

機関番号：32679

研究種目：基盤研究（C）

研究期間：2008～2010

課題番号：20520137

研究課題名（和文）：日本の交響曲——創作のモデルとオリジナリティ、及びその受容をめぐるメカニズム

研究課題名（英文）：Symphonies by Japanese composers: relationship among their models, originality and their reception

研究代表者：榎崎 洋子 (NARAZAKI YOKO) 武蔵野音楽大学・音楽学部・教授

研究者番号：50254264

研究成果の概要（和文）：日本の作曲界が活発になる 1930 年代から第二次大戦後にかけての日本の作曲家によるオーケストラ作品を対象に、交響曲と題する作品と、交響曲と題さない作品との間に、どのような意識の違いと作風の違いがあるかを、作曲家の言説のほか第三者による評価、および実際の作風を通して考察した。その結果、交響曲と題する作品においても、モデルとされた独逸の交響曲の諸手法と形式を用いながらも、それらを凌駕するような日本的要素に由来すると思われる諸特徴が支配していることを指摘した。

研究成果の概要（英文）：This study is trying to consider any differences of manners and consciousness to compose between orchestral works titled symphony and not so by Japanese composers from 1930 to postwar days, by inquiring discourses by the composers, reviews by critics, and their musical styles. As a result, it is recognized that in orchestral works titled symphony by Japanese composers characteristics of Japanese elements surpass techniques and formation of German symphony as a model.

交付決定額

(金額単位：円)

	直接経費	間接経費	合計
2008 年度	700,000	210,000	910,000
2009 年度	800,000	240,000	1,040,000
2010 年度	500,000	150,000	650,000
年度			
年度			
総計	2,000,000	600,000	2,600,000

研究分野：人文学

科研費の分科・細目：芸術学・芸術史・芸術一般

キーワード：音楽学

1. 研究開始当初の背景

日本の作曲史あるいは日本の作曲家の作品を対象とする研究は徐々に進められているが、それぞれの研究成果が必ずしも研究間で相互に生かされていない傾向にある。たとえば、筆者が分担執筆の一人である日本戦後音楽史研究会編『日本戦後音楽史』上下巻（平凡社、2007 年）は、日本の作曲史を通史的に記述したほとんど初の成果であるが、歴史研究というよりも、情報を網羅した資料

的な性格の著書となっており、個別には行われている作曲家作品研究の成果も反映されているとは言いがたい。

一方、これらの研究にとって基礎資料となる目録あるいは記録は継続的に編纂されつつある。たとえば、次の著作である：小川昂編『新編 日本の交響楽団定期演奏会記録 1927-1981』（民主音楽協会音楽資料館、1983）、小川昂編『新編 日本の交響楽団定期演奏会記録 追補 1982-1991』（民主音楽

[テキストを入力してください]

協会音楽資料館、1992)、植崎洋子編『日本の管弦楽作品表 1912-1992』(日本交響楽振興財団、1994)、木村重雄著『日本のオーケストラ 歴史と作品』(日本交響楽振興財団、1985)。これらは日本の職業オーケストラがどのようなレパートリーを演奏し、その中で日本の作曲家の作品をどのくらいの割合で取り上げているか、さらに各作品は、どの機関からの委嘱により、あるいはどの公募に対して作曲されたのかの情報をデータとしてまとめたもので、日本の作曲家のオーケストラ作品の受容のあり方の記録として有効である。演奏記録ではないが、文化庁文化庁芸術課編『芸術祭 30 年史』(文化庁、1976)、『音楽年鑑』(音楽之友社、1932-)には年度ごとに受賞の記録が掲載され、日本の作曲家の作品の評価に関する記録となっている。後藤暢子ほか編『昭和初期の音楽評論雑誌—音楽批評の萌芽・記事索引』(山田耕筰研究所、2001)は、昭和初期の音楽雑誌において、何が話題とされたか、日本の作曲家がどのように取り上げられているか、また、日本の作曲家が執筆者としてどのようなテーマを取り上げているかを一覧できる目録で、日本の楽壇の関心事、その中に占める日本の作曲家の位置に関する情報を得る手がかりとなる。

このように、目録作成は蓄積されながらも、それらの目録を、個別の作曲家作品研究の成果や日本の作曲史の通史的記述との相互的な関係の中に置いて、日本の作曲家によって作品が、とりわけオーケストラ作品が書かれるメカニズムが考察されるには至っていないのが現状であると言える。

2. 研究の目的

本研究は、日本の作曲家による交響曲を対象に、(1)それが作曲されるにあたってモデルとされた作品、およびモデルとされた作品のどの点がモデルとされたのか、(2)そのモデルを通して打ち出されたオリジナリティ、(3)その作品の国内外での受け入れられ方と評価を考察することを目的とする。

交響曲はヨーロッパの音楽を象徴する曲種の一つであり、非ヨーロッパ諸国の作曲家たちは、ヨーロッパの交響曲をモデルにするとともに、それをいかに個性化するかを課題としてきた。本研究は、非ヨーロッパの交響曲の事例の一つとして日本の作曲家の交響曲を対象とする。日本人による最初の交響曲とされる山田耕筰《交響曲「かちどきと平和」》(1912)から、戦後にかけての作品を対象に、交響曲を曲名とする作品のほか、交響的変容、交響的断章、交響的幻想、交響的絵巻、交響的組曲といった、交響曲に準じる曲名をもつ作品を対象に含める。このように交響曲と称さず、交響曲に準じる曲名をもつ作

品は 19 世紀のヨーロッパの管弦楽史にも見られるもので、先行する交響曲に対する齟齬、逸脱、個性化がそこには潜んでいると考えられる。日本の作曲家が、交響曲ではなくそれに準じる曲名をつけるさいには、モデルとなったヨーロッパの交響曲に対する文化的な齟齬が示唆されていると考えられる。

日本の作曲家のオリジナリティは、むしろ交響曲から解放された 1960 年代以降の前衛的なオーケストラ作品に顕著に指摘しうるが、交響曲をめぐる創作を対象にすることで、ヨーロッパのモデルとオリジナリティの間のベクトル関係をより明確にできると考えられる。今後の通史的記述にとっては、前衛的なオーケストラ作品との連続的な関係の中に交響曲を置くことが必要と思われる。

3. 研究の方法

考察対象作品である、日本の作曲家による交響曲および交響曲に準じる交響的作品の楽譜資料、音盤資料、および当該作曲家について記述された資料(雑誌等に掲載された作曲家論、作品批評等)、作曲者により記述された自作論等を収集し、それらの情報を指針として各作品の様式的特徴を検討する。さらに、日本の楽壇に関する諸資料(各オーケストラの演奏記録、および作品顕彰、作品委嘱等の企画、および文化庁および放送局等の作品顕彰、作品委嘱等の企画の記録)、および日本の作曲家によるオーケストラ作品に対する評価(日本のオーケストラ作品を対象とする解説、国内外の新聞・雑誌等における批評、座談会等での論及)を収集し、作曲者が志向するものと、日本の楽壇が志向するものとの関係を考察する。

比較対象として、日本以外の非ヨーロッパ諸国、たとえばイギリス、アメリカ、カナダ、北欧、オーストラリア、台湾の中からそれぞれの自国の作曲家によるオーケストラ作品がどのような経緯で書かれ、どのように受け入れられ、評価されているかを調査するとともに、日本のオーケストラ作品の作曲経緯と受容のあり方と比較する。

4. 研究成果

国内外の作品を取り上げる音楽雑誌の刊行が盛んになる 1920 年代以降の、作曲家、評論家による言説とオーケストラ作品の様式、およびその両者の関係を見ると、年代ごとに変化が認められる。(1)1920 年代、(2)1930 年代から 1940 年代にかけて、(3)1950 年以降、の 3 項に分けて以下に述べる。

(1) 1920 年代

1920 年代には、12 音技法で作品を書き始めたばかりのシェーンベルクの音楽が紹介されるほか、欧米においても評価が必ずしも定まっていたわけではないグレインジャー、

マリピエロ等のイギリス、イタリア、フランスの作曲家が紹介されていた（たとえば、増澤健美「作曲家としてのグレインチャー」（1924年）、小泉洽「シェーンベルヒの音楽」（1924年）、柿沼太郎「伊太利のフランチェスコ・マリピエロ」（1925年）、河村雅「ソヴェート・ロシア 作曲界の今日」（1925年）、藤木義輔「フローラン・シュミット」（1927年）、以上『音楽新潮』誌）。

1920年代の演奏界においては、東京音楽学校をはじめとするアカデミックな機関では、独逸の音楽をモデルとしながらも、民間ではむしろイタリア・オペラに対する志向性が強かったのと同じ傾向が作曲界にもあったことがうかがえる。当時、音楽理論のモデルとされていた独逸の古典派・ロマン派の作品よりも、上記のようにその先にある同時代の、さらに独逸以外の文化圏の作曲家が紹介されていたことは特筆に値する。しかし、それらの作品がすぐには演奏レパートリーになることもなく、日本の作曲家のモデルになることもなかった点に、西洋音楽を対象にしながらも、演奏、創作、評論の間で求めてきたものには齟齬があったことがうかがえる。

(2) 1930年代から1940年代にかけて

1930年代になると、1920年代に情報が提供されていた作品が日本の作曲家の作品に反映されるようになる。1930年代の日本の作曲界においては、ロシアの作曲家・ピアニストのアレキサンダー・チェレプニンの主導により、各自の母国の民族主義に依拠する作品が出版と演奏を通して支持される中で、それらの民族主義の作品と、独逸をモデルとするアカデミックな作品とに二分されるとみなされがちだが、必ずしもそうではない状況が浮び上がる。たとえば、独逸をモデルとする典型的な作曲家とみなされている諸井三郎は、ベートーヴェンやブラームスの作品を対象に動機労作、フーガの手法の分析的論稿を発表し（たとえば、諸井三郎「ブラームスの第2交響楽における動機の有機的關係について」（1933年5月）、「第9交響曲第4楽章の研究——ベートーフェン第3期の作品について」（1933年）以上『音楽評論』）、自身の作品にも、それらの手法に還元できる諸特徴があるため、独逸アカデミズムとみなされる傾向にあるが、諸井の作品に、いわゆるチェレプニン楽派の伊福部昭との共通点を指摘する記事もある。たとえば指揮者で作曲家の山田和男による次のような記述である。「伊福部昭《交響譚詩》のもつ構成とは、何と日本の性格をついたものであらう。（中略）諸井三郎氏と案外に究極は同じ日本的構成といふ目的を探究しているのではないか。諸井三郎の《交響的2楽章》には日本人特有の形式が執拗に根底からにちみ出ている」（「最近の邦人の管弦楽作品について」『音楽文化』

1943年）。諸井三郎は、交響曲第2番（1938）、第3番（1944）、第4番（1951）をいずれも3楽章構成で書いたが、その間、山田が言及した《交響的2楽章》（1942）を書いた。《交響的2楽章》はAndanteとAllegroの2楽章からなり、その点、緩と急を組み合わせる傾向にある伊福部作品と共通する。諸井の交響曲第2番は急—緩—急の定石通りの楽章配置を持つが、交響曲第3番は、全3楽章の中に、Andante—Allegro—Allegretto—Adagioという緩と急が交互する経過を持ち、交響曲第4番の楽章配置はAdagio—Andante—Allegroという緩から急への経過を持つ。さらに伊福部作品に見られる、等価の音符を連続させる等拍リズムは諸井作品にも認められる。このように諸井三郎の交響曲にはオーケストラのためのソナタとしての交響曲を凌駕する諸特徴が認められる。

金井喜久子《交響曲第1番》（1940）は、Allegro—Andante—Allegrettoという通常の3楽章構成をとり、各楽章も、ソナタ形式、三部形式、ロンドという、交響曲に一般的な形式によっており、独逸のロマン主義の交響曲をモデルにしていると思われるが、その後、沖縄民謡を使った小品を創作の中心とすることになる金井にとって交響曲は、ヨーロッパの古典を習得していることを認めさせることも、それを通してオリジナリティを認めさせることも必要のないジャンルであったと思われる。金井の節回しと思わせる要素は《交響曲第1番》にあるものの、モデルを凌駕するほどのオリジナリティを打ち出す構想は見られない。

大澤壽人は1930年代に複数の交響曲を書いたが、《交響曲第2番》（1934）について「第1楽章は、大筋では古典的なソナタ形式風の構成に基づいている。（中略）第2楽章は一風変わった要領で組み立てられている」と述べていることにも示唆されるように、交響曲と題しながらも、そこからの逸脱が意図されている。大澤の《交響曲第3番》（1937）も、Allegro—Adagio—Moderato（Menuet）—Allegroという通常の楽章配置によっているが、各主題は、動機労作のために構想されたというよりも多様な性格を持ち、交響曲というよりも劇音楽の要素のほうが強。フランスとアメリカを留学先に選んだ大澤の交響曲には、動機労作を核とする独逸の交響曲よりも、交響曲を大衆のジャンルとみなすアメリカの交響曲観が反映されると同時に、1920年代の日本にすでに紹介されていたフランス、イタリアの同時代の作曲家の作品がモデルになっていることが認められる。しかし、大澤の交響曲に対して管弦楽法の巧みさを認めつつも、「氏の音楽は未だ独自の強い性格、迫力を獲ているとは云へないのではなからうか」（原太郎「大澤寿人氏への感想」『音

楽評論』1936年)といった批評もあることから、大澤の交響曲観は必ずしも日本の他の作曲家たちと共有されるものではなかったこともうかがわれる。

橋本國彦が残した2曲の交響曲のうち、《交響曲第1番》(1940)はMaestoso—Allegretto—Tema con variazionj e fuga: Moderatoの3楽章からなり、《交響曲第2番》(1947)は、Allegro moderato—Alla marcia (Finale)の2楽章からなる。いずれも緩から急へと移行する点で、諸井三郎のテンポ配置と共通するが、橋本は、緩と急の幅を広くとるといよりも、緩を基調として遅いテンポが支配し、交響曲よりも雅楽を思わせる。《交響曲第1番》をレコード化する企画を、「快心の作ではないから」(『音楽評論』1941年)という理由で断ったというエピソードがあることから、同作品が、橋本が構想した通りの交響曲かどうかはわからないが、その作法は、橋本《交響組曲「天女と漁夫」》(1933)などの、交響曲と題さない管弦楽曲と相反する関係にあるというよりも、連続的な関係にある。交響曲を書かないで雅楽をモデルとする管弦楽曲を書いた松平頼則の作品よりも雅楽的な悠久さを橋本の交響曲は感じさせる。橋本は海外の新たな諸傾向にも精通しており、器楽作品や歌曲においてはそれらを用いていたが、交響曲作曲においては海外にモデルを求めていないことがわかる。

このように1930年代から1940年代にかけては、日本の作曲家によるオーケストラ作品が書かれていたが、それらは日本のオーケストラのレパートリーになったわけではない。たとえば野村光一は「交響楽運動批判」と題する記事の中で次のように述べている。「ベートーヴェンをやる限りはお客がくるのはどうかと思はれるので、なるべく曲目を変えてほしい。ローゼンシュトク氏は現代音楽に対する解釈のすぐれた指揮者であるから是非積極的に手がけてくれることを望みたい。(中略)新響、中響(注:中央交響楽団、現・東京フィルハーモニー交響楽団)の定期の中に時々でよいから日本人の作曲を入れてやってほしい。指揮者も中々技術的にむづかしい問題だと思ふが日本人の指揮者を養成するを考へてほしい」(『音楽評論』1941年)。また、『音楽評論』(1936年)の「洋楽放送と新響(現・NHK交響楽団)上演曲目についての注文」というアンケートに対し、現代曲と邦人作品を取り上げてほしい旨の、作曲家、評論家からの回答が寄せられている。しかし、評論家からの回答では、あえて「海外の」現代曲を取り上げてほしい旨記載された回答もあり、同時代の動向に関心を持ちながらも、日本の作曲家の作品は必ずしもその中に入っていないことも示されている。

同時期のイギリスにおける、ロンドン交響

楽団、BBC交響楽団等のオーケストラ定期公演においてはエルガーをはじめ自国の作曲家の作品が継続的に取り上げられ、また、カナダにおけるトロント交響楽団をはじめとするオーケストラの定期公演においても、ベートーヴェン、モーツァルト等の独逸の名曲のほかにアンダーソン、アンセル、グレインジャーなど英語圏の作曲家の作品が取り上げられている。それに対し日本では、西洋音楽の導入が遅かったとはいえ、オーケストラの演奏様式とレパートリーを個性化しようとする意識は低かったことが認められる。

(3) 1950年以降

1950年以降は、ヨーロッパ留学から帰国した、あるいは東京音楽学校の作曲科を卒業した若手作曲家が作品を発表し始め、交響曲はどの作曲家も必ず通るジャンルとなる。同時に、交響曲が占める位置は作曲家ごとに異なるものになっていく。たとえば、芥川也寸志は《交響曲第1番》(1954)を書く以前に《交響三章》(1948)、《交響曲管弦楽のための音楽》(1950)を書いており、交響曲と題さないそれらの作品において交響曲を準備していたことがうかがえる。芥川にあっては、交響曲と題さない作品におけるほうが、楽想の多様さを反映しようとする傾向が見られるのに対し、《交響曲第1番》では、そののちの芥川の作品を特徴づけることになるオスティナートの手法が支配している。芥川の《交響曲第1番》では4楽章間でテンポは変わるものの、等価の音符の連打により声部間でホモリズムに進行する芥川の無窮動的な作風を通して、交響曲の楽章配置は凌駕されている。

交響曲と題さないオーケストラ作品を書いたのちに交響曲を書くに至る経緯は別宮貞雄にも当てはまる。別宮は《管弦楽のための二つの祈り》(1956)でN響が制定した尾高賞を得たのち、日フィルの委嘱により《第一交響曲》(1961)を作曲する。《管弦楽のための二つの祈り》の二つの楽章には「沈痛に」「雄々しく」の標題が付けられており、《第一交響曲》の全4楽章には、出版時には削除されたが、「あこがれ」「たたかい」「なげき」「……そしてまた」という標題を構想していた(音楽之友社版総譜による)。別宮貞雄は、「ベートーヴェンを讃える」(『フィルハーモニー』1955年)をはじめベートーヴェンを対象に分析的論稿を著していることにも示されているように、別宮にとってベートーヴェンは交響曲を書く上で重要なモデルであった。しかし、諸井三郎が動機労作やフーガといった作曲技法を主なモデルとしたのに対し、別宮は、挫折から勝利へ、という、ベートーヴェンに代表される独逸の交響曲に特有の標題をモデルにしている点で異なる。さらに別宮の交響曲における「なげき」の重く

沈んだ曲想と「あこがれ」の活力ある曲想は、別宮が師事したオリヴィエ・メシアン音楽における「祈り」と「愛」の音楽的対比に対応すると考えられる。交響曲のモデルは独逸の古典にさかのぼりながらも、そこに近代以降の作品もモデルに加わることになる。

芥川や別宮のように、交響曲と題さないオーケストラ作品を書いたのちに交響曲を書いた作曲家はそののちも交響曲を書くが、林光は《交響曲ト調》(1953)を、間宮芳生は《交響曲》(1955)を、それぞれほとんど最初のオーケストラ作品として書くが、そののちは交響曲の作曲からは遠ざかる。上記いずれの交響曲も民謡やお囃子の断片を用い、「いくつかの断片が勝手にはばたいて自由に展開した三楽章からなる」(間宮)と述べているように、交響曲を書くにあたって、交響曲のモデルをヨーロッパに求めておらず、交響曲に準ずる作品をまず書いて、それから交響曲を、という敷居の高さを交響曲に抱いていなかったことがうかがえる。

小倉朗は比較的初期にソナタ、フーガ、交響曲等、アカデミックな古典主義を標榜する曲名を付けているが、1950年代後半以降はわらべ唄を使った合唱作品が比重を占めるようになる。この《交響曲ト調》(1968)は民族主義的な合唱作品が書かれる時期に書かれている。簡潔なフレーズによる拍節感の明快な語法が、小倉の交響曲も民族主義的な声楽曲も特徴づけている。林光と間宮芳生は、声楽が創作の中心になるにつれ、交響曲から離れていったきらいがあるが、小倉にあっては、声楽曲に相反するものとしてではなく、声楽との互換的な交響曲のあり方が示されている。

諸井誠の《交響曲》(1968)は、諸井が交響曲と題した唯一の作品である。初期から音列技法で作品を発表するさいには諸井はコンポジションの語をタイトルに用いていた。この《交響曲》にはオーケストラの声部間の関係が緻密に連繫されている。諸井にとって、コンポジションの語は、音高の構造化に焦点を当てる語として用いられ、交響曲の語は、音高のみならず、諸要素を複合した響きやテクスチャをも指す、より包括的な語として用いられたと思われる。

(4) 結び

1930年代から戦後にかけての日本の作曲家による交響曲を中心とするオーケストラ作品には以下の点を指摘しうる。

(4)-1: ヨーロッパ志向の作曲家が交響曲を書き、在野精神の作曲家は交響曲を書かないとみなされる傾向にあるが、両タイプ間には互換的な関係が見られる。交響曲を書く作曲家の作品においては、交響曲の諸手法や形式を用いながらも、それらを凌駕する手法と形式が顕著になることが認められる。ともする

と、アカデミズム派と在野派という二つの相反する動向に分けられがちな年代にあって、両派は連続的な関係にあったこと、むしろアカデミックな作品とされている作品に日本的要素が見られることを指摘しうる。

(4)-2: 交響曲と題さないオーケストラ作品を書いたのちに交響曲と題する作品を書いた作曲家は、交響曲に、より上位の内容を構想している。

(4)-3: 日本の作曲家が交響曲を書く上でモデルとするのは独逸の交響曲が多く、より立場に近い非ヨーロッパの交響曲をモデルに選ぶ例は大澤壽人のように例外的でしかない。イギリスや北欧の若手作曲家が留学先に西欧でなくアメリカを早くから選んでいたのと対照的と言える。

5. 主な発表論文等

(研究代表者、研究分担者及び連携研究者には下線)

〔雑誌論文〕(計1件)

榎崎洋子「武満徹の音楽——名曲化に隠されたもの」『紫明』第28号、pp.58-62、2011年、査読無し

〔学会発表〕(計0件)

〔図書〕(計1件)

榎崎洋子「細川俊夫とモーツァルト——《月夜の蓮——モーツァルトへのオマージュ》をめぐる」『海老沢敏先生傘寿記念論文集』pp.17-28、音楽之友社、2011年、査読無し

〔産業財産権〕該当しない

〔その他〕

日本の作曲家を対象とする以下の著述において本研究を反映させている。

榎崎洋子「曲目解説：三善晃《詩篇》《レクイエム》、矢代秋雄《ピアノ協奏曲》《2本のフルートとピアノのためのソナタ》《ピアノ・ソナタ》」『NHK「現代の音楽」アーカイブ・シリーズ』ナクソス・ジャパン、全10ページ、2011年

榎崎洋子「曲目解説：三善晃《管弦楽のための協奏曲》、武満徹《オリオンとプレアデス》」『東京フィルハーモニー交響楽団』プログラム冊子(2011)、pp.16-20

片山杜秀、白石美雪、榎崎洋子、沼野雄司「日本の作曲 2000-2009」『日本の作曲 2000-2009』pp.9-100、サントリー芸術財団、2011年

榑崎洋子「曲目解説：武満徹《3つの映画音楽》」『NHK 交響楽団定期公演』プログラム冊子（2010）、pp. 19-20

榑崎洋子、浜田滋郎、原明美ほか 18 名『ピアノ名曲名盤 1053』（音楽之友社、2009）ジェルジュ・リゲティ、武満徹、三善晃、間宮芳生、湯浅譲二、矢代秋雄、早坂文雄、西村朗ほか 30 名の作曲家のピアノ作品の様式と代表的な演奏録音を論じている。

久保田慶一、榑崎洋子ほか 11 名『増補改訂版 はじめての音楽史』（音楽之友社、2009）担当執筆部分：第3部第1章「日本の現代音楽」pp. 183-194（20世紀初期から現在にかけての日本人作曲家による作品の様式の変遷を通史的に記述している）

榑崎洋子「曲目解説：武満徹《死と再生》《トゥイル・バイ・トワイライト——モートン・フェルドマンの追憶に》、マーラー《交響曲第5番嬰ハ短調》」『京都市交響楽団定期演奏会』プログラム冊子（2009）pp. 5-8

『毎日新聞』に音楽会批評を執筆し、日本の作曲家によるオーケストラ作品を対象に、作曲様式、演奏解釈を論じている。

6. 研究組織

(1) 研究代表者：榑崎洋子（NARAZAKI YOKO）
武蔵野音楽大学音楽学部教授
研究者番号：50254264

(2) 研究分担者：該当しない

(3) 連携研究者：該当しない