



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

村上, 仁美

(Citation)

表現文化研究, 3(1):37-50

(Issue Date)

2003-11-10

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002836>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002836>



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

On the Formation of Images of Musical Impressionism as Found in the Writings of Literary Men and Musical Critics in Japan of the Prewar Period

村上(佐野)仁美 Hitomi Murakami (Sano)

概要

日本ではいまだにフランス音楽といえば印象派のことであり、それは即ち「感覚的な」音楽であるというステレオ・タイプの理解がなされている。本稿では、このような印象派音楽の理解がどのようにして成立したかを、主に明治末期から昭和戦前期までに焦点を当てて考察した。明治以来、日本で西洋音楽は急激にまたもっぱらドイツ音楽に偏った受容がなされてきた。そのような事情であったので、明治末期から大正にかけて最初に印象派音楽を本格的に紹介したのは、内藤濯、永井荷風、島崎藤村らフランス文学者であり、また大田黒元雄など専門家以外の人達であった。彼等の著作の中には、現在においてもフランス印象派音楽について用いられる「情緒」、「気分」、「感覚的」という言葉や、「日本的な要素」を印象派音楽の中に見ようとする態度の萌芽が認められる。その後、第一次大戦後のフランス・ブームによって、フランス音楽が徐々に日本の音楽関係者に浸透するようになっていった。そこでは、印象派音楽に対する初期のイメージに独特の偏向が加えられていった様子が伺える。そして、このような日本の西洋音楽受容における歪みは、ドイツ音楽至上主義が根強い日本の音楽状況において、論理的なドイツ音楽に対する感覚的な音楽という位置付けをフランス音楽に与えることになった。そこには美術の印象派受容とも共通するような、日本の急激な近代化において、フランス文化に対して過度に直感的な理解が存在したように思われる。

キーワード: テキスト文化、フランス印象派音楽受容、ドビュッシー、印象派美術

Abstract

In contemporary Japan, we usually think of French music as a sort of “musical impressionism.” In this paper I will discuss how this stereotypical understanding was formed in the prewar period. From the onset of the Meiji Era, the Western music that was rapidly received was primarily German music. But in the late Meiji and early Taisho periods, those who introduced the concept of “musical impressionism,” to the Japanese people were not musicians themselves. Rather they were connoisseurs of French literature like Aro Naito, Kafu Nagai and Toson Simazaki, as well as cognoscenti of music such as Motoo Otaguro. In their books they first used words like “emotion”, “feeling,” and “sense,” to express attitudes that tried to see “the Japanese element,” in “musical impressionism.” We continue to use such terms today when discussing this subject. After World War I, as French music gradually became popular among Japanese musical people, its primary image became distorted. Japanese people came to think of French music as sensitive, versus German music, which they viewed as more logical and more serious. They valued German music more than French music.

During the age of rapid modernization in Japan, as a result of Japanese society's initial conceptions of “musical impressionism,” I think that too much emphasis has been placed on the notion that French culture is intuitive.

Keywords: Text Culture, Reception of Musical Impressionism, Debussy, Impressionism

はじめに

そもそもドビュッシーの音楽に対して「印象派」という言葉を初めて使ったのは、パリ芸術院の書記であった。ドビュッシーの初期作品である《春》が、それまでの伝統的音楽の枠組みからあまりにもかけ離れているという理由で、彼は芸術院の1888年の報告書の中で、美術界の用語を借用して、この作品をそう呼んだのである。つまり、ドビュッシーの音楽はさして深い意味があつて「印象派」と名づけられたわけではなかったのであつて、実際彼自身も生涯にわたって、自分の音楽を「印象派」と呼ばれることを好まなかった。

しかるに、日本ではドビュッシーらの音楽は、印象派美術との関連で理解されてきたところもあり、もっぱら「感覚的な」側面が強調されてきたように思う。例えば中学や高校の音楽の教科書のドビュッシーの項には、必ずと言っていいほど、モネの《印象：日の出》の絵が添えられている。つまり日本では、ドビュッシーの音楽そのものについて深く考察することなく、単に美術の印象派と同じ「主義」の芸術運動 — 曖昧模糊として感覚的な芸術（こうした印象派美術の理解が既に相当皮相なものであることは言うまでもないが） — としてそれが受容されてきたのではないかと思われるのである。本稿は、上に述べたような日本における印象派音楽の理解がどのようにして成立したかを、主に明治末期から昭和戦前期までに焦点を当てて考察しようとするものである。

本稿の構成を簡単に説明しておこう。印象派音楽が本格的に日本に紹介されるのは大正になってからなのであるが、第1章で述べるのは、この大正における印象派音楽受容の諸前提となる幾つかの事柄である。即ち、既に明治時代に紹介されていた「フランス音楽」であるところの軍楽隊および唱歌の受容、当時の日本の洋楽受容において主導的役割を演じた東京音楽学校におけるドイツ音楽中心の教育、そして大正教養主義における西洋音楽摂取の諸相が、この章ではふれられることになる。

第2章においては、日本における印象派音楽の最も初期の受容であると考えられる数人の文学者によるそれ、演奏と文筆活動の両面において印象派音楽を精力的に紹介したディレクタント大田黒元雄の活動、第一次世界大戦後に多くの外来音楽家の来日が引き起こした「フランス音楽ブーム」について述べ、ドイツ音楽に比べ遅れて入ってきたフランス印象派音楽が、徐々に脚光を浴びるようになり始める経緯について考察す

る。

第3章においては、西洋音楽が幅広い層に浸透していった昭和初期に刊行された藤木義輔著『ドビュッシー』中の言説を中心に取り上げ、その分析を試みる。そこには、現在にも通じる印象派音楽受容上の問題点が浮び上がってくるようである。そして最後に、印象派美術とのつながりにおいての理解という観点から、美術の印象派受容との共通点を探ってみたい。

1. 日本におけるフランス音楽受容の前史

1.1. 軍楽隊におけるフランス音楽の影響

開国から明治にかけての日本は、決してフランス音楽と無関係であったわけではない。1867（慶応2）年に幕府からの要請によりフランスの軍事顧問団が来日し、「近衛親歩兵大隊喇叭伍長」のギュティグ（L. Guttig）在職期間（慶応2～明治元年）が、喇叭信号の伝習を日本で開始した。明治維新後の1872（明治5）年には陸軍軍楽隊が創設され、幕末以来のフランス式教育が引き続き行なわれていくことになる。特にフランス人お雇い教師ルルー（Charles Edouard Leroux）在職期間（明治17～22年）は、パリ音楽院でピアノを — ドビュッシーの師でもある — 名教師マンモンテル（1816～1898年）に学んだ経歴の持ち主であり、その功績は大きかった。彼は音楽理論を教えたほか、パリ音楽院で重視されているソルフェージュ等の基礎教育を行ない、また音楽院で使用されていた教則本を用いて各楽器の教授を行なった。こうして洋式喇叭という実用音楽から発展した軍楽隊は、明治20年頃には日本における唯一の「楽団」となり、お雇い外国人教師の努力と厳しい訓練によって、鹿鳴館での演奏活動において重要な役割を果たすまでに成長したのである¹。

また、時代が下って1905（明治38）年以後、陸軍軍楽隊は日比谷公園において定期的に演奏会を開くようになり、そこでは《カルメン組曲》や《天国と地獄》といったフランスの音楽も頻繁にレパートリーにのせられた。この日比谷公園における陸軍軍楽隊の演奏会は、一般の人々に西洋音楽（とりわけフランス音楽）を広めるのに大きな役割を果たした。ただし、これらの軍楽隊を通じたフランス音楽との接触は、あくまで「実用音楽」の領域における出来事であり、当時持ち込まれた「フランス音楽」が、後にフランス音楽の代名詞ともなる「印象派音楽」とはまったく無縁であったことは、言うまでもなからう。

1.2. 東京音楽学校におけるドイツ音楽中心の教育

実用音楽の領域では、洋楽受容の初期からフランス音楽(もちろん「印象派以前の」それ)はある程度紹介されていたのに対して、芸術音楽の教育においては事情が異なる。つまり上野の東京音楽学校(現在の東京芸術大学)は長らくドイツ音楽の牙城であって、フランス音楽が入り込む隙はほとんどなかったのである。1870年の普仏戦争でフランスはドイツに敗退した。これは幕府に招聘されたフランス軍事顧問団が到着してからわずか数年後の出来事であり、日本では影の薄くなるフランスと対照的に、軍事および学問の両面において戦勝国であるドイツの影響が強まっていった。その後、文明開化に対する反動が興った明治20年以後においては、「官」側から奨励されているドイツ文化の支配はますます強固なものになってゆく。

そして音楽教育における「官」そのものであった音楽取調掛(後の東京音楽学校/東京芸術大学)は1879(明治12)年に創設され、そこでは洋楽の教育と併せて、音楽教育の研究、唱歌教材の作曲から邦楽の調査までが行われていた。当初は、伊沢修二(1851~1917[嘉永4~大正6]年)および彼がアメリカ留学中に音楽教育を受けたお雇い外国人教師メーソン(Luther Whiting Mason 在職期間 明治13~15年)がこの取調掛の中心であり、彼らの指導のもとで、1880(明治13)年より、日本における唱歌教育が始められたのである。その教材を見てみると、音楽取調掛が1881(明治14)年に編纂した『小学唱歌集 初編』に日本でも《むすんでひらいて》として親しまれているルソー作曲(1775年)《見渡せば》が載せられている。また1887(明治20)年に編纂された『幼稚園唱歌集』には、日本ではフランス民謡としてよく知られている《きらきら星》が《うづまく水》として採用されていることから、この頃の音楽取調掛はまだ後のようなドイツ音楽一色ではなかったことがうかがえる。

事情は変わり始めるのは、ドイツ人のエッケルト(Franz Eckert 在職期間 明治16~19年)がお雇い教師となってからである。その後1887(明治20)年に東京音楽学校と名称が変わってからも、ディトリヒ(Rudolf Dittrich 在職期間 明治21~27年)、ケーベル(Raphael von Koebel 在職期間 明治31~42年)、ユンケル(August Junker 在職期間 明治32~45年)など、音楽学校のお雇い外国人教師の殆どがドイツ楽界より招かれた²。そして彼らの活動が、日本におけるドイツ音楽崇拝の源泉となったのである。

なかでも、モスクワ音楽院で作曲をチャイコフスキーに、ピアノをニコライ・ルービンシュタインに学んだドイツ系ロシア人のケーベル(1848~1923年)の影響は絶大であった。彼は、もともと東京帝国大学の哲学の教師として1893(明治26)年来日した。彼の深い教養と高潔な人格は、後の大正教養主義を奉じた人々にも大きな影響を与えた。そして、大学で彼の教えを受けた人々はベートーヴェン崇拝を唱え、言論を通して楽界を導いていったのである。後に、彼はその深い音楽的素養を見込まれて音楽教師として東京音楽学校に招かれ、ここで幸田延、橘糸重、神戸絢ら、後に日本の西洋音楽受容の黎明期を担うことになる優秀な音楽家たちを育てた。また自らも東京音楽学校での演奏会など、たびたび公開の場でピアノ演奏を行なった。彼の演奏は当時の日本では最大級の評価を得ていて、その演奏ぶりをたたえる記事が当時の音楽雑誌に散見される³。亡くなるまで日本に滞在したケーベルは、言論とともに実際の教育や演奏を通して日本におけるドイツ音楽の使徒的役割を果たしたのである。

しからばそのケーベルの音楽観とはいかなるものであったか?『ケーベル先生随筆集』のなかで彼は、「音楽に特有なる天稟を最も的確に語るものは、その主題的製作と、モチーフを展開させる手腕である」とし、バッハ、ベートーヴェン、ブラームスといわゆる三大Bをたたえている。それに対して、「最も美しき旋律、最も気分富める音楽を創り出す作曲家」であっても、この「天稟(主題加工の手腕)」を欠く作曲家、たとえばショパンをまったく評価しなかった⁴。彼はショパンを、同時代のメンデルスゾーン、シューマン、リストと同列、あるいは上におくことは許されないと、強い調子で非難している。ドイツのいわゆる絶対音楽こそが至上の音楽であり、ショパンなどは「不純な」サロン音楽であると低く位置付けたのである。

このような彼のドイツ音楽至上主義は、日本において後の時代にも受け継がれてゆく。ただし忘れてはならないのは、「ドイツ音楽至上主義」といっても、「主題的操作と構成」にこそ音楽の高い精神性をみようとするケーベルの理念が、決して日本で本当に理解されて広まったわけではないということである。次節に述べるように、ドイツ音楽の精神性に対するケーベルの「崇拝の念」だけが独立し、様々なベートーヴェンの伝記的物語と結びついてゆき、日本独自の「楽聖ベートーヴェン」のイメージ形成に象徴されるようなドイツ音楽至上主義が形作られていったと思われる。

もう一つ、東京音楽学校におけるドイツ音楽中心主義と関連して重要なのが、ピアノ教育の問題である。音楽取調掛の最初のお雇い教師であったメーソンは、ピアノの練習教材としてバイエル、ツェルニー、クレメンティの楽譜を日本に携えて来た。これらはすべて、十九世紀のドイツで非常に広まっていたピアノ練習曲なのであるが、それが洋楽導入に際して日本に持ち込まれ、以後百年以上経った現在でも、いまだに使用され続けているのである。このことは、上に述べた音楽学校のドイツ指向とあいまって、ドイツ音楽に基礎をおく音楽教育を形作る土壌になったと考えられる。

東京音楽学校は1900(明治33)年前後より、滝廉太郎、久野ひさ、柴田環、沢田柳吉、山田耕筰といった優秀な学生を輩出するようになり、次第に「音楽教育家養成学校」から「芸術音楽教育機関」を目指すようになり始める。それとともに演奏会も頻繁に行われるようになっていった。特に東京音楽学校の春秋二季の大演奏会は、音楽会のまだ少なかった当時では、生の西洋音楽に触れることの出来る貴重な機会であり、多くの好楽家がここに集まった。そうして、唯一の官立の音楽教育機関であった東京音楽学校で行なわれていた教育や演奏は、当時の日本人に計り知れない影響を与えたと想像される。こうしたドイツ音楽至上主義は、その後の日本の西洋音楽受容を長らく規定し続ける結果となった⁵。

1.3. 大正教養主義と音楽文化

東京音楽学校の教育に加えて今度は「民」の側の動きとして、日本におけるドイツ音楽＝ベートーヴェン崇拜という文脈で忘れてはならないのが、皮肉なことではあるが、フランス人ロマン・ロランによるベートーヴェン伝の影響である。ここでは白樺派を中心とする大正教養主義の思潮の中で、どのような音楽観が形作られていったかを見てみよう。1884～1885(明治17～18)年のいわゆる鹿鳴館時代に頂点を迎える文明開化の時代、その反動の明治20年代における国粋主義的文化の時代を経て、明治末期より大正にかけて、当時のエリートである旧制高校出身者を中心に、おもに読書を手段とする教養主義的な西洋文化摂取が流行し始める。これがいわゆる大正教養主義であって、実際に体験せずに一定の主義主張なく西洋文化を取り入れようとする態度は、コスモポリタンな教養人を生んでゆくこととなった。既に美術の方面では、1880(明治13)年前後より何人かの画家たちがフランスに留学していたが、日露戦争後には

さらに多くの画家が渡仏するようになっていった。そして1910(明治43)年頃より後期印象派(Post-Impressionism)にふれたそれらの画家たちが帰国して、彼らの影響の下にフランスの高踏派や象徴派の詩とともに、いわゆる世紀末美術が日本でも徐々にブームとなり始めたのである。

そのような教養的雰囲気の中で、学習院の同窓生の回覧雑誌から発展した雑誌『白樺』が1910(明治43)年4月に創刊された。武者小路実篤を中心とするその同人達は美術好きでもあったので、文学とともに当時の西欧の、とりわけフランスの美術の紹介者としての役割を果たした。『白樺』には、たとえその絵画作品を純造形的に理解できなくても、作者の生き方を通じて多くの共感を生んだゴッホと同様、ロマン・ロランの伝記を通してベートーヴェンについての賛辞も多々見られる。

ケーベルの教えを受けた学習院出身の田村寛貞の著作とともに、ロランの『ジャン・クリストフ』は、「楽聖ベートーヴェン」のイメージ形成に大きな影響を与えた。明治以来の富国強兵政策において叫ばれた「精神主義」と江戸時代より受け継がれていた「儒教的倫理」の中で、「理想のベートーヴェン像」が形成されていった。そこに大正デモクラシーの思想の影響が重なって、人格陶冶を賛美するロランのベートーヴェン伝が当時の人々の間に大流行したのである。ヨーロッパでもベートーヴェンのロマンティックなエピソードは人々に親しまれていたが、特に日本では、音楽そのものを通した理解の点で大きなハンディがあったこともあり、音楽イメージを作るのに言葉による解説や物語が大きな役割を果たすこととなった。そのためロランの著作を通した「楽聖ベートーヴェン」のイメージは、当時の教養人の間に多くの「ベートーヴェンの交響曲すら聴いたことのないベートーヴェン崇拜者」を生み出すのに一役買ったのである。ちなみに当時の日本の音楽レベルは、大正時代になってようやくベートーヴェンの交響曲が初演されるようになったばかりという程度であった。

このころ、文学においては自然主義が台頭し、美術の方面でもフランスの印象主義の影響を受けるようになってゆくのに対して、上述のように音楽だけはこれらの新思潮に影響されるところが少なかった。1915(大正4)年に山田耕筰(1886～1965[明治19～昭和40]年)率いる東京フィルハーモニー管弦楽団が第一回定期演奏会を行ったり、蓄音機の普及とともにビクターのレコードが聴かれるようになってきたりするにしたがって、洋楽はだんだんと裾野を広げてゆく。それにもかかわらず、東京音楽学校における明治以来の伝統的ドイツ音楽

万能主義が依然強力な権威をもって君臨していたのであった。要するに、東京音楽学校を中心とする楽界においては、まだまだドイツ音楽中心の時代が続いていたのである。これが次章以下で述べるところの日本におけるフランス印象派音楽のイメージ形成に、独特の偏向を加える遠因となったと思われる。

2. 戦前の日本におけるフランス印象派音楽の紹介

2.1. 文学者によるフランス印象派音楽の紹介

以上に述べた事情により、当時の日本にとって「新しい音楽」であったフランス印象派の音楽にまず注目したのは、ドイツ音楽修行に明け暮れていた音楽学校出身の専門家ではなく、フランス文学を志す人達であった。なかでも、内藤濯(1883～1977[明治16～昭和52]年)、永井荷風(1879～1959[明治12～昭和34]年)、島崎藤村(1872～1943[明治5～昭和18]年)の三人は、フランス音楽受容の文脈上はずすことはできない存在であろう。この節ではこの三人の著作を通して、初期のフランス音楽受容の中で印象派の音楽がどのように現われ、受け取られていったのかを探りたい。

2.1.1. 内藤濯 — 「情緒」の表現としてのフランス音楽受容

フランス音楽についての日本で最初のまとまった紹介は、内藤濯の著作の中に認められる。東京帝国大学仏文科卒の仏文学者で、『星の王子さま』の訳者としても有名な内藤濯は、1914(大正3)年より『帝国文学』の編集委員となり、主としてフランス近代詩を紹介していた。彼は1922(大正11)年から三年間フランスに留学するが、それ以前より雑誌『音楽界』の初期にフランス音楽を紹介する記事を書いている。例えば1908(明治41)年9月号に掲載された「印象主義の楽才」というエッセイでは、「印象主義」という名称が絵画運動のそれより生じたもので、前代の音楽にたいする反発であると定義した上で、同時代人としてのドビュッシーの音楽や楽歴について言及している。とりわけ、内藤濯は「音楽芸術は[……]形式的修辭より自由で[……]知力の束縛を離れねばならぬ、すなわち最も簡単なる而も最も直進的方法を用いて、情緒に示唆を与えるのが、音楽そのものの満足を得る第一義である」というドビュッシーの主張を取り上げて、「幽趣微韻」を捉えるその音楽を評価する。そして、ヨーロッパにおいてまだ一定の評価を得ていないが、日本においてもたまにはこのような「清新の楽」を聞きたいと希望している。ここでは、思想を暗示

的に表現しようとする象徴派の詩人たちと共通するような、「情緒に示唆を与える」音楽として、ドビュッシーの音楽が紹介されていると言ってよい⁶。

「情緒」という言葉は、『帝国文学』の1909(明治42)年10月号に掲載された「新しき詩歌と新しき音楽と」というエッセイの中にも出てくる。そこでは、暗示された表現が「情緒の力」で心の中で「凝結」する新しい象徴派の詩が、「新楽派」ドビュッシーの音楽と結び付けて考察されているのである。そして、ドビュッシーの音楽は「情緒の音楽」ないし「官能の音楽」であって、また「純正の音楽」とあると定義づけられる。それから、ドビュッシーの歌曲の特徴を「旋律過重」でないこと、情緒の自由な表現のための「破格の終止音をも厭わない」こと、楽曲が開始されてから主調が現われてくることなどと分析している⁷。

以上のように、内藤濯は総じてフランス音楽の特徴を「情緒」という言葉でもってとらえていたようである。ここには、後の「フランス音楽＝感覚の音楽」といったイメージの萌芽を認めることが出来るだろう。ただし、彼が話題にするフランス音楽には、ドビュッシーらの印象派だけでなく、サン・サーンスやフォーレやダンディも含まれていた。つまり、内藤には、(後の日本において時々見られるようになるころの)専ら印象派のみによってフランス音楽を代表させ、それをドイツ音楽と対置させる傾向は、まだ認められない。彼は、むしろフランス音楽全般に対して幅広く読者の目を向けさせる啓蒙的な意図から、これらのエッセイを書いたと思われる。

2.1.2. 永井荷風 — フランス文化への強い憧憬

次に、内藤濯の記事の書かれたほぼ同じ時期に外国に滞在し、後に作家としてその時の経験をもとに『あめりか物語』や『ふらんす物語』を書いた永井荷風の著作の中から、フランス音楽についての記述を拾い出してみよう。当時の知識人としては例外的なくらい多くの「実際の」音楽を本場で見聞きしていた人が永井荷風である。

12、3歳のころより音楽学校の演奏会に通ったほどの音楽好きの荷風は、1903(明治36)年よりまずアメリカに五年間滞在し、オペラを中心に足繁く音楽会に通った。フランスへの憧れが人一倍強かった荷風は、父の計らいで1907(明治40)年に正金銀行リヨン支店勤務となり、念願の渡仏を果たす。しかし、芸術を愛し、文芸の道を志すようになっていた荷風は、実業家としての生活に始めるはずもなく、1908(明治41)年3月に会社を退職し

てしばらくパリに滞在した後、同年7月帰国した。

オペラから音楽に親しんだ荷風は、次第に興味の範囲を広げ、リヨンでは特にフランス音楽の演奏会に出かけることが多くなった。1908(明治41)年10月に『早稲田文学』に発表された「西洋音楽最近の傾向」において、荷風は、最近の音楽の中でも最新の方角を示す音楽家として、ドビュッシーとシュトラウスを挙げている。その中で、彼はドビュッシーの音楽を象徴派の動静の要求に応じて現われたものであると位置付け、《ペレアスとメリザンド》についてロマン・ロランの「独逸音楽、殊にワグナーの音楽の悪感化から全く別途に出で、仏蘭西特種の洗練された趣味と調和と、佳麗と繊細と、光彩との芸術品」という言葉を引用する。そして《牧神の午後への前奏曲》《夜想曲》《海》等を聴いたときの印象を具体的に記述した。例えば、《牧神の午後への前奏曲》では「古来のサンフォニーとは全く違った趣で、まず美しい横笛と淋しい豎琴の音を主としたオーケストルで夢の如く浮出ると、実際の楽器の名前を持ち出しながら、文学的な描写を試みている。他方、ピアノ曲や声楽曲については「印象派の画に見るべき詩景、象徴派の詩篇にのみ味われべき情調の発現」であると述べている⁸。荷風も印象派音楽を印象派絵画および象徴派文学と結び付け、やはり「情調」という言葉で捉えていることがわかる。

もともと日本音楽にも親しんでいた荷風は、1909(明治42)年6月に『早稲田文学』に発表された「音楽雑談」の中で、「涅槃に入るような気持ちがある」単調な日本音楽と「複雑な中に言われぬ味のある」西洋音楽との違いを実感として述べている⁹。そして、日本文化と西洋文化とのあまりの差に衝撃を受けた荷風には、次に述べる藤村の場合のように印象派音楽の中に「日本的なもの」を感じようとする態度は見られない。帰国後も外来オペラ団公演に出かけたり、オペラの台本を手掛けたりして「西洋」への強い憧れを抱き続けていた荷風は、フランス文化全体への異常ともいえる憧憬の延長線上にフランス印象派音楽を捉えていたと思われる。

2.1.3. 島崎藤村 — 「日本人の心に近いもの」としての印象派音楽

永井荷風と同じくフランスに滞在した体験があり、その上音楽的素養もあった文学人として忘れられないのが島崎藤村である。1898(明治31)年に高等師範学校附属音楽学校(東京音楽学校の所属が変わった時期の名称)の選科に入学して橘糸重にピアノを学んだこと

もある藤村は、1913(大正2)年から1916(大正5)年までフランスに滞在し、第一次大戦の戦火がひどくなるまでの一年余りの間パリに住んでいた。その間、すでに作家として名を馳せていた藤村はパリ滞在記を日本に送っていて、東京朝日新聞に掲載された原稿をまとめた『平和の巴里』が1915(大正4)年に左久良書房より出版された。その中で、ガヴオー音楽堂でドビュッシー本人の演奏を聴く機会に恵まれた藤村は、自作の《ステファヌ・マラルメの三つの詩》の伴奏をするドビュッシーについて次のように記述している¹⁰。

深思するかのように洋琴の前に腰掛け、[……]丁度三味線で上方唄の合の手でも弾くように静かに、非常に渋いサッゼスチヴな調子の音を出し始めました。この人がドビュッシーでした。

また、《子供の領分》の演奏を聴いて次のように記している¹¹。

耳を澄まして居ると、夕方の林に小鳥の群が集って互いにガチャガチャ鳴き騒いで居る様な音が聞えて来ます。見ると彼の音楽者の指は洋琴の鍵盤の極く高い音の出る部分に集って居ました。どうかすると極く無造作にポツンと音の流れが切れて、それで一つの曲の終わったのもありました。[……]西洋音楽というものは斯うだと平素定めて了って居るような人に彼様いう演奏を聞かせたら、恐らくその一定した考え方を根から覆されるであろうと思う程です。新しい声です。その新しさは新奇であるが為に心を引かれるのでなくして、自分等の心に近い音楽であると感ずるところより生じて来るのです。[……]不思議にも私は故国なる西洋音楽の連想をあまり胸に浮かべないで反って杵屋の小三郎の長唄とか、六左衛門の三味線とかを思い出しました。[……]絵画と言わず、文学と言わず、昔からある吾国の芸術は印象派的の長處を多分に具備して居ります。吾われは生れながらのアンプレッシヨニストの趣があります。[……]私は今斯の通信で西洋人の有つようなエキゾチシズムを自分の国に裏返しにして見ようとは致して居りません。

ドビュッシーを好んだ藤村は、フランス音楽の中でも「フランス的なもの」を最も端的に表わす音楽として、印象派をとらえていたようである。これは内藤濯にも永井

荷風にも見られなかった点である。

だが内藤濯や永井荷風との最も大きな違いは、藤村は印象派の音楽の中に「日本的なもの」を認めようとしたことにありと思われる。藤村はドビュッシー自身の演奏を聴いて、長唄や三味線の音を連想したことを述べ、日本の芸術にはもともと印象主義の特徴が備わっていると考えた。藤村にとって、西洋の最先端の芸術であるはずのドビュッシーの音楽は、実は自分達の心に近い音楽であると感じられたのであった。藤村のこうした印象派についての論法は、これ以後、フランス印象派音楽を導入しようとする日本の人々の決り文句となっていくのである。

2.2. 大田黒元雄の活動について

文学者でもなければ音楽家でもないが、日本における印象派音楽受容の上で大田黒元雄(1893～1979[明治26～昭和54]年)の果たした役割は絶大であった。大田黒は、当時としては破格にヨーロッパ各地の最新鋭の音楽に対して目配りが利いていた人であり、おまけにそれらを実際に見聞していた人である。これは恐らく、彼が官製の音楽教育とは無縁のディレクタントの自由人として存在したことに起因すると思われる。

第二次世界大戦前までの経済界に君臨していた大企業家(現在の東芝の創業家)の家に生まれた大田黒元雄は、1912(大正元)年にイギリスに渡ってロンドン大学で経済学の勉強をしていた。けれども生来音楽を好み、ピアノも習っていた彼は、ロンドン大学在学中、毎日のように足繁く音楽会に通った。当時のイギリスではドビュッシーなどの印象主義音楽、ムソルグスキーなどの国民楽派とスクリャービンなどの新傾向を含むロシア音楽、そしてロシアバレエ団のためのストラヴィンスキーらの新しい作品が新時代を代表する音楽として非常な流行をみせていた。まだ若かった大田黒は、東京音楽学校の伝統的なドイツ音楽万能主義に染まっていなかった。従って留学先のイギリスでは、先入観にとらわれることなく、自らの新鮮な感覚と知性でこれらの新しい音楽を吸収し、当時の最先端の音楽についての知見を広げていったのである。

大田黒は1914(大正3)年、第一次世界大戦直前に帰国した。まず文筆の分野における印象派音楽の紹介活動について述べてゆこう。大田黒は1915(大正4)年に『バッハよりシェーンベルク』という著作を刊行し、実際に作品を聴いた感激や具体性をもって、同時代のヨーロッパ音楽についての知識を日本に初めて紹介した。二十

世紀を代表する現代音楽作曲家であるシェーンベルクの名が、この書により初めてわが国に伝えられたのである。その序文で大田黒は次のように述べている¹²。

ショパン、ワーグナーあたりから以後、即ち近代楽の作家に就ては比較的委しい事を書いた。此れは一つには古典楽の大家の評伝は、いくらでも外国書の中に求める事が出来るから、此の様な小さな本の中に左程書く必要が無いと思ったからで、又一つには近代楽を好む自分の傾向が、自然とこういう結果を生んだのである。[……]自分の友人は、此れの執筆中此の本が我が国の音楽界に処女地を開拓するものだ云って、自分を奨励して呉れた。[……]然し我が国の西洋音楽に関する一般の知識の状態は、先の友人の奨励の言葉が、あながち非常な誇張でない様な憐れむべきものである。自分は音楽の専門家ではない。けれども此の国に於ける西洋音楽の発達に就いては、此の後も出来るだけ努力したいと思つて居る。

確かにこの本が出版された頃は、まだシェーンベルクの作風が無調にはいったばかりの時期であった。また1913年にストラヴィンスキーがパリで《春の祭典》を発表して賛否両論のスキヤンダルを巻き起こしてから、それほど時間もたっていなかった。ヨーロッパの人々にとっても充分理解されているとはいえない当時の「現代音楽」を、ベートーヴェンやシューベルトやウェーバーなどといったドイツ・ロマン派あたりまでの西洋音楽によりやく親しみだしたばかりの日本の音楽愛好家に紹介したことは、かなり衝撃的な出来事であったと思われる。

ではこの著作の中のドビュッシーについての記述を見てみよう。近代音楽の中でも、特にドビュッシーについての論考は15ページをしめている。バッハやベートーヴェンよりもドビュッシーの方に多くの枚数が割かれていることからみても、大田黒元雄がいかに強い興味をドビュッシーに対して抱いていたかが察せられよう。

とりわけ注目すべきは、大田黒が「仏蘭西音楽といえ、今日では印象派音楽の事を指さすと思われる程に成つて居る」と結論付けていることである¹³。このように、現在にまでつながる「フランス音楽と言えばドビュッシー／印象派」という図式は、大田黒のこの著作の中において初めて現われたことがわかる。

また、大田黒元雄はドビュッシーについて例えば次

のように述べている¹⁴。

彼の音楽は、自由な、形式に拘泥しない、詩的な、清新な、夢の様な、気分的な、セチメンタルに走らずして繊細な音楽である。気分というものは彼の音楽で最も重要なものであるから、気分劇というのに対して気分楽という字を作れば、まさに彼の音楽に当て嵌まる。要するに、印象派の画のあるものや、象徴派の詩の或るものを音として現わしたのが、ドビュッシーの音楽である。それでは如何にして、彼が此の気分を作り出すかと云えば、それは第一に驚くべき音の用い方、第二に大胆な転調法やリズムの変化に依る。ドビュッシーは其の気分の表現上或る特種のハーモニーを採った。自然諧調(ナチュラルハーモニー)が即ち此れである。[……]彼の作り出す音は、何れも一種心地よい且つ清朗な感じのする、曲の気分に適合したものである。彼の独特の和弦は、丁度協和音と不協和音の境界を進んで行く。[……]自分は彼の音楽を聴く時、果しなく湧き上る深山の雲を連想せずには居られない。常に同じ様で、しかも常に変化し、常に新たである。

彼はここで「気分楽」という興味深い表現を用いて、内藤濯や永井荷風と同じく、ドビュッシーの音楽を気分ないし感覚ないし情緒といったものと結び付けて理解していたことがわかる。彼はその気分を表現するものとして「独特の和弦」を挙げているが、それは「協和音と不協和音の境界」を進行するというように、ドビュッシーの音楽の特徴を捉えている。このように「常に同じ様で、しかも常に変化し、常に新たである」ドビュッシーの音楽を好んだ彼は、日本の音楽関係者のようにドイツ音楽を座標軸の中心に据えてはおらず、自らの印象でそれをとらえていたことが推し測られよう。

彼は、当時ドビュッシーに向かった気持ちを1935(昭和10)年に雑誌『月刊楽譜』上に掲載された「日本に於けるドビュッシー運動」の中で、「十八世紀や十九世紀の西洋音楽について根強い伝統的観念を持っていなかった若い我々は、いわば白紙のような心でその芸術に接した。そして、たちまちあの縹渺たる、玄妙な音楽の虜になった」と述懐している¹⁵。

大田黒元雄は、島崎藤村とほぼ同じ時期にヨーロッパに滞在していたが、フランス音楽の中では特にドビュッシーを好み、積極的に印象派音楽をとらえた点で共

通している。また、藤村がドビュッシーの中に「日本的なもの」を認めたことは既に述べたとおりであるが、「ドビュッシーの音楽はむしろ日本人にこそよく理解できる」という大田黒の論法も、藤村のそれに似ていると言えるだろう。

大田黒の活動は文筆だけにとどまらなかった。「熱心なドビュッシスト」¹⁶となって帰国した彼は、専門家ではなかったもののピアノの才能にも長けており、1916(大正5)年には帝国大学学生基督教青年会館において「スクリャービンとドビュッシーの夕」という公開演奏会を開くほどだった。そこで彼はスクリャービンのプレリュードおよびポエムとともに、ドビュッシーの《アラベスク第一番》、《月の光》、《雨の庭》、《亜麻色の髪の乙女》等を演奏した。もちろん大田黒のピアノの腕は「素人」のそれを越えるものではなかっただろうが、それまで東京音楽学校の人々によるドイツ音楽しか生で聴いたことがなかった聴衆にとっては、非常に新鮮なものと感じられたに違いない。

このように、初期の文学者たちや大田黒の著作に散見されたドビュッシーの音楽についての「感覚的」という言葉が、大田黒の著書、訳書あわせて108冊という途方も無い数の音楽書や音楽雑誌など、ジャーナリズムにおける盛んな言論活動を通して、音楽愛好家や次代の評論家に次第に広まってゆき、さらには一般の人達にフランス印象派音楽についてのイメージを植え付けることとなったと推察される¹⁷。

それに加えて、島崎藤村のようにドビュッシーの音楽に「日本的なもの」を見ようとする態度は、大田黒のこのような熱心な紹介活動の中で「日本人にこそ理解できる」という論法とともに広がっていったのであろう。大田黒の「西洋音楽から白紙である日本人にこそドビュッシーの音楽は理解できる」という論法の中に「日本的なもの」が入り込んで、「なぜならドビュッシーの音楽は日本的な要素をもっているから」というようにその根拠となっていたのではないだろうか。さらに、日本ではこの「西洋音楽から白紙である」という論が、ドイツ音楽に対するものとしてフランス印象派音楽を位置付ける結果になったと思われる。以上のように、現在につながる印象派のイメージは大田黒の言説によってほぼ作られたと考えることができる。

2.3. 第一次世界大戦後の日本におけるフランス・ブーム

第一次世界大戦でドイツは敗戦国となったのに対し、フランスは戦勝国であり、日本でも — 大正のモガ・モ

ボ文化に代表されるように — 徐々にフランス文化に関心が持たれるようになってゆく。従来はドイツ音楽一辺倒であった音楽界においても、事情は同じだった。レコードや演奏会で西洋音楽に親しむ聴衆の層が格段に広がってゆき、大戦による好況で出現した新興富裕層の間からは、とりわけ多くの西洋音楽愛好家が生まれてきた。彼らにとっては堅苦しいドイツ音楽よりも、それまでにかなり一般に知られるようになっていた印象派の絵画を連想させるドビュッシーの音楽の方が、何か分りやすく新鮮に響いたのであろう。

また、ヨーロッパ諸国は戦後の復興に時間がかかっていたという事情もあり、ジンバリスト、クライスラー、ハイフェッツ、エルマンなど超一流の演奏家が続々と日本にやって来るようになった。この中にはもちろんフランス系の音楽家も多く含まれていた。このこともまた、第一次大戦後の音楽界における「フランス・ブーム」のきっかけとなったのである。

とりわけ特筆すべきは、パリ音楽院でディエメに師事し、コルトーの門下でもあったフランス人ピアニスト、アンリ・ジルマルシェックス (Henri Gil-Marchex 1894～1970年) が1925 (大正14) 年に来日したことである。それに尽力したのは、パリ国際大学都市の日本館を寄贈するなど、フランスで画家達をはじめとする日本人の文化活動を後援し、またラヴェルやフランス六人組などとも交流があった薩摩治郎八 (1901～1976 [明治34～昭和51]年) であった。

ジルマルシェックスは《西風が見たもの》《夜のガスパール》《クープランの墓》など日本ではかつて演奏されたことのない曲や、プーランク、ミヨー、イベールなど、ほとんど知られていない同時代の作曲家の曲を含むプログラムで演奏会を行なった。そしてこのことは、日本の聴衆にフランス音楽に対して目を開かせる大きな出来事となった。薩摩が編集した51ページにもおよぶ豪華なプログラムによると、ジルマルシェックスによって演奏された63曲のうち、日本初演が33曲、世界初演が1曲であったと記載されている。ジルマルシェックスは三ヶ月にわたり東京、神戸、大阪、京都、横浜で演奏し、彼に関する記事は音楽雑誌などで大きく取り上げられた。この初来日以外にも彼は、1931 (昭和6) 年に二回、1937 (昭和12) 年に一回の計四回来日している¹⁸。そのうち1931 (昭和6) 年に来日した折には二ヶ月間滞在し、その間に音楽解釈についての講義やピアノ教授を行っている¹⁹。

さらに1930 (昭和5) 年には、ジルマルシェックスと同

じくパリ音楽院でディエメに師事した名ピアニスト、ロベール・シュミッツが来日して、ドビュッシー、ミヨー、アルベニスを含むプログラムを演奏した。これまた大変な評判を呼び、日本におけるフランス音楽ブームにさらに拍車がかかった。

こうしたフランス・ブームは、日本の音楽家の間にも急速に広まっていく。それまでは神戸絢を唯一の例外として、ほとんどの日本の音楽家は留学先としてドイツを選んでいて、しかし、この時代になると池内友次郎 (在仏期間 1927～1936年)、高木東六 (在仏期間 1931～1933年)、井口基成 (在仏期間 1930～1932年) など、フランスに留学する音楽家が増加したのである。美術や文学と違って音楽の分野では、それまでフランスに留学をする人がほとんど皆無だったことを考えると、これは従来では考えられないような新しい傾向だったと言てよい。

それでは以上に述べた動きの中で、このような新しい音楽に接し始めた人達は、それらをどのように受け入れていったのであろうか。次章では、当時の人々の具体的な言説を通して浮び上がってきたフランス印象派音楽についてのイメージ形成上の問題点について考察を進めたい。

3. 戦前のフランス印象派音楽のイメージ形成上の問題点

3.1. フランス印象派音楽の中の「日本的な」要素

昭和になると、フランス印象派音楽に対するイメージは相当輪郭がはっきりしてくる。つまり「自由な感性の音楽」というイメージであり、またそれは「東洋的なものに通じる」という論法である。ここにはそれまで日本において広まっていたドイツ音楽の偉大な伝統に太刀打ちできないコンプレックスと、後に戦争に向かって走り出してゆくことになる民族主義的な自我意識とが絡まり合っているように見える。この意味で興味深いのが、当時としては格別にフランス音楽よりの姿勢を見せていた雑誌『音楽新潮』に多くの記事を書いていて、フランス文学に造詣が深かった評論家藤木義輔 (1894 [明治27] 年～?) の言説である。

藤木義輔は1933 (昭和8) 年に出版された『ドビュッシー』の中で、島崎藤村がドビュッシーの演奏について書いた前掲の文章をあげて、ドビュッシーの音楽について次のような見解を述べている²⁰。

ドビュッシーの音楽は、世界の何処でよりも、先ず

日本で親しまなければならぬ。彼の音楽は実に日本的な要素を多く含んでいるばかりでなく、我々にとって一層都合のいい事には彼の音楽が我々に厄介な西洋音楽の予備知識を要求しない事である。我々は唯木の葉のそよぎ、潮のざわめきに耳を貸すように、彼の音楽を聴けばいい。なまじ十九世紀流の楽式や和声学の知識位、ドビュッシーを聴くのに邪魔になるものはない。[……]規則も伝統も有たない、西洋音楽の処女地に住む我々は、耳に快い彼の音楽を聴きながら、どんな大胆な和声にも、どんな自由な進行にも煩わされる筈がない[……]我々は日本人として、規則や伝統に穢されない澄んだ耳で、ドビュッシーを自由に聴くだろう。そして西洋人には発見されなかった親しさと、新しさと、美しさとに触れるだろう。

ここでまず藤木は、「日本的な要素」を多く含むこと、および「西洋音楽の知識を必要としない」ことの二点をドビュッシーの音楽の特徴としてあげて、ドビュッシーの音楽がもっと日本人に親しまれるべきであるという彼の主張の根拠としている。この節ではそのうち、前者について述べることにしたい。

フランス音楽が「東洋に通じる」というこうした論法は、他にも昭和に入ってから散見されるようになる。フランス音楽の中の「日本的な要素」についてふれた例をいくつかあげてみよう。サティ、ラヴェルらフランスの作品を得意とした声楽家の照井栄三は『音楽新潮』1929(昭和4)年6月号に掲載された「音楽新潮座談会」の中で、「日本人の伝統的な茶とか渋とかいう味などは独逸音楽には何の関係もない。そこへ行くと仏蘭西音楽の中にはかなり近いものがある」と書いている²¹。あるいは、藤木義輔は上で触れた『ドビュッシー』を引用しながら、『音楽新潮』1934(昭和9)年9月号の「ドビュッシーの音楽と日本的な親しさ」というエッセイの中で、詩人のヴィルドラックが日本の紀行文のなかで尺八の節に《ペレアスとメリザンド》を連想したと書いている例をあげている。彼はドビュッシーの音楽の持つ「感情の抑制、表現の簡素、形式の流動性」に拠る「単調の美」が「東洋的な、或いは日本的な感じ」につながると考察し、次のように結論付ける²²。

感情そのものは飽くまでも西洋人本来のものであっても、それを包んでいる要素が東洋的なので、日本人には自分達に非常に近いような感じがする。

その為にうっかりするとドビュッシーを、せいぜい浮世絵まがいの芸術位に考えて、日本人の親しさがとんだ鼻根の引き倒しにならないとも限らない。[……]反対に西洋人はドビュッシーの中の最も自分たちに近いものまでも、其の外衣に眼を眩まされて、何か変にエグゼティックな、奇異な芸術位にしか見極めがつかないのである。

そして「東洋的要素」として「全音音階」をあげている。また、彼は「浮世絵」という例を出して、ドビュッシーの音楽を東洋的な仮面をつけた低俗な音楽ととらえることについて、注意を喚起しているようである。

以上のように、大正初期に島崎藤村がドビュッシーの演奏に接した際に感じた「日本的なもの」が、印象派音楽について語られる場合の一般的な論法に用いられていったことがわかる。またこの昭和初期という時代は1933(昭和8)年に映画「巴里祭」が封切られ、シャンソン(もっとも当時では「フランス小唄」などと呼ばれていた²³)やレビューが流行するなどフランス文化が盛んな時代であった。注目されていたフランス芸術の中の新しい音楽である、ドビュッシーやラヴェルの音楽を「日本的なもの」に引き寄せようとする論法は、このような時代の雰囲気とも無関係ではないと思われる。

3.2. 「西洋音楽の予備知識を要求しない」フランス音楽？

藤木義輔は上述の『ドビュッシー』の中で、東京音楽学校を中心に日本の楽界に広くみられるドイツ音楽万能主義への批判を暗ににじませながら、ドビュッシーの音楽がワーグナーなど後期ロマン派に対する新しい音楽であることを強調しているように思われる。この節では、ドビュッシーの音楽がもっと日本人に親しまれるべきであるという彼の主張のもう一つの論拠となっている、「ドビュッシーの音楽は西洋音楽の知識を必要としない」という点について考察したい。「西洋音楽の伝統からは白紙の状態であった日本人が、ドビュッシーの音楽の理解にはむしろ有利なはずである。なぜならそれは理論に拠らない感性の音楽だから」というこの論法も、いまだによく繰り返される。しかし本当にそうだろうか？

たしかにドビュッシーの音楽は、東洋的な音階を使った旋律、聖歌の影響が色濃く残り、導音から主音への進行を回避するフランス音楽独特の和声法、音の重なりは見られても厳格な対位法は用いられないテクスチュアなどの特徴を持つ。しかし、ドビュッシーの音楽

もまた、西洋音楽の歴史の「内側から」生まれてきたものであって、その理解に西洋音楽固有の理論が必要でないはずはない。むしろ、もともとは熱烈なワグネルアンから出発し、後にワーグナーの音楽の巨大な影響から逃れ出ようとして印象主義の音楽を生み出したのであるから、ドビュッシーはそれまでのロマン派の音楽の構成原理を熟知していたと言えるだろう。藤木の発言の中には、ドビュッシーの音楽を過剰なまでに「従来の西洋音楽から自由な音楽」と捉えようとする傾向があることに注意を促したいと考える。

また、彼が「厄介な西洋音楽の予備知識」であると述べるどころの「西洋音楽」は、当時広まっていたロマン派までのドイツ音楽を指していることは明らかである。彼の発言からは、教養としての「偉大な」ドイツ音楽は、決して心の糧となることはなかったことがわかるであろう。

3.3. 印象派美術の視点から捉えられた印象派音楽

こうしたドビュッシーについての過度に「感覚的な」イメージ形成は、当時の日本におけるこれまた過度に「感覚的な」印象派美術のイメージと、少なからぬ関係があると思われる。当時の日本人によるドビュッシー論の中には、彼の音楽を印象派の絵画と結びつけた記述が多くみられるのだが、そこでは「印象派の絵画を理解するのと同じ心で印象派の音楽もわかる筈だ」という論法が頻出するのである。

例えば、藤木義輔は前述の「ドビュッシーの音楽と日本的な親しさ」というエッセイの中で、「日本の自由詩や洋画の発達に根底的な影響を与えたフランス象徴詩及び印象派絵画が、ドビュッシーの芸術と密接な関係を持っている」とも述べ、「音楽の知識はもたないが文学や美術には親しみを持っている」読者に対してドビュッシーの音楽を紹介している。その中で、「あの時代の詩や絵画をそのまま音楽に翻訳したのではない」が、「あの時代の趣味、あの時代の題材の選び方[……]に共通点をもっている以上、詩に親しみ、絵に親しんだ人が彼の音楽にも親しみ易いのは当然」であり、「ああした芸術に含まれている情緒とか趣味」がドビュッシーの音楽の理解に必要であると言っている²⁴。では、当時の日本において印象派美術は一体どのようなものとして受け取られていたのだろうか？ドビュッシー理解に必要だという、「ああした芸術(印象派美術)」に含まれている情緒とか趣味」を藤木をはじめとする当時の日本人は、どのようなものと考えていたのだろうか？

美術における印象派受容は、黒田清輝(1866～1924[慶応2～大正13]年)によりもたらされたというのが通説である。薩摩上級士族の家に生れた黒田は、1884(明治17)年より1893(明治26)年までフランスに滞在した。当時は、1886年に印象派が第八回の最後の展覧会を開き、モネやルノワールが製作を行っていた時期であったが、彼は純粋な印象派とはいえない外光派のラファエル・コラン(Raphaël Collin 1850～1916年)に師事した。外光派というのは、印象派の光学理論に基づいた科学的な面である色彩分割や純色並置などの手法を用いないで、単に戸外で光を浴びた明るい色調で描かれた写実的な画風一般を指す。コランは1880年代以後、フランスの美術界において国立美術学校教授や、フランス学士院会員などの要職を歴任した人物であった。またサロンにもたびたび出展し、1889年の万国博覧会では大賞を受賞するなど、当時人気のあった画家で、その画風はフランスのアカデミズムに沿った想像的な画題に外光派の技法を用いたものである。

黒田清輝は、人格形成期における十年に及ぶフランスでの滞在を終えて、サロン入選という輝かしい実績を手土産に帰国した。日本でそれまで西洋の伝統的写実主義の技法を用いていた、暗い色調の脂派、または旧派と呼ばれた浅井忠(1856～1907[安政3～明治40]年)ら明治美術会(明治22年設立)系の画家達に対して、彼の明るい画風は、紫派あるいは新派と呼ばれてセンセーションをまきおこした。彼は1896(明治29)年12月の雑誌『太陽』に掲載された「洋画問答」で、アンプレツシヨニズムだけでなく西洋で此頃やっている明るい絵一般のことを指すとことわりながらも、自らの画風について次のように語っている²⁵。

何故明るい絵を描く事が流行るようになって来たかと言えば[……]感じの方を書くという方で、只ものの形を書くと言ふ丈でないからです。

小倉忠夫は『日本洋画の道程』の中で、印象派が日本に移入された時期を黒田が帰国した1893(明治26)年と位置付け、黒田のこの言葉を引用して次のように結論付けている²⁶。

感じを描くとなれば、画中の誌感を尊しとし、気韻生動を重んじる東洋ないし日本の絵画思想と相通じることになろう。ともあれ、印象派絵画が急速に世間に受け入れられたことには、このような事情が

あると思うが、それは同時に、フランス印象派がもっていた科学性、つまり色彩心理学の適用としての純色並置や点描技法への発展可能性を否定するものであり、日本の印象派を一定の枠内にとどめてしまった。

それでは、黒田について小倉が述べている科学性の否定という論をもう少し詳しく考えてみたい。黒田は印象派を最初に日本に持ってきた画家とされているが、先述したように、実は外光派のコランに師事したのである。彼は印象派の影響を受けてはいるが、それはアカデミズムの流れに位置する流派の絵画であった。

しかし黒田清輝の絵にも印象派風の絵はあり、それは一見印象派のような色彩を用いてはいる。たとえば彼は1894年に描かれた《昼寝》で、赤、黄、緑、青、白、黒などの色彩を大胆に並置することによって、真夏の強い陽射と影を少女の上に表現した(図1)。だがそこには印象派の絵画に見られるような、分解すると七色となる光にならって、網膜上で合成するために色彩を画布に並べる方法は見られない。ゆえに、彼の絵からは印象派の絵画のような自然な調和は感じられない。むしろ、現在の私達からみると、その大胆な色彩の置き方から表現主義を連想させるような絵である。要するに、彼は印象派の好んだ日常的な題材を描き、絵具をパレットの上で混ぜずに用い、光のあたった瞬間をとらえる印象派風のタッチを使用している。それにもかかわらず、彼は印象主義の後ろに、視覚に対する革命的な科学理論にもとづく色彩構造が存在していることにまで気づくことができなかったか、あるいは少なくとも、自らの手法として用いることはなかったと思われる。そして、彼の言葉にあるように、印象派の絵画を見た「感じ」のまま採り入れてしまったのである²⁷。この黒田清輝の印象派受容、つまり光学理論を欠いた「感じ」としての受容と、「理論不要の感覚的な音楽」としての印象派音楽の受容との平行関係は明らかであろう²⁸。

おわりに

日本人にとっての西洋音楽は、従来の伝統音楽とはあまりに異質なものであったにもかかわらず、明治期に「官」によって有無を言わず導入されたものであった。しかもその際には、「官」による選別 — 専らドイツ音楽に限定した導入 — がなされ、一般の人々には様々な西洋音楽の中から自分の好みのものを選ぶという余地はなかった。それゆえ、フランス音楽は明治末期から大

正にかけて、まず文学者など専門家以外の人達によって移入されたわけで、おそらくそのこと自体も災いして、西洋音楽の中では長らく「はずれもの」の地位にあったのであろう。彼等の著作の中には、既に「情緒」、「気分」、「感覚的」という言葉の使用や、「日本的な要素」を印象派音楽の中に見ようとする態度の萌芽が認められた。しかし、ヨーロッパ文化に実際に接して、それを広く取り入れようとした彼等の言説の中には、まだドイツ対フランスの構図は見えてこない。

昭和に入って、フランス音楽が徐々に日本の音楽関係者に浸透するにつれて、そのイメージに変質がみられるようになり、フランス音楽は「正統な」ドイツ音楽に対する位置を与えられていった。現在においてもなお、「感覚的」という言葉はフランス音楽についての常套句として日本でしばしば使われているが、こうした形容は、実はフランス音楽のイメージが形成される過程において、ドイツ音楽の「論理性」の反対語として使われるようになったものであった。それは、当時の日本の音楽界で主流を占めていたドイツ音楽に対するトラウマの裏返しであって、だからこそフランス音楽を取り入れようとした人々は、ドビュッシーらの音楽を「もともと日本人の音楽とよく似ていて、しかも『理論』ではなく、自分たちの得意な『感覚』で捉えることのできる音楽である」という論法で擁護しようとしたのである。恐らく、ここには明治初期におけるあまりに急激で、かつ「上からの押し付け」による西洋音楽受容の歪みを見ることが出来よう。こうした日本独自の事情が、日本におけるドビュッシーのイメージ形成に、ある種のバイアスをかけたと考えられるのである。

それに加えて、このようなドビュッシーの音楽についての「西洋音楽の理論を必要としない」という言説と印象派美術に結び付ける捉え方がつながって、「何か曖昧な感覚的な音楽」というレッテルがフランス印象派音楽に張られるようになったのではないだろうか。そこには、美術の印象派受容と共通するような、フランス文化に対する過度に「直感的」な理解が存在したようである。

また、二十世紀初頭はヨーロッパではフランス音楽がもっとも脚光を浴びていた時代であった。ゆえに、ちょうどその頃より本格的な活動がみられるようになった日本の作曲界において、新しい作曲の方向を模索していた作曲家たちには、積極的にフランス音楽へ向かう動きが見られたようであるが、それについては今後の課題としたい。



図1 黒田清輝《昼寝》

図版出典

図 1 『近代日本洋画の巨匠 黒田清輝展』カタログ、東京国立文化財研究所、大分市美術館、1999年。

注

- こうした軍楽隊の楽団員の中からは、フランス留学を果たす人々も何人か出た。ダグロン (Gustave Charles Dagron 在職期間 明治5～10年) の通訳をしていた古谷弘政と軍楽隊員工藤貞次である。彼らは1882年にパリ音楽院に留学し、1888年に帰国して、その後軍楽隊長に就任することになる。
- このことについては、十九世紀はドイツ・ロマン派の音楽がヨーロッパを席捲していた時代であり、また日本の音楽教育においては、邦楽の家元制度に顕著にみられるように、いったんそのメソッドやシステムを導入するとそれを変更することは容易ではないという事情があったのではないと思われる。
- 例えば、明治25年頃より音楽学校や鹿鳴館の演奏会を頻繁に聴きに行っていた上田敏 (1874～1916 [明治7～大正5] 年) は、1895 (明治28) 年6月号の『帝国文学』に掲載された「楽界の消息」という記事の中で同年5月18日の臨時大音楽会におけるケーベルの演奏について「ケーベル氏が洋琴はリストの『リゴレット』にして半音階の上下目覚しき弾奏なりき。……』『ペダル』を以て音の高低を調べ、全線尽く用を為さざる事なきに至りては、哑然自失して評語を加うる能わず」と書いている。なお文献引用については、読みやすさを考え、旧仮名づかいや旧字体は一部改めた。以後の文献引用においても同様である。
- ラファエル・フォン・ケーベル 『ケーベル博士随筆集』久保勉訳編、岩波書店、1928年、62頁。
- 学生のほとんどがドイツを留学先に選ぶなかで、神戸絢 (留学期間1907～1910 年) だけが、パリ音楽院の聴講生となり、ピアノをイシドール・フィリップに師事したことは特記されるべきことである。彼女は帰国後、1930 (昭和5) 年まで東京音楽学校のピアノ教授をつとめ、ドイツ音楽の演奏一辺倒だった音楽学校にフランスの伝統的音楽を伝えた。だが東京音楽学校で主流を占めていたのがドイツ系の教師達であったことは、いうまでもないだろう。
- 内藤濯 「印象主義の楽才」『音楽界』第1巻第9号、楽界社、1908年、5-10頁。
- 内藤濯 「新しき詩歌と新しき音楽と」『帝国文学』第15巻第10号、帝国文学会、1909年、32-41頁。
- 永井壮吉 「西洋音楽最近の傾向」『荷風全集』第18巻、岩波書店、1964年、484-488頁。
- 永井壮吉 「音楽雑感」『荷風全集』第26巻、岩波書店、1965年、229頁。
- 島崎藤村 「平和の巴里」『藤村全集』第6巻、筑摩書房、1967年、302頁。
- 同書、304-305頁。
- 大田黒元雄 『バッハよりシェーンベルヒ』 山野楽器店、1915年、2-3頁。
- 同書、292頁。
- 同書、293頁。
- 大田黒元雄 「日本に於けるドビュッシー運動」『月刊楽譜』第24巻第6号、東京音楽協会、1935年、7頁。
- 同書、5頁。
- また、大田黒元雄は1916 (大正5) 年に文学者小林愛雄と共に音楽評論雑誌『音楽と文学』を発刊した。後に音楽評論家として活躍することになる野村光一と堀内敬三、作曲家となる菅原明朗らが加わって、日本ではまだ知られていない同時代の音楽についての紹介活動を行なった。その中でも近代フランス音楽についての記事は多く見られる。
- 1938 (昭和13) 年には、ジルマルシェックスと評論家の園部三郎や池内友次郎が中心となって日仏音楽同好会が作られ、日仏会館にフランス音楽のレコードや楽譜を備え付けるなどの活動を行なった。しかしそれは第二次世界大戦の勃発により消滅してしまった。敵国となったフランスの音楽の日本での本格的な発展は戦後に持ち越される。
- 自身も日本の音楽を研究しようとしたジルマルシェックスは、『音楽新潮』1931 (昭和6) 年5月号14頁に掲載された松平頼則の文章「ゲル・マルシェックスを訪う」の中で「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」と語り、ドイツよりもフランス音楽が日本人に近いことを力説している。
- 藤木義輔 『現代世界音楽家叢書6 ドビュッシー』普及書房、1933年、1-4頁。
- 柿沼太郎他 「音楽新潮座談会」『音楽新潮』第6巻第10号、音楽新潮発行所、1929年、50頁。
- 藤木義輔 「ドビュッシーの音楽と日本的な親しさ」『音楽新潮』第11巻第9号、音楽新潮発行所、1934年、13頁。
- 菊村紀彦 『ニッポン・シャンソンの歴史』 雄山閣出版、1989年、30頁。

- 24 藤木義輔 「ドビュッシーの音楽と日本的な親しさ」 前掲書、10-12頁。
- 25 黒田清輝 「洋画問答」 『太陽』第2巻第25号、博文館、1896年、153頁。
- 26 小倉忠夫 『日本洋画の道程』 京都新聞社、1992年、19頁。
- 27 高山樗牛(1871～1902[明治4～35]年)は印象派に対して、1896(明治29)年3月に雑誌『太陽』の中で「自然世界の何処に印象派の描くが如き色彩ありや」と反論した。ここには当時の人々の偽らない感想や、驚きが伝わってくる。一方、1896(明治29)年に東京美術学校に洋画科が設置され、黒田清輝が教授に迎えられて、それ以後黒田らの白馬会が日本におけるアカデミズムとして勢力を振るうようになる。黒田自身は1897(明治30)年の《湖畔》に見られるような日本の外光派とでもいうべき穏やかな画風になっていった。
- 28 印象派美術受容の第二の波は、当初は印象派のグループに属していたがそこから出て各々の画風を確立していったルノワール、ゴッホ、セザンヌ、ゴーガンなど、後期印象派の芸術に触れて1910年前後にフランスより帰朝した山下新太郎(在仏期間 1905～1910年)、有島生馬(在仏期間1906～1910年)、斎藤与里(在仏期間 1906～1908年)らの画家たちによってもたらされた。彼らの活動は黒田らのアカデミズムに対する反抗として、やがて在野団体の二科会へとつながってゆく。高階秀爾は『日本近代絵画史』(中央公論社、1978年、174頁)の中で、「わが国においては、〈印象派〉そのものが、ラファエル・コランを通していわば〈アカデミズム化〉されたかたちで — ということは、当初の衝撃力をかなり失った姿で — 紹介され、それが一般には〈外光派〉とか〈外光主義〉という名で呼ばれたため、〈印象派〉という名前が、何か新しい別のもののように聞こえた、という事情があるいはあったかもしれない。後に『白樺』の仲間たちが積極的に紹介することとなる〈後期印象派〉という名称も同様であって、ルノワール、セザンヌからゴッホ、ゴーギャン、スーラ、さらにはマティスまでも含むきわめて幅広い、曖昧な概念であった。このように世代も表現様式も大きく違う画家たちを一つの流派、ないしはグループとして捉えたという事実は、その理解の仕方が、歴史的であるよりは直観的であったということ物語っている」と述べている。

■執筆者について

村上[佐野]仁美(むらかみ[さの]ひとみ)

京都市に生れる。神戸大学教育学部音楽科卒業。神戸大学大学院教育学研究科および同大学院総合人間科学研究科博士前期課程修了。現在、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士後期課程在籍。佛教大学、滋賀女子短期大学非常勤講師。日本洋楽受容史およびピアノ演奏専攻。

E-mail: hit@crest.ocn.jp