

日活作曲部における松平信博の無声映画伴奏 ——純映画劇運動への音楽的応答

柴田 康太郎

序

1924年3月29日の『東京演芸通信』は、日活が作曲部を設置して新作映画のために伴奏音楽を新作する試みを始めたことを、次のように報じている¹。

日本物の映画劇が陸統製作さるゝに拘はらずこれに附属した特別の楽譜は未だ作曲さるゝ程度に進まず在来の洋曲で間に合せてゐたが今回日活撮影所では上野音楽学校出身の松平信博氏を京都撮影所に派し文芸部と連絡の上一々原作や撮影の現場とを参考にして映画に附属した曲譜を作り封切と同時に伴奏することになったと（無署名1924.3.29、傍点引用者）。

本論は、このとき日活作曲部の作曲部長に任じられ、そして後に日本の無声映画伴奏界の第一人者となった松平信博（1893-1949）の伴奏音楽のあり方を、現存資料から可能なかぎり浮かび上がらせ、またこれを作曲部の設置背景に照らして歴史的に位置づけることを試みるものである。そこで、本論に入る前に「純映画劇運動」という邦画改革運動について簡単な確認をしておくことにしたい。上の引用中にある「映画劇」という言葉からは、作曲部の設置背景に純映画劇運動があったことが窺えるからである（紙屋、白井、柴田2016: 42）。

純映画劇運動は大正後期、すなわち1910年代後半から1920年代前半に大きく盛り上がりを見せた邦画の改革運動である。この運動に与する者たちは映画を舞台劇から切り離すことを求め、両者を区別する映像特有の側面としてとくにカットバック、クロースアップ、字幕などの映像手法を重視した（ここには、こうした手法を重視するアメリカ映画が第一次大戦期から台頭してきたことが背景にある）。それまでの日本映画は、歌舞伎や芝居小屋といった舞台劇の強い影響下にあり、映像は上に示したような映像手法を用いない固定カメラの長廻しによって撮られており、演技もまた、女役に女形が使われて時には見得を切るような様式的なものであった²。しかも、上映時には声色弁士と呼ばれる者たちが今日の声優のように複数人で舞台役者の声色に似せて声を当て、芝居小屋と同じような鳴物囃子が使われてもいた。いわば舞台劇を擬装するように上映されていたのである。実際、多くの興行主や観客もまた、1910年代の日本映画を、舞台劇の安価な複製のように受容されていたといわれている。

だが本論文にとって重要なのは、純映画劇運動を通して舞台劇から切り離されたあと、日本映画がどのような音をとまうようになったかである。おもしろいことに、代替手段

として機能したのは従来の日本の舞台劇と異なる、洋画上映のあり方であった。弁士については、日本映画で活躍した声色弁士の「香具師」的な雰囲気抑制することが求められ、洋画と同じようにひとりで（過剰にならずに）映像を説明する「説明弁士」への転換が求められた、音楽には囃子鳴物ではなく洋画と同じ洋楽合奏への転換が求められた。当時の新聞投稿の「〔浅草〕キネマ〔倶楽部〕の伴奏楽〔＝洋楽合奏〕はいゝが声色をやる、〔浅草〕松竹〔館〕は説明だがお囃をやる」（生田 1923.1.30）という言葉は、当時のそうした空気を表している。この運動の中では音響上も舞台劇からの分離が求められたのである。だが純映画劇運動には別の側面もある。このような弁士の語りの抑制は、映像作品を逸脱してそれ自体が観客の注意を引きつけるようなライブ・パフォーマンス、いわば「アトラクション」的ともいえる語りを否定するものでもあったからだ（Gerow 1994; 長谷 1994）。こうしたなかで純映画劇運動は、その後の日本映画の興行を弁士中心のものから「作家」（監督）の「作品」鑑賞へと変容させる契機になったといわれている。こうしてみると、純映画劇運動とは「日本映画を欧米映画の形式にかえる」（千葉 1975: 23）志向と、「映画興行者と映画製作者の間のヘゲモニー闘争」であり「作品」概念の到来（板倉 2005: 93）が結合したものであったといえることができるだろう。

では、日活作曲部の松平信博は、こうした運動の推移のなかでどのような試みをなしていたのだろうか。先行研究では、この運動のなかで音楽が「邦楽から洋楽へ」（千葉 前掲論文）、さらには和洋合奏の登場につながったのは知られているが（佐藤 2006: 11-12）³、その具体的な諸相は詳らかにされていない。逆にヘゲモニー闘争、およびそこの映画の「作品」化のなかで音楽をめぐるどのような議論や実践があったのかについては、ほとんど何も明らかにされていない。そこで本論文は、この二つの点を、日活作曲部およびその作曲部長であった松平信博の仕事に注目することで考察する。彼は純映画劇運動における音楽の西洋化と映画の作品化という事態のなかでどのように思考し、どのような伴奏を試みたのだろうか。以下、第1～3節では文献資料を中心に扱い、第1節で「西洋」化と「作品」化の諸相のなかで松平を位置づけることを試みる。次いで「作品」化については、より具体的に第2節で別の観点から考察をおこなう。最後の第3節では、「ヒラノ・コレクション」と呼ばれる日本映画の伴奏譜コレクションに収められている数点の松平の楽譜をもとに、文献資料からの考察を楽譜資料から検証する。なお、松平はサイレント期からトーキー初期まで活動を続けたが、本論文では日活作曲部のなかでの彼の仕事、すなわち彼が浅草三友館での封切作品に音楽をつけていた1924年5月から1927年5月までを扱う⁴。

1. 松平信博による和洋折衷の新作伴奏曲の試み

松平信博の日活最初の仕事は溝口健二の映画『女性は強し』（1924.4.11封切）であった。封切時の浅草三友館（日活の現代劇作品の封切館であった）の新聞広告には、「伴奏楽は日活専属作曲家松平信博氏」と記されているが、これはただけ伴奏楽を作曲することが珍しかったということを示している⁵。では序の引用中にあった、映画劇に「附属

した特別の楽譜」とは、実際にはどのようなものだったのだろうか。

『東京演芸通信』はその『女性は強し』の封切興行の様子を次のように報じている。

日本映画界最初の試みとして先きに上野音楽学校出身〔の〕松平信博氏を専属作曲部長となし〔て〕映画劇独特の伴奏楽を作曲する事となり〔、〕十一日より浅草三友館に〔おいて〕上映の家庭悲劇「女性は強し」に其第一回作品を公開せるが〔、〕従来〔の〕間に合はせ洋楽と異り〔、〕純日本のメロデーを織り込める事として非常の好評を博し〔、〕殊に三味線とオーケストラの合奏又は柏村君子嬢の独唱等は観客を酔はしめ〔た。〕本邦映画伴奏界に一代革命を起せるものと言ふべし（無署名 1924.4.13）

この記事では、松平による「映画劇独特の伴奏楽」特徴が①従来のような既成の「洋楽」ではなく、②既成でない「純日本のメロデー」をふくんでいたこと、編成は③三味線とオーケストラの合奏があったこと、④柏村君子の独唱部があったことという4つの点で説明されている。本節と次節では、文献資料をもとに可能なかぎり松平の伴奏のあり方を浮かび上がらせていくが、本節では、特に論文冒頭で引用した「〔映画劇に〕附属した特別の楽譜」との関係に注目しつつ、松平の試みを和洋折衷的な伴奏曲の作曲という観点から捉えていく。なお、③の点は、管見のかぎり映画館における和洋合奏を肯定的に評した言及の最初期のものであるという意味でもきわめて興味深い⁶、この点は本論文では調査が不十分なために扱わないことにする。

1.1 作品別の伴奏譜の作成と配給

松平信博の日活作曲部での最初の仕事であった『女性は強し』は、先の引用にある通り、「本邦映画伴奏界に一代革命を起せるもの」として一定の注目を集めることとなった。もっとも、松平が新作伴奏曲を書いたことは確かだとしても、この頃封切られた映画の伴奏がすべて新作曲であったのかは判断がつかない。ただし、少し後に封切られた『塵境』については、「『塵境』映写中の間奏楽は全部松平信博氏が作曲せるもの」（無署名 1924.5.2: 2）であると報じた記事があるから、この頃の松平が作曲部長として新たな映画劇のために次々と新作伴奏曲を作っていたことは確かなようである。『音楽と映画』の同人であった桑野桃華によれば、こうした新作伴奏曲の作成はすでに「松竹キネマが「水藻の花」や「船頭小唄」などで試みたもの」だったようだが、「松竹のは断片的、日活のは永続的」であったとして、彼はこれを高く評価している（桑野 1924.7: 2）。しかし同時に注目すべきは、その継続性ととともに、その実践の広域性である。日活は、たんに封切館以外にも松平の楽譜を配っていたらしいのである。「〔映画劇に〕附属した特別の楽譜」という言葉は、松平が浅草三友館での封切上映のうちに作成した伴奏譜を印刷し、他の映画館にも配布することで実行されていたようなのである。早稲田大学演劇博物館所蔵の「ヒラノ・コレクション」は、そうして配給された楽譜の一部を含んでいる（紙屋・白井・柴田 2015）。このように映画作品ごとに伴奏譜や音楽指示書を作成して配給する試みは、1916年頃から輸入映画に添付されるかたちで日本にも伝わっていたあり方だったから、日活はこれを踏襲しよ

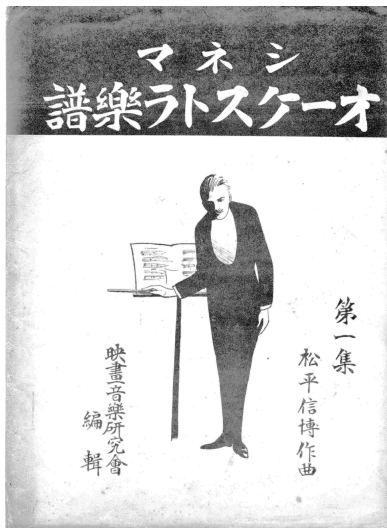
うとしたのだと考えられる。そもそも日活が1917年に配給した『シヴィリゼーション』（トマス・インス、1916年）は、輸入されたオリジナル譜（ヴィクター・シャーツィンガー作曲）によって伴奏をすることの効果を知らしめた、日本映画史のなかでも象徴的な存在であった（徳川1942：45-52；御園 1990：92-97）⁷。

1.2 松平信博の伴奏音楽観(1)：日本の映画劇作品のための汎用伴奏曲の作成

しかしこうした作品別の新作楽譜と比べると、私たちはこの頃の松平自身が必ずしも、伴奏曲をも各映画作品の固有のものではなかったらしいということに目を向ける必要がある。松平は談話記事「伴奏楽作曲の所感：音楽の持つ尊き使命」（1924年）のなかで、新作の伴奏曲の必要を（曖昧な言葉によってではあるが）次のように説明しているからだ。「私は今迄ずいぶん日本映画も見」てきたが、「皆んなその伴奏には外国の譜ばかりを使って」いた。しかし「或るメロデーを聞いてそれから受ける感じは日本人と西洋人とではどうしても其処に相違が」あり、「日本映画に西洋の楽譜をその儘合はせやう」としても「少し無理」がある。とはいえ「在来の日本音楽を伴奏に使」うのも「少し変なもの」である。「私が映画音楽にたづさはって作曲を思ひ立った」のは、「日本で作られた映画の伴奏を日本人が作曲してそれを日本人が見るといふのが一番いゝだらう」と思ったからだというのである（松平1924.7：3）。彼はここで、「日本人が作曲」した音楽の必要を、あくまで外国曲や日本曲では「少し無理」があるとか「少し変なもの」といった言葉によってしか理由づけず、各作品に応じたオリジナル曲の必要にはまったく言及していない。松平については資料が少なく即断はできないが、少なくともこの記事からは、この頃の松平にとっての第一の関心が総称的な日本映画と日本音楽・西洋音楽の適合感にあり、作品別のオリジナル曲にはなかったということが窺えるのである。

これを裏づけるかのように作曲部長就任直後の1924年4月には、彼が「日本映画に使用する適当なる楽譜なきを非常に思ひ近く純映画劇専用の楽譜をシリーズとして順次発行する計画にて作曲並びに材料を蒐集中」であることが報じられている。そして確かに同年10月には、斎藤商店出版部から映画音楽研究会編『シネマオーケストラ楽譜第一集』という場面別の汎用伴奏曲集が出版されているのである⁸。ここにはヴァイオリン、チェロ、コントラバス、フルート、クラリネット、ホルネット、トロンボーン、ピアノという8種の楽器のパート譜つきで、「賑やかなる場面」「物凄き場面」「哀しみの場面」「軽快なる場面」のための Allegretto、Mysterioso、Lament、March の4曲が収められ、裏表紙には「強弱の記号を附せず映画の場面によりて定められたし／反復記号附しあれば場面の長短により適宜繰返さるべし」とも記されている。松平がここで、個別作品と特定の楽曲の対応を強く意識してはいないことは明らかである。ここでの松平は、既成曲の選曲を基本とする従来のサイレント期の伴奏の枠組みを前提としたうえで、日本映画にも「シックリ」くる和洋折衷の伴奏曲をそのライブラリーに加えようとしたのだということができらう。

図1 『シネマオーケストラ楽譜』第一集（松平信博作曲、東京音楽大学蔵）（左：表紙、右、第1曲目ピアノパート譜）



1.3 もう1つの背景としての小唄映画の流行

もっとも、こうした新作伴奏曲には純映画劇運動以外の背景も窺える。先に桑野桃華が「伴奏曲」作曲の先例として挙げていたのは、『船頭小唄』（池田義臣、松竹、1923.1.8）や『水藻の花』（池田義臣、松竹、1923.7.1）といった「小唄映画」であった⁹。しかも桑野は、続けて帝国キネの中川紫朗監督による『緑の森』が字幕なしで「始終一貫特に作曲された音楽のみによって映写」される計画であることも報告しているが、彼はさらに、この作品には野口雨情の作詞による歌曲が使われる計画であることにも言及している。またこの頃の『東京演芸通信』にも、帝キネの小唄映画『七日恋して』では「主演俳優高田稔が音楽家であったため特に伴奏曲を作曲しオーケストラにて伴奏する由」（無署名 1924.5.12: 2、傍点引用者）が報じられてもいる¹⁰。先に触れたとおり、松平の『女性は強し』も柏村君子の歌唱があったが、松竹が小唄映画の『水藻の唄』『山中小唄』と出すのを受けて、「日活側でもピアニスト松平信博氏を専属〔作曲家〕にさせて『懐かしの郷』とか『塵境』等を出す」（無署名 1924.10.18）と報じた新聞記事もある¹¹。日活作曲部の設立背景には、純映画劇運動の高まりによる洋楽合奏の増加だけでなく、小唄映画の流行もあった可能性があるのである。

ただし、本論文にとっての問題は小唄映画との関係というよりも、これがアンビバレントともいえるべき事態だったということである。この時代の純映画劇運動に与するような批評家たちは、たいいてい小唄の使用に対しては批判的であったからである。ではこうしたなかで、松平はどのような立場をとっていたのだろうか。純映画劇運動を構成する「作品」

志向に関係するこの問題について、節をあらためて論じることにしよう。

2. 純映画劇運動における反アトラクション志向と松平信博の伴奏音楽観

純映画劇運動は映画をめぐるさまざまな問題を喚起したが、批評家たちは各映画雑誌上で字幕や女形の是非とともに、弁士や音楽の是非を議論した。1923年3月から5月にかけて『活動画報』で連載された「映画説明振り合評会」という人気弁士の合評会も、そうした時代を反映しているが、ここでの基本的な論調は、「アトラクション」的といえるような弁士の語りを抑制し、弁士よりも監督や作品を優位に置くことにあった。この合評会でも批評家たちのあいだで、映画上映の中心が弁士ではなく映画作品だという認識が語られている¹²。こうした認識は弁士自身によっても語られている。連載第一回に合評対象となり、ここに同席していた徳川夢声も自ら、「私は努めて自分の主観を離れて、常に写真の蔭に隠れて映画が直接物を言ふやうに、即ち説明者が説明して居ると思はせないやうに心掛けて居ます」といい、「タイトル〔＝字幕〕以外は出来るだけ喋らずに、画面の推移上必要などだけを補足して居ます」と述べているのである。それにもかかわらずこれに批評家が「今夜も二か所ばかり突込み過ぎると思ふ点がありましたね」等と釘を刺しているのをみると、尚のこと映画作品に対して事後的に何かを付け足すことを否定する論調の強さが窺える（編集局1923.3: 68）。ではこうしたなかで、音楽伴奏はどのように受け止められていたのだろうか。またそうした言説状況のなかで、松平はどのように自らの伴奏のあり方を捉えていたのだろうか。順を追って見ていくことにしよう。

2.1 純映画劇運動と音楽的「アトラクション」

まず注目すべきは、弁士の合評会を連載した『活動画報』が関東大震災まで4回連載した、洋画専門館の伴奏音楽にかんする合評会である（1923年6月～9月）。これを見ると弁士の合評会と同様、音楽家が映画を逸脱して観客にアピールする態度、いわば音楽的な「アトラクション」が問題にされていたことが分かる。しかし興味ぶかいことに、特に槍玉に上っていたのは、日活作曲部の背景であるはずの洋楽曲と歌手の使用のあり方であった。

1) 人気洋楽曲の演奏

大正末期の映画館では映画上映の合間に休憩音楽と呼ばれる音楽演奏がおこなわれて大いに人気を博していたが、そうした休憩音楽の定番曲は、映画伴奏にもしばしば使われていたらしい。こうした人気洋楽曲の使用は当時の若い観客たちにとって大きな魅力だったようで¹³、松平が日活作曲部に就任する直前の浅草三友館の映画館週報にも、『忘れな草』（田中栄三、1923.4.10）の「勇二とルリ子の恋場面にラブ、イン、アイドルネスの楽を入れたのは一寸思ひ付きだ」（松永生 1923.4.18）といった投稿文が見受けられる。また同じ週報の質疑応答欄には「忘れなぐさに使った音楽」は何かという問い合わせに対して、

「スプリングソング、ラブアイドルネス、ハンガリヤダンス等」だと答えるやりとりも掲載されており、映画の伴奏曲目への観客の関心の高さが確認できる。

こうした休憩演奏での人気曲が映画伴奏にも使われていたという事実は、『活動画報』の合評記事でも、新宿武蔵野館と浅草電気館の選曲表にドリゴの《セレナーデ》や《ラブ・イン・アイドルネス》といった曲が選ばれていることから確認できる。しかし興味深いのは、批評家たちがこうした人気洋楽曲に関心を向け、批判的に言及していることである。たとえば佐藤泰雄は、新宿武蔵野館の演奏を「おなじみの「ラヴ、イン、アイドルネス」や「ドリゴのセレナデ」等も使はれましたが気分を現はすと云ふ点を主にして徒らに観客の喝采を要求せず短かく切り上げて居たのは感心しました」（合評同人1923.7: 67）と述べている。これはそうではない伴奏が多いという認識の裏返しの評価であるらしく、太田黄鳥も次のように述べている。

周知の曲目を伴奏する事に汲々として徒に映画と離れて音楽のみの独我的拍手を迎えるのを喜ぶ者の多い時に当って、此館〔新宿武蔵野館〕の音楽部が、そうした映画劇を助ける為の音楽である事を忘れずに静かに、消極的な演奏をしたのは喜ぶ可き事です。〔浅草〕帝国館辺りが此映画については無暗と「ラヴ、イン、アイドルネス」を伴奏して、調和させる事より以上に音楽のみの好評を捕へやうとするのは寒心に耐へません（同上）

こうした発言がネガとして示すのは、他の映画館では「映画劇を助ける為の音楽である事を忘れ」て「消極的な演奏を」せず、「徒らに観客の喝采を要求」して長々と演奏し、「徒に映画と離れて音楽のみの独我的拍手を迎えるのを喜」んでいたという事態である。徳川夢声は「自分の主観を離れて、常に写真の蔭に隠れて映画が直接物を言ふやうに」語ることを理想として述べたが、同じ態度が、音楽伴奏においても求められていたことができるように思われる。

2) 模倣的な音響演出への批判

もっとも、この合評会で批判された音楽実践は人気洋楽曲の演奏法だけではない。この新宿武蔵野館の『乗合馬車 Tolerable David』（ヘンリー・キング、1921年）の上映（1923年5月11日～17日）もまた、先に批判されていた浅草帝国館での上映（1923年5月4日～10日）とともに次の点には批判がくわえられている。

ハーモニカの伴奏は〔浅草〕帝国〔館〕及此〔新宿武蔵野〕館共に不調和でした。〔映像の〕アクションに伴はうとした為に整調を乱したのかもしれませんが。ハーモニカを吹かなくても、あの場面のムードに適したオーケストラのみの伴奏で沢山だと思ひます。（同上68）

ここで言及されているのは主人公がハーモニカを吹きながらふざけている冒頭近くの場面である。こうした映画の物語世界の現実音を模倣するような演出がこの当時どれくらい一

般的であったのかは分からないが、2つの映画館への言及があることは、この作品では封切館と二番館の両方で同じようにハーモニカが演奏されたことを示している。しかし批評家たちは、このように局所的にハーモニカで現実音を模倣することを「整調を乱」すものとして批判し、標準的な管弦楽のみの伴奏に統一することを求めたのである。

こうした批判は『嵐の孤児 Orphans of the Storm』(D.W.グリフィス、1921年)の浅草電気館での上映(1923年6月1日～14日)にかんしても登場する。だがこの場合に批判されたのは、歌の使用であった。

ルイズの歌が聞えて来る所。此処はセロの伴奏で女流声楽家のソロがありました。此の讚美歌三百三十一番のソロは兎に角観客には大した受け方でした。が、私としては、単にセロのソロで行った方がよくなるかと思ひます。併し、これはその間説明者が沈黙を守って居ると云ふ条件の元に望まれる事で、声楽家のソロがない為めに説明者が滔々と語らねばならないなら、寧ろ説明よりも唄の方が未だいゝと思ひます。(合評同人1923.8: 120)

これはちょうど小唄映画『船頭小唄』が公開されて半年ほどが経った頃のことだが、同じ時期に邦画上映館だけでなく洋画上映においても女性歌手の歌唱が観客から喝采を受けていたことが分かる。ここでもやはりルイズの歌声が女性歌手によって歌われたことが否定的に指摘され、むしろ器楽でよいと戒められている。そもそもこの頃にはまだ女性歌手自体が珍しく、浅草オペラの歌手と同様、女性歌手には音楽家としてだけでなく好奇の目が注がれていたというから、女性歌手の使用は当然「整調を乱」すことになっただろう。その点では、こうした喝采に批評家がいよ顔をしなかつたのは想像に難くないことである。

このように、1920年代前半の日本の映画館では、人気洋楽曲や歌唱が観客からの喝采を浴びる一方で、批評家からは同じ実践が批判されてもいた。むろん、邦画の洋楽伴奏自体は、先の座談会にも登場していた佐藤泰雄(1923.6)が「日本映画の伴奏に西洋曲を入れるのは日本映画の映画劇化して行くのに伴った当然の結果」(36)と述べるように推奨されたことではあったのだが、歌唱の使用については、批評家の飯島正(1924.1.21)が『峠の唄』(溝口健二、日活、1923.12.31)の「終りに唄を歌はせるのは悪である」(8)と批判したように、批評家からは基本的に批判的に扱われていたようである。だがすでに述べたように、日活作曲部での松平信博の仕事には伴奏音楽とともに、歌曲が少なからず見受けられた。それでは、こうしたなかで松平はどのように考えてこうした実践をおこなっていたのだろうか。

2.2 松平信博の伴奏音楽観(2)

第1節でもふれた「伴奏楽作曲の所感」は、短い談話記事であるにもかかわらず、批評家たちによる2つの批判点に対応する発言がある。おそらくこれは、松平が批評家のことばに意識的に応答しようとしたということではなく、それだけこのような論点が当時話題になる事柄だったということだろう。だが改めてこの記事を見ると、松平が同時代のなか

で、自分なりに従来の音楽伴奏のあり方を位置づけ、ある種これを再編成するような仕事をおこなっていたことが浮かび上がってくる。

1) 既成洋楽曲

松平はこの文章で、第1節で触れたような日本人による新しい伴奏曲への意欲を語るとともに、実は、既成の洋楽曲使うことにも言及し、これを肯定的に述べている。

私はこれからも矢張り日本人向きのものを作曲して行きますが、それと同時に外国の音楽でも既に日本人に親しまれてゐるもの〔…〕は、これからの作曲にはドシドシ取入れて行かうと思ふのです。勿論それを其の儘用ゐやうといふのではありません。調子を変へて日本の映画にシツクリと合ふやうにして行くのです。さうなれば洋楽の日本化……といふか民衆化といふやうな事も自然と実現されると思ひます。
(松平 前掲記事)

ここで中略した部分において、松平は「既に日本人に親しまれてゐる」ことの内実を、「例へば「天国と地獄」をやれば直ぐに活劇を連想し「ボッカチオ」の「恋はやさし」をやればラブシーンを想ひ、船に乗って静かに湖上に行くやうな場面を見れば、ゴンドラの唄が頭の中に泛んで来る」と記述している。浅草オペラの人気曲でもあったオフペンバックの『天国と地獄』、スッペの『ボッカチオ』、メンデルスゾーンの《ゴンドラの唄》は、すでに日本人に活劇やラブシーン、船の場面などを想起させるくらいに土着化していたのだろう。松平は第1節で引用した部分において、新作曲が必要な理由に日本人と西洋人とは「或るメロデー」を聞いて受ける「感じ」がちがうことを挙げていたが、ここでは少なくとも、人気曲のなかでは「或るメロデー」から受ける「感じ」が定型化し、日本の観客のなかで新たな観念連合を形成していることが注目されているのである。

もっとも、松平はそうした既成曲をそのまま使おうとしているわけではないと語り、同じ旋律を使いながらも曲の「調子を変へて」「日本化」したいとも語っている。ここでも彼は、和洋折衷に気を配っているのである。だがここでは、松平のこのような発言は、人気曲が観客との関係でどのように機能しているかを見据えたいうえで、これを「日本の映画」に沿うようにしていこうとする意欲を示すものと見なすものである点に注目したい。むしろこれは伴奏者としては当たり前の態度でもある。だが前項で取り上げたような批評家たちの批判を踏まえるならば、松平は従来の伴奏方式を自分なりに映画作品の演出手段として捉えなおして語っていることの特徴がきわだって浮かび上がってくるからである¹⁴。

2) 歌謡伴奏

このような従来の演出方法を捉えなおすような態度は、歌をめぐるとともにさらに明確に表れている。すでに述べたように、日活作曲部が設置された1924年は小唄映画が流行した年であり、松平も日活作曲部の最初の仕事である『女性に強し』から『塵境』までの4作品には（つまり週替わりで一か月にわたって）すべて歌曲をつけている。だがおもしろ

いことに、彼は歌曲の使用意義を「小唄映画」というようなものの一環とは見なさず、むしろ「伴奏歌謡」という語を使って、器楽伴奏でも映画説明でもできない独特の演出効果をもつものとして捉えているのである。

私は、既に浅草の三友館で「塵境」や「懐かしの郷」或は其の他の映画で伴奏歌謡としていろいろの唄を入れて見ました。〔…〕吾々の頭には単に楽の音丈けを聞くよりも唄が入ると、仮令其処に伝統的な或る物があるにせよ響き方が強くはないかと思ふのです。映画の筋を運ぶ際に説明だけでは何となく物足りない、楽器でもどうもうまくゆかないと云ふ様なとき、唄で筋の運びをつけると非常によく行く様な場合があるのです。(同上)

これに続けて、松平は自身の実践についても具体的に記述している。

たとへば「懐かしの郷」で河のほとりを馬車が遠くへ静かに消えて行くと云ふ場面ではピアノの伴奏が馬車の轍の音を表はし、馬車が去って行く。其処には或る悲しさが表はれなければいけない。その時に唄を使へば非常によく気持ちを出せるのです。「塵境」でお祭りの時浦邊糸子のお松が踊る處なども唯説明と楽の音だけでは完全にお祭りの気持ちを出す事が出来ないのです。私達の耳はどうしても唄と云ふものの或る力強さを知って居るのです。(同上)

しかもこの発言は、第1節で引用した「日本で作られた映画の伴奏を日本人が作曲してそれを日本人が見るといふのが一番いゝ」と語った先述の引用に続くものだから、松平が日本語で歌われる歌曲に日本的な情緒を際立たせる効果があると考えていたことさえ推察できる。少なくとも、前節で取り上げた批評家が歌よりも器楽を求めていたことは対照的である。ピアノ伴奏の楽譜は残っておらずこの箇所についての具体的な検証は不可能である¹⁵、『音楽と映画』誌に掲載された旋律と歌詞は「或る悲しさ」をもつとはいいいがたい面もあるのだが¹⁶、この時代に歌手の使用を弁士や器楽と異なる特有の演出手段として肯定的に捉えた点は注目に値する。

もちろんこのように僅かな言説を元に、彼がおこなった伴奏実践を推し量ることはできないが、少なくとも「伴奏楽作曲の所感」における松平は、『活動画報』の批評家たちとちがって、人気洋楽曲や歌曲から距離を取ろうとせず、そうした従来の映画劇伴奏のあり方を演出手段と捉えようとしているのである。松平は純映画劇運動と小唄映画の流行という時代のなかで、従来の映画伴奏のあり方を自分なりに捉えなおして再編成するような仕事をしていただけと位置づけることができるのである。では、現存する楽譜資料は松平の伴奏実践をどのように示しているだろうか。

3. 松平信博の浅草三友館における映画劇伴奏の実践（1924-27年）

早稲田大学演劇博物館所蔵の楽譜資料「ヒラノ・コレクション」（品川娯楽館など日活系列の映画館で活動していた楽士である平野行一が所有していた楽譜コレクションの一部であると考えられている）には、松平信博の名前が記された資料がいくつか残されている。そのなかでも異彩を放つのは、第1節で触れた「〔映画劇〕に附属した特別の楽譜」に相当する8点の日活配給選曲譜である。残念ながら冒頭曲しか残されていないものもあるため、本節ではこのなかから比較的現存状況のよいものを取り上げて考察する。結果的には1924年のもの、すなわち先に述べた「伴奏楽作曲の所感」の頃の松平の仕事と、1927年のもの、すなわち浅草三友館における松平信博の最後の時期を扱うことになるが、その対照は、松平信博の浅草三友館における仕事のうちに文献からは捉えにくいような一定の変化を示すことにもなるだろう。

3.1 新作伴奏譜：『島の哀れ』（1924年）

ヒラノ・コレクションの楽譜のなかでも特に早い時期の資料に、松平の最初の仕事『女性は強し』の四か月後に封切られた映画『島の哀れ』の楽譜がある。この『島の哀れ』（細山喜代松監督、日活京都撮影所第二部、1924.8.15、浅草三友館封切、6巻）にかんして現存するのは、図2のように冒頭4（5）曲の日活配給選曲譜のピアノ・パートの筆写譜と、第2、5曲の楽器不明（高音部譜表）の筆写パート譜である¹⁷。

図2 選曲譜『島のあはれ 全八巻』ピアノ・パート譜（左：表紙、中央：1頁目、右：2頁目）

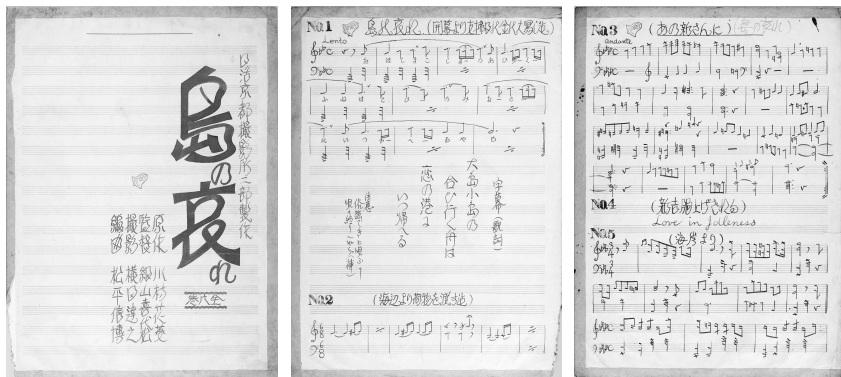


表2 選曲譜『島のあはれ』現存曲一覧

	使用箇所	楽曲備考
No. 1	島の哀れ（開幕より支払いの金の大写し迄）*	主題歌（4/4、9.5小節、ト短調）
No. 2	（海岸より荷物を渡す迄）	不詳（6/8、36小節、ホ短調）
No. 3	（あの新さんに）	不詳（4/4、20小節、ヘ短調）
No. 4	（新吉胴上げされる）	Love in Idleness（譜面略）
No. 5	（海岸より）	不詳（3/4、変ホ長調）**

*（ ）内は画面ないし場面の演奏箇所の指示。 ** ピアノ・パートの現存は冒頭12小節のみ

まず目をひくのは、冒頭に主題歌が付されていることである。このト調のニロ抜き音階による主題歌の譜面は旋律のみ映画館週報の「三友タイムス」にも掲載されているが、この筆写譜には、オクターブの二和音（ト-ト）と三度の音を欠いた三和音（G-D-G）を9小節にわたり反復し続ける極めて素朴な伴奏が確認できる。ニロ抜きで西洋風の響きを抑えた旋律を、三度の音を取り去って西洋の色合いを抑えた和音で伴奏することで、和洋折衷が試みられているといえよう。このような主題歌は、浅草三友館の封切興行では日活専属歌手の香川静枝によって歌われたが、譜面の下には「大島小島の／合ひ行く舟は／恋の港は／いつ帰へる」という歌詞とともに、「注意 俗謡てきに唄ふて」¹⁸という歌い方の指示もある。当時の歌手のなかには西洋風の発声で歌ったことで「むづかし」と見なされる者もいたから（無署名 1924.10.19）、歌い方においても西洋的な語法と日本映画との調和が模索されているということが出来る。

こうした和洋折衷は、第2曲以後では（相対的には）より複雑なかたちでも試みられている¹⁹。殊に第3曲（譜例）では、（大よそ）都節音階による旋律が二声で対位的掛け合いを志向し、時に西洋和声的な終止をとまなっている。また第5曲の2種のパート譜では、楽器間での掛け合いも確認できる。むろん局所的に奇妙な進行があることも散見されるし、ハ短調を基調として続いていた第3曲の終わりが唐突にヘ短調になっている点など、西洋和声からすると奇妙なあり方も確認できるが、たんなる外国曲とも日本曲とも異なる和洋折衷が模索されていたのだと考えてもよいかもしれない。

譜例 『島の哀れ』第3曲（1～8小節）



なおこの資料からは、第4曲目に『ラブ・イン・アイドルネス』も選ばれていたことも確認できる。すでに見たとおり、この曲は『活動画報』の同人たちによって観客に媚びる

帝国館の楽士の演奏した人気曲として名指しで取り上げられていたものだが、松平は前節で述べたように、自作曲と織り交ぜながらこれを採用していたのである。しかしこの資料では譜面が省略されているから、前節で彼が述べていた「調子を変へて日本の映画にシックリと合ふやうにして行く」試みは見受けられない。この資料は筆写譜だから、この省略が松平の手によるとは言いきれないが、筆写されていない事実は編曲のような特別な試みがなかったことを窺わせる。

しかし実は、現存する楽譜資料からは、松平がその後も既製曲の和洋折衷的「編曲」を試みていた形跡が見受けられない²⁰。しかも、そうした既製曲の使用は次第に増加したとさえ窺える。新聞広告や週報での音楽クレジットは「作曲」が減少し、次第に「編曲」になっているが、実際にはその「編曲」の内実は「選曲」に過ぎなかったのではないかと推察される。次に、1927年の仕事に目を向け、その後の彼の仕事を捉えていこう。

3.2 選曲伴奏譜（1927年）

ヒラノ・コレクションに現存する『島の哀れ』以外の作品別配給譜は、いずれも1926年以後のものである。それらは『島の哀れ』とちがって筆写譜でなく、「日活発行」のガリ版刷りのものであるため、日活から伝えられた楽譜の現物であると考えられる²¹。もっとも、作品全体の選曲の大部分が残っている（と推定される）のは1926年の『軍神橋中佐』と1927年の『皇恩』のみである。前者については白井（2017）に譲り²²、ここでは後者を取り上げ、併せて1927年5月1日公開の『椿姫』を取り上げることにしよう。『椿姫』の配給譜の現存は1曲のみだが浅草三友館での松平の最後の仕事であり、同時に再び「歌」を含む上映でもあった興味ぶかい資料だからである。

1) 『皇恩』：「選曲」の諸相

『皇恩』（溝口健二、1927.2.9）で現存するのは図3.2のようなコルネットのパート譜のみだが、表3.2にその曲目を挙げたとおり多くの曲が残っている。

図3.2 『皇恩』選曲譜コルネットパート譜（左：表紙、右：3～4頁）

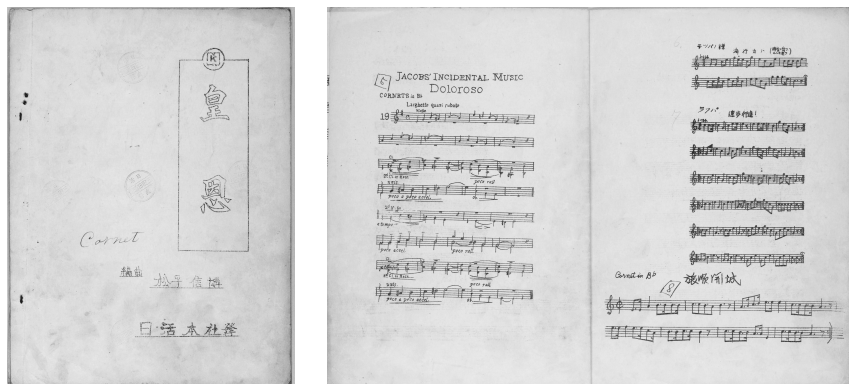


表3.2 『皇恩』楽曲一覧²³

	曲目
1	すめら御国 adagio〔唱歌《皇御国》〕
2	浮世節（和洋合奏曲） allegro [sic]
3	豊国さん（和洋合奏曲） Allegro
4	軍歌（天に代りて）〔軍歌《日本陸軍》〕
5	JACOBS' INCIDENTAL MUSIC: DOLOROSO [Vol. II, No. 19]
6	Lamento〔出典不詳〕
(6)*	ラッパノ譜 海行カバ〔《海行かば（将官礼式）》〕
(7)	ラッパ 速歩行進！〔《速歩行進（其の二）》〕
8	旅順開城〔軍歌《水師營の会見》〕
9	Dramatic adagio〔輸入伴奏譜・出典不詳〕

* 6 曲目の番号が重複している

表3.2が示すのは——休憩奏楽で盛んに演奏されたような人気洋楽曲を使用していないという点には留意が必要であるにせよ——この作品の伴奏曲がすべて既成の軍歌や愛国的唱歌や軍歌、信号ラッパなど既成曲から選ばれていたということである。本作は公開当時の人々にとっても軍国主義的な色合いの過剰な映画だったようだが（佐相 2008）、同じ傾向は選曲内容からも窺える。また、第2、3曲目には「和洋合奏」という括弧書きがあり、場面に合わせて和洋合奏がおこなわれていたことも確認できる²⁴ほか、第6、7曲目には「ラッパ譜」として進軍ラッパの譜面が付されているのが分かる。これは先に批評家たちの批判していた「ハーモニカ」と同様、映像内にあるラッパが吹かれる場面に合わせたのものであったことと考えられそうである。松平はここでも、批評家が批判したような現実音の模倣を試みていたのだろう。

ただし、ここで先の『島の哀れ』との比較上最も重要なのは、新作曲が見受けられないことである。しかも、資料の表紙には「編曲 松平信博」と記されているが、この頃の松平が「編曲」していた程度はかなり低かった可能性も窺える。殊に、表3.2に挙げた2～3頁目には左頁に第5曲が、右頁に2つの「ラッパ」譜と第8曲の譜面が掲載されているが、各曲で譜面サイズやレイアウトは不統一であるのは興味ぶかい。この第5曲の *Jacobs' Incidental Music* は、この当時よく用いられていた輸入伴奏譜の曲集の名前であるが、実際この曲集を探してみると、Vol. 2のハリー・ノートン作曲の第19曲（「嘆きや苦悩を描写する depicting grief, anguish」）がこの曲であることが同定できる。しかもこのページは、オリジナルの曲集の字体やレイアウトなどもふくめて譜面をそのまま転写したもののようである。本稿執筆までにオリジナル譜のコルネット譜との比較はできなかったが、五線譜のサイズが不統一であるのも、この資料が複数の楽譜の切り貼りによっ

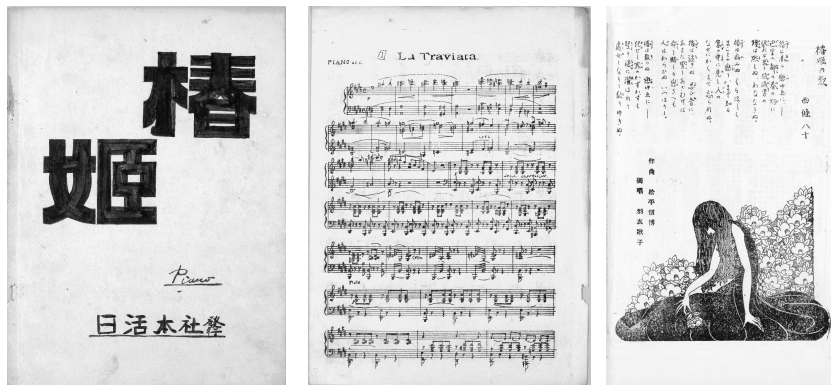
て作られていたことを示しているようだ。こうしたそのままの転写という状況が示すように、多くの曲はこの頃になると、松平の積極的な「作曲」や「編曲」ではなくなっていたことが推察されるのである。

2) 『椿姫』における選曲と作曲

しかしながら、松平の「作曲」も歌曲にかんしては続いていたらしい。松平信博が浅草三友館の興行に名前を連ねていたのは、三友館が日活の傘下を離れる1927年5月1日までだが、『椿姫』の封切時には松平作曲による《椿姫の唄》が歌われたことが複数の資料から確認できる。新聞広告などからは、東洋音楽学校出身で、浅草のオペラ館や常盤座でも活躍した歌手の羽衣歌子（1902-79）が独唱を担当したことがわかるが、この広告には「劇中歌曲」として四行にわたって歌詞が引用され、楽譜が十字屋楽器店から、レコードが日蓄会社から発売されることも記載されている。新作映画の公開と同時に新作楽譜や主題歌を販売するこの試みは、（結局ヒットには結びつかなかったにせよ）レコード販売を前提に映画とレコード会社がタイアップした嚆矢とされる『東京行進曲』（溝口健二、日活、1929）よりもかなり早い例として注目される。なお、この映画では映画後半部のダイジェスト版レコードともいえるSP盤が「映画劇レコード」（弁士と共に役者たちが声を吹き込んで作られている）が販売されているが、このレコードにも3度この曲が歌われている。こうした歌曲の映画での使用は、映画産業と音楽産業との結びつきが本格化する1929年頃にむかう前史ともいべき事例といえよう。

では、その他の伴奏曲はどうだったのだろうか。伴奏曲は作品が翻案物の『椿姫』だったこともあり、ヴェルディの『椿姫』の音楽で多くが選曲されたと推察される。ヒラノ・コレクション中に収められた本作のものとも目される資料には、現存は冒頭曲のみながら、オペラ『椿姫』の前奏曲の譜面が転写されており（図4）、先述の映画劇レコードにも、ヴェルディの『椿姫』の楽曲が松平自身の指揮による小さな編成で複数演奏されている

図4 『椿姫』の選曲譜（左：表紙、中央：ピアノパート譜1頁目）と『三友タイムス』歌詞掲載頁



を聞くこともできるからだ²⁵。松平は、『椿姫の唄』といった歌曲は新作しつつ、その他の伴奏曲は『皇恩』と同様、既製曲の選曲によって演出していたと考えられるのである。

むろん、ヒラノ・コレクションに残された日活配給の選曲譜で松平の関与が確認できる資料は『島の哀れ』以外、多くが都会を舞台にしたものだから、『島の哀れ』のような新派劇的な傾向の強いものとそれ以外の1926年以降の作品の選曲譜の音楽内容の違いが、作品や物語の種類による違いである可能性も否定はできない。しかしながら、新聞広告や映画館週報にみられる松平のクレジットが次第に「作曲」から「選曲」へ変化したこと、そして僅かながら現存するヒラノ・コレクションの楽譜に見られる差異は、選曲内容の何らかの変化を示唆しているように思われる。もっとも前節までの考察で見たように、松平信博の伴奏音楽観自体がそもそも、作品に合う曲がない場合に新たな日本の映画劇用の伴奏曲を書き足すような類のものであったようである。こうしたクレジットと選曲内容の変化は、日本映画に合うストック曲の整備がある程度進んだということを示しているのかもしれない²⁶。松平の仕事はこうした点からも、従来の無声映画伴奏の既成曲の選曲による演出を新作ストック曲の整備によって再編成するものとして位置づけられると考えられるのである。

4. 結

本論文では、浅草三友館時代の松平信博をめぐる資料を可能なかぎり複合的に考察してきた。まず1924年頃の松平の試みを、和洋折衷の汎用伴奏曲の作曲の試みと、人気曲や映画小唄のようなアトラクション性の演出手段としての再編成の試みという観点から捉え、次いで「ヒラノ・コレクション」の楽譜を考察することで、1924年頃の実践とその後の推移を示した。むろん本論文にはいくつもの課題がある。まず端的に、この時期の松平の資料はかぎられているから、本論文の考察はきわめて僅かな資料から敷衍して議論をしすぎているという批判を免れないだろう。この点は新たな資料の発見を俟ちながら修正していく必要がある。また、本稿で扱った松平の仕事はあくまで浅草三友館時代のものだけである。松平はその後、浅草富士館という日活の時代劇映画の封切館で仕事を行うようになり、ここで時代劇伴奏の第一人者と目されるようになる。富士館での資料については、時代劇を意識した伴奏曲が三友館時代とは別の形で現存しているため、これについては稿を改めて考察する必要がある。また松平は富士館での勤務の後、サウンド映画においても仕事を続け、『丹下左膳第一篇』（伊藤大輔、1933）や『暎の母』（近藤勝彦、1938）などでも「歌謡伴奏」を試みている。サイレント映画の伴奏音楽家の第一人者であった松平信博がどのようにトーキー時代に仕事をしたのかという点にもさらなる検討の余地があろう。残されている資料はきわめて限られているにせよ、松平信博研究はまだ多くの可能性に開かれているのである。

註

- 1 東京演芸通信社は当時の芸能通信社であり、数々の新聞がこの記事を芸能欄に掲載していた。たとえば、後で引用する4月13日の記事も翌4月14日には『国民新聞』へ、さらに4月15日には若干の省略を伴いながら『中央新聞』に掲載されている。なお、この「東京演芸通信社」の発行していた雑誌が『音楽倶楽部』及びその継続誌である『音楽と映画』であり、その編集同人が桑野桃華であった。
- 2 もっとも、こうした見方はあたかも映像のメディア固有性を追求するものといえるが、その実は映画の標準的な様式をヨーロッパ映画からアメリカ映画へ変えるものとして位置づけられる。たとえば小川佐和子（2016）を参照せよ。
- 3 日活作曲部の設置にいたるまでの天活や松竹の映画館における音楽実践については別稿を準備中である。
- 4 松平信博については、息子である松平信泰による伝記（2004）があるものの、映画館時代の仕事についての記述は僅かである。また松平が日活作曲部長に抜擢されるまでの映画界との関わりを知らせる資料はほとんど存在しない。もっとも、弁士の徳川夢声が、松竹キネマ研究所の第一回作品である『路上の靈魂』（村田実、1921年）封切時の伴奏担当が松平だったと証言しているから、松平はもともと松竹系の赤坂帝国館（旧ロイヤル館）の楽長だったとも考えられる（徳川1942: 94）。松平が日活に起用されたのは、そうした映画劇伴奏の経験を買われてのことだったのかもしれない。
- 5 このように新聞広告に伴奏音楽家の名前が載ることはきわめて稀であった。松平の名前はその後毎週の新新聞広告に載り続けるが、松竹や帝キネの映画館の広告に作曲家の名前が書かれることは、まずなかった。映画館や映画会社の日活側でも、この試みに広告価値を見出して重視していたといえよう。なお、松平の名はこの後しばらく大よそ毎週の浅草三友館の広告に「作曲」というクレジットとともに登場するが、当時の映画館週報を見ると、複数の映画の上映が基本であった当時において彼の名前の登場するのは基本的には1本のみである。注20参照。
- 6 三友館の映画館週報の投稿文には、この映画における「日本音楽と西洋音楽の合奏はより以上此の映画を引立ゝてゐた」（蓮葉 1924.4.18）というものもあり、和洋合奏が注意を引いていたことが窺える。
- 7 もっとも、日本では弁士の存在もあり、こうした楽譜がいつも演奏されていたわけではなかった。たとえば佐藤泰雄は、「私としては、我が国の常設館で或る映画に特定の伴奏曲を奏する事は未だに尚早ではないかと思ひます。〔…〕第一説明者と云ふものを度外視する事は出来ませんし、と云って説明者の声を考へて演奏に手加減を加へなければならず、それにその映画に特定の曲であるとすれば、どうしても全曲を奏しなければならないのに楽士の人々は碌に練習の時間もないと云ふ状態にあるのです。」（合評同人 1923.8: 121）と述べている。また当時は、楽譜が添付されていたにもかかわらず、楽士が上映二日目までその楽譜の存在を知らなかったということもあったようで、楽譜が興行主のあいだで重要なものとして認識されていなかったことも確認できる（同上）。

基本的には映画全編につけられた音楽を弁士とともに演奏するのは容易なことではなかったはずだから、洋画の場合には単純に技術的な問題もあったはずだ。日活の配給譜が指定する音楽は概して演奏上の難易度はさほど高くはないが、次第に配給譜が選曲を中心としていったのも、楽士たちの練習時間をも併せて考えれば自然なことであったのかもしれない。

- 8 「映画音楽研究会」の実態、および同じ名称が確認できる『映画伴奏曲集』（全四巻、シンフォニー楽譜出版社、1927）の編纂者との関係は不明である。
- 9 ただし新聞広告や映画館週報（『船頭小唄』については現存不詳）ではこれらの作品の伴奏音楽に関する記載は見受けられない。
- 10 高田稔（1899-1977）は1924年に帝国キネマへ入社した俳優だが、1918年に東洋音楽学校を中退した後、石井漠の一座で浅草オペラの舞台に立っていた。浅草オペラと映画界の結びつきの一例といえる。
- 11 小唄映画については、映画ジャンルという観点からの笹川慶子（2003）や、音楽文化的な観点からの細川周平（2002）および Hosokawa（2014）、また個別作品に関するいくつかの研究がある。本稿の執筆時にはとくに笹川の詳細な調査を参考にしたが、笹川は小唄映画に映画をとりまく歌のさまざまな前史があることを具体的に跡付けている一方、「映画ジャンル」の形成を捉えようとする立場上、同時代に「映画をとりまく歌」の実践が続いていたことを重視しておらず、日活についてはほとんど「劇中歌映画」と見なして十分に扱っていない。本論文でも『懐かしの郷』や『塵境』がジャンルとしての小唄映画の例と捉えうるのかについては判断を保留するが、当時は同列に捉えられていた（無署名 1924、10.18）。少なくとも小唄映画の流行という事態を捉えるためにはこうした歌唱の使用全体を捉えていく必要がある。
- 12 ただし、その「規範化」の程度はひとによってさまざまであるだろう。座談会のなかでも複数の立場が散見される。また語りの様式にしても、「説明者の主観的観念で説明しては悪いとしても説明の様式としては何時も三人称式である必要はないと思ひます。時に一人称式で説明した方が気持がよく出ることもあります」（編集局 1923.3: 69）といった意見もあり、試行錯誤の余地があったことが窺える。なお、先行研究が指摘するとおり、こうした純映画劇運動のライブ・パフォーマンスの抑制は当時の警察による取り締まりとも、結果的に親和性の高いものだった。この頃、弁士は免許制となって教養試験を受けねばならないようになり、観客も座席を男女別席にしたり夜は子供の観客を排除したりするといった管理が進むこととなったのである。ジュロー（1994 [1995]）及び長谷（1994 [2010]）を参照せよ。
- 13 こうした伴奏音楽と休憩奏楽の関係と洋楽熱については別稿を準備中である。
- 14 管見のかぎり、同様の発言は他の論者の文章にはみつけることができない。
- 15 次節で扱う『島の哀れ』と同様に簡単な西洋的和声で、乗合馬車の車輪の動きを示すような分散和音がピアノで付されていたのかもしれない。なお、引用にあるもうひとつの『塵境』には二曲の歌曲があったが、ここで扱われているのは《お松踊りの唄》であ

る。「月琴伴奏」と付された冒頭の二小節に続けて、「一、踊れっちゃ踊れっちゃ／おいをふりふり／踊れっちゃ踊れっちゃ／祭りぢゃ／二、とどく思ひに届かぬ思ひ／山の小鳥の気が焦れる」という歌詞に、旋律部には導音の登場しないハ短調の旋律が続いている。とくに「ふりふり」の部分、および二度目の「思ひ」の部分でハ音とニ音がゆれうごくところは『懐かしの郷』でピアノが馬車の音を模していたように描写的な動きと言えるかも知れない。

- 16 もしかすると、これは物語や場面のなかでヒロインを代弁する女性歌手が明るく歌うことで却って悲しさをにじませようとする、後にトーキー映画の時代に「対位法」と呼ばれた手法の先例にもなりうるものなのかもしれない。だがそれを確かめる手がかりは残されていない。なお、松平が使用した歌曲には、松竹の小唄映画のようなレコード化への志向が見られない。そもそも溝口健二の『人間』（1925.12.1）で使われたのも、きわめて素朴なものであった。「映画中に〔あった〕“子守唄”“糸くりの唄”の独唱が可成りに印象を強くしました」（柳原1926.3: 66）という観客の投稿文が示すように、よく知られた子守歌のような曲の使用もまた、観客の胸を打つものであったことが窺える。
- 17 これは「筆写譜」であるが、映画館で配布されていたプログラムにも掲載されている主題歌の楽譜があり、表紙にも松平信博の名前が付されていることは、日活配給選曲譜との強い関係を示している。目下のところこうした楽曲が本当に松平のものであることを確定することはできないが、当時は他の日本人作曲家による伴奏譜自体がほとんど確認できないなかで、西洋からの輸入伴奏譜とも異なるものを一定の時間をとって作曲・編曲をしている以上、松平の楽曲である可能性が高い。
- 18 また、これに続いては「唄の終りへやら（補）」とも記されている。ここでの「やら」の傍点は、画面に映し出された「字幕（歌詞）」に、最後の「やら」がなかったことを唄では補えということらしい（映像は現存しないが、『音楽と映像』誌に掲載されたスチル写真にも「やら」抜きでの字幕がある）。このように現像後のフィルムを補うような演出指示が存在したことが確認できるのも興味深い資料といえる。
- 19 第二曲は、単旋律から始まり次第に複雑化し半音階的なパッセージをふくむものになっているが、写譜のミスなのか原譜の問題なのか不明ながら、9小節目以後には西洋和声の観点からも奇妙な部分や小節内の拍数が合わない部分も散見される。
- 20 この頃の映画館興行では複数本の映画の上映が一般的だったが、松平の「作曲」が窺えるものは大抵その一部だけである。たとえば『島の哀れ』の浅草三友館封切時にも、併映された『燈籠情話』（鈴木謙作）、『永遠の悲哀』（三枝源次郎）には「作曲」のクレジットはなく、『永遠の悲哀』にのみ「編曲」者として松平の名前が登場する。
- 21 紙屋・白井・柴田（2015）の本論文筆者の担当部（第3節）に付した、表3.1には誤記があった。『椿姫』の楽譜には「松平信博」の名前は付されておらず、松平信博のものと想定されるだけである。
- 22 『軍神橋中佐』に関してはフィルムが現存しており、2015年に日本音楽学会の支部横断企画において演奏をまじえた上映をおこなった（2015年9月5日於早稲田大学小野記

念講堂)。

- 23 「ラッパの譜」とされた楽譜には他のような通番がないが、鉛筆で「6」「7」と記入されている。
- 24 もちろん、本作のような軍事映画は近代化された日本のひとつの基軸となる軍隊を描いているのだから、とりたてて邦楽的な響きを強調することはなかったという点にも留意は必要だ。仮にそうした趣向が必要な場合には、本作のように和洋合奏が試みられているということが考えられる。
- 25 こうした映画劇レコードをサイレント映画上映の資料と捉えることには注意も必要である。映画説明レコードのように映画の物語をSP4面分に短縮しているだけでなく、ここでは台詞がサイレント期の俳優たちによって吹きこまれているからである。このレコードは国立国会図書館デジタル化資料として公開されている。
- 26 松平が浅草三友館のあとに努めた浅草富士館でも、松平は汎用の新作伴奏曲をさまざまに作曲していたようである。また日活が独自の発行していた伴奏譜ライブラリーにも松平の名前が散見される。これについては、紙屋、白井、柴田(2016)の第3節を参照されたい。

参考文献

- 飯島正 1924.1.21 「日本映画欄 峠の唄」『キネマ旬報』第148号, 8.
- 生田清治 1923.1.30 「映写幕」『朝日新聞』.
- 板倉史明 2005 「『旧劇』から『時代劇』へ」岩本憲児編『時代劇伝説』森話社、89-114.
- 2010 「映画館における観客の作法：歴史的な受容研究のための序論」黒沢清他編『日本映画は生きている1』岩波書店、227-249.
- 今田健太郎 2000 「無声映画の音」『東洋音楽研究』第65号, 33-53.
- 小川佐和子 2016 『映画の胎動：1910年代の比較映画史』人文書院.
- 合評同人 1923.8 「浅草電気館音楽団合評」『活動画報』第7巻8号、117-21.
- 合評同人 1923.07 「武蔵野館音楽団合評」『活動画報』第7巻9号、83-85.
- 紙屋牧子、白井史人、柴田康太郎 2015 「1920年代半ば以降の日活直営館における無声映画伴奏：「ヒラノ・コレクション」からみる伴奏曲レパートリーの形成と楽譜配給」『演劇研究』第39号、15-55.
- 桑野桃華 1924.7 「離れられぬ仲：音楽と映画の巻頭へ」『音楽と映画』第3巻7号、2.
- 小松弘 2010 「新派映画の形態学」『日本映画は生きている2』岩波書店、43-83.
- 佐藤忠男(2006) 「映画と日本音楽」『日本映画史 増補版1：1896 - 1940』岩波書店.
- 佐藤泰雄 1923.6 「各音楽団瞥見記」『活動画報』第7巻6号、34-36.
- ジェロー、アーロン 1994[1995] 「弁士の新しい顔：大正期の日本映画を定義する」若尾佳世乃訳、『映画学』第9号、1995年、55-73.
- 佐相勉 2002 『溝口健二・全作品解説2：日活京都スランプ時代』近代文芸社.
- 2008 『溝口健二・全作品解説5：初の鏡花もの』近代文芸社.

- 佐藤泰雄 1923.6 「各音楽団瞥見記」『活動画報』第7巻6号、34-36.
- 田中純一郎 1922.9 「映画常設館に於ける拍手のいろいろ」『活動倶楽部』、58-60.
- 徳川夢声 1942 『くらがり二十年』春陽堂文庫.
- 蓮葉 1924.4.18 『『女性は強し』を見て』『三友タイムス』第15号.
- 長谷正人 1994[2010] 「検閲の誕生：大正期の警察と活動写真」『映画というテクノロジー
経験』青弓社、2010、168-85.
- 藤本友長 1924.12 「小唄集の話」『蒲田』：32-33.
- 編集局 1923.3 「第一回映画説明振り合評」『活動画報』第7巻3号、64-75.
- 細川周平 2002 「小唄映画の文化史」『シネマどんどん』第1号、13-14頁.
- 松永生 1923.4.18 「期待を裏切られ」『三友の葉』第3号.
- 松平信博 1924.7 「伴奏楽作曲の所感：音楽の持つ尊き使命」『音楽と映画』第3巻7号、
3.
- 松平信泰 2004 『父を語る：松平信博の思いで』松平親氏公顕彰会、2004.
- 無署名 1924.04.13 「映画」『東京演芸通信』第996号.
- 無署名 1924.5.2 「映画」『東京演芸通信』第1927号.
- 無署名 1924.5.12 「映画」『東京演芸通信』第1026号.
- 無署名 1924.10.4 「大流行の小唄物と『小唄集』由来」『読売新聞』
- 無署名 1924.10.18 「小唄の歌い女1：縁日の提琴で宣伝した映画」『読売新聞』.
- 無署名 1924.10.19 「小唄の歌い女2：声シヤンの松下京子」『読売新聞』.
- 無署名 1924.3.29 「日活に新に作曲部」『読売新聞』.
- 無署名 1924.11.09a 「小唄映画は罷りならぬ：フィルムも切られる」『朝日新聞』.
- 無署名 1924.11.09b 「小唄映画 流行小唄のフィルムは風俗をみだすと御法度」『読売新聞』.
- 柳原近喜 1926.3 「日活春秋：『人間』にて感じたまゝを」『大日活』66.
- Hiosokawa Shuhei 2014 “Sketches of Silent Film Sound in Japan Theatrical
Functions of Ballyhoo, Orchestras and Kabuki Ensembles”, in Daisuke Miyao
ed. *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press.

楽譜資料

- 映画音楽研究会編1924 『シネマオーケストラ楽譜』第一集、斎藤商店出版部（東京音楽
大学蔵）.