

## 吉田隆子の昭和初期における創作活動 — モダニズムからプロレタリア音楽へ —

佐野仁美

### 1. はじめに

吉田隆子(1910-56)は、戦前日本では稀な女性作曲家である。流行の短髪に洋装姿のモダン・ガールであった吉田は、自らの意思を明確にして行動した新しいタイプの女性であった。後に女性洋画家として初めての文化功労者になる妻、節子(1905-99)と3人の子どもを持つモダニズム画家、三岸好太郎(1903-34)との恋愛からも想像できるように、当時の日本の常識にとらわれない生き方を貫いた人物である。

「歌舞音曲は男子一生の仕事ではない」とされてきた日本で、女性の音楽家はむしろ多かったのだが、作曲家については決してそうではない。もっとも、中流家庭の居間にピアノが置かれ、娘にピアノを習わせることが一種のステイタス・シンボルとなっていた19世紀ヨーロッパにおいても、一般的な風潮として、女性が作曲家になることは認められていなかった。最近、メンデルスゾーン姉のファニー(1805-47)や、シューマンの妻のクララ(1819-96)の作品が見直されつつあるが、彼女たちとは異なり、日本にはまた固有の事情が存在した。

そもそも明治・大正期の日本では、演奏家に比べ、作曲を志す人は少数であった。日本において西洋音楽は、当初、西洋化の一端を担う社交音楽や軍楽を演奏する必要から受容され、それは「演奏するもの」であり、「つくるもの」ではなかった。ゆえに、戦前唯一の官立の音楽学校であり、日本の洋楽受容を先導した東京音楽学校(後の東京藝術大学)では専ら演奏法を教育の中心においており、本科作曲部が設置されたのは1931(昭和6)年と遅かったのである。

しかし、それまでの日本でまったく作曲家が輩出されなかったかと言えば、そうではない。最初期の作曲家として常に名前が挙がるのは、1901年にライプツィヒ王立音楽院に留学した滝廉太郎(1879-1903)、1910年よりベルリン王立アカデミーに留学した山田耕筰(1886-1965)、そして1920年よりベルリンでゲオルク・シューマンに作曲を学んだ信時潔(1887-1965)の3人である。彼らは東京音楽学校の卒業生であり、当初はピアノや声楽、チェロを専攻していた。

滝を教えた幸田延(1870-1946)は、日本最初の音楽教育機関で、東京音楽学校の前身である音楽取調掛(1879年設立)の伝習生であり、最初の文部省音楽留学生として1889年より1895年までアメリカ、ドイツ、オーストリアに留学した。幸田は、未完のものを含め1895(明治28)年、

1897(明治30)年にヴァイオリン・ソナタを2曲作曲しており、これらは日本人作品の嚆矢である<sup>(1)</sup>。明治20年代に、唱歌ではなく、本格的な作曲技術を必要とする器楽作品が女性によって作られたことは注目される。しかしながら、これらはあくまでも洋楽受容の最初期に、ヨーロッパにおけるロマン派の様式を踏襲してつくられた作品であり<sup>(2)</sup>、幸田延は、作曲家としてよりも、むしろ洋行から帰朝した演奏家としての輝かしいキャリアを持つ。

日本において作曲運動が高まったのは、器楽や声楽といった演奏分野に比べかなり遅く、西洋音楽が演奏会やラジオ放送を通して一般に広まった昭和初期であった。昭和前半に在野で活動した吉田隆子については、吉田の作品・著作物一覧や、伝記的記述を中心とした研究が出版されている。これらは吉田の弟子による文章や、生前の吉田をよく知る人物からの情報、吉田自身の日記を含み、非常に有益な書物である。しかし、音楽面からの研究はまだこれからという段階であろう。本稿では、吉田の著書『音楽の探求』(理論社、1956年)や雑誌論文、対談記事などの文献、および昭和初期に創作された作品より、吉田の思想的背景、作品の特徴を読み解き、昭和初期の吉田の活動を日本の作曲界の流れに位置づけたい<sup>(3)</sup>。

## 2. 昭和初期の作曲界と吉田隆子

### 2.1 昭和初期の作曲界の状況

昭和初期には、作曲を志す人々の数が大幅に増える。そして、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」という作曲家団体まで作られた。昭和初期に登場してきた作曲家の多くは、官立の東京音楽学校出身ではない、いわば在野派であり、彼らは東京音楽学校で教えられていたドイツ音楽を中心とする音楽理論から比較的自由であった。その反面、洋楽といえばヨーロッパの音楽の演奏を指していた当時、彼らは様々な苦勞を伴いながら、活動していったことが想像される。この時期には、レコードが普及したり、第1次世界大戦後の荒廃したヨーロッパから優れた音楽家が来朝したりするようになり、ドイツ音楽はもとより、ロマン派よりも新しい音楽である、フランスのドビュッシーらの印象派や、さらに新しい同時代のフランス6人組らのモダニズムの音楽が紹介された。それを受けて、ヨーロッパの「同時代の」音楽動向を意識し、モデルにした作曲家が多かったのである。

他方、第1次世界大戦から第2次世界大戦へと突き進む時代を反映して、民族意識が高まったのも、この時代の特徴である。作曲においても、西洋音楽の模倣ではなく、「日本人の音楽」を追求していこうという姿勢が強まり、程度の差こそあるものの、ほとんどの作曲家が民族性を意識した創作と無縁ではいられなかった。

加えて、それまでの作曲家の主要なジャンルであった歌曲やピアノ曲、小編成の室内楽曲から、大きな編成への志向が見られた。上述のように、「ヨーロッパの有名な作曲家の作品を演奏する」という意識が強かった日本で、一部の作曲家を除いて、日本人作曲家の曲が演奏されることは決して多くなかった<sup>(4)</sup>。まして、交響曲のような大規模な曲が演奏される可能性はほ

とどななかったが、戦争への傾斜にしたがって、状況に変化が見られたのである。「東洋に君臨する日本文化」として、過去の遺産だけではなく、「現代の日本文化」を示す必要があった政府主導のもと、管弦楽作品を上演する機会が訪れ<sup>(5)</sup>、本格的な作品の創作を目指していた作曲家たちに有利に働いた面も否定できない。その結果、日本の伝統音楽を素材に用いた懐古的な作品も現れ、「日本人の音楽」を求めようとする彼らの思想が戦争に利用される場合もあった。

以上のように、昭和初期の作曲界では、伝統的なドイツ音楽か、あるいは最新の傾向のフランス音楽かというように、モデルにする音楽によって作曲家が「ドイツ派 vs フランス派」に大別され、民族的なものをどのように取り入れるかについては、それぞれの作曲家により様々な試行錯誤がなされていったと捉えることができる。このような作曲界の様相を整理する指針として、これまで筆者は、昭和初期のフランス派の作曲家の状況について、「民族派」「フランス・アカデミズム派」「モダニズム派」に分類して考察してきた<sup>(6)</sup>。「民族派」は、自らの音感覚を何よりも重視して創作を行ったグループであり、彼らは、ほぼ独学で、楽譜やレコードをもとに作品研究を行った。彼らのモデルは東洋音楽の5音音階を作品に取り入れたドビュッシーである。「モダニズム派」は、印象派後のラヴェルやフランス6人組など、まずはヨーロッパ音楽の最先端を模倣することより始めようとした人たち、そして、「フランス・アカデミズム派」は、フランスの音楽院で教えられている書式(エクリチュール)を重視したグループである。

しかしながら、一般的には印象派の作曲家として分類されるラヴェルについても、社会の変化を反映し、後にジャズを取り入れた作品を生み出したことから窺えるように、その作品は初期の印象主義から新古典主義のモダニズム風の特徴を持つものに変化を見せる。当然ながら、作曲家は時代の芸術思潮の影響を受け、作風が変わっていく場合も多い。以上のようなことを踏まえつつ、本稿では吉田隆子の創作活動について考察していきたい。

## 2.2 戦前の吉田隆子

吉田隆子は、軍人の父と、その後妻であった東京女子師範学校卒の母のもと、1910(明治43)年に東京上目黒の広大な邸宅に生れた<sup>(7)</sup>。映画評論家の飯島正(1902-96)は、実兄である。父は中将で退役した後、モンゴルに渡って商売をしようとするが失敗し、一家は都内で転居した。

お嬢様育ちの吉田は、4歳より箏を習い、日本女子大学附属高等女学校の入学祝いとして1922(大正11)年にピアノを買い与えられるが、その直後に母を亡くすという不幸に見舞われる。奥許しの免許状を得て箏をやめた吉田は、唱歌作曲家として有名な納所弁次郎にピアノの手ほどきを受け、その後、東京音楽学校教授の渡辺トリに師事して、東京音楽学校の土曜演奏会にも通った。1927(昭和2)年に女学校を卒業した後、家族の反対を受けながらも、ピアノで身を立てる決心をした吉田は、猛烈な練習をするかわら、1929(昭和4)年には田村寛貞について和声学を学習し、アテネ・フランセでフランス語を習った。また、徳川頼貞が収集した海外の

音楽書や楽譜を所蔵していた南葵音楽文庫で音楽書を読み漁り、作曲家を目指す深井史郎(1907-59)とも知り合う。

吉田は、フランス人ローゼンスタントの教えを受けてバッハやショパン、近代フランスのピアノ曲を弾き、1929(昭和4)年より橋本国彦(1904-49)に師事して作曲を学んだ。このように見ていくと、経済的に恵まれた環境に育ったとは言え、吉田が著名な師を得て女学校入学後の短期間に洋楽を習得したこと、貪欲に幅広い音楽的教養を身につけていったことに驚かされる。明治や大正の時代には、現在の我々からは考えられないほど邦楽の響きが身近にあり、邦楽的な環境から洋楽の道に進んでいった音楽家が多い。吉田の場合も、幼い頃から箏の素養を身につけていたことに注目しておきたい。

吉田の最初の作曲の師、橋本国彦は東京音楽学校でヴァイオリンを専攻し、研究科で作曲を学んだ。1928(昭和3)年に深尾須磨子の詩に曲をつけた《班猫》《黴》は、フランス風の朗唱を用いた斬新な作品であり、聴衆に大きな印象を与えた。後の1933(昭和8)年に東京音楽学校教授となった橋本は、1934～37年に文部省留学生としてウィーンで当時の前衛作曲家たちの教えを受け、その後アメリカでシェーンベルクにも師事したモダニストであった。

しかし、「橋本の所には芸術的問題、問題とならず、宙に迷う」と自筆メモに書いている吉田は、橋本から得るものはないと悟り、1931(昭和6)年に菅原明朗(1897-1988)の門をたたく<sup>(8)</sup>。菅原は、独学で近代フランス音楽を研究して評論活動を行い、ドビュッシーに影響された曲を書いていた音楽家である。帝国音楽学校で教えていた彼の周りには深井史郎や服部正(1908-2008)らの作曲家が集い、芸術論をたたかわせていた。菅原との交わりは終生続き、おそらくそのグループの関係がきっかけとなったのであろう、吉田は作曲のかたわら、1932(昭和7)年頃より音楽雑誌に評論を書いている。

他方、アテネ・フランセで培った人間関係は、1929(昭和4)年に設立された人形劇団ブークへとつながり、吉田は1936(昭和11)年まで人形劇の作曲に携わった。さらに1930(昭和5)年以後、新劇に興味を持った吉田は、築地小劇場に通い、次第に社会活動に身を投じるようになっていく。

吉田は、1932(昭和7)年にブーク人形劇団の仕事仲間であった高山貞章(1906-85)と結婚するが、生活費を稼ぐ必要から、伴奏や劇の音楽の作曲など盛んな活動を行っていた。1935(昭和10)年には楽団創生に加わり、4回の演奏会を開く。その前年には、日本プロレタリア演劇同盟に参加していた劇作家で、生涯のパートナーとなる久保栄(1900-58)と出会う。4度も警察に検挙された吉田は、1940(昭和15)年の数ヶ月にわたる拘留で腹膜炎をおこし、8年間の闘病生活を余儀なくされる。終戦後、体調が復活した吉田は、活発に創作活動を行い、1949(昭和24)年には与謝野晶子の反戦詩《君死にたもうことなかれ》に作曲したが、そのオペラ化を計画するも、1956(昭和31)年に癌で亡くなった。以上のように、お嬢様育ちで健康に恵まれなかった吉田が、戦争へと傾斜していく情勢の中で、数回の逮捕や弾圧にもめげずに一途に自らの主張を貫く強さを持っていたこと、短期間で音楽的才能を伸ばし、軍人の娘からプロレタリア音楽

運動に投じたという、激動の社会の中で非常に凝縮した人生を歩んでいったことがわかる。

### 3. モダニストとしての創作活動

上述のように、吉田隆子が活動を開始した昭和初期には、作曲家たちは「現代」を意識した創作活動を繰り返していた。一般にドビュッシーは、現代音楽への扉を開いた作曲家として位置づけられているが、日本の作曲家に与えた影響も大きかった。後に「一九二九年(?)頃、日本青年館で聴いた「海」は實に私にとって現代音楽への初めての響であつた」と述べているように<sup>(9)</sup>、吉田もまた、ドビュッシーによって当時の「現代音楽」に導かれたのである。その後、1933(昭和8)年12月号の『月刊楽譜』に、フランスの雑誌『ル・モンド・ミュージカル』の記事より、ラヴェルやケックラン、トマージなど同時代のフランス人作曲家の動静についての記事を訳出していることから、吉田のフランスのモダニズムの作曲家への関心が窺える<sup>(10)</sup>。

吉田が最初に作曲を師事した橋本国彦は、朗唱を取り入れた歌曲を発表するなど、当初近代フランス音楽の影響を受けていたモダニストであるが、吉田は橋本から離れ、当時フランス派と目されていた菅原明朗の門下に入る。この2人は創作活動初期の吉田に大きな影響を与えたと考えられる。ここでは、吉田が橋本から離れた理由を詳しく見てみよう。阪隆の名で初めて雑誌『音楽世界』に掲載された懸賞論文「本邦作曲界、及びそれに付随せるミュージック・ジャーナリズムに就いての小論」の中で、吉田は橋本のバレエ音楽《吉田御殿》を「時代からおいてきぼりを喰つた作品」として批判し、「凡そ我々の感覚とかけはなれた一つの細工物にしかすぎない。氏にはもつと新しい素質と覇気があつた筈である。氏の以前の作、「斑猫」「カビ」等を知っている自分には、氏をこれまでに疲らした<sup>マ</sup>のは、にくむべきビクター會社とより考へられない」と述べている<sup>(11)</sup>。

日本ビクターの専属であった橋本は、指揮やヴァイオリンの録音も多く、おそらく器用なタイプの作曲家だったと想像されるが、どのような考えを持っていたのだろうか。1934(昭和9)年1月号の『音楽世界』に、当時著名な作曲家であった橋本と菅原がそれぞれ執筆した「創作進展の爲めに」という論考を取り上げてみよう。橋本は、ラヴェルにはドビュッシーの模倣があってもそれは手法上のことで、作風は独立しているが、日本には伝統さえなく、手法をドイツにフランスにアメリカにと自由に選ぶことさえ出来れば自ずから自己の考える独自の手法を用いることが可能であり、その手法が世界の壇上に独特の地位を占めるものであると述べている<sup>(12)</sup>。対して菅原は、芸術家にとってはテクニックを修得することが一生の仕事であり、技芸に人格を同化させることが一生の精進であること、最大の禁物の一つは「意識的」な技法と人格の結合であると述べている<sup>(13)</sup>。橋本も菅原もここで手法について述べているが、日本人がドイツ音楽やフランス音楽など創作のモデルを決めると自ずから独自の手法を用いることができるという橋本に対し、菅原は、最高の文芸は最も直接的な生活感情の外からは産れなかつたと主張する。菅原にとって技術と芸術は切り離せないものであり、それは直接的な生活感情か



ら生まれるということであろう。

最先端の音楽を作ったと思えば、長唄の和洋合奏への編曲、民謡風の歌曲など、様々な音楽をモデルにして、橋本の創作活動のスタイルは広範囲に及んだが<sup>(14)</sup>、吉田はそこに深い芸術思想を汲みとることができなかつたのであろう。橋本は、軍国歌謡など戦時下における活動の責任を取って東京音楽学校を辞職し、1949(昭和24)年に亡くなる。

菅原明朝は、1961(昭和36)年4月25日に開かれた「吉田隆子を偲ぶ夕」のプログラムの中で、昭和初期の吉田について次のように回想している<sup>(15)</sup>。

私は教室というものがピッタリしない性なので、ピアノのいらぬ日は必ずみんなで新宿へ出て中村屋の二階で色々な話をすることにした。それに隆子さんがいつもまじる事になった。これが後のコンセル・ビジュをやるグループを作るもとに成つたのである。

その頃、私は今のN響の放送を毎月一回指揮する事になっていて、その練習にこのグループの深井と服部は必ず練習所に現れるのが行事の様になっていたが、隆子さんは一回も出て来なかつた。作曲を志す人でもやはり女だ、オーケストラには興味がな [い] らしい。これがグループの人達の感想だった。当時の音楽女性はオーケストラを彼女等の音楽ジャンルから除外していたのである。それから作曲を志す女性なぞ思いもよらない時代だったのである。

菅原の証言からは、昭和初期という時代においても、女性に作曲ができるとは思われていなかったこと、また管弦楽曲のような規模の大きな曲は、女性には向かないと考えられていたことがわかる。当時のごく少数の女性作曲家には、東京音楽学校ピアノ科を卒業し、研究科でヴェルクマイスターに作曲を学び、女子学習院の教授を務めていた松島彝(1890-1985)のような人物がいるが、在野で作曲家を目指した吉田とは環境が異なる。初期の吉田について言えば、自分の習ってきたピアノを用いた作品や歌曲が創作の中心となつたのであろう。また、菅原を取り巻くサークルで、吉田が菅原の芸術論から影響を受けていたことが想像される。

ここで吉田の初期作品を眺めてみよう。生来病弱であり、1940(昭和15)年の拘留中に発病し、終戦後まで病臥生活を送つた吉田の作品は多くない。数え方にもよるだろうが、短い人生の中で、未完の作品や自作の編曲も含め、器楽曲8曲、声楽曲25曲、舞台作品10曲を創作した<sup>(16)</sup>。

1930(昭和5)年に作曲されたピアノ曲《カノーネ》は、2頁の小品だが、橋本の推薦により雑誌『音楽世界』1931(昭和6)年10月号に掲載された、いわば吉田のデビュー作である。吉田が「イタリアのネオ・クラシズムに復興してゐる、このカノン形式は、流れ流れる時間美の最も簡潔な、そして合理的な表現形式と思ひます」と語っているように<sup>(17)</sup>、カノンが用いられたこの曲は、4分の6拍子でノン・レガートの指示により開始され、簡素な音の動きに、バロックの様式を模した新古典主義の影響を受けている。中間部では拍子に従つたリズムと2分割や4分割のリズムが衝突し、複雑な音の動きや強弱・テンポの急激な変化に情念のようなもの

を感じさせるが、その後冒頭の曲想に戻って、テンポを緩めることなく終る。譜面を見ると、カノンであることを示しているのであろうか、小節線は右手と左手で3拍分ずれて引かれている。吉田は、当時、野村光一から「現代作曲家では誰が一番好きか？」と聞かれ、「躊躇なく答えた私の返事は斬新なセンスと手法でわれわれを驚ろかしていたフランスの作曲家「エリック・サティ」と回想しており<sup>(18)</sup>、この曲の自由な楽譜の書き方に、サティの影響を見ることもできるだろう。

小節線の自由な扱いは、1931(昭和6)年につくられた歌曲《ポンチポンチの皿廻し》にも見られる。曲は、「ポンチポンチは皿廻し／三日月の夜の皿廻し／皿は上手に廻るけど／廻るは只の皿ばかり／人は見るだけ ほめるだけ／たまに笑ってくれるだけ／心じらせば棒の先／たちまち落ちてこわれる皿／皿一枚の破れるたび／指一本をちよんぎって／手にも足にも指はない／棒を持つ指二本きり／涙の穴もふたつある／蓋をするには、丁度いい／知らない人には教えよう／あの三日月は割れた皿／心じらして割った皿／見るのもつらい、僕の皿」という中村正常(1901-81)の皮肉に満ちた詩につけられている。中村メイコの父、中村正常は新劇の劇作家であった。

歌曲《ポンチポンチの皿廻し》は、4分の1拍子で開始され、小節線は点線で示されている。詩の連に従って、基本となる拍子は8分の4拍子に変化するが、「ポンチポンチは」「心じらせば」「皿一枚の」「知らない人には」の各連は同音が連続する朗唱風に開始され、橋本の最先端の歌曲《斑猫》などの影響が窺える。「心じらせば棒の先／たちまち落ちてこわれる皿」の箇所は、「せきこんで(譜からはなれて自由に)」の表示のもと、歌には小節線がない。最後の「さて開きなほつて物語り風に」の指示がある「知らない人には教えよう／あの三日月は割れた皿／心じらして割った皿／見るのもつらい、僕の皿」の箇所も、点線で示された小節線が引かれているものの、伴奏の音は少なく、拍子は4分の4、4分の6、4分の7…とめまぐるしく変化し、歌というよりも朗唱である。以上のように、この曲は諧謔性を持つ詩につけられ、朗唱の部分が多く、モダニズムの音楽を指向していることがわかる。

大日本作曲家協会懸賞作曲の2等第1席に当選したピアノと唄とクラリネットのための《2つの悲しい小唄》は、1932(昭和7)年に作曲され、『音楽世界』1933(昭和8)年7月号に楽譜が掲載された。通俗的な旋律に不協和音のきしむような響きが時折混じり、1920年代のフランス6人組のブーランクを思わせるような曲である。このように、吉田の初期作品は、朗唱風の歌曲やフランス6人組など、フランスのモダニズムを想像させる。そこには、モダニストとしての橋本国彦の影響が強く現れていると言ってよいだろう。

#### 4. プロレタリア音楽へ

モダニズム作曲家としてデビューした吉田隆子であったが、その後の吉田には変化が見られる。吉田は1936(昭和11)年9月号の『音楽倶楽部』に掲載された「私の眞實」という論考で、

ブルジョワ家庭における男女の不平等な扱いについて、「男の子と女の子の不平等な待遇は、私の物心づくと同時に初められておりました。卑近な例として……兄貴は勉學の自由が與へられ、私は女なるが故に壓迫される……そんな事も、又社會とのつながりをもつ様々な身近かに起る不満の勃發は、ひそかにくわだてられた音樂(作曲)の勉強に、はげ口を見出して行きました。しかし漠然たる女性一般の立場から男性一般へむけられた抗議は、結局出口の無い矛盾に満ちた——しかもそれは消費的な面を無氣力にくりかへす小ブルジョアのせまい環境の中での觀念としてなのです」と回想し、「矛盾に満ちた存在にも似た一聯の作品」として、上述のピアノ曲《カノーネ》、歌曲《ポンチポンチの皿廻し》、ピアノと唄とクラリネットのための《二つの悲しい小唄》などを挙げている<sup>(19)</sup>。

ここからは、自由な勉強が許される兄に比べ、当時の一般的な風潮により女学校卒業後には花嫁修業を強いられ、思うように行動できない自らの状況に対する抗議として、吉田が作曲に取り組んでいたことがわかる。しかし、彼女の初期のモダニズムの作品は、あくまでブルジョワ階級の中における世間一般への反感をもとにした表現に過ぎず、生活苦を伴うというような理由からの階級闘争や逼迫感とは無縁だった。そのような階級的な矛盾の存在に気づいた吉田は、これらのモダニズム作品について反省するに至ったのである。

吉田は、築地小劇場で上演されていた新劇への関心からプロレタリア音楽に向かう。日本におけるプロレタリア文化運動では、全日本無産者芸術連盟(ナッパ)が1928(昭和3)年に結成され、1930(昭和5)年に日本プロレタリア芸術連盟となり、戦後の「うたごえ運動」で有名な関鑑子(1899-1973)を委員長に、日本プロレタリア音楽家同盟(P・M)が組織されていた。

P・Mへの加盟に至った事情について、吉田は1934(昭和9)年3月に書いている<sup>(20)</sup>。

しかし一方に、演劇ではトレチャコフの「吼えろ支那」(一九三〇年六月)が市村座に、キルシヨンの「風の街」(一九三一年十月)、「赤いメガホン」(一九三二年一月)其の他が築地小劇場で既に上演されており、それらを感激的に観た私が、芸術の主題性と社会性の問題に突きあたり、分裂された気持のままに、演奏された自作「ポンチポンチの皿廻し」「二つの悲しい小唄」(一九三〇年作、初演、照井栄三、於・日本青年館)の上演を、単純にはよろこべず、何か根無し草のようなたよりなさを感じたのは、やはり意味のあることでした。

こういう過程の後に、はからずも今日までの道の、里程元標のようになった作品、「鋤」(一九三二年三月、初演、関鑑子、於・築地小劇場)を作曲、上演しました。

私をそこに——進歩的領野に導いたものは「鋤」の反響でした。この小さい稚い作品に対して、アンコールを望む手拍子足拍子の昂奮のうずまきがあの場合内を満した時！この見事な交流は、私に、作曲という仕事の新しい社会的意義を教えてくださいましたし、親しいもの達から離れてもなお、進んで行かなければならない道を示してくれたかのようでした。

「あすこには音楽は無い、——君は音楽を捨てるのか！」「いいえ、いいえ、そこにこそ私達がぎりひらかなければならない新しい道があるのです。」と云い争って、親しい友



や師から離れ去って行かなければならなかった [後略]

《鋤》は、中野重治(1902-79)の妹、中野鈴子(1906-58)が当時捕らえられていた兄を思って書いた詩につけられた歌曲である。モダニズムの作品のうちに根無し草のような虚飾性を感じていた吉田は、1932(昭和7)年3月26・27日の第4回プロレタリア大音楽会における自作の《鋤》への聴衆の反応に確かな手ごたえを感じて、日本プロレタリア音楽家同盟に加盟する。つまり、自らが置かれた立場や属する社会に対しての個人的反発の表現であった創作活動に、社会的意義を見出したのである。しかし、それは師やそれまでの音楽仲間との別離を意味していた。芸術至上主義者である菅原明朗にとって、芸術とは個人が生活の中で一生をかけて追求する技術であり、あからさまに生活を表現することではなく、まして大衆に迎合するものではなかった。

ところで、菅原が「あすこには音楽が無い」と述べたP・Mの活動とは、どのようなものであろうか。吉田は1932(昭和7)年5月号の『音楽世界』に阪隆のペンネームで書いた「第四回P・M音楽會を通じて、プロレタリア音楽運動への一私見。」という記事で、次のように語っている<sup>(21)</sup>。

そして、現在、P・Mの音楽は、[中略] 大部分は單なる鬭争歌 [中略] によつて占められてゐる。(これは一時の過程としては、やむを得ない事情とも云へるが……) [中略]

この事は、プロレタリア音楽の音楽的實踐は、過去(若しくは未だ、現在の、とも云へる)のブルジョア音楽全體の冷靜なる分析から得られる、と云ふ事を等閑視した事實にあるのではないだらうか？

プロレタリア音楽を今迄の文化行程から切りはなして、突如として出現せしめ様とする誤謬こそあれ足を地につけたリアリズムが缺けていたのではなからうか？

これは、ブルジョアジイ没落から必然的に興つて行くプロレタリアート。——ブルジョア音楽の行きづまりから、必然的に新興して行く音楽である。

それは、今迄の音楽を攝取し、その行きづまりを感受した音楽家の、必然的發展によつて、建設への路が、より速かに、切り開かれて行くものである。

吉田が言うように、P・Mで演奏されていた音楽は、革命鬭争歌のようなものが多かった。当時のプロレタリア音楽は、「鬭争せる労働者・農民の中から生誕するところの眞に強力な、眞に健康な、そして眞に明朗なもの」でなければならず、すぐに歌うことのできるような鬭争歌・組合歌などが必要で、大衆の音楽的教養に合わせて、一過程としてはあるが、質的程度を低めなければならなかった<sup>(22)</sup>。その実践においては、文学・演劇・美術など他の分野に比べ、はるかに困難な点を有していたのである。

当初より加わっていた守田正義(1904-92)のような作曲家もいたものの、まず、プロレタリ

アートの感情・情緒をその理解力や技術の程度に従って表現する曲と、それをつくる作曲家が圧倒的に不足していた。昭和初期には作曲家志望の人たちが増えたとはいえ、プロレタリア文学運動などとは異なり、そもそもプロレタリアート出身の作曲家などいなかったのである。明治以来、「官」主導で西洋音楽が受容され、音楽教育が行われてきたものの、やはり一般の労働者にとって創作の基礎になる西洋音楽の理論は難しかったのであろう。そのようなわけで、大衆が心から求めているのは日本の労農大衆の曲であり、歌でなければならないのに、歌われていた多くの曲は、外国作品の歌詞を翻訳したものであった<sup>(23)</sup>。P・M加入の初期より、吉田がプロレタリア音楽をブルジョワ音楽の行きづまりから必然的に興ったものと捉え、ブルジョワ音楽の財産を検討した上で、プロレタリア音楽を確立する必要があると主張していることに注目しておきたい。

それでは、P・Mにおける吉田の活動を見てみよう。前掲の1934(昭和9)年3月の文章で、吉田は次のように述べている<sup>(24)</sup>。

新たに身を投じた困難な道！そこには直接の効果をねらう大衆歌やハーモニカ曲以外のものはまだ生れていませんでした。だからこそ、そういう素朴さを乗り越えた音楽を打ち樹てなければならぬと云ったのは自分ではありませんか。私は未知の世界の新しい現実と、それを音楽的形象に把える技術との模索に疲れ、苦しんだ末に、ともかくもこの期間に書き上げたものは、ごく小さな女声齊唱のための「バス車掌の歌」(一九三二年九月、於・築地小劇場)と、混声合唱のための「小林多喜二追悼歌」(一九三三年二月)等だけでした。しかも、そのイデーと手法の矛盾、創作方法の混乱、観念と情緒とのひらき等——意欲だけではどうにも解決しがたい芸術の秘密にうちめされた私は、かつて生身を裂かれる想いでわかれた師や友の道の方に、その新しい目的のために汲みとらなくてはならない多くの糧がある事を、今更のように思いかえました。

プロレタリア音楽に自らの創作活動の社会的意義を見出だし、P・Mに飛び込んだ吉田であったが、おそらくそれまでの自らの周辺にいた人たちとはかなり異なるプロレタリアートの生活感情、音楽的表現力や理解力といった現実を把握すること、そして、それを音楽的形象に昇華させるための技術に悩み続けた。つまり、大前提となる大衆の音楽表現——素朴さ——を乗り越え、自らの芸術のより進化した段階としての創作との間に、どのように折り合いをつけるのかという問題に直面したのである。

ちなみに、ロシアへの渡航経験を持つ革命家で、プロレタリア運動の理論的先導者であった蔵原惟人(1902-91)は、1929(昭和4)年2月号の『戦旗』に掲載された論文、「プロレタリア藝術の内容と形式」において、「現在のプロレタリアートの生活の中には来るべき、、、社会の形式的要素となるべき幾多の形式が存在して居り、それは歴史の進展と共に発展する傾向を持つてゐる。[中略]かくてプロレタリア藝術は、小ブルジョア藝術の分散的な、個人主義的

な形式に対抗して、既に或程度まで総合的な、集團主義的な形式を作り出しつゝある」と述べている<sup>(25)</sup>。芸術は生活を反映したものでなければならないというのがプロレタリア運動の主張であった。生活の中に存在している形式は、歴史の進展とともに発展する傾向を持つと述べ、ブルジョワの個人主義的な形式と相対するものとしてプロレタリア芸術を位置づけ、集團主義的な形式が作り出されつつあるという蔵原の理論が既に出されていて、おそらく吉田もそれを知っていたと思われる。

ここで1933(昭和8)年に作曲された吉田の《小林多喜二追悼の歌》(作詩：佐野嶽夫)を見てみよう。1903(明治36)年生れのプロレタリア文学の作家小林多喜二は、1933(昭和8)年2月20日に虐殺された。この曲は、3月15日に行われる予定であった労農葬のために、日本プロレタリア文化連盟による抗議の創作の要請に応じて寄せられた詩の一部(「道暗く敵の嵐つのもよ／よし 屍の山築くとも／自由の國のあの太陽は／明るい希望に輝いてるぞ！／さあ！春の氾濫を以て 敵の嵐を！／流された同志の血はむだにするものか／兄弟！世界中のプロレタリアよ／明日は勝利 明日は勝利／明日は勝利だ！／旗を高くあげろ！」)に、吉田が曲をつけたものである。しかし、官憲による弾圧の中、労農葬自体が禁止され、戦前にこの曲が公の場で歌われることはなかった<sup>(26)</sup>。

曲は二部合唱で書かれ、無伴奏で作曲されている。a-b-c-d-b'-c'-c"+結尾(2小節)という構成をとっており、a、b、cは4小節ごとのフレーズでできている。Largo(広くゆったりと)の指示で開始されるaは導入の役割を果たし、bの部分以後はLarghetto(前よりはやく、アクセントをもって)と少し前向きなテンポに変化する。dの部分(「さあ！春の氾濫を以て 敵の嵐を！」)は2小節で朗唱風に語られ、その後のb、cの繰り返しによる部分に変化を与えている。以上のように、この曲は4分の4拍子で書かれ、dの部分と結尾部分以外は4小節の規則的なフレーズで出来ており、それまでの吉田のモダニズム作品とはかなり異なっている。音高がつけられていないdの部分では、言葉の自由な表現というよりは、拍子の中でリズムカルに語られる。曲全体を通して音程は取りやすく、さほど演奏に困難な箇所はないが、4小節の繰り返して構成されており、そこに深い芸術性は感じられない。

## 5. おわりに

戦前の日本で稀有な存在であった女性作曲家、吉田隆子は近代フランス音楽のモダニズムの影響下より活動を始めたが、自らの作品によりどころのなさを感じ、創作の社会的意義を見出したプロレタリア音楽に向かう。モダニズムの浅薄さを捨て、自らの芸術を「足を地につけた」生活の実感を反映させたものにしたいという思いがあったのだろう。しかしながら、そこで求められる音楽は自らのそれまでの作品とは全く異なるものであった。その意味で、吉田のこの時期の作品には、一過程として、質的後退を認めなければならない面もあるだろう。

1934(昭和9)年1月にはP・M東京支部長代理をつとめた吉田であったが、軍国主義の風潮が高まる中で弾圧を受け、同年には組織が事実上の解散に追い込まれる。後に、吉田は1936

(昭和11)年7月号の『音楽世界』に掲載された「音楽の主題性について」という文章で、自らのP・Mにおける活動について総括している<sup>(27)</sup>。ブルジョア階級出身であった吉田が、新しい現実の知識を正しく得ようとして、プロレタリア世界観の把握に努力を続ける過程であった時期に、P・Mは解散を余儀なくされたのである。吉田は、社会的発展の歪みと音楽という技術を必要とする芸術の特殊性によって、プロレタリア音楽の担い手は勤労者よりも主として小市民的インテリゲンチヤの間から出ていたことを述べ、現実の中から直接に求められて来た題材を、真に勤労者のエスプリとサンティマンとで陶冶することができなかつたことを反省している。その理由として、第一に、まだまだ生活・実践と音楽的環境との間に弁証法が欠けていたこと、第二に、現実の反映としての新しい音楽のリアリズムは、過去の音楽のリアリズムから学びとらなければならないことを挙げている。

P・Mにおける苦い経験をもとに、その後の吉田は、過去の音楽を出発点として、そこから自らの創作方法を探ろうとしていく。1935(昭和10)年に菅原らとともに楽団創生を立ち上げた吉田は、庶民の生活を庶民の言葉で描いたムソルグスキーの歌曲を研究して訳出し、演奏会で取り上げる。ロシアの作曲家、ムソルグスキーはドビュッシーらのフランスの作曲家に影響を与え、彼らが新しい音楽を生み出すのにヒントを与えた音楽家であり、そのような音楽史上の位置も、生活の現実を見据えた「日本人の音楽」を編み出そうとするのに参考になった点であろう。これらの動きについては今後の課題としたい。

付記：本研究はJSPS 科研費(課題番号16K04719 代表者：佐野仁美)より助成を受けている。

## 注

- (1) これらの作品は池辺晋一郎の補筆・校訂の楽譜により2004(平成16)年に演奏され、『幸田延2つのヴァイオリン・ソナタ』(全音楽譜出版社、2006年)として出版されている。
- (2) その他、数少ない戦前の日本人女性作曲家には、『はとぼっぼ』などの童謡の作曲で有名な東くめ(1877-1969)、《ソナタ》《ワルツ》などのピアノ作品も作曲した松島彝が挙げられる。
- (3) 吉田隆子の先行研究としては、クリティーク80編『現代日本の作曲家2 吉田隆子』(音楽の世界社、1992年)、辻浩美『作曲家・吉田隆子 書いて、恋して、闊歩して』(教育史料出版会、2011年)、田中伸尚『抵抗のモダンガール 作曲家・吉田隆子』(岩波書店、2014年)が既に出版されている。これらは吉田の周辺の人々からの聞き取りをはじめ、吉田の文章や日記からの伝記的記述や、作品一覧、著作一覧、年表などが多くを占め、資料的価値の高いものである。吉田の作品研究としては、『現代日本の作曲家2 吉田隆子』において、池田逸子が《ヴァイオリン・ソナタ》について、また吉田の弟子であった小宮多美江が初期作品の歌曲《ポンチポンチの皿廻し》とヴァイオリン曲《青年の歌—二つのヴァイオリンのために—》についての分析を行っているが、当時の作曲界の動きに体系づけられているわけではない。
- (4) 未来派を指向していた作曲家、伊藤昇(1903-93)は、1934(昭和9)年1月号の『音楽世界』に掲載された「作曲家から楽界へ」という文章で、「日本で藝術的作曲で喰へるのは山田耕作氏一人位で、他は皆蓄音器会社に關係を持つ流行唄の作曲家と、學校の教師位のものであらう」と証言している(『音楽世界』第6巻第1号、1934年、41頁)。
- (5) たとえば、1937(昭和12)年には新響邦人作品コンクールが行われ、入選曲が演奏された。また、

- 1940(昭和15)年は皇紀2600年にあたり、日本文化中央連盟主催の紀元2600年奉祝芸能祭や、日本放送協会の皇国2600年奉祝管弦楽曲懸賞などの機会が設けられ、多くの作曲家たちが管弦楽曲を作曲した。
- (6) この点の詳細については、拙著『ドビュッシーに魅せられた日本人—フランス印象派音楽と近代日本』(昭和堂、2010年)を参照されたい。
- (7) 吉田隆子の伝記部分は、クリティーク80編『現代日本の作曲家2 吉田隆子』(前掲書)、辻浩美『作曲家・吉田隆子 書いて、恋して、闊歩して』(前掲書)の記述に多くを拠っている。
- (8) 辻浩美、前掲書、23頁。
- (9) 吉田隆子「過ぎし日より」『音楽之友』第5巻第4号、1947年6月号、25頁。なお、この演奏会は、1930(昭和5)年12月3日に日本青年館で行われた新交響楽団第79回公演のことと思われる(秋山竜英編『日本の洋楽百年史』第一法規出版、1966年、468頁)。
- (10) 吉田たか子「フランスの作曲家達の最近の動静」『月刊楽譜』第22巻第12号、1933年、43-45頁。
- (11) 阪隆「本邦作曲界、及びそれに付随せるミュージック・ジャーナリズムに就いての小論」『音楽世界』第4巻第1号、1932年、98頁。
- (12) 橋本国彦「創作進展の爲めに」『音楽世界』第6巻第1号、1934年、31頁。
- (13) 菅原明朗「創作進展の爲めに」『音楽世界』第6巻第1号、1934年、27-28頁。
- (14) 1931(昭和6)年11月14日に日比谷公会堂で行われた東京音楽学校邦楽演奏会において、橋本国彦編曲の和洋両楽器を併用した長唄新曲《曙》が演奏され、それについての音楽評論家牛山充、町田嘉章らによる批判は、「長唄新曲「曙」問題批判」(『音楽世界』第4巻第1号、1932年、39-49頁)に掲載されている。
- (15) 菅原明朗「隆子さんの思い出」『吉田隆子を偲ぶタ プログラム』(1961年4月25日、於：お茶の水・日仏会館)、6頁。
- (16) 辻浩美、前掲書、111-117頁。
- (17) 吉田たか子「私の作品について」『音楽世界』第3巻第10号、1931年、口絵。
- (18) 吉田隆子『音楽の探究』理論社、1956年、6頁。
- (19) 吉田たか子「私の眞實」『音楽倶楽部』第3巻第9号、1936年、51-52頁。
- (20) 吉田隆子『音楽の探究』前掲書、6-7頁。
- (21) 阪隆「第四回P・M音楽會を通じて、プロレタリア音楽運動への一私見。— 或は、一音楽學生の青年音楽家に贈る言葉。—」『音楽世界』第4巻第5号、1932年、71頁。
- (22) 高杉伸「プロレタリア音楽の今日 — 戦鬪的音楽論(四) —」『音楽世界』第4巻第1号、1932年、88-90頁。
- (23) 秋山邦晴『昭和の作曲家たち — 太平洋戦争と音楽 —』林淑姫編、みすず書房、2003年、213-214頁。
- (24) 吉田隆子『音楽の探究』前掲書、7頁。
- (25) 蔵原惟人「プロレタリア芸術の内容と形式」『プロレタリア芸術と形式』天人社、1930年、22頁。
- (26) 吉田隆子『吉田隆子歌曲集』音楽の世界社、2000年、32頁。
- (27) 吉田たか子「音楽の主題性について」『音楽世界』第8巻第7号、1936年、25-29頁。



