

# 「フランス留学未経験の日本人作曲家たちと近代フランス音楽」 —— 1920～30年代のフランス音楽受容例の考察 ——

神月 朋子 埼玉大学教育学部学部長室付

キーワード: 日本人作曲家、フランス留学未経験、メディア、近代フランス音楽、異文化受容

## 1. 研究の目的と対象

本稿は、フランス留学未経験の日本人作曲家たちが1920～30年代（昭和戦前期）にどのようにして同時代のフランス音楽を知り、創作の源としたのか、またその意義について考察する試みである。

明治から昭和戦前期の日本政府は、近代化を推進する際に欧米の制度を取り入れた。ヨーロッパについては、次第にほぼすべての分野においてドイツを範とすることに決定し、お雇い外国人や官費日本人留学生といった人的交流も基本的にドイツに限定した。

しかしこうした状況に関わらず、開国後の日本にはヨーロッパ各国の文化や人々が流入した。音楽界もその例外ではなく、ドイツ系以外、特にフランスの音楽も紹介され、少なからぬフランス人音楽家たちが来日した。他方、私費であるがフランス留学する音楽家志望者も増えていった。

こうした影響が蓄積されていくにつれて、それをもとにして、すなわち留学せずにフランス音楽の特徴や傾向を取り入れて作曲を行う日本人音楽家が現れ、留学経験者とともに国内で影響力を持ち、日本の西洋音楽の発展に関わるようになっていった。当時と比べてメディアの発達や人的交流が格段に飛躍した現代においても、特定の国や地域の音楽を創作源にするためには留学や一定期間の滞在という生の体験、実際の経験がもっとも本質的で確実な方法である。それにもかかわらず、昭和戦前期において、こうした留学・滞在経験なくして、かつ国家による安定した支援も充分でない中、フランス音楽の要素を取り入れて創作し、20世紀後半以降の日本の音楽界に足跡を残した作曲家たちについて考察することは、意義のあることと考えられる。

本稿は上記をふまえて、当時日本にもたらされたフランス音楽とその体験を彼らがどのように受容し、創作源としたのかについて、個別の体験と国内の音楽事象の影響とに分けて照らし合わせ、その一端を明らかにしたい。構成は以下の通りである。「2. 作曲家と作曲家グループの概観」でフランス音楽の影響を受けたおもな作曲家と作曲家グループを紹介し、それぞれのフランス音楽に関する個別体験を考察する。「3. 作曲活動を可能にした諸要因」では、彼らにとってより根本的と考えられるフランス音楽体験の基層を考察する。そのうち演奏体験として軍楽隊を、メディア体験として音楽雑誌を取り上げる。

「4. 結論とまとめ」では、彼らが当時果たした役割を明らかにし、太平洋戦争後（第二次大戦後）の日本の音楽界に与えた影響を示す。

## 2. 作曲家と作曲家グループの概観

本章では、第1章で述べた経歴と活動に該当する作曲家と作曲家グループの概略を、年齢順または活動時期の開始順に従って示す<sup>1)</sup>。

## 2-1 作曲家

おもな作曲家を3名挙げ、フランス音楽とのかかわりを示す。

### (1) 菅原明朗 (1897 (明治30) ~1988 (昭和63) 年)

音楽の専門機関で学ばず、当時の著名な陸海軍軍楽隊の音楽家(瀬戸口藤吉、大沼哲、山口常光)や音楽評論家(太田黒元雄、堀内敬三など)と交流しながら独習した。1920~30年代の作品では、日本の田舎節音階や都節音階、雅楽の旋律などを、ドビュッシーやフランスの近代和声や音色と融合することを試みている。

「ドイツ音楽の影響が強かった時代に、フランス近代音楽や日本の伝統音楽を参照した彼の作風は、先駆的であった<sup>2)</sup>」が、その要因は以下の3点と考えられる。まず、ドイツ音楽をもつばら範とした当時のアカデミックな世界とほとんど関わらなかったこと、陸海軍軍楽隊の指導者にはお雇い外国人の一人としてフランス人のシャルル・ルルー(1851~1926)などが招かれていたため、その影響も受けたこと、おもにフランス音楽の教育を日本(陸軍外山学校)で受けた大沼哲と交流していたことである。次に、後述するように当時の軍楽隊は日本で最初に当時のヨーロッパ音楽を吹奏楽として演奏していたため、そこには当然フランス音楽も含まれており、それを聞いていたことである。そして、音楽評論家たちはやはり後述するようにレコードや文字媒体を通してフランス音楽の知識や演奏を知っており、彼らを通してフランス音楽に接するようになったことである。

### (2) 清瀬保二 (1900(明治33)~1981 (昭和56) 年)

彼の受けた作曲教育を概略する。まず山田耕筰に短期間師事したが、純粋な民族主義に関心を持つようになったため、その後しばらくはほぼ独学であった。その後1932(昭和7)年から3年間クラウス・プリングスハイムに学び、その間フォーレやドビュッシーなどの近代フランス歌曲の伴奏者としても活動した。その後作曲活動を始め、独自性が高く評価されるようになった。

彼の作風を見ると、おもに日本民謡や神楽、雅楽、平行4度(日本を含む東アジアで長年使われてきた音程)を中心にしており、近代フランス音楽の影響を必ずしも直接的・具体的に反映しているとはいえない。しかしフォーレやドビュッシーの作品伴奏を通じて得たものは大きく、それによって創作活動が大きく展開したと言ってよいだろう。すなわち、ドビュッシーらが音楽や言葉で表現し続けてきた自国音楽への強い愛着や表現に触れ、それによって、清瀬にとっての自国音楽表現とは何かという意識がさらに確固としたものになったことが考えられるのである。それによって、音楽家としてのアイデンティティの確立という、明治以降の洋楽分野の音楽家(特に作曲家)にとって新しくかつ根源的な課題に対して、大きな支柱を得たと言ってよいだろう。

### (3) 松平頼則 (1907(明治40)~2001(平成13)年)

ここではフランスと関わる経歴を挙げる。学習院初等科、暁星中学校を経て慶応大学仏文科予科に入学した。在学中に聴いたアンリ・ジル＝マルシェックス(1894~1970)の演奏会から大きな影響を受けて、音楽家になることを決める。1930年に新興作曲家連盟の結成に参加し、当初はピアニストとしても活動し、ドビュッシーやサティなどフランス近代音楽を紹介した。日本民謡や雅楽に着目したが、日本伝統音楽(雅楽と民謡)やドイツ音楽特融の情緒は情動を好まず、作風として共感したのはフランス風新古典主義や「エコール・ド・パリ(民族的新古典主義、パリ楽派)」であった。

中学校と大学予科でフランス語やフランス文化に文字通りひたった経験は、当時は今日よりもさらに得難いものであったはずである。その影響は、その後作曲家として活動を始めた際に、フランス新古典主義を選んだことに及んでいると考えるのが妥当だろう。また、アンリ・ジル＝マルシェックスの演奏からも、当時の日本の音楽界と同様に大きな衝撃を受けたことは容易に想像できる。ジル＝マ

ルシェックスはディエメヤコルトーに師事し、パリ音楽院を首席で卒業した後はヨーロッパを中心に活躍した名ピアニストであった。こうした経歴と実績を持った彼が、1925年から37年にかけて4回来日して演奏会を開いたのである<sup>3)</sup>。フランス政府の文化使節も任じたと言ってよい。

松平の場合は、10代の多感な時期に、音楽だけでなくフランス語やフランス文化全般に感化されたことが、先に紹介した二人と異なっている。この経験は留学そのものとは異なるが、全身でフランス文化に触れたことによって、作曲家としての仕事に対して大きな影響を受けたと言えるだろう。

## 2-2 作曲家グループ

ここでは3つのグループについて、名称と結成年、概要を示す。

### (1) 「楽団スルヤ」1927(昭和2)年

諸井三郎が川上徹太郎や内海誓一郎ら東京帝国大学の7名の仲間とともに結成し、作品演奏会を7回開いた。楽団の理念は、フランスの国民音楽協会を念頭にしている。1871年にフランクらが設立した同協会の目的と意図は、同時代のフランス音楽作品を積極的に演奏することや、ドイツ＝オーストリアやイタリアの影響を極力排して「フランス芸術 *ars gallica*<sup>4)</sup>」を再興すること、19世紀半ば以前のフランス音楽興隆期の再生を図ることであった。こうした経緯と活動内容は、当時の日本の作曲状況と合わせて似た状態であった。このため、諸井らがモデルにしたことは自然なことと言える。

### (2) 「独立音楽協会」1933(昭和8)年

石田一郎、荻原利次、落合朝彦が結成し、作品発表会を4回開いた。このグループはフランス6人組 (*groupe des Six*, 1919～21)<sup>5)</sup> 風のモダニズムを取り入れた作品を残している。すなわち、コクトーの以下の美意識にもとづいている。「[印象主義のような]雲や波、水中や水の精、夜の香り」でもなく、ロシアやドイツの要素を取り入れた「雑種」でもなく、「フランスのフランス音楽」という美意識である。この美意識の具体的な表現はこうした後期ロマン主義に反動する音楽、すなわち「明確な形式感を持ち、半音階をできるだけ使わない新古典主義」による作品によって表わされた<sup>6)</sup>。独立音楽協会は、それ以前におもに受容されてきたラヴェルやドビュッシーの後期ロマン主義(印象主義や象徴主義)の時期の音楽を超えて、その後のより新しい、まさに同時代の音楽に着目する段階に入ったのである。

### (3) 「新音楽連盟」1934(昭和9)年

伊福部昭、早坂文雄、三浦敦史が結成し、9月に「国際音楽祭」を開催した。連盟の趣旨は仮想アカデミーへの反抗、すなわち、ドイツ＝オーストリア中心の当時の洋楽受容の状況を批判することであった。このことは当時のフランス音楽受容の大きなきっかけの1つであり、彼らもそれを選んだと言える。ただしこの演奏会で演奏されたのはラヴェルやミヨー、ピエール・オクターヴ・フェルーといったフランス音楽だけではなく、ストラヴィンスキー、ファリャ、ホアキン・ニン、アルフレート・カゼッラ、エルヴィーン・シュルホフなど多岐に渡っていた。こうした選曲から分かるのは、当時の日本の楽壇が取り立てて重視していなかった国や地域の作曲家を、彼らが意識していたことである(ストラヴィンスキーはフランスとの関係やフランスに与えた影響が大きいため、フランスとかかわりのある作曲家と考えるのは妥当であろう)。

## 3. 作曲活動を可能にした諸要因

前章の概観から分かるのは、作曲家たちはそれぞれ身近な音楽家(外国人、日本人)や音楽評論家を通

して近代フランス音楽を知る機会を得たということである。

しかしより根本的に考えるなら、そうした限られた情報だけで作曲家という職業を選択したり、創作のよりどころやソースにしたわけではない。むしろ、それ以外のより大きな要因やきっかけにもよると判断すべきだろう。すなわち、近代フランス音楽の作曲家たちの作品や演奏、書籍、解説書などを通じてより幅広く知ったことも強く影響していると考えの方が適切である。これらはヨーロッパ各国から輸入されたものや、日本人がそれらをもとに作成したものである。こうしたいわば「本場の」土台をふまえて、彼らの音楽が少しずつ日本国内に紹介され、広まっていったのである。この土台は、フランスに留学しなくてもそれらをもとに創作活動を日本で行うのに足りうるものであり、概要から最先端の同時代音楽まで、正確にかつ適切に知ることを可能にするものであった。

言い換えれば、ドイツ＝オーストリアやイタリアの音楽を中心に受容していた当時の日本の音楽界にあって、フランス近代音楽が質量ともに日本在住の作曲家たちの創作源になりうるほど、人材や録音媒体、文字媒体が日本にもたらされていたのである。この状況は、日本が近代国家に変貌するために用いたツールと同じである。それだけ必要にして充分であったと考えられる<sup>7)</sup>。

本章では、これらの土台の一部にしばって考察し、当時の日本でどの程度フランス音楽が扱われたのか考察する。

演奏については、軍楽隊を取り上げる。理由は、明治以降の日本で最初に本格的に洋楽を演奏した団体（媒体）だからである。メディアについては、日本の音楽雑誌に焦点を当てる。理由は、書籍よりも購入しやすかったと考えられることと、種類と内容がより多岐に渡っていることである。居留地の演奏会や日本の管弦楽団（プロフェッショナルおよびアマチュア）、来日演奏家、留学帰国者等については、稿を改めて扱いたい<sup>8)</sup>。

### 3-1 軍楽隊の演奏

日本が軍楽隊を取り入れた経緯を概観する。日本人が最初に輸入した洋楽と西洋式軍楽は、鼓笛楽である。これは横笛と小太鼓、大太鼓による小編成のもので、1864年に幕臣関口鉄之助と白石大八が長崎で半年間オランダ人から伝習し、その後江戸の武家屋敷で教授した。これが日本初の軍楽隊教練である<sup>9)</sup>。

その後、日本政府は国内に駐屯していたヨーロッパ各国の軍楽隊に依頼し、本格的な軍楽隊の伝習・訓練を開始した。おもなお雇い外国人はイギリスのジョン・ウィリアム・フェントン（1831～1890）、フランスのギュスターヴ・シャルル・ダクロン（1845～98）やシャルル・ルルー（1851～1926）、ドイツのフランツ・エッケルト（1852～1916）らである。

こうして日本で軍楽隊が発足した。海軍は1871（明治4）年、陸軍は1872（明治5）年である。

この経緯から分かるのは、日本人はまったく聞いたことのない外国の音楽を少しずつ段階を踏んで習得していったということである。それは計画的というよりも、その時々状況において方法を選択していった結果と考えるべきであろう。それでも彼らが丁寧に確実に異文化を受容していったことは事実であり、それは今日まで続く我が国のヨーロッパ音楽受容の礎になっている。

軍楽隊はその後、軍隊での業務を越えてさまざまな点で拡大発展していく。軍楽と軍楽隊は日本が最初に国として輸入した洋楽とその演奏団体であり、その理由は日本の近代化にとまなう軍備の一環であった。しかし同時に、民間の管弦楽団など他の演奏団体が本格化するまで、国内のさまざまな行事に必要とされた洋楽演奏も一手に引き受けていたのである。本業の軍事儀礼のほか、外交行事や宮中行事、政府主催の各種式典（1873（明治5）年の鉄道開通式など）でも演奏を行った。

そして両軍楽隊は次第に民間からの出張依頼にも応じるようになり、その結果、一般の人々に娯楽や芸

術としての音楽を提供するために演奏を始めることになった<sup>10)</sup>。この意味での軍楽隊演奏としてもっとも定期的にまた長く続いているのは、日比谷公園の野外音楽堂での定期演奏会である<sup>11)</sup>。以下で、その概要と意義を取り上げる。

この演奏会は、1905（明治38）年に開設された小音楽堂で行われ、陸軍と海軍が隔週で交代で担当した。関東大震災や太平洋戦争の時期を除いて、現在まで続いている<sup>12)</sup>。レパートリーの詳細は現在ではまだ明らかになっていない部分も多いが、おもに行進曲、ワルツ、カドリユー、オペラの序曲や抜粋曲が演奏された。このうちルルーの指導を受けた陸軍軍楽隊は、当時本国でも人気のあったフランス系の音楽をレパートリーとして持っていた。例えば、軍楽隊による最初の出張演奏は1876（明治9）年に陸軍軍楽隊によって行われたが、その時に演奏された曲が記録に残っており、その中には以下のフランス系音楽が含まれている。ダグロンが日本の童謡などをもとにして作曲した《日本歌曲集 *Airs japonaises*》、オッフエンバックの《パリの生活》（1866）と同《トレビゾンドの女王》（1869）のいずれも〈カドリール〉である。また海軍軍楽隊についても、少なくともオーベール、グノー、マイヤベーア、ビゼーの作品をレパートリーにしていた可能性がある。このことから考えると、定期演奏会でもフランス系の作品を演奏した可能性が高い<sup>13)</sup>。

選曲基準はいずれの場合も、当時のヨーロッパで人気のあった曲が多いが、これは当然であろう。その理由は、当時入手（輸入）しやすかったこと、お雇い外国人にとって同時代の音楽を選択するのが当たり前だったことと考えられる。このような当時のヨーロッパの音楽状況を反映した選曲がなされたことは、当時の日本人にとって、同時代の音楽をリアルタイムで聞けるという利点があった。グノーやビゼー、オッフエンバックは在命中、すなわち彼らの同時代人であった。

さらに重要なのは、こうした選曲によって、フランス留學生の体験を一部ではあるが日本でできたということである。すなわち、フランス人作曲家の作品が含まれていること、当時のヨーロッパの演奏会のレパートリーと近いこと、そしてそれを生演奏で聞いたことである。

ただし、これらの演奏は当然ながらすべて吹奏楽であった。またその演奏水準には賛否両論あった<sup>14)</sup>。しかしながら、その意義は上記の通りである。当時の聴衆にとっては得難い楽しみの機会であったし、さらには音楽家を志望するきっかけとしても十分に役割を果たしており、それゆえその意義はきわめて大きい<sup>15)</sup>。

このように、日比谷の軍楽隊定期演奏会はフランス近代音楽、すなわちフランスの同時代音楽を聴く大きなかつ安定したきっかけであった。それゆえ、留学せずともそれに近い体験を日本に居ながらにして可能にしたのである<sup>16)</sup>。その影響力は大きく、「土台」としての役割を、当時としては十分に果たしたと言えよう。

### 3-2 メディアによるフランス音楽体験

次に、メディアによるフランス音楽体験のうち、音楽雑誌を取り上げる<sup>17)</sup>。理由は以下の5点である。第一に、雑誌の種類が15誌あり、当時の文化系の雑誌としては他分野と比べても遜色ない多さだからである。映画雑誌の25誌に次ぎ、写真雑誌の11誌よりも多かった<sup>18)</sup>。第二に、読者層が専門家から愛好家までと幅広かったため、影響が大きかったと考えられることである。読者層が広がった理由は、多くの音楽雑誌がそのように編集方針を定めたからである。第三に、書籍（音楽書）よりも安価な場合が多かったため、やはり読者層を広げられたためである。第四に、ほとんどの音楽雑誌は月刊だったため、当時の状況に対して書籍よりも早く対応できたからである。最後に、掲載記事の内容が多岐に渡っていたため、読者はそれぞれの興味に応じて記事を選ぶことができたからである。

音楽雑誌が『月刊楽譜』（1912（明治45）年）を皮切りに次々に発行された理由は、次のように考えられる。日本の洋楽に関する諸活動は、プロフェッショナルな音楽家たちが中心になって行ったものについては1900年代以降さかんになったため、それについて紹介し、さまざまな観点から批評すなわち価値判断し、関連する知識やヨーロッパの最新事情を伝える必要があることを、発行人や音楽家が認識し始めたからである。

日本政府の方針に従って、また当時のヨーロッパの音楽界（および政情等）の状況をふまえて、東京音楽学校の生徒や官費留学生は基本的にドイツ＝オーストリア音楽を中心に学習・演奏・留学していた。すなわち、フランスを含む20世紀初めの西ヨーロッパ音楽界では、ベートーヴェンを中心としたドイツ音楽の演奏が主流と言ってもよい状況だった。このこともあって、日本の洋楽受容も当然のことながら当時の状況を反映したものになり、「ドイツの器楽曲が洋楽の中心である」という認識が広まっていったのである。

他方、この流れや認識があったとは言え、ヨーロッパの音楽状況がさまざまなメディアやルートから入ってきたこともまた、当時の日本の洋楽受容の重要な傾向であり、実情であった。そのため音楽雑誌が国や地域を問わず洋楽を受容し、それらを扱ったのは、当然のことであろう。

むしろ、官立の音楽学校がドイツ音楽ほど力を入れていなかったフランス音楽受容を補う役目を、民間の音楽雑誌が担っていたと考えることもできるだろう。

実際に、音楽雑誌ではフランス近代音楽はどのように紹介されたのだろうか。以下で、記事数の割合と翻訳記事の2点から分析する。

#### (1) 記事の数と雑誌に占める割合

ここでは当時の主要な音楽雑誌の中から「音楽評論」を手掛かりに、当時の音楽雑誌の基本的な特徴や傾向を以下の4点について示したい。まず作曲家紹介、次にフランス音楽界の動向の報告、さらにフランス音楽特集号、そしてレコード紹介である。

『音楽評論』は1933（昭和8）年に音楽評論社が創刊し、戦時体制下の雑誌の統合と廃刊がいつせいに行われた1941（昭和16）年まで、全92冊発行された。創刊の目的は「作曲家及び演奏家と対峙しうる音楽批評家の誕生と成熟を促す場の形成<sup>19)</sup>」であった。本稿がこの雑誌を取り上げる理由もここにある。全92冊のうちフランス関係の記事を掲載した号は60冊、全体のおよそ65%である。

これらの記事を先に示した4点に分類すると（これらは同じ号に掲載されている場合がある）、まず作曲家紹介（作品紹介を含む）は30号（冊）、次にフランス音楽界の動向は16号（冊）、さらにフランス音楽特集（紙面に明記されていないが事実上の特集号）は7号（冊）、そしてレコード紹介は7号（冊）である。音楽界の動向とレコード紹介についてはすべてがフランス音楽を扱っているとは限らないが、フランスに重点を置いた号は、同行については6号（冊）、レコードの場合は3号（冊）である。

上記から分かるのは、『音楽評論』がフランス近代音楽に対して相当な興味を持ち、日本の洋楽受容に対する意義を認めていたことである。そして、このことを幅広い読者層に向けて8年間発信し続けたことである。このことから、本誌は日本の洋楽受容に一定の影響を与えた土台であったと考えてよいだろう。

#### (2) 翻訳記事

上記の紹介や報告のおもな情報源は、ヨーロッパから輸入された書籍や音楽雑誌であった。当時の日本では文字媒体による第一次資料がきわめて限られていたことを考えると、当然のことであろう。彼らは基本的にこれらを第一次資料として翻訳し、雑誌記事としたのである。翻訳の正確度はきわめて

高い<sup>20)</sup>。筆者はこれらの原著者と原題を調査し、両者が判明した165編について以下の通りに分類した。分類基準は国別とし、フランス、ドイツ＝オーストリア、イタリア、ソ連（およびロシア）、その他、とした。当該国への分類基準は、記事の扱った音楽家や文学者がおもに活動したと今日一般的に考えられている地域（国）にもとづく。

分類結果は以下の通りである。割合の多い順に記載した。「その他」には分類国以外の国のほか、国別分類の判断に必ずしも該当しない美学や作曲理論、管弦楽団、メディア（レコードとラジオ、映画）に関する記事を含めた。なお、異なる国の作曲家2名を扱った記事が1編あるため、集計総数は166編である。また割合については、小数点以下を切り捨てている。

ドイツ＝オーストリア	67編 (40%)
フランス	39編 (24%)
旧ソ連・ロシア	12編 (6%)
イタリア	7編 (4%)
その他	41編 (25%)

この分類結果から、以下の考察を得た。まず、当時の日本の洋楽受容状況から考えると、ドイツ＝オーストリアに関する記事が最多であるのは当然の結果である。次に、それにもかかわらずフランスに関する記事がこれに次いで多いことが明らかになった。フランス音楽に対する関心が高かったことを示す結果と言える。これまでに述べたさまざまな状況下において、当時の音楽家たちがフランス音楽に対する高い関心を持っていたこと、また音楽雑誌がこの関心や要望に応じる形で翻訳記事を掲載したことが、この分析からも明確になったと言えよう。

#### 4. 結論とまとめ

1920～30年代にフランス近代音楽を受容し、それをもとに創作活動を行った作曲家たちは、それぞれの状況において個別にフランスの音楽や文化に接する機会を得て、その響きと知識を知る体験を積み重ねた。他方ドイツ系音楽受容が中心であった当時の日本において、フランス音楽もまた人材や演奏、録音媒体、文字媒体によってもたらされ、その響きと理念の特徴と魅力が一般聴衆にも専門家にも認知されるようになった。これらの個別体験とより一般的な体験とが重層的に蓄積されることによって、フランス音楽が次第に音楽家たちのあいだで認知され、受容されていき、第二次大戦後の日本の音楽界の礎にもなった。

より一般的な体験として本稿が取り上げたのは、軍楽隊演奏と音楽雑誌記事である。まず軍楽隊に着目すると、彼ら（とその指導者であった外国人音楽家）が同時代のフランス音楽を適宜取り上げて演奏し続けたことによって、一般聴衆だけではなく作曲家志望者たちがその存在を知り、特徴や魅力を直接知ることができた。それが吹奏楽によるものであったにせよ、演奏会が継続的に行われたことによって、軍楽隊演奏はフランス留学や長期滞在で得られる体験を部分的に担う役割を果たし、日本におけるフランス音楽受容とその伝播を支えた重要な要因になったと言える。

一方、音楽雑誌記事の傾向や特徴を見ると、当時手薄になりがちであったフランス音楽受容を十分に補ったことが分かる。このことは、当時の日本の音楽にとって重要な契機になった。なぜなら、フランス留学が限られた人々、すなわち私費留学のできる富裕層の音楽家（志望者）におもに可能だった時代に、必ずしもそうとは言えない多くの音楽家たちに対してその情報を質量ともに幅広く深く伝え、価値判断の材

料を提供したからである。それによって、彼らはドイツ系音楽と異なる特徴を持つ同時代のフランス近代音楽を知ることができたのである。その充実度は、第2章で紹介した音楽家たちが、留学や長期滞在をしなくてもフランス音楽の要素を取り入れて作曲活動ができたほどであり、創作の大きな土台の1つとなっていたのである。

軍楽隊も文字媒体の情報も、実際の留学とは異なる。しかしフランス留学の機会が限られていた当時、人材や文字媒体、演奏媒体を通してその独特な魅力と可能性に惹かれた作曲家たちは、それらからできる限り多くを吸収し、創作した。そうして、日本にいながらフランス音楽の最新情報を可能な限り取り入れて、新たな作品を生み出した。その成果は、太平洋戦争（第二次大戦）後の日本の音楽教育や音楽界を発展させる大きな土台となり、今日に至っている。彼らの地道な努力は、日本の洋楽受容が多様化する大きなきっかけの1つになり、かつその後の発展の礎になったと言えるだろう。

## 注

- 1) 本章の記述は以下にもとづく。石田一志『モダニズム変奏曲——東アジアの近現代音楽史』、78-96頁。
- 2) 前掲書、85頁。
- 3) 白石朝子「アンリ・ジル＝マルシェックスによる日仏交流の試み——4度の来日(1925-37)における音楽活動と日本音楽研究をもとに——」、8頁。
- 4) 「フランク、セザール＝オーギュスト」、『ラルース世界音楽事典』下巻、1469頁。
- 5) 6人組の活動時期については以下を参照。「6人組」、前掲書、1978頁。
- 6) 今谷和徳、井上さつき『フランス音楽史』、407-408頁。
- 7) 丸山真男、加藤周一『翻訳と日本の近代』、18頁。加藤は「『近代化』の第一歩は、外国人教師、留学生、視察団、それから翻訳」と述べているが、本稿に関わるのは特に外国人（教師）と翻訳である。
- 8) ここではそれぞれについて参考資料の一部を挙げる。居留地の演奏会については、大正時代の横浜居留地の演奏会と洋楽の広がり扱った齋藤龍『横浜・大正・音楽ロマン』、日本の管弦楽団の結成時期と相関関係等は田中健次『ひと目でわかる日本音楽入門』、来日演奏家は山本尚志『日本を愛したユダヤ人ピアニストレオ・シロタ』、留学帰国した作曲家については石田、前掲書、89-92頁、明治から昭和にかけての日本のレコード産業界については倉田喜弘『日本レコード文化史』等を参照。
- 9) 堀内敬三『音楽五十年史（下）』、12-13頁。
- 10) 塚原康子他『はじめての音楽史』、172-173頁。
- 11) 団伊玖磨『私の日本音楽史』、241-258頁。
- 12) 東京都建設局ホームページ「日比谷公園の沿革 資料3」  
<https://www.kensetsu.metro.tokyo.lg.jp/content/000029334.pdf>
- 13) 団、前掲書、241-247頁、252-255頁。陸軍軍楽隊のレパートリーとして団がさらに挙げているのはメユーとボイエルデューのオペラの抜粋曲である。
- 14) とは言え「黒船以来～吹奏楽150年の歩み～」（CD）に収録されている大阪三越音楽隊の《カルメン抜粋》を聞くと、1875（明治7）年のパリ初演の時ですら難解とされたこのオペラのリズムと音程を、非常に正確に演奏していることが分かる。まさに同時代の音楽を、相当な努力と練習によって演奏したと言える。このような民間の少年音楽隊のレベルの高さと、その指導者の多くが軍楽隊出身者であることを合わせると、軍楽隊の演奏は、当然のことながらさらに充実していたと考えるのが妥当である。
- 15) 団、前掲書、256頁。「この〔日比谷公園内に建てられた音楽堂での軍楽隊の定期〕演奏会を聴いて音楽家を志したという人、また実際に音楽家になった人がたくさんいるのです。」



16) 軍楽隊を含む当時のフランス音楽受容については、以下も参照されたい。国立国会図書館『近代日本とフランス——憧れ、出会い、交流 第2章 3. フランス音楽の受容』。

[https://www.ndl.go.jp/france/jp/part2/s2\\_3.html](https://www.ndl.go.jp/france/jp/part2/s2_3.html)

17) 本節の記述は以下にもとづく。後藤暢子、川添圭子、神月朋子『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』。

18) 前掲書、5-6頁。

19) 前掲書、22-24頁、引用は24頁。

20) 神月、前掲書、「翻訳記事の出典①~④」（巻末）。本調査が可能だった大きな理由は、原題と原著者がいずれも正確に訳されていたからに他ならない。当時は、原著者と原題とを記載した翻訳記事は音楽分野では少ない。筆者が調査した翻訳記事に関して手掛かりにできたのは、原題の日本語訳名と原語の発音に極力近づけて片仮名書きされた著者名のみであった。作業は難航したが、調査対象とした全206編の記事のうち8割近く、165編の原著者と原題を明らかにすることができた。当時の語学水準の高さも認識しえた調査であった（対象言語はフランス語、英語、ドイツ語）。

## 参考文献

### 書籍

石田一志『モダニズム変奏曲——東アジアの近現代音楽史』、朔北社、2005年。

今谷和徳、井上さつき『フランス音楽史』、春秋社、2010年。

倉田喜弘『日本レコード文化史』、岩波書店、2006年。

後藤暢子、川添圭子、神月朋子『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批評の萌芽・記事索引』、山田耕筈研究所、2001年。

斎藤龍『横浜・大正・音楽ロマン』、丸善、1991年。

白石朝子『アンリ・ジル＝マルシェックスによる日仏文化交流の試み——4度の来日（1925-37）における音楽活動と日本音楽研究をもとに——』（愛知県立芸術大学音楽研究科 博士後期課程学位論文）、2013年。

田中健次、月溪恒子『ひと目でわかる日本音楽入門』、音楽之友社、2003年。

団伊玖磨『私の日本音楽史』、日本放送協会、1999年。

塚原康子他『はじめての音楽史』、音楽之友社、2009年。

遠山一行、海老澤敏編『ラルース世界音楽事典』下巻、福武書店、1989年。

堀内敬三『音楽五十年史（上）（下）』、講談社、1977年。

丸山真男、加藤周一『翻訳と日本の近代』、岩波書店、1998年。

山本尚志『日本を愛したユダヤ人ピアニスト レオ・シロタ』、毎日新聞社、2004年。

### ホームページ

国立国会図書館「近代日本とフランス——憧れ、出会い、交流 第2章 3. フランス音楽の受容」 [https://www.ndl.go.jp/france/jp/part2/s2\\_3.html](https://www.ndl.go.jp/france/jp/part2/s2_3.html)

東京都建設局「日比谷公園の沿革 資料3」

<https://www.kensetsu.metro.tokyo.lg.jp/content/000029334.pdf>

### CD

「黒船以来～吹奏楽 150 年の歩み～」、キングレコード社、2003 年。

(2020年9月30日提出)  
(2020年11月10日受理)