

池内友次郎のフランス音楽受容

神月 朋子*

キーワード：池内友次郎、近代日本、芸術音楽、フランス音楽

1. 研究の対象と目的

本研究は、日本人としてはじめてパリ音楽院に留学した作曲家池内友次郎（1906-1991）の創作理念を明らかにし、昭和戦前期におけるフランス音楽受容の重要な一例として考察するものである。

1930年代（昭和初期）は、官立アカデミズムによるドイツ音楽偏重から、在野の作曲家グループらによる東欧・フランス音楽受容へと、モデルとする音楽が多様化した時期であった。フランス音楽を志向した作曲家は恵まれた出自の者が多く、日本でアカデミックな教育を受けずに直接フランスに留学した。ドイツ的な教育を受けずに「本場」のフランス音楽に触れることで、帰国後の日本の音楽界に新しい可能性をもたらしたと言えるだろう。

池内友次郎もその1人であり、今日に至るまで創作と教育の両面で影響を与えている。

ここでは池内の音楽観を、能楽と俳句という日本の伝統芸術の実践およびフランス留学という2つの要因から読み取る¹⁾。また、それがフランス音楽体験によって最終的にどのように洗練され、明確にされたのかを考察する。そして、その意義と戦後への系譜を、作曲と並んで池内が専心した教育活動を通して指摘する。

2. 日本の伝統芸能体験から得た音楽観

(1) 能楽の抽象性

池内家は代々武士の家系であり、その芸能であった能と深く関わっていた。このため池内も幼少時から能に親しんでおり、一時は能役者になることを父とともに真剣に考えたほどであった²⁾。「満足できない結果がいくつかあったのだが、概して好評であり、愉快的記憶の方が多く、「能楽堂全体からもたらされる品格に圧倒され」たのだが、最終的には役者になる決心がつかず、「能楽という最高の芸術の厳しい玄人の世界をほのかに感じただけで、そこからきっぱり別れた」³⁾のである。

しかし能鑑賞は生涯の楽しみとして続けており、作曲を学ぶようになってからは能が創作の重要な一部ともなった。能を考察した論文「倭臭（1）」を読みながらそれを確認してみた⁴⁾。

論文では、能を歌舞伎以上、俳句同様に「倭臭がなくてすきとおって」いるものと位置づけ、「倭臭を脱落することが現代のわれわれにとって重大問題である」と述べている。この倭臭とは無駄や余計なもの、複雑すぎるもの、むやみに元気のいいものを意味する。

この対極にあるのが倭臭のない芸術、すなわち池内が「いつも想像している技巧の極点というようなものが感じられ」、上品で端正かつ優

* 埼玉大学教育学音楽教育講座

雅、夢のような空気をもつ純粋なものである⁵⁾。東京（日本）の西洋音楽にはこの倭臭が満ちているが、その理由は洗練に欠け、複雑すぎるためであると池内は見なす。このことは恐らく、アジア的な無秩序さ、雑多で際限なく外側に広がっていくエネルギーを指していると考えらよう。しかし同時に、「純粋な日本人的作品こそ倭臭を持っていない」とも述べており、先に挙げた諸芸能がその理想となっている。

この一見矛盾する言説は、何を意味するのであろうか。池内によれば、倭臭が生じる原因は技巧不足にあり、技巧を高めれば最小限の身振りで表現をする音楽、日本にかつてあった音楽の純粋性が再興でき、倭臭のない音楽を作れるのである（技術の重要性については次節で扱う）。つまり、純粋な日本人作品が倭臭を持っていないとは、確かな技巧に支えられてこの古来の純粋性を持つことと同義である。それに関してもっともすぐれた芸能である能は、表現を極限まで切り詰め、抽象性を高めながら、事物や表象の本質を一瞬のうちにあらわにする。世阿弥が『花鏡』で説く「動十分心、動七分身」や「見・聞・心」、すなわち「表現されたところをもって、表現されていない余りの心を押し量」り、「最小限の表現でもって多くのおもいをこめる」⁶⁾ ことが必要である。池内によれば、日本人による西洋音楽はこのことを忘却しているのである。

（２）俳句の形式と「花鳥諷詠」

池内は父高浜虚子の手ほどきを受けた俳人でもあり、作曲には自信があるとは言いきれないが、俳句にはあると即答するほどであった⁷⁾。俳句を始めたのは慶応大学に入学し、作曲家になるためにパリ留学を決めたころであった。パリでも日仏の俳人を交えた句会に出席し、帰国してからは創作だけではなく『音楽評論』や『ホトトギス』誌上で選者となるなど終生俳句とかかわったのである。その作風は、父の説く花鳥諷詠に従うものであるが、池内の創作理念

を考えるためには、この概念を正確に理解する必要がある。池内の文章をもとに、以下でそれを試みたい。

作曲活動と平行して俳句作りを行なう中で、池内は能と同じように俳句と作曲の共通点を見いだすようになる。

一点を書いて他を連想にゆだねるという手段は、俳句の方で一番大切なこととされている。これは俳句の小さい形式からやむを得ずきたことなのかもしれないが、このやむを得ないで起った短所が俳句の大きな長所にもなっているので、この長所こそわれわれがどの方向にもばさなければならぬものなのではないだろうか⁸⁾。

「一点」とは自然を客観描写することを指し、連想にゆだねられた「他」はその表現内容を示す。ここで重要なことは、虚子の言う「花鳥諷詠」が単に美しい自然を客観描写することに終わるのではなく、連想される「他」すなわち「[はっきりした小さいことの] 後ろ側にひそむ巨大なものを象徴的に示す」ことである。それは「本当は円空を描いたような大きな思想」であり、「背後に技術以外の人生諸事百般ありとあらゆるものを含んでいる」⁹⁾ 形式である。目に見えない世界を目に見えるように詠うこと、自分を捨てて客観となり、大きな自然や宇宙をみずからの中に取り込むことが、虚子の俳句でもっとも大切なことなのである¹⁰⁾。

この虚子の花鳥諷詠は、正岡子規から客観写生を引き継いで消化した方法論であり、「発句の特性としての伝統である季の言葉を深く掘り下げ、自然に絶大な価値を置き、四季の運行の中における自然と一体となり、その中における人間の生活を詠むことによって、花鳥諷詠は大きな宇宙観をもつことになったのである」¹¹⁾。

こうした俳句の世界こそ、「やむを得ないで起った短所が俳句の大きな長所にもなって」生まれたものであり、池内の美的感覚を養成した

と言えるのではないだろうか。池内がこのように俳句の美学を重視したことについて、野田暉行は次のように述べている¹²⁾。

この俳句の精神は、音楽にもっぱら思想性を求め続けてきた日本の洋楽にあっては、あまり顧みられないものであった。むしろ戦後、外国の前衛作曲家達により特殊な状況で注目されることによって、初めてその意義が問われることになったと言ってもよいくらいであろう。池内先生が、昭和の初期に、きわめて本格的でありながら、このような実現を試みられつつあったことは、今にして思えば驚嘆に値することである。

戦前にひとり、能や俳句といった伝統芸能を通して美的な理念や感覚を培ってきた池内は、フランスでの音楽体験の中で何を得たのであろうか。次節でこのことを概観する。

3. フランス留学から得た音楽観

(1) 作曲技術の信奉とその習得

池内のフランス留学は、1927（昭和2）年3月から36（昭和11）年8月まで続いた（30年と32-34年に一時帰国）。初めは同音楽院の和声クラスの教授であったポール・フォーシェの個人レッスンを週に1-2度受けて勉強し、渡仏1年半後の28年秋に彼の和声クラスに入学する¹³⁾。その間ピアノは音楽院教授のストーヴから個人レッスンを受けている。30年10月には音楽院の作曲クラスの教授アンリ・ビュッセルから作曲の個人レッスンを受け始め、34年10月からジョルジュ・コーサードのフーガのクラス、ビュッセルの作曲クラスに編入し、クラスの途中で帰国したのであった。毎年6月に行なわれる卒業コンクールでは、29年にコンクール受験資格を得るための試験に落ちたが、32年にはこの試験に合格して和声の第1褒状（プルミエ・アクセシット）を受け、34年に和声の2等賞

（ドゥジエム・プリ）を得た（作曲のコンクールは受験せず）。

留学中はこれらのレッスンやクラス授業を積極的に受講したが、留学前の音楽教育が不十分だったこともあり、拘束時間の長いクラス授業や、厳しい日程のコンクールに参加するのは、池内にとって負担が大きく、音楽に対する自信を失わせるほどであった（30年に帰国したのは、そのことで父と相談するためであった¹⁴⁾。

このきびしい修業時代に池内が得たのは、作曲は確実で堅固な技術を土台にして行なわなければならないということであった。山根銀二との対談で次のように述べている¹⁵⁾。

ほくは音楽作品を作ることは大変なことだと思うのですよ。ともかくあれほどいろいろな裏付——技術としての裏付が必要なものはちょっとほかにないだろうと思うのです。そこには或る意味で科学性があるかもしれないし、その他いろいろなものがある。ちょっとやそこらではできるものではないのです。

山根によれば、この立場は作品の出発点であり土台であるもの、すなわち池内の言うファンタジーを外してひたすら抽象的な構成を追求する形式主義の1つの行き方である。技術に対するこのような信頼には、同時代のフランス音楽であった新古典主義や、フランスの音楽アカデミズムにおけるきわめて合理的な教育システムも影響しているだろう。また、こうした池内自身の体験とともに虚子の俳句論の影響もあると考えられる¹⁶⁾。

さらに言えば、日本の作曲界に技術不足が見られることにも大きくかかわっている。同じ対談で池内は「ものを書くのはテクニックなのだ。それは実際に修行しなければ持ち得ない。ところがいままでの日本で作曲がどうだということとはメカニズムとか何とかでもないのだ。…（中略）…ところが作品を書くためには裏付が絶対に必要なのです」¹⁷⁾と述べている。この発言は、

昭和前期までの日本の作曲界の状況を反映している。昭和になってようやく東京音楽学校などで作曲の専門教育が本格的に始まり、一方在野ではそうしたアカデミズム（特に山田耕筰）に対抗する形で「新興作曲家連盟（現日本現代音楽協会）」など多くの作曲家グループが結成された。しかし、こうしたグループに属する作曲家達の技量は、結成時点ではほとんどの場合ディレクターの域を出ていなかった¹⁸⁾。池内門下の別宮貞雄も同じことを述べ、その上で池内の仕事の意義を示している¹⁹⁾。

才能のある作曲家はいた。しかしどことなく素人くさいという欠点はまぬがれなかった。その理由のひとつは、西洋の近代音楽がいささか観念的に受け入れられすぎたことではなからうか。理念の表現としての西洋音楽にばかり目がいって、素材としての音を扱う職人的技術に欠陥があった。池内先生はその間隙をみたますものを、もたらされたのであり、幸いなことにそのことは当時からして正しく評価されたらしい。

確実な技術をもとに作曲は行なわれるべきと池内は考え、創作と教育を通じてそれを実践した。その作曲理念は、日本伝統芸能の美的意識をふまえつつ、フランスにおいてどのように形成されたのであろうか。

（2）作曲理念

池内は対談や文章の中で、作品を作るプロセスについて即興（あるいはファンタジー）、知識（あるいは技術と構成）の要素に分けて分析的に考察している。1937年の論文「倭臭（2）」²⁰⁾では即興と知識という言葉遣いで述べているが、ここでの即興とは音楽にとって重要なものであり、「心からほとばしり出るもの」で「すべて必ず人の心を動かす」もの、音楽の中で「予期されないもの」である。そして「一つの旋律の発展や展開などは理屈ぬきにするすら出来るも

のが美しくこの成功はやはり即興の魂が活躍したとき始めて可能なこと」であると述べている。

作曲の第一歩であるこの即興は、しかし重大であると同時に危険なものである。なぜなら、「即興の美しさがほんとうに価値のある美しさになるためにはそれを制御する知識がなければならぬ」ないからである。即興と知識が相互に関わり合い、巧みに調和を取ることによって完成品すなわち芸術作品が作られるのである。歌舞伎にはそれが見られる一方、いわゆる流行歌は単なるひらめきや安易な即興であり、そうした調和は見られない。そして、日本人の作品から受ける倭臭もこの即興と知識の調和の欠落にあると見ている。倭臭のない、価値ある即興による作品は「あからさまなものでなく上品な奥床しいしとやかさをもつ」のである²¹⁾。

この即興の中身は自由であり、生来のもので教えることのできないと池内は考える。デュッセルの方針でもあったが、池内は一貫して細かい指導はせず、生徒のインスピレーションがどのように出てくるのかを見るという態度でそれを示した。よい作曲をするには嘘をつかないことが重要であり、「あなたが本当に感じた音であるか、そうでないか、指摘する以外に途がない」²²⁾のである。したがって、即興は響きの外から持ってきた特定の思想や、あらかじめ定められた理念を表わすものでは決してない。こうした考え方は、アカデミズムが中心となってドイツ音楽にさまざまな理念や思想を盛り込んだことと大きく異なっている。

一方知識すなわち作曲技術については、旧制中学時代に集中的に聞き始めたフランス音楽が規範となった。フランクやドビュッシー、ラヴェルの音楽によって「いままでのベートーヴェンやシューマンなどから別の世界へ導かれてゆくにつれ、なにか私自身が励まされるようで、私でも音楽で仕事ができるのではないか、という気になりはじめ」たのである。このような興味の萌芽は、留学前の個人レッスンでリーマン

の和声理論を学んだ際に疑問として明らかになり、フランス音楽を学ぶことがより明確に目標として定められた。この経緯について、自伝では次のように述べている²³⁾。

[リーマンの和声、対位法、楽曲分析は] 貧弱なアルモニウムによって指導されたのであった。…(中略)…そこに繰り返されるのは、ドイツ式の教義のみであり、生きた音の無い理論だけであった。当時の私は、…(中略)…なんとなく疑問を感じ、本能的に反発した。こんなことでよいのか、というように思われたのだった。満ち足りない心は、別のものを求めていたようである。…(中略)…そのどこかがフランスであることが次第に自覚されてきた。レコードを通してであったのだが、フランス音楽への私の傾斜がそうさせたのである。

ここに見られるのは、音を機能や理論のみでとらえることへの反発と、響きを中心とする音楽の希求である。留学で学んだフランスの和声理論は、正しい解答を求めるドイツ和声と異なり、唯一の美しさを求めるものであった。正しいものは複数あるが、もっとも美しいものは1つしかなく、それを探すべきであるという思想である。これはデュボア、フォーシュ(池内がパリ音楽院で師事)、シャランが築いたフランスの音楽理論にもとづくもので、美しさと厳しい合理性を要求する²⁴⁾。具体的な学習方法は、和声の連結法に加えて、短いながら楽曲の体裁をなす課題を解いて楽曲構造や声部進行を学ぶというもので、実践的に、すなわち創作につながる仕方でなされた。それは、正しさではなく美しさを追求しつつ、調性音楽の根本となる職人的な技術を徹底させる訓練であった。

即興と知識を過不足なく備えた作品こそ池内のめざす作品であったが、それはラヴェルによって実現されていると考えられた。このことは「僕の意見ですが、近代フランス音楽はラヴェル

で最高潮に達した」²⁵⁾や「ラヴェルの十分の一でも百分の一でも行けたらもって瞑すべきだ」²⁶⁾という発言にも伺える。ソプラノと管弦楽のための《熊野》(1942)や絃四重奏曲(1946)は、明らかにラヴェルを意識して書かれており、これらは代表作の一部とされる。近代フランス音楽を範とする音楽を日本で初めて本格的に創作したのが池内であり、その背景にはフランス和声学に見られる美と合理性の追求があったと言える。

そして彼にとってフランスの新古典主義音楽は、先に述べた日本古来の純粹性とその美学を共有するものであった。「近頃の音楽の傾向はたしかに単純化されるという方向に進んで」おり、それは過去からの反動であると述べているのは、当然フランスの大戦間の音楽を指してのことである。従って能と通底する「線のすきとおった明るい音楽の傑作を作れば、巴里の作曲界に歓迎されるということだけは言い得る」²⁷⁾のは当然のことであり、池内の理想でもあったのである。

この東洋と西洋の融合は、池内がつねに目指していた到達点であり、日本人であるがゆえにヨーロッパ人と異なるものを創作することを留学以後つねに模索していた。

何か西洋人のくわだておよばぬことがしてみたい気がする、[宮城道雄らの]新日本音楽といわれなくても、西洋音楽と全くかけ離れた音楽のある国に育った人間である強みを十分発揮する音楽を書かなければならぬ気がする。雅楽や能楽や、そのほか折にふれて僕の耳にはいつて来る、僕の祖先の音楽は僕のかくされている野心を刺激する²⁸⁾。

昭和初期の日本の洋楽実践の状況は多くがまだ発展途上であり、そこからヨーロッパに渡って「本場」の音楽に触れた留学生は、どのような立場で音楽家としての自己形成を遂行するかに関心したのである。日本の洋楽と「本場」の

落差から受けた衝撃は、今日をはるかに凌ぐことは言うまでもない。池内の場合はそれが東西の融合という伊澤修二以来の目標だったのであり、フランス近代音楽と日本の伝統芸能をもとにそれを行なうという初めての試みを行なったのである。《月見草》(1931)や《日本古謡によるバラード》(1936)、《四季諷詠》(1938)、《熊野》などにそれが示されていると言えよう。

4. まとめと展望

池内は戦前において、フランスの近代的な技法によって西洋近代音楽と日本の伝統的な美的意識との融合をはかろうとした初めての作曲家である。その発想は斬新で、実現の方法も長期留学によるなど徹底していた。しかしこの試みは必ずしも成功したとは言えず、道半ばと今日では理解されている。その理由は、池内自身が認めるファンタジー不足や留学前後の日本音楽界の状況、戦争による中断、当時のフランス近代音楽と日本伝統音楽の乖離があるだろう。彼を含むこうした戦前の「中間派」の試みは戦前で終わり、「戦後西欧前衛の流入によって、十分な成熟にいたる時間的余裕を与えられないまま、日陰に後退していったように見える」²⁹⁾と評価される場合もある。

しかしながら、この流れを戦前で途切れたと考えるべきではないだろう。戦後門下生を輩出し、それらの作曲家達がフランスの書法を学びつつ自由に表現活動を行なって戦後の芸術音楽を展開したことは、池内の戦後への影響や弟子による理念の継承ととらえるべきである。このことは、季語を用いた客観描写という技術を厳守しつつ、その表現内容を各人の完全な自由とした虚子門下の多彩な俳人達と重なると言ってもよいだろう。池内の存在は「日本の幸せ」であり「とんでもない大きなことが始まったということ」でありながらそのことが「作曲家でないと仲々わからないようなことでも」³⁰⁾あるとするなら、その解明が必要であろう。

今後は池内門下のみならずフランス派とされる一連の作曲家の仕事も含めて、昭和初期までの洋楽界がフランス音楽をどのように受容し、それを触媒としてどのように変容したのか、そして戦後の音楽のあり方にどのように影響を与えたのかについて、さらに検討する必要があるだろう。

注

- 1) 門下生の作曲家宍戸睦郎は「池内先生の場合、ラヴェル、コンセルヴァトワールのエクリチュール、それに俳句、能。そういう大きな四つぐらいの要素がある」と述べている。宍戸、三善見「特別対談 池内友次郎さんをしのぶ」『音楽芸術』第49巻第5号、57頁(1991年)。
- 2) 池内家と能楽の関係については「自伝・池内友次郎2——小学生の頃——」『音楽現代』1980年2月号、106頁を参照。
- 3) 前掲書106-107頁。
- 4) 池内友次郎「倭臭(1)」『音楽評論』第6巻第1号、24-26頁(1937年)。なお、倭臭という言葉は、池内によればホトトギスの俳人川端茅舎の文章から借用したものである。前掲書24頁。
- 5) 前掲書25-26頁。
- 6) 森川恵昭「日本人の美意識」神林恒道編『日本の美のかたち』世界思想社、18-19、25頁(1991年)。
- 7) 山根銀二(+池内友次郎)「対談による池内友次郎論」『音楽芸術』第8巻第7号、58頁(1950年)。
- 8) 池内「倭臭(1)」、26頁。
- 9) 森澄雄、大岡信「花鳥諷詠は大きな思想」森澄雄『森澄雄対談集 俳句のゆたかさ』朝日新聞社、21、19、20頁(1998年)。
- 10) 森澄雄『俳句随想 俳句に学ぶ』角川書店、68頁(1999年)。
- 11) 深見けん二「花鳥諷詠の心と方法」稲畑汀子編『俳句表現の方法』角川書店、41頁(1997年)。なお、深見は池内の追悼文を書いている。「白黒の鍵——池内友次郎追悼」『俳句研究』586、168-169頁(1991年)。

- 12) 野田暉行「追悼・池内友次郎 “理知とファンタジーの相克” 池内友次郎先生の作品を巡って」『音楽芸術』第49巻5号, 64-65頁 (1991年).
- 13) 留学前に受けた音楽教育は、ピアノも和声も慶応在学中に約2年ほど個人レッスンを受けただけであり、渡仏後フォーシュに今までのことはすべて忘れるよう命令され、初歩から勉強し直したのであった。「自伝・池内友次郎6」『音楽現代』第10巻第6号, 105頁 (1980年). 池内の詳細な年譜は以下を参照.『池内友次郎書誌』国立音楽大学付属図書館池内友次郎書誌作成グループ編, 93-104頁 (1994年).
- 14) 留学中の生活については以下を参照. 池内「パリ国立音楽院生活」『月刊楽譜』第19巻第9号, 52-54頁 (1930年), 「自伝・池内友次郎6」『音楽現代』第10巻第6号, 105-109頁, 「自伝・池内友次郎7」『音楽現代』第7号, 116-120頁 (1980年). 音楽以外のことについては『ホトトギス』(1927-32, 34-36年)に詳述されている.
- 15) 山根銀二, 前掲書51頁.
- 16) 森澄雄, 大岡信, 前掲書, 20頁.
- 17) 山根銀二, 前掲書57頁.
- 18) 石田一志『モダニズム変奏曲』朔北社, 81頁 (2005年). こうしたグループの中にはフランス六人組をモデルにした「独立作曲家協会」(石田一郎, 荻原利次, 落合朝彦)もあった. 秋山邦晴『昭和の作曲家たち—太平洋戦争と音楽—』みすず書房, 299頁 (2003年).
- 19) 別宮貞雄「追悼・池内友次郎 日本作曲界の礎をきづいて—池内友次郎先生の日本音楽界における歴史的意義」『音楽芸術』第49巻5号, 62頁.
- 20) 池内「倭臭(2)」『音楽評論』第6巻第2号, 17-21頁.
- 21) 1950年の山根対談でも, 同じことを「旋律・ファンタジー」と「技術・構成」に言い換えて述べている. 前掲書54頁.
- 22) 前掲書57-58頁.
- 23) 「自伝・池内友次郎5」, 『音楽現代』第5号, 113頁 (1980年).
- 24) 宍戸, 三善, 前掲書56, 59頁. 宍戸によれば, 池内は同じ和音でも音域と転回形が異なれば響きもまったく異なるのであり, それが生きている響きをとらえることであると述べている. 前掲書, 59頁.
- 25) 山根銀二(+池内友次郎)「フランス帰朝談」『音楽芸術』第10巻第3号, 77頁. (1952年).
- 26) 同「対談による池内友次郎論」, 53頁.
- 27) 池内「倭臭(1)」26頁.
- 28) 同「西洋音楽の魅力」『月刊楽譜』第23巻第3号, 105頁 (1934年).
- 29) 片山杜秀「第I部 戦前・戦中・戦後——その連続と不連続 (1945-1951)」日本戦後音楽史研究会編『日本戦後音楽史(上)』音楽之友社, 127頁 (2007年).
- 30) 宍戸, 三善, 前掲書59頁.

(2009年9月30日提出)

(2009年10月16日受理)

A Study on the Reception of the French modern Music by Tomojiro Ikenouchi

Tomoko KOUZUKI

Keywords : Tomojiro Ikenouchi, modernism in Japan, art music, French music

This article will clarify the creative idea of Tomojiro Ikenouchi (1906-1991), a composer who was admitted to Conservatoire National Supérieur de Musique as first Japanese student, in order to consider the reception of the French modern music before the World War II in Japan. His idea is examined from the four points of view: Nô, Haiku, education in France and the music of Maurice Ravel.

Ikenouchi formed his aesthetic idea through Nô and Haiku which show the essence of the expression by the least medium. In France he learned that the French theory of harmony, different from the German one, requires the unique beauty and rigid rationality, not the right answer. He also recognized that the composition must be done on the strong foundation, which had been lacked among the Japanese composers. This foundation or technique, together with the improvisation (inspiration), can create the work of art.

With these experience Ikenouchi wrote, as the first Japanese composer, the music on the model of Ravel, a composer of the neo-classicism because he treated the beauty and rationality expressed by the least medium, common to the Japanese traditional arts and the European neo-classicism.

It also means the fusion of the East and the West which Ikenouchi seeks to realize during and after his stay in France.

The succession of his idea has been seen when many of his pupils developed their original music which is highly estimated in the world. Its further examination must be done.