The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	明治のワーグナー・ブーム
Author(s)	竹中, 亨
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2008, 48, p. 33-65
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/7790
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

明治のワーグナー・ブーム

竹中　亨

一　はじめに

幕末維新期に入ってきた洋楽は一見、その後急速に日本に定着したかのように見える。早くも一八八七（明治二〇）年に音楽専門学校たる東京音楽学校が設けられたことは、それを雄弁に物語っているかのようである。しかし実際には、洋楽の展開は時代の風波にもまれて、容易には進まなかった。洋楽が日本にそれなりに根を下ろしたのは、以下に述べるように、おおよそ世紀転換期になってのことと見てよい。

注意しておきたいことは、洋楽の定着と軌を一にして、ドイツ音楽への旋回が決定的になったことである。[1] 近代日本のクラシック音楽がドイツの強い影響下にあったことは周知のことだが、初めからそうだったわけではない。最初の外国人音楽教師がアメリカ人だったことにも表れているように、明治初年の洋楽導入期にはむしろアメリカの影響が色濃かったのである。ところが、世紀転換期にはすでにドイツへの傾斜がくっきりと目立つようになった。

当時、洋楽の盛行とドイツへの旋回というこの二重の動きを、目に見える形で世人に示したものがある。ワーグナー・ブームである。熱に浮かされたように、ワーグナーの楽劇に心酔する者が続出した。しかも、これに取り憑かれたのは音楽関係者だけではない。文筆家や思想家などを含め、広く知識人の間でワーグナー崇拝が熱病のごとく蔓延したのである。

およそ芸術においては、流行はつきものである。音楽の世界でも、ある時代に特定の楽派や作風がもてはやされることは珍しいことではない。ただ、明治のワーグナー・ブームは、ある面で実に奇妙なブームであった。というのも、ワグネリアンを自称する者が続出する

一方、楽劇の舞台をわが目で見た者となると、ほとんどいなかったからである。「ヴァーグナー聴かずのヴァーグナー論者を多数生み出」したと酷評されるゆえんである。[2] もっとも、無理のないことではあった。というのも、当時の日本では、管弦楽の演奏自体がまだまれであり、ましてや大がかりなオペラ上演など望むべくもなかったからである。なるほど、レコードや蓄音機はすでに一定程度は出回ってはいた。しかし、録音媒体としては、まだほとんど何の役割も果たさなかったのである。[3]

そうだとしても、次のような問いが生まれてくるのは当然である。いったい、作品を実際に聴くこともなく、音楽芸術家に傾倒しうるものだろうか。しかもそれが、ブームというほど集合的な現象になりえたのはなぜか。明治のワグネリアンは、ワーグナーのもつ何にそこまで惹かれたのか。また、崇拝対象が他ならぬワーグナーだったことに何か意味があったのか。本稿では、これらの問いを念頭に置いて、ワーグナー・ブームに接近してみたいと考える。

二　世紀転換期における洋楽の確立

本節では、ワーグナー・ブームの位置を明らかにするため、それまでの洋楽の展開を簡単にたどっておきたい。

幕末に洋楽が日本に入ってきて以降、その歴史は、音楽取調掛の設立（一八七九年）、東京音楽学校の開校（一八八七年）と、ともすれば単線的に語られることが多い。しかし実は、洋楽の展開は多くの屈曲を経たものであった。まず注意したい点は、洋楽は元来が実用的な意図で導入されたという点である。明治初年の洋楽の流入が複数のパイプを通して進行したことはよく知られている。具体的には、陸海軍の軍楽隊、式部省の伶人、キリスト教会の宣教師、唱歌教育の四つがその主なものであった。しかし、このいずれにおいても、音楽は他の目的に奉仕する実用的手段として位置づけられていた。すなわち、軍制、宮廷儀式、布教、初等教育である。翻って言えば、音楽それ自体に価値があるという認識は、洋楽受容当初にはまだなかったのである。

しかし、西洋音楽文化の核心の一つは、音楽そのものに審美的価値を求める芸術音楽観である。したがって、音楽文化総体の移転として洋楽の受容を考えるなら、この音楽観の成立いかんが大きな意味をもつ。東京音楽学校の設立は、その方向への大きなステップであった。同校は制度上は、音楽取調掛を発展改組する形で誕生したが、実際には根本的な方針転換を意味するものであった。なぜなら、取調

掛が音楽教育を主眼にしていたのに対し、音楽学校は芸術路線をうたったものだったからである。[4]

遠くオーストリアから教師を招聘したのは、その何よりの表れである。一八八八（明治二一）年に来日したディトリヒ Rudolf Dittrich は、それまでの外国人教師とは違って、経歴、技能のいずれをとっても本格的な芸術音楽家であった。彼は六年間、東京音楽学校で教鞭をとって専門教育の基礎を固めた。また、同校が一八八九（明治二二）年に留学生として幸田延を欧米に送り出したのも、同じく「本場」の芸術音楽を摂取しようとする意欲の表れであった。[5]

以上の意味で、東京音楽学校の設立はたしかに、明治日本の洋楽の展開のうえで大きな節目をなすものであった。ただ、だからといってその後、洋楽はそのまま直線的に展開したわけではなかった。そもそも、同校の設立は、欧化主義の風潮に棹さしたものであった。この時期、「演劇改良」などの文化的な欧化運動がさまざまに現れるが、東京音楽学校はさしずめ、その音楽版だったと言える。ところが、同校が誕生したちょうどその頃、欧化主義の流れはすでに曲がり角に差しかかっていたのである。

欧化主義をリードしてきたのは、よく知られているように井上馨である。しかし、その井上が条約改正交渉の行き詰まりから外相を辞任したのは一八八七年（明治二〇）年九月のことであった。東京音楽学校は同年一〇月の開校だから、井上辞任直後に誕生したわけである。井上の退場とともに、彼の演出した鹿鳴館時代にも幕が下りた。代わって現れたのが、欧化への反動としての国粋主義的風潮である。音楽の世界も例外ではない。たとえば一八八九（明治二二）年、「国風音楽会」なる団体が生まれている。御歌所所長、枢密顧問官などを歴任した高崎正風が箏曲家らと語らって結成したものであった。[6] こうして見るなら、東京音楽学校は時代の潮合が逆転しようとするなかに生まれたものであった。それは、いわば遅すぎた欧化主義であった。

そうだとすれば、同校が船出早々、荒波に翻弄されたのも不思議はない。早くも一八九一（明治二四）年、開院されたばかりの帝国議会で同校は槍玉にあげられた。閉校するか否かをめぐって論戦がおこり、さらに新聞などにも波及したのである。いわゆる「音楽学校存廃論争」である。このときは、同校にとっては幸いなことに、論争はこれという決着を見ずに収まった。だが、二年後に問題が再燃すると、今度はそうはいかなかった。その結果、東京音楽学校は、高等師範学校の付属校へと格下げされたのである。

これは、単に地位の低下を意味しただけではない。音楽の位置づけも根本的に変更された。すなわち、降格とともに、政府は「唱歌教育なるものは勿論普通教育の一部」だという方針に復したのである。[7] 音楽は再び、教育の枠組のなかにはめ込まれた。芸術音楽路線は棚

上げとなり、西洋からの音楽直輸入も当然取りやめとなったのである。

なるほど、降格は直接には東京音楽学校の責ではなく、政治的取引の所産であった。民力休養を掲げる野党と議会で衝突した藩閥政府は、譲歩策として予算削減に応じざるをえなかった。その結果、行政整理のやむなきにいたり、これに音楽学校は巻きこまれたのである。ただ、数ある節減措置のなかに同校の降格が盛り込まれたのは、やはりもともと冷たい眼差しがあったためであろう。実際、音楽学校存廃論争においても、同校の洋楽一辺倒ぶりをはなはだ苦々しく思う向きは、とくに外部の関係者の間では決して少なくなかったのである。[8] 翌年、日清戦争が始まると、逆風はいっそう募った。充溢する尚武的気分のなかで音楽を顧みる者など少なく、巷に鳴り響くものといえばただ軍楽と軍歌だけ、という状況であった。ましてや外来音楽たる洋楽はいよいよ逼塞せざるをえなかった。[9]

もっとも国粋的風潮は、近代化を国是とする明治日本にあっては所詮、一時の反動でしかなかった。時代の風向きが再び欧化に転じたのが世紀転換期である。それをうけて、東京音楽学校も一八九九（明治三二）年に再独立を果たした。以前の降格が教育音楽への回帰を意味したのであれば、今度の再独立は芸術路線復活を意味するものであった。こうして、同校は「愈〻真成に音楽大家の養成を期すべ」く、演奏家養成に力を注ぎはじめたのである。[10]

教育方針の転換には、それに合わせた学科と課程が必要である。一九〇〇（明治三三）年に東京音楽学校は大がかりな再編に踏みきった。まず、それまでの専修部を廃止し、本科と教員養成部門たる師範科を別々に設けた。本科は、声楽部、器楽部、楽歌部の三部から構成され、このうち器楽部は、さらにピアノ・オルガンの鍵盤楽器と、その他の楽器の二つの専門に分けられた。カリキュラムも大幅に改正された。たとえば、それまでピアノ、ヴァイオリンの専攻でも、実技は週一〇時間を越えなかったのが、新カリキュラムでは一五時間程度に増えている。また、音楽理論、音楽史、和声学等に加えて、新たに音響学、審美学などが課されるようになった。つまり、再編と改正は、演奏技術の訓練を重視し、かつ芸術家としての素養を涵養することをねらったものであった。[11]

教師陣の充実も最優先課題であった。ディトリヒが一八九四（明治二七）年に任期満了で退職・帰国した後、専任の外国人音楽教師のポストは空席のままだったからである。予算が窮屈なうえ、しかも教育音楽という方針に則る以上、欧米からの人材招聘はありえない選択であった。もっともその間も、数人の日本在住の欧米人に出講を委嘱はしていた。しかし、数少ない在日外国人のうちから適任者を得るのは容易ではなかったし、委嘱講師のほとんどはごく短期で職を辞したので、彼らが大きな役割を果たすことはなかった。[12]

人材確保の最初がユンケル August Junker である。彼は、音楽学校が再独立して出発したのと同時に、すなわち一八九九年（明治三二）四月に着任した。ユンケルは、すでに来日して横浜に居住していたところを音楽学校に迎えられたものである。[13] しかし、彼はベルリンやボストンで交響楽団の首席ヴァイオリニストを務めた経験をもち、音楽家としては一線級であった。ユンケルに継いで、外国人教師が次々に雇い入れられた。すなわち同年秋にはペリ Noel Peri、翌年にはレーア Anna Laehr、さらに一九〇二（明治三五）年初にはハイドリヒ Hermann Heydrich といった按配である。

並行して進められたのが学生の海外留学である。幸田延の後、留学生派遣はしばらく途絶えていた。降格中だったのだから、これも当然であった。そして今、再独立を受けて、一〇年ぶりに留学が再開された。第一号は安藤幸で、一八九九（明治三二）年夏に出発した。彼女の後を追うように、滝廉太郎（一九〇一年四月出発）、島崎赤太郎（同年九月出発）と、次々に派遣が続いた。

こうして見ると、音楽学校は再独立の後、それまでの遅れを一気に取り戻そうとでもするかのように、芸術路線を驀進したと言ってよい。実際、校内の空気も芸術色一色に染まった。演奏家をめざす本科の学生はもちろんのこと、教員養成課程である師範科の学生ですら、教職への準備はそっちのけで演奏技術一辺倒であったという。[14] こうして、東京音楽学校は洋楽の専門教育機関として確立したのである。

同時に注意しておかなければならないのは、世紀転換期には洋楽が定着するための種々の制度的環境が整っていったことである。まず、東京音楽学校という総本山の裾野を固めるがごとく、私立の音楽学校が簇生した。以前から、音楽学校受験準備のために設けられた音楽塾はあったが、それに加えてこの頃、女子音楽学校、東京音楽院、女子音楽園、東洋音楽学校などが次々に設立された。[15] いずれも私塾程度の水準であったようだが、洋楽趣味の普及のうえで大きな役割を果たしたことは間違いない。

同じく洋楽のインフラストラクチャとして不可欠なのは、楽器と楽譜である。初期には楽器はむろん、輸入に頼らざるをえなかったが、国産化は意外に早い時期から進んでいた。楽器のうち、学校で多用されたオルガンを例にとるなら、メーカーの日本楽器ではすでに一八八〇年代の末には量産を始め、[16] 世紀転換期には松本楽器、東洋楽器など国産他社とともに市場を押さえるにいたった。同社製オルガンの販売動向を見ると、[17] 売上が上向いたのはまさしく世紀転換期前後からであり、増勢は日露戦争時の一時的な落ち込みを経て、一九一〇年ごろまで続いている。こうして、楽器を大量かつ比較的廉価に供給する体制が整ったのである。

楽譜出版については、創始者とされるのが共益商社である。もとは教科書を扱う商店だったらしいが、一八八七（明治二〇）年に銀座

に店を構えて、楽譜の出版・販売に乗り出した。一時は、オルガンなどの楽器の輸入にも携わった。同社は辣腕の社長白井練一の下、この時期、音楽関連の総合商社のごとき存在だったようである。[18] その後、専門的な楽譜出版は拡大していった。[19]

同様に、無視できないのが音楽雑誌である。すでに、最初の音楽専門誌『音楽雑誌』は一八九〇（明治二三）年に創刊されていたが、明治三〇年代には、『音楽之友』『音楽』『音楽新報』などの発刊が相次いだ。[20] 後二者は、一九〇八（明治四一）年に合併して『音楽界』となった。これらの雑誌は、音楽論や音楽史などに関する論説・概説の他、楽譜や奏法、内外の楽壇情報など、実際的な内容を含んでいた。

こうした動きと歩調を合わせるように、洋楽愛好者の輪は次第に広がっていった。むろん断っておかなければならないが、いくら普及したといっても、洋楽が所詮、富裕層と西洋風知識人のもちものでしかなかったのは否定できない。庶民にとっては、音楽とはすなわち長唄や義太夫であり、かつまた浪花節や種々の俗曲であった。「西洋の楽器と、西洋風の唱歌は、…未だ普通の人間の頭には調和仕ないこと猶ほ今日の新体詩と同じ」というごとく、はなはだ馴染みにくいものだったのである。[21] それに、洋楽は都会的な現象であった。録音媒体の未発達ななかでは、音楽の普及は一に演奏機会の多寡にかかっている。洋楽の演奏会が西洋文化の窓口である東京に集中したのは当然である。[22] 東京以外の地では、洋楽といえば学校の唱歌のみ、という状況が普通であった。地方で洋楽の演奏会が開かれても、開演数刻を経てなお客席はガラガラということが珍しくなかった。[23]

以上の限定をしたうえで、しかし世紀転換期に洋楽趣味が着実に拡大したことはやはり事実である。東京の街角を歩いていて、ピアノの練習の音が洩れ聞こえてくるのは、当時もう決して珍しいことではなかった。[24] 三宅雪嶺も似たような観察をしている。すなわち、ヴァイオリンの普及によって、今では「到る処にその音を聞くが、またピアノも一つの嫁入道具となつて、大抵の家庭ではこれが備へを見るに至つた」と。[25] とくにヴァイオリンは、値段が手頃なこともあって、風俗として定着した。漱石の小説などでは、ヴァイオリンはもはやそう大層なものとは描かれていない。少女がこれという理由なしでも家族にねだったり、地方の高校生がちょっと無理をすれば買えるものであった。[26]

洋楽は東京への集中傾向が著しかったものの、地方でも大都市であれば、徐々に広まりつつあった。たとえば、浄瑠璃などの伝統をもつ大阪は、伝統音楽の地盤がことのほか厚く、そのため洋楽関係者からは「俗楽の親玉」と白眼視されたほどの土地柄だった。[27] それでも明治末年となると、ここでも風向きは確実に変化していた。「猫も杓子も」ヴァイオリンに熱中するという大流行があったかと思うと、

それが廃れるや否や今度はピアノがはやる、という状況だったのである。[28]

洋楽傾斜が目立ったのは若い知識人、とくに学生である。たとえば、一八九八（明治三一）年に結成された鑑賞団体「明治音楽会」の主な担い手は彼らであった。[29] また、大学でも、愛好者が集う動きが次々におこった。すなわち、一八九九（明治三二）年に「関西学院グリークラブ」が設立されたのを皮切りに、「慶応義塾ワグネル・ソサイエティー」（一九〇一年）、「早稲田グリークラブ」（一九〇三年）、「同志社グリークラブ」（一九〇四年）と、次々に学生音楽団体の結成が相次いだ。これ以外に、東京高等師範学校の「大塚音楽会」、学習院の「オルフォイス音楽会」、明治大学の音楽会などがあった。

これらの団体では、外部から演奏家を招いて音楽会を催すだけでは飽きたらず、自ら演奏しようという動きが活発であった。よく行われたのは合唱や器楽演奏である。一九〇七（明治四〇）年以降、在京の学生音楽団体は「学生連合音楽会」と銘打って合同の演奏会を挙行した。[30] さらに、彼らのなかからは、オペラにまで手を伸ばす者も現れた。一九〇三（明治三六）年に、東京帝大や東京音楽学校の学生有志が自力で「オルフェウス」を上演したのは、日本の洋楽史ではよく知られた事実である。

専門的に洋楽を志す若者も著しく増えた。東京音楽学校では、一九〇七（明治四〇）年には各科合計で入学志願者が千名を越えるという盛況ぶりであった。このうち、合格したのはわずかに四四名だったから、二〇倍を越える競走倍率だったわけである。入試の難関ぶりは、同校の人気のほどをよく示している。[31]

一九一一（明治四四）年に建設された帝国劇場は、洋楽普及を目に見える形で示したものであった。ここでは、歌劇部が独立して設けられ、小規模ながら管弦楽団が常置されて、東京音楽学校の外国人教師による出張訓練を受けた。もっとも、帝国劇場の建設自体は、洋楽への社会的需要が増したためというより、直接には、対外的な威信発揚を意図した「上から」の動きによるものであった。すなわち、渋沢栄一、伊藤博文、西園寺公望ら政財界の指導者たちが、首都における西洋型劇場の必要性を感じて建設にこぎ着けたのである。ただ、それが「帝劇」として世間に広まったという事実は、洋楽がこの頃、一種の風俗となったことを雄弁に語っている。実際、洋楽は演歌など、民衆文化のなかにも徐々にとけ込みはじめていた。[32] 浅草オペラが誕生するのは、それから第一次大戦を経たわずか数年後のことである。

以上のように、世紀転換期に洋楽は近代日本に根づいたのであった。すなわち、実用主義的な音楽観に代わって芸術音楽の観念が確立した。種々の制度的環境が整い、演奏機会も愛好者も増加した。さらに、洋楽は一種のハイカラ風俗として明治社会にもとけ込んでいっ

たのである。この頃まではまだ、洋楽の要不要が論議に上ることがありえたが、これ以降、近代日本では洋楽を根本的に否定する動きはもう生じなかった。昭和に入って国粋主義を歌いあげた時代ですら、愛国的歌詞を担ったのは洋楽のイディオムにもとづく楽曲だったのである。その意味で、世紀転換期は日本の洋楽史のうえで大きな節目をなす時期なのであった。

三　ワーグナー・ブーム

ここで注意しておきたいのは、世紀転換期の洋楽盛行がワーグナーの名前と深く結びついていたことである。先述の学生音楽団体のうち、慶応のものはその名も「ワグネル・ソサィエティー」である。同会設立の中心人物であった秋葉純一郎は熱烈なワーグナー・ファンであった。会の名称も彼による。すなわち秋葉は、ワーグナーの「近代世界の楽壇に一大生面を開きたる其高遠雄渾なる楽風に感激するの余り」、その名にちなんだ命名を提案した。同志のなかにはワーグナーの名を初めて耳にする者もいたが、その芸術について説明を受けると、彼らもみなこの名称に賛同したのだという。[33]

先述の、最初のオペラ公演を行った学生グループも、自ら「ワグネル会」と名乗っていた。実は、彼らが元来目論んでいたのは、「タンホイザー」の上演であった。ところが、演奏面、資金面でとうてい不可能だと分かって、やむなく演目をグルックの「オルフェウス」に変更したのである。[34] このグループの一人に近藤逸五郎がいる。「朔風」の号で彼が残した歌曲訳詞は、今日も多くの人に親しまれている。近藤もまた、熱で浮かされんばかりのワグネリアンであった。彼は、当時まだ珍しかったワーグナーの楽譜や関係書籍を熱心に収集して、その傾倒ぶりは友人の間でも評判であった。また、東京音楽学校にしばしば出かけて、楽劇について講演を行っていた。[35] 近藤は「タンホイザー」を評して、この楽劇ほど「かゝる俊高真摯の情思を叙べたものがない」と絶賛している。[36]

ワーグナーに熱中したのは決して学生ばかりではなかった。この時期、小説家や思想家など、多くの者がこのドイツの作曲家に尋常ならざる崇拝を捧げたのである。今、中村洪介にしたがって代表的な者を挙げるなら、島崎藤村、永井荷風、石川啄木、北原白秋などがいる。[37] 同じく忘れてはならないのは、一八九六（明治二九）年の「西楽論争」である。ワーグナー作品における無限旋律とレチタティーヴォの関係をめぐって、上田敏と森鷗外が論争したのである。[38] 鷗外自身は、ワーグナーにさほど関心はなかったらしいが、いずれにせよ

こうした論争が生じること自体、ワーグナーへの関心が高まっていたことを如実に示している。

たしかに、ワーグナー・ブームそのものが世紀転換期の洋楽定着をもたらしたとは言えない。しかし、知識人の間での洋楽の認知を決定的に促し、洋楽を教養の徳目視する傾向を後押しした。その意味で、洋楽史上無視できない意義をもつ現象であった。ただ、本稿の冒頭で指摘したごとく、このワーグナー・ブームにはきわめて奇妙な側面があった。楽劇の崇高さを憑かれたように語りながら、その舞台を実際におのれの目で観た者となると、ほとんどいなかったのである。この点を少し詳しく見ておこう。

当時、楽劇の上演はまだ行われたことがなかった。というのも、明治日本ではそのための条件が皆無だったのである。相応の技量をもったソリストも合唱団もいないし、管弦楽団も、懸命にかき集めてもパートが全部は揃わないという体のものがせいぜいであった。舞台芸術家や演出家は言うまでもない。また、ホールになりそうな、椅子席を備えた洋風劇場は、帝国劇場か有楽座くらいしかなかった。むろん、多大な上演費用に多少とも見合うだけの聴衆が存在したわけでもない。ちなみに、日本でワーグナーの楽劇が完全上演されたのは、第二次大戦後のことである。[39]

もっとも、こうした事情は、別段ワーグナー作品にかぎった話ではない。当時の日本では、洋楽の公演は質量ともにきわめて不十分であった。演奏会は東京ですら、まだかなり稀であり、せいぜい東京音楽学校の定期演奏会や、音楽団体の催しくらいのものであった。しかも、芸術的に満足できるものはほとんどなかった。学生の演奏技術はまだ初歩的で、交響曲を演奏する場合でも、難度の低い楽章のみに限ることがしばしばであった。[40] 教授でさえ、欧米の水準にははるかに見劣りすることが多かったのである。[41] といって、欧米人音楽家にふれる機会はもっと稀であった。はるか極東の国への欧米音楽家の来訪は滅多になかったし、音楽学校の欧米人教師は、かなり積極的に演奏活動をしたとはいえ、所詮は総勢わずか数人であった。

肝心な点は、当時はワーグナーの作品を体験するといっても、コンサートで楽曲に触れるにとどまったという点である。すなわち、楽劇の一部を取りあげた管弦楽演奏会に行くか、あるいは――むしろこちらが通例だったが――編曲版のピアノ演奏を聴くかであった。上田敏も、実はワーグナー作品のごく一部を、しかもピアノ版でしか知らなかったという。石川啄木も、楽劇のうちのわずか数曲をかじっただけらしい。[42] いずれにしても、明治日本にいるかぎりは、楽劇の舞台を全篇、五感をもって体験することは不可能であった。例外は、鷗外など一握りの留学経験者だけである。それにもかかわらず、ワグネリアンたちは口をそろえて楽劇を褒めそやした。しかも、音

楽がすばらしいからというより、楽劇は文学、演劇など種々の芸術形態を総合した最高次の芸術だから、という理由からであった。

楽音によらずして、ではいったい、彼らは何を通じてワーグナーを体験したのか。録音媒体の未発達さを考えるなら、唯一残る可能性は書物である。たしかに、情動的な音楽体験が概念的知識を介するのみで得られるものかどうか、大いに疑問ではある。しかし、これを示唆する事実は少なくない。明治のワグネリアンは、活字からワーグナー音楽についての知識を得ただけでなく、楽劇への美的感動を追体験した――少なくとも、彼ら自身はそう考えた――のである。[43]

上田敏が西欧諸語に通じ、芸術全般にわたる広汎な学識をもっていたことはよく知られている。その博覧強記ぶりは、小泉八雲が「万人中の一人」と褒めたたえたほどであった。鷗外との論争で披瀝したその音楽知識が主として活字経由であったことは間違いないだろう。ちなみに、上田は若いころに留学経験をもたない。彼の最初の外遊は三〇歳代半ばになってからの一九〇七（明治四〇）年のことである。[44]「オルフェウス」上演にあたった学生グループも、頼りはもっぱら書物であった点で変わりはない。メンバーの一人だった石倉小三郎は、当初「歌劇とかオペラとかいふものが西洋にはあると聞いて、渇仰の念を抱きながらも、どんな事をするものか見当もつか」なかったところ、「兎に角…書物などによつて朧に推測され得た」ところを手がかりにしたと回想している。[45]慶応のワグネル・ソサイエティーもかなり理屈先行であった。創設者の秋葉の言うには、「[演奏]技術の進歩を期すると同時に常に理論的方面の研究を怠らず、孰れかと云へば音楽的常識を養ふために其一般的知識と感情の修養に比較的多くの力を入れて」いたからである。[46]

活字経由という体験方式は、彼らのワーグナー理解のあり方にも反映しているようである。というのは、彼らのワーグナー礼賛はきわめて概念的なのである。先述の近藤逸五郎はワーグナーを評して、「最高級芸術の総合体なる音劇を完成しめ是によりて民衆を済度せんとした偉なる音楽家」だと述べる。[47]これは、芸術による救済というワーグナーの持論をさしているのだろうが、いずれにしても近藤においては、音楽そのものより社会哲学上の意義に力点が置かれている。同じことは吉田豊吉についても言える。彼はワグネル会の発起人の一人で、近藤とともに「オルフェウス」の訳詞に携わった。さて、吉田に言わせれば、「浮華淫逸の風方に一世を吹きすさみ、人挙つて実利主義の渦中に輾転する時、…リヒァルド、ワグネルの如きは芸術を以て唯一済度の方法と為し」たのであった。[48]

こう見るなら、明治のワグネリアンの情熱は大部分、書物によって養われたと見てよい。むろん、実際の舞台を見ずして楽劇を語るのは、彼ら自身にしてももどかしいかぎりであったに相違ない。しかし、ワーグナーへの憧憬はそれ以上に強かったのである。しかし、

いったいどうして彼らは、そうまでしてワーグナーに情熱を捧げたのか。あるいは角度を変えて言うなら、なぜ心酔の対象はワーグナーだったのかということである。それは、たとえばモーツァルトやブラームスではいけなかったのか。

たしかにワーグナーには、他の作曲家と異なって、書物からの接近が容易だという便宜がある。彼が音楽創作と並んで旺盛な文筆活動を展開したことはよく知られている。その著作は音楽論から芸術、歴史、社会哲学などにわたり、さらに詩作におよぶほど広範であり、また量的には全集一〇巻になるほど大量のものであった。さらに、ワーグナーの周囲には多くの信奉者が集まり、「バイロイト・サークル」という一種のサロンをなしていた。サークルでは師の芸術と思想を倦むことなく論じられ、そのために『バイロイト文集』Bayreuther Blätter という刊行物も設けられていた。[49]

したがって、明治の西洋型知識人にとっては、その欧語の素養をもってすれば、ワーグナーに関する知識はわりに簡単に得られたはずである。現に石倉小三郎の場合、まだ見ぬオペラに接近するにあたって導き手となったのは、バイロイト・サークルの代表者で、ワーグナーの女婿でもあったチェンバリン Houston S. Chamberlain の書いたワーグナー伝の英訳であった。[50]

もちろん、はるかに決定的だったのは、ワーグナーの音楽がこの頃、欧米で大々的な反響をよんでいたことだった。ワーグナー・ブームが各国の音楽界を席捲していたのである。たとえばウィーンの場合、彼のオペラは頻繁に上演されていたし、[51] しかも公演は日刊紙や専門誌で詳しく論評された。[52] 彼の革新的な楽風が多くの作曲家に決定的な影響を与えたことは周知の事実である。しかし大事なことは、彼の影響が歌劇場の客席を越えて広がっていた点である。多くの若い学生、知識人がワーグナーの芸術に傾倒し、愛好者団体を結成してワグネリズムを鼓吹していたからである。[53] 欧米でのワーグナー熱が、西洋の知的流行に敏感な明治の知識人を虜にしたとしても、何らおかしくはない。

しかし、以上の理由で、明治のワグネリアンの心酔ぶりは十分に説明できるだろうか。つまり、折からブームだったうえに、書物から知識吸収が容易だったというだけなのだろうか。逆に言えば、もし文筆に巧みで、かつ時代の寵児でありさえすれば、彼らは他の作曲家にも同じように拝跪したのだろうか。

この点を考えるために、姉崎嘲風に目を向けてみたい。日本ではワーグナーへの関心は一八九〇年代半ばに生じていたが、本来の意味でのワーグナー・ブームが生まれたのは、一九〇二（明治三五）年のことであった。この年、姉崎は留学中のヨーロッパから故国にいる

親友高山樗牛に宛てて一連の公開書簡を送り、そのなかでワーグナーの芸術を激賞した。書簡は雑誌『太陽』に掲載され、これが契機となって一気にワーグナー熱が燃えあがったのである。[54] つまり、姉崎はワーグナー・ブームの火付け人なのであった。

姉崎嘲風（本名は正治）は、一八七三（明治六）年に京都で生まれた。父は桂宮家に仕える士族であった。ただ、父は早世したので、彼は浄土真宗の絵師だった母方の家庭で育った。姉崎は、第三高等学校を経て、一八九三（明治二六）年に東京帝大文科哲学科に進み、宗教学を専攻する。注意すべきなのは、――この世代の日本人には当然のことであるが――幼少期から長じるまで、彼には洋楽との接点がほとんどなかったことである。その間の洋楽体験といえば、三高の寮にいた時分、同級生から「蛍の光」などの唱歌を習ったことくらいである。もっとも、姉崎は歌は得手ではなかったらしい。[55]

その一方、姉崎は三高時代からドイツに深く傾倒し、ドイツ語を熱心に学習した。彼のドイツ憧憬は極端なほどで、ついには自ら「夢伯林士」と号したくらいである。今日なら、「ベルリン・ドリーマー」とでもいうところか。大学を卒業した後、姉崎は大学院に進学し、修了後には母校の講師になった。大学在学中、彼は『帝国文学』創刊や宗教団体の活動に関わるが、とくに音楽に関心をもったという形跡はない。姉崎が大学から三年間の留学を命じられて、憧れのドイツの地に足を踏み入れたのは一九〇〇（明治三三）年のことである。彼はいったん北独のキール大学に落ち着くが、翌年の春、ベルリン大学に籍を移した。

さて、問題はワーグナーとの出会いである。ベルリンに移ってしばらくしてからのことであった。ある夕べ、「ラインの黄金」の舞台を観た姉崎は、たちまちにして魅入られてしまう。楽劇の魅力に虜となった彼はその後、次々に「ニーベルングの指輪」の作品を観るのだが、その都度、熱狂は増すばかりであった。こうして彼は熱烈なワグネリアンと化したのである。とくに同年冬に観た「タンホイザー」には、感激はとどまるところを知らなかった。

姉崎の書簡は、沸き立つような彼の興奮を伝えて余りある名文である。しかしその一方で、おそらく読者はだれしも一点の疑念を残すだろう。学校唱歌をわずか数曲習ったのみ、という洋楽歴の人間が、いきなりワーグナーを聴いて、そこまで没入できるものなのか。[56] そう考えて、書簡を読み直すと、いささか奇異な点に気づく。それは、音楽への言及がきわめて乏しいことである。たとえば第二書簡で、姉崎は前夜に観た「タンホイザー」の公演について詳しく説明している。しかし、彼が縷々述べているのは、実はこのオペラの筋書きにすぎない。それに、「愛の中の甘き死」とか「世の辛甘を嘗め尽して之を脱却する大悟寂滅の死の福音なり」などという思弁的コメント

を加えてあるだけなのである。[57] 一方、旋律や和声など、音楽芸術面からの論述は皆無だし、歌手やオーケストラ、演出など、当の公演そのものについてもふれるところはない。

第三書簡でも姉崎はワーグナーの偉大さを論じるのだが、ここでも論述は完全に哲学的思弁の域にとどまっている。すなわち、ワーグナーはその楽劇を通じて、無限の愛という高邁な理念を説いたのであり、まさにこの理念によって、彼はショーペンハウアとニーチェの間の矛盾を止揚しえたというのである。そして、姉崎は最後に断言する。「ワグネルの楽劇は真の哲学にして又宗教、此故に又真の美術なり、バイロイトは実に此新宗教のエルサレムなり、竹林園なり」と。[58]

姉崎は、明治から大正中期にかけて活発な論壇活動を展開し、またわが国における宗教学の祖として大きな声望を得た。彼の残した著作は数多い。ところが奇妙なことに、ワーグナーについては、彼はまとまった書物を著さなかった。短い論考はあるが、しかしわずか数編で、いずれもヨーロッパ留学から帰国直後のものである。[59] これらの論考でも、公開書簡と同様、音楽はほとんど扱われていない。ひたすら、愛の哲学という十八番を繰り返すに終始している。ごく稀に音楽についてふれることがあるが、それも戯曲上の効果という観点からの言及にとどまっており、音楽自体を論じたものではない。そもそも、姉崎のワーグナー論にはおよそ、無限旋律や示導動機といったワーグナー独自の音楽理論は現れない。ちなみに、彼が晩年に著した自伝と、若き日の留学の回顧のいずれにおいても、[60] ワーグナーの名は一度しか現れないし、自ら火を付けたワーグナー・ブームにいたってはまったく言及がない。[61]

こうして見ると、姉崎がいったい音楽愛好家としてワーグナーに没入したのかどうか、はなはだ怪しいと言わざるをえない。彼が音楽にそれなりに趣味を有していたのは、留学中よく音楽会に行っていることからして、事実ではあろう。しかし、彼のワーグナーへの関心が、自らの耳目をもって接した楽劇に触発されたものなのかは、大いに疑問としてよい。むしろ、彼もまた観念先行でワーグナーに接近した一人ではなかったか。想像を逞しくすれば、彼は劇場の客席で舞台上の楽劇に魅了されたというより、買って帰った台本を下宿で読んで感涙を流したのではあるまいか。

その意味では、ベルリンにいる姉崎も、東京のワグネリアンと大差なかったことになる。しかし、われわれの関心はむしろ、なぜワーグナーはかくも多くの観念先行のファンを生みだしたのかである。ワーグナーのどこにそれほどの魅力があったのか。再び、姉崎のワーグナー論を見てみよう。

彼のワーグナー崇拝の動機を占ううえで興味深いのは、第一書簡である。注意したいのは、姉崎はここで冒頭からワーグナー礼賛をぶっているわけではない点である。書簡はまず、激烈なドイツ社会批判から始まる。すなわち姉崎曰く、ドイツでは外面的な国運隆昌の陰で物質主義が瀰漫し、実利追求に狂奔する者ばかりである。道徳の退廃は目を覆わんばかりであり、思想・学術は沈滞の極みで、昔日の俤はない。プロテスタント教会は精神の陶冶を閑却し、ただ卑屈な臣民根性と他者への驕慢を助長するのみである。社会は階級・集団に分裂する一方、国民の間には偏狭な排外主義が横行する。つまり、「西洋の文明なる者、特に十九世紀のドイツの文明、基督教といひ、近世学術といひ、其外形結果の進歩は即其裏面中心に一歩々々解体を進めつゝある」と、姉崎は論断する。[62]

彼の口調は憤怒に充ち満ちていると言ってよい。姉崎はドイツ社会が根本から病み腐っていると捉え、それに対して激烈な、全面的な攻撃を行うのである。では、この病んだ社会を救済する方途はないのか。実は、彼がワーグナーを引き合いに出すのはここなのである。姉崎は、閉塞した時代状況を打開するには、文化的英雄がその卓越した創造力によって、社会を根本から革新するしかないと見る。そして、哲学者ニーチェ、画家ベクリーンと並んで、音楽家ワーグナーこそ、彼の期待に応える者であった。すなわち、ワーグナーこそはドイツ文明の「根底の転覆革清を要求せる革命的天才」なのである。[63]

当時、ドイツは皇帝ヴィルヘルム二世の治下にあり、総じて物質主義、俗物趣味の風潮が目立った時代とされる。その意味では、姉崎の時代診断はあながち的外れではない。ただ、彼の激烈なドイツ批判を読むとき、われわれとすれば、あの「夢伯林士」の姿はどこへ行ってしまったのかと問わざるをえない。いったい姉崎はいつ、どのようにして熱烈なドイツ贔屓から徹底した嫌独家へと変わったのだろうか。

自伝によると、姉崎のドイツ熱に最初に冷水を浴びせたのは、一八九五（明治二八）年の三国干渉であった。日清戦争の戦勝気分に浮かれていた国民は、ロシア・ドイツ・フランスによる講和への干渉に衝撃を受け、激昂した。なかでも、日本政府に対するドイツ公使の姿勢は傲慢そのものだったと言われ、とくに世論の憤激を買ったのである。しかし、決定的だったのは留学後の体験であった。姉崎は帝政ドイツの社会的現実に直面し、夢見ていたドイツの姿との落差に愕然としたのである。とくに彼を激しく憤らせたのは排外主義と人種偏見であった。西洋的優越感からするアジア人への侮蔑や差別に、彼はしばしば直面した。書簡から想像すると、姉崎は実際、路上で石を投げつけられたこともあったらしい。崇高な文明国だと思いこんでいたドイツが、異国からの知の巡礼者をこのように遇することに、

彼は強い怒りを覚えた。「留学なる者に依りて欧州の燦爛たる文化に接せんと楽しみし余は、実に其の望みの愚なりしを悟れり」と、彼は述べている。[64] こうして愛憎逆転し、彼はドイツ憎悪に凝り固まったのである。

なかでも偏狭酷薄な排外主義の象徴と映ったのが皇帝ヴィルヘルム二世、いわゆるカイゼルである。彼を姉崎は蛇蝎のごとく忌み嫌った。実際、ヴィルヘルム二世は人種偏見が強く、代表的な黄禍論者としても知られていた。それを如実に示したのが、いわゆる「フン族演説」であり、姉崎も第一書簡のなかで取りあげているものである。これは、一九〇〇年七月に、義和団鎮圧のために中国に派遣する東アジア遠征隊の出兵式典で行われた演説だが、君主の公的演説としては実に異例なものであった。というのも、出征兵士に公然と無差別殺戮を命じるに等しい内容だったからである。[65]「フン族演説」は、あまりの露骨さゆえに国内外で大きな波紋をよんだ。たとえば隣国のオーストリアのある新聞は、この演説を野蛮きわまりないとし、「ドイツは、ヨーロッパ文明のために行おうとする派兵に際して、自らあらゆる文明を放棄しようとしている」と厳しく断罪したくらいである。[66]

姉崎には、彼が日常体験する差別と偏見を、皇帝自らが使嗾しているかのように映ったに相違ない。ヴィルヘルム二世への姉崎の憎悪は激しく、その情はついに終生消えることがなかった。「カイゼルのいる間、再びベルリンの地を踏まずというのがベルリンを去るに臨んでの自分の誓いであった」と、晩年の自伝にすら述べているほどである。[67] カイゼルだけでなく、今や姉崎にとって、ドイツは何もかもが厭わしかった。樗牛への私信に、彼は「独逸に対する僕の疾悪の情は、日々に昂まるのみ」だと述べている。彼に言わせれば、「独逸人は剛情自負我利のかたまり」でしかなかった。挙げ句には、姉崎は若いころにはあれほど熱中したドイツ語にまで嫌気がさしてしまう。そして、論文を書くのに、今後はもう英語しか使わないつもりだと宣言する。なぜなら、「独逸の如き忌むべき国の文学を、僕が万分の一でも助けるのは、快くない」からである。[68]

つまり、ドイツ留学時に体験した人種偏見を原因として、姉崎はドイツ贔屓から嫌独家に転向したものと見てよい。それが彼をヴィルヘルム時代の社会文化状況全体への批判に向かわせ、さらには時代の救世主としてワーグナーに期待をかけさせたのである。

ただし、彼の思考の道程は大筋ではこのとおりだとしても、符合しない点は残る。第一に、人種主義に反発したからといって、それをすぐさまドイツの社会文化状況全体への批判へとつなげる理由はなかったはずなのである。当時のドイツでは、人種主義は、一部の狂信者に限られた周縁的現象だったと言ってよい。[69] なるほど、ドイツを含めてヨーロッパでは、西洋文明への絶対的確信からアジア・アフリ

カに対して強い優越感が漲っていたのは事実である。しかし、だからといって露骨な差別的言動がまかり通っていたわけではない。人種偏見を公言するのは、むしろ市民的品性に悖る行為として強く忌避されるところであった。だからこそ、皇帝の「フン族演説」も内外であれほど顰蹙を買ったのである。したがって、姉崎にとっての問題が人種主義だけだったのなら、人種主義者を攻撃すればよいことであって、何も――年来の憧憬を自ら否定してまで――ドイツの社会文化全体に批判を広げる必要はなかったろう。

第二に、人種主義への反発がワーグナー崇拝に行きつくのも妙である。むしろ、その逆のほうが自然だったろう。なぜなら、ワーグナーは後段で述べるごとく、断固たる人種主義者だったからである。彼だけでなく、バイロイト・サークルの面々も、師譲りの偏狭な人種思想を奉じていた。姉崎がそれを知らなかったはずがない。ところが、彼はワーグナーのこの側面にはまったく言及せず、ただ楽劇礼賛を繰り返すのである。

つまり、出発点としての人種偏見の衝撃がワーグナー崇拝という終点にいたるには、途中で何らかの媒介が必要であったということになる。およそ憤激がどれほど強いにせよ、生のままの感情を表白するだけでは思想になりえない。感情をいったん抽象化し、概念的語彙に翻訳して思想の次元に昇華する必要がある。姉崎の場合、この翻訳と昇華は一種の思想モデルに即して行われた。このプロセスにこそ、彼とワーグナーをつなぐ接点がある。

四　民族至上主義と生改革思想

実は、姉崎の時代批判は、ドイツ近代史研究者にとってはそう目新しいものではない。彼の挙げる論点は、いわゆる民族至上主義・生改革思想に符合するところが多いのである。民族至上主義とは、一九世紀末以降、人種主義的観念を下敷きにした急進的な民族理念を高唱した運動であり、民族性の護持という観点から社会批判を繰り返した。一方、生改革は、世紀転換期にドイツを含めて広くヨーロッパでおこった文明批判的な種々の思想・運動の総称である。具体例を挙げれば、自然療法、菜食主義、禁・節酒論や、土地改革、田園都市構想などの社会改革論、神智学などの新宗教運動があり、さらには表現主義などの芸術方面での潮流もこれと関連していた。一見すると、民族至上主義と生改革は別個のもののように見えるかもしれない。しかし実は、両者は思想的にも人的にも同根の運動であった。[70]

こうした立場に立つ論者は、力点の置き方はさまざまなものの、現実のドイツ社会が救いがたく病んでいるという認識においては一致していた。曰く、一八七一年の帝政樹立によって宿願の国家統一は果たされたが、一箇の国民としての精神面での融和はまだ達成されていない。国民はむしろ階級に分断され、社会は分裂の様相を強めている。経済発展とともに物質的成功がもて囃される一方、古き良き伝統は閑却される。キリスト教、とくにプロテスタンティズムは体制に安住し、精神の荒廃を座視している。大都市を舞台に悖徳がはびこり、道徳を顧みる者は少ない。民族の魂は貶められ、人種の純粋性は汚される一方である。「文明」の名の下に人為的な生活習慣が広まり、人々はいよいよ自然から切り離される。つまり、ドイツでは個人の生も民族の本質も、まさに堕落・衰退の瀬戸際に立っているというのが、彼らの時代診断であった。

これと、先に述べた姉崎のヴィルヘルム期ドイツ批判が相似していることは容易に見てとれる。単なる偶然では片付けられまい。なるほど、姉崎が民族至上主義・生改革の思想と体系的に取り組んだという事実は確認できない。しかし、それとの接点を示唆する事実は少なくない。たとえば、彼は第一書簡でベルシェ Wilhelm Bölsche に言及している。ベルシェは、コロニー運動などで活躍した文筆家であり、性愛を原理とした物心一元論を唱えた、代表的な生改革思想家の一人である。[71] さらに、姉崎はヨーロッパ留学末期にロンドンに移ってから、英国神智学協会会長ベサント Annie Besant の演説を聴き、これを称賛している。[72] 神智学は、生改革的新宗教の中心ともいえる運動である。

姉崎が留学からの帰国直後に発表した『復活の曙光』（一九〇三年）も、生改革の思考と同一波長にある。たとえば、主知主義的な科学万能論を否定し、真善美の根源としての神秘な存在をこれに対置するのは、全体論的発想として類似のものである。また、「一切万物が同一性質を有つて居るのみならず、実に唯一の共通なる源泉から生じたもの」だという彼の主張は、生改革の一環であった一元論そのものである。[73] さらに、姉崎が同書で唱道する倫理と宗教の合一も、生改革的宗教観の現世救済的志向と共通している。

同様の影響は、姉崎と個人的・思想的に交友のあった人々にも認められる。たとえば独文学者の登張竹風である。彼はニーチェを本格的にわが国に紹介した業績で知られるが、ニーチェの思想はそもそも、民族至上主義・生改革の源流の一つと目されるものである。もっと具体的な例としては、「芸術主義」と題した登張の評論がある。この小論は実は独自の著作というより、一八九〇年にドイツで出た『教育者としてのレンブラント』という書物の一部にそのまま依拠したものである。そのことを登張はどこにも記していないが、原著と

の間に表現の異同は基本的にはない。原著を翻訳したうえに自前の文飾を大幅に加えただけのものなのである。[74]

この点を指摘した瀬沼茂樹は、原著者については哲学者ハルトマン Eduard von Hartmann と推測しているが、実はそうではない。これはラングベーン Julius Langbehn の著作で、当時ドイツでベストセラーになった書物である。ラングベーンは民族至上主義史では著名な思想家で、この書物は近代の文化や科学を非難し、古ゲルマンへの憧憬と民族の真の統一を説いたものであった。[75] これを登張が翻訳として紹介せず、自作の評論という形で発表した理由は定かではない。ただ、いずれにしても、ラングベーンの思想に共鳴していなければ、自分の名を付することはなかったはずである。

高山樗牛についても、その思考は民族至上主義と生改革思想と共通するところが多い。彼はニーチェに強く共感し、登張とともにその紹介に大きな役割を果たした。樗牛から見れば、「ニーチエは殆どあらゆる方面に於て十九世紀の文明に反抗」した英雄であった。[76] 彼の「日本主義」もこの関連で関心を惹く。権力手段による対外膨張、帝国主義的抑圧を唱えるその主張自体、ナショナリズムの世紀たるこの時代には、別段特異とは言えないだろう。ただ見逃せないのは、彼がこれを人種主義でもって根拠づけている点である。樗牛は、世界史を「アールヤ」「ツラン」「セム」諸人種間の闘争過程と捉え、この歴史の運動法則をもって近代世界の展開を理解しうると主張する。[77]

だから、彼がいわゆる人種衛生学的な発想を色濃くもっていたことは、決して驚くには当たらない。当時、表面化しつつあった社会問題に関連して、樗牛は次のように述べた。すなわち、人道的な観点から社会的弱者を保護するという発想は根本から誤っている。なぜなら、本来なら淘汰で消滅すべきはずの下等な資質が人為的に保存され、結局は国家全体の活力を損なうからである。[78] これは、社会政策がかえって自然に内在する淘汰メカニズムを阻害し、その結果、いわゆる「逆淘汰」をもたらすという民族至上主義の社会進化論とほとんど区別されるところがない。

樗牛は――晩年に日蓮に深く傾倒するまでは――きわめて唯物論的な、一元論を彷彿させる宇宙観を信奉していた。この立場から、彼は宗教を激しく攻撃している。樗牛の「日本主義」の論文は、ほとんど既成宗教攻撃の書であると言ってよい。超越的な真理を否定する樗牛は、代わって世俗倫理を重視し、救済は現世的にのみ可能だと確信していた。[79] 後年、彼は性欲を肯定した「美的生活」論を唱えるが、[80] これは性愛を最上の徳として称揚した先述のベルシェを思い出させる。

ついでに言えば、ニーチェの紹介者という通念的イメージからは意外だが、実は樗牛は同時代ドイツに対してきわめて批判的であった。

すなわち、彼の言うには、「独逸人は、排外の思想に富める点に於ては世界に屈指」であり、アジアに対する蔑視が強い。そればかりでなく、「偏狭なる独逸人は同時に頗る粗野なる国民である。」だから、樗牛にしてみれば、ドイツはとうてい模範たりうる国ではない。それだけに彼は、日本の朝野を風靡するドイツ熱を実に苦々しく思っていた。[81] 実は、樗牛がニーチェを称賛するのは、こうした腐敗停滞したドイツの状況を打破する英雄としてなのである。その意味で、樗牛におけるニーチェは、姉崎におけるワーグナーと同じ位置を占めていた。

もちろん、樗牛はドイツ社会を自分の目で見たわけではない。生の情報は姉崎が送ってくるベルリン便りに拠っていたはずである。だから見ようによっては、彼は親友の嫌独感にいつの間にか染まっただけなのだと言えなくはない。ただそれにしても、折々の私信で伝えられるだけの乏しいドイツ情報に樗牛が敏感に感応したのは、両者が根底において知的雰囲気を共有していたからこそであろう。

樗牛の場合にも、同時代のドイツの文明批判的思潮にとくに親しんだという証拠は見出されない。その論説や書簡からは、彼がドイツの文筆家としてはニーチェ以外に、ハルトマン、ズーダマン Hermann Sudermann、ハウプトマン Gerhard Hauptmann などを読んでいたことが知られる。[82] もっとも樗牛の場合、ドイツの思潮を系統的に研究したということは、姉崎ら以上にありそうにないことであった。というのも、ドイツ語に堪能であった姉崎や登張と違って、樗牛は自らも認めるごとく、ドイツ語がさほど得手ではなかったからである。[83] 彼のニーチェ理解も、原典からではなく、イギリスのニーチェ研究文献に依っていたことが知られている。[84]

しかし、どのようなルートであったにせよ、民族至上主義・生改革が姉崎らに影響を与えていたことは、以上のように間違いないと見てよい。それはなるほど、系統的あるいは自覚的な摂取ではなかったろう。しかし、思想の継受はつねに意識的な次元で行われるとはかぎらない。むしろ、空気のごとく吸い込んだもののほうが、知らず知らずに血肉化する可能性は高いとも言える。文明批判的な文学・芸術思潮は、世紀末ヨーロッパでは一種の「時代精神」であった。新来の欧米知識を追いかけていくなかで、姉崎らがそれと自覚せぬままにこれらの思考パターンを取り入れていったとしても、不思議ではない。さらに言えば、文明批判的思潮は、啓蒙的主知主義への反発をバネとしていただけに、本来的に非合理的であった。だから、根底的な知的雰囲気を共有さえしていれば、断片的知識からでも思想の内容を汲みとることはそうむずかしくはなかったのである。[85]

以上を整理してみよう。姉崎は留学して、長年のドイツへの憧憬が裏切られたと感じた。彼はその失望と憤懣を合理化し、ヴィルヘル

ム社会批判論へと抽象化していく。その際に彼が依拠したのが、折にふれて受容した民族至上主義・生改革の思想モデルであった。

さて、もしこの見方が正しいなら、姉崎がワーグナーを激賞するのは論理的必然であった。なぜなら、ワーグナーこそ、民族至上主義・生改革の観念世界に深く根ざしていた人物だったからである。ワーグナーは若いころより確信的な反ユダヤ主義者であった。彼は、自ら言うごとく、「ユダヤ人の気質や人柄から受ける抑えがたい不快感」を感じ、後年は人種論哲学者ゴビノーの著作に親しんだ。反ユダヤ主義は通例、過激なドイツ民族理念と結びつくことが多いが、ワーグナーもその例外ではない。彼は、「人類の頽廃の化身たるデーモン」である「ユダヤ人の進出になす術もなく侵害されているドイツ民族の衰退」に激しい危機感を募らせていたのである。[86]

産業的近代への懐疑姿勢も顕著な特徴である。ワーグナーは機械化された文明のなかにあって人類は頽廃の極にあり、文化は不毛をきわめていると見た。人間の生は分断され、全体性を喪っている。ワーグナーが、菜食主義、動物愛護、禁酒を熱心に唱えたのも、それが人間性の回復につながるものと考えていたからである。また、彼はキリスト教を激しく攻撃し、教義の原点に立ち戻る――彼によれば、キリスト教はユダヤ起源ではなく、アーリア起源であった――にはそれを浄化する必要があると考えた。[87]

では、時代が逢着したこうした全般的な危機に出口はあるのか。そこでワーグナーが提唱したのが、愛すなわち芸術による救済であった。「芸術作品だけが、…神的なるものの比喩を取り出して生に提供することができるのであり、そのさい、生の域を越えた至純の充足感と救済がもたらされるのである。」[88]彼が、さまざまな芸術形態を総合したという意味で最高の芸術だと自負する楽劇には、こうした社会哲学的含意があったのである。

このようにワーグナーは、ヴィルヘルム期ドイツの産業社会的現状への痛烈な告発者であった。姉崎は、同じく民族至上主義・生改革的な文明批判の論理に立つワーグナーに同調することによって、まさしく自己の思想を再確認し、補強したのである。言い換えれば、姉崎のワーグナー崇拝は、ワーグナーに託して語った彼自身の時代批判なのであった。そして、ワーグナーが芸術による救済を思想の核心に置いた以上、姉崎は必然的に楽劇に感動しなければならなかったのである。

五　おわりに

姉崎のワーグナー礼賛は、芸術的な感興にもとづいていたのではなく、むしろ世界観上の動機によるものであった。彼は楽劇の芸術的側面よりも、その哲学的意味に惹かれたのである。しかし、なお問題は残っている。留学先でワーグナーに託して時代批判を展開した姉崎の言葉がどうして、日本でかくも大きな反響を得たのかという点である。ヨーロッパの大国ドイツの社会的現実を眼前にして姉崎が熱っぽく語る言葉は、はるか彼方の明治日本にいる『太陽』の読者の耳には、逆にむしろ空疎に響いたとしてもおかしくない。

結論から言えば、明治日本の知識人が姉崎のワーグナー論に傾倒したのは、そこに描かれたヴィルヘルム期ドイツ像に明治日本の姿を見てとっていたためであった。社会の閉塞と文化の不毛を嘆く姉崎の危機意識は、彼らにとって他人事ではなかったのである。

実は、ワーグナーを讃美する姉崎自身、日本との関連を鋭く意識していた。第一書簡で、彼は論述の意図を次のように明言している。すなわち、「余は今ドイツの為にドイツを語らず、文明の趨勢と欠陥とを同じうする日本の為に暫くドイツの文明を語らん」と。[89] つまり、公開書簡を書いた姉崎の本意は、決して欧米での最新流行を紹介することではなく、故国の状況に警鐘を鳴らすためであった。だから、彼は続けて、明治日本がいかに大きな危機に逢着しているかを論じる。つまり、「維新当初の清新雄大なる理想努力の失落、戦後愛国と称する、名は美にして実は無智の自負にすぎざる気運の横流、工業の勃興に伴ふ投機心の旺盛、不徳の鬱興、制度の成就に伴ふ教育其他万般の事物の形式化」が社会を覆っているのである。[90] 彼に言わせれば、明治日本は腐朽したヴィルヘルム期ドイツの鏡像にほかならない。

ただ、ドイツと日本ではある一点で決定的な相違があると、姉崎は言う。すなわち、ドイツでは、ニーチェやワーグナーのごとき預言者が危機からの脱却を説き、しかも彼らの言葉は若い世代の間で熱狂的に迎えられている。しかし翻って日本では、今なお多くの者が惰眠を貪り、危機が存在することすら意識していない。そこで姉崎は、ドイツの預言者の啓示を日本に伝え、それでもって故国の閉塞を打破しようとしたのであった。

客観的な歴史状況からするなら、姉崎のように明治日本をヴィルヘルム期ドイツと同列に論じるのは、むろん暴論の誹りを免れない。工業化の段階も異なれば、産業社会としての成熟、大衆化の程度など、いずれの点をとっても彼我の差は大きかった。しかし、そうした社会的現実をよそに、知識人の主観的世界においては、意外にドイツは近いものと受けとめられていたのではなかったか。

よく指摘されるように、明治末年の青年世代は、一種の方向喪失感に見舞われていた。現在の自己を自らの人生経路や周囲の社会環境のなかに的確に位置づけることができず、あらゆる紐帯を欠いたまま、単なる個として浮遊している感覚である。そして、これと格闘しようにも、歴史的・社会的現実への碇をもたない彼らは、問題を個人的次元でしか捉えられなかった。その好例が、恋愛や宇宙の哲理などに「煩悶」する青年たちであった。

背景となったのは明治社会の成熟である。近代化と国家的発展という国民的課題は、さすがに明治末年ともなると、一段落という観があった。西洋からの文物導入も進み、国際的にも一定の地位をかち得たとなると、もはやかつてほどの切迫さは感じられなくなったのである。こうして、維新以来の価値観は次第に薄れていく。個人としても、自らの栄達を国家の隆昌に重ね合わせることは容易ではなくなった。しかしその一方、新たなよりどころを見出すことも、また容易ではなかったのである。

社会秩序の硬直化も目立ってきた。維新の瓦解でいったん転倒した後、世の中は明治体制の下で再び落ち着いてきた。変動期にありがちな、徒手空拳から始めて一代で成功するなどという出世物語は過去のものになりつつあった。[91] 学校教育という階層間移動のパイプも細まってきた。とくに知識人としての存在意義を証する西洋知識は、以前であれば立身出世の鍵であったものが、教育制度の近代化、高等教育の拡大によってその価値が薄れてきた。大学出の肩書きをもっていても、身の振り方を思案しなければならないこともあった。たとえば、一九一一（明治四三）年の東京帝国大学法学部の卒業生のうち、三分の一は就職未定だったという。[92]

時代のなかに広まってきた閉塞感をもっとも雄弁に語るのは、石川啄木の有名な論考「時代閉塞の現状」である。自らも熱烈なワーグナー崇拝者であった啄木は、若い世代の間に広がる無力感と鬱屈を描いている。すなわち、今日の青年は、「理想を失ひ、方向を失ひ、出口を失つた状態に於て、長い間鬱積して来た其自身の力を独りで持余してゐる」のである。何をなすべきかが見えないなかでは、彼らには遊民として無意味な営みに日々を送るしかない。しかし、時代は重く淀んだままで、息苦しさは増すばかりである。「我々青年を囲繞する空気は、今やもう少しも流動しなくなつた。教権の勢力は普く国内に行亙つてゐる。現代社会組織は其隅々まで発達してゐる」からである。[93]

明治の青年たちは、自分たちが硬直した社会組織のなかに埋没し、その袋小路のごとき状況のなかで精神的に窒息しつつあると感じていた。それだけに、混沌に一撃を与え、行き詰まりを一気に打開してくれる英雄への待望は強くなった。樗牛や竹風が紹介したニーチェ

の思想が若い世代の間で大きな反響をよんだのも、それが力への意志でもってあらゆる束縛を打破する超人を説いていたゆえであった。[94]

注意しておきたいのは、こうした精神史的状況は、この時代のドイツにおいてもあてはまるものだったことである。世紀転換期に、ドイツの伝統的な知的エリート、いわゆる教養市民層は危機と没落への予感を強めていた。教養という伝統的な知のあり方は、産業化のなかで次第に存在意義が揺らぎはじめていたのである。威信の減退、地位の低下に直面して、彼らの間では閉塞感、無力感が広まっていた。実は、ドイツにおいてもワーグナーの受容は、こうした知的空気を前提にしたものであった。ワーグナーの芸術に歓呼した若き知識人の間では、産業的近代への懐疑、社会問題への関心、ナショナリズムへの傾斜が共通の語彙になっていた。だからこそ、ワグネリズムは音楽家だけでなく、広く文学、政治の領域にまで及んだのである。[95]

その分、停滞を一挙に打破する激震への期待も強かった。第一次大戦の勃発に際して、ドイツの知識人はこぞって熱狂的な戦争讃美をうたいあげたが、それはこうした一種の終末論的な期待の表現だったのである。[96] 社会現実から見れば、なるほど明治日本と帝政ドイツの懸隔は大きい。しかし、知識人・青年世代の閉塞感と黙示録的願望において、両者ははなはだ共通する側面をもっていたと言えよう。

こうした知的状況にあったからこそ、姉崎が公開書簡で「願くは力を振て此一世の渦動に反抗せよ」と呼号したとき、[97] それは明治の知識人の心の琴線に響いたのである。ワーグナー・ブームは、ヴィルヘルム期ドイツ批判という迂回路を通した、明治の青年たちの社会文化的憤懣の表現であった。ワーグナーの――多くの場合、編曲版によるピアノでの単調な――響きに、彼らは解放への予感を聴きとろうとしたのである。

註

引用文中、強調は原文のまま、また［］は引用者による補足である。また、外国人名の読みは慣用にしたがった。

（1）竹中亨「『是に依つて快楽を得むことを期する勿れ』――明治における洋楽受容の社会文化的要因」『待兼山論叢　史学篇』三七、二〇〇四年、九～一〇頁。この前稿では、ワーグナー・ブームへの論及はスケッチ程度のものにとどまった。本稿は多くの事実を加えて、それを敷衍したものである。なお本稿に関連して、さらに Takenaka Toru, “Wagner-Boom in Meiji-Japan,” in *Archiv für Musikwissenschaft* 62-1, 2005 参照。

（2）中村洪介『西洋の音、日本の耳――近代日本文学と西洋音楽』春秋社、一九八七年、四七七頁。

（3）倉田喜弘『日本レコード文化史』東京書籍、一九七九年、七八頁以下、一三二頁。

（4）東京音楽学校設立による芸術音楽路線への転換については、竹中亨「伊沢修二における『国楽』と洋楽――明治日本における洋楽受容の論理」『大阪大学大学院文学研究科紀要』四〇、二〇〇〇年、一一頁以下。なお、神林恒道は東京音楽学校を実用音楽路線の延長上に見るが、筆者としては同意できない。同『近代日本「美学」の誕生』講談社、二〇〇六年、第二部第六章。

（5）竹中亨「明治期の洋楽留学生と外国人教師――ドイツとの関係を中心に」『大阪大学大学院文学研究科紀要』四七、二〇〇七年。

（6）「国風音楽会」『音楽雑誌』三二、一八九三年。

（7）「井上文相の音楽意見」同、三六、一八九三年。

（8）存廃論争の議論は、『東京芸術大学百年史』東京音楽学校篇　第一巻、一九八七年、二九七頁以下に再録されている。

（9）東儀季治「明治時代の洋楽」大日本文明協会編『明治文化発祥記念誌』大日本文明協会、一九二四年。

（10）春風動人［＝塚越停春］「現時の音楽及音楽家（五）」『東京日日新聞』一九〇五年四月二七日。

（11）『東京芸術大学百年史』第一巻、四四七頁以下、四六三頁以下。

（12）委嘱講師については、竹中「洋楽留学生と外国人教師」二一頁。もっとも有名な例はケーベル Raphael von Koeber である。東京帝国大学で教鞭をとっていた彼は、一八九八（明治三一）年に東京音楽学校に請われて併任として出講した。

（13）竹中亨「明治日本におけるドイツ系音楽家――文化移転としての洋楽」合阪學編『西洋における移動と移民の史的構造』（科学研究費補助金成果報告書）二〇〇〇年、三四頁。

（14）伊沢修二「日本音楽保存に就て」『音楽』一二―六、一九〇七年。

（15）小長久子『滝廉太郎』吉川弘文館、一九六八年、二三～二四頁、堀内敬三『音楽五十年史』鱒書房、一九四二年（復刻版、大空社、一九九一年）二七八頁。

（16）日本楽器製造編『社史』日本楽器製造、一九七七年、一三頁。

（17）図一参照。大阪三木楽器はヤマハ製オルガンの代理店で、西日本全体を管轄地域としていた。全国の趨勢も、同社の販売実績からかなり占

うことができよう。

(18) 石倉小三郎「回顧三十年」(承前)『同声会報』二一五、一九三五年、三四頁、赤井励『オルガンの文化史』青弓社、一九九五年、五五〜五七、一一〇頁。

(19) 一九一一(明治四四)年には、大道社という出版社が設立された。「楽譜出版界の一進歩」『音楽界』四―六、一九一一年。

(20) 宮沢縦一編著『明治は生きている――楽壇の先駆者は語る』音楽之友社、一九六五年、二一五頁。

(21) 斬雲「薩摩琵琶所感」『音楽』八―三、一九〇五年。

(22) 当時のある暫定的な調査によると、たとえば一九一一(明治四四)年では東京では五七回の洋楽演奏会があったのに対して、地方ではあわせて三八回にすぎなかった。田村寛貞「大正二年開催の洋楽演奏会の統計」『音楽界』一四八、一九一四年、七九頁。

(23) 「仙台通信」『音楽雑誌』六二、一八九六年。もっとも東京での音楽会でも、演目を洋楽だけで組んだのでは、客の入りが悪かったため、琵琶や箏、それに当時流行していた明清楽と混ぜることが多かった。その場合にも、聴衆への配慮から演目は意図的に和洋交互の配列で組まれた。たとえば、「番町教会の共励音楽会」『音楽雑誌』三〇、一八九三年、秋郊「日本音楽に就て」『東京日日新聞』一九〇一年一〇月三〇日。山田耕筰の回想によると、東京音楽学校では幸田延らが演奏会を開いても聴衆が集まらず、「上野の山下まで学校の職員が出向いて、聴衆を勧誘したということだ。そして来てくれた聴衆には学校で、菓子包みを渡した」という。同「明治時代の音楽」『山田耕筰著作全集』岩波書店、二〇〇一年、第二巻、六五一頁。

(24) 田中正平「楽界時勢観」『音楽』一一―六、一九〇七年。

(25) 三宅雪嶺「俗曲談」『音楽界』二―八、一九〇九年。

(26) 夏目漱石『三四郎』角川書店、一九五一年、二三五頁、同『吾輩は猫である』岩波書店、二〇〇二年、四四九頁以下。

(27) 「大坂音楽の景況」『音楽雑誌』二七、一八九二年。

(28) 鎌谷静男「永井孝次論考」(一三)『大阪音楽大学研究紀要』四二、二〇〇三年、一〇七頁。

(29) 増井敬二『日本のオペラ――明治から大正へ』民音音楽資料館、一八八四年、七七頁以下。

(30) 『慶応義塾ワグネル・ソサイエティー六五年史』一九六八年、一四一頁以下。

(31)「音楽学校拡張計画」『東京日日新聞』一九〇七年一二月二七日。

(32) 嶺隆『帝国劇場開幕――「今日は帝劇、明日は三越」』中央公論社、一九九六年、三〇、二三七頁以下、森本圭子「明治・大正期の演歌――その時代性再考」『音楽文化』（大阪音大）九、一九八一年、二〇、二二頁。

(33) 秋葉純一郎「ワグネルの会員諸君に告ぐ」『慶応義塾ワグネル・ソサィエティー六五年史』二九九頁、さらに同、一三四頁。

(34) 増井『日本のオペラ』一〇一～一〇四頁。

(35) 田辺尚雄『音楽粋史』日本出版共同、一九五三年、一四二頁。

(36) 近藤逸五郎「歌劇『タンホイゼル』に就きて」『白百合』二―四、一九〇五年。

(37) 中村『西洋の音、日本の耳』四八〇頁以下。また、同「日本におけるワーグナー受容――その歴史的展開」上下『年刊ワーグナー』音楽之友社、一九八九年号、一九九〇年号参照。

(38) 小林典子「西楽論争――森鴎外と上田敏のヴァーグナー論」『比較文学研究』（東大）四四、一九八三年。

(39) 若杉弘「日本人のワーグナー体験」『年刊ワーグナー』音楽之友社、一九八四年号、二七頁。

(40) 当時の在日独語紙の演奏会評によると、ある定期演奏会では、ベートーベンの交響曲の第一楽章だけが演奏された。この演奏会では、音楽学校生だけではパートが揃わず、素人の欧米人の加勢を仰いだが、編成にはなおファゴットを欠いていた。"Tokyo Akademie der Musik," in *Deutsche Japan-Post* 8-36, Dec. 4, 1909.

(41) たとえば、オルガン教授の島崎赤太郎はライプツィヒ音楽院に留学したが、同院の史料によると、中級クラスにしか編入してもらえなかった。Lehrerzeugnis für Akataro Shimasaki, Archiv der Hochschule für Musik und Theater Leipzig.

(42) 小林「西楽論争」六六頁、中村『西洋の音、日本の耳』四四七頁。

(43) 岡田暁生「教養主義・根性主義・技術主義――近代日本の西洋音楽理解をめぐって」青木保他編『ハイカルチャー』岩波書店、二〇〇〇年、一二〇頁。

(44) 伊藤整『明治文壇史』第六巻、講談社、一九九五年、二三四頁、同、第一一巻、講談社、一九九六年、一七九頁以下。

(45) 石倉「回顧三十年」『同声会報』二一三、一九三五年、二七頁、同「回顧三十年」（承前）同、二一五、一九三五年、三七頁。

(46) 秋葉純一郎「慶応のワグネル・ソサィエティー」『慶応義塾ワグネル・ソサィエティー六五年史』一三六頁。

(47) 近藤逸五郎「歌劇タンホイゼル」『音楽』一二―三、一九〇七年。

(48) 吉田豊吉「リヒァルド、ワグネル」『帝国文学』九―九、一九〇三年、二頁。

(49) Hildegard Chatellier, "Wagnerismus in der Kaiserzeit," in Uwe Puschner et al.(eds.), *Handbuch zur "Völkischen Bewegung" 1871-1918*, Munich 1996.

(50) 石倉「回顧三十年」(承前) 三七頁。チェンバリンのワーグナー論は、上田敏も読んでいたところであった。同「チェムバレン氏の十九世紀論」『定本上田敏全集』第七巻、教育出版センター、一九八〇年、三〇四頁。

(51) たとえばウィーンの宮廷歌劇場の場合、一九〇八年六月を例にとると、一ヶ月のうち九夜がワーグナーのオペラであった。Brigitte Hamann, *Hitlers Wien: Lehrjahre eines Diktators*, Munich 1996, p.89.

(52) Andrea Harrandt, *Wagner und seine Werke in Wien 1857-1883: Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Diss., Vienna 1985.

(53) Reinhard Farkas, "Mythos und Moderne: Zur Rezeption des Opernwerks Richard Wagners in Wien," in: *Richard Wagner Jahrbuch*, ed. by F. Ehgartner, Graz 1988, p.254.

(54) 第一書簡の「高山樗牛に答ふるの書」は一九〇二(明治三五)年二月に発表され、第二書簡はその翌月に「高山君に贈る」と題して公にされた。これと時を同じくして姉崎はベルリンからロンドンへ居を移し、同年八月に「再び樗牛に与ふる書」を発表した。いずれも、『高山樗牛・斉藤野の人・姉崎嘲風・登張竹風集』(明治文学全集 四〇) 筑摩書房、一九七〇年所収。

(55) 姉崎正治『わが生涯』新版、大空社、一九九三年、三八頁。姉崎の経歴は、『高山樗牛他集』所収の年譜による。なお、このとき姉崎に唱歌を教えたのが、後に大物内務官僚になる伊沢多喜男だが、彼は日本の洋楽創始者の一人で、東京音楽学校初代校長であった伊沢修二の実弟である。

(56) ちなみに武者小路公共は、一九〇九(明治四二)年にベルリン大使館書記官のとき、初めて聴いたワーグナーについて「何だか調子が乱れてゐた様に思つたのみで、其佳い処が判らなかつた」との感想を残している。同「独逸は音楽の国」『音楽界』六―一二、一九一三年、五

〇頁。

(57)『高山樗牛他集』二二二頁。

(58) 同、二三三頁。

(59) 姉崎嘲風「ワグネルの戯曲に於る恋」『明星』明治三六年一二月、同「ワグネルの戯曲に現れたる恋」『帝国文学』一〇ー一、一九〇四年、姉崎正治「ワグネルと羅馬帝国」『哲学雑誌』二四四、一九〇七年。姉崎については、山口輝臣『明治国家と宗教』東京大学出版会、一九九九年、一六四〜一七六頁、長尾宗典「雑誌『時代思潮』に関する予備的考察——日露戦争期の姉崎正治をめぐって」『近代史料研究』四、二〇〇四年。姉崎や樗牛については、さらに林正子の一連の業績がある。さしあたり、同「日清・日露両戦役間の日本におけるドイツ思想・文化受容の一面——総合雑誌『太陽』掲載の樗牛・嘲風・鷗外の言説を中心に」『日本研究』一五、一九九六年。

(60) 姉崎正治『私の留学時代』生活社、一九四六年。

(61) もっとも私信には、音楽そのものにふれた例はわずかながらある。たとえば「豊にして力充ちたるテノルの声」や「セロの低調かちたるクレッセンドー」への言及である。樗牛宛書簡、一九〇二年五月二四日『姉崎正治集』第四巻、島薗進監修、クレス出版、二〇〇二年、四九五頁以下。しかし、いずれも音楽理論的な観点からのものではない。

(62)『高山樗牛他集』二一一〜二一五頁、引用は二一一頁。

(63) 同、二一七頁。

(64) 同、二一一頁。

(65) 焦点となった下りは以下のとおりである。「情容赦は無用なり！捕虜は不要なり！諸君の手に陥った者は、思うがまま処分すべし！まさしく千年前にアッチラ王の下でフン族が悪名をあげたごとく、ドイツの名が諸君の手で今後千年にわたって中国に刻みつけられんことを！」Frichdrich Hartau, *Wilhelm, II.*, Reinbek 1978, p.62.

(66) Georg Lehner/Monika Lehner, *Österreich-Ungarn und der "Boxeraufstand" in China*, Vienna 2002, p.203 より再引用。

(67) 姉崎『わが生涯』九三頁。

(68) 引用はそれぞれ、樗牛宛各書簡、一九〇一年四月一六〜二五日『姉崎正治集』四、五六五、五六六、五六九頁。

(69) P・ゲイ『ドイツの中のユダヤ――モダニスト文化の光と影』河内恵子訳、思索社、一九八七年、二〇七～二〇八頁。

(70) 両者を原理主義という概念で総合的に概観したものとして、竹中亨『帰依する世紀末――ドイツ近代の原理主義者群像』ミネルヴァ書房、二〇〇四年。

(71) Alfred Kelly, *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwinism in Germany, 1860-1914*, Chapel Hill 1981, pp.36ff.

(72) 樗牛宛書簡、一九〇二年七月五日『姉崎正治集』四、五一六頁。

(73) 姉崎嘲風『復活の曙光』有朋館、一九〇三年、八三頁。なお、姉崎は別の箇所で、一元論の始祖ヘッケル Ernst Haeckel の名にも言及している。同、一九頁。

(74) 登張の評論の依拠しているのは、[Julius Langbehn,] *Rembrandt als Erzieher*, new ed., Leipzig 1925, pp.45-50である。念のため、両者を対照しておこう。登張は「今や独逸国民を挙つて一大公然の秘密の前に立てり。所謂公然の秘密とは何ぞや、独逸国民の精神生活が現今全く緩慢なる堕落の境遇に陥れること即是也。或は曰く、その堕落や緩慢に非ずして実に急転直下の堕落也と。…学問は到る処四分五散して専門的となれり。必ずしも思想界といふ勿れ、必ずしも文芸界といふ勿れ、そも焉くの世界にか能く一時期を画する破天荒の人物あるや。」と書く。『高山樗牛他集』三二八頁。原著は「ドイツ民族の精神生活が現在、緩慢な――急速な、と言う者もある――堕落状態にあることは、今では公然の秘密となった。学問はいずれの分野でも専門化して四分五裂している。思想でも文学でも、画期的な偉才は見あたらない」である。Ibid., p.45.

(75) 瀬沼茂樹「解題」『高山樗牛他集』四二一頁、Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley 1961, p.98, 139.

(76) 高山樗牛「文明批評家としての文学者」『高山樗牛他集』六三頁。

(77) 同「帝国主義と植民」『樗牛全集』姉崎正治・笹川種郎他編、第四巻、博文館、一九一五年、四三〇頁、同「人種闘争として見たる極東問題」同、第四巻、四三九～四四〇頁。

(78) 同「所謂社会小説を論ず」『高山樗牛他集』二七頁。

(79) 同「日本主義」『高山樗牛他集』二三～二四頁。

(80) 同「美的生活を論ず」『高山樗牛他集』。

(81) 同「独逸の偽善」『樗牛全集』第四巻、同「偏狭なる独逸」同。引用はそれぞれ八〇九、八一二頁。

(82) 同「ヘルマン・ズウデルマン」『樗牛全集』第二巻、同「ゲルハルト・ハウプトマン」同。姉崎宛書簡、一九〇〇年一二月二〇日、同、第七巻。

(83) 樗牛は自らの外国語知識が不十分だとして、「独逸語の如きはトントダメ也」と評している。姉崎宛書簡、一九〇一年一月一日、同。

(84) 杉田弘子「ニーチェ解釈の資料的研究」『国語と国文学』昭和四一年五月号。

(85) 念のために断っておくが、筆者はむろん、姉崎や樗牛の思想をすべてドイツ的影響の産物と見ているわけではない。たとえば樗牛の場合、彼が社会哲学的含意をもつ独自の美学論を展開していたことが、ドイツからの影響と共鳴したと見られる。これに関連して、長尾宗典「高山樗牛の『日本主義』思想――日清戦後期における『国家』と『美学』」『日本歴史』六六七、二〇〇三年参照。

(86) R・ワーグナー「音楽におけるユダヤ性」同『ドイツのオペラ』三光長治他訳、第三文明社、一九九〇年、六三頁、同「汝自身を知れ」同『宗教と芸術』三光長治他訳、第三文明社、一九九八年、三〇七、三〇四頁。

(87) 同「宗教と芸術」同、二二四、二三一頁、同、二三八頁以下、同、二一三、二二八頁。

(88) 同「この認識は何の役に立つのか」同『宗教と芸術』二八六頁。

(89) 『高山樗牛他集』二一二頁。

(90) 同、二一六頁。

(91) 岡義武「日露戦争後における新しい世代の成長――明治三八～大正三年」上、『思想』五一二、一九六七年、とくに一四二頁。

(92) 竹内洋『立身出世主義』日本放送出版協会、一九九七年、一一九頁。

(93) 石川啄木「時代閉塞の現状」『石川啄木集』(明治文学全集　五二)筑摩書房、一九七〇年、二六二～二六三頁。

(94) 坂本多加雄『近代日本精神史論』講談社、一九九六年、一四九頁以下。

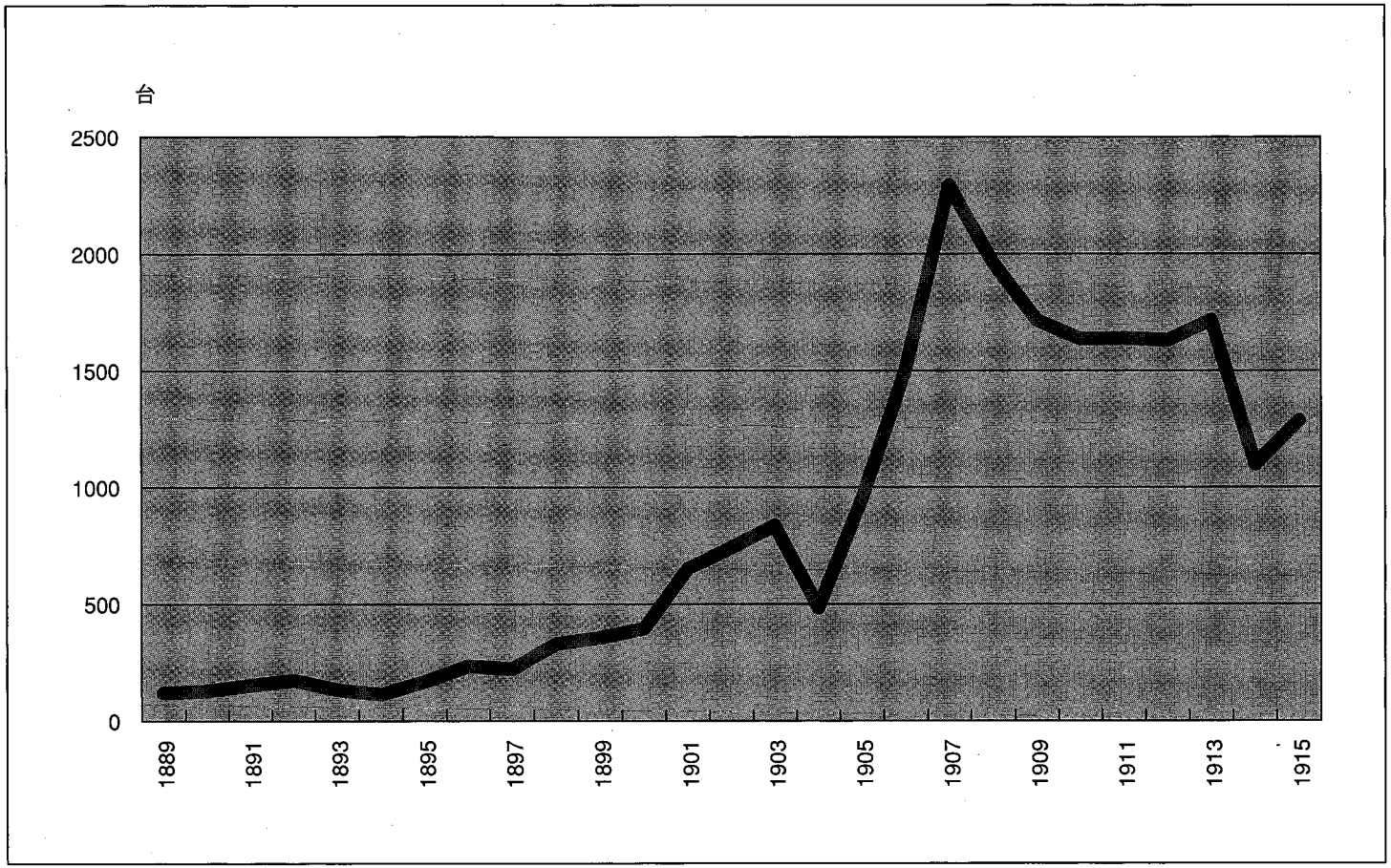
(95) ウィーンの場合のケーススタディとして、William J. McGrath, *Wagnerianism in Austria: The Regeneration of Culture through the Spirit of Music*, Diss., Ann Arbor, Mich. 1965. なお、近代ドイツにおける音楽と教養市民の関係については、宮本直美『教養の歴史社会学――

ドイツ市民社会と音楽』岩波書店、二〇〇六年。

(96) Klaus Vondung, "Deutsche Apokalypse 1914," in idem(ed.), *Das wilhelminische Bildungsbürgertum: Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Göttingen 1976.

(97)『高山樗牛他集』二二三頁。

図1　大阪三木楽器店のヤマハ製オルガンの販売台数



出典　増井敬二編『データ・音楽・にっぽん』民音音楽協会、1980年、23頁

Wagner Boom in Meiji Japan

Toru TAKENAKA

It was at the last turn of the century that Western music gained, even if it mainly appealed to urban intellectuals and the upper classes, a footing in Meiji Japan. Then a feverish boom for Richard Wagner came about among Japanese music fans. Not only were musicians affected, but also students, novelists, poets and scholars were equally caught by an impassioned fervor for Wagner's opera. Quite significantly, there had been no stage performances at all of the music dramas yet in Japan, as neither singers, chorus, orchestra nor stage designers were available at that time. How then could Japanese intellectuals be devoted to a particular music they had not experienced themselves?

In dealing with Wagner, the Japanese Wagnerians obviously relied on abstract textual knowledge of Wagner's art instead of acoustic perception of his sound. Examining the argumentation by Anesaki Chofu, who got absorbed by the musical dramas while in Berlin and set off the boom with essays to the readers at home, we can assume that they were enthusiastic about the artist's ideology, which derived from the *völkisch-lebensreformerisch* (radically nationalist and life-reforming) ideas. His criticism of Imperial German society strongly convinced him and fellow intellectuals, such as Takayama Chogyu, as they shared the anti-civilizational mood.

At the end of the Meiji period, the fabric of society was consolidated again as several decades had passed since the turbulence around the Restoration, which decreased the mobility between the strata noticeably. Beset by the sense of stagnation and hopelessness, Japanese intellectuals thought they would find a solution they had been longing for in Wagner's social philosophy.