

Title	新民謡《須坂小唄》にみる中山晋平の作曲理念
Author(s)	齋藤, 桂
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2009, 43, p. 25-45
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/11835">https://hdl.handle.net/11094/11835</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## 新民謡《須坂小唄》にみる中山晋平の作曲理念

齋藤 桂

### ○ はじめに

今日「新民謡」と言えば、地方を舞台にした民謡風の歌曲もしくは流行歌を指すことが一般的だろう。それらが多くはいわば「ご当地ソング」として、観光促進に用いられた。だが、当初からそのような目的だけのためにつくられたわけではない。本論文では、新民謡がどのような理念の下に創出されたのかを検討したい。

そのために、本論文では、詩人、野口雨情との共作でも名を挙げ、また新民謡の創始者の一人といえる作曲家、中山晋平（明治二〇年―昭和二七年）の作曲理念と、特定の地方を扱った新民謡としては最初期のものである《須坂小唄》（大正二二年）とを照らし合わせることで、新民謡の特徴の一側面を明らかにしたいと思う。

### 一 中山晋平の活動と《須坂小唄》

まず、議論の前提として、中山晋平の活動と《須坂小唄》作曲に至るまでの経緯を述べる。<sup>1</sup>

中山は明治二〇年に長野県に生まれ、明治三七年に下高井郡中野尋常小学校の代用教員となる。しかし翌明治三

八年に島村抱月の書生として上京し、明治四二年には東京音楽学校本科ピアノ科へ進学する。ピアノは橋系重と幸田延子に学んでいる。作曲家としては、大正三年三月、抱月の主催する芸術座の第三回公演『復活』における挿入歌《カチューシャの唄》が処女作である。

ここで触れておくべきは、この有名な《カチューシャの唄》がトルストイ原作の演劇の挿入歌でありながら、既に「民謡」という文脈で扱われていることである。中山本人によるエッセイ「民謡作曲」(昭和四年)においても、本論で取り上げる《須坂小唄》や《船頭小唄》、《ゴンドラの唄》と並んで《カチューシャの唄》(歌詞は末尾の資料を参照されたい)が論じられている。中山はそこで次のように述べている。

出来上つてみれば、何の他愛も愛哲もないやうなことです。が、「ララ」と云ふ囃し言葉を挿入させて貰ふことに思ひつく迄の苦心など私としては一寸並大抵のことでは無かつたのでした。<sup>(2)</sup>

ここで「囃し言葉」に着目したことが強調されているが、また、その人気については次のように分析している。

謡ひ手の松井須磨子といふ人は、音楽的には極めて恵まれた処の少い人でしたが、此の唄のあと先が如何にも甘いラブ シーンだつたと云ふやうな関係もあつたりして一般受けは意外に良かったものでした。<sup>(3)</sup>

中山がここで、「音楽的に」レベルの低いものが、「一般受け」することを認めている点に着目する必要がある。

中山は『『民衆』といふものは(略)決して深い教養の持ち主でもなければ、洗練された趣味の所有者でもありません。』<sup>(4)</sup>と述べる。

この「一般」「民衆」観、および前述の「囃し言葉」は、本論で扱う《須坂小唄》の場合にも共通である。詳しくは後節に回すとして、中山の活動に戻ろう。

《カチューシャの唄》以降、さらに劇中歌を手がけ人気を博す。さらに劇中歌以外では、《枯れ芒》(大正一〇年、二年後に《船頭小唄》と改題。本論では引用を除き、以下《船頭小唄》と呼称する)が出版され、流行する。この作品が翌々年の大正一二年の関東大震災と関連付けられ、退嬰的な音楽が流行するから地震が起こったのだという批判を受けたことは有名である。

この批判について述べた文章は多いが、ここではその一例として、内田百閒のエッセイから引用しておこう。

大正十二年の大地震の前は人人の心が弛み切っていたらしい。私などには解らなかつたが警世家は風潮を歎いた事と思われる。「おれは河原の枯れすすき、おなじお前も枯れすすき、どうせ二人はこの世では、花の咲かない枯れ薄」と云う唄(註…《船頭小唄》のこと)が一世を風靡した。ラジオの普及する前のことであつて、神楽坂の辻に提琴をかかげた艶歌師が声を絞っていたのを幾度も聞いた事がある。この歌が続いて起こる天変地妖の讖をなしたとも云われた<sup>5)</sup>。

ここに引いた内田百閒の記述からは、《船頭小唄》への批判が存在したことだけでなく、同作品がいかなるかたちで歌われ、流行していたかということもわかる。神楽坂は江戸時代から続く岡場所(私設の遊郭)であり、大正期には爛熟した花街の様相を呈していた。その辻でヴァイオリンを提げて歌う「艶歌師」が流していたのであれば、退嬰の印象はより濃く漂ったことだろう。

さて、中山自身はこの批判について、次のように回想している。

「あんなヤクザな唄が流行つたから大正十二年の様な大地震があつたのだ」と「東京日日」で幸田露伴氏だが、有りがたい極めをつけて下すつたさうです。ほんとうにさうかも知れませんが。地震のつひ二月程前、房州のさる海岸で十三四ぐらゐの子守つ娘が二人三人、荒み切つた声を振り絞るやうにして、あれを謡つてゐるのを聞いた時、吾れ乍ら穴にでも這入つて仕舞ひたい程、いやな氣持がいたしました。<sup>(6)</sup>

今日からみれば、地震について音楽に批判が向かうというのは、たとえそれが当時の世相の象徴的な意味合いでもち出されていたとしても理不尽に思えるが、ここで中山は——もちろん露伴への皮肉は忘れてはいないが——その批判を受け止めて納得していることが分かる。ここで述べられている「十三四ぐらゐの」女性が、自作を歌うことへの嫌悪感と対置して考えられるべき作品がある。それが《須坂小唄》である。《須坂小唄》以降、中山は多くの新民謡や童謡を書き続け、文字通りヒットメイカーとなり、昭和二七年に歿する。中山のキャリアは新民謡抜きにはあり得ないが、《須坂小唄》は、その本格的な第一歩でもある。

## 二 《須坂小唄》と中山の作曲理念

特定の地方を題材にとつた新民謡の先駆けである《須坂小唄》は、一種の「厚生音楽」としてつくられた。長野県の須坂市は製糸業が盛んなことで知られ、多くの女工が働く製糸工場があつた。彼女らのレクリエーションのための作品をとの依頼を受けて出来たのが《須坂小唄》なのである。<sup>(7)</sup> この作品の詳細と、上演・受容の情報を兼ねて、

当時のラジオ放送に伴う作品紹介の記事を引用しよう。

長野県で生糸と云へば諏訪と須坂であるが、その生糸の町須坂に流行してゐるのが「須坂小唄」で、野口雨情氏の作詞、中山晋平氏の作曲、藤間静枝さんの振付けで、大正十二年十二月廿三日帝国ホテルで試演したと云ふ新唄謡である。今では非常に流行して須坂町一帯では子供でも大人でも花柳界の女と云ひ誰も彼もが唄つてゐる。殊にそのお囃子の「カッタカタノタ」と云ふのは、繭を買ふ時の「勝繭を買ふ」また「勝糸を売る」の意味を含ませたもので、糸をとる生糸工場の女工さんたちのために作られたのである。——毎年夏になると女工さんたちがこの唄に合せて踊つてゐる。今度はその女工さんの唄を須坂の芸者が謡ふ。<sup>8)</sup>

この作品について山崎盈は「小唄制定以前、工場で働く女工の口にした歌は、低俗で卑猥なものばかりであった。そこで、山丸組の幹部たちは、工場の風紀矯正と作業能率の向上をはかろうと考え（略）富岡製糸工場を視察した」と述べている。

ここで注目すべきは《須坂小唄》が、先のラジオ放送にかんする引用では芸者が歌うという、花柳界とのかかわりの中での新民謡であるかのようにみえるのが、実のところそのようなかたちの娯楽とは違つ、実用的な目的をもつていたということである。末尾の図1に楽譜を挙げる。

中山が新民謡の作曲について述べた、まとまった文章としては、次のものがある。

「民謡作曲」（昭和四年）

「童謡及民謡の作曲に就て」（昭和五年）

「流行歌の作曲」（昭和十一年）

以上を手がかりに、《須坂小唄》がどのような意図で作られ、またどのようなかたちで作品として完成しているのかを考えていこう。ここで先に確認しておくべきは、「流行歌」という言葉と新民謡との関係だろう。中山は「流行歌の作曲」で、次のように述べている。

こゝにどういふ間違ひか、いつまでもいつまでも人々の口の端に上つてゐる流行歌があると仮定せば、その歌は既に流行歌の域を脱して民謡の方面へ転向したと見るべきであつて、流行歌としては非常に恵まれたものと思ふのであります<sup>10</sup>が、恵まれたる特殊の歌を以て、流行歌全体を律する必要は無さうに思ふのであります。

短い期間でも広く歌われれば「流行歌」であり、長く後世に残れば「民謡」となるという認識であることが分かる。すなわち、何らかのかたちで「民謡」としての定型を想定しているわけではなく、受容のされ方によって「民謡」か否かが決められているのである。

だがそうは言っても、中山の新民謡観はそれほどニュートラルではない。作曲家として同時代の人々や社会に浸透する「民謡」のあり方・作り方を考えるということにかんしては、一定の見解を提示している。特に彼が重視するのが「囃し言葉」と「旋法（音階）」である。

## 二一 囃し言葉と歌詞の内容の問題

中山が新民謡をつくるにあたって、囃し言葉を重視したことはよく知られている。前述の《カチューシャの唄》内の「ララ」という二音節ですら、作詞家の筆によらない言葉を挿入するということは、確かに画期的であった。

この囃し言葉については、かなり早い時期から中山の音楽観・文学観の中に入っていたと考えられる。彼は、明治四三年に「新詩論」というエッセイを雑誌『音楽』<sup>12</sup>に寄せている。これは定型や文語、口語にかんする論考ではあるが、後年の活動と重ね合わせれば、既に囃し言葉を創出する可能性を読み取ることができるといえる。中山は言う。

吾れ吾れは無意味なる言葉の連続を口ずさむことに忘れ難い一種のチャームを覚える。即ち内容は何等独存的の権威がなくとも構はぬ。ただこれを口ずさむうち自らその声調や韻律の上に吾々の情懷を托せしめ得べき技巧詩といふものの存在は一方に於て是非とも是認せざるを得ぬ。<sup>13</sup>

ここで中山が述べていることを極端にまとめてしまえば、歌詞とは言葉の響きであって、そこに意味が込められていなくても構わない（込められていても構わないだろうが）、という一面があるということである。《須坂小唄》でも、「カツタカタノタ……」という囃し言葉には、民謡風の響きや雰囲気はあるが、そこに具体的な物語や情感を見出すことはできない。まさに「無意味なる言葉の連続」である。

これは、囃し言葉だけではなく、全体を通して言えることである。歌詞のテーマとして、漠然と恋愛を取り扱っていることはわかるが、それ以上の情報は詠まれていない。

このことは《須坂小唄》を、細井和喜蔵によるルポルタージュ『女工哀史』（大正一四年）に採録された有名な「女



工小唄」と比較すれば、より明らかだ。無論、このルポルターージュは女工たちがおかれた労働環境の改善を強く訴えるものであり、それらの「小唄」はその目的に合わせた取捨選択がされた結果である可能性はあるが、そこに収められた歌い手の身の上（＝物語）や日々の生活の苦難（＝情感）といったものと、『須坂小唄』とは、やはり一線を画しているといえるだろう。

## 二二 作曲の問題

では、作曲の面ではどうだったのだろうか。予め断っておくと、中山は旋律をつくる際に「スローガン」先ず音階から」これは作曲するもの、標語スローガンと見ても差支へないでせう」と述べているように、旋法・音階にこだわり、後に述べるように、それをいくつかに分類して考えている。中山は旋法と音階という言葉混せて用いているが、ここで述べる旋法はほとんどの場合、音階と呼ぶべきものに近い。

ただし、ごく一部ではあるが音の動きを含んだ部分もあるため、ここでは中山の言葉づかいに従って話を進めたと思う。

中山は前述のエッセイ「流行歌の作曲」において、自身が作曲に用いてきた旋法をA～Dの四つに分けている。その四つとは（A）短旋法、（B）学童旋法、（C）田舎節系民謡音階、（D）都節系民謡音階である。『須坂小唄』は、（C）の田舎節系民謡音階を用いて作られている。詳細は末尾の図2を参照されたい（同エッセイ中の譜例を再描画したもの）。

この四つの中で、特に田舎節系民謡音階と対比させるべきは（B）の学童旋法である。中山はこの旋法を「第四

音、第七音を省いた素朴明朗な五音音階で、学童に歌はせるに最も好適な旋法<sup>15</sup>として、この音階を用いた例として《東京音頭》《東京行進曲》《銀座の柳》等を挙げている。

ここで「学童」と言っているのは、単に学校に属している児童生徒だけを指すのではなく、おもに学校教育によって西洋音楽のリテラシーを身につけた（よりネガティブな言い方をすれば、学校でしか西洋音楽に触れなかった）民衆と捉えて良いだろう。中山は《東京音頭》について、次のように語っている。

歌の性質上音楽的訓練のあまり無い方々を対象としての歌なので、三味線の伴奏をつける際でも、出来るだけ開放絃を主とするやうにし、飽くまで伴奏を弾き易いものにする必要があると思はれます。<sup>16</sup>

ここには、第一節で述べた中山の「『民衆』といふものは」「決して深い教養の持ち主でもなければ、洗練された趣味の所有者でもありません」という民衆観と同一の考えが示されている。できるだけ歌いやすく、演奏し易い音楽であることを目指しているのである。このことは「素朴明朗」な「学童旋法」を用いた理由でもあろう。

とすれば、同じく素人を対象とした《須坂小唄》の田舎節系民謡音階はどのように考えることができるだろうか。中山は田舎節系民謡音階のことを「日本従来の郷土民謡といへば、この音階が大部分を占めてゐるのであります」<sup>17</sup>と述べている。

ここから《須坂小唄》が、伝統的な民謡に近いものとして作曲されたことが推測される。

この音階は、二短調もしくは二音から始まるドリア音階の第二音と第六音を抜いたものであると捉えうるため、どちらかと言えば短音階に近いものである。このことについて中山は次のように言っている。

吾れ々々日本人は女性的なセンチメンタルな短旋法の方に余計心を惹かれ勝ちなやうです。(略) 厳密に云へば勿論西洋の短旋法とは相違がありますけれども、其の曲趣が大体に於いて哀調を帯びた、退嬰的な感じのされる点に於いて、より多く短旋法に近いと云はなければなりません。<sup>18)</sup>

このことから「日本人」の情緒的な特徴として、短音階に好感をもつと考えていたことがわかる。だが、前述の《船頭小唄》(これも短調の旋律である)で、子供が歌っていたことに嫌悪感をもったエピソードに通じることはあるが、中山はこの性質を無条件で良いものであるとしていたわけではない。

中山は、新民謡を含む流行歌について、進歩史観と言っても良い考えをもっていた。このことは、先に述べた民衆観にも関連する。すなわち、現在(当時)は文化的なりテラシーや趣味のレベルが低い「民衆」こそが「流行歌」の担い手であるため、その道理として「流行歌」は低俗を避けることはできない。だが、その「民衆」は今後の向上によって、「流行歌」もまたより高等なものへと変化していく、という考えである。

これは、旋法・音階作曲の基礎に置いていた中山にとっては、そのまま長音階と短音階の問題に収斂される。

一般の民衆が長旋法の方に、もつと多くの興味と価値とを見出し得る時代が到来したならば彼等自身どれ程今日に比べて幸福であるかわかりません。ただ残念なことには今日急にその時代を出現させやうとしても、三年五年の間には到底望まらるべくもないことです。(略) 私が初期に拵えたものの中には、短旋法によつたものが可成り沢山あります。(略) どちらかといへばレベルの低い観客に、(略) 可成り思ひ切つてこちらから調子を下してかかる必要があつたのです。<sup>19)</sup>

この長／短音階についての考えには、伊澤修二以来の日本における洋楽受容が深く根をはっているだろうが、ここではより直接的に「民衆」の「レベル」を問題にしている。すなわち、中山にとって「退嬰」はいずれ解消されるべきものであり、いわば流行歌であるための必要悪なのである。

ここで再び《須坂小唄》に戻ろう。この作品に用いられている田舎節系民謡音階は、前述したように、短音階に近いものである。このことから、中山が《須坂小唄》の対象とした女工が、彼の「民衆」の定義に合致していると考えていたことが分かる。ここで、中山が《船頭小唄》を聞いて嫌悪を覚えたのが「十三四ぐらゐの子守つ娘」であったことを思い出そう。中山は、自作に嫌悪を感じた経験をここで自ら繰り返そうとしたのだろうか。

### 三 《須坂小唄》と近代の「民謡」

仮に、中山が考える「民衆」の「レベル」が、長音階に価値をおくことによって実現され、また表現されるのであるとするならば、彼の理想の「民謡」は長音階であってしかるべきである。

実際、中山は「学童旋法」においては、長音階を基準とした旋法を提示しており（但し、短音階の学童旋法もあるが）、もし自身が《船頭小唄》を「十三四ぐらゐの子守つ娘」が歌っていたことを憂い、それを覆す作品をつくるのだとすれば、やはり長音階もしくはそれを基とした「学童旋法」が適用されるはずである。

だが《須坂小唄》はそのようなかたちにはなっていない。ここには、近代において「民謡」が置かれた位置にその原因があると考えられる。《須坂小唄》は、伝統的な民謡とはまったく異なった文脈にあるのだ。ここからは、いくつかの点について「民謡」としての《須坂小唄》のあり方を考えることで、前節の疑問に答え、また本論文の

目的であるところの、新民謡のあり方の一側面を明らかにしたいと思う。

### 三・一 地域性の問題

言うまでもないことだが、伝統的な民謡は特定の地域で伝承され受け継がれるものであるが、《須坂小唄》のような新民謡には地域性は表面的にしか含まれない。その理由は複数あるが、第一に、つくり手がその地域で生活をする人ではないということが挙げられるだろう。

また、つくり手だけではなく、作品を歌い聴く側も、その地域の人であるとは限らない。当時の録音メディアの発達によって、「民謡」はその地域でなくとも聴くことが可能になり、それは流行歌の一つとして広まった新民謡も同じである。また別の視点でいえば、《須坂小唄》で対象とされる、働く女工たちもまた、須坂出身とは限らない。

つまり、その作品の制作・演奏にかかわる人々が、(伝統的な意味での)地域性とは切り離されている中で、その地域の「民謡」が存在する矛盾した状況を、新民謡は引き受けなければならないのである。

このような状況にあつて、「民謡」らしく新民謡をつくらうとすれば、最大公約数的に作品の骨格を定める必要がある。中山が「田舎節系民謡音階」という音階を用いるのは、この理由からだろう。田舎節系民謡音階は、確かに中山の論に従えば「退嬰的な」短音階に近いものである。だが、《船頭小唄》のような純粹な短音階とも異なっている。

先に内田百閒の記述を引用して述べたような、艶歌師が花街で歌うような歌でもなく、かといって同時代の「民衆」の趣向から完全に離れることなく、「民謡」というジャンルを成立させようとしたときに、中山が依ったのが

この音階だったのだ。

実際、中山はこの作品については「出来るだけ田園的な旋律を配してみた<sup>20)</sup>」と述べている。

この言葉には二つの意味がある。一つには既に述べたように、都会の退嬰的な雰囲気とは異なったものであるという意味。もう一つは、極端に言えば、そこが工場町であっても「田園的」で通すことで、公約数的な「民謡」が創出されるという意味である。

### 三二 「民謡」が歌われる時

「民謡」の定義は様々であるが、その中の一つとして労働歌がある。日本に限らず、仕事の手順やリズムを反映した労働歌が、伝統的な民謡として伝えられることは珍しいことではない。そう考えたとき、《須坂小唄》において最も興味深いのは、先の新聞からの引用であるように、振り付けがしていることである<sup>21)</sup>。

つまり、この作品は労働をしながら歌うようにはできてはいない。勿論、労働中に歌うことは可能であったろうし、実際に歌う女工もいただろう。けれど、少なくとも、制作時の理念としては、振り付けに合せて踊ることが想定されているのである。とすれば、この作品は製糸工場の依頼でつくられたものではあるが、製糸それ自体とはあまり関係がないことになる。

ここで、似た例として、地域も時代も異なるが、工場での女工による音楽受容についての参考として、中野完の「産業厚生音楽の実情と理念」に載っているアンケートの回答を引きたいと思う。

## 1. 唱歌がよいと思ふ点

- 1、本当に楽しい気持ちになり流行歌などは歌はなくなる。
- 2、一日の仕事を朗らかに終つてコーラスにかゝる時楽しさを感じます。又愉快さを感じます。
- 3、其の日一日がとても不愉快だった時、歌をうたふと自然と朗らかな気持ちになります。
- 4、健康の上から云つてもよいことだと思ひます。それから心が朗らかなになり精神の融和が保たれます。<sup>(2)</sup>

ここでは唱歌が用いられていることになっているが、同文章の別の項目では「職場の一週間のリズム化」として「午後の休憩時」に「民謡体操『力だ熱だ』を勧めていることから、この「唱歌」には学校唱歌に留まらないジャンルの作品が含まれていることが推測できる。

ともかく、このアンケートの回答からもわかるように、工場での歌はあくまで労働とは切り離されたところで「楽しい気持ち」や「朗らかな気持ち」になるために歌うものなのである。また、この回答で多用される「朗らか」という言葉や「精神の融和」といった表現からは、中山が危惧した「退嬰」とちよほど対義となるような言葉が強調されていることが伺える。

このことは、『須坂小唄』で目指されたものと共通のものであろう。

ここで音楽が労働から離れたのは、もちろん近代化・工業化によって労働自体が複雑な手順をとるようになったこともあるだろう。だがそれ以上に、前述のアンケートにおいても精神的な要素が重視されていることからわかるように、概念として「労働」と「それ以外」とが分離されたということに注目すべきだろう。

つまり、ここには従来の労働や具体的な作業と結びついた「民謡」は存在しない。そのようなコンテクストを失い、今度はそのようなものとは無縁な「レクリエーション」としての立場を得ているのである。

三十一で述べたように《須坂小唄》には地域性は薄い（もちろん、題名に地名がついているだけでも皆無ということではできないが）。またこの項で述べたように、具体的な労働からも、物理的・精神的両方の点において、乖離している。

#### 四 おわりに

ここまで述べてきたことをまとめると、次のようになる。

- ① 中山にとって、「民謡」の担い手である「民衆」は音楽的なりテラシーが低いものである。
- ② 《須坂小唄》の歌詞は漠然としており、物語を語ったり、心情を吐露したりするようなものではない。
- ③ 音階については、中山が田舎節系民謡音階と呼ぶものを用いている。この音階は中山が「退嬰的」であるとする短音階に近いものではあるが、純粹な短音階ではなく、中山が「田園的」と評するものである。
- ④ 《須坂小唄》という作品自体には、須坂の地域性とあまり関わりがない。
- ⑤ 同作品は製糸工場での労働そのものとは関わりがなく、そこから離れたレクリエーションとしての意味をもつ。

これら五つには、近代の日本の音楽状況が端的にあらわれている。

すなわち、近代化によって西洋音楽の受容が進んだとはいっても、現実的に「民衆」はディレッタントにすらなることはできない。これが他文化の移植に伴う原理的な問題なのか、それとも単に受容の途上にあるだけだから



なのかは議論の余地があるが、ここでは措く。重要なのは西洋音楽にかんして「レベル」が「低い」ままであったという点である。

だからといって伝統邦楽の素養があるかといえば、それは地方に住む庶民には求められない。だが本来その地域に伝わっていたはずの民謡は、人や文化が流動的になり、またその民謡が歌われる機会が減少することによって、伝承が絶えていく。

歌われる場合は、一種の気分転換として、生活やその生活を支える労働とは区別される。またそれゆえ、「レベル」が低いものであったとしても（「退嬰的」な要素が残存していたとしても）、完全に払拭することはしない。それはレクリエーションでしかないからである。

そのような中で新民謡は、歌詞や音階や構成などが公約数的なものとなり、結局のところ「雰囲気」や「気分」、もしくはガジェットとしてのその地域の名所の名前といったものしか表現されるものは残らないことになる。勿論、それらもまた重要な要素であることには違いがないだろうが、従来の「民謡」のコンテキストからは完全に切り離されていることによって表現内容が抽象的なものに限定されていくのは、その後の新民謡に——厚生音楽ではないものについても——共通の特徴である。このことについては稿を改めたい。

中山はこのように言う。

民謡には民謡特有のイリュージョンがあります。民謡の作曲をしゃうとする人は何よりも先づ、此の特有のイリュージョンを感得すべきであります。<sup>23)</sup>

「イリユージョン」を「感得」という、この漠然とした表現は非常に象徴的である。具体的な何かではなく「イリユージョン」、習得ではなく「感得」としか表現できなかつたこの提言は、近代化の進む日本にあって特定の地域の「民謡」を新たにつくるといふ、一見矛盾した中山の葛藤が裏返しに投影されているといえるだろう。

## 註

(1) この節の伝記的記述に関しては主に、中山卯郎編著『中山晋平作曲目録・年譜』（昭和五年、東京・豆ノ樹社）を参照した。

(2) 中山晋平（昭和四年）五頁。

(3) 同、五頁。

(4) 同、七頁。

(5) 内田百閒（平成五年）一一一頁。

(6) 中山晋平（昭和四年）一二頁。ここで挙げられている露伴は中山の師である幸田延子の兄にあたる。

(7) 新民謡が厚生音楽としてつくられた例として北原白秋編『日本民謡作家集』（昭和二年、東京・大日本雄弁会）に掲載された年表には、大正一〇年の項目に、

○北原白秋、原 富岡製糸所のために「甘楽行進歌」及「アリヤリヤンの歌」「練糸の歌」等を作り、その作弘田龍太郎の作曲にて同製糸所より出版さる。（二五頁～一六頁）

との記述がみられる。

(8) 『読売新聞』一九二八年六月一二日朝刊九面。

(9) 山崎盈（昭和六年）一八六頁。なお、ここで挙げられている富岡製糸場で、註7で述べた白秋らによる作品が既に用い

られていたかどうかは現在確認中である。

- (10) 中山晋平(昭和二年)一七一頁。  
 (11) 中山の「旋法」という言葉は、音の動きの法則にはわずかに触れるのみであり、どちらかというところ「音階」に近い意味である。

(12) 楽友社が発刊していたものと同名だが、別の雑誌である。

(13) 中山晋平(昭和六二年)一四九頁。

(14) 中山晋平(昭和二年)一七七頁。

(15) 同、一七八頁。

(16) 同、一八三頁。

(17) 同、一七九頁。

(18) 中山晋平(昭和四年)八頁。

(19) 同、八頁〜九頁。

(20) 同、二〇頁。

(21) ただし新民謡に「振り付け」があるのは、むしろ普通である。中山晋平が各地で依頼されて新民謡をつくる際には、野口雨情のような作詞家とともに、振付家も当地を訪れて制作するのが通例であった。

(22) 中野完(昭和一七年)九五頁〜九六頁。

(23) 中山晋平(昭和四年)一九頁。

## 資料

「カチューシヤの唄」 島村抱月・相馬御風(詞中の「ララ」は中山晋平による)

カチューシヤかわいや わかれのつらさ／せめて淡雪 とけぬ間と／神に願いを(ララ) かけましようか  
 カチューシヤかわいや わかれのつらさ／今宵ひと夜に 降る雪の／あすは野山の(ララ) 路かくせ

図 1

須 坂 小 唄

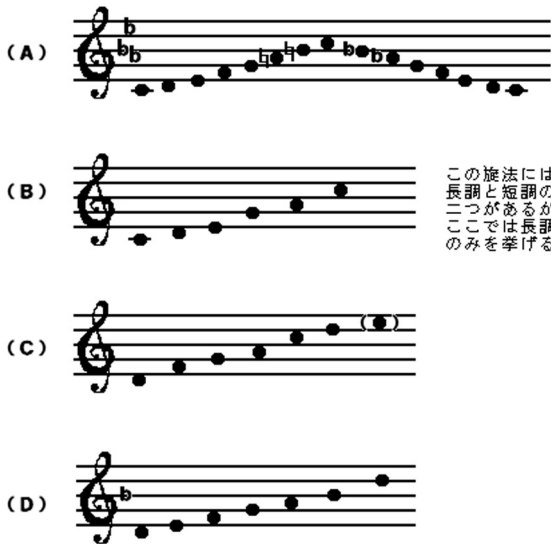
野口晴信 作詞  
中山晋平 作曲


傳説風に〔J-88〕





やまのうゑから ちよいと  
てたか つき  
だれをまつ のかまた  
れる かや カッタカタノ  
タソリヤ カッタカタノ


図 2



(A) 

(B) 

(C) 

(D) 

この調とがここのみ  
法短調は幸  
に調が長調  
は調が長調

カチユーシヤかわいや わかれのつらさ／せめて又逢う それまでは／同じ姿で（ララ） いたたもれ  
カチユーシヤかわいや わかれのつらさ／つらいわかれの 涙のひまに／風は野を吹く（ララ） 日はくれる  
カチユーシヤかわいや わかれのつらさ／ひろい野原を とぼとぼと／独り出て行く（ララ） あすの旅

## 参考・引用文献（註に挙げたものを除く）

- 内田百閒「南はジャバよ」平成五年（昭和一七年初出）『青葉しげれる』東京・福竹書店、一一一頁～一二三頁。
- 中山晋平「民謡作曲」昭和四年、北原鉄雄編『アルス西洋音楽大講座』第七卷、東京・アルス、三三頁～二二頁。
- 中山晋平「童謡及民謡の作曲に付て」昭和五年、福岡益雄編『現代詩講座』東京・金星堂、二七三頁～二九六頁。
- 中山晋平「流行歌の作曲」昭和一年、北原鉄雄編『アルス音楽大講座』第四卷、一七一頁～一九八頁。
- 中山晋平「新詩論」昭和六二年（明治四三年初出）、町田等監修『定本 中山晋平』松本市・郷土出版社、一四八頁～一五〇頁。
- 中野完「産業厚生音楽の実情と理念」昭和一七年、草野貞二編『厚生音楽全集』第二卷、東京・振興音楽出版社、通し頁番号なし。
- 山崎盈「心のふるさと——唄とロマンの舞台」昭和六二年、町田等監修『定本 中山晋平』松本市・郷土出版社、一六一頁～二二三頁。

（大学院博士後期課程学生）

## SUMMARY

Nakayama Shimpei's "Suzaka Kouta" and His Composition of New Folk Songs

Kei SAITO

Composer Nakayama Shimpei's (1887-1952) "Suzaka Kouta" (1923) is considered the first Japanese new folk song that took a specific region as its theme.

Before composing this song, Nakayama's works such as "Sendo Kouta" and "Karesusuki" were criticized as being too decadent. He partly accepted the criticism, because he thought the Japanese people had indeed tended to affirm decadence in the past, and because it had been one aspect of Japan's tradition.

However, in "Suzaka Kouta" he invented a new idea, because the song had to be a form of recreation for factory girls in a silk mill in Suzaka city. Therefore, it was difficult for him to attain both the popularity and the wholesomeness that were appropriate for the factory routine.

This paper clarifies Nakayama's idea of composing by verifying his theory of musical scales, his essays on poetry, and his notion of a mass people. Further, the paper demonstrates how new folk songs became estranged from traditional folk song contexts and took on new, abstract country images to avoid lapsing into decadence.

キーワード：中山晋平，新民謡，須坂小唄，厚生音楽，地方文化