

音 楽 (前半)

【梗概】

1952 年 12 月、ウィーンを訪ねた加藤は、ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』を観て、陶酔し恍惚として我を忘れた。加藤はヴァーグナーを「発見」したが、その経験は加藤の世界の内的秩序を大きく変えるものであった。幼少時の加藤の音楽体験は、母織子の琴、父信一の尺八、そして「枯れすすき」や「船頭小唄」といった歌謡曲から始まった。やがてショパンのピアノ曲に、森有正とともに聞いたセザール・フランクに、バッハの平均律に、加藤は心を動かされる。ウィーンでは、ヴァーグナーのほかにリヒャルト・シュトラウスの『薔薇の騎士』も観た。いうべからざる美しさにあふれた『薔薇の騎士』にオーストリア＝ハンガリー二重帝国の最後の栄光を感じ、そこに描かれる犬儒主義と倒錯的世界を認める。『トリスタンとイゾルデ』が「恋の歌」ならば、『薔薇の騎士』は「恋の思い出の歌」であることを理解する。

加藤にとって音楽とは何であったか。顧みれば、加藤の半生で、陶酔に浸り、恍惚とさせられたのは「愛する女との抱擁」と「ある種の音楽」だけであった。音楽にも人生にも、始まりがあって、終りがある。もしそのどこかに意味があるとすれば、その意味は「現在」にしかない。そのとき加藤が愛していた女とのかけがえのない一瞬は、値千金、そして千秋にも感じられる一瞬であった。そして、その芸術的世界における等価物はある種の音楽だけであることを知る。愛する女がいたからこそ、ウィーンでの音楽体験が、加藤の世界の内的秩序を変えるほどに重大な体験になったのである。

第 1 段落～第 2 段落 (121 頁、改 138—139 頁)

吹雪の晩、テアタ・アン・デア・ヴィーンで《トリスタンとイゾルデ》を聞いたときに、私は恍惚として我を忘れた。それは私にとって、全く新しい経験であった。

私は歌劇という娯楽の形式が、退屈な通俗人情劇と美しい詠唱との二つの要素から成っていて、その二つの要素の関係は、歌舞伎の舞台と三味線の音楽との関係ほどにも密接なものではあるまい、と想像していた。そのときはじめて私は、私がそれまで歌劇の何たるかを知らなかったということを知ったのである。私はヴァーグナーを発見した。そこにはおよそ名状し難い激情の表現があり、それは、ひとり音楽のみならず、芸術のいかなる領域においても、匹敵するものがなかろうと思われるほどの迫力にみちていた。音と化した不合理性・破壊性・強迫性——それはまさに、決定的にヴァーグナーを定義すると同時に、またその音楽において要約されたドイツ浪漫主義の全体を定義するのではないか、と私には思われた。そこには、ストリンドベルクの舞台やムンクの画面にあらわれる暗い不気味な情熱（または執念）のかたまりがあり、その妙に生々しい直接性と、内的激動がある。

(1) ヴィーン訪問

①加藤のはじめてのウィーン訪問は、1952 年 12 月。

②加藤がヒルダに贈った書物（加藤文庫所蔵）の扉に、献辞が書かれ、1952 年 12 月の日付が印されている。

③このときは 2 週間ほど滞在したと『続羊の歌』本文に書かれる

(2) 「歌劇という娯楽の形式」(3 行目)

(i) 歌劇は娯楽か芸術か

① 通俗的人情劇と美しい詠唱から成り立つ歌劇がないわけではない

② 娯楽と芸術を区別できるか⇒私見では、明瞭に区別できない

③ 娯楽性の強弱：

Muzikdrama（楽劇）→Opera（歌劇）→Operetta（軽歌劇）→Musical（ミュージカル）

④ ロマン主義の普及によって、歌劇は娯楽や社交ではなく、芸術だという考え方が定着していく

⑤ 歌劇の類義語：ヴァーグナーの「楽劇」（後述）、ベルリオーズ「劇的物語『ファウストの劫罰』」 *légende dramatique "La damnation de Faust"*

・オネゲル『火刑台上のジャンヌダルク』はオラトリオ *Oratorio dramatique*

・ストラヴィンスキー『エディプス王』（次回に言及）はオペラ＝オラトリオ

・R. シュトラウス『薔薇の騎士』は楽劇といわれるが、作曲者はいっていない

（ii）歌劇と歌舞伎との違い

① 歌舞伎は「歌」「舞」「伎」から成り立つ：グランドオペラではバレエが入る

② 歌劇の歌は歌手自身が歌い演技する、歌舞伎では基本的には下座音楽

③ 指揮者・演出家の有無：歌劇上演では重要な役割を担い、歌舞伎では役者本位

④ 今日の上演形式：基本的には歌劇の一部上演はない。歌舞伎は一部上演が多い

（3）『トリスタンとイゾルデ』

（i）テアタ・アン・デア・ヴィーン（「冬の旅」の章で既述）

② 市内ナッシュマルクトにある劇場、今日も活動している

③ ヴィーン国立歌劇場はまだ再建されていない（再建は1954年、再建後の最初の演目は、ベートーヴェン『フィデリオ』、カール・ベーム指揮）

（ii）『トリスタンとイゾルデ』

① 主として中世フランスに流布した「トリスタンとイゾー」の伝説（悲恋物語）をもとに、ヴァーグナー自身が脚本を書き作曲した楽劇である（1857-59年作曲、1865年初演、バイエルン宮廷劇場、指揮はハンス・フォン・ビューロー、

日本初演は1963年10月、ベルリン・ドイツ・オペラ来日公演、指揮はロリン・マゼール）

② 楽劇（Musikdrama）

・ヴァーグナーが主張したオペラの形式。それまでのアリア、管弦楽演奏を中心とする歌劇ではなく、音楽と演劇が一体化した形式を主張⇒ナンバーオペラの否定

・ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』『指環4部作』『パルシファル』

③ 作曲の動機

・「自分はこれまでに一度も愛の幸福を味わったことがないので、あらゆる夢の中でも最も美しいこの主題のために一つの記念碑を打ち立て、そこで愛の耽溺のきわみを表現したいと思った」（1854年12月16日付けフランツ・リスト宛てた書簡）

・当時、ヴァーグナーはパトロンのヴェーゼンドルク夫人と不倫の関係にあったとされる。その愛を表現したかったのだろう

④ 梗概

戦いで傷ついたイングランドのトリスタンは敵国アイルランドの姫イゾルデに介抱され、ふたりは愛し合うが、イゾルデはトリスタンの伯父マルケ王と政略結婚させられ、自国に連れていく。その船中でイゾルデはトリスタンをなじる。「死にたい」というイゾルデとトリスタンに、お付きのブランゲーネは媚薬を与える。ふたりは激しく愛しあう関係となり、それがマルケ王にも知られるところとなったが、ブランゲーネに媚薬を与えたことを告げられ、王はふたりの愛を許すのだが時すでに遅く、ト

リスタンも死に、イゾルデも愛の死を遂げる。

☞「トリスタンとイゾルデ」の恋は、当世流に言えば「不倫の恋」である。

⑤音楽の特徴（１）

- ・半音階進行と無限旋律を駆使し、前奏曲（prelude）から聴く者を恍惚とさせる（cf）序曲（overture）：『タンホイザー』は序曲、『トリスタンとイゾルデ』は前奏曲
- ・半音階進行（半音ずつ上行し、下行する進行を多用）
- ・無限旋律（小節に切れ目がなく、あたかも無限に続くように続いていく旋律）

⑥音楽の特徴（２）

- ・『トリスタンとイゾルデ』のみならず、ヴァーグナーの音楽は、聴く者を**陶醉させる**力がある。一方、**強権的で威圧的で**、有無をいわずヴァーグナーの世界に引きずりこむ力をもつ
- ・**男性的な音楽**であり、東京でもヴィーンでも、ヴァーグナー作品の公演の観客層は、イタリアオペラ公演の観客層とは異なる。中高年男性客、しかもエスタブリッシュメント風観客が増える

⑦加藤との関係

- ・「トリスタンとイゾルデ伝説」は高校生のときに知っていた
☞「トリスタンとイゾルデとマルク王と的一幕」（戯曲、『向陵時報』1944年5月31日、「自選集1」所収）
- ・ヴァーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』を観るのは初めての体験

(iii) 試聴

- ①ベートーヴェン『フィデリオ』序曲（演奏後に拍手）
- ②ヴァーグナー『トリスタンとイゾルデ』前奏曲（演奏後に拍手なしで進行する）

(3) ドイツ浪漫主義

(i) ロマン主義

- ①18世紀末から19世紀前半にかけてヨーロッパに広がった文学・思想・芸術の世界における革新的思潮である
- ②その眼目は合理主義・啓蒙主義の主張する普遍的理性に対抗して、個人の感性と想像力を重視する
- ③古典主義の表現形式の規則を否定し、自由な表現を追求しようとする思潮である。社会体制に対する反抗と自然の重視、情熱的な恋愛への志向、不合理なものや神秘的なものへの強い関心が、その特徴として挙げられる
- ④ロマン主義はイギリス・フランス・ドイツを中心にヨーロッパ中に広がったが、各国によって様相を異にする

(ii) 「ドイツ浪漫主義」

- ①ドイツでは、フランスの文化支配から脱しようとして、フランスの啓蒙主義に対抗して、個人の感性や直観を重視する「シュトゥルム・ウント・ドラング（疾風怒濤）」の文学運動が展開されたが、そのなかから生まれた浪漫主義文学理論が浪漫主義を主張する。フランスの古典主義に対抗し、ドイツ国民文学の創造、自我の探求、自己破壊などを主題として、観念論的かつ神秘主義的傾向を有する。こういう思潮のなかから、ノヴァーリス、ホフマンらの幻想的な作品が生みだされた
- ②ドイツ浪漫主義は、文学の世界にとどまらず、美術、演劇、音楽など広く芸術全体に広がっていった。このような芸術運動がドイツに色濃く染まっていた時代に、ヴァー

グナーは音楽を通して、その「不合理性・破壊性・強迫性」を作品のなかに表現したのである

- ③これらの特徴を加藤は「決定的にヴァーグナーを定義すると同時に、またその音楽において要約されたドイツ浪漫主義の全体を定義するのではないか」と感じた
- ④「ストリンドベルク」August Strindberg (1849—1912) は、スウェーデンの作家・戯曲家。ストリンドベリとも表記される。13 歳で母親をなくし、不遇な家庭環境に育ち、反抗的姿勢が生涯を貫いて見られる。結婚しても妻との不和が続くなかで精神に異常をきたす。錬金術や神秘思想に凝る。三度結婚し、三度離婚するなどして、孤独の生涯を送った。代表作に『地獄』『痴人の告白』『死の舞踏』『令嬢ユリエ』などがある
- ⑤「ムンク」Edvard Munch (1863—1944) は、ノルウェーの画家。オスロ、パリで絵を学び、自己の内面の不安や孤独を表現主義的に表現する。ドイツの表現主義者に評価された。代表作に『叫び』『マドンナ』『嫉妬』らがある。ストリンドベルクはムンクを高く評価した

第3段落 (123 頁、改 139 頁)

それまでドイツの文化は、微妙な感受性や実際のものの考え方によってではなく、体系的な思考の正確さと合理性とによって、私の注意をひきつけていた。私が内科学を専門の仕事としていたときに、その領域での知識の集大成として、モールの「ハントブッフ」ほど体系的で網羅的なものは、世界中になかった。また戦場以外での集団的な殺人としておそらくアウシュヴィッツほど体系的で組織的なものも、史上に例が少なかったろう。しかし組織的・体系的・合理的なドイツ人の文化は、他面においては、度はずれて生々しく、非合理的な激情にみちあふれ、その国の言葉では《Rausch》という陶酔に人を導かずにはおかない。私はヴァーグナーを聞くに及んではじめてその陶酔の抵抗すべからざる所以を知ったのである。もしドイツ文化にこのような二面性があるとすれば、その間の関係はどういうものか。そういう途方もない問題について、私はその後とりとめもなく思いをめぐらすようになった。

(1) 合理主義の二面性

(i) 体系的な思考、合理性

- ①「ドイツ文化は、(中略) 体系的な思考と正確さと合理性によって、私の注意を捉えていた」と加藤は記す
- ②「ドイツ文化」と呼ばれるものには、厳密に論理的であり、厳格に構造的である。音楽でいえば、バッハの音楽であり、哲学でいえばカント哲学であり、フィヒテ、ヘーゲル、マルクスに受け継がれる医学でいえば加藤が引く「モールの『ハントブッフ』」である。モールの『ハントブッフ』とは、「内科学のバイブル」といわれた全 15 巻の内科学の総合的体系的な教科書

(ii) 非合理的側面

- ①「戦場以外での集団的な殺人としておそらくアウシュヴィッツほど体系的で組織的なものもなかった」というように、合理主義には非合理的側面ももっている
 - ・ナチズムには一種の合理主義、効率主義があり、その負の側面が、ポーランド南部の「アウシュヴィッツ」におけるユダヤ人大量殺害となって現われる
- ②ドイツ文化の非合理的側面
 - ・音楽では、ロマン主義的情念の表現が見られ、その頂点にヴァーグナーの音楽
 - ・哲学でも、カントからシェリングを通して、ショーペンハウエルの非合理主義

- ③どんな国や地域の文化であろうと、一色に塗りつぶされることはほとんどない
 相反する両方の側面をもつのが普通であり、「ドイツ文化」もその例外ではない
 (ex) ドッツ『ギリシア人と非理性』(みすず書房、1972) :
 ギリシア神話には、アポロンとデュオニソス
 (ex) 哲学者エラスムス (1466or69—1536) と画家ボッッシュ (ca1450—1516) : 同時代人
- ④ 《Rausch》
- ・「陶醉」「酩酊」「興奮」という意味である
 - ・ヴァーグナーの作品を聴けば、多くの人が「興奮」させられる
- ⑤加藤は二面性があるという認識にとどまらず、その二つの側面がどのような関係にあるかという問題意識をもつ

第4段落 (122—123 頁、改 139—140 頁)

しかし《トリスタンとイゾルデ》は、北ヨーロッパの文化についての半ば空想的な私の思考を誘ったばかりでなく、それ以上に、「陶醉」という新しい経験をつけ加えることによって、私の世界の内的秩序を変えたのである。かねて私には酒に酔うということがなかった。少なくとも陶然として夢見心地となり、我を忘れるということがなかった。またそうなることをみずから望んでもいかなかった。酒は涙か溜息か。いずれにしても、強いて求めるには及ばぬ心理・生理的状态にすぎない。また群衆のなかで肩を抱き合い、足なみをそろえ、声を合わせて唱ったり、怒鳴ったりすれば、比較的容易に、一種の陶醉感を生じるだろう。そういう容易な陶醉感を私は好まなかった。三〇年代にヒトラーとその一味が組織した大衆集会の写真をみたとき、制服を着てその仲間に入れば私もまた陶醉するだろうと考えたが、その考えにはき気を催した。五〇年代に南ドイツの酒場で、麦酒を飲み、腕を組んだ男女が身体を揺りながら歌を唱っているのをみたときには、その仲間に入ることの馬鹿らしさに、身ぶるいした。仲間に入らなければ、酒場を出る他はない。酒場の外には、アルペンの山々に近い町があった。かすかに花の匂う夜、考えたいことを考えることのできる自由——私はそれだけを必要としていた。

(1) 「私の世界の内的秩序を変えた」

(i) 《トリスタンとイゾルデ》という経験

- ① 陶醉という初めての経験を味わった⇒「私の世界の内的秩序を変えた」
- ② どのように変えたか、明示的には書かれない
- ③ 「陶醉」というような心理的・生理的状态を嫌い、蔑んでいた
- ④ 人生のなかである場合に「陶醉」が重要なことであり得ることを知った

(ii) 母の死の経験

- ① 母親の死を経験したときの表現に類似：母親の死の前と後で「私の生きて来た世界のいわば重心が変わった」(『続篇』「京都の庭」の章、41 頁、改 46 頁)
- ② 母親の死は加藤にとって大きな転換をもたらしたが、《トリスタンとイゾルデ》をヒルダとともに見たことも、加藤にとって人生の大きな転換であった
- ③ 本章の眼目は音楽のみにあるのではなく、ヒルダへの愛がヴァーグナーを発見させたのである。その意味では、ヒルダへの愛について語った章である

(iii) 加藤が詠んだ詩

- ① ヴィーンでヒルダと『トリスタンとイゾルデ』を観た加藤は、一篇の詩を詠んだ
- ② 「ぼくはおぼえている おまえの眼を」(加藤の留学時代の〔詩作ノート〕所収)

③加藤周一文庫デジタルアーカイブ、拙著『「加藤周一」という生き方』(筑摩書房、2012年)

④以下のような詩である。

「ぼくはおぼえている おまへの眼を」

ぼくはおぼえている おまへの眼を
管弦楽は鳴っていた
ぼくらは強く感じていた
不幸な愛がうたうのを

ぼくはおぼえている みひらいた眼を
オペラの機軸は暗かった
ぼくらはいつか探していた
ひざにふるえる他の手を

トリスタンとイゾルデの
昔も同じものがたり
おまへはいった 人間は
なぜ愛しあってはならないか

ぼくらは彼らが死ぬのをみた
彼らの愛が終るのを
あまへはいった こんなにも
私はあなたを愛していると

しかしぼくらは知っていた
しかし知らないふりをしていた
かぎりなかった幸福も
いつかはすぎるということを

あゝ ぼくはおぼえている おまへの眼を
その日が終り その音楽が消え
吹雪の遠い街のなかへ
すべてが遠ざかった今も

くらやみのなかでもえていた大きな眼
いつまでもぼくをはなれず
もうことばではいえないことを
ことばよりも多く語った おまへの眼を

第5段落 (123—124 頁、改 140—141 頁)

今私が「陶醉」という言葉でよぼうとする心理状態は、もちろん、「我を忘れる」ということだけではない。「我を忘れる」だけのことならば、なにも特殊な状況に俟つまでもない、たとえば、自動車であまの車を追い抜こうとすれば足りるだろう。そのとき私の意識のなかにあるのは、まへの車と私の車の速さや位置であり、追い抜きに必要な条件であって、決して追い抜きの主体、つまり私自身ではな

い。またたとえば、初頭幾何学の試験問題を解こうとして一生けん命考えていたときに、私の意識にあったのは、三角形であって、「我」ではない。「忘我」の境地は、少しも例外的な状態ではなく、日常生活においてもっともありふれたものにすぎない。たまたま襲い来った陶酔の状態では、私は単に私自身を忘れるのではなく、何ものかによって私自身（とそのもの以外のすべて）を忘れさせられるのであり、しかもその状態にあるかぎりその状態の永続を望むのである。私はそのとき受動的（感情において）であり、同時に能動的（価値の志向において）である。追い抜きや試験問題に対しては、その代りに、ただ対象への能動的な注意の集中がある。そうでなければ、追い抜きは安全ではないだろうし、試験問題はかぎられた時間のうちに解けないだろう。陶酔の状態では、どういう実的な行為も、正確な思考も、成り立たない。しかしその状態においてのみ、価値は絶対化され、完全に内在化される。私はそういう状態をみずからもとめなかったが、外から何ものが来て、私を捉え、陶酔のなかへ引きこむということはあった。それは何であったか。たしかに天下国家の理想ではなかった。宗教でもなく、文学でさえもなかった。その意味で私を捉えたのは、愛する女と音楽だけであったと思う。それはほとんど同時に、いわば強制的に、不意打ちに、私の人生に介入して来た。そのとき私にとってそれ以上に貴重なものは、世の中に何もなかった。私は我を忘れたばかりでなく、世界を忘れていた。ヴァーグナーの管弦楽は、一度そういう風に、私の耳に鳴ったのである。

(1) 陶酔とは

(i) 言葉の意味

- ①酒に気持ちよく酔うこと
- ②心を奪われて、うっとりとした気持ちに浸ること

(ii) 陶酔の受動性と能動性

- ①何ものかによって私自身を忘れさせられる⇒主体性を失う、失われる
- ②対象への注意の集中⇒対象のみに注意は集中する、他に対する注意は希薄となる
(ex) 自動車の追い抜き、数学の解法、スポーツ芸能に対するフアン意識…etc
日常茶飯にある

(iii) 陶酔の効用

- ①「忘我」の境地に至る⇒「忘我」を求めたければ、「陶酔」を求めればよい
■加藤は求めなかった
- ②「陶酔」は「快楽」となり「快感」が得られる
- ③「陶酔」に浸れば、他を顧みなくなる
(ex) 賭け事、ゲーム、規則、酒類、ドラッグ、性
- ④「陶酔」は長続きしない⇒陶酔の快感を持続には、陶酔の反復が必要となる
⇒「依存症」を招く

(iv) 加藤の経験する陶酔

- ①天下国家の理想ではなく
- ②宗教ではなく
- ③文学でさえなく
- ④音楽：奏でられる音の響き
- ⑤愛する女：美しい＝「激情のさなかにあらわれる女の陶酔の表情」
- ⑥同様の記述はここだけでない
「私の立場さしあたり」のなかの「美について」

（『朝日新聞』1972年1月21日、『羊の歌』余聞』ちくま文庫、2011年、318頁）

「美しいものは、私に恍惚としてわれを忘れさせることがある。周囲の世界は消え、時間は移り、その対象の現在だけが、いわば私の全体をみたま。もしそれを陶酔の状態というとするれば、完全な陶酔の状態は、稀に、しかもおそらくただ二つの機会にしか、私にはおこらなかった。

その機会の一つは、ある瞬間の女の顔である。愛する女の、あるいは愛したかもしれない女の、あるときの表情は、私にはかぎりなく美しく、そのとき、その美しさは私にとっては世界全体の重みにも匹敵する。一休宗純もうたったように、吹き来り吹き去る秋風のなかの短い一夜に、私は百千年の人生の歓びのすべてを見る。

もう一つの機会は、ある特定のときに聞くある種の音楽である。戦時中の能楽堂で、鼓と笛は、あるとき、突然、私の世界の全体となった。またある年ザルツブルグでモーツァルト Mozart が私の全身の完全な陶酔をよびさましたこともある。今かりにそれを「美しい」という。しかし事はむしろ逆であって、美しいものの極致を、私は、私が見た女の顔と聞いた音楽の響きによって定義するのである。

美しさの極致の経験は、長くは続かない。そこには考えの入り込む余地がなく、したがって経験が同時に自覚的に自己を理解するということが起こらない。ロダン Rodin は「逃げ去る愛」を彫ったが、大理石を彫ることは、「逃げ去る美」の経験を捉え、それを外在化し、永久化しようとするものではなかろうか。」

註：「逃げ去る愛」あるいは「去り行く愛」Fugit Amor

ダンテの『神曲』『地獄篇』の「パオロとフランチェスカ」の不倫の物語に想を得てロダンがつくった作品（1887、東京・西洋美術館蔵）（cf）シェフエールの『パオロとフランチェスカ』／

チャイコフスキーの管弦楽曲『フランチェスカ・ダ・リミニ』



第6段落（124—125頁、改142—143頁）

音楽がそういうし方で私に作用したことは、おそらく、それまでにはなかった。子供の私は、母が弾く六段の、もの憂く、単調な琴の音を聞いていた。渋谷金王町の暗い大きな家のなかに、その琴の音は拡り、撒きちらされた香水のように匂っていた。しかしそのために、私はすべてを忘れたのではなく、かえってすべてを思い出し、すべてを空想していた。私は山田耕筰の「からたちの花」や「この道はいつか来た道」に感動し、また世にいわゆる「歌謡曲」の「赤城の子もり唄」や「枯れすゝき」にも熱中した。そのとき父は、尺八をみがきながら「あんな下らぬ唄をおもしろがる奴の了見がわからぬ」といい、母は「唄の好き嫌いは了見の問題ではないでしょう」といった。「歌謡曲」の文句の意味は、その頃の私には、よくわかっていなかったが、その旋律が言語に絶する感銘をあたえたのである。しかしそういう幸福な状態は、ながくはつづかなかった。意味がわかるようになったとき、私はその歌詞に退屈した。感傷的な旋律は、感動を誘うどころか、私を苛立たせた。嘗てはあれほど好きな歌を、寒気がするほど嫌うようになった理由の一つは、みずから静寂を求めていたときに——不幸

にして私にはそういうことが度々あった——無理にその種の歌を聞かされる機会が重ったからかもしれない。私はながい間歐洲に暮らした後、日本へ帰る船のなかで、数年ぶりで「歌謡曲」を聞いたことがある。船は日本の貨物船であった。そこでは日本料理も、日本語の会話も、すべて日本に係るものは、懐しかった。しかし「歌謡曲」にだけはうんざりした。船室のなかに拡声器があり、どこか元締めではじめると、どここの船室にも自動的に「歌謡曲」の鼻にかかった声が流れてきた。部屋の拡声器の電流を切ってくれ、と私は申し出たが、そういう装置はついていない、という返事であった。それではせめて音を小さくしてくれ、と私は嘆願した。しかしその後も音は小さくならず、一日中部屋にあふれ、しかも日本の港へ着くまでには二週間があった。私は拡声器をたたきこわして、ロンサールの詩集を読むことにした。それは退屈な読みものであったが、「歌謡曲」のように不愉快なものではなかった。今でも私は東京の街で「歌謡曲」を聞く度に、拡声器をたたきこわした船室と、その丸い窓の外に上下していた南シナ海の水平線、また一六世紀の異国の詩人の詩句のいくつかを想い出すのである。

(1) 第6段の内容

①加藤の幼児からの音楽体験の一部を語る

- ・ 幼児期から、母の奏でる琴
- ・ 小学校時代には、童謡
- ・ 中学校時代には、歌謡曲
- ・ 高等学校時代には、西洋古典音楽
- ・ 留学時代に、歌劇：ベルク、オネゲル、ヴァーグナー、R・シュトラウスを体験

②「音楽がそういう仕方で……」とは、加藤を捉え、加藤に陶醉をもたらすようなしきたりで

(2) 母の琴の音

①『正編』「病身」の章に「私と音楽とのつき合いは、おそらく母の琴の音をもってはじまったのであろう」と綴った。母の琴の音を好んだ

②「私はすべてを忘れたのではなく、かえってすべてを思い出し、すべてを空想していた」という表現は、ヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』によってすべてを忘れさせられるよう経験をしたので、その対比的表現として「すべてを思い出し、すべてを空想していた」と修辭的に綴ったのだろう。

③「六段」

箏曲の曲名。箏曲の元祖・八橋検校によって17世紀に作曲された

六つの段からなり、練習曲として作曲されたが、その美しい旋律から箏曲の名曲とされ、今日でもよく演奏される

④父の尺八には、ほとんど何も触れない⇒父と母に対する加藤の感情の相違

(3) 童謡

(i) 童謡とは

①古代には「わざうた」と読み、世間を諷刺する歌あるいは世の中の予兆を歌った歌

②江戸時代には「わらべうた」を意味する：最初の童謡集は1820年に刊行された

③明治時代に「子どもたちが愉しむ歌」の総称とされる

④広義の童謡には、子どもが歌える歌曲（狭義の童謡）、わらべうた、文部省唱歌

⑤大正時代、狭義の童謡には、当時の作曲家が多く加わって盛んにつくられた

⑥ 山田耕筰など作曲家たちは、西洋音楽を基本とした歌曲をつくった

(ii) 山田耕筰

- ①作曲家・指揮者（1886－1965）
- ②「からたちの花」（1924 作詩、1925 作曲）は、作詞北原白秋、作曲山田耕筰。白秋と耕筰とは親交があり、耕筰の少年時代の思い出を白秋が作詞し、耕筰が作曲した
- ③ふたりの共同制作に「この道」「ペチカ」「待ちぼうけ」「あわて床屋」「砂山」など本文中の「この道はいつか来た道」は「この道」（1926 作詩、1927 作曲）の冒頭の歌詞
- ④ 日本で最初の交響曲へ長調『かちどきと平和』（1912）や歌劇『黒船』（1940）
- ⑤「からたちの花」も「この道」も拍子の変化が繰り返され、跳躍音が含まれる（楽譜参照）

(4) 歌謡曲

(i) 歌謡曲とは

- ①今日、日本の大衆的歌曲を意味する
- ②古代から「歌謡」という言葉はあり、「歌」を意味した。
- ③明治時代、「歌謡曲」とは西洋古典音楽の「歌曲」を意味した
- ④一方、「流行歌」と「演歌」という語もあり、大衆的歌曲を意味した
- ⑤ J O A K が「流行歌」を排して「歌謡曲」を大衆的歌曲につけた
- ⑥ラジオの放送、レコードの発売によって、歌謡曲人気が大正から昭和初期に生まれる
- ⑦ 音楽的には和洋折衷だが、主として「ヨナ抜き音階」で作曲される
（音階は「ヒフミヨイツムナ」といわれ「ヨ」と「ナ」は今日の「ファ」と「シ」）
- ⑧高度成長時代までは「歌謡曲」人気は高かった
- ⑨今日では「歌謡曲」のうち西洋音楽風の曲を「J-POP」と呼び、
伝統的な日本歌曲は「演歌」と呼ばれる

(ii) 「赤城の子もり唄」（1934、普通は「赤城の子守唄」と表記される）

- ①作詞佐藤惣之助、作曲竹岡信幸、松竹映画『浅太郎赤城の唄』の主題歌
- ②東海林太郎が歌い大流行した
- ③歌詞

泣くなよしよし ねんねしな
山の鴉が 啼いたとて
泣いちゃいけない ねんねしな
泣けば鴉が 又さわぐ

坊や男児(おとこ)だ ねんねしな
親がないとて 泣くものか
お月様さえ 只ひとり
泣かずにいるから ねんねしな

にっこり笑って ねんねしな
山の土産に 何をやろ
どうせやくざな 犬張子
貰ってやるから ねんねしな

(iii) 「枯れすゝき」（『正編』『病身』の章に既出）

- ①1921 年に野口雨情が「枯れすゝき」として作詞し、中山晋平が作曲し、「船頭小唄」と改名して 1923 年にレコード発売、大流行する

②最初に歌ったのは中山歌子だが、多くの歌手によって歌われる

③歌詞

俺は河原の 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 枯れすすき

死ぬも生きるも ねえお前
水の流れに 何かわろ
俺も お前も 利根川の
船の船頭で 暮らそうよ

枯れた真菰に 照らしてる
潮来出島のお月さん
わたしゃこれから 利根川の
船の船頭で 暮らすのよ

なぜに冷たい 吹く風が
枯れたすすきの 二人ゆえ
熱い涙の 出たときは
汲んでおくれよ お月さん

どうせ二人は この世では
花の咲かない 枯れすすき
水を枕に 利根川の
船の船頭で 暮らそうよ

(iv) 歌謡曲を嫌うようになった理由

- ① 加藤が好んだ「静寂」に反する経験が重なったと記すが……
- ② 「お涙頂戴」式心情が好きではない
- ③ 洋楽、ことに古典音楽に親しむようになったことに拠る
- ④ 加藤の洋楽、とりわけ古典音楽（クラシック）の出会いは一高時代
日比谷公会堂などに通ったことがノートにも綴られる

(5) 加藤には軍歌の体験がない

- ① 加藤の少年時代の音楽体験に軍歌が含まれていない⇒当時の少年たちとは異なる
- ② 丸山眞男の音楽体験は、軍隊音楽——すなわち「洋楽」——から始まる

(6) ロンサール (Pierre de Ronsard、1524－1585)

- ① フランスのルネサンス期の詩人
- ② 作品に『オード *Odes*』(1550－1552) や『恋愛詩集 *Les Amours*』(1552)

からたちの花

作詞：北原白秋
Lyrics: Kitahara Hakushū

Karatashi no hana

作曲：山田耕柊
Music: Yamada Kōsaku

♩ = 100

ソプラノ
Soprano

からたちの はな がさいた よ。 しろい
Ka ra ta chi no ha na ga sa i ta yo. Shi ro i

アルト
Alto

ん ン しろい
hm hm Shi ro i

テノール
Tenor

ん ン しろい
hm hm Shi ro i

バス
Bass

ん ン しろい
hm hm Shi ro i

5

S.

しろいは な がさいた よ。 からたちのとげ はいたい
shi ro i ha na ga sa i ta yo. Ka ra ta chi no to ge wa i ta i

A.

しろいは な がさいた よ。 ン ン ン
shi ro i ha na ga sa i ta yo. hm hm hm

T.

しろいは な がさいた よ。 ン ン
shi ro i ha na ga sa i ta yo. hm hm

B.

しろいは な がさいた よ。 ン ン
shi ro i ha na ga sa i ta yo. hm hm

この道

北原白秋 作詞
山田耕柊 作曲

Adagio ♩ = 54

Vocal

E C#m6 B C#m F#m G# B

Piano

5

Vo.

E A E B B7 E A E Gaug E

Pno.

9

Vo.

B7 E A F#m Gaug E A B7

Pno.

13

Vo.

B7 E B7 E

Pno.