

伊福部昭と「日本的なるもの」の帰趨 —問題としての日本近代音楽に対する一視座—

松崎 俊之

Transformation of Akira Ifukube's Nationalism: An Aspect of Modern Japanese Music as a Problem

Toshiyuki MATSUZAKI

0 序：問題としての日本近代音楽と伊福部昭

0.1 本稿のねらい

日本は、明治以降本格的にヨーロッパ音楽を受容することになるのだが、そのことによって爾来今日にいたるまで日本の音楽文化は、日本の伝統音楽とヨーロッパ音楽という二つの中心をもついわば楕円構造を示すものとなり、それと同時に、その具体的な現れ方、あるいはその強度はそのときどきで異なるものの、その根柢に日本の伝統音楽とヨーロッパ音楽という二極間の本質的緊張をつねに蔵するものとなった。こうした緊張関係こそまさに日本近代音楽が必然的に孕む問題性の核心をなしていると言えるのだが、本稿のねらいは、伊福部昭（1914-）の戦前の作曲活動を取り上げ、その民族主義の変容の軌跡をたどることで、日本近代音楽が必然的に孕む問題性の一端に光を投ずることにある。

0.2 問題としての日本近代音楽における伊福部昭の位置

こうしたねらいのもと伊福部の戦前の作曲活動を検討するにあたっては、問題設定をより明確なものとするために、まずは伊福部を取り巻く諸状況のなかでそのおおよその位置づけをおこなっておく必要がある。ここではそうした状況を大きくA歴史的・社会的状況とB音楽状況とのふたつに分け、過度に図式的な記述に傾くこともあえて辞せず、それらを座標軸として日本近代音楽における伊福部の位置を測ってみることにしたい。

A 歴史的・社会的状況

(1)ヨーロッパvs.日本

あらためて言うまでもなく、この対立構図は、日本近代の問題一般を考える際につねにその根柢に置かなければならない、もっとも基本的かつ重要な二項対立であり、日本近代音楽が日本近代のひとつの問題位相をなすものであるかぎりにおいて、この対立構図は、日本近代音楽を考える際にもつねにその根柢に置かれなければならない大前提となる。

こうした対立構造こそ他ならぬ日本近代音楽に特有の問題性の核心をなすのものと言えるのであるが、それは具体的には「固有の音楽伝統をもった日本人が、なぜヨーロッパの音楽を受容し、それを自分たちの音楽としなければならなかったのか（ならないのか）」という問いとして現れる。当然のことながら伊福部もまた、日本近代を生きる作曲家の一人としてこの問題を問い続けることになる。

(2) 東京（中心） vs. 地方（周縁）

明治政府が採った中央集権的国家体制は、必然的に「東京（中心） vs. 地方（周縁）」という二項対立を生み出す結果となった（こうした対立構図は、基本的には今日なお厳存するものである）。この対立構図は、明治維新以降東京がヨーロッパ文化を受容する際の主要な窓口になったことから、西欧諸国に対して日本がおかれていた対立構図と類比関係に立つこととなり、「ヨーロッパ vs. 日本」という対立構図が日本という一国内で縮小再現されたものとして捉えることもできる。つまり、このふたつの対立構図は、「ヨーロッパ（中心） vs. 日本（周縁）〔東京（中心） vs. 地方（周縁）〕」といった具合に入れ子状に関連づけられるのである。

「東京（中心） vs. 地方（周縁）」という対立構図は、音楽文化に関してもそのまま当てはまる。つまり東京は、ヨーロッパ音楽受容の最先端基地としての機能を果たし、東京を発信源としてヨーロッパ音楽が日本全体に徐々に浸透してゆくことになるのである。

北海道で生まれ育ち、この地を戦前の作曲活動の拠点としていた伊福部は、こうした対立構図の一方の極、すなわち「地方（周縁）」に位置することになる。

(3) 帝国 vs. (内国) 植民地

北海道は、たんに日本の一地方という位置を占めるだけではなく、明治初期から政府によって強力に推し進められた開拓政策により、一種の植民地、すなわち内国植民地として位置づけられることになる。

(4) 日本人 vs. アイヌ

明治政府が強力に推進した北海道の内国植民地化政策のもと、支配民としての日本人と被支配民としてのアイヌ人との対立構図が鮮明化することになる。

B 音楽状況

(1) 主流派 vs. 反主流派（アカデミズム vs. ディレッタニズム）

言うまでもなく、戦前の日本における音楽上のアカデミズムの牙城は、ドイツ・オーストリアの古典派・ロマン派の作品を中心に研究・教育がおこなわれていた東京音楽学校（音楽取調掛を解消・改変するかたちで1887年に開学）であったが、同校出身の作曲家に山田耕筰（1886-1965）、信時潔（1887-1965）、橋本国彦（1904-49）、細川碧（1906-1950）といった人々がおり、彼らはいずれも卒業後ドイツ、オーストリア等に留学して作曲を学んでいる⁽¹⁾。一方、諸井三郎（1903-77）、池内友次郎（1906-91）、平尾貴四男（1907-53）、貴志康一（1909-37）、尾高尚忠（1911-51）のように、東京音楽学校を経ずに直

接ヨーロッパに留学して作曲を学んだ者もいる。彼らヨーロッパ留学組は、古典派・ロマン派音楽を模範とするヨーロッパの正統的な作曲法を反省的に体得し、それを自己の創造へと深化させるとともに、後進にも伝えることになるのだが、彼らが当時の日本の作曲界の主流派として、楽壇を支配することになる。

これに対して反主流派をなしたのは、伊福部もそのなかの一人に数えられる民族主義的な傾向をもった一連の作曲家たちであると言えるが、彼らの多くはヨーロッパ留学はおろか音楽学校にも通わずにほぼ独学で作曲を学んだ者であり（伊福部もまた例外ではない）、その意味で反主流派の基本的性格は、主流派のアカデミズムとは対照的に、ディレッタンティズムとして特徴づけられることになる。

(2)中央ヨーロッパvs.周辺ヨーロッパ

19世紀においてヨーロッパ音楽の中心をなした国々は、ドイツ、オーストリア、イタリア、フランスであり、これらの国々を指してここでは「中央ヨーロッパ」と呼んでいるのだが、19世紀後半になるとヨーロッパの周辺部に位置するロシア、東欧諸国、スペイン、北欧諸国などで、こうした中央ヨーロッパの音楽に対抗して、自分たちの民族性にもとづくあらたな音楽語法の樹立を目指す「国民楽派 nationalist school」の運動が生ずることになる。

1930年代の日本の作曲界に起こった民族主義的動向も、巨視的に見るならば、こうした国民楽派の運動に連なるものとして捉えることができる。ただし、その民族主義的な音楽運動において、ヨーロッパの周辺諸国が中央ヨーロッパ諸国に対して直接的な関係に立つのとは対照的に、日本の場合は、中央ヨーロッパ諸国に対する関係はあくまでヨーロッパの周辺諸国を介した間接的なものにとどまったという点は押さえておく必要がある。このことは、たとえば「そのドーナツ圏〔ヨーロッパの周辺諸国を指して伊福部は「ドーナツ圏」と呼ぶ〕の音楽を勉強したほうが〔中央ヨーロッパの音楽を勉強するよりも〕、我々はドーナツよりももっと離れたところにいるのでいいだろう」⁽²⁾という伊福部の発言からも裏づけられよう。しかしながら他方で、日本の民族主義的傾向をもった作曲家たちにとっては、中央ヨーロッパ諸国に対する対抗意識は同時に、ドイツ・オーストリアの古典派・ロマン派の音楽を信奉する日本楽壇の主流派に対する対抗意識でもあったことを忘れてはならない。

(3)伝統主義vs.モダニズム

19世紀後半に周辺ヨーロッパ諸国において生じた国民楽派の運動は、20世紀になるとモダニズム運動と連携しながら進展することになる。こうした動きを代表するヤナーチェク（1854-1928）、バルトーク（1881-1945）、コダーイ（1882-1967）、エネスク（1881-1955）、シマノフスキ（1882-1937）といった作曲家達は、ドイツ・オーストリアの古典派・ロマン派音楽の超克を目指して、ことにロシアの国民楽派やフランス近代音楽におけるモダニズム的手法に学ぶことで、民族主義的でありながらも同時に前衛的な独自の音楽語法を模索してゆくことになるのだが、しかし最終的にこれらの作曲家たちが新たな音楽語法を確立するうえで決定的な契機となったのは、（当時発見もしくは再発見

された) 民族音楽であったとすることができる⁽³⁾。

伊福部もそのひとりに数えられる、当時の日本の作曲界では反主流派に位置づけられる民族主義的傾向をもった一連の作曲家達もまた、フランスやロシア、あるいはスペインやハンガリーといった国々の近・現代音楽がもつモダニズム的な音楽語法を日本の伝統的音楽の語法に接ぎ木することによって「日本的なるもの」を表現しようと試みている点で、ヨーロッパにおける前衛的民族主義運動に連動するものであり、その意味で、彼らは本質的に「モダニスティックな民族主義者」もしくは「民族主義的なモダニスト」であったと言える。

しかしながら、周辺ヨーロッパにおける民族主義的モダニズムが中央ヨーロッパの音楽伝統との熾烈な闘争のなかで、そのアンティテーゼとして打ち出されたものであるのに対し、中央ヨーロッパの音楽伝統が根づいていたとは到底言い難い当時の日本における民族主義的モダニズムが、もとよりそうした厳しい相克を経たものであろうはずもなく、その闘いは、楽壇主流派との間で繰り返され一種代理戦争の観を呈することとなった。

1 戦略としての日本主義

1.1 《日本組曲 Japanese Suite》

伊福部の作曲家としての実質的な処女作となったのが北海道帝国大学農学部林学科に在籍中の1933年に書かれたピアノのための《日本組曲》⁽⁴⁾であると言えるが、本作は、友人の三浦淳志とともに、アメリカのピアニスト、ジョージ・コープランドの演奏になるレコードアルバム『スペイン音楽集』を聴いたことがきっかけとなって作曲された。このアルバムを聴いて感激した二人がコープランドにファンレターを出したところ、本人から「何か作曲したものがあれば送ってよこせ」との返事をもらい、三浦の勧めもあって伊福部が以前から書きためていたものを組曲として完成させてコープランドに送ったという次第である⁽⁵⁾。

1.1.1 作品データ

- ・ 作品構成：全四曲。第一曲〈盆踊 BON-ODORI, Nocturnal dance of the Bon-Festival〉、第二曲〈七夕 TANABATA, Fête of Vega〉、第三曲〈演伶 NAGASHI, Profane minstrel〉、第四曲〈佞武多 NEBUTA, Festal ballad〉
- ・ 作曲年：1933年
- ・ 初演：1936年アレキサンダー・チェレプニンが第一曲〈盆踊〉を演奏したが、全曲初演は、1938年のヴェネチア国際現代音楽祭においてジーノ・ゴルニによっておこなわれた。
- ・ 献呈：ジョージ・コープランドへ
- ・ 出版：1936年、チェレプニン・エディションとして東京、上海、ウィーン、パリ、ニューヨークから出版（現在は、全音楽譜出版社）

1.1.2 〈盆踊〉

ここでは《日本組曲》のなかから第一曲〈盆踊〉を採り挙げ、その形式構造と音楽的諸特徴について見ておくことにしたい（諸般の制約により、作品の本格的な様式分析をここで展開することはもとより望むべくもないが）⁽⁶⁾。

1.1.2.1 〈盆踊〉の形式構造

〈盆踊〉の形式構造を簡便に図式化して示すならば、おおよそ以下のようなものとなろう（なお、a b c dはフレーズ、x y zはサブフレーズ、oは導入句、iは間奏句をそれぞれ指す。また括弧内の数字は小節番号を意味する）。

序奏 (1-7)

A (8-42)

x (8-9) i (10)

a : x^{0.1} (11-12) y (13-14)

a¹ : x^{0.1} (15-16) z (17-18)

a^{0.1} : x^{0.01} (19-20) y¹ (21-22)

a^{1.1} : x^{0.01} (23-24) z^{0.1} (25-26)

b : 1x (27-28) 1x (29-30)

x^{0.11} (31-32) i¹ (33-34)

a^{0.2} : x¹ (35-36) y² (37-38)

a^{1.2} : x¹ (39-40) z¹ (41-42)

B (43-58)

o (43)

c : 2x (44-45) 2x^{0.1} (46-47)

d : 3x (48-49) 3x^{0.1} (50-51)

i² (52) 3y (53-54)

d¹ : 3x^{0.2} (55-56) 3z (57-58)

間奏 (59-61)

A¹ (62-77)

a^{0.3} : x² (62-63) y³ (64-65)

b¹ : 1x¹ (66-67) 1x^{1.1} (68-69)

a^{0.21} : x^{1.1} (70-71) y^{2.1} (72-73)

a^{1.21} : x^{1.1} (74-75) z^{1.1} (76-77)

B¹ (78-94)

o¹ (78)

c¹ : 2x¹ (79-80) 2x^{1.1} (81-82)

d² : 3x¹ (83-84) 3x^{1.1} (85-86)

c² : 2x² (87-88) 2x^{2.1} (89-90)

d³ : 3x² (91-92) 3x^{2.1} (93-94)

コーダ (95-97)

・4分の4拍子の拍節をもち、テンポは1拍約100 (allegro energico)。

- ・序奏部は、強烈な律動特性をもった半小節のモチーフ細胞を最小単位とするモチーフから構成されているが、これらのモチーフ細胞は、微小な変形を被りながらさまざまな仕方で結合されることで、曲の各部に見られるオスティナートの基本音型を形成することになる。
- ・間奏部および i 類部において、序奏部のモチーフ細胞が用いられることによって、音楽の推進力が再充填されることになる。
- ・a 類部の旋律は、ニ音、ホ音、ヘ音、ト音の四音から構成されているが、ト音はあくまでヘ音の装飾的刺繍音に過ぎないものと考えられることから（14 小節の右手の音型を見よ）、実質的には、ニ音、ホ音、ヘ音の三音からなる三音旋律であると言える。小泉理論にしたがえば、この音階上の核音は、中央に位置するホ音ということになるが（左手でドローンのように絶えず奏されるホ音は、実は核音であったわけである）、曲中では一度たりとも核音で終結することはなく、推進力をつねに保持し続ける。
- ・c 類部の旋律は、ロ音、イ音、ト音の三音から構成されているが、仮にその最高音であるロ音を長3度下降させ、さらにその音程を全音から半音へと圧縮するならば、b 類部の旋律を構成するト音、嬰ヘ音、嬰ホ音の三音が生み出されることになる。このことから明らかなように、b 類部と c 類部とは互いに密接な関係にあり（もとより、両者の類縁性は、たんにその構成音上のものにとどまらず、そこから生み出される基本音型にまで及んでいる）、それによって両者は、A 類部と B 類部をつなぐ紐帯の役割を果たすことになる（その出現順位と構造位置価を考えるならば、b 類部は c 類部を先取りするものと言えるだろう）。
- ・d 類部に現れる旋律は、ホ音、イ音、ロ音、ハ音の四音からなることから、確かにヘ音は欠くものの、基本的にはこの旋律はホ音を主音とする都節音階にもとづくものであると考えられる。ホ音を主音とする都節音階は、ホ音とロ音を核音とするのであるが、あらためて言うまでもなく、この二音は、本作をとおして曲全体の礎石とも言うべききわめて重要な位置を与えられているものである（こうした位置づけはすでに序奏部分で明確に打ち出されている）。実は、この二音に重要な位置が与えられているのは、それがホ音を主音とする都節音階の核音となっているからに他ならず、逆に言うならば、このことから推して曲全体の構成上の要ともなっている部分は d 類部であると考えられる。

1.1.2.2 〈盆踊〉の音楽的諸特徴

〈盆踊〉がもつさまざまな音楽的特徴のうち、便宜上ここではとくに A 日本的要素と B 革新的要素の二つに注目し、各要素に配される音楽的特徴を箇条書きに列挙してみることにする。

A 日本的要素

(1) 祭囃子の和太鼓を模したリズムパターン（序奏部。ここには“quasi batteria [打楽器のように]”という発想標語が付されている）

(2)篠笛を模したモチーフ（a 類部）

(3)日本音階（都節音階）の使用（d 類部）

B 革新的要素

(1)並進行

62-65小節において右手の旋律部は、4度下の音を加えて並行4度で動く。一方、79小節以下の部分では、さらにオクターブ下の音を加えて、並行4度と並行5度とが同時に進行し、独自の効果を生み出す。

(2)二重調性的な効果

テンポを若干落とした（*poco meno mosso*）87小節以下の部分において、左手で奏される5連符分散和音はホ長調の主和音であるが、その第三音である嬰ト音は、右手で奏されるロ音、イ音、ト音からなる三音旋律の構成音であるト音と鋭く対立し、ある種二重調性的な効果を醸し出すことになる。

以上〈盆踊〉がもつ音楽的諸特徴をA日本の要素とB革新的要素に大きく二分しながら見てきたのだが、これ以外にも〈盆踊〉には、断定こそできないものの、見方によってはアイヌ的と呼べないこともないような要素が含まれているものと考えられる。以下ではそうした可能性を示唆するものとして以下の三点を挙げておくことにする。

C アイヌ的要素

(1)三音旋律

c類部においてはロ音、イ音、ト音の三音からなる旋律が現れるが、こうした三音旋律のうちにアイヌ音楽との関連性を看取ったとしても、あながち不当とは言えないだろう（ただし、長二度で隣接する三音旋律は、アイヌ音楽においてはそう頻繁に見られるものではない⁽⁷⁾）。

(2)反復性

〈盆踊〉全体にわたるそのもっとも顕著な特徴は、モチーフの徹底した反復性にあると言っても過言ではなからう。こうした反復性がアイヌ音楽のひとつの特徴をなしていることは、伊福部の論攷「アイヌ族の音楽」からのつぎの一節に明らかである。

此等〔アイヌの〕の踊りにあって、共通なことは、一般に腰、膝、腕、首と言った大きな部分の直線的な動きが主で其等が展開、発展するということは稀で、幾つかの動きを執拗に反復して次第に興奮に導くと言う手法をとっている。音楽も此と同様に、一つの極めて短小な単純な動機を延々と繰返るのであるが、此等は反復することそれ自体に重要な意味があるのであって、其の動機だけを取り出しても其の魅力は理解し難い。

此の執拗な反復と言うことは唯に舞踊の場合の音楽のみでなく歌謡風な長い歌にもみられる一つの特徴である⁽⁸⁾。

(3)過剰なまでのメリスマ的装飾

〈盆踊〉の旋律部分のほぼ全体に施されている過剰なまでのメリスマ的装飾

は、これをたんに日本的特徴と呼んですまされるような類ものではなかろう。もしかしたらこうした伊福部の特異な旋律感覚は、アイヌ独自の旋律装飾がその源泉をなしているのかもしれない。

因みに谷本は、こうしたアイヌの旋律装飾に関してつぎのように述べている。

アイヌの旋律には極めて音程の不安定なメリスマが特徴としてもたれているが、しかしこれは日本民謡のように旋律線の主要な要素としてのものではなく（いわゆる小節）、メリスマと言うよりは、むしろ個人的な発声のくせに属する“顫音”“顫声”というべき性格のものである⁽⁹⁾。

1.2 《日本狂詩曲 Japanese Rhapsody》

《日本狂詩曲》によって伊福部は日本の楽壇に作曲家として広く認知されることになるのだが、この作品の場合も前作と同様、一通のファンレターがその誕生に深く関わっている。

当時アメリカで活動していたロシア人指揮者フェビアン・セヴィツキーのレコードを聴いて感激した伊福部は、友人の三浦とともにセヴィツキーにファンレターを送ったところ、「何かオーケストラの曲を書いているなら送れ。アメリカで演奏する用意がある」との返事が届いた。このセヴィツキーの期待に応えるべく作曲されたのが、全三楽章からなる《日本狂詩曲》（このうち〈夜曲〉は、自らソロを受けもって初演するつもりで作曲を進め、ほぼ完成させていたヴァイオリン独奏と打楽器合奏のための作品を改作したものである）だったというわけである。ちょうどこの作品が完成した時期に、チェレプニン賞作曲コンクールの募集要項が発表されたため（1935年2月）、伊福部は本作品をもってこの作曲コンクールに応募することにした。ただしその際、応募規定にあった演奏時間の制限をクリアするため、オリジナルの第一楽章は削除された。

この作品がチェレプニン賞作曲コンクールに応募されたとき、日本側の関係者からその内容が国辱的だ（要するに、あまりにも日本的である）との非難が挙がり、危うく審査対象から外されそうになったが、作曲家大木正夫の取りなしで事なきを得た。

審査の結果、第一位を受賞（1935年12月）。約束どおりセヴィツキーによりボストンで世界初演された（セヴィツキーのもとには、オリジナルの三楽章全部が送られていたが、チェレプニン賞の結果を踏まえ、第一楽章をカットして演奏。以後この作品は、全二楽章の作品として確定する）⁽¹⁰⁾。

1.2.1 作品データ

- ・作品構成：全二楽章。第一楽章〈夜曲 Nocturne〉、第二楽章〈祭 Fete〉（当初は三楽章構成であったが、チェレプニン賞応募規定にあった10分以内という演奏時間制限を顧慮して、〈じょんがら舞曲〉と題された最初の楽章は省略された。なおこの楽章は、後に《交響譚詩》〔1943〕の第二楽章の素材と

して用いられることになる)。

- ・楽器編成：ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、変ロ管クラリネット2(変ホ管クラリネット持替)、変ロ管バスクラリネット、ヘ管ホルン4、ハ管トランペット2、トロンボーン3、チューバ、弦楽五部、ハープ2、ピアノ、ティンパニ(全曲をとおしてウッドスティック使用)、カスタネット、響き線つき小太鼓、響き線なし小太鼓、タンバリン、ウッドブロック、シンバル、大太鼓(全曲をとおしてウッドスティック使用)、タムタム
- ・作曲年：1935年(同年開催されたチェレプニン賞作曲コンクールで主席に選ばれる)
- ・初演：1936年4月5日、ボストン、フェビアン・セヴィッキー指揮ボストン・ピープルズ・シンフォニー・オーケストラ(1962年にレコード録音されているものの、日本で演奏会に取り挙げたのは、1980年、山田一雄指揮新星日本交響楽団が初めてである)
- ・献呈：フェビアン・セヴィッキーへ
- ・出版：1937年、チェレプニン・エディションとして東京、上海、ウィーン、パリ、ニューヨークから出版。出版譜は日本近代音楽館所蔵。楽譜管理は日本放送出版協会。

1.2.2 〈夜曲〉

ここでは、《日本狂詩曲》から第一楽章〈夜曲〉を採り挙げ、その形式構造と音楽的諸特徴について見ておくことにしたい⁽¹¹⁾。

1.2.2.1 〈夜曲〉の形式構造

主旋律を中心に〈夜曲〉の形式構造を図式化して示してみるならば、以下のようになる(なおkはコデッタを、また括弧内の数字は小節番号を指す)。

A : a (1-7) b (8-12) c (13-19) a (20-26) b¹ (27-30) c (31-37)

a¹ (38-44) c¹ (45-49) b² (50-53) k¹ (54-56)

B : d (57-61) e (62-70) f (71-73) e¹ (74-81) f¹ (82-83)

A¹ : a² (84-89) c (90-96) a¹ (97-103) b^{1.1} (104-107) c (108-114)

a³ (115-119) k^{1.1} (120)

コーダ : g (121-138) k² (139)

- ・全139小節のうちB部fおよびf¹の4小節が4分の5拍子である以外は、4分の4拍子の拍節をもつ。
- ・テンポは1拍約96 (*allegro ma non troppo*)。
- ・A類部の主旋律(A部ではヴィオラで、A¹部ではヴァイオリンで奏される)は1小節単位からなっており、各小節もしくは2小節ごとにわずかに変形されながらフレーズをかたちづくってゆく(旋律の変化に対応するかたちで、デュナーミクの面でも、各小節もしくは2小節ごとに微細な変化が見られる)。一方B部のeにおける主旋律は、小節線を越えて自由に遊動するアン

ティメトリカルな傾向を示している。

- A類部のほぼ全体にわたって基本的に1小節を単位とするリズム・オスティナートが刻まれているが、A部1-30小節では、響き線はずした小太鼓が演奏する音型（ターンタ・タンタン/ターンタ・タンタン）がリズムを変化させることなく執拗に反復されてゆくのに対し、響き線をつけた小太鼓のパートは、微妙にそのリズムを変化させながら反復されている。一方、A部31-54小節、A¹部84-119小節では、さらに他の打楽器群が加わって、ポリリズムカルな性格を一層強化することになる。コーダ部分に現れるあらたなリズムパターンは、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのオスティナート音型によってポリリズムカルに支えられることで、その効果をより高めている。
- A部とB部には、ほぼ全体にわたって持続音が付加されているが、A部では持続音が低音域に配されているのに対し（8-30小節はコントラバスで、31小節以下ではさらにチェロが加わる）、B部では、ヴァイオリンによる高音域に配された持続音とヴィオラによる中音域に配された持続音がさらに加わることにより（チェロとコントラバスによる低音域に配された持続音はトレモロで奏される）、音楽全体が広い音域にわたる持続音のヴェールに包まれることになる。因みに、B部の持続音パターンは、先取りされてA部の最後の2小節から開始されることにより、二つの部分を円滑に接合することになる。
- A類部およびコーダ全体にわたってオスティナートが認められるが、とりわけ8小節目から始まるfis²-h¹-g¹-fis¹の下降音型は、楽器法や音高の変化をともないながらもA類部のほぼ全体にわたって執拗に反復されてゆく（この音型はB部に入ってから61小節にいたるまでそのまま継続され、A部とB部を円滑に接合する役割を果たす）。
- A類部では、主旋律に途中からオブリガート風に対旋律が付されることとなるが（mm.13-53, 90-120）、両者の関係は、旋律のフレーズ区分がほとんど一致しないばかりか、それぞれがよって立つ音階さえも異なる印象を与える（その意味では、二重調性的でさえある）にもかかわらず、この対旋律は、主旋律に対して不即不離の関係に立って、それに独自の陰影を与えている。こうしたヘテロフォニックな線的複声部書法は本楽章の主要な構成原理のひとつになっているものと言える。因みに、コーダ部のソロヴァイオリンによる旋律は、この対旋律から派生したものである。

1.2.2.2 〈夜曲〉の音楽的諸特徴

ここでもまた便宜上、〈夜曲〉の音楽的諸特徴をA日本的要素、B革新的要素、Cアイヌ的要素（この要素にかぎっては、あくまでその可能性を示唆することとどまる）の三つに大きく分け、各要素に配される主要な音楽的特徴を簡条書きに列挙してみることにする。

A 日本的要素

(1) 日本音階（都節音階）の使用

たとえばA部の主旋律に関して言うならば、a類部はロ音を主音とする都節音階に、b部およびb¹部は嬰へ音を主音とする都節音階に、c類部はホ音を主音とする都節音階にそれぞれもとづくものである（ここからも明らかなように、都節音階の主音を移動させることによって、調性音楽で言うところの転調に似た効果を生むことになる）。

(2)ヘテロフォニックな線的複声部書法

B 革新的要素

(1)5度堆積による和音構成

たとえば8-30小節ではコントラバスの持続音とハープの下降音型によってE¹-H¹-f² (f¹, f³) の和音が、さらに31小節からはチェロによるA-eの持続音が加わってE¹-H¹-A-e-f²の和音が構成されるが、この和音は下から順にイ音、ホ音、ロ音、嬰へ音の5度堆積として捉えることも可能である。

(2)各種打楽器の使用

9人の奏者を要する打楽器編成は、当時としては画期的なものであったが、リズムパターンや音色の点で日本的な特徴もここに認められる（そのかぎりでは、これをAの要素に分類することも可能となる）。

(3)二重調性的な効果

この効果がもっとも顕著に表れているのは50-51小節の箇所であるが、ここでは、ヴィオラの主旋律が嬰へ音を主音とする都節音階にもとづくものであるのに対し、クラリネットによる対旋律はホ音を主音とする都節音階にもとづくものであり、両者は鋭く対立し合うことになる。

C アイヌ的要素

(1)基本音型の微細な変化をともなった反復

この点は、とりわけA類部における主旋律とリズムの構成法に顕著に認められる。

(2)過剰なまでのメリスマ的装飾

ヴィオラによって奏される主旋律の最初の4小節がその典型的な例であると言える。

(3)三音旋律

A類部主旋律を構成する1小節単位が三音旋律からなるものは数多く見られるが、その大半は都節音階の構成音にもとづくものである。しかしながら、52-54小節の箇所のように、都節音階の構成音とは見なされない三音からなる独立した三音旋律も例外的に存在する。

1.3 《日本組曲》と《日本狂詩曲》における戦略としての日本主義

コープランドに見せるための組曲をまとめる際に、伊福部は、無意識のうちにも、自分のような日本人の作曲家、しかも全く無名のアマチュア作曲家の手になる作品を西洋人に強く訴えるものとするには、「日本的なるもの」を前面に打ち出す必要があると考えたのではなかろうか。

しかしながら伊福部が強く打ち出そうとした「日本的なるもの」は、決して伊福部のうちに自然と具わった即自的なものではなく、あくまで西洋を媒介とすることで対自化されたものであったと考えられる。このことは、以下に挙げる伊福部の証言からも窺える。

あちらで組曲というと、メヌエットやリゴドンなど、舞曲を並べるのが慣例な訳ですから、すると日本人が組曲を書く場合、盆踊りやねぶたやながしを並べればよいだろうと思い、そういう構成にしました⁽¹²⁾。

つまり、「盆踊り」や「ねぶた」や「ながし」といったものは、それ自体はきわめて日本的な題材であると言えるのだが、しかしそれを自作の音楽素材として採用する際に作曲家が典拠として仰いだのは、あくまでヨーロッパの音楽伝統だったというわけである。

このことから明らかなように、伊福部が《日本組曲》において前面に打ち出そうとした「日本的なるもの」は、西洋を媒介とすることで対自的に構成された観念としての「日本的なるもの」であって、必ずしも自己の音楽的感性の自然な発露と言えるものではなかったのである。

つまり、伊福部がここで無意識裏に採った戦略は、観念として構成された「日本的なるもの」を教条化する一種の「日本主義 **Japanism**」であったと考えられるのであり（このことはそのオリジナルタイトルに「日本」の二文字を冠したことからも窺える）、この戦略のうちに、「逆オリエンタリズム」（目下のコンテキストで言えば、西洋人が表象する「日本的なるもの」のイメージを日本人自身が先取りし、いわば「西洋人が表象する『日本的なるもの』のイメージ」のイメージに支配されることを意味する）とでも言うべき屈折した志向を嗅ぎ取ることも可能であろう。

《日本狂詩曲》においても、《日本組曲》と同様、観念として構成された「日本的なるもの」を教条化する戦略としての日本主義が明らかに見て取れる。夜風に紛れて祭囃子の物寂しい調べが微かに聞こえてくるような趣をもった第一楽章〈夜曲〉が「日本的なるもの」のもつ一方の面、すなわち繊細でウエットな情緒を切々と伝えるものであるとするならば、第二楽章〈祭〉は、それとはまったく正反対の陽の面、洒落で威勢のよい文字通りのお祭り騒ぎを描いて見せる。つまり、《日本狂詩曲》において伊福部は、伝統的日本を代表するトポスとしての祭りの情景に仮託して「日本的なるもの」がもつ陰陽両面を典型化して表現しようと試みたのである。「典型化」とは、あくまで対象に対する反省的距離を保つことによってはじめて可能となる意識的操作であり、その意味では、「日本的なるもの」を観念として構成することと本質的に同一の事態を指す。言うまでもなく、こうした典型化という操作を要請したもののこそ、戦略としての日本主義に他ならないのである（戦略としての日本主義を端的に示すのは、やはりそのタイトルに冠された「日本」の二文字であろうが、一方の「狂詩曲 **Rhapsody**」という命名法のうちには、「日本的なるもの」に対する反省

的距離と同時に、それを可能としている媒介としての西洋が透かし見える)。

2 北海道人としての自覚

2.1 戦略としての日本主義の蹉跌

《日本狂詩曲》において伊福部は、戦略としての日本主義をもって、自らが観念として構成した「日本的なるもの」を余すところなく表現しつくすことを狙ったのだが、作曲家の思いとは裏腹に、内外の評者からは「異国的」、「植民地的」と評されることになる。たとえば、ポーランド系フランスの作曲家・音楽学者であるルネ・レボヴィッツは、「彼〔伊福部〕の独創性のうちには、日本固有の民族性ではなく、ある種の植民地的民族性が感じられる」と述べている⁽¹³⁾。こうした評言を得るということは、作品が作曲家の狙いどおりのものとはならなかったという点で、たしかに作曲家の敗北を意味するが、しかしながら他面では、作品自体が作曲家の意図をいわば内側から食い破り、そのオリジナルな個性を前面に打ち出すだけの力をもっていたということの紛れもない証となっている。いずれにせよ、伊福部は《日本狂詩曲》に寄せられたこうした評言を契機に、植民地的な北の開拓地である北海道で生まれ育った者としての自覚をしだいに強め、それによって「日本的なるもの」という国民国家的民族主義の桎梏を超える第一歩を踏み出すことになるのだが、そうした転機を如実に示す作品が《土俗的三連画》に他ならない。

2.2 《土俗的三連画 Triptyque aborigène: trois tableaux pour orchestre de chambre》

大学卒業後の1935年春から、伊福部は森林官として厚岸の森林事務所に勤務することになる。厚岸は、釧路の東に位置する辺鄙な寒村であるが、《土俗的三連画》は、この厚岸に暮らす（日本人のみならずアイヌの）人々との日々の交流、あるいはこの地の自然との交感をとおして産み出された作品であると言える。

この辺りの事情については、1943年4月に日本交響楽団定期演奏会で本作品が採り挙げられるにあたり、伊福部が『日本交響楽団誌』4月号に寄せた自作解題に詳しい。

林業を業とする作者は、当時北海道東岸の寒村に住し、絶へず山野を歩き廻らねばならなかったので、自由な時間は殆ど無く、僅かに夜の時間を利用してランプの光で此の作品を書いた。

第一章「同郷の女達」はこの様な世界にのみ見得る女達の謂いであって、それ等への共感が此の作品を生ましめたのである。都会人が地方人を見る時、ややもすれば感じがちなもの珍しさや憐憫を含んだ愛情ではなく、全き共感の所産である〔因みに、テンポ表示にある“JIMKUU”とは、アイヌの人々が自

分たちの音楽のリズム・パターンを指して言った言葉である⁽¹⁴⁾。第二章「チムベ」は作者がしばしば遊んだ北の海に臨んだ住民の居ない小さな半島の名であり、渚には澤山の海豹が見られた〔この岬では、かつて日本人に追いつめられた多数のアイヌが崖から落ちて死んだという⁽¹⁵⁾〕。プルウストの「土地の名」と同一の見解が、此の作品を生んだ。

第三章「パッカイ」〔本来は「背負う」という意味のアイヌ語〕は知人の年老いたアイヌが酔ひ痴れると、必ず唄ひ踊った曲の名である。唄も踊りも涙ぐましい程の単一なモチーフの繰り返しに過ぎないが、其等が此の作品を生む動機となり、又素材として用ひられた。作品の処々に聴かれる洪牙利ジプシィの旋法に似たC.H.A. Gis音の下降運動は、其等の全き再現である。以上の如きものの表現には、交響管弦楽は何か重すぎる様に考へられたので、一管十四人の小室内管弦楽を用ひた⁽¹⁶⁾。

2.2.1 作品データ

- ・作品構成：全三楽章。第一楽章〈同郷の女達 Payses: tempo di JIMKUU〉、第二楽章〈ティンベ TIMBE: nom regional〉、第三楽章〈パッカイ PAKKAI: chant d'AINO〉。
- ・楽器編成：フルート、オーボエ、B管クラリネット、ファゴット、ヘ管ホルン2、ハ管トランペット、ティンパニ、ピアノ、ヴァイオリン2、ヴィオラ、チェロ、コントラバス
- ・作曲年：1937年
- ・初演：1939年1月13日、小船幸次郎指揮新交響楽団により放送初演（初演後作曲者により一部改訂）
- ・献呈：アレクサンドル・チェレプニン夫妻に
- ・出版：1937年、チェレプニン・エディションとして東京、上海、ウィーン、パリ、ニューヨークから出版（現在は、音楽之友社）

2.2.2 〈パッカイ〉

ここでは《土俗的三連画》から第三楽章〈パッカイ〉を採り挙げ、その形式構造と音楽的諸特徴について見ておくことにしたい⁽¹⁷⁾。

2.2.2.1 〈パッカイ〉の形式構造

〈パッカイ〉の形式構造を図式化して示してみるならば、以下のようになる（aからgはフレーズを、tは経過部を指し、またくは、左辺のフレーズが右辺のフレーズに由来することを、→はフレーズが前の小節から始まることを意味する。なお、括弧内の数字は小節番号を指す）。

A : a (1-4) b (5-6) a^{0.01} (7-11) b¹ (12-13) a^{0.02} (14-18) b² (19-20)
c [< b] (21-25) c¹ (26-28)

B : d (29-33) d^{0.1} (34-38) d¹ (39-44)

間奏 (45-54)

A^1 : a^1 (55-58) t (59-61) $a^{0.1}$ (→62-71)
 C : e [$<a$] (72-75) e^1 (76-79) e^2 (80-83)
 D : f [$<a$] (84-88) $f^{0.1}$ (89-92) $f^{0.01}$ (93-97) f^1 (98-99) e^3 (100-103)
 $f^{0.02}$ (104-108) $f^{0.2}$ (109-113) t^1 (114-116)
 E : g (117-120) g^1 (→121-123) $g^{0.1}$ (124-127) $g^{1.1}$ (→128-130)
 B^1 : $d^{0.11}$ (→131-134) d^2 [$<d^{0.1}$, d^1] (→135-141)
 $A^{0.1}$: $a^{0.03}$ (142-144) b^3 (145-146) $a^{0.04}$ (145-151) b^4 (152-153)
 $a^{0.05}$ (154-155) $c^{0.1}$ (156-158) $c^{1.1}$ (159-161)

2.2.2.2 〈パッカイ〉の音楽的諸特徴

先と同様ここでもまた便宜上〈パッカイ〉の音楽的諸特徴をA日本的要素、B革新的要素、Cアイヌ的要素（この要素にかぎっては、これまで同様、C(1)を除けばあくまでその可能性を示唆するものにとどまる）の三つに大きく分け、各要素に配される音楽的特徴を箇条書きに列挙してみることにする。

A 日本的要素

(1)各種日本音階の使用

〈パッカイ〉においてもっとも顕著な日本的要素は、各種日本音階の使用にあると言えるが、具体的に挙げるならば、ここでは民謡音階、呂陰音階（ヨナ抜き短音階）、律音階、都節音階の四種のもが使用されている（ただし場合によっては、音階構成音の一部欠落も認められる）。

なお、その具体的な使用法としては、以下のようなものが挙げられる。

①旋律を二つの音階から構成するもの

たとえば、 g 部においてヴァイオリンで奏される主旋律は、前半の2小節がホ音を主音とする民謡音階に、また後半の2小節がホ音を主音とする都節音階にもとづいている（こうした旋律構成法は、日本の伝統的音楽においても頻繁に見られるものである）。

②同名異調的な転調効果を生み出すもの

たとえば、2-3小節に現れるフレーズと62-63小節に現れるフレーズとは、きわめて似通った音型をもち、いずれもホ音を主音とするものであるが、前者が民謡音階にもとづくものであるのに対し、後者は呂陰音階にもとづくものであるため、両者の間に同名異調的な転調効果が生ずることになる。

③主音の移動によって転調効果を生み出すもの

たとえば、 a 部はホ音を主音とする民謡音階にもとづくものであるのに対し、 $a^{0.03}$ 部は嬰へ音を主音とする民謡音階にもとづくものであることにより、両者の間に一種の転調効果が生ずることになる。

④主旋律に対する対旋律を別な音階から構成するもの

たとえば、33-34小節にかけてクラリネットで奏される主旋律がホ音を主音とする民謡音階にもとづくのに対し、オーボエで奏される対旋律はイ音を主音とする呂陰音階にもとづくのだが、このことによって微かに二重調性的な効果が得られることになる。

⑤音階構成音以外の音の付加

たとえばe部は、嬰へ音を主音とする律音階にあらたにイ音を付加することによって生み出された音列にもとづいているが、これによって旋律は独自の個性を得ることになる。

(2)ヘテロフォニックな線の複声部書法

たとえばE部においては、主旋律(117-123小節にかけてはヴァイオリンで、また124-130小節にかけてはフルートで奏される)に対して、対旋律(117-123小節にかけてはホルンで、また124-130小節にかけてはクラリネットと二本のヴァイオリンで奏される)が付されているが、ここに見られる複声部書法はヘテロフォニックなものであると言える。

B 革新的要素

(1)並行進行にもとづくヘテロフォニックな書法

たとえば23-24小節におけるヴァイオリンによる主旋律とトランペットによる対旋律は、並行5度進行を基本とするヘテロフォニックな関係にあり、また42-43小節におけるオーボエによる主旋律と第二ホルンによる対旋律は、並行4度進行を基本とするヘテロフォニックな関係にある。

(2)全和声構成音の並行移動による和声進行

これは、間奏部のピアノパートに見られる書法である。

(3)5度堆積を基本とする和音構成

76-78小節のピアノパートに現れる和音は、3度堆積によるものではなく、嬰へ音・嬰ハ音、イ音・ホ音という二種の完全5度音程の組み合わせからなるものであると考えられる。

(4)複拍子的効果

69-70小節におけるオーボエの旋律が4分の3拍子(アクセントを重視するならば、69小節は二拍からなるものと解される)であるのに対し、フルートの旋律は、実質的には4分の4拍子の拍節にもとづいている。

(5)変拍子もしくは混合拍子によって生み出される独自の律動感

この点がとりわけ顕著に認められるのは、A部とD部においてであるが、たとえばA部の拍子変化は以下のとおりである。

m.1: 3/4(2), mm.2-5: 4/4(2+2), m.6: 3/4(2+1), mm.7-8: 5/4(2+1+2/2+2+1),
mm.9-12: 4/4(2+2), m.13: 3/4(2+1), mm.14-19: 4/4(2+2), mm.20-23: 3/4
(1+2/2/2/2+1), m.24: 4/4(1+2+1), mm.25-26: 3/4(3/2+1), m.27: 4/4(1+2+1),
m.28: 3/4(3).

因みに、21-27小節にかけての主旋律(最初はヴァイオリンで、ついでオーボエで奏される)は、小節線を自由に横断しながらモティーフ全体の音価を自在に変えるアンティメトリカルな傾向を示している。

(6)異なる楽曲構成部分の重複

E部は130小節にまで及ぶが、つづくB¹部はこの130小節の3拍目からはやくも開始される。つまりこの二つの部分は、130小節後半でオーヴァーラップすることになるのである(なお、これにともない、B¹部は141小節にいたるま

で2拍分前倒しされることになる。因みに、B¹部最終小節である141小節後半のオーボエによるモチーフは、前倒しによって生じた2拍分の空隙を埋めるとともに、つづくA^{0.1}部への経過機能を担っている）。

(7)特殊な楽器奏法

- ①チェロの胴を弓の背で叩く (mm.34-38)
- ②コントラバスの胴を指の爪で叩く (mm.100-103)
- ③チェロの胴を平手と拳で叩く (mm.117-123)
- ④ティンパニの縁を木製撥で打つ (mm.124-130)
- ⑤ヴィオラの裏板を拳で叩く (mm.128-130)
- ⑥チェロの胴を拳で叩くのに合わせて、コントラバスの胴を平手で叩く (mm.159-160)

C アイヌ的要素

(1)アイヌの音素材の使用 (ハ音-ロ音-イ音-嬰ト音の下降音型)

これに関しては、上に掲げた自作解題のなかで伊福部自身が明言していたとおりである。

(2)三音旋律 (mm. 34, 42-43, 98-99, 137-138)

(3)過剰なまでのメリスマ的装飾

(4)基本音型の微細な変化をともなった反復

音組織が基本的に同一の音型をメリスマ的装飾やリズムパターンをわずかに変化させながら執拗に反復する。

以上、〈パッカイ〉の音楽的諸特徴を、便宜上三つの要素に分類しながら見てきたのだが、このうちA(1)の④と⑤およびA(2)はBの要素に、またB(1)をAの要素に加えることも可能である。さらに、B(7)の③④⑤は、それによって奏されるリズムパターンが基本的に日本的な性格をもったものであり、しかも音色の点でも日本の打楽器を連想させるものであることから、これをAの要素に分類することも可能であろうし、またB(5)に関しては、アイヌ音楽の拍節法との関連性が指摘されるかもしれない⁽¹⁸⁾。

このことから明らかなように、〈パッカイ〉においては、以前にもまして三種の音楽的要素の融合が図られていると言えるのである。

2.3 国民国家的民族主義を超えて

伊福部は、先に挙げた自作解題のなかで、《土俗的三連画》を作曲するにあたってその動機となったところのものに関してつぎのように語っている。

ここに《日本狂詩曲》によって国民的態度を示した作者は、次ぎに局所的であろうが、より身近な世界を画くことを試みた。然し之等は国民色より地方色への退化縮少を意味するものではなく、〔中略〕自分の確信のもてる身近な世界から消化し様と考へたからに外ならないのである。北方の植民地に生まれ育った作者にとっては、純日本風な情緒は、何か古典風に見へるか、

又は多少異国風にさへ見へるのである。この心底の背馳を強く意識した作者は、身近な世界を自己の審美のみを以って画くことに依って、果たして国民的たり得るであろうか、云いかへれば後天的審美〔北方の植民地に生まれ育つことで身についた美意識〕と血液の審美〔日本人としての民族的出自にゆえに先天的に具わった美意識〕とがどの様に作用するものであろうか、と云ふことに就いて考察を試みたのである⁽¹⁹⁾。

戦略としての日本主義に対して根本的な自己反省を迫るひとつの契機となったのは、間違いなく《日本狂詩曲》に対して内外から寄せられた「異国的」、「植民地的」という評言であっただろう。こうした評言が伊福部にとって衝撃的であったことは想像に難くない。しかしながら、その衝撃の具体的内実を考えてみるならば、それは、自分の思い描いた「日本的なるもの」がたんなる抽象的な観念に過ぎず、生の実感に裏打ちされたものではなかったということ、別な角度から言うならば、自分が無意識のうちに表現していたものが、実は日本に対して「異国的」、「植民地的」なものであったということを思い知らされたことにある。

しかしながら、こうした点で衝撃を受けたということは、裏を返せば、自分が「日本的なるもの」だと思いみなしたものに対して伊福部が確信をもちえなかったことを端なくも示している（上の引用のなかでは、「純日本風な情緒」に対する違和感を伊福部は率直に吐露している）。なぜなら、もしもそうした確信があったとしたならば、先の評言に示されたような無理解に憤りと悲しみを覚えたにせよ、それによって根本的な自己反省を迫られることはなかったはずだからである。

自分が「日本的なるもの」として思い描いたところのものが、実は日本的なものではなかったということを思い知らされたとき、伊福部は、自己の（音楽的）アイデンティティを再確立するために、何としても自己の音楽的感性の根柢に位置しそれを育んだ母胎となったものを突きとめる必要に迫られた。そして、そうした自己探求をとおして伊福部は、北海道人としての自覚をあらたにすることになる。

しかしながら伊福部は、今回は北海道人としての自覚をいたずらに観念化するのではなく、当時彼が住んでいた厚岸の自然や人々との日々の交流・交感をとおして、そうした自覚を自己の生の根源から捉え返すことで、文字通り「身をもって」再確認してゆくことになる。北海道人としての自覚にもとづいて、それを自己の音楽的表現をとおして実験的に確証するために書かれた作品が他ならぬ《土俗的三連画》であったと言える。そこでは、室内楽的な親密さをもって自己の生きる世界に対する共感が率直に描き出されている。

翻って考えてみるならば、伊福部が、観念としての「日本的なものを」に頑なに固執し、それを幻想にまで仕立て上げて狂信的に信奉する愚を犯さず、自分が生まれ育ち、現にそこで暮らしている北海道というその地をあるがままの姿で認めることにより、結果的に彼の民族主義は偏狭な国粹主義の陥穽に陥ら

ずにすんだと言える。

すなわち北海道とは、日本の内国植民地として、支配民としての日本人のみならず被支配民としてのアイヌもそこに暮らす、日本でありながらも日本でないという実にアムビヴァレントな境位にあり、そうした境位を率直に認めるとき、そこに日本国家（当時の歴史的な文脈で言えば「大日本帝国」）＝日本民族という国民国家的民族主義を空洞化する可能性が拓かれることになるのである。

幼少の頃よりアイヌの人々と親しく接することにより、彼らに深い共感を寄せていた伊福部だからこそ、自分はいくまで彼らを植民地支配する「日本人」の一人であるという厳然たる事実と直面して暗澹たる思い暮れることも一再ならずあったのではなかろうか。内に抱えたこうしたディレムマが外に向かって国家（具体的に言うならば、帝国主義的植民地政策を強力に推進する大日本帝国）に対する根本的懐疑に転じたとしても、何ら不思議はない。

伊福部の胸中にあったそうした想いは、彼の論攷「アイヌ族の音楽」の末尾に付されたつぎの一文からも読み取れるのではなかろうか。

アイヌ族は極めて誠実な又温厚な種族であるが、長い間、吾々和人（彼等は吾々を和人shamo⁽²⁰⁾と呼ぶ）の無法な取扱いに苦しめられたために、吾々に対して極めて根強い反感をもっている。可成り長い交際と更に特別の好意を持たぬ限り決して本当のことを語りも唄いもしない。然し彼等は劣弱感をもっているのではなく、吾々を寧ろ信用していないのである。私が少年の頃父と一緒に彼等の酒席に侍ったことがあったが、彼等は父に貴方は本当に和人かと問うた。父がそうだと答えると、彼等は憐憫の情を示しながら『shamoには惜しい』と幾度も繰返し語ったのを忘れ得ない。又、戦時中、日高で或る会合の後、彼等の内の一人が『和人は十人寄れば、その内九人は全然馬鹿だが、あの様な馬鹿はアイヌには居ない』と私に静かに語った⁽²¹⁾。

3 北方への関心

3.1 ニヴフ族の音楽調査

1939年3月に北大演習林事務所の嘱託として札幌に戻った伊福部は、当時北海道帝国大学でニヴフ族（アムール川〔黒竜江〕下流域からサハリン〔樺太〕にかけて分布するロシア連邦の少数民族のひとつ。「ギリヤーク」はその他称）の研究に従事していた服部健と知り合い、1941年から43年にかけて彼に協力してニヴフ族の音楽を調査した⁽²²⁾。具体的に言うならば、伊福部は、日本名宝部某というニヴフ人に、記憶にある歌謡の類を片っ端から歌ってもらい、それを録音・採譜したのである⁽²³⁾（この作業は札幌の服部の自宅でおこなわれた）。

ニヴフ族の音楽調査が直接のきっかけとなって産み出された作品が《ギリヤーク族の古き吟誦歌》（1946）と《サハリン島土蛮の三つの揺籃歌》（1949、なお現在のタイトルは、「サハリン島先住民の三つの揺籃歌」）。その第二曲〈ブ

ツプン ルー〉は、ニヴフの子守歌にもとづいている) という二つの歌曲集である。

3.2 《ギリヤーク族の古き吟誦歌 Ancient Minsrelsies of Gilyak Tribes》

本歌曲集が完成を見るのは、戦争終結後の1946年になってからのことであるが、伊福部は、本歌曲集の作曲にすでに1944年頃から着手しており、戦時中ごく少数の知り合いを集めて試演会を開いたとのことである⁽²⁴⁾ (敗戦という歴史の大きな転換点を越えて伊福部の創作活動が継続されたことは、注目に値しよう)。

3.2.1 作品データ

- ・作品構成：全四曲

第一曲〈アイ アイ ゴムテイラ〉：ニヴフ（ギリヤーク）の村に嫁探しに来たものの、娘たちに相手にされぬオロッコの若者をやじる歌。標題の「アイ アイ ゴムテイラ」は、「それは それは困ったね」といった意味。

第二曲〈苔桃の果拾ふ女の歌〉：寡婦の嘆きの歌

第三曲〈彼方の河び〉：愛人との逢瀬かなわぬ女の嘆きの歌

第四曲〈熊祭りに行く人を送る歌〉：標題にあるとおり、一種の壮行歌

- ・作曲年：1946年
- ・初演：1947年1月、ベルトラメリ能子の独唱で初演
- ・出版：守田楽譜。内田るり子 編『伊福部昭歌曲集』全音楽譜出版社、1971年。

3.2.2 〈彼方の河び〉

ここでは、《ギリヤーク族の古き吟誦歌》から第三曲〈彼方の河び〉を採り挙げ、その歌詞を掲げるとともに、作品の形式構造と音楽的諸特徴について見ておくことにしたい⁽²⁵⁾。

3.2.2.1 歌詞

以下に掲げる〈彼方の河び〉の歌詞は、ニヴフ語から伊福部自身が訳出したものである。

氷（つらら）ある ホロナイの
はるか あなた河びに
今し とぼりぬ われをまつ灯
セーニョイラ セーニョイラ

うまし 今宵も ほしづく夜
夫（つま）に しぬび 氷（ひ）渡らむ

セーニョイラ セーニョイラ
アイ

数逢（みえしら）がりし 冬も去り
ホロナイの 氷（こほり）消ゆ
セーニョイラ セーニョイラ
アイ

霧（ほのより）けぶる 夕まぐれ
恋ほし 灯（ほ）のかげ かげらへど
今は えゆかず
セーニョイラ セーニョイラ
アイ

この歌詞は四連からなる詩型をもっている。各連の最後に嘆きを表す感嘆詞「セーニョイラ セーニョイラ（アイ）」がおかれ、連の統一感を高めるとともに、詩全体に一種の律動感を与えている。

3.2.2.2 音楽

(1) 全般的特徴

- ・調性：へ短調
- ・拍節構造：ピアノパートが4分の4拍子であるのに対し、声楽パートは8分の12拍子となっているが、8分音符3拍でピアノパートの4分音符と等価となるため、曲全体としては4拍子の拍節からなるものと見なされる。
- ・テンポ：4分音符約66（*andante tranquillo*）

(2) 形式構造

ピアノパートは、基本的に2小節単位（以下の構造表では、これをギリシア語の小文字 α β γ δ ε ζ で表す）から構成されているものと見なされうる（ただし、1小節分拡張される場合もある）のに対し、ハ音、変ホ音、へ音の三音（この三音は小泉言うところの民謡のテトラコルド〔核音はハ音とへ音〕を形成することになる⁽²⁶⁾）を構成音とする三音旋律からなる声楽パート⁽²⁷⁾は、1小節をその基本単位にするものと見なされうるが（ここでもまた例外的に1小節分の拡張が認められる）、その基本音型を異にするのに応じて、声楽部分の1小節単位は、以下の四つのタイプに大きく分類されることになる（もとより、リズムパターンや装飾パターンはそれぞれ微妙に異にするが）。

- a：最終音が変ホ音であり、かつ3拍目がへ音であるもの。
- b：最終音が変ホ音であり、かつ3拍目に変ホ音が現れるもの。
- c：すべての音がへ音であるもの。
- d：最終音がハ音であるもの。

以上の点にもとづき〈彼方の河び〉の形式構造を図式化して示すならば、以

下のようになる（+は1小節分の拡張を、また[]はフレーズのまとまりを意味する。なお、括弧内の数字は小節番号を指す）。

序奏 (1-8)

$\alpha^1 \alpha^2 \beta^1 \beta^2$

A¹ (9-30)

[a¹b¹]c¹b²[a²d¹]a³b³ (第1連)

c²b²[a⁴d²]a³b³[a³d³+] (第2連)

後奏: $\gamma^1 \delta^1 +$

A² (31-55)

前奏: $\varepsilon^1 \varepsilon^1$

[c²b²][a⁴d⁴]a³b³[a³d³] (第3連)

間奏: ε^2

[c²b²][a⁵b⁴][a⁵d²]a³b³a³[d³+] (第4連)

後奏 (56-61)

$\gamma^2 \delta^2 \zeta^1$

(3)個別的特徴

- ・ 声楽パートは、a、b、dタイプの単位が装飾的メリスマ（ユリ）をもつことで（aとbのタイプはつねに3拍目に、一方dタイプは、各連の最後に現れる場合にかぎり、1拍目に装飾的メリスマをもつ）、素朴ななかにも、哀切さを帯びた独自の味わいを醸し出している。
- ・ 16、20、38、42、50、54小節では、旋律の基本音型をなぞるかたちで、ピアノパートが声楽パートを支持・補強している（言うまでもなく、両者はヘテロフォニックな関係に立つ）。
- ・ ときに“chiaro（清澄な響きで）”という発想標語をともなったピアノパートの高音域で奏される和音は、北国の凜とした気を伝えるものか、あるいは愛人との逢瀬がかなわぬ女の切ない心情を伝えるものか（恐らくはその両者であろう）、作品に肅々とした気品を与えている。
- ・ ピアノパートの音域の広さも特筆に値する。たとえば曲頭 α^2 の箇所では、その音域は、Es₁からf⁴まで6オクターブ強にわたる。
- ・ ピアノパートの和声構成のなかにはしばしば長二度堆積が認められるが、これを日本的和声感覚の反映と見ることもできよう⁽²⁸⁾。
- ・ 曲前半では変イ音へ音からなる音型を、また後半では逆にへ音へ変イ音からなる音型を反復するピアノパートのオスティナートは、声楽パートがときおり示すメリスマ的装飾をともなった自由なリズムパターンゆえにときに曖昧になりがちが拍節構造を明確化するとともに、微かに波打つような独自の律動感（これは止むことのない女の情念の鼓動を伝えるものか、陰鬱なる想いを秘めて虚ろに響く）を生み出すことになる。
- ・ 曲尾を静かに飾る低音域に配置された和音は、へ短調の平行調である変イ長調の属9の和音であり、曲に深い余韻を与えている。

3.3 ニヴフ族への共感

民俗学者服部健に出会い、彼から調査への協力を依頼されたことが、伊福部とニヴフ族の音楽との関わりが生まれる直接のきっかけとなったことは間違いのないにせよ、彼がその依頼を引き受けたのは、彼のなかに潜在的にせよ北方民族に対する関心がすでに芽生えていたからであると考えられる。こうした関心を背後で支えていたものは、アイヌの人々に対する共感がそうであったのと同様、共に北方に生きる人々に対する一種の連帯感であったと想像される。

実際に調査をおこなうなかで、伊福部はニヴフ族の歌のなかに自己の血肉にまで染み込んだ音楽的感性に強く訴えかけるものを発見したものであるが、このことは、歌曲集《ギリヤーク族の古き吟誦歌》の声楽パートに、それ以前の伊福部の作品と共通する傾向が認められることによっても裏づけられる。逆に言うならば、ニヴフ族の歌のなかに音楽的に共感できる要素を見出したからこそ、伊福部はそれを素材に歌曲集を編むことを思い立ったとも言えるのである。

伊福部は、この歌曲集について「この近隣種族の滅亡に瀕した詠誦のおもかげを、いくらかでも、とどめたいと考えて生まれたのがこの作品である」と述べているが⁽²⁹⁾、この言葉は、彼の民族音楽学的関心からというよりは、むしろニヴフ族の歌に対する彼の深い共感から発せられたものと解すべきであろう。すなわち、伊福部はここで、自分の音楽的感性に通ずるものをもった彼らの音楽を自分なりの仕方に残しておきたかったと言っているのである（ニヴフ語の歌詞を自ら訳出したのもその一環であろう）。

ニヴフ族の歌のなかに自分の音楽的感性に通ずるものを発見することによって、伊福部は、自己の音楽的アイデンティティの基盤をなしていたものが、たんに北海道という一地域に限定されるものではなく、むしろ北アジアにまで及びうるものであることに気づかされることになる。自分が北アジア人だとの自覚をもつということは、取りも直さず、日本およびその内国植民地としての北海道という枠組みを超え出ることを意味するが、このことによって伊福部は同時に偏狭な国民国家的民族主義の桎梏から解かれることになる。

4 内なるアジアの発見

1943年、当時高まった「脱欧入亜」の思想を受けて、甘粕正彦を理事長とする満州の新京音楽団は、「満州の土俗、生活、文化を題材とする国民主義的作品の創作」を目指して、「決戦意識に燃える日本の作曲家を招聘し、それぞれ満州国、或は蒙古内を旅行視察の上『闘ふ満州』の作曲を委嘱する」という新機軸を打ち出すことになる⁽³⁰⁾。伊福部は、そうした招聘作曲家のひとりとして、満州の新京音楽団の招きで1944年9月から10月にかけて満州、蒙古を旅することになるが⁽³¹⁾、その旅の途上で訪れた中国は熱河（現在の河北省承德）の寺院で彼は非常に印象深い光景を目の当たりにする。後年そのとき受けた印象を回

想して、伊福部はつぎのように語っている。

〔熱河の寺院では〕壁が小さく仕切っており、小さな仏像が一杯に詰まっているんですね。ひとつひとつは粗末なものなのですが、それが壁中にあると蟻の大群が襲ってきたというか、ひどくアジア的な量感をもって迫ってきて、大したものだなあと。われわれには短小なものを持続していく考えがあるのかという感じがしました⁽³²⁾。

それ自体は取るに足りない小さな要素を反復しながらしだいに積み上げてゆくことで、やがては壮大な構築物を生み出すという熱河の寺院に見られた造形原理は、何のことはない伊福部の作曲原理そのものであると言ってよい（このことは本稿で採り挙げた伊福部の作品すべてについて等しく言えることであるが、この点を確認するには、上に掲げた〈彼方の河び〉の形式構造表がとりわけ便利である）。つまり伊福部は、熱河の寺院で自己の音楽の根柢にあったものが実はアジア的造形原理に他ならなかったということを発見するのである⁽³³⁾。

こうして伊福部の民族主義は、国民国家の枠組みを大きく踏み越え、一種の汎アジア主義へと向かうことになる⁽³⁴⁾（ただし、こうした立場が自覚的に採られるようになるのは、戦後になってからのことである。たとえば、伊福部の戦後の代表作のひとつである《ピアノと管弦楽のためのリトミカ・オスティナータ》〔1961〕は、熱河の寺院での体験がその創作の原点となっている）。

5 結：伊福部昭の民族主義

日本のヨーロッパ音楽受容は明治期に始まるが、山田耕筰や信時潔といった本格的な作曲家が現れるのは大正期になってからのことである。当然のことながら、彼らもまた日本の作曲家として、ヨーロッパの音楽語法をもっていかにして「日本的なるもの」を表現するかという課題を背負うことになったが、この問題に対する彼らの取り組みは、あくまでヨーロッパの伝統的和声や様式を基盤とし、その枠組みのなかで日本的な音楽素材を処理するといったものにとどまった。

一方、1930年代になると、清瀬保二（1900-81）、松平頼則（1907-）、早坂文雄（1914-55）といった民族主義的傾向をもった一連の作曲家が現れる（無論、伊福部もまたそうした作曲家のひとりに数えられる）。先の問題に対する彼らの基本的スタンスは、前の世代の作曲家たちとは異なり、フランスやロシア、あるいはスペインやハンガリーにおける反伝統的・革新的な音楽語法を受容摂取しながらも、和声や旋律法、あるいは様式や構成法などの点で日本の音楽伝統をその創作の基盤とするものであった⁽³⁵⁾。

彼らの民族主義は、日本人のなかにヨーロッパ音楽が浸透するにつれてより切実なものとなった、日本人としての音楽的アイデンティティをいかに確立す

べきかという問題意識から発したものに他ならず、そのかぎりにおいて、それ自体として見るならば、帝国主義的拡張政策の思想的バックボーンとなった全体主義化・軍国主義化した国粹主義（超国家主義）とは直接的には何ら関連性ももたないものと言えるが、しかしながら、しだいに戦時体制を強めてゆく時局のなかで、不幸なことに、その民族主義はこうした国粹主義と流れを一にしてゆくことになる（あえて「国粹主義に巻き込まれた」とは言うまい）⁽³⁶⁾。

たとえば、清瀬保二は、皇紀二千六百年奉祝芸能祭の委嘱で、屈託ないと言えどもあまりにも屈託ない日本讃歌《日本舞踊組曲》（1940）を書き、また早坂文雄は、国粹主義的感情をいやがおうにも掻き立てる《序曲ニ調一皇紀二千六百年に際して》（1939）を書く（NHK主催の皇紀二千六百年奉祝管弦楽曲懸賞に入選）。一方、松平頼則は、太平洋戦争勃発後は終戦にいたるまで（1942-1945）ほとんど沈黙を守ることになる⁽³⁷⁾。

これに対して伊福部の場合は、上に見てきたように、一種の日本主義から出発しながらも、北海道人としての自覚を機に、自らの民族主義の基盤をしだいに北方アジア圏にまで深化拡張させてゆくことになるのであるが、このことによって伊福部は、他の民族主義的傾向をもった作曲家たちとは異なり、戦時下の軍国主義化した国粹主義に対して一定の距離を保つことが可能となった⁽³⁸⁾。

このように、戦時中の日本の作曲界にあって伊福部はきわめて特異な位置を占めることになるのであるが、伊福部が示すこの特異なスタンスは、偏狭な国民国家的民族主義の陥穽に陥ることのない、より柔軟で多文化主義的な民族主義のひとつの可能性を示唆するものであり、その意味で、今日のポストコロニアルな問題状況に照らしても、大いに注目に値するものと考えられるのである。

註

引用文中の〔 〕内は、すべて筆者による補筆を意味する。

- (1) 1900年に、東京音楽学校の研究科（現在の大学院に相当する）に作曲部が設置され、信時潔、橋本国彦、細川碧は、留学以前にここで作曲を学んでいる。因みに、東京音楽学校本科（現在の学部）に作曲部が設置されたのは、1931年になってからのことである（ただし最初の学生が入学したのは翌1932年）。cf. 音楽之友社 [1999] : 16f.
- (2) 相良[1992] : 256.
- (3) サムソン[1996] : 49f.
- (4) 後に《日本狂詩曲》が名高くなってからは、「日本」という冠が続くのも妙なことだとの思いから、伊福部は本作を「ピアノ組曲」の名で呼ぶようになった（cf. 木部[1998] : 130）。
- (5) Cf. 木部[1998] : 132f.
- (6) 楽譜は、伊福部[1969]を参照のこと。
- (7) Cf. 谷本[1965] : 9.

- (8) 伊福部[1959] : 20f.
- (9) 谷本[1965] : 11f.
- (10) Cf. 木部[1997] : 167ff.
- (11) 楽譜は、伊福部[1937]を参照のこと。
- (12) 伊福部[1995] : 9.
- (13) Cf. 片山[1995] : 14.
- (14) Cf. 片山[1995] : 15.
- (15) Cf. 木部[1997] : 253.
- (16) 伊福部[1943].
- (17) 楽譜は、伊福部[1986]を参照のこと。
- (18) Cf. 谷本[1965] : 12.
- (19) 伊福部[1943].
- (20) 「シャモ」とは、アイヌ語で隣人を意味する「シサム」が訛ったもので、アイヌが用いる日本人に対する蔑称である。cf. 木部[1997] : 72f.
- (21) 伊福部[1959] : 21.
- (22) Cf. 木部[1997] : 318ff.
- (23) Cf. 片山[1995a] : 3.
- (24) Cf. 木部[1997] : 323f.
- (25) 楽譜は、内田[1971]を参照のこと。
- (26) Cf. 小泉[1994] : 301f.
- (27) 谷本は、ニブフ音楽の特徴についてつぎのように述べている。

旋律型は単純で、短い動機のくり返しに終始するものがほとんどである。音階は五音音階であるが、五音全部そろえた旋律よりは、三音、四音旋律が普通で、とくに二全音や上から全音と短三度によって構成されている三音旋律が多い（谷本[1989c] : 75）。

谷本が挙げるこうした特徴は、〈彼方の河び〉の声楽パートにもそのままあてはまる。つまり、声楽パートの旋律は、上から全音と短三度によって構成された三音旋律であり、1小節単位のモチーフの微細な変化をともなった反復がその基本的な構成原理となっているのである。

- (28) Cf. 西原[1992] : 34, 松平[1969] : 66ff.
- (29) 伊福部[1971] : 74.
- (30) Cf. 岩野[1999] : 289f.
- (31) 満州国から委嘱を受け、帰国後、旅の印象をもとに書かれたのが《管弦楽のための音詩「寒帯林」》である。本作は、1945年4月満州国は新京で、山田和男指揮新京交響楽団の演奏で初演された。
- (32) 相良[1992] : 79.
- (33) 微小な要素をわずかに変形しながら反復することで巨大な構築物を生み出すという、こうした造形原理を「アジア的」と捉えるのは、あくまで伊

福部個人の理解であるという点は銘記しておく必要がある。たとえば、戦後になって汎東洋主義の立場を明確に打ち出すことになる早坂文雄は、旧友三浦淳史の質問に答えるかたちで、ヨーロッパ音楽との対比において捉えられた音楽におけるアジア的要素として、①単純性、②無限性、③非合理性、④平面性、⑤植物的感性の五点を挙げている（三浦[1954]）。

- (34) 大日本帝国の傀儡国家に他ならない満州国の国策にしたがうかたちで実現した視察旅行が、伊福部にとって国民国家の枠組みを大きく踏み越える重要な契機となったというのも皮肉な話だが。
- (35) 高瀬まり子は、こうした民族主義的傾向をもった作曲家たちに共通する特徴として以下の三点を挙げている（高瀬[1975]：216）。
- ①音階の伝統的使用から多様化へ
 - ②伝統的な音階から引き出された日本的和声の創造
 - ③線的な構成と、それのもたらすヘテロフォニックな手法の創造
- (36) Cf. 音楽之友社[1999]：33f.
- (37) Cf. 富樫[1956]：283.
- (38) もとより伊福部もまた、註(31)に挙げた《管弦楽のための音詩「寒帯林」》（1945）の他にも、《交響舞曲越天楽》（1940、小樽新聞主催の紀元2600年記念の大聖火祭のために作曲）、《フィリッピン国民に送る管弦楽序曲》（1944、大政翼賛会を介して政府から委嘱）、《古典風舞曲 吉志舞》（1944、海軍からの委嘱）、《兵士の序楽》（1944、陸軍からの委嘱？）といった国策に迎合する作品を書いたが、これらの作品はこの時期の彼の作曲活動のなかではあくまで副次的な位置を占めるにとどまっている。

使用楽譜

- 伊福部昭[1937]『日本狂詩曲』、龍吟社音楽事務所（日本近代音楽館所蔵）。
[1969]『ピアノ組曲』、全音楽譜出版社。
[1986]『室内オーケストラのための《土俗的三連画》』、音楽之友社。
内田るり子 編[1971]『伊福部昭歌曲集』、全音楽譜出版社。

参考文献

- 秋山邦晴[1978]『日本の作曲家たち』(上)、音楽之友社。
井上武士 監修、秋山龍英 編著[1964]『日本の洋楽百年史』、第一法規。
伊福部昭[1943]「《土俗的三連画》解説」、『日本交響楽団誌』4月号。
[1951]『音楽入門—音楽鑑賞の立場』(改訂版1985年)、現代文化振興会。
[1953]『管絃楽法』(上)、音楽之友社。
[1959]「アイヌ族の音楽」、『音楽芸術』1959年12月号、16-21頁。
[1968]『管絃楽法』(下)、音楽之友社。

- [1971] 「《ギリヤーク族の古き吟誦歌》付記」、内田るり子 編『伊福部昭歌曲集』、全音楽譜出版社、74-77頁。
- [1995] 「『日本組曲』について」（楽曲解説）、『伊福部昭の芸術1 譚一初期管弦楽』別冊解説書、9-10頁、キングレコード KICC175 (CD)。
- 岩野裕一[1999]『王道楽土の交響楽：満州一知られざる音楽史』、音楽之友社。
- 音楽之友社 編[1999]『音楽芸術別冊 日本の作曲20世紀』、音楽之友社。
- 片山素秀[1995a]伊福部昭作曲《ギリヤーク族の古き吟誦歌》の楽曲解説、『伊福部昭全 歌曲』別冊解説書、2-3頁、カメラータ・トウキョウ30CM-391~2 (CD)。
- [1995b]伊福部昭作曲《土俗的三連画》の楽曲解説、『伊福部昭の芸術1 譚一初期管弦楽』別冊解説書、14-15頁、キングレコード KICC175 (CD)
- 木部与巴仁[1997]『伊福部昭一音楽家の誕生』、新潮社。
- 小泉文夫[1958]『日本伝統音楽の研究1 民謡研究の方法と音階の基本構造』、音楽之友社。
- [1984]『日本伝統音楽の研究2 リズム』、音楽之友社。
- [1994]『日本の音』（平凡社ライブラリー71）、平凡社。
- 小島美子[1997]『音楽からみた日本人』（NHKライブラリー57）、日本放送出版協会。
- 小林淳[1998]『伊福部昭の映画音楽』、ワイズ出版。
- 小宮多美江[1976] 「『日本的作曲』をめぐる論争」、日本音楽舞踊会議 編『近代日本と音楽』、あゆみ出版、87-111頁。
- 相良侑亮 編[1992]『伊福部昭の宇宙』、音楽之友社。
- サムソン、ジム[1996]（三宅幸夫 訳）「音楽と社会」、『西洋の音楽と社会第8巻 市民音楽の抬頭』、音楽之友社、9-62頁。
- 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖 編[1999]『ドキュメンタリー新興作曲家連盟 戦前の作曲家たち 1930~1940』、国立音楽大学付属図書館。
- 高瀬まり子[1975]「昭和初期の民族主義的作曲様式一伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄を中心として」、『音楽学』20巻6号、203-216頁。
- 谷本一之[1965]「アイヌ音楽について」、『アイヌ伝統音楽』、日本放送出版協会、3-17頁。
- [1981]「アイヌ音楽」、『音楽大事典』第1巻、平凡社。
- [1989a]「音楽表現と共同体意識一北方諸民族の場合」、『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』第7巻、岩波書店、183-200頁。
- [1989b]「アイヌ音楽」、『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽』別巻・、岩波書店、121-132頁。
- [1989c]「ギリヤーク音楽」、平野健次、上参郷祐康、蒲生郷昭 監修『日本音楽大辞典』、平凡社、75頁。
- 富樫康[1956]『日本の作曲家』、音楽之友社。
- 西原稔[1992]「K.プリングスハイムと日本的和声の理論」、『桐朋学園大学研究紀要』第18集、19-37頁。

日本放送協会 編[1965]『アイヌ伝統音楽』、日本放送出版協会。
沼野祐二[2000]「解説」、伊福部昭『交響譚詩』、音楽之友社。
堀内敬三[1968]『音楽明治百年史』、音楽之友社。
松平頼則[1969]『新訂 近代和声学—近代及び現代の技法』、音楽之友社。
三浦淳史[1954]「早坂文雄と汎東洋主義音楽論」、『音楽芸術』1954年9月号、
8-20頁。
三木稔[1996]『日本楽器法』、音楽之友社。
Arias, Enrique Alberto[1989] *Alexander Tcherepnin: A Bio-Bibliography*. New
York/Westport, Connecticut/London: Greenwood Press.