

## 菅原明朗とフランス音楽

### ——選択的受容と音楽観形成に関する考察——

神月朋子 埼玉大学教育学部学部長室

キーワード: 菅原明朗、昭和戦前期、フランス音楽

#### はじめに

菅原明朗(1897~1988)は、大正・昭和初期に近代フランス音楽を初めて本格的に取り入れた作曲家である[秋山2003、pp.5~6, 14, 52, 279]。それによって日本の音楽界に大きな影響を与え、戦後につながる貢献を行なった[石田2005、p.85]。しかし、彼のフランス音楽受容に固有の特徴があることはこれまで指摘されていない。それは先駆的であると同時に、選択的であったと考えられる。その理由は、当時の音楽界の状況と菅原の独自の感性と思考にあると言えるだろう。本稿は、菅原がフランス音楽を選択的に受容した過程を明らかにし、また、それにもとづいてどのようなフランス音楽観を形成したのかを考察する試みである。

ここでまず、彼の行なった選択の背景と理由を示す。背景にはドイツ・オーストリア音楽重視の傾向があった。これは東京音楽学校をはじめとする教育制度と音楽界において顕著であった。この中においてフランス音楽を広く深く知ろうとする場合は、レコードや演奏会、楽譜、書物や帰国者からの情報などをみずから意識的に探す必要があった。つまり、当時は選択的にフランス音楽に関わらざるを得なかったのである。菅原もこの背景から、フランス音楽を選択的に受容することになった。とは言えその選択は同時代の他の音楽家と異なった菅原に固有の面もあり、この意味でさらに異色であると言える。

次に選択の理由として、菅原に特有の傾向があると考えられる。彼のフランス音楽およびフランス文化の受容の特徴は、新しい外国の音楽や文化を全面的に肯定するというよりも、肯定と批判が併存することと言える。彼が当時あまり一般的ではなかったフランス音楽に早くから傾倒したことは事実だが、つねに全面的に肯定したとは言えないのである。これはフランス音楽以外についても同じであった。彼は1つの対象に対して肯定するだけでなく、肯定と否定をすることが珍しくないのである。これが菅原の感性と思考の特徴であり、固有の選択的受容の理由であると言えるだろう。彼はこうした受容を通して、フランス音楽に対するイメージや見方を形成していった。そしてそれを創作や教育に反映させて、日本の音楽界に影響を与えたのである。

以上をふまえて、本稿は菅原の多岐に渡る活動や考察の中からフランス音楽の選択的受容に関わるものに焦点を当て、以下の構成で考察する。第1章では教育と創作におけるフランス音楽の受容過程を時系列に沿って整理する。第2章では作曲家・作品研究におけるフランス音楽のとらえ方を肯定および肯定と批判の2つの観点で分類する。第3章では、これらにもとづいて菅原が形成したフランス音楽観を考察する。第4章では、まとめと今後の展望を示す。

#### 1. 教育と創作におけるフランス音楽の受容過程

本章ではフランス音楽を中心に、肯定的な受容を概観するが、音楽以外のことがらも取り上げる。その理由は、それらが音楽家としての活動に大きくかかわるためである。菅原は10代のころからフランスの音楽

だけではなく美術や語学、文学などに関心を持ち、当時としては、また菅原の環境においては可能な限り総合的に修得した。それによって音楽受容はより広く、深くなったと言える。ここでは音楽を中心としたフランス文化の肯定的受容過程を以下の6点に分け、次節で整理する。1. 音楽教育、2. 美術教育、3. フランス語学習、4. 研究（独学）、5. 作曲、6. 作曲指導。

## 1-1 音楽教育

### (1) 小島賢八郎によるソルフェージュと和声学指導（1912～13）

菅原は幼少期に、A.L.ハウの幼稚園唱歌と出身地明石で見聞した吹奏楽演奏、レコードを通じて洋楽に親しんでいったが、フランス音楽に本格的に触れたのは1912年、京都府立第二中学校の吹奏楽隊においてである。彼はもともと1910年に兵庫県内の中学校に入学したが、いじめをきっかけにこの中学校に転校した〔松下1998、p.476〕。予定外の転校によって、またそこでの選択によって、フランス音楽を本格的に学ぶ機会を得たのである。最初に触れたのは管楽器だが、あわせて楽典も自発的に学ぶようになった〔松下1998、p.477〕。他方で幼少時の軍楽隊への強い興味から、同校に置かれていた吹奏楽隊にも参加する。指導者は小島賢八郎で、菅原は彼から演奏法のほかにソルフェージュと和声学も学んだ〔松下1998、pp.3～5, 339〕。この経緯によって菅原はシャルル・ルルーのいわば孫弟子になったのであり、フランスの音楽教育法であるソルフェージュとフランスの和声学を学んだことになる。なお、小島が用いたソルフェージュの教科書は『ダンノーゼルのソルフェージュ』であったことが分かっている〔塩谷・相吉1989a、p.54〕。

### (2) 大沼哲によるソルフェージュと和声学指導（1913～15）

第二中学校時代からの友人の野村光一に誘われて、大沼哲（1889～1944）が1913年に開いた私塾に同年から通い、作曲法を学んだ〔塩谷・相吉1989a、p.66、松下1998、p.7、宮内1993、pp.168,175〕。菅原は中学卒業後、音楽学校ではなく私塾でフランス音楽を学ぶことを選んだのである。さらに私塾修了後の進路として、例えば龍廉太郎や大沼と異なって音楽学校や陸軍学校に行かず、また野村や堀内と異なって大学進学も留学もしなかったが、それも菅原の選択であった<sup>注1)</sup>。

大沼のこの頃までの音楽学習歴は、陸軍戸山学校と軍楽隊（入学と入隊はそれぞれ1907年と1908年〔宮内1993、pp.i～iv〕）、およびジョゼフ・コット（1875～1949）の私塾（1910～14年）であった〔宮内1993、pp.106～178〕。菅原はこの大沼の塾に2年半通い、和声とソルフェージュについてフランス流の指導を受けた<sup>注2)</sup>。後年大沼について「僕の先輩であり、非常に親しかった友人」〔松下1998、p.304〕と語っているように、通塾を終えた後も交流を続け、それによって大沼のフランス体験に継続的に接することになった〔塩谷・相吉1989a、pp.67～68〕。

### (3) 大田黒元雄と『音楽と文学』による近代フランス音楽体験（1914～19）

菅原は明石にいたころから、レコードを通じてフォーレやデュパルクなどのフランス音楽に惹かれていた〔松下1998、p.87〕。ドビュッシーの《放蕩息子》を吹奏楽演奏で初めて聴いたのもこの時期と述べている〔松下1998、p.125〕。とは言え、当時のヨーロッパ事情も含めてフランス音楽をまとめて聴くことになったのは、本人も認める通り大田黒元雄との出会いからである〔松下1998、p.89〕。

菅原は1914年に同じく野村に誘われて大田黒を訪問し、『音楽と文学』の出版期間の1916年から19年まで、同誌の同人となった。当時、大田黒の私的サロンは彼の経歴と同様に珍しいものだったが、菅原はここに関わることを選んだ。そして、レコードや大田黒のピアノ演奏によって近代フランス・ロシアの音楽をまとまって聴き、また、大田黒の取り寄せていた英米仏の音楽雑誌から同時代の情報を得たのである〔宮内1993、pp.154,168～169、松下1998、p.8〕。

このサロンと同人誌の活動内容について野村は次のように回想しているが、これを読むとこの集まりの

新しさと菅原らに与えた強い印象が理解できる [野村 1956、pp.29～32]。同人誌の内容は「主として海外の新傾向作曲家の紹介が多く、ドビュッシー、ラヴェル、ストラヴィンスキー、スクリアピン、プロコフィエフ、シェーンベルクなどという人々の主張や作風など、或は新作品が取扱われていた」。これらの同時代の新しい情報のソースは「大田黒氏が楽譜を取り寄せたり、海外の新刊書を訳したり要約したりして速報の如き性格で [書いた] おびたゞしい量の文章」であった。ドビュッシーやラヴェルは「当時の我が楽壇には想像以上に非常に耳新しく響いた」が、その理由は、ドビュッシーもラヴェルも同時代人だった上に、当時の日本の音楽界は「印象主義もシェーンベルクもロシアの五大家も何も知らず、たゞ上野の音楽学校派だけが存在してそれも十年一日のごとく、ドイツ人教師の訓練のもとにバッハ、ベートーヴェン、ブラームスをたゞ勉強していたのであり新しいものといつても 19 世紀末の国民楽派やワグナー、それも演奏容易な範囲における彼の序曲程度のもの位しか、手がけていなかった」からである。このため「20 世紀の音楽、殊にドビュッシーの印象派の如きについては全然知識皆無で、むしろこのようなものは異端の音楽位にしか考えられていなかった」。そのような状況下で「突然、しかもまるで家事茶飯事のように、ドビュッシーなどと云いはじめた」のが大田黒の率いたこの雑誌だったのであり、「一部の人々から驚きの目をもつて迎えられた」のもやむを得なかったのである [以上野村 1956、p.31]。サロンの情報ソースはイギリス留学していた大田黒が「専らイギリスで見聞したものになつてその頃流行のドビュッシー、ラヴェルの印象派と、それにこれも当時はロンドンやパリで空前の好評を博していたディアギレフのロシア舞踊団 [バレエ・リュス] のためのストラヴィンスキーや… [略] …五大家 [五人組] を中心としてのロシア音楽など」であった。そしてこれらに対して「われわれがどれだけ熱情と空想を燃やしたか分からない」のであった [以上野村 1956、p.32]。

菅原もこうした音楽を新鮮な驚きをもって受け入れた。この時期について 1931 年に次のように回想していることから、実り多いと考えていることが分かる。『音楽と文学社』の華やかな思出である。それにはドビュッシーやフォーレやモーツァルトが現れ、大田黒、野村、堀内等の友人が登場して来る [松下 1998、p.89]。また野村の「菅原君のフランス音楽なかんづく印象派音楽への礼讃」 [野村 1956、p.32] という文言からも、彼の受けた影響の大きさがうかがえる。

これに加えて、ヨーロッパから帰国した大田黒から外国事情を多く得たことも、当時の状況から充分に考えられる [宮内 1993、p.154]。1910 年代までの日本は音楽の分野ではフランス留学の機会が国費・私費ともに限られていたことや、菅原が生涯にわたって多方面に強い知的好奇心を持ち続けた人物であることを考えれば、この時期に音楽を含めた多様な知識を貪欲に吸収したと考えるのが妥当だろう。

こうして菅原はフォーレよりも新しいドビュッシーやラヴェルを、ほぼリアルタイムで本格的に受容し始めたのである [宮内 1993、p.154]。この受容は、1950 年代まで及んだ。

菅原のフランス音楽体験はこうして 10 代の初めから始まったが、大沼や大田黒らと接した影響から、彼の得た体験や知識は音楽にとどまらず美術やフランス語、外国事情など多岐に及んだ。このうち美術とフランス語について、以下で確認する。

## 1-2 美術教育 (1914～1919)

菅原は、川端画学校で洋画を学んだ。画学校に通うことは、当時は一般的とは言えなかった。加えて彼は、大沼の塾で音楽も学んでおり、2 つの私的な教育機関に同時に通ったことになる。ほかにも大田黒のサロンに加わっていた。こうしたことはさらに珍しかったと言え、異色の選択であることが分かる。当時画学校では留学を終えた藤島武二 (1867～1943) が洋画部を担当していたが、菅原は 1914 年に入学して 19 年に奈良に移住するまで藤島に師事した。入学した理由は不明 [松下 1998、p.6] だが、中学時代に絵画にも夢中だ

った [松下 1998、p.476] ことや、同じ年で絵画と音楽で高い能力を持っていた堀内敬三と大沼の私塾で意気投合した [宮内 1993、p.175] ことに起因する可能性がある。画学校に関する菅原の記録や記述は現在確認できないため、この頃の様子は不明 [松下 1998、p.6] だが、藤島の創作活動をもとに、菅原が受けた教育をある程度明らかにすることができるだろう。

藤島についてここで着目する点は、日本とフランスあるいは東洋と西洋の融合を実践した創作である [見島 1998、pp.73～93、高階 1990、pp.385～403]。作風はさまざまに変遷したが、この根幹は一貫している。彼は当初から東西の絵画に興味を持っており、学習期の初めから日本画と洋画を学んだ。この傾向は、1894年前後に黒田清輝と知り合ったことでさらに展開した。さらに 1905～10 年の仏伊官費留学を経て、西洋画と日本画双方の理念や伝統をふまえた表現を探究し、両者を融合する創作を続けたのである。

このような藤島に足掛け 6 年師事したことによって、菅原はフランス絵画、さらに広くは東西美術への興味を広げ、深めたと言えるだろう。菅原の絵画作品は現在公開されていないが、大田黒のサロンでは「画家の看板を掲げて」[野村 1956、p.31] おり、1922 年まで画家と音楽家の両面で活動をしていた [松下 1998、pp.106, 479]。後年追求した、東西の融合による音楽表現を意識するきっかけの 1 つを、このころに藤島から得たと考えられるのである。

### 1-3 フランス語学習 (ca. 1914～ca. 1919)

フランス語学習は英語や独語と比較すると一般的ではなかったが、菅原はこれを選んだ。とは言え、学習記録は現時点では見つかっていない。大沼は塾でソルフェージュと和声の他にフランス語も教授していた<sup>注3)</sup> ため、菅原は彼からフランス語を学んだ可能性がある。また、川端画学校時代にアテネ・フランセに通ったとの説もあるが、定かでないとされる [松下 1998、p.177]。しかし菅原の当時の状況を考えると、同校でフランス語を学習した可能性も高いと見てよいだろう。アテネ・フランセは、コットが 1913 年に東京外国語学校内に開いた「高等フランス語」のクラスを前身として創設された語学学校である。大沼がコットの私塾に続いて同校に通っていたことから、また堀内が 1914 年から通学したことから、菅原も彼らにならって通学するようになったと考えるのは不自然ではない。

学習後のフランス語使用について、以下に示す。菅原は原著を読むほか作曲指導や評論記事の執筆、インタビューで原綴や片仮名のフランス語を使っている。原著についてはダンディの『作曲法講義 [Cours de Composition musicale]』(1903～09) とリムスキー＝コルサコフの『和声法要義 [Uchebnik garmonii/Traité d'Harmonie théorique et pratique]』(1896～1908、仏語訳 1910) を奈良での独習期間にフランス語の原著で読んでいる [松下 1998、pp.9,141]。リムスキー＝コルサコフの書物は翻訳書としてまとめ、1931 年と 1953 年に出版している<sup>注4)</sup>。また、作曲指導では「いつも原語を用いて、日本語の不完全な訳語を、弟子が使うと実に不快な顔を」した [塩谷・相吉 1989b、p.77]。原語使用の一例を挙げる。「先生は言われる。『作曲という言葉は西洋にはありません。コンポジットールこれは作品の組み立てです』」 [塩谷・相吉 1989b、p.74]。このほか評論記事で菅原にとって重要な音楽概念をフランス語で書き記している。おもな例として「マティエール」 [菅原 1952、pp.19～21] <sup>注5)</sup>、「マチエ」 [松下 1998、p.236]、「デッサン」 [松下 1998、pp.157, 237] が挙げられる<sup>注6)</sup>。また、フランス語の音楽理論書の書誌情報を原綴のまま紹介している [菅原 1925、pp.87～89]。インタビュー記事では、小島がレッスンで使った言葉を 1974 年の時点でも使っていることが挙げられる。術語は「あとでつくられた」もので、「ぼくなどは、初めから原語で教わった」が、「これが非常にいいことだった」。「クロマティックを半音階と訳したのはどこかの

先生か学校」であって、菅原にとって「半音階という意味は何もない」のであり、「ぼくはクロマティックと教わった」と述べている [秋山 1974、p.73]。

#### 1-4 研究 (独学) (1919~1988)

菅原はさまざまな機会に音楽を中心としたフランス文化の情報や知識を得たが、それらを追求し、その幅を広げることができたのは、生涯にわたる独学によると考えてよいだろう。彼は評論で「研究」という言葉をしばしば使っているが、これは 10 代のころから続けてきた独学を指す。特に 1919 年に東京から奈良へ移住した目的は、独学だけであった。これも特異な選択と決断と言えよう。これについて、彼は次のように述べている [松下 1998、pp.68~69]。

作家 [作曲家] としての私の基礎を作ってくれたのは堀内である。10 数年前に私は同君から手痛い説教をされた事がある。私が一時創作を断念して徹底的に基礎勉強につとめたのは全く同君の言葉によってである。今度堀内は私があまりにテクニシャンである事を非難する。けれどもそうさせたのは堀内にも半ば責任があるわけである。

堀内の言葉があったとはいえ、菅原自身がこの重要性を痛感していたからこそ、独学のための移住という思い切った選択を行ったと言えるだろう。周辺に移住してきた画家や文学者たちとも交流しながら、彼は 1925 年までの 6 年間さまざまな知識と経験を積んだのである [松下 1998、pp.479, 481]。

こうした独学の方法として、菅原はレコードと楽譜、文献を用いている。作品をレコードで聴いたとする資料は残っており、演奏会の記録よりも多いため、ここではレコードに関する記述を取り上げる。1937 年の記事でドビュッシーの《春》について「ビクターの新譜が届いた」と記述している。これについては「我々の見ることの出来る彼の最初の管弦楽曲」とも述べていることから、彼がレコードによってドビュッシーの管弦楽曲を初めて聴いたことが確認できる [以上松下 1998、p.156]。ドビュッシーの管弦楽曲は、ピアノや声楽などの小品と違って大田黒や大沼の集まりでも演奏会でも聴く機会がなかったことも、この一文から読み取れる。また、1940 年 12 月に東京の歌舞伎座で開催された「紀元 2600 年奉祝楽演奏会」の記事があるが、この演奏会についてはレコードも聴いており、両者を比較論評している [松下 1998、pp.200~203]。ほかに 1949 年の記事では、ハイドンの交響曲を複数のレコードで聴いたと述べている [菅原 1949、p.9]。

次に楽譜について、菅原は作品研究のためにしばしば外国から楽譜を取り寄せていた<sup>注7)</sup>。フランス音楽作品に関しては、オネゲルの《パシフィック 231》の楽譜が出版社から届いたと記している [松下 1998、p.250]。また記載はないが、ラヴェルの《ボレロ》についても楽譜も取り寄せたと考えられる。彼はこの曲について 2 編の記事を公表し、詳細な分析を行っているが、それは手元に楽譜があつて初めて可能と考えられる分析である [松下 1998、pp.187~190、菅原 1954、pp.44~47]。

最後に文献に関して、この文献は書籍と雑誌を指す。書籍については、前項で挙げた 2 編以外の作曲理論書としては、デュボワの『対位法とフーガ概論 [“Traité de Comtrepoint et de Fugue”]』(1901) [塩谷・相吉 1989b、p.73] や「ケックラン [ケ克蘭] の理論書」、1933 年当時出版されたばかりの「コーサードの『和声の技法 [コサード “Technique de l’Harmonie”]』』(1931) を取り寄せている [松下 1998、p.118]。ほかに音楽学の書物として「コンバリュウの『音楽発達史 [コンバリュウ “Histoire de la Musique, des Origines à nos Jours”]』』(1913~1919) やパウル・ベッカー、ロマン・ロランが挙げられている [松下 1998、pp.126~127]。雑誌については、《ルビュ・ミュージカル “La Revue musicale”》を定期購読していたと述べている [松下 1998、

p.250]。

ここから分かるのは、菅原が作曲技法だけではなく音楽学の知識も得たことである。その具体的な例として、上記に加えて雑誌記事中の作曲家名と作品名を確認したい。作曲家としてはラモー、ベルリオーズ、フランク、サン＝サーンス、フォーレ、デュパルク、ドビュッシー、ルーセル、ラヴェル、イベール、オネゲル、「六人組」が挙げられている。作品名としては「ラモーのリーブル・プール・クラブサン」[松下 1998、p.91<sup>注8)</sup>、「オネッガー [オネゲル] の『ラグビー』」、「ルッセルの第3交響曲 [ルーセルの交響曲第3番]」[松下 1998、p.94]、「ダムナシオン・ド・フォースト [ベルリオーズの《ファウストの劫罰》]」[松下 1998、p.157]、「ラヴェルの『ボレロ』」[松下 1998、p.187]の記載がある。

このようにして、菅原は基本的に同時代の主要な作品や書籍を選んで情報を得ていた。昭和戦前期までのフランス音楽受容は、ドイツ音楽受容とは異なって同時代の音楽をおもな対象としたことから、菅原もそれらを手に入して知識を蓄積し、独学を続けたのである<sup>注9)</sup>。

### 1-5 作曲 (1915~1988)

ここでは菅原の作品を通して、フランス音楽との関連を整理する。

松下の作品目録によると菅原は1915年に最初の作品を2曲を書いているが、そのうちの1曲はフランス舞曲のミヌエット [メヌエット] である。21年と23年にはラヴェルの「パヴァーヌ [《亡き王女のためのパヴァーヌ》]」を異なる編成で編曲している [松下 1998、(4)]。彼が初期からフランス音楽を意識し、当時の技術力の範囲で取り入れようとしていたことや、この後近代フランス音楽を取り入れるようになったのは自然なことが分かる。他方、彼の作品のうち近代フランス音楽の要素が強いとされるものの1つは、1913年のピアノ曲《白鳥之歌》であるが、ほかの作品についてもドビュッシーと関連があるとして、菅原自身が1949年の記事で言及している [松下 1998、pp.270~274]。この記事からは、彼がドビュッシーの表現方法と内容を意識して創作していたことが読み取れる。以下で引用しながら検討したい。

彼はまずドビュッシーの特徴を述べ、次に《3つの夜想曲》第1曲《雲》をその具体例として挙げ、最後に自作との関連を述べている。菅原によれば「彼 [ドビュッシー] の音楽を古今空前のもの1つとしているのはそのニュアンスのまたと類なき微妙さである」。ドビュッシーは印象派の画家と同じように「それまでの欧州の絵画史になかったアトモスフェアーのニュアンス」を創造したのである。《雲》はその一例であり、「自然描写中の最も困難なものをあつかって、しかも最も傑出した作品」だが、その理由は「画の世界でありながら、最も造形芸術のマチエールに遠いものを音楽としての純粹の世界に構想した類のない彼のジェニーの結晶」だからである。そして続けて以下のように述べて、自作との関連を示す。

私は作曲家だから、日本風に言えば自分の作品の事は黙っていなければならないのだが、西洋風では一言するべき義務がある。『物思う女』、『明石海峡』、『時宗』、『さすらい』、『水炎』…私はどうした事かむやみと水に縁のある曲を書いて来たようだ。出来不出来は日本風に自分からは一言もふれない事しておく。

菅原はこの文章で《雲》との共通点を指摘しつつ、ドビュッシーとの違いを述べたと考えられる。

共通点は題材である。ドビュッシーの《雲》を取り上げながら、自分が「どうした事か水に縁のある曲を書いて来た」と述べたのは、雲と水という題材の共通点を示すためと言えるだろう。すなわち、ドビュッシーは題材と技法において印象主義であり、リストから始まる19世紀半ば以降の印象主義の技法の流れに沿っている。その中で水は主要な題材の1つとして扱われているが、雲は水の一形態である。この水と縁のあ

る曲を多く書いたと述べることで、彼はドビュッシーとの共通性を示したのである。

他方、違いも認識していたことが「出来不出来は日本風にふれない」という言葉から読み取れる。「出来不出来」とは技法と内容を指すと考えられるが、それについて述べない理由は「日本風に自分からはふれない」ためはつきりしない。しかし、文言通りに解釈すれば日本風の謙遜を意味しており、自信があっても明言しないということであろう。菅原は「日本風」や「西洋風」という言葉によって日本と西洋を客観的に比較し、違いを使い分けている。その上で「日本風」の態度を取っている。ここから読み取れるのは作品に対する自信、すなわちドビュッシーを参照しつつ、日本人としての民族性を表現したという自負と言えよう。

このように、彼の作品にはフランス音楽との共通点とともに違いもあり、輸入した外国音楽をそのまま踏襲したのではなかった。このことは以下の発言からも明らかである。「日本では不思議なことに、外国で有名なものを[日本で]有名にする。[そうではなく]われわれの美的観念で、われわれの信念で、国内で立派と認めたものが外国で認められなければならない」[松下 1998、p.316]。

菅原にとって作曲においてもフランス音楽が重要な意義を持っていたこと、しかしそれが単なる踏襲でないことが、彼の言葉と作品から明らかであると言えるだろう。

## 1-6 教育者としての教育

菅原の教育活動は、おもに個人レッスンと帝国音楽学校作曲科において行われた。ここでは個人レッスンの一部を、弟子であった塩谷明・相吉英一の記録をもとに整理し [塩谷・相吉 1989b]、菅原の教育観と教育方法に対するフランスの影響を考察する。

この記録を見ると、菅原の教育方針には上記の観点に関して2つの特徴があったことが考えられる。1点目は、フランス語の音楽用語を訳さずそのまま使い、弟子たちにもそれを要求したことである。その理由は、日本語訳が不完全であると考え、フランス語をそのまま使う方が意味や本質が正確に、直接伝わると菅原が認識していたからである。他方で、彼は原語に忠実な訳語もつねに考えていた。このことは彼の翻訳書にも認められる。この背景には、すでに述べたように彼自身が専門用語に関して原語で教育を受けたことがあると考えられる。2点目は、学習内容の目的や背景を細かく伝えるよりもまず音楽を感知させ、記憶させる方針である。弟子の塩谷・相吉によれば「先生は、私共にも『ソルフェージュ』の習得を、〈漢文の素読〉になぞらえて説明した。… [略] …〈漢文の素読〉から、教育が始まったように、読譜以前に音を読み歌うことを、感覚的に直接行わせよと説かれる」[塩谷・相吉 1989b、p.78]。菅原は自分の受けた教育をもとに後進の指導に当たり、それによって、大衆音楽を含む幅広い人材を育成したのである。

以上、菅原のフランス音楽とのかかわりを6つの点から考察し、肯定的に受容していることを示した。他方、作曲家・作品研究では新しい外国音楽をどのように受け止めていたのだろうか。次章でこの受容に焦点を当てる。

## 2. 作曲家・作品研究におけるフランス音楽受容

菅原が早くからフランス音楽に触れ、選択的にまた肯定的に経験と知識を増やしてきたことは、これまで見てきたことから分かる。作曲家・作品研究においても、同様に肯定的な評価をする場合がある。「ドビュッシーをなくした近代音楽史を考えることは不可能である。… [略] …ビゼーのいない音楽史は書いても彼なき歌劇史は作れない」[松下 1998、p.263]。とは言え、彼はフランス音楽をつねに全面的に肯定したわけではない。本稿の「はじめに」で述べたように、彼は1つの対象について肯定と否定をすることが珍しくなく、学習初期から惹かれたフランス音楽も例外ではない。以下では彼の作曲家・作品研究を取り上げ、肯定

および肯定と批判の2点から考察する。

## 2-1 肯定

菅原が批判なく肯定したのは教育である。先に示したソルフェージュと和声、作曲指導のうち、ここではソルフェージュと作曲指導を取り上げる。

彼はソルフェージュが実用的で確実であると考えていた。実用性について、菅原は1930年に次のように述べている。「ピアノが全々といってまちがいのないくらいより弾けない私の作曲上のただ1つの武器はソルフェージュである。私は『作家〔作曲家〕の第1の武器はソルフェージュなり』と言うモットーを持っているのでいかなる日でも夕食後は必ずソルフェージュの練習をやる」〔松下1998、p.66〕。ここから読み取れるのは、彼にとってソルフェージュは作曲を始めとする音楽活動を行うために不可欠な手段であることと、それゆえ30代でもその維持のために努力を続けたことである。これに続く以下の記述からは、この手段が実際に非常に役立っていることがうかがえる。「日本の音楽家の大部分はソルフェージュの力というものに気が付いていない。私の読譜力と筆を取って仕事をしている時を見て度々他人が驚くが、こんな事はソルフェージュさえやればいかなるボンクラにも出来る芸当なのである」〔松下1998、p.67〕。

他方、ソルフェージュはフランスと同じ音楽教育であること、すなわち音楽を学ぶためにもっとも確実な方法であることも認識していた。彼の受けた教育は、師であった小島や大沼がフランス人やフランスの書物から得た内容をそのまま日本で実践したものであり、ほぼ直輸入の基礎教育であった。用語もフランス語である上に、内容も日本人用に改変されていない。この点に関しては留学に近い学習環境だったと言える。菅原はこれについて以下のように述べている〔秋山2003、p.46〕。

大沼君は陸軍軍楽隊の出ですから、最初からフランスのエコールなんですね。ぼくが最初に教わった小島賢八郎という人も陸軍軍楽隊の楽長だった。そして向こうで勉強した人です。小島、瀬戸口、あの人たちは、音楽を芸術とする考えは何もないですよ。ただ自分たちがその職にいたから勉強した。向こうで教わったことを、そのままこっちへ持って帰ってきて教えてくれたのです。そこには中間が何も入っていない、自分の解釈といったものが…。これが、今となっては非常にありがたい。たとえば、小島さんからソルフェージュを習ったとき、何のためにソルフェージュをやるか、なんてことは言わないんです。ソルフェージュをやらなきゃ、音楽できないよ、といえはそれまででしょう。理由なしですよ、フランスなんていうのは…。

菅原自身がこのようにソルフェージュの実用性と確実性を実感しているからこそ、前章で述べたように自分が作曲指導をする際にもこれを用いたのである。これによって、フランス音楽教育を肯定していることが分かる。

さらに、ソルフェージュを含めたより全体的な作曲指導の基本姿勢からもフランス音楽教育を肯定していることが確認できる。それはひと言で言えば、自助努力を原則とする姿勢であった。課題を与えたり研究方法を教えたりするが、その後は、弟子が質問すれば教えるものの、自分から細かい内容を教えることはしなかった。菅原にだけ教えられることはしっかり伝えるが、手取り足取り教えないという方針である〔塩谷・相吉1989b、p.73〕。これは菅原の信条だけではなく、彼の受けた「そのままこっちへ持って帰ってきた」フランスの教育方法と考えてよいだろう。弟子であった塩谷・相吉が述べるように、みずから受けたフランスの教育方法を肯定し、そのまま用いて弟子たちを教育したのである。彼の教育が『ソルフェージュ』のみに留らずフランス風の音楽教育法であることは、菅原先生の文章や、大沼・山口〔常光〕両氏の方法を伝



える諸氏の言葉からも一部窺うことが出来よう」[塩谷・相吉 1989b、p.78]。

## 2-2 肯定と批判

ここでは肯定と批判の両面的思考について考察する。前章第5節で挙げた作曲家の中から、ドビュッシーとオネゲルの批評を検討する。

まずドビュッシーに関する言及については、以下で扱う記事の発表年から分かるように通時的に評価が変化しているのではない。ドビュッシーを知り始めたころは肯定的だが、その後は肯定と批判が混在しているのである。初めは肯定しても、その後は両面での評価が拮抗していたと考えられる。このうちまず肯定する文言について見ると、1918年に以下のように書いている。「日本の音楽界も少しドビュッシーやスコットやグレインジャーのような我々と同じ空気を吸っている現代人のプログラムを出してほしい」[松下 1998、p.27]。この文章を書いたのは音楽と美術の両面でフランス文化を吸収していた時期であり、先に示した野村の言葉通りドビュッシーを肯定的に受容している。それゆえ、音楽界の状況を当時の彼の立場から批評したことが読み取れる。

またドビュッシーを歴史的にとらえた記事が2編あり、それぞれ保守性と革新性の両面をとらえている。まず1948年の記事では保守性を指摘している。「ドビュッシーは… [略] …近代芸術の美点を強く保持した伝統的な作曲家である。20世紀初頭のクープランは彼にある」[松下 1998、p.261]。これに対して、1950年の記事では革新性に言及している。絵画と同様、印象主義の音楽は「フォルムを否定した彼らが、無意識のうちに新しいフォルムを確立した。… [略] …それまで伝統の上では知られなかった、…知られていても否定されていた美の構成法を発見した。たとえばバッハやヘンデルや、パレストリーナがあっても、ドビュッシーなしにはオネッガーもピツェッティもプロコフィエフも、今のような音楽は作れなかったと言いきれる」[松下 1998、p.293]。

1951年には、共通する特性をもとに3名の作曲家と比較している。「音楽のクライマックスが管弦楽の音響の増減とは関係なく描き出される曲がある。そんなことができるのはバッハ、モーツァルト、フォーレとドビュッシーだけである」[松下 1998、p.320]。彼はここでフランス音楽に特に顕著な傾向、すなわち抑制や均衡、暗示といった表現を指摘していると考えられる。

そして1937年の記事では、《春》について2つの版を比較分析し、まず改作に見られる洗練化のプロセスを指摘しながら肯定している [松下 1998、p.157]。

最初 [に書かれた] 《春》はこの改作と同時に破棄されて今は残っていない。他人のやったピアノ・レダクションがあるので比較してみるとこれは新作とって良いほどの大改作である。デッサン [構成] が違っているだけでなく編成も前に有った合唱がやめになって、彼の管弦楽曲中ただ1つのピアノ・パートをもった現在のものになっている。

菅原は3つの版に言及している。1つ目は「改作と同時に破棄されて今は残っていない」版だが、これは1887年に作曲されてその後失われた管弦楽と女声合唱版である。2つ目は「他人のやったピアノ・レダクション」だが、これは1904年の4手ピアノ用編曲版を指す。3つ目の「新作とって良いほどの大改作」は、1912年にドビュッシーの指示の下でアンリ・ビュッセルの編曲した管弦楽版である。このことから、彼の手元にあったのは4手ピアノ用編曲版の楽譜と管弦楽版のレコードと判断してよいだろう。

そしてこの分析に続いて、次のように指摘する。「彼 [ドビュッシー] の芸術は一生涯上へも下へも動かなかった。ただただ洗練されていったのである。一図に深く深く掘り下げて行ったフランクと良い対象で

ある。ちょうどルノアールとセザンヌのように」[松下1998、同上]。

このドビュッシー評は肯定ととらえてよいだろう。というのも、別の記事でフランクを次のように批判しているからである。フランクの芸術は「内へ内へとほりさげられて行くより他に途がありません。彼の作品が、聴いている人をくたびれさすのはこのためでしょう。地上的でいて理想の高い彼の性格にはリリズムと言うべきものがほとんどありません。」[松下1998、p.326]。また、単純とは言い難い作品と楽譜の成立過程を把握し、ピアノ版を入手し、レコードを聴きながら楽譜と照らし合わせて分析した事実もあわせて考えると、依然として強く興味を引く作曲家だったと言えるだろう<sup>注10</sup>。

一方ドビュッシー批判は、1932年に発表した次の文言に明らかである。「ドビュッシーに冒した最大の過失は夢に夢を見た事である。現実の生活に夢をなくしたものは——夢を見出し得ないものは芸術家としての敗残者である」[松下1998、p.95]。彼の言う「夢に夢を見た」「現実の生活に夢をなくした」とは、ドビュッシーの象徴主義表現と考えられる。菅原は芸術が日常生活に根ざすことを根本的に重要と考えたため、この意味ではドビュッシーは批判の対象になる。芸術は「表現のサンチマン」であり、これがあって初めて芸術が成り立つ。それは「夢」であるが、同時に「人間生活の花」でなければならない[松下1998、同上]。すなわち、芸術は「現実の生活」にもとづきながら理想や夢、永遠を表わすものなのである。言いかえれば「芸術は抽象的な『最高』を永遠の女性としてはならない。我々の永遠の女性は神性を有さない一個の現実の女人でなければならない」[松下1998、同上]。そして「私にとって生活する事は芸術する事であり、私の芸術する事とは作曲する事なのである。」[松下1998、p.94]。翌1933年の記事でも、岡倉天心の『茶の本』の読後感を述べて同じことを主張している。天心は彼にとって「1つの偶像」であるとし、その理由を挙げている。「実務家である先生[天心]は『今日』と『生活』——それも形而下の人間生活に強い認識と情熱を持っておられた。…[略]…先生の『夢』は生活意識と精力の『華』である。この『華』が岡倉さんの理想主義なのである」[松下1998、p.118]。菅原のこの理念に照らせば、ドビュッシーには限界があり、批判の対象となったと言えよう。

他方オネゲルについては2編の記事を残しているが、いずれも肯定と否定を含む。菅原はほぼ同年代の作曲家であったオネゲルについて楽譜をもとに分析して、最初から肯定と否定を行ったのである。オネゲルを初めて知った経緯は、1942年の記事に記されている[松下1998、p.250]。これによると、1924年に当時取り寄せていた『ルビュ・ミュージカル』誌6月号で初めて作品と名前を知り、大沼に手紙で問い合わせた。その際「六人組」についても回答を得た。また、版元のスナール社から《パシフィック231》の楽譜を取り寄せている。

肯定しつつ否定したのは、初めて知った新古典主義の技法と表現である<sup>注11</sup>。技法については、オネゲルの作品で最初に興味を持ったのは「ポリトーンな対位法的手法」、すなわち複調と対位法と述べている。これは、そのころ「わたくし[菅原]が親しんでいたドビュッシー風の和声的手法」と異なる新しい技法であった。この技法の新しさと魅力について、1920年発行の同誌のドビュッシー記念号に掲載された後期ロマン派の作品と比較しながら、雑誌の出版年の1920年から24年という「たった4年ではあったが世界大戦後思想界の大転換の時」であることを認識し、「新しい楽風の中に突進して行った」のである。とは言え対位法は新古典主義とバロック音楽とは異なっており、それについてはこの記事を執筆した1942年においてもまだ不満を持つと述べている。その理由は、「美の第一要素である純粋性」、つまりバロック音楽に見られる純粋性が不足しているためである。

また表現については、彼の親しんできた後期ロマン派音楽と異なって「美に対する殉教」ではなく「建設の意欲」、すなわち「大戦前の作曲家達に共通するデカダンスの全然ない健康な美」があり、これは1942年においてもなお菅原を「強くよろこばせる」として肯定している。「バッハに近く、またヘンデルにも近い」

ためである。これもまた、新古典主義に典型的な明快な表現を評価する文言であろう。オネゲルの作品の中には「18世紀以来音楽芸術から次第に失われていった美が再現されている」作品もあれば「破たんの多い作品がある」が、「あるとしてもオネッガーの芸術は高く評価されるべきだと思う。破綻は先駆者に常につきまとうものである」と評価する。そしてまとめとして次のように述べる。「オネッガーがサン・サーンスやフォーレやドビュッシイと同じ高さの作家と問われるならばわたくしは否定したい。彼らはある文化のジェネレーションの最後の作家である。オネッガーは次のジェネレーションの出発の作家である。それからわたくしの肯定も否定もこの点にある」[松下1998、pp.250～252]。

一方1936年の記事では、《ダビデ王》を取り上げながら肯定と批判を行っている[松下1998、p.142]。1924年に興味を持った点は「くたびれた官能から健康な美への復帰、テーマの大体を一挙にしてつかむ見事な技法と、それを実現する驚くべき簡潔な構想の力」、すなわち新古典主義の表現とオネゲルの主題の発想力や作品の構想力である。他方失望した理由は「傑出した着案に添う発展の貧弱、名声と共に彼の陥った表現のマンネリズム」としている。まとめとして「《ダビデ王》が今世紀に作られた劇音楽中の最大傑作の1つであることは今も動かない私の信念である」と述べているが、その理由は「彼の音楽の限界と、そうして同時に《ダビデ王》の成功が証言されている」からである。菅原の言う限界とは、1924年と同様に「音楽に進展が貧弱」であることだ。他方成功が証言されているとは、今日まで本作品がオネゲルの出世作とされる理由の1つである「各場面の見事に明快な描写力」である<sup>注12)</sup>。

菅原のオネゲル批評は次のようにまとめられるだろう。肯定したのは新古典主義の複調や対位法および明快な表現、また主題や構成に関するオネゲルの才能である。肯定しながら批判したのはバロック音楽とは異なる対位法である。批判したのはオネゲルの不十分な展開力と変化に乏しい表現である。ここには、新しい表現を肯定しつつ批判するという両面的な態度がうかがえる。

このように菅原は、作曲家・作品研究においては肯定と批判の両面から受容している。ドビュッシイとオネゲルは菅原にとって同時代人であり、美と可能性をもたらすフランスの音楽家であったが、それでも単に肯定するのではなく、特徴を冷静に判断しながら肯定し、批判しているのである。

### 3. フランス音楽観

上記のような選択的受容を経て、菅原はどのようなフランス音楽観を形成したのだろうか。ここでは、前章までに示した彼の言説と実践をもとに考察する。

初めて接したフランスの音楽文化はソルフェージュであるが、これを通して、理論や説明よりもまず感覚や直接体験を重視する価値観を知った。また、実用性も実感した。そして、こうした感覚と実用性にもとづく芸術観を示している。「純粋性、独創、独立性、芸術におけるこれらの意識は近代人の最も愚劣な迷夢の1つである。芸術とは模倣である。仕事である」[松下1998、p.136]。1941年には日本歌曲の批評において、作曲家は職人でなければならないと述べているが、これも彼のフランス音楽観をふまえた見解と考えてよいだろう。「作家〔作曲家〕の歌曲に対する認識は進歩しているけれども、進歩したものを実現しようという実現力が進歩していない。…[略]…つまり作曲家が職人になっていない。…[略]…歌が歌われるという状態に対する原則的な修練〔の不足〕が全体を通じての一番大きな欠陥だろう」[松下1998、pp.236～237]。とは言え菅原は技術を重視しつつ、その目的はそれ自体ではなく表現であることも明言している。「真のテクニークは内容そのものにまで接近していなければならない。テクニークのためのテクニークは芸術の分野の外に在る」[松下1998、p.80]。

このように技術も重視して作曲家を職人ととらえ、かつそれが表現と結びついて初めて意味があるとす

る思考は、フランス音楽の特質として、ノルベール・デュブルクが以下の文章で示している [デュブルク 2009、p.559]。

量よりも質の音楽。質は『技能 (メティエ)』にかかわることがらである。技能は獲得され練磨されるのだ。作曲家は職人であり、制作物をつねにいちだんと磨きあげることが対面を傷つけないとは思わない。彼は素材に肉薄し、本質的なものしかとどめておかないように選りわけるといえる。『三重奏曲』のフォーレと同様に。

菅原はソルフェージュを通じてこの思考になじみながら、次第に本格的にフランス音楽を知ることになった。一方、藤島を通して 19 世紀後半のフランス絵画に、大沼や大田黒を通してフランス語や文学に親しんでいった。こうしてソルフェージュ以外の面からもフランス文化理解を深めた菅原にとって、フランス音楽とは基本的には印象主義を中心とする後期ロマン派と新古典主義という同時代の音楽であり、これらを肯定しつつ批判した。このうち肯定したことがらについて、菅原の書き残した言葉を手がかりに「フランス的な香り」と「節度」、「簡潔」という 3 つの観点から考察したい。

「フランス的な香り」は 1941 年の記事に以下のように書かれている。「サン＝サーンス、ショーソン、ドビュッシーは各々非常に異った和声法で作曲しているが、等しくフランス的な香りがただよっている」[松下 1998、p.205]。

この表現は、前述の通りドビュッシーに関して使われた「ニュアンス」、「アトモスフェア」、「洗練」と同義と考えてよいだろう。これらの言葉から浮かび上がるフランス的な香りすなわちフランス音楽の特性は「魅惑だとか、軽やかさだとか、優雅だとか、才気とか、流暢さ」[デュブルク 2009、p. 558] である。

こうしたフランス音楽の特性は、19 世紀後半から 20 世紀初めのフランスで、政治関係に起因してドイツ音楽と対比する形で特に意識されていた [今谷・井上 2010、pp.368, 399, 402]。当時この対比によってフランスらしさとされたのは、エレガンスと洗練と機知、軽いテクスチュア、表現の上品さであった [今谷・井上 2010、p.368]。菅原ら日本の音楽家が近代フランス音楽を知り始めたのはこの時期であり、また日本のフランスへの興味もこの仏独関係、すなわち普仏戦争や第一次世界大戦の結果に応じて変化した [石田 2005、p.61]。これらのことから、彼らはこのように強調されたフランス音楽観を受け止めたと考えられる。同時に、そこには当然、第 1 章第 5 節で示したように、日本人である彼らが日本らしさをふまえつつ、どのように同時代の表現を創造していくのかという問題意識もあった。このことから、フランスらしさに対する認識を強く持つことになったと言える [松下 1998、pp.161, 239, 249]。

こうした背景から、菅原もドイツ音楽と比較しながらフランス音楽の特質を指摘している。これは、ドイツ音楽の流れをくむ諸井三郎を批評し、同時に大沼哲を評価したことから読み取れる。まず諸井について、以下のように批判している。「非常に知的な仕事をされているのだが、ポエジーの少ない音楽ですね。知的な音楽がよくなされているということでは、やはり堅実な作家だろうと思うのです。そういう人だから非常に興に乗じて書きなぐったというものがちっともありません。本当に綿密に書かれております」[松下 1998、p.314]。続いて大沼を次のように評価する。「高く評価しているのは大沼哲君です。あの人は本当の音楽を書いております。… [略] …作風はサン・サーンスみたいな音楽です。当人も私淑しておりました。『奉祝前奏曲』がいいと思います。相当大きな曲でやはりサン・サーンスを思い出します」[松下 1998、同上]。諸井の作品では乏しく、大沼の作品では豊かに表されているのが、サン＝サーンスなどフランス音楽の特質であるポエジーなのである。

この「ポエジー」は、フランス的な香りを言いかえたものと言えるだろう。ポエジーとは一般に、詩的な

世界や詩情、情緒的な雰囲気や気分、詩的な味わいを指す言葉だが、菅原も特に定義に言及していないため、この意味で用いたと考えられる。例えば彼は印象派の絵画と音楽を比較しながらその特質を述べているが、その記述はポエジーとして表される内容と言える。「心に表れたままのイメージ—それを音楽することが作曲である。大体に彼ら [印象派の作曲家達] の音楽はこういったことを実践している。… [略] …たとえ変奏曲やフーガを作るにしても、ニュアンスや情緒のエスプリなしには作曲出来ない」[松下 1998、p.292]。菅原は「フランス的な香り」を「ポエジー」と置き換えながら、フランス音楽の特性を見出したのである。

次に、前章第2節で確認したようにフォーレやドビュッシーを挙げて「音楽のクライマックスが管弦楽の音響の増減とは関係なく描き出される」と述べているが、これは端的に「節度」と言いかえられるだろう。この節度を指摘することで、菅原がルネサンスから続くフランス音楽の特徴をとらえたことが読み取れる。デュブルクはこれを以下のように示している。「最も激しい感情の表現にあつてさえ、この暗示は控え目な態度を捨てない。明敏と羞恥は、ジョスカンの、クープランの、フォーレの格率でありえたにちがいない。慎み深さ。ドニ・ゴティエの前奏曲の上には神秘のとぼりが、ドビュッシーの前奏曲の場合と同じように、おりにいる」[デュブルク 2009、p.560]。

この節度によって、音楽は影像を呼び起こしたり浮かび上がらせたりする。それはやはりドイツ音楽とは異なって「重いテクスチュア、極端な動機労作、極端な表現を強調することによる上品さの欠如」のない表現世界である [今谷・井上 2010、p.368]。雄弁に物語るのではなく「影像を浮かびあがらせるのに適切な感情をよびさます。… [略] …叡知によって高められた、感受性の鋭い音楽。《知らせるよりも多くを暗示する》音楽」なのである [デュブルク 2009、p.559]。

そして、新古典主義の表現を評価したことから、「簡潔」も菅原のフランス音楽観の重要な要素として挙げられる。彼は後期ロマン派の「くたびれた官能」や「デカダンス」と異なる「健康な美」と述べているが、これは「簡潔」と言いかえられるだろう。「表現や形式や技法の明晰さ… [略] …ジャンルに対する古典的な感覚が認識されていた」[今谷・井上 2010、p.368] のである。デュブルクも以下のように述べている [デュブルク 2009、pp.556, 558]。

均衡、理に裏づけられた知恵、簡潔、感情表現の抑制といった法則に従っている。節度と繊細な感受性から生まれた主知主義の芸術、クラシックな芸術なのである。… [略] …均衡を追いもどめ秩序のなかに花咲く、節度ある芸術。明晰をめざして燃える芸術。… [略] …かっちりとして均整のとれた形を想い浮かべていただきたい。… [略] …『牧神』の作曲家にみられる筋の通った設計と整然たる筆の運びを考えていただくとしよう。

菅原のフランス音楽観は、このように近代フランス音楽を肯定し、批判することによって形成された。この批判はまた、フランス音楽観を越えて、菅原独自の芸術観の形成にまで至っている。前章で見たように、彼は現実生活や社会に立脚した芸術を重視していたが、ドビュッシーをはじめとする後期ロマン派のフランス音楽にそれを認められなかった。そのため、芸術至上主義の面からも近代フランス音楽を認識し、この点を批判したのである。芸術至上主義は19世紀初めにクーザンが述べて以来、マラルメなど象徴主義者たちにまで受けつがれた立場である。「夢に夢を見た」象徴主義のドビュッシーを批判したということは、芸術至上主義を批判したということの意味する。

とはいえ彼は批判で終わることはなく、みずからにとっての芸術の本質をそこから新たに導き出したと言える [松下 1998、pp.248~249]。音楽をはじめとする芸術の美とは「塵芥の中の一点の美」であり、純粋度が高い。また個人の自由意志にもとづいて創作され、情緒の発露となる。これは自律的な美を評価する見

方であり、芸術至上主義と重なる美的価値観と言えよう。この点では肯定的に受容していると考えられる。

とは言え、続けて「過去の音楽と異なってリアルで迫力を持っている」と述べていることから、この芸術の本質は菅原の場合、同時代の社会と分かちがたく結びついている。芸術は個人的なものであると同時に、社会性または大衆性を持って初めて存在することができる。逆に社会がこのような芸術を育てることで、芸術が発展する。「[創作者の] 個人性と社会性との間に完全な融合を必要とする芸術は、種々の不純な容器の中に最後まで純粋なるものを変えずに蓄えなければならない。これは芸の力を待つより他ない」。このように同時代の社会と結びついた芸術こそがもっとも本質的で力強いと考えたのであり、以下の文章でも同じことを述べている [松下 1998、pp.161～162]。

[現代音楽は] われわれの生活を、われわれの時代の人が表現したという、その事実で刺激が強いのかもしれない。実生活のリアルに立脚しない骨董趣味は、芸術の本質から非常に遠いものだ。[現代音楽には] 古典音楽に全然ない迫力を持っている。そこにはわれわれの生活が何かの形で、生のまま現れて来ている。… [略] …現代音楽の鑑賞上一番大事なことは… [略] …現実に対し勇敢であること、これより他に方法はない。

このような問題意識は 1930 年代に活動を始めた作曲家たちが共有していたものであり、菅原もその一人であった。彼らはこの時期に、東京音楽学校を中心にしたドイツ・アカデミズムへの対抗意識を展開し、同時に社会との接点や国際交流、日本の伝統などさまざまな立場で活動を広げた [石田 2005、p.63]。菅原の場合、近代フランス音楽を知ることによってこの問題意識を得たのである。

こうして菅原は、肯定と批判によってフランス音楽をとらえ、同時にそれとは異なる彼自身の音楽観を導き出したと言えるだろう。そして、それを創作と教育に取り入れて、日本の洋楽受容に貢献したのである。

#### 4. まとめと今後の展望

日本の洋楽界は、大正・昭和初期からフランス音楽を本格的に導入するようになった。菅原はこの過渡期に、さまざまな機会を取捨選択しながら、音楽を中心にフランス文化に親しんだ。10 代の始めにまずソルフェージュと和声を学び、次いで美術や語学の理解を深め、さらにさまざまな作曲家や作品を研究した。そしてこれらを作品に反映させ、教育に取り入れた。また、この中でフランス音楽観を形成し、そこから固有の音楽観も得ている。それによって洋楽界に新たな可能性をもたらし、後進の指導を行ったのである。

フランス文化を選択的に受容する中で、フランス音楽への認識はまず肯定によって、その後肯定と批判によって深められていった。ソルフェージュと和声からは感覚と実用性および自主性の重視を、美術からは東西二洋の融合を、それぞれ肯定しながら取り込んだ。菅原のフランス音楽受容の最初の過程である。

次の過程は、作曲および作曲家・作品研究による受容である。彼は批判を織りまぜて理解を深め、フランス音楽観を形成した。それは当時の状況を踏まえながらも、菅原自身の価値観を反映した独自の音楽観であったと言えるだろう。すなわち、後期ロマン派を中心としつつ、中世以来続くフランス音楽の特質を礼讃するものであった。具体的にはフランス的な香りや節度、簡潔と言いかえることができる。他方芸術至上主義については、芸術の自律的美という概念を共有しつつ、社会との乖離を批判して受け入れなかった。そしてそこから、芸術と社会の融合という考え方向に向かったのである。これは同時に、菅原のみならず当時の日本の作曲家が追求した日本らしさの表現とも結びついている。こうして菅原はフランス音楽観を形成し、また、それを手がかりの 1 つとして芸術概念を深めたと言えるだろう。

今後の展望として、菅原の日本文化理解を明らかにすることが挙げられよう。フランス音楽のみならず、日本の伝統音楽や古美術の探求がどのように作品に反映されているのかを示すことが重要である。というのも、菅原がフランス音楽に傾倒した最終目的は、フランス音楽を取り入れつつ、こうした伝統もふまえて独創性を表わすことだったからである。

#### 注

- 1) 菅原家は代々素封家であった。また菅原を中学時代に下宿させた中川大全は従兄に当たるが、ドイツ留学経験者の陸軍軍医で、森鷗外とも交流した人物であった [塩谷・相吉 1989a, pp.51～52]。このような環境でも、菅原がフランス留学を考えた形跡は現存資料からは確認できない。
- 2) 大沼が塾生たちに教えたのは作曲法やソルフェージュだけではなく、英仏語、文学や音楽学の基礎など多岐に渡っているが、それはコットによるところが大きい [宮内 1993, pp.145～148, 178～179]。コットは外国人と日本人学生による一種のサロンを開いて文学や芸術、美術などを語り合い、持ち寄った作品を批評しあった。また小さな演奏会も行った [宮内 1993, pp.108～118, 156]。大沼はこれらをコットから直接学んだほか、彼の取り寄せた音楽書や音楽雑誌からも知識や時事情報を得た。また、個人レッスンを受けてソルフェージュも学んだ [宮内 1993, pp.118～119]。さらに、コットの開いたアテネ・フランセでフランス語の対位法と和声法の書物を独習し、ここからも作曲の基礎を学んだ [宮内 1993, pp.119～120]。こうした蓄積を積んだことから、大沼はコットから作曲とソルフェージュを教える塾を開くよう勧められたのである。菅原は和声とソルフェージュとともに、こうしたさまざまな知識を大沼から学んだと考えられる。大沼はこの後 1925～26 年に官費留学し、パリのスコラ・カントルムでダンディに作曲法と指揮法を学んだ [石田 2005, p.72] が、彼が菅原に語ったところによると、大沼は作曲で満場一致の首席で 1 等賞を受賞した [塩谷・相吉 1989a, p.68]。なお菅原は 1917 年に瀬戸口藤吉にも師事し、対位法を学んでいる [塩谷・相吉 1989a, pp.66]。
- 3) 「音楽家大沼哲」内「年譜」(大沼哲公式ホームページ)。
- 4) 『和声法要義菅原明朗註のB 註』に「端書」と題された菅原の序文によると、翻訳に当たっては第 3 版の仏訳本 (1893 年) を底本とし、その意図を尊重しながら帝政時代版 (1912 年) およびソヴィエト版 (1924 年) を参考にした。菅原は 1953 年の訳書に「註」をつけ加えているが、これは 1948～51 年に行った新潟県音楽理論研究会での講義を掲載したものである [リムスキー＝コルサコフ 1953, p.1]。全 330 頁に渡っており、原著の 3 倍ほどの分量になっている。
- 5) 「マティエール(matière)」については、塩谷・相吉によれば、1954 年の雑誌記事「ハイドンの音楽性」(『レコード音楽』、音楽之友社) でハイドンを例にこの問題をあらゆる面から研究している [塩谷・相吉(1989)、pp.46～48]。
- 6) ほかに一般には英語や日本語を使う場合でも、菅原はフランス語を使うことが多い。よく見られるのがジェネレーション、モデュレーション、モードで、ほかにグラン・メートル、ジェニー、アンティーム、トラジション、エスプリ使用している。
- 7) モーツァルトに関する記事を見ても、楽譜があつて初めて執筆できたことが読み取れる [菅原 1948, 1951]。また松下は、菅原がモーツァルトの楽譜を複数所有していたとする海老澤敏の文章を紹介している [松下 1998, p.609]。ハイドンについては交響曲の記事があるが、こちらも内容から判断すると楽譜を使った分析と考えられる [菅原 1949, pp.6～9]。
- 8) これは *livre pour clavecin* を片仮名書きにしたものと考えられるが、正しい作品名ではない。ラモーのチェンバロ曲集のいずれかを指すと考えられる。
- 9) 菅原はラモーやベルリオーズにも目配りをしているが、これは、さまざまなことがらに興味を持ち、深く知ろうとした菅原に特徴的なことと言える。
- 10) 菅原は 1943 年、永井荷風にドビュッシーの評伝を貸している [松下 1998, p.177]。

- 11) 菅原はオネゲルを通してのみ新古典主義をとらえていた。ストラヴィンスキーの新古典主義の作品に詳細に言及することはなく、またそれ以外の時期の作品についても批判的見解を示している。古典主義的な作風を持つラヴェルについても、同様に批判的である〔松下 1998、pp.187～189, 261〕。
- 12) 菅原が対象としたのは、「朗読者の演技」との記述から、24年に改変初演されたオラトリオと考えられる。

#### 引用文献

- 秋山邦晴 (1974) 「菅原明朗氏の証言 大正・昭和初期の焼失した事実」『音楽芸術』 第 32 巻 5 号 70～75 頁
- (2003) 『昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽』 みすず書房
- 石田一志 (2005) 『モダニズム変奏曲』 朔北社
- 今谷和徳・井上さつき (2010) 『フランス音楽史』 春秋社
- 「音楽家 大沼哲」(大沼哲公式ホームページ) <http://satoruonuma.web.fc2.com/>
- 児島薫 (1998) 『藤島武二』(新潮日本美術文庫 28) 新潮社
- 塩谷明・相吉英一 (1989a) 「菅原明朗論」『群馬大学教育学部紀要』 第 25 巻 39～69 頁
- (1989b) 「菅原明朗論」『群馬大学教育実践研究』 第 7 号 73～87 頁
- 菅原明朗 (1925) 「音楽と楽譜との関係」『学習研究』 奈良女子高等師範学校附属小学校学習研究会編第 4 巻 9 号 86～94 頁
- (1948) 「『フィガロの婚礼』の音楽の意図に就て」『レコード音楽』 第 18 巻 8-9 号、6～9 頁
- (1949) 「ハイドンと交響楽」『レコード音楽』 第 19 巻 12 号 6～9 頁
- (1951) 「モーツァルトの手法と様式」『レコード芸術』 第 21 巻 3 号 6～10 頁
- (1952) 「マティエール～楽音に就いて～」『音楽の友』 第 10 巻 3 号 19～21 頁
- (1954) 「ラヴェルのボレロ」『音楽芸術』 第 12 巻 1 号 44～47 頁
- 高階秀爾 (1990) 『日本近代美術試論』 講談社
- デュブルク、ノルベール (2009) 『フランス音楽史』 遠山一行、平島正郎、戸口幸策訳 白水社
- 野村光一 (1956) 「『音楽と文学』の仲間」『音楽芸術』 第 14 巻 8 号 29～32 頁
- 松下鈞 (1998) 『マエストロの肖像 菅原明朗評論集』 国立音楽大学附属図書館
- 宮内孝子 (1993) 『作曲家 大沼哲の生涯——日本のオーケストラの黎明・胎動期を偲ぶ——』 音楽之友社
- リムスキー＝コルサコフ、ニコライ (1953) 『和声法要義』 菅原明朗訳 音楽之友社

(2021年9月30日提出)

(2021年11月10日受理)