

近代日本芸術音楽創造に対するフランス派の影響試論

神月朋子 埼玉大学教育学部音楽教育講座

キーワード：近代日本、芸術音楽、フランス音楽、フランス派、池内友次郎、平尾貴四男

1.はじめに

本研究は、戦前の日本におけるフランス音楽受容を、洋楽受容史全体に位置づけて評価する包括的研究の準備作業である¹。従来の研究成果と異なって、フランス派による作曲技術習得の意義を、限定的にではなく根源的にとらえるものであり、したがってまた従来のアンチ・ドイツ音楽の拠点として限定的に価値づけるものではない。当時の音楽家の派閥を超えて、音楽における民族主義というより一般的な観点から、日本近代芸術音楽の創造プロセスの一端を明らかにしたい。

2. 明治以降の日仏関係

日本とフランスの関係は明治以後本格的に始まり、当初は渋沢栄一らを始めとする産業・政治的關係、また日本陸軍がフランス陸軍の制度等を導入するなど軍事的關係から始まった。とりわけ明治初期には、新首都としての東京から江戸の歴史や痕跡を取り払い、パリをモデルとして全面的に近代都市化する計画さえ検討されたのであった²。

しかし、当然のことながらこの計画は不可能な事業として明治中期に断念された。その背景には、実際上のさまざまな障害や制約のほか、1871年のパリ・コミュン以来明らかになった近代都市パリの持つ別の側面が知られるようになったことも大きい。すなわち、パリは進取の気に満ち、つねに自由な空気が存在していることが岩倉使節団らによって日本政府に報告されたため、近代的な中央集権国家を目指す日本に

とって、パリあるいはフランスは、そのモデルとして必ずしも歓迎できないという見方が形成されるようになったのである³。こうして明治中期以降の日本人にとってのパリは、功利的・制度的關係から私的・文化的關係へと移っていくようになる⁴。

その後、第1次大戦でフランスが連合国の1つとしてドイツに勝利した大正時代以降は二国間の交流はさらに積極的になり、他国とのそれも含めて、第二の開国と言えるような国際化の状況が現れた⁵が、日仏關係においては依然として文化的側面に重点が置かれ、「公から私へとパリの意味が変容」した状態に変わりはなかったと言えるだろう。「使節団の視察した近代都市とは違う、私だけの時間と風景の内密性が現れ」、日仏關係が他国と異なって政治や産業ではなく「文化の領域で深まっていく」傾向が見られるようになるのである⁶。これは、政治や産業、軍事的側面で緊密性を高め、国家レベルで關係を強めつつあった日独關係とは大きく異なる關係であると言えよう。

3. 同時期の音楽における両国の關係

3-1 来日フランス人と渡仏留学生によるフランス音楽とのかかわり

一方、明治から大正、昭和戦前期にかけての音楽における日仏關係はどのようなものであったのだろうか。結論から言えば、やはり前述した状況と同様に、制度的關係から私的・文化的關係へと移ったことが指摘できるが、両者が混在した時期もあり、前述の大まかな流れは認められるが、必ずしも整然と区分することはでき

ない。

もっとも初期のフランス音楽とのかかわりは、来日したフランス人によるものと、フランス留学した日本人によるものとに分けられる⁷。来日フランス人による最初の音楽受容は、1879年に長崎に赴任した宣教師ジャン＝マリ・ル・マレシャル(1842 - 1912)による聖歌と、ついで2度にわたるフランス軍事顧問団を通じて行なわれた。顧問団はいずれも幕府または明治政府の要請によるものだったため、顧問団に関しては、前述の通り音楽においても国家間の制度的関係が結ばれていたと言える。最初の顧問団では、ラッパ伍長のギュティッグが1867 - 68年に横浜で陸軍ラッパの指導を行ない、第2次顧問団ではギュスターヴ・シャルル・ダグロン(1845 - 1898頃)が1872年に来日し、陸軍の吹奏楽全般を指導した。陸軍はついで1884年にシャルル・エドアール・ガブリエル・ルルー(1851 - 1926)を迎え、一貫してフランス式軍楽を選択した。

一方、フランス人演奏家も多数来日したが、その中でも特にコルトー門下のアンリ・ジル＝マルシェックス(1894 - 1970)は1925年以降4度も来日し、その演奏と言説によって日本の演奏界や作曲界に大きな影響をもたらした⁸。

一方渡仏留学生は、明治時代には国から派遣されており、最初の留学生は陸軍軍楽隊員のうち優秀と認められた者たちであった。工藤貞次一等楽手と古谷弘政通訳官はともに1882 - 1889年にパリ音楽院に留学し、ついで第6代陸軍軍楽長補の永井建子が1902年に渡仏、リヨンの歩兵連合軍楽隊で勤務した。また、東京音楽学校を卒業し、のちに国民音楽協会や日本作曲家協会等を設立した、いわば体制派であった小松耕輔(1884 - 1966)は、1920 - 23年に欧米留学し、その間パリ音楽院でヴィドールやダンディに学んだ。続いて大沼哲(1889 - 1944)は陸軍戸山学校と軍楽隊を経て楽長補となり、1925 - 27年に同様に欧米留学と視察を行ない、25 - 26年にはやはり同音楽院でパリのスコラ・カン

トルムでダンディに作曲と指揮を学び、作曲で1等賞を得ている。

一方、個人の意思でフランスに渡る者も次第に現われるようになる。まず池内友次郎(1906 - 1991)が挙げられるが、彼は慶応大学を中退して1927年に渡仏、28年にパリ音楽院に留学し、10年ほど滞在した。ついで高木東六(1904 - 2006)は東京音楽学校中退後、1928年に渡仏してパリ音楽院とスコラ・カントルムに学び、ダンディに師事、31年にスコラ・カントルムを卒業している。平尾貴四男(1907 - 1953)は慶応大学卒業後、1931年に渡仏、パリのスコラ・カントルムでダンディの高弟ギー・ド・リオンクールに師事した。その後セザール・フランク音楽院に移り、1938年に卒業する。また、近衛秀麿(1898 - 1937)も1923年にヨーロッパに留学した際、パリでダンディに作曲を学んでいる。

このようにして、明治から昭和初期にかけては、官民にわたってフランスとのかかわりが深くなり、とりわけ時代が下るにつれて個人的な留学が増えていったことが分かる。また、彼らの成果に触れることによって、直接留学せずにフランス的な作風を目指す作曲家も現われてくる⁹。それはまた、日仏の音楽関係の深化と新しい段階を示す状況でもあった。

3 - 2 渡仏した作曲家の特徴

こうして個人的な意志で渡仏した作曲家やその影響を受けた者たちに共通する特徴は、当時国家の意向のもとで組織運営されていた東京音楽学校と無関係な者や、またはドイツ音楽に対して何らかの違和感を抱いていた者が少なくなかったことが挙げられる。たとえば池内は、和声の正しい解答を重視し、美しさや自然さを必ずしも条件として求めない、いわば機能重視のドイツ和声学に違和感を覚え、そうした条件をむしろ中心とするフランスの和声にひかれていく。技術にかかわるフランスの音楽理論は、美しさと厳しい合理性を同時に要求するものであり、ドイツ音楽の堅固な合理性とは異なる近代的表

現を実現しうるものであったのだ。これは、ドイツ音楽中心であった東京音楽学校ではほとんど得られない音楽であり、レコードや書物、あるいは外国人教師の個人指導などを通じて間接的に感じ取られる以外になかったのである。個人で渡仏した作曲家たちがこのような音楽を学ぶには、音楽学校を経ずに直接彼の地に渡るのが唯一の道であったと言えよう。

また、出自が高貴な家柄あるいは裕福であった者が東京音楽学校出身者よりも多かったことも、目立った特徴である。近衛秀麿、池内友次郎、平尾貴四男などがその代表と言えよう。逆に言えば、そのような人々でなければ、当時音楽学校や官費と無関係に私費留学できた者はほぼ皆無であったということになる。彼らは豊かな財力を背景に、国の方針あるいはドイツ・アカデミズムとは無縁の状態、自由にフランスで活動したのである。

3-3 彼らの目的

それでは、彼らは具体的に何をめざしてフランスへ向かったのだろうか。当時は、すでに述べたように東京音楽学校を中心とするドイツ音楽至上主義とドイツ的モダニズムが日本の音楽界を支配していた。同校は、はじめ教員養成を目的としてアメリカをモデルに1887年に開校したが、1899年に東京高等師範学校から独立してからは音楽家養成に重点を移し、フランス人神父のノエル・ペリ(1865-1922、在職1899-1904)を例外として、教授の大半をドイツやオーストリアの音楽家から招いた。結果として、近代ドイツ音楽の教育システムや作品、当時のドイツ・ロマン主義美学が同校の主流となり、文字通りドイツ音楽の牙城となっていく。それは、堅固な形式と内容に満ちた重厚で壮大な、かつ緻密な音楽を事実上唯一の模範として、演奏や創作活動を行なっていくことを意味した。

フランスにひかれた音楽家たちは、端的に言えば、そうしたドイツ音楽の特徴とドイツ音楽一辺倒の状況に対して違和感を持ち、そこから

ドイツとは異なるモダニズムを探求しようとしたのである。それはまた、そうした探求を通して日本人としてのアイデンティティ(日本的なもの)へ回帰し、表現する方法を探ることもあった。異文化の芸術表現によって日本人が芸術表現を行なうことの意味の探求や、そのための手段としてフランス近代音楽を学ぶことを通じて、新しいモダニズムを探ろうとしたと言えるだろう。これは、日本が植民地にならなかったからこそ可能であった方法でもある。すなわち、宗主国を持たないためにさまざまな国の文化を自由に、主体的に決定し、取り入れることができたのである。

4. フランス派の活動とその意義

4-1 フランスでなければならなかった必然性

こうした目的を達成するのであれば、フランス以外でも可能であるし、実際にはむしろ近代芸術音楽の中心地であったドイツ・オーストリアの周辺国であったロシアや東欧諸国などの方が共通点も多く、適しているとも考えられる。実際に、山田耕筰のように、スクリャーピンやストラヴィンスキーなどロシアの同時代音楽から影響を受けてドイツ以外のモダニズムを追求した作曲家もいれば、ロシアの作曲家チェレプニンの名を冠した作曲賞の創設など具体的な活動を始めた人々もいた。しかし、やはりフランスである必然性はあったと考えなければならない。その根拠は、当時のフランスの音楽教育のシステムや、何よりドイツとは異なる音楽のとらえ方や特徴にある。

フランスに留学し、フランス派と呼ばれた作曲家たちが当地で学び、吸収したことは2つ挙げられよう。1つ目は、エクリチュールの徹底的学習であった。すなわち、職人の域まで高められた高度で専門的な作曲書法を習得することによって、当時の日本の作曲界にまだ残っていた素人らしさや未熟さを払拭しようとしたのである。これは、19世紀前半にヨーロッパ音楽の

中心をドイツに譲ったフランスでのみ可能なことであった。というのも、パリ音楽院において作曲書法の学習メソッドが確立し、それを徹底的に習得させることになったのは、ドイツで発展した機能和声に、いわば遅れたフランスが追いつこうとしたからである¹⁰。あるいは、フランス革命後の1795年に開校し、孤児であることや裕福であることは問わず、才能と意欲だけにもとづいて生徒を入学・育成させた、ヨーロッパで初めての本格的な音楽学校という意識もあっただろう。

ついで彼らが格闘したのは、日本伝統文化とフランス音楽との異質性に徹底的に向き合い、その上で融合や調和を試みることであった。それは、より本質的な意味での、もっとも高度なレベルでの民族主義による芸術音楽創造を指す。すなわち、当該民族の音楽に固有な様式や形式、表現内容といった、音楽の根本的かつ基本的要素に音楽を還元し、それをもとにアイデンティティにもとづく創作を行なうことである。これに対してもっとも単純な民族主義は、旋律やリズムをそのまま用いて民族的色彩をもっともあからさまな形で示すものである。次の段階は、ドイツ・オーストリアの音楽書法を基本としながら、民族に固有の音階や旋律をそこに調和する形で用いる、より間接的なものである。ショパンやチャイコフスキーがここに含まれよう。そして、最終段階に当たる徹底的な民族主義は最初に述べたものであり、それを実践した作曲家としてはバルトークやコダーイ、リゲティなどが代表例として挙げられる¹¹。

19世紀後半のフランスでも、こうした高度な民族主義が高まっていた。その背景には、18世紀後半から19世紀にかけて、交響曲を始めとする器楽曲を中心にかつてない発展を見せたドイツ音楽への対抗もあっただろうし、より広くは1870 - 71年の普仏戦争に負け、フランスの威信を取り戻そうという意図もあっただろう。サン＝サーンスらが1871年に設立した「国民音楽協会」も、若く新しいフランスの音楽や音楽家を

発掘し、普及することが目的であった。

日本の民族派は初歩的な段階（民謡やリズムを直接引用）日本的和声の可否に関する議論や実践は第2段階（音楽理論レベル）、フランス派は最終レベルとしての第3段階にあったと言ってもよいだろう。ヨーロッパ音楽の周辺国の中でもとりわけ先進的な意識と実践をともなう国でこそ、その両者を日本に移し替える作業は可能であり、かつもっとも適していたと考えられるのである。

こうして、フランスに滞在し、そこで学ぶことによって、いかなる作曲のアイデアも自在に表現できる技術を日本の音楽家も身につけられるようになり、より本質的な意味での日本人による近代芸術音楽の創作を可能にしようとしたのである。その結果、フランス派の人々によって、正確かつ音楽的に美しいエクリチュールの徹底的学習が日本に導入され、広まったと言える。

その例として、池内友次郎と平尾貴四男を例に挙げたい。池内の音楽観は、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つの要因からなる。それぞれの文化を通して彼が得たものを考えてみよう。留学前の彼が能と俳句から得たのは、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ことであり、これらを通して美的感覚や創作理念を養成した。そしてフランスでの修業時代に得たのは、作曲は確実に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。当時の日本の作曲界は、ドイツ近代音楽や文学の影響もあって、理念の表現としての西洋音楽に目が向き、素材としての音を扱う職人的技術に欠陥があったと彼は述べている。芸術作品が生まれる場所は、むしろ自由な即興と確実な技術が相互に関わりあうところにあると彼は考えたのである¹²。

また平尾も、「地人会の結成に就いて」¹³で次のように述べている。彼らの目指す音楽は、「セ口の演奏者に弓を捨てさせて、楽器の胴をたた

かせたり」するような「斬新奇抜を標榜するものではない」。他方、「音楽の伝統を尊重し、古典音楽の到達した高さとその美しい調和とに対して敬意を払い、ロマン主義や20世紀初頭の音楽のすぐれた作品を「魂を育て上げる尊い糧」とする。しかし「一流派、一時代の作品のみに心をうばわれて、世界音楽という一貫した大きな流れから切り離して、個々の価値を判断することができない」。つまり、「すべてのすぐれた音楽に対して尊敬と愛着とをもつ」のである。その上で、「われわれがこれから創り出す音楽は、それらの過去の音楽のいずれにも似るべきだと考えるのではない」。音楽が「われわれの心の反映」であれば「音楽的真実」、すなわち真に目指す音楽が生まれるのであり、「西欧の文化と民族の特殊性との間の板ばさみの苦しみも、音楽的真実のあくなき探求において解決せられるべきだと思う」のである。したがって、「一時代前の作曲運動の如く、民族性の強調という事もはやや必要ない。われわれが自己に誠実でありさえすれば、当然民族性もまた、そこに反映されるのであって、輸出向きフジャマ・ニッポン式の虚偽の民族性は、なんら世界の音楽に貢献しないのである」。そしてこの音楽的真実を生み出すのは、「音楽的論理性と抒情性」であって、「もし現代音楽の欠陥がこの抒情性と論理性の欠乏にありとすれば、われわれの不敵な願いは、この欠陥を充たすことにある」。ここから明らかなのは、ヨーロッパのみならず世界の音楽に心を開きつつ、自己の自然な民族性を生かした、論理性と抒情性をもった豊かな音楽を創作しようという態度である。まさに、作曲活動を本格的に始めるにあたって、フランスの音楽教育を身につけ、日本伝統文化とフランス音楽との異質性に徹底的に向き合い、その上で融合や調和を試みることを念頭に置いていたと言えるだろう¹⁴。

5 結論

戦前の作曲活動においては、すべての作曲家が、日本人でありながら異文化の芸術を用いてアイデンティティをともなう創作活動を行なうことの可否と可能性を追求した。このことは、19世紀ドイツ・オーストリア音楽に対抗した他のヨーロッパ地域の作曲家が問うた民族主義（国民楽派）と同じ動きである。

フランス派はその中で、もっとも高度な民族主義を可能にする道を準備し、戦後の我が国における現代音楽の開花を支える土台を築いたと言える。この意味で、戦前の音楽家を民族派、フランス派などと派閥分けすることには、あまり大きな意味はないと言ってよい。なぜなら、その目的は1つの共通したもの、すなわち異国のスタイルを用いて近代日本芸術音楽という新たな伝統を創造することだったからである。

近代ヨーロッパ芸術音楽の中心であったドイツ・オーストリア以外のヨーロッパの国々の作曲家や演奏家はそれぞれ民族主義の問題を抱え、解決しようとしたのであるが、日本の作曲家もそれと共通する問題を持たざるを得なかった。しかも日本人の場合、それは当該地域からさまざまな意味ではるかに隔たった地域・文化での作業であり、当時の音楽的傾向の面からもきわめて困難を伴う仕事だったのである。

このことを考えれば、日本の作曲家の派閥に関する分類は議論を簡潔にするための便宜的なものであり、それぞれの傾向に違いがあるにすぎない。あるいは、それらの特徴の一部を極端に肥大し、それを批判し合ったとも考えるべきであろう。ことに、民族性の問題を無視した作曲家は本質的に皆無と言ってもよい。したがって、戦前の日本の音楽界では広い意味での民族派（日本人が西洋音楽の書法で近代芸術音楽を創造することの意味と実践）が、それぞれの関心や視点から問題に取り組んでいたと言える。なお、ここでの民族性とは、客観的な根拠を持った純粋な集団の持つ特性ではなく、ある集団の共同記憶の働きによってなりたつ、虚構に支えられた現象である。すなわち「民族同一性を

根本的に規定しているのが記憶の働きであり、「記憶と忘却・歪曲は不可分な関係にある」¹⁵。

大橋良介によれば、20世紀に入ってヨーロッパは相対化され、世界は「諸世界の[諸世界から成り立つ]世界」¹⁶となった。そして、ヨーロッパ自体も諸民族の自立の意識を強め、「諸ヨーロッパからなるヨーロッパ」となったと言えよう。これにならって言えば、明治以降今日に至る音楽界においては、ヨーロッパ音楽を取り入れた「諸近代音楽の1つとしての近代音楽」として、1階の日本伝統文化と2階のヨーロッパ文化¹⁷を行き来しつつ、日本の近代芸術音楽を創造しようとする傾向が問題とされてきた。そして、平尾らによる仕事を土台として初めて、本格的な洋楽導入からほぼ1世紀を経た1960年代半ばに、武満徹によって、国際的に評価される日本人作曲家という成果がようやく花開いたと言うべきであろう。上記を本研究の結果と意義とし、それらを総合的にふまえた上で、フランス音楽受容の意義を発展的にとらえ、明治以降戦後にいたるまでの洋楽受容史に位置づける試みをさらに続けたい。

注

- 1 なお、本研究は日本学術振興会科学研究費補助金（基盤C）花王芸術・科学財団の「音楽の研究への助成」、およびローム・ミュージックファンデーション「音楽研究助成」（いずれも平成22年度）による。
- 2 今橋映子『異都憧憬 日本人のパリ』、4-8頁。
- 3 前掲書、13頁。
- 4 前掲書、12頁「移植可能な近代都市とイメージされたパリは、その父の世代の功利性に反発した荷風、木下杢太郎ら、次世代の芸術家たちによって、内面の夢の中に、美しい官能の都として、新たに発見されていたのである」。
- 5 石田一志『モダニズム変奏曲』、62頁。
- 6 引用はいずれも今橋 前掲書、14-16頁。
- 7 当段落の記述は石田 前掲書、38-92頁による。
- 8 ジル＝マルシェックスの来日時活動については

白石朝子「アンリ・ジル＝マルシェックスの日本における音楽活動と音楽界への影響——1925年の日本滞在をもとに——」『愛知県立芸術大学紀要』第40号、249-260頁を参照。

- 9 石田一郎らがフランス6人組を意識して結成した「独立作曲家協会」(1933)や菅原明朗(1897-1988)、清瀬保二(1900-1981)、松平頼則(1907-2001)らが挙げられる。
- 10 岡田暁生「ドイツ音楽からの脱出?——戦前日本におけるフランス音楽受容の幾つかのモード」宇佐美育編『日仏交換の近代——文学・美術・音楽』、377-379頁。
- 11 長野俊樹「ロマン主義の諸相」久保田慶一ほか『はじめの音楽史』103-104頁。
- 12 池内については拙著「池内友次郎のフランス音楽受容」『埼大紀要 人文科学』第59巻第1号を参照。
- 13 平尾貴四男「地人会の結成に就いて」『音楽芸術』1948年10月号、28-30頁。
- 14 平尾は子供向けの作曲の手引きである『わたしたちの作曲 みんなでやろう』(1952)において、世界のさまざまな音楽をコラムの形で短く紹介している。これは、今日の世界音楽の理念を先取りする先進的な態度と言ってよいだろう。それはまた、20世紀初頭にすでに世界音楽のるつぼであったフランスに身を置いたことによって導かれたとも言える。
- 15 引用はともに小坂井敏晶『民族という虚構』、頁。
- 16 大橋良介『日本的なもの、ヨーロッパ的なもの』、195-200頁。
- 17 前掲書、195頁。

(2011年4月28日提出)

(2011年5月20日受理)

A Study on the Influence of the Reception of the French Modern Music on the Creation of the Japanese Modern Music

Abstract

This article will explain the influence of the reception of the French modern music to the creation of the Japanese modern music from Meiji Era to the beginning of Showa Era. The exchange between France and Japan which began at the national level turned to the personal and internal one in the cultural and musical area.

The composers who went to France(called here French School) looked for the different modernism from that of German style and tried two subjects : one is a thoroughgoing exercise of composition and harmonics which was possible only at the French conservatoires; another is a try to have a fusion of two musical cultures facing their differences.

As a conclusion, we got the idea that the French School thus prepared the way to realize the highest level of nationalism in music and laid the foundation of the Japanese modern music after the World War 2, which led to the birth of the composers recognized in the world like Toru Takemitsu.