

## 「東亜」と「郷土」のイデオロギー ——戦時下の音楽関連記事および音楽展覧会の考察から

葛西 周

### 導入

日本の近代化の過程で西洋音楽の導入が積極的に推進されると、早くも1870年代末から1880年代にかけて、日本人の洋楽演奏家や洋楽器製作者が次々と誕生する。そして専門教育のみならず一般教育の一環として、西洋音楽理論を基盤とした音楽教育が開始された。

そのような状況下での日本音楽の位置づけに目を向けると、ジャンルごとに差異が確認される。元来皇室儀礼の奏楽を担当し庇護を受けてきた雅楽は、明治期以降も現在に至るまで宮内省（現・宮内庁）に専門の部局を持ち、日本を代表する芸術音楽と公認されて、皇室儀礼や外交の折に用いられ続けている。他方で幕府や諸藩の援助を失った能楽は存続が危ぶまれたが、岩倉具視ら華族が自邸に能舞台を作り、演能を催し行幸啓を仰ぐなど再生に尽力した<sup>1</sup>。いわば大衆娯楽であった歌舞伎は、西洋演劇の影響を受けて近代的演劇にしようという改良運動が展開され、やはり1880年代に天覧に供されたことで、一躍日本の伝統芸能と位置付けられるようになった。

歌舞伎舞台でも用いられる三味線音楽は、民謡や端唄、長唄、小唄、流行歌などの場合は「俗曲」と称されてお座敷芸と結びつけられ、猥雑な詞章が流行することで風俗を乱すと考えられた。歌舞伎と同様、それらの俗曲の改良運動が試みられたが、歌舞伎役者が自ら改良運動に加わったのに対し、俗曲の改良運動を牽引したのは西洋音楽の専門教育機関である音楽取調掛であった。そのような俗曲に対する逆風を危惧した日本音楽演奏家の働きかけを受けて、1907年に邦楽調査掛という日本音楽の研究機関が設置されたが、その当初の目的は主として俗曲の五線譜化であり、西洋音楽の理論に則って音を記録することが狙いであった。西洋音楽が急速に広まる中で、皇室や華族の庇護を受けていない日本音楽は意識的に保存すべき対象となり、その評価は西洋の理論を以てなされるようになったのである。戦前の日本音楽研究は、こうした環境下で進展したと言える。

日中戦争期に差し掛かると、「敵性文化」に対する反発から、作曲界・研究界の双方で西洋音楽を脱却して非西洋音楽を推進しようという機運が高まる。情報局や大政翼賛会といった国策団体、新聞雑誌等のマスメディアは、時局に適

1

古川久「明治期の行幸啓能と三名人」丸岡明編『現代謡曲全集 第23巻』筑摩書房、1965、11-15頁、および奥富利幸「明治天皇行幸における華族邸宅の能楽御覧所について」『日本建築学会計画系論文集』(620)、日本建築学会、2007、193-197頁。

切な音楽が何かという問題を取り上げ、こぞって音楽ジャンルの定義論争や意味づけをおこなうようになる。多様なジャンルの音楽が、その都度適宜意味づけされて国策に回収された、いわば「音楽の総動員」の状態であった。

本論文では主に日中戦争期の音楽研究界における積極的統制について、雑誌記事の言説ならびに展覧会の事例から考察していきたい。それに先立ち、まずは当時の研究者がアジア諸地域の音楽について論じる上でどのようなアプローチを取っていたかを確認する。

2

本稿は特に日中戦争期に焦点を絞っているが、そこに至るまでの田辺の活動の詳細や議論の変遷に関しては、鈴木聖子「『科学』としての日本音楽研究：田辺尚雄の雅楽研究と日本音楽史の構築」（東京大学大学院人文社会系研究科博士学位論文、2014）で丹念に追われている。また、田辺の用いた「東洋音楽」および「大東亜音楽」の概念については、植村幸生「田辺尚雄と『東洋音楽』の概念」（浅倉有子・上越教育大学東アジア研究会編『歴史表象としてのアジア：歴史研究と歴史教育との対話』清文堂出版、2002、225-239頁）ないしその改稿版である「『東洋音楽』という夢：解題にかえて」（田辺尚雄（植村幸生校注）『東洋音楽史』平凡社、2014、381-409頁）も参照されたい。

3

なお、これに先立って楽器分類を体系化した人物の一人として知られるオーストリアの音楽学者エーリッヒ・フォン・ホルンポステルが、1931年に「東洋の音楽」という類似したアジア民族音楽のレコード集を発表している。これに対し田辺は、「東亜の音楽」の解説で「単に外国人の異国趣味又は、怪奇趣味に過ぎないことを見て実に遺憾に堪えない感を持つた」と辛辣に批判したが、「東亜の音楽」収録曲のうち中国以外のは大半はホルンポステルの音源の転用であったことを後に梅田英春が指摘している（梅田英春「視聴覚資料評『東亜の音楽』」『東洋音楽研究』(63)、東洋音楽学会、1998、170-172頁）。

4

田辺尚雄「中国・朝鮮音楽調査紀行」音楽之友社、1970、221頁。本稿では主として中国調査に言及するが、田辺の「外地」調査に関しては、「植民地朝鮮における宮廷音楽の調査をめぐって：田辺尚雄「朝鮮雅楽調査」の政治的文脈」（『朝鮮史研究会論文集』(35)、1997、117-144頁）をはじめとした植村幸生の研究や、HOSOKAWA Shuhei “In Search of the Sound of Empire: Tanabe Hisao and the Foundation of Japanese Ethnomusicology.” (*Japanese Studies* 18(1), 1998, pp.5-19)とといった成果がある。

## 1. 「(大) 東亜音楽」提唱の背景

戦時下の論壇では日本の音楽界の現状が西洋の模倣であるとされて批判の対象となった反面、非西洋音楽、とりわけアジアの音楽が関心を集め、大東亜共栄圏構想と相俟って「(大) 東亜音楽」という表現が盛んに用いられた。この「大東亜音楽」に関する調査・啓蒙活動を牽引したのは音楽学者や音楽評論家たちであり、その筆頭とも言えるのが田辺尚雄（1883-1984）である<sup>2</sup>。田辺は日本の民族音楽研究の第一人者として、アジアの音楽史・音楽理論について多くの著作を残した。研究活動と並行して、1920年代には西洋音楽の手法を採り入れた新たな邦楽作品を生み出そうという、いわゆる新日本音楽運動にも尽力している。1936年に日本初の非西洋音楽研究を目的とした機関である東洋音楽学会が設立されると、田辺はその初代会長を務めた。以降啓蒙活動に邁進し、1941年にはコロムビアレコードから発売された「東亜の音楽」と題された全10枚のSPを監修している。このSPには中国（9曲）・インドネシア（5曲）・インド（3曲）・タイ（2曲）・イラン（1曲）の民族音楽の音源が含まれており<sup>3</sup>、その発売にあたっては大政翼賛会および陸海軍から「大東亜新秩序建設のための相互理解の一助となる」旨を記した推薦文も得て成功を取めた。これを受けて、コロムビアは続けて「南方の音楽」も発行し、翌年にはビクターレコードからも「大東亜音楽集成」全12枚が発売され、岸田成雄、黒澤隆朝、瀧遼一、梶源次郎といった外地音楽調査に携わった他の東洋音楽学会員たちと共に田辺は監修委員を務めた。

本来田辺の関心は中国古代音楽にあり、加えて早稲田大学の清国留学生部を受け持っていた関係で、中国からの留学生たちと親しくしていたようである。1900年代当時の留学生は日本の学生同様、西洋音楽のことは知っているが自国の古い音楽のことは全く知らず、中国古代音楽に詳しい田辺は「君子」と呼ばれ尊敬を集めたと後年本人が回想している<sup>4</sup>。留学生の中には後に北京大学国文系の教授となった馬裕藻も含まれており、田辺が中国で

現地調査を実施した折には、同大学で中国音楽に関する講義をするよう依頼している。

戦前に実施された大陸の調査としては、田辺は1923年に中国（上海・杭州・南京・揚子江・武漢・北京）、1940年に満洲（奉天・錦州・承德・新京・哈爾濱・吉林）を訪れている。北京ではやはり日本留学中に田辺と面識があった蕭友梅とも面会している。蕭友梅は後に上海に国立音楽院（現・上海音楽学院）を設立し、アレクサンドル・チェレプニン<sup>5</sup>と共に中国的な西洋音楽の作曲家の育成に携わった人物である。蕭はライブツィヒ留学中に中国音楽に関する論文で博士号を取得しているが、田辺は「西洋音楽の知識ばかりで中国の音楽についてはほとんど知らないので失望した」と評し、日本から持参した雅楽のレコードをかけて唐代音楽の話聞かせたと述懐している<sup>6</sup>。田辺の現地調査目的には楽器や演奏の現状調査、資料収集、舞台鑑賞などもあったが、一番は中国において、そして中国古代音楽に関する啓蒙活動を行いながら中国知識階級の関心を引き、延いては研究仲間に取り込むことであった。こうした日本音楽のルーツとしての中国音楽に対する関心は、後の田辺の「大東亜音楽」に関する言説に如実に現れ、その論点を特徴付けていると言えよう。

5

アレクサンドル・ニコラエヴィチ・チェレプニン（1899-1977）。ロシアの作曲家で、国民楽派の作曲家ニコライ・チェレプニンを父に持つ。1934年から36年の2年半を中国および日本で過ごし、現地の若手作曲家たちに対して土着の民謡や音階等を用いた作曲を奨励。両地でコンクールを開き、入賞作品を「チェレプニン・コレクション」として出版している。

6

田辺前掲書 305-306頁。蕭友梅については榎本泰子の研究に詳しい。田辺のこのような評価の要因として、蕭が中国古代音楽について知識は持っていたもののそれまで実際の旋律を聴いたことがなかったためレコードを聴いて驚いたという可能性や、当時の蕭が西洋音楽の普及と教育に邁進して中国音楽研究からは離れていた状況で榎本は指摘している（榎本泰子『楽人の都・上海：近代中国における西洋音楽の受容』研文出版、1998、65-65頁）。

## 2. プロパガンダとしての音楽論の歪み

上述のとおり、「西洋音楽」と相対的にアジア諸地域の音楽の共通点を見出し、「(大)東亜音楽」の中に日本音楽を位置づけようとする試みが、日中戦争期に入ると集中的に多くの研究者・評論家によってなされた。本章ではその論点を整理しつつ、いかなる要素が日本音楽の特性と主張されていたのかを、国策団体によって刊行された『文化日本』『紀元二千六百年』所収の論考を中心に確認する。

田辺の書いた論説「日本音楽の伝統」は、その大半が日本に海外から楽器が伝来した歴史について述べることに充てられ、たとえば琵琶や十三絃箏、三味線などについて紹介されている。ところが、結びの部分では以下のような主張が展開されている。

我国の楽器は悉くアジア大陸文化の総合性を持つて居る。即ち皆世界的の要素を持つたものである。然るに之が一旦日本に入ると其用法や楽曲が悉く日本化し、独特な国民性を反映するものとなる<sup>7</sup>

7

田辺尚雄「日本音楽の伝統」『紀元二千六百年』2(6)、紀元二千六百年奉祝会、1939、9-11頁。

これに続けて、「笙は印度支那を経て我国に入ったが、我国の笙だけは……独特な優美繊巧な特徴を備えて居る」あるいは、「箏も日本の吹き方と支那の吹き方を比較すると、日本の方が数倍美しい巧みさを持つて居る」、「尺八

も箏も三味線も、之を支那の洞簫、箏、三絃と比較すると其の高尚優雅なことは問題にならない」など、同じ起源を持つ楽器を比べ、文字通り日本の優位性を強調しようと試みていることが指摘できる。田辺は後述する1930年の三越における音楽展覧会でも「東洋文化より見たる日本音楽の発達」という講演を行っており、その中でやはり他国の類似した楽器と比較した上で日本の楽器の長所について語っていることから、同様の論調はその時点ですで見られたことがわかる。さらに、「世界に対する日本」という視座を提示しているが、それと同時に「アジアを率いる日本」という視座も見られ、「大東亜共栄圏」の思想が顕著に現れている。先に挙げた「大東亜音楽集成」レコード製作にも携わった中国音楽研究者の瀧遼一は、次のように述べる。

東亜共栄圏といふものを考へるとき、日本音楽の地位は各国の音楽に対して頗る條件の好い立場に置かれてあるといはねばならぬ。つまりそれは日本音楽が東亜の各国の音楽と頗る密接にあるからであり、また独り音楽のみに限らず、引いては日本人の性質が各国のそれと似た点があることをも立証してあるものであり、はたまた文化的にも民族的にも、日本が東亜諸国と深き関係を結び得る立場にあることをも裏書きするものである。而してかかる日本文化の共通性は他の国々には全く見られぬ特色であつて、例へば蒙古と南洋、満洲と印度支那、支那と南洋などの場合を音楽の上から考へると、それぞれ相互の間に密接な関係があるとは思はれない……であるから一般に東亜共栄圏を考へる場合、日本を中心とするといふことは右の如き文化関係から、最も適當と考へられるのである<sup>8</sup>

8

瀧遼一「東亜に於ける音楽の文化価値」『国際文化』(14)、国際文化振興会、1941、21頁。

ここでは、日本音楽は東亜諸国の音楽と共通点があるが、東亜諸国の音楽間にはそのような共通点が見られないため、東亜共栄圏の中で日本音楽が中心的な地位を占めるといふ主張が展開されている。また、そのような構造は日本の文化的・民族的立場をも裏書きすると、飛躍した論理で日本中心の世界観を力説する。

こうした議論は、アジア諸地域の音楽を輸入・再編し洗練させたものが日本音楽であるとし、その点に優位性を見出している。次に、これとは一見矛盾するような論調で日本音楽の優位性を示すアプローチについて、「伝統」「郷土」をキーワードに考察する。

これまでナショナリズム研究で論じられてきたように、「伝統」とは近代の一つの修辞句であり、近代という物語の中で構成された制度や観念の規範的な表明である。この時期の雑誌記事においても、「伝統」はナショナリズムを鼓舞するキーワードとして用いられている。その例として、宮内省楽部で当時楽長を務めていた多忠朝<sup>おののただとも</sup>が君が代について語った次の文章を見てみたい。

君が代の歌詞は、今より一千五百年前に於ける、作者不詳の古歌でありまして……日本精神を卒直に詠みあらいては、世界に冠たる大日本帝国の国歌として世界に見え、日本精神を象徴して全世界を風靡するに至りました、いとも目出度き歌詞であります。曲節亦、欧米とその趣きを異にし、幾千年の歴史を有つ……作曲家も又千古の遠き伝統を有ち代々音楽を以つて家職とする、実に世界に珍しき家柄の楽家の一人でありまして……<sup>9</sup>

9

多忠朝「国歌君が代に就いて」『紀元二千六百年』2(1)、紀元二千六百年奉祝会、1939、12-13頁。

文中では、歌詞が「一千五百年前」の古歌、曲節が「幾千年の歴史」を持つもの、作曲者が「千古の伝統を有つ」楽家、というように、伝統的であること、すなわち長い歴史を持つことが度々強調されている。ここには、「万世一系」を天皇制の正当化の根拠とした思想との関連が見られるであろう。さらには、「日本精神の象徴する」あるいは「欧米とその趣きを異にする」といった表現で補強しながら、歴史の長さを「日本性」を表す指標として語っていることが読み取れる。

つづいて次の論説においても、音楽の特色を語る上で「伝統」と「日本性」とを結びつけて用いた例が見られる。

[能楽・謡曲の]悠長な中にはあらはされる超現実的な現実性、そのプリミチヴな中に保たれてある単純な統合性、これは実に日本の芸術文化の大きな特質であり、日本人の生活の底に流れる意欲の拡充であつて……日本の伝統性に対する敬重の念となり、日本人としての体験の感謝となるものである<sup>10</sup>

10

土岐善麿「能楽・謡曲」『紀元二千六百年』2(5)、紀元二千六百年奉祝会、1939、7-9頁。

ここでは、能楽および謡曲の特徴として語られていたはずのものが、「日本の芸術文化」の特徴にすり替えられている。このように特徴をより一般化することによって、その特徴が「日本の伝統性に対する敬重の念」や「日本人としての体験の感謝」につながるという強引な論を展開している。ここでもまた、「日本性」や「伝統性」というものが音楽の価値を強化するために用いられていた様子が確認できるだろう。

他方で音楽美学を専門とし関西学院大学で教鞭を執っていた張源祥は、楽器の素材・構造・音色・調性等の諸側面より西洋音楽と東亜音楽との差異を論じている。その結果、西洋音楽を「豊富」で「複雑」、「変化性を有し」、「説明的」なものと表した一方で、東亜の音楽の共通性は「純粹」「単純」であり、「持続性を有し、象徴的」であるためよい対照をなすという議論が展開される。張が「舌足らずの芸術」とまで称す東亜の音楽の中でも日本音楽は、「大陸のものに比し、より直感的」で、「音階の如きものでも支那の場合には理論的であるが感覚的には余り美しくないものが、日本に入つて少々非合理化され、然しながら、耳で聴いて大変美しいものになつてゐるやうなことがある」と

11  
張源祥「東亜音楽の特性」『東亜人文学報』4  
(1)、京都大学人文科学研究所、1944、146-  
156頁。

12  
早川孝太郎「所謂郷土舞踊について」『文化日  
本』5(10)、日本文化中央聯盟、1941、32-38頁。

13  
伊藤純郎『増補郷土教育運動の研究』思文閣  
出版、2008。

14  
今関六也「音楽博物館建設運動に関聯して  
希望を述べる」『博物館研究』12(12)、日本博  
物館協会、1939、3頁。

述べる<sup>11</sup>。ここで注目すべきは、西洋音楽より東亜音楽、そしてとりわけ日本音楽にある意味での「素朴さ」や「未熟さ」を認め、その点こそ価値があると主張である。

こうした論調は、当該時期の「郷土」志向とも接続されうるだろう。明治期末より新渡戸稲造・柳田国男・南方熊楠らが先導してきた民俗学的な「郷土」研究は、日中戦争期になると国体イデオロギーへと回収されていく。当時の言説で繰り返し援用されていたのは、「中央文化・都市文化／郷土文化・農村文化」というような二項対立的図式である。郷土舞踊に関する論考を見ても、都市文化とは「農村文化に様々の外来の衣を纏はせたもの」であり、外来文化に染まっていない「日本文化の正しき伝統」として郷土芸能を評価する論法が見られる<sup>12</sup>。

郷土舞踊に関しては、他にも小寺融吉による論説が対象雑誌に散見される。小寺は大正後期以降、柳田国男とともに郷土研究に着手し、民謡採集のフィールドワークを進めていた。高野辰之らを交えて「郷土舞踊と民謡」の会を開き、それらの郷土研究の興隆を背景に、昭和初期に文部省が郷土教育運動を展開している<sup>13</sup>。文部省によるそうした運動と同様、ここで「郷土舞踊」に関する記事を積極的に掲載した背景には、「郷土」を「国家」という大きな総体の一部として統合しようとした当時の国家政策が反映されているのではないかと考えられる。

### 3. 音楽展覧会に見られる分類のポリティクス

続いて、「(大) 東亜音楽」が具体的に提示された事例として、戦前から戦中にかけて開かれた音楽展覧会を取り上げ、展示内容と思潮の変化との関連性を読み解く。以降で取り上げる1939年の東亜音楽文化展覧会に際して、会場となった東京科学博物館(現・国立科学博物館)に当時勤務していた菌類学者の今関六也は次のように述べている。

事変以来各種学校に興亜科とか大陸科等が新設され鋭意国策に即する教育が学生に対して施されてあるとのことであるが、多少泥縄式であつても学校はそれでよい、然しすでに学業を終了した社会人は何によって新状況に即応した教育を受け知識を得るのであるか。学校施設と並行して必要欠くべからざりし博物館を措いて他に無しと称するも過言ではないのであるが、博物館施設の現状は情無いかな国策に副はざること誠に甚しいと云はねばならない<sup>14</sup>

ここで博物館は学業を終えた社会人にとっての国策に即した教育施設と位

置づけられているが、博覧会や展覧会、演奏会といった空間にも同様の機能が期待されていたと言える。

そもそも「音楽展覧会」という催事形態そのものは、昭和初期の時点から見受けられる。最初期の事例としては、1930年1月7日から16日にかけて東京三越西館4階で開催された、時好倶楽部という団体主催の音楽展覧会が挙げられる。開催に至った詳細は今のところ明らかではないが、展覧会誌が現存しており、それによると展示品は「和楽の部」「洋楽の部」「明清楽の部」「特種音楽 其他の部」という4項目に分類されている<sup>15</sup>。この展覧会の際も、三越ホールで田辺尚雄が「東洋文化より見たる日本音楽の発達」と題した講演を行っている。

そのほかにも、1933年11月11日から19日にかけて、百貨店の白木屋を会場とし、日本教育音楽協会の主催、文部省東京府東京市の後援により、音楽展覧会が行われている。日本教育音楽協会は当時、東京音楽学校校長であった乗杉嘉壽を協会長としており、同校と関わりのある個人や機関の協力によって開催された。展覧会委員は遠藤宏・高野辰之・澤崎定之・太田太郎・中田俊造(文部省)・岡清造(白木屋)が務め、外部援助者として、笹川臨風・田辺尚雄・板垣鷹穂の名前が挙げられており、一部の委員は後述の東亜音楽文化展覧会と重複している。外部援助者という立場とはいえ、ここでも田辺尚雄が自らの所蔵品を出品し、展覧会に参加している。田辺のほか、個人出品者には研究者としては遠藤宏・田中正平・徳川頼貞らが、演奏者としては吉住小三郎・稀音家六四郎・中能島欣一らが名を連ねている。出品団体としては東京音楽学校・東京帝大人類学教室・陸軍戸山学校・南葵音楽図書館・日本楽器株式会社などが参加している。展示品は、「民族音楽」「邦楽」「洋楽の発達(本邦に於ける)」「洋楽参考史料」「家庭娯楽音楽の今昔」の5種に分類され、そのうち邦楽はさらに「雅楽」「能楽」「邦楽」と三分されていた。なお、下位カテゴリの「邦楽」とは、いわゆる近世邦楽を指す。「洋楽」は軍楽と唱歌を中心としており、国産洋楽器なども含まれる。大正琴などをはじめとした、家庭娯楽音楽の項目がある点にも、戦況が悪化する以前の風潮が窺える。展示品の内訳によると、「民族音楽」の項に141点、「邦楽」の項に106点、「洋楽の発達」の項に317点、「洋楽参考史料」の項に76点、「家庭娯楽音楽の今昔」の項に27点確認できる。「其他数点」といった省略を含む記載も散見されたため、実際の点数はさらに多かったと推測されるが、単純計算しただけでもその総数は実に667点を数える。百貨店を会場としているところから、一般に向けた催しであったと考えられるが、会場の規模に比して展示品数が充実した展覧会と言えよう。

そして1939年に開かれたのが、紀元二千六百年を記念した「東亜音楽文化展覧会」である。1872年、日本最初の天皇といわれる神武天皇の即位を西暦紀元前660年とする天皇の暦「皇紀」が太政官布告第342号で制定された。こ

15

三越編『時好倶楽部主催音楽に関する展覧会誌』三越、1930。

16

金子淳『博物館の政治学』青弓社、2001、50-51頁。

の「紀元」より数えて2600年となる1940年に行われたのが紀元二千六百年祝祭であり、年間をつうじて大々的なイベントが企画され、関連する各種行事や出版物において「音楽」が取り上げられた例は、枚挙にいとまがない。さらに紀元二千六百年を機として、様々な専門性を持った博物館の建設活動が活発に進められており、その数は実に20件に上る<sup>16</sup>。以降で取り上げる音楽博物館もその一つである。音楽博物館建設準備会は田辺尚雄を委員長とし、常任委員には萩原貞司、太田太郎、瀧遼一、黒澤隆朝、遠藤宏、白井保男が名を連ねている。また、委員としては橋本國彦、林謙三、堀内敬三、田口柳三郎、牛山充、國塩耕一郎、二見孝平、小松耕輔、岸辺成雄、行宗壽一の名が挙がっており、構成員の多くが音楽研究者や作曲家でかつ過去の音楽展覧会に参加してきた人物であることがわかる。事務所は上記の作曲家たちの作品の楽譜や音楽学者たちの論考を出版していた共益商社書店内におかれていた。しかし20件を数えた博物館建設計画のうち、実際に開館に漕ぎ着けたのはわずか4館であり、音楽博物館の建設計画も日の目を見ることなく頓挫してしまった。音楽博物館の構想は幻となったが、ここではその計画の一環として実際に行われた展覧会の事例に着目したい。

17

いずれも独立行政法人国立科学博物館蔵。本誌グラビアページに別掲の図版を参照されたい。

東亜音楽文化展覧会は1939年6月16日から25日までの10日間、東京科学博物館において開催された。東亜音楽文化展覧会趣意書および告知ポスター<sup>17</sup>によると、主催は音楽博物館建設準備会と東京科学博物館、後援は日本音響学会、日本文化中央連盟、日本文化協会、東洋音楽学会、大日本音楽協会、国際文化振興会と記載されている。このうち日本文化中央連盟は紀元二千六百年奉祝芸能祭の主催団体であり、国際文化振興会は奉祝楽曲演奏会を発案した団体である。したがって、紀元二千六百年祝祭における音楽関連のイベント企画に携わった団体が、この東亜音楽文化展覧会にも関与していたことが見受けられる。

18

田辺尚雄「音楽博物館建設の趣旨」『自然科学と博物館』10(9)、東京博物館、1939。

委員会が作成した博物館建設趣意書を見てみると<sup>18</sup>、その冒頭では、音楽が「その国の文化を象徴するもの」であり、そして「国民思想の涵養に関して偉大なる関係を有する」ことはもはや言うまでもないと述べられている。すなわち、音楽が国威発揚の手段となり得ることを主張していると言えよう。

また、同文中では、「音楽学研究機関としての音楽博物館、若しくはそれに類する設備の皆無なる事実」を「甚だしき欠陥」とし、さらに世界の各国に音楽博物館や楽器陳列室があるが、日本にはないので祖国文化のために遺憾に堪えない、というような旨が述べられている。そこからもわかるように、この企画では他国、とりわけ欧米諸国との競争が意識されていた。当時のパンフレットや招待状は英語版も作成されており、国民の啓蒙と同時に海外へのアピールも目されていたことが窺える。特にプログラムについては、“ARTICLES displayed at the EXHIBITION OF ORIENTAL MUSIC CULTURE”と題

された冊子が国際文化振興会によって出版され、各楽器の解説も英語で付記されている<sup>19</sup>。現在の博物館においてできさへも、全編英語で書かれたプログラムが企画展のために用意されることは稀であろう。すなわち、この展覧会では東亜の物品を収集することと、それらの物品を国内および欧米に向けて展示することが同時に意図されていたと考えられる。

その一方で、「優秀珍奇なる楽器の蒐集を誇っている」という表現がある。ここには、「珍しいものを陳列する」という見世物的な趣向と、「評価に値する優れたものを紹介する」という教育的な理念の融合が見られる。その点では、明治期に博覧会が行われるようになった当初の物品蒐集と変わらぬ条件が求められているとも言えよう。

展覧会では楽器展示のほかに講演や演奏、映画上映が催されている。プログラム内容については、表を参照されたい。

【表】東亜音楽文化展覧会講演・実演一覧<sup>20</sup>

田辺尚雄	音楽博物館建設に関する辞
遠藤宏	陳列品に関する辞
黒澤隆朝	博物館の必要と欧米に於ける博物館
瀧遼一	支那・満州・蒙古の楽器に就て
	映画「李王家雅楽」「妓生の舞」「台湾生蕃の踊」 解説：田辺尚雄
岸辺成雄	比較楽器学
遠藤宏	陳列楽器の分類
鈴木幸龍	仙台奥浄瑠璃の実演及解説
杵屋六左衛門	歌舞伎囃子に関する実演及解説
黒澤隆朝	南洋音楽と視察談
	映画「ジャバ王宮舞楽」
町田嘉章	日本各地の民謡に就て
高羅佩 <sup>21</sup>	日本と支那の七絃琴に就て
久保寺逸彦	アイヌ音楽に就て
田口卯三郎	音響学上より見たる東洋音楽
田辺尚雄	東洋音楽

わずか10日間の会期中に、16もの講演・実演が盛り込まれている。講演者に名を連ねているのは、音楽を専門とした前述の建設準備委員である。このような講演が豊富に用意されている点からも、専門家の立場から観客を啓蒙することを目的としていたと考えられよう。また、招待客に限定公開された初日には黒澤隆朝が「博物館の必要と欧米に於ける博物館」という講演を行っている点からも、先ほどの趣意書と同様、建設の正当性を示すために欧米の例を持ち出したこと、それにより招待客に支援を求めたりアピールを試みたりしたことが予測される<sup>22</sup>。

次に、展示品の内訳と区分を確認する。展示品のほとんどを占めたのは楽

19

独立行政法人国立科学博物館蔵。

20

田辺尚雄の前掲記事にもとづいて葛西が作表した。

21

オランダ人外交官で東洋学者としても知られ、特に琴学に造詣の深かったロバート・ハンス・ファン・ヒューリックの中国語名。

22

なお、この講演は当初太田太郎が行う予定であったが、都合により黒澤が代講した。

## 23

「革楽器」にはタイのトンやパリのクンダン等の膜鳴楽器、「打楽器」にはタイのゴングやジャワ・パリのアングルンといった金属製や竹製の体鳴楽器が含まれている。「参考品」としてはジャワの仮面が記されている。

## 24

安南やティモール、フィリピン、セレベスなどの楽器を出品しているのが、当地への旅行・滞在経験を経て南洋に関する著述を発表していた三吉朋十であろう。

## 25

バリやタイの楽器を出品したこの人物は、舞踊家・伊藤道郎の弟で作曲家・舞台美術家の伊藤祐司と推察される。祐司の妻の伊藤テイ子もまた舞踊家であり、この催しと同じ1939年11月、イェイツによる同名の戯曲に祐司が曲をつけた「鷹の井戸」を日本で初演した際、道郎と共に出演している（日本洋舞史研究会編『日本洋舞史年表I 1900-1959』、日本芸術文化振興会、2003、19頁）。テイ子は日劇で南洋をテーマにした作品の振付を複数手がけており、三橋蓮子同様、タイでルアン・ヴィチット・ワータカーン夫人から古典舞踊を学んだ（奥村鉄男「タイ国の舞踊・演劇・音楽」『音楽之友』2(8)、音楽之友社、1942、74-77頁、ならびに葛西周「日中戦争期の新作レビューにおける『中国』表象とその背景：宝塚歌劇を中心に」『演劇研究』(40)、早稲田大学演劇博物館、2017、87-101頁）。出品楽器は、タイのみならず東南アジア諸国で現地の舞踊を習得した経験のあるテイ子もしくは同行した祐司が入手したものと思われる。

## 26

タイの楽器を出品しているのが、現地で美術工芸を教授し美術学校長を務めた三木榮と考えられる。

## 27

回教園究研究所（1940年4月～回教園研究所）の創設者の一人であり、戦前は國學院大学教授、陸軍予科士官学校教授、内閣総力戦研究所・文部省嘱託を歴任し、皇道世界史を提唱した中東研究者である（大澤広嗣「昭和前期におけるイスラーム研究：回教園研究所と大久保幸次」『宗教研究』78(2)、日本宗教学会、2004、493-516頁、および臼杵陽「日本における現代中東イスラーム研究の源流：小林元（1904-63年）とその時代」『史坤』(47)、日本女子大学、2006、94-121頁）。

## 28

「亜細亜音楽と映画の夕」『新亜細亜』13(1)、南滿州鉄道東亜經濟調査局、1940、152頁。このほか、日活のトーキー映画「タイの象狩」も上映されている。

器であり、「打楽器之部」「鼓之部」「絃楽器之部」「管楽器之部」という4項目に分類されている。そのほかに参考品として、『美人弾阮咸像』『奏樂舞踊俑』『雷神像』の3点が出品されている。つまり、西洋音楽／日本音楽／明清楽ないし民族音楽、といった戦前の展覧会における分類に対し、地域ではなく楽器の形状や奏法に基づいて区分されていることがわかる。ここから、アジア諸地域の楽器を混在させ、同一区分で提示するねらいがあったと推察される。

このような分類は、同年12月29日におこなわれた「亜細亜音楽と映画の夕」の展示にも見られる。この催しは内幸町の仁壽講堂にて開かれており、800名を超える入場者が参集したという。「展覧会」という名は冠していないが、この会場には「印度南洋等の珍貴な楽器その他参考品」40数点が展示されており、地域・ジャンル混淆で「絃楽器」「革楽器」「打楽器」「笛」「参考品」の5項目に分類されている<sup>23</sup>。目録によると出品者には黒澤隆朝・三吉朋十<sup>24</sup>・伊藤祐司<sup>25</sup>・田辺尚雄・三木榮<sup>26</sup>・林謙三と早稲田大学演劇博物館が挙げられている。展示会場では解説と映画の上映がおこなわれた。田辺尚雄が「亜細亜音楽の概観」を述べ、黒澤隆朝・小林元<sup>27</sup>・岸辺成雄により「南洋の音楽」「アラビア土耳其の音楽」「印度の音楽」のそれぞれについてレコード解説がなされたようである。実演として、在日インド人によって民謡や詩が披露された。さらに外務省欧亜第三課長の石澤豊が指導撮影した16ミリ映画「バリーの舞樂」が上映され、黒澤隆朝が解説を付した<sup>28</sup>。

以上で確認したように、音楽展覧会は昭和初期にすでに行われており、その時点で専門家が中心となり展示品を決定する、すなわちすでに価値が認められた出品物を展示する、という形態は確立していたと言える。出品物が収集され審査されて展示に至る、という方法は使われておらず、専門家が展示品の選定段階から実際の事物の展示にまで関与した、より体系的な展示へと傾斜していったことが指摘できよう。これは先に挙げた今関の文章にあったように、音楽展覧会が観客に対して確立された価値観を啓蒙するための空間として機能するようになったことを意味すると考えられる。

明治初期の日本においては、博物館ないし博覧会のシステムがいまだ定着しておらず、出品されたものを必ずしも専門家が評価・判断するとは限らなかった。それに対して、本節で取り上げた昭和初期の音楽展覧会はいずれも、音楽を専門とした賛同者たちが企画に携わり、自身の所蔵品を出品したり、ほかの専門家や専門的機関に出品を募ったりしたことで、企画に即したより体系的な展示を行うことが可能となった。そこからは、専門的知識を持ったキュレーターが企画展の陣頭指揮を執る、という現在のスタイルに近づいている印象を受ける。そのようなスタイルの確立が背景にあったからこそ、音楽展覧会のような特定の一分野の企画展を開催できるようになったと言える。さらに言えば、出品されたものの優劣を付けて展示・表彰することに

よってものの価値を啓蒙してきた明治期とは異なり、蒐集から展示・講演まで専門家が中心となって開く教養主義的で一方向的な啓蒙空間として展覧会が機能するようになったと考えることもできよう。

また、戦前の音楽展覧会も同じ顔ぶれによって企画されたが、その際には「邦楽ないし和楽の部」に対して「洋楽の部」を有し、西洋音楽ないし西洋楽器についての展示に相当の割合が当てられていた。他方で、戦中に催された「東亜音楽文化展覧会」および「亜細亜音楽と映画の夕」の展示では洋楽関連の出品物は見られず、民謡や郷土芸能に関する展示・講演等が増えている。内務省および情報局が敵性音楽の取り締まりに乗り出すのは1943年になってからであり、それもジャズや流行歌などが主な対象であったため、この1939年の時点では西洋音楽が規制されていたわけではない。しかも洋楽関係の展示品を組み込んだ展覧会は、重複したメンバーで今回例示しただけでも戦前に2回の実績がある。やはり、この時期に「東亜」と冠された音楽展覧会が開催されていたことには、特別な意図があると考えの方が自然だろう。欧米列強が万国博覧会の開催をつうじて、自国の権力・管理が行き届いている領土を対外的に示してきたように、戦中の音楽展覧会の企画においても、東亜の盟主として東亜諸国の物品を展示し、内外にこれを知らしめようという目論みが根底にあったことが推察される。大東亜文化圏の思潮が過熱していく過程は、このように音楽展覧会の事例にも窺えるのである。

## むすびに

「(大) 東亜音楽」の構築に関する議論は戦時下の音楽界を大いに賑わせ、数々の論考やレコードにこの文言が付されたが、それが如何なるものであるかについては論者によって定義に相違が見られ、統一的な見解は持たれていなかった。しかし一見すると異なるアプローチが、同時に、そしてしばしば同じ人物によって展開されてきた。その論点はおおよそ以下のように区分することができる。

第一に、「日本は大東亜文化圏の指導者たるべく、日本の作曲家・演奏家が他のアジア諸地域に優れた音楽を啓蒙していかなければならない」とする方向性が挙げられる。しかし、このような議論の射程に入れられている「アジア」とは、主としてフィリピンやインドネシアといった南方地域であり、これは大東亜文化圏それ自体よりも、むしろ南進政策に呼応して導かれた論点であると推測される。この場合の大東亜音楽とは、日本人が演奏する西洋音楽を指す場合と日本の伝統音楽を指す場合があり、後者の場合は大抵雅楽が適した音楽とされている。しかし、音楽評論家の大田黒元雄による議論などは、

唱歌も軍楽も愛国行進曲も西洋風に組立てられた音楽である現状では、日本の音楽文化を代表するのは雅楽ではなく西洋音楽であり、西洋音楽が今や日本音楽になったのだと述べている<sup>29</sup>。他方で西洋楽器で奏される音楽は西洋音楽としか見なされないと同時に指摘しており、敵国の音楽こそが最も生活に密着していた日本では解決しがたい問題であった。

そこで第二の方策として見られるのが、新たな音楽を構築すべきという案である。これは西洋音楽の専門的訓練を受けてきた作曲家に、アジアの民族音楽的要素を素材として東亜音楽と言えるような作品を作らせようという試みで、中国と日本におけるチェレピニンの活動が先駆と考えられる。このような動向は日本の洋楽界で普及し、戦時下に日本を題材とした西洋音楽作品が多数作られたが、国内洋楽界の民族主義的運動という以上の広がりを持たなかった。

そして第三に、日本が「大東亜共栄圏」と見なした地域でそれぞれ受け継がれてきた民族音楽のうちに、何らかの共通点があり、それを欧米との根源的な差異だとする議論である。この議論の基盤には無論、欧米／東亜の二項対立があり、「従来前者が優れているとされてきたが、それは誤りである」という主張を試みている。この主張を積極的に推進していた人物こそ田辺であった。自文化優位主義が蔓延する西洋では、東亜の音楽は正当に評価されていないと田辺は指摘している。西洋を共通の敵に定めてアジアを団結させようという常套の論法であるが、特定の音楽の共有・強制や排除ではなく、アジア各地域の既存の音楽を共通のルーツを持つものと捉え、調査し理解を深めて最終的に東亜音楽史や東亜音楽理論を構築すべきだと論じている<sup>30</sup>。このような思考がまさに具現化されたのが展覧会であった。しかし、日本を中心に捉えて相対的にアジア諸地域の音楽を位置づけ共通項を抽出しようというアプローチは、当時の西洋音楽学における非西洋研究にしばしば見られた特権意識と重なっていく。

他方で、地域芸能に「プリミチヴ」な性質を求めて再評価しようという試みは、一見すると評価対象や評価方法を切り替えて、時局に即した論法のオルタナティヴを示しているようである。しかし結果的には、中央から地方に対する一種のエキゾチシズムのような様相を見せている。

近代以降普及した西洋音楽のみならず、「和楽」や「邦楽」の多くも海外から渡ってきた音楽を採り入れ再編したものであり、日本の音楽の優位性を主張しようとする日本人研究者はジレンマを抱えていた。このジレンマから生まれたのが、西洋が非西洋に向けてきたまなざしをアジア諸地域に向けた「東亜」のイデオロギーと、それを自国の地方に向けた「郷土」のイデオロギーなのではないか。

## 付記

本稿は、拙論文「近代日本の祝祭空間における「音楽」表象」（東京芸術大学大学院音楽研究科博士学位論文、2009）の一部に大幅な加筆修正を施したものである。追跡調査にあたり、2017年度科学研究費補助金基盤研究B「中国建国前夜のプロパガンダ・メディア表象：劇場文化と身体芸術のコラボレーション」（研究代表者：星野幸代）ならびに同若手研究B「戦前・戦中期東アジアにおける音楽ジャンル観の変遷」（研究代表者：葛西周）の援助を得た。

なお、図版作成にあたり、独立行政法人国立科学博物館および同館図書情報担当の矢口琴衣氏に資料の提供・協力をしていただいた。ここに記して謝意を表したい。