

報告番号	※	第	号
------	---	---	---

主論文の要旨

論文題目 1890年代から1910年代のドイツ・オーストリアにおける
音楽のジャポニスム

氏名 釘宮 貴子

論文内容の要旨

19世紀後半から20世紀にかけて、西洋美術ではジャポニスムが隆盛を極めていた。日本の絵画、版画、美術工芸品は、多くの西洋の芸術家に影響を与え、芸術家たちはそれまでにはなかった新しい価値観を日本の美術品の中に見出していた。19世紀後半から20世紀にかけての西洋絵画や工芸品における日本の影響については、これまでに多くの研究が行われており、日本特有のモチーフや、絵画・版画的技法がどのように取り入れてられたか詳細に分析されている。一方、この時期の西洋では、日本の伝統音楽への関心は高かったとは言えない。西洋音楽とは異なった音組織により構築される日本音楽にはあまり関心が示されなかった。ただ、1890年代から1910年代のドイツ・オーストリア音楽の中には、日本音楽や日本文学の影響を受けた楽曲がいくつか存在する。それらの楽曲についてはこれまで詳しく研究されてこなかった。本論文は、具体的に日本の影響を受けて作曲された楽曲を示して、それらがどのような特徴を持っているのかを検証し、1890年代から1910年代のドイツ・オーストリア音楽における日本の影響を明らかにすることを目的としている。「ジャポニスム」は、主として19世紀後半から20世紀にかけて日本美術が西洋美術に与えた影響をさしているが、美術にいくぶん遅れをとって、音楽においても西洋への影響が認められ、フランスやイタリア、イギリスなどでいくつかの作品が生み出されている。本論では、1890年代から1910年代のドイツ・オーストリア音楽に、音楽のジャポニスムと呼べるものが存在したのかどうかを、楽曲分析により詳細に考察した。また、音楽のジャポニスムが存在するのであれば、それらはどのような発展段階を経て、どのようなカテゴリーに分類され得るのか、具体的に検証した。美術のジャポニスムの定義を音楽にも適用し、さらに新たなカテゴリーを加え、音楽のジャポニスムの全体像を浮かび上がらせることが筆者の最終的な目標である。

ジャポニスムは、万国博覧会の開催を1つのきっかけとして起こったものであるが、日本の開国や、日本の近代国家としての歩みも、ジャポニスムを考える上で忘れてはならない要素で

ある。明治維新以後、日本は西洋に肩を並べるため、積極的に西洋の技術・文化を学び、それらを消化し、日本に適合するよう変容を加えて自らのものとしてきた。あらゆる分野において西洋を手本とし、多くの西洋人を招聘して彼らに学んだ。明治政府は西洋音楽も学ぶべき西洋文化の一つと位置づけ、1879年に音楽取調掛を設置して、国家的な西洋音楽受容を開始した。明治期以降、日本は西洋音楽を学び、時間をかけて自らのものにしようとしてきた。その過程では、一方向的に西洋が日本へ音楽的影響を及ぼしただけではなく、日本文化もまた西洋に伝えられていた。

ドイツ・オーストリアのジャポニズムを考える上で、筆者が注目したのは、お雇い外国人を仲介とした日本とドイツ・オーストリアの文化的交流である。彼らは実際に日本に住み、日本音楽や日本文学に接していた。彼らの中には、日本文化に関心を抱き、帰国した後、日本文化を西洋に伝えた人物がいる。お雇い外国人が伝播したものは、西洋においてジャポニズムの隆盛とともに流布していた「疑似的日本文化」ではなく、彼らの目を通して実際に見聞きした実際の日本文化である。彼らが著した日本音楽についての論文、日本の唱歌集や詩歌の翻訳、そして日本の旋律を用いた音楽作品は、ドイツ・オーストリアにおける音楽のジャポニズムの源となった。

「ジャポニズム」は、主として19世紀後半から20世紀にかけて日本美術が西洋美術に与えた影響をさしているが、美術にいくぶん遅れをとって、音楽においても西洋への影響が認められ、いくつかの作品が生み出されている。馬淵明子によれば、「ジャポニズム」は、日本美術からヒントを得て、造形のさまざまなレベルにおいて、新しい視覚表現を迫及したものである。筆者は馬淵の定義を音楽に適用し、音楽のジャポニズムを「日本音楽からヒントを得て、造形のさまざまなレベルにおいて、新しい聴覚表現を迫及したもの」と考えた。馬淵は、ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル Geneviève Lacambre（オルセー美術館名誉上席学芸員）の定義にならって、西洋のジャポニズムの概念を次のように段階的に整理している。

- 折衷主義のレパートリーの中に、日本のモチーフを導入すること。これは他の時代や他の国の装飾的モチーフを排除せずに加わったものである。
- 日本のエキゾチックで自然主義的なモチーフを好んで模倣したもの。自然主義的モチーフは特に急速に消化された。
- 日本の洗練された技法の模倣。
- 日本の美術に見られる原理と方法の分析と、その応用。

上記の概念は、美術のジャポニズムについてのものである。しかし段階的に整理されたこれらの概念に注目すると、音楽にもその並行現象と見なせるもの、つまり音楽のジャポニズムと言えるのではないかと思われるものが確かに存在している。これまで、美術のジャポニズムになぞらえて、音楽についてもジャポニズムが語られることはあったが、その展開は段階的に整理されていたわけではない。上記の美術のジャポニズムの発展段階を、音楽のジャポニズムに応用するならば、

—折衷主義のレパートリーの中に、日本の音楽モチーフを導入すること。これは他の時代や他の国の音楽的モチーフを排除せずに加わったものである。

—日本のエキゾチックで5音音階的なモチーフを好んで模倣したもの。

—日本の洗練された音楽的奏法の模倣。

—日本の音楽に見られる原理と方法の分析と、その応用。

とすることができるのではないか。また、本論での音楽作品の考察により、筆者はさらに

—日本の旋律に和声を付けたもの

—日本文学にインスピレーションを得て作曲したもの。

というカテゴリーを設けるべきではないかと考えるに至ったのである。

本論文で検証した、ドイツ・オーストリアにおける音楽のジャポニスムには、お雇い外国人の存在が不可欠であった。1890年代から1910年代の日本とドイツ・オーストリアの文化的交流を導いたお雇い外国人として本論文で取り上げたのは、東京音楽学校のお雇い外国人教師、ルドルフ・ディットリヒ Rudolf Dittrich (1861-1919)、東京帝国大学のお雇い外国人教師ルドルフ・ランゲ Rudolf Lange (1850-1933)、同じく東京帝国大学のお雇い外国人教師カール・フローレンツ Karl Florenz (1865-1939)の3人である。彼らは帰国後、日本に関する楽曲や著書、論文を出版し、西洋に日本文化を伝えている。そして彼らが出版したものは、新たに日本を題材にした音楽作品や文学作品が生み出される源泉となった。

第1章第1節では、これまであまり研究されてこなかった、ディットリヒと日本音楽の関わりについて検証した。彼は西洋音楽を伝えるために日本に来たが、日本の演奏会では日本音楽に接する機会も多かった。第2節では、ディットリヒによって和声付けされた日本の唱歌集『小学唱歌集用オルガン・ピアノ楽譜』(1899)と『祝日大祭日唱歌重音譜』(1900)を取り上げ、彼の和声付けの手法について分析を行った。第3節では、ディットリヒによる日本の音楽についての研究発表「日本音楽理解のために」(1895)を検証し、彼がどのように日本の音楽を捉え、理解していたのかを考察した。第4節では、ディットリヒが西洋で出版した、『日本楽譜Ⅰ』(1894)、『日本楽譜Ⅱ』(1895)を取り上げ、この楽譜に含まれる楽曲に、彼の日本に対する理解がどのように反映されているのか、そして彼が日本の旋律にどのような手法を用いて和声付けしたのかを明らかにした。ディットリヒが和声付けし、西洋で出版した『日本楽譜Ⅰ』、『日本楽譜Ⅱ』は、筆者の考える音楽のジャポニスムのカテゴリーでは、「日本の旋律に和声を付けたもの」、「日本の洗練された音楽的奏法の模倣」に属する。

第2章第1節では、お雇い外国人ランゲの論文「日本の小学唱歌」(1900)を取り上げた。これは、明治期の西洋音楽移入を主導した伊澤修二(1851-1917)の『小学唱歌』第一巻(1892)を翻訳したものである。この翻訳の中で、ランゲが日本の文化や道徳観をどのように理解していたのかを考察した。第2節では、ランゲの論文「日本の小学唱歌」に影響を受けて、ドイツの音楽家カペレンが和声付けした『小学唱歌 伊澤修二の日本の旋律』(1903)を分析し、ディ

ットリヒの和声付けとの比較を通して、カペレンの和声付けの特徴について述べた。20世紀初期の西洋では、新しい音楽の方向性が模索されていた。そのような状況の中で、カペレンは西洋音楽とは異なったシステムを持つ日本音楽に、西洋音楽の新たな方向性を求めようとしていた。カペレンの和声付けは、二重調性や、思いがけない転調が特徴である。カペレンが和声付けした『小学唱歌 伊澤修二の日本の旋律』は、筆者の考える音楽のジャポニスムでは、「日本の旋律に和声を付けたもの」、「日本の音楽に見られる原理と方法の分析と、その応用」に属する。

第3章第1節では、お雇い外国人フローレンツの日本詩の翻訳『東方よりの表敬』(1894)と、そこから選んだ詩を歌詞として作曲された4つの歌曲集、ウィルヘルム・キーンツルの『歌とピアノ伴奏のための4つの日本の歌』Op. 47 (1895)、グスタフ・グルーベの『歌とピアノのための7つの日本の歌』(1904)、ハインリッヒ・モルベの『日本の歌—歌とピアノ伴奏のために』Op. 116, Op. 117 (1905)について考察した。これらの歌曲集は、日本詩の翻訳を歌詞としているが、徹頭徹尾西洋の音楽様式で作曲されており、日本音楽の要素は見られない。第2節では、ハンス・ベトゲの日本詩の翻訳『日本の春』(1911)と、この詩集から選んだ詩を歌詞として作曲されたエゴン・ヴェレスの歌曲集『桜の花の歌 Op. 8』(1912)を取り上げ、それぞれについて分析考察を行った。ベトゲが日本詩を脚色して翻訳したことにより、ヴェレスの歌曲は、より色彩豊かな楽曲となっている。しかしそこには日本の旋律や日本の音階は用いられておらず、ヴェレス自身の音楽語法、すなわち西洋の近代和声の中で作曲されている。第3章第1節と第2節で考察した歌曲集は、音楽のジャポニスムでは「日本文学にインスピレーションを得て作曲したもの」に属する。筆者は、直接日本の音楽が聴こえてこないこれらの作品も、ドイツ・オーストリアの音楽のジャポニスムを考える上で、重要なジャンルであると考えられる。日本の音は「聴こえない」が、翻訳詩から、日本人の心情が「聴こえる」からである。

ウィーンでは、19世紀末から20世紀初期にかけて、グスタフ・クリムトなどによる分離派が芸術革新運動を推進していた。分離派の理念のひとつに「総合芸術」という考え方がある。また西川智之によれば、ウィーンには分離派が活躍する前から絵画という枠に囚われずに様々なジャンルと融合するという伝統があった。この分離派の理念とそれ以前からの伝統になぞらえるならば、本論の第3章で見た、日本詩の翻訳を歌詞とした歌曲集は、「音楽という枠に囚われず翻訳詩というジャンルと融合した総合芸術」と言えるのではないか。

本論では、お雇い外国人が西洋に持ち帰った日本音楽や日本文学の影響により、1890年代から1910年代のドイツ・オーストリアで作曲された音楽作品を具体的に取り上げ、詳細な分析考察を行った。そこから見えてきたものは、美術のジャポニスムほどの熱狂はなかったにせよ、音楽のジャポニスムはたしかに存在していたという事実であった。