Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-05-22

武満徹と戦前の「民族派」作曲家たち ： 清瀬保二、早坂文雄と「日本的なもの」の認識について

佐野, 仁美

(Citation)
表現文化研究,10(2):171-183

(Issue Date)
2011-03-14

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81002917

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002917

KOBE UNIVERSITY

研究論文｜©2011 神戸大学表現文化研究会｜2011年1月13日受理｜
Article｜©2011 SCBDMMT, Kobe University｜Accepted on 13 January 2011｜

武満徹と戦前の「民族派」作曲家たち
― 清瀬保二、早坂文雄と「日本的なもの」の認識について

Toru Takemitsu and "Ethnic" Composers of the Prewar Period in Japan: Yasuji Kiyose, Fumio Hayasaka, and their Recognition of "Japanese" Music

佐野仁美　Hitomi Sano

概要

本稿では、戦後日本の代表的作曲家、武満徹（1930～1996［昭和5～平成8］年）と、戦前のいわゆる「民族派」作曲家である清瀬保二（1900～1981［明治33～昭和56］年）および早坂文雄（1914～1955［大正3～昭和30］年）の言説を中心に取り上げ、武満がどのような影響を受けたかを考察する。

明治生まれの清瀬にとって、邦楽は身近に存在していたのに対し、西洋音楽は近代化の象徴として、まず「学ばなければならないもの」であった。自らの音感覚を大切にした清瀬の創作は、古い旋法や民謡などの材料を求めて、西洋音楽に新たな息吹を吹き込んだバルトークらの動きに呼応しようとしたものと考えることができる。

早坂が活動を始めた昭和初期には、すでに西洋の同時代の音楽が日本にもかなり紹介されるようになっており、「現代を意識した」作曲活動が行われていた。また、戦争が彼らの活動に影を落とすようになっていき、今まで以上に、作曲家たちは「日本」と向き合う必要が出てきた。民謡の旋律に和声付けするような安易な日本主義に反感を持っていた早坂は、西洋に対立するものとして東洋をとらえ、その本質的な特徴を考察し、創作の拠り所にしたいと考えた。戦後、その思想を「汎東洋主義（パンエイシャニズム）[1]」へと発展させるが、具体的な方法論を示すところまではいかなかった。

戦後活動を開始した武満は、まず戦前・戦中の創作を否定するところから始めなければならなかったが、自らの音感覚を重視した清瀬の作曲姿勢や、東洋芸術の本質的なものの表現を通して現代音楽の創作を進めようとした早坂の思想から、創作の方向性について大きな影響を受けたのである。

キーワード：音文化、テクスト文化、清瀬保二、早坂文雄、武満徹、汎東洋主義

Abstract

The purpose of this research is to examine how Toru Takemitsu (1930-1996), a famous Japanese composer, was influenced by Yasuji Kiyose (1900-1981) and Fumio Hayasaka (1914-1955) who had composed under the prewar folk spirit in Japan.

Like Kiyose, people who were born in the Meiji Era were familiar with Japanese music, but they had to learn Western music as a symbol of modernization. Kiyose's pieces which were composed with emphasis on his own style can be considered to be influenced by Bartok who tried to compose with materials such as mode and folk songs.

In the early Showa Era when Hayasaka began to compose, much contemporary Western music had already been introduced in Japan and many Japanese composers were conscious of modern Western musical activities. Gradually the tide of the war influenced their works, so composers had to be conscious about “Japan” more than ever. Hayasaka had an antipathy to Japanese composers who had used Japanese folk songs with Western harmony easily, because he thought of the East as opposed to the West. Therefore he considered the essential features of the Eastern arts that he wanted to use as a cornerstone of his creations. After World War Ⅱ, he developed the idea of Pan-asianism, but did not embody the methodology.

Toru Takemitsu began to compose after World War Ⅱ. At first he had to deny works composed during World War Ⅱ. But for his direction of creation, he was firmly influenced by Kiyose's attitude of focusing on his own feelings and Hayasaka's idea about creating contemporary music through the essential expression of Eastern arts.

Keywords: *Sound Culture, Text Culture, Yasuji Kiyose, Fumio Hayasaka, Toru Takemitsu, Pan-asianism*

1. はじめに

演奏家の場合と同様、国際的に活躍する日本人作曲家がキラ星のように現れたのは、第2次世界大戦後である。入野義朗(1921～1980[大正10～昭和55]年)、團伊玖磨(1924～2001[大正13～平成13]年)、芥川也寸志(1925～1989[大正14～平成元]年)、間宮芳生(1929～[昭和4～]年)、黛敏郎(1929～1997[昭和4～平成9]年)、矢代秋雄(1929～1976[昭和4～51]年)、武満徹(1930～1996[昭和5～平成8]年)、諸井誠(1930～[昭和5～]年)、三善晃(1933～[昭和8～]年)らの名は、すぐに思い浮かぶだろう。

しかしながら、本来彼らの出現と分かちがたく結び付いているはずの一世代前、すなわち戦前の作曲家やその作品については、従来ほとんど注目されてこなかった。戦後の作曲家について、その輝かしい業績のあまりに、ともすれば彼らが突然出現したかのようにとらえられていないだろうか。あるいは、戦後の開放的な新しい空気の中で、戦前や戦中の活動を否定する力学が働いたことも確かだろう[2]。ようやく最近になって、蘇演が行われたり、CDが発売されたりして、戦前期の作品の一部を聴くことができるようになりつつある状況である。

日本の代表的な作曲家である武満徹は、「清瀬保二と早坂文雄――〈日本〉と二人の作曲家」の中で次のように語っている[3]。

> いま、辿って来た道を省りみるときに、私は作曲家として、清瀬保二、早坂文雄という二人の作曲家に強く影響されている自分を見ないわけにはいかない。この二人の作曲家を思うとき、私はつねに誇らしい気持ちになるのだが、それと同時に、この二人の芸術家としての厳しい生き方に照して、恥ずべきことの多い自分を、腑甲斐なく思う。……
>
> 結論的に書けば、早坂文雄の音楽は音という媒体を通して夢みる音楽であり、清瀬保二は音楽を通してつねに醒めている、と謂える。〈日本〉については、清瀬保二は現実的状況のなかから〈日本〉というものを把えようとし、そこにはある苦(にが)さがつきまとっているが、早坂文雄の場合は、イメージするところの〈日本〉はつねに古代的(アルカイック)な相貌としてあり、それはついには汎東洋的な、つまり非西欧的な東洋圏にまで拡大されるのである。清瀬保二氏はほんとうの〈日本〉というものを探ねて古事記・万葉へ遡られるが、それでも結局は啄木や「土の唄」の現実と積極的に関わる姿勢を変えることはない。早坂氏が〈日本〉を通して氏自身が呼んでいるパン・エイシャニズム、つまり汎東洋的な世界を志向されたのにたいし、清瀬氏は想像的(イマジナリ)な(起源的な、と言い換えても良い……)古代、つまり初源的なエネルギーを秘めた〈日本〉と、傷ついた現実の〈日本〉との激しいフィードバックによって民族主義の方向をとられる。
>
> 私が作曲家として〈日本〉について考えようとしているのは、この二人のすぐれた作曲家の存在によってである。国家という静的な観点からではなく、もっと動的な人間の状態として〈日本〉をとらえることを私はこの二人の先人から学んだ。現実的な認識と、夢みる幻視の眼とを。

武満が自らの創作活動上影響を受けたと語っている清瀬保二(1900～1981[明治33～昭和56]年)と早坂文雄(1914～1955[大正3～昭和30]年)は、どちらも戦前の作曲界においては、「民族派」と目されていた人物である。本論では、彼らの言説を中心に取り上げ、武満が彼らから何を受け取ったのかを考察したい。いわば、戦前の作曲家と戦後の作曲家を結ぶ試みである[4]。

2. 戦前の作曲界の諸相

日本において西洋音楽は、文明開化の象徴として、まずは演奏面から移植された。それゆえ、日本人の創作による芸術作品が出現するのは明治も後半になってからである。初期の作品としては、最初の文部省音楽留学生である幸田延(1870～1946[明治3～昭和21]年)の《ヴァイオリンソナタニ短調》(1897[明治30]年)、滝廉太郎(1879～1903[明治12～36]年)の有名な歌曲《荒城の月》(1900[明治33]年)、ピアノ小品《メヌエット》(1900[明治33]年)や《憾》(1903[明治36]年)などがあるが、これらはすべて古典派や初期ロマン派の語法を用いて書かれている。

小規模な歌曲やピアノ曲に加えて、大正期に入ると、東京音楽学校を卒業後、ベルリン高等音楽学校に留学した山田耕筰(1886～1965[明治19～昭和40]年)により、日本人による初めての交響曲である《かちどきと平和》(1912[大正元]年)、交響詩《暗い扉》《曼陀羅の花》(ともに1913[大正2]年)などが作られる。現在でもよく演奏される《赤とんぼ》《からたちの花》など、歌曲の作曲者として知られる山田は、他方で大規模な楽曲を創作し、またリヒャルト・シュトラウスやスクリャービンなど後期ロマン派から同時代までの影響を受けて作曲した

初めての日本人でもあった。しかも、山田は自作を演奏するために、まずオーケストラを作ることから始めなければならなかった。明治・大正時代の作曲家たちは、概して、過去の大音楽家の作品に範を求めて創作活動を行う段階にとどまっており、山田のような例外もいたものの、彼らの作品は、ロマン派までの音楽語法を用いた小品がほとんどである。

昭和に入ると、洋楽受容層の広がりとともに、作曲家の数も急激に増加し、多くのグループが生まれた。上述のように、もともと日本では演奏面の需要から洋楽が移入されたため、作曲に関する意識は低く、東京音楽学校で本科作曲部が設置されたのは、かなり後の1931(昭和6)年のことである。ゆえに、この時期に出現した作曲家の多くは、東京音楽学校を経ていない、いわば在野派であった。1927(昭和2)年には、東京帝国大学文学部在学中の諸井三郎(1903～1977[明治36～昭和52]年)と後に文芸評論家となる小林秀雄や河上徹太郎を中心に「スルヤ」が、1934(昭和9)年には石田一郎(1909～1990[明治42～平成2]年)や荻原利次(1910～1992[明治43～平成4]年)が中心となって「独立作曲家協会」が結成された。「独立作曲家協会」には、後に早坂文雄も参加している。1937(昭和12)年には、深井史郎(1907～1959[明治40～昭和34]年)、安部幸明(1911～2006[明治44～平成18]年)、小倉朗(1916～1990[大正5～平成2]年)らを中心に「楽団プロメテ」が活動を開始した。そして、1930(昭和5)年には、現在の「日本現代音楽協会」につながる「新興作曲家連盟」という作曲家団体まで作られ、次第に多くの作曲家が参加するようになる。

第1次世界大戦後には、疲弊したヨーロッパから市場を求めて来朝する音楽家も増えた。その結果、同時代の音楽の情報がそれまでとは比べものにならないほど早くもたらされるようになり、「過去のモデルをなぞらえること」から「現在を意識した創作」へと日本の作曲家たちの意識に変化が見られる。

日本の通貨が強くなったことに後押しされて、留学する音楽家も珍しくなくなり、作曲家の中にも本場のヨーロッパに渡る人たちが増加した。前述の諸井三郎は1932～1934年にベルリン高等音楽学校で学んだが、むしろこの時期に目立つのは、1931～1935年にスコラ・カントルムとセザール・フランク音楽学校に通った平尾貴四男(1907～1953[明治40～昭和28]年)など、フランスへ留学する作曲家が現れたことである。なかでも、池内友次郎(1906～1991[明治39～平成3]年)は1927～1936年にパリ音楽院で学び、帰国後は、諸井と同様にエコールを形成し、西洋音楽の伝統的な作曲法を日本に移植するのに大きな役割を果たした。2人の門下からは、入野義朗、團伊玖磨、矢代秋雄や三善晃など次代を担う多くの作曲家たちが輩出したのである。

このような西洋のアカデミズムを日本に持ち込もうとした人たちに対して、「民族派」と呼ばれる作曲家たちの一群も存在した。箕作秋吉(1895～1971[明治28～昭和46]年)、清瀬保二、松平頼則(1907～2001[明治40～平成13]年)、早坂文雄、伊福部昭(1914～2004[大正3～平成16]年)らである。彼らは西洋の模倣をするよりも日本民族に特有の音感を重視したが、彼らにとっての「日本的なもの」自体が様々であり、その創作態度にはかなりの温度差があった[5]。

「日本」という内にこもりがちであった「民族派」の作曲家の目を外に開かせたのは、ロシア出身の作曲家、アレクサンドル・チェレプニン Alexander Nikolayevich Tcherepnin (1899～1977年)である。東洋の音楽に強い興味を持っていたチェレプニンは、1934(昭和9)年に来日して、「民族派」作曲家たちと接触し、ヨーロッパにおける民族主義の動向など最新の情報を伝え、創作についての助言をした。その上、1935(昭和10)年にチェレプニン賞を設けて、アルベール・ルーセル、ジャック・イベールはじめ著名なフランスの音楽家たちに審査を依頼したり、ほとんど出版の機会がなかった多くの曲を「チェレプニン楽譜」として、パリやウィーン、ニューヨークなどから出版したりするなど、「民族派」の作品を海外に紹介する活動を精力的に行った。このような活動にもかかわらず、留学することもなくほとんど独学であった「民族派」の作曲家たちは、国内の他の作曲家から「チェレプニン楽派」と揶揄され、冷たい目で見られがちであったことも否定できない。

興味深いことに、日本において民族主義が台頭した時代は、日本中が戦時体制へ向かって雪崩込んでいく時代と重なっていた。すなわち、「民族派」が何よりも重視していた「日本的なものを西洋音楽で表現すること」は、「世界に日本文化の優秀さを示したい」と考えた当局の意向に沿うものでもあり、好むと好まないにかかわらず、政治的に利用される危険性をも孕んでいたのである。結果として、創作活動が注目を浴びるようになり、1937(昭和12)年の新交響楽団(現在のNHK交響楽団)邦人作品コンクールや、1940(昭和15)年の日本放送協会による紀元2600年の奉祝記念の管弦楽曲募集など、作品が演奏される機会も増えていった。大規

模な作品への創作意欲が見られるようになったことも、この時期の作曲家たちの特徴である。

3. 清瀬保二と5音音階

清瀬保二の父は、大分県宇佐の大地主で造り酒屋を営み、高額納税者として貴族院議員をつとめた人物で、邦楽を好んでいた。常時三味線弾きや尺八の師匠が家に何ヶ月も滞在し、父の求めに応じて演奏していたという。幼少より邦楽の調べに囲まれて育った清瀬は、中学校卒業後にヴァイオリンの手ほどきを受け、松山高校在学中にベートーヴェンのメヌエットの楽譜によって西洋音楽に目覚め、作曲家を目指す。1920(大正9)年に上京して山田耕筰に師事したが、規則に縛られた和声法の授業に違和感を持って2ヶ月でやめてしまい、その後、3年間鹿児島で独学の日々を過ごした。清瀬は、邦楽の世界に反感を持っていたにもかかわらず、1922(大正11)年に自作の中に伝統音階を認めて愕然とする。

清瀬は、『音楽芸術』1963(昭和38)年8月号に掲載された「日本音階について――わたくしの体験」という文章で、自らがぶつかった創作上の問題について、以下のように回想している[6]。

> ここで私は、非常な疑問におそわれた。洋楽を知ること、感激したことから、作曲を志しながら、やはり邦楽の音階を使うというのは、自分が非常に保守的であるのか、才能がないためなのか、幼少の頃からの音楽的環境のためか。こんな調子だと、洋楽をわがものにし、またそれへ接近することさえ道遠しと思い、非常に煩悶した。しかし、ここではじめて、東洋と西洋、日本の伝統、特色というような、いわば生きている自分に気がついた。しかし西洋から離れることはできない。東西両文明の融合とか、かけ橋とかいう考えも浮かんだ。……しかし成長するのは「日本人としての自分」である意識も、はっきりしてきた。これはずっと私の路線になったが、そうした眼で、現実の日本の社会を見たとき、ずいぶんの空廻りをしているように思われ、表面だけの、いわば、形式的の西洋化が真の進歩ではないことに気づいてきた。

西洋音楽に憧れて作曲を目指したものの、その根本である伝統的な和声学になじめず、無意識に邦楽の音階を使ってしまう清瀬の悩みがどれほど深いものであったかが伝わってくる。ベートーヴェンの交響曲のような名曲を演奏するのだけでも精一杯であった大正時代、作曲については、それを模した作品すら日本人には作れるわけがないというのが一般的な認識であった。このような状況の中、「日本人としての自分」を重視した清瀬の態度が非常に独自なものであり、彼がいかにパイオニア的存在だったかがうかがわれよう。

清瀬は、1966(昭和41)年の日本音楽舞踊会議主催第3回伝統芸術研究集会における講演でも、「一般の日本人の通弊として、ヨーロッパ音楽とかヨーロッパ文化には内心コンプレックスを感じております。……少なくともわれわれの青年時代はそうでありましたし、明治から今日までの態度としては、ヨーロッパ文化、いわゆる文明を勉強することが進歩であるという、牢固とした原理のもとに勉強させられてきた」と証言している[7]。ここからも、西洋文化という高い山頂を目指して登り続けた明治生まれの人々の考え方の一端が垣間見える。

次第に「民族派」の代表と見なされるようになっていった清瀬は、上述の講演で次のように述べている[8]。

> 昭和になって東京の楽壇に出はじめた時には、自分とすれば多少の経験をつみましたから、民族主義的な自分の思想にはまちがいないと思っておったわけですけれども、いざいろいろそういう種類の、たとえば日本の音階をつかった作品を書いたり、主張をしますと、非常に大きな誤解を生みました。簡単に言いますと、反動的じゃないか、国粋的じゃないか、というような非難を受けたわけです。……
>
> たしかに、要約しますと五つの音しかない五音音階というものは、ヨーロッパの長短音階から比べると原始的であるかも知れないし、表現に不十分な点があると、一応思える。……私の作曲上の経験から申しますと五つしかない音、これだけでは今日のわれわれの現在の心境や現象というものを表現するには不足する面があるとは思いますけれども、ひるがえっていろいろな角度から考えますと、日本の音楽だけでなく、われわれの伝統芸術、文学とか絵画とか、俳句、短歌などを総合しますと、日本人は非常に単純な形式で表現し得る独特の才能をもっているのではないかと思うのです。

ただひたすらヨーロッパの音楽を摂取することに目が向いていた当時、日本音階を用いた清瀬の創作は、時

代に逆行していると受け取られかねなかった。5音音階は彼の枕詞のようになっていくが、「自分の感じたものを率直に書く態度で今日まできた」と振り返っている彼にとって[9]、5音音階で作曲すること自体が目的ではなかった。あくまで自らの音感覚に正直に創作しようと試みた結果、5音音階で構成された旋律を多く用いることになったのである。彼は、文学や絵画など他の日本文化においても、単純性が共通していることを指摘している。

戦争という社会の大きな変動の波を受けても、清瀬の創作態度の本質は決してぶれることはなかった。戦時中の日本主義という時流に乗って、民謡に西洋音楽の和声付けを施すといった安易な態度で作品を書いた作曲家も存在したが、清瀬はそのような動きとは一線を画していた。

自らの感覚と西洋音楽の伝統的な和声法とが合わないことが創作上の出発点であった彼は、前述の「日本音階について――わたくしの体験」で次のように語っている[10]。

> 五音音階が、用い方によっては、決して伝統音楽的には響かないということをいいたい。しかし、その用い方についての方法は、日本人であるわれわれが、洋楽を本当に摂取することから生まれると思う。……ただ旋法の問題だけではないと思う――西洋と東洋という対立感や比較論からの出発ではない。今日までにくる間には、こうした問題も考えてきたし、考えざるを得なかったが、日本人の音感や長い伝統を考えざるを得ない。西洋の形式の中に自分をおくことではなく、自分が西洋を消化する態度である。そこに反省や発展があると思う。

ここで述べられている「西洋の形式」とは、音楽で言うならば和声や音階、形式などすべてを含む大きな意味で使われていると思われる。清瀬は、西洋音楽の様式を借りて作曲するのではなく、西洋音楽を本当に消化しようとする態度の中に解決方法が見えてくると主張する。

清瀬は、自らの音楽を模索していくにあたって、フランク、フォーレやドビュッシーなど近代フランスの音楽から啓示を受けた。近代フランスの音楽自体が東洋の音楽からの影響を蒙っていることも、フォーレやドビュッシーに惹かれた原因の1つであっただろう。

このような清瀬の作品には、それまでに摂取した音楽すべてが反映されていると考えられる。都節音階や民謡音階といった日本音階だけでなく、近代フランス音楽で多用されている教会旋法や東洋的な音階であるチゴイネル音階、琉球音階の使用も見られる。《第2ピアノ曲集》は1937～1940（昭和12～15）年に書かれた小品集で、戦前の清瀬の代表作と見なされる作品である。たとえば、〈アンダンティーノ〉にはチゴイネル音階の使用とその音階の中の音を用いた5度や6度の和音が見られる【譜例1】。

戦前の清瀬の作品は、ピアノ小品と歌曲が多く、譜面は非常に簡潔である。民謡などを素材としてそのまま使用することはなく、5音音階や旋法を用いた旋律に、5度や4度、8度が散見されるプリミティヴな和音を付けている。3度や6度も避けているわけではないが、これは西洋音楽の影響も受け容れていることを考えるとむしろ当然であろう。清瀬の作品からは、自身が述べているように、簡潔性、象徴性の面から見た「日本」がうかがえるとともに、九州というアジアに向かって開かれた土地の出身であるためか、どこか大陸に通じるおおらかさも感じられる。

譜例1　清瀬保二《第2ピアノ曲集》より〈アンダンティーノ〉 第16～18小節

4. 早坂文雄と「汎東洋主義（パンエイシャニズム）」の思想

早坂文雄は、仙台に生まれ、幼時に札幌に移住した。放蕩な父親が出奔したため、貧しい暮らしであったが、北海中学で音楽部に入部すると、たちまちハーモニカの腕を上げ、作曲を志すようになる。その後、クリーニング店の御用聞きなど、職を転々としながらも音楽への思いを捨てず、ピアノがある家に上がりこんで、ピアノを借りて練習するなど、苦労して勉強した。

早坂は、北海道帝国大学の学生であった伊福部昭や後に評論家となる三浦淳史と「新音楽連盟」を結成し、1934（昭和9）年に札幌で第1回国際現代音楽祭を開催した。ストラヴィンスキーやラヴェルなど最先端の音楽が演奏されたこの会で、早坂はピアノを担当し、サティの《3つのグノシェンヌ》など3曲を独奏している。「現代」を意識した「国際的」な音楽祭というタイトルどおり、若く無名であった彼らの関心は、同時代の新しい作曲家の動きに向かっていた。伊福部は、三浦とともにビクターのレコードでスペイン在住のアメリカ人ピアニスト、ジョージ・コープランドの演奏を聴いて感動し、処女作《ピアノ組曲》（1933［昭和8］年）を送り、早坂は、ピアノ曲《君子の庵》（1934［昭和9］年）を送っている。伊福部の作品は、1938年のベネチア国際現代音楽祭に入選した。東京を中心とする日本の楽界を飛び越えて、世界を見据えた若い彼らの創作活動が想像される。

当時、ヨーロッパの最新の音楽情報に非常に敏感であった雑誌に『音楽新潮』があり、清瀬保二はこの雑誌に寄稿していた。この雑誌に掲載された清瀬の作品に感激した早坂は、《君子の庵》を清瀬に送って交流が始まり、それは終生変わることなく続く。

その後、山鼻カトリック教会のオルガニストをつとめていた早坂は、《2つの讃歌への前奏曲》（1935［昭和10］年）が日本放送協会懸賞の日本祭典曲に入選し、また、ワインガルトナー賞の1等賞に《古代の舞曲》（1937［昭和12］年）が選ばれるなど、新進作曲家として注目されるようになる。1939（昭和14）年に上京して東宝に入社し、映画音楽の分野で収入を得ながら、結核という病を抱えつつも、作曲と評論活動を活発に展開していく。

当時の楽壇は、戦時体制に雪崩込んでいく時代を反映して、日本主義の真っただ中にあった。ナショナリズムの高まりとともに、「日本的なもの」を音楽で表現しようとした、いわゆる「日本的」作曲をめぐっては、作曲家や評論家の間で様々な論争が巻き起こった[11]。「民族派」作曲家の中には、「日本的」作曲について批判を受けた人たちや、あるいは逆に日本主義の思想を利用し時流に乗って作品を書いた人たちもいたのだが、早坂は、独自に自らの創作についての思考を深めていく[12]。早坂は、とりわけ「日本的なもの」の表現はどうあるべきかについて悩み、真摯に取り組んでいた作曲家であった。

早坂は、『月刊楽譜』1940（昭和15）年11月号に掲載された「新しきわれわれの道」という論文で、次のように書いている[13]。

> われわれは国民主義的作品をかくといっても、たんに日本的に響く作品をかくことが最後の目的ではない。そしてかかれた作品がたんに日本的であるからということに問題があるわけでもない。要は生んだ作品が国民的民族的性格の上に立脚して、そのものが時代的にみて発展性があるか否か、人種を超越して芸術の最後へゆきつく広々としたかつ深さをたたえた内容をもつ魂の芸術であるか否かに存する。国民主義的作品をかく場合必ずペンタトニィクを使うか否かということも、その手段や手法が問題となるのではなく、それをいかに駆使するかにあろう。と同時に素材のことでも、民謡を採用するしない或いは朝鮮や台湾や支那の素材を使用し音楽上の一要素や手法に東洋的形態をもたせることに問題があるのでなくて、やはり究極はそのかかれたものの内容、本質的な魂である。いかにかくかにあろう。であるから手法や素材にのみ捉らわれていては真の創作はなされないであろうしこれからの日本の作曲界は外形上の日本的作品だけでは通用しなくなる。われわれはいま述べたそれらのものを最後の段階においては超越して、世界的に普遍性あるものをかき、われわれの民族的精神を世界の芸術の中に保有させようとするものである。

早坂は、「日本的なもの」の表現について、民謡の旋律に和声付けをするといった表面的なレベルにとどまっている作品を批判し、普遍性を持つものを探求していた。要するに、彼にとっての創作とは、単に民族的な素材を用いるというようなことではなく、民族的な本質が表れ、且つ歴史上、発展性を有するものとして作品が位置付けられるものでなければならなかったのである。

ところで、彼が考える「日本的なもの」とは、明治生まれの人々にはまだ身近に存在していた近世邦楽ではなかった。彼は、江戸時代に発展した町人芸術や中世

の「幽幻」「あわれ」「さび」などについて、「象徴美」「どちらかと言えば脆弱にして病的美」と述べ、「これらは美の本来性でなく、文明の爛熟されたところに生まれた技巧の一つの美的変形であった」と説く[14]。

早坂の思想は、東洋へと広がりを見せる。彼は、「わが国独自な美は東洋的原始へ還ることによってのみ得られる」と述べ、「国民主義的ロマン主義」を提唱する[15]。

> 国民主義的ロマン主義というのはあくまで創作の源泉を東洋民族の血液の中に求め、まづ東洋人としての自覚と熱意と東洋に対する「愛」の心から出発するものである。われわれの音楽はあくまでわれわれ自身と、東洋民族全体のためのものでありひいては全世界の光明のためのものでなければならぬ。西欧の傘下にある思想はもはや意味をなさない。アジアをわれわれの傘下とし、また全世界をわれわれの傘下とする芸術上の理想を言うのである。

「全世界をわれわれの傘下とする芸術上の理想」という言葉には、当時のナショナリズムの高まりが通奏低音のように響いているようにも思われる。台湾や朝鮮、さらに南方へと版図を広げようとしていた当時、アジアの一部は日本の領土でもあった。このような早坂が目を向けたのは、奈良時代から平安時代にかけて、中国から朝鮮を通ってもたらされた雅楽であった。《古代の舞曲》や《左方の舞と右方の舞》(1941[昭和16]年)におけるゆったりとしたテンポ、典雅な曲想や和音の響きからは、雅楽のイメージを通して、原始的な日本を表現しようとした意図が感じられる。しかし、早坂は、もちろん雅楽の旋律をそのまま用いているわけではない。

戦後の早坂には、戦時中のいきすぎたナショナリズムについての反省も見られるものの[16]、その基本となる考え方は、一貫している。1954(昭和29)年9月号の『音楽芸術』に掲載された「早坂文雄と汎東洋主義(パンエイシャニズム)音楽論」というインタビュー記事で、次のように語っている[17]。

> ここで西洋音楽というものを、すっかり洗い流しちゃって、全然西洋的でない――というのは東洋的ということだけれども、そういう東洋の認識を主体とした発想の立場で音楽というものの考えを徹底させて行こうというふうに考えたのです。つまり東洋への回帰です。今日では音楽というと、西洋音楽のことばかり考えていてそれを誰も不思議とは思わないんだ。皆そうなんですよ。でもそういう考え方をはっきり否定しないでと(ママ)、新しい現代音楽はできないのじゃないかと思うのだね。

敗戦を経て、「全世界をわれわれの傘下とする」というような調子は影を潜めたものの、早坂は西洋と東洋とを対立したものとしてとらえており、西洋に代わって東洋的な認識を主体としてこそ、新しい現代音楽を創作できると考えた。彼は、東洋は国ごとに非常に違う特性を持っているのだから、作曲家は自覚して、自分の国の特性の上に立って喋らなければならず、西洋音楽に抵抗するところに東洋音楽の新しい様式が生まれると述べ、その総合を「汎東洋主義(パンエイシャニズム)」と名付けている[18]。そして、日本の特性として、西洋とは全く逆の「単純性」「無限性」「非合理性」「平面性」「植物的感性」を挙げ、20世紀の音楽様式と結合させることを提案している[19]。

それでは、早坂はどのような方法を用いて、東洋から新しい音楽を生み出そうと考えたのだろうか。彼は、具体的に音楽の3つの要素について言及しているが、まず第1点は、形式についてである[20]。

> フォルムの問題というのは、非常に大きな問題なんだ。皆大抵の人はソナタで十分だと言っていますよ。ところがソナタ・フォルムというのは、殆んどああいう二つの主題が弁証法的に絡み合って、争闘し乍ら発展して行く形でしょう。ところがああいう物の考え方というのは我々にはないのですよ。我々の物の考え方というのは、二つのものが相互関係的にあるのじゃなくて、一つだけポカッとあるわけです。我々はテーマは二つは要らないのだよ。一つでいいのだ。……フォルムというのは内容そのもののわけですからね。我々の物の感じ方というのを、端的に、客観的に伝授するために必要な形でしょう。例えばお能の展開の仕方だとか、絵巻物の展開の仕方だとか、も参考になるわけです。つまり私は西欧の形式によらないのです。だからほかの人は僕の形式を無形式な形式だと言うのですよ。それはヨーロッパから見たら無形式でしょう。形式がないのだからね。フォルムに対するアモルフだね。だけれども形式がないというのは、形式が全くないのじゃない。ヨーロッパの音楽に当て嵌る形式はないよ。だけれども、東洋の感性に従った形式、東洋人としての物の考え方があるかけ(ママ)だね。

このように、早坂は、西洋音楽の形式と日本人の物の感じ方は合わないと述べ、独自の形式として、たとえば《管弦楽のためのメタモルフォーゼ》(1953[昭和28]年)で用いたように、それぞれの部分が独立していながら、全体としては1つに関連しているともとらえられるような、絵巻物を参考にした形式を挙げている[21]。

第2点は、リズムの刻み方である。ヨーロッパの合理的なリズムに対し、割り切れない日本人のリズム感を示し、能について、リズムに乗るところと、はずしたところの組み合わせと統一の面白さに複雑な味があると述べる[22]。

第3点は、抽象的な芸術を表現するための無調音楽である。東洋の「無」の考え方に象徴されるような、形而上の世界を調性音楽で表現するのは無理であるという。戦後には、シェーンベルク、ウェーベルンらの12音技法が再輸入され、日本の作曲家に大きな影響を与えた。しかし、早坂は、ヨーロッパ的にセリーに当てはめて音を選択することには反対し、無調で書くにも東洋的な感性が判断の基準になると述べている[23]。

以上のように、早坂の思想は西洋の支配から離れて、芸術の中心を東洋において花開かせようとした壮大なものだった。しかしながら、東洋芸術の本質を表現するには、抽象的表現が必要であるとするその考えは、まだ観念的なものにとどまっていたともいえる。彼は、抽象的な表現を無調を用いて書こうとした。西洋の合理性が顕著に表れている12音技法には反感を持ったものの、20世紀前半の西洋音楽の様式で創作しようとしたこと自体に限界があったと解釈することも可能で、残りの人生に十分な時間を持たなかった彼は、その中で悪戦苦闘していたと結論付けることができるだろう。

5. 清瀬保二と武満徹

武満徹は、生後間もなく、父の赴任先であった満州の大連に渡り、小学校入学までそこで過ごした[24]。当時の満州には多くの白系ロシア人が住んでいて、父はジャズを好んで聴いていた。内地の小学校に入学するため、武満は単身帰国し、東京の伯父の家に預けられる。そこでは伯母が生田流の箏を教えていたのだが、当時の思い出にまつわる箏の音に、彼は、長じてからも反感を持っていたという。小学校5年生の時に太平洋戦争が開戦になり、中学校に入るとすぐに勤労動員に駆り出された武満は、音楽教育を小学校でしか受けなかったが、勤労動員の基地で見習い士官から聴かせられたシャンソンのレコードに心を奪われ、音楽家になることを決意する。

敗戦後、進駐軍のクラシック放送をほとんど毎日むさぼるように聴き、作曲家になりたいと考えた。中学校を中退した武満は、道を歩いているとピアノが聞こえてくる家に行って、ピアノを弾かせてもらったという。その後、自活する必要から横浜の駐留軍のキャンプで住み込みのボーイとなり、昼間に空いているピアノを弾き、毎日のようにジャズを聴いたために、ジャズを即興で弾くことができるようになった。本格的に作曲をするためには誰かに師事する必要があると考えた武満は、《フルート・ソナチネ》(1941[昭和16]年)の楽譜を見てその音楽に共鳴した平尾貴四男を訪ねるが、あまりにもみすぼらしい格好をしていたために弟子入りを断られてしまったという。

終戦後、焼け野原から作曲家たちは立ち上がり、新しいグループが生まれた。最初に結成されたのが、清瀬保二、松平頼則、早坂文雄、荻原利次、石田一郎らの「新作曲家協会」であり、1947(昭和22)年に第1回発表会を開く。ほとんど同じ頃に、戸田邦雄(1915～2003[大正4～平成15]年)、柴田南雄(1916～1996[大正5～平成8]年)、入野義朗、別宮貞雄(1922～[大正11～]年)、中田喜直(1923～2000[大正12～平成12]年)らが「新声会」を結成した。「民族派」が中心となった「新作曲家協会」に対し、「新声会」は諸井三郎や池内友次郎の門下生、東京音楽学校出身者が主なメンバーであり、「アカデミスト」の集団と見なされていた。1948(昭和23)年に、清瀬は「新作曲家協会」の第2回発表会で《ヴァイオリンソナタ第1番》(1943[昭和18]年)を発表し、それを聴いて非常に感動した武満は、清瀬を訪ね、師弟関係を結ぶ。

清瀬は、『あんさんぶる』1972(昭和45)年3月号に掲載された「土の歌――清瀬保二口伝　その6――」で、武満へのレッスンの様子について次のように語っている[25]。

> 手を加える必要はないと思ったですよ。スタイルがこれだけ個性的なんだから、妙にありきたりのハーモニーのレッスンなんかやる必要ないと思った。このままほっておいても、芸術観や方向さえしっかりしていれば大丈夫だという感じがしました。それでレッスンのほうも、おしゃべりのほうで毎週毎週、時間が経ったようなものだ。

清瀬のレッスンは、作品を批評することが中心であった。武満に本を薦めたり、モンポウやバルトークの楽譜を貸したりすることを通して、むしろ作曲を進めていく上で

の方向性を示したのであろう。このように、清瀬自身と同じく、武満も和声学などの作曲技法については、本から学ぶことが中心であり、ほぼ独学であったといってよい。

ピアノ曲《ロマンス》(1949[昭和24]年)は、武満の遺稿より発見されたもっとも初期の作品で、清瀬に献呈されている【図1】。陰旋法を思わせる響きのうちに曲は開始され、Cis音とGis音が付加されているものの、旋法の構成音で和声付けをする手法も見られる【譜例2】。これらの特徴を清瀬からの影響と考えることも可能であろう。

武満は、1950(昭和25)年に早坂文雄の勧めで「新作曲家派協会」に入会し、処女作《2つのレント》を発表するが、1952(昭和27)年に退会し、清瀬からも離れる。その理由は、「新作曲派協会」の民族主義であった。武満は、「新作曲派は民族主義的音楽ということを標榜していて、すぐ『我々民族は……』みたいなことをいうんですね。ぼくは、日本の音楽、雅楽であるとか、尺八の音とかそういうものには関心を持っていたんですが、『民族主義』というものにはどうにもなじめなかった。それと音楽的には、清瀬さんにしても、ペンタトニックを生で使ったりするんですね。それもどうしてもなじめなかった」と語っている[26]。清瀬らの作品に5音音階が露わであることや、「ペンタトニックに西洋音楽のハーモニーをくっつけるというやり方[27]」に疑問を感じていたのであり、武満が用いる旋法も日本音階から離れていった。ただし、武満は、清瀬の清廉で己の主義を貫き徹すといった芸術家として純粋な生き方には、生涯尊敬の念を抱き続けた。

6. 早坂文雄と武満徹

清瀬保二に師事した武満は、清瀬の親しい仲間で近所に引っ越してきた早坂文雄のところにも自然に出入りするようになった。そして、早坂から雅楽や能など伝統音楽や東洋美術、思想書についての話を聞いたり、逆にメシアンなど前衛音楽の話を早坂にしたりするような間柄になる。もともと映画好きであった武満は、映

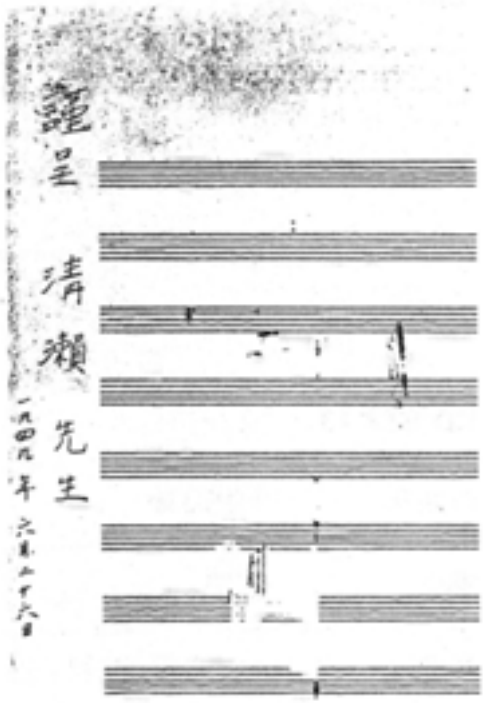

図1 武満徹《ロマンス》表紙

譜例2 武満徹《ロマンス》冒頭部分

画音楽の分野で有名であった早坂の助手をつとめるようになり、その仕事を通して、オーケストレーションの手法を実地に学んだという[28]。早坂は、単なる伴奏と考えられていた映画音楽を18、19世紀におけるオペラ、バレエの音楽のように、20世紀を代表する芸術として高めようと努力した作曲家で、黒澤明監督の「七人の侍」「羅生門」や溝口健二監督の「雨月物語」の音楽で有名である。それと並行して、生涯にわたって純粋音楽の作品も書き続けた。

早坂は結核で、若くして41歳で亡くなるが、最後の大作、《ユーカラ》は、武満をはじめ、黛敏郎、芥川也寸志など次代を担う若い作曲家に大きな影響を与えた。武満の《弦楽のためのレクイエム》(1957[昭和32]年)、黛の《涅槃交響曲》(1958[昭和33]年)、芥川の《エローラ交響曲》(1958[昭和33]年)は、この作品から影響を受けて書かれたものである。たとえば、《弦楽のためのレクイエム》は、主題の提示や展開といった従来の西洋音楽の手法がとられておらず、早坂の思想の影響を見ることができるだろう[29]。

武満は、早坂の唱えた「汎東洋主義」について、次のように語っている[30]。

> 早坂さんはよくパンエイシャニズム(汎東洋主義)という言葉を使っていたんですが、音楽の枠組をこれまでの西洋音楽の枠組から解放して、東洋的なものに変えようと、意図的な模索をつづけていたわけです。これが汎東洋的音楽の枠組であるというものは、どこかに明確な形をとってあるわけじゃありませんから、早坂さんは伝統的な民族楽器を研究したり、東洋的な発声法を研究したり、旋法やハーモニーを研究したりしてそれを模索していくわけです。その模索の結果、これだというものが音楽的に打ちたてられて、みんなそれに感心したということじゃないんです。そういうものはできなかったんだけど、そういう壮大な模索の試みをする、その方向性にみんな大きな影響を受けたわけです[。]

このように、武満は、東洋的な認識を発想の主体に転換して、現代音楽を創作するという早坂の思想の方向性に影響を受けたと回想している。しかし、同時に武満は、早坂の思想を受け容れることができない点についても述べている[31]。

> 早坂さんはもともと保田與重郎に傾倒していて、日本浪曼派の流れを汲む人なんです。それですぐ『天平の……』とか、日本的美学とか、永遠の時間性とか、民族の美とか、そういうことを言い出す人なんです。ぼくはそこは全然理解できないし、受けつけなかった。音楽そのものに関しては実によく話が一致するし、雅楽とか日本のいろんな伝統音楽をとてもよく勉強されていて教えられるところが多かったし、影響も受けたんですが、日本浪曼派は駄目でしたね。ぼくはどんな形にしろ、ナショナリズムとか民族主義というものが嫌いなんです。

「日本浪曼派」というのは、保田與重郎や亀井勝一郎を中心にした昭和10年代の文学・美学運動であり、1935(昭和10)年3月から1938(昭和13)年3月まで文芸雑誌『日本浪曼派』を刊行した。彼らの思想は、ロマンティシズムが日本の古典や美術への関心となって表れたものであったが、日本精神への回帰というその方向性は、戦争への傾斜という時代とあいまって、極端な国家主義思想へと変容していく。武満にとって、早坂の古代への憧憬は国家神道やナショナリズムにつながるものであり、どうしても相容れない部分であった。

武満は、1975(昭和50)年の『音楽現代』誌上で行われた中島健蔵との対談で、次のように回想している[32]。

> 新作曲家協会は民族主義的な方向を標榜していたのですが、そこに入会して、自分が戦わなきゃならないのは民族主義だというふうに思ったんですね。結局、そういうリアクションが、日本の楽器を使ったりということになっているように思うんです。ですからぼくの場合は、ある時期に在った民族主義というものを、いま考えれば、それももう一度聴き直さなきゃいけないし、自分の中で再検討しなきゃいけないと思いますけれど、最初は、そういう日本の音楽界の一部にあった民族主義的な方向というものを否定するというところから、自分の音楽は出発したんですね。
>
> (「あのころの民族主義の運動は、……民族的なリズムをわりあい安易に取り入れすぎていたような気がするんだな」という中島の発言を受けて)……ある種の祭囃子的なものに生理的反発を感じたわけです。ただ、それとぼくの場合には、やはり戦争中の問題、戦時下の問題です。そこにあった作曲家の問題ということ、またその当時に創られたいろ

いろな作品があるわけですけれど、そういう時期に書かれた日本的な作品というのかな、そういうものがぼくらには理屈なしに、これは否定しなきゃ、というところがあったわけです。

……確かに音楽は日本人の民族的な感受性によって書かれるべきだろうというふうには思ったけれど、本当にこれなのかなあ、どうなのかなあということが気になって、そのために、ヨーロッパやアメリカから戦後入ってきた音楽の情報に、ぼくたちは我を忘れて飛びついたところがあると思うのです。

ここからは、「民族派」に対する武満の複雑な思いが透けて見えるような気がする。若い武満の眼には、戦前からの民族主義は否定すべきものであり、「旧いもの」として映ったのであろう。彼は、戦後の世界の最新の音楽であった前衛音楽に向かっていく。

1950(昭和25)年12月の「新作曲家協会」第7回作品発表会で演奏された武満の《2つのレント》は、楽界における武満の出発点になった曲であったが、当時の楽壇で権威を持っていた批評家からは酷評された[33]。しかし、早稲田の学生であった秋山邦晴(1929～1996[昭和4～平成8]年)や慶応に在学していた湯浅譲二(1929～[昭和4～]年)がこの曲に感激して楽屋を訪ねたことから、交友が始まる。1951(昭和26)年に、異分野の若い世代を中心とする芸術家と「実験工房」を組織して[34]、ジャンルを超えた前衛芸術活動を繰り広げていくのである。

7. おわりに

以上の考察に基づいて、戦前の「民族派」である清瀬保二、早坂文雄の創作姿勢と、そこから戦後の武満徹が何を受け取ったか、また何を受け容れることができなかったかについてまとめてみたい。清瀬と早坂との年齢差は14年、早坂と武満とは16年である。明治生まれの清瀬にとって、邦楽はまだまだ身近に存在していたのに対し、西洋音楽は近代化の象徴として、まず「学ばなければならないもの」であり、大作曲家の作品に近づくことが目の前の課題として横たわっていた。ベートーヴェンに感動しながらも、自らの音感に合わないことを感じた清瀬の悩みはそこから生じたものであろう。

20世紀初頭のヨーロッパでは、機能和声の行き詰まりを受けて、作曲家たちは古い旋法や民謡など、新たな材料を求めて現代音楽へとつながる道を拓こうとしたが、戦前の清瀬の創作もそうしたバルトークらの動きに呼応しようとしたものと考えることができる。しかし、何よりも自らの音感覚を大切にした清瀬の場合、構成音の面で機能和声からははずれることがあったことは確かだが、バルトークのように、民謡の音組織を抽象化して用い、作曲原理として発展させるには至っていない。

物心がついた時分に日本が大国の仲間入りを果たしていた早坂の場合は、少し異なるかもしれない。早坂が作曲活動を始めた昭和初期には、すでに同時代の音楽が日本にもかなり紹介されるようになっており、「現代を意識した」作曲活動が行われていた。また、戦争が彼らの活動に影を落とすようになっていき、今まで以上に、作曲家たちは「日本」と向き合う必要が出てきた。あくまでも個人的な音感覚を重視した清瀬に比べ、早坂の眼差しは外へ広がりを見せる。民謡の旋律に和声付けするような安易な日本主義に反感を持っていた早坂は、西洋に対立するものとして東洋をとらえ、その本質的な特徴を考察し、西洋の形式に代わるものとして、創作の拠り所にしたいと考えた。しかしながら、そもそも東洋を総合しようとすること自体に無理があったことは否めない。早坂自身、かなりロマンティックな気質の持ち主であったことは、作品からもうかがえる。

「国民主義的ロマン主義」を夢想していた早坂は、戦後、「汎東洋主義」へと自身の思想を発展させる。東洋芸術の本質的なものを重視して、現代音楽の創作を進めようとした早坂は、創作において試行錯誤を繰り返し、具体的な方法論を示すところまではいかなかったが、その姿勢は武満に進むべき方向を示した。

武満は、前述の中島健蔵との対談で、早坂の《ユーカラ》について、次のように語っている[35]。

『ユーカラ』は非常にショックを受けた作品なんですけれど、ただ、その気持ちは複雑ですね。否定的な面と肯定的な面が半々にある作品です。早坂さんにある独特なロマンティシズムですけれど、それは決して否定できないもんだろうと思うのですけれど、それに、ぼくは早坂文雄の影響を非常に受けたと思うし、あの方は意識的にパンエイシャニズム――汎東洋主義ということを言われていたわけだけれど、ぼくはそれから多くを学びましたが、東洋のことは日本人は実はまだ何もわかってないというような気もするわけです。早坂さんは北海道出身だから、それで『ユーカラ』を書かれたわけですが、これは早坂さんにも言ったことですけれど、『ユーカラ』を聴いてとても感動したけれど、否定

的な面というのは、どうしようもないあのバタ臭さだと思うのです。

この言葉は、武満の早坂に対する評価そのものを表しているように思われる。武満は、早坂の方向から示唆を受けたものの、戦後活動を始めた若い彼は、まず戦前・戦中の創作を否定するところから始めなければならなかった。

その後、武満は、文楽の三味線の演奏から日本の音楽の美を再発見し、たった1つの音の出し方や音と音との「間」というものに邦楽の特徴を嗅ぎとり、自らの創作に生かしていこうとする。同じ時期、ヨーロッパやアメリカでは、前衛音楽が盛んであり、それまでの音楽の根本をゆるがすような作品が作られるようになった。すなわち、ヨーロッパにおいても伝統的な音楽は破壊の対象となったわけで、日本人にとって西洋音楽はもはや超えねばならない存在ではなくなったのである。調性音楽が顧みられなくなった世界の潮流の中において、その長い伝統を持たない日本の作曲家にとっては、伝統に縛られることなく創作が行える状況が整ったという面もあろう。また、ジョン・ケージにとっての禅のように、東洋の思想や日本の音楽が、西洋音楽に新しい息吹を吹き込むものとして、ヨーロッパの作曲家から注目された。音程やリズムが既成の枠から解放され、さらにそれまで雑音と考えられてきた音までが西洋音楽の創作に侵入してきたが、実は、これらの要素はすべて日本の伝統音楽に存在していたのである。

武満は、オーケストラに邦楽器を用いた有名な《ノーヴェンバー・ステップス》(1967[昭和42]年)などの試みを通過して、日本の伝統音楽に内在する要素を西洋音楽の楽器を用いて表現していく。ここにおいて武満は世界の潮流と手を結び、常に刺激を与える存在となったのである。

楽譜および図版出典

譜例1 『清瀬保二ピアノ作品集』 音楽之友社、1958年、25頁。

譜例2 『武満徹全集 第2巻 器楽曲、合唱曲』 小学館、2003年、21頁。

図 1 『武満徹全集 第2巻 器楽曲、合唱曲』 小学館、2003年、21頁。

注

1 「パンエイシャニズム」は、「汎アジア主義」と訳されるのが通常であるが、本論では早坂自身の表現にしたがって「汎東洋主義」としている。

2 たとえば、清瀬保二は、『音楽芸術』1956年9月号に掲載された「戦後の作曲家に」の中で、「ただ年齢的のみでなく、戦前の特に指導的立場にあったものは楽界のみならず戦後強い反発を受けた。また数年間の戦争を境として、社会的に大きな変動があり、戦前と戦後と一線を画した。戦前派は大体保守的であり、戦後派はアプレゲールの名によって軽率、無軌道の代名詞といわれた。もちろんこれは大ざっぱな考え方だがそれぞれのいい分はあり、極端にいえば全く相容れない二つの分野とさえ思われた時期もあったかと思う。しかし他の分野は知らないが、作曲界をみれば、これはむしろ不幸だと思っていた」と語っている(『清瀬保二著作集――われらの道――』 同時代社、1983年、120頁)。

3 武満徹 「清瀬保二と早坂文雄――〈日本〉と二人の作曲家」『武満徹著作集1』 新潮社、2000年、288、290頁。

4 戦前の「民族派」作曲家についての数少ない先行研究としては、高瀬まり子 「昭和初期の民族主義的作曲様式――伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として――」(『音楽学』第20号、1974年、203-216頁)、木下美智子 「清瀬保二・ピアノ独奏曲の分析 旋律における日本的要素」(『音楽芸術』1980年10月号、60-65頁)などがあるが、各作曲家の様式分析が中心である。早坂文雄の思想と作品分析については、竹内直 「早坂文雄の音楽における汎東洋主義」(京都市立芸術大学修士論文、2007年)が挙げられる。戦前から戦後の作曲家への連続に関しては、小宮多美江『受容史ではない近現代日本の音楽史―― 一九〇〇～一九六〇年代へ』(音楽の世界社、2001年)など、日本の作曲についての通史の中で部分的にふれられている。武満徹については、船山隆『武満徹 響きの海へ』(音楽之友社、1998年)、ピーター・バート『武満徹の音楽』(小野光子訳、音楽之友社、2006年)、矢島芳枝 「夢と創造性――武満徹の場合――」(『関西楽理研究』ＸＸ、2003年、37-42頁)など数多い。なかでも、立花隆の66回にわたる連載記事(立花隆 「武満徹・音楽創造への旅」『文学界』1992年6月号～1998年5月号)は、武満徹本人はもちろん、周辺の人々への

膨大なインタビューにより裏打ちされた貴重な資料である。特にその第3回(『文学界』1992年8月号、258-274頁)、第4回(『文学界』1992年9月号、234-249頁)は、清瀬保二と早坂文雄についての武満の回想が中心であり、本研究はこの記述に拠るところが大きい。

5 「民族派」の中には、ドビュッシーらの近代フランス音楽の影響を強く受けた人たちが多い。この問題については、拙著 『ドビュッシーに魅せられた日本人』(昭和堂、2010年)を参照されたい。

6 清瀬保二 「日本音階――私の体験」 前掲書、151-152頁。

7 清瀬保二 「日本の五音音階の現代的意義」 前掲書、235頁。

8 同書、233-234頁。

9 清瀬保二 「日本音階――私の体験」 前掲書、152頁。

10 同書、154、156頁。

11 「日本的」作曲は当時のジャーナリズムを賑わせた主題であり、音楽雑誌にも多くの記事が見られる。なお、この論争については、秋山邦晴／林淑姫編 『昭和の作曲家たち――太平洋戦争と音楽――』(みすず書房、2003年)、熊沢彩子 「日本人作曲家の『日本的』作曲 ―― 一九三〇年代の創作理念」(戸ノ下達也／長木誠司編著 『総力戦と音楽文化 音と声の戦争』 青弓社、2008年、96-126頁)にまとまった記述がある。

12 早坂は、『月刊楽譜』1940年11月号に掲載された「新しきわれわれの道」で、「所謂、日本的な問題もややもすると輸出向作品と誤解を受けていたし、またある一部の作曲家の中には真の国民的自覚が稀薄でそのような誤解を招き易い安直な日本的作品をかいていたことも事実であるが、このような作品をかくことが東洋人としての本道を歩んでいたことではない」と述べている(25頁)。なお、引用文に関しては、現代的表記に書き改めた箇所がある。以後の文献引用についても同様である。

13 同書、同頁。

14 同書、26-27頁。

15 同書、23、27頁。

16 終戦直後の早坂は、『音楽芸術』1946年10月号に掲載された「幽居の言葉」というエッセイで、「些かも政治的色彩を帯びない純芸術的立場からではあったが、民族主義的な角度からのみ『美の様式』を確立しようとする偏狭な誤謬を犯していた」「洋の東西を問わず、芸術上の遺産は一切不捨の立場で消化すべきであるのに、日本的なものにのみ限定しようとした」と述べている(10頁)。

17 早坂文雄・三浦淳史(訊く人) 「早坂文雄と汎東洋主義(パンエイシャニズム)音楽論」『音楽芸術』1954年9月号、8頁。

18 同書、9頁。

19 同書、同頁。

20 同書、12-13頁。

21 同書、13頁。

22 同書、同頁。

23 同書、14頁。

24 武満の伝記的事項については、立花隆による武満へのインタビュー連載記事(立花隆 「武満徹・音楽創造への旅」『文学界』 前掲書)に拠っている。

25 あんさんぶる編集部 「土の歌――清瀬保二口伝 その6――」『あんさんぶる』第66号、1972年、32頁。

26 立花隆 「武満徹・音楽創造への旅 第3回」 前掲書、274頁。

27 同書、270頁。

28 実験工房の一連の活動などを通して、武満と親しかった評論家、秋山邦晴は、早坂が「近松物語」において、歌舞伎の下座音楽のたった1つの音を鳴らすだけで豊かで濃密な時間と空間を作り出したことなど、武満が学び、後の映画音楽制作に生かした点を指摘している(立花隆 「武満徹・音楽創造への旅 第4回」 前掲書、249頁)。

29 武満自身は、この曲について、能の拍からの影響を受け、西洋音楽における拍の概念が意図的に崩されていると述べている(立花隆 「武満徹・音楽創造への旅 第17回」『文学界』1993年11月号、239頁。立花隆 「武満徹・音楽創造への旅 第21回」『文学界』1994年4月号、286頁)。

30 立花隆 「武満徹・音楽創造への旅 第4回」 前掲書、246頁。

31 同書、248頁。

32 武満徹(著者代表) 『武満徹対談集・下――創造の周辺』 芸術現代社、1976年、145-146頁。

33 たとえば、山根銀二に1950年12月12日の東京新聞で「音楽以前である」と書かれた話は有名である。

34 「実験工房」とは、作曲家の武満徹、鈴木博義、湯浅譲二、福島和夫、美術家の北代省三、福島秀子、駒井哲郎、ピアノ演奏家の園田高弘、評論家の秋山邦晴などを中心にした芸術家集団であり、1951～1957年にかけて前衛的な演奏会、バレエ、劇、美術展などを開催するなど、ジャンルを超えた活発な活動を行った。

35 武満徹 『武満徹対談集・下――創造の周辺』 前掲書、151頁。

■執筆者について

佐野仁美(さの・ひとみ)

神戸大学大学院教育学研究科および神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程修了。博士(学術)。現在、岐阜聖徳学園大学准教授。日本洋楽受容史および音楽教育、ピアノ演奏専攻。

E-mail:hit@crest.ocn.ne.jp

■Notes on the Contributor

Hitomi Sano completed her MA in Music Education at the Graduate School of Education of Kobe University. She advanced her studies at the Graduate School of Cultural Studies and Human Science, Kobe University where she gained a Ph.D. She is Associate Professor at Gifu Shotoku Gakuen University. Her research field is the reception of Western music and music education. She also teaches and performs the piano.