

菅原明朗と日本音楽

——受容の過程および民族性の表現に関する考察——

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、日本音楽、民族性、芸術音楽

はじめに

菅原明朗（1897～1988）は日本で初めて本格的に近代フランス音楽を取り入れた作曲家である。同時に、日本の伝統音楽に着目して考察と実践を行っており、この意味でも先駆的であった [石田 2005, p.85]。フランス音楽と日本音楽は彼の創作活動を支える中心的な柱であるが [秋山 1988, p.105]、日本音楽に関する言説や活動については具体的な検討がまだ充分になされていない。本稿は、菅原の日本音楽観の形成過程を明らかにし、民族性の表現に関する考察と創作の一端を解明する試みである。第1章では日本音楽に関する思考と実践を整理し、第2章ではそれにもとづいて彼の日本音楽観を示す。第3章ではこの音楽観をふまえながら民族性と普遍性に関する思考を検討し、第4章でまとめと今後の展望を述べる。

1. 日本音楽に関する考察と実践

本章では、菅原の伝統音楽のとらえ方について、雅楽と仏教音楽、近世邦楽、邦楽器、民俗音楽の4点から考察する。作品の基本情報は松下の作品目録による [松下 1998, pp. (4) ~ (54)]。

1-1 雅楽と仏教音楽

菅原が日本音楽に本格的に興味を持ったのは、1919～26年の奈良での独学期間であった。古美術を含む伝統文化を学ぶ中で古来の音楽にも関心を寄せるようになり、その中で特に雅楽と仏教音楽に惹かれたのである。1936年の記事では、彼の聴いた春日若宮御祭と東大寺の修二会、および菅原に知識を授けた東大寺の高僧^{注1)}について回想した後、以下のように芸能観を示している [松下 1998, pp.138～140]。

彼はまず、春日若宮御祭と東大寺修二会の概要と来歴を示しながら、貴重な芸能体験の機会であると述べている。春日若宮御祭は「社会学者と文明史家に面白き研究題目をあたえるべく、神楽より大和歌、管弦、田楽、猿楽より下って能楽、狂言に至るまでのもろもろの楽の三昼夜にわたって神前に演ぜられるのは、さながら活きた日本音楽史のオリンピックというべく、我ら音楽者には得がたき機会である」。また修二会は「火と音楽の祭りである。楽は、鐘、鈴、錫、板等のあらゆる打楽器と具。声楽とそれにエピソードとして管弦がある。本体は声楽であって読声から純曲調的な合唱にまで至り、中心をなすものは観音経… [略] …我が音楽にめづらしくポリフォニーを持ち、音律共に幽玄にして豪壮、今日につたわる仏教楽中の最大なるもの」としている。菅原がこれらの伝統芸能を奈良で実際に体験したこと、その中で多角的に観察しながら音による多彩な表現に着目したことが読み取れる^{注2)}。

彼は続けてこうした経験と知識にもとづく芸能観を記している。すなわち、日本の芸能は明治から時代をさかのぼるほど品位と趣があり、最古の芸能である雅楽がもっとも優れているとする。「新派というざん切り芝居を見し眼にて、歌舞伎見れば、その品位のいかに異なるかに驚き、歌舞伎見し眼に能楽の位高きはい

うもさらなり。能楽も現世物に前には翁のごとき、幽玄のおもむき別の楽のような心地する。舞楽見し眼には能楽の古舞、楽共にあたかも能楽見し人の歌舞伎見にゆきしがごとし」。

そして、雅楽の中でも神道系歌舞をより高く評価する。彼は修二会で舞楽を楽しんだ思い出を語り、管弦と舞楽は平安時代に日本化されたとの認識を強調している。「唐国のたねが日本に花咲いたものと、かたく信じている」。しかしその上で、神道系歌舞をより良いとする価値判断を行っている。その理由は、神楽は日本古来のものであること、また管弦や舞楽と異なって品格を備えており、違和感がまったくないことである。「我古きより古きともとめて神楽を聴く、管弦の舞、楽いずれも下にして異国の俗歌のごとく、横浜山下町あたりの外人相手の工芸品のようである」。神楽に対するこうした菅原の感覚は、平安貴族と共通している。「大仰な高麗や唐土の雅楽よりも、東遊の耳馴れた音楽は、なつかしく面白く、波風の声に響きあって、… [略] …よそで聞く調べとは違って身にしみます」〔瀬戸内 2002、p.147〕。

神道系歌舞が優れている理由は、日本古来のなじみやすさのほか、音が控えめでありながら豊かな表現を生み出すことにもある。「その神楽、しらべはただこれ一管の笛と六絃の琴のみなるを。唯物観とやらはこれにいかなる解答をあたえてくれますか」〔松下 1998、p.139〕。この感覚も、先の引用に続いて大仰でない響きを優れているとする『源氏物語』と一致する。「和琴に合わせる拍子も… [略] …大げさでないのも、優艶でぞっとするほどすばらしく興味深く感じられ… [略] …いちだんとすぐれて聞こえる」〔瀬戸内 2002、p.147〕。また、ここでの唯物観は一般的な学説によると思われるが、彼はこの比喻によって、簡素な楽器であっても豊かな表現をもたらす芸能として神楽を肯定しているのである。こうした特徴をふまえて、彼は雅楽をもとに、和琴とプレクトラム合奏のための〈和琴〉(《白鳥之歌》第2曲) (1932) を書いている。

他方、仏教音楽については東大寺修二会の経験から創作と考察を行っている〔松下 1998、pp.423～435〕。菅原はオーケストラ組曲《祭典物語》(1927) で修二会の音楽を取り入れたが、それについて 1936 年に以下のように書いている。「人我の『祭典物語』を指して、この部分あまりに大陸的にて日本的の情なしと言ひ給う一節あり、この節こそ修二会の経歌なりし、それほどにこの調異色あり」〔松下 1998、p.140〕。すなわち、雅楽とは異なる「幽玄にして豪壮」な、大陸伝来の多様な要素と表現を作品に取り入れたことを示している。同じ大陸的要素であっても、修二会の表現は管弦や舞楽と異なって、菅原にとって受け入れることができたと言えるだろう。その理由は、修二会は平安時代の管弦や舞楽よりも古い、奈良時代の声明を受け継いだ音楽と菅原が認識しているからである。1970 年には、この「幽玄にして豪壮」な表現をもたらす要素について具体的に述べている〔松下 1998、pp.434～435〕。

十一面悔過〔修二会〕は… [略] …奈良朝の姿を多分に保持し続けて現在に至っている。無伴奏の声楽曲が… [略] …なぜ原型を崩さず持続する力を持ち得たのか。それは純粹という言葉で表現されるものの力、加えて高度の宗教にそれが与えられてきたからである。… [略] …わたくしが十一面悔過を天平の姿にとどめている音楽だと断定したのは、その後の声楽曲には見出せなくなった大陸の旋法で唱われているのと、もう一つ、旋律の韻脚と拍子、それに加えてテンポの変化だった。… [略] …昔わたくしを法悦の境にみちびいたものが依然として〔今日も〕保持されていた。

以上のことから、菅原が雅楽と仏教音楽を評価した基準は次の 4 点と言えるだろう。時代をさかのぼるほど品位と趣があること、日本古来の表現を持つため違和感がないこと、簡素な楽器であっても豊かな表現をもたらすこと、そして古い時代の大陸の音楽であること。昭和戦前期に先駆的に近代フランス音楽を評価する一方で、日本らしさや古さ、簡素な表現も重視していたと言えるだろう。

1-2 近世邦楽

菅原は、川端画学校に通っていた時期までは「能楽以後の邦楽にはほとんど白紙に近かった私」[松下 1998、p.145]と述べているように、近世邦楽にはほぼ興味がなかった^{注3)}。その理由は「近世の日本音楽に付てはむしろ否定的な興味より持っていなかった」ためである。陰囃子や義太夫節といった歌舞伎音楽には興味を持っていたが、それ以外の「純音楽の様式上から見る興味というものはほとんどゼロに近い」状態であった。しかし、菅原は雅楽には強い興味を持っており、楽箏を通して次第に俗箏にも関心を持つようになった。その後、新日本音楽とのかかわりなどを通して近世邦楽を積極的に知るようになったのである [松下 1998、pp.212, 214] ^{注4)}。

菅原は邦楽の特徴について、1941年の宮城との対談で批判と肯定的な展望を述べている。彼が批判するのは、邦楽器を使う邦楽が「プリミティブ」と考えるためである。すなわち「楽器がプリミティブな楽器で、プリミティブな楽器を使う以上は仕事に限度がある」[松下 1998、p.215]のである。これは、邦楽器の音質が伸びにくいことと音量が小さいこと、このためこれを取り入れた作曲や演奏が容易ではないことを意味している。まず作曲については、邦楽器を独奏楽器とする協奏曲など規模の大きい作品構成や楽器編成が難しいことを挙げている [松下 1998、pp.215～216]。邦楽器とオーケストラを用いた作品を多く作曲するようになった20世紀後半以降の作曲家たちと異なり、昭和戦前期においては、先駆的であった菅原であっても、と言うより先駆的であったからこそ対応が難しかったことが読み取れる。その背景には、マイクや演奏会場といった音響技術や演奏家の問題だけではなく、日本の作曲家によるオーケストラ作品自体がまだ十分に蓄積していないことや、そこに起因する知見の乏しさがあるだろう。オーケストラ作品は、まさに菅原こそが瀧廉太郎や山田耕筰の次の世代の作曲家として開拓しようとしていた分野なのである。この段階で邦楽器を用いた作品を多く生み出すことは、さらに困難であったと考えられる。彼が近世邦楽を取り入れたオーケストラ作品を作曲したのは1933年から34年に限られているが、その理由の一部はこうした当時の状況にもあったと考えられよう。

演奏についても、邦楽器の数を増やして合奏してもこの特徴を超えることは充分にはできず、広い場所での演奏に適さないと考えていた。日本で受容された洋楽は基本的にモダン楽器によるもので、この対談が行われた昭和戦前期でも一定規模の演奏会場で演奏されていた^{注5)}が、このことと比較して、邦楽器はこうした音質と音量のために広い会場での演奏には必ずしも適さず、それゆえ限界があると認識したのである [松下 1998、p.224]。

とは言え、菅原はこうした特徴を肯定的にもとらえて、新たな展望が開けることも指摘している。例えば新日本音楽の演奏に関して「室内乐的なものに向かって発達すべき」と述べているが、これは近世邦楽の上記の特徴をふまえた見解である。室内楽という言葉で彼が述べたのは以下の2点であろう。まず、近世邦楽と同様に、音量や演奏者を増やして大きなホールで演奏するのではなく、作品や演奏者数に見合った広さの場所で演奏することが必要だということである。それによって、演奏家も音楽的な表現に力を入れたり聴き手とともに楽しんだりすることも可能になる。「自分で楽しむという点においては日本の楽器は非常に優れたものを持っている」。宮城はこれに答えて「狭い部屋ですぐ膝下で細かいゆり色すり色まで聴き取れて名人の音楽に楽しむ。… [略] …限度を超えて大きなことばかり考えるのは非常な間違いですね。… [略] …家庭音楽としての考えを持った方がいい」と述べており、菅原もこれに同意している [松下 1998、pp.225～227]。

次に、森鷗外へのオペラに関する言及を取り上げながら、規模を大きくすることによって音楽と物語が乖離する場合を指摘している。「[鷗外によれば] 到底こんな規模の演劇は日本にない。絶対日本音楽にはない。しかし規模が大きくなって舞台も大きくなっているために、どんな静かな場所でも何でもそのオーケスト

ラに堪えるだけの歌手は声を出すために演劇的な破綻がある。… [略] …この点は西洋の音楽にも大きな欠陥がある」[松下 1998、p.227]。菅原のこの発言はドビュッシーのオペラ観と共通するところがあるが、両者に共通しているのは、音楽の目的は演奏場所やオーケストラの規模に合わせるのではなく音楽と物語を一致させることであるという思考であろう。菅原は西洋音楽と比較しながらその問題点と近世邦楽の良さを明らかにして、邦楽の可能性を見出していることが分かる。それによって、彼が近世邦楽の本質と考える叙情性を保つこともできるのである [秋山 1974、p.74]。

この指摘は同時に、マーラーの交響曲も演奏しうる規模のオーケストラによって洋楽を受容していた当時の音楽界とは異なる方向を示すものでもある。その理由は「芸術というもの新しい世界に入っていくと同時に古いものを保存するということが実に大事なこと」という思考が彼の根底にあったからである [松下 1998、p.235]。菅原はこの思考を 1930 年にすでに示しており、オーケストラ曲の創作に意欲を示しながらも、手段と目的を冷静に見極めようとしていた。「パレットの色数が多いという事は作品の色彩を豊富にするという事にはならない。また、音量の多いという事も曲のボリュームを大きくすることにはならない。あらゆる芸術における表現の能力は手段の大小でなく、ただその巧拙に係っている」[松下 1998、p.78]。近世邦楽に対する見解は、この芸術観にもとづく菅原独自のものなのである。

1-3 邦楽器

近世邦楽を肯定と批判の両面からとらえた菅原は、邦楽器をどのように認識していたのだろうか。まず指摘できるのは、アジアの伝統楽器としての特徴を邦楽器の中に見ていることである。すなわち撥弦楽器と打楽器が多いこと、それによって西洋音楽にはない豊かな表現がもたらされることである。西洋音楽では 20 世紀になってこれらを主要楽器として使い始めたこと、それによって新たな特色を得たことも指摘している^{注6)}。これは、近代西洋と異なって噪音も楽音と並んで豊かな表現を担うとする日本音楽のとらえ方であるが、菅原もこれにもとづいて音をとらえ、邦楽と洋楽の評価基準としている [松下 1998、pp.79~80]。

今日の管弦楽の他の特色の 1 つは撥弦楽器と打楽器の重視である。バッハ以来の欧州音楽は主体となる音が常にカンタービレの性質のものであって、東洋音楽のようにピッツィコの音が曲のコンストラクションを左右するという様な事がけっしてなかった。分散和絃やリズムを奏する事に満足していたこれらの楽器は東洋におけると等しく合奏の表舞台へ表れて来た。合奏曲が合唱曲の軌範から脱して器楽としての性能を極度に発揮して来た。

菅原はこうした邦楽器の長所と限度をふまえた上でいくつかの邦楽器に興味を持ち、試行錯誤した。例えば三味線に関心を持ち、管弦楽と合わせた作品を作ろうとしたと述べている。しかし、ギターと同様に三味線の音がオーケストラに消されてバチの音のみが聞こえることから不可能であると判断し、この組み合わせによる作品を残していない [秋山 1974、p.75]。

箏については、オーケストラとの協奏に適していると述べており、後述のように複数の作品を書いている。その理由は、箏は三味線と逆にオーケストラの規模を大きくするほど音が際立つためとしている [秋山 1974、p.75]。

尺八については、1950 年の記事でフルートと比較しながらその特徴を指摘している [菅原 1950、p.98]。2 つの楽器を比較した理由は、菅原が記事の冒頭で述べているようにともにノンリード木管楽器だからである。この比較によって彼が示した尺八の特徴は、発音技術の難易度がフルートよりも高いこと、しかしそれによってより優れた「表情力」すなわち豊かな表現が得られることにある。また楽器の発達度は制作方法と

形状、音色によるとした上で、尺八はフルートよりも高度な制作方法と形状で作られており、それゆえ「表情力」とともに「おもむき」のある音色を持つに至ったと述べている。ただし制作方法が優れていたのは7世紀までであり、バーム式フルートの音質が魅力的であることも指摘して、両者を客観的に評価している。

一方、宮城と対談する5年前の1936年に発売されたオークラウロについては、改良によって尺八の魅力が減退したとして批判している[松下1998、pp.221～222]。楽器が改良されれば機能は向上するが、それで完結するわけではなく、従来の音色を保つことも重要と考えていたためである。新奇さだけを追求するのではなく、従来の長所も残して新たな方法で生かそうとしたと言えるだろう。

このほか、創作する過程で邦楽器の新たな知見や経験を得た場合もある。尺八と箏、オーケストラによる《複協奏曲》は同世代の山田流箏曲家である久本玄智との共作であるが、尺八と箏の重要なモチーフは久本が作曲し、オーケストラは菅原が担当した[秋山1974、p.75]。菅原は邦楽器の部分作曲せず、オーケストラ部分を作曲して作品としてまとめたことになる。この共作について彼は、具体例を示しながら「いい勉強になった」と述べている[秋山1974、同上]が、この言葉は、邦楽器を取り入れた作曲や邦楽器について東京盲学校や新日本音楽で活動した久本から多くを学び、吸収したことを端的に示している。

邦楽器を用いた作品には、こうした見解をふまえたものが多い。全10曲を作曲年順に以下に示す。

- 1 箏と女声独唱、小編成オーケストラのための《ちどり》(1931)
- 2 箏と小編成オーケストラのための《落ち葉の踊り》(原作宮城道雄、1933)
- 3 箏と小編成オーケストラのための《六段の調 箏曲によるパラフレーズ》(原作八橋検校、1933)
- 4 箏と小編成オーケストラのための《神仙調協奏曲》(宮城道雄と共作、1933)
- 5 箏・尺八とオーケストラのための《複協奏曲》(久本との共作、1933)
- 6 箏と小編成オーケストラのための《みだれ 箏曲によるパラフレーズ》(原作八橋検校、1933)
- 7 声楽と箏・オーケストラのための《千鳥の曲 箏曲によるパラフレーズ》(原作吉沢検校、1933)
- 8 声楽・箏と特殊編成オーケストラのための《八千代獅子 箏曲によるパラフレーズ》(原作藤永検校、1934)
- 9 声楽・箏とオーケストラのための《四季の初花》(年代不詳)
- 10 声楽・箏と小編成オーケストラのための《初便り》(原作宮城道雄、年代不詳)

1-4 民俗音楽

菅原は、日本とヨーロッパの民俗音楽にも関心を寄せており、民謡を中心に考察と実践を行った。その目的は、芸術音楽が民俗音楽に立脚していることを認識することと、その具体的な表現方法を探ろうとしたことである。彼は1930年代の他の作曲家と同様に「自分たちの感受性とことばで新しい音楽を形づくろうと決意」[秋山2003、p.6]しており、そのための方法の1つとして、両者の関係を明らかにしようとしたのである。彼がおもに参照したのはヨーロッパ音楽であるが、それは民俗音楽と芸術音楽の関係についての認識と実践がすでに蓄積されていたためであり、菅原は芸術音楽を通してこれを修得したからである。例えば、イタリア・オペラがイタリア民謡にもとづくことや《カルメン》が民謡を用いていることを述べている[秋山2003、p.453]。これに対して、日本音楽においてはこの関係は、日本民謡の研究や洋楽にもとづく芸術音楽の創作と同様に、菅原が同時代の作曲家達とともに新たに考察し、作り出す段階にあった。彼は、日本の伝統の創造のためにヨーロッパ音楽を検討したと言えるだろう。以下で1930年代から40年代にかけて行われた彼の考察と実践を検討したい。

まず1933年の記事「読後の感、聴後の感」では、民俗性と芸術性の融合に関する見解を示している。スペイン民謡のレコードを20～30枚聴き、その経験をふまえて、近代スペイン音楽における民謡と芸術音楽

の表現について以下のように述べている [松下 1998、p.119]。

全体的に第一に感じる事はグラナドスやアルベニスやファリャの音楽がスペインの民謡自体とは非常に遠いものであるということである。——たとえそれが民謡何々と銘うたれている作品であっても、彼らの民謡はどんなことをしたってアンテルナショナルな音楽芸術の楽器と楽譜と、それからその奏法上にはのっからないしろ物なのである。「採譜が悪い」「解釈法が悪い」「音感が日本的でない」等々を同国人の創作にいう現在の日本の批評家のある人々がかもしスペインに生れていたとしたら、おそらく彼らはアルベニスやグラナドスやファリャの作品のことごとくに悪口をいうのだろうと思う。

菅原はこのときスペイン民謡をまとめて聴き、それ以前にすでに知っていたアルベニスらの作品とそれらとを比較したと考えられる。それによってスペインの国民楽派、すなわち近代スペインの民族主義楽派が芸術音楽において民俗音楽をどのように扱ったのかを理解しようとしたのである。その結果、民謡と芸術音楽は「非常に遠い」ものであり、民謡は「アンテルナショナルな音楽芸術」には「のっからない」ものであること、すなわち民俗性や地域性の強い民謡と普遍的な面を持つ芸術音楽とがたがいに異質であることをまず確認している。同時に、アルベニスらの作品と民謡を十分に比較することによって、芸術音楽が異質な民俗音楽を違和感なく取り入れていることと、それを菅原が評価していることも読み取れる。他方、彼らの作品について当時の日本の批評家の一部が批判する可能性を指摘しているが、その理由は、批評家たちが民俗音楽を分かりやすい方法で、すなわち異質なまま芸術音楽に取り入れることを評価していたからである。また、この記事の書かれた 1930 年代の日本でそのような作品が書かれていたためでもあるだろう [秋山 2003、pp.11, 292～294、石田 2005、pp.79～80]。それゆえ、異質さを強調しないスペインの作曲家たちを彼らが批判することは、菅原には容易に想像されたのである。この文言によって、欧米のエキゾティシズムを意識した日本の一部の民族主義の音楽を彼が批判していることが読み取れる。民俗音楽と芸術音楽の異質性をふまえた上で彼がアルベニスらの作品から理解したのは、民謡をそのままの形で芸術音楽に取り入れるのではなく、芸術作品の一部として自然に一体化させることなのである。菅原にとって、民謡の適切な扱いはスペインの民族主義楽派の表現であって、当時の日本の民族主義の音楽ではなかったと言えるだろう。

次に、1941 年の記事「日本歌曲に就いて」では民俗音楽から展開して、民族性と普遍性について考察している。ここではフィンランドとロシアを例に、日本の創作の可能性を考察している [松下 1998、pp.239～240]。

日本では民謡の取るべきものが消化されていないのじゃないですか。… [略] … [シベリウスの音楽には] スカンジナビアかフィンランドかその民族性というものがよく出ている。民謡の何は否定しても音楽の底流というものは否定していないのじゃないかと思う。… [略] …否定すべきものを否定し、肯定すべきものを肯定して、今度はそれを表現する人間の声というものをもっと冷静な立場で採用すれば、そうすれば輸出向きな横浜の山下町辺で見るとようなローカルカラーでない本質的な、民族的な音楽が生れるのじゃないかと思う。… [略] … [ロシアの] 五大家は非常にスラヴの音楽、その後になると音楽はスラヴ的でなくなってくる。しかしあそこに国民的な意識が減っているかというとは決してそんなことはない。そうして芸術性が後の方に出ている。

菅原がさまざまな知見をふまえて民族性と普遍性の問題をとらえ、創作の理念を示していることが読み

取れる。すなわち、シベリウスや五人組の作品を例に挙げながら、民謡から「取るべきもの」と「否定すべきもの」を取捨選択し、その上で「音楽の底流」を肯定し、それを冷静に判断しながら人間の声で表現することが必要であり、それによって「ローカルカラーでない本質的な、民族的な音楽」を創造できると考えている。そして、日本の作曲家が今後「民謡の [から] 取るべきもの」を充分に取れば、五人組のように「スラヴ的でなくなってくる」半面「国民的な意識は減っていない」、かつ「芸術性が出ている」作品を創作することができるという展望を示しているのである。こうした考察は、先に見た 1933 年の内容をより明確にし、深化させたものと言えよう。

そして、1954 年の記事「ラヴェルのボレロ」では作品分析を行い、上記の理念の具体的な事例を示している。記事の主眼は特異な楽曲構成とオーケストレーションを示すことにあるが、同時に、民俗音楽を芸術音楽に取り入れる方法を具体的に示す記述にもなっているのである。「[作品の] 原始の姿。それは旋律とリズムと拍とである。『ボレロ』のデッサンは是れだけであって… [略] …この 3 つはスペインのジプシーの『モスカ』と言う曲から、そのままに借用され、只、旋律だけが、1 つの原形を 2 つに分けて、韻脚が長く改作されて第 1、第 2 の両主題に更生されている」[菅原 1954、p.46]。一般的にボレロはセギディーリヤから派生した舞曲であり、ラヴェルの作品はこの舞曲のリズムによるとされるが、菅原の手元にはこれとは異なる上記の内容を示す資料があったと考えられる。ここで指摘したいのは、この作品の基本がスペインの民俗音楽であることに菅原が着目したこと、またその分析を資料にもとづいて具体的に記述していることである。それによって、たがいに異質な民俗音楽と芸術音楽をラヴェルが自然に融合した事例を示しているのである。彼は 1933 年の記事で、民俗音楽を芸術作品の一部として違和感なく一体化させることの重要性を提示したが、この記事でその具体的な事例を示したと言えるだろう。

菅原はこの問題にもとづいた創作も行っており、日本民謡を取り入れた作品としてオペラ《葛飾情話》(1938)と《交響写景 明石海峡》(1939)、および岩手県民謡による《古典組曲》(別名と岩手県民謡による《古典組曲》(別名 管弦楽六重奏《パルティータ》、1949)の 3 曲を残している。《葛飾情話》では、菅原の解釈にもとづく形で民謡を取り入れている。民謡のリズムは五線譜で正しく示すと付点音符ではなく 3 連符であるのとらえ、オペラの最後で歌われるアリア〈どうせ、わたしは、墮落の淵に沈んだ身〉で 3 連符のリズムを用いているのである [秋山 2003、p.452]。これは民俗音楽の音楽的要素を抽出して作品に取り入れるやり方であり、ヨーロッパ芸術音楽で用いられてきた技法である。民謡をそのまま引用せずにリズムの要素に還元し、オペラという芸術表現に自然に一体化させているのである。こうして菅原は「日本の大衆に訴える日本語のよく聞こえる音楽」[秋山 2003、p.448] を創作し、民族性と芸術性の問題に対して 1 つの成果を表わしたと言えるだろう。《明石海峡》でも出身地である明石の盆踊りの歌とリズムを変奏曲にしており、オペラと同じく民俗性と芸術性に関する試みを行っている。

一方戦後最初の作品である《古典組曲》では、必ずしも展望の開ける作品とはならなかった。作曲後に「日本民謡の素材としての限界を感じず」[松下 1998、p.332] という結論に至っているのである。近世邦楽を取り入れたオーケストラ作品の場合と同様に、民謡を取り入れた器楽作品もまた、先に述べたように昭和戦前期までの作曲界で菅原が先駆的に試みたジャンルであり、必ずしも容易ではなかったと考えられる。また彼の関心が別のところに移っていったことにも起因しているだろう。しかしながら、この時代に民俗性と芸術性、民族性と普遍性の問題に着目して考察を展開したことや、民俗音楽を用いたオペラと器楽曲を残したことの意義は大きく、今後さらなる演奏や研究が必要と言える。

2. 菅原の日本音楽観

前章での検討によって、菅原が1920年代以降に日本伝統音楽に興味を持ち、それらを独自の基準で選択し、価値判断をしたことが明らかになった。本章ではこれをもとに、彼の日本音楽観の特徴を考察していく。彼が日本音楽に見出していた特質について、「微小な差異の重視」、「音楽文化の併存」、および「異文化の共存」の3点から検討する。

2-1 微小な差異の重視

菅原は日本音楽の中から自分の肯定する種目を選んで受容し、以下の3点を評価している。まず神道系歌舞では音が控えめでありながら豊かな表情を持つこと、次に近世邦楽では音がプリミティブなこと、すなわち音質が伸びにくく音量が小さいこと、そして邦楽器では撥絃楽器と打楽器が多種多様であり、それらが楽音と雑音の融合した多様な響きを生み出すことである。彼はこれらを批判するだけではなく、共通する良さを見出している。すなわち、微小だが複雑で豊かな表現を重視して変化と多様性を見出し、音楽の主要な要素とすることである。こうして彼は微小な差異を重視したのである。

この特性は、広く日本音楽の強弱やテンポ、音色について指摘できる。例えば日本語の歌では、強弱はわずかな変化であっても音楽的表現を伴う。その理由は、西洋諸語と異なって日本語は発音するだけでは高低は出ても強弱の変化がないため、これにわずかな変化を加えるだけで表現が生じるためである。テンポについては、序破急を1つの音で表現することも可能であり、その場合は短い響きのあいだに変化を表わし、聴き取る〔小泉1994a, p.26〕。音色については、三味線の種類と音色が流派によって細かく使い分けられていることが挙げられる。「日本人はごくわずかなことにでも非常に神経と努力を使い、自分の好みに最も合った『ねいろ』を発する楽器の開拓をしてきた」のである〔小泉1994a, p.28〕。

日本人にとって微小な差異を作ることやそれを感受することは重要でありつづけたが〔小泉1994a, pp.23~25〕、菅原もこの特性を批判しつつ評価したと言えるだろう。

2-2 音楽文化の併存

微小な差異の重視と関連して、菅原はプリミティブな音を生かす編成や演奏を提案し、一面的な改良や拡大への偏向を批判している。すなわち、日本音楽の適切な演奏形態としての室内楽の評価、また演奏場所や楽器数、音色や音量など手段の一義的な拡大への批判、そしてオークラウロをはじめとする改良楽器への批判である。芸術において過去の表現を保存することの重要性も指摘している。こうした主張は、特に昭和戦前期までの日本においては、洋楽受容という音楽界の状況や、さらには西洋化の推奨という日本全体の状況を考えると、必ずしも一般的とは言えないと考えられる。規模の拡大や改変、新しさを一義的に評価しないこの考え方は、当時の状況とは異なった、菅原に特徴的なものと考えてよいだろう。

これもやはり、音楽文化の併存という日本音楽の傾向と重なる思考と言える。例えば三味線の変遷を見ると、前身楽器である三弦や三線をそのまま受け継ぐというよりも、この新しい外来楽器以前から親しんできた琵琶の音色や奏法を再現し、引き継ごうとしてきたことが分かる〔小泉1994a, pp.30~31〕。日本音楽全体のあり方を見ても同様に、新しさと古さを共存させている。雅楽以来多くの種目が併存しており、また同一種目の中でも微小な差異を重視することによって複数の流派が誕生し、それらがともに存続している。ヨーロッパ音楽と異なり、日本音楽では古い種目や流派を顧みないということは基本的に行われないため、多様な音楽文化が共存する状況が保たれているのである。菅原の思考は、このような日本古来の音楽文化の併存するあり方につながると言えよう。

2-3 異文化の共存

菅原は日本とヨーロッパの民俗音楽に着目し、民俗性と芸術性、民族性と普遍性の考察と実践を行った。これは、日本の伝統文化と外来文化の共存を図ろうとする姿勢にもとづいている。彼は雅楽について、その来歴と自らの聴取体験をふまえて評価し、他方ヨーロッパ芸術音楽にもとづく創作に当たっては、異文化を共存させるための理念と方法を検討して実践した。

この根底には、伝統文化と外来文化との相互関係を継続的に認めてきた日本の音楽受容の伝統があると言えるだろう [石田 2005, p.28]。大陸音楽輸入時代 (大和～奈良時代) には中国や朝鮮を経て西アジア以東の芸能を、民族音楽交流時代 (室町～安土桃山時代) にはキリシタン音楽を、そして明治時代以降は西洋音楽を、柔軟かつ積極的に取り入れてきた。室町時代にはほかに唐の散楽を源流とする能楽が誕生している。キリシタン音楽は途中でほぼ途絶えたが、それ以外の外来音楽は受容され続け、大陸音楽消化時代 (平安時代) や民族音楽交流時代、明治以降の近代を中心にそれらを日本化している。これらの試みは、特に近代においては、自国中心の思想に立つ中国や伝統を重んじる韓国とは異なる特徴と言えよう [石田 2005, pp. 24～25, 191～192]。

3. 民族性の相克と共存

これまで見たように、菅原は雅楽から歌舞伎にいたる伝統音楽のおもな種目を聴き、その上で独自の観点から特に 4 種類の音楽を評価して音楽観を形成した^{注7)}。彼がこのように日本音楽に関心を寄せた理由は、日本の作曲家でありながらヨーロッパ音楽を用いて芸術音楽を創造せざるを得ないという葛藤と向き合うためであった。また目的は、この葛藤に対して解決案を示すことであった。本章ではこの根底にある認識、すなわち民族性とそれらの相克、および共存に関する彼の認識を明らかにしたい。

まず日本音楽と日本的なものについての理解は、戦後の発言から、ナショナリズムと民族性の観点から行っていると考えられる。1950 年の記事では「日本の問題は意識しては作っていない。若し私の作品から日本的なものを感じずとすれば、それはかつての奈良における日本古典の研究が影響しているのかもしれない」と述べている。[富樫 1950, p.120]。ここで彼が否定した「日本の問題」の意味は、太平洋戦争終了後間もない時期であることをふまえると、ウルトラナショナリズム (超国家主義) と考えられる。これに対して肯定した「日本的なもの」とは、奈良での伝統音楽の知見の反映を認めていることから、政治イデオロギーとは切り離れた民族性と言える。彼はこの民族性の定義と重要性について、1974 年の記事でさらに言及している。「われわれは、どんな影響を受け、何をするとともに、この育った雰囲気、国土が日本である以上、日本音楽の何かから離れるということはできない。… [略] … [こういうことは] 根本的に考えなきゃいけないことだ」[秋山 1974, p.75]。彼がここで述べているのは、「われわれ」日本人と「日本音楽の何か」がともに日本の社会的要因や自然的要因によって醸成されること、それゆえ日本音楽は日本人の民族性と不可分に結びつくものであることと考えてよいだろう。そして、このことを洋楽受容と並行して考量する必要があることも指摘している。

彼はまた、こうした音楽の民族性は時間経過とともにその民族に同化した音楽において認められるとしており、雅楽を例に挙げて述べている。「我々の音楽は全部平城朝時代に大陸から輸入したものです。しかも 10 世紀以上もたっているのですから、我々自身のものといっても差支えないかも知れません」[松下 1998, pp.204～205]。また、民謡の定義を「人々の心の中にとけてしまった音楽」[菅原 1950, p.101] としているが、これも同じ思考の表れであり、小泉文夫が「わらべ歌の普遍性」とした現象とも重なる [小泉 1994b, p.114～115]。

彼にとってこのような民族性は、芸術音楽において革新性と同様に重要である。このことは、イベールに

フランスの民族性を認める文章で示されている [松下 1998、p.269]。

日本では芸術の作品をただ高さだけで、その傾向の尖端性だけで買われるようである。しかし芸術の世界は決してそんなせまいなかでだけ出来ているものではない。個々の作品がそのそれぞれの特質で評価されるべきである。イベールの音楽は一次大戦後のフランスの、最も純粋にフランス的なヴォーグを、完全なフランス語で表現した代表的なものである。

とは言え、民族性を重視しながらもその相互理解が容易ではないことも指摘している。近代ヨーロッパ音楽の例をいくつか挙げながら、以下のように見解を示している [松下 1998、p.316]。

外国で一番認められるのはいちばん折衷の作家です。例えばイタリーではレスピーギ、ロシアではチャイコフスキーです。その一国の伝統を最も強く背負った作家は最後に評価される。例えばフランスではフォーレです。[フォーレが] 外国で認められたのは遅いのです。

さらには限界も認識しており、友人の父であった小泉八雲の作品を読んで次のように述べている [松下 1998、pp.117～118]。

日本人の感情をもった彼 [ラフカディオ・ハーン] がひとたび能動的に自分を表現する際になると純然たる欧州人に帰ってしまう。感じる人として、情操の彼は小泉八雲である。創作する人として、思考する彼はラフカディオ・ヘルンである。欧州の音楽を聴く我々が、自分を八雲と自認して大したさしつかえがないだろう。今日のわれわれの生活は半分以上欧州的でもあるし、東洋人が西洋を解するのは、西洋人が東洋文化を解するよりやさしい事でもある。しかし我々が欧州人と同じように音楽を創造する事は所詮不可能に属する事のように思う。

しかしながら、前章での考察でも明らかなように、民族性を越えて普遍性に至るとして共存の可能性も指摘している。その方法として、上記に示した時間経過による同化のほかにも共通性の認識を挙げている。彼は音楽的要素への還元というやり方で作品分析や作曲においてこれを行ったが、楽器や美意識においても可能であると指摘している。フルートと神楽笛を比較して「フルートは西洋の管弦楽の中でも日本の国民性から見て、いわゆる『性』に合っている楽器である」[松下 1998、p.99] と述べているが、その理由は音色の共通性にあるとしている。「モイーズが他のフルート奏者を抜きんでて日本のファンに愛されたのにはここに1つの理由がある。モイーズのフルートの音色には日本の横笛に似たところが幾分ある。われわれの民族の伝統の楽器に似た音色を持つということが好かれる第一原因である」[松下 1998、p.101]。

美意識については、日本におけるドビュッシー受容を例にして述べている。「西洋音楽の伝統がなくて、美に対しては古い伝統を持っている日本では、ベートーヴェンよりもドビュッシーの方がやさしく受け入れられた」[松下 1998、p.291]。ドビュッシーの音楽は日本の伝統美と共通性があるために日本で抵抗なく受容されたと菅原はとらえたが、例えばドビュッシーがジャポニスムに傾倒したことをふまえると、この見解は妥当と言えるだろう。

このように菅原は、みづからの歴史認識と美意識にもとづいて、異なる音楽であっても共通性があれば受容することが可能としている。この認識は、フェノロサが日本の伝統美術に対して行った価値判断と同じと言えるだろう。フェノロサは「日本の古美術のなかに古代ギリシャの古典主義の後継者を見いたした」が、

それは「彼独自のはっきりした歴史意識と審美眼に基づくものであり、単なる物珍しさや異国趣味によるものではなかった」[高階 2009、p.138] からである。

そして、こうした受容がやがて相克を経て共存へ、すなわち民族性と普遍性を持つ芸術音楽に至ることも認識していた。これは「民謡風な曲はいくらでもある。それが消化されて君のいうシベリウスになっている、これだけの曲が [日本にはまだ] 1 曲もない」[松下 1998、p.242] という発言からうかがえる。そして、菅原自身がこのために熟慮と試行錯誤を重ね、その成果を示したことは、前章で示した通りである。

4. まとめ

菅原は幼少期から西洋音楽に親しんできたが、1920 年代から主体的に日本音楽を知るようになった。その中で雅楽と仏教音楽、近世邦楽、邦楽器、民謡に特に興味を持ち、それぞれの特性を多角的にとらえた。そこから微小な差異の重視、音楽文化の併存、異文化の共存という日本音楽の特質を見出して日本音楽観を形成し、さらに民族性の相克と共存による普遍的な音楽を志向するまでに至った。こうして彼は、日本音楽や民族性に関する知見を深め、日本の作曲家として芸術音楽を作曲するという伝統の創造を、同時代の作曲家とともに担ったのである。昭和戦前期は、西洋音楽の受容と日本音楽の研究の両面において限界があったが、菅原は其中で先駆的に考察と経験を蓄積し、戦後の音楽界につながる成果を示した。今後の展望として、作品の詳細な分析や同じ問題意識をもった同時代の作曲家との比較が挙げられる。それによって菅原の創作の理解を深め、また昭和戦前期の洋楽における異文化受容の傾向を明らかにすることができるだろう。

注

- 1) 菅原に東大寺や仏教の知識を授けたのは、少なくとも彼が名を挙げている 3 名と考えられる。このうち塔頭は、1927 年に東大寺塔頭宝蔵院に弟子入りしていた清水公照である [松下 1998、pp.10,140,425]。
- 2) 菅原が修二会に参籠したのは、彼自身の記述によると 1922 年から 28 年ごろである [松下 1998、p.423]。
- 3) とは言え画学校時代に友人から得た知識を記憶しており、1937 年にはそれが仕事に役立っていると述べている。「能楽以後の邦楽にはほとんど白紙に近かった私に A がその頃つぎ込んでくれた歌沢や、長唄の江戸音楽の知識が、今になって初めて思いもよらぬ幸をしている。A は私と仲のよかった 20 年前のモデルである」[松下 1998、p.145]。
- 4) この対談で菅原は、長唄の替え手は作曲後に作曲者以外によって付け加えられたものであることに言及しており、作曲家としての観点から近世邦楽をとらえて知識を得ていたことが読み取れる [松下 1998、p.212]。
- 5) 例えば座席数・観客数を基準に考えると、1890 年に建てられた東京音楽学校の奏楽堂の座席数は 338 である。また、アンリ＝ジルマルシェックスが 1925 年の来日時にレクチャー・コンサートを東京文化学院と大阪 Y.M.C.A ホールで行ったが、この時の聴衆として東京では 200 名を募集した。また大阪では最終的に 64 名の聴衆が集まった [白石 2013、pp.41, 44]。これらのことから、いずれの会場も一定の広さを持つことが分かる。舞台の広さを基準に考えると、東京の歌舞伎座は明治時代中期は舞台の幅が 22 メートルであり、現在の 27 メートルとほぼ同じことから、当時としては相当程度の広さを持つ演奏会場であったと言える [ユネスコ無形文化遺産 歌舞伎への誘い]。ここでは 1940 年に紀元 2600 年奉祝楽曲発表演奏会が開かれ [安田 2019、p.121]、菅原はこれを聴きに行っている [松下 1998、p.200]。
- 6) 西洋音楽での撥絃楽器の扱いに批判的な見解は、以下にも見られる。「我々東洋人には…少なくとも私の感覚では、欧州音楽の世界に撥絃楽器の領土が少なすぎる。欧州人が撥絃楽器に鈍感であるように思う」[松下 1998、p.91]。
- 7) 彼がほとんど着目しなかった日本音楽の特質もある。音楽だけが独立するのではなく他の芸能などと結びつく総合性は前提としていたものの、声楽の重視やヘテロフォニー、間合い、型による作曲については、特に大きな関心は寄せていない。

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
- (1988) 「菅原明朗 孤高できびしいもう一つの日本作曲界・精神史 (上)」 『音楽芸術』 第 46 巻 6 号、104～107 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
- 小泉文夫 (1994a) 『日本の音 世界のなかの日本音楽』 平凡社
- (1994b) 『音楽の根源にあるもの』 平凡社
- 白石朝子 (2013) 「アンリ・ジル＝マルシェックスによる日仏文化交流の試み——4 度の来日 (1925～1937) における音楽活動と日本音楽研究をもとに——」 愛知県立芸術大学博士論文
- 菅原明朗 (1950) 「モイーズとフルートの味」 『教育音楽』 第 5 巻 12 号、98～101 頁
- (1954) 「ラヴェルのボレロ」 『音楽芸術』 第 12 巻 1 号、44～47 頁
- 瀬戸内寂聴 (2002、現代語訳) 『源氏物語 第 6 巻』 講談社
- 高階秀爾 (2009) 『増補 日本美術を見る眼 東と西の出会い』 岩波書店
- 富樫康 (1950) 「現代日本作曲家群像 菅原明朗 (4)」 『音楽芸術』 第 8 巻 10 号、119～122 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
- 安田文野 (2019) 「〈紀元二千六百年奉祝楽曲発表演奏会〉におけるジャック・イベールの〈祝典序曲〉: 初演に至るまでのプロセス」 『愛知県立芸術大学紀要』 第 49 号、111～124 頁
- 「ユネスコ無形文化遺産 歌舞伎への誘い」 (独立行政法人日本芸術文化振興会公式ホームページ) <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/jp/stage/stage1.html>

(2021年9月30日提出)

(2021年11月10日受理)