

Study of composition technique in “Japanese Suite” by Otaka Hisatada : Comparison with “Japanese Suite” by Ifukube Akira

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-12-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 水上, 史彦, 服部, 慶子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00026986

尾高尚忠《日本組曲》における「日本的」作曲手法

～伊福部昭との比較を通して～

Study of composition technique in “Japanese Suite” by Otaka Hisatada
: Comparison with “Japanese Suite” by Ifukube Akira

水上 史彦¹，服部 慶子²

MIZUGAMI Fumihiko, HATTORI Keiko

（令和元年12月2日受理）

はじめに

本研究では、尾高尚忠(1911-51)のピアノ独奏作品である《日本組曲》(1936)と伊福部昭(1914-2006)の《日本組曲》⁽¹⁾(1933)との比較を通して、尾高の「日本的」作曲手法を明らかにするとともに、1930年代の日本洋楽受容史における尾高の位置づけについて考察する。

尾高は、昭和初期にウィーンへ留学して指揮者として活躍し、帰国後は新交響楽団の常任指揮者や作曲家として活動した人物である。彼の作品は1930年頃から死去するまでの約20年間に書かれており、その中には日本の題材を用いたものや、旋律や和音から「日本的」と感じさせる作品が幾つかある。1936年に作曲された《日本組曲》は「日本的」とされる代表作で、「最初の本格的自由作曲である」(尾高 1949)というように、作曲スタイルが確立された重要な作品でもある。

この《日本組曲》が書かれた1930年代の日本作曲界をみると、本格的に洋楽受容が始まった明治から60年程経過しており、山田耕筰(1886-1965)に次ぐ若い世代の作曲家たちが台頭している。その一つに「日本的作曲」を志向した作曲家たちがいる。彼らは、東京音楽学校に属していないことから在野と呼ばれ、それまでの主流であったドイツのアカデミックな作風から距離を置き、日本人作曲家としてのアイデンティティの確立を目指すべく、様々な試行錯誤を行っていた。

本研究で、尾高との比較対象として取り上げる伊福部も在野の一人ある。伊福部の《日本組曲》は、尾高と同じタイトルで、尚且つ同じ1930年代に書かれているが、その作風は勿論のこと、経歴から大きく異なっている。この2人の作曲家の作品を比較分析することで、尾高が「日本」を表現するために用いた手法を明らかにし、研究が未開である尾高作品に対する一考察を加えたい。

以上の研究目的のもと、本稿の第1章では尾高その人について、第2章では1930年代の作

¹ 教育学研究科 学校教育研究専攻 音楽教育専修 器楽分野

² 学術院教育学領域 音楽教育系列

曲界について述べ、第3章から2つの《日本組曲》の形式や構成、和音、旋律などの要素を比較分析する。尚、参照した主要参考文献は各章で述べることにする。

1. 尾高尚忠について

尾高尚忠については、1975年1月号の『ムジカノーヴァ』に記載された上田昭の「日本人のピアノ作品(9)尾高尚忠のピアノ曲」を参照する。

尚忠は、11人兄妹の末子として1911年9月26日に東京で生まれた。父の次郎は実業家で、尾高家は渋沢栄一と繋がる財産家であった。尚忠の両親は邦楽に造詣が深く、子供達が音楽に親しむことには暖かい態度を示す、といった理解ある教養人であったという。尚忠の留学経歴の背景には、恵まれた家庭環境の存在が大きい。

兄弟に音楽を志す者はいなかったが、兄達は積極的に芸術を鑑賞し、姉達は琴や三味線を嗜んでいた。ことに兄の朝雄は、ベートーヴェンに傾倒し、毎日のようにレコードによる家庭音楽鑑賞会を開き、音楽的な環境を作ったという点で尚忠に影響を与えた人物であった。このような環境下で育った尚忠は、次第に音楽家としての道を志すようになる。

兄達に影響を受けた尚忠は、中学卒業後、音楽科の講座が開かれているという理由で私立成城高校(現在の成城学園大学)に入学するが、期待の講座は閉講していたため中退した。成城高校在学中は、ピアノを渡辺シーリーに、作曲理論を片山頼太に学ぶ。法律学研究のためウィーンに滞在中であった兄の朝雄を頼りに、1931年に留学する。作曲をリヒャルト・シュテール、ピアノをベルタ・ヤンベアールに学んだが、健康上の理由から留学生生活を中断し1932年に帰国した。帰国後は、開設されたばかりの東京音楽学校の作曲科(本科)で教鞭を執っていたクラウス・プリングスハイム(Klaus Pringsheim, 1883-1972)に作曲を、ピアノをヨーロッパ一流のピアニスト、レオ・シロタ(Leo Sirota, 1885-1965)に師事した。この時期には《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》が作曲されている。

1933年にピアニストの長岡節子と結婚し、1934年から1940年6月までの約七年間、再びウィーンで学ぶ。ウィーン国立音楽学校作曲科マイスタークラスに入学し、ヨゼフ・マルクスやフランツ・モーザーに師事した。その間、作曲科を1936年に、指揮科を1938年に修了した。指揮科ではフェリックス・ワインガルトナー(Felix Weingartner, 1863-1942)、のちにはヨゼフ・クリップスに師事した。

1938年にウィーン音楽院を卒業すると、若輩の指揮者としては異例のチャンスが与えられ、ウィーン交響楽団、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、その他ブダペスト、フランクフルトのオーケストラの指揮台に立った。帰国前にはパリに立ち寄り、約6ヶ月間アンリ・ビュッセル(Henri Büsser, 1872-1973)に作曲を師事している。1939年に、管弦楽曲《日本組曲》でワインガルトナー賞を受賞、2台ピアノ作品《みだれ》を作曲した。

帰国後、1941年には日本交響楽団(現在のNHK交響楽団)の常任指揮者となる。戦中、戦後の厳しい社会情勢の中で指揮活動及び作曲活動を行い、《ピアノと管弦楽のための狂詩曲》(1943)や《チェロ協奏曲》(1944)など、管弦楽作品を中心に作品を次々と発表した。1951年東京に没する。

2. 1930年代の日本の作曲界

次に尾高と伊福部が《日本組曲》を作曲した1930年代までの日本作曲界について述べる。

明治維新後から本格的な洋楽受容が始まり、伊澤修二(1851-1917)が 1879 年に音楽取調掛を発足して以降、幸田延(1870-1946)《バイオリン・ソナタ変ホ長調》(1895)や滝廉太郎(1879-1903)《メヌエット》(1903)を皮切りに、日本人による洋楽作品が発表されるようになった。伊澤が創設したこの音楽取調掛(のちに音楽取調所、東京音楽学校、東京藝術大学へと名称を変える)は、作曲家や演奏家として、また教育者として活躍した山田耕筰(1886-1965)や信時潔(1887-1965)を輩出するなど、音楽教育機関として常に重要な役割を担ってきた。1932年には本科に作曲部が創設され、留学から帰国した卒業生たちが教鞭をとるなど、これまで行われてきたドイツ式のアカデミックな教育がますます充実していった。

その一方で、教育機関には属さず、軍楽隊出身者に理論を習う者や独学で作曲を修めようとする者たちも少数ながら認められる。とりわけ、1930年に発足した「[既存の作曲家及びその協会に対して]「新しい音楽」の作曲意欲に燃える同志が「親睦と励まし合い」を兼ねた組織を作ろうという声が挙がり衆議一決して設立された」(国立音楽大学附属図書館・現音ドキュメント作成グループ 1999年)新興作曲家聯盟は、若き作曲家たちが集まって作品試演会や公開演奏会を行うなど、昭和初期に起こった新たな潮流として特筆すべき団体である。興味深いのは、「日本的」を求めながらも、近代フランス音楽に傾倒した菅原明朗(1897-1988)、日本の情緒を簡潔化した清瀬保二(1900-81)、複調や12音技法を用いた松平頼則(1907-2001)、アジア人として土俗的な音楽を書いた伊福部昭(1914-2006)など、聯盟員たちの作風が幅広いことである。同時代の欧米をみても、ドビュッシーの印象主義に始まり、原始主義、新古典主義、表現主義、新即物主義といった多様な主義主張が現れ、それに伴い旋法やペントニックの使用、複調、12音技法、音列技法などの新しい作曲技法が次々に生み出されている。上記の若き日本人作曲家たちも、海外から「現代作品」の楽譜を取り寄せ、作品研究に励み、新しい独自の作風を模索した。1940年からは戦争の影響が次第に強まり、これまでの洋楽受容とは異なる様相を見せたが、1930年代の日本には、日本楽壇のほかに戦後の前衛作品の源泉ともいえる動きがあったことは特筆に値する。

3. 尾高尚忠と伊福部昭の《日本組曲》の比較

ここでは尾高と伊福部の《日本組曲》について、基本的な作品の諸情報を述べた後、各楽曲の①タイトル、②形式とフレージング、③調性、④和音、⑤日本音階、⑥その他の旋律の特徴について比較分析を行い、尾高が「日本」を表す際に用いた手法を明らかにする。

3-1. 作品情報

尾高の《日本組曲》は、ウィーン音楽学校在学中の1936年に書かれた。1938年にはウィーン音楽学校作曲マイスタークラスの卒業作品としてオーケストレーションされ、ワインガルトナー賞²⁾を受賞している。この楽曲は、尾高が日本の情緒を意識して盛り込んだ最初の作品とされており、「最初の本格的自由作曲であり、今日見ればもとより幼稚、お粗末なものだが、當時に於ても、自分として決して満足ではなかつた。」(尾高 1949)と回想されている。初演は不明、初版は1940年にユニヴァーサル・エディションから出版された。1965年にカワイ出版の前身であるカワイ楽譜から出版された記録があるが、情報源が確かではない。現在入手できる楽譜は、作曲者の没後50年に際して再版されたカワイ出版の楽譜で、受注生産されている。

伊福部の《日本組曲》(1933)は、北海道帝国大学在学中に書かれ、当時手紙のやり取りを行っ

ていたスペイン人のピアニストであるジョージ・コープラント(George Copeland, 1882-1971)に献呈された。第1番〈盆踊り〉は、のちにオーケストレーションされ、いくつかの編曲版が存在する。初版は、ロシア人作曲家兼ピアニストであるアレクサンドル・チェレプニン(Alexandre Tcherepnin, 1899-1977)が出版した『チェレプニン・コレクション』に所収された³⁾。初演は、〈盆踊り〉が1936年に東宝小劇場でチェレプニンが行った「近代音楽祭第3夜「近代日露音楽祭」」で、第2曲〈七夕〉第3曲〈演伶〉第4曲〈倭武多〉は1938年に開催された「ベニス国際現代音楽祭(S.I.M.C. Venezia)」で、ジーノ・ゴリーニ(Gino Gorini, ?)によって演奏された。1960年に音楽之友社から出版された『世界音楽全集器楽篇第60巻 日本ピアノ名曲集Ⅱ』に所収されたほか、1969年に全音楽譜出版社から出版された楽譜は現在も入手できる。

3-2. 比較分析

本節では、①楽曲のタイトル、②形式とフレージング、③調性、④和音、⑤日本音階、⑥その他の旋律の特徴の順で比較分析を行う。尚、⑤日本音階では小泉(2015)の理論をもとにした分析を行う。

① 各楽曲のタイトル

尾高の楽曲タイトルは〈朝に〉〈あそぶ子供〉〈子守唄〉〈祭り〉、伊福部の楽曲タイトルは〈盆踊り〉〈七夕〉〈演伶〉〈倭武多〉で、共に全4曲で構成されている。

尾高の長男の悼忠によれば、尾高の《日本組曲》は“日本の子供たちの一日”を描こうとしたもの(尾高 受注生産楽譜)であるという。確かに、〈あそぶ子供〉〈子守唄〉では子どもが主役であり、〈朝に〉から〈子守唄〉〈祭り〉へと繋がる曲順からは一日の様子が伺える。このように尾高は「日本」を印象付けるキーワードを用いず、全4曲に渡ってストーリー性を持たせている。

一方、伊福部の《日本組曲》は、「各曲に附された題名は、いうまでもなく吾々の古くからの伝承行事である」(音楽之友社 1960年)というように、日本独自の行事や文化の固有名詞が用いられている。国外で作曲した尾高と、国内で作曲をした伊福部では、伊福部の方が民族色は強く、同タイトルであるものの両者の構想自体に違いを見てとれる。

② 形式とフレージング

次に、尾高と伊福部の形式とフレージングについて比較する。図1~4は尾高の、図5~8は伊福部の《日本組曲》の構造を表している。括弧内の数字は小節数で、繰り返し記号による繰り返しも算入した。また、小文字のアルファベットによって曲中で反復される旋律を分類した。ダッシュを付した小文字のアルファベットは、旋律およびテクスチャなどが基となる部分と殆ど同一であること、または一部分の調が変化している、終止の方法が異なっている程度の違いを表している。一方、数字を付したアルファベットは、伴奏などの変化が見られるものの、同一の旋律が繰り返されていることを意味している。「*」印は、類別した部分の一部のみが使用されているなど変形した部分であることを表している。

図1 尾高〈朝に〉の構造

A(TT.1-13)

a (3+4+3+3)

B(TT.14-55)

b(8)+(7)	(10)	b(8)+(9)
----------	------	----------

A'(TT.56-68)

a' (3+4+3+3)

図2 尾高〈あそぶ子供〉の構造

A(TT.1-55)

a (20)	(12+23)
--------	---------

B(TT.56-82)

(4)	(22)	(4)
-----	------	-----

A'(TT.83-136)

a' (20)	(12+23)
---------	---------

図3 尾高〈子守唄〉の構造

A(TT.1-12)

a (4+8)

B(TT.13-30)

(8)	(10)
-----	------

A'(TT.31-41)

a' (4+7)

図4 尾高〈祭り〉の構造

A(TT.1-22)

a (8)	b (4)	c (10)
-------	-------	--------

B(TT.23-44)

(4+4+4+4+4)	(5)
-------------	-----

A'(TT.45-60)

a (8)	b (4)+b* (4)
-------	--------------

Coda(TT.61-93)

(3.5+7.5)	(8)	a* (8)	(6)
-----------	-----	--------	-----

図5 伊福部〈盆踊〉の構造

前奏(TT.1-10)

7+(2)+1

A(TT.11-42)

a1(8)+a2 (8)	b(4)	a* (2)+2	a3 (8)
--------------	------	----------	--------

B(TT.43-69)

1+c1(8)+1+c* (4)+(2)	3	a* (4)	(4)
----------------------	---	--------	-----

A'(TT.70-77)

a4 (8)

Coda(TT.78-97)

1+c2(8)	c3(8)+(2)+1
---------	-------------

図6 伊福部〈七夕〉の構造⁽⁴⁾

A(TT.1-32)	$a1(8)+a2(8)+b1(8)+(8)$
A'(TT.33-56)	$a3(8)+a4(8)+b2(8)$
A''(TT.57-84)	$(8)+a6(8)+b3(12)$

図7 伊福部〈演伶〉の構造

前奏(TT.1-20)	$12+4+4$
A(TT.21-74)	$a1(10)+b1(8)$ $a2(10)+b'1(6)$ $a3 * (4)+a3(10)+b2(6)$
B(TT.75-120)	$c1 (16)$ $c2 (16)$ (14)
間奏(TT.121-126)	(6)
C(TT.127-160)	$b4 * (6)+(8)+3+b3(8)+b4(8)+1$

図8 伊福部〈佞武多〉の構造

前奏(TT.1-18)	$4+4+4+4+2$
A(TT.19-61)	$a1(10)+4+(14)$ 4 $a2(10)$
B(TT.62-94)	$(6)+(4)$ $b1(12)$ $b2(10)+2$
A'(TT.95-119)	$a3(11)$ 3 $(6)+1+(4)$
Coda(TT.120-125)	6

尾高の作品では、全曲がABA'の典型的な三部形式で書かれており、小節数をみてもAとA'の長さが揃えられているなど、その構成はいたってシンプルである。

伊福部の作品では、尾高同様に三部形式で書かれているものの、AA'A''やABCの構成で、小節数に規則性はない。このような形式について、伊福部は次のように述べている。

引用1 伊福部昭『音楽入門』(伊福部 2003)

私たち東洋人、殊に日本人の伝統的な造形観は、何かこの左右対称のシンメトリーという観念を、計算され過ぎたもの、いわば美から遠いものとして受け取ってきたのです。(中略)したがって、視覚的にシンメトリーを単純だと考える私たちの感性は、この聴覚的な同格物である音楽の三部形式を、あまりに計算された面白みのないものとして受け取ることはあり得ることはおわりの

ことと思います。

また、伊福部は「伝統を意識した思考によってのみ、はじめて国際的な訴えをもつ作品が生まれる」(伊福部 2003)とも述べており、伝統的な題材を用いた作品を作曲する際、日本人の感性にそぐわない左右対称のシンメトリーという音楽形式を避けたのだろう。

このような視点で尾高の作品を見ると、尾高の楽曲の形式は、西洋的とも言える左右対称の美に従っていることが分かる⁶⁾。尾高は、形式を西洋の枠組みに倣っており、伊福部のように「日本」的な独自性を発揮することはなかったと言えよう。

より詳しく2つの作品のフレージングから形式を分析する。尾高の楽曲は、提示部Aで現れた主題のフレーズが全く同じ・或いは殆ど同じ形で再現部A'に現れる。主題となったフレーズは、再現部以外では動機すら現れることがない。

対して伊福部の楽曲は、伴奏などに変化を伴いながら同一の旋律が反復される。最初に現れたフレーズが、伴奏などの変化を伴わず、完全な形で繰り返されることはない。また、尾高が使用したリピート記号も用いられていない。例えば図5の伊福部〈盆踊〉では、aの旋律が6度繰り返されるもの、伴奏や構成音などが変化する。このような反復の手法は、伊福部の楽曲における最大の特徴の一つである。その他、特筆すべき伊福部の手法として、左手の伴奏が挙げられる。

譜例1 伊福部〈盆踊〉第44-47小節

譜例1の左手では、e, h音を中心としたリズムが繰り返される。〈盆踊〉冒頭には“quasi batteria (打楽器のように)”という指示があることから、このオスティナート伴奏は太鼓のリズムの模倣であると考えられる。

伊福部は、このようなオスティナート伴奏を《日本組曲》の全曲を通じて用いているが、必ずしも形式の区分に伴って変化させているわけではない。例えば、〈盆踊〉の形式Aでは、オスティナート伴奏が様々に変化する。また〈佞武多〉では、形式Aのオスティナート伴奏が形式Bでも引続き現れるが、A'では異なる伴奏となる。伊福部は、展開や再現といった形式の概念を敢えて希薄にすることで、曲全体にある種の一貫性を与えている。民族的な印象を与える要素としても作用し、伊福部の楽曲において独特な雰囲気醸し出す。

以上の分析から、両曲とも三部形式と捉えることができるものの、形式や構成は大きく異なる。尾高は日本を題材にした《日本組曲》においても、海外で学んだ西洋の手法を用い、一方伊福部は、自分の中にある「日本人の伝統的な造形観」に従って、独自に形式やフレーズを構成した。

③調性

次に調性について比較する。譜例2は尾高の〈朝に〉の冒頭である。h-mollと同様の調号で、h音から開始される。しかしながら、導音の機能はなく、終止定型も見られないために調性感は稀薄である。〈あそぶ子供〉と〈子守唄〉も同様である。〈祭り〉はE-durと同様の調号で書かれているが、冒頭部分はE-durの主音ではなく、h-fisの2和音に始まる。

譜例2 尾高〈朝に〉第1-3小節

Musical score for Example 2, measures 1-3 of 'Asa ni' by Ochiai. The score is in 3/4 time, marked Moderato, and begins with a piano (pp) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of whole and half steps, with a prominent h-fis dyad in the right hand.

さらに、尾高は全音音階と半音階を使用している。譜例2〈朝に〉の第1小節では cis, dis, f, g, a, h で構成される全音音階が用いられている他、〈あそぶ子供〉では第62、64小節、〈子守唄〉第14小節、〈祭り〉第23-24小節など全ての楽曲に全音音階が使用されている（譜例3）。

譜例3 左：尾高〈あそぶ子供〉第64小節

右：尾高〈祭り〉第23-24小節

Musical scores for Example 3. The left part shows measures 62-64 of 'Asobu Kodomo' by Ochiai, featuring a whole-tone scale in the right hand. The right part shows measures 23-24 of 'Matsuri' by Ochiai, featuring a whole-tone scale in the right hand and a piano (pp) dynamic.

半音階は、次のように複雑な音構成を伴って現れている（譜例4、5）。尾高は、このように半音階を集中的に用いたフレーズを度々挿入している。

譜例4 尾高〈あそぶ子供〉第69-73小節

Musical score for Example 4, measures 69-73 of 'Asobu Kodomo' by Ochiai. The score is in 3/4 time, marked a tempo. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex chromatic structure with half steps.

譜例5 尾高〈子守唄〉第17-18小節

Musical score for Example 5, measures 17-18 of 'Koshuwa' by Ochiai. The score is in 3/4 time, marked piano (pp). The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex chromatic structure with half steps.

伊福部の《日本組曲》でも、カデンツは見られない点では尾高と共通している。尾高と異なるのは、どの楽曲も調性の主音とは異なる音に中心音が置かれており、特定の調性があるような印象を受ける点である。譜例6・譜例7はそのような特徴を明瞭に表している。

譜例6 伊福部〈演伶〉第21-24小節



譜例7 伊福部〈七夕〉第1-4小節



譜例6の〈演伶〉はe-mollと同様の調号が付けられているが、中心音がh,fisに置かれている。そのため、聴き手にはh-mollのように感じられる。しかし、三和音の連結や転回型によるカデンツは見られないため、西洋芸術音楽における長調・短調の調体系には当てはまらない。同様に、譜例7の〈七夕〉では中心音es,b音に始まり、和音が付けられていない。

民族音楽学者で日本の伝統音楽を研究した小泉文夫は、『日本伝統音楽の研究』(小泉2015⁶⁾)で、このような中心音を「核音」と呼んでいる。この「核音」について小泉は、「日本の伝統音楽の全てについて、最も大きく作用している基本的な音楽形成の要素である」と結論付け、核音の周辺の音は核音からあまり飛躍せず、1つの核音をめぐって上下浮動すると述べた。

小泉の「核音」という視点から譜例6〈演伶〉、譜例7〈七夕〉の旋律の動きに着目すると、それぞれh,fis音、es,b音が、「核音」の特徴をもっていることが分かる。つまり伊福部は、調性の主音と異なる音に「核音」を置き、その支配を楽曲全体に色濃く表出させている。この「核音」は、伊福部の大きな特徴の一つとして数えられる。

④和音

次に特徴的な2和音と3和音について、それぞれ分析する。

(i) 2和音

尾高の《日本組曲》の開始音には、いずれの曲にも完全8度、完全4度と完全5度の2和音が含まれている。楽曲中にも、完全4度と完全5度の2和音が拍頭やフレーズの頭に多く配置されており、より2和音が印象付けられる。そのほか、〈朝に〉〈子守唄〉〈祭り〉では、平行4度と平行5度が散見され、ある種の民族的な様相を呈する(譜例8,9)。

譜例8 尾高〈朝に〉第14-16小節



譜例9 尾高〈子守唄〉第1-2小節



一方伊福部も、完全4度と完全5度の2和音が随所に用いられている点では尾高と共通して

いる。しかし、それらの和音の構成音は、大体が核音としての機能を有しており、そのために一定の音高を保ったまま繰り返されることが多いという点で、尾高とは異なる。そのような性質を持つ2和音は、殆どが伴奏として現れる（譜例10）。

譜例10 伊福部〈演伶〉第144-150小節



伊福部の《日本組曲》には、尾高のような平行4度、平行5度は、〈盆踊〉の一部分と〈七夕〉の冒頭に部分的に現れるに過ぎない。はっきりとした2和音の進行が印象付けられる尾高の《日本組曲》と比較すると、その使用に対する姿勢は消極的である。

(ii) 3和音

尾高の楽曲中には、3和音が度々使用される。その代表例として〈あそぶ子供〉を挙げる（譜例11）。

譜例11 尾高〈あそぶ子供〉第135小節



3和音の構成音のうち、長2度で接触する和音は、『日本和声』（小山・仲西 1996）で「代表的な3和音」として扱われている。尾高は、譜例11のように基音となる音に完全8度を堆積している。後の《みだれ》や《ソナチネ》でもこの和音が用いられており、尾高が「日本的」な要素として好んで用いたと考えられる。

尾高の《日本組曲》に初めて長三和音が現れるのは、〈子守唄〉である。〈子守唄〉では、冒頭から、基音に5度音程を重ねたh-fisの和音がベースに置かれ、4小節に亘って繰り返し保続される（譜例9参照）。ところが、第13小節になって初めて長三和音（d-fis-a）が現れ、この和音によって、それまでの曲調に一時的な安堵感が与えられる（譜例12）。

譜例12 尾高〈子守唄〉第13-14小節



このような長三和音が現れるのは、〈子守唄〉第 13-14 小節を含む図 3 の B の部分に限られる。尾高は長三和音を、その効果を狙った箇所以外は用いていない。

一方、伊福部は長三和音や短三和音を多用する。譜例 13 では、譜面上は Fm の和音が用いられているが、和声の機能を使用しているのではなく、音の響きを重視したと考えられる。その特徴が最も顕著に表れている箇所に〈盆踊〉第 87-88 小節がある（譜例 14）。

譜例 13 伊福部〈佞武多〉第 1-2 小節



譜例 14 伊福部〈盆踊〉第 87-88 小節

譜例 14 の左手の伴奏では、e-gis-h から構成される長三和音が 5 連符で分散されている。それに対し、右手旋律は 3 音から成る。この右手の旋律と左手の分散和音の響きは鋭く対立し、独特の不協和を生み出している。

伊福部の、音の響きを重視して和音を使用しているという点について、さらにその特徴が顕著な部分の一つに、〈佞武多〉の第 115 小節が挙げられる（譜例 15）。

譜例 15 伊福部〈佞武多〉第 115 小節




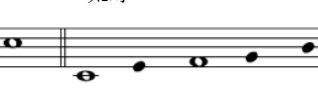
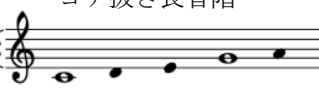
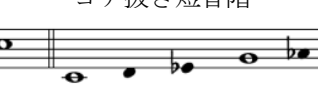
この部分では、短 2 度 (d,es) を伴った左右のオクターヴが、mf を頂点として連続的に繰り返されることによって、強く濁った響きが生じる。このように最も強調したい部分に短 2 度が使用されることによって、響きが強調されている。

西洋芸術音楽では短 2 度は不協和とされ、用いられる場面は少ない。他方で、日本の伝統音楽では、箏曲《六段の調べ》などで聞かれるように、短 2 度の響きは抵抗なく用いられてきた。伊福部が用いた譜例 15 のような音の響きは、日本の伝統的な音感を汲んでいるとも考えられる。伊福部の楽曲では長三和音・短三和音を随所に用いられているにも関わらず、西洋と異なる音響を生んでいる背景には、このような短 2 度の使用が挙げられる。また、前述の「核音」による旋律の動きも 1 つの要因に加えることができるだろう。

⑤日本音階

日本音階について分析する。音階は、小泉文夫が発表した民謡・都節・律・琉球の音階に加え、ヨナ抜き長音階・短音階を日本の音階として含めて分析を行った⁽⁷⁾。

図9 日本の音階

民謡 (田舎節・陽旋法)	都節 (陰旋法)
	
律	琉球
	
ヨナ抜き長音階	ヨナ抜き短音階
	

尾高の《日本組曲》で、図9に挙げた日本音階が当てはまる部分を以下に挙げる。都節音階の音構成と一致した部分は、譜例16〈朝に〉の第16小節と第24小節の2拍目からの右手の旋律(それぞれ旋律 h,c,e,fis, e,fis,g,h が c,des,f,g, f,g,as,c と一致)、及び譜例17の下降音形(a,e,d,b)である。また、装飾音を含めると〈あそぶ子供〉第23-24小節の右手の旋律(f,e,c,h,a)がヨナ抜き短音階と一致する(譜例18)。

譜例16 尾高〈朝に〉第16小節



尾高〈朝に〉第24小節



譜例17 尾高〈あそぶ子供〉第20小節



譜例18 尾高〈あそぶ子供〉第23-24小節



そのほか、〈祭り〉の笛の音を想起させる箇所では、民謡音階と同じ音構成である(譜例19)。

譜例19 尾高〈祭り〉第9-12小節



このように尾高の《日本組曲》には、「日本の音階」が見られる。しかし、「核音」に当たる音は認められない。例えば、譜例 19 の右手のフレーズの終止音 *gis* 音は、譜例 6 や譜例 7 の伊福部の核音とは異なり、周辺の音を引きつけてはおらず、旋律が自由な動きをしている。

伊福部の楽曲では、〈佞武多〉に民謡音階 (h,d,e,fis,a)、〈盆踊〉には民謡と都節が複合した形 (e,g,a,h,c) が見られる (譜例 20, 21)。また〈七夕〉では、都節またはヨナ抜き短音階の一部 (as,b,h,dis) の構成音が見られた (譜例 22)。

譜例 20 伊福部〈演伶〉第 21-30 小節

譜例 21 伊福部〈盆踊〉第 44-51 小節 (第 46-49 小節省略)

譜例 22 伊福部〈七夕〉第 1-8 小節

伊福部も尾高同様に日本の音階に共通する構成音を使用している。尾高と異なる点は、「核音」の性質によってその周囲の音が引き付けられているため、一つの旋律で使われる音域が狭く、

動きが限定されていることである。その結果、伊福部では「音階」が捉えにくく、尾高では幅広い音域の中で音が自由に動き、その動きも順次進行が多いため、音階を認識しやすいという特徴が見られた。

⑥その他の旋律の特徴

最後に旋律の引用やメリスマ的装飾について分析する。

尾高の旋律の特徴として、わらべ唄の旋律を引用していることが挙げられる。譜例 23 は、〈あそぶ子供〉に挿入された、かくれんぼの「もういいかい」の旋律である。そのほか、〈子守唄〉の冒頭では「ねんねんころり…」の旋律が使われている。〈子守唄〉では曲頭のみが引用され、その後は原曲とは異なった旋律が発展していく（譜例 24）。

譜例 23 尾高 〈あそぶ子供〉 第 56-59 小節



譜例 24 尾高 〈子守唄〉 第 1-2 小節



伊福部の旋律の特徴には、メリスマ的装飾が挙げられる。メリスマは、《江差追分》に代表される日本の伝統音楽においては顕著に現れる技法である。小泉（2015）はメリスマの特徴について、①次に安定した長い音符が来る前に、その安定に対して、何らか対照的な性格を強調する技巧が感じられる、②1 小節の中の前拍と後拍では、前拍よりもむしろ後拍にメリスマが多く、1 拍の中では前半より後半にメリスマが多いと述べている。譜例 25、譜例 26 は伊福部の《日本組曲》に現れるメリスマ的装飾の一例である。

譜例 25 伊福部 〈盆踊〉 第 11-12 小節



譜例 26 伊福部〈佞武多〉第 19-22 小節

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of four measures. Above the piano staff, there are dynamic markings: *p*, *mp*, *mf*, and *f*. Above the first measure, there is a performance instruction: *(accento di melodia, non tanto)*. Below the bass staff, there is another instruction: *ben marcato il canto di mano sinistra*. The music features a melodic line in the piano part with various ornaments and a rhythmic accompaniment in the bass part.

譜例 25、譜例 26 では、安定した長い音符の前にメリスマが配置されている。こうしたメリスマ的装飾は、〈盆踊〉〈演伶〉〈佞武多〉の中に多く使用されており、伊福部の旋律に含まれる「日本的」要素の一つである。

4. まとめ

本稿では、尾高と伊福部の《日本組曲》を取り上げ、形式や構成、和音、旋律などの要素から比較分析を行った。

尾高は各楽曲の構成にストーリー性を持たせ、全曲を、A B A'の典型的な三部形式で構成した。西洋の手法に則ったフレージングの中で、機能と声や長三和音、短三和音から離れ、半音階や全音音階を用いることによって調性感を稀薄にするという手法が見られた。そして、完全4度・完全5度の2和音を効果的に用い、『日本和声』(小山・仲西 1996)に共通した和音や、日本音階の使用、一部わらべ唄を引用することによって、ある種の「日本らしさ」を生み出していることが明らかになった。

伊福部は、各楽曲のタイトルから日本の独自性を打ち出し、楽曲は既存の形式にあてはまらない形で構成されていることが明らかになった。様々な変化を伴いながら反復するフレーズ、オスティナート伴奏といった手法が見られ、それらはある種の民族的な印象を生み出している。日本の伝統音楽に共通する音楽的要素も取り入れられており、核音を中心とした旋律の動き、短2度の響きの使用、メリスマ的装飾が随所に用いられている。西洋では3和音に当たる響きも用い、日本の民族的な音感覚を頼りに、音の響きそのものを重視していることが明らかになった。

以上の分析から、尾高が「日本」を意識して作曲をするにあたり、音感覚の拠り所としたのは西洋の音楽といえるだろう。尾高の「日本的」手法は、西洋の手法を駆使しながら「日本的」旋律や素材を折衷することで、あくまで海外で学んだ西洋の作曲技法に忠実であろうとした結果、その根本的なシステムを揺るがすような危険は冒していない。そうした尾高の作曲姿勢が表れた最初の作品が、この《日本組曲》である。

ここまでの分析を踏まえて、尾高に対して次のような考察を加えることができる。1930年代やそれ以前の楽壇では、ドイツのアカデミックな方向性が主流とされていた。そのような中で、独学で作曲を学んだ伊福部のような在野が、独自の「日本的作曲」手法を展開して新たな動きを見せた。言い換えると、和声を専門的に学んでいない在野だからこそ、自らの音感覚を頼りに「日本的作曲」を行うことができたのだろう。しかし尾高は、留学先のウィーンで作曲を学んでいたにもかかわらず、1930年代に起こった「日本的作曲」と同じ志向をした。在野たちと異なる点は、尾高作品には戦後の作曲家たちに見られるような、高度な作曲技術がうかがえる

ことである。音楽評論家の富樫康(1920-2003)が「音楽の古都ウィーンで数年間修行した作曲家だけあって、彼ほどオーストリアの音楽上の伝統を身につけた作曲家は日本では他にその類を見ない。」(富樫 1956)と述べていることから、尾高の存在が1930年代の日本人作曲家たちの中で特殊であったことは明らかである。

戦後になると、間宮芳生(1929-)や武満徹(1930-96)をはじめとする作曲家が、日本伝統音楽(民謡)や邦楽器を用いて、西洋の音楽と日本の素材を融合させた音楽を生み出していく。尾高の作品は、同時代の他の作曲家より卓越した技術を有し、日本の題材を用いて作品を発表していたという点で、戦後の作曲家が創り上げる時代の音楽を先取っていたと言えるだろう。以上のことから、尾高は洋楽受容史における一種の先駆者として評価することができる。

本稿では、《日本組曲》に見られる手法から、尾高の「日本的」作曲手法を分析することで以上のような結論を得ることができた。《日本組曲》を作曲したのち、尾高が自己の作風を確立したとされる《ソナチネ》で使われている手法については研究を続けていきたい。

注

- (1) 伊福部《ピアノ組曲》は作曲当初、《日本組曲》というタイトルであった。後に管弦楽曲に編曲して《日本組曲》を発表したため、区別するためにピアノ曲の方を《ピアノ組曲》に変名した。本論で扱うのは原曲のピアノ独奏版である。
- (2) ワインガルトナー賞とは、1937年に日本を訪れ、新交響楽団を指揮したフェリックス・ワインガルトナー(Felix Weingartner, 1863-1942)が日本を離れる際に設けた、日本人作曲家のための賞である。多くの作曲家がこれに応募し、1939年に尾高尚忠《日本組曲》とともに、箕作秋吉《小交響曲》、早坂文雄《古代の舞曲》などの作品が入賞している。
- (3) 『チェレプニン・コレクション』とは、チェレプニンが1935年から40年にかけて、日本・中国人作曲家の作品を収集して出版した楽譜集である。伊福部の作品は、組曲ではなく各曲で出版された。ユニバーサル社の日本代理店として楽譜の出版を行っていた龍吟社が出版に関する諸々を請け負い、販売は銀座の十字屋が担当した。
- (4) 伊福部〈七夕〉は、第59小節目から大譜表の右手部分の上段と下段で小節数が異なり、上段(右手)が2/4拍子、下段(左手)が4/4拍子となっている。この図では上段の小節数を採用した。
- (5) 伊福部の作品に見られる前奏や間奏がないことも尾高の作品における特徴である。伊福部は曲中に伴奏のみの部分や短い主旋律以外のパッセージを挿入しているが、尾高の作品にはそのような部分は見られない。図ではそのような部分を、数値に括弧を括らずに示した。
- (6) 小泉文夫の『日本伝統音楽の研究』は1958年に初版が発売されたが、今回は2015年に改めて発売された『合本 日本伝統音楽の研究』を用いた。
- (7) 小泉文夫の日本音階が『日本伝統音楽の研究』で発表されたのは1958年である。尾高と伊福部の《日本組曲》が作曲された1936年、1933年当時の「日本の音階」というものの認識は実に曖昧であった。

引用文献

- 伊福部昭『音楽入門』、全音楽譜出版社、2003年、p.65、p.151
 上田昭「日本人のピアノ作品 (9) 尾高尚忠のピアノ曲」『ムジカノーヴァ』6(1,47)、1975年、

pp.104-108

尾高尚忠「弟子師を語る ワインガルトナー先生」『音楽の友』第7巻 第4号、1949年、p.8

尾高尚忠『日本組曲』カワイ出版、解説、受注生産楽譜

小泉文夫『合本 日本伝統音楽の研究』音楽之友社、2015年、pp.222-226

国立音楽大学附属図書館・現音ドキュメント作成グループ染谷周子・杉岡わか子・三宅巖・編
『ドキュメンタリー新興作曲家聯盟 戦前の作曲家たち 1930~1940』国立音楽大学附属図書館、1999年、p.1

富樫康『日本の作曲家』音楽之友社、1956年、pp.120-125