

初期のフランス派作曲家菅原明朗と永井荷風 —— 2つの歌曲《さすらひ》《口ずさみ》をめぐって ——

佐野仁美

1. はじめに

永井荷風(1879-1959年)は、20世紀初頭にフランスへ渡り、『ふらんす物語』を著した文学者である。荷風より約20年後に生を受けた菅原明朗(1897-1988年)は、昭和初期に近代フランス音楽の影響を受けて作曲した。文学と音楽という異なる分野で活動した2人であるが、1938(昭和13)年頃に銀座で出会い、オペラ《葛飾情話》の創作に向けて結びついていく。後に菅原は、空襲で偏奇館を焼け出された荷風と一緒に疎開することになる。

文豪永井荷風の台本による《葛飾情話》は、上演当時、話題になったオペラであるが、楽譜は戦災で焼失したとされていた⁽¹⁾。近年、ピアノ伴奏つき声楽譜が発見され、1999年にはそれをもとにオーケストラ譜を再現して、61年ぶりに復活上演もなされている。実は、菅原が荷風の作品に曲をつけたものはこの作品だけではない。歌曲《さすらひ》《口ずさみ》は、その後の荷風との交友の中で生み出された作品であるが、これまで曲の存在さえ、一般にはほとんど知られてこなかった。本稿では、これらの2つの歌曲を通して、戦時下のフランス派作曲家、菅原明朗が永井荷風に共鳴し、何を表現しようとしたかを考えたい。資料としては、永井荷風『断腸亭日乗』、菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」(『芸術新潮』1963年8月号、48-50頁)、菅原明朗と秋山邦晴との対談記事「菅原明朗氏の証言—大正・昭和の焼失した事実—」(『音楽芸術』1974年5月号、70-75頁)および「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 15~18—戦争下の『過去』と『現在』⑪~⑭ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》1~4—」(『音楽芸術』1977年10月号~1978年1月号)、永井荷風作詩・菅原明朗作曲の歌曲《さすらひ》《口ずさみ》の楽譜(明石市立文化博物館所蔵)等を用いる。戦時中の芸術家の立場は様々であり、そこには個人では如何ともしがたい問題も影を落としていることが予想される。それぞれの芸術家の活動を丁寧に検証していく作業が必要となろう。戦時下のフランス派作曲家、菅原明朗が置かれた状況を考察し、その思想の一端に迫ることが本稿の目的である⁽²⁾。

2. 永井荷風とフランス音楽

2.1 欧米における華麗な音楽体験

留学経験を持ち、官僚、後に日本郵船会社横浜支店長という明治のエリートコースを歩んだ父のもと、永井荷風は洋風の生活習慣の中で育った⁽³⁾。荷風は、幼少の頃より流しの新内の三味線や尺八の調べ、祭りの太鼓の音に感動するような音楽好きであり、荒木古董の弟子に尺八を習った経験を持つ⁽⁴⁾。人一倍音楽に感じやすい心の持ち主であったのだろう。

エリート的な生き方に背を向け、芝居や寄席に入り浸った荷風は、歌舞伎座の台本作家であった福地桜痴に弟子入りして、文学を志していく。ゾラをはじめフランス文学に傾倒していたが、1903(明治36)年に父の計らいで渡米し、1905年12月に横浜正金銀行ニューヨーク支店に入社した。荷風は、1909年6月号の『早稲田文学』に掲載された「音楽雑談」の中で、アメリカで音楽を聴こうとしたものの、単音の日本音楽に親しんでいた耳に、西洋音楽は騒々しく聞こえ、最初は寄席の流行歌等の音楽に興味を感じたと語っている⁽⁵⁾。流行歌の類の音楽に飽きてからは、オペラへと軸足を移した。父の希望はもちろん、荷風を定職につかせることであったのだが、もともと音楽に親しむ素地を備えていた荷風は、オペラに強い関心を寄せ、オペラ作家への希望を持つようになる。そして、2シーズンにわたる華麗なオペラ体験が開始されるのである。20世紀初頭のアメリカでは、豊富な資金力を背景に、ヨーロッパから音楽家を呼び寄せて多くの興業が行われており、荷風は「観察者の側から云ふと、各国オペラの特徴を比較研究すべき便利が、巴里よりも多い」と述べている⁽⁶⁾。

ニューヨークで毎週のようにオペラへ通った荷風は、当時の日本でもっとも豊富な体験のもとにオペラを語ることでできた人物であった。荷風は、「西洋音楽最近の傾向」「歌劇フォースト」「欧州歌劇の現状」「欧米の音楽会及びオペラ劇場」「オペラ雑観」において音楽を取り上げて論じ、それらは1909(明治42)年の『ふらんす物語』に収められた。『ふらんす物語』初版本は「風俗を懐乱するもの」として発禁処分になったが、すでに「オペラ雑観」は1908年3月号の『音楽界』に、「西洋音楽最近の傾向」は1908年10月号の『早稲田文学』に発表されていた。これらの著作を通して、オペラや西洋音楽の情報を得た知識人もいたことであろう。

荷風は1907年に、メトロポリタン座とマンハッタン座で鑑賞したグノーの《ファウスト》とベルリオーズの《ファウストの劫罰》を比較して、「歌劇フォースト」を記している。グノーの《ファウスト》について、輪郭が鮮明で、劇的色彩に富むフランス・オペラの特徴を現わしている結果、登場人物や事件があまりに実在的になって、ゲーテの原詩の規模を狭くし、その幽玄さを十分表現していないところがあると結論付けている⁽⁷⁾。劇のストーリーをどのように音楽で表現できるかという点についての荷風の関心が窺えるだろう。

また、「オペラ雑観」では、ドイツ、イタリア、フランス3国のオペラの特徴を考察した。たとえば、歌曲と科白劇を混和し、ライトモチーフを用いて劇中の人物、事件、感想を説明

したワーグナーに比べ、イタリアやフランスの音楽は、特別の深い意味を含まず、日本音楽の合いの手のように、歌と歌の間隙をつなぐか、もしくは歌謡にされた悲しみ、喜び等の意を助けるかにすぎないと述べている⁽⁸⁾。

荷風は、1907年1月に念願のフランスへ渡った後、オペラから純音楽へ興味の対象を移していく。オペラの他に注目すべき功績としては、同時代の音楽を日本へ紹介したことがあげられる。「西洋音楽最近の傾向」において、他芸術が著しく音楽と密接しているというヨーロッパの動向を報告し、交響詩を例にあげて、音楽は、劇に見る通りの事件の推移と動作とを現し得ると同時に、絵画よりも詩編よりも、深刻美麗に周囲の光景を描写し得ると論じている⁽⁹⁾。ワーグナーとイタリアやフランスのオペラを二項対立的にとらえていた荷風は、この論考においても、ワーグナーの後継者としてのリヒャルト・シュトラウスと、全く新しい傾向のフランスのドビュッシーをヨーロッパ最新の2人の作曲家として紹介した。たとえば、ドビュッシーが1905年に作曲した《海》を「各段は断片的で、現はれた思想の連絡のある訳でない。[中略] 一幅の画面が鮮かに心の中に浮かんで来る」と述べている⁽¹⁰⁾。荷風は、あたかも印象派の絵を鑑賞するかのように聴いていると言えるだろう。「思想生活の唯一の指導、唯一の慰藉となつたものは、宗教よりも、文学よりも、美術よりも、寧ろ音楽であつた」と語る荷風は⁽¹¹⁾、実際の聴取経験をもとに、オペラや最新の音楽をとらえ、音楽を通してヨーロッパの芸術動向を理解しようとしていたのである。

2.2 帰国後の荷風

上述のように、音楽について多くの論考を発表した永井荷風であるが、1908(明治41)年7月に帰国した後は、音楽とどのように関わっていったのだろうか。荷風は「音楽雑談」で、日本では、純粹の音楽的感興を引き出す管弦楽の演奏が少なく、実際の作品に逢わない限りは、西洋人が感じるような音楽の熱情を感じる機会がないと語っている⁽¹²⁾。

他方、日本音楽に対しては、同じ「音楽雑談」の中で、帰朝後久しぶりに聴いた時の最初の印象は、実に単調であり、どんなに複雑な長唄等を聞いても、その組立て方が明瞭に解って、了って、西洋音楽のように複雑な中に言われぬ味のあるような所は少しも無かったと語っている⁽¹³⁾。さらに、ロシアの音楽を例に、日本の憂鬱なメロディも純粹の音楽としては余りに単調なので、西洋の楽器に托するか、或いは他の方法を取って純粹の音楽に仕上げれば、無類の価値を生ずるだろうと考えていた⁽¹⁴⁾。荷風は、ここで具体的な作曲家をあげていないが、1889年のパリ万博においてムソルグスキーらのロシア音楽が紹介されて以後、フランスではリムスキー＝コルサコフ等の音楽が愛好されていた。おそらく荷風もロシア音楽を聴いたり、関連した情報を得たりしていただろう⁽¹⁵⁾。このように、帰国直後の荷風は、西洋音楽と日本音楽の違いを痛感しつつも、日本音楽の旋律を西洋の楽器で演奏したり、器楽曲に組み立てたりして音楽が発展していく方向を期待していた。いわば、民族主義という世界の音楽動向の中に日本の音楽も位置付けようと考えていたのである。

しかし、1910(明治43)年4月に有楽座で行われた俳優学校の試演の幕間に、フロックコート姿の北村季晴が夫人のピアノ伴奏により長唄《賤機》の改良曲を独唱するのを聴いて、西洋式の発声で清元や謡、薩摩琵琶歌のような節付を歌うことに疑問を持つ。荷風は、「長唄とか常磐津とか凡て日本在来の音楽を基礎として其から新しい何物かを作さうとしたものは自分の耳にはどうしても醇なる原作に比較して劣るとも優つては聞えぬ。勞して功なき無駄骨折としか思はれぬ」と述べている⁽¹⁶⁾。このような演奏は、フランスで耳にした民族主義の音楽とは異なるものであった。

そして、1913(大正2)年の「浮世絵の鑑賞」という文章では、「新しき国民音楽未だ起らず、新しき国民美術猶出でず、唯だ一時的なる模放と試作の乱出を見るの時代に於ては、元よりわが民族的藝術の前途を予想する事能はざるや論なし」と書いている⁽¹⁷⁾。西洋音楽と日本音楽のどちらも熟知していた荷風にとって、安易に西洋の楽器を用いた日本音楽の演奏や、それに類似したような新作は、とても容認できるものではなかった。おそらく、荷風が念頭に置いていた国民音楽とは、日本の旋律を利用しながらも、それを展開し、理性的に構築していく、新しい交響詩のような音楽ではなかつただろうか。しかしながら、ベルリン留学中の山田耕作(1886-1965年)以外に、大規模な管弦楽曲を創作した作曲家は、当時の日本に存在しておらず、荷風の考えは時代の先を行っていた。

しばらくすると、荷風には日本回帰の兆候が窺える。1914年4月5日の「大阪朝日新聞」掲載の「文士の生活」では、自らの道楽は日本音曲であり、どうも西洋音楽は生活と心持が伴わぬようで、日本の生活には矢張日本音曲が調和していると書いている⁽¹⁸⁾。帰国後5年という年月の間に、荷風の音楽への心持は変化したようである。フランスやアメリカの音楽状況と日本のそれとはあまりに違い、当然ながら同じような音楽生活を送れるわけではなかつた。その矛盾を頭では理解していながらも、皮相的ともいえる日本における西洋音楽の状況を、感覚的に受け容れることができなかつた。対して、明治末から大正にかけての日本で、庶民の間に根付いていた音楽は、未だに江戸時代の流れをくむ邦楽であつた。このような状況の中、西洋文明と日本文化との圧倒的な違いを実感してしまつた以上、荷風は実際の生活とどのように折り合いをつけ、自らの立ち位置をどこに据えるかという問題に立ち向かわなければならなくなつた。そのことが、1916年に慶応義塾大学教授を退いて新帰朝者としての華やかな社会的活動とは一線を引き、唄や三味線など江戸音曲の稽古を始めたという一連の行動へとつながつていたのであろう。

3. 戦前の菅原明朗の活動

菅原明朗は、1913(大正2)年に京都府立第二中学校を中退した後、画家を目指して上京し、フランス帰りの藤島武二に学んだ⁽¹⁹⁾。中学校の吹奏楽隊で陸軍第4師団軍楽隊の小島賢八郎からソルフェージュや楽器の奏法を学んだ経験を持つ菅原は、ヨーロッパから戻つた大田黒元

雄(1893-1979年)のサロンで新しい音楽を知り、印象派の絵画を連想させるということもあろうか、荷風と同じくドビュッシーに興味を持った。その後、1919年に奈良に引きこもって、ダンディの『作曲法要義』をはじめ、海外からの書物や雑誌を読み、リムスキー＝コルサコフの『和声学要義』を翻訳するなど、主としてフランス音楽を研究し、1920年代にはドビュッシーの影響を受けた作品を書いた。永井荷風は、明治末の日本に、新しい2つの音楽としてドビュッシーとリヒャルト・シュトラウスを紹介したが、菅原が本格的に創作活動を開始した大正末期には、すでに印象派音楽は過去のものであった。音楽を通してヨーロッパ芸術の動向を理解しようとした荷風とは異なり、創作の手本を最新の音楽に求めた菅原の場合、興味の範囲はドビュッシーにとどまらず、フランス6人組やストラヴィンスキーなど、モダニズムの音楽にも及んでいる。

1917年頃より、菅原明朗は、宮内庁式部官であった武井守成(1890-1949年)が主宰するアマチュアのマンドリン合奏団、シンフォニア・オルケストラ・マンドリーニ(後のオルケストラ・シンフォニカ・タケキ)に参加し、編曲や自作の発表も行っていた。音楽的な能力が際立っていたのであろう、菅原は指揮者に就任し、武井に請われて1926(大正15)年に再度上京する。1930(昭和5)年には、現在の日本現代音楽協会につながる新興作曲家連盟の発起人となり、帝国音楽学校の作曲科主任教授として迎えられた。翌年に新興作曲家連盟を退会し、1932年にはオルケストラ・シンフォニカ・タケキとも袂を分かち、菅原は、1933年に帝国音楽学校を解職された後、作曲や自作の指揮に専念するとともに、1935年より1942年までビクターの顧問となり、雑誌への寄稿など、文筆活動も盛んに行っていた。

戦前の菅原は、ちょうど山田耕作と信時潔(1887-1965年)につぐ世代の作曲家で、フランス派の先駆者として注目されていた。昭和初期は日本で作曲運動が盛り上がりを見せた時代で、それまで山田耕作と陸軍軍楽隊の大沼哲(1889-1944年)を除いては誰も作らなかった大規模な管弦楽曲を創作する人たちも増加した。それに伴い、1937年にはワインガルトナー賞の公募や新響邦人作品コンクールが行われ、また日本放送協会も管弦楽曲を募集し、邦人作品を放送するようになった。背景には、明治以来、自由にヨーロッパの音楽の演奏や放送を行っていた日本で、著作権管理団体の代理人として、旧制第一高等学校のドイツ人教師であったプラーゲが1931年に著作権使用料の支払いを求めたことや、15年戦争期の国民意識の高まりに伴い、日本人作曲家への関心が増大したことがある。この時期の菅原の代表的な作品としては、日本放送協会による国民詩曲の依頼に応じて作られ、1939年に放送された交響詩景《明石海峡》があげられる。《明石海峡》は、岩屋神社の船渡御の情景を描いたもので、曲中には盆踊の太鼓のリズムが繰り返される。

最新のフランス音楽の楽譜を研究し、創作の糧としていた菅原であったが、常にその頭から離れないのは「日本」であった。特筆すべきは、1932年から1934年にかけて宮城道雄(1894-1956年)らの新日本音楽に接近して、作品を生み出したことである⁽²⁰⁾。宮城道雄との合作、《神仙調協奏曲》(1933年)をはじめ、伝統楽器である箏や尺八をオーケストラとともに用いた作品

は、当時としては革新的な試みであった。菅原は秋山邦晴との対談記事で、「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ことすな」と述べ、そのことを作曲(活動)の初めから根本的に考えなきゃいけないと感じていたと語っている⁽²¹⁾。この言葉からは菅原の創作のスタンスが窺えるだろう。奈良で多くの寺院を訪れ、仏教美術にも造詣が深かった菅原にとって、「日本的なもの」と西洋音楽との融合」は常に対峙していた命題であった。

4. 菅原明朗と永井荷風との交友

4.1 《葛飾情話》上演まで

永井荷風の『断腸亭日乗』に菅原明朗の名が最初に出てくるのは、1937(昭和12)年12月17日の文章である⁽²²⁾。菅原明朗の方は、『音楽芸術』1977年10月号に掲載された秋山邦晴との対談記事「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 15—戦争下の「過去」と「現在」^① 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》1—」の中で、1932~33年頃に銀座のキュッペルという喫茶店で永井荷風と知り合ったと語っている⁽²³⁾。当時菅原は銀座に事務所を構えており、すでに2人は顔見知りであったということだろうか。

当時、荷風は銀座のカフェを溜まり場にしていた。『断腸亭日乗』の文章からは、荷風と菅原の会合の回数が増えていく様子が窺え、1938年3月には、『葛飾情話』をめぐる文章が現われる。オペラの完成は5月14日であり、5月17日より10日間上演された。1938年5月17日の『断腸亭日乗』には、「意外の成功なり。器楽の演奏悪しからず。テノール増田は情熱を以て成功し、アルト永井は美貌と美声とを以て成功し、ソプラノ真弓は誠実を以て成功をなしたり」と書かれている⁽²⁴⁾。

前述の秋山邦晴との対談で、菅原は《葛飾情話》を書く少し前の荷風とオペラについて、次のように証言している⁽²⁵⁾。

荷風は音楽に対して、つねに非常な愛着をもっていました。森鷗外の新作も、高麗蔵が演じた《熊野》も不評だった。それは明治大正時代には創作オペラはまだ日本人には理解されなかった。全部ひとが笑いだしてしまうのです。つまり日本のなりをして、ああいった歌をうたうわけでしょう。[中略]ところが、チャンバラ映画に和洋合奏で音楽を入れるようになった。今度は、あれが鳴らないとチャンバラにならないような気がしてくる。荷風はいうのです。昭和になって洋風化も身につけてきたから、もう、日本のオペラをやっても、ひとは笑わないだろう。やるときだ——そんな話をしたのです。

帰国後、三味線の稽古に通うなど、日本回帰の姿勢を見せていた荷風であるが、オペラの夢は捨てていなかったのである。荷風は、ようやく社会全体に西洋文化が浸透してきた昭和の日本

で、オペラを上演することが可能になったと考えた。長唄を西洋の楽器で演奏することに違和感を持った荷風は、日本の劇に西洋音楽をつけることにも慎重にならざるを得なかった。日本的なものや西洋文化との真の融合に取り組んでいた荷風だからこそ、日本のオペラ制作について、相当真剣に考えていたのであろう。そして、菅原はこの点に共鳴したのではないと思われる。

4.2 《葛飾情話》上演後

菅原明朗は、オペラは1日3回公演で、10日間の公演は毎回800～900人を動員するという大盛況であり、荷風が「生涯で最も嬉しかったのは、パリで上田敏先生に会ったのと、『葛飾情話』の上演のときだね」と語ったと述べ、「非常にうれしかったらしいですよ。とにかく上田先生、鷗外先生の夢が実現できたといってね」と証言している⁽²⁶⁾。明治の日本から洋行して、西洋文明と対峙した2人の先達が夢見たことであり、荷風にとっても昔日のオペラ研究の成果を実現できたわけである。西洋の伝統的なオペラの形式をとりながらも、浅草オペラ館という大衆的な場所で、日本の庶民の姿を描いた《葛飾情話》は、当時としてはまったく新しいものであった。その批評には否定的な意見も見られるものの⁽²⁷⁾、荷風と菅原はオペラの成功を信じていた。

『断腸亭日乗』には、オペラ終演後の1938(昭和13)年5月27日に、『葛飾情話』に主演した永井智子の為に、PCL映画の筋立を作ることにについて議論したと書かれている⁽²⁸⁾。《葛飾情話》につづき、PCL映画筋立ては「浅草交響楽」と題され、PCL映画社員と話し合いが持たれたが、結局交渉中止となった。7月12日の『断腸亭日乗』には、「PCL映画会社の依頼により余は六月上旬浅草交響楽と題する音楽映画の筋立をなし一篇の物語を草して之を同社、員に渡したり。然るところこの程に至り政府の映画製作に対する取締りよいよ苛酷となり、軍事奨励に関係なき映画は到底製作の見込なき由にて、余のつくりし映画筋立は無用となりしと云ふ」と書かれている⁽²⁹⁾。軍事と無関係の映画に対する圧力が強くなり、「浅草交響楽」は結局製作に至らなかったのだが、『断腸亭日乗』によると、この間、荷風は菅原と週に何回も会っている。

菅原明朗は、1938年春に大阪放送局から叙事詩の作曲を依頼され、荷風に作詩を持ちかけたが、できそうもないという返事であったので、深尾須磨子に頼んで《落葉の歌》を作曲した⁽³⁰⁾。

『断腸亭日乗』の1938年8月29日の文章には、荷風が大阪のBKより放送された永井智子の歌を聞いたことが書かれている⁽³¹⁾。菅原によるとその歌が《落葉の歌》であり、そのことがきっかけとなって作詩への意欲がわいた荷風は、同年9月20日に「冬の窓」の草稿を菅原へ郵送した⁽³²⁾。菅原は、早速それをBKに送ったものの、「同局の文芸部は大変な喜びかたで、私の作曲のでき上がるのを待つだけになつたのだが、作曲の途中、局の上層部が、歌詞の内容が時局の情勢に遠いというので放送を中止したらとの意向」だった⁽³³⁾。なお、『断腸亭日乗』の1939年6月2日には、「菅原氏のもとに手紙にて、去年九月ごろ其需によりて作りし歌詞放送中止

したき趣を言送りぬ」という一文が書かれている⁽³⁴⁾。これはおそらく《冬の窓》の歌詞である。この間に政府からの圧力があつたのか、圧力を受けることを恐れた放送局の意向であつたのかは詳しく書かれていないが、先ほどの菅原の証言と併せて考えると、時勢に沿つた歌詞の内容ではないとの批判に対し、嫌気がさした荷風は取り下げたのであろう。

そのような背景のもと、《冬の窓》の作曲は中断されてしまった。菅原が再び『断腸亭日乗』に頻繁に登場するのは1943年である。ヴァイオリンと管弦楽つきの歌曲、《冬の窓》は1943年10月初旬の永井智子の演奏会でようやく発表されることになっていたのだが、イタリアが降伏したという戦況に鑑み、演奏会はイタリアの歌曲が中心であつたために、またも中止になってしまった⁽³⁵⁾。

ところが、フランス留学経験を持つピアニストで、菅原の弟子でもあつた宅孝二(1904-1983年)が、せめて作詞者に聴かせたいと申し出て、10月18日に宅の自宅で演奏することになった。同日の『断腸亭日乗』には次のような記述がある⁽³⁶⁾。

午後二時過渋谷駒場なる宅氏の邸にて我がつくりし歌詞節付をきくべき約あり。歌詞は数年前永井智子の為につくりしものにて冬の窓及び船の上と題せし二篇なり。[中略] 主人宅氏は多年巴里に在り知名のピアニストなり。菅原明朗永井智子既に在り。余がつくりし詩章は二篇とも菅原氏の作曲に係る。宅氏ピアノを奏し智子まづ冬の窓を唱ふ。全曲約二十分を要す。次に船の上を唱ふ。一同憚るところなく批評をなす。宅氏夫人珈琲サンドイッチ梨林檎を馳走せらる。主人得意の曲二三種を弹奏す。秋の日早くも暮れて庭面暗くなりぬ。夫人更に饅頭羊羹紅茶を馳走せらる。一座の談話縷々として尽きず。夜は忽ちふけそめたり。十一時に垂んとする頃主人に送られて一同停留場に至る。この一日は長かりし余が藝術的生涯に於て最忘れがたき紀念となるべきものなるべし。

この会では、荷風の詩による《冬の窓》と《船の上》が演奏された。《船の上》は、映画が中止になってそのままになっていた「浅草交響楽」の主題歌のための詩に、演奏会の中止によって時間ができた菅原が作曲したものだった⁽³⁷⁾。「藝術的生涯に於て最忘れがたき紀念となるべきものなるべし」という言葉からは、荷風が喜んでいる姿が目には浮かぶ。おそらく、自作をもとにした作品の発表に加え、宅のピアノ演奏を聴き、芸術談議に花を咲かせた時間は、荷風にとって戦時中の暗い世相を忘れさせる至福のひとつであつたのだろう。

1943年11月14日の『断腸亭日乗』には、「菅原永井両氏来り話す。音楽映画構成のことにつきてなり。[中略] 食後燈下モーリス、ラヴェルの伝をよむ」、同年11月22日には、「ひだり手の曲の稿本を菅原氏に郵送す」、同年11月25日には「夜菅原明朗拙作映画台本を携へ来り話す。またドビュッシーの詳伝を貸与せらる」と書かれている⁽³⁸⁾。菅原は、「ひだり手の曲」は宅孝二が荷風にラヴェルの《左手のためのピアノ協奏曲》を聴かせたことより、興が湧いて作られたもので、「彼の音楽好きは……というよりも、その感受力は専門家以上で、戦争が激しくな

るにしたがつてますます愛好度を増していった」と語っている⁽³⁹⁾。《左手のためのピアノ協奏曲》は、第1次世界大戦で右手を失ったヴィトゲンシュタインの依頼によりラヴェルが作った曲で、おそらく荷風が聴いたのは、前述の10月18日の会であろう。菅原の証言によると、このシナリオは戦争で右手を失った軍人が、左手だけで曲を弾いて立ち直るといった筋であったが、戦争で傷ついた人間を問題にすることや、ラヴェルという外国の作曲家の曲を扱うことがもういけなかったという⁽⁴⁰⁾。そして、この「ひだり手の曲」の映画化も禁止されてしまった。

戦火が拡大するにもかかわらず、その後も菅原と荷風の周辺では、演奏が続けられた。1944年5月3日の『断腸亭日乗』には、「今宵は月の光あるべければ東中野のアパートに菅原君を訪はむと暮方家を出づ。[中略] 茹小豆の馳走になりて後鄰室に住める山田某氏の夫人を訪ふ。若き巴里の婦人にて日本語に巧みなり。この夫人の室にオルガンあり。余が作詞船の上、涙、口ずさみ三篇の節附を聞く。山田夫人サンソンとグリヤの一節を唱ふ」と書かれている⁽⁴¹⁾。この会では、荷風作詩の《船の上》《涙》《口ずさみ》が歌われたようである。

同年5月には、宅と同じく菅原の弟子でフランス留学の経験を持つピアニスト、野辺地瓜丸(1910-1966年)を訪ねて、数回にわたり《冬の窓》の練習を行い、6月には野辺地邸や、その門人の家において、演奏会を開いている⁽⁴²⁾。演奏会に行き、ラヴェルやドビュッシーの評伝を読んでいることから、戦争の状況が厳しくなり、耐乏生活を強いられるにもかかわらず、荷風の中で、かえって音楽を愛好する気持ちが高まっていることがわかる。

これらはすべて私的なものであり、公開された演奏会ではなかった。公開で行いたくても、純粋な音楽的要求だけでプログラムを組むのは難しい時代であったのだろう。戦時下の演奏会には、「報国会」「慰問演奏」などの大義が必要であり、音楽は国家に奉仕するものでなければならなかった。表立って異を唱えることこそしなかったが、このような風潮を最も嫌っていたのが荷風であったに違いない。菅原もまったく同じ考えであり、以前に比べ、対外的な活動が減少していったことが想像される。

5. 歌曲《さすらひ》《口ずさみ》

永井荷風の詩に菅原明朗が曲をつけた歌曲は、《冬の窓》《船の上》《涙》《口ずさみ》の4曲である。これらの詩は『偏奇館吟草』に収録されている。私的な集まりではあったが、《冬の窓》《船の上》は1943年10月18日に演奏され、《船の上》《涙》《口ずさみ》は1944年5月3日に演奏された。明石市立文化博物館所蔵の楽譜には、《さすらひ》とタイトルがつけられているが、荷風の「船の上」の詩と同じであり、《さすらひ》と《船の上》は同じ曲であると考えられる。「声楽家×××女史のために」と書かれているのは、《葛飾情話》に主演し、「浅草交響楽」の主題歌を歌うことになっていた永井智子のために創作されたことを示すのであろう。本章では、明石市立文化博物館所蔵の歌曲《さすらひ》《口ずさみ》の楽譜を用いて分析を試みる。

ちなみに、昭和初期はフランス音楽へも目が向けられ始めた時代で、フランス歌曲の演奏もすでに行われていた。たとえば、1925年より3年間、またその後2回留学して、クレール・クワワザに習った荻野綾子(1898-1944年)は、1928年1月14日に赤坂溜池の三会堂講堂で行われたリサイタルで、フォーレ、デュパルク、ドビュッシーの歌曲を演奏している。このような状況であったが、フランス語と日本語の扱いは異なることもあり、菅原がフランス歌曲を手本にして創作したとまでは考えにくい。今回は、フランス音楽における旋律とその伴奏部分の音の扱いに着目して分析を進める。

歌曲《さすらひ》は「Mouvement de barcarolle (舟歌の動きで)」と記され、8分の6拍子で書かれている(譜例1)。たゆたうような左手のリズムの上に、旋律が歌われる。♭3つの調号を用いられているが、第1～2小節は、Es音、B音、F音という5度の積み重ねで構成された分散和音でできており、まるでどこか遠くの国を彷徨うかのように開始される。第3小節でさらに5度上の音であるC音が付加される。第15小節までは、全体的に5度の積み重ねでできた和音の響きの中で、C音、Es音、F音、G音、B音の民謡音階で構成された旋律が歌われる。第16小節～19小節の旋律はハ短調のように思われるが、伴奏部の和音は、Es音、B音、F音、C音、G音のように5度を積み重ねた音を基本にしていて、さらにDes音やFis音のように変化させられた音を伴う(譜例1～2)。そのことにより、旋律では終止であると考えられる箇所(第19小節)に、終止感を感じさせないような工夫がなされている。このように菅原は、《さすらひ》では、5度を積み重ねた和音を用いることによって、時間や場所を特定できない、夢のような世界を表現しているように思われる。

《口ずさみ》は「avec rythme de bolero (ボレロのリズムで)」と記されており、ピアノ伴奏部が一貫してボレロのリズムを保っている(譜例3)。一見して、有名なラヴェルの《ボレロ》(1928年)が思い浮かぶだろう。《ボレロ》は、日本で早くも1931年に、新交響楽団により演奏されており、当時の作曲家たちが注目していた曲であった。ラヴェルの《ボレロ》は、2種類の旋律の反復でできており、楽器を変化させ、ピアノニッシモから次第にフォルティッシモまで音量を漸次増加させて作られていることが特徴である。『楽器図説』(近衛秀磨との共著、文芸春秋社、1933年)や『管弦楽法』上下(学芸社、1933年)等の著書があり、管弦楽法の大家と見なされていた菅原も、もちろんこの曲を研究しており、たとえば1940年3月号の『フィルハーモニー』に「ボレロの管絃楽」という論考を書いている⁽⁴³⁾。《口ずさみ》は「peu lointain (やや遠くで)」の指示より始まり、ピアノの後奏に至るまで、楽譜にはクレシェンドの記号がつけられていて、やはりラヴェルの《ボレロ》を念頭に置いていることが想像される。

旋律を見ると、第3～10小節の最初のC音までがF音、Ges音、B音、C音、Des音の都節音階で構成されている(譜例3)。第10小節最初のC音を契機として、Ges音はG音に変化させられていて、第10～12小節はハ短調に接続されている。伴奏部にはB音、F音、Des音、As音等、5度、4度の和音が多用されている。第11～12小節において、旋律は終止するようであるが、伴奏部分を見ると、ハ短調ではAs音であるべき音がA音に変化させられていたり、5

度の音の積み重ねで構成された和音が用いられたりしている。唐突な印象を与えないように、変化音は選り抜かれてはいるが、やはり終止を感じさせないように作られていることがわかる。

以上の分析より、《さすらひ》《口ずさみ》の両曲において、共通する点が見られた。第1は旋律に関する点である。どちらの曲も、たとえば民謡音階からハ短調、都節音階からヘ短調というように、旋律は複数の旋法より作られている。まるで「接ぎ木」をするように、日本音階から西洋音階へと移行していることが分かる。西洋音楽を用いて「日本的なもの」の表現を目指した菅原の1つの表現方法といえるだろう。

第2は伴奏部に関わる点である。伴奏部は3度に基礎を置く和声ではなく、4度や5度の音程で構成された和音が多用されている。また、旋律だけを見ると終止であると考えられる部分においても、伴奏には変化音が用いられており、明確な終止感を避けているように思われる。そもそも《さすらい》におけるたゆたうようなリズムや《口ずさみ》における持続するリズム

譜例 2 菅原明朗《さすらひ》第17～24小節(JASRAC 出1416245-401)

譜例 3 菅原明朗《口ずさみ》第 1～15小節(JASRAC 出1416245-401)

自体、終止感とは対極にあるものともいえよう。以上のように、この2曲には日本音階で構成された旋律が含まれており、その処理の仕方には、旋法で構成された旋律に、その旋法の音を用いて5度を多用した和声をつけるというフランス音楽の影響が見られる。

6. おわりに

菅原明朗と永井荷風はどちらもフランス文化に惹かれた芸術家であった。帰国後の荷風は、フランス滞在時に聴いた音楽をもとに日本音楽の将来を思い描いていた。対して、戦前の菅原は、日本から出ることはなかったが、フランス音楽の研究を基礎にして「日本人の作曲」を目指していた。

他分野の芸術家と同様、戦争は音楽家たちにも大きな影響を与えた。1940年に紀元2600年の祭典が華々しく行われた後、1941年には全ての音楽団体が解散して、日本音楽文化協会が設立され、演奏会開催の受理、音楽挺身隊の派遣、国民教化活動等、音楽文化活動の統制を行うようになった。戦時中の荷風と菅原の活動がその影響を大きく受けたことは、既に第4章で述べたとおりである。個人ではどうしようもない大きな意思が働いていたことは、容易に推察できる。

菅原の他にも、フランス音楽の影響を受けて戦時中に活動した作曲家は多かったが、そのスタンスは様々であった。たとえば、日本を超えて東洋にまで目を向け、汎東洋主義を唱えた早坂文雄(1914-1955年)は、伝統的な東洋の美を自らの創作の中で深く追求した。しかしながら、「西洋対東洋」という問題に真摯に立ち向かおうとしたその思想は、大東亜共栄圏という時代の動向とリンクしていたという側面も否定できない⁽⁴⁴⁾。

たとえば、戦前の早坂の代表作《左方の舞と右方の舞》(1941年)は、題名通り、雅楽的要素が感じられる曲である。菅原も、陸軍軍楽隊より依頼され、靖国神社の祭りのために《五常楽・急》という雅楽の曲のパラフレーズを作ったと述べているが、「その作品は軍政となんの関係もないものである。私は古典雅楽の研究にたのしいひと時がすごせた」という言葉からは、時世とは無関係な姿勢が感じられよう⁽⁴⁵⁾。早坂も菅原も、自らの創作活動の出発点においてフランス音楽を研究していたという点では共通しているが、時代との関わりという点では、かなり異なったスタンスをとっていたことが分かる。

荷風との交友の中で生み出された菅原の作品、《さすらひ》《口ずさみ》は、それぞれフォーレの《舟歌》やラヴェルの《ボレロ》を思わせるようなリズムに支配されていた。さらに、5度の堆積を用いた和声にはフランス音楽の旋法を用いた和声の影響も感じられ、日本の音階を使った旋律との融合が図られていた。民謡音階や都節音階を用いた旋律からは、日本の生活と文学との結びつきを希求し、庶民の風俗を描こうとした荷風の作品との共通点を感じることも可能だろう。

ただし、この2曲には軋むような響きや複雑なリズムは用いられず、そこに戦争の影は感じ

られない。厳しい戦時下の状況は想像できないような世界が展開されている。昭和初期には新日本音楽との親和性を見せた菅原明朗であったが、1943(昭和18)年に作曲したこれらの歌曲には、むしろフランス音楽の影響が色濃い。戦時中の作品でありながら、そこには芸術至上主義的な態度が見受けられる。それこそが15年戦争期に菅原明朗が永井荷風に共鳴し、ともに創作活動を行った原点であろう。

なお、菅原明朗と永井荷風の関連において、オペラ《葛飾情話》は避けることができない作品である。事情が許せば今後の課題としたい。

謝辞

本研究を行うにあたり、北島苑子氏と明石市立文化博物館には、資料の入手について格別のご配慮を賜りました。深く感謝申し上げます。

注

- (1) 秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 15—戦争下の「過去」と「現在」^① 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》1—」(『音楽芸術』1977年10月号、65頁)。
- (2) 菅原明朗についての先行研究としては、菅原明朗『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』(松下鈞編、大空社、1998年)、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号、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号、1990年、73-87頁)があげられる。永井荷風と音楽の関連についての先行文献としては、中村洪介『西洋の音・日本の耳』(春秋社、1987年)、松田良一『永井荷風オペラの夢』(音楽之友社、1992年)、松田良一『永井荷風—ミューズの使徒—』(勉誠社、1995年)、真銅正宏『永井荷風・音楽の流れる空間』(世界思想社、1997年)等がある。
- (3) 永井荷風とフランス音楽の関わりについては、拙稿「永井荷風とフランス音楽」(『フランスと日本—遠くて近い二つの国—』早美出版社、2015年2月出版予定)を参照されたい。
- (4) 永井壯吉「楽器」(『荷風全集』第7巻、岩波書店、1992年、415・417頁)。
- (5) 永井荷風「音楽雑談」(『早稲田文学』1909年6月号、53頁)。
- (6) 永井壯吉「欧米の音楽会及びオペラ劇場」(『荷風全集』第5巻、岩波書店、1992年、361頁)。
- (7) 永井壯吉「歌劇フォースト」(同書、337頁)。
- (8) 永井荷風「オペラ雑感」(『音楽界』1908年3月号、21-22頁)。
- (9) 永井荷風「西洋音楽最近の傾向」(『早稲田文学』1908年10月号、4-5頁)。
- (10) 同書、20頁。なお、旧字体は新字体に改めた箇所がある。以下の文献引用も同様である。
- (11) 同書、1頁。
- (12) 永井荷風「音楽雑談」(前掲書、53頁)。
- (13) 同書、同頁。
- (14) 同書、55頁。
- (15) 松田良一の調査によると、荷風が1908年2月17日に聴いた「サンフォニーの演奏会」とは、リヨンのオペラ座で午後8時45分から開かれたグランコンセール協会の第5回演奏会のことであり、ブッシュエリーのヴァイオリンと80人編成のオーケストラにより、リムスキー=コルサコフの《ロシアの主題による協奏的幻想曲》が演奏されている(松田良一『永井荷風—ミューズの使徒—』勉誠社、1995年、267頁)。
- (16) 永井壯吉「有楽座にて」(『荷風全集』第7巻、1992年、289頁)。
- (17) 永井壯吉「浮世絵の鑑賞」(『荷風全集』第10巻、1992年、154頁)。
- (18) 永井壯吉「文士の生活」(『荷風全集』第11巻、1993年、284頁)。
- (19) 菅原明朗の伝記的事項については、松下鈞『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』(前掲書)の記

- 述に多くを拠っている。
- (20) 菅原明朗と宮城道雄については、拙稿「昭和初期の日本人作曲家と新日本音楽—菅原明朗と宮城道雄—」（『京都橋大学研究紀要』第40号、63-84頁）を参照されたい。
- (21) 秋山邦晴「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』1974年5月号、75頁）。
- (22) 永井壯吉『断腸亭日乗』（『荷風全集』第24巻、1994年、120頁）。
- (23) 秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 15—戦争下の「過去」と「現在」^⑪ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》1—」（前掲書、66頁）。
- (24) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、163頁）。
- (25) 秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 15—戦争下の「過去」と「現在」^⑪ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》1—」（前掲書、66頁）。
- (26) 同書、68頁。
- (27) 秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 16—戦争下の「過去」と「現在」^⑫ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》2—」（『音楽芸術』1977年11月号、72-73・77頁）、秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 18—戦争下の「過去」と「現在」^⑭ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》4—」（『音楽芸術』1978年1月号、52-54頁）には、当時の批評が掲載されている。
- (28) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、165頁）。
- (29) 同書、177頁。
- (30) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（『芸術新潮』1963年8月号、48-49頁）。
- (31) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、195頁）。
- (32) 同書、201頁。
- (33) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（前掲書、49頁）。
- (34) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、276頁）。
- (35) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（前掲書、49頁）。1943年9月14日の『断腸亭日乗』には、菅原の話として、「智子女史の独唱会は警視庁の妨害甚しきに加へて管絃楽演奏の楽師大半招集せられしが為已むことを得ず中止せし由なり」と書かれている（永井壯吉『断腸亭日乗』『荷風全集』第25巻、岩波書店、1994年、148頁）。
- (36) 同書、161-162頁。
- (37) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（前掲書、49頁）。
- (38) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、174・178-179頁）
- (39) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（前掲書、49頁）。
- (40) 秋山邦晴「新興作曲家連盟から現音への歩みのなかで 18—戦争下の「過去」と「現在」^⑭ 菅原明朗・オペラ《葛飾情話》4—」（前掲書、57頁）。
- (41) 永井壯吉『断腸亭日乗』（前掲書、218頁）
- (42) 同書、219-220、223-224頁。
- (43) 菅原明朗「ボレロの管絃楽」（『フィルハーモニー』1940年3月号、25-27頁）。
- (44) 早坂文雄の創作については、拙稿「昭和10年代の民族派作曲家における異文化受容—早坂文雄の場合—」（日本音楽表現学会編『音楽表現学のフィールド』東京堂出版、2010年、34-43頁）を参照されたい。
- (45) 菅原明朗「戦争の中の作曲家—荷風との交友—」（前掲書、48頁）。