

早坂文雄の作品と言説から見る「民謡探究期」の意義

The Significance of “The Folk Song Exploration Period”  
in The Work and Discourse of HAYASAKA Fumio

論文要旨  
Abstract

明治学院大学大学院文学研究科  
Graduate School of Arts and Letters,  
Meiji Gakuin University

2023 年 10 月 27 日

27<sup>th</sup> October 2023

加藤 新平

KATO Shimpei

早坂文雄（1914 - 1955）は、1942年の管弦楽曲《左方の舞と右方の舞》や、1950年の映画『羅生門』の音楽、1954年の映画『七人の侍』の音楽などで知られる作曲家である。

日本の作曲家はどうあるべきかを考え続けた早坂は、1940年11月に雑誌『音楽芸術』誌上で発表した「新しきわれわれの道」において、東洋的原始へ還り、東洋人である自覚と熱意と東洋に対する「愛」の心をもって創作にあたるべきである、とする「国民主義的ロマン主義」に基づく「日本的作曲」を提唱した。また、1954年9月に音楽評論家で友人の三浦淳史（1913 - 1997）との対談という形で発表した「汎東洋主義音楽論」では、「西洋音楽」に対置されるものとして「東洋音楽」を提唱し、二十世紀の音楽様式と結合させるべき「日本的な特性」について「単純性」「無限性」「非合理性」「平面性」「植物的感性」を挙げた。

早坂のこうした言説は、佐野仁美、竹内直らの研究において、その時代的背景などが明らかにされてきた。竹内の研究では思想家の岡倉天心（1863 - 1913）の影響が指摘されているほか、佐野の研究では、クロード・ドビュッシー Claude Debussy（1862 - 1918）やエリック・サティ Erik Satie（1866 - 1925）らの音楽に早坂が傾倒していたことに焦点を当て、早坂の言説と作品を、昭和10年代の日本の「民族派」作曲家における「異文化受容」の一例として取り上げている。

早坂が取り組んだ「国民主義的作曲」「日本的作曲」については、高瀬まり子の研究において、ある音階に音を加えるなどしてその形を変える「音階の豊富化」や、早坂の音楽が本質的には一つの声部から成り立っていること、和声の面では「和声放棄派」に位置付けられると論じられてきたほか、竹内の研究では「音階」「リズム」「十二音技法」「メシアンとの関係」「前衛性」というテーマを設定して、多くの作品を分析しその実態が明らかにされてきた。

しかし、早坂の作品と言説の背景に、民謡と関わった経験があったことは、これまでの研究で詳しく触れられてこなかった。

二度の音程関係を持つ複数の音を同時に鳴らす「二度音程を含む和音」や、一定のパターンを繰り返すオスティナートなど、早坂が創作活動の初期から好んで使ってきた要素は、バルトーク・ベーラ Bartók Béla（1881 - 1945）、イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky（1882 - 1971）などの特定の作品との類似性を鑑みるに、彼らの影響のもとに会得したものであったと考えられる。

いわば他者からの借り物であったそれらの要素を、早坂は終生使い続けることとなった。一方で、その過程において、自身が敬遠していた民謡を探究する機会があった。

これを踏まえて、本論では、東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族、およびその音楽、特に民謡と関連する早坂の創作活動と言説に焦点を当てることとした。

作曲上の素材とするべく筆写した東アジア・ミクロネシア諸地域諸民族の旋律を、作曲者が明らかであるか否か、歌詞があるか否かに関わらず、早坂が「民謡」と呼んでいたことを踏まえて、本論では彼が用いた旋律をすべて「民謡」と表記する。

1933年に創作活動を開始して以来、早坂は、たとえアイヌの叙事詩『ユーカラ』を題材とした作品であっても、直接民謡を用いることをよしとしない考え方を持っていた。そうした考え方は、1938年10月に執筆し、翌11月に雑誌『音楽新潮』誌上で発表した「田園雑記（一）」における「私は作曲に民族性の濃厚な土俗の音楽をマテリアルに使用することを

好まない。土の匂いのする郷土的な素材は音楽の一つの段階として楽しめても、それを自己の作品として価値を加える時の芸術性を考慮した場合に、土俗的民謡或は俚謡、郷土的舞踏楽の原始的な形態の音楽を目から遠ざけて終う」（早坂 1938c : 55）といった言説に最も色濃く現れている。

早坂は、「芸術の孤高なエスプリとか純粹性など音楽としての抽象性を心より愛する」（早坂 1938c : 55）ことを重視する立場から、住民や風俗と強く結びついて「抽象性」とはかけ離れている民謡に芸術性を見出していないことをこの論考で表明していた。

1937年10月に書かれた小管弦楽曲《ユーカラ》は、金田一京助（1882 - 1971）の編集並びに訳により岩波文庫から出版された『ユーカラ』に触発されて書かれたものであり、早坂にとって初めての「民族的な題材の作品」であったが、アイヌの民謡を参照することはなく、一本の旋律を、短二度の音程関係とわずかに「ずれ」を感じさせるリズムで重ねることで、微分音のような「うなり」を生じさせる「ヘテロフォニックな書法」や、旋律と伴奏の音組織が異なる、複調を想起させるオスティナート、さらには竹内が1955年の交響的組曲《ユーカラ》の特徴として挙げた、「1オクターヴを構成する12の音を網羅的に用いる技法」が使われている。

早坂が民謡に対する考え方を変える契機となった出来事は、1938年11月、《雪国に寄せる交響詩》の作曲のために取り組んだ、追分節の採譜であった。

北海道で育った早坂にとって、追分節には「土地環境から来る同心性」（早坂 1939a : 70）があり、彼は「俚謡でありながら卑俗さがなく、形而上的な香りさえ持っていてその唄の性格が私の創作上の傾きと共通点がある」という点を高く評価した。

そして、追分節の採譜を境に民謡への関心を強め、1939年11月ごろに台湾や朝鮮の民謡、中国の作曲家、黎錦暉（1891 - 1967）の作曲・編曲した作品の旋律を筆写し、1940年以降これらの旋律を用いたピアノ曲の作曲に精力的に取り組んだ。

この過程において、民謡の扱い方は次のように変化した。1940年1月に作曲した、台湾民謡の旋律を用いたピアノ曲では、民謡の旋律の形を保ったまま作曲し、同年2月に書いた、朝鮮民謡の旋律を用いたピアノ曲では、旋律の形を変化させた。同年8月に完成させた、中国の旋律を用いたピアノ曲では、元の旋律のごく一部をモチーフとして使用するにとどめていた。

この間、彼の民謡や五音音階の扱いは、徐々に縮小されていった。その一方で、これらの作品において共通していたものは、「二度音程を含む和音」やオスティナートといった要素であった。

この時期に、早坂自身の理想とする作曲に必要な要素の取捨選択が行われるとともに、自身の、西洋の借り物ではない作曲体系を確立した。

1938年11月に追分節と出会ってから、1940年11月に「新しきわれわれの道」を発表するまでの期間は、早坂にとって「民謡探究期」となった。

1941年に作曲した、中国東北部の民族の生活を追った記録映画『オロチョン』の音楽では、民謡の旋律を用いることなく、完全五度音程による「ドローン」を多用し、同年に作曲した、アイヌの生活を追った記録映画『北の同胞』の音楽では、「伝統的な生活をするアイヌ」を描いた場面では「原始性」を表す要素としての完全五度音程の「ドローン」を、「和

人と同化したアイヌ」を描いた場面では「和人」と「近代化」の象徴として三和音を用いるなどして、早坂なりの「民族性」を意識しつつ、音楽上の描き分けを行った。

1942年に作曲した、映画『南海の花束』の音楽では、音楽学者の田辺尚雄(1883 - 1984)が南洋群島で収集した旋律を使用し、トラック島の旋律を用いた楽曲では、南洋群島における讚美歌の影響を踏まえた伴奏を書いたほか、ポナペ島の旋律を用いた楽曲は、マーシャル諸島の「戦闘踊」を想起させる歌詞、早坂にとって「原始性」の象徴であった「笛と太鼓」のみによる伴奏と、琉球音階による「合いの手」が組み合わせられて「架空の民謡」として仕上げられた。

こうした取り組みを経て早坂が得たものは、「国民主義的作曲」「日本の作品」の創作にあたって、民謡や五音音階の使用は必須ではないという「気づき」であった。1940年10月に執筆した「新しきわれわれの道」は、この「気づき」を踏まえて書かれたものである。

創作活動では民謡を使用する頻度が減った一方で、「新しきわれわれの道」以後、言論活動においては民謡についての言及が増え、1941年に発表した「北海道地方の民謡」では北海道の盆踊が「笛と太鼓」のみで伴奏されることに「原始性」を見出し、「民謡と現代音楽との連関」では、民謡の旋律を用いるのではなく民謡の語法を吸収して「現代音楽」を書いている例として、マヌエル・デ・ファリャ Manuel de Falla (1876 - 1946)、バルトーク・ベーラ、ジャン・シベリウス Jean Sibelius (1865 - 1957)を理想化して論じた。同年に発表した「田中博士の『日本和声の基礎』に就いての私見」で展開した、早坂独自の「日本和声」論は、1940年に取り組んだ民謡を用いた作品において、「二度音程を含む和音」を早坂なりに追究し「理論化」したことを踏まえて書かれたものであった。

1945年8月の日本の敗戦が早坂に与えた影響は大きく、1945年から1948年にかけて、調性と三和音に基づく作風へと「転向」したが、1949年の室内楽曲《キャプリチオ》を契機として再び「日本」と「東洋」を意識し、「東洋音楽」を志向する作風へと回帰した。この作品を境に、「二度音程を含む和音」やオスティナートが再び創作活動において存在感を示すようになった。

1955年に作曲した交響的組曲《ユーカラ》は、微分音的な「うなり」を想起させる旋律の重ね方や、1オクターヴを構成する12の音を網羅的に用いる技法など、様々な面で同じ金田一京助の『ユーカラ』に触発されて書かれた1937年の小管弦楽曲《ユーカラ》と共通性を見せている。また、「たとえ民族的な題材の作品であっても、民謡を使用しない」という点でも、ふたつの《ユーカラ》は共通している。

本論は、5章構成である。

第1章では、早坂文雄の生涯について概観する。

第2章では、先行研究について概観し、楽曲分析と言説研究において重要な視点と論点を整理する。

第3章では、早坂の言説を、民謡に焦点を当てて読み解き、考察する。

第4章では、楽曲分析に先立ち、「二度音程を含む和音」とオスティナートについて、早坂自身の言説と先行研究とを踏まえてまとめる。

第5章では、地域別または民族別に、早坂の作品を分析・考察する。

作品のみを見る限りにおいては、早坂の創作活動の初期から最後まで、「二度音程を含む

和音」やオスティナートといった要素が通底している。しかし、言説と作品とを照らし合わせることによって、「民謡探究期」を経て、これらの要素のもつ意味合いは変化していたことが浮かび上がってくる。

そして、言説のみを見る限りにおいては見えてこない、作品と言説との間に生じた「矛盾」も、作品との照合によって顕在化する。

本研究では、「民謡」を手がかりとして、早坂の作品と言説とを分析・考察し、彼にとって「民謡探究期」が、バルトークやファリャといった西洋の作曲家たちの模倣を抜け出し、「国民主義的作曲」において重要なことは民謡や五音音階の使用ではないことを認識し、自身の作曲体系と思想体系を確立するうえで重要な時期であったことを示す。