



昭和戦前期における日本人作曲家のドビュッシー受容：『音楽新潮』ドビュッシー特集号掲載の楽譜をめぐって

佐野，仁美

(Citation)

表現文化研究, 4(1):13-26

(Issue Date)

2004-11-15

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002848>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002848>



昭和戦前期における日本人作曲家のドビュッシー受容 — 『音楽新潮』ドビュッシー特集号掲載の楽譜をめぐって

On the Reception of Claude Debussy in Japan of the Prewar Period: Three Pieces Dedicated to Debussy in the Special Number of *Ongakushincho*

佐野仁美 Hitomi Sano

概要

昭和初期はジャーナリズムが栄えた時代で、音楽の分野でも多くの音楽雑誌が創刊された。とりわけ、1924（大正13）年2月に創刊された月刊雑誌、『音楽新潮』にはヨーロッパの音楽雑誌の翻訳記事が多く、特に近代フランス音楽についての記事が豊富に掲載されている。そして、『音楽新潮』第12巻第1号（1935〔昭和10〕年）はドビュッシー特集号であり、そこには、石田一郎、荻原利次、清瀬保二という3人の作曲家による《ドビュッシーに捧げる曲》が掲載された。本稿では、これらの曲の分析を通して、当時活躍していた作曲家がどのようにドビュッシーを受容したかを考察した。

これら3曲は小品ではあるが、そこにはそれぞれの作曲家にとってのドビュッシー像が鮮明に映し出されている。石田と荻原の2人は、ドビュッシーをその音楽の持つある特定の側面から——すなわち、前者は旋法性、後者はリズムカルでエスプリに満ちた側面から——受容していた。それに対して清瀬の意図は、基本的には石田のドビュッシー受容の延長にあるものだが、ドビュッシーの音楽語法を取り入れながらも、そこからさらに一歩進んで、自分の（日本人の）音楽を書くことにあつたと考えられる。

戦前日本の音楽界においては、「東洋的な（東洋に近い）」音楽と「洒脱で都会的な」音楽という、近代フランス音楽についての2つの対立的なイメージが並存していたように思われる。ドビュッシーに代表される印象派音楽の日本人作曲家による受容の中でも、これらの対照的なテーマが表われている。

キーワード: 音文化、テキスト文化、フランス印象派音楽受容、ドビュッシー、六人組、石田一郎、荻原利次、清瀬保二

Abstract

Interest in journalism arose in the early time of Showa era, and many music magazines were launched. In such publishing circumstances, the first issue of *Ongakushincho* was published in February 1924 (Taisho 13). The magazine was especially interested in modern French music. In this paper, I would like to analyze three musical compositions, each entitled “Hommage à Claude Debussy”, which appeared in the magazine, volume 12, no.1 in 1935, a special number of Debussy.

These pieces were composed by three young composers, Ichiro Ishida, Toshitsugu Ogiwara and Yasuji Kiyose who were all inspired by Debussy. But the works were done in different expression respectively. Ishida was interested in Debussy's use of oriental mode and applied it to his work. Ogiwara was, however, attracted by the playful rhythmic features and urban style of Debussy's work. On the other hand, Kiyose's approach was similar to Ishida's, but Kiyose could integrate his unique sensibility as a Japanese into his composition.

It was certain that there were two opposite attitudes to modern French music during the prewar period in Japan; some had accepted it as rustic and/or oriental one, and others had recognized it as urban and/or western. It is shown in this paper how such opposite attitudes were reflected in three works by these Japanese composers and it is also clarified how they accepted the works of Impressionist musicians such as Debussy at that time.

Keywords: Sound Culture, Text Culture, Reception of Musical Impressionism, Debussy, Les Six, Ichiro Ishida, Toshitsugu Ogiwara, Yasuji Kiyose

はじめに

かなり以前のことになるが、小さなホールで伴奏をしたことがある。プログラムはフランスの音楽雑誌、『ルヴュ・ミュージカル』のドビュッシー特集号、1920(大正9)年12月号に掲載された《ドビュッシーの墓》を中心に据えたものであった。作曲者をみると、ラヴェル、サティ、ファリャ、ストラヴィンスキーなど当時第一線で活躍していた人たちであり、彼らがドビュッシーを偲んで曲を書いている事実にとっても興味をそそられた記憶がある。

それから年月が経過し、2年前に日本の雑誌、『音楽新潮』の記事を調査していた時、1935(昭和10)年のドビュッシー特集号において、石田一郎(1909～1990[明治42～平成2]年)、荻原利次(1910～1992[明治43～平成4]年)、清瀬保二(1900～1981[明治33～昭和56]年)という3人の作曲家による《ドビュッシーに捧げる曲》が目にとまった。これらの楽譜を見て、すぐに『ルヴュ・ミュージカル』の企画とのつながりを直感した。しかしながら、正直なところ、当時の私にはこれらの小曲を一体どのように捉えたらよいかわからなかった。

その後、戦前日本における近代フランス音楽の受容について研究を進めてゆくうちに、ドイツ音楽をただひたすら追いかけていった演奏界に比べ、作曲界には近代フランス音楽に影響された人たちが多数活躍していたことがわかった。長い間東京音楽学校では作曲科が設置されなかったために、戦前の作曲家は必然的に在野派とならざるを得なかったものであり、近代フランス音楽はアカデミズム派と在野派との対立の重要な因子の1つになっていたことが明らかになった¹。

一方、戦前に刊行された様々な音楽雑誌を通覧している時には、『音楽新潮』は、最も近代フランス音楽の記事が豊富であるような印象を持つにとどまっていた。しかし、次第に寄稿者たちの交友関係や楽壇における位置が判明し、改めて近代フランス音楽受容の観点から見直してみると、ここには戦前において近代フランス音楽寄りの姿勢を持っていた評論家、作曲家、声楽家、詩人など同人たちのサロンのようなものが形成されており、近代フランス音楽受容の1つの拠点となっていたことがわかる。

しかも、この雑誌に掲載されている楽譜は、当時ようやく興隆してきた日本の作曲運動の動きを、よく反映しているように思われる。先にも述べたように、近代フランス音楽の影響を受けた戦前の作曲家は非常に多く、《ドビュッシーに捧げる曲》を取り上げ、作曲家たちのドビュッシー受容を考えることは、ひいてはドビュッシーを

通して戦前の作曲活動の諸傾向を映し出すことにつながるのではないかと思う。

したがって本稿では、まず、昭和初期の作曲界の状況について概観し、その中で音楽雑誌、とりわけ『音楽新潮』の位置と、それが近代フランス音楽受容において果たした役割について考察したい。その上で、1935(昭和10)年の『音楽新潮』ドビュッシー特集号に掲載された3人の作曲家の楽譜を分析することで、ドビュッシーが日本人作曲家にいかに関与されたかを検討する。

1. 昭和初期の作曲界の様相

1879(明治12)年に創設された音楽取調掛や、その後身で1887(明治20)年に開校された東京音楽学校(後の東京芸術大学)では、お雇い外国人教師のほとんどがドイツ人であり、ドイツ音楽を中心に音楽教育が行なわれていた。唯一の官立の音楽教育機関であった東京音楽学校における教育や演奏は、当時の日本人に計り知れない影響を与えてきたと想像される。こうしたドイツ音楽中心主義は、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のである。

そして、日本の最初期の作曲家である滝廉太郎(1879～1903[明治12～明治36]年)や山田耕筰(1886～1965[明治19～昭和40]年)、信時潔(1887～1965[明治20～昭和40]年)らはいずれも東京音楽学校出身者であった。とはいっても、西洋音楽はまず教育面、演奏面より受容されていったので、東京音楽学校に作曲科が設置されるのは1931(昭和6)年とかなり遅く、当初彼らはいずれもピアノや声楽やチェロを専攻していた。

このような東京音楽学校のドイツ中心主義に対し、実用音楽の分野ではあるが、フランス音楽に接近していた機関もあった。それは幕末に端を発する軍楽隊であり、特に陸軍軍楽隊はフランス人教師ルルー(Charles Edouard Leroux在職期間 明治17～22年)の影響を最後までとどめていた。ドイツ音楽ではなく、フランス音楽に範を求めた作曲家の草分けである大沼哲(1889～1944[明治22～昭和19]年)は、この陸軍軍楽隊の出身である。彼は1925年に渡仏し、約1年間パリのスコラ＝カントルムでダンディに作曲を師事した。そして、山田とならんで日本の作曲家ではもっとも早い時期に管弦楽曲を書いた。彼の作品には清新な印象の行進曲《マルシュ・オマージュ》などがあるが、軍人であったために活動は限られ、また現存している作品も少ない。しかし、彼の主宰する大沼塾からは菅原明朗(1897～1988[明治

30～昭和63]年)、石田一郎、平尾貴四男(1907～1953[明治40～昭和28]年)などが輩出し、教育面でその後のフランス派の作曲家に与えた功績は大きい。

その大沼に師事していた菅原明朗は、日本で最も早い時期に印象派音楽を紹介した大田黒元雄(1893～1979[明治26～昭和54]年)を中心とする音楽愛好家のグループの一員で、大田黒が作った『音楽と文学』という雑誌の寄稿者でもあった²。菅原はその後作曲を研究し、大正末期より印象派音楽に影響された曲を作る一方、『月刊楽譜』、『音楽世界』などに評論や研究記事を書いた。新興作曲家連盟の設立時のメンバーであった彼は、また深井史朗(1907～1959[明治40～昭和34]年)、吉田隆子(1910～1956[明治43～昭和31]年)などを教えるなど教育者としての功績も大きく、近代フランス音楽受容の上で重要な人物である。

この新興作曲家連盟とは、現在の日本現代音楽協会につながる団体で、1930(昭和5)年に設立された。ここでは東京音楽学校出身でない、在野の作曲家が中心となって活動していたのである。1930年代には、日本人作曲家が輩出したが、その背景には、第1次世界大戦後の好景気の波に乗って、ジンバリスト(1922年、1924年、1927年、1930年、1932年、1935年)、クライスラー(1923年、1928年)、ハイフェッツ(1923年、1931年)、ティボー(1928年、1936年)、エルマン(1921年、1937年)、シグティ(1931年、1932年)、フォイヤーマン(1934年、1936年)、ブライロフスキー(1932年)、ルービンシュタイン(1935年)、ケンプ(1936年)、シャリアピン(1936年)など超一級の演奏家の来日が相次ぎ、1925(大正14)年のラジオ放送の始まりや1927(昭和2)年の国産レコードの販売開始とあいまって、西洋音楽の普及が急激に進んだといった事情がある。そのため、最も出遅れていた作曲の分野でも、ようやく本格的な活動が行なわれるようになったのである。

また、第1次世界大戦でドイツが敗戦国となったのに対し、フランスは戦勝国となり、日本でも——大正時代のモガ・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いった。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。

このような状況の中、昭和初期の在野の作曲家にとって非常に重要な事件が2つ起こった。まず1番目は、パリ音楽院でディエミに師事し、コルトーの門下でもあったフランス人ピアニスト、ジル＝マルシェックス(Henri Émile Gil-Marchex 1894～1970年)が1925(大正14)年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、フランスで画家たちをはじめ、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。帝国ホテルで行なわれた6夜にも及ぶ演奏会のプログラムには、クーブラン、ラモー、バッハ、スカルラッティからモーツァルト、ベートーヴェン、ショパン、シューマン、リスト、フランク、サン＝サーンス、ドビュッシー、ラヴェル、フォーレ、フランス六人組、ファリャ、アルベニス、バルトーク、ストラヴィンスキーなどの作品が取り上げられた。すなわち、単発の演奏会やレコードなどで断片的にのみ西洋音楽を聴取していた人々たちにとって、連続演奏会は、西洋音楽の歴史的変遷と同時代のフランス音楽の位置付けを示唆した、まさに歴史に残る演奏会であったといえよう。またその中には、『版画』、『夜のガスパール』、『クーブランの墓』など日本初演の曲や、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作曲家の作品も含まれていた³。このように、この演奏会は、作曲を志していた人々に具体的に西洋音楽の変遷をたどらせ、その流れにおける自らの位置を確認させたことに加えて、同時代のヨーロッパの動きを知らせ、とりわけ近代フランス音楽に着目させる機会ともなり、二重の意味で意義深い出来事であった。近代フランス音楽に向かっていった作曲家の文章には、この演奏会についての記述が多く見られる⁴。

在野の作曲家に強い影響を与えたもう1つの出来事は、ペテルブルグ音楽院出身のロシア人作曲家チェレプニン(Alexander Nikolayevich Tcherepnin 1899～1977年)が1934(昭和9)年来日したことである。チェレプニンはパリで活動していたが、当時のフランス楽壇が異国の音楽からしばしばインスピレーションを得ていたのを受け、中国音楽に興味を持っていた。彼は、日本人作曲家たちに、ヨーロッパ最新の音楽の動向を伝えた⁵。そして、ヨーロッパの作曲家は東洋音楽など非西洋音楽に材料を求めているのだから、日本人がヨーロッパ音楽の真似をすることは愚かであり、日本民族の音楽を大切に作曲するべきであると提言し、作曲の助言をするなど、彼らに大きな影響を与えたのである⁶。

日本人作曲家たち自身の回想からは当時の状況が浮上する。清瀬保二、大築邦雄(1911～1991[明治44～平成3]年)、塚谷晃弘(1919～1995[大正8～平成7]年)は、1950(昭和25)年の雑誌『音楽芸術』誌上の座談会の中で、当時のことを次のように語っている⁷。

大築: 日本に作曲運動が起ったのはヨーロッパの現代音楽の認識と併行しているのじゃないですか。結局上野[東京音楽学校]に起らなかったということは、上野に現代音楽の認識が足りなかったということになるのじゃないですか。

塚谷: そう。その発達の仕方がロシアの五人組が発生したのと非常に類似点が多い。

清瀬: チェレプニンがその意味のことを書いたことがある。山田耕筰がグリムカに相当する。五人組には言い及ばなかったが、その状況は似ていると書いておりました。

1930年代の作曲家たちの活動は、それ以前の作曲家たちからは一步前進して、同時代の音楽を意識したものであったことと、またその発達の仕方をロシア五人組に喩えていることから、民族的な音感覚、すなわち日本人自身の音感覚を大切にしたい作曲を目指したことが読み取れる。このように、昭和初期の作曲家たちは、在野ゆえにドイツ音楽中心主義からは比較的自由であった。そして、最新の音楽が開花しているのはフランスであること、またドビュッシーをはじめ、近代フランス音楽には東洋音楽の影響を受けているものがあることなどの理由から、近代フランス音楽を研究し、それに範を求める作曲家が多かったのである。

2. 音楽雑誌『音楽新潮』について

2.1. 昭和初期の音楽雑誌

日本で最初に刊行された音楽雑誌は、1890(明治23)年に創刊された『音楽雑誌』である。その他の明治時代の主な音楽雑誌には、1901(明治34)年に創刊された『音楽之友』(第7巻第6号より『音楽』に変更)や1904(明治37)年創刊の『音楽新報』、1908(明治41)年にこの2誌を合併した『音楽界』などがある。これらの雑誌の主な意図は西洋音楽を紹介し、読者を啓蒙することにあつたと思われるが、実際には1冊の中に洋楽の理論、音楽家の伝記、楽器の奏法、楽譜、音楽界の情報から唱歌教授法、邦楽関係など、広い範囲の記事が載せられている。一般の人たちは、まだまだ邦楽になじみが深かった時代で、西洋音楽の愛好者の層も薄く、書き手の側にも十分な情報が入ってこない状況であつた。

明治末になると、その後長く続くことになる雑誌が創刊された。松本楽器店(山野楽器店の前身)より創刊された『月刊楽譜』(1912[明治45]年創刊)や、東京音楽学校学友会誌『音楽』(1910[明治43]年創刊)である。

また大正時代になると、1914(大正3)年にイギリス遊学より帰国した大田黒元雄がヨーロッパで実際に見聞した同時代の音楽、なかでも、日本ではほとんど知られていなかった近代フランス音楽やロシア音楽を紹介した『音楽と文学』(1916[大正5]年創刊)や、北原白秋と山田耕筰のコンビによる『詩と音楽』(1922[大正11]年創刊)など同人雑誌が刊行されるようになった。この中で『音楽』は学術的な内容を目指したものであり、また『音楽と文学』は3年余りと短命に終わったが、外国雑誌の翻訳記事が多く、大田黒の幅広い知識を垣間見られるような内容である。その『音楽と文学』の同人たちは山野楽器店に足繁く出入りしていたので、『月刊楽譜』にも記事を書き、主筆をつとめたこともあった。以上のように、この時代の音楽雑誌においては取り上げられる作曲家の範囲が少しずつ広がり、研究面においても内容が深化していったことが読み取れる。

昭和初期は演奏会の増加、レコードの普及、放送の開始などにより、西洋音楽が急速に広い層に浸透していった時代であつた。そして、こうした西洋音楽の普及を反映するかのように、様々な音楽雑誌が次々に創刊されていった。「第2次大戦期を中心とする洋楽関係誌の系譜(上)」において、後藤暢子が刊行を確認しているものを中心に、昭和初期の雑誌を列挙すると次のようになる⁸。年号は創刊された年代を示す。

明治・大正期から続刊中の雑誌:『月刊楽譜』、『マンドリン・ギター研究』、『音楽商報』、『音楽新潮』、『音楽』
大正15/昭和元年:『交響楽 Sinfonia』
昭和2年:『曲目と解説』(現『フィルハーモニー』)、『ハーモニカ・ニュース』(昭和8年『アコーディオン・ハーモニカ研究』と改題)、『レコード音楽』
昭和3年:『音楽春秋』
昭和4年:『音楽世界』、『日響音楽教育』
昭和5年:『The GRAMOPHIL』(同年『ディスク』と改題)、『唱歌と遊戯の研究』、『レコード』
昭和6年:『音楽雑誌ムジカ MUSICA』
昭和7年:『音楽芸術研究』
昭和8年:『シンフォニー THE SYMPHONY』、『ブラスバンド』、『音楽 MUSIC』、『音楽評論』、『大衆音楽』、『音楽雑誌 雑音』
昭和9年:『音楽倶楽部』、『トオキイ音楽』
昭和10年:『フォルテ FORTE』、『音楽研究』、『ブラスバンド/喇叭鼓隊ニュース』
昭和11年:『バンドの友』

昭和12年:『趣味のレコード雑誌 トリオ』、『東洋音楽研究』

昭和13年:『歌の花籠』

昭和14年:『音楽教育研究』

昭和15年:『ハーモニカの友』

こうした雑誌の誌名を見るだけでも、さまざまなジャンルの西洋音楽が盛んになり、音楽愛好家の裾野が広がっていった状況と、それぞれに特化した読者を対象にした雑誌が刊行されたことがわかる。昭和戦前期は日本で音楽評論をはじめ、ジャーナリズムが花開いた時代であったといっても過言ではない⁹。

2.2. 『音楽新潮』とフランス音楽

戦前には数多くの音楽雑誌が出版されていたわけであるが、なかでも音楽研究の面に力を注いだのは『音楽新潮』と『音楽評論』であった。作曲家箕作秋吉(1895～1971[明治28～昭和46]年)と評論家山根銀二(1906～1982[明治39～昭和57]年)が中心となった『音楽評論』はその名のとおりに、評論に中心が置かれている。それに対し『音楽新潮』では、最先端の音楽を紹介することが重視された¹⁰。『音楽新潮』には海外の音楽雑誌の翻訳記事も多く、雑誌の名前が示すように当時の「新しい潮流の」音楽、特に近代フランス音楽についての記事が多く掲載されている。例えば、寄稿者でもあった作曲家松平頼則(1907～2001[明治40～平成13]年)は1992(平成4)年の「証言・日本の作曲家とフランス」という文章で、『音楽新潮』の源はフランスの音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』なんです。主としてこの雑誌の記事を日本語に訳して『音楽新潮』に掲載していた」と証言している¹¹。このことから、後に考察する『音楽新潮』のドビュッシー特集号が、『ルヴュ・ミュージカル』の同特集号に示唆を受けたものである可能性は非常に高い。

『音楽新潮』は、早稲田大学英文科出身の評論家柿沼太郎(1889～1967[明治22～昭和42]年)を主幹として、1924(大正13)年2月に銀座の十字屋楽器店により創刊された月刊雑誌である。戦時中の雑誌統合のため1941(昭和16)年7月号で休刊するまで、全209冊発行され、当時としては同一編集者の編集方針の下で最も長く続いた雑誌であった。読者に迎合したような記事は見当たらず、毎号西洋音楽についての論文を掲載するなど音楽に対して一貫した学究的態度が見られる¹²。創刊号の「編集室より」には「本誌は見らるゝ通り何等党

派的色彩を帯びて居ません。帯びさせ度くもありません」との一文が掲げられた¹³。音楽史に関する著書や訳書もある柿沼の新しい雑誌に対する強い意気込みが感じられるモットーである。

この『音楽新潮』では、創刊当時より、ドイツだけでなく、フランス、ロシア、スペイン、イタリアなどの新しい音楽についての紹介が行なわれていた。それまでの日本のドイツ音楽中心主義を考えると、これは非常に斬新な編集方針であった。このことは、この雑誌の創刊時期と、日本で近代フランス音楽など同時代の音楽が注目されるようになった時期が重なっていたことと、無関係ではあり得ない。

『音楽新潮』ではオネゲル、サティ、フランク、プーランク、ドビュッシー、サン＝サーンス、ラヴェル、フォーレ、デュパルク、フローラン・シュミット、ルーセル、ミヨー、オーリック、タイユフェール、イベールらに関する記事が掲載されていて、この雑誌の同人たちが近代フランス音楽に非常に力を注いでいたことがわかる。また、ラヴェル、フォーレ、ドビュッシー、オネゲル、ベルリオーズについての特集も組まれているが、とりわけ、ドビュッシー特集号(第5巻第4号)の「編集室より」には次のような文が載せられている。

ドビュッシーの名程本誌の読者諸君に親しみの深いものはない。現代音楽を語る上にいやでも応でも引き合いに出されなければならない大切な偉大な名だからである¹⁴。

この文章からは、『音楽新潮』の同人たちのドビュッシーへの関心の高さが窺える。それでは、彼らの音楽観をもう少し探ってみよう。まず、主幹の柿沼太郎は当時の楽界に向かって次のように提言している。

我々はたまたま独逸音楽を真先きに知って可成り永い間それに馴らされて来たので、自然親しみが深い、さらばと云って我々の鑑賞を独逸流の音楽だけに限るにもあたらない。[……]現在の音楽界が殆ど独逸音楽に独占されているような観があるのは従来の行きがかり上止むを得ないことだろうが、我々に取って本当に精神上の糧となる音楽は必ずしも独逸に限られている訳ではないから、今後はもっと懐を開いて独逸以外の曲目をもどしどしプログラムに加えて貰わなければならない。此の点で独逸音楽に比べて殆ど遜色を見ない近代仏蘭西の音楽は

もっと紹介され、演奏されている訳である¹⁵。

ドイツ音楽至上主義に凝り固まっていなかった同人たちは、フランス音楽の中にドイツ音楽にはない何かを求めようとしていたようである。

例えば、フランス文学に造詣が深く、フランス音楽についての記事を多く書いた評論家藤木義輔(1894[明治27]年生まれ)は「日本人が独逸音楽ばかりを固執するのは、余り自己を忘却したやり方だと思う」と述べている¹⁶。フランス滞在の経験があり、フランス音楽に親しみを持っていた岩倉良具も「日本の楽界も何時迄も十九世紀の独逸音楽許りを固守して居りますと、必ず行き詰るかノタレ死をする外はない」と書いている¹⁷。このように同人たちの中には、ドイツ音楽中心の音楽界に一石を投じたいという意図があった。

ところで、発行所の十字屋楽器店は楽器だけではなく、1907(明治40)年より米国ビクターの特約店としてレコードの販売を行っていた。昭和初期は海外洋楽レーベルが日本で国内プレスを始めた時期であり、1927(昭和2)年5月に日本ポリドール、7月に日本コロムビア、1928(昭和3)年2月に日本ビクターが国産レコードの生産を開始している。国産レコードはそれまでの約半額であり、レコードは爆発的に普及していった。このように、『音楽新潮』の刊行された時期は、日本における西洋音楽愛好家の数がそれまでとは比較にならないほど増えた時代であった。十字屋がレコード販売を行っていたことと無縁ではないと思われるが、このような新しいメディアが生み出す読者層を反映して、『音楽新潮』にはレコードの新譜紹介や批評が毎号のように載せられた¹⁸。その中にはもちろん近代フランス音楽のレコードも多く取り上げられた。

また記事だけでなく、1928(昭和3)年の「ドビュッシー十年祭記念照井栄三独唱会」や1929(昭和4)年の「第二回ドビュッシー[ママ]歌曲の夕べ」(照井栄三独唱、清瀬保二伴奏)などの演奏会を後援したり、ドビュッシーの楽譜を掲載したりしている(第6巻第6号[1929年]、第7巻第4号[1930年])ことから、同人たちはドビュッシーを高く評価していたことがわかる。その他、フォーレやラヴェル、フランス六人組などの楽譜も多く載せられているように、『音楽新潮』は読者に同時代の新しい音楽、特に近代フランス音楽についての情報を提示し、それを広めてゆこうとする啓蒙的意義を持つ雑誌であった¹⁹。

2.3. 『音楽新潮』と日本人作曲家

『音楽新潮』には、創刊号より多くの号において楽譜が掲載されていた。ちなみに、第6巻～第7巻(1929～1930年)では六人組までの近代フランス音楽が主体となっているが、第7巻第12号(1930年)以後は邦人作品が中心となる。同人たちの関心が1930年代における邦人作曲家の活動に向けられたことがわかる²⁰。

ところで、『音楽新潮』と作曲界との接点を考えると、作曲家清瀬保二を抜いては語れないだろう。新興作曲家連盟の創設時からの中心メンバーであった清瀬保二は、『音楽新潮』第6巻第3号(1929年)に、パリでパンゼラに習ったバリトン照井栄三(1888～1945[明治21～昭和20]年)の伴奏者として、初めて紹介された。その後、清瀬はこの雑誌に盛んに寄稿し、『音楽新潮』が邦人作曲家の楽譜を載せるようになると、第8巻第2号(1931年)からは掲載楽譜の選考も担当していた。

それでは、日本人作曲家の楽譜を掲載するようになった『音楽新潮』に、自作が掲載された作曲家をあげてみよう²¹。括弧内の数字は掲載された曲数を示す。

清瀬保二(25曲)、荻原利次(20曲)、石田一郎(14曲)、倉重瞬輔(9曲)、松平頼則(9曲)、中村道之助(8曲)、石井五郎(6曲)、落合朝彦(4曲)、山本栄(4曲)、太田忠(3曲)、浜口正二(3曲)、箕作秋吉(3曲)、江文也(2曲)、大木正夫(2曲)、早坂文雄(2曲)、伊藤昇(1曲)、江藤輝(1曲)、山本直忠(1曲)、高木東六(1曲)、小林董五郎(1曲)、藤沢伝(1曲)、老志誠(1曲)、崔銀透(1曲)

楽譜が掲載された作曲家は23名で、そのほとんどが新興作曲家連盟の会員であり、掲載された作品の数は135曲にものぼる。ジャンルはピアノ小品や歌曲などが多い。

ところで、『音楽新潮』は当時の作曲家にとって、このような作品発表の場として以外には、どのような存在であったのだろうか。『音楽新潮』と作曲家の結びつきについて、松平頼則は次のように述懐している。

柿沼太郎という人は表には出ないけれども、フランスの新しい音楽を積極的に紹介していた。ですから、ぼくにしても清瀬くんにしても、柿沼さんのところへ行って新知識を仕入れてきた[……]その頃はレコードでもフランス音楽が聴けました。[……]ラヴェルのコンチェルトなんかは、フランス初演から半

年後には日本でレコードができました。ラヴェルの指揮でマルグリット・ロンがピアノ。それを清瀬くんやぼくが、柿沼さんのところで聴かせてもらって、『音楽新潮』のレコード新譜評を書くわけです。だからとても新鮮だった²²。

同人たちが触れることのできたヨーロッパ楽壇情報の速さ、重要性とともに、松平頼則や清瀬保二といった近代フランス音楽に強い影響を受けた作曲家にとって、『音楽新潮』は重要な情報入手の場であったことがわかる²³。

『音楽新潮』を中心とした作曲家の動きをもう少し探ってみよう。戦後、松平頼則、早坂文雄(1914[大正3]～1955[昭和30]年)、荻原利次、石田一郎らと新作曲派というグループを結成した清瀬保二はメンバーについて、「友情は偶然でなく、『音楽新潮』というのが、当時において最も前衛的というか、新しい音楽の紹介雑誌だったのです。そこで結び付いたということは結局何か共通した音楽の好みなり傾向なりが暗黙の間にあったと思う」と語っている²⁴。それに対し、早坂は「大きな意味で現代音楽を目指すという立場では結びついていでしょう」と答えている²⁵。当時は清瀬が「ごく特殊の人がドビュッシーのものを奏いたのを聴きましたが、作曲家や一般聴衆の興味をひかなかった」と語っているような状況であり、「一般の日本の演奏会、作曲界ではまだまだドビュッシーとかラヴェルとか、もちろんフォーレというものは知らなかった」時代である²⁶。そのような時代に、『音楽新潮』の周囲で、同時代のヨーロッパにおける音楽の動きにアンテナを張り巡らせ、それを視野に入れた新しい作曲活動を目指していた作曲家たちの姿があった。

3. 3人の作曲家の《ドビュッシーに捧げる曲》におけるフランス印象派音楽受容

3.1. 《ドビュッシーに捧げる曲》について

『音楽新潮』では第5巻第4号(1928[昭和3]年4月)と第12巻第1号(1935[昭和10]年1月)の計2回、ドビュッシー特集号が組まれた。《ドビュッシーに捧げる曲》(原題《Hommage à Claude Debussy》)と題された邦人作品が掲載されているのは後者である。1920年代に刊行された前者に比べ、後者は1930年代に盛んになった日本人作曲家の活動の反映と考えられる。

『音楽新潮』第12巻第1号には《ドビュッシーに捧げる曲》と題された楽譜が計3曲載せられた。石田一郎と荻原利次のピアノ曲各1曲と、《ドビュッシーに捧げる頌歌》

と日本語で書き添えられた前田鉄之助作詩、清瀬保二作曲の歌曲1曲である。《ドビュッシーに捧げる曲》という題から連想されるのが、すでに述べたように、フランスの音楽雑誌『ルヴュ・ミュージカル』のドビュッシー記念号(1920年12月号)に掲載された《ドビュッシーの墓》(原題《LE TOMBEAU DE CLAUDE DEBUSSY》)というタイトルの楽譜である。その目次には「デュカ、ラヴェル、ルーセル、サティ、フローラン・シュミット、バルトーク、ファリャ、グーセンス、マリピエロ、ストラヴィンスキーによりドビュッシーに捧げるために特別に作曲された未刊の作品」と紹介され、これらの10人の錚々たる作曲家の作品が並べられている²⁷。当時華やかな活動を繰り広げていた作曲家がこのようなタイトルの作品を作っていることから、ドビュッシーはまさに近代音楽への扉を開く存在であったことが窺える企画である。

そして、それから約14年後の1930年代の日本で、清瀬らはおそらくこのようなやり方を真似て、自分たちのドビュッシーへの思いを作品に表わしたのではないかと思われる。ドビュッシーについての評論記事や作品研究記事に加えて、ドビュッシーへ献呈された曲を載せるという雑誌の構成も同じである。しかし、後の号でフォーレやデュカに対しても曲が献呈された『ルヴュ・ミュージカル』に対し、『音楽新潮』におけるこのような試みはこの号のみである。このことから、ドビュッシーがいかに当時の邦人作曲家にとって重要な存在であったかが推察されよう。次節からは作品を通して、それぞれの作曲家がドビュッシーに何を感じ、ドビュッシーをどのように受け取っていたかを考えてみたい。

3.2. 石田一郎作曲《ドビュッシーに捧げる曲》

秋田県に生まれ、音楽好きの父のもとで育った石田一郎は、大正末期にコルトーのレコードで初めてドビュッシーの《子供の領分》と《沈める寺》を聴き、「お琴に似た曲だ」と思ったと述べている²⁸。石田は上京して音楽を学んでいた16歳の時に、ジル＝マルシェックスの演奏会を聴き、ドビュッシーの《版画》に強い感銘を受けた。「それまで聴いていたドイツ音楽の重苦しさから解放されてこんなにも明るい自由な音楽があるのか」と知り、「こういう音楽こそ、これからの音楽ではないだろうか」と考えた²⁹。

その後、作曲家を目指すようになった石田は、1930(昭和5)年から10年もの間、大沼哲に師事して、デュボワの和声学、対位法、ダンディの作曲法などを習った。おそらく、非常な知識人であり、またリベラリストであっ

た父の影響と青年期の初めに聴いたジル＝マルシェックスによるフランス音楽の実演、そしてダンディに師事して帰国した大沼のもとで仕込まれたフランス式教育が、石田をフランス音楽へと向かわせたのであろう。

彼は1932(昭和7)年頃から『音楽新潮』に作品を掲載したり、活発に記事を書いたりするようになり、その関係から1934(昭和9)年には荻原利次、落合朝彦と独立作曲家協会を結成した。また1936(昭和11)年に日本現代作曲家連盟(新興作曲家連盟の当時の名称)に入会して、活発に作曲活動を行なうようになっていった。

石田の《ドビュッシーに捧げる曲》は「非常に中庸に」と記され、4分の3拍子で書かれた30小節の小品で、エオリア旋法で開始される【譜例1】。穏やかで、静的な旋律は、その拍子や指示からも《亜麻色の髪の乙女》を思わせるが、実際に《亜麻色の髪の乙女》の一部を連想させる音の動きもある【譜例2】。調号はシャープ1つが用いられているが、実はこの曲はエオリア旋法、リディア旋法、ドリア旋法など、ほとんど旋法を用いて書かれている。逆に、いわゆる変化音はあまりなく、これらの旋法の音をそのまま使って書かれていることから考えると、石田の作曲態度としては、まず始めに旋法というものがあり、その中から旋律を生み出していったのではないかと推察される。このように、石田はドビュッシーを旋法性の面から受容していたことがわかる。

3.3. 荻原利次作曲《ドビュッシーに捧げる曲》

大阪の実業家の家に生まれた荻原利次は、1931～1932(昭和6～7)年に松平頼則よりピアノと作曲を学び、1936(昭和11)年には上海でアレキサンダー・チェレプニンに4ヶ月間作曲法を教わった。作曲活動では石田と共に1934(昭和9)年に独立作曲家協会を結成し、また1936(昭和11)年に日本現代作曲家連盟に入会して多くの作品発表会に出品している。そして、1936(昭和11)年の新響主催日本現代作曲祭に《4つの踊り》が演奏され、1937(昭和12)年の新響第1回邦人作品コンクールには《3つの世界》が入選して演奏されるなど、当時の作曲界においてその活躍が目立った作曲家であった。

『音楽新潮』には、荻原は1932(昭和7)年頃より多くの作品を掲載している。その中で注目すべきものが、コクトーの詩を堀口大学が翻訳した歌詞に曲をつけた《苦い煙草》(第9巻第12号、1932年)や《新婚旅行》(第10巻第11号、1933年)である。フランス六人組の司令塔であったコクトーの詩を用いたこれらの曲は、大変リズムカルに作られていて、また簡潔さが重要視されているな

ど、荻原がフランス六人組や新古典主義を意識していることが窺える【譜例3】。また、「幻想風ジャズ」という副題を持つ《幻に踊る》(第11巻第2号、1934年)や「タンゴ」と併記された《ダンス》(第11巻第10号、1934年)という曲のタイトルからも、荻原は六人組をはじめ、1920年代のフランス音楽から強い影響を受けていたと考えられる。裕福な家庭に育った荻原が収集していた当時の現代音楽の楽譜は夥しい数に上っていたらしく、おそらくその中でも最もモダンな音楽であった近代フランス音楽が彼を刺激したことは確かであろう。

その荻原の《ドビュッシーに捧げる曲》は一見して、ドビュッシーが1908年に作曲した有名な《ゴリウオーグのケーキ・ウォーク》の最初の部分の模倣であることは明らかである【譜例4】。ドビュッシーの曲の中でも印象主義的な作品ではなく、パリのダンス・ホールの音楽を思わせる《ゴリウオーグのケーキ・ウォーク》を取り上げたことから、荻原は印象主義の作曲家というよりも、六人組を先取りするようなミュージックホール音楽的なパロディ性の面からドビュッシーを見ていたと考えられる。

3.4. 前田鐵之助作詩・清瀬保二作曲《ドビュッシーに捧げる頌歌》

邦楽を愛好する大分県の地主の家に生まれた清瀬保二は、ドイツ音楽万能主義の風潮の中、ベートーヴェンから西洋音楽に目覚めたが、次第にドイツ音楽の理論と自己の感覚とのズレに懐疑を覚えるようになった。そのような時に近代フランス音楽に出会った清瀬は、後に自身の創作に対するドビュッシーの影響について次のように書いている。

1922年末頃、セザール・フランクに心から感動して、フランス音楽に注目しはじめたが、その頃、セノオ楽譜で出版されていた、ドビュッシー、フォーレ、アーンの歌曲のよさは、なかなかつかみ難かった。特にドビュッシーの音楽に接した時、全く別世界に直面して、いいのか悪いのか、忙然としていた。しかし、漸次少しずつ理解し、一方5音音階の和声付けに四苦八苦、またビクビクしながら書いていた和声が、ドビュッシーの作品の中に、大胆に(と思えた)書かれているのを知って安心し、わたしの5音音階の和声付けは急速にのびた。また非常に親近感をもったのは、ドビュッシーやラヴェルの作品に5音音階やそれに近い感じ、要素が多いこと、また後年、私の作品の中に現われてきた

教会旋法が用いられていたからであろう³⁰。

ここで清瀬は、最初は自分にとってドビュッシーは難しい音楽であったが、その旋法性から親近感を持ったと述べている。清瀬にとってドビュッシーの旋法性とは、日本人としての音感覚を重視した作曲に道筋をつけてくれるものであった。「ヨーロッパの音楽はもちろん勉強しなくてはならんが、主体性を持ってやらんとね」という清瀬は明治以来のヨーロッパ一辺倒の姿勢に反対だった³¹。清瀬が作曲するにあたって最も重要視したことは「民族性絶対主義など考えているわけでもないが、結局は芸術は足が地についていなければ本当ではない」ということであり、単に西洋音楽を真似るのではなく、自らの主体性を基本において作曲することであった³²。彼は次のようにも書いている。

フオレエを聞き、ドビュツシイを聞き、ラヴェルを聞いて、逆に東洋、日本というものを反省させられることは多々ある。自分が不断に考えている一つは、これらの洋楽の形式を通じて伝統的日本人をも書いて見たいことである³³。

彼等の作曲家中ドビュツシイほど、日本人に近づけるものを知らない。自分は彼の芸術観に満足するものではないが、彼等から自分達の伝統を指示されている気さえする。和声学から見た、彼等の不協和も自分達にはクラシックとして響くことが多い。われわれが今日忘れ、無価値と思われているもの[日本の音階]に新にハーモニーの衣をきせておくり出す必要もあるのだ³⁴。

東洋音楽の影響を受け、それまでの機能と声法に縛られた音楽を解放して近代音楽への道を拓いたドビュッシーの音楽は、「日本」を強く意識していた作曲家清瀬の心に響くものがあつたのだろう。

それでは清瀬の《ドビュッシーに捧ぐる頌歌》を見てみよう。作詩の前田鐵之助(1896～1977[明治29～昭和52]年)は三木露風の影響を受けた詩人である。フランス語に堪能であった前田は、フランス音楽にも詳しく、『音楽新潮』にフランス歌曲についての記事を多く書いている。このドビュッシー特集号では、前田によるドビュッシーへの献詩が行なわれており、清瀬はそれに曲をつけている³⁵。

「ドビュッシーに捧ぐる頌歌³⁶」 前田鐵之助

君が魂は自然の響と象徴に充つ、
その諧音のいみじさよ。
あゝ、ドビュッシー！
われは君を聴く。
魂の月の光に、平野を渡る風に
打寄せる海の響に。
君が悩める人生よ、また自然よ、われにもつきず
君が喚起のなつかしき。
あゝドビュッシー！
色、匂、影、響、みな君になじみて
われは君が魂のしらべに聴き惚るゝなる。

この歌詞には「月の光」、「平野を渡る風」、「打寄せる海の響」といった語句が散りばめられているが、それらはそれぞれドビュッシー作品の《月の光》、《野を渡る風》、《海》を連想させる。また「君が魂は自然の響と象徴に充つ」や、「色、匂、影、響、みな君になじみて」という詩句からも、象徴主義を意識してドビュッシーを歌ったものであることは確かであろう。

さて、このような象徴主義の色濃い前田の詩に、清瀬はどのような曲をつけたのであろうか。まず、曲はいきなり不協和音から開始される。伴奏部を見ると、6小節もの間5度の和音がドローンのように鳴り響くのであるが、左手の完全5度の上に右手は減5度(増4度)を積み重ねている【譜例5】。低音のg音と高音のgis音のきしむような効果はかなり衝撃的な始まり方である。第5小節ではその上に全音音階を用いた旋律が現われ、第6小節で対照的に半音階に変化している。第5～6小節の歌詞は「その諧音のいみじさよ」となっていることから、清瀬はドビュッシーのよく使った全音音階や半音階を用いて、ドビュッシーの音楽を意識して作曲したのではないかと考えられる。しかし、即興的に歌われる旋律の断片は浮かんではずぐに消えてしまう。

そして、第7～8小節では急に3拍子に変わり、唐突に三和音が用いられ「あゝ、ドビュッシー」とフォルティシモで激しく歌われる。第7小節の低音は第6小節より平行5度で進行している。第9小節からはエオリア旋法が用いられ、第13～14小節ではドビュッシーの曲のタイトルを思わせる「平野を渡る風に」という歌詞に、やはりドビュッシーの曲によく用いられる2度の音程を用いた伴奏がつけられている【譜例6】。

このように、清瀬の曲には象徴主義的な歌詞に、全

音音階、半音音階、旋法、空虚5度、5度を積み重ねた結果としての2度和声、平行5度などドビュッシーの特徴が満載されている。しかし、全体として見れば、そこにはドビュッシーの曲を思い起こさせる雰囲気は見当たらず、あくまで日本人清瀬の音楽となっているのである。むしろ、鋭い不協和音や、音階・旋法・和声などの激的な交替などは、この曲をドビュッシーの調和のとれた世界からは遠いものへと導いているようにさえ思われる。

おわりに

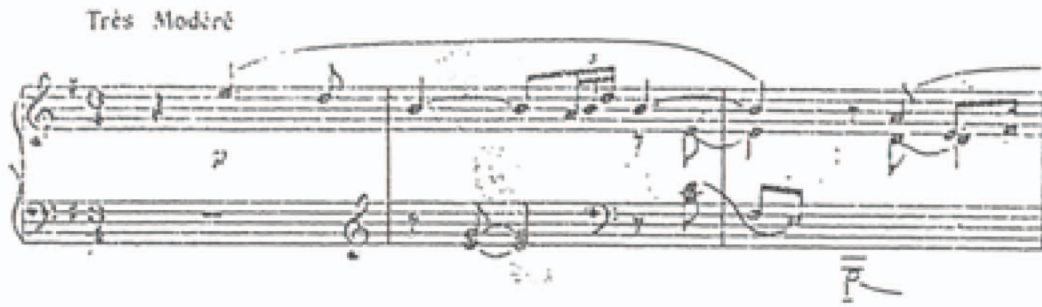
『音楽新潮』ドビュッシー特集号に掲載された《ドビュッシーに捧げる曲》全3曲は、すべて2～3頁の規模の小品であるが、そこには各作曲家にとってのドビュッシー像が鮮明に映し出されている。石田一郎にとってのドビュッシーは、旋法が特徴的な作曲家であった。彼の作品はどこか遠い地方、あるいは遠い時代に思いを馳せるような民俗的な曲である。それは、東洋音楽に材料を求めたドビュッシーの音楽の一面を映し出している。それに対して、萩原利次はドビュッシーの都会的なパリジャンとしての面を捉えていた。パロディ精神に溢れ、線的であるなど、リズムカルでエスプリに満ちた音楽を目指していたことは一目瞭然であり、彼が憧れていた新古典主義を通してドビュッシーを見ていたことは明らかである。それに対して清瀬の意図は、基本的には石田と同様のフォークロア的なドビュッシー受容の延長にあるものだが、ドビュッシーの音楽語法を我が物としつつも、そこからさらに一步進んで、自分の（日本人の）音楽を書くことにあつたと思われる。実際、様々なドビュッシーの語法の研究の跡にもかかわらず、音響現象としては清瀬の曲は決して「ドビュッシー風」ではなく、むしろムソルグスキーらロシア五人組を連想させるプリミティブで無骨な響きがするのである。

戦前日本においては非常に多くの作曲家が何らかの形で近代フランス音楽に強い影響を受けたわけだが、その受容のありようには幾つかの——時には互いに対立しあう——パターンがあつた。日本的な旋法をドビュッシー風の響きによって和声づけする「民族派」、六人組など同時代のフランスの最先端の音楽（1920年代のいわゆる新古典主義）に範を求めようとした「モダニズム派」、保守的なフランスの音楽院の作曲様式（機能と和声に従って整然と書く技術）を重視した「フランス・アカデミズム派」などである³⁷。そして石田および清瀬の曲は当時の「民族派的」フランス音楽受容の傾向に、そして萩原の曲は「モダニズム派的」なそれに、それぞれ

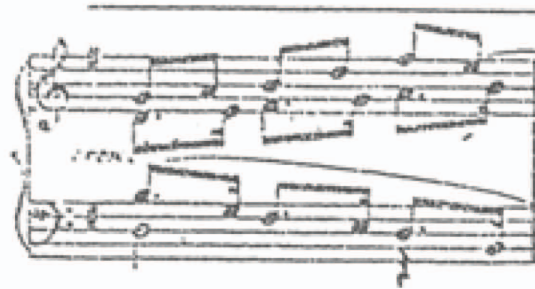
属するものだと考えられる。

もちろん『音楽新潮』のドビュッシー特集号が、当時の日本の音楽界全体における近代フランス音楽受容の諸相すべての正確な反映であるというわけではなかろう。例えば石田も萩原も清瀬もフランスの音楽院に留学した経験はなく、従って「フランス・アカデミズム派」の痕跡はこのドビュッシー特集号のどこにも認めることは出来ない。だが何と云っても『音楽新潮』は、戦前日本におけるフランス音楽受容の一大拠点であり、同時代のフランス音楽の多くがこの雑誌によって日本へ紹介され、また近代フランス音楽に魅了された戦前の多くの作曲家や批評家がその寄稿者であつた。このことを考えるなら、『音楽新潮』のこれら3つの《ドビュッシーに捧げる曲》もまた、同時代の日本における近代フランス音楽受容のありようをそれぞれに映し出し、あるいは同時代の読者のフランス音楽に対するイメージをそれぞれに規定するものであつたと考えることは許されよう。戦前日本の音楽界においては、「東洋的な（東洋に近い）」音楽と「洒落で都会的な」音楽という、近代フランス音楽についての二つの対立的なイメージが並存していたように思われる。

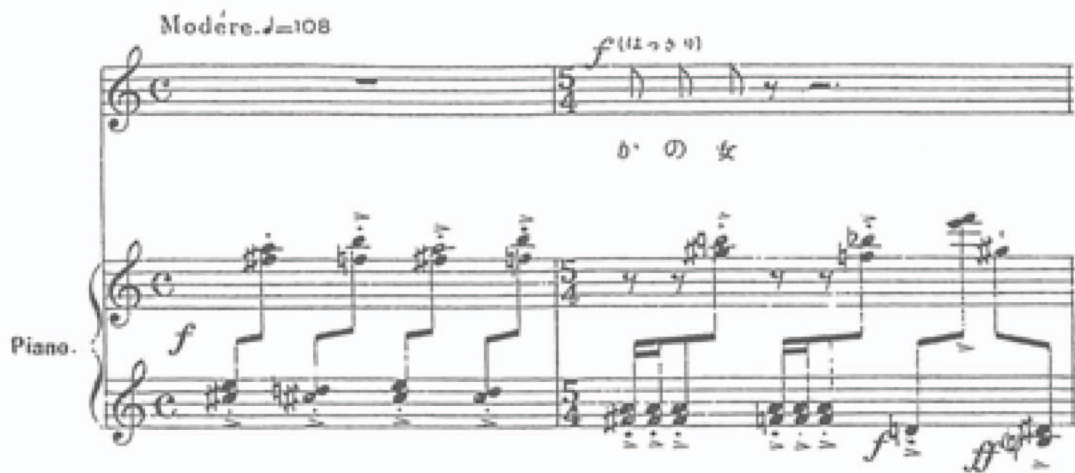
譜例1 石田一郎作曲《ドビュッシーに捧げる曲》 1-3小節



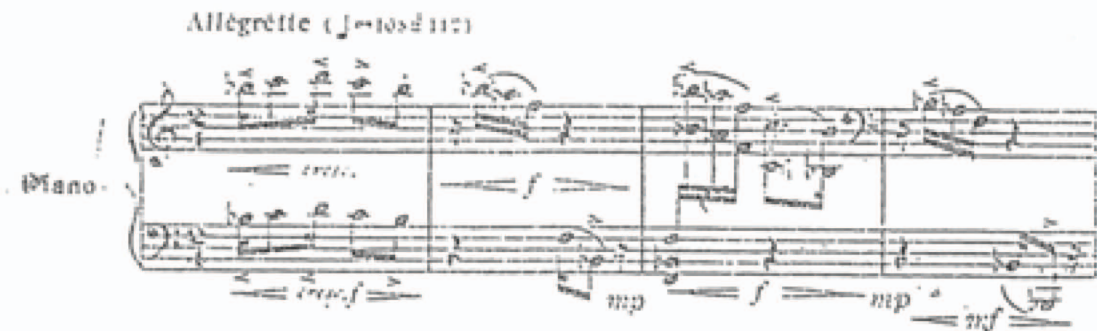
譜例2 石田一郎作曲《ドビュッシーに捧げる曲》 4小節



譜例3 荻原利次作曲《新婚旅行》 1-2小節



譜例4 荻原利次作曲《ドビュッシーに捧げる曲》 1-4小節



譜例5 前田鐵之助作詩・清瀬保二作曲《ドビュッシイに捧ぐる頌歌》 1-6小節

Example 5 shows the first six measures of the song. The tempo is marked 'Lento'. The vocal line begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: きみがこころはもののひびきと かたちにつ そのかいおんの いみじさよ.

譜例6 前田鐵之助作詩・清瀬保二作曲《ドビュッシイに捧ぐる頌歌》 7-14小節

Example 6 shows measures 7 through 14. The tempo remains 'Lento'. The vocal line continues with dynamics ranging from mezzo-piano (*mp*) to piano (*p*). The piano accompaniment features various textures, including a forte (*f*) section and a mezzo-forte (*mf*) section. The lyrics are: あい ドビュッシイ われは きみをき たましいの つきの ひかりに へい やをわたる かぜに.

図版出典

- 譜例 1 『音楽新潮』第12巻第1号、1935年、77頁。
 譜例 2 『音楽新潮』第12巻第1号、1935年、77頁。
 譜例 3 『音楽新潮』第10巻第11号、1933年、62頁。
 譜例 4 『音楽新潮』第12巻第1号、1935年、79頁。
 譜例 5 『音楽新潮』第12巻第1号、1935年、81頁。
 譜例 6 『音楽新潮』第12巻第1号、1935年、81-82頁。

注

- 1 このことについては、拙稿「戦前日本の作曲界におけるフランス印象派音楽の受容——和声についての言説を中心に——」（『国際文化学』第11号、神戸大学国際文化学会、2004年、21-36頁）で述べた。
- 2 大田黒元雄の活動については、拙稿「戦前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——」（『表現文化研究』第3巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2003年、37-50頁）を参照されたい。
- 3 ジル＝マルシェックスは3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『音楽新潮』でも大きく取り上げられた。
- 4 たとえば、3.2.石田一郎の項参照。
- 5 松平頼則は「松平頼則の音楽と人間の形成」（『音楽芸術』第12巻第7号、音楽之友社、1954年、11-12頁）の中で、「チェレブニンに会って、印象主義的なものを書くことの時代的な誤りを聞かされて、それ以来ますます新古典主義的な作品を書くようになって来た」と、チェレブニンの来日が同時代のフランス音楽への指向の1つの動機になったことを語っている。
- 6 清瀬保二は「チェレブニンは語る——われ等の道——」（『音楽新潮』第11巻第11号、音楽新潮発行所、1934年、43頁）で、チェレブニンは「ヨーロッパ音楽は行づまっている。どうしても東洋の力をかりて自分らの糧となし再生しなければならぬ」と言い、日本人作曲家が洋行すべきかという質問に対して、「洋行の必要はない、それよりも箱根で民謡でも聞いていた方がいい」と答えたと証言している。また、清瀬は「チェレブニンは、西ヨーロッパの音楽の将来に失望して、音楽の希望をソヴィエトかアメリカか東洋かという考え方で、しばしば彼の最も関心をよせた中国に行く道すがら日本に立ち寄り、全く研究者の態度で邦人作品をあさったのだ。彼自身、自分の進むべき方向を探していたのだ。こうして彼は多くの邦人作品をみてあまりにヨーロッパ的手法による作品が多いことに対して、民族に帰れという意味のことをいい、チェレブニン楽派と目される人達の作品をいろいろな方法でとりあげたのだ」（清瀬保二著作編集委員会編『清瀬保二著作集——われらの道——』同時代社、1983年、127頁）と述べている。なお、読みやすさを考え、旧仮名づかいや旧字体は一部改めた。以後の文献引用についても同様である。
- 7 清瀬保二・早坂文雄・松平頼則・渡邊浦人・大築邦雄・塚谷晃弘「新作曲派の傾向」（『音楽芸術』第8巻第9号、

音楽之友社、1950年、29頁。

- 8 後藤暢子「第2次世界大戦期を中心とする洋楽関係誌の系譜（上）」『フィルハーモニー』1983年4月号、日本交響楽団、27頁。
- 9 しかしながら、戦時下の内閣情報局による統制強化により、昭和16年10月に「評論・研究記事を主とする総合音楽雑誌『音楽公論』、鑑賞及び教養記事を主とする総合音楽雑誌『音楽之友』、レコードに関する記事を主とする音楽雑誌『レコード文化』、吹奏楽に関する記事を主とする厚生音楽雑誌『吹奏楽』、歌謡・ハーモニカ・軽音楽に関する記事を主とする厚生音楽雑誌『国民の音楽』、[……]音楽全般に関する報道雑誌『音楽文化新聞』（同上、29頁）の6誌に統合された。その後、昭和18年10月に再統合が行なわれている。
- 10 『音楽新潮』の発行部数を明らかにすることは出来なかったが、私立の音楽学校の後身である東京音楽大学、国立音楽大学、武蔵野音楽大学、相愛大学などが所蔵していることから、昭和戦前期の主要音楽雑誌の1つであったことが推察される。
- 11 松平頼則「証言・日本の作曲家とフランス」（『ポリフォーン』第10巻、サントリー音楽財団、1992年、142頁）。
- 12 『近代日本音楽年鑑 昭和五年版』（大空社、1997年、77頁）には、『音楽新潮』について「最も高級な研究雑誌」で、「毎号小松耕輔、藤木義輔等の名士の有益な論文が紹介されている。海外事情を詳しく報道する事も同誌の特徴とするに足る」と記されている。
- 13 「編集室より」（『音楽新潮』第1巻第1号、音楽新潮発行所、1923年、46頁）。
- 14 「編集室より」（『音楽新潮』第5巻第4号、音楽新潮発行所、1928年、62頁）。
- 15 柿沼太郎「ガブリエル・フォーレの作品」（『音楽新潮』第3巻第11号、音楽新潮発行所、1926年、15-16頁）。
- 16 柿沼太郎・藤木義輔・清瀬保二・照井栄三・山内透・山田辰彌「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）。
- 17 岩倉良具「音楽閑談（其一）——巴里と音楽——」（『音楽新潮』第7巻第7号、音楽新潮発行所、1930年、29頁）。
- 18 『音楽新潮』は第7巻第8号（1930年）より、「音楽とレコード」または「レコードと音楽」という副誌名を表紙に載せている。
- 19 興味深いのは、1937年の日独伊3国防共協定以降、戦時色が強まってゆくとともに、これまでの編集方針に逆行するように、バッハ、ベートーヴェン、シューマンなどドイツの作曲家についての記述が増えてゆき、それに対して、敵国となったフランス関係の記事は減ってゆくことである。
- 20 柿沼太郎は1931年に新興作曲家連盟に加入している。また、『音楽世界』の主幹塩入亀輔は新興作曲家連盟の創設メンバーでもあり、『音楽世界』はすでに1930年2月号より邦人作品を掲載するようになっていた。
- 21 川添圭子「『音楽新潮』解題——十字屋楽器店と柿沼太郎——」（『昭和初期の音楽評論雑誌——音楽批

- 評の萌芽・記事索引——』後藤暢子・川添圭子・神月
朋子編著、山田耕筰研究所、2001年、36頁。
- 22 松平頼則 「証言・日本の作曲家とフランス」『ポリフォ
ーン』第10巻、サントリー音楽財団、1992年、142頁。
- 23 青年時代を北海道で過ごした早坂文雄は「地方にいて
現代音楽の窓は『音楽新潮』だけで、僕らはあすこから
いろいろ勉強した」(清瀬保二・早坂文雄・松平頼則・
渡邊浦人・大築邦雄・塚谷晃弘 「新作曲派の傾向」
『音楽芸術』第8巻第9号、音楽之友社、1950年、30頁)
と述べている。
- 24 同上、27頁。
- 25 同上、同頁。
- 26 同上、29頁。なお、原文では渡邊浦人の発言となっ
ているが、前後関係やその内容より、清瀬保二の発言で
あると考えられる。
- 27 *La Revue Musicale*, première année, no2, numéro spé
cial consacré à la mémoire de Claude Debussy, 1er
décembre, 1920.
- 28 石田一郎 「オー・クレピュスキュル」『音楽新潮』第12
巻第1号、音楽新潮発行所、1935年、88頁。
- 29 同上、88頁。
- 30 清瀬保二 「日本音階について——わたしの体験——」
『音楽芸術』第21巻第8号、音楽之友社、1963年、23
頁。
- 31 「あんさんぶる」編集部 「土の歌——清瀬保二口伝
(その12)」『あんさんぶる』第11巻第9号、カワイ音楽
教育研究会、1972年、25頁。
- 32 清瀬保二 「私は民族性についてこう思う 私の場合」
『音楽芸術』第16巻第1号、音楽之友社、1958年、59
頁。
- 33 清瀬保二 「日本を聴く」『フィルハーモニー』1936年
2月号、新交響楽団、24頁。
- 34 宗像和 「ある作曲家の歩んだひとすじ道(3)——清瀬
保二氏にきく——」『音楽の世界』第3巻第11号、日本
音楽舞踊会議編、1964年、7頁。
- 35 清瀬保二は『音楽新潮』以外にも、前田鐵之助が主宰
する雑誌『詩洋』に毎月同人の詩に曲をつけて発表し
ているなど、前田と交流があったようである。
- 36 前田鐵之助 「ドビュッシイに捧ぐる頌歌」『音楽新潮』
第12巻第1号、音楽新潮発行所、1935年、75頁。
- 37 詳しくは拙稿、「戦前日本の作曲界におけるフランス印象
派音楽の受容——和声についての言説を中心に——」
(『国際文化学』第11号、神戸大学国際文化学会、
2004年、21-36頁)を参照。なお「民族派」「モダニズム
派」「アカデミズム派」とは筆者によるカテゴリーである
が、これらの概念については音楽批評家の片山杜秀
氏から多くの示唆を頂いた。

■執筆者について

佐野仁美(さの・ひとみ)

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.ne.jp

■Notes on the Contributor

Hitomi Sano received Master's degrees from Kobe University,
and is currently completing her PhD dissertation there. She is
now a lecturer at Bukkyo University and Shiga Women's
Junior College. Her main research area is the reception of
western music in Japan. She also teaches and performs the
piano.