日本の交響作品展——3

早坂文雄



新交響楽団

目次

芥川也寸志＝メッセージ——3

プログラム——4

演奏曲目——作曲者のノート・曲目解説——6

早坂文雄：主要作品＝資料——22

早坂文雄の作曲ノートから(1940~1949)——26

日記抄——49

主要エッセイ復刻——54

アルバムから——60

早坂文雄を語る

札幌時代の早坂文雄——三浦淳史——34

[戦時期]作曲家としての登場——対談・松平頼則＋大築邦雄——36

戦後期の早坂文雄——対談・武満徹＋佐藤慶次郎——40

早坂文雄と映画音楽＝1——対談・佐藤勝＋秋山邦晴——43

早坂文雄と映画音楽＝2——ドナルド・リチイ——46

主要作品リスト——64

年譜——68



早坂文雄さんは、いつも優しかった。ぼくと視線があったとき、早坂さんの眼は、黒いロイド眼鏡の奥で、いつも優しく微笑んでいた。

ピアノの前では、少し背中を丸めて、楽譜を見る　というよりも、中をのぞき込むような格好をして弾いた。そして屢々、話をしている時の、優しい早坂さんとはまるで違って、とても激しく、荒々しく、鍵盤を叩いた。

愛してやまなかった、李朝の壺、玉露、堀辰雄……。

作品展を前にして、スコアを見ていると、音楽の向うから、そんなさまざまな想い出が、激しく蘇ってきて、困惑してしまう。

〈管弦楽のための変容〉が初演出来るのも、作曲家の個展にふさわしい、資料としてのプログラムが編集されたのも、すべて、秋山邦晴さんのおかげである。

若くして世を去った、この優れた作曲家の作品展を開き得たということは、アマチュア・オーケストラ、新交響楽団にとって、将来、誇るに足る歴史となるであろう。

芥川也寸志

プログラム

指揮——芥川也寸志

演奏——新交響楽団

映画音楽

「羅生門」から——1950——ステージ初演

Rashomon——from film music

Ⅰ．タイトル音楽

Ⅱ．杣売の証言の場面の音楽

Ⅲ．多襄丸の証言の場面の音楽

Ⅳ．ラスト・シーンの音楽

Ⅴ．真砂の証言の場面のボレロ



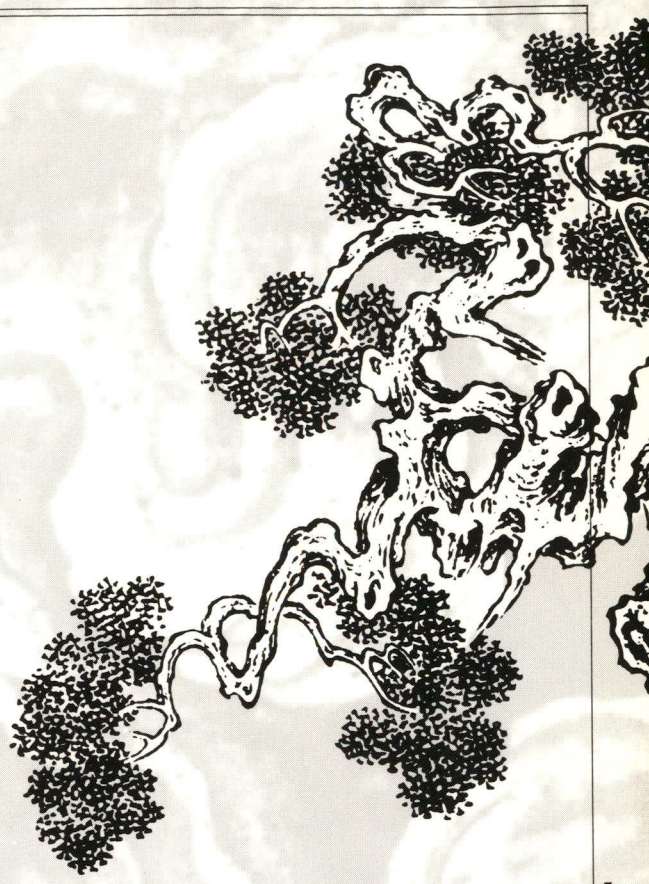
1979年4月6日〔金〕7時

東京文化会館大ホール

後援＝毎日新聞社

協賛＝日本作曲家協議会

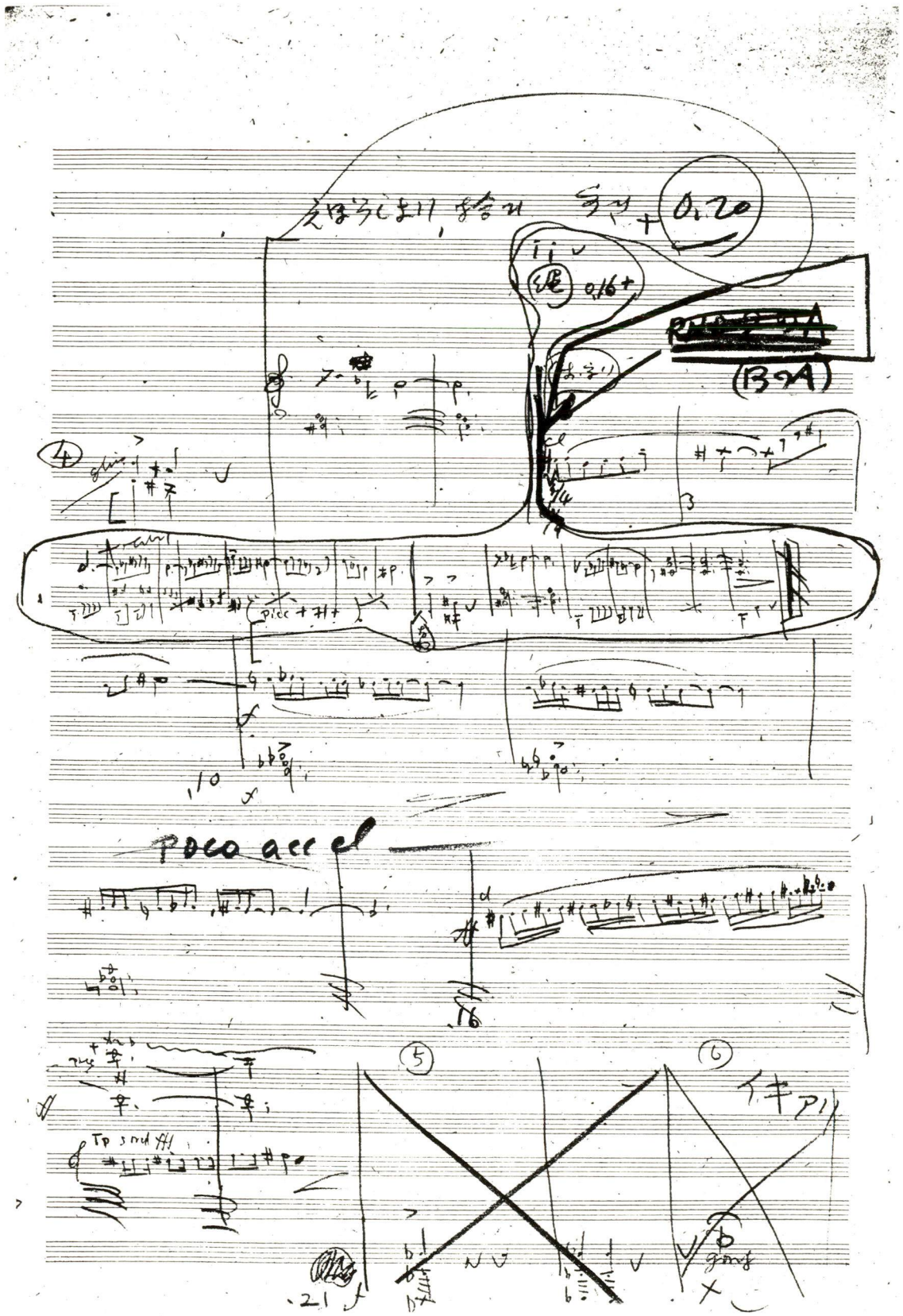
協力＝遠山音楽図書館・サントリー音楽財団



古代の舞曲 ——1937
Danse Antique

左方の舞と右方の舞 ——1941
Dances of Saho & Uho

管弦楽のための変容 ——1953——初演
Movement in Metamorphosis for Orchestra



「羅生門」のスケッチ

作曲者のノート

いま芥川龍之介の「羅生門」を京都大映で撮っているが，この脚本は珍しいナラタージュ形式を採っていて，皮を覆った人間の心理を深く抉（えぐ）っている。

音楽もひどく色合いの違った特殊な手法を全体に使わねばならぬのであるが，この中のひとつに，京マチ子の扮する真砂の自分を美化した虚偽の陳述の長いシーン一杯を，ボレロ・スタイルで一貫させてみたいと彼〔編注・黒沢明監督〕がいい出した。

平安朝時代の話であり，ボレロ的な手法が調和するかどうか，バランスからみても，むずかしい試みだが，わたくしの作曲がうまくゆけば，この意図は，掛算として面白い扱いになるだろうと思う。一歩誤まれば無残な失敗となる危険を犯して，このむずかしい扱いを敢えてしようというところに，作家の快よい戦りつと冒険がある。

（東京日日新聞・1950年 8 月 7 日・夕刊）

映画音楽は歴史的にみると，とても新しいジャンルですけれども，ここ2，30年のものですからね。18世紀はオペラの時代，19世紀がバレエの時代だとすれば，20世紀は映画の時代でしょう。そういう意味で，映画音楽というものは軽視しちゃいけないと思うんですよ。

現象的にみると，つまらない映画音楽ばかり多いから，映画音楽そのものがつまらないように見る向きが甚だ多いですけれども，本質的にいえば，つまらないものじゃないと思うのです。

まだ生まれたての芸術ですから，これを何んとか，少くともオペラ，バレエ音楽に匹敵するところまで育てて行きたい。

（「音楽芸術」昭29・ 9 月号）

演奏曲目——❶

羅生門



タイトル音楽　雅楽の古楽器である笙がたちのぼる音色のハーモニーをうみだし〔譜例・❶〕，そこに決然とティンパニー，ピアノの一打が打ちこまれると，木管楽器でモティーフが奏される〔譜例・❷〕。これが各楽器に水紋のようにひろがっていき，そこに，ときおり和琴（雅楽の琴）が古雅なひびきを浮かびあがらせる。そしてバス・クラリネットなどの管楽器の音色が重く流動して，ドラマをしずかに予感させる。

杣売の証言の場面の音楽　武士の死体の第一発見者である杣売（志村喬）が，回想し証言するシーンの音楽。変型ボレロをおもわせるようなリズムにのって，コールアングレ，オーボエなどが，ものうい旋律をどこまでもつづけていく〔譜例・❸〕。
山道をゆく杣売。突然立ちどまる。音楽が一瞬やむ。すると木の枝に市女笠がひっかかっているのを発見する。そして侍烏帽子，お守袋など，つぎつぎと落ちている品物をひろいあげる。そして最後に，草むらから突き出している手，武士の死体を発見して仰天し，来た道を走ってもどる。アレグロのリズミックなうごきの音楽。

多襄丸の証言の場面の音楽　ひっ捕らえられた盗賊の多襄丸（三船敏郎）は，検非違使庁の庭にひきだされ，役人に調べられる。
「あれは，恐しく暑い午後のことだった。しかし，そのとき，急に青葉を鳴らして，涼しい風が吹き渡った。そうだ，あの風さえ吹かなければ，あの男も，俺に殺されずにすんだものを……」
その青葉を鳴らして渡る風のように，チェレスタが澄んだひびきをよぎらせる。バス・クラリネットが不気味な音色をうごかす。
やがて¾拍子の規則正しいリズム音型のくり返えし。武士（森雅之）は妻真砂（京マチ子）を乗せた月毛の馬をひいて，山道をやってくる。それを多襄丸がみつける。その回想。バス・クラリネットほかの管楽器の音色がふたたび動めく。弦楽器のピチカートが様子をうかがうように鳴る。そして再度リズム音型がはじまり，チェレスタが澄んだ涼しげなひびきを走らせる。風が吹き，馬上の真砂の市女笠の布が吹かれて美しい顔がのぞく。
多襄丸はハッとしたように目を瞠り，「まるで女菩薩のように美しい」と思う。そして遠ざかっていく姿を，じっと見送る。

ラスト・シーンの音楽　今回の演奏では映画とはちがって，最後のシーンからエンディングにかけてのこの音楽が，ボレロのまえに奏される〔譜例・❹〕。雨の止んだ羅生門の全景。タイトル音楽とおなじように，ふたたび笙がひびき，雅楽調のまじった音の空間がひろがる。弦楽器群が荘重に主題をうたい，管楽器群が音色を重厚にうごかす。そしてしずかに，荘重に，そして明るくうたいあげていっておわる。

真砂の証言の場面のボレロ　検非違使庁の庭に坐って泣き伏している真砂。やがて顔をあげ，すすり泣きながら証言する。この長いシーンは，はじめから終りまで，ずっとボレロの音楽がつづけられていく。ティンパニー，ピアノと，弦楽器のピチカートによるボレロ・リズムにのって，フルートが抒情的な旋律をどこまでもうたっていく〔譜例・❺〕。
この旋律はクラリネットやオーボエ，ときにはサックスなどの金管楽器にもうけつがれていく。またときには，弦楽器がくわわって，その主題を変形して揺れうごかしていくこともある〔譜例・❻〕。
そして，いったんディミニュエンドしたあと，ふたたびボレロのうごきはつづく。いつ果てるともなくつづけられていき，音がだんだんに少くなっていって閉じる。
楽器編成は，フルート2，ピッコロ1，オーボエ1，コールアングレ1，アルト・サックス1，クラリネット(B管)1，バス・クラリネット1，ファゴット2，ホルン4，トランペット2，トロンボーン2，ティンパニー，ハープ，ピアノ，その他打楽器4種，弦楽5部および笙2，琴1。

早坂文雄の数多い映画音楽のなかで，とりわけ黒沢明監督と溝口健二監督，このふたりの監督と組んだいくつかの映画での実験は貴重なものだった。
黒沢明監督とは「酔いどれ天使」(1948)，「野良犬」(1949)と，それぞれ映画音楽の方法を大胆に実験した。それらの作品につづいてこころみられたのが，この「羅生門」(1950)である。
「羅生門」はいうまでもなく，芥川龍之助の「籔の中」と「羅生門」のふたつの作品をもとにして映画化されたもの。大映京都作品。封近当時はあまり評判は芳しくなかったが，翌年ヴェニス映画祭でグランプリを受賞，日本映画の名声を戦後初めて国際的なものにした。いまでは傑作として，わが国をはじめ，海外でも，しばしば上映され，古典的な作品になってしまっている。
平安朝時代が舞台になっていて，京にちかい山科の山中で，旅の武士が何者かに殺されたという事件が中心である。
山賊、武士の妻、死体発見者の杣売の3人が、それぞれ検非違使庁で証言するが，その供述はみなどこかで食いちがっていた。そこで巫女の力を借りて武士の霊を呼びよせて陳述させる。だが、これも食い

ちがっている。はたして真実はどこにあったのか？それぞれの告白者の食いちがいは，お互いの嘘を弾劾し、告発しながら，しかもなお，己の立場を嘘で糊塗しあうところにある。それは人間という存在の孤独なエゴイズムの儀式であり，悲しきパロディでもあるようにみえてくる。

この映画音楽は当時海外でいろいろ問題になった。それはこのなかにボレロが使われ，それがラヴェルの作品の模倣だということにあった（ドナルド・リチイ氏のこのパンフレットでの発言もその点を指摘している）。しかし，ぼくはこの早坂文雄が創作したボレロのこころみはすぐれた実験だと考えている。

ボレロといえば，誰もがすぐラヴェルの「ボレロ」を憶いだす。だが，ボレロとはラヴェルが創造したリズム形式ではない。これはスペインの代表的な民俗舞踊のリズム形式である。その特徴は3/4拍子のリズム・パターンがどこまでも一貫してきざまれていき，そのうえに旋律が導入されて繰り返えされていく構造にある。

それでは，なぜ，早坂文雄はこのボレロ形式をこの映画にもってきたのだろうか。
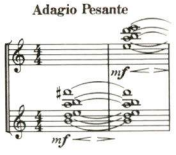
ぼくは早坂＝黒沢のコンビがこのボレロ形式をこの映画にもち込んだことは，この映画の様式にじつに適確な表現であったと考える。

登場人物の陳述と回想シーンが複雑に交錯し，いりくんでいるこの映画の特殊な構造。そこにひとつの統一感をひきだしているのが，このボレロ形式なのだ。いくつものバラバラなシークウェンスを，ボレロの展開で巧みに結びつけ，生き生きとまとめあげるその心棒の役割を果しているのである。それは，じつに見事な計算であり，適確な設計であるとおもう。

解説＝秋山邦晴
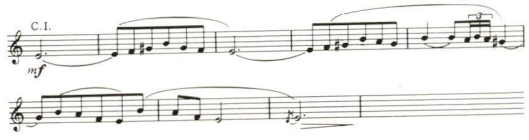


譜例 ❶
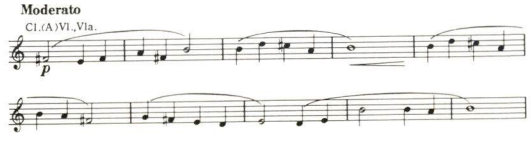


譜例 ❷
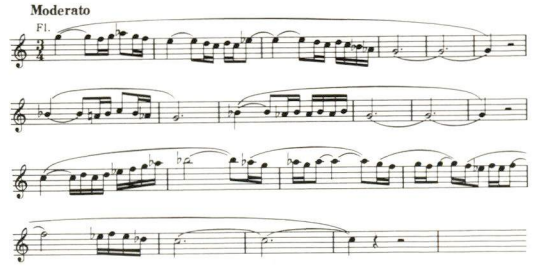


譜例 ❸
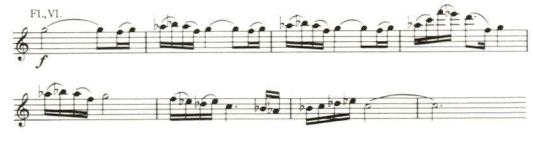


譜例 ❹

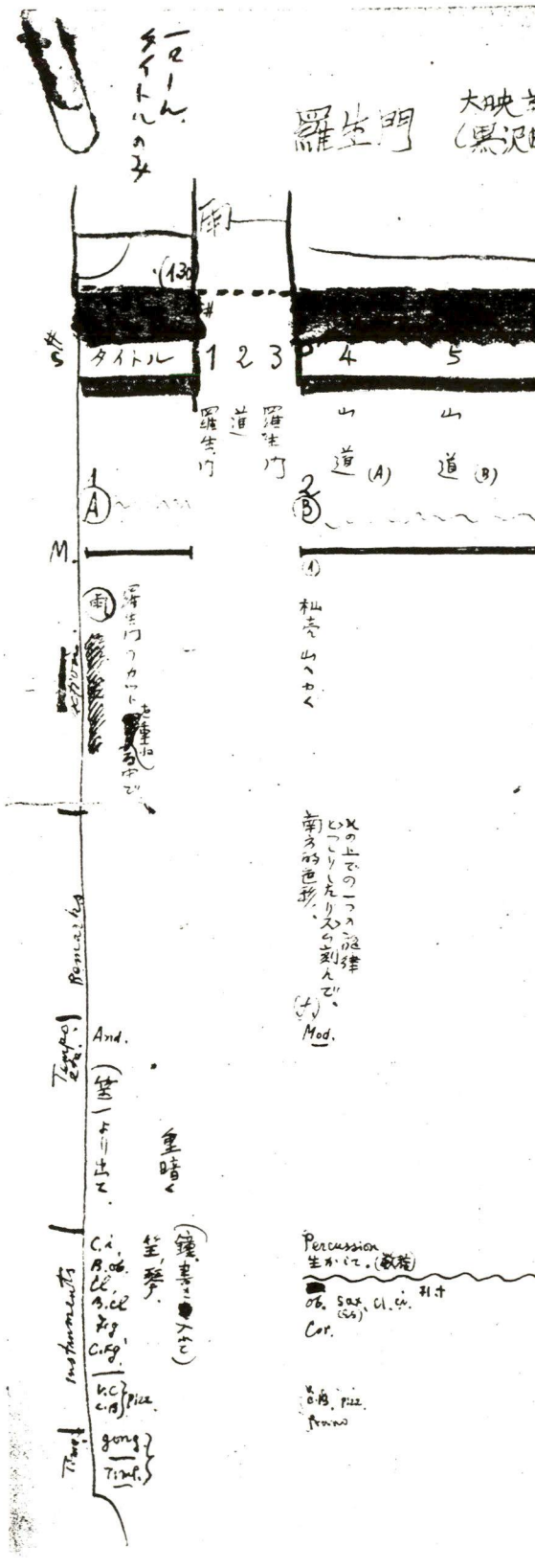


譜例 ❺

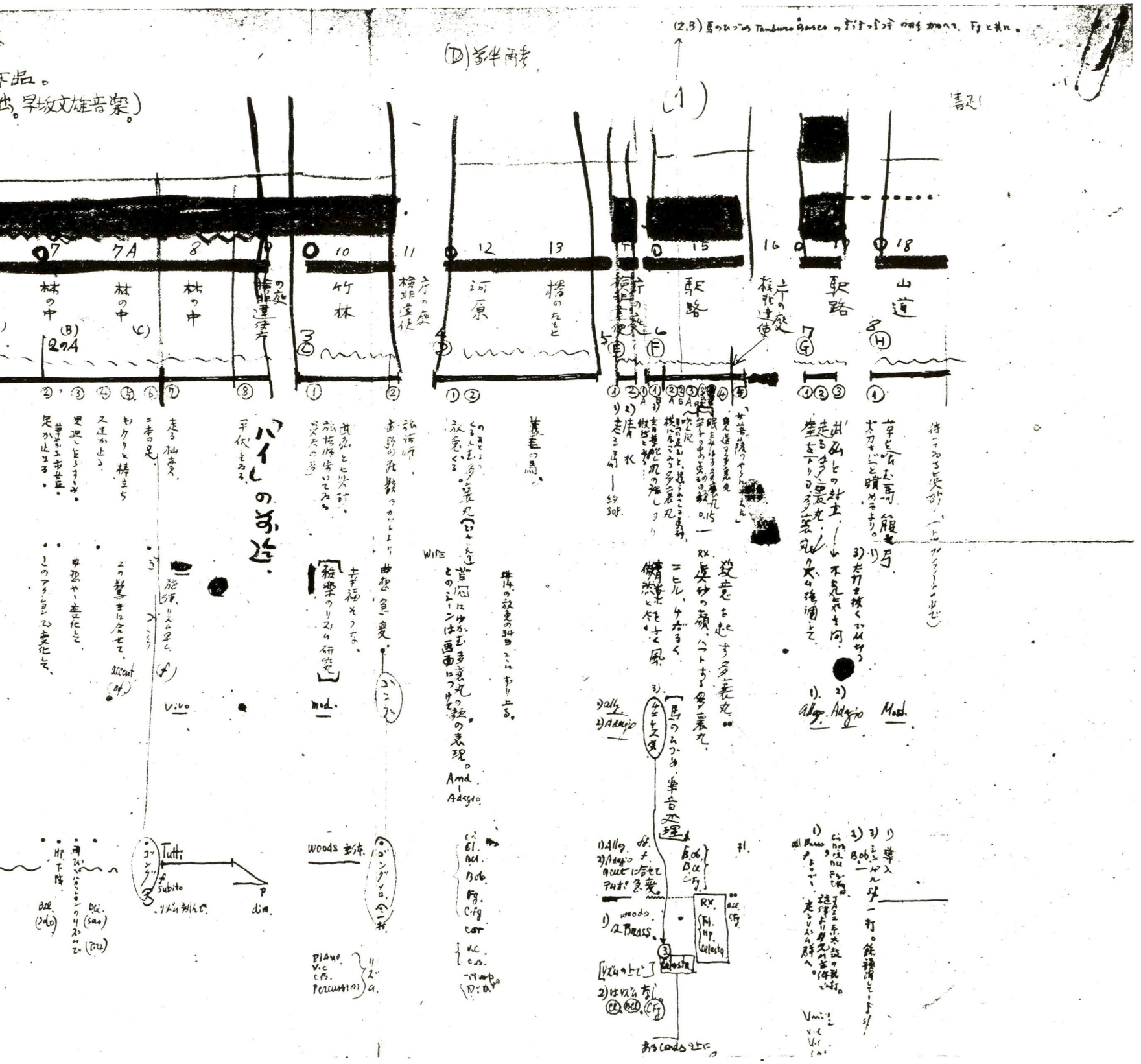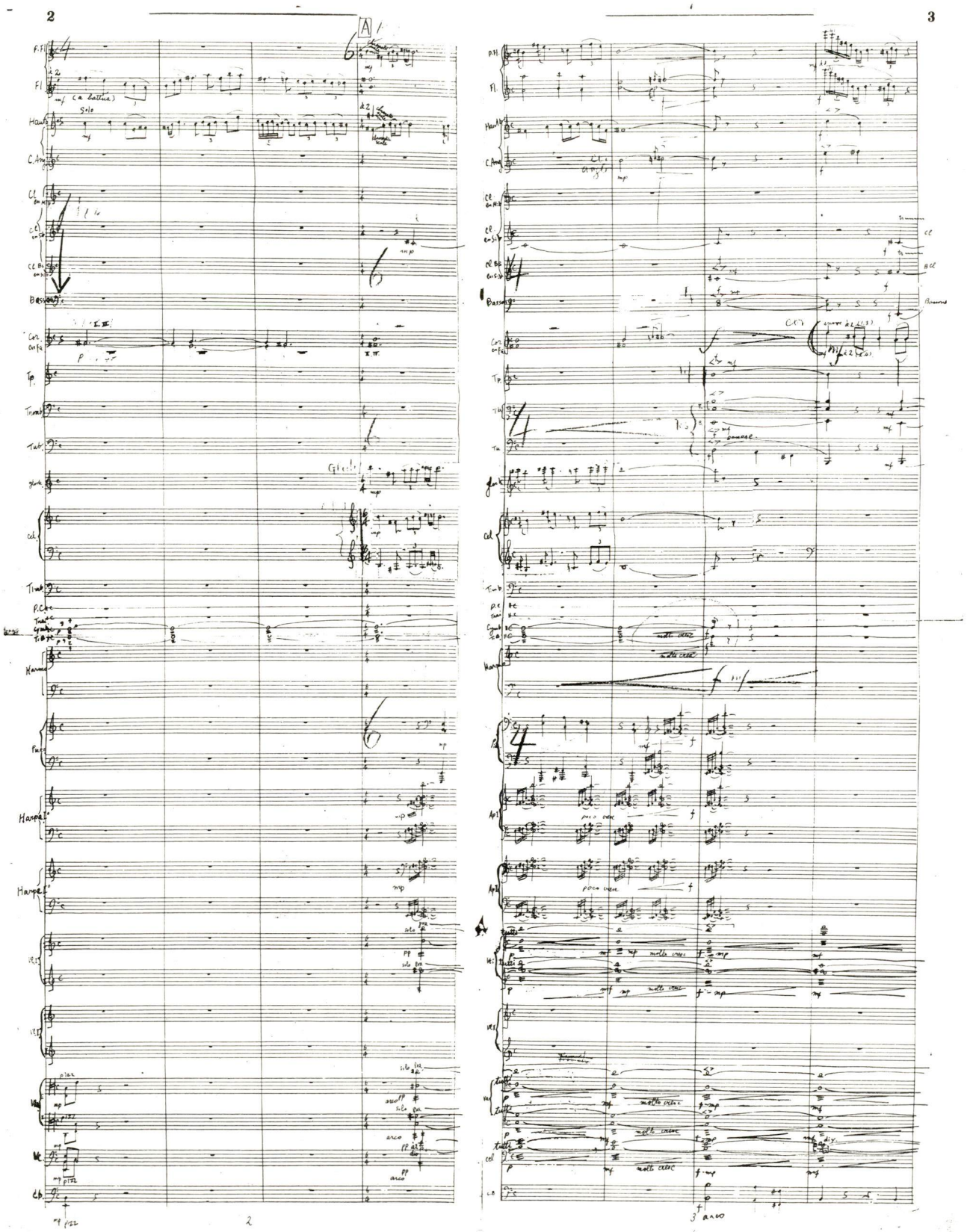


譜例 ❻





早坂文雄が書いた「羅生門」のコンテ


(D)前半両者
(1)
(2,3) 馬のひづめ Tambura Bass のおとっまつき の時 かわって、Fg と共に。
清元
7
7A
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
林の中
林の中
林の中
竹林
河原
塔のたもと
駅路
駅路
山道
ハイしのお近。
Tutti
Woods 主体
Allegro
Adagio
Mod.
Vivo
Bob.
Fg.
Vc.
Cb.
Timp.
Perc.
Piano
Celesta
Bass
Vn.
Va.



「古代の舞曲」初演版のオリジナル・スコア

演奏曲目——❷

古代の舞曲

作曲者のノート

私が芸術の出発に当って美の血縁として自覚したのは，日本の独自な美しさであり，これを音楽の世界で表現したいということであった。従ってこの作品では舞楽としての〔雅〕の趣き，たわやめぶりの優雅と共に，天真爛漫なリズミカルな舞の一面をかくことが意図であった。この作品は二つの部分より成る。前半はテンポ63~72。雅びの大らかな壮大なこころを，静的に，高雅優美に，主題は雅楽的風趣をもつ。

後半はテンポ96。律動的に，簡朴に，陽気に，楽天的に，従って動的であって浮揚し，外発的となる。主題はやや俚楽的風趣をもつ。この軽やかな〔をかし〕のこころも，前半の〔雅遊〕のこころと共に，平安朝及それ以前の人人の日本人らしい特性の一つであった。

一楽章。昭和十二年夏，札幌にて完成。二十三歳。昭和十四年ワインガルトナー氏賞優等賞受賞。同年五月初演。国際文化振興会より出版。（初演のプログラムから）

ワインガルトナー賞に予期せずに入賞した「古代の舞曲」は私の二十三歳の時の作品で，ちょうど放送局の作曲に当選した直後，東京から大阪の方へかけて旅行を試みて大阪の父の仮寓に旅の疲れを休めている時に日本の古典の雰囲気を持たせた作品を書きたいと思い，構想を練ったものであった。

大阪で書き始め札幌へその春に戻ってからも書きつづけて，一応夏の頃に完成をみたのであったが昨年の夏にワインガルトーナ賞の発表を知り提出しようと思い立ち，二年程前に書いて書庫の中に積んでおいた楽譜を取り出し，二ヶ月程細心に手を加え客観的に冷静な眼でみてあらゆる角度から検討を加えて後完成させたのであった。

標題ははじめこんな風になっていたのをその時の草稿の表紙に読まれる。「日本の古式による舞踊調」と。後になってから「古代の日本舞曲」となったが，日本という文字を使うことを厭い，遂に，"Danse antique"「古代の舞曲」と決定的なものにした。

（「月刊音楽」 昭14・5月号）



作曲者のことばにもあるように，1楽章形式をとっているが，レントにはじまるフリーリズム的で，ほとんど舞楽のように，ゆるやかに静的に奏されていく前半と，それと対照的に，神楽的，民俗舞踊的にリズミックな躍動を展開していく後半の2部分にわけられる。

まずフルート・ソロがまったく自由なリズムで，五音音階による旋律を奏する〔譜例・❶〕。これは雅楽的とも，また追分的な主題ともみられる。これにオーボエ，その他の楽器が加わっていき，またさまざまな新しい要素が現われ，それらが線的につなげられて展開されていく。こうして，しだいにオーケストラは重層的にひろがっていき，クライマックスを形づくり，断続的な，特色のある拍節的な足どりを重くひきずる〔譜例・❷〕。

やがてテンポは ♩=72 に速められて，16分音符で細かく刻むリズム的な展開のうえに，息のながい旋律が各楽器に受けつがれながら奏され，雅びやかな，雅楽的な空間をひろげていく。これは途中からカノン的になり，〔譜例・❷〕が変化を加わえられて力強く再現する。そして，そのあとピアノ，チェレスタ，ハープなどを中心に，静澄なひびきの空間をひろげる推移部的な静かなうごきにつづいて，冒頭のフルートのソロにはじまるゆるやかな展開が再現する。

このあとすぐに打楽器（ティンパニー，大太鼓）の雄壮なリズム的な出現によるアンダンテ・グラツィオーソの後半部分が躍動的にくりひろげられていく。アクセントによって特徴づけられた跳躍的な力強い主題〔譜例・❸〕がくりかえされていく。

こうしてやがて曲は最後の部分に入る。

弦楽器，金管楽器は打楽器的なリズムの音色として扱われ，アクセントによる躍動的なリズムを刻む動的な展開となる。その力強いリズム的な展開のうえに，ピッコロ，フルートによる明るく，陽気で，軽ろやかな，都節旋法的なメロディが現われる〔譜例・❹〕。これが転調されたり，自由な変化をみせながら，オーケストラ全体でしだいに高潮し，昂揚していって，最後にピッコロ，フルートのソロが2小節だけ浮かびあがると，一瞬，金管楽器群がその躍動を打ちどめるように暗い音色の別の空間をスポットしてしずまる。突然のようにfffの大音響とともに，この作品は切断されておわる。早坂文雄の交響的作品はつねに静寂のなかに消えていくが，この終わり方はめずらしい。

この楽器編成はかなり大きな管弦楽編成である。

ピッコロ1，フルート3，オーボエ（Es管）1，クラリネット（B管）2，バス・クラリネット1，ファゴット3，ホルン4，トランペット3，トロンボーン3，テューバ1，ティンパニー，チェレスタ，ピアノ，ハープ2，グロッケンシュピール，その他打楽器4種，弦楽5部。

早坂文雄はこの「古代の舞曲」を作曲する以前に，すでに1930年〔昭10〕に管弦楽曲「2つの讃歌への前奏曲」を作曲していた。この作品は翌31年に日本放送協会主催のオーケストラ作品・作曲募集に提出。第2位に入選して，楽壇にデビューした。（この他に，習作オーケストラ作品が1曲あったようだが，現在この作品は発見されてはいない）

「古代の舞曲」は，この前作のオーケストラ作品が受賞した直後の1931年2月，この演奏に立ちあうために上京し，そのあと関西に旅をしたあいだに構想され，着手された。そして札幌にもどってからも作曲をつづけ，その翌年の夏に完成。

この作品はチェレプニンにも激賞され，出版される約束もあったようだ（作曲者自身の文章による。「月刊音楽」昭14、5月号）。ところが，ワインガルトナー賞に入選したために，その出版は実現はしなかった。ワインガルトナー賞に応募する際には，あらためて加筆された。

初演は1939年〔昭14〕5月15日・日比谷公会堂での「ワインガルトナー賞受賞作品発表会」で，斎藤秀雄指揮＝新交響楽団によってであった。

早坂は当時，すでに「日本的なるもの」の美学にひかれていて，ここでも飛鳥・天平の典雅壮麗な気宇をもった作品を書こうと意図したらしい。事実，雅楽的，舞楽的な要素といったものがうかがえる。しかし，これらはあくまでも，かれ自身のイメージした雅楽や舞楽であって，具体的な素材は使われてはいない。しかも，必ずしも優雅で壮麗な雅楽や舞楽の世界だけを追っているわけではなく，ペンタトニックや都節音階的な日本の民俗的，土着的な舞踏の陽気で明るい世界，バイタリティも，かれの世界としてくりひろげられている。また，そうした力動的，躍動的な部分には，ストラヴィンスキーの影響もみうけられ，かれの初期の影響がのぞいているように思われる。

当時のこの作品への批評は，「荒っぽい印象。イージーで，きめが荒い。ハーモニーが貧弱。幻想的な性格が強い」（山根銀二），「美しい主題がなく，何だかもたもたした感じで，全体としての感じがつかみにくかった」（池内友次郎・以上『音楽評論』誌・昭14・6月号）といった形式や和声へのアカデミックな観念によるおきまりの批判がみられた。
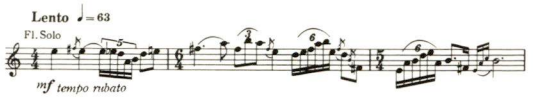
そのいっぽうでは，「早坂氏の『古代の舞曲』のような新味に富んだ剛健な作品に接することを得たの



は，何によりも嬉しかった」（久志卓真・『音楽新潮』誌・昭14・6月号）といった激賞する評もあった。なお，この作品は国際文化振興会から1941年〔昭16〕に出版されたが，早坂はここでまた補筆・改訂を行っていて，後半の部分が初演の際のスコアとはかなり異っているところがある。今回の演奏は，この国際文化振興会版のスコアによる。

解説＝秋山邦晴

譜例 ❶
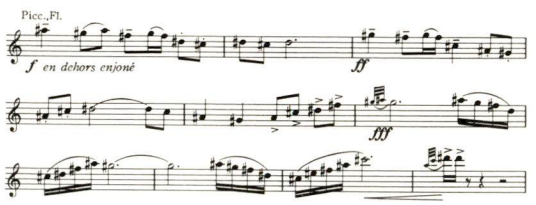


譜例 ❷
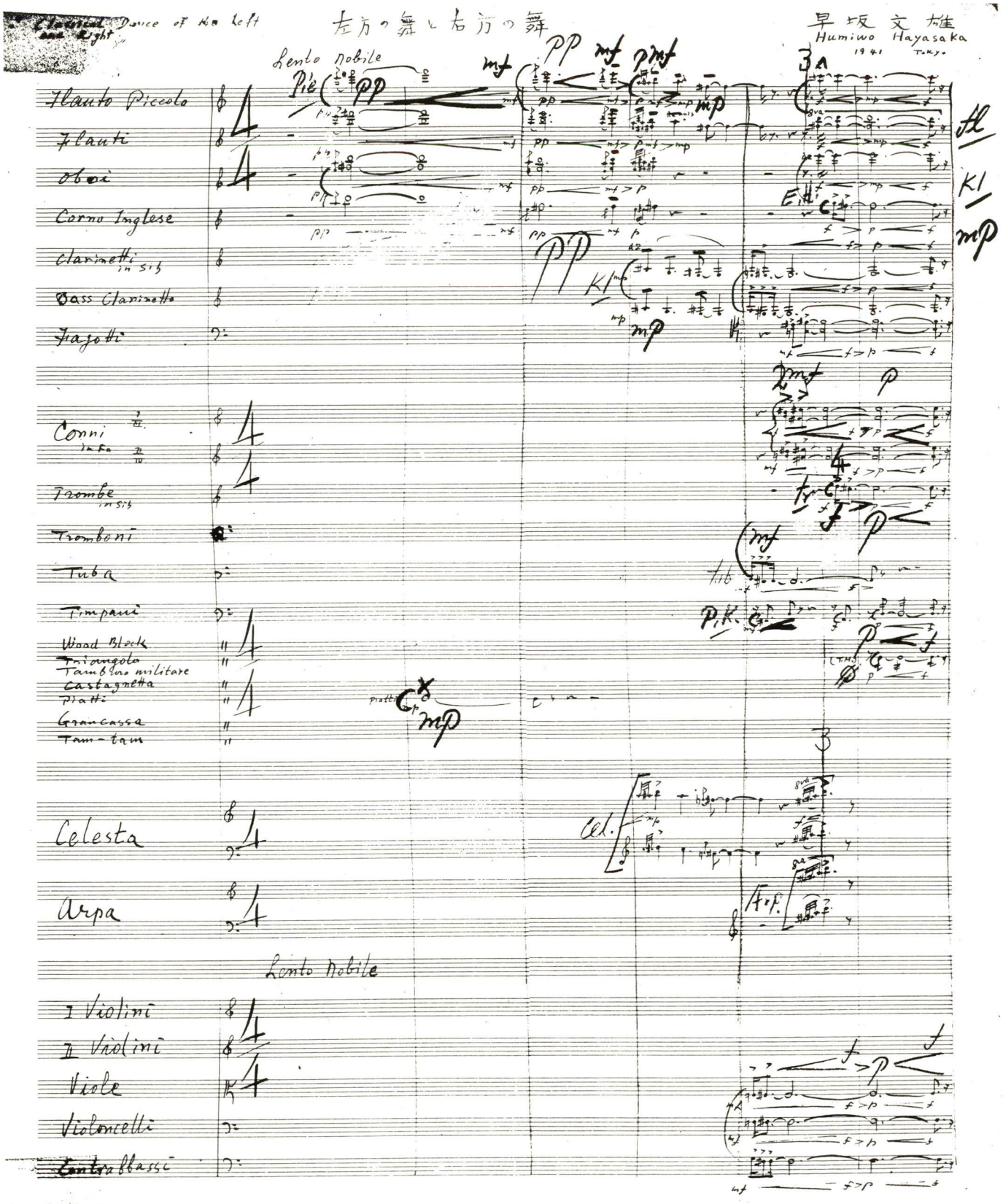


譜例 ❸



譜例 ❹





「左方の舞と右方の舞」の冒頭部分

演奏曲目——❸

左方の舞と右方の舞



作曲者のノート

「左方」とか，「右方」ということばは，雅楽のことばであり，左方の楽と右方の楽は，雅楽における総称である。

日本の雅楽はすべてこの2系統にわかれ，その発生も，いっぽうは渤海・朝鮮，いっぽうは中国というように違い，伝承も楽家も，また楽器の編成なども異っている。ともかく雅楽では，これを左舞と右舞として交々に舞われるので，この高雅優麗な美の世界を想い，上代文化華かなりしそのころへの幻想を翔って構想したのである。私はこの2つの舞楽を組み合わせ，左・右の2つの楽を2つの主題にわけて，左・右の主題が交互に現れるような，いわばロンドの形式をえて，これを制作した。

典雅な，優美な，清澄な，高貴な，おおらかな，透徹した，そうして簡潔にして抑制した日本美の核心的情操を表現したいと思ったのだ。われわれが日本の伝統を憧憬することは，それは宮廷のみやびを慕い，宮廷のみやびを習うことに尽きるのではあるまいか。これは悠遠のむかしから今日に至るまで，日本の伝統感覚として，われわれの心底に湧き出て，一貫して流れた国民的感覚なのである。

この曲の語法の生む雰囲気は，雅楽的な響きをもつが，主題も展開も構成もすべて私自身の新しい創作によってている。昭和16年9月の作曲。2管編成。

（口述筆記・日響定期再演プログラムから）

東洋美への再確認。歴史的展開的物としての現代的表現。いつの世界においても文化が展開してゆくときに，その根源的なる伝統的美的感性への即応。飛鳥，奈良，平安朝の性格を形成した理想的にして悠久な，壮大な，優美な，典雅な，おおらかなものへの憧憬。左方とは支那楽の，右方とは高麗楽渤海楽の総称で，日本においてなされる雅楽の舞は，交互に舞う。これは雅楽的な舞よりの喚起であるが，全く自己のオリジナルなものによって構成された。（初演の祭の一文・富樫康『日本の作曲家』から）

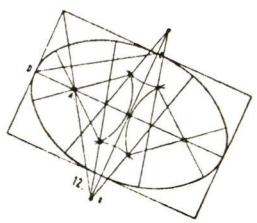
これは12年前，私の26歳の時の作品です。飛鳥，天平の時代が好きで，その時代を夢みて憧れておりましたのが，この作品になったのです。

左方，右方は雅楽のほうの言葉で，左方は支那・印度の楽，右方は朝鮮，渤海の楽で，舞楽のとき交互に舞われます。しかし，ここでは，その形式に捉われずに，自由な幻想として書きました。

曲想は雅楽的なものですが，全部オリジナルでかいたもので，雅楽のほうの材料は使っていません。

かつてグルリット氏やローゼンストック氏が演奏しましだが，今日，上田仁さんの指揮で聴けるのは，とても嬉しいと思います。

（ＮＨＫでの放送の際のメモ。昭52・12・14）



「左方の舞と右方の舞」は，1941年〔昭16〕6月に着手し，かれの満27歳の誕生日の同年8月19日に完成した。

1942年〔昭17〕3月2日，マンフレッド・グルリット指揮＝東京交響楽団の演奏で，「現代日本の作曲」演奏会で初演された。そしてこのスコアは，当時彼に上京の機会をあたえた東宝映画の社長植村泰二に献呈されている。

曲は左方の主題，右方の主題とが交互に出現する形式がとられ，左方　→右方　→推移部　→左方　→右方　→推移部　→展開　→コーダ　といった構成がとられている。

曲はまず木管の重音で笙の合竹をおもわせるひびきで，左方の舞から開始される〔譜例・❶〕。笙は普通左方でのみ用いられる慣例がある。

このひびきと同時に，打楽器が，これも左方の鞨鼓の奏法であるトレモロを鳴らす。

この序奏からアンダンテへと入り，たいへん息の長い旋律〔譜例・❷〕を奏していく。ここではペンタトニックの音階が用いられている。この旋律は2回くり返えされる。そしてオーケストラが重層的になって左方の主題〔譜例・❸〕がffで示される。

これにつづく推移的な旋律をへて，モデラート・リレヴァートの右舞の部分へと入る。

一定したリズム・パターンが示されたのち，木管群のユニソンで右方の主題〔譜例・❹〕が現われる。このメロディが数回くり返えされて，厚みをましてひろがっていき，やがてしずまると，推移部的なものをへて，笙の響きで，再び冒頭のレント・ノービレとアンダンテの左舞の部分が復帰する。しかしともに短縮されたかたちで奏される。

つぎに右方の再現部へと至るまでの推移部では，箏の音色の音型がきかれる。右方の主題はまえとは異なるリズム・パターンをともなって現れ，弦で一回だけ奏される。再び推移部では左方の要素である打楽器のトレモロではじまり，右方の主題のリズムによる半音階下降でおわる。

そして突然のように，全合奏の強奏で，力強い新しい主題〔譜例・❺〕が弦で奏されていく。

ここでは，この主題に左方の主題〔譜例・❸〕がはさまれて，はじめの部分ではみられなかったような濃密なテクスチュアで新しい展開をみせる。こうしてクライマックスをかたちづくり，やがて打楽器のリズムと弦楽器の重音によるコーダへと導びかれていく。ここでの弦の重音は，4度和音を2つ組み合わせた合音であり，2度を多くふくむ。早坂文雄のいう〔日本的和声〕のひとつの特色ともいえるものだろう。20小節にもわたって，しずかに静的に不動に持続されるこの重音。この冒頭とおなじ木管のハーモニーの形がここでは弦で奏され，打楽器の消えたあとも，ディミニュエンドをつづけながら，消えるようにして終わっていく。

楽器編成は，ピッコロ1，フルート2，オーボエ2，イングリッシュ・ホルン1，クラリネット（A管）2，バスクラリネット1，ファゴット2，ホルン4，トランペット2，トロンボーン2，チューバ1，ティンパニー，ウッドブロック（または拍子木），トライアングル，小太鼓，カスタネット，シンバル，大太鼓，タムタム，チェレスタ，ハープ，弦楽5部。

「左方の舞と右方の舞」は，おそらく早坂文雄の戦前の作品群のなかでの代表作といえるものであろう。初演後も，ローゼンストックが，日響の臨時演奏会（1943年12月24日～26日）でとりあげ，また上田仁指揮でNHKから放送された。

作曲者のノートでもわかるように，ここでの雅楽的な要素は具体的な素材を用いたものではなく，かれが雅楽，舞楽から喚起されて作曲したオリジナルなものである。

かれはつねに西欧の構造や構成法とは異質な独自な自分の音楽をもとめつづけたひとだった。

ここでの形式にもみられるように，従来の西欧的なかたちを破ったものだ。それはかれがつねに語っていた形のない形，無限形式のひとつのこころみでもあるだろう。

かれは，つねに「河のように，とどまることなく流れ流れて尽きざるようなものをかきたい」と語っていた。

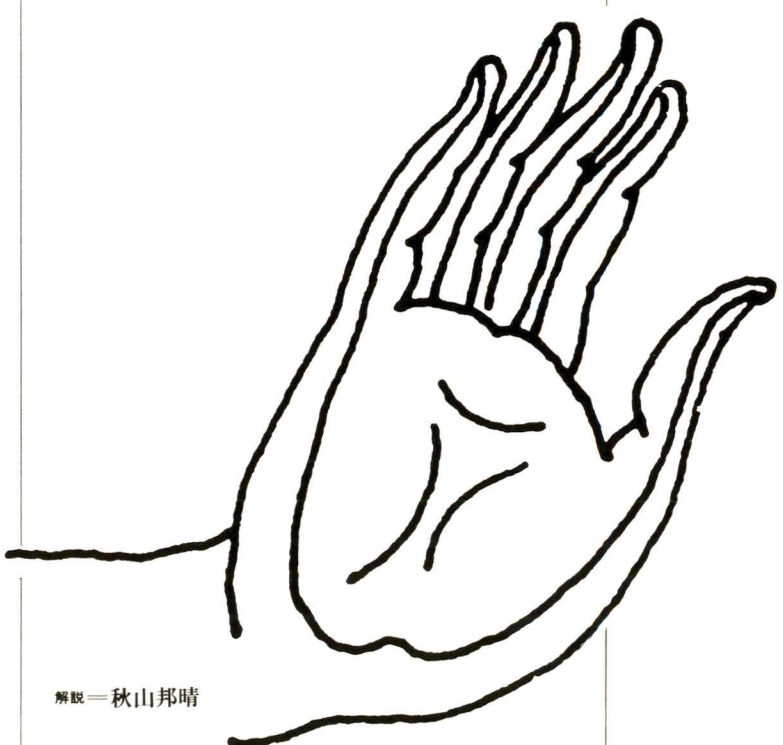
この作品では，曲のはじまりも，また終りもppであり，これによって，先述の無限形式のひとつの性格をとらえようとしているともいえる。

こうしたこころみは，戦後，さらにいっそう具体的な方法論として手のうちにしていった。そして室内楽曲「キャプリッチオ」や「弦楽四重奏曲」をへてやがて「管弦楽のための変容」でひとつの結実をみる。そしてさらに，遺作の交響的組曲「ユーカラ」で，真にオリジナルな早坂文雄の世界としてかたちづくられていったのだった。

なお，この曲名の英訳は，“Dances of Sahō & Uhō”となっている。
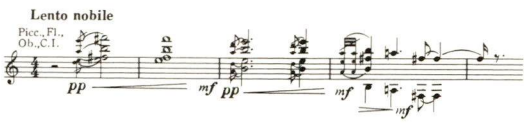
ところが戦後の早坂の日記のなかには，この曲名の英訳をアメリカ人の友人に訊ねて，その助言によって「以後は“A Religious fantasic Classical dances of left and right　とす」と書いている。しかし，この英訳はよくない。この日記の記事はあるが，実際の楽譜やその他の記録に，この英訳のタイトルがまったくみられないところをみると早坂自

身，このアメリカ人の拙い英訳に気づいて，実際には用いることがなかったのであろう。
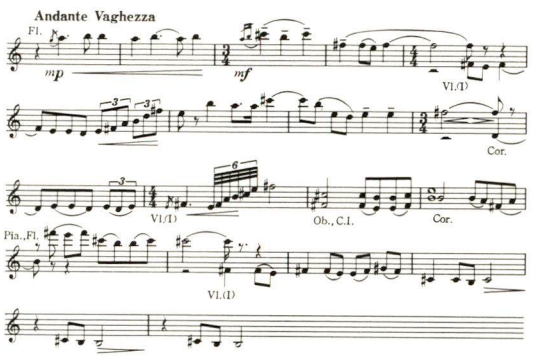


解説＝秋山邦晴
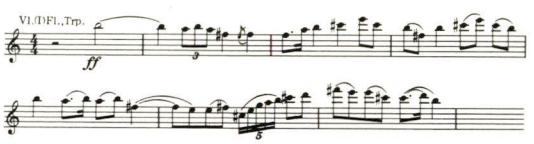
譜例❶
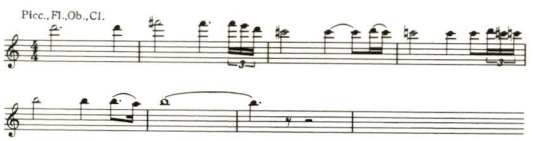


譜例❷
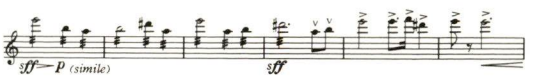


譜例❸
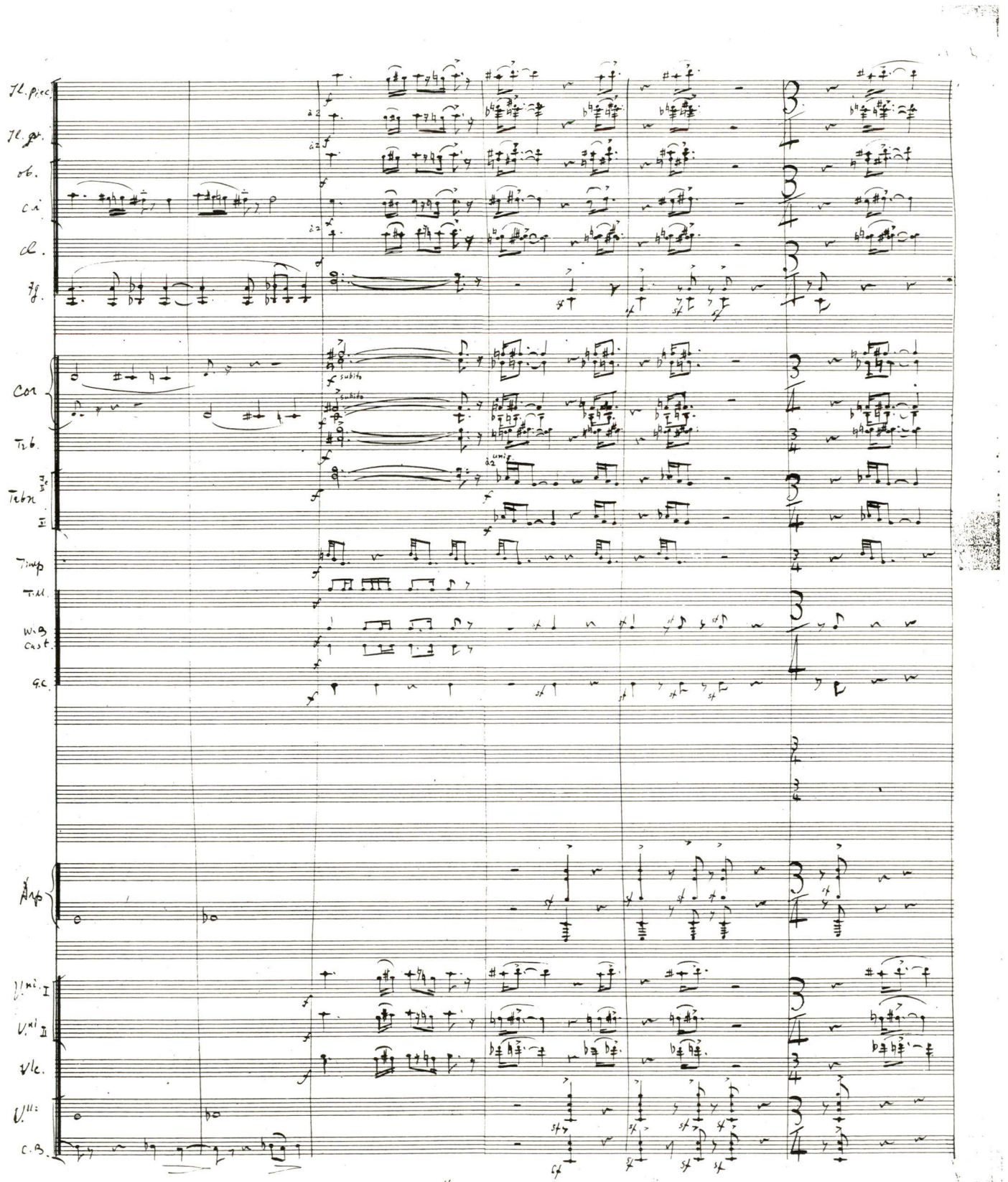


譜例❹



譜例❺

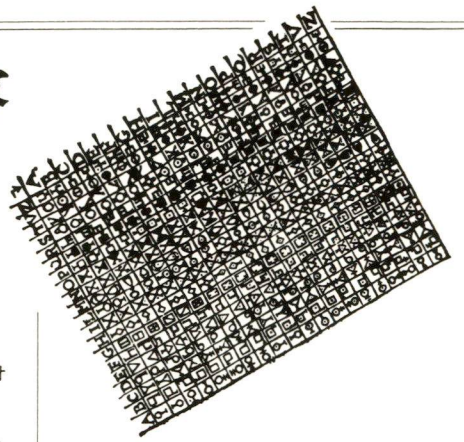




「管弦楽のための変容」オリジナル・スコア

演奏曲目——❹

管弦楽のための変容



作曲者のノート

一貫して無限形式というか，頭も尻尾もないようなフォルムをつづけていた時代がありました。

ところが最近はそれだけじゃ物足りなくなってね。この曲なんかでは，絵巻物形式を取っているわけです。

ひとつひとつ見ると，各メタルモフォーゼは幾つかあるわけです。これがそれぞれ独立しても考えられるわけです。だけれども，絵巻物をだんだんめくってゆくと，やはり全部が連関して一つにもなるわけですね。

しかし，それだけが形式の参考物件としてあるわけじゃないのですよ。それはまあひとつの例であって，東洋のあらゆる芸術上の遺産というものを考えていいのじゃないか，また考えなければいけないと思うのです。

ただ出き上った芸術だけから形式を参考にしてつくろうと思うのは，いけないのじゃないかな。

もうフォルムだけじゃない。メロディの作り方がちがうのです。それからリズムの刻み方ね。たとえばヨーロッパのリズムは非常に合理的な，2×2が4というものでしょう。こういうのは，やはり1つの基本ですよ。ところが我々のリズム感は，そういうふうに割り切らない。能のリズムは，リズムに乗るところと，乗らずにはずしたところの組み合わせた統一の面白さだと思いますね。ここらあたりに，とても複雑な味がでてくる。

（「音楽芸術」誌・昭29・9月号）

「管弦楽のための変容」は，特殊な無限変奏の形式というか，主題の自由な変奏がつぎつぎと独立した各セクションでおこなわれ，そしてそれぞれがひとつの結びついた全体をかたちづくりながら展開する。その意味で，まさに作曲者自身のいうように，横へ横へとくりひろげられていく〔絵巻物形式〕というのがふさわしいだろう。

曲は，まずアダジオでチェロによって奏される主題〔譜例・❶〕が提示される。ここでは，雅楽の声楽によくみられるようなユリ〔邦楽の旋律型に独特な旋律を波状に揺らす音のうごき〕の要素の特色がみられる。

この主題はしだいしだいに各弦楽器に受けつがれながら展開されていく。そして推移的な部分を経て，打楽器のリズム的な展開に導びかれて，つぎのアンダンテのメタモルフォーズへと入っていく。そしてクラリネットにより，〔譜例・❶〕の主題が自由に変容された形で示される〔譜例・❷〕。この変容は，オーケストラの全合奏による鋭い音色に包まれて奏されながら，しだいに昂まっていく。

やがて静まると，〔譜例・❶〕の主題がこんどは無調的な対位部をともないながら，弦楽器群に再現されていく。そしてつぎのモデラート部分へと入っていく。

ここでは，主題〔譜例・❶〕が金管楽器にあらわれるが，しだいに変化し，やがて調性感を失っていく。そして，オーボエのソロによるフリー・リズムの推移部をへて，アンダンテのセクションへと移る。

ここでは拍子が$\frac{3}{4}$拍子へと安定し，打楽器のリズムにみちびかれて，新たな変型主題〔譜例・❸〕が木管楽器に現れる。やがて，しだいに各楽器群が重層していって昂まりながら展開されていく。

そうした展開は，突然のように沈黙してしまう。そして，ふたたびアダージョで最初のテーマ〔譜例・❶〕があらわれる。ついで奏される木管楽器による旋律は，この主題のリズムだけを残して，より跳躍的に，自由に展開される。

ついで金管楽器のユニゾンと，木管楽器・弦楽器の掛け合い的なモデラートをへたのちに，つづくアレグロのセクションの変容となる。

ここでは，跳躍的な，無調の長大な旋律が各楽器によって強奏される〔譜例・❹〕。このあたりは，雅楽的な要素というか，そうした具体的なイメージは失われて，抽象的な，早坂文雄の音の世界として展開されていく。

ふたたび打楽器のリズムにみちびかれて，アレグレットのセクションに入り，〔譜例・❸〕の主題が再現する。しかし，これはすぐ無調的に変容していってしまう。

こうして，やがて木管楽器に〔譜例・❶〕の主題が再現し，しだいに厚みをましながら力強く展開されていく。

そして短かいメノ・モッソのブリッジをへると，最後の部分へと到達する。ここでは，最初のアダージョが復帰しているわけだが，逆に楽器はつぎつぎと減っていって，最後には冒頭でのように，チェロだけが残って，いつまでも，無限に奏していくように，静かに曲をとじる。

楽器編成は，ピッコロ1，フルート2，オーボエ2，イングリッシュ・ホルン1，クラリネット（B）2，ファゴット1，ホルン4，トランペット2，トロンボーン3，ティンパニー，グロッケン・シュピール，シロフォン，シンバル，ウッドブロック，それに打楽器5種，そして弦楽5部。

この「管弦楽のための変容」（Movement in Metamorphosis for Orchestra）は1953年2月4日に作曲が完成された。

そしてその年の秋，ヴァイオリニスト・シゲッティの来日協演をした東京交響楽団の定期演奏会で，上田仁指揮により初演されることが予定されていた。ところが，この作品が23〜24分ほどかかるうえに，なかなかの力作であるため，プログラムのバランス上，すこし重たくなりすぎるとして，ほとんど決定していたこの初演が延期されてしまった。いわくつきの作品であった。

早坂文雄は，そのころ武満徹や鈴木博義，あるいは佐藤慶次郎といった若い世代の作曲家と親しくつきあっていた。そしてかれらが当時関心をもっていたメシアンやジョリヴェをはじめ，さまざまなそのころの新しい動向の作曲家たちの楽譜を研究したり，かれらと討論しながら，そうした新しい音楽の語法をもかなり熱心に調べていた。

この作品は，そうした早坂文雄のひとつの転換をみせはじめようとする時期の作品だったと思う。

ここでは，無調的な要素もみられる。しかし，かれは12音音楽のような技法については関心がなかったといってよいだろう。かれは自分が追いもとめていた非西欧的な音楽の世界，東洋にみられる宇宙論的な美学，そうした形而上的な音楽の世界を具体化するひとつの方法として，無調性へと近づいていったのだと，ぼくには思われる。
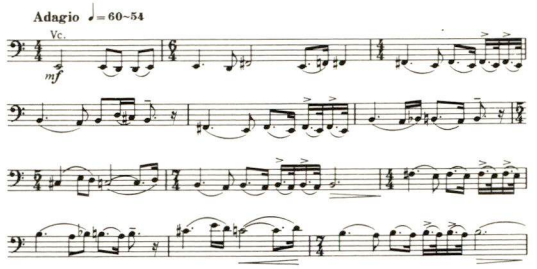
いっぽう，ここでは戦前からのかれのひとつの明確な語法，あるいはその世界の集大成といった要素もみられる。いわば雅楽という独自な音の世界をみずからの創造の根源において，イマジナリーなその展開をみせた早坂文雄。そのかれが，そうした戦前からの表現をみごとに展開し，ひとつの結実をみせた

作品ということができよう。しかも，それを新しい形式や構造への実験をとおして実現している。そこにつねに自分の世界を逞ましくひろげつづけようとした，かれの真摯な精神とその具体化をみるように思う。そして最後の傑出したオーケストラ作品「ユーカラ」へと結びつく要素もみられるように思う。ひとこと，それにつけくわえれば，ここでは当時さかんに演奏されたソヴェト音楽に触発されたようなダイナミックな展開さえもうかがえるようにおもう。が，ともかく，これは力作といえるものだ。今後かれの代表作として，演奏されていくことにもなるのではあるまいか。
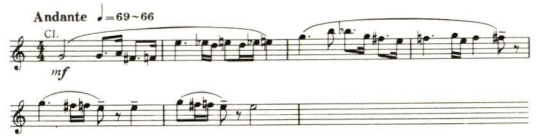
数年まえ，遠山音楽図書館の新田紋雄氏と，当時別分市の禅寺に保管されていた早坂文雄の遺品をぼくは整理しにいった。そして，この楽譜が新聞紙に包まれて，現存しているのを発見した。今回作曲完成後26年ぶりに陽の目をみて初演される。指揮者の芥川也寸志氏と新響のメンバーに感謝したい。

解説＝秋山邦晴
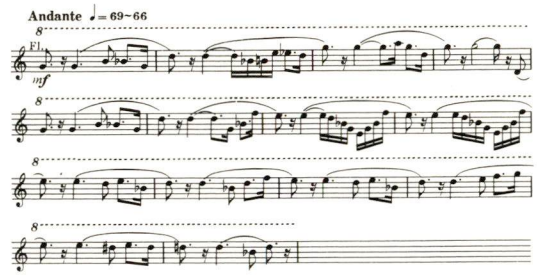
譜例 ❶
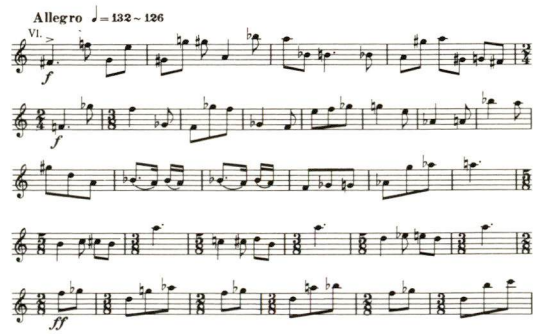


譜例 ❷



譜例 ❸



譜例 ❹



早坂文雄：主要作品＝資料

2つの讃歌への前奏曲

この最初に書いたオーケストラ曲は、当時の新響で、山田耕作さんが棒を振って放送してくれたのです。それが第1作です。それではじめて自分の曲というものを聴かされて、ああ、そうか、これが俺の書いたものなのかと思っちゃったわけなんだ。大分頭の中にあったものと違っていましたけれどもね。

でも涙ぐんで聴いたのは事実だった。僕はその当時随分貧乏をしていて、酷い、乞食のような恰好をしていきましたよ。ですが一向平気だったな。

（音楽芸術・昭29,9月号）

1935年［昭10］12月14日完成
管弦楽曲：2管編成
日本放送協会懸賞募集日本的祭典曲に当選
放送初演：1936年1月1日・山田耕筰指揮＝新響
演奏時間：約9分

12楽器のための夜の田園詩曲

「夜の田園詩曲」Evening Pastral は1938年7月7日に完成されたと僕の作曲ノートに記されてあります。ちょうど東京へ出る前年の25歳の時で，札幌で困苦の生活をしていた頃です。

これは始めピアノ曲の断片として作り，「音楽新潮」誌の新曲欄に載せられた曲で，僕の曲で始めて印刷に附されたものだったのです。

それから，そのような短かい曲にとどめておくのにしのびず，現在の室内楽的小品としての形に書き進められたのでした。1楽章の，わずか8分位の短かい曲ですが，僕としては細部を磨き上げるのに随分苦心した記憶があります。（中略）

モノトーンと感じられるほどの，単純なる一つのリズムの上にのった一つの主題の反復変化をとおして，しずかなる純粋さと，かすかな哀愁のもつうつくしさ，それを書きたいと思いました。あの頃，僕も若かった。この曲を思う時，この曲を通してその頃をなつかしく，また痛ましく回想させられるのを常とします。

短かいものですが，純粋さというなにかがあるので，僕もこの曲は好きです。

（札幌での再演のプログラム）

1938年［昭13］7月7日完成
室内楽曲：12の管弦楽器
初演：1938年12月19日・日本青年館（日本現代作曲家連盟主催「室内楽の夕」）
斎藤秀雄指揮＝新響メンバー
演奏時間：約8分

序曲　二調

日本放送協会にて2600年奉祝のための管弦楽を募集していることを知らされ、作曲する決心をする。

- 第一に作品が序曲として最後までひっぱってゆく力と構成力をもつこと。
- 明瞭な意図をもつこと。
- 始めロンターノで除々にフォルテシモとなる、ボレロ的形式の試み。
- リズムの一貫とテーマの不変の組合せ。
- 一つのテーマとその変形、金管で叫ぶテーマのくずしのもってゆき方。
- とくにペンタトニックを使わずに日本的感触を表現しうるかということの実験。

（作曲ノート・昭14．12．31）

1939年［昭14］11月17日完成
管弦楽曲：3管編成
日本放送協会募集紀元2600年奉祝管弦楽曲に首席入選
初演：1940年3月19日・小船幸次郎指揮＝新響
演奏時間：約10分

室内のためのピアノ小品集 第1集

夏頃かいた即興曲集を即興曲集という名前を排して、こんどの曲集に一緒にして「室内のためのピアノ小品集」第1集としてみたい。これを終生、大作の余暇をみて第2集、第3集とつづけてゆく。（中略）かようなものは短い曲の形式も用途もすこぶる日本的でいいと思う。

きっとこういうものは、多くの人々が愛してくれて、いつまでもいつまでも孤独な月の夜に、また雨の日やよく晴れた朝にも弾いてくれるであろう。好きな曲を好きなときに勝手に弾いてくれるであろう。やめたいときにはやめて、そうした自由さというものをこの曲集の性質としたい。

（作曲ノート・昭16,12,27）

1941年［昭16］12月完成
ピアノ独奏曲
初演：1942年3月16日・（日本音楽文化協会主催「第1回室内楽作品発表会」）
藤田晴子
演奏時間：約30分
出版：新興音楽出版社　音楽之友社（一部）

讃頌祝典之楽

この作品は従来の私の管弦楽に比較すれば、著しく［単純化］したことであって、単純化してその内容を一層深め、更によいオーケストラ・エフェクトをあげるというところが苦心を要した。
デッサンや構成や部分の細部に練り方が不足していることも自覚しているし、時間をかければこの作品はもっと形の変わったものとなったであろうということも考えられる。
そうしたことも著しく私自身に痛切な反省を与える。自己否定を自身感じる。ある時間の制限内における中途半端な、徹底しきらぬ、練りの足りぬ仕事をした自分が自分を叱りつける。
その為かこの作品は純粋にまで高揚されていない。不純物があるように思う。もっともっと自己自身を純粋に追求しなくてはならない。(中略)
これはあまりにも日本的なものだが、この純粋さは一応身につけなくてはならぬが、たんにこの日本的なものに止まっていては芸術としての［大きなもの］になるためには一つの欠けたるものがあるのだ。
(作曲ノート・昭17,1,31)

1942年［昭17］1月10日完成
管弦楽曲：2管編成
初演：1942年3月31日・共立講堂（日本音楽文化協会主催「管弦楽作品演奏会」）
山本直忠指揮＝日響
演奏時間：約15分

春夫の詩による 4つの無伴奏歌曲

佐藤春夫の詩による無伴奏の歌のうち抜粋して1巻を編む。(中略)
無伴奏の意図は、たんなる思いつきではなく、日本的諸性格に思いを深め、その帰納的結論として考えたことであって、深い根底をもつものである。
ただ作品の未熟がその意図をどの点まで表現しえたかはしらぬ。が自分としてはできるだけのことはつくした。
いろいろ熟考の末、清瀬保二氏の意見も伺い、4曲選んだ。(中略)
中では「うぐいす」をもって代表されるであろう。これは自信がある。他はその傾向を強調するためのものであろう。
(作曲ノート・昭19,5,15)

1944年［昭19］5月19日完成
1. うぐいす
2. 嫁ぎゆく人に
3. 孤独
4. 漳州橋畔口吟

歌曲：ソプラノ・無伴奏
レコード初演：1964年・奥村淑子・第1・第3曲のみ(V-SJV1003～8)
演奏時間：約16分

ピアノ協奏曲・第1番

第1楽章はレント。人間の哀切さ誠実さ、を詩情を通して大きな発想をもって出したい希望でした。主題はただ一つ。それとその変形で一貫しました。形式は自由であって、むしろファンタスティックな形をとっております。
ピアノの扱いは昔のコンチェルトのようにオーケストラに対して主導的な立場をとることを避け、ピアノとオーケストラが同等の価値におかれ、ピアノはオーケストラのあいだを縫い、オーケストラは伴奏でなくて、等分に表現するように主要なる立場に置いてあります。(中略)第2楽章はロンド形式。(中略)この楽想のもつ性格は東洋人であれば、だれにもみなどこかにひそんでいる気持で諧謔とも少し違いますが、とにかく明るいエピキュリアン的性格、それとダイナミックな近代的メカニズムとの結びつきをかいたものです。
ピアノは大部分単音でスタカート。早いテンポで最後のクライマックスまで押し切ります。オーケストラも色彩の変化、ヴォリュームの変化を多様に意図し、全体として造型的骨格を重んじました。
(音楽芸術・昭14．6月号＝自作について)

1946年［昭21］1948年4月改訂・完成
管弦楽曲：2管編成　独奏ピアノ
初演：1948年6月22日・日比谷公会堂（日米現代音楽祭）
上田仁指揮＝宝響、ピアノ・梶原完
演奏時間：約28分

キャプリチオ

これはチベットの寺院の壁画をみていて初めのインスピレーションを得たが、別にそれを音画化しようとしたのではない。かいているうちに純音楽としての楽想に発展し、そういうものとしてペンを進めた。しかしIIなどは、何かアジア的なファンタジーを感じるだろう。IIIは東洋の一つのデフォルメーションが出たように思い、Iはややソナタ・フォルムを参考としてかいた。
スケールが些か変った印象をもち、全体として東洋の「キャプリチオ」としての動きを捉えたかった。西洋で古い意味でのキャプリチオにフーガの意味もあって、或る一つの概念があるようだが、僕はこれでそうした意図は含めなかった。
自分としては何をかいても東洋人の血の審美感を掘り下げ、このコースの中で東洋の作曲家としての存在を明らかにし、これをもって世界の音楽に些かでも寄与するところがあれば嬉しいと思う。
(作曲ノート・昭24,1,30)

1949年［昭24］1月30日完成
室内楽曲：フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ピアノ
初演：1949年4月26日・毎日ホール（新作曲派協会第4回発表会）
大畑保、三上信雄、北爪利世、藤沢広一、内藤芳枝
演奏時間：約23分

「古代の舞曲」
「左方の舞と右方の舞」
「管弦楽のための変容」
については、プログラムの曲目解説があるために、ここではぱぶいた。

弦楽四重奏曲

弦楽四重奏曲は僕としてはかなり突込んだ積りですけれども、これは1楽章は東洋の無限感というか、永遠性というか、そういうものを出したかったのです。
それから2楽章と3楽章は、東洋的な感性の上で、現代性とどう結びつけたらいいかということを考えた。
いつも思うのだが、テンポの遅いものでは東洋的な表現は割合できるけれども、テンポの速いもので東洋の表現というのは難しいですね。
（音楽芸術・昭29,9月号）

1950年［昭25］5月完成
室内楽曲：弦楽4
初演：1950年6月7日・読売ホール（新作曲派協会第6回発表会）
ラモー四重奏団
演奏時間：約23分

8人の奏者による7つの部分の組曲
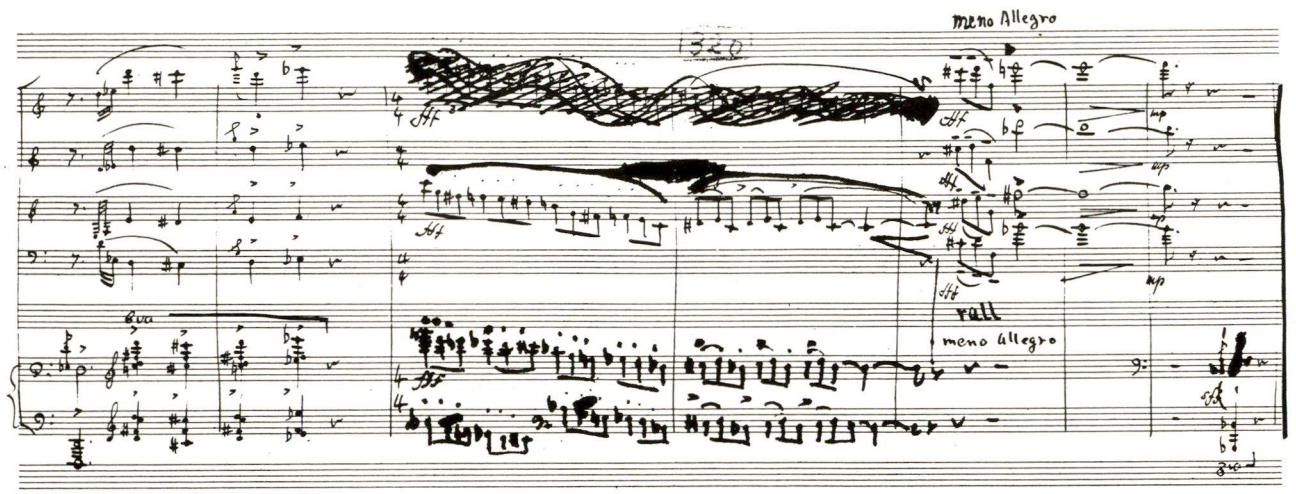
ここではつまり［時間］というものの観念を従来の西洋音楽と違うところに置いてあるわけです。つまり時間の次元を超現実に置いてある。そういう狙いなんですけれどもね。
非常に抽象的な、いわゆる形而上的なものに入りかけた、その初めの作品じゃないかと思いますけれども、だから東洋的に形而上的なるものの意味においてやっとこの作品において自分の方向が決まったと言っていいと思うのです。
（音楽芸術・昭29,9月号）

1952年［昭27］4月29日完成
室内楽曲：フルート、オーボエ、クラリネット
ファゴット、ホルン2、ヴィブラホン、ピアノ
初演：1952年6月6日・Y. W. C. A. ホール（新作曲派協会第9回発表会）
東京管楽器協会
演奏時間：約33分
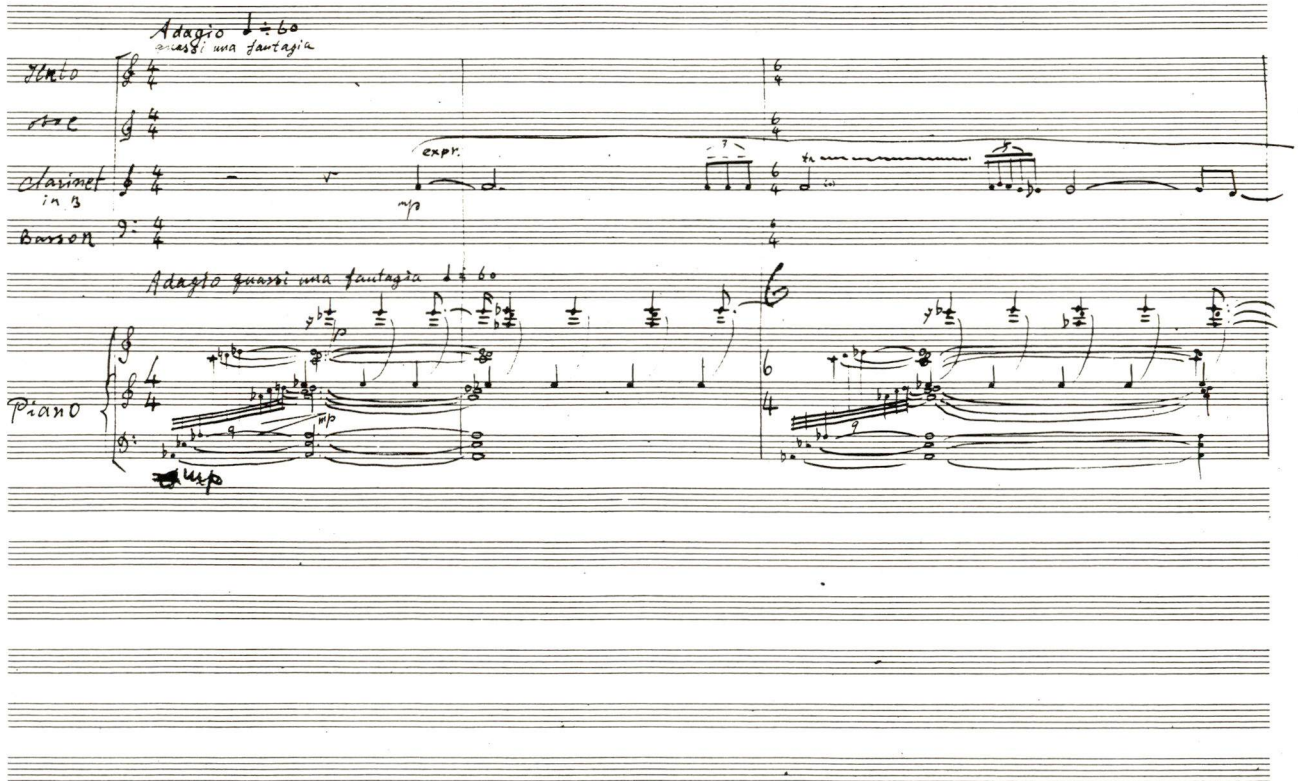
交響的組曲「ユーカラ」

アイヌの叙事詩である『ユーカラ』を始めて読んだのは、昭和11年、金田一博士の訳によってであった。以来、これを題材にしたものをかく構想をもったが、自分の内的燃焼が充分でなかったから長いこと着手できずにいた。昨年6月再び思い立ち、『神々のユーカラ』より5篇を選び、これに序奏をつけて、6章の交響的組曲とした。
作曲にあたって思ったことは、まずあらゆる部分をできるだけ単純明快にかき、簡勁を極めたいということ。次に、大きな問題ではあるが、リズムの非合理性について考えること。これは新しい空間秩序を構成しようということであり、従って［時間］の観念を従来のものとは異った次元で捉えようとすることである。
次に、原詩は叙事であるが、音楽では描写的な叙事をせず、これを直観的に抽象化し、形而上の世界のものとすること。アイヌの原始性や、異教徒性に重点を置くと、作風が土俗的になるので、現実的な臭いが強くなり、これは私の求める所ではないので、むしろその面を拒否したこと、あくまでも、形而上的な現代の神話をかくということに意図があったのである。
管弦楽法は、従来の西洋の伝統である肉付を主とした常識的な手法を避け、［線］と［点］を主とした東洋的感覚によった方法を意図したが、これでどこまで緊張度が持続しうるか、始めてのこととて非常にむずかしいところであった。
形式は内容と不可分のものであるから、西洋の既成の形式を使わないで、この曲のために新しく考えたもので展開させた。
（シンフォニー誌・昭30,6月号）

1955年［昭30］5月完成
管弦楽曲：3管編成
初演：1955年6月9日・日比谷公会堂（東響定期演奏会）上田仁指揮＝東響
演奏時間：約48分



II movement



室内楽曲「キャプリチオ」。(1949) の第２楽章冒頭　第2楽章

早坂文雄の作曲ノートから(1940~1949)

昭和15年

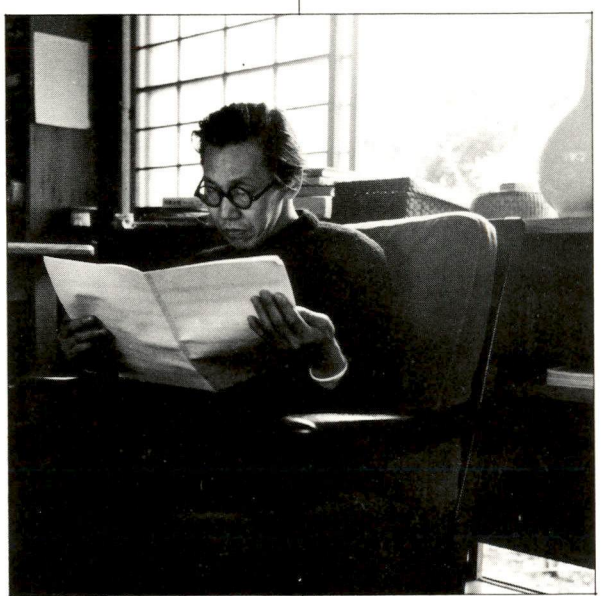
「日本的特性」への系統立った勉強の必要を感ずる。感情や，本能や，感覚だけでは，それはもちろん必要で，それが芸術の最後を決定するけれども，しかし日本的特性というものを漠然と考え，欲求するのではなく，確固たる学問的裏打ちの形において捉えたい。そうした考えをこの頃しきりと感じて，そうした書物も多く求るようになって来た。

山田耕筰のオペラ「夜明け」を観て戻った。日本人の最初のオペラでもあり，いろいろの不満はあるが，ともかく文化史的に観ては何等かの意義を認めるものである。作風としては西洋の技法の上に立ったグランド・オペラであり，西洋の技術とニュアンスと日本の徳川末期のよからざる日本的なものとの折衷的作品で，純粋には民族的なものとは言われないが，彼の立場としては時代的に無理のないところで，将来真の東洋のオペラの出来るのを他に待たねばならない。

しかし1つの先駆となり，1つのサンプルを示したものとして，その先鞭的価値を認めたい。またわれわれとしては，このようなものに満足は決してせず，いろいろ批判を与えられると思う。作家の態度としては不満はあるとしても，このような日本人の手による大作が出来上ったことに対して敬意を払いたい。しかしこれを芸術として全的に認めることは，私の作家的立場からは異議があるわけである。

この作品はいろいろなことを考えさせた。その意味から我々の将来のために真によい反省を与えている。

（下略）　11月29日



カメラ・北代省三

昭和17年

新興音楽出版社より出版する予定の「日本的音楽論」が1月中旬より校正が届いて，隔日位に朱筆をもって訂正補筆していたが，今日最後の再校の分も終わり，あと出版をまつばかりになった。こうして古い文章をみていると，思索の浅さと生硬さが目立って心苦しいものだが，1つ1つの文をかいた当時の回想が伴ってそのイメージがわくとなつかしい。

反感や批難の多かったこれらの文章が，今一巻にまとまってみると，私の主義のために戦って来た経過が想い出され，感慨はまた複雑なものがある。　2月4日

平尾貴四男の「古代讃歌」を聴く。平安朝の感情。単純で純粋，日本的。しかし消極的。やはり展開がない。しかし芸術だ。芸術として認め得る。逞ましさと〔動〕が加わると完璧だが，それがないので，退屈し勝ちな印象。稀薄な芸術という印象を与える。しかし教養のある作品である。（2月1日・新響演奏）　2月5日

満鉄の「機関車パシハ」（編注・記録映画）の作曲を4日間で仕上げる。自信作ではない。テーマの明確なのがとりえ位のものだ。しかし完成試写をみないとわからない。7日オーケストレイション完了，9日録音完了。2月9日

「日本的管弦楽法」の執筆を依頼されていたが，仲々その時間的余裕がなくていた。出版社よりのせめで，三月中には原稿の1部を渡すことになった。この本の意図は日本というより，むしろ東洋的特殊なオーケストレイションを追求し，鮮明にし，またかくあるべきという点を暗示するもので，西欧米のオーケストレイションとははなはだしく異なる諸点の解剖にある。

実をいえば，それを執筆するには，よい証例となるべき日本人の多くの管弦楽的作品がなければならぬのであるが，現在は各自の個性を鮮明にした，その意図の明瞭な作品も割に少ないのであって，執筆にはよほど無理と困難が伴うものと見なければならぬ。

しかし，このすくない作品の証例を出来うる限り広くあつめて参照し，それを分析して考えてみたい。その点多くの作曲家達に協力を求めねばならない。

私はこの本を「日本的管弦楽法」という題をつけたくないのである。ただ「管弦楽法」とか，「管弦楽法序論」とか，

強いてつければ〔東洋的管弦楽法〕とでもしたい。

が，この題はゆっくりと考えて決定したいと思う。

2月11日

「室内のためのピアノ小品集」は第1回の日本音楽文化協会の室内楽発表会に出品することに審査会で決定したので，この中のとくによいものを選ぶ必要がある。今日これを選出した。7曲にした。これを協会宛送った。この会でも藤田晴子氏に演奏して頂くことも決定した。

2月16日

「東洋的管弦楽法」の構想続ける。　2月18日

書斉兼仕事部屋を中央の八畳に移した。ひろい部屋に移って構想力がより拡がり，大きくなったような気がする。梅が咲き初めた。やや春めいたがまだ寒い。書物やノートや五線紙はとても冷めたい。国際文化振興会より「古代の舞曲」の出版せるものが先日届いた。自己の作品がかように立派に出版されたのをみて感激した。なんべんも繰返して眺めた。涙が出そうだった。　2月19日

「管弦楽法」の緒言をかいた。あとどんどん続けていけそうだ。　2月22日

本当に才能のある芸術家は，けっして他人の概念や他人の思想や他のあるものの批判力によって「物の美」をみることはしない。自分の真実の

借物でない批判力によって「物の美」を見る。

自分が赤裸々になれる。自分自身で感じたもののみによって美を批判する機能が形成される。その偽りない審美眼による審美は強い情熱がある。不安ではない。確信がある。巍然たるものがある。そうした自己に忠実な，自己に純粋な心が本当の美を見，また生むことが可能である。

2月23日

○自然への直接的帰一を重んずる思想は東洋独自なものだ。東洋に於ける「単純性」とは，豊かな教養を媒介とし，それを通して到達する最も高くて深い心境とされている。

○西欧における単純の如く，無教養を表すものとは全く異なる。これは決して同一視されるべきものではない。

西欧の肯定と否定との面，東洋の肯定と否定との面



それぞれがそれぞれにあることを知ること。両者の肯定と否定との面の選択が困難であり，この選択の面如何によって，今後の新文化の性格は決定される。心すべきものである。

○とくに今後の新文化の性格はその主体は東洋にあるとしても，西欧のあるものは歴史的にこれを肯定しなくてはならぬものがある。この選択と組合せが深い慧智を必要とする。　2月24日

自分の作品は全体よりむしろ部分的細部の表現に100%の表現を与えていない。稀薄な部分部分の集合が全体を形造る時，そこに漠とした一つのある雰囲気を生むものに過ぎない。もっと細部の部分の表現を充実させること。

自分の作品にはテクニックの常套がその総べてであって，テクニックはよりよい効果のために発明されないのが一つの欠点だ。部分の独自なテクニックの集合が全体にまで発展し構成されなくてはならぬ。

部分に100%の表現を与えることもテクニックと関連がある。テクニックの独自な発明と工風，これが大切だ。

部分の意図の繊細さ，部分はいかなる意図，いかなる効果のために形造られているかが稀薄だ。徹底せるまでの表現力をそこに与えること。

部分の印象が稀薄であると全体の印象が極めて弱められる。音楽は時間芸術であり，音の移行する瞬間において，即ち部分において

限りなく生きた生命力をもっていなければならぬ

のである。

その生命力ある部分が1つの全体を形成して，ある意図の表現となり，それが客体に強い感銘を与えるものでなくてはならない。部分において生命力を失った音楽は，どうして全体において生命力をもつことが出来ようか。あらゆる細部までに〔生命力〕を与えること。これが私の作品への警告である。　3月14日

昭和19年

音楽美論――断章――，いままでこれをノオトや紙の切れ端にかいて来たが，これを原稿用紙に書き直し始めた。毎朝食前の仕事とする。毎日1章をかく。秋には終るつもりだ。　4月1日

「鎮魂」　弦楽合奏でかきたい。魂を浄化するような透

明な，そうして誠実と情感に溢れたもの。多くの戦没の勇士や母や弟妹の霊魂のためにかきたい。　4月3日

プランは誰だって作る。プランには何等価値はない。プランは強いていえば空論だ。現に作品となって完成しなければなにもなりはしない。作品をつくる際のあの集中，それに徹せねばならぬ。プランだけなら，どんな無能な人間だってできる。プランだけの人間になるなかれ。プランは作品の完成によって，始めてプランはプランとしての意義がある。プランはただ希望に過ぎぬ。それを実現してこそ人間の生の意義が全うする。　4月4日

沈丁花が匂い始める。この匂いは僕の最も好む匂いだ。
4月5日

管弦楽曲に於いては楽器編成法そのものが音楽をなすのである。

編成法は「想念」を粉飾するものではなくて，音楽それ自体である。

故にオーケストレイションの操作
のうちに音楽を語ることを忘れるきべではない。
オーケストレイションはピアノデッサンのオーケストラへの転身ではない。ただそのような意義にとどまるのではない。オーケストレイションこそ，それは直ちに作曲なのである。真の作曲はその編成法の営みのうちにあるのである。
音楽というものが，それ自体の音の発する継続と運動によって何物かを喚起するものであるならば，このことが理解される筈である。オーケストレイションは音楽の薬味などでは決してないのである。　9月5日

「笛と太鼓」どうにか完了した。これで最後的な形になったかと思うけれども，まだ心から満足できない。
しばらくこれを眺めて心を定めることとする。9月10日

昭和20年

日本的へ日本的へと，求心的にゆくのは「美」を「小」にする。

スケールを貧弱にする。
もしくは観念的にする。自分のみがわかる主観的なものになってしまう。美は観念ではないのだ。
芸術美一（語法一様式）は，こういうものを作らねばならぬとするような知性の意識のみでつくり上げたものより，むしろ自己が自己にもわからぬ力によって，どうしてもこう書けてしまうという内なるものの力によって，そこに統一ある様式が生れるものの方が真の道なのであろう。それからのち意識によって彫刻するのはかまわない。個性は意識を超えるものでなくてはならない。
観念より実感へ。
理想より内在へ。
小より大へ。
日本より世界へ。
過去より未来へ。
伝統至上より芸術至上へ。
思想より無思想へ。
音楽を！先ずなによりも音楽を！
自分の真の本質として日本的なるニュアンスを愛し，そうした語法のもとに独自な様式を生むのなら，それはそれで結構ではないか。それをことさら避けたり捨てたりすることは愚かだ。

日本的になろうとか，西洋的になろうとかいう観念を捨てることだ。

そうして，書きたいものを書く。赤裸々になる。古いとか新しいとかいう観点を捨てる。書きたいものを書く。心臓の命ずるものを書く。それが，もし第1級の芸術でなかったら，自分は芸術家ではないのだ。けれど，そうして，なおかつそれが第一級のものであったなら，自分はあるいは物になるかもしれない。　9月3日

昭和21年

放送局より依頼されしピアノとチェレスタのための作品，1行もかかぬうちに約束の期日が来たが，いよいよかいてみることにした。演奏上演の都合でチェレスタを徐外して，ピアノとオーケストラのコンツェルティノをかく。
第一楽章　レント　エクスプレシイブ
第二楽章　アレグロ・モルト・リトミイコ
約15分の予定。
これは今月中に完成させる。その他今月中の仕事として，子供のためのピアノ曲3つある。トオキイは今月あるま

いと思う。　11月6日

ピアノ・コンツェルティノの各主題は既にできている。構成だけが重点。第1楽章の出だしが困難で苦心する。ラヴェルの左手のコンツェルトの出だしは見事だが，質が違うので参考にもならない。　ひる。午後より着手。ピアノ・コンツェルティノの第一次デッサン完了。2楽章，15分。快心作と言わぬまでも幾分気に入った出来かと思う。
第1楽章をもっと繊細巧緻な技巧で。そして深く。第2楽章はオーケストレイションの色彩の変化を充分に。第2楽章の第2テーマは現代の感覚がだせたように思う。テムポを出し切ることに成功すれば，私の境地の一つの進歩だ。　11月10日

ピアノ・コンツェルティノをピアノ・コンツェルトと改題する。コンツェルティノとなんで遠慮する必要があるか。コンツェルティノとするはっきりした根拠がない。むしろ堂々とコンツェルトとするのが態度としてはっきりしている。
カデンツァを全部破棄する。
カデンツァはほとんどのコンツェルトにつきものである。それだからこそ破棄する。

常套を踏む者の観念に自らあきれ，
いや気がさし，自らを軽蔑する。

思う。第1楽章の何という微温的!!　第二楽章の何という軽薄!!
全部組み立て直すことが絶対必要だ。　11月12日

昭和24年

昨年12月よりかき始めた，フリュート，オーボー，クラリネット，ファゴット及びピアノからなる五重奏曲「キャプリチオ」，Iアレグロ・アッサイ，IIアダジオ，IIIアレグロ，が完成した。
これはチベットの寺院の壁画をみていて初めのインスピレイションを得たが，別にそれを音画化しようとしたのではない。かいているうちに純音楽としての楽想に発展し，そういうものとしてペンを進めた。
しかしIIなどは何かアジア的なファンタジーを感じるだろう。IIIは東洋の1つのデフォルメーションが出たように思い，Iはややソナタ・フォルムを参考としてかいた。スケールが些か変った印象をもち，全体として東洋の"キャプリッチオ"としての動きを捉えたかった。西洋で，古い意味でのキャプリッチオにフーガの意味もあって，或る1つの概念があるようだが，僕はこれでそうした意図は含めなかった。
木管というものは譜面と演奏とがそのエフェクトにおいて異なるものだが，その"ずれ"があれば失敗だが，意図通りゆくとすれば，自分のコースに1つの色彩を増したことになるだろう。自分としてはなにをかいても東洋人の血の審美感を掘りさげ，このコースの中で，

東洋の作曲家としての存在を明らかにし，
これをもって世界の音楽に些かでも寄与するところがあれば嬉しいと思う。

終戦後，西洋の古いイデオムをもあえてこれを避けないという態度をとったために，ピアノ独奏曲に古い感じを与えたが，これはやはり間違っているので，何といっても1949年に立脚して世界の「現代性」からはずれたものであってはならないと思う。
その意味で，この作品は手法としては珍奇なものはつかっていないが，その楽想の精神において，保守的でないなにかがある筈だと思う。
まだキャプリッチオとしての躍動性に乏しいといえば乏しいが，こういう風にできてしまったので，この形の中では精一杯仕上げてみた。4月26日に会(編注・新作曲派協会作品発表会)で演奏することになっている。1月3日

長年考えていたシンフォニー第1番を今年はどうしてもかく。2月からかかる。秋に初演の予定だから，5～6月頃には大体の形をえたい。第1楽章ができれば，あと続いてかけそうだ。
へんに古いロマンチックな楽想にならぬこと，現代音楽，とくに東洋の立場を忘れない楽想にすることを注意したい。大体，Iはモルだろう。IIはスケルツオ的楽想，IIIアダジオ，IVアレグロの予定。
意慾を盛んにすること。
この作において，作曲家としてほんとうに出発できるか否かがきまるといえる。もう肝は決まっている。
1月31日

シンフォニーを書く上において，先ず第1の難関であり，最も注意を要するのは第1楽章におけるフォルムの問題，

従って〈展開〉の問題である。これはソナタ形式たるべきことは西洋音楽の伝統であるが，僕はどうしても長年熟考の末，我々のシンフォニーにおいては，これを採用すべきではないという気がしていた。
とくに僕の性格からいって，ソナタ形式をとることは適当でないと思っていたが，これにかわるべき形式もなく，この問題をいかに解決するかは実に苦しんでいたわけである。
しかし，何か新しい形式によらねばならぬので，その形式を考えていたのであったが，たまたま清瀬保二氏と対談中，清瀬氏がこの問題について，2つのテーマとの対立はヨーロッパにおけるソナタの概念にある争闘というようなものではなくて，「もつれあい」というように解釈し，そのように形式をもってゆくべきが

わが国の東洋哲学の基本に立った形式の展開方法の1つではあるまいか

ということを言われた。僕はこの中に大層よいヒントを与えられたように思うのである。ソナタにおける2つのテーマの対立争闘の概念は，基本的にわれわれの観念にはないので，西洋の認識的な哲学形態を基礎としたフォルムはこれを無反省にわれわれはとり入れるわけにはゆかないので，これにかわるものとして，2つのテーマのもつれあい，これを男性と女性との要素に還元して考えてよいのだが，この2つのもののもつれあいのうちに展開という形をもたせ，それが究極において1つの「調和」へ到達するという考え。

西洋音楽における永遠なる対立争闘のフォルムではなくて，
最後は「調和」に結ばれるフォルムに新しい形式を
見い出したいと思うのである。

具体的には第1テーマと第2テーマとが，よくくっつくか，つまり対照としての連関性があるかどうか，また並列しうるか，また対位法に扱いうる性質があるかどうか，線の2つの特色と比重，内的異性とかつその調和性のこと等いろいろあろうし，それらの2つのテーマを「もつれあい」として展開さす上のさまざまな処理，その技術を充分楽想自体として発酵させなくてはならぬし，感動とその理性的処理をうまくやらねばならぬが，結論的にはソナタフォルムでなくて新しいシンフォニックな形式を先ずここに基盤を置いて，ここより考えを進めていってみたいと思うのである。1つの足がかりをえたことを喜ぶ。　2月27日



●大きな楽想の構想力，
●交響的な深い思考，
●交響的スタイルの把握，
●クライマックスへもってゆく過程の執拗にくりかえされる楽句の持続的手法，
●基本的な僕の特性としての東洋的観念性，
●四つの楽章の全体的統一，
●人間性の吐露，
●ネオロマンティスムに立脚する態度の鮮明さ，
●様式の各楽章の統一，つまり焦点度を高めること，
●主題と表現意図の明確さ。　3月2日

シンフォニー　第2楽章の第1稿的輪郭をかく。
シンフォニー　第3楽章の第1稿的輪郭をかく。
しかしこれはこの楽章の大体の方向を示す下書にとどむるもの。　3月10日

「春の戯れ」山本嘉次郎演出
作品46，作曲録音完了。　3月30日

「望みなきに非ず」佐伯清演出
作品47，作曲録音完了。　4月7日

12日よりキャプリッチオの稽古に入る。約10日間の予定。ピアノの内藤芳枝氏，東宝管弦楽団の大畑，三上，北爪，藤沢の諸氏。すこぶる熱心で気持よかった。
上田仁，近衛秀麿氏立会。清瀬保二，松平頼則，久志卓真　練習きかる。
キャプリッチオ，第2，第3楽章放送。　4月22日

新作曲派協会第4回作品発表会，毎日ホール。
満員。
Toshitsugu Ogihara, Prelude, Interlude, and Finale for Strings.
Kojiro Kobune, Capriccio for Basson.
Yasuji Kiyose, SonataNo.2. Quasi una Fantasia for Violin and Piano.
Yoritsune Matsudaira, String Quartet in A
Humiwo Hayasaka, Capriccio for flute, oboe, clarinet, Basson and Piano
荻原氏は前回よりやや進歩し，やや客観性がでてきた。とくに間奏曲がよろしい。小船氏は作品以前。まとまりなく感情理念が江戸趣味で低劣。清瀬氏は至って渋い芸

風で世界のひろがりを示し個性をより明らかにした佳作。松平氏，ラヴェルの匂いと手法があまりに感じられた失敗作。第３楽章の越天楽の主題の所の手法が成功したにとどまる。独創性なし。前回のトリオに至らず。
小生作聴衆の評判では成功作のようであったが，自分の考えではピアノが少し技術的にやさしい個所があったこと（欧米の水準で考えて）。楽想が第Ｉですべりすぎて深いえぐり方がまだ不足だったこと。クラリネットが第Ⅲで指運法上無理な小節があったことなど気になったが，全体東洋的風趣のあったことは，一先ず成功とみてよかろうと思う。　4月26日

毎日新聞に園部三郎氏，東京新聞に山根銀二氏それぞれ第４回新作曲派の批評でる。小生に就いては１番面白かったこと，楽器の扱いが非常に技巧的にすぐれているという批評だったがもう少し深さとか楽想の飛躍性がほしいらしい風であった。　4月29日

キャプリッチオに就いて考えるのだが，

汎東洋風な世界の開拓

という点で先ず成功であり，自分の世界を半歩だけ進めたと思う。キャプリッチオという楽想上もっと楽想にかけひきがあってよかったと思う。聴衆の予想の裏をかくような飛躍した楽節があってよく，また技法やスタイルにより独創がなければならなかった。音の流れが些か自然に過ぎた所がある。
多くの人々は，とにかく面白かったし，楽器の取扱いも，素晴らしかったし，仲々勝れた作品だったといってくれる人が多いが，これは欧米の一流の作品の中に入れて見る時，自分では，まだ細部に於いて手の入れ方が不充分だと思う。
とくにピアノに於いて，ピアノ技術に独創性がない。もっとテクニカルでよい。第IIではピアノが休んでいてはいけない小節がある。第Ｉの出だしのピアノソロは出方が西洋風で，あれをとってしまった方がよくはないかという考えもする。木管はクラ以外は大体技術的には無理な所がなくうまくいったが，第Ⅲでクラが押えにくい部分がある。とくに中間部にある。然し，これはA管を使うことによって直ちに解決するが，B管でできるように手を入れるべきであろう。バズーンは全体に易しすぎた。も少し技術を駆使させてもよい。
清瀬氏は第II楽章をベストと言われた。松平氏は第Ｉ，リッチ氏も第１，若い人々は第Ⅲをベストと言われた。平尾氏，服部氏，安倍氏及び近衛，上田の諸氏や，多くの人々はこの作をひどく褒めてくれた。



しかし僕としては，何か人間の第1義のものの表現でないことに大きい不満がある。

キャプリッチオで人間性は描けないが，何かそうしたものをかける編成で次作はより半歩出てみたいと考えている。　4月30日

ドナルド・リッチー氏訪門，これが最後の会合だ。同氏10日にオハイオへ帰らる。僕のピアノ・コンチェルトをひどく愛され，僕を日本の作曲家中第１の人だと言ってくれた程，僕の曲を好きだったが，氏の帰国は１人知己を失いさびしく思う。　5月２日

３日から伊豆韮山に滞在。６日帰宅。　5月６日

この所１週間殆ど第２テーマに就いて考えていた。４つ５つできたが，うまくない。どうしても西洋の発想になり勝ちである。第１テーマがかなりヨーロッパのある流れに沿ったものに近いので，第２テーマはわれわれの生活感情に即したものでないと話しにならないのであるが，シンフォニックな形と発想からすると，どうもペインタトニックでは現わし切れず，西洋風なものになり勝ちである。
今の段階では，東洋風とか西洋風とかを考えないでよいというわけにはゆかないので，すくなくとも東洋人として生まれたことを祝福しうるものでなければならなぬのである。このシンフォニーの成果はまずこの第２テーマの可否如何にかかっているような気にさえなる。
メロディアスたること。東洋の味わいをだすこと。第１テーマとのくっつきと対比，及び展開の可能性に豊んだものであること。第１，第２のテーマが最後において大調和しうるものたること。今日また１つかいたが，今迄のよりは些か魅力あるものだが，まだ西洋臭い。どうもまだ決定しきれないものを感じる。苦しい所だ。５月18日

第IIテーマができたが，しばらく考え，これを破棄することにした。従って第１楽章はまったく書直しをしなければならない。
もっと切実に今日の実感がなくてはならない。５月31日

このノートは私が作曲する場合さまざまな心にうつりゆくものを断片的に書留めておくためのものである。和声学上のあらゆるものを含むものである。
Compositionの予定と実際と或る作品の思案的と実践的過程とがいれる

この種のノートはかつて私は以前から書かねばならなかったが生来の怠けが遅らせてきた
新しくComposerとして出発するために過去の作曲上の私の仕事は準備のためであったことを自分で認識しよう。あらゆる意味で今後の仕事に私の整性がその停滞が繋げる此であることを希う。

採択に生み出そう。採択への努力が私の残れるものだ。

昭和十二年三月三日
雛祭の日起稿.





札幌時代の早坂文雄

新音楽聯盟主催の国際現代音楽祭のことなど

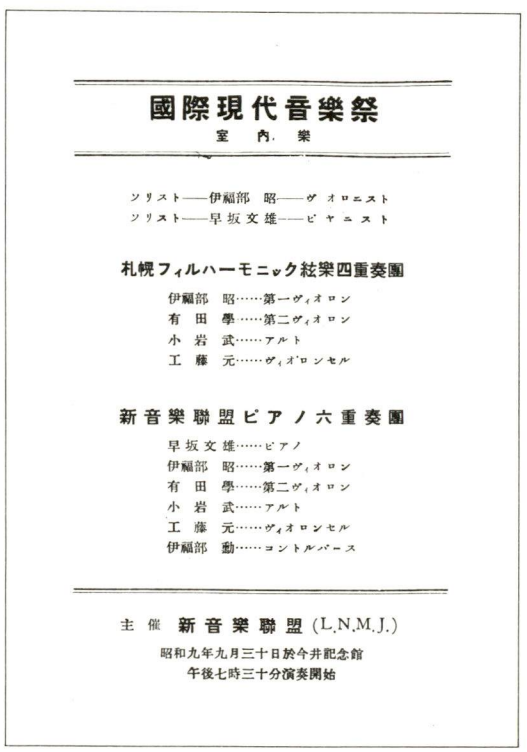
三浦淳史
（音楽評論家）

秋山邦晴さんから電話があって，新響の「早坂文雄・作品展」のプログラムに，伊福部昭とわたしの対談をのせたいからいかが？ということだったので，博覧強記の伊福部君となら，こちらも安心していられるので，ご承諾したところ，折返し秋山さんから電話が入って，伊福部さんはチェコにいっているので，対談は御破算だから，わたしに札幌時代の早坂文雄について何か書けという御下命であった。

伊福部＋早坂の両天才（文字通り，この2人はジーニャス〈天才〉と呼ぶにふさわしい作曲家だという信念は年とともに固くなっている）に，伊福部がかつて“メフィストフェレス”と呼んだわたしが尻馬に乗って，でっちあげた新音楽聯盟の主催になる国際現代音楽祭が行なわれたのが，なんと1934（昭和9）年のことなんだから，45年もむかしのことである。これほど遠い昔の思い出話というのは，たいてい事実と反していたり，歪められていたりするものだ。それに，わたしは戦争でほとんどすべての資料を焼かれてしまったり，あるいは疎開先きで散逸されて，現在手もとに残ってきる文献といったら，例の国際現代音楽祭のプログラム・ブックとアレクサンドル・チェレプニンが札幌でもったリサイタルのプログラム，わずかこの2つしかない。まったく資料なしで，過去を語ることは危険である。その上，まずいことに，わたしには過去を忘れさせようとする心理的ファクターがつねにはたらいていて，札幌を去っていらい，すでに40年，その間いちども札幌を訪れたことがないという人間である。自分が少年の日と青春の一部をすごした町を訪れるというのは，懐かしいという感情よりも先きに，怖いのだ。わたしは故郷のない人間である。親父の転勤の都合上，生まれたり育ったりしたにすぎないので，故郷を持っている人の帰巣本能というものを，持ち合わせていないのである。

というような弁明のもとに，わずかに資料の残っている国際現代音楽祭のことにしぼって，早坂文雄にふれてみるしか手もないのである。音楽祭のプログラムをコピーしておくので，それを御覧になって，あれこれ想像をめぐらされるのにお任せしたいと思っているくらいだ。

わたしが早坂文雄に初めて会ったのは，ある晴れた日曜日の昼下がりだった。白洋舎のハンテンを着た色の浅黒い青年が早坂だった。名前はかねてから伊福部をとおして知っていたので，当然のことのように，2階にあったわたしの個室に招じ入れた。そのとき，どんな会話が進行したか覚えていないけれど，早坂の口から出た固有名詞の主なものは，ドビュッシーとラヴェルだった。それだけのことしか記憶にない。当時，早坂がどういう暮らしをしていたか，わたしは訊かない。彼もまた語らない。国際現代音楽祭をやったとき，早坂は印刷屋につとめて



國際現代音樂祭
室　内　樂

ソリスト——伊福部　昭——ヴィオリニスト
ソリスト——早坂文雄——ピヤニスト

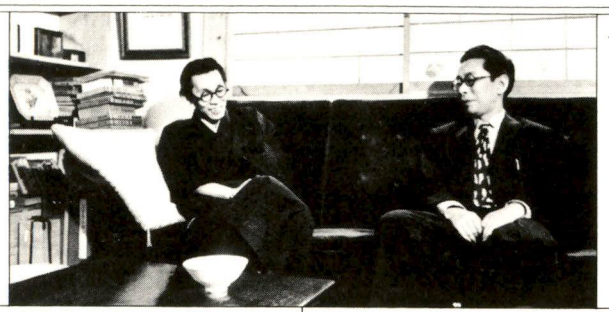
札幌フィルハーモニック絃樂四重奏團
伊福部　昭……第一ヴィオロン
有田　學……第二ヴィオロン
小岩　武……アルト
工藤　元……ヴィオロンセル

新音樂聯盟ピアノ六重奏團
早坂文雄……ピアノ
伊福部　昭……第一ヴィオロン
有田　學……第二ヴィオロン
小岩　武……アルト
工藤　元……ヴィオロンセル
伊福部　勳……コントルバース

主催　新音樂聯盟（L.N.M.J.）
昭和九年九月三十日於今井記念館
午後七時三十分演奏開始

いたと思う。というのは，本文だけで25頁もあるプログラム・ブックをたいへん格安に印刷してもらった記憶があるからだ。

音楽祭で早坂はサティを弾いているが，彼が初めてサティの譜面に接したのは，「音楽新潮」というハイカラな音楽雑誌にファクシミリで転載されていた《新婚者の起床》と題する短かい曲だった。これは「花嫁のお目ざめ」と訳すべきだろうが，なぜか「音楽新潮」誌の訳名は「新婚者の起床」となっていた。この曲は，サティの《スポーツとディヴェルティスマン》の第4曲に当たっている。俳句のように短かい曲だ。早坂は札幌の丸善へ行ってサティの楽譜を何種かとり寄せてもらうことにした。定価はそんなに高く付いてなかったが，楽譜が着いてみると，どの表紙にも“30%マジョラーション”のゴム印がペタンと押してある。30%の割増しだから，総体的には，えらく高くついた。ハンテンを着たまま丸善にとりにいったら，店員が呆れた顔をしてジロジロ見るのには閉口したと早坂はいっていたが，なんかそういう情景を自ら愉しんでいるふうでもあった。それでも彼が口をきらない以上，こちらも何も訊こうとしなかったので，彼がどんな生活をしていたのか，まったくわからなかった。この現代音楽祭で演奏したグループは，早坂を除いて，すべて北大の学生だった。コントラバスを買って出た伊福部勳はクラシック・ギターのリサイタルをやはり今井記念館でもったほどで，北大のオーケストラの指揮をとったこともある。才能のあった人だが，大学を卒業してから比較的早く世を去ったのは惜しまれてならない。こうした北大生のグループのなかに入っていても，早坂にはどこか瓢々とした一面があって，境遇のちがいからくる違和感など，まったく感じられなかった。



三浦淳史と対談する早坂文雄（昭29）

プログラム

1. ヴィオロンとピアノ

伊福部　昭（ヴィオロン）　早坂文雄（ピアノ）

イゴール・ストラヴインスキイ……*前奏曲と王女達のロンド
（舞踊曲"火の鳥"より作曲者自編）

モーリス・ラヴェル……*羅馬の歌
（伊太利羅馬地方民謡）

ダリウス・ミロオ……*シュマーレ
（"ソオダード・ド・ブラジル"第六番クロード・レヴイ編）

マニュエル・デ・ファリア……水車屋の踊り
（舞踊組曲"三角帽"より）

ビエール・オクタヴ・フェルウ……ノンシャラント
（日本初演）　（組曲"モンソオ公園にて"第三番）

エリック・サティ……右と左に見えるもの
（眼鏡無しに）

鶯信者達の合唱聖歌（コラール）―五里霧中の遁走曲（フーガ）―筋肉の幻想曲（ファンテジー）
（日本初演）

ホアキン・ニン……西班牙の賦（うた）
（ポール・コハンスキイ編）

a) *サエタ
b) グラナディナ

2. 絃樂四重奏

札幌フィルハーモニック絃樂四重奏團

ルイ・グリュンベルク……絃樂四重奏のための四つのインディスクレーション
作品二十（1924年）

I. アレグロ・コン・スピリート
II. レント・ソステヌート・エ・エスプレシヴォ
III. モデラート・グラツィオーソ・エ・デリカート
IV. アレグロ・ジョコーソ
（日本初演）

アルフレド・カセルラ……絃樂四重奏のための五つの小曲（1920年）

1. 前奏曲（アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・バルバロ）
2. ニンナ・ナンナ（子守唄のテムポーアンダンティノ・ドルチェメント・モソ）
3. 奇妙なヴァルス（優雅なヴァルスのテムポ）
4. 夜想曲（レント，グラーヴェ，フュネーブル）
5. フォックス・トロット（テムポ・ジュースト―アレグロ・モルト・モデラート）
（日本初演）

＊ 札幌初演

3. ピアノ獨奏

早坂文雄

エリック・サティ……三つのグノッシェンヌ
（日本初演）　（1890年）

――……氣取りやの氣むづかし屋の三つの特異的ヴァルス
（日本初演）　（1914年）

I. 彼の恰好
II. 彼の眼鏡
III. 彼女等の脚

――……新婚者の起床
（日本初演）"運動と遊戯"より　（1914年）

4. ヴィオロン獨奏

伊福部　昭

エルヴィン・シュールホフ……ヴィオロン獨奏のための奏鳴曲
（無伴奏）（1927年）

第一樂章――アレグロ・コン・フオーコ
第二樂章――アンダンテ・カンタビーレ
第三樂章――スケルツォーアレグレット・グラツィオソ
第四樂章――フィナーレーアレグロ・リゾリュート
（日本初演）

5 ピアノ六重奏

新音樂聯盟ピアノ六重奏團

マニュエル・デ・ファリア……"戀は魔術師"
序曲――恐怖の踊り
惱ましき愛の歌
魔法の環（漁夫の物語）
＊ 鬼火の歌
火祭の踊り

＊ 札幌初演



[戦時期]作曲家としての登場

松平頼則＋大築邦雄

（作曲家）　（作曲家）

――早坂文雄の青年時代は，札幌で作曲活動をしていた。昭和9年ごろから，伊福部昭らと国際現代音楽祭と名づける，演奏会を行っていますね。自分たちの目ざす音楽は国際性をもった今日の音楽なんだ，中央の楽壇と結びつかなくたって，自分たちの世界は直接国際的に結びついているのだというような，そういった一種若者の気概，意欲をもって，活発な作曲活動を続けていたわけですね。そして1935年の「二つの讃歌への前奏曲」が，日本放送協会の募集〝日本的作曲〟に当選する。この作品で，かれの存在がいわば中央の楽壇に知られたということなのでしょうか。

松平――チェレプニンが来たのは何年でしたかね。

――前後二，三回は来ていますね。早坂さんは昭和11年〔昭36〕に，札幌でチェレプニンと初めて会っています。

松平――それで，チェレプニンと早坂君，伊福部君との接触があったのでしょう。

大築――私の記憶しているところでは，早坂と中央の楽壇との接触は，まず札幌にいた間に，清瀬さんとの文通があったんだよ。そこから始まっているんじゃないかね，見ず知らずの二人だったのに。それで早坂が自作の小品の楽譜を送ったんだろう。そこから始まったんじゃないかね。それで清瀬が言ったところでは，作品を見て非常に驚嘆したというわけなんだ。つまり，どういう人間かわからないが，とにかく作品については非常に驚嘆した。何かあるユニークさがあったに違いないね。私はその作品は見てないんだけどね，当時は。

――その作品はおそらく，ピアノ曲の「激越なる小品」とか「サティ讃頌」とか「君子の庵」だったのでしょうね。

大築――そのあたりだ。

――おなじころの「エヴォカシオン」1934は，「音楽新潮」誌の昭和十一年三月号に掲載されましたね。

松平――「ノクターン」はもっと後ですか。

――後です。昭和十二年に龍吟社から楽譜が出版されました。

松平――ぼくは，札幌へ行ってそれを弾いたんだ。

――1939年ですね。清瀬さんとか，松平さんたちとの個人的なそういう交流があったとしても，当時の日本の，いわば東京中心の楽壇には，ほとんど早坂さんの名前はそのオーケストラ曲までは知られていなかったのじゃないですか。

大築――まあ，ないだろうね。そう思いますよ。

松平――札幌でそういう新しい運動をやっているということも，当時東京の楽壇には全然わからなかった。東京の楽壇のほうがもっと古かった。

大築――札幌時代はときどき東京へ出て来たわけだけれども，むろん，ふつうの田舎青年だったわけじゃない。だから西欧音楽は当然ある角度から知っていたわけだね。その角度から自分がずっと根源的なものへとつながっていった点があると思うね。日本的とか東洋的とかに豹変したわけじゃない。

松平――そうした国際性というかね，それは北海道という地方の特殊性にもよるのでしょうね。国内と断絶といっちゃ変だけれども，北海道には一種の文化的な特性がある。一種コスモポリタンみたいな，そういう雰囲気がね。

大築――いまでもそうだ。

松平――北大の例の「ボーイズ・ビー・アンビシャス」，あの思想ね。だから，そいうところから生まれるべくして生まれたんで，いきなり出てきたわけじゃない。

大築――どういうふうに修業したのか，西欧人の教養から始まったというわけじゃないと思うけれども，かれは西欧音楽から何か触発はされた。

――初期の文章を見てみますと，ドビュッシーに非常に影響を受けたと書いてある。それと，エリック・サティに大変関心を持っていたようですね。

大築――前からそう言っていますね。

――第一回の札幌国際現代音楽でも，サティのピアノ曲を3曲，早坂さん自身弾いている。

大築――そうです。そうです。

松平――その当時の日本の風潮は，ドイツ・ロマン派が主流ですよね。それで一部の若い世代の作曲家たちは反ドイツ的だった。フランス音楽に対する共感が非常に強かったわけね。ドイツ派，フランス派といっても，いま考えるとわからないことかもしれないけれども，すごく対立していたわけです。結局，フランス的なものの好きな者が，われわれみたいにグループ的に集まっちゃったわけなんだ。

大築――私は早坂を最初に知ったのは――かれは札幌から二回か三回来たんだろうなあ――そのときに清瀬保二に紹介されたわけだ。それは音楽会の折だったと思います。詰め襟服姿だった。そのときに清瀬さんは，「かれは札幌から来たんだよ」というわけでね。「おかしな作品もあるんだがねえ」とか言ってね。清瀬もドビュッシーでもサティでも知っていますから，ちょっと共感したところがあるんだろうね。

松平――親仏的という……。（笑）いまでは理解できないことだと思うのですけど，フランス音楽が好きだということは，当時としては前衛なんですよ。結局それで，フランス的なものと日本の新しい音楽を創造するというものとがくっつくのですよね。

大築――そうだよ。レコードでも，いまのようにはありませんからね，ラテン系のレコードが海外ででて，十字屋に輸入されると，作曲家がすぐそれを聴いて，雑誌で批評した。

松平――そういう時代ですよね。

大築――だから，レコードは非常に貴重だったよね。それをもとにして自分の音楽観をみんなつくったわけだからね。それは作品の仕事と密接につながっていたんだね。

――1938年〔昭13〕には「古代の舞曲」がワインガルトナー賞を受賞しますね。

大築――それは私も聴いています。それ以前にチェレプニンが来朝していた。そしてチェレプニンは西欧的な観点からではなく，日本の作品に何物かをキャッチしたんだ。また日本の作曲家たちにもチェレプニンから触発されたものは確かにあったわけだ。

その後に今度はワインガルトナーが来たわけだ。昭和12年ですかね。ワインガルトナーはああいうドイツの指揮者ですがね。だから演奏会は，ベートーヴェン，ベートーヴェンだったわけでね。しかしながら，それで作品を募集したわけだろう。そのときに何人かの作品が非西欧的だというか，「日本的」というか，そういうものに注目した。早坂の作品もそうだね。それはどういう観点からかというと，やはり日本にはヨーロッパにはないものがある。そのことがわかったに違いない。だから作品を推賞したわけなんだが，ワインガルトナーという人は，日本に来たときの仕事はなかなかおもしろかったね。そういうことまでやったんだからすごい人だよ。単なるベートーヴェン，ブラームスばかりじゃなかった。

松平――チェレプニンは，早坂の「ノクターン」を出版したんだね。

――いま「日本的」ということがでましたが，早坂さんは札幌時代に，カトリックの神父になろうか，それとも作曲家になろうか，ずいぶん迷った時期があったようですね。と同時に，その時期に相当グレゴリアン・チャントを研究したらしい。そうした影響は……。
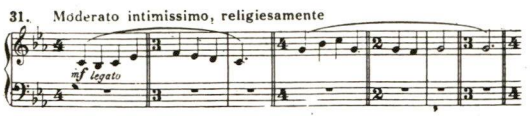
松平――たしかに，ありますね。

大築――前からそういうことを言っていましたよ。

――戦後の「ピアノのための挽歌」にも，グレゴリア聖歌の影響がありますね。

大築――そうです。

松平――ぼくの本，『近代和声学』にも，グレゴリアン・チャントの影響のみられる「室内のためのピアノ小品」1941を引例しました。



（室内のためのピアノ小品集　早坂文雄曲）

大築――早坂も戦前から，鎌倉あたりに来たときに話したら，グレゴリアンは捨て切れないということを言っていましたよ。だから何かそういうものが，若いからすぐしみ込んだんだろうけどね。

松平――またおもしろいことに，日本でももちろんグレゴリアンを研究した人もあるのだろうけれども，それとフランスの近代と結びつくのですよね。

大築――それはそうだねえ。

松平――ラヴェルなんかもね。

大築――ラヴェルでもフォーレでもね。確かにそういう面はありますね。

松平――そういう意味で，彼のグレゴリアンのあの影響は新しい傾向なんだな。

大築――そういう点はあるね，そういえば。早坂は神父としてではなく，そのチャペルに居住しておったんだろうが，それがやはりグレゴリアン捨て切れないというのは，かれがラテン系のそういうドビュッシーとか，フォーレとも，ちゃんと結びついてくるものがあったんだろうね。

松平――ドビュッシーにも，結局さ……

大築――モードの点でもそうだと思うんだ。

松平――……引っ張られたんだね。もちろん雰囲気もあるんだろうけどね，雰囲気だけじゃなく。

大築――やはり彼は，日本的と強いて言わなくても，日本だけではなく，あらゆる音階でも何でも，非常に熱心に探究したわけだろう。古代旋法にしても，グレゴリアンでも，そういう点があるだろうと思う。

松平――それから，少し話がとぶかもしれないが，彼の持っている音感は驚嘆すべきものだと思うんだな。というのは，その当時のドイツ的の見方から，ハーモニー研究の古い博士田中正平君が，和音の連続をやっているのですよね。

大築――日本旋法とハーモニーをくっつけようとした田中正平博士の著書『日本和声学の基礎』だね。

松平――そう。ところがそれは全然ドイツ人の感覚なんだけれども，プリングスハイムがやったのと同じだ。それを早坂君は違うと言うんだ。彼がその音の進行をちゃんとノートに書いている。それからぼくは分析してみると，日本のモードから導いた解決なんだな。

大築――それはそうだよ。

松平――彼は学問的な分析はしないけれど，自分の音感からこうなるべきだと摑むんだな。そこの途中の経過をとばしてもそこへ行くという，その感覚の鋭さはすばらしいと思う。それからかれが扱う笙のハーモニー。あれは必ずしも笙そのものの音だけじゃないんですよね。違う音を組合わせている。だけど聴くとたしかに笙の音なんだな。そういったかれの音感のすばらしさね。

大築――田中正平は確かに先覚者ですよね。だからあいまいな面があるけれどしかし旋法は，導音の考え方などは相当考えていますね。

――田中理論への早坂さんの反駁文を読むと，ヨーロッパ的な考え方とは違う日本独自な音の世界を何とかして出さなきゃならないのだという観点から書いている。

大築――そう思うね。だからかれは長調の導音，主音のあの感覚とは絶対相容れないわけだな，確かに。そこがやっぱり彼の音楽の最初じゃないかと思っているんだけどね。

――どうなのでしょう。その当時は，一方では戦時期にだんだん入っていく。そういう時代のなかで「日本的なるもの」というようなことが一般に問題になっていった。これは文化全般にみられた風潮だったわけですね。いわばナショナリズムの傾向ですね。しかし，早坂さんの場合には，そういうものとも，またちょっと違うところがあったのではないでしょうか。

大築――そうだね。もう少し広い面がありますよ。確かに。

松平――やっぱり，かれはあくまでも芸術家だよ。芸術家としての限界というか，態度でもって対していたわけだ。

大築――つまり日本的といえば，素朴な民謡とか，そんなことに凝り固まってもいいわけだけれども，そうではないよ，彼は。

――ほとんど民謡を素材にした作品はないですね。二，三のそうした作品は，破棄されていますしね。

大築――そうです。そうです。つまり，かれは西欧的な導音・主音ではない。しかし民謡そのものでもない。それらといろいろ関連はあるんだけれど，もう一つ，自分の主体的な世界，また一方では素質というものもあるんじゃないかね，彼には。

松平――それからやっぱり，西洋に対する東洋というものね。日本だけじゃなくて，中国でも，どこでも，そういった西欧とは異質なものに視野を向けていたね。

大築――だから清瀬あたりに比べると，風土の違いがある。清瀬の場合は南方的というか素朴な，やっぱり民謡にも近いものですよ。

松平――それと，ゼネレーションがちょっと違うね。

大築――それはあるね。早坂の場合は，なぜそんなに民謡まで考えないというのかな。別の観点というか，民謡を横目で見ながら，というところがある。

松平――それは，札幌という土地じゃないの。

大築――それがあるんですね。

松平――かれの戦前の作品に「夜の田園詩曲」1938という12楽器の曲があるけれど，かれには〝夜〟というイメージがあるんだな。「夜曲」でしょう。それに「ノクターン」でしょう。〝夜〟というのがあるね。

大築――〝夜〟ということ，彼の音楽自体にも暗みがありますね。北海道の風土にしても，冬は夜の時間が多いですね。そういう北方的な〝夜〟というのは確かにあったでしょう。確かに暗みというものがあるねえ，彼の音楽には。

――ところで「左方の舞と右方の舞」が昭和17年に初演されます。あそこでは一種舞楽とか雅楽の影響を受けているのだけれども，雅楽の素材そのものではない。松平さんも雅楽を素材にやっておられるし，大築さんも管弦楽曲「コルテージュ」をはじめ，むかしから雅楽を研究しておられた。早坂さんの場合は，お二人ともまた違って，雅楽の素材ではないかれの観念の雅楽の世界といえるんじゃないでしょうか。

松平――そういうことですね。だからさっき言った笙の響きでも，必ずしも笙のほんとの音じゃなくていいわけですよ。早坂氏や大築さんは，ぼくよりちょっと先なのですよ，雅楽は。いま言われたことと重複するけれども，そういった早坂文雄の雅楽なのね。だから，ぼく自身のものとは，また違うわけですね。こっちのは，マテリアルをどうしてもちゃんと知らないと不安なんですよ。ところが彼の場合は，イマジネーションが豊富だし，音感も十分だし，そういうものがなくても書けるわけですよ。

大築――そうだろうね。松平君の場合は，より完成された雅楽というものを一応考えておるわけだろう。完成されたというか，王朝的なスタイルというものがあって，そこから今度はきみの自分の作品の音を出してくるわけだ。早坂君の場合には，もう少し何ていうかなぁ，もう一つ先の時代の舞楽と雅楽といえるかどうかわからないけれども，そういった形があることはあるね。たとえば〈左方の舞と右方の舞〉ね。もう少し舞楽というものが，そもそもとはいえないけども――要するにアジア各地から輸入され同流してきた当時の音楽，アジア，東アジアの，そのあたりの幻想というかな。

松平――要するに根源的なものね。

大築――そういう気がするんだけどねえ。だからきみの場合は非常に洗練されているよ。音色についても，また作曲技術についてもね。だが早坂の場合は，マテリアルといえるかどうかわからないけれども，まだ日本に対して少し混沌とした舞楽だね。そのような洗練されてないスタイルをかれ自身が考えていることもあるだろうしね。

松平――彼の場合，作品はインスピレーション，想像力が作品なんだね。作曲家には，作品から作品を書くやつ，ラヴェルがそうですが――と，そうじゃなくて，ドビュッシーのように，逆に，もっと根源的なものから作品を書くのとがいる。そういう二つのタイプがあると思うな。早坂自身はおそらくそういった，もうできちゃったもの，完成されたかたちには，魅力をもたなかったんじゃないの。

大築――そうかもしれないよ。だから平安時代に先立つ，たとえば奈良の舞楽あたりになれば，もう少し彼は親近感があったかもしれない。いまでは，そうした原曲，当時の舞楽はなくなっているから，はっきりとはわからないけれども。

松平――そういう意味で，かれは日本じゃなくて，東洋ということに目を広げていたわけね。

大築――しかし彼の作品としては，「左方，右方」はとにかく記念していい作品ですよ。

松平――ともかく，かれの音楽には，日本的ないやらしさというものが，ぜんぜんないわけだ。

大築――そうだね。いまから考えてもそうだけど，以前から，早坂は狭い日本的なことなど考えてはいなかった。戦前私は京都をしょっちゅう往復していたわけで，京都の話，奈良の話を，かれとよくやっていた。しかし彼は何か，いつも根源を考えようと思うところが少しありましてね。だから特殊な男といえば，彼は，ふつうにいえば天才というかね，天才味があるというかね。

松平――そういうことだな。

大築――そういう点は確かにありましたよ，若いときから。いつも自分の考え方があった男だね。

松平――やっぱり何か表現意欲があるんだな，文章を書くということでも。

――初期から，ずっと作曲者ノートを書き残している作曲家などは，日本ではめずらしいことですね。

大築――そうそう。それでやはり戦前からも，西洋音楽に対する見方が，素質から，もう最初からきらっているというわけじゃないんだけど，本質的には合わない面が確かにありましたね。

松平――結局かれが親近感をもったのは，ドビュッシー，ラヴェル，サティ，そこらだよ。まあ，もっと新しいところもいいんだけど，ドイツふうなものはだめだね，彼は。

大築――だめだね。だから，かれがどのくらい戦前からブラームスのシンフォニーなんかを研究したのかどうか，それはわからんね。そう思うね。

松平――ベートーヴェンについて語ったことないねえ。ありますか。

――「音楽新潮」に載った「蝦夷地から見たB氏」というエッセイがほとんど唯一のものでしょうね。

松平――われわれが会ったとき，話題にならないね，ほとんど。

大築――そういうわけだね。だから，早坂がワインガルトナー賞をもらったというのはけげんに思ったに違いないんだね，ほんとは。うれしかったに違いはないけれども，評価されたということにね。

大築――それに，彼は，戦後でも，好みというものには非常に特殊でしたよ。たとえば食べ物でも，昔の青年時代というところまではいえないけど，戦後めし食ったり何のかのするわけだろう。その場合に，特殊な，たとえば香りのある物，茗荷，それから木の芽。そういう栄養にもならんようなもの，しかし非常に日本的なね，そういうものが好きだった。茗荷は私も好きだけど，ああいう香りのあるものを，かれは非常に愛好したんですよ。それから，ぼくは，エンピツは何でもいいから使うほうだけど，早坂はHBとか2Bとかいう，しかも特定のメーカーの書きなれたエンピツじゃないといけないんだ。書きなれるぐあいなんだろうねえ。エンピツがどうのこうのということは，しょっちゅう言っていたよ。(笑)そういうような特殊な好みというものは三十代からありましたものね。そういう好みというものは，したがって，作品の上にも必ずあらわれたに違いない。

松平――それから，いまわれわれ年取っちゃうと，そのことを忘れちゃっているけれども，すごく反逆的だったな，われわれは。

大築――そういう点もあるね。

松平――長年時が経つと忘れちゃってね。みんなが，ずいぶん革新的だったけど，いまはそういうことを言うといやな顔をする本人もいるよ。だけど，たしかにそういう時代でしたよ。

――楽壇全体は当時も非常に保守的で，ヨーロッパの語法をいかに勉強して……

大築――松平君はほんとにベテランのピアニストでもあるし，早坂のピアノの作品の書き方は松平君からどんなふうに見えるかねえ。

松平――たとえば，たびたび話題になるけど，〈ノクターン〉はいい曲だったなぁ。必ずしもピアニスティックじゃないところもあるんだけど。戦後の〈ピアノ・コンチェルト〉には感心したね。あれはいい曲だった。

大築――そうだな。代表作としては，そうかもしれないなぁ。

――戦時期の作品に，1944年の〈春夫の詩による四つの無伴奏歌曲〉がありますね。これは〈うぐいす〉〈一節切(ひとよぎり)〉，それから〈嫁ぎ行く人に〉，〈孤独〉，この四曲からなる……

松平――〈うぐいす〉は有名だった。

大築――一節切は，小さな尺八に類するやつだ。

――歌曲は非常に少ないですけどね。

松平――歌曲は一番少ない。

大築――歌が少ないという点からいうと，かれは小品の抒情作家ということではないかもしれないね。

松平――やっぱりオーケストラなんだよ。

――ただ，こういうことも考えるのですけどね。つまり早坂さん自身が非常に詩人的な感性を持っておられた。それで言葉に対してはある種の畏れというか，何か独特な厳しさを持っていた。目にする詩集から，すぐ言葉を選ぶなんてことができない。そんなところがあったんじゃないでしょうか。だからたとえばこの春夫の詩にしても，これはたしか漢詩を訳したものですね。また万葉集をとりあげた作品，これは万葉の言葉を使って歌曲にしたのじゃなくて，ピアノ曲なんですね。

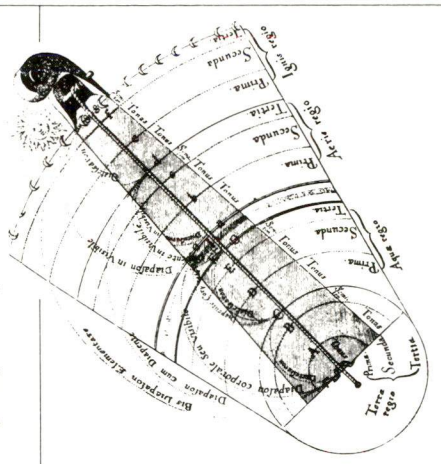
松平――歌曲そのものの問題というより，かれの声というものに対する好みの問題もあるのじゃないかな。

大築――一つは声の問題だし，一つは言葉の問題だろうね。それも，早坂の好みが非常に特殊なものだから，自分以外の他人がかいた詩はほんとにぴったりしないということは，だれでもそういうところは多少ある。しかし詩にどんどん作曲をするという人もたくさんいるわけだよ。歌曲作曲家のようにね。しかし早坂はやっぱり，言葉に神経質といえば神経質かもしれないし，幻想でも歌にしたほうがいいというような，多少そういうところがあるのじゃないかな，歌曲があまりないということは。

松平――清瀬君とも一遍話したことがある，早坂君には歌曲が少ないということは。清瀬君の場合は多いからね。

大築――しかし早坂の場合は，言葉の問題もあるけれども，遺作の〈ユーカラ〉などは幻想的な歌曲でもある。その言葉をそのまま緻密に作品にするということでもないんだよ。

戦後期の早坂文雄
武満徹＋佐藤慶次郎
（作曲家）　（作曲家）



佐藤——どうだろ，作品に沿いながらひとつひとつ話すというのは？　ちょっと大変だね。

武満——作品ごとの技術論となると，僕も譜面はうろおぼえなので，ちょっと難しい。それにわれわれ戦後の作曲家にとって早坂文雄という人は実に象徴的な影響力をもっていた存在だったしね。しかし早坂さん自身は学校で教えるということは少なかったんじゃないかな。

佐藤——戦時中に日大芸術科で映画音楽について講座をもっていたけれど，これは音楽美学を語っていた。

武満——それにあまり弟子というものをとらなかった。弟子は佐藤慶次郎くらいのものだ。まあ，映画音楽では佐藤勝もいるし，僕も弟子格にはあたるだろうけれど。系譜をつくらない人だった。エコールの位置付けのしにくい象徴だね。

佐藤——象徴としては，パン・エイシャニズム（汎東洋主義）と言われているのだけれど，これは必ずしもそうとのみ言えないところがある。そこが難しいところだね。

武満——僕もそうおもう。本人がいくらパン・エイシャニズムを強調したからと言って，そこにはいろいろなものが混っているし，矛盾もあった。戦前の早坂，戦後の早坂の違いもある。

佐藤——戦時中という時期も考えなきゃいけない。

武満——それから池内友次郎や諸井三郎といったある意味でのアカデミシャンがいたわけだけれど，そういう人やアンチ・アカデミックの多くの人たちともまた違う位置にいたということもある。清瀬保二ともかれはかなり芸術的には異質な存在だったしね。松平頼則とかそういう人とも違う。松平さんも古代への憧憬があって雅楽などを通して自身の音のアイデンティティを探そうとしていたけれど，早坂さんは雅楽的な面を通過させている一方，まったく違う面にも目を向けている。パン・エイシャニズムとも単に日本的な作曲家とも言えないところがある。

僕には清瀬さんは日本的な作家と言ってもいいところが見えるけれど，早坂さんを日本的な作家と呼ぶ気はないね。むしろ，日本を離れて行く作家だったのじゃないか。それはどういう意味かと言うと，早坂さんはとても絵が好きな人だった。富岡鉄斎とか村上華岳とかがとくに好きだった。村上華岳の思想の影響はとくに強かった。二人はとてもよく似ているとおもうんですよ。体質的には二人とも病弱だったし，日本的なるものと非日本的なるものとの間をたえず揺れ動いていたという点でも似ていたと思う。村上華岳は真に日本的なものを探そうとしつつ、インドの仏像を描いていくようになった。早坂さんも日本圏から東洋圏へと拡がって行った。ヴィジョネールとか，ボワイアンと言うでしょう。音楽家でそういうような存在は，なかなか日本ではいないでしょう。早坂さんはそうした珍しい幻視者だったようにおもうな。

佐藤——僕は早坂さんがその頃の状況の中でパン・エイシャニズムをある規定性として強調する必要があってああいうことを言ったとおもうんだけれど，それはやっぱり〝勇み足〟だったんじゃないかとおもうね。無理して強調する必要に答えたのではないか。それに，早坂さんのパン・エイシャニズムには東洋人としての民族性の主張とか，「アジア文化のため」といった観点はなかった。そこには国粋主義もマテリアリズムも郷土的な共同性への幻想もなかった。むしろ，自分の美意識を規定するのに東洋性をとらえようとしたんじゃないだろうかという気がする。それは戦時中にすでにあったものですよ。

武満——そうだね。だからこそ一時，保田与重郎や伊東静雄とかの日本浪漫派に傾斜できたんだろうね。美としてのロマンを追求しょうとしていた。それがやがて東洋性にまでのばされるけれど，根底には「耽美」ではなく「探美」があったんだとおもう。非常に感性的な人だったんだろうね。決してイデオローグ的な人ではなかった。清瀬保二が啄木や土をテーマに作曲したのに較べると，早坂さんにはそういうものはまったくなかったと言っていい。佐藤春夫の詩を作曲したでしょう？

佐藤——あれは，唐詩を佐藤春夫が訳したものだ。

武満——それじゃよけいに象徴的だ。それに，早坂さんは一時，カソリック教会でピアノを弾いていたりした。結局，アルカイックなものへのあこがれ，古代というものの美を探究しようとしていたんだよ。それは必ずしも東洋主義ではない。音を聴いていても，時々僕たちがはずかしくなるくらい西洋的な音を響かせたりして，うっとりとしているようなところがある。

佐藤——たしかに一種のヴィジョネールだったんだ。それがどこかで早坂さん言うところの「形而上性」というものとつながっていた。あるいは戦時中のエッセイでは「抽象的なるものへの欲求」という表現につながっていた。日本的なるものよりも形而上的なるものや抽象的なるものに探究が向いていた。早坂さんは自分が音楽を書くときは個に沈潜するんだ，

と言っていたのをおぼえているけれど，つまり，そこにあるのはいろいろなものを個に採り入れて，それを形而上性や抽象性へと昂める作業だったとおもうんだ。早坂さんほど外のものを採り入れるにあたってどん欲な人はいなかったね。

武満——そうそう，とてもどん欲だった。

佐藤——東洋というより，新しい世界全部を採り入れていたんだよ。ただ，それらを自分の中で探ろうとすると東洋が出てくる。けれど，それを音にするときは，もう東洋にのみとらわれていなかったとおもう。ソナタ形式のような，二元的な相剋は自分の質に合わない，と言っていたのも，そういう自分の観念とその表現をたしかめながら，新しい概念の音楽を求めていたせいだったにちがいないと思うんだが。

武満——「ピアノ・コンチェルト」（1948）なんかが，二楽章しかなくて，はじめが非常に速い楽章で次が非常に遅い楽章だったりするのだけれど，ふつうなら三楽章でピアノ・コンチェルトにするところを敢えて要素のちがう二楽章をぶつけている。僕はこの初演の時に初めて聴いて，非常に衝撃を受けた。その一週間前に清瀬さんのところに師事することをお願いしに行ったばかりだった。それで，この演奏会でぼくは清瀬さんから初めて早坂さんを紹介されたんだよ。「いくつですか？」と早坂さんがきくので，「17歳です」と答えると，「いいなあ，若くて…」といったのを，ぼくにはいまでもとても印象深く残っている。そういう出逢いもあって，僕は清瀬さんと早坂さんをすぐ比較してしまうんだけれど，清瀬さんはつねに「音楽を通して覚めようとした人」で，早坂さんは「音楽を通して夢みつづける人」だったという気がする。どっちが上とも下とも言えないけれどね。

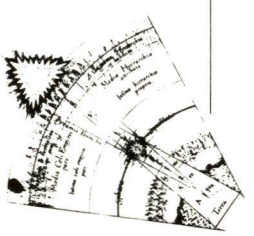
佐藤——早坂さんが「古代」という時は，何か優雅なるものを指していたんじゃないかな。

武満——早坂さんの「古代」は「未知なるもの」ということだったんじゃないかとおもう。それはこれから先におこる「未知なるもの」と似た意味で，まるで一緒にやってくるような不分明な世界だったんだとおもう。それに対して西洋のソナタ形式などいうのは自明だったんだよ。だから，「古代」と新しいものとが一緒にやってくる。古い着物と新しい着物がまじって音楽になっている。

佐藤——伊福部さんは「着物の裾模様みたいだ」と言っていた。伊福部さんは，もやもやした形式のない音楽だと批判したわけだ。ところが，早坂さんはそういう意見を聞いてもうれしそうにするんだよね。まとまらないところ，むしろ，そういうところを容認していた。それを「無形式の形式」とかと呼んだりした。

武満——僕はそういう裾模様とか霧のようなところの影響を受けている。（笑）

佐藤——早坂さんがそういう観念と語法をつきつめていって，たとえば「弦楽4重奏曲」（1950）の第1楽章を「東洋的無限感」と言ったりする。あの延々としたオスティナートも，そういうかれの形而上性のひとつの表現へのこころみだったのかもしれないね。なにか早坂さんには，チベットの高原をある影が歩いているといったイメージがある。小っちゃな影じゃなくて，わりに大きな影がふわっと歩いているんだな。『キャプリチオ』（1949）の二楽章はチベットの写真を見て発想を得たらしい。東洋の絵画にしても，空間の独自性というものがあって，物体が相剋する空間ではなく，「東洋はポカッと1つある」とも言っていた。でも，それは西欧を拒絶することではなくて，音楽はつねに音楽の概念を変革するものじゃなくてはならないといっていた。そのことは早坂さんの中にいつもあったと思う。



武満——それは，ほんとに重要な発言だよ。

佐藤——ただ，そのモワッとしたところを戦時中にやや強く言ってしまったのが〝勇み足〟だった。『オーケストラのための変容』（1953）の時に早坂さんが言っていた「頭も尻尾もないようなもんですよ」とか，これは美術批評家の言葉らしいんだけど「フワーッとしたどこかへ行ってしまいそうな白い雲」とか，そういう表現の方が実はふさわしかった。

武満——でも，そこでは方法論としても，それをだんだん具体的に摑んでいったと思うんだね。早坂さんは，能のリズムなどに対しても，リズムにのるところとのらないところの組み合わせの統一がおもしろいと考えていたりしたようだし…。

佐藤——雅楽をつかむのにも分析的じゃない。武満くんが言ったように感性的なんですよ。それでいて，出来上った曲には雅楽の本質もちゃんと入っていることになる。大変に才能があるわけだ。

武満——「作曲を始める時は絶対に他人の譜面を見ません」と言っていたことがあったけれど，それだけ他の影響を受けやすいということだ。つまり，才能がありすぎたんだね。だから晩年，作曲界からの孤立を強いられた時，早坂さんを支えていたのは，鳴ら

したい音は自分の中から，ちゃんと出てくるという職人性への自信だったんじゃないかとおもう。そういう確信がつねにあった人だった。技術力の才能もすばらしい人だったね。

佐藤――オーケストレーションに対しても，実に技術的な細分化に対する自信があったみたいだ。それらが最終的に『ユーカラ』に結実した。それは，早坂さんも引用していたヴァレリーの「作品というのは作家の原因ではなく結果だ」という考え方の集大成と言うか，早坂さん自身なんだね。そういえば，『ユーカラ』のあとに『ニルヴァーナ』という作品が予定されていて，僕は早坂さんが亡くなる一週間前に伺った時，ピアノの上に置いてあった五線紙にノートしてあった言葉があったのをおぼえている。そこにはね，「衝撃性の排除」，「空間性の強調」とか書いてあった。もうひとつなんとか性のなんとかとあったけれど。この作品にはぼくはとても期待したんだな。『ニルヴァーナ』というこの作品は笙の調子からヒントをえて，この楽器のもっている単一性を狙った作品になる予定だったと思うんですよ。その着手したばかりの時に亡くなった。その頃の早坂さんは「無」に向かおうとしていたと言ってもいいんじゃないかな。

武満――なるほどね。それは「夢」と「現」（うつつ）の間へ行こうとしたんだな。ヨーロッパ文化では夢と現実ははっきり分かれるけれど，日本では「夢うつつ」と言ってあまり区別しない。早坂さんはリアリティとは違う，しかし夢ではなくてリアリティとも違う中間にある「うつつ」，その大変に形而上的な「うつつ」を方法論化していた。そこに問題の複雑さがあると思う。それにしても『ニルヴァーナ』が完成していたら日本の音楽界はちょっと変っていたかもしれない。

佐藤――湯浅譲二の中にもある形而上性といったものは，結局，早坂さんの中にあるものだしね。あなたの中にもある。

武満――そりゃ，あるよ。

佐藤――湯浅が「アンチ」をよく持ち出すが，その「アンチ」も早坂さんにはあった。

武満――いろいろあった。世界性にも結びついていた。それは先駆的だよ。

佐藤――当時の素朴な音楽状況の中では進みすぎていたくらいだ。あの当時「抽象性」や「東洋の内在」を主張するのは大変なことだった。そこに新しい音楽の概念をつくろうとしていたんだよ。

武満――なにしろ41歳で亡くなったんだからね。われわれはもうとっくに過ぎたけれど，まだまだなにもしてはいない。

佐藤――「東洋」の問題だってまだわからない。

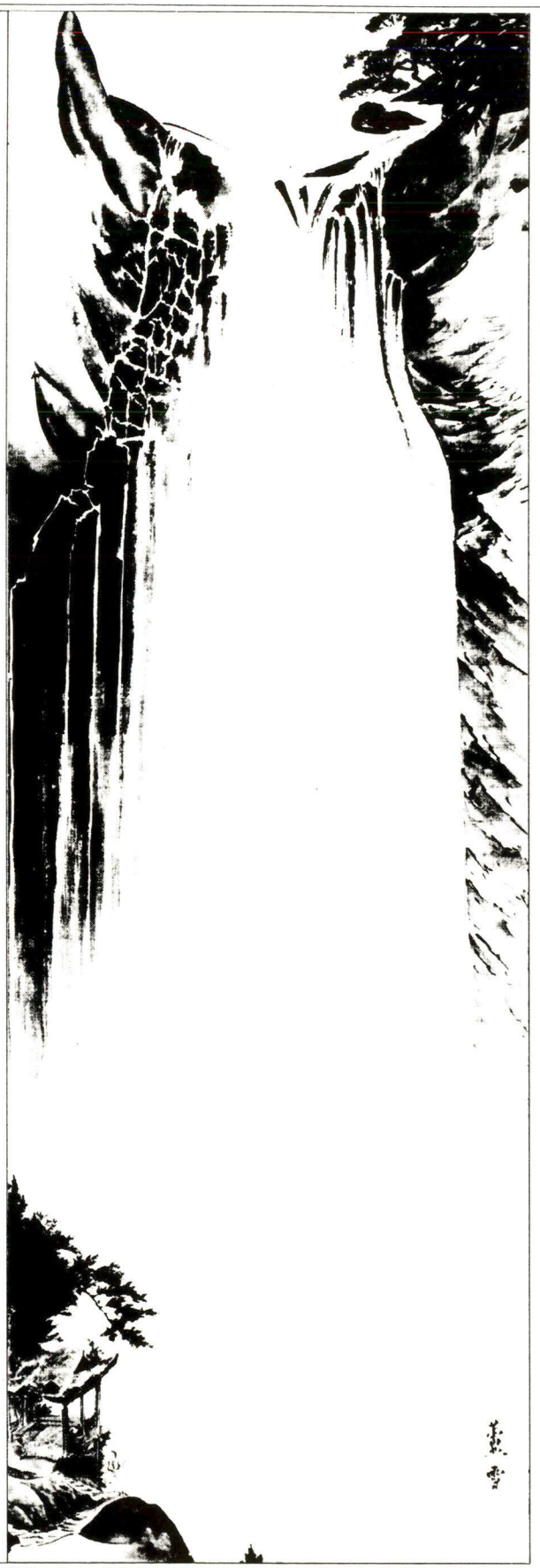
武満――僕は早坂さんの葬式の時に棺をかついだんだけれど，それはとっても重かった。『七人の侍』の音楽が流れていた。

佐藤――そうそう。

武満――音楽的には『羅生門』の方が上だね。

佐藤――ぼくもそう思うね。

武満――早く死にすぎた人だなあ。



早坂文雄の映画音楽——1

佐藤勝＋秋山邦晴

（作曲家）　（評論家）

秋山——多少，作品を追いながら早坂文雄の映画音楽を語っていただくということで進めましょう。

佐藤——最初の映画音楽作品の『リボンを結ぶ夫人』が1939年だから，もう40年も前ですね。この映画の監督の山本薩夫さんが30歳くらいの時だし，早坂さんは26歳くらい。僕が先生のところへ初めて行ったのはたしか22か23歳の頃だった。

秋山——あなたのことは早坂さんの日記によく出てきますよ。ところで，処女作の『リボンを結ぶ夫人』は譜面が残っていない。

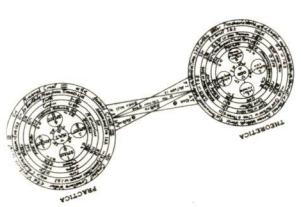
佐藤——先生が亡くなる一、二年前に資料や譜面の整理を頼まれて，その時「これは焼け」と言われてずいぶん焼いたんですよ。その時に，すでに『リボン』や『酔いどれ天使』(1948）のスコアはなかった。焚書という言葉があるけれど，人のものを焼くのは嫌なものですよ。きちんとした整理をするために仕方がないから焼いた。

秋山——どういう点で当時，映画音楽に早坂さんの登場が望まれたのだろうか。

佐藤——あのころの早坂さんには記録映画が多かったでしょう。記録映画というのはレコード音楽出の人にはまかせられず，いわゆる純音楽をやってきた人じゃないとできない，という当時の傾向があった。

秋山——つまり，記録映画ではシンフォニックな構成をとって作曲しなくてはならないこともあるからね。それに戦時中は，劇映画そのものが少くなってきていたという事情もあるということね。

佐藤——僕は，結局のところ日本の音楽史は戦後から本当に始まったのだとおもっている。そうおもっていて，先年の新響の演奏で伊福部昭さんの昭和17年のオーケストラ作品『交響譚詩』と早坂先生の『古代の舞曲』を聴いてみて，びっくりした。これらの作品は戦前とか戦後という範疇を越えているんですね。



秋山——早坂さんの戦前から戦時中にかけての映画音楽も『白鷺』(1941）とか，『燃ゆる大空』（1940）とかなかなか力作だった。それから記録映画『機関車C57』（1940）などは，さきほどのシンフォニックな意味で実にがっしり作曲されている。

佐藤——『燃ゆる大空』とか『あの旗を撃て』(1944）は一般公募じゃなかったかな。

秋山——『燃ゆる大空』はちがいますね。

佐藤——『あの旗を撃て』は誰が当選したのだろう？

秋山——当選は市川都志春だけれど，監督と喧嘩して降りた。早坂さんが作曲したのは，その外国向の版の時だった。ところで，佐藤さんが早坂さんに出逢ったのは，どういうキッカケだったの？

佐藤——僕自身の早坂さんの音との出逢いは『羅生門』（1950）でしょう。もちろんその前から音は聴いていたけれど，これだ！という気持になり，この人に逢ってみたいとおもったのは『羅生門』だった。

秋山——具体的にどんなふうにおもいましたか。

佐藤——よかったですね。いわゆる活動写真音楽でなくちゃんと書かれた音楽でも日本映画の中で成り立つんだということを知らされた。それまで『酔いどれ天使』(1948）とか『野良犬』(1949）とかイヤになるくらい聴いていたけれど，それらは映画音楽のテクニックとしてのおもしろさだった。もっともテクニックとしても，日本映画にはないジャンルを開発していた。

秋山——あなたがまだ国立音楽大学にいた頃ですね。

佐藤——卒業の前の年だった。

秋山——早坂さんは映画音楽の方法の実験を次々に展開していった人ですね。

佐藤——そうです。一番イヤな言葉だけど，当時は伴奏という考え方しかなかった。今でも“劇伴”などという言葉を使う人がいるけれど，先生はとっくの昔にそれを突き破った。で，そういう感動があったので，僕は翌年にある人の紹介で先生の門を叩いた。

秋山——実際に早坂さんに師事して，その作曲ぶりを身近にみたのはどの作品から？

佐藤——杉江敏男さんの『その人の名は言えない』という1951年の作品と，黒沢さんの『白痴』(1951)。この2作品で初めて見学した。で，『武蔵野夫人』(1951)で溝口健二さんに紹介された。これはベートーベンの『田園交響曲』と同じようなイントロだった。次に成瀬巳喜男の『めし』(1951)の中で初めて一曲担当させてもらった。

秋山——どんな場面？

佐藤——原節子の下駄からパン・アップして家に入るところまでの小編成で25秒くらいのものですよ。でも，胸がふるえたな。次の『長崎の歌は忘れじ』(1952）は先生自身が大変に楽しんでいた。江藤さんの琴を使って大げさなプレイバックをした。僕はこの映画で田坂具隆さんに可愛いがってもらった。『美女と盗賊』(1952)ではプレスコが終り，打楽器だけの土俗的なリズムをつくられた。当時の打楽器は日本の太鼓かティンパニィばかりだったのに，この時はボンゴとかコンガなどのラテン系楽器まで使って，いわゆる“早坂リズム”という「ズンタタ・ズンタタ」が生まれたんですね。これで僕は棒を振らせてもら

った。

次の『生きる』(1952)，これは早坂文雄唯一の音楽監督作品ですよ。作曲部分もあるけれど，「命短かし」やジャズなどの既成曲を構成した方に主眼をおいていた。回想から葬式の場面に長い曲がついていたんだけれど，これは外された。試写の後に黒沢さんがカットした。早坂さんはむくれていましたね。

秋山——実はそのことについて早坂さんが斉藤一郎さんに宛てた手紙にこんなことが書いてあるんですよ。「……黒沢さんの注文がいつもながらむつかしく，きびしく，また徹底的で，本当に文字通り痩せました。病院のくだりのところは高速度31コマの回転でしました。一度テープにとってフィルムに写したのです。ティンパニ（G＝ト音）をPPPでやって，マイクをティンパニィに接触せんばかりに近づけて音をとったのです。不気味さはこうしてとった高速度的処理によって生まれたのだとおもいます。ひとつの実験でしたが，ここは黒さんも「成功したね」と言って満足のようでした……」

他にこういうことも書いている。「……『生きる』ではもうひとつ申し上げたいことがあります。それはお通夜のところと回想のところが交互にあり，回想のところが13ロールか14ロールあるのですが，それをダビングしましたが，完成試写後，折角入れた音楽を全部外して抜いてしまったのです。これは何故かと言うと，音楽を入れることによってかえって流れすぎるためです。流れすぎていけないというのは常識から言うと反対のはずです。流れさせるために音楽を入れることが多いのに，黒沢作品ではそこのところが違うのですね。……音楽でどんどん運んでいくと，じっくりしなくなるのです。これは音楽のもっている何か本質的なものと関係があるでしょう。……これはひとつの音楽の毒だとおもうのです。そこでここを14ロールほど取ってしまい，全部擬音にしました。ちょっと勇気がいることでした……」



「雨月物語」（溝口健二監督）の音楽を作曲中のころ，京都・四条木屋町の宿で。早坂と佐藤勝（昭27・3月）

佐藤——なるほどね。この時の体験がその後すごく生きていますね。だから『生きる』の直後の『人生劇場』前後篇（1952，53）では『生きる』でふっ切れたとみえて，非常に直截な表現になっていた。

秋山——早坂映画音楽の実験性は黒沢さんとのコンビの中で展開されていったともいえるだろうね。

佐藤——黒沢・溝口ですね。二人は陰と陽みたいなもので方法がまったく違っていた。本質は同じなのだけれど，方法論や演出上の音楽使用法が違っていた。だから溝口作品『雨月物語』(1953)では，先生の陰の面というか，病的な裏というか，趣味性や文人性の面が，溝口さんによって引っぱり出されたんですね。黒沢さんの時は先生の強がりの面や構えが出る。ところがこの溝口作品では，音楽も抽象的で妖しいものになっている。これは作曲上，スコア上の違いではない。映画に対する作曲家の立場の問題です。先生のいい半面ともうひとつのいい半面が，黒沢・溝口によってうまく出されたのですよ。

秋山——『雨月物語』では邦楽器を使っているけれど，逆回転や回転ムラを出すためにキャプスタンの変化でやったのじゃないですか。

佐藤——夢の場面かな。もう録音テープを使っていましたからね，この作品では。「テープを逆にまわすとおもしろいな」などと言われていたのを憶えている。大映が録音テープを採り入れるのが一番早かった。

秋山——いわば ミュージック・コンクレートのような手法をはやくも使っている。先駆者ですね。同じ溝口健二の『山椒大夫』(1954)では雅楽性を重視する。多彩な展開力と言うべきだ。そして次に『七人の侍』(1954)がくる。これは初めは「ぶ厚い」オーケストレーションの音楽でテーマを書いたけれども，どんどんハーモニーを削っていって，裸の旋律にした，という早坂さんならではの作品になっている。

佐藤——ストレート・メロディですね。この曲をレコードに録音するために指揮をしてわかりましたが，真ン中の音色が抜けている。知らないで抜いているのではなく意識的に抜いている。しかもヴァイオリンを使っていない。当時，ヴァイオリンなしで録音するなんて大変なことだった。弦がないとふつうは無理なんです。それを敢えてやったから，変った音色になった。

秋山——この映画の性格をじつに適確につかんだ音楽だった。

佐藤——ムーディを避けて，真にリリカルに作ってあります。「センチとリリカルは違うんだ」と先生も言っていた。でも，苦闘した末の結実ですね。

秋山——僕も当時早坂さんの家にしばしば伺っていたんだけれど，ピアノの譜面台にはいつも違う旋律に書き直された五線紙がのっていた。ひとつのテーマのために30回以上もスケッチを書いていた。

佐藤——僕はそれを全部弾いていた。単音でスケッチしてあるんですね。早坂さんは隣の部屋でそれを聴いていた。

秋山——早坂さんほどシナリオの段階から自分の意見を言い，台本を直させ，そして音楽と映像との組み合

わせを全体像として把握して作曲に当っていた人はいなかった。早坂さんはそれを映画づくりの最初からイメージしていた人だった。さきほどの『長崎の歌は忘れじ』の田坂具隆さんは，早坂さんにシナリオをこっぴどく批判されたようですね。あとから田坂さんは「あれくらい辛辣な批評は私の生涯でも唯一のものだった。しかもそれは私にとって有益な財産だった」と述べた。早坂さんがそのことを日記に書いていますよ。"劇伴"に終らせないばかりでなく，映像芸術への真剣な闘いを通して最良の音楽をつくろうとしていた人だったんですね。そんな人は早坂以前にはいなかった。

佐藤——オーダーに対して何日までに完成するという姿勢ではなく，作品に参加するという制作意欲に支えられていた。『七人の侍』はその代表のひとつですね。

秋山——その『七人の　』以降はたてつづけになる。

佐藤——1954年以降はちょっとやりすぎの時期なんですよ。(笑)『君死に給ふこと勿れ』(1954)以降の作品は僕が全部指揮棒を振った。

秋山——そして溝口健二の『近松物語』(1954)になる。この音楽は早坂さんの大事な作品であると同時に，映画音楽史の中で全く新しい局面を開いた作品だったとも言える。

佐藤——『雨月物語』では音のつけ方が象徴的だったのだけれど，そのあと『七人の侍』で具体的になり，さらに『近松物語』で象徴性と具体性が合流した。

秋山——下座音楽を使ったわけですね。その特殊な音でもって映像に「一音の構造」を瞬間，瞬間にぶつけ，そこに音と映像との緊張関係をつくりあげた。武満徹もそこを評価する。ユニークな作品だった。

佐藤——当時は評判が悪くて，川口松太郎さんなんかはわれわれの前で「やりすぎだ」とこてんぱんに言っていた。試写でね。早坂さんは黙っていた。

秋山——ところで，早坂さんは「18世紀はオペラの時代，19世紀はバレエの時代，20世紀は映画音楽の時代である」と言っていたのだけれど，本当にそれを身をもって実践した。新しいメディアに対して積極的に参加して独自な表現を展開した人だった。けれども，トーキー以降，フランスのオネゲルやミヨー，オーリック，ソビエトではプロコーフィエフ，ショスタコーヴィッチ，アメリカのコープランドなどいろんな作曲家が独自の表現を展開していたのに，日本ではずっと映画音楽は低級な世界とみなされていた。いまだってそんな意識が残っている。そういう中で早坂さんは映画音楽で骨身をけずって亡くなった。その間，楽壇からの蔑視が続いていた。そういう意味では孤独な存在だった。そのため映画音楽以外のすぐれた作品まで忘れられてしまった感があるのは実に寂しいことですね。

佐藤——それは早坂さんがアカデミックな教育を受けていなかったこと，周囲にあまりにも陳腐なアカデミックな一番悪い面でかたまった連中が多かったことが重って，一人異端者ふうに目立ってしまったんですよ。

秋山——本当は，今のアカデミック派が見たらびっくりするほど，オーケストレーションの技術だってすばらしかったし，がっしりと書かれている。

佐藤——フレーズひとつでも常套手段を使わなかった。避けていたのか知らなかったのか，わからないけれど。

秋山——それはあきらかに避けていた。与えられた映画音楽の中で，ひとつ，ひとつ映像と音楽の実験を展開しようとしていた。しかもそれをおもいつきではなく，自分の音によって，自分の音楽的な表現によって試みようとした。

佐藤——また，それに応えるだけの映画産業がありましたね。今の映画界はピンク・レディのレコーディングよりお金をかけない。(笑)

秋山——早坂さんの孤塁を，あなたや武満徹のような人が守って，その意欲を映画にぶつけつづけてほしいね。ところで，早坂さんが映画音楽に賭けた情熱と異常なまでの努力を支えていたものは何だとみますか。

佐藤——僕は「手応え」だとおもう。自分の音がすぐ楽器で確かめられるんですからね。演奏会用の作品じゃそうはいかない。それに，音楽界以外の人たちや考え方との交流への魅力もあったとおもう。そういう刺激が病弱の身を支えていたのじゃないかな。

秋山——なるほどね。モーツァルトは毎日のように各地をまわってコンサートしても，生涯500～2,000人の聴衆を相手にしたにすぎないともいわれる。早坂さんが「20世紀は映画音楽の時代だ」と言う時には，新しい次元の聴衆との結び付きの可能性も含まれていたんだね。映画館は"もうひとつの演奏会場"でもあるのだからね。

佐藤——文学が人生に影響を与えるのとおなじように，映画音楽でその人生が変わるような機会だって，つくれるかもしれない。映画音楽で音楽の世界に入った人もいる。それにしても，天才や善人は若死にしてしまうんだろうね。

秋山——残念なことだね。最後の映画音楽が黒沢さんの『生きものの記録』(1955)だったというのも象徴的だな。あれは最後の部分が未完成のままだった。

佐藤——その前の『あすなろ物語』(1955)で喀血をした。それで途中から参加できなくなって，黒沢さんがいろいろ調整した。次の『新平家物語』(1955)はもう作曲できる体の状態じゃなかった。そこで僕でもいいということになって，二人の連名でやった。そして最後の『生きものの記録』。最後の四小節は僕がのばしたわけです。その頃は，先生はジャズを探り入れようとして「リズムのないジャズは書けないかな」なんて言われていましたね。

秋山——最後まで探究していた人だった。

早坂文雄と映画音楽——2

海外での評価の焦点

ドナルド・リチイ

映画音楽はあくまでも映画を支えるものであり，けっして音楽そのものが目立つものであってはならない。このような映画音楽の特別な役割ということを最初に学んだ日本の作曲家が，「羅生門」という映画音楽そのものが目立つことで悪評(訳注1) をひろげた映画音楽を作曲したというのは皮肉なことである。

たとえば「雨月物語」（溝口健二監督），あるいは「山椒太夫」(同)，あるいはまた「野良犬」や「生きる」（ともに黒沢明監督）といった作品をみるとき，ひとびとは映画音楽というものを意識しない。だが，かりに，これらの映画が早坂文雄の音楽ではなかったとしよう。おそらく，その場合には，それとはまた違ったかたちで記憶に残らないものになっていたにちがいない。早坂文雄の音楽は，これらの映画のそれぞれがもっている感情をひきずりだし，それをひろげる役割の一端を担っており，またその映画を支えていたのである。

アーロン・コープランド(訳注2) によって指摘された映画音楽のつぎのようなルールを，おそらく早坂文雄ははやくから理解していたのだ。つまり，コープランドはこういった。「もしも映画を観ながら音楽に気をひかれるようなことがあれば，その映画音楽はよくない映画音楽なのである」

たとえば「七人の侍」（黒沢明監督）と「近松物語」(溝口健二監督）といった，早坂文雄の最もすぐれたふたつの映画音楽をとりあげてみよう。

黒沢作品では，フル・オーケストラと男声合唱によるじつに適確で巧みなライト・モティーフのシステムが使われている。この音楽は叙事詩的な，スケールの大きなプロポーションにまさしく適合している音楽であり，そのために映画と切りはなして別個のものとして聴くことができない音楽である。それはみごとに融合した音楽となっている。ここでは形づくられている映画の体験全体の一部となっているのだ。

いっぽう溝口作品「近松物語」でも，これとおなじことがいえる。近松門左衛門の原作を脚色したこの映画にふさわしく，ほとんどが〝下座音楽〟でこころみられている。それぞれのパッセージは，いずれもたいへん短かい。ちょうど歌舞伎での手法のように，各場面をつなげ，またある場面，場面を強調するやり方が使われている。ここでもまた，音楽としてはけっして気づかれることのない，こうした独自なやり方がこころみられているのだ。早坂のこのようなこころと思慮は，深い雰囲気をもつこの映画を支える役割を果しているというよりも，むしろいっそうその気品ある雰囲気を深めているといえる。

さらにまた，いくつかの他の例をあげてみよう。

たとえば「四つの恋の物語」の繊細な音楽。「武蔵野夫人」（溝口健二監督）の陰鬱な黒ずんだ音楽。あるいは「楊貴妃」（同）でのすっきりとした音楽。

これらすべては，映画のなかの音楽の特別な役割，そのたいへんセンシティブなありようによって，それぞれ特色を示している。いずれも透明であり，その存在がそれと気づかない〝見えない(インヴィジブル)〟ようなありよう。このように早坂文雄は，当時の多くの映画音楽を作曲する作曲家たちのなかにあって，唯ひとり，映画音楽の特別の役割というものを知っていたのである。

しかしながら，かれの最も有名な映画音楽といえば「羅生門」なのである。しかも，この作品は，かれの映画音楽のなかでは唯一映画音楽の特別なルールというべきものを破った作品のように思われる。いや，すくなくとも，西欧ではそう思われている，とつけくわえなければならない。日本では，この音楽についての批判を，私はいちども聞いたことがない。しかし，欧米では一般的に批判されているといえる。何人かの批評家たちは，音楽によってこの映画は損われてしまっている，とさえ，きびしく批判してきた。

欧米でのそのような批評の理由は，いうまでもなく，この「羅生門」の主要テーマがラヴェルの管弦楽曲「ボレロ」と，たいへん似通よっているということにある。もしも，この類似が日本では批判の原因とはならなかったのだとすれば，それは，おそらく，まず第1に，当時は「ボレロ」がまだ欧米ほどには〝ポピュラー曲〟ではなかったのではないかということ。第2に，日本では，模倣にちかいものに対しても，それほど忌み嫌われるものではないということ。以上のようなことに原因しているのではなかろうか。欧米では，その類似性がすぐれた独自な映画作品の世界でのオリジナリティの欠除というようにみられて批判されたのである。

ところで，むろん非常にすぐれたオリジナルな映画音楽を作曲した唯ひとりの作曲家であった早坂文雄。この皮肉。まったくアイロニック＝反語的なこの表現。その原因は，いったい，どのようにみたらよいのだろうか。

「羅生門」のなかに，その原因をさぐり，オリジナリティの欠除という問題の答えをみつけるために，われわれは早坂文雄とこの映画の監督黒沢明との関係のなかにも立ち入ってみるべきであろう。

いうまでもなく，黒沢明はたいへん音楽を愛するひとだ。事実，多くの日本の映画監督たちは，ほとんどといってよいほど音楽に趣味をもってはいない。そんななかで，黒沢明は日本の映画監督で最も〝音楽的〟な存在ということができるだろう。かれの初期時代，「敵中横断三百里」のシナリオを書いていたときのことである。このシナリオの完成に三日間かかったというが，そのあいだずっと，レコードでズッペの「軽騎兵序曲」を聴きながら書きつづけたと，かれ自身語っていた。

かれのそのごの作品での音楽的な〝引用〟は，すでによく知られている。「赤ひげ」ではベートーヴェンの「第9」とハイドンの「驚愕交響曲」。「用心棒」と「椿三十郎」の

両方のテーマである〝三十郎のテーマ〟には，リストの「ハンガリー舞曲第2番」(訳注3) がみられる。そして，衆知のように，「素晴らしき日曜日」はシューベルトの「未完成交響曲」と「楽興の時」からの一曲をめぐってかたちづくられている。(訳注4)

こうして黒沢明の音楽の嗜好は，ズッペからハイドンへとしだいにひろがっていった。しかし，「羅生門」のときには，まだかれはほとんど〝ライト・クラシック〟に強くひかれていたのだ。かれは「ボレロ」を愛好していた。

それとともに，黒沢明は自分がつくっている映画のあらゆる側面というものをすべて統御しなくては気がすまない人である。だから自分がその映画にどのような音楽を要求しているかを，はっきりと作曲家に指定するひとなのである。

たとえば「酔どれ天使」をつくっているとき，黒沢はもともとはクルト・ワイルの「三文オペラ」の音楽をここで使いたかった。しかし，尨大な著作権料の問題で，これは実現しなかった。そこで，かれが早坂に作曲させたこの映画のスコアは，假装されたかたちではあるが，この「三文オペラ」の要素を多く含んでいる。そこでは，これもたぶん黒沢からの影響をもったメロディだと思うが，ドビュッシーの「月の光」が，そのなかできかれる。こうして「羅生門」がつくられたときにも，黒沢は早坂に，「ボレロ」のような音楽が，この映画にはほしい，と告げたのであった。このようにして，いろいろこころみた結果，結局はそれぞれがオリジナルの「ボレロ」に似通ったものを早坂が手にしたのであった。

映画監督がのぞむものが何んであれ，それを書きあたえる。それがどのようなプロフェッショナルな映画音楽作曲家にも共通する仕事である。オネゲルは「鉄路の白バラ」の音楽のときに体験したアベル・ガンス監督とのその難しさというものについて書いている。アレックス・ノースが「紀元2001年宇宙の旅」のために作曲したすべての映画音楽は、スタンリー・クブリック監督によって紙屑と化した。そうした映画監督の意見が正しかろうと誤りであろうと，プロダクションを完全に統御する立場におかれている映画監督という存在であるかぎりは，ともかく，かれがのぞんだものを得なくてはならないのである。

しかし，もしも映画監督が溝口健二や成瀬巳喜男のように，音楽についてほとんど何にも意見をいわないひとの場合には，映画音楽の作曲家は，その映画がほんとうに必要とするものを作曲すればいいわけである。これは明白なことだ。

早坂がもしも「羅生門」で，自分自身の思うままに作曲できた場合を考えてみる。おそらく，そのときにはかれは「ボレロ」を挿入しはしなかったにちがいない。そして，そのことによって，「羅生門」はいっそういい作品になっていただろう。

だが，事実，この作品に関しては，早坂文雄は皮肉な立場におかれてしまったのである。監督が欲したものを監督にあたえた。その点では，かれはまったく正しかったのである。だが，そのことをするためには，かれは映画音楽の重要なルールというものをひとつ破らなければならなかったのだ。そして，そのルールは，日本では早坂文雄だけが知っていたルールなのであった。それは，すでに書いてきたように，映画音楽では，音楽そのものが目立ってはならないというルールである。

欧米で知られている唯一の早坂文雄の映画音楽が「羅生門」であるということ。そのことは，まことに残念なことだ。「雨月物語」や「七人の侍」は，西欧ではおなじようにたいへんよく知られている映画である。しかし，これらの映画の音楽は，かれらには〝記憶されてはいない〟音楽なのだ。だが，このことは，まさにこれらの映画音楽がよりよい映画音楽だからなのである。

ドナルド・リチイ Donald Richieは
日本映画についての著名な評論家。
黒沢明や小津安二郎に関する研究とその評論は，
すぐれた著書として，海外では最も注目されている。
これらは日本でも翻訳されている。その他数多い著書があるが，
日本映画を海外に紹介した第1人者である。
かれは早坂文雄とは戦後間もないころからの友人だった。
1948年，リチイ氏が当時駐留軍の新聞
「ザ・パシフィック・スターズ・アンド・ストライプス」紙の
映画批評家であったときに出会った。
以後，早坂はリチイ氏のところで数多くの現代曲を
新盤のレコードできかせられた。
たとえばベルクの「ヴァイオリン協奏曲」や
ストラヴィンスキーの「3楽章の交響曲」
なども，そのひとつだった。早坂文雄の遺した日記には，
当時のリチイ氏との交友が書かれている。
そして黒沢明監督を初めてリチイ氏に紹介したのも，
早坂だった。それは「酔どれ天使」の
オープン・セットでのことだったという。

訳注1
たとえばクセジュ文庫のアンドレ・オデール著『現代音楽』A. Hodeir: La Musique Étrangère Contemporaine の一節には，つぎのように書かれている。
「日本の美しい映画『羅生門』――これは14世紀の出来事を描いたはずだが――の映画音楽は，奇妙なことに，その言葉をラヴェルの『ボレロ』から借用している。これは近代主義に対する心づかいからなのだろうか。」

訳注2
Aaron Copland (1900～) はアメリカの代表的な作曲家。かれの著書〝Our New Music〟、1941では第三部が「新しい音楽の媒体」と名づけられ，その第3章では映画音楽が論じられている。そこでは「観客にその音楽の挿入をそれと気づかせずに果す」役割が，映画音楽としては当をえたやり方だとも語られている。

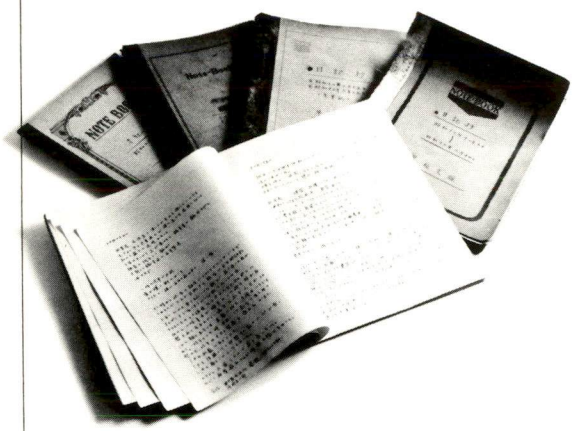
訳注3
「赤ひげ」「用心棒」「椿三十郎」の映画音楽は，いずれも佐藤勝の作曲。

訳注4
「素晴らしき日曜日」は服部正が映画音楽を担当した。



十月十七日

"雪が降ってゐます、早く起きて見ないと消えて終ふよ。"
と言はれて床を離れる。見ると空根が真白。昨夜の空気は冷えてゐる。
丹前のまゝオルト着て理髪店へゆく。今日は休業のため特別にして下さった。みぞれのやうな雨が降って寒い。
式の当日はもっと何といっても寒さが強い。矢張り嫁いのには適日なり。
礼服を着たのが八時半過。池田先生御夫妻へ御来訪と仮称へお迎へに伺ったのが九時十分過ぎ。
婚礼の雰囲気あたりに流れてゐる。
のりさの花嫁姿をみる。私の横に座る。すぐ横顔を眺めてみる。いつものりさと同じ。妙に私は固くなってみるやうだった。
教会へ。自動車をつらねて行く。うすら寒い。
教会。
定刻五分前に挙式参列者多数。音楽とPiano と両親君心からの喜色。平世神父の式。式に続いてミサ。降福拳。
のりさの感激があの面ざしを通してみられ人生の首途にふさわしい二人の心が現実的に結ばれたのであった。
美しく飾られた祭壇の前へいざまづく我等。
大きは二人を慶ぶ絵であろう。
挙式ののち別室で茶菓の披露をす。しんく寒さ身に沁みる。みぞれの音。
写真屋、吉美氏同伴。はずかしい気分もなく自分ながら心臓の強さに驚く。自分の生活の変ったのをしみじみ嬉しく思ふ。
のち後藤家で披露の酒宴に列席。池田宅に着換への後ちのりさを伴ひ再び後藤家の披露の席に参る。



昭和12年

午前9時明治節挙式。
十½時まで写真を撮ったりして校庭にいた。のちホテル地下へ。のりさんとの約束のために出掛ける。もうあのホテルの赤い皮の椅子に待たれておられた。逢うとすぐ私の体の具合を問われたが私以上に心配されているその心遣いに、嬉しかった。父様のことを聴く。のりさん今日お話なさる。明るいものがのりさんにある様に見えた。私は寡黙でただほんの少ししか話さなかった。じっと静かにしていてのりさんの心を汲み、感じ、私のものとしたいと希った。
森永にゆく。のりさんとの会話において誤解を生じ、絶望し、のりさんもまた悲しまれた。〈信じていない〉ということの誤解だった。のりさんはのりさん自身の全身的な欠点が気に懸っていられたようだった。〈愛という重大な点を守り通せば、人間の欠点は許しあえるものだ〉。私は誤解のあまり、ひどく絶望したが、時が経ち正しくお互いの心を開くことが出来た。のち、沈黙のうちに一層固い誓い。
〈流芳楼で支那料理〉校長の歓送会。遅刻してゆく。
三時悲しみに似た心で帰宅、永らく物も言わずにいた。のりさんのことを考えると矢張り心から愛しているのだから悲しむまいと思った。上西氏訪れてくる。旧交を暖める。のちのりさん来らる。上西氏辞去。のりさんは僕のことが気にかかって飛ぶようにして一寸の間をみて来られたことを知る。もう僕は激しい然し表面にあらわさぬ喜びでいっぱいであったのだった。
共に手を固く握りあって街へゆく。心からの融合、深い心で別るる。
〈オーケストラの練習〉・Timpanyを奏す、No.5 Beethoven。　11月3日

昭和13年

〈音楽新潮2ヶ月寄贈、Ravel et Beethovenの特集〉私の病院で書いた一文「楽しき回想」所載。かなりまとまった一文に読まれた。
〈仙台の三浦淳史君より葉書、私を喜ばせる。いつも文学的味豊かで彼の性格が滲みでている。変らぬ友情を悦びたい〉　2月5日

あさから夜まで通してNocturnal Idyl　(編注・12楽器のための夜の田園詩曲)の写譜をして完成。ざっと目を通して東京の斎藤秀雄氏のところに速達にした。この作品の指揮は同氏にまかせてある。清瀬保二氏や　音楽新潮関係の人々がよく聴いて感想をくれることになっている。訂正の上Tcherepnine氏に送り出版の予定。
風邪気味。〈19日の演奏会が目に浮ぶようだ〉〈私は行けぬ〉。今年の仕事が少しずつ片づいていったので段々心が軽くなったように思われる。
よる斎藤氏に便り一葉。この作品の上演についてのことなど。　12月11日

朝のうちに学校からオルガンを自宅に搬ぶ。作曲に便ならしむるためなるが、他の曲、即興曲ばかり多くひいて一害もある。終日晴天、縁側の室はとても明るい。六畳はいいが四畳半の茶の間にストーブとオルガンを置くと床をとるところがなくて、今夜から寒い部屋にねなければならぬ。
午後、ホルン協奏曲の作曲に専念。部分的なところの修正だけを残して骨組をつくる。後半をとくに最後を良くしたい。
〈東京での演奏会のプログラムをみる。しのばれるこの会のことなど〉。七時頃まず五線紙のあるところまで書いたがどうも才能の貧弱を自覚して絶望に近い心にもなって終った。作品の理想が高く仲々自分でこれはと思うように書けない。このホルン協奏曲も構成の点からみても自信のあるものではないのである。この作品にはまるっきり才能のほとばしりが認められないのであることが悲しい。
風呂にゆこうと思ったがあまりの寒さのきびしさでよした。のり子の帰らぬうち一人で寂しい。
12月20日

終日、ホルン小協奏曲を作曲。
よる宿直。
のり子夕食持ってくる。今夜一人でねるのが厭だといって宿直室でのり子は泪を出した。私は胃が病み気味で早々とねむった。
さむい日だった。小便をして外へ出てみると、雪も空もすべて目にうつるものは青々とした月の光りと寒さだった。　12月29日

昭和14年

清瀬保二氏より信あり。私の「夜の田園詩曲」の放送には、いろいろ新響、放送局と連盟が関係して、経済的にむづかしかったことを知る。清瀬氏や斎藤氏が私にかわり経済的に心配して下さったようである。荻野綾子氏からの信は五月に会をひらきたい由、三月中旬までに作品がほしいとあった。学校変化ない。早目にかえってくる。夕刻まで昨夜のつづきの北海タイムスへ送る原稿をかいた。　2月14日

札幌を離れ、東京で音楽的な仕事をすることになり単身上京する。東京へ着いた当座は久志卓真氏宅の二階洋間を借用することができて、早速デッサンを始めて旅愁をなぐさむ。9月2日
東宝映画の撮影所へ初めて行く。各重役山本監督と面談。音楽課長の掛下慶吉氏は都会人ではあるけれども親切な亦芸術に深い理解を有する人のように思えた。
英国対独宣戦の翌日　9月4日

伸びと迫力、構成上の美、　9月5日

音楽新潮誌主幹柿沼太郎氏宅へ伺う。試聴会があって久志氏、前田鉄之助氏、清瀬保二氏、湯

浅永年氏、豊島豊太と同席す。清瀬氏と、この国際的戦乱に処する我々作曲家の態度について語りあった。　9月6日

久志氏宅に伊福部昭氏上京せるにより集会を催したところ、小船幸次郎、湯浅永年、荻原利次、清瀬保二、久志卓真、昭と私、夜更けて斎藤尚も見える。
個人の個性がいかにそれぞれ異るものであるかを痛感する。　9月9日

ローマイヤアに於ける昭氏の私に対する芸術批判は厳しいものであった。有益なアドヴァイスで生涯忘れぬところとなるであろう。菅原明朗、大沢寿人と昭を交え逢う。　9月10日

昭和15年

知性。
一日中「機関車C57」の音楽の作曲。今日は2ロールのオーケストレイションをしたが、3ロール目がどうしても気に入らずにまた考え直す。
夜。掛下氏、太田忠氏来る。トーキー音楽について放談一時間半。
月夜、秋気。30分ほど散策。秋の月夜の空気は実に好ましい。この秋の月はドビュッシイの「月の光」の世界ではない。日本の秋の月の世界はわたくしも書いてみたいものである。古人の歌などをつとめて読んでもみる。
二時まで手紙をかいたりして机に向っているが、今やりかけの作曲の発展が気になって落ちつかない。迫るものは秋の夜の澄み切った世界だけである。軽い地震。大地がよくゆれることを、深い部分からゆれていることを考えてみると不気味なものである。　8月15日

福島県の岩代熱海へ旅行した。ホテルは一力旅館。胃腸によい温泉がわく。
猪苗代湖へもいってみた。周囲16里。陥没湖。
会津磐梯山（民謡）の採譜、盆踊の太鼓二種。
弥次郎系の木形子人形4つ買って帰京。
車中「改造」「知性」とピエル・ロティの小説一巻をよむ。　8月23日

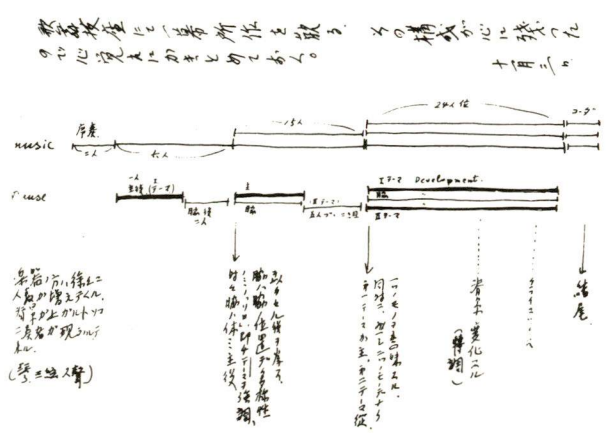
旅から昨夜かえり、朝、清瀬氏宅へゆく。小沢恂子氏と舞踊曲の打合わせ。
小沢氏が帰ってから今日は終日清瀬氏と一緒。私の新居にも来てもらって互いの作品を検討。
この夜の清寂さにはとても気に入っていた。芸術談を交えて12時まえ別る。彼も真の芸術家。東洋のエスプリを身につけた人物である。
子供の世界をかいたピアノ曲7つを作る。
I Volumeとしてあとを続ける。その中でも〈孤児〉〈雪がふる〉が傑作。
東洋的簡潔の美が根本的手法である。人智の誇示に過ぎない装飾的作品を排したい。原始への反省。美のあるがままの本来性への探求。
独立作曲家協会の作曲発表会は10月11日明治生命ホールと決定。
私のピアノ曲は宅孝二氏に演奏を依頼。
8月27日

芸術映画社作品、四巻「機関車C57」録音完成。
演出今泉。キャメラ、大小島。
新響218公演でPétrouchka Y. StravinskyをJoseph Rosenstock のタクトで聴く。バレー用の原譜のままの上演でレコードでは省略してある部分も聴けた。
仲々新鮮なもので、オーケストレイションの巧みさもあることながら野心的な気慨、本能的、直截的、原始的感覚の美しさも強い。9月26日
外的なものからくる私への不認識は私を悲しませる。私がトーキー映画に関係しているために私を必要以上に低く見ようとする態度の多数の人々、その事実に対して私自身はたったひとつの方法しかない。ただ黙々と芸術性に富んだ仕事を積み重ねること。我々の仕事は生きているあいだだけの問題ではない。いかに重要な仕事をしたかということである。それらのいやらしい数々の眼はそれを為すにまかせよう。私は私自身を真に探求し反省し、精進して、勝れた作品をかくために、あらゆる周囲の世俗的言動にわずらわされずに、しっかりと自己を持し、自己の犠牲と努力のうちに私の生を全うしたい。
しかしトーキーという大衆音楽をかいて作曲して生活をすることの苦痛は自分を痛めつける。自分自身が安易な音楽をかくことになり易いことを充分警戒せねばならない。トーキー会社に籍を置くことによって俗世間的な交遊や接触が多くなり勝ちになることを警戒しよう。
この前は楽員との間に不快なことがあった。要するに私の練習があまりにも厳しく、かつ、より以上に芸術的要求を為し過ぎるという楽員の不満である。こんなことは問題にするにあたらないかも知れないが、表面化して来て私も一時甚だ不快であったが、これは未だ解決してない。然し私は決してゆずらない覚悟をしている。
私という1個の弱い人間が高い芸術上の理想のために映画会社の中でどれだけの仕事をなし、また残しうるか。私自身の大きなテストだ。
秋も深くなった。虫の声しきり。この数日、自分の芸術上の方向のあるひとつの自信のために新しい勇気をもって新しい仕事をしたい情熱を覚えている。　9月28日

放送局より海外紹介の作品を依頼さる。管絃楽曲　八分。
考えていた構想のものがあるので力作としたい。
9月30日

清瀬保二氏のピアノ・トリオの放送があって局へゆく。この第二楽章は傑出している。この作は転身の作であろう。木管トリオと共に。
10月10日

菊の日、明治節、快晴。
夜、歌舞伎座で一幕所作を観る。箏今井慶松氏。踊りはだれかプロがなかったし素人の私にはわからなかったけれども、この日本の伝統的芸術にはひどく胸を打たれ、好きになった。美の管弦楽的構成のよい勉強になったことは特筆に価する。これから度々歌舞伎はみたいと思った。
11月3日



紀元2600年奉祝会主催の歌舞伎座での奉祝楽曲発表演奏会への切符が手に入ったのでゆく。
「祭典序曲」ジャック・イベール（フランス）、「シンフォニア」ヴェレシュ・サンドール（ハンガリー）、「交響曲イ調」イルドブランド・ピゼッティ（イタリー）、「祭典音楽」リヒアルト・シュトラウス（ドイツ）の初演があった。サンドールとピゼッティが傑出。
サンドールの若々しい新鮮なリズムとピゼッティの芸術的香気はよろしい。傑作と感じた。イベールはきっとよいものであったろうが演奏が粗らく、まだよくわからない。もう一度聴きたいと思う。
R. シュトラウスは肚大なばかりで内容は至って空虚である。愚作。シュトラウス老いたりの感深し。サンドールには手紙をかきたくなった。30歳前の人ではないかしらという作品からの印象がある。バルトークの弟子らしい。よい相手をみつけた感じで非常にうれしかった。
12月8日

昭和25年

新作曲派協会第6回作品発表会。読売ホール。楽壇の歴々来場。満員で盛会となった。今回は松平、塚谷、清瀬、大築、早坂の5人。中で清瀬と小生の作品が問題になり、特に僕の弦楽四重奏曲が話題を提供した。難曲だった。知己大勢見えて祝辞よせられた。小生の作品分析批判は別記す。おそくまで同人と語って話尽きず。桑沢、島田、松浦、吉田の4氏に感謝す。
6月7日（水）晴

安川加寿子氏、邦人作品ピアノ独奏会。
日比谷。どうも作品が偽物多く不満。
終わって清瀬(保二)、三浦(淳史)、久志(卓真)、富樫(康)らといろいろ語る。僕は今秋の会には「ヴァイオリンとピアノのためのラプソディ」をかくことにきめた。　6月8日（木）晴

夕方大泉スタジオに行く。プレスコ、1ロール。後はラッシュ。　6月9日（金）雨

朝成城の小野田邸に溝口健二氏を訪い、〝雪夫人絵図〟の音楽打合せをする。ひる頃事務所へより、かえる。久志卓真氏、唐詩2編かいてもって来らる。塚谷、清瀬、大築氏ら見える。塚谷氏に彼のオーケストレーションについて意見述ぶ。約2時間位話し、朱筆を入れる。のち例会。清瀬氏と相変わらず夜更して談。
8月2日（水）晴時々雨

朝ややねむし。
昼12時半〝鳩〟特急にて京都へ発つ。
8月3日（木）曇

帰京。
今月は弦楽4重奏曲・第2番をかくこと。下旬より〝雪夫人〟にかかること。9月1日（金）

〝雪夫人絵図〟予告編デッサン。夜、清瀬保二氏来語。　9月2日（土）

同上のオーケストレイション。千秋実、野上照子両氏来語。武満徹君来語。　9月3日（日）

ひる、大泉スタジオに。〝雪夫人〟予告編のD.B.。平山、矢ノ口両君を従えてビールのむ。散財。　9月4日（月）

新橋の吉士林にて芥川也寸志氏とあう。同氏を映画音楽家協会に加入せしむるため。談。同氏快諾。井内君とあってもらう手筈にする。
9月5日（火）晴

ヴァイオリン曲かく。第一楽章、今日1頁半程。清瀬氏来語。新作曲派協会の座談会の記事に対して遠山一行が反駁文をかいているが、それに対して再反駁をかくということについて。
9月13日（水）時々雨

黒沢明氏宅。
箱根湯本至。
会談。シナリオ検討。9月15日（金）晴、暑し

箱根。夕刻帰宅。森田たま女史より書簡。紫の紙にて。　9月16日（土）晴、暑し

午前庭いじり。午後平山正夫来語。夕方のり子、日比谷公会堂にレヴィ教授のピアノ・リサイタルにゆく。　11月4日（土）曇のち晴

久志、清瀬、大築、鈴木(博義)、武満(徹)、それに珍らしく三浦(淳史)君が出席してくれた。松平(頼則)君欠席。第7回新作曲派協会発表会のプログラム決定。その順序でもめる。
おそく散会してから、三浦君と火を囲んでおそくまで友情をあたためる。
同君泊まらる。　11月5日（日）晴

溝口健二監督の次回作品打合わせ。スタッフ従前通りときまる。
ヴァイオリンとピアノのための2重奏曲第2楽章脱稿。　11月8日（水）晴

昭和26年

1日は快晴なのでとてもいい心持ちである。卯女と紘子、赤い晴着きて賑やかにしている。文一郎、満一歳の誕生を迎う。ズボンは五・六歳用、上衣は三・四歳を着なくてはならないように大きい。Streptomycin merck を20回注射して以来、もうこれがすんだが、体重増して頬も赤くなった。あとパスを連用している。経過は良好のようだ。つかまって立つが、まだ一人で歩けない。
しずかな、いい正月である。庭もきれいになっている。
ただ、モンが病気。
早々、原稿料や著作権料が届いて、今年は景気がよいようだと話しする。今年は年賀状たくさんいただいた。小生は不精して一通も出さなかったが。午後より清瀬保二夫妻、武満徹君来語。酒をあたたむ。　1月1日快晴

きょうも快晴で、いい正月である。ひるより狛江の黒沢明宅を訪う。在宅。志村喬氏も見える。三人で清談する。酒をあたたむる。次作の〝白痴〟のこと。能のこと。南画のこと。批評のこと。
夜ついでに成城の青柳信雄宅を訪う。ここでも

酒を出される。夕飯馳走になる。李朝白磁数点みる。もっぱら陶器についての清談する。かえり武者小路の色紙、〝玉ねぎの図〟一葉もらう。〝時来たれば芽を出す也〟の讃あり。
今年は茶を習うこと。まず始めに武者小路實篤と中川一政の画を求むること。白磁（李朝）を一つ求むること。できればグランド・ピアノを買うこと。
一月中に家の完成。Symphonyの完成。
バレエ曲の完成。Duo for Violin & Piano No.2の完成。もう一つString Orchestraのレクイエムの完成。
そしてなるべく映画音楽の本数を減らすこと。
これが今年の大まかな計画である。
1月3日快晴

春になった。紅梅うつくし。ほんとにいい真紅。
沈丁花15本のうち8本がつき、7本が枯れた。
庭そうじ。午后より机に向って、映画「熱砂の白薔薇」の残りのデッサンはじめる。午後、清瀬保二氏来語。
夜再び仕事。4ロールをかく。　3月8日

野村病院で久しぶりにX線とる。
のち箱根。姥捨至。まだ春寒。
よるただちに映画〝その人の名は云えない〟のデッサンにかかる。今夜5曲かく。
4月9日（月）晴

終日かく。つかれたり。7曲をかく。
4月10日（火）晴

朝のうち残り3曲でき完了。ただちに宿を出る。上野に至り、表慶館にてHenri Matisse展をみる。礼拝堂のデッサン、油、素描、及び挿し絵本など114点。素描に感服す。自分の創作に真摯になれということ。自分の内心にのみ呼びかけることによって独自性の魅力がでるというマチスの言葉に打たれる。
本館にて光琳、乾山、宗達、抱一、それに鞆彦、御舟、青邨、古径をみる。みなすばらしく、マチス以上の感銘をうけた。自分たちの血統を反省することしばし。夕刻雨の中戻る。
夜、久しぶりにて休息する。4月11日（水）雨

黒沢明監督作品「白痴」の音楽メモをつくる。
いよいよこれに着手する。
午后つかれ、庭へ出て草むしり。後、清瀬家であんまして頂く。「シナリオ」誌より16日座談会に出てくれるよう頼みにくる。
4月12日（木）雨のち晴

午前中机に向い、「その人は…」のオーケストレイションを2曲。ひるつかれて散歩。途次「唐詩選」を求む。
清瀬保二、松平頼則、塚谷晃弘、鈴木博義、武満徹来集。
第8回発表会のプログラム決定。夕食後は早坂論などで賑やか。深夜12時まで論休まず。甚だ愉快。諸賢終電を気にしながらかえられる。
4月22日（日）曇

や、眠り足らざる感じ。区長、区議の選挙場に赴く。バルトークの「2台のピアノと打楽器のためのソナタ」をしらべる。午後島田広氏を訪問。公演秋となる模様。　4月23日（火）晴

朝、柏葉君と大船至。ラッシュみる。
黒沢明氏及スタッフに〝白痴〟のピアノ・スケッチを全部弾いてきかせ、ダメ出しをしたり、追加分などを相談してきめる。夜いろいろと語る。　4月24日（火）晴

セットみる。今日はラッシュはみず。予告篇の打合せする。夕刻戻る。予告篇デッサンかく。
4月25日（水）晴

日比谷で"Duel in the Sun"（編注：アメリカ映画「白昼の決斗」）をみる。よくできた作品だ。ティオムキンの音楽は最近のアメリカ映画音楽の傾向をよく示している。よくかけている。いつもながら録音が美しい。
戻ると「羅生門」グランプリ受賞祝賀会の案内がきている。城戸、小林、佐生、大川、川喜多、堀氏ら各社長の発起人で盛大なものらしい。五日夜、雅叙園にて。　10月1日（月）
「馬喰一代」（編注：木村恵吾監督・大映作品）のコンテかいてみる。骨の折れる作品になるようで、引き受け終って心が重い。12ロールだから、力を出して一気に書き上げてしまった方がいいだろう。弱気をだしてぐづぐづしていたら、いいものはできないだろうから。
きょうは、あれこれ想をねって、シナリオ分析をする。
夜は日比谷公会堂に、東京交響楽団定期・上田仁指揮をきく。バルトークの「管弦楽のための協奏曲」。とても感激した。めったに演奏会にはゆかないのだが、きょうは来てよかったと思う。東洋的な楽句にひかれ、また構成も緊密。晩年の傑作と思う。以前の難解さから脱し、受けとり易い音楽性が散出し、美くしい。また、あたり前のことながら、管弦楽法がバルトーク流に独自であり、効果的で、それぞれの楽器の特性を生かし、またその受け渡しも巧みである。
僕としてはとくに打たれたのは、その芸術に対する真摯なパッションであり、あくまでも高く、またその追求への努力が容易ならぬものであること。またバイタリティということ。作品へのものすごい執着。そうした燃焼しているバルトークの作家精神にひどく打たれた。自ら反省し、鞭打たれた。
かえりはすぐに帰えりたくなくて、清瀬保二、園部三郎、中曽根松衛、武満徹、鈴木博義、秋山邦晴、佐藤慶次郎、渡辺らを誘い、交々これに就いて談ず。　10月2日（火）

輸出用のための「羅生門」のサウンド・ネガ作成のための録音。近衛秀麿さんの所のエオリアン・クラブ管弦楽団が中心。五十五名近くのオーケストラで、質よくいい録音ができた。ウエスターンの機械もよく、気持よい。
きょう、9ロール。10時終る。　10月6日（土）

「羅生門」の音楽のダビング第2日目。
きょうはつかれた。胸と肩がいたい。
参観人多し。
うまくいったと思う。諸外国へ出しても、そう恥ずかしいことはない出来だと思う。九時終る。
オーケストラ熱心に協力してくれた。
かえってすぐねる。留守中、客多しとのこと。
10月7日（日）

主要エッセイ復刻

映画音楽と民族的要素

（前略）原則として映画音楽とは画面との相補関係を結ぶのであるがゆえに，音楽のなすべき領分は自から限定される。けれどもいまだに自覚されずにある。しかもそれがすこぶる重大な意義をもち、われわれの理想とする世界に通ずる一つの道がある。それは映画における音楽上の手法や傾向を決定する作曲家の新鮮にして永久的な生命を有する芸術の上の「民族的精神」である。いかなる芸術といえどもこの精神の領域を限定し制約することはできない。

われわれはここに自覚し，この民族的精神をすべての創作上の基点としてここから再出発することによって，トーキー音楽の狭い領域と従来の微々たる価値を広大に拡げることができ，解釈の多様なる面を保有し，映画の中における音楽の本質と映画的手法をあくまで拡げ，新鮮なまた絶えず永遠なる価値をここにもたらすものであると思うのである。そしてトーキー音楽上の手法の多様性はここにおいて美しく開花してゆくものであろう。

われわれはすべての芸術の根底にあるものを探求し発見し，その上にわれわれの芸術の殿堂を築き上げねばならない。（中略）

日本において製作するいかなる映画にあっても，その中に重要な立場を保有する音楽，それがとくに日本文化の中で大きい地位を占めてくるであろう音楽は，たんに外国音楽の過去の遺作に無意識に服従したものであって良い理由は少しもない。いかなる映画音楽にあっても，われわれの民族の中に継承され，存在しつつある否定できない多くの特質と面と型とを，その中に含ませねばならぬのである。これは日本のトーキー音楽が日本的特性に目覚めて「独自性」と「発展性」とをもち，外国のトーキー音楽のそれとの明瞭な区別がなければならないということになる。もっともわかりやすく言えば，フランスのトーキー音楽は，ドイツにもアメリカにもその範を求めているのではなく，あくまでもフランス音楽の伝統を保有したものである。ドイツもゲルマン精神に徹し，イタリーもアメリカもそれぞれ自国の民族的精神を基礎にしてトーキー音楽の領分を拡げつつある現状をかえりみて，日本のトーキー音楽は決してフランスの，またアメリカの模倣に終始せず，外国の典型にプラスするわれわれの独自性について考察すべきで，それらを音楽の世界に採り入れ尊重することと，われわれの血肉の中にある東洋の独自性について作曲家は作曲家意識をもって探求すべきものであると考える。

ところで日本的性格の顕著なることの一つとして，すべて外国から入って来た新しい文化を自国の文化に交流させ，また新たなる文化，真に日本的性格をもった文化を創造してゆく。その最初にかならずなされた一つの大きな文化的摂取形態がある。

これは民族として自己の根底にかえることであるが，それを一言で言えば「すべての外来文化を一度原始的状態に戻して，そこから日本的性格を加えつつイデヤ的に自己を形成し発展させてゆく」ということである。

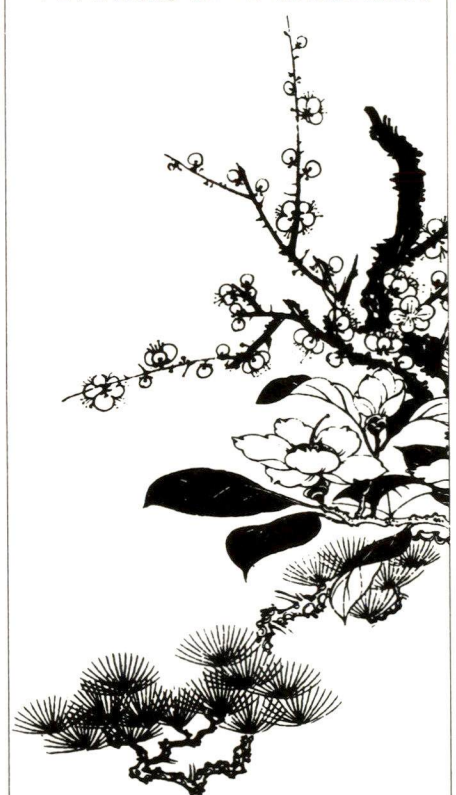
わが国の特性は外国文化のそのままの形で吸収するのでなく，それらを原始化し単純化し変化させて，徐々に外国文化を吸収するという手法である。この方法としてプリミティブな形に一旦還えるということが，われわれの過去の伝統の中においてしばしば繰り返えしなされてきたことは歴史的事実である。日本的なプリミティブな形に戻ることは，さらにその特性を通して大きく発展してゆくその前提ともなるべき型であり，その原動力ともなるべきものであり，さらに歴史的必然性をもった発展的精神・飛躍性の根底となるべきものでもある。

すべての新しい文化形態はかような伝統的にして歴史的な運命的性格の中でこれを主体的に把握し成長してゆくべきものである。音楽芸術といえどもそれの例外となることはできず，すべてこの日本的特性にいったん戻らねばならぬものである。それでわれわれの音楽は自覚的再認識をもった作曲家により，われわれの音楽を永遠たらしめるために，まずあらゆる面を単純化し，プリミティブな形，手法から出発し直すことによって，われわれの未来に光栄ある音楽文化を創造することができる。まずそれから着手せねばならぬし，それが妥当でもあると考える。（中略）

映画音楽には民族的要素を濃厚に加えねばならぬということは，今日最も要求されねばならぬことである。それらの要素をいかに加えるかということはそれぞれの作曲家が探求すべきことであるが，原則として日本的な特質である「単純化した手法」ということをかならずトーキー音楽の根本的な原則的手法として考えられねばならぬと信ずる。

現在がわが国のトーキー音楽の黎明期であり，かつまた建設期でもある。そして日本的なるものへの自覚の一段階に達している時であるため，一層の探求心を必要とする。そしてトーキー音楽が民族的ニュアーンスをもつということは，トーキー音楽上の一般の趨勢として限りなく発展させ建設的な歩調でゆきたい。トーキー音楽が外国の皮相的，妥協的な模倣を捨てて新しく民族的性格をもたねばならぬ必要の客観的状勢は緊迫していると思うので，少なくとも自覚あるトーキー作曲家の再出発に，わたくしは限りない期待をもつものである。

（『日本的音楽論』昭17·4 月 新興音楽出版社刊）



民謡と現代音楽との連関

（前略）日本の作曲界では，それではいかなる作品があるか。手許に文献がないから記憶に止めざるを得ないが，まず出版されたものとしては，チェレプニン・エディションのものとして清瀬保二氏の「信濃民謡六曲」，松平頼則氏の「南部民謡集」第一巻，江文也氏の「生蕃の唄四曲」，やや民謡の原型から離れてはいるが伊福部昭氏の「盆踊」「七夕」「流し」「ねぶた」および同じ作曲家の「日本狂詩曲」，アイ

ヌの世界を描いた美事な「土俗的三連画」，荻原利次氏の「日本祭礼舞曲」などであって，これらは芸術的にはハイ・ブラウに属する。ミドル・ブラウやロウ・ブラウの作品は多く出版されているが，ここでは対象にならない。ここでは清瀬氏，松平氏の作品に触れて見よう。

清瀬保二氏の作品においては，その作品の大半に広い意味での民俗音楽を採用しているかのごとく見えるが，彼はシベリウスと同じく直接的に民謡その他の土俗音楽の旋律を主題として使わない。しかしながら主題として採用しないという材料だけの問題であって，彼の作品の根底的精神は完全に日本的な内観と感性とに満ちた，あたかも民謡を絶えず使用しているかのような民族的香気に溢れたものである。日本的特性である簡素の美をこの作曲家くらい体得しているのは他に求め難い。

彼はあたたかさ，柔らかさ，香，おおらかさ，軽いユーモア，リズムの東洋的特性，即興的な美事な個性ある旋律，ミュジカリティの流れなどは特色の一部であるが，清瀬氏の音の構成はバルトークと同じく原則としてプリミティブな美しさにあるのであって，これは民族的特性の深い省察による結果であると考えられる。その音の様式は原則としてディアトニックであって，クロマティックではない。旋法は日本の伝統に立ってはいるが，まれにギリシア・モードおよびそれの発展した形を採ることもあるが，多く作品は日本民謡の旋法で解決される。

和声は5度和声が中心であるが，それに限られず広く採り上げて狭量ではない。ちょうどバルトークがそうであるように，旋律は単音の進行が極めて多く，リズムの取扱いもハンガリー民謡におけるバルトークのそれである如く日本民謡における特性が，全くよく芸術的に高く消化されている。

バルトークが全く純粋にハンガリー民謡の語法を体得したように，清瀬氏の芸術は日本的特性が生んだ語法に徹して，西欧の文化財と融合させようとしているにしても，全く新しい意味で東洋的理念で貫かれている事は彼の才能とあいまって彼の芸術をハイ・ブラウにせずばおかなかった原因であろう。また東洋の音楽のそれらのように，彼の音楽の基調は舞踊調におかれている作品が多いのは当然で，彼の日本伝統に表われているプリミティブな美，単純性，その観念などは甚だ興味あるので稿を改めて詳論したい。

松平頼則氏の重要なレペルトワールのほとんどが南部地方の民謡が基調であって，彼は南部の旋律をこよなく愛している。彼の芸術は一言で言えばその「語法」はフランス音楽の影響の下で成立っていて，清瀬氏の芸術のように純粋な日本造りのような日本の風格ではなく，より西欧的なものである。観念的にそうであるが，しかし繊細微妙なるデリカシー，あたかも日本芸術にみられるようなデリカシーという点においては無類である。

感覚的な情緒性は彼の理論体系がそうである如く幾分西欧的であり，ヴァイタリティを欠き女性的であり，コダリーのそれのように貴族的であるが，音楽性の豊かさ，整えられた和声，記譜法，旋律の扱い方はもはや明らかに完成された芸術境の風貌を示している。

多調，無調，タンスマン的10度の和声および5度和声にある彼の南部民謡の処理法は，清瀬氏とは全く異って，清瀬氏は自然性を尊重するが松平氏は人工性を追求する。人工的に磨きをかけたいわゆるソフィストケイト的作曲法であることが，彼の民謡的作品が土の匂いを失い，近代風なサロン向きな作品となったのである。清瀬氏の音楽様式はディアトニッシュでトナリティが明瞭であるが，松平氏の音楽様式はクロマティッシュであり，トナリティが決定されていない場合がある。

そういうところにも自然性へと人工性へとに別個な方向に分れて進んでいったのがわかる。

しかし民謡調という点では，私の考えではあまり技術的にソフィステケイトしないものの方が純粋ではないかと考えるのである。この点松平氏の反省を求めたいのである。でき得るならば、ヨーロッパの美的観念から東洋的美的観念への転換をなしてもらいたい。そうすれば新しい理論体系も生まれ，全く本質的に意義ある民族的作品を創造することができよう。

（中略）



結語として蛇足したいことは，この民謡を素材とし，あるいは民族的精神をもって作曲する民族主義運動の中心は，十九世紀後半の国家主義の思潮に基づくものであるが，この芸術運動が単なる一国の音楽文化の進展に寄与したというところに重点があるのではなくて，ひろく世界文化の進展に美事な効果を挙げた点でなければならぬ。

であるから単にこの民族主義運動は種族ならびに政治的意識の発展と密接であるにしても，芸術の究極の目的からいってそれだけではなく，自国の文化を自国の特性に徹することによって創造された作品を国際的に典型化するところにある。

これはひとつのロマンの夢を孕み，それを実現せんがための有力な芸術上の手段であらねばならないのである。われわれの芸術が自国の特性を尊重することによって世界化するためには，バルトーク，ケックランの創作における学問的理論と芸術性の本質的な交流ということも重要であり，また民謡を如何に芸術化するかという方法的技術の獲得が極めて真剣に考えられ，また総ての考察は絶えずものの本質にまで触れてこなくてはなるまいと考えるのである。そうして「美」を捜索する批判的機能が高められて来てはじめて日本の音楽芸術が世界的立場を占めてくるのである。

民謡と現代音楽が結びつくということは，とりもなおさず一国の音楽的方言を国際的芸術に変換させようとするものであり，新時代の生活感情に適応し得る作品を創造せんとすることであり，言葉をかえれば一国の単なる伝承芸術を文明民族の高度な芸術様式にまで高めようとするものである。現代にあっては確かに民謡は，各国の現代音楽を新しい力で美しく誕生せしめた。と同時に音楽の美学および美意識の範囲をも拡げたのである。われわれも東洋の栄光を新しい力で美しく誕生せしめた。と同時に音楽の美学および美意識の範囲をも拡げたのである。われわれも東洋の栄光のために身を抛うって新しい美意識による芸術の殿堂を築きたいものである。

（『日本的音楽論』新興音楽出版社・刊）

◎このエッセイは三十ページにもわたる詳細な現代音楽全般への分析がみられるものだが，ここではそのほんの一部を抜粋した。

田中博士の「日本和声の基礎」に就いての私見

純正調理論をもって世界的に知られている田中正平博士の近著である「日本和声の基礎」は，最近の楽界において最も注目しなければならぬ問題を提出したものであることは疑いないところであり，博士がこの新しい芸術上の分野に筆を進められた功績はわれわれとして尊敬を禁じえないところであります。過日著書を贈られて興味深く再読したのでありますが，読後感として，日本和声に関してつねづね私が考えておりましたところといささか相違する点もあり，田中博士の著書と関連をもちながら日本和声に就いて考えてみたいと思います。

博士が「日本和声の基礎」を公にされた理由は，今日わが国の作曲界のみにとどまらず，楽界全体の現状を深く考えることによって明白になることでありますが，博士も序文において言及されておられるが如く，洋式和声の羈絆を脱し独立独歩の気構えを以って鋭意わが国の和声方式の再検討に努力し，日本和声における技術の公路を拓くということであり，それは今日最も要望されているところであります。

日本和声の樹立，それの新しき出発ということは，日本楽界の進歩にとってその重要なる具体的問題のひとつであることは言うにおよばず，これに対する探求，樹立の必要なることは，私としましても全く同感であることは勿論であります。新しい音楽の基本的な問題のひとつである日本和声の樹立に対しては，誰しも否定することは許さるべきものではありません。

しかしながら，田中博士の「日本和声の基礎」を再読することによって，中に甚だ同感であった点と，また，一面理論上あらわれていますが，その基底的なもののある点に，私としましては否定したい所などがあったのであります。

否定したい点は，ではどういう所であるかというと，要するに民族的伝統の特性の持続である一国の文化創造に対する根本的な態度の問題であります。日本的伝統の上に立って新しい文化を拓く場合，外国の文化との交流が必ずあるのでありますが，その外国の文化を受け入れるある一点における態度，即ちわれわれの場合は西洋文明をどういう風に，いかなる点をどこまで摂取して日本文化を創造するかというひとつの基礎的な態度の問題であります。

博士の場合，著書によって判断することを許されるならば，ものの根源的な考察の基点は西洋文明の観点に立って日本文明というものを考えるところより出発し，和声方式の樹立という場合にあっても，純日本的感性によりかくあらねばならぬという日本の新芸術の特性においてものを考えようとしていられるのではなく，西洋文明の，ことにドイツの生んだ音楽上の観念による和声構成を標準とし，その様式を得て，日本和声を考えようとしておられる根底的な態度は，西洋文明をどの点まで摂取すべきか，われわれの伝統育成に対して正しい態度であるかという点において，いささか私と別個なものであるように考えたのでありました。

私がこう考えるのは，幾分日本の伝統というものに対して，保守的傾向にあり，伝統育成についての本能的な偏愛があるのかもしれず，また新らしい音楽芸術の創造という作曲上における進歩的な考えがあっても，日本的性格の一面にある自国の伝統的なものを強く固執しようとする日本的性格のある一般性がある故かもしれず，または日本の歴史と国民によって成長された芸術上の他国と完全に区別さるべき独自な特質は，民族的文明形成の枢軸として絶対に変化されてはならないのであって，いかに外国との文化的交流があっても侵かされてならない一点がかならずあるものであるという考えから，いずれにしましても，すくなくとも日本和声構成の基底的条件は，あくまでも古来より伝承された形においてのみそれを求め，発展させてゆきたいと私はつねに考えています。





博士は，「吾国在来の基本五声音階を充実して七声音となすことが考慮せられねばならぬ」と言っておられます。何故和声構成をなす時，わが国が古来から大体において不変な形として了承されて来た五声音階を西洋の様式である七声音階にしなくてはならぬかということを考えてみると，西洋においては，和声というものは基本三和音の上に成立されていて，この三和音というものを考えずしては和声は絶対に成立しないのであります。それで三和音を構成するためには，わが国の五声音では二個の音が不足して構成が出来ない。三和音システムで和声を構成するためには七声音にしなくてはならぬという，その根本的な三和音に対する西洋的な考えが博士の和声構成の基礎的なものとなっているように考えたのであります。この著書の巻頭において言われております五声音から七声音へと二個の新しい音を補充して日本的和声構成の基本的新音階をつくるという御意見は，たしかに私を驚かせ，その独創的な考えに注目しなければならなかったのであります。

しかし私としましては日本的な和声構成をするためには西洋のシステムによる三和音の上に組立てられねばならぬという絶対的な必要はない。三和音システムが必要でないということになれば七声音にする必要もなくなるわけで，日本の古来よりあった，五声音階に臨時的に一音を加えられた六声音階で，われわれの民族的感性に即した日本和声的構成は充分に成果を挙げることが可能であるということを考えているのであります。

西洋において確かに三和音なくして和声は成立しなかったけれども，日本において根本的に幾多の相違点があるのであるから，日本和声は西欧的理論によって成立した三和音システムの上に組立てらるべきものではないというのが私の根本の考えなのであります。

日本の和声は西欧と全く違ったシステムの上においてのみ成立し，基本五声音は五声音にて和声的方式が民族的特殊性を通して考えられるとすれば，七声音でなくては和声方式は形成されぬという考えのために起きてきた二つの補欠階音を如何にして旋律に導入するかという難問題も起きては来なかったでありましょう。しかし，要は問題の難易ではなく，それが果して伝統的な民族の特徴に従い，日本芸術の美的法則に叶い，一国の文化としての特性的感性の持続というものがなされるかどうか，文化の一形態というものがそこにおいてどう変化してゆくか，むづかしいところであろうと考えます。
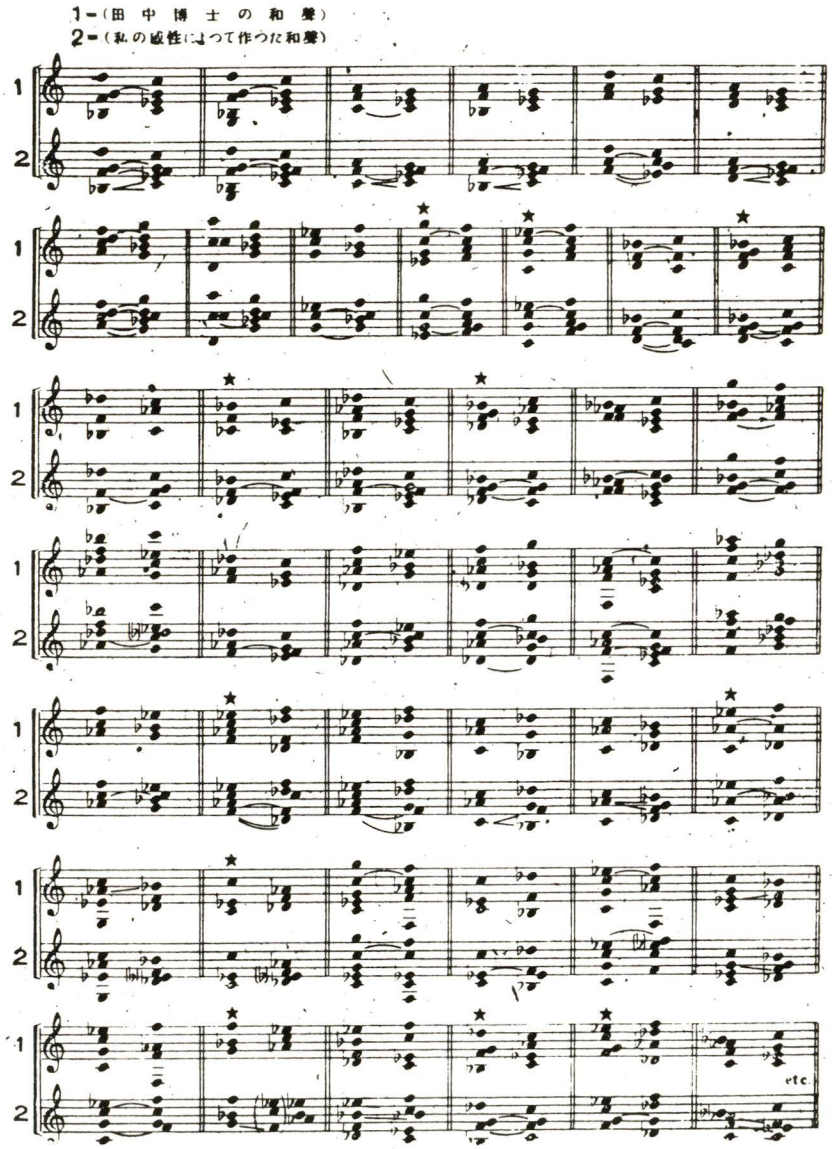
（中略）

またここに博士の理論によって形成された日本的和声に就いて，まだその作品の上に示されたものには接しないので決定的な批判を申し上げられないのでありますが，著書により判断いたしますと，博士の三和音システムによる和声は幅も厚みもあり一つの音群の塊とした形での美しさは表現されましょう。しかし，日本芸術の特色であるその形態を形造る「線」の美しさというものが得られるかどうかは疑問であります。

西洋においても三和音が基調になっている和音は，塊りとしての美しさはあっても，線の美しさというものはないのであります。日本の線の単純性と色彩の簡素・淡白なる特質は三和音的和声からはどうしても求められ難いように思われます。博士の理論による和声は西洋のそれと等しく，和声を音と音とをある関係において重ねた所謂「縦の関係・垂直的な関係」においてのみそれを考えているのでありましょうが，しかし日本の新和声はそうであるということだけでは不充分であって，われわれの観るところでは垂直的な関係ではなくてむしろ逆に，それぞれの声部が「横の線の流れ」として有機的に関係づけられたものでなくてはならない。「線」というものは日本絵画においても他の芸術においても日本の一大特色でありますが，これを新和声の特性にまで発展させねばならぬものではないかと考えております。この線ということは新和声樹立の場合，重大でありますから，これについてもう少し考えてみますと，日本の芸術に現われている「線」というものの意味は，西洋のこれに対する意味と非常に異なっているのでありまして，それを日本絵画に例をとれば，一言で言えば芸術自体が「線」によって形成されているのであって，その絵画の基本形は線でかかれ，芸術自体は線の芸術性に集中され，それによって保たれ，線の意味は非常に高められていて，いわば「線」によって率いられている芸術と言えるのであります。線に重点を置く関係上，線と余白の関係も西洋芸術に見られぬ深い意味をそこに齎してくるのであります。これは明白なことであります。

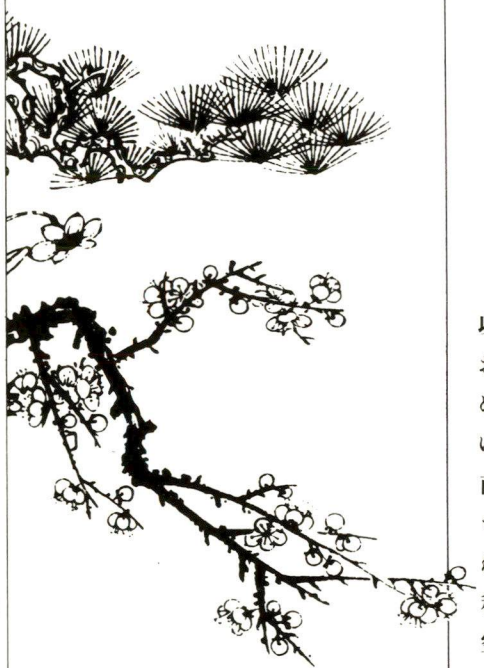
西洋の芸術においても，勿論線はありますけれども，これはものの輪廓として，デッサンとしてあって，日本芸術のようにそれのみで完成の世界を示しうるものではないのであり，西洋では線よりむしろ「面」に重点があると考えられます。面は広さを，厚みを，量を，色彩を伴います。基調になるものは，形は線において率いられているのではなく面によって組立てられているのでありますから、日本芸術のように空間性や象徴性や繊細性に重点を置くということがないのでもっと他に芸術性を求めているのであります。

日本絵画においては線が中心であり，空間を重んじるが故に表現と表現停止というものが問題になって来ます。即ち，表現されたものと表現されざるものを同時



1は田中博士の和声的合音進行方式であり，2は私の判断によってそれを変化させたものであります。ここに載せたものは田中博士の著作の中の一部分からの抜粋であります。＊印はこのような進行及び和絃はどうしても日本的和声と認められぬもの。

に表現する特異性であります。表現停止といっても，勿論表現されざることではなく，表現に対してある意味をもっているものであり，これが独自な日本芸術の象徴性を生んでいるのであります。（中略）



音楽について右のことを考えてみますと，西洋にも線がないわけではない。対位法などは線が中心とされているが，対位法はあくまでも和声というものの観念がまずあって，その上において為される，線の，面を伴う運動であり，和声の原則から遊離して線だけの進行ということは出来ないものであります。線ではあるが和声上の「面」と厚みと進行と結びついて成り立っているのであります。この点われわれが日本和声を構成する際には、西洋のそれとはっきり区別したいのであります。われわれの言う日本和声の原則となる「線」は，あたかも日本絵画において占めている「線」の如きものに近いような，芸術的意味をそこにもっているのであって，西洋の対位法的線の概念とも違うということを深く省察せねばならぬのであります。

以上の理により，われわれの和声構成において「線」というものが中心であるために，和声というものもそれによって率いられているので、西洋の和声のように面，厚み，幅，量に重点があるものではないということが明らかなのであります。われわれは日本和声のうちに，温雅さ，和潤さ，気韻，純粋，原始性，素朴性，空間性，繊細性，意味を直示する傾向などというものが　特質になっていなければならぬと考えております。

田中博士の和声は日本的和声と申されておりますが，私はどうしてもこれらの日本的特質を感じることが出来ないのでありまして，それは前にも触れました通り，西欧の観念のみから出発しております為に，「線」に重点を置かねばならぬということに気付いておられないのが原因であって，著しく西欧的感覚がそこに生まれたのであります。故に博士の和声構成の根本観念は日本芸術の特性に基いているのではないということだけはここに断言することが出来るのであります。このわれわれの考えている日本和声に就いては後に簡単に述べるつもりですが，ここでは，西欧の観念が生んだ三和音的和声はわれわれ日本の和声の基底的条件には絶対になるものではないということを言いたかったに外なりません。

次に博士は日本の音階に言及しておられますが，中にこれは最も卓見と言うべきは「導音」に対する考察なのであります。この導音というものは音階中においては非常に重要な位置を占めていることは博士の論にある通りであって，著書の中に詳しく西洋と日本との音階にあって導音がいかにそれぞれ相違しているかということを述べられておられます。私どもはこれに対して別にはっきりした意識をもっていたのではありませんが，西洋と日本の導音の異なることは無意識のうちに承知していたのであります。博士はここに客観的真実性をもって明快に論及されていて，われわれとしても意識を明瞭にすることが出来た訳です。

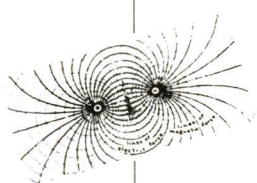
それによると西洋は導音から主音へと移る距離は半音式であり，わが国のものは全音式であるということであります。なるほどもっともなことであると思います。日本の音階を精査することによってそう結論されたのでありましょうが，これが日本音楽上の大きな特質の一つであることは同感であり，博士はこの全音式導音を博士の新理論に組入れてこれを強調していられることは，日本的感性をもち，伝統に即し，深い芸術上の意味をもったものとして敬服致します。この導音の全音式ということはわれわれ日本人の現在及将来の創作によりよく生かすことは，博士の勝れたこの理論を実践にうつすことになり，この導音へのはっきりした意識は作曲家としても重要であろうと考えます。（中略）

第五節「日本的和声組織の可能性」における博士の和声構成は，その理論を実際化したものとして興味をひきました。これに就いていささか私の印象を述べますと，そこにかかれた終止の先行和音から主和音に流移してゆく合音方式の中に，私の実感からしてやや好ましいものと，私ならこういう風にゆきたいのであるがというものもありましたので，私は博士の例を参考にしつつ，私なりの和声を構成してみました。

ここでその前に一言しておきたいことは，私の和声構成には理論的な理論の上に立脚してかいた程理論的な背景があるのではなく，まったく日本的な感性，日本人的な芸術本能にのみ従ってかいたのであって，現今は，自分の和声をかいては日本的和声の美的法則をその中より発見せんとし，また理論的特性をも導き出したいとしているその過程にあるに過ぎません。でありますから理論的根拠よりも，民族的な感性と本能とにおいて，その必然性を私なりに，ありのままにかいてみたのであります。こういう常識的に言えば理論的でない私の態度は，あるいは観方によって批難されるでありましょうが，現在の自分として，日本的和声探求の過程にあるものとして止むをえません。

もう一つは，私の書いた例によると，終止形において音が増加していますが，これは私の美的判断からみて，日本的感性を尊重することによって避けられぬところであります。これは博士の言われる三和音システムに合致しないものでありましょうけれども，私はここに完全な意味での三和音のみで解決されぬ日本和声の特殊性を見出したいのであります。

また，二度が非常に多くなっていますが，



私の考えによれば，日本和声は五度がその原則であって，五度の上に更に五度を加えることによって九度の和絃が得られる。この和絃の場合，中心の音を軸として上方の音を下方へ，あるいは下方の音を上方へとそれぞれ転回することによって二度が得られる。そうしてこの二度は理論を超越した日本の響きであります。これはギリシャ的な均衡のとれた完全美から出発している西洋の美的意識からではなく，日本の不相称・シンメトリックでない美を求める民族的特性より出発したものであって，この日本の美意識による和声的構成は，要するに五度と二度，あるいは五度の中に含まれている二度というものであって，こういう響きを私は日本和声の一つの特徴と見做しているのであります。

たんなる短三度を含んだ日本的響きの和声は，その作品におけるありかにもよりますが，大体において民族的香気が稀薄になるのではないかと考えます。それでここにかいた二度は三度よりも日本的な制約性，原始性，単純性，及び日本の不完全美及びその象徴性などの特質により価値深いものであると見做しているのです。この二度は西洋の観方においては不協和音と見るのでありましょうが，私はこれを五度和声と共に最も美くしい日本的協和音と見るのであります。

そうして更に，導和音に含まれた音を例外はありますが大低の場合は主和音にそのまま持続させ，主和音の構成内において終止形を採るということをしています。これは西洋的感覚においては許せぬところでも，われわれの和声的感覚においては芸術的にも心理的にも充分にこれらを終止形として認められるものであるということを信じます。

また，終止の先行和音，即ち導和音は，博士の例と全く同一の和絃においてその終止形への変化を試みたのでありますが，本来の私の考えによれば，博士のかかれた導和音の和絃においても根本的に同感でないものがありますが，比較のために便宜上博士のかかれた導和音を使い，終止形である主和音において私の考えの一端を示しました。ここに挙げた合音方式の例は，田中博士の和声構成の理論を便宜上一応認めた上で，その理論の中において日本的な進行をしてみたのでありまして，その為導和音も博士の例をそのまま採り，その主和音における主音も大抵変えてはいず，博士のものと同様であって，ただその内声部において私の考えにより変化させたのであります。しかしながら，純粋に私の考えている日本和声を構成し，その合音方式を挙げるためには，ここに私のかいた田中博士式導和音をも完全に否定してかからねばなりません。本来ならば私の日本和声はどういうものであるかを明瞭に示すために，完全に私の考えによる和声構成のみでかくべきでありましたが，日本和声というからには，すくなくとも，ここにかいたもの程度の日本的響きをもたねばならぬということだけを示したかったに過ぎません。でありますから，ここに私のかいた日本和声は純粋に私の考えているものの極く一部であるに過ぎず，強調して云えばこれが全部ではなく，作品の上には，田中博士式ではないもっと多様な合音方式を構成しているのであります。ここで更めて云いたいことは，われわれ民族主義的作曲家は日本的和声なるものを，心から考えていますが，西洋のような和声観念においては「和声はない」とも云えるのであります。西洋の観念では和声はないが，しかし，われわれ日本の伝統に即した特性において考えた場合，西洋と完全に別個ではあるが「和声構成は可能である」ということを確信しているのです。根本的な和声に対する観念の相違から出発し，それぞれの異なる点を追求してゆくものでなければ，新しい日本和声は樹立出来るものではありません。

ここにわれわれが考えて採用している日本和声を二，三示したいのでありますが，これらに就いての説明や例は更めて詳論したいこともありますので，次回に於いて述べたいと思います。しかし次の日本和声の独自な性質のうちの一つをここに記しておいた方がよいと思います。

それは西洋の和声はある和絃からある和絃へと常に動いていて，動きつつ深まり，動きつつ美を現わし，動きつつ和絃の美に意味をもたせるのに反して，日本の和声は和絃の動きに重点をおかず，一つの和絃において深まろう，即ち一つのもので深まろうとする形，云いかえれば、一つのものを持続して深まろうとする形であります。であるから，これらの相違は西洋の和声は一つの和絃だけでは美的ではないので，それが和絃の変化として動くときにその特質を発揮し、日本の和声にあっては，一つの和絃が単独にそれ一つだけ奏されてもある深い美を感ぜしめるものであるということが言われます。でありますから日本の和声上の変化という点では外面上単純であり，和声は旋律に率いられ，リズムに従い，常に従属的立場をとることであります。即ち外延的と内包的の差がそれぞれあるということが，その美の特性をそれぞれにおいて示しているものであります。いずれに致しましてもわれわれの民族性に適合した和声というものは本能的にかくあるべきというものに触れるために，西洋の和声構成を一応否定した点から出発して，絶えず新しい日本的な感性を尊重して日本和声を考えるのであります。そしてこういう和声をかいてみて，日本の和声は三和音を主体としてこれにより形成出来るほど単純なものではないということをひそかに感じ，それらについて暗示したいのでありました。なおこの第五節の終りにおいて日本的な転調論に触れていられますが，これは田中博士らしき勝れた著眼で敬服します。われわれもこの日本的転調には悩みぬいても，その僅かの光さえ現在のところ摑まえられてはいません。この問題は現代日本作曲界にとって重要な課題の一つでありましょうが，こういうことは理論がまず形成されて後に作曲されるということは，そういう過程を通っては作品自体の生命が失われる。

どうしても芸術的な直観と民族的な本能から出発したもので作曲され，後日それらのものより勝れた転調というものを抽出して転調論として理論づけるようにすべきものではないかと考えます。

芸術上の理論は総べて作品が先駆をしなくてはなりません。しかし転調のためには日本的な音階の多様なトナリティをまず個々の作曲家において熟知していなくてはならぬことは言うまでもありません。西洋の調子だけ知ってそれをペインタトニィクの上で転調しても問題にならぬ。その意味で博士の言われる調性の明示せらるる必要という語には深い意味が含まれていると考えられます。（中略）

最後に博士の純正調についての理論がかなり詳しく述べられていて，純正調に興味を抱いていて機会あらばこれについて知り，また純正調オルガンによる作品を残したいと思っている私には誠に有益でありました。この理論を完全に理解することはかなり努力のいることで早急身につかぬかも知れないけれども，その第一の段階に足を入れられたことは自分の気持としては喜ばしいのであります。（下略）

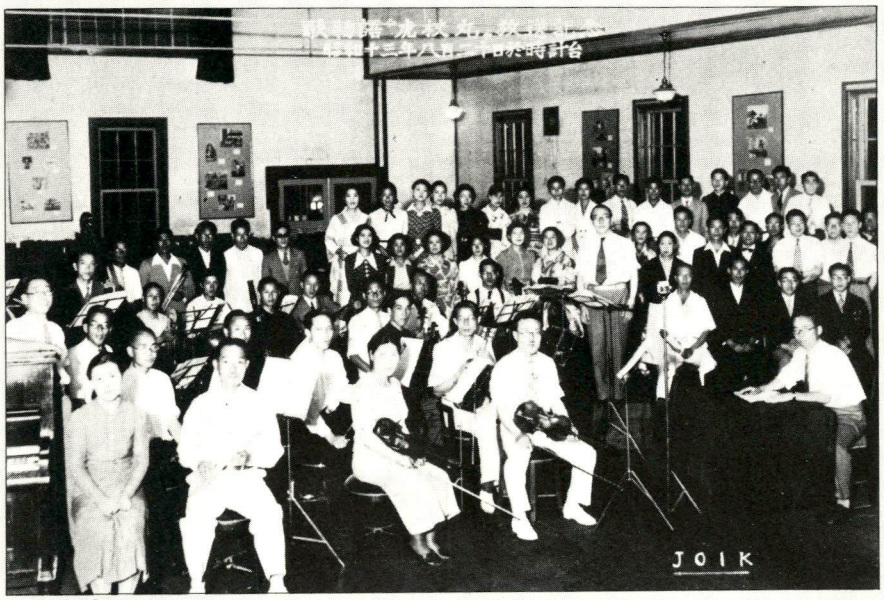
（『月刊楽譜』昭16・4月号）

アルバムから

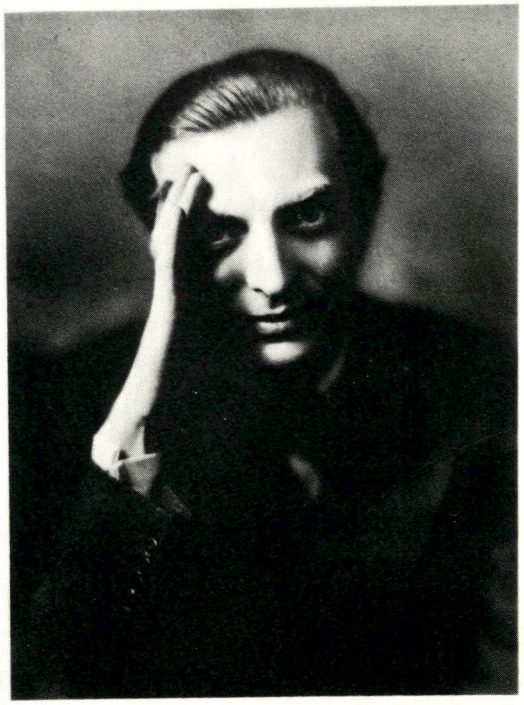
戦前



作曲家チェレプニン（左）来日。札幌駅に出迎えた
伊福部昭（その隣り）と早坂文雄（右端）（昭11）

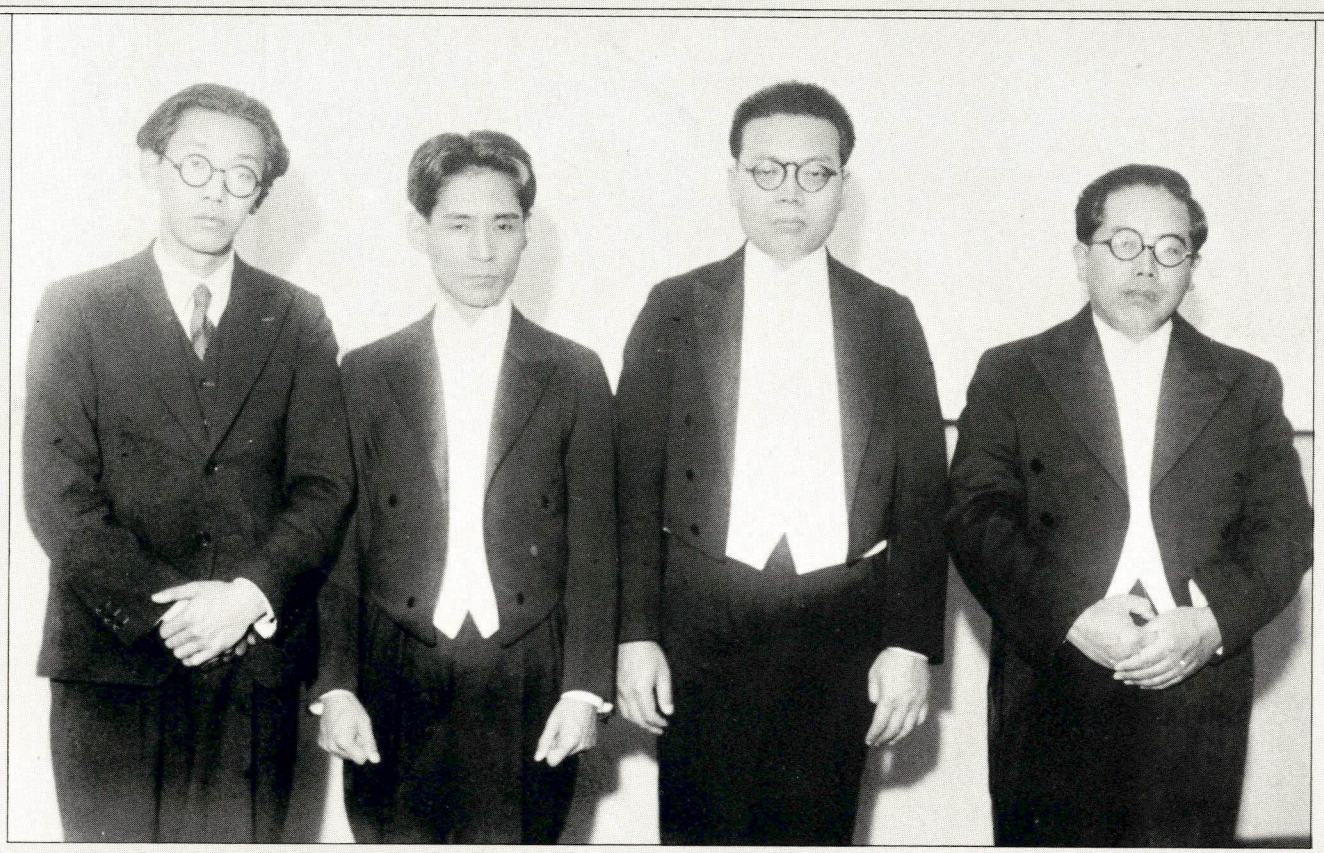


アイヌの叙事「ユーカラ」をもとに作曲した
独唱・合唱・語りとオーケストラのための
「虎杖丸（いたどりまる）」1938の実況放送。



to Mr Fumio Hayasaka
with all the best wishes
Sincerely
Sapporo 25 x 1936 A. Tcherepnin

早坂文雄・伊福部昭の作曲の精神的な恩師ともいえる
チェレプニンの写真。
かれ自身から昭11に送られたもの。



ワインガルトナー賞入選者たち。(左から)早坂，大木正夫，呉泰次郎，箕作秋吉。初演のコンサートのあとで(昭14.5月・日比谷公会堂)



交響詩「雪国の歌」札幌放送局放送初演の風景(昭14)

戦後



映画「虹を抱く処女」(昭23) の撮影中のスナップ。早坂と女優高峰秀子。ピアノを弾くのは，早坂をモデルにしたようなこの映画の主人公役の作曲家に扮した上原謙。

作曲家清瀬保二と東映・大泉スタジオで。(昭26)



世田谷・烏山に住んでいたころ。書斎で長女卯女さんと。(昭23)





安川加寿子ピアノ独奏会で
作品が初演された作曲家たち
(右から)安川，早坂，宅孝二，中田喜直，
尾高尚忠，高田三郎，林光。
(昭25・比谷公会堂)



早坂文雄の葬儀。黒沢明監督（左から）と作曲家清瀬保二，
ひとりおいて作曲家湯浅譲二，佐藤勝（右端）。（昭30）

主要作品リスト



★曲名	作曲年代	演奏時間	出版	初演・その他
◉オーケストラ作品				
2つの讃歌への前奏曲——2管編成	1935	9:00		日本放送協会懸賞募集曲に入選。翌36年1月1日　山田耕筰指揮＝新響によりNHK放送初演
古代の舞曲——4管編成	1937	15:00	国際文化振興会	ワインガルトナー賞優等入選。39年5月15日　斉藤秀雄＝新響により初演。日比谷公会堂
蝦夷地の祭によるインヴェンション	1937			不詳・破棄
管弦楽のための音楽　第1番　ト長調	1938			1939年1月17日　田上義也指揮＝札幌新響により札幌放送局放送初演・破棄
ホルン小協奏曲	1938			同上・ホルン・三木精一・破棄
序曲　ニ調——3管編成	1939	10:00		日本放送協会募集紀元2600年奉祝管弦楽曲に首席入選。翌40年3月19日　小船幸次郎＝新響によりNHK放送初演
左方の舞と右方の舞——3管編成	1941	17:00		翌42年3月3日　マンフレッド・グルリット指揮＝東響により初演。日比谷公会堂 1948年度国際現代音楽協会音楽祭・日本代表作品としてローマに送られる。レコード〔V〕VX116～8
弦楽オーケストラのためのアダージオ	1941			破棄
管弦楽のための音楽　第2番	1941			破棄
讃頌祝典之楽——2管編成	1942	15:00		同年3月31日　山本直忠＝新響により初演。共立講堂。日本音楽文化協会主催第1回管弦楽作品発表会
民族絵巻 ❶前奏曲　❷蒙古の草原　❸娘々廟祭　❹支那の祭日 ❺ラオスの予守歌　❻原始舞踏	1942			同年7月28日　上田仁＝宝響により初演。有楽座。新興音楽出版から出版の予定だったが戦災で焼失
交響的童話　ムクの木の話——3管編成	1946	20:00		同年7月15日　上田仁＝宝響により録音初演。東宝第2ステージ。同名のアニメーション映画からの組曲
ピアノ協奏曲——ピアノ・2管編成	1948	28:00		同年6月22日　梶原完。上田仁指揮＝宝響により初演。日比谷公会堂。日米現代音楽祭
管弦楽のための変容——3管編成	1953	23:00		1979年4月6日　芥川也寸志指揮＝新交響楽団により初演。文化会館大ホール
交響的組曲「ユーカラ」——3管編成 ❶プロローグ　❷ハンロッカ　❸サンタトリバイナ ❹ハンチキキ　❺ノーペー　❻ケネペー　トゥイトゥイ	1955	48:00		同年6月9日　上田仁＝東響により初演。日比谷公会堂
◉器楽作品				
激越なる小品——ピアノ曲	1934			1936年4月14日　作曲者自身により札幌放送局放送初演。三浦淳史に献呈　破棄
君子の庵——ピアノ曲	1934			ジョージ・コープランドに献呈・破棄
エヴォカシオン——ピアノ曲	1936		「音楽新潮」誌・掲載	
夜曲　第1番——ピアノ曲	1937	3:00	チェレプニン・エディション／竜吟社／シャーマー	1939年7月24日　松平頼則により初演。札幌北大講堂
12楽器のための夜の田園詩曲——12の管弦楽器	1938	8:00		同年12月19日　斉藤秀雄＝新響により初演。現代日本作曲家連盟第7回公演
2つの舞曲——ピアノ曲	1939	8:00		1940年10月11日　川口軽六により初演。独立作曲家協会第4回作品発表会
ピアノのための5つのムーヴメント——ピアノ曲 ❶アレグロ　❷アンダンテ・グラジオザメンテ ❸スケルツォ　❹アンダンテ　クワジ　アダジオ ❺アレグレット	1940			同年5月10日　宅孝二により初演。明治生命講堂。日本現代作曲家連盟創立10周年記念作品発表会第2夜 国際現代音楽協会音楽祭のため日本代表作品としてアメリカに送られたが紛失
5音音階によるピアノ・アルバム——ピアノ曲 第1集・第2集	1940			同年10月11日　川口軽六により初演。明治生命講堂。独立作曲家協会第4回作品発表会・破棄
武曲三彩——2台ピアノ	1940			翌41年11月26日　宅孝二・赤松次郎により初演。若柳敏三郎舞踊公演会





★曲名	作曲年代	演奏時間	出版	初演・その他
子供のためのピアノ音楽——ピアノ曲	1940			破棄
室内のためのピアノ小品集——ピアノ曲	1941	30:00	新興音楽出版社 音楽之友社(一部)	翌42年3月16日　藤田晴子により初演. 日本音楽文化協会主催室内楽第1回作品発表会
ピアノのための4つの前奏曲——ピアノ曲	1942	12:00		1946年11月2日　新作曲派協会第2回発表会で, 野辺地瓜丸により初演. 毎日ホール 同年9月27日　それに先き立って同氏によりNHK放送初演
ある秋の祭のための前奏曲——ピアノ曲	1944	8:00		
ロンド——ピアノ曲	1944			同年9月20日完成・破棄
ミュージカル・ボックス——ピアノ曲	1945	2:00		1948年3月11日　野辺地瓜丸により NHK放送初演
9月のワルツ——ピアノ曲	1945			森田たま女史より令嬢の誕生祝いのために作曲を依頼される
フルートとピアノのためのバラード——Fl. Pf.	1945			同年10月24日. 森正・宅孝二により初演. 破棄
恋歌——ピアノ曲	1946			室井摩耶子・NHK放送初演
詩曲——ピアノ曲	1947	15:00		野辺地瓜丸・NHK放送初演・破棄
子供のための夜の悲歌	1947			破棄
3つの挽歌——ピアノ曲	1948			同年12月9日　室井摩耶子により初演. 毎日ホール. 新作曲派協会第3回発表会・破棄
夜曲　第2番——ピアノ曲	1948			映画「虹を抱く処女」の中の一曲. 田村宏により演奏・破棄
バルカローレ——ピアノ曲	1948			破棄
秋——ピアノ曲	1948			破棄
告別——ピアノ曲	1948			破棄
雨——ピアノ曲	1948			破棄
孤独——ピアノ曲	1948			破棄
箏うた——ピアノ曲	1948			破棄
キャプリチオ——Fl. Ob. Cl. Fg. Pf.	1949	23:00		同年4月26日　大畑保・三上信雄・北爪利世・藤沢広一. 内藤芳枝により初演. 毎日ホール. 新作曲派協会第4回発表会
弦楽四重奏曲——弦楽器4	1950	23:00		同年6月7日　ラモー四重奏団により初演. 読売ホール. 新作曲派協会第6回発表会
ヴァイオリンとピアノのための二重奏——Vl. Pf.	1950	17:00		同年12月7日　鈴木共子・内藤芳枝により初演. 読売ホール. 新作曲派協会第7回発表会・破棄
8人の奏者による7つの部分の組曲—— ——Fl. Ob. C·l. Cl. Fg. Cor.(2). Vib. Pf.	1952	33:00		同年6月6日　東京管楽器協会・小宅勇輔・坪田昭三により初演. Y.W.C.A.ホール. 新作曲派協会第9回発表会
◉声楽作品				
虎杖丸(いたどりまる)(ユーカラより)——混声合唱　ソプラノ　バリトン　語り　管弦楽	1938			同年8月20日　鈴木清太郎＝札幌新響. 札幌混声合唱団. 工藤典子. 建部有典. 吉田良三(語り)により札幌放送局放送初演・破棄
交響詩曲・雪国の歌——混声合唱　ソプラノ2　アルト2　テノール3　バス3　ピアノ　管弦楽	1939	25:00		同年6月5日　鈴木清太郎＝札幌新響　札幌放送合唱団により札幌放送局放送初演・破棄
海の若者——ソプラノ　管弦楽	1939			同年11月15日　小船幸次郎＝新響　荻野綾子により初演. 軍人会館. 現代日本歌曲の夕・破棄
春夫の詩による4つの無伴奏歌曲 ❶うぐいす　❷嫁ぎゆく人に　❸孤独　❹漳州橋畔口吟	1944			奥村淑子・第1・第3曲のみレコード初演 〔V〕SJV-1003~8
◉舞台作品				
精霊の結婚——バレエ曲	1951	40:00		服部・島田バレエ団の依嘱で作曲. 1951年4月7日に完成。しかしこのバレエはステージで実現しなかった。

編=秋山邦晴＋高間亮子

◉映画音楽

★曲名	演出	作曲録音年代	会社名	レコード	
リボンを結ぶ夫人	山本薩夫	1939.11.2	東宝	作品 1	
海軍爆撃隊	木村荘十二	1940.5.15	東宝	作品 2	
娘々廟祭〔記録映画〕	芥川光蔵	1940.6.16	満鉄	作品 3	
伊那節〔記録映画〕	亀井文夫	1940.7.23	東宝	作品 4	
機関車C57〔記録映画〕	今井善珠	1940.9.23	芸術映画社	作品 5	
燃ゆる大空	阿部豊	1940.9.19	東宝	作品 6	主題歌は山田耕筰・作曲
旅役者	成瀬巳喜男	1940.11.19	東宝	作品 7	
山国村〔記録映画〕	下村兼史	1940.11.25	東宝	作品 8	
協同の記録〔記録映画〕		1941.2.22	東宝	作品 9	
白鷺	島津保次郎	1941.4.6	東宝	作品10	
集団検診〔記録映画〕		1941.4.15	東宝	作品11	
虞美人草	中川信夫	1941.6.6	東宝	作品12	
日本の重工業	伊勢長之助	1941.7.25	東宝	作品13	
オロチョン	吉田秀雄	1941.10.25	満鉄	作品14	
女教師の記録	佐藤 武	1941.11.12	東宝	作品15	
北の同胞		1941.11.17	理研	作品16	
工業日本〔記録映画〕		1941.11.29	国際文化振興会	作品17	
日本の小学校〔記録映画〕		1942.1.15	国際文化振興会	作品18	
機関車パシハ〔記録映画〕		1942.2.7	満鉄	作品19	
緑の大地	島津保次郎	1942.3.7	東宝	作品20	
手工業〔記録映画〕		1942.3.22	国際文化振興会	作品21	
南海の花束	阿部 豊	1942.	東宝	作品22	
母の地図	島津保次郎	1942.7	東宝	作品23	
小春狂言	青柳信雄	1942.7.30	東宝	作品24	
逞しき出発〔記録映画〕	伊勢長之助	1942.8.	東宝	作品25	
——〔この間入院し，1944年３月に退院したので作品なし〕					
あの旗を撃て〔改訂・海外版〕	阿部 豊	1944.8.20	東宝	作品26	
電波探知機〔記録映画〕		1944.9.1	海軍省	作品27	
日本剣豪伝	滝沢英輔	1945.4.13	東宝	作品28	
北の三人	佐伯 清	1945.7.17	東宝	作品29	
民衆の敵	今井 正	1946.4	東宝〔V〕SJX-2151	作品30	第１回毎日映画音楽賞受賞
ムクの木の話〔アニメーション〕	丸山章治	1946.5.25	東宝	作品31	この映画のための音楽は，のちに「交響的童話・ムクの木の話」として演奏会用組曲に纏めた
命ある限り	楠田 清	1946.7.17	東宝	作品32	
四つの恋の物語	豊田四郎 山本嘉次郎 成瀬巳喜男 衣笠貞之助	1947.3.2	東宝	作品33	このオムニバス映画全４話すべてを作曲
地下街24時間	今井 正	1947.4.18	東宝	作品34	
馳け出し時代	佐伯 清	1947.6	新東宝	作品35	
愛よ星と共に	阿部 豊	1947.9	新東宝	作品36	
恋する妻	荻原 遼	1947.11	新東宝	作品37	
女優	衣笠貞之助	1947.11	東宝〔V〕SJX-2151	作品38	第２回毎日映画音楽賞受賞
花ひらく	市川 崑	1948.3	新東宝	作品39	
酔いどれ天使	黒沢 明	1948.3	東宝〔V〕SJX-2151	作品40	第３回毎日映画音楽賞受賞
わが愛は山の彼方に	豊田四郎	1948.4	東宝	作品41	
富士山頂	佐伯 清	1948.6	新東宝〔V〕SJX-2151	作品42	第３回毎日映画音楽賞受賞
天の夕顔	阿部 豊	1948.7	新東宝	作品43	
生きている画像	千葉泰樹	1948.	新東宝	作品44	
虹を抱く処女	佐伯 清	1948	新東宝〔V〕SJX-2151	作品45	映画の中で「交響曲・虹」が演奏される。第３回毎日映画音楽賞受賞・
春の戯れ	山本嘉次郎	1949	新東宝	作品46	



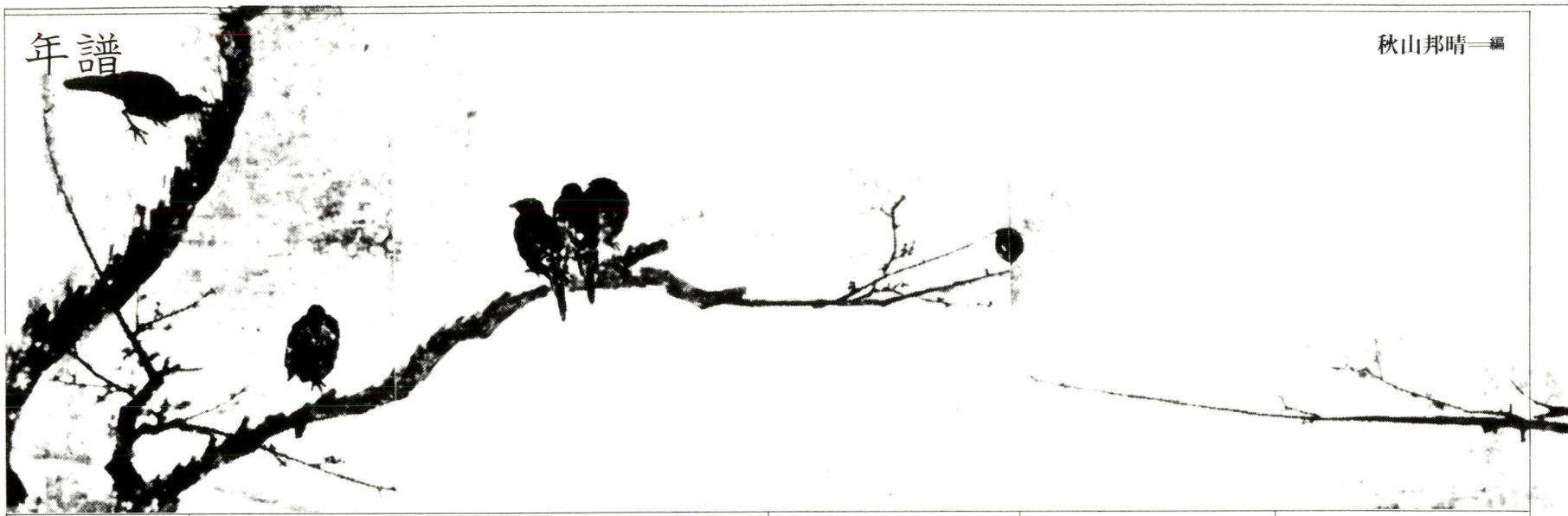


望みなきに非ず	佐伯 清	1949	新東宝	作品47
とび助冒険旅行	中川信夫	1949.9	新東宝	作品48
野良犬	黒沢 明	1949	新東宝 〔V〕SJX-2151	作品49　第4回毎日映画音楽賞受賞

〔早坂文雄は以後の作品から，映画音楽・作品番号を廃止〕

暁の脱走	谷口千吉	1950.1	新東宝	
白昼の決闘	佐伯 清	1950.3	新東宝	
窓から飛び出せ	島 耕二	1950.3	新東宝	
女性対男性	佐分利 信	1950.3	新東宝	
妻と女記者	千葉泰樹	1950.4	新東宝	
大雪山〔記録映画〕		1950		
執行猶予	佐分利 信	1950	新東宝	
醜聞	黒沢 明	1950.5	松竹	
細雪	阿部 豊	1950.5	新東宝	
羅生門	黒沢 明	1950.8	大映 〔V〕KVX-1045	
雪夫人絵図	溝口健二	1950.10	新東宝	
夜の緋牡丹	千葉泰樹	1950.12	新東宝	
愛染香	阿部 豊	1950.12	新東宝	
美の殿堂〔記録映画〕		1951.2	国立博物館	
熱砂の白蘭	木村恵吾	1951.3	東宝	
その人の名は言えない	杉江敏男	1951.5.2	東宝	
白痴	黒沢 明	1951.5.14	東宝	
お遊さま	溝口健二	1951.6.17	大映	
日本海軍の終末〔記録映画〕		1951.8.30	理研	
月よりの母	阿部 豊	1951.8.21	新東宝	
武蔵野夫人	溝口健二	1951.9.8	東宝	
死の断崖	谷口千吉	1951.9.22	東宝	
めし	成瀬巳喜男	1951.11.15	東宝	
馬喰一代	木村恵吾	1951.11.27	大映	
上代の彫刻〔記録映画〕		1951.11.29	国立博物館	
長崎の歌は忘れじ	田坂具隆	1952.3.23	大映	
慟哭	佐分利 信	1952.9.9	新東宝	
美女と盗賊	木村恵吾	1952.9.16	大映	
生きる	黒沢 明	1952.9.23	東宝	
いついつまでも	P.スローン	1952.10	大映	
人生劇場・前篇	佐分利 信	1952.11	東映	
人生劇場・後篇	佐分利 信	1953.2	東映	
雨月物語	溝口健二	1953.3	大映	
再会	木村恵吾	1953.6	大映	
叛乱	佐分利 信	1953.12	新東宝	
山椒太夫	溝口健二	1954.2	大映	
七人の侍	黒沢 明	1954.3	東宝 〔V〕KVX-1045 〔東宝〕AX-8007	
君死に給うこと勿れ	丸山誠治	1954.8	東宝	
千姫	木村恵吾	1954.9	大映	洋楽・佐藤勝
密輸船	杉江敏男	1954.10	東宝	
近松物語	溝口健二	1959.11	大映	
楊貴妃	溝口健二	1955.4	大映 〔V〕SJX-2153	第10回毎日映画音楽賞・特別賞受賞 昭30年度・芸術選奨，文部大臣賞受賞
あすなろ物語	堀川弘通	1955.6	東宝	共作・佐藤勝
日本の鉄鋼〔記録映画〕		1955.9	岩波	
新平家物語	溝口健二	1955.9	大映	共作・佐藤勝
生きものの記録	黒沢 明	1955.10	東宝	この作曲中の10月15日，不帰の客となる

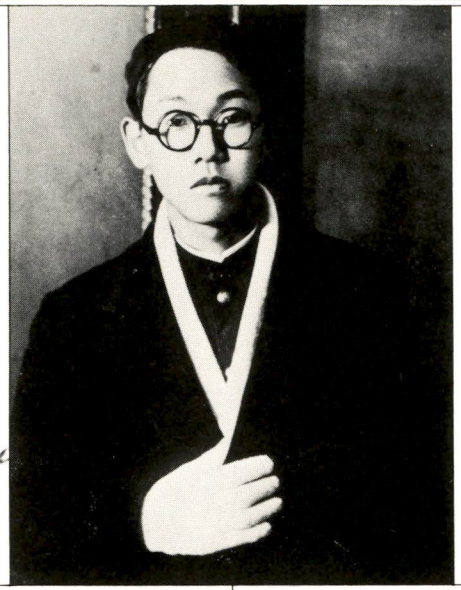
年譜



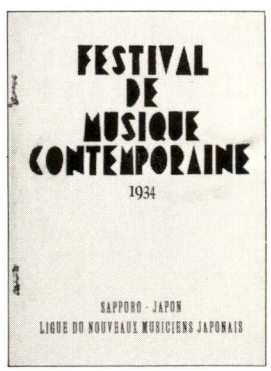
秋山邦晴＝編

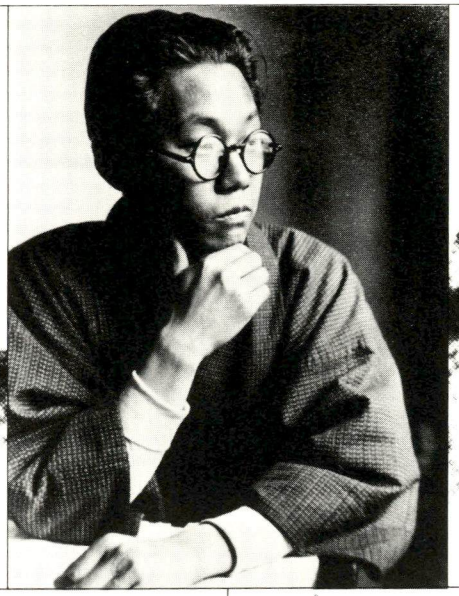
年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
1914＝〔大正３〕	8月19日　仙台市東一番町に生まる。父順之助，母ふみ江の三男。次男と次女は幼くして死亡。	サティ自作の演劇作品「メデューサの罠」初演	第Ｉ次世界大戦勃発	
1918＝〔大正７〕 4歳	4月　北海道・札幌市に移住。	ドビュッシー没	武者小路実篤ら「新しき村」建設 鈴木三重吉「赤い鳥」誌刊 第一次大戦終結	
1921＝〔大正10〕 7歳	4月　西創成小学校入学。小学校時代には絵画に熱心で，展覧会でしばしば入選したりしている。	エルマン来日 山田耕筰・交響曲「明治頌歌」	「種蒔く人」刊	
1927＝〔昭２〕 13歳	4月　北海中学校入学。絵画部に入部。	諸井三郎，河上徹太郎ら「スルヤ楽団」を結成。 山田耕筰トーキー音楽「黎明」作曲	芥川龍之介自殺	
1928＝〔昭３〕 14歳	音楽にも興味をもちはじめ，自分でオルガンやピアノを始める。しかし，絵画部での活動も熱心につづけた。	バルトーク「弦楽４重奏曲第４番」	「赤旗」刊	
1929＝〔昭４〕 15歳	独学で作曲をはじめ，メーテルリンクの「青い鳥」に作曲して上演をこころみようとするが，これは実現しなかった。 このころ，三木露風や北原白秋の詩，芥川龍之介の小説やエッセイに傾倒して，自分でも盛んに自由詩をかいた。	菅原明朗・交響詩「内燃機関」	飛行船ツェッペリン号来日	
1930＝〔昭５〕 16歳	横尾雪子にピアノを師事。しかし，このころ父が家を出てしまったために家計も困窮して，月謝が払えず，２ヶ月で中止。しかし，その後も独習して，短期間にかなりのピアノの技術を習得したという。いっぽう，学校では化学が得意な学科だった。	ストラヴィンスキー「詩篇交響曲」 清瀬保二，松平頼則ら新興作曲家連盟結成	米価暴落 ドイツ不況深刻化	
1931＝〔昭６〕 17歳	4月　北海中学校の音楽部主任として，活発にクラブ活動をする。 8月　母が生活苦から黄疸となり，また胆石病も併発して，北海道大学附属病院に入院。間もなく死亡。(16日) 早坂は父のいない家庭で，弟恭吾，妹浜子の面倒をみながら通学。	オーリック・映画音楽「自由を吾等に」	満洲事変おこる	
1932＝〔昭７〕 18歳	3月　北海中学校を卒業。高等学校への入学は経済的な理由で断念せざるをえなかった。 8月　全国ハーモニカ独奏選手権大会に，北海道代表として出場のため初めて上京。浅草・蔵前に２週間逗留。この大会で２等賞を受賞した。 10月　池田六象主宰の札幌児童舞踊研究会発表会で，ピアノを演奏。	清瀬保二「丘の春」 ラヴェル「ピアノ協奏曲」	満洲国建国宣言	



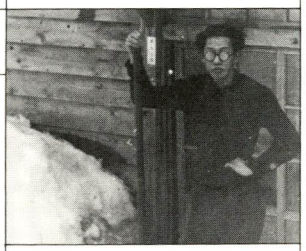
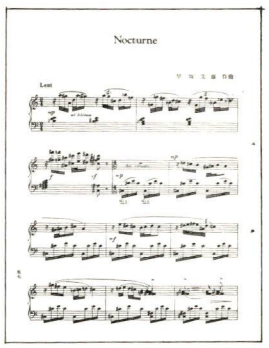
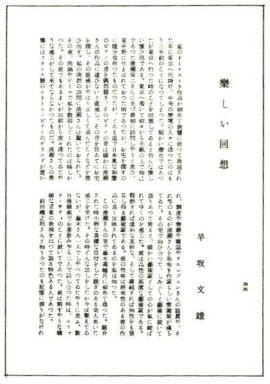


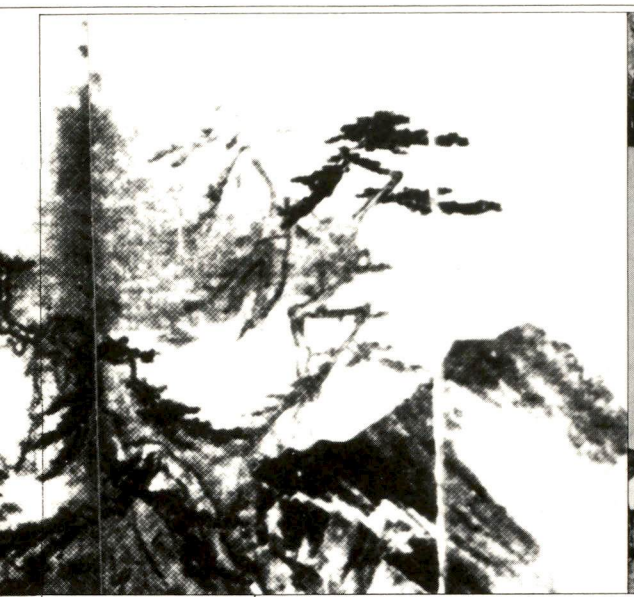
詰め襟服姿の牧師志望のころ（昭10）

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
	このころ，初めて伊福部昭と知りあう。			
1933＝〔昭8〕 19歳	生活費をかせぐため，クリーニング店白洋舎に就職。ご用聞き先きの家庭にピアノがあると，あがり込んで弾かせてもらうので，店の主人から，楽器店にでも就職しろと，間もなく解雇される。そのご北海石版所に務めながら，ピアノと作曲に専念。 このころ作曲家の清瀬保二と文通を始める。三浦淳史と知り合う。 5年ほどまえ，突然彼の手紙とともに，ピアノ曲「君子の庵」3曲が届けられたが，それを演奏してみてびっくりした。非常な才能と，あくまで日本的であり，また完成した世界をもっているのに驚いた。私はすぐ経歴を問い合わせたが，たしか，そのとき19歳であったと思う。私は再び驚いた。どうしても，その年齢の人の作とは思えなかった。非常にませたものであった。 （清瀬保二・「音楽新潮」昭11・3月号から）	作曲家タンスマン来日 石田一郎，荻原利次ら「独立作曲家協会」結成 大木正夫ら「黎明作曲家同盟」結成	ヒトラー内閣成立 日本，国際連盟を脱退	
1934＝〔昭9〕 20歳	ラヴェル，ドビュッシー，ファリャ，サティに傾倒。北海石版所が破産・解散したため失職。平野商店に務めたが，夏に同所が再建されて復職。しかし，こんどは音楽活動にばかり力をいれて，仕事をなおざりにすると解職される。 **9月**　伊福部昭と三浦淳史らと「新音楽連盟を結成」。“国際現代音楽祭”を今井記念会館で開催。ストラヴィンスキー，サティ，カセルラらの作品を演奏して，新音楽を紹介した。そのプログラムにはジイドのつぎの言葉が引用されて，青年芸術家の気概を示している。（35ページのプログラム参照） 〔芸術家は彼のみがその鍵を握る特別な世界を持っていなければならないとぼくは力説する。**何か新しいものを持ってくるだけでは足りない**（これだけでも，すでに偉大ではあるが……）。その上彼のうちにあるものが全部ことごとく強い着色作用をもった特異質を通して新しくあるか，新しく見えるかしなければいけない〕アンドレ・ジイド＝堀口大学訳 ピアノ曲「**激越なる小品**」を作曲，三浦淳史に献呈。 この曲は1936年4月14日夜，早坂自身のピアノ独奏でＮＨＫの札幌放送局で放送初演。「表題のごとく全く激越でダイナミックなものである。多くの批評家からは，現代の危機を表現していると評されたもので，ピアノ曲としては極めて難技巧が演奏に要求される。全曲無調を採用し，早坂氏の反面を表現したものと作曲	伊藤昇，太田忠ら「新音楽派」結成 深井史郎「パロディ的な4楽章」	左翼運動の断圧激化，プロレタリア芸術運動も恢滅	 札幌国際現代音楽祭のプログラム



25歳の春の早坂文雄（昭13・札幌で）

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
	者自身はのべている」（「北海タイムス」・放送欄より）			
1935＝〔昭10〕 21歳	ピアノ曲「**君子の庵**」を作曲，アメリカのピアニスト・ジョージ・コープランドに送る。 山鼻カトリック教会のオルガニストとなり，同教会の一室に居住。グレゴリオ聖歌の研究をはじめる。 一時，神父となる希望をもち，ラテン語，ギリシャ語の勉強にも専念した。ドイツ語も独学をはじめる。 **12月**　管弦楽曲「**２つの讃歌への前奏曲**」を作曲。 カトリックの洗礼を受く。霊名・アンブロジウス，代父・早坂司教	新興作曲家連盟は日本現代作曲家連盟と改称（前年には近代日本作曲家連盟と改称していた） ベルク没	「日本浪漫派」（保田与重郎ら）刊	 北海道当別市の自宅で雪かき（昭14）
1936＝〔昭11〕 22歳	**1月**　「２つの讃歌への前奏曲」が日本放送協会懸賞募集曲に入選。山田耕筰指揮・新響により放送初演。（１日）　作曲家となる決心を固める。 **2月**　ピアノ曲「エヴォカシオン」が『音楽新潮』誌３月号に掲載さる。 **3月**　上京して清瀬保二，江文也，菅原明朗，高木東六らの作曲家たちと初めて会う。 そのあと大阪の父の假寓を訪れ，滞在。「古代の舞曲」を作曲しはじめる。 **4月**　光星商業学校に音楽・美術の教師として就職。生活がやっと安定をみせる。 **6月**　「グレゴリア聖咏研究の余日」・「音楽新潮」７月号に掲載。 **9月**　作曲家アレキサンダー・チェレプニンが来札。早坂，伊福部らと交流。ふたりは作曲を師事することになり，以後は精神的な父ともいえる存在となって影響をもった。 ピアノ曲「ノクターン」がチェレプニン・エディションから出版。 **11月**　光星商業学校正門まえに借屋。	プロコーフィエフ「ピーターと狼」	スペイン人民戦線成立	 ピアノ「ノクチュルヌ」（「音楽新潮」昭11・７月号掲載）
1937＝〔昭12〕 23歳	札幌・北一條教会のオルガニストをつづけ，グレゴリオ聖歌の研究もつづける。 **8月**　１年かけて作曲中だった管弦楽曲「**古代の舞曲**」を完成。 秋，後藤憲子を知る。恋愛。 日本現代作曲家連盟に入会。	山田耕筰　・日独合作映画「新しき土」の音楽を作曲 深井史郎，小倉朗ら「楽団プロメテ」結成	日中戦争始まる	 「音楽新潮」誌にのったエッセイ（昭12）



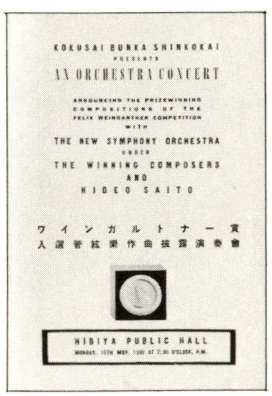


松平頼則がピアノ・リサイタルで札幌を訪れた際の記念撮影。
前列右から松平，24歳の早坂文雄。後列左から，伊福部昭，かれの兄勲。
（昭14・札幌三井倶楽部）

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き
1938＝〔昭13〕 24歳	**3月**　肺結核の診断で，校長から光星商業学校を解職さる。わずかな貯えで二階の一室を間借りし，窮乏生活に耐える。 **8月**　石狩当別の小学校代用教員となる。月給60円。 **9月**　「古代の舞曲」がワインガルトナー賞受賞。最優秀賞 **10月**　後藤憲子と北一條教会で結婚式を挙ぐ。 このころ西田哲学・京都学派の哲学に傾倒。 **12月**　「12楽器のための夜の田園詩曲」が，日本現代作曲家連盟主催の「室内楽の夕」で，斎藤秀雄指揮・新響メンバーにより初演。	オネゲル「火刑台上のジャンヌ・ダルク」 伊福部昭「日本狂詩曲」	国家総動員法発布 石川達三「生きている兵隊」発禁
1939＝〔昭14〕 25歳	**5月**　ワインガルトナー賞作品演奏会（日比谷公会堂）のため上京。「古代の舞曲」が斎藤秀雄指揮・新響により初演。（15日） 会場で作家森田たまと知り合う。東宝映画の社長植村泰二から東宝の音楽監督として入社をすすめられる。決心つかず。 **6月**　長女卯女生まれる。 交響詩「雪国の歌」が鈴木清太郎指揮・札幌新交響楽団，札幌混声合唱団，追分け独唱で札幌放送局から放送初演　（5日） **8月**　召集されたが，既往症のため即日除隊。 上京を決心，当別小学校を退職。下旬に単身上京して，美学者久志卓真宅の二階洋間に假寓。 **9月**　東宝撮影所に入社。月給百円。 映画「リボンを結ぶ夫人」（山本薩夫監督）の音楽を担当することになり，ロケのため，一時札幌に戻る。 **10月**　世田谷3丁目の菁莪荘に移る。 荻原利次，石田一郎らのグループ「独立作曲家協会」に参加。 **11月**　ソプラノと管弦楽のための「海の若者」が，荻野綾子・小船幸次郎指揮・新響により初演。（軍人会館・15日）	バルトーク「ヴァイオリン協奏曲」	独軍ポーランド侵入，第2次世界大戦勃発
1940＝〔昭15〕 26歳	**1月**　日本放送協会紀元2600年奉祝管弦楽曲募集に，「序曲・二長調」が第1位入選。3月17日に小船幸次郎指揮・新響によりＮＨＫ放送初演。 **3月**　妻，長女を同伴して別所温泉に遊ぶ。発病。五月まで自宅で病床につく。 **5月**　ピアノ曲「5音音階による5つの楽章」。朝鮮・台湾の旋律によるピアノ・アルバム。 「ピアノのための五楽章」が宅孝二により，日本現代作曲家連盟の作品発表会で初演。（10日）	菅原明朗・交響詩「明石海峡」 ウェーベルン「管弦楽の変奏曲」 清瀬保二・管弦楽曲「日本舞踊組曲」	フランス降伏 紀元2600年式典 大政翼賛会発会式


苦學獨行の青年作曲家
最高の榮譽獲得
輝くワインガルトナー賞

ワインガルトナー賞を報じる記事
（昭14・5月14日「朝日新聞」）

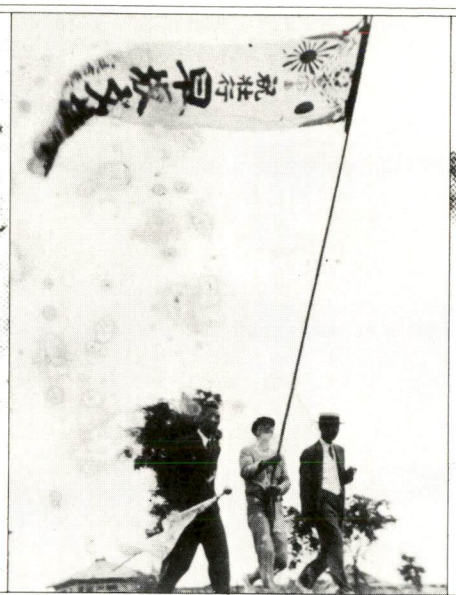

KOKUSAI BUNKA SHINKOKAI
PRESENTS
XX ORCHESTRA CONCERT
ANNOUNCING THE PRIZEWINNING COMPOSITION OF THE FELIX WEINGARTNER COMPETITION
WITH
THE NEW SYMPHONY ORCHESTRA
UNDER
THE WINNING COMPOSERS AND HIDEO SAITO
ワインガルトナー賞入選管絃楽作曲披露演奏會
HIBIYA PUBLIC HALL

ワインガルトナー賞入選作披露演奏会のプロ。下のほうに授賞ブロンズが印刷されている（昭14）

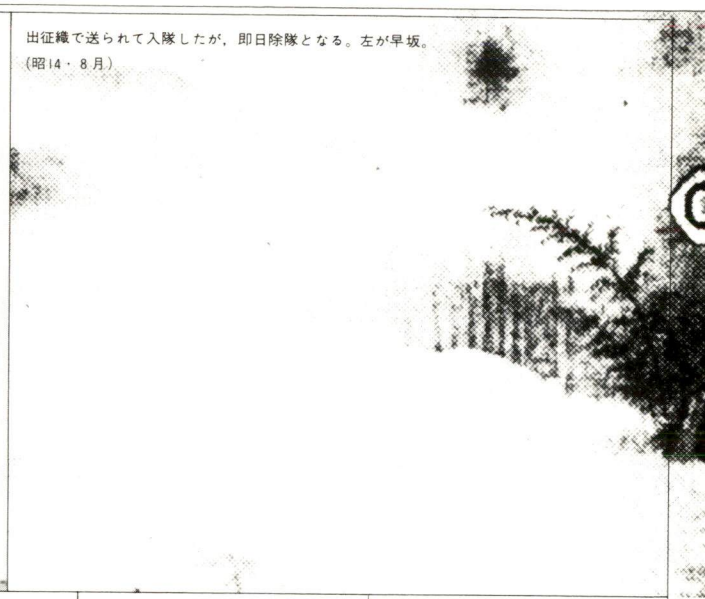


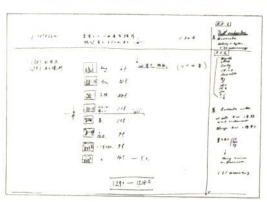
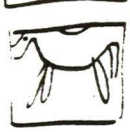
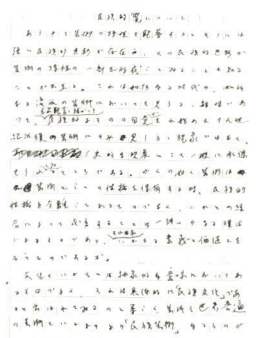
婚約時代台所で働く憲子夫人のスケッチ（昭13・5月20日の日記から）



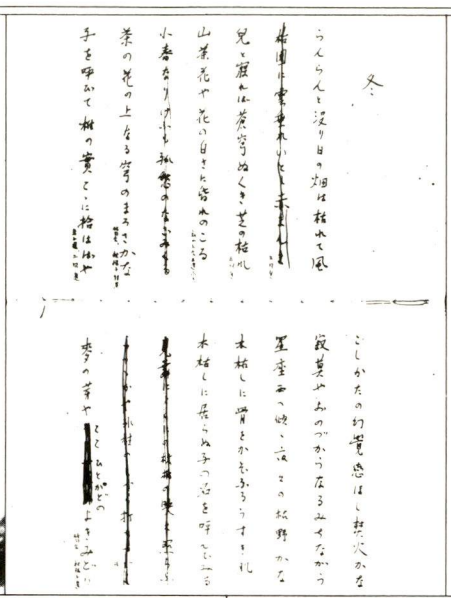


出征織で送られて入隊したが，即日除隊となる。左が早坂。
（昭14・8月）



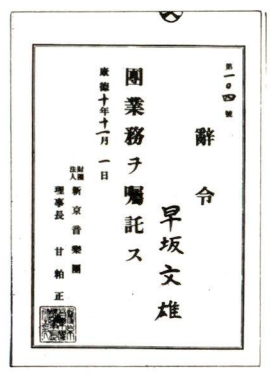
年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
	8月　世田谷区成城町8番地に移る。ピアノを初めて借用，長年の夢だった。猪苗代湖へ行き，会津磐梯山の採譜。（23日） 9月　「5音音階によるピアノ・アルバム」第2集。前作も同様の曲名に改題。映画「燃ゆる大空」（阿部豊監督・東宝）の音楽 記録映画「機関車C57」の音楽 10月　独立作曲家連盟第4回発表会で「5音音階によるピアノ・アルバム」第1・第2集，「2つの舞曲」が川口軽六により初演。（明治生命講堂・11日） 11月　映画「旅役者」（成瀬巳喜男監督・東宝）の音楽 独立作曲家協会を解散。			
1941＝〔昭16〕 27歳	3月　「管弦楽のための音楽・第1番」が作曲者指揮・東響により，NHKから放送。（18日） 「田中博士の『日本和声の基礎』に就いての私見」執筆。「月刊音楽」誌・5月号掲載。 このころ，かなり徹底的にバルトークの作品を研究する。 4月　日本大学芸術科の講師となり，映画音楽を毎週一回講義。 京都に遊び，西芳寺へいく。 映画「白　鷺」（島津保次郎監督・東宝）の音楽 5月　国民新劇場の「もんくうふおん」（石森延男・原作）の音楽 8月　世田谷区喜多見町9番地に移る。純日本風な建物。 9月　日本音楽文化協会の作曲部委員に就任 管弦楽曲「左方の舞と右方の舞」を9ヶ月かかって完成。 清瀬保二と法師温泉に遊ぶ 10月　「第1交響曲」着手。 12月　「札幌鉄道行進曲」を依嘱作曲	日本音楽文化協会（副会長・山田耕筰）発足	太平洋戦争はじまる アメリカ映画上映禁止	   映画「旅役者」のためにかいた早坂文雄の絵コンテから（昭15）
1942＝〔昭17〕 28歳	1月　管弦楽曲「讃頌祝典之楽」を完成。 「清瀬保二論」を手はじめに，作曲家論を「音楽公論」1月号より連載はじむ。 2月　「東洋的管弦楽法」執筆の構想をつづけ，緒言と「民族的な〔響〕について」の章をかく。 3月　管弦楽曲「左方の舞と右方の舞」をマンフレッド・グルリット指揮・東京交響楽団が初演。同じく「序曲・ニ長調」も再演された。（日比谷公会堂・3日） 日大芸術科の講座が廃止され，退職。	シェーンベルク「ナポレオンへのオード」 ハチャトーリアン「ガイーヌ」	雑誌の強制統合強化	 執筆しはじめていた「東洋的管弦楽法」の第1章「民族的な〔響〕について」の草稿（昭17）



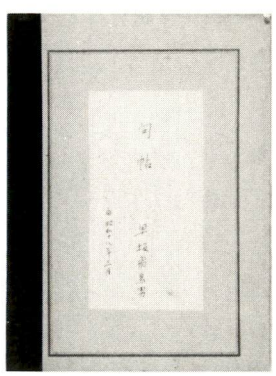


早坂文雄の句帖の１ページから

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き
	4月　評論集「**日本的音楽論**」が新興音楽出版社の厚生音楽全集第１巻として出版された。 5月　慶応大学から戦歿兵士のレクイエム的な讃歌を依嘱され，男声４部合唱曲を作曲。 7月　管弦楽曲「民族絵巻」が上田仁指揮・宝響により初演。(有楽座・28・29日) 8月　両肺全面の滲潤で倒れる。 10月　市川市国分寺新山の化学療法研究所附属病院に入院。容態楽観を許さず，重態。 12月　次女紘子(いとこ)生まれる。		
1943＝〔昭18〕 29歳	2月　人工気胸術を実施。 5月　肋膜炎を併発。 6月　奇蹟的に病状が好転。 7月　田中正平博士，わざわざ病院に見舞いに来る。 「音楽美論」を病床で大学ノートに書きつづける。 11月　新京（現在の中国長春）の新京交響楽団の嘱託となる。いずれ渡満して，満洲を素材にして作曲するのが，その主たる仕事だった。	伊福部昭「交響譚詩」 バルトーク「オーケストラの協奏曲」	ジャズ・レコードなど一千種禁止 敵激滅必勝献曲運動
1944＝〔昭19〕 30歳	3月　病勢快復して退院，１年５ヶ月の入院だった。以後は自宅療養をつづける。 管弦楽組曲「民族絵巻」が新興音楽出版社から出版される予定で，入院中に版下の校正も完了していたが，印刷所が空襲で焼失し，出版が不能となる。 5月　俳人水原秋桜子と知りあう。退院後に俳句を数多くつくっている。飛鳥男の雅号で秋桜子主宰する俳誌「馬酔木」に投稿。また砧句会で，しばしば秋桜子選をうく。 茶の花の上なる穹のまろさかな　飛鳥男 母の忌や十二とせ経し秋の風　〃 朝寒に吾児を劬わる病む身われ　〃 麥の芽やここひとかどのよきみどり　〃 「**佐藤春夫の詩による４つの無伴奏歌曲**」を作曲 9月　ピアノ曲「**ある秋の祭りのための前奏曲**」(「笛と太鼓」改題)を完成。	プロコーフィエフ「交響曲第５番」	東京空襲はじまる

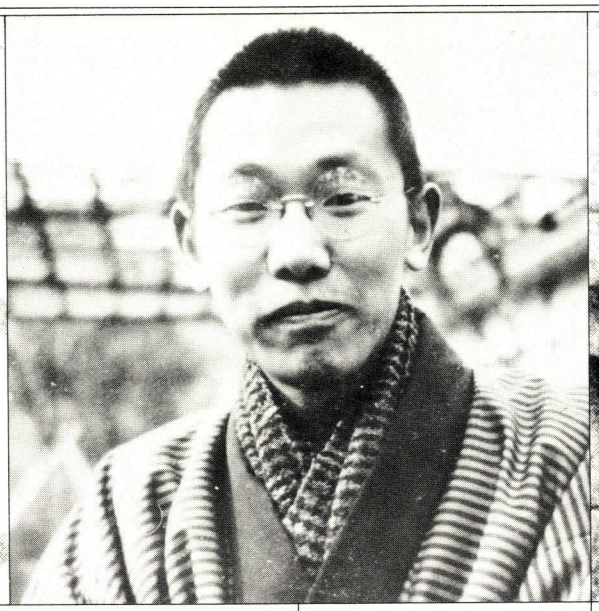


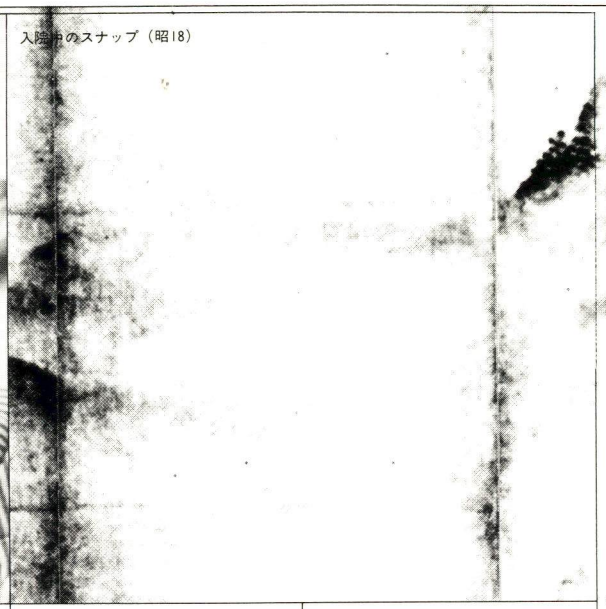
新京交響楽団からの辞令（昭18）



飛鳥男（あすかお）の俳号で句作にはげんだ昭和18年ごろの句帖





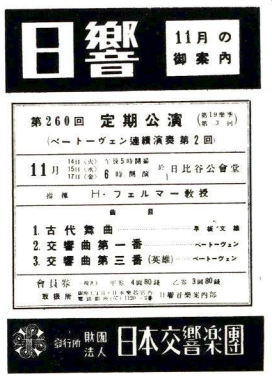


入隊中のスナップ（昭18）

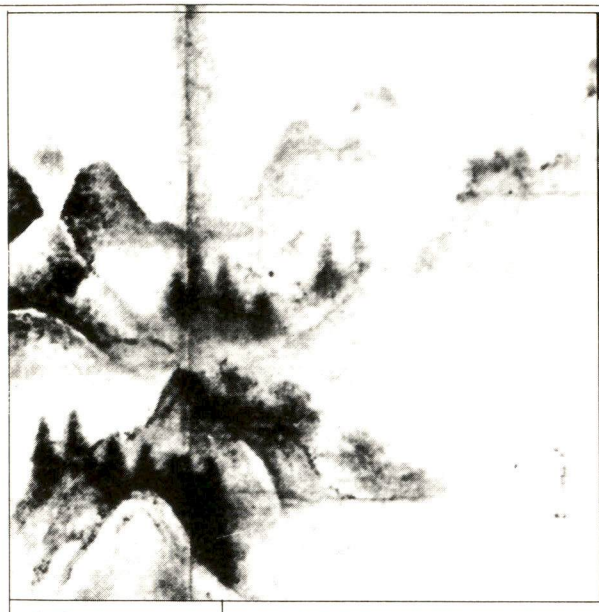
年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き
	10月　右肺中葉部が再発，再び安静状態。 12月　宮城県志田郡三本木町の長兄国雄の家に身を寄せ恢復をはかる。		
1945＝〔昭20〕 31歳	1月　帰京。 3月　交響詩曲「蓬莱」のデッサンに着手するが，やがて空襲激化し，筆中絶。 妻と娘とを兄の家に疎開させ，ひとり残留。家を引き払い，東宝の音楽課長掛下慶吉宅の二階に假寓。 清瀬保二も故郷九州に移り，さみしさひしひしと感じる。 6月　森田たま女史の世話で，鎌倉山住吉へ転居。孤独を感ず。 妻子遠おしせつなき蟬を身近かにす　飛鳥男 8月　敗戦。 9月　ピアノ「恋歌」の作曲をはじめる。これは万葉集，古今集，新古今集，六代歌集から恋歌をえらび，それを素材としてピアノ曲としたもの。 10月　フルートとピアノのための「バラード」作曲。伊藤道郎振付で西崎緑がこの曲を踊る。フルート・森正，ピアノ・宅孝二（日比谷公会堂・20日） 11月　疎開先の妻子とともに札幌へいく。伊福部昭と会い，旧交を暖める。伊福部宅で暮す。	バルトーク没，ウェーベルン没 田中正平博士没 国際現代音楽協会日本支部再建	太平洋戦争終結
1946＝〔昭21〕 32歳	2月　家族を再び宮城県・三本木へ連れて帰り，単身東京へ戻る。文学座の演劇「河」（和田晴一・演出）の音楽（東京劇場・26日） 4月　鎌倉山高砂に移り，茶室2軒を借りて住む。家族も疎開先より戻る。 映画「民衆の敵」（今井正監督・東宝）の音楽 5月　アニメーション映画「ムクの木の話」の音楽。のちに演奏会用組曲とした。 東宝映画と契約を更新する。年俸は3万円。一作品の手当はA各三千五百円，B七千円。これは東宝の作曲家のなかでは，最高額の契約だった。 6月　終戦直後の8月26日に集って，新しい音楽グループの結成をすすめていたが，清瀬保二，松平頼則，伊福部昭，荻原利次らが話しあって，作曲運動を開始することの具体化にかかる。	日本現代音楽協会（日本現代作曲家連盟の改名）再建 柴田南雄，入野義朗ら「新声会」結成	軍国主義者の公職追放令 極東国際軍事裁判開廷



自宅の庭で（志村蕃・撮影）



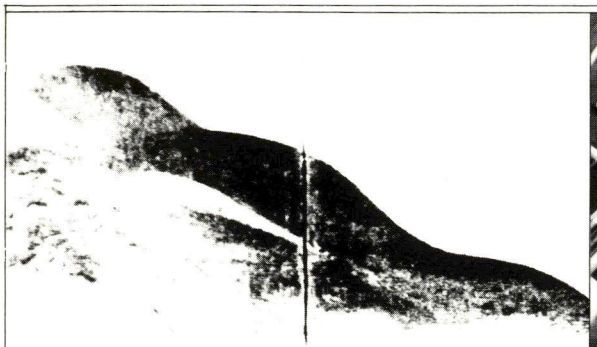
日響定期で「古代の舞曲」がフェルマー指揮で再演されたときのチラシ（昭19）





映画音楽の録音スタジオで，ピアノに向う早坂文雄
（昭23・東宝撮影所で）

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
	8月　映画「民衆の敵」の音楽が，第1回毎日映画コンクール**映画音楽賞を受賞**。（23日） **9月**　終戦直後から，新しい作曲運動のためのグループ結成の具体化をすすめてきたが，「**新作曲派協会**」と名づけて，発足することに決定。清瀬保二，松平頼則，早坂文雄，荻原利次，大築邦雄，小船幸次郎，石田一郎，渡辺浦人らがメンバー。なお，最初の発起人のひとりに伊福部昭もみられた。（14日） 第1回**毎日映画音楽賞**授賞式に出席。（24日） ピアノ曲「4つの前奏曲」が野辺地瓜丸のピアノ独奏で，ＮＨＫから放送された。（27日） 「放送の当日，放送局において，野辺地氏と初めて会う。同氏まことに芸術家である。情熱の人である。演奏は真摯。一音の隅々にも神経が通っている心地よさ。私の狙いをよく摑み表現した。立派な演奏であった。野辺地氏は私のこの曲を，荻原朔太郎の詩のようだ，といっていた。……」（日記から） **11月**　「ピアノ協奏曲」に着手。（6日） 東宝のゼネスト，すでに1ヶ月以上続く。「わが家の経済失調に墜ちいり，困惑す。入質するものすでになし」（日記から・24日） 伊福部昭の紹介で，芥川也寸志を識る。「高雅なる風格あるも，やや迫力に欠くる感ある青年なり。同君ラヴェルを愛し，伊福部昭氏によれば，私に近き作風なりという」（日記から・16日）			 早坂文雄の自画像
1947＝〔昭22〕 33歳	**4月**　映画「地下街24時間」（今井正監督・東宝）の音楽。 「オーケストレーションの一部を芥川也寸志君に依頼す。この仕事と機会に，同君と親交を始む。同君，今年上野の音楽学校作曲科を首席卒業。将来ある新人と思う」（日記から・18日） **5月**　「恋歌」を森田楽譜から出版する予定で加筆。これを改題して「Romance for Pianoforte」（ロマンス）とする。（19日） **11月**　映画「**酔いどれ天使**」の打ち合わせで，初めて黒沢明監督と会う。映画音楽の意見で，互いに意気投合することが多かった。（29日） **12月**　新作曲派協会第1回発表会で，ピアノ曲「**詩曲**」を初演。（毎日ホール・12日）	シェーンベルク「ワルソーの生き残り」	100万円宝くじ売出し	 黒沢明監督と

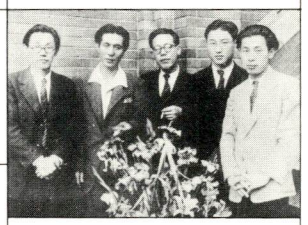




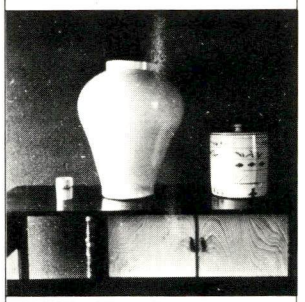


「虹を抱く処女」の撮影のあいまにステージでピアノを愉しむ早坂文雄（昭23）

年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き
	「ピアノの常識的で，かなり冗舌がフレーズに多く，また何か観念を追っている標題楽を想わせる点で，リストのにおいのする作品であった。これまで追求してきたモダニズムの線から外れているように見うけられる点に問題がひそんでいなかろうか」（山根銀二・「東京新聞」評）		
1948＝〔昭23〕 34歳	4月　映画「酔いどれ天使」の音楽完成。 6月　新作曲派第2回発表会。早坂はピアノ曲「3つの挽歌」を初演する予定だったが，ピアニストの野辺地瓜丸が一週間まえに電車に忘れて紛失，演奏不可能となる。（毎日ホール・10日） 「日米現代音楽祭」が日比谷公会堂でひらかれ，コープランド，ハリスなどの作品，伊福部昭の「ヴァイオリン協奏曲」などとともに早坂文雄の「ピアノ協奏曲」が梶原完のピアノ，上田仁指揮・東宝交響楽団により初演された。（22日） 「ぼくのピアノ・コンチェルト」について，東京新聞に山根銀二氏，『音楽芸術』誌・8月号に松平頼則氏，富樫康君，それぞれ批評をかかる。概して好評。松平氏のはいい文章であった。氏がぼくの〔コンポジション〕を認めてくれたのは嬉しい。氏のオマージュをえたことを喜ぶ」（日記から） 9月　世田谷区烏山町592に引越す。喀血。静容。 12月　新作曲派協会第3回発表会でピアノ曲「3つの挽歌」を初演。（毎日ホール・9日）	メシアン「トゥーランガリラ交響曲」 芥川也寸志「交響3章」 黛　敏郎「10楽器のための喜遊曲」	ソヴェトでジュダノフ批判
1949＝〔昭24〕 35歳	4月　新作曲派協会第4回発表会で，室内楽曲「キャプリッチオ」を初演。（毎日ホール・26日） 映画「野良犬」（黒沢明監督・東宝）の音楽	ショスタコーヴィッチ「森の歌」 オネゲル「交響曲第5番」 入野義朗「6重奏曲」	三鷹事件，松川事件 芥川賞復活 「きけわだつみの声」刊
1950＝〔昭25〕 36歳	1月　長男文一郎生まれる。（1日） 昨夜から子供の名前を考え，昉（はじめ）ときめ，区役所に問い合わせたところ，当用漢字以外のものゆえ，使用してはいけないといわれ，文一郎とす。午前中，病院に行き，のりにそのむねつぐ　（日記から） 3月　「野良犬」で第4回毎日映画音楽賞を受賞。これで第1回から連続4回，6作品でこの賞を独占した。（6日） ちなみに,この年かれは映画音楽を最も多く作曲した。「暁の脱走」（谷	箕作秋吉「芭蕉紀行集」ＩＳＣＭ音楽祭に入選	朝鮮戦争はじまる



「日米現代音楽祭」で早坂文雄の「ピアノ協奏曲」が初演された際，日比谷公会堂の楽屋口での記念撮影。（左から）早坂，伊福部昭，指揮者上田仁，ピアニスト梶原完，ヴァイオリニスト江藤俊哉



書斎の李朝の壺

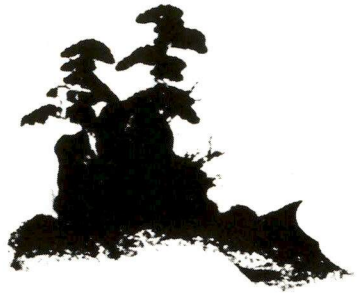


「虹を抱く処女」の撮影中のスタジオで。主人公の作曲家に扮する上原謙にピアノの弾き方をコーチする早坂文雄。（昭23）

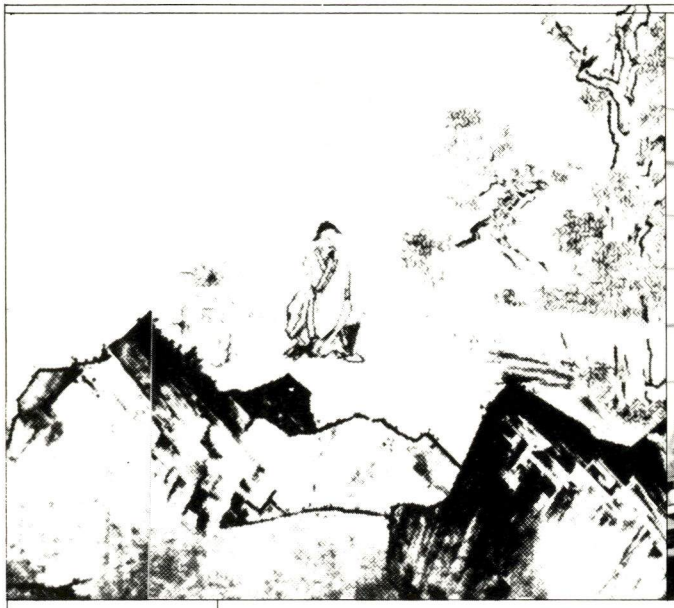




新作曲派グループの例会。
（左前から時計廻わりに）鈴木博義，塚谷晃弘，早坂文雄，清瀬保二，松平頼則，大築邦雄，武満徹（昭26・清瀬宅で）



年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き	
	口千吉監督),「細雪」(阿部豊監督),「醜聞」「羅生門」(黒沢明監督),「雪夫人絵図」(溝口健二監督）など，1年間で13作品を手がけた。 東宝映画の音楽監督をやめる。 **4月**　映画音楽家協会を設立。（9日） **6月**　新作曲派協会第6回発表会で，「**弦楽4重奏曲・第1番**」をラモー弦楽四重奏団により初演。（7日） **9月**　世田谷区大蔵町1835に建設中の新居完成。 この年から，毎日音楽コンクール・作曲部門の審査員を引きうける。 **12月**　新作曲派第7回発表会で「ヴァイオリンとピアノのための2重奏曲」を初演。ヴァイオリン・鈴木共子，ピアノ・内藤芳枝。(読売ホール・7日) この作品は半月後に，かなり改訂が加えられて，一楽章形式とし，鈴木共子リサイタルで再演（ＹＷＣＡ・22日)。			 安川加寿子ピアノ独奏会プログラム（昭25・8月）
1951=〔昭26〕 37歳	**2月**　黒沢監督「白痴」のロケーションに立ち合うため，久しぶりに札幌に行く。 札幌新交響楽団のメンバーたちが歓迎会をひらいてくれる。(20日) また小学校の同窓生も集った。 **5月**　新作曲派協会第8回発表会。早坂は作品を出品せず。（読売ホール・31日） 作品もそれぞれ充実し，盛会で，とてもいい気持であった。武満徹君の「ヴァイオリンとピアノの妖精の距離」，仲々純粋な音楽性をもち，才能を思わせる。鈴木博義君のピアノ曲，デビューとしては堂々たる作品で，大器をうかがわせた。共に新鮮。松平頼則氏「ヴァイオリン・ソナタ」は，和声処理に新味を出し，かれの代表作のひとつとなったことを喜ぶ。清瀬氏の「トリオ」，すでに完成境にあって，悠々自適といった感じであって，ゆるぎない。（日記から） **6月**　「武満徹君と一緒に，成城の假寓に詩人・美術評論家の瀧口修造氏を訪う。しずかなひとで，モダン・アートにくわしい。はなしのわかるひとで，知己を得たのはうれしい。5時間ほど語る」（日記から・27日） **9月**　映画「羅生門」がヴェニス国際映画祭でグランプリを受賞。 **10月**　音楽コンクール作曲本選会に審査員として出席。 室内楽5曲，オーケストラ3曲，小生は夏田鐘甲君と一柳慧君を，それぞれ一席に推す。（日記から）	シェーンベルク没 松平頼則「ピアノと管弦楽の主題と変奏」 武満徹，鈴木博義ら美術家たちとグループ「実験工房」結成	大山郁夫スターリン平和賞受賞	 長男文一郎君を膝に，夫人と（昭28）  新作曲派協会のメンバーたち(右から)松平頼則，早坂，大築邦雄，清瀬保二，塚谷晃弘（昭27）
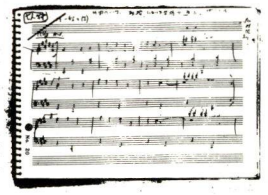




芥川也寸志のインタビューを受ける早坂文雄（昭30年4月）



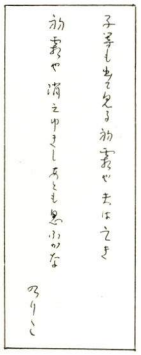
年次	早坂文雄の活動	音楽の動き	社会の動き
	11月　大喀血。神田・三井厚生病院に入院。12月28日退院。自宅療養。		
1952＝〔昭27〕 38歳	1月　「夜，37°8熱あり。ペニシリン油状注射す。……今日は実験工房の第2回発表会があった筈だ。コープランド，メシアン他の作品が園田高弘君らによって初演される筈。連中はみな行っているころだろう。プログラムに載せる原稿〝予言と饗宴〟1000字ほど書いている。割りに無駄なく，しっかりとかけたかと思う。」（日記から・20日） 「朝，体重測定。1キロ減。54キロ300，」（日記から・23日） 6月　新作曲派協会第9回発表会で「8人の奏者による7つの部分の組曲」を初演。（読売ホール・6日） 9月　映画「生きる」（黒沢監督・東宝）の音楽。	シェフェールのミュージック・コンクレート初公開	チャタレー裁判第1審判決 国立近代美術館開館
1953＝〔昭28〕 39歳	2月　書きつづけていた「管弦楽のための変容」完成（4日） 映画「雨月物語」（溝口健二監督・大映）の音楽作曲のため京都にいくが，再び倒れる。 5月　重態，一時危篤状態となる。そのご奇蹟的快復。秋に退院した。	プロコーフィエフ没 入野義朗「シンフォニエッタ」 林光，間宮芳生ら「山羊の会」結成	スターリン没 NHKテレビ本放送開始 松川事件公判，全員無罪
1954＝〔昭29〕 40歳	2月　映画「七人の侍」（黒沢明監督・東宝）の音楽。 6月　交響的組曲「ユーカラ」に着手。 10月　映画「近松物語」（溝口健二監督・大映）の音楽。	松平頼則「催馬楽によるメタモルフォーズ」ISCM音楽祭入選 シュトックハウゼン「電子音楽・習作」	ビキニ被災者久保山愛吉没
1955＝〔昭30〕 41歳	6月　交響的組曲「ユーカラ」が東響の定期演奏会で，上田仁指揮によって初演された（日比谷公会堂・9日） 「ユーカラ」は腹をきめて彼自身を投げ出した対決作品であった。まだ西欧的なものがいろいろ残ってはいるが，日本人が書いたおそらく一ばんオリジナルな管弦楽曲だと思う。（中略） 日比谷公会堂で初演されたその雑とうの階段ぎわで，これは早坂さんの遺言のようだと，武満徹は声を出して泣いた。（大築邦雄・「音楽芸術」昭33・1月号） 8月　映画「楊貴妃」（溝口健二監督・大映）の音楽。 10月　映画「生きものの記録」（黒沢明監督・東宝）の音楽を自宅で作曲中，容態急変，約10分ほど苦悶のすえ，不帰の客となる。病名・肺水腫だった。	オネゲル没 芥川，黛，團の「3人の会」第1回発表会	初の原水爆禁止世界大会 砂川事件



自宅でピアノを弾く早坂文雄（昭27）



映画音楽「七人の侍」のテーマのスケッチ



早坂文雄を想って詠んだ憲子夫人の俳句

編集・構成——秋山邦晴

編集協力——松岡正剛・高間亮子

デザイン——森本常美・伊藤香代

制作協力——日高達雄・海野幸裕・萩尾紅子・坪井繁幸・村山鑑恵・殿川朝子・笠井亜子・桜田悦永・高尾洋

写真——北代省三・丹野章・志村喬・北海道新聞社・鈴木良策ほか

写像——佐々木光

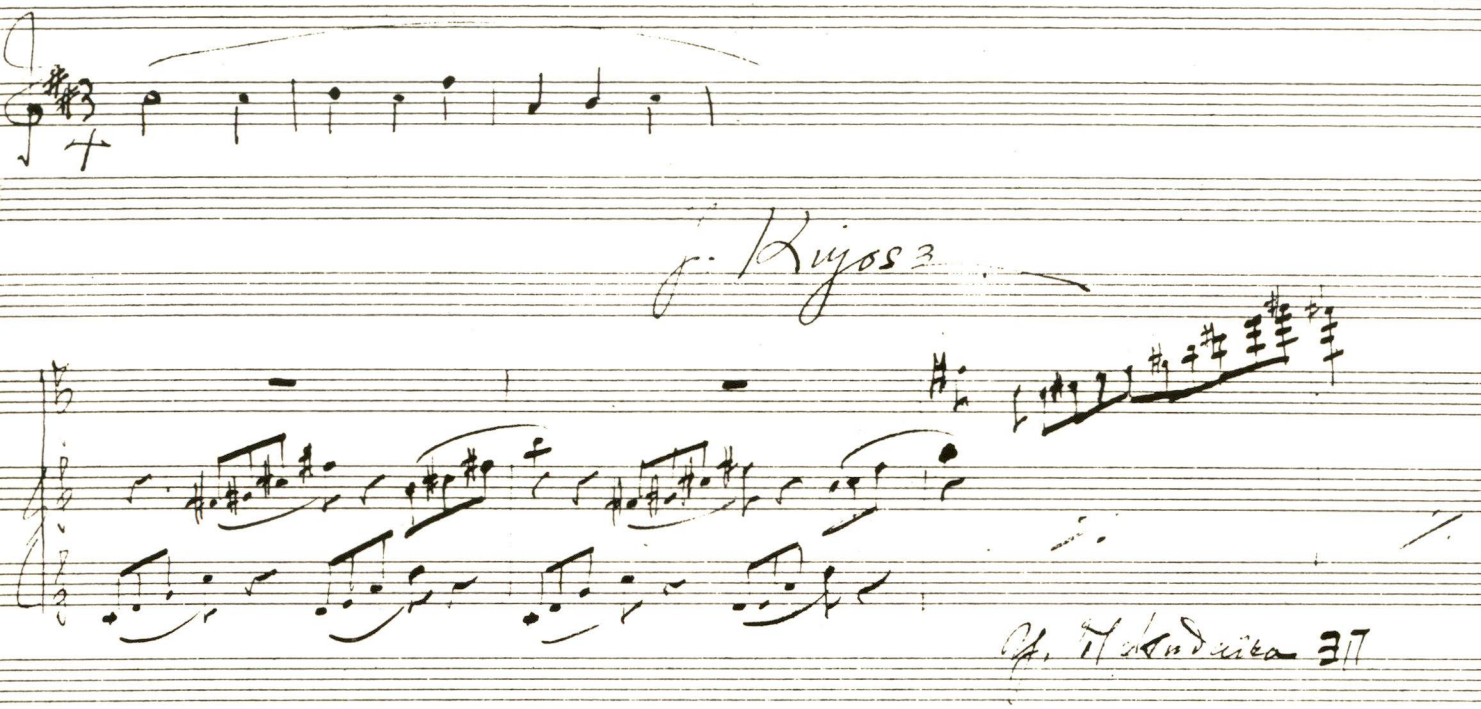
写植印字——union dod・オギー写植

資料提供——遠山音楽図書館・早坂紘子

印刷——精興社

発行——新交響楽団

1979年4月6日



La musique doit être sublimement,
dangereusement contagieuse. (A. Cortot.)
H. Nobéchi.

MCMXLVII
Dec,
27.
Hayasaka-Hamiwa
Kamakura yama

「ピアノのための４つの前奏曲」がＮＨＫから放送された際，ピアニスト野辺地瓜丸らとの寄せ書き。
（上から）清瀬保二，松平頼則，野辺地―コルトーの言葉の引用，早坂文雄のサイン（昭21・12月27日）

