

「日本の二十世紀音楽」断章

——瀧廉太郎から武満徹まで

林 淑 姫

はじめに

一八七九年（明治十二）十月、日本最初の音楽の専門教育機関が文部省に設置された。東京音楽学校（現東京芸術大学音楽学部）の前身「音楽取調掛」である。設置直後に掛長伊澤修二（一八五一—一九一七）より文部卿寺島宗則宛に提出された書類がある。「音楽取調掛」の任務と事業について述べられたものだが、その文中に掲げられた三項目は、近代日本の音楽構築のための指針をも示唆して有名である。

第一項 東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事

第二項 将来国楽ヲ興スベキ人物ヲ養成スル事

第三項 諸学校ニ音楽ヲ実施スル事

欧米に範をとりつつ、近代日本にふさわしい音楽教育を開始するにあたって、伊澤が掲げた三項目は、当面は欧米の音楽に抛りつつも「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作り」、いずれは「国楽」を興すべく、人物を養成する、ということである。学校教育はその基礎をなす。

三項目中第一項は急を要していた。小中学の音楽教育のための教科書を作成しなければならなかったからである。とは言っても、それが直ちに実現することは難しく、八一年から八四年にかけて刊行された五線譜による音楽教科書『小学唱歌集』全三編（九十一曲）中、新曲は伊澤修二「皇御国」と雅楽課伶人芝葛鎮（一八四九—一九一八）による三曲のみで、ほとんどは原曲を欧米の楽曲にもとめ、それに若干の雅楽や箏曲を加えて編集されることになった。

新たな音楽言語と様式による創作活動がたやすく実践される筈もない。『小学唱歌集』以前の日本人による作曲としては、八〇年に制定された二つの儀礼曲「君が代」と「海ゆかば」を挙げてよからう。二曲はいずれも雅楽課伶人によるもので、雅楽旋法「壹越調律旋」で作られており、記譜も当初は雅楽譜である。

西洋音楽の様式による作品が多くみられるようになるのは、一八八八年(明治二十一年)に刊行を開始した『明治唱歌』(全六集)²からである。大和田建樹、奥好義共編によるこの唱歌集の収録楽曲のほとんどは、こちらも「故郷の空」をはじめとする西洋楽曲を原曲としたものだが、伊澤のほか、奥好義(一八五八—一九三三)、辻則承(一八五六—一九二二)ら音楽取調掛で学び、当時東京音楽学校で教鞭をとっていた若き伶人たちの書き下ろしになるものも多く含まれていた。昭和戦時下までしばしば歌われた軍歌、伊澤修二「皇国の守」(のち改題「来れや来れ」)初出譜としても注目される。

『明治唱歌』以降、音楽教材としての「唱歌集」が次々に刊行される。初期には伊澤や雅楽課伶人たちの専売特許の感のある作曲も小山作之助(一八八四—一九二七)、鈴木米次郎(一八六八—一九四〇)、山田源一郎(一八六九—一九二七)など音楽取調掛卒業生が加わり、また日清戦争下に製作された大量の「軍歌集」なども参加して、明治二十年代は多くの作品が誕生した。共益商社をはじめとする出版社の取り組みもある

が、九〇年九月に創刊された『音楽雑誌』の新曲欄もこれを勢いづけた。因みに、日清戦争時の軍歌、軍歌集は、「教科適用」でもあつて、全国的規模で教室でも教授された。八三年岡山生れの山川均の自伝『ある凡人の記録』⁴には、「撃てやこらせや清国を」(上眞行作曲「膺てや懲らせや」)、「あな嬉し喜ばし」(納所弁次郎作曲「凱旋」)などが高等小学「唱歌」の授業でうたわれたものとして記憶されており、当時の雰囲気をよく伝える。

この時期に始まる日本の作曲は教材としての性格を色濃く帯び、曲づくりに携わる人々も現場の教育者たちであったから、彼らの作品が、「德育」にふさわしい歌詞(文語)を備え、こどもたちが親しく歌えるよう工夫された単純な構造を眼目としていたことはいうまでもない。

曲作りの過程で彼らが着目し、工夫したものに、七音音階の四度と七度を抜いた五音音階「ヨナ抜き音階」による旋律と、日本語のアクセントに合せたアウフタクト、リズムに、付点八分音符、十六分音符の組合わせによる付点リズムの一種、いわゆるピョンコ節がある。前述の『明治唱歌』第一集を初出とする「故郷の空」(夕空晴れて)をみてみよう。原曲はスコットランド民謡「Comin' thro' the Rye」である。原曲は、四分の二拍子、付点八分、十六分、十六分、付点八分音符のタンタタタンというリズムを基本に、幾つかの異なるパターンを加えてフレーズが作られているが、「故郷の空」のリズムは、付点

八分、十六分音符の繰返しで一律にタンタ、タンタと歌われていく。ピョンコ節である。「明治唱歌」は難易度別に編集されており、「故郷の空」は第一集に収められている。したがって、より単純な構造を意図した結果ということも考えられるのだが、タンタタンというリズムの採用はほかの巻にもみられず、のち、例えば、一九〇〇年(明治三十三年)に刊行され、大流行した「鉄道唱歌」(汽笛一声)が「故郷の空」と同じリズムで作られているのを見れば、子どもに(大人にも)耳に届きやすい楽曲としてのそれは工夫であったといつてよい。

明治三十年代にはいつて、私たちは小山作之助の「夏は来ぬ」の、ヨナ抜き音階によるのびやかな旋律に「明治のうた」の成熟と歌曲への通過点を見ることもできるが、作曲が芸術的創作行為となるには、旋律を記譜する技術を超え、実用的な目的をこえて、創作主体の感性に裏打ちされた切実な音楽言語の表出が必要となるのであつて、この時期「唱歌」の作り手はいたとしても、芸術歌曲を視野に入れた「作曲家」はまだ生れていない。

日本の作曲は、一九〇〇年(明治三十三年)、瀧廉太郎「四季」の登場を待つて開始される。彼の登場に私たちは「作曲家」の誕生をみるであろう。それから百年、激動する時代を生きた日本の作曲家たちの創作上の問題意識を軸に、彼らがどのように時代に関わり、音楽者としてどのように発言したか、について考える。問題は作曲家たちの、彼らの「場所」からの、そして

同時に彼らの「場所」に対する認識と課題である。

一 瀧廉太郎

——唱歌から歌曲へ

瀧廉太郎(一八七九—一九〇三)は、一八九四年(明治二十七年)、十五歳で、当時高等師範附属となっていた旧東京音楽学校(三十三年再び東京音楽学校)に入学した。新入生中最年少である。大分から上京して受験するまでの数ヶ月間、小山作之助の主宰する音楽塾「芝唱歌会」に入門している。「芝唱歌会」は唱歌教授にあたる音楽教員たちのための私塾だったが、東京音楽学校受験生のための予備校でもあった。ここで小山作之助に出会ったことはのちの廉太郎の作曲活動に大きな影響を与えた筈である。予科を終えて専修部に進んだ彼はピアノを専攻する。演奏の評価は高く、ピアノリストとしての将来を囑望される一方で、専修部二年の頃より作曲、作詞を手がけるようになり、「日本男児」「春の海」「散歩」などが『音楽雑誌』に掲載された。いずれも二十小節に満たない唱歌である。これらの作曲に少し遅れて幾つかの西洋楽曲の編曲があり、そうした作業とピアノ演奏から得た技法を通して瀧廉太郎は次のステップへと飛躍する。飛躍はそれ以前の楽曲を見てきたものにとつては別人と思える程のものであつて、海老澤敏がいうように「円熟は突如として、一挙にもたらされる」。⁷

一九〇〇年（明治三十三年）、二十一歳の瀧廉太郎は、歌曲四部作『四季』を刊行する⁸。その「緒言」には、従来多く見られた西洋楽曲を原曲として歌詞をあてはめる方法、言い換えれば「替え歌」の楽曲の不具を排して、オリジナルの歌詞に付随する「作曲」を世に問う瀧廉太郎の姿勢と意気込みが明瞭に語られている。

近來音楽は、著しき進歩、發達をなし、歌曲の作世に顕はれたるもの少しとせず、然れども、是等多くは通常音楽の普及伝播を旨とせる学校唱歌にして、之より程度の高きものは極めて少し、其稍高尚なるものに至りては、皆西洋の歌曲を採り、が歌詞に代ふるに我歌詞を以てし、単に字句の数を割当る数を割当るに止まる故に、多くは原曲の妙味を害ふに至る。中には頗る其原曲の声調に合へるものきにもあらずと雖も、素より変則の仕方なれば、これを以て完美したりと称難き事は何人も承知する所なり。余や敢て其欠を補ふの任に當るに足らずと雖も、常に此事を遺憾とするが故に、これ迄研究せし結果、即我歌詞に基きて作曲したるもの、内二三を公にし、以て此道に資する所あらんとす。幸に先輩識者の是正を賜はるあらば、余の幸榮之に過ぎざるなり。

一九〇〇年には、種々の唱歌集が刊行されている。明治年間

でおよそ二千点⁹と推定される唱歌集がこの年百点余。前年までの出版点数からみると軍歌集が量産された八十七年に次ぐが、質的にはそれまでと全く異なる様相をみせる。この頃、従来の唱歌の歌詞の文語調、教訓調から脱して、平易な口語調を主体とした「言文一致唱歌」が田村虎蔵、納所弁次郎らによって提唱されたが、その代表的な唱歌集『幼年唱歌集』初編が刊行され、多梅稚ほか作曲による『地理教育鉄道唱歌』、小山作之助「夏は来ぬ」を収録した『新撰国民唱歌』第二集、山田源一郎編『女学唱歌』などが続々と現われる¹⁰。新たな様式に拠る「うた」が土着化し、学校の外へと広がっていく過程の最初が成熟し、イコール明治のうたとして定着した時期である。

瀧廉太郎の『四季』は、こうした唱歌群のなかでもひとときわ異彩を放っている。「緒言」にある通り、「学校唱歌」を越えた歌曲の作曲を明確に意図しているからである。「四季」は、四曲の編成の異なる声楽曲四部作として作曲された。

「花」（武島又次郎（羽衣）作歌 女声二部、ピアノ）

「納涼」（東くめ作歌 独唱、ピアノ）

「月」（瀧廉太郎作歌 混声四部、無伴奏）

「雪」（中村秋香作歌 混声四部、ピアノ、オルガン）

という編成に、それぞれ順に、イ長調（アレグロ・モデラー

ト)、イ長調(アレグレット・グラツィオーソ)、ハ短調(アンダンティーノ)、変ホ長調(アンダンテ)という構成で、いずれも、「言文一致」の新作歌詞に拠る通作歌曲として作られた。発想標語が明記され、西洋楽曲の基本的な形式を備えているのも当時としては斬新だった。

瀧廉太郎は、日本の四季それぞれの情景をきめ細かく、巧みに歌いあげる。ことばと音楽とが無理なく結ばれ、作者の日常に裏打ちされた感性が西洋音楽の様式のなかに自然に溶け込む。「歌曲」が詩と音楽の「融合体」(山田耕筰)¹¹として表現され、作曲されるものだとすれば、ここに私たちは、日本の歌曲第一号(金田一春彦)¹²の誕生をみるであろう。

二 山田耕筰

——日本語歌曲作曲法の確立

瀧廉太郎と七歳違いの山田耕筰(一八八六—一九六五)は、廉太郎が肺結核で他界した七年後(一九一〇)にベルリンに留学した。王立高等音楽学校で作曲の基礎を学び、日本人による最初の交響曲「交響曲へ長調」および交響詩「曼陀羅の華」「暗い扉」を手に東京に戻った。一九一四年(大正三)一月のことである。ベルリンで作曲学生として勉学に励んだ彼は、滞在最後の年に、親友斎藤佳三(一八八七—一九五五)や旧知の小山内薫(一八八一—一九二三)とともに当時、ドイツで展開さ

れていた前衛的な芸術運動に触れる。ラインハルトのドイツ芸術座に通い、ヘレラウにジャック・ダルクローズの舞踊学校(一九一一年創立)を訪ね、ベルリンで上演されたバレエ・リュスでニジンスキーを観、ドイツ表現主義運動の中心にあったH・ヴァルデン(一八七八—?)の画廊を覗いた¹³。舞踊と音楽の融合をめざした彼独自のジャンル「舞踊詩」の創出や演劇への接近は当時のドイツにおける芸術運動から示唆されたものと考えられる。彼が音楽者として彼らから受けとったもの、それを一言でいうなら「リズム」への着目である。ダルクローズのリズムと身体活動の考察から創案された新舞踊、リズムを重視したヴァルデンとその仲間たちの言語芸術論に、「リズムの力は凡ての動的芸術の原動力であると同時に、従来静的なるものとせられてゐた芸術をも動化しなければならぬ生命の力がある。」(山田耕筰「綜合芸術より融合芸術へ」)¹⁴を重ねあわせてみると、言語と音楽についての考察も含めて、その後の山田耕筰の活動の原点が見えてくる。

帰国直後の彼の作曲は主として舞踊詩を含むピアノ曲に注がれていた。歌曲の発表は、三木露風の詩集『廢園』に拠る十曲の歌曲集『露風之巻』のみである。ベルリン滞在中の歌曲作曲について、彼は「単に霧のやうな感情のみを土台として詩の韻律、唱歌学上より見たる唱歌発音法、乃至日本語そのもの、発音等の問題を顧視する事無なく、極めて無知な極めて暢気な、寧ろ気まぐれと迄言い度い程な心持で(略)邦語の歌曲を創作

することの頗る危険なる事に気がついた。」と書く（『山田耕作歌曲集 露風之巻』序文）¹⁵。日本語の詩を繰り返して誦し、作曲に取りかかってみれば、「全く日本語の性質を没却してしまつたもの」しか書けず、遂に作曲を断念せざるを得なかつた。前述の曲集『露風之巻』にあつても、辛うじて帰国の翌年一月に作曲された第十曲「唄」のみが「露のやうな感情のみを土台と」することから脱し得てはいるものの、まだ不足である。日本語の特質がまだ十全に理解されていないからである。この問題の解決は、一九二二年（大正十一）北原白秋とともに創刊した『詩と音楽』まで待たなければならぬ。

『詩と音楽』大正十二年二月号に発表された「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」で、山田耕筈は、シューベルトのリート「死と乙女」をも対象としながら、言葉のアクセントは「強弱」ではなく、音の高低にあると結論を出した。

私は音楽におけるアクセントも、言葉におけるアクセントも、等しく強弱といふよりは、むしろ軽重にある、両者のアクセントの一致といふやうなものがあるとすれば、此処に見出されることになるのだらうと思ひます。漢語に「抑揚」といふ言葉がありますが、この言葉はアクセントといふ言葉の意味を現はすのにもつとも適はしいものでありませう。即ち抑へては離す力、またその凹部と凸部、力の止つては流れ出づる点——つまりアクセントの真意をこの文

字が一ばんの確かに現はしてゐるやうに思ひます。普通音楽においては、楽曲を縦線によつて節分しこの縦線の右即ち小節の首部に当る所の音符を Accented Note と稱してをります。私が言葉のアクセントを旋律によつて消却させる時に、アクセントに注意しなければならぬといふことを主張した時、多くの方は楽曲におけるアクセントの部分に、その言葉のアクセントをはめこめれば、その語勢が現はれて来るものと誤解さるゝことが、今日まで多くありました。音楽におけるアクセントと、詩におけるアクセントの相違を私が主張するのも、この経験から出たものであります。

それではどうしたら言葉のもつアクセントを音楽的に完全に写し出すことが出来るのでせう。

私は自分が創作に際してなめた苦心の結果として抑揚の字義通り、言葉におけるアクセントの部分でない部分よりは高い音度におくことによつて、それは明らかに表はされるものと云ふことを断言出来るのであります。

言葉のアクセントを「抑揚」という言語のリズムから考察し、そのリズムを音楽的には、音の高低にある、と結論づけることによつて、山田耕筈は歌曲作曲法の端緒を掴んだ¹⁶。後年、小倉朗（一九一六—一九九〇）は、「アクセント」を単語ひとつひとつの「めりはり」、「抑揚」をフレーズ単位とした「めりは

り」と區別して考えているが¹⁷、山田耕筰の「力の止つては流れ出づる点」は單語のリズムとフレーズのリズムが総合的に考えられている。詩が樂曲化される場合には、單語のアクセントが詩句の「抑揚」をも限定し、旋律の運動と静止のリズムとに密接に関係するからである。この發見によつて、一九二二年以降、山田耕筰に歌曲の時代が訪れる。「からたちの花」の作曲は、一九二五年（大正十四）一月のことである。

山田耕筰が日本の作曲家として位置する「場所」をもつとも意識せざるを得なかつたのは、自らの言語、日本語による歌曲の作曲を通してであつた。無自覚のまま、「霧のやうな」感情で作曲をすることの限界を痛切に感じとり言語の分析に向つた。創作者として作曲の場に臨むものの、それは自然かつ当然の道筋であつたろう。山田耕筰が創作者としての内面的な必然性によつて出会つたこの「民族的な」課題は、彼自身の、あるいは個々の作曲家の思索と実践に帰せられたが、昭和に擡頭してきた次の世代には、必ずしも個々人にとつて、自然でもなければ必然でもない、外から与えられた課題が課せられることになる。

三 深井史郎

——戦時下イデオロギーに抗して

一九三三年（昭和八）、二十九歳の深井史郎（一九〇七—一九五九）は、東京放送局からオーケストラ曲を委嘱され

る。前年に、山田耕筰の管弦樂曲を批判して「勉強を怠つた天才」¹⁸と公言して憚らなかつた若き作曲家は、同時代ヨーロッパの作品のパロディを書くことに決めた。何故パロディかといえば、スコアを通して私淑していたヨーロッパの作曲家たちの手法を樂曲の中にひそかに潜り込ませるのではなく、氏名入りで、正面から捉え返し、彼自身の批評的作品として作り替えてみたかつたことがひとつ。もうひとつは——作曲者は明言しないが——一九三一年（昭和六）九月の滿洲事変以降、「非常時」の喧伝とともに浮上してきた「日本主義」「日本精神」への実践的反論である。

滿洲事変から太平洋戦争に至る昭和十五年戦争時の主要なイデオロギーであつた「日本主義」あるいは「日本的なるもの」の音楽からの検討は、秋山那晴が指摘する昭和十年代よりも実は早い¹⁹。田邊尚雄門下の評論家、須永克己「音楽に於ける日本主義」が現れるのが一九三三年一月のことである²⁰。須永は続けて、日本放送協會機関誌『調査時報』に同年九月より一月まで五回にわたつて「音楽と日本国民性」を連載、翌年五月、『思想』の「特集日本精神」号にも「音楽に於ける日本的なるもの」を寄稿している。三十二年に創設された「音楽コンクール」（現日本音楽コンクール）は、この年の作曲部門の募集要項に「日本の情調を採り入れる」ことと規定しており²¹、当時既に重要な関心事であつたことはいえるのだが、こうした動向を一定の方向に導く理論的役割を果たしたのは須永といつてよ

い。

須永克己は最初の論文「音楽に於ける日本主義」で、事変以降、音楽雑誌を賑わせた「楽壇の清算事項」を冒頭に置き、歌曲、流行歌、童謡にみられる「日本的手法」について述べ、その手法が声楽以外のジャンルにおいて成功していない事態を指摘した上で、次のように、来るべき反論を封じらる。

私は此の日本主義的課題の解決に対して一つの反対が起ることを予期してゐる。それは「現在日本に生活してゐる作曲家の作品ならば、その形式の如何を問はず充分に日本的であり得るのではないか。格別旧い日本の音楽形態を襲用する必要が何処にあるのか」といふやうな抗議である。私は一つの意味に於いては此の抗議に全く屈服する。しかし同時に別の一つの意味に於いては此の抗議に強く反駁する者である。第一の意味とは真に創造的な作曲家の製作の具体的体験に於いてである。此の場合は日本的であらうとする意図といふ如き問題は存在し得ない。存在するものは全体的な創造活動で、日本の要素も非日本の要素もおしなべてその創作のための手段に過ぎない。それ故に前述の如く、単に材料としての日本的要素を余り強調することは、此の意味では具体を離れて抽象に墮する誤を含んでゐる。換言すれば作曲家が形式だけ日本的であることは本来不可能なことなのである。それ故に日本的であることは作

作曲家そのものの本質であつて、作品の属性だけでは無いのである。

「真に創造的な作曲家」の創作過程においては、「日本的要素」も「非日本的要素」も手段に過ぎない、という。それでは「日本的」であることを何処に求めるかといへば、「作曲家そのものの本質」であると説く。続く文章は、「日本的作曲家」であることを阻害する要因を明治以降の西洋音楽偏重の音楽教育に求め、「此の変態的教育、教養を受けた現在の作曲家の大部分が、そのまゝでは真の日本の作曲家であるとは言へないのは自然である。」

ここでは、まだ「日本的」な音楽の特質について詳しくは語られていない。詳細が明かにされるのは「音楽と国民性」においてであり、翌年の「音楽に於ける日本的なるもの」になるとより端的な文章として示される。この二つの論文に示された彼の考察をまとめてみると、

一、国民文化は国力と密接な關係にあり、その国力とは物質的な力ではなく、精神力である。

一、ヨーロッパ音楽に対抗しうる東洋音楽の代表は日本にある。一、日本音楽の民族的特徴は、

・ 音楽の生活に於ける位置として、音楽が単に音楽家の専門として發達せず一般人も楽しむものとして發展してき

たこと。作曲者よりは演奏家の個性が注目されること
〔集團的精神の所産〕

・音楽形態は、単音の声楽が主であること

・音楽の表現としては、文学的内容を有するものが多く、
芸術的独立性は弱い、その表現方法は極めて特殊である
こと。即ち、感情表出が中庸を好み、淡泊を愛し極端
を忌み誇張を避ける性質をもつこと。それを基礎として、
「情緒的求心性」と「感覺的精緻性」を有すること。

彼の文章をもう少し具体的に追つてみる。彼が着目した特色
のひとつ、演奏は「遊び」であり、「遊び」という概念は、「造
化自然の悠々たる営み」「悠久な時間の中に起伏する自然と人
生との無目的無法則の遊戯に通じ」「音楽者はその演奏に於い
て一回ごとに天地の造化に参与する。」音楽表現として特徴的
な「情緒的求心性」は、感情表出の中庸性が「その代わりに一
つ一つが内面的に強く深く味ははれ本質的に把握される。」こ
とにあり、それは日本人が神道や仏教を通じて訓練を受けた生
き方である。他方の「感覺的精緻性」は、数量的機械的な法則
性に束縛されないリズムと、「微細な変化」と「微小な音程」
をもつ旋律にみられる。リズムの「分化の複雑と精緻とは驚嘆
すべきものがあると同時に、その実現の正確さと自由さとは一
層驚異に値する。この自在こそは、生そのものが瞬間に姿を現
はして忽ち過去に消えて行くごとく、時間芸術の本質を最も純

粋に發揮してゐる音楽の本領であつて、その崇敬はそのまゝ、造
化の遊戯と相通ずる所以である。」「こうした音楽の内面的な
「微小工作」を支えているものは、聴覚その他の感覺の極度の
鋭敏さであり、技巧の精緻（感の良さ、器用さ）が必須とされ
る。以上が彼の論の要約である。

須永の「日本的なるもの」は、自身断っているように、西洋
音楽（彼は「他の音楽」というが）との比較において抽出され
る。「日本主義」は元来西洋近代批判であるから、対照されて
いる「西洋音楽」も近代のそれにならざるを得ないが、論じら
れている日本音楽自体は前近代である。今もなお生活のなかに
息づいている民謡や「俗曲」は省かれる。彼の解釈の基本に
は「日本」と「西洋」という固定的な二項対立があり、「西洋
音楽」に対して「日本音楽」をひとつの対抗的モデルとして
とらえ、その精神的美を発見することに熱意を注ぐ。これは、
サイードの定義「オリエンタリズムは「東洋」と（しばしば）
「西洋」とされるものとのあいだに設けられた存在論的・認識
論的区別にもとづく思考様式なのである。」²²を引くまでもなく、
「オリエンタリズム」である。

須永の論稿は、三十三年の段階では著者の予期に反して論争
にはならなかった。この段階で「音楽に於ける日本主義」の唱
道に反駁するべくペンを執つたのは深井史郎ひとり。『月刊楽
譜』十月号に掲載された「日本の情緒への袂別」がそれである。

仏蘭西音楽に於けるオリエンタリズムは、芸術の上の一種の流行であつた。即ちそれは衣裳の柄や、型の様なものである。あまりにノルマルなもの、描写に飽きた音楽家たちが、閑にまかせてこの支流に船を入れたのである。たゞそれだけなのである。

だが、この事はわれわれ日本のある作曲家たちにとつては、たゞそれだけではなかつた。すなはち彼等は、之と全然別個の問題——即ち音楽に於ける日本主義の問題とこの流行とを混練したのである。われわれは邦人の作品発表会のステージで、何度もハッピーコートを着た日本人が踊るのを見た。

彼等は第一に彼等の日本主義を出すために、仏蘭西人が東方の幻想を描かんとしたのと同じの方法、そして同一の手段に出た。即ち彼等は彼等の現在の生活を直視することなく、彼等と今すでに遠くわかれてしまつたいにしへの情緒を憧れたり、又彼等が口ずさむことのない俗楽の旋法に興味をうつさんとしたりした。そしてこれが減多に成功した、めしはない。この失敗の原因を求めるとは簡単である。一には彼等が完全なる古代人、或ひは俗衆への観察に欠けてゐたから、二には彼等はこの怪しげな服装をもつて現代のことを語らうと企てたからである。

われわれの芸術はわれわれの生活の中から生れる。意識

的にこの生活を離れた感覚を芸術の上に盛る企ては、或る一つの標本を造る場合を除いては無意味である。

「日本主義」の本質がオリエンタリズムにあること、「日本主義」が過去の美を求めるとの精神の在りようであること、そして、その精神を要請するものの実体が、全面戦争に向おうとする国家のイデオロギーであることを、このとき、深井史郎は見抜いている。

三十七年の盧溝橋事件に端を發した「国民精神総動員」、三十八年初頭の近衛内閣による「国家総動員法」が論議されるなかで、『音楽世界』が特集した「日本的作曲への諸問題」に寄せて彼は再び書く。山田耕柞の新作「昭和讚頌」と前年發表された瀬戸口藤吉「愛国行進曲」が日本的で、現代のもつともよい精神を表しているか、と疑問を投げかける。彼がそれらの作品から感じとるものは「十銭食堂の中にあるトンカツやライス・カレーの様なあいまいな存在」でしかない。そして、国民精神総動員との関連において自国の民族的優秀性を強調する「日本主義」の在り方を確認した上で、「西洋一辺倒」から「日本主義」に振れる「歴史の振子」について書く。

歴史といふものは、絶えて動きの停まらない振子である。振子は一方のはしから一方のはしまで動いてしまふのである。つて、決して中庸の所には停まつてゐない。現在の日本主

義も、外国文化の過度の崇拜の対蹠点に位するので、振子は一方から一方へ行つてしまつたのである。何でもかんでも外国のもでなければ崇拜出来ないといふ意識は今でも相当な人たちのどつかにあるのだが、こいつをもとにもどす為にはそれと同じ位の力を必要とする。だが、この力は必ず行きすぎる。だから次には何でも日本のものでなければ、我慢がならないといふことになつてしまふ。

「歴史の振子」は、西川長夫のいう明治以降繰り返された「欧化」と「回帰」のサイクルを示す振子である²⁴。戦争を契機とした昭和の「回帰」が波動するなかで、深井史郎の創作者としての良心は痛む。西洋音楽の様式を学び、それに拠つて自らの創作を進めてきた二十世紀に生きる作曲家として、昔の音楽がいかに懐かしく美しく提示されようと、それは幻想に過ぎない。芸術が基盤とする「われわれの生活」はそこにはないからである。のちに作家坂口安吾がいうように「凡そ自分の性情にうらはらな習慣や伝統を、恰も生来の希願のように背負わなければならぬ」²⁵。理由は無い。

われわれは都会にすんで居り、文化は限りなく交流する地点にある。われわれの作曲の中には、実はダンス・ホールの要素もあり、バーマネット式要素もあるのは当然である。私は之を自分の作曲の中から駆逐しようとも思はない

し、又之ばかりに頼らうともしない。たゞかういふ事は云へる。もつと高い所に立つて見たい。ビルディングの地下室に建てられた、軒のある日本風小部屋にはどうも窒息しさうになる。

一九三七年、深井史郎は「五つのパロディ」を全面的に改作、「パロディ的な四楽章」として再び世に送り出した。四年前の問題は収まらないばかりか、時間の経過につれていっそう激化していった²⁶。

深井史郎が感じている「窒息しさうな」空気から離れて、自由に「伝統」に向き合う機会を東京で活動していた多くの作曲家たちはもつことができなかった。この呪縛にも似た緊迫感から多少とも逃れて、音楽の「民族性」と向き合うことができたのは、伊福部昭（一九一四―二〇〇六）である。楽壇から離れて、北海道で林務官を務める合間に作曲を続けていた伊福部昭の位置については、紙幅の都合もあり、稿を改めたい。

四 武満徹

——「伝統」の見つけ方

戦前戦中の作曲家たちが突きつけられた課題は、「伝統」とどのように向き合うか、であった。戦前から活動していた世代は、戦後の開放感のなかで、改めてこの宿題を抱えることに

なる。戦後まもなく結成された「新作曲派協会」²⁷のメンバーに見られる思考の基点は、民謡（清瀬保二）、雅楽（松平頼則）、あるいは汎アジア（早坂文雄）、とそれぞれの作曲家によって異なる。十代の半ばで敗戦を迎えた昭和初年代生れの世代にとって、「伝統」は「日本主義」を連想させ、拒絶の対象であったから、「宿題」はこのとき存在しない。音楽的「鎖国」状態にあった戦前戦中から一挙に解放された彼らが、戦後の欧米の新しい音楽の動向により敏感であったのは当然であった。

一九五一年（昭和二十六）、二十歳の武満徹（一九三〇—一九九六）が参加して結成された「実験工房」は、美術や音楽の分野で活動を始めたばかりの若い芸術家たちの集りであった。彼らが精神的支柱とし、グループの名付け親にもなった瀧口修造（一九〇三—一九七九）は当時四十歳。戦前から「シニールレアリズム」やヨーロッパの前衛的な芸術運動を紹介していた評論家であり、詩人である。武満は、瀧口を通して、メシアンやブレーズの音楽を知り、現代美術の世界を知る。

武満徹が、邦楽器を用いた最初の作品「エクリプス」を作曲したのは一九六六年（昭和四十二）のことである。翌年には尺八と琵琶のための複協奏曲「ノヴェンバー・ステップス」が生れる。鶴田錦史（薩摩琵琶）、横山勝也（尺八）を知ることによってであった。武満は、琵琶と尺八から放たれる「伝統音楽」に接し、「ノヴェンバー・ステップス」を作曲した当時を、二十年後、次のように回想している²⁸。

邦楽器から生じる音には、すでに、私の思惑をはるかに超えた、堅牢な世界があった。それは、一音に複雑なアスペクトを内包した響きであり、それだけで十分に自足することが可能なものである。つまりそれらは、西洋音楽において、雑音として排除されていた音であった。このことは、音と音を連結し、またそれらを対立させることで音楽的構造物を造形する、西洋音楽の在り方とはまるで違った、音の享受の仕方を生んだのだ。

たぶん表面的になら、日本の伝統音楽を西洋音楽にアダプトすることも、また両者を巧妙にブレンドすることも、さほど困難なことではないだろう。だが私は、そのいずれにも関心をもてなかった。「ノヴェンバー・ステップス」は、私にとって、回避することのできない、実践的なステップ（段階）なのであった。作品としての体裁を考慮することによって生じる、予期しえないドラマ（劇）を、自分自身で確かめたかった。

尺八、琵琶とオーケストラによる「ノヴェンバー・ステップス」（発表当初、作曲者自身が付記した日本語タイトルは「十一月の階梯」）のスコアには、作曲者自身が語っているように²⁹、

音程を細分化した四分音の使用や、木管の編成から尺八の音色と似たフルートを除くなどの工夫がオーケストラに施されている。日本の伝統楽器も「西洋音楽」も絶対不変ではない。作曲家たち、あるいは演奏家たちが時代とともに作り直していくものである。伝統音楽にとって「垂直に樹のように立上がつてくる」³⁰ 尺八と琵琶という組み合わせからして珍しい。日本楽器とオーケストラを「対置」することは、日本楽器とオーケストラがともに自らを相対化することであって、世界に数多くの音楽が存在することを示す、それはひとつの試みであり、実験である。

実験は、戦後の欧米の「偶然性の音楽」に代表される前衛的な手法をとともに創り出してきた経験によって可能になった。考えてみれば、武満が戦後まもなくに取組んだミュージック・コンクレートが演奏者を排除するものであったことと、独奏者に多くを委ねる「ノヴェンバー・ステップス」の世界の間には、武満個人の方法论の変遷ばかりでなく、当時の、西洋以外の地域に眼を向けていた西洋音楽と連動した動きがあったともいえるのである。

しかし、こうした試みは、ともすれば「東」と「西」という二項対立に組み込まれやすい。初演時の批評の多くが「東」と「西」の観点から書いている。昭和も終った時代にあつて回想している今も、武満は用心深く、航路が思わぬ方向に進まないように、執拗に舵をとる。

琵琶や尺八にしても、それらは明らかに日本であり、またきわめて特殊なものだが、そこから抽象される本質は、もはや日本というようなものだけで限定されるものではない。

静的な、日本と西洋、という二元的思考がもたらすものは、おおよそ底の知れたものだ。それを動的な生きた音の世界へ向かう契機として、さらに多くの、他の音楽の存在に目を向け、耳を開くことが、私たちにとつて最も重要なことだろう。

世に風潮としてある表面的なジャポニズム（日本主義）のようなものが、私にはどうにもいとわしいものに感じられて、それにまた、音の趣味性だけにたよった唯美的な世界を作ることには関心が無いので、いま特に邦楽器を用いる必要を感じていない。
(傍点原文)

武満徹は、「普遍的な卵（ユニヴァーサル・エッグ）」ということばを使って、人間が生きていく原理のカタログを芸術家たちがそれぞれに作り、次の世代に渡していくこと、その卵が半端に孵化しないように長く抱えていることが重要だという³¹。錯綜する世界の中で彼が見出した結論である。差異の生半可な

理解を避け、問題は問題として、時間と次の世代に託す。「境界」を越えることを常に意識していた武満徹晩年のことばである。

註

1 「音楽取調ニ付見込書」明治十二年十月三十日付。『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第一巻、音楽之友社、昭和六十二年十月刊。「見込書」はのち、明治十七年二月九日付「音楽取調成績申報書」にも収録され、その抄録が『音楽取調成績申報書要略』として、明治二十四年三月、東京音楽学校より刊行された。山住正己校注『洋楽事始 音楽取調成績申報書』（平凡社、一九七一年、東洋文庫）。

2 大和田建樹、奥好義編『明治唱歌』（全六集 中央堂、明治二十一年（一八八八）五月—一八九二年四月。大和田建樹が歌詞、奥好義が楽曲を担当して編まれた。初出の外国楽曲に「故郷の空」のほか、「二月の海路」（シルヒャー「ローレライ」、第一集）、「あはれの少女」（フォスター「故郷の人々」、第二集）、「雀の子」（シューベルト「菩提樹」、第五集）など。
3 『明治唱歌』以後、一九〇〇年（明治三十三）までに刊行されたおもな唱歌集を挙げる。
四竈訥治編『家庭唱歌』普及舎、明治二十一年（一八八八）六月。

東京音楽学校編・刊行『中等唱歌集』、明治二十二年（一八八九）十二月。

小山作之助編、伊沢修二校閲『国民唱歌集』共益商社書店

明治二十一（一八九一）七月。

伊澤修二編『小学唱歌』全六集。大日本図書、明治二十五年（一八九二）三月—二十六年八月。

大和田建樹著『尋常小学帝国唱歌』全二巻、博文館、明治二十五年五月。

大和田建樹著『高等小学帝国唱歌』全二巻、博文館、明治二十五年六月—七月。

奥好義編『歴史唱歌』深野寅吉、明治二十六年（一八九三）六月。

文部省「祝日大祭日歌詞並楽譜」官報三〇三七号付録、明治二十六年八月。

納所弁次郎、鈴木米次郎編『明治軍歌』博文館、明治二十七年（一八九四）十一月。

山田源一郎編『大捷軍歌』全六編、増子屋書店ほか、明治二十九年（一八九六）一月。

教育音楽講習会編『新編教育唱歌集』全三集、三木楽器店（大阪）、明治二十九年一月—五月。

小山作之助編『国歌唱歌集』共益商社書店、明治三十年（一八九七）八月。

鈴木米次郎編『新式唱歌 一名トニツクソルファー唱歌集』十字屋楽器店、明治三十年十一月。

大和田建樹作歌『地理教育世界唱歌』全二集、三木楽器店（大阪）、明治三十二年（一八九九）十月。

4 山川均『ある凡人の記録』朝日新聞社、昭和二十五年。『日本人の自伝』九、平凡社、一九八二年二月、二八二頁。

5 原曲「Comin' thro' the Rye」にも幾つかのヴァージョン

- が伝えられている。「明治唱歌」の編者たちが底本としたものについては長谷川由美子氏の「」教示による。McGiskey, J. P., ed. *Franklin Square Song Collection*, vol. 8. New York, 1881. p.64.
- 6 小山作之助編『新撰国民唱歌』第二集所載。三木楽器店（大阪）、明治三十三年六月。本唱歌集は全三集、同年二月より十月刊。
- 7 海老澤敏『瀧廉太郎―夭折の響き―』岩波書店、二〇〇四年十一月（岩波新書、一五一頁）。
- 8 金田一春彦、安西愛子編『日本の唱歌』上、講談社、一九七七年十月（講談社文庫）、一四五頁。
- 9 瀧廉太郎『四季』共益商社楽器店、明治三十三年十一月。
- 10 国立音楽大学音楽研究所『唱歌索引』（音楽研究所年報第五集、一九八五年三月）による。
- 11 田村虎蔵、納所弁次郎編『教科適用幼年唱歌』全八冊、十字屋書店、明治三十三年六月―三十五年九月。
- 大和田建樹作歌、多梅稚ほか曲『地理教育鉄道唱歌』全五集、三木書店（大阪）、明治三十三年五月―十一月。
- 山田源一郎編著『女学唱歌』全二巻、共益商社書店、明治三十三年八月。
- 12 山田耕筈「作曲者の言葉」『山田耕筈名歌曲全集第一巻』日本放送出版協会、昭和二十五年四月、巻末。
- 13 山田耕筈がベルリン滞在最后の年に経験したドイツの前衛芸術については、自伝『若き日の狂詩曲』（大日本雄弁会講談社、昭和二十六年二月、中公文庫、一九九六年六月）に語られている。表現主義結社Der Sturmの画廊を訪れ、ヴァルデンの芳名帳にサインを残していること（一九一三年十月二十五日付）、帰国後、日比谷画廊で開いた「シトゥルム木版画展」については、五十殿利治氏の詳細な研究がある。「大正期新興美術運動の研究」（スカイドア、一九九五年三月、改訂版一九九八年六月）参照。
- 14 「総合芸術より融合芸術へ」『詩と音楽』二巻一号（一九二三年一月）『音楽の法悦境』（イデア書院、大正十三年十月）所収。
- 15 『山田耕作歌曲集 露風之巻』大阪開成館、大正八年九月。
- 16 歌曲作曲法を主とした山田耕筈の著書を挙げる。
『歌謡作曲法』（日響出版協会、昭和七年十月）、『作曲の実際』（アルス音楽大講座第四巻所収、アルス、昭和十一年一月）、『歌曲の作り方』（雄鶏社、昭和二十四年十二月）『歌謡作曲法』改訂版。
- 17 小倉朗『日本の耳』岩波書店、一九七七年五月（岩波新書）、七八頁。
- 18 深井史郎『山田耕作に関するノートからのぬき書き』『音楽研究』二号、（昭和七年七月）、六三一―六八頁。
- 19 秋山邦晴著、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、二〇〇三年四月、四九二頁。
- 20 須永克己（一九〇〇―一九三五）音楽評論家。門司生れ。京都帝国大学文学部卒。美学専攻。卒業後田邊尚雄、田中正平に師事し、音楽雑誌、新聞などに批評、論文などを発表。三十二年、『月刊楽譜』に五回にわたって連載された「純正調の問題」は高い評価を得た。東洋音楽学校、日本大学芸術科講師、文部省社会教育局、東京中央放送局嘱託を務める。三十五年九月急逝。行年三十六。遺稿集『明日の音楽』が恩師田邊尚雄によって編集されている（名曲堂、昭和十一年）。
- 『音楽の国民性』「音楽に於ける日本的なるもの」は本書に収

- 録されているが、引用は初出誌に拠った。
- 21 「音楽コンクール」(現日本音楽コンクール)は時事新報社主催により、一九三二年に創設された。第二回(一九三三年)の作曲部門の募集要項の課題指定は次の通り。(『音楽コンクール三十年』毎日新聞社、一九六二)。
- 課題(A)或は(B)何れか一種を選ぶべし。
- (A) 新日本を表象する管絃楽用大行進曲 但、序奏、二種のトリオ、及び結尾(Coda)を具備すること。
- (B) 管絃楽用舞踊組曲。但、楽章の数に制限なきも、少くも一個の楽章に於て日本的情調を採り入れること。
- 次年度以降この種の指定は消える。
- 22 タイトル「無題」『音楽世界』十卷三号(昭和十三年三月)、二五―二八頁。
- 23 エドワード・E・サイド著 今沢紀子訳『オリエンタリズム』平凡社、一九九三年六月(平凡社ライブラリー)、上巻二〇頁。
- 24 西川長夫「増補 国境の越え方」平凡社、二〇〇一年二月(平凡社ライブラリー)、第四節「欧化と回帰」。
- 25 坂口安吾『日本文化私観』文芸社、昭和十八年十二月一四頁。
- 26 『パロディ的な四楽章』については、拙稿「深井史郎(パロディ的な四楽章)の時代」、スコア『パロディ的な四楽章』解説参照。全音楽譜、二〇〇五年八月。
- 27 新作曲派協会は一九四六年九月一日結成。四七年一二月より五二年六月にかけて八回にわたり作品発表会を開催。創立時のメンバーは清瀬保二、早坂文雄、松平頼則、石田一郎、小船幸次郎、渡辺浦人、塚谷晃弘。伊福部昭の名もみえるが作品発表は一度もない。清瀬保二に一時期師事した武満徹も鈴木博義とともにのちに加わり、「二つのレント」「妖精の距離」を一九五〇、五一年に発表。
- 28 武満徹「限られることのない『世界』」読売新聞一九八八年一月二十八日―一月三十一日夕刊。『武満徹著作集』第五卷、新潮社、二〇〇〇年、三一―三二〇頁。
- 29 武満徹「音、沈黙と測りあえるほどに」新潮社、一九七一、一九二頁。
- 30 武満徹『武満徹 自らを語る』聴き手安芸光男、青土社、二〇一〇年、七七―九九頁。
- 31 同。九九頁―一〇二頁。
- *二〇一一年十月二十八日「港区民大学講座」最終日のための原稿に補筆。