

モダニズムの矛盾：作曲家、松平頼則の場合

椎名 亮輔 (France)

SHIINA Ryosuke

松平頼則（1907～ ）が、作曲家として本格的な活動を開始したのは、およそ1920年代、大正後期にあたるが、当時の日本の西洋音楽の状態は、少なくとも彼自身の評価によれば、後進国のそれではなかった。彼は、それゆえ、日本の音楽を近代化し、世界的な水準にまで高める、ということを使命とすることになる。しかし、ここで問題となるのは、政治・経済・社会的なものとは異なり、芸術においては、単純に、近代化イコール西洋化、とはならないことである（だいいち、政治・経済・社会の各分野においても異論があることだろう）。西洋的でない近代化の道もあるし、西洋においても近代的でない要素（伝統的なものなど）が少なからずあるはずだ。しかし、そこでもう一つの問題は、そうは言っても、ここでは、明治以来輸入された「日本の」西洋音楽がその領域であるということだ。いかに、日本の作曲家が西洋的なものを否定しようとしても、その音楽の根源までも否定するわけにはいかない。さらに、松平自身が、自分の作曲家としての立場を「モダニスト（アヴァン・ギャルド）」として定位したということが、問題をなおさら紛糾させる結果となった。つまり、それにより彼は必然的な歴史性を前提としてしまっているのである。これら、彼の使命の前に立ち塞がる問題に解決を与えるに当たって、現実には多くの矛盾があり、松平はそれを次々と彼なりに解決しなければならなかった。我々は、ここで、彼のそのような格闘の中から、現代日本の音楽状況（彼の活動は大正・昭和・平成の各時代を蔽っている）において彼がもたらしたものを検討し、それによって「近代」日本の「西洋」音楽という、いわば西洋でも東洋でもない特殊なものの一つの性格を浮き彫りにすることができるだろう。

1

松平の芸術思想の発展というものは、およそ三つの時期に分けられる。まず、第一期は、1930年代から1945年、つまり大正後期から第二次世界大戦までで、「モダニズム時代」とでも名付けることができる。第二期は、「発展期」で、戦後1945年から1960年代くらいまで、そして最後の第三期は、「後期」で1960年代以後、というふうである。

第一期は、彼のアヴァン・ギャルド作曲家としての華々しい登場と、その立場を闡明するための論文が矢継ぎ早に書かれた時代である。当時の文学的「アヴァン・ギャルド」とは、それこそ「モダニズム」であり、彼の論調もそれにまったく沿ったものとなっている。文学における「モダニズム」が、ヨーロッパ思潮の輸入を目標として南米・北米で生まれ、各国における文学的「後進性」を紛れもなく刻印されているという周知の事実は、日本でもまったくその通りであり、松平が彼の論文を書くときに採用したスタイルがまさしく「モダニズム」であったのは、まったく当然といってよいだろう。当時の日本の「モダニズム」輸入が、詩壇を中心に為されていた（萩原恭二郎、安西冬衛、北川冬彦、竹中郁などの詩人たちの名前が挙げられるだろう）ことから、

面白いことに、松平は詩的な表現をかなり無理なところまで多用している。少し例を挙げよう。

フランシス・ブウランク

朗らかな三色旗が彼の音楽でバレエを踊ります。

ジュネスの歌ふ熱心な饒舌です。

そしてあの牝鹿の脛の幻想は桃色です。⁽¹⁾

あるいは、

1、白と黒とのドミノ服を着た鍵盤上を動く指……ドビュッシーの「雨の庭」の結尾

2、亂髪のアレクサンドル・マルシェの顔の輪郭と燕尾服の黒線の交錯

3、プログラムを片手に未知の國へプロンジュする聴衆の群像……拍手の爆音

[中略]

15、ムシュ・てるゐ・E-ZO のプログラムを発見する。⁽²⁾

さて、音楽の世界での当時の最新流行は、フランスの「6人組」であり、彼はそのスタイルを直輸入する。作品としては、『南部民謡集』（1928～36）、『古今集』（1939、1945改訂）、『フルート・ソナチネ』（1936）などがある。ここでは、すでに日本的な伝統に対する関心が見られることが重要で、確かに、彼の当時の理想像がアレクサンドル・タンスマンであったことが十分に頷けるのである。「ポーランドの感覚と現代のダイナミズムの握手はタンスマンの主義であり、僕の共鳴する主義である。」⁽³⁾と、彼は書いている。タンスマンは、ポーランド出身の作曲家で、当時フランスを中心に、ポーランド民謡を素材に「6人組」風の味付けをした作品を書いていた。これが、松平の目には、「モダニズム」と固有の伝統との間の矛盾を現代風に解決したものと写ったようだ。しかし、この時期の松平の作品は、彼自身も認めているように（「今から見ると、作家としては下手くそだった、ということは言われるな。」⁽⁴⁾）まだまだ不器用な、タンスマンなどの垂流に過ぎなかった。

2

第二期は、戦争中の沈黙を破った過激な論調で幕を開ける。過去の自己を精算する意味で彼は、その「タンスマン論」を書き上げる。その終わりに彼はこう記すのだ。

現在作曲上の轉換期にある私はその精算の一つの手段として、前大戦後の作曲上のモダニズムの闘士の一人であり、私に最も影響を与えた作曲家の一人であるタンスマンの評傳を書いてみたかった。従つて本稿は私にとってはタンスマンへの感謝であり、同時にタンスマンへの決別である。歴史は停滯せず、終止しない。⁽⁵⁾

こうして、彼の「大正時代」の「文学的」モダニズムは徹底的に自己批判される。そして、日本は、以後、「世界史」（＝普遍史——これこそ優れて「モダン」な概念である）に参加していかなけれ

ばならないのだ。そのためにも、安易なエグゾティズムに媚びるような「ジャポニカ調」（松平の用語）を排し、真の日本音楽を探究する必要がある。

この文脈から検討に値するのは、松平を含む「新作曲派」のメンバーたち（清瀬保二、早坂文雄、松平、渡部浦人ほか）と、批評家、遠山一行との間の、日本の作曲家に関する論争である。発端は、日本の作曲家の技術不足・訓練不足を嘆く遠山の論文だが、その批判にほとんど過激なまでに反応した「新作曲派」の作曲家たちは、いちように、過去の西洋の音楽を乗り越え、現代日本に適した作品の必要を訴え、そこから西洋古典音楽を否定する結論を引き出す。例えば、会談形式のこの「遠山への反論」において、松平は、「人間は胎内では魚であり動物である。最後に人間になるんだね。われわれはそこを大急ぎで経過しなければならない。」⁽⁶⁾と述べ、その音楽的進化論を披露する。さらにここには、「もしそのような立論が音楽の歴史性や社会性を抽象してしまって、単に生理的なものに問題を還元してしまうことになるのでは賛成できない。」⁽⁷⁾という意見も吐かれる。西洋古典音楽を盲目的に崇拜するのは間違っている。それは、まず、「過去」のものとして無用であり、第二に、日本のものではないから規範とするには当たらない。しかし、と遠山は応戦する。西洋古典音楽は、その「古典性」に価値があるのであって、そのような価値は現代においても何ら変わらないはずだ。そして、彼はこう言う。

外國のすぐれた作家・演奏家の仕事に接する時に、彼等の耳がぼく等のもっているものよりも遙かに廣い豊かな音の世界を把握し音の各素材間のバランスや形式上の比例感覺に於て遙かに進んでいる事にいつでも打たれる。そうした體驗が日本の作曲家の場合には未だ遺憾ながら殆どない。⁽⁸⁾

つまり、作曲家としての職業的な基礎的訓練は、そのようなものを基本として、普遍的なものなのだ。少なくともそのような技術を身に付けていることが、日本の音楽を世界に認めさせることになる第一歩ではないか。「日本」を標榜するのは良い。「日本人には日本人獨特の藝術的イデーをもつ能力も、權利も又恐らくあるだろう。しかしともかく素人でない職業作曲家なら音楽のイデー云々より先ずゆるぎない音の建築を作る職人藝はもたなければ困る。」（同所）

これに答える松平の筆法は、大変に特色のあるものだ。引用しよう。

我々は今或るサロンの中で一人のブルジョアと對峙する。そこは戦争の被害を少しも蒙っていないで、燦然と輝く家具やピアノが置かれている。そのブルジョアは深々とした安樂椅子に腰を下し、我々の喋るのを黙つて聽いている。やがて、香り高い葉巻の煙を寶石の鏤めてある指環をはめた華奢な指で挟み乍ら、灰皿でもみ消すと、金色に光る腕時計を一瞥して「大變申しわけないが、私は今重要な用件で出掛けなければならないのです。[中略]」彼はそうい、棄て、鏡のように磨かれた床を横ぎつて立ち去る。⁽⁹⁾

彼はこのように、皮肉な、シニカルなやり方で、大ブルジョア遠山の実世間と隔離された優雅な生活（戦中や戦後間もなくの一般民衆の苦しい生活を対比させている）を描きだし、その現実との乖離を批判する。しかし、これは論点をずらしているという印象を免れられない。つまり、遠

山の古典主義・普遍主義は、実は、まさしく松平の信条と一致するものであったことを暗黙のうちに物語っているのである。

3

遠山の批判に実質的に答えるためにも、日本の音楽が世界に認められることが急務となっていたわけだが、1951年、それが、松平の『ピアノとオーケストラのための主題と変奏』（ザルツブルグにおける第26回国際現代音楽祭コンクールに入賞）によって実現することになる。そして、この作品によって、以後の彼の作曲家としての方向が決せられたといってもいいだろう。それは、雅楽を作曲の素材とするということである。この作品では、その一つの変奏において、『越天楽』の旋律の最初の動きを基に一つのセリーを導きだし、それによって自由なセリアリズムによる作品を作り上げている。この方法は、次の『催馬楽によるメタモルフォーズ』で、より徹底的に追及されているが、それは、雅楽のうちその「旋律的・リズム的要素・拍の要素・和音的要素」を現代の技法によって開発することで達成されている。このような雅楽の使用について、彼は多くの論文を書いている。その中から一つ引用しよう。

これ等の作品を書くことによつて、過ぎ去つた時代の音楽に就いて取るべき私の態度はしだいに鮮明になってきた。このような「死せる神聖な宝」に新しい生命を吹き込むことは勿論非常な繊細な困難さを伴う仕事ではあるが、本質的に自分自身のものでなくてはならない言葉で表現することがその解決の一切であるという事である。従つて徒らな日本の古代模倣でもなく、又十九世紀に爛熟の域に達した調性音楽の手法に従う事でもなく、現代の作曲家の立場から飽く迄現代的な語法で書かねばならないという事である。¹⁰⁾

ここには、「真に日本的なもの」の追及という今までの衝迫は薄れている。それも当然であつて、素材が雅楽なのだから黙っていてもこれは日本のものなのだ。その上、雅楽は、琴や三味線の音楽のようには「土俗的な」匂いのしない音楽だ。（彼はそれらの音楽について、雅楽と比べて「完成されすぎている」という言い方をする。¹¹⁾）これで「安易なジャポニカ調」は、避けられる。後は、表面的な素材処理といったことに問題は限られてしまうし、そうなれば彼はいくらでも現代的な技法を駆使できるというわけだ。そして、これも、「伝統と近代」という矛盾を止揚する一つの方法であるといえる。松平はこの時期にこのようにして手にいれた方法を用いて、第三期以後次々と現代の最先端に行く技法を採用し、作品を書き進めていく。

そのような立場に彼は安住しているかと言うとそうではないのであつて、1969年、日本で行われたドイツ現代音楽祭において、ピアニスト、アロイス・コンタルスキーが日本の作曲家の作品とドイツの作曲家の作品が区別できないと言ったということに関して、大方の評家が、やっと日本も世界の水準に追いついたと安堵の吐息を洩らしたのに対して、松平ただ一人が、日本的なものの喪失を危惧する見解を述べている（「署名なしでは日本かドイツかわからないというのは、作曲家の立場としては、とっても困ることなんです。」¹²⁾）ことは、彼の年来の問題意識が必ずしも雲散霧消してしまっているわけではないことを、よく表わしている。さらに、彼の後期の作品が、雅楽の音素材よりも作品構造の研究結果をより多く採り入れるようになってきているこ

と（『蘇莫者』[1961]、『二声（朗詠）』[1966]、『循環する楽章』[1971] など）は、彼の伝統音楽に対する観点や思想が深化していることを物語っていると言えよう。

ホアキン・ベニテズが言うように¹³⁾、「形式／内容」という対立が、音楽において「形式／素材」と置き換わるとしたら、彼の創作態度の発展は、まさしく雅楽の可能性を汲み尽くす方向に進んでいる。しかし、ここでまた「近代対伝統」の矛盾が頭をもたげるのだ。形式も素材も伝統のものだとしたら、それは単なる伝統への回帰ではないのか、歴史を逆行することになるのではないか、ということだ。さらに、ここにミュージック・コンクレート以来、徐々に前衛音楽界に浸透してきている、非ヨーロッパ系音楽の価値の増大という事実を考えあわせると、松平の作品が以降、一作一作がそのような矛盾とパラドックスの間の微妙なバランスをとるような、いわば「モダニズムの矛盾」への挑戦といった趣を呈してくる。そして、このような「モダンの歴史」という「メタ歴史」を、身を以て生きてきた松平は、真の意味での「モダニスト」と呼ばれるにふさわしいのではないだろうか。

〔注釈〕

- 1) 松平「五つのファンタスティックな印象」『音楽新潮』第7巻第1号（1930年）52頁。
- 2) 松平「（シネミュージック）夜のサイプレス」『音楽新潮』第7巻第2号（1930年）36－37頁。ちなみに、ジル・マルシェックスは、1925年に初来日し、当時の最先端の音楽を初めて紹介した。「てるゐ・E-ZO」とは、照井詠三。フォーレ等のフランス歌曲をはじめ、松平等の歌曲など、これも当時の最先端の音楽を歌った歌手。
- 3) 松平「フラグマン」『音楽新潮』第6巻第11号（1929年）51頁。
- 4) 松平「松平頼則の音楽と人間の形成」『音楽藝術』1950年5月、13頁。
- 5) 松平「アレクサンドル・タンスマン」『音楽藝術』1950年5月、22頁。
- 6) 「新作曲派の指向」『音楽藝術』1950年9月、34頁。
- 7) 同所。先の松平の発言直後の、山根銀二の発言。
- 8) 遠山一行「批評と反批評」『音楽藝術』1950年10月、55頁。
- 9) 松平「遠山一行氏へ對する新作曲派の答」『音楽藝術』1950年11月、117頁。
- 10) 松平「国際現代音楽祭の入選作について」『音楽藝術』1952年5月、84頁。
- 11) 「〔雅楽に対して素材として魅力を感じるというのは〕音楽として雅楽を見た場合の未開拓ですね。だからもつと時代が下がってくると、ちょっと話が雅楽から外れますけれども、琴や、三味線なんかは未開拓とは言えないですね。三味線は、三味線という一つの世界の完成されたものです。」「松平頼則の音楽と人間の形成」前掲、11頁。
- 12) 松平他「三つの現代音楽会をめぐる」『音楽藝術』1969年4月、38頁。
- 13) ホアキン・M・ベニテズ『現代音楽を読む』朝日出版社、1981年。特に、第1章「多様式の時代」第3節を参照のこと。