

蕭友梅による「公開演奏会」の実践とその意義 －1920年代の北京を中心に－

丸山 貴士

The Concerts by Xiao Youmei in the 1920s' Beijing

MARUYAMA Takashi

内容提要：中国近现代音乐教育家萧友梅（1884-1940）在德国留学期间获得了极为丰富的音乐会经验，回国后根据留德时的经验试图将当地的公开音乐会机制移植到中国。1920年代在北京大学附设音乐传习所开展的一系列公开音乐会活动就是其具体体现。萧友梅在十分简陋的条件下共举办了“大乐音乐会”“国民音乐会”等四十多场音乐会，其目的就在于构建起像莱比锡、柏林那样崇尚音乐艺术的城市文化，培养出一批专门人才与听众，给中国社会创造良风美俗。他的这一系列活动尽管在北京的几年里收效不大，然而我们自此可以看出他对音乐艺术所怀有的某种坚定不移的价值观。

はじめに

蕭友梅（1884-1940）は、中国初の音楽専門の高等教育機関である国立音楽院^[1]の創立者として、中国本土では実に名の知られた人物である。1920-30年代の中国において西洋音楽の教育・普及活動を展開した蕭友梅は、近代中国における西洋音楽受容について検討する上で、極めて重要な足跡を残した人物であると言える。没後60年以上経過し出版された『蕭友梅全集』^[2]の主編者、陳聆群は、蕭の生涯にわたる活動を次のように概括する。

周知のように、蕭友梅は多くの著述を残した音楽理論家であり、また中国近代における新たな音楽の創作に先駆的な貢献をした作曲家でもある。しかしながら彼は主として、中国近现代音楽史上最も重要で最も影響の大きい音楽教育家であると言えよう。なぜなら、その音楽理論面での活動であれ、音楽創作における活動であれ、あるいはその他の音楽活動——例え

ば楽隊や合唱隊の音楽公演活動などであれ、これらはみな彼の音楽教育活動を中心として展開されたものだと言えるからである^[3]。

この指摘の通り、蕭の生前の活動は実に多岐にわたる。主だったものとしては、学校の運営行政、教育業務、音楽理論面での著述や教科書の編纂などであり、また楽団の組織や指揮も行った。その創作面においては、器楽曲・歌曲など116の作品が確認されている^[4]。蕭は著述家、作曲家、指揮者などの顔を併せ持つが、しかしこうした活動に共通するのは、音楽による人間教育への情熱と、さらには音楽の「力」による社会改革への志向である。清末の知識人家庭に生まれた蕭は、父の営む私塾にて伝統学問の素養を身に付けた後、新式の学堂にて西洋的学問の手ほどきを受ける。そして約15年に及ぶ海外留学（東京、ライプツィヒ、ベルリン）を経て、主に教育と音楽の面における修養を積む。教育と音楽とは、特にこの留学生活を通じて緊密に結合したと言える。蕭は音楽が人間の道徳的完成において担う役割、その種々の「力」を、深く確信するに至ったのである。

この「音楽の力への確信」については、以前別稿にて検討を試みた^[5]。筆者が考えるに、その音楽観における特徴は次の2点である。第一に、あらゆる音楽は「進歩」の階梯を上ることで「西洋芸術音楽」^[6]と同等の存在となり、そこではもはや東／西といった区別は意味を成さなくなるという、進化を軸とした普遍的で一元的な世界観、進化史観的音楽観である。第二に、音楽の価値を、「表現力」及びそれからもたらされる「感化力」とに置く価値観である。蕭が音楽に見出した価値は、精神や観念といったアイデアではなく、おそらくもっと具体的で生々しい音響の「力」に存する。そもそも蕭は、音楽には大きな感化力が具わるということを前提する。蕭によれば、その感化力は音楽の「表現」からもたされるのであるが、これは時に人間性を陶冶し、精神を涵養し、人々を善導するが、また時にそのデモーニッシュな一面を露わにし、人々を墮落させる。この「力」そのものは中立的なのである。自身がドイツにて味わった音楽のように、長い進化の過程を経て発展を極めた芸術音楽には、精緻な構造と豊かな表現力が具わっており、それが蕭の見出す「善き感化力」を最大化させる。こうして音楽には正／邪の属性が付与されるに至り、人を道徳的に感化し社会に美風良俗を実現するには、「真の音楽」たる西洋芸術音楽を以てするしかない結論されることになる。この「進化」の可能性は理論上あらゆる音楽に開かれており、「一千年来進歩を停止した」中国音楽も、西洋に

範をとりこの階梯を上れば、いずれは「ベートーヴェン」と同等の価値を獲得できるとされる。それは「西洋」との同化、極言すればあらゆる音楽世界は「ベートーヴェン」の住まうユートピアと融合するのである。おそらくその時、蕭の想像する音楽の進化の歴史は完結する。

こうした音楽への価値観、世界観の構築に影響を及ぼしたものとして、既に指摘されてきているように、自身の内にある礼楽伝統、及び蔡元培（1868-1940）の美育思想が挙げられよう。蔡は蕭の活動の後ろ盾とも言える存在であった。一方、ここで筆者が着目したいのは、ドイツ留学期における夥しい数の音楽会／演奏会体験についてである。なぜなら、拙稿（上掲）にて指摘したように、ゲヴァントハウスやフィルハーモニーにおける管弦楽の壮麗な音響は、その身体において言わば「韶」として鳴り響き、その原初的で言語化され得ぬような感動体験こそが、音楽が持つ「力」への確信を決定的に強化したのではないか、筆者はそのように考えるからである。そして、こうした音楽の「力」を行使し、社会に美風良俗をもたらさんとの意図の具体的顕現が、1920年代の北京における、40回以上に及ぶ音楽会活動なのである。残念ながら、蕭は留学中の音楽生活について多くを語ることなく世を去った。よって本稿では、先ず以て蕭の遺した言葉を参照し、また本邦の先人の回想も援引しつつ、せめてその音楽生活に想像を巡らせ、追体験を試みることで、北京における一連の音楽会活動の持つ意味について検討してみたい¹⁷⁾。

第一節 ライプツィヒ及びベルリンにおける音楽体験

蕭友梅は1912年11月、ロシア経由でベルリンに到着し、3ヶ月間ドイツ語を学んだ後、翌年1月にライプツィヒへ転居している。それは同じ頃同地に滞在していた蔡元培の勧めによるものであったことが、蕭の言葉により確認される¹⁸⁾。蕭はそれからおよそ7年という時間をドイツの地で過ごすことになり、ライプツィヒでは約3年、そしてベルリンで約1年、当地の音楽文化を堪能する。蕭はその没年である1940年、ライプツィヒ及びベルリンで体験した音楽会について、次のように述懐する。

ドイツのライプツィヒに留学していた頃、^{ニキシユ}聶蓋許が指揮するゲヴァントハウス管弦楽団を3年にわたり聴いたが、これが私の指揮に対する興味を大いに掻き立てたのである。民国5年〔1916〕夏、〔ライプツィヒ音楽院の〕音楽理論作曲課程を修了した後すぐにベルリンへ赴いた。それは他の指揮

者の音楽会を聴くことができるからであった。同年9月、ベルリン大学で楽器史を研究する傍ら、シュテルン音楽院の楽正班〔指揮科〕に入学し、正式に指揮を学んだ。その年の音楽会シーズン（10月から翌4月まで）に、合わせて206回もの音楽会及びオペラを聴いたのであった¹⁹⁾。

本稿で参照する蕭の言葉はいずれも『蕭友梅全集』に所収のものであるが、そこにおいてベルリン及びライプツィヒにおける留学体験に言及したものはごく僅かであり、そしてその音楽会体験について「206回」という数字を挙げているものは、この1篇のみである（「200数回」との発言は他にも見られる）。引用文中の言葉をもとにすれば、ベルリンではほぼ毎日いずれかの音楽会場に足を運んだことになる。既述の通り、これらの音楽会体験は、後の蕭の活動を左右する重要な因子となったであろう。本節ではまず、蕭の音楽会体験が可能となった文脈関係を整理するべく、当地におけるコンサート制度の成立、及び蕭を指揮の学習へと駆り立てたニキシュの音楽について、簡単に触れておきたい。

ドイツ中部に位置するライプツィヒは、「西洋音楽の近代」の大きな特質である「公開演奏会」の制度が、欧州においても早くに整備された都市である。ここで言う公開演奏会とは、18世紀から19世紀にかけて欧州にて発展し定着した近代的コンサートの在り方を指すものである。従来貴族や富裕な市民の私邸、あるいは教会といった場で催されていた私的な音楽演奏が、種々の要因により不特定多数の人々に「公開」されるようになった結果、いわば音楽は脱権威化され、民主化され、そして商業化されることとなった。これは、教会や宮廷の権威の低下、生産の分業化と富の増大、労働者の移動の自由と都市の成長、企業家の台頭といった、社会的な構造の転換を基礎として進行した変化であった。都市における市民階級が力を付けたことにより、権威を独占する階級の占有物であった演奏会は、興行主の介入により新たに組織され、音楽を中心に据えた公共空間として徐々に公開の存在となっていった。ただ、18世紀末頃の演奏会は興行としては成立していたものの、聴衆の「態度」はおよそ厳粛とは程遠いものであったと伝わる。演奏会はなお、人々の社交場であり、談話室であるといった様相を呈していた。西原稔は、興行主ザロモンに招かれ渡英したハイドンの、一連の演奏会における「騒がしい聴衆」を例とし、次のように述べている。「騒がしいということは、この時代の音楽のありかたを最もよく反映している現象であった。小市民が期待するのは、演奏される音楽作品がいか

素晴らしいかではなくして、演奏会場がどれくらい華美に装飾され、シャンデリアが立派で、上流階級的であるかということであった^[10]。当時の演奏会のプログラム構成はいわば「ごたまぜ」のものであったが、それは聴衆の演奏会に対する要求が様々であることに起因していた。今日であれば不可分な構造体とされる交響曲が楽章ごとに分断され、その間に器楽の小品や協奏曲、また歌曲などが差し挟まれるといった演目を、聴衆は各々の目的に応じた態度で享受し、消費した^[11]。こうした演奏会の在り方は、全19世紀を通じて徐々に変容し、やがて今日想像されるような厳粛な催事へと姿を変え、音楽は傾聴・鑑賞されるべき「芸術作品」へと地位を向上させ、聴衆は「真剣な聴き手」へと変貌していくことになる。20世紀初頭、西洋芸術音楽が爛熟期を迎え、自己の内部に否定と破壊の衝動を生じ始めるこの時期に、蕭は秩序と調和の保たれた18-19世紀的な芸術音楽の世界を体験し、それを中国へ持ち帰ろうと期することになる。

蕭の留学先・ライブツィヒにおける演奏会の伝統が確立したのは、17世紀、学生主体の音楽愛好団体であるコレギウム・ムジクムが相次いで創設され、音楽的に優れた才能を持つ市民が呼び集められるようになったことに起因する。バッハのそれは極めて有名である。18世紀になると、アマチュア音楽家達は市内各所のコーヒー・ハウスに集まり、演奏を楽しんだ。1743年、幾つかの音楽家団体がまとまり、私的な音楽サークルとして誕生したのが、「グローセス・コンツェルト」である。これは宮廷楽団にルーツを持たない、市民階級による自主的な団体として発足した楽団であった。発足当初は「3羽の白鳥亭」という宿屋を本拠地としていたが、1781年、織物陳列会館（Gewandhaus）に新しい演奏会場が設けられる。その第1回演奏会は1781年11月25日、これが「ゲヴァントハウス演奏会」の始まりである。1789年にはモーツァルトが、ここで自作の演奏会を開いている^[12]。この時点でのゲヴァントハウスのコンサート・ホールでは、オーケストラは今日と同様会場の最奥部に配置されていたが、客席は演奏者と向き合う形ではなく、中央の通路を挟み、客同士が互いに対面するように配置されていた。これが物語るのは、公開演奏会の歴史の長いライブツィヒにおいても、18世紀末の演奏会は社交場としての機能を失っていなかった、あるいはその名残を残していた、ということである^[13]。

19世紀初頭における定期演奏会の聴衆層は、財を築き一定の審美眼を持った中産階級及びインテリ層によって構成されていた^[14]。1821年及び1841年の楽団理事会は、宮廷裁判官、大学教授、総領事、市長、市議会議員、参事官、弁護

士、銀行家、書籍商、楽譜商といった、比較的高い教養層の人々により構成されていたという^[15]。これらは、19世紀前半のライプツィヒにおける音楽事業が、社会的地位と富を手にした教養市民層により支えられていたという事実を示している。ヴァルター・ザルメンは、メンデルスゾーンが就任した1835/36年シーズンにおける会員向けの招待状の文言を根拠として、「中心都市以外の中産階級市民も、意外なほど、高い芸術価値のある古典的作品の連続コンサートへ熱心に足を運んだ」ことについて指摘している〔傍点引用者〕^[16]。この招待状の主目的は前シーズンの予約客に対する宣伝であったが、そこからは少なくとも、主催者側と聴衆との間に、音楽は「鑑賞されるべき芸術」であるとの理念が共有されていたことが読み取れる。ここにおけるザルメンの指摘によれば、ゲヴァントハウスでの一連のシンフォニー・コンサートの聴衆は、音楽芸術に対する一定の審美眼を具えた「均質な」聴衆であったとされる。ワーグナーも、このゲヴァントハウスでのコンサートにおける聴衆の均質性を賛美していた一人であり、とりわけ人々は、メンデルスゾーン時代から見られた「高い水準と選びぬかれたプログラム」に熱狂した^[17]。以上のことは、「ゲヴァントハウス」の定期演奏会では比較的早期から、演奏会を芸術鑑賞の場として捉える雰囲気が醸成されていたことを示していよう。

19世紀後半になると、ゲヴァントハウス・コンサート・ホールで演奏会を聴くということには高いステータスが付与されるに至り、予約希望者も増大を続けた^[18]。1884年には大小のホール（客席数は1700と640）を持つ2代目のホールが完成するが、この会場においては、全聴衆が舞台上で奏でられる「芸術作品」に専心できるよう、客席は全て舞台側を向くように設置された^[19]。この時期の楽団は総勢72名、3管編成の近代的な陣容のオーケストラであり、全楽器群が素晴らしい芸術家から成っていたと伝わる^[20]。そしてこの新ゲヴァントハウス・コンサート・ホールは、1930年においてもなお、建築的にも音響的にも最も完成されたものと見なされていたと言われる^[21]。以下の述懐は蕭の体験を推し量る上での傍証となり得るだろう。音楽美学者でありまた多くの隨筆を遺した兼常清佐（1885-1957）は、ベルリン留学中の1923年6月、ライプツィヒのバッハ祭を聴くに及び、このホールについての印象を婚約者・篤子宛に綴っている。

『ゲヴァントハウス』の建築は実に堂々たるものである。ベルリンから来た私の目を本当に驚かした。ベルリンの音楽堂は、みなある街の家並の中

に含まれている、特にそのための大きな門があるわけでもなく、特にその建築がある広場に独立しているわけでもない。ベルリン第一の『フィルハーモニー』にしてすでにそうである。私は音楽堂というものはみなそうしたものだと思っていた。『ゲヴァントハウス』はそれと違って輪輿の美を極めた独立の大建築物である。その外観はベルリンの国立歌劇場よりはるかに美しい。前の広場にはメンデルスゾーンの像が立っている石段を上って重い戸を押すと、中の広間には下足外套の預け場所がある、曲目売場がある。幅の広い緋の絨毯を踏んで二階に上ると、そこが演奏場である。千人くらいを入れるにたる大きさである。これがおそらく音楽会場としては最も適当した大きさであろう。『フィルハーモニー』と違って特に目立つことは、二階の聴衆席は演奏台の真上まで来ていることである。そのあらゆる設備と装飾に善美をつくしていることは、ただお前の想像にまかせておく。私は『ゲヴァントハウス』は世界中ではおそらく最も美しい音楽堂の一つであろうと思う^[22]。

蕭と兼常のライプツィヒ滞在には時期的に約10年の開きがあるが、兼常の言う「音楽堂」が、まさに蕭が3年間通った「ゲヴァントハウス」である。蕭は3年の間、この世界中で最も美しく、善美を尽くし、音響的に完成された音楽ホールにて、舞台上で奏でられる音楽に一心に耳を傾けていたのだ。当時のゲヴァントハウス音楽会は、既に1世紀以上の伝統と世界的な知名度を持つ催事となっていた。

蕭が通った当時の常任指揮者は、アルトゥル・ニキシユ（Arthur Nikisch 1855-1922）である。ニキシユは1895年から、カール・ライネッケの後任として、またハンス・フォン・ビューローの後任として、ゲヴァントハウス管弦楽団及びベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者となり、生涯にわたりその職にとどまった。1887年、32歳のニキシユの演奏を聴いたチャイコフスキーは、その指揮の力量を次のように評している。「彼はほとんど身振りの合図をせず、自分に注意を引き付けようとしめないのに、偉大なオーケストラがあたかも巨匠が手にした楽器のように完全に掌握されているのである」^[23]。ドイツの音楽評論家、ウエルナー・エールマンは、ニキシユの音楽を次のように評している。

彼自身熟練したバイオリニストだったこともあって、彼の音づくりの基本は弦楽器だった。まず弦楽器の音をたっぷり塗ったキャンバスの上に、他の楽器の光彩が重ねられてゆく。バイオリンとチェロは豊かに朗々と歌い、その合奏は輝くばかり明るく透明であった。木管楽器は繊細に織り込まれ、一つ一つの音が浮き彫りにされた。全管楽器は和声の重苦しきから脱して合奏に繰り入れられた。こうして主要音と補助音すべてが調べをかなで、総譜は明快な線と形を織りなす織り物に変わるのであった。ニキシシュの特質はその叙情性にある。彼は堅固な建築を築いたり、劇的な対比をきわだたせたりはしない。旋律の流れるに任せ、緊張して頂点に導く。〔……〕彼はいと也容易に的確に魔法の杖で音楽の深淵を開き、汲めども尽きぬ妙音を人々に贈った。

静かで控え目なニキシシュの指揮ぶりは、わざとらしいところがなく、言葉につくせぬほど見事で上品であった。彼があまり控え目なので、ときにはオーケストラが勝手に演奏しているように見えることすらあったが、そんなときにも彼の配慮は隅々にまで、あらゆる十六分音符に対しても行き届いていた。彼のさりげない機敏な指示は誤またず的確だった^[24]。

また山田耕筰（1886-1965）は、「アトウル・ニキシ」の指揮について、1910年春より約4年間にわたるベルリン留学での体験をもとに、次のように語っている。

ニキシの大時代的な指揮ぶりは、多少私の好みとは遠いように思われましたがやっぱりいつの間にか、その指揮の巧妙さと演奏の美しさに、評言をさしはさむ余地のない境地にまで誘いこまれてしまいました。

それから私は、直ぐに、フィルハーモニー定期公演の会員となって、私の滞独中、その演奏を楽しんだのです。が、殊にニキシ指揮の特別公演には欠かさず出かけたほど、フィルハーモニー・ファンとなってしまったのです。そしてそれは私に、どれほど音楽的滋味を提供してくれたことでしょう。私の管弦楽についての研究は、むしろベルリン音楽院ではなく、実はフィルハーモニー楽堂にあった、といっても言い過ぎではありません〔……〕。

背後から仰ぎ見るニキシは、全く帝王的存在でした。その短く綺麗に整えられた顎髭といい、ややつまった肩といい、豪放そのもののような岩

乗な背中といい、そして、莊重王者を思わせるような寛容な歩きぶり等々。それも、その背後に、金モールのついた制服に身を固めた、宮中の舎人とわりよろしくのオルケステル・ディール従者にに総譜と指揮棒をもたせての登場など、全くの名優ぶりです。でも、私^がが今まで見た指揮者として、彼ほど、外貌と内容の一致した人は一人もないといってよいほどです。

舞台から見た指揮者としてのニキシは客席から見た彼とは似てもつかぬほど親しみ深いものでした。殊にその眼の変化は、魔術師の指のように、演奏者の一人一人を神の意志で動かしてしまうのです。実際ニキシの棒のもとで「不可能」は絶無といっていいほど、演奏者を魅了してしまうのです。そして時に、口を突いて迸りである諧謔は、練習に豊かな和みをもたらすのでした^[25]。

これは1950年代、ベルリン・フィルの来日に際して述懐したものであるが、舞台上から見たニキシシュについては、1912年秋、山田自身がベートーヴェンの《第9》のコーラスとして演奏に参加した際の体験談である。その演奏は上品で優雅、優美でありながら力強く、演奏者に対する掌握には類まれな能力を持っていたことがうかがわれる。

ニキシシュが最も得意としたのはベートーヴェン、シューマン、ブラームス、ブルックナー、チャイコフスキー、ワーグナーといった古典派及びロマン派の作曲家であった。例えばベルリン・フィルハーモニーの27年間（1895-1922）にわたる演奏活動において、ニキシシュは「当代の作曲家約七十人を手がけ、時代の要請を十分満たした」が、シェーンベルク、ベルク、ウェーベルン、スクリャービン、ストラヴィンスキー、プロコフィエフ、後期のドビュッシーは顧みられることはなく、「彼はあくまで『世紀末』の芸術家の立場にとどまり、この音楽の世界に疑問を投げかける二十世紀初頭の前衛的な音楽活動に対してはほとんど無関心だった。〔……〕彼は、押し寄せる未来の心を騒がせる不協和音もここまでは侵入してこない、調和し完結した美の世界の守護者となった」と伝わる^[26]。

蕭がおよそ3年にわたり親しんだのはライプツィヒにおけるニキシシュであり、また山田とは異なり、客席からのみその演奏を聴き姿を見たはずだ。しかし30歳を過ぎてなお新たに勉強を始めるほどに、ニキシシュの指揮とその音楽は、蕭の胸に強烈な印象を刻み込んだ。蕭が音楽の「表現」に「力」を見出すに至ったことについては、類まれな表現力を具えたニキシシュの音楽の影響を抜きには

考えられないはずだ。同時に、「調和し完結した美の世界の守護者」たるニキシュの演奏会は、蕭の音楽的嗜好の形成にも影響を及ぼしたのではないか。蕭が音楽に対して、ひいては社会に対して重視したのは「秩序と調和」である。調性という秩序により調和と均衡が保たれた世界からの逸脱を欲するが如き20世紀の前衛的音楽は、蕭の興味を掻き立てることはあったとしても、中国での普及を試みさせるようなものではなかったのではないか。蕭はあくまで、恰もニキシュがそうであったように、音楽における伝統的な調和を尊んだのであり、それを中国にもたらすことで人々を善導しようと考えていたのではないだろうか。蕭は後に、リズム、和音、旋律、そして様々な表情を具えるものこそ「真の楽曲、すなわち音楽」であると語る^[27]。これが18-19世紀的な西洋芸術音楽を指すことは明らかであり、それを至上の存在と認識するに至ったことについては、ゲヴァントハウスという世界的な音楽堂にて、ニキシュという世紀を跨ぐ大音楽家の演奏に触れ味わうという幸運に恵まれたことが、その大きな要因となったのではないかと筆者は考える。

第二節 蕭の音楽会論

1912年末から始まった蕭の留学は約7年に及ぶが、1917年4月からは疎開生活に入っている^[28]。ポーゼン（現ポーランド領ポズナン）の農村にて自ら畑を耕しジャガイモを育て、村の小学校でピアノやフランス語を教えるといった生活を送った。疎開に入って3ヶ月、健康を損ね入院し、その後約2年にわたり療養生活を送ることになる。1919年夏頃ベルリンへ戻ると、ほどなくしてドイツを発ち、欧州各国に遊んだ後、離欧。その途上でアメリカに遊ぶ。翌年初頭には、ニューヨークにて高熱に倒れている。その後サンフランシスコから「南京号」に乗船、1920年3月末頃帰国。36歳であった。上海経由で武昌へ上り、兄夫婦と再会した。そこで振る舞われた料理を口にし、疎開中には肉が食べられなかったことなどを語ったそうだ。その後既に軍閥の統治下となった広東へ戻り、北京へと赴いた。同年9月、蔡元培の招きにより北京大学及び音楽研究会（1919年発足）の講師となる。1922年秋の改組により「北京大学附属音楽伝習所」となるこの組織において、蕭友梅は1927年夏頃まで音楽教育に携わることになる。

蕭は帰国した年の夏、音楽研究会の機関誌『音楽雑誌』に、「説音楽会」なる一文を発表している^[29]。欧州にて開かれる音楽会一般について解説した当文において、蕭は自身の親しんだベルリンやライプツィヒについて言及しつつ、

音楽会の歴史的変遷過程とその形態、構成、種類、商業性等について概説している。特に注目されるのは、「音楽会とは一種の実業である」と述べている点である。つまり音楽会とは、それに参与する音楽家とその養成機関、仲介業者、聴衆、さらには評論家が、それぞれ分業化し、その仕組において利益を生むことで持続可能となる近代的な事業形態であることを、蕭は述べているのである。蕭は欧州における「公開演奏会」の始まりはロンドンにおけるジョン・バナスター等の催しであることを指摘した上で、それが徐々にコレギウム・ムジクムやコンセール・スピリチュエルに見られるような変容を見せ、19世紀に入り「音楽会是一種の偉大な事業」にまで発展したとする。

ドイツの首都ベルリンは、世界的に音楽会の最も多い場所であり、一つの音楽季（Konzertseason, 10月から翌3月まで）において、毎日大小の音楽会が10数公演開かれている（私も以前ベルリンにいた年に200回以上の音楽会を体験した）。Leipzigという街は北京ほど大きくないが、それでもシーズン中には毎晩3、4公演の音楽会が開かれている（音楽学校及び音楽堂の付近は音楽地区と呼ばれ、各通りに音楽家の名前が付けられている）。パリ、ニューヨークの音楽会事情はおおむねライプツィヒと同じである。ロンドンの音楽会は比較的少数である。[……] 200年前、欧州には公開の音楽会は存在しなかった。16世紀における音楽会は、数名の音楽家が集まり内輪で演奏するに過ぎないものであった。その他、各国の宮廷における大規模な典礼の後に開催されるということもあった。[……] 19世紀になり商業が発展の様相を呈すると、音楽会も威容を誇る一種の事業となった。現在欧米の各大都市における大音楽堂は、その多くが共同出資で運営されており、音楽シーズンには著名な音楽家や楽団に演奏を依頼し、巨大な利益を得ているのである。こうした音楽堂は、大きいものは数千人、小さいものでも数百人を収容でき、第三者に2、3時間貸し出すだけでも多額の料金を取るのである[……]。こうした事業の経営においてはドイツが最も盛んである。萊比錫（Leipzig）のGewandhaus（音楽堂の名）音楽会の歴史について考えてみても、これは大学生が組織した音楽協会から始まったに過ぎないが、今では毎年開かれる大楽音楽会（Symphonie Konzert）は22回、室内楽演奏会は10回に及び、ドイツで最も有名な音楽会となっている。ドイツに音楽を学びに来る外国人は、ゲヴァントハウス演奏会を聴かなければ音楽について語ることはできないという程なのだ。

北京大学に音楽研究会が併設されたということは、すなわち基礎が作られたということである。会員諸君の熱心な研究により、必ずやGewandhaus音楽会の水準にまで到達されんことを心より期待する。それでこそこの会の立ち上げが無駄ではなかったということになるだろう。

帰国からわずか5ヶ月後に発表された、このドイツ語の混在するやや読み難い文章には、訳語の未定着に対する苦心と、可能な限り当地の「風」を感じてもらいたいという心遣いとが滲む。上述の通り、音楽研究会は1922年秋の改組を経て北京大学附属音楽伝習所となり、翌年春には所内に「管弦楽隊」が組織されるのであるが、研究会時代の後期には既に「細楽隊」なるごく小規模な楽隊が存在していたとされる^[30]。ここにおいて蕭は、発展を極めた西洋の音楽会文化もその淵源はコレギウム・ムジクムのような小規模な有志の集まりであるとして、北京大学の音楽研究会をこれに重ね合わせているのだ。「ドイツで最も有名な音楽会」の水準への到達を期待する蕭の言葉は、この「細楽隊」に向けて発せられたものであるのかもしれない。いずれにせよ、蕭は中国における音楽文化の無限の進歩を信じ、その将来的な発展、すなわちゲヴァントハウス・コンサートの水準への到達に、期待を寄せているのである。

この文章の結びでは、演奏会の開催についての注意事項が5点挙げられている。

音楽会の開催について我々が知っておくべきいくつかの事項がある。(一) 楽器の音量の大小に注意し、それらを同じ音楽堂で演奏してはならない(例えば音量の小さな楽器を大音楽堂にて演奏するべきではない)。(二) 演奏するにあたっては事前に十分な練習をせよ。(三) 音楽堂の立地に注意せよ(北京の青年会大堂の立地は劣悪である。両面が通りに面し、窓はあまりに薄く、演奏時には外の車の音、人の声が音楽よりも大きく聞こえてしまう)。(四) 会場内の秩序について。例えば一曲が終わらぬうちは人の出入りを禁ずること、ましてや会場内での物売りなどあってはならない(ドイツの音楽会場はじつに秩序が守られており、帽子やコートでさえ持つて入ることはできず、係の人員を配置しこれらを管理する)。(五) 座席には列毎に番号を割り振り、座席の取り合いを防ぐこと。以上の数項はじつに瑣末なことに見えるが、もしこれらを怠れば、良い音楽会であってもその味わいを削いでしまうであろう。

これらの注意事項はいずれも、演奏される音楽を「より良く真剣に聴く」ためのものである。つまり蕭友梅がここで説く音楽会は、音楽専用の会場における厳粛な空気の中での鑑賞行為であり、想定される聴衆はみな、「真剣な聴き手」なのだ。上記の5点については蕭自身も「瑣末なこと」と付言しているものの、理想として思い描いているものはおそらく、ライプツィヒやベルリンにおける、秩序の保たれた芸術鑑賞の場としての演奏会である。蕭はドイツ留学において、厳粛なコンサートの様式と鑑賞の作法を内在化し、それを中国に移植しようと試みているのである。その先に見据えるのは、欧米に見られるような事業として運営される演奏会であり、その維持を可能にする社会的・経済的基盤の構築である。つまり、ゲヴァントハウスやフィルハーモニーの如き音楽堂と、そこで開かれるコンサートの移植であり、それを支える社会文化の醸成である。これを「西洋芸術音楽の近代」の中国における再現であると評しても、過言ではないだろう。それが実現してこそ、音楽を通じた人間教育は十全に機能すると、蕭は考えていたのではないか。

第三節 北京におけるコンサートの実践

蕭は、自身が説く理想の音楽会の実現を見据え、実際に活動を展開している。北京大学附属音楽伝習所の所長は名義上蔡元培であったが、実務は全て蕭友梅が担っており、それと同時に楽理、和声、作曲、音楽史を教え、講義の準備をするといった多忙の中において、さらに管弦楽隊をも組織し、1922年冬から1927年春までの約4年半において、多くの音楽会を企画・開催している^[31]。なおこの管弦楽隊は、清朝末期の税関総務司であるロバート・ハート（Robert Hart 1835-1911）が育成した「ハート楽隊」の出身者を集め結成されたものである^[32]。楽隊は通常16または17人から構成されており、不足する声部は毎回ピアノで補うといった状態であったにもかかわらず^[33]、彼らは「大楽音楽会（シンフォニー・コンサート）」、「国民音楽会」、「学生音楽会」などの演奏会を定期的で開催した。特に「大楽音楽会」は同期内に少なくとも第23回まで開かれており、これが演奏会活動の中心を成していたと考えられるが、年を追う毎に開催の頻度は減少しており、これは財政の悪化によるものであるとされる^[34]。

この一連の音楽会で演奏されたのは主に古典派及びロマン派の作曲家のものであり、序曲、行進曲、舞曲及び編曲された管弦楽の小品といったものから、ピアノ協奏曲、交響曲までが含まれた^[35]。協奏曲は主に単楽章のみ演奏さ

れ、ソリストは伝習所の教師らが務めた。彼らが演奏会で取り上げた楽曲のうち、全曲通して演奏された交響曲は、ハイドンの《第100番》、《第104番》、ベートーヴェンの《第2番》、《第3番》、《第5番》、《第6番》、シューベルトの《第7番》、ドヴォルザークの《第9番》であった。また交響曲の他に、グリーグの《ペール・ギュント》第1及び第2組曲、メンデルスゾーンの《夏の夜の夢》(劇付随音楽)といった管弦楽曲が演奏されている。その他にもモーツァルト、ウェーバー、ワーグナー、リスト、ロッシニ、マイアベーア、チャイコフスキー、スッペといった作曲家が取り上げられ、また蕭の自作の管弦楽曲も演奏されている。晩年、蕭は当時の活動についてこのように回想している。

民国9年〔1920〕に帰国し、民国11年〔1922〕に北京大学にて音楽伝習所を設立運営すると同時に、税関総務司のハートが欧州の楽師に指導を依頼した管弦楽隊の隊員を訓練し、民国12年〔1923〕秋から民国16年〔1927〕春にかけ、北京大学第二院にて42回の管弦楽演奏会 (orchestral concert) を開いた。当時は楽団員が少なかったため (最多でも20数名に過ぎず)、ハイドン海登、モーツァルト莫扎尔脱、ベートーヴェン貝多芬などの古典的作品、並びに比較的簡単な歌劇の序曲 (overture) と挿曲 (Intermezzo) [= 間奏曲] 以外、やや複雑な近代の作品などはいずれも演奏できなかった。今でもこのことは心残りである。しかしこの3、4年の間に42回 (平均してほぼ毎月1回) もの演奏会を開けたこと自体が実に変なことで、その間に多くの困難に遭ったものである^[36]。

上述の選曲は蕭の嗜好に加え、難易度や楽器編成もその基準となったであろう。ドイツ語圏のいわゆる古典派のみでなく、シューマンやブラームス、あるいはブルックナーやマーラーの交響曲なども手掛けたかったのかもしれない。韓国^鐵も指摘する通り、これらの楽譜の大部分は留学中に入手したものであろうが^[37]、そうであるならば、蕭の帰国後の演奏会活動は、既に留学時代に構想されていたということになる。以下では、上述の演奏会のうちの「大楽音楽会」並びに「国民音楽会」について詳しく見る。

1. 大楽音楽会

「大楽音楽会」すなわちシンフォニー・コンサートは、そのモデルとなった西洋においては、いわゆる「娯楽」や「通俗」とは距離を置いた、「芸術鑑賞」

のために開かれる傾向を持っていた。こうした音楽会の聴衆の目的と態度は必ずしも一定ではなかったが、しかし蕭が3年にわたり親しんだゲヴァントハウスにおける定期演奏会は、19世紀半ば頃から「芸術鑑賞の場」としての性質を強くしていた。ワーグナーが聴衆の「均質性」を賛美し、また19世紀末には予約者が殺到するほどの人気を博していたことは既述の通りである。またベルリンにおける「206回」の体験の中には、「フィルハーモニー」を始めとした音楽堂における定期演奏会も含まれていたはずだ。蕭が北京で開いた「大衆音楽会」も、自身の体験したゲヴァントハウスやフィルハーモニーなどにおける定期演奏会をモデルとしたものと見て差し支えないだろう。

例として、蕭が音楽伝習所管弦楽隊を率い開催した音楽会のプログラムについて、その主要なものを取り上げてみよう。なお以下で取り上げるものは、いずれも『蕭友梅編年紀事稿』所収のものである^[38]。これらのプログラムが誰の筆によるものかは明記されていないが、上掲書でも指摘されている通り、内容と伝習所内の状況からして蕭の文章であると考えて問題ないと判断し、以下の叙述を進める。

1923年1月19日に開かれた「国立北京大学附設音楽伝習所第三次演奏会」のプログラム秩序単には、「模範派」＝古典派、「自由派」＝ロマン派に加え、「酬応音楽」＝サロン音楽についての説明が見える。

模範派の楽曲の優れた点は、その大構造が緻密であり、構成が厳密であり（中でもBachの作品が甚だしく）、また表現技巧が豊富なことである。後代の模範となり得たため、この派の作曲家は模範作曲家（Klassiker）の名を持つ。自由派の作曲家（Romantiker）はこれと対照的で、音楽を用いて情感や想念と外界の現象とを描写することに注力したが、ただ習慣上の法則に対しては往々にしてさほど関心を払わなかった。よって両派を比較すれば各々に長短が認められるのだ。酬応音楽（原名は客室音楽の意）については、その内容は元来甚だ浅薄で、娯楽や社交のために用いられるに過ぎない。よって音楽への造詣の深い者はこれを好んでは聴かず、ただ社会一般の人々が依然としてこれを熱烈に歓迎するのは（欧州の音楽が発達した国においても同様に）、楽曲が平明で容易に人を感じしめるからなのである。

この第3回演奏会は上述の「大楽音楽会」を名乗ってはいないものの、内容としてはこれを見据えた同質のものとなっている。プログラムの解説では、「模範派」としてバッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンを、「自由派」としてシューベルト、ショパン、マイアベーアを、そして「酬応音楽」として、デンマークのロンビ（Hans Christian Lumbye 1810-1874）や、ドイツのアイレンベルク（Richard Eilenberg 1848-1927）の作品を取り上げている。ロンビは舞曲作家として有名であり、パリやウィーン、ベルリンなどに演奏旅行に出かけた際には、ウィンナ・ワルツの作曲家たちの好敵手として喝采を浴びたという。またアイレンベルクも軍楽や行進曲、舞曲で著名な作曲家である。蕭が「酬応音楽」として一段低次なものとしたのは、こうした舞曲や行進曲といった大規模で厳密な構造や形式を持たない音楽であり、それらはただ耳を楽しませるだけの娯楽音楽として見なされたのだと思われる。しかしながら現実としてこうした音楽をプログラムから排除するということはなく、ベートーヴェンの交響曲と共に、レハールのオペレッタ作品のような比較的耳に平明な楽曲を取り上げるといった曲目編成がなされていた。

1923年4月5日、「Symphonie Konzert 大楽音楽会」と題された第6回音楽会のプログラムでは、「交響曲」の語義を説明しながらこのように述べている。

17世紀以来Symphonieは徐々に発達し、ハイドンは104曲、モーツァルトは41曲を作ったが、それらは形式的なものに過ぎなかった。ベートーヴェンの作品（全9曲）が現われて以降、この楽曲は初めて完成を見せ、その後Symphonieを作曲する者は大勢いたが、しかし未だなお彼の右に出る者はいないのだ。この種の楽曲は4大段〔=楽章〕に分かれており、首段は快速に、次段は緩やかに、第3段は時に軽快に時に快速に、終段は多くの場合急速に演奏される。これは楽曲の中でも最大のものと考えられ、よって「大楽」と訳される。今晚演奏する曲はSchubertの小B調大楽〔=ロ短調交響曲〕である。この曲は元より2大段のみであり（作者が未完にして死没したため）、よって又の名を未完成の大楽という。この曲は極めて著名であり、未完成と言えどもその内容はBeethovenの作品に劣らぬものである。

ここで交響曲の完成者として絶対的な地位を与えているように、この一連のシンフォニー・コンサートにおいてはベートーヴェンの登場回数が多い。例え

ば1923年5月5日の第8回演奏会「SYMPHONIE KONZERT 大楽音楽会」では、ベートーヴェンの交響曲第6番が全曲演奏されている。そのプログラムの解説文は、まず「絶対音楽」と「標題音楽」について略述し、ベートーヴェンの第6番《田園》はこの両者の美を併せ持つ作品であると賛美する。同年11月18日、第14回演奏会である「SYMPHONY CONCERT 大楽音楽会」では、交響曲第2番が全曲演奏されている。ここではベートーヴェンを「辞書のことばを尽くしても描写しきれない」^[39] 存在であるとし、その「偉大なる著作」について解説を施している。1924年12月13日、第17回演奏会である「Symphony Concert」では、交響曲第5番が取り上げられている。プログラムでは、この演奏が北京では初演であること、そして練習には夏休みからほぼ半年を要したことを述べ、その難易度の高さ、すなわちこれが大曲であることを聴衆にアピールしている。楽曲の解釈については、各楽章の動機や楽想が、(運命が)扉を叩く警告の音、心の平和や勇猛な前進、神秘かつ滑稽な振る舞い、凱旋と歓呼の呼び声を、それぞれ表現しているとか、暗黒世界から光明世界へと至る闘争の過程の表現である、といったものを紹介している。興味深いのは、「もしその通りであるならば」と前置きした上で、「このシンフォニーは我が国における30年来の革命史の表現そのものである」としている点である。つまり蕭はここで、おそらくほとんどの聴衆にとって遠い世界の存在である「ベートーヴェン」を、中国的文脈に置き直すことによって、両者の時空を連結しているのである。こうした試みは他にも見られる。1926年3月27日の第19回演奏会は「紀念孫中山先生大楽音楽会」であり、交響曲第3番《英雄》が演奏されている。「貝吐芬 (Beethoven) は模範作曲家の領袖である」で始まるプログラムの解説には、この交響曲をナポレオンに献呈しようとした際の有名な逸話が紹介されている。そして、もしベートーヴェンが今日に蘇り、民主主義を堅持しその宗旨を一貫して変えることのなかった孫中山先生の如き人物がいた事を知れば、ナポレオンに献呈しようとした交響曲を必ずや中山先生に贈るであろう、として、「楽聖ベートーヴェン」の逸話を援用し孫文に最大限の賛辞を贈るのである。ここに孫文を登場させたことは、無論その逝去を哀悼し記念するためではあるが、一方でこの文言には、自国の英雄とベートーヴェンを同列に置いて見せることで、中国人にも親しみ易い存在、中国的時空と連続した世界を生きた人間として、「楽聖」を紹介する意図が含まれていると見られる。

さて、これらのプログラムにおける文言からうかがわれるのは、この一連の「大楽音楽会」は、過去の「巨匠」の古典的作品を系統的に演奏し紹介するこ

とに、その主眼が置かれたものだというのである。欧州の19世紀における演奏会においても、慣習的に芸術と娯楽とは対立の様相を呈するものであったが、ここでも同様に、「サロン音楽」のような娯楽に供される作品は、「ベートーヴェン」よりも低次のものとして扱われており、同時にベートーヴェンは、あらゆる交響曲作家の中で最高の存在と認識されている。この「大衆音楽会」は、ベートーヴェンを頂点とする純粋器楽の体系を系統的に紹介しようとの、すなわち「教養」を深める場の創出を意図したものであったと言えよう。それは以下で見る「国民音楽会」の開催の意図とは異なるものであった。ただ様々な要因から、結果としては異なる「難度」の楽曲が同時に紹介される、硬軟織り交ぜた演奏会活動となったが、蕭にとって重要なことは、まずはそうした音楽をも中国に実在させ、オーケストラの響きを聴衆の耳に届けるという一点にあったはずだ。

2. 国民音楽会

音楽伝習所の運営が始められた翌年、すなわち管弦楽隊が正式に発足する以前の1923年1月26日、及び2月17日、18日の3日間、蔡元培並びに中華教育改進社^[40]の要請を受ける形で開かれたのが「国民音楽会」である。蕭はその直後の2月21日、「關於国民音楽会的談話」を発表する^[41]。これは国民音楽会の目的、方法、効果の3点について解説を加えたもので、蕭の音楽会に対する考え方の一面が開陳されたものである。まずこの音楽会の目的は次のように述べられる。

ただ国民にある種の高尚な娯楽を提供したいということのみならず、さらには全く音楽を学んだことのない人々に対し、これを機会に彼らの音楽学習への興味を喚起しようとの思いである。また、音楽を学んだことのある人々に対しては、彼らにその聴覚を訓練する機会を常に提供する、すなわち「故きを温ねて新しきを知る」ためである。要するに、国民の美への関心を喚起すると同時に音楽の普及を目指さんとしているのである。

こうした「普及」に眼目を置いた音楽会の開催は、欧州における実際の体験をモデルにしたものである。蕭は、欧米の音楽会には独奏によるもの、数部合奏によるもの、管弦楽によるシンフォニー・コンサートなどいくつもの種類があるが、と前置きした上で、「国民音楽会のチケット代は最も安く、それは

目的が音楽の普及にあり、国民皆が来場することを望んでいるからである。よって国民音楽会の会場は実に大きいのだ」と説明する。この演奏会を展開するにあたり蕭の念頭にあったのは、「欧米の数千人を収容できる会場で開かれる、入場料の廉価な、一般への普及を目的としたコンサート」なのである。同様の催事としては、例えばベルリン・フィルが19世紀以降に開催した「国民演奏会」が挙げられる。一部に一般的な曲目を織り込んだ国民演奏会は、回数が多く、複製技術の未発達な当時、幾多の人々の音楽的需要に応えるために重要な役割を担った^[42]。こうした広く大衆一般に向けたコンサートの企画と開催は、欧米各地で見られた事象であった^[43]。19世紀も末になる頃には、社会の下層に位置する裕福ではない人々、例えば職人や労働者、学生らに対し、安価な、時には無料の「民衆コンサート」や「青少年コンサート」の開催の試みが増えた^[44]。例えば、1898年、ライブツィヒで初めて、労働者のみに向けた演奏会が開かれている。この催しは大変人気を博し、工場や商店で直接販売される入場券に注文が殺到するほどであったという^[45]。蕭が開催した「国民音楽会」も、こうした普及目的の通俗的な演奏会に範をとるものであったと考えられよう。

蕭はこの音楽会の開催方法について、自身の経験に基づき次のように述べている。欧州にて開かれるこの種の音楽会は、その会場は数千人を容れられるほど大きく（例えばここで蕭が挙げる1871年ロンドンに開場したロイヤル・アルバート・ホールは、6500人を収容する巨大施設である）、また毎月数回の頻度で開かれるにもかかわらず、毎回一つとして空席がなく、そして演奏者は皆極めて優れた楽師達であり、指揮者及びソリストも楽壇で一二を争う人物であった。曲目構成については、主に平易でありながらも高尚な「小品」と、演奏に30分以上は要するややハイレベルな「大楽」とに大別されることを言い添えている。「国民音楽会は全ての国民が聴くべき音楽会であり、それは決して一国の音楽のみを演奏するものではない。そのプログラムには作曲家の略伝が記載され、楽曲の歴史や構成についても簡単な説明が施されている。歌曲があればその歌詞をも記載するのだ」。このように自身の体験を詳細に述べ、それをこの音楽会の「あるべき様式」として提示する。

そしてこの様式が「完全に」整えられたならば、この音楽会は「自ずと大きな効果をもたらす」。その効果とは、未経験者に音楽への興味を喚起することであり、また音楽の学徒には、演奏面や作曲面で多くの素材を提供できることである。実際に聴くことで得られる知識は、書物から得られるものよりも一

層確実なものであるとし、「音楽の学徒が音楽を聴くことは、画家の写生旅行と同様のものであり、聴けば聴くほどに得られる益も大きくなるのである」と、その重要性を述べる。ここでも蕭は、自身のベルリン時代に「200数回の音楽会」を聴いた経験を語っている。

蕭はさらに国民音楽会の「大きな効果」として、次のように語る。「さらに踏み込んで言えば、国民音楽会は美育を実行し普及させる最良の手段の一つなのである」。以下の蕭の言葉は、美育における「音楽会」の重要性を訴えるものである。

我が国に正規の音楽専門学校がないうちは、こうした音楽会はとりわけ常に開かれなければならない。そうでなければ、いわゆる「音楽教育」なる事業の存在が、世の人々に忘れ去られてしまうだろう。なぜなら我が国には千数百年もの間、正規の音楽教育機関が存在しなかったのだから。近頃世で提唱されている芸術は、依然として造型と演劇とに偏重している。よって私は、芸術を愛する同志達に、その意識の半分を常に音楽の提唱に向けて頂くことを切に願うのである。それこそが美育を奨励するということであろう。仮に、静的芸術のみを重視し動的芸術を疎かにする、あるいは空間芸術のみを知り時間の芸術を知らない、となれば、それを完全な芸術であるとみなすことはできないではないか。

そして蕭友梅は、一般への音楽の普及を目指す「国民音楽会」が、中国の国民の「道徳」に対しても影響を及ぼすものであるとし、次のように述べる。

現在我が国では不道徳な道楽に溺れている国民が少なくないが、仮に毎週1度でも盛大な国民音楽会が開かれれば、彼らが染まっている悪習をいくらかでも改善することができるだろう。家庭において音楽を好む者がいれば、彼らが賭博にのめり込むようなことはないだろう。社会において音楽を愛する団体が増えれば、他の悪しき風習も自然と改まってゆくだろう。古語に曰く「風を移し俗を易うるは、楽より善きは莫し」とはまさにこの謂なのである。

蕭友梅の北京における音楽会活動は、留学中に体験した公開演奏会制度の移植を意図したものであるが、ここにおいて蕭は、演奏会に道徳的感化の効果を

見出している。蔡元培は音楽会を社会における教育の場と捉えていたが、この国民音楽会はまさにその実現を目指した試みなのである^[46]。しかし、蕭は確かに美育思想の枠組みに沿う形でこの音楽会を開催してはいるが、この実践を支えたのは美育の理論のみではあるまい。蔡の美育思想が自身の持つ儒教伝統と観念論哲学との融合により形成されたように、蕭の音楽観の根底にも、中国の伝統的音楽観に根ざした「音楽への素朴な信頼」が存在していたのだろう。つまり、「音楽」は元来大きな感化力を持ち、それが「善き音楽」であるならば、感情を陶冶し、人間性を涵養し、そして社会に美風良俗を実現させることができる、といった、音楽が本来具える力に対する原初的な前提である。上記引用部にもある通り、蕭はこれを『孝経』の言葉、「風を移し俗を易うるは、楽より善きは莫し」に象徴させ、各所で援引している。そうであるならば、蕭がドイツにて体験した音楽会は、その「力」の効果が現状において最大限に発揮される理想の場として認識されたことだろう。その理想の体験を中国においても実現したい、そうした想いがこの頃の蕭を突き動かしていたのではないかと筆者は考える。

3. 蕭友梅が試みた「移植」の意味

既述のように、「談話」が書かれたのは1923年2月21日であり、その時点で既に3回の国民音楽会が開かれていた^[47]。蕭友梅は「その効果の如何についてはまだ何とも言えない」としながらも、聴衆が回を追う毎に増えたこと、そして会場内のマナーが徐々に改善されたことの2点を好ましい現象として挙げ、特に第3回の演奏会においては、「会場は非常な静寂に包まれ、外国の演奏会場と何ら変わりはない」と述べている。蕭は続けて2点の要改善点を挙げる。第一に、冬場の北京では広く温かい会場を無料で手配することが困難であること、第二に、市内には電車が無く交通の便が悪いため、多くの愛好家が音楽鑑賞の機会を逃してしまうこと、がそれである。蕭は、会場が暖かければ奏者も聴衆も快適に音楽に専心でき、また北京市民が協力して市内の鉄道事業を興し交通を発達させれば、音楽会はより発展し音楽もさらに普及していくだろう、として、この「談話」を結ぶ。音楽会を発展させ普及させるために、会場設備や交通面での改善について提言するこれらの言葉からは、彼が西洋にて体験した音楽会がいかなるものであったかが容易に想像される。市内を走るトラム、冬でも暖房の効いた音楽堂、静かに音楽に耳を傾ける満座の聴衆、これらは留学時代の蕭友梅の日常であり、また中国において実現を目指す理想の風景

であった。残念ながら、蕭はその留学中の体験について多くを語っていない。以下ではその音楽会体験についての想像を補うべく、再び山田耕筈と兼常清佐の体験を引きたい。蕭より数年早くドイツに留学した山田は、いみじくも上述の提言の根拠を示すが如く次のように述懐する。

凍てつくようなベルリンの冬の夜など軽いブッター・ブローと紅茶の夕餉をおえて、フィルハーモニーに急ぐ楽しさや喜びは、今もなお忘れることができません。ポツダム・プラッツで電車を乗り捨てて、楽堂へ駆けつける気持はなにに譬え得ましょう。冷たい外気に、氷のようにひえ切った耳たぽを両手で抑えては、膝の上の曲目に眼をとおす昂奮、それはまるで恋人の手紙を開く気持ちそのままといえるでしょう。

室内は人いきれと暖房のぬくみで、段々と膚に薄く汗を覚える頃になると、氷のような耳も逆にほてりを感じ出し、やがて、演奏開始のベルが幽かにきこえ、楽員も各々席につきはじめます。聴衆のざわめきも、漸く静まると、その夜の指揮者が現われ、指揮台にのぼり、楽員を一瞥して指揮棒をあげます。それまでの期待と緊張は、どこの演奏会でも同じことですが、それがベルリン・フィルハーモニーでやられると、一種不可思議な雰囲気醸しだすのです。あの背筋を走る靈感は、ベルリン・フィルハーモニーの特別な伝統から生まれるものでしょうか。〔……〕その快い重圧はどのようなものでしょうか。全く他の楽団からは得られない特異なものでした。いや、私としてだけではなく、ベルリンの人々もよく口にしていたことです^[48]。

山田はるか青春時代を懐かしむこの回想には、音楽の鑑賞に耐え得る複製技術が未だ実用化されぬこの時代、ただ一心に美しい音楽を聴きたいという熱意、音楽への渴望と興奮が滲む。「恋人の手紙を開く気持ちそのまま」に膝上のプログラムを眺める、こうした山田の述懐は、これからやや遅れてやはりフィルハーモニーに足を運んだであろう蕭の心情を、ほぼ代弁するものと捉えても良いだろう。市内交通や会場設備についての蕭の提言は、山田の回想にあるように、電車を乗り捨て楽堂へ駆け入り、冷えた身体が堂内の暖気で温まってゆく、こうした体験を元にしたものであったのだろう。

続いて兼常の言葉を引く。兼常は1922年からおよそ2年間をベルリンで過ごし、その時々々の体験を婚約者宛てに書き送っているから、これは回想と

いうよりもむしろリアルタイムな体験報告と言うべきものである。以下の体験は、山田の約10年後、蕭が離独しておよそ3、4年後のことになり、またその間に常任指揮者もニキシュからフルトヴェングラーに交代している。しかし蕭がベルリンに居ながら「フィルハーモニー」の演奏会を聴かなかったことはまず考えられないことであり、時期に若干のずれはあるが、やはりその体験への想像を補い得るだろう。

『フィルハーモニー』はベルンブルク街にある。それはポッツダム停車場の横手の淋しい裏町である。街の家並の中には有名なるシュテルン音楽学校がある。ふつうの住宅のような建築で、少くとも学校とは見えぬ。その建物の裏が『フィルハーモニー』である。学校の建物の間に二すじの露路のような入口があって、そこにはその日その日の音楽会の広告が出ている。それはようやくここに音楽堂のあることが知られる。小路の壁にも常に二つ三つの赤や青の印刷した音楽会の予告がかかっている。それを突き当たると切符売場がある。そこから左右に分かれて演奏場に行く広い歩廊がある。歩廊の片側は外套預り処になっている。〔……〕演奏場入口では曲目を売っている。その側にはその月の音楽雑誌や、当日演奏される曲の譜を売っている。これは主に管弦楽の総譜で、古典的な曲はほとんどオイレンブルク版に限られている。またその側ではレモン水と、瓶詰のビールと、肉や腸詰をはさんだパンとを売っている。春になると、たまには牛乳をかけた苺なども売っていることもある。

演奏場は『ゲヴァントハウス』よりは大きいけれど、それほどに華美をきわめたものでない。天井にしても、壁にしても、演奏台にしても、目ざましい装飾というものはほとんどない。入口の戸扉も、場内の腰掛も、はなはだ粗末である。一見しては、ただ間に合わせの音楽堂とよりほかには思われにくい程度である。場内の後方の席は相当演奏台からへだたっていて、席としてははなはだ愉快とは言えぬ。〔……〕私には、音楽堂としては、二千人を容れる『フィルハーモニー』はいささか広すぎるように思われる〔……〕。

ここの管弦楽の演奏会では『ゲヴァントハウス』の指揮者フルトヴェングラーが『フィルハーモニー』を指揮する定例の音楽会が最も主要なものである。今年一九二四年は、この定例音楽会の第四二回目の楽期にあたる。一楽期一〇回で、たいていの坐席は楽期の初めにことごとく予約されてし

もう [……]。

音楽会のプログラムにはほとんど例外なく書かれている文句がある。それは『演奏中は出入口を閉鎖す』ということである。そしてそれは厳格に実行されている。指揮者が演奏台に現われると湧くような喝采がおこる。その後は誰も演奏場には入れられない。シンフォニーの第一楽章が終ると、たいてい聴衆はそこで喝采する。その間に、おくれて来て戸の外にひしめき合いながら、洩れ来る音を聞いていた人々が、どっと場内にはいる。それはあるシンフォニーの全体としての気分を損わないというわけには行かぬ。しかしおそらく実際上やむを得ないことであろう。そして指揮者はしばらくこの混雑の静まるのを待たなければならぬ。曲目の初めに、シンフォニーのような数章から出来ている曲があるならば、その第一章と第二章との間には、必ずこの混雑があるものと思わなければならぬ。[……] 第二章と第三章の間にはたいていの場合喝采しない。曲は終りまで穏かに流れて行く。一曲が終ると、その後の喝采はほとんど熱狂的である。指揮者も、独奏者も、幾度か演奏台に呼び返えされる [……]。

『フィルハーモニー』の音楽会はこの定例十回の音楽会以外に毎週火、水、日曜の三回の通俗音楽会がある。入場料はすこぶる安い。そして入場券には坐席番号がないから、早いものが好い席を占領することになる。聴衆はもちろんフルトヴェングラーの音楽会のように昂奮もしなければ、緊張もしない。私どもが若竹や鈴木に行くと同じように安楽な、砕けた気持ちで一晩を漫然と音楽を楽しもうという人々も見える。指揮者はリヒアルト・ハーゲルである。[……] その曲目はとうていフルトヴェングラーのような大仕掛なものではないが、しかし分量には変りはない。根気よくこの音楽会を続けて聞くならば、古典的な音楽はほとんどたいてい聞かれるであろう [……]。

『フィルハーモニー』の管弦楽団が自身で催す音楽会はこの二つだけである。しかし他の指揮者がこの管弦楽団を指揮する音楽会は、一楽期にほとんど応接にいとまのないほど沢山ある。ワインガルトナーも、ブルーノ・ワルターも、クライバーも、プッシュも、あるいはコルンゴールドもウエルナーも、みなこの管弦楽団を指揮して、古いものや、新しいものや、自らつくったものをベルリンの音楽界に紹介した。また稀にはこの音楽堂に別な管弦楽団が来て演奏することもある [……]。

私はこの短信で、『フィルハーモニー』の音楽会をみなお前に話すこと

はもちろん出来ない。しかし私がこれまで聞いた主な管弦楽は、たいていはここで聞いた。ベルリンで音楽会に行くと言えば、まず『フィルハーモニー』に行くことである。ベルリンに、もしこの管弦楽団とこの奏楽堂がなかったなら、ベルリンの音楽会はまったくその価値を失うであろう。この管弦楽団こそまことに、ベルリンの音楽生活の中心である^[49]。

兼常の描写は多方面にわたり、その各々について検討を加えることはできないが、しかしこれまで見てきた「説音楽会」、「大楽音楽会」のプログラム、「關於国民音楽会的談話」における文言と併せて考えると、蕭が北京にて実現を目指した音楽会の様相がある程度整理される。「説音楽会」にて挙げられた5点の注意からうかがえるように、蕭が想定する音楽会の一つは、「フィルハーモニー」や「ゲヴァントハウス」における定期演奏会の如き比較的厳格で体系的な音楽鑑賞の場であり、それは「大楽音楽会」として実現を見た。そしてもう一つは、兼常の言う「毎週火・水・日曜の三回の通俗音楽会」のような、廉価で座席指定のないやや気軽な鑑賞の場を想定した、普及を意識した実践であった。これが蕭の「国民音楽会」である。兼常はその書簡において、プログラムを転載しながら自身の聴いたコンサートを多数紹介している^[50]。中にこの「通俗音楽会」のものも見え、それは蕭が「關於国民音楽会的談話」にて語った内容とほぼ一致するものとなっている。それによれば、この種の通俗音楽会は、「ベートーヴェン－ブラームスの夕べ」のような、「純芸術的な、むづかしい曲目の時もあるが、多くは小さい管絃楽の曲と、絃の独奏と、そして最後には大抵はヨハン シュトラウスの舞踏曲の様なものがある。ベートーヴェンの『第九ジムフォニー』の最後の合唱を除いて、あと三楽章だけを演奏する事も度々ある」といったものであった^[51]。蕭はまさに兼常が報告するような、常任指揮者による定期演奏会（シンフォニー・コンサート）と、普及型の通俗音楽会とを両輪とした音楽会活動を展開せんとしていたわけである。

ところで、上記の兼常の報告は、会場内にてパンやビール、そして時には甘味の販売があったことを伝えているが、しかし蕭は「説音楽会」にて「会場内での物販禁止」を提言している。蕭が「フィルハーモニー」に足を運んだであろう1916/17シーズンにおいても、兼常の描写と同じ風景が見られたのだとすれば、蕭はやはり音楽とは真剣に聴かれるべき、鑑賞されるべき芸術であると考えていたことが、ここからうかがわれる。また同様に、演奏中の出入りや座席番号の管理についての「注意」も、兼常の言葉にあるような実際の体験をも

とにしたものであるように思われる。蕭も楽章間の出入りや「好い席の占領」を快く思っていなかったのかもしれない。いずれにせよ「物販禁止」の提言により、結果として音楽会を「純粹に音楽を聴く場」として捉え、それ以外の娯楽的要素を切り離す意図が示されることになっている。確認し得るその言葉からは、ビールのコップを前にベートーヴェンのシンフォニーを味わうといった気安さは認められない^[52]。演奏会を美育の機会と捉えそこに道徳的完成の作用を見出す以上、やはり娯楽的要素は二義的なものと考えられた可能性がある。たとえそれが普及目的の「国民音楽会」であったとしても、ビールと共に音楽の愉悅に身を浸すような聴き方は想定されていなかったのだろう。蕭は心安さよりも秩序と格式を、娯楽よりも倫理と精神を、シュランメルよりもベートーヴェンを、より志向したのではないか。これは先述の「サロン音楽」への評語からもうかがわれることである。美育における芸術の役割とは、喜びを以て自発的に世界へ献身できるような、感性的衝動がそのまま道徳的たり得る人間を育成することにあつた。人間の道徳的完成という高貴な意図を具える美育の一環として音楽会を捉える蕭の立場からすれば、音楽に対しこうした志向を持つに至ったのは、ある意味で自然な帰結であつたと言えるだろう。おそらくは蕭自身が極めて真剣な聴き手であり、また音楽会はそうした聴衆が集うべき場と考えられたのだ。

この1920年代の北京における一連の演奏会活動の実践は、蕭友梅が西洋にて体験した近代的演奏会の制度を中国で実現させようという試みであり、優美で壮麗な響きを「傾聴」する場の創出を意図したものであつたと考えられる。再び兼常の書簡を引くが、兼常は帰国を目前に控えた1924年1月24日、ドイツと日本との音楽環境の格差を嘆き、その心情を吐露している。

音楽はドイツでは一つの社会的存在物である。その点において日本とは事情を大いに異にしている。これまでの日本では、音楽はある人々からは芸術だと呼ばれて、筆と紙の上ではしきりにその価値を論じられたり、作家の伝説を翻訳されたりしても、その音楽自身は社会のどこにもまだ存在していなかった。あるいは存在してもそれを探し出すに骨が折れた。音楽は日本の社会では珍しい存在物であつた。幽霊のように、ただ物語の内にものみ存在しているものではないまでも、星月夜に偶然彗星でも発見しようとするくらいのものであつた。したがって日本で音楽を愛するような不幸な人々は、蓄音機でわずかにその渴を医した。そして彼等は針と板と

がざらざらと触れ合う不愉快なる雑音の中から、わずかな音楽を聞きだすように耳を訓練した。それはドイツの音楽を愛する人々には、まったく不用な訓練である。ドイツではいたるところで音楽家の手で演奏される生きた音楽が聞かれる。ドイツでは音楽はきわめて普通な社会現象である^[53]。

兼常にとりドイツにおける音楽とは生活に融合した存在であり、常に享受することのできるものであった。「私は今音楽の漲がり溢れた国を去って、何の音楽の楽しみもない国に帰らねばならぬ。音楽が長く世界の大家によって研究され、論じられた国を去って、何の研究も評論もない国に帰らねばならぬ」^[54]とは、経由地マルセーユにて綴られた言葉であるが、東京音楽学校が設置され既に40年近い時間が経過した日本ですら、兼常にとっては不毛の地の如く感じられた。ここで吐露されているのは、ドイツの音楽風土の豊穡に対する、日本の実情への絶望にも似た想いである。果たして蕭友梅が帰国に際していかなる心情を持ったかは分からない。しかし筆者には、留学を終える頃の蕭は、音楽を「社会的存在物」、「きわめて普通な社会現象」たらしめようと固く心に期していたのであり、そこに絶望の入り込む余地はなかったのではないか、そう思われるのである。兼常はベルリンにおける音楽生活を過ごす中で、このように綴っている。「ベルリンでの音楽の機関は、音楽堂と、音楽会業者と、音楽家の養成所と、そして聴衆とである」^[55]。これらが、ベルリン、ひいてはドイツにおける音楽を、「日常なくてはならぬ実在物」たらしめているわけである。「説音楽会」の文言からも分かる通り、蕭は音楽会が事業として成立することの大切さを認識している。蕭が中国へ移植しようと考えたのは、まさに兼常の言うこれらの音楽の機関、言い換えれば、西洋芸術音楽の生産と再現、享受の社会的機制一式である。北京においてそれは、北京大学附属音楽伝習所という「養成所の運営」と、そして「音楽会の展開」、さらに「聴衆の創出」という実践として現れた。伝習所主催の音楽会では蕭自身の楽曲も披露されているため、音楽の「生産」をも手掛けたことになる。蕭にとってこれらの実践は、単に楽音の愉悅を享楽するに留まるものではなく、それは人々の道徳的涵養に資するものであり、ひいては社会に秩序と調和をもたらし美風良俗を実現させるための、一種の啓蒙活動であった。その目指すところは、中国に「ゲヴァントハウス」や「フィルハーモニー」の如き音楽堂を擁する街と、音楽芸術を尊ぶ気風とを、創り出すことであったのではないか。そこに見られるのは絶望ではなく、未来を見据えた実践である。時局の悪化により、蕭は数年で北京を離れること

になるが、1920年代終盤からは上海に拠点を移し、新たな一歩を踏み出すことになる。蕭はそこに、かつて過したライプツィヒやベルリンの面影を見た。

おわりに

蕭友梅が留学中に重ねたであろう音楽会での感動は、複製技術が高度に発達した現代からは容易に推し量ることのできないものである。当時ベートーヴェンやブラームスの交響曲を管弦楽の演奏で聴くには、音楽堂へ足を運ぶ以外にほぼ手段がなかった。蕭がゲヴァントハウスやフィルハーモニーで得た感動と興奮はいかばかりのものであったか。蕭が中国に移植しようと試みたのは、自身が体験したドイツにおける音楽生活そのものであり、音楽会が常に開かれそれが持続される社会、音楽芸術を尊ぶ都市文化である。音楽堂における、言語化され得ぬような感動体験である。それに着手せんとした段階で絶望などなく、おそらく見据えていたのは輝かしく「進化」の到達点である。蕭においてあらゆる音楽世界は「進化」という軸を共有し、その階梯を共に登っている。そしてそれを登り切った先にあるのが、モーツァルトやベートーヴェン、ショパンらが住まう世界であり、その具体的顕現が「ゲヴァントハウス演奏会」なのである。蕭が帰国後約20年にわたり自国の音楽事業の発展に献身することができたのは、こうした普遍的な音楽世界への信念が自身の活動を支えたからであろう。蕭は後により良い環境を求めて北京を離れ、租界という「西洋」を抱える上海へと赴く。蕭はそこで「魂を慰める霊葉」^[56]たる管弦楽の壮麗な響きと再会し、再び「韶」を聴く。こうして、他界するまでの10数年を、上海にて音楽教育の発展のために捧げることになるのだ。母国が大きな危機を迎える時期に入ってもなお、その音楽への信頼に決定的な変化が訪れなかったであろうことは、以前指摘した通りである。ゲヴァントハウスやフィルハーモニーの楽音は、蕭の身体に鳴り響いて已むことはなかったのである。

注

- [1] 1927年11月設立。1929年夏、南京国民政府の決定により降格処分を受け改組、同年秋より「国立音楽専科学校」に改名。蕭は「音楽院」の名称を取り戻すべく動いたが、叶わぬまま世を去った。
- [2] 陳聆群、洛秦『蕭友梅全集』第1巻（文論專著卷）、第2巻（音楽作品卷）、上海音楽学院出版社、2004、2007年。
- [3] 陳聆群「蕭友梅与中国近现代音楽教育:為在中山市举行的“蕭友梅博士誕辰110周年”學術研討会而作」、『中国近现代音楽史研究在20世紀——陳聆群音楽文集』、上海音楽学院出版社、2004年、197頁。
- [4] 前掲『蕭友梅全集』第2巻の収載数による。
- [5] 拙稿「蕭友梅の音楽観に関する考察：音楽の力への確信とその「変化」について」、『日中翻訳文化教育研究』創刊号、日中翻訳文化教育協会、2016年3月。
- [6] 「西洋音楽」あるいは「西洋芸術音楽」とは、もとより容易な定義を許さない巨大な社会現象を指す語である。本稿では、蕭友梅による体験的な受容という観点から、18世紀から19世紀を通じて、ヨーロッパの特権的エリート階層及び広汎な教養市民階層により支えられ、主に「公開演奏会」という公共空間にて展開されてきた、音楽の創作・再現・消費にかかる文化的営為を指すものとする。蕭友梅にとりそれは目指すべき普遍的な音楽世界を意味することになると筆者は捉える。
- [7] 蕭の当該時期の活動については、次の先駆的研究に負うところが大きい。韓国鏞『韓国鏞音楽文集』第1巻、楽韻出版社、台北、1990年、71-108頁；榎本泰子『楽人の都・上海——近代中国における西洋音楽の受容』初版第2刷、研文出版、2006年、47-72頁。また、蕭の留学中の足取りについては本国の著述家による実証的な裏付けがなされつつある。例として、王勇「蕭友梅在莱比錫的留学生生涯」、『音楽芸術』（上海音楽学院学报）2004年第1期、上海音楽学院、2004年3月；孫海「蕭友梅留德史料新探」、『音楽研究』2007年第1期、人民音楽出版社、北京、2007年3月、等。
- [8] 黄旭東、汪朴『蕭友梅編年紀事稿』、中央音楽学院出版社、2007年、80頁。
- [9] 蕭友梅「趙梅伯『合唱指揮法』序」（1940）、前掲『蕭友梅全集』第1巻、774頁。
- [10] 西原稔『音楽家の社会史——19世紀ヨーロッパの音楽生活』、音楽之友社、1987年、104頁。
- [11] 同前、118頁；渡辺裕『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』中央公論新社、2012年、22-27頁。
- [12] 本段落における以上の記述は、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第19巻（講談社、1995年、87頁）に依拠した。
- [13] 吉成順『〈クラシック〉と〈ポピュラー〉——公開演奏会と近代音楽文化の成立』、アルテスパブリッシング、2014年、33頁。
- [14] 西原、前掲書、126-127頁。
- [15] 三島郁「19世紀前半におけるドイツ市民層の重層化に伴う音楽教養の変化：ライブツィヒにおける合唱協会の活動内容をめぐって」、『甲南女子大学研究紀要』（文学・文化編）第41号、2005年、55頁。
- [16] ヴェルター・ザルメン『コンサート文化史』上尾信也・網野公一訳、柏書房、1994年、188-190頁。

- 【17】 同前、192頁。
- 【18】 ハインリヒ・W・シュヴァープ『コンサート——17世紀から19世紀までの公開演奏会』「人間と音楽の歴史」、音楽之友社、1986年、162頁。
- 【19】 客席数は前掲『ニューグローヴ世界音楽大事典』第19巻（88頁）の記述による。この2代目のコンサート・ホールは第二次世界大戦中に炎上、今日使われているホールは3代目のものである。
- 【20】 シュヴァープ、前掲書、162頁。
- 【21】 同前、162頁。
- 【22】 兼常清佐『音楽巡礼』（創樹社、1985年、78-80頁）。同書には左記の「新版」のほか、「旧版」（岩波書店、1925年）が存在する。以下にて同書を参照する際には、それぞれの出版年を明示し、区別する。
- 【23】 前掲『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻、184頁。
- 【24】 ウエルナー・エルマン『ベルリン・フィル物語』福原信夫訳、立風書房、1977年、70-71頁。
- 【25】 山田耕筰「思い出のベルリン・フィルハーモニー」（1957）、『山田耕筰著作全集』第2巻、岩波書店、2001年、628-632頁。
- 【26】 エルマン、前掲書、78-79頁。
- 【27】 蕭友梅「音楽の勢力」（1934）、前掲『蕭友梅全集』第1巻、595-597頁。
- 【28】 本段落における蕭の足取りに関する記述は、いずれも前掲『蕭友梅編年紀事稿』に依拠した。
- 【29】 蕭友梅「説音楽会」（1920）、前掲『蕭友梅全集』第1巻、157-159頁。
- 【30】 韓、前掲書、77頁。
- 【31】 同前、73頁。
- 【32】 榎本、前掲書、11-15頁。
- 【33】 韓、前掲書、77頁。
- 【34】 同前、80-82頁。
- 【35】 同前、83-84頁。ここにおける曲目については全て同書を参照。
- 【36】 前掲「趙梅伯『合唱指揮法』序」。
- 【37】 韓、前掲書、83頁。
- 【38】 前掲『蕭友梅編年紀事稿』、567-609頁。
- 【39】 前掲『蕭友梅編年紀事稿』（589頁）の注記によれば、これはアメリカの音楽著述家、アーサー・エルソン（Arthur Elson 1873-1940）の言葉とされる。
- 【40】 中華教育改進社は1921年冬に設立された教育学術団体であり、蔡元培や範源廉らが理事を務めた。本部は北京に置かれ、音楽教育専門の委員会を含む32の委員会が設置された。以上、前掲『蕭友梅全集』第1巻（206頁）の注記による。
- 【41】 「關於國民音楽会的談話」（1923）、『蕭友梅全集』、205-206頁。以下、「談話」と略記。ここにおける「國民音楽会」への言及はすべてこの「談話」の記述による。
- 【42】 エルマン、前掲書、61頁。
- 【43】 ザルメン、前掲書、270-285頁。
- 【44】 シュヴァープ、前掲書、25頁。
- 【45】 ザルメン、前掲書、278頁。

- [46] 蔡元培「何謂文化」(中国蔡元培研究会『蔡元培全集』第4巻、浙江教育出版社、杭州、1998年、289-298頁)では、「教育とはただ学校にあるのみならず、それ以外にも多くの教育機関が存在する」とし、図書館や博物館などと共に音楽会の存在を挙げている。「外国には専門の音楽学校があり、また常に盛大な音楽会が開かれている。喫茶店の中でさえ、数人の楽師に音楽を演奏してもらうものだ。我々には全国に未だ一つの音楽学校もなく、個人の娯楽で旧譜を演奏し、また婚礼や葬儀の席で俗楽を演奏する以外、新曲の楽譜などなく、また通常の音楽会もない。これは文化における大きな欠点である」。吉川榮一(『蔡元培の美育論』、『伊藤漱平教授退官記念中国学論集』、汲古書院、1986年)も指摘するように、蔡元培の美育思想においては、「美」によって陶冶された感性と理性との調和により、喜びを以って社会に献身(人類社会の「進化」に寄与)できることが、道徳的に完成された人間の資質であるとされる。そこにおいて人間存在とは、常に共同体や社会といった「全体」に寄与すべきものとして構想されており、そうした人間性を陶冶し得る芸術=音楽もまた、感性的衝動を道徳的たらしめ、その行為を善導するための重要な媒体とされる。
- [47] 前掲『蕭友梅編年記事稿』(161-179頁)によれば、「国民音楽会」は少なくとも、1923年から24年にかけて計7回開かれていることが確認できる。
- [48] 山田、前掲「想い出のベルリン・フィルハーモニー」。
- [49] 兼常、前掲書 [1985]、171-178頁。
- [50] 兼常、前掲書 [1925]。
- [51] 同前、299-300頁。旧漢字は全て新字体に改めた。
- [52] 兼常は1922年6月の体験として、「大ビール屋の音楽会」を聴いた所感を綴っている(兼常、前掲書 [1985]、185-189頁)。この「居酒屋らしい安逸さ」と「音楽に対する緊張」、日常と非日常、享楽と禁欲、雑音と楽音とが同居する音楽聴体験を以って、兼常は、ベルリンにおいて音楽とは、奏者・聴衆の双方にとって「日常なくてはならぬ実在物」であると確信を以って述べる。それは「機会の許すかぎり演奏され享楽されなければならぬ」ものであり、そして音楽家に課せられた義務とは「漫然と芸術の議論をすることではなくて、演奏そのものを他の何にも劣らず美しくすることである。ただそれだけである」と道破するのである。兼常は「音楽が持っている感覚上の快感をも遺憾なく味わう」ことの愉悅を十二分に認識し、音楽が一種の「考え」として紹介された日本の状況とこれを対照的に捉えた。日本の状況に鑑みれば、「ビールのコップを前に置きながら、ベートーヴェンのシンフォニーを享楽し得るような日は、とうてい容易には来そうにも思われぬ」のであった。他方で山田耕筰も、ベルリン・フィルの「ピア・コンツェルト」についてこのように述べた。「ビールの好きなドイツ人たちはこの堂に集めて、ビールを飲みながら、軽い音楽を味わうのもまた一しおです。これも、真の交響楽ファンを養成する一機関として見逃すべきではありません〔……〕大学教授も学生も市民も一堂に集まって、ビールに咽喉をうるおしながら、軽い音楽を楽しんでいる姿ほど、美しい光景はありません」(山田、前掲「想い出のベルリン・フィルハーモニー」)。つまり、西洋芸術音楽の聴取態度について、そこに何らかの精神や観念的な美、理念といったものを見出そうとする「傾聴」のみを是とするのではなく、音楽に備わる娯楽的側面・享楽的態度をも肯定するのである。蕭にしても数多の音楽会体験を通じて同様の認識を持つに至ったのではないかと筆者は考えるのだが、

音楽教育を通じた美風良俗の実現、人々の善導を目指すその立場からは、これは当面の間は忌避すべき態度であるとされたように思われる。

【53】 兼常、前掲書 [1985]、206-207頁。

【54】 同前、231頁。

【55】 同前、207頁。

【56】 蕭友梅「聽過上海市政庁大楽音楽会後の感想」、前掲『蕭友梅全集』第1巻、211頁。