

演歌とは何か？

―大正ロマンから昭和アイドルへ―

平山 朝治

はじめに

前号に掲載した拙稿^①でみたように、演歌歌手の成立は都はるみ以降である。彼女にヒントを得て五木寛之が小説『艶歌』のなかで少女艶歌歌手眉京子を描き、その小説が映画化された際に眉京子役を水前寺清子が演じ、主題歌『艶歌』（一九六八年六月発売、週間最高一位、累計売上げ九・九万枚^②）を歌った。都はる日本コロムビアに属し、五木と水前寺はそこから別れた日本クラウンに属するというような、レコード会社の対抗関係もおそらく背景にあつて、五木と水前寺の『艶歌』に対して都は『演歌ひとすじ 都はるみ大いに歌う』（一九六九年六月 A.L.S-5095）というアルバムを出したように「演歌」を名乗って対抗した。さらに、「演歌の星を背負った宿命の少女!!」というキャッチフレーズで売った藤圭子が一九七〇年に大ブレイクし、彼女と青

江三奈、森進一、前川清をビクターが演歌の四大スターとして大々的に売り^③、アメリカの二大レコード会社に連なるコロムビアとビクターが「演歌」を採用したため、クラウンの「艶歌」を飲み込んで「演歌」が一般化したようである。そのなかでも、都は『演歌ひとすじ 都はるみ大いに歌う』（一九六九年六月）を藤圭子のデビューに先立ってリリースして以降、『演歌ひとすじ 第二集』（一九七〇年九月 A.L.S-5134）、『演歌ひとすじ 私の心の赤い馬車』（一九七三年一月、ACE-7006）、『演歌ひとすじ 女の四季』（一九七四年一〇月 ACE-7006）、『演歌ひとすじ』（一九七五年八月 ACE-7115）、『演歌ひとすじ 北の宿から／ただひとり』（一九七六年六月 AP-7049）、『演歌ひとすじ 九十九里はたそがれ』^④（一九七八年五月 AX-7169）と、オリジナルアルバム『演歌ひとすじ』シリーズを十年間に七枚も出しているの、演歌とは何かを論ずる際には都はるみを

基軸にしなければならないはずであり、平山「二〇一六b」で明らかにしたように、彼女にとつての演歌は日本的なメロディーや歌詞の曲に限定されない。このことに着目すると、従来の常識とは全く異なる演歌の定義と歴史を考えなければならなくなるだろう。

一 長調短調二分法の限界

日本人の心を歌うという、今日では常識となっている演歌の定義は、五木の小説『艶歌』あたりに発するようだが、春日八郎が一九七三年一〇月に行ったりサイタル『演歌と何だろう』（ライブLP、CD、カセットあり）で芸術祭大賞を受賞して以降定着した。

五木は、短調マイノリティでしかもヨナ抜きマイノリティの五音音階が日本の伝統音楽においては支配的であり、貧弱な音楽だと誤解されがちだが、明治維新の軍歌「宮さん宮さん」のように力強く前向きの歌があったことをふまえ、その流れを汲む明治・大正・昭和の歌を〈演歌・歌謡曲〉と称して評価しつつも、平成になって〈演歌・歌謡曲〉は売上げ数字だけでなく質の面でも絶滅寸前だと論じている。ヨナ抜きとは七音音階セブン・ノートの第四、第七音を除いた五音音階のことであり、ヨナ抜き短音階は、七音自然短音階ラシドレミファソ（和声的短音

階ではソ#）のレとソ（#）をとったラシドミファである。

一九六〇年代以降の演歌の歴史において基軸をなすのが都はるみだとすれば、彼女の代表的ヒット曲は短調のものに限られないという点も問題となる。最初のヒット曲である三枚目のシングル『アンコ椿は恋の花』（一九六四年一〇月）とそれに続く『さすらい小鳩』（一九六五年一月）はヨナ抜き長音階ドレミソラという長調メジャー・スケールの一見明るいメロディーに乗せて悲恋や生き別れの母を訪ねる放浪を歌っている。さらに、現在のところ最後のミリオンヒット曲であるレコード大賞最優秀歌唱賞受賞曲『大阪しぐれ』（一九八〇年二月、二位、一一四・六万枚）でも、ヨナ抜き長音階で「あの人を雨よ帰して」と歌っており、短調で喜びも前向きな気持ちも歌うという五木のいう日本の心の表現と真逆に、長調でも悲しみを歌えるのが都はるみだと言うことができる。以上四曲はいずれも市川昭介が作曲しており、市川は都をあずかる際に「思い切りのいい歌い方をするはるみに熱いものを感じていたが、全体的な声のトーンに暗さがあることがどうしても気にかかった」ため、「これからのレッスンで明るい響きを入れていこう」と考えており、彼女への曲作りにおいて悲しく暗い歌詞に長調のメロディーをつけるのもひとつにはそのためであろう。

五木寛之が自身の演歌（艶歌・怨歌）観に照らして絶

賛した一九七〇年ころの藤圭子⁽⁶⁾のシングルについてみると、二枚目『女のブルース』（一九七〇年二月発売、一位、七四・八万枚）、三枚目『圭子の夢は夜ひらく』（一九七〇年四月、一位、七六・五万枚）はいずれも七音音階の短調であり、日本調などの五音音階ではなく洋楽調と言つてよいが、彼女が「演歌の星」のキャッチフレーズでデビューした『新宿の女』（一九六九年九月、九位、三七・四万枚）や五枚目『女は恋に生きてゆく』（一九七〇年一〇月、七位、二三・三万枚）はヨナ抜き長音階だ。四枚目『命預けます』（一九七〇年七月二五日、三位、四六・八万枚位）はヨナ抜き短音階（ただし、一番の歌詞でいうと「はなぞので」の「な」「の」は七音短調第四音）だが、五木の称賛に迎合したためヨナ抜き短音階になったかとも疑われる⁽⁷⁾。

『命預けます』は自己最高売上の前作と比べて週間最高位は二つしか下がっていないが売上は大きく下がっている。人気絶頂期の彼女が歌う短調の曲は洋楽調の七音音階で、五木の絶賛を受けたあとに出たヨナ抜き短音階の『命預けます』は彼女の人気凋落のはじまりだった。したがって、日本の伝統音楽において主流であった短調の五音音階を継承したという五木の演歌（艶歌・怨歌）観は、彼が絶賛した初期の藤圭子によって見事に反証されていたことになる。

また、日本の伝統的⁽⁸⁾五音音階の基礎にあるのは、中国から入った呂^{りょ}音階ドレミソラで、平均律で近似すればヨナ抜き長音階や洋楽のメジャー・ペンタトニック・スケールと同じである。日本の多様な五音音階は五木が説くようにヨナ抜き短音階ではなくヨナ抜き長音階を基準にして整理できる。その第五音ラを主音にすると民謡音階ラドレミソとなり、ニロ抜き短音階（マイナー・ペンタトニック・スケール）と同じである。民謡音階は田舎節音階や陽旋法とも呼ばれ、都節音階＝陰旋法と対比される。都節音階はラシブレミファであり、民謡音階と比べて第二音と第五音が長二度低いため、陽に対して陰と呼ばれるのだろう。

比較のために主音を短音階も

5音音階の種類							長調音のみ	短調音のみ	フリギア音のみ
ヨナ抜き長音階	ド	レ	ミ	ソ	ラ	ド	○		
琉球音階	ド	ミ	ファ	ソ	シ	ド	○		
民謡音階	ド	ミ ^b	ファ	ソ	シ ^b	ド		○	
律音階	ド	レ	ファ	ソ	ラ	ド	○	△	
都節音階	ド	レ ^b	ファ	ソ	ラ ^b	ド			○
ヨナ抜き短音階	ド	レ	ミ ^b	ソ	ラ ^b	ド		○	

（△は、旋律的短音階上向ドレミ^bファソラシドの音のみ）

含めてド（移動ド）に統一し、まずヨナ抜き長音階をオクターブにわたって記し、次に、第一音ドと第三音ファと第四音ソが共通し、第二音と第五音が異なる五音音階を四つ、第二音と第五音が高い順に挙げ、最後の行にヨナ抜き短音階を挙げてみよう。

ドを主音とする七音音階において短調と長調とを分けるのは第三音ミにフラットがあるか否かなので、この基準を適用すれば、ヨナ抜き長音階と琉球音階が長調で、民謡音階は短調となるが、律音階と都節音階にはミないしミ⁹がない。それに代えて第二、第五音の高低を基準として陰陽度を定義すれば、琉球音階↓民謡音階↓律音階↓都節音階の順で陽が減って陰が増えるのでマイナー感が強くなるとみることができる。

都節音階とヨナ抜き短音階を比べると、後者は前者より第二音が半音高く、第三音は全音低いので、合わせれば後者のほうが半音低いことになり、以上のなかで最もマイナー感の強い音階とすることができるとは。したがって、陽から陰へと並べると、ヨナ抜き短音階が最後に位置することになるだろう。

以上より、琉球音階を除いた日本の五音音階のなかで最も陽なのはヨナ抜き長音階、最も陰なのはヨナ抜き短音階とすることができそうだ。

七音音階のほうが多様なメロディーを作れるので、七音長音階のとりうる陰陽度の範囲はヨナ抜き長音階や琉球音階から律音階までかなりの幅があり、七音短音階のとりうる範囲は民謡音階からヨナ抜き短音階までくらいと考えることができるだろう。それによれば、民謡音階と律音階は七音長音階と七音短音階がともにカバーしえるような陰陽度であると言えることになる。

上のように音階の陰陽度を序列付けることができるとすれば、民謡音階や律音階は比較的メジャー感が強く、それらによるメロディーは七音長音階やヨナ抜き長音階のメロディーのなかで比較的マイナー感が強いものや七音短音階で比較的メジャー感が強いものと連続していると見るべきであろう。

また、都節音階には七音の長音階にも短音階にもないレ^bがあるので、洋楽の長調とも短調とも異なる独自の調性であると考えなければならない。都節音階の音を含む七音音階としては、ドレ^bミ^bファソラ^bシ^bドのフリギア音階があり、都節音階はその第三音ミ^bと第七音シ^b（都節ではしばしば第五音が上向ではシ^bでその場合には第三音のみ）を抜いたものである。

長調短調が支配的なロマン派時代のクラシックでも、ときにフリギア旋法のメロディーが使われ、長調短調いずれ

にも結び付けられている。たとえば、ブラームスの交響曲第四番第二章冒頭の、Eを主音とするフリギア旋法E F G E D Cは次にG#ではじまるホ長調になることからハ長調ともみることができ、ショパンのマズルカ作品四一第一番冒頭はC#を主音とするフリギア旋法のメロディーを嬰ハC#短調の譜面でD \flat によって表し、同第二番末尾のフリギア旋法C G F E G Eの最後のEはホ短調の主和音E G Bを伴う。

フリギア音階の第二音を主音とし、第五音を半音下げると、レ \flat ミ \flat ファソ \flat ラ \flat シ \flat ドレ \flat と長調になり、ドとレ \flat のどちらが主音か多少なりとも曖昧な旋律はマイナーアモンド』（一九八三年十一月、一位、五六・七万枚）は主音設定部分をG F# G F# GとするのでGが主音のト長調とF#が主音のフリギア旋法とを重ねたようなメロディーになっており、フリギア旋法（そのうち都節にも合致する部分はゴシック体）で表せばレ \flat ドレ \flat ドレ \flat レ \flat ソ \flat ラ \flat ファ、ラ \flat ミ \flat ソ \flat ラ \flat シ \flat レ \flat シ \flat 、ラ \flat ラ \flat ソ \flat ラ \flat ファソ \flat ラ \flat ファレ \flat ミ \flat 、ファ \flat ミ \flat ソ \flat ラ \flat シ \flat ドレ \flat 、ファ \flat ミ \flat ソ \flat ラ \flat シ \flat ドレ \flat 、ミ \flat ソ \flat ラ \flat シ \flat ドレ \flat ……となり、ソ \flat のある傍線部分が長調的ということになるが、長調としてあらわすと、ドーシド

シドソミ、ソーソーソラドラ、ソソファミファ \flat ミ \flat 、ソソファミファミドレ、ミ \flat ミ \flat ラシラシド、ミ \flat ミ \flat ミ \flat ラミド、レ \flat ミ \flat ミ \flat ……となり、ラと下属音レが優勢な波線部分が短調的ということになり、この部分を使って冒頭の歌詞「愛してたつて言わないで」が歌われる。作曲の呉田軽穂（松任谷由実）は立教女学院時代に聴いたパイプオルガンの影響を強く受けており、フリギア旋法に馴染んでいたと思われる。

以上のように、日本の五音音階は、ヨナ抜き短音階を除いてかなりメジャー感が強いと言うべきで、都節ですらメジャー的たりうる。

五木は「長調を（陽旋律）^{メジャーコード}といい、短調を（陰旋律）^{マイナーコード}と呼んだときから、音楽世界のねじれは生じている。短調で、かつヨナ抜きの貧しい音階に依存する音楽、として蔑視されてきたのは、世界の歴史のねじれではないのか。」（五木「二〇〇二」六頁）と述べている。彼の言う陽旋律とは陽旋法Ⅱ民謡音階Ⅱマイナー・ペンタトニック・スケールによる旋律で短調であり、彼の言う陰旋律は陰旋法Ⅱ都節音階Ⅱフリギア旋法による旋律で、上述のように長調でも短調でもない独自の調性であるのにそれを彼は短調といっている。さらに、陽旋律を長調としながら陽旋律による「宮さん宮さん」を短調としている。このように彼の議論は混

乱と矛盾を含んでいる。

民謡音階以下のなかで比較的マイナー感の弱い民謡音階はヨナ抜き長音階の第五音を主音にすると得られ、同様の特徴がある律音階は第四音を主音にすると得られる。また、都節音階の第三音を主音にするとヨナ抜き短音階が得られる。ヨナ抜き長音階、民謡音階と律音階は主音が異なる同じ音階グループに属し、ヨナ抜き短音階と都節音階は同様にして別のグループに属すると見ることができる。音階が無限に上下に連続していれば、二つのグループの内部では音階の区別がなくなることが示唆するように、メロディーによっては主音が曖昧化し、グループ内の区別もはつきりしなくなる。

このような曲の典型は、島倉千代子の『りんどう峠』（一九五五年一〇月、一三〇万枚¹⁰）である。冒頭のドレミソドラーラーードというメロディーはヨナ抜き長音階だが、それに続けてラソミソラーラーラーと民謡音階風に変わり、Gを主音とする律音階風のところもあり、民謡音階が全体的には優勢だが、音程の不明瞭な高い掛け声「ハイノ ハイノ ハイ」で締める。

中国直輸入の呂音階は日本ではそのままの形では定着せず、主音を変えた雅楽の律音階や田舎風の民謡音階として根付いたようであり、呂音階は雅楽でも俗曲でも少ない。

西洋音楽が入って以降七音長音階の影響で使われるようになった呂音階Ⅱヨナ抜き長音階の旋律でも、律音階の主音とその完全五度上のレが重要で、ドは終止音として付け足しのようにしか使われないことが、日本で作曲された文部省唱歌には多く、西洋の旋律もそのように変曲されて歌われがちであった（繁下「一九八〇」一二一―五頁）。

したがって、音階の陰陽度を二分するならば、前者のグループが陽、後者のグループが陰となる。主音の長三度上の音があるか短三度上の音があるかという洋楽の長調と短調の区別の基準からすると短調に属する民謡音階が陰ではなく陽のグループに属するということは重要で、民謡音階が好まれる庶民的な田舎では素朴な表現に適した陽、都節音階が好まれる都会では洗練され抑制された表現に適した陰が強かったわけだから、日本音楽の民衆的な基盤はかなり陽で、都会的な洗練とともに抑制され洗練された表現が好まれて陰が強くなったとすれば、洋楽の長調と通じるようなメロディーが日本で大衆的な共感と支持を得るような、伝統音楽の基盤が存在したと思われる。

二 チャイコフスキー

『悲愴』から『カチューシャの唄』へ

西洋の七音長音階は都節音階程度までのマイナー感を表現しうると理論的には考えられるが、実際に、近代西洋の調性に忠実なクラシックの名曲には、悲しみや翳りを表現する長調の曲が少なくないのであり、前節の検討と合わせれば、そのようなクラシックの曲が日本では人気を呼ぶ傾向があるのではないかと思われる。

モーツァルトの交響曲第四〇番ト短調は彼の数少ない短調の作品のひとつで、出だしのメロディーはレ♭ドローレ♭ドローラー、ラ♭ソファート、都節♯フリギア旋法として聞くことができ、第二楽章は変ホ長調で、全体として歯切れのよいリズムのト短調のなかの緩徐楽章に長調が使われ、明快な旋律やリズムを伴うという伝統的な長調楽曲のイメージを一変させた⁽¹⁾。モーツァルトの全交響曲のなかで日本人に最も人気があるのは四〇番であろう（世界的にみてもたいてい四〇番と四一番『ジュピター』が一、二位を争うと思われるが）。

さらに、のどめと千秋のなれそめの曲として使われ、『のどめ カンタービレ』というタイトルの典拠となったベートーベンのピアノソナタ第八番ハ短調『悲愴』の第二楽章

変イ長調「カブリチオーソ／カンタービレ」⁽¹²⁾、シヨパンが最高傑作と自負してリストに献呈した練習曲作品一〇のなかの三『別れの曲』（変ホ長調）、チャイコフスキーの交響曲第六番ロ短調『悲愴』の第一楽章第二主題（冒頭はニ長調の第四音Gと第七音C♯を除いた、ヨナ抜き長音階D・E・F♯・A・B）など、大作曲家の作品中でも際だって独創的な旋律の多くが長調である。

短調で喜びや力強さを表現するという五木寛之の好みとは正反対に、長調でも悲しみや翳りを表現するのが都はるみら日本の演歌・歌謡曲の特色の一つで、それはクラシックの大作曲家たちに由来するとみてよいのではなからうか。「カチューシャの唄」（中村晋平作曲、一九一四年、『復活唱歌』⁽¹³⁾としてレコード化、二万枚）が日本最初の流行歌とされるが、これはトルストイ『復活』の劇中歌で、歌詞（一番）⁽¹⁴⁾が先にでき、脚本演出の島村抱月から「ラブシーンに用いるもの故、学校唱歌でも困るし、教会の賛美歌でも困る、西洋の民謡と日本の民謡の中間」⁽¹⁵⁾の曲をという注文を受けて作曲された。ロシアの大文豪トルストイと並ぶロシアの大作曲家チャイコフスキー最後の大作『悲愴』（二八九三年作曲初演）第一楽章第二主題と同様にヨナ抜き長音階のメロディーであるから、中山の閃きのなかにはその響きがあったのではなからうか。

悲愴	■■ミールードー	ラーソーミーソ...	ドー-----ラー	ソー-----
カチューシャの歌	ソードーレミー	ソラソー---ミー	ドレミ---ドラ	レーソー-----
花のしぐれ	カーチュー---シャカー	わーい-----やー	わかれ---のつー	らーさ-----
院の庄	ソードーレミー	ファラソー-----	ドミソーソーファー	ソファミ-----
	ソ---ードーレ	ミーソラソーミレ	ドードレドレ	ミ-----

ロシア民謡には短調が多いものの五音音階はないが、ヨナ抜き長音階は『蜜の光』のようにスコットランド民謡に多く、ドヴォルザークの交響曲第九番『新世界より』（『悲愴』と同じく一八九三年作曲初演）の第二楽章もそうであり、野上彰作詞『家路』、堀内敬三作詞『遠き山に日は落ちて』になったように、これも日本人好みのメロディーである。したがって、『悲愴』から『カチューシャの唄』への影響を指摘するためには、音階の共通性以上のメロディーの類似がなければならぬ。

『悲愴』第一楽章第二主題と『カチューシャの唄』のメロディー冒頭を比べてみる（比較しやすいように、全角一字分で十六分音符一つ分の長さ、一区画は四分音符二つ分の長さを表し、■は休符の部分を表す）。

上表の一行目は『悲愴』、二行目は『カチューシャの唄』のメロディー、三行目はその歌詞である。第一区画（後者は弱

起拍をその直後の区画に入れる）はいずれも弱起で、前者のミレドが後者では逆行型ドレミになっている。二区画目はラソミとソ、三区画目はドラ、四区画目はソが両者に共通して見られるが、後者はリズムもメロディーも前者より複雑なので、前者を骨格としながら後者が作られたとみることができ。さらに、後者の冒頭の弱拍ソも四区画目から来ているとみることができるので、後者のメロディーは四区画目のレーを除いて全てが前者に由来することになる。前者のメロディーが念頭に浮かぶなかで歌詞に合う後者のメロディーが閃いたことは否定し難いのではなかろうか。悲愴のこの主題も、律音階的にソで安定する。二長調となるのは、続くソーファミミレーファミレレードの部分でファが現れるからだだが、そのあとでまたミレドソミドミラーソーソーとなってこの部分が結ばれる。このように、『悲愴』第一楽章第二主題は律音階的なヨナ抜き長音階が支配的であるという点で、大正期日本人の音感覚に非常にしっくりくるのであり、ロシア文学に由来する詞に律音階風ヨナ抜き長音階によるメロディーで曲をつけようとした中山の頭のなかで、あまりにも有名なこの旋律が強い影響を振るわれないはずがないと言ってよいのではなかろうか。中山は一九〇八年に東京音楽学校予科、翌年本科のピアノ科に入学したが、そこではチャイコフスキーの

直弟子である哲学者・音楽家のケーベルがピアノを教えており、中山はチャイコフスキーの孫弟子である。

中山自身は、『カチューシャの唄』には女学唱歌のなかの外国曲『花のしぐれ』と、梁田貞作曲『院の庄』の影響があったとしており、それら二曲の冒頭部をさらに下に掲げておく。三曲ともにソドレミという上昇音型ではじまっており、『院の庄』とはオクターブ上昇のあとのラソミまで共通している。リズムは『花のしぐれ』に近いが『花のしぐれ』はヨナ抜きではない七音階で、当時の日本人には歌いにくく、『院の庄』はヨナ抜き長音階なので、メロディーは後者に似せたと繁下は説明している。しかし、両者と『カチューシャの唄』の類似を指摘できるのは第一、第二区画のみであり、第一区画が『悲愴』のミレドの逆行型になっていることは、両者の影響によって説明できるが、四区画全体にわたって類似を指摘できるのは『悲愴』のみである。とりわけ、『花のしぐれ』も『院の庄』も四区画目で長く引き伸ばされる音が律音階的なソではなくミであるから、旋法を異にしていると言わなければならない。以上から、『悲愴』が『カチューシャの唄』を根本的に規定し、リズムと逆行型ドレミに『花のしぐれ』と『院の庄』の影響がみられるのではなからうか。それぞれのメロディー冒頭部の楽譜を下に掲げておく。



出所：P.Tchaikovsky, *Symphony No.6 Op.74*, Moscow: P. Jurgenson, not dated (ca.1901), Public Domain, p.12, Viol. 1, 繁下 [1980] p.35, 「カチューシャの唄」の4/4は2/4ないし4/8が正しい。

三 ヨナ抜きヒット曲の流れ

その後、中山はこのヨナ抜き長音階を好んで使用するようになった。また、『さすらいの唄』（一九一七年一〇月初演の芸術座劇『生ける屍』劇中歌）でその短調版と言えるヨナ抜き短音階を使い、『船頭小唄』（一九二三年、原題『枯れ芒』一九二一年）が「この音階の決定打となった」（繁下「一九八〇」四〇頁）。春日八郎は一九七三年一〇月のリサイタル『演歌とは何だろう』で『船頭小唄』を冒頭に置いて「人間の不幸な状態をそのまま歌にしたのが演歌である」「私たちは演歌を聴いて自分の心をなぐさめればそれでいいんです。私たちは演歌を聴いて共感を覚えればそれだけでいいんです。」などと述べ、演歌を日本人の心の歌としたため、ヨナ抜き短音階を典型として日本の伝統音楽や演歌をとらえるような偏見を、その後長きにわたって定着させたとと思われる。

五木寛之は「時

代の風潮にも、体制にも屈することなく、庶民大衆の情念をうたう反骨のようなもの」のある明治大正演歌の最後に位置するものとして『船頭小唄』をとらえており、時代の風潮に過剰適応し、体制順応に傾くその後の歌謡曲・艶歌との断絶を認識している点では、春日の演歌史理解と異なる。

先に検討したように、ヨナ抜き短音階は日本の伝統的な五音音階としてよく使われてきた民謡音階、律音階や都節音階と比べてマイナー感が強く、日本の伝統音楽はそれほど暗いものではなかったと思われる。さらに、繁下「一九八〇」によれば、ヨナ抜き短音階は都節音階の第三音を主音とすることによって得られるため、伝統的な日本音楽でヨナ抜き短音階に近い都節音階的な旋律がヨナ抜き短音階でも好まれ、それを終止させるためにヨナ抜き短音階の主音が使われがちだという事情が、ヨナ抜き短音階の曲の暗さを強める。たとえば、口短調のヨナ抜き短音階A B C E Fと同じ音を使う都節音階はE F A B Cであり、都節音階は第一音Eと第四音Bに安定感があるので終止音としてはBが自然であるが、ヨナ抜き短音階として終了すべくその終止音Aを使うと、Bとあるべきところで長二度下のAが使われることになり、「都節音階の旋律法を強引に洋楽的終止にしようとすることからくる終止音の不安定さ

によって、どこことなく暗さがただよう。これが、昭和にはいつて歌謡曲といわれるようになった流行歌の内容、つまり、あきらめや涙、雨というモチーフにふさわしい音の形式となったのである。」（繁下「一九八〇」四三頁）

戦後恐慌にはじまる不況の慢性化のもとで、一九二二（大正一〇）年の原敬首相暗殺、一九二三（大正一二）年の関東大震災などが相次いだ、大正末から昭和初期にかけての暗い世相が、ヨナ抜き短音階流行の背景にあると思われる。浅草オペラなどによって洋楽が浸透し、洋楽と邦楽の間を狙った『カチューシャの唄』を鎬矢として中山晋平のヨナ抜き長音階の劇中歌がまず大ヒットし、後発したヨナ抜き短音階の流行歌は、当時の暗い世相にマッチして都節と洋楽短調の和洋折衷として台頭し、『船頭小唄』が出されたころは時代の最先端を行く斬新なメロディーだったのであり、春日が言うように、伝統的な日本人の心の歌ではない。¹⁷一九二四（大正一三）年生まれの春日八郎は、ヨナ抜き短音階の歌謡曲が支配的な時代に生まれ育ったのであり、彼にとって所与のゆるぎない伝統だっただろうが、それは出来立てホヤホヤの創られた伝統だったのだ。

流行歌・演歌の歴史としては『カチューシャの唄』の律音階風ヨナ抜き長音階が先行し、『船頭小唄』などのヨナ抜き短音階はその短調版として後から現れ、暗い世相のも

とで大流行した。『カチューシャの唄』はチャイコフスキーの『悲愴』をなかだちとする律音階と七音長音階の折衷であり、『船頭小唄』はその短調版で都節音階と七音短音階の折衷であった。前者は不純な和洋折衷音楽であるのに対して、春日八郎のように後者は日本人の心を表現するなどと言うことはできない。『船頭小唄』のヒットに続いて芸者歌手が現れて以降、戦前戦中の歌謡曲の主流はヨナ抜き短音階になった(繁下「一九八〇」四八頁)。

ヨナ抜き短音階を普及させた暗い世相は徐々に全体主義が浸透するということでもあったが、演歌師たちは全体主義にロシア革命以降の共産主義も含めていたようだ。一九二〇年にできた『新馬鹿の唄(ハテナソング)』(啞蟬坊・赤春詞・啞蟬坊附曲)には「近頃はやりのオペラダンス／こはいおぢさんレニン、トロツキー ハテナ ハテナ」とあり(添田「一九六三」二〇九頁)、浅草オペラと共産主義政権が同じ一九一七年に世に現れ、時流に乗って盛んになったが、従来社会主義に共感してきた演歌師たちは共産主義の暴力性に違和感を持ったことが窺われる。社会主義が過激化して左の全体主義化が進み、それに対抗すべく右の全体主義も台頭するなかで、明治大正演歌もその一翼を担ってきた自由な批評精神はしだいに逼塞していった。⁽¹⁸⁾第二次世界大戦で右の全体主義は倒れたが左の全体主義は世

界の半分と日本の進歩主義的論壇を長らく支配してきた。

戦後歌謡曲でヨナ抜き長音階によって悲しみを歌った代表曲のひとつが西田佐知子の『アカシアの雨がやむとき』(一九六〇年四月発売、ロングセールズで一九六二年レコード大賞特別賞)で、安保闘争における国会前での樺美智子の死(一九六〇年六月)と重ねられることが多い。この曲のヒットを契機にヨナ抜き短音階の支配が崩れたと言えらるならば、それはソ連に踊らされた六〇年安保闘争⁽¹⁹⁾のなかで唯一のまともな成果ではなからうか。そして、ヨナ抜き長調歌謡曲の頂点に立ったのが、坂本九の『上を向いて歩こう』(一九六一年一〇月、全米ビルボード三週連続一位)である。この歌は日本人作詞作曲歌唱の作品としては唯一の全世界的ヒット曲であり、六〇年安保改定を経て日本の国際的地位が確立したことを象徴すると言えよう。

『アカシアの雨がやむとき』は、ソ(実際の歌唱ではミからソにポルタメントで上がる)ソソソーラー■■ソミーンというように律音階風に始まっているのに対して、ドで始まって終わる『上を向いて歩こう』には律音階風のところがなく、ドが真正正銘の主音となっている。都はるみを世に出したヨナ抜き長音階の『アンコ椿は恋の花』も同様である。⁽²⁰⁾ドの強いヨナ抜き長音階曲の大ヒットは、六〇年代になると若い世代の日本人が洋楽の音感覚に慣

れ、クラシックの専門家でなくとも西洋でも通用するメロディーを作り、歌えるようになってきた（繁下「一九八〇」四九頁）ことを反映している。都はるみが洋楽調の曲を歌うようになるのも、このような流れにおいては必然的であったと言えきだろう。

ヨナ抜き長音階など長調によって悲しみを歌う都はるみ以降の女性歌手として私がまず思い浮かべるのは、藤圭子のほか、荒井由実の「ひこうき雲」（同タイトルのファースト・アルバム【一九七三年十一月、九位、二六・九万枚】所収）、『翳りゆく部屋』（一九七六年三月、一〇位、二五・六万枚）や『冷たい雨』（ハイファイセット唄、一九七六年四月、三〇位、一五・四万枚、初出は『いちご白書』をもう一度【バンバン唄、一九七五年八月、一位、七五・二万枚】のB面）、石川さゆりの「津軽の里」⁽²¹⁾（デビュー曲『かくれんぼ』【一九七三年三月、六〇位、三・一万枚】B面）、『波止場しぐれ』（一九八五年七月、二九位、一三・二万枚、レコード大賞最優秀歌唱賞）や『大阪つばめ』（一九八六年二月、二〇位、七・四万枚）、岩崎宏美の『想い出の木の下で』（一九七七年一月、七位、一三・三万枚）や『悲恋白書』（一九七七年四月、八位、一七・五万枚）、松田聖子の『風は秋色』（一九八〇年一〇月、一位、七九・六万枚）、『風立ちぬ』（一九八一年一〇月、一位、

五一・九万枚）、先述の『瞳はダイヤモンド』、『ハートのイアリング』（一九八四年一月、一位、三七・六万枚）や『あなたに逢いたくて〜Missing You〜』（一九九六年四月、一位、一〇一・二万枚）である。

都はるみの『アンコ椿は恋の花』『さすらい小鳩』『大阪しぐれ』を作曲した市川昭介は、ハワイアンやクラシックを経て歌謡曲の作曲をてがけるようになっており、⁽²²⁾ 荒井由実の音楽には立教女学院時代に聴いたパイプオルガンや、クラシックとブルースを取り入れたイギリスのロックバンド、プロコル・ハルムの影響がある。クラシックの影響は様々などころにみられる。

松田聖子を見出した若松宗雄ディレクターはオーディション予選会のテープを聴いた際の印象を「陽の中に翳りのある声の魅力」と表現したが、明るさの中に陰を込めることができるような表現力や解釈力が、暗い歌詞を長調のメロディーに乗せてヒットさせるための重要な資質であり、呂音階に由来する様々な五音音階のメロディーがある日本音楽の伝統は、そのような資質のある作曲家や歌手や聴衆の温床になったと思われる。

四 都はるみと大正演歌

流し浪曲師の娘である藤圭子の唸りは親から受け継いだものと思われるが、都はるみの場合、浪曲漫才タイヘイトリオの夢路が得意とした唸りを母は教えようとしたが真似できず、ポップスの女王と謳われた弘田三枝子のような歌手をめざして『子供じゃないの』（一九六一年）の唸りをまねることで、都はるみの名を高からしめた唸り節を会得し、唸りを差し控えた『涙の連絡船』（一九六五年一〇月、一五五万枚、短調、大部分はヨナ抜き短音階）ではサンフランシスコの情景を思い浮かべて歌ったというように、ブルースよりむしろポップスの洋楽を好む感性を持ち、作曲を担当した市川も『アンコ椿は恋の花』がヒットしていたところ、自分はまずハワイアン、つぎにクラシックをやったが、音楽は何でも好きで、「民謡も浪曲も、新内も好きだね」「それが都はるみで出来る気がする。」と人気が出始めた彼女に語っていた。実際に都は、「想い出のハワイ」（恋と涙の渡り鳥）一九六七年五月のB面）、二〇歳記念アルバム『思い出に咲く花』（一九六八年二月）に収録された「フレンド東京」、シングル『涙のバラ』（一九六八年七月、六七位、六千枚）や、「夜の海に來たの」（『好きになった人』一九六八年九月のB面）と、明らかに洋楽調の曲を次々に

出し、和製ポップスのヒット曲をカバーしたアルバム『恋の奴隷』（一九六九年一月）をリリースした。このように、洋楽調の曲に意欲的に取り組んだ時期に『演歌ひとすじ』と銘打つシリーズの第一作となるアルバムも出しているので、都が歌いこなす洋楽調の曲まで含めて、歌手都はるみのこの道ひとすじを「演歌」という言葉で表していたと思われる。

都はるみやそのスタッフたちが「演歌ひとすじ」という言葉を好んだのは、「演歌」という言葉が世に現れて以降の系譜を継承しているのは彼女だと主張したかったからであるう。したがって、演歌の歴史をたどることを通して、都はるみにおける「演歌ひとすじ」の意味を説明しなければならぬ。

演歌とは元来、自由民権運動の演説歌の略称であった。明治に流行り、演歌にもなったメロディーには、江戸時代に清から長崎に伝わった『九連環』（呂音階）に発するものや、お雇いフランス人のルルーが作曲した『抜刀隊の歌』（七音短調↓長調）に発するものがあつた（添田「一九六三」二六〇～一頁）ように、明治の演歌は外来のメロディーの影響を受けていた。自由民権運動にかかわった河上音二郎が演劇改良・書生芝居の大切りで歌った『オッペケペー節』を、川上一座がパリ万博に訪れた際にグラモフォン社が録

音し、日本人初のレコードとなった。そこでは演歌は演劇に伴う歌の略称にもなっていたと思われる。

一九一三（大正二）年に島村抱月と松井須磨子を中心として結成された芸術座は、先述『カチューシャの唄』を嚆矢とする劇中歌を売りものにした。女優志望だった松井は和洋いずれの歌の基礎レッスンもともに受けたことがないようであり、音痴で貧弱な声で表現も拙いにもかかわらず、幅広い観客・聴衆を魅了し、レコードも空前の売り上げを記録した。日本の流行歌における長調の悲しい歌も『カチューシャの唄』に遡る。

最初の演歌の担い手は壮士、のちにはアルバイト的な書生だったが、專業化して巷では演歌屋さんと呼ばれるようになり、同じく路傍を職場とする香具師とまじわるようになった大正中期以降、演歌師と新聞などで活字化された⁽²⁸⁾『カチューシャの唄』流行の直後ころ書生的な演歌アルバイトから專業的な演歌師への変化が起こっており、『カチューシャの唄』以降ヒット曲を次々に出す中山晋平のようなプロの作曲家の歌を唄って歌本を売ることを通して、專業的な演歌師が出現したと言ってよいのではなかろうか。

演歌師は『カチューシャの唄』など芸術座の劇中歌を街頭で歌って歌本を売り、レコードや公共放送が未発達な

当時において、流行に大きく貢献した（永嶺「二〇一〇」六四頁）。芸術座が上演した『カルメン』の劇中歌『酒場の歌』（北原白秋作詞、中山晋平作曲、一九一九年）の替え歌「豆粕の歌」を添田知道の父である演歌師添田啞蟬坊が作詞して米価高騰になすすべのない政府を批判し、発行禁止とされた（添田「一九六三」一八六―八頁）。

■ 民衆娛樂 ■

協賛・歌行流

■ 生命の糧 ■

（號月七年十） 二の號念紀年週三會交親年青 （號八十第）

「演歌」

（以下は楽譜と歌詞）

出所：『演歌』大正10年7月号表紙（添田知道[1967]『演歌師の生活』雄山閣、145頁）。

また、ビゼー作曲『カルメン』の「トレアドル（闘牛士）」やヴェルディ作曲の歌劇『リゴレット』の「女心」など浅草オペラ（和訳版）のアリアが流行して演歌と呼ばれ、演歌師たちは「へんな心」（女心替え歌、一九二〇年）などアリアの替え歌をさかんに唄って世相を風刺した（添田「一九六三」一九三―五頁）。クラシック界の歌手とフルオー

ケストラによる字幕付き原語上演が標準となった今日のオペラと異なり、浅草オペラは極めて大衆的なもので、学生や職工といった若者たちは舞台上に声援を送り、楽屋口にたむろするようなペラゴロ（オペラジゴロ・オペラごろつき）になった（同、一九二頁）。ペラゴロはアイドル親衛隊の原型と言ってよいだろう。³⁰

ブッチーニは一九〇二年にミラノを訪れた川上一座、とりわけ貞奴に刺激されて、長崎を舞台に日本の伝統音楽をとり入れた『蝶々夫人』（一九〇四年、ミラノ初演）を作っており、そのアリア「ある晴れた日に」は明治大正演歌の最高傑作と評することもできる。

もっとも、オリジナルのイタリア語で歌われた「ある晴れた日に」“Un bel dì vedremo”そのものが演歌と呼ばれたわけではなく、外人作者によるオペラアリアが演歌と呼ばれるための必要条件は、日本語による訳詞によって歌われるか日本語による替え歌であることだろう。三浦環が日本語で歌った「ある晴れた日に」は文句なしに演歌だったと言えるのではなからうか。演歌師が街頭で歌って歌本を売るといのが大正演歌の本来の姿なので、芸術座の劇中歌やオペラアリアの日本語版を演歌師たちも街頭で歌って歌本を売り、さらに替え歌を作って売るようになって、それらも演歌と呼ばれることになった。³¹劇中歌やオペラア

リアは演劇歌という意味で演歌と呼ばれたとも言うことができ、自由民権の演説歌という意味にとって代わったと言えるのではなからうか。

『カチューシャの唄』以降の劇中歌や浅草オペラのアリアは、男性演歌師が潰した声で社会の底辺の民衆を相手に歌い広めた従来の演歌とは全く異なっていた（永嶺「二〇一〇」三四～六、四六頁）が、レコードやラジオ放送がまだ普及していないなかでそれを広めた主役は演歌師だった（同、六〇～四頁）のであり、街頭で歌う「人間レコード」³²にして歌本も売る演歌師は、最先端のものを貪欲に吸収して街頭で歌い、替え歌も作っていた。古き良き日本の伝統を守ることではなく、世の中の新しい風潮を柔軟に取り入れ広めてゆくことが演歌師の本分だった。そもそも自由民権からして、最先端の舶来ものだったし、『自由演歌』と題した最初の演歌は「ダイナマイトどん」と唄う『ダイナマイト節』（一八八四「明治十七」年、加波山事件をふまえた唄）だった。

他方、都はるみは、『アンコ椿は恋の花』で新人賞をとったころを回想して、「私は演歌を歌っているんじゃないくて、時代の先端の音を追いかけているつもりだったんですよ」（都「一九九〇」五五頁）と述べている。実際、『アンコ椿は恋の花』で一世を風靡した唸り節はポップスの女

王・弘田三枝子譲りだった。この引用のなかの「演歌」は一九七三年に春日が定義したような意味での演歌のこと、明治末～大正期の演歌唄いはヴァイオリンで自ら伴奏しながら歌い、『カチューシャの唄』などの劇中歌や浅草オペラのアリアを世に広めるというように、時代の先端の音を追いかけていたのであり、彼女こそ大正的な意味での演歌唄いの後継者である。

ベストアルバム『都はるみ 魅力のすべて』（一九六八年十一月、四位、七・八万枚）の解説文（栗田晴雄執筆）には「古今東西を問わず——といったらちよっとおおよさですが、とにかくよく歌を聴き、聴くとすぐに覚ええます。都はるみ一人いれば、そのへんの歌謡曲番組のリハールはすんでしまうのではないかと思います。」とあるように、彼女は演歌師的な人間レコードの資質を備えていた。一九六〇年代にグループサウンズが流行すればそれをいち早く取り入れるのが、その意味での「演歌ひとすじ」である。都はそのような本来の意味での演歌をめざしたが、それとは異なる五木の艶歌や春日の演歌が一般には通用するようになると、その意味での演歌歌手と規定されることを嫌い、一九九一年には有田芳生が取材で「自分のやっていることをどう表現できるのかと質問した」ところ、「うーん」と言った少し後「歌屋でいいんじゃないですか

ね……。歌屋がいちばんいいな」と答えた（有田「一九九七」二八五頁）^③。人間レコードとして街頭で歌い、歌本を売った明治大正の演歌屋・演歌師も、歌屋と呼ぶにピッタリだと私は感じる。

石川さゆりも、高校を卒業した一九七六年三月三十一日に行われた初ライブのLP『石川さゆりショー』花ひらく十八才〜』では七〇年代なかば以降支配的になった意味で演歌とされる歌に限らず、生まれてからの代表的ヒット曲メドレー『おーい中村君』（昭和三十三年）、『南国土佐を後にして』（三十四年）、『おひまなら来てね』（三十六年）『東京五輪音頭』（三十八年）、『愛と死をみつめて』（三十九年）、『君といつまでも』（四一年）、『小指の想い出』（四二年）、『恋の季節』（四三年）、『港町ブルース』（四四年）、『圭子の夢は夜ひらく』（四五年）、『わたしの城下町』（四六年）、『せんせい』（四七年）を歌い、『二十世紀の名曲たち 第一』一〇集』を一九九一年から二〇〇〇年まで毎年一枚づつ出し、二〇一六年ツアーでは『音楽の百貨店・さゆりデパートへようこそ』と題してエレベーターでグループサウンズなどさまざまな階を巡っているように、石川は初ライブから現代に至るまで、歌謡史を通覧できる歌のデパートを自認しているようだ。

芸術座の劇中歌、浅草オペラ発の流行歌やそれらの替え

歌が演歌と呼ばれていたことを述べた添田知道「一九六三」は岩波新書として発売され、都はるみがデビューした一九六四年に毎日出版文化賞を受賞した。浅草オペラのアリアや、ヘンリ・クレイ・ワーク作曲『ジョージア行進曲』に添田知道（添田さつき）自身が詞をつけた『東京節（パインバイ）』（一九一八年）など洋楽を含めて演歌をとらえるような「演歌」の定義は、ひとかどの知識人を目指す人の必読書とされた岩波新書でしかも毎日出版文化賞を受賞していた添田「一九六三」によって、都はるみの名が全国に轟いたのとはほぼ同時にある程度知識と教養のある日本人々に受け入れられていたと思われる。

他方、「艶歌」ということは、大正後期になって演歌がしだいに思想性を失い、ただの大道芸能になってきたために登場した当て字にはじまり（添田「一九六三」四頁）、芸者歌手・小唄勝太郎がヨナ抜き短音階に独特の小ブシやユリをつけて、俗曲の旋律法にいきよに近づいた『島の娘』（佐々木俊一作曲、一九三二年）のような芸者風歌謡曲に、のちになって使われ、これが歌謡曲の基本型になった（藪下「一九八〇」四四頁）。芸者風歌謡曲を一般化すれば悪所など酒色を提供する場で唄われる歌であり、そのような場で流しをする町の楽師が演歌師という名称を継ぎ（添田「一九六三」四頁）、『新宿の女』でデビューした時

の藤圭子は演歌で売り、キャバレーやナイトクラブなど洋風酒場で歌われるブルースやムード歌謡などの洋楽もその意味での演歌だったことは、青江、森、前川と藤がビクターの演歌の四大スターと呼ばれたことからわかる。しかし、大正中期の演歌師が歌った『カチューシャの唄』以降の演歌と芸者風歌謡曲を経た演歌「艶歌」とは全く異なるが、都はるみの「演歌ひとすじ」は『カチューシャの唄』に発する面をとりこんでおり、芸術座の劇中歌や浅草オペラ発の流行歌が演歌だったという添田「一九六三」の紹介が広く受け入れられていたことになっていると思われる。

五 史上最強の演歌『カチューシャの唄』と大正デモクラシー

大正デモクラシーは一九一三（大正二）年、イブセンから採ったタイトルによる『第三帝国』創刊によって始まったとするのが通説だが、イブセンの『人形の家』を島村抱月が翻訳演出し、松井須磨子がノラを演じて一九一（明治四四）年にまず文芸協会演劇研究所私演場（坪内逍遙私邸）、ついで帝国劇場で上演し、松井は女優としての名声を確立しており、その後抱月と須磨子はスキャンダルをのりこえて芸術座を立ち上げ、再び帝国劇場で『復活』を上

演じた。したがって、日本初の流行歌『カチューシャの唄』は大正デモクラシーと切り離しては理解できないはずだ。『人形の家』も『復活』も、身分や男女の差別を問題としたもので、それらが世の注目を集めるなかで大正デモクラシーが展開されたのであるから、抱月や須磨子の演劇・歌唱は大正デモクラシーに向けて世の流れを先導する役割を果たしたととらえる必要がある。

『復活』は、トルコ戦争出陣の前に青年公爵ネフリウドフが叔母の別荘の女中カチューシャと契りを結んで別れた一〇年後、彼の子を妊娠したため売春婦に身を堕とした彼女が殺人共犯の疑いをかけられた際に、偶然陪審員として裁判に加わったが救うことができず、結婚を申し込んで拒まれ、北方であわれな人々のために一生を捧げると告げて永久に別れるという筋であり、流行の発端になったエリート層の若い学生生徒たちは自らをこの青年貴族に擬したと思われる。抱月自身は、芸術座の通俗路線を「知識人という高みに立って、その高い地点から見下ろして一般大衆を啓蒙し、教え導かなければならない」という⁽³⁵⁾ように大衆を上から目線でとらえていたが、実際には『復活』に最初に熱狂したのは高学歴のエリート青年たちであり、松井の歌声と劇の筋は島村の意図を超えて彼の上から目線を揺るがす力を持っていたと思われる。冤罪でシベリア送りとなる

カチューシャは贖罪のキリストに擬えられており、彼女を救おうとして実はネフリウドフのほうが彼女に救われたということが、復活というタイトルには込められている。

劇のなかでは、第一幕第一場で、『カチューシャの唄』をまずカチューシャが、次に二人して手を打ちながら歌ったあとで、ネフリウドフが「さあ、歌を唄へば、もう一つ、復活祭の儀式があるだらう？ 私とお前と唇に接吻すること、今日はみんな平等なのだから。」と語って本邦初のキスシーンとなる。そのことを一〇年ぶりに思い出した直後に裁判所で再会した彼女がシベリア徒刑を宣告されると、「私もシベリヤまで行かう。シベリヤはおろか、世界の果てまでもついて行つて、あれの体と靈魂とを救つてやらずにちやならない、さうだ、私にはもう財産も地位も用はない」「私は明日から、地位も財産もない、貧乏な平民になつて了ひます。」(同、六九、七二―七三頁)と彼は語る。貴族と平民の隔たりを崩すような愛の歌として『カチューシャの唄』はもてはやされたのである。

芸術座の『復活』劇が、「別荘の若旦那」「手ごめ」「百円札」「奉公」「惣領息子」といった日本風の翻訳で、俗衆にもわかり、面白いよう意図されていた(永嶺「二〇一〇」二六―八頁)ことは、インテリ青少年から始まった流行が社会の全階層を巻き込んだ原因のひとつであり、自由化・

民主化の風潮を先導したのが『復活』の劇中歌としての『カチューシャの唄』流行であったことを証して余りあるだろう。

また、オリエントレコードは、『カチューシャの唄』と翌一九一五年の尾崎行雄の演説『総選挙に就て』の大ヒットで頭角を現した（永嶺「二〇一〇」五〇頁）。同レーベルはのちの日本コロムビアに連なり、そこから美空ひばり、島倉千代子、都はるみや石川さゆりが世に出た。

西洋の高度な芸術を大衆にも分かり、楽しめる形で提供したものが、芸術座や浅草オペラであり、高学歴の若者にまず支持されたが、都市の若い世代を中心として社会のあらゆる階層に演歌として広がるなかで、大正デモクラシーも盛り上がった。西洋の演劇やオペラの日本語による上演とその歌の社会全体への浸透は大正デモクラシーのひとつの側面と言うことができ、劇中歌・邦訳オペラアリアは自国民権演歌の正嫡であると言える。

六 島倉千代子・都はるみ連合と演歌

日本調のメロディーを歌うことではなく、最先端の洋楽調のメロディーを日本語で歌うなど、日本化して歌うということが、劇中歌『カチューシャの唄』を皮切りとし、浅

草オペラを経て芸術化された演歌の伝統であり、その意味での演歌は和風ではなく洋風ないし和洋折衷を意味していた。また、芸者風歌謡曲以降の演歌は艶歌には酒色の場の歌という意味が濃厚にみられ、ブルースなど洋楽も含まれたのに対し、純情可憐そうな衣装や容貌の歌手が日本調の曲を歌っても演歌ではなかった。このことは、一九四八年生まれの都より一世代上にあたる、一九三七年生まれの島倉千代子が振袖姿で日本調の曲を歌ってミリオンヒットを連発したところ、彼女の歌は「日本調」と呼ばれても「演歌」とは呼ばれておらず、都はるみの最初のヒット曲『アンコ椿は恋の花』も演歌ではなかったことによって裏付けられる。

島倉も都も一〇代なかばにしてコロムビア全国歌謡コンクールで優勝し、デビューしたシンデレラガールで、素人の純な恋を歌って人気を得たのであり、芸者歌手を経た演歌は艶歌の系譜にありがちな、酒場で流す下積の苦労など無縁な存在だった。日本コロムビアが島倉に続く逸材として都を位置づけていたことは、「アンコ椿の恋の花」「島のアンコの黒髪を／忘れないでね また来てね」というフレーズのある島倉の『東京の人さようなら』（一九五六年四月、島倉主演映画と同タイトルの主題歌）が、都はるみを世に知らしめた『アンコ椿は恋の花』の本歌であるこ

ともによく現れている。都はるみをモデルに五木寛之は少女艶歌歌手眉京子を構想したが、五木は日本コロムビアから分かれた日本クラウンの側の人間で、日本クラウンは艶歌を担う少女歌手として水前寺清子を五木の小説『艶歌』に登場する眉京子と重ねて大々的に売り出して都はるみに対抗させようとし、ちょうどそのころ都は洋楽調の歌にかなり力を入れたという背景のもとで、五木や水前寺の日本調『艶歌』⁽³⁷⁾に対抗し、明治大正演歌の正嫡として「演歌ひとすじ」と称したのであろう。

デビュー以来日本調の泣き節で売ってきた島倉も、都の『涙のバラ』と同日発売の洋楽調シングル『愛のさざなみ』(一九六八年七月、二〇位、二二・五万枚、注(10)の集計ではミリオン)を出した。この曲のAメロとサビのメロディーだけをみればヨナ抜き長音階だが、バックコーラスで第四音ファが「■ファ■ミ■ファ■」⁽³⁸⁾「■ファ■ファ■」などと繰り返されることでさざなみを表現しており、Bメロでは第四音、第七音がともに使われているので、Aメロやサビがヨナ抜きだという印象をほとんど与えない。

『愛のさざなみ』は編曲を担当したボビー・サマーズが彼の仲間と演奏し、ロサンゼルスで録音されるという、当時としては画期的な企画で、一九六八年のレコード大賞特

別賞を獲得した。おそらくこのころから、日本調だけではなく最先端の洋楽調もこなすという意味での大物演歌歌手として島倉と都を擁することを日本コロムビアは強調するようになり、五木寛之や北島三郎を後ろ盾とする水前寺が担う日本調艶歌に対抗したものと思われる。島倉は、日本音楽高等学校の音楽会に何気なく行ってクラシックの独唱に感動し、自分の個性を見つけるために基礎から勉強しよう⁽³⁹⁾と高校二年生の半ばで同校に編入し、その甲斐あってコンクールで栄冠を勝ち取ってデビューしているように、その歌唱法はクラシックの影響を受けている。

さきに見たように、ヨナ抜き長音階も含む長調で哀愁を表現できることが、松井須磨子以降の流行歌手主流の重要な特徴であるが、島倉も『からたち日記』(一九五八年一〇月、ミリオン)のように、初期からその条件を満たしている。

おわりに

一九五五年にデビューして日本調で売った島倉千代子の『からたち日記』と松田聖子の『風立ちぬ』や『赤いスイートピー』(一九八二年一月、一位、五〇・〇万枚)の歌詞の近さを橋本治は指摘し、島倉は「日本で最初の『アイドル



出所：竹久夢二絵『カチューシャの唄』（啓文堂、1914年）扉絵

同『新小唄第三編 ゴンドラの唄』（セノオ音楽出版社、1916年）扉絵

いずれも著作権消滅済

島倉千代子〔1994〕47頁（デビューのころのプロマイド、デビューシングル『この世の花』1955年のジャケットにも使用）

歌謡の歌手」だとしている。⁽³⁹⁾ 歌詞のみならず、長調の悲しい歌という点でも両者の歌は似ており、ブリッコと呼ばれるような可愛らしさのかなり自覚的な表出も両者に共通している。

橋本によれば、振袖にネックレスやイアリングというデビュー当時の島倉のいでたちは竹久夢二の絵に典型的に現れているような大正ロマンの少女趣味に由来し、『蝶々夫人』にまで遡る（橋本「一九九〇」三六〇～一頁）。大正ロマンを代表する女性松井須磨子であり、『カチューシャの唄』がヒットした一九一四年には二八歳と、歌手デビュー時の年齢は島倉や都よりも一〇歳以上うえだが、『カチューシャの唄』は『復活』のなかではまず、一〇年前の回想場面で一七歳の少女に扮して歌った。『復活』を観劇し、『カチューシャの唄』流行の発生源となったのは帝大生、旧制高校生や中学上級生ら若者達で、彼らの帰省とともに地方にも伝播し（永嶺「二〇一〇」五七～九頁）、その流行は「年齢的には年長者よりも青年層が圧倒的に中心を占めていた」（同、五九頁）。中山が作曲し、松井が劇中で歌った曲は、竹久夢二の扉絵つき楽譜としても売られ、そこでは松井が演じていることを意識した黒髪に黒い瞳の少女が描かれている。このように、大正ロマンに遡るアイドル歌手の起源も『カチューシャの唄』の松井須磨子であろう。

二八歳で一七歳の可憐な少女を演じて若者たちに支持されたのであるから、松井は元祖ブリッコである。さらに言えば、カチューシャの冤罪がキリストの贖罪に擬えられることから、『カチューシャの唄』をカチューシャ役で歌う松井須磨子はアイドル的宗教の元祖とみることができだろう。また、一九七〇年代以降、歌が不得手でもアイドル歌手になるようになったが、これも松井にまで遡る。

現在につながる演歌歌手もアイドル歌手も、その元祖は『カチューシャの唄』を歌った松井須磨子であり、チャイコフスキー的な律音階風ヨナ抜き長音階旋律とともに誕生したことになる。この演歌の系譜においては浅草オペラの日本語による歌唱を通して西洋の七音音階旋律が日本でも若者を中心に広がり、アイドル親衛隊の原型と言えるペラゴロも出現した。他方、『船頭小唄』を典型とするような、都節風ヨナ抜き短音階の歌が暗い世相を映して流行するようになり、のちに艶歌と呼ばれた芸者歌手によるヨナ抜き短音階の流行歌が歌謡曲の基本型となり、ヨナ抜き短音階の歌謡曲が戦前戦中の大衆歌謡の主流になった。この音楽は、明治大正演歌の自由な批評精神がロシア革命以降広まった全体主義によって抑圧されたことを反映しており、一九八九年にベルリンの壁が崩壊し、昭和が終わるころまで命脈を保ってきた。

戦後になると、一九五五年にデビューした島倉千代子は日本調の泣き節と大正ロマンの少女趣味で売り、長調の曲も歌った。六〇年代になると、坂本九の『上を向いて歩こう』や都はるみの『アンコ椿は恋の花』のような、ドを真正銘の主音とする長調的ヨナ抜き長音階の歌が大ヒットし、若い世代を中心に洋楽調七音音階を自由に使いこなせる日本人が増え、日本コロムビアの島倉や都は洋楽調の歌を出すようになり、日本クラウンの五木寛之や水前寺清子（註）が小説や映画を使って売り込んだ日本調艶歌に対抗して演歌を名乗った。ここでの演歌とは、ヨナ抜きなど日本調の五音音階とは限らず洋楽調のメロディーも含めて日本語の歌詞で歌われる曲であり、このころの島倉や都はヨナ抜き短音階を典型とする艶歌に対抗して大正演歌の直系と言える歌手のあり方を示し、都はそれを『演歌ひとすじ』と表現し、その系譜は、森昌子、石川さゆり、岩崎宏美、松田聖子ら、七〇〜八〇年代アイドルへと継承された。

しかし、『船頭小唄』にはじまり芸者風の艶歌に連なる流れを日本人の心をあらわす演歌であるとした、春日八郎の一九七三年秋のリサイタル『演歌とは何だろう』が芸術祭大賞を獲得して権威を持つ（輪島「二〇一〇」二九八〜三〇〇頁）に至って、春日ら戦前に生まれ育った世代が演歌を乗っ取ったため、洋楽の影響を強く受けて育った若者

の多くは演歌を敬遠するようになった。その結果、アイドル第一号として演歌でデビューした森昌子の人気は落ちて回復せず、森に続いた石川さゆりはなかなか本領を発揮できなくなり、日本調すなわち演歌、洋楽調すなわちポップスというような、歴史的経緯とは明らかに矛盾する歌謡曲の二分法が通用するようになった。これに対して反撃の狼煙を挙げたのが都はるみの『北の宿から』（一九七五年十二月、一位、一四三・五万枚、日本レコード大賞）であり、石川さゆりの『津軽海峡・冬景色』（一九七七年一月、四位、七二・七万枚、FNS歌謡祭最優秀グランプリ）がそれに続いた（平山【二〇一六b】）。

- (1) 平山朝治【二〇一六b】「都はるみと阿久悠の演歌ルネサンス」『歴史文化研究』第三号 <http://hdl.handle.net/2241/00143788>。
- (2) 以下、ディスクについては（ ）内に発売年月、週間最高順位、累計売上枚数を記す。一九六八年以降のシングルと一九七〇年以降のアルバムチャート順位、売上枚数は、『SINGLE CHART-BOOK COMPLETE EDITION 1968-2010』オリコン・エンターテインメント、二〇一二年『ALBUM CHART-BOOK COMPLETE EDITION 1970-2005』同、二〇〇六年『オリコン年鑑 各年版（〜二〇〇九）』同、『ORICON エンタメ・マーケット白書 各年版（二〇〇九〜）』同、による。

- (3) 輪島裕介【二〇一〇】『創られた「日本の心」神話——「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』光文社新書、二八四頁。
- (4) 五木寛之【二〇〇二】『旅の終りに——平成梁塵秘抄』文藝春秋、六頁。
- (5) 有田芳生【一九九七】『歌屋都はるみ』講談社文庫（初出は講談社、一九九四年）、一一七頁。
- (6) 五木寛之【一九七〇】『艶歌と援歌と怨歌』（『毎日新聞日曜版』一九七〇年六月七日、『ゴキブリの歌』文庫版など複数あり、に収録）。
- (7) したがって、五木が小説『艶歌』で描いた少女艶歌歌手の受肉として藤圭子の出現をとらえる輪島【二〇一〇】第一章の説は疑わしい。五木の記事自体、藤圭子ブームがピークのころ自説を開陳したもので、五木の小説・論説が藤圭子ブームに大きな影響を与えたわけではなからう。
- (8) 小泉文夫【一九九四】『日本の音——世界の中の日本音楽』平凡社ライブラリー、三〇七―一〇頁。
- (9) ハ短調は自然音階と旋律的短音階下降ではミ、ラ、シの3つにフラットをつけるが、和声的短音階ではミとラのみのみ、旋律的短音階上行ではミのみにつける。
- (10) 『サンケイスポーツ』二〇一三年一月九日、大阪本社版一二版、二六面。
- (11) 二小節目のチェロバスや一一小節目のファーストヴァイオリン

のC♭などが陰翳を与えている。C♭は主音E♭から短六度上で和声的短音階や自然短音階ならばありえるが長調ならば長六度上のCとあるべきところなので、短調の要素が混じっていると言うことができるが、短調に転じたわけではない。

- (12) ニノ宮知子「二〇〇二」『のためカンタービレ Ⅱ』講談社、三四頁。

- (13) 永嶺重敏「二〇一〇」『流行歌の誕生——「カチューシャの唄」とその時代」吉川弘文館。

- (14) 「復活」脚本はバタイユのものに基づいており、劇中歌の歌詞も「カチューシャの歌」一番と酷似している（古川晴彦「二〇〇六」『島村抱月は本当に「カチューシャの唄」を作詞したか——「劇中歌」から「主題歌」へ』『国文学——解釈と教材の研究』第一巻第九号）。

- (15) 繁下和男「一九八〇」『演歌——その音とうたい方』園部三郎ほか『日本の流行歌——その魅力と流行のしくみ』大月書店、三五頁による。なお、ロシア民謡の代表曲とされることもある『カチューシャ』は一九三八年にソ連でジャズ・オーケストラ用の歌として作られ、独ソ戦の戦時流行歌として広く知られた曲であり、『カチューシャの唄』とは無関係である。

- (16) 五木寛之・都はるみ「二〇〇三」『長い旅の始まり』東京書籍、二五六―七頁。

- (17) ヨナ抜き短音階の初期の例として、滝廉太郎作曲『荒城の

月』（一九〇一年）や田中穂積作曲『美しき天然（天然の美）』（一九〇二年）が挙げられることもある（小島美子「一九八二」『解説』音楽史からみた啞然坊』『添田啞蟬坊・知道著作集別巻 流行歌明治大正史』刀水書房、四〇一頁）が、前者はヨナ抜きならぬはずのヨを含むし、旋律に都節的なところもなく、後者は主音の終止感が弱いため永遠反復的な都節というべきである（繁下「一九八〇」四二頁）。滝廉太郎の原曲『荒城の月』は、CとFに♯がつく短調の譜面に書かれているが、F♯F♯BC♯DC♯B、GGF♯E♯F♯と、Eにシャープがつくハンガリー音階（ジプシー音階）になっており、一九一八年に山田耕筈がニューヨークで歌う三浦環の依頼で編曲した際、西洋の聴衆にハンガリー民謡と誤解されないようハンガリー音階の第四音を半音下げたため日本の曲らしくなると、一九二七年に橋本国彦が語った（森和也「一九九六」『荒城の月』と山田耕筈『山田耕筈の遺産——器楽曲篇』CDブックレット、日本コロムビア）。このように、滝の原曲も山田の編曲も日本的な情緒を音で表現しようとしたものではなく、むしろハンガリー的ないしジプシー風のメロディーで作曲され、西洋の聴衆を意識して普通の短調に編曲されたと思われる。

- (18) 幕末以降の思想史のなかにこの点を位置づける試みを、平山朝治「二〇一七」『水戸学に自由の伝統を発掘 吉田俊純著』水戸学の研究——明治維新史の再検討』（明石書店、二〇一六年

五月)『歴史文化研究』第四号(本号)で略述したので、合わせてお読みいただきたい。

- (19) 機動隊との衝突の際に樺は扼殺されたようであり(江刺昭子「二〇一〇」『樺美智子——聖少女伝説』文藝春秋)、ソ連KGBによって謀殺されたいと説かれることがある(落合信彦「一九八四」『21世紀への演出者たち CIA vs KGB』集英社文庫、七五―六頁)。

- (20) 先に見たように、島倉の『りんどう峠』(一九五五年)は同じ五音を使う民謡音階、ヨナ抜き長音階と律音階が混じり、音程の曖昧な高音のかけ声で終わるが、『からたち日記』(一九五八年)になるとヨナ抜き長音階が優勢で民謡音階的なところが二―三割程度といった印象を受ける。網羅的に調査したわけではないが、高度成長の波に乗って再び先進国の仲間入りをするとともにヨナ抜き長音階グループのヒット曲のなかで次第に陽が強い傾向が強まっていたのではなからうか。

- (21) この曲はヨナ抜き二長調と口短調を巧みに混ぜている。「寒^Aい^B」と終止するところは、A(口短調の自然導音)があるので口短調自然短音階である。ところで、ヨナ抜き口短調にはないE音も含めて、C#とG以外は口短調自然音階とヨナ抜き二長調とで共通している。「うわさ」「意地を」のところが石川はシングルではF#三つで歌っているが、ライブ録音(『石川さゆりショー〜花開く18歳〜』一九七六年五月、六九位、四千枚)

ではF#・G・F#と歌っており、Gによってヨナ抜き二長調↓七音二長調↓口短調自然音階と自然に転じているように聞こえる。

- (22) 中上健次「一九九二」『天の歌——小説都はるみ』中公文庫(毎日新聞社、一九八五年)、一六八頁。
- (23) 小倉千加子「一九九五」『松田聖子論』朝日文芸文庫、二二五頁。
- (24) 有田「一九九七」一〇五頁、都はるみ「二〇〇六」『メッセージ』樹立社、一一五頁(初出は『朝日ジャーナル』一九八七年二月一八日号)。
- (25) 都はるみ「一九九〇」『現代の肖像』『AERA』三月二七日号、五三頁。
- (26) 都「一九九〇」。
- (27) 中上「一九九二」一六八頁。
- (28) これは予備知識なしに録音を聞いた私の第一印象であるが、作曲者の中山晋平やサトウハチロー、時雨音羽らも松井の歌唱をかなり手厳しく評していた(永嶺「二〇一〇」二頁)。
- (29) 添田知道「一九六三」『演歌の明治大正史』岩波新書、四、一四三、一七七頁。
- (30) アイドルについては、平山朝治「二〇一六a」『ポストモダン社会経済におけるアイドルの芸術性と宗教性』筑波大学経済学論集「第六八号」Permalink: <http://doi.org/10.15068/00137027>同「二〇一七」『アイドルのミッション——作詞家の思想の

咀嚼と普及』『筑波大学経済学論集』第六九号、Permalink :

<http://doi.org/10.15068/00145446>を参照。親衛隊やペラ・プロの

源流は娘義太夫を追いかけて、実演中に「どーするどーする」の掛け声をかけたドー・スル連とされている（堀内敬三「一九六八」

『音楽明治百年史』音楽之友社、一五五頁。水野悠子「二〇〇三」

『江戸・東京娘義太夫の歴史』法政大学出版局、一〇七―一五頁。

(31) 『カルメン』に由来する「豆粕の歌」はビゼー作曲の同タイト

ルのオペラを連想させ、演劇歌というニュアンスのある演歌とオペラとの接点になったと思われる。浅草オペラの創始者のひと

りである高木徳子が川上音次郎の未亡人で日本初の近代女優河上貞奴の一座と合同公演をしたことも、もう一つの接点であ

ろう。

(32) 加田こうじ「一九八二」『流行歌論』東京書籍、四四頁。

(33) 「歌屋」という表現は、都はるみが初出場した一九六五年紅白を巡って淡谷のり子が使い始めたものであり、歌手より格下というネガティヴな意味合いを淡谷は込めていた。

水谷悟「二〇一五」『雑誌「第三帝国」の思想運動——茅原華

山と大正地方青年』ペリカン社、一〇八―九一、一二二、三三八頁。

同書は、「戦後民主主義の原型となった吉野作造の思想を基準に「大正デモクラシー」の理念型をあらかじめ措定して、茅原

華山の「民本主義」の先駆性や問題点を指摘するような従来の研究が見落としてきた可能性に目を向けようとしている。『カ

チューシャの唄』をはじめとする流行歌を大正デモクラシーの

重要な側面と見ることに、それと同様、従来の日本の思想史、音楽・文学・芸術史でも政治史・社会経済史でも見落とされてきたものをとらえるという意義がある。

(35) 木村敦夫「二〇〇九」『大衆』時代の演劇——島村抱月と小山

内薫の民衆芸術観『東京藝術大学音楽学部紀要』第三五巻、

四九頁。

(36) 島村瀧太郎脚色「一九二四」『復活 脚本』新潮社、三七頁。

(37) この曲はヨナ抜き短音階だが第四音を主音とする都節音階的なところはなく、暗いというよりむしろ力強い印象を与える。

(38) 島倉千代子「一九九四」『歌こよみ』読売新聞社、三一―三頁。

(39) 橋本治「一九九〇」『恋の花詞集——歌謡曲が輝いていた時』

音楽之友社、三五五―七頁。

(40) その一〇年後、陪審長は「本年二十七歳」（島村「一九一四」四六頁）と述べている。

(41) ブルースやムード歌謡などのような洋楽調艶歌とは異なる洋楽調の曲を都はるみや島倉千代子が出したのに影響されて、水前

寺清子も洋楽調の『三百六十五歩のマーチ』（一九六八年十一月、

一二位、二九・三万枚）を出し、人を励ます援歌と作詞の星野哲郎は規定した。エンカが非艶歌の洋楽調を含むということは、

一九六八年には常識になっていたと思われる。