

山田耕筰の「日本歌曲」再考

－『詩と音楽』にみる歌曲観－

齋藤 完・林満理子

Reconsidering of Kōsachō Yamada's vocal music, "NIHON KAKYOKU"

Mitsuru SAITO・Mariko HAYASHI

(Received September 26, 2008)

はじめに

「日本歌曲」という言葉を厳密に定義づけるのはほぼ不可能と言っても過言ではない。「日本」の自明性は言うに及ばず、「歌曲」についてもその音楽的特徴を明確に示すことは非常に困難だからである。唯一の共通点として、この音楽が日本語の歌詞^①を伴っていることを指摘できるが、これにしても他の声楽ジャンルとの境界線が不明瞭であるために、日本歌曲の実態を明らかにする基準にはならない。

しかし、日本歌曲の関係者たちはこの音楽を正体不明なものとは考えていない。たとえば、「美しい日本語と香り高い歌を」をモットーに掲げる日本歌曲振興会「新・波の会」の運動の趣旨を見てみると、日本歌曲は「乱れた言葉」「俗悪な歌」とは対極にあるものとの認識が示され、失われる危惧のある「日本の心」の象徴的存在として位置づけていることがわかる^②。また、付録として掲載した表の質問2に対する答えにも見られるように、日本歌曲の担い手である（あるいは担い手になりうると目される）声楽家たちも、「日本（人）の心」「日本語」「日本人作曲家」「日本人」などをキーワードにして説明を試み、多くの場合において、「美しい日本語」や「日本の心（あるいは情緒など）」を日本歌曲の真髄として意識しているようである^③。

いずれの場合も、論理的というよりは感覚的に日本歌曲を捉えているのだが、その感覚に対する裏づけは抽象的なものではない。彼ら／彼女らは、あるべき日本歌曲の姿を作品名によって具体的に明示することができるのである。

なかでも目を引くのが、山田耕筰が大正から昭和初期にかけて作曲した作品である。たとえば声楽家51人に日本歌曲の代表曲をひとつだけ求めると、21人が山田の作品（《からたちの花》《この道》《かやの木山の》《赤とんぼ》など）を挙げ、これに続くのが瀧廉太郎の8人、成田

①日本歌曲では「歌詞」あるいは「歌詩」の語が使用されるが、本稿では、「詩が曲譜が付けられ歌われる段階で曖昧化され相対化され大衆化されて、一つのメロディーの解釈を附された別の何物かになる。即ち『詩』が『詞』に変貌する」（橋詰 1990：105）との立場から、「歌詞」で統一する。

②これは同会のインターネット上のホームページによる。URLは参考文献表を参照のこと。

③一方で、この定義づけに関する困難さを表明する者もいる。表の回答にもみられるように、日本語に訳詞された作品の扱いや他ジャンルとの境界などを考慮しているところに、その認識を見てとることができる。

為三らの4人と、山田が抜きん出ている(表・質問1への回答を参照)^④。また、「奏楽堂日本歌曲コンクール」における第1回(1990)から第19回(2008)までの第一次予選の課題曲は、そのほとんどすべてが「山田耕筰の作品より」という指定になっている^⑤ことからわかるとおり、コンクールの類でも山田作品の優位性を垣間見ることができる。

このように、日本歌曲に対する理解の具体的な裏づけとして山田の作品を無視することはできないのだが、当の山田自身は何を目指して歌曲を創作していたのだろうか。ドイツに留学したという音楽エリートとしての経歴をもち、カーネギー・ホールでおこなった音楽会を成功させたという自負をもつ山田が、その数年後に日本に限定した「内向け」の音楽の創作に意欲的だったとは考えにくい。なによりも、山田自身が自作の歌曲作品を「日本歌曲」と称するようになるのは戦後のことなのである。

現代における日本歌曲の関係者たちが見逃しているものがあるのではないか。

本稿は、山田耕筰が歌曲創作に意欲的だった大正・昭和初期において、自らの作品をどのように捉えていたのかを明らかにすることで、現代とは異なる日本歌曲観を提示するものである。

このような研究目的の背景には、山田の歌曲作品を「日本」歌曲と括ることに対する違和感、および現代における支配的な文化観に対する懐疑のまなざしがある。

前者は、とくに歌唱時に立ち上がる問題である。たとえば、山田の歌曲作品のなかでも《この道》や《野薔薇》に顕著なのだが、歌詞が(日本語で)日本的な情景を喚起する内容をもちながらも、その音楽があまりにもヨーロッパ的な響きをもっており、「日本」を前提として歌うことに対して違和感を覚えることがたびたびあった。このことから、「日本歌曲」として括られる山田作品を従来とは違う視点で捉え直す必要があると考えたのである。

後者においては、渡辺裕による『日本文化モダン・ラブソディ』(2002)の影響が大きい。渡辺は同書のなかで、「日本伝統音楽」なるものが明治以前から変わらずに伝承されてきた音楽であるという、現代において支配的な文化観がいかに危ういかということを示しており、それに触発されるかたちで日本歌曲に注目するようになった^⑥。つまり、日本歌曲の代表としてみなされる山田の歌曲作品に対する現代の支配的な捉えかたが、大正・昭和初期のそれとは(少なくとも作曲者の意図とは)異なり、あとから構築されたものであるということを示すことで、変化していく文化観の新たな一例を提示することができると考えたのである。

以下、先行研究を概観したのちに、山田の当時の考えを知る手がかりを明らかにし、彼が自らの歌曲をどのように捉え、どこに向けて創作し、なぜそう考えるに至ったかについて明らかにしていく。

④ここでは声楽家の認識を第一に考えるため、歌曲・童謡・唱歌の区別は度外視する。

⑤山田の作品が第一次予選に課せられなかったのは第1回と第3回で、前者における第一次予選の課題曲は瀧廉太郎で、後者は弘田龍太郎であった。しかしながら、両者ともに山田の作品は第二次予選の課題曲になっているため、山田の作品に対する重要性の認識は揺るがないものと考えられる。なお、日本歌曲のコンクールには「新・波の会」によるものもあるが、同会のコンクールは「詩・作曲・声楽部門」からなる。まず詩部門を行ない、その入賞詩に付曲する作曲部門、その入賞曲を課題曲としさらに自由曲1曲を加えての声楽部門の順で行う」もので、ここでは山田の作品は課題曲とはされていない。ちなみに、自由曲として選曲されるのは平成3年から19年まで同会の会長を務めた小林秀雄の作品が圧倒的に多い。

⑥渡辺が対象とする「日本音楽」は明治以前から存在した音楽が中心となっており、「日本歌曲」に関する記述はない。もっとも、「洋楽」を考察の対象外にしているわけではなく、従来の東京中心的な洋楽史観を見直すために、大阪における「洋楽」の受容のあり方に関する考察がある。

なお、本文中では引用文などにおける旧字体は新字体に、仮名遣いや外国語の固有名詞^⑦なども現代の一般的な表記に改めていることを付言しておく。

日本歌曲に関する先行研究

日本歌曲に関する従来の研究は、その実践面を論じたもので大半を占められているようである。

最大の関心事は、歌唱時における歌詞の聞き取りにくさで、これを解決するために、発音や発声法などが論じられている^⑧。

たとえば、藤村（1980）はこの音楽ジャンルの歌詞の聞き取りにくさを音声学的に具体的に考察したうえで、「的確なるテクニックの習得と多少の工夫」について論じている。これと同列に配せるのが、藤井の研究で、「歌唱の中での日本語の明確な発音について〈中略〉個々の曲についての解釈ではなく、できるだけ歌唱曲における一般的な発音の問題としてとらえ」（1978）、それに基づき、「楽譜、言葉を通して実際に使用する方法」を提示している（1979）。ほかには、「発声的に有利な点の多いイタリアベルカントを中心に据えて、あとはイタリア語の長母音語調と日本語の短母音的語調の違いから来る謂ゆる日本的ベルカント」の確立を試みた丸山（1984）の研究や、日本語の母音のあり方に焦点を当てた木村（1973）の研究などがある^⑨。

また、同じ問題意識を共有しながらも、解決の糸口をいわゆる日本伝統音楽における歌唱法に求めるものもある。青山（1987）は「日本語をより自然で効果的に表現していく」ことを目指し、日本伝統音楽には「時代、目的を超えた普遍的な技法がある」という前提のもと、これらの技法を日本歌曲の歌唱にとりこむ試みを示している。この研究ではその第一段階として、民謡的歌曲における発声法と伝統音楽における音の移行時での子音や母音の扱い方（ならびに音量の変化）に焦点を絞って分析・考察している。下野（1996）も、「日本歌曲の演奏会の練習過程に起きたさまざまな問題点」を手がかりに、同じ着眼点で「邦楽と洋楽の発声技術の違い」の考察などをおこなっている。

日本歌曲に関する歌詞研究も、実践（あるいは指導）に関連している。たとえば、長峰は「歌曲における詩と音楽とは対等に意義を持つと考えられる。しかし、歌曲の演奏や指導に際し、その歌詞にはどれ程注意が払われているのだろうか」という問題意識をもって、「恋歌」（1990）、「自然と生活」（1992）、「故郷」（1994）、「回想」（1996）とテーマを設定し、「一応学校教材として取り上げられた日本歌曲」から任意に選んだ曲の歌詞内容を解説している。

こうしたなか、その歴史を論じた研究も——わずかながらではあるが——見ることができる。たとえば、長坂（1971）は、主に戦前までの日本歌曲の流れを追いながら、ドイツ的な作曲手

⑦たとえば、「独逸」「伯林」を「ドイツ」「ベルリン」に、「ラクマニーノフ」「シューバート」を「ラフマニノフ」「シューベルト」に書き改めている。なお、作曲家名の日本語表記は『ニューグローヴ世界音楽大事典』に準ずる。

⑧なお、国語学の方面からも日本歌曲はとりあげられており、前田（1981）は日本歌曲の聞き取りにくさと発音の関係を指摘している。しかしながら、これは音楽学／音楽教育学による他の先行研究とは異なり、実践への活用を意図していない。ある意味において、日本歌曲を知る人々にとっては当然であることを指摘しているにすぎない。

⑨発音／発声とは別の視点で研究したものには佐藤の「日本歌曲の演奏法に関する研究——歌詞の焦点化法について——」（1977）がある。これは「フレーズや楽曲形式等にまとまりを付けることによって」歌詞の不明瞭さを解決しようという試みで、アーティキュレーションやダイナミックなど6つの視点から考察している。

法からフランス的なものへと変化したことを概観し、渡部（2004）は「本稿は独断と偏見に満ちた通史である」としながら、日本歌曲の歴史的概観を試みようとしている^⑩。

しかしながら、日本歌曲をめぐるこれらの研究は、日本歌曲を自明なものとしており、山田作品を含む大正・昭和初期に創作された作品が事例としてとりあげられているにもかかわらず、その当時において作曲家がどのように自らの作品を捉えていたかについてはほとんど言及されていない^⑪。

一方、山田耕筈の歌曲作品に関する研究においても、この自明性を窺い知ることができる。たとえば、「山田耕筈の歌曲に関する考察」（今田 2003）や「山田耕筈の『AIYANの歌』」（川上 2004）や「芸術歌曲としての『こもりうた』と生活の中の『こもりうた』——山田耕筈編作曲による『中国地方の子守歌』を例に——」（加藤、奥 2004）や「『幽韻』に於ける音楽語法について」（田鎖 2006）などがあるが、いずれの場合も山田の作品観に関する言及はない。

『詩と音楽』について

山田が自らの歌曲作品をどのように捉えていたかをさぐるにあたり、本稿では『詩と音楽』に山田本人が著わした芸術論や手記などを手がかりにしたい。

『詩と音楽』は「詩と音楽と美術の雑誌。全十三冊。大正十一年九月創刊、翌年十月終刊。編輯兼発行人は北原鉄雄となっているが、実際には北原白秋と山田耕筈（当時、耕作）の共同編輯になるものである」（上村 1982：37）。同誌に山田が寄せた原稿は合計すると27本で、上村の分類によるとその多くは「評論」である。これ以外に、「PenとBaton」というコーナーなどでそのときどきの雑感も表明し、さらには投稿された歌曲作品の選定をおこない、自らの作も18曲掲載している。

この雑誌から当時の山田の歌曲観が読みとれると考えたのは、これが北原との共同編輯によるものであるからにほかならない。

北原が山田に与えた影響を、後藤は次のように述べている。

作曲家としての山田の生涯において1913年と22年は2つの節目を形成している。13年はベルリン留学の最終年だが、＜中略＞一方、22年は北原白秋との共働が始まる年である。（山田は）白秋の童唄研究と彼の詩の口誦性に示唆されて、日本語の特性を生かした歌曲様式を確立する＜以下、略＞（1995：529-530 括弧引用者）^⑫。

なお、『詩と音楽』は1922年（大正11年）の創刊から約一年で終刊しているが、これは関東大震災によって出版社のアルスが倒壊したためであり、山田・北原の「共働」はその後も継続

⑩2008年4月現在までのところ、提示されたのはそのまえがきと第一の時代区分とした「1801年から1880年までに生まれた作曲家・詩人などを中心に」にとどまっている。

⑪唯一、渡部が「『歌曲』や『唱歌』や『童謡』をどう位置づけ、どう説明するか、私の中で明確な答ができ上がっているわけではない。いくらかは『日本語』の曖昧さにも関わる、悩ましい問題である」とジャンル分けの問題に言及しているにとどまっている。また、日本歌曲に関する論文ではないが、「＜イタリア歌曲集＞の研究」において佐藤（1996）が、歌曲の定義付けの難しさを述べている。

⑫なお、同じ後藤は「1917年に、山田が、彼独自のリズム感を身につけ、詩人の詩想を彼自身の心身のリズムを媒体として楽想に転換させる術を獲得したうえで、日本語の詩歌の作曲へと歩を進めたことは確かである」（2001：511）として、この通説に疑問を投じてもいる。

していく。たとえば1926年（昭和元年）に山田は約60曲の歌曲を創作しているのだが、そのおよそ半分を北原作の詩が占めている。このことから『詩と音楽』で表明された山田の考えは雑誌終刊後にも維持されていたとみなし、本稿ではこの雑誌に寄せた言葉が歌曲創作に意欲的だった時期全般にわたり有効なものであったと捉えることとする。

付言すると、本稿では戦後に表明された山田の歌曲観については——「おわりに」（＝あとがき部分）を除いて——考察の対象外としている。戦後の著作に見られる山田の歌曲観は、明らかに『詩と音楽』の時期と異なるからである。『山田耕筰著作全集』全三巻を見る限り、山田が自らの作品を「日本歌曲」と称するようになるのは戦後のことであり、それ以前において「日本」という語を冠することはなかったのである。

もともと、これは明治・大正期における「日本歌曲」という言葉が、在来の日本の歌を指し示す場合もあったことが関係するのかもしれない。たとえば、いわゆる俗曲が収められている手風琴のための楽譜集のタイトルは『西洋楽譜 日本歌曲集』（明治25年）であり、大正年間に発行された『新版 ヴィクター日本歌曲レコード目録』には浄瑠璃や長唄といった明治以前からあるジャンルの音楽がその大半を占めている。つまり、「日本歌曲」という言葉がいわゆる洋楽以外のジャンルを含むことがあり、山田はこれとの混同を避けたかったのかもしれない。

しかしながら、『詩と音楽』のなかで表明されている言葉から読み取れるのは、混同を回避するという消極的な思考ではない。次節に見るように、山田は「日本人の心」といったローカルな心性を表現するために歌曲を作曲したのではなく、普遍的な芸術表現としてそれを捉えていた。そのため、「日本」という言葉を冠することを避けた（あるいは思いもよらなかった）のではないかと考えられるのである。

山田耕筰の歌曲が向かう先

山田の歌曲観は次の言葉に表れている。

詩人が言葉の約束に縛られて詩句の中には表現することの出来なかった詩想を——或いは表現の外にある芸術境に於いてその詩想を抱き合っている楽想を、切り出して音に盛ったものこそ、真の詩的、芸術的歌謡^③であるといわねばならぬ。歌謡の作曲に際して単なる旋律以外に伴奏を必要とするのは、まったく、この詩句以外の詩想と楽想との融合した芸術境を彷彿せしめんが為である。こうして作り上げられた歌謡は単なる詩以上の又音楽以上の新しい、特殊な芸術的価値を持っているということが出来るであろう（1922d: 56）。

さらに、この「詩想と楽想を融合した芸術境」は、山田が「融合芸術」と呼ぶ芸術——複数の芸術ジャンルが密接な有機的関係を結びつつ、ひとつの新しい一体を成す芸術——のなかで

③当時の日本において、現在の意味合いで「歌曲」をさす言葉は、「歌曲」それ以外に「歌謡」と「歌謡曲」があり、それらは同義語として並存していたようである。たとえば、1929年7月号の『音楽世界』における演奏会評「荻野綾子独唱會」にはこの三つの語が混在している。

フランス歌謡を以てステージに独占的地位を持つ彼女は、当夜も有名無名のフランス作者の歌謡と他に橋本國彦作のものを唱った。私は自分の好みとして先ず番組の最初に唱われたフランス十七世紀歌謡曲四曲（近衛秀麿編曲）を取る。此処に現われるルリ、ラモー、マレー、グレットリなどの歌曲は何れも愛らしい小品曲であるが<後略>（1929：54 下線引用者）。

も、特別な位置を占めている。

文字の芸術の中で最も象徴的なものは詩である。音楽はそれが芸術である限り、象徴的表現以外のなものでもない。この二者が相融合して、そこに築き上げる新たな詩境は、あるいは、芸術の最高位に置かれるべきものであるかもしれない（同前：57）^⑭。

以上が山田の歌曲観なのだが、このような芸術境にある歌曲は、具体的には「その詩のもつ語調とか、アクセントとかに、細かい注意を払って」作曲され、「歌い出されるとの（ママ）詩の外面的な姿——線の濃淡——が、耳を通して私どもの脳裡に運ばれ、その詩意が樂趣とともに融け合い、その詩が誦読される時とは別趣な詩境をそこに現すものでなければならない」（1923b: 2-3）。

『詩と音楽』を見る限り、こうした詩境を現わす歌曲は山田以前には存在しない。

山田は、シューベルトの作品を例に挙げ、詩のアクセントが無視されていることを指摘したのちに、シューベルトは「楽想の赴くがままに詩の流れを旋律の流れに強いて嵌めこんでしまったのだらうと思います。＜中略＞こうした例はドイツ語の歌謡曲中にも随所に見出されるものであります」とし、こう続ける。

日本語の歌謡曲の作曲に失敗した私は、その失望を外国語の詩に対する作曲によって慰めようとして、まずその範をシューベルトに求め、シューマンにさぐり、ブラームスから得んとし、又ヴァーグナー、ヴォルフ、シュトラウスなどに次々目を転じて、焦っては見たのですが、私はそこにも私の安じて学び得る規範を見出すことが出来ませんでした（同前：4）。

そして山田は、「私は音楽的作品のうちに求めようとして得られなかった詩句の表現法を、モイツスィーの台詞回しのなかに、はじめて発見することが出来」、「帰朝後の作品として山田歌曲集の中に収めた『唄』において、私はようやくモイツスィーの手法に学んで、私の望みに近いものを表現し得たのでした」と前人未到の創作に至ったことを言明する（同前）。

山田はこうした自作の歌曲作品を「私の望みに近いもの」と言うに留め、先に挙げた「融合芸術」の域に達しているか否かに関しては言及していない。しかしながら、以下の言葉からそれを成しようという自負を垣間見ることができる。

リズムの力はすべての動的芸術の原動力であると同時に、従来静的なものにせられていた芸術をも動化しなければやまない生命の力がある。若しこのリズムにまで遡れば、あらゆる芸術はリズムに於いて融合することが出来ると言っても差し支えない。＜後略＞

リズムという母を中に置いた芸術の団欒の中で、母の膝下で最も近く座っているのは、音楽と舞踊という双生児である。＜中略＞この姉妹の関係を母の膝下にあった時の如く復することによって、意外に容易く真実の意味において両者を融合せしめることができるということを知った。そして私は完全な融合芸術の最初のものである「舞踊詩」というものを創造するようになったのである（1923a: 61-62 下線引用者）。

⑭この位置づけは「私は真の芸術は人間の内部にある詩想の象徴的表現でなければならぬと思っている」（1923a: 62）という山田の芸術観に符合するものである。

山田の言葉を見る限り、「融合芸術」に成功したのは山田ただ一人なのである。

さらに、こうした自負は、「融合芸術」としての歌劇あるいは楽劇の確立をなすうるのは、世界中で自分をおいてほかにはいないという自己認識にも表れている。

まず、従来の歌劇に対する山田の言葉は次のとおりである。

従来の歌劇とは、歌劇の型に盛り易い詞句を採ってそれをいくつかの歌詞的独唱及び合唱曲とし、それに華麗な舞踊や背景や衣装等の粉飾を加えてステージに押し出したもので、管弦楽は声楽や舞踊の伴奏として以外に何らの意味も成さなかった（同前：59）。

そして、歌劇の改革を目指したヴァーグナーと、その楽劇に関しては以下のように評している。

ヴァーナーの楽劇は本質的に従来の歌劇から数歩進んだものであり、彼の事業はその量だけから見ても真に驚嘆すべきものであるが、劇を仲介としての文楽（ママ）との総合は、単に総合それだけとしてはさほどの価値あるものと言えない。＜中略＞音楽は音楽として文字は文字として別々に存立し得るものであってみれば、彼の所謂総合とは両者の単なる結合或いは両立に止っていて、総合そのことによって新しい一体が生れたのでもなく、又それによって何らの特殊な芸術的境地が生ずることにもならない。そして単なる総合に止まって、そこに真の融合のおこなわれていないものは、厳密な意味に於ける芸術と呼ばれる資格のないものである（同前：60）。

以上に加え、山田はドビュッシーやシュトラウスも融合に失敗したことを論じ、「楽劇を真その到達すべき融合境へと導き入れ得るような作品乃至作者が世界のどこに見出し得よう」とその難しさを論じている（同前：61）。

こうした状況にあつて、山田は「舞踊詩に劇的な筋を加えて、『舞踊詩劇』というさらに進んだ一境地を開拓した」という「実績」を挙げながら、次のようにその抱負を語っている。

遠からずそこに完全な融合芸術としての楽劇を上場することが出来るようになるのかもしれない。劇に欠くべからざる筋を消化する困難は、舞踊詩から舞踊詩劇に進む過程に於いてすでに幾分征服して来た。私は総合から融合へ到達しようとしつつある楽劇の前途を絶望の眼で見ようとは思わない（同前：63）。

このように、歌曲のあるべき作曲法を発見したのみならず、世界でただ一人「融合芸術」に成功し、将来的には「融合芸術」としての楽劇の確立も視野に入れているという抱負から推察されるのは、「芸術の最高位におかれるべき」歌曲という「融合芸術」は自らの手によって成し遂げられる^⑤という自負であり、こうした作品が向かう先は日本という限定された場ではなく、

⑤後藤は「若し劇における台詞と音楽の間に、歌謡における詩句と音楽との間に行われたような融合が求め得られるものだとすれば、＜後略＞」（山田 1923a：63）という山田の言葉から、この文章を発表した1923年の時点で「彼がすでに歌曲においては詩と音楽の融合を成就したと認識していた」と解釈している（2002：411）。

世界であったということである。

以上の自負とその意欲の背景には、山田が自分自身を同時代の「大作曲家」として位置づける自意識があったと考えられる。

『詩と音楽』では、カーネギー・ホールでの公演を終えたのちのことを、「私の音楽会が無事に終了して、私も音楽界に多少の知己をもつようになりまし、相当に自分の立場というものも出来ましたので、毎夜のように所々の社交界に顔を出すようになりました」(1923d: 65)と振り返り、そこで出会ったプロッホに反論して「私の意のある所を諒解」させ(1923c: 5-7)、プロコフィエフに自らの批判的な意見を明かして激昂させ(同前: 10)、ラフマニノフとフリッツ・クライスラーからは「傾聴すべき懇切な批評と、尊い新智識とを受け得たことはいうまでもありません。二人の言葉が、日本音階の取扱い方や、対位法の使い方、楽想などについて常に私が考えていたことを、裏書してくれた事なども、私を喜ばさずには置きませんでした」(1923e: 64)と述懐している。

だが、山田の自負は、このような自意識のみによって支えられるものではなかった。西洋芸術音楽における過去・現在・未来に対する山田の認識も、彼の自負をあと押ししたのである。

山田耕柝が予見した西洋芸術音楽の未来

過去から当時に至るまでの西洋芸術音楽のあり方に対する山田の態度は、自らが言うように、「不遜に見えるまで苛酷」である。それは「イタリアの音楽を殆んど黙殺し、ドイツの形式楽をも、フランスの技芸的音楽をも、スクリャービンを除く斬新なロシアの作曲家達をも真の音楽、或いは芸術の王座に近づけようとしなかつた」(1922c: 10)というものののだが、具体的には次のとおりである^⑩。

まず、ドイツ人は「元来非芸術的に生れついている為、真に芸術的な創造的飛躍を見せることが出来ない」(同前: 5)。そのため「ドイツ音楽には形式上の壮美は求め得るけれども、隣邦フランスの所産の如く、楽式を破り、私声の奥に、創造的、夢幻的な色や、匂いや、陶酔の境地を湧き立たせる力を持っていない」(1922a: 56-57)と断じている。

その一方で、「フランスの芸術は、芸術というよりは技芸に近く、その内部に粉飾的、遊戯的分子を過分に蔵しているようである」とし、その音楽が与える陶酔は「酒精や阿片の与える麻酔的快感や瞬間的幻影の混合したようなものである」と指摘する(1922c: 6)。

また、ロシアは「一人のスクリャービンを生んだことの為に、芸術的存在の意義をもつているといってもいい。しかしながら<中略>ロシアは未来の芸術界に第二のスクリャービン、第三第四のスクリャービンを生み出すべき音楽国であると即断するのは、正鵠を射たこ(ママ)でないようにも思われる」(同前: 10)と論じている。

以上のような見解とともに、山田が言明するのは、1921年9月9日から1922年1月までおこなった外遊^⑪での見聞に基づいた、当時のヨーロッパ楽壇の状況である。

足を一步欧州の地に下すと、私はまずその救われようのない倦怠と頹廢の気に眉をひそめ

⑩なお、イタリアは「黙殺」されているため、具体的な批判の対象にされていない。

⑪『詩と音楽』によれば、アメリカ(シアトル→シカゴ→ニューヨーク)→イギリス(ロンドン)→フランス(パリ)→ブリュッセル→ドイツ(ベルリン)であることが記されている。なお、日付は『山田耕柝年譜』による(1996: 8)。

ねばなりませんでした。私は初めて見るパリに失望しました。更に、昔なじみのベルリンを目のあたりに見て、悲惨なまでに低下したドイツの音楽の為に涙ぐまずには居られませんでした (1922b: 73)。

また、アメリカは「世界的不景気の捕虜にはなっているものの、戦後の疲弊にひるむほど老いぼれていない」とし、「殆んど完備に近い芸術の殿堂を築きつつ」あると評価するものの、「殿堂に集取せられた芸術の内容が、華美な殿堂の内部を充たし、更に外殻を突き破って高踏するほどの威力あるものであるか否かを訝り、同時に又、アメリカ自身の芸術の産声いまだきを齒がゆく思う」と評している (同前: 73)。

このように他国の音楽 (ならびにその音楽家たち) に対して厳しい目を向ける一方で、日本とその音楽界に対しては——現状に対する不満をさまざまな機会に吐露しながらも——「賑やかな将来」を予見している。

日本楽壇の将来については私は最も多くの望みと真摯な考えを持って居ます。ドイツ音楽も既に凋落しフランスの楽壇も又これに代るだけの生気がなく僅に新興のロシア音楽が近代音楽史のページを賑わして居るが、それすら将来あまりの望みもかけられない様に思われて (、) 若し私の観察が誤らないとすれば将来世界の楽壇を照らす光は東方の国日本からキッと輝き出す事になるでしょう。現在日本の楽壇は漸く黎明期に入った許りです (、) 最初から大きな望みも得られないが日本の楽壇程賑やかな将来を恵まれている所はありません (北原 1923: 117 括弧引用者)^⑧。

こうした予見には、山田なりの根拠がある。

まずその一つが、「日本とネザーランド^⑨との国民性に共通な分子」が含まれており、日本が「ネザーランドのよき流れを内部に蔵している」ことにある (1922c: 11)。

山田によれば、「ネザーランドは欧州の特殊な一隅に、重苦しい形式のドイツと、最も奔放な、高踏的なフランスと、西方のかこいを受けて成育して来た為か、一面にしっかりとした形式を備えていながら、その形式の奥に、非常に自由な、深みのある芸術味をもっている」(1922a: 57)。また、「優れたポリフォニーをイタリアに移して、そこに交響楽の芽を生い立たしめたのは、ネザーランドの民」であり、山田が唯一高く評価するスクリャービンが「ネザーランドを愛したという事実に逢着して、音楽史上に持つネザーランドの偉力に刮目せざるを得ない」(1922c: 11) と論じている。

このネザーランドと日本の国民性にどのような「共通な分子」が存在するのかは明らかにしていないが^⑩、ネザーランドの特性である「形と心の両立、微妙な情意の結合」が「極東の島国の内部に流れている血でもある」ことの証左として、「我が国には、非常に自由な、殉情的

⑧この言葉は山田が『詩と音楽』に直接的に寄稿したものではなく、北原白秋筆による同誌上の「山荘にて」のなかに見ることができる。北原の言によると、これは「福岡日日新聞との他に、氏の談話や音楽会の記事が出ていて、その切抜を送ってきたので、ここに転載する」ことにしたものである。

⑨ここでは国としてのネザーランド (=オランダ) ではなく、ネザーランド地方 (オランダとベルギーを含む) を指している (1922c: 3)。

⑩それどころか、「音楽の領域において国々の特性を作るものは、その土地の気候以外のなにものでもない」(1922c: 11) という持論と矛盾する。

な三味線音楽の外に＜中略＞純形式的な雅楽というものが、立派に存在していた」（1922a：57）ことを挙げている。

そしてもう一つが、音楽の発達過程に関する自らの持論に照らし合わせた結果である。その持論とは「他国から移入せられて来た芸術の流れは、その国に入り、その国に風土化（アクリマタイズ）せられた後に、初めてその国の芸術として特異な光輝を発するに至る。各国の音楽は、過渡期に続くある時期に於いて、等しく民謡に還って、そこからその国本来の、またその国独特の新しい流れを発している」というものなのだが、山田は「過渡期にある日本の音楽が、最近著しい民謡の勃興と流行を見せるに至ったことは、西洋音楽が次第に日本にアクリマタイズされつつあるということを示し、同時に日本はやがて真実の日本の音楽を生み出す第一歩を踏み出しかけているという事実を語っている」と指摘する（1922c：11）。

いずれの二つも、現在の目線から言えば、「こじつけ」の域を出るものではない。また、結果的には山田が予見した「賑やかな将来」が日本に訪れることはなかった。

だが、理由付けはどうかであれ、まさに右肩上がりの日本——日清・日露戦争において戦勝し、明治以来の念願であった対外独立が叶い、第一次世界大戦中には高度経済成長を遂げ、国際的な地位が向上した日本——を生きてきた山田が、また、ヨーロッパの「救われようのない倦怠と頹廢の氣」をその目で見た山田が、こうした将来を描いたのは、無理からぬことであつたのだろう。

そして、西洋楽壇の凋落とともに日本の音楽界に明るい未来を見ている山田にとって、彼の創作する「融合芸術」としての歌曲は、その本質的な芸術性のみならず、変化していくであろう世界の音楽地図によっても、その普遍性の獲得を約束されたものであつた。換言すると、ドイツ語によるリートやイタリア語によるカントが芸術的普遍性を認められているのと同じように、いずれは西洋芸術音楽の中心地となる日本から発せられる彼の歌曲も、普遍的な音楽として位置づけられるであろうと考えていたことが伺えるのである。

おわりに

ここまで『詩と音楽』に掲載された山田の言葉を頼りに、山田が自らの歌曲作品を日本に限定したローカルな音楽ではなく、いずれは音楽の中心地となる日本から世界に発せられる、新しい真の芸術境を携えた「融合芸術」として捉えていたことを明らかにすることで、従来とは違う視点で山田作品を捉えつつ、変化していく文化観の一例を示してきた。

最後に、ここで立ち上がってくる問題——なぜ、現代の日本歌曲関係者たちに山田の意図が理解されずに、日本に限定されるローカルな音楽として山田作品が解釈されているのか——を考察するにあたっていくつかの糸口を提示し、本稿を結びたいと思う。

まず考えられるのが、山田は上記のように論じながらも、日本語による歌曲は例外としており、これはあくまでも国内向けに創作していたという可能性である。

そもそもこの時期における山田は日本での活動を本意とはしていなかった。1913年にドイツ留学から戻った際も、「この帰国は一時帰国のはずであつたが、身の事情から再度の渡独は困難となり、さらに第一次世界大戦が勃発して国内にとどまらざるをなくなる」（後藤 1995：528）という事情によるものであつた。また武石（2000）は、従来の資料に加えてアメリカと日本で新しく入手した資料をもとに再検討した結果、1917年12月から1919年5月までのアメリカ滞在から帰国して以降、アメリカでの演奏がかなわなかったことが山田にとって不本意であつたことを明らかにしている。

このように、山田が日本国外での活動を渴望していたことを考えると、日本語による詩への作曲は、国内でおこなうことができる数少ない選択肢の一つとしてやむを得ないものであったということが考えられるのである。

しかしながら、「つねに日本的な要素を求められたアメリカ旅行での体験は、山田のその後の活動と作品の方向性の変化に大きな影響を与えたものと推測され」（武石 2000：24）、その証左として1919年には「古代日本の女流歌人による五つの歌」（のち、「幽韻」に改題）が作曲されていることなどから、日本語の歌曲作曲を「やむを得ないもの」と断ずるのには無理があるかもしれない。

そこで考えられるのは、以下の三つの可能性である。

まず一つ目として考えられるのは、『詩と音楽』で表明していたことが理解されずに、あるいは理解されたとしてもその作品のもつ「芸術境」ゆえに、その当時から現代の日本歌曲に対する理解と同様の理解のされ方がすでに支配的であったという可能性である。

『詩と音楽』から六年余りが経過しているが、野村光一は「日本歌謡の唄い方に関する瞥見」の中で次のように述べている。

断然、傑出した歌謡作曲家は、云う迄も無く、山田耕作（ママ）氏である。＜中略＞この歌謡曲は、真に日本人独特の新境地を開拓せる、唯一の傑作である。＜中略＞私は今迄、創作せられた西洋音楽の組織を借りた日本作曲界に於て『これは、本当に日本人らしい』完全な音楽として、誰の前に出しても恥しからぬものは、山田耕作氏の歌謡曲以外、他に何一つ出来上って居ないと断言したい（1929：11）。

野村が指摘する「日本人らしさ」が具体的に何を意味するのかは検討する余地があるが、この言葉は現代の山田作品の捉え方と親和性が高いものとして読むことができる。

二つ目として考えられるのが、西洋のまなざしの内面化である。

牛山充が「パリのコンセル・パドルーで荻野綾子氏が日本歌謡紹介」と題する記事のなかで、荻野とパリで同居する「深尾女史」の手紙を公開しているのだが、そこには「日本歌謡をはさむことは、どうしてもエキゾチックな作風のラヴェル祭当日の曲目に加えるほうがふさわしい」との理由から、前日の「プロコフィエフ祭」でのプログラムに加えられることがなかったことが記されている（1931：50）。

つまり、これから読み取れるのは、日本語による歌曲がエキゾチックな音楽として、非西洋の音楽、あるいは西洋芸術音楽の周縁に位置する存在として捉えられているという状況であり、こうした西洋側からのまなざしが日本に定着した結果、山田の作品をもこの範疇に押し込められたことが考えられるのである。

三つ目の可能性としては、山田自身が自らの歌曲を国内向けの音楽として捉え直したことに起因するものである。

『山田耕筈著作全集』（全三巻）を見る限り、山田の捉え直しが言明されるのは戦後のことである。『山田耕筈名歌曲全集 第一巻』の解説（1949）には「この全集においては過去二〇年に互る演奏経験と、全国に及ぶ音楽大衆の愛唱によって研磨刻琢された貴重な実例等を考慮に入れて、日本の歌唱法の確立を図る」と記され、それに続いて「日本歌曲」という言葉が使われている。また、その四年後には「日本歌曲に就いて」と題して、次のように述べている。

日本歌曲の完成はやがては音楽大衆の新しい歌曲に対する関心を喚起し、自分たちの音楽を持ちえたという矜りと喜びを懐かせることになろう。そして日本語のうちに睡る旋律の発見によって生れた日本的旋律は新しい日本の器楽の誕生を促し、こうして国民待望の国民楽の樹立が翹望し得るのである。私はその意味から日本歌曲宣揚運動を声を高くして提唱するものである（1953）。

このような趣旨替えの背景には、山田が予見した日本楽壇の「賑やかな将来」が現実のものとならなかったばかりでなく、第二次世界大戦における敗戦や終戦直後に受けた山根銀二からの糾弾（「山田＝戦犯」論）など、さまざまな要因が考えられる。あるいは仲が指摘するように、戦前・中から「世界から自国を眺めく中略＞自己を内察した心境」として、山田にはある場所（＝母国）に根づく欲求があり（2004:42）、それが戦後になって表明されたことも考えられる。

以上、三つの可能性を挙げたが、当然のこととして、現代における支配的な日本歌曲観を形成した要因は、これらの指摘に限定されるものではない。ほかにも、山田以降の歌曲作者の言動や四家文子に代表される日本歌曲推進者の影響、さらには主知主義的な「現代音楽」に行き着いた西洋芸術音楽のあり方なども考えられる。

今後は、こうしたさまざまな文化観（あるいは歌曲観）のせめぎ合いの過程をその背景とともに明らかにすることで、現代における日本歌曲観がいかんにして支配的になったのかを解明していきたいと考えている。

参考文献表

- 青山恵子 1987 「日本歌曲における歌唱法の実践的研究—伝統音楽との接点、その考察と実践論—」『東京藝術大学音楽学部紀要』Vol.13：1-38。
- 今田政成 2003 「山田耕筰の歌曲に関する考察」『白鷗女子短大論集』Vol.27, No. 1：123-139。
- 牛山充 1932 「巴里のコンセル・パドルーで荻野綾子氏が日本歌謡紹介」『音楽世界』第四巻 第二号：48-50。
- 加藤晴子、奥忍 2004 「芸術歌曲としての『こもりうた』と生活の中の『こもりうた』—山田耕筰編作曲による『中国地方の子守歌』を例に—」『岡山大学教育実践総合センター紀要』Vol. 4：35-42。
- 上村直己 1982 「北原白秋、山田耕筰主幹『詩と音楽』総目次及解題（第1巻第1号～第2巻第9号、大正十一年九月号～大正十二年十月二五日発行）」『文学研究』通号56：36-48。
- 川上晃 2004 「山田耕筰の『AIYAN の歌』」『群馬大学教育学部紀要，芸術・技術・体育・生活科学編』Vol.39：1-17。
- 北原白秋 1923 「山荘にて」『詩と音楽』第二巻第七号：116-119。
- 木村絹子 1973 「日本歌曲におけるうたことばと詩の表現」『大阪音楽大学研究紀要』通号12：1-18。
- 後藤暢子 1995 「山田耕筰」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』東京：講談社、528-531。
- 後藤暢子 2001 「秘められた転機：山田耕筰の1917年」海老澤敏先生古希記念論文集編集委員会編『モーツァルティアーナ—海老澤敏先生古希記念論文集—』東京：東京書籍、505-511。

- 後藤暢子 2002 「山田耕筈の『融合芸術論』序説」転換期の音楽編集委員会編『転換期の音楽：新世紀の音楽学フォーラム：角倉一朗先生古稀記念論文集』東京：音楽之友社、408-415。
- 佐藤晨 1977 「日本歌曲の演奏法に関する研究—歌詞の焦点化法について—」『広島大学教育学部紀要・第四部』通号26：33-43。
- 佐藤治子 1996 「〈イタリア歌曲集〉の研究」『滋賀大学教育学部紀要・II，人文科学・社会科学』Vol.46：141-156。
- 下野昇 1996 「日本歌曲に於ける歌唱への考察—下野昇日本歌曲演奏会から—」『山梨大学教育学部研究報告・第一分冊，人文社会科学系』Vol.47：195-204。
- 田鎖大志郎 2006 「『幽韻』に於ける音楽語法について」『横浜国立大学教育人間科学部紀要 I 教育科学』Vol. 8：131-157。
- 武石みどり 2000 「山田耕筈のアメリカ旅行(1918/1919年)—日米現存資料に基づく再検討—」『音楽学』Vol.46, No. 1：14-25。
- 仲万美子 2004 「作曲家の音楽活動空間と帰属文化との関係性—江文也と山田耕筈を事例に—」『同志社女子大学学術研究年報』Vol.55：33-47。
- 永井岩井（撰曲）1892 『西洋楽譜 日本歌曲集』大阪：三木書店。
- 長坂幸子 1971 「日本歌曲の発展と近代フランス歌曲」『弘前大学教育学部紀要・A』Vol.25：77-84。
- 長峰佐和 1990 「教材に見る日本歌曲の手引—詩想からの導入—〈恋歌〉」『エリザベト音楽大学紀要』Vol.10：51-60。
- 長峰佐和 1992 「教材に見る日本歌曲の手引—詩想からの導入—〈自然と生活〉」『エリザベト音楽大学紀要』Vol.12：99-108。
- 長峰佐和 1994 「教材に見る日本歌曲の手引—詩想からの導入—〈故郷〉」『エリザベト音楽大学紀要』Vol.14：45-55。
- 長峰佐和 1996 「教材に見る日本歌曲の手引—詩想からの導入—〈回想〉」『エリザベト音楽大学紀要』Vol.16：49-59。
- 日本近代音楽館編 1996 『山田耕筈年譜』東京：日本近代音楽館。
- 野村光一 1929 「日本歌謡の唄ひ方に関する瞥見」『音楽世界』第一巻第七号：10-11。
- 橋詰静子 1990 「北原白秋・山田耕作・童謡—詩から詞へ—」『國文學：解釈と教材の研究』Vol.35, No. 2：104-106。
- 藤井京子 1978 「日本歌曲の歌唱についての—考察 I—歌唱の中での日本語の詩の明確な発音について—」『静岡大学教育学部研究報告 教科教育学篇，教科教育学篇』通号10：37-47。
- 藤井京子 1979 「日本歌曲の歌唱についての—考察 II—歌唱の中での日本語の詩の明確な発音について—」『静岡大学教育学部研究報告 教科教育学篇，教科教育学篇』通号11：1-10。
- 藤村晃一 1980 「日本歌曲の歌詞に関する音声学的考察」『岡山大学教育学部研究集録』通号55：79-95。
- 前田均 1981 「日本歌曲の発音について」大阪大学国語国文学会『語文』通号39：1-10。
- 丸山繁雄 1985 「教員養成大学に於ける声楽の研究—日本歌曲について—」佐賀大学教育学部『研究論文集』Vol.32, No. 2：81-95。
- 山田耕筈 1922a 「作曲者の言葉」『詩と音楽』第一巻第一号：55-58。

- 山田耕筰 1922b 「欧米楽壇の一瞥」『詩と音楽』第一巻第一号：73-76。
山田耕筰 1922c 「欧州交響楽の菱形的趨勢」『詩と音楽』第一巻第二号：2-12。
山田耕筰 1922d 「作曲に於ける詩文と散文」『詩と音楽』第一巻第三号：54-57。
山田耕筰 1923a 「総合芸術より融合芸術へ」『詩と音楽』第二巻第一号：58-64。
山田耕筰 1923b 「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」『詩と音楽』第二巻第二号：58-64。
山田耕筰 1923c 「現代二大作曲者の片影」『詩と音楽』第二巻第四号：2-12。
山田耕筰 1923d 「フリッツ・クライスラーの片影」『詩と音楽』第二巻第五号：61-65。
山田耕筰 1923e 「ラクマニーノフの影像」『詩と音楽』第二巻第八号：58-66。
山田耕筰 1949 『山田耕筰名歌曲全集 第一巻』東京：日本放送出版協会。再録：後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行編『山田耕筰著作全集3』東京：岩波書店、409-426。
山田耕筰 1953 「日本歌曲に就いて」『放送文化』第八巻第一号。再録：後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行編『山田耕筰著作全集3』東京：岩波書店、306-311。
渡辺裕 2002 『日本文化モダン・ラブソディ』東京：春秋社。
渡部成哉 2004 「日本歌曲通史(1)」『千葉大学教育学部研究紀要』Vol.52：261-267。
著者不詳（筆名：O生） 1929 「荻野綾子独唱会」『音楽世界』第一巻第七号：54。
著者不詳 191- 『新版 ヴィクタァ日本歌曲レコード目録』。

参考 WEB 資料

「日本歌曲振興会 新・波の会」ホームページ (<http://www.seibun-ken.jp/naminokaishokai.htm>) 2008年3月25日16時35分受信。

付 録

表（声楽家へのアンケート）

下記のアンケートは、2006年9月から2008年3月にかけて、20代から40代の声楽家（東京芸術大学ほか、音大卒）を対象に実施した。電子メールにより63人に質問1（『日本歌曲を歌ってください』と依頼されて思いつく一曲を教えてください）を問いかけ、それに回答した51人に対して質問2（『日本歌曲とは何ですか』と訊かれたときにどのように答えますか）を問いかけるという方法を用いた。

なお、質問1は「曲名（作曲者の姓）」を表している（岡野は岡野貞一、越谷は越谷達之助、小林は小林秀雄、瀧は瀧廉太郎、武満は武満徹、中田は中田喜直、團は團伊玖磨、成田は成田為三、服部は服部正、平井は平井康三郎、山田は山田耕筈）。質問2は回答者の了承を得て、回答を要約したものを掲載している。

	質 問 1	質 問 2
1	からたちの花（山田）	一言でいえば、「日本の心」。日本独自の文化の上に生まれた日本歌曲には、どんなに時代が変わり、文化が進み、生活が一変しても、日本人であれば多かれ少なかれ感じているであろう日本の美や良さへの郷愁を呼び覚ます温かさがあると思う。
2	霧と話した（中田）	西洋のメロディーに日本語の歌詞がついているという認識。民謡とか童謡とか日本に昔からあったものとは別のものとして考えている。
3	赤とんぼ（山田）	日本の作曲家の作曲による日本語で歌われる歌曲。日本人の作詩で作られた美しい日本語を日本人の作曲家によって作曲された日本古来の旋律に乗って歌われる歌曲の事。
4	この道（山田）	日本文学と明治以降に日本に入ってきた西洋文学とのコラボレーション。
5	落葉松（小林）	日本語の芸術歌曲。「日本語の歌」だと童謡とか、唱歌も入るので、芸術歌曲とした。
6	からたちの花（山田）	日本の伝統そのもの。まず日本語の美しさ、伝承される音、人情、日本人が培ってきたものすべてを音に表現され、また、聴く者にそれらすべてを疑似体験させるようなものだと思います。
7	からたちの花（山田）	日本語の歌詞に日本人が作曲した曲。日本語を母語とする作曲家が、日本人作詞家の日本語による詩を読み日本語の美しさに感銘を受け、それに音楽を付けて自分の世界観を表した作品。
8	ひぐらし（團）	日本人が作詞、または訳詞したものに日本人が作曲した歌曲。
9	落葉松（小林）	
10	初恋（越谷）	日本人が作曲した日本語の為の声楽曲。
11	からたちの花（山田）	私にとって日本歌曲は「音楽の原点。そして到達点」。自分の中に流れている血のような、古い言葉や風習を知らなくてもどこか懐かしいような。

12	鐘が鳴ります (山田)	日本人によって作曲された芸術歌曲。
13	この道 (山田)	日本歌曲とは……日本と日本人の文化、時代、心を表す歌だと思います。日本歌曲を歌うときに、まず詩の内容をイメージすると思うんだけど、それは自分が日本に生まれて、日本で育っているから、外国の歌を歌うときよりも、ごく自然にそれが出来る。
14	浜辺の歌 (成田)	日本人の作曲家が作った曲。日本人により作曲され、日本古来の音階や民謡等を用いたり、またそこに他の国の音楽をミックスしたりして作られたもの。
15	待ちぼうけ (山田)	日本人が日本人の心で感じて表現でき、歌い継いでいける分野。西洋の音楽・歌曲とはやはり違い、日本人の心に浸みってくる音楽。個人的に日本歌曲と童謡と唱歌の区別はよくわからない。
16	浜辺の歌 (成田)	日本語の歌詞と西洋音楽の融合。現代人にとっては西洋音楽の方が身近に感じるため、聴く者にとってはそこに違和感を感じない。むしろ日本人の郷愁を誘うような作品が多く（現代音楽は別として）、私達演奏家にとっては、聴衆の心に訴えかけやすい物である。
17	この道 (山田)	いわゆる歌謡曲とは違い、美しい日本語の詩をともなったもの。その上に尚、歌う素養があったほうがいいものは芸術歌曲と呼ばれる。
18	この道 (山田)	日本人にとって母国語の歌曲。日本語の詩に日本人が曲をつけた作品としないのは、日本語に理解がある外国の作曲家が曲をつけても詩が日本語なら日本歌曲という可能性があるから。
19	この道 (山田)	日本（人）の心。日本歌曲には、日本人独特の控えめ、奥床しさ、優しさが、歌詞、メロディに素直に表れている。
20	朧月夜 (岡野)	自分が日本人であることを考えさせられ、自分を見つめ直すもの。
21	この道 (山田)	邦人作詞による邦人作曲、綺麗な日本語で書かれているため、叙情的な曲が多い。綺麗な日本語で作詞されているものが多いので、曲自体も叙情的なものがたくさんある。
22	浜辺の歌 (成田)	日本人の心・情感をストレートに表現したもの。メロディは西洋のをベースにしているが、詩からは日本人の情緒があらわれる。
23	かやの木山の (山田)	西洋の発声技術を生かしつつ、自国の良さを自国語で歌える曲。
24	荒城の月 (瀧)	日本語の詩によって書かれた、クラシック（西洋音楽）の発声で歌われる歌。
25	赤とんぼ (山田)	日本古来から伝承されたり地方で語り歌われ継がれた伝統的なものではなく、日本人としての独特の感性や独自の情緒に基づく自由詩からなる曲。
26	この道 (山田)	日本歌曲とは、日本人が作詞作曲した歌曲である。
27	この道 (山田)	自分の国の歌であり、源。根本にあるもの（家族を連想させるもの）には変わらない。

28	この道 (山田)	芸術性の高い日本語の詩に芸術性の高い曲が作曲されているもので、主にピアノやオーケストラの伴奏を伴い、オペラやミュージカルのように歌手が激しい動きをしないで歌う曲。
29	荒城の月 (瀧)	日本歌曲とは、日本人という大きな家族 (家庭) の歌。日本で育った人ならば必ずどこかの記憶のなかに何かのそれぞれの日本歌曲がある。
30	荒城の月 (瀧)	端的に言えば「日本語の詩にメロディーを付けたもの」。訳詞であろうが日本語の詩にメロディが付けられていれば日本歌曲と呼んで差し支えないと思う。
31	九十九里浜 (平井)	日本人、外国人問わずに日本人の視点から見た、感情感覚表現の曲。原則的に日本語の詩または訳詩を使う事で日本語の表現の美しさが引き立つ事。
32	浜辺の歌 (成田)	日本人の心。自分が歌う時に、本当に意味を理解して歌わないとお客さんに伝わらない。
33	荒城の月 (瀧)	日本人の心。歌手として、確実に他の国の歌と違うと感ずるのは、言葉一つ一つ (細かくは母音一つ) に対しても魂や何かしらの感情を込めて歌うという事。
34	九十九里浜 (平井)	邦人作曲家によって歌曲として作曲された作品。「日本歌曲」というと、単に日本の歌という意味ではなく、ジャンル分けの為の言葉であると思う。
35	野の羊 (服部)	日本人が作曲し基本的に日本語の詩による、クラシックの声楽家に歌われる事を想定して書かれた曲。民謡、または大衆歌謡などは編曲されてコンサートで声楽家により歌われる事はあるが、『日本の曲』と言う括りであって『日本歌曲』ではないと考えるのが妥当。
36	待ちぼうけ (山田)	
37	からたちの花 (山田)	日本語の特性や日本の叙情性を生かした芸術性を持つ歌曲。
38	荒城の月 (瀧)	日本人にとって大切なもの。日本人にとって日本語は母国語であるから、日本人が作った曲は日本人にとって理解しやすい。
39	荒城の月 (瀧)	本来はジャンルを問わず日本語の歌詞に作曲された全ての歌曲を指すはずだが、改めて問われると「クラシックの作曲家が伝統的な和声に基づいて、または応用して作曲した声楽作品」になると思う。
40	みみずく (中田)	日本語で歌われる芸術歌曲。芸術歌曲とは、民謡や伝承されたわらべ歌や文部省唱歌は含まない。日本人作曲家が芸術的な価値を求めて作曲した作品に限定される。
41	初恋 (越谷)	西洋音楽を基本にしてそれに日本語の詩をのせた歌。音楽自体は旋律、和声ともに西洋音楽やそれに準ずるものを基礎として作曲されているもの。詩については主に近代、現代の詩家によって書かれている。
42	落葉松 (小林)	日本語の詞を、日本的な音楽と唱法ではなく、西洋風な音楽と、西洋風な唱法で歌う曲。
43	小さな空 (武満)	滝廉太郎の「荒城の月」からはじまった、日本の芸術歌、およびその一群。

44	かやの木山の (山田)	日本語のテキストに旋律が付けられた独唱曲。付帯条件として「その旋律及び伴奏部の音楽は、西洋の音楽理論（またはその延長上にあるもの）によって理解されうるものに限る」。
45	荒城の月 (瀧)	日本語による歌曲。また日本人の良き精神、良き心を歌うもの。日本人が外国に行って、外国語の歌を歌った時よりも、母国語である日本歌曲の方が上手いと言われる場面によく直面する。これは日本人ならば日本語独特の質感を自然に表現できることと、日本の四季折々の風景、抒情等の本質的な空間を無意識に創造できるからであると考えられる。
46	初恋 (越谷)	日本人作曲家の作った日本語の歌曲。外国人作曲家が日本語の歌詞に曲をつけたら日本歌曲なのか、逆の場合（日本人作曲家／外国語の歌詞）はどうなのかという問題もあるが答えは不明。
47	ふるさと (岡野)	日本人なら誰でも1曲は歌えるもの。懐かしさを覚えるもの。心にすっと入ってくるもの。
48	荒城の月 (瀧)	日本語の詩に曲をつけたもの。日本語で書かれた詩もしくは日本語に訳された詩に、日本古来の音階（陰音階・陽音階・沖縄音階等も含む）の流れを含みつつ西洋音階と融合された音階で作曲された曲。
49	落葉松 (小林)	歌謡曲でも童謡でもない日本語クラシック。
50	ひぐらし (團)	西洋音楽と同等の価値観を持ち、歌い続けていかなければならないもの。西洋と日本の文化が混合した日本歌曲においては、どちらかの発声が良いからと言う考えではなく、両方からいいところを取り上げて技術を習得すべき。
51	初恋 (越谷)	日本語の歌詞で独唱曲、唱歌などより芸術性が高い。

謝 辞

アンケートをとるにあたり、ご協力頂きました下記の皆さまと、ご希望によりお名前をお載せしていない方へ深くお礼申し上げます。

秋谷 直之	在田 恭子	稲田 昭徳	大塚 真弓	大槻 孝志	大西 ゆか
小黒三佳代	小田川哲也	加賀ひとみ	柿迫 秀	紙谷 弘子	久保田尚子
倉石 真	栗原 未和	黒木 純	小渡恵利子	酒井 崇	坂口 卓也
三宮 美穂	鹿内 芳仁	志鎌 聡子	品田 昭子	柴田 由香	鈴木 賀子
五月女智恵	高澤 孝一	高田 正人	高橋 祐樹	竹内 宏佳	竹之内淳子
田中三佐代	塚田 良平	土崎 譲	徳吉 博之	戸邊 祐子	中川 遊子
中嶋 克彦	中西 勝之	萩原 潤	畠山 茂	原 尚志	原田 圭
藤永 和望	星野 尚子	松平 敬	丸山真須美	三津山和代	宮本 益光
村松 織部	由比 昌子				

(五十音順、敬称省略)