



阪神間モダニズムが生み出した二人の音楽家 : 貴志 康一と大澤壽人

松井, 真之介

(Citation)

鶴山論叢, 11:35*-56*

(Issue Date)

2011-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002810>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002810>



阪神間モダニズムが生み出した二人の音楽家

— 貴志康一と大澤壽人 —

Two musicians produced by Hanshinkan Modernism

— Koichi Kishi and Hisato Osawa —

松井真之介

Matsui Shinnosuke

【要旨】

大正初期から戦前までの間に阪神間地域に勃興した文化現象「阪神間モダニズム」が生み出したといえる2人の音楽家、貴志康一と大澤壽人の来歴、作品を比較検討することで、音楽における阪神間モダニズム文化の特徴を照射した。まず、阪神間モダニズム期の音楽的土壌、特に亡命ロシア人音楽家の存在と深江文化村について概説し、次に、貴志康一と大澤壽人について、以下の比較軸——実家、青少年期の性格・志向、青少年期の音楽的環境、音楽教育、初期の音楽活動、留学、留学後の活動と受容、代表作とその作風、現在の受容——を中心に分析を行った。

そうして以下のようなことが確認できた。まず、この地の音楽教育が官製のものではなく、亡命ロシア人を中心とするフリーの音楽家たちの私的ネットワークに依拠するものであり、非アカデミズムの色彩が濃厚であったこと。そして、自由だが流動的な音楽環境であったため、阪神間の音楽文化は中央の楽壇とは異なり、メソッドを確立できないまま第2次世界大戦で継承の道が閉ざされてしまったこと。貴志、大澤ともに早世したためなおさら消滅のスピードが速く、日本の洋楽史から忘れられた存在となったこと。さらに、この2人の音楽家に関しては、早期に欧米人と交流があったために、西洋人に馴染むキャラクターや作風を早くに確立することができたことに加え、西欧流の交差術やオーガナイズ能力も同時に身につけることができたゆえに、若くして音楽活動が可能であったことも示唆した。そうして、同じ時期に関西に生まれ、同じような環境で育ち、作曲家という同じ職業を志し、同じ時期に欧米で注目を浴びたこの2人には、不思議なことに交流のエピソードが残っていないからこそ、逆に彼らの共通点が音楽における阪神間モダニズムの特徴として照射できるのではないかと結論付けた。

【キーワード】

阪神間モダニズム、貴志康一、大澤壽人

はじめに

明治末期から第2次世界大戦までの約30年間、神戸から尼崎までの六甲山麓に花開いたいわゆる「阪神間モダニズム文化」は、文学、美術、工芸などの芸術文化、演劇、写真、ダンスホールなどの娯楽文化、建築などの実用文化、さらにはレジャーや服飾などの生活文化と、あらゆる領域に及んでいる。しかもこれらの遺産が現代日本文化に大きな影響を与え続けてきたことは、各方面の歴史を繙いてみても十分に理解できるが、何よりも残された作品を見れば直ちに理解できるだろう。

しかし音楽の分野になると、その評価は他に比べて著しく遅れている。あるいは、阪神間モダニズムのものだと気づかないままその遺産を享受していることもあるかもしれない。本論は、この時期に現在の東灘区深江に存在したいわゆる「深江文化村」に集った亡命ロシア系音楽家を中心とする外国人音楽家の活動を省みながら、1990年代に音楽における阪神間モダニズムの再評価のきっかけとなった貴志康一（1909-1937）と、2000年代になってようやく注目されるようになった大澤壽人（1907-1953）という二人の音楽家の足跡を比較し、そこから音楽における阪神間モダニズムの特徴を抽象する試みである。

阪神間モダニズム期の音楽的土壌

1. 「深江文化村」の音楽家たち

ここでまず、貴志と大澤を生み出した当時の阪神間の音楽的土壌を語るために、「深江文化村」について説明をしなければならない。この深江文化村の住人こそが彼らの目を世界へ届け、彼らの才能を世界へ届けたのである。

「深江文化村」とは、現在の神戸市東灘区深江南町にかつて存在した西洋館街の通称であり、1923年から24年にかけて建築家吉村清太郎によって建設された計13軒の洋風住宅をメインとする2500坪の区域である。現在のように芦屋との市境がもうけられていない当時は「芦屋文化村」と呼ばれていた。ここで注目すべきは、広大な敷地にただデザインの異なる「西洋風」建築を吉村が建てたというの

みではなく、敷地の中央に約400坪の芝生の中庭を配し、敷地全体で一つのファミリーのような雰囲気を出すという欧米型のハウジング・プランに則った点である。また、建築の設計も吉村のみならず、アメリカ人、ロシア人が担当した物件もあり、依頼主も貿易商、商社員、銀行家など、欧米風のライフスタイルに見識とこだわりを持つ者であった点も見逃すことはできない。そうしてこのコミュニティに9カ国13組の家族が居住することになるのだが、その中の1人こそ、日本における亡命ロシア系音楽家のパイオニアであり礎であるピアニスト、アレクサンドル・ルーチンである。ロシア帝政時代にロストフで音楽院の教授をしていた彼は、ロシア革命を逃れ、1919年にはすでに神戸に上陸して富裕層の子弟に音楽を教授していた。彼は文化村分譲後にここの1軒を借りて夏の間の別荘とし、1930年にここの近所にオープンした外国人向けのアパート「文化ハウス」の顧客となって音楽家の友人たちを呼び集め、この一帯をまさに在日外国人音楽家のコロニーに仕立て上げた。

ルーチンのもとに集った亡命ロシア系音楽家たちは、阪神間在住の音楽家のみならず、ウクライナ人ヴァイオリニスト、アレクサンドル・モギレフスキー¹⁾やユダヤ系ウクライナ人のピアニスト、レオ・シロタ²⁾など、世界的に活躍した後東京で活動している音楽家もいた。阪神間に居を構えた音楽家で深江に集った人としては、ピアニストのパウル・ショルツ、神戸女学院のピアノ講師グリーンベルヒ・フーツェフ、宝塚音楽学校の声楽教授オルガ・カラスロヴァのほか、巨匠L.アウアー門下で、大阪フィルハーモニック・オーケストラ³⁾のコンサートマスターを務めたリトアニア出身のヴァイオリニスト、ミハイル・ヴェクスラー、同楽団を創設したドイツ人のチェリストであり指揮者のハインリヒ・ヴェルクマイスター、モスクワ音楽院出身でヴァイオリニスト・指揮者のエフゲン・クレイン、そして宝塚交響楽団の指揮者を務め、日本にブルックナーの交響曲を積極的に広めたオーストリア人ヨセフ・ラスカがいた。指揮者朝比奈隆や作曲家服部良一の師であり、前述の大阪フィルハーモニック・オーケストラの指揮者を務めたユダヤ系ウクライナ人エマヌエル・メッテルは1925年から神戸に居を構えていたが、1935年にかつてルーチンの別荘だった深江文化村の洋館に転居し、宝塚歌劇団の舞踏教授であった夫人エレナ・オソフスカヤと1939年までここで過ごした。またロストフ生まれの世界的ヴァイオリニスト、E.ジンバリストもルーチンの招きで来日公演を行なったときにここを訪れた。

深江文化村には在日外国人音楽家のみならず、彼らを慕い、また教えを請うため日本人音楽家も集った。例えば、東京音楽学校在学時代からヴェルクマイスター

と旧知の仲であり、その後ルーチンとも協力関係にあった指揮者で作曲家の山田耕作（後に耕筈に改名）、同じくルーチンと協力関係を結んでいた指揮者の近衛秀麿、モギレフスキーの一番弟子であり、当時神童と騒がれていたヴァイオリニストの諏訪根自子がここを訪れている。そして師にレッスンを受けに来る富裕層の子弟や音楽家の卵たちもここに足繁く通っていたことは言うまでもない。また音楽家のみならず、詩人の竹中郁や画家の小磯良平ら神戸在住の文化人もここを訪れ、在日外国人音楽家と親交を深めていた。

2. 深江の亡命ロシア系音楽家たちにとっての阪神間

このように、深江にはルーチンを軸として多彩な顔ぶれが集まり、それが第2次世界大戦時まで続いたが、すべてがルーチンの求心力によっていたわけではない。それでも在日外国人音楽家、特に亡命ロシア系音楽家たちは阪神間に集まっていた。なぜ、彼らは阪神間に集まったのであろうか。また彼らにとっての阪神間、そして深江文化村とは何であったのだろうか。

まず、彼らが日本にやってきた理由。真っ先に挙げられる大きな理由は1917年のロシア革命の勃発とその後のロシア内戦による国内混乱である。旧ロシア帝国内領からやってきた彼らの多くが共産革命に反対しソヴィエト政権を受け入れないいわゆる白系ロシア人で、民族的にはその多くがユダヤ系、ウクライナ系、ポーランド系であり、たとえ革命に反対ではなくとも民族的な理由で弾圧されたか、もしくは弾圧される恐れのある人々であった⁴⁾。彼らの多くは旧ロシア帝国内領内から満州もしくはヴラジヴォストーク経由で神戸へ上陸するパターンをとった。ヴェクスラーやクレイン、メッテルはこのパターンであった。しかし、これだけでは亡命ロシア系音楽家のみしか説明がつかない上、阪神間に在住する必然性が説明できない。

そこで2つ目の理由として挙げられるのが阪神間の音楽教育の受容である。この一帯はもともと大阪、神戸という大都市に挟まれた農村地帯であったが、近代化による両都市の産業拡大によって既存の市街地の住環境が悪化したのにもない、郊外住宅地の開発が必須となっていった。明治末期、住吉村（現神戸市東灘区）に豪商階級の邸宅が次々建設されたのを嚆矢として、その後インテリサラリーマン層を中心とする新興の富裕層が住宅を建設していく。1905年の阪神電気鉄道本線の開通、1920年の阪神急行電鉄神戸本線の開通など、鉄道の整備もこの地域の開発を後押しした。新旧の富裕層は子弟の教育を重んじるだけでなく、稽古事、習い事も重視した。蓄音機によるレコード鑑賞も普及しており、西洋楽器を習い

事として選ぶ十分の素地があった。特にヴァイオリンは良家の子女のたしなみとして当時の阪神間で流行した。また、当時神戸に住んでいた多くの外国人富裕層も同じく子弟の稽古事、習い事に関心を寄せていた。このように、阪神間には日本人・外国人問わず、個人レッスンを希望する教養富裕層子弟の土壌が十分であったのである。そして彼ら富裕層子弟たちの教師こそが在日外国人音楽家だった。もちろん彼ら在日外国人音楽家たちにはリサイタル収入もあったのだが、それはわずかなものであり、生活の糧の大半は個人レッスンによって得ていたのである。

また、良家の子女を「顧客」とする私立学校の存在を忘れてはならない。音楽科を持つ神戸女学院にはフーツェフ、同じく音楽科とともに演劇科をももつ宝塚音楽学校にはカラスロヴァ、オソフスカヤがおり、そしてラスカはその両校の教壇に立った。

ここで分かるのが、彼ら在日音楽家の阪神間在住・滞在は、当時の阪神間富裕層の個人経済力と教育環境に依拠したきわめて私的で偶発的なネットワークによっているものであるということだ。ルーチンを核として集まった阪神間の在日外国人音楽家たちは、東京の音楽家のように「官」に呼ばれてやってきたのではなく、「私」で自らやってきたヨーロッパ人の集合体だったのである。あるいは官製音楽機関が不在であったため、阪神間には個人でしか赴く動機がなかったとも言える。唯一の公的音楽機関ともいえる大阪放送局のJOBKオーケストラ（＝大阪フィルハーモニック・オーケストラ）にしても1925年の創立から28年まで、3年弱しか活動していない。そもそもその指揮者であったラスカが阪神間に滞在することになったのも、以下のようなりゆきである——第1次世界大戦により応召した際の1916年、ロシアの捕虜となり、シベリアに送られた後終戦を迎え、ヴラジヴォストーク音楽院の教授を務める。その後東京シンフォニー管弦楽団の招きで1923年9月に来日しようとするも、船のトラブルで9月1日到着の予定が3日にずれ込む。折しも1日は関東大震災が発生しており、到着する予定だった横浜港に入れず、船はそのまま神戸へ。当面東京での活動は不可能となったが、神戸女学院の外国人教師の伝でそのまま宝塚音楽学校の教授に就任する——。ラスカはその後神戸女学院の教壇に立ち、また宝塚歌劇場の座付きオーケストラから発展した宝塚交響楽団の指揮者となり、1935年まで12年間、阪神間で活躍することになるが、当初はきわめて偶然的な外的要素とさながら一本の糸のごとき私的な縁故で阪神間に来ることになったのである。

以上からわかるように、彼らにおける阪神間というのはロシア革命からの逃避

先である日本の中でも、関東大震災による打撃を被っていない安定した社会と教養富裕層の音楽文化受容の土壌、この2つを背景として、官とのコネクションに依拠しない彼らが私的ネットワークを駆使しつつ音楽家として生活できる地であったということができよう。そうしてこのような環境の中から、世界で認められる2人の音楽家が生まれることになる。

貴志康一と大澤壽人

彼らについての伝記は、近年、特に2000年以降になってようやくまとめられはじめている。貴志についてはすでに2冊の単独評伝が出版されている。大澤の再評価はここ数年でようやく始まったばかりで、資料はまだ少なく、単独評伝もまだ存在しないが、片山杜秀による比較的詳細なディスク・ライナーノートが存在する（参考文献参照）。紙面が限られているため、本論では以下に挙げる比較軸——実家、青少年期の性格・志向、青少年期の音楽的環境、音楽教育、初期の音楽活動、留学、留学後の活動と受容、代表作とその作風、現在の受容——を中心に彼らの足跡を追いたい。

1. 貴志康一（1909 - 1937）

実家

紀州藩士の家系であるが、祖父彌右衛門は商人を志して幕末の大坂に出てきて、一代にして貴志家を大商家とした⁵⁾。そして大阪市内に多くの貸家、貸し倉庫、さらに鉾山の権利を持つなど、不動産等の経営も行い、貴志家の財政を安定させた人物である。熱心な仏教徒であった彼は茶道をはじめとし、文学、絵、陶器、そして作法など色々な芸事に通暁していると康一は述懐しており、実際40代で店を人に譲った後は茶道と仏教への信仰に尽くして後半生を過ごした。一方、父奈良二郎（二代目彌右衛門）は東京帝国大学哲学科を卒業した後は家業を継ぐことなく、美学研究と参禅修行に勤しむ寡黙な哲人肌という人物であった。武家出身であることから実家からは反対されていたが、彼は女子教育を通じて社会啓発を行うという理念を持っており、実業家の知人の誘いで甲南高等女学校の設立に奔走し、1920年の開校時に彼は教頭兼名誉教授として教壇に立つことになった。奈良二郎も父彌右衛門と同じく芸術文化に通暁しており、茶道はもちろんのこと音楽、絵画、陶芸に関しても見識が高かった。彼はコンサートや講演会を通じて洋楽の啓蒙運動を行っていた「楽友会」のメンバーであったし、また絵画に

関しても大家の作品から無名新人の作品まで、彼の所有する日本人洋画家たちのコレクションはひとかどのものであった。総じて言うと、康一が音楽のみならず、芸事を行うための財力と理解を得る環境は十分であったといえる。

青少年期の性格・志向

康一の詳しい評伝を著した毛利真人言うところの「多趣味な内弁慶」という言葉が最もあてはまるだろう。音楽以外の趣味に関しては、小学校2、3年頃は読書好きの文学少年だったが、その頃に小学校の図画教師に勧められたのがきっかけで絵を始め、静物画や風景画を中心に油絵を何点も制作した。一時は画家を夢見ていたこともあり、芦屋浜の新居⁶⁾の横に建てられた貴志家の子供のための洋館「ラ・メゾン・デ・ザンファン」⁷⁾には、音楽室とともに康一のアトリエがあったほどである。絵画のほかにも、当時打出⁸⁾に窯があり、家族で出かけて皿や茶碗を焼いたことから造形芸術にも興味を持ち、それ以来康一は一人で陶芸や彫刻をしにそこへ出かけていた。

彼はまた大の映画ファンでもあった。大阪の旧居で同居していた叔父良雄が康一をよく活動写真を見に連れていったことからその楽しみにはまっていったのである。大正時代、小学生が映画を見るという行為は不良性を帯びているとされていたので最初家族からは賛成されなかったが、叔父と一緒にいくことで家族もしぶしぶ認めていたようである。しかし後には奈良二郎に連れられて京都の日活撮影所まで映画撮影を見学に行ったりしており、最終的には家族の理解も得られたようである。この多趣味さが彼の後半生の活動に大きく影響していることはいずれ明らかになるであろう。

「内弁慶」という性格に関しては、大阪在住時代に通っていた男子校、偕行舎附属小学校⁹⁾では、軍隊式教育のバンカラな校風があまり肌にあわず、唱歌の時間以外は目立たない子だったという。周囲の証言もさることながら、自伝的小説『戀』（恋）で自分をモデルとした茂という主人公について「茂は相当気が弱く学校では内気なおとなしい方で勿論小供等のがき大将になるどころか、かえって騒いでいる連中を避けて隅みっこでそれを傍観しているのが常であった」¹⁰⁾とか、「気の弱いくせに自慢したがる所謂内弁慶の彼」¹¹⁾と語っているように、それは康一本人もよく認識していた。一方、芦屋に移り住んでから通った共学の甲南小学校では子供の個性を尊重する自由教育が行われており、康一はこの「非常に面白い学園」の方が肌にあったようである。

音楽的環境

父母、叔父良雄ともにヴァイオリンを嗜んでおり¹²⁾、貴志家では一般教養・趣味として洋楽が取り上げられていた。しかし康一が最初に興味を持ったのはオルガンと軍楽隊であった¹³⁾。ヴァイオリンは、誰かが弾くだろうと貴志家が芦屋に越した頃に父が買ったものであるが、康一がそれを手にとり「この玩具が案外面白いので、それを顎に挟んでは開放弦でピーと弾いて見て、とんきょうな音色が出るのを喜んでた」¹⁴⁾という。最初母カメに手ほどきを受けた後、母が女学校時代に師事した教師大橋純二郎を週一回呼んで康一はヴァイオリン、妹二人はピアノを学んだ。そして奈良二郎とカメを含めてコーラスも学び、ホームコンサートを催すこともしばしばだった。大橋を経由して購入したビクター蓄音機と輸入盤レコードも康一の音楽的関心を十分に満たすものであったのは言うまでもない。

しかし少年時代に演奏会、特に海外の著名な演奏家のものにはおそらくほとんど逃さず行ったことは彼の音楽的環境を考える上で最も重要かもしれない。というのも1921年、11歳のときに世界的ヴァイオリニスト、ミッシェル・エルマンのコンサートでショックを受けたことが彼を本格的にヴァイオリンへ導いたからである。その後数年間にクライスラー、ブルメスター、ハイフェッツ、ジンバリストなど、ヴァイオリンを中心に演奏家たちの来日コンサートに数多く通い、それまでレコードで聞いていた世界一流奏者の生の音に接している。当時、高名な外来演奏家のチケットは非常に高価なものであったから¹⁵⁾、いかに康一が音楽を学ぶのに不足しない環境であったかということがこのことから理解できよう。

音楽教育

ここで、康一がじかに受けた音楽教育について触れないわけにはいかない。最初は「無味乾燥なホームマンの教科書」¹⁶⁾を使う大橋純二郎の厳格なレッスンに嫌気が差していたものの、先述のエルマン・ショックと、さらに色弱が発覚したために画家になる道をあきらめた康一は、再びヴァイオリンに真面目に取り組むようになっていた。その矢先の1923年の夏休み、神戸在住で海水浴のため深江に滞在していたヴェクスラーと出会い、それ以来ヴェクスラーのレッスンを受けることになる。それを機に彼はロシア人を中心とした外国人音楽家たちのコミュニティとも親交を持つことになる。官憲から警戒されていた彼等は聡明な日本人少年の訪問を喜び、パーティやディナーには必ず招待したという。また同じく深江

に滞在していたラスカからは音楽理論を学び、康一はそれ以来作曲も試みるようになった。短期間だがクレインにも師事している。ヴェクスラーは先述のようにアウアー門下であり、エルマンやハイフェッツと同門であった。康一はこれら外国人教師を通じてアウアー流のヴァイオリンの技術や音楽理論のみならず、外国人とのコミュニケーション術も学んだのである。このことが後の留学で役に立ったことは容易に想像できるだろう。

初期の音楽活動

貴志家では康一を中心に頻繁にホームコンサートを行い、1924年には甲南高校の校内音楽会でその演奏を披露するまでになっていたが、ヴェクスラーのレッスンを受け始めてから2年経とうとする1925年5月に大阪心斎橋の三木楽器店ホールで開いた単独リサイタルが彼の初の公開演奏会であった。当時、高校生が単独リサイタルを開くことは非常に珍しいことであり、「少年提琴家」康一は非常な注目を浴びた。そしてこの頃康一は音楽家になりたいことを周囲に宣言する。最初周囲からは反対されるが、最終的には、少なくとも高校は卒業しなさいとの意見を父からもらい、そのまま音楽の道が続けることになる。

最初の単独コンサートと同じ頃、山田耕筰が主導する、ソ連の楽員とハルピンの東支鉄道交響楽団と日本交響楽協会のメンバーによる合同オーケストラ「日露交響交響管弦楽演奏会」が大阪と神戸に来演し、聴衆はその豊かなハーモニーと迫力に度肝を抜かれる。康一も衝撃を受けた一人であった。彼はそれまでラスカの宝塚交響楽団などを聞いていたが、これを機にオーケストラへの興味も持ち始めることになる。奇しくも康一はその翌月に放送を開始する大阪のラジオ局のオーケストラ、JOBKオーケストラ¹⁷⁾の第1ヴァイオリン奏者として入団すると同時に、神戸市中山手の直木家が主催する子供オーケストラにも加わることになる。室内楽に興味を示し始めたのもこの頃で、康一は近隣の音楽仲間たちと弦楽四重奏団を結成し、第1ヴァイオリンを担当した。そして26年2月には「ドヴォルジャック弦楽四重奏団」という名で「映画と音楽の会」に出演している。

このように、関西の音楽環境が日進月歩ながらも未整備の時代に、康一はわずか14、5歳にして当時の最先端といえる環境に身をおくことができ、かつそれらに遍く関わることができたことがわかる。

留学

康一の海外留学は、国家から派遣される官費留学が主だったこの時代には非常

に珍しく私費留学であった。しかもそれは、スイスの名門時計ブランド、ロレックスの日本代理人で、貴志家と深い交流があったワルター・シュルツの父親がジュネーヴ音楽院の院長だったという奇縁から始まったものであった。康一の留学話に父は最初慎重であったが、父が相談を求めた周囲はこの留学に賛成し、話はすすんだ。さらに父の友人の画家大田喜二郎とその恩人秋月左都夫からは「シュルツの身元をしっかりと調べ、現地の有力な日本人とも関係を結んだほうがいい」というアドバイスを受け、最終的にはジュネーヴの国際連盟事務局長兼政治部長に就任する杉村陽太郎に身元保証人をしてもらうことになった。こうして康一の留学は野望も資金も万全であるのみならず、通常は困難を極めた受け入れ先とのコネクションも万全となったのである。

こうして康一は26年12月に神戸港を出航、翌年1月末にジュネーヴに到着し、留学生活の第一歩を踏み出す。そしてシュルツ家に世話になりつつ、フェルナンド・クロッセというヴァイオリニストのクラスで学び、1927年6月に学年2位の成績をおさめ、1年6ヶ月でジュネーヴ音楽院を修了している。その後康一はクロッセの推薦により、名教師カール・フレッシュに師事するため、バーデンバーデンやパリを経由しながらベルリンへ赴く。ベルリン高等音楽学校に在籍した康一はヴァイオリンをフレッシュに、音楽理論をロバート・カーンに学び、ベルリン・フィルをはじめとした様々な演奏会に通いつめ、留学生や日本人音楽家たちとの交流に明け暮れた。その後29年9月に一時帰国するが、その道中のシベリア鉄道で偶然知り合ったピアニスト、レオ・シロタと親交を結び、東京と関西でデュオコンサートを開く。関西ではルーチンともコンサートを開いた。そして翌年7月に再渡欧し、今度はフレッシュの弟子のヨーゼフ・ヴォルフシュタールにヴァイオリンを師事、機会音楽科では作曲家パウル・ヒンデミットの映画音楽の講義を受講。そして夜間はラインハルト演劇学校に通う。ベルリン・フィルの指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーに非公式に師事し、リハーサル見学の許可を与えられ、個人的に接する機会を得るのもこの頃である。そして31年7月、康一は音楽学校を正式に修了したわけではないが、留学を終えて帰国した。ここまでが「留学」として渡欧した時期である。この時康一はヴァイオリンだけでなく、作曲、演劇、映画と、より広く芸術を吸収し、表現方法の拡大を模索していた。

その後の活動と受容

その後の康一の人生については詳細な評伝にゆずるとして、ここでは28歳の夭折までを簡潔に記すことにする。

31年に本格的に帰国してからは、ヴァイオリニストとしてのみならず、指揮、執筆、教育にと、八面六臂の活動を始める。色々な雑誌にドイツ事情や音楽に関する論文、演奏会評などを執筆し、『音楽講座 弦楽』という共著本では「使弓法」を担当している。大阪と芦屋で「貴志康一提琴研究会」を設立し、ヴァイオリンの教育にも着手している。本格的に作曲を始めたのもこの年の秋からで、以後35年までに他の仕事の合間に、多くの曲を残している。32年の再渡欧の際には、康一の映画と音楽を鑑賞する「日本の夕べ」という会がベルリンで催され、彼はウーファ交響楽団を指揮した。そこでは非西洋的な目新しい響きに一部拒否反応が出つつも、特に指揮に関してはヴァイオリンでは勝ち得たことのなかった大絶賛を浴びる。その半年後にはベルリン・フィルのコンサートでドビュッシー、R. シュトラウスの作品と自作の交響曲を指揮し、ヨーロッパ人の耳目を集めた。一方、日本滞在時にも多数の演奏会を指揮しているが、その曲目は自作や邦人作品を含むものの、西洋の「クラシック音楽」の方が多かった。康一の日本での評価は、音楽的なセンスやカリスマ性が賞賛され、音楽ファンや批評家にも好評だったが、あまりにパフォーマンスな指揮ぶりには「誇張されたロマンティックな表現」、「キザ」、「鼻につく」など批判的な口調も少なくはなかった。それは康一の表現方法があまりに型破りだったという個人的な要因もあるものの、日本の聴衆や楽団が特に海外の色々な指揮者の表現方法に接し、それを受け入れる素地がまだ確立していなかったことと、「ノレンに腕押し」（塩入亀輔）という同情的な批評からも読み取れるように、指揮者の大熱演に対してオーケストラの音が非力であるというちくはぐさにもよるようだ¹⁸⁾。

また康一の活動で特に目を引くのは、帰国直前から力を入れて構想を練っていた映画や雑誌による日本文化紹介であった。具体的には日本紹介雑誌『櫻』を刊行し、日独映画交換事業の基礎作り、ヨーロッパで公開する日本紹介映画の製作を旨とする「日本芸術協会」を構想し、父の友人が数多くいる京都帝国大学の教授たちにその設立を呼びかけた。また松竹キネマのドイツ代理部となって映画貿易を行うことも考えていた。この計画に父は一貫して大反対していた。結局、日本芸術協会の設立は見送られたものの、康一の熱意に押されたのと、彼がすでに映画制作のための人脈をすでに広げていたこともあり、父は映画制作資金の援助を約束した。そうして「貴志学術映画研究所」、通称「貴志プロ」という日本発のカラー映画制作のプロダクションを始めることになる。そこでは4作品が企画制作されたが、最終的に「十分間の思索」、「海の詩」が完成し、それらは大阪と京都で上映された。大阪毎日新聞では「美学映画の誕生」と、大きく取り上げら

れた¹⁹⁾。それらは再渡欧した際にドイツの映画会社ウーファで再構成され「鏡 日本人家庭の伝統」、「春 日本の春祭」として上演され、話題を呼んだ²⁰⁾。

1937年11月、28歳の若さで心臓麻痺で亡くなるまで、康一の活動は以上のように多岐に渡った。康一は、ヨーロッパ留学を通じて西洋音楽を学べば学ぶほど、その「借り物」感が増すというジレンマに絶えず悩んでいたが、その苦悩の中で彼は、日本では西洋音楽の紹介者、ヨーロッパでは日本文化の紹介者として東西文化の架け橋になり、創作によってその融合を目指すことに自分の存在価値を見出した。だからこそ彼は自分がとりうるあらゆる手段を駆使して、あらゆる表現方法を取ることを厭わなかったのである。

代表作と作風

前項からも容易に想像できるように、康一の作品はそのほとんどが日本や仏教など、大きく言えば東洋文化を題材とした作品である。多忙であったのと夭折したために数はそんなに多くはないが、習作、未発表作品を含めて以下のようなものがある——歌曲約30曲、ヴァイオリン独奏曲約10曲、弦楽四重奏曲、オーケストラ曲として『日本組曲』、『日本スケッチ』、交響曲変ホ短調『仏陀の生涯』のほか、映画音楽『鏡』、『春』、バレエ音楽『天の岩戸』、そしてヴァイオリン協奏曲、オペレッタ『なみ子』など。歌曲のいくつかはピアノ伴奏のものからオーケストラ伴奏編曲もの、さらには弦楽・邦楽器伴奏にまで編曲し、ドイツ語とローマ字の歌詞をつけて出版されたものもあった。また、ヴァイオリン協奏曲も当初は通常編成に加えて、太鼓、銅鑼、鐘、鈴、木魚など和楽器の使用を想定していた²¹⁾。このことから、彼の作品が西洋における日本文化の受容と同時に、洋楽器と和楽器のコラボレーションという方法論的融合も目的としていたことがわかる。

作風は、日本的雰囲気、特に下町情緒をR.シュトラウスの後期ロマン派からフランス近代の管弦楽法を用いて絢爛かつ分かりやすく表現するのを得意とした。また、ヨーロッパで発表するのを目的としたため、当時の西洋人が彼に求めた異国趣味を巧みにとりこんでいる。その最高の結実といえるのが、34年にベルリン・フィルで初演された交響曲『仏陀の生涯』であろう。

現在の受容

1937年に夭折したあと、戦中41年に「貴志康一遺作発表演奏会」が催されて以来、戦後は長らくその作品や生涯が大々的にクローズアップされることはなく、

ヴァイオリニスト辻久子らが散発的に作品を取り上げていた程度であった。しかし1980年代より指揮者の小松一彦が彼のオーケストラ作品を積極的に取り上げるようになってリヴァイヴァルが始まる。その流れは1990年の康一生誕八十周年を機に大きなものとなり、以降毎年十近くの演奏会で取り上げられることになる。また康一の母校甲南高校への資料の寄贈などで、資料へのアクセスも容易になり、その結果、2001年には音楽之友社から日下徳一『貴志康一：よみがえる夭折の天才』、2006年には国書刊行会より毛利真人による評伝『貴志康一 永遠の青年音楽家』が出されている。そして小松をはじめとする数々の演奏家によってディスクが出され、現在では過半数の作品がCD化されており、音源へのアクセスもかなり容易になっている。

2. 大澤壽人 (1907 - 1953)

実家

父壽太郎はイギリスに留学して製鉄技術を身につけ、その後神戸製鋼の創業に参画し幹部となった後、独立して大澤工業を興した製鉄技術者兼事業家であった。文化芸術にも理解があったという。母トミは西洋音楽を愛するクリスチャンで、自らピアノを弾いた。壽人も貴志と同じく裕福な家庭の財力と、文化芸術に対する理解のある家庭という環境に生まれ育ったのである。

青少年期の性格・志向に関しては、まだ貴志ほど十分な資料が存在しないためここで紹介はできないが、以下の項の「初期の音楽活動」で彼の音楽活動から始めて触れることにする。

音楽的環境

先述のとおり、母トミがクリスチャンであったことが壽人の音楽環境を語る上で重要である。というのも当時は特にクリスチャンであることそのものが、西洋音楽にふれる上でまたとない機会を提供してくれたからである²²⁾。壽人は幼少の頃から教会の日曜学校で賛美歌やオルガンにふれ、最初は西洋の教会音楽に親しんだ。そして小学生のときには教会で毎日曜日に見事な歌唱や演奏を披露しており、それは地域でも評判であったという。またピアノを能くする母にピアノの手ほどきも受けている。

1921年に彼は関西学院の中学部に入学し、卒業後はそのまま関西学院の専門部に進んだ。関西学院はアメリカ系のミッションスクールであるので教会音楽は身近にあったが、学生による演奏活動もまた盛んであった。後に詳述するが、彼の

才能が一気に開花したのはこの環境の下であった。

関西学院時代は学生音楽家としてピアノやオルガンの演奏、指揮、作曲と活発に活動していた壽人だったが、彼が作曲を深く志すようになったのは1925年に、フランスのピアニスト、アンリ・ジル＝マルシェックスの来日演奏会を聞いたのがきっかけであった。というのも、彼はその演奏会でドビュッシーやラヴェル、ミヨー、オネゲル、プーランクなど、当時のパリで生み出されていた最新の音楽に衝撃を受け、これら近代音楽のモダンな響きを自己のものにしたいと願うようになったからである。

音楽教育

しかし壽人の専門的な音楽教育は、ごく初期に教会の牧師や宣教師にオルガンや歌唱法を学んだ程度であり、あまり教会や学校とは深く関わっていなかったようである。彼が青少年期に受けた教育はむしろピアノの教育であり、母の手ほどきを受けたあと、中学入学前後からはルーチンやスペイン人のペドロ・ビラベルデ（ペラベルディ）²³⁾に学んだ。この二人の下で彼はピアノの腕を磨いた。その成果はピアノ協奏曲の難解な独奏パートによく反映されている。ちなみに音楽理論は留学するまでは独学であった。

初期の音楽活動

壽人にとって教会や学校は、むしろ活動の場であった。学生による演奏活動が盛んな関西学院中等部に入学してから、彼はグリークラブの合唱団員として、またピアノやオルガンの伴奏者として早速才能を開花させた。そして中学3年からは礼拝音楽の指導者をつとめることになる。専門部に進学後も学内のオーケストラ部とグリークラブ、そしてミサの合唱指揮と、その活動の勢いに翳りはなかった。この頃から学外の活動も始め、彼は神戸オラトリオ協会を創立して、自作も含めた合唱とオーケストラのための様々な作品を演奏した。さらに驚くのは1929年、大阪で古典派のピアノ協奏曲を弾き振りするという演奏会を行っていることである。このように、壽人は貴志と同様、アマチュアの学生音楽家でありながらプロはだしの八面六臂の活動を繰り広げていたのである。また、オーガナイザーとしての能力も非常に高い人物であっただろうことがこの精力的な活動から想像できるだろう。

留学

1930年、壽人はボストン音楽院に入学するため、関西学院を卒業してからすぐさまアメリカへ旅立った。アメリカ系ミッションスクールという関西学院の教育環境によって、英語やアメリカに関する情報が比較的手近に得られたことに加え、学生オーケストラやオラトリオ協会の活動を通じて欧米人の名士たちと交際する中で、ボストンの音楽界への伝手を得たらしい²⁴⁾。

ボストンでは、ボストン大学とニューイングランド音楽院の両方に籍を置き、主に作曲家フレデリック・コンヴァースに付いて作曲、和声、対位法、管弦楽法などを学んだ。また、33年からは同地のマルキン音楽院にも通いはじめ、ベルリンからナチスを避けて亡命してきた作曲家アルノルト・シェーンベルクや、その助手をしていた作曲家ロジャー・セッションズにも教えを請い、大いに刺激を受けた。ボストンで彼はコンヴァースをはじめとする師匠たちからその才能を大いに買われて、権威あるグルード氏奨学金²⁵⁾を受けたり、30年から32年まで駐日大使をつとめたウィリアム・キャメロン・フォーブスの後援で室内楽や歌曲による自作演奏会を開いたりした。特筆すべきは、ボストン響と親しい関係を結び、練習場への出入りを許可されるだけでなく、日本人としてはじめて同響を指揮して自作演奏会を開くまでにいたったことである。

1934年夏、壽人は5年に及ぶアメリカ留学生生活を終えロンドンへ行き、そこで作曲家ジョン・マキューンやアーサー・ブリス、指揮者のヘンリー・ウッド、エイドリアン・ボルト、さらに放送局や出版社の人々と交流を深め、ヨーロッパでの活動拠点づくりに奔走した。そして同年秋にパリへ移動し、エコール・ノルマルに籍を置いて作曲家ナディア・ブーランジェやポール・デュカスに教えを請うた。また作曲家A. ルーセル、フローラン・シュミット、A. オネゲル、J. イベール、A. タンスマン、P. O. フェルー、評論家H. プリュニエール、そして壽人が作曲家になるきっかけを作ったピアニスト、ジル＝マルシェックスなど、多くの楽壇人と交流し、将来の活動に備えた。そうして翌年1935年の11月、彼は日本大使館や在仏邦人の援助を得つつ、サル・ガヴォーでパドルー管弦楽団を指揮し「日仏交響楽演奏会」を催した。ここで彼はラヴェルやベルリオーズに加えて、パリで書き上げた自作の3曲——交響曲第2番、ピアノ協奏曲第2番、歌曲「櫻に寄す」——を発表した。芸術の都とされた当時のパリで、邦人作曲家のオーケストラ作品の演奏会が開かれたのはこれがはじめてであった。その中でも、ジル＝マルシェックスをソリストに配したピアノ協奏曲は全ヨーロッパにラジオ中継され

るほどであり、東洋からの新人作曲家への注目度はそれなりに高かったといえる。演奏会は大好評で、批評家、作曲家たちはこぞって彼を絶賛した。そうして壽人は1936年2月、この華々しい成功を土産とするだけでなく、古典派やロマン派の習得一辺倒であった当時の日本では到底享受できそうもなかったヨーロッパの最新の作曲技法、そしてジャズやミュージカル、シンフォニック・ポップス、シャンソンなどの流行歌にいたる幅広い表現技法を一気に吸収して、計6年の留学を終えて帰国する。

その後の活動と受容

帰国後、彼は留学の成果を発表すべく、すぐに東京で新交響楽団（現在のNHK交響楽団）、大阪で宝塚交響楽団を指揮、レオ・シロタをピアノ協奏曲の独奏者に配して自作演奏会を幾度か催したが、演奏技術的にも作風的にも当時の日本では受け入れられず、いずれも好評とはいいがたい結果に終わる。その反省を踏まえて作った交響曲第3番とピアノ協奏曲第3番も、日本の時事²⁶⁾に着想をえて、より平明さや伝統に配慮して作曲したにも関わらず、やはり十分な理解を得られることができなかった。彼の作品は時代を先取りしすぎていたのである。そのことは壽人本人も「私の作るような曲は売れないし、千人のうち一人か二人しか分かってもらえない」²⁷⁾と、十分自覚していた。彼は、演奏と聴衆の水準が立ち遅れている日本ではなく、自分の能力が正当に評価される欧米で仕事をする気であり、新作の交響曲もパリでの演奏を計画していた。しかし1937年からの日中戦争、39年の大戦開始により再渡欧が困難になり、当面は日本で仕事をしなければならなくなった。そうして彼は、社会的要求に適った音楽を提供する職人に徹して、大規模かつ平明なカンタータ、朗読つきのラジオ向け音楽、セミ・クラシック音楽、ミュージカル音楽、映画音楽などを量産して戦時中をしのぐ。欧米のポピュラー音楽も同時に吸収してきた経験がここで生きるのである。

戦後も戦時中と同じく、彼は平明なかつ精巧な職人芸でもって舞台や映画のための作曲を続ける。しかし戦時中と違うのは、アメリカから入ってくるジャズの語法を再び好んで使い始めたことと、シンフォニック・ポップスの領域に乗り出し、ボストン・ポップス管弦楽団やコステラネッツ管弦楽団をモデルとしたポップス・オーケストラ、大阪ラジオ・シンフォネットを結成して、NHK大阪放送局で「シルバertime」、朝日放送で「ABCシンフォネット・アワー」や「ABCホームソング」などのレギュラー番組を持ち、番組の構成から演奏曲目すべての編曲指揮にあたるという音楽の啓蒙活動を行ったことである。そこでは古典派ロ

マン派の音楽を多く取り上げつつ、その中に必ずドビュッシー、ラヴェル、ヒンデミット、ストラヴィンスキー、シェーンベルクなど、日本にまだ馴染みのない近代音楽を組み合わせて紹介するなど、壽人にしかできない仕事を行った。

1953年に46歳で脳溢血で亡くなるまで壽人は映画や舞台、そしてシンフォニック・ジャズやセミ・クラシックの指揮者・作曲家・編曲家のみならず、神戸女学院で教鞭をとる教育者としても忙しく立ち回り、八面六臂の活躍をみせた。壽人の後半生は、日本人が古典派ロマン派のみならず、欧米の最先端の音楽も分け隔てなく気軽に聞けるように、「聴衆にクラシックの間口を広げ、よりシリアスな方向にまで導ければという、のちで言えば黛敏郎や山本直純がテレビ番組でしたような啓蒙家の役割」²⁸⁾であったといえよう。

代表作と作風

壽人の作風は以上の略伝からも容易に想像できるように、戦前と、戦中戦後でははっきりと分けられよう。戦前は新古典主義、表現主義、複調、無調など欧米の最新の技法や作風をふんだんに取り入れつつ、そこにジャズなど都市大衆の流行音楽の要素を巧みにとり入れる「モダニスト」の音楽であった。壽人のオリジナリティは、ヨーロッパで習得した複雑な技法の中に日本の伝統音階などをさりげなく混ぜ込む技法を徹底的に追求し、「日本的なもの」や「民族性」というものを暗示させる程度にとどめることで、作品を外面的なエキゾティシズムではない普遍的なものとして昇華させた点にある。そのような初期の作品に小交響曲、3つの交響曲や交響組曲「路地よりの断章」、協奏曲では3つのピアノ協奏曲、ヴァイオリン小協奏曲、そしてボストン交響楽団の指揮者でありコントラバス奏者であるセルゲイ・クーセヴィツキーに献呈してコントラバス協奏曲、室内楽ではピアノ三重奏曲、ピアノ五重奏曲、チェロ奏鳴曲などが挙げられる。

戦中戦後の作品に関しては、日中戦争開戦期には交声曲「陣営」や「槍持」、戦中には交声曲「海の夜明け」、「万民奉祝譜」をはじめ、1管編成オーケストラ用の朗読付きラジオ向け作品「高原組曲」「水力発電所」「雪国の歌」「水産の幻燈画」、タンゴバンド用の「海原に寄せる」、宝塚歌劇団や大阪松竹歌劇団のための劇伴作品「夢殿観音」「暁の鶏冠山」「子供風土記」、映画音楽では川島雄三監督の『還って来た男』、マキノ正博監督の『野戦軍楽隊』の音楽などを作曲している。そして戦後には、戦中に引き続き溝口健二監督の『歌麿をめぐる五人の女』、『女優須磨子の恋』、『夜の女たち』、吉村公三郎監督の『夜明け前』など約30本の映画音楽を担当した。またジャズやポピュラー音楽への造詣の深さを最大限に生

かして、5人のジャズバンドとオーケストラによる「ジャズ変奏曲（蝶々の歌を主題とせる）」やサクソとオーケストラのための「ペガサス狂詩曲」、サクソフーン協奏曲、トランペット協奏曲、「シルヴァー・イメージ」などの作品が挙げられる。加えて、ラジオのために毎週書いていた「ABC ホームソング」も忘れてはならないだろう。

現在の受容

壽人は、戦前は時代を先取りしすぎ、戦後は時代に即しすぎたためか、あるいは中央楽壇に関わりを持たず独立独行の活動を続けていたためか、その死後、貴志とは比べ物にならないくらいの極端な忘却状態にあった。覚えているのは仕事や学校で彼に関わった人々くらいであり、言及されても郷土史の一項目程度、そしてその作品については全く省みられることはなかった。しかし2000年夏、神戸新聞記者の藤本賢市と音楽評論家の片山社秀によって大澤家に眠っていた多くの手稿譜の現存が確認され、2003年2月には東京の紀尾井ホールにてピアノ協奏曲第3番が蘇演され²⁹⁾、これが契機となり壽人の再評価が始まる。2005年には貴志の交響組曲「日本スケッチ」とともに同曲が関西でも再演されている³⁰⁾。そして2006年3月には大阪のいずみホールでピアノ協奏曲第2番と交響曲第2番が蘇演³¹⁾、同じ月に兵庫県立芸術文化センターでは「大澤壽人と室内楽」、「大澤壽人、歌とピアノ」、「大澤壽人とその時代」と題された3回のコンサートが催され、彼の存在と作品が一気に注目されることになった³²⁾。その後も関西を中心に、大澤をテーマとしたレクチャーや、オーケストラ曲の再演、歌曲や協奏曲の初演・蘇演コンサートが度々催されている。

また、片山が企画・選曲を担当した香港ナクソス・レーベルの「日本作曲家選輯」シリーズにおいても、ディスクがすでに2枚（1枚がピアノ協奏曲第3番と交響曲第3番のカップリング、もう1枚がピアノ協奏曲第2番と交響曲第2番のカップリング）リリースされており³³⁾、入手も容易である。

評伝に関しては未だ存在せず、刊行を待つ状態であるが、2007年12月に、壽人が教鞭をとっていた神戸女学院から『煌きの軌跡——大澤壽人作品資料目録』が発行されており、目下急速に資料整理が行われていることがわかる。

おわりに

阪神間モダニズム文化が華やいだ時期に活躍したこの2人の活動を見ることによって、以下のようなことが確認されるであろう。まず、彼らの受けた音楽教育というものが阪神間在住の音楽家、特にフリーの外国人音楽家との私的ネットワークに依拠するものであり、非アカデミズムの色彩が濃厚であるということが分かる。例えば彼らの留学にしても、貴志は自身や実家のネットワークを辿ってスイスとドイツに行き着いたのであり、当時のドイツ音楽偏重主義の結果としてだけでドイツを選んだものではなかった。かたや大澤はアメリカとフランスという、当時の日本の中央楽壇からはむしろ軽視されていた地域を選んだ。このことからドイツ音楽一辺倒だった当時のアカデミズムのベクトルがここには働いていないことが理解できよう。

そしてそのために、自由だが非常に流動的な音楽環境であったことも分かる。中央楽壇とは離れたこの環境のもとで、個性を発揮させる教育を、今度は彼らの手によって根付かせるのも可能ではあっただろう。しかし戦局の悪化によって外国人音楽家が活躍できる機会が失われ、また戦後の楽壇に影響を及ぼせたであろう2人の早世も手伝ってか、それは実現しなかった。結局彼らが活躍した阪神間では新たなメソッドを確立できず、後継者を残せないまま中央楽壇基準の日本の洋楽史から忘れられた存在となり、戦後数十年経った近年ようやく「再評価」「再発見」に至ったのである。

さらに、これは貴志、大澤個人の気質にもよるのであろうが、彼らが早くから白系ロシア人などの西洋人たちと交流していたことが、西洋人に馴染むキャラクターや作風を生みえたことも考慮せねばなるまい。というのも、世界のトップレベルのオーケストラで若い日本人が自作演奏会を行うという、留學生の枠を超えて一人の音楽家として活動するためには、それを可能にする才能や金銭の充足とともに、スポンサーや支持者を得るための西洋流の交渉術やオーガナイズ能力などが不可欠だったからである。

同じ時期に関西に生まれ、同じような環境で育ち、作曲家という同じ職業を志し、そして同じ時期に欧米で注目を浴びたこの2人には、興味深いことに交流のエピソードが残っていない。だからこそ、このように彼らの足跡の共通点をたぐりよせることで、音楽における阪神間モダニズムの特徴が照射されるのではないだろうか。

注

- 1) ストラディヴァリウス弦楽四重奏団やカペー弦楽四重奏団のメンバーとしてヨーロッパでも第一線で活躍していた演奏家であったが、1928年以降亡くなるまで日本に滞在し、東京音楽学校（現在の東京藝術大学）や東京高等音楽学院（現在の国立音楽大学）で教鞭をとりつつ、神戸の北野にもレッスン場をもち、夏の間は異父兄であるルーチンのもとに身を寄せて同胞たちと旧交を暖めていた。
- 2) 巨匠フェルッチョ・ブゾーニの高弟で、1920年代には世界の三大ピアニストの一人といわれていた。東京音楽学校のピアノ科教授として1929年から戦後の46年までの17年間日本に滞在していたが、その間散発的に深江に滞在している。
- 3) 現在の大阪フィルハーモニー交響楽団とは別組織で、大阪放送局のオーケストラ。放送局の仕事の場合にはJOBKオーケストラと称した。このオーケストラは現存しない。
- 4) 当時の日本では彼らの民族籍は厳密に区別されていなかった所以他们は一律に「ロシア人」と呼ばれていた。
- 5) 最初は紀州特産の綿ネル間屋を開き、後に輸入物のモスリンを扱って業務を拡大した。
- 6) 通称「日本館」と呼ばれ、奈良二郎の女学校教授就任の際に新築した。
- 7) “La Maison des enfants”。フランス語で「子供の家」の意。
- 8) 芦屋の東方にある海岸沿いの地区。
- 9) 現在の追手門小学校。
- 10) 貴志康一『戀』、自筆手稿。
- 11) 同手稿。
- 12) 父奈良二郎は高校時代に、母カメも女学生時代からヴァイオリンを習っていたという。良雄も慶應義塾大学の大学オーケストラであるワグネル・ソサエティのヴァイオリン奏者であった。
- 13) 幼稚園では、講堂に備え付けられている大型のリードオルガンに興味を示し、小学校入学時に父にねだってオルガンを買ってもらい、時間の許す限り弾いていたし、当時大阪第四師団が行っていた公園演奏にも父に連れられて通っていた。
- 14) 前掲手稿。
- 15) 例えば、2,30円あればひと月暮らせる当時、エルマンの東京でのコンサートチケットは8円、12円、15円というほど高価なものであった。
- 16) 前掲手稿。
- 17) この楽団は1925年11月から「大阪フィルハーモニック・オーケストラ」という名称を使い、ヴェルクマイスター指揮で放送に出演するようになり、時にはヴェクスラーをコンサートマスターに迎えるなどメンバーを増強して演奏会も行った。後にはラスカやメッテルもその指揮台に登場している。
- 18) 毛利、296頁。
- 19) 大阪毎日新聞、1932（昭和7）年10月9日。
- 20) 康一は後に「国際映画株式会社」設立も構想するが、こちらは実現しなかった。

- 21) 後に一般のオーケストラ編成で書かれた。
- 22) 身内にクリスチャンがいて西洋音楽に開眼した音楽家には、他にも山田耕筰や信時潔、大中寅二らがいる。
- 23) 大澤再発見の嚆矢となった片山の解説では、「スペイン人のヴェラヴェルディ」(片山A、2頁)、「スペイン人のペトロ・ヴィラヴェルデ」(片山B、2頁)と表記、八木は「ヴェラヴェルディー」(八木、75頁)表記をしており、ゆれが見られる。スペイン人であるなら、詳細な解説を書いている片山に則り、ペラベルディもしくはピラベルデの方が原音に近い可能性が高い。また、「ペトロ」という名もスペイン語ではペドロ Pedro が一般的である。
- 24) 片山B、3頁。
- 25) 富樫A、92頁の表記による。
- 26) 皇紀2600年と、航空機「神風号」に象徴される航空ブーム。戦中の神風特攻隊とは無関係。
- 27) 神戸新聞文化生活部編『ひと萌ゆる』、275頁。
- 28) 片山A、11-12頁。
- 29) 野平一郎のピアノ、本名徹次指揮のオーケストラ・ニッポニカによる。
- 30) 迫昭嘉のピアノ、飯守泰次郎指揮関西フィルハーモニー管弦楽団による。
- 31) 三輪郁のピアノ、本名徹次指揮の関西フィルハーモニー管弦楽団による。
- 32) このうち、「大澤壽人と室内楽」に際して事前収録されたピアノ五重奏曲とピアノ三重奏曲のディスクがISODAレーベルよりリリースされ、本文後述のディスクと共に、こちらも容易に入手できる状態にある。
- 33) いずれもエカテリーナ・サランツェヴァのピアノ、ドミトリー・ヤブロンスキー指揮ロシア・フィルハーモニー管弦楽団による演奏。

主要参考文献

- 岩野裕一『王道楽土の交響楽：満州—知られざる音楽史』、音楽之友社、2000年。
- 岡野弁『メッテル先生：朝比奈隆・服部良一の楽父—亡命ウクライナ人指揮者の生涯』、リットーミュージック、1995年。
- 片山杜秀(片山A)「大澤壽人／ピアノ協奏曲第3番『神風』、交響曲第3番CD(NAXOS 8.557416J)」解説、アイヴィ、2004年。
- 片山杜秀(片山B)「大澤壽人／ピアノ協奏曲第2番、交響曲第2番CD(NAXOS 8.570177J)」解説、アイヴィ、2006年。
- 貴志康一『戀』、自筆手稿
- 日下徳一『貴志康一：よみがえる夭折の天才』、音楽之友社、2001年。
- 神戸新聞文化生活部編『ひと萌ゆる：知られざる近代兵庫の先駆者たち』、神戸新聞総合出版センター、2001年。
- 富樫康(富樫A)「現代日本作曲家群像 大澤壽人(27)」『音楽芸術』第十卷第三号、昭和

27年（1952年）3月。

富樫康（富樫 B）『日本の作曲家』、音楽之友社、1956年。

長縄光男・沢田和彦編『異郷に生きる：来日ロシア人の足跡』、成文社、2001年。

中西雄二「神戸における白系ロシア人社会の生成と衰退」『人文地理』第56巻第6号、2004年。

仲万美子、三島郁「ベルリンの聴衆に届けられた『日本の西洋音楽』：貴志康一の考える『日本音楽』、編み出した『西洋音楽』」『同志社女子大学 総合文化研究所紀要』第22巻、2005年。

根岸一美「ヨーゼフ・ラスカ（1886～1964）と宝塚交響楽団」『待兼山論叢：美学編』第32号、1998年。

藤井ちえ、岩井正浩「貴志康一の活動に関する一考察：日本洋楽史における位置づけ」『神戸大学発達科学部研究紀要』第9巻第2号、2002年。

毛利真人『貴志康一：永遠の青年音楽家』、国書刊行会、2006年。

八木真平『兵庫の音楽史』、神戸新聞出版センター、1988年。

（マツイ シンノスケ 神戸大学大学院国際文化学研究所
異文化研究交流センター協力研究員）