

論 文

作曲家の音楽活動空間と帰属文化との関係性

— 江文也と山田耕柝を事例に —

仲 万美子

学芸学部・音楽学科

1 はじめに：研究の意図

19世紀後半以降の東アジア各国は、積極的に西洋文化と接触しながら、あらたな文化の空間を生み出してきたが、その文化接触のスタンスは、自発的な場合もあれば、他者からの力によって規定された場合もある。そして中国と日本の関係においても、歴史事実が示すとおり、複雑な変遷をとげてきた。当然の事ながら、両国の音楽文化の様相もおのずと、その社会的文脈を反映する形で、紆余曲折を経ながら、新たな文化を生み出す道程をたどってきたことになる。

本研究では、東アジアという自文化と西洋という異文化を浮遊しながら音楽活動に取り組んできた作曲家の「帰属文化」への意識がどのように創作活動に働いたかを、社会的文脈に位置づけながら考察を試みる。考察対象とする作曲家は、江文也（1910-1983）と山田耕柝（1886-1965）である。彼らの音楽活動の地理的／文化的空間を対照させながら、その活動が文化脈絡の変化にどのように共振し、同時に、その時々各自の帰属文化へのスタンスがどのような形で作品に表出されたかを探る試みである。本稿では、江文也の舞踊作品《香妃傳》、そして山田耕柝のオペラ《香妃》という共通のテキストを素材にした作品およびそれまでの創作の足跡を中心に考察をすることにする¹⁾。

言うまでもなく、両者は20世紀前半に東アジアから世界へ名を馳せた先駆的な作曲家として、交響曲、声楽、室内楽など多角的な分野での足跡を残している。結論の一部を先取りすることにもなるが、山田耕柝は欧米での自作品の演奏会開催を契機に、他者（欧米のプロモーター）から、自文化（「日本文化」）を再確認させられたものの、西洋音楽文化は自文化より高位にあるという意識が強かったことは否めない。また、江文也は、台北、東京、北平（後の北京）などの地を移動し、常に自文化（「中国文化」）を強く

意識していたといえる²⁾。さらに山田は第二次世界大戦下で、また江は各々の地で政治的文脈に翻弄されたといっても過言ではない一生を過ごした。

両者ともに、西洋音楽文化が東アジアに受容された初期段階で、世界にも認められた作曲家であるが、微妙にその自文化へのスタンスを異にしている。従って、東アジアの近代音楽史上の作曲家を語る際には、単純に通時的、あるいは共時的に考察するだけではなく、その複雑に入り組んだ文化脈絡を照射させながら、表出された作品評価が必須と言える。

2 研究方法の視点：「音楽文化学」としての研究

2-1 「音楽史学」からの分析の視点

江文也の研究においては、すでに主に音楽史学のフィールドから、多くの先行研究が遂行され、その生涯と作品が掘り起こされ「江文也像」がより鮮明になってきた。では、かれは、「西洋近代音楽史」・「台湾近代西洋音楽史」・「日本近代西洋音楽史」・「中国近代西洋音楽史」のどこに位置づけられて語られてきたのであろうか。あるいは民族音楽を具有し、強く意識下において作曲活動を遂行した側面は、どのフィールドに位置づけられ分析されるべきものであろうか。同様に、山田耕柝にも同じ問いかけが可能となる³⁾。

筆者は、これまで19世紀後半以降の中国、日本における西洋音楽文化との文化触変（acculturation）⁴⁾ 初期の状況を、西洋からの視点、そして東アジアからの視点が錯綜する重層性に注目し、音楽のジャンルを越境しながら検証を続けてきた。すなわち、最初期には日本の近代音楽史における西洋の芸術音楽を分析する尺度としての「音楽学」という研究方法の受容、及びその自文化への影響の有無について考察を進めた。それは西洋音楽を分析するために運用されてきた尺度を、日本の伝統音楽文化研究にも肯定的に援用した足跡を浮き彫りにする事となった（仲 1990, 1996b, 2003a）。そして、日本近代において新たに展開された音楽文化の再生産、すなわち西洋音楽の表演空間、「伝統音楽」

を包含した創作空間も考察対象とし、日本の近代音楽史が、西洋音楽史ないし世界音楽史の一部を形成するものである前提で検証した(仲 1996b)。

また同時に、中国と日本の西洋音楽受容の様相を、共時性をもって観察し始めると、初期の段階では類似性はあるものの、時代が下がるにつれ、決して単純な平行現象としてのみ把握できないことが明白になってきた(仲 1996a, b, 1998b, 2002b)。

2-2 「音楽文化学」としての研究の枠組み：「音楽史学」「民族音楽学」「音楽社会学」との融合

この時期は、「西洋芸術音楽」(民族、民俗、ポピュラー音楽を含む)が、それらのものが産出された本来の文化空間ではなく、「東アジア固有の音楽文化」というものが厳然と存在する東アジアという異文化空間へ怒濤のごとく送り込まれたのである。そしてその遭遇の場には「文化触変期」に顕著な「ゆれ動き」をもった音楽文化現象が生じた。筆者は種々の研究を通して、東アジアの民族音楽を視野に組み込んだ分析・考察の上になつてこそ、この文化現象を的確に捉えることができ、そして中国や日本の真の近代音楽史を描けるのではないかと、自問するようになった。

従って、このような文化現象の考察は、「西洋音楽史学」というフィールド上だけでなく、当然「民族音楽学」「音楽社会学」ひいては「カルチュラルスタディーズ」のフィールドをクロスオーバーさせることが必須であると考えに至った。そもそも動態である「音楽文化」を対象とする「音楽を研究する学問」は、多元的な研究アプローチが要求されるのであり、東アジアの近代音楽史は研究視野の交差上に位置づけることによって形成されるのではなからうか。

2-3 「音楽史学」と「民族音楽学」の融合研究モデル

人類学の分野では、「動態的民族誌の枠組み」がすでに提示されている⁹⁾。すなわち無文字社会においても、文字資料以外の歴史を伝える文化媒体を射程に入れ、さらに、構造主義や記号論の分析法と歴史研究とを結合させ、歴史的出来事背景にある意味を計り、その歴史の再解釈や再構築を目指すこと、すなわち人類学と歴史学の双方の成果を結合する動きが顕著になっている。このような共時軸と通時軸上で探求された成果の統合は、異文化接触の状況を明確に捉える有効な手段と言えり。そして音楽人類学の分野でも「音楽をそれが組み込まれている文化的な脈絡において考察する」(徳丸 1991: 18) ことが、メリアム Merriam,

A. P. により前面に押し出された。さらにメリアムのモデルの弱点¹⁰⁾を考慮にいれ、1987年にライス Rice, T. によって、1) 個人の創造と体験、2) 歴史的構築、3) 社会的維持の3点を組み込んだ研究モデルが提示された(Rice 1987)。

そこで、筆者は、「異文化空間に持ち込まれた西洋芸術音楽」の研究モデルとして、図1のような「音楽史学」と「民族音楽学」の融合研究モデルを作成した(本稿図1a、仲1996: 114)。このような融合研究モデルにそくして、江文也の音楽行動を分析し、かつ比較考察の対象として日本の山田耕筰を取り上げ、彼等の音楽行動の空間と帰属文化への意識が創作作品に表出されたかどうかを探ってみる(図1b, c)。

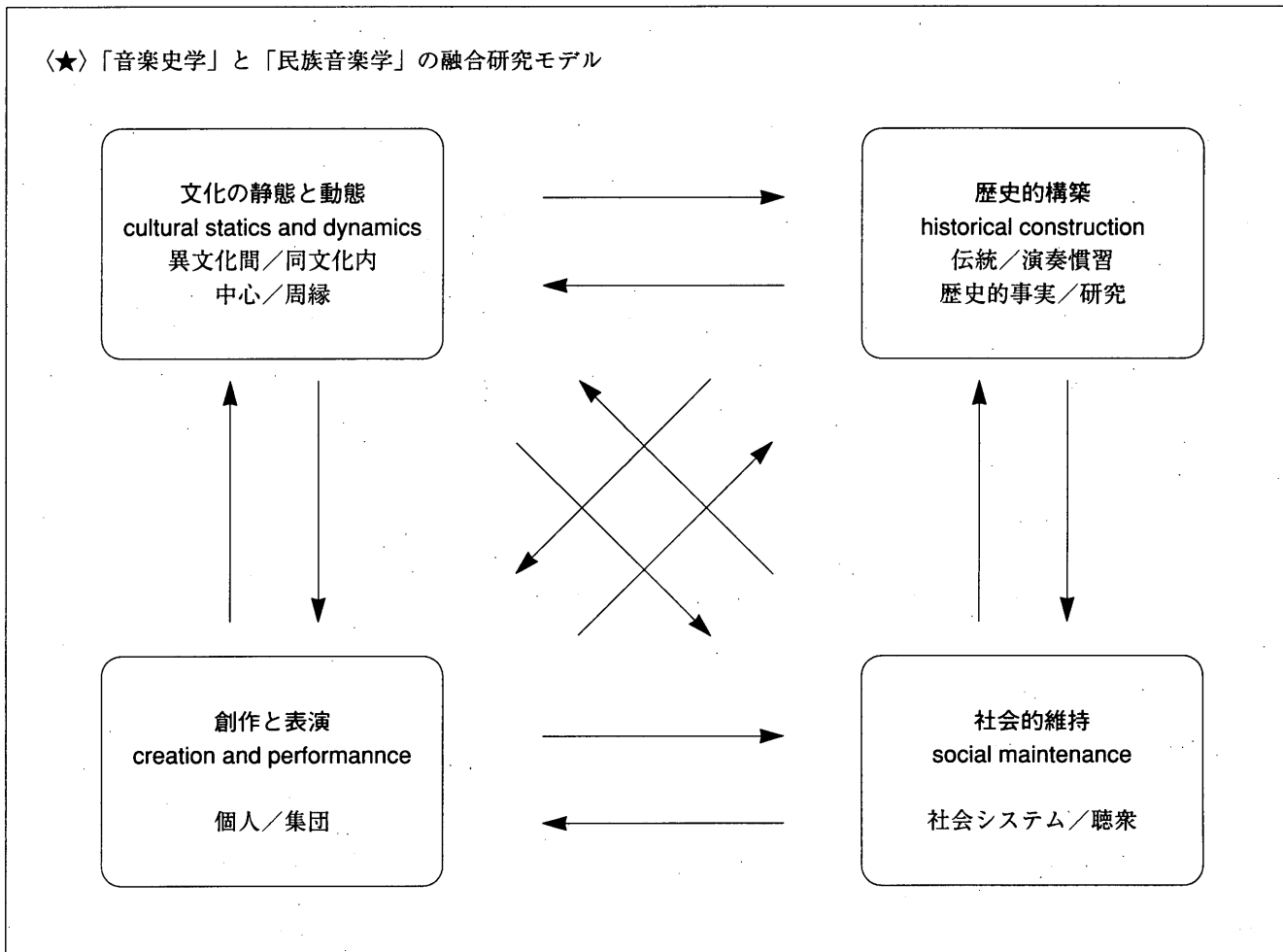
3 江文也と山田耕筰の音楽活動空間

江文也と山田耕筰の音楽活動空間を、時系列で対照するべく先行研究に依拠しながら略年表として示した(図2)。これからも解るように、江文也は、山田耕筰より約四半世紀後の生まれであり、音楽家としての活動開始時期は、既に山田の作品全集刊行時期後となる。

山田耕筰は、その間、ヨーロッパへの留学、そして楽劇《墜ちたる天女》、オペラバレエ《あやめ》を発表、またオペラ《黒船》の序景を完成させ、そして交響曲《かちどきと平和》、交響詩《曼陀羅の華》など管弦楽作品を欧州やアメリカで発表し、欧米での西洋音楽上演空間に自分の作品を響かせていた。が、この時期は、基本的には、山田の母国日本においては、西洋文化と文化触変初期の、いわゆる西洋文化礼賛時期に相当する。すなわち、基本的には、彼が学んだ西洋芸術音楽、とくにロマン派後期の響きを映しとったかたちの作風の作品を多く生み出していた。

一方、江文也が音楽家として日本の楽壇に登場してきた時期は、ちょうど日本が政治的文脈に呼応するかたちで、文化触変の次段階に相当する揺り戻しの時期にさしかかり、日本ないしアジアの音文化への傾注の動きが顕著になった時期であった。そして周知の通り、《台湾舞曲》(1934)により、彗星のごとく欧州へも名を馳せた。数年の日本滞在をへて、居を北平(現北京)に移し、その後も東京との往来をしながら、次々と作品を発表した。かれは日本におけるアジアや日本文化への揺り戻しの時期と呼応しつつ、また対日本という「中国」側の自文化に重点をおくという、二重の文化脈絡のなかで、作曲活動、文筆活動を展開したことになる。

図1a 異文化空間に持ち込まれた「西洋芸術音楽」の研究モデル



出典：仲万美子『日本・中国・西洋音楽文化の重層的対話』（仲、1996：114）

図1b 「東アジアの作曲家を考察する局面
芸術家個人を主軸に位置づけた場合」

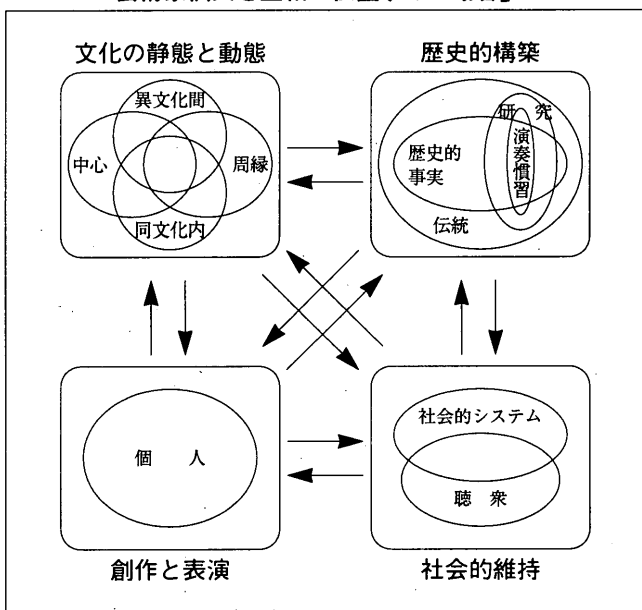
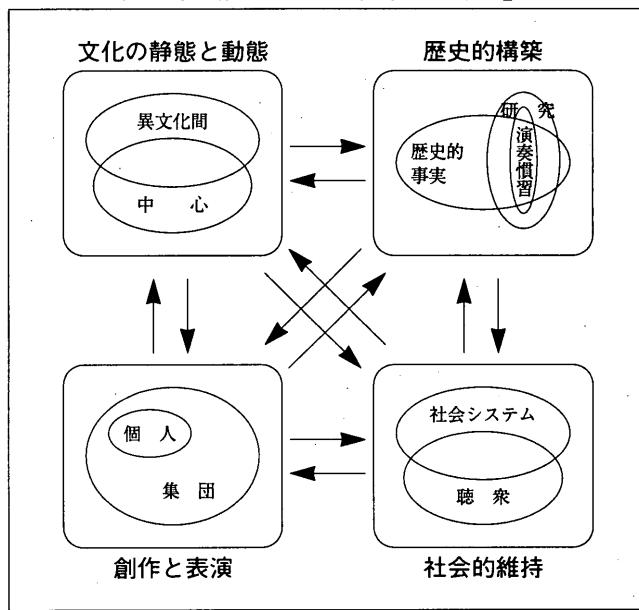


図1c 「東アジアの作曲家を考察する局面
社会的脈絡を主軸に位置づけた場合」



出典：仲万美子『日本・中国・西洋音楽文化の重層的対話』（仲、1996：127, 140）

図2 江文也・山田耕筰活動略年表

江文也活動略年表		山田耕筰活動略年表	
		2003年10月作成。作成者：仲 万美子	
注) この略歴表は、〈香妃傳〉〈香妃〉作品の比較考察に関係する作品、及び活動を中心に作成した。			
		1886	東京に生まれる。
1910	臺北に生まれる。	1905	東京音楽学校本科声楽部に進級。
		1908	同校卒業。
		1910	ドイツ留学。R. シュトラウスの自作自演の〈サロメ〉を聴く。
1914	兄とともに廈門に移る。	1913	イサドラ・ダンカンノ舞踊公演を見る。 〈楽劇 墜ちたる天女〉を完成。
		1914	帰国。〈交響曲 かちどきと平和〉、交響詩〈曼陀羅の華〉を発表。
		1917	アメリカへ演奏旅行。
		1918	カーネギーホールで〈交響曲 かちどきと平和〉等上演。
		1921	オリンピック大音楽会で〈明治頌歌〉発表。欧米へ音楽状況視察の旅に出る。
1923	日本へ移る。	1922	北原白秋と『詩と音楽』を創刊。
		1924	『私の見た現代の作曲家』『音楽の法悦鏡』を刊行。
1929	東京武蔵高等学校に入学。東京音楽学校で声楽を学ぶ。	1929	オペラ〈黒船〉序景を完成。
		1930	『山田耕筰全集』春秋社より刊行開始。
		1931	パリでオペラ〈あやめ〉作曲、帰途ソビエトを演奏旅行。
1932	時事新報社主催第1回コンクールで声楽部門に入選。		
1933	時事新報社主催第2回コンクールで声楽部門に予選通過。		
1934	〈台湾の舞曲〉ピアノ版創作。6月管弦楽版完成。新興作曲家連盟正会員となる。	1934	〈交響長唄 鶴亀〉作曲。
1937	「黑白放談」『音楽新潮』（日本）に連載開始。	1937	ベルリンフィルを指揮し〈明治頌歌〉を放送。
1938	3月北平（現北京）へ移り、定住する。		
1939	管弦楽曲〈北京點點〉管弦楽〈孔廟大晟楽章〉完成。		
1940	「作曲的美学考察」『中国文藝』。	1940	オペラ〈夜明け〉（黒船）を初演。
1942	歌舞劇〈香妃傳〉11月完成。	1942	7月帝國芸術院会員に選ばれる。 オペラ〈香妃〉の構想が『都新聞』に掲載。 9月満州建国十周年慶祝楽曲演奏会で指揮。 11月音楽文化協会の任務で満州へ演奏旅行。北京にて〈香妃〉の台本を完成させ構想に就いて語る。
1943	歌舞劇〈香妃傳〉北京上演。		
1947	〈聖詠作曲集第一巻〉出版。	1946	オペラ〈香妃〉作曲に着手。
		1947	1月オペラ〈香妃〉ピアノヴォーカルスコア完成。 9月オペラ〈香妃〉オーケストラスコア未完。
1948	「研究中國音楽与我」『華北日報』。	1948	2月脳溢血で倒れ、左半身不随となる。
		1965	12月29日心筋梗塞のため逝去。享年79歳。
		1971	7回忌追善公演として4月オペラ〈香妃〉抜粋上演。
1983	10月24日北京で病逝。享年73歳。	1981	17回忌追善公演として12月オペラ〈香妃〉初演。
		1997	オペラ〈香妃〉ピアノヴォーカルスコアによる上演。

こういう社会的文脈のなかで、期を同じくして、アジアを舞台とする「香妃傳」というテキストを使用し、江と山田は創作に挑戦した。次章では、彼等それぞれの歌舞劇《香妃傳》、オペラ《香妃》の作品について、現在までに入手できた資料にもとづいて考察する。

4 アジアをテーマにしたオペラ《香妃》と歌舞劇《香妃傳》について

4-1 山田耕筰のオペラ《香妃》の概要

4-1-1 オペラ《香妃》創作までのオペラ作品について

山田耕筰は、すでに言及したように、このオペラ《香妃》創作以前に、代表的な三作品を完成させている。オペラ《墜ちたる天女》は、ベルリンに留学して約一年後の1912年に2月に着手し、翌1913年7月に完成、1929年日本楽劇協会第2回公演として東京歌舞伎座で初演され、日本交響楽協会出版部より抜粋曲集も刊行された。オペラバレエ《あやめ》は、清元の^{あけがらすはなのぬれぎぬ}「明烏花濡衣」に基づき、英国人新聞記者のパーシー・ノエルの原案のもと、山田耕筰がパリで3ヶ月をかけ完成させた。登場歌手は4名で、あとは黙劇、舞踏劇で構成され、日本古来の民謡の旋律が奏でられる作品となっている。ジャポニズムの残像としてエキゾチックな着物姿の日舞が舞台を彩り、フランス人の眼を楽しませるものとなっていたであろう⁷⁾。そして歌劇《夜明け(黒船)》は、1929年に序景を完成させ、1940年に東京で初演された。この原作も、前述のノエルである。さらにこの初演につづき、山田は《香妃》のオペラ化構想を打ち出した。

4-1-2 オペラ《香妃》概要

山田耕筰は、歌劇《夜明け(黒船)》の初演を経て、次なる大作《香妃》の構想に着手した。《香妃》創作について、当時の中日両国の関係を配慮した動機が、日本楽劇社より刊行されたピアノスコアの序文に次のように記されている。

昭和17年の秋、私は北京の師範大学で講演する機会を与えられた。然しその時ほど、大きな矛盾を感じさせられた事は、それまで色々な国、色々な場所で講演した私としては、はじめての事であった。それは、まるで兄弟のような、親戚のような同文同色の二つの国民が、相い互いに知り得ない、語り得ない、という悲しみであり、又不満であった。第三国語の助けによらなければ理解し得ないという矛盾であった。

日本と中国のように、相隣接して古くから親しくして来た二つの国が、互いに未知のまゝでいるということ自体が、既に不可解である。というばかりでなく、それがやがては不信となり、不和となるものあって見れば猶更である。そして日本と中国の和平を確立しないで、世界の和平を望むことは、木によって魚を求めるより至難である。というのが、私の年来の主張である。

講演している私の心中には、一つの誓いにも似た考えが生れた。よし、言語的な障害があっても、相い互いに知り合うという事の為への努力は絶対に必要である。それは互いのもつ伝統や史実に基いた新しい作品を生む事によって出来る。幸いにも私は作曲家である。この日を機として私は中国の材によるオペラを書こう。そして、それを私の眼前にいる純真無垢な学生たちの愛を通して、中国の民衆に捧げよう。こう私は学生諸君に誓ったのであった。つまりこの作品はその誓いの所産である。(中略)

もともと私は、作曲者が台本の領域にまで筆をすすめることには賛意を表わしかねるのであるが、今の日本では一人のホフマンスタールも得られず、むなしく時を浪費するに過ぎないので、この無謀を取ってしたのである。特に長与善郎氏の「乾隆御賦」は稀に見る美文で書かれている。それ故私は、その珠玉の麗句を出来るだけ傷つけないように心掛けた。(後略)(引用は原文表記のまま転記。以下同様)

以上の言葉は、当時両国間の政治関係を背景にして自分の置かれた立場から、芸術家として心に期するものを物語っているが、1960年に刊行された楽譜の序文に掲載されたものの為に、史実関係が不明瞭な点があることは否めない。

そして1942年には、二度(9月、11月)山田は訪中している。現在取得済みの資料では、1942年7月22日以前に、《香妃》の構想をもっていったことが判明しており、『都新聞』(7月22日付け)の記事に見られる。

山田耕筰氏談：「今度の歌劇“香妃”は相当大物になりますので、これを藝術院会員になったお禮に完成します、完成は来年になります、歌劇の舞臺が紫金城でもあるので、私は十月頃に北京へゆき、向ふの雰圍氣にひたり乍ら、作曲する積もりでゐます。臺本はもう八木隆一郎君にたのんであります」

また、1942年11月26日付けの『東亞新報』では北京入りした記事が掲載されている。

山田氏はさる十月一度東京して各方面にわたり實地検分し、この歌劇の想を練り、このほど台本もほぼでき上がったので、今回はこれが最後の仕上げのために来たものである。山田氏は北京飯店に旅装を解きながら歌劇「香妃」の構想を次のように語る。

私は最初成吉思汗を主題としたものを作らうと思ったのですが、さきの來京のとき考へをかへて香妃にしました。長興善郎氏の原作に従ひ台本をつくりましたが、一々實地にあつて舞台装置とか衣裳とかを充分考證したいと思つてゐます。(後略)

この記事では、最初は、ジンギスハンをテーマにしていたことも語られている。前掲の北京師範大学での講演がいつ行われたかを検証することによって、彼の、中日友好を主眼として着手されたのがいつか、あるいは、日本の新聞で語られた芸術院会員選出にともなう新歌劇の創作であったのかを、今後検証したい⁹⁾。

くしくも、この北京入りした11月25日に、江文也は北京のホテルで、舞踊劇《香妃傳》の第2場を完成させ、数日後に全曲を完成させている。

では次節では、現在入手できた史料に基づき、江文也の舞踊劇《香妃傳》について簡単に記述しておく。

4-2 江文也の舞踊劇《香妃傳》の概要

筆者が、江文也の舞踊劇《香妃傳》に関心をもったのは、山田耕筰の研究過程のなかで、同時期に、原作はことなるものの、おなじテーマの作品が二人のアジアの作曲家によって創作されていたことを知った事である。さらに先行研究や日本で刊行されている資料で、江文也が山田耕筰に師事した時期があることも関心をよんだ⁹⁾。また、北京在住の呉韻真(故江文也夫人)に、1991年に面会する機会を得て、江文也自筆の《香妃傳》の音楽構成表、テキストの概要、そして手稿譜を目にすることができた。しかし山田耕筰のオペラ《香妃》とはテキストの概要も、また音の響きもことなることに、さらに関心を深めた。

4-2-1 江文也の舞踊劇《香妃傳》までの舞踊作品について

江文也は、この舞踊劇《香妃傳》創作以前に、数曲、舞踊曲を創作している。すでに、日本で発表された作品については、劉麟玉の先行研究でも明らかなように、日本で上

演されたものが含まれている。ここでは簡単に見ておきたい。日本で上演にあつた舞踊家は、当時ドイツで学び、日本でのノイエタンツの普及につとめた江口隆哉、宮操子夫妻、そして1910年代より日本のモダンダンスの世界に大きな足跡を残した高田せい子が大きく関与した(日下1976)。

1936年11月に《一人と六人》は男性のみの群舞として上演され、雑誌『音楽新聞』に併載の〈舞踊新聞〉舞踊会短評欄に、近藤孝太郎によってパフォーマンスの質についても評価されている(11月下旬号第170号14頁)。また、後日、江口隆哉自身、同誌1940年に、「特輯 舞踊と作曲の問題 舞踊作曲は如何にすべきか」に「同時作曲」と題して、次のように語っている。

ウイグマンが創作的感興の湧くままに踊出すと、それにつれてハンツハスチング氏がピアノを弾くウイグマンは音楽のことなど考へないでたゞ舞踊を舞踊する。ハスチングの方も音楽的形式に捉はれずになゞ弾いて行く、そして幾度も幾度も繰返されて舞踊が纏まった時、音楽の方も形式がきまって来て、更に検討され、構成されて行く。(略)私は今まで五十近くの作品中、深井氏の「都會」江文也の「一人と六人」を始め十數曲を諸氏にお願ひして同時作曲をして貰つてゐるが、私の場合は舞踊作品の意圖なり感じなりを話し合ふほかに、デッサン風の舞踊作品を作り、それを作曲家に幾度も見て貰つた。作曲して戴いて、それに本格的な振付をするといふ風にしてゐる。(4月下旬号第273号5頁)

そして高田せい子舞踊団は中国でのバレエ公演もおこなっているが、1940年には紀元二千六百年芸能祭では、江文也のバレエ《東亜の歌》を上演した。『音楽新聞』に併載の『舞踊新聞』では、次のような予告記事「新體制下に緊張せる舞踊界 藝能祭洋舞公演切迫」が掲載された。

藝能祭洋舞公演が開かれるが、これは紀元二千六百年奉祝藝能祭の名に恥ぢず、本邦洋舞界の最高峰を行くもので洋舞ファンは勿論の事、各方面から當夜の盛況が期待されてゐる。

出演者と出し物は前號に既報の如く本邦舞踊團の三大ホープが高田せい子、江口隆哉、石井莫の三大舞踊團が出演「日本三部曲」とし「創造」「東亜の歌」「前進の脈動」の三曲を発表するものだ。(9月

下旬号第287号14頁)

また、財団法人日本文化中央連盟による「皇紀二千六百年奉祝芸能祭制定、現代舞踊の発表について」という文章では、江の作品について次のような紹介がされている。

次に第二部「東亜の歌」は江文也氏作曲、高田せい子氏振付になり、第一景を「皇帝と鶯」第二景を「旋風」第三景を「大地の暁」とし、舞台を支那にとり、生きた鶯と機械の鶯に東西文明を象徴し、或いは上海の埠頭、広東の茶館等に於て近代支那の混乱せる風景を描き、最後に興亜精神の光被による新生支那の誕生を舞踊化したものであります。

(西宮編 1989:308)

このように、当時のトップレベルのダンサーにより、江文也の作品が舞台空間に鳴り響いていた。

4-2-2 歌舞劇《香妃傳》概要

前述のように、江文也の夫人呉韻真のもとに、《香妃傳》の音楽構成表の下書き、そして完成版の手稿資料が残されている。前者は日本語による縦書き、後者は中国語による横書きで記載され、両方ともに日付は記入されていない。前者には、「江文也作曲（作品三十四）」の記述が見られる。構成表の一部を以下に挙げておく。

一、短い前奏曲（約二、三〇分）

物語りの悲劇生を暗示せる音楽。

この時、出演者一同のデコレーション

第一幕（約二十五分）

二、華やかな凱旋の舞曲

太安殿の正面

左右に太い二本の柱

正面の玉座に皇帝

文官、文武の朝廷貴卿等の群舞

三、豪壯粗野な將軍の舞

凱旋將軍のソロ

(以下省略)

先行研究によれば、この作品は完成した1942年の翌年に、北京で初演されている。今後は、公演評の調査を進め、《香妃傳》以外の作品と比較考察を深めたい。

以上、江文也《香妃傳》、山田耕筰《香妃》創作に至る音楽活動空間について簡単に概観した。では、かれらが各々どのような作曲観をもっていたか、彼等の語った言葉をも

とに考察しておきたい。

5 江文也、山田耕筰の自国文化への帰属意識と活動空間の関係について

5-1 オペラ《香妃》等にみられる山田耕筰の作曲観と帰属文化への意識について

第3章で概観したように、山田耕筰は最後のオペラ《香妃》創作までに、オペラ3作、《墜ちたる天女》をベルリンで、《あやめ》をパリで、《黒船》をシカゴにおいて作曲を行っている。《墜ちたる天女》は、後期ロマン派の音の響きが盛りを極めていたベルリンの修学期に創作され、帰国後、西洋音楽礼賛の流れが息づいていた東京で上演された。

この頃の彼の、帰属文化意識を示す言葉が、1924年東京で初演を行った際に、『東京朝日新聞』に掲載されたので、如何に紹介しておく。

考へてみると、私は故郷を知らぬ漂泊人だった。私は本郷森川町に生れたが、物心がつく頃からほとんど渡り鳥のやうに、日本の各地を、時と都合によっては、渡り歩かねばならぬ境遇に置かれた。然しこの漂泊人も一旦、ドイツといふ異郷の地に足を踏み入れてみると「日本」といふ一つの色に、おのづから色着けられて、私は自分にも不思議な程の愛國者となつてゐた。

ヴェーグナーがあのコスモポリートであつたにも拘らず、國民悲劇を唱へたと同じやうに、二十六歳の若いコスモポリートの私も、自らの故郷を知らぬ私でありながらも、日本の國民樂劇の樹立といふやうなことをおぼろげながら感じるやうになつてゐた。そして私は自分の才能に副はぬことであると知りながらも、別にヴェーグナーを氣取つたといふ譯でもなく、自らの日本の神話によって、樂劇臺本の二つ三つも書いてみたりしたものである。(山田 1929b)

上記の言葉は、これは異文化の世界に飛翔し、ふと我に返る瞬間に意識下に立ち表れる典型的な心境を素直に語つたものである。

さらに後者二つ《あやめ》と《黒船》は、現地のオペラ座からの委嘱で創作を行った。従つて、実際は諸般の事情で、現地上演は行われず、《あやめ》は彼の死後の第二次世界大戦後に大阪、東京で、そして《黒船》は逆に日本が

激戦に突入してゆく1940年に当時の社会的文脈を背負う形で東京で初演されることになった。本来、それぞれ、日本からみると西洋文化を発信する側のアウトサイダーであるジャポニズムの延長線上に位置する聴衆にむけて創作された。しかし、実際、初演では、西洋音楽を受容する日本の空間に持ち帰られ、戦中、戦後に日本の聴衆の前に開示された。作曲者の意図に反する形での上演となったわけである。

かれの、1) 西洋芸術文化を生み出してきた聴衆の存在する空間に、アジアの日本を題材にし、日本人によって再創造された「オペラ」を発信するための創作の心構え、2) 日本のオペラ受容史の一端を先駆的作曲者の立場からの確に表現した言葉が、『音楽評論』に掲載されているので、長文になるが、以下転載しておく。

この歌劇は日本の長い鎖国時代を過ぎて新しい文化の黎明の訪れを意味するものである。今から十二、三年前にシカゴで萬國博覧會が開催された際、シカゴオペラ座の上演用として歌劇の創作を依頼され、親友のパーシー・ノーエル氏の臺本によって、作曲したのがこの「夜明け」である。現在の劇場としては幕前に演奏される序曲は無くもがなで——それより外人にいきなり風俗のひどく異つた日本の舞臺面を見せたのでは驚いてしまふだろうとも思ったので、「見える序曲（ヴィズィブル・オーヴァチュア）」——として序景（プロエムニア）二十五分位）を作りあげた。これは默劇であり、獨唱あり合唱ありで、先づ日本的風俗に馴れさせることを企畫した。之は私の創始した一つの新様式だと考へてゐる。が不幸にしてシカゴオペラ座は破産したため、私はそのまゝ創作の筆を折ってしまった。が、かねがね私は紀元二千六百年を期して日本の樂壇に何か劃期的なことをしたいと考へてゐたが、交響樂運動は勿論必要だが音樂の大衆化といふ觀點からオペラが最も妥當だと考へ、オペラの創作を考へてゐた。そして日本語によるよいオペラの臺本を得るため随分努力した。が、日本の劇作家や、詩人、音樂家はまだ本統のオペラの書き方を知らない。オペラと云へば、寶塚式のものか、最近上演された「サロメ」「ガラシャ夫人」等のような劇の中に歌の入つてゐるものをオペラだと思つてゐる人が多い。又劇の中に歌の入つたもの、音樂の入つたものを樂劇（「アルルの女」の如き）と云つてゐる。之は大變な間違ひで、

樂劇にしても、オペラにしても一つの明確な形がある。日本で云はれてゐる所謂淺草オペラはその點本當のオペラではない。オペラは昔から傳統のある定型的なものでなければならない。このノーエル氏の書いた「夜明け」はその意味に於て西洋の傳統をふみ、しかも近代的形式のものによつてゐるので、これを翻譯してみようと去年の三月から着手し、六月に譯了し、それから色々と推敲、八月二十四日から作曲の筆をとり、十月四日にピアノスケッチをかきあげた。ピアノのスケッチは正味三十日を費した。

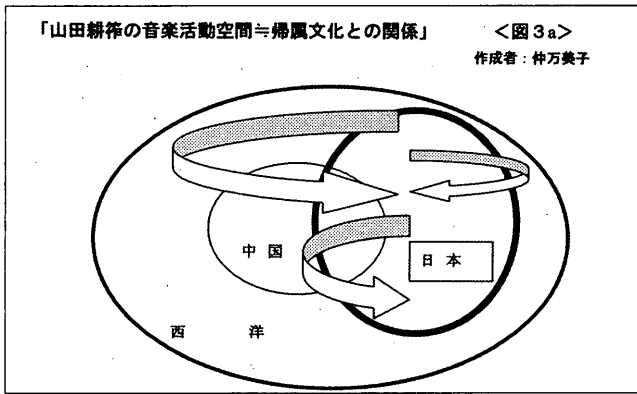
私は日本のオペラといふものは單に西洋のオペラの傳統を追つたもののみであつてはならないと思ふ。殊に日本には歌舞伎といふ獨自な、オペラとパントマイムを一緒にしたものがあるのだから、その歌舞伎によつて養はれてゐる日本人に、もし新しい日本のオペラの中に、歌舞伎的手法、歌舞伎的傳統的なものを注ぎこんだならば、日本の民衆がそれに馴染み易い、と同時に従来西洋になつた新しい味のあるオペラが生れると思ふ。今まで日本を主題として書かれたオペラは澤山あるが、日本人が日本を主題として書いたオペラは左程なかつたと云へる。私の「墜ちたる天女」「あやめ」等があるが、あれはその形に於ても、表現法に於ても一本立てでは上演出来ない。所謂歌劇といふ名にはあはない。

以上述べた如く今度の歌劇「夜明け」をつくる動機は二つあると思ふ。もとより之は私のかうした方面の試作で、この作品を日本の大衆に見て貰つて更により示教をうけて益々本格的な日本のオペラを創造してゆきたい。（後略）（山田 1940）

西洋芸術文化受容国の作曲者として日本の西洋音楽に携わる人々へのメッセージ、そしてその文化の母国への再発信者としての自覚を明確に打ち出したものとなっている。

このような彼の活動空間と帰属文化との関係を図に示したのが、図3aである。基本的には日本から外にむけ発信をおこないつつ、母国に回帰する状況を示した。すなわち自分の帰属する空間から一端、西洋というアウトサイドに居住空間を移し、アウトサイドからアジアないし日本を見つめ、また隣接するアジアという類似文化圏の中国（東北地区および北京、上海）に身を置き、インサイドである日本文化を観察することができた人物である。

しかしながら、三作品上演の後、戦中期を経て、第二次世界大戦後に完成させた作品、グランドオペラ《香妃》の



実際に鳴り響く音は、全体としてはやはり後期ロマン派の香りを漂わせるものとなっている。ただし、上記文章に出てくる、「序景」という発想は、《香妃》にも活かされている。すなわち、日本人の聴衆にとって異文化の人々、西アジアジュンガル人（香妃）そして中国人（乾隆帝）、そしてそこに登場するフランス人（アミオ神父）、イタリア人（画家のカスティリオーネ）などが繰り出す広汎な異文化世界へ、かれらを誘う空間を提供する役割を担わせている。

5-2 舞踊劇《香妃傳》に見られる江文也の作曲観と帰属文化への意識について

一方、江文也は、1910年客家の子息として日本の統治下にあった臺灣で生を受け、1914年大陸の厦門（福建省、アモイ）に移住した。さらに1923年そこから統治国である日本へ、そして1938年日本の文化支配をうけている北平（現北京）へ、さらに中華人民共和国建国後も北京に残るといふ、社会的文脈を異にするそれぞれの地に生活空間を転変させる生涯をおくった。このことが果たして、彼の創作活動にどのような影響を与えたのか。さらに各地に於いて政治的な文脈を担うことになり、俗にいう波瀾万丈の生涯を送っており、それが彼の音楽観にどのように影響をもたらしたのであろうか。

本稿では、私が研究事例に取り上げた舞踊劇《香妃傳》創作期前後に公刊された彼の著述から考えてみることにする。

舞踊劇《香妃傳》の創作2年前には、《孔廟大晟樂章》を創作し、日本で初演し、同時に『上代支那正樂考—孔子の音楽論』を日本で上梓し、そして雑誌『中國文藝』に『作曲』的美學的觀察を發表している。

かれは、『作曲』的美學的觀察の結論で、作曲家の音楽行動を次のように述べている。

按以上的事實觀察之，一個音樂作品產生的過程，我

想，可以列這樣簡單的順序：

- A. 在「無意識」之中，受到了許多經驗及準備，
- B. 受到「靈感」的襲擊，在觀察上發露了急劇的變化，
- C. 意識這「無意識」而給它發展形成。

（江 1940：31）

また、これは山田耕柝が『山田耕柝童謡百曲集』の各楽譜の裏表紙に掲載した「耕柝百言」（81）の、次の言葉と通じるものがある。

藝術とは人間生活の記録であると云へよう。もとより人間生活の記録には歴史といふものがある。私は歴史を藝術と呼ぶことは躊躇する。併し、もし吾々が、その生命なき歴史の一断片にでも靈氣を加へたならば、生命の息を附與したならば、その一断片は、直ちに藝術品となるであらう。

江文也自身、激動の生活環境の変化に順応しながら、自分のその時その時に存在する空間で無意識の内に、外部からの刺激をうけ、それを契機に、内面に宿っていた自文化への帰属意識を覚醒させ、創作活動をおこなっていたようにも考えられる。

また、1948年に『華北日報』に発表した「研究中國音樂與我」では、中国で、彼が大切に考えている「中国音楽＝伝統」を、中国で「遺物」と捉えられている現状を遺憾と考え、現在にも通じる「生命力」を持っていることを力説し、さらに次のように述べている。

在科學萬能的社會，真是能使人們忘了他自己。人們都一直探求着「未知」，把「未知」同化了「自己」，以後，於是又把「自己」再「未知」化了，再來探求着「未知」。這種循環我相信是永遠完不了的。

（江 1948）

これは、中国の歴史そのものが物語るように常に変化を余儀なくされてきた歴史的社会的文脈のもとで、その時々に興る変化に、芸術文化も多大な変貌を余儀なくされてきたことも言外に表されているように思える。そして江自身、自らの環境の変化に対応すべく音楽行動をなしてきた事への自己の内面を觀察した言葉でもあるように感じる。そして表層的な変化にのみ目を奪われることなく、本質にその探究の焦点を向けるべきではないかとも語っているように

考えられる。このことは、山田耕作が語っている「Nationality」について観察している姿勢にも通じるであろう。すなわち「耕作百言」(97)の次の言葉である¹⁰⁾。

おそらく Nationality といふものは、その人が意識的に現はさうとして完全にあらはし得るものではありません。むしろ Nationality は、意識を超越したもので、かりに現すまいとしたところで、結局何らかの形に於て現れて来るものなのでせう。他國の Influence といふものは、決してさう急にその國の國民性までを、變質させるものではないと私は信じてゐる。(山田 1929)

山田自身は世界から自国を眺め、そして江は類似文化圏の社会的文脈を往還しながら、それぞれに自己を内察した心境が見え隠れする興味深い言葉としてうけとめられよう。

そして、かれらの地理的空間移動の現象と各自の文化的帰属意識の相関性は、現象学的地理学者エドワード・レルフの言説のフィールドを通して検証できよう。

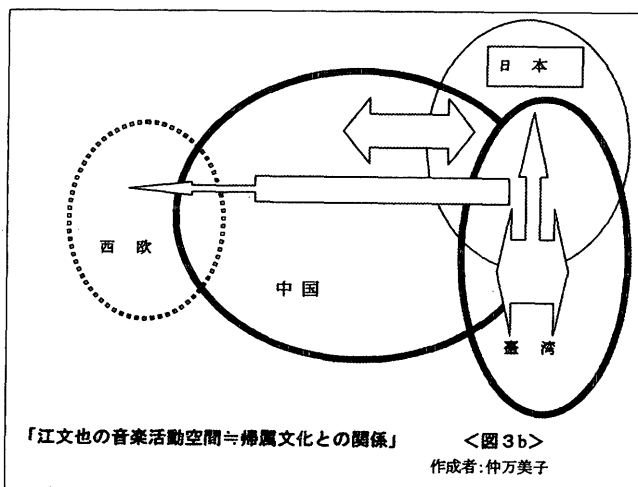
すなわち、レルフは、「根付くということ」について「私たちの場所の経験には、社会の一員としても個人としても、この特別な場所に対する緊密な愛着、つまりここを知ることとここで知られることの一部である親近感をともなうことが多い。私たちの『根もと(ルーツ)』を構成するのはこの愛着である。(中略)場所に愛着をもつことや強いきずなで結ばれることは重要な人間的欲求である」と述べたあと(レルフ 1991:65-66)、S.Weilの『根付くことの必要』から、根付くことへの欲求について次のような言葉を引用している。

根をおろすということは、おそらく最も重要であるけれども最もわずかしか認識されていない人間の魂の欲求である。それは定義するのが最も難しいもののひとつである。人間は共同社会での生活に対して实际的、積極的かつ自然に参加することによって根をおろす。そしてその共同社会が、個々の構成員の将来への希望に具体的な形を与える。この参加は、場所や出生の状況、職業、社会環境によって自動的にもたらされるという意味で、自然なものである。人間は誰もが多様な「根もと」を必要としている。人間には、自らその一部を形成している環境を通してその道徳的、知的、精神的生活のほとんどすべてを引き出す必要があるのだ。(レルフ 1991:66)

レルフは、このヴェイユの言葉を受けて、その欲求は「秩序や自由、義務、平等、そして安全にする欲求と少なくとも同等の価値をもつ」とし、そして「ある場所に根付くことは、おそらく他の精神的欲求のために必要な前提条件である」と指摘している(レルフ 1991:66)。

山田もさることながら、江文也の生涯とその活動状況、そして創作姿勢とその成果を観察すると、上記の欲求がよく表れているといえよう。すなわち江文也は、日本の音楽界に踏み込み、そして西欧へも自分の存在を作品を通して表出させ、さらに北平(北京)に居を移してから、東京と往還しながら、それぞれの文化状況を肌で感じつつ、音楽行動を遂行していたといえるのではないだろうか。

しかし、山田耕作とは違い、自分をアジアからみたアウトサイドに居を移す機会には恵まれず、結果的に他者の目を通して、異文化を把握し、反面、類似する日本という隣接文化圏において、自己の帰属文化のルーツを探し求めた音楽家であったように考えられる。その状況を図に示したのが、図3bである。



また今回事例として取り上げた舞踊劇《香妃傳》においても、すでに前回のシンポジウムで唐建平が指摘しているように、將軍凱旋のシーン場面での旋律のリズムには民間鼓樂の特徴が顕著にみられ、また香妃の主題では新疆地区の民間音楽の影響が見られる。江文也は当然のごとく、古代中国と文化接触を起こした中央・西アジアの音空間も遺物としてではなく現在も息づく生命有る物として捉え、作品そのものへの民族色豊かな音素材として援用し、聴衆へのインパクトを与える躍動的なリズム感をもってその効果を発揮させている。

そして山田のグランドオペラ《香妃》においても同様に「香妃」を象徴づける旋律が組み込まれている。すなわち後

期ロマン派の音空間に編み込まれた民族的旋律が、東アジア、そして中央アジア、さらに西アジアさらにその先に広がる西洋世界へと結ばれるかのように響いているのである。そこには登場人物の香妃の望郷の念が存在すると同時に、西洋に憧れた東洋人の内面性が隠されているようにも思われる¹¹⁾。

6 おわりに

以上、江文也と山田耕柝という東アジアにおける先駆的な「西洋芸術音楽」の作曲家の活動空間とその帰属文化への意識について、中国を素材にして創作された舞踊劇《香妃傳》グランドオペラ《香妃》創作への道程を比較しながら、その考察を試みた。

また、江文也は社会的、文化的、政治的文脈に左右された人物であったこともあり、彼の死後20年の間に、台北、香港、北京などすでに4回ものシンポジウムが開催された。当然のことながら、各研究者も重層性をもつ集団的な社会的アイデンティティに規定された立場から、資料を取り扱い研究を遂行されてきた。したがってそこに構成された「江文也像」も、決して単一なものに収束されてはいないように思われる。集団的な社会的アイデンティティに大きく関与した側の日本に残る関係資料の、尚一層の掘り起こし作業は我々日本人に課せられていることも実感した。今後、中日両研究者の共同作業を通して、江文也の個人的アイデンティティ形成の詳細な研究を継続したい¹²⁾。

そして江文也や山田耕柝が活躍した時期より半世紀を経た20世紀末には、様々なメディアの進展ともあいまって、また世界の政治システムの転換に後押しされるように、一気にグローバルな視点による人文系の研究が促進されている。そういった流れを背景にして、「音楽」を対象とする既出の各々の人文諸科学の研究成果に対しても、学問分野をクロスオーバーさせた再検証が遂行されはじめている。言い換えれば単純に伝記を綿密に作成する作業にとどまることなく、その音楽行動を帰属する文化の中にどのように位置づけるか、そして文化脈絡の変化に、音楽家がどのように共振したかという側面にも詳細な吟味が必須であることはいままでもない。当然のことながら、今回ケーススタディの対象とした山田や江につづく多くのアジアの作曲家を含むパフォーマーの研究においても、社会的文脈との関係を抜きにしては語れない。そして20世紀の東アジアの「音楽文化」を形成してきた人間像をあらたに再構築することで、すでに死語に近くなりつつある「憧れの西洋」に傾注

した東アジアの音楽文化の実態を浮上させることも、「音楽文化学」の一つの指標となると考えている。

謝辞：今回このような研究発表の機会を授けて下さった江文也先生逝世二十周年記念學術研討會の関係者の諸先生方、そして江文也氏の夫人呉韻真さん、また長年にわたり日本近代音楽に関する史料調査に便宜をいただいた日本近代音楽館（財団法人日本近代音楽財団）の主任司書林叔姫さんならびに館員の方々、手稿譜などの複写に配慮を頂いた財団法人日本楽劇協会、山田耕柝研究の第一人者である後藤暢子さん、日本における江文也の研究の先鞭をつけられた劉麟玉さんなど多くの方々のご教示とご配慮に心より感謝の意を表したい。

注

- 1) 本論文は、2003年10月に開催された江文也先生逝世二十周年記念學術研討會（10月24日、中央研究院臺灣史研究所主催、於：中央研究院學術活動中心第一會議室）に招聘された際の、口頭発表原稿に加筆したものである。当日は、司会、劉翠溶氏（中央研究院臺灣史研究所籌備處主任）、そしてコメンテーターは王櫻芬氏（國立台灣大學音樂學研究所副教授）であった。尚、日本からは、劉麟玉氏（四国学院大学助教授、発表題目：「1937-45年間江文也音楽作品與時局關係為中心」）そして榎崎洋子氏（愛知県立芸術大学教授、発表題目：「1930年代の日本の民族主義と江文也」）が出席された。当日は日本からの3人と中華人民共和国の蘇夏氏をふくめ6人の個人発表および「江文也音楽的訶賞與分析」と題するラウンドテーブルが行われた。また、前夜には、江文也逝世二十周年記念音楽會（声楽曲およびピアノ曲）が國家音楽廳で、また当日は管弦楽作品の演奏會が開催され（中央研究院學術活動中心大禮堂）、鳴り響く音からも江文也の世界を見る機会に恵まれた。
- 2) 「中国文化」「日本文化」という表記は、東アジア文化の下位区分として、基本的に江文也と山田耕柝を明瞭に分離する意味で「」付きで用いた。すなわち後述することになるが、特に江文也は、台北（出生時日本の統治下）に生まれ、大陸の福建省（現在中華人民共和国）、日本、さらに北平（国民政府下の名称、現北京）、そして北京で他界している。したがって「中国文化」という表記は江文也の帰属する文化の実態を厳格に示すものではない。
- 3) 筆者は、現在最も世界で注目されている作曲家の一人譚盾（1957-）を事例にし、「譚盾の音楽は東アジ

アの現代音楽? ~如何に分析すべきか」という表題の基に、東アジアと西洋の文化触変という視点から音楽知の相互浸透のプロセスの変遷を概観しながら、譚盾の創作作品に対する世界からの期待とその評価の視野について、分析を試みた。すなわち従来の音楽史学、音楽美学、民族音楽学、そして「文化学」の領域からの複合的な分析が必須であることを提言し、20世紀の東アジアの近代音楽の持つ本質をひもとくケーススタディとして取り扱ひ得ることを報告した。(仲 2002b)。

- 4) 文化触変 (acculturation) の過程としては次のようなものが考えられる。すなわち、1) 文化要素の伝播、2) 伝播された文化様相の文化体系への統合、およびその機能や意味の再解釈 (reinterpretation) 3) 既存文化要素の排除 (代替) と文化体系の不統合、4) 文化体系の再統合と反動化現象、5) 復元、融合、同化、併存などの末期過程、である。(浜口 1970: 225-226)。
- 5) 学際領域の方法論の援用の問題については『社会人類学の可能性 I 歴史のなかの社会』(須藤健一他1988)等を参照。
- 6) メリアムが示した理論的研究のモデルの構成要素は、1, 音楽についての概念化、2, 音楽に関する行動、3, 楽音そのものの、3つである。しかし、そこには次のような二つの弱点がある。1) 集団が維持してきた音楽に重きが置かれ、個人の創意や同じ音楽に対する経験の差異が十分に抽出されていないこと。2) ある時点の音楽行動に力点が置かれ、その行動や音が歴史を担い、また、歴史的に変化してきたことをうまく扱えていない。(徳丸 1991: 23)。
- 7) オペラ・バレエ《あやめ》は、1931年パリのテアトル・ピガールで、バリトン歌手ミッシェル・ブノアとその一座によって2週間の上演予定のため創作されたが、フランスの経済危機のため上演中止となった。山田の7回忌追善公演の際に、「グランドオペラ〈香妃〉より六つの断章」とともに、大阪、東京で初演された。
- 8) この北京師範大の講演に関する、原稿は現在のところ未見である。この講演に江文也がかかわっていたのか、だれによってアレンジされたかは不明である。
- 9) 既に日本時代の研究は、劉麟玉氏によってすすめられているが(劉 1996など)、江文也がいつ山田とコンタクトを取り始めたかは明確にはなっていない。

筆者も今回、山田耕柝の刊本として刊行された文筆著作及び、劉氏が未調査の旬刊『音楽新聞』(1936年から1946年)の記事調査を実施したが、残念ながらその史実を確かめる記事は見つけるに至らなかった。

- 10) 筆者はすでに、山田耕柝の歌曲作品を通して彼の異文化体験にみるアイデンティティの確認過程と作風の変遷について考察を行った(仲 1991)。
- 11) 山田はオペラ創作の概念規定を暗中模索している頃、舞踊音楽に大きな関心を持ち、多くの作品を作曲している。そして同時に多くの言葉を残しているので、江文也が目指したものと関係も含め、今後も考察を深めてゆきたい。
- 12) 周婉窈が、江文也の「文字作品」を精査され、江が「台湾」と「中国」文化をどのように想像し、意識下においたかについて報告された(周 2003)。

主要参考文献

秋山邦晴

- 2003 『昭和の作曲家たち — 太平洋戦争と音楽』林叔姫編集、東京：みすず書房。

後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行編

- 2001- 『山田耕柝著作全集』1, 2, 3、東京：岩波書店。

郭 芝苑

- 1998 『在野的紅薔薇』中華民国台北市：大呂出版社。

浜口恵俊

- 1970 「文化触変」『社会学大事典』16、東京：鹿島研究所出版会、225-226頁。

胡 錫敏

- 1985 『中國傑出音樂家 江文也』香港：香港上海書局。

江 文也

- 1936 「北京から上海へ」『月刊楽譜』第25巻第9号、30-43頁。

- 1937a 「江口隆哉のための舞踊音楽 一人と六人」第14巻第2号、51-45頁(巻末楽譜掲載欄)。

- 1937b 「一つの別の世界」『音楽世界』第9巻第2号、52-53頁。

- 1937c 「黒白放談」『音楽新潮』第14巻7号から12号連載。

- 1940 「作曲的美學觀察」『中國文藝』第2巻第5期、28-31頁。

- 1942 自筆譜《香妃傳》呉韻真蔵。

- 未記入 「音楽構成表 支那近代史の幻想的傳説に據る舞踊劇「香妃物語」手稿。東京文房堂製箋。吳韻真所蔵。
- 未記入 「香妃的故事」手稿。横書き400字詰め原稿用紙。吳韻真所蔵。
- 未記入 「香妃的故事、音楽構成表」手稿。横書き400字詰め原稿用紙。吳韻真所蔵。
- 1942 『上代支那正樂考 — 孔子の音楽論』東京：三省堂。
- 1948 「研究中國音樂與我」『華北日報』4月5日第6版。
- 1992a 『江文也文字作品集』江文也紀念音樂週籌備委員會發行、台北：台北縣立文化中心。
- 1992b 『江文也手稿作品集』江文也紀念音樂週籌備委員會發行、台北：台北縣立文化中心。
- 江文也紀念研討會論文集
- 1992 『江文也紀念研討會論文集』台北：台北縣立文化中心。
- 日下四郎
- 1976 『モダン・ダンス出航 — 高田せい子とともに』東京：目耳社。
- 梁 茂春
- 1994 「從台灣作曲家入選曲目談起」『回首百年 — 20世紀華人音樂經典論文集』中華人民共和國：重慶出版社、440-457頁。
- 梁 茂春、江小韻 主編
- 2000 『論江文也 江文也紀念研討會論文集』中央音樂學院學報2000年增刊、北京：中央音樂學院學報社。
- 林 衡哲編
- 1988 『現代音樂大師 江文也的生平與作品』新臺灣文庫1、台北：前衛出版社。
- 劉 麟玉
- 1996 「從戰前日本音樂雜誌考証江文也旅日時期之音樂活動」『中央音樂學院學報』1:4-18。
- 2000 「台灣人作曲家江文也の日本における音樂活動年表」『四国学院大学創立五十周年記念論文集』271-290頁。
- 2003 「1937-45年間江文也音樂作品與時局關係為中心」江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會口頭發表原稿。
- 劉 靖之 主編
- 1992 「民族音樂研究 第三輯 江文也研討會論文集」香港大學亞洲研究中心・香港 民族音樂學會。
- 羅 傳開
- 1994 「西方文化與20世紀華人音樂創作」『回首百年 — 20世紀華人音樂經典論文集』中華人民共和國：重慶出版社、67頁-84頁。
- メリアム、アラン
- 1980 『音楽人類学』藤井知昭、鈴木道子共訳。東京：音楽之友社。
- 長與善郎
- 1938 「乾隆御賦」『改造』12:1-33 (小説欄)。
- ナゴヤ山田耕作研究会編
- 1997 『香妃』1997年10月24日、公演パンフレット。
- 仲 万美子
- 1990 「1870年代から1920年代にかけての日本音楽の研究 — 史料批判に基づく内・外の視座の比較」大阪大学大学院文学研究科文学修士学位取得論文。
- 1991 “Porality in acculturation process: a composer YAMADA Kōsaku” In *Tradition and its future in music SIMS 1990 OSAKA*. P563-566.
- 1992 「民族音楽研究の新動態 — 方法論と日本の中國音楽研究」『音楽藝術』4:33-37。
- 1993 「日本におけるオペラの夜明け — オペラ受容史にみられる社会的両極性を通して」『音と言葉谷村晃先生退官紀年論文集』東京：音楽之友社、291-303頁。
- 1996a 「『通俗音楽』および『民歌』『民謡』概念のダイナミズム — 中国・日本における研究 (創作)の流れ」『文部省国際シンポジウム アジア諸民族音楽文化のダイナミズム — 伝統と変容 報告書』国立民族学博物館、222-229頁。
- 1996b 「日本・中国・西洋音楽文化の重層的対話」(1997年3月大阪大学博士(文学)学位取得論文)。
- 1998a 「日中キリスト教音楽受容にみる文化交差の多層性」『異文化交流と近代化』京都国際セミナー1996、228-238頁。
- 1998b “The reception of popular music in the early stages of acculturation in China: with particular reference jazz” In *Popular Music: Intercultural Interpretations*, p121-133.
- 2000 「近代都市・東京に出現したオーケストラの『響』 — その担い手・演奏空間・聴衆」『音楽芸

- 術』第6号45-64頁。
- 2001 「京劇への異文化からの視線とその意義」『民族芸術』第17号132-137頁。
- 2002a “Cultural Exchange” PartII:Issues and processes in East Asian Musics In: *The Galand Encyclopedia of World Music, East Asia: China, Japan, and Korea*, P49-52.
- 2002b 「譚盾の音楽は東アジアの現代音楽?—如何に分析すべきか」パネリスト口頭発表原稿。シンポジウム「東アジアの近代音楽の諸相」5月11日。第447回東洋音楽学会定例研究会、第70回日本音楽学会関東支部合同例会。(東京:お茶の水女子大学)パネリスト:徳丸吉彦(放送大学)、榑崎洋子(愛知県立芸術大学)。
- 2003a 「暗黙的知の世界に眠る『日本音楽』—19世紀来日西欧人の分析をめぐる」『阪大音楽学報』大阪大学芸術学講座、創刊号3-19頁。
- 2003b 「江文也が帰属する文化空間と創作活動の関係試論」江文也先生逝世二十週年紀念学術研討會口頭発表原稿。
- 2004 「東アジアの総合芸術に対する異文化理解の意味—20世紀初頭の京劇、歌舞伎の海外公演を事例として」*Musicology and Globalization Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002 in Celebration of the 50th Anniversary of the Musicological Society of Japan*. 『音楽学とグローバリゼーション—日本音楽学会創立50周年国際大会静岡2002報告書』東京:アカデミアミュージック、110-113頁。
- 社団法人日本楽劇協会、二期会編集
- 1954 『歌劇 黒船』日比谷公会堂上演パンフレット。
- 1971 『山田耕筰追善公演』日生劇場公演パンフレット。
- 1981 『香妃 樂聖山田耕筰17回忌追善公演』パンフレット。
- 財団法人日本近代音楽財団 日本近代音楽館編
- 1996 『山田耕筰年譜』東京:日本近代音楽館。
- 西宮安一郎編
- 1989 『モダン・ダンス 江口隆哉と芸術年代史』東京:東京新聞社出版局。
- 太田好信
- 1998 『トランスポジションの思想—文化人類学の再構築』東京:世界思想社。
- 大阪国際フェスティバル編
- 1971 『KOSCAK YAMADA MEMORIAL PERFORMANCE』(山田耕筰7回忌追悼コンサート、1971年4月24日)パンフレット。
- レルフ、エドワード、
- 1991 『場所の現象学 没場所性を越えて』高野岳彦、阿部隆、石山美也子共訳、東京:筑摩書房。
- RICE, Timothy
- 1987 “Toward the remodeling of ethnomusicology” In *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488.
- 関根礼子
- 1982 「今日の状況にふさわしいか・山田耕筰17回忌追善公演《香妃》」『音楽芸術』2: 78-79。
- 須藤健一、山下晋司、吉岡政徳
- 1988 『社会人類学の可能性 I 歴史のなかの社会』東京:弘文堂。
- テイラー、チャールズ他
- 1996 『マルチカルチュラリズム』佐々木毅他共訳、東京:岩波書店。
- 唐 建平
- 2000 「簡析江文也的舞劇音楽《香妃》」『論江文也』256-261(梁、江 2000)。
- 遠山一行
- 1984 『山田耕筰作品資料目録』東京:財団法人遠山音楽財団付属図書館。
- 徳丸吉彦
- 1991 『民族音楽学』東京:財団法人放送大学教育振興会。
- 1996 『民族音楽学理論』東京:財団法人放送大学教育振興会。
- 徳丸吉彦、青山昌文
- 2003 『芸術・文化・社会』東京:財団法人放送大学教育振興会。
- 山田耕筰
- 1927-9 『山田耕筰童謡百言集』東京:日響出版協会。
- 1929a 「楽劇『墜ちたる天女』」『演藝画報』12号。再録:後藤2001年、『山田耕筰著作全集』1: 594-5.
- 1929b 「自作『墜ちたる天女』上演所感」『東京朝日新聞』12月12~14日。再録:後藤2001年、『山田耕筰著作全集』2: 209-213.
- 1940 「『夜明け』その他」『音楽評論』9巻11号。再録:後藤2001年、『山田耕筰著作全集』2: 322-

325。

- 未記入 台本《香妃》便箋47枚、ペン書、草稿、山田耕
柝自筆、財団法人日本近代音楽館所蔵。
- 未記入 台本《香妃》謄写版印刷、東京：古屋謄写堂
(印刷)、造本用、財団法人日本近代音楽館所蔵。
- 未記入 台本《香妃》謄写版印刷、東京：古屋謄写堂
(印刷)、財団法人日本近代音楽館所蔵。
- 1942a 『『夜明け』をしのぐ大作 『香妃』(シャンフ
ェイ)の歌劇化』(談話)『都新聞』7月22日。
- 1942b 「悲劇『香妃』の新構想 歌劇の完成に山田耕
柝氏ら入京」(談話)『東亜新報』11月26日。
- 1947 手稿譜、自筆譜《香妃》(多筆部分を含む、オ
ーケストラスコア、序景より第二幕第一场第二
齣まで)、財団法人日本近代音楽財団近代音楽館
所蔵。
- 1964 印刷譜《樂劇 香妃》ピアノヴォーカルスコア、
東京：第一法規出版。(山田耕柝全集27)。

楊 麗仙

- 1985 『台灣西洋音樂史綱』台北：橄欖基金會。

張 己任

- 2000 『江文也 荊棘中的孤挺花』台灣音樂館 資探
音樂家叢書3、台北：時報文化出版。

中華民族文化促進會編

- 1993 『回首百年—20世紀華人音樂經典論文集』中華
人民共和國：重慶出版社。

周 暢

- 2003 『中国現当代音樂家与作品』北京：人民音樂出
版社。

周 婉窈

- 2003 「想像的臺灣與中國的文化想像—江文也文字作
品初探」江文也先生逝世二十週年紀念學術研討
會口頭發表原稿。