

運動を管理する音楽： 服部正作曲〈ラジオ体操第一〉の分析

津上英輔

「ラジオ体操第一」という一連の身体動作を知っていても、その音楽に気を留める人は少ない。ましてそれが、いつ、だれによって、どのような状況で作曲され、曲としてどのような作りになっているかは、ラジオ体操を自らの実践内容とするのではなく、観察の対象とする特殊な人の関心事に過ぎないだろう。事実、この音楽作品について、あるいはそれが「ラジオ体操第一」の中で果たす役割について、論じた人はこれまでほとんどいなかったし、たとえてもおおよそ十分とは言い難い。しかし本稿で詳しく見るように、これは楽曲として実によく練り上げられ、身体動作を自然に誘発する作りになっている。もしこの体操が運動としてよくできているとすれば、そのかなりの部分は曲の貢献であると私は考える。すると、この体操が何らかの政治的意味を帯びるなら、この音楽がその媒体の役を果たし、ことによるとお先棒を担いでいるのかもしれない。無論同様の事情は舞踊音楽一般にも当てはまるだろうが、舞踊が基本的に同じステップを繰り返す傾向が強いのに対して、体操は頻繁に動作を変えることを本領とする。音楽がそこで次々と動作を喚起し制御しているとすれば、体操における音楽の役割は、舞踊以上のものである。また、ラジオという媒体が日本全国を一斉に覆うことも見逃せない。ラジオ体操はすぐれて身体政治の場なのである。本稿は、音楽の政治性と感性の無防備という問題連関でラジオ体操を観察する研究の一環として、まずその音楽的分析を行なうものである。

技術的なことについて一言しておこう。本稿では服部正の作曲した音楽作品を〈ラジオ体操第一〉と表記し、一連の身体動作としての「ラジオ体操第一」と区別する。また、この曲の楽曲分析の中で、完結性の薄い2小節の単位を楽句 (phrase)、2つの楽句からなり、いちおうの完結性を備えた4小節の単位を楽節 (Satz)、さらに2つの楽節すなわち8小節から成って十分な完結性を有する単位を楽段 (period) と呼び分ける（ただし、3楽節12小節で完結する[6]・[7]・[8]部分は便宜上一つの楽段と見る）。これは英文法における句 (phrase)、節 (clause)、文 (sentence、これは period で区切られる) の階層構造に倣ったものである。参照する楽譜はオーケストラ版ではなく、現在広く流布しているピアノ版で、複縦線によって区切られた[前奏]、[1]、[2]などの表示は、ピアノミニアルバムスペシャル『みんなの体操／ラジオ体操第一／ラジオ体操第二／ラジオ体操のうた』（ヤマハミュージックメディア発行、1999年）による。記譜の水準と「ピアニスト」による楽曲実現の水準との関係、お

よび奏者ごとの「解釈」の差異は、十分に興味深い問題だが、ここでは扱わない。

第1節 「ラジオ体操第一」と〈ラジオ体操第一〉の歴史

ラジオ体操は日本人の健康増進と体格欧米化を目的として1928年に日本で放送開始された。¹ 直接のモデルとされたのは、アメリカのメトロポリタン生命保険会社のラジオ体操であったが、そのさらに基にあったのは、19世紀初めからのヨーロッパ諸国の軍隊における兵士の身体訓練であった。² この初代の日本版ラジオ体操では、まず身体運動が組み立てられ、「その一」には福井直秋作曲のいわゆる〈ヘルプスト進行曲〉が「[たまたま体操にぴったりだった]」ので採用された。³ これはト長調、4/4拍子、明快な階層的楽節構造の16小節からなる、音楽的には陳腐きわまりないピアノ曲で、「ラジオ体操第一」のために5回繰り返される。当然、序奏、後奏のようなものはない。放送の録音を聴くと、⁴ 指導者が8拍、2小節を1単位として2単位周期で号令をかけている。1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; 2, 2, 3, ... 8. 1, 2, 3, ... という具合である。体操終了後には「おわりー」の号令もある。この曲が「ぴったりだった」というのは、2小節ごとに似た楽句が回帰し、4小節の楽節がいちおうの終結を感じさせるという構造が、8拍×2回(=4小節)で1動作という体操の構造に一致することを指していると思われる。合計320拍という体操の長さに合わせて、32小節(128拍)の長さでは不都合だったわけで、16小節という短さ、そして短さゆえに曲末の終止感が比較的希薄である(したがって一度終わってもう一度最初から弾き始めるときに違和感が少ない)こと、さらには音楽的に目立たないことも、採用の理由だろう。しかしこの条件に合う曲が他にいくらかあることは言うまでもなく、体操と音楽の間の本質的な関係は、事後的にも見出されない。

ここでの音楽の役割は、個々の拍とその8ないし16ごとのまとまりを示し、せいぜい、体操の終結近くでリタルダンドして次の切れ目で終わることを予示する程度であろう。したがってこれには号令による補いが不可欠であった。と言うより、曲が号令を補助する役割を果たしていたに過ぎないと言うべきであろう。すると、号令を通じてこの体操の軍国主義的性格が強化されたとしても、音楽そのものは中立的立場にあったと言える。

事実、第二次大戦中に軍国主義の色合いを帯びるようになったラジオ体操は、日本敗戦後、GHQによる検閲との関係の中で、号令を排する代わりに音楽の役割を重視することになる。すなわち1946年、前代のものに代えて、装いを新たにした第二代のラジオ体操が放送開始されるとき、「・号令なしで、自発的に ・やっていると愉快になり ・思わずアメリカ気分になってしまう」ことを理念として「まず音楽をつくり、それに合わせて動作を考える」と

1 詳細は黒田勇『ラジオ体操の誕生』(青弓社、1999年)参照。

2 これについては三浦雅士『身体の零度:何が近代を成立させたか』(講談社選書メチエ、1994年)pp. 230-231参照。

3 高橋秀実『素晴らしきラジオ体操』(小学館、1998年)p. 62。なお、郡修彦はこの曲を「可愛い歌手」としてしているが(CD『ラジオ体操の全^{すべ}て:ラジオ体操七十五年の歩み』(キングレコード、KICG 3079、2003年、解説p. 20)、裏付けが取れず、楽譜を参照することもできなかった。

4 前記『ラジオ体操の全』。号令:江木理一、ピアノ:丹生健夫。録音は1936年。

いう、初代とは逆の順序が採用された。「命令ではなく、音楽を聞くとつい「自発的に」「自分の意志で」体操してしまう」のを理想として、⁵「第一」は服部正が作曲に当たった。しかしこの体操は「とても二、三回でマスターできるようなものではな」いほど難しく、「放送開始から1年半、どうも誰もやっていないらしいということに気づいた日本放送協会は、対策会議を何度か開いたのだが、名案は思い浮かばず、あえなく放送中止となった」。⁶音楽はどうかと、録音を聴いてみると、⁷4/4拍子と3/4拍子、6/8拍子のリズムおよび緩急のテンポが頻繁に交替する上に、中途に盛り上がりもあって、音楽的洗練度は高いものの、「自発的に」体が動くようには感じられない。さらに言えば、短い前奏はあるが、終結部がなく、体の動きを自然に収める作用にも欠ける。

その反省に立って、現行の第三代「ラジオ体操第一」が作成された。その事情については、『新しい朝が来た：ラジオ体操50年の歩み』⁸に詳しい記述がある。それによると、国と地方の役所、マスコミ、体育協会などからの52名が1950年12月に懇談会を開き、音楽についても議論された。

昭和21年に作られた新しいラジオ体操が廃止されたことの反省として、特に、運動と伴奏曲との関係が問題となって各委員から意見が出されました。これには三つのことが示されています。すなわち、「体操を先に作って、それに合うような音楽を作っていただくようにして欲しい」、「一番理想的な状態は一緒に作っていくことだと思う」、「音楽と体操の関係もあるが、どちらか一方作って魂をこわさない程度にゆずり合ったらできると思う」という意見でした。⁹

これはあくまでも「懇談会」でしかなかったが、注目されるのは、翌1951年2月、「国民保健体操制定委員会」に、文部省社会教育視学官であった作曲家の諸井三郎が加えられたことである。懇談会における音楽についての議論と諸井の参加との具体的関係、またこの委員会での諸井の役割と功績はわからないが、諸井が参加したことで、少なくとも、音楽的要素に専門的注意が払われるようになったのではないかと推測することができる。それに関連してさらに注目されるのは、『新しい朝が来た』167ページの写真に「新ラジオ体操作成に出席した方々」として、諸井だけでなく服部（正）が、しかも最前列で、写っていることである。服部は「制定委員会」にも、体操原案作成の実務に当たった「制定専門委員会」にも名がないが、この写真から、体操作成の議論に立ち会っていたことがうかがわれる。¹⁰懇談会での意見が服部の参加に結晶したと考えてよいだろう。

⁵ 高橋前掲書 p. 182. ラジオ体操50周年記念史編集委員会編『新しい朝が来た：ラジオ体操50年の歩み』（財団法人 簡易保険加入者協会、1979年）p. 139も参照。

⁶ 高橋前掲書 pp. 183-185.

⁷ 前記『ラジオ体操の全』。指揮：丹生健夫、演奏：東京放送管弦楽団。録音は1946年4月。

⁸ 『新しい朝が来た』 pp. 156-170.

⁹ 同書 p. 159.

¹⁰ 『新しい朝が来た』には「なお、伴奏曲は服部正さんに依頼しました」とあるだけで（p. 166）、それ以上の具体的記述はない。

こうして早くも 1951 年 3 月に出来上がった第三代「ラジオ体操第一」は「単なる記憶的な反復にならぬ様に、いいかえれば音楽が体操の動きを自然に導き出す如きものでなければならぬ」¹¹と制定者が標榜するものになった。たとえば①「背伸びの運動」については、次のように言われる。

朝起きたとき、或は長い時間に亘って同じ姿勢で仕事をつづけたあとなど、自然に「大あくび」「背のび」をしたくなるものである。この身体の中からわき上って来る自然の欲求を満す自然的な動作をまづ体操の第一番に取り上げたのが、此の運動である。したがって形にはまった動作ではなく、全く伸び伸びと「背のび」「大あくびをする」と云ふ気持ちで腕を上にあげて全身を伸び伸びとするのである。¹²

引用者高橋秀実はこれを次のように具体化している。

号令の一、二で真上に上げて、三、四でゆっくり下ろす。五、六で再び上げて七、八で下ろす。この時ピアノの伴奏は腕が下の時は低音、上がるに従って高音になる。つまり音程につられて腕を上げるのである。メトロノームで計測すると、音楽のテンポは一分間に約七〇拍。心拍と非常に近いため、実に心地よいつられである。これに身を委ねるように背伸びを二回繰り返す。そして二回目の「八」は次の手足の運動の「一」である。背伸びで腕を下ろした勢いで、腕を前に交差させ、踵を上げて、手足の運動に入る。つまりつながっているのである。手足の運動は「一」で力を入れて腕を振り上げ、「二」で戻す。戻す時は力を入れず、上げたものが戻るのに身を任せるだけでよろしい。ラジオ体操は以下同じように、力を入れる、抜く、というリズムを繰り返しながら進む、一連の動作なのである。¹³

これは、私の知る限り、「ラジオ体操第一」の運動と音楽の関係について具体的に記述した唯一の例である。しかし残念ながら、私が下線を付した部分は正しくない。この運動で腕が最高点に達するのは第 2 拍であり、対応する和音の上声の嬰へ音は、腕を下ろし始める次の第 3 拍のイ音より低い。つまり腕が「上がるに従って高音になる」のではない。むしろ、ニ、嬰へ、イ、嬰へ、ふたたびニ... という回帰構造が、腕を回すという動作と観念連合していると考えべきだろう。また、「一連の動作」は、前の「八」と次の「一」が一致するからではなく(この 2 つは決して一致しない)、「8」の拍の最中(音楽的には四分音符 1 つ分)に次の動作の「1」が準備されることによる。そしてその準備は音楽によって巧みに促される。

しかしそのような実際の分析に入る前に、作曲者について簡単に見ておこう。服部正(1908–2008)は、慶應義塾大学法学部卒業、菅原明朗に師事という、作曲家としては非主流の教育とも関連してか、楽壇アカデミズムよりは、むしろ映画やラジオ、テレビのよう

¹¹『解説と指導 新しいラジオ体操』NHK・簡易保険局、1953 年。高橋前掲書 p. 22 より引用。

¹² 同前。同書 p. 24 より引用。

¹³ 同書 pp. 24f.

なメディアのための音楽あるいは学校音楽の分野で功績のあった人である。アカデミズムの中での彼の影の薄さは、New Grove や MGG のような海外の標準的音楽辞典における記載のなさにも現われており、彼の作風を様式の開拓のような観点から論じることにはあまり意味がなさそうだ。彼の本領は、厳密な意味での芸術家というより、広い意味の教育者としての活動にこそあるということだろう。その面目が躍如としているのが、ここで取り上げる〈ラジオ体操第一〉である。この曲は初代や第二代のラジオ体操の場合とは本質的に違って、体操と音楽の有機的統合という明確な役割を果たすべく作られた機会音楽である。以下に、それがいかに実現されているかを見ていこう。

第2節 〈ラジオ体操第一〉の楽曲分析

〈ラジオ体操第一〉の音楽的構成と特徴を、いくつかの要素から分析する。

(1) 調性：ニ長調(〔1〕～〔5〕, 22 小節) — ト長調(〔6〕～〔8〕, 12 小節) — ニ長調(〔9〕～〔13〕, 20 小節)。

(2) 拍子：全体を通じて 4/4 拍子。この一貫性は体操音楽として当然のことと思われるかもしれないが、上述した第二代〈ラジオ体操第一〉や三拍子部分を含む團伊玖磨作曲現行第三代〈ラジオ体操第二〉(1952 年)と比較すると、決して当たり前のことではない。

(3) テンポ：allegretto(〔前奏〕, 4 小節) — moderato(〔1〕～〔8〕, 30 小節) — meno mosso(〔9〕～〔10〕, 8 小節) — allegro(〔11〕, 4 小節) — moderato(〔12〕～〔13〕, 8 小節)。


(4) 部分構成：ニ長調の冒頭〔前奏〕から〔1〕までが導入部。続く〔2〕から〔12〕までの主部のうち、ニ長調の〔2〕から〔5〕までが第1部、ト長調に転調して中間部的性格を示す〔6〕から〔8〕までが第2部、ふたたびニ長調に戻る〔9〕から〔12〕までが第3部である。最後の〔13〕が終結部を成す。また、〔2〕・〔3〕と〔11〕・〔12〕とがほぼ同一であることによって、主部が枠構造を示し、内部の一体感が強められていると同時に、主部を導入部と終結部から画する役割も果たしている。

(5) 楽節構造：基本的に、半終止する 4 小節の前楽節と完全終止する 4 小節の後楽節が 1 つの楽段をなす。これが守られないのは、〔前奏〕(4 小節) + 〔1〕(2 小節)の部分、ト長調の中間部〔6〕～〔8〕(12 小節)、終結部〔13〕(4 小節)だけである。とりわけ顕著な楽節構造を示すのが、〔2〕・〔3〕およびその実質的再現である〔11〕・〔12〕である。ここでは前楽節(〔2〕と〔11〕)と後楽節(〔3〕と〔12〕)が基本的に同じ楽句に始まり、前楽節が半終止するのに対して後楽節は完全終止する(半終止の変則性については次節で述べる)。これは「前楽節と後楽節(Vordersatz und Nachsatz)」の名で、古典派的な作法として知られるものであり、静的対称性を保ちつつ、前の楽節が次の楽節を喚起するという動きを内包する。

似たことは小節単位、楽句単位でも見られる。それは反復進行(Sequenz)によって実現される。たとえば冒頭の〔前奏〕では第1小節全体が4度上に移されて第2小節となり、〔5〕では、第1小節が伴奏も含めてそのまま2度上がって第2小節となり、第3小節ではさらに2度上に類似の音形が出現する。〔7〕, 〔9〕, 〔10〕も大同小異である。〔4〕では反復が楽句単位に拡張

される。このように、曲全体が、[1]を除き、各楽節が2つの楽句に分かれ、見通しのよい、安定した構造から成るなかで、このような反復進行が多用されることで、動機が動機を紡ぎ出すという動的性格が確保されている。

(6) 拍節構造：基本的に、4拍子の強－弱－中－弱の各拍に音符が来て、規則正しい拍節が支配的である。ピアノ左手は多くの場合、第1, 3拍で低音、第2, 4拍で中音域と、和音を分散させ、2拍単位の基調を形成する。しかし[6]では、第1小節の第1拍に付点四分音符が現われ、テンポ自体は変わらないが、♩ ♪ の組み合わせが、前の楽節で支配的であった ♪ の倍の音価、つまり半分のゆったりしたテンポになったかのように感じられる。その結果、2拍単位であった拍節が4拍(1小節)単位に変移したという印象を与えるが、それは第1小節全体に掛かるスラーと第1(2回目は、3)小節第4(3)拍から第2(4)小節最後までにわたるディミヌエンドで補助される。その間、ピアノ左手は和音を分割せず、各拍で和音全体を奏し、2拍単位を取り消している。[10]でも、上声冒頭に置かれた十六分休符が一種のシンコペーション効果を作りながら、続く7つの順次上行十六分音符を第3拍嬰へ音からの順次下行に送り込んで、4拍(1小節)単位を形成する。左手とデュナーミクおよびアーティキュレーションは[6]と似ている。

(7) 動機：リズム動機としては、♩ ♪ が第1小節冒頭に現われる楽節は、[前奏]、[2]、[3]、[4]、[5]、([8])、[12]、[13]と、14楽節中8楽節に上る。これらの楽節のすべてにおいて、第2～4小節にもこの動機が少なくとももう1回出現する。それ以外の楽節でも、[1]と[11]を除き、♩ ♪ または ♪ ♪ が少なくとも3回現われ、付点リズム特有の躍動感と推進力をもって全曲を強く特徴付けている。他方、[2]の旋律動機  は、[3]、([11])、[12]で(ほぼ)原形を保ったまま出現する。また[前奏]でも、冒頭4音のうちニ長調の第3音嬰へに代えて主音ニが置かれている点を除き、原形の前半4音と重なる。このように、特徴的なリズム動機と旋律動機が至る所に散りばめられており、(4)で見た枠構造と相俟って、曲全体の統一性を強めている。これが、「ラジオ体操第一」の「思想的なまとまりを持つ作品」としての性格に寄与していると考えられる。¹⁴

第3節 運動を制御する音楽

「ラジオ体操第一」の実質的考案者である遠山喜一郎(1909年生まれ)¹⁵は、[1]「のび」の部分为例に、この体操の「間」について次のように語っている。

背伸びで腕を上げてゆく。上げきった時にすぐ下ろしてしまったら、リズムが生まれないんだ。わかるな。上げきってから下ろそうとする間に、一瞬の静止の“間”があるだろう……。その“間”が命なんだ。その間が自然のリズムを生み出すんだ。その“間”

¹⁴『新しい朝が来た』p. 169より再引用

¹⁵ 高橋前掲書 p. 191.

がないと“間抜け”だ。伸びすぎたら“間延び”だ。ラジオ体操はすべての動作にその“間”を入れてある。¹⁶

高橋は「一瞬の静止の“間”」を「腕が自然落下に移ろうとする際の一瞬の無重力状態」と言い換えている。この「間」ないし「無重力状態」を可能にするものは何か。開始当時のラジオ体操において、人の動きを作り出し制御する手段は、『解説と指導』の類における言葉と図による説明、それを体現して人々の前に立つ指導者の動き、それに音楽しかなかったはずである。しかし「間」のような細かい動きを、ラジオの言葉や図・文章を通じて伝えることは不可能である。また、講習会などを通じて指導者の教育をいくら徹底したとしても、外在的な原理に強制される動きを津々浦々まで伝えるのは困難だろうし、そもそも遠山はその原理がラジオ体操の「全ての動作に」内在している（「入れてある」）と主張している。すると、遠山自身は認めたくないかもしれないが、この「間」は体操そのものよりも、むしろ音楽にあると考えるべきではないか。少なくとも、そのような理念が音楽的に表現されてはじめて、この「間」が伝わるのではないかと予想される。そこで、「ラジオ体操第一」における動作と音楽の関係を、1「のび」を手始めにして見ていくことにしよう。

「ラジオ体操第一」の図解¹⁷によると、1の第1, 2拍で腕を前から上にあげる動作に、ニ長調の音楽は四分音符単位でピアノ左手低音のオクターヴのニ音（第1拍）、右手で主和音（高音は嬰へ音。＝第2拍）が応じる。このとき、手を上げる動作は第1拍で終わり。第2拍では手は上がったままになる。そして次に第3拍で主和音が、同じ和音だがイ音を高音として現われるに及んで、その手は下ろされる。前の2拍と同様に、手を下ろす動作はこの第3拍で終わり、第4拍では手はすでに下にある。この第2拍が、遠山の言う「間」であり、高橋の言う「無重力状態」に当たると考えられるのだが、一步進んで、なぜこの静止状態が生じるかを、さらに詳しく観察しよう。第2拍、そして第4拍が静止状態になるとは、第1, 3拍とは対照的に、これらの拍で動きが促されないということである。これはもちろん、第1, 3拍が強拍であり、第2, 4拍が弱拍であることと関係している。この強弱は低音の伴奏が第1, 3拍だけに置かれることで強調され、その強－弱の組み合わせが動作の一体性を生む。逆に言えば、第2, 4拍では新たな動作を起こさずに、次の動作を第3拍、および次小節の第1拍の始まりまで待つよう、人を制御している。しかしそれだけだろうか。そもそも次の拍を待つ以前に、第1, 3拍の途中で次の動作に移りたくはならないのだろうか。それには前奏が関わっていると思われる。

4小節からなる前奏は、特に後半の第3, 4小節で八分音符主体になり、アッレグレットの速度指示とも相俟って、動きの速さが強調される。しかし最後の第4小節ではまずリタルダンドによって減速し、次に第3, 4拍では音価が四分音符に変わって、速い動きがせき止められ、代わって四分音符単位の動きが定められる。この動きに迎えられるように、モデラートの指示とともに、1の第1拍でゆったりとした四分音符が現われるのである。つま

¹⁶ 同書 p. 193.

¹⁷ 前掲ピアノミニアルバム p. 6.

りこの動作は、前奏の速い動きとの対比で強調された最後の緩やかな2拍に準備されて、1拍1音符の落ち着いた性格が際立っているのである。この作りは、興奮した人が気持ちを落ち着かせようと深呼吸する、というふるまいに似ている。現に、この①は運動の説明では「のび」とされているが、実際の動作としては⑬「深呼吸」とほとんど同じである。ここでは音楽が運動に合っているというより、むしろ、はやる体の動きを抑えている。実際、腕を上げる、下げるだけなら四分音符1つ分の時間はかからない。音楽は体を動かすだけでなく、止める役割も果たしているのである。弱拍における「間」はこうして巧みに音楽的に誘導されている。

「間」はしかし、次の動きの準備でもある。それには第2節(7)で見た付点のリズム動機が関与していると思われる。たとえば②では各小節第1、3拍が動作の開始に当たるが、その前の拍の終わりに、付点八分音符を補完する十六分音符がある。音楽的にはアウフタクトと考えることもできるが、付点動機特有の推進力が、次の拍への流れ込みの勢いをさらに強めている。動作としては脚を曲げ、腕を臍の前で交差させる姿勢に当たり、次に腕を振り広げ、脚を伸ばす動きに入るための準備体勢である。この流れが音楽的に表現されることで、体もつられて準備ができ、満を持して次の動作を始められるようになる。音楽はここで、動作の結果ないし表面を指示するのではなく、運動の筋道ないし内部に立ち入り、運動を内から誘っている。付点リズム動機は曲の至る所で同様の働きをしている。遠山が「ラジオ体操はすべての動作にその「間」を入れてある」と言うのは、おそらくこれを指している。

遠山はラジオ体操の「流れ」についても語っている。

ラジオ体操の命は“流れ”だ。動きの“つなぎ”だ。リズムの“流れ”だ。¹⁸

高橋はこれについて「戦前のラジオ体操と比較すると、現在のものは、動作間の「つなぎ」の完成度が高い。前動作の「八」と次の「一」の一体化の妙である」と述べている。¹⁹「八」と「一」の「一体化」は音楽的にも動作的にもあり得ず、「連続」とでも言い換えるべきところだが、それが音楽とどう関係しているかを見よう。

〈ラジオ体操第一〉では、各楽段の終わりは完全終止するのに対して、各楽段内部では、前楽節は属和音に半終止し（属7和音の変則性については後述する）、終止感は強くない。そこに後楽節第1小節第1拍の主和音が続くことで、和声的にはここにむしろ連続感がある（例外は3つ楽節が続く⑥・⑦・⑧の楽段である。⑥がホ短調への転調を経て半終止した後、⑦はト長調の下属和音に始まる。）。この基本形は音楽的にはごく当たり前のものだが、構造上、前の楽節の終わりが次の楽節の始めにつながるという出来事を意味する。運動の側からこれを見れば、前の動作の終わりが次の動作の始めに連続するということである。

そのことが顕著に表われているのが、②から③への移行である。この継ぎ目を見ると、前の動作の最後で両手がちょうど真下に下りた状態の時に最後の打拍（楽節内通算第16拍）

¹⁸ 前掲ピアノミニアルバム p. 191.

¹⁹ 同箇所。

があり、この拍の最中（音楽的には四分音符 1 個分）に、両手は勢いで体の中心方向へ向かい、ちょうど臍の前で交差したところで次の動作の第 1 拍が来るようになっている。これはまさしく「ラジオ体操の構成」が「運動の配列」について言う「運動と運動とのつながり」における「自然」さのため、「連続運動の特徴は、一つの運動の終わりが次の運動の始めとなるよう誘導」するという理念の実現である²⁰。音楽的には、[2]の第 4 小節第 3 拍の属和音で、一旦型どおりの半終止を迎えるかに見えるが、第 4 拍でト音が出現するに及んで、和音は不協和な属 7 になり、解決が持たれることになる。主和音への解決は期待通り果たされるが、それはもはや次の小節である。つまりこの主和音は、楽節[3]の開始であると同時に、和声的には楽節[2]の終結の意味も有している。楽節構造を守りながら、なるべく終止感を避け、次の楽節につなごうとの工夫と思われる。こうして音楽的にも、「一つの」楽節の「終わりが次の」楽節の「始め」になっている。運動との完全な一致がここにある。それに似たことは[9]・[10]、[11]・[12]にも言える。

それに対して[3]から[4]への移行は事情が違う。[3]の最後は動作の上では、[1]、[2]の場合と同様、両手が交差した状態で終わり、次の節に滑らかにつながっているが、音楽的には楽段の終わりに当たり、完全終止が見られる。つまり、運動の連続・終止と音楽的な連続・終止との間に不一致が認められる。しかしこの不一致は、他の楽段[4]・[5]、[6]・[7]・[8]、[9]・[10]、[11]・[12]の終わりには認められず、運動の切れ目と完全終止が一致している。逆に、楽段内の楽節[4]から[5]、[6]から[7]、[7]から[8]の移行においては、運動は手を下ろした安定状態で終わるが、音楽的にはいずれも完全終止ではなく、運動と音楽が緊密に一致しているとは言い難い。さらに言えば、音楽的主部の中の第 1 部が終わる[5]と第 2 部が始まる[6]の継ぎ目は、運動的には他の楽段同士の継ぎ目と特に大きな差は認められない。しかし第 2 部と第 3 部の継ぎ目に当たる[8]と[9]の間には運動的にも大きな区切りがある。主部の終わり[12]と終結部[13]（深呼吸）の間に、運動的にも大きな段落が認められるのは当然である。

以上をまとめれば、多くの箇所では、動作と動作の切れ目・つなぎ目は音楽的に媒介されているが、比較的少数ながら例外もある。運動と音楽の間に不一致が生じる一因は、両者がそれぞれ別個の自律性を備えていることにある。すなわち、運動から見れば、たとえば最初の「のび」（深呼吸）（[1]）は 2 回繰り返されるだけなのに対して、最後の「深呼吸」（[13]）が 4 回繰り返されるのは、それまでの運動で弾んだ息を整える必要から来たものであるし、深呼吸を除いた運動主部の種類が奇数の 11 節であるのも、運動上の計算の結果に違いない。いずれも、対称性を重んじる西洋音楽の伝統的構成原理とは相容れない。さらに、運動上連続する[3]から[4]への移行において、音楽的には、主部の第一楽段である[2]・[3]が完全終止なく[4]に流れ込む構成を取ることはできず、音楽的論理の必然から[3]で楽段を締めくくらざるを得ない。

そのような避けがたい不一致要因を差し引くと、ここでの動作と音楽の一致は相当に高いと評価していいだろう。そして動作同士の滑らかな接続という体操側の理念が、このような音楽的表現なくして実際の形を取り得たかと言えば、困難だったであろうと私は考える。さ

²⁰ 『新しい朝が来た』 p. 169.

らに重要なことは、音楽に誘発された動きは、動く人自身の内発的な動きと感じられる。だが、その考察は後にまとめるとして、細部に入り込みすぎるのを避けながら、もう少し〈ラジオ体操第一〉の音楽を観察しよう。

第2節(5)で見たように、音楽的には、[2]と[3]は同じ楽句を共有し、組をなす。一方、運動の側から見ると、[2]では腕を振り戻すのに対して、[3]では振り回すという変化が加えられているだけで、腕の動きに関しては[3]は[2]の変形と言ってよい。この運動上の類似性が音楽上の類似性に呼応している。

第2節(6)で見たように、[1]~[5]、[7]~[9]、[11]~[13]のような、一つひとつの拍が何らかの動きまたは姿勢に対応する動作の場合、音楽的にも基本的にそれぞれの拍に音符が一致し、ピアノ左手伴奏で2拍1単位にまとめられているのに対して、[6]（体を前後にまげる運動）と[10]（体を廻す運動）の大きな動作の場合、音楽の拍節は小節単位になる。個別的対応を少し見ると、[10]の第1小節第1拍では、十六分休符が上体の前に曲がる勢いに一致し、第1小節第4拍から第2小節第1拍にかけては、左回りから右回りへの切り替えを促す。第2-3小節と第3-4小節でも同様である。これらの休符は、その後に続く順次進行の十六分音符群と対照的に、非旋回的な動きを強調している。これがあることで、音高と上体の高さが見事に一致するレガートの十六分音符群の旋回性がさらに際立つ。逆に[8]では各拍が明確な動作に結びつくので、四分音符分の拍の後半が休符とされ、スタッカートの効果を強調している。同様に、跳躍運動の[11]でもスタッカートが多用されている。逆に、[6]の第2、4小節第3拍に典型的なように、二分音符は同じ姿勢を保つことを促す。このように、拍節構造とアーティキュレーションは運動と静止、その単位と周期、直線上の往復か円の連続かという動きに合っている。

デュナーミクについては、連続的に体を回す[10]で、1回転がクレッシェンド、ディミヌエンドの1組と対応しているのに対し、[9]では、力を入れて上体を大きく前に曲げる小節前半はフォルテ、ゆっくり胸をそらす後半はピアノと、対比が見られる。体をねじる[7]でも、小さなねじりの第1小節はピアノ、大きなねじりの第2小節はフォルテである。

個別的楽節の中で特に注目されるのが、前奏である。この部分は、通常の前奏が果たす音楽的役割として、全曲を支配する特徴的リズム動機と旋律動機を含むことで曲の統一要素を提示し、また第1小節の音形が4度上に移し替えられて第2小節で反復されることで、形式的統一方法を例示する。次に、この部分の和声はD-dur: T | S | T S | D T || と進行し、第2小節では終止しないのに対して、第4小節では明確な終止が示される。これによって、次に曲の本体が始まるのが、聴くものに自然にわかるようになっている。これは「はじめ」の号令に等しい。

しかしそれ以上に注目すべきは、第1小節が、十六分音符の経過音を除いて、すべて二長調の主和音を構成する二、嬰へ、イの音で構成されていることである（第2小節も下屬和音で同様）。これは伝統的に、ファンファーレの特徴である。ファンファーレとは「儀式目的、とりわけ貴人の到着や公衆儀式の開始に注意をひくために... トランペットなどの金管楽器によって演奏された音楽」で、「単一の倍音列（たとえば c, c', g', c'', e'', g''）からなる音高

の使用を特徴とする」²¹。ニ長調でそれに相当する音高とは、言うまでもなくニ、嬰へ、イである。ここでは、第1小節冒頭で根音位置の主和音が響いた後、小節最後の3つの八分音符が単音でこの3音をなぞる。この明快さが、*allegretto*, *mf*の指定とともに、この曲の祝祭性を醸し、これから一つの楽しい儀式が始まることを告げ知らせている。それは以下の行為が一連の定まったものであること、愉快であることを示すだけではない。それを明確に意味しながら、意味作用そのものを人々の目から隠す働きもしている。初代の「ラジオ体操第一」の場合と比べると、そのことは一層明確になる。1928年から45年まで続いた初代ラジオ体操放送では、「全国のご家庭の皆様、おはようございます」という呼びかけに続き、「さあこれから始めます... 第一体操を1回続けます」という言葉による予告が必要であった²²。他方、現在の放送では、「ラジオ体操第一」の名指しは行なわれるものの、「さあこれから始めます」はもちろんのこと、「1回続けます」も言われない。その発話に相当する内容をこの「前奏」が伝えているのだが、そのことに気づかれることは（ほとんど）ない。

終結部¹³でも、似た事情がある。各楽句の始めに例のリズム動機があるものの、それを除いて音価はすべて四分音符または二分音符の落ち着いた動きで、運動の沈静を示している。それは当然、完全終止、リタルダンド、アルペッジョによって強調される。結局、この前奏と終結部が、号令に代わって曲と運動の始まりと終わりを示し、音楽そのものが言葉なく曲と運動を枠づけている。

第2節で見たように、〈ラジオ体操第一〉には、小節および楽句単位の反復進行、「前楽節と後楽節」、旋律動機とリズム動機という技法的特徴が見られた。これは古典的和声法と相俟って、音楽が外的な助けなしに、音楽自身の内側から自らを形成する働きである。この音楽的出来事に立ち会う者は、それを他人事として聞き流すのでない限り、生成を生きることになる。これは単なる比喻ではない。なぜなら、音楽の展開に付き従いながら、たとえばシンコペーションによって強拍が外され、繰り返してわずかな変化が見られ、あるいはもっと一般的に、期待が実現したことに満足しあるいは裏切られたことに驚き、また現下の音進行を過去の音形記憶と比較して一致や不一致を確かめるとき、音の展開は、少なくとも劇場で展開される演技や競技場で繰り広げられる試合のように、私自身の関心事になるからである。このとき、たとえば楽節の終止と開始という音楽的出来事は、私の外側で生じたにもかかわらず、内発的なものととらえられる。終わり、始まることが我がことになるのである。こうして音楽の動きを我がものとした私の体は、おのずから動き出し、また動きを止めるだろう。これこそ『指導と解説』の言う「音楽が体操の動きを自然に導き出す」機能の正体である。

もちろんこういう反論もあろう。ラジオ体操をする人はその伴奏音楽を、これまで見てきたほど集中的・意識的に、かつ純粹に観照しないのではないか。その通りである。しかしシンコペーションに出会うと、自ずとつんのめる感じを受けることがよい例であるように、我々は知らず知らずのうちにこの動きに従っている。この「知らず知らず」が重要である。なぜならこれは、意識はしないが感じているという消極的事実を表わすだけでなく、感じている

²¹ Don Michael Randel, ed., *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed., Harvard U. P., 2003, s.v. fanfare.

²² 注4参照。

ことを意識させないという積極的な事態をも含意するからである。我々は、音楽に乗り、乗せられながら、乗せられていることに気づかないのである。この曲の、そしておよそ音楽というものの本質的政治性がここにある。音楽の政治性についての本格的議論は別稿に譲るが、およそ人を支配するものの中で、支配の事実に気づかれずにする支配ほど、優れて支配と言い得るものはない。そして、音楽の自律的彫琢と音楽が及ぼす作用とは、しばしば一致する。

〈ラジオ体操第一〉の和声分析に関し、成城大学大学院博士課程音楽学ゼミの小宮山晶子氏に教えを請うた。数々の間違いの訂正と有益な示唆に感謝します。

〈ラジオ体操第一〉の譜面作成は、神戸女学院大学音楽学部非常勤講師の横田秀孝氏にお願いした。

〈ラジオ体操第一〉の楽譜使用については、著作権者である株式会社かんぽ生命保険広報部に許可をいただいた。

ラジオ体操第一

作曲 服部 正

譜表の上の記号

→=運動の連続

┃=運動の小さな切れ目

┃┃=運動の大きな切れ目

譜表の下に記号

T=トニック

S=サブドミナント

D=ドミナント

⬮=完全終止

⬮=半終止

前奏

Allegretto

速い動き

rit.

seal.

1 背伸びの運動

Moderato

四分音符単位

D-dur: T S T S D T

2 腕と脚の運動

T S T D

3 腕を廻す運動

T S T S D T

4 腕をそらす運動

D T (h-moll: D) e-moll: D D-dur: S D

5 体を横にまげる運動

T S T D T D T

6 体を前後にまげる運動

G-dur: T S e-moll: D

完

半

半

完

半

完

半

7 体をねじる運動

27 *p* *mf* *p* *f*

G-dur: S T S D 半

8 腕と脚の運動

31 *f*

T S D T 完

9 体を斜め下にまげる運動

35 *Meno mosso* *f* *p* *f* *p* *f*

D-dur: T S T D 半

10 体を廻す運動

39 *mf*

T S T S D T 完

11 その場でとぶ運動

43 *Allegro* *mf* *molto rit.*

T S T D 半

12 腕と脚の運動

47 *Moderato* *mf*

T S T S D T 完

13 深呼吸

51 *mf* *rit.* *sfz*

S T S T D T 完

Body Movements Controlled by Music: Analysis of Hattori Tadashi's Composition *Radio Taisô No. 1*

TSUGAMI Eske

HATTORI Tadashi (1908-2008) composed a piece of music in 1951 to accompany the *Radio Taisô*, a set of gymnastic exercises broadcast on the radio all over Japan. His work, *Radio Taisô No. 1*, matches and even controls the corresponding bodily movements by means of various compositional devices. (1) The same musical materials placed at the beginning and the end of the main part contribute to an enhanced feeling of unity of the entire exercises. (2) *Vordersatz und Nachsatz* and sequence, methods of spinning out materials from within the music, ensure continuity from one exercise to the next. (3) A dotted quaver complemented by a semiquaver, a characteristic rhythmic motif occurring throughout the work, helps articulate the body movement by giving impetus to the body and making it ready for the next movement. (4) Musical articulation operates in a similar way: e. g. the legato, conjunct motions in [10] and the brisk staccato in [8] match the relevant body movements. (5) Gradual dynamic changes, *crescendo* and *diminuendo*, and contrast between *forte* and *piano* also lead the body.

The result was the self-contained *Radio Taisô No. 1* in which the instructor's words of command were made dispensable or unnecessary. In this way the post-war *Radio Taisô* swept away the militarist look with which its first version (practiced until shortly after World War II) had been tinged. Instead, the music took over the role of controlling people, without being noticed.