

# ドビュッシーとジャポニズムをめぐる音楽社会学的考察

## ——作曲家における日本の芸術の影響と 聴取者によるその音楽の受容について——

安藤真澄

### 要約

日本の美術・工芸は19世紀後半のヨーロッパの芸術家の視覚表現に大きな影響を与えた。これがジャポニズム(仏:Japonisme)と呼ばれる。日本の美術・工芸を好んだ作曲家クロード・ドビュッシーは、ヨーロッパの機能と声法から離れることで古典音楽に革新をもたらしたが、彼の音楽に日本的な音楽との類似点を見て、ジャポニズムの作曲家とするのは日本の聴取者側の問題である。

聴取者による作曲家の作品理解の背景に社会的な要因を分析するのがマックス・ウェーバーやアルフレッド・シュッツの音楽社会学だが、本稿ではその観点から1900年前後のパリでのドビュッシー、島崎藤村、川上音二郎・貞奴の足跡をたどり、ドビュッシーに注目した日本の文化人や芸術家の考察の分析を通じて、彼の作品をジャポニズムに結びつける日本の聴取者の意識の背景を明らかにする。

キーワード：ジャポニズム, ドビュッシー, 音楽社会学, 聴取者, 聴衆

### 1 はじめに——ドビュッシーとジャポニズム(仏:Japonisme)

2018年は作曲家のクロード・ドビュッシー(Claude Debussy)没後100周年であり、日本各地で彼の作品の演奏会が開催され、幾つかの記念CDも制作された。ドビュッシーは伝統的な西洋の機能と声法から離れることで古典音楽に革新をもたらしたが、日本の絵画や工芸品を好んでいた彼の音楽の中に日本の美術の影響を見て、彼はジャポニズムの影響を受けていると言われている[青柳2013;堀2013;宮崎2018]。日仏両政府が連携し、パリを中心に“世界にまだ知られていない日本文化の魅力”を紹介する事業として企画された「ジャポニズム2018」の概要の中の首相メッセージにも「ゴッホやモネが北斎から刺激を受け、ドビュッシーが「海」を作曲したように」とも書かれている<sup>1)</sup>。

そこで、改めてジャポニズムの定義を概観してみると、馬淵[1997]はジャポニズムとは、日本

1) <https://japonismes.org/about>

美術からヒントを得て、造形の様々なレベルにおいて、新しい視覚表現を追求したものであるとし、ジュヌビエーヴ・ラカンブル [Lacambre, 1860-1880] の定義にならって次のように概念を整理している。①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。②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。自然主義的なモチーフは特に急速に消化された。③日本の洗練された技法の模倣。④日本の美術に見られる原理と方法の分析と、その応用。である。

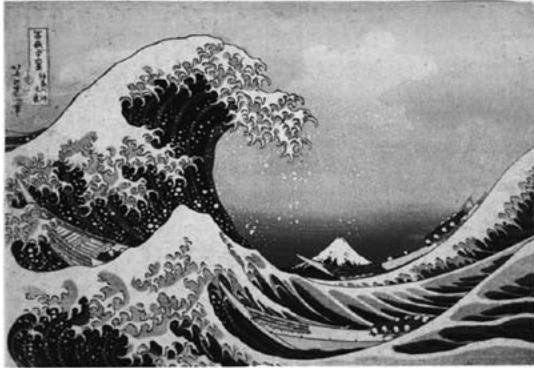
①と②の一部がこれまでジャポネズリとされて来たものに相当する。これは異国趣味である。異国趣味の中で、西洋(OCCIDENT)から東洋(ORIENT)を見て、自分たちとは異質のもの(そこには西洋の優越性がある)として捉えるのがオリエンタリズムである。

ジャポニズムをジャポネズリと厳密に区分するには、芸術家において自己の視覚表現として消化されているか否かがポイントとなる。宮崎 [2018] はジャポニズムには扇子、団扇、漆器、着物等の日本的な美術品や工芸品を日常生活における装飾として使用した一般市民のレベル、それらのモチーフを直接的に自己の作品に取り入れた芸術家のレベル<sup>2)</sup>、さらに進んで日本美術からヒントを得て、新たな別の固有の表現に至った芸術家のレベルといった様々な位相があるとしている。そして、日本の美術・工芸の意匠がより抽象化されて行くことでアール・ヌーボー等に吸収されて行き、ジャポニズムは終息して行く。ジャポニズムに関するこれらの言説に共通するのはジャポニズムが視覚表現に関するものとして語られている点である。

ドビュッシーにおけるジャポニズムの影響を考える場合、視覚表現から聴覚表現への影響に関する考察になる点が絵画間の影響の考察とは異なる。浮世絵からインスピレーションを得たとしても、画家が浮世絵を見て、インスピレーションを得て、新たな絵画表現を創造することと、作曲家が浮世絵からインスピレーションを得て、新たな音楽を創造することとを芸術的影響において同列と考えることが可能なのかという疑問が生じる。堀 [2013] は交響詩《海》のスコア初版表紙に葛飾北斎の《神奈川沖浪裏》(画像1)をデザイン化した画像を載せていることや、彼の作品に《版画(Estamps)》[1903]、《映像(Image)》第1集 [1904-5]、第2集 [1907]と題された作品があることから、ドビュッシーにおける音楽と視覚、ヴィジョンとの深い関わりが感じられるとしている。ドビュッシーが日本の視覚表現から何らかのインスピレーションを得ていたことは想定できるが、視覚表現から聴覚表現に飛躍する際のメカニズムは観察者の想像の範疇である。視覚表現間の影響をたどることに比較すると、視覚表現から聴覚表現への影響をたどる方が、飛躍が必要であり、そこに観察者の主観が入り込む余地がある。そこでは作曲家自身が当時どのように考えていたかという記録の代わりに、観察者が作曲家に成り代わって、影響があったと推察する。観察者による参与的観察であったとしても、観察者にその自覚がない場合、観察者による一方的で主観的な感想となる可能性があり、第三者による追試が困難になる。

ドビュッシーと同時代に印象派の画家たちが活躍したとはいえ、彼自身は自然の風景を音楽によって直接的に表現するのではなく、象徴主義の詩人たちのテキストに表現されている「目に見えない、言うに言われぬもの」を音によって表現しようとした。青柳 [2008] は、ドビュッシーの表現は印象派の写実とは異なり、「自然のうちにある『眼には見えないもの』の感情を通じての転写」と

2) ポストン美術館所蔵のモネの《ラ・ジャポネーズ》[1875-1876] (画像2)があげられるが、そこでは真っ赤な色を中心的に使用して、立ち姿のパリジェンを描いているという点で新たな表現の創造となっている。また、モネはルネッサンスの遠近法とは異なる、実際の人間の視覚に合った構成を伴った表現を日本の浮世絵からヒントを得て行っているように見える。



(画像1) 葛飾北斎《神奈川沖浪裏》[1831-1833 頃]  
東京国立博物館

<https://webarchives.tnm.jp/>



(画像2) Claude Monet 《La Japonaise  
(Camille Monet in Japanese Costume)》  
[1876] Museum of Fine Arts Boston

<https://www.mfa.org/collections/object/download/50802>

している。同時代の象徴主義的な画家オディロン・ルドンは「私の独創性とは、あり得ないものを本当らしさの法則に従って人間的に生きものとしたことであり、眼に見えないものを、見えるものの論理に従ってあらわしたことにあります」[Redon 1961 訳：31]、「あり得ないものをありそうなものに近づけ、私の頭に浮かぶ想像の産物に、視覚の倫理を適用する」[同：20]と記し、自己の絵を「暗示の芸術」と呼び、言葉では言い表せない音楽のようなものだとも言っている。画家が感じ取った、自然の中に存在する「言うに言われないもの」は暗示を通じて顕在化される。これは自然の忠実な模写ではなく、自然とともに閉じこもることであり<sup>3)</sup>、自己の中に自然を取り込むことである。ドビュッシーも「わずかに音楽家だけが、夜と昼、大地と空、それらの詩を、そっくりそのまま生け捕りにして詩情を再構成し、無限の鼓動にリズムをつけるという特権を所有している」[Debussy 1971]と記している。これらは写実的な風景描写ではない。ラカンに則るならば、言語化が難しい「想像界(l'imaginaire)」[Lacan 1999]を他者と共有するためには言語を使用するしかないが、言語を使用することでこぼれ落ちてしまうものがあるため、ドビュッシーは言うに言われないものを表現するために音楽を用いたと言える。彼が象徴主義の詩人の言語と自己の音楽の協働に強くこだわったのもそのためと考えられる。

葛飾北斎の富岳三十六景も富士山の風景のリアルな描写ではなく、そこにあるのは画家の記憶や想像を通じたデフォルメされた自然であり、視覚的ではあるが象徴的でもある。その点で自然の象徴的なイメージとしてドビュッシーにインスピレーションを与えたと考えることは可能だが、海の

3) ジイドの1904年の日記[Gide 1904]に「自然とともに閉じこもること」というルドンのことばが引用されている。

景色を描いた当時流行の奇抜な浮世絵をドビュッシーが好きだったから、それに触発されて海の風景を表現した作品を作った、だから彼はジャポニズムの作曲家であるとするのは短絡的であろう。交響詩《海》には第1楽章「海上の夜明けから真昼まで」、第2楽章「波の戯れ」、第3楽章「風と海との対話」(1. De l'aube à midi sur la mer 2. Jeux de vagues 3. Dialogue du vent et de la mer)という副題が付いているが、従来の音楽のソナタ形式のような展開形式とは異なり、主題が複雑に絡み合いながら展開して行く独自のものである。また、ドビュッシー自身が《海》と北斎の浮世絵について語っている記録は見当たらない。彼が行ったのは音楽による海の写生ではなく、海のイメージからインスピレーションを受けて、音楽内の構成原理によって生成展開して行く絶対音楽の創造である。聴取者が《海》を聴いて、海の風景を想起するとすれば、それは標題や副題に影響されたもので、その際に北斎の《神奈川沖浪裏》との関連を想起するならば、それは絵画的な予備知識に影響されたものである。そこにはドビュッシーと日本を関連付けたい聴取者の期待が窺える。

絵画作品間の影響はその経緯を視覚的にたどることが容易だが<sup>4)</sup>、美術の音楽への影響をどのように客観的に捉えることが可能かという疑問が次に生じる。ドビュッシーの音楽において、音楽理論的に日本の音楽の影響を受けたと考えられる場合と、日本の美術・工芸からインスピレーションを受けたと考えられる場合があり得るが、後者において、ドビュッシーが日本の美術・工芸が好きだったから、その影響を受けたと考えるのは聴取者の感覚の問題である。そのような言説の背景には、ドビュッシーの音楽の中に個人的に日本的な音楽の影響を感じて、ドビュッシーは日本の美術が持てはやされたジャポニズムの時代の芸術家だから、その音楽もジャポニズムの影響を受けているに相違ないという思考が窺える。しかし、ドビュッシーの音楽の中に日本的な雰囲気を感じるから、ただちに彼はジャポニズムの影響下にあったとするのは、彼の音楽の中に当時の日本音楽の明確な特徴が音楽理論的に見出せない限り無理がある。ドビュッシーが五音音階を使用しているからといって、それを日本の音楽の影響であるとするのは早計である。ドビュッシーの作品の一部がたまたま邦楽のように聞こえるからといって、ただちに彼が日本の影響を受けたとするのは、そうであって欲しいという日本の聴衆の願望の反映と考えることができる。彼の音楽の中のアジア的な旋律に日本的な音楽の影響を見るのは、日本的な旋律に慣れ親しんだ日本の聴衆の解釈の問題であって、作曲家の意図とは別物である。聴衆の解釈の前提として、聴衆が所属する社会における音楽作品の評価のあり方が想定され、それは社会学的な分析の対象となり得る。そこで有効なのが音楽社会学的観点である。

「ジャポニズムとは、近代の西洋が見た「日本」」[宮崎 2018]であり、「ヨーロッパが選んだ日本」[馬淵 1997]である。日本の美術品を身の回りに置いていたというドビュッシーは彼なりに日本の美の形を選んで見ていたと考えることができる。しかし、ドビュッシーが実際に聴いたのか定かではない日本的な音楽を日本美術の視覚情報から想像し、そこから発展させて独自の音楽を創造したと考え、だから日本的な音楽に似ていると考えること、すなわち彼の音楽に日本美術の視覚的な影響だけでなく、日本の音楽の影響まで想定することは無理があるのではないか。

本稿ではこの疑問に答えるべく、1900年前後のパリ(パリ万博当時のパリ)におけるドビュッシー、島崎藤村、川上音二郎・貞奴の足跡をたどり、彼の作曲技法を分析しながら、彼の作品の日本の聴取者による受容過程と聴取者による音楽作品理解の背景にある社会的な価値について考察す

4) モチーフとして直接的に日本の美術・工芸が使用されているのはもとより、後述するゴッホのように模倣が明らかなのは日本の絵画の影響が明確であると言える。



る。それは日本人がドビュッシーの音楽にどのような意味を付与して来たのかを解明する音楽社会学的な考察である。

## 2 音楽を聴くということ——生活史的に決定された音楽体験というシュッツの音楽社会学的な視点

人がある音楽を聴いた時に何らかの感興を抱く時、その感興はどのように形成され、言語化されるのか。その音楽が今までに聴いたこともないようなものの場合、その感興はどのように言語化されるのか。音楽的感興とは聴衆によって一方的に形成されるものではなく、作曲家や演奏家とのコミュニケーションの中に存立すると考えるならば、それは社会性を持つものである。そう考える時、以下にあげる現象学的社会学者のアルフレッド・シュッツ(Alfred Schutz)の視点が示唆的である。

シュッツは「作曲家と聴取者の間のコミュニケーション過程には、通常、個人の演奏者ないしは共同演奏集団という媒介者が必要とされる。これらの参加者の中にはきわめて複雑な構造をもつ社会関係が作用している」[Schutz 1951:CP II 159=1991:107]としている。シュッツはここで音楽社会学的な領域まで踏み込みはしないとする一方で、音楽が生成する過程に関わる人々の間の時間を共にするコミュニケーションと、その過程に関わる人々の相互の関係性についての考察を進めている。シュッツが言及している西洋古典音楽は作曲家や演奏者の間で演奏に先行して共有されている記号の体系、すなわち音楽を伝達可能にする「記譜法の体系」<sup>5)</sup>を用いて記述された作曲家のイメージを、演奏者が都度読み取って音にして行く行為である。そこには作曲家と演奏家、演奏家同士、演奏家と聴取者というレイヤーがあり、同時性の中で行われるコミュニケーションは音楽と並行して行われるアイコンタクトや身振り、手振りといったノンバーバルなものである。もちろん演奏の前に言葉によって楽譜の解釈を互いに伝えることも演奏家の間では行われる。これらは演奏家相互のコミュニケーションの過程である。

演奏者が楽譜を経由して作曲家の意図を解釈する一方で、聴取者はたとえ古典音楽の素人であっても、演奏者を通じて(演奏者による作曲者の意図の解釈を通じて)、作曲家のイメージを音楽として体験する。このようにして、「作曲家と受け手」<sup>6)</sup>は疑似同時に作曲家の意識の流れに参与する[Schutz 1951:CP II 171=1991:123]のである。共に演奏したり、演奏家の演奏を聴く行為は作曲家、演奏者、聴取者のそれぞれの異なる内的時間の流れを統一し、生きられる時間を共有する試みである。演奏されることで初めて音楽はその場に立ち上がる。音楽的体験はそのようにして演奏家や聴衆に体験されるが、音楽の解釈は関係者の生活史的に決定された経験の蓄積によって影響される。演奏家も聴取者もそれまで身に着けて来た類型から直面する音楽を解釈し、受容しようとするからであり、それは状況の解釈と行為の選択のあり方と変わらない。

シュッツは「日常生活のいかなる時点においても、人間は自分が生活史的に決定された状況

5) シュッツはフランスの社会学者のモーリス・アルブヴァクス [Halbwachs 1939] の見解に対し、記譜法を知らなくても、音楽の専門教育を受けていなくても音楽を空で覚えてしまうため、音楽にとって記譜法の体系は二次的なものであり、音楽コミュニケーションと記譜法のような音楽言語を同一視すべきではないとしている [Schutz 1951:CP II 162-167=1980:111-117]。

6) 「受け手」という言葉には、演奏者、聴取者、読書者などを含む [Schutz 1951:CP II 169=1980:原注 132]。また、シュッツは「演奏者と聴取者は音楽過程が続いているうちは互いに「調整」されており、同一の内的時間の流れをともに生きつつ、時を経て行くのである」としている [Schutz 1951:CP II 174-175=1980:126]。

(biographically determined situation)の中にいるのに気が付く。生活史的に決定された状況とは、彼によって定義されたものとしての物理的そして文化的環境である」[Schutz 1953:CP I 9]と考へ、「私たちの経験における事実世界は…最初から類型的な世界として経験される」[Schutz 1950:CP I 281]としている。従って、音楽的な経験も類型的に経験され、理解されると考えられる。ある音楽の記譜から単定立的にある音楽が生起するものではなく<sup>7)</sup>、同じ演奏家が同じ作品を演奏する場合も、時と場所が異なれば立ち上がる音楽が変わる。聴取者が演奏の録音を聴く場合も、時と場所によって経験の内容が変わり得る。音楽とは演奏されて初めて音楽となるような、重層的な内的時間を包含する複定立的なものである<sup>8)</sup>。音楽は演奏されなければ楽譜以上のものにはなり得ない。録音が一般的ではない時代における音楽の受容とは、何よりも実演を通してのものである<sup>9)</sup>。実演を耳にしなければ未知の音楽の影響を受けようがない。

従って、ジャポニズムの文脈において、ドビュッシーにおける日本の芸術からの影響について考察する場合、当時、邦楽の楽譜がフランスに存在しており、ドビュッシーが入手可能であったとしても、彼が邦楽の楽譜を見て理解していたことが明らかにされるだけでは不足であり、日本の音楽の実演に接していることが明らかにされる必要がある。

また、聴取者が作曲家の独創的な音楽を聴き、それに類似した音楽を過去の記憶の中から引き出した場合、その経験は作曲家に帰することができるのか、それとも聴取者側の独自の連想にすぎないのかという疑問が生じる。これについてはアルプヴァクス [Halbwachs 1939]が演奏家による演奏において提起した「集合的記憶(mémoire de collective)」の概念が示唆的である。ある音楽を耳にするまでに聴取者がコミュニティの中で慣れ親しみ、コミュニティの成員たちと共有していた経験に関する記憶として集合的記憶を再解釈することは可能だが、ユングの言う集合的無意識やコミュニティとしての記憶というものを実体化することは難しく、記憶はあくまでも個人々の意識の中にある。しかし、シュッツのように間主観性に基づく自明な知識として主体によって認識される日常生活の中に、音楽的な経験の記憶も含まれると考えれば集合的記憶という概念も不自然ではない。

日本の聴衆がドビュッシーの音楽を聴いた時に、コミュニティの中で慣れ親しんでいた音楽経験の記憶(雅楽、長唄、歌舞伎、民謡、童謡等)に沿って、ドビュッシーの音楽の中のアジア的な五音音階的要素を日本的であると認識し、それがドビュッシーの日本美術好きと合わさって、彼をジャポニズムの作曲家と捉えることにつながっているのではないだろうか。日本におけるドビュッシー

7) 概念図式である楽譜は音列を象徴するが音楽と直接的に結びついている訳ではない。これは、楽譜は音楽の完全な意味でのシンボル足り得ていないというランガーの言説に合致する。また、楽譜に忠実に演奏することはたとえばピアノ曲ではコンピュータ制御の自動ピアノによって可能になっているが、楽譜の通りに演奏したとしても、人が演奏した場合と同様の感興が生まれる訳ではない。

8) 音楽社会学的には音楽の生成には作曲家・演奏家・聴衆の3つが必要であるとされ、彼らが同じ時間を共有する中で、相互的なコミュニケーションを通じて、作曲家の意識の流れを感じ取るといった形が音楽体験となって行くと考えられる。このように考える場合、音楽評論は作曲家と演奏家に関する言説に終始しては不足であり、そこに聴衆の果たす役割と聴衆における音楽体験(聴衆は専門的な音楽教育を受けているとは限らない)へのまなざしが不可欠となる。吉田秀和の『二十世紀の音楽』[1957]には作曲家・演奏家・聴衆という3つの観点が見られるが、彼の音楽評論の背景には音楽社会学的な視座が存在しており、特に同時代の音楽としての現代音楽への関心の深さに影響していたと推察される。

9) オルゴールや手回しオルガン、オーケストリオンのような自動演奏機械も存在したが、それらは楽器を使用した実演の音とは異なる。

の音楽の受容に関しては佐藤 [2010]の著作が存在するが、本稿では聴取者による音楽の受容の考察と並行して、ドビュッシーの音楽に影響を与えたガムランと当時の日本の音楽との差異についての音楽学的検証並びにドビュッシーが日本の音楽の実演に接した可能性についての歴史的検証も試みる。

### 3 ドビュッシーとジャポニスムに関する日本での言説

19世紀末から20世紀初頭にかけてフランスでは日本の浮世絵が人気を集め、従来の西洋絵画の表現様式とは異なる絵画手法にインスピレーションを得た若手の画家たちが登場した。彼らは新たな表現手法を求めていたタイミングで日本の美術に触れたが、日本の美術への関心は絵画に留まらず、日本の芸術全体への関心に拡大した。これがジャポニスムである。それまでも東洋の陶磁器に影響されたシノワズリ(chinoiserie)という中国趣味の美術様式が存在したが、これは美術品の意匠としての影響であり、中国の陶磁器のデザインや文様を模倣した陶磁器の製造を促した。ジャポニスムにはその前駆としてジャポネズリ(Japonaiserie)が存在するが、そこでは日本の文物が素材として絵画の中に登場するに留まっており、日本の美術、特に浮世絵の表現スタイルを分析し、自己の表現の中に取り入れた跡は見えない。シノワズリもジャポネズリもオリエンタリズムもしくはエキゾチシズムの一種と見なせる。当時のフランスの芸術家の中には自宅に日本の美術品を並べる者もいた。

ジャポネズリに続いて、日本絵画の表現様式を自己の絵画表現の中に取り込むことでジャポニスムの絵画が登場した。ジャポニスムの絵画に関しては、日本の浮世絵を見て参考にした跡が明確に窺えるゴッホの絵画《ジャポネズリ:梅の開花》[1887](画像3)と歌川広重《名所江戸百景:亀戸梅屋舗》[1856-1858](画像4)の関係やクロワゾニスム(cloisonnisme)<sup>10)</sup>や非遠近法による平面的で単純化されたゴーギャンの絵画に見られるように、江戸時代の浮世絵の影響を客観的にたどることができる。最初は単なる模倣や背景の装飾への日本的モチーフの引用であったものが、次第に非遠近法的で平面的な表現、独特の色使いやデフォルメといった浮世絵の手法を消化しながら独自の作品になって行く過程を絵画においては容易に見て取ることができる。

一方、音楽の場合はプッチーニの歌劇《蝶々夫人》のような日本の音楽の旋律の直接的な引用がない限りは<sup>11)</sup>、和声やリズムの類似性が見られたとしても、単なる偶然か作曲家に素材やインスピ

10) 輪郭線で囲んだ平坦な色面によって対象を構成する表現。

11) プッチーニはオリエンタリズムに基づく日本的なモチーフを作品に取り入れたジャポネズリに当たる。その舞台設定や人物造形は歴史的な事実とは異なっているが、当時、時代考証といった考え方も存在しなかった。そこには西洋人が見た憧れの(特に《蝶々夫人》の場合は西洋男性にとって都合の良い日本や東洋がある。プッチーニの西欧以外の土地を舞台にしたオペラにはその傾向が強い。オリエンタリズムと《蝶々夫人》に関しては、日本人ソプラノの三浦環がアメリカで蝶々夫人を演じた際、日本人女性が演じるから本物の演技であろうとされ、彼女本来の人格とは別に、オペラに沿った、可憐で華奢な日本女性という西洋にとっての勝手な日本女性のイメージを仮託された状況が典型的である。三浦環は日本国内において、当時の日本女性としては先進的で活動的な「モガ(モダン・ガール)」であったことから、いかに当時の西洋で彼女に仮託された日本女性のイメージが一方的なものであったかがわかるが、彼女はそのような見られ方をすることを意識し、西洋の聴衆にいかにかアピールするかを工夫しながら、「貞淑で愛情深い日本女性的美徳」を西洋の聴衆に伝えるための努力をした(吉原 2013)。後述するように、



(画像3) Vincent Van Gogh 《Japonaiserie : l'arbre  
(Prunier en fleurs)》[1887]  
Van Gogh Museum  
<https://vangoghmuseum.nl/en/collection/s0115V1962>



(画像4) 歌川広重《名所江戸百景 亀戸梅屋舗》  
[1857] 東京国立博物館  
<https://webarchives.tnm.jp/>

レーションを与えたに留まる可能性もある。和声、旋律、リズム等の音楽の構成要素を日本の音楽から取り入れて独自の作品に仕上げて行くプロセスは、目に見えないだけに楽曲の構造分析をしない限り、絵画のようにわかりやすい形で追跡することは難しい。

ドビュッシーの書齋に日本の美術品が多かったことは彼の日本の芸術への関心の高さを示しているが、日本の美術品から着想して、聴取者に日本的な印象を与える音楽を創造したというのは飛躍がある。当時のパリ市民において日本の美術品や調度品を家に飾るのは流行となっており、ドビュッシーもその中にいた可能性もある。空間に関する視覚情報から時間に関する聴覚情報を感知することは難しく、日本の浮世絵を見て、そこから過去に聞いたこともない日本の音楽を想起するのは容易でないと推察される。堀 [2013]はドビュッシーの《海》を取りあげ、「交響詩《海》のスコア初版表紙は、北斎の《神奈川沖浪裏》を模しているが、彼自身、この絵を所有しており、《海》という標題にふさわしいイメージとして、この絵を用いた。(中略)ドビュッシーにおける音楽と視覚ヴィ

川上音二郎一座も、1900年パリ万国博覧会における歌舞伎公演において、西欧が期待する日本のイメージに合わせるように演目のあらすじを決めている。彼らの欧米での成功が日本国内で称賛される一方で、彼らの歌舞伎は本物ではないという批判もあった。これは現実の三浦環の行動が貞淑で可憐な「西洋人が期待する日本女性のイメージ」と異なっていることで、模範的な日本女性ではないとして、一方で海外の成功を称賛されながら批判されたことと裏腹である。これらは海外での日本人の芸術活動の成功に対する日本国内の反応の典型と言えるだろう。

これらと同様にドビュッシーの音楽の中に日本の音楽を見る日本人も、聴取者としての期待(西洋の新しい音楽の中に日本の姿が見えること)を彼の音楽に一方的に投影させていると言える。しかし、ドビュッシーの側は、自らが思うところの新しい音楽を創造しようとしたのであり、日本の聴衆の期待に合わせることはまったく考えていなかったのではないかな。



ジョンとの深い関わりが感じられる。」と述べている。宮崎 [2018]も「このような図案を楽譜表紙に使用したことはドビュッシーが日本の芸術全体から受けていたインスピレーションを象徴している」と述べている。

ドビュッシーの《海》は海の風景の直接的描写というより、海の雰囲気の象徴的な表現であると考えられるが、それを海の風景の直接的描写(印象派的な描写)と捉え、その風景を浮世絵の海の風景と結びつける聴取者は、彼の音楽の中に日本的な海の風景を見ている。

国立国会図書館レファレンス協同データベース [2013, 2014]によると、交響詩《海》のスコア初版表紙は海のイラストで飾られており、葛飾北斎の《神奈川沖浪浦》に波の形において似ているようにも見えるが、色調や全体の構図は異なっており、北斎の浮世絵を表紙に使用したとの明確な記録もないため、《神奈川沖浪浦》を引用したとは言い切れないとされている。また、2013年現在、少なくとも音楽研究書の範囲では、ドビュッシーが「曲想を得た」とまでを認知する段階に至っていないと判断している。ドビュッシーの《海》の初版の楽譜表紙に用いられた海のイラストには北斎の海との外形的な類似性は見られるが、よりデフォルメされ、図案化された一つのデザインと見ることができる。しかし、これはデザイン論的な視点であり、非専門家が類似性を感じるのは無理もない。

具体的な記録が見当たらない以上、ドビュッシーが北斎の浮世絵や日本の工芸品から強いインスピレーションを受けて作曲をしたことは推測の域を出ないが、作品を聴く限りにおいて、ドビュッシーが東洋的なリズムや和声感を使用していると言うことはできる<sup>12)</sup>。しかし、そこから飛躍して、彼の音楽の中に日本的な音楽の影響を見るのは無理があるだろう。

青柳 [2013]は「ドビュッシーもまた日本の美術が大好きで、交響詩《海》の表紙は、葛飾北斎の《神奈川沖浪裏》で飾られたし、ピアノ曲《金色の魚》は、緋鯉が泳ぐ蒔絵の箱にイメージを得て作曲された。ドビュッシーは、日本美術の熱心な蒐集家でもあった。サロンの暖炉の上には仏像が置かれ、書斎の壁には喜多川歌麿の浮世絵が飾られていた。仕事机のまわりにも、竹製の矢立てや鍋島のインク壺、鯉の模様のたばこ入れなどこまごました収集品が置かれていた。」というようにドビュッシーが大変な日本美術好であったことを述べている。さらに青柳 [2013]は「ドビュッシーは、作曲技法的にも積極的にジャポニズムを反映させている。ハイドン、モーツァルトなどウィーン古典派以来、西洋音楽のベースになっていたのは、絵画では遠近法に当たる機能と声法という技法である。調性を決定づける主音の上に積み上げたトニック(主和音)、ドミナント(属和音)、サブドミナント(下属和音)という三種類の和音を基礎に、さまざまな転調を駆使して立体的に楽曲を構成する。」とも言っているが、青柳が例示しているのはドビュッシーの作品における機能と声法からの離脱であって、日本的和声法やリズムへの明確な傾斜ではない。

マックス・ウェーバー(Max Weber)の提起した「西洋近代において音楽合理性の追求がなぜ発生したのか」という音楽社会学的な問いは、中世からルネッサンスを経て近代に移行する際に、特にプロテスタンティズムの影響下における勤労に対する姿勢と並行して、音楽についても平均律のような合理性<sup>13)</sup>が尊ばれる社会的背景を共有していることを示唆している。19世紀末に産業革命の

12) 同時に中世ヨーロッパの教会旋法や古代ギリシアの旋法も使用されているのだが、ドビュッシーの音楽にジャポニズムの影響を見る人々はそのには言及しない。

13) 平均律の中でも1オクターブを12に均等に分ける十二平均律は、機能的に自由だが物理的には完全協和的な和声に常になるとは限らないという矛盾を抱えていた。それは同時に古代からの和声や調性(純正調)からの離脱でも

進展により、様々な社会的な問題が表面化し、近代合理主義の行き詰まりが口にされ、従来のヨーロッパの価値観とは異なる価値を芸術家が探るようになった頃、ドビュッシーが合理的な機能と和声法から離脱しようとしたのも社会と音楽が社会的背景を共有していたためと考えることができる。ドビュッシーが機能と和声法から離脱しようとした時に向かった先が、古代ギリシアの旋法や中世の教会旋法といったヨーロッパの過去とヨーロッパの伝統とはまったく異なるアジアの音楽であったということは西洋の近代合理主義から時間的にも空間的にも距離を置こうとしたように見える。

ウェーバーの視点からすると、音程を距離(感覚)によってとらえる整律は、「和声的合理化の原理である「和声的分割原理」(音程を「単純な」整数比で算出する原理)とは異なる原理、つまり間隔的合理化の原理である「間隔原理」<sup>14)</sup>を用いる方法」[和泉 2007: 135]によって「和音和声的音楽に完全な自由が与えられた」[Weber [1921]1956=1967:201]状況をもたらす一方で、近代の音楽合理性の中に存在する矛盾となる。ドビュッシーが古代ギリシアの旋法や教会旋法、そしてアジアの和声法の活用によって西洋的な調性感に揺らぎをもたらすことで表現しようとしたのは、このようなパラドクスを解決する一つの試みであったと言える。だからと言って、彼がヨーロッパの機能と和声法をすべて否定し、アジアの音楽と同様のものを創造しようとするのは行き過ぎだろう。

次にドビュッシーの中にジャポニズムの要素を見たのはフランスの聴衆なのか、日本の聴衆なのかという問題がある。非西洋的である彼の和声やリズムをエキゾチックと感じたヨーロッパの人々が、当時の流行であった非西洋的なジャポニズムと結びつけた可能性はないのだろうか。それともそのように感じたのは日本の音楽に慣れ親しんだ日本人のみであったのか。

ドビュッシーの同時代人の芸術家たち(ジイド、ピカソ、クレール等)<sup>15)</sup>は1900年のパリ万博及びその後の川上音二郎一座の歌舞伎公演を目にしており、そこで貞奴に強く魅了されている。しかし、彼らが魅了されたのは貞奴のパフォーマンスや存在感であり、彼女の演技を引き立てているのはヨーロッパの観衆に何が受けるのかを川上音二郎が考えた上で選択され、改作された歌舞伎の演目である。そこには当時のフランスにおける、見慣れぬ極東のエキゾチックな舞台芸術に対する強い関心が窺えるが、それは自分たちとは異質の者に対する興味と評価である。その背景にはそれまでのジャポニズムの蓄積がある。貞奴の演技に対する称賛の声は上がっているが、そこで演奏されていた筈の日本の音楽に対する彼らの言及は少ない。画家のパウル・クレールは、演技は素晴らしいが、音楽は酷いとすら述べている。当時のパリ市民の熱狂は多分に見慣れぬエキゾチックな舞台芸術(興味を持ってはいたが、実際に見たことのなかった日本の舞台芸術)の視覚的な側面に向けられたものと考えられる。

ドビュッシーは1900年パリ万国博のフランス政府による音楽展示のメンバーに選ばれているからには公にもそれなりの評価を受けていたと推察される。一方、彼の日記を読む限りは、彼の毒舌もあって、必ずしも常に肯定的な評価が彼の音楽に対してなされていた訳ではないことも窺える。クレールが酷評したような歌舞伎の音楽の影響をドビュッシーが受けていると同時代の芸術家や文化人が見ていたとすれば、どこかにそのような記録が残っていてしかるべきであるが、彼の日記の中にも彼の音楽を日本の音楽と結びつけるような記述は見当たらない。ドビュッシー自身が書き留め

あった。

14) 古代ギリシアの旋法や教会旋法は間隔原理を用いている。

15) Schepers [2016: 88] は1900年当時に貞奴を絶賛した芸術家としてジイド、ロダン、ピカソ、ドガ、クレールの名をあげているが、ドビュッシーの名前は無い。

ているのはパリのガムランと安南のオペラである。ドビュッシー自身はガムランに感嘆したことは記しているが、日本の音楽に接したとは書いていない。ドビュッシーや同時代の芸術家、そしてパリ市民にとっての日本のイメージとは主に視覚的なものであり、そこには日本の音楽は含まれておらず、従って、彼らはドビュッシーの音楽の中に取って日本の音楽の影響を見出すことはしなかったと考えられる。

一方、日本の聴衆は自分たちが慣れ親しんだ和声や旋律に似たものを感じたことから、彼の音楽に日本的な影響を見ている可能性がある。作曲家が視覚的な日本的イメージからインスピレーションを得て聴覚的に日本的な曲想を着想するにしても、その背景として作曲家は日本的な音楽を先に耳にしている必要がある。自己の過去の経験知とは異質な聴いたこともない音楽をいきなり想像することは困難であり、それができるのが天才であるとするのは、作曲家の知的研鑽や人間的経験を軽視するものと言える。

ジャポニスムは、当時のヨーロッパの人々の嗜好に合わせて収集された美術品を通じて、日本はこうあって欲しいという勝手な願望に基づく想像上の日本のイメージにふさわしい文物を芸術家が意識的に取り込む方向で拡大して行ったと考えられるが、これは歴史的に別段珍しいことではなく、人が異文化に興味を持って、その文物を収集しようとする時に見られる姿勢である。西洋の芸術家が自分の好みの日本のイメージからインスピレーションを得る一方で、日本の聴衆がドビュッシーの音楽の中に日本の音楽の影響を見ることは共に自己都合的である。

佐藤 [2010] は日本においてドビュッシーを最初に評価したのは音楽家ではなく、文化人であったと指摘している。そのためドビュッシーの音楽の理論的な特質ではなく、彼のインスピレーションの源となったジャポニスムの絵画と彼の音楽との関連性に彼らが注目した可能性がある。その際に彼らの慣れ親しんだ日本的な五音音階とドビュッシーの旋律が類似のものであると誤認したと推察される。そこで、その初期の音学的接触事例として島崎藤村のドビュッシーの音楽の経験について次に考察する。

#### 4 島崎藤村が聴いたドビュッシー——1914年パリ

島崎藤村はフランス滞在中にバレエ・リュスによる《牧神の午後の前奏曲》や歌曲、ピアノ曲の演奏会に足を運んでいる。彼は友人と共にパリでドビュッシーがピアノを演奏した演奏会を訪れているが、これは1914年3月<sup>16)</sup>にガボオの音楽堂で開かれたもので、ソプラノによる《マラルメの三つの詩》(ドビュッシーが伴奏)、ピアノソロによる《子供の領分》が演奏されている。その時の模様について藤村は「エトランゼエ」に、「丁度三味せんで上方唄の合の手でもひくやうに静かに、濼い暗示的な調子の音を出し始めた」[島崎 1967:282]と記している。これはバルドオ夫人の伴奏であったが、その音楽を聴いた藤村は上方唄という記述によってドビュッシーの音楽にある東洋的な

16) 青柳 [2015] は「1914年3月21日ガヴォー・ホールで、藤村がドビュッシーの自作自演コンサートを聴いています。(略)ここで藤村は、ドビュッシーが自らステージに上がって自作を演奏するコンサートに接しております。(略)それを演奏したあとでドビュッシーが、先ほどご紹介しました〈牧神の午後〉を書いたマラルメの詩から三点を選んで音楽を付けた〈マラルメの三つの詩〉を、ニノン・ヴァラン＝バルドーというソプラノ歌手に歌ってもらって自身が伴奏しております。」と記している。

ものを感じとっていたと推察され、ドビュッシーのピアノの伴奏の仕方が合いの手のように見えたと考えることもできる。同好の川上肇が「いかにもあの音楽者は素朴な感じのする人ですね。西洋人のやうな気がしませんね」と言ったと記し、作曲家の独特の風貌や音楽から自分たちと同じ東アジアの人間に通じるものを感じ取っていたと見ることができるが、かなり主観的である。この演奏会で藤村は「自分の音楽が聴衆の喝采の渦の中へ巻き込まれるのを迷惑がるかのやうに見えた」とも記しており、孤独で気難しい作曲家の内面を鋭く観察している点は小説家の慧眼である。

ドビュッシーは日本美術の熱心な蒐集家であり、美術におけるドビュッシーの日本趣味は明らかだが、それらが直接音楽の日本趣味に結びつくとは限らない。では、彼はどこかで生の日本の音楽に触れていたのだろうか。青柳 [2013]が言うように、ドビュッシーは「東洋風の五音音階、全音音階など移調の限られた音階を積極的に採り入れ、調性感を曖昧にしようとした。リズム的にも、三拍子、四拍子といった西洋風の規則的な律動を避け、東洋的な付加リズムやポリリズムを愛用した。」のは確かである。しかし、「東洋的な」=「日本的な」として考えて良いのだろうか。「東洋的な」>「日本的な」ならば、東洋的 $\wedge$ 非日本的という音楽もあり得る。しかし、日本の音楽との直接的なつながりが見つからない限り、ドビュッシーの音楽は作曲者において東洋的 $\wedge$ 非日本的と言える。一方、聴取者である日本人は東洋的=日本的と捉えている。

佐藤 [2010: 70]は外交官、詩人であった柳沢 [1934]の回想の中の「彼が何かの機会に、あの暗示的で印象的な三味線音楽なり琴なりを耳にしたことがあって、一この国の印象派の画家たちが北斎なり歌麿なりの版画を目にしたように一、その芸術創作のうえに強い暗示を受け取ったということが全然無かったとも言えぬ気がしてならない」「1900年のパリ世界大博覧会の折に……貞奴一座の踊りとそれに附属する音楽等に接触して、その影響でああした作曲が生まれに至ったというのである」という記述を引用して、ドビュッシーが直接日本の旋律を使った訳ではないが、音楽的影響を受けていると柳沢が考えており、柳沢の言説が藤村の個人的直観を裏付けることになったとしている。また、別の回想でも柳沢[1929]は、ドビュッシーは日本から影響を受けたのではないかと語っている<sup>17)</sup>。これらは文化人の個人的な感覚に基づく解釈だが、問題となるのはそのような解釈が人口に膾炙されるような説得力を持ったことである。

ドビュッシーが録音で邦楽を聴いていた可能性は円盤型蓄音機の発明が19世紀末であるため、①日本側が録音したレコードがフランスに渡っていて、それを彼が聴いた、②日本人もしくは日本の音楽に明るい誰かが日本の音楽の演奏や歌唱をしたものをヨーロッパで録音し、そのレコードをドビュッシーが聴いていたという2つが考えられる。円盤型のレコードの発明は1887年であり、これによりレコードが普及することになる。そこで、邦楽のレコードが当時存在し、それがドビュッシーのもとに届き、その音を聴いたか否かを立証する必要がある。邦楽が記譜されて欧州で出版されていた可能性もあるが<sup>18)</sup>、バルトーク(Bartók Béla)やコダーイ(Kodály Zoltán)によって東欧の民族音楽の収集、記譜が始まったのは1906年である。

17) 影響を受けたのが日本の美術からなのか、音楽からなのかはそこでは明らかではない。

18) フランスの日本学者であるレオン・ド・ロニーが1871年に『万葉集』『百人一首』漢詩、雑歌、端唄の代表的なものを選定し、日本語の音読みとフランス語訳を掲げ、自ら解説したアンソロジーを刊行している〔宮崎2018〕。そこには当時日本ではやっていた漢詩「九州第一の梅」とその詩吟の旋律を五線譜に起こした楽譜が掲載されている。しかし、楽譜が伴うのはこの詩のみである。象徴主義の詩人の作品に作曲することを好んだドビュッシーが、このアンソロジーに触れたとすればどこかに記したものと思われるが、その種の記述は見当たらない。



泉 [2013]は1900年に川上音二郎一座がパリに滞在している間に録音された記録を取りあげ、「一座がパリに滞在していた1900年の7月か8月、グラモフォン社の録音技師(恐らくフレッド・ガイスパーク)が川上音二郎のレパートリーの中から30余りの演芸を蠟製のディスクに録音」[ミラー, J.S. 1997:8]していたことを指摘している。また、1901年のベルリンでの川上一座の公演の録音も存在していることが徳丸 [1984]によって明らかになっている。しかし、当時の蠟製のディスクは輸送や取り扱いに難があり、パリにいるドビュッシーがそれを聴いた可能性を排除できないものの、実現していた可能性は低いと考えられる。ドビュッシーの手記の中にも音二郎一座の録音を聴いたとの記述は見当たらない。

では、楽器も演奏したという島崎藤村がドビュッシーの中に感じ取った、自分たちに親しい音楽とは何であったのか。そもそもドビュッシーは藤村にそのような思わせるような音楽をどこから着想したのだろうか。日本の絵画を見たからと言って、そこから日本の音楽が自動的に出てくるものではない。ドビュッシーの音楽に見られるアジア的な和声、旋律、リズムはアジアの音楽を耳にした作曲家が内的に発展させた作曲家独自の表現物である。それらを日本人が耳にして日本的な香りを感じたとしても、それは聴取者の側の問題であって、作曲者であるドビュッシーの問題ではない。

1920年代にヨーロッパに滞在していた哲学者の九鬼周造は『時間論(Propos sur temps)』の中でドビュッシーやラヴェルについて言及し、ドビュッシーの《子供の領分》の中の〈ゴリウオッグのケーキ・ウォーク〉に三味線の音や日本の旋律を感じ、ラヴェルの《水の戯れ》に琴の音を聴いている [佐藤 2010]。柳沢や九鬼の感覚の背景には、当時の西洋の最先端であるドビュッシーを始めとするフランス音楽の中に日本の伝統音楽に近い雰囲気を感じられることを歓迎し、それまでの古典音楽教育におけるドイツ音楽を中心とした西洋至上主義から離れ、日本の独自性を求める当時の日本の風潮があることを佐藤は指摘している。また、当初ドビュッシーに注目したのが主流の音楽教育を受けた音楽家ではなく、ディレクタントな文化人であったことから、アカデミズムから離れた自由な解釈が可能であったとも考えられる。日本の文化人にとっては伝統回帰としての邦楽の受容ではなく、日本の伝統を見直す一方で、西洋の最新の音楽の中にもその影響を見出せたことで、西洋の最新の音楽の受容につながるという文脈が窺える。佐藤 [2010]も指摘するように、古典主義的な機能と和声法から離脱しようとしたドビュッシーのような音楽は、同じくドイツの古典音楽から離れる一方で、伝統的邦楽とは異なる日本独自のクラシック音楽を求める若い作曲家にとって、一層魅力的に映ったと言える<sup>19)</sup>。

日本の作曲家におけるドビュッシーの受容に多大な影響を与えたのは太田黒元雄であると佐藤 [2010]は指摘している。太田黒はドビュッシーの音楽について、「我々東洋人は今後殊に彼を研究して、日本に於ける新しい西洋音楽創造の機運を作るべきである。何故なれば彼の音楽は我々の感情に極めて共鳴し易く、更に日本人の洋楽曲創作に対して採るべき道を指示しているからである。」[出典:「デビュッシーと我々」『音楽』1915年6月号:6-7]としている。日本における新しい西洋音楽創造というところに太田黒の自負心や西洋への対抗心が窺える。

ドビュッシーが機能と和声法から離れることで、それまでの古典音楽とは異質な音楽を創造し、それ故にその後の現代音楽の革新に道を開いたように、日本の作曲家もドイツ音楽とは異質なフラン

19) 日本におけるクラシック音楽の周囲に見えるドイツ的な教養主義は、クラシック音楽の主な聴衆である、明治期以降の日本の支配階層とドイツの教養市民層の価値観(勤勉実直)の親近性にも起因する。

ス音楽に注目することで、新しい日本の音楽を創造しようとしたと考えられる<sup>20)</sup>。しかも、ドビュッシーの音楽の中に、非西洋的で東洋的であるが故に日本人にとっては日本的に感じられる親しみがあったために、その傾向に拍車がかかったと考えられる。これが日本においてドビュッシーがジャポニズムの作曲家と言われるようになった背景と推察される。

音楽社会学的に言えば、大正期の日本の文化人や音楽家がドビュッシーの音楽の中に東洋の旋律を感じ取り、それを日本的だと考えたことからドビュッシーの音楽の受容が始まった背景には、当時の日本が明治期のドイツ的な規範的で伝統的な音楽教育や富国強兵策下での刻苦勉励と質実剛健を尊ぶ文化的環境から離れ、もっと自由で新しい「大正デモクラシー」にふさわしい音楽の希求が存在し、音楽学的には検証されないまま、ドビュッシー＝ジャポニズムの作曲家という理解が広がったと考えることができる。これはドビュッシーの音楽に内在する価値ではなく、受容する日本人の側の意識の問題であるが、日本独自のクラシック音楽を創造しようとしていたいわゆる「民族派」の作曲家たちがフランスの音楽教育とは離れたところにいながらドビュッシーやラヴェルを範としたように(一方、ドビュッシーの語法と日本の伝統音楽の語法とは本質的になじまないのではないかと考えた松平頼則のような作曲家も存在する。彼は民謡ではなく、雅楽の揺らぎに注目し、十二音技法を結び付けながら、その後のヨーロッパの現代音楽の技法を次々に吸収し、普遍的な作品を創造した)、そこには日本の芸術の価値を西洋にも通じる普遍的なものにしようとする対抗的な姿勢が窺える。しかし、それが第2次大戦下において日本的旋律をダイレクトに反映した愛国的な音楽の創造につながって行き、音楽的にはドビュッシーの影響から離れて行ったが、「そんな日本の作曲家たちの守護神がドビュッシーであった」[佐藤 2010]のは皮肉である。一方、箏曲の宮城道雄のように邦楽の側でも従来の邦楽に限界を感じ、同じく従来の西洋音楽から離れて東洋音楽の要素を取り入れたドビュッシーの音楽を参考に、旋法的な作曲手法を取り入れ、独自の邦楽を創造する動きもあったことが興味深い、その動きはその後大きな流れにはなっていない。

第2次世界大戦が近づくに従って、日本政府は日本の芸術における西欧の影響をできるだけ排除しようと努めたが、同盟国であるドイツとイタリアの芸術は別であった<sup>21)</sup>。明治以降の音楽アカデ

20) ドビュッシーをドイツの古典音楽の対極に置く傾向は音楽評論家にも見られる。たとえば河瀬・村井・住佳[2010 134]による、音楽評論雑誌『ポリフォーン - 音楽評論の開かれた場』のテキスト全13冊を対象とした、「最も多く語られる7名の作曲家(出現回数が多い順に、モーツァルト、ベートーベン、ワーグナー、マーラー、J.S.バッハ、ドビュッシー、シェーンベルク)を形容する感性的表現、語彙レベルで用いられる頻出感性語とその用法の特徴に関する計量分析」によれば、バッハとドビュッシーは感性語の使用傾向において同じクラスに属しており、それは評論家がバッハとドビュッシーを評価軸の両端に位置づける基準を持っているためであるとしている。十二平均律をフル活用した《平均律クラヴィア曲集》を作曲し、平均律の中での表現の幅の広さを示して見せたバッハと十二平均律を極北とする機能と声法からの離脱を図ったドビュッシーが同じクラスに属しながらも、対極的な位置づけになっていることがそこに示されている。また、この論考では調性についてはさらに先に進んだシェーンベルクがバッハの対極にあるとして同じクラスに属さないどころか、他の6名とはまったく異なる存在であると示されていることも興味深い。ここから、音楽評論家は調性感についてはシェーンベルクが他の作曲家とは隔絶した存在であると認識していると言える。

21) 1940年の段階では、皇紀2600年(1940年)を祝う奉祝曲を枢軸国であるドイツのリヒャルト・シュトラウス、イタリアのイルデブラント・ピッツェティ、ハンガリーのヴェレシュ・シャーンドル、1940年に誕生したヴィシー政権のフランスのジャック・イベル(ただし、ヴィシー政権は1944年に崩壊した)、そして英国のベンジャミン・ブリテンに作品が委嘱されている。ただし、ブリテンは死者を悼むレクイエムを曲名に含む《シンフォニア・ダ・

ミアの主流であったドイツ古典音楽への傾倒が戦中も生きながらえたのはそれもあるだろう。明治末期以降の文化人や若い音楽家の中に見られる、体制的な古い音楽であるドイツ音楽対革新的でアカデミズムの音楽であるフランス音楽という対比は、戦後になってドイツ音楽を好む聴衆対フランス音楽を好む聴衆という対比の背景となったと言えないだろうか。

## 5 ドビュッシーにとってのアジア——2つのパリ万博で出会ったもの

ドビュッシーの音楽の中にアジア的なものを見るのはたやすいが、それらが日本に起源があるとするのは聴取者の拙速だろう。録音が無い時代では音楽は実演で耳にするか楽譜で見るしかない。ドビュッシーの自宅には日本を始めとする様々なアジアの国々の美術・工芸が飾ってあったからアジアに関心があったことは間違いないが、彼はいつどこでアジアの音楽に接したのだろうか。バルトークやコダーイが東欧の民族音楽の収集を始めたのは1906年である。島崎藤村が聴いた《子供の領分》は1908年作曲であり、《ステファヌ・マラルメの3つの詩》は1913年作曲である。

ドビュッシーの晩年の作品に当たる《ステファヌ・マラルメの3つの詩》について関野 [2010] は「第1曲〈ため息〉では、As-durという調性の枠組みの中で、機能的な和声進行を保持しつつも明確な調性の響きは暈され、マラルメの詩的イメージを喚起するための抽象的な響きの効果が図られていた。第2曲〈無益な願い〉では、その暈しの手法として教会旋法を主とした「旋法性」が使用され、調性との両義性も図られつつ効果的に取り入れられていた。そして終曲の〈扇〉では、全音音階やMTL<sup>22)</sup>を中心とした、さらなる抽象的な響きの構造が明らかとなる。他の2曲では保持されていた機能的和声的文脈は、ここではほとんど失われ、機能的和声法に基づく分析の意味も、もはや失われそうになる。」と分析している。それは「ドビュッシーが晩年において見出した、歌曲における「言語と音楽」というひとつの対立的な概念を克服するための可能性の一端ではなかったか。」とも分析しており、ドビュッシーが言語によって象徴されるものと音楽との関係性に強い関心を持っていたことを示唆している。彼はマラルメの象徴的な詩の言語に寄り添うように五音音階や様々な旋法を駆使することで、調性を次第に曖昧にして行き、ついには機能的和声から離れることで、現実でも夢想でもない両義的な世界に聴く者を誘っている。リズムの上でも、3拍子、4拍子といった明確で規則的なリズムではなく、ポリリズムを使用しており、それまでの西洋音楽とは異なる雰囲気を感じさせる。その結果、彼の音楽は立体的で動的な西洋のロマン派の音楽とは異なり、平面的で静的なものとなっている。そこから「ドビュッシーは常に簡潔さを好んだ」[Lesure 1994]といった記述が生まれ、同時代とは異なる簡潔さを志向する作曲家の姿が浮かぶ。機能的和声からの離脱、調整の暈し、規則的ではないリズムといった方向に進むことで、曖昧で夢とも現とも定かではない世界を醸し出す音楽、言わば「幽玄」を表現する音楽に進んでいる。《ステファヌ・マラルメの3つの詩》を聴いた藤村がそこに非西洋的なものを見たのは、明確な和声を持った音楽を西洋的なものとして藤村が考えていたとすれば、西洋古典音楽を学んだ彼自身が知っていた西洋的な和声感から

レクイエム》を送って来たため、縁起でもない物議をかもし、その内に英国が敵性国家となり、作品は演奏されることはなかった。アメリカにも依頼しているが日米関係の悪化を理由に断られている。同時期に当時の日本を代表する作曲家も奉祝曲を作曲している。

22) MTLとは 'les modes à transpositions limitées' 移調の限られた旋法の意。

離れたものとして彼の耳に届いたためと考えられる。

ドビュッシーが1889年のパリ万国博覧会で耳にしたジャワのガムラン音楽に強く感銘を受けたことは彼の著作からも明らかである。当時の万国博覧会は情報とモノを紹介する格好の機会であった。ジャワのガムラン音楽の体験が彼の作曲技法に大きな影響を与え、作曲における非西洋音楽的な傾向が強まったと考えられるが、そこから彼が同じ五音音階の音楽とはいえ、ガムランの彼方にある日本の音楽にたどりついたとするのは飛躍がある。ドビュッシーの音楽の中に見えるアジア的なものはガムランにインスピレーションを得てドビュッシーが自ら創造したものであって、日本を意識したものではないだろう。

アジア的である即日本的であると藤村が考えたのであれば、藤村が邦楽以外のアジアの音楽を知らなかった為に、非西洋的で曖昧な和声感のある音楽を耳にして、反射的に日本の音楽のようだと考えたと推察される。これはシュッツの音楽社会学的な観点からすると、藤村の生活史的に決定された記憶、すなわち当時の多くの日本人が共有していた感覚によるものである。作曲家・演奏家(ドビュッシー)と聴取者(藤村)は時間を共有し、聴取者である藤村が作曲家の思いに幾分かは共感していたとしても、過去の実験故にドビュッシーが意図したものとは異なった類型によって藤村はドビュッシーの音楽を理解していることになる。

一方、現代の我々は多様な非西洋の音楽の存在を知っているにも拘らず、ドビュッシーの音楽の中に日本的なものを感じ取るとすれば、それは日本的な文化がドビュッシーのような才能にも影響を与えたことを期待する心性故ではないだろうか。二つの異なる言語において、たまたま類似したことばが存在するからといって、それらの言語が類縁関係にあると仮定するのが拙速であるのは言うまでもないが、音楽においてそれが成立するのはなぜだろうか。

マックス・ウェーバーは「われわれの耳は、教育のおかげで、純旋律的な表現欲求から生まれたどんな音程をも無意識に和声的に解釈するようになってきているが、こういうわれわれの耳とちがった耳は、和声的に秩序づけられていない音程に対して単に興味をもつというだけのことではなく、それを享受することにも広く慣らされるのである」[Weber [1921]1956=1967:185]とする<sup>23)</sup>。「われわれ」ヨーロッパの人々の耳とは違った耳を持つ日本人の藤村にとっては、日本の音楽を享受することと同様に、非西洋的な和声を持つドビュッシーの音楽の享受も可能であった。西洋の和声に慣れ親しんだ西欧の聴衆にとっては、慣れ親しんだ古典音楽とドビュッシーの音楽の間の距離感の方が、藤村にとってのドビュッシーの音楽と邦楽の間の距離感より大きかったのではないか。それが西洋におけるドビュッシーの音楽の斬新さであり、彼の先進性である。川上音二郎一座の芝居を見たクレーが視覚的な貞奴の舞台姿には感銘を受ける一方で、その音楽には良い印象を受けなかったとい

23) ウェーバーの音楽社会学は音組織としての音楽の技術の合理化の進展がルネッサンス以降のヨーロッパにおいてどのように進んでいったかを分析するものであり、和泉 [2007] が指摘するように、そこでは自律的な音組織の合理理論が展開されている。ウェーバーは音楽を固有の法則性を持ったものとして、技術の進歩の観点から捉えており、音楽と社会の関係を個人間のコミュニケーションの文脈の中で分析するシュッツの音楽社会学のアプローチとは異なっている。

ウェーバーは主観的な感覚をできるだけ排除し、音楽合理性について合理的に分析しようとしているが、個人における「聴覚」や「和声的感覚」を構成する際の社会的要因への視点もあるものの、何をもって合理的な聴覚や合理的な和声的感覚とするかについては自己相対化ができておらず、自分が親しんできた西欧の合理的和声のア・プリオリに使用している。ウェーバーがわれわれの耳という場合の耳とは彼自身の耳であり、それが彼にとっての音楽合理性の中心にある。



うのがヨーロッパの音楽に慣れ親しんだ当時のインテリとしての自然な反応であり、日本の音楽とは本来異なるドビュッシーの音楽を拒絶するどころか逆に親しみを感じるというのは日本人側の特殊性であると考えられる。

ウェーバーの『音楽社会学』における問題意識は「一体なぜ地上のある一点においてのみ、ポリフォニー音楽や和声的ホモフォニー音楽、そしてまた近代的音組織が発展しえたのであろうか」[Weber [1921]1956=1967:172]という記述に見える。なぜ西洋近代に機能的な和声音楽が生まれたのかを探る点において、ウェーバーの音楽的合理性の探求は多分に技術的な視点によっているが、西洋近代の経済的合理性と音楽的合理性の同時代性を鑑みるに、彼の音楽社会学は経済と社会、経済とプロテスタンティズムとの関係性の探求と同じ方向にある。

19世紀末に近代工業化社会の弊害が見られるようになった頃、アジアや日本の芸術が情報としてのみならず、具体的なモノとして西洋に紹介され、ジャポニスムのような新たな社会的状況を背景に、非西洋的な和声、旋律、リズムにインスピレーションを得て、機能と声法から離れて全音階や教会旋法を使用するドビュッシーのような斬新な音楽が登場した背景には、経済的合理性がもたらした世紀末の経済的な繁栄の中で、それまでの音楽的合理性<sup>24)</sup>とは異なる音楽的論理が求められていたことが考えられる。経済合理性の行き詰まりに並行するように、社会における体制側と歩みを共にして来たアカデミアに合理性の行き詰まりを感じる芸術家が、新たなアプローチを19世紀末に行うようになり、その中にジャポニスムの画家たちもいた。音楽においてはドビュッシーが音楽理論において西洋近代の外に出ることで革新を行ったのである。

ドビュッシーは印象主義の作曲家と呼ばれるが、青柳 [2008]やシェフネルは懐疑的である。一瞬の光に照らされた、網膜に映るありのままの風景をキャンバス上に定着することで「時間」と「現象」の世界を描こうとしたモネに代表される「印象派」の絵画からの影響より、彼が好んで歌曲のテキストとして使用したマラルメやボードレールといった象徴主義の詩人の作品からの影響がドビュッシーには顕著であり、作品の標題や作品に添えられたテキストも象徴的な物語性を伴っている。彼自身は印象主義と関連付けられることを嫌っていた上、彼が自分のスタイルを創造した頃、印象派は既に分裂状態にあった。

ドビュッシーは1889年にパリ万博で様々な外国の(非西洋の)文化に触れ、中でもジャワのガムラン音楽や安南(ベトナム)の音楽劇に衝撃を受けている。安田[2003]は「万博の音楽でドビュッシーが最も心奪われたのは、植民地コーナー・オランダセクションでのガムランであった [Godet 1926:59-61]。彼は他の音楽も耳にしたに違いないが、ガムランについては、受けた強い印象を後年になっても語っている [Debussy 1913:48, Lesure 1980:70]」とドビュッシーが1889年のパリ万

24) たとえば十二平均律は、機能的に自由だが物理的には完全協和的な和声に常になるとは限らない矛盾を抱えていた。ウェーバーも『音楽社会学』「序論」において音組織の構築に不可避的に内在する(音響物理学的に)「どうしようもない非合理性」がある [Weber 1920=1972:59-60] ことを指摘している。これに関して和泉 [2007:133] は「そもそもどのような響き(音程)を「協和する」と見なすかは西洋においても歴史的に変化し、非合理性の性格や位置づけも変化してきた。つまり音組織に内在する音響物理学的な非合理性にも歴史的(地理的、社会的)問題が存在している。」というように、社会学的な視点から「協和」について言及している。

ドビュッシーの非西洋の響きへのアプローチは、当時は異質で非協和的なものであったとしても、現在の聴衆にとっては特に異質なものとされないのも、音組織の合理性に対する社会的な許容範囲が変化したためと考えられる。であるならば、日本の聴衆がドビュッシーの音楽の中に親しみを持って日本的な音楽を感じるのも日本の社会的な要因によると考えることができる。

博において耳にしたガムランから強い影響を受けたことを示唆している。ガムランのスレンドロ音階は半音を持たない全音音階となっているが、この音階がドビュッシーの作品の中に登場することを「ガムラン・モチーフ」と安田 [2003]は呼んでいる。ドビュッシーは後年、「ジャワの音楽は、パレストリーナの対位法のごとき、これに比べれば児童にひとしいような一種の対位法を含んでいる。そしてわれわれがヨーロッパ的な偏見を捨てて彼らの打楽器の魅力に耳を傾けるならば、われわれの打楽器のごときは、場末のサーカスの野蛮な音にすぎないのに、いやでも気づかなくてはならない。安南人は萌芽状態のオペラ<sup>25)</sup>とでもいったものを演じる。それは中国の影響を受けた歌謡劇で、三幕の形態をおびている。ただし、神の数はずっと多く、その反面、舞台装置は簡単だ。怒ったような音を出す小さな笛が感興を盛りあげ、タムタムが畏怖を深味のあるものにする」[Debussy 1913=1993:225]と雑誌に書いている。ここからも彼が1889年のパリ万博においてジャワのガムランとベトナムの越劇を見て強く印象付けられたことがわかる。

非西欧的な音楽の導入はロシア国民学派のボロディン(Alexander Porfirievich Borodin)やリムスキー＝コルサコフ(Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov)も積極的に行っている<sup>26)</sup>。ドビュッシーは彼らとは違い、中世の教会旋律をそのまま引用したり、意図的にリズムや旋律で強くアジアを意識させるような音楽を作っている訳ではない。ガムランのスレンドロの旋律が明瞭に窺えるのは《版画》[1903]第1曲〈塔 [パゴダ]〉程度である。ドビュッシーにおいては、非西欧の音楽は彼独自の書法の中に消化された形で、彼独自の表現を創造しているのである。

1889年のパリ万博ではロシア国民学派の音楽も演奏され、そこでボロディンやムソルグスキーの楽曲も演奏されている。当時のフランスにおいて非西欧的なものを求める雰囲気があったことが窺えるが、これはジャポニズムが拡大した背景と同一と考えられる。ロシア国民学派の音楽は西欧の和声やリズムとは異なるが故に、アカデミックな西洋の音楽を学んだ者からすればエキゾチックに感じたと推察される。ロシアの聖歌や民謡(そこにはカトリックとは異なる正教の聖歌や中央アジアの音楽の影響も窺える)を意図的に取り込んだロシア国民学派には、従来の西欧音楽の和声やリズムや旋律に満足していなかった意識が窺える。17世紀のピョートル大帝以降、ロシアでは西欧化政策が行われ、宮廷での公式言語もフランス語であり、インテリはフランス語を話すものとされた(たとえばドストエフスキーの『悪霊』でインテリのステパン氏は時々フランス語を話す)。そのような西欧化に対し、ロシア的な音楽を創造する試みが国民学派によってなされた。西欧への反発と独自の音楽創造の試みは日本の民族派にも見られるが、フランスではロシア音楽は異国趣味の範疇にあった。

同時代のマーラー(Gustav Mahler)は《大地の歌(Das Lied von der Erde)》[1908]<sup>27)</sup>で中国語の詩のドイツ語訳に音楽を付ける際に中国風の旋律を使用している。ツェムリンスキー(Alexander Zemlinsky)はインドの詩人タゴールの詩のドイツ語訳に音楽を付けた《抒情交響曲(Lyrische Symphonie)》[1923]を作曲しているが、その旋律やリズムにはエスニックな側面が感じられると

25) 安南人の萌芽状態のオペラというのは越劇であろう。

26) 彼らの場合のアジアとは東アジアではなく、ロシアに近接する西アジアや中央アジアである。西欧からすればロシア正教の旋律もビザンチンを想起させるに十分なアルカイックなものであったと推察される。

27) ハンス・ベートゲ編訳による詩集『Die Chinesische Flöte: 中国の笛』をマーラーが自由に改変しているが、元の詩集自体が中国語の詩の直訳ではなく、ベートゲが訳す過程で既にオリジナルの詩とは異なっている。19世紀末の厭世的な雰囲気やマーラーの個人的な厭世観に合うような形でドイツ語訳の漢詩が選ばれ、さらにマーラーの感情に沿って改作されているため、二重に原詩とは異なるものになっている。

はいえ、インド的な和声感やリズム感とは言い難い。ツェムリンスキーはマーラーに比較すると多調的であり、調性感は一層希薄ではあるが、彼が対位法を教えたシェーンベルクのような無調にはなっていない。マーラーが軍楽隊の音楽を取り入れていることはアカデミックな音楽教育を受けた聴取者からは世俗的であるという批判もある。仮にマーラーの大地の歌を中国人が聴いたとすれば、彼らはどのような感興を持つのだろうか。彼らはマーラーが中国の伝統音楽の影響を受けたと考えるだろうか。

1889年のパリ万国博でロシア国民学派の音楽を耳にしたドビュッシーは「若いロシア楽派が『民謡の主題』に着想を得て交響曲の更新を目指し、きらめく宝石を首尾よく彫琢した。だが、主題というものを完全に展開させようとするのが、そもそも無理な話ではなかったのか。とにかく、たちまちにして民謡主題の流行が、音楽の宇宙に広がってしまった。みんな東奔西走して、田舎の隅々までひっかき回した。老農夫の口から強引にもぎ取られた素朴なルフランは、美しい和声のレースを着せられて、すっかり面食らってしまった。それでも、しょんぼりと窮屈そうな様子を捨てないでいると、威張りくさった対位法が押しかけてきて、平和な生まれ故郷のことを忘れよと強制した。』[Lesure 1971]と、ロシアの作曲家が民謡の主題を十分に作品中で展開できず、音楽の書法としてうまく収まっていない点を批判している。ドビュッシーは以前からムソルグスキーの《ボリス・ゴドゥノフ》に興味を持っていたが、音楽書法的にはロシア国民学派に対して批判的である[Schaeffner 1998]。

ドビュッシーはその音楽の中にアジア的な要素を単純に取り込もうとしたのではなく、非西欧的な和声感やリズム感のある音楽の構造を消化し、活用することで自己の芸術の中に昇華したと考えられる。この点は、美術において日本の浮世絵の方法論を消化し、自己薬籠中のものとして新たな表現を創造した印象派以降の画家たちと同様の姿勢である。従って、ドビュッシーの音楽の中に殊更日本的な音楽の要素を見出そうとする姿勢は彼の意思とは違っていると考えられる。また、ドビュッシーがロシア国民学派に対して感じた問題点は、そのまま後年の日本のいわゆる民族派の作曲家たちが、日本の民謡等に見られる五音音階の旋律に和声を付けて、東西の折衷的な音楽を作ることに至った上、それが戦時体制下で称揚された状況に対する批判としてそのまま成立する。

藤村がドビュッシーの自作自演コンサートを聴いたのは作曲家最晩年の1914年であり、1889年のパリ万博からは25年の時間が経っている。アジアの音楽的影響は《版画》[1903]第1曲〈塔(パゴダ)〉や《映像》第2集[1907]第3曲〈金色の魚〉にも見られるため、1889年のパリ万博から15年程で彼のスタイルは完成していたと思われる。

1889年の後に1900年にもパリ万博は開催されており、そこではサミュエル・ビングが「アール・ヌーボー」という名のパビリオンを出展している。サミュエル・ビングは1888年に『LE JAPON ARTISTIQUE』(芸術の日本)を創刊し、1890年代に西洋の伝統的な芸術とは異質の芸術を「アール・ヌーボー(Art nouveau:新しい芸術)」と呼んだ。そこでは従来の西洋の芸術の中にある美とは異質の、新しい芸術の美をインスパイアするものとして日本の美術・工芸が持てはやされた。それが「新しい芸術」の源泉としての日本趣味が当時の気鋭の芸術家に見られる理由であり、我々日本人がドビュッシーとジャポニスムの強い結びつきを見ようとする理由でもある。

1900年のパリ万博の公式コンサートにおいて、ドビュッシーの作品カンタータ《選ばれた乙女》[1893初演]、《弦楽四重奏曲ト短調作品10》[1893初演]、《ピリティスの歌》[1900初演]が選ばれて演奏されており、オーケストラコンサートはトロカデロ宮の大ホールで開催され、室内楽コンサートは産業博の楽器展示部門の小ホールで開催された[井上さつき2000]。演奏会当日にドビュッシー

が作曲家として会場を訪れていたことは想像に難くない。クックはドビュッシーが東洋的な固有の文脈で五音音階を使用した作品の事例として《版画》[1903]の第1曲〈塔(パゴダ)〉を取りあげ、おそらくドビュッシーが1900年のパリ万博においてフル・アンサンブルで演奏されたガムランを聴いたことにインスパイアされたとしており、曲名はインドネシアの特定のイメージに関係するものではなく、ガムランの五音音階に関しては、ドビュッシーはBメジャーの三和音を内包する形で曲を始めながら、次第にそこから離れて行く展開をしているが、それは西洋的なガムランの受容であり、西洋と東洋の早い段階での融合であると指摘している[Cooke 1998]。ドビュッシーは手紙や批評でもっぱら1889年の最初のガムランのインパクトについて言及しているが、1900年のパリ万博にも足を運び、そこでもガムランに影響を受けていたことが推察される。これは彼が1900年のパリ万博に足を運んでいた一つの裏付けになる。しかし、ドビュッシーにおける日本音楽の影響の考察において重要なのは、1989年、1900年のパリ万博でパリのガムランに影響を受けたのと同様に、1900年のパリ万博でドビュッシーが川上音二郎一座の公演に足を運び、日本の音楽に興味を持ち、影響され、その感興を記録していたか否かである。

1900年のパリ万博において川上音二郎一座が人気を博した背景には、浮世絵や蒔絵といった日本の美術・工芸が既に広まっていた中で、日本の舞台芸術についても興味や関心が高まっていたことが考えられる。アメリカの旅行作家バートン・ホームズは、フランスの演劇批評家らがこぞって川上一座を称賛しており、ある高名な演劇評論家が「サラ・ベルナルがフランスの女優で、エレオノーラ・ドーゼがイタリアの女優なら、貞奴は世界の女優だ」とまで評したと伝えている[Holmes 1901:249]。

川上音二郎一座は1900年7月にパリ万博会場の一画にあったロイ・フラー劇場で公演を行い、ジイドやピカソやロダンが彼女の演技を絶賛したと言われるが<sup>28)</sup>そこではどんな音楽が流れていたのだろうか。演目は《芸者と武士》と《遠藤武者》<sup>29)</sup>[松本・福永・持田 2007]であり、前者は《鞘当》と《娘道成寺》が繋ぎ合わされたものであったという。絶賛されたという当時の劇評を見ても、物語の内容についてではなく、演技の形式に関するものが目に付く。たとえばパウル・クレーは1902年にフィレンツェでの彼らの公演を目にしているが、彼の日記には「結局彼女のすべてが可愛いのだ。…これは、妖精なのか、それとも現実の女なのか。現実の妖精なのだ。」と貞奴の演技を絶賛する一方で、「伴奏の音楽は、野蛮というものにつきる。(略)グロテスクなユーモアだ」と記している[Klee 1956=1961:125]。1900年のパリ滞在時に貞奴は大統領エミール・ルーベが官邸で開いた園遊会に招かれて「道成寺」を踊っており[井上理恵 2016]、まさに時の人となっていることから、パリの社交界においても高い評価を受けていたことがわかる。その際に伴奏が付いていたと思われるが、それを聴いた人々がどう感じたかについての記録はない。ドビュッシーがその園遊会にいたかどうか不明である。

歌舞伎は芝居と音楽が一体となったものだが、当時の観客にとっては音楽よりも歌舞伎の演技や

28) アンドレ・ジイドは『アンジェルへの手紙』[Gide 1900=1951:96]の中で、貞奴と川上音二郎一座の舞台について、「古代の大悲劇の神聖感興を我々に與へてくれたのです」と絶賛している。ピカソは《Sadayakko》[1901]として、舞台上の貞奴を描いている。東[1985:276-279]は、ロダンが貞奴にモデルになるよう熱心に交渉したが、ロダンが何者かを知らなかった貞奴が断ったと貞奴から直接聞いたという彫刻家の武石弘三郎の回想を紹介している。

29) 《遠藤武者》とは遠藤盛遠と思われるが、演目名としては遠藤盛遠と袈裟御前の物語である《袈裟》であり、ベルリン公演では《芸者と武士》と《袈裟》が演じられた[泉 2013]。



衣装に先ず目が行ったと考えられる。これはジャポニズムが工芸的な意匠、つまり形への関心から始まったことにも通じる。和服の裾の乱れを気にすることもなく、髪を振り乱して自由に演じ、踊る女性というのは当時の西洋の人々にとっては奇異な存在であり(身体を締め付ける衣装を着ないで奔放に踊るといふのは川上音二郎一座を招いた興行主のロイ・フラーの舞踊のスタイルでもある)、それが一般大衆だけでなく、日本の文化を知りたがる文化人からも絶賛を浴びた理由と推察される。武士の名誉の死の姿とされる「腹切り」の場面も話題になったが、それらは興業主や川上音二郎によって、聴衆に受けるグロテスクな演技として計算されたものである。音二郎自身も観客は貞奴が踊るのを見て喝采しているに過ぎず、本来の歌舞伎の演目を取りあげたとしても彼らには理解できず、失敗するだろうと言っている。彼らは日本の伝統芸能ではなく、世紀末の西洋が期待する日本を演じた。そこに日本を感じたのは西洋の観客の側である。西洋の観客も彼らが日本的であると勝手に考えているエキゾチックなイメージと照合しながら一座の歌舞伎を受容していたのである。しかし、何よりも彼らの心を打ったのは貞奴の存在感であろう。

仮に1900年のパリ万博における川上音二郎一座の公演にドビュッシーが足を運んでいたとして、そこで流れた音楽はガムランと同様の感興を伴ってドビュッシーの心を打ったのだろうか。クレーが野蛮というものにつけると評した音楽である。ガムランと歌舞伎では音楽的に異質のものであるとはいえ、そのような音楽にドビュッシーは感銘を受けるだろうか。1900年のパリ万博において川上貞奴の箏(そう)の演奏とドビュッシーの音楽との関連性について木村 [1963]が示唆していたが、泉 [2013]はそれについて、箏のどの楽曲がドビュッシーの音楽にどのように結びついているのかといった音楽学的な研究からは遠いとしている。童門 [1984:144]は「ドビュッシーは日本からやって来た芸術家の三味線音楽を聞いて影響をうけた。この芸術家とは、舞台上で踊る貞奴に他ならない。」と記しているが、これは柳沢 [1934]の回想に影響されたものと考えられる。時期的に言って、柳沢の回想がドビュッシーによる貞奴絶賛説の先駆けと推察される。

現状ではドビュッシーが1900年のパリ万博で川上音二郎一座の歌舞伎に触れ、ジイドやピカソのように熱狂した記録もなければ、クレーのように演技は絶賛したが、音楽は否定したという記録も見当たらず、彼の作品の中に邦楽の調性やリズムに明確に該当するような曲想も見出しにくい。従って、ドビュッシーが当時、日本の音楽の演奏に直接触れた可能性は低いと考えられる。

## 6 日本の聴取者によって作曲家に仮託されたジャポニズム

藤村が聴いた《マラルメの3つの詩》の作曲は1913年であり1900年のパリ万博からも10年以上後だが、そこにある音楽はガムランからの発展であり、教会音楽の旋法も使用されることから、関野 [2010]の分析のように機能と和声からの明確な離脱が窺える。安田 [1999]は「1889年パリ万博では、西ジャワの演奏家が西ジャワのガムランで演奏する音楽に合わせて、中部ジャワ、スラカルタの踊り手が宮廷舞踊らしきものを踊った」[4人の少女は実は王宮の踊り手ではなく、一般のなかではやや身分の高い踊り子である可能性が高いと考えられるのではないだろうか]という仮説を提示している。ガムランには半音を含む「ペログ(pelog)音階」と全音音階である「スレンドロ(slendro)音階」があるが、関野 [2010]はドビュッシーが聴いたガムランはスレンドロ音階によるものであったとしている。そのガムランの編成もジャワの宮廷のものとまったく同じものとは言い難く、博覧会用に編成されたものであった。また、仮にドビュッシーが平均律で調律されたピアノ

で作曲していたとすれば、ガムランの音階をそのまま写し取ることは難しい。従って、ガムランを耳にしたドビュッシーがガムランのエッセンスである「音の揺らぎ」を感じ取り、自分の作曲技法に対する靈感を得た後で独自の展開をしたと考えるのが適切だろう。

ドビュッシーが1900年に川上音二郎や貞奴の公演を見ていなかったとしても、1889年のパリ万博で触れたガムランから独自に発展させて、日本的な音楽の語法に至った可能性を完全に否定することも難しいとする考え方もあり得るが(これは「不在の証明」である)、同じアジアの音楽であるとはいえ、ガムランはジャワやパリの宮廷音楽である一方、歌舞伎のような邦楽は大衆音楽であり、ガムランにおける音階とリズム、特に打楽器の扱いからなる複雑な語法とは異なる系譜のものであり、ガムランと歌舞伎との距離は大きい。日本における宮廷の音楽とは雅楽であり、雅楽は中国由来のものであるから<sup>30)</sup>、ドビュッシーが1889年のパリ万博で触れたというベトナムのオペラ(おそらく越劇であろう)の方が中国との関連性が高く、仮にドビュッシーが越劇の語法を取り入れている、島崎藤村が彼の音楽を聴いた時にそこから雅楽を想起したのであればまだ話の筋は通る。

ところが先述したように、藤村は《マラルメの3つの詩》をドビュッシーの伴奏で聴いた時に、「丁度三味せんで上方唄の合いの手でもひくやうに静かに、濼い暗示的な調子の音を出し始めた」と表現している。上方唄は邦楽の陰旋法の系譜にあり、中国起源の律・呂旋法である雅楽からは遠い。藤村がドビュッシーの音楽の中に日本の音楽を聴いたとすれば、それはドビュッシーの側ではなく、聴く側である日本人の藤村が、ドビュッシーの中にあるアジア(それはガムラン起源のものと思われる)の音楽の気配を耳にして、そこに自分たちが慣れ親しんだ五音音階の日本の音楽、中でも陰旋法の系譜の民謡音階や田舎節に通じるものを感じたと推察される。当時の藤村は西洋音楽にも通じていたというが、日本以外のアジアの音楽に通じていたとは限らない。そのため、異国でアジア的な旋律を耳にして、それを日本的なものとして受け止め、その感興から敷衍して、ドビュッシーたちの演奏の仕草にも日本的なものを見たと言われ推察される。

逆に、西洋の和声に親しんだ欧州の人々には、アジア各地の音楽はすべてエキゾチックな音楽として一まとめに認識され、個々の区別がつかないとは限らなかったのではないか。そこで、ドビュッシーの日本美術好きを知っている人々がドビュッシーの音楽の中に感じるアジアの香りを日本の音楽の判別ができないばかりか、日本の音楽を聴いたこともない中で、日本のものだと誤解した可能性もある。一方、ガムランについて何の知識も無い日本の聴衆がドビュッシーの音楽の中にガムランの影響を見出すことはあったらどうか。日本にガムラン音楽が紹介されたのは1971年に東京藝術大学助教授であった小泉文夫氏が中央ジャワのガムラン(スレンドロ)のセットを持ち帰り、演奏を始めた時に遡るが[出典：東京藝術大学小泉文夫記念資料室「小泉文夫年譜」]、それ以前に日本の聴衆にガムランが知られていた可能性は低い。従って、それ以前にガムランに影響を受けた音楽を聴いた場合に、その音楽を日本のものと誤認する可能性がある。

シュッツが言うように、人は手持ちの種類から目下の事象を理解し、受け止めるものである。手

30) 中国の伝統的な音階である律旋法と呂旋法は日本の宮廷音楽である雅楽でも使われている。一方、日本の大衆音楽で使用される旋法としては陽旋法と陰旋法がある。前者は民謡音階や田舎節(いなかぶし)とも呼ばれ、のどかな雰囲気である。後者は都節(みやこぶし)と呼ばれる。どちらも五音音階だが、陰旋法には半音が含まれる。陰旋法は江戸期以降の三味線・箏(そう)を用いる邦楽に用いられており、川上音二郎一座が演奏したのはこちらに基づく音楽であったと思われる。それらは全音音階的で、時に四音音階となるガムランのスレンドロとは異なる。尚、作曲家の松平頼則は日本の伝統音楽を民謡と雅楽に区分している[松平1952;佐藤2010]。

持ちの類型の中に眼前の現実の解釈に適切なものがない場合は、間に合わせのように似通った(主体において類似していると認識される)類型を手持ちの中から探してくる。シュッツの現象学的社会学の観点からは、藤村が行ったドビュッシーの音楽の解釈はそのような手持ちの間に合わせの類型(当時の日本音楽である邦楽の知識、しかも雅楽以外の知識)によって行われたものと考えることができる。

1900年のパリ万博の日本館において雅楽が演奏され、それにドビュッシーが触れた可能性も想定できるが、雅楽の演奏の記録が不明であるため、この可能性は排除される。そもそもドビュッシー自身による日本の伝統音楽そのものへの言及が見当たらない。川上音二郎一座の公演にドビュッシーが触れていたことが明確であり、音楽学的にも当時の邦楽からドビュッシーが影響を受けていることが明確でなければ、ドビュッシーの音楽に対する日本的感興は、やはり藤村側の個人的なものと考えるのが合理的である。また、現代の我々が藤村と同様にドビュッシーの音楽の中に日本的なものを感じるとすれば、それは集団的な経験(それまでに聴いてきた日本の音楽の記憶)の結果であるか、もしくはここまで見て来たようにドビュッシーがジャポニズムに影響を受けたという言説の積み重ねから誘導されたものと言える。これは聴取者が作曲家に仮託したジャポニズムであって、作曲家には何い知れないものである。

ジャポニズムが時代的な背景にあったとしても、それはドビュッシーの非西洋的な音楽の創造を動機付ける一要素に留まる。たとえば、《前奏曲集》第1巻 [1910]第10曲〈沈める寺(沈めるカテドラル)〉に見られる並行五度の和声はかつてのヨーロッパの教会音楽において多用されたものであって、近代の和声法の範疇外であり、19世紀のロマン派的な音楽に比べアルカイックな趣がある。ドビュッシーが意図した音楽とは近代ヨーロッパの和声に囚われない音楽の創造であって、その中に教会音楽の旋法(しかも多声的)や東洋的な和声感も取り入れられている。時間的には西洋のアルカイックな方向に、空間的にはアジアに、しかも、古くからの伝統のジャワの宮廷音楽であるガムランに注目することで、アジアにおける時間的な広がりからもインスピレーションを得て、自己の音楽表現の幅を広げようとしたのである。しかし、ヨーロッパの音楽的伝統をすべて捨て去った訳ではない<sup>31)</sup>。たとえ彼が日本の美術・工芸にインスピレーションを得て、作品を創造したとしても、そこに見られる非西洋的な音楽はガムランに代表されるアジア的なものであって、日本の音楽ではないと考えられる。そこに日本的な音楽の影を見るとすれば、それは聴取者によるガムランの五音階を日本的な五音階として誤認したものと考えるのが妥当である。

ドビュッシーの音楽の中に日本的な音楽を見るのは、そうあって欲しいと考える聴衆の意識の問題だが、現代の西洋でのドビュッシーの音楽の受容状況を見ると、ウェーバーが「われわれの耳」と言ったような、「純旋律的な表現欲求から生まれたどんな音程をも無意識に和声的に解釈するような耳」を持つ西洋の人々も(だから、彼は西洋においてポリフォニーが生まれたとする)、年月を経て非西洋的な和声やリズムに慣れ親しむようになったと考えられる。同時に、演奏家においては「かつての国民的民族的特徴が、今日では国際的な共通性の中での一つの特性としてしか味わわれなくなった」[吉田 1957 : 21]上、作曲家においても無調や復調の試みが拡大する状況の背景に聴衆の嗜好の変化が存在している。

31) パレエ《春の祭典》の初演に立ち会ったドビュッシーは「ここに至っては、もう音楽ではない」とストラヴィンスキーを厳しく批判したという [吉田 1957 : 112]。

## 7 まとめ——ヨーロッパにおける伝統からの離脱と日本における新しい西洋の希求

ルネッサンス以降の西洋美術の行き詰まりへのアプローチとして、当初は異国趣味として捉えられていた日本の美術・工芸が、その方法論(構図, 視点, 色使い等)の独自性が注目され、画家が自分たちの技術として消化することで印象派を代表とする新しい芸術に道を開いたことが、ジャポニズムが視覚表現に果たした役割である。彼らは自分たちにとっての日本のイメージやその視覚表現を消化することで自分たちの新たな芸術を創造した。それは伝統的なアカデミズムに対する反抗ともなった。一方、一般生活者においては東洋趣味の延長の中に日本的な美術・工芸が置かれ、生活空間を彩ることになった。どちらも伝統的で古典的な権威に対する反発である。

音楽においては西洋的な(近代ヨーロッパ的な)機能と声法から離脱し(だからと言って捨て去った訳ではない)、東洋の音楽に注目し、自分のものとして消化することで新しい表現を創造したのがドビュッシーである。彼は日本の美術・工芸を好んでいたが、たまたまその音楽の中の東洋的要素が日本人にとっては日本的に聴こえることで(音楽学的には必ずしも邦楽的ではない)、ドビュッシーの音楽に親しみを感じた日本の文化人が、西洋でも最新の音楽でありながら、日本の音楽の影響もあるとして彼の音楽を捉えたのである。

折りから、新しい日本のクラシック音楽を創造しようとする若手の作曲家たちが、政府の音楽教育によって推奨されるドイツ的な音楽教育に対する反抗として、ドビュッシーやラヴェルを始めとする当時のフランス音楽に注目した。佐藤 [2010] が指摘するように、大正期の日本では明治期の刻苦勉強、質実剛健という言葉がドイツ的な価値観に対する反発として、自由闊達な芸術表現が求められたが、それにドビュッシーの音楽を範とする音楽は合致するものであった。日本的な五音音階をドビュッシー的な和声で色付けしようとするいわゆる「民族派」の作曲家たちの姿勢は非アカデミックで自由ではあるが、ドビュッシーが持っていた革新性とは異質のものであり、その後の戦前から戦中の日本的なものへの欲求に応えるべく、民族派の作品は日本の民謡等の素材を盛んに引用するものとなり、体制に順応する結果となって、ドビュッシーが持っていた本質的な芸術的な新しさから離れて行った。一方、演奏法については戦前のパリで当時の最新のフランス音楽の流儀を身に付けた安川加壽子が帰国後に日本の楽壇の中心人物として、演奏活動や教育活動を行ったことが日本の聴衆に対するフランス音楽の理解を促進したと言える。

ドビュッシーの音楽には確かに東洋的な側面があったが、それは日本的なものでない。また、ドビュッシーが西洋の音楽的伝統を捨て去った訳でもない。彼の音楽に日本的な影響を見るのはあくまでもそうあって欲しいと考える日本側の聴衆の問題である。そのため、日本側の事情が変われば、その受け止め方も変わり得るだろう。

音楽学的には作曲家の松平頼則 [1952:30-33; 佐藤 2010:164] がドビュッシーについて「長調と短調を解放し、独特な音階やグレゴリア旋法や、東洋の旋法の為に道を拓き」我々にとって若干の手がかりが与えられた」と言っているが、理論に明るい作曲家の松平がここで若干の手がかりと記し、ドビュッシーの作品を日本と西洋のかけ橋であるかのように諸手を上げて捉えることはしていないのは専門家ならではの言える。そこではドビュッシーは東洋の旋法のために道を拓いたとしているが、東洋の旋法が日本の旋法であるとは言っていない。

現在のクラシック音楽愛好家の中に見えるベートーベンやブラームスを代表とする重厚で思想的で教養主義的なドイツ音楽(ベートーベン自体は伝統破壊者としての側面を持つが、そこはあまり



注目されない)とドビュッシーやラヴェルを代表とする洒脱で感覚的なフランス音楽の比較という文脈の背後には明治期以降の伝統対革新という対立図式があり、質実剛健なドイツの古典音楽ではなく、感覚的で粋なものを好む音楽ファンによってドビュッシーが高く評価され(日本への導入期からフランス音楽は非ドイツ的であって、モダンなものとしていた)、しかも彼の音楽が旋律や和声的に日本人にも親しみやすい側面を持っていることを強調する中で、彼の音楽がジャポニズムの文脈で語られることが続いて来たと考えられる。

その言説を整理すると、「日本の浮世絵や工芸はジャポニズムに、特に印象派の絵画に影響を与えた。ドビュッシーは浮世絵が好きだった。ドビュッシーの音楽には東洋的な響きがある。だから、ドビュッシーは浮世絵を見て、日本を想い、旋律的に日本的な雰囲気のある、印象派の絵画のような作品を作ったジャポニズムの作曲家である。」となる。これは彼を日本的、印象派的と呼ぶ二重の間違いであるが、日本においては印象派が人気であることもドビュッシーの人気に影響したと考えられる。

しかし、それはあくまでも受容する側の姿勢の問題であって、その原因を作曲家に帰すべきものではなく、ドビュッシーの音楽が日本の音楽の影響を受けたことの証明にもならない。そこには事実の誤認もある。「ある集団が自分の文化に起源をもたない芸術形態に熱心にかつ継続的にかかわりあう現象を検討するときにはとくに、そうした文化的出会いとかかわりあいを生み出した構造的要因をとらえなくてははいけない。[吉原 2013 : 283]」のであって、日本の聴衆による音楽の受容においてはドビュッシーのケースに限らず、本考察で試みたように、作曲家、演奏家、社会・聴衆の3つのクラスタの相互関係性を見ることで、新しい音楽が聴衆にどのように受容されて行くかについての社会的なプロセスを分析し、時代や国による共通点と差異を分析することが可能になる。それこそが主観的な印象批評とは異なる音楽社会学的な分析である。

## 文献

### 欧文

- Holmes Burton, E. 1901 *The Burton Holmes Lectures; v.2. Paris Exposition*, <https://archive.org/details/burtonholmeslect02holm>.
- Cooke, Mervyn 1998 *Britten and the Far East - ASIAN INFLUENCES IN THE MUSIC OF BENJAMIN BRITTEN*. The Boydell Press, Woodbridge, The Britten-Pears Library, Aldeburgh.
- Debussy, Claude 1971 *Monsieur Croche et autres écrits*. Introduction et notes de François Lesure, Editions Gallimard. 引用箇所は Claude Debussy, 1913, *Concerts Colonne: Du got Alt.S.I.M.* 47-48. SIM は国際音楽協会の機関誌(ドビュッシー, クロード 1993 『音楽のために ドビュッシー評論集』 杉本秀太訳 白水社)。
- Gide, André 1904 *Journal*(ジイド, アンドレ 2003 『ジイドの日記』 I 1889-1911 新庄嘉章訳 日本図書センター)。
- Gide, André 1900 *Lettres à Angèle. 1898-1899*. Paris, Mercure de France. ジイド, アンドレ 1951 「アンジェルへの手紙 Ⅷ貞奴」『アンドレ・ジイド全集 第13巻』小林秀雄編 新潮社: 92-96)。
- Godet, Robert 1926 “En marge de lamarge.” *La Revue Musicale*, Numéro special (Mai) : 51-86.
- Halbwachs, Maurice 1939 “La memoire collective chez les musiciens.” *Revue Philosophique*, March-April : 136-165.
- Klee, Paul 1957 *Tagebücher 1898-1918*. Köln, M. DuMont. (クレー, パウル 1961 『クレーの日記』 南原実訳 新潮社)。
- Lacambre, Geneviève 1980 *Les milieux japonisants à Paris, 1860-1880, Japonism in Art*, Kodansha International : 43.
- Lacan, Jacques 1999 *R.S.I. Le Séminaire de Jaques Lacan, Livre X X II (S22) (1974-1975)*. Paris, Association lacaninene international.

- Lesure, François 1994 *Claude Debussy Biography*. (レスール, フランソワ 2003 『伝記 クロード・ドビュッシー』 笠羽映子訳 音楽之友社)。
- 1980 *Claude Debussy, Lettres 1884-1916*. Paris, Hermann.
- Mueller, Richard 1986 "Javanese Influence on Debussy's Fantasies and Beyond." *Nineteenth Century Music*, 2, 1986:157-186.
- Redon, Odilon A *SOI-MEME: JOURNAL (1867-1915), Notes sur la vie, l'art et les artistes*. (ルドン, オディロン 1983 『ルドン 私自身に』 池辺一郎訳 みすず書房)。
- Schaeffner, André 1998 *Autour de Debussy, Variations sur la musique*. Fayard. (シェフネル, アンドレ 2012 『ドビュッシーをめぐる変奏: 印象主義から遠く離れて』 山内里佳訳 みすず書房)。
- Scheper, Jeanne 2016 *Moving Performances: Divas, Iconicity, and Remembering the Modern Stage*. Rutgers University Press.
- Schutz, Alfred 1962 *Collected Papers I : The problem of Social Reality*, ed. and intro. by Maurice Natanson with a Preface by H. L. Van Breda, The Hague: Martinus Nijhoff. [CP(Collected Papers)] I ; Part I , Part II (シュッツ, アルフレッド 1985 『アルフレッド・シュッツ著作集 第1巻 社会的現実の問題 [I]』 渡部光・那須壽・西原和久訳 マルジュ社), [CP I ; Part III (シュッツ, アルフレッド 1985 『アルフレッド・シュッツ著作集 第2巻 社会的現実の問題 [II]』, 渡部光・那須壽・西原和久訳 マルジュ社)。
- 1950 "Language, Language Disturbances and the Texture of Consciousness.", *CP I* :260-286.
- 1953 "Common Sense and Scientific Interpretation of Human Action.", *CP I* :3-47.
- Schutz, Alfred 1964 *Collected Papers II : Studies in Social Theory*, ed. and intro. by Arvid Brodersen, The Hague: Martinus Nijhoff.
- 1951 "Making Music Together: A Study in Social Relationship.", *CP II* :159-178. (シュッツ, アルフレッド 1980 第5章「音楽の協働性—社会関係の研究—」『現象学的社会学の応用』中野卓監修, 桜井厚訳 御茶の水書房:107-135, *CP II* ; Part II "Applied Theory" の翻訳)。
- Weber, Max [1921] 1956 *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie, vierte, neu herausgegebene Auflage, besorgt von Johannes Winkelmann, Anhang, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen: Mohr. (ウェーバー, マックス 1967 『音楽社会学』『経済と社会』付論, 安藤英治・池宮英才・角倉一朗訳解 創文社)。
- 1920 "Einleitung", *Gesammelte Aufsätze zur Reigionsoziologie*, Bd.1, Tübingen: J.C.B.Mohr: 237-75. (ウェーバー, マックス 1972 「世界宗教の経済倫理—序論」大塚久雄・生松敬三訳 『宗教社会学論選』 みすず書房: 31-96)。
- 和文**
- 青柳いづみこ 2008 『ドビュッシー—想念のエクトプラズム』中公文庫。
- 2013 「音楽深遠「ドビュッシーと日本的感性」」丹波古陶館『紫明』第32号, <https://ondine-i.net/column/766>, 2013年4月。
- 2015 【文化講座】「文豪島崎藤村がバリーで聴いたドビュッシー 講演要旨」『交詢雑誌』2015年2月号, <https://ondine-i.net/column/2413>。
- 東珠樹 1985 『近代彫刻・生命の造形 ロダニズムの青春』美術公論社。
- 童門冬二 1984 『川上貞奴: 物語と史跡をたずねて』成美堂出版。
- 堀じゅん子 2013 「ジャポニズムと浮世絵—都市とメディアの時代を背景に」『札幌大谷大学紀要』第43号:127-138。
- 井上理恵 2016 『川上音二郎と貞奴 II—世界を巡演する』社会評論社。
- 井上さつき 2000 「1900年パリ万博における音楽—公式コンサートを中心に—」『愛知県立芸術大学紀要』(30):3-30。
- 泉健 2013 「ベルリンの川上貞奴(1901年)」和歌山大学教育学部紀要『人文科学』第6集:69-84。
- 和泉浩 2007 「ウェーバー『音楽社会学』における合理化のパラドクスと「音楽的聴覚」」『社会学年報』東北社会学会: 127-146。

- 河瀬彰宏・村井源・往住彰文 2010 「音楽評論論文にみる作曲家の感性的特徴—計量分析を用いた感性語の抽出—」『情報知識学会誌』2010 Vol.20, No.2:129-134。
- 木村毅 1963 『海外に活躍した明治の女性』至文堂。
- 九鬼周造 1928 「日本芸術における『無限』の表現」L'Expression de l'infini dans l'art japonais. 『九鬼周造全集』第一卷 岩波書店 1981:425-426。
- 国立国会図書館レファレンス協同データベース 2013 2014 『Debussy:LA Mer(ドビュッシー:海)は、葛飾北斎の木版画「富嶽三十六景—神奈川沖波裏」から曲想を得たか?』[http://crd.ndl.go.jp/reference/modules/d3ndlcrdentry/index.php?Page=ref\\_view&id=1000132429](http://crd.ndl.go.jp/reference/modules/d3ndlcrdentry/index.php?Page=ref_view&id=1000132429)。
- 馬淵明子 1997 『ジャポニスム：幻想の日本』ブリュッケ。
- 松平頼則 1952 「邦人作品の聴き方」『音楽之友』1952年10月号:30-33。
- 松本孝徳・福永洋介・持田明子 2007 「パリ万国博覧会を契機とした日本文化受容」『九州産業大学国際文化部紀要』第37号:145-155。
- ミラー,J.スコット 1997 「聞き手を失った音:一九〇〇年パリ万博での川上音二郎一座録音」ミラー,J.スコット企画・都家歌六他監修『蘇るオッペケペー—1900年パリ万博の川上一座—』東芝EMI, TOCG-5432:解説6-22。
- 宮崎克己 2018 『ジャポニスム 流行としての「日本」』講談社。
- 佐藤仁美 2010 『ドビュッシーに魅せられた日本人:フランス印象派音楽と近代日本』昭和堂。
- 関野さとみ 2010 「ドビュッシー《ステファヌ・マラルメの3つの詩》(1913)の和声構造」『桐朋学園大学研究紀要』36, 2010年12月:47-73。
- 島崎藤村 1922 『エトランゼエ』Orig. 春陽堂, 「島崎藤村全集」第8巻, 筑摩書房, 1967。
- 徳丸吉彦 1984 「マダム貞奴と比較音楽学」『学会会報』765号:39-43。
- 柳沢健 1929 「ドビュッシーの音楽と其中に泛んでいる『日本』」『巴里を語る』中央公論社:233-250。
- 1934 「日本芸術の国際性について」『新潮』1934年11月号:11。
- 安田香 1999 「1889年パリ万国博覧会におけるジャワの舞踊と音楽について」『東南アジア研究』東南アジア研究センター 36(4):505-524。
- 安田香 2003 「ドビュッシーの1890年前後の作品におけるガムラン・モチーフの扱いについて—ドビュッシーとガムラン楽曲分析篇2—」『岐阜聖徳学園大学紀要 教育学部編』:37-51。
- 吉原真理 2013 『「アジア人」はいかにしてクラシック音楽家になったのか?—人種・ジェンダー・文化資本』アルテスパブリッシング。
- 吉田秀和 1957 『二十世紀の音楽』岩波新書。

## Consideration over Debussy and Japonism from music sociological approach

—The influence of foreign art at the composer and its acceptance by listeners—

Masumi ANDO

### Abstract

Japanese art and crafts have had a great influence on the visual expression of European artists in the latter half of the 19th century. This is called as Japonism (Japonisme in French). At that time Claude Debussy, a composer who preferred Japanese art and crafts, brought innovation to classical music by departing from the functional harmony law in Europe. Japanese listeners tend to regard Debussy as a Japonism composer by seeing similarities with Japanese traditional music to his music.

It is the music sociology of Max Weber and Alfred Schutz that analyzes social factors existing in the process of comprehension of composers' work by listeners. In this paper, following the footsteps of Debussy, Toson Shimazaki, Otojiro Kawakami and Sadayakko Kawakami in Paris around 1900, I analyzed the discourse of Japanese culture people and artists who have focused on Debussy and clarified the background of the Japanese listener's attention that links Debussy's work to Japonism.

Keywords : Japonism, Debussy, music sociology, listener, audience