

初期の日本人作曲家における 近代フランス音楽受容

——菅原明朗とオーケストラ・シンフォニカ・タケキをめぐって——

佐野仁美

1. はじめに

菅原明朗(1897-1988[明治30-昭和63]年)は、山田耕筰(1886-1965[明治19-昭和40]年)や信時潔(1887-1965[明治20-昭和40]年)に次ぐ世代の創成期の日本人作曲家である。永井荷風のオペラ《葛飾情話》(1938年)や慶応義塾大学のカレッジソングである《丘の上》(1928年)も菅原の作品であり、純音楽から映画音楽や放送音楽まで、幅広いジャンルにおいて創作を行った。91歳でカンタータ《聖ヨハネによる黙示録》の作曲中に亡くなったという菅原の作品は、器楽曲50曲、室内楽曲24曲、マンドリン・プレクトラム合奏曲124曲、吹奏楽曲42曲、管弦楽曲73曲、歌曲45曲と数多い¹⁾。また菅原は、まだ日本で本格的に音楽評論が確立されていない時期より音楽雑誌に数多くの論考を発表した啓蒙家であり²⁾、さらに、深井史郎(1907-1959[明治40-昭和34]年)、服部正(1908-2008[明治41-平成20]年)、小倉朗(1916-1990[大正5-平成2]年)、宅孝二(1904-1983[明治37-昭和58]年)、小関裕而(1909-1989[明治42-平成元]年)ら優秀な作曲家を育てた教育者でもあった。このような息の長い活動を行った作曲家でありながら、一般的な知名度は低いと言わざるを得ない。

近年、日本人作曲家について見直しの機運が高まり、菅原の作品も蘇演されつつある。文筆の面においても、生誕100年を機に、国立音楽大学附属図書館より『マエストロの肖像-菅原明朗評論集-』(松下鈞編、大空社、1998年)が発行された。この書物には、菅原が生涯にわたって書き残した随筆、評論およそ569編の中から83編が収録され、作品目録、著作目録が付けられている。これらによって、全体像が次第に明らかになりつつあるものの、膨大な業績につい

での個々の研究は、始まったばかりといえるだろう³⁾。

菅原明朗の作品目録を一見して目につくのは、マンドリン・プレクトラム合奏曲の多さである。実際に、菅原は、日本の音楽界において常設の管弦楽団が存在していなかった時期から唯一定期的に活動を行っていた合奏団であるシンフォニア・マンドリニ・オルケストラ(1923[大正12]年にオルケストラ・シンフォニカ・タケキと名称を変更、以下本稿ではこの名称に統一)に加わり、活躍していた。しかし、武井守成男爵(1890-1949[明治23-昭和24]年)を中心に結成されたオルケストラ・シンフォニカ・タケキ自体、明治以後の日本の音楽史の中でその存在が語られてきたに過ぎず、アマチュアの団体であったことも災いして、まとまった研究はほとんどなされていない⁴⁾。

他方、菅原明朗は、その初期の作品において近代フランス音楽の影響を強く受けた最初の日本人作曲家であり、大正から昭和初期にかけての日本の音楽界へそれを紹介したことでも知られる⁵⁾。この時期、菅原はオルケストラ・シンフォニカ・タケキに加わっており、1932(昭和7)年7月に正会員を退くまでの15年もの間、オルケストラ・シンフォニカ・タケキにおける活動は、彼の音楽活動の重要な部分を占めていた。本稿では、上述の『マエストロの肖像―菅原明朗評論集一』の他、武井守成が発行していた雑誌『マンドリンとギター』およびその後続雑誌である『マンドリンギター研究』を基礎資料として用いて、オルケストラ・シンフォニカ・タケキにおける菅原の活動を辿り、大正から昭和にかけての初期の日本人作曲家がどのように近代フランス音楽を受容し、自らの創作に生かしていったのかを考察していきたい。

2. 菅原明朗と近代フランス音楽の出会い

1897(明治30)年に明石の商家の長男として生まれた菅原明朗は、ジンタの演奏や蓄音機で聴いた《軍艦マーチ》などに親しみ、音楽好きの少年として成長した⁶⁾。転校先の京都府立第2中学校(現京都府立鳥羽高校)には当時珍しい吹奏楽隊があり、菅原はそこで陸軍第4師団軍楽隊の小島賢八郎からホルネットやホルンなどの奏法やソルフェージュ、和声を学んだ。小島賢八郎は、陸軍お雇い外国人教師であるフランス人、ルルー C.Leroux (1851-1926年)の教えを受けた

人物である。陸軍軍楽隊は当初よりフランス式軍楽を採用しており、ルルーの孫弟子にあたる菅原は、音楽経験の最初からフランスの伝統に触れていたといえるだろう。

もともと画家志望であった菅原は、1913(大正2)年に上京して、川端画学校でフランス留学帰りの藤島武二に師事する。そのかわり、京都府立第2中学校からの友人であった野村光一(1895-1988[明治28-昭和63]年)に誘われ、陸軍戸山学校出身の大沼哲(1889-1944[明治22-昭和19]年)が1913年に開いた大沼塾で2年半の間、和声法と作曲法を学んだ⁷⁾。大沼は、後の1925年にフランスへ留学してスコラ・カントルムでダンディに師事するが、太平洋戦争末期に南海に散った悲劇的な作曲家である。

このような菅原明朗の中で、フランス音楽に親しむ基礎が培われていったことが想像されるが、彼に決定的な影響を与えた人物が、第1次世界大戦の戦禍を避けて、1914(大正3)年にロンドンから帰国した新進評論家、大田黒元雄(1893-1979[明治26-昭和54]年)である。菅原は、野村光一に連れられて大田黒のサロンに加わるようになり、本場で実際に見聞してきた大田黒より近代音楽の情報を得た。当時、唯一の官立の音楽学校であった東京音楽学校ではドイツ音楽を主として教えていたので、近代フランス音楽を紹介したのは在野の評論家や文学者の文章によるところが多かった。菅原は大田黒が1916(大正5)年に創刊した雑誌『音楽と文学』の同人となり、大田黒の文章からドビュッシーを知ってその影響を強く受けたのである。

その後、大沼塾や大田黒のサロンで親しく交わった堀内敬三(1897-1983[明治30-昭和58]年)から作曲の基本的技術の未熟さを指摘された菅原は⁸⁾、1919(大正8)年に奈良に引きこもった。同年末に一度上京するが、1920年には再度奈良に移住している。当時、奈良の高畑は、志賀直哉や、武者小路実篤などの文学者や画家たちが住み、一種の文化村のような様相を呈していた。菅原はここで外国から書物を取り寄せ、ダンディの『作曲学要義』を読み、リムスキー・コルサコフの『和声学要義』の翻訳をするなど、作曲の基礎を徹底的に独学した。それとともに、ヨーロッパの音楽雑誌から新しい音楽の潮流を知り、取り寄せた楽譜をもとにドビュッシーからフランス6人組のオネゲルに至る作曲家の作品を研究したのである。

3. オルケストラ・シンフォニカ・タケキについて

3.1 日本におけるマンダリンの移入

リュート属の楽器マンドラから派生したマンダリンは、19世紀半ばのイタリアで改良され、19世紀後半から20世紀初頭にかけて、マンダリン音楽はイタリアをはじめ、ドイツ、フランス、アメリカなど各地で興隆し、合奏も行われるようになった。この時代に、ヨーロッパでは多くの楽曲がマンダリン合奏に編曲され、マンダリン・オーケストラのための曲も作られている。

日本人で初めてマンダリンを弾いたのは、1894(明治27)年にイギリス人より楽器を贈られた四竈訥治(1854-1928[嘉永7-昭和3]年)であるという⁹⁾。四竈は日本初の音楽教育機関として1879(明治12)年に設置された音楽取調掛の第2回伝習生であり、1890(明治23)年に日本で初めての音楽雑誌である『音楽雑誌』を発刊した人物である。卒業後、四竈塾を開いて西洋音楽の教授を行っていたのだが、1894年に横浜居留地でマンダリン演奏を聴き、柔らかな音色で奏法が手軽なマンダリンに惹かれ、この楽器を取り入れるようになった。前述の大沼哲は、陸軍戸山学校に入学する前に四竈の教えを受けており、後に指揮者や作曲家としてオルケストラ・シンフォニカ・タケキと関わることになる。四竈のもとでマンダリンの響きに慣れ親しんでいたこともその背景にあるのだろう。

音楽取調掛伝習生で四竈の後輩にあたる比留間賢八(1867-1936[慶応3-昭和11]年)は、彼の影響を受けて、1900年のベルリン滞在の際に、マンダリンをイタリア人教師コルナーティに師事した。1901(明治34)年に帰国してマンダリン・ギター教室を開設した¹⁰⁾。比留間に習ったのが、華族の武井守成である¹¹⁾。

明治36、37年頃、比留間賢八を講師として、東京美術学校教授の岩村透を中心に、南薫造、富本憲吉ら当時の学生6人が集まり、マンダリン2部にマンドラ、ギターを加えた合奏団ができた。後に、メンバーの1人であった平井武雄は、『マンダリンギター研究』1935年11月号に掲載された「マンダリン昔話」というエッセイの中で、「今日に比べればお話にならない程西洋音楽に対して一般が無智だった時代ではあり、又音楽ばかりでなく、総ての文化の程度が甚しく後れていた、当時であってはこうした合奏団の出現がどれ程時代の尖端を

行くものであったかは、よろしく想像していただきたい。当時の流行語で云えば非常にハイカラだったのである」と書き、楽器を入手することの苦労や慶応義塾のワグネル・ソサイエティーにおけるかなり怪しい演奏などについても語っている。¹²⁾南欧の物憂い響きを想像させるマンドリンという楽器を通して、西洋文化に対する当時の人々の憧れを垣間見るようである。とりわけ、彼らが美術学校の教師や生徒であったことは興味深い。

その後、慶応の学生であった田中常彦は、比留間の教則本で学び、1910(明治43)年に慶応義塾マンドリンクラブを創設した。慶応義塾マンドリンクラブは1911年に来日したイタリア人声楽家でマンドリンの名手でもあったサルコリ A.Sarcoli (1867-1936)の指導を受け、1912年にフェリス和英女学校のヴァン・スカイック・ホールで第1回の演奏会を開く。慶応義塾の後、同志社大学(1910年)や早稲田大学(1913年)、関西学院(1917年)などで次々にマンドリンクラブが設立された。大正から昭和初期にかけてのプレクトラム音楽の発展に、これらの学生団体や次節で述べる社会人団体が寄与することになる。

3.2 オルケストラ・シンフォニカ・タケ舟の活動

枢密顧問官を務めたこともある武井守正男爵を父に持つ武井守成は、1910年頃、東京外国語学校イタリア語科在学中に遊学したイタリアで音楽に親しんだ。まだ常設の管弦楽団がなかった当時、陸海軍の軍楽隊が日比谷公園奏楽堂で定期的に演奏した日比谷公園奏楽は、多くの人々が無料あるいは格安で本格的な西洋音楽を聴くことが出来る機会として人気があった。実は、ボロディンの《中央アジアの草原にて》やラフマニノフの《前奏曲》など、ここで初演された曲の楽譜の多くは武井が購入したものであったという。¹³⁾実業家として数社で重役を兼ねていた武井は、1917年より宮内省に勤め、1921年には宮内省楽部長に就任する。

音楽好きの武井守成は、1915(大正4)年に田中常彦と娯楽的に合奏を開始した。1916年1月に合奏団をシンフォニア・マンドリニ・オルケストラと名付け、武井自身はそこでギターを弾き、同年4月に機関紙『マンドリンとギター』を創刊した。当初、この雑誌は同好家に頒布されるのみであり、翌年より一般向けに発売された。

『マンドリンギター研究』1934年9月～12月号に連載された「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ二十年誌(その一～その四)」という記事を主に扱い、楽団の主要な動きを【表1】にまとめた。なお、『マンドリンギター研究』1941年1月号には、時局に鑑み新たに結成された武井楽団に参加することが告げられており、それまでの楽団の活動を本稿では扱う。ここに挙げたのは記事の一部であるが、活発な演奏活動を繰り広げていたことが読み取れるだろう。雑誌購読者を中心に、希望者に対して無料の招待制を採っていたこともあり、演奏会は西洋音楽の移入に一定の役割を果たしたと考えられる。アマチュアの合奏団とはいえ、楽団員もそれを自覚していたことであろう。

1916年6月に、武井邸において試演会という名目で第1回目の演奏会が開かれた。メンバーは第1マンドリン3人、第2マンドリン2人、マンドラ、ギター各1人という小さな編成で、聴衆は約25人であったが、その後、春秋の年2回の演奏会を開くようになる。第4回演奏会は保険協会に場所を移し、来場者は200人を超えたが、それでも希望者全員を招待しきれなかったという¹⁴⁾。このホールは音響がよかったものの、収容人数が十分ではなく、第7回からはやむを得ず2日制を採用している¹⁵⁾。

団員も、日本初のマンドリン合奏団である慶応義塾マンドリンクラブ出身者を中心に、徐々に増えていった。たとえば、関東大震災前の第15回演奏会(1923年)のプログラムには、第1マンドリン6人、第2マンドリン6人、マンドラ5人、リュート1人、マンドロンチェロ2人、ギター3人、ハーブギター1人、キタローネ1人、アルチリュート1人、ダルシトーン1人、ピアノ1人の名が挙げられている。また、演奏会を開くだけでなく、同年1月に第1回全国マンドリンコンクールを主催するなど、プレクトラム音楽の振興に寄与した。

指揮は、第5回～第15回(1918-1923年)までを元海軍軍楽隊隊長の瀬戸口藤吉、第16回(1924年)と第17回(1925年)を大沼哲(ただし、第17回は武井守成と菅原明朗も自作を指揮)がつとめた。留学した大沼に代わって、第18回～第32回(1925-1932年)は武井と菅原の2人体制となり、菅原の退会後の第33回より第42回まで(1933-1940年)は武井が指揮をつとめた。

曲目を見ると、当初より、タレルガ(1852-1909年)、ムニエル(1859-1911年)、ブラッコ(1860-1905年)、カラーチェ(1863-1934年)、ボッタキアーリ(1879-1944

年)らイタリアをはじめ、フランス、スペイン、アメリカの作曲家によるマンドリン独奏曲や合奏曲、ギター独奏曲が演奏されている。たとえば、オリジナル合奏曲、独奏曲で大部分を構成した第9回演奏会のプログラムには、「私達は此独創的な曲目がフレット楽器の純真な力を最容易に現示する事を信じます」と書かれ、¹⁶⁾19世紀後半に勃興したプレクトラム音楽をできるだけオリジナルな形で日本に根付かせようとする理想を掲げていたことがうかがえる。

加えて、初期の演奏会の曲目では、グノー《ファウスト》やエロール《ザンパ》、マスネ《シェルバン》、プッチーニ《ボエーム》《トスカ》、ヴェルディ《リゴレット》《椿姫》など、イタリアやフランスのオペラの抜粋曲の編曲が目につく。実は、オペラの抜粋曲は陸海軍の軍楽隊演奏では定番となっていた曲であり、オーケストラ・シンフォニカ・タケキにおいても、当時耳にすることが多かった通俗曲のマンドリン編曲が選ばれているのだろう。これには、海軍軍楽隊の日比谷公園奏楽で活躍した瀬戸口藤吉の影響があるのかもしれない。

変化が見られるのは、1920年の第9回演奏会より武井守成の作品が加えられるようになってからである。武井自身は、第11回演奏会で独奏をつとめてからは、ギター奏者としての活動から遠ざかり、作曲家や指揮者として関わっていく。¹⁷⁾それ以後、オペラの抜粋曲のような通俗曲は減少し、武井の自作に加え、大沼哲や菅原明朗ら日本人作曲家の作品が積極的に演奏されていくのである。第22回(1927年)は、制作編曲大演奏会と謳われ、日本人によるマンドリン作品および編曲作品のみで構成されている。

このような武井の作曲に関する熱意は、演奏会だけにとどまらず、1924年より作曲コンクールを開催したことにも現れている。たとえば、1928年の第24回演奏会プログラムには、武井、大沼、菅原によって開拓されたオーケストラ・ア・プレットロ界の作曲がこの2、3年めざましく発達し、第1回コンクール、第2回コンクールで優れた当選曲を生んだことが書かれ、「数年前迄演奏方面のみに力を致して或程度の限界に達し稍沈滞を示しつ、ある現時の我オーケストラ・ア・プレットロ界が、反動的に示した此作曲方面の進出は、何等の知識を有するなくして徒にマンドリーノ及びキタルラ両系の楽器を排斥せんと試みる人々に対し、最能弁にして且つ絶対的なる警告を与うるものである」と述べられている。¹⁸⁾

オーケストラ・シンフォニカ・タケキが19世紀後半のイタリアを中心としたプレクトラム音楽の移入に一定の役割を果たしたものの、日本でそれを真に根付かせるためには、アメリカやフランス、ドイツの作曲家がプレクトラム音楽のための曲を作曲しているように、日本人作曲家によるマンドリン曲が生まれることが重要であると武井は考えた。それは西洋文化に憧れたハイカラな紳士たちの合奏団にとって、「反動的」ととらえられるような活動であったことも見逃せない。さらに、マンドリンやギターはセミ・クラシックの楽器として、音楽界では一段低く見られていたこともうかがえる。音楽界では、まさにこの頃より、滝廉太郎(1879-1903[明治12-明治36]年)、山田耕筰に次ぐ世代の、西洋音楽をそのまま真似て作曲する段階から進んで、真の意味での「日本人の創作」を求めて活動する作曲家たちが台頭してくるのである。

【表1】 オルケストラ・シンフォニカ・タケキの主要な活動

年 月 日	事 項
1915(大正4)年10月	武井兄弟、田中常彦と娯楽的な合奏を開始
1916年1月	シンフォニア・マンドリニ・オーケストラと命名
1916年4月	機関紙『マンドリンとギター』を創刊(同好家に頒布)
1916年6月4日	第1回試演会(於:武井邸、指揮:田中)
1916年11月18日	第2回試演会(於:武井邸、指揮:田中)
1917年4月	『マンドリンとギター』を発売
1917年5月12日	第3回試演会(於:武井邸、指揮:田中)
1917年	初めてメンバーを誌上で公募
1917年11月17日	第4回試演会(於:丸の内保険協会)
1918年4月	瀬戸口藤吉を指揮者に招聘
1918年6月8日	第5回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1918年11月22日	第6回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1919年5月31、6月1日	第7回演奏会(指揮:瀬戸口)
1919年11月11、12日	第8回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1920年5月29、30日	第9回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1920年11月25、26日	第10回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1921年3月下旬	ギターの夕べ(於:丸の内保険協会)
1921年6月6、7日	第11回演奏会(於:丸の内保険協会、指揮:瀬戸口)
1921年6月18日	演奏会(於:小田原女学校講堂)
1921年11月5、6日	第12回演奏会[ムニエル祭](指揮:瀬戸口)

1922年	武井《タレルガに捧ぐる曲》など3曲を出版
1922年 6月17、18日	第13回演奏会(於：丸の内保険協会、指揮：瀬戸口)
1922年 7月22日	演奏会(於：箱根富士屋ホテル)
1922年 7月	ボーン文庫(イギリス)より楽譜を譲り受け、武井文庫を整理
1922年11月24日	第14回演奏会(於：丸の内保険協会、指揮：瀬戸口)
1923年 1月21日	第1回全国合奏団競演会開催(於：帝国ホテル)
1923年 6月17日	第15回演奏会(於：帝国ホテル、指揮：瀬戸口)
1923年	瀬戸口藤吉が引退し、大沼哲を指揮者に選出
1923年 9月 1日	関東大震災で武井文庫、楽器が被災
1923年11月	オーケストラ・シンフォニカ・タケキ(OST)と名称を変更
1924年 3月	雑誌の名称を『マンドリンギター研究』と改めて刊行
1924年 8月31日	大沼哲《第1前奏曲》、武井守成《即興曲》、菅原明朗《5つのパラフレーズ》を十字屋楽器店より発売
1924年10月28日	第16回演奏会(於：帝国ホテル、指揮：大沼)
1924年10月	単行本『マンドリンギター及其オーケストラ』を刊行
1924年11月30日	第2回競演会開催(於：帝国ホテル)
1924年12月	第1回作曲コンクール結果発表
1924年12月28日	来朝したカラーチェと共演(於：報知講堂)
1925年 1月31日	オーケストラ演奏会(カラーチェ主催)
1925年 1月	ヨーロッパの4文庫を買い取り、武井文庫を復活
1925年 3月19日	東京放送局より本邦初のマンドリン合奏を放送
1925年 5月21日	第17回演奏会(於：帝国ホテル、指揮：武井、大沼、菅原)
1925年 7月	武井守成《軒訪る、秋雨》等4曲を十字屋楽器店より発売
1925年 7月13日	東京放送局愛宕山新放送所の新築記念放送に放送
1925年 9月	大沼哲のフランス留学に伴い、武井と菅原が指揮を担当
1925年10月	第2単行本『マンドリンギター片影』出版
1925年10月29日	第18回演奏会(於：帝国ホテル、指揮：武井、菅原)
1925年11月 3日	第3回目の放送
1926(昭和元)年 3月中旬	フランスより多くの古い楽書や楽譜が届き、武井文庫を拡大
1926年 5月29日	第19回演奏会(於：帝国ホテル、指揮：武井、菅原)
1926年 6月 3日	放送
1926年 9月19日	スウェーデン皇太子夫妻の御前演奏(於：霞が関離宮)
1926年11月14日	第20回演奏会(於：帝国劇場、指揮：武井、菅原)
1926年11月27日	合奏所開設
1927年 6月 2日	第21回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1927年 7月	オーケストラ曲コンクール当選曲発表

1927年 7月31日	東京中央放送局の第3回西洋音楽講座「マンドリン・オーケストラの話」において講演と実演
1927年11月21日	第22回演奏会〔制作編曲大演奏会〕(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1928年 4月 1日	武井《朝鮮の印象》ビクターよりレコード発売
1928年 5月 1日	武井《春のノスタルジア》、菅原《ワルツ調にて》レコード発売
1928年 5月	2部合奏曲コンコルソの当選発表
1928年 6月 1日	第23回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1928年 7月 1日	武井《踊る小花》《虫の踊》《落葉の精》レコード発売
1928年	武井《軒訪るゝ秋雨》《今日の喜び》《初秋の唄》《春のノスタルジア》がポリドールよりレコード発売(ドイツのペルリナー、マンドリーネン・ウント・ラウテン・オーケステルにより吹込み)
1928年 9月初旬	合奏所増築落成、「正容楽堂」と命名
1928年12月 3日	第24回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1929年 5月30日	第25回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1929年11月 7日	第26回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1929年11月23日	演奏会(於：大阪朝日講堂)
1929年11月24日	演奏会(於：京都市公会堂、指揮：武井、菅原)
1930年 1月 7-10日	「音楽に関する展覧会」に楽器等を出品(於：三越)
1930年 5月28日	第27回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1930年 9月	マンドリン・オーケストラ曲コンコルソ結果発表
1930年11月24日	第28回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1931年 5月29日	第29回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1931年11月24日	第30回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1932年 2月21日	新響第104回定期演奏会において12名が賛助出演
1932年 5月26日	第31回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1932年10月	OST マンドリンギター教授所女子部新設
1932年11月25日	第32回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井、菅原)
1933年 5月25日	第33回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1933年12月18日	第34回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1934年 5月25日	第35回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1934年11月30日	第36回演奏会〔創立20周年記念演奏会〕(於：日本青年館、指揮：武井)
1935年 5月29日	第37回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1935年11月29日	第38回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)

1936年 5月29日	第39回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1936年11月27日	第40回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1939年 5月23日	第41回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)
1940年 3月29日	第42回演奏会(於：日本青年館、指揮：武井)

4. オルケストラ・シンフォニカ・タケキにおける菅原明朗

菅原明朗は、1918(大正7)年4月よりオルケストラ・シンフォニカ・タケキの会員となり、第5回、第6回のオルケストラ・シンフォニカ・タケキの演奏会でマンドロンチェロを担当している。後に『月刊楽譜』1933(昭和8)年1月号に掲載された「私とO・S・T(オルケストラ・シンフォニカ・タケキ)の十五年」というエッセイの中で、菅原は、田中常彦の紹介で会員になったことや、第1回の演奏会に行った堀内敬三と雑誌『マンドリンとギター』からの情報により、合奏団の存在と武井守成については当初から知っていたことを語っている。¹⁹⁾

前述のように、菅原は1919(大正8)年より奈良で作曲を独学していたが、第9回～第14回の演奏会には、リュート、マンドロンチェロ、アルチキタルラ奏者として出演している。²⁰⁾菅原は、『マンドリンとギター』『マンドリンギター研究』に活発に記事を書くかわら、1922年からは同志社大学マンドリンクラブの講師もつとめ、コンクールでは優勝に導いている。その後、関東大震災後のオルケストラ・シンフォニカ・タケキ第17回演奏会(1925年)からは指揮をするようになり、武井の勧めに従って上京する。²¹⁾実は、武井が自作を発表するようになるのは、ちょうど菅原が奈良で音楽研究に没頭していた時期の第9回の演奏会からであり、その後の武井の創作活動は、この菅原から刺激を受けることが多かったのではないかと推測される。²²⁾

オルケストラ・シンフォニカ・タケキの演奏会プログラムにおける菅原明朗の作品を『マンドリンとギター』『マンドリンギター研究』の記事から抽出して、【表2】にまとめた。オルケストラ・シンフォニカ・タケキの演奏会において、第12回(1921年)の武井との合作《ムニエルに捧ぐ曲》、第13回(1922年)の《ワルツ調にて》以降、10曲の菅原作品が演奏されており、そのうち延べ4曲が再演されている。さらに、第8回演奏会(1919年)の《オリエンタル》をはじめ

め、上演された編曲作品は多く、数え方にもよるであろうが、約50曲にも上る。第9回以後、毎回のように自作を発表していた武井と菅原との違いは、この編曲への取り組みに象徴されるように思われる。

マンドリンのオリジナルな魅力を伝えたいと考えていたオーケストラ・シンフォニカ・タケキであったが、当初より、オペラの抜粋曲をはじめ、ベートーヴェン《メヌエット》やリスト《愛の夢》、グリーグ《ノルウェー舞曲》など、よく知られていた曲を、主として海外のマンドリン作曲家や編曲家の編曲によって演奏会のプログラムに入れていた。1920年代以降、日本人作品のプログラムに占める割合が高まっていたのは前述のとおりであるが、同時にこの編曲の役割を菅原が担うようになってくる。菅原のご息女の故北島明美氏によると、菅原は編曲を作曲と同等の重要な仕事であると考えていた。²³⁾

それでは、この菅原編曲作品をもう少し詳しく見てみよう。まず気づくのは、ヴィヴァルディ、チマローザからバルトーク、フランス6人組まで、原曲の作曲家の数が多く、バロックから当時の最先端の作品まで、時代も広範囲にわたることである。

次に、取り上げることの多かった作曲家を見ていきたい。曲の長さも種類もまちまちで、単純に曲数だけで比較することは適当ではないだろうが、当時の菅原がどの作曲家の作品により多くの興味を示し、研究したかの証左にはなるであろう。

もっとも多いモーツァルトはマンドリンを伴う歌曲2曲を含む5曲が編曲され、ストラヴィンスキーの曲も5曲²⁴⁾、サティとドビュッシーが4曲、ミヨーとプーランクが3曲と続く。ドイツ・ロマン派の曲はまったく編曲されておらず、近代フランス音楽が多く取り上げられている。その他、演奏会のプログラムには掲載されていないが、《牧神の午後への前奏曲》や《アラベスク第2番》《小組曲》を菅原が編曲したとの情報を掲載した記事もあり²⁵⁾、ドビュッシーへの興味が裏付けられる。さらに、ドビュッシー後のフランスで活躍したストラヴィンスキーや6人組、またその6人組の精神的指導者であったサティの曲が多く取り上げられていることに気付く。ただし、モーツァルトやハイドンの交響曲も編曲されていることから、菅原の関心は決して最新の音楽にだけ向かったのではなく、もともと古典への指向を持っていたことがわかる。²⁶⁾

大田黒元雄よりドビュッシーの音楽に目を開かれた菅原だったが、10数年後の1927年にはプーランクの曲を編曲し、以後、まさに同時代の最先端の音楽であった6人組やバルトークなどに取り組んだ。演奏会ではこれらのモダニズムの音楽が再演されているものの、1930年代に入ると、菅原自身の興味は、チャローザ、ヴィヴァルディ、クリスティアン・バッハなど、むしろ古い時代のイタリア音楽へ移っていく。

【表2】 オルケストラ・シンフォニカ・タケキの定期演奏会における菅原作品(※は再演)

演奏会	曲名(編曲の場合は原曲の作曲者)
第8回	オリエンタル(原曲:キュイ)
第12回	ムニエルに捧ぐる曲 [武井・菅原合作]
第13回	ワルツ調にて
第17回	真昼の行列 [武井、菅原、大沼による《3人の友の組曲》の第2曲]
第18回	ミヌエット
第19回	歌劇《ゴイエスカス》の間奏曲(原曲:グラナドス)
第20回	管楽器8重奏曲より第2楽章アンダンテ(原曲:モーツァルト) 《子供の領分》より象の子守唄、ゴリウォッグのケーキウォーク(原曲:ドビュッシー) ※ワルツ調にて
第21回	来れ、美しのマンドリン!(原曲:モーツァルト) 牧歌 [シューベルトの讃歌] 音楽的戯画《村人の合奏》(原曲:モーツァルト)
第22回	ムーヴマン・ベルベテュエル(原曲:プーランク) 交響楽139番(サロモン演奏会の2番)(原曲:ハイドン) イストリオン [大道芸人]
第23回	※オリエンタル(原曲:キュイ) ジムノペディー第2番(原曲:サティ) アレグロ・バルバロ(原曲:バルトーク)
第24回	セレナード [プレリュード、クーラント、カンツォネット、マルシュ]
第25回	夭折せる王姫の為のパヴァーヌ(原曲:ラヴェル) 我聖者に(原曲:アレキサンドル・チュレブニン) ガヴォット(原曲:オルンシュタイン) 無人境(原曲:オルンシュタイン) 断章(原曲:ストラヴィンスキー) アンダンテ(原曲:ストラヴィンスキー) 内燃機関

第26回	<p>組合わされたる3つの断章 [パンタグリユエルの幼時、御馳走の行進、ガルガンチュアの戯れ] (原曲：サティ)</p> <p>ミヌエット(原曲：滝廉太郎)</p> <p>※イストリオン [大道芸人]</p>
第27回	<p>6のアルバム [前奏曲(原曲：オーリック)、無語詩(原曲：デュレイ)、サラバンデ(原曲：オネゲル)、マヅルカ(原曲：ミヨー)、円舞曲(原曲：プーランク)、牧歌調(原曲：タイユフェール)]</p>
第28回	<p>近代楽小品の5作家 [ナポリターナ(原曲：ストラヴィンスキー)、子守唄(原曲：タンスマン)、即興曲(原曲：バルトーク)、スマレ(原曲：ミヨー)、小品(原曲：プーランク)]</p>
第29回	<p>※ジムノペディー第2番(原曲：サティ)</p> <p>リングラヤ(原曲：ドビュッシー)</p> <p>ロマンス(原曲：ミヨー)</p> <p>アレグロ(原曲：フェルー)</p> <p>夜曲</p>
第30回	<p>喜悦(原曲：モーツァルト)</p> <p>※来れ愛らしのマンドリン(原曲：モーツァルト)</p> <p>謝肉祭(原曲：リュリ)</p> <p>小太鼓(原曲：ラモー)</p> <p>舞れるバヴォレ(原曲：クーブラン)</p>
第31回	<p>小謡(原曲：ミラネージ)</p> <p>和琴</p> <p>ギター独奏用変奏曲(原曲：ジュリアーニ、武井・菅原編曲)</p>
第32回	<p>※交響楽第139番(サロモン演奏会の第2番)(原曲：ハイドン)</p> <p>第1アラベスク(原曲：ドビュッシー)</p>
第33回	<p>窓(原曲：坂井孝栄)</p> <p>※ゴリウォッグのケーキウォーク(原曲：ドビュッシー)</p> <p>ミヌエット [熊の交響楽より] (原曲：ハイドン)</p>
第34回	<p>※イストリオン [大道芸人]</p>
第35回	<p>※歌劇《ゴイエスカス》の間奏曲(原曲：グラナドス)</p>
第36回	<p>マドリッドの夏の一夜の思出(原曲：グリーンカ)</p> <p>※音楽的戯画《村人の合奏》(原曲：モーツァルト)</p> <p>※我聖者に(原曲：アレキサンドル・チェレプニン)</p> <p>※ガヴォット(原曲：オルンシュタイン)</p> <p>※無人境(原曲：オルンシュタイン)</p> <p>※断章(原曲：ストラヴィンスキー)</p> <p>※アンダンテ(原曲：ストラヴィンスキー)</p>

第37回	管楽器 8 重奏曲より第 1 楽章アレグロ (原曲：モーツァルト) コンチェルト・グロッツ (原曲：チマローザ) 第 1 組曲 (原曲：ストラヴィンスキー)
第38回	セレナード (原曲：モーツァルト)
第39回	※第 1 アラバスク (原曲：ドビュッシー) ※子守唄 (原曲：タンスマン) ※即興曲 (原曲：バルトーク) ※内燃機関
第40回	コンチェルト・グロッツ (原曲：ヴィヴァルディ) ※喜悦 (原曲：モーツァルト) ※来れ愛らしのマンダリン (原曲：モーツァルト)
第41回	シンフォニア (原曲：クリスティア・バッハ)

5. 菅原明朗の作品例

5.1 菅原明朗とオネゲル

それでは、上述のような編曲などを通して得られた菅原明朗の研究成果は、どのように作品に結実したのであろうか。ここでは、オーケストラ・シンフォニカ・タケキで演奏された菅原作品のうち、戦前の代表作の 1 つに挙げられる《内燃機関》(1929年)を取り上げて、分析を試みる。

《内燃機関》について、菅原自身は、「私がアトラクトされたのは内燃機関中のギアソリンモーターで、それも特にモーターサイクルに付けられたエンジンであります」と書いている。²⁷⁾《内燃機関》というタイトルからは、すぐにオネゲルの《パシフィック 231》(1923年)が思い浮かぶだろう。《パシフィック 231》は、ゆっくりと動き出し、加速して全速力で前進する蒸気機関車の動きを聴き手に思い浮かばせようとした曲とされている。²⁸⁾オネゲルは蒸気機関車を愛したのだが、機械文明から啓示をうけ、運動性そのものの表現を意図した未来派の思想の影響も感じられる曲である。

菅原明朗は、1942年11月号の『フィルハーモニー』に掲載された「オネゲガーのこと」という記事で、1924(大正13)年に奈良で、フランスから取り寄せていた雑誌『ルヴュー・ミュージカル』の付録楽譜により初めてオネゲルを知っ

たこと、その曲のポリトナルの対位法的手法に魅せられたことを述べている。²⁹⁾それまで新しい音の用例としてドビュッシー風の和声的手法に親しんでいた菅原は、第1次世界大戦後のヨーロッパの思想界の大転換に触れて驚き、新しい音楽へ突進していった。³⁰⁾1930年の『フィルハーモニー』の連載記事「オネガーの管弦楽曲(2)」で、オネゲルについて、「フォーレーやドビュッシーの様なニュアンスと響の音楽ではない。即ち、階調の芸術ではなく、線の芸術である。[中略]彼の音楽は印象の芸術では無い。構成の芸術である」と書いている。³¹⁾さらに、「オネガーの管弦楽曲(3)」では、「彼の傾向は音楽芸術にイデオロジイを作ったことである。印象派の音楽は、云わば出鱈目の音をならべた芸術である。[中略]其特色は感覚の新鮮さと階調のデリカーであるが、力と普遍性にはとほしいものである。フォーレー、デュビュッシーを二大巨頭とせる此のフランス楽壇にオネガーはバッハ以来の古典を再興しようとした」と述べている。³²⁾菅原は、感覚的な印象派に対して、オネゲルは感覚に訴えるような斬新な手法を避け、構成を重視し、伝統的な音楽に現代性を持たせるような音楽を書いたと説く。このように、菅原は1920年代の6人組の音楽をほぼ同時代に知り、線的で明瞭な音楽ととらえ、古典とのつながりという視点から理解しようとしていたことがわかる。

さらに《パシフィック231》について、菅原は、パリのオーケストラの曲目の中にこの曲名を見つけて好奇心をそそられ、出版社から楽譜を取り寄せたことを回想し、次のように語っている。³³⁾

わたくしのオネッガーに対する興味は更に加わったと同時に此の曲に依って一つの大きな疑問が投げかけられた。これは単にオネッガーに対する疑問ではなく、同時に大戦後の欧州のあらゆる芸術に対する疑問でもあった。

[中略] これ等の芸術には十年前に浸酔したドビュッシーやフォーレー、印象派の画家達、ヴェルレーヌの詩なぞの様に無条件に受け入れることが出来なかった。[中略] その古典精神は手法の上に於て十七八世紀の音楽と相通ずるものがあるが、内容に於ては全く別のものである。その美には純粋性が少ない。純粋は美の第一要素である。

現代に生活しているオネゲルが機関車を作品の主題としても何ら奇異ではないと述べている菅原であるが³⁴⁾この曲は、彼にとって同時代の芸術についての疑問を持つ契機となったのである。ドビュッシーらの印象派音楽とは一線を画し、古典に通じる手法が用いられているものの、第1次世界大戦後の音楽の内容には純粋性を感じることが少ないという。美の純粋性を尊ぶ態度からは、「最新の音楽」に大きな関心を抱きながらも、菅原がもともと古典への指向を持っていたことが想像できる。

5.2 《内燃機関》

オーケストラ・シンフォニカ・タケキの会員であった島重信は、岐阜マンドリン・オーケストラ機関誌である『FRETS』第27巻第3号(1984年)に掲載された「旧 OST における菅原さん」の中で《内燃機関》について、「菅原さん自身の曲としては、何と言っても《内燃機関》が代表的で、初めてこの曲の楽譜を渡された時は、古参、新米を問わずメンバー一同完全に度肝を抜かれたものである。マンドリン合奏の表現能力の限界を探求する試みと言っても良いようなこの曲に接することによって、それまで武井さんの好みに強く支配されていた OST の音楽的な幅が大きく拡大されたと言っても過言ではなからう」と書いている。³⁵⁾この曲が当時の団員にとって新奇に感じられたことや、それ以後のオーケストラ・シンフォニカ・タケキの方向性をも変えるきっかけとなったことが伝わってくる。

菅原明朗の《内燃機関》は、マンドリン・オーケストラ版と管弦楽版があるが、前者では、第1、第2マンドリン各8、マンドラコントラルト、マンドラテノール各3、リュート3、マンドロンチェロ2、マンドローネ2、第1第2ギター各3、キタローネ3といったフル編成のプレクトラム楽器群に加え、フルート、バスクラリネット、トロンボーンといった管楽器、ハルモニウム、ピアノ、ダルシトーンの鍵盤楽器、打楽器群を加えた編成で書かれている。まだ山田耕筰、大沼哲以外に管弦楽曲を書く作曲家がいなかった当時の日本においては、大編成の曲であった。

曲は、ギターの一定の律動によるアルペジオで開始し(譜例1)、4分の4拍子、4分の5拍子、4分の2拍子と拍子が目まぐるしく交替する。まるで機械

【譜例 1】 菅原明朗《内燃機関》冒頭部分

【譜例 2】 菅原明朗《内燃機関》第64-69小節

【譜例3】 菅原明朗《内燃機関》第70-75小節

の動きを想像させるようである。第66小節からはテンポが緩み、声部が減少して、ピアノシモで遠くから聞こえるかのように、低音で ACDGEC という旋律が奏される(譜例2)。ここでは、A音とD音が核音のように聞こえるが、そのようにとらえると民謡音階と見なすことができる。この旋律がオスティナートのように響く中、第70小節からは中音に、第71小節からは高音に旋律が重ねられる(譜例3)。たとえば、第71小節から始まる旋律は、Fis音とH音を核音と考えると民謡音階にGis音が加わったものととらえることができ、やはりどこか日本的なものを感じさせると同時に、旋法的でもある。このように、《内燃機関》は、機械文明が人々の生活に浸透していった1920年代のバリにおけるモダニズムを想像させるが、それとは本来相容れないはずの「いにしえの日本」や「素朴さ」が併存している曲である。

以上のように、オーケストラ・シンフォニカ・タケキで演奏された菅原明朗の《内燃機関》は、彼が編曲した6人組をはじめとする近代フランス音楽の影響を受けていることがわかる。しかし、その作品は、同時に「日本」を感じさせるものでもあった。おそらく、菅原は意図的に日本の旋法を用いて旋律を書いたというよりも、自らの感覚に従って創作しているうちに、滲み出てきた旋律とフランスの音楽の旋法性とが曲の中で結合されていったのだろう。そして、オーケストラ・シンフォニカ・タケキは、作曲に関してほぼ独学であった菅原明朗にとって、ヨーロッパの音楽、とりわけ近代フランス音楽について研究した成果を、実際に音にして発表することができる貴重な場であったことが想像される。

6. おわりに

最後に、なぜ菅原明朗はオーケストラ・シンフォニカ・タケキから離れていたのだろうか。2つの理由が考えられる。

まず、菅原自身のおかれた状況を考えてみよう。鳥重信は「旧 OST における菅原明朗さん」で、「その頃の菅原さんは年齢も30歳前の気鋭の士であり、音楽的には当時の現代音楽の先端を行く闘士であったと思う。トレードマークの長髪を掻き上げ掻き上げ、歯がゆい思いを押さえながら、われわれ“ファミリー合奏”の臭いの抜け切らない経験の浅い連中を引張って行くのは相当にしんどい仕事であったに違いない(傍点原文通り)」と回想している。³⁶⁾

当初、画業との2足の草鞋を履いていた菅原は、1922年頃に音楽を本業とすることに決心し、上京後の1930年には日本で初めて作曲科が設置された帝国音楽学校の作曲主任教授の職を得る。東京音楽学校に作曲科が開かれるのは1931年と遅く、在野中心ではあったものの、1930年に新興作曲家連盟という現在の日本現代音楽協会につながる作曲家団体が結成され、菅原は発起人の1人として名を連ねている。日本の作曲運動はようやく盛り上がりを見せる時代になった。³⁷⁾

菅原自身はこの間の事情について、「私と O・S・T (オーケストラ・シンフォニカ・タケキ)の十五年」の中で、「私は自分の創作方面に新たな途を見出す必

要を痛感して居た。私は楽壇へ乗り出し、社会人としての仕事をする責任と熱情を感じ初めた。私の生活はO・S・Tのみが全部ではなくなって来た。武井氏とは此に就ての理解があった」と書き、オーケストラ・シンフォニカ・タケキの正会員を退く事情とともに、末永く共に研究していきたいという希望を述べている³⁸⁾。菅原は、《内燃機関》の管弦楽初演(1930年)をきっかけに、各地で管弦楽団の指揮をしたり、リムスキー・コルサコフの『和声学要義』(春陽堂、1931年)を出版し、レコード雑誌に定期的に執筆するなど多方面で活躍していく³⁹⁾。そのような菅原にとって、アマチュアのオーケストラ・シンフォニカ・タケキとの関係は、負担に思えてきたのかもしれない。

もう1つは、この間の日本に於ける管弦楽団の進歩である。菅原は、1932年1月号の『マンドリンギター研究』に掲載された「雑談」という文章で、次のように語っている⁴⁰⁾。

管弦楽のイミタシオンを意図した吹奏楽は、蓄音機が発達し、オーケストラのコンセルの自由に聴かれる様になった今日忘れられて行くのが当然である。[中略] 鉄とガラスで石造建築のコントラクションにしたがおうとしたプレクトラム合奏が其れよりも哀れな姿になったとて何の不思議もない。[中略]

「マンドリンオーケストラを指揮していらして、此れがレギュラーオーケストラだったらと御思いになる事はありませんか」此れはしばしば受ける質問である。私は正直に「思います」と答える事にして居る。

1925年にラジオ放送が開始され、1926年に新交響楽団(現在のNHK交響楽団)が設立されるなど、昭和初期には人々が管弦楽の演奏を聴く機会は増加した。吹奏楽と同様に、管弦楽団の代替としてのマンドリン・オーケストラの役割は、過去のものになったのである。しかしながら、大正期から昭和初期という西洋音楽が大衆化されていった時代に、アマチュアと専門家、クラシックとセミ・クラシックという様々な層があり、各々のせめぎあいの中で、西洋音楽が受容されていった。オーケストラ・シンフォニカ・タケキの活動からはそれらの諸相の一面が思い浮かぶだろう。

オーケストラ・シンフォニカ・タケキから離れた菅原は、1934(昭和9)年にかけて、箏や尺八を使った音楽を発表していく。《内燃機関》に見られたような日本的な旋律と近代フランス音楽の旋法性との融合は、宮城道雄らとの新日本音楽における活動につながっていくように思われるが、これらについては今後の課題としたい。

謝辞

本研究を行うにあたり、故北島明美氏と明石市立文化博物館からは貴重な資料をご提供いただきました。心より感謝申し上げます。

注

- 1) 松下鈞編『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』(大空社、1998年)の作品目録による。
- 2) もともと画家を目指していた菅原の興味は幅広く、芸術全般に及んでいる。
- 3) 菅原明朗研究の先行文献としては、塩谷明・相吉英一「菅原明朗論」(『群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編』第25巻、1989年、39-69頁)、塩谷明・相吉英一「菅原明朗論」(『群馬大学教育実践研究』第7巻、1990年、73-87頁)が挙げられ、菅原に教えを受けた両氏によりハイドン研究や管弦楽法の開拓者としての面からの記述がなされ、その音楽の生涯についても述べられている。また、菅原とギターとの関わりについての文献としては、竹内貴久雄『ギターと出会った日本人たち』(ヤマハミュージックメディア、2011年)が挙げられる。
- 4) 武井守成についての数少ない先行研究としては、竹内貴久雄『ギターと出会った日本人たち』(同書)、中村泰彦「武井守成の全国マンドリン合奏競演会(コンコロソ)始末」(『JMU ジャーナル』224号、日本マンドリン連盟、2010年5月号、11-16頁)が挙げられる。
- 5) この点については、拙著『ドビュッシーに魅せられた日本人』(昭和堂、2010年)を参照されたい。
- 6) 菅原明朗の伝記的事項については、松下鈞編『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』(前掲書)の記述に基づいている。
- 7) 宮内孝子『作曲家大沼哲の生涯—日本のオーケストラ黎明・胎動期を偲ぶ』(音楽之友社、1993年、175頁)の記述による。
- 8) 堀内敬三は、菅原の曲について「旋律に乏しいのは菅原の大欠点だ」と指摘し、「菅原は盛に作曲をやった。あんまり珍奇な技巧を用いるので野村も二見も大田黒も少々恐れをなした。それで私が柄にもなく菅原を叱った。『お前の作曲は基礎的

技巧が貧弱だと思う。それでは将来伸びる事が出来ないから、もう少し基礎的理論を勉強しろ』と云った。これは余計な御世話だったが菅原はおとなしく聞いてくれた』と述べている(「作曲家菅原明朗について」『音楽世界』1931年1月号、19頁)。なお、読みやすさを考え、旧字体や旧仮名遣いは一部現代表記に改めた。以下の文献引用についても同様である。

- 9) 武井守成「嚆矢集」(『マンドリンギター研究』1933年7月号、11頁)。
- 10) 同書、同頁。
- 11) 若い頃音楽家を志望していた詩人萩原朔太郎は、比留間にマンドリンを習い、後にゴンドラ洋楽会を主宰し、1916(大正5)年には第1回演奏会を開いている。
- 12) 平井武雄「マンドリン昔話」(『マンドリンギター研究』1935年11月号、12-14頁)。
- 13) ABC生「プロフィール武井会長」(『マンドリンギター研究』1939年1月号、47-48頁)。
- 14) 「シンフォニア月報」(『マンドリンとギター』1917年12月号、12-13頁)。
- 15) 「シンフォニア月報」(『マンドリンとギター』1921年6月号、27頁)。
- 16) 「演奏曲に就いて」(『マンドリンとギター』1920年5月号、13頁)。
- 17) 竹内貴久雄は、1921(大正10)年のギター演奏会で失敗して以来、武井守成が人前で演奏しなくなったことについて、「意気込は買われるが、腕が伴わなかった」という小西誠一の証言を引用し、演奏よりもむしろ、全国に広がってきたマンドリン合奏ブームを軌道に乗せようと、そちらの方に熱心になっていったこと、またオリジナルギター曲の作曲に向かったことを挙げている(『ギターと出会った日本人たち』前掲書、81-84、105-106頁)。
- 18) 「オルケストラ・シンフォニカ・タケキ第24回大演奏会曲目」(『マンドリンギター研究』1928年12月号、42頁)。
- 19) 菅原明朗「私とO・S・T(オルケストラ・シンフォニカ・タケキ)の十五年」(『月刊楽譜』1933年1月号、23頁)。
- 20) 1920年に菅原は永住するつもりで奈良に赴いたが、「私とO・S・Tの関係の永続する事は武井氏の切望する所であり、私の意も同様であった為に、雑誌にはたえず研究を発表し、演奏会ごとには上京、出演する事となった」と書いている(同書、同頁)。
- 21) 上京当時の菅原は楽団の理事となるが、1927年以後は理事を辞め、指揮を行うだけになった。菅原は、「只作曲し、只研究し、其結果をO・S・Tで指揮し発表すればよい身分になれたのである」と語っている(同書、24頁)。
- 22) 菅原と武井の関係について、島重信は「旧OSTにおける菅原明朗さん」(『FRETS』第27巻第3号、1984年、295頁)で、「われわれに取って興味が深かった

のは、武井さんと菅原さんの間柄である。両者を並べて見ると正反対に見える点が余りにも多い。お上品な紳士と個性むきだしの在野人、下町の粹に憧れる江戸っ子と現実重視の関西人、貴族趣味のお手本と庶民感覚の代表、せいぜいドビュッシー、ラヴェルどまりの音楽感覚とミロー、ホネガーからヒンデミットなどに至る現代派等々挙げて行けば限りがない。これだけ環境も趣味も違えば、お互いに相手を苦々しく感じることはないことはない筈であるが、お二人が面と向かって口論した場面の記憶はない。今考えても不思議でならないが、お互いにその点では相手が自分とは異なる世界に所属する人間だということを完全に理解し合っていたからであろうと解釈する以外に説明のつけようがない」と語っている。

- 23) 筆者が北島氏から頂戴した手紙による。
- 24) 第37回に演奏されたストラヴィンスキー《第1組曲》のうち、〈アンダンテ〉、〈ナポリターナ〉は以前に演奏されているので、重複を避けて残りの2曲を計上している。
- 25) 曲目の順に、「シンフォニア月報」（『マンドリンとギター』1918年6月号、14頁）、「シンフォニア月報」（『マンドリンとギター』1921年11月号、28頁）、「シンフォニア月報」（『マンドリンとギター』1921年12月号、16頁）に記事が掲載されている。
- 26) 島重信は「旧 OST における菅原明朗さん」（前掲書、295頁）で、菅原の指導について、「曲の中心になっているテーマをいかに盛り上げるか、それによって曲の流れの中に明確なアクセントを置くやり方、緩急強弱の巧みな組み合わせによるクライマックスとアンティ・クライマックスの使い分け等々、これらの曲の菅原さんによる指揮の中から音楽を創り上げる上での基本的な事柄をどのくらい学んだことか。同時に、音楽的素養の基盤としてのクラシック音楽にもかなりの重点が置かれ、ハイドン、モーツァルトの交響曲やセレナードをご自分の編曲で徹底的にたたき込まれた」と語っている。団員の側から見た菅原の指導法や、オーケストラ・シンフォニカ・タケキへの貢献の様子が伝わってくる。
- 27) 「第25回演奏曲目」（『マンドリンギター研究』1929年6月号、25-26頁）。
- 28) オネゲルの著作からも、『パシフィック231』は当時から一般にそのように理解されていたことがわかるが、オネゲル自身は、「わたしはあのパシフィックのなかで、きわめて抽象的な観念的な楽想を追及してみたのです、つまり運動それ自体はおくられてゆくの、リズムが数学的に増大してゆく感じを与えること」と、テンポを落としても、リズムの工夫で速く聴こえることをねらったと語っている（オネゲル『私は作曲家である』吉田秀和訳、音楽之友社、1970年、134-135頁）。
- 29) 菅原明朗「オネッガーのこと」（『フィルハーモニー』1942年11月号、18頁）。
- 30) 同書、同頁。

- 31) 菅原明朗「オネガーの管弦楽曲(2)」(『フィルハーモニー』1930年4月号、21-22頁)。
- 32) 菅原明朗「オネガーの管弦楽曲(3)」(『フィルハーモニー』1930年5月号、34頁)。
- 33) 菅原明朗「オネッガーのこと」(前掲書、18-19頁)。
- 34) 菅原明朗「オネガーの管弦楽曲(3)」(前掲書、35頁)。
- 35) 島重信「旧 OST における菅原明朗さん」(前掲書、295頁)。
- 36) 同書、294頁。
- 37) 菅原自身は新興作曲家連盟に入会するが半年後に脱退し、1933年には帝国音楽学校の職を解かれる。
- 38) 菅原明朗「私と O・S・T (オーケストラ・シンフォニカ・タケキ)の十五年」(前掲書、24-25頁)。
- 39) 1930年11月3日に日比谷公会堂で行われた菅原明朗と伊藤昇の作品発表演奏会で新交響楽団により演奏された詩的交響曲《内燃機関》について、藍入生は「菅原明朗氏と伊藤昇氏の作品発表」で、「人間味に溢れたディーゼルエンジンである。一体菅原氏の作品は何れを見ても人間味豊富なものである。[中略] たゞあるがまゝの人間、万葉集の歌に現われた様な露出した人間の姿があり、その人間の歌がある。故に内燃機関を音にする場合にでも誰でもが考える様な余りに機械的な表現では無くそれを1つの人間として観、感じた所の表現である」と評している(『音楽世界』1930年12月号、57頁)。
- 40) 菅原明朗「雑感」(『マンドリンギター研究』1932年1月号、19-20頁)。

