

清瀬保二のフランス音楽受容

神月 朋子 埼玉大学教育学部学部長付

キーワード: フランス音楽、日本音楽、ドイツ音楽、洋楽、昭和戦前期

1. はじめに

本研究は、清瀬保二（1900～1981）が1920～30年代に行ったフランス音楽受容を取り上げ、その特徴と意義を考察するものである。彼は日本音楽を基盤にしながらフランス音楽の影響のもとに創作を行ったが、これについては1940年～50年代に作曲家論として概要がまとめられている^{注1)}。とはいえ彼がフランス音楽をどのように認識し、特色をとらえたのかという点については十分に考察されていない。また、彼はフランス音楽を本格的に受容する前に日本音楽とドイツ音楽を受容したが、これらの相互関係もまだ明らかにされていない。清瀬のフランス音楽受容は先行する日独音楽体験をふまえてなされており、それによってフランス音楽の特色を十分に把握し、作品や創作理念に反映させることができたと考えられるのである。

上記の観点にもとづいて、本研究は以下の考察を行う。第2章で日本音楽とのかかわりを取り上げる。第1節で受容の過程を概観し、第2節で批判と再考を検討する。第3節では再発見した日本音楽の4つの特色を明らかにする。第3章ではフランス音楽受容に焦点を当てる。第1節で受容の過程を整理し、第2節でドイツや日本の音楽と照合しながら形成したフランス音楽観を明らかにし、彼の見出した6つの特色を示す。第4章でまとめを行う^{注2)}。

2. 日本音楽の受容、批判と再発見

2-1 受容

清瀬が最初に触れた日本音楽は近世邦楽と民俗音楽、仏教音楽である。これらのおもな受容時期は、近世邦楽と仏教音楽は1917年の旧制中学校卒業までの幼少期、民俗音楽は幼少期以降である。本節では、これらの種目別に彼の日本音楽受容をまとめる。

近世音楽としては、家族の影響で浄瑠璃などの三味線音楽、尺八や箏の音楽、大津絵節を見聞きしている。三味線や尺八は父親の影響で見聞きしていたが、これは父親が1912年に亡くなるまで、おもに清瀬が小学生のあいだ続いたと考えてよい〔清瀬1983(1966a)、p.169〕。清瀬自身はこうした音楽よりも小学唱歌を好んでいたが、それでも《三勝半七酒屋の段》など浄瑠璃の一部を「大変興味をもって口まねしたりそれに合わせてこっそり自己流に踊ってみたり」〔清瀬1983(1959)、pp.131～132〕しており、「心をはげましてくれたと思われ」〔清瀬同上、p.131、清瀬1983(1966a)、pp.169～170〕るなどの親しみを覚えながら、近世邦楽を受容していた。尺八については、父親の生前は見聞きするだけだったが、やがて兄を通じて演奏にも興味を持つようになり、実際に吹いたこともある。清瀬はこの時の経験を次のように語っている。「尺八にはわたしも興味をもって、吹いてみたがてんで音が出ない。音が出るまでいわゆる“首振り3年”ということで諦めた」〔清瀬1983(1966a)、p.175〕。わずかな体験であるが、邦楽器に実際に触れたことの意義は彼にとって小さくないと考えてよいだろう。三味線はほとんど弾かなかったようだが、浪花節の《忠臣蔵》〔義士伝〕のまねごとを中学の友人たちと楽しむなど三味線音楽に親しんでいたことが分かる〔清瀬同上、p.173〕^{注3)}。

箏は二番目の姉の演奏でなじんでおり、この楽器が清瀬の記憶に強く残っていることが次の一文から読み取れる。「次姉は…[略]…わたしを非常にかわいがり、またお琴[箏]をよくした」[清瀬同上、p.169]。また大津絵節は中学時代に母親の歌唱で親しんでおり、それを聴いたことは「楽しい思い出」と述べている[清瀬同上、p.184]。

一方でヴァイオリンも、旧制中学2年生だった1914年から兄の影響で演奏するようになった。ただし当初はこれを通じて近世邦楽に親しむようになったことから、清瀬にとっては当初は邦楽器であったと言ってもよいだろう。演奏形態は、当時さかんであったヴァイオリンと箏、尺八、三味線との合奏がほとんどであり、こうした合奏用の通信教育を通じて奏法や読譜も修得している[清瀬同上、pp.174~175]。演奏曲目も「大衆歌、軍艦マーチ、敷島行進曲の類から、一般家庭で知られている箏、三味線音楽」といった近世邦楽[清瀬同上、p.174]が中心であり、具体例として《元禄花見踊り》や《越後獅子》を挙げている。洋楽や和洋折衷音楽としては行進曲やワルツ、学校唱歌が挙げられる程度であった[清瀬1983(1956a)、p.109]。この経験は、後年の創作や思索を支える要素の1つとなった。この時期のヴァイオリンによる邦楽演奏の意義について、清瀬は次のように述べている。「のちにわたしが作曲に志すようになり、日本音階を用い始めたときふと思い出したのはこの時代のことで、全く過渡期時代の出来ごとだったが有益であったと思う。おかげで普通世間で演奏される邦楽曲をひと通り演奏した」[清瀬1983(1966a)、p.175]。

次いで彼が受容したのは民謡を中心とした民俗音楽であるが、特に九州と沖縄、東北地方の民謡が重要である。幼少期に聴いていたのは出身地の大分県宇佐郡の田植唄や盆踊り歌だが、盆踊りについては「特にいいメロディーとは思えない」としながらも「夏の夜の盆踊りの野性的な斉唱や太鼓の響きは、瀬戸内海に面した特有な蒸し暑さの南国情緒に一致する野性的な一面をもっていたのは忘れられない。しかしそれと反対に優美な盆踊り歌もあった」とも述べている。後にピアノのための『郷土舞踊集』（初演1934）を作曲する際には、この野性と優美の特徴を取り入れている[清瀬同上、p.176]。

東北地方の民謡については、演奏旅行で秋田や新潟を訪れた際に積極的に聴いて回り、1932年の記事でその体験を述べている[清瀬1983(1932b)]。そこでは各地の民謡の特徴を示すとともに出身地の民謡との違いを比較しているが、そこからさらに、音楽的な特徴や魅力のみならず、民謡とそれを生み出した人々や自然とのつながりに考察を広げ、深めている。例えば秋田県の漁師の歌う追分について次のように記している。「力強いが暗い日本海をバックにした哀調を深く深く刻み込まれた。今自分の書斎にいて、遠く日本海の暗さ単調さを思い出すことができるのは彼の追分によってである。われわれ南国人の全く予想し得ない世界だ。東北人の持つ穏忍、単調、粘り強さは全く自分への魅力である」[清瀬同上、p.24]。このほかに東北地方の民俗音楽としてわらべ歌にも着目し、1968~69年に《東北のわらべ歌》を作曲した^{注4)}。

一方沖縄民謡は、1936年4月に日本青年館で開かれた「郷土舞踊と民謡の会」（現「全国民俗芸能大会」）で初めて聴き、近世邦楽と異なる特徴を持つ沖縄音階に大きな驚きと展望を持った[清瀬1983(1966b)、p.240]。この時の印象をもとに、1936年6月に沖縄音階を用いたピアノ曲《琉球舞踊》を作曲している[清瀬同上、pp.239~240]^{注5)}。こうした経験をふまえて、清瀬は異なる地方の民謡を同時に用いた作品も残している。例えば国民詩曲として1939年に初演された《日本民謡の主題による幻想曲》では、福岡の黒田節と新潟の佐渡おけさをを用いている。ここで彼は、両者の特性を生かしながら西洋音楽にもとづく芸術作品として仕上げることに腐心している[清瀬1983(1940)]。

清瀬はこうして早くから各地の民謡に着目し、その可能性を広げようとした。その目的は、さまざまな制約下にあっても民謡に触れ、それらを作曲の糧にするためであった。「[仕事として]旅行しながらローカルカラーを知り、民謡を知って行くことはいちずに[民謡の]研究のできない今の自分にとって大きな収穫であり慰安でもある」[清瀬1983(1932b)、p.26]。また「大衆に、自国の民謡をなるべく分り易く、興味深く、

西洋楽器を通してこれほどまでに親しめるものであるということを、こうした機会に知らしたい。…[略]
…民謡に対する好意を、できるだけ芸術に発展せしめたい」[清瀬 1983(1940)、pp.96-97] ためでもあった。

一方で、清瀬は民謡のほかにも仏教音楽にも耳を傾け、特に声明の魅力に興味を持った。「郷里の家は西本願寺派に属していたので、盆とか、先祖の命日とかの日、大勢の坊さんがきてお経をあげる。この声は文句も意味も分らぬながら、遠くから聞いていると腹の底に響き渡るような力を感じた。またときたま流れてくる山の手からの御詠歌などの方が民謡よりも記憶が強い」[清瀬 1983(1966a)、p.176]。

さらに民謡や声明に加えて、清瀬は子供の頃に聞いていた日常音の印象も強く持っており、そのサウンドスケープを次のように記録している。「冬の寒い夜、本家から聞こえてくる砵の音、昼、納屋から聞こえてくるはた織りのおさのランコロンの音… [略] …。仏様に参ったら必ず『鈴』をたたけ、神様に参ったら大きく手をたたけと、参拝の『から廻り』をかんとかされた。まったく神仏習合である」[清瀬同上、pp.177-178]。

このように、彼にとって日本音楽は単独で聴き取る対象ではなく、それを生み出した日常生活と結びついたものであった。この日常の一端について、次のように述べている。幼少時に「馬車引きや、仕事から帰りがけの百姓、土方などがお酒を飲みに入ってくる風景などをじっと見ていると、何だか江戸時代の名残りすら感じられた。… [略] …『昔は江戸にのぼるときは水盃で別れたもんじゃがのう』という感じが分るような気がした」[清瀬同上、p.178]。また 1917 年に上京した時にも、関東大震災前の東京に流れる邦楽器の音の中に近世日本を浮かび上がらせている。「初めて東京にきた夏の夕はまだ平和な江戸時代の空気がどこに残っているようだった。尺八、琴の音が流れてくるのはいかにも家庭的休息の夏の夜を思わせてなごやかな気持ちになった」[清瀬 1933e、p.24]。戦後も、この時のことを次のように回顧している。「当時の雑司が谷の雰囲気には江戸風情らしいものが残っていたように思える。時にお琴の音が流れてくるのにふさわしかった」[清瀬 1983(1966a)、p.191]。

こうして清瀬は、さまざまな日本音楽を聴き、またそれらを日常に根ざした響きとして受容したのであった。その期間は、地元で過ごした 1917 年までの幼少期と作曲活動を本格的に行った 1930 年代以降とに分けられる。両者の特徴は、幼少期は音楽の実体験、活動期は調査研究および作曲である。これに対して、1920 年代は日本音楽の無条件の受容ではなく、批判と再考、再発見の時期に当たると言えるだろう。次節でこの変化とその内容を検討したい。

2-2 批判と再考

変化のきっかけは 1918~19 年に清瀬の音楽生活にヨーロッパ芸術音楽が本格的に加わったことである。批判はこのころに、再考は 1922 年半ばに始まったと考えてよいだろう。彼はヴァイオリン演奏を通じてドイツ音楽に強く惹かれるようになり、作曲家を目指すことを決意する。そして、それと反比例して日本音楽を批判し、再考を経て再発見するに至る。この変化は 1919 年 9 月から 12 月の間に始まったが[クリティーク 80、p.64]、彼はこの問題意識をその後さらに深め、広げながら創作に反映させていく。本節では、創作期を貫くこの過程のうち日本音楽の批判と再考について、彼の文言をもとに検討する。

清瀬は戦後の記事で、批判から再考までの経過を次のように記している[清瀬 1983(1956b)、p.125] 注6)。

少年時田舎で育ったので洋楽らしきものに接していない。耳にするのは邦楽ばかりで全く過渡期的にヴァイオリンと琴、三味線、尺八と合奏した。こうして洋楽にショックを受けて一時邦楽に強い反発を感じた。伝統的な一切(と自分では思っていた)に反感を持った。これは誰からも教えられたことではない。また書物をみたわけでもない。何に反発を感じたのであろうか。音楽的には単調ということであろうが、

人間的な幅と深み、知性的なものがないということや、人間の持っている創造的な意欲の欠乏を感じ、いわば花鳥風月的な心境、閉鎖的な消極性、装飾性、もっと悪くいえば不健康でさえあると思ったくらいだった。それから1、2年たって、いよいよ音楽に進もうと思って学校も飛び出すところまで思いつめたころは、芸術の本質からもっと足を地につけた考えが生まれて、日本における自分の現在を反省し、いかに生くべきか、いかに考うべきかということを教えられた。一見矛盾しているように見えながら、実は少しも矛盾していなく、少くとも私にとっては洋楽も邦楽もなく芸術あるのみであった。それを洋楽から教わったわけである。これはひいては日本の伝統、現状への反省となっていた。

ここには批判の具体的内容も示されていることが読み取れるが、これは以下の5点にまとめられる。「単調」、「人間的な幅と深み、知性的なものがない」、「創造的な意欲の欠乏」、「花鳥風月的な心境」、そして「閉鎖的な消極性、装飾性、不健康」である。これらの意味と理由については、1930年代以降から70年代にかけて、音楽的要素や文化的背景などの観点から述べている。以下でこれらを具体的に確認したい。

まず「単調」については1930年にすでに言及している。「日本の音階——これのもつ響が単調にする事を恐れる」[清瀬 1930b, p.17]。その理由はエネルギーやダイナミズム、野放図な表現が乏しいことにあるとしている[清瀬・福島, p.9]。また、音楽的要素にも由来すると述べている。「5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」[清瀬 1983(1966b), p.234]。

次に「人間的な幅と深み、知性的なものがない」とは、表現内容における芸術性の欠如を示していると理解できる。これは、以下の文言でも示されている。「洋楽を知ってからというもの、当時としても邦楽に反発を感じていましたね。…[略]…洋楽にはそれとは違う、…[略]…思想性をもった世界がある」[宗像・清瀬 1964(1930), p.10]。また、その理由を以下のように述べている。「邦楽の伝統の上から音楽というものを解して、極端に言うとも音楽というものは婦女子のやる慰めとか趣味とかいう程度にしか考えないで、芸術ということでは考えていなかった。…[略]…邦楽がそういう在り方をしてきたということが多分にあるのではないかと思う」[宗像・清瀬 1965(1930), p.14]。

3点目の「創造的な意欲の欠乏」については、能楽と近世邦楽に対して指摘しており、その原因を階級制度や鎖国政策にあるとしている。「鎖国が音楽にとってプラスであったかマイナスであったかという点については、僕はどちらかというとマイナスの評価ですね。島国で、しかも、階級制度でがんじがらめにされれば、人間性も失われますよ」[あんさんぶる 1972e, p.23]。能楽については土岐義麿に尋ねつつ、芸能と身分を固定化したことで新しいものを創造する意欲が乏しくなったと考察している[清瀬・福島, p.8]。近世箏曲については、時代が下るにつれて鎖国と身分制度が反映されるようになり、技術的には洗練されていくものの人間味が衰えていったととらえている[あんさんぶる 同上]。このほか家元制度にも原因を求めており、1962年の記事で「今日、日本ではまだ家元制度によって[日本音楽の]自然な発展力がせきとめられている」[清瀬 1983(1962), p.142]と述べている。

4点目の「花鳥風月的な心境」についても、自然美を堪能する心情や行為を批判している。「洋楽の道に入ってくると邦楽に対する魅力を失い、極言すれば『花鳥風月的な邦楽の世界』ときめつけ反感すら持っていた」[清瀬 1983(1966a), p.215]。この価値観を払しょくするのは難しかったようだ。1922年ごろには「『花鳥風月の反感』も反省して、三味線を郷里から送ってもらって、手さぐりで春雨や黒髪など弾いてみた…[略]…が、長くは続かず、もっぱら毎日ピアノに没頭した」[清瀬 同上, p.219]のである。

そして「閉鎖的な消極性、装飾性、不健康」は、日本文化の傾向のうち細部を極度に洗練させつつ雄大さに欠ける面として指している。万葉集から古今集の変化を挙げて「うまくはなるけど、きちんとして、な

にかこじんまりとまとまっているんだね。ひろびろとした野放図なところがない」[清瀬・福島、p.9]と指摘するほか、三味線音楽の流派の細分化されたあり方を肯定的にはとらえていない[清瀬・福島同上、pp.13~14]。閉鎖性を示す音楽の要素としては、陰旋法を挙げている。「陽旋法が陰旋法になったということは、日本的になったともいえる。ところがそれは消極的で閉鎖的で、退嬰的なムードをもっていると思う。四畳半でいっぱい飲んでやるとどうも陰旋法になるですよ、気持のうえでね。そういうところはよく考えないかね」[清瀬・福島同上、p.21]。

さらに1930年と1959年の記事では日本音楽を「非現実的」とも述べており、先の5点に続いて6点目の批判と考えることができる。これは、同時代性の欠如と言いかえられる。「日本的という事は何となく過去を思わせ、伝統的になり易く、お伽話の、夢の国日本を連想して実は自分は嫌である」[清瀬 1983(1930c)、p.14]。「私は…[略]…邦楽の音感から始まっているが、洋楽を知ることによってそれら[日本音楽]に強い反発を感じた。それらは退屈であり非現実的で封建的であると思っていた」[清瀬 1983(1959)、p.135]。彼の言う「非現実的」とは、当時の日本音楽が同時代の日本を必ずしもつねに即座に反映しないこと、すなわち近代に応じた変化に乏しいという認識に立って示していると言える。これに対して、清瀬自身は同時代の表現者を目指した。「現実と芸術。どんな意味で現実という言葉を用うかとの問題も残る。われわれは日本に居るという現実にも早く目覚めたともいわれるだろう」[清瀬 1983(1937a)、p.79]。

清瀬はこのように1910年代年末ごろから日本音楽を批判し、それはやがて社会制度も含めた根本的な内容になっていったが、1922年半ば以降は肯定的に再考するようになっていく。そのきっかけは先に述べたように19世紀ドイツ音楽であった。彼はこれをモデルに作曲していたにもかかわらず、無自覚に日本の五音音階を使っていることに気づき、落胆したのである。彼は1921年ごろから作曲を始めたが[あんさんぶる 1971b、pp.23~24]、1922年半ばに次のような転換点を迎える。「生田春月の『旅寝』を作曲中、ふと自分が五音音階を用いていることに初めて気づいて非常にショックを受けた。それまで気づかず用いていた。…[略]…がく然とし、まったく自信を失ってしまって、しばらくは作曲する勇気も出なかった」[清瀬 1983(1966a)、p.215]。

しかし彼はその後『『東西文明の比較』とか、それに類する書物…[略]…を片っぱしから読みはじめ」[清瀬 1983(1966b)、p.235]。することで二者択一から方向転換し、新たな視点から創作を行うようになる^{注7)}。新たな視点とは東西の分離ではなく、共通性や融合の探求である。例えば「接点」という言葉を使って次のように述べる。「どうもヨーロッパ音楽に魅力がある。魅力があるけれどもヨーロッパ人にはなれっこない。しかし、過去の日本のわれわれの遺産である邦楽だけでは今日のものはものたりない。その板ばさみになって、東西両音楽文明の接点を何か知りたい、そういったものを自分で書いてみたいということも考えた」[清瀬同上、p.236]。

清瀬は一面的な批判を超えて、日本音楽がヨーロッパ音楽と同様に歴史と伝統を持つ独自の文化であることや、自分が2つの文化の中にあることを自覚するようになる。「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。…[略]…東西両文明の融合とか、かけ橋とかいう考えも浮かんだ」[清瀬 1983(1963)、p.151]。日本音楽を継承するだけではなく、ヨーロッパ音楽を参照してその特色をとらえ直すことや、それによって「今日のものはものたりない」面を補い、両者を融合して、同時代の日本を表すことを考え始めたのである。「古きを温ねて新しきを知るには、何もヨーロッパ言葉の古きものばかりを温ねずに、わが古きをも温ねたら、より一層得るところがあろう。…[略]…それはただ雅楽や三弦音楽をならべることではない、其中に重要な意義のあることを知ることだ」[宗像・清瀬 1965(1934)、p.11]。こうした再考を経て、清瀬は日本音楽を再発見することになる。その詳細について、次節で考察する。

2-3 再発見

清瀬は批判と再考の後に日本音楽を抽象化し、普遍化することでその特色を再発見した。その内容は、日本音楽全体の特色とそれを支える個別の特色との両面に渡る。全体的な把握は、日本音楽を完成された歴史ある文化と認識するところに認められる。1936年には「それ〔日本の伝統音楽〕は全く世界に類のない、完成された形式を持っている。日本人独特の微妙な心理、ニュアンスに富んだ変化をいいあらわしている」[清瀬 1983(1936a), p.51]と述べている。同様に「雅楽、江戸時代の音楽等という完成された音楽を背負っているわが国」[清瀬 1983(1952a), p.103]という文言も見られる。この全体的な特色の認識は4つの個別の特色、すなわち日本音楽の複雑性と単純性、文化に通底する伝統美、自然と芸術の照応、東洋的な表現を具体的に考察することによって得られたと言えるだろう。以下でこれらを具体的に示したい。

(1) 複雑性と単純性

日本音楽には、複雑性と単純性という相反する特色がある。このうち複雑性は微妙、洗練とも言い換えられている。複雑性は、五音音階の中に指摘される。「五音音階はわれわれにとっては、彼らを感じる五音音階よりも、ずっとずっと複雑な内容を感じ、表現力を持っているものである。これは紙上の理論的問題ではなくて実感の問題である。…[略]…原始的な音階をかくまで微妙、複雑に使い得た民族はおそらくあるまい」[清瀬 1983(1936a), pp.52~53]。

微妙さは半音以下の微小音程に認められる。「日本の作曲家の1人として、この目のあらい平均率をいかにデリケートに和声化するかということに苦心している。ヨーロッパ人より、われわれがよりデリケートな感覚をもっていることは事実である」[清瀬 1983(1935c), p.48]。微小音程は例えば尺八で表されて、日本音楽特有の微妙な表現を担う。「尺八という楽器は、ヨーロッパの楽器では不可能な微妙な音程の動きがアゴひとつでできるでしょう、ああいうところが魅力ですよ。…[略]…尺八というのはソロ楽器で、ハーモニーよりもウーウーやって微妙な音程を動いてゆくところが独特で、日本人にアピールする」[あんさんぶる 1972f, pp.28~29]。この微妙さは、日本文化全体にも見られる。「古池に飛びこむ単調の音に永遠を感じ得る、鋭敏、微妙な聴覚、否、心の持ち主である。…[略]…この伝統を持った、またこれを最高の美のひとつとして尊敬している日本人の芸術観は種々の点において、その日常生活ににじみ出たであろう」[清瀬 1983(1936a), p.52]。

洗練は、音楽を含めた日本の文化に広くみられ、日常生活の中にも溶け込んでいると清瀬は考察する。「〔五音音階のような〕この日本の文化は原始性を極度に洗練させた文化が基調をなしてきてはないかという1つの判断を僕は持った…[略]…それを日本人ほど洗練して生活化しておる民族はないのじゃないか」[清瀬・平尾・柴田・金井, p.33]。

こうした複雑な表現は、原始的で単純な方法で表現されている。ここから、清瀬は単純性という特色も見出している。日本音楽の再発見後、単純性は未発達で非文化的なものではなくなり、必要なもののみからなる自然さや素朴さ、簡潔さになった。彼は五音音階の原始性を単純性にとらえて、「五音音階の単純性というものが、日本人独特の単純性を好む傾向から、独得の表現を与える面が、まだあるのではないかと思っている」[清瀬 1983(1963), p.161]と述べている。「われわれのひとつの特長は、…[略]…もっとも少い材料でまたもっとも短い形式で、もっとも多くをいい得る能力を持っていることであろう」[清瀬 1983(1936a), p.53]。つまり『単純化』に日本人は特別な才能をもっている[清瀬 1983(1969), p.247]のである。彼は、この単純化の伝統をブルーノ・タウトの講演記録からも読み取っている[清瀬同上, p.246, タウト]。

(2) 文化に通底する伝統美

2つ目の特色として日本文化を再考しているが、これは前述の日本音楽の特色を文学や美術にも見出した考察と言える。例えば、1936年に次のように日本文化の伝統美を肯定している。「自分は過去の日本の美を

回想したが、これは忘れられたる伝統の美を呼び起したいためである。… [略] …我等のよきもの [伝統] をも否定し去るの愚をなさし得ない」[清瀬 1936d, p.25]。具体的には「日本の音楽だけではなく、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」[清瀬 1983(1966b)、p.234] との認識を示している。

(3) 芸術と自然の照応

3つ目の特色として、芸術と自然の照応について言及している。その理由は、音楽や文化のあり方と自然現象とのあいだに清瀬が密接な関係を見出しているためである。「美しい自然はわれわれの美的感覚を鋭くし、表現の簡潔性において独自のものを持つ」[清瀬 1983(1952b)、p.107] のであり、また「湿度、温度、光線がどんな風に音波に影響するかも知りたい」[清瀬 1933e, p.44] と考えたのである。彼が具体的に言及した自然現象としてもっとも多いのは、梅雨を中心とした雨や湿度である。雨については「日本の日本らしさの中にこの特有の雨こそ重要な位置を持つ。… [略] …ヨーロッパ的科学文化が、この日本の雨の洗礼を受けてどんな成長変化を示すだろうかということが私の内心非常に興味を持って見ていることの1つである」[清瀬 1932c, p.34]。湿度についても同様の考察を行っている。「湿気、雨気の多い事が日本を日本たらしめているとは自分の持論である。… [略] …我々は現実を見て公式的輸入に賛成し難いということのみいたい」[清瀬 1933e, p.24]。このほかの自然現象として、秋の午後の日差しや柔らかい雲 [清瀬 1932c, p.34]、虫の声 [清瀬同上, p.35、清瀬 1933e, p.44]、雲や滝 [清瀬 1933e, p.25] に触れている。音楽雑誌にこのような記事を寄稿した理由は、清瀬が音楽と自然の照応という観点を持っていたためと言えるだろう。

(4) 東洋的な表現

4点目として、東洋的な表現の特色が挙げられる。これは清瀬にとって瞑想や静寂の表現であり、また非合理的な側面も持っていた。例えば、チェレプニンの自作自演の演奏会に対する批評で「東洋的な瞑想、単調が非常に注意をひいた。… [略] …彼が東洋において静寂を深め、前 [前回] の演奏に比してより深いピアノシモや、デリカシイを加えているように思われた」[清瀬 1983(1936c)、p.66] と評価している。また東洋的な非合理性については「科学は吾々に『合理』をせまる。然し芸術において、自分は乱れたる美、均勢のとれざる均勢を感じ、合理的規則に対して、非合理的規則の存在をも東洋の精神を通じて示したい」[宗像・清瀬 1965 (1934)、p.11] と述べている。

こうして清瀬は、日本音楽の受容、批判と再考を経て、その価値と意義を再発見することになった。すなわち、日本音楽の批判点のうち単調さと芸術性の欠如、花鳥風月的な心境、閉鎖的な消極性は、再発見によって価値のある特色へと転じたのである。これは同時に、みずからの創作を定める道程でもあった。とはいえ、創造意欲の欠乏と非現実性は依然として「今日的にはものたりない」要因のままであった。また特色に転じた芸術性もなお、その内容や表現方法には検討が必要であった。

この模索の中で清瀬が中心的に参照したのが、フランス音楽であった。彼によれば「洋楽としてフランス近代音楽から滋養をとり、影響を受けたが、最も深い根は民俗的な基盤で、これは作曲する前すでに思想としてあった」[清瀬 1983(1959)、p.138] のである。フランス音楽は、作曲技法や表現内容を具体化し、確立することに大きく貢献したと言えるだろう。一方、19世紀ドイツ音楽も欠くことのできない要因としてこの過程に関わっている。次章では、日本音楽やドイツ音楽との関連も確認しながらまずフランス音楽の受容を検討し、続いて彼が見出した特色とそこからの独立について検討する。

3. フランス音楽の受容

3-1 受容の過程

清瀬がフランス音楽を積極的に受容して作品に反映させた時期は、彼の発表した雑誌記事と作品から考えて1920年から38年ごろまでと言ってよい。すなわち1920年にドビュッシーの《アラベスク》を聴き、38年にラヴェルとフランク、ドビュッシーに関する記事を寄稿するまでである〔清瀬1938b、清瀬1938c、清瀬1938d〕。雑誌記事を見ると、フランス音楽に関するものは寄稿を始めた1930年から38年にかけて掲載されている^{注8)}。おもな内容は、彼の受容の経緯の紹介と作曲家・作品研究である。研究内容については、1920年代の蓄積もふまえたものと考えられる。作品については、フランス音楽から一定の影響を受けたものは1930年代前半ごろまでに書かれたと考えられる。その理由は、1935～36年までの作品で近代フランス音楽の影響を受けたと彼自身が認識しているためである。1935年に来日したチェレプニンとのエピソードや2・26事件などを回想しながら、彼はこの時期までの創作について次のように述べる。「わたし自身はそれまでどっちかというモダニズムの傾向がありました。やっぱり田舎から出てきて近代的になりたかったこともあるし、『音楽新潮』なんか通して近代音楽を知ったこともあって、近代音楽をそれこそ一生懸命勉強してきました」〔あんさんぶる1972d、p.22〕。彼の言う「モダニズム」や「近代音楽」とは、後述するように近代フランスやロシアを中心とする同時代の音楽を指し、『音楽新潮』は近代フランス音楽を中心的に扱う雑誌であった。以上のことから、清瀬のフランス音楽受容は1920～38年ごろと言ってよいだろう。

受容の特徴としては、ヨーロッパ芸術音楽として初めて本格的に受容した音楽でないことと、受容時も最初から無条件に肯定したのではないことの2点が挙げられる。彼が当時の日本で一般的であった洋楽体験を経て^{注9)}最初に大きな影響を受けた音楽は、前章で述べた通りベートーヴェンを中心とする19世紀ドイツ音楽であった。とは言え彼はこの音楽の技法と表現に対して憧憬と違和感を持っており、両義的であった。そのためこれは彼にとって創作のモデルとして充分とは言えず、作曲や音楽理念の方向を定めるに至らなかった^{注10)}。この膠着を抜け出したのは、フランス音楽の特色を明確に認識したときなのである。

受容の傾向を見ると、1920年代と30年代では異なっていることが指摘できる。20年代は、フランス音楽を初めて知るなど新しい動きを中心としながら、独学や人的交流によって知見を拡大深化させた。一方30年代は、20年代を引き継ぎながら受容を続け、その成果を記事や作品として広く音楽界に提示している。本節ではこのうち20年代を扱い、清瀬の受容過程を明らかにする。30年代は次節で取り上げ、フランス音楽観や音楽理念について考察する。

1920年

東京で創作上の模索をしながら音楽会に通う中で、佐藤謙三のリサイタルで佐藤節子のピアノ演奏によるドビュッシーの《アラベスク》を聴く。清瀬はこのとき初めて、フランス音楽が洋楽として最適な創作モデルになりうることを認識する。「私はそれを聞いて急にせわしい歩みが止ったように思った。…〔略〕…それがいいか悪いか全く解らない。ただこれが自分の求めている音楽だと思った」〔清瀬1983(1930a)、p.3〕。

1921年

大分に戻り、独学で作曲を始める。フランスの作品も独習する。「この前後からセノオ楽譜によって少しずつフランスのものを見て、それがいいと断定する勇気はなかったが、すぐその影響を受けていた。これ〔影響〕は気のつかぬ間に。」〔清瀬同上、p.4〕。アーンの《灰色の歌》第1曲〈秋の歌〉やフォーレの《子守歌》、ドビュッシーなどをオルガンで弾いて学習する^{注11)}。当初は「ドビュッシーは私には十分理解できなかった」〔清瀬同上〕が、次第に理解するようになり、彼を参考にして五音音階の和声づけを自信をもって行えるようになった〔清瀬1983(1963)、p.154〕。

1921～29年ごろ

フランス・バロック音楽にも興味を持つようになる^{注12)}。「フランスというものに初めて目を向けたとき、

フランスも古いところから知りたい。… [略] …その後手に入ったクラヴサン曲集をひいて勉強しました。… [略] …ラモーとかクープラン時代の音楽、それが非常に身近に、… [略] …親しみをもって毎日それをひいて楽しんでおりました」[清瀬 1983(1966b)、p.237]。清瀬が過去のフランス音楽を知ろうとした目的は、それ自体への興味とともに、近代フランス音楽に至る系譜を理解することであった。「フランスの伝統をクープラン、ラモーから近代のフォーレ、ラベル、プーランクの一線に感じるのであるが、この一線に最も影響されたことを告白せねばならない。… [略] …クープラン、ラモーはフランス音楽の父である。この伝統に返すことを一生の戦いとしたフォーレこそ近代フランス音楽の父と正しくいわるべきであろう」[清瀬 1938b、p.19]。こうしたフランス音楽の理解は、この音楽が彼にとってドイツ音楽に代わる創作モデル、すなわち表現方法と内容の確立という喫緊の創作課題のモデルだったために、熱心に行われた。このことは、以下の文言でも示されている。フォーレの「単純、軽快、人間らしさ、… [略] …この人間らしさという事については語るべき多くがあると思う」[清瀬同上]。楽譜を入手した「その後」の時期については、「上京はした… [略] …フランスの楽譜は神田のパンテオンで広く手に入れ、クラヴサン曲集や、フォーレ、ドビュッシー、ラヴェルに夢中になり、自分の作曲上、特に和声上には大きな影響、示唆を与えた」[清瀬 1983(1959)、p.137]と記していることから、1925 年末の再上京後と考えられる。この結果もたらされた音楽上の影響は、まずピアノ作品に見られる。「それからぼつぼつ、ピアノ曲を書きましたが（未発表です）、そういうクラヴサン曲集のハーモニーなり感じに非常に似たようなピアノ曲を始めた」[清瀬 1983(1966b)、p.237]。また「クープランやラモーのフランス古典に熱中して日夜没頭した時代もある。その古典性、透明性から自分のピアノのスタイルは強く影響されている」[山根・清瀬、p.71]とも述べている。

1922 年

独学の開始から 1 年ほど経過して創作スタイルをつかみ始めたが、前章で述べたように、この年の半ばごろに無意識に五音音階を使用していることに気づき、落胆する[清瀬 1983(1963)、p.151]。作曲と平行して輸入楽譜を大阪の楽器店から毎月可能な限り購入し、グノーやマスネなどの楽譜を独習する。年末に、この中にあったフランクの《前奏曲とコラル、フーガ》のフーガを弾いて深く感銘を受け、フランス音楽に本格的に開眼する[清瀬 1983(1930a)、pp.4~5]。清瀬はこのとき初めてフランス音楽の特色を直観的に把握し、創作のモデルを見出して作曲の方向を定めたのである^{注13}。このころは「ドイツ音楽一辺倒にも疑問をもち始めて」[清瀬 1983(1966a)、p.216]いた時期であったものの、確信をもってフランス音楽をモデルにするまでに至っていなかったが、フランクの音楽によって、創作の方向がようやく定まった。「セノオ楽譜で、フォーレやドビュッシー、さてはアーンやマスネエの歌曲等に接し、真に自分の懂れていた豊富な和声や色彩をそれらに感じていながら、強く之を肯定し得なかった時、フランクの発見が、フランスという国を再認識させた」[清瀬 1938c、p.19]。他方フランス音楽と日本の音楽や文化との接点も見出し、さらに自信をもって追求するようになる。「近代のフランス音楽、印象派といわれる音楽がどんなに自分たちに近いかということもようやく知りはじめました」[清瀬 1983(1966b)、pp.236~237]。

1925 年

10 月に東京の帝国ホテルで行われたアンリ・ジル＝マルシェックスのピアノ・リサイタル全 6 回を聴く。清瀬にとって「終生忘れ得ぬもの」[清瀬 1983(1956a)、p.114]であり、「歴史的」で「まったく驚異であった」[清瀬 1983(1959)、p.137]。この中で「ドビュッシーとストラヴィンスキーが一番記憶に残った」[清瀬 1983(1966a)、p.221]。年末に再上京し、作曲とフランス音楽の独学を続ける。

1926 年

年末から 27 年初めのあいだに小松耕輔を訪問し、自作の批評を依頼する。小松を通じて小松清や松平頼則らとも交流するようになり、フランス音楽の知見を拡大・深化させる[清瀬同上、p.222]。

1927 年

秋に照井栄三のリサイタルで近代フランスとスペインの歌曲を聴く〔清瀬同上、p.224〕。その後照井の来訪を受けて、歌曲数曲が録音される〔クリティーク 80、p.65、塚谷 1981、p.47〕。演奏は 1928 年のリサイタルで行われた〔クリティーク 80 同上、塚谷同上〕。

1928 年

この年から照井のピアノ伴奏者となる。近代スペイン歌曲とともにフォーレやデュパルク、ドビュッシー、ラヴェル、六人組などの歌曲を伴奏または演奏する^{注14)}。前年までの独学に伴奏と演奏が本格的に加わり、近代フランス音楽の理解がさらに向上する。

1929 年

照井の紹介で、柿沼太郎などフランス音楽に関わりの深い音楽関係者と知り合う。柿沼宅で、ドビュッシーの《前奏曲集》第 1 集第 10 曲〈沈める寺〉をアルフレッド・コルトー演奏のレコードで初めて聴く〔清瀬同上、p.228〕。近代フランス詩の翻訳や『音楽新潮』への寄稿を行っていた前田鉄之助などの詩人らと交流する〔あんさんぶる 1971c、p.28〕。6 月に行われた照井の「第 2 回 ドビュッスイ歌曲の夕べ」（詩洋社主催、音楽新潮社後援）〔音楽新潮社 1929、前田 1929〕でドビュッシーやフォーレの歌曲の伴奏を務めたが、「この伴奏の経験は歌曲の作曲上に大変有益であった」〔清瀬同上、p.229〕。

1930 年

『音楽新潮』への寄稿を開始する。

清瀬はこのような経緯を経てフランス音楽を受容し、創作と音楽理念に反映させていった。その詳細について、1930 年代の言説をもとに次節で検討する。

3-2 フランス音楽観と音楽理念

ここでは、清瀬の 1930 年代以降の言説をもとにフランス音楽観を考察し、またそこに見られる音楽理念を明らかにする。彼は、音楽を含む日本文化やドイツ音楽と照合しながらフランス音楽の特色を見出している。すなわち、フランス音楽に見出した表現の特色の多くは再発見した日本音楽の特色と重なっており、それらは以下に示す 4 項で示されると考えてよい。一方、日本音楽においては再発見後もなお「今日的にはものたりない」とせざるを得なかった創造意欲の欠乏と非現実性、すなわち芸術性と同時代性をフランス音楽に見出している。同時代性はまた、ドイツ音楽に対する違和感を反転してとらえた特色である。これらから、フランス音楽は洋楽として彼の創作モデルになり得たと言えるだろう。以下でその詳細を示したい。

(1) 複雑性と単純性

前述したように、清瀬にとって日本音楽の複雑性とは微妙や洗練とも言い換えられる特色であり、一方単純性とは必要なもののみからなる自然さや素朴さ、簡潔さであった。彼はこれらの特色を、特にドビュッシーとフォーレに見出している。複雑性をドビュッシーの歌曲の特色としてとらえ、「リズムの複雑、微妙な和声など注意すべきだと思う」〔清瀬 1937b、p.67〕と述べる。また《映像》第 1 集第 3 曲〈運動〉のような微妙さを妨げる表現はドビュッシーらしくないとしている。「私はやはり彼の得意とすべきところでない気がしてならない。彼の得意の『5 度』で駆り立てられるや否や、デリカーと色彩は却って邪魔されると思う」〔清瀬 1935a、p.68〕。

フォーレの音楽にも複雑性を認めるが、それはつねに単純性を伴っており、両面的と言える。清瀬にとってフォーレは「音楽上の師」〔清瀬 1938c、p.19〕であるが、それはおもにこの両面性によると言えるだろう。フォーレの音楽は「洗練しきった単純と、つつましい表現のため単調に陥る懸念」〔清瀬 1930e、p.5〕があ

るが、やはり「フランス古典の真の継承者」であり「気品、典雅、軽妙、渋さ、永遠の若さ、微妙さ、つましさ」を持ち、「強く時代に働きかけなくとも永遠の美の秘蔵として多くの暗示をわれらにもたらす」[清瀬 1934b、p.16] 作曲家である。そして、以下のように高く評価している [清瀬 1930e、p.6]。

フォーレの作品は余りに単純な時にありきたりの表現をとるので初め一寸馬鹿にしたくなる衝動にかられるが、度々味ううち遂にはひきつけられてしまい、その平凡に見えるノートが如何に活かされているかを知るであろう。… [略] … [《5つのヴェネツィアの歌》第3曲の]〈緑〉にもドビュッシイとは別個な簡単軽々な表現に引こまれる。… [略] …私が近頃彼に対して1つの不満を感じるの、余りに謙虚でありすぎるという事だ。… [略] …もっと鋭く直截的な表現を我々は欲するかも知れない。然し少なくともよき師であり近代フランスを知るに最もよき作家であろう。… [略] … [彼は] 余りに純粹なる為他国に容易に理解されない。

複雑性は「度々味ううち遂にはひきつけられてしまう」、「平凡に見えるノートが如何に活かされているか」として、また単純性は「単純な時にありきたりの表現」、「簡単軽々な表現」、「謙虚」として示されている。このような「余りに純粹なる為他国に容易に理解されない」フォーレの両面性を、清瀬はフランス音楽の真髓として認めているのである。ほかにピアノ三重奏曲第2楽章について、歌曲《まぼろし》第4曲〈舞姫〉と同様にこの両面性を指摘している。「静謐、古淡さがありリズムだ。全く其表現に円熟きって自由なるエンハーモニッシュの転調はたえず用いられ、曖昧とした箇所があるが、私はそれがたまらなくすきだ。… [略] …捕らえんとして捕え得ない微妙さだ」[清瀬 1934、p.17]。

単純性は、古典的な表現の中でフランス文化特有の簡潔性として認めている。「バックにしろ、ケックランにしろ、フランス的理性、——頭のよさを感じる」[清瀬 1933d、p.40] ほか、ラヴェルについては「一寸真似られない特色は、其客観主義であろう。それは鋭い理智から生まれており」[清瀬 1938b、p.19] と述べている。《5つのギリシア民謡》は「5度の持つ簡素の美に満ちている」[清瀬同上、p.18] として簡潔性を評価している。そして、複雑性と単純性に関して彼から受けた示唆を次のように記している。「彼が5度7度をどんなに効果多く用いたか、またはっきりした単純な民謡的テーマをどんな風に発展し転調したか、… [略] …自分の学ぶべき多くものを蔵している。ドビュッシイは最早古典の気がするが、ラヴェルに対しては一時代違うとはいえ近代を感じる」[清瀬 1933a、p.31]。

(2) 文化に通底する伝統美

清瀬は日本音楽の特色を文学や建築等にも見出したが、同様に、フランス音楽の特色と日本の伝統文化との共通性を指摘している。彼にとって、日本音楽とフランス音楽はともに日本の伝統文化とのつながりを持つのである。文学との比較では、ラヴェルの《前奏曲》に「東洋のさびに似た美」を感じ取って「小曲だがまるで俳句に接する思いがする」[清瀬同上、p.28] としている。また絵画と比較して「ドビュッシイが墨絵であるならば、ラヴェルは浮世絵だ」[清瀬同上、p.25] と述べている。建築との比較ではドビュッシイの《聖セバスティアンの殉教》を挙げて「日本の昔の白木造りの高雅さ」[清瀬 1933b、p.68] と形容するほか、《映像》第2集第2曲〈そして月は廃寺に落ちる〉については、建築物である寺に自然や文学も加えて、次のように述べている [清瀬 1935a、pp.68-69]。

日本人としての自分は嘆息せざるを得ない。先ず初めてたたかれる和音がもの寂びた夜の静寂を心にしみ入らせる。かかる秘法をヨーロッパ人たる彼が知っていることは吾々にとって驚異である。この和音は両手でメロデックに並行進行する。印象主義手法の最もよき標本の1つである。月夜に照らし出さ

れる荒れた廃寺の庭に立ち、独り昔をしのぶ。何か漢詩が出て来そうな気がする。『荒城の月』を思浮べるのみでは淋しい。

さまざまな分野の比較にもとづくフランス音楽理解は、日本文化を多面的にとらえて再発見した清瀬に特有な受容と言えるだろう。

(3) 芸術と自然の照応

前章で指摘したように、清瀬は日本音楽を自然や日常に根ざす表現としてとらえている。フランス音楽についても、日仏の自然現象との共通点と相違点を考察し、そこから創作の可能性を模索している。

共通点として月光と新緑を挙げているが、まず月光は無理なく受容できる自然現象とその表現としている。ドビュッシーの《ベルガマスク組曲》第3曲〈月の光〉はベートーヴェンの「月光」と異なって「所謂一番静かで美しく日本でも度々演奏された。日本人の素直に受入れられそうな曲である」[清瀬 1935a, p.65]。

新緑の表現も、ドビュッシーの《映像》第2集第1曲〈葉ずえを渡る鐘の音〉をもとに考察している。彼はこの作品から日仏の自然を想起して比較し、また音楽と絵画の関連を指摘する。さらには創作の課題と可能性にまで言及している。まず彼にとって、この曲は東京の5月を違和感なく連想させる。「東京で一番好きな気候は5月である。… [略] …こうして遠くの樹立を眺めていると、ふんわりとドビュッシーの音楽が浮びあがってくる。彼の音楽は5月より始まる思いがする」[清瀬 1983(1938d), p.85]。あるいは「ホルトーンスケールは勿論ここに初めてではないが、特にこれは5月の新緑を思わせるかの如くのびやかに聞えて効果多い。… [略] …樹の葉を縫って流れ来る響きを誠に巧みに書き出したものである」[清瀬 1935a, p.68]。

この曲は東京の新緑の木立を音で描くと同時に、日本画や印象派絵画とのつながりも想起させて、絵画的な表現への意欲をもたらす。「こうしてぼんやり眺めている時ふと彼を思う中には、また彼が持っている絵画的要素にもひかれているのだと思う。彼が印象主義やまた浮世絵に影響されていることは知れ渡っていることだが、よき美術の伝統をもつ日本人の1人として、こうした絵画的なるもの… [略] …に興味をもつことの至当であることも思うし、また実際書いてみたいと思うのだ」[清瀬 1983(1938d), pp.85-86]。それはまた、印象主義表現を普遍化して日本音楽とともに取り入れる新たな創作である。「印象主義の時代は去ったといわれることを肯定しながら、そこにわれわれの伝統から来る別の線を予想し、それは許さるべきではないかと思う」[清瀬同上, p.86]。

雨も日仏を無理なくつなぐ自然現象であり、清瀬の創作意欲を刺激するモチーフである。雨をテーマにしたドビュッシーの作品を取り上げ、創作モデルとして述べている [清瀬 1937c, p.22]。

日本特有の梅雨期に入り雨の音楽を書きたいと思っている心がまた起ってくる。… [略] …雨の音楽として先ず思い出すのは、水に関して多くの作品を書いているドビュッシーである。… [略] …『雨の庭』、『6つの古碑銘』[『6つの古代の墓碑銘』] 中の最後の『朝の雨に感謝するために』など… [略] …。[〈朝の雨に〉の] 標題の示すように、静かな敬虔な感謝の気持にあふれ、単調だがしみじみ心を打つ、雨の音を模したクロマティックな甚だ簡単なフィギュア―は、最後までほとんど変化なく終止し、これは心を柔らげ瞑想に誘う。

ドビュッシーの《版画》第3曲〈雨の庭〉は、別の記事でも取り上げている。彼はこれを日本の5月の雨を想起させつつ光や神秘、自然の不思議さを表すモデルとし、日本の雨を表す創作を決意する。「嬰へ長調への転調は実に眼ざむるばかりの光りだ。緑の光りだ。さん然と降りそそぐ雨はまた神秘を誘う。吾々を不

思議なる天地に勘当させる。… [略] …日本の気候からいえば、この曲は5月も中旬を過ぎた情景かと思うが。… [略] …雨の国日本は他日必ずよき『雨の曲』が作られるであろう」[清瀬 1935a, p.67]。

フォーレの表す雨もまた、清瀬の思い描く雨そのものである。《4つの歌》第3曲〈憂鬱〉は「いつもの彼の上品な淡い憂愁につつまれており、… [略] …優しいが心に喰ひ込む」ように雨を表現している[清瀬 1937c, p.23]。「優しいが心に喰ひ込む」とは、雨が心になじみ、慰めと反省をもたらす自然現象であることを意味しており、こうした雨が彼の描く日本の雨なのである[清瀬 1935a, p.67]。清瀬にとっては、フォーレもドビュッシーも彼の目指す表現を先取りしていると言えるだろう。

一方、日仏の気候の相違点も指摘している。その例として湿度の違いを示し、それが嗅覚や視覚に及ぼす影響にも言及する。すなわち、日本の湿度が生み出す知覚を、自然に対する総体的な認識にまで展開している。そして、日本の自然を音楽で表現することを自信を持って主張するのである[清瀬 1983(1933c), p.31]。

[日本の] このしっとりした空気は何という親しさであろう。これが日本の香りではあるまいか。我々はフランスと非常に相似している点があると思うが、その相違の1つは色彩感ではあるまいか。この日本の空はあんなに明るくない。湿気のために色はくすむ。くすんだ色に興味をもつ。実験の結果われわれの色彩に対する識別感が彼らに対して決して劣っていないということであるから少しも悲観する要はなく、自信をもって肯定すべきである。否ここに民族としての生長の力、発達、すべて運命があるならばわれわれはこの自然を尊重し肯定し再現すべきである。これこそ絶対である。

清瀬は自然現象によってもフランス音楽の特色を指摘し、日本との関連を見出した。またフランスを礼讃するだけではなく、比較によって日本の特色を浮き彫りにし、創作の展望まで示していると言えるだろう。

(4) 日本のおよび東洋的な表現

清瀬にとって、フランス音楽において日本的あるいは東洋的な表現を形作るのは、音楽上の要素としては五音音階を中心とした和声と旋律、主題である。また、これらのもたらすフランス音楽特有の表現傾向も、東洋との関連を示すものとして挙げている。以下で具体的に考察したい。

五音音階による表現については、ドビュッシーとラヴェルの作品で指摘している。《版画》第1曲〈塔〉については、以下の2つの記述を残している。「ドビュッシーのパゴドが五音音階で書かれている事は御存知であろう。我々のよき参考書である。東洋的単調さ、逸楽、清澄の感じが実によく出ている。あまり東洋的、日本的といいすぎはしなかったかと自分ながら警戒するのだが、ここには私は竹林の園を見る感がする」[清瀬 1933d, p.40]。また「初め『パゴド』を見た時は実に驚嘆した。それは東洋の五音音階で書かれているばかりではなく、東洋の静寂、ニューアンスが心ゆくばかり画かれている。私は印度、ペルシャ地方を想像する。黒ずんだ仏画を想う。… [略] …五重の塔も、宮の鳥居も彼地にはない。吾々の国にある筈だ」[清瀬 1935a, p.66]。

ラヴェルの作品では、《マ・メール・ロワ》第3曲〈女王の陶器人形レドネット〉に触れて「意識されてブラックキーのみによる五音音階を使用している。非常に美しい。東洋の夢を画くには適したものかも知れない。こんなものを聞く時、いつもいうことだが日本の聴衆は余りに自分の世界に近いものを感じて却って不思議に思うかも知れない」[清瀬 1933a, p.29]と述べている。また《5つのギリシア民謡》について「5度和声的要素はあえてラヴェルに限らないが、特に其オリエンタリズムを描く時、我々にとって技巧上の素晴らしいモデルになる。… [略] …自分も、平行5度の美しさというものはラベルに接して初めて経験したようにさえ思った」[清瀬 1938b, p.18]としている。

また、五音音階を含む音楽全体からも東洋との近さを聴き取り、東西の関心の交流の可能性も期待してい

る。彼は「和声の点から見ても近代フランス音楽が、ずっと東洋に近いもの、少くとも自分には大きな影響や暗示を与えている」[清瀬 1983(1937a)、p.77] ことや、「ドビュッシイも、ラヴェルも眼を日本にむけているように思われる。私は彼等がフランス人であることを忘れて、自分の先輩であるような気がしてならない」[清瀬 1933a、p.25] ことを意識する。そこから「近代のヨーロッパ音楽が東洋に少なからぬ関心を持ち、一方ドビュッシイ、ラヴェルの如き巨匠の中に自分が常に感じている東洋の声に一脈相通じるものがあるとすれば、彼の地でも案外興味をもたれるかとも思う」[宗像・清瀬 1965(1934)、p.12]と展望を述べている。

日本とフランスの近さについてはさらに、ラヴェルの室内楽作品やフォーレの作風、さらにフランス音楽の傾向を取り上げている。ラヴェルには雅楽の要素を見出しており、弦楽四重奏曲の「第3楽章に於て日本の雅楽風な、静かなデリケートなテーマが出る。…[略]…日本風な優さしい情緒を感じる」[清瀬 1933a、p.30]と記している。ピアノ三重奏曲第3楽章でも「ルイ14世時代の荘重なダンス形式だがまたわが平安時代ののびやかさを思わせ雅楽に似た線もえがく」[清瀬同上]と指摘する。

フォーレの作風にも、同様に近さを指摘する。「彼[フォーレ]をよく注意して見れば、最もフランス的なものが、また最も日本的なものとの接近[であること]を知るだろう。洗練された感覚、鋭い直観。繊細なるきめ。人間的なるもの。また長い歴史をもつ芸術の伝統の美」[清瀬 1934b、p.16]。

そして、ドイツ音楽との比較から浮かび上がるフランス音楽特有の傾向を取り上げ、日本との共通点としている。「独逸の作曲家よりもフランスの作曲家の方が量的でないことだ。…[略]…ドビュッシイ、ラベル、ルッセル等々とあげて来ても発展的なものより洗練的な方へ、遠心よりも求心への傾向が強い。こういう点、我々日本人との共通性を感じる」[清瀬 1938c、p.20]。彼はまた別の記事でドビュッシイがギローに語ったオペラ批判を取り上げ、強く賛同している[清瀬 1933f、p.35]^{注15)}が、これらはともに洗練や繊細という特色を日仏の音楽の共通性として評価することにつながっているのである。

(5) 芸術性

清瀬の芸術理解はフランス音楽によって充足しており、創作の上で大きな意義を持っている。本項では、彼がドイツ音楽の両義的な受容からとらえたフランス音楽の芸術性を考察する。

清瀬はフランス音楽受容よりも前に、近代ヨーロッパ文学とドイツ音楽を通して芸術概念を形成していた。1917年ごろから文学を通して芸術を理解し^{注16)}、1919年以降はドイツ音楽によって、音楽も同様に芸術であることを理解したのである。しかし、ドイツ音楽の表現に対して憧憬とともに次第に違和感も持つようになる^{注17)}。この経緯について、彼は次のように述べている。「ドイツ音楽の良さ、偉大な歴史に敬意を表しながら、なにか和声感、音のニュアンスなどの点、親近的でないものを感じ、これだけが洋楽の世界であるならば音楽をやめようかと思った一時すらあった」[清瀬 1983(1966a)、p.217]。

一方で音楽をはじめとする日本文化への懐疑も持っており、行き詰まりの大きな要因となっていた。「大きな欠点と思った日本の伝統に抗し、ベートーヴェンやシューベルトの深刻な音楽にあやかりたく作曲していた頃、どうも日本の五音音階をよく使う自分に気がついた時は全く途方にくれてしまった。…[略]…この頃から、ヨーロッパ文化、東洋文化について、大きく異質的なものがあるのではないかと考え初めた」[清瀬 1957、p.58]。

閉塞状況にあった1922年末、本章第2節で見たように、清瀬はフランクを通してフランス音楽の芸術性に気づき、創作の方向を定めるに至る。この大きな変化について、彼は次のように述べる。「これ[ドイツ音楽]のみがヨーロッパ音楽なら自分の考えている音楽とは合いそうもない。…[略]…わたしの感性和ドイツ音楽の感性和通じ合うことの少ない点に悩んだのである。そうして全く偶然フランク初めフランス音楽を知るに及んでドイツ音楽に通じ合わない自分が救われた」[清瀬同上]。これ以前にフランス音楽の特色を認識しなかった理由は、次のように記している。「フランス音楽の重要さを全然知らず、…[略]…フラ

ンクを知る少し前、当時としては珍しくも、セノオ楽譜としてドビュッシーの歌曲『鐘』『夕映え』、フォーレの『摇篮歌』、レイナルド・アーンの『秋』等いくらかみていたが、心ひかれるものを感じながら決定的にフランスに眼をむける力を感じなかった」[清瀬 1983(1966a)、pp.217~218]。この背景には、ロマン・ロランの『ジャン・クリストフ』で目にしたフランス人批判があったとも述べている[清瀬同上、p.217]。

清瀬はこうして、フランス音楽の芸術性を認識するようになる。それは端的に言えば自由や柔軟性、光明を表し、主張しながらも穏和に現れる、清瀬にとって理想の芸術性であった。彼はこれを、ドイツ音楽への違和感を反転したものとして語ることが多い。例えばベートーヴェンやシューベルトの「深刻偉大、抒情」や「解放や劇的高揚」に違和感を持ったとき、「フランクはより自由と柔軟、光りと余裕、等をもたらしめるように思えた」[清瀬 1938c、p.19] のである。フランス音楽は「実に真剣だが、救われ難い悲哀のどん底までもお供をしなければならない様に思われる独逸音楽」[清瀬 1935b、p.31] とは異なっており、それゆえ彼は「孤独な自分を見出し、より温かい、柔らかい空気にひたりたく、劇的怒号よりも、平凡でもいい、親しみのあるささやきを求めあぐねた。… [略] …フランクを転機として、光りと自由さの中に入って来た」[清瀬同上、pp.31~32] ととらえたのである。

この芸術性はドビュッシーにも見られ、かつ日本音楽の特色とも重なる。自由を求める清瀬にとってドビュッシーは「自然で自由であり、我々 [日本人] に本質的に近すぎた位」[清瀬 1933f、p.34] であった。またフォーレにも、穏和と自由を表す芸術性を見出している。「彼の持つ理知と情熱を見落してはならない。その確固たる把握と主張は優しい抒情で包まれていようとも。… [略] …彼は芸術の法則で束縛せず各自が自己を探し、賢明に自己を表現する努力の間に悟らしめる。自己を損なわずに、自己表現の方法と法則を会得せしむる」[清瀬 1934、p.16]。

清瀬はこのように近代フランス音楽の中に理想とする芸術性を探し当て、そこから、先に述べた日本音楽の芸術性も認識するに至った。それによって創作は大きく展開し、創作理念も確立されたのである。

(6) 同時代性

清瀬がフランス音楽を評価した理由は、これまでに見たように日本音楽の特色との共通性やその補完性であるが、一方で同時代性にももとづいていた。第2章第2節で述べたように、彼は創作の初期から同時代の日本を表現する音楽を追求したが、その実現方法の1つとしても近代フランス音楽を創作モデルにしたのである。彼の創作をこの観点からとらえ直すと、彼はフランス音楽の同時代性を起点として、近代日本の表現としての芸術音楽を具体的に表現したと言えるだろう。そしてみずからの表現が確立したとき、清瀬はフランス音楽から独立したのである。

昭和戦前期までの洋楽受容の傾向から、同時代音楽の中心は近代フランス音楽であった。当時受容されたフランス音楽はおもに 19 世紀半ばから 20 世紀初頭までの音楽であり、一方ドイツ音楽は 18 世紀から 19 世紀後半までの音楽だったのである。このため、フランス音楽は現代音楽すなわち同時代の実験的な音楽であり、一方ドイツ音楽は過去の音楽、規範となる音楽であった。以下で示す清瀬の文言にもある通り、当時はフランス音楽を近代音楽、ドイツ音楽をクラシックや古典と言い換えていたが、その背景にはこうした特徴的な受容があったのである。

清瀬は、このような洋楽受容の中でフランス音楽を受容した。フランス音楽は彼の感性に合った音楽であったが、その根本的な理由の1つはこの同時代性にもあった。これまで見てきたフランス音楽の特色の多くは近代化されて引き継がれているのである。これに対してドイツ音楽は、同時代性の観点からは評価できなかった。例えばベートーヴェンについて、以下のように述べている。「ベートーヴェンに対する尊敬は少しも変らない。… [略] … [それでも] 現実よりの遊離を感じる。自分はこれを当然と思う。自分が生活を持っているからである」[清瀬 1983(1938a)、pp.82~83]。「自分が生活を持っている」とは、20 世紀前半の日本

で生きている現実を意味する。またドイツ音楽とベートーヴェンについて、次のようにも述べている。「クラシックは研究すべき価値があろう。しかし自分らと生きている時代が違う。ベートーヴェンの力は日本の現代に生きていればあんな形式はとらなかったであろう」[清瀬 1983(1930a)、p.8]。

一方、近代フランス音楽には彼にとっての魅力を見出している。「ドビュッシーの出現が大きな意味の現代音楽の切っ掛けになっている。続いてラヴェル。要約するところ、フランス音楽が現代音楽の切っ掛けになっていると思う。… [略] …僕がフランス音楽をどうして好きになったということはその中に暗黙に含まれておったと今から考えるのです」[清瀬・早坂・松平他、pp.31~32]。

この魅力を支える同時代性とは、機能と声の曖昧化である。清瀬は現代音楽のもっとも大きな実験的な特徴として機能と声の崩壊を指摘し、次のように述べている。「現代音楽の切っ掛けをなして来たのはフランス音楽だと思うのです。現代音楽が否定されたりするのは実験的要素があるからということじゃないか。…

[略] …実験的なものを行ったということは重大な意義があった。… [略] …そこ [機能と声の崩壊] に 20 世紀音楽の考えなければならぬことがある」[清瀬・早坂・松平他同上、p.32]。近代フランス音楽では、機能と声の曖昧化によって複雑性や単純性が表現され、自然表現が多様になった。同時に、五音音階や全音音階、平行和音、旋法が中心的な音楽的要素として用いられるようになった。こうした変化や新しさが日本や東洋との接点になり、フランス音楽は清瀬にとって同時代性のモデルになったと言えるだろう。

一方清瀬は、日本音楽にも同様の同時代性を求めていた。前章で考察した通り、清瀬は日本の伝統音楽に対して初めはこれを見出さなかったが、彼自身がその特色を抽象化することによって普遍性をとらえ、同時代の日本を表現できると考えるようになった。この背景には、1919 年以降の思考の蓄積と近代フランス音楽体験があると言えるだろう。日本音楽に同時代性を見出すためには「伝統の繰返しではなくて再認識」[清瀬 1983(1933c)、p.30] が必要であり、伝統の「単なる復活を希望しているのではない。新なる常識であり、新古典的なもの」[清瀬 1983(1936b)、p.58] を探求する。つまり「日本の長い伝統も、特色も、美点も、その面における要約」が必要であり、それによって世界につながり、成長するのである [清瀬 1983(1952b)、p.108]。彼の言う「伝統の再認識」や「新古典的なもの」、「伝統の要約」とは、具体的には「過去の種々相を検討して日本的なるものを述べ、なおこれをつきつめて方則的概念を得る」[清瀬 1983(1936b)、p.60] ことである。これこそが抽象化され普遍化された日本音楽の特色であり、前章で明らかにした清瀬の思考の到達点にほかならない。このとき彼はフランス音楽から独立したことになるが、それは自然なことであったと言えるだろう。

このようにフランス音楽と日本音楽において同時代性を追求した理由は、同時代を表現することを強く意識していたためである。すなわち、日本音楽の抽象化・普遍化をもとに、近代フランス音楽によりつつ、同時代の音楽を創造することが彼の創作理念だったのである。「芸術になくってはならぬものは生命」[清瀬 1983(1933c)、p.30]、すなわち現在である。急激な欧化政策によって「日本人としての特殊な複雑な苦悩や歓喜がある。… [略] …混沌たるものは音楽のみならずこれが現在の日本の姿だ」[清瀬 1983(1936c)、p.65] としても、「われわれは近代人でありたいものだ。近代を見、観じているものでありたい。今のこの日本に生活している 1 人でありたいものだ。生きている 1 人でありたいものだ。未来を画こうと過去を画こうと、この観点から肯定されるものを画きたい」[清瀬 1983(1933c)、p.32] と希求したのである。

こうして、清瀬はフランス音楽を受容してその特色を抽象化し、それによって日本音楽の特色を補い、それと重複させながら、独自の表現を行ったのである。

4. まとめ

清瀬は1920年からフランス音楽に触れるようになり、22年末にフランクの作品をきっかけに本格的に受容を始めた。ラモーやクーランにも惹かれながら、おもにフォーレやドビュッシー、ラヴェルなどの近代作品を参照し、そこからフランス音楽の特色を見出した。それらは複雑性と単純性、文化に通底する伝統美、音楽と自然の照応、日本のおよび東洋的な表現、芸術性、同時代性の6点と言える。これらはフランス音楽以前に受容した日本音楽に認めた4つの特色、すなわち上記6点のうち最初の4つの特色と重複している。このことから、清瀬は日本音楽受容をふまえてフランス音楽の特色をとらえたと考えてよいだろう。また、同様にフランス音楽以前に受容したドイツ音楽からは、その反転という形でフランス音楽に固有の芸術性と同時代性を見出した。清瀬は日本音楽とドイツ音楽の蓄積をふまえながらフランス音楽を大きな支柱とし、彼自身の音楽理念を導き出したのである。それは、東西融合を目指す思索と実践である。こうして彼の作品は日本の芸術音楽に新しい可能性を示し、弟子の武満徹をはじめとする戦後の作曲家に示唆を与えることになった。彼の理念と表現は、今日も日本の芸術音楽の基盤の1つとなっているのである。

注

注1) [早坂 1942a, 1942b]、[山根・清瀬 1950]、[富樫 1950]、[塚谷 1951]、[藤木 1956]、[大築 1956]、[丹羽 1958]。

注2) 本稿では、日本音楽の定義を雅楽から近世邦楽までの各種目と民俗音楽とする。また引用文献のうち [清瀬 1983]、[宗像・清瀬 1964] と [宗像・清瀬 1965] は、初出の出版年をカッコ書きで併記する。年表と作品表、ディスコグラフィは [クリティーク 80, pp.63~79, pp.82~113] と [塚谷 1981] を参照し、作品名は [井上 2004] によって統一した。

注3) 筑前琵琶は兄を通じて見聴きする機会もあったが、特に大きな興味を持たなかったようである [清瀬 1983(1966a), p.175]。

注4) とは言え、清瀬が民謡を直接使用う場合はそうした依頼のある場合に限定されている [清瀬 1983(1966a), p.176, 清瀬 1983(1940), p.98]。

注5) 清瀬は1936年4月に開かれた同会を聴いたと考えられる。彼自身はこの会を聴いた年を「戦前に——戦争4、5年ぐらい前だった」 [清瀬 1983(1966b), p.239] と述べていることから、この記憶が正しければ彼が聴いたのは1936年または37年のいずれかと考えられる。戦前は同会が1936年4月まで開催されたこと [篤(2020), p.105]、また清瀬が「非常に驚き」「耳についてはなれない」 [清瀬同上, p.240] と述べるほどの強い印象を受けたこと、そしてこの印象をもとに《琉球舞踊》を1936年6月に作曲した [クリティーク 80, p.67] ことを合わせると、清瀬は1936年4月の会で琉球音楽を聴いたと考えるのが妥当であろう。

注6) 洋楽にショックを受けた時期は明記されていないが、1917~19年頃と考えられる。注9) 参照。

注7) 清瀬はのころ読んだ著書の例として「東西文明の比較」を挙げているが、正確には第1章に「東西文明の比較」を含む小林照朗の『欧米の社会と日本の社会』（日本学術普及会、1916, pp.1~41）の可能性が高いと考えられる。

注8) 戦後のフランス音楽関連記事の内容は、戦前の受容に関する述懐である。引用文献参照。また1936~41年に『音楽評論』に5編の記事を寄稿しているが、フランス音楽に関するものではない [後藤・川添・神月 2001, pp.57~59, 74, 96]。

注9) 清瀬の洋楽体験は、おおよそ以下の通りである。最初に聴いたのは和洋折衷のジンタで、時期は1906~1916年ごろである。毎年12月初めに1週間程度、四日市別院の報恩講の際にサーカスと活動写真の伴奏をしていたもので、彼は興味を持って毎年聴いていた [清瀬 1983(1966a), pp.171~172]。1914~17年ごろ、当時流行していたヴァイオリンと邦楽器の合奏を熱心に行い、「やや進歩した音楽」ととらえていた [清瀬 1983(1963), p.150]。ヴァイオリンの音を初めて聴いた印象として『天国の音楽だ』と肝をつぶして聞きほれた [清瀬 1983(1966a), p.173] と述べている。1917年に、東京の日比谷公園で軍楽隊による吹奏楽と管弦楽を聴く [谷村 2010, pp.24, 111~121]。それは「ジンタとは全く違い、指揮者というものがおり、人数も多く、楽器も多種類、楽曲も複雑でただ茫然自失!! その夜は全く眠

られなかった」[清瀬同上、p.188] ほどの強い印象を受けた。また「一番耳に残ったのは『半音進行』のメロディーでこうした音楽に接したのはこの時が初めてであった。これがわたしと洋楽との最初の出会いであった」[清瀬同上、p.189] とも述べている。1918 年には、福岡で行われた久野久子のリサイタルでベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 14 番を聴く[清瀬同上、pp.196~197]。この時の印象を、前年に聴いた軍楽隊演奏と合わせて次のように記している。『軍楽隊』のことを思い出して、またさっき聞いた久野女史のピアノを思い出し、まったく自分の知らない世界に対して『興味』というより『驚異』といった方がよい世界を知ったが、まだ『音楽に目覚めた』とはいえなかった」[清瀬同上、pp.197~198]。同年にはまた、別府で『ホームン ヴァイオリン教本』を用いた個人レッスンを受け、発表会でロッシーニの《ウィリアム・テル》(序曲)のアレグロ部分を演奏した。これについて「まがりなりにも“洋楽を独奏した”のはこれが初めてであった」[清瀬同上、p.199] と述べている。1919 年に高校入学以後もヴァイオリン演奏を続け、後述するドイツ音楽受容に至る。

注 10) 清瀬のドイツ音楽受容の概要は以下のようにまとめられる。1914 年に邦楽受容としてヴァイオリンを弾き始めた彼は、1919 年秋にベートーヴェンの作品と出会う。これによって、清瀬は作曲家になる決心をする。以後ドイツ音楽を憧憬して積極的に受容するが、翌年から次第に違和感も持つようになる。違和感はフランス音楽に傾倒した 1921 年から強まったが、ピアノ独習やレコード、演奏会を通じて引き続き受容した。彼の聴いた作曲家や作品は次の通りである。ベートーヴェンの作品としては 1921~22 年ごろに交響曲第 5 番をレコードで聴き、1923 年末にヤマハ・ピアノを購入した後にピアノ・ソナタ第 14 番をピアノで弾いている。他の作曲家としては 1920 年以降に演奏会やレコードによって、シューベルトを筆頭にシューマンやヴォルフ、フランツなどのドイツ歌曲や、モーツァルトの交響曲を聴いている。また自分でオルガンやピアノを弾いて、バッハやヘンデル、モーツァルト、シューベルトの歌曲、メンデルスゾーン、リストを受容した。このように見れば、1919 年秋のできごとは清瀬にとって画期的であったと言えるだろう。彼自身は「たった 1 つのベートーヴェンの小品との出会いでとっさに音楽に目覚め、自己を知ったという、ちょっと第三者には信じられない大転換」[清瀬 1983(1966a)、p.202] と述べている。その詳細は以下の通りである。彼は松山市の楽器店でたびたびヴァイオリン用の楽譜を購入していたが、その中にベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 20 番の弦楽四重奏編曲版が含まれていた[クリティーク 80、pp.12,15~16]。その第 2 楽章を弾いたことが、上記のベートーヴェンとの出会いとなった。「ベートーヴェンの小品を知ったことは、大きなショックであった。… [略] …音楽芸術に自分のすべてを投入する決心が、急速に決まった。わたしにとっては、自己発見でもあった」[清瀬 1983(1963)、p.150]。

注 11) このころ聴いたドビュッシーの作品として《夕映え》を挙げているが、《美しき夕べ》または《抒情的散文》第 4 曲《夕べに》のいずれかと考えられる。《鏡》もドビュッシーの作品として挙げているが、ラヴェルの作品と考えるのが妥当であろう[清瀬 1983(1959)、p.136]。

注 12) 清瀬がフランス・バロック音楽に興味を持ち始めた時期は定かではないが、以下の状況から 1921 年から 25 年のあいだと考えてよいだろう。「フランスというものに初めて目を向けたとき」は、1921 年から 22 年にかけてと言えるだろう。また、ピアノを初めて購入したのは 1923 年末であり[清瀬 1983(1966a)、p.219]、以後はそれまでのオルガンに代わってピアノを使って、ピアノ作品を作曲したと考えられる。さらに、クラヴサン曲集の楽譜は上京後の 1926 年以降に入手したと考えられる。これらを考量すれば、上記の年代が設定できるだろう。

注 13) フランクの音楽は清瀬にとって大きな転換点であることから、この体験にたびたび言及している。そのもっとも詳しい記述として、以下に初出記事を示す[清瀬 1983(1930a)、pp.5~6]。「フランクの名を知るべくもない私はまず楽譜を見て、びくびくしながら——どうか失望しないようにと願いながら、比較的ひき易く見えたフーガを始めてみた。私の手はいつに覚えず軽やかに動く。… [略] …私はただその豊かな柔らかなハーモニーに吸い込まれていった。… [略] …私はこの時ほど——自分が音楽を研究しているものとして、音による感動を受けた事がなかった。… [略] …私はフランクと問答した。『私の考えは間違っているのでしょうか』『それでいいのだ』。… [略] …私はただ自己のどこにもない演奏ながら彼の作品に黄金の霊気を感じた。時代と人種を超越した人間の生命を感じた。… [略] …これは私を急速度でフランクに着目せしめた動機となった。もうびくびくしなかった。ああ、あの十分に研究し尽くされたフランクのハーモニーの大殿堂こそ、私の研究

所であった」。清瀬がドビュッシーやフォーレではなくフランクを通じてフランス音楽に傾倒した理由は、「フランクが純フランス人でないことを伝記により知り、又作品と照らし合わせてうなずける」[清瀬同上、p.6]、すなわち当時の清瀬にとって「独仏の中間に位するようなこのベルギー人がちょうど適っていた」[清瀬 1938c、p.19] ためである。前述の通り、彼は初めドイツ音楽に親しんだことから、独仏両面の特徴を持つフランクの音楽を通してフランス音楽の特色を受け入れることができたのである。1966 年の記述からもこのことが確認できる。「ドイツ音楽一辺倒であった当時の自分の音感覚からはフランクが理解しやすかったのかと思った」[清瀬 1983(1966a)、p.218]。

注 14) この年の 10 月に札幌で開かれたリサイタルでは、清瀬はドビュッシーの《子どもの領分》第 5 曲〈小さな羊飼ひ〉のピアノ演奏も行っている [清瀬 1983(1966a)、p.226]。

注 15) 清瀬はみずからのオペラ観あるいは音楽観がドビュッシーと共通すると述べている。また〈煙〉、〈眼閉づれど〉、〈やはらかに〉の 3 つの歌曲に対して批判を受けた時も、こうしたフランス音楽の特色を手本としたことを述べながら反論している。「メロディのないというのは、あの声をラッパのように思っでとなりちらすのに適当したメロディではなかったという事であろう。… [略] …朗読風になってきたのだ。メロディのために詩のアクセントを犠牲にする事なく一言一語をよく生かし伴奏部で全体の気持を描いて行く。… [略] …これ等は近代の定評ある大作曲家達のやっている事に影響を受け又模倣している事」[清瀬 1930d、p.24]。

注 16) 文学による芸術概念の形成の過程は、おおよそ以下の通りである。彼の回想によれば「中学を卒業して高校入学試験にしくじった秋 [1917 年秋]、わたしは病気になった。あやうく死ぬところだったが、この間に人生を考え、芸術を考えるようになった。ヴァイオリンを弾くといっても唱歌か、マーチか、邦楽との合奏しかやらなかったもので近代的音楽感覚、知識、思考はまだ皆無であったが、人生観、芸術観は音楽とは別に深まっていた」[清瀬 1983(1959)、pp.132~133]。この時手がかりにしたのはおもに国内外の近代文学であったが、それによっても後の近代フランス音楽受容の素地が作られたと言える。芸術概念については「私の場合は音楽よりもむしろ文学の方から芸術の世界に惹かれていったといえる」[清瀬 1974、p.65]。また、文学を通して近代的な表現を知ったことも重要である。「文学は言語が媒介になっているため音楽や美術と違って… [略] …比較的自然的に近代の感覚に触れることができた」[清瀬同上]。彼が当時読んだ文学作品はおもに高山樗牛の著作や独歩、漱石、実篤らの小説、啄木や生田春月などの詩、『若きウェルテルの悩み』（高山樗牛訳）、トルストイ、ドストエフスキー、チェーホフなどの近代ロシア文学、『ロダンの言葉』（高村光太郎編訳）、『ジャン・クリストフ』であった [あんさんぶる 1971a、p.25、清瀬 1983(1966a)、p.198]。このうち『ロダンの言葉』は 1920 年前半ごろに、『ジャン・クリストフ』は 1921 年ごろに読み、大きな示唆を得た [清瀬 1983(1956a)、p.112~113]。『ロマンローランの『ジャン・クリストフ』』には、直接ベートーヴェンをモデルにしている関係と、広範なヨーロッパ精神の種々相を知って、… [略] …ロダンの言葉とともに当時の読書歴で一番強い記憶である」[清瀬 1983(1966a)、p.210]。『ジャン・クリストフ』の原著は 1904~12 年に発表され、豊島与志雄による日本語訳書が 1920 年に新潮社から出版された。『ロダンの言葉』は高村光太郎編訳で 1916 年に阿蘭陀書房から出版された。また注 7) で示したように、清瀬が読んだと考えられる小林照朗の著書も 1916 年に発行された。これらは芥川龍之介など新たな思想芸術に敏感な知識層が着目していた書物であるが [駒沢 1963、p.34]、清瀬は彼らと同じように、当時最先端の書物を読んでいたことが分かる [高橋 2019、p.3,355]。

注 17) 例えば次の文章は、憧憬と違和感を具体的に示している。「ベートーヴェンを想う時すぐ浮ぶ言葉、憂鬱、深刻、誠実、生活。これらの言葉は今でも否定しない。只その様相が変わってきたのみだ。… [略] …自分があれ以上ベートーヴェンについて行けなかったのは慰めのない暗さであった。勿論、後期の彼の作品に諦観があり、慰めがあるのは見るが。また自分は今もっと日常茶飯の平凡事に意義を求めた、何も生活生活と振りまわさなくとも生活はあり、憂鬱、深刻を叫ばなくても眼前にそれはあり、誠実を振りまわさなくとも、沈黙の誠実があり… [略] …然しベートーヴェンに対する尊敬は今も少しも変わらない」[清瀬 1983(1938a)、p.82]。他方、日本におけるベートーヴェン受容も批判の対象であった。「日本にベートーヴェンがもてるのは誠に結構な事だ。… [略] …どうもそれが鼻につくくらいがあるのは、其処にロマンティックなヒロイズムがつきまとうからであろう」[清瀬同上、p.83]。ロマンティックなヒロイズムは、15 年戦争のさなかであった当時はさらに

強調されていたことも、この批判の理由であった。他方、ドイツ音楽に対する違和感には機能と和声によっても喚起され、強められた。清瀬は1920年に山田耕筰の個人レッスンで和声を学ぶが、2か月で辞めている〔富樫、p.119〕。その理由は、音楽はメロディから生まれるという考え方から低音課題になじめなかったこと〔清瀬1983(1966a)、pp.207~208〕など、「わたしの頭にある音楽と音楽観とはこの理論と相容れない」〔清瀬1983(1959)、p.134〕と思うようになったためである。この後1932~35年はクラス・プリングスハイムに学んだが〔富樫同上〕、機能の意味を機能と和声とは異なって認識していた面もあったようである。「プリングスハイムについて機能と和声を3年間習ったが、作品を書くとき不協和音ばかりを使ってせつかく習ったことを役立てないから、先生にとっては良い弟子ではなかったらしい。というのもそれまでの作曲経験から、音楽には音自身の流れに従う或る機能的な働きのあることに気がついていたので、機能と和声を教えるというプリングスハイム氏にならってみようと思った」〔丹羽、p.96〕。

引用文献

- あんさんぶる (1971a) 「土の歌 清瀬保二口伝 (1)」『月刊あんさんぶる』10 巻 10 号、24~26 頁
 ——— (1971b) 「土の歌 清瀬保二口伝 (2)」『月刊あんさんぶる』10 巻 11 号、23~25 頁
 ——— (1971c) 「土の歌 清瀬保二口伝 (3)」『月刊あんさんぶる』10 巻 12 号、28~31 頁
 ——— (1972d) 「土の歌 清瀬保二口伝 (4)」『月刊あんさんぶる』11 巻 1 号、21~23 頁
 ——— (1972e) 「土の歌 清瀬保二口伝 (8)」『月刊あんさんぶる』11 巻 5 号、23~25 頁
 ——— (1972f) 「土の歌 清瀬保二口伝 (10)」『月刊あんさんぶる』11 巻 7 号、28~29 頁
 井上和男 (2004) 『クラシック音楽作品名辞典』三省堂
 大築邦雄 (1956) 「清瀬保二と松平頼則」『音楽之友』14 巻 10 号、100~103 頁
 音楽新潮社 (1929) 「誌洋社主催 音楽新潮社後援 第 2 回ドビュッスイ歌曲の夕」『音楽新潮』6 巻 6 号、32~33 頁
 清瀬保二 (1930a) 「フランス音楽に行くまで」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、2~9 頁
 ——— (1930b) 「日本の音階其他」『音楽新潮』7 巻 6 号、13~17 頁
 ——— (1930c) 「2、3 のこと」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、10~15 頁
 ——— (1930d) 「作品試演会のこと」『音楽新潮』7 巻 8 号、23~24 頁
 ——— (1930e) 「フォレエの会」『音楽新潮』7 巻 12 号、5~6 頁
 ——— (1932a) 「旅行と音楽」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、23~26 頁
 ——— (1932b) 「東北の旅にて」『音楽新潮』9 号 11 巻、34~35 頁
 ——— (1933a) 「ラヴェルを見る」『音楽新潮』10 巻 1 号、25~31 頁
 ——— (1933b) 「フランク・ショパン・ドビュッシー」『音楽新潮』10 巻 3 号、67~69 頁
 ——— (1933c) 「フラグマン (断章)」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、27~32 頁
 ——— (1933d) 「風にきいて」『音楽新潮』10 巻 7 号、40~41 頁
 ——— (1933e) 「夏」『音楽新潮』10 巻 8 号、24~25、44 頁
 ——— (1933f) 「藤木義輔氏著『ドビュッシー』を読む」『音楽新潮』10 巻 9 号、34~35 頁
 ——— (1934) 「フォーレへの追想」『音楽新潮』11 巻 11 号、16~17 頁
 ——— (1935a) 「ドビュッシーのピアノ曲について」『音楽新潮』12 巻 1 号、65~70 頁

- (1935b)「セザール・フランク追想」『音楽新潮』12 卷 9 号、31～33 頁
- (1935c)「日本化についての省察」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、45～50 頁
- (1936a)「われらの道——プリングスハイム氏の所説について」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、51～56 頁
- (1936b)「日本の音楽」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、57～62 頁
- (1936c)「近代音楽祭」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、63～71 頁
- (1936d)「日本を聴く」『フィルハーモニー』10 卷 2 号、24～27 頁
- (1937a)「最近の論争について」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、72～79 頁
- (1937b)「歌曲随想」『音楽世界』1937 年 6 月号、65～68 頁
- (1937c)「雨の音楽」『音楽新潮』14 卷 7 号、22～23、35 頁
- (1938a)「ベートーヴェンについての思い出」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、80～84 頁
- (1938b)「ラベルを悼む」『音楽新潮』15 卷 2 号、17～19 頁
- (1938c)「フランクへの感謝」『音楽新潮』15 卷 5 号、12～21 頁
- (1938d)「五月の窓」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、85～88 頁
- (1940)「『日本民謡を主題にした幻想曲』の作曲について」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、95～99 頁
- (1952a)「バルトークあれこれ」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、100～104 頁
- (1952b)「日本楽界の問題は何か——作曲界」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、105～108 頁
- (1956a)「私の修業時代」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、109～119 頁
- (1956b)「戦後の作曲家に」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、120～130 頁
- (1957)「私は民族性についてこう思う——私の場合」『音楽芸術』15 卷 12 号、57～59 頁
- (1959)「音楽はこうしてふるさとになった」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、131～139 頁
- (1962)「中国音楽の印象」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、140～144 頁
- (1963)「日本音階について——わたくしの体験」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、149～162 頁
- (1966a)「作曲家を志すまで」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編(1983) 同時代社、163～229 頁

- (1966b)「日本の五音音階の現代的意義」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、230～244 頁
- (1969)「“単純化”の問題」『清瀬保二著作集』清瀬保二著作集編集委員会編 (1983) 同時代社、245～247 頁
- (1974)「民族伝統と近代」『文化評論』152 号、65～67 頁
- 清瀬保二・早坂文雄・松平頼則他 (1950)「我が国の現代楽の確立について 新作曲派の指向」『音楽芸術』8 巻 9 号、26～41 頁
- 清瀬保二・平尾貴四男・柴田南雄・金井喜久子 (1952)「現代日本の作曲界は如何にあるべきか」『音楽芸術』10 巻 3 号、26～38 頁
- 清瀬保二・福島雄次郎 (1972)「日本音楽の遺産と現代の創造」『文化評論』126 号、2～24 頁
- クリティーク 80 (1995)『現代日本の作曲家 3 清瀬保二』音楽の世界社
- 後藤暢子・川添圭子・神月朋子 (2001)『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』山田耕筰研究所
- 小林照朗 (1916)『欧米の社会と日本の社会』日本学術普及会
- 駒沢喜美 (1963)「文壇以前の芥川龍之介」『日本文学誌要』8 巻、33～43 頁
- タウト、ブルーノ (1936) (篠田英雄訳)「日本建築の史的考察」『日本評論』11 巻 10 号、244～255 頁
- 高橋幸次 (2019)『「ロダンの言葉」とは何か』三元社
- 谷村政次郎 (2010)『日比谷公園音楽堂のプログラム——日本吹奏楽史に輝く軍楽隊の記録——』つくばね舎
- 塚谷晃弘 (1951)「凡人 清瀬保二」『音楽芸術』9 巻 4 号、56～59 頁
- (1981)「作曲一筋に生きた清瀬保二」『音楽芸術』39 巻 2 号、40～50 頁
- 富樫康 (1950)「現代日本作曲家群像 (9) 清瀬保二」『音楽芸術』8 巻 12 号、119～122 頁
- 丹羽正明 (1958)「作曲家訪問 清瀬保二」『音楽芸術』16 巻 4 号、89～98 頁
- 早坂文雄 (1942a)「清瀬保二論 (上)」『音楽公論』2 巻 1 号、62～68 頁
- (1942b)「清瀬保二論 (下)」『音楽公論』2 巻 2 号、46～54 頁
- 藤木義輔 (1956)「清瀬保二」『机』7 巻 3 号、2～4 頁
- 前田鉄之助 (1929)「第 2 回トビュッスイ歌曲の夕」『音楽新潮』6 巻 6 号、32～41 頁
- 黛友明 (2000)『「郷土舞踊と民謡の会」の理念と現実——日本青年館所蔵資料と竹内芳太郎のノートから——』『神奈川大学日本常民文化研究所調査報告』日本常民文化研究所、105～118 頁
- 宗像和・清瀬保二 (1964(1930))「ある作曲家の歩んだひとすじ道 (3)」『音楽の世界』3 巻 11 号、6～13 頁
- (1965(1930))「ある作曲家の歩んだひとすじ道 (4)」『音楽の世界』4 巻 1 号、8～15 頁
- (1965(1934))「ある作曲家の歩んだひとすじ道 (7)」『音楽の世界』4 巻 4 号、10～16 頁
- 山根銀二・清瀬保二 (1950)「対談による清瀬保二論」『音楽芸術』8 巻 6 号、65～78 頁

(2022年3月31日提出)
(2022年5月7日受理)