

修士論文

戦前日本のレコードによる西洋音楽の受容

— レコード音楽への眼差しと名盤言説の形成 —

文学研究科 文化構想学専攻 表現文化学専修

2022年度 M21LE001

熊倉 光佑

目次

序章.....	1
第1節 研究の背景.....	1
第2節 研究の対象と範囲.....	2
第3節 各章の概要.....	2
第一章 レコードによる芸術鑑賞.....	4
第1節 日本における西洋音楽受容の歴史.....	4
1-1 西洋音楽の舶来.....	4
1-2 西洋音楽の内面化.....	5
1-3 音楽鑑賞の始まり.....	6
第2節 レコードにおける洋楽聴取の芽生え.....	8
2-1 レコード音楽愛好家.....	8
2-2 レコードによる芸術鑑賞のガイドブック.....	10
2-3 レコードの選び方と鑑賞法.....	13
第二章 レコード批評の形成と自立.....	20
第1節 レコード批評の形成.....	20
1-1 音楽批評の変遷.....	20
1-2 レコード批評の誕生.....	21
1-3 レコード音楽愛好家によるレコード批評.....	22
第2節 レコード批評のあり方.....	26
2-1 レコード批評の方法.....	26
2-2 主観的な批評と客観的な批評.....	31
第三章 レコード音楽の自立.....	36
第1節 レコードへの眼差し.....	36
1-1 複製技術への批判.....	36
1-2 居ながらにして聴ける.....	37

1-3 本場の演奏が聴ける	38
第2節 レコード音楽という芸術	45
2-1 缶詰音楽の妙味	45
2-2 レコード音楽の実践	48
2-3 山田耕筰によるディスク芸術の提唱	52
2-4 ディスク芸術の実践	56
2-5 レコード音楽と新体制	60
第四章 レコード音楽と名盤言説	64
第1節 名盤という概念	64
1-1 批評空間における名盤	64
1-2 名盤の頒布	68
第2節 珍品レコードと骨董レコード	71
2-1 希少価値と歴史的価値	71
2-2 珍品レコードの頒布	75
第3節 名盤言説	76
3-1 名盤言説を構築するもの	77
3-2 名盤言説の行方	79
結論	83
参考文献	85

序章

第1節 研究の背景

本研究は、戦前の日本におけるレコード音楽批評空間を対象とし、西洋音楽がレコードというメディアを通してどのように受容され聴取されていたのかを明らかにする。本節では研究を始めるにあたって、先行研究とその課題について考察し、本研究の位置付けを明示にしたい。

西洋音楽の導入は、主に日本の開国期から本格的に始まっている。幕末の開国から近代化へ向かう日本の歴史的研究はいくつか存在するが、幕末、明治期の西洋音楽の受容の研究は塚原の『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』(1993)、ペリーの来航から今日に至るまでの、日本における西洋音楽の受容と展開に関する研究は大森盛太郎の『日本の洋楽1・2』(1986)が歴史的研究資料として充実している。後者は主に日本の楽壇の歴史や音楽業界に関する事象がドキュメンタリー的に描かれている。西洋音楽の舶来から終戦までの日本における様々な音楽文化について網羅的に記されている細川周平著『近代日本の音楽百年－黒船から終戦まで』(2020)では、さらに当時の大衆音楽や日本の音楽産業についても詳細に研究がなされている。これらの研究は戦前の音楽文化史を理解する上で有効である。

さらに、奥中康人の『国歌と音楽』(2008)において、1879年から設置された文部省音楽取調掛によって伊沢修二が導入した音楽教育の影響力について記されている。そこでは芸術としての音楽ではなく、西洋音楽の理論や形式が理想の近代的な国民育成の手段として機能してきたことが提示されている。戸ノ下達也/長木誠司の『総力戦と音楽文化』(2008)では、近代日本という社会背景や、大衆との関わりの中で、西洋音楽の位置付けや役割について考察している。西洋音楽は「国民音楽」として全体主義的な国家の政策として活用され教育やマス・メディアを通して普及されていったのである。さらに千葉優子の『ドレミを選んだ日本人』(2007)や斎藤桂の『〈裏〉日本音楽史－異形の近代』(2015)には、明治期から大正期を中心に、日本の音楽家や思想家が自国の音楽と西洋音楽理論の折衷によって文化的アイデンティティを形成していく過程が描き出されている。西洋音楽が「鑑賞」の対象となるのは、大正時代である。西島は『クラシック音楽は、なぜ<鑑賞>されるのか 近代日本と西洋芸術の受容』(2010)で、明治期以降、西洋音楽が日本でどのような形で「鑑賞」の対象とされてきたのかを明らかにしている。

上述の先行研究を鳥瞰してみると、国家イデオロギーと音楽との接点について論じられて

きたものが多い。あるいは近代日本史研究の一つとして西洋文化の内面化に音楽がどのように利用されたのかを研究対象としているケースもある。しかし、必ずしも西洋音楽が国家権力によって上から押し付けられてきたわけではない。それまで音楽教育論の提唱や、政策の一環として国が掌握してきた西洋音楽の啓蒙は、昭和初期から草の根的に現れた、レコードで趣味として洋楽を嗜好する人々によって独自の発展を遂げていくのである。

本研究は上述のような国家とイデオロギーと西洋音楽の諸関係に関するものではない。どのようにして西洋音楽が趣味として嗜好され一般の人々に聴取され始めたのか。西洋音楽が普及する上で重要な役割を果たしたレコードという複製メディアが日本でどのような価値を持ち、レコード音楽がどのように語られてきたのか。

このような問題提起を筆者の研究背景とし、本論文ではレコードによって確立された固有の洋楽受容のあり方を明らかにする。

第2節 研究の対象と範囲

本研究で主に考察するのは1930年前後から日本が戦況下に至る1940年頃までとする。なぜなら、昭和に入ると同時にレコードによる新しい音楽受容が生まれ、レコード音楽に関する主張や論争が中心的に行われているからである。

研究の対象とする資料は同時期のレコード音楽に関する著書や雑誌である。雑誌は主に1930年に刊行された『ザ・グラモフィル』（同年～『ディスク』に改名）、1929年刊行の『名曲』（1931年～『レコード音楽』に改名）、1930年刊行の『レコード』の三つのレコード音楽専門雑誌を中心とする。加えて、日本の楽団や音楽界全般の事柄を取り扱う『月刊楽譜』（1912年刊行）や『音楽世界』（1907年刊行）にもレコード音楽に関する議論や批評が行われているので、これらも研究資料として用いる。

なお、『レコード』は1933年の4巻8月号から1939年の5巻2月号まで刊行が途絶えており、現存する資料も少ないため、参照できる範囲を研究資料として用いる¹。

また本論文では、引用文として転載する雑誌や著書の旧字体は、全て新字体に統一する。ただし、旧仮名遣いや促音、拗音、反復記号の記載は原文通りとする。

第3節 各章の概要

第一章では、レコードによる芸術鑑賞がどのように啓蒙されてきたのかを考察する。西洋音楽は明治期から大正期にかけて教育や国策の一環として活用されていた。しかし、洋楽レ

¹ 東京藝術大学附属図書館監修『戦前期 レコード音楽雑誌記事索引』日外アソシエーツ、2017年。

コードの普及によって趣味で西洋音楽を嗜む人々が現れ始めると共に、レコード音楽に関するガイドブックが出版されていく。そこでは、単に楽曲の解説だけでなく理想的な鑑賞態度やレコードの選び方など、レコードを用いた本格的な芸術鑑賞の方法が説かれている。本章ではそれらのガイドブックを参照し、教育や学問の領域で語られてきた西洋音楽の鑑賞が、大人の教養として語られていくその変遷を明らかにする。

第二章では、1930年頃から雑誌や著書の中で繰り広げられるレコード批評のあり方について着目する。洋楽レコードの国産化がはたされると、それに伴いレコード音楽に関する専門雑誌の出版が始まり、従来の音楽雑誌にもレコード批評欄が設けられる。特にレコード専門雑誌の創刊や、そこに掲載されるレコード批評は、趣味で洋楽を嗜むレコード音楽愛好家の副業として始められている。レコード批評の方法には明確な基準がなく、何を批評対象とするのかによって批評家ごとに異なっていた。そこでは、レコードを生演奏の代用品とする音楽評論家と、レコード全体を総合的に批評しようとする愛好家兼批評家との間に明確な齟齬が生まれる。本章では、レコード批評の方法論の確立と、複製メディアの捉え方の相違から生まれる批評方法の対立を考察する。

第三章では、生演奏の従属的な位置付けであったレコードを、独立した芸術へ昇華しようとする愛好家や芸術家の活動に目を向ける。アドルノが批判した複製技術による音楽の氾濫は、日本ではむしろ「本場」の芸術に触れることができるという点で肯定的に捉えられていた。愛好家は、生演奏にはない「レコード音楽」の特異性や優位性を主張することで缶詰音楽と揶揄されてきた「レコード音楽」に固有の芸術的価値を主張する。このような主張と並行して、「本場」の芸術家による「レコード音楽」固有の演奏法や、日本の作曲家による「ディスク芸術」という芸術様式の提唱と実践が行われる。本章では、「レコード音楽」の立脚を唱える愛好家の主張とともに、実際に芸術家によって生演奏から独立したレコード独自の芸術様式がどのように提唱され実践されていたのかを明らかにする。

第四章は「名盤」という言葉の誕生と、意味の形成について考察する。現在、音楽を語る上で頻繁に用いられる「名盤」という言葉は1930年頃に現れ、レコード批評空間の中で批評用語として一般化していく。さらにレコードの希少性や音源の歴史的重要性によって価値を持つ珍品レコードも、歴史的「名盤」として語られる。その後、レコード批評の空間から離れた「名盤」という言葉は、様々な意味を付与されながら活用されていくのである。本章では、昭和初期における「名盤言説」の形成過程とその構造を明らかにし、その後現在に至るまで、多様なジャンルで活用されてきた「名盤言説」の軌跡を辿る。

第一章 レコードによる芸術鑑賞

第1節 日本における西洋音楽受容の歴史

本節では、先行研究によって明らかとなってきた西洋音楽の受容の歴史と、日本における発展、活用のされ方について考察する。

1-1 西洋音楽の舶来

日本で西洋音楽が本格的に流入し始めるのは幕末から明治初期にかけて、日本が開国し、諸外国との交易を積極的に行い始めた頃に見ることができる。西洋音楽は、幕末に黒船が来航して以降、「単に外来文化に対する興味、好奇心を超えて、式の高揚に充分効果のある軍隊様式の一部として、わが国に定着し始めたのであった」²。西洋音楽の導入は現在我々が西洋音楽と聞いて想像するクラシック音楽ではなく西洋由来のリズムや楽器の導入による様式的な伝播から始まったとされている。幕府や各藩は鼓隊、鼓笛隊、喇叭などの西洋楽器が用いられ、特に薩摩藩で発足された軍楽伝習隊は本格的な西洋式の軍楽隊導入の契機となる。

明治時代に入ると、新政府の下で陸・海軍省が設置され、薩摩軍楽伝習隊のメンバーは各省の軍楽隊へ所属した。明治政府は外国人指導者の本格的な教示を始め、西洋式の軍楽隊育成に力を入れる。明治16年には東京に鹿鳴館が開館し、舞踏会が催される。そこでは一部のエリートが内外人との社交の場として集まり、軍楽隊によるダンス音楽が演奏されていたという³。

さらに明治38年、陸・海軍軍楽隊が日比谷公園の演奏会の開催（ここで詳しくは記述しないが、主に軍歌や軽音楽、などを中心に演奏されていたようである）や、東京音楽学校の設立（明治20年に音楽取調掛から改名）、職業音楽家の発足である東京市中音楽会の設立（明治21年）や楽壇の創立など、明治期にかけて音楽に従事する人々や彼らの活動の場が広がり始める⁴。

日本の初期の洋楽を発達させた主力は演奏会ではなかった。聴衆はほとんど何の声も持

² 大森盛太郎『日本の洋楽1・2』新門出版社、1986年、25頁。

³ 大森盛太郎、前掲書、1986年。

⁴ 同上。

たなかった。邦楽が民衆に支持され、民衆の選択によって進歩が行われていたのに対し、洋楽は官設機関が全くの進歩の鍵を握っていた⁵。

西洋音楽は財界人や知識人、政界人など文明開花を進め、西洋文化を取り入れようとする上層階級の人々にしか接する機会がほとんどなく、一般大衆が日頃から親しんでいた音楽は浪花節、長唄、義太夫などであった。

また軍楽隊除隊から職業として演奏を生業としていた音楽家は、楽壇の演奏会、活動写真（映画）での演奏、ホテルでの興行、ラジオでの演奏などで活動を広げ始める。そこでは映画音楽やダンス音楽などの軽音楽が主に演奏されていた。

1-2 西洋音楽の内面化

明治政府は、1879年に文部省の伊沢修二らを責任者とし、初頭教育の過程に西洋音楽を取り入れるため「音楽取調掛」を設置する⁶。主に西洋音楽を中心とした教材作りがなされ、発刊された教科書には、外国の歌曲を日本語に邦訳したものや、西洋音階の理論などが盛り込まれた⁷。この時期の日本は欧米諸国に並ぶ近代化の樹立に勤しみ、西洋文化を自国の文化として内面化する動きが盛んになった。伊沢は、幼稚園、小中学校の音楽教育の重要性を捉え、唱歌を通して西洋音楽理論を浸透させ、根本から洋楽を普及させようと考えた。しかし、これらの西洋文化を取り入れる過程には、単なる洋楽の享受や芸術教育とは異なる側面がある。

明治期において教育は能動的な「国民」を育成する機関として考えられていた。伊沢は唱歌や唱歌遊戯を身体教育として捉えていた。彼の音楽教育論には、社会における他者と個人との関係、すなわち、近代国家の目指す国家共同体へと直結する近代的な身体形成という大きな役割が潜在していた⁸。

さらに、戸ノ下達也/長木誠司の『総力戦と音楽文化』によると、西洋音楽が「国民音楽」として全体主義的な国家政策の一端をなし、教育現場やマス・メディアを通して普及されていったことが示されている⁹。

⁵ 堀内敬三『音楽明治百年史』音楽之友社、東京、1968年、82頁。

⁶ 1897年にアメリカに派遣され、ハーバード大学などで教育学や専門的な音楽理論を学び3年後の1900年に帰国する。その後、日本で音楽教育の教授法を説いた。

⁷ 奥中康人『国家と音楽 伊沢修二のめざした日本近代』春秋社、東京、2008年。

⁸ 同上。

⁹ 戸ノ下達也/長木誠司『総力戦と音楽文化 音と声の戦争』青弓社、東京、2008年。

このように西洋音楽の様式的な側面のみが摂取され、近代化システムの中で活用されていく流れが明治・大正期における日本の音楽研究の中で如実に示されてきた。つまり、西洋音楽は単に芸術音楽として受容されたのではなく、国家や教育などの様々なイデオロギーと絡み合いながら実用的に利用されてきたのである。

1-3 音楽鑑賞の始まり

西洋音楽の様式が実用的な国家装置としての役割から現代にも脈々と続く「鑑賞」の対象となったのは、大正時代に入った頃に見られるという¹⁰。それまでの洋楽といえば伊沢の唱歌教育のような「うたう」という身体活動、あるいは、一部の階級の人々にのみ触れられるものであった。大正時代に入ると、クラシック音楽を鑑賞することは精神を向上させるものとして考えられた。蓄音機やレコードの普及はさらに音楽鑑賞という文化が定着する追い風となる。同時に、明治の暮れから大正にかけてレコードの国産化によって浪花節、長唄、義太夫、琵琶などのレコードが一般大衆に親しまれ、流行歌がレコード産業の中で生み出されていく。

1907年にアメリカ人のF・Wホーンにより設立された日米蓄音器商会は1910年に日本蓄音器商会と改めレコードの国産化に乗り込んだ。「・・・わが国で初めてレコード事業が、創業わずか数年で驚異的な発展を遂げたのには、レコードがめずらしかったということのほかに、も一つ大きな原因があった。それは、当時、わが国朝野を風靡した浪花節の物凄い人気であった」ため、川崎の工場で吉田奈良丸の浪花節レコードのプレスが間に合わず、昼夜二部性で作業に当たったという¹¹。このような長唄、義太夫、浪花節などの名手による録音とレコード化に加えて「八木節」、茨城の「磯節」、岐阜の「木曾節」などの民謡レコードがヒットする¹²。さらに、1914年、作詞、島村抱月、作曲、中山晋平、唄、松井須磨子「カチューシャの唄」のレコードが東洋蓄音器から発売され、流行歌となる。以降、「ゴンドラの唄」や「さすらいの唄」などが日本蓄音器商会から発売され、流行歌が連発されていく¹³。

このような流行歌は卑俗なものとされ、浪花節や長唄、あるいは洋楽など教育上有意義

¹⁰ 西島千尋『クラシック音楽は、なぜ<鑑賞>されるのか 近代日本と西洋芸術の受容』新曜社、東京、2010年。

¹¹ コロムビア50年史編集委員会編『コロムビア50年史(別冊)』日本コロムビア、東京、1961年、92頁。

¹² 生明俊雄『ポピュラー音楽は誰が作るのかー音楽産業の政治学』勁草書房、東京、2004年。

¹³ 同上。

で良質なものの鑑賞が推進された。特に教育の場では、レコードを用いた欧米式の教育法により、高度な芸術音楽ばかりでなく、アメリカの軽音楽のような子どもにも理解しやすい「良い音楽」も鑑賞教材とされていた。西島の研究で明らかのように、実践から鑑賞へと移行してもなお、西洋音楽の鑑賞は個人の育成、人格の向上などの教育的意義をもって施行されていたのである¹⁴。のちにレコード批評空間でも活躍する田辺尚雄や須永克己もレコードによる教育的な意義を唱えた人物だ。

さらに、大正初期から「家庭音楽」という言葉が現れるようになった。それまで、中間層の女子が嗜んでいた邦楽器に変わり、西洋楽器（主にピアノ）が近代的な家庭趣味の模範として称揚され始める。

二〇世紀初頭の「趣味」ブームは、個人の美的な感覚が社会的につながる回路、「良い趣味」がステータスにつながる回路の完成と、それを実現する消費文化の勃興との交差点として捉えることができる。家庭音楽は好み、たしなみのどちらにも関係し、「個人」が振舞う社交圏の確立と関係している。良きたしなみを持つことはそれだけの文化資本を持つことで、その文化資本の中には礼儀、エチケット、言葉遣い、物腰、そして感情表現などの様々なコードが含まれる¹⁵。

高貴な洋楽器か日本の伝統楽器か、といった議論が家庭音楽論の主要テーマとして展開されていたのと同じく、家庭で洋楽レコードを聴取することが理想的な家庭像として大正初期から称揚された。洋楽か邦楽かという覇権争いは、家庭音楽というミクロなレベルにも浸透し、洋楽を聞くことは健全な家庭や国民を作り上げるのに不可欠な要素として扱われていた。「明治には「科学」であることによって権威付けられた芸術が、大正に入ると「科学」に対抗するものとしてその「精神」性が宣伝されている」と西島が述べるように、洋楽が唱歌教育などの身体的な実践から、鑑賞教育による精神の養成へと移行していく¹⁶。やはり西洋音楽は、「鑑賞」の対象となってもなお、従来のような近代的な個人の育成という役割を担い続けているのだ。

しかし、昭和初期になると、レコードや蓄音機の普及、海外のレコード会社による日本の音楽市場への進出により、洋楽が教育的な用途から離れ、レコードによって本格的に芸術音

¹⁴ 西島、前掲書、2010年。

¹⁵ 細川周平『近代日本の音楽百年－黒船から終戦まで 第2巻デモクラシイの音色』2020年、岩波書店、147頁。

¹⁶ 西島、前掲書、2010年、67頁。

楽を嗜む洋楽ファンが次第に現れ始める。そしてそのような人々のための入門書が次々に発売され、本格的な西洋音楽の「聴き方」が啓蒙され始める。

第2節 レコードにおける洋楽聴取の芽生え

2-1 レコード音楽愛好家

中村洪介の『日本の耳、西洋の耳』では明治時代から昭和にかけて日本を代表する文豪、島崎藤村が西洋音楽に傾倒していく様子を描いている。彼は、学生時代に西洋音楽に出会い、作曲家の伝記に思いを馳せ、教員を辞任し自身も東京音楽学校に入学する。そして実際にパリへと赴き1914年、ドビュッシー自らの自作、自演のコンサートを聴いているのである¹⁷。前述の先行研究でも述べたとおり、明治・大正期の日本では、西洋音楽は西洋文化に触れることのできる一部の階級の人々によってのみ聴かれていた。洋楽を聴くということは本場の西洋諸国で生の演奏を耳にすることができた者の特権であったのである。後にも紹介するが、音楽評論家として数多くの西洋音楽に関する著書を残した大田黒元雄も、若くして渡欧し、実際に本場の西洋音楽を耳にしていた人物である。

しかし、昭和に入るとそれまで輸入盤にのみ頼ってきた洋楽レコードが次第に国産化され始め、本場で生演奏を聴くことができない一般の人々にとって洋楽はさらに身近になっていく。

大正初期の日本での輸入盤は赤盤片面一枚で7円50銭という価格で、同時期の米10kgの価格が、1円ほどであったことを考えると決して容易に手に入るものではなかったことがわかる¹⁸。1923年の関東大震災による恐慌や、反米運動の影響により、1924年から日本政府はレコードや蓄音機の関税を100%に引き上げた¹⁹。その年、ビクターの赤盤は8円80銭にまで高騰したという。このような苦境に対する措置として、海外のレコード会社は商品の直接輸入から、輸入原盤の日本プレスに切り替え始めたのである。1927年に設立された日本ポリドール蓄音器商会は独ポリドールの製造元である独グラモフォンと契約し、日本で最初に録音原盤の国内生産を行う²⁰。ついで、日本蓄音器商会は英・米コロムビアの傘下と

¹⁷ 中村洪介『西洋の耳、日本の耳—近代日本文学と西洋音楽』1987年、春秋社。

¹⁸ 倉田喜弘『日本レコード文化史』2006年、岩波書店、105頁を参照。赤盤とは、ヴィクターが専属録音契約を交わした著名なアーティストの録音を、標準盤の黒レーベルではなく赤レーベルにした特別盤のこと。価格も標準盤より高く設定される。

¹⁹ 倉田、前掲書、2006年、124頁。

²⁰ 同上、168頁。

なり、予てから親しまれてきた国内生産のニッポノホンレーベルを残しつつ、1928年、傍系として日本コロムビア蓄音器株式会社を新設する。さらに、1927年に米ビクターの出資により日本ビクター蓄音器株式会社が新たに設立され、翌年から国内プレス盤を発売すると²¹、ビクターの赤盤価格は3円～4円と、輸入盤の約半分にまで引き下げられた。ちなみに、各社とも黒盤という廉価盤も発売しており、10インチ盤の価格は1円50銭で、少しお手頃な価格に設定されている²²。

洋楽レコードの国産化と値段の低下は、一部の知識人によってのみ受容されていた西洋音楽を一般層の耳にまで広げることを可能にした。洋楽ファン、クラシック音楽愛好家という人々は、大正時代から昭和初期にかけて現れ、主に高校・大学といった教育機関に所属する中産階級の人々によって構成されていたという²³。そして彼らのほとんどが大学内のレコード鑑賞会などで洋楽を聴取していた。

つまりこの時代に現れた西洋音楽を愛好する一般の人々は、生演奏によってではなく、レコードから洋楽を受容した「レコード音楽愛好家」だと言って良いであろう。レコード音楽愛好家は個人主催のものや、レコード会社主催のものを含めレコード鑑賞会、試聴会を月に数回行っていた。高価であった蓄音器は無論一般の人々には容易に手に届く品ではなかったため、洋楽を愛好する学生にとっては重要な機会であったと考えられる。このような日本の愛好家の熱気に対して1931に初来日したシゲティが次のような言葉を綴っている。

昨秋来演深い感銘を残して帰った提琴家シゲティの会見談が最近号の「グラモフォン」誌載つてゐる。その中日本に関するものを左に紹介してみると「・・・日本で私が最も驚いた事はレコードがその音楽生活に非常な力を持つてゐる事である。学生や、音楽愛好家は音楽鑑賞にレコードを最もよく利用しており古典物もよく売れてゐる。彼等の西洋音楽に対する関心は非常なものである。私は東京で六回の演奏会を行つたが、こんなことは何処でも可能な事ではない。私は東京で二度とない様な経験をした。丁度最後の公演の時、

²¹ 生明俊雄、前掲書、2004年。

²² 10インチ盤は収録時間が約3分半、12インチ盤は4分程で、黒盤のほとんどが10インチであった。赤盤や豪華盤と比べると演奏家があまり著名でない場合が多く、楽曲のレパートリーも主にポピュラーなものが収録されていた（毛利真人『SPレコード入門－基礎知識から資料活用まで』2022年、スタイルノートを参照）。

²³ 加藤善子「クラシック音楽愛好家とは誰か」渡辺裕・増田聡『クラシック音楽の政治学』2005年、青弓社、143-174頁。

ベートーヴェンのコンチエルトを弾いてゐる最中激しい地震に襲はれた。ホールがひどく揺れるので、あはてゝ、逃げ出してしまった。なのにオーケストラは続いてゐたし、聴衆は全く驚くべき静けさの中に、何事もなかつた様にそのまま座つてゐた。日本のレコード界は非常に進歩してゐる。私は東京で極めてアップ・トゥー・デートな吹込場を見たとし、そこで吹き込んだ私のレコードは満足のいくものだつた。東京のレコード界を語るもう一つの現象は主要商店街の銀座に作つてある古屋掛けで古くなつた電気吹込み以前レコードをうんと値引きして売つてゐる事である²⁴。

さらに、1931年にイギリスのレコード会社グラモフォンが企画した予約制でレコード頒布を行う「フーゴ・ヴォルフ協会」は、定員500名の会員数に満たず、頓挫しそうなところを日本から111組の予約が寄せられたことで成功した。この日本人のレコードに対する熱量は、現地の企画者を驚かせたという²⁵。そして協会企画の成功の裏には、レコード音楽批評において活躍するレコード音楽愛好家、藤田不二による日本人への熱心な働きかけがあったのだ。

2-2 レコードによる芸術鑑賞のガイドブック

外国に訪れ、本場の演奏を聴くことができた一部のエリートを除くと、一般の日本人にとって本格的な西洋音楽を聴く手段はレコードしかなかった。しかし、レコードによる洋楽の聴取が、なんの手立てもなく実践されていたわけではない。大正末期から昭和初期にかけて、それまで西洋音楽を耳にする機会が少なかった一般層の人々に対し、どのようなレコードを購入し、聴取するべきなのかを書き記したレコード音楽の入門書なるものが次第に現れ始める。

- ・1924年『レコードの選び方と聴き方』 服部龍太郎
- ・1924年『レコード音楽の解説』 大沼竹太郎
- ・1924年『音楽上に於ける蓄音器の用法』 東京音楽協会
- ・1925年『家庭で味ふべきレコード名曲解説』 田辺尚雄
- ・1928年『趣味百話』 松山思水

²⁴ 「シゲテイが語る日本印象記の断片」『月刊楽譜』（21巻5号）1932年、105頁。

²⁵ ローランド・ジェラット『レコードの歴史－エディソンからビートルズまで』石坂範一郎訳、音楽之友社、東京、1981年、215頁。

- ・1931年『蓄音機とレコードの選び方・聴き方』 田辺尚雄
- ・1931年『蓄音器とレコード通』 あらえびす
- ・1931年『レコード名曲解説』 塩入亀輔
- ・1932年『音楽史的レコード蒐集 上 (バツハからシューベルト)』 あらえびす
- ・1932年『洋楽の知識とレコード名曲解説』 堀内敬三、塩入亀輔
- ・1932年『レコードによる洋楽鑑賞の実際』 山田耕作
- ・1933年『レコードによる洋楽鑑賞法』 湯浅永年
- ・1934年『レコード音楽読本』 野村光一
- ・1934年『レコード音楽名曲を尋ねて』 神保環一郎²⁶

小川昂の『洋楽の本—明治期以降刊行書目』を参考に、昭和初期以前の著書を考察すると、それまでの西洋音楽の著書は主に、鑑賞教育法、蓄音機の知識、あるいは西洋音楽学の理論など学問的な専門書が多く発刊されている。蓄音機に関する著書は、1922年に田辺尚雄が単行本『家庭に必要な蓄音機の知識』を出しており、蓄音機の歴史や機械の扱い方、針の選び方などが細かく説明されている。その田辺が顧問を勤めた日本で最初の蓄音機専門雑誌、『蓄音器世界』が1916年に創刊され、1921年から『音楽と蓄音器』（1922年8月号から『音楽と蓄音機』に改題）となる。『蓄音器世界』の内容としては、蓄音機に関するニュースや広告などの記事が多い。蓄音機の用途については主に鑑賞教育や英語の教育に用いることを推奨する論説が多く展開されている。新譜の紹介もされているが、主に日本の浪花節、義太夫、薩摩琵琶、落語、お伽劇・歌劇などの文句を載せており、洋楽に関する記事は少ない。

その後、改定された『音楽と蓄音器（機）』では主に、創刊者である田辺尚雄、音楽鑑賞教育を推奨した学者の須永克己、同じく音楽学者の門馬直衛らが執筆しており、家庭や学校における蓄音機、又はレコードの教育上の有効性を説くというスタイルを維持している²⁷。洋楽とともに邦楽も取り扱っており、娯楽的な要素の強い低級なものと鑑賞教育に適切なものを区別し、子どもの育成に効果的なレコードを紹介、推奨している。洋楽について専門的に講じた須永克己の「レコードを以て例示する外観西洋音楽史講座」という題目の記事ではレコードを手がかりに、耳から音楽史を学ぶといった目的で、それに相応しいレコードが

²⁶ 小川昂『洋楽の本』、1977年を参考にレコードによる音楽聴取に関する著書を列挙している。

²⁷ 東京藝術大学附属図書館監修、前掲書、2017年を参考に、雑誌資料を参照した。

いくつか紹介されているが、ここでのレコードは単に学問の教材として用いられている²⁸。他にも、蓄音機やレコードの専門的な知識に関する頁も見られる。一見したところ、趣味としてレコードを嗜むことを目的とした雑誌ではなく、お堅い学術的な内容となっており、レコードや蓄音機を教材とした教育本に近いと言えよう。

レコード音楽の入門書に話を戻すと、その類の著書は大きく二通りの性質に分けることができるだろう。一つは、従来のように子どもの鑑賞教育を目的としたものと、本格的な芸術音楽の鑑賞を目的としたものである。

鑑賞教育を目的としたガイドブックの代表として、田辺尚雄の『家庭で味ふべきレコード名曲解説』と山田耕筈の『レコードによる洋楽鑑賞の実際』をあげることができるだろう。前者の田辺は自著の冒頭で「普通多くの家庭でレコードを蒐集して居られる方法は各自の趣味を中心として、唯自分の好むものを集めるといふに過ぎないようであります。それも結構なことですが、私は尚ほ一段之れを拡張して、(一) 広く一般の音楽趣味を養成すること。(二) 児童の鑑賞力養成や想像力の涵養の為に用ひること。のような目的に用ひてもらひたいと思ひます」と述べている²⁹。同じく山田耕筈も『レコードによる洋楽鑑賞の実際』において、「音楽の研究をレコードによつてすることは、それが、何回も繰返してきけることと、いろいろなものを同時に演奏せしめて、比較研究する利便を持ちます。が、殊に、子供に音楽を味はせる場合などには数回同じものを、きかせる必要がありますので、初等、中等の教室には、最も適当した鑑賞資料となると思ひます」と述べるように、レコードによる音楽鑑賞は常に子どもの家庭内、あるいは学校における教育教材として用いられることが前提となっている³⁰。ちなみに田辺とともに音楽教育論の意義を唱えてきた須永克己も 1936 年『明日への音楽』の「レコードによる音楽鑑賞入門」において、鑑賞教育の手引きとして著書を利用してほしいと記している³¹。これらの著書では、子どもの育成に効果的な質の良い音楽が推奨され、洋楽のみならず日本の伝統的な音楽もそこに含まれている。これらの著書は、『音楽と蓄音器 (機)』などと同じスタイルの、鑑賞教育に用いる教材の選び方を記したガイドブックといっても良いであろう。

そして昭和初期に入って、このような「子どもの教育」を目的としたものと同時に台頭してきたのが、個人的な趣味のための、あるいは「大人の教養」のためのガイドブックである。

²⁸ 須永克己「レコードを以て例示する外観西洋音楽史講座」『音楽と蓄音機』(13 巻 2 号) 1926 年、6-7 頁。

²⁹ 田辺尚雄『家庭で味ふべきレコード名曲解説』文化生活研究会、東京、1925 年、1 頁。

³⁰ 山田耕筈『レコードによる洋楽鑑賞の実際』日本コロムビア蓄音器、神奈川、1932 年、1 頁。

³¹ 須永克己『明日への音楽』名曲堂、東京、1936 年。

2-3 レコードの選び方と鑑賞法

レコード音楽愛好家が増え始めたことに伴って、レコードに関する著書に本格的な芸術との向き合い方が啓蒙され始める。そこでは本来、生演奏によって施行される正当な芸術鑑賞のあり方が、その代用品であるレコード音楽の鑑賞に転用されているのだ。その一例が、レコードの選び方の啓蒙である。

例えば店に入って、なんとなく良さそうなレコードを適当に買うのは理想的なレコードの選び方ではない。あるいは、自分の好きなピアノ曲や歌曲を雑多に選んで聴くような態度も適切ではない。

レコードは、それを蒐める人の態度に依つて、いろいろ選択方法が違ふのである。普通の家庭では各自の趣味を中心として、唯、自分の好むものだけを集めると言ふに過ぎないやうで、それでも結構だが、音楽愛好家としては、各種目に涉つて、広く主要なものを全部拾い集めることである。また研究的な態度で声楽曲ばかり、或はピアノ曲、ヴァイオリン曲、セロ曲、オーケストラ曲の各部門専門に蒐めるとか、歌劇物を一まとめにするとか、或は作家別に、ベエトオヴェエンの作品、ワグナーの作品ばかり集めるとか、さう言つた選択方法もとれるので研究的な態度でレコードを集めると言ふことは、なかなか愉快なものである。このやうに、組織的、系統的にレコードを集めることが第一に大切なことで、唯無暗に雑多なレコードばかり集めても、何にもならない。音楽の優れた実際演奏の乏しい日本ではレコードが最も有力な教育者となることは、争はれないことではあるが、またそれだけレコード選択は注意しなければならないのである。くだらないレコードを買ふことは、くだらない本を買ふことと同じである³²。

本著で、塩入は「組織的、系統的にレコードを集めること」を勧めており、自分の好みや気分に合わせてレコードを選ぶのでは、くだらない音楽を聴くことになってしまう可能性があるというのである。

『音楽上に於ける蓄音器の用法』においても、同じように「何にしましても、レコードを何等の系統もなく順序もなく出鱈目に集めたり、或は何時までも演奏の技巧のいゝのばかりを集めたりするのは、本當の音楽藝術鑑賞者の態度ではありません。本當の音楽藝術研究

³² 塩入亀輔『レコード名曲解説』誠文社、東京、1931年、5頁。

家は、一定の理論と系統との下にレコードを集めるのです」と述べられている³³。西洋音楽のレコードは、店頭に並んであるものをなんの知識もなく無作為に選んではいけない。意味もわからず聴取し、サウンドを楽しむだけでは本当の芸術音楽の鑑賞態度とは認められず、そこには西洋音楽の知識に基づいた一定の規則が要求されているのだ。さらにここでは演奏家の技巧に偏重した音楽の聴き方、選び方も邪道として扱われている。

「一定の理論と系統」というのは、おそらく塩入と同じく、音楽史における作曲家の位置付けと楽曲の形式、作風、あるいは交響曲、室内楽、声楽といった演奏編成のカテゴリズであろう。このような音楽形式別のレコード選択法に加え、系統的なレコードの集め方についてあらえびすは次のように述べている。

レコードのコレクションは、結局「音楽史的」でなければならぬ—と私は幾度も繰り返して申しました。気のきいた小曲や、好きなアーティストの限られた演奏に溺れて居るうちは、そんな系統の立ったコレクションを必要としませんが、それが五十枚になり、百枚になり、三百枚になると、その間に自ら系統を生じ、やがては、音楽史的に整理して、世界の名曲をレコードで網羅し度い時期が来るものです。そればかりではなく、音楽史の研究や、音楽の鑑賞教育などの資料として、レコードのコレクションを役立てる場合には、殆んど絶対的に、それは音楽史的系統を有するコレクションでなければならぬことは申すまでもありません³⁴。

ここで示されているのは、過去の作品から順番に集め、歴史的な流れを認識するという方法である。つまり、ある一定の理論に沿ってレコードを購入し、そこに録音された作品の音以外の知識を有することが洋楽レコードの聴取において求められるのである。特に歴史認識は西洋音楽の聴取においてかなり重要な要素であろう。輪島によれば「音楽にかぎらず、ある対象の歴史を書くことは、その対象の時間的連続性に基づく真正性を主張する行為と不可分に結びついている」と言う³⁵。

ちなみに、日本で西洋音楽を歴史的に記述した最初期のものは、1908年に発刊された石倉小三郎の『西洋音楽史』である³⁶。この著書では、17世紀の宗教的な音楽の意味合いからか

³³ 東京音楽協会編『音楽上に於ける蓄音器の用法』岡田日栄堂出版、東京、1924年、28頁。

³⁴ あらえびす『音楽史的レコード蒐集 上 (バッハからシューベルト)』名曲堂、東京、1932年、3頁。

³⁵ 輪島裕介「音楽史の可能性」佐藤卓己編『岩波講座現代 5 歴史のゆらぎと再編』岩波書店、東京、2015年、270頁。

³⁶ 栗原裕一郎・大谷能生『ニッポンの音楽批評 150年100冊』広済堂ネクスト、東京、2021年。

ら芸術音楽へと形式的に変遷していく西洋音楽の歴史について記しており、各時代における代表的な作曲家や音楽形式の変容について説明がなされている³⁷。さらに、ロマン・ロランの著書や、その翻訳を勤めた大田黒元雄の『バッハよりシェーンベルヒ』には、西洋音楽史や作曲家列伝など、「芸術音楽」というものが形成され発展していく様が歴史的に描かれている³⁸。日本で西洋音楽に関心を持つ人々は、このような書物から洋楽の知識を得て、人格化された作曲家へのロマンを抱いていたという³⁹。このような「芸術音楽」の知識に基づき、西洋音楽史を会得することがレコードを収集する上で重要なのだ。換言すると、そこに存在する固有の歴史性を理解することで、単にレコードで音楽を聴くという行為が真の芸術鑑賞へと昇華されるのである。昭和に入り現れる、レコードによる芸術音楽の鑑賞法を記した著書は、概ねこのような歴史認識の上でレコードを紹介しているのだ。

さらに、芸術音楽の鑑賞には作品に秘められた作曲家の意図や感情を解釈することが求められる。

音楽は作曲者の感情が、凝つてもつて音となつたものでなければなりません。いひかへれば作曲者の精神生活の表現でなければならぬのです。聴衆が音楽を聴く時に感情を移入するやうに作曲者も亦音に自分の精神を乗りうつさせます。従つて私たちが音楽を聴き、音に感情を移入することは、取りもなほさず作曲者の心に感情を移入することとなります。つまり音楽を聴くことによつて作曲者と聴衆の魂が相触れ合ふのです⁴⁰。

音楽の内容といふことを広義に解釈をして、音楽が何を表はして居るかといふことを、その感情といふことに解釈するときには、いかなる音楽も内容音楽でないものはない。言ひ換へればいかなる音楽も或る種類の感情を表現して居ないものはない。唯それが作り上げ方の構造といふ丈けで、少しも何等の感情をも表はして居ないといふ音の組合がはせがあつたとすれば、そんなものは恐らく芸術とはならないであらう⁴¹。

³⁷ 石倉小三郎『西洋音楽史』博文館、東京、1905年。

³⁸ 大田黒元雄『バッハよりシェーンベルヒ』山野楽器店、東京、1915年。

³⁹ 筒井清忠『日本型「教養」の運命』岩波書店、東京、1995年、62頁。

⁴⁰ 前田三男『音楽愛好家に』青い旗出版社、大阪、1923年、14-15頁。

⁴¹ 田辺尚雄『現代人の生活と音楽』文化生活研究会、東京、1924年、146頁。

レコードによる音楽聴取を前提としていない大正末期の西洋音楽の関連の著書には、芸術体験が作品の解釈と作曲家への感情移入という形で成り立つと説明されている。このような芸術鑑賞の理想的な姿勢は、レコードによる音楽聴取においても用いられている。

大沼竹太郎の『レコード音楽の解説』は、まさにその様な鑑賞法を行うのに最適なガイドブックであろう。この著書では、『バッハからシェーンベルヒ』を参考にしながら作曲家のエピソードと楽曲の紹介がなされている⁴²。やはりここでも歴史的な流れを意識していることは明らかである。楽典的な知識や形式的な内容の解説は行われておらず、もっぱら作品に関するエピソードやその作品が生まれた背景が語られている。作品の形式的な美しさよりも、作品の中に表された「意味」を理解することに主眼が置かれているのだ。作品に込められた「意味」を理解し、音に感情移入するというプロセスを通して、偉大な芸術家の思想や情念を感じ、レコードから真の「芸術音楽」を享受することができるのである。

作曲者は、私共の言葉をなすアイウエオに当たる若干の音を以つて、音語を綴ります。それは感情的なことも、理想的なこともあり、また川の流れや森の情景を描くこともあるでせう。演奏者は之をステージから又はレコードやラウドスピーカアを通して、私共に語ります。作曲者が何を云ふのか、その意図を理解しやうとする私共は、先ず音語の文法を知らなければなりません。それが演出者から巧みに語られてゐるか否かを確かめやうとするには、作曲者の意図をよく知り、その上で演出家の云ひ廻しをも吟味しなければなりません⁴³。

門馬直衛は『音楽解説』で上述のように記している。「音語」とはつまり作者の使用する言語である。門馬にとってレコードによる真の鑑賞法は、レコードから発せられる音によって綴られた作曲家の言葉を理解することなのである。そして音楽鑑賞の際に最も核をなすのは作品に散りばめられた作曲家の意図を理解することであり、あくまでも作品の再現者、解釈者である演奏家の表現や技巧に対する関心は、副次的なものだということが示されている。そこには作曲家、あるいは作品を権威として位置付ける、西洋の本格的な音楽美学に見られる理論が背後に存在している⁴⁴。

彼はプレイゲル著『音楽形式論』(1923)の翻訳をはじめ、自身も音楽評論家として多くの

⁴² 大沼竹太郎『レコード音楽の解説』十字屋楽器店、京都、1924年。

⁴³ 門馬直衛『音楽解説』敬文館、東京、1928年、3頁。

⁴⁴ 門馬は西洋音楽に関する概説本をいくつも出典しており、昭和4年から武蔵野音楽学校教授として音楽史や音楽美学などの授業を受け持っていた。

西洋音楽の著書を残しており、主幹を勤めた西洋音楽の専門雑誌『楽星』でも、美学的な視点から音楽を論じている。つまり、門馬はレコードによる音楽鑑賞を、生演奏での芸術鑑賞とほとんど同じ水準で論じていると言えよう。

音楽が解らない、面白くないと云ふ多くの人々は、手早く諦めて了ふ前に、解るやふに努力して頂きたい。此の種の人々の多くは、私の知る限り、音楽を知らうと進みません。音楽の常識さへなしに此の芸術がよく理解されないのは当然です。・・・同じ楽曲のレコードは、幾回もかけ直されることも出来るに相違ないが、然し、その場合にも、音は何時まででも続きません。それを捉えて十分に鑑賞するには、相当な準備が必要な筈です⁴⁵。

このような準備に際して、門馬はこの著書で西洋音楽の楽曲形式、用語、作曲家の説明など専門的な基礎知識などを盛り込んでいる。塩入亀輔、堀内敬三の『洋楽の知識とレコード名曲解説』も類似の内容である。

一瞥すると、西洋音楽は単に旋律の美しさや雰囲気の良い、自分の好みで聴くのではなく、ある一定の知識によって、音楽を「理解する」という能動的な聴取の姿勢が求められていることは明らかである。すなわち、単にレコードで洋楽を聴くという行為を、いかにして本格的な芸術音楽の鑑賞、体験へと昇華することができるか、といった説明がこれらのガイドブックに貫かれたコンセプトなのである。以上を踏まえると、芸術鑑賞で重要とされるのは、大きく3つあげることができるだろう。

1. 西洋音楽史を理解し、歴史的連続性を意識したレコード収集のあり方。
2. 作品に表された作曲家の感情や意図を解釈することが求められる。
3. 作曲家を最高権威とし、演奏家の演出や技巧をその下位に位置付ける。

この様な鑑賞態度は、渡辺裕が『聴衆の誕生』で示す「近代的聴衆」の「真面目派」が施行した聴取スタイルを想起させる⁴⁶。渡辺によれば、近代化以降ヨーロッパにおいて、コンサートは以前までの「社交の場」、演奏を楽しむ場という役割から作品を鑑賞する場へと変化した。そして作品の理解に没頭し、その他の歓声や日常的な音、所作を排斥する禁欲的なコンサートの聴取スタイルが芸術音楽の「正しい聴き方」として確立されたという。

宮本は、『教養の歴史社会学』の中で、この「真面目派」が実践した制度化された鑑賞スタ

⁴⁵ 門馬、前掲書、1928年、1頁。

⁴⁶ 渡辺裕『聴衆の誕生』春秋社、東京、1979年。

イルが、市民層の「教養」という理念とどのように結びついていたかを明らかにしている⁴⁷。

コンサートでの礼儀や鑑賞作法に従い、芸術作品を正しく理解しようとする鑑賞態度は、その場にいる他者との共同性の中で、自身の教養を示す役割を持っていた。その様な演奏空間の中で作り上げられた様々なルールの一つに、プログラムの編成に対する変化が見られるという。19世紀以前は雑多な楽曲を「ごたまぜのプログラム」で上演されていたのに対し、「あるジャンルの音楽を、作曲家の生年順に配列する方法であり、過去の作品から現代作品へと連ねるといふ、歴史意識に基づく」統一的なプログラムが構成され始めた⁴⁸。それまでのバラエティに富んだ娯楽的なプログラムは、教養を示すための「真面目派」の聴衆にとって、理想的なコンサートの姿ではなくなったのである。この様なコンサートのシステム化の中で偉大な芸術家の作品を理解する上で必要ではない華やかな演奏や過度な演奏技巧を披露するそれまでのヴィルトオーソコンサートとは分離される。「音楽そのものに専心して聴くということは、その作品に内在する高い精神を直接感じ取ることであり、したがって、そのような聴き方が音楽領域における教養＝自己修養だった」のである⁴⁹。

さらに演奏者やその作品の背後にある偉大な作曲家の人間性を強調する伝記的な記述は、「教養を現した理想的な人間像」を示すものであり、市民にとってある共通の芸術家を崇拝することも教養理念と結びついていた⁵⁰。

貴族社会が崩壊し、音楽が民衆化した19世紀のヨーロッパにおいては、作品に没頭し、理解しようとする「真面目派」の聴取スタイルや、偉大な作品への感動、芸術家の崇拝などの言説が、教養理念と結びつきながら形成されたのだ。ここで示される教養理念はコンサートにおける直接体験と、その場の共有や共同性に基づくものではある。しかし、昭和初頭の日本には、コンサートで直接本格的な芸術音楽を耳にする機会などほとんどなかった。あらえびす『蓄音機とレコード通』で「芸術の鑑賞はすべて安価な官能的な快さを以て満足すべきものではない。真の芸術、高く尊い芸術である為には、甘さと同時に辛さも必要であり、光と同時に影が必要であり、暖さと同時に冷たさが必要である。この辛さ暗さ冷たさを嘯みしめる努力が無ければ、真の芸術はわかるものではない。文章も美術も、音楽も同じことだ。甘美な通俗なものばかり求める心は、真の芸術から次第に遠ざかつて行く」と述べるのは、当然のようにレコードによる音楽鑑賞を前提としている⁵¹。

⁴⁷ 宮本直美『教養の歴史社会学』岩波書店、東京、2006年。

⁴⁸ 宮本、前掲書、2006年、201頁。

⁴⁹ 同上、206頁。

⁵⁰ 同上、251頁。

⁵¹ あらえびす『蓄音機とレコード通』中央公論社、東京、1931年、41頁。

西洋とは全く異なる環境下にある戦前の日本では、コンサートにおける芸術鑑賞の言説がレコードという複製メディアを代理とした聴取体験に転用され、あたかもそれが真正な芸術体験であるかのように語られているのである。つまり、「レコードで洋楽を聴く＝芸術音楽の鑑賞、体験」という構図が生み出されたのである。そしてそのような鑑賞法は、子ども教育的な側面に焦点を当てられたものではなく、教養主義的な理念に沿って啓蒙されたと言えよう。

最後に一つ興味深いのが、1924年に発売されたレコード音楽のガイドブックの最初期の著書、服部龍太郎の『レコードの選び方と聴き方』である⁵²。冒頭はピアノ、室内楽、ヴァイオリンなど、楽器編成別に各レコード会社からおすすめレコードや演奏、楽曲などを紹介し、後半には各楽曲の解説を付している。内容は少々専門的である反面、聴く人の気分と、楽曲の雰囲気重視している。研究的、教養主義的な鑑賞法というお堅い内容ではなく、洋楽を楽しむためのガイドブックで当時としては非常に新鮮な著書であったと考えられる。

⁵² 服部龍太郎『レコードの選び方と聴き方』アルス、東京、1924年。

第二章 レコード批評の形成と自立

第1節 レコード批評の形成

本節では、従来の音楽批評のあり方と新たに生まれるレコード批評の相違点を示し、レコード批評の独自性を明らかにする。

1-1 音楽批評の変遷

音楽批評は、明治時代の暮れから存在していた。最初期の音楽専門の月刊誌として1890年から発刊された『音楽雑誌』がある。発行人の四竈訥治の西洋音楽に対する姿勢は「優美な音楽（四竈は「正楽」と呼ぶ）は普及させることで卑猥な俗楽を駆逐し、風紀を改良し、社会秩序を安定させること」を目的とし、西洋音楽理論を用いた唱歌などから教育的な意義を説いた⁵³。前述の伊沢の研究でも明らかなように、明治期の西洋音楽にまつわる記述は、クラシック音楽の鑑賞という観点からではなく、近代化へと国民を昇華するための極めて実用的な音楽の捉え方のもとに成り立っていたと考えられる。

近代文学界の文豪による音楽批評も登場し、一部の有識人の中で文学、美術、音楽などの西洋芸術に対する様々な論説が19世紀の終わり頃から繰り広げられる。雑誌は1901年『音楽之友』→『音楽』、1904年『音楽新報』、1907年『音楽世界』、1908年『音楽界』（『音楽之友』と『音楽新報』が合併）、1912年『月刊楽譜』、1916年『音楽と文学』、1924年『音楽新潮』、『楽星』1925（→1928年『音楽解説』）など、音楽に関する雑誌が多く刊行されていく⁵⁴。1915年には大田黒による『バッハよりシェーンベルヒ』が出版され、作曲家を時代順に紹介し、作品や生い立ちについて記した音楽を学ぶ人々にとってはバイブル的な書物となる。西洋音楽の本格的な批評（楽曲や作曲家に対する批評）は『音楽と文学』の創刊者である大田黒元雄、堀内敬三、野村光一など、西洋音楽に精通し、あるいは語学が堪能で実際に留学経験のある一部のエリートによって語られてきた。堀内敬三は「カルメン」の翻訳、大田黒も音楽に関する洋書の翻訳家として活動していた。そこで行われた作曲家批評、作品批評は、無論、本場の芸術音楽に対する知識を有し、西欧人と同じ水準で作品に言及しなければならない。つまり本場の生の西洋音楽にアクセスできる限られた教養人によってしか

⁵³ 栗原裕一郎・大谷能生『ニッポンの音楽批評 150年 100冊』広済堂ネクスト、2021年、53頁。

⁵⁴ 同上。

なしえなかったのである。特に大田黒元雄は、音楽学校で専門的な音楽学者や他の学問の副産物として音楽評論をする学者とは異なる、「専ら音評論を記して音楽評論家を専業とする「日本最古」の存在」であった⁵⁵。その意味で彼は音楽ジャーナリズムの先駆けであったと言える人物であろう。ただし、後にも述べるが彼はレコード音楽を「缶詰音楽」として揶揄した人物である。

1-2 レコード批評の誕生

レコード批評はどのようにして生まれ、それまでの音楽批評とはどのように異なっていたのだろうか。日本初のレコード批評は、1924年のあらえびすによる報知新聞のコラム、「音楽漫談ユモレスク」に載せられたものである。『銭形平次』の著者としても知られている野村胡堂は、「あらえびす」というペンネームでレコード音楽批評の礎を築いていく。当時、報知新聞に勤めながら、新聞小説などの執筆活動を行っていたあらえびすは、学芸欄の穴埋めとしてレコードの紹介や、感想程の短いコラムを載せた。あらえびすは、予てから書籍や浮世絵、陶器などの収集に没頭していたが、中でも凄まじいのが二万枚にも及ぶレコードコレクションである。『ユモレスク』でレコード批評を始めるのも、あらえびすがレコード音楽愛好家としての一面を持っていたからである⁵⁶。その最初の一文が藤倉四郎の『銭形平次の心』に載せられている。

日本ポリドールが第三回目のレコードを八月下旬に売り出し、フルトヴェングラーの第五、フィッツナーの第六（電気）、クレンペラーの第八、それからエムミー・ライズナーの歌ったスコッチリード（三枚）など、ベートーヴェンの大好をそろえて出すことになりました。ライズナーの『オールドスコッチソング』はテスト盤を聴きましたが、実に立派なもので、存分に曲の本質に迫った類のない美しさです⁵⁷。

「ユモレスク」は大好評であつたらしく、感謝や希望に関する読者からの手紙が山のよう
に届いたという⁵⁸。一般のレコード音楽愛好家やのちにレコード批評を執筆する面々が、あらえびすのコラムを愛読していたと述べる記事を多く見かける。あらえびすのレコード批

⁵⁵ 白石美雪『『洋楽夜話』にみる大田黒元雄の音楽批評：その特徴と変遷』『音楽研究：大学院研究年報 / 国立音楽大学大学院』(31)、2019年、20頁。

⁵⁶ 藤倉四郎『銭形平次の心』文藝春秋、東京、1995年、91頁。

⁵⁷ 同上、156頁。

⁵⁸ 同上。

評は、当時情報源がほとんどなかった愛好家にとってかなりの影響力があったのである。

そして、1930年『ザ・グラモフィル』（同年から『ディスク』に改名）や1928年『名曲』（1931年から『レコード音楽』に改名）、1930年『レコード』などの雑誌の出版が始まり、昭和初期からレコードというメディアによる洋楽の受容とその批判空間が徐々に形成され始める⁵⁹。この一連のレコード雑誌創刊の背景には第一章にも述べた通り、海外メジャーレコード会社の日本進出を見ることができる。さらに加えて、1925年に開発された電気録音は海外レコード会社によって踏襲されたことも洋楽レコードの普及を手伝った。それまでは音の空気振動が針に作用し、盤面に直接カットされるアコースティック方式の録音法が一般的であったが、マイクロフォンなどの音声増幅装置の技術開発により音の振動を電気信号に変換し、真空管を利用して増幅させる電気録音が取り入れられたのである⁶⁰。電気録音はそれまで2、3 oct ほどであった録音音域を6、7 oct まで広げることとなる。特にこの技術の恩恵を受けたのはオーケストラのレコーディングであろう。それまで一つのラッパ型の録音ホーンに集まって、普段より大きな音で演奏していたオーケストラの録音風景は、マイクロフォンのおかげでコンサートさながらの演奏様式に取って代わった⁶¹。電気録音によって、それまでオペラの歌曲、小編成の室内楽がメインであった洋楽レコードのレパートリーが、1926年頃からクラシック音楽の王道とも言えるオーケストラにまで広がったのである⁶²。輸入原盤の日本プレスにより以前よりレコードが低価格になったこと、録音技術が刷新されたこと。これらの要素は、日本のレコード文化に大きな影響を与え、1930年前後にレコード音楽専門の雑誌が一挙に刊行された要因の一つと見ることができるであろう。

これらのレコード専門雑誌は、各レコード会社から発売される新譜紹介と批評、作曲家、演奏家の伝記、国内外レコード界の最新情報、エッセイなどバラエティに富んだ内容となっている。それまでの西洋音楽に関する著書と大きく異なる点は、ページのほとんどに五線譜や音符などの専門的な音楽理論の記載がないこと、作品批評や作曲家批評とは異なる層にある「レコードの批評」だということである。

1-3 レコード音楽愛好家によるレコード批評

⁵⁹ 東京藝術大学附属図書館監修、前掲書、2017年を参照。

⁶⁰ 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』ナカニシヤ出版、京都、2015年。

⁶¹ 同上、122頁。

⁶² ローランド・ジェラット、前掲書、1981年によると、電気録音によるレコードは、発売当初、金切音のような耳障りな音と酷評を受け、アメリカやイギリスではかなり評判が悪かったようである。

レコード音楽を愛好する人々は「レコード音楽愛好家」と自称し、レコード音楽を通じた洋楽批評は当時の楽壇や音楽関係者とは異なる空間で形成されていく。『ディスク』の創刊者、青木謙幸（青木誠意）は商船学校を卒業し、日本郵船に勤めていた⁶³。彼は、船上で聴いたベートーヴェンの「交響曲第五番」のレコードがきっかけとなり、レコードにのめり込むこととなる⁶⁴。その後、銀座に中古のレコード店を開き、そこに集っていたのが、あらえびす、中村善吉、森潤一郎などの顔ぶれであった。もともと別の輸入レコード店で知り合いであった彼らは、青木に雑誌の創刊話を持ち込み、1935年の2月、自費による同人雑誌『ザ・グラモフィル』の出版を始めた。興味深いことに、雑誌の創刊に携わった4人は、それまでの学者や音楽評論家のように専門的な音楽理論を学んでおらず、趣味でレコードを集め副業で執筆活動を始めている⁶⁵。この四人に加え、塩入亀輔、西条卓夫、村田武雄、有坂愛彦などの顔ぶれが主にレコード批評空間で筆を握っているが、彼らは新聞記者や大学教授などの本業の傍ら趣味としてレコードで洋楽を嗜んでいた。名を挙げた人物は、東京帝国大学（現・東京大学）、早稲田大学、慶應義塾大学の出身であり、高学歴のインテリ層で形成されている。加えて、「フーゴ・ヴォルフ協会」や、後に「ベートーヴェン・ソナタ協会」などに尽力する西洋音楽通の藤田不二、烏頭魔気というペンネームでレコード批評を執筆した埴和昌夫なども主要人物であろう。

さらに『ディスク』は当初、ディスク倶楽部を作り会員制で出版を行っており、その会員の多くが医者やお金持ちの学生であったという⁶⁶。同誌主幹を務めた青木謙幸は当時を振り返り、「同人誌であったお陰で、そういう熱心なファンを相手に、同人たちも自分が本当に好きなものについて本気になって書いていましたからそれが良かったのでしょう。思ったことをズバズバ書いたり、言ったりしていたから、痛快でもあったでしょう」と語っている⁶⁷。対するライバル雑誌『レコード音楽』は出版元でレコードや蓄音機の販売をしていた名曲堂の社長、比良正吉を編集長として海外のポピュラー音楽や映画音楽などレコードに関する幅広い情報を取り扱っており、執筆者も『ディスク』とほとんど同じ顔ぶれになっている。戦前の日本では主にこの二つの雑誌がレコード音楽界をリードしていた。

加藤が「学問のメソッドではなく、自ら音楽を余技とし、あるいはジャーナリストとして音楽を売ることができるようになった。大正後期から昭和初期にかけて、音楽は教育や

⁶³ 青木謙幸はレコード批評を執筆する際のペンネームで本名は青木誠意。

⁶⁴ 歌崎和彦『証言/日本洋楽レコード史』音楽之友社、東京、1998年。

⁶⁵ 同上。

⁶⁶ 同上、92頁。

⁶⁷ 同上。

学問といった限定的な領域から解放された」と述べるように、大田黒を除いて、それまで学問の一端として語られてきた音楽が、レコード音楽専門雑誌の誕生によってジャーナリストティックな空間で語られるようになった⁶⁸。

つまり、教育や学問領域の一環として田辺尚雄、牛山充、兼常清佐のような学者や山田耕筰、野村光一、堀内敬三などの音楽家のみによって語られてきた音楽の言説空間は、趣味としてレコードで洋楽を嗜むインテリ層の新たな参入によって、「レコード音楽批評」というジャーナリストティックな言説空間へと拡大していったわけである。

レコード音楽批評を考察するにあたって最も重要な人物はやはり、あらえびすであろう。彼もまた小説家の活動とともに、「道楽」としてレコード収集を行い、愛好家の一人としてレコード音楽批評を書き始めた。

私は何時でも大きな声で申上げるやうに、音楽家でも音楽批評家でもなく、唯の新聞記者で、大衆小説を書く男に過ぎないのです、それが音楽の事を書くんですから、こんな間違つた話はありません。私はレコード道楽の足を洗つて、静かに自分の好きなレコードを聴いて居たら、どんなに清々するだらうと、終始考へて居ります⁶⁹。

彼は自著や雑誌の批評において、再三にわたりこの種の諧謔的な発言をしている。音楽理論などに習熟した専門的な音楽評論家とは異なり、一人のレコード音楽愛好家という立場であることを明示しているのだ。昭和初期のあらえびすのレコード音楽に関する単行本は『バッハからシューベルト』や『蓄音機とレコード通』などが挙げられるが、内容は自身のコレクションから愛好家にお薦めするレコードや演奏家を紹介し、レコードの選び方や聴き方などを啓蒙するというスタイルで話が進む。『バッハからシューベルト』では、常套的な音楽史的記述とともに、その楽曲がどのレコード会社のどの演奏家のものが良いかといった勧めまで細かく記されている。彼の類い稀な文筆家としての素質や膨大なコレクションによるレコード道楽語りは、日本のレコード音楽愛好家の心を射止め、熱狂的なファンは必ず彼の著書や雑誌の批評を購読していたという⁷⁰。堀内敬三は、彼の『バッハからシューベルト』を読んで次のような感想を述べている。

⁶⁸ 加藤善子「評論家と演奏家：戦前日本における「楽壇」の構成」『大阪大学教育学年報』(2)、1997年、40頁。

⁶⁹ あらえびす「漫談」『レコード音楽』(6号9巻)、1932年、5頁。

⁷⁰ 藤倉四郎『カタクリの群れ咲く頃の 野村胡堂・あらえびす夫人ハナ』青蛙房、東京、1999年。

御著の中には、レコード音楽に対する深い愛と歓喜とが極めて率直に力強く出ておると思ひます。さうして飾らぬ記述の中に音に対する鋭い直感がひらめくのを私はよろこびます。今まで音楽に関する本でこれくらゐ正直に、端的に自己をあらはしたものは無い様に感じます。・・・私は名曲解説書の「実務的」なのに飽きました、レコード解説書（勿論御著は除外して）術学的なのに恐れています。何よりも率直で明白な主観性、これが芸術について筆を執る人の最も示さなければならないものと思ひます。しかもそれを行った人の少ないのに驚きます。御著は此の点に於いてユニークです⁷¹。

あらえびすのレコード音楽に関する文章や批評は、自身の経験に基づいたものや主観的なものが多い。彼自身、これらの著書は金儲けのために書いたのではなく、「レコードマニアとしての記録」としてレコードファンの参考書になることを目的として書き記したものである⁷²。堀内が言う自己を表したものとして、『バッハからシューベルト』であらえびすがベートーヴェンの交響曲第五番について書いた文章を例に挙げる。

九つのシンフォニーの中では、「第五」が一番古く、ニキシの指揮した有名な「第五」は。一九一三年に吹込まれ、ビクター黒盤の、十二吋二枚、十吋二枚の「第五」は一九一五年頃既に吹込まれて居ます。この黒版四枚の怪し気な「第五」が、その頃どんなに貴重な品であつたか、今から考へると涙ぐましい程で、現に私なども一甚だ極りの悪いことではあるが一関東大震災の後一ヶ月、四方へ憚り乍ら、ホーンへ風呂敷を詰めて聞いたレコードの内に、あの黒盤「第五」も交つて居りました。楽員も甚だ少なく、演奏もかなり安価な「やけ付け」なものであり、今から考へると、「第五」の雛形のやうなのですが、それでも当時のファンに取つて、あの黒盤四枚は宝玉のように貴かつたものです⁷³。

当時の音楽会における巨匠であつたニキシが指揮をするベートーヴェンの交響曲第五番は、日本で1913年に発売されている。当時まだ電気録音の技術はなく、ラッパ吹込み式のアコースティック録音であつたためレコードの音質は悪く、実演とはかけ離れたものであつたという。あらえびすのレコード批評は、一方では彼の審美眼による冷静な分析に基づいて語られ、他方では個人的な思い入れと共に非常に抒情的に語られる。

⁷¹ 堀内敬三 「「バッハからシューベルト」を読みて」『レコード音楽』（6巻7号）1932年、20頁。

⁷² あらえびす、前掲書、1931年、3頁。

⁷³ あらえびす、前掲書、1932年、229頁。

このような、ある楽曲やレコードに自身の思い出や郷愁を重ね合わせる文学的な自伝式の文調は、小林秀雄や五味康祐などの小説家、あるいは吉田秀和など文芸批評家によるインテリ層の音楽語りの雛形となっていく。彼の活動は書齋にとどまらず、レコードコンサートでの解説者としての依頼も続き、彼の講演に来た聴衆の中には感動し、涙するものさえいたという⁷⁴。あらえびすはレコード音楽に魅せられたマニアの一人として「レコード音楽愛好家」の指針となった。

第2節 レコード批評のあり方

レコード音楽批評は、音楽関係者や学者の文化論的な批評ではなく、そのほとんどがレコード音楽愛好家によってなされてきた。『ディスク』、『レコード音楽』、『レコード』などのレコード専門の月刊誌では、その月の新譜レコード批評やレコード、洋楽に関するあらゆる情報を記載しており、『レコード音楽』や『ディスク』においては、邦楽盤やダンス音楽、映画音楽などの批評も幅広く行われている。また、音楽専門誌『音楽世界』や『月刊楽譜』にも新譜レコードの紹介や批評が行われている。本節では、主に、これらの雑誌やレコードに関する著書を中心に考察し、レコード批評がどのように繰り広げられてきたのかを明らかにしたい。

2-1 レコード批評の方法

当時のレコード批評はどのような基準によって行われていたのであろうか。その例として三つのレコード批評を引用してみる。

菅原明朗 <サン・サーンス作・「交響曲第3番」ハ短調、指揮：コッポラ、演奏：交響管弦団>

管弦楽のレコードとして吹込は今日の技術に最高にまで達して居ると思ふが、オルガンの効果と云ふものが蓄音器として失敗である。此曲のように音料として以外に使用されて居るオルガンは、実物では生きた合奏と対照して聴こへて来るメカニツクな音の面白さである。全てがメカニカルになる蓄音器では此のコントラストが低下される⁷⁵。

山野幸彦 <モーツァルト作・「ピアノ協奏曲第27番」変ロ長調、指揮：バルビロリ、ピ

⁷⁴ 藤倉、前掲書、1999年、237頁。

⁷⁵ 菅原明朗「レコード評」『月刊楽譜』（21巻1号）1932年、140頁。

アノ：シュナーベル、演奏：ロンドン・フィルハーモニック管弦団>

モーツァルトのピアノ協奏曲は今日まで相当沢山に—確か三つ四つ入つていゝると記憶してゐるが、今度の変イ長調はモーツァルトの最後の協奏曲であり、またモーツァルトの円熟した技巧と思想と同時に陰影とを持つた曲だと言へる。で、このレコードに於ける何よりの特色は、かういふものをシュナーベルが手がけたことであつて、先のドヴォルザークの五重奏曲に於いては室内楽の演奏者としての彼の頭の良さと協和性を示したが、今度はベートーヴェンの協奏曲に於ける威力をモーツァルトにまで及ぼしてゐるといふことは、レコードを愛する者のためには誠に結構な一つの事実でなければならぬ。バルビロリのしきは既に定評のあるところであるが、シュナーベルとは手馴れた組合せであり、決して悪い出来ではない。このレコードはさういつた色々の意味で、今回のモーツァルト特輯の中でも傑作したものである。気品の高い、音楽も演奏も至極結構なものであつた⁷⁶。

池永昇二 <シューベルト作・「交響曲第5番」変ロ長調、指揮：ブレッヒ、演奏：ベルリン国立歌劇場管弦団>

此のシューベルトの不通な交響曲は、先にポリドールから発売されたものについて第二回目のものである。此の交響曲が余り演奏されないのは矢張り曲が貧弱であると云ふ事が其の重要な原因をなして居る。シューベルトは矢張り歌曲作家であつて構成に重きを置く大曲の作家としては余り重要な地位を占むるものではない。シューベルト特有の冗長さは余り見受けられないが、それにも係らず恐しく退屈である。主題の発展方法も管絃楽の取扱ひについても別に挙ぐ可き点もない。演奏も余りシューベルト的でない様に思はれるが、フレーズを明確に示して楽曲のスタイルを判然として居るのは喜ばれて好い。但しオペラテイツクな色彩が全曲を覆つて居るのは事実で、或は間奏曲を聴く様であり、或は今にも声楽部が初りさうに思はれる点が属々ある。最後の面にあるスラヴ舞曲(ドヴォルザーク)の演奏は見事なものであるが、肝腎の交響曲が芳ばしくないのは残念だ。レコーディングは左程悪くないが、シューベルト又はブレッヒのコレクタアでない限り先づ不必要なレコードであらう⁷⁷。

一見すると、レコード音楽に対する批評はその批評対象が多層になっていることがわかる。作品自体の批評や、演奏家や指揮者の批評、音の良し悪しとさまざまである。しかしそもそ

⁷⁶ 山野幸彦「洋楽レコード評—レコード月評」『レコード音楽』(9号1巻)1935年、78-79頁。

⁷⁷ 池永昇二「五月レコード雑感」『ディスク』(5巻5号)1933年、336-337頁。

も、レコード批評というものの自体が定義されておらず、何を持ってそのレコードを評価するのかといった議論がこのレコード批評の空間で行われていた。野村光一は『レコード音楽読本』において、冒頭でこのような主張をしている。

其処で、私は、この拙文の結論として、私自身の立脚点を述べたい。私は、前述の如く、現在の音楽の存在基礎が音楽界にある以上、躊躇すること無く、レコーディングの善悪よりも現物の音楽の良否を先決とする。即ち、レコーディングの優秀なるものよりは現物の優秀なるものを価値ありと判定するのである。寧ろ、レコーディングは相当拙劣でも宜い、その粗悪なるレコーディングを通じてさへも、実物的効果が大体に把握し得るものに、敢て価値を付与しようと努めたいのである。・・・だから、結局、私は、レコードを通じて、それ独特の音楽を批判するのでは無くて、現実の「音楽」－実際の演奏効果－を探究しようとするのである⁷⁸。

野村の批評はレコードされた中身に対して軸を置いており、レコードはあくまでも生演奏の録音として考えられている。野村光一は『月刊楽譜』において、その月のレコード批評を書いているが、確かに一見すると他の批評家が録音に対する言及があるのに対し、野村のレコード批評には音に対する言及はほとんどなく、その中身の演奏に重きを置いている。野村はロシアのピアニスト、モイセイヴィチによるブラームスの「ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ」のレコードを次のように批評している。

野村光一 <ブラームス作・「ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ」、ピアノ：モウセイヴィチ>

これはまた、モイセイヴィツチのレコード中、かれの真価を最も発揮したものだといへよう。「ヘンデル変奏曲」が洋琴独奏曲中の名品であることは周知の事実である。しかしこの曲の演奏は至難だ。恐らく、素晴らしい完璧な技巧で曲をバリバリ弾き上げると同時に、複雑な構造によるこの楽曲本筋を理智的に見極め、且つ構造上の正確な平衡を探り、しかもその上ブラームスが持つ構造上の甘さと淋しさを与へない限り、この名曲は意味の無い乾涸な作品と化してしまふ。モイセイヴィツチはこの条件を殆ど申分無く果たしてあると思ふ。彼の優秀な技巧、しかも細心の注意を払った研澄した角張った性癖、その上かれには甘さを持つてゐる。そういふ意味で、かれはブラームス演奏家とし

⁷⁸ 野村光一『レコード音楽読本』東京：中央公論社、東京、1934年、12頁。

て最適任者の一人である⁷⁹。

野村は1921年に渡英し、ロンドン王立音楽アカデミーでピアノを学んだ後、大田黒元雄や堀内敬三とともに音楽批評雑誌『音楽と文学』を創始するなど、大正時代から音楽批評家として最前線で活躍していた人物である。そもそも野村は、レコードの実用性についていち早く気付いてはいたものの、他の批評家とは違ってレコード音楽愛好家ではない。このモイセイヴィチに対する批評は、自身の演奏家としてキャリアや知識に基づいた専門的な演奏批評になっており、彼の音楽家の視点がレコードされた中身に向けられているのである。彼は『レコード音楽読本』でオーケストラの演奏を聴く際は、蓄音機の性質上の問題から、音が混ざり合ってしまう各楽器の音を細部まで聴くことが出来ないため、楽譜を見ながら鑑賞することを推奨している。さらに、レコードや蓄音機の価値についても次のように述べている。

演奏さるゝ楽譜その物も、在来から在る物はマイクロフォンに適するやうに修正さる可きであるし、今後は又、特にレコード、ラジオ専用の新しい創作をも行ふ必要があると思考されるのである。それから、演奏法に於ても、在来の音楽会の効果を狙つた技法と異り、マイクロフォン特有の効果を生かすための特殊なものがある筈である、(此の方面に就ては、既に最近我がレコード会社なども可成り留意してゐるらしく、例へば、流行歌の歌手には、マイクロフォン向きに音量よりも音質に優れた人を採用してゐる傾向があるのはその現れである)。以上及びその他の諸条件が実現されるに従ひ、音楽は、茲に、マイクロフォンの為新しい領域を開発して来る。即ち、一方、不完全な機械をもつてしても、斯様な手段を通じて、演奏を実演に接近せしむると同時に、他方、更に一歩進んで、実際とは接触の無い独立したマイクロフォン音楽をも構成する機運を醸すからである。此の後者が並々旺盛となるに従ひ、それは吾人をして音楽の存在基礎を音楽会からラジオ、蓄音機の領域に移転せしむる可能性を促進せしむるのであるが、実は、現在の情勢では、未だ此の運動は微々たるものであつて、マイクロフォン当事者は、依然として、録音、放送上、従来音楽会式観念に囚はれてゐると云ふ憫然たる有様なのである⁸⁰。

⁷⁹ 野村光一「二月の洋楽レコード」『月刊楽譜』(21巻2号)1932年、101頁。

⁸⁰ 野村、前掲書、1934年、10-11頁。

ここでは、マイクロフォンなどの録音技術を用いた音響効果の可能性やレコード独自の価値についての言及はあるものの、この著書が書かれた1934年の時点では、録音された中身の演奏内容や作品の芸術的価値に批評の軸を置いていることがわかる。序文の文末で「此の拙著を通じて、若し私が『レコードの最悪の批評家、音楽の最善の批評家』であることを終始維持することが出来得たならば、本書に於ける私の希望と目的は達せりと云はなければならないだらう」と述べるように、野村の批評はレコードという複製メディアを通じた演奏批評といってもよいだろう⁸¹。

これに対し、有坂愛彦はレコード批評の方法について雑誌『ディスク』で以下の様に述べている。

レコードを批評するためには云ふまでもなく次の三項を考える必要がある。

一、楽曲の芸術的価値の問題

二、演奏上の批評

三、レコーディング及び複製技術に関する問題

この中、一と二の批評はレコード以外の場合にも常に音楽批評家によつて為されるもので、之等に対する批評を正しくするには、それ相当の学問若しくは技術を必要とする。・・・レコードに於ては之等がその「内容」となるもので最も大切ではあるが、その大切な内容を吾々に齎すものは即ちレコーディング及製盤技術の科学的過程である⁸²。

彼はレコードの批評においては特にレコーディングの技術による音のクオリティについての言及が必要であると述べる。さらに、「レコーディングを先ず第一に批評した上でなければ演奏上の批評は勿論、それによつて楽譜なしに初めて聞く楽曲の批評なども甚だ根拠の怪しいことになる」と言う⁸³。レコーディングに関する批評の基準は「A、音域、B二つ以上の音の均衡、C、音量、D、音に歪の有無、分離の良否」などを挙げている⁸⁴。有坂はこれらの基準もレコードに刻まれた演奏の表現を決定する重要な要素であると考えている。さらに、罌線翁という人物が、同誌の1934年9月号にてレコード批評と再生装置の問題について述べている。そこでは蓄音機の性能によつてレコードから受ける印象が異なる事

⁸¹ 同上、14頁。

⁸² 有坂愛彦「批評の問題」『ディスク』(3巻10号)1931年、778頁。

⁸³ 同上、781頁。

⁸⁴ 同上。

をあげ、「大体のレコードの批評は、使用した機械に寄つて大差するもので、外誌の或物では使用蓄音機を明示し「其機械出かけて見た所では—」と但書を施してある位である」と主張する⁸⁵。日本でも蓄音機に関する記載、あるいは使用機械を標準化していたら、レコード批評の信憑性が高まり、批評家間の評価のぶれを減らすことができたのかもしれない。しかし、筆者はいくつかのレコード批評を考察したが、どの蓄音機で批評を書いたかを明示する者はほとんど見受けられなかった。

ここで有坂がレコード批評の重要点として提示する三つ目の条件としてあげたレコーディングの是非は、野村が度外視する要素である。野村の主張とは裏腹に、有坂は録音の是非もレコードを評価する上で無視することのできない基準だと考えるのである。ただし、有坂はレコードを総合的に見て批評を行うという点では野村とは異なるが、文末に「世に、レコード音楽という一種の新しい音楽形式が現れない限りは矢張り一步でも実演に近づくのがレコードの理想であらう」と述べている⁸⁶。つまり、レコードは生演奏の再現であるという点においては野村と一致している。確かに、有坂のレコーディングに対する上の批評基準は、生の演奏に近い音をレコーディングによって再現できているのかという問題である。先にあげたサン・サーンス作、交響曲第三番のレコード批評も、実演での演奏上のコントラストが機械では表現し得ないと言うレコードの欠点を述べている。しかしながら、野村光一は「レコードはその写真に過ぎぬ、云はゞ、本物と相違した写しの写真でしかない」として専ら実物に主眼を置いているのに対し、有坂が示すのはレコードそれ自体を対象とした批評のあり方だと言えよう⁸⁷。レコード音楽愛好家を自負した批評家は、撮影された被写体への価値を語るのではなく、それが様々なショットから写し出された写真自体の価値と魅力を語ろうとするのである。そして、レコード音楽の批評について考察していくと、概ね有坂愛彦の言う演奏家や指揮者に対する批評、表現方法、レコーディングの良さといった三要素を軸とした批評が行われている。

2-2 主観的な批評と客観的な批評

野村光一と同じ苗字で名前も一文字違いの野村長一（あらえびすの本名）のレコード批評は対照的に見ることができる。

この二人の批評スタイルについて、1938年10月号『ディスク』の「レコード批評に於

⁸⁵ 野線翁「銀六漫語」『ディスク』（6巻9号）1934年、519頁。

⁸⁶ 有坂、前掲『ディスク』（3巻10号）1931年、786頁。

⁸⁷ 野村、前掲書、1934年、5頁。

ける二つの方法」という主題の中で志賀一音という人物によって論じられている。

ここでは、あらえびすと野村光一の批評が全く対照的な方法で行われていることについて論じている。志賀によれば、あらえびすは、「その繊細な真面目に映された「印象」をば、文学的な感覚において、情熱的に語る」ものであるとし、その批評スタイルを「印象主義的な方法」と述べている⁸⁸。そしてこのような批評の内容は「作品や演奏についての音楽批評的な分析ではなくつて、そのレコードに盛り上がった「音響的な美しさ」への印象と、それに寄せる氏自らの「情熱の言葉」に尽きるのである」⁸⁹。あらえびすは、自らの耳で聴いたレコードから感じた「印象」を、彼の文才をもってそのまま素直に、かつ深い情念を吐露するように書き留める。作曲家や演奏者の人間性や演奏から表出される喜怒哀楽の共感、作品や音の美しさから受けた感銘が生々しくも実直に語られるのである。先にあげた「実に立派なもので、存分に曲の本質に迫った類のない美しさです」というユモレスクの一節からも、短いながらに彼の受けた感銘が真に迫るように伝わってくる。この事務的な内容にとどまらない「印象主義的な方法」による批評スタイルは、彼が多くレコードファンからカリスマ的存在として支持されていた所以のように感じられる。塩入亀輔は『レコード音楽』において、自身のレコード批評に対する姿勢について述べている部分がある。塩入は学生時代に熱心に聴いていたレコードが、震災で全て燃えてしまい、以降レコードを聞かなくなったという。その後、仕事でレコード批評を書くことになった際のことを彼は次のように書き綴っている。

一二書いたやうであつたが、到底此れはあらえびす氏の敵ではないと自ら悟つてやめてしまつたのだが、此の時つくづく自分にレコード評の資格がないと思つた事は、先ずレコードを澤山聞いてゐない事、それよりも更に重大なことは自分はレコードを愛してゐない事、と云ふことであつた。その頃はまだ試聴会なんてものがなかつたのでレコード屋に行つて聞くのであるが、聞いてその演奏の批評はある程度出来ても、書いて見るとどうもしつくり行かない、何となく批評とレコードとの間に隙があるやうな、落ち着かない気がするのである。・・・趣味と批評は全く別個のもので、批評と云ふものは常に客観的に厳粛なものでなければならぬのであるが、今までの私の経験でレコードの場合には演奏会のそれとは異つて、広大な趣味に基礎を置いた批評の方が、私が読者の立場に立つても愉快なのである。それは批評と云ふよりも感想と云つて方が良いかも知れ

⁸⁸ 志賀一音「レコード批評に於ける二つの方法」『ディスク』（10巻10号）1938年、1011頁。

⁸⁹ 同上、1012頁。

ない、まことに滋味ある感想が最もレコード批評として尊むべき事であると考へてゐるのである⁹⁰。

そもそも、レコード批評自体が音楽学者や専門家によってではなく、愛好家によって雑誌や新聞などの空間の中で発展している。趣味でレコードを嗜む愛好家にとっては、真面目で堅苦しい批評スタイルよりも、あらえびすのようにざっくばらんで主観的な批評というのが親しみやすかったのであろう。そして「オタマジャクシが読めなくとも、本当に音楽を愛する心を持つて居さへすれば宜しい」と述べるように、あらえびすは誰よりもその愛と情熱をもってレコードを語るなのである⁹¹。

志賀は、この「印象主義的な方法」によるあらえびすの批評スタイルに対し、野村光一の批評を「科学的」な根拠に基づく「音楽批評的な方法」と呼んでいる。『レコード音楽読本』にも述べられているように、彼のレコード批評はレコードから発せられる音の美しさではなく、演奏や作品に対する批評なのである。この二人の批評家の最大の相違点は、レコードの捉え方であろう。野村の場合は技術的制約から被る音質的な効果を良くも悪くも無視し、レコードから発せられる音はその背後にある生演奏の写しだと考えに基づいて批評が行われているのに対し、あらえびすはレコードから発せられる音自体を批評対象として吟味し、その「印象」を率直に述べるのである。志賀は、野村が蓄音機やレコードの音の良否に対する無頓着さを暴露した他雑誌での発言を引き合いに出し、「しかしこれが「レコード音楽読本」の著者であり、音楽批評家中の首位にあるといはれるレコード批評家として、また毎月の「レコード音楽」の「レコード評」を担当する氏の、「レコード批評」方法的な一つの根拠を語る言葉であることを思ふときに、私たちは余りにもその音響学的な認識の貧困さと、レコード批評家としての無反省な放言性との驚くのである」と批判している⁹²。志賀一音という人物は熱心なレコード音楽愛好家であろうと考えられる。愛好家にとって、レコードは生演奏の代用品ではない。志賀は愛好家の視点から、レコードのメディア性を軽視する野村の批評スタイルを非難しているのである。しかし、実はこの一年前に同誌『ディスク』において、野村は自身のレコードに対する批評スタイルの変化を述べている。

此の頃はレーコーディングが大変良くなつて一兩年前から見ると隔世の感があるやうな状

⁹⁰ 塩入亀輔「愛盤と云ふ事に就て」『レコード音楽』（9巻11号）1935年54-55頁。

⁹¹ あらえびす、前掲書、1931年、76頁。

⁹² 志賀、前掲『ディスク』（10巻10号）1938年、1016頁。

態になつて来た。斯ふなると昔と違つてレコーディングの良し悪しは非常に重要な問題となつて来て、演奏の可否よりもさらに注意を要するやうになつたと想はれる。私は以前レコードの録音が余り良くなかつた時代には、止むを得ず、録音の新旧、可否よりも演奏の善悪を第一義に取扱つてみたが、此の頃のやうに一兩年前の吹込みとは全然相違する効果を呈してゐるやうになると、相当演奏が良くても、旧い昔のレコードは事実上聴く気がなくなつてしまつてゐる。従つて、此の意味で、私の近頃のレコードの鑑賞は、一兩年前少くとも私が「レコード音楽読本」を書いてゐた時分の方法とは聊か立場が違つてゐるのである⁹³。

野村のレコード批評に対する心境の変化の起因となつたのが、1936年頃のRCAビクターのハイ・フィデリティを追求した録音技術である⁹⁴。特にビクターは、他のレコード会社と比べても特に音の良さで定評であつたという。この時期の各レコード会社が進める録音技術の開発や音の追求は、野村にとつてもレコードのクオリティを批評する上で無視できない評価要素となつた。しかし、ここで留意しておきたいのは、生演奏を批評対象とする野村にとつて、レコーディングの良し悪しは、レコードされた「実物の演奏」がどれほど明瞭に聞き取れるかどうか、すなわち「実物の聞き取りやすさ」と換言できるということである。つまり、本来の音への忠実性、すなわち生演奏への接近を目指すハイ・フィデリティという概念への関心は、レコードが実物を映し出す写真としての機能をいかに果たしているか、という意識から発せられたものだと考えられるのである。1939年の『レコード音楽』にて野村は、次のように主張する。

レコードで専門の批評は出来ません。オーケストラのあんな複雑したものをコンデンスしたのが分かるかと云へば分かりません。音楽では発音が分かりません。レコードで一番いけないのは音色が違つてゐることです。それを批判するのですから当てずっぽうになる・・・私は録音を一番主にするのです。要するに演奏よりも音です。音がはつきりしなければしやうがない。だから録音が肝腎だと思ふ⁹⁵。

彼にとつてレコードは「実際の演奏」の代用品であり、レコードの価値判断をいかに忠実

⁹³ 野村光一「近頃聴いたピアノ・レコードから」『ディスク』(9巻1号)1937年、33頁。

⁹⁴ アメリカのRCAビクターが発売した原音に対する高い忠実性を追求した電気録音技術。

⁹⁵ あらえびす、野村光一「両野村氏を囲むーレコード・ファンの座談会」『レコード音楽』(13巻6号)1939年、28頁。

に録音しているかという基準で行われる。そして批評の対象は、主に中身である「実際の演奏」に置かれている。野村は、レコードという複製メディアに対して直接批判的な言葉は述べていないまでも、他のレコード批評家やレコード音楽愛好家とは一線を画す様に、音楽批評家としての立場を首尾一貫して示しているのである。

第三章 レコード音楽の自立

第1節 レコードへの眼差し

レコード批評はそれを行う人物のレコードに対する捉え方によって異なっていたようである。特に、前章では、あらえびすと野村光一の批評スタイルの違いと野村のレコードへの視点を明らかにした。野村は戦後の著書で、生演奏が本来の音楽体験であり、レコードの価値は、西洋の芸術音楽の普及という文化的な側面への貢献にあると述べている⁹⁶。しかし同時に、生演奏の下位に位置付けられてきたレコードに「レコード音楽」という独自の価値を見出そうとする愛好家や批評家の主張がこれらの雑誌の中で見られる。本章では、レコードという複製メディアに対する多様な捉え方と、そこから生まれる軋轢について考察していきたい。

1-1 複製技術への批判

音楽と複製メディアに対する議論は、特にポピュラー音楽研究において現在も語られ続けている大きなテーマであろう。複製メディア登場が音楽文化に与えた影響は計り知れない。1877年にトーマス・エディソンが発明した錫箔円筒式蓄音機（フォノグラフ）は当初、音楽だけではなく、人間の声や音の記録、再生装置として考案された。その10年後の1987年、エミール・ベルリーナーは円盤式蓄音機（グラモフォン）を発明し、複製装置によって音楽を聴くというのが西欧文化圏において徐々に一般化し始める⁹⁷。さらに1920年代にはラジオが一般家庭に普及していく。これら複製メディアの登場によって、芸術音楽がそれまで確固たるものとしてきた聴取スタイルにも変化が伴う。真の純粋な芸術体験とされてきたコンサートで一回きりの演奏を聴くという行為が、蓄音機やレコード、ラジオの普及、あるいはそれらの複製メディアを基盤とした音楽産業の誕生によって歪められるのである。ベンヤミンは複製メディアによってコンサートにおける一回性＝「アウラ」が喪失することを指摘した⁹⁸。同じく、この複製装置による音楽産業について最も影響力のある批判を行なったのがテオドール・アドルノであろう。アドルノにとって大衆文化やメディアは、自律的な芸術作品に対峙する能動的な姿勢、つまり「非同一的なもの」に向き合おうとする「否定

⁹⁶ 野村光一『LPレコード案内』創元社、東京、1957年。

⁹⁷ ローランド・ジェラット、前掲書、1981年。

⁹⁸ ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編・解説、晶文社、東京、1999年。

弁証法」的な聴取のあり方を妨げ、作品や聴取のあり方さえ「同一なもの」に回収する悪しき存在であった⁹⁹。複製技術は音楽それ自体の作品の意味を変容させ、機械的に反復された芸術作品は「同一なもの」へと集約されていくことになる。

さらに、ラジオやレコードなどの複製メディアによって、それまである特定の空間において体験し得るものであった芸術作品は、「日常経験的な形式」へと変容されてしまう¹⁰⁰。アドルノはそのような空間において断片的なメロディーのみが聴かれ、作品の持つ全体性が失われることを「矮小化」という言葉で批判した¹⁰¹。アドルノの主張の核となるのは、音楽を大量生産によって商品化する音楽産業へのマルクス主義的な観点からの批判と、真正な音楽鑑賞のあり方と相反する複製メディアへの批判であると言えよう。この様な制度化された芸術音楽の理論的土壌もなく、地理的にも文化的にも乖離した日本において、レコードや蓄音機などの複製メディアはどのように語られてきたのだろうか。

1-2 居ながらにして聴ける

レコードが生演奏よりも優れている点はまず、「居乍ら」にして聴けるということである。レコードは演奏会に出かけることなく家庭で芸術に触れることを可能にするのである。塩入亀輔は自著で「優秀な音楽を求めて演奏会へ出かけて行くのもよいが、それよりも、もつと手近に諸君は、居乍らにして望むままの名曲を聞くことが出来る」というレコードの利点を述べている¹⁰²。

さらにあらえびすは、「レコードは何回も何回も繰り返して聴くもので、背景や照明や一種の空気の中に、たつた一回だけ聴くステージの音楽とは、自ら異なつたものがある筈である。ステージ音楽は、その劇的な雰囲気助けられ、その身振りや表情に誤魔化されることは無いとは言ひ得ないが、レコード音楽は一番落ち着いた時、最も冷静な心持で、何十遍でもくり返して聞けるものである。どんな素人にも、やがては上手と下手とが明かに判り、下手の演奏は我慢にも聞いて居られない時が早晩くるものである」と述べている¹⁰³。興味深いことに、アドルノやベンヤミンが指摘した複製メディアの欠点が、むしろここでは肯定的に捉えら

⁹⁹ マックス・ホルクハイマー+テオドール・W・アドルノ『啓蒙の弁証法』徳永恂訳、岩波書店、東京、1990年。

¹⁰⁰ テオドール・アドルノ『アドルノ 音楽・メディア論集』渡辺裕編、平凡社、東京、2002年、228頁。

¹⁰¹ 同上。

¹⁰² 塩入、前掲書、1931年、3頁。

¹⁰³ あらえびす、前掲書、1931年、67頁。

れているのである。生演奏では建物や照明などの華やかさが視覚的に付随するのに対し、レコードでは音という要素のみが浮き上がる。再生によって何度もその作品と対峙し、意識を妨げる要素のない環境で作品に没入することができる。アドルノが「矮小化」という言葉で批判した複製メディアによる音楽鑑賞は、むしろ真面目な聴取を行う上では望ましいと考えられているのである。そして、中でも室内楽の演奏はレコードによる音楽鑑賞に相応しいとされる。

室内楽がレコードに相応しいといふのは、一面には、特に小さな部屋で、静かに、孤独に聴かれる便宜があるからである。ジャズのレコードが、ダンス・ホールやキャフェなど多人数の中で演奏され、楽しまれるのは、恰も、十八世紀に室内楽が、限られた貴人の群の中に奏されたのと趣きを似せて、今音の感も一入乙である¹⁰⁴。

貴族社会が崩壊する以前のヨーロッパでは、サロンなどの小規模な部屋で少数編成の管弦楽やピアノの演奏が親しまれていた。室内楽のレコードを家庭内で鑑賞するのは、当時のそのような環境を再現しているように感じられるという。さらに菅原明朗は「フアンはレコードに依つて實演とさして違ひのない、藝術を聞くことが出来るわけである。また他の一方から云へば、今日、室楽はその本来の発生形態である室内的演奏形式をはなれて、不自然な条件の下に大ホールで演奏させられつつある。然るに之が入るや忽ち容易に家庭的演奏（従つて家庭的鑑賞）に立還り得るわけである。この意味で蓄音器は今日の室楽の正しい鑑賞法を容易に與へるものと云ふべきである」とまで述べている¹⁰⁵。つまり、室内楽は家庭という小さな部屋の中で聴かれるのが自然であり、家庭で室内楽のレコードを鑑賞するというのは本来の鑑賞法に最も近いというのである。

1-3 本場の演奏が聴ける

「居乍ら」にして聞けることに加え、レコード音楽の優位性は「本場」の本格的な演奏が聴けるという利点にある。

蓄音機の使命中最も重要なものは、趣味の対象として一般家庭に使用される事であろう。西洋音楽の良い演奏会の比較的少ない日本に於ては之に依るのが一番簡便で、思ふまゝ

¹⁰⁴ 三浦潤「室内楽とレコードに就いて」『ディスク』、(3巻10号)1931年、812頁。

¹⁰⁵ 菅原明朗「レコード雑話」『レコード』(3巻1号)1932年、55頁。

に外国の優れた楽人達の本格的芸術に接する事が出来ます¹⁰⁶。

そもそも、昭和初期の日本において本格的な西洋音楽を聴くことは難しかった。外国人の有名な楽団や指揮者の来朝は珍しく、日本の楽団の演奏はその技術やレパートリーにも限りがあった。一流の演奏を耳にするにはやはりレコードに頼る他なかったのである¹⁰⁷。つまり、西洋のようなコンサートにおける音楽聴取の伝統を持たない日本においては、そもそもレコードによる音楽聴取は生演奏の代用ではなく、むしろ「本場」の演奏を聴くためのものであった。このような環境的要因は日本のレコードに対する価値観を考察する上で非常に重要な要素となる。

私共は、モーツァルトやバッハ本當に如何なる容姿をした人であつたかは性格に知ることが出来ないのであります。ところがリストやヴァグナーに就ては、確實なる記録としての寫眞がありますから、その風貌の如何なるものであつたかは、明白に知る事が出来るのであります。蓄音器が發明されまして、音楽そのものが確實に記録されるようになりましたのも、左と同じことであります。私共は、蓄音器の發明と共に、茲に音楽史上の新時代に這入つたのであります。最近に於ける蓄音器の進歩と共に、私共は凡ての聲樂を始めとして、あらゆる時代、あらゆる地方の音楽又は音響を、レコードにつて、直接聴くことが出来るやうになりました¹⁰⁸。

レコードは音楽の記録、保存という役割とともに、「本場」の演奏を遠く離れた陸の孤島まで伝達したのだ。レコード音楽愛好家は、西洋人の演奏する音楽に憧憬を抱いていた。レコードに魅せられ、生涯レコード収集に血道を上げたあらえびすは、そのような愛好家の代表的存在である。彼はラフマニノフとクライスラーなどのクラシック界の巨匠の演奏を日本で聞くことが出来るという点を引き合いに出しつつ「蓄音機を一概にカン詰音楽とけなし付けてはいけない。日本に於いては、蓄音機音楽を除外して、本當の良き音楽を聴くことは全く困難だ。それでも尚ほ且つ蓄音機音楽を排斥する人があれば、それは音楽に対して感受性の極めて鈍い人か、でなければ、音楽を心から愛する事の出来ない人でなければならない。音楽は社交の道具でもお祭りでもないのだから、ステージで聴かなければならぬ理由は一

¹⁰⁶ 「現代に於ける蓄音機の役目に就て」『レコード音楽』（6巻7号）1932年、48頁。

¹⁰⁷ 野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史』ラジオ技術社、東京、1978年、47,166頁。

¹⁰⁸ 東京音楽協会編、前掲書、1924年、13-14頁。

つも無いのだ」と述べる¹⁰⁹。日本には、優れた楽団や演奏者がいないにもかかわらず、「それでも尚ほ日本のお刺身演奏が、本場のカン詰演奏以上に美しく聞こえると言ふ人があれば、それはもう議論にならない」と主張する¹¹⁰。彼によれば、たとえ缶詰された音楽であっても、「本場」の演奏家によるものであれば、日本の生演奏を聴くよりも芸術的価値があるというのである。大正末期から昭和初期の日本は、それまでホテルや活動映画などで興行活動を行っていた演奏家たちが、本格的なオーケストラ編成の交響曲の演奏を試みていた頃であった。その発端は1925年に山田耕筰、近衛秀麿らの呼びかけにより実現された日本交響楽協会の発足であろう。その翌年、この二者の訣別の末、新交響楽団、通称「新響」と改称し指揮者である近衛秀麿を中心とした楽団の活層が本格化する。「新響」は主に、JOAKシンフォニー・オーケストラとしてラジオでの演奏や、1932年から始まる日比谷公会堂における定期演奏会の講演などを活動の拠点としていた¹¹¹。フランス文学者で文芸評論家の中島健蔵は、「これは、経験的告白になるけど、近衛さんの新響、正直言って聴いてられない。何というか、もう悲しくなってくるんだね。今でも思い出すと悲しいよ。それよりか、レコードを聴いていた方が、まだ想像力で補いをつけられるからいいんだな。そういうことがあって当時は音楽会へ行くよりレコードを聴いている方が多かった」と辛辣な言葉で、当時の「新響」について振り返っている¹¹²。日本が本格的な交響曲の演奏を試みるにあたって、外国人の指導者が来日し、指導にあたったがその演奏のクオリティまだ低かったという。「レコード音楽」の芸術性を称える人々は、日本での拙い演奏よりも海外の巨匠が指揮、演奏した録音の方を好み、そこに「レコード音楽」の真価を見出すのである。このような趣旨の批判は、実物の演奏を前提とする野村光一にも向けられ、堀増太という人物が「実際にディスク・マニアに非ザル単なる音楽愛好家としても普通の場合それがたとへ東京在住の人で経済的或は生活的に音楽会に行かれるとしても果して音楽愛好家をして満足せしめ得る音楽家なり演奏家なりが質的に数的に現在幾何ありやと反問したい」と述べている¹¹³。これらの楽団に対する見解は、戦前の日本で「レコード音楽」が固有の価値を持つ所以であろう。すなわち、生演奏／録音といった一元的な二項対立ではない。それはこの国の特有の地理的、あるいは聴取環境を由来とする「日本」の生演奏／「本場」の録音という二層構造の対立な

¹⁰⁹ あらえびす、前掲書、1931年、8頁。

¹¹⁰ 同上。

¹¹¹ 1924年に東京放送局（JOAK）が設立され日本における初の民間ラジオ放送が始まり新響はこのマス・メディアを積極的に利用した（大森盛太郎、前掲書、1986年、154頁を参照）。

¹¹² 野村光一・中島健蔵・三善清達、前掲書、1978年、166頁。

¹¹³ 堀増太「喫茶店とレコード音楽」『ディスク』（7巻10号）1935年、771頁。

のである。

所詮レコードファンはレコードファンで、音楽ファンじゃない…………と、さる偉い（らしい）方が、さる偉い雑誌に看破して居ましたが、YES！全くその通りです¹¹⁴。

これは『ディスク』の読者欄に寄せられた一般のレコード音楽愛好家のコメントである。この読者の主張は、レコード音楽愛好家はレコード音楽の愛好家であり、音楽愛好家ではないというものだ。さらに続けて「私は、又常に云つて居るのです。一枚一円五十線の黒盤に吹きこんで居るあちらの高名でない演奏団体にして尚、日本一流以上だろう…………と。」と述べている¹¹⁵。あちらというのは言うまでもなく本場西洋の楽団を指しており、当時でいう日本一流はおそらく「新響」であろう。この日本の唯一の本格的な交響楽団の演奏よりも、さほど有名ではない本場の音楽家による安価な黒盤の方が優れていると言うのである。日本の楽団を揶揄し、「本場」の演奏家による演奏を崇拜する姿勢は、「クラシック音楽を価値づける基準は「本場」（とみなされたもの）の側にあり、「進んだ西洋」と「遅れた日本」のあいだに「越えられない壁」が存在すると前提したうえで、いかに「本場」に近づくか、という仕方でクラシック音楽受容の「正しさ」が測定されてきた」、戦後の日本の音楽受容のあり方を現している¹¹⁶。

1939年6月号の『レコード音楽』に記載された、ヨッフム指揮のベートーヴェン、交響曲第三番のレコード批評には、「本場」の録音を敬拝するレコード音楽愛好家の姿勢を見ることができると言える。

土に根を下した伝統の力は、到底一朝一夕には他に移動し得ないものである。・・・歌舞伎芸術を持つ我々日本人の誇りを、おでんや寿司の如く我々日本人でなければ味はえぬ味として、外国で外国音楽を聴いて殊更反省させられた自分は、今こゝに純粋なドイツ人指揮者によつて、ドイツ人だけのオーケストラが、ドイツ文化を代表するベートーヴェンの第三交響楽を、最新の完備された方法でレコードされたことに最大の感謝を捧げずにはいられない¹¹⁷。

¹¹⁴ N・K・M「ノートの頁」『ディスク』（2巻1号）1930年、30頁。

¹¹⁵ 同上。

¹¹⁶ 輪島裕介「クラシック音楽愛好家とは誰か」渡辺裕・増田聡『クラシック音楽の政治学』青弓社、東京、2005年、176頁。

¹¹⁷ 大村卯七「ヨッフムの『第三』を聴いて」『レコード音楽』（13巻6号）1939年、22頁。

音楽ファンではなく、レコード音楽ファンを自称する彼らの特徴は、「本場」の演奏家や指揮者による演奏こそが本物の西洋音楽だと考え、崇拜するという一面である。このような観念は、その後日本に根強く残る逆オリエンタリズムの片鱗であろう。あらえびすも、風邪を拗らしたにも関わらず家族や医者への反対を押し切って 1923 年に来日したヴァイオリニスト、クライスラーの公演に行くほどの熱狂ぶりであった¹¹⁸。西洋の演奏家をスターのように崇める日本人の眼差しは、主にソリストや巨匠と称される指揮者の存在に向けられる。

1925 年に電気録音が普及する前のレコードのレパートリーは主に、オペラの aria などの小曲であり、吹込みは録音技術の関係上、歌曲が中心であった。1903 年にビクターは赤盤の発売を開始し、アメリカやヨーロッパではイタリアのオペラ歌手、エンリコ・カルソーのレコードが爆発的な人気を博したという¹¹⁹。まだ輸入盤しかなかった日本では、大正に入った頃からクライスラー、パデレフスキー、カルソーによるレコードが吹き込み者の名前が販売価値を持ち始める¹²⁰。オーケストラの録音は 1909 年イギリスにおいてチャイコフスキーの組曲「くるみ割り人形」がヘルマン・フィンク指揮、ロンドン・パレス・オーケストラによって初めて成されたが、電気以前の録音で著名な指揮者はニキシュほどである。そして、電気録音の誕生を境にレコード音楽におけるスターの出現、すなわち巨匠と呼ばれる偉大な指揮者の誕生を見ることができる。

ちなみに、日本ビクターは 1928 年に洋楽第一回新譜が発売されており、指揮者のアルトゥール・トスカニーニ、セルゲイ・クーセヴィツキー、フランツ・シャルク「カザルス・トリオ」で知られるアルフレット・コルトー、ジャック・ティボー、パブロ・カザルス、ヴァイオリニストのフリッツ・クライスラー、ジンバリスト、ピアニストのウラジミール・ホロヴィッツ、アルトゥール・ルービンシュタイン、歌手ではシャリアピン、カルソーなど、特にビクターの赤盤は豪華なスターを揃えていた¹²¹。対するコロムビアはブルーノ・ワルターやフェリックス・ワインガルトナーなどの指揮者を中心に曲のレパートリーで勝負していた。1932 年から日本コロムビアと日本ビクターは共にカタログ（新譜の目録）を作曲家別と演奏家別の項目が設け、主要人物にはその略歴の記載が加えられた¹²²。この頃から作曲

¹¹⁸ 藤倉、前掲書、1999 年。

¹¹⁹ ローランド・ジェラット、前掲書、1981 年によると、最も代表的な歌手、カルソーには 10 面のレコード録音に対し 4000 ドルが支払われたという。

¹²⁰ 倉田、前掲書、2006 年、195 頁。

¹²¹ 歌崎、前掲書、1998 年。

¹²² 同上、107 頁。

家とともに演奏家に対する関心が芽生え始めたことを示しているであろう。「本場」の演奏家は、雑誌においても新譜のレコード批評のみならず特集が組まれるなど、作曲家と同程度の扱いを受けている。演奏家への関心は、作品自体への理解だけでなく、異なる演奏家や指揮者による演奏の「差異」を楽しもうとする愛好家の姿勢であろう。

レコードは音楽の中のレコードとして存在するのか、レコード音楽と云ふ一つの芸術があるのか、真夏の昼寝の夢に考へても見ますが、今までの自分たちの踏んで来た道はレコードを通じて世界的音楽家の演奏が聴けますし（蓄音機屋の宣伝みたいですが）レコード音楽といふ独自のものとすれば、そのために演奏家が必要となつてきます¹²³。

後藤鴉之輔という人物は、「本場」の演奏家の録音が聴けるという点がレコード音楽の優位性を支えているという。レコード音楽愛好家が「本場」のスターに対し憧れを抱き、その演奏こそが「本物」だとする姿は、現代のポピュラー音楽において海外のロックやミュージシャンを「日本人」にはけっして到達しえない＜外部＞の虚焦点」として描く我が国の「洋楽至上主義」的な洋楽ファンの姿を想起させる¹²⁴。まさに、このような「洋楽至上主義」に陥る日本のレコード音楽愛好家に対し、田辺尚雄は「西洋心酔主義」という言葉で次のように警告している。

一般に音楽が栄えるといふ事は、作曲家、演奏家等の芸術家層と、聴衆とが平行する処に現はれるものでその均衡が破れた一歩的なものである場合には決して栄えないのもである。即ち、レコードは我邦に於いては、先ず芸術家層の代用品として現れ、聴衆のレヴェルを引き上げた。聴衆のレヴェルが高まる事によつて実際の芸術家層といふものを刺激するのであるが、その刺激は猶、レコードによつて薄められ、先に述べた均衡は依然として、レコードと聴衆のみに置かれた。然もそのレコードの商業主義によつて聴衆の多くは西洋心酔主義に陥つてゐる事は否めない。・・・今日のファンの態度は、芸術を尊重するといふ事は勿論望ましい事ではあるが、余りにも西洋心酔主義になつてゐなからうか。レコードの演奏の良否よりも、レーベルの名前によるのではなからうか。然も横文字である事によつて眩惑されてゐるのではなからうか¹²⁵。

¹²³ 後藤鴉之輔「愚話一束」『ディスク』（3号9号）1931年、650頁。

¹²⁴ 岡田宏介「『洋楽至上主義』の構造とその効用」佐藤健二・吉見俊哉編『文化の社会学』有斐閣、東京、2007年、132頁。

¹²⁵ 田辺尚雄「洋楽レコードの進路」『レコード音楽』（14巻10号）1940年、31頁。

先にも述べたが、田辺尚雄は『音楽と蓄音器（機）』の創始者で、音響学や専門的な音楽理論などの幅広い知識によって日本の音楽文化の発展、音楽教育の意義を唱えた戦前期の最も影響力のある音楽学者の一人である。田辺が残した音楽関連の書籍の数は膨大であるが、1930年『東洋音楽史』、1932年『日本音楽史』等の書籍から、学者として音楽を論じる彼の立場が明確に現れている。これらの著書では、東洋から輸入された音楽が、平安時代に日本独自の「雅楽」へと変容し、伝統的な日本音楽が形成されていく様を描かれている。鈴木によれば、田辺は日本音楽に歴史的な重さを付与することで、日本音楽を文化的なアイデンティティとして示しており、1933年頃から「日本音楽の本質」、「日本音楽の真髓」といった全体主義的な傾向を持ち始めるとい¹²⁶。上記のレコード音楽に対する批判が掲載された1940年は、第二次近衛内閣が「大東亜共栄圏」という理念を掲げた年である。雅楽や日本音楽は、芸術音楽という伝統を持つ西欧諸国に倣う形で語られ、「大東亜共栄圏」という共同体の中で日本が東洋諸国を指導する近代国家であるために定義されなければならない文化的アイデンティティであった¹²⁷。そして、ナショナリズムの創造に傾倒する田辺の音楽論が、このような「レコード音楽」に対する批判的な眼差しにも現れているのである。

我々は外国へ輸出して堂々と太刀打出来る作曲や演奏が欲しい。・・・日本は軍隊も強いが文化も優れてみると各外国から言はれる様になりたい。否、そんな事は如何でも、我々の音楽は我々が持ち度いのだ。その為には、現在の西洋心酔主義から離れなければならない。ワルターやクライスラーだけが何も音楽ではない。レコード会社は、その洋楽レコードで、我国の作曲家のレコードを発売し（これは邦楽でやつてみると言ふが、それでは購買層が異なるから駄目である）一方、輸入原盤に依るものは極度に減らす¹²⁸。

田辺は、大正期に日本の伝統音楽に西洋音楽理論を折衷した新たな国楽創成を進める中尾都山、宮城道雄の「新日本音楽」の運動にも共鳴していた¹²⁹。伝統、芸術を重視した文化主義理念の下で、近代化＝西洋／前近代＝東洋というオリエンタリズム的な対立を払拭しようとする姿勢が田辺の音楽論に貫かれている。そして、彼の「レコード音楽」に対する批判

¹²⁶ 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研究科博士論文、2014年。

¹²⁷ 同上。

¹²⁸ 田辺、前掲『レコード音楽』（14巻10号）1940年、30-31頁。

¹²⁹ 千葉、前掲書、2007年。

は、音楽をもって国民精神の振起に苦心する学者とは裏腹に、「本場」の演奏家のみを敬愛し、易々と「西洋心酔主義」に陥った日本の「病的なマニア」の蔓延に対する苦言なのである¹³⁰。

第2節 レコード音楽という芸術

2-1 缶詰音楽の妙味

前章のような「日本」の生演奏／「本場」の録音という二層構造の対立と共に、生演奏／録音という一元的な対立の中にも録音を称揚するレコード音楽愛好家の姿を見ることができ、日本で初めて生演奏／録音の議論が繰り広げられたのは、「缶詰音楽論争」で知られる、あらえびすと大田黒元雄のレコードに対する価値観の相違を論点とした議論であろう¹³¹。

「缶詰音楽」という言葉でレコード音楽を揶揄したのは、アメリカの作曲家ジョン・フィリップ・スーザである。スーザは、本来音楽に内包される人間の魂は複製されると失われ、「機械的に複製された音楽は表面上はいくら「音楽」と同じに聞こえたとしても「生命」をかいた「缶詰音楽」でしかない」という主張をしている¹³²。そして缶詰音楽という言葉には、缶詰のように複製、保存される音楽という意味とともに、食品工場の生産ラインの如く機械的に大量生産されていくレコードへの揶揄が込められているのである。この缶詰音楽という言葉が日本で使われ始めたのがいつ頃かは確かではない。しかし、日本で缶詰音楽という言葉が使われる際は、大量生産されたものというニュアンスはなく、往々にして前者の複製、保存された音楽という意味で使われている。大田黒元雄は報知新聞で、この缶詰音楽という語彙を使用してレコードを批判している。レコードが西洋音楽に接するための資料としては有効であるとしつつも、缶詰された音楽からは本来の演奏を味わうことができないという主張である¹³³。彼もまた、スーザの主張と同様に缶詰された音楽の風味からは、生演奏の「真の風味」を味わうことはできないと述べるのである。これに対し、あらえびすは自身のコラム「ユモレスク」にて、レコードを非難することは活動写真などの複製技術による芸術を非難するのと同程度の時代錯誤だと対抗する。これは「缶詰音楽論争」として知られてい

¹³⁰ 田辺、前掲『レコード音楽』（14年10号）1940年、30頁。

¹³¹ 倉田、前掲書、2006年、132頁。

¹³² 秋吉康晴「録音された声の身体：人間と機械のあいだから聞こえる声（〈特集〉身体と同一生）」『美学芸術学論集』（9）、2013年、42頁。

¹³³ 倉田、前掲書、2006年。

るが、レコードに対する捉え方の相違が紙面上に現れているものの、この二人の直接的な議論は後にも先にも見られない。「缶詰音楽」という比喩表現はレコードの本質的な負の要素を明確に示しており、レコード音楽愛好家はこの言葉の呪縛からレコードを解放すべく、新たな「レコード音楽」の価値を論じるのである。

活動写真は、屢々私共の眼の誤りを訂正してくれる、特にスローモーションの活動写真は、人間の眼では見ることの出来ない「現象」を人間の眼で見得るやうに再現して、「正しき物の姿と動き」を見せてくれることは、今更言ふまでもないことである。芸術的価値から言っても、今日の活動写真は最早芝居の影法師ではなく、独立した立派な芸術として舞台の上の演劇とは全く違った素晴らしい存在を主張して居ることは、改めて言ふまでもない。同じやうに、蓄音機音楽は、ステージ音楽と相對して、立派に独立の存在を主張すべきもので、蓄音機音楽を、ステージ音楽に対して、從属的地位に置かうとするのは、活動写真を何時までも芝居の影法師と思ふと同様に、驚く可き時代錯誤であると言はなければならない¹³⁴。

複製技術の氾濫と横行に対するネガティブな見解に対し、あらえびすはその可能性についていち早く察知していた。ここでも彼は、愛好家の視点から「レコード音楽」の芸術性を説いており、そこに生演奏にはない独自の芸術的価値があることを示しているのである。舞台芸術という既存の芸術様式から独立した映画の真価を説くように、レコード音楽もまた一つの芸術としてみなされなければならない。つまり、缶詰音楽と揶揄される「レコード音楽」は、生演奏に対して從属的な地位ではなく、生の演奏から全く独立した固有の芸術的価値を持っているというのが、あらえびすの主張である。

「レコード音楽」独自の価値として語られる一つは、その欠点である録音の是非が、必ずしも生演奏の印象を歪めるものではなく、むしろ録音ならではの魅力として作用する可能性があるという点である。どれだけ録音が良いものでも、レコードである以上それは本物の演奏には劣るという見解を持つ者に対し、江馬刈邊という人物は、「確かにレコードによる演奏の再生は実演とは異なる事は言を待たないが実物とは似ても似つかぬ物といふ事は実演をレコードしたものである以上、相違した所だけ録音され、共通な所は録音されぬように仕組むだのではないからには云へない事である。であるから今見ると非常に不完全な電気前の録音になつたものすら、カルーソーはカルーソーであり、ジーリーはジーリーだつたの

¹³⁴ あらえびす、前掲書、1931年、6頁。

である。ましてや最近の精鋭な録音によるものは実演を彷彿して余りある様な感を起こさせる事は否定出来ない事実である。従つて技巧解釈等に他を以つて代用し得ない部分も極めて高度に再現せられ、再生とは云ひ乍ら左程優秀でない実演よりは遙かに吾々を魅了する事はあり得るのである」と対抗している¹³⁵。この人物の詳細は不明であるが、おそらく熱心なレコード音楽愛好家であったことが彼の論評から読み取れる。

この3年前の『レコード音楽』に載せられた「現代に於ける蓄音機の役目に就いて」という題目の記事の中に、ある二人の筆者による相対するレコード音楽の捉え方を見ることが出来る。音楽評論家の松本太郎は、「例へば我々の最も関心を持つてゐる音楽のレコードに就いて云ふと、或種の音楽の音声—就中オーケストラとピアノ、時には声楽でさへ—は未だ未だ不完全である。従つてレコードに依つて本当に鑑賞する事は出来ない。「缶詰が如何しても生のものと違ふ」所以である。当業者は技術的に出来得る限り「生のもの」に近い音声の再現の為に研究努力しなければならない」と述べ、レコードは生演奏に近づくことが第一の使命としている¹³⁶。

対する M・O・S という人物の主張は、「食物の缶詰には生のものとは異つて所謂（ママ）缶詰臭のある事はレコードにおいても同じである。然し乍ら、缶詰の中にも缶詰としての長を十分に生かして、本物とは異なつた面白い味を出して居るものもある。・・・レコードは確かに生のまゝに近いと云ふ目的で邁進したものには相違ないが、今日ではレコードそのものゝ芸術に転換した事に充分重当る事が出来るのである。吾々はレコードによつて奏でられる音楽の中に、生のまゝでは到底聴き得ない新しい境地の構造を認めるのであつて、此れこそ現在における最も重大な蓄音機の持つ立派な性能であり、将来希望に満ちた領域であると云ふ確信を感じず。シネマは已に舞台芸術とは絶縁したではないか」というものである¹³⁷。缶詰音楽と揶揄されるレコード音楽は生のものに依拠しているのではなく、全く別の芸術として存在し、そこに「缶詰独自の風味」があるという。そしてやはり舞台芸術と映画の關係に模してレコード音楽をコンサートによる生演奏とは別の芸術として捉えようとする主張が見られる。

ちなみに、レコード音楽独自の魅力は機械という側面からも語られる。

レコード音楽道楽者にも自づらなる主張がある。・・・第一に生の音楽の良いのは当たり前

¹³⁵ 江馬刈辺「近時偶感」『ディスク』（7巻8号）1935年、600頁。

¹³⁶ 「現代に於ける蓄音機の役目に就いて」『レコード音楽』（6巻7号）1932年、51頁。

¹³⁷ 同上、52。

で別に不思議でも喜びでもないと思ふ点に存する。これに反してレコードを蓄音器に依る再声音を出来るだけ美しからしめる所にレコード音楽それ自体の喜びが存在するのである。不合理なるが故に我信ずに対して、不自然なるが故に我愛すとも称すべきもの。その理由は近代人の一つの特徴たる機械文明に対する愛着の心より発するを見逃してはならない¹³⁸。

興味深いことに、雑誌に記載されたレコード音楽を賛美する趣旨の論評の多くが、筆者個人の詳細を辿ることのできない、おそらく読者層に近い愛好家によるものだということである。しかし、そのような素人的な視点というのがむしろ、伝統的な芸術形式に縛られることなく「レコード音楽」に新たな芸術性を称える上でプラスに作用しているようにも思える。当時、日本の楽団によるクラシック音楽の演奏会は主に東京で行われていた¹³⁹。これらの「レコード音楽」に関する主張は、レコードでしか洋楽を聴けない人々が、日頃熱心に耳を傾ける「レコード音楽」の芸術的価値を主張することで、自らのレコード音楽愛好家というアイデンティティを正当化するように展開したと言えよう。そして、同じく「レコード音楽」を愛し、その魅力を情熱的に語るあらえびすの存在は、まさに全国のレコード音楽愛好家の礎であったろう。

対照的なのが、「レコード音楽」を真っ向から批判してはいないが、多少冷ややかな視点を持った音楽評論家の野村光一や、洋楽ファンのあり方を批判する音楽学者の田辺尚雄、そして「レコード音楽」を缶詰音楽と揶揄した大田黒元雄であろう。このように、日本における音楽文化の繁栄を目指し、そこにレコードの使命を位置づける楽団人や学者、音楽評論家的な視点と、そのような文化論に加担しない一般の愛好家による主張が、「レコード音楽」に対する議論の中で交錯しているのである。

2-2 レコード音楽の実践

前項では「レコード音楽」が愛好家の視点からどのように捉えられていたかを明らかにした。そして同時代において、複製技術を用いた「レコード音楽」という芸術様式を模索する芸術家側の視点も存在している。

「レコード音楽」の芸術性を述べて約8年後、あらえびすはレコード音楽に対して、「録音技術が進歩して来ると、生の音楽と違つたものが出て来ないとも限らない。トーキー音楽が

¹³⁸ 小林藤夫「銀六漫言」『ディスク』（7巻7号）1935年、520頁。

¹³⁹ 大森、前掲書、1986年。

独立したやうに、レコード音楽も独立する時が来るのぢやないかと思ふ。それは十年も前から云つて居る。・・・しかし今日の状態はまだ生の音楽が主体で、レコード音楽はそれを写し取つたものである」と諦念とも取れる発言をしている¹⁴⁰。生演奏＝主体、レコード＝代用品という位置付けは、レコード音楽という実践的な芸術活動が存在しないためにその関係は変わっていないという。しかし、前文のあらえびすの先見の明は、現代のポピュラー音楽におけるライブ／録音という関係の転覆を示唆しているかのようにも思える。

このようなあらえびすの提案する「レコード音楽」のあり方を最も具現化したのがフィラデルフィア交響楽団とのコンビで知られる指揮者レオポルド・ストコフスキーであろう。彼は華やかさを常に追求し、作品の表現記号やテンポの大胆な変更、オーケストラの座席を入れ替えるなどの実験的な活動を行なった。そして「音楽史上のいかなる指揮者にもまして、ストコフスキーは音の響きに、純粹な音の響きに支配された」¹⁴¹。ストコフスキーは録音にも注力し、徹底して音響効果を追求した。オーケストラの録音を行う際、「単に指揮するだけで、後は全部技師に任せっぱなしには満足しなかった。マイクロフォンの位置、オーケストラの楽器の並べ方、反響板、モニター・テーブル要するに、録音装置の何もかもがかれの興味をそそった」¹⁴²。コンサートと同様に、レコードにおいても自身の追求する華麗さと迫力を再現しようと模索する点に、ストコフスキーの徹底した音響へのこだわりが表れている。その一例として、通常ステージ後方の壁に近い場所に配置される、音量の比較的大きい打楽器、管楽器を、ストコフスキーは逆にステージの前面の方に出して録音を行なった。そうすることで、後方の壁に対する反響によって生じる音の混ざりを軽減させ、非常に効果的な響きとなるのである¹⁴³。彼のレコードに対する姿勢は指揮者としての役割にとどまらず、音響技師の役割も務め、レコード上に具現化される一つの作品を理想の演奏に近づけるために様々な実験を行なったのである。音楽評論家の堀江謙吉は『ディスク』で、ストコフスキーから宛てられた手紙の内容を紹介している。

ストコフスキーと云ふ指揮者は読者に御承知の様にマイクロフォンを最もよく理解してゐる人である。彼は嘗て私に送つた手紙の中に『私は何よりもマイクロフォン効果を慎重

¹⁴⁰ あらえびす、野村光一、前掲『レコード音楽』（13巻6号）、1939年、29頁。

¹⁴¹ ハロルド・C・ジョーンバーグ『偉大な作曲家たち－指揮の歴史と系譜』中村洪介訳、音楽之友社、東京、1980年、394頁。

¹⁴² ローランド・ジェラット、前掲書、1981年、195頁。

¹⁴³ 『レコード音楽』（15巻10号）1941年、51頁前後にストコフスキーの音楽制作の方法が紹介されていたのでそれを参照にした。

に考慮して、常にレコードしてゐる積りである。マイクロフォンを通して、再生された時、果たしてそれが管弦楽演出芸術から見て妥当性を欠く場合が或はあるかも知れない。併しそれが最も効果的だと信じる以上、私は必要に応じて作曲者の指定を変更する、……否、そうする事が作曲者に対する礼儀ですらあるのだ。偉大な作曲家ですら思はない管弦楽法上の誤算をし出かしてゐるのを貴下は御存知であろう。それを訂正してよりよい完全な楽曲として演出するのが、指揮者に与へられた最大の任務の一つなのだ。最近のレコード吹込技術は素晴らしい進歩を示し、管弦楽上の総ゆる表現が受容られる様になつた、……併し我々指揮者(複数)は演奏会形式とマイクロフォンを通す場合(レコード、ラジオ)の演出に当然そこに区別すべき物を持つべきである。そして私はそれを断然厳格に区別する事を以て私の最も固い持論としてゐる……後略』と述べてゐる¹⁴⁴。

ストコフスキーは自身の言葉からも明らかなように、録音を通常の生演奏とは区別し、レコードから最終的に生み出される音の響きに対して細心の注意を払った。ストコフスキーの脳内には理想的な音響があり、それに対して帰納法的な方法で、レコーディング環境の改良を行なつたのである。ストコフスキーのレコードから発せられる音は、それ自体が生演奏とは異なる、独自の音響効果を施された一つの「演奏作品」なのである。すなわち、レコードは生演奏の再現という役割を超えて、「缶詰独自の風味」を確立することとなる。音楽評論家の神保環一郎はストコフスキーに対して最も先鋭的な評価を行っている。

ビクターのフィラデルフィア交響楽団の演奏するレコードが、断然、他を圧倒して、今日の声誉を受けてゐる理由は、実に、楽団員の数年にわたる精進の結果であると云はれてゐる。彼等は、各々の家庭に蓄音器を備へレコードを集めて、日夕、それから、自己の受持つ楽器を研究したのである。トロンボーン奏者は、その演奏に耳を傾け、チェロ奏者は、その音色のディスク化の上に念を入れたのである。団員一致のこの研究結果は如実に顕れ、ディスク芸術の精華を来たしたのである。フィラデルフィア交響団のレコードが優れてゐる所以は、実にここに存在するのであつた。……レコードは、マイクロフォンを通して写されるために、その世界は自ら相違してゐる。そこで丁度、映画芸術が生れたやうに、ディスク芸術が論ぜられるやうになつた。フルトヴェングラーの如きは、ディスク芸術のために、真正音楽が多大な影響をうけつゝありと抗議してゐるが、一方、フランスのコッポラの如きは、同志を集めて、さかんにこれを研究し、新しき楽員の養成をしてゐる

¹⁴⁴ 堀江謙吉「シヘラッアーデの東洋的魅力」『ディスク』(8巻9号)1936年、791頁。

のである。そして、毎年、ディスク賞を受ける傑作レコードを世に贈つてゐる¹⁴⁵。

ディスク芸術については後述するが、ストコフスキーは、まさに愛好家の望んだ「レコード音楽」の芸術を実証しているのである。ただ、「レコード音楽」を暗示した当のあらえびすは、ストコフスキーについて以下のように語る。

ストコフスキーの指揮振りは、一言にして尽せば、いわゆるアメリカナイズされた指揮であって、古典的な指揮とも、ドイツ風の指揮法とも異なる全く独立した指揮法だ。その上、アメリカの聴衆の好みと、レコードの場合は、録音法の進歩が、ストコフスキーの指揮に影響したことは尠くない。この人には全く特別の華かさがあり、楽員を統率する技術と、音を作り出す術にかけては、確かに当代の第一人者である。ストコフスキーの演奏したものは、それがベートーヴェンであろうとブラームスであろうと、すべて絢爛を極めているが、どうしてそうなるのかと言うと、・・・第一にストコフスキーは、原曲を自分の註文通りに改める才能と趣味を持っているからである¹⁴⁶。

彼のストコフスキーへの批評は、アメリカ的や、どの曲も「ストコフスキー化する」といった演奏批評の枠に収まる形で行われている。欧米では既に、あらえびすが示唆する「レコード音楽」という新たな芸術がストコフスキーや音響技師、レコード会社の技術者による実験的な試みによって結実されようとしていた。しかし、あらえびすの批評は第二章で示した既存の方法に依拠しており、「レコード音楽」という音響作品の創造者である指揮者や技術者に対する批評はなされていない。つまり、缶詰された「レコード音楽」に生演奏とは異なる価値を見出そうとする愛好家の姿は前述したが、批評という問題においては生演奏／録音を超えた独自の「レコード音楽」に対する批評の方法論は確立されていないのである。やはり作曲家＝絶対的権威、演奏家＝再現者という伝統的な芸術音楽の関係がレコード批評にも潜在しており、それがストコフスキーへの過小評価を招いたとも考えられるだろう。

さらに「レコード音楽」に対するあらえびすの関心は、メディアやテクノロジーの進歩に呼応した新たな芸術実践ではなく、まったく別の指標に置かれていた。それは後述する珍品レコードや「名盤」といったレコードへの「価値付け」にあると言えよう。

しかし、レコードと生演奏を明確に分離したストコフスキーの録音へのこだわりは、のち

¹⁴⁵ 神保環一郎『レコード音楽名曲を尋ねて』創元社、東京、1934年、28頁。

¹⁴⁶ あらえびす『名曲決定盤』中央公論社、東京、1981年（原著出版、1939）、188頁。

にピアニストのグレン・グールドが行なった実践と通底しているように感じられる¹⁴⁷。つまり、レコードから発せられる音を、実演される演奏と同じ水準に近づけようとする姿勢であり、生演奏／録音という対立をできるだけ生演奏＝録音に近づけようとするものである。そして、あらえびすの述べた本当の「レコード音楽」は、既存の芸術様式や、生演奏／録音という関係から自立したレコード独自の「ディスク芸術」というものに見る事が出来るだろう。

2-3 山田耕筈によるディスク芸術の提唱

全世界に押し寄せる機械化の波を音楽の創造に取り入れ新たな芸術を提唱する動きが、この頃から見られる。複製技術に対する可能性に早くも言及しているのが、門馬直衛である。彼は専門的な音楽学の知識を有し、複数の音楽雑誌の編集を務めた音楽評論家である。

私は蓄音器通になりたくないが、レコード音楽の評者でありたい。音楽機械の権威者を志さないが私は機械に応用された『音楽』の権威者になりたい。トーキーその他に応用された音楽に関心しないが私は機械を通して私共に訴へる音楽を論じたい。私は予てから音楽の機械化を叫んで来た。私の拙い著作『音楽解説』に於いても私は之に就いて書いた。ラヂオで普通の歌劇が放送されるのは予てから私は不満だつたが、外国には既にラヂオ用の歌劇類似の作品が生まれている。舞台用、演奏会用、ラヂオ用、レコード用の楽曲は夫々異なるべき筈だ。ヴァイオリン用、ピアノ用、マンドリン用等の楽曲が異なるやうに、楽曲に関してばかりでなくて、聴かせる場所と手段とに関しても、楽曲の形態は多少異なるべきである。サロン用、チェンバア用、コンサート用として楽曲は今でも異なっている。私は既存の楽曲が機械化されることをではなくて、生れるべき音楽が機械向化されることを、進んで云えば、機械への音楽の生誕を待つてゐる。音楽の機械は既存の音楽にのみ従属して止まる必要を見ないし、止まるべきではない。反対にそれは新しい音楽を生むべき機因にならなければならない¹⁴⁸。

彼の述べる「レコード用の楽曲」という言葉を目にした時、筆者はラースロー・モホリ＝ナジやドイツの作曲家パウル・ヒンデミットによる「機械音楽」の諸実践を想起させられた。

¹⁴⁷ 増田聡・谷口文和『音楽未来形 デジタル時代の音楽文化のゆくえ』洋泉社、東京、2005年を参照。カナダのピアニスト、グレン・グールドは1960年代にコンサートでの活動を引退し、レコーディングへと専念する。複数の録音素材をテープの編集によって切りはりし、一つの演奏作品を作りあげるという方法で、より完璧に近い理想の演奏を作り上げようとした。

¹⁴⁸ 門馬直衛「機械への音楽を」『音楽世界』(1巻11号)1929年、10頁。

造型芸術家のモホリ＝ナジは「レコードに既成の楽器による音楽を録音するのではなく、レコード盤に直接刻み目を入れてゆくことによって音響現象を生じさせ」という実験的な試案を掲げた¹⁴⁹。ヒンデミットは自動ピアノのための楽曲は作曲者がロールに直接刻みを入れるという方法が理想的だと述べるのである。1920年代から西洋ではヴァイオリン用、ピアノ用の楽曲のように、機械楽器のための作曲という理念が様々な芸術家によって実験的に行われていたのである。そして日本でもレコードというメディアに固有の創造性を見出していた人物がいる。

「ディスク芸術」という新たな音楽を提唱したのは、言わずと知れた日本を代表する作曲家、山田耕筰である。山田耕筰は、詩人、北原白秋との童謡で有名であるが、歌曲を始め、ピアノ独奏、交響曲、スクリャービンやストラヴィンスキーといった近代的な作曲家に傾倒し印象主義的な楽曲などを手がけ、幅広く活動を行っていた。山田耕筰のレコードに対する視点は、1925年1月号の『音楽と蓄音機』において批判的な言葉で表されている。山田は「レコード音楽なるものが現在の日本の音楽界に幾多の悪影響を与へて居る」と言い、レコードの持つ欠点を三つ挙げている¹⁵⁰。一つが吹き込み技術の問題上、楽器編成が少人数に変更されているため「そのレコードに現された音楽は、原曲の有する音楽的生命を著しく減殺したものに変わつて了ふ」という点¹⁵¹。二つ目が「一種のレコード独特の不鮮明な音色に包まれて了ふ」ということで、三つ目が、収録時間の都合上、楽曲の一部がカットされているため、真面目な聴取は不可能だという点である¹⁵²。山田が指摘するように、レコードのために多くの楽曲、あるいは楽器編成に手が加えられていた。1931年にRCAビクターによって長時間レコードが発売され片面15分という演奏時間を可能にしたが、耐久性の問題でその2年後に販売を終了している¹⁵³。よって、LPレコード（33 1/3回転）が1948年に登場するまでの間はSPレコード（78回転）が主流であった。当時は、長い楽曲はレコードの収録時間の片面4分30秒程度に合わせて楽曲を編曲することもあった。ラジオにおいても時間の都合上、同様に一部抜粋という形で演奏され作品は複製技術のために改変されなければならなかったのだ。アドルノが「矮小化」という言葉で非難したのは、まさにこいうった芸術作品が被るメディアの作用である。

さらにアコースティック式録音の時代は、音域の制限により楽器編成の変更が行われ、楽

¹⁴⁹ 渡辺裕『音楽機械劇場』新書館、東京、1997年、196頁。

¹⁵⁰ 山田耕筰「蓄音機の欠点（上）」『音楽と蓄音機』（12号1巻）1925年、2頁。

¹⁵¹ 同上。

¹⁵² 同上。

¹⁵³ 毛利、前掲書、2022、107頁。

器もシュトロウ・ヴァイオリンといった録音に特化した特殊なものを使用していた¹⁵⁴。このように音楽作品は録音上の技術の問題、収録時間の長さなどレコードに付随する欠点に対応する形でレコード用に変容されてきたのである。しかし、1920年代に入りヨーロッパのレコード会社は次第にオーケストラや室内楽のノーカット版レコードの発売を始め、録音技術も改良が重ねられていくなど、1925年時点で山田が述べる蓄音機の欠点は徐々に解消されていく事になる。

その後、第一章で示した通り、1932年の『レコードによる洋楽鑑賞の実際』の冒頭では、レコードの教育的価値について述べている。このような評論家としての側面とは裏腹に、作曲家、山田耕筰はレコードに創造的な可能性を見出していた。「ディスク芸術」というレコードによる新たな芸術様式である。彼は1932年1月15日の東京日日新聞の紙面で初めて「ディスク芸術」という言葉を載せている。パリでパーシー・ノエルが創作した舞台作品『あやの』の作曲と、開国期の日本を題材としたオペラ『黒船』の序曲を制作し、その講演会のために1931年3月にパリへと赴いた¹⁵⁵。その後ソビエトを2ヶ月ほど横断し、日本に帰国した山田耕筰は、同紙で次のように述べている。

私のパリからのお土産は、オペラバレー「あやの」でもなければ、オペラ「黒船」の序曲がパロ楽団で称賛されたことでもなく、私が「書けなくなった」といふことです。私は実のところ西洋の音楽が嫌になつたんです。これは徒らに内容に添はぬ努力をしてゐる西洋音楽の尠大なものに対しての疑ひで、そこには何かしら、一般大衆が近よれないものがあることに気付いたのです。・・・私は浪花節がなぜ流行し、日本人に喜ばれるかを考へてみたんです。あれは言葉もいゝが、リズムが聴衆を動かすのだ。私はあの曲の中に流れてゐるリズムを体得して、新しい時代の浪花節を書かうと思ふ。いまゝでわれわれは音楽をあまりによそ行きの気持ちで聴いてみたが、音楽を聞けば、一般大衆と息を合わせて歌ひ、ひくべきだ¹⁵⁶。

山田は大衆の関心とはかけ離れた音楽へと傾倒する西洋芸術のあり方に疑問を抱き、日本人の元来持つリズムや感覚を取り入れた親しみやすい音楽を創作すべきだと述べる。さら

¹⁵⁴ ローランド・ジェラット、前掲書、1981年、115頁を参照。シュトロウ・ヴァイオリンは、レコーディングの際、演奏音を録音管に集中させるために特殊な管をつけたヴァイオリンのこと。

¹⁵⁵ 後藤暢子『山田耕筰－作るのではなく生む－』ミネルヴァ書房、東京、2014年。

¹⁵⁶ 1932年1月15日「東京日日新聞」後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集2』岩波書店、東京、2001年、236-237頁。

に次のように続く。

トオキーへすべての音楽が集まる傾向にあるが、これは電気の力が二十世紀を支配してゐるから、この勢力から音楽ものがられない。またトオキーによつて音楽も一般化するだらう。同様のことが蓄音器についてもいへます。私は最近蓄音機を通してマイクロホンの研究に力を注いでゐますが、現在では、まだ、蓄音機のレコードは芸術を確立してゐませんが、やがては、「ディスク芸術」が生まれるべきだと考へてゐます。私はまづ「ディスク・シンホニー」即ちマイクロホンを通してレコードで演奏されたるシムホニーを書かうと思つてゐます。これはレコード一面の演奏が三分位で両面で六、七分、日本で十二インチ盤が吹き込めるやうになればレコード一枚の演奏時間である十分から十五分位で完結するシムホニーです¹⁵⁷。

山田はその年の目標としてこの「ディスク・シンホニー」と文化浪花節を生み出すことだと述べている。山田の「ディスク芸術」提唱の背景には、日本人にあった芸術様式を創造しようとする彼の意思があるのだ。それは1932年3月号の『月刊楽譜』で明示されている。彼は日本人には西洋音楽を真に理解することはできないと述べる。その理由が以下のようなものである。

日本人の考え方は総合的、直感的で、佛教でも因縁といふ一字に納めてしまふが、西洋人は分析的、悟性的でクリスト教でも、徳、愛、信といふ風に分解する。万事が是だ。日本人は一滴の雨垂に宇宙を感じ、方尺の盆栽に大自然を悟る。だから日本人は暗示だけでいいのだ。西洋人には一滴の雨垂では意味がない。二滴、三滴、纏つて初めて理解出来る。だから尠大な交響曲が必要となる。日本人の、しかも現代の日本人が要求する芸術は、展開し反復する複雑なものではなく、簡潔に凝縮された無駄のないものだ。冗談よりも暗示をよしとする日本人に適応する音楽芸術—それがディスク芸術だ。自分のディスク芸術の根拠は此処にある¹⁵⁸。

彼の童謡や歌曲作品は日本の伝統的な音階を西洋音楽の理論に取り入れる方法で作曲される。さらに山田耕筈は、『交響曲「明治頌歌」』という曲を1921年に作曲し、オーケスト

¹⁵⁷ 同上、237頁。

¹⁵⁸ 山田耕筈「ディスク芸術・トーキー・その他」『月刊楽譜』（21巻3号）1932年、5頁。

ラに和楽器を入れた和洋折衷の芸術様式を提示している¹⁵⁹。彼が西洋／東洋を意識するのは、日本人の作曲家として西洋音楽とどのように向き合っていくべきなのかという葛藤があるからである。この一見人種主義的な山田の主張には、複雑／単純、和音／単旋律という西洋音楽と日本音楽の捉え方が表れているのだ。そして、彼は日本人という民族が親しみやすい「簡潔に凝縮された無駄のない」芸術様式として「ディスク芸術」を提唱するのである。

2-4 ディスク芸術の実践

山田耕筰は、同雑誌、『月刊楽譜』において「ディスク芸術」について次のように主張している。

現在月々おびたどしいレコードが売出されてゐる。然しディスク芸術はまだ生れてはみない。今のレコードは交響曲や、歌劇の演奏を再録する程度の境地を彷徨としてゐるにすぎない。これでは駄目だ。已に映画は機を得て躍進し、更に単なる演劇をフィルムの上に再録する従的な立場を揚棄して、映画としての独立した芸術を完成した。これはもう誰もが知つてゐる。だのにディスクは、どうして何時までも既成楽曲演奏の再録に止まつてゐるのか。当然、時代の要求に適応した簡潔なディスク芸術、そして単なる既成楽曲の再録でない独自のディスク芸術が生れねばならない¹⁶⁰。

山田は映画の独立と同じように、「ディスク芸術」という新たな音楽が誕生すべきだと述べるのである。山田はこの項で、次のように続ける。

近くカルメンを入れる事になつてゐるが、今までの様に、歌劇そのままを複製するのは面白くない。何らかの新しい演出が為されねば、私の言ふディスク芸術とはならない。例へばきつかけに有名な序曲のマーチを持つて来て、それに望みの場面をオーヴァラップさせて行くとか、カルメンの主題を地に響かせるとかして音像（トンビルト）のモンターヂを施すべきだ。複製でない演出をすれば二時間かゝるカルメンも三十分で十分効果的にやり遂げる事が出来る¹⁶¹。

¹⁵⁹ 千葉、前掲書、2007年。

¹⁶⁰ 山田耕筰、前掲『月刊楽譜』（21巻3号）1932年、2頁。

¹⁶¹ 同上、3頁。

山田耕作の「ディスク芸術」提唱を認識していたのかはわからないが、1933年に塩入亀輔も同じく「ディスク音楽」という言葉で、レコードの可能性を実験的な提案とともに述べている。

レコードは一定の回転によつて音を出すのであるが、その回転数を速める事によつて音を高める事が出来るし、ゆるめる事によつて低くする事が出来る。即ち回転数のコントロール如何によつてコントラバスの音をヴァイオリンの音域まで高める事が出来るし、ソプラノをバスの音域まで引き下げることができる。此れなどは真に卑近な例であつて、更に一例を挙げれば、逆再生させることによつて極めて興味ある結果が得られる。総てがすつかり逆になつて了ふ。厳格対位法の曲、例へばバッハのインヴェンションのレコードを逆回転させるとそれが又変わった味のある、そして構成を持つたものとして表はされる。ポリフォニーの楽曲に此れを試みても相当に面白い結果が得られる。これに打つてつけのものは「蟹行カノン」で此れは逆行させても前進させても楽器として成り立つのである。此の他色々の、吾々が今まで経験しなかつた所のものが現はれ、今まで聞かなかつた様な音色を得る事が出来るであろう事は十分に想像される¹⁶²。

山田耕筰は、ビゼー作曲のオペラ「カルメン」から「ハバネラの唄」と「ジプシーの唄」の二曲を編曲して、その録音を日本コロムビアから発売している。楽譜は残っておらず、作品の細かな内容は分かりかねるが、実際の録音からも原曲と異なる点がいくつか確認できた。

「ジプシーの唄」には冒頭に別の幕のモチーフが用いられている。そこから終盤に向けてテンポが早くなり劇的な展開を見せて終了する¹⁶³。「ハバネラの唄」の冒頭でも、「カルメン」で最も有名な前奏曲が急なテンポで入り、突如として終止する。そこから原曲に近い進行で曲は進むが、要所的に前奏曲の後半の短旋律のモチーフが散りばめられている¹⁶⁴。確かに、このような急な場面転換はモンタージュとして捉えることができるかもしれない。ただ、どのような演奏方法で録音されたのか、当時の収録現場の状況を把握できる資料が残っていないため、定かではない。例えば、ハンスエルク・ダンメルトという人物は『グラモフォン

¹⁶² 塩入亀輔「機械と音楽」『月刊楽譜』(22巻3号)1933年、13頁。

¹⁶³ ビゼー作、堀内敬三詞、山田耕筰編《ハバネラの唄》指揮：山田耕筰、歌：柴田秀子、日本コロムビア交響楽団。日本コロムビア：35287(歴史的音源)、1932年5月。

¹⁶⁴ ビゼー作、堀内敬三詞、山田耕筰編《ジプシーの唄》指揮：山田耕筰、歌：柴田秀子、日本コロムビア交響楽団。日本コロムビア：35287(歴史的音源)、1932年5月。

協奏曲』において、蓄音機を一つの楽器としてそこから発せられる音と実際の楽器演奏による合奏を行なった¹⁶⁵。山田が「カルメン」の録音の際、このような方法を応用して実際のモンタージュの技法に近い制作法を行なったのか、あるいはモンタージュ的な効果を実際の演奏で表現しようとしたのかは分からないのである。

しかし、山田の提唱する「ディスク芸術」は、オーヴァーラップやモンタージュといった映画の作成技術を模したものとなっているのは明らかである。山田は映画音楽の制作も担当しており、1927年に小山内薫監督の『黎明』に音楽家として参加している。この映画はトーキー映画の試作品でサウンド不良のため公開には至らなかったが、山田はその当時から映画やラジオなど新しいメディアや映画に関心を示していた。1930年代以降、精力的に映画に携わっており、数多くの映画音楽を作曲している。山田は音楽家として、映画に対し次のような言葉を発している。

眼にのこる映像と、耳へのそれとの時的差も当然考慮されなければならないのに、それも存外等閑にされてゐる。大工場内の画面が消える。と、今まで耳を聳せんばかりの大騒音が、その工場の騒音と共に消滅する。そして次の画面までに、二三秒を暗黙の空間が走る。さうした時、もし工場内の騒音をこの暗黒の空間にかぶせたならばどうか。そこは観客は形と音の併行せざる自然的な流れに乗つて、よりなつかしき息づきを楽しむであらうに。例えば実写物においてすら、それがカメラの眼を通して写される以上、もうそれは単なる写真ではないのだ。とすれば、音楽も写実に専念する必要はないのだ¹⁶⁶。

山田は映画制作者が映像技術にばかりこだわり、音楽が映画のバックミュージックの域から出ていないことに対し、不満を述べているのである。音楽は映像に付随するもの、あるいは実写的な演出に沿って並行的に進むものではない。その両者の緊張関係こそが、映画にしか成し得ない表現を可能にするとは彼は考えるのである。山田は、音楽が映画と乖離した時間の流れで展開していくのではなく、「真の作曲家が自己の作曲的技巧に捕はれず、音楽を映画と全く不可離の關係に節奏の針をもつて編むことを切望する」と述べる¹⁶⁷。彼の関心は、直線的な時間の観念によって構成される従来の音楽ではなく、映画のような時間軸に呼応するような音楽のあり方であったと考えられる。

¹⁶⁵ 渡辺、前掲書、1997年、191年。

¹⁶⁶ 山田耕筰『耕筰楽話』清和書店、東京、1935年、293頁。

¹⁶⁷ 同上、295頁。

このような「ディスク芸術」の提案は同じく映画の領域にも見られる。映画評論家の飯島正は著書『トオキイ以降』で次のように述べる。

ディスク芸術が現在以上の独自の存在になるためには、僕のごく大ざつばなアイデアから云えば、つぎのやうなことが必要条件ではないだらうか、と思はれるのだ。ディスクの一面なら一面の演奏を必ずしも一つの演奏の完全なる蓄音にする必要はないだらう。この一面の録音に於いてまとまつた一つのディスクのための音楽を吹きこむことも（これは山田氏も云つてゐたと記憶する）もとより大切なことには違ひないが、もしも、機械的プロセスが更に簡単であるならば色々な音楽や音響の部分的録音を一面のディスクにモンタージュして、一個のディスク音楽とすることも更に面白いことではなからうか¹⁶⁸。

モンタージュやオーバーラップのような技法は、個別の時間に起きた出来事の断片を連続的に繋ぎ合わせる手法である。映画はこれらの技術によって構成された一つの物語なのである。そして、映画が現実では再現不可能な表現方法で生み出される芸術作品であるように、レコードも写実的な観念から逸脱した音響作品として自立すべきなのだ。彼は「レコード芸術」の実践で、映画の映像技法のように音の断片を繋ぎ合わせ、効果的に組み立てることでレコードによる実演不可能な物語を創造しようとしたのである。山田の編曲した「カルメン」の二曲を聴くと、まさに映画のような物語的な展開が約3分半の音楽の中に表されている。そして、レコードは生演奏の複写という地位を脱し、それ自体が音響作品となる。このような理念が、「ディスク芸術創始！」という形で山田耕筰が提言する「ディスク芸術」のあり方なのである¹⁶⁹。

さらに山田は「ディスク芸術は演奏家のみで出来るものではない。吹込技師、その他の共力を必要とする。だから出来上がったディスクには演奏家、演出者、技師その他の名前を書き出すのが当然だ。これは映画に於いて、監督、俳優、撮影技師、その他の参加者を全部記録するのと同じで、かうすればその作品を作った全部の者が責任を感じ、勉強する様になる。これは創造途上にあるディスク芸術のために是非とも望ましい」とまで述べている¹⁷⁰。

山田が考える「ディスク芸術」の理論は、のちにビートルズなどのアーティストが行なっ

¹⁶⁸ 飯島正『トオキイ以後』厚生閣書店、東京、1933年、206頁。

¹⁶⁹ 山田、前掲書、1935年、281頁。

¹⁷⁰ 同上、285頁。

た楽曲制作のあり方と酷似しているのは明らかである。ビートルズは1966年から、ライブ活動を休止し、専らスタジオでの楽曲制作に移行した。彼らは磁気テープの継ぎ接ぎ、スピード操作、逆再生、多重録音など、マルチトラック録音によって開かれた新たな音の世界を追求した。レコードに収録された楽曲は、もはや生演奏の代用品ではなく、それ自体が彼らの奏でる唯一のサウンドになったのである。もちろんこのような実験的なサウンドの制作は、磁気テープによるマルチトラック・レコーダーの誕生によって実現されたことである。しかし、断片的な音のモンタージュによる制作法、生演奏／録音という関係の崩壊は、まさしく山田耕筰が提唱した「ディスク芸術」と軌を一にしているのである。さらに、ビートルズの楽曲制作にサウンド・プロデューサーとして関わったジョージ・マーティンやフィル・スペクターの名がレコードにクレジットされ、アーティストと同等に作家として扱われるのも山田が想像した「ディスク芸術」のあり方なのである。

山田耕筰が「ディスク芸術」の実践として「カルメン」の他にどのような作品を制作したのかは、さらに今後研究を進める必要がある。しかし、缶詰音楽として生演奏の下位に位置付けられていたレコードに対し、独自の創造的可能性を予見していた事については、ここで示す価値があるのではないだろうか。

2-5 レコード音楽と新体制

1941年1月号の『レコード音楽』に、数名の音楽学者、評論家による座談会「レコード界の諸問題」という題目の記事が載っている。上に述べた田辺尚雄のようなレコード音楽批判と同じように、日本の音楽文化発展を考える学者にとって、レコード音楽の実践は次のような否定的な言葉が向けられている。

レコードのことを考へると、実演の記録といふ事は一つの使命ですけれども、一方で芸術に於ける機械の高度の利用といふことも又一つの手段の発展として考へられるのです。さういふ所から考へて行くと、レコードの音楽が実演の音楽と違って一つの芸術的な演奏形式を作るかもしれないといふことはもちろん考へられて居ると思ひますが、一方に於て日本のやうな急速にさういふ点で発達した国では、さういふ場合に芸術家の逃げ道一ちよつと言葉が悪いですが、逃げ道を与へる場合が甚だあると思ふのです。例へば、実際の実演の場合に声量の足りない歌手が、レコードの場合には、そこを機械でカバーして貰へるさういふことは人間の天性の欠陥を機械が補ふといふ意味で非常にいいことなんです、一方でさういふ点で努力しないとといふことが生じて来る。卑近な例をとればそ

んなこともあるし、又今度オーケストラの例をとれば、そこに大分いろいろな複雑な問題が起こつて来ると思ふのです。その点が今のレコード音楽では或る意味で発展を妨げて居るやうな一つの枷を作っているんぢやないかと思ひます¹⁷¹。

音楽評論家で、日本音楽文化協会にも属していた関清武はこのように述べる¹⁷²。確かに先に門馬が示した「レコード用の楽曲」という規格は音楽産業の雛形となり、芸術音楽よりもむしろ大衆音楽の中で「逃げ道」とも考えられる方法を用いられながら続けられてきたとも言える。現在のデジタル録音に頼れば歌声にエフェクトをかけることはもちろん、ピッチまで操作する事ができる。歌唱技術をごまかす事が出来るというのはあながち間違いではないのだ。そしてこの座談会では、音楽美学の学者、土田貞夫がレコード音楽愛好家に対してこのように述べている。

レコード愛好家諸君に要求したいことは、自分だけの生活を楽しむ為にレコードを聴く—さういふ態度は悪くない、非常にいいのだがそれともう一つ現在のやうな情勢に於いて、特に文化と云ふ事が考へられなければならない。・・・つまり、自分だけ楽しんで居るんぢやなく、みんなが楽しむといふことが必要だと思ふ¹⁷³。

レコード音楽は部屋で嗜むものもあれば、経済的な理由でレコードを買うことのできない学生や一般の人々はレコード喫茶、レコードコンサートなどの空間で聴いていた。レコード喫茶には、店によって毎月新譜を揃えリストに掲載している場所があったらしく、レコード係り少女（サーヴィス・ガール、またはレコード・ガール）が選択したレコードやお客がリクエストした楽曲が店内に流されていた。「茶聴主義」と呼ばれる喫茶店でレコードを聴く学生や愛好家は、静かに熱心に音楽に耳を傾け、スコアを見ている人もいたという¹⁷⁴。お客

¹⁷¹ 「座談会「レコード界の諸問題」」『レコード音楽』（15巻1号）1941年、56頁。

¹⁷² 1941年11月に設立された日本音楽文化協会は理事長・徳永義視、副会長・山田耕筰とし、日本の作曲家、演奏家、評論家などの音楽関係者を会員とした国策団体である（戸ノ下竜也『戦時下のオーケストラ日響・東響・大東亜響の活動にみる』渡辺裕・増田聡『クラシック音楽の政治学』青弓社、東京、2005年、111-141頁を参照）。『月刊楽譜』（30巻10号）1941年、27頁には、「厚生音楽の推奨、国民音楽の樹立、大東亜共栄圏の音楽創造等」を日本音楽文化協会の活動理念とすることが山田の言葉で述べられており、本論文にも名をあげた堀内敬三、田辺尚雄が参与として、野村光一、有坂愛彦が理事として参加している。

¹⁷³ 前掲『レコード音楽』（15巻1号）1941年、56頁。

¹⁷⁴ ぶらむ・ふおど「喫茶店廻り（2）」『ディスク』（6号7巻）1934年、413頁。

同士の音楽の情報交換の場でもあったが、普通の喫茶店のような談話はあまりなく曲が流れる間は皆、音楽に没入いたという。ここでは、そのような「自慰的行為」に陥る愛好家に対し、より結束力を高め、集団的意思を持つべきだと述べられているのである¹⁷⁵。そしてそこで強固となった集団的意思の表明によって聴衆は芸術活動に参加する事が出来るのである。土田は、「常に作品と現実の社会が打ち破り合つて新しい演奏様式を生み出すことによつて存在し続けるといふこと、これが作品の存在の仕方だと思ふ。これがその場合に時代精神といふものを形作るのはなんであるかと云へば、それは聴衆なんだ。今の場合で云へばレコード・ファン」なのだと述べる¹⁷⁶。ある作品は、楽譜上に存在するのではなく、現実の音として存在しており、鳴り響く音と社会との共鳴がその作品の存在価値になる。そして、その音との共鳴を組織的に施行する事がレコード音楽愛好家の使命なのである。彼はレコード政策というものの必要性を解き、レコード雑誌や批評家が愛好家の連帯を促し、音楽文化の向上に務めなければならないと述べる。

直接レコードなどは国民の精神世界に関係があるものですから、今後並々重要な政策的意味を持つて行く性質のものだと思ふのですが、又一方音楽の言葉が持つ世界的共通性と云ふものは非常に特殊なものとして重要に考へなければならないものであるから、海外に対する文化宣伝、文化指導と云ふ場合に於けるレコードの重要性と云ふものは、此は非常に強調されなければならないと思ふ¹⁷⁷。

「海外に対する文化宣伝、文化指導」というのは、大東亜共栄圏という日本が打ち立てた架空の共同体を指している。音楽的素養の向上を人格形成の一端とし、それを国の文化政策に取り入れようとする旧来の洋楽活用法が、レコード音楽専門雑誌の中でも囁かれ始めるのである。というのも、1938年に国家総動員法が制定され、この議論が掲載される一年前の1940年、第二次近衛内閣の政権下で新体制運動が開始し、日本に全体主義、帝国主義が台頭し始めたのだ。先に述べた田辺尚雄の様な学者視点の批判的な眼差しが、徐々にレコード音楽愛好家へと向けられ始める。それは、日本の音楽文化発展には無関心で、「レコード音楽」に固有の価値を見出し、社会とは閉ざされた空間で個人的な趣味に没頭するレコード音楽愛好家への警告なのである。そして同人誌から始まり、政治的イデオロギーとはほとんど

¹⁷⁵ 前掲『レコード音楽』（15巻1号）1941年、56頁。

¹⁷⁶ 同上、57頁。

¹⁷⁷ 同上、60頁。

無縁であったレコード音楽専門雑誌にも、このような国内情勢が影を落とし始め、国家を挙げた総力戦へと移行する。

『ディスク』は1940年10月号の「新体制とレコード界」という頁で、同雑誌が新体制下において純粋な批評と価値のある音楽を選定することで、国民精神の高揚と音楽的素養の向上を先導することを明示している¹⁷⁸。同じく、『レコード音楽』は1940年10月号で、レコード音楽を特殊な扱いとせず、日本の楽団や芸術家、ラジオなどのメディアとの連携、愛好家に対する新しい組織の啓蒙を通して日本全体の音楽文化の発展を責務とするという声明を出している¹⁷⁹。同人誌として始まった『ディスク』が、創刊当初から続けてきた愛好家による自由な批評スタイルは徐々にその独自性を失ってしまう。

言論の統制、紙不足はこれらの雑誌に大打撃を与え、1941年の11月に『ディスク』、『レコード音楽』、『レコード』が廃刊となり、『レコード文化』に統一される。さらにレコードの原材料であるシェラックの不足、原盤輸入が途絶えたことによる新譜レコードの減少から、『レコード文化』はわずか二年で廃刊を余儀なくされた。日本は太平洋戦争へ突入したのである。

¹⁷⁸ 「新体制とレコード界」『ディスク』（12巻10号）1940年。

¹⁷⁹ 「われわれの一つの声明」『レコード音楽』（14巻10号）1940年、32頁。

第四章 レコード音楽と名盤言説

第1節 名盤という概念

第三章では、愛好家が生演奏の下位に位置付けられる「レコード音楽」に、独自の価値を見出そうとする姿勢を考察した。「名盤」という言説は、まさにそのような愛好家によって生み出されたと言える。というのも「名盤」という言葉は、この昭和初期のレコード批評空間において突如現れ、頻繁に使われる固有の語彙だからだ。

現在でも常套的に使われる「名盤」という言葉は、どのような意味を持っているのだろうか。この言葉を日本国語大辞典で引いてみると、「有名なレコード盤。すぐれた内容のレコード。」という語義となっている。これと近い意味を持つ「傑作」という語義については「文学、美術、工芸などで、作品が非常にすぐれたできばえであること。またその作品。名作。」となっている。この二つの語義から、傑作と名盤の決定的な違いはその批評対象にあり、名盤という言葉が指す対象は物質としてのレコードという媒体で、作品それ自体ではない。「名盤」という言葉は英語圏にはなく、「masterpiece：傑作」や、「famous recording：有名なレコード」などと訳される。しかし、「名盤」と称されるレコードは有名な必ずしも有名なレコードであるとは限らない。この意味で考えると、昭和初期の「名盤」はむしろ、「君恋し」（1928）や「東京行進曲」（1929）などの大ヒットした流行歌に当てられる言葉であろう。つまり「名盤」というのは、本来作品自体に用いる「傑作」に近い意味で用いられ、レコードを作品と同定し、レコードそれ自体を批評対象とした言葉であると言えよう。そして、その言語が日本固有である起源が、愛好家の「レコード音楽」への独自の価値付けに見る事が出来るのではないかと考えられる。

1-1 批評空間における名盤

筆者が調査する限り、「名盤」という言葉の発生は1930年の読売新聞の「名盤寸評」というコラムの表題に見ることができた。

最近のレコードは明確に二つの相を發揮して来た。消耗品としての存在と鑑賞的存在と。大衆的なレコードが前者であって、藝術的なレコードが後者である。そこで各社の

八月新譜から藝術的レコードを和洋格一種宛を摘出してみる¹⁸⁰。

ここでは、レコードが使い捨てされる消耗品のような陳腐なもの、芸術的な価値のあるものに区別され、後者を芸術的レコード＝「名盤」と定義する事が明示している。このコラムでは洋楽に限らず、日本の伝統音楽もその対象としておりその月の優秀なレコードが載せられている。この言葉が批評空間に現れ、使用され始めるのはその翌年頃からである。

1931年7月号『ディスク』の「七月レコード評」において「名盤」という言葉が使われている。セロ奏者、モーリス・マレシャル、ピアノ奏者、ロベール・カサドシュが吹き込んだ、ドビュッシー作「セロとピアノのソナタ」について次のような批評がなされている。

あの官能的な味はこの人以外には、ちよつと求め難いものでしょう。カザドウズのピアノも垢抜けのした美事な物で、その稀に見るほどなレコーディングと共に近代の室内楽レコード中最も優秀なものとして、これなどは絶対に皆さんのコレクションに入れられなければならない名盤です¹⁸¹。

さらに他の「名盤」という言葉を使用した批評をいくつか例示してみる。

菅原明朗 <ドビュッシー作・「海」、指揮：コッポラ、演奏：パリ音楽院管弦団>

「海」は四年ほど前に同じ指揮者で、同じくビクターから発売されて居る。管弦楽は名のわからない、おそらく寄せ集めらしい、あまり芳しくない、少なくともレコードの上では非常に出来の悪いオーケストラだつた。今度はちがふ。一流中の一流 S・C・C。吹込み技術も前とはおよそ格段の差である。・・・さて前とは格段に優良な今度の盤を、現在の他の優秀なものとを比較してどうか。遺憾ながら今度の「海」は前のに比較して断然良いと云ふのであつて、決して無条件で名盤とは推薦できないのである。けれども此の責任の大半は曲の罪にある。もつと厳格に云へば現在の蓄音器其物の欠点にある。此曲はドビュッシーの作中でも最も錯雑した構想手法を以つて書かれて居る。それもシユトラウスの様な様式ならばまだ良い。此れは錯雑した管弦楽的效果のニュアンス其物

¹⁸⁰ 「名盤寸評」読売新聞、1930年8月11日夕刊、4頁。

¹⁸¹ 烏頭魔気「七月レコード評」『ディスク』(3巻7号)1931年、503頁。

が音楽なのである。現在の蓄音器はまだとうてい此種の効果を再現するまでに至つて居ない。此点を考慮に入れると今度は「海」は現在の力でなし得る限りで名盤であると推薦出来る¹⁸²。

塩入亀輔 <タルティーニ作・ヴァイオリンソナタ「悪魔のトリル」ト短調、ヴァイオリン：メニューイン>

タルティーニ作ソナタ「悪魔の顫音」－この曲に関しては別項で述べて置いたが、クライスラーの編曲によつて十七世紀タルティーニの曲か現代に生きて来てゐる。提琴独奏者は天才少年のメニューイン。此の精神的と悪魔的の二つの相異つた面を対立させてゐる内音的にも技巧的にも至難な此の曲を、彼は当然する所無く奏きまくつてゐる。幅のある思学的な音色、歯切れの良い、素晴らしい技巧、何も云ふ可き所は無い。三月のビクター中第一位に推すべき名盤だ。第四面にクライスラー作「叙唱とスケルツォ」を独ましてゐる¹⁸³。

この「名盤」という言葉は、洋楽以外にも使用されている。1931年4月号の『レコード音楽』には俚謡「江差追分」のレコードが「名盤」として称されている。

X・Y・Z生「邦楽新譜試聴会」

其道に名のある成田收玉氏が、尺八伴奏で前唄と本唄を吹込んで居る、氏の声の美しさと、前廻しの巧妙さは、恰も身その境にある心地せしめられた、レコーディングもまたわけても精巧なりしを思ふ、蓋し俚謡中の名盤と称し得るであらう¹⁸⁴。

しかし、そもそもレコード音楽専門雑誌はそのほとんどのページを洋楽が占めており、邦楽やその他のレコードに関する批評はかなり少ない（中でも『ディスク』は洋楽専門雑誌である）。それ以降、批評空間に「名盤」が現れる頻度は明らかに洋楽に偏っており、主に洋楽レコードの批評空間の中で活用されているとあって良いだろう。この「名盤」という言葉よりも多く見られたのが、「傑作レコード」や「優秀である」などという評価であるがほとんど同じ意味合いで使われている。評価の高いレコードは、概ね第一章

¹⁸² 菅原明朗「レコード評」『月刊楽譜』（23巻3号）1934年、106頁。

¹⁸³ 塩入亀輔「洋楽レコード評」『レコード』（4巻4号）1933年、44頁。

¹⁸⁴ X・Y・Z生「邦楽新譜試聴会」『レコード音楽』（5巻4号）1931年、81頁。

で述べた「楽曲の芸術的価値の問題、演奏上の批評、レコーディング及び複製技術に関する問題」という批評基準に則って「名盤」とされている。

鳥頭魔気 <ベートーヴェン作・「交響曲第四番変ロ長調」、指揮：ワインガルトナー、演奏：ロンドン・フィルハーモニック管弦団>

・・・真に見事な演奏である。あのベルリオースの云ふ「花園の憂鬱」と云つた情緒が馥郁として香るが如くに迫つて来る。神技とはこの事である。是こそ曲、演奏、レコーディング所謂三拍子揃つた名盤として推薦して憚らぬ¹⁸⁵。

レコード批評で「名盤」として称されるのは、音楽の個人的な好みではなく、三つの要素が揃つた客観的な根拠に基づいたものである。そして『ディスク』や『レコード音楽』は1935年前後から推薦レコードを記載し始めている。『レコード音楽』は1931年5月号から、あらえびす、有坂愛彦、藤田不二の3人によってその月のベスト5に入る「名盤」の選定が行われる。『ディスク』にも毎月、新譜の「ディスク推薦レコード」という欄が設けられ、批評には「推薦に準ずる」、「推薦迄は致し兼ねる」という言葉とともに、その中から「曲、演奏、録音」の三つの要素が揃つたレコードが「名盤」として称されている。このような雑誌の推薦盤記載は違う演奏家や指揮者による同じ楽曲のレコードが徐々に増え始めたことに伴って、どの演奏家のどのレコードが良いかといった手立てが必要になってきたことに由来している。

ここでの「名盤」は、レコードそれ自体を「音響作品」とした評価である。つまり、レコード＝作品という愛好家の「レコード音楽」の観念から、「名盤」という言葉が「傑作」という作品を対象とする批評言語に近い語義として機能するのである。そして「演奏、曲、録音」という基準に基づく「名盤」の価値付けは、昭和初期の洋楽レコード批評空間の中で徐々に一般化していくことになる。

『ディスク』では1936年8月号にて「本誌主催第一回ディスク賞レコード選定」と称された企画が始まり、「苟くもディスクに関心を持たれる人士は、本誌の企てに参加し、真にディスク賞に値する名盤の選定に御協力願ひます」という案内とともに、読者参加型の投票制で昭和10年までの洋楽レコードの中から「名盤」を選定するという企画が行われている¹⁸⁶。この企画は楽曲編成別で投票がなされており、交響曲の1位は1147票でペー

¹⁸⁵ 鳥頭魔気「八月レコード雑感」『ディスク』（6巻8号）1934年、470頁。

¹⁸⁶ 「本誌主催ディスク賞レコード選定」『ディスク』（8巻8号）1936年、667-668頁。

トーヴェン作・「交響曲第9番」ニ短調、指揮：フェリックス・ワインガルトナー、演奏：ウィーン・フィルハーモニック管弦楽団、独唱者及びウィーン国立歌劇合唱団（コロムビア）となっている¹⁸⁷。

1938年1月号『レコード音楽』においても、「名曲百選」という付録が設けられている。あらえびす、有坂愛彦、野村光一、藤田不二、村田武雄の5人のメンバーが、前年発売された数千枚の洋楽レコードの中から各々百種ずつ選び、その年の「名盤」を選定するといった企画である¹⁸⁸。

このような雑誌の中で行われる「名盤」の選定、あるいはランク付けは、趣味としてレコード音楽の「差異」を楽しむ愛好家独自の嗜好に基づいていることは言うまでもない。しかし、他方ではこの「名盤」という言葉は批評空間を離れ、様々な意味を付与されながら活用されていくのである。

1-2 名盤の頒布

「名盤」はレコード音楽専門雑誌の中で行われた独自の価値付けであろう。しかし、先に見たようなレコードの選定は音楽ジャーナリズム誕生以前の大正期から行われている。1923年に行われた「文部省推薦レコード」の選定事業である。文部省は予めから活動写真の推薦事業を行っていたが、レコードでも選定事業を行うべきだという意見が上がり1922年、当時文部省の推薦委員であった菅原教造がレコード審査員として田辺尚雄に声をかけた¹⁸⁹。国産レコードに範囲を絞った1923年の「第一回文部省推薦レコード」の目録には洋楽、邦楽を合わせて計128種類203枚のレコードが載せられており、「児童的、娯乐的、教育的、芸術的」という目的別に審査が行われている。1926年10月号の『音楽と蓄音機』において、当時の文部省、社会教育課長の小尾範治は「蓄音機本来の使命を果たす為には優れた音楽即ち純粹な芸術として或は健全なる娯楽として、将又教育的価値のあるものとして之を提供されたいものである。・・・それ故出来る限り優れた製品を提供することを期待して止まない。本省に於いては夙にこの点に慮るところであり、

¹⁸⁷ 「第一回「ディスク賞レコード」選定発表」『ディスク』（10巻8号）1938年、941-954頁を参照。ちなみに、最も票を集めているのは1460票で管弦楽曲の1位となったバッハ作・「管弦楽組曲第2番」ロ短調、指揮：ウィレム・メンゲルベルク、演奏：ロイヤル・コンサートヘボウ管弦楽団（コロムビア）となっている。

¹⁸⁸ 「名盤百選」『レコード音楽』（12巻1号）1938年、133頁。

¹⁸⁹ 田辺尚雄「文部省レコード推薦事業の生ひ立ちに就いて」『音楽と蓄音機』（13巻10号）1926年、7頁。

将来蓄音機レコードの審査を施行してその優秀なる製品に対しては之に認定を与へ、或は之を一般社会に推薦することにして鋭意之が普及に尽力して居るのである」と述べている¹⁹⁰。レコードの選定事業は、文部省によって発起され、家庭における音楽鑑賞に教育上相応しいある種の「名盤」が推薦されていた。このような、国家機関管轄のレコード選定は、第一章で示したような理想的な「国民」の育成を目的としていることは明らかである。

そして昭和初期から、レコード音楽が音楽教育言説から解放されると、雑誌で批評家や愛好家によって「名盤」の選定が行われ始めたのである。先に見た雑誌主催のレコードの選定に加え、「名盤」の頒布がレコード会社と雑誌の連携事業として行われた。

「名盤」の頒布の先駆けとなったのが1932年、日本ビクターの学術部長として洋楽の選曲を行ってきた馬場二郎の尽力のもと発足した「ビクター洋楽愛好家協会」の創立であろう。入会者は毎月3円の会費で1ヶ月に1枚ビクターから選定されたレコードを手にすることができ、本革製で金文字入りのアルバムと解説書が無料についてくるというものであった。選定には、柿沼太郎、牛山充、野村光一、あらえびす、山根銀二、藤田不二、有坂愛彦、青木謙幸、塩入亀輔の9人が任命されており、柿沼、牛山、山根などのレコード音楽批評以前の音楽評論家も含まれている。1935年9月号の『レコード音楽』に載せられた会員募集の広告欄には「レコード界の九大権威が皆さんを代表して選曲した名盤を頒布す」と書かれ、ヴァイオリニストのハイフェッツが演奏するパガニーニの『狂詩曲』が1935年の第一回頒布盤として選定されている¹⁹¹。さらに、1936年に協会の審査員によって新たに「ビクター名盤蒐集クラブ」が設立され、「名盤」とされるレコードを会員制ではなく新譜として発売するというものまで出現している¹⁹²。この「ビクター洋楽愛好協会」は第一編で3万5000セットの頒布に成功し、次いで1936年「家庭音楽名盤集」、1937年「名演奏家秘曲集」などを立て続けに発売している。ビクターに影響を受け、日本ポリドールが1936年2月に「ポリドール鑑賞協会」を設立し、日本コロムビアは同年「コロムビア洋楽鑑賞協会」が設立され7月から「世界音楽名盤集」が開始するなど、各レコード会社が「名盤」の頒布に乗り出す。その他、ドイツ・テレフンケンの「世界序曲名盤集や」歌曲集やダンス傑作集などの頒布レコードがあり、全てを列挙すると枚挙に暇がない¹⁹³。

¹⁹⁰ 小尾範治「蓄音機の改善及利用」『音楽と蓄音機』（13巻10号）1926年、4頁。

¹⁹¹ 藤田不二「ビクター洋楽愛好家協会の創立」『レコード音楽』（9巻9号）1935年、128頁。

¹⁹² 「消息欄」『ディスク』（8巻9号）1936年、793頁。

¹⁹³ 歌崎、前掲書、1998年を参照。ドイツ・テレフンケンは1932年に設立され、国内盤は講談社が製造

文部省推薦となった「家庭音楽名盤集」は田辺尚雄や堀内敬三ら9人が選定者として選ばれており、田辺は「家庭名盤集」は第一流の名手に依って演奏された第一流の名曲を揃へて、正しい音楽趣味の養成に資し、以て我國民をして其得を崇からしめんとしたものだ」と述べている¹⁹⁴。この「家庭音楽名盤集」は、「文部省推薦レコード」と同じく家庭音楽や教育論的な趣旨のものである。

その他、「名盤」の選定者はあらえびす、野村光一、塩入亀輔、山根銀二、牛山充という重鎮をはじめ、「ポリドール鑑賞協会」には、藤田不二、有坂愛彦、青木謙幸を含む19人、「世界音楽名盤集」には、12人の中に山田耕筰や近衛秀麿などの音楽家も名を連ねている。『ディスク』が行なった投票制という画期的なものを除くと、主に「名盤」は音楽界やレコード音楽界の重鎮によって啓蒙的に提示されることがわかる¹⁹⁵。

名手をそろえていたビクターは、専属音楽家への吹き込み注文という方法を売りにし、1936年6月号の『ディスク』にて、「ビクター愛好家協会の快挙」という見出しで歌手のシャリアピンやムソルグスキーの吹き込み依頼を成功させ当時来日中であったヴァイオリニストのティボーに次回の吹き込みを予定していることを取り上げている¹⁹⁶。対するコロムビアの「世界音楽名盤集」は専属アーティストに著名人が乏しい代わりに「バッハからブラームスまで」というコンセプトで作曲家別で頒布され、一年を通して古典派からロマン派へと移行するような企画が組まれた。「ポリドール鑑賞協会」はコアなファンをターゲットに、不定期でストラヴィンスキーやケンプなどの大物によるレコードを発売していた。「名盤」の頒布には演奏者偏重のもの、楽曲や作曲家を重視とするもの、あるいは入門的なものやニッチなものなど様々な特色があり、レコード会社は増加する愛好家をターゲットに、商業主義的な企画を次々に打ち始めるのである。

このように頒布される「名盤」は必ずしも三拍子揃っているとは限らず、多種多様な意味が付与される。山根銀二は「ビクター洋楽愛好協会」の頒布する「名盤」の価値付けが、海外から来朝するアーティストの現地吹き込みに傾倒していることに対して次のように述べている。

していた。

¹⁹⁴ 田辺尚雄「名曲理解への最短距離（〔ビクター〕「家庭音楽名盤集」に寄せることば）」『レコード音楽』（10巻3号）1938年、31頁。

¹⁹⁵ 「ポリドール鑑賞協会」の詳細は、『ディスク』（8巻2号）1936年、153頁を、「世界音楽名盤集」の詳細は、『ディスク』（9巻・春増刊）1937年、99-100頁を参照。

¹⁹⁶ 「ディスクニュース」『ディスク』（8巻6号）1936年、565頁。

現在外国でどしどし吹込んで居り活躍してゐるアーティストが、たまたま日本に來たからと云つて何でもかんでも新しく此処で吹込みなほして愛好家協会盤とすることは、シャリアピンの場合などとは違つて魅力の薄いものではないだらうか。來朝の記念としては価値あるにしても、何も二度と來ないわけのものでもなく、形見といふものでもなく、又特に日本の吹込み技術が優れてゐるといふわけでもないのだから、却つてシャリアピンの如き場合の得難い味ひといふものを、価値ひくゝするやうな気が私にはするのである¹⁹⁷。

各レコード会社のコンセプトによって異なり、演奏家にその価値を置くものや、歴史認識に基づく作曲家や作品の重要性に価値を置くものなど様々である。つまり、頒布されるレコードが何をもって「名盤」とされるかという明確な基準はもはや存在せず、その価値付けは往々にしてレコード会社、一部の批評家によって委ねられる。そして、ここに曖昧で柔軟な「名盤」という概念が形成されていくのである。

第2節 珍品レコードと骨董レコード

珍品レコード、あるいは骨董レコードというのもまた、レコード音楽愛好家によって生み出された独自の価値付けであろう。珍品、骨董の明確な基準はなく、主に自作自演などの歴史的な価値を持つもの、電気プレス以前の輸入レコード時代における希少性の高いものに対して当てられる（以降、この二つをまとめて本論では「珍品レコード」に呼称を統一する）。このレコードの保存の使命に最も早くから目をつけていたのは、やはりあらえびすである。

骨董レコードや珍品レコードの蒐集も満更馬鹿にしたものでは無いだらうと思ふ。居乍らにしてよき曲の演奏を聴くといふのがレコード音楽の使命の半分なら、残りの半分は或時代の或特定人又は特定団体の演奏を後の世に遺すといふことでなければなるまい。珍品黨意を強うして可なりだ¹⁹⁸。

2-1 希少価値と歴史的価値

珍品レコードの価値はエンリコ・カルーソー、フョードル・シャリアピン、ネリー・メ

¹⁹⁷ 山根銀次「協会レコード漫筆」『ディスク』（8巻12号）1936年、1065頁。

¹⁹⁸ あらえびす、前掲書、1931年、93頁。

ルバなどの電気録音以前に吹き込まれた歌曲のレコードに傾倒している。あらえびすは様々な著書でこのような自身の珍品コレクションを自慢げに語るのである。

新橋の停車場近くで、メルバの歌った、ショーソンの「リラ花咲く時」を掘り出した時は、全く言ひ値より遥に多くの金を投り出して、追つ駆けられでもするやうに逃げ出したものだ¹⁹⁹。

珍品レコードの収集は「掘り出し物」を見つけるという行為に等しい。1900年代からから電気録音が一般化するまでの間に多く吹き込まれたオペラ歌曲のレコードは、日本でまだ輸入盤しかなかった時代のものである。つまり歌曲のレコードは、日本にあまり出回っていない希少なものが多い。レコードの物質的な希少性に魅せられるあらえびすの収集癖は次のような形でも現れている。

その次に厄介なのは、サンプル・レコードの蒐集だ。サンプルは総じて雑音の多いもので、音楽を楽しむ者には断じて有難いものでは無いが、到頭世に売り出さずにしまつたレコードの白レーベルのサンプルなどを持つて来ると、ツイ自慢らしい心持になるものだ。世に売出さなかつたレコードは、大抵の場合何処かに欠点があるもので、レコードとしては決して結構なものでは無い。それを集めて持つて居ようと言ふのだから、実に厄介千万で、これも正統派から見れば邪道中の邪道に相違ない²⁰⁰。

珍品収集を道楽とするあらえびすは、このような本来の音楽的な要素から離れた邪道的なコレクションを「バカな話」として紹介している。ここでの珍品レコードの価値は、中身の芸術性ではなく物質的な希少価値と比例する。この種のレコードに対するフェティシズムは、一部のレコード音楽愛好家が持つ特質とも言えるであろう。

しかし、珍品レコードの価値は希少性のみではない。複製メディア本来の、音声の記録、保存という役割が重要となる。このレコードの本質的な役割を果たすものとして、作曲家自身の演奏によって吹き込まれた自作自演のレコードがあげられる。

¹⁹⁹ 同上、95頁から引用。ちなみに、メルバの歌ったエルネスト・ショーソンの「リラ花咲く時」は世界にも数枚しか存在せず大珍品であったようだ。日本には三枚しかなく、一枚は大田黒元雄が、もう一枚は中村善吉が持っていたが、静岡県植松という人物に懇望され譲り渡したという（野村あらえびす『音楽は愉し 黎明期音盤収集家随想』音楽之友社、東京、2014年、152-154頁を参照）。

²⁰⁰ あらえびす、前掲書、1931年、86頁。

電気以前の骨董レコードには、自作自演に非常に面白いものである。サンサーンは H・M・V へ四五枚ピアノレコードを残して居るが、その内で「プリダの夢」などは面白いものであつたと思ふ。レコーディングが甚だ悪く、今では大したものでは無いが、フアンの間では、珍品の一つとして尊敬されて居る²⁰¹。

ドビュッシーがアルト歌手のクラブ女史の為に、自作の『星月夜』の伴奏を弾いて居るのは、珍品中の珍品だらう。五六年前までザラにあつたが今では容易に手に入らない、西洋でも手に入り難いものと見えて、此間アメリカの雑誌にこのレコードを欲しいといふ広告が出て居た、日本の古レコード屋で手に入れたにしても、眼玉が飛出るほどボラれるだらう²⁰²。

自作自演のレコードは作曲家の演奏記録として歴史的な価値を持つほか、作曲家自身が指揮を振った録音は、作者の意図がよく現れているという点でも重要な記録物となる。シュトラウスやストラヴィンスキーなどの作曲家は自身が指揮をするレコードをいくつか残している。有島牧穂という人物は、ラヴェルが監督を務めたガリミール弦楽四重奏団による「弦楽四重奏曲」の演奏について次のように述べられている。

普通弦楽四重奏を指揮することはしないやうであるがこれも有り得ることである。単に監督と謂ふ意味にとれよう。であるから作者の意図がかなり現はれてみると見ることが出来る。録音に就いては、左程上乘とは申せない。併し、不足を謂ふ程ではない。一寸横道にそれるが、極端な謂ひ方をすればレコード鑑賞上の真髓と謂ふものは、録音ばかりよいことに依存してはみないもののやうである。演奏の精神そのもの、本質的内容それ自身がすぐれてゐる場合には録音を超越して接し得る筈である。骨董レコード、歴史的レコードの存在的意味を考へれば、録音のみを強調せる場合の病的矛盾を発見し得るであらう。レコード音楽の現実的鑑賞は併し、さう一方面のみを強調したところのみ置かれてゐないのと思はれる²⁰³。

²⁰¹ あらえびす、前掲書、1931年、106頁。

²⁰² あらえびす「自作自演レコード」『音楽世界』(1巻11号)1929年、19頁。

²⁰³ 有島牧穂「ラヴェルと「弦楽四重奏曲」雑考」『ディスク』(7案4号)1935年、270頁。

このように、名演奏家や作曲家自身の演奏記録が貴重な資料として残っている。

1939年6月号の『レコード音楽』にある「レコード・ファン座談会」というコーナーで珍品レコード収集が邪道ではないかという意見に対し、「あらゆるものを聴き尽した人には、骨董レコードは貴重です。物故名人や現在めい演奏家の若い時の演奏で、記録として保存して置きたいものが沢山ある。・・・古い人の芸術を尊重するといふことでは大変意味があるのですよ」と述べつつ、希少性のみを重視する態度に対しては「その音楽の近頃録音されたいレコードのあることも知らず、その音楽に対する何の知識も趣味もなく、唯無暗矢鱈に、これは二十円する、三十円するといふものを集めるのは馬鹿息子染みてみます。それは絶対排撃してもいいもの」だと主張している²⁰⁴。つまり希少性の高さは副次的なもので、そこで強調されるのはレコードの保存の使命と歴史的価値なのである。ここであらえびすは以前と少し異なった態度を示している。というのも、愛好家の増加と共にこの頃から珍品レコードに対する関心が徐々に高まり始めたため、道楽として行なってきた「掘り出し物」のコレクションに正当性を明示しなくてはならなくなったのではないかと考えられる。

これに伴い、1940年にあらえびす、中村善吉、藤田不二、山口亀之助、青木謙幸による『珍品レコード』、藤田不二の『歴史的レコード』の二冊が出版された。この二つの著書は主に1910年以降の演奏家、歌手の伝記、エピソードなどを踏まえた内容となっており、かなり膨大な情報量となっている。

『珍品レコード』では、「旧吹込レコードの良さは、言ふまでもなく歌のレコードを以つて第一とする。続いてヴァイオリンとチェロ、第三にピアノ。弦楽四重奏曲は甚だしく劣り、管弦楽のレコードに至つては、一、二指揮者のおもかげを偲ぶ以外は、殆んど無価値であると言つても差支はない」と断言される²⁰⁵。その理由として、声は音域が狭くほとんどの音が録音できていること、電気に返還されていないため、実際の声に近く生命力があること、そして、1900年代からのオペラ歌曲全盛期の著名なアーティストの記録が残っていることの三つが挙げられている²⁰⁶。第三章でも述べたように、1925年の電気録音以前のアコースティック指揮録音は大編成のオーケストラの録音には向かず、レコードの音質は粗末なものであった。旧式録音による歌曲のレコードは、電気録音よりもむしろ直接的で「真の声」に近いゆえに芸術的価値のあるものとされる。物質的な希少性ではない珍品レ

²⁰⁴ 「レコード・ファン座談会」『レコード音楽』（13巻6号）1939年、31頁。

²⁰⁵ 青木誠意編『珍品レコード』グラモヒル社出版部、東京、1940年、4頁。

²⁰⁶ 同上、4-5頁。

コードの真価は、旧式吹き込み時代に黄金期を迎え、演奏家の「真の声」が入れられた歌曲のレコードなのである²⁰⁷。

このような演奏家偏重の珍品レコードに対し、「演奏家の事は考慮に入れず、楽曲が珍しい為のものがあつても良いと思ふ。尤もこの方は其の曲が新に吹込まれる可能性があるわけではあるが現在他に吹込まれたものがなく、而もそれが廃盤になつてでもみる場合は、曲が立派な存在価値のものである以上、珍品レコードとして存在を許されてもよいと思ふ」という主張も見受けられる²⁰⁸。日本ではプーランク、ミヨー、サティらのフランス近代音楽やシェーンベルク、スクリャービンなどの現代音楽はあまり人気がなく、多くが廃盤になっていた。ここで述べられているのは、歴史的な演奏家や作曲家の記録という側面にのみ価値を置くのではなく、売れないという理由で廃盤となる音楽作品の希少性にも目を向けるべきだという主張であるが、概ね珍品レコードの価値は電気録音以前、輸入盤時代のレコードにのみ当てられている。

1940年ごろの珍品レコードは、旧式録音法によって担保された芸術性の名を借りて、希少性を強調するレコードへのフェティシズムを隠蔽するように語られている。そこでのレコードは写真と同様に記録、保存という本質的な複製メディアの役割を果たすことを使命とされる。そして、保存されたものの価値は言うまでもなく、愛好家の「本場」の演奏家の崇拜によって成り立つのである。

2-2 珍品レコードの頒布

1930年代後半からレコード音楽愛好家の中で徐々に関心が高まってきた珍品レコードだが、そのブームは海外でも起こっていたようである。イタリアではレコード収集家のロバート・パワーが「歴史的レコード」というカタログを出版し、それに呼応して藤田不二が『レコード音楽』の1939年6月号から「歴史的レコード」というシリーズでこの内容を紹介し始めている（藤田の単行本『歴史的レコード』や『珍品レコード』の著述もロバート・パワーのカタログが参考となっている）。さらに、希少価値のある歴史的な珍品レコードの頒布がアメリカで始まる。「国際的レコード蒐集家クラブ」(IRCC)は芸術性の高い希少なレコードをその母型を用いて再プレスし、予約頒布制で販売するという試みを行ない、300枚ほどのレコードを頒布した。同様に珍品レコードの再録はドイツやイギリス

²⁰⁷ あらえびす「珍品の粋を集めて－歴史的な名盤保存会－」『レコード音楽』(15巻7号)1941年、50頁においてあらえびすは「声の真」という表現を用いているが、ここでは「真の声」という言葉で言い換えた。

²⁰⁸ 赤木仁兵衛「随筆「忘れられたレコード」」『レコード音楽』(15巻3号)1941年、68頁。

でも行われ、「歴史的レコード」という形で行なっている²⁰⁹。

このような海外の動きに応じて日本に「歴史的な盤保存会」というものが発足されたのが1941年7月である。翌年の『珍品レコード』の出版によって珍品レコードのリスト化が行われたが、そもそも希少性が高い上、国内情勢の悪化によって輸入盤が入手困難になっていた。このような状況の中、母型の入手と頒布の事業を引き受けた日本ビクターの洋楽部長、馬場二郎の全面協力のもとこの協会が設立され、「歴史的な盤集」の予約頒布企画が実現した²¹⁰。選定者はあらえびす、中村善吉、青木謙幸、藁科雅美、藤田不二というレコード音楽界お馴染みのメンバーとなっている。あらえびすはこの歴史的な盤保存会の設立の意義について次のように述べる。

言ふ迄もなく、音楽の発達流布の上に於けるレコードの使用は非常に大きい、が、そのうちの最も重要なものは、新吹込技術を尽して新しい演奏をレコードし、千里を距てて万人の鑑賞に供する事であり、もう一つは、一代の大芸術家の演奏を記録し、百年或は千年を距ててその醍醐味を味ひ、その真髓を再吟味することである。

珍品レコードの真価は、物質的な希少性ではなく、その歴史性である。珍品レコードは、単なる珍品から歴史的な盤として蘇り再録されるのである。

第3節 名盤言説

以上で見てきたように、1930年に現れた「名盤」という言葉は、戦前の「レコード音楽」という新たな文化体系の中で活用されてきた。そして愛好家、レコード会社、批評家を含む「レコード音楽」に関わる全ての人々によって、「名盤」という固有の概念が形成されていくのである。筆者はこれを「名盤言説」と呼ぶ。この「名盤言説」を構成するのは主に四つの要素である。一つ目はレコード＝作品とする観念、二つ目は語り手の権威付け、三つ目は「差異」と希少性、四つ目は商標としての作用である。ここで筆者が示す「名盤言説」はクラシック音楽というジャンルを超えて、現在まで継承されていると言っても良いだろう。本節では、「名盤言説」の誕生と今日におけるその活用のされ方を考察していく。

²⁰⁹ 青木謙幸「歴史的な盤保存界の誕生と曲目に就いて」『ディスク』（13巻7号）1941年、626頁。

²¹⁰ 同上。

3-1 名盤言説を構築するもの

レコード＝作品という観念は「名盤言説」が形成される上で重要な要素であろう。第三章でも示したように、日本ではそもそも「真の演奏」を味わう機会がほとんどなく、むしろ「缶詰独自の風味」が真正な芸術であった。それは「日本」の生演奏／「本場」の録音という日本固有の対立を生み出すことになる。そして、愛好家は生演奏の従属的な地位であったレコードを、「レコード音楽」という独立した芸術だと主張した。一つ目の「名盤」に含まれる要素は、このような愛好家の「レコード音楽」への眼差しから生まれたものだといえよう。レコード批評では、「曲、演奏、録音」の三要素によってレコードの評価がなされてきた。そこで「名盤」と価値付けられる対象は、レコードという複製メディアそれ自体に向けられる。例えば、野村光一のような批評のスタイルでは、レコードは「傑作」と言われる作品や演奏を録音した単なる入れ物であり、批評はその中身の芸術性にのみ依拠するが、「名盤」という批評概念は、「名作、名演奏、名録音」の三拍子揃ったレコードそれ自体に向けられる。つまり、レコードを単なる入れ物ではなく、それ自体を一つの「作品」とする愛好家の「レコード音楽」への眼差しが、この「名盤言説」を形成しているのである。

美学的な観点からは、芸術音楽における「作品」は、楽譜に記されたものであり、演奏は二次的な行為として考えられる。つまり、譜面上に記された音符の配列、和声などの構造それ自体が芸術作品としての絶対的な地位を持つとされてきた。しかし、複製技術の誕生は、「作品」という概念を楽譜から「音響作品」へと変えていくことになる。つまり、「演奏をそのまま記録し、長く保存できる技術は、現実的な音そのものを周囲の文脈から切り離して「作品化」することを可能にした」²¹¹。昭和初期のレコード音楽愛好家は、この新しいテクノロジーによって生み出されたレコード＝「作品」を芸術として鑑賞したのである。「名盤」はレコード自体を真正な芸術作品として受容する日本の愛好家によって成立すると言って良いであろう。

二つ目は語り手の権威付けの作用である。レコード批評では、「演奏、曲、録音」という三つの基準があり、ある程度の科学的な根拠に基づいて「名盤」という価値付けが行われた。しかし、批評空間から解放された「名盤」という言葉は、明確な基準を持たないまま多種多様に活用されていく。各レコード会社の「名盤」の頒布は、「名盤」という言葉の曖昧さや意味の揺らぎを如実に表しているだろう。どのような基準であるレコードを「名

²¹¹ 増田聡・谷口文和『音楽未来形 デジタル時代の音楽文化のゆくえ』洋泉社、東京、2005年、114頁。

盤」とし、頒布するのかは、選定者、レコード会社の人間によって定められるのである。そこで「名盤」という称号を付与されたレコードは、演奏家重視のものや作曲家や楽曲のなどを中心にするなど、レコード会社のコンセプトごとに異なっている。そうすると、ここで「名盤」と規定される要素として重要となるのが、誰が選定したのかということになるであろう。

そこで選定者として選ばれた批評家は、レコード音楽愛好家のオピニオン・リーダーとしてごまんとあるレコードの中から「名盤」を選定する。しかし、この選定という作業には膨大な資料（レコード）が必要となるが、レコード会社にとって重要なプロモーターの役割を担っていた批評家たちは多くの新譜をいち早く聴取することができた²¹²。あるいは、あらえびすのように膨大なコレクションを所持している場合もあるだろう。さらに「名盤」を選定するという行為は、個人的な好みによるものではなく、楽曲や作曲家の背景、音楽史、各演奏家の差異などを見極める能力を有するものである。解説書はまさにそのような知識体系に基づいており、教養のあるものが一般の人々に対し、選定された「名盤」が「名盤」である所以を語るののである。つまり、「名盤」という価値付けは、「愛好家の代表」と自称する特権的な立場の人々によって語られ、その行為自体が彼らの権威と教養を表すのである。すなわち「名盤」の選定は、批評家や評論家の権威付けとなると言えよう。

三つ目の「名盤言説」を構成する要素として、「差異」と希少性があげられるであろう。レコードでは作品をただ鑑賞するだけでなく、同曲異盤の「差異」を吟味することができる。例えば、ベートーヴェンの交響曲第五番は1930年代の時点で様々な指揮者によって吹き込まれており、あらえびすは『レコードによる古典音楽：バッハからシューベルト補遺』（1937）の中で、電気録音以前のニキシュや、ワインガルトナー、シャルク、クーセヴィツキー、ウッド、シュトラウスなどの指揮者の中からワインガルトナーの指揮する第五が最も代表的なものとしている。そこでは、「本場」のスターに対する愛好家の憧憬とともにこの曲ならこの演奏家のレコードが良いといった多層の作品概念が生まれる。つまり、ある楽曲は同一の作品ではなく、それぞれの演奏家の異なる「音響作品」として提示されるのである。このような演奏家のスター化とレコード独自の「差異」は、珍品レコードなどによって表されるレコードの希少性を生み出すのである。珍品とされるものは、主

²¹² 「ビクターを背負ふ馬場二郎氏に訊く」『レコード音楽』（7巻9号）1933年、27頁を参照すると、新譜発売前のプロモーションとして批評家や音楽家を招き、試聴会を開くことが重要だとされている。また、学校での試聴、講座や一般の人々の参加できるレコード・コンサートを開催するなど、各レコード会社は新譜の販売促進にかなり力を入れていたようである。

に日本の洋楽レコードがまだ輸入盤だった頃の歌曲レコードである。ただし、希少性の高さのみがレコードの価値を規定するのではなく、スターの「真の声」を記録、保存した歴史的資料としての価値が珍品レコードの芸術性と真価を保証するのである。珍品レコードはまさに愛好家の演奏家崇拜と、記録媒体としてのレコードの希少性によって成立すると言えよう。そして、「差異」と希少性によって価値付けられた珍品レコードは、歴史的「名盤」という名の下で語り継がれていく。

四つ目は商業主義的な側面である。1939年ポリドールは経営難の中、苦肉の策として過去の録音の再販売に乗り出し²¹³、「フルトヴェングラー傑作集」や「ポリドール名曲集」、1941年には「フルトヴェングラー名盤集」といった再編物を出し始めた²¹⁴。1939年7月号の『月刊楽譜』の「レコード評」には「最近のポリドール洋楽盤のだらしなさには困つたものである、廃盤物のむし返しならば話は解るが、ちゃんと総目録に上げてある既発売品を毎月毎月再発するのだからどう考へても感心出来ない」という批判の声が載せられている²¹⁵。これまでの旧譜を寄せ集めただけの再編版であったため、このような苦言も無理はない。対して、それ以前に行われていた「名盤」の頒布は、同じく過去の旧譜の再編ではあるものの、音楽界やレコード批評の権威者が「名盤」の選定を担っているというのが企画を成功へと導いたように思える。しかしながら「名盤」の頒布という名目を立てた各社の予約頒布、再編物の発売は、明らかに企業の戦略的企画である。そして最も画期的であったのは「歴史的な名盤集」であろう。ビクターは自社の持つ過去の母型を使用し、希少価値の高い珍品レコードを新たに新譜として生産するのである。特に、旧式録音時代の歌曲レコードは「真の声」に近いという芸術性と希少性にに基づき「名盤」と称される。レコード会社は、その商標を利用して過去の作品に商品価値を吹き込むのである。このように様々な形で権威付けられた「名盤」は、あたかもそれが自ずから「名盤」であるかのように音楽産業の市場に反復し続けるのである。

3-2 名盤言説の行方

1960年代にビートルズや他のロックのアーティストが行なったマルチ・トラック録音を用いた実験的な楽曲制作によって、レコードはそれ自体が実演不可能な彼らの作品となっ

²¹³ ドイツのポリドールはレーベルの顔であったフルトヴェングラーの契約解除やナチス政権下の音楽家の統制によって苦境に立たされ、1940年前後は新譜がない月もあったという（歌崎、前掲書、1998年、254頁を参照）。

²¹⁴ 「ポリドール名曲集」は、SPレコード三枚組（第一編は二枚組）で約1年間に15集を出している。

²¹⁵ 西田直道「レコード評」『月刊楽譜』（28巻7号）1939年、83頁。

た。例えば、テープを逆再生させた音を効果的に入れたり、複数の録音テープを重ね合わせることで、一人の声で多声的なハーモニーを作るなど、このようなポピュラー音楽の諸実践によって、従来の生演奏／録音という主従関係は転覆し、否応なくレコード＝作品という概念を確立させられることとなる。1980年代半ば以降にレコードの時代が終焉し、音楽のデジタル化が進むと「この技術はやがて「レコード」をCDというデジタル・データの「乗り物」そのものに作り替えて」しまう²¹⁶。そこでは厳密にはレコード＝作品という関係は成立することができなくなる。しかし、現代の複雑な録音技術によって編集された音楽を聴くとき、我々はそこに「真の演奏」を想起することはほとんど不可能なのではないだろうか。虚像を固有の「音響作品」とする「レコード音楽」のあり方は、現代人にとってほとんど普遍的な観念なのである。そして、このように錯綜した作品概念は、缶詰音楽を「レコード音楽」に昇華しようとした愛好家によって既に示されていたのである。日本で「名盤」という概念が、優れた録音という意味を超えて発展してきたのにはレコード＝作品という戦前のレコード音楽愛好家の観念があったからではないだろうか。そして、はや60年代頃のロックやポピュラー音楽の諸実践によって、レコード＝作品という関係は世界共通のものとなり、名盤＝傑作と同定のものとして扱われることになると言えるだろう。

レコード＝作品という観念によって「名盤」を選定するのは、往々にして教養のあるエリート層である。中でもあらえびすが記した1939年の『名曲決定盤』は、楽器や演奏家別に「名盤」を序列し、当時のSPレコードのレパートリーをほとんど網羅的に記している²¹⁷。これはあらえびすの膨大なコレクションと並々ならぬ知識の玉藻なのであろう。このようなエリートによる洋楽の語りは戦後に活躍する小林秀雄や吉田秀和、音楽家の諸井三郎らによって引き継がれている。この三人はともに東京大学を卒業しており、小林秀雄は文芸評論家として音楽に留まらない造形の深さを示している²¹⁸。吉田秀和は音楽関係の著書を多数出版しており、代表的な『名曲三〇〇選』や『私の好きな曲』では培われた教養と専門的な音楽知識に基づき、「名盤」や名曲を選び出している。ジャズにおいても同様のことが言えよう。野口久光（東京藝術大学）や油井正一（慶應義塾大学）をはじめとする4人の教養人によって1959年に発足した「モダン・ジャズ名盤蒐集会」は、固有の歴史性と演奏家の神格化に基づき「名盤」が選定される²¹⁹。このような活動は、「権威ある

²¹⁶ 増田・谷口、前掲書、2005年、12頁。

²¹⁷ あらえびす、前掲書、1981年。

²¹⁸ 小林秀雄『モーツァルト・無常という事』新潮社、東京、1961年を参照。

²¹⁹ 大島徹「戦後日本におけるレコードを通じて形成された外来音楽愛好—シリアスな受容と文化的媒介

先生方」の推薦盤として人気を博した」という²²⁰。「名盤」という価値付けは、没歴史的な音楽であったジャズの歴史認識を会得した教養人によってなされ、その行為自体が、「先生方」の権威付けとなるのである。「名盤」の選定が語り手の権威づけとなるのは、洋楽が学ぶべきもの、様々な知識に基づいて理解されるもの、という認識を基盤としているからである。「名盤言説」には、その後日本に延々と固着するエリートによる「洋楽至上主義」の一端を見ることができるだろう²²¹。

レコードに対するフェティシズムをより露骨に体現化したのは同時代のジャズの愛好家であろう。彼らは中古レコード屋が多く集まる東京の神田周辺に集まり、掘り出し物の収集に勤しんだ。特に「モノとしての希少価値、いいかえると録音内容への相対的な無関心も収集家にとっては本質的で、仲間との駆け引きも収集を拡張していくのには不可欠だ。同好の士との物々交換はライバル意識と同胞意識のないまぜになった複雑な気持ちを強くした」と細川は指摘する²²²。レコードの希少性から生まれるフェティシズムは、誤植盤などの物質的な希少性によるものや、録音物の希少性によるブートレッグの収集などに派生していく²²³。

そして、ライブを主として即興演奏を駆使するジャズは、固定の作品の概念を持たないため各演奏に「差異」が生まれる。さらに、いつ、どこで、どのメンバーによって演奏されたどのレコード会社の録音なのか、といった細部に及ぶ差異によってレコードの希少性がさらに強くなる。1930年代半ばから、表れたジャズ愛好家たちは、珍しいスター同士の組み合わせのセッションを録音した珍盤を集めたり、作曲家、演奏家別にレコードを収集していたという²²⁴。ジャズにおいても「本場」のアーティストをスターとして崇拜するのは同じであったようだ。ジャズではそのような演奏の「差異」に基づき、レア盤や隠れた名盤と言った様々な価値付けが行われるのである。そしてこの希少価値は、レコード会社の市場価値へ

者の役割」国立音楽大学大学院音楽研究科博士論文、2015年。

²²⁰ 同上、21頁。

²²¹ 岡田宏介、前掲書、2007年では、洋楽の真正性／先進性／芸術性は、音楽専門メディアの批評家らによって構築されてきたことを指摘している。そこで洋楽作品の歴史的価値や芸術性を語る批評家は「『マジョリティ』の邦楽ファンよりも耳が肥えていると自負する、いわば“文化エリート”として」一般の洋楽ファンを先導するのである（岡田、2007、133頁）。

²²² 細川周平「ジャズ喫茶の文化史戦前篇：複製技術時代の音楽鑑賞空間」『日本研究』(34)、2007年、233頁。

²²³ ブートレッグとは公式に発売されていない音源を収録した非正規の海賊盤のこと。日本でも1970年頃から取り上げられ、『ニュー・ミュージック・マガジン』でボブ・ディランのブートレッグが紹介されていたという（大畠、前掲書、2015年、36頁を参照）。

²²⁴ 細川、前掲書、2007年、233頁。

と変換され「名盤」という商標によって蘇るのである。特に音のデジタル化は再録という企画を活性化させたと言えるだろう。1980年代から、ジャンル問わず様々なレコードがCD化され、再発されるのである。クラシックでは、フルトヴェングラーやカラヤンのレコードがCDに再録され全集として多数発売されている。ポピュラー音楽においては、1985年にデヴィッド・ボウイの全曲がCD化され再発されたのを皮切りに、「名盤」＝傑作（masterpiece）の再録という企業戦略は特に海外で活発に行われている²²⁵。数あるアーティストの中でも多くの「名盤」を世に残したビートルズが良い例であろう。ビートルズの「名盤」＝傑作は、1987年に公式にCD化がなされて以降、デラックス・エディション、リリース〇周年記念盤、としてリミックスされ、「ファン待望」や、「あの名盤が蘇る」などの常套句とともに、夥しい数の復刻盤が出ている（最も記憶に新しいのが、2022年10月28日にリリースされた『Revolver』スペシャル・エディションであろう）。現在、ビートルズ以外のアーティストを含む「名盤」＝傑作の再発は、例を挙げるとキリがない。レコード会社は「名盤」＝傑作という商標を活用し、今後も再録、復刻という形で「名盤」の反復を繰り返すであろう。

「名盤」には明確な語義がない。それは、戦前の「レコード音楽」を語る人々によって形成され、現在に至るまで様々な意味を付与されながら変容されてきた一つの言説なのである。

²²⁵ Paul McGuinness 「【特集】音楽フォーマットの歴史：レコードからカセット、CD、MD、デジタルへ」uDiscoverMusic.jp、2021年、<https://www.udiscovermusic.jp/stories/the-medium-is-the-message>（参照2022年1月3日）。

結論

本研究では戦前のレコード音楽愛好家の出現とそこに生み出された固有の洋楽受容のあり方を考察した。そこでは洋楽が教育論や学問の一旦から解放され、新たなジャーナリズムの空間で語られ始める。それまで子どもの教育に相応しいとされていた西洋音楽の鑑賞は、一定の知識と歴史認識が必要とされ、大人の趣味や教養として位置付けられた。さらに、レコード音楽専門雑誌が創刊され、「演奏、曲、録音」という三つの軸によるレコード批評の方法論が確立される。しかし、そこにはレコードを生演奏の複写として捉える野村光一の批評方法が同時に存在し、愛好家兼批評家と従来の音楽評論家のレコード観の相違が明るみになった。前者の批評方法が示すように、レコード＝作品として受容する愛好家の価値観は「レコード音楽」や「ディスク芸術」の提唱を生み出し、レコード独自の芸術性が唱えられていく。特に「レコード音楽」論にみられる「日本」の生演奏／「本場」の録音という二層構造は「本場」との物理的な距離によってもたらされたと言っても良いであろう。そして、「名盤言説」は、まさにそこに誕生した日本独自の概念である。なぜなら実際にコンサートに赴き、巨匠や名演奏家の生演奏を聴くことができる「本場」の西洋諸国の人々にとって、レコードは単にその代用品、あるいは「商品」でしかない。たとえ彼らが「レコード音楽」の優位性を示したとしても「本場」の人々にとって「レコード音楽」が身近な生演奏に勝ることはないのである。「レコード音楽」を缶詰音楽と揶揄した大田黒元雄も、レコードを生演奏の複写とした野村光一も「本場」の演奏家にピアノを師事し、実際に「本場」で生演奏を耳にした人々である。しかし、レコード音楽愛好家にとってレコードは単なる代用品でもなければ「商品」でもない。「本場」の演奏をほとんど耳にしたことのない一般の愛好家にとって、そもそも「レコード音楽」から「真の演奏」を想起することは不可能なのだ。彼らにとってレコードは、それ自体が初めから「本場」の演奏であり、そこから発せられる音は「真の演奏」に還元されることのない芸術作品なのである。「名盤言説」は、本論文が示してきた「レコード音楽」への眼差しが凝縮された、大きな結晶体なのである。

本研究では日本のレコード批評空間を研究対象とした。しかし日本と同じく、イギリスの『グラモフォン』（1923年～）、アメリカの『フォノグラフ・マンスリー』（1926年～）、フランスの『ディスク』（1934年～）などのレコード専門雑誌が海外にも存在する²²⁶。西洋音

²²⁶ 歌崎、前掲書、1998年、86頁。

楽の「本場」に存在したレコード音楽愛好家がどのような批評や論争を展開していたのか。あるいは、日本で言う「名盤」という言葉が海外ではどのような呼称で語られてきたのか。このような疑問は今後の研究課題として残っている。

しかし、西洋音楽の導入期の日本の芸術家に着目した研究や、国家イデオロギーとの関係について考察した先行研究が多い中、そこで示されることのなかったレコードによる個人的な趣味としての西洋音楽の受容を明らかとした本研究は、一定の意義があるのではないだろうか。換言すると、洋楽を嗜好する消費者層が形成され、日本の音楽市場に「洋楽」あるいは「クラシック音楽」というジャンルが確立されたことを本研究によって示すことができたのではないだろうか。「名盤言説」はそれを証明している。なぜなら、この時代に形成された「名盤」という概念の反復は、現在の洋楽ジャーナリズムや音楽産業の雛形となっているからである。

参考文献

- 青木誠意編『珍品レコード』グラモヒル社出版部、東京、1940年。
- 秋吉康晴「録音された声の身体：人間と機械のあいだから聞こえる声（〈特集〉身体と同一生）」『美学芸術学論集』(9)、2013年、38-53頁。
- 生明俊雄『ポピュラー音楽は誰が作るのかー音楽産業の政治学』勁草書房、東京、2004年。
- あらえびす『蓄音機とレコード通』四六書院、東京、1931年。
- 『音楽史的レコード蒐集 上（バッハからシューベルト）』名曲堂、東京、1932年。
- 『名曲決定盤』中央公論社、東京、1981年（原著出版、1939）。
- 飯島正『トオキイ以後』厚生閣書店、東京、1933年。
- 石倉小三郎『西洋音楽史』博文館、東京、1905年。
- 歌崎和彦『証言/日本洋楽レコード史』音楽之友社、東京、1998年。
- ヴォルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術』佐々木基一編・解説、晶文社、東京、1999年。
- 大崎滋生『音楽史の形成とメディア』平凡社、東京、2002年。
- 大島徹「戦後日本におけるレコードを通じて形成された外来音楽愛好ーシリアスな受容と文化的媒介者の役割」国立音楽大学大学院音楽研究科博士論文、2015年。
- 大田黒元雄『バッハよりシェーンベルヒ』山野楽器店、東京、1915年。
- 大沼竹太郎『レコード音楽の解説』十字屋楽器店、京都、1924年。
- 大森盛太郎『日本の洋楽1・2』新門出版社、東京、1986年。
- 岡田宏介「『洋楽至上主義』の構造とその効用」佐藤健二・吉見俊哉編『文化の社会学』有斐閣、東京、2007年、111-135頁。
- 岡俊雄『レコードの世界史ーSPからCDまでー』音楽之友社、東京、1986年。
- 小川昂『洋楽の本』民音音楽資料館、東京、1977年。
- 奥中康人『国家と音楽 伊沢修二のめざした日本近代』春秋社、東京、2008年。
- 加藤善子「昭和初期の学生と音楽趣味」『大阪大学教育学年報』(1)、1996年、117-128頁。
- 1997「評論家と演奏家：戦前日本における「楽壇」の構成」『大阪大学教育学年報』(2)、33-45頁。
- 1998「『芸術』としての西洋音楽』芸術的趣味としてのクラシック音楽の成立ー職業音

- 楽家・愛好者形成の一側面』『日本教育社会学会大会発表要旨集録』189-190 頁。
- 2000「近代日本における西洋音楽の「聴衆」-西洋音楽は階級文化たりえたのか』『人間科学研究 / 大阪大学大学院人間科学研究科』(2)、129-141 頁。
- 「クラシック音楽愛好家とは誰か」渡辺裕・増田聡『クラシック音楽の政治学』青弓社、東京、2005 年、143-174 頁。
- 姜尚中『オリエンタリズムの彼方へ』岩波書店、東京、2004 年。
- 倉田喜弘『日本レコード文化史』岩波書店、東京、2006 年。
- 栗原裕一郎・大谷能生『ニッポンの音楽批評 150 年 100 冊』広済堂ネクスト、東京、2021 年。
- 後藤暢子『山田耕筰-作るのではなく生む-』ミネルヴァ書房、東京、2014 年。
- 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集 1・2・3』岩波書店、東京、2001 年。
- 小林秀雄『モーツァルト・無常という事』新潮、東京、1961 年。
- コロムビア 50 年史編集委員会編『コロムビア 50 年史 (別冊)』日本コロムビア、神奈川、1961 年。
- 五味康祐『五味康祐 オーディオ遍歴』新潮社、東京、1982 年。
- 齋藤桂『〈裏〉日本音楽史-異形の近代』春秋社、東京、2015 年。
- 塩入亀輔『レコード名曲解説』誠文堂、東京、1931 年。
- 白石美雪『『洋楽夜話』にみる大田黒元雄の音楽批評：その特徴と変遷』『音楽研究：大学院研究年報 / 国立音楽大学大学院』(31)、2019 年、19-34 頁。
- 神保環一郎『レコード音楽名曲を尋ねて』創元社、東京、1934 年、28 頁。
- 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研究科博士論文、2014 年。
- 須永克己『明日への音楽』名曲堂、東京、1936 年。
- 竹峰義和『アドルノ、複製技術へのまなざし <知覚>のアクチュアリティ』青弓社、東京、2007 年。
- 谷口文和・中川克志・福田裕大『音響メディア史』ナカニシヤ出版、京都、2015 年。
- 田辺尚雄『家庭に必要な蓄音機の知識』文化生活研究会、東京、1922 年。
- 『現代人の生活と音楽』文化生活研究会、東京、1924 年。
- 『家庭で味ふべきレコード名曲解説』文化生活研究会、東京、1925 年。
- 塚原康子『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』多賀出版、東京、1993 年。
- 筒井清忠『日本型「教養」の運命』岩波書店、東京、1995 年。

テオドール・アドルノ『アドルノ 音楽・メディア論集』渡辺裕編, 平凡社、東京、2002年。
東京音楽協会編『音楽上に於ける蓄音器の用法』東京：岡田日栄堂出版、東京、1924年。
東京藝術大学附属図書館監修『戦前期 レコード音楽雑誌記事索引』日外アソシエーツ、東京、2017年。

戸ノ下竜也『戦時下のオーケストラ 日響・東響・大東亜響の活動にみる』渡辺裕・増田聡
『クラシック音楽の政治学』青弓社、東京、2005年、111-141頁。

戸ノ下達也／長木誠司『総力戦と音楽文化 音と声の戦争』青弓社、東京、2008年。

千葉優子『ドレミを選んだ日本人』音楽之友社、東京、2007年。

中村洪介『西洋の耳、日本の耳－近代日本文学と西洋音楽』春秋社、東京、1987年。

西島千尋『クラシック音楽は、なぜ鑑賞されるのか 近代日本と西洋芸術の受容』新曜社、東京、2010年。

野村あらえびす『音楽は愉し 黎明期音盤収集家随想』音楽之友社、東京、2014年。

野村光一『レコード音楽讀本』中央公論社、東京、1934年。
——『LPレコード案内』創元社、東京、1957年。

野村光一・中島健蔵・三善清達『日本洋楽外史』ラジオ技術社、東京、1978年。

野村胡堂『胡堂百話』中央公論社、東京、1981年。

服部龍太郎『レコードの選び方と聴き方』アルス、東京、1924年。

ハロルド・C・ジョーンバーク『偉大な作曲家たち－指揮の歴史と系譜』中村洪介訳、音楽之友社、東京、1980年。

藤倉四郎『銭形平次の心』文藝春秋、東京、1995年。
——『カタクリの群れ咲く頃の 野村胡堂・あらえびす夫人ハナ』青蛙房、東京、1999年。

藤田不二『歴史的レコード アメリカ編』レコード音楽社、東京、1940年。

細川周平『近代日本の音楽百年－黒船から終戦まで』岩波書店、東京、2020年。
——「ジャズ喫茶の文化史戦前篇：複製技術時代の音楽鑑賞空間」『日本研究』(34)、2007年、209-248頁。

堀内敬三『音楽明治百年史』音楽之友社、東京、1968年。

前田三男『音楽愛好家に』青い旗出版社、大阪、1923年。

増田聡・谷口文和『音楽未来形 デジタル時代の音楽文化のゆくえ』洋泉社、東京、2005年。

マックス・ホルクハイマー＋テオドール・W・アドルノ『啓蒙の弁証法』徳永恂訳、岩波書店、東京、1990年。

宮本英世『レコード百科－歴史から鑑賞まで－』誠文堂、東京、1981年。

- 宮本直美『教養の歴史社会学』岩波書店、東京、2006年。
- 毛利真人『SPレコード入門－基礎知識から資料活用まで』スタイルノート、東京、2022年。
- 門馬直衛『音楽解説』敬文館、東京、1928年。
- 山田耕筰『レコードによる洋楽鑑賞の実際』日本コロムビア蓄音器、神奈川、1932年。
- 山田耕筰『耕筰楽話』清和書店、東京、1935年。
- 吉田秀和『私の好きな曲』筑摩書房、東京、2007年。
- ローランド・ジェラット『レコードの歴史－エディソンからビートルズまで』石坂範一郎訳、音楽之友社、東京、1981年。
- 渡辺裕『聴衆の誕生』春秋社、東京、1979年。
- 『音楽機械劇場』新書館、東京、1997年。
- 輪島裕介「音楽史の可能性」佐藤卓己編『岩波講座現代5 歴史のゆらぎと再編』岩波書店、東京、2015年、269-292頁。
- 2005「クラシック音楽愛好家とは誰か」渡辺裕・増田聡『クラシック音楽の政治学』青弓社、東京、2005年、176-211頁。