

昭和10年代の日本人作曲家における民族性

—— 菅原明朗《明石海峡》をめぐって ——

佐野仁美

1. はじめに

ながらく「西洋音楽は聴くもの」であって、「つくるもの」という意識が低かった日本で、ようやく日本人作曲家が輩出したのは昭和戦前期である。昭和初期には生活の西洋化に伴い、余暇を楽しむ文化が醸成されていった。第一次世界大戦後に市場を求めてヨーロッパから高名な音楽家を含む多くの演奏家たちが来日したことや、新しいメディアであったラジオ放送の開始、外国盤の国内プレスが始まってレコードが入手しやすくなったことなどにより、西洋音楽に親しむ人々も増加していった。これまで音楽を聴かなかった人にも様々な種類の音楽に触れる機会が拡大すると同時に、音楽評論を手がける人も増え、彼らがオピニオンリーダーになって、全体として創作に対する意識が変化していったと考えられる。その背景には、十五年戦争期の民族意識の高揚という国内の状況や、「プラージェ旋風」と呼ばれる「外圧」も存在した。

「プラージェ旋風」とは、ドイツ語教師として来日していたヴィルヘルム・プラージェが1931(昭和6)年に東京で著作権管理事務所を開設し、それまで著作権意識がなかった日本の放送や演奏会等において外国楽曲の著作権使用料の支払いを求めた事件である。たとえば、東京中央放送局の洋楽顧問を務めた音楽評論家の堀内敬三は、1934(昭和9)年1月号の『月刊楽譜』に掲載された「邦人作曲進出の機会」という文章で、著作権使用料が相当重い負担になりつつあり、外国新曲上演の状態は恐ろしい沈滞であること、しかし新しい曲の演奏が減少すれば一般の人の音楽に対する好奇心を刺激することが少なくなることから、日本の楽団は日本人の作品を以て発展せしめるべきであると述べている⁽¹⁾。堀内は、放送協会をはじめ各機関で作曲が奨励されており、日本人の作品が少し位つまらなくても、それをなるべく多く演奏することにより、日本の新しい音楽を築く力になると説く⁽²⁾。このように、高額な著作権使用料のためにヨーロッパの作曲家の楽曲の使用が困難になったことは、日本人作品が日の目を見る一因となったのである。

堀内の言葉にあるように、この時代には様々な立場から作曲家たちが活動していた⁽³⁾。また、「日本人の作曲」を求めて評論家たちも音楽雑誌に盛んに意見を発表していた。本稿では、戦争に傾斜していった1938(昭和13)年に、日本放送協会の「国民詩曲」として委嘱され、1939年12月7日に新交響楽団によって放送初演された菅原明朗(1897-1988)の《明石海峡》を取り上げ

る。初期のラジオ放送を取り巻く状況や民謡に対する言説を踏まえつつ、明石出身の作曲家、菅原が日本人としての民族性をどのように捉えて、この曲に反映させていったのかを明らかにするのが本稿の目的である⁽⁴⁾。

2. ラジオ放送と国民詩曲

2-1 創成期のラジオ放送と音楽

日本においてラジオ放送は、1925(大正14)年に東京放送局で開始され、ついで名古屋放送局、大阪放送局も放送を行い、翌年に3局が統合されて日本放送協会となり、次第に放送網も整備されていった。1925年3月22日の東京放送局仮放送開始にあたり、総裁後藤新平は、「無線放送に対する予が抱負」の中で、第一に文化の機会均等、第二に家庭生活の革新、第三に教育の社会化、第四に経済機能の敏活を放送事業の職能として挙げている⁽⁵⁾。後藤は放送事業の社会公益性を高く評価しつつ、娯楽慰安の設備が整った都会と、それに乏しい地方との差や、階級による文化の享受状況の壁を撤廃する機会であるとともに、多数の民衆に対して耳からの教育の機会となり、国民の常識を培養発達することができるラジオの有用性を説いた⁽⁶⁾。大正末の享樂的な世相の中で、同じ科学文明の申し子である映画やレコードに比べ、電波の社会的な影響の大きさを見据えて放送の倫理面を尊重し、当初よりその教育的効果を重視していたことに注目しておきたい。

当初は聴取層を獲得する必要から、一般に好まれる娯楽番組が主流であった。聴取率の低さにもかかわらず、伝統音楽の狭い世界に閉じこもっていた古典芸術や、洋楽の放送は、担当者の熱心な啓蒙の努力により、次第に一般家庭に導入され、大衆文化を形作る素地がつけられていく⁽⁷⁾。当時、西洋音楽や邦楽についての知識を十分に備えていたのは、限られた知識層や愛好家であったが、たとえ理解しない内容の音楽でも、放送によって耳に入り、物珍しさで大衆を引きつけるようになったのである。邦楽では、多岐にわたる種目が紹介され、たとえば時流に適せず、上流階級の人が習う程度であった箏曲が一般に活動の場を得るようになった。また富本節や宮園節など、保存を目的に放送されていた古曲もある⁽⁸⁾。雅楽や能など、一般大衆にとって未知な、あるいは難解なものと思われた古典芸術や洋楽も、しばしば放送で取り上げられることによって、一部の大衆に受け容れられるようになった⁽⁹⁾。放送は種目の違いだけでなく、地理的な障壁も取り除き、民謡のようにその土地と結び付いた、一地方の限られた郷土芸能が、ラジオの電波によって都市の人々に広がるようになった。民謡が生活の場所から離れて普及したことは、蓄音機会社による新民謡の発展をささえる要因ともなったのである⁽¹⁰⁾。

明治以後、儀礼や教育において「官側から」移入されたために高尚なイメージがついて回り、なかなか浸透しなかった西洋音楽に関しても、放送初期には通俗的なものを比較的多く取り上げて、一般大衆に親しませる方針が取られた。管弦楽は特に重視され、放送局は近衛秀麿が組織した新交響楽団(現在のNHK交響楽団)と出演契約を結び、新交響楽団はJOAKシンフォニー

=オーケストラ、東京ラジオ=オーケストラの名前でベートーヴェン、シューベルトなどの交響曲を紹介した⁽¹¹⁾。そして、それまで演奏会に行ったり、レコードを購入したりできなかった人たちにも西洋音楽を届け、音楽を享受する層が一挙に拡大したのである。都市部で華やかな西洋文化が花開いていたことやそれへの憧れも、受け容れる素地となったであろう。

また、邦楽と洋楽を調和させようとした新日本音楽も放送された。もともと「歌謡曲」という種目名は、新日本音楽の新作の箏歌または三弦歌謡について用いられ、後の「歌謡曲」に相当する「流行歌」や「流行小唄」の放送は、曲目の内容や歌手の性格によって、「流行歌」「ジャズ」「俗曲」「映画小唄」「新小唄」などと幾種類にも使い分けて番組が編成された⁽¹²⁾。新日本音楽の箏歌であった「歌謡曲」は1931～32年頃から三味線伴奏による流行小唄も含めるようになり、1934～35年頃からは、一般に流行歌曲全般を指す言葉になっていく⁽¹³⁾。

このように、多くのジャンルの番組が放送されたが、大衆はどのようなジャンルを好んでいたのだろうか。たとえば、1932(昭和7)年に日本放送協会が逓信省と協力して行った「第一回全国ラジオ調査」(回答数: 358,039枚)によれば、「教養と慰安の嗜好状況」のうち、音楽のジャンルとしては、浪花節(57.5%)、琵琶(39.6%)、義太夫(33.4%)、和洋合奏(33.4%)、箏曲・尺八・三曲(30%)、長唄(28.3%)、新日本音楽(24.4%)、歌劇(24.2%)、吹奏楽(22.6%)、管弦楽(22%)という結果であった⁽¹⁴⁾。若者に好まれた洋楽は、年齢による差が著しく、放送初期に大衆が好んでいた音楽は、邦楽が優位であった。ただし、電波にのってしまった後では取り返しがつかないとの理由から、当初より番組の事前検閲の方針が示されており⁽¹⁵⁾、日本語と深く結び付いた邦楽は、花柳界の流れをくむ種目を中心に、検閲の対象になることも多かったという面を持つ。

その後、1934年5月に、逓信省の強い働きかけによって日本放送協会の組織の中央集権化が進み、それまで各地方支部が独自に行っていた番組編成、事業計画、予算の執行権などを東京の本部が担うようになった⁽¹⁶⁾。情報宣伝政策を強化していた政府は、1936年7月に内閣直属の情報委員会を発足させて情報宣伝活動を一本化し、日中戦争勃発後の1937年9月には組織を拡大して内閣情報部として、番組編成への指導を強めていった。さらに1940年12月には内閣情報部が情報部に昇格して、番組の指導・統制は逓信省から情報部に移行し⁽¹⁷⁾、太平洋戦争開戦後は、「放送は文化機関でなく政治機関」という認識のもと、検閲が強化されていく⁽¹⁸⁾。

この時期には、国民音楽樹立の動きが活発になる。西洋音楽の演奏のレベルも上がり、1935年には音楽による日本精神の表現という意義をもつ「祝祭典用管弦楽曲の懸賞」や、翌年には「日本古来の俚謡・民謡を主題としたものもしくは各地の祭礼囃子等を取り入れたものにして日本情緒を主眼とし」と規定された「国際放送および海外放送に適する管弦楽作曲」が募集された⁽¹⁹⁾。これらは世界共通の音楽言語である西洋音楽を用いて、「日本的なもの」を表そうとした動きであるといえるだろう。1938年に初めて放送された「国民詩曲」も、俚謡や民謡を芸術的創作に高めようとした管弦楽曲である。退廃的な流行歌に対し、新しく明朗な歌曲を普及しようとした「国民歌謡」の創作も1936年に始まり、歌唱指導とともに放送された。

邦楽の方面でも、古典芸能を保持するだけでなく、時流にのった新曲が創作され、1940年の紀元二千六百年記念の奉祝芸能では、活発に新作が発表された。生活の西洋化が進むにつれ、封建的な古いイメージがつきまとっていた邦楽であるが、当然ながら邦楽そのものが日本固有の文化を表象しているわけで、そこに現代的な意味を持たせようとしたのである。なかでも、邦楽器と西洋音楽の楽器を一緒に用いるなど、邦楽に西洋音楽の要素を加えた新日本音楽は、新しい時代にあった邦楽を切り開く創作として、盛んに試みられた。

以上のように、ラジオ放送は当初から非営利で行われており、音楽も重視されて邦楽、洋楽の分野で番組が編成されていた。注目すべきは、大衆が好む曲を放送するというだけでなく、国民を指導し、文化を向上させるという考え方が番組に反映されていた点である。たとえば、邦楽では遊蕩的な歌詞を持つものは省かれていたが⁽²⁰⁾、もともと外国語であり、そのような検閲の対象になりにくい西洋音楽は安心して電波に乗せることができたという事情もある⁽²¹⁾。1926(大正15)年8月の日本放送協会の発足時に全国で約34万人であった聴取契約者は⁽²²⁾、急速に拡大して、1939(昭和14)年1月には400万人を突破した⁽²³⁾。ラジオは音楽を聴取する上で、もっとも有力な手段となったのである。

2-2 国民詩曲

武田康孝は「ラジオ時代の洋楽文化—洋楽番組の形成過程と製作者の思想を中心に—」の中で、1934(昭和9)年の中央集権体制における洋楽番組の内容について、それまでの西洋音楽の紹介を超えて、日本人の手による芸術音楽の創生と大衆を意識した音楽の創生という2点から模索され、発表の場を提供することで音楽界に広がりつつあった「国民音楽」創造の動きを長期的に支援する意図があったと述べている。例として、1936年から第二放送で始まった日本人による芸術音楽を紹介する初の定時番組であった『現代日本の音楽』と、東京と大阪の放送局で週替わりに制作され、毎週月曜から土曜の決まった時間に同じ曲を流すというスタイルをとった『国民歌謡』(同年放送開始)を挙げている⁽²⁴⁾。そのほか大衆を意識した音楽としては、内閣情報部が「国民歌」として1936年に公募した歌詞に、曲をつけて選ばれた《愛国行進曲》(森川幸雄作詞、瀬戸口藤吉作曲)があり、この曲は各レコード会社から発売され、放送された。

1937年の日中戦争勃発後、ラジオ放送も戦時色を強めていく。1938年に洋楽課長に就任した太田太郎は、「大々的な国民音楽樹立の運動」を行うとの考えを表明し、以降『国民詩曲』『国民唱歌』『抒情詩曲』などの番組が始まり、『国民歌謡』でも時局性の高い作品が作られていった⁽²⁵⁾。戦争へ傾斜していく中で、団結心を強めるために、日本人としての民族性を表現した音楽が求められたのである。太平洋戦争中には、陸・海軍軍楽隊による吹奏楽がしばしば登場し、なかでも日本放送協会が最も力を入れたのは『国民合唱』であった。戦中の吹奏楽や『国民合唱』は国民の戦意高揚のための情報操作としての役割を持つ⁽²⁶⁾。音楽は手段としての存在意義が大きくなっていったのである。

上記のように、「国民詩曲」は、日本放送協会が1938年から1940年にかけて17名の日本人作

曲家に委嘱した管弦楽作品で、ラジオ放送で初演された。水野忠洵は、1940年3月号の『音楽世界』に掲載された「国民詩曲のこども」という記事で次のように語っている⁽²⁷⁾。

何故放送局が国民詩曲を企画するに至ったかという、それは決して単純な動機からではないが、[中略] 国民音楽の樹立を目指したという事実は言える。勿論此国民詩曲だけによって日本の国民音楽を創生し様と考えたり、これだけが国民音楽になり得る、という考えからではない。[中略] 然し何十回、何百回、こうした事を繰り返してゆく中に、何か本当に日本の土にしっかりと根を下した音楽が生れて来るであろう、という希望はもっている。[中略] 洋楽に関する投書を取上げてみると、洋楽を非難し排斥する投書は、洋楽を理解し愛好される方々の投書に対して五倍乃至六倍に相当する。レコードを含めて全然洋楽を放送種目の中から除いて了えという投書も随分ある。[中略] 浪花節を聞きたい人は浪花節の時にだけ聴いてくれ、音楽は君達の為に放送するのではないぞと、しかく冷淡に振舞ってよいものではない。我々は日本に於て、総ての人が音楽を愛する日が来るのを望んでいる。又そうした時代を一日も早く招来するのが我々の任務の一つであると思っている。それには外国人の手によって作られたものを放送すると同時に、日本人の手によって作られたものも放送せねばならない。音楽即ち洋楽、夷人の手になった音楽である、という相当根強い観念を吹き飛ばさねばならない。一部少数のインテリゲンチユアーに愛されているばかりでなく、大衆の人に溶け込まねばならないし、又音楽は必ず大衆に受け入れられるべきものであろう。ベートーヴェンも結構、モーツァルトもよろしい。だがいきなり之を聞かして感心しろというには無理がある。先ず日本人の作曲を、日本人の血潮の中から奔り出た音楽を。我が国祖先が永く住み暮し、今又我等がその上にしっかりと生活の根を下している大地から、祖国の土から生れ出た音楽を聞きたい。日本の土に芽生えた音楽を聞きたい。それは大衆の、或は意識していないかも知れないが、大衆の声なき要求である。

水野の言葉は、この時期に至っても、一般大衆は浪速節のような邦楽を好む人が多かったことを物語っている。ここで「音楽」とは西洋音楽の手法を用いた音楽のことであり、西洋音楽への反発が、外国人の手によるものからくと捉えられていること、放送局側は世界(先進国である欧米を中心とした国々)共通の音楽である西洋音楽を日本に浸透させたいという思いがあることが見て取れる。「日本人の血潮の中から奔り出た音楽を」という言葉からは、勇ましい戦時中の高揚感が感じられるが、要するに、自分たちの音楽として日本の大衆に支持される、日本人による西洋音楽を求めていたことが分かる。このように、「国民詩曲」は、国民音楽の樹立を目指されたもので、それは邦楽ではなく、当時もっとも進んだ西洋の音楽語法を用いた管弦楽曲であった。

それでは、「国民詩曲」とは具体的にどのような内容であったのだろうか。水野の文章から拾ってみよう⁽²⁸⁾。

日本人の作曲にも優れた作品は少なくない。ソナタも結構、交響曲もよかろう。だがそれよりもっと大衆に近い、親しい音楽を考えてみたい。それは色々あるだろう。その多くあるものの一つとして、大衆が父の代、祖父の代から、聞くとはなしに聞きなれて来た民謡を取り上げてみる事はどうであろう。聞きなれた、歌い慣れた民謡、それが新しい装いもて現れた時に、大衆は今迄とは異った感じを以て之に接するであろう。民謡を主題にしたものが必ずしも直ちに大衆の胸に深く食い入るかどうかは問題だ。その主題の扱い方、編曲の如何、そうしたものによって大衆の感じ方も千差万別であろう。だがこの努力を続ける中に、何時の日にか大衆の胸にピッタリと食い入る音楽が生れて来るであろう事は考えられる。古来の民謡による事のみが大衆と語る唯一無二の道ではないにしても、一つの道である事は間違いない。先ず民謡を主題にした音楽の作曲を頼もうではないか、それも、一人や二人の作曲家ではなく、又五回か六回で終るものでもなく、気永に長い道を歩く様に、あらゆる作曲家に之を依頼して「国民詩曲」を作っていたらどうか。こうした考えから第一回の国民詩曲の依頼が実現した。幸いにして藤井清水、町田嘉章両氏が長年苦心して蒐められた民謡の採譜を放送局に提供していただけたので(放送局の費用で出張していただいた分も多い)主としてこの材料を基に作曲を依頼する事になった。第一回は好評悪評区々であった。第二回も好評悪評区々である。[中略] 祖国の土にしっかりと根を下し、同胞の血によって育てられた音楽、真の意味で「国民詩曲」と呼ばれる音楽、それが大衆の心からなる歓呼の声に迎えられる事を私は疑わない。

ここからは、大衆が親しみやすい音楽として、民謡を材料にすることを念頭に置いていたことが分かる。民謡を主題にしたり、編曲したりした音楽としては、ヨーロッパの周辺国を中心にした19世紀末の国民主義の音楽がある⁽²⁹⁾。さらに、民謡の採譜という言葉からは、20世紀初頭のバルトクによるハンガリー民謡の採集と、その音組織をもとにした現代音楽の作曲手法が思い浮かぶだろう。水野が語っているように、日本でも、三味線の演奏家で、三味線協奏曲を作曲した町田嘉章(1888-1981)と、作曲家藤井清水(1889-1944)が民謡の採譜を行っていた。藤井の作品には民謡やわらべうたを取り入れた童謡や歌曲があり、2人の地道な活動は、後に『日本民謡大観』として実を結ぶ。

以上のように「国民詩曲」とは、放送局側からは、なじみのある民謡を用いることで一般大衆にも受け容れられやすい音楽を創生するという意図があり、作曲家側からは、実際に民衆の生活の中で伝承され、歌われている民謡を用いて、国民音楽を樹立する試みであった。前掲の武田の分類によれば、日本人の手による芸術音楽の創生と大衆を意識した音楽の創生の両面が求められていた企画であったと言えるだろう。そこには戦時中の高揚感とともに、大衆を啓蒙して日本の文化レベルを引き上げ、古い音楽ではなく、世界に通用する新しい日本音楽を創生するという大きなビジョンが存在したのである。

3. 菅原明朗と日本音楽

明石の浦に近い商家に生まれた菅原明朗は、幼少の頃よりジンタや蓄音機で西洋音楽に触れ、京都府立第二中学校で吹奏楽隊に入り、陸軍第四師団軍楽隊隊長の小島賢八郎よりホルンやソルフェージュの指導を受けた⁽³⁰⁾。1913(大正2)年に画家を目指して上京し、音楽愛好家のサークルに参加して近代フランス音楽と出会い、作曲や音楽評論を手がけるようになった。武井守成が主宰するシンフォニア・マンドリニ・オーケストラに加入するも、1919年に奈良に引きこもって音楽を独学で研究した。1925年に再度上京した後は、マンダリン以外にも作曲や評論の活動の場を広げていき、1930年には、現在に繋がる作曲家団体である新興作曲家連盟の発起人の一人となり、日本で初めて作曲科が設置された帝国音楽学校の主任教授として迎えられるなど⁽³¹⁾、作品や文筆面で注目されるようになる。ちなみに、戦前唯一の官立の音楽学校であった東京音楽学校の本科に作曲部が置かれたのは1931年と遅く、それまでの作曲家は、声楽やピアノを専攻していたのである。菅原が目覚ましい活躍をした時代は、1933年から開催された音楽コンクールに作曲部門も設けられるなど、日本で創作活動が発展した時期でもあった。

1932年から1934年にかけて、宮城道雄(1894-1956)ら新日本音楽の邦楽家とともに、菅原が箏や尺八といった和楽器を取り入れた作品に取り組んだことは注目に値する。邦楽器を用いた菅原の作品には、自作のピアノ曲《白鳳之歌》の第2曲を和琴とプレクトラム合奏に編曲した〈和琴〉(1932)、宮城道雄原作の箏と管弦楽による《落葉の踊り》(1933)、八橋検校原作の箏と管弦楽による《六段の調 箏曲によるパラフレーズ》(1933)、宮城道雄との合作で箏と管弦楽による《神仙調協奏曲》(1933)、久本玄智との合作で箏、尺八と管弦楽による《複協奏曲》(1933)、吉沢検校原作の声楽、箏と管弦楽による《千鳥の曲 箏曲によるパラフレーズ》(1933)など、10曲を数える。そのうち《千鳥の曲》は、戦前に16、7回も演奏されている。

奈良在住時の研究をもとに、『楽器図説』(初版では近衛秀麿との共著、文芸春秋社、1933年)、『管弦楽法 上・下巻』(学芸社、1933年)などの重要な著作を発表したのもこの時期である。また、1938年には永井荷風が台本を書いたオペラ、《葛飾情話》を作曲し、それは浅草六区のオペラ館で上演された。このオペラの批評は様々であるが、高名な作家である永井荷風の台本ということもあり、公演は連日満席であった。以上のように、この時期の菅原の活動では、邦楽家と協働して日本音楽を取り入れようとしていたこと、また永井荷風との偶然の出会いがあったとはいえ、庶民的な浅草の地で、現代の日本の大衆を意識したオペラに取り組んでいたことが特徴的である。

菅原は、日本音楽についてどのようなイメージを持っていたのだろうか。もともと美術に興味があった菅原は、天平文化に対する愛が奈良へ向かわせたと語り⁽³²⁾、「高畑サロン」と呼ばれるグループで志賀直哉をはじめとする文化人たちと親しく交わった。菅原が芸術に対する幅広い知識や鑑識眼を持っていたことが窺われるだろう。菅原が惹かれた日本音楽は、まず雅楽

であった。菅原は、1936年8月号の『月刊楽譜』に掲載された「寧楽の旧都に残る古楽」というエッセイで、現存する管弦を大和文化の200年⁽³³⁾に大陸から輸入したものではなく、その文化を受け継いだ平安時代に唐のたねが日本に咲いたものとかたく信じ、今は東大寺に伝わる面のみであとかたもなくなった伎楽に大和に輸入された大陸の調が伝えられていたと思うと述べ、神楽から大和歌、管弦、田楽、猿楽、さらに能楽、狂言にいたる諸々の楽が奉納される春日若宮御祭を紹介している⁽³⁴⁾。このように、菅原が最初に意識していたのは、大陸から伝わった大和文化時代の失われた調べ、つまり雅楽の源流、日本音楽のおおもとであった。菅原はそれを奈良という地で、残された文物に囲まれて感じ取っていた。画家を志し、音楽だけではなく、美術に対する知見を広げていた菅原ならではの持ち得た視点であったのかもしれない。

菅原は、新日本音楽で合作した宮城道雄との対談で、近代の日本音楽というものは劇音楽としての方に興味を持っていたが、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ものじゃないかという位に考えていたこと、雅楽には非常に興味を持ち、雅楽のことを色々研究している中に箏の音楽の中にこの伝統というものが一番強く流れ込んでいるような気がして、俗箏の方に興味を持ち始めたと言っている⁽³⁵⁾。和琴は、6本の弦を持ち、雅楽でも用いられる日本古来の楽器である。菅原には、1930年に作曲されたピアノ曲《白鳳之歌》の第2曲に〈和琴〉というタイトルをもつ曲があり、後に和琴とプレクトラム合奏に編曲している。箏については、奈良時代に唐から渡来した13弦の楽箏が雅楽で用いられていた。時代が下がり、北九州出身の僧賢順(1547? -1636?)が安土桃山時代に楽箏やその後大陸から伝わった箏の音楽を合わせて筑紫箏を創始し、江戸時代の八橋検校(1614-85)に繋がり、生田流、山田流が生まれていった。ちなみに、宮城は生田流の箏曲家である。

上記のように、まずピアノ曲であった〈和琴〉の和琴とプレクトラム合奏への編曲から邦楽器を用いた作曲に入っていたことは、菅原の関心が雅楽にあり、そこから箏へと発展していったことを裏付けているように思われる。そして邦楽の方面から西洋音楽に接近していた宮城道雄との新日本音楽の作曲へと向かった。新日本音楽の活動において、三味線には手を出さなかったことから、奈良で感じ取った大陸との交流をもとにした雅楽に対する憧れに端を発する菅原のスタンスが分かる。

それでは、民謡についてはどうだろうか。菅原は『音楽世界』1941年8月号に掲載された「日本歌曲に就いて」という対談で、民謡について、日本では民謡の取るべきものが消化されていないで、民謡を編曲したというような位置に出ることがあると述べている。そして、ロシア人の音楽と比べ、シベリウスの音楽を例に挙げ、民謡の何は否定しても音楽の底流というものとは否定していないと指摘する。さらに、我々が取るときに不純物まで取ってしまったこと、否定すべきものを否定し、肯定すべきものを肯定し、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、輸出向きなローカルカラーでない本質的な、民族的な音楽が生まれると説く⁽³⁶⁾。この論考は歌曲についてのものであるが、菅原は民謡や民族音楽のリズムをそのまま取り入れるのではなく、そこから本質的なものを抽出して創作に生かすべきで

あると考えていたことが窺える。いかにも外国人向けの旋律に和声付けしたようなフジヤマゲイシャ的な音楽を否定していることが分かるだろう。

4. 《明石海峡》における民族性

交響写景《明石海峡》は、「国民詩曲」として日本放送協会から委嘱され、1939(昭和14)年12月7日夜に菅原明朗自身の指揮と新交響楽団(現在のNHK交響楽団)の演奏により放送初演された。前述のように、「国民詩曲」とは、民謡を取り入れることを念頭におき、大衆にわかりやすい国民音楽樹立を目標にして、作曲家に委嘱された管弦楽曲である。《明石海峡》は、約40年後の1981年4月5日に東京文化会館大ホールで行われた「新交響楽団⁽³⁷⁾第91回演奏会 日本の交響作品展—5 菅原明朗」でステージ初演された。プログラムの「作曲者のノート」には、「岩屋神社の船渡御のイメージにだけ着想をしばった」と書かれており⁽³⁸⁾、菅原が故郷明石の岩屋神社の船渡御のイメージをもとにこの曲をつくったことが分かる。

プログラムの作品解説には、「明石海峡は時々ラヴェルのボレロと比較される。しかしラヴェルの意図したのは、同じ楽型の反復を人間の耳の錯覚を利用したものであるが、菅原がこの曲の主想としているのは、明石の際の船渡御の時の太鼓で表現している。これはリズムを打たずに、フレーズの旋律の韻を打っているのが聴く人にとって民族的共感を呼ぶのである。我々はそのフレーズの中での太鼓が歌う旋律に聴きほれるために、調性の変化に気がつかないのも面白い。祭というものは各民族の持つ宝物である。西洋楽器を使って日本旋律を作曲する時に一番大事なことは、メロディーを西洋楽器の音の高さに当てはめるだけではいけないと言う見本のような曲」と書かれている⁽³⁹⁾。

放送当日の『読売新聞』の「第二次国民詩曲」という記事では、「明石の盆踊りの歌と太鼓のリズムであり、之を主題とした変奏曲で旋律を変えず対位法的背景によって姿をかえている」と書かれている⁽⁴⁰⁾。また相吉英一は、「菅原明朗論」の中で、菅原がこの曲について、「盆踊りの旋律は五音音階の日本旋法であるからそのまま西洋の和声はつけられない。管弦楽は、機能的和声による単音楽の和声組織による合奏体である。主旋律はそのままにして対旋律を微妙に変えながら旋法的に西洋近代旋法に近づけながら遂には、管弦楽の全合奏の和声体を響かせるクライマックスへと導く」と語ったと述べている⁽⁴¹⁾。本稿ではこれらをもとに考えていきたい。

生涯に400曲以上を残した菅原であるが、管弦楽曲は意外に少ない。特別な場合を除き、演奏される予定がないと作曲しなかったことにもよるだろう。《明石海峡》は数少ない3管編成の曲に鉦鼓や釣太鼓が入れられている。釣太鼓のリズムはこの曲全体を通して流れている。菅原は楽器名や表情記号をフランス語で記載しており、曲は4分の4拍子で Avec nuance de cortège lent (ゆっくりとした行列のニュアンスで)と指示されている【譜例1】。ピアノシモから始まり盛り上がる8小節の序奏の後、très chanté (よく歌わせて)と書かれた小クラリネットに

よって再度ピアノシモから息の長い、うねるような主旋律が始まり、その後クラリネット、コール・アンブレ、バスーン、オーボエとコール・アンブレ…と引き継がれていく。日本的な主旋律の繰り返しと旋法的に変化する対旋律の線的な動きに時折5度を積み重ねた和音が見られる。5度あるいは4度離れた旋律が重ねられ、徐々に楽器数も増え、音量が増していく。トゥッティで旋律の中心音の高さの変化も織り込みながら和声的な響きに支えられて、主旋律が高らかに歌われ、音楽のクライマックスを感じさせた後、だんだんと楽器数が減り、ピアノシモに戻っていく。最後から5小節目の太鼓の強打が印象的で、その後静かに閉じられる。菅原はここで祭の行列がやってきて、遠ざかっていく様子を描いているようにも捉えられる。最後は雅楽を彷彿とさせる5度の音を重ねた格調高い響きで終わる。

このように、《明石海峡》は息の長い主旋律が延々と繰り返される曲である。しかし、不思議と飽きないのは、一貫して流れている和太鼓のリズムに耳を奪われることと、対旋律の変化、様々な楽器が旋律を引き継いで演奏し、旋律の中心音の変化を音楽の盛り上がりを利用してることによるのではないかと考えられる。

ここで思い浮かぶのは、やはりラヴェルの《ボレロ》であろう。初期の菅原は、《白鳳之歌》の〈水煙〉(1933)など、印象派の音楽に影響された曲を書いている。1928年に作曲された《ボレロ》は、印象主義よりも後の時代に、イダ・ルビンシュタインの依頼でバレエのために書かれた曲である。小太鼓で同じリズムが曲を通して刻まれること、旋律が様々な楽器の組み合わせで繰り返し演奏されること、デュナーミク(強弱法)は曲全体で一つのクレシェンドを形作っていることが特徴である。《ボレロ》はレコードを通して同時代の日本に伝えられ、作曲家たちの関心を集めた曲であった。

菅原は、1940年3月号の『フィルハーモニー』に掲載された「ボレロの管弦楽」、および戦後ではあるが1954年1月号の『音楽芸術』に掲載された「ラヴェルのボレロ」という記事で《ボレロ》を取り上げている。前者の中で、菅原は楽器の提示法について述べ、リズムを作る楽器が必ず前に旋律を奏した楽器をもってなされ、音量増加の接合点を意識からはずれさせると、《ボレロ》前半の漸進的な音量増加の秘密を語っている⁽⁴²⁾。また、通常の管弦楽で用いられることの少ない数種の楽器が《ボレロ》で用いられていることを述べているが、《明石海峡》の小クラリネットの使用は、《ボレロ》から着想を得ている可能性はあるだろう。

後者では、無制限にいつまでも繰り返されるように思われる旋律が、実は最小限にしか繰り返されていないことを管弦楽法の構成から説明し、一つの旋律の原形が二つに分けられて第1主題、第2主題となり、二つの主題が互いに演奏されながら、延々と一つの旋律が歌い続けられるように感じられるトリックについても言及している⁽⁴³⁾。《明石海峡》においても、旋律の長さは異なるが、主部の開始部分では旋律が4小節ごとに次の楽器へと引き継がれ、一つの旋律として、繰り返されていくわけで、《ボレロ》の影響を指摘することはできるだろう【譜例2】。ここで菅原は、一つの原形から生まれた旋律を第1主題、第2主題として、管弦楽法の構想という面からソナタ形式になっているというレトリックを用いているが、そもそも二つの

旋律が拮抗し最後に合一するというソナタ形式は、西洋的な思想を背景に持つ形式であると考えられていた。《ボレロ》は、一つの原形でできていると考えると同じ旋律の繰り返しになるわけで、楽曲の構成面で、西洋の形式によらない日本の形式を探していた作曲家たちに光明を与えたのである⁽⁴⁴⁾。

もう一点この曲が「日本のボレロ」であることを感じさせるのは、一貫して流れる和太鼓の響きである。同じ旋律の繰り返しであるこの曲を飽きることなく聴けるのは、日本人それぞれが、お囃子でずっと鳴り響く太鼓の音を原風景として持っているからかもしれない。菅原が「作曲者のノート」で言及している岩屋神社は、明石港の西に位置する東播磨の古社である。海上神事の「おしゃたか舟神事(船渡御)」は、岩屋神社の夏大祭にあたり、明石市指定無形文化財である。筆者が岩屋神社に問い合わせたところ、おしゃたか舟神事で太鼓が用いられる場面は少なく、むしろもう一つの秋大祭の布団太鼓ではないかとの回答を得た⁽⁴⁵⁾。船渡御では、「おしゃたかー」という言葉とともに、氏子がおしゃたか舟を海に投げ込み、御座船に運ぶのだが、太鼓がその言葉の合いの手として打たれることがあるという⁽⁴⁶⁾。布団太鼓とは、江戸時代の文化文政時代(1804-30)に起源を持つ太鼓で、瀬戸内の各地で見られる民族芸能である。岩屋神社の秋大祭では、布団屋根の下に鳴り太鼓が置かれ、乗り子と呼ばれる子どもたちが乗り込んで叩きながら道中を練り歩くもので、おそらく菅原の少年時代にも演奏されていたことだろう。しかしながら、ドンドンドン・|ドントカドンドン・|という布団太鼓の基本のリズムは、よく似たところはあるものの、《明石海峡》に直接取り入れられているわけではない。

このように、菅原が「国民詩曲」として作曲した《明石海峡》は、具体的な民謡の旋律やリズムを取り込んだものではなく、現在でいう「ご当地ソング」的な、新民謡のような動きとはかけ離れているものであった。菅原は幼い頃の祭礼のイメージをもとに、日本人の原風景を描こうとしたのだが、そこには楽器の使い方に見られる研究の成果が表れていたのである。

ところで、当時の人々はこの曲をどのように聴いたのであろうか。民族主義の作曲家で評論活動も活発に行っていた早坂文雄(1914-55)は、「国民詩曲とそれに連関して」という文章で《明石海峡》について、「ハアモニーと旋律は幾らか雅楽風な進行と響きを持っているが、曲の意図はここにあるのではあるまい。然しこの響きは菅原氏の本質に秘められた一つの美点であろう。曲の初めから終りまで太鼓を使用していたが、この日本太鼓の響きはオーケストラの中に於いて極めて望ましい良い意味の日本風な古典の雰囲気を作る効果を挙げていた [中略] 表現しようとした素材的内容が少なく、この作品の半分の長さで充分であったのに無理に後半を引延した形成上の整理なき感情が欠点ではあるが、作曲家の言わんとした意図は良くわかり、大体に於いてリズム、メロディも民族的特色があり、気分の統一も破綻なく、民族的香りが全曲にただよっているそれ等の点は菅原氏の作品中高く評価されてよいものの一つであろう。国民詩曲のうち上位に置かれるべき佳品」と評している⁽⁴⁷⁾。半分の長さで十分と語ってはいるが、早坂も、民謡や民族音楽のリズムをそのまま取り入れるのではなく、そこから本質的なものを抽出して創作に生かすべきであるという菅原の考えを感じ取っていたことが分かるだろう。

明石海峡 *con moto*

Cresc. manca de cartage lent

1^{re} Flûte
2 Flûtes
2 Hautbois
Cor anglais
1^{re} Clarinette en si b
Clarinette en si b
Clarinette basse en si b
2 Bassons
Contre basse

4 Cors a 1^{re}
3 Trompettes a 1^{re}
3 Trombones a 1^{re}
et Tuba

Cymbales
Gong
Batterie claire
Batterie rythmique
Tambourin
Grosse caisse
Petite caisse

1^{re} Violons
2^{es} Violons
Altos
Violoncelles
Contrebasses

譜例1 菅原明朗《明石海峡》冒頭部分
(日本音楽著作権協会(出)許諾第2010215-001)

譜例2 菅原明朗《明石海峡》第11~15小節
(日本音楽著作権協会(出)許諾第2010215-001)

5. おわりに

ラジオ放送によって、ようやく多くの人が平等に音楽を享受できるようになった当時、現在では考えられないほど、その反響は大きかったことが想像される。1938年の4晩にわたる放送で演奏された8曲の「国民詩曲」について、長谷川千秋は、『東京朝日新聞』5月27日号に掲載された「国民詩曲を聴く」という記事で、モチーフは発展し得るか否かなどの作曲上の認識を持っていないことを問題として挙げて、「民謡の管弦楽取入れに際しても、このモチーフに対する眼がなければ、民謡の良さそれ自体も生きない上に、第一、楽曲全体が構成的に成功しないのは当然だ。民謡を使いながら、何処に民謡があるのか判らなく、従って民謡を取り上げるという最初の目的を忘れ、不可解な音楽アイデアばかり残る様になったり、或はその反対に、徒らに民謡の歌われるのに追従して、小さくブロック化し、全曲の盛り上りを忘れて、或は挿入楽句を生かさず、或は、管弦楽法的効果を線香花火的に死滅させ、或はまるで聴衆の耳を忘れたかの様な単一モチーフの、くどい繰り返しを作ったりする、之等は皆このモチーフを正しく見る眼、正しく組成する手腕のない事による」と述べている⁽⁴⁸⁾。つまり、長谷川はモチーフとしての民謡の用い方とその構成方法に関する技術的な問題を挙げている。

ちなみに、ドイツに留学した作曲家で、『交響曲第3番』など絶対音楽のジャンルの代表作を持つ諸井三郎(1903-77)は、1938年6月24日の『東京朝日新聞』に掲載された「民謡の摂取」という記事で、「日本民謡の取入れ、日本民謡に基づく管弦楽曲の創作等が段々盛んになって来たが、それらの具体的な成果を聞くと民謡の根本的研究の必要が痛感される」と述べ、その理由として、長い間に芸術的精錬を経て、芸術音楽とも楽器面で親和性のあるヨーロッパの民謡と異なり、日本民謡を管弦楽化し、又、これに基づく創作をするためには、唯民謡の旋律を五線紙に採ってそれを机の上でひねくり廻しても始まらないと言う⁽⁴⁹⁾。諸井は、日本の民謡を材料にするには、民謡自体の根本的研究を進める必要があると主張している。

早坂文雄は、前述の「国民詩曲とそれに関連して」において、菅原のほか、大中寅二《お茶節による前奏と歌》、須賀田磯太郎《東北と関東》、松平頼則《南部子守唄を主題とするピアノと管弦楽のための変奏曲》、清瀬保二《日本民謡の主題による幻想曲》、杉山長谷雄《富士、箱根の印象》、山田和男《交響的「木曾」》、太田忠《狂詩曲第一》、山本直忠《日本幻想曲》の9曲について詳細な批評をしている⁽⁵⁰⁾。自らの創作において、日本人の民族性とは何かを追求していた早坂の口調は、真摯かつ手厳しい⁽⁵¹⁾。管弦楽の作曲技術が未熟であるもの、西洋の楽器の上に日本在来の旋律を原形のまま、あるいは類似した5音音階の旋律をそのまま移し換えたものを批判し、時代意識と民族意識に目覚めた現代音楽であり、芸術的に高度な思想と深い音楽性を持ち、民族精神の純粹なる反映でなければならないと説く。作曲家早坂は、前述の二分法のうち、大衆を意識した方に寄っているイージーな音楽に我慢ならなかったのであろう。

そのような早坂が「国民詩曲」中最上位においたのは、山田和男(1912-91)の作品であった。早坂は、山田作品が木曾節を俗から救い、モダニズムの音楽として有効な使い方をしていることを賞讃している。

以上のように、作曲家たちは古くから伝承されてきた民謡を現代の作曲に生かして、「国民音楽」を樹立しようとした。和声の処理や構成など、そこには技術的な問題も存在したが、「海外でも認められる日本の音楽」を目指して(それには「日本的な要素」が不可欠だった)、それぞれの方法で試行錯誤していたのである。この動きは戦後の小山清茂(1914-2009)の《管弦楽のための木挽歌》(1957)や、外山雄三(1931-)の《管弦楽のためのラプソディ》(1960)などの仕事に引き継がれていく。小山の作品は小学校の鑑賞共通教材として長年親しまれた曲で、NHK交響楽団の海外公演のために書かれた外山の作品も上演回数が多く、日本人の管弦楽作品の中ではどちらも大変有名である。戦前の「国民音楽樹立」という重い悲壮感は漂っていないが、ポピュラリティの面からは十分達成できたのではないだろうか。

それでは、その後の菅原はどうだろうか。菅原は手稿の「聖譚楽 預言書 創作誌記」の中で、1948年の項に、「年末、岩手県の民謡を主題とせる、管弦六重奏曲、六楽章の《パルティータ》を作曲 [中略]。戦後最初の作品なるも、日本民謡の素材としての限界を感ず」と書いている⁽⁵²⁾。菅原は戦後直後の室内楽曲で、民謡を材料にすることに別れを告げたようであるが、この点については今後の課題としたい。

本論文の執筆に当たり、北島苑子氏、岩屋神社禰宜藤本淳氏、明石布団太鼓プロジェクト代表藤本庸文氏に多大なるご協力をいただきました。また、明石市立文化博物館には楽譜をご提供いただきました。ここに記して感謝申し上げます。

付記 本研究は JSPS 科研費 JP16K04719の助成を受けている。

注

- (1) 堀内敬三「邦人作曲進出の機会」『月刊楽譜』第23巻第1号、1934年、3-4頁。
- (2) 同書、4頁。
- (3) 1930年代の作曲家の創作理念については、熊沢彩子「日本人作曲家の「日本的」作曲——一九三〇年代の創作理念——」(戸ノ下達也／長木誠司編『総力戦と音楽文化—音と声の戦争—』青弓社、2008年、96-126頁)を参照。
- (4) 菅原明朗関連の先行研究としては、松下鈞編『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』(大空社、1998年)の中の記述が基本文献である。その他、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号、1990年、73-87頁)、筆者による一連の研究が挙げられる。
- (5) 日本放送協会編『日本放送史 上巻』日本放送出版協会、1965年、62-63頁。
- (6) 同書、63頁。
- (7) 同書、18-19頁。
- (8) 同書、212-213頁。

- (9) 同書、91-92頁。
- (10) 同書、98頁。
- (11) 同書、214頁。
- (12) 同書、216-217頁。
- (13) 同書、219頁。
- (14) 同書、251-252頁。
- (15) 同書、18頁。
- (16) 竹山昭子『戦争と放送』社会思想社、1994年、11頁。
- (17) 同書、12頁。
- (18) 同書、13頁。
- (19) 日本放送協会編、前掲書、379頁。
- (20) ラジオ放送についての記述は、堀内敬三『音楽明治百年史』（音楽之友社、1968年、180-181、212-214頁）を参考にした。
- (21) 武田康孝「ラジオ時代の洋楽文化—洋楽番組の形成過程と製作者の思想を中心に—」（戸ノ下達也／長木誠司編『総力戦と音楽文化—音と声の戦争—』青弓社、2008年、199頁）。
- (22) 日本放送協会編、前掲書、139頁。
- (23) 同書、475頁。
- (24) 武田康孝、前掲書、203-204頁。
- (25) 同書、205-206頁。
- (26) 竹山昭子、前掲書、22頁。
- (27) 水野忠洵「国民詩曲のことも」『音楽世界』第12巻第3号、1940年、31-32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直している。以後の文献引用についても同様である。
- (28) 同書、32-33頁。
- (29) 業務局文芸部洋楽課「新企画『国民詩曲』—日本国民音楽の創造へ—」（『放送』1938年6月号、32頁）には、「一般的にみて国民音楽と云われるものは、凡て祖国の土の声にその根源を見出すことが出来る」と書かれ、例としてシベリウスの《フィンランド頌歌》やリスト《ハンガリア狂詩曲》、スメタナの交響詩《我が祖国より》が挙げられている。
- (30) 菅原明朗の伝記面については、松下鈞編『マエストロの肖像—菅原明朗評論集—』（前掲書）の記述による。
- (31) 帝国音楽学校は1927年創立の音楽学校であるが、内紛のために、菅原は1933年に解職されている。
- (32) 菅原明朗「随筆三題」『音楽世界』第9巻第1号、1937年、80頁。
- (33) ここで菅原は、おそらく飛鳥時代、奈良時代のことを指していると思われる。
- (34) 菅原明朗「寧楽の旧都に残る古楽」『月刊楽譜』第25巻第8号、1936年、52頁。
- (35) 宮城道雄・菅原明朗【対談】「新日本音楽の限界」『音楽世界』第13巻第6号、1941年、30頁。
- (36) 菅原明朗「日本歌曲に就いて」『音楽世界』第13巻第8号、1941年、8頁。
- (37) 上記のNHK交響楽団の前身とは異なるアマチュアの管弦楽団で、演奏される機会の少ない日本人の作品を積極的に取り上げている。
- (38) 「新交響楽団第91回演奏会 日本の交響作品展—5 菅原明朗 プログラム」1981年4月5日、5頁。
- (39) 同書、同頁。
- (40) 「第二次国民詩曲」『読売新聞』1939年12月7日朝刊、6面。
- (41) 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、53頁。
- (42) 菅原明朗「ボレロの管弦楽」『フィルハーモニー』第14巻第3号、1940年、25-27頁。
- (43) 菅原明朗「ラヴェルのボレロ」『音楽芸術』第12巻第1号、1954年、44-47頁。
- (44) 早坂文雄は日本の音楽の形式について、「フォルムの問題というのは、非常に大きな問題なんだ。

- 皆大抵の人はソナタで十分だと言っていますよ。ところがソナタ・フォルムというのは、殆んどああい
う二つの主題が弁証法的に絡み合って、争闘し乍ら発展して行く形でしょう。ところがああいう物の考
え方というのは我々にはないのですよ。我々の物の考え方というのは、二つのものが相互関係にあるの
じゃなくて、一つだけポカッとあるわけです。我々はテーマは二つは要らないのだよ。一つでいいの
だ」と語っている(早坂文雄・三浦淳史「早坂文雄と汎東洋主義音楽論」『音楽芸術』1954年9月号、
12-13頁)。
- (45) 岩屋神社禰宜の藤本淳氏と明石布団太鼓プロジェクト代表の藤本庸文氏へのインタビューによる
(2020年8月26日)。
- (46) 藤本淳氏によれば、「おしゃたか」とは、「おじゃったか」という京都の貴族階級の言葉が変化した
ものと言われており、ここでは、海峡を挟んで国生みの神話が伝わる淡路島より「神が来られたか」と
いう意味である。
- (47) 早坂文雄「日本的音楽論」『厚生音楽全集』第1巻、新興音楽出版社、1943年、135-136頁。
- (48) 長谷川千秋「国民詩曲を聴く」『東京朝日新聞』1938年5月27日朝刊、7面。
- (49) 諸井三郎「民謡の撰取」『東京朝日新聞』1938年6月24日朝刊、7面。
- (50) 早坂文雄、前掲書、135-156頁。
- (51) 早坂文雄の「日本的なもの」の捉え方については、拙稿「武満徹と戦前の「民族派」作曲家たち—
清瀬保二、早坂文雄と「日本的なもの」の認識について—」(『表現文化研究』第10巻第2号、2011年、
171-183頁)を参照。
- (52) 松下鈞編、前掲書、332頁。