオルガン、自動ピアノなどを除けば、レコード（音盤）、映画、ラジオ放送などの再現技術はいずれも、後述の通りほぼ第一次大戦期以降の現象である。
- (4) 第一インターのスト破り外国人の流入規制については小野塚 [1990]、Knotter [2014] を参照されたい。
- (5) 「インターナショナル」はパリ・コムニオン鎮圧直後にポティエ (Eugène Pottier, 1816-87) が詩を発表し、1888年にベルギー出身の社会主義者・音楽家ドジェーテル (Pierre Degeyter, 1848-1932) の作曲で発表された。「ワルシャワの歌」には、1830年のワルシャワ11月蜂起に際してフランスの詩人ドラヴィエーニュ (Casimir François Delavigne, 1793-1843) が詞 ("La Varsovienne") を書いた「1830年のワルシャワの歌」と、1879～83年にポーランドの社会主義者シュヴイエンチツキ (Wacław Świecicki, 1848-1900) が獄中で詞を書き、作曲者不詳で歌われるようになった「1905年のワルシャワの歌」の2種類がある。ここで言及しているのは「1905年のワルシャワの歌」で、日本ではしばしば「ワルシャワ労働歌」と呼ばれる。辻田 [2011] 104頁を参照されたい。
- (6) 遅くとも1864年には「Arbeitermarseillaise」としてドイツ語圏で歌われている。
- (7) 「ラインの護り」の生成と労働運動への定着とそこからの消失については拙稿「ナショナル・アイデンティティという奇跡 ―二つの歌に注目して―」(永岑三千輝・廣田功編『ヨーロッパ統合の社会史』日本経済評論社、2004年所収)を参照されたい。なお、西洋からの運動歌の伝来は、第一次世界大戦後に英米仏から入ったため、「ラインの護り」は日本には労働運動歌としては流入しなかったが、学生歌としては、アメリカのイェール大学校歌を経由して、同志社大学のカレッジソング「One purpose」として現在も歌われている。
- (8) カーペンタの『労働歌集』と、ウォルタ・クレイン (Walter Crane, 1845-1915) による挿絵については小野塚 [1996] 200頁を参照されたい。
- (9) 'Trade Unionism in Japan', *Capital and Labour: An Economic, Financial, and Mechanical Journal*, Vol.VII, No.343, 15 September 1880, p.523, 'Trade Unionism in Japan', *Capital and Labour*, Vol.VII, No.351, 10 November 1880, p.608.
- (10) なお、この労働組合期成会が1898年4月10日に街頭を行進した際に「労働歌」が歌われたと記録されているが、これがどのような歌であったのかは判明していない。
- (11) 「抜刀隊」は、1882年に外山正一が『新体誌抄』に発表した詩（西南戦争で活躍した旧士族警察官の活躍を讃える詩）に、第三次フランス軍事顧問団の一員としてE・ベルタンらとともに来日して、陸軍軍楽隊教官を務めたルルー (Charles Edouard Gabriel Leroux, 1851-1926) が作曲して、1885年に鹿鳴館で初演された。日本で最初の西洋式行進曲・軍歌とされ、後に「扶桑歌」と合体されて「陸軍分列行進曲」として現在も知られる。
- (12) 俗楽とは日本の伝統的な音楽のうち雅楽と能楽（謡曲・囃子方）以外のもので、民謡・童歌、端唄・小唄、地歌・箏曲・胡弓楽、長唄、浄瑠璃などを含む。
- (13) 上原 [1895]。上原六四郎 (1848-1913) は物理学者で、図画工作教育の先駆者であるとともに、俗楽の旋法を研究して、東京音楽学校の教授も務めた。
- (14) 四七抜き五音音階とは七音音階から、主音の四度上（ファ）と七度上（シ）を除いた五音音階である。
- (15) テトラコード (tetrachord) とは完全四度の音程を三つの音程に分割した四つの音列を指す古代ギリシア以来の概念だが、東アジアの音楽に適用する場合は完全四度を二つの音程に分割した三つの音列を指す。陽旋法の場合、完全四度（ラとレ、ミとラ）が短三度と長二度に分割されて、ラドレとミソラという二つの音列が長二度の音程（ラドレの最後のレとミソラの最初のミ）で接続されて、ラドレミソラという音階となる。
- (16) 啞蟬坊は添田 [1933] の序の附記で、「曲譜不採録の遺憾に備える為に、音楽全集の『明治大正昭和流行歌曲集』があるといふのが春秋社の意嚮です。然し、私としては素直にそれに同意出来ない遺憾感がある。といふのは、同書には、明治大正のものに惜しむべき遺漏異誤」があるとの不満を述べており、堀内・町田 [1932] の採譜には、往時を経験した演歌師の目には多くの誤りが含まれていたことを示唆している。
- (17) 昔の音を再現しがたいのは民衆音楽の考証に特有の困難だが、演歌については、19世紀末～20世紀初頭の録音や信頼できる楽譜（五線譜・数字譜）が発見されるなら、作歌当時の旋律を再現する可能性がある。
- (18) 藤田 [2003] 参照。
- (19) 「ダイナマイト節」のこのファの音だけに注目するなら、宮内 [2014] の提唱する第5陽音階が該当するが、その前後でミもたびたび用いられているので、一時的な転調と解釈することはできない。また、別の譜面（椎葉京一編『日本のうた第1集 明治・大正』野ばら社、1998年）では、「なみだの」の「の」以外のミがすべてファに置き換わっており、そのミを除くなら宮内の第3陽音階に該当するが、この譜面でも核音は明らかにレだから、第3陽音階と解釈することはできない。
- (20) Cowdery [1990], pp.89-90 を参照。
- (21) 堀内 [1935]、49～59頁。
- (22) 添田 [1963]、260-261頁。
- (23) 演歌の「伴奏楽器として」ヴァイオリンがはじめて用いられたとする文献もあるが、ヴァイオリンは歌の前奏と後奏に用いられるほかは歌と同じ旋律をユニゾンで演奏しているだけである。ルジェ＝ド・リールが「ラ・マルセイユーズ」の原曲「ライン方面軍の戦いの歌」をアルザスで発表した際の演奏スタイルもこれと似ているが、歌の始めと終わりを明示し、また旋律を際立たせるという効果があったものと推測できる。
- (24) 伊沢修二の音楽教育観については、奥中 [1999] および劉 [2003] を参照されたい。
- (25) 1881～84年に文部省音楽取調掛が編集・刊行した『小学唱歌集』（初篇～第三篇）はほとんどが西洋曲の輸入であったため、七音音階の歌が多かったが、1888～92年に大和田建樹を中心に編集・刊行された『明治唱歌』（第一～六集）は、日本人の作品も多数収録され、五音音階の歌が増加した。長谷川 [2011] 参照。
- (26) 日本人が密かに西洋の音楽的嗜好を横領しつつあった同じ時期に、西洋の音楽家たちは、日本の伝統音楽の嗜好を逆向きに横領していた。その好例が、「ちょんきな節」（1876年）を借用した Sidney Jones のオペレッタ *The Geisha: A Story of a Tea House* (1896) の中の合唱 "Chon kina, chon kina, chon chon kina kina,

- Nagasaki, Yokohama, Hakodate Hoi!」であり、またブッチーニの『蝶々夫人』(1904年)でも「ちょんきな節」や「宮さん宮さん(トコトンヤレナ節)」が借用されて、日本趣味を醸し出している。
- (27) 1917年の革命直後のロシアでは「ラ・マルセイユーズ」がポリシェヴィキの共通の歌、また事実上の国歌であったが、後に「インターナショナル」にその座を譲り、1943年にコミンテルンの解散に伴い、ミハルコフ作詞/アレクサンドロフ作曲の例のソ連国歌が制定されるまで、正式にソ連の国歌であった。
- (28) この一高寮歌「アムール川の流血や」自体が、陸軍軍楽隊の永井建子が1899年に発表した「小楠公」の改作であるが、世界の各地で、こうした替え歌や改作を通じて、国歌、軍歌、校歌、運動歌、児童唱歌などが長い連鎖を形成することはしばしば発見される現象である。

### 【参考文献】

- 上原六四郎 [1895]『俗楽旋律考』金港堂、岩波文庫、1927年。
- 大塚拜子 [1995]『三味線音楽の音高理論』音楽之友社。
- 奥中康人 [1999]「伊沢修二のもくろみ——国民教化のための音楽——」『音楽学』45-1。
- 小野塚知二 [1990]「労使関係におけるルール—19世紀後半イギリス機械産業労使関係の集団化と制度化—」(下) 東京大学『社会科学研究』第42巻第1号。
- 小野塚知二 [1996]「労使関係の転成」湯沢威編『イギリス経済史』有斐閣。
- 小野塚知二 [2004]「ナショナル・アイデンティティという奇跡——二つの歌に注目して——」永岑三千輝・廣田功編『ヨーロッパ統合の社会史』日本経済評論社。
- 小野塚知二 [2010]「作曲家アラン・ブッシュとイギリス労働者音楽協会の設立——音楽の国際性と『人民戦線』——」『横浜市立大学論叢』(人文社会科学系列)60-3。
- 小泉文夫 [1958]『民謡研究の方法と音階の基本構造(日本傳統音楽の研究1)』音楽之友社。
- しまね・きよし [1982]「解説」横井金谷・大崎辰五郎・添田啞蟬坊『日本の自伝23』平凡社。
- 小泉文夫 [1982]「日本音楽の音階と旋法」東洋音楽学会編『日本の音階』音楽之友社。
- 下総暁一 [1954]『日本民謡と音階の研究』音楽之友社。
- 社会評論社編集部編 [2016]『演歌の明治大正テキヤ：フレーズ名人・添田啞蟬坊作品と社会』社会評論社。
- 新海立子 [1994]「小泉理論における核音の再検討」『音楽学』40-1。
- 添田啞蟬坊 [1941]『啞蟬坊流生記』那古野書房、1982年復刻版、刀水書房。
- 添田知道 [1933]『流行歌明治大正史』春秋社、1982年復刻版、刀水書房。
- 添田知道 [1963]『演歌の明治大正史』岩波新書、1982年復刻版、刀水書房。
- 辻田真佐憲 [2011]『世界軍歌全集：歌詞で読むナショナルリズムとイデオロギーの時代』社会評論社。
- 長谷川由美子 [2011]「『文部省買入楽譜』と明治期出版唱歌集における西洋曲」『音楽学』57-1。
- 藤田隆則 [2003]「能の謡の学習過程における拍子への無関心：実態・影響・価値」『音楽学』49-1。
- 堀内敬三 [1932]『明治回顧軍歌唱名曲選 伴奏・略譜・考證附』京文社。
- 堀内敬三・町田嘉章編 [1932]『明治・大正・昭和流行歌曲集』世界音楽全集第23巻、春秋社。
- 堀内敬三 [1935]『ゲンタ以来(このかた)』アオイ書房。
- 堀内敬三 [1968]『音楽明治百年史』音楽之友社。
- 町田嘉章 [1943]「日本民謡の旋法並旋律型を論ず」田邊先生還暦記念論文集刊行會編『東亞音楽論叢』山一書房。
- 宮内基弥 [2014]「小泉文夫の民謡音階について——東

- 北地方の三味線を題材に——」『東京藝術大学音楽学部紀要』第40号。
- 劉麟玉 [2003]「伊沢修二と植民地台湾の学校唱歌の成立(1895~1897年)」『音楽学』49-1。
- James R. Cowdery [1990], *The Melodic Tradition of Ireland*, The Kent State University Press.
- Ad Knottter [2014], "Transnational Cigar-Makers: Cross-Border Labour Markets, Strikes, and Solidarity at the Time of the First International (1864-1873)", *International Review of Social History*, Volume 59, Issue 3.
- Douglas W. Shadle [2015], *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-Century American Symphonic Enterprise*, Oxford Univers

小野塚 知二 (おのづか・ともじ) ●1957年神奈川県生まれ。東京大学大学院経済学研究科第2種博士課程単位取得退学。博士(経済学)。専攻はイギリス経済史、食文化史、音楽社会史、兵器産業・兵器移転史。著書に『第一次世界大戦開戦原因の再検討——国際分業と民衆心理』(岩波書店2014)、『自由と公共性——介入的自由主義とその思想的起点』(編著、日本経済評論社2009)、『西洋経済史学』(馬場哲と共編著、東京大学出版会2001)、『クラフト的規制の起源——19世紀イギリス機械産業』(有斐閣2001)など。論文に、「イギリス料理はなぜまずい?」(井野瀬久美恵編『イギリス文化史』昭和堂2010)など多数。