

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### オリンピックと音楽

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-03-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 渡辺, 裕, Watanabe, Hiroshi メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1372">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1372</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## 教員による事例研究

### 《講演原稿》

## オリンピックと音楽

渡辺 裕 (音楽教育)

### 0 はじめに：この講演の趣旨

音楽はオリンピックにつきものです。今回の東京大会開催にあたって、開会式に誰が出演し、どのような音楽が演奏されるのかは、興味の焦点のひとつになっていました。しかしながら、オリンピックにとって音楽は、単にイベントを盛り上げるために使われているわけではありません。それどころか、音楽を含む「芸術」はある時期までオリンピックの競技種目にすらなっていたのです。そしてその背景を探ってみるならば、それが近代オリンピックという存在やその理念と分かちがたく結びついていたことが明らかになってきます。

今回のレクチャーでは、そのような背景の考察を通してみえてくるオリンピックのひとつの側面を明らかにするとともに、そのような状況の中で日本人の音楽家たちが、このオリンピックという行事にどのように関わろうとしてきたかを中心に考えてみたいと思います。日本人音楽家の側からみればオリンピックのような場は、自らの文化の針路を定め、世界の中に地歩を占めてゆくための絶好の機会でもありました。

とりわけ、空前の「国民的行事」となった1964年の東京大会は、現在という地点からあらためて振り返ってみることで、戦前から戦後へ、そしてその後の時代へと、日本における「国民音楽」をめぐる動きがどのように展開し、またそのあり方をどのように変容させてきたのかを考えてゆくための絶好の切り口となってくれることでしょう。

### 1 1936 ベルリン大会：オリンピックにおける「芸術競技」と日本人作曲家たち

#### 1.1 「芸術競技」という不思議な存在

かつてオリンピックには「芸術」という競技がありました。

オリンピックは当然スポーツの大会であると考えている今のわれわれにとっては、その中に「芸術」という競技がはいっていることは、違和感を感じさせる以外の何者でもないのですが、1912年の第5回ストックホルム大会から48年の第14回ロンドン大会まで、40年近くにわたって、計7回の大会で開催され、「絵画」「彫刻」「建築」「音楽」「文学」という5つの「種目」でメダル争いが行われていたのです。

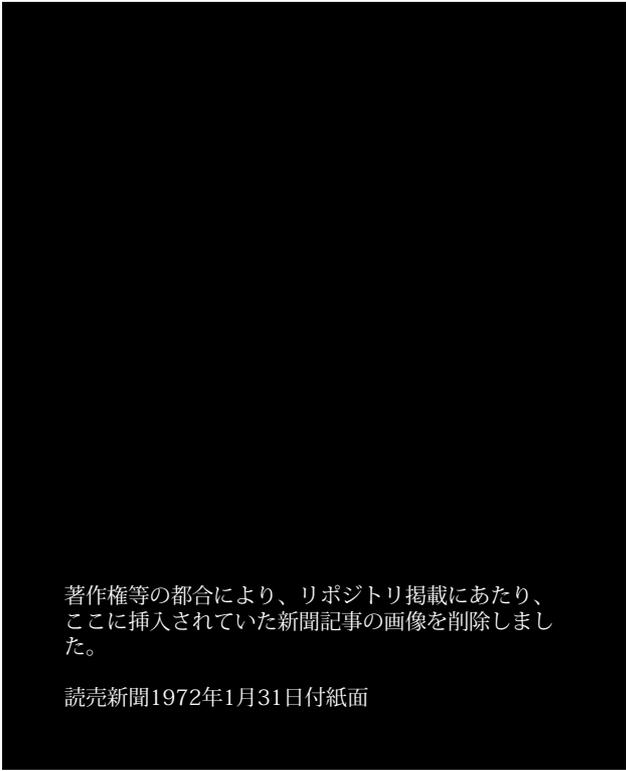
「芸術競技」は、近代オリンピックの生みの親とされるクーベルタン男爵の提唱ではじめられました。クーベルタンにとって、各種スポーツ種目と並んで「芸術」を取り入れることは大きな悲願でした。彼は1906年5月にIOCのメンバーを集めて『偉大な結婚』なるテーマの講演を行い、そこでオリンピックが「スポーツ」だけでなく、「芸術」にも取り組むことの必要性を訴えました。「偉大な結婚」というのは、心と体の両方をセットにして、一

方に偏ることなく育ててゆくという意味合いのタイトルです。その背景にあるのは、一言で言うなら、オリンピックは単に運動能力を競うだけの世界選手権の集合体のようなスポーツ大会であってはならず、一種の教育プログラムとして、心身の調和のとれた青少年を総合的に育ててゆくことに資するものにならなければならないという考え方でした。そのためにモデルとして引き合いに出されたのが古代ギリシャにおいて行われていた「古代オリンピック」であり、1896年の第1回大会がアテネで行われたのはそのことゆえでした。「芸術競技」はこの第1回大会には間に合わなかったのですが、クーベルタンは何とかその理想を実現すべく腐心し、それが第5回大会になってようやく実現にいたったというわけです。

このようなクーベルタンの考え方と連動していたのが、「アマチュアリズム」の思想です。つまり、オリンピックがそのような教育的配慮で行われるものである以上、そこに出場するのはスポーツを専門としてきわめるようなプロ選手であってはならず、教育途上のアマチュアの青少年でなければならないということになるわけです。

少し前のことをご存知の方は、すぐにピンと来るかと思いますが、この「アマチュアリズム」の考え方は、1970年代半ばくらいまでのオリンピックには、非常に強固な形で残っていました。とりわけ、第5代の会長であったアヴェリー・ブランデー（在位期間1952-1972）は「ミスター・アマチュア」と呼ばれており、プロの参加を頑として受け付けようとしませんでした。1964年の東京大会も、1972年の札幌冬季大会もブランデー会長の時代でしたが、72年の札幌大会では、金メダル候補であったオーストリアのアルペン・スキー選手、カール・シュランツが企業の広告に出て収入を得ていたという理由でアマチュア規定違反に問われて参加が認められず、そのまま帰国するという事件までありました。今では、オリンピックにプロが参加するのは普通のことになっていますが、それがはじめて実現したのは実は、1988年のソウル大会になってのことであり、現在でも競技種目によってプロの扱いがかなりばらついているのは（たとえばサッカーはオリンピック種目としては「U23」の大会になっています）、そのような歴史の名残ともいえます。

ただいづれにせよ、ブランデー会長が退き、1980年代にはいったあたりから、オリンピックは一気に「商業化」が進んで、「アマチュアリズム」は急速に時代錯誤的な存在と化し、クーベルタンの精神は今ではほとんど有名無実化してしまいました。そういう動きを嘆き、アマチュアの大会が成り立っていた時代を懐かしむ声もあるかもしれませんが、実際には、このクーベルタンが理解していたような「アマチュアリズム」というもの自体、そも



著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

読売新聞1972年1月31日付紙面

そも矛盾の塊のようなところがあったのです。それは言ってみれば、クーベルタンが、古代オリンピックという、全く別の時代の今とは全く違う社会のものを、そのまま近代社会に持ち込んで自分流にあてはめたことに由来する矛盾だったとすることができますと思います。

プロを排除してアマチュアだけの大会にする、スポーツの技だけを競うのではなく、青少年の心身そろった健全な発達のための大会にする、などと言うと、たしかに聞こえはよいのですが、見方によっては、これは差別主義の塊です。古代ギリシャにおいて、仮に「アマチュアリズム」が成り立っていたとすれば、それは、貴族と奴隷という階級的な差別が厳然として存在するような社会であったからにはほかなりません。古代ギリシャのオリンピックをモデルとすることで、クーベルタンは、「アマチュアリズム」の思想に、暗黙のうちにこのような差別を引き入れてしまいました。彼の考える、心身のバランス良い発達のための「アマチュア」のたしなみとしてのスポーツは、要するに貴族の子弟のものであり、それが肉体労働を旨とする労働者的なあり方に根ざすプロのスポーツ選手を排除する、つまりはそういう構造だったのです。悪く言えば、彼の理想とする「アマチュア」の支えるオリンピックとは、上流階級の子女が下層階級を排除して集まる場であったということなのです。ゴルフのように、「上流階級」的なイメージの強いスポーツでは、プロ・ゴルファーを差別し、会員の集まるクラブハウスに入れさせない、というようなことが比較的最近までありましたが、「アマチュアリズム」の思想の根柢には、そのようなイデオロギーが流れていたというわけですから、階級制度や男女差別、民族差別などが問題視され、それを乗り越えようとしている現代のオリンピックにおいて、クーベルタンの「アマチュアリズム」が成り立たなくなってきたのは、当然の流れというべきことであつたとも言えるでしょう。

なぜこのような話を長々としてきたかという、このような「アマチュアリズム」思想の権化とも言うべき存在であった「芸術競技」は、スポーツよりもはるかにやくから、「アマチュアリズム」の孕むこのような矛盾をあらわにしていた面があつたからです。

そうでなくても、芸術競技は最初から様々な問題点を孕んでいました。記録や勝ち負けなどで明瞭に順位がつけられるスポーツとは違い、芸術の場合には評価に主観性が絡むところがあり（もちろん、スポーツの中でも、体操、フィギュア・スケートなど、ある種「芸術的」な要素を孕んだ競技の場合には、同様なことがあります）、メダルを争うような勝負には最も不向きです。1912年のストックホルム大会では、文芸部門で優勝した『スポーツへの讃歌』という詩が、クーベルタンが偽名で発表したものであつたことが後に発覚しました。この同じ回の文芸部門にはイタリアの大詩人ダヌンツィオも応募していたにもかかわらず落選しており、いったい何が評価されていたのか、審査は公平に行われたのか、という疑問がわきあがりました。また、過去に作られた作品や物故者による作品といったものが出品されて問題になったケースなども多々あり、度重なる規則改正が行われました（これもまた、スポーツではありえないことです）。

その中で特に大きな問題となつたのが、アマチュア規定に関わる問題でした。1928年のアムステルダム大会では美術部門の出展作品を大会後に販売することを前提して募集したことが問題になりました。「芸術競技」に参加しているような人が、実際には皆「プロ」なのではないか、という疑問がわきあがったのです（体力面から暗黙のうちに参加者が「青少年」に限定されるスポーツとは違ってかなり高年齢の参加者が多く、そもそも「青少年の教育プログラム」という理念が有名無実になっているということも問題視されました。芸術競

技は、導入された当初からそのような疑問にさらされ、機能不全に陥っていたと言っても過言ではありません。

その結果として、芸術競技の各回の参加者数にも、お世辞にも多いとは言えないような数値が並んでいます（表 1）。この中である程度成り立っているのは、絵画と彫刻くらいです。音楽も、ベルリン大会の 31 名という数を別にすれば、一桁か、せいぜい十数名という参加者数で、世界から選手が集まって競ったとは到底言えないような状態です。絵画や彫刻の場合に一定数の参加者が確保されていたのは、それが競技というよりは、その展示会的な性格が前面に出ていたがゆえのことで、既に述べたように、出品作品を展示終了後に即売するという目当てに出品した人も少なくなかったようです（それに対して、音楽はコンサートも行われず、楽譜による書類審査でした）。言ってみれば、芸術競技は最初から、クーベルタンの唱えたような、青少年の教育や「アマチュアリズム」といったこととは無縁な存在だったのであり、最初から「商業化」の危機に晒されていたとみることもできるかもしれません。その意味では、「芸術競技」は、1970 年後以降に顕在化してくる、オリンピックの商業化やアマチュアリズムの解体といった動きを先取りしていたと言えるのかもしれない。

表1 芸術競技の大会別・種目別参加者数

		絵画	彫刻	建築	文学	音楽	合計
1912	ストックホルム	4	6	9	2	4	25
1920	アントワープ	2	3	1	3	2	11
1924	パリ	65	69	16	32	7	189
1928	アムステルダム	170	86	53	30	13	352
1932	ロサンゼルス	308	132	45	3	1	489
1936	ベルリン	234	117	63	41	31	486
1948	ロンドン	152	70	42	12	15	291

## 1.2 「芸術競技」と日本の音楽家

しかし、本家本元の西洋諸国ではあまり盛り上がりせず、機能不全に陥っていた一方で、「芸術競技」は、日本のような非西洋圏の新興国においては、国際社会進出のための絶好の場として別の意味合いをもつことになりました。日本は 1932 年のロサンゼルス大会から芸術競技に参加していますが、次の 1936 年のベルリン大会には、67 名という大選手団を派遣しています。これは開催国ドイツの 82 名に次ぐ二番目の多さでしたが、その中から絵画部門では、藤田隆治と鈴木朱雀が銅メダルを獲得しました。

音楽部門への日本の参加は、このベルリン大会がはじめてでしたが、こちらでもやはり、

箕作秋吉、伊藤昇、江文也、山田耕筰、諸井三郎という 5 名の作品を送り出し、後に述べるように、そのうち

作曲者名	作品タイトル	部門
箕作秋吉	《壮んな夏》	管弦楽曲
伊藤 昇	《スポーツ・ニッポン》	同
江 文也	《台湾の舞曲》	同
山田耕筰	《陸軍行進曲》（《輝く朝日》？）	同
諸井三郎	《オリンピックからの3つの断片》	室内楽曲

の江文也の《台湾の舞曲》が、メダルはならなかったものの、選外佳作 (honorable mention) に選ばれました。

言うまでもなく、ベルリン大会は、ナチスがプロパガンダに使った大会としてよく知られていますが、日本は、次の1940年大会の開催地に立候補し、ベルリン大会開催直前のIOC総会で開催が決まりました。もちろん実際には、この大会は第二次世界大戦の激化で中止となり、幻の大会になってしまったわけですが、当時の新聞記事を見ると、この36年のベルリン大会に、そして次の40年の東京大会に向けて芸術界全体が盛り上がっている雰囲気が伝わってきます。そして芸術競技へのこのような取り組みが、日本の芸術界の体制整備を促進する大きな要因になったことがわかってくるのです。その一端をみてみることにしましょう。

まず、1932年のロサンゼルス大会の前年、1931年7月に芸術競技振興の核となる存在として、「大日本体育芸術協会」なる団体が旗揚げされました。このメンバーをみると、鏑木清方、東郷青児、藤田嗣治、安井曾太郎といった画家たちを中心に、彫刻家の北村西望、高村豊周、建築家の佐野利器、岸田日出刀といった錚々たる名前がならんでいます。音楽界からも、信時潔、山田耕筰、諸井三郎の三氏が名前を連ねています。絵画、彫刻、建築、音楽と、オリンピック芸術競技の種目に沿ったメンバー構成ですが、もうひとつの種目である文学に関しては、この時点ではメンバーははいておらず、ロサンゼルス大会にもベルリン大会にも文学種目への参加はありませんでした。

余談になりますが、信時と山田をはじめ、ここに挙げられたメンバーのほとんどが、1964年の東京大会に向けて「芸術展示特別委員会」が作られた時にも委員を務めています。64年の東京大会の際には、「芸術競技」はすでに廃止されており、それに代わるものとして「芸術展示」の開催が義務づけられる形になっていたわけですが、このことは、1964年の東京大会が、幻に終わった1940年の東京大会のイメージを引き継ぐ、いわば、その悲願を実現するというような側面をもっていたことをよく示しているように思います。

ベルリン大会前年の1935年11月6日の読売新聞には、「恩讐を越えて 伯林オリムピックへ 画壇の一流選手 更にわが音楽も初出場して 目ざす芸術日本の覇権」という見出しの記事がみえます。ロサンゼルス大会の際には、アマチュアの募集作品のみを出品したために惨敗してしまいましたが、ベルリンでは「帝展の審査員とか二科の会友などという固苦しい肩書や見栄をふり捨てて真にオール芸術家を動員してこれに参加し全種目に優勝しよう」ということになったと書かれています。わざわざ「恩讐」という語が使われているように、とりわけこの時期の画壇にはセクショナリズムがあり、「オールジャパン」の体制を作ることが難しかったようです。ベルリン大会後の1937年2月17日の東京朝日新聞には「五

著作権等の都合により、リボトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

読売新聞1935年11月6日付紙面

輪芸術 堅陣成る 栖鳳・大観氏も参加」とあり、東京大会に向けて「これまでの画壇の紛争を超越した」賛成を得て大懇談会が開催され、様々な立場の画家たちが一堂に会することが可能になった旨が書かれています。オリンピックという機会が、これまでバラバラであった画壇をひとつにまとめる原動力になったとみることができるでしょう。

1937年2月22日に開催されたこの「大懇談会」は、そのような一ジャンルの中でのセクショナリズムの問題をはるかにこえて、絵画、彫刻、建築、音楽という、これまでバラバラであった様々なジャンルに属する人々を、「芸術」という名の下に、一つに束ねる機会となったという点においても画期的でした。同じ東京朝日新聞の2月5日付の紙面には「五輪芸術の傘下に全団体を勢揃い」という見出しをみることができます。

また、ロサンゼルス大会にもベルリン大会にも不参加だった文学の領域でも、文学競技に文壇をあげて取り組む態勢を示し（「東京大会に文学競技 文壇挙げて大賛成」、読売新聞1937年1月27日付）、菊池寛、堀口大学、北原白秋らが懇談会に出席しています。こうした動きは、見方を変えれば、これらの諸ジャンルが「芸術」のサブジャンルとして存在するという西洋美学的な構造をはじめて目に見えるような形で実体化する動きであったとみることもできるでしょう。その意味では「芸術競技」は、近代的な「芸術」概念の揺籃の地であった西洋諸国においてではなく、そうした西洋的な「芸術」概念がまだ根付いていなかった日本のような、非西洋圏の新興国においてこそ、意味をもちえたと言ふべきかもしれません。

もうひとつ興味深いのは、東京大会で芸術競技を開催するにあたって日本が、新種目として写真と工芸を加えることを提案していたということです。工芸も写真も、西洋的な「芸術」の概念からすれば、その中心からははずれ、芸術と非芸術の境界線上に位置する周縁的なものとされてきました。工芸家も写真家も、差別的な扱いを受けつつ、自らの「芸術家」としての市民権を認めもらうために腐心してきた歴史をもっていることはいまさら言うまでもありません。東京朝日新聞の1937年5月18日付の紙面には、「五輪大会芸術競技 写真と工芸は反対 ラツール伯より返信」という見出しを掲げた記事が掲載されており、東京大会の組織委員会がこの両種目を採用するよう

著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京朝日新聞1937年5月18日付紙面

IOCに働きかけたにもかかわらず、当時の会長であったベルギーのアンリ・ド・バイエ＝ラ

トゥール伯爵からその要望を却下する返信がかえってきたことを伝えています。本家の十八番であるような真ん中の分野での直球勝負を避け、変化球に活路を見出そうとする新興国の戦略であるとみることもできるでしょうが、その後の時代に「芸術」の中心部分が空洞化し、周縁的な部分に属する新たなジャンルの方が脚光を浴びるような状況になっていたことを考えると、西洋的な「芸術」の伝統の重みから自由であった周縁の文化であったがゆえに、その後の芸術の動向を先取りするような方向性をもちえたともみられるかもしれません。

中心と周縁という観点から考えてみると、ベルリン大会で日本選手がおさめた結果はなかなか意味深長です。すでに述べたように、音楽競技では、箕作秋吉、伊藤昇、江文也、山田耕筰、諸井三郎という5名が参加したのですが、山田や諸井という、大日本体育芸術協会の役員を務める重鎮を後目に、台湾人の江文也が「選外佳作」となりました。江の《台湾の舞曲》は、とりわけドイツ仕込みの、言ってみれば「本場」の縮小コピーのような体のものであった諸井の作品などとは対照的に、台湾に残る古城のイメージに着想を得て、台湾の音楽語法を取り入れた、かなりエキゾチックな雰囲気をたたえている曲です。おそらくは、西洋の「本場」の人々の東洋趣味をくすぐったのであり、これまた「変化球ねらい」が功を奏したような面があるように思います。江は、武蔵高等工学校（現東京都市大学）の出身という音楽界の「正統派」的なイメージからは外れた異色の履歴であったこともあり、日本国内では必ずしも十全に評価されていたわけではありませんでした。そのような、いわば二重に疎外された立場であったことが、ベルリン大会における評価ではむしろプラスに作用したと言えないこともないように思われます。

このようにみても、オリンピックにおける芸術競技は、たしかに「本場」の西洋人にとっては矛盾に

著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京日日新聞1936年9月13日付紙面

満ち、機能不全に陥った存在であったかもしれませんが、その一方で、日本のような非西洋圏の新興国にとっては、また別の意味合いをもつものとして、西洋諸国に伍する形で、国際社会の中で一定の位置を占めてゆく上で大きな役割を果たしたとも言えそうです。諸井三郎は、ベルリン大会の折には大日本体育芸術協会の役員立場で当地に渡り、大会の様子を視察しました。彼は東京朝日新聞に、オリンピック芸術競技を総括する記事を書いており、その最後に、日本がドイツ、イタリア、チェコスロバキアと並ぶ音楽部門の受賞国になった

ことに言及し、「新興日本の音楽は兎も角も世界の檜舞台に足をかけ始めた」とまとめています（「入賞成績の総評 オリンピック芸術競技（下）」、1936年9月1日付）。1936年といえ、日本は外交においては国際的な孤立を急速に深める状況にあったことは間違いありません。そのような状況の中で日本が、文化の面で何とかイニシアチブを握ろうとしている、ここにはそんな日本の立場がよく示されているということもできるでしょう。

## 2 1964年東京大会：天皇陛下の入退場に使われた黛敏郎の「電子音楽」

### 2.1 現代音楽が「花形」であった時代

これからは、1964年の東京大会を中心に話を進めていきたいと思います。オリンピック自体というよりは、当時の作曲家たちがこのオリンピックという「国民的行事」とどのように関わったのかということの切り口として、その切断面からこの時代の日本の音楽文化の状況の一端をみている、というような方向の話になるかと思っています。

1964年にはもう、「芸術競技」は廃止されていましたが、それを引き継ぐ形で「芸術展示」を行うことが義務づけられていました。今日の「文化プログラム」よりはるかに小規模でシンプルでしたが、日本美術や伝統芸能などを中心に世界に発信する大きな機会となりました。他方で、開会式などのために作られた音楽は、食傷気味になるほど長時間にわたりいろいろなパフォーマンスが披露される現在とは異なり、ファンファーレや行進曲など、セレモニーのためのごく限られたものだけでしたが、仔細に眺めてみると、そこには多くの日本人作曲家たちが総力体制に関わっており、そこからはこの時代の日本の音楽界の状況が浮かび上がってくるのです。

表3に示したのが、この1964年の東京大会のために公式に作られた作品の一覧です。一番上にある「ファンファーレ」だけは公募で、長野県で音楽活動をしている今井光也さんという方の作品でした。それ以外はいずれも、組織委員会が人選し、作曲を委嘱したものです。一番よく知られており、今でも演奏されるのは、古関裕而の《オリンピックマーチ》かと思いますが、それ以外にも結構いろいろな作曲家によっていろいろな作品が作られています。

	作詞者	作曲家	演奏機会
《オリンピック東京大会ファンファーレ》		今井光也（公募）	開会式、閉会式、表彰式
《オリンピック序曲》		團伊玖磨	開会式
《オリンピック東京大会讃歌》(A)	佐藤春夫	清水脩	開会式
《オリンピック東京大会讃歌》(B)	西条八十	小倉朗	閉会式
《オリンピックマーチ》		古関裕而	開会式、閉会式
《カンパノロジー・オリンピカ》		黛敏郎+NHK電子音楽スタジオ	開会式、閉会式
*****			
《オリンピック讃歌》	K.パラマス (野上彰訳詞)	S.サマラス (古関裕而編曲)	開会式、閉会式

どのような作曲家が起用されているのでしょうか。上の方の、團伊玖磨、清水脩、小倉朗といったあたりは、当時30代後半から40代くらいの、中堅というか、比較的手堅い仕事をしている作曲家が順当に選ばれているという感じがあります。それに対して下の二人は、そういう基準からすると、やや異色という感じをいだかせるところがあります。

古関裕而（1909-89）は、「流行歌」の作曲家です。今でこそ、こういうときに大衆音楽が登場することには何の違和感もなく、2020年の今回も椎名林檎が出るのでは、などという

話にもなっていますが、この1964年という時期に錚々たる「クラシック」の作曲家に混ざって古関裕而の名前が出ていることには、かなり意外性があります。

一方、黛敏郎(1929-97)は電子音楽など、当時の「前衛音楽」の最先端に位置する作曲家です。開会式で、このような現代音楽、しかも彼の「前衛」の面目躍如たる「電子音楽」が、こともあろうに天皇陛下の入退場の音楽という、今日であれば真っ先に伝統音楽が用いられるであろうような場面で使われたということもまた、今のわれわれの感覚からはなかなか理解しにくいところだと思います。その背景には何があるのでしょうか。そこからは、この時代の音楽文化のどのような状況がみえてくるのでしょうか。以下では、一見「異色」に見える、この二つの曲が用いられた背景を明らかにしてゆくことを通して、この時代の音楽をめぐる状況の一端を描き出してみたいと思います。まずは黛の方の話からはじめます。

開会式の天皇陛下の入退場時に使われた《カンパノロジー・オリンピカ》は、黛敏郎がNHK電子音楽スタジオとの共同制作で完成させたものです。「電子音楽」と言われることが多いですが、日本各地で録音した、東大寺、高野山金剛峯寺等々の名鐘の音を素材に電子処理した作品ですので、

「ミュージック・コンクレート」と呼んだ方が実態に近いと思います。開会式の式次第が決まった時の新聞記事(1964年8月6日付、読売新聞)には、「開会式で電子音楽」という大きな見出しがみられますから、開会式の演出の「目玉」的な存在であったことはたしかです。

著作権等の都合により、リポジトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

読売新聞1964年8月6日紙面

今となってはなかなか想像しがたいかもしれませんが、作曲界の動向を取り上げた当時の新聞記事などをみると、この「電子音楽」や「ミュージック・コンクレート(当時は「具体音楽」という名称でも呼ばれていました)」が、当時もてはやされた「花形」的存在だったことがわかります。東京大会の7年前、1957年1月3日付の読売新聞の紙面をみると、文化面の正月の特集で「原子力時代の芸術」という見出しのもとに、文学の安部公房、建築の丹下健三と並んで音楽界からは黛敏郎が登場して「具体音楽と電子音楽」という記事を書いています。「原子力」が明るい未来をひらく万能の存在のように考えられていること自体、原子力発電所の信頼が地に落ちた今となってはなかなか微妙なのですが、この原子力への無条件の信頼というベースの上に立って「具体音楽」や「電子音楽」は、そのような時代の明るい未来を切り開く切り札のように考えられていたのです。

このような新しい潮流の担い手の年齢が非常に若いことには注目しておくべきでしょう。黛は1929年生まれですから、この1957年の時点で28歳、オリンピック開催の1964年もまだ35歳です。この時期、現代音楽の世界は、若い作曲家たちの台頭が著しく、黛と

もに「三人の会」を結成していた團伊玖磨が1924年生まれ、芥川也寸志が1925年生まれと、いずれもオリンピック開催時点で30代でした。特筆すべきなのは、作曲界の状況を概観するようなこの時期の新聞記事をみると、作曲家を世代別に整理し、20代、30代の作曲家をもてはやすような記事が目立つということです。たとえば、1956年7月10日付の読売新聞に秋山邦晴が書いている「日本作曲界の新地図」なる記事は「このように変貌した新しい日本の作曲家地図を鳥瞰するには、まず五十代・四十代と三十代との境界に直線を描かなければならない」として、日本の現代音楽の開拓者として日本の伝統と近代との結合をはかってきた上の世代の作曲家たちに対比させる形で、戦後になってその経歴をスタートさせた30代の若手に期待を寄せる姿勢を示しています。とりわけ十二音音楽、電子音楽やミュージック・コンクレートといった、より新しい技法の音楽を手がける世代としては、さらに若い20代の作曲家たちが挙げられています。

ここからは、戦争を挟んだ時代の転換期の中で、古い世代に代わる文化の新たな担い手として若手が待望されていた状況が窺われます。「アプレ・ゲール」などと呼ばれる「戦後世代」が台頭し、文化の刷新を叫ぶ声が高まっていた状況は必ずしも音楽だけに限りませんでした。戦後になって様々な前衛技法が一気に現れた現代音楽の領域における若手の台頭が、きわめて象徴的な現象であったことはたしかです。なかでも黛はその旗手と目されており、女優の桂木洋子と結婚するなどの華やかな振る舞いも手伝って話題性満点でしたから、ほとんどスターか何かであるかのように、週刊誌などでも盛んに取り上げられていました。現代音楽が最も華やかだった時代と言ってもよいかもしれません。

自らのこの「アプレ・ゲール」としての位置取りについて、黛は自覚的でした。『新潮』1955年6月号に掲載された「音楽青年の発言」という記事の中で彼は、過去の文化の解体を目のあたりにして、過去のロジックはもはや範として役に立たないことを否応なく認識させられた自分たちの世代こそが、未知の世界を切り開いてゆく責務を追っていることを強調しています。

「僕たちは、何よりも所謂アプレ・ゲールであることを誇とし、権威に対してはますます不遜の志を強め、永遠の青年の魂を失わずにいなくてはならない」と彼は言います。そしてさらに、30代以上の「老人たち」(30代で「老人」の仲間入りをさせられてしまうのですから、大変なものです)の世界と「僕たちの世界」とは、全く異った宇宙に属していて、その間は真空によって距てられている」とまで言っています。「いままでの組織を一応全部解体してゼロから出発する」ことの必要性を黛は強調しています。

「現代音楽の聴き方」と題された新聞の一般読者に向けた記事(1954年9月15日付、読売新聞)で黛は、音楽を物語のようなものだと思い込んで一生懸命解釈しようとしてしまう旧世代の人間を、「音楽を既成観念の眼鏡をかけてしか見ることのできない不幸な、取残された人たち」と呼んでいます。それに対して、「こうしたバカげた経路を通らずに、音楽に接しうる純粋さを持って」音楽を全身全霊をはたらかせて感じることでできることに、若者の特権を見出そうとしていますが、ここからは、ミュージック・コンクレートや電子音楽などの新しい技法によって、旧来の音楽の世界の残滓を木っ端みじんに打ち砕かんとする黛の、ほとんど気負いにも似た野望を感じ取ることができます。

黛がこれだけ強気の姿勢を示すことができたというのも、それを後押しするような時代の空気があったことでした。そしてこの、ミュージック・コンクレートや電子音楽の周囲に

漂っていたこのような空気を見事に描き出している小説があります。松本清張の小説『砂の器』です。

## 2.2 松本清張の『砂の器』に映し出された 1950～60 年代の日本の空気感

『砂の器』は、もともと 1961 年から翌 62 年にかけて読売新聞夕刊の連載小説として発表されました。その後ただちに単行本として出版され、さらに 1974 年には映画化されることで清張の代表作のひとつとしての定評を獲得するにいたったことは、いまさら言うまでもありません。この映画版の、主人公（犯人）が自作のピアノ・コンチェルトの演奏会という晴れがましい場で逮捕されるというラストシーンがあまりにも印象的であるためか、この主人公がピアニストであり、しかもかなり後期ロマン派的な作風の持ち主であるような印象を持っておられる方が多いかもしれません。しかし原作の小説での設定は全く違います。そこでは主人公は何と、ミュージック・コンクレートを手がける現代音楽の作曲家でした。

映画化の際に主人公の設定が前衛作曲家からロマン派的なピアニストへと変更されたのは、もちろんそのままでは映画の画面作りが難しいというような現実的な理由もあったかとは思いますが、ミュージック・コンクレートの作曲家がマスコミの寵児になっているという設定自体が、原作の発表から 13 年が経過した 1974 年の映画化の時点では、現代音楽をめぐる状況の変化の中で、もはやリアリティを失いかけていたとみることもできるのではないかと思います。ともあれ、この『砂の器』の原作は、電子音楽やミュージック・コンクレートの作曲家が、来るべき未来を先取りした存在として熱い眼差しを浴びていた、この 1950 年代から 60 年代にかけての空気感をみごとに映し出しており、この主人公のモデルが黛敏郎であるようにすら思われるのです。

もちろん、  
『砂の器』は、  
ドキュメンタリーではなく  
フィクション  
作品ですから、  
この種の「モデル

著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

読売新聞1960年10月28日付紙面

『砂の器』連載第 164 回 「ミュージック・コンクレート」の定義が書かれている (1960.10.28)

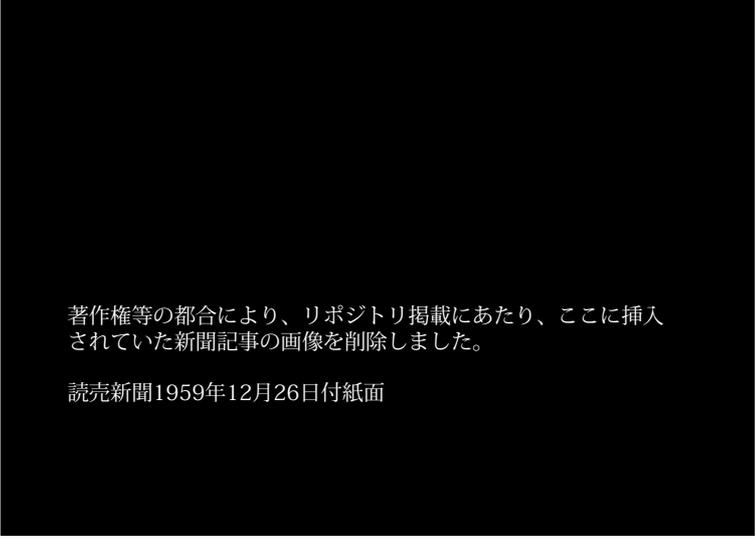
ル探し」にあまりこだわることは意味がありませんが、考えようによっては、フィクションであることを利用して、実在人物についての人々の連想や表象を巧みにつなぎあわせ、現実以上に現実らしいキャラクターを作り出すような効果が得られている可能性もあるのではないのでしょうか。

近年の国文学研究は、この『砂の器』という作品の背景をいろいろ明らかにしていますが、特に注目すべきなのは、純粋なフィクション作品として読み解くのではなく、そこに描かれている情景を同時代の文化や社会の状況と重ね合わせ、半ばノンフィクション的に浮き上がらせてくるような一連の研究です。その中から、山本幸正と藤井淑禎の研究を紹介してみたいと思います。

山本は、『砂の器』の成り立ちが新聞の連載小説であったことに着目し、新聞の紙面の一角を占める形で進められるこの新聞小説というメディアが、同じ紙面上に掲載された同時

代の記事を随所で参照することを通じて、純粋なフィクションではなく、同時代の現実世界と微妙につながり合った独自の世界を切り開くものであることを見事に示しました（『松本清張が「砂の器」を書くまで：ベストセラーと新聞小説の1950年代』、早稲田大学出版部、2020、第3部第1章「全国紙の新聞小説への挑戦、『砂の器』のたくらみ」）。

特に興味深いのは、同じ時期の読売新聞紙上の音楽関係の記事を丹念に調査し、この新聞の読者が「リアル」紙面で目にしていたであろう現代音楽関係の記事を拾い出しているあたりです。その結果、黛のミュージック・コンクレートのような最先端の音楽が、「東洋趣味」的なものと安易に癒着しようとしているかのような動きを批判するような音楽評論家遠山一行による音楽時評の記事（1959年12月26日付）などが、作中に出てくる主人公作品に対する批評記事の内容と酷似していることが指摘されています。日頃からこの新聞を読んでいる読者にとっては、小説内に出てくる主人公へのこの辛口な批評記事がある種の既視感をもって受け止められ、「リアル」の現代音楽界での黛敏郎批判などと重ね合わせて理解されることになるというわけであり、このようにして、新聞の読者の目線からみえる光景



著作権等の都合により、リポジトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

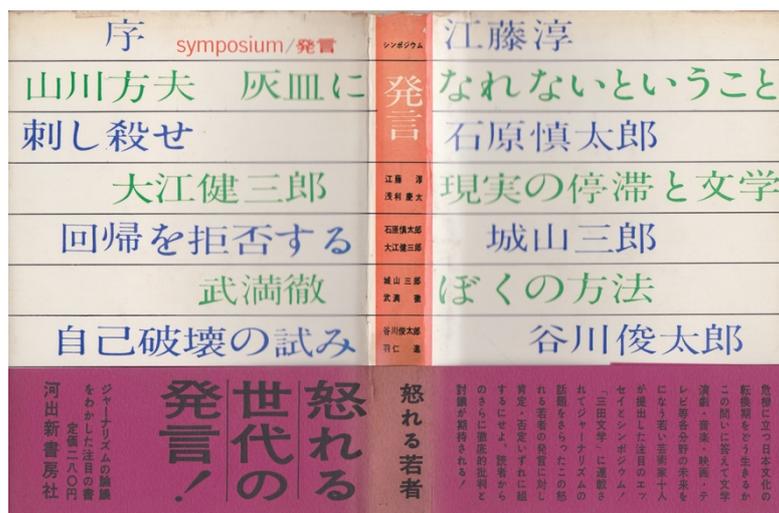
読売新聞1959年12月26日付紙面

が見事に浮かび上がってくることになるのです。それだけではありません。実のところ、大半の「普通の」読者にとっては、ミュージック・コンクレートの音楽も、またそれに対する批評も小難しいばかりのちんぷんかんぷんなものであり、自分には縁のない遠い世界と感じられていたに違いありません。この小説は、そのような読者の受け止め方をも、もうひとりの主人公である「叩き上げ」の刑事の視線に仮託することで、見事に描き出しているのです。今をときめく名声を獲得しているかのようにみえる一方で、実は大半の人にとってはご立派ではあるものの小難しいものとして遠ざけられている、最前線の現代音楽をめぐるそんな状況が見事に描き出され、それを背景にこの小説の構図は成り立っているというのが山本の主張なのです。

一方、藤井淑禎は、この主人公を取り巻く若手文化人集団「ヌーボー・グループ」の存在に注目し、この時期実際に存在していた「若い日本の会」というグループがモデルになっていた可能性を示唆しています（『清張 闘う作家——「文学」を超えて』、ミネルヴァ書房、2007、第5章「清張と純文学派——対決の構図」）。

「若い日本の会」は江藤淳、石原慎太郎、大江健三郎、開高健、谷川俊太郎、浅利慶太、羽仁進、吉田直哉といったメンバーが参加して1958年11月に旗揚げされました。翌1959年8月に行われたシンポジウムの記録が書籍として刊行されていますが（『シンポジウム 発言』、河出書房新社、1960）、収録されている個々の論考につけられた「刺し殺せー芸術家の行為について」（石原慎太郎）、「自己破壊の試み」（谷川俊太郎）といったタイトルにせよ、

オビにつけられた「怒れる若者」というキャッチコピーにせよ、まさに「アプレ・ゲール」世代の若者たち（メンバーの大半はまだ20代後半でした）が前の世代への叛逆の烽火をあげているような時代の雰囲気伝わってきます。作曲家としては武満徹がこのグループのメンバーになっていましたが、マスコミ



への露出度や不遜な印象を与える態度といったことなども考え合わせると、『砂の器』のモデルとしては、主として黛のイメージが念頭に置かれていた可能性がかなり高いように思われます。

藤井によれば、「叩き上げ」的な心性の持ち主であった清張は、いささか高慢で鼻持ちならなかったこのグループの若手文化人たち（とりわけ作家や文芸批評家）に反発をもっており、作品中での彼らの描き方に批判的な部分が目立つのもそれゆえのことだということです。「若い日本の会」の中心メンバーの一人であった江藤淳への批判を清張が実際に行なっていることなども明らかにされています。清張自身のごときはさておくとしても、たしかに多くの「普通の」人（黛流に言えば「時代から取り残された老人たち」ということになるのかもしれない）にとっては、時代の寵児であったこのような若手文化人たちの活動は、あまりにも理解の彼方にある「ぶっ飛んだ」ものにみえており、そこに裏表になる形で、ある種の反感のような感情のようなものと結びついていたとしても不思議ではないでしょう。

もちろん小説ですから、あまり真に受けて現実の出来事と混同したような議論になりすぎても具合が悪いかもしれませんが、ここに描き出されている時代の空気感は、64年のオリンピック東京大会の開会式に黛の「電子音楽」が鳴り物入りで導入された状況に見事に符合しています。音楽だけでなく、文化全般にわたり、20～30代の戦後世代の論客や芸術家がもてはやされた時代、その中で黛の「ミュージック・コンクレート」が、戦前の悪弊のしみついた既成の枠組みを打ち破り、新たな日本を引っ張ってゆく存在として脚光を浴びていた時代、オリンピック東京大会を迎えようとしている64年の日本の音楽文化の状況は、まさに『砂の器』に描き出されているような状況そのものでした。

しかしもしそうであるとするなら、この小説から浮かび上がってくる同じ事象のもう一つの側面、つまり、もう一人の主人公である「叩き上げ」の刑事の目に映った世界の方はどうということになるのでしょうか。オリンピックの開会式の、天皇陛下入退場のシーンで流れた、あの「電子音楽」を、多くの人々はどのように聴いたのでしょうか。そんなことが気になってきます。次には、大会中や大会直後の新聞や雑誌に作家や文化人たちがその感想を寄稿した様々な記事の中から、この「電子音楽」に関するものを選び、その一端を覗いてみることにしたいと思います。

## 2.3 開会式の「電子音楽」はどのように聴かれたか

この時期の新聞や週刊誌には、開会式や閉会式に参加した作家や識者の感想がいろいろ掲載されているので、手がかりとしていくつか覗いてみることにしましょう。作家の獅子文六(1893-1969)は、電子音楽のあとの君が代には反応し、「久し振りで、君が代らしい君が代を聞く」と書いていますが、「電子音楽」の方は「その前に電子音楽というのをやったが、これは銭湯の中で蓄音機を鳴らすようなシロモノだった」と書いています(東京新聞、1964年10月11日付)。また三島由紀夫(1925-1970)は、日光を浴びて光るブラスバンドの楽器にいたく心をひかれたようですが、その一方で「電子音楽」については、「これとくらべると、天皇御入場のときの梵鐘の電子音楽は、実に不似合いなものであった」と切り捨てています(毎日新聞、1964年10月11日付)。まあ、いかにも三島らしい反応かもしれません。

一方、大会の公式プログラムには、

「今日の祝典を飾る『鐘の音楽』は、日本の伝統の響きを伝える『ぼん鐘の音』と最も新しい音の素材である『電子音』とを組み合わせることで作曲されたもので、日本で開催される『エレクトロニクス時代』のオリンピックにふさわしい讃歌でありましょう。・・・開会式と閉会式に天皇陛下を御先導する澄んだ秋空に鳴る鐘は、日本人が『心の響き』を世界に伝えるものです」

と書かれており、いささか日本の伝統、あるいは東洋的なものという側面を前景化させた解釈を加えています。新聞各紙も同様でした。

「陛下をお迎えするのは、超モダンな電子音楽。しかも、その電子音楽が表現するのは、東洋の調べ。重々しい鐘のひびきの上に、かろやかに跳躍する鐘の音色が交錯。古い伝統の国、しかし、つねに新しい国、日本。古いアジアのひびきと、新しい電子楽器の表現は、観衆の心をゆるする。・・・“はじめて聞く国歌”の気持ちといったら、いいすぎかもしれない。わたくしたちの日本が、いまオリンピックを主催しているのだという誇りと、あらためて日本を見るという新鮮な気持ちかもしれない。」(読売新聞、1964年10月11日付)

黛自身は、この「解釈」をどのように受けとめたのでしょうか。たしかにこの鐘の音を素材にした「カンパノロジー」シリーズが、黛の「日本回帰」やその後の「国粹主義」的な言動へのきっかけになった面があることは否定できません。しかし、音楽に関わるこれまでの既成概念をすべて解体して新たなロジックの構築を目指すことを標榜していた黛にとって、日本の鐘の音は、その素材の異質性によってこれまでの西洋的な音楽のロジックを脱構築する手立てでこそありましたが、それを日本のこころや東洋の伝統のイメージと直接結びつけて聴くような、こんな因襲的な聴き方を彼が推奨したとはとても思われません。

黛自身は、この「解釈」をどのように受けとめたのでしょうか。たしかにこの鐘の音を素材にした「カンパノロジー」シリーズが、黛の「日本回帰」やその後の「国粹主義」的な言動へのきっかけになった面があることは否定できません。しかし、音楽に関わるこれまでの既成概念をすべて解体して新たなロジックの構築を目指すことを標榜していた黛にとって、日本の鐘の音は、その素材の異質性によってこれまでの西洋的な音楽のロジックを脱構築する手立てでこそありましたが、それを日本のこころや東洋の伝統のイメージと直接結びつけて聴くような、こんな因襲的な聴き方を彼が推奨したとはとても思われません。

そういう中でおもしろいのは、開高健(1930-1989)と大江健三郎(1935-)の反応です。

■天皇陛下ご臨場  
His Majesty the Emperor Enters Royal Box  
Sa Majesté l'Empereur rejoint le Siège d'Honneur.

オリンピック序曲が終り、黛純郎作曲の電子音楽が流されるうちに、これを合図に天皇陛下はローヤルボックスにご臨場される。

After the Olympic overture ends, His Majesty the Emperor will enter the Royal Box in the stadium to the accompaniment of music composed by Toshiro Mayuzumi.

Après l'exécution de l'«Ouverture Olympique», Sa Majesté l'Empereur, rejoindra le Siège d'Honneur accompagné par la musique composée par Toshiro Mayuzumi.

—電子音楽—  
作曲 黛 純郎  
制作 日本放送協会

今日の祝典を飾る「鐘の音楽」は、日本の伝統の響きを伝える「ぼん鐘の音」と最も新しい音の素材である「電子音」とを組み合わせることで作曲されたもので、日本で開催される「エレクトロニクス時代」のオリンピックにふさわしい讃歌でありましょう。

世界に大仏で名高い奈良東大寺の鐘、日本宗教の聖地高野山金剛峯寺の鐘、10人の手でつき鳴らされる京都智恵院の大鐘、代表的な日本の建築で知られる日光の輪王寺の鐘、京都の妙心寺、方広寺、金戒光明寺の鐘。開会式と閉会式に天皇陛下を御先導する澄んだ秋空に鳴る鐘は、日本人が「心の響き」を世界に伝えるものです。後半とくに高く響きわたる部分は、作曲、制作陣が最新のエレクトロニクス技術を駆使して作り上げた電子音です。

The electronic sounds which grace today's great festival have been created by combining Japanese ancient temple bell sounds with the sounds produced by the most modern electronic techniques, to make a fitting presentation to the Tokyo Games held in this electronic age Olympiad.

The bells used for the recording are all from famous temples from Nara, known for its great statue of Buddha; from the sacred Mt. Koya, area of mystic religions; from Kyoto, from Nikko, cities of famous architecture.

These sounds, which will resound in the autumn air as the Emperor takes his place in the Royal Box, are the symbols of the soul of the Japanese people, being transmitted to the world.

The higher pitched sounds heard in the latter half of the composition are those created by the latest electronic techniques, and have been generously contributed for use on this occasion by N.H.K.

La musique électronique qui apporte un éclat de plus à ce grand festival, est une combinaison des sons des cloches de temples japonais, à ceux obtenus par des procédés électroniques ultra-modernes. Cette musique est l'association de l'Age électronique et à celui de la tradition.

Des cloches utilisées, nous citons celles de Todaiji, temple connu pour sa statue de Bouddha, celles de Kongobuji, sanctuaire sacré du mont Koya, celles imposantes du temple Chionin, et d'autres de la région de Kyoto et de Nikko.

Ces cloches, que l'on pourra entendre alors que S.M. l'Empereur prendra place dans Sa Loge Impériale, seront les messages du peuple japonais au Monde.

Les sons particulièrement aigus que l'on pourra entendre dans la seconde moitié de cette composition, ont été créés par une technique musicale électronique des plus récentes et représentent la contribution de la R.T.J. à cette oeuvre.

1964 東京大会閉会式公式プログラムより

開高は開会式に触れたくだけで、

「梵鐘の音を素材にした電子音楽がはじまりました。これは黛敏郎氏が作曲、NHKが協力して作りだしたものでございます。……これが聞いておると、なにやら、ふわああああん、ぷおっぷおっ、ぴゅうううう、ぼううううおおん、ぶわっ、ぼん、ぶわっ、ぶわっ、と聞えるのでございます。まるで、なにやら、こう、古井戸に石を投げてるようなくあいなのでございます。また、洞穴のなかで御鳴楽をおとしたようなくあいでもございます。説明書を読みますとこれこそ「……日本人が『心の響き』を世界に伝えるものです」とありました。」

と書いている（『週刊朝日』1964年10月23日号）。いささか茶化した調子のうちに、日本人が「心の響き」を世界に伝える、という公式の説明は完全に無化させられています。

開高はこの電子音楽がよほど気に入ったとみえ、閉会式の時にもこれに触れ、そこでも、「何とも奇妙キテレッツ、こっけいとも、陰鬱とも、間がぬけているとも、暗愁にみちてるともつかないもので、じっと聞いていたら、腹をかかえて笑いださずにはいられない性質のものである。」（『週刊朝日』1964年11月6日号）と書いています。古来「色即是空、空即是色」と鳴り、現世のむなしさを伝えてきたはずの鐘の音を「汗と腋臭のむんむんたちこめる肉の祭典の開会式と閉会式にやろうというのだから、愉快である。皮肉に凝りかたまつた知恵者がどこか舞台裏にかくれているのではあるまいか。子供くさい狂騒に冷水をぶっかけてやろうという演出意図ではあるまいか。」と述べ、「この二週間の花見踊りのなかでたった一つ発揮された知性であった」と総括しています。

また、大江健三郎も、「梵鐘を基調にして電子音の効果をくわえた音楽、それはなんとなく人を喰った陽気なところのある、そしてまた梵鐘らしく陰陰滅滅としたところもある、おかしい電子音楽だ。それは微笑をさそう。」（『サンデー毎日』1964年10月23日号）と書き、ここにある種の諧謔感を読み取っていますが、ここにも開高と共通する感性の存在が感じられる。この1964年の時点で開高は34歳、大江は29歳、どちらも「若い日本の会」の中心メンバーであったことを思えば、そこにみられるのはあるいは、「アプレ・ゲール」世代の新しい感性の一端であるのかもしれない。

しかし大江はその一方で、隣席に座っていた日本人夫婦がこの「電子音楽」をめぐって「大晦日みたいやねえ」「諸行無常や」という会話を交わしているさまをも記しています。開高のいう「色即是空、空即是色」的な伝統的な表象や連想の世界がそこにはあります。主催者が「日本人の心の響き」というときに想定していた感性もそのようなものだったかもしれないし、多くの日本人にとって、おそらくそれが普通の受け止め方だったのでしょう。その意味では、黛の意図とは全く反対に、オリンピックは、因襲的な感性や聴取を強化する場になったというべきなのかもしれません。



### 3 1936年から1964年へ：山田耕筰と古関裕而にみる「国民音楽」の盛衰

#### 3.1 古関裕而とスポーツ大会を結ぶ絆

さて1964年東京大会の開会式に用いられた音楽として、黛の「電子音楽」の次には、古関裕而の《オリンピックマーチ》を取り上げてみましょう。オリンピックの開会式の音楽というと、まずはこの曲が思い出されるというくらいに、この大会のために作られた数ある作品の中でも圧倒的な存在感を誇っており、この1964年のオリンピック東京大会の象徴として人々の中に今日に至るまで生き続け、その記憶を担ってきた曲と言っても過言ではありません。しかしその一方で、この東京大会の開会式を演出する音楽を公的な形で担った、清水脩、團伊玖磨などの他の作曲家たちが「芸術音楽」畑で一定の位置を占めていたのに対し、古関は《暁に祈る》、《若鷺の歌》などの戦時歌謡で名を馳せ、戦後になると《長崎の鐘》、《高原列車は行く》などのヒット曲を量産した歌謡曲の大物作曲家です。錚々たる「芸術音楽」の作曲家たちが名を連ねるなかで、古関がこのような形でいわば「抜擢」され、当然のように起用された背景にはどのような状況があったのでしょうか。

実を言うと、このオリンピックで古関が果たした役回りはこれだけではありませんでした。《オリンピック讃歌》という曲があります。今日ではオリンピック憲章により、開閉会式で必ず演奏されることになっているお馴染みの曲です。元々は1896年の第1回アテネ大会のために作られた曲だったのですが、長いこと楽譜が行方不明になっていました。その《オリンピック讃歌》のピアノ伴奏版の楽譜だけが1958年に発見されたのです。東京大会の招致を目指していたJOCは、たまたま同年に東京で行われることになっていた第54回IOC総会の開会式でそれをオーケストラ版にして披露することを思い付き、ひそかに古関にオーケストレーションを依頼したのです。ブランデー会長ら、当時のIOC幹部はそのサプライズ的な演奏に感激し、東京大会招致の決め手のひとつになったとも言われています。

1958年5月14日に行われたこのセレモニーでは、山田和男(一雄)とNHK交響楽団、合唱に東京芸術大学・東京放送合唱団、さらにソリストとして三宅春恵、川崎静子、柴田睦陸、大橋国一が出演してベートーヴェンの《第九》の最終楽章が演奏されていますが、《オリンピック讃歌》のオーケストラ版はその前に演奏されました。今日であれば当然「クラシック」畑の作曲家に委嘱する場面でしょうから、そこに古関裕而という人材が入り込み、オーケストレーションを担当したのは、今のわれわれから見ると、いささか場違いな感じを免れません。しかし、古関とNHK交響楽団という組み合わせ

著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

読売新聞1958年5月14日付紙面

は、実は決してそれほど場違いというわけではありませんでした。この両者には、そのようなコラボレーションを成り立たせるだけのつながりが、実は戦前から培われていたのです。その背景を少し探ってみることにしましょう。

古関がはやくから応援歌などのスポーツ関連楽曲を数多く手がけていたことはよく知ら

	制作年代	作詞者	開催主体・依頼元
《紺碧の空》(早稲田大学応援歌)	1931	住 治男	早稲田大学応援団
《日米野球行進曲》	1931	久米正雄	読売新聞社
《都市対抗野球行進曲》	1934	小島茂蔵	東京日日新聞社 (歌詞は懸賞公募)
《大阪タイガースの歌 (六甲おろし)》 (阪神タイガース応援歌)	1936	佐藤惣之助	阪神電鉄
《巨人軍の歌 (野球の王者)》	1939	西條八十	読売新聞社
《スポーツ・ショー行進曲》	1947	-	日本放送協会 (NHK)
《栄冠は君に輝く》(全国高等学校野球大会の歌)	1948	加賀大介	朝日新聞社 (歌詞は懸賞公募)
《ドラゴンズの歌》(中日ドラゴンズ応援歌)	1950	小島 清	中日新聞社 (歌詞は懸賞公募)
《巨人軍の歌 (闘魂こめて)》	1963	橋 三平	読売新聞社 (歌詞は懸賞公募)

れています。ラジオの中継放送の開始で東京六大学野球の人气が頂点に達していた1931(昭和6)年、コロムビアの専属作曲家になったばかりの駆け出しの時代に作曲した早稲田大学の応援歌《紺碧の空》を皮切りに、《日米野球行進曲》(1931)、さらには《都市対抗野球行進曲》(1934)、《大阪タイガースの歌》(1936、今日でも《六甲おろし》として歌われています)など、戦前から数多くの曲を手がけており、戦後にも、今でもNHKのスポーツ放送のオープニングで使われている《スポーツショー行進曲》(1947)、甲子園大会の大会歌《栄冠は君に輝く》(1948)などの作曲を担当しています。東京でのオリンピック大会という国際的な大行事にあたり、その依頼が古関に向けられたというのも、その意味では当然のなりゆきと言ってよい面もあるのですが、ここには単に古関個人の資質や活動のあり方といったことに回収しきれない文化的というか、音楽界の構造に関わるような背景があるように思われるのです。そのためにここでは《日米野球行進曲》と《栄冠は君に輝く》の二曲を取り上げて考えてみたいと思います。

《日米野球行進曲》は1931年に読売新聞社の企画で、アメリカのメジャーリーグの選抜チームを招待して行った日米対抗野球試合のために企画されたものですが、同年11月2日には日比谷公会堂で「米国野球団歓迎会」が行われ、その様子はラジオでも鳴り物入りで中継されています。その際、《日米野球行進曲》は、日本放送交響楽団(現在のNHK交響楽団)によって、スーザやフォスターなどのアメリカ作品とともに演奏されています。全体の指揮は近衛秀麿が担当しているのですが、《日米野球行進曲》だけは、「特に作曲家自身が指揮をして」演奏されました(独唱と合唱はバリトン歌手の内田栄一とヴォーカル・フォア合唱団が担当していました)。このように、古関がNHK交響楽団と関わりをもったのは、決して1964年のオリンピック大会が最初ではなかったのです。

新聞社が自らの主催するスポーツ行事のためにこのような形で楽曲を作ることはしばしば行われ、古関のスポーツ関連の楽曲の多くは、そのような機会に委嘱されて作られたものです。歌詞は新聞紙上で公募され、その歌詞に曲をつけるというパターンも多く見受けられます。新聞社などが旗振り役になり、歌詞の懸賞募集などもからめつつ、この種の歌を生み出してゆくための一種の「型」ができあがっていたように思われるのですが、それは古関個

著作権等の都合により、リポ  
トリ掲載にあたり、ここに挿入  
されていた新聞記事の画像を削  
除しました。

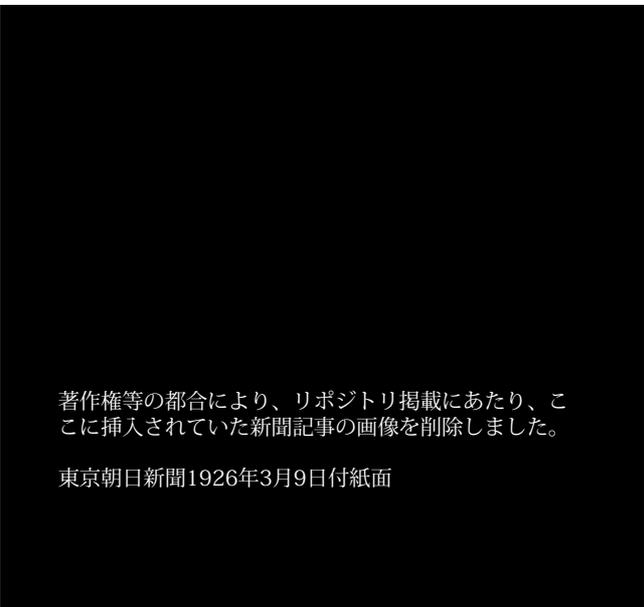
読売新聞1931年11月2日付紙面

人の問題というよりは、作曲家の活動を支える文化基盤全体のあり方に関わる問題であるとみた方がよいでしょう。

全国高等学校  
野球大会（夏の  
甲子園大会）の  
歌をめぐる歴史  
は、そのことを

	制作年代	作詞者	作曲者	
《全国中等学校優勝野球大会の歌》	1926	福武周夫	信時 潔	1926年3月9日付朝日新聞紙上で歌詞懸賞募集、7月1日発表
《全国中等学校優勝野球大会行進歌》	1935	富田碎花	山田耕筰	1935年7月30日付朝日新聞紙上で発表
《栄冠は君に輝く(全国高等学校野球大会の歌)》	1948	加賀道子(大介)	古関裕而	1948年6月20日付朝日新聞紙上で歌詞懸賞募集、7月20日発表

よく示しています。現在歌われている《栄冠は君に輝く》は、戦後の1948年に作られたものですが、同年6月20日に主催者である朝日新聞の紙上で歌詞の公募が行われ、それに古関が作曲しています。「この大会の精神と伝統を守りつつ、しかも新しい時代とともに発展させてゆく」ために、「なるべく平易な言葉を用い、清新はつらつたる」歌詞を募っています。まさにこのお馴染みのパターンで作られたものであるわけですが、これは実は最初ではなく、この今の大会歌は実は3代目なのです。最初の大会歌が作られたのは1926年のことで、同年3月9日の紙上でやはり歌詞が公募され、この時には信時潔に作曲を委嘱しています。歌詞公募の際には、単なるこの大会の歌であるにとどまらず、様々な機会に歌われる「全国学生の歌」、「全国青年の歌」となるべきものであるという高邁な理想が語られています。1935年の第21回大会に際してはさらに「行進歌」が作曲されました。こちらの方は、公募ではなく歌詞も富田碎花に委嘱しているのですが、それに山田耕筰が曲をつけています（現在は歌われることはあまりありませんが、行進曲としては今でも開会式の入場行進時に使われています）。このようにみても、この新聞社主導による歌作りの背景には、単なる新聞社による自社行事の宣伝をこえた「皆でうたう歌」の文化があり、信時潔、山田耕筰といった「芸術音楽」の作曲家と並ぶ形で、古関も言ってみれば山田の後継者として、そこに関与する形になっていたというような構図があるのではないかという気がしてきます。



ちょっと話が先走りすぎた感じになってしまいましたが、そのあたりの背景は後ほどあらためて考えてみることにして、「オリンピックと音楽」という今日のテーマに話を戻しましょう。まず注目したいのは、1932年のロサンゼルス・オリンピックの際に山田が作曲した《オリンピック派遣選手応援歌（走れ大地を）》という曲です。これもまた、新聞社の懸賞募集で入選した歌詞に作曲家が委嘱されて曲を付けるという同様のパターンで作られているのです。朝日新聞社が同年4月17日付の紙面で歌詞を募集し、5月6日付の紙面には、48,581通の応募作の中から一等当選1編、優秀作品5編が発表されています。山田の曲はその2日後の5月8日付の紙面にははやくも発表され、翌9日には中野忠晴を独唱者とし

てコロムビア・レコードのための吹込が行われた旨が10日付紙面に掲載されている。さらに12日の紙面には、15日に文部大臣鳩山一郎、大日本体育協会会長岸清一らを招い

著作権等の都合により、リポジトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京朝日新聞1932年5月6日付紙面

て発表会が行われる旨が予告されており、短期間にあつという間に事態が進行していることに驚かされます（実際にはこの5月15日の発表会は、五・一五事件の勃発によって延期されたのですが）。

言うまでもないことですが、オリンピックはべつに朝日新聞社の主催行事ではありません。実際、次の1936年のベルリン・オリンピックに際しては、山田は今度は大阪毎日新聞・東京日日新聞（現在の毎日新聞）の懸賞募集の入選作に曲をつけた《オリンピック応援歌（あげよ日の丸）》という作品に曲をつけています。

著作権等の都合により、リポジトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京朝日新聞1932年5月8日付紙面

ついでに言うと、1932年の《走れ大地を》は山田がよほど気に入っていたとみえ、1936年に作曲された《オリンピック行進曲 輝く朝日》という純器楽の行進曲作品の中間部にほとんどそのまま転用されています。ベルリン・オリンピックの「芸術競技」に山田が出品した作品は状況から考えて、おそらくこの曲だろうと思われるのですが、そのことはこの曲が山田にとって、単に新聞社に頼まれて一般向けに書いた曲という以上の意味をもつものとして位置づけられていたことを示しているのではないのでしょうか。

### 3.2 山田耕筰・古賀政男・古関裕而

新聞社などが歌詞を広く公募し、作曲家がそれに曲をつけるという、このパターンは、実はオリンピックや甲子園大会のような事例に限られた話ではありませんでした。山田のオリンピック派遣選手応援歌の募集が行われた同じ1932年、その2ヶ月ほど前に、同じ朝日新聞社は、「肉弾三勇士」を題材にした歌詞の懸賞募集を行っています。「肉弾三勇士」は、言うまでもなく、この年の2月、上海事変のさなか、敵陣の鉄条網を破って突入するために、今で言う「自爆テロ」を敢行し、戦死した三人の少年の行動を美談仕立てで取り上げた話で、各社競作で映画が作られたり、歌舞伎や文楽、浪曲、琵琶等々、各種伝統芸能でも競うように取り上げられるなど大きな話題になったのですが、新聞社では、朝日新聞のほかに

東京日日新聞でも歌詞の懸賞募集が行われています。

3月15日付の朝日新聞紙面に一等当選作一編と二等当選作二編が発表されています。翌16日付紙面には「本社選定《肉弾三勇士の歌》発表演奏会」の案内が掲載されていますが、一等の当選作への作曲はここでも山田耕筰が委嘱されており、この日の紙面に楽譜が掲載されています。興味深いのが二等当選作の二編にも別の作曲家が曲をつけていることで、一方には古賀政男が、もう一つには古関裕而が曲をつけています。この両者の楽譜はさらに翌日の3月17日付の紙面に掲載されているのですが、この日の紙面にははからずも、山田流箏曲の今井慶松が《軍神三勇士》と題された琴曲を作ったとか、肖像画家の黒澤玄月が三勇士の肖像画を描いているといった話が隣に載っており、新聞がこのような動きを盛り上げる旗振り役を果たしていた状況が伝わってきます。

このように新聞や雑誌とレコードとがタイアップする形で生み出される楽曲は、諸団体が選定・制定するものの増加と相まって、戦時体制の深まりとともに急増してゆきます。この時期のコロムビア・レコードの発売総目録を順に追ってゆくと、この種の楽曲が急速に増えたために新たな分類項目が設けられるようになってゆくさまをみることができます。

1932年版では「軍歌」という項目の中に入れられていたのが、1936年版になるとそれが「軍歌・国民歌」という項目名に変わります。さらに1940年版をみると、「軍歌」の項目とは別に「国民歌（愛国歌）」、「制定歌（選定歌）」というふたつの項目が立てられています。両者合わせて50点ほどが収録されていますが、新聞社の懸賞募集によるものが明記されているものだけでもそのうちの10点は下りません（実際には同様の成り立ちのもので他の項目に分類されているものもかなりありますが）。戦時体制下での「国民歌」やそのメディアとの関わりについては先行研究もいろいろあるのでここでは詳述しませんが、「肉弾三勇士」のケースは、そのような流れを加速させる大きなきっかけとなったようです。古関裕而は山田耕筰とともに、このジャンルの作品を担った中心人物のひとり、「勝ってくるぞと勇ましく」ではじまる、例の《露営の歌》なども、東京日日新聞の懸賞募集の歌詞に古関

著作権等の都合により、リポジトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京朝日新聞1932年3月16日付紙面

が曲をつけたものでした。

それにしても、《肉弾三勇士の歌》の作曲メンバーに山田耕筰、古賀政男、古関裕而という、それぞれに位置づけもスタンスも全く異なる三人が名前を連ねているというのは興味深い事実です。山田は基本的に「クラシック」の音楽家で、歌謡曲を作曲することはありませんでしたが、童謡や校歌、団体歌など、狭義の「クラシック」の枠をこえた活動の広がりをもっています。逆に古賀は「クラシック」の世界とは無縁で、後年はむしろ演歌的な歌謡曲の路線に傾いてゆくことになるのですが、その出発点が明治大学マンドリン・クラブにあるなど、ギター、マンドリン、ハーモニカなど、ハードコアな西洋「クラシック」音楽の周縁に形作られていた広がりの部分に基盤を置く「モダン」な音楽家として表象されていました。一方の古関は、歌謡曲陣営の中に身を置きつつ「クラシック」への強い志向をもっていました。古関のレパートリーを彩った歌手の多くが東京音楽学校出身の藤山一郎、二葉あき子を筆頭に、岡本敦郎（武蔵野音楽学校）、伊藤久男（帝国音楽学校）、奈良光枝（東洋音楽学校）ら、音楽学校出身の歌手であり、彼らの歌の作り出す「本格的」な雰囲気古関の歌の魅力の一端をなしていたことはたしかです。ともあれこの三人の活動はいずれも、今日では考えられないような広がりをもっていました。その広がりや射程はそれぞれに異なっていたわけですが、新聞社の懸賞募集に関わる一連のレパートリーは、まさにそれらが重なり合うところに位置していたとみることができるだろうと思います。

このようなレパートリーがしばしば「国民歌」という名称で呼ばれていることには、実は重要な意味があります。この「国民歌」という概念、「肉弾三勇士」からはじまる一連の動きだけ見てしまうと、いかにも戦時体制の国家主義がぷんぷん匂ってくる胡散臭い概念のように思われてしまうかもしれません。たしかにそのような展開をたどってしまったところがあることは事実で、戦後になって山田や古関の「戦時協力」が問題視されることになるのも、無理からぬところではあります。ただこの概念、けっして戦時体制の中で突然出てきたというようなものではありません。むしろ明治以後、近代国家として出発した日本が、それにふさわしい国民の共有できる音楽を確立してゆく過程のなかで、陰に陽に機能してきたものであり、それゆえ、この概念を補助線として山田や古関の周辺の動きを捉え直してみるならば、明治以後の近代化過程における音楽文化の一つの側面が確実にみえてくることになるのです。

1937年4月30日の東京朝日新聞には、山田へのインタビューをもとにした「賛否まちまち国民歌謡」という興味深い記事が掲載されています。「国民歌謡」は、当時のNHK大阪放送局制作の番組の中で確立したジャンルですが、1937年というと、《愛国行進曲》（瀬戸口藤吉作曲）、《愛国の花》（古関裕

著作権等の都合により、リポトリ掲載にあたり、ここに挿入されていた新聞記事の画像を削除しました。

東京朝日新聞1937年4月30日付紙面

而作曲、1937)、《海ゆかば》(信時潔作曲)といった曲が続々生み出された時期ですから、ともすると愛国心を鼓舞して国民一体になった戦時体制の権化のようなものと思われてしまいます。しかし山田は意外にもそこで、「国民歌謡などと云ふと、愛国的な国民精神作興的なものでなければならぬやうに考へられ勝ですが、これは名称に囚はれるからで、親も子供も女中も皆で声を合せて唱へる歌と云へばホームソングでなければならぬ」と言っているのです。いわば「家庭音楽」のすすめともいふべき主張であり、ドイツなどでは普通にあるような、国民がみな共有できるこの種の音楽が日本にはないという状況を一刻もはやく是正する必要を訴えているのです。

実際、山田の著作集(『山田耕筰著作全集』(全3巻)、岩波書店、2001)をざっと見ただけでも、1922年に書かれた「将来の国民音楽」、「家庭に於ける音楽の必要」というふたつの論考からはじまって、「国民音楽」をめぐるこのような考え方が山田の中で一貫して保たれてきたことがわかります。一言で言えば彼が目指していたのは、少しばかり近づきにくい本格的な芸術音楽と低俗な大衆音楽との、いわば中間地帯にあたるところに、国民皆が共有し、歌うことのできるレパートリーによって形作られる独自の領域を切り開くことでしたが、これは山田だけの問題ではありませんでした。程度の差はいろいろあったにせよ、この世代の作曲家の多くは、「国民音楽」確立のためにこの種の音楽を作ること作曲家としての自らに課せられた責務のひとつであると考えていたのです。信時潔の名前が「国民歌謡」のところでも出てくるなど、彼らの活動範囲が相当に広い射程をもっていたことは、そのような背景ゆえのことです。

新聞社や各種団体が多用していた、歌詞を懸賞公募し、作曲家に委嘱して曲をつけるというやり方は、そういう「国民歌」を作るためのひとつの「型」になっていたとみることができます。べつに「肉弾三勇士」とオリンピックだけの話ではありません。1934年には朝日新聞社が文部省の後援のもとに行っていた健康優良児表彰事業(丸々と太った体格の良い子供が「健康」として表彰されていたことを思うと、時代も変わったものだと思わされますが)にちなんだ《健康児の歌》の募集が行われたりもしており、これにも山田耕筰が曲をつけています。

戦時期の「国民音楽」、「国民歌謡」が、国家主義的、軍国主義的に傾き、いささか一面的になりすぎたことはたしかですが、国民皆が共有できる歌のレパートリーを確保するというこの思想自体は、戦後にも脈々と受け継がれてゆきます。NHKの「みんなのうた」やABCラジオの「ホームソング」などに、またうたごえ運動やうたごえ喫茶でのレパートリーなどにも、そのような余韻は十分に感じられるのではないのでしょうか。

しかしその一方で、戦後になると、特に若い世代の「芸術音楽」の作曲家たちの中からはこのような志向は失われてゆきます。さきほど取り上げた黛敏郎は、まさにその典型的な例です。黛は『中央公論』1958年5月号に「ヨーロッパ音楽への訣別」というエッセイを書いているのですが、その中で「私は日本の国民音楽を作ろうなどと考えたことは一度だっ  
てないし、東洋を売り物にして批評家から賞められようなどと考えたこともない。私は、私の書きたい時に、書きたいものをただひたすら書くだけで、それが日本を益しようと害しようと、いっこうに構わない」と述べています。すでに述べたように、黛の場合には、その上の世代の作曲家たちに対する意識的な叛逆という側面があり、まさに山田や信時へのあてつけのような部分もあるのだらうと思いますが、山田らの世代が背後霊のように背負って

きた「国民音楽」的な重しもまた、黨にあつてはまさに否定すべき「アヴァン・ゲール」的なものでしかなかったのでしょうか。それほど極端ではないにせよ、「国民音楽」を確立することを自らの責務と考えるような意識が確実に衰退への道をたどることになったことは間違いありません。その意味では、「国民音楽」の旗手のひとりであった古関が、1964年のオリンピック東京大会に関わったことは、戦前の「国民音楽」の最後の残像であったと言えるかもしれません。

#### 4 変貌する「国民音楽」のなかの《東京五輪音頭》

この「国民音楽」をめぐる状況の変化を考える上で、もうひとつ落とすことのできないのが《東京五輪音頭》です。これは開閉会式などで演奏されたというわけではなく、この大会のテーマソングとしてNHKの制作したものです。作曲者は古賀政男ですが、《東京五輪音頭》といえば誰でもまず思い浮かべるのは歌手の方で、何といっても三波春夫の顔なのではないでしょうか。三波はその後、1970年の大阪万博の際にもテーマソング《世界の国からこんにちは》が大ヒットしているため、その種の国家的行事で常に起用され、そこでの音楽を一手に引き受けている存在であるかのように思われがちですが、そういうわけではありません。《東京五輪音頭》も《世界の国からこんにちは》もレコード会社各社競作でいろいろな歌手が歌ったものが発売され、結果的に三波のものが一番売れたということにすぎないのであり、三波が「国民的歌手」と呼ばれるようになったのも、いわば結果論としての話なのです。

《東京五輪音頭》に関しては、三波春夫盤（テイチク）のほかに、橋幸夫（ビクター）、三橋美智也（キング）、北島三郎・島山みどり（コロムビア）、坂本九（東芝）などのものが出ています。特に演歌調とはかなりかけ離れている坂本のものなどできくと同じ曲とは思えないほど印象が異なります。興味深いのは、作曲者の古賀政男自身が、《東京五輪音頭》は民謡調だから、三橋美智也のものが一番売れると思っていたというのに、大方の予想に反して三波春夫盤が130万枚というぶっちぎりトップの売り上げを記録する結果になったということです（『週刊サンケイ』1964年10月12日号）。

この三波と三橋との対比はなかなか興味深いところがあります。三波は1957年に浪曲界から転身する形でデビューしたのですが、1954年にデビューした三橋が「民謡調」歌謡曲ブームを巻き起こしたのをまのあたりにし、それが浪曲の前途に疑いをいだき



はじめていた三波を動かしたとされています(『週刊東京』1958年1月18日号)。その意味では三波と三橋は、ともに民謡や浪曲などの伝統的な芸能を基盤とする共通した方向性に根ざしたライバル的な存在であったことはたしかですが、他方で同じく伝統的な芸能を基盤とするといっても、ふたりのスタンスにはかなり対照的な部分があり、《東京五輪音頭》の発売に際して、三橋が売れるという予想に反して三波の方が売ってしまったという事態は、そのあたりの風向きの変化を示しているとも言えるのです。

『週刊平凡』1960年9月28日号に、三波と三橋を比較した『民謡歌手・両横綱のオモテとウラ』という記事が掲載されています。それによると三橋はモダン調からロカビリー調までこなす広いレパートリーを誇り、自宅も「洋間が多く、グランド・ピアノ、ゴルフの



道具、ベラホンテ(ハリー・ベラフォンテ)のレコードと、近代的調度品とともに、単なる民謡歌手の住まいではない」。それに対して、三波は自宅はほとんどが和室であり、「自分の持っているものは、あくまでも日本の歌(民謡)だ、ジャズや横文字のハンランする中で、あまりにも日本的なものが少なすぎる。失われていくものに抵抗を感じる。そういう時こそ、民謡に生きたい」というのが三波だと、そこでは位置づけられています。象徴的なのは、三波の衣装です。演目が民謡であれタキシードで歌うのが歌手のお約束ごとであった中、「あなたはふつうの歌手じゃない。浪曲界出身なんだから、思い切って着物にしたら……?」という夫人のアドバイスは、当時としては突飛なアイデアであったにもかかわらず、最終的にはこれが成功し、豪華なキモノ姿が三波のトレードマークになったということです(『週刊明星』1961年8月27日号)。今でこそ、演歌歌手がキモノで登場するというのは当然の「お約束」のようなものですが、民謡歌手であったはずの三橋美智也であれ、演歌まで幅広くこなした美空ひばりであれ、純西洋風の衣装に身を包んでこれらのレパートリーを歌うのが、それまではごく普通だったのです。

《東京五輪音頭》の各社競作に際して、三橋美智也のものが売れるという予想に反して三波のものが売れたという事態は、そのようなことに重ね合わせてみると、人々の持っているオーセンティックな日本文化の表象が、和洋折衷的なものから「純和風」のものへと移行したことを物語っているともいえるのではないのでしょうか。三波の行為が日本的なものが失われてゆくことへの抵抗という形で位置づけられていることにもあらわれているように、日本人の感性の「洋風化」が進み、「純和風」の文化が当の日本人にとってもある種エキゾ

チックなものとして表象されるようになる中で、日本文化の表象が「冷凍パック保存」的なモードに移行したということなのかもしれません。

もちろん、三波の人気自体は、べつにこのときにはじまったことではありません。週刊誌でも「三波春夫はなぜウケる？」といった特集がしばしば組まれており(『週刊サンケイ』1961年8月21日号)、中年女性のファンが詰めかける熱気にあふれたそのリサイタルの様子が報じられていたりもするのですが、問題は、そういう「ローカル」なものにとどまっていた三波の人氣が、「国民的」なものとして位置づけられるように変わってゆく動きが生じたということなのです。

三波の側からみてもみるならばその動きは、《東京五輪音頭》のヒットで、それまで年齢層が高く女性に偏っていたファン層が広がったということであり、とりわけ学校や幼稚園などでも流されるようになったり、婦人団体、青年団体等にも浸透して、これまで買わなかった人たちも買ってくれるようになった、という形で総括されることになるのですが(『太陽』1965年1月号)、それはまた三波が「国民的歌手」と呼ばれる存在になってゆく過程の裏返しでもありました。《東京五輪音頭》がヒットした当初には必ずしも使われていなかった「民族歌手」「国民的歌手」というレッテルが週刊誌の見出しなどに頻りに登場するようになるのは、オリンピック大会が終わって3年くらい経った1967年頃からのことです(「民族歌手三波春夫」、『週刊大衆』1968年9月5日号、宗左近「三波春夫後援会 国民的な人気歌手を教祖と崇める親衛隊」、『週刊朝日』1969年1月17日号)。三波春夫が、国家的行事でつねに起用される存在であり、《東京五輪音頭》もそのような形で委嘱されたのだという誤ったイメージが定着するようになったのも、そういう事後的な変化の結果でした。



この変化に関してもうひとつ見逃せないのは、「国民音楽」的な表象のターゲットが歌謡曲という、もろに大衆音楽的な領域に向けられるようになったということです。《肉弾三勇士の歌》の作曲者に山田耕筰、古賀政男、古関裕而の三人が名前を連ねていたことに示されているように、かつての「国民音楽」、「国民歌謡」の世界は、クラシック側の陣営に属する山田が基盤とするクラシック音楽の世界と古賀が基盤とする歌謡曲の世界との、いわば中間地点に切り開かれてきた領域でした。古関ももちろん歌謡曲畑の作曲家ではありましたが、彼の場合にはもともとクラシック音楽への志向が強く、言ってみれば、この領域に根を張って活動してゆく上でのうってつけの人材だったのです。そして、この微妙な距離感、とりわけベタな大衆文化との距離感は「国民音楽」の生命であり、その存在意義を保証するものでもありました。

この微妙な距離感の内実をよく示しているのが山田耕筰のケースです。《肉弾三勇士の歌》や《オリムピック派遣選手応援歌》などの作曲を手がけたのとちょうど同時期の1932年、山田耕筰は浪花節に強い関心を持ち、「新しい浪花節」を書くという宣言をしています(東京日日新聞、1932年1月15日付)。民謡など、土地の音楽伝統を基盤に新たな芸術音

楽の文化を構築していったロシア＝ソヴィエトの音楽に触発された山田は、日本でも国民音楽を樹立するためには大衆の胸から出たものであるがゆえに最も売れている浪花節やその土台になった民謡に学ぶことが必要だと言っています。山田は「民衆が創作者であって、作曲家諸君は編曲者である」というグリンカの言葉をひきつつ、人々の心に本当に響く国民音楽を書くために、自分は編曲者になるのだという旨のことも述べています（『音楽世界』、1933年7月号）。

ただ、その一方で山田は次のように述べています。

「素より私共は芸術をジャズや浪花節の段階に留めたくないのであります。併しその持つ所の大衆性というものを本当に私共は考えてそれから本当の楽曲を作り上げて一段高い段階に大衆を引上るような国民楽を樹立することは非常に貴い仕事だろうと思うのであります」

「本当の楽曲」、「一段高い段階に大衆を引上る」という言い方に、「国民音楽」を一般的な大衆音楽と隔てる微妙な距離感が表現されています。この時期に前後して山田が《箱根八里》、《忍路高島》など、民謡をピアノ伴奏つきの洗練された独唱曲に仕立て上げる試みを繰り返しており、それらの曲の楽譜には「山田耕筰編作曲」と記されています。彼がこういう発言をする際にもっていた具体的なイメージの一端を示していると言えるでしょう。

このような微妙な距離感は、山田個人をこえて、およそ「国民音楽」が俎上にあがる際には常につきまってくる問題でした。もちろんそれぞれの立場やスタンスの違い、時代の違いなどによって具体的なあらわれ方はかなり多様であったかもしれないのですが、民謡を素材としてレビューに仕立てることを目指した東宝＝宝塚の日本民俗舞踊シリーズにしても、「掘り起こしと練り上げ」によって民謡を洗練させて舞台にのせようとしたうたごえ運動の「郷土のうたとおどり」プロジェクトにしても、人々が歌い継いできた民謡に西洋的な価値観や感性をおりこむ形での「改良」をほどこし、「一段高い」ところに国民音楽を樹立しようとする基本的な方向性においては山田的なメンタリティ（それは音楽取調掛の「俗楽改良」事業から延々と引き継がれた余韻でもある）を完全に引き継いでいたと言えるでしょう。

そのような形での洗練や引き上げを拒否する方向性を前面に出した三波春夫が「改良派」の三橋美智也に代わって台頭し、そのようなものが「国民音楽」と呼ばれるようになったという状況は、こうした方向性が無効化してしまったことを意味しています。もちろん三波が、三橋と違って着物で歌ったからといって、実際にはそれが西洋化を完全に拒否していることになるはずもなく、西洋的なオーケストラの伴奏をしたがえて西洋的な劇場で歌っているのだから、十分に「西洋化」され「洗練」されているには違いありません。しかしながら、評価の軸は完全に逆転してしまっています。タキシードで歌えるようなものになったことが、粗野な元の曲に西洋的な味付けや洗練を加えることで価値を増したとプラスに評価されることはなくなり、むしろ折衷によって純粹さを損なったものであるかのようにマイナスに評価されるというようなことになってしまったのですから。「洗練」や「改良」によって「一段高い」文化として作り上げられたときにはじめて「国民音楽」と呼ばれるというような、長いこと継承されてきた前提は、もはや成り立たなくなってしまうように思われます。

もちろん、今でも大ヒットしたり大きな影響力をもったりした音楽や音楽家が「国民的」

と呼ばれることは決して少なくありません。AKB48 などもあるいはそのように呼ばれているかもしれません。1977 年には「国民栄誉賞」なる賞が創設され、音楽関係でも古賀政男にはじまり、美空ひばり、藤山一郎、服部良一、吉田正、遠藤実、それに純粋な音楽畑の人というわけではありませんが森繁久彌の各氏が受賞しています（古関裕而も没後に贈賞を打診されたのですが、遺族が辞退しました）。国民栄誉賞の目的は「広く国民に敬愛され、社会に明るい希望を与えることに顕著な業績があったものについて、その栄誉を讃えること」とされていますが、その基準はどこにあるのか、単に人気が高ければよいのか、それ以外に条件があるとしたら何なのか等々、疑問は尽きません。藤山一郎、服部良一（それに辞退となった古関裕而）あたりは、クラシック音楽の世界に一定の関わりをもち、そのことによって「低俗」とされていた流行歌一般とは一味違った形で活動したというような形で評価された人選のようにもみえ、かつての「国民音楽」の概念に親和的であるようにも思えますが、これから世代が下ってゆくにつれてそのような前提が確実に機能しなくなってゆくときに、何をもち「国民的」と呼びうるのかということが問われるような状況が生じてくる（あるいはすでに生じている）のではないのでしょうか。

もちろん、普遍的な価値をもちえない「低俗」な民謡や流行歌に対し、西洋音楽を参照しつつ「改良」を加えることで「国民音楽」の名に値する世界に通じるものになるという発想自体、きわめて西洋中心主義的な考え方であるだけでなく、芸術音楽の価値の普遍性に何の疑問ももたない、今となつてはいささか時代錯誤的な考え方であることは間違いありません。その意味では「国民音楽」の基準をめぐる話がこのように問題含みになってくるのは当然と言えば当然なのですが、その一方で「国民的」が死語になったわけではなく、むしろ「国民的」と形容されるような音楽が、あたかも何らかの実体的連続性があるかのような外観を呈しつつ存在し続けていることもまた事実です。そこでいったい何が変わったのか、あるいは変わっていないのか、それが文化の布置のどのような変化を反映しているのかといったことを丁寧にもきわめてゆくことが今後必要になってくることでしょう。1964 年という時点での黛敏郎、古関裕而、三波春夫という三人の人物のふるまいは、そのような形で起こりつつあった大きな変化を映し出す切断面として、その背後に複雑に絡み合う文化的コンテクストを解きほぐしてゆくきっかけとなるはずで

1964 年のオリンピック東京大会の少し後の 1968 年あたりの時期、学生運動や市民運動の嵐が吹き荒れたこの時期が、政治という面での画期になっただけでなく、日本の文化や社会にとって大きな分水嶺になったということは、すでにいろいろな形で論じられています。私自身も拙著『感性文化論：〈終わり〉と〈はじまり〉の戦後昭和史』（春秋社、2017）において、そのような観点から戦後史の見直しを提唱し、第二次大戦直後から 1968 年までの時期はむしろ、戦前の文化のパラダイムの延長線上にとらえた方がよい部分が多いということをも主張し、そのようなあり方が 1968 年前後から雪崩を打つように変質しはじめる、そんな状況を描き出しました。そういう意味では 1964 年のオリンピック東京大会は、日本にとって新しい時代のはじまりだったというよりは、戦前からの旧秩序の最後の輝きだったと言ってもよいのかもしれませんが。

## 5 むすびにかえて

最後に、この「国民音楽」をめぐる話と、最初にお話しした「芸術競技」の話、一見した

ところだだいぶ違う局面に関わる話のように思われるかもしれませんが、この両者には実はかなりつながりのある部分があるのではないかということをお話しして、今日の結びにしたいと思います。山田耕筰などが希求していた「国民音楽」は、ある意味で非常に中間的な性格のものでした。音楽の専門家として芸術的価値を目一杯追求するのではなく、むしろそれについてゆけないような人々の側に寄り添ってゆくことで「国民」が共有できる文化を確保しようとする、そんな方向の動きだったと言って良いでしょう。それに対して、そのような「国民音楽」を目の敵にした黛などの場合には、そのような方向性を、芸術音楽の価値を毀損してきたものとみなしてその部分を切り捨て、徹底化をはかることで芸術音楽の最前線にたつことを目指すという立場をとりました。しかしそのことで、黛自身は時代の寵児になったものの、その延長線上で大衆には理解できないような最前線の音楽を提供する道を選んだその後の「現代音楽」が(いささか悪い言い方をしまえば)大衆から離反し、その支持を失ってゆくきっかけを提供するようなことになったということにもなるでしょう。

ここには、近代オリンピックの展開の中で、人間の体力や運動能力を極限にまで高めることを求めてゆくことが追求されるようになっていった結果、総合的な人格形成をかかげたアマチュアリズム的な部分が空洞化せざるをえなくなった、そういう状況と構造的にはきわめて似たところがあるのではないかという気がしています。そこには西洋的な「近代」のもっている根本的な問題、つまり、分業化や専門化、効率化を追求してゆくと、その結果としてある種の蝸壺化に陥らざるをえない、というような問題が、それぞれに形を変えてあらわれているとみることができるのではないのでしょうか。もちろん、それに対する何らかの解決策をいまただちに提示できるなどというものではありませんが、オリンピックを切り口として考えることが、文化や芸術について、国家や国民について、そこに孕まれているいろいろな問題を根柢から考え直すことにつながっているということ、あらためて感じさせてくれるのではないのでしょうか。

(本学教授 音楽教育)

(本稿は、2019年12月14日に遠山一行記念日本近代音楽館主催の主催で行われたレクチャーコンサート「オリンピックと音楽」の講演原稿に、当日時間の関係で割愛した部分なども加えて再構成したものです)

TOYAMA KAZUYUKI MEMORIAL ARCHIVES  
OF  
MODERN JAPANESE MUSIC  
LECTURE CONCERT SERIES  
日本近代音楽館レクチャーコンサートシリーズ

VIII

オリンピックと音楽

演奏 アンサンブルTCM  
お話 渡辺裕

- 山田耕筰  
走れ大地を  
オリンピック派遣選手応援歌 (1932)
- 諸井三郎  
オリンピックからの三つの断片 (1936)
- 江 文也  
台湾の舞曲 (1934)
- 古関裕而  
オリンピック マーチ (1964)

ほか

2019年  
12/14 (土) 14:00開演 [開場13:30]  
明治学院大学白金キャンパス  
アートホール

入場無料 要予約 【11月11日(月)から受付開始】  
予約受付 東京コンサーツ  
Tel: 03-3200-9755 (平日10:00~18:00)  
Fax: 03-3200-9882

主催  
明治学院大学図書館付鷹遼山一行記念日本近代音楽館  
制作協力  
東京コンサーツ



TOYAMA KAZUYUKI MEMORIAL ARCHIVES  
OF  
MODERN JAPANESE MUSIC  
LECTURE CONCERT SERIES  
日本近代音楽館レクチャーコンサートシリーズ

VIII

## オリンピックと音楽

音楽はオリンピックにつきものである。2020年の東京大会開催にあっても、開会式に誰が出演し、どのような音楽が演奏されるのかは、興味の焦点のひとつになっている。だがオリンピックにとって音楽は、単にイベントを盛り上げるために使われているわけではない。それどころか、音楽を含む「芸術」はある時期までオリンピックの競技種目にすらなっていたのであり、その背景を探ってみれば、それが近代オリンピックという存在やその理念と分かちがたく結びついていたことが明らかになってくる。

今回のレクチャーでは、そのような背景の考察を通してみえてくるオリンピックのひとつの側面を明らかにするとともに、そのような状況の中で日本人の音楽家たちが、このオリンピックという行事にどのように関わろうとしてきたかを考えてみたい。日本人音楽家の側からみればオリンピックのような場は、自らの文化の針路を定め、世界の中に地歩を占めてゆくための絶好の機会でもあった。

とりわけ、空前の「国民的行事」となった1964年の東京大会は、現在という地点からあらためて振り返ってみることで、戦前から戦後へ、そしてその後の時代へと、日本における「国民音楽」をめぐる動きがどのように展開し、またそのあり方をどのように変容させてきたのかを考えてゆくための絶好の切り口となるだろう。

- I 1936年ベルリン大会：オリンピックにおける「芸術競技」と日本人作曲家たち
- II 1964年東京大会：天皇陛下の入退場に使われた黛敏郎の「電子音楽」
- III 1936年から1964年へ：山田耕筰と古関裕而にみる「国民音楽」の盛衰

渡辺 裕

2019年  
12/14 (土) 14:00開演 [開場 13:30]  
明治学院大学白金キャンパス アートホール



明治学院大学 〒108-8636 東京都港区白金台1-2-37

- 品川駅 [JR / 京浜東北線] 高輪口より都営バス「目黒駅前」行「明治学院前」下車 または 駅より徒歩約17分
- 目黒駅 [JR / 有楽町線 / 東横線 / 東武東横線 / 都営地下鉄三田線] 東口より都営バス「大井町駅前」行「明治学院前」下車 または 駅より徒歩約20分
- 白金台駅 [東京メトロ南北線 / 都営地下鉄三田線] 2番出口より徒歩約7分
- 白金高輪駅 [東京メトロ南北線 / 都営地下鉄三田線] 1番出口より徒歩約7分
- 高輪台駅 [都営地下鉄浅草線] A2番出口より徒歩約7分



渡辺 裕

WATANABE Hiroshi

1953年千葉県生まれ。1983年、東京大学大学院人文科学研究科(美学芸術学)博士課程単位取得退学。博士(文学)。玉川大学助教授、大阪大学助教授、東京大学教授などを経て、現在、東京音楽大学教授、東京大学名誉教授。2013年、紫綬褒章受章。専門は聴覚文化論・音楽社会史。日本近代音楽館収書委員。

主な著書は『聴衆の誕生—ポストモダン時代の音楽文化』(1989年、サントリー学芸賞)、『日本文化 モダン・ラプソディ』(2002年、芸術選奨文部科学大臣新人賞)、『歌う国民—唱歌、校歌、うたごえ』(2010年、芸術選奨文部科学大臣賞)、『サウンドとメディアの文化資源学—境界線上の音楽』(2014年)、『まちあるき文化考：交差する〈都市〉と〈物語〉』(2019年)ほか。

『オリンピックと音楽』という今回のテーマとの関連では、『感性文化論：〈終わり〉と〈はじまり〉の戦後昭和史』(2017年)において、日本人の感性のあり方が1968年前後を境に大きく変容したことを論ずる中で、1964年に行われたオリンピック東京大会を取り上げ、それがむしろ「戦前」的な感性や心性の延長線上に成り立っていたことを明らかにしている。

## アンサンブルTCM

東京音楽大学博士後期課程の学生を中心に結成されたアンサンブル。毎年研究テーマを設定し、音楽学や音楽教育学を専門とするメンバーも加わって共同研究を行い、その成果をレクチャーコンサートなどの形で発表する活動を行っている。



栗原光太郎  
(テノール)

陳 金  
(ヴァイオリン)

竹内 彬  
(クラリネット)



保崎 佑  
(ファゴット)

森杉美希  
(ピアノ)

安並貴史  
(ピアノ)

TOYAMA KAZUYUKI MEMORIAL ARCHIVES  
OF  
MODERN JAPANESE MUSIC  
LECTURE CONCERT SERIES  
日本近代音楽館レクチャー コンサート シリーズ

VIII

オリンピックと音楽

2019年12月14日(土) 14:00開演  
明治学院大学白金キャンパス アートホール  
主催=明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館  
制作協力=東京コンサーツ

音楽はオリンピックにつきものである。2020年の東京大会開催にあっても、開会式に誰が出演し、どのような音楽が演奏されるのかは、興味の焦点のひとつになっている。だがオリンピックにとって音楽は、単にイベントを盛り上げるために使われているわけではない。それどころか、音楽を含む「芸術」はある時期までオリンピックの競技種目にすらなっていたのであり、その背景を探ってみれば、それが近代オリンピックという存在やその理念と分かちがたく結びついていたことが明らかになってくる。

今回のレクチャーでは、そのような背景の考察を通してみえてくるオリンピックのひとつの側面を明らかにするとともに、そのような状況の中で日本人の音楽家たちが、このオリンピックという行事にどのように関わろうとしてきたかを中心に考えてみたい。日本人音楽家の側からみればオリンピックのような場は、自らの文化の針路を定め、世界の中に地歩を占めてゆくための絶好の機会でもあった。

とりわけ、空前の「国民的行事」となった1964年の東京大会は、現在という地点からあらためて振り返ってみることで、戦前から戦後へ、そしてその後の時代へと、日本における「国民音楽」をめぐる動きがどのように展開し、またそのあり方をどのように変容させてきたのかを考えてゆくための絶好の切り口となるだろう。

渡辺 裕

#### Programme

江 文也 ● 台湾の舞曲 (1934/36)

安並貴史

諸井三郎 ● オリンピックからの三つの断片 (1936)

陳 金 / 竹内 彬 / 保崎 佑 / 安並貴史

山田耕筰 ● 走れ大地を オリンピック派遣選手応援歌 (1932)

栗原光太郎 / 安並貴史

古関裕而 ● オリンピック マーチ (1964)

森杉美希 / 安並貴史

● 講演要旨  
渡辺裕

### 1. 1936年ベルリン大会：オリンピックにおける「芸術競技」と日本人作曲家たち

かつてオリンピックには「芸術」という競技があった！ 1912年のストックホルム大会から48年のロンドン大会まで、40年近くにわたって「絵画」「音楽」などの「種目」があり、メダル争いが行われていたのである。

各種スポーツ種目と並んで「芸術」を取り入れることは、近代オリンピックの生みの親とされるクーベルタン男爵の悲願だった。クーベルタンにとってオリンピックは、単に運動能力を競うスポーツ大会から一線を画し、古代ギリシャに範をとることで、精神と身体の調和した健全な若者を育て上げる場として位置づけられていた。

その意味でこの芸術競技の存在は、当初のオリンピックの理念であった「アマチュアリズム」の精神と表裏一体になっていた。その後、オリンピックの「商業化」が進むなど、クーベルタンの精神はほぼ有名無実化してしまったが、それは彼の理解した古代オリンピックの理念をそのまま近代社会に持ち込んだがゆえの矛盾のあらわれだった。参加資格などの点でたちまち矛盾をきたし、目立った成果をほとんど上げることなく消滅することになった「芸術競技」は、近代オリンピックの理念自体の孕むそのような歪みを最も凝縮的に示していたともいえる。

その一方で、日本のような非西洋圏の国では、「芸術競技」は国際社会進出のための絶好の場として別の意味をもつことになった。日本は1932年のロサンゼルス大会、36年のベルリン大会と、2回にわたって参加している。音楽部門への参加は36年のみだったが、それに続く40年の大会の東京開催が決まっていたこともあって（第二次大戦のため中止）、かなり本腰を入れた取り組みをみせ、5点の作品を送り出している（表1）。ベルリン大会でのメダル獲得はならなかったが、江文也の《台湾の舞曲》が選外佳作（honorable mention）となった（絵画部門では藤田隆治と鈴木朱雀が銅メダルを獲得した）。台湾出身で、それまで日本で作曲の豊かな才能を開花させる場に恵まれていなかった江にとっても、オリンピックの芸術競技は、いわば格好の「リヴェンジ戦」の場となったのである。

一方、山田耕筰や諸井三郎は、自作を出品しただけでなく、次の東京大会の芸術競技に向けた体制の中心メンバーとしても活躍した。ベルリン大会の芸術競技を総括した「新興日本の音楽は兎も角も世界の檜舞台に足をかけ始めた」という諸井の言葉は、国際的に急速に孤立を深める中、文化の面で何とかイニシアチブを握ろうとする日本の立場をそのまま代弁している。

### 2. 1964年東京大会：天皇陛下の入退場に使われた黛敏郎の「電子音楽」

オリンピック大会では、セレモニーのために様々な音楽が作られる。1964年の前回の東京大会でも数々の新曲が作られ、多くの日本人作曲家が関わっている（表2）。

その中で異彩を放つのが、黛敏郎（1929-1997）である。黛がNHK電子音楽スタジオと共同制作した「電子音楽」が、何と天皇陛下の入退場に用いられたのである（全国各地で録音した名鐘の音を素材に電子処理をほどこした作品であるから、「電子音楽」と言うよりは「ミュージック・コンクレート」と呼んだ方が実態に近い）。それにしても、今日であれば真っ先に伝統音楽が使われるような場面でこのような音楽が用いられた背景には何があるのだろうか。

それを考えるための絶好の材料に、松本清張の小説『砂の器』（1961年刊）がある。主人公が「ミュージック・コンクレート」の作曲家でちやほやされているという設定自体、今のわれわれの「現代音楽」作曲家のイメージからはかけ離れているが、当時の雑誌などから窺える黛の現実の状況は、この主人公に近いものだった。音楽だけでなく、文化全般にわたり、20～30代の戦後世代の論客や芸術家ももはやされた時代だった。黛の「ミュージック・コンクレート」も、戦前の悪弊のしみついた既成の枠組みを打ち破り、新たな日本を引っ張ってゆく存在として脚光を浴びたのである。

だが、そこからは同じ事象のもうひとつの側面が浮かび上がってくる。この小説のもうひとつの主人公である、事件の解決にあたる刑事の目を通すと、「ミュージック・コンクレート」などは、ちんぷんかんぷんな遠い世界へと化する。多くの人々は、黛が強烈に批判し否定していたような既成の枠組みのうちにとどまっていた。時として、それら若手文化人の生意気な振る舞いや、彼らがちやほやされている状況が苦々しく受け止められている場面も顔を覗かせる…。清張のいささか意地の悪い筆致からは、この時代のそんな空気も漂ってくる。

東京大会の開会式で黛の「電子音楽」に触れた聴衆もそうだった。作家の獅子文六は「銭湯の中で蓄音機を鳴らすようなシロモノ」と形容し、三島由紀夫は「天皇御入場のときの梵鐘の電子音楽は、実に不似合いなものであった」と切って捨てた。しかし他方で、開高健のような戦後世代の若手は、そこに「子供くさい狂騒に冷水をぶっかけてやろうという演出意図」を見出し、「二週間の花見踊りの中でたった一つ発揮された知性」に快哉を叫んだりしている。開会式に鳴り響いた黛の「電子音楽」は、新旧両世代の表象や感性が奇妙に入り混じる、ねじれた場でもあり、そのねじれこそがその話題性を成り立たせていたのである。

### 3. 1936年から1964年へ：山田耕祐と古関裕而にみる「国民音楽」の盛衰

1964年の東京大会関連の音楽を担当した音楽家としては、もうひとり古関裕而(1909-1989)も興味深い。開会式での華やかな入場行進の冒頭をかざった古関の《オリンピックマーチ》は、今でも多くの人々の脳裏に焼き付いている。

しかしながら、清水脩、團伊玖磨など、「芸術音楽」畑で一定の位置を占めている他の作曲家とは異なり、古関は《長崎の鐘》、《高原列車は行く》など、誰もが知る歌謡曲の作曲家である。それにもかかわらず、古関がこれら「芸術音楽」の作曲家と並んで当然のように起用された背景には、単に古関がスポーツ関連の作曲を得意にしていたといった理由をこえて、「国民音楽」、「国民歌」などの名で呼ばれるジャンルをめぐる状況があった。

明治以来、日本では、音楽文化から前近代的な残滓を一掃し、国民が皆共有できる、近代国家にふさわしい音楽文化を確立することが急務とされ、本格的な芸術音楽と低俗な大衆音楽のいわば中間地帯に、「国民音楽」、「国民歌」などの名で呼ばれる独自の領域が切り開かれてきた。

そのような活動に最も熱心だったのが山田耕祐である。山田が1932年のロサンゼルス五輪の際に作曲した《オリンピック派遣選手応援歌(走れ大地を)》もその典型的な例である。朝日新聞社が広く歌詞の懸賞募集を行い、その入選作に山田が曲をつけたものだが、この手法も戦前からの「国民歌」にしばしば見られる常套的なものであった。

古関のスポーツ関連楽曲でも、新聞社などの主導で同じやり方で作られたケースが多い(表3)。そのことは、この「国民音楽」の確立という課題が、山田をはじめ、信時潔、小松耕輔など、同世代の「芸術音楽」の作曲家ばかりでなく、古関裕而や、時には古賀政男など、「大衆音楽」畑の音楽家も加わる形で幅広く共有されていたことを示していよう。

それはまた、古関が新交響楽団(現NHK交響楽団)の指揮をとるなどという、今日ではなかなか考えがたいようなコラボレーションが行われる機会をも生み出した。1964年の東京招致に向けた58年のIOC総会でIOC首脳部を感激させたという、NHK交響楽団による伝説的な《オリンピック讃歌》の演奏に向けたオーケストレーションが古関の手に委ねられたことなども、そのような動きの最後の残り香とみることができよう。

その64年に《東京五輪音頭》を歌った三波春夫は、後に「国民的歌手」と呼ばれるようになってゆく。そのさまをみるにつけ、「国民音楽」の内実が急速に変質し、「芸術音楽」の音楽家たちがその足場を失ってゆく、そんな大きな地殻変動を目の当たりにしている思いがする。

【表1】1936年ベルリン・オリンピック 芸術競技(音楽) 出品作品リスト

作曲者名	作品タイトル	部門
眞作秋吉	《壮んな夏》	管弦楽曲
伊藤 昇	《スポーツ・ニッポン》	同
江 文也	《台湾の舞曲》	同
山田耕祐	《陸軍行進曲》(《輝く朝日》?)	同
諸井三郎	《オリンピックからの3つの断片》	室内楽曲

【表2】1964年東京大会のために作曲・編曲された楽曲

作品タイトル	作詞者	作曲者	演奏機会
《オリンピック東京大会ファンファーレ》		今井光也(公募)	開会式、閉会式、表彰式
《オリンピック序曲》		團伊玖磨	開会式
《オリンピック東京大会讃歌》(A)	佐藤春夫	清水 脩	開会式
《オリンピック東京大会讃歌》(B)	西条八十	小倉 朗	閉会式
《オリンピックマーチ》		古関裕而	開会式、閉会式
《カンパノロジー・オリンピカ》		黛敏郎+NHK電子音楽スタジオ	開会式、閉会式
《オリンピック讃歌》	K.バラマス(野上彰訳詞)	S.サマラス(古関裕而編曲)	開会式、閉会式

【表3】古関裕而の作曲した主要なスポーツ楽曲

作品タイトル	制作年代	作詞者	開催主体・依頼元
《紺碧の空》(早稲田大学応援歌)	1931	住 治男	早稲田大学応援団
《日米野球行進曲》	1931	久米正雄	読売新聞社
《都市対抗野球行進曲》	1934	小島茂蔵	東京日日新聞社(歌詞は懸賞公募)
《大坂タイガースの歌(六甲おろし)》(阪神タイガース応援歌)	1936	佐藤惣之助	阪神電鉄
《巨人軍の歌(野球の王者)》	1939	西条八十	読売新聞社
《スポーツ・ショー行進曲》	1947	-	日本放送協会(NHK)
《栄冠は君に輝く》(全国高等学校野球大会の歌)	1948	加賀大介	朝日新聞社(歌詞は懸賞公募)
《ドラゴンの歌》(中日ドラゴンズ応援歌)	1950	小島 清	中日新聞社(歌詞は懸賞公募)
《巨人軍の歌(闘魂こめて)》	1963	椿 三平	読売新聞社(歌詞は懸賞公募)

演奏曲目について (増田久未・野原紗綾・佐藤由佳子)

◎ 江文也《台湾の舞曲》(1934/36)

1936年のベルリンオリンピック芸術競技の音楽部門で選外佳作となった作品。台湾出身の江文也(1910-1983)は作曲活動を始める以前に、歌手としても活動しており、コロムビア契約歌手として山田耕筰《肉弾三勇士の歌》ほかのレコーディングやオペラ出演等の経歴を持つ。作曲は山田耕筰、橋本國彦に学ぶ。この作品は1934年に台湾に帰郷した際、その美しい風景に感動し書き上げた《南の島に抱る交響的スケッチ》の第4楽章《城内の夜》の改訂編作である。受賞を受けて江は「自分の音楽に對する信念は理論的には西洋的の一切を否定し完全な東洋の音楽を建設しなければならぬと思ふことで西洋のものに對抗し得る立派な理論と立派な作品をつくつて堂々とやりたいと思つてをります」と述べた(東京日新新聞 1936年9月13日付)。

使用楽譜: 江文也『臺灣の舞曲』(白眉出版社 1936.11) \*ピアノ版

◎ 諸井三郎《オリンピックからの三つの断片》(1936)

この作品は1936年、ベルリン・オリンピックの芸術競技に参加するために作曲された。

作曲家諸井三郎(1903-1977)は、山田耕筰、信時潔とともにこの芸術競技参加作品の国内選考委員で、文部省より1940年東京大会招致に関する事務囑託の命を受け、ベルリンに出張している。自身の作品は無審査。国産音楽奨励のため、日本放送協会は1936年に「現代日本の音楽」というラジオ番組を新設し、「日本の作曲家を總動員してその作品を解説付で紹介することになった」のだが(読売新聞 1936年5月13日付)、その第1回放送(同年5月13日)の際にこの作品の初演が行われた。この番組の放送を予告する新聞記事において、諸井自身がこの作品について次のような興味深い解説を記している。

「興奮」と名付けた第一楽章はオリンピックへの前奏曲で参加各国民の心持を現はし「行進曲風」に演奏される第二楽章は興奮から競技への勇躍の氣持を描く、終曲の「競争」はピアノは観衆の心持を、ヴァイオリン、クラリネット、ファゴットは三人の競争者を象徴する各々きまつた主題を持つて互に覇を争ふ、最後にヴァイオリンの奏するテーマが優勝を描寫する」[前掲]。

使用楽譜: 諸井三郎自筆譜(1936.2)

◎ 山田耕筰《走れ大地を オリンピック派遣選手応援歌》(1932)

この作品は1932年、ロサンゼルス・オリンピックに向けて作られた。この時期、新聞社の懸賞募集で入選した歌詞に作曲家が委嘱されて曲を付ける、というパターンができており、この作品もそうした形で生み出された楽曲の一つである。

朝日新聞社が同年4月17日付の紙面で歌詞を募集し、5月6日付の紙面には、48,581通の応募作の中から一等当選1編、優秀作品5編が発表されている。齋藤龍の当選歌詞への作曲を委嘱されたのが山田耕筰(1886-1965)であり、2日後の5月8日付の紙面にははやくも楽曲が発表され、翌9日には中野忠晴を独唱者としてコロムビア・レコードのための吹込が行われた旨が10日付紙面に掲載されている。さらに12日の紙面には、15日に文部大臣鳩山一郎、大日本体育協会会長岸清一らを招いて発表会が行われる旨が予告されている(五・一五事件勃発のため21日に延期された)。

使用楽譜: 山田耕筰『オリムピック派遣選手応援歌』(朝日新聞社 1932.5)

◎ 古関裕而《オリンピック マーチ》(1964)

「日本のスーザ」とも呼ばれる古関裕而(1909-1989)の作品。『長崎の鐘』『白鳥の歌』にならび、古関自身が作曲した中で最も気に入った曲の一つであると後に回想している。作曲するにあたり、オリンピック組織委員会から日本の情緒を盛り込んで欲しいとの要望があったため、古関は国際性と日本らしさとの溝を埋め、両者が共存する作品となるよう努めた。古関自身が、この作品には苦心したが会心の作だ、と自負していたと言われているように、曲の最後に《君が代》の一節を入れて日本で開催されることを象徴させるなど、西洋音楽に日本的要素を取り入れ吸収、調和させた楽想となっている。このマーチは、オリンピック開催後も日本各地の運動会でも多数使われ、スポーツに縁のある音楽の代表として、今でも日本国民に親しまれている。

使用楽譜: 安並貴史編曲によるピアノ連弾版。原曲は吹奏楽編成ですが、今回の演奏会に限り、著作権者である全音楽譜出版社から編曲許諾を得ています。

出演

お話 渡辺 裕

演奏 アンサンブルTCM

栗原光太郎 (テノール)

陳 金 (ヴァイオリン)

竹内 彬 (クラリネット)

保崎 佑 (ファゴット)

森杉美希 (ピアノ)

安並貴史 (ピアノ)

明治学院大学図書館付属遠山一行記念日本近代音楽館  
東京都港区白金台1-2-37 〒108-8636  
電話 03-5421-5657 FAX 03-5421-5658  
<https://www.meijigakuin.ac.jp/library/amjm/>

開館時間 木曜日・金曜日・土曜日 10:00～17:00  
(祝日、明治学院大学図書館の休館日は閉館)

利用資格 音楽の研究、調査を目的とする満18歳以上の方  
◎要予約。電話でご連絡ください。

