

信時潔作曲『帰去来の辞』

山 田 啓 明

(キーワード：信時潔、歌曲、帰去来辞、海ゆかば)

はじめに

信時潔（1887－1965）は、山田耕筰（1886－1965）と同世代の作曲家である。彼は山田耕筰と同様に多数の歌曲を作曲したが、今日一般に知られているのは戦時中第二国歌と呼ばれた『海ゆかば』と歌曲集『沙羅』位しかない。ひとつには生前すでに時代遅れと見なされていた彼の和声や、よく言えば質実剛健、悪く言えば地味な作風も関係していよう。また戦前に発表した『海ゆかば』や交声曲『海道東征』のために戦争協力者と見なされたことも大きい。しかし、『沙羅』や『海ゆかば』以外にも信時は素晴らしい歌曲作品を遺している。この度2021年に筆者自身のピアノ、妻でアルト歌手の小川明子とでリリースしたCD『「海ゆかば」信時潔歌曲集』では、1917年に彼が30才で初めて発表した『わすれな草』から1952年、65才の時にサンフランシスコ講和条約発効および日本国憲法施行5周年記念式典歌として発表された『日本のあさあけ』までを年代順に並べているが、いずれも魅力的な曲であり、とくに『海ゆかば』以降の作品は、まさに信時らしい格調の高さを保っている。そして陶淵明による有名な漢詩に付曲した『帰去来の辞』は演奏時間が16分に達する大曲である。単独の歌曲としては異例の規模であるが、非常に魅力的で演奏効果も高く、演奏時間以上に雄大な印象の作品となっている。筆者がネットで調べた限りでは、この曲の近年での演奏記録は2007年6月1日に大阪府のイシハラホールで開催された「池辺晋一郎の〈歌でたどる日本史〉」という演奏会（バリトン田中勉、ピアノ小坂圭太）のみであり、CDは我々のものが初録音であると思われる。この「忘れられた名曲」を日本歌曲の主要なレパートリーとして復活させたいと願い、その特徴と演奏の工夫、また誤植の可能性も含めて紹介しようというのが本論の目的である。

『帰去来の辞』の概要

2005年に春秋社から出版された『信時 潔 独唱曲集』は、もともと1950年に同社から出版された同名の楽譜の復刻版である。まだ存命中だった作曲家の自選アルバムであり、作曲家本人の監修を経ているという点で決定版と言って良い。本歌曲集の最後に位置しているのが『帰去来の辞』である（復刻版で追加された『海ゆかば』は除く）。

この巻末には1950年当時の信時本人による「作曲家の言葉」が掲載されている。それによれば『古歌二十五首』、『中国名詩五首』、『帰去来の辞』、『掬泉居の歌』などは出版の時点で未発表の作品であるとの断り書きがある。この文章の最後に『帰去来の辞』に関わる一文があるので、以下に引用する。なお、元の文では旧字体だが、ここでは新字体やひらがなに直してある。

『李太白の詩より』『中国名詩選』は朗詠や詩吟のやり方をそれぞれの詩意にもっと近く副うように個性化したとでもいうような試作である。『鶯の卵』のような積極的な意識詩とは別の形で、即ち漢詩をなるべく調子よく読み下して、日本語として許される限り原詩の味を生かそうとする吟詠の一種である。もとより原詩の詩形や韻は保たれず、日本の詩としても自由詩的破調となるを免れないが、尚且そこに残る何かがあればと思つての仕事である。『帰去来の辞』は其種の試みによるやや長い曲で、大体は従来訓読に従つたが、そのままでは今の人の耳に余りに遠いと思われる個所は意識的に和らげた。特志の音楽家の研究協力に待つ次第である。

上掲の「作曲家の言葉」にあるとおり、信時は作曲にあたって陶淵明の読み下し文に変更を加えている。それ

は単に漢詩の読み下し方の違いにとどまることもあれば、元の詩の字句を変えてしまっているところまである。聞いただけでは分かりにくい語句の変更や、歌としてのリズムの良し悪しなど作曲上の都合であろう。筆者は漢文の門外漢なので、この変更の理由や是非については、特に作曲家の意図が理解される箇所以外での論評は避けたい。以下の分析では各部分の最初に『信時 潔 独唱曲集』巻末に掲載された歌詞、そして角川ソフィア文庫の釜谷武志著『ビギナーズ・クラシックス 中国の古典 陶淵明』掲載『帰去来辞』の読み下し文を並べて掲げ、違いのある箇所をゴシック体で強調するにとどめる。なお読み仮名のルビは（かっこ）に記しておく。

『帰去来の辞』は全体で329小節を数える。単独の歌曲としては異例の規模を持つ曲だが、演奏してみると歌詞に応じていくつかのセクションに分けられ、あたかも大小の間奏によって間断なく繋げられた連作歌曲集のようになっている。全体を通じて全音階的であり、歌の旋律は2～6小節の小楽節が、前後互いに呼応したり、たたみかけたりしながらいくつかでまとまって大楽節を形成する。しかし、楽節間あるいは小節間で繰り返し共有され、曲全体の統一させるような動機や主題は見当たらない。とはいえ、前後の楽節間に差異をもたらすリズム的、旋律的な特徴は存在する。ある楽節では三和音に基づく跳躍が支配的であったり、また次の楽節では転調してなめらかな順次進行で書かれていたりする。またときに8分音符が支配的であったり、続いて2分音符や付点4分音符が支配的であったりと、楽節ごとの旋律的、リズム的な性格は明確である。いわば動機や主題を欠いた無限旋律とでもいえるようか。旋律を支える伴奏も、一見まるで和声課題の解答のようだが、楽節に応じてリズムや和音交代、声部の処理の仕方が絶え間なく変化する。歌の旋律自体にシンメトリーはあまり感じられないが、歌詞そのものが対句を数多く含み、そのシンメトリーな構造が歌を支えている。一方、歌の間に現れる間奏の旋律は、一定の動機に基づいていることが見て取れる。

この曲の最大の特徴は規模の大きさ、雄大さであるが、その真骨頂はフィナーレとも呼ぶべき曲の終盤にある。まさにオペラのフィナーレのように起伏を含みながら次第に盛り上がり、クライマックスに達したのちに静かに終わる。『帰去来の辞』は陶淵明のモノローグに潜む心の明暗を、西洋音楽の古典的な手法、すなわち長調・短調、長三和音・短三和音、音程や象徴的なリズムといった常套手段を素朴ながら柔軟かつ的確に組み上げた、信時潔の創作の集大成と筆者はみなしている。

楽曲の分析と演奏解釈の提案

次に、曲全体を漢詩の段や音楽的なまとまりによって暫定的に【1-1】～【4-4】に分け、分析してゆきたい。陶淵明の『帰去来辞』は、詩自体が本来大きく4つの段に分けられているが、作曲者は大まかにはその区分に従いながらもそれをさらに分け、また後述するように区分の仕方をすこしずらしている。楽譜は前述の『信時 潔 独唱曲集』（春秋社、2005年）による。部分的に譜例で示しても意味がないので、とはいえ紙数の都合もあるため、掲載する譜例は冒頭および曲の終わり近くの数ページにとどめる。読者は是非楽譜を手許に以下をお読みいただきたい。元の楽譜に小節番号が打たれていないため、楽譜上の場所を当初ページ|段|小節で表記しようと思ったが、あまりに煩瑣なので各部の冒頭にとどめ、文中では小節数で表記することとする。もし必要とを感じる場合は、読者は自分で小節数を記入されたい。ただ、歌詞によって場所は分かるはずである。文中で使用する「C, D, E」などはコードネームを、「ハ音、ニ音」などは音名を、「ド、レ、ミ」は移動ドによる音の表記を意味する。調性は「変ホ長調」のように日本語表記している。必要に応じて転調の場所を示すため、文中の歌詞の該当箇所と、対応する調性やコード進行とを下線付きのゴシック体で表記した。

曲中何箇所かで見つけた誤植の可能性のチェック手段として、『東京藝術大学附属図書館 信時文庫貴重楽譜データベース（試行版）』で閲覧できる信時潔本人の自筆譜と妻ミイによる筆写譜を参照した（参考文献参照）。なお私共のリリースしたCDでは全音下げてハ長調で演奏していることをお断りしておきたい。CDが手許にならない場合にはYouTubeのチャンネルHiro and Akikoでも動画をアップロードしているので、YouTubeで「小川明子 帰去来辞」で検索すれば聴くことができる。なお、信時潔の歌曲には北原白秋の詩による『帰去来』もあるので注意されたい。

【1-1】T 1-13 (p.169|1|1～p.169|3|1)

信時：「帰去来（かえりなん）いざ／田園将（まさ）に燕（あ）れんとす／胡（なん）ぞ歸らざる。」（「／」は改行を示す）

釜谷：「帰りなんいざ／田園将（でんえんまさ）に燕（あ）れんとす／なんぞ帰（かえ）らざる」

譜例：T 1-12 (『信時 潔 独唱曲集』春秋社, 2005, p. 169より。本来なら和音記号は大譜表の下に記入するべきだが、スペースの関係上大譜表の上に記入した。以下同じ。)

帰 去 來 の 辞

二長調 I V₇ I II₇ V₇¹ V か へ り な ん い ざ

で ん え ん ま さ に あ れ ん と す な ん ぞ か へ ら ざ る

VI IV I² V₉ V₇² V I I² V₇ I

二長調 4 / 4 拍子, Moderato ♩ = 110。冒頭の前奏の付点のリズムを受け、4分音符のアウトタクトで歌は始まる。アウトタクトと、分散和音で始まる荘重な旋律の行進曲風／ファンファーレ風リズムは『海ゆかば』の冒頭にもみられるとおり、信時の多用するお気に入りのリズムである。楽節は2小節（かえりなんいざ）+ 4小節（でんえんまさにあれんとす）+ 2小節（なんぞかえらざる）であり、不規則な構成となっている。ピアノ伴奏は、最上声部が歌の旋律をなぞっているが、下三声は概ね全音符や2分音符で進む。しかしよく見てみると旋律の楽節構造（2 + 4 + 2）に従って書き方を微妙に変えていることが見て取れる。すなわち、「かえりなんいざ」では分散和音風の旋律に対して1小節を超えて長く引き伸ばされた和音があてられ、「でんえんまさにあれんとす」では、最上声部が旋律を忠実なぞりながら、下の声部はほぼ2分音符による進行、そして「なんぞかえらざる」では旋律線とともに、内声部に3度や6度で平行する声部が現れる。信時作品を論ずる際によく使われる、コラール風という言葉では表現しきれない、この曲全体に渡って微妙に変化する基本的な伴奏のスタイルを、本論では「和声課題風」という言葉をあてて、以後論を進めたい。

【1 - 2】T 14-41 (p.169|3|2~p.170|4|2)

信時：「既に自ら心を以て形（えき）と爲す／奚（なん）ぞ惆悵（ちゅうちょう）として獨り悲しまんや。／すぎたるの諫（いさ）むまじきを悟り／來者（らいしゃ）の追ふべきを知る。／實（まこと）に途に迷ふこといまだ遠からず／今の是にして昨の非なるを覺（さと）る。」

釜谷：「既に自（みづか）ら心（こころ）を以（もつ）て形（かたち）の役（えき）と為（な）す／奚（なん）ぞ惆悵（ちゅうちょう）として獨（ひと）り悲（かな）しまん／已往（いおう）の諫（いさ）められざるを悟（さと）り／來者（らいしゃ）の追（お）うべきを知（し）る／実（じつ）に途（みち）に迷（まよ）うこと其（そ）れ未（いま）だ遠（とお）からず／今（いま）の是（ぜ）にして昨（さく）の非（ひ）なるを覺（さと）る。」

譜例：T 13-39 (『信時 潔 独唱曲集』春秋社, 2005, pp. 169-170より)

(二長調) T13

D D G/D C[#]7⁻⁵ D A7/E D Bm Bm_{F[#]} F[#] A[#]

す でにみづから こころを以て かたちのえきとなすな

I I IV² V²₉ I V²₇ I VI 口短調 I² V V¹

(口短調) T18

Bm B₇ Em⁵_{B^b} A7 E_{G[#]} Dm/A A B^b Gm Dm/A A7 Dm D

ん ぞ ちや ー ちや ー と し ひ と り か な し ま ん や す

I 二短調 調 V²₉ II²₇ V₇ V¹ I² V VI II¹₇ I² V₇ I V¹_す

(二短調) T24

Gm C[#]_{7/E} Gm_{B^b} Em⁵_{B^b} A A7/C[#] C7 G/B C (ハ長調)

ぎ た る の い さ む ま じ き を さ と り ら い し の お ふ べ き を し

IV V²₉ IV¹ II²₇ V V₇ へ長調 V₇ V¹ V

(ハ長調) T29

F A B^b F/A B^b Dm/A A7 Dm/A A7 Dm D

る ま こ と に み ち に ま よ ふ こ と い ま だ と ほ か ら

I I¹ IV I¹ IV 二短調 I² V₇ I² V₇ I I 二長調

(二長調) T34

A/C[#] D G D/F[#] A7/E D A D Gm Dm A7 Dm Gm D7 Gm D Cm7 D

す い ま の 是 に し て 二短調 ト短調 る を さ と る

V¹ I IV I¹ V²₇ I V I IV I² V₇ V² I¹ V₇ I² V IV₇ V

今までの人生を後悔している部分。「すでにみずから」では、変位された刺繍音を用いている。調性は冒頭から続いて二長調 4/4 拍子のままだが、「かたちのえき(T 16)」から口短調に転調（半終止）、「ちゅうちようとして(T 18)」の間に二短調へと転調する。「らいしゃのおふべきをしる(T 27~)」でハ長調をかすめてハ長調へ。「おふべき」の和音 C7 はハ長調のドミナントを先取りしている。「いまだ(T 32)」で再び二短調、そして「とはからず(T 33)」で唐突に二長調へと戻り、対句「いまの是にして」と「さくの非なる」は同じ旋律音形にそれぞれ二長調とト短調をあてがい、そのままト短調の半終止で終わる。

この箇所の音楽が、『帰去来の辞』の魅力の一端を象徴している。すなわち、ごく単純な近親転調をしかるべく使って、詩が表現している心の変化、逡巡の様子を的確に表現しているのである。旋律のリズムも、最初は 8 分音符を連ねたレチタティーヴォ風、続いてアリオーソ風、再びレチタティーヴォ風になるが、しかし部分部分でリズムや繰り返す音形を変更することで、楽節ごとのまとまりを確保しつつ、転調と相俟って曲を先へと推し進めてゆくのである。言うまでもないことだが、演奏する場合も歌詞とリズムとを鑑みてアゴーギクをつけながら、オペラアリアというよりはレチタティーヴォの感覚を持って歌い進めてゆくべきである。

【1 - 3】T 42-60 (p.170|4|3~p.171|4|2)

信時：「舟は揺々（えうえう）として軽（かる）く颺（あが）り／風は飄々（へうへう）として衣を吹く。／征夫（せいふ）に問ふに前路を以ってす 晨（しん）光の熹微（きび）なるを恨む。」

釜谷：「舟（ふね）は揺々（ようよう）として軽（かる）く颺（あが）り／風（かぜ）は飄々（ひょうひょう）として衣（ころも）を吹（ふ）く。／征夫（せいふ）に問（と）うに前路（ぜんろ）を以（も）ってし／晨光（しんこう）の熹微（きび）なるを恨（うら）む」

譜例：T 40-64 (『信時 潔 独唱曲集』春秋社、2005、pp. 170-171より)

(T40) (ト短調) *mf* *rit.* *mf* ト長調

(T45) (ト長調) *mf* *rit.* *mf* ト短調

(T49) (ト短調) *mf* *rit.* *mf* ト長調

故郷へと帰る船旅の描写。ト長調 3/4 拍子，♩=92。冒頭のテンポと比べるとメノ・モッソである。ここまで「和声課題風」だった伴奏は一転して左手が3連符でドーソードソード…と4度の太鼓バスを奏で，ピアノスティックな様相を帯びる。「かぜはひょうひょうとして(T47～)」でト短調 4/4 となり一瞬3連符が途絶え，「ころも」の直前「変ホ，嬰ハ，ト」の和音は，いわゆるイタリア六の和音である。「せいふにとうに(T51)」の和音 **Cm** で一瞬ハ短調と思わせてト長調 3/4 へと戻るが，「しんこうのきびなるをうらむ(T58～)」では **IV 度の和音に Cm や Cm6** を用いているため，Molldur 的な響きがしている。CD（および YouTube）の演奏では，「晨光の熹微なる」からあえてテンポを落とした。なお，信時による歌詞「前路を以てす」は，ここで一旦音楽を切るための意図的なものかもしれない。

【間奏】 T 61-70 (p.171|4|3～p.172|2|1)

いわば「場面転換」用の間奏部である。夜明けの描写，あるいは故郷が近づいてくる喜びの表現であろうか。ここからト音を保続音とするハ短調に転調。しかしすぐに T 65 から調号も変わって変ホ長調になり，T 71～へと流れ込む。CD では T 60 からゆっくりと始め，次第にアチレランドして T 71 の *Più moto* ♩=108. になめらかに繋げるように演奏した。

【2－1】 T 71-85 (p.172|2|2～p.173|1|1)

信時：「館（やかた）見えて欣び載（すなは）ち奔（はし）る。／僮僕（しもべら）は歡び迎へ稚児（をさなご）は門（かど）べに候（うかが）ふ。」

釜谷：「乃（すなわ）ちこう衡宇（こうう）を瞻（み）／載（すなわ）ち欣（よろこ）び奔（はし）る／僮僕（どうぼく）歡（よろこ）び迎（むか）え稚子（ちし）は門（もん）に候（ま）つ」

変ホ長調 3/4 拍子，*Più moto* ♩=108。詩はここから第2段が始まる。自邸にたどりついた喜びの場面。テンポが上がって左手のスタッカートや弾むような連打が，喜ばしげな表情を生み出す。旋律はここで初めて強拍で始まる。実は1拍目から始まる楽節はこの曲では非常に少ない。「はしる」や「よろこび」にみられるタッカのリズムが旋律に活気を与えると同時に拍子に対する旋律あるいは歌詞のリズムの「ずれ」を強調している。「おさなごはかどべにうかがふ」では突然旋律は動かなくなり，変口音にはりついたままとなる。幼い子供たちが門

前でじっとしている様であろうか。対してこれまで旋律を一方的になぞっていたピアノが、シチリアーノ風リズム*1による対旋律的な動きで歌い始める。

【間奏（後奏）】T 86-99 (p.173|1|2～p.173|3|5)

変ホ長調 3／4 拍子で左手の 8 分音符の連打は続いている。後奏の旋律音形は上述のシチリアーノ風対旋律動機を敷衍している。召使いや子供達との再会を喜んでいる様子を音楽化したものであろうか。T 91 からト長調あるいはハ長調に転調し、最後に G 7(b 9)の不安げな和音で rit. し、停止する。

【2－2】T 100-135 (p.173|4|1～p.175|2|5)

信時：「小徑（こみち）は荒れて松と菊は猶あり。／幼（おさなき）を携えて室（へや）に入れば／酒有りて樽（たる）に盈（み）てり。／壺觴（こしょう）を引いて自ら酌（く）み／庭柯（ていか）を眇（ながめ）みて以（も）って顔を怡（よろこ）ばしむ。 南（なん）の窓（まど）に倚（よ）りてうそぶき 膝（ひざ）を容（い）るゝの安んじ易（やす）きを知る。」

釜谷：「三逕（さんけい）荒（こう）に就（つ）くも 松菊（しょうきく）猶（なお）存（ぞん）す／幼（よう）を携（たず）さえて室（しつ）に入（い）れば／酒有りて樽（たる）に盈（み）てり／壺觴（こしょう）を引きて以（も）って自（みづか）ら酌（く）み／庭柯（ていか）を眇（ながめ）て以（も）って顔（かお）を怡（よろこ）ばす／南窓（なんそう）に倚（よ）りて以（も）って傲（ごう）を寄（よ）せ／膝（ひざ）を容（い）るゝの安んじ易（やす）きを審（つまび）らかにす」

詩は第 2 段の続きであるが、音楽的には間奏を挟んで調号も変わり、ここから明らかに「別の曲」である。前の G 7(b 9)の和音でハ短調を予感させながら、その予感を裏切ってハ長調 4／4 で始まる。ただし、これまでなかった減七の和音(D #dim 7)がみられる。「こみちはあれて～(T 100～)」と「おさなきを～(T 105～)」の二つの楽節は、冒頭で同じ音形が動機的に繰り返されるが、これは曲中では異例である。「和声課題風」伴奏だが、和音が拍ごとに素早く交代する箇所（「こみちはあれてまつときくは」など）と、同じ和音が小節をまたいで長く保持される箇所（「なおあり」など）とがある。

「さけありて(T 109-110)」以降のくだりは、この曲の中でも特にユーモアが感じられるところであろう。アウトバクトを 3 連符で「ソラシド～」と始めた左手のバスは突然オクターブになり、「王侯風」の貫禄を示す。ところが「たるにみてり(T 111-112)」で突如 mp になり、ハ長調から変イ長調に転調した間奏では「舞台裏からファンファーレ」が鳴り響く。「こしょう（酒壺と盃）を引いて(T 116-117)」から 4 分音符で再び堂々と王者然とした音楽に戻るが、しだいに音域が下がるとともに、8 分音符が増えてつづやくようなリズムとなりハ短調が優勢になる（「よろこばしむ(T 123-124)」まで）。「南の～(T 125～)」から変イ長調に戻り、伴奏は左手の 8 分音符の連打によって、ふたたび活気を取り戻す。右手の伴奏に見られる付点のリズムが、この箇所に軽快な行進曲的性格を与えている。「ひざをいるのやすんじやすきをしる(T 130-132)」の C7→D b aug6→Cm7→Fm→F のコード進行において変イ長調からハ短調そして一瞬変ロ長調をかすめて、最終的に変イ長調に落ち着くが、旋法的な不思議な響きをしている。なお、ここで D b aug 6*2 と暫定的に書いたのはドイツ六の和音である。CD と YouTube では「みなみの」の手前の同音連打の箇所から少しテンポを上げて演奏した。

【2－3】T 136-158 (p.175|3|1～p.176|2|6)

信時：「園（その）は日に渉（わた）りて趣（おもむ）きを成し／門は設けたれど常に關（とざ）せり。／策（つゑ）ついて老いを扶けつゝそぞろ歩きし 時に首（かうべ）をあげてはるけきを見る。」

釜谷：「園（えん）は日（に）に渉（わた）れば以（も）って趣（しゅ）を成（な）し／門（もん）は設（もう）くと雖（いえど）も常（つね）に關（と）ざせり。／扶老（ふろう）を策（つゑ）つきて以（も）って流憩（りゅうけい）し／時（とき）に首（くび）を矯（あ）げて遐觀（かかん）す」

歌詞は第 2 段の続きで、庭園そして隠遁生活の描写のはじまり。調号が変わって # 5 つとなる。【2－2】後半で見られた 8 分音符の軽やかなリズムは途絶え、「Meno mosso ♩ = 70.」と重々しい歩みとなる。冒頭の短い前奏で、D # (=E b)→嬰ト、嬰二の空虚五度のドミナント進行によって半ば強引に変イ長調の同主短調（異名同音）である嬰ト短調の厳粛な雰囲気聴き手を引きずり込む。しかし「おもむきを成し(T 140-141)」ですぐさま平行調のロ長調で高らかに庭園を賛美したあと、すぐに同主短調のロ短調で寂しげに「門は設けたれど(T 142-143)」とつづやけば、Bm をⅡ度に持つイ長調で「常に關（とざ）せり(T 144-145)」と返す。「策（つゑ）について(T 146)」

以降は、ほぼイ長調に留まっているが、「老いをたすけつつそぞろ歩きし(T 147-50)」は、**C#7→D (嬰へ短調のV7→VI)** のコード進行もあって嬰へ短調あるいはニ長調にも聞こえるがしかし、結局イ長調に戻る。後奏(T 155-158)は、「首(こうべ)をあげてはるけきを見る」を受けて、まるで視線を上げるかのように高い音域でファンファーレを奏で、それが1オクターヴ下でエコーする。この箇所は、歌詞に応じて2つの前後する楽節が呼びかけ／応答的な対をなして、静かな落ち着いた雰囲気ゆえに曲全体の中で緩徐の中間部といえる。

【2-4】T 159-181 (p.176|3|1~p.177|3|1)

信時：「雲は無心にして岫(くき)をいで／鳥はとぶに倦みてかへるを知る。／**夕日はかげろひて**將に入らんとし／われは孤松を撫でてたちもとほる。／歸去來(かえりなん)いざ」

釜谷：「雲は無心にして**以(も)って**岫(しゅう)を出(い)で／鳥(とり)は飛(と)ぶに倦(う)みて還(かえ)るを知(し)る／**景(けい)は翳翳(えいえい)として以(も)って**將(まさ)に入(い)らんとし／われは孤松を撫(ぶ)して**盤桓(ばんかん)す**／帰(かえ)りなんいざ」

歌詞は第2段の続きと第3段冒頭。詩人の目に入る周囲の自然の景色の描写。調号が変わってニ長調4/4拍子、「のびやかに♪=92。」の指示。この箇所は旋律の跳躍も少なく、リズムもゆったりとしているが、左手の4分音符による同音連打(T 159-169)が推進力を与えている。ニ長調の主和音で始まった調性は、「と**り**は(T 165)」の**Bmの和音**からニ長調か口短調か曖昧になる。この近親調間の曖昧さは以降も続いている。「夕日はかげろひて(T 170-172)」で伴奏の連打は途絶えて「和声課題風」へと戻りニ短調となり、「將に入らんとし(T 173-174)」でニ長調となるが、「われは孤松を撫でて(T 175-6)」ではイ長調に転調し、「たちもとほる(T 177-9)」では嬰へ短調が優勢となり、「かえりなんいざ(T 180-181)」では一瞬イ長調をかすめてニ長調で堂々と終わる。この「**かえりなんいざ**」での**D→A→C7→A7→D**における**C7**の和音はニ短調Ⅶ度の和音**C#dim7**の根音の下方変位(ニ短調Ⅴ度の九の和音の根音省略形の第3音の下方変位／転位)だが、響きは効果的である。

ここは転調や和声において相当手の込んだ箇所である。そして、この箇所に筆者は作曲家自身の詩人の境遇への「投影」を感じている。じつは作曲家信時は『帰去来辞』を書いた陶淵明と同じような体験をしている。すなわち1932年、45才の時の東京音楽学校教授職の退職である。作曲科創設の任を果たした上での自発的な退職であり、以後も講師として後進の指導を続けてはいるが、退職時の信時の胸中に何も去来しなかったとは思えない。「鳥はとぶに倦みて」や「夕日はかげろひて」という詩句が、単に風景の描写ではなく、官職を投げ打って隠遁生活するに至った詩人の心の反映だとしたら、付けられた音楽もふさわしいものになるだろう。そして決意表明として「かえりなんいざ」という冒頭の言葉に帰ってくるのである。この「かえりなんいざ」は本来、次に続く第3段の冒頭に置かれた言葉ではあるが、作曲者はこれを第2段の最後に移して、次に続く間奏で中間部のクライマックスを形作っている。

【間奏(後奏)】T 182-190 (p.177|3|2~p.177|4|5)

ニ長調4/4拍子。【2-4】の後奏。軍隊風の「タッカ」のリズムに支えられて、**D→G→D7→Gm**…と、いわば拡大されたアーメン終止の和声に乗って間奏の旋律は高まってゆき、打ち付けるようなリズムのファンファーレでクライマックスに達する。「タッカ」のリズムは直前のT 179から先取りされている。なお、クライマックスT 184-185の和音は単純にDの和音ではなく、**F#m**とDの交代である。このファンファーレはT 186で**A7**が長く引き伸ばされ、**D→A→D→A**の交代の内に波が鎮まるように【3-1】へと続く。なお、ここだけに限らず、間奏の旋律は歌の部分とは異なり、明確な動機の繰り返しからできている。

【3-1】T 191-202 (p.178|1|1~p.178|3|2)

信時：「願はくは交りを息(や)めて**遊び**を絶たん。／世と我と**相違(あいわ)する**。／また駕せよわれ**いく**にか求めなん。」

釜谷：「**請(こ)う** 交(まじ)わりを息(や)めて**以(も)って遊(ゆう)**を絶たん／世(よ)と我(われ)と**相違(あいたが)う**／復(ま)た駕(が)して言(ここ)に焉(なに)をか求(もと)めん」

音楽的には、ここからが第3段の開始である。【2-4】から引き続きニ長調4/4拍子で始まるが、「まじわりをやめて(T192)」からすぐに口短調に転調。R.シュトラウスの《Morgen》のような3連符の伴奏音形と相俟って、ロマンチックな雰囲気となるが、それは3小節だけで、「あそびをたたん(T194-195)」では「和声課題風」にもどる。「よとわれとあいわする(T196)」以降、口短調からニ長調へと戻り、伴奏は全ての声部が旋律と同様のリズムを刻みはじめ、「もとめなん(T201)」で盛り上がるが、続く【3-2】で突然 mp となり穏やかな3/4と転換する。

【3-2】T203-213 (p.178|33~p.179|11)

信時：「親戚の情話を悦び／琴と書とを樂しみて以って憂（うれひ）を消す。」

釜谷：「親戚（しんせき）の情話（じょうわ）を悦（よろこ）び／琴書（きんしょ）を樂（たの）しみて以（も）って憂（うれひ）を消（け）さん」

ホ短調3/4拍子 *Meno mosso*。ニ長調からホ短調に転調し、曲想は突然変わるものの、歌詞の上では【3-1】と対をなしていると思われる。「じょうわをよろこび(T205)」あたりからト長調に転調し、「こととしよとを(T207)」以降、これは琴の音を模したものであろうか、伴奏の上声部は歌の旋律と独立したオブリガートを奏でる。さて、T208の3拍目、「こととしよとをたのしみて」旋律の口音と伴奏左手のイ音のぶつかりが不自然に聞こえるのは誤植とも考えられるが、信時の自筆譜、妻ミイの筆写譜ともにこのままである。そのためCDでは楽譜通りに演奏した。

【3-3】T213-220 (p.179|11~p.179|24)

信時：「農人告ぐるに春の及べるを以てす／将（まさ）に西の畑（はた）に事（こと）あらんとす。」

釜谷：「農人（のうじん）／余（よ）に告（つ）ぐるに春（はる）の及（およ）べるを以（も）つてし／将（まさ）に西疇（せいちゅう）に事有（ことあ）らんとす」

ト長調4/4拍子「快活に」。突然 mf の力強いDの和音と続くD7の分散和音の間奏に続いて、「のうじんつぐるにはるのおよべるを」と、さらにfとなって歌は歓喜に満ちた力強い跳躍をもって上昇する。左手の伴奏はト音の持続低音を保ちながら、2分音符で力強く「鐘の音」を打ち鳴らす。「もってす(T217)」で一転して左手のバスは軽やかなスタッカートと同音連打に移り、「まさになにしのはたにことあらんとす(T218-220)」では、歌はほぼ中音域にとどまりながら順次進行で、やや柔和になる。「まさに」の伴奏の嬰イ音の半音階的な響きが、この箇所の柔和な雰囲気を支えている。なお、この箇所の調性は本来ト長調のままだが、「にしのはた(T218)」以降連打される音は二音を保続し、この後に続く間奏まで和声はト長調のドミナント領域にとどまっている。CDやYouTubeでは、冒頭T213のD7の両手オクターヴの分散和音をやや重々しく、「のうじん～」で歌もピアノも強拍にアクセントをつけて演奏した。そして8分音符の連打が始まるT217から少しテンポを上げている。

【間奏】T220~T223 (p.179|24~p.179|33)

8分音符の同音連打は右手で二音によるオクターヴ連打に移り、左手はファンファーレ風の間奏を奏でる。前述のように右手に移った同音連打の二音はドミナントの保続音であり、T223でGの和音に解決する。なおT222の3連符の1点二音は、右手と干渉するので、この小節の右手の最後の1点二音は演奏では省いている。

【3-4】T224-237 (p.179|34~p.180|24)

信時：「或は巾車を命じ或は孤舟に棹さす。／或は深き山にたづねいり またそばだてる丘をたどる。」

釜谷：「或（ある）いは巾車（きんしゃ）を命じ／或（ある）いは孤舟（こしゅう）に棹（さお）さす／既（すで）に窈窕（ようちょう）として以（も）つて壑（たに）を尋（たず）ね／亦（また）崎嶇（きく）として邱（おか）を經（ふ）」

ト長調4/4が続く。アルベルティバスに似た左手の音形が現れ、一気に流麗かつ華やいだ雰囲気になる。右手の最上声部も単に歌の旋律をなぞるにとどまらず、装飾的な音符が加えられている。旋律も最初「あるいは」の歌詞に対応してタッカのリズムによるモチーフ的な構成を見せるが、「あるいはふかきやま(T231~)」からは

一転して下行音形から始まる低めの音域で祈るように静かに歌う。なお、「ふかきやま」の **Caug6/G** は IV 度の付加 6 音の上方変位である。旋律は「またそばだてる」からは突然、はしゃいだように高らかに歌う。「和声課題風」な伴奏も旋律に応じて書法が変化し、「そばだてるおかを」の「**嬰ホ、二、嬰ト、ホ**」＝前後にある D（そして G）の和音の転位による偶成和音も効果的に用いられている。

【3 - 5】T 238-249 (p.180|3|1～p.181|1|2)

信時：「木々は欣ばしげに榮えに向かひ／泉はさらさらとはじめて流る。」

釜谷：「木（き）は欣欣（きんきん）として以（も）って榮（えい）に向（む）かい／泉（いずみ）は涓涓（けんけん）として始（はじ）めて流（なが）る」

ハ長調 3／4 拍子，♩＝80。このメトロノーム表示が【3 - 3】の「快活に」と比較してピウ・モッソを意味するのかメノ・モッソを意味するのかわからない（CD ではややテンポを落とした）。ここも映画の画面が切り替わるように、ト長調からハ長調に突然転調する。「きぎはよろこばしげにさかえにむかい(T 238～)」の部分のピアノ伴奏は、8 分音符による和音の跳躍の連続で、曲中最もブラブラな箇所であろう。冒頭の 6 小節は低い音域で躍動的なリズムの最初の 3 小節と、中～高音域で歌い上げる次の 3 小節とに別れる。続く「いずみはさらさらと(T 244～)」以降、デュナーミクは mp になっているので、優しく柔らかく歌ってディミヌエンドしてゆくべきである。なお、「はじめて(T 247)」で伴奏に現れる **Faug6** は、IV 度付加 6 音の上方変位と見なされるが、やや異質な響きをする。

【間奏（後奏）】T 249-254 (p.181|1|2～p.181|2|2)

C→F→Fm→C のアーメン終止である。なお、左手の和音に含まれる旋律が T 249-251 までは上声部にあるが、T 252 だけ最下声部に移動している。これを旋律として浮き立たせないと音楽的に不明瞭になってしまうので注意が必要である。

【4 - 1】T 255-T 266 (p.181|2|3～p.181|3|7)

信時：「萬物の時を得たるをよみして／吾が生行くゆく休するを感ず。」

釜谷：「万物（ばんぶつ）の時（とき）を得（え）たるを善（よ）しとし／吾（わ）が生（せい）の行（ゆく）ゆく休するに感ず」

ハ長調 3／4 拍子「静寂に」。詩では本来、第 3 段の終わりに位置しているが、作曲者は第 4 段の冒頭に移動させている。賛美歌風の旋律は、最初オルガンのように延ばされた F の和音上で、ほとんどハ音に張り付いたまま厳かに歌われ、途中で上昇するものの、転調もすることなく、「ゆくゆくきゆうするをかんず(T 263-266)」で、ほぼハ音のまま「唱えられる」。

【4 - 2】T 267-280 (p.181|4|1～p.182|2|4)

信時：「已んぬるかな／形を宇内に寓するまたいく時ぞ／なんぞ心を委ねて去留にまかせざる。」

釜谷：「已（や）んぬるかな／形（かたち）を宇内（うだい）に寓（ぐう）する復（また）幾時（いくとき）ぞ／曷（なん）ぞ心（こころ）を委（ゆだ）ねて去留（きよりゅう）に任（まか）せざる。」

楽譜の上では \flat が 2 つついて変ロ長調に転調しているように見えるが、実際は転調せずにハ長調のまま、拍子は 4／4 に変わる。堂々とした短いピアノの前奏に導かれて、「やんぬるかな」と歌い始める。「かたちをうだいにぐうする」ではト短調に寄り道してふたたびハ長調に戻り、「きよりゅうにまかせざる」でも一瞬ト短調を通過して最終的に変ロ長調に落ち着く。

ところで、「ぐうするまたいくときぞ なんぞこころをゆだねて(T 273-278)」の部分は音楽的にうまくいっていない。「またいくときぞ」と「こころをゆだねて」の音形がほぼ同じなのだが、演奏している際いつも、この箇所が「字あまり」あるいは、うろうろと徘徊しているように筆者には感じられた。とはいえ、歌詞そのものが最後の逡巡の場面であり、後述するようにここから曲の最後に向かっての盛り上げは素晴らしいので、それも作曲者のねらいかもしれない。

【4 - 3】T 281-304 (p.182|3|1~p.183|4|1)

信時：「なんすれぞ違々（こうこう）として何くにか行かんと欲する。／富貴はわが願ひにあらず。／帝郷は期すべからず。／良辰（りょうしん）をおもうて以て孤（ひと）り行き／或は杖をたててたがやす。」

釜谷：「胡為（なんす）れぞ違々（こうこう）として何（いず）くにか之（ゆ）かんと欲（ほつ）する／富貴（ふうき）は吾（わ）が願（ねが）いにあらず／帝郷（ていきょう）は期（き）すべからず／良辰（りょうしん）を懷（おも）いて以（もつ）て孤（ひと）り往（ゆ）き／或（ある）いは杖（つえ）を植（た）てて耘耔（うんし）す」

楽譜上は変口長調 4 / 4 拍子で【4 - 2】からの続き。「なんすれぞこうこうとして(T 281-282)」で、へ長調に転調し、「いづくにかゆかんとほつする(T 283~)」では、伴奏の右手は「和声課題風」を離れて、16分音符の走句を含んだ軽やかなオブリガートを奏でる。「ふうきはわがねがいにあらず。ていきょうはきすべからず」では、ふたたび変口長調に戻る。ここで 4 / 4 から 3 / 4 に拍子が変わる際のピウ・モッソ効果は「てきめん」で、それまでアラ・ブレーベ風のゆったりとしたリズムが、突然 1 拍ごとに打ち込むようになりリズムが変わる。軍隊風タッカのリズムを含む伴奏は歌を飛び越え、オクターブ上でフルオーケストラのように高鳴る。そして「りょうしんをおもうて」で一瞬ト短調に転調するも、「もってひとりゆき」でもとの変口長調に。「あるいはつえをたてて(T 297-298)」では、持続低音=変口音の連打が力を溜め込んで、「たがやす(T 299-300)」で一気に力を解放して、勇ましいファンファーレが鳴り響く。なお、4 / 4 拍子に戻った T 304 の小節の伴奏右手の 1, 2 拍目の和音 Dm は誤植で、正しくは D である。すなわち嬰へ音の # が抜けている。これは作曲者の自筆譜およびミイの筆写譜で確認できる。

さて、【4 - 2】から最後にかけては圧巻である。CD ではそれを補強するために「去留にまかせざる(T 279-280)」あたりから「いづくにか(T 284)」にかけて、楽譜に書かれていないアチェレランドをかけている。それはさておき、はたしてこの箇所信時の付けた音楽が、陶淵明の『帰去来辞』が本来持っていた性格と一致しているかどうかを考えてみたい。陶淵明の詩から読み取れるのは、引退生活に至った作者の諦念入り混じった隠遁生活の穏やかな讃歌であろう。そのポジティブな面を思い切り拡大して、まるでこれから大冒険にでも出かけるような壮大な音楽にしてしまうのは、長大な曲に「おとしまえ」をつけるための音楽上の必然でもあろうが、まさに作曲家の力業=魔法であり、これこそがこの詩を音楽化するという信時潔のアイデアの肝だったのではないだろうか。

【4 - 4】T 305-329 (p.183|4|2~p.184|4|7)

信時：「東臯（とうこう）に登りておもむろにうそぶき／清流にのぞみて詩を賦す。／聊（いささ）か化に乗じて以て尽くるに帰せん。／夫（か）の天命を楽しんで／復た奚（なん）ぞ疑はん。」

釜谷：「東臯（とうこう）に登（のぼ）りて以（もつ）て舒嘯（じょしょう）し／清流（せいらいゆう）に臨（のぞ）みて詩（し）を賦（ふ）す。／聊（いささ）か化（か）に乗（じょう）じて以（もつ）て尽（つ）くるに帰（き）し／夫（か）の天命（てんめい）を楽し（たの）しみて／復た奚（なに）をか疑（うたが）わん。」

変口長調 4 / 4 拍子。いよいよ曲は佳境に入る。3 連符のアルペジオで上り下りする伴奏に歌はここで、初めて動機に基づいたゼクエンツ風の音形を 3 回繰り返しながら 2 度ずつ下行する。この箇所の和声は、明らかに他の箇所とは異なっている。「とうこうにのぼりて」は変口長調の主和音 B♭ の和音のままだが、「おもむろにうそぶき」ではト長調 Am→C/E→G (II→IV→I)、「清流にのぞみて」でト短調からへ長調に転調しながら Cm/E♭→Cm6→B♭/D→F (ト短調 IV→II7→III [=へ長調 IV]→へ長調 I) と、カデンツがドミナント進行ではなく、サブドミナント→トニカ進行になっている。そして「しをふす」で二短調になったかと思うと、「いささかかにじょうじて」で、突然光が差ししたかのように二長調に転調した旋律は二音へと 4 度上方に跳躍し、A7 すなわち属七の和音で突然途切れる。山型アクセントのついた重々しい嬰ト→イ音（#ファ→ソ）のオクターヴで重ねられたバスに続いて、「もってつくるにきせん」と反行して、イ音の持続低音上でロ→イ音（ラ→ソ）を 2 度繰り返しながらデクレシェンドしつつ下行してくる。「かのでんめいをたのしんで」は Gm と D の和音の交代がト短調か二長調か曖昧になり、「またなんぞ」では G の和音が現れてト長調への志向もみられるが、最終的に「うたがわん」で G→D→C#dim7/G→D（二長調 oIV 付加四六→I）と、アーメン終止で二長調に落ち着き、左手のバスがド・ソ・ド・ソ…と低く鐘のような音形を続けながらデイミヌエンドし、ppp で曲は終わる。この部分で

譜例：T 304-316 (『信時 潔 独唱曲集』春秋社, 2005, pp. 183-184より)

(T304) 変口長調 (ト短調) 東 一 卓 一 に の ぼ り て (イ短調 +IV I) お も む る に う そ ふ

(T308) (ト長調) き 清 流 に の ぞ み て 詩 を 題 す 二長調 い

(T312) (二長調) き さ か 化 に 乗 一 て 以 て 盡 く る に 歸 せ

作曲家はテンポについて何も指示を残していないが、当然「もってつくるにきせず」以降、次第にテンポを落としてゆくべきであろう。

まとめ

ここまで分析してみて明らかになったのは、主に使われている「和声課題風」の伴奏と、折々現れるピアノスティックな伴奏との鮮やかな対比である。ピアノの伴奏音型やリズムに特段の工夫は見られないが、アルペジオや8分音符の連打が始まると、ロマンチックな気分や軽やかに浮き立つ気分が生じる。あたりまえの手段だが、あえて使うのを控えた結果、曲の中でより新鮮な効果を発揮している。もしかするとこの伴奏形態の交代が、ロンド形式風の枠組みを曲全体に与えている可能性もある。そして前述したが、ややもすると諦念あるいは憂愁へと傾きがちな陶淵明の詩の前向きな面を作曲者が思い切り強調し、雄渾なフィナーレを実現している点である。その基本プランを思いついたからこそ、この長大な詩に曲をつけるのが可能になったのである。この曲が作曲された当時は、詩吟は今日よりもずっとさかんだっだろうし、漢詩に洋楽風の音楽をつけるというのは、異種格闘技戦といってもよかったのではないだろうか。それはともかく、筆者はこの曲を譜読みし、ピアノの練習をしている時にしばしば作曲者の微笑みを感じていた。永年にわたる作曲活動の末に自家薬籠中の物とした手腕を使い、おそらくは野心もなくもっぱら自分の楽しみとして古今の名詩を音楽にする。おそらく信時は本当に楽しんでこ

の曲を書いたに違いない。作曲することの喜びが演奏する者にも伝わってくる、この名曲がより多くの演奏家によってステージにかけられることを願う次第である。

注

- * 1 もちろんシチリアーノは本来 6 / 8 のリズムで、この箇所は 3 / 4 である。リズムを文章で表現するための便宜的比喩にすぎない。
- * 2 D b aug 6 だと増三和音に付加 6 とも読めるが、本論では長三和音に付加増 6 度の意味で使う。

謝 辞

CD の解説にも書いたことだが、筆者が信時潔の歌曲の魅力に開眼したのは静岡を拠点とする音楽事務所「シン・ムジカ」代表の蓑島晋氏のおかげである。2013年に氏が企画した信時潔作品の演奏会に家内と出演したことがきっかけだった。この演奏会で歌曲集『小倉百人一首より』や『中国名詩五首』、北原白秋の詩による名曲『帰去来』などを知るとともに、作曲者の孫で信時潔研究者である信時裕子氏との知己を得ることにもなった。そして上述の演奏会では、とくに『小倉百人一首』の楽譜に関する様々な疑問について信時裕子氏からご教示いただいた。現行の春秋社版では誤植が複数あることが、その際に明らかになったので、これも何らかの形で公にしたいと思っている。また、今回の CD 制作でも『帰去来の辞』に関して生じた疑問については、近年運用が始まった『東京藝術大学附属図書館 信時文庫貴重楽譜データベース』をご紹介いただき、これを参照することで誤植に関する疑問を解消することができた。お二人には、心よりお礼申し上げます。

それから、当然ながら歌手であり家内である小川明子には感謝している。指揮はともかくピアノは苦手で、ウィーン音大コレペティトア科の劣等生だった筆者が、まさか帰国して人前でピアノを弾くことになろうとは思っていなかったし、結婚する時に妻の伴奏はしないと宣言していたのだが、たまたまあるとき共演したところ、夫婦とは思えぬほど？ウマが合ったので、以来今日に至っているのである。日本歌曲の CD まで出して論文を書くのも妻のおかげである。あらためて感謝します。ありがとう。

参考文献

楽譜・書籍

信時潔『信時 潔 独唱曲集』春秋社、2005年（1950年の復刻版）

釜谷武志『ビギナーズ・クラシックス 中国の古典 陶淵明』角川ソフィア文庫、平成16年、pp. 209-222

信時裕子編『信時潔音楽随想集 バッハに非ず』叢書ビブリオムジカ、アルテスパブリッシング、2012年

CD

信時潔『「海ゆかば」信時潔歌曲集』小川明子（アルト）、山田啓明（ピアノ） ライヴノーツ、WWCC-7950-1、2020年録音、2021年発売

ウェブサイト

東京藝術大学附属図書館 信時文庫貴重楽譜データベース（試行版）<http://jmapps.ne.jp/geidailibnobutoki/>

信時潔『信時潔：帰去来の辞（陶淵明）』YouTube、チャンネル名「Hiro and Akiko」、2021年6月28日公開、<https://www.youtube.com/watch?v=alF-III-FmBg>

“Kikyorai no Ji” composed by NOBUTOKI Kiyoshi

YAMADA Hiroaki

In 2021, I released the CD “‘Umi Yukaba’ Kiyoshi Nobutoki Songbook”, sung by alto singer Akiko Ogawa on my own piano. This two-disc set contains the title work “Umi Yukaba” and many songs composed by Kiyoshi Nobutoki, but the author especially recommends “Kikyorai no Ji”. This song is written for the famous poem of Chinese poet Tao Yuanming, but it is a long work with a length of 16 minutes, which is unusual for a single song. Therefore, this song is rarely played, and as far as the author knows, our CD is the first recording of “Kikyorai no Ji”. Kiyoshi Nobutoki has left many songs, but this song, which he published at the age of 63 in 1950, should be better known as his masterpiece. In this paper, the author analyze “Kikyorai no Ji” and clarify the characteristics and charm of this song.