

1950 年代前半における日本の音楽界と矢代秋雄

Japanese music in the early 1950s and Akio Yashiro

赤井 裕美
Hiromi AKAI

湘北短期大学
Shohoku College

【抄録】

1950 年代前半における日本は、戦後の混乱が落ち着き、国全体が活気に満ちあふれていた。クラシック音楽界においても、新たに欧米から入ってきた「前衛音楽」の影響を受ける作曲家や、民族主義とも言える日本的な要素を作品に取り入れる作曲家、あるいは両面を持ち合わせた作曲家など様々であったが、新進気鋭の作曲家達が世界を見据えた作品を発表し、活性化させていった。その頃、日本を代表する作曲家である矢代秋雄(1929-1976)は、伝統的な書法を学ぶためにパリへ留学し、研究に没頭した生活を送っていた。その時期に書いた唯一の作品である《弦楽四重奏曲》(1955)は世界的に注目を集め、矢代の本格的デビュー作となった。本稿では、主に 1950 年代前半の日本の音楽界の動向を俯瞰した上で、矢代がパリ留学によって強められ、培われた音楽観を考察する。

【キーワード】

矢代秋雄 現代音楽 1950 年代前半 エクリチュール

1. 1950 年代前半の日本の音楽界

①黎明期と過渡期

日本のクラシック音楽界がめざましい発展を見せたのは戦後である。それまでの歴史を概観すると、明治初期、政府の主導により日本の近代化が進められる中で音楽にも「洋楽」が導入されたが、広く大衆に普及したのはキリスト教の讃美歌や軍楽隊の演奏によるところが大きい。

1879 年、政府により設置された教育施設の「音楽取調掛」では、当初、和洋折衷の方針に基づいた音楽を学ばせていた。1887 年、音楽取調掛はより芸術的なものが学べる施設として「東京音楽学校」に改組され、この頃から日本人による作品が発表されるようになる。後に、ヴァイオリニスト兼指導者として活躍した幸田延(1870-1946)が初の音楽留学生として欧米留学中に作曲した《ヴァイオリン・ソナタ 変ホ長調》(1895)が、日本人が書いた初めての器楽作品と言われている¹。また、15歳で入学した瀧廉太郎(1879-1903)は、橘糸重や遠山甲子にレッスンを受けてピアニストとして

の腕を磨き、研究科に進む。一年後には嘱託として後進のピアノ指導に携わりながら、多くの歌曲とともに日本人初のピアノ独奏曲《メヌエット》(1900)を作曲している。東京音楽学校は一年間の予科を終えると「師範科」か、器楽部と声楽部に分かれている「本科」に進むことができた。官学であったため、一時期は国費削減の対象で高等師範学校の附属音楽学校となるものの、関係者の尽力により東京音楽学校へと再編される。その後、校長の伊澤修二の教授補助をしていた小山作之助や、本科でチェロを、研究科では作曲を学んだ信時潔、また本科で R. ケーベルにピアノを師事し、一時期ピアニストを志していた本居長世などが歌曲の作曲家として活躍する。そして、本科声楽部を卒業し、研究科でチェロ、指揮、作曲を学んだ山田耕筰(1886-1965)が、1912 年に日本人による初の交響曲《かちどきと平和》を作曲する。この作品は山田がベルリン王立音楽院(現・ベルリン芸術大学)に留学し、M. ブルッフらに師事していた頃に卒業作品として書いたもので、帰国

後の 1913 年に初演された。自身もベートーヴェンの交響曲第 5 番を模範としたと語っているように、全四楽章からなる古典的な形式で、後期ロマン派のような豊かな響きを持ち合わせた作品である。山田はその後、ロシアのスクリャービンなど同時代の作曲家から影響を受けたと思われるピアノ曲、歌曲や管弦楽曲、オペラなど多くの作品を書いている。

第一次大戦が終わる 1918 年頃からの日本では、童謡、浅草オペラ、映画館の幕間の余興演奏、それに加えて欧州演奏家の来日など、音楽を取り巻く環境が変化していった。1925 年、山田耕筰と近衛秀麿が日本交響楽協会を設立して日本初の本格的なオーケストラが編成されるものの、近衛は翌年に山田と決別し、団員を引き連れて新交響楽団（現・NHK 交響楽団）を創設する。定期演奏会が開かれるようになり、日本で管弦楽作品が披露される機会が多くなる。

東京音楽学校でも教授陣が強化され、1931 年にはそれまで研究科のみに置かれていた作曲部が本科にも設置される。私立の音楽学校にも作曲科や作曲部が置かれⁱⁱ、1932 年には現在まで続く NHK・毎日新聞社主催の音楽コンクール（現・日本音楽コンクール）が開催されるなど、作曲界も活発になっていく。また、山田の次の世代にあたる橋本國彦（1904-1949）、諸井三郎（1903-1977）、池内友次郎（1906-1991）らが欧州に留学した際には、学んだ技法だけではなく、本場の音楽界の動向を日本に伝える役割も果たしていた。矢代秋雄も彼らから指導を受けた一人で、特にエクリチュール（書法）を徹底的に学ぶべきという考えは、池内のスタイルを継承している。また、1920 年代には F. クライスラーや Y. ハイフェッツ、E. ジンバリストといった著名なヴァイオリニストの来日が続く。

1930 年には作曲家の箕作秋吉（1895-1971）、清瀬保二（1900-1981）らの呼びかけにより、新興作曲家聯盟が発足し、会員の作品が定期的に発表されるようになる。1935 年に日本現代作曲家連盟（現・日本現代音楽協会）へと名称を変えてからは、国際現代音楽協会（ISCM）に加入し日本支部が置かれる。日本の作品を海外に紹介できる機会が設けられたことで、多くの作曲家が入会する。

この頃の日本人作曲家の多くは、ドイツ古典派やロマン派の音楽を模範としていたが、やがて橋本らがアカデミックな作風と日本的要素を併せ持つ作品を生み出す。また、日本の伝統音楽からインスピレーションを受けるなど民族性と向き合っていた清瀬や早坂文雄（1914-1955）、松平頼則（1907-2001）、平尾貴四男（1907-1953）、伊福部昭（1914-2006）などが次々と管弦楽曲を発表する。ロシア人作曲家の A. チェレプニンがアジアの管弦楽作品を海外に広めることを目的としてパリで 1935 年に開いたコンクールで、イベール、オネゲルらの審査を受け伊福部の《日本狂詩曲》（1935）が第一位を受賞する。国内でも、1938 年に指揮者の F. ワインガルトナーによって同様の趣旨でコンクールが開かれ、早坂の《古代の舞曲》（1937）などが受賞するが、その後しばらくは、戦争により日本人作品が国際的に知られる機会が失われる。

しかし、戦意高揚の時流に合わせ、新交響楽団は 1942 年から 45 年まで月に一度は日本人作品を加えた演奏会を開いている。創作活動である作曲に関しては戦争による抑圧はなく、むしろそれまでの主流であった西欧の模倣から抜け出し、自国らしさを追求する動きも現れ、管弦楽曲をはじめとする多くの作品が書かれている。しかしながら、戦意高揚のための「日本的作曲」に応えた山田や信時などに対して、戦後に批評家の山根銀二（1906-1982）らが批判し「楽壇戦犯論争」にまで発展することとなる。その論争とは別に、1930 年代からは作曲においての「日本的なるもの」について様々な捉え方があった。清瀬、松平なども西欧の伝統的和声や様式を基盤とした枠組みの中に日本的な音楽素材を盛り込んだ作品を書いていたが、特に前述したチェレプニン賞に伊福部の作品が選ばれたことで、受容や模倣ではない日本独自の方法があることを作曲家達は認識した。雅楽をモデルとした《左方の舞と右方の舞》（1941）など、全音階的旋律を用いた管弦楽作品を書いていた早坂は、西洋文化が有ならば東洋文化は無であり、作品を書くには東洋的感性そのものになりきらなければならない、と考えていたⁱⁱⁱ。しかしそれらを体現しようと試みていた矢先に、41 歳の若さで亡くなる。一部の評論家は、西欧を起源とする音楽形式に「日本らしさ」を取り入れよう

と「日本の情緒を感じさせる音楽」を掲げていた作曲家に対して、「日本的」という概念自体に疑問を呈し、論争を仕掛けることもあった。1940 年代から 50 年代にかけて活躍した作曲家の多くは、欧米から新しく入ってきた革新的な音楽語法を受容摂取しながらも、日本人としてのアイデンティティを確立すべく、和声や構築の面で民族的要素を盛り込むべきか、模索していた。

②発展期

1941 年 12 月、音楽雑誌統合措置が始まり、刷新されたことでその内容も充実した。各誌が果たした役割は大きく、そこから当時の音楽界の動向を知ることができる。音楽批評誌としては、古くは大田黒元雄、野村光一、堀内敬三を中心に 1916 年から 19 年まで刊行されていた『音楽と文学』（音楽と文学社）があり、その他、戦前には『音楽新潮』（音楽新潮発行所）、『音楽之友』（音楽之友社）や「フィルハーモニー」（新交響楽団）といった雑誌が刊行されていた。なかでも戦前の『音楽文化』の内容を継ぎ 1943 年に創刊された『音楽芸術』（音楽之友社）は、日本におけるクラシック音楽をあらゆる角度から鋭い視点で切り込む音楽評論雑誌となっていた。毎号組まれる特集や座談会では様々な分野の識者が議論をたたかわせ、作品批評や演奏会評などにはストレートな表現が見られる。特に 1950 年代から 60 年代は日本人作品についての特集が頻繁に生まれ、作曲家や演奏家、評論家、そして聴衆である読者を巻き込んだ議論が展開されている^{iv}。そこでは後の日本作曲界を担う若い作曲家達による活発な意見も見られる。

例えば、1950 年に企画された座談会「二十代作曲家の主張^v」では、当時の音楽界を牽引していた評論家の山根と、新進気鋭の作曲家であった石井欽（1921-2009）、團伊玖磨（1924-2001）、芥川也寸志（1925-1989）、黛敏郎（1929-1997）と矢代が、彼らより上の世代の作曲家について意見を交わしている。山田耕筰をはじめとする作曲家に対し、芥川が「先輩としての努力には敬意を払うが、不甲斐ないという点では不甲斐ない」、「世界市場に出せる立派な作品は一つもない」と述べると、團も「もう少し大きな望みと意欲をもって、また一つの意識をもって先輩が動いたとするならば、

もう少し何か語るに足るべき音楽がやりできたと思う」と発言する。山根も懇意としている作曲家の池内が「自分以外はみんな否定する、ダメだ」と言い、自身は教師として僅かに名は残るが「ほかのやつはダメだ」と、自分達世代の作曲家が日本の作曲界に成し得たものは少ないと認めていた、と伝えている。石井が「自分の心から生れた音楽を作っていないということがあると思う。その時代々々に流行った流行を追っているだけで、（中略）その時代の流行を追ったら自分でしぼり切れない間に時代が先行する」と発言すると、團が「それはできたにしても流行遅れになる。自分で流行を作らなければ」と言い、黛も「自分で流行の先端を開こうということがなかったですね」と同意している。1950 年には若い作曲家達がこのような先人批判をしていたことを知ることができる。尚、その中で矢代だけは、先人作曲家を一概に否定はできない旨、一言述べるに留まっている。ここに登場する 5 人は後にそれぞれのスタイルで作品を発表し、日本を代表する作曲家となっている。

終戦後は、欧米から同時代の作曲家による「前衛音楽」が日本に紹介され、その影響を受けた日本の若手作曲家が実験的な作品を次々と発表する。入野義朗（1921-1980）が 1951 年に 12 音音楽を紹介する論文を発表し、同年に日本で初めて 12 音技法を用いた《7 つの楽器のための室内協奏曲》を発表する。翌 1952 年には芥川が室内オーケストラの生演奏と録音、変調したものを協奏させて作った《マイクロフォンのための音楽》が、NHK から放送される。黛は、音響・録音技術を用いた日本初のミュージック・コンクレート作品である《X・Y・Z》（1953）を発表する。これは、飛行機や大砲、進軍ラッパの音などをコラージュした戦争描写的な X、人声を素材とする Y、オットセイの声とストラヴィンスキー風の器楽作品を組み合わせた Z からなる前衛的な作品であった。

現代音楽の中でも、特にシェーンベルクが提唱した 12 音音楽については 1930 年代にすでに日本に紹介されてはいたものの、識者の間でも理解するのに時間を要していた。ようやく 1950 年代初頭から『音楽芸術』誌上で紹介されてからは、幾度も解説のページが組まれるようになる^{vi}。しか

し、中田喜直（1923-2000）のように 12 音音楽自体は一種の技法に過ぎず、調性を過度に忌避して作曲する必要もない、との意見も同時期に掲載されている。特にオペラや合唱曲を多く書いていた作曲家の清水脩（1911-1986）は、1952 年に次のように述べている。

一番顕著な現象は、若い作曲家たちが、12 音階理論への接近に熱心なことである。決して悪いことでもないし、とがむべき点もない。作曲家が、何をやろうと一向にかまわない。最後には芸術家としての自己一言いかえればその作品にかえてくるのであるから他人が口をはさむべき筋合いのものではない。しかし、音楽のスタイル、もっとせまく言って、一人の作曲家のスタイルというものは、作曲理論だけで形成されるものではないことを知るならば…。そしてまた、12 音階理論の場との間をうめるべき何ものがあることを知るならば…。調性的な理論から十二音階理論への移行の必然性が、どうして生れたかに思い到るならば…。今の日本の作曲家、伝統のない（誤解を招きやすい言葉ではあるが）日本の作曲家が真剣に取り組むべき領域はまだ、12 音階理論以外に、沢山あるのに気がつきはしまいか^{vii}。

ミュージック・コンクレートに関しても、1954 年には「作曲家の不在とも言うべき作品」と批判的な意見が多く、電子音楽やシュトゥックハウゼン、ジョン・ケージの不確定音楽などについても特集や解説ページが組まれている一方、「早坂文雄と汎東洋主義音楽論」といった西欧一辺倒ではない作曲家の持論が紹介されているものや、同年 12 月号の「三十年後の芸術」という記事では未来の音楽界を予想する特集も組まれている^{viii}。日本の音楽界全体で現代音楽の手法が話題になりつつも、徐々にそれらに対しても個々人の好みのレヴェルである、といった柔軟な捉え方に変わっていく。

1950 年代に活躍した作曲家は、戦前・戦中派と、戦後派というように青年期を過ごした時期によって分類されることがある。團や芥川などは東京音楽学校在学中に陸軍戸山音楽隊のメンバーに選ばれているが、これは学徒徹底動員から東京音楽学校の生徒を救済するための措置であった。その上の世代は戦地に赴いた人や、国威発揚に関する作曲を命じられた人もいる。戦争に直接影響を受けた世代は、西欧との交流が妨げられたことで、多少なりとも音楽の実態

を捉えるのに苦慮した面が見られる。声楽家兼民俗音楽研究家の内田るり子は、当時二十代の音楽家が「よい意味でも悪い意味でも戦後派と呼ばれるリアルな大胆なわり切ったいわゆるドライな感覚」を持っており、四十代の音楽家からは「ウェットなロマンティシズム」が感じられ、1918 年から 27 年生まれの「われわれ三十代は、動きやすい複雑な感情をもっているのかもしれない」と語る^{ix}。

当時、海外の目から見た日本人作品は、いくつかの作品を除いて西欧の模倣的レヴェルと捉えられていた。1953 年の誌上^xでも、毎日のように演奏会は開かれるものの、日本人作品をプログラムに入れる演奏家はほとんどいないという現状について、これらは作曲家と演奏家の共同の仕事として真剣に考えていないからであり、そのためにも鑑賞に足るような独創性のある作品が必要となる、と問題提起している。新しい創造に向かって作品を書かないのであれば「作曲家を名乗るべきではない」と一部の作曲家を批判した上で、個性や独創性に乏しく古めかしい音楽を書くのも良いとは言えないが、才気にまかせて書き流すのも現代音楽の本流からは程遠い存在である、と作曲家の姿勢を問う声も上がっている。また、一部の作曲家は国際的なコンクールに進出するようになってきたが、海外で認められることだけを誇りにせず、「何ものにもへつらわず、時流にかかわらない創造精神の確立こそ作曲家の根本的態度である^{xi}」と進言している。日本の 1950 年代前半の音楽界は、それまでの西洋からの受容、摂取を経て、独自性が見られる作品を書こうと模索していたところへ、新たに欧米の作曲家による前衛的な音楽が入ってきた、という状況にあり、日本から世界に通用する作品が生み出されるのは主に 1950 年代後半からとなる。

音楽グループの活動が活発になるのもこの頃からである。ちなみに、矢代と同じ 1929 年生まれの作曲家には、黛敏郎、松村禎三、間宮芳生、湯浅譲二、矢野睦郎などがおり、その後、武満徹（1930-1996）や三善晃（1933-2013）などが続く。1951 年に詩人の瀧口修三が命名し発足した「実験工房」は、作曲家の武満や湯浅譲二、ピアニストの園田隆弘、評論家の秋山邦晴や美術家などが新しい芸術形式の発展を目指し

て結びついたグループであった。1953年に林光、間宮芳生、外山雄三によって結成された「山羊の会」や、1955年に池内門下により結成され、矢代もメンバーとして会を支えた「深新会」など、伝統と新しい音楽との共存を考えるグループもあった。しかし、発表できる機会が増えるといったメリットがあることで複数のグループに所属する音楽家が多かった。そのため、それぞれのグループではっきりとしたコンセプトや主張を掲げるわけではなく、例えば、音楽が高踏的であるべきか否かについても考えが分かれるなど、組織的な活動グループというよりは同好会的な結び付きを持ってそれぞれ作品を発表していた。

1954年の座談会『「3人の会」の発言^{xii}』で、團はヨーロッパの作曲技法の模倣の域を脱した現代の日本の音楽を作るべく、特に「間」といったものを含めて日本人としての生活から出てきた音楽を書きたいと述べている。そして、勉強として西欧の音楽を学ぶ必要はあっても、そこから先は日本人全員がわかる音楽を書くべき、と続けている。日本的性格や民族性に関しても自作へどのように反映させるべきか悩むが、作品を通して考えを伝えていくためにも書き続けなければならない、と語る。また、音楽的伝統がある西洋にいる人達と東洋にいる私達とは根本的な音楽観が異なるとし、「現在までの日本の作曲は、残念ながらつまらないと言われているから、その原因を衝いて、もっと上手に面白いものを作りたい。(中略) 黛君は聴衆を引きずりこむ力が作曲家に必要なと言ったけれど、そういう意味で、作曲家をひっぱり廻す様な聴衆はもっと必要」である、と述べる。研究発表的な性格ではなく、こちらから積極的に働きかけるような魅力を持った音楽を生み出されなければならない、と言う團に、芥川が「今までの作曲家の作品には、いろいろ不満もあるし、言いたいこともあるけれども、その中からぼく達が反省するものを学ぶとすればそれが一番大事」と賛同している。前述した1950年に先人批判をしていた團、芥川、黛という三人のメンバーが、日本の作曲界をリードしていく気概を持ってタグを組み、社会を意識しながら作品を発表し続けていった様子がうかがえる。

1950年代前半に発表された作品は、評論家や他の作曲家を中心に音楽雑誌で酷評さ

れたり、擁護されたりと良くも悪くも話題に上がっていた。しかし当時、作曲家や演奏家からは、一部の批評家によるいささか無責任な発言がもたらす弊害があるとし、批評家は一段引っぱりあげるような人物が理想であるとの意見も出ていた。そういった指摘も含め、それぞれが自由に発言していたことで音楽界が活気づき、大きく発展していったのも事実である。しかし、欧米の作曲界ではこの頃すでに、12音で書くか否かではなくどのように書くかといった探求をしており、日本はやはり遅れをとっていた、と識者は指摘する。

そもそも日本におけるクラシック音楽の根底には「おくれの意識」があったと言われている。評論家の秋山邦晴は、西欧音楽を学ぶ者の権威主義的な意識とコンプレックスについて触れ、『「おくれの意識」のまえでは、古きも、新しきも、すべては西欧の技術を学ぶことであった^{xiii}』と述べている。欧米で流行している作曲法を日本人が真似ることは勉強としては良いが、手法はその効果が上がる時のみ意味がある、と考える作曲家も多かった。ある種の模倣が感じられ、自らの欲求に従って生み出したとは言えない作品に関しては日本人の作品と呼ぶことはできない、と批判する作曲家もいた。「借り物で無い音楽が我々の精神生活の中にも、社会的にも必要である^{xiv}」と述べる團のように、歴史がある西欧の音楽に対する技術の模倣や摂取だけでは自分達のものには出来ないのではないかと、といった気づきや反省から、日本の作曲家に新しい自覚が生まれたと言われている。

1950年代前半は、戦争によって制約された状態から解放されたことから、若い世代の作曲家が中心となって音楽界をリードしていった。そこには先人の作曲姿勢を批判し、世界を見据えた作品を自分達の世代から世に出していかなければならない、という強い意志が感じられる。前述のように批評はやや偏向的な風潮が見られ、演奏家も現代音楽に向き合うには技術不足が見られ、当然ながら聴衆も理解し難い現代音楽を歓迎していたわけではなかった。そのため、多くの作曲家が自分の進むべき方向を見失いがちな状況に陥っていた。しかし、50年代後半になると、大衆の意識が変化・向上したことにより、受け入れ幅も広くなり、それぞれが容認しあうようになったこ

とで作品も生み出しやすくなったと考えられている。また、1950年代は海外の著名な演奏家や団体が次々に来日し、クラシックの中でも現代音楽に限らず、様々な国の良質な音楽を聞くことができる機会が増えたことで、日本人が音楽を多面的に理解できるようになったとも言われている。

③音楽的環境

ここで主に1950年代前半の演奏や聴衆について、またその他の音楽的環境について触れておく。

前述したように、50年代前半までは日本の作曲家による作品が演奏会で取り上げられる機会は少なかったが、それは日本の現代音楽、特にオーケストラ作品の演奏や理解が難しかったことが理由の一つと言われている。日本の管弦楽団は、1926年設立の新交響楽団（現・NHK交響楽団）の他、1911年に編成された「いとう呉服店少年音楽隊が基である東京フィルハーモニー交響楽団（1946年改称）や1946年に東宝交響楽団として設立し、1951年に改称した東京交響楽団など、関東圏だけでも年々増加している。戦時中には銅の使用が制限され、楽器が揃わないことなどを理由にやや技術不足を感じさせる団体もあったが、戦後の1951年になっても、指揮者のローゼンストックが日本のオーケストラ団体の演奏水準の低下を危惧している^{xv}。これに関しては、矢代も同じ頃に「N響の疲労し切った尾高氏の棒でガタガタの演奏をしていた頃」と記している^{xvi}。その後、矢代が1957年に「(留学から帰ってきたら)オーケストラがうまくなった^{xvii}」と発言していることから、この間に一部の団体に限らず、オーケストラに関わるメンバー一人一人の技術、意識の向上があったと思われる。1950年代半ばにはピアニストの安川加壽子などのすぐれた演奏家が、日本人作品を集めた演奏会のための作品募集や作曲依頼を行っている。東宝交響楽団も1946年の設立当初から、伊福部などの日本人作品をプログラムに取り入れている。また、新交響楽団から日本交響楽団となり、さらに1951年になって改称したNHK交響楽団も、急逝した作曲家兼常任指揮者の尾高尚忠（1911-1951）の功績を称えた「尾高賞」を設けて日本人作品の公募を行っている。2年後からは一年間を通して初演された作品から選定し、再演の

形を取るようになる。日本人の新作をプログラムに取り入れることについて、未熟な曲をデビュー作品として発表することが新進作曲家のためにはならず、もっと厳選した作品を紹介すべき、との声も一部では上がっていた^{xviii}。しかし、その後の日本フィルハーモニー交響楽団の作曲家への委嘱シリーズは71年まで続けられ、成功を収めている。矢代の《交響曲》（1958）は黛の初演作の好評によってシリーズ化された企画の第一作として発表されている。このように、日本の作曲界は企画側、演奏家側の協力をもって大きく発展していったものの、当初、聴衆からは現代音楽全般に関して、難解で印象に残らず興味が持てない、といった声が多く聞かれていた。作曲家は、一般の人が聞きたいと感じるものを書くべきとは思うが、やはり芸術を求めたい、というジレンマを抱えていた。そこで、現代の作曲家と聴衆の水準が違ふのであれば、大衆の音楽レベルを引き上げる必要がある、との意見が上がる。当然ながら、作曲家が持つ社会意識や歴史意識はそれぞれ異なり、オリジナリティーを打ち出すためにも大衆と遊離することもやむを得ない、という考えもあった。しかし「現代音楽」が現代人にとって理解できない音楽であってはおかしいのであり、音楽界全体の問題として捉えて専門家が聴衆の芸術に対する感性を高めるために努力し、必要な啓蒙活動を行っていくべき、との意見が上がる。そこで、放送分野でも1954年から翌年までNHKラジオ第2放送で月に一度、「現代音楽シリーズ」が放送されることとなった。20世紀音楽の中から国別で日本初演の作品を紹介するもので、バルトークやメシアン作品も初演されている^{xix}。

また、この1950年代半ばには小・中学生の音楽鑑賞の機会も増え、楽器演奏への関心も高まり日本全体が文化教養を尊重する時代となっていく。そういった風潮を受け、クラシック音楽の普及とともに楽器の販売促進も見込まれたことから、1950年代半ばに楽器店のヤマハと河合が音楽教育事業に乗り出す。1954年に日本楽器製造（現・ヤマハ株式会社）が実験的に教室を開き、2年後にはヤマハ銀座ビル内で「ヤマハオルガン教室」を開講し、1959年に「ヤマハ音楽教室」と名称を変え全国展開する。日本楽器から独立した河合小市が立ち上げた河

合楽器研究所（現・株式会社河合楽器製作所）も、小市の没後に娘婿の河合滋が社長就任した後の1956年にカワイ音楽教室を開設する。ヤマハ同様に音楽教育事業のユーザー層を拡大し、音楽の早期教育、または趣味としての音楽演奏の普及をはかった。

音楽の早期教育に関しては、現在も各地で教室が展開されている「鈴木ヴァイオリン・メソッド」の創始者である鈴木鎮一が、1948年に「全国幼児教育同志会」を設立している。他に、早期一貫教育を目指した齋藤秀雄、井口基成、吉田秀和、柴田南雄らによる「子供のための音楽教室」も、同年から開講している。現在は全国に30箇所近く構えるこの教室は、当初、毎週土曜午後に小・中学生を集めて東京家政学院内でレッスンを行っていた。その後、子ども達が高等学校に就学する年齢に達した際に、一貫した音楽教育システムの必要性が問われ、高等学校課程設置の構想を練った。そこで、桐朋女子高等学校が協力を申し出たことから1952年4月に音楽科（男女共学）が設置され、現在に至る総合学園へと発展した。短期大学は1955年創立、大学設置は1961年である。その他の音楽教育機関について、関東圏だけ見ても、前述した国立の東京藝術大学（前身は東京音楽学校）の他に、私立は武蔵野音楽大学が1929年に武蔵野音楽学校として創立、1949年に大学として設置されており、国立音楽大学は1926年に東京高等音楽学院として創立、1950年に大学として設置されている。1907年に鈴木米次郎によって創設された東洋音楽学校は1963年に東洋音楽大学を設置し、1969年に東京音楽大学へと改称しているなど、1950年代以降には全国的に音楽大学が増加している。

演奏会場に関しては、1950年代前半には全国的に占領軍に接収されていた多くの建物が返還され、新たに収容人数が千人を超える大規模なホールが各地に建設された。1954年に公立施設初の音楽専門ホールとして建てられた神奈川県立音楽堂は、1106人収容できるホールとして、現在も頻繁に利用されている。

また、1951年には片面27分の長時間収録ができるLPレコードが日本で初めて発売される。近・現代の音楽も数多く収録され、演奏会場だけでなく自宅で音楽が楽しめるようになったことで音楽鑑賞の手段も変わり、クラシック愛聴者が増加した。ラジオ

やテレビといったメディアとともに業界全体で日本におけるクラシック音楽の土壌を作り、大きく前進することとなった。

その他、1950年代の音楽環境に影響を及ぼした出来事として「うたごえ運動」がある。声楽家の関鑑子（1899-1973）が、1948年に日本共産党の文化政策に基づいて中央合唱団を創立し、指導したことから始まる大衆のための運動で、社会民主主義のもとに労働運動、学生運動と結びつきながら全国各地に合唱サークルを組織していった。ロシア民謡や日本人が作曲した合唱曲が多く歌われたが、演奏会では国際交流に積極的に取り組み、関係者とも交流があったショスタコーヴィチが作曲した《森の歌》をプログラムに入れるなど、音楽文化推進の一端を担った活動として捉えられている。勤労者の芸術鑑賞と実演への参加意欲の高揚により、新たな聴衆を獲得することとなった。芥川をはじめ林や間宮など、創作や演奏、指揮や指導に関わった作曲家も少なくない。またこの時期には、聴衆に合わせて平明なセミ・クラシック風の音楽を目指すという中間音楽的発想から生み出される作品も多く、各方面からその是非が問われていた。同時期に、日本語オペラを上演する機会を増やすべく二期会と大阪の労音（勤労者音楽協議会）が手を組み、広く関係者に協力を呼び掛けた「日本オペラ運動」が起こっている。それらも労音の会員にオペラ観劇の機会を増やすことを目的とした大衆のための振興運動であり、作曲家の柴田南雄も、器楽作品よりも日本語歌詞によるオペラの方が大衆は理解しやすいであろう、との理由で支持していた。

他に1950年代前半に度々触れられていた問題の一つに、楽譜の出版問題がある。

「いつも不便を感じていることだが、邦人作品殊に大衆的でない器楽曲は出版されていないために、一度初演すると直に楽譜は作曲者又は放送局に返さなければならないので、何かの機会に演奏したいと思っても、作曲者、放送局と連絡に手間どることを思うとつい断念してしまうことが多い^{xx}」といった意見が演奏家などから出ていた。ヴァイオリニストのD.オイストラフ（1908-1974）は、日本では自国の作曲家の作品へ強い関心が示されており、オーケストラなどで演奏され、テープに録音されたものがラジオ放送されているが、楽譜に

関しては出版されずほとんど手書きのままであることは問題である、と指摘している^{xxi}。印刷譜がない場合は演奏することは困難であり、日本の作品に関して「創作への関心はあるが、私達にはほとんど知られていない」と続けている。識者からも、仮に採算と合わないとしても、印刷されて世に出されることが先決ではないかといった意見が出されたことを受け^{xxii}、日本の出版業界も音楽的環境を整えるべく、全音楽譜出版社、日本楽譜出版社、音楽之友社などが日本人作曲家による管弦楽曲や器楽曲の出版に乗り出した。なかでも1931年創業の全音楽譜出版社は、伊福部、芥川といった日本の作曲家による作品の出版に積極的に動いた。他にも、日本の音楽的水準を上げるために「良いものはときどき上演する風習をつくること」、「放送、レコード、出版、演奏にかかる無税。営利目的でない演奏会の著作使用権をなくすること」、「邦人作品紹介のセンターを作る」ことや「絵画に国立近代美術館があるように、音楽においても同様に作ってはどうか」といった意見が活発に出されていた^{xxiii}。上記のように、1950年代半ばにかけては各所から様々な意見を募りそれらを日本の音楽界全体で改善するべく、音楽環境が整えられていった様子がうかがえる。

日本における1950年代前半の音楽界は、試行錯誤を重ねながら急成長を遂げた激動の時代であり、日本の音楽界に身を置く人であれば、まわりの音楽家の動向と芸術観などを含めた様々な情報に全くの無関心ではいられない時代であったと推察される。しかし矢代はその頃、遠く離れたフランスで、同時代の音楽ではなく伝統的な書法の研究に没頭していた。

2. 1950年代前半の矢代秋雄

①留学前

矢代は1945年だけ特例として認められた制度にあやかり、中学三年終了後すぐに東京音楽学校へ入学する。当初は通常の授業は行われなかったが、終戦後は教員体制が一新され、池内から作曲を、伊福部から管弦楽法を学ぶ。特に池内は、作曲するには裏付けが必要であり、自身がパリ・コンセルヴァトワールで学んできた技術、音楽書式を後進に伝える、という使命感を持った指導者であった。矢代はそれまで、ピアノ

曲を中心とした作品をいくつも書いていたものの、後にその多くを破棄したと言うが、入学前に書いた幾つかの作品や《24のプレリュード》(1945)などは現存している。学内発表した《ヴァイオリン・ソナタ》(1946)や《ピアノ協奏曲》(1947)と同様に、自身がピアノパートを担当して《ピアノ三重奏曲》(1948)を発表し、批評家の山根に「上野の卒業作品ではこれだけのレベルに達したのはこれまでなかったと記憶する。(中略)今後の活発な創作活動に期待がかけられる^{xxiv}」と言わしめる。大学へ昇格し東京藝術大学となった研究科に在籍していた時期には、《ヴィオラとピアノのためのソナタ》(1949)、《ヴァイオリンとピアノのためのセレナーデ》(1949)などを書いてきたが、やがて行き詰まりを感じるようになったという。そこで、ヨーロッパで音楽の基礎的な書法の技術を学びたいと熱望するようになり^{xxv}、師が池内であったことと、暁星中学でフランス語を学んでいたことからパリ・コンセルヴァトワールへの留学を希望する。1949年には依頼された舞踊劇の一部からピアノ曲へと編曲した《荒武者の踊り》(1953年に改訂)や、《夜曲》といったピアノ小品も書いている。1950年には《ヴァイオリンとピアノのための3つの小品》、そして研究科の修了作品として単一楽章で30分を超える大作の《交響的小品》を完成させる。この曲は一時、《大オーケストラのための交響的ロマン》というタイトルがつけられていたというが^{xxvi}、後の《交響曲》(1958)に通じる部分が多々感じられるものの、ややオリジナリティーに欠ける。初演は、翌1951年3月に東京芸術大学管弦楽研究部によって行われている。

4月からは母校の東京藝術大学非常勤講師となり、後進の指導にあたる。同1951年に《ピアノ連弾のための古典組曲》(1956年に一部改訂)を書き上げる。優雅な情感を持った作品で、バロック様式から借用したアントレー、クーラント、シシリエンヌ、ブーレ、ジグの5曲から成る。草稿譜には「ヴェルレーヌ『エピグラフ』による」との記載もあり、楽譜の冒頭には、P. ヴェルレーヌの詩「月の光」の一節が書かれている。

Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs deguisements fantasques !

豎琴をゆし按じつつ 踊りつつ さはさりな
がら 奇怪の衣装の下に 仄仄と心悲しく
(訳 鈴木信太郎)

楽譜に詩を表記することは、後に、音楽外の要素を作品に持ち込むことを嫌い、創作は純粹に作品でありたい、と語る矢代には一見珍しい。しかし、この曲も直接的に詩の内容を表したわけではなく、同じヴェルレーヌの「月の光」に触発されたドビュッシーやフォーレが名作を生み出したのと同様に、矢代も夜の幻想的な雰囲気とそこにひそむ情感を詩から感じ取り、表現している。この曲には、後の《交響曲》などの大作に出てくる濃密な表現とは異なる夜の雰囲気が感じられる。

1951年8月に「戦後第2回フランス政府給付留学生」として日本を離れた矢代は、一ヶ月の船旅の中で「パリに行ったら、ぼくは毎日下宿と図書館の間を往復するんだ」と語っていたという^{xxvii}。到着したパリの地で矢代はおよそ5年間を過ごすこととなる。清瀬は、矢代と同じ船でパリへ渡った作曲家の別宮貞雄(1922-2012)が「パリで勉強するのは一期を三年ぐらいにするのがいいと言っていた。余り長くいると却ってよくない、と。三、四年経って又パリに来れるといいと思うということを彼の経験から言っていた^{xxviii}」と語っている。伝統的な書法を学ぶことに重きを置いていたコンセルヴァトワールでは、書法自体が発展していくわけではないため、それぞれが持ち得る個性までつぶされてしまうことを懸念した故の発言である。では矢代はパリでどのように過ごしていたのであろうか。

②コンセルヴァトワールと《弦楽四重奏曲》

10月からコンセルヴァトワールに入学した矢代は、ソルフェージュと和声のクラスでは6クラスある中でJ.ブレールに師事し、対位法とフュージュ(フーガ)のクラスでは2クラスある中でN.ガロンに師事するが、先に対位法のクラスである程度の成績を取らないとフュージュのクラスには入ることができなかったという。ピアノ伴奏法は出された和声を即座にピアノで弾くことや、移調、スコアリーディング、初見などを学ぶ

クラスで、女流作曲家のN.ブーランジェに師事した。そこでは指揮者を志す学生が多かったという。そして作曲のクラスでは2クラスある中、T.オーバンに師事した。別宮はもう一方のD.ミヨールのクラスに入ったが、保守的なオーバンと革新的なミヨールとはクラスの雰囲気もまったく異なっていたという。また、作曲科の学生は聴講が必須であったO.メシアンの音楽美学・アナリーゼのクラスは、特別講義として1週間に3回開講していた。古典から現代作品までを扱い、特にリズムについて新しい領域を開いたメシアンならではの、インドやギリシャのリズムといったテーマを含む幅広い内容の講義が行われていたという^{xxix}。コンセルヴァトワールの学びの中で、フランスの伝統的な音楽書式を意味する「エクリチュール」に没頭していた矢代は、時々音楽会にも足を運んではいたものの、「どこでいつ会っても、和声や対位法の課題の話ばかりしていて、周囲の者はいささか心配したり閉口したりしていた^{xxx}」というほどであった。

矢代は、帰国後の1957年に「フランスの職人氣質」について語っている。フランスの音楽家は驚くほど勤勉で、浅く広い知識は決して尊重されないが、それは「メチエー音楽」が、いかに深いものかを身に沁みて知っているから」だという。また、個人主義で、自分に絶対の自信があるため他人の言動に右顧左眄せず、作品を評価する際にもその完成度によってのみ採点され、傾向によって判断されることはないという。矢代が1950年代から60年代の日本の音楽界の風潮に特段動じることなく自身が信じる道を歩み続けたのは、フランスでそういった職人氣質に触れ、「この、フランスの職人氣質というものは、僕がフランスで得た最も大きな教訓の一つ^{xxxi}」と述べるように、自身もそうあるべきという信念を持っていたからであろう。

フランスの伝統書式を自分が納得する程度には習得できた、と感じた矢代が卒業試験の課題として提出したのが《弦楽四重奏曲》(1955)である。矢代は「今となっては、習作に毛の生えたような代物で、所詮フランス・アカデミズムから少しも抜けてはいないが、これなしには《交響曲》も《セロ協奏曲》も《ピアノ・ソナタ》もあり得なかったと考えている^{xxxi}」と語って

いる。多くの識者もこの《弦楽四重奏曲》が「作曲家」としての矢代の最初の作品、と判断している。

1954年夏に第1、第2楽章を書き始め、翌55年の4月に全ての楽章を完成させる。日本人メンバーを含めた音楽仲間に演奏を依頼し迎えた6月の卒業試験であったが、評価としては、保守派の校長 M. デュプレから「学生にあるまじき急進的なもの」とみなされ、作曲の師であるオーバンにもその能力は認められた上で「必ずしも君の作品を好きじゃないが」と言われ、最低の褒状も貰えなかったという^{xxxiii}。教授陣から良い評価を得られず落ち込んでいたところ、審査員として関わっていた作曲家の F. シュミットと、同じく審査員でフランス国立放送音楽部長をしていた H. バローから曲を絶賛される。バローの推薦により、同年8月13日、パレナン弦楽四重奏団の演奏でパリの第一放送から全国放送される。矢代はパレナンのメンバーとはすでに親しい仲であったが、演奏に関しても「パリで殊に近代曲にかけては一番いい弦楽四重奏団」と高く評価していた^{xxxiv}。帰国後の1956年12月14日、日本現代音楽協会作品演奏会で来日中のパレナン弦楽四重奏団の演奏により、日本初演が行われた。プログラムに載せられた「作曲者のことば」には「高等和声法の1等賞をもらった直後であり、3年間のアカデミックな書式の修練から解放された嬉しさと同時に、病みあがりにはじめて外出した時のような一種の心許なさを感じながら、少しづつ進めて行った」とある。その際の演奏会評では、評論家の属啓成が「私はこの晩聴いた六つの中じゃ群を抜いて矢代さんの曲だけが、何か本当の玄人じみた曲だと思ったんですよ。殊に最初のアダジオのでだしも非常に思わせぶりたっぷりな効果的な扱い方をしておりましたし、そして二楽章にも特徴があった^{xxxv}」と評している。日本でも高い評価を得て、翌1957年の「第8回毎日音楽賞」を受賞する。その後もロンドンのBBC第3放送での放送やアメリカでの演奏など、世界各地で矢代の名を知らしめる出世作となった^{xxxvi}。イタリアにおいて最初に12音技法を導入した作曲家である L. ダルラピッコラもこの《弦楽四重奏曲》を賞賛し、それ以降、矢代に高い関心を持ち続けたという^{xxxvii}。

翌58年には「深新会」の第4回作品発表会で再演され、音楽教育研究会より楽譜が出版される。評論家の富樫康は「たしかにこの作品のなかには、厳格な形式主義の枠の中におしこめようとした、抑圧された重圧感がある。けっして流行のモダニズムには目もくれない律儀な気真面目さがある。だが矢代はそのコチコチな鉄枠の中でも、自分の個有な音運動の奔放さを何らかの方法で発散させようと努力した形跡が、ありありとみられるのである^{xxxviii}」と述べている。

コンセルヴァトワールの教授陣から急進的と捉えられたことについては、この頃の音楽院の体制も関係すると言われている。同時期にパリへ行った別宮や黛などが、当時のコンセルヴァトワールは保守的で過去の伝統を重んじる風潮がやや強すぎることで、まわりからは過去の遺産に埋もれていると揶揄されることもあった、と述べている。

矢代自身はまた、この作品について「特にローマ大賞式作風に反撥していた覚えはさらさらになかったが、昨日までの研鑽の対象だったフランス・アカデミックなものはつとめて避け、むしろ、バルトーク、ヒンデミット、更にプロコフィエフなどに影響されたと自分で思っている^{xxxix}」と述べている。音楽学者の船山らは、S. フランク、P. デュカスといったフランス近代音楽に影響を受けながらもソナタの精神を捉えようとした作品、と評している。全四楽章から成る循環形式の作品で、序奏と後奏がついた第1楽章の冒頭に現れるヴィオラの印象的な旋律が循環モチーフとなり、度々姿を見せる。第1楽章は主部に入ると、拍子を頻繁に変えながらリズムカルな表情を見せ、後奏でも再び循環モチーフが現れる。スケルツォ風の急速な第2楽章は、無窮動のトレモロが弱音器つきで演奏される。フラジオレット奏法でのアルペジオやグリッサンド奏法、ピッツィカート奏法とグリッサンド奏法との併用など、様々な音色を聴かせる。重厚で悲痛な雰囲気のコラールから始まる第3楽章は、物憂げな雰囲気が始まり、その後情熱的に展開する中、循環モチーフが現れる。アタッカで切れ目なく入った第4楽章は、躍動感に満ちた諧謔的な雰囲気が進む。終結部で循環モチーフが第1楽章の冒頭と同じ表情で現れ、最

後は静かに終わる。作品全体の響きの良さや音の独特な表情、コンセルヴァトワールで学んだ対位法的技法が自在に扱われているのが特徴的である。

影響を受けたというバルトークやストラヴィンスキーといった20世紀の音楽と矢代の接点は、主音のはたらきを解消する無調性に対し、音楽に中心音を存在させることで無調による不安定さを回避しているところである。また、ストラヴィンスキーは無調的音高に加え、非拍節的リズムによる作品を書いているが、この《弦楽四重奏曲》でも矢代が「デリツメ」と呼ぶ、同一の音高で徐々に変形させていくリズムによって生き生きとした表情が引き出されている。また、第2楽章の弱音器付きの飛び回るような動きはバルトークの《弦楽四重奏曲第4番》の第2楽章と同系のものであり、ピツィカート奏法の多用もバルトークの作品を彷彿とさせる。

《弦楽四重奏曲》の草稿からは、例えば限られた狭い音域で上下行を繰り返す動きとその響きについても、音を吟味し、推敲し、矢代独自の表現として仕上げていく過程が見られる。また、草稿にはフランス語のタイトルのそばに「わが妹葉子へ」という献辞が同じくフランス語で書かれている。これは、留学先で妹の訃報を耳にした矢代が追悼の意を込めて書いたものであるが、別宮が重苦しい雰囲気第3楽章について、妹を失った彼の気持がよく表現されているようで感動的である、といった内容の評を書いたことを知った矢代から「馬鹿なことをいうなど注意された記憶がある^{xi}」という。矢代は音楽外の要素を作品に持ち込むことを嫌い、後にそういった要素に頼ることを「音楽的貧困」と呼ぶようになる。別宮は矢代について「それほど徹底した、純音楽主義者、あるいはよい意味の形式主義者であったことはたしかである」と続けている。印刷時には妹に対する献辞は削除し、その後一切この事実に触れることはなかったという。

また、この《弦楽四重奏曲》には、4手ピアノ版の自筆譜が存在する^{xli}。原曲の草稿と比較すると、ピアノ版も同じところに赤鉛筆で×印が書かれているため、原曲とほぼ同時期に書かれたものと思われるが、作曲経緯の詳細は不明である。ピアノではそれぞれの楽器が持つ音色の違いを出すこ

とができないため、オクターブを変えて弾くなど音高を変えることで違いが出るように工夫された箇所もある。第2楽章のフラジオレットで演奏する箇所は、16分音符のトレモロで表現されている。第3楽章の最後のポルタメントの箇所はピアノの場合は極めてスラーが強調されるべきであろう。

前述した《交響的小品》(1950)にもこの《弦楽四重奏曲》と同様にピアノ・ソロ版が存在するという^{xlii}。矢代とピアノとの関係性については以前の拙稿でも触れたが、矢代は東京音楽学校の同級生である江藤玲子、長松純子といった優秀なピアノ科学生とともに有名ピアニストのL.クロイツァーにレッスンを受けるほどの腕前を持っていた。現在残されている僅かな音源と矢代の弟子が伝えるところによると、優れたテクニックを持ち、繊細さと大胆さを併せ持つ表現ができるピアニストであったことがわかる。しかし「音楽は普段着であっちゃいけない」と語る矢代にとって、ピアノは「あまりにも日常茶飯事が顔を出すようで嫌だ^{xliii}」と、ピアノ曲を作曲する際にはその距離感に悩んでいたという。しかし、この《弦楽四重奏曲》の4手ピアノ版に関しても、原曲の持つ面白さや、軽やかさ、重厚さなどピアノが持つ特徴を生かした表現で書かれているため、演奏者にとって弾きごたえのある作品となっている^{xliv}。

③矢代の音楽観とエクリチュール

矢代の作品は、緻密に磨き抜かれたエクリチュールによって書かれている、などと表現されることが多い。東京音楽学校で、師の池内からフランス式書法を意味する「エクリチュール」を重視することを教わった矢代は、作曲は仕上げの緻密さにこだわるべきで粗雑な音楽を書くことは一番良くないという考えを基に、コンセルヴァトワールでは完璧なスタイルで仕上げをすることを重点的に学んだ。しかし響きの点においては、矢代と同時代の日本の作曲家と同様に、作品から感じられる「日本的なもの」について触れられることがあった。《弦楽四重奏曲》やその後に発表した《交響曲》(1958)、《チェロ協奏曲》(1960)などと続く矢代の作品に関して、評論家からは日本的感性や表現を指摘されているが、矢代自身は特段日本的な要素を取り入れたつもりはなかったと言うものの、その評価

をさほど気にする様子はなかったという。矢代は民族性については、そういった傾向の素材を用いることで現れてくるような単純なことではないと捉えていた。特に矢代の作品に見られる特有の「間」について、後年、石桁真礼生が「あなたの世代の人達に通じて、ある程度いえることは、この間（ま）が少々貧困にみえるのですが、あなたのは、これが極めて豊饒なのです^{xlv}」と述べ、そこに矢代の音楽が深い感動を与える鍵があるのでは、と続けている。ここで触れられている矢代の豊かな楽想と豊潤な響きを持ち合わせた《交響曲》などが作られたのは 50 年代後半以降であるため本稿では扱わないが、この「日本的なもの」についての議論は日本の作曲界では 1960 年代以降も続いていく。しかし、後世に残る作品とはそういった要素を含めて独自性を打ち出している作品であることは言うまでもない。

矢代は「前衛音楽」について、取り立てて批判的な考えは持っていなかったものの、例えば 12 音音楽については、音楽の中心は旋律であり、12 音にこだわると楽器が響かないため音の貧困につながる、と池内に語っていたという^{xlvi}。この考えは、現在の楽器は調音楽とともに発達してきたために、その「調」がない場合は本来の響きが殺されてしまう、という池内の考え^{xlvii}と同様である。また矢代は、自身が留学していた頃のフランスでは 12 音音楽はあまり盛んではなく、電子音楽や具体音楽といったものは尚更演奏される機会や放送も少なかった、と証言している。そして近い将来、ラジオの劇付随音楽や映画における効果音楽などは完全に電子音楽やミュージック・コンクレートに置き換わるだろうが、だからといってそれらがクラシック音楽を脅かす存在とは思わない、とも述べている^{xlviii}。

一方、1958 年発表の《涅槃交響曲》で世界的に高い評価を得ることになる黛は、留学翌年に帰国している。パリで過ごした 1 年間について、黛は後に「今迄自分に不足していたものの的確な把握と、自分の持っていたもので何処へ出しても負目（ひけめ）をとらないものに就いても自信を強めたことと云い得る^{lix}」と語っている。また、伝統とアカデミズムとは全く別なものと捉えるべきで、アカデミーの殿堂であるコンセルヴァトワールのアカデミズムには辟易し

たと述べ、「伝統は、いつも生活に直接の結びつきを持ち、強固な人間性という支え所に拠っている。だから、真に伝統を継承しようとするには、疑いもなく旺盛な創造精神が不可欠とされなければならないⁱ」と語っている。一方の矢代は、黛や前述の團のような社会や生活のことを考えながら曲を作るといった発想はなく、それらをまったく音楽外のこととし、関心を持たなかった。前述の 1950 年の座談会で、作曲における社会現象や環境などについて、矢代は「僕は対岸の火災です」と答えていることから、留学以前から一貫した考えであったことがわかる。矢代は、パリにいて痛切に感じたことは音楽のテクニックの問題であり、日本では十分な勉強が出来ていなかったと述べている。後に後輩へのメッセージとして、深く音楽を知るためには基礎的な勉強を続け、その上でプロ意識に徹するべし、と伝えている^{li}。矢代自身は留学していた当時の環境や自身の考えについて、次のように語っている。

自分の頭の中にえがいている音楽に無限に近づけるのが作曲行為だと思うんですよ。ところが、そのための技術の不足を痛感しましてね。芸大出て、これじゃいけない、と思ったんですよ。だから、コンセルヴァトワールに入って良かったと思うな。作曲のテクニックを習うには、ここ程良い所はないもん。それに、その頃、円は弱いし、留学生が働く所なんか無いし、生活がとても苦しいわけ。朝起きて、学校へ行く、終わると下宿へ帰る。あとは勉強するしかないんだ。金がないから、勉強は良くできたなあ^{lii}。

矢代が留学した 5 年間は、作曲を行うための音楽書法を徹底的に学ぶことを中心とした生活であった。それらが矢代にとっては極めて充実した時間であり、作曲の基礎が固められたことで自信につながり、自身が信じる道を突き進む原動力となったと言える。後にフランス政府から給付を受け、教授として勤めていた東京藝大からの出張も兼ねて半年間コンセルヴァトワールを再訪した際も、伝統的な書式＝エクリチュール（書式）の大切さを再認識し、図書館では和声やフーガの試験問題に関する当時の最新の答案を写譜してきたという^{liii}。戻ってからは母校の学生へ伝えるべく、それらとともに留学中に写譜したドビュッシーやラヴェル

など大作曲家の答案をまとめた大量のノートを持ち込み、指導していたという^{liv}。そういったことから、フランス留学は矢代の音楽観形成に大きな影響を及ぼしたと言える。そして結果的に、音楽仲間の動向や、それらに対するやや一元的な評価といった様々な情報が飛び交う1950年代前半の日本の音楽界の中ではなく、西欧の地で自身の音楽観をじっくりと見極められたことは、矢代にとって幸いであったと言えよう。一部で言われていたような、伝統的な音楽が崩壊の道を辿ったところから新しい音楽が生まれるのでは、といった考えを矢代は無意味なものとして捉えていた。それは、矢代が音楽の普遍的な本質を知り尽くしていたからであった。調機能に関しても「五年間の大部分を、僕は、有調音楽の研究に没頭した。それも、有調音楽としては、ギリギリの線をテッテイ的に研究した」と述べ、「偉大なドデカフォニスト達は、皆、伝統音楽を技法的に知りつくし、調機能の支配力の恐ろしさを身に沁みて知った上で、それを乗り越え、自己の技法を見出した人達なのである。彼等は皆、一度ならず、有調音楽の最後の線の上で逡巡し、悩み、あがき、やっと、そこを脱出したのであって、こういった技法上の苦勞なしには、十二音も、無調も、非調も前衛もあり得ない筈である」と続けている^{lv}。そして、矢代は作曲家の内面的なものに対し、度々使っていた言葉である「メチエ」が意味する最高の職人芸をもって完璧なものにする、という道を突き進んでいった。

池内や島岡譲といった先人の流れを継いだ矢代による、「エクリチュール」を大切にしたコンセルヴァトワールの指導は、矢代から指導を受けた永富正之、野田暉行、尾高惇忠、川井学といった後輩に引き継がれ、東京藝術大学の作曲教育の本流であり続けている。2020年には同大学の作曲科に「エクリチュール専攻」が新設された。これは、和声学とフーガを中心にエクリチュールを学ぶコースで、「作曲理論の研究と指導ができる人材の育成を目指し、(中略)ヨーロッパ音楽の基礎として音楽技法=エクリチュール(和声、対位法、フーガ、管弦楽法他)を専門的に学ぶ^{lvi}」という主旨をもって新設されたという。世界に比肩する現在の日本音楽界において、若き作曲家の

卵に書式の完璧さを追求できる環境を整えたことは、矢代を慕う関係者の尽力によるものではあるが、同時に日本の音楽界に、矢代が貫いた信念は正しかった、と証明することとなった。矢代は46歳の若さで早世したため発表した作品数こそ少ないものの、「仕上がりの良い」それらの作品はすべて国内外で演奏され続けている。当時矢代は、一部の音楽家からは保守的と批判されることもあったが、それらを意に介さず、伝統的音楽書法を徹底的に学び、自身の中で推敲を重ねてオリジナリティーを持つ作品を生み出すことに成功した。また、そういった書法を学ぶことの重要性を後進に伝え、広めた功績は大きい。現在も、そしてこれからも矢代の精神は生き続けるであろう。

おわりに

本稿では日本の1950年代前半における音楽界と、その時期にパリへ留学していた矢代の音楽観を考察した。海外から同世代の音楽家が発表した新しい書法が入ってきたことにより、日本でも様々なスタイルの音楽が混在していたが、作曲家をはじめ、評論家、演奏家、聴衆らがそれぞれの立場から活発な意見や議論をたたかわせることで音楽界は活性化していった。その頃、矢代は長い伝統を守り続けていたコンセルヴァトワールに留学し、作品を書くこと以前の書式(エクリチュール)を勉強することの大切さを実感し、じっくりと腰を据えて端麗な音楽を書くための準備をすべく習熟の日々を送っていた。同時に、戦後ヨーロッパの作曲界の新しい動向を的確に、広範にわたり把握して本質を見極めたことで、その後矢代は自身の信じる道を貫き通すこととなった。

響きの豊潤さを求め、それを体現した作品が生まれた1950年代後半以降を含め、今回扱わなかった時代や矢代の音楽観については、今後も引き続き研究を続けていくつもりである。

注

- i 幸田には他に、作曲年代不詳の《ヴァイオリン・ソナタニ短調》(未完)も存在する。
- ii ヴァイオリニストの鈴木鎮一らによって1931年に設立された東京帝国音楽学校にも作曲科が置かれていたという。作曲家菅原明朗が主任教授を務めていたが、1945年に東京大空襲による焼失で廃校となる。
- iii 『音楽芸術』1954年4月号に掲載された早坂のインタビューより。『日本戦後音楽史上』、p.232 所収。また、早坂を唯一の師と仰いでいた武満徹は早坂の精神を継ぐ作曲家と言われている。
- iv 本稿では、1998年まで刊行されていた『音楽芸術』からいくつか引用、参照しているが、作品自体を掘り下げて研究する目的ではないため、その後の作品における評価の変遷などは追っていないことを断っておく。
- v 『音楽芸術』1950年8月号、pp.28-43。
- vi 『音楽芸術』1951年2月号で松本太郎が「十二音階音楽の発展」を書いており、それからは箕作秋吉や入野義朗などによって12音音楽の解説が組まれるようになっていった。しかし同誌の1954年2月号の特集「ドデカフォニズム是非論」で「十二音音楽は衰退しつつあるか?」というテーマが挙げられているが、ここでは「すでにドデカフォニーという言葉さえない」という意見が出ている。
- vii 清水脩「調性の解放から否定へー現代音楽への一考察一」、『音楽芸術』1952年12月号、p.45。
- viii 1957年6月号の『教育音楽(小学版)』でも「現代音楽の様相」という特集が組まれ、12音音楽やミュージック・コンクレートなどを扱っていることから、この頃は教育機関においても前衛音楽への興味・関心が持たれていたことがわかる。
- ix 内田るり子「同じ世代の作曲家の話」、『音楽芸術』1957年9月号、p.51での発言。
- x 『音楽芸術』1953年4月号の特集「作曲界批判」には、「作曲界寓言」と「創造精神の欠如」と題した匿名寄稿と、音楽批評家の原太郎による「1945年以後の作曲界批判」が掲載されている。pp.60-71。
- xi 同前。
- xii 『音楽芸術』1954年2月号、pp.56-68。
- xiii 秋山邦晴「日本の未来派音楽 その5 伊藤昇の場合③」、『音楽芸術』1975年5月号、p.72。
- xiv 團伊玖磨「戦後の自作品とこれからの創作」、『音楽芸術』1953年4月号、p.38。
- xv 「ローゼンシュトックを囲んで」、『音楽芸術』1951年8月号、pp.8-16。ローゼンシュトックは1936年から1946年に新交響楽団(現NHK交響楽団)の常

- 任指揮者を務め、同楽団の水準向上に大きく貢献した。その後1951年に再来日し、名誉指揮者に就任する。
- xvi 「告白的三善論」、『オルフェオの死』所収、p.173。
- xvii 『音楽芸術』1957年3月号、p.132。
- xviii 『音楽芸術』1953年12月号の評論家(無記名)による「演奏会月評」、p.118。東京交響楽団の定期演奏会で邦人作品二作を取り上げたことに関し、「創作者に内在する批評精神に照らして、慎重に考えるべきではないか」と述べ、演奏を含め楽団の運営当事者に対する批判も掲載している。
- xix 中野吉郎「現代音楽と放送」、『音楽芸術』1953年9月号、pp.19-25。
- xx ヴァイオリニストの鈴木共子の言。『音楽芸術』1953年4月号、p.53。
- xxi D.オイストラフ「日本の音楽について」、『音楽芸術』1955年9月号、pp.8-12。
- xxii アンケート「邦人作品を一般に普及させるにはどうしたらよいか」、『音楽芸術』1953年4月号、pp.56-58。
- xxiii 同前。
- xxiv 山根銀二による東京音楽学校卒業演奏会の評より。『音楽芸術』1949年5月号、p.42。
- xxv 「近代・現代における音楽」、1968年、NHKラジオ放送。遠山一行との対談での矢代の言。『矢代秋雄 音楽の世界』に所収、p.15。
- xxvi 船山隆「声とエクリチュール」、『矢代秋雄 人と作品』に所収、p.109。
- xxvii 野田暉行「矢代秋雄とエクリチュール」より。『矢代秋雄 人と作品』、p.99。
- xxviii 『音楽芸術』1953年4月号、p.87。
- xxix 「別宮貞雄に聴く」、『音楽芸術』1954年12月号、pp.32-41。
- xxx 遠山一行「矢代秋雄ー清潔なナルシシズムの時間」、『矢代秋雄 人と作品』に所収、p.88。
- xxxi 矢代秋雄「留学とは」、吉田秀和編『音楽留学生』(音楽之友社、1957年)、pp.229-248 所収、より。
- xxxii 印刷楽譜に掲載された「作曲者のことば」より。
- xxxiii 丹羽正明「作曲家訪問 矢代秋雄」、『音楽芸術』1959年8月号、p.80。
- xxxiv 「パリの5年間矢代秋雄氏にきく」、『音楽芸術』、1956年10月号、p.68。本番の数日前に聞かせてもらった彼らの演奏は申し分なかった、と絶賛している。『オルフェオの死』p.217。
- xxxv 「今月の音楽会から」の属啓成による「現代音楽協会」邦人作品発表会に対する評。当日は間宮芳生の《ピアノ・ソナタ》等、6名の作曲家の作品が演奏された。『音楽芸術』1957年2月号、p.167。

- xxxvi 1967 年 6 月に行われた「現代音楽の夕」プログラムより、『オルフェオの死』pp.152-153。
- xxxvii 矢島繁良の「矢代秋雄頌」に「弦楽 4 重奏以来彼の作品に異常な関心と賞讃の辞をおしまないダルラピッコラ」との記述がある。『フィルハーモニー』1961 年 3 月号、p.2。
- xxxviii 富樫康「矢代秋雄の作品とレコード」、『音楽芸術』1976 年 6 月号、p.25。
- xxxix 出版楽譜に掲載された「作曲者のことば」より。
- xl 別宮貞雄「矢代秋雄の場合」、『音楽芸術』1976 年 6 月号、p.20。
- xli 筆者の博士論文に自筆譜を基に《弦楽四重奏曲》四手版を楽譜に起こした印刷譜を掲載しているため、ここでは省く。
- xliv 船山隆「声とエクリチュール―矢代秋雄論」の注釈 10 より。『矢代秋雄 人と作品』所収、p.121。
- xliv 丹羽正明「作曲科訪問 矢代秋雄」、『音楽芸術』1959 年 8 月号、p.81。
- xlv 筆者は 2004 年に東京藝術大学内ホールにて、草稿譜をもとに《弦楽四重奏曲》四手版の演奏を行った。
- xlvi 石桁真礼生「矢代秋雄へのこれでも手紙のうち」、『音楽芸術』1962 年 7 月号、p.31。
- xlvi しかし矢代は富樫康との対談で、日本のピアノ曲に関して高く評価する曲を聞かれ、徹底した 12 音音楽の作品である諸井誠の《ピアノのためのアルファとベータ》(1954) を挙げている。「新作曲家論」、『オルフェオの死』所収、p.378。
- xlvi 池内友次郎「私の作曲教育」、『音楽芸術』1964 年 8 月号、p.20。
- xlvi 「パリの 5 年間矢代秋雄氏にきく」、『音楽芸術』、1956 年 10 月号、p.71 より。
- xlvi 『音楽芸術』1953 年 4 月号、p.35。
- l 黛敏郎「伝統とアカデミズム」、『音楽芸術』1957 年、3 月号、pp.52-57。
- li 「もっと、もっと、もっと…」、『オルフェオの死』、pp.318-322。
- lii 松尾昌介「天職」矢代へのインタビューより、『音楽現代』1973 年 5 月号に掲載。
- liii 矢代は「ここ百年くらいの資料をずっと見ると」と言っていることから、和声の解答などは留学中を含め、大量の資料を集めて研究していたことがわかる。谷川俊太郎との対談「作曲修行」、『オルフェオの死』pp.406-417。
- liv 野田暉行「矢代秋雄とエクリチュール」より。『矢代秋雄 人と作品』、p.99。
- lv 矢代秋雄「留学とは」、吉田秀和編『音楽留学生』（音楽之友社、1957 年）、pp.229-248 所収より。

lv 東京藝術大学音楽学部 HP 入試情報サイトに掲載されている「東京藝術大学音楽学部 2023 年度入学者選抜要項」より。

主な参考文献

- ・矢代秋雄『オルフェオの死』深夜叢書社、1977 年。
- ・『日本の作曲 20 世紀 音楽芸術別冊』、音楽之友社、1999 年。
- ・『五線譜に描いた夢 日本近代音楽の 150 年』、明治学院大学、2013 年。
- ・『日本戦後音楽史 上』、平凡社、2007 年。
- ・矢代秋雄全集『矢代秋雄 人と作品』、音楽之友社、1978 年。

主な参考楽譜

- ・矢代秋雄『弦楽四重奏曲』、音楽之友社、1963 年。

Japanese music in the early 1950s and Akio Yashiro

Hiromi AKAI

【Abstract】

In the early 1950s in Japan, post-war chaos settled, it was brimming with vitality. In classical music, there appeared composers who were influenced by the new avant-garde music in Europe and the United States, composers who incorporated Japanese elements that have been able to be called nationalism into their works, and composers who had both sides. Composers with a high awareness took the lead in revitalizing the music world. Around that time, Akio Yashiro (1929-1976), one of the leading Japanese composers, studied traditional composition in Paris and devoted himself to his research. The only work he wrote during that period, *String Quartet*, attracted people worldwide and became Yashiro's full-fledged debut. In this article, trends of the Japanese music world in the early 1950s are described, and Yashiro's views on music that were strengthened and nurtured during his study in Paris are examined.

【Keywords】

Akio Yashiro, modern music, early 1950s, “écriture”