

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

Exploring the Music of KOSEKI Yuji from the World of Japanese Popular Songs : Between the Cultural Spheres of European Classical Music and Japanese Popular Music

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 佐藤, 由佳子, Sato, Yukako メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1380

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



古関裕而の音楽を大衆歌謡の世界から繙く

——西洋クラシック音楽文化と大衆音楽文化の中間に位置する音楽——

佐藤 由佳子

Exploring the Music of KOSEKI Yuji from the World of Japanese Popular Songs
—Between the Cultural Spheres of European Classical Music and Japanese Popular Music—

SATO Yukako

古関裕而の音楽を大衆歌謡の世界から繙いてみる。それによって、古関の音楽は、西洋クラシック音楽文化と大衆音楽文化の中間に位置するものであることが見えてくる。では、そうした音楽を作曲することによって、古関は何を志向していたのか。本論では、このようなことについて考えてみたい。

1. 古関裕而の創作活動の背景：コロムビア専属作曲家になるまで

この節では、古関裕而（明治 42（1909）年—平成元（1989）年）がコロムビア専属作曲家になるまでにどのような音楽的基盤を形成してきたのか、ということを抑え、この時期の古関の音楽的スタンスと創作について言及しておきたい。そして、その後の古関の人生を方向づけることとなったロンドンのチェスター音楽出版社募集の作曲コンクール入選という出来事について考えてみたい。

古関は、明治 42（1909）年 8 月 11 日、福島市大町に生まれた。生家は市内有数の呉服問屋「喜多三」であったが、当時、この呉服問屋は目抜き通りに位置しており、母屋も大きく、家の敷地は裏の道まで庭が続いているほど広がった。古関は長男であったため、当然、この「喜多三」を継ぐ立場であったわけだが、大正 11（1922）年頃、「喜多三」はインフレの影響で廃業してしまう。後に言及するが、この廃業によって、古関はイギリスへの音楽留学を断念したらしい。

1-1. 大正 12（1923）年頃、「福島ハーモニカ・ソサエティー」に参加

古関がコロムビア専属作曲家になるまでに形成してきた音楽的基盤として、ポイントとなることは二つある。

一つは、大正 12（1923）年頃、「福島ハーモニカ・ソサエティー」に参加したことである。このソサエティーは、当時の日本最高レベルの演奏能力と知名度を誇り、数々の檜舞台に全国一流演奏団体として招待され、出演していた（表 1）参照。

(表 1) 「福島ハーモニカ・ソサエティー」が出演した主な舞台

昭和 2 (1927) 年	全日本ハーモニカ連盟主催のハーモニカ百年祭 (日比谷公会堂)
昭和 3 (1928) 年	全国名流奏者都下六大合奏合同御大典奉祝大演奏会 (日本青年館)
昭和 5 (1930) 年	東京市主催ハーモニカ大演奏会 (日比谷公会堂)

古関のハーモニカのレパートリーは《カルメン前奏曲》、《トレアドル・マーチ》、《天国と地獄》、《ウィリアム・テル序曲》、《リゴレット》といったオペラ作品の中の曲であった。これは当時、映画館の音楽が充実し、映画館でこれらの曲が演奏されていたこと、また、浅草オペラで演奏されたこれらの曲のハーモニカ譜が出版されていたことなどによると考えられる [菊池 2012、30]。

昭和 3 (1928) 年、仙台に放送局が開局し、その記念番組に「福島ハーモニカ・ソサエティー」が出演したのだが、その際には、古関がその演奏曲目の編曲を担当した。その後、このソサエティーは毎月の定期的な放送にも出演し、演奏を披露していた。

同年 11 月 17、18 日、このソサエティーは古関の母校である福島県立福島商業学校の講堂にて催された「御大典奉祝音楽会」に中心演奏団体として出演し、その際に古関が作曲したハーモニカ・オーケストラのための《御大典奉祝行進曲》および《福島商業学校行進曲》を演奏した。

ここで留意しておきたいのは、古関が最初に西洋音楽に傾倒したのはハーモニカ演奏を通してであった、ということである。この時代、ハーモニカという楽器は比較的広く普及しており、その演奏を通して様々な人々が西洋音楽に触れられたという点で、ハーモニカはきわめて大きな役割を果たした楽器であった。西洋音楽との接触のしかたには、音楽学校で正統的な音楽教育を受けるといった方法だけではなく、多様な経路があったのであり、ハーモニカ演奏もまたその一つであった。

1-2. 大正 14 (1925) 年に設立された「火の鳥の会」に参加

次に、古関がプロの作曲家になるまでに形成してきた音楽的基盤として、ポイントとなることの二点目だが、それは大正 14 (1925) 年に設立された「火の鳥の会」に参加したことである。菊池清麿によれば、この会の設立者は竹内誠とその弟の至、県庁の役人・三浦通庸といった「地方文化を担うインテリ層」であったとのことである [菊池 2012、32]。

この会で頻繁に開催されたレコードコンサートで、古関はドビュッシーやストラヴィンスキー、ムソルグスキーの音楽に出会い、強烈な衝撃を受けた。そして、それらの楽譜を購入して分析し、ハーモニカ・オーケストラ用に編曲した。こうした勉強が、のちに彼が作曲する舞踊組曲《竹取物語》に結実する。

また、この会は「福島市民によい音楽を」という意図のもとに、多数の音楽会を開催しており、古関は藤原義江、荻野綾子等の独唱会には楽譜持参で聴きに行き、彼らと面識を得た。

1-3. 音楽的スタンスと創作

ここで、この時期の古関の音楽的スタンスと創作について述べておきたい。

この時期の古関の夢は西洋芸術音楽の作曲家になることであったため、昭和になり、「流

行歌」¹時代を迎えるが、古関は流行歌には関心を示さなかった [菊池 2012、37]。古関はこの後、コロムビア専属作曲家になるわけだが、当初は流行歌の作曲には我関せずといった態度をとっていたとのことである（これについては後述する）。古関は、音楽学校に行かなかったとはいえ、本格的な西洋芸術音楽の作曲家を志していたのであり、山田耕筰等の作曲理論書を読んで勉強していた。

菊池によれば、古関は、昭和 3 (1928) 年から昭和 5 (1930) 年 8 月まで川俣で過ごした間に、《交響楽》第 1 番～第 3 番、《ヴァイオリン・セロのコンツェルト》、《五台のピアノの為のピアノ・コンツェルト》、《一茶の句に依る小品童曲》、《和声を主題とせる交響楽短詩》、舞踊詩《線香花火》などを作曲したといわれている [菊池 2012、42]²。

また、昭和 4 (1929) 年 12 月 8 日付けの母校の恩師・丹治嘉市に宛てた書簡には、「今「第三ピアノ・コンツェルト」、音詩「仏」を作曲中です」と書かれており [齋藤 2000、54]、こうしたことから、古関自身は西洋芸術音楽の作曲家を目指していたことが窺われる。

また、古関の「音楽ノート」というものがあるのだが、そこには大正 15 (1926) 年から昭和 5 (1930) 年 8 月までの作品が収録されている。それらの作品は歌曲、合唱曲であり、伴奏はピアノ、ギター、室内楽、管弦楽等である。彼が曲をつけた詩の作者には北原白秋、三木露風、島崎藤村、竹久夢二等、近代詩壇で活躍する詩人が多く含まれている。

1-4. 舞踊組曲《竹取物語》と作曲コンクール入選

舞踊組曲《竹取物語》は、大正 15 (1926) 年、古関がストラヴィンスキーの組曲《火の鳥》からインスピレーションを得て、日本に存在する古代物語のうち最古の「竹取物語」に取材して作曲した作品である。古関自身の説明によれば、この組曲は舞踊とオーケストラから成り、「我国の雅楽に似せて作り平安時代の美しさを出した」³作品である。したがって、古関はこの作品の創作に際して「日本」というものを意識し、それを表現することを目指していたのである。

昭和 4 (1929) 年、古関はロンドンのチェスター音楽出版社募集の作曲コンクールが開催されるということを知り、そのコンクールにこの作品の他 4 作品を応募したところ、二等に入選した。入選が決定した直後の昭和 5 (1930) 年 1 月 23 日付けの福島民報新聞、福島民友新聞では、古関の作品が世界的に認められたという快挙が報道された。

そして、この入選をきっかけに同出版社の運営する作曲家協会の会員になるのだが、上述

¹ 輪島裕介によれば、昭和とともに、「舶来」のイメージを強く持ったモダン文化として誕生した新作歌謡のレコードの盤面やカタログには、「流行歌」という新しい呼称が用いられた。続いて、主に放送用語として「歌謡曲」の呼称も用いられるようになるが、この「歌謡曲」という呼称は、新作歌謡を放送するにあたって「流行歌」の卑俗な含意を嫌った日本放送協会が使い始めたものである（このことは、放送局とレコード会社の微妙な関係を示している）。したがって、昭和 10 年頃からは「流行歌」と「歌謡曲」という呼称が並存していたと考えてさしあたり問題なく、そもそも「歌謡曲」という用語は、レコード会社が企画制作する新作歌謡が「流行歌」という分類名を用いたのに対し、その語を用いないために放送局が考案した言い換え語である。[輪島 2010、22-24/28-29]

² 古関がこの時期にこれらの作品を作曲したということは、菊池の文献には書かれているが [菊池 2012、42]、その他の資料には書かれていない。

³ 齋藤秀隆によれば、丹治嘉市蔵『ビクター』1930 年 7 月号に掲載されている古関自身が執筆した「作曲者自伝」にこのような記述がある [齋藤 2000、59-61]。

の丹治嘉市に宛てた書簡によれば、この協会の会員は「独乙の [リヒャルト・] シュトラウス、オーストリアのシェーンベルヒ [原文ママ；シェーンベルク]、仏のラヴェル、オスガー [原文ママ；オネゲル？]、ミロー [原文ママ；ミヨー]、英のグーセンス、バックス [原文ママ；バックス？] 等、現代音楽の一流の作曲家」であり、「日本では、山田耕筰だけ」とのことである [齋藤 2000、54]。

この快挙が山田耕筰に認められ、古関は山田の推薦によって日本コロムビアの専属作曲家となり、古関のプロの作曲家としての創作活動がスタートした。したがって、この作曲コンクール二等入選という出来事は、古関の生涯を方向づけたといえることができる。

しかし自伝では、古関はこの入選の話題に触れていない [古関 1997]。この入選を契機に古関にイギリス留学の話がもちかけられたのだが、彼はおそらく家庭の経済的理由からこれを断念した。そして、留学の話が潰れたことによって、予定されていたこの作品のレコード録音も中止されたようである。先ほど取り上げた丹治嘉市に宛てた書簡に書かれているのは、このコンクールに入選し、今度イギリス留学もできる、この作品の録音もしてもらえると、といった報告で、その文章からは、古関自身、将来の道が拓けたことを非常に喜んでいるということが伝わってくるのだが、その書簡にはなぜか「イギリス留学の話は内密に」と書かれている [齋藤 2000、53-55] [齋藤 2010、29-31]。それは、家業が廃業しているため、留学の経済的な問題の解決の目処がまだたっていないということではないか、と想像される。いずれにせよ、古関自身は、留学をして本格的な西洋芸術音楽の作曲家になることを希求していたのであり、その留学がかなわなくなってしまったということは、古関にとっては、後年になっても触れたくない話だったのではないかと思われる。

結局、古関は留学しなかったことにより、コロムビア専属作曲家となったのであり、彼の人生はまた大きく違った方向に進むこととなったのであるから、ここは人生の一つの大きな岐路であった。次節では、コロムビア専属作曲家としての彼の創作活動について取り上げたい。

2. 古賀政男と古関裕而

：大衆歌謡の世界における両者の位置取りの変化をたどる

古賀政男（明治 37（1904）年－昭和 53（1978）年）と古関裕而（明治 42（1909）年－平成元（1989）年）の両者は、ともに 1964 年のオリンピック東京大会に関わっている。古関はこの大会用に《オリンピック・マーチ》を作曲したが、古賀は、この大会のテーマソングとして NHK の制作した《東京五輪音頭》の作曲者である。したがって、この両者を対比することによって、最終的には、両者の位置取りの違いが、両者の 1964 年オリンピック東京大会への関わり方の違いに反映されていることが見えてくるのではないかと考えられる。

2-1. 古賀政男、古関裕而の創作活動のスタート

古賀、古関の両者はほぼ同時代を生きているのだが、両者ともにコロムビア専属作曲家となったのは昭和 6（1931）年であるから、プロの作曲家としての活動期間は同時期である。

この両者は、その音楽的背景にも共通性がある。古賀は大正 12（1923）年に明治大学予

科に入学し、明治大学マンドリン倶楽部の結成に参画する。古賀はマンドリン、ことにクラシックギターの演奏に優れており、当初はクラシックギターの演奏家を目指していた。そして古関は、上述のように、ハーモニカ音楽に傾倒していた。つまり、両者はともに、音楽学校で専門教育を受けたわけではないが、西洋音楽を志向していたのであり、マンドリンやギター、ハーモニカといった、この時代に比較的広く普及していた楽器の演奏を通して西洋音楽に親しんでいたのである。これらの楽器は、当時の学生インテリ層に浸透しており〔菊池 2012、29〕、ことにギターやマンドリンの響きは、モダンなものとして受けとめられていた〔輪島 2010、23-24〕。また当時は、そもそも西洋音楽を嗜むということ自体、モダンなことであった。こうしたことから見えてくるのは、両者ともに、プロとしての創作活動をはじめた当初は、インテリ層に属する、モダンな雰囲気身を纏った作曲家と見なされていたということであり、だからこそコロムビアは彼らを専属作曲家として雇ったのである。

この辺りの状況について、少し詳しく見ておきたい。昭和にはじまる日本のレコード歌謡⁴は、「資本・録音技術・レパートリーのいずれにおいても、「舶来」のイメージを強く持ったモダン文化として誕生」した〔輪島 2010、23〕。したがって、コロムビアが古賀と古関を専属契約とすることで両者に求めていたのは、西洋音楽の技法に基づく新時代の「流行歌」を作曲することであった。

古賀に関して言えば、コロムビアが彼と専属契約をしたのは、「明治大学マンドリンクラブ出身でクラシックギター演奏に秀でた」彼の「音楽的素養」が、「音楽学校出身者の西洋芸術音楽の教養とは異なるものの、プチ・ブルジョア青年層のカジュアルな舶来趣味と合致していたからであった〔輪島 2010、23〕。

また、古関がコロムビアの専属作曲家となった経緯に関しては、菊池清麿が次のように書いている。

〔古関がコロムビア専属作曲家として上京した昭和 5（1930）年 9 月、〕「流行り唄」から洋楽としての「流行歌」（歌謡曲）の時代、つまり、西洋音楽の技法で日本人の心情を楽想とするようなレコード歌謡の時代が到来していた。古関の音楽技術を流行歌新時代を迎えヒット競争を展開し始めていた日本のレコード産業界が必要としていたのである。〔菊池 2012、45-46〕

なお、古関の流行歌や、古賀の初期の流行歌を歌った歌手の藤山一郎は、慶應に幼稚舎から通い、大学は「上野」（東京音楽学校（現・東京藝術大学））というモダン・ボーイで、その歌唱は完全に西洋芸術音楽の声楽技術に基づいていた〔輪島 2010、24〕。

要するに、この時期、レコード歌謡とは、洋楽の技法とそのモダンな香りをそなえたものだったのであり、そうしたものを作曲することが流行歌の作曲家に求められたのである。

しかし、古賀、古関の両者ともに、コロムビア専属作曲家となった当初は、以前からの西

⁴ 輪島裕介は、「レコード歌謡」を「複製メディアを通じて商品として大規模に流通・消費されることを前提として企業によって制作される娯楽的な歌謡」と定義している。「つまりパッケージされた商品として企画・制作される音楽」であり、日本製ののであれば「流行歌」、「歌謡曲」、「演歌」（現在の意味で）、「ニューミュージック」、「J-POP」などといわれてきたものである。〔輪島 2010、20-21〕

洋音楽志向のスタンスを貫いており、彼らにとって、大衆の歌である「流行歌」は生涯を賭して取り組むべき対象ではなかった。したがって、コロムビアの思惑との間にはズレがあった。

古賀は、「自分の音楽の夢はギター・マンドリン、プレクトラム音楽の演奏家として身を立てることである」と古関に語ったとされ [菊池 2012、53]、コロムビア専属作曲家となつてからも、母校のマンドリンオーケストラの指揮・指導を行い、定期演奏会の第一部・古典音楽において必ず西洋クラシック音楽作品を指揮していたとのことである [菊池 2012、68]。

また、古関は、西洋音楽の作曲家としての自負が強く、早稲田大学の応援歌《紺碧の空》（昭和 6（1931）年）や《日米野球行進曲》（昭和 6（1931）年）で成果を収めたことにより、音楽家としての地歩を着実に築いていると考えていた [菊池 2012、64]。このような作品の成功が西洋音楽の作曲家としての地盤を固めることにつながった、という古関の認識は、現在の感覚では理解できないものだが、当時は、例えば古関が尊敬していた山田耕筰などもこの種の音楽を書いており、西洋音楽の作曲家にとって、こうした音楽を書くことも重要な仕事であると認識されていたのである。

古関は、昭和 7（1932）年、ハーモニカの大御所・宮田東峰（コロムビア専属）から日本最高峰のハーモニカオーケストラである「ミヤタ・バンド」の指揮を依頼され、以後 3 年間にわたって指揮をしているのだが、古関はそのレパートリーや演奏形式を一変させ、ドビュッシー、ラヴェル、ストラヴィンスキーの作品、メンデルスゾーンやベートーヴェンの《ヴァイオリン・コンチェルト》をハーモニカで演奏させていた。

このように、コロムビア専属作曲家となった当初の活動には、両者に共通性が見られるのだが、この後、両者はそれぞれ別の道を歩んでゆくことになる。したがって、ここから先の創作活動は個々に見てゆきたい。

2-2. 古関裕而の創作活動

西洋音楽の作曲家を志す古関にとって、大衆的な「流行歌」は自分とは無縁のものであったとはいえ、彼はコロムビア専属作曲家となった以上、当然、流行歌を作曲する必要に迫られることとなった。

古関は、コロムビア専属作曲家となった初期のころ、西洋音楽の格調を失うことなく「流行歌」を作曲することに苦心していた。そこで彼は、メロディの源泉を日本民謡、しかも「頹廢的哀調を避ける意味でも、農村民謡が[...] 都会化される以前の純粋な民謡」に求めた [菊池 2012、79]。最初の大ヒット曲《船頭可愛や》（昭和 10（1935）年 7 月発売）は、「日本人の生命エネルギーの源泉となる純粋な民謡」の中に、「民族的な要素」を「求めながら作曲」されたものである [菊池 2012、87]。その「民族的な要素」とはすなわち、「悠久の歴史によって形成された解放的なおおらかさに満ち溢れた「日本民族固有の旋律情緒と律動」⁵」のことである [菊池 2012、87]。こうしたことは、大正期から昭和初期にかけて展開された「民謡運動」における基本的な考え方に通じるものだが、その考え方とは、地方に残る民謡は日本民族の精神を保持しているゆえに、誰もが共有できる「国民音楽」になりうる、とい

⁵ 「日本民族固有の旋律情緒と律動」という言葉は、古関の自伝の中に書かれているものである [古関 1997]。

うものである [渡辺 2013、176]。

そして古関は、昭和 11 (1936) 年にはじまる「国民歌謡」の時代には、多数の軍国歌謡 (戦時歌謡) を作曲し、「軍国歌謡の旗幟」となる [菊池 2012、105]。彼は、軍国歌謡の創作でその声価を高めたのである。

平成 7 (1995) 年に日本コロムビア株式会社より《軍歌戦時歌謡大全集》という CD のシリーズが出されたのだが、その第 15 集 (CD1 枚) は《古関裕而作品集》である (全 17 曲収録)。それほどに戦時歌謡・軍国歌謡といった分野に占める古関の位置は大きいのである。

ここで、この分野の古関の作品のうち、特に重要なものについてごく簡単に言及しておく。

- 《露営の歌》(昭和 12 (1937) 年 10 (あるいは 9) 月発売) は、東京日日新聞による懸賞募集で当選した歌詞に古関が曲をつけたものである。古関の軍国歌謡作曲家としての運命を決定づけた歌であり、レコード売り上げは 60 万枚に達した。
- 《暁に祈る》(昭和 15 (1940) 年 6 月発売) は、同年に封切られた松竹映画 (歌と同タイトル) の主題歌として書かれたものである。古関の軍国歌謡の最大のヒット曲であり、古関自身にとっても「快心の作」であった [古関 1997]。

なお、昭和 55 (1980) 年、作曲生活 50 年と勲三等瑞宝章受章を記念したお祝いの会で配られたレコードには、古関自身の選曲により、上記 2 曲と《若鷺の歌》(昭和 18 (1943) 年 9 月発売) が収められており、この時点で、彼自身としてはこの 3 曲をこの分野の代表作と考えていたことが窺われる。

戦後、戦争協力への批判が古関に集中した際に、古関自身は「たとえ、反戦の意志があってもいったん開戦ともなれば、国民一丸となって非常の思いで戦うのだから、勝利へ向かって鼓舞するような楽曲を提供するのが国民としての在り方」と述べている [菊池 2012、9-10]。この発言は古関の毅然とした姿勢を表すものと言われており、たしかにそのような見方もあるとは思われるが、筆者はむしろ、この言葉を、国民が共有すべき音楽を志向するという古関の創作に一貫した方向性の表れと見るべきではないか、と考える。すなわち、古関は、平時であれ、戦時であれ、ひとえに国民が共有すべき音楽を提供するという使命感に基づいて作曲していたのである⁶。

そして古関は、戦後、レコード歌謡の分野で、西洋クラシック音楽の格調の高さをそなえていると同時に親しみやすい歌を数多く作曲し、独自の「色」を確立してゆく。彼のこうした特性を、菊池は「クラシック音楽の香りと大衆性」をあわせもつ作品と表現している [菊池 2012、146]。

ここで、戦後に古関が作曲したこの分野の作品のうち、主要な作品のいくつかについて簡潔に言及しておく。

- 《夢淡き東京》(昭和 22 (1947) 年 5 月発売) は、連続ラジオ・ドラマ《音楽五人男》を映画化した東宝映画 (ドラマと同タイトル) の主題歌として作曲されたものである。歌っ

⁶ 古関がコロムビア専属作曲家となった初期のころ、メロディの源泉を「農村民謡が […] 都会化される以前の純粋な民謡」に求めたこと [菊池 2012、79]、その根柢には、「地方に残る民謡は日本民族の精神を保持しているゆえに、誰もが共有できる「国民音楽」になりうる」という「民謡運動」における基本的な考え方があったことを想起されたい [渡辺 2013、176] (本論 6-7 ページ参照)。すなわち、彼の中にはその創作活動の当初から、「国民が共有すべき音楽」への志向があったのである。

たのは藤山一郎であり、この歌は古関裕而・藤山一郎⁷コンビの初の本格的ヒット曲である。

- 《長崎の鐘》(昭和 24 (1949) 年 6 (あるいは 7) 月発売) は、永井隆著『長崎の鐘』や『この子を残して』をモチーフとして作曲されたものである。これを歌ったのも藤山一郎で、このレコードは大ヒットを記録し、古関・藤山コンビの「合作芸術を決定的なものにした」[菊池 2012、170]。
- 《高原列車は行く》(昭和 29 (1954) 年 3 月) は爆発的ヒットとなり、歌手の岡本敦郎の代表曲となった。

これらの曲に見られるのは、自らの音楽的基盤である西洋音楽を、皆が受け入れられる形にし、国民が共有すべき音楽を提供する、という古関の流行歌の創作のあり方である。その根柢にあるのは、西洋クラシック音楽への傾倒である。上述のように、彼は音楽学校で西洋芸術音楽の専門教育を受けておらず、それを独学した。したがって、彼の中には、自分は西洋芸術音楽家のエリート層には属していないというコンプレックスがあり、エリート層から外れた立場からの、西洋芸術音楽への憧れがあった。彼の流行歌の創作に見られる西洋クラシック音楽への強い志向は、そうしたコンプレックスの裏返し、憧れの表出であると見受けられる。

しかし昭和 20 年代末から昭和 30 年代にかけて、レコード歌謡は土俗的な「田舎調」を志向するようになる[輪島 2010、76-84]⁸。それは「古関メロディ」とは対極の位置にある音楽であり、それ以降、古関の創作した流行歌はあまりヒットしなかった。

2-3. 古賀政男の創作活動

古賀は、コロムビア専属作曲家となった当初、以前からの西洋音楽志向のスタンスを貫いていたが、一方、「流行歌」の世界にも比較的早く順応し、モダンな洋楽調の流行歌を作曲して快調にヒットを飛ばした。

ここで、古賀の初期の作品のうち、主要なものに言及しておきたい。

- 《丘を越えて》(昭和 6 (1931) 年 12 月発売) は、同年に発表された新興キネマ制作の映画《姉》の主題歌として作曲されたものであり、この歌を歌った藤山一郎の人気を決定づけた。
- 《影を慕いて》は、佐藤千夜子の歌、明治大学マンドリンクラブの伴奏で昭和 6 (1931) 年 1 月に発売されたがあまり売れず、藤山一郎の歌で昭和 7 (1932) 年 3 月に改めて発売され、大ヒットを記録した。

《影を慕いて》は、現在では「演歌」の典型的なサウンドと見なされているのだが⁹、こ

⁷ 藤山一郎については本論 5 ページを参照。西洋芸術音楽の技術をもって流行歌の究極の歌唱を構築した藤山は[菊池 2012、170]、「西洋クラシック音楽」志向の流行歌を自らの一つの到達点とした古関とは馬が合い、このコンビで数々の名作を世に送り出した。一方、次節で取り上げる古賀政男は、初期の洋楽調の作品では藤山とコンビを組んでヒットを生み出していたが、「戦後、昭和 30 年代に入り完全に邦楽技巧表現を重視した演歌系歌謡曲」へと軸足を移すようになると、藤山とは乖離した[菊池 2012、170-171]。

⁸ 昭和 20 年代末から昭和 30 年代にかけて、レコード歌謡が「田舎調」を志向するようになったことについては本論 9-10 ページを参照。

⁹ 《影を慕いて》が現在では「演歌」の典型的なサウンドと見なされていることについては本

の歌につけられているギター演奏の奏法は「開放弦を活用しながらベース音と和音と旋律を同時に演奏するクラシックギターの技術に基づくもの」であり [輪島 2010、23-24]、発売された当時は、むしろ西洋クラシック音楽調のモダンな音楽として受けとめられていた。

初期の古賀作品の曲調はモダンで繊細なものであった。現在、「古賀メロディ」と言えば、重く暗い曲調で「日本の心」を歌う典型的な「演歌」と見なされている。そのようなイメージは事後に創られたものであるのだが [輪島 2010、82-84/161-164]、この問題については後で取り上げる。

古賀の創作は、昭和 11 (1936) 年 8 月に発売された《愛の小窓》のヒット以後、レコード歌謡の趣味の変化に応じて、哀調趣味を優先させる邦楽的技巧表現にその重心を移行させてゆくこととなる [菊池 2012、97-98]。

このように、古賀には、自身への社会的要請を敏感に捉え、それに即応してゆく器用さがあった。だからこそ、コロムビア専属作曲家となった初期、どのような創作の方向性をとるべきか苦心した古関とは違って、古賀は「西洋クラシック音楽調のモダンな流行歌を世に送り出す」という自らに求められた仕事を順調にこなし、その後、時好が変わってレコード歌謡が「演歌系歌謡曲」へとシフトしてゆくと [菊池 2012、167]、それに順応して自身の創作スタイルを変化させ、そうした曲調のものを作曲するようになったのである。このことについて、菊池は古賀と古関とを対比して、次のように書いている。

古賀メロディーが演歌系歌謡曲の個性を強め始めたが、古関はクラシック系歌謡曲のスタンスを貫いた。ここに両者の創作上のスタンスがはっきりと異なることが明確となってきた。 [菊池 2012、167]

このようにして、古賀は、より大衆的な音楽文化を志向したのである。

こうした古賀の特性がきわめて光ったのが、時好に投じた流行歌《湯の町エレジー》(昭和 23 (1948) 年 7 月発売) であった。レコードは空前の売れ行きをみせ、古賀メロディの戦前・戦後を通じての最大のヒット曲となった。

そして、昭和 20 年代末から昭和 30 年代、レコード歌謡のあり方自体が変化する¹⁰。

「それまで古賀や服部良一、作詞家では西條八十や藤浦洸などの作家たちが描こうとしてきたのは、感傷と明朗の二面を備えた「都市青年の青春」であり、男女の色恋を歌う場合でも「粋なお座敷文化」や「モダンなカフェ文化」に拮据けられたもの」であった [輪島 2010、82-83]。

しかし、この時期のレコード歌謡では、「田舎調」が志向されるようになる。輪島裕介によれば、それを作曲において定式化したのは船村徹であり、「戦前のモダニストであった当時の有力作家 [=作曲家では古賀や服部、作詞家では西條や藤浦] たちにとっては、船村は彼らが築こうとした都市のプチ・ブルジョア文化としてのレコード歌謡を蹂躪する「山出し」の下品な田舎者に映ったかも」しれない、とのことである [輪島 2010、79-83]。輪島は、現在、古賀と美空ひばりの「演歌」イメージを決定づける曲である《柔》(昭和 39 (1964) 年

論 10-11 ページを参照。

¹⁰ この時期のレコード歌謡のあり方の変化について、詳細には [輪島 2010、74ff.] を参照。

発売)と《悲しい酒》(昭和 41 (1966) 年発売)は、「全盛期をすぎた二人の大物が、新興勢力である船村の泥臭い方向に擦り寄ったことで成功した楽曲であるように」思える、と述べている [輪島 2010、83-84]。この 2 曲は、昭和 40 年代に「演歌」ジャンルが成立して以降、「事後的に古賀とひばりの「代表曲」となった」のだが、そのことにより、「彼らのモダンで明るい側面が見えにくくなってしまった」 [輪島 2010、83-84/123-124]。古賀の「モダンで明るい側面」に関しては、例えば彼の初期の流行歌《丘を越えて》を想起されたい。

また、「高度成長期以降の「日本化した洋風盛り場」のイメージを最も理想的に体現する歌手」である森進一 (昭和 41 (1966) 年デビュー)¹¹が、その独特の解釈で「古賀メロディ」を歌ったことにより、「古賀メロディ」は現在の意味での「演歌」の文脈に引き寄せられることとなった [輪島 2010、161-164]。昭和 43 (1968) 年に爆発的なヒットとなった森のアルバム『影を慕いて』は、全曲が古賀の作品のカバーで構成されている。

古賀と森は、その音楽的特徴において本来は相容れないものであった。要するに、上山敬三が述べているように、「古賀メロディ」は本来、流れるように繊細なものであって、そのような「作風」の音楽と、森進一の荒く揺れる独特のバイブレーションという「芸風」とが結びつくということ自体、想像できないことだったのである [輪島 2010、162]。したがって、森の独自の「古賀メロディ」解釈は、その時点では「斬新なもの」だったのだが、しかし森の歌唱を通じて、「演歌」としての「古賀メロディ」解釈のひとつの極致と見なされるようになっていった [輪島 2010、163]。これについて、輪島は次のように述べている。

最初の録音盤よりも大幅にテンポを落としたオーケストラ編曲をバックに、過剰なまでの「泣き」や「絶叫」によって古賀メロディーの「暗さ」や「怨み」を強調する森の歌唱、特に泣き崩れんばかりの《人生の並木路》などは、現在われわれがイメージする「演歌」としての「古賀メロディ」解釈のひとつの典型にして究極といえるものです。 [輪島 2010、163]。

興味深いことに、輪島はこれを「ある意味では、[...]「グレン・グールドのバッハ」がバッハ解釈の「正統」になってしまうような事態」と表現している [輪島 2010、163]。

当初の「古賀メロディ」の歌唱法と、森進一の「古賀メロディ」解釈による歌唱法との相違は、昭和 7 (1932) 年に藤山一郎が歌った《影を慕いて》と、昭和 43 (1968) 年に森進一がカバーした同曲とを聴き比べてみれば明らかである。

3. 総括

古賀政男、古関裕而の両者は、スタート地点はほぼ同じであった。すなわち、両者ともに西洋音楽を志向していたということ、そして、レコード会社 (両者ともコロムビア) 専属作

¹¹ 「高度成長期以降の「日本化した洋風盛り場」のイメージを最も理想的に体現する歌手」としての森進一については、詳細には [輪島 2010、148ff.] を参照。本論では、森進一は「田舎調」とはまた違った系統である、といった程度に認識されたい。

曲家となり、「舶来」のイメージを強く持ったモダン文化として誕生した」レコード歌謡の世界で [輪島 2010、23]、その創作活動をはじめることになったということである。

古賀自身が大衆文化を志向し、その動向により柔軟に即応したことによって、彼は大衆文化に根ざした作曲家として、レコード歌謡の世界で確たる地歩を占めるようになった。古賀が《東京五輪音頭》という、いかにも大衆文化そのものといった曲を作曲することとなった背景には、こうした古賀のスタンスがあるのではないかと考えられる。

さらには森進一という特異な歌手によって「古賀メロディ」が再解釈されたことも相まって、昭和 40 年代に「演歌」ジャンルの成立した後は、古賀は「演歌」作曲家の古典としての地位を獲得することとなった。現在では、「古賀メロディ」は「演歌歌手」の必修科目であり、「古賀メロディ集」を発売することが一流の演歌歌手の証明のようにになっている [輪島 2010、162]。

要するに、古賀は「大衆音楽作曲家」ではあるが、もはやそれにとどまるものではない。輪島裕介によれば、「はるかな過去から脈々と受け継がれる「日本の心」としての「演歌」は昭和 40 年代に成立したのだが [輪島 2010、11-15]、そのような「演歌」は単なる大衆文化ではなく、称揚されるべきものとなり、そうした「演歌」作曲家の古典とされた古賀の格もまた高まったのである。

現在、古賀と古関、広く一般に知られているのはどちらかといえば、圧倒的に古賀である。それは、古賀が大衆文化に根を下ろしていったからではあるが、古賀がこれほど有名になったきわめて大きな要因は、やはり古賀が「演歌」作曲家の古典とされたことであつたと考えられる。

一方、古関の創作には、国民が共有すべき音楽を志向するという方向性が一貫している。それは、彼自身の音楽的基盤である西洋クラシック音楽を、皆が受け入れられる形にして提供すること、すなわち「西洋クラシック音楽系」の「大衆歌謡」という、いわば中間的な文化によって目指された。その背景にあるのは、日本において明治以来、1960 年代末頃まで機能していた、国民皆が共有できる文化つくってゆこうとする動きである¹²。

古関は 1964 年のオリンピック東京大会のために委嘱されて《オリンピック・マーチ》を作曲したが、それは、国民が共有すべき音楽を志向してきた古関が、東京でのオリンピックという国民的一大行事の式典の音楽を任せるにふさわしい人物と見なされたからであつたといえる。そして、そのことは、古関にしてみれば、自らの希求してきた音楽が最高の形で認められたことを意味しており、最も名誉なことであつた。したがって、《オリンピック・マーチ》は、古関自身にとって、それまでの創作全体の頂点に位置する作品であると言える
(博士課程 1 年 音楽教育)

■文献

池井優 2018、「古関裕而と応援歌—「紺碧の空」、「六甲おろし」、「栄冠は君に輝く」を中心に(野球文化學會第 1 回研究大会シンポジウム[基調講演])」、『ベースボーロジー』Vol.12、

¹² 「国民文化」創造への志向が 1960 年代末頃まで機能していたことについては [渡辺 2013、第 5 章 (270-325)] を参照。

啓文社書房、6-17

菊池清麿 2012、『評伝 古関裕而 国民音楽樹立への途』、彩流社

古関裕而 1997、『古関裕而 鐘よ鳴り響け（人間の記録 18）』、日本図書センター

小林淳 2001a、『日本映画音楽の巨星たちI：早坂文雄／佐藤勝／武満徹／古関裕而』、ワイズ出版

齋藤秀隆 2000、『古関裕而物語』、歴史春秋社

齋藤秀隆 2010、『古関裕而 うた物語（歴春ふくしま文庫 67）』、歴史春秋社

黛敏郎 1958.6、「ヨーロッパ音楽への訣別」、『中央公論』、中央公論社、227-233

輪島裕介 2010、『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』、光文社

渡辺裕 2013、『サウンドとメディアの文化資源学：境界線上の音楽』、春秋社、第3章「「正調」とはなにか？：《江差追分》の歴史にみる民謡の「正統性」をめぐる力学」、155-226、第5章「「国民文化」の戦後：宝塚歌劇の「日本民俗舞踊」シリーズにみる民謡と民踊」、270-325

■CD

コロムビア COCA-12465《軍歌戦時歌謡大全集 15 古関裕而作品集》（八巻明彦監修、1995）

一八巻明彦 1995、（ブックレット所収）「監修のことば」、3、「自然体で一生懸命生きた古関裕而」、4-5、「曲目解説」、15-19