

論文

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」 —

仲 万 美 子 三 島 郁

学芸学部・音楽学科 甲南女子大学 非常勤講師

Abstract

For about ten years, Kishi Kōichi (1909 - 1937) was active both in Japan and abroad as a musician and composer. In this paper we focus on his third extended stay in Berlin, which we believe was the most important because it was during this period that he created his concept of "Japanese Western music" based on Western principles. As research materials we have used items which were donated to the Kishi Kōichi Memorial Room by his bereaved family as well as other resources in German institutions such as the Ufa-Kinemathek Foundation in Berlin. We have analyzed and compared two of Kishi's essays in which he demonstrated his concept of "Japanese music" newspaper and articles about a concert titled "Japanischer Abend (Japanese evening)," which he held in 1934. We also examined Kishi's attitude toward production, the German public's reaction to his works, and the significance of a Japanese musician performing in the West at the beginning of the 20th century. As a result, we have found much consistency between the Japanese and German source materials and have been able to clearly determine how important Kishi was in establishing a dialogue between Eastern and Western culture.

はじめに：「貴志康一」と
その研究のあり方

才能に恵まれ、かつ達者な音楽家、貴志康一は刺激的なこの夕べで、彼の故国、日本の個性と文化を映像と響きによって紹介すべく試みた。彼は、日本の伝統や家庭生活、珍しい茶道の習慣を美しいカットで描いた、ウーファの短編トーキー文化映画の制作者である。またこの映画の間には、貴

志康一が自作を演奏したコンサートがあった。(中略) この若き音楽家は自作をもって、西洋音楽の芸術的手法を使って東アジアの民族文化と情緒の世界に新たな息吹を吹き込むことをこころざし、彼自身の非常にひきしまった、エネルギッシュな指揮のもと、ウーファ・シンフォニー・オーケストラが演奏した、6楽章のオーケストラ組曲で、もっともよくその意図を実現した。(中略)

組曲の民族的な刻印を帯びた旋律とモチーフは、ヨーロッパ音楽の和声構造の中に、時として激しい気分的変化や、豊かな色彩の響きを引き出すように巧みに並べられ、処理されている。このような作品で

The Reception of "Japanese Western Music" in Berlin: Kishi Kōichi's Conception of "Japanese Music" and his Invention of "Western Music"

は民族音楽的な諸要素を、異なった民族、国特有の音楽が共存している脈絡中に、互いに関連しあう形で再発見することができる。この日本人芸術家はオーケストラを非常に潑刺とした指揮ぶりで鳴らしきった。(後略) (H. スプリンガー教授 Prof. Dr. Herm. Springer)

上記の文章は、貴志康一(1909-1937)が、24歳で、三度目のベルリン滞在において開催した「日本の夕べ」(1934年3月29日 ベルリン・ウーフェ劇場)と題する催しについての、*Deutsche-Tageszeitung*に掲載された(3月31日付)演奏会評である。このように、若き東洋の音楽家は、ベルリンの音楽文化の関係者や一般聴衆に鮮烈な印象を与えた。さらに、同年11月にはベルリン・フィルハーモニー管弦楽団で自ら指揮台に立ち、自作を上演した。そして帰国以後、新交響楽団(現NHK交響楽団)の指揮者として迎えられ日本の音楽界に本格的なデビューを飾った。しかし彼は、音楽界に大きな力を与える予感を国内外の人々に抱かせつつ、その才能の多面性を開花させ始めた、わずか3年後に28歳の若さで急逝した。その早逝に対し、当時の日本の音楽界では、貴志が作曲家、指揮者として手腕をみせ鮮烈なイメージを残した矢先の出来事を「短命の悲劇」として受け止めたのである(吉本 1937)。

貴志は、大阪府に生まれ、兵庫県芦屋市にある甲南高校を中退し、幼少より始めたヴァイオリンの勉強のため、1928年スイスのジュネーヴ国立音楽院に留学した。そして帰国後、ベルリンに赴き、上述のような凝縮した音楽活動を遂行した。彼の生きた時代は、日本の西洋芸術音楽の受容の歴史が始まってから、ほぼ半世紀が過ぎようとした時期で、彼はそのわずか10年の音楽活動期間を欧州(ジュネーヴとベルリン)と日本という二つの音楽界で過ごしたことになる(本稿表1参照)。

本研究は、この近代日本における音楽留学生の動態を、留学先に残された資料も用いて解明

するという一つのケーススタディである。すなわち音楽文化の受容や影響関係は双方向に捉えられるべきであり、貴志康一の活動は、このようなアプローチで精査することが望ましいケースと考えられる。このような研究は従来いまだ充分に行われていない。さらにこの種の研究は、単独の研究者だけではなく、作業分担に基づくグループ研究を必要とする。その様な共同研究による資料の綿密な分析をすることによって、単なる一留学生の学習過程というレベルだけでなく、若き音楽家が、文化交流の役割を担った側面をより明確にすることが出来るといえよう。

本論では、この彼の音楽家としての活動について、彼の「日本音楽観」と彼のベルリンでの初演及び芸術活動の評価に焦点をあて、日本近代音楽史を含む西洋近代音楽史における彼の果たした役割の一端を考察する¹⁾。本稿では、その際、初演時の新聞などに掲載された演奏会評などの資料(本稿参考文献に記載の研究資料1)を用いて、その文章の分析を通して行う。そして、彼が「日本音楽」と「西洋音楽」の両方を比較考察した草稿「音楽の東洋味」(貴志康一記念室収蔵)およびドイツ語による「現代日本の音楽」(Hans-Joachim Flechtner 文責、掲載誌不明)をベースに、貴志が日本人としてどのようなスタンスで作品を創作し、ベルリンで発信をしたかについて考察する。さらに彼の考えが、創作作品の上演時にベルリンの聴衆にどのように受け止められたかについて、シュテティン市(Stettin、現在はポーランド領)で開催された「マリア・バスカ、ソロの夕べ」(1933年12月1日)、「日本の夕べ Japanese Abend」(1934年3月29日)、およびベルリン・フィルハーモニー管弦楽団による「フィルハーモニー日曜コンサート Das philharmonische Sonntag-konzert」(1934年11月18日)の演奏会の予告および演奏評を中心に考察する。

第1章 貴志康一関係資料について

第1節 貴志康一像を描き出した先行研究および本研究における対象資料の概要

第1項 貴志康一についての先行研究

前述のように貴志康一の音楽活動は短期間ではあったものの、彼の活動の実態を考察する諸資料が多く現存している。その多くは、遺族より寄贈された資料で、貴志康一記念室（学校法人甲南学園、甲南高校）に収蔵されている²⁾。

さらに指揮者小松一彦氏や著名な演奏家により（小松 1997）、彼の作品は日本でも初演され、注目を浴びるようになった。また、その演奏会パンフレット、そして、リリースされたCD解説には評論家小石忠男氏などにより彼のプロフィールなどが寄稿された（小石 1991 他）。さらに日下徳一氏による1980年前後からの活発な上演の動きの記録をまとめた著書（日下 2001）や貴志康一記念室に勤務経験のある藤井（喜多）ちえ、竹田真理子両氏の各修士学位論文（藤井 1996、竹田 2002）、そして毛利真人氏の伝記作成を含む資料調査など、多くの人の手によって貴志康一像が作りあげられつつある³⁾。

第2項 本研究における研究対象資料について

これらの先行研究の基礎資料となったものは、貴志康一記念室収蔵資料である。同室所蔵の、遺族より寄贈された作品の印刷楽譜および自筆譜、草稿を含む著述、書簡類、演奏会評などの新聞記事、通信文である。本研究では、さらに、これら先行研究において、詳細に考察されてこなかったベルリンで彼が発信した音楽活動の足跡を検証するため、以下の関係書諸機関での調査も実施した（担当者については注①参照）。ただし、本稿では、紙幅の関係上、下記調査研究機関での彼の活動の検証の結果の一部のみしか言及できない。今後も、このベルリン、日本に残された貴志を語る資料に基づく彼の活動の全体像を探る研究を別稿において継続する。

〈資料1 ベルリンにおける貴志康一関係資料 収蔵諸機関一覧〉

国立音楽研究所図書館
Bibliothek des Staatlichen Instituts für
Musikforschung
ベルリン芸術大学アルヒーフ
Hochschule der Künste, Hochschularchiv
ベルリン国立図書館 第1館、音楽閲覧室
Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kul-
turbesitz, Haus 1
ベルリン国立図書館 第2館
Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kul-
turbesitz, Haus 2
ベルリン国立図書館新聞部
Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kul-
turbesitz, Zeitungsabteilung
ベルリン・ウーファ・ファブリック協会
UFA-Fabrik Berlin e. V.
ドイチェ・キネマテーク財団
Stiftung Deutsche Kinemathek
フィルムパーク・バベルスベルク
Filmpark Babelsberg
ベルリン独日協会
Deutsche-Japanische Gesellschaft
連邦アルヒーフ
Bundesarchiv

第2節 貴志康一の生涯と音楽活動について

貴志康一の生涯と創作活動、演奏活動については、上述の先行研究を基に、次の表1に整理した。これからもわかるように、彼の作品は、ベルリンでの演奏活動と連動した形で、この時期に多くが生み出されている。ジュネーヴより帰国後、ベルリンに赴き、その後2回の帰国をはさみ、滞在は大きく三期間に分かれる（本稿では、この期間の区分は前述の喜多氏の修士学位取得論文に準拠した）。そして表1のベルリン滞在期をクローズアップさせたものが、表2である。

表1 貴志康一略年譜

(仲万美子, 三島郁 2004年作成)

年	経歴・演奏歴	主な作品
1909	吹田市で生誕。	
1921	ミッシャ・エルマンのヴァイオリンを聞いて感銘。 母の旧恩師、大橋純次郎に師事。	
1923	ロシア人ヴァイオリニスト、ミハイル・ウェックスラーにヴァイオリンを習う。	
1926	甲南高等学校を2年で中退、ジュネーヴ国立音楽院へ留学。	
1927	ブルミエ・プリを受ける、同地の管弦楽団に2度独奏者として迎えらる。	
1928	同音楽学院を首席で卒業。 帰国。 渡欧、ベルリンでカール・フレッシュに師事。	
1929	レオ・シロタのピアノ伴奏でリサイタル。 近衛秀麿指揮新交響楽団の伴奏でコンサート。 帰国。	
1930	渡欧。 ベルリンで、ヨーゼフ・ヴォルフスタール(1899-1931)に師事。	
1931	フルトヴェングラー、京極高鋭氏との写真に収まる。 フルトヴェングラーに指揮を、ヒンデミットに作曲を師事(1936年1月号掲載の写真には、ヒンデミットと新楽器トラウトニウムの発明者トラウトヴァインと一緒に写真に収まっている)。	
1932		映画音楽『海の詩』 《赤いかんざし》(vo, pf or orch) (1932以前) 《富士山》(vo, pf or orch) (1932以前)
1933	10月、ツォー・ウーファ・パラストにて映画『鏡』上映。 12月1日、シュテティンにおける、マリア・バスカ(ソプラノ)のリサイタルにて、貴志の「日本歌曲」が演奏される。 12月12日、日本人スポーツ舞踏会にて、歌曲、ヴァイオリン曲(貴志の独奏)が演奏される。	《ヴァイオリン協奏曲》(vn, orch) 《八重桜》(vo, pf or orch) 《かごがき》(vo, pf or orch) 《天の原》(vo, pf or orch) 《かもめ》(vo, pf or orch) 《花売娘》(vo, pf or orch) 《行脚》(vo, pf or orch) 《芸者》(vo, pf or orch) 《力車》(vo, pf or orch) 《桜》(vo, pf or orch) 《旅僧》(vo, pf or orch)
1934	3月29日、ベルリン、ウーファ劇場にて、「日本の夕べ」を主催。《日本組曲》《交響組曲「日本スケッチ」》、《ヴァイオリン協奏曲》、日本歌曲などを初演。映画『鏡』『春』上映。 11月18日、ベルリン・フィルハーモニー特別演奏会にて、《交響曲「仏陀」》などを演奏。 《7つの日本歌曲》をR.ビルンバッハ社から出版。	《交響曲「仏陀」》(orch) 《日本組曲》(orch) 《交響組曲「日本スケッチ」》(orch) 《月》(vn, pf or orch) 《水夫の歌》(vn, pf or orch) 《竹取物語》(vn, pf or orch) 《花見》(vn, pf or orch) 《漁師の歌》(vn, pf or orch) 《龍》(vn, pf or orch) 《風雅小唄》(vo, pf or orch) 《つばくら》(vo, pf or orch) 映画音楽『鏡』 映画音楽『春』
1935	1月、ドイツ帝国短波放送ベルリン放送交響楽団演奏会。 3月、テレフンケン社で自作品を19曲レコードに録音。ベルリンより帰国。 9月、大阪にて帰国記念作品発表音楽会(宝塚交響楽団)開催。 11月、東京にて「貴志康一演奏会」開催。	
1936	2月、東京にて「貴志康一演奏会 No. 2」開催。 2月、新響164回定期演奏会。 3月、新響演奏会。 4月、新響とウィルヘルム・ケンブ、ピアノ協奏曲の夕べ。 4月、新響166回定期演奏会。 5月、ウィルヘルム・ケンブ・フェアウェル・コンサート。	
1937	死去。享年28才。	

表2-① ベルリンにおける貴志康一・主要年表 (仲万美子, 三島郁 2004 年作成)

第1次滞在期：1928年9月～1929年8月	
1928年9月	ベルリン着、夏は主にバーデン・バーデンに滞在。 マックス・ロスタル（カール・フレッシュの助手）にヴァイオリンを学ぶ。
11月15日	御大典記念演奏会に出演（於ベルリン・日本人協会ホール）。
12月21日	クルサール（モントルー）のコンサートでソリストとして出演。
1929年5月	ベルリン高等音楽院と Hauptgemeinschaft Ausländischer Studierender（音楽部門）主催のオーケストラ演奏会でソリストとして出演。
7月	バーデン・バーデンに滞在。
8月	ドイツのヴァイオリン商からストラディヴァリウスを6万円で購入、帰国。
ベルリンの住所：Knesebech. Str. 74（Rosenblat 方）/ Schaperstr. 20（Frauenweise 方）	

表2-②

第2次滞在期：1930年5月～1931年7月	
1930年6月	ベルリン高等音楽院（現ベルリン音大）の入学試験を受験、合格。
10月14日	ドイツ演劇協会にて演奏。
11月1日	ベルリン在住の日本人音楽家の集まりで演奏。
1931年4月	この月までに音楽院退学。 このころストラディヴァリウス売却。
7月	帰国。
ベルリンの住所：Hommsen Str. 8/0	

表2-③

第3次滞在期：1932年末～1935年3月	
1933年10月9日	映画『鏡』ベルリンで上演（於：ツォー・ウーファ・パラスト）。
12月1日	シュテティン（現ポーランド）でマリア・バスカのリサイタルで貴志康一の《八重桜》《かごかき》《天の原》《かもめ》演奏。
12月12日	Japanischer Sport-balls（於：ツォー） ヴァイオリン曲《月のお伽話》《水夫の唄》《竹取物語》自作自演。 またバスカにより《八重桜》《かごかき》《天の原》《かもめ》、クーレンキャンプ独奏で《ヴァイオリン協奏曲》第1楽章演奏。
1934年3月29日	「日本の夕べ Japanischer Abend」（於：Ufa Theater Universum） 映画『鏡』『春』上演と《日本組曲》《八重桜》《小唄》《かごかき》《天の原》《かもめ》《赤いかんざし》《つばくら》《富士山》演奏。
11月18日	「フィルハーモニー日曜コンサート Das philharmonische Sonntag-konzert」 グルック《アルチェステ》序曲、貴志康一《交響曲》変ホ短調「仏陀の生涯」（現在の「仏陀」） 《日本スケッチ》《花売り娘》《行脚》《藝者》《かごかき》《富士山》《力車》 ドビュッシー《牧神の午後への前奏曲》R. シュトラウス《ティル・オイレンジュー ピーゲルの愉快ないたずら》《日本歌曲（赤いかんざし、かごかき、かもめ、八重 桜、天の原、風雅小唄、行脚唄、さくらさくら）》《月》《水夫の唄》《竹取物語》《花 見》《漁夫の唄》《龍》ビルンバッハ社から刊行。
1935年1月25日	RPG（ドイツ帝国放送）短波放送で自作の指揮。
3月27日/28日	テレフンケン社で自費により自作のレコード録音。
3月29日	帰国
ベルリンの住所：Geisenheimer Str. 10/Nymphenburger Str. 4/Paulsborner Str. 18.	

第2章 貴志康一が捉えた「日本音楽」と「日本における西洋音楽」の特質

第1章で概観したように、貴志康一はベルリ

ンで華々しい活躍をしたが、それ以前に、ジュネーヴからの帰国後、何編かの文章を書き残している。

前述のベルリン滞在前後で公開されたものに

は、彼自身がベルリンでの演奏会を視聴した様子をつづった「伯林の冬」(『月間楽譜』、1930年5月号、70-73頁)や、第3期滞在期間に執筆したもので、ベルリンがナチス政権下に入った時期にドイツの音楽文化についてつづった「思ひいづるまゝに」(『音楽世界』1933年1月号、78-84頁)、そして「音楽と社会」(『改造』1936年7月号、384-393頁)がある。後者では、彼は、ドイツの音楽局から招待をうけて、11月13日に開催された「作曲家協会フェスティヴァル」に出席したことを記した後、国家が「家庭音楽の奨励」と「シュトゥンデ・デア・ムジーク(音楽の時間)」と題した演奏会が企画されていること、またナチス文化団体が積極的に演奏会を企画している様子などを報告している。当然のことではあるが、演奏会に足を運び、ベルリンの聴衆と席を同じくして当時のベルリンの音楽界を看守している。

また、一方で、「日本音楽」と「西洋音楽」の相違についての見解を記した草稿「音の東洋味」も残している。この草稿は「ATHENA(2)」と印字された25字24行組み600字詰め縦書き原稿用紙に記されている。また右肩にページ番号が10まで付されている。この草稿では、「東洋の音」「三味の音ヴァイオリンの音」「ヴィブラート」「音の合成」「バタフライ」「東西音楽の融合点」の小見出しをつけている。そこで貴志はジュネーヴ国立音楽院留学で、西洋音楽の基礎知識を学んだ者として、共通性のある日本の三味線を対照項目として、楽器の音色、ヴィブラート奏法、和声などの比較を行っている。

たとえば、西洋人は「純粹なる楽音の美を喜び其の和声を好む」に対し、東洋人は「或る音を通じて主観的に或る気分を連想する」と述べている。そして東洋人は「西洋人の要求するほどの音量、音域、和声を必要せず極めて單純なる音にて深遠なる又は激せる感情をも味ひ得る。これ恰も油繪と墨畫の比であり、華麗なるヴルサイユ宮殿と簡素なる茶屋の異りである」と述べている(貴志 草稿2:1-2)。

さらに「音の合成」の項では、ドイツ古典派からロマン派にいたる和声法に基づく音楽がその絶頂期を過ぎ崩壊へと歩みを進め、そして一方でパリのガムランを聞き東洋の「音の響き」に関心をもち創作活動を遂行したドビュッシーの姿勢を肯定する、以下のような考えを述べている(貴志康一の草稿からの引用は原文表記のまま転載。以下同様)。

(前略)

従って我々は西洋に見る協和音又は和声の藝術より寧ろ渋き不協和音のさびの味を好む。(日本音楽にも往々オクターブはあるが其れは和声ではなく音幅音量を増すか、又は二つ或は其れ以上の旋律の進行上の表れと見るほうが正しいだらう)

我々は西洋人に比して不協和音に対する感受性が遙かに鋭敏である。例へば約千五百年前よりすでに笙の妙味を鑑賞してゐたのである。又平均律により縛られた西洋人が反って純粹な協和音を聞く機会をさまたげられてゐたことも皮肉な現象である。西洋にて二つ以上の音の色の調和はシンフォニー・オーケストラ発達につれていやが上に爛熟し十九世紀末に至りそれは極彩色の感がするにいたつた。今東洋のそれと比すれば如何にも表現能力が豊富なるが如く見へるも其れは極めて現實なるもので、恰も光り輝くイルミネーションの如く勿論雅樂に見られるが如き幽玄典雅なる音色の調和は全く見出し出されない。現代主にフランス作曲家に見る試みの如く東洋的な味の模倣もいさゝかペンキ塗りの茶屋の感を脱し切れず現代音楽界に未だ大なる反響をもたらすにいたらないが一步一步眞の東洋味に近寄りつゝあるは誠によるこぼしいことである。[下線部の強調は本稿執筆者による。以下同様。]

その模倣のパラドックスは現代作家のみではなく、過去に於ても、又あるゆる方面に於て屢々遭遇することである。(貴志

草稿2：5-6)

次に、貴志が、自分がヴァイオリニストとして、東洋人が西洋芸術音楽の演奏を遂行する上での限界について、《マダム・バタフライ》を例にして以下のように述べていることも興味深い。

巴里のグランド・オペラでみたマダム・バタフライ、伯林でのバタフライ僕は其れを見るたびに其の優れた藝術をかくまで模倣に依って傷つけてゐるのを痛感せざるを得ない。

僕のヴァイオリニストとしての最も多きなる悩みは自分の道が模倣に過ぎないのではないかと云ふ点である。もし伯林にて日を並べてクライスラーと傳統教育を異にする異民族の音楽家が同じベートーベンの協奏曲を演奏したとせよ。たとへ後者が技巧的理智的にクライスラーに及ぶ非常に秀れた演奏をなしたとしても、クライスラーにはベートーベンと相通ずる彼等の血の奥底を流れる民族的に共通な性質を有するであらう。何となれば藝術は其の人の鏡であり、其の時代の鏡であり、又其の人種を最も明かにうつす鏡でもある。(貴志 草稿2：6-7)

この箇所注目すべきことは、彼自身がバイミュージカルティ (bi-musicality) について真剣に考えている点である。演奏家として異民族の楽器を習得し、プロの奏者としてのパフォーマンスを遂行することの限界に向き合い分析している。今日では、西洋楽器をまるで自文化の楽器としてしか捉えていない日本の演奏家が多くみられる。しかし貴志には、明治以降、「西洋に追いつけ追い越せ」という流れを背に、憧れの西洋楽器をまず「弾ける」ことに精いっぱいであった時期を通過し、その芸術音楽を解釈し表現するレベルにまで達した様子が窺いとれる。同時に、「ヴァイオリンはあくまで異民族の楽器である」と認識しているのである。

さらに、エキゾチズムの問題にも言及している。

然らば僕がヴァイオリンにて西洋の大天才の作に接する事は不可能ではないだらうか。だが僕のヴァイオリンを弾く哲学は自分を喜ばす爲の演奏に過ぎないので、結局理性的の判断の後にヴァイオリンに手を觸れるのではなく弾き度いから弾くので、それでこそ藝術である。又藝術は國境を越境する。ベートーベンと僕との間に世界に又と無き只僕にのみ許されたる握手が見出されるのである。何となれば演奏は作曲者の魂を最も正直に完全に現したものであるが常に演奏者の個性のヴェールにつつまれ第三者は其のヴェールを通して其の藝術を觀賞するからである。

然らば前にもどりバタフライの如き西洋人の手により日本を演出することは不可能であるのだらうか。人間の本能として好奇心に駆られエキゾチックを愛するは言を待たない。其れを採り入れたる藝術も自然数多く産れる。藝術は自然の美や人間の美しさを最も誠實に写したるもので、ただ人間の魂を経て再生したところにある。人間の魂を経た自然が自然の本系をそのまま保つ時と、人間の美的感覚によりただ要素のみを拾ひ上げ或は其れを強調し又それを象徴化する。もし此のエキゾチックを取り入れる藝術の場合自然を如何に咀嚼すべきかが問題となる。假りに自然そのままを精密に表現するばマダム・バタフライに見るが如き不自然さをまぬがれ得ない。茶人が四畳半の爐に沸く湯の音を聞きつつ大海の怒濤を想像し、又能で見る如く極めて些細なる動作が最強なる感情を表現し最深長なる意味を含む。又眞白なる紙に只一筆揮毫された墨画の静物により宇宙の萬物に接し得ることが出来る。此れ第二の藝術に属するもので眞なるエキゾチック精神は此れでも勿論完全に表現し得る。例へば西洋的事物

を材料として日本的なフィルムを日本獨特の構図配置濃淡リズム、モンタージュ等により完全に作る事も出来る。外国人による日本的なる演出も不可能なことではない。ただその藝術に表はれたる日本は寫實的ではなく、正しく咀嚼された象徴的な日本でなければならない。(貴志 草稿2:7-9)

ここで貴志は、ジャポニズムの象徴そしてエキゾチックな雰囲気をかもし出す代表作として取り上げられる《マダム・バタフライ》を、西洋人の視点からのみ見るのではなく、その対象となっている日本人として見つめなおしている。

そして、西洋芸術音楽の行き詰まり状態を打破することを前提に、西洋と東洋の素材をどのように融合させ、新たな作品を生み出し得るかどうか、三つの方法論を提示している。すなわち1)日本の雅楽や能など伝統音楽の海外への紹介、2)西洋音楽のパラメーター「旋律、リズム、音色、和声」を手段として、日本らしさを表出させた大衆にわかりやすい作品の創作、そして3)2)で作られ出したものの昇華、である。それらについて、以下のように述べている。

今西洋音楽を見るに或る種の行き詰りを痛感せざるを得ない。其の開拓に或る者は新しい音階を求め、或る者は従来の音楽的「美」以外に新らたなる美の範囲をひろめ、或る者は魂及び音楽的要素を西洋音楽より余程かけ離れたる他國に求め、今や東洋音楽に対する注目は其の強調に達せんとしつつある。然らば、如何にして両者の融合が行はれるべきであるか。

従来の西洋音楽が度びたび東洋の音楽を其の作品に用ひたのは、東洋の特種な性質をただ一種の外面的装飾として附加的に用いたのみで眞の融合とは云ひ難く、又従来の日本の音楽家が新らたなる日本音楽の開拓に非常な努力をはらひつつ、又日本音楽に多大な貢献をなしつつある。此れも未だ東西音楽の融合とは言ひ難い。

然らば如何にして東西音楽の完全な融合に達したらよいかと言ふに、先ず第一歩として東洋音楽、例へば日本音楽の海外紹介により外國人に親し味をいだかせることである。古来の優秀な傳統的日本音楽を事状の許す限り極めて秀れた演奏者を通じて外國人に紹介すること、——例へば雅楽、能其の他日本傳統藝術の正しき海外紹介は最も意味深きことは言ふまでもない。尤も右の如き方法は日本音楽の眞髓を何等の關係もなき歐米人に突如として接觸させる為に直觀的に又無意識的に其の藝術的價値の一部を感得せしめ得るだらうがその全部を理解させることは不可能に近く且つ大衆にも親しまれにくい。

第二の方法として前述の外國人の非写實的なる個性を通じて生み出される日本演出が可能なる如く日本音楽の精神の内最も西洋の大衆の心に魅力のある点を見出し(旋律、リズム、音色、和声等)それを基準として一藝術品を西洋音楽の技巧手段によりつくり出すことである。第二の企ては第一の純學術的研究的なるに対し大衆の鑑賞的で、この極めて單調素朴な東西融合音楽より時代と共に他尚な藝術に向上すべきである。——それは且て未開人が感情の激した場合に音楽を以て其れを表はし、民謡と宗教音楽に進み其れが十八世紀に至り極度に発達しかの気き西洋音楽の殿堂をきずき上げたる如く——

凡て過去の偉大なる藝術は永きが準備時代にあらゆる民族、あらゆる國々、あらゆる天才のはかりきれない努力の畑に熟した綜合的創造の果實である。ベートーベンにせよ、ミケランジェロにせよ、世阿弥にせよ、皆かくして生まれたものである。今此の東西両音楽の融合の上に崇き果實の生まれ出づることを切望してやまぬ次第である。(貴志 草稿2:9-10)

この文章は、西洋で西洋芸術音楽の演奏技術

の習得、そして演奏の聴取体験を済ませた貴志が、次の段階として創作という行動に打って出る強い意思表示である⁴⁾。

そして、この論線上にあると考えられる文章が、ドイツ語で公刊されている。これは次章で言及する、貴志康一記念室に収蔵されている貴志の妹、山本あや氏が整理したアルバムに張り込まれたものである。ただし、掲載誌名、および日付は不明である。タイトルは、“Moderne japanische Musik von Koichi KISHI” [現代の日本音楽 貴志康一] と題され、文責は Dr. Hans-Joachim Flechtner と下段に記されている。年月日が不明であるが、内容的には、前述の日本語の草稿を反映したものと考えられる。以下、その一部の邦訳をあげておく。

(前略)

6、[第一次世界大] 戦後一流のヨーロッパ人音楽家達によって西洋音楽のレベルが非常に高くなり、西洋音楽の普及も進んだ。

こうした刺激を受けて、今日若い世代に、一般の社会傾向に足並みをそろえ、現代にふさわしい日本音楽を創造したいという要求が生まれた。若い世代は、音楽的というよりは歴史的な関心をもって祖先の音楽に対峙している。若い日本人は伝統音楽に賛嘆するが、これを追体験することはできない。一方彼らは普通考えられている以上に、ヨーロッパ音楽を理解することに熱心である。日本のレコード市場において、コンサートで演奏される音楽を録音したものがもっとも良く売れる種類のひとつであることは、これを証明している。

(中略) 西洋の芸術家にインスピレーションを与えたり美的な効果を及ぼす自然の印象は、常に「美しく」、「圧倒的」である。日本人の音楽感覚は自然の音と楽音を区別しない。

日本人は自然がかなでる音そのものを享受する(ヨーロッパ人はこうした音を音楽

に翻訳する) この意味で茶釜で煮立つ水、コオロギの声、蛙の鳴き声は日本人にとって音楽である。日本人はコオロギを買い、コオロギを彼の部屋にある小さな竹製のかごに住ませ、声をききながら想像にふけるのだ。

日本人の音色に関する特別の才能はこうした性向に起因する。日本人にとって音色は内容や旋律、形式よりも重要なものであるようだ。日本人は箏の長く尾を引く残響に没入し耳を傾け、享受する。日本人は、音色へ集中することの妨げとなるために、旋律に和声を付けることを好まない。

(中略) 聴衆に音楽を伝えるために、どのような技術的可能性があるのだろうか? このために3つの方法が考えられる。

1. 日本独自の楽器を使用する、これを改善する。また新しい、典型的な日本的楽器を発明する。この方法をとれば、日本的性格をもっとも純粋に守ることができるだろう。しかし表現の可能性は限定されたままになる。弦数を増やすことで箏(横に置いて演奏するハープ)の音域が大きくなり、さまざまな種類の三味線(三絃のバンジョーに似た撥弦楽器)を制作し、いろいろな長さの尺八(竹製のフルート)を作ったところで、楽器の音域は小さく、調律は複雑で、音色は同じようなものに留まり続ける。

2. 日本とヨーロッパの楽器の並存。それぞれの長所を組み合わせることができると信じられているが、期待に反して効果が相殺されるため、多くは逆の結果を招く。こうした実験のほとんどは失敗するが、思いがけない効果が得られることもある。

3. 完全にヨーロッパ式のオーケストラ。ヨーロッパのオーケストラは完成された表現的可能性を提供してくれる。日本人がこの手段を自分のものにしてはならない、という理由があるだろうか?

千年の昔に印度、中国音楽と日本音楽の

間で起こったような、融合過程が再び繰り返されることだろう。今日の日本の音楽家は心の中を変えることは望んでおらず、ヨーロッパの精神をもって作曲したい、とも考えていない。しかし今日の日本の音楽家は西洋音楽の表現的可能性、管絃楽法、和声、形式を彼独自の存在に適合させ、彼の芸術の内に吸収することを望んでいる。

重要なのは常に内容であり、手段ではない。ある本がさまざまな外装にもかかわらず、同じ本であり続けるように、日本音楽の本質は西洋のオーケストラという装いを身につけても真正のものであり続ける。音楽はあらゆる国に広まってゆく意志を持つものであり、このために広く普及した言葉で語る必要がある。私はここに現代の日本の音楽の歩むべき唯一の道を見いだす。

この引用冒頭の箇所背景には、当時、日本でオーケストラ運動が隆盛し、そこで演奏する管絃楽曲の日本人による創作活動も活発となっていた(仲 2000)事情がある。そして日中戦争から第二世界大戦下に社会が動き出し始める時期でもあり、「日本」への回帰が様々な芸術や文化界で盛り上がっていく背景とも関連しているといえよう。また、中段の「音」そのものへの関心の高さは、半世紀後、マリー・シェーファーが提唱したサウンドスケープ論にも通じる考え方であり、また古来より日本人が大切にしてきた自然への細やかな感性にも注視している点は興味深い。そして後段の3点の改良論も、宮城道雄が箏の改良をすすめた時期とも相応し、新たな西洋芸術音楽への働きかけを提唱した内容となっている。そして第2項目「日本とヨーロッパの楽器の並存……」の箇所も、半世紀後には武満徹や石井真木らの作品において結実することになり、間接的にせよ彼の思いが後世の作曲家にも引き継がれたことも興味深い。さらに次章で考察するように、このような彼の考え方が、彼の演奏会に対するベルリンの人々の評価と対応している点は看過できな

い。

次章では、ベルリンで作品発表に挑んだ彼を、ベルリンの人はどのように受け止めたのか、演奏会評などを基に検証する。

第3章 貴志作品における「西洋語法」と「日本的要素」の表出とそれらの融合：ベルリンの貴志の活動に対する新聞評を通して

本章では貴志作品における「西洋語法」と「日本的要素」の表出とそれらの融合が、どのようにベルリンの聴衆に受け止められたかを、三つのコンサートに焦点をあて、検証する。その三つは、①1933年12月1日、シュテティン市で開催された「マリア・バスカ、ソロの夕べ」関連記事、②1934年3月29日に開催された「日本の夕べ」の予告記事とその批評記事、また同じく③1934年11月18日のベルリン・フィルハーモニー管絃楽団のフィルハーモニー日曜コンサートであり、その批評記事には、日本の音楽や音楽家貴志康一に対する、当時のベルリンの批評家たちの興味深い意見がみられる。本稿ではこれらの新聞に掲載内容より、貴志康一がベルリンでどのように受容されていたのかを分析するものである。

本章では、学校法人甲南学園の貴志康一記念室が所蔵している資料のうち、貴志の妹である山本あや氏が新聞記事の切り抜きや写真など、貴志のベルリンでの活躍をまとめた『切り抜き帳』の中に収められているドイツの、主にベルリンの新聞評を使用した〈研究資料①〉。

むろん、本稿では貴志の作品を単純にヨーロッパのものと比較し、価値を判断するのが目的ではない。それらの記事全体を概観すると、日本人である貴志が、積極的に西洋の音楽語法を学び、それを消化した上で、日本らしさ、アジアらしさを加えて曲を作っているという意見が多い。このことは一見、貴志の音楽やその活動を肯定的に評価していることの表明と考えることができる。しかし、「遅れている」東洋人がようやくこれほどまで西洋語法を身につけ、

さらに指揮者やヴァイオリン奏者として活躍するほどになっていることに対する驚きと賞賛が言外に含まれていることにも注目すべきである。

本章ではまずこの三つのコンサートの概要を示し、そして第1, 2節では、新聞掲載のコンサート評の分析を行うことにする。

コンサートの概要については、前述の『切り抜き帳』に収められたコンサートのパンフレット、新聞に掲載の予告記事と演奏会批評記事に基づき、〈資料2-①〉：「マリア・バスカ、ソロの夕べ」Maria Baska solo Abend in Stettin〉〈資料2-②〉：貴志康一の日本の夕べ Japanischer Abend von Kōichi Kishi〉〈資料2-③〉：ベルリン・フィルハーモニーの特別演奏会 Das philharmonische Sonntag-konzert〉にまとめた。また、コンサートで演奏された主要な貴志の作品について、切り抜き帳に添付されたコンサート・パンフレットの曲目解説、及び日本で発売されたCD添付のブックレットを基に簡単に代表曲の解説を付した〈資料3〉。

〈資料2：三つのコンサートの概要〉

〈資料2-①〉：マリア・バスカ、ソロの夕べ Maria Baska solo Abend in Stettin プログラム〉

日時：1933年12月1日午後8時より

場所：シュテティン市（Stettin, 現在はポーランド領）

会場：シュテティン、コンツェルトハウス

主催、シモン楽器店「シモン定期演奏会」

曲目：

1. シューベルト：4つの歌曲
 - a) 《エスキュロスより一章》
 - b) 《泉のほとりの若者》
 - c) 《偽りの愛》
 - d) 《漁夫の歌》
2. ブラームス：《ジプシーの歌》より8曲
3. ヴォルフ：4つの歌曲
 - a) 《感銘》
 - b) 《沈黙の愛》
 - c) 《園丁》
 - d) 《愛の喜び》
4. 貴志康一：4つの日本歌曲
 - a) 《八重桜 Yaezakura (Blühender Kirsch-

baum)》

b) 《かごかき Kagokaki (Sänftenträger)》

c) 《天の原 Amanohara (Der Mond)》

d) 《かもめ Kamome (Möwe)》

ソプラノ独唱：マリア・バスカ

ピアノ伴奏：ヘルムート・ウエゲナー

〈資料2-②〉：貴志康一の日本の夕べ Japanischer Abend von Koichi Kishi プログラム〉

日時：1934年3月29日午後8時より

場所：ベルリン、ウーファ劇場ウニヴェルズム

演目：

1. 映画上演：『鏡 Kagami (Traditionen im Hause des Japaners)』

監督、音楽：貴志康一

台本、：ヴィルヘルム・プラーガー Wilhelm Prager

2. 講演：Kümmel 博士による「日本文化と芸術について」(キェンメル氏の病気のため中止)

3. 《日本組曲 Japanischer Suite für großes Orchester》

a) 《春雨 Harusame (Frühlingsregen)》

b) 《祈り Inori (Gebet)》

c) 《道頓堀 Dotombori (Im Vergnügungsviertel von Osaka)》

d) 《淀 Yodo (Fischerlied aus Osaka)》

e) 《花見 Sakura (Kirschblütenfest)》

f) 《戦死者 Senshisha (Gedenken der gefallenen Soldaten)》

4. 日本歌曲 Japanische Lieder von Koichi Kishi

オーケストラ伴奏付き

ソリスト：マリア・バスカ Maria Basca

a) 《八重桜 Yaezakura (Blühender Kirschbaum)》

b) 《小唄 Kouta (Tanzlied)》

c) 《赤いかんざし Akai Kanzashi (Roter Haarschmuck)》

d) 《かごかき Kagokaki (Sänftenträger)》

5. 《ヴァイオリン協奏曲》より 〈アレグロ・モルト〉 Allegro molto aus Violinkonzert von Koichi Kishi

オーケストラ伴奏付き

ソリスト：クーレンカンフ教授 Prof.

Kuhlenkampf

6. 日本歌曲 Japanische Lieder von Koichi Kishi

オーケストラ伴奏付き

ソリスト：マリア・バスカ Maria Basca

a) 《富士山 Fujiyama (Der heilige Berg Fuji)》

b) 《つばくら Tsubakura (Schwalbe)》

c) 《天の原 Amanohara (Der Mond)》

d) 《かもめ Kamome (Möwe)》

7. 映画『春 Haru (Frühlingsfeste in Japan)』

監督、音楽：貴志康一

台本、：ヴィルヘルム・プラーガー Wilhelm Prager

〈資料 2-③：ベルリン・フィルハーモニーの
特別演奏会プログラム〉

日時：1934年11月18日

場所：ベルリン

会場：フィルハーモニー楽堂

曲目：

1. 貴志康一：《交響曲「仏陀 Buddha」》

第1楽章：〈モルト・ソステヌート・アレグロ
Molto sostenuto allegro 「印度“父”」〉

第2楽章：〈アンダンテ Andante 「ガンジス
のほとり“母”」〉

第3楽章：〈ヴィヴァーチェ Vivace 「釈迦誕生
“人類の歓喜”」〉

第4楽章：〈アダージョ Adagio 「摩耶夫人の
死」〉

指揮：貴志康一

2. 《交響組曲「日本スケッチ」》

3. 日本の歌曲 Japanische Lieder

《日本スケッチ》《花売り娘》《行脚》《藝者》
《かごかき》《富士山》《力車》

ソプラノ：マリア・バスカ

4. ドビュッシー：《牧神の午後への前奏曲》

5. R. シュトラウス：《ティル・オイレンシュ
ピーゲルの愉快ないたずら》

6. グルック：《アルチェステ》より〈序曲〉

〈資料 3：主要な貴志作品の解説〉

(仲万美子、三島郁 2004年作成)

《大管弦楽のための日本組曲》

この曲は1934年3月29日の「日本の夕べ」に
おいて、貴志自身の指揮のもと、ウーファ交響楽

団によって初演された。全部で、〈春雨〉、〈祈り〉、
〈道頓堀〉、〈淀〉、〈花見〉、そして〈戦死者〉の6曲
である。その標題をまさに生き生きと描き、ヨー
ロッパの語法のところどころに日本らしさが含ま
れている。

《交響組曲「日本スケッチ」》

この作曲年は不明だが、おそらく1930～35年
のもの。〈I.市場〉〈II.夜曲〉〈III.面〉〈IV.祭り〉
の4曲からなり、1934年貴志の指揮でベルリン・
フィルハーモニー管弦楽団の特別演奏会において
演奏された。日本の古謡風の旋律や印象派風の響
きが特徴。

《交響曲「仏陀」》

作曲のメモによると、当初は〈印度“父”〉〈ガ
ンジスのほとり“母”〉〈釈迦誕生“人類の歓喜”〉
〈摩耶夫人の死〉〈生老病死“青年時代”〉〈出家を
決心す〉〈成道偈〉の7楽章の曲にまとめようとし
ていた。ただし現存する自筆譜には、このメモは
付されていない。貴志なりに西洋の手法と日本ら
しさの融合を試みた作品。

「日本歌曲」

《7つの日本歌曲》

1934年にベルリンでR. ビルンバッハ社から刊
行された。この曲集には〈赤いかんざし〉〈かごか
き〉〈天の原〉〈かもめ〉〈八重桜〉〈小唄〉〈さくら
さくら (編曲)〉が収められている。1934年3月
29日の「日本の夕べ」において、ソプラノのマリ
ア・バスカの独唱によって初演された。〈天の原〉
は雅楽から影響を受けている。貴志は曲集の冒頭
に次の文を付している。「《7つの歌曲》は日本の
紙と音楽をヨーロッパの感情に向かって説明する
ものである。」またこの《7つの歌曲》以外にも、
いくつかの日本歌曲を作曲しており、ベルリンで
もバスカによって多くが演奏された。尚、「日本の
夕べ」のプログラム・ノートにはドイツ語による
それぞれの歌曲の歌詞の説明が付されている。

《ヴァイオリン協奏曲》

この曲も、1934年3月29日の「日本の夕べ」
において、1楽章のみが、貴志自身のソロで初演
された。この曲においても、西欧の語法の中に、
和声や旋律に日本的な要素をとりこんでいる。作
曲者自身がヴァイオリン奏者であったこともあり、
超絶技巧が織り込まれている。

第1節 批評記事からみた貴志康一の音楽

第1項 貴志の「西洋語法」の習得

上記のコンサートの概要からそれぞれの演目を見て特徴的なのは、必ず「日本らしさ」をアピールした曲目をプログラムにしていることである。このうち、とりわけ「日本の夕べ」は、まさにタイトルが示すように、日本音楽文化の紹介であり、この中では日本文化についての講演も予定されていたほどであった（実際は講演者の病気のため中止となった）。このような「日本」を前面に出した企画に対して、新聞評からみてもベルリンの人々はかなり関心を寄せていたと思われる。尚、それぞれのコンサートの日付の直前が予告記事、直後がそれに関連する批評記事になるので、それぞれの記事の日付に注目されたい。以下にこれらの批評を分析していくことにする。

まず目につくのが、多くの批評で貴志の音楽が西洋的な特徴をもっていることを示していることである。それは、3月31日に多く出されている、「日本の夕べ」に対する評に多くみられる。歌曲と異なって、《大管弦楽のための日本組曲》はオーケストラのための曲であるので、オーケストレーションなどその語法に、西洋らしさが表れているのであろう。例えば次の *Berliner Lokal Anzeiger* 紙の評をみると、貴志は完璧なまでに「ヨーロッパの作曲技術」を身につけていることがみてとれる。

これらの作品は、貴志が西欧のオーケストラ語法を完全に身につけていることの音による証明であり、彼はこの手段をもってアジア的人生観を表現しようとしている。
[*Berliner Lokal Anzeiger*, 1934年11月19日]

またそのように、「日本の夕べ」のとりわけ《日本組曲》において、貴志が西洋語法を自分のものとして消化しているさまは、「ヨーロッパの作曲技術を身につけている」[*Berliner Nachtausgabe*, 1934年3月31日]、「西欧の

オーケストラ語法を完全に身につけている」、「西欧の伝統へ依拠する」[*Magdeburger General-Anzeiger*, 1934年4月4日]、「ヨーロッパ的な装い」[*Völkische Beobachter*, 1934年4月4日]、そして「ヨーロッパ的な表現方法で」[*Der Freiheitskampf, Dresden*, 1934年11月23日]などと記述されている。それらからは、貴志の作品がベルリンの批評家の目にとっても、「西洋的」なものであることを認めさせるものであったことがわかる。そして次の評に述べられているように、貴志がジュネーヴ国立音楽院で学んだ後に、三度に渡ってベルリンに赴き、そこでヨーロッパでのヴァイオリンと作曲の音楽教育を長年にわたってしっかりと受けた経歴の持ち主であることもその理由になるだろう。さらに貴志の「西洋語法」については、西洋の作曲家などを列挙して、具体的にその影響関係にも言及している。*Film Kurier* 紙の批評では、ヨーロッパの当時の同時代音楽からの影響について述べている。

この曲には、作品中に浮かぶ古い日本の伝統的旋律とともに、日本に居住するヨーロッパ人教会関係者による音楽指導や、西欧の現代音楽作品から貴志が学んだ非常に精緻な現代音楽の強い影響が感じられる。
[*Film Kurier*, 1934年3月31日]

とりわけ、この「現代音楽の強い影響」は、当時貴志とも個人的につきあいもあったヒンデミットなどの影響のことを指すと考えられる。それは以下のような評に表れている。

彼の色彩豊かなオーケストラ楽章を一聴すると、シューマンの作品に似た憂愁とヒンデミットのような管絃楽法のテクニックを認めることができる。（後略）[*Acht Uhr Abendblatt*, 1934年3月31日]

また、以下の記事は、そのような各々の作曲家の語法のみならず、当時ヨーロッパ大陸で、盛

り場の娯楽音楽としてだけでなく、作曲家たちにも影響力をもったアメリカのジャズの影響があるともしている。

《大管弦楽のための日本組曲》は、ブルックナーの作品とアメリカのジャズに近い発想によって書かれているように思われる。
[*Berlin Börsen-Zeitung*, 1934年3月31日]

既に引用したヒンデミットに触れている *Acht Uhr Abendblatt* 紙の引用文では、シューマンの名も挙げられているが、複数の批評記事には当時の現代音楽やそれ以前のヨーロッパの著名な作曲家が記され、前掲のブルックナーやシューマン以外に、R. シュトラウス [*Berliner Tagesblatt*, 1934年3月31日]、ベートーヴェン、デュカ、チャイコフスキー、ワーグナー [*Der Angriff*, 1934年11月19日] など多岐にわたっている。これは、日本人である貴志が、西洋の作曲法に則って曲を作っていることを示し、さらに貴志の作品を「れっきとした」西洋語法をもった作品の内にカウントしていることを意味している。むろんこうした内容は、東洋人が西洋語法を「正しく」学んだ上で西洋音楽を作曲すること、すなわち「東洋人」がそのような素地をもっていないことを前提として書かれているとも言えるだろう。

第2項 アジア的、日本的な要素の受け取られ方

すでに引用した文にも書かれているが、貴志が西洋語法を身につけていることと同時に、曲に含まれる日本的・アジア的なものの特徴についても触れている記事がある。このアジア的・日本的なものに対しては、異国趣味的な点から興味を示してはいても、それが神秘的なものであると捉える場合、それをステレオタイプの「日本」や「アジア」からみる場合、またその日本らしく聞こえる部分を否定的に捉える場合とがある。

まず、前年の12月に行われた、シュテティ

ンのマリア・バスカのリサイタル批評において、ピアノ伴奏の「異国的な」響きに注目がなされている。

歌の声部の旋律にはドイツ音楽との近親性が認められるが、ピアノ伴奏の扱い方とくに異国的な特色がある。[*Pommersche Tagespost*, 1933年12月3日]

このリサイタルでの他の分析を以下の引用でみることにする。おそらくこの下線部分が上の「異国的特色」といえるのではないだろうか。

5度ずつ進行していくという和声も独特であるが、それが全音階的9度を形成することによって響きはさらに風変わりに強調されており、(中略) これら歌曲のもっとも興味深いところであると思われた。
[*Generalanzeiger*, 1933年12月2日]

次によくみられるのが、異国的な響きとして最も注目し易い楽器の響きへの注目であり、それを次の *Der Tag* 紙の引用にみとめることにする。

意識的に我々の楽器を用い、日本の楽器としては、低音のゴングと明るいガラスのような音の打楽器のような、ヴァイオリンと管楽器にかぶせてもその特徴的な響きが聞き取れるようなものを使用している。しかし、特に大編成の《大管弦楽のための日本組曲》に現われる、「簡素 Einfachheit」であるという点で共通の特徴をもつモチーフはすべて東方的国民性に由来するものである。[*Der Tag*, 1934年3月31日、茶、花、ゴング：ウーファの日本の夕べ]

ここでは東洋的なものを表す具体的な特徴として、楽器、主にゴング、そして独特の和声の響きが挙げられている。ここで目につくのが「簡素」という言葉である。この「簡素さ」や「単調

Monotonie] [Berliner Börsen-Zeitung, 1934年3月31日] はときに、東洋・日本の趣味を言い表す、代名詞のようにもなり、また単純であるといったややネガティブな意味合いをもつ場合もある。

また次の評では、一見日本的に聞こえる「エキゾチックな響き」は、実際はドビュッシーなど同時代の影響を受けたスタイルにも由来すると述べられている。

ときとしてエキゾチックなメリスマや響きの装飾がほどこされているこの音楽は、一（中略）ヨーロッパの印象主義のスタイルに属するものである。この作品は、（中略）ドビュッシーとシュトラウスの影響を受けているように思われる。[Berliner Morgenpost, 1934年11月24日]

このように印象派については他にも、《かごかき》についての批評において、「メリスマの歌唱と印象派の曲のような性格、また5度音程の伴奏で独特なもの」[Pommersche Zeitung, 1933年12月2日] というものがある。

また、同時にこのような異国的響きを、「作品の耳慣れぬ響き」[8 Uhr Abendblatt, 1934年3月31日] として「馴染みのない」ものとしてみるものもあり、また次の引用のように「単調」という言葉を用いた否定的なものもある。

マリア・バスカの圧倒的な演奏による歌曲のほとんども、繊細で霞をかけたような雰囲気のものであったが、悲嘆にみちた短調の響きは我々の耳にはいささか単調に eintönig 響いた。[12 Uhr Blatt Berlin, 1934年3月31日]

第3項 「東西」の融合

このように全音階や5度音程など、パラメーターとしての「日本的」要素をネガティブにし、ポジティブにしる取り出して評す態度もあるが、それらの要素が、西洋の音楽語法とは一体

とはならなかったとしている評もある。次の引用がそれである。

今までベルリンでこれ以上の機会はなかったほどに、良く、現代日本の音楽の印象を伝えてくれた。貴志は日本とヨーロッパの音楽様式に接点をもたせるべく努力している。しかし彼の作品では、二つの様式が内的に渾然一体となるかわりに、異なった音楽的要素が「並び合う」ように存在しているため、いささか一体感を欠く印象を与える。（中略）しかし、永遠に続くかのようにくり返し現われる5度の並行進行や、ペントニックといった変化に乏しい素材は最終的にこちらの耳をあきさせる。[Rote Erde general Anzeiger, Dortmund, 1934年4月4日]

しかしこのような評は少数派のものであり、ほとんどの評は、貴志の音楽がそのような浅薄で表層的な日本らしさを表現しているのではなく、より高い次元でヨーロッパの音楽の中に昇華されていると述べていると言えよう。次の文がその例である。

日本音楽とヨーロッパの表現形式を意識的に結びつけようと努力を重ねている。先に言ってしまうと、貴志の作品の中には、日本の国民的表現とヨーロッパの作曲技法が、説得力をもってひとつに統合されている。[B. Z. am Mittag, 1934年3月31日]

このような意見は、3月と11月の二つの演奏会において以下のように複数みられる。

彼の作品には、オリエンタルな表現方法、ヨーロッパ的な表現方法の驚嘆すべき、非常に独創的な融合がみられる。ふたつの表現方法が作品中一貫して完全に解け合っている、とはまだ言えないが、新しくかつ個性的な語法にまとめられていること

は驚くべきことである。[*Berliner Lokal Anzeiger*, 1934年3月31日、未来の日本音楽]

貴志は、ドイツ音楽の強い普遍性という特徴を一貫して認め、これを優先しつつ、彼の民族的帰属性を返上することなしに、民族の音楽と西欧の音楽を止揚融合しようと努力している、日本人のタイプに属しているようだ。[*Germania*, 1934年4月4日]

これらの作品は、まさに日本と西欧の音楽の止揚融合に成功したものであった。[*Germania*, 1934年11月24日]

貴志の使用した音楽上の日本の特徴は、見かけだけの「とって付けた」日本らしさではない。彼は、貴志の「音楽と社会」という論述の〈音楽と民族性〉という項目において「日本固有の旋律、リズム、音色を唯、西洋音楽に織り込むのは(中略)扇を持たせ日本人気取りに喜ぶ様なものである」(貴志 1936c: 390)と述べており、表面上の日本らしさを演出するためにのみ日本の素材を使用することをいませている。これは第2章で引用した貴志自身の意見(貴志 草稿2: 9)とも大きな関連性をもっており、そのような彼の創作姿勢が正当に評価されたことがこれらの文章からみてとれる。また *Berliner Lokal Anzeiger* 紙の「日本の夕べ」の予告記事にも、そのような音楽の表現方法について、貴志の言葉を受けたのか、以下のように書かれている。

現在三つの異なった方向にむかって革新のための努力が進められている。第一は旧来の伝統を厳格に固守しつつ(中略)、第二のものは、ヨーロッパと日本の楽器をオーケストラの形で同時に用いることによって融合をはかろうとするものである。(中略) 第三の傾向は、旧来の日本音楽を現代の日本の特質を表現するにふさわしいものとし

て新しく創造するというものである。ここではヨーロッパの諸楽器を使い、現在の日本人の感情、西洋の衣服を身につけ祖先の神々の像の前にぬかづくといった儀式に認められるような、古い文化と国際的な文化の特異な混合を表現しようというものである。貴志康一の曲も、日本国内でも大きな期待を背負って始まったばかりの、この第三の傾向に属する新しい作品のひとつである。[*Berliner Lokal Anzeiger*, 1934年3月28日]

これらの評と貴志の著作(考え方)から鑑みると、異文化のベルリン人に作品内容を理解してもらおうという意味でも、貴志は成功したといえるのではないだろうか。それは次の *Der Mittag* 紙の評からより明白にみてとれる。

東アジア諸国のヨーロッパ文化の諸影響からの自立は、日本音楽にも豊かな実りをもたらした。(中略) 貴志康一は、彼の印象派風の標題音楽がヨーロッパの管絃楽法という装いを身につけているにしろ、はるかに彼の本性に忠実に、東アジア的なものをインスピレーションの源としている。[*Der Mittag*, 1934年4月6日]

木管、金管楽器、木製打楽器の打ち出す音やゴングの響きが原始的な表現手段から、響きの色彩感へと昇華している。[*Der Mittag*, 1934年4月6日、ベルリンの日本人作曲家]

このように大部分の批評は、貴志康一の創作上の意図をかなり汲み取っているといえよう。ベルリン人たちが、はるか極東の日本人の曲を単に異国趣味の変わった曲と捉えるにおわらず、また異文化である日本の音楽文化へのおおきな関心も持ち合わせていることがわかる。

この催しは、数カ月間前話題になった指揮

者・作曲家、近衛秀麿のコンサートに続いて、現代日本の音楽文化を知るうえで、文化的にも音楽的にも非常に興味深いものであった。 [Germania, 1934年4月4日]

当夜の催しは、ベルリンに住む多くの日本人にとって、同朋を祝福するために喜ぶべき機会であり、社会的トピックとして話題になるものであろう。またさらにこの催しは、日本音楽と日本の芸術、日本的なるものの存在への理解を促す機会になることだろう [Acht Uhr Abendblatt der National Zeitung, Nr. 74, 1934年3月28日]

ヨーロッパの音楽の中心都市の一つ、ベルリンにおいて、1920～30年代の貴志が滞在していた短い期間に、限定されたコンサートについてはあるが、このように、予告記事から批評まで活発に執筆され、掲載されていたことは注目しに値する。

第2節 貴志とベルリン：日本音楽の提示と受け取り側

第2章における「音の東洋味」の分析で明らかになったように、貴志は西洋における自らの位置を理解しており、したがって自分の作品を提示する際も、明白な意図をもっていた。そしてベルリンでの新聞評においても、貴志の作品は、彼の意図と相違なく受け取られていたことが伺える。分析した資料からみると、貴志に対しては、大きな批判はなく、むしろ手放しの賞賛もない。すなわち、日本人音楽家として西洋語法を身につけていたこと、そしてその中に「日本的要素」を融合し東洋趣味もきかせていることに対して、一定の評価もしている。その一方、ときにその日本的要素の「単調さ」が批判の対象になっているのである。しかし、「日本的要素は咀嚼して西洋音楽に取り入れるべきである」といった貴志の創作姿勢は、ある程度理解されていたことも確かめることができた。いずれにせよ、これほどの紙数に評文が掲載さ

れ、ある程度その価値を積極的に評価され、当時の一日本人作曲家兼ヴァイオリン奏者がベルリンの音楽界に入り込めたのは、当時のベルリンに彼を受け入れる文化的コンテクストがあったことに他ならない。この点については他の東アジアの音楽家の活動と対照させながら、今後検証する必要がある。

おわりに

以上第2章では、貴志がいかに自民族に固有の文化と西洋文化の違いを認識し、その上で自文化から生まれた日本音楽を異文化の西洋音楽の中にどのように取り入れようとしたのか、あるいは共存させることを考えたのかを、2編の文章から分析した。貴志は、日本人として赴いた先、ヨーロッパの地で、《マダム・バタフライ》などの聴取体験から、ヨーロッパでのいささか表層的な「日本らしさ」に触れることになり、それを自らが西洋の楽器ヴァイオリンを演奏しても、それが「模倣に過ぎない」のではないかという思いと重ねた。そのことによって貴志は、異文化の中でどのように自分を表現するかについて、常に思いをめぐらせていたにちがいない。それが、第3章において扱った「日本の夕べ」などの企画や、日本にまつわる映画製作、日本語の歌詞の作曲をドイツで敢えて行かせた原動力であったともいえよう。そして今度は逆に、そのような催しや「日本的要素」をベルリンの人々がどう聞き、受け止めたのか、この章で分析した。

その結果、すでに見てきたように、第2章で分析した貴志の「音楽の東洋味」に表れている創作姿勢と第3章で分析したベルリンでの新聞評におけるベルリン側の貴志の作品の受け取り方は、不思議なほど整合性を持っていることが判明した。

そして、第2章で取り上げたドイツ語による彼の音楽観も新聞記事上に公表され、ベルリン人に彼の考えを伝える役割を果たしたと推察できる。すでに言及したように、「音楽の東洋味」(草稿)と、ドイツ語で新聞に書かれた「現代の

日本音楽」(掲載紙、刊行年が不明)も、時系列順にならんでいるとしたら、多くの新聞に掲載された彼の演奏会評と整合する点から、貴志のことばを受けた評になっていると推定できる。

この一連の流れは、西洋音楽を受容した日本人貴志康一が、あらたに創作活動に励み、その西洋音楽の代表都市であるベルリンに発信した流れを明確に跡付けたといえる。

このように考えると、貴志康一という演奏家であり、作曲家である若き芸術家が、東西の聴衆の音楽文化の対話をスムーズに成立させた大きな役割を担っていたことが明白になる。さらにこの事は、異文化触変の文化変容の第2ステージ(仲 1996、2002)、すなわち両者がそれぞれの文化の暗黙的な知を掘り下げ芸術活動に参与していることの例証と受け止められるのではないだろうか。

このように、貴志康一は十代後半から二十代にかけ、ジュネーヴ、ベルリンへ西洋芸術音楽を学びに留学した一回の学生にとどまることなく、文化接触の生起した場で、自らその両方の文化の特質、そしてそこに新たに展開されている諸現象を深く洞察し、自分のすすむべき道を自覚していた人物とみなせるのではないだろうか。そしてこのよう日欧の両方の地で「学ぶ」レベルから「異文化を理解し、両者の本質的要素を咀嚼し新たに再創造する」という文化再生産の場を実践しえた人物として、西洋近代音楽史の一こまに位置づけることができると考えられる。

今後は、このような同時期にヨーロッパへ留学し、その後、新たな活動に踏み出した、同時代の日本人音楽家、また逆に日本の地に教授者、もしくは日本文化を学びに来た欧米人との比較調査を行うことで、より以上に貴志の西洋音楽史、あるいは日本近代音楽史における位置がより明確になるものと考えている。

注

注1) 本稿は、仲万美子、三島郁両名の共同研究として執筆した。ただし、これに先立ち、筆

者仲は、高久暁、鶴見真理両氏と共同調査研究を、1999年に実施し、その成果の一部について、日本音楽学会第50回全国大会で口頭発表を行った(高久他 1999、2000)。調査は、貴志康一記念室および財団法人日本近代音楽館の資料調査を仲が担当、貴志康一記念室およびベルリンにある関係諸機関の調査を高久が担当した。鶴見は、ベルリンの調査およびベルリンで刊行された貴志の演奏会評(ドイツ語分)の翻訳作業を担当した。今回、本稿を仲、三島両名の名で執筆するにあたり、高久、鶴見両氏より調査資料を受け継ぎ、執筆することを快諾いただいたことに、改めて感謝の意を表したい。本稿本文でも言及しているが、貴志のように、国内外で活躍をした人物の調査研究には、本ケースのように共同調査研究により作業の効率化を図ることができた。本稿でも、まず第2章は仲、第3章は三島が、該当資料の分析作業を行い、その上で、論文全体を構築し、執筆した。

注2) 同室では、1999年から2000年にかけて筆者仲および高久氏が調査を行ったあと、全面的な収蔵資料の再整備が進められている。したがって、現在、閲覧できない資料もある。今回執筆に当たり、2004年12月に本稿の共著者三島が再度訪問した際に、2000年以降に刊行されたパンフレットなども入手できた。

注3) 本稿執筆者の一人である仲も、1999年に刊行された『20世紀日本の作曲』の「貴志康一」の項目を執筆する際、同記念室にて資料閲覧、複写などご配慮をいただいた。また、その後の学会発表(高久他 1999)および継続研究に当たり再調査させていただいた際にも、同室の担当者の方々にご配慮いただいたことに、改めて感謝の意を表したい。

注4) ただし、この草稿には本人による脱稿の年月日を書き込まれていないため、正確な執筆年は不明である。筆者は、現段階では内容から判断して、ヴァイオリン奏者から作曲家へ移行する1931から1932年ごろに執筆したのではないかと、推定している。

参考文献

〈研究資料1：新聞記事等一覧〉

・1933年12月1日、シュテティン市(Stettin、現在はポーランド領)で開催されたマリア・バス

カ・リサイタル関連記事

リサイタル評

General Anzeiger für Stettin (1933年12月2日付け)

Pommersche Tagespost (1933年12月3日付け)

Pommersche Zeitung (1933年12月2日付け)

○ 1934年3月29日、「日本の夕べ」(Japanischer Abend) 関連記事

予告 *Film Kurier* (1934年3月27日付け)

Acht Uhr Abendblatt der National Zeitung, Nr. 74 (1934年3月28日付け)

Berliner Lokal-Anzeiger (1934年3月28日付け)

B. Z. am Mittag Berlin (1934年3月28日付け? 切り抜き帳には日付けなし)

Dahlem Nachrichten (1934年)

Berliner Lokal-Anzeiger (1934年)

Deutsche Allgemeine Zeitung (1934年)

Berliner Zeitung (1934年)

Dahlem Nachrichten (1934年)

Universum (1934年)

批評 *Acht Uhr Abendblatt* (1934年3月31日付け)

B. Z. am Mittag Berlin (1934年3月31日付け)

Berliner Börsen-Zeitung (1934年3月31日付け)

Berliner Lokal Anzeiger (1934年3月31日付け)

Berliner Morgen Zeitung (1934年3月31日付け)

Berliner Nachtausgabe (1934年3月31日付け)

Berliner Tagesblatt (1934年3月31日付け)

Berliner Volkszeitung (1934年3月31日付け)

Deutsche-Tageszeitung, Berlin (1934年3月31日付け)

Der Tag (1934年3月31日付け)

12 Uhr Blatt Berlin (1934年月31日付け)

Germania (1934年4月4日付け)

Magdeburger General-Anzeiger (1934

年4月4日付け)

Völkische Beobachter Berlin (1934年4月4日付け)

Der Mittag, Düsseldorf (1934年4月6日付け) (同日付けの *Magdeburger* と同じ記事)

National-Zeitung, Essen (1934年4月7日付け)

Rote Erde general Anzeiger, Dortmund (1934年4月9日)

Fränkischer Kurier, Nürnberg (1934年4月14日付け) (同日付けの *Magdeburger* と同じ記事)

Kasseler Neueste Nachrichten (1934年4月10日付け)

Germania (1934年10月6日)

○ 1934年11月18日、ベルリン・フィルハーモニー・コンサート関連記事

批評 *Der Angriff, Berlin* (1934年11月19日付け)

Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin (1934年11月21日付け)

Der Freiheitskampf, Dresden (ドレスデン、1934年11月23日付け)

Berliner Morgenpost (1934年11月24日)

Germania (1934年11月24日付け)

Münchener neueste Nachrichten (1934年11月25日)

B. Z. am Mittag (1934年12月3日)

B. Z. am Mittag (1934年12月4日)

Curier musical, Paris (1935年1月15日付け) (仏語)

Lokal Anzeiger (1934年11月19日付け)

その他 “Moderne Japanische Musik” (Koichi Kishi) (掲載紙不明、日付なし)

「日本の夕べ」プログラム序言 (1934年3月29日)

〈研究資料2：貴志康一主要著述（日本語）〉

1930「伯林の冬」『月間楽譜』5月号、70-73頁。

1933「思ひいづるまゝに」『音楽世界』1月号、78-84頁。

1936a「指揮について」『音楽倶楽部』5月号、10-15頁。

1936b 「新響練習所スケッチ」『フィルハーモニー』3月号、20-23頁

1936c 「音楽と社会」『改造』7月号、384-393頁。

草稿（年月記入無）

1 「伯林楽界うはさ話」

2 「音の東洋味」

〈その他の主要参考文献〉

藤井（喜多）ちえ 1996 「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」神戸大学大学院教育研究科教育学修士論文。

ハンス・エリック・プリングスハイム 1937 「貴志康一」『音楽評論』12月、81頁。

貴志康一刊行委員会編 1977 『貴志康一作品集』東京：音楽之友社

貴志康一後援会編 発行年不明 『貴志康一の芸術に就て』

喜多ちえ 2002 『貴志康一の生涯』大阪：都島区役所。

小石忠男他 1987 『貴志康一没後50周年記念コンサート』他（VDC-1180, CD解説）

1990 『貴志康一 生誕80周年記念コンサート』（VICC-40, CD解説）

1991 『貴志康一 ベルリン・フィル？ 幻の自作自演集』（VICC-5011, CD解説）

1994a 『貴志康一：交響曲「仏陀」』他（VICC-155, CD解説）

1994b 『竹取物語 貴志康一作品集』（VICC-154, CD解説）

2003 『貴志康一 ヴァイオリン作品集』（NTWD 99013 CD解説）

小松一彦 1997 『私と貴志康一の出会い』大阪：小松一彦音楽研究所。

甲南学園貴志康一記念室編 発行年不明 『貴志康一 1909-1937』甲南学園貴志康一記念室刊行。

毛利真人 2003 『貴志康一 ヴァイオリン作品集』（NTWD 99013 CD解説）

日下徳一 2001 『貴志康一 よみがえる夭折の天才』東京：音楽之友社。

仲万美子 1990 『『日本音楽』の内・外の目—20世紀初頭の場合』『民族芸術』6：174-179。

1997 「日本・中国・西洋音楽文化の重層的対話」（大阪大学博士（文学）学位論文）。

1999 「貴志康一」『日本の作曲20世紀』東京：音楽之友社、150-151頁。

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』6：45-64。

高久暁、鶴見真理、仲万美子 1999 「ベルリンにおける貴志康一像」日本音楽学会第50回大会研究発表、（口頭発表原稿、配布資料、提示資料）。

2000 「ベルリンにおける貴志康一像」（日本音楽学会第50回大会研究発表『音楽学』日本音楽学会機関誌、47巻3号：235-236。

竹田真理子 2002 「貴志康一における芸術への道」（大阪大学大学院文学研究科文学修士学位取得論文）

富樫康 1956 「貴志康一」『日本の作曲家』東京：音楽之友社、130-133頁。

吉本明光 1939 「貴志康一君の死」『音楽世界』1937年12月 51-53頁。