

# セッションⅠ 〈日本〉表象の交差 —ジャポニズムの文学と音楽— 2007年7月7日(土)

## 趣旨説明に代えて

浅 田 徹\*

### 1. 〈日本〉表象の二つの立地点

今回のセッションの企画担当者として、企画の趣旨を説明しておきたい。

ジャポニズムに関する研究は大変多いが、それでも不十分だと思われる領域はある。まず、研究の領域が美術に全く偏っており、文学や音楽に関する研究が少ないのは(影響の度合いの違いからして無理はないが)残念なことだ。次に、ヨーロッパ芸術に対して日本が与えた影響の分析は精緻であるが、日本人が自分たちの芸術を一体どのようなものとしてヨーロッパに送り込もうとしていたのかという点についての分析は少ないように思う。そこで、ジャンルを文学と音楽に設定し、それぞれについて「ヨーロッパ側がどう受け入れたか」「日本側がどのように送り込んだか」という視点を立てて、合計四つの報告を揃えることにした。「ヨーロッパ」は結果的にフランスに限定されることになったが、企画時にフランスを特権化する意図は特になかったことをお断りする。なお、音楽に関しては日仏間に具体的な交渉が生ずるのが美術よりもかなり遅れるため、いわゆる「ジャポニズム」の時代とはややずれが出ることを了解いただきたい。

問題の概観をいまい少し続けよう。例えば、誰かが「日本的」であろうとすることには、根本的に二つの異なった立地点がある。その「誰が」が

a) ヨーロッパ人である場合

b) 日本人である場合

の二つである。a) に関してはほとんど問題は無いし、通常のジャポニズム研究はこの種の事象を対象としている。b) はそれに比べると一段の屈折を含まざるを得ない。

そもそも日本人が「日本的」であろうとすることは、矛盾した行為である。しかし、このような不自然な行為は、近代日本においては不可避であり、かつ問題として切実であった。ヨーロッパ・アメリカの文化を学ぶべく渡航した人々は、自分がその地では他者であることを否応なく意識することになるが、同時に、異文化の中で自分が「日本」という文化を代<sup>ル</sup>行<sup>フ</sup>レ<sup>ザ</sup>ン<sup>テ</sup>する責任を負わされていることにも気付かざるを得ないのである。

そのような、「日本的」であらねばならぬという自覚は、日本国内において西洋芸術の流入に対峙する立場の人間にも芽生えたのであったが、欧米へ渡航した人間にとっては、異文化社会の中で、日々具体的にどう振舞うかという、極めて現実的・実践的な事柄として迫ってくるものであった。

いま、b) のケースで、「日本的」であろうとする行為を、さらに二つに分けてみよう。

① 西欧から与えられた「日本」イメージに同化する行為。

② 西欧に正しい「日本」の姿を伝えようとする行為。

フランスのように、日本に対するイメージが早くから濃厚に形成されていった土地では、そのイ

\*お茶の水女子大学 准教授

メージに同化するかどうかの一つの分かれ目となり得た。

まず①のケースを挙げてみよう。このタイプでは、ゲイシャとハラキリでパリの話題をさらった川上音二郎一座などを典型と見ることができる。音二郎一座は、1899年から1900年に掛けて、アメリカ～イギリス～フランスで公演し、パリでは万博に参加した。そこで一座は、「ゲイシャとサムライ *La ghèsha et le samourai*」という芝居を上演するが、いかにも浮世絵や武器骨董で作り上げられた日本のイメージに便乗した売り込み方であろう。さらに音二郎は興行主の依頼でハラキリを取り入れる。フランス人はハラキリ見たさに大挙して押し寄せ、大成功を収めた。芝居の内容はいくつかの歌舞伎を継ぎはぎしていい加減にまとめたものでしかなく、日本文化を代表するような鎌度などありはしなかった。興行的な成功を求めれば、このような道は手っ取り早いものであったろう。

これよりずっと真摯なものとして、洋画家山本芳翠のパリでの創作活動を挙げてみるることができる。芳翠の滞仏中の作品はほとんど散逸し、実物によってその作風を論ずることはできないのだが、1885年にパリで開催された個展の紹介記事が新聞 (*L'Echo de Paris*) に掲載され、それによって概要を知り得るのである (高階2000)。その記事によれば、芳翠は例えば次のような作品を展示していた。

- ・《恋に狂った清玄》→浄瑠璃『一心二河白道』の清玄法師が桜姫の幻に苦しむ場面。
- ・《鯉の滝昇り》
- ・《大名の狩》→後足で立つ黒馬に乗る鎧武者の鹿狩りの絵。
- ・《フランスと東洋》→龍が一筋の光を吐き、その光の中に裸婦が描かれ、彼女が左手にフランス国旗を持ち、右手から薔薇の花びらを降らせている。

芳翠は洋画の技術を学ぶためにフランスに渡っ

たのであり、そうであれば黒田清輝のように完全にフランス風の画題による、フランス人の絵と見紛うような作品を制作し続けていてよいところである。ところが彼が個展に出品したのは全く日本的な画題によるもので、日本の美女 (桜姫) や鎧兜を身に付けたサムライ、また浮世絵風の鯉の図といった、フランスの日本趣味に即応した作品だったのである。その方が絵がよく売れるという計算はあったかもしれないが、しかしそのような打算的な考えだけではなかったのは、《フランスと東洋》という作品 (大作であったようだ) の説明を見ても感じ取れる。芳翠はみずから「日本」を代表し、フランスの油絵の技法で日本的画題を表現することによって、「日本的なもの」をフランスのアカデミックな芸術の世界に参入させようとしていたのだろう。浮世絵や水墨画などがいくら流入していても、それではアカデミックなものとは異質な、珍奇な物品というカテゴリーを脱し得ないと考えたのではあるまいか。

しかし芳翠の個展は高い評価を受けることはできなかったらしい。その理由は、彼の作品が浮世絵などに比べて純粋に「日本的」ではなく、下手に西洋に擦り寄った紛い物だと見られたからであるようだ。なお、芳翠は今回のセッション前半で対象として取り上げられる『蜻蛉集』の絵を描いた人物でもある。

美術に関する事例を続けよう。1885～87年に、内務省・農商務省の官僚としてナンシーに派遣された画家高島北海は、ナンシーの愛好家達を前にして水墨画の実演を行ったことで知られる。彼の実作が、エミール・ガレらナンシー派のジャポニスム工芸に影響を与えたかどうかが議論になっている人物である。その回想記に、次のような記述がある。

「私が (明治) 十八年の春、仏蘭西のナンシーといふ所に山林学校があつて行つた処が、仏国東部の絵画大共進会を開いてゐた。…私は日本流儀に花鳥を描いて出品したです。山

水は画かぬ花鳥でないとい<sup>い</sup>可かぬです。」(高島 1903 (鶉飼2000による))

北海は「日本流儀」の絵画を展覧会に出品するが、そのとき「山水」でなく「花鳥」を画題に選んだのは、そうでないとフランス人たちの受けが悪いという事情があったことが読み取れるだろう。ジャポニスム愛好家達が、日本の美術のうち、花や鳥・虫などを描いた絵に強く惹かれていたことは言うまでもない(ガレのガラス工芸などは典型的なものと言えよう)。北海はそのようなフランス人の好尚を理解し、より「日本的」であろうとするのである。

次に、前述の二種類の行為のうち、「②西欧に正しい「日本」の姿を伝えようとする行為」の例を挙げてみよう。

近年再評価が進む画商、林忠正は、パリで日本美術を商っていたが、ただ浮世絵や掛軸・骨董などを売っただけでなく、本来の日本文化について正確な知識を広めようとする活動にも積極的だった。『パリ・イリュストレ』誌「日本」特集号(1886)のために林が執筆した長大な日本文化の紹介は高い評価を得ている(定塚1981に内容の詳しい紹介がある。ちなみに、この号の表紙の美人画をゴッホが模写しているのは有名)。

ロンドンに渡っていた末松謙澄は、1882年に『源氏物語』を英訳刊行している(ロンドン、Trubner社、未完)。この訳業には、日本という国家のイメージアップのためという理由があった(川勝2005)。平安時代の日本宮廷社会の、ヨーロッパ文化を凌ぐ素晴らしさをイギリス人に示すため、『源氏物語』中の性的描写などが削除され、優雅な社交小説として紹介されているとの指摘がある。謙澄としては、『源氏物語』は物語というよりも、写実的な歴史社会資料であって、彼はまさに平安時代半ばの宮廷文化の資料としてこれをイギリス人に提示したかったもののようである。

このような事例の類例として、岡倉天心の諸著作、すなわち『東洋の理想』(1903)・『日本の目

覚め』(1904)・『茶の本』(1906)等を掲げることにも許されるだろうが、詳しく述べることは到底できない。音楽の例を一つ掲げるならば、日本人で初めて欧米の歌劇場で活躍したソプラノ歌手三浦環(海外で活躍した期間は1915~1935)が、プッチーニの『蝶々夫人』を歌ったときの回想などはこれに該当するだろう。三浦にとって、日本人女性が主人公である『蝶々夫人』は当り役で、世界中で絶賛を博した(讃美者には作曲家その人も含まれていた)。各地でこのオペラを歌うに当り、三浦は藤間流の舞踊を取り入れたり、ピンカートンとの祝言の場を日本の習俗に合わせて変更させるなど独自の演出を試みているが、それは正しい「日本」を知らせるために尽力したものといえる。また三浦は、「貞淑で愛情のこまやかな日本夫人の美点を欧米の人々にお知らせすることも考えました」という(以上、吉本1947)。オペラの中では結局のところピンカートンの現地妻以上のものではない蝶々夫人を、女性としての品格と美德を備えた「日本夫人」として演出しなすことで、この作品の持つ、言ってみればコロニアルな構図に異を唱える試みでもあったと言えるかもしれない<sup>1</sup>。

以上のように、「日本的」であろうとする行為は、それぞれの立場と志向によってさまざまな質のものに分れていく。それぞれの〈日本〉表象が交差するところに、問題を求めたいと思うのである。

## 2. パリが来訪した異邦人に求めるもの

本セッションの趣旨説明としては以上でとりあえずは尽きていると思うが、なお付随する事柄について述べておきたい。

フランスを特権化するつもりはないと前に述べたが、ヨーロッパ諸国の中ではパリはやはり特異な都市であったと思われる。遠い国からやって来る異邦人の芸術に対して、パリは極めて貪欲だった。それは、例えば同じく世紀の変り目前後のベ

ルリンやウィーンに比べれば甚だしい差異を見せていた。ジャポニズムの熱狂の中心はパリであったが（現在でも、フランスでは他の西欧諸国に比べ日本に対する好感度は高いという。それはジャポニズム時代の熱狂の遠い遺産であると考えられる）、もちろん興味の対象は日本に限られていたわけではない。

いま、私の知見の狭さゆえに、音楽に話題を絞ってみたいが、パリでは極めて多くの異邦人音楽家が活躍していた。ショパンやリスト、ロッシニ、マイヤベーアといった人々の時代でもそうだったのだが、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、ファリャ、アルベニス、タンスマン、マルティヌーなど、二十世紀初め頃には、挙げていけばきりがなほの異邦人がひしめき、それぞれ何がしか民族的な作風で評価を得ていた。パリの人々は彼らを愛していたのであるが、その愛情は、異邦人達にとっては本意でないと感じられることもないわけではなかった。そのような齟齬について、少し考えてみよう。

例えば、1915年10月23日の日付を持つ、ドビュッシーからストラヴィンスキーへの有名な手紙がある。

「親愛なるストラヴィンスキー、あなたは偉大な芸術家です！ 全力を挙げて、ロシアの偉大な芸術家であって下さい！ 自分の国があるということ、もっとも慎ましい農夫のように自分の土地にしがみついているということとは、とても素晴らしいことです！」

（ルシュール1999により引用）

当時ストラヴィンスキーは、初期の『火の鳥』（1910）・『ペトルーシュカ』（1911）における濃厚なロシア風のバレエ音楽から、『春の祭典』（1913）を経てより抽象的な作風へ転換しつつあった。一方ドビュッシーは初期のストラヴィンスキー作品を大変好んでいた。また、ドビュッシーはドイツに対する敵愾心が強く、シェーンベルクの影響を隠さなくなったストラヴィンスキーに対して苛

立っていたのである。その結果がこの手紙なのであるが、ロシア風の音楽を愛することが、ロシアの音楽家に対して「ロシア風であれ」と圧力を掛けることになってしまっていることに注意したい。なおストラヴィンスキーはドビュッシーに尊敬を払っていたものの、この意見には全く耳を貸さなかった。

世界中からフランスに音楽を学びに来る学生達は、最先端の音楽を吸収し、技術を磨き、何とかして「西欧風」を身に付けたくてパリに足を踏み入れるのではなかったろうか。しかし、パリが彼らに期待しているのは、それとは逆のことなのだ。時代がぐっと下がるが、アルゼンチン・タンゴの革新者にして巨匠となったアストル・ピアソラ（Astor Piazzolla）の回想を掲げよう。彼がパリにやって来たのは1954年のことだった。

「私は、スーツケースいっぱいの譜面を抱えてナディア（・ブーランジェ）の家に行った。そこには私がそれまでに書いたすべてのクラシック作品があった。…ナディアは最初の二週間をそれらの分析に費やしてくれた。ついにある日、彼女は私に、持ち込まれた作品はどれもよく書けているが、スピリットが感じられないと告げた。そして、祖国ではどんな音楽を演奏していたのか、どんな野心を抱いていたのかと尋ねられた。…（中略、タンゴで生計を立てていたことをピアソラは告白する）…ナディアは私の目を見つめ、ピアノで私のタンゴから一曲弾くように求めた。…弾き終るとナディアは私の手を取り、何とも甘い英語で私に言った。「アストル、素晴らしいわ、私はとても好き。ここに本物のピアソラがいるのよ。決してそれを捨ててはいけないわ」。その言葉が、私の音楽人生における大きな啓示となった。」

（ゴリン2006より引用）

ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger（1887～1979）はフォーレの弟子で、フランス最高の音

楽教師として著名だった女性である。彼女の許には世界中から弟子が集まり、その中には例えばレナード・バーンスタインもいた。ナディアはアルゼンチンから来た若者に対して、「本物のピアソラ」はアルゼンチン民族音楽の中にあり、それこそが価値のある「スピリット」だと論そうとする。ピアソラはフランスでクラシカルな勉強をしようとしていたのだが…。

実はナディアがこのように異邦人の若者に教えたのは初めてではなかった。実によく似た記事を、我々はジョージ・ガーシュウインの伝記の中に見出すのである。ピアソラがナディアの許を訪れるより26年前の1928年のこと、当時アメリカで大人気を博していたガーシュウインはヨーロッパでクラシカルな音楽を勉強したいと考えていた。

「ガーシュウインはラヴェル（ちょうどニューヨークを訪れていた）にレッスンを頼んだのだが、ラヴェルは「一流のガーシュウインは二流のラヴェルになる必要がない」と言って断ったのである。そしてラヴェルは、ヨーロッパ旅行を目前に控えたガーシュウインに、ナディア・ブーランジェへの紹介状を渡した。メイベル・シャーマーは、ガーシュウインとともにこの有名な教師のもとを訪れたが、そのときブーランジェは、ガーシュウインには生まれながらの音楽的才能があり、自分はその邪魔をどうしてもしたくないと言って、弟子として取ることを断ったと記している。」

（クレルマン1993より引用）

ガーシュウインには「生まれながらの音楽的才能があり、自分はその邪魔をどうしてもしたくない」とは、彼の「スピリット」がジャズにあることを指摘し、その素晴らしさを讃えつつ、そこから離れるな、「アメリカ風」であれ、と論しているわけである。ナディアの姿勢が一貫していることがよくわかるだろう。

そのような姿勢は決してナディア・ブーランジェひとりに当てはまるものではなかった。例えば、

1931年に渡仏し、パリの著名な音楽学校であるスコラ・カントルムに入学した作曲家平尾貴四男（1907～1953）の妻、平尾妙子は対談で当時を回想してこう述べている。

「〔隅田川〕（ソプラノとバリトンのためのカンタータ、能『隅田川』をそのままテキストにした作品―注）を作りましたのは卒業の年ですね。一年生の時はハーモニー、二年生ではハーモニーと対位法と作曲のクラスにも入ることができたんです。学校から出された課題はオーケストラの伴奏のついた歌曲でした。学校にはあらゆる国から生徒が来ているものですから、その国々に関係のある作曲を頼まれました。そこで謡曲からこの〔隅田川〕をとって作りました。」（平尾・小宮1982より引用。1975の対談記録。『隅田川』は1936の作品。）

音楽学校に次々に訪れる異邦人の若者達に、パリは「自国風の」作品を期待し、それを制度化さえしていたわけである<sup>2</sup>。平尾の卒業作品「隅田川」は、能の詞章をそのまま用いたカンタータで、日本風の音階とフランス風の響きを融合させる試みが見られる。この時期フランスで学んでいた作曲家には他に池内友次郎もいるが、帰国後は全くヨーロッパ風なアカデミックな作風を貫いた池内も、パリ国立高等音楽院留学期間にはチェロとピアノのための「日本古謡によるバラード」という民族風の作品を書いており、何らかの慫慂があったのかも知れない。池内の師アンリ・ビュッセルは、「君が代」ほかの旋律を用いた「ハーブのための日本の歌による即興曲」を作曲していて、日本の音楽に興味を持っていた。

ベルリン留学組では、1932年から34年までヒンデミットに師事した下総皖一が、ヒンデミットに「わたしは日本の画をみたが、自分も単純に書こうと思うのだからできないのだ。君は日本人なのにどうしてもっと単純に書かないのか」と言われたという<sup>3</sup>。浮世絵や北斎などの絵画が作った日

本イメージの投影であろうか。

日本人に「日本的であれ」と勧める外国人は、日本国内で積極的に活動することもある。美術におけるアーネスト・フェノロサが好例で、日本的な美術を奨励振興しようとするフェノロサの活動のために、一時日本の洋画界は強い抑圧を受けたほどである。音楽では亡命ロシア人作曲家のアレクサンドル・チェレプニン（1899～1977）を挙げることができるだろう。彼は西欧の音楽に行き詰まりを覚え、極東各地を廻ってその音楽を受け取って行ったが、日本では作曲家達のために「チェレプニン賞」を設けて日本の新作を募り（1935）、優秀作をヨーロッパへ持って行って演奏したり、楽譜出版事業（「チェレプニン・エディション」）をプロデュースするといった活動を行った。チェレプニンが掘り出した作曲家は、日本の「民族楽派」として地歩を固めていくことになる。彼は日本の作曲家たちに、西欧風から離れて日本風の音楽を作るように呼びかける論文を発表したりもしたのである

「日本作曲家諸君よ！ 諸君の手には世界の民話の豊かな宝庫がある。諸君は近代楽器のテクニックを熟知してをり之れを自由に使用し得るのだ。

先づ自国に忠実であり、自からの文化に忠実ならんことを努められよ、そして自からの民族生活を音楽に表現されよ。諸君の民話をインスピレーションの無尽蔵な源泉とし、民族的文化を固き土台とし、日本民謡と日本器楽を保存し以つてあらゆる方法によつて之れを発展させるとき、諸君は正しき日本国民音楽を建設するだらう。

諸君の音楽作品がより国民的であるだけ、その国際的価値は増すであらう。」（「日本の若き作曲者に」、湯浅永年訳、『音楽新潮』1936年8月号）

しかし、結局のところ、「日本的なもの」を近代化の波から救い出し、純粹培養し、豊かに育成

しようという外国人の善意は、何を産み出し得るのだろうか？ そもそも「日本的なもの」など、本当に存在するのだろうか？ 外国人の考える「日本的なもの」は、西洋人が日本を見る時に断片的に浮かび上がる差異や違和感を粗く繋ぎ合わせたパッチワークに過ぎない。そこに「本質」など有り得るのだろうか？ そのようなレッテルを日本人が自ら身に纏い、自己のアイデンティティーとすることは、要するに自己像の失調を招くだけではないのだろうか。

「日本的」な作曲を志すとはどういうことか？ と日本人が考え始めると、これはなかなか解けない難問であることに気付くのだった。チェレプニンに見出された一人で、民族的な作風で知られた作曲家清瀬保二（1900～1981）は、1936年に次のように書いている。

「自分は日本の過去の音階をよく用いている。然しこれを如何に用うるかが重大なことと思う。…五音音階が最も所謂日本的なものを表現するに適していることはいうまでもないが、これを如何に使用するかが問題である。これをただ貧弱で知的要素がないと速断することは誤りであるが、現代日本がこの音階によってすべて表現されることは不可能であろう。…五音音階を用いたからといってピアノで六段（箏曲の曲名一注）や越後獅子をそのまま奏く愚はしてない。ピアノの特性を生かしながら現代の言葉で語らむとする。何故吾々がピアノを使用しなければならぬかというところに現代日本の問題があり、この楽器による彼等の伝統法則そのままに満足し得ないところに今日の悩みがある。」（清瀬1983）

「日本」は「伝統」の側にあり、「自分」は「現在」に属している。最初にそのように構図が決まってしまえば、「現代日本の問題」が解けないのはわかりきったことであった。

留学生達に話を戻そう。彼らは西洋の先端的な

芸術を身に付けるべく修行しに来たのだし、帰国すればそのような新しい技術によって尊敬を克ち得ることが約束されていたのだが、留学先では日本人がモードの先端を追究することに価値を認めてもらえない。あらゆる周縁的な世界に関して、同じ問題が起きるはずである。柄谷行人は次のように言う。

「(美術において一注) 日本において先端的であり反伝統的と見える仕事は、西洋においては単なる模倣と見えてしまい、「伝統派」に回帰したほうがかえって先端的に見えるからである。この問題は、今日にいたるまで続いている。たとえば、日本において尊敬される「西洋派」は、西洋において何の価値も与えられていない。そして、何らかのかたちで西洋において評価されているアーティストは事実上、「伝統派」に回帰している。なぜなら、そのほうがより前衛的に見えるからである。」

(柄谷1999)

確かに音楽の分野で言えば、現在において欧米で成功している作曲家は、佐藤聡明、細川俊夫など、結局の所「東洋風」の相貌を有する人たちが多い(そればかりとは言わないが)。武満徹も有名になったのは邦楽器を用いた「ノヴェンバー・ステップス」だった。

これは越え難い障壁なのだろうか。最後に一つの事例を紹介したい。パリ国立高等音楽院作曲科に留学した別宮貞雄は、ダリウス・ミヨー(1892～1974)に師事した。1955年、留学から帰って翌年すぐに執筆した文章で、別宮は師ミヨーについてこう述べている。

「ミヨーも、東洋音楽ことに、クローデルと親しかったことからか、「能」なんかに随分興味を持っていて、私にもそういうものを材料として使ってみてはどうなのかなどといったことはありますが、実際には私が日本の民謡を材料にしてつくった小曲などより、非常にヨーロッパ的でも、私が全力をあげて

創作したものの方を高く評価していました。そして「東洋風のもののはわれわれには新鮮にきこえるが君達には極く陳腐にきこえることもあるわけだな」といっていました。」

(別宮1971、p.330。初出は1955。)

ミヨーは「六人組」のメンバー。ポール・クローデルの秘書として南米に旅行した時の印象をもとにブラジル音楽を取り入れた作品を書き、またジャズを積極的に利用するなど、特に1930年代までの曲はエスニックなものに対して開放的である。クローデルが1921～27年にフランス大使として日本に滞在し、日本文化について深い共感を持ち続けたことは周知のことであろう。能についてのクローデルの言及(『朝日の中の黒い鳥』所収)も著名である。ミヨーはその影響を受けて、日本からの留学生別宮に「日本的」な作曲を勧めたのであった。

別宮は日本的素材を使うかどうか悩んだが、結局、日本人である自分が西欧的な作品を作っても、きちんとミヨーを始めとする周囲の音楽家達が評価してくれたのに勇気付けられ、クラシカルな作曲の道を進むことになったという。私が注目したいのは、別宮の伝えるミヨーの言葉、「東洋風のもののはわれわれには新鮮にきこえるが君達には極く陳腐にきこえることもあるわけだな」である。エスニックな素材の使用は、「現地の」聴き手にとってはつまらないものに過ぎないという認識がミヨーの中に生じていることがわかるからだ。

それは留学生別宮との親密な交流によって生じたものである。日本と西欧との間の人的交流が進むにつれて、「日本」は次第に単なる新奇な「素材」ではなくなっていく。自分の前に立っている、その人間がしていることがすなわち「日本」なのであり、西欧で育まれた日本イメージはイメージでしかないことも、明らかになってゆくのだろう。このような交流が何世代にもわたって継続されていくことで、西欧の〈日本〉表象は変り、それに連動して西欧における日本人の〈日本〉表象も変

容していくのではないかと考えられる。燕雑なメモであり、取り上げた事例も偏っているが、以上をもって趣旨説明に代えたいと思う。

【注】

- 1 三浦は『蝶々夫人』を演ずること2000回を越えたという。さらに、ピエール・ロチ『お菊さん』（1887）は日本を題材にした小説として極めて著名であるが、オペレッタの大家アンドレ・メサジェがこれをオペレッタにしており（1893初演）、三浦はこのタイトル・ロールをもレパートリーにしていた。日本女性役を演ずることのできる唯一の日本人プリマであった三浦の舞台上の挙措は、「日本人女性」そのものの姿として世界の観客の注視するところとなったのである。
- 2 正確に言うと、平尾はスコラ・カントルムに入学したのだが、同校は創立者ヴァンサン・ダンディ（セザール・フランクの高弟）の死後内部分裂があり、結局卒業時に平尾が所属していたのは「セザール・フランク音楽学校」である。従って、異邦人が自国にちなむ作品を制作するのが分裂以前からスコラ・カントルムの習慣であったかどうかは確言はできない。ただし、自分の育った地域の音楽を重んずるというのはダンディその人の主義であったので、恐らく以前からそのような慣例があったのではなからうか。
- 3 清瀬保二「単純化、の問題」（音楽旬報1969.10 →『清瀬保二著作集 われらの道』）による孫引き。ある音楽雑誌に載ったものとしか清瀬は記していない。下総の書いた文章はかなり多く、まだ当該記事を特定し得ていないため、やむなく孫引きで掲載する。

【参考文献】

- 鶴飼敦子「高島北海の日本再発見—フランス滞在がもたらしたもの」（宇佐美斉『日仏交感の近代 文学・美術・音楽』2006、京都大学出版会）
- 柄谷行人「美術館としての歴史—岡倉天心とフェノロサ」（ハルオ・シラネ、鈴木登美編『創造された古典』1994、新曜社）
- 川勝麻里「末松謙澄『Genji Monogatari』刊行の辞に見る出版事情—イギリスに対する文化イメージ操作と徳川昭武」（『日本近代文学』73、2005.10）
- 清瀬保二「日本的音楽」（『文藝』1936.2）→『清瀬保二著作集 われらの道』（1983、同時代社）

- 小山ブリジット『夢見た日本 エドモン・ド・ゴンクールと林忠正』（高頭麻子・三宅京子訳、2006、平凡社）
- 定塚武敏『海を渡る浮世絵—林忠正の生涯—』（1981、美術公論社）
- 高階絵里加『異界の海 芳翠・清輝・天心における』（2000、三好企画）＊2006改訂版による。
- 平尾妙子・小宮多美江（対談）「平尾貴四男」（日本音楽舞踊会議編『作曲家との対話』、1982、新日本出版社）
- 別宮貞雄「ヨーロッパで学んだこと」（『音楽芸術』1955.5→『音楽の不思議』1971、音楽之友社）
- 松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』（朝日選書348、1988、朝日新聞社）
- 吉本明光編『お蝶夫人 三浦環自伝』（1947、右文社）→『三浦環 お蝶夫人』日本図書センター版「人間の記録」27に再録、1997
- ハンスペーター・クレルマン『ガーシュイン』（渋谷和邦訳、1993、音楽之友社）
- ナタリオ・ゴリン『ピアソラ 自身を語る』（斎藤充正訳、2006、河出書房新社）
- フランソワ・ルシュール編『ドビュッシー書簡集 1884 - 1918』（笠羽英子訳、1999、音楽之友社）