

近代日本の芸術音楽とフランス音楽の関わりについての試論 —1920年代の『音楽新潮』フランス音楽特集号を対象に—

神月 朋子*

キーワード：近代日本、芸術音楽、フランス音楽、音楽新潮

1. 研究の対象と目的

明治以降の洋楽受容史において、アメリカやドイツ以外の国々の音楽にも目を向け、積極的に取り入れる動きが目立ってきたのは、明治末以降であった。近代フランス芸術音楽もこのころから日本に紹介され、作曲や演奏、評論の各分野で注目されて、日本近代芸術音楽の形成に大きく影響を与えてきた。同時代のフランス音楽が大正から昭和初期にかけてどのように認識されてきたのか、近代日本の芸術音楽の創造に対する意義や役割が何なのかを考察することは、きわめて重要な研究と言えるだろう。本研究はそのための試論として、『音楽新潮』が1920年代に発行したフランス音楽特集号を対象に、大正から昭和初期におけるフランス音楽の受容について考察する。

欧米の植民地とならなかった日本は、それらの国々のシステムや文化を必要に応じて選択し、近代化を推し進めてきた。その際ドイツは、自然科学や人文科学、社会科学のほぼすべての分野で（アメリカと並んで）模範とされ、官費留学制度によってドイツに派遣される留学生も、全留学生のほぼ8割に上った¹⁾。これに対してフランスとの関わりは、政治状況や経済状況の

変動を受けてその都度日本の評価が変化しており、必ずしも一定していなかった。

音楽においてもほぼ同様に、始めアメリカの音楽教育制度、次いでドイツ音楽、とりわけベートーヴェンが受容の中心となってきた²⁾。1887年に音楽取調掛を改組した東京音楽学校を軸に、ドイツ音楽は演奏・教育の両面で圧倒的な支配力を持っていた。その中であって、フランス音楽はそうした状況への反発とフランス音楽自体の興隆、何よりもパリという芸術最先端の都市の魅力にともなって、次第に日本の文学者や音楽関係者の関心を引くようになった。それによって、近代日本における芸術音楽の創設という「伝統の創造」のプロセスに大きくかわるようになっていったのである。

本研究ではこうした状況に着目し、『音楽新潮』のフランス音楽特集号の記事分析を行なって、いくつかの点から問題を整理したい。対象とするのは「ドゥビュッシイ記念特集」（第5巻第4号（1928（昭和3）年4月）、6人組特集号（第6巻第12号（1929（昭和4）年12月）、フォーレ特集号（第7巻第3号、1930（昭和5）年3月）の3冊である³⁾。

『音楽新潮』は、1924（大正13）年から1941（昭和16）年にかけて、十字屋楽器店内の音楽新潮発行所から柿沼太郎を主幹に計209冊発行された音楽雑誌で、高級な研究雑誌として海外

* 埼玉大学教育学部音楽教育講座

の音楽、とくに同時代のフランス音楽を積極的に紹介した⁴⁾。雑誌のソースはフランスの先進的な音楽雑誌『ラ・ルヴュ・ミュージカル』で、それらの記事の翻訳や要約を掲載していたのである⁵⁾。1920年代すなわち大正から昭和初期の時代は、後述するようにフランスがもっとも輝いていた時代であり、また日本の音楽界が同時代の創作活動を本格的に模索していた時代であった。したがって、この時期の『音楽新潮』の特集号を参照することによって、フランスの同時代音楽に対する視点が明らかになるだろう。それはまた、当時の音楽界が模索していた方向性を示すものに他ならない。

先行研究としては、洋楽受容史におけるフランス音楽の位置づけに関していくつかの考察が行なわれているが⁶⁾、文学や美術、政治経済など他分野の研究状況⁷⁾と比較すると、今後の研究が期待される課題と言えるだろう。

次節では、記事分析の準備として明治以降のフランス音楽受容の概要をまとめ、昭和初期に至る受容の素地について考察する。

2. フランス音楽受容史の概観

ここでは作曲、演奏（演奏会とレコード）、楽譜、文献、教育の各分野について、明治以降のフランス音楽の受容状況を概観する。また、ドイツ音楽との対立関係も整理する。時代ごとに概略すれば、明治期は近代化の手段として扱われ、大正・昭和初期は作曲を中心として同時代者として学び、比較しようとする意識が強くなってきたと言えるだろう。フランス音楽は、19世紀中葉の停滞もあり、近代化のモデルとしては劣勢であったが、1880年代以降では同時代音楽としてはドイツ以上、ロシア・ソヴィエトと並んで重視されていたのである。

(1) 作曲

フランス兵式を採用した陸軍では、幕末以来ギューティッグ（在職期間1866-68）からシャル

ル・ルルー（同1884-89）まで7名のフランス人をお雇い教師として招聘した⁸⁾。このうちルルーは音楽理論やソルフェージュ、楽器演奏、指揮法などを教え、その中から永井健子が、また小畑賢八郎の弟子として（いわば孫弟子に当たるが）菅原明朗が作曲家として世に出ている（菅原はまた、後述する大沼哲の弟子でもあった）。

その後は東京音楽学校でフランス音楽がほとんど扱われなかったこともあり、フランス音楽の影響を受けた作曲家はしばらく現れないが、1920年代以降はフランスで作曲を学んだ作曲家たち、すなわち小松耕輔（1920年渡欧、パリ音楽院）や高木東六（1923年渡仏、パリ音楽院、スコラ・カントルム）、大沼哲（1925・34年入学、スコラ・カントルム）、池内友次郎（1927年入学、パリ音楽院）、宅孝二（1927入学、エコール・ノルマル）、平尾喜四男（1931年渡仏、スコラ・カントルム、セザール・フランク音楽院）が帰国して活動を始め、深井史郎（菅原明朗に師事）や小倉朗（深井と池内に師事）などの弟子を育てて、フランス派とも言われる1つの流れを形成する⁹⁾。

(2) 演奏会とレコード

日本でのフランス音楽演奏は、まず軍楽隊によるオペラの抜粋演奏を中心に始まり、実用音楽や娯楽音楽として受容された。それらは鹿鳴館を中心に国家行事や各種団体の祝賀行事、外人居留地などで演奏され、日本の近代化政策の一端を担った¹⁰⁾。こうした場でオペラや舞曲が演奏された背景には、当時のヨーロッパの慣習や流行をそのまま反映したこと、すなわちルルーなど外国人教師たちがヨーロッパの習慣をそのまま日本に持ち込んだことがあるだろう。そのような楽譜は、現地から取り寄せやすかったという事情も考えられよう。東京音楽学校の定期演奏会は華族や上級軍人など上流階級の社交場でもあったが、ドイツ音楽の牙城であったため、フランス音楽は明治初期を除いてほとん

ど演奏されなかった。しかしそれ以外の場所、例えば上述の公式行事のほか、軍楽隊の日比谷公園奏楽や学生オーケストラの演奏会などにはレパートリーとして取り入れられ、日本の聴衆にも次第に浸透していった¹¹⁾。

一方、明治末からは来日演奏家や外国人教師による演奏など、外国人演奏家を通してフランスの作品に芸術音楽として触れる機会も増えていった。ドビュッシーとラヴェルに限ってみると、ドビュッシーについては、明治・大正期の東京で行なわれた演奏会に関する記録が笠羽によってまとめられている¹²⁾。それによれば、アメリカ人ピアニスト・東京音楽学校教師であったルドルフ・ロイターの《サラバンデ》(1909(明治42)年)演奏を皮切りに、おもにピアノ曲や歌曲が演奏されていたことが分かる。ほかにカンタータ《放蕩息子》や《牧神の午後への前奏曲》も陸海軍楽隊や新交響楽団(1926年発足)によって、それぞれ数回取り上げられている。一方ラヴェルの作品は、第1次大戦後、とくに1930年代以降に演奏されるようになった¹³⁾。ドビュッシーの場合と大きく異なっている点としては、新交響楽団が本格的に活動を始めたこともあり、歌曲やピアノ曲、弦楽器作品よりも管弦楽曲の方が多く演奏されていることが挙げられる。また、藤原義江など日本人演奏家による演奏が大幅に増えていることも指摘できる。

演奏会の他、レコードでフランス音楽を聴くことも可能であった。ドビュッシーについては、『音楽新潮』のドビュッシー記念特集号(第5巻第4号)に「ドビュッシーのレコード」の一覧(すべて輸入盤)が2頁にわたって紹介されているが、こうした音楽雑誌のレコード紹介記事は、重要な情報源の1つになっていた¹⁴⁾。笠羽は、大正から昭和戦前期にかけてのドビュッシーのレコードに関する状況について、「1940年頃までに、一部の人々においてであるにせよ、とにかく聴き得る限りのレコードを聴き、…(中略)…錯誤を重ねつつ批判的な聴取をし」ようにしていたことを明らかにしている¹⁵⁾。ラ

ヴェルについては、レコード録音が本格化する時代状況もあり、ドビュッシーよりも入手しやすくなっていた¹⁶⁾。明治末以降、輸入盤と国内盤が楽器店などで販売され、本格的な洋楽普及に大きな役割を果たした。また、各レコード会社のレコード目録や評論家による指南書も出版された。そこでのフランス音楽の割合や普及状況の詳細については、今後の課題となろう¹⁷⁾。

(3) 楽譜

楽譜は、輸入楽譜と音楽雑誌掲載のものだが、一般の愛好家の利用できるおもなルートであった。フランス音楽の輸入楽譜の取り扱い状況は未調査だが、先に述べたフランス・オペラのうち、グノーの《夜の調べ》やトマの《君よ知るや南の国》など人気の高かった曲の楽譜が多く販売されたようである¹⁸⁾。

一方音楽雑誌では、『音楽新潮』や『月刊楽譜』などが多く楽譜を載せた。『音楽新潮』の6人組特集号ではオネゲル、ミヨー、オーリックの歌曲の楽譜が掲載され、フォーレ特集号ではフォーレの歌曲3曲が掲載されている。『月刊楽譜』の掲載楽譜はドイツやロシア、イギリスの作曲家のものが多いが、数少ないフランスものとしてラモーのメヌエット、フォーレの《夢を追って(独唱)》、ドビュッシーの《ロマンス》、ビゼーの《神の子羊(独唱)》とドビュッシーの《月の光》が挙げられる¹⁹⁾。ミヨーやマスネ、フランクの楽譜も、巻を追ってわずかであるが増えている。

(4) 文字媒体

ここには音楽雑誌や啓蒙図書、翻訳書が含まれる。本研究の対象とする『音楽新潮』フランス音楽特集号の曲目紹介記事は、ドビュッシーのピアノ曲やラヴェルの諸作品など少なくとも東京では演奏やレコードで聴取可能な曲を取り上げている。また、比較的なじみのなかったフォーレや6人組も扱っているが、それらの記事は、歴史的な位置づけや作風、曲の特徴を紹介

しつつ、ドビュッシーやフォーレなどなじみのある曲と比較して読者の理解を助けようとしており、この点で興味深い。松平頼則は「ガブリエル・フォーレ（魅惑の巨匠）」²⁰でドビュッシーと比較して「ドビュッシーは印象画家と表象派詩人の混血児であり、フォーレはクラシックな精神と表象派の混血児である」と述べているほか、「ラベルのパパアヌとフォーレ」「嘗ての六人組とフォーレ」などの比較項目を立てている。著書や翻訳書は太田黒が中心となって残しており、著書『音楽論集デビュッシー以後』（1920年）や『ドビュッシー』（1932年）、翻訳『ムッシュウ クロッシュ アンティディレットタント』（1931年）、『ドビュッシー音楽評論集』（1934年）などがある。

読者は、演奏会やレコード、ラジオなどで実際の音としては頻繁に聴くことができないフランス音楽の響きを、これら文字媒体を通じて想像したのである。欧米事情について翻訳を通じてまず想像し、その後ようやく実態に触れるという幕末以来の手続きが、近代フランス音楽に関してはこの時期にもまだ続いていたと言える。山内透はこうした状況について、次のように自嘲気味に述べている²¹。

我々は舞台の上に作品を見るわけには行かないから、作品を論ずることは出来ない。然し歌曲とピアノ曲によってフォーレの希有な陶醉を味わった人は出版されたパルチシオン〔楽譜〕と文献から、出来る限りの想像をめぐらして見る事も、不自由な日本人として亦不思議な楽しみである。そのうちにはレコードで聴く事も出来るかと思う。

なお、音楽留学生のほか島崎藤村や永井荷風などの文学者のフランス滞在者の体験も、著書や雑誌を通じて共有された²²。

（５）教育

この時期になると、フランス留学を終えた作

曲家や演奏家の教育活動が少しずつ始まる。大学や音楽学校などアカデミックな場で指導に当たったおもな音楽家（戦後を含む）は小松耕輔（東京女子高等師範学校、学習院、東邦音楽大学）、高木東六（帝国音楽学校）、池内友次郎（日本大学、東京芸術大学）、宅孝二（国立音楽大学、東京芸術大学）、平尾喜四男（国立音楽学校（現国立音大））、井口基成（東京音楽学校、桐朋学園大学）、草間（安川）加寿子（東京芸術大学）、原智恵子（神戸女学院大学）である。昭和初期までにフランス音楽に興味を持ったり留学したりする者は、初期の陸軍関係者を除いて、東京音楽学校と無関係など在野の者が多く、洋楽受容において正当に評価されていたわけではなかった。しかし文学者や画家、政治・経済関係者の関心、とりわけヨーロッパの新しい芸術の流れを探求しようとする流れなど他領域での関心の動向も影響して、フランス音楽はこの時期から少しずつ主流の視野にも入ってきたと言えるだろう。こうした流れについては、次節で考察する。

（６）反ドイツ音楽の象徴としてのフランス音楽

こうして、ほぼドイツ音楽に独占されていたアカデミズムの世界にも、在野であったフランス音楽が組み込まれていくが、それはおもに戦後に関してのことであった。先に述べたように、昭和初期まではフランス音楽はアカデミズムとしての東京音楽学校（官）に対する個人的愛好家（民）、正道に対する邪道と位置づけられていたと言っても過言ではない。東京音楽学校の定期演奏会の記録を見ても、フランス音楽はほとんど取り上げられていない上²³、同校の機関誌『音楽』の内容も、ドイツ・オーストリア音楽が主流である。

こうした状況の中で、明治終わり頃からは、前項で述べたように在野の音楽家たちがフランス音楽に積極的にかかわり始め、これまでに検討した通り各分野でフランス音楽が受容されて

きた。『音楽新潮』でフランス音楽を積極的に紹介してきた柿沼太郎は、ドビュッシーとフォーレの紹介記事で次のように述べている²⁴⁾。

今の楽壇で働いている演奏家達は永年学校で独逸流に仕込まれ、独逸音楽を専門に勉強させられ、独逸以外には研究にまた演奏に値する音楽が存在しないかの如き考えに慣らされている。だから独逸以外の音楽を本気になって勉強してみる気になれないのも無理がないかも知れない。けれども陳腐な言い草だが、芸術には国境はない。日本の楽壇をさながら独逸楽壇の延長視するほど国際的に寛大な楽壇人なら、よろしくもう一歩進んで独逸以外の音楽をも、どしどし受け容れるだけの雅量をもつべきだ。

柿沼の編集方針は高踏的な立場から同時代音楽、とくにフランス現代音楽を中心に紹介することであった（したがって、ここでの「独逸以外の音楽」はフランス音楽を指す）。その目的は、緒方美樹も述べるように「海外楽界に於ける動静の正確な報道」を行なって「自身の感覚や情緒が受け入れた美をそこで再認識し、誤診を訂正」することであった²⁵⁾。このような主張には単にアンチ・ドイツ音楽という消極的な理由だけではなく²⁶⁾、新しい芸術を探求し、同時代音楽の動向を探るといふ積極的かつ重要な動機があったことは明らかである。新興作曲家連盟（1930年創立）の若い作曲家達も、創作に当たってヨーロッパの同時代音楽の動向に着目しており、柿沼や『音楽新潮』に頻繁に寄稿した藤木義輔らと交流を深めながら、フランス音楽への関心を深めていったのである²⁷⁾。戦後アカデミズムにフランス音楽が取り入れられた背景には、戦前のこうした流れがあったことを忘れてはならないだろう。次章ではこの積極的な動機について、2つの観点から検討してみたい。

3. 日本近代芸術音楽における伝統の創造とフランス近代音楽の関わり

（1）同時代のフランス音楽の解釈

ドイツ音楽の受容には、バッハやメンデルスゾーン、シューベルト、ブラームスなど18世紀以降の西洋音楽の流れがおおむね含まれているのに対して、フランス音楽の受容の主眼はフォーレやダンディ以降であり、ドビュッシーやラヴェルを中心とする同時代の音楽であった。その目的は、上述したように新しい芸術思潮の追求である²⁸⁾。

このことは音楽界だけではなく、上田敏のような文学者も了解していたことがらであった。渡邊一民は1912（明治45）年元旦の大阪朝日新聞に掲載された上田の「仏蘭西思想」について、「明治45年を通じて、学ぶべき西欧先進諸国のうちドイツ一国を次第に偏愛していく一方、幕末から維新前後にかけて重視されてきたフランスをしだいに『日陰者』の地位に押しやっていた、そのような国策のもとで、国家から『目前の実益』に質するところないという理由で疎外されてきた文学者や美術家たちが、そうした国家に反抗するかたちで理想の国として位置づけたのがフランスだった²⁹⁾」と概要を示している。他方、上田によれば当時不思議な現象が生じており、欧米の芸術家が外国の現代芸術から創作の刺激を得ようとするときはヨーロッパ大陸、とりわけ「巴里から発した芸術の新運動に感化されて…（中略）…いる。…（中略）…大陸芸術の大部分は、直接間接に、仏蘭西文明の感化を蒙った³⁰⁾」のであった。そして、ここでそうした新運動を起こした芸術家として、ロダンやベルクソンとともにドビュッシーが挙げられているのである。このように、音楽を含めた当時の一般的な傾向として、日本から見たフランス文化にはアンチ・ドイツとしての面と、同時代の芸術活動の中心としての面の2つがあったと言えるだろう。

ところで、ここで扱われている芸術概念は、

先に述べた演奏会やレコードを通して日本にも次第に広まり、音楽については「社会的・知的に上層にある人々が本場物の直輸入のヨーロッパ音楽の美を楽しむ」というイメージや「一般庶民が少し背伸びをしてハイカラな舶来音楽にあこがれ、楽しむ」という聴き方が浸透していった。しかしフランス音楽に関する記事を見ていくと、当時のこの芸術概念は対象とする音楽によって受け止め方やニュアンスが異なっていたように考えられる。ベートーヴェンなどドイツ音楽に対しては偉大さや普遍性、人類愛、絶対性、理想主義、深い精神性が芸術音楽の内容であり条件であった。そこには当時のドイツ音楽の状況だけではなく、日本の近代国家建設という大きな枠組があった。また、こうしたベートーヴェン受容は日本やドイツだけではなくフランスでも見られ、芸術音楽の1つの大きな共通理解となっていたのである³¹⁾。

これに対してフランス音楽の場合は、このように過剰なまでに重い思想を負わせることはなかった。ドビュッシーについて言えば、彼の音楽の持つ自然さや自由さ、自然表現を指摘するものが多い。「ドグマにとらわれずに現すべき感情に従って率直に、また自然に発展して行くドビュッシー独特の音楽が創造された」³²⁾ という指摘や「青空にその枝を張る木がある、野原に微笑む香り高き花がある、… (中略) …儂くも亦悩ましき行人を招く自然を感じる、そこに私の呼ぶ祈りがある」とドビュッシーを引用しつつ「ドビュッシーの宗教は神秘的な自然を対象としているようである」³³⁾ とする一文が例として挙げられよう。六人組については、プリュニエールの見解をもとに「共通する傾向は明快と簡潔への憧憬であって、この明快と簡潔こそはフランス音楽の伝統とぴったり一致する」³⁴⁾ と述べている。藤木義輔もミヨーについて「ある人は彼をロマンチックだと評している。しかし、此の場合我々は断じて19世紀独逸音楽がもつ、ロマンチズムを当て嵌めてははいけない。ミロオをロマンチストと見るのは、おそらく彼の

凶暴な情熱や、朗らかな情緒などの現われをさすのであろう」³⁵⁾と指摘する。イペールについても「作曲上に一定の主張をきめて書かない。… (中略) …時代にも主義にもとらわれずに、思うがままに流れて行く」³⁶⁾と記されている。

このように、同時代のフランス音楽は軽さや華やかさ、はかなさ、生氣、簡潔さ、明快さ、そして自然とのつながりを持つものと見なされていた。これらは、19世紀のドイツ音楽から得られなかった新しい音楽であった。それを評価するのが同時代音楽としてのフランス音楽という見方であり、軽薄で低俗なものとして批判するのがドイツ的観点から見た在野のフランス音楽だったのである。

ここで同時代音楽としてのフランス音楽をさらに見ていくと、それが単に軽くはかなく、低俗³⁷⁾なだけではないことが指摘できる。というのもフランスでは本来「感覚と意識は互いに相手を眩惑しながらも釣り合い、相互補完的に働き、『思う』ことと『感じる』ことを表裏一体とし、その表現をしかもしなやかに作り上げる。静態的な認識と表現はこの国のものではなく、動的であって、過剰であることを好まない」³⁸⁾のであり、自然についても「〈自然〉を前にして、フランスの美意識の精妙さは、空気と水と葉の戯れをとらえるバランスの良さにある」からである。知的な概念と事物が静態的であり、一致するという前提を否定し、まず感覚によって与えられる認識から出発する。現実には堅牢ではなく、運動する微粒子から作られているのであって、それらはボードレルの言う共感覚によって統一される。このことを当時端的に表現したのが、1920-30年代にたびたび来日したフランスのピアニストアンリ・ジルマルシェックスである³⁹⁾。

日本はどうしてもフランスの音楽が理解される筈なのです。何故ならエスプリが大変似通っている。フランスは本来リアリストです。そしてイデアリストです。独逸はそうではあ

りません。本質的に違います。日本はフランスと同じくリアリストでイデアリストです。

『音楽新潮』の翻訳記事「微光と匂いの音楽家——クロード・ドビュッシー大體論」も、ドビュッシーの音楽を同じようにとらえる⁴⁰⁾。

彼〔ドビュッシー〕の先天的な自発的な傾向は漠然とした、不明確な、しかも動揺する情緒を生かすことであった。彼の感受性は…(中略)…無数の濃淡のボカシからなる単一な原質的な情緒性…(中略)…を非唯物的な寧ろ「前物質的」な状態の下に彼自身のものに還元したのであった。彼は形のない本源的な混沌の状態を好んだ。彼はそれ等が地上に下って物質的なものになり、吾々の日常生活の行為となる前にもそれ等をとらえた。……(中略)…そして大気の中に浮動するものを——それは音であろうか、匂いであろうか、色であろうか、形であろうか——手に捉えることの出来ないものを破壊することなしに捉えることが出来たろう。

こうして、当時すでに、フランス音楽の特質の一面がフランスの演奏家から、またドビュッシーの特質の一部がフランスの記事から、それぞれ伝わっていたのである。それらは、ドイツの価値観を離れてフランス独自の価値を見いだそうとする、より積極的で本質的な理解の仕方である。フランス音楽がこのような形で紹介されていたことは、日本の音楽活動に大きな意味を持つはずであり、今後さらに精査されるべきことからであると言わなければならない。

(2) 1920年代パリの反映

このように、同時代のフランス音楽が日本近代芸術創造の参照点とされていたことが明らかになったが、なぜドイツの同時代音楽ではなくフランスのそれであったのかを、次に考察したい。結論から言えば当時のフランス、とくにパリがヨーロッパの中でもっとも輝く文化の中心

地であったことが最大の理由であった。以下で一般的な状況と音楽界の状況について概観する。

1920年代のフランス(パリ)と言えば、第1次大戦直後は戦勝国でありながら疲弊した国土と国民が残され、共産党も結成されたが、次第に戦後の開放的で自由な気分を満喫する「狂気アンキの時代」へと移り変わっていった。強いドルを持ったアメリカ人が流入し、彼ら「パリのアメリカ人」はジャズと機械文明をもたらし、享乐的なパリ生活を送った。また「新しい文体で書かれた新しい時代の新しい風俗小説」⁴¹⁾であるポール・モーランの『夜ひらく』が刊行され、ロシア・バレエ団やその影響下のスウェーデン・バレエ団など世界中から集まった芸術家たちが活動し、シュルレアリスムが展開した。現代装飾工芸美術万国博覧会(通称アール・デコ、1925年)や植民地博覧会(1931年)も開かれた。

音楽界でも6人組やサティ、コクトー、アルクイユ楽派、少し後の若きフランスといったフランス人とともに外国人たち、例えばロシア・バレエ団やストラヴィンスキー、デ・ファリャやプロコフィエフ、アルベニス、ガーシュウィン、パリ楽派の人々などが活躍していた。19世紀フランスでは、自国の音楽家よりも外国人や外国音楽がパリのシリアスな音楽生活で重要な位置を占めていたが(ロッシェニやヴェルディのオペラ、ベートーヴェンの交響曲)、この時期には外国とフランスの音楽が同じように選択肢の1つになっていた。国民音楽協会の設立(1871年)によってフランスの新進・中堅作曲家の器楽作品が積極的に紹介されることで、パリの音楽界は19世紀末から20世紀にかけて転換期を迎えたのである。照井栄三は「パリ音楽学生生活」⁴²⁾で、終日続いたレッスンの後、オペラからコンサートまでさまざまなジャンルの演奏会に連日通う留学生生活を報告しているが、そこに国内外の音楽がともに含まれていたことも、20年代のありようを示すと言えよう。

この時期の『音楽新潮』もフランスの新しい動きを紹介している。とくに6人組特集号は、

短い記事ではあるが6人の紹介を行なうほか、彼らの指導的立場にあったサティやコクトーの記事も載せている。サティ没後10年特集号（第12巻第7号、1935年7月）やオネゲル特集号（第12巻第11号、1935年11月）を除けば、この時期にはまだ聴くことが容易ではなかったこれらの音楽をまとめて日本の音楽界に伝えたことは、20年代パリの輝きの反映と言えらる（43）。

他方、パリでは同時に異国趣味や植民地主義を反映して諸民族の音楽が鳴り響いていたことも指摘しなければならない。ヨーロッパ人の外国音楽への興味は古代から続いてきたが、19世紀後半から20世紀には、その対象がインドネシアや日本などアジアの東側やアフリカ全土、ポリネシアに広まっていた。ドビュッシーやラヴェルが1889年の万博会場でこれらの音楽を聴き、新しい語法を見いだしたことや⁴⁴⁾、ムソルグスキーやストラヴィンスキーなどロシア音楽の影響を受けたことは、すでに指摘されてきた通りである。1920年代のパリは、まさに世界音楽の時代の始まりと言ってもよい状況であった。

第2章で示したように、日本の作曲家たちのフランス留学は1920年以降であり、こうした時代的一端を担う可能性もあった。しかし、現地でフランス以外の音楽を積極的に聴き、創作に取り入れたケースはまだ明らかになっていないし、実際にはおそらく可能性は低いと考えられる。とはいえ、彼らが非ヨーロッパ音楽を取り入れたドビュッシーやラヴェル、ミヨーらの影響を受けたことは明らかであり、その意味でこの世界音楽のネットワークに組み入れられたと言うことはできるだろう。日本の作曲家たちが、アジアやアフリカ、ロシアの音楽がドビュッシーやラヴェルらの音楽の重要な一部であることを認識し、東洋的な響きのルーツととらえていること、そして教会旋法とともに、東洋的表現のソースとして認識していることはきわめて興味深い。このことは日本的表現の追求という当時の大きな問題にもつながるが、単に旋法や音階といった技法の受容にとどまらず世界音楽

の中に位置づけることも、今後の研究課題となるだろう。

4. まとめと展望

近代日本におけるフランス音楽の位置づけや役割は、アメリカやドイツの音楽と比較して、必ずしも十分に検証されていない。現状では軽い娯楽音楽、素人の遊び、アンチ・ドイツ音楽のためのもう1つの権威、あるいは5音階や旋法など日本的な表現を作り出す手近な手段の提供者とされている。しかしこれまでに見た通り、そのように見なすのはドイツの見方であり、解釈の1つにすぎない。

ドイツやロシアとは異なる、古くからの文化大国（その政治的戦略も含めて）フランスの音楽やパリという環境を日本の音楽家たちがどのようにとらえ、そこにかかわったのかを問うことによって、近代日本芸術音楽の創造プロセスの新たな側面が明らかになるであろう。そのため視点としてまず考えられるのが、当時のフランス文化の解釈と受容の実態であろう。同時に、それを受け入れ、展開していくための素地としての日本の伝統とつながり（芸能や芸術概念）も検討しなければならない⁴⁵⁾。

また、東京音楽学校の方針転換、すなわち教員養成のみから演奏家養成への重点移動についても、改めて考察する必要があるだろう。そのほか、明治以降の日本人のフランス文化受容も音楽を取り巻く背景・地・風土として見直すことが求められよう。

日本が近代化の過程の中でヨーロッパ芸術音楽にどのように追いつこうとしたのかではなく、追いつこうとしたプロセスの中でどのようにフランス音楽という異文化が受容され、近代芸術音楽という伝統が創造されたのかを明らかにする必要がある。戦前の音楽家たちが20世紀以降の多民族都市としてのパリ、外国人のパリとどのようにかかわったのかという問題は、世界音楽のネットワークの中に日本近代の芸術音楽を

位置づける、きわめて今日的な問題である。本研究はそのための試論であり、今後の研究を通じてさらに展開していきたい。

注

- 1) 渡邊一民『フランスの誘惑 近代日本精神史 試論』岩波書店、1-8頁。
- 2) アメリカの音楽制度は、言うまでもなく唱歌を通じた国家の近代化政策を目的として導入された(奥中康人『国歌と音楽』春秋社)。日本とヨーロッパにおけるベートーヴェン音楽の受容については西原稔『「楽聖」ベートーヴェンの誕生 近代国家がもつた音楽』(平凡社)および三浦信一郎「ベートーヴェン神話の形成と支配」神林恒道他編『芸術における近代』ミネルヴァ書房、60-89頁を参照。
- 3) 六人組特集号とフォーレ特集号についてはそうしたタイトルはないが、実質的には当該の作曲家に関する記事のみが掲載されているため、それと認めることができる。
- 4) 川添圭子「『音楽新潮』解題——十時屋楽器店と柿沼太郎」後藤暢子他『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』山田耕筰研究所、31-38頁を参照。情報源としては他に海外音楽雑誌や新聞、書籍、また日本人留学生からの情報提供があった。
- 5) 松平頼則、秋山邦春「証言・日本の作曲家とフランス」『ポリフォーン』第10号、142頁。「『音楽新潮』の源はフランスの音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』なんです。主としてこの雑誌の記事を日本語に訳して『音楽新潮』に掲載していたのです」。雑誌記事の中には、松平頼則「印象主義の衰頹(下) Paul Landormy」のように出典を明らかにしたものも少なくないが(「訳者付記 ランドルミイが1921年1月のルヴュ・ミュージカルに発表したものであります」57頁)、こうした注釈をつけることは当時としては必ずしも一般的ではなかったことから、この点でも意識の高さを指摘できるだろう。
- 6) 笠羽映子「日本とドビュッシー——明治・大正期を中心に——」『早稲田大学比較文学年誌』第23号、同「日本とラヴェル——西洋音楽の受容をめぐる一考察——」『早稲田大学比較文学年誌』第24号、『ポリフォーン』第10号(特集フランス音楽)、宇佐美斉編『日仏交感の近代』京都大学学術出版会、村上仁美「戦前の日本におけるフランス印象派音楽のイメージ形成——文学者・評論家の言説を中心に」『表現文化研究』第3巻第1号(神戸大学)、同「昭和戦前期における日本人作曲家のドビュッシー受容——『音楽新潮』ドビュッシー特集号掲載の楽譜をめぐる」『表現文化研究』第4巻第1巻、同「戦前日本の作曲界におけるフランス印象派音楽の受容——和声についての言説を中心に——」『国際文化学』第11号、同「明治期の日本におけるフランス音楽受容」『表現文化研究』第5巻第1号。
- 7) 注1)に挙げたもののほかに以下を参照。三浦信孝編『近代日本と仏蘭西 10人のフランス体験』大修館書店、和田博文他『パリ・日本人の心象地図』藤原書店、和田博文他『言語都市・パリ』藤原書店、今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』柏書房、同『パリ・貧困と街路の詩学』都市出版。
- 8) 佐野仁美「明治期の日本におけるフランス音楽受容」2-3頁。
- 9) 他に国内で正規の音楽教育を受けずに個人レッスンで学び、フランスに遊学した大澤寿人(1907-53)も、1920年代フランス・モダニズムのスタイルによる作品を残している。岡田暁生「大澤寿人と戦前関西山野とモダニズム」『日仏交感の近代』、443-445頁。
- 10) これに対して、上流階級の社交場でもあった東京音楽学校の定期演奏会では、フランス音楽はほとんど演奏されなかった。
- 11) 佐野、前掲書、12-18頁。明治から太平洋戦争末期までに演奏されたフランス音楽はボイエールデューからマスネ、サン＝サーンスまで幅広く、またオペラが多いものの、独唱曲や独奏曲までのさまざまな規模と形態の作品が扱われている。
- 12) 笠羽「日本とドビュッシー——明治・大正期を中心に——」111-115頁。
- 13) 同「日本とラヴェル——西洋音楽の受容をめぐる一考察——」160-165頁。
- 14) 『音楽新潮』第5巻第4号、47-48頁。同誌は副誌名として「音楽とレコード」を持ち、発行所

- の十字屋がレコード販売を手がけていたことから、創刊当初から充実したレコード欄を持っていた。川添、前掲書、37頁。他にレコード専門雑誌としてレコード音楽社『レコード音楽』（1927-1941年）やグラモヒル社『ディスク』（1930-1941年）、レコード発行所『レコード』（すべて統合してレコード文化社『レコード文化』（1941-1943年））がある。後藤他、前掲書、7頁。
- 15) 笠羽、前掲書、96頁。
 - 16) 前掲書、153頁。
 - 17) 堀内敬三『音楽五十年史（下）』172-182頁。レコード目録には日本ビクター『ビクターレコード総目録』（1931）や日本蓄音機商会『コロムビア洋楽レコード総目録』（1939）などがある。鑑賞の手引きには山田耕辨『レコードによる洋楽鑑賞の実際』（日本コロムビア蓄音器、1932）などがある。クラシックレコードの歴史については歌崎和彦『証言-日本洋楽（クラシック）レコード史（戦前編、戦後編1）』（音楽之友社）にくわしい。なお、ラジオ放送の研究もまだ行なわれていないが、当時の状況については堀内、前掲書160-164、188-191頁を参照。
 - 18) 堀内、前掲書、131頁。輸入楽譜は十字屋楽器店（1874年設立）、共益商社商店（日本楽器製造株式会社（現ヤマハ）が同社楽器部を買収後、東京支店として1909年設立）、セノオ楽譜（1915年設立）、三木楽器店（1825年設立、楽譜販売は1921年）がおもに手がけていた。
 - 19) ラモーとフォーレ、ドビュッシーの《ロマンス》は同誌第7巻第3号（1928年3月）33-41頁、ビゼー以下は同誌第9巻第1号（1930年1月）31-33頁に掲載。
 - 20) 『音楽新潮』第7巻第3号26-27頁。
 - 21) 「フォーレの劇音楽、管弦楽及び宗教音楽」、『音楽新潮』第7巻第3号、25頁。
 - 22) 中村洪介『西洋の音、日本の音』春秋社、瀧井敬子『漱石が聴いたベートーヴェン』中央公論新社などを参照。
 - 23) 演奏会については東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 演奏会編 第1巻・第2巻』と秋山龍英『日本の洋楽百年史』を参照。
 - 24) 柿沼太郎「フォーレの器楽に就て（ピアノ曲と室内楽曲）『音楽新潮』第7巻第3号、11頁。
 - 25) 緒方美樹「楽雑誌論」『音楽新潮』第10巻第8号。
 - 26) 岡田暁生「ドイツ音楽からの脱却？——戦前日本におけるフランス音楽受容の幾つかのモード」『日仏交感の近代』364-381頁。
 - 27) 松平、前掲書、142頁。「ほくにしても清瀬〔保二〕くんにしても、柿沼さんのところへいって新知識を仕入れてきたわけ」。
 - 28) 言い換えれば、当時の一般的な受け止め方では、ドイツ音楽は規範としての古典音楽であり、同時代音楽ではなかったということになるだろう。岡田、前掲書373頁。
 - 29) 渡邊、前掲書、23-24頁。
 - 30) 上田の引用は渡邊の前掲書、4頁による。「芸術の新運動」とは印象主義、自然主義および象徴主義を指す。
 - 31) 西原稔、前掲書および井上さつき『バリ万博音楽案内』を参照。
 - 32) 柿沼太郎「初期のドビュッシーの作品に就て」『音楽新潮』第5巻第4号、13頁。
 - 33) 伊東澄子「聖セバスティアンの殉教」『音楽新潮』第5巻第4号、16頁。
 - 34) 柿沼太郎「現代フランス音楽の主なる傾向に就いて」『音楽新潮』第6巻12号、4頁。
 - 35) 藤木義輔「ダリウス・ミロオ」『音楽新潮』第6巻第12号、8頁。
 - 36) 山内透「ジャック・イベール」『音楽新潮』第6巻第12号、31頁。
 - 37) 岡田、前掲書、366-367頁。
 - 38) 饗庭孝男「近代フランスの美意識——現象学的な接近」『ポリフォーン』第10号、25頁。
 - 39) 松平頼則「ヂル・マルシェックスを訪う」、『音楽新潮』第8巻第5号、14頁。
 - 40) 徳永政太郎「微光と匂いの音楽家——クロード・ドビュッシー大体論」『音楽新潮』第5巻第4号、35-36頁。ルイー・ベルラッキオの文章であることが文末に明記されている。他に同様の指摘をしたものとしてM・F生「名曲解題——ドビュッシーの三曲」がある。《夜想曲》について「作曲者は此の場合、雲、祭り、海、シレンと言ったものの動きやリズムに関連した微妙な想像を描き出した」。『音楽新潮』第5

卷第4号、46頁。

- 41) 渡邊、前掲書、80頁。なお、1920年代を含む日本人画家・文学者のパリ体験については今橋『異都憧憬 日本人のパリ』を参照。
- 42) 『音楽新潮』第6巻第12号、32-33頁。
- 43) この頃来日したジルマルシェックス(1925年)やロベール・シュミッツ(1930年)は、6人組の作品を日本初演している。
- 44) 井上さつき『パリ万博音楽案内』音楽之友社、173-180頁。

- 45) 松平は秋山邦晴とともに、6人組と江戸時代の遊びの中の粋との接点を指摘している。松平、前掲書、143-144頁。美術や文学が中心であるが、日本の芸術思想と西洋との関わりについては以下を参照。岩城見一編『芸術／葛藤の現場 近代日本芸術思想のコンテクスト』晃洋書房、金田晉編著『芸術学の100年』勁草書房、神林恒道『美学事始』勁草書房。

(2009年3月31日提出)

(2009年4月17日受理)

A Study on the Relationship between the Japanese modern Music and the French modern Music observed in the special Numbers for the French Music of *Ongaku Shinchô* in the Nineteen twenties.

Tomoko KOZUKI

Summery

This article will consider the acceptance of the French modern music by the Japanese music society in the nineteen twenties which was on the way to create the tradition of the art music. The French music had become a matter of their concern from the three points : refuse of the predominance of the German classical music ; flourishing of the French music at that time and its own characteristics ; and charm of the city of Paris, the forefront of the arts.

After a brief survey of the acceptance in the fields of (1) composition, (2) concerts and records, (3) music books, (4) periodicals and books (including Japanese translations), (5) education and (6) symbol of the anti-German music, it will be indicated that the Japanese music society recognized the characteristics of the French modern music not only as light, gorgeous, simple but also as inseparable of sensation from consciousness or conception. These are independent from the German sense of value and not its contrary. Such music is created by the French people, *réalist* and *idéalist*, as the Japanese people is.

The reflection of Paris in twenties is also an important factor for Japanese musicians : at that time Paris was filled with various music from the various countries, a center of the world music. French music, especially like Debussy or Ravel, is regarded as their mixture and as source of the oriental/Japanese expression. This problem of expression, the creation of our own music, must be examined not from the acceptance of the church mode or the pentatonic scale, but from the point of the world music, or the network of music from the different culture. This may be also an important theme of our time.