

西洋の録音、日本の耳

——クラシック好きとレコードの良い関係

細川 周平

20世紀初頭以来、日本のクラシック愛好家はレコードを愛聴し、音楽会の世界とは別建ての世界を形成してきた。これは世界的な現象だが、クラシック好きが初めて集団化した西洋外の国として、録音の存在意義は特に大きい。レコードには啓蒙の意味が含まれ、輸入品として高く評価され、鑑賞教材として聴かれた。たとえば個人コレクションを使ったレコード・コンサートが明治末、富裕層のサロンから始まり、やがて全国の公共的会場にて、解説つきの催しに発展した。これは教育目的の鑑賞会の市民版ともいえ、昭和のクラシック好き共同体の基盤を築いた。昭和初頭、ビクター、コロムビア、ポリドールの国内編成確立によって海外録音が入手しやすくなると、クラシック専門雑誌が登場し、レコード業界と消費者をつなぐ評論が職業として成立した。クラシック・レコードは売上げで勝る国内諸ジャンルの録音以上に愛好家の間で珍重され、中古盤市場が確立し収集家が現われた。複製技術を考慮した洋楽受容史が今後期待される。

キーワード：レコード、芸術音楽、収集家、中古盤

はじめに

オーケストラ曲を好むものにとっては、蓄音器のみが、その欲望を満たしてくれる〔前田三男 1922:36〕。

これは山田耕筰と北原白秋編集の雑誌『詩と音楽』からの引用である。当時、本格的なオーケストラ曲は東京音楽学校楽友会や大学のアマチュア管弦楽団の発表会を除けば、あまり演奏されることがなかったので、この声は理解できる。しかし3年後、最初の常設管弦楽団、日本交響楽協会が創立されても、レコードによってしか欲望を満たされない愛好家は、減るどころか増える一方だっただろう。日本ではクラシック（本論では芸術音楽、コンサート音楽の通称として用いる）とそのレコードは不可分の関係にあり、ファン集団は録音を参照点として育ってきた。これは20世紀の世界的現象だろうが、クラシックを西洋の外で初めて国家規模で推進し、愛好家が集団化した国として、録音の重さはことのほか大きい。レコード業界は、売上高からすれば流行歌や邦楽、芸能など国内物よりも小さい西洋物を特別扱いしてきた。

その愛好家や批評家の回想、ディスコグラフィは非常に多いが、レコードの存在はあまりに自然で、気にも留められていないようだ。本論は複製技術の時代になってクラシック・ファンが関心を共有し、我々意識を持つ共同体を作り、音楽会と同格ないしそれ以上の鑑賞や批評の対象としてレコードを優遇し、一部では収集の道に走ったのかを太平洋戦争期までに限定して追う。これは一方で洋楽受容史のうちの聴衆に関する問題系に属すが、これまでの東京音楽学校、洋行者や知識人、実演中心の視点に対して、複製技術を主題として、愛好家集団の形成、芸術言説、レコード製造業者と販売店に注意を向ける。他方で録音史に属すが、これまでの製造業者、録音アーティスト、カタログ研究に対して、特定の音楽カテゴリーの聴衆の誕生と行動に注目している。聴き手（特に熱心な一党）はどのような社会集団に属したのか、どのように現われ、群れ、感激し、思索したか、彼らの聴

取と行動の場はどのような社会的・文化的・テクノロジー的な条件によって支えられたのか、このような点に取り組んでみたい。

彼らはレコード利用者のなかでは少数派だったが、聴く対象への忠実度、ジャーナリズムの協力、教養としての正統性からいって特殊な存在で、大衆物の聴衆とは区別され（また自ら区別し）、文献に残りやすい存在だった。業界がさまざまなかたちで彼らを支援した面も大きい。コア・グループの美学的意識は高く、複製技術を聴く自分（たち）を振り返ることから、作曲と演奏、演奏と録音、日本と西洋というような大きな問いを自問した。文化的なアイテムの移動・享受に必ず起きることだが、模倣と翻訳によって他者性に同化することを覚えた。社会全体から見れば小さな場面の出来事だが、複製技術を介した音楽文化の西洋化という大きな問題系に通じると考える。

これに関して美術史家木下長宏は、複製画にゴッホ観を託した知識人の系譜を「西洋文化を〈複製〉をとおして受容していくしかなかった日本近代の知の先端の姿」〔1992: 20〕と理解している。オリジナルが手元がない以上、コピーは何かの写しではなく、そのものとして自律している。その歴史とは「〈複製〉によって思想を形成していくという過程」に他ならない〔1992: 17〕。印刷と録音では複製のあり方が違うが、どちらも芸術の「鑑賞」を促した点で共通する。

音楽教育学者西島千尋はなぜクラシックは「鑑賞」の対象となったのかという視点から、音楽教育史の百年を考察している〔西島千尋 2010。大正に絞った考察として、中川 2013〕。時代ごとに移り変わる教育目標、望まれる人格像に合わせて、選曲・解説されてきたかを克明に追っている。その延長で本論では成人の世界でどうクラシックはレコードを媒に、教養ある鑑賞者集団を育ててきたのかを論じる。その先にクラシックを「趣味」として楽しむ道楽者集団も生まれた。「趣味」とは「一定の習練を経た後、味わえる、そのものの持つおもしろみなど」（『新明解国語辞典』三省堂）のことで、鑑賞という習練のプロセスを通して教えられたことが身についた（味の趣を自分の器官を通して感覚した）時に趣味となる。同じ辞書によると、「趣味」には「(利害などを考えずに)好きでしている事柄」、つまり余暇、ホビーの意味もある。趣味人は教養人ほど社会的に尊敬を受けないし、閉じた集団を作りがちである。クラシック好きの共同体は、教養と同時にモノ（レコード）の収集に対して、惜しみなく投資できる豊かな層を中心に形成されてきた。

日本の洋楽研究といえば「受容」の語がほぼ自動的に跳ね返ってくるが、私が提唱するのは、一方向的な「受容」よりも、多面的な出入りのある「需要」の概念である。「需要 物品を手に入れようとする欲望」（『新明解国語辞典』）。既に経済学に由来する「資本」の概念を応用した「文化資本」の概念が広く用いられているならば、「文化需要」を「文化を手に入れようとする欲望」と定義し、文化（どう定義するにせよ）を「受け容れる」前提にある欲望、即ち志向・嗜好・思考に論点を広げることは、試すだけの価値があるだろう。その対語「供給」とは製造、販売、出版、興行などモノや音や情報を提供する側を指す。以下では愛好家としての自己意識作りに貢献したレコード・コンサート、「缶詰音楽」という別称（蔑称）をめぐる論争、極端なマニアが向かう収集という三点から、クラシックとレコードの分かちがたい結び目をほぐしていきたい。

第一節 レコード・コンサート小史

赤盤のオーラ

『音を捉える—いかにテクノロジーは音楽を変えたか』のなかで、ディスク・カットはレコードの6つの本質的な特徴を挙げている。(1)物質性、(2)携帯性、(3) (不) 可視性、(4)反復可能性、(5)時間性、(6)操作可能性〔Katz 2004: chap. 1〕。言わずもがなのことばかりだが、論の起点として挙げておく。そのうち携帯性 portability を思い切り活かしたのが極東のクラシック盤だった〔*ibid.*: 14ff〕。何しろ遠くへ運ばれてきた。富裕層が洋行土産の盤を家族友

人に聴かせることは、遅くとも円盤録音が登場した明治 36 (1903) 年からあっただろうが、個々の聴き手が趣味を共有する集団の一員という意識を持ち、その集団が半公共化するひとつのきっかけはレコード・コンサートだった。財閥に連なる御曹司岩崎雅通によれば、明治 43 (1910) 年の春、東京音楽学校教授で音楽美学者田村寛貞 (ハンスリック『音楽美学』の翻訳者) が職員室で解説した会が早いという。⁽¹⁾ 彼は学習院出身で当時東京音楽学校に通い、趣味でハーブを演奏していた。その時彼は初めてカーソー、メルバなど名前だけ知っていた偶像を聴いて、「魂を天外に飛ばされながら、身体中を耳にせんばかりにして聴き惚れた」という〔岩崎雅通 1936:46〕。学校側の公式史にはないが、会場には安藤幸子、神戸絢子、頼母木駒子ら同校創成期の有名教師もいたと彼は記憶している。

彼の記憶が正しければ、田村がかけたのはビクター赤盤で、クラシックの聴衆層を格段に広げ、いわばクラシックをポピュラー化したことで歴史に残る。19 世紀末のアメリカでは、都市化によって中間層の人口が拡大中だったが、彼らは文化的上昇志向が高く、芸術音楽に拠り所を求めた。ビクターは音楽家のツアーに合わせ前もって現地のレコード店のウィンドウで飾ったり、潜在的購買者である音楽教師やアマチュア音楽家限定の「赤盤コンサート」を打った〔Kenney 1999: 59ff; Suisman 2009: 128ff〕。同社の録音技術は声楽隊を美しく捉えることに成功し、盤と蓄音機の販路が互いに刺激し合う好ましい経済サイクルが回り出した。ビクターの名はそれまで市場の主流を成していた大衆物 (ミンストレル・ソングやブラスバンド) ではなく、ヨーロッパのコンサート・アーティストで代表され、高級イメージを作り出した。一方、赤盤アーティストは映画スターと似た消費システムに入り、写真が出回り最初のレコード長者となる一方、ゴシップ欄を賑わすことにもなった。カーソー、メルバはそうやって売り込まれたほぼ最初のアーティストだった。

岩崎の記憶では、田村の会に続いて白樺派が同じ年の 7 月 21 日、上野公園内の竹の台陳列館で初めての蓄音機の会を開催した。これは白樺派が最初に行った大きな美術イベント「南薫造・有島壬生馬両氏滞欧記念絵画展覧会」終了の翌日のことで、解説は再び田村があたり、70 人ほどの客のなかには柳兼子や志賀直哉の顔もあった。白樺派の間ではマンドリンがはやっていて、レコードの会もその洋楽熱を受けて開かれたに違いない。岩崎自身は 5、6 年後、L'Union des Gramophonophiles とフランス語名を冠した鑑賞団体「レコード愛好者協会」を結成した。少なくとも東京音楽学校で 3、4 回、会を持ったほか、友人のサロンに集まったこともあった。たいてい演奏家の特集を組み、たとえばハイフェッツやカザルスのがあった。仲間の木版画を表紙にし、周到な解説をつけた上等紙のプログラムを毎回配り、岩崎の好きなコントラルト、ジェルヴィル・レアシュの特集を開いたときには、友人の画家吉川淡水による彼女の木版画ポートレイトを表紙にした。趣味の行き届いた催しだった。

大正 4 (1915) 年にドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』をビクター盤でかけたのが、この作曲家の日本初奏と岩崎はやや自慢げに回顧している (大田黒元雄がわざわざ聴きにきたらしい)。事実かどうかは問わない。クラシック愛好家のトップ・グループは、彼一人で把握できる (と当人が思える) ほどの規模で、その場で彼所有のスコア初版を回覧したというので、教養志向ははっきりしている〔岩崎雅通 1935〕。2 セットの盤とヴィクトローラ九号という高級機を 2 台使って、盤をひっくり返すたびに曲が中断される悩みを解消した。蓄音機の回転数を合わせるために、最初にサラサーテのチューニング用の盤と音叉を使った。演奏会冒頭のオーケストラの音合わせと儀式的には変わらない。主催者はそのぐらい厳粛にレコードを扱った。与謝野鉄幹は「東西の高尚な音楽詩歌を鑑賞する媒介者」である蓄音機は、芸術への尊敬をこめて聴くべきと述べている〔1916: 86〕。コンサートの模擬体験といってよい。少し遅れて、大田黒元雄が滞欧中に入手した盤を大森の邸宅で聴かせる会を定期的を開いて、昭和の音楽評論家、マニアの温床となった。これにはたくさんの証言がある。

雑誌とレコード会社の関与

こうした富裕層のサロンとは別に、大正半ばには青年団や大手レコード店が、一般客に向けたレコード・コン

サートを主催した。クラシックの実演が室内合奏、ソロに大体限られている時期、管弦楽、オペラも聴けるのが魅力で、主催者の聴衆啓蒙の意欲と青年の知識欲がうまくかみ合った。たとえば『音楽界』誌はほとんど毎号のようにレコード・コンサートを告知している。⁽²⁾ ある号を開くと、千駄ヶ谷青年団主催「ロシアの夕」、メロディー社主催コロ^マンビア蓄音器商会後援「独逸音楽の夕」、東京ハーモニカソサイテーター主催「ビクターレコード音楽会」(番外でハーモニカ、マンドリン、バンジョー独奏あり)、「山旭会レコード音楽会」(主催者不明)、松本音楽研究会主催「名曲演奏会」(於同女子師範学校講堂)の5つが列挙されている(1921年4月号、51～52頁)。⁽³⁾ 「ロシアの夕」以外は曲名と演奏者が明記されている。主催者には民間の愛好家団体、レコード店、アマチュア合奏団などがあり、学校や教会、企業の一室などを会場とする。レコード会社の後援を受ける場合もあり、主催者が熱心ならばテーマを設けたり、ハーモニカやマンドリンの実演が番外につくこともある。世界的奏者による交響曲やピアノ・ソナタなどを聴いた後、手軽な楽器の実演を稚拙と感じたか、心休まると感じたか。

こうした催しではたいていガリ版刷のプログラムが配布され、解説者がついた。ある時期レコードを担いで全国を講演旅行した田辺尚雄は、無声映画の活弁になぞらえ「蕃芥」と振り返っている〔田辺尚雄 1940〕。レコード・コンサートは聴くだけで満たされない聴衆層を増やしただろう。反対に〈聴く〉に集中したい者も話を〈聞く〉につき合わされた。解説は教養層の間に聴き手を広げるのに貢献した。

研究心が高じると、愛好家は自らレコード・コンサートを開催した。旧制高知高校から慶応義塾へ進学した青年の回想録がある。彼は高知中学時代(1916年頃)、女学校や師範学校の教師らが作った高知フィルハーモニック・ソサエティが主催するレコード・コンサートで、『田園』『未完成』『トルコ行進曲』などを聴いたのが、初めてのクラシック体験だった〔脇順二 1936〕。そこに地元出身で後の音楽学者黒沢隆明や、フランス文学者片山敏彦(ロマン・ロラン『ジャン・クリストフ』の訳者)がいたことを覚えている。脇は東京時代には片山宅のレコード・コンサートに通い、蘊蓄を深めた。大正10(1921)年の夏、高知へ帰省した際、地方紙と提携し「ビクターの夕」と銘打つ二夜にわたる有料コンサートを開き、300名以上の聴衆を集めた。「ビクターの夕」という名前が「センセーショナルであったという時代相を想像して頂きたい」と脇は懐かしがっている。ビクターはそれだけブランドとして魅力があった。エルマン、ファーラー、ハイフェッツらすべて脇の従兄のアメリカ土産で、主催する高知ディスク・クラブのメンバーが京都まで取りにいった曰くつきの貴重盤だった。脇は他にプログラムに掲載する題名の翻訳に苦勞した思い出を語る。配布物にはレクチャーと並んで、主催者の意欲と聴衆の期待がかかっていた。彼はその後も「ビクトロラの夕」、「歌の夕」などを数年にわたって開いた。プログラムをあらえびすに送ると賛辞を受けた。このようなかたちで中央と地方は結ばれた。レコード・コンサートの一番の功績は「聴衆を啓蒙するというよりも結局、コンサートの主催者自身が啓蒙されて行く点に存する」〔脇順二 1936:56〕と、明快に述べている。耳と知性の両方の喜びがイベント開催から得られた。

こうした需要があって、音楽鑑賞の手引きは大正後半以降多く出版され、洋楽について書く専門職—音楽評論家—を養う沃土となった。これには同時期、教育の場で音楽鑑賞が人格形成のために推奨されたことも前向きにはたらいっている。米ビクターが教育者を巻き込み、将来の赤盤購買者を育てる長期計画を立てたように、日本ビクターもまた学校向けの鑑賞プログラムを用意した〔Suisman 2009: 192ff; 西島 2010: II章〕。

時期は下るが、大がかりな例として東京音楽協会と時事新報社主催の新譜鑑賞の会が一時期、時事講堂にて開かれ、ラジオの洋楽番組担当者増沢健美が解説した(1933年7月12日付『時事新報』)。ラジオには権威があるうえ、彼は音楽雑誌への寄稿でファンの間では知られた存在だった。同紙は同じ月、「東京音頭」の大キャンペーンを張る一方で、このような教養層向け企画も行ない、レコード聴衆層の細分化に対応した。劇場用的高级オーディオを聴き手は楽しんだだろう。上流階級の社交として始まり、雑誌や有志に引き継がれ、レコード会社が主催した洋楽レコードを聴く会は、コンサートと呼んで恥ずかしくない規模にまで成長した。

文化生活、文化精神

レコードが洋楽好きの必須用品となるのに合わせて、音楽雑誌は蓄音機の広告にそれまで以上に誌面を割くようになった。

文化生活とビクター蓄音機

生活の最高の標準が純粋な文化生活にありとすれば、而してわれわれは求めてそれに接近せねばならぬとすればわれわれは先づ何をなすべき？言うまでもなく「我」を第一に文化するにある。而して面倒な形式や時間や混雑なしに其最大の一面を親切に教化して呉れるものは世界の芸術界のオーソリテーを直に伴侶とすることの出来るビクターレコードであるまいか（『月刊楽譜』1921年6月号、傍点引用者）。

この時代の注目語であった「文化」は「教化」を第一に置き、具体的には趣味の涵養を目標としている。「文化する」とは実質上「欧化する」と変わらず、クラシックはそのための良き手段と評された。文化されるのは新興中間層が想定されている。コンサートへ行くと「面倒な形式や時間や混雑」を伴う不便なことで、それなしで、つまり家で「世界の芸術界のオーソリテー」を「直に伴侶」としうるレコードの勝利を謳っている。クラシック・レコードは「家庭音楽」のアイテムとして宣伝されている〔渡辺裕 1999: 176〕。明治末より西洋の家庭は音楽に満ちていると理想化され、フォスターを歌ったり、ピアノやヴァイオリンを弾いて「追いつく」ことが勧められた。『月刊楽譜』は創刊時（1912年）にはアマチュア向けの楽譜の提供に主眼を置いていたのが、1920年代にはクラシック・レコードに重きを置く方針に代わり、大正14（1925）年6月号で初めてレコード欄を設けた。これはファンの志向転換、それを導き導かれた産業転換を象徴するだろう。米ビクターは1906年、「ご家庭でオペラを The Opera at Home」という大広告塔をニューヨークに立てたが〔Suisman 2009: 120〕、日本でも自ら弾く（歌う）よりも世界の一流を聴くことに教養青年の関心は移っていった。お稽古事の世界と違い、レコード愛好家の世界はジャンルと国を問わず男性中心だった。

「文化」がクラシックとうまく拍が合ったもう一つの例として、京都の十字屋楽器店主、大沼竹太郎〔大沼魯夫^{ろぶ} 1872-1941〕の『世界の名曲を面白く聴けるレコード音楽の解説——第二輯』の序文を挙げる。⁽⁴⁾

私達は少なくとも音楽を鑑賞するときには作曲者の精神と演奏者の感情に油然融合する丈の純化した気分を涵養して置く必要がある。そしてこの気分と感情を養成するには必然私達の理性に訴えて或る程度までそれに必要な智識を獲得して置かなければならぬ。そして此の智得を得る第一の階段は常に平易な音楽の解説より段々進んで専門的な音楽書の一通りを読破しなければならぬ。（中略）現代に於いては既に文化精神の発達と共に音楽と言うものは私達の日々の生活に最も密接な関係を有し全くなくてはならぬ重要な精神的糧食と成ったのである〔大沼 1924: 4, 6 傍点引用者〕。

「文化」をキーワードとして共有しながら、先のビクター広告が所有する「生活」に注意を喚起したのに対して、大沼は感情の向こうにある「精神」に重きを置いた。「精神」は明治後半、上田敏らを通して美学の中心概念として導入され、教養人が文学や絵画などを通して追及すべき目標とされた。序文はこのように重々しいが、本文は名曲の成立事情と聴きどころ、作曲家の伝記や偉大な点、逸話を交えた読み物に仕立てられている。大田黒本と並んでよく売れ、後の書き手の模範となったようだ。レコード・コンサートの解説にも使えるし、詳細な商品カタログの感も受ける。大沼本は関東大震災後に増えたレコード鑑賞手引きの一冊で、クラシック界で録音の存在意義がふくらんだことをよく表している。レコードの需要はビクター、コロムビア、ポリドールの三社が昭和初年に相次いで乗り込み、それまでより廉価で海外録音を国内市場に上げたことで加速された。

名曲の文学化

鑑賞本のひとつの型は入門曲から難解曲までを階段を上るように並べた編集で、描写音楽、児童向け教材、家庭向け小曲から、オペラの序曲、ソナチネ、メドレーを経て、ソナタ、室内楽、交響曲のような抽象的な作品へ向かうような方針が大体採られている。聴かせどころとして、初級のうちは具体的な風景やリズムの特徴や盛り込まれた感情などが述べられ、高級曲にはジャンルの歴史や成立事情、作曲家のプロフィールなどが盛り込まれる。

戦前、音楽評論家とは具体的にはレコード案内の書き手といっても過言ではない。その一人村田英雄は、「ファンの心理には、多分に音楽を文学化し又演奏家を詩人化して考える傾向がある」と考えた〔1939: 95〕。つまり「ベートーヴェンでも、彼の作曲家としての文学的雰囲気を知ってその中に自分の気持を泳がせようとする。ベートーヴェンのいる舞台を画いて、そこへ聴く音楽を当て嵌めようとする。又演奏家に対しても、その人の風格態度に付き添う一種の詩人的風格が自然にファンの心の裡に出来上っている。その演奏を通じて、自分の画いた風格を温め慈しむ場合が多いのである」（傍点引用者）。木下長宏のいうゴッホの「文学化」と似たことが、ベートーヴェンにも起こっている〔西原稔 2000: 56ff〕。ここでの「文学」や「詩人」とは憧憬の対象という程度の意味で、読者の空想をはばたかせる書割を評論家は用意した。レコードは「文学」を事後的に音で補強した。文学が音楽を裏づけるというよりも、音楽が文学を裏づけた。

村田を続けると、「多くのレコード・ファンはレコードを聴いてその裡に自分を見出そうとしている」〔1939: 94〕。生演奏が自己発見を妨げるわけではないが、音はその場で流れて消え、社交もあるため、文学で体験を裏づけることがむずかしい。それよりも自宅で文学的手引きを片手に愛聴盤を繰り返し鑑賞するときこそ、自分の趣味に「溺れる」ことができる。「自分を見出す」とは、孤独のなかで心動かされ、あらかじめふくらませていた夢をあとづけることと彼は考えた。

音楽評論家塩入亀輔（1900-1938）の感想によると、レコードで名の売れていない来日演奏家の音楽会にはあまり客が入らない反面、いったん来日するとレコードの売行きが落ちた（「音楽時評（一）」1937年6月22日付『東京朝日新聞』）。前者は理解しやすいが、後者はやや奇妙に見える。彼の推測では、レコードから抱いていた外国人音楽家の幻想（村田のいう「詩人的風格」）が実演を前に崩れるからだという。ちょうど戦後初めてゴッホの原画を観に行き、展覧会場の俗っぽさに失望した小林秀雄のようだ〔木下長宏 1992: 188〕。塩入は「現実遊離」したレコード・ファンの「ロマンティズム」に釘を刺している。「現実」とはナマ演奏で、音楽会は「リアル」な場という含みがある。

国内盤の登場

海外三社が国内資本で営業を始めると、それまで輸入盤にかけられていた関税十割が免除され、「レコード愛好家への福音」と呼ばれた（『音楽新潮』1927年5月号、58-59）。日本ビクターの第一回発売に合わせた『ビクター月報』創刊号（1928年4月号）には、クラシック盤を円本ブームに乗って続々出された文学全集にたとえる巻頭言「名曲に就て」が掲げられている。

総べて文学の傑作品が、一般の家庭に必要なものとなって人生に好感化を与えている如くに、有名な作曲者が其遺物として後世に伝えている不朽の名作は、世の文化助長のために、又は人生向上のために肝要なものとなっています。

此の理由の下に、日本ビクター会社は世界著名の演奏者又は音楽界に於ける天才の指揮せる楽団により演奏せられた多数の名曲を蒐集し、各家庭の飾美として茲に提供いたします。

この号はクラシックの「曲目之解説」に9頁を費やした後、「名曲之部」「吹奏楽及管絃楽」「声楽之部」「器楽之部」「ダンスレコード及口笛〔ハーモニカ〕」「歌劇傑作集」に9頁、最後に3頁だけ「日本物レコード」に当てるといふ頁割りを採っている。あたかも外国曲専門であるかのような編集で、都市青年層を主要読者に想定した。クラシック愛好家の大半は「学校出たての月給取り諸君で一度配偶者を得たとすると大概ピタリと足が止まる」(隈部一雄「蓄音痴語(二)」1932年5月4日付『東京朝日新聞』)。これは戦前の新響の会員名簿からも確かめられている。名曲喫茶やレコード・コンサートに通ったのも彼らで、高学歴中間層の若者ないし独身者文化だった。加藤善子〔2005〕によれば、大学生や卒業したての時期には洋楽は教養として評価されるが、家族生活に入るとその意味を失いがちになるからだという。

ビクター赤盤と並んでクラシック愛好家を喜ばせた国内発売が、ドイツ・グラモフォン盤だった。ドイツのアーティストを主役とし、交響曲の全曲録音のようなコンサート通向けのカタログを組んだ。グラモフォンは大正14(1925)年、「営利的蓄音器会社の製作しないレコードを製作頒布する事」を目的に、大日本名曲レコード製作頒布会を立ち上げた。一般店ではめったに出回らない演奏家や曲目を求める通人が対象で、ベルリン本社にまとめて注文したらしい。ベートーヴェン、シューベルト、スクリアピン、バルトークなどを年に数回、特製のアルバム・解説付きで会員価格で売った(『音楽新潮』1925年9月号、52-53。『同』1930年6月号、ノンブルなし)。当初は銀座十字屋に事務所を置いたが、後にポリドール社内に移転した。顧問には伊庭孝、田辺尚雄、長田秀雄、野村あらえびす、野村光一、山田耕筰、中村武羅夫、小松耕輔、近衛秀麿、鈴木米次郎、門馬直衛、上司小剣、瀬戸口藤吉ら錚々たる名前が連なっている。十字屋発行の『音楽新潮』編集長柿沼太郎も顧問として、頒布曲の解説を同誌に掲載した。同会は10年の活動の後、「レコード界長足の進歩と周囲の状況に鑑み」存在理由を失ったと解散宣言を行った(『音楽新潮』1935年5月号、102頁)。つまり特別なルートなしにお望みの盤も解説書も入手しやすい状況がその間に整った。

クラシック・レコードは想定購買者層が限られていたので、特別な売り込み方法を要した。たとえばレコード会社を本部に置いてブラムス協会、バッハ協会、シュナーベル協会などを立ち上げ、豪華な装丁、詳細な解説、作曲家の肖像画などの特典で各社競合した。文学全集や美術全集のブームが少しの時差で音楽界にもやってきた。たとえば昭和10(1935)年に始まるビクター洋楽愛好家協会は、革の装丁を売りに8年間に全8集96枚を発売した〔歌崎和彦 1998:217ff〕。他社も豪華企画で追いついた。同じ頃、銀座にはレーベルのショールームがあり、名曲喫茶と同じく若い女性が接客し、新譜コンサートのような企画を持った〔コロムビア・ガール 1935:92-93〕。

岡山の『中国民報』演芸記者によると、昭和5(1930)年ごろビクター、コロムビア、ポリドールは毎月、セールスマンが非公開でジャーナリストを招待して試聴会を開いた〔保田太郎 1970:62-63〕。地方紙の影響力を重く見ての戦略で、新譜発売前に新聞社にテスト盤が送られてきたが、一人で聴いて返却するのは惜しいので、20日一斉発売の翌日、喫茶店でレコード鑑賞会を開き、解説を担当したこともあった。店舗用のRCA蓄音機を別の店から運び、プログラムを良質の紙に自らガリ版で刷るといふ念の入れようだった。

ポリドール傘下パルロフォンの松本荘之助社長は、毎月の新譜編成の興味深い裏話を打ち明けている〔松本荘之助 1930〕。試聴すると好みが入るので、独ポリドールのカタログだけから国内新譜を編成するのが流儀だった。同社は交響曲、管弦楽、器楽、声楽、吹奏楽、ダンスの6種に分ける。これは音楽雑誌のレコード評の分類と大体一致している。最初の3種をクラシック＝高級派、次の2種をポピュラー＝通俗派、それにダンス派に分ける扱いで、ポピュラーが洋楽売上の8割を占めている。しかし交響曲は教養人向けの看板になった。海外では重要な声楽が、おそらく言葉の違いのため日本では微々たるものという(その分、通好みだった)。つまり器楽・管弦楽がクラシック・レコード消費の核を成した。

松本を続けると、流行歌を中心とする日本物は6割ほどを1ヵ月で売れるが、西洋物は半年ほどでやっと成績が見えてくる。商売上重要な前者の購買者は、店頭で試聴してたまたま選ぶことが多い。針を落として30秒から40

秒が決定的で、もちろんA面が決め手。無名の人を売り出すには、予算外で半年ほど出し続け、名前の宣伝をしてようやく効果が期待される。海外資本の導入は新しいマーケティングの技術を持ち込むことでもあった。最後に松本はポピュラーの買い手を高級ファンに編入することを「我々の責任」と呼んでいる。教化啓蒙は洋楽ジャーナリズムにも共通し、レーベルと雑誌の密な相互関係を支えた。

第二節 後光さす円盤

缶詰嫌い

蓄音機は出始めから軽蔑と非難を受けてきた。たとえば明治38(1905)年の東京音楽学校の演奏会評には、「演奏者が全く芸術的傾向を有せざること蓄音器に過ぎざる」という文句を読める〔1905年7月12日付『日本新聞』、東京芸術大学百年史編集委員会編 1990:186より引用〕。関西音楽協会会長は「人格の^{ひく}単い素養の欠けた、つまり不具のやる芸」には、「何処かに賤しい響」があるので、「蓄音機やオルゴールの仲間入りをして貰いたい」と公言した〔北條静 1908:66〕。「音楽の干物」という比喩も使われた。「蓄音機という奴はとても堪えられぬほど嫌である。だってあいつは無感覚で話したり、歌ったり、弾いたりするではないか。あれから出て来るものは皆滑稽化されておる。干からびておる。血が通っておらない。音楽の干物である」〔竹内綾雄 1912:46、傍点引用者〕。

その後「干物」よりも、英語の俗称canned musicの直訳で「缶詰」が好まれた。舶来なのに安物の矛盾した意味合いが込められている。「結局蓄音機の音楽というものが^{かん詰}音楽であるから、そこにあらわれた風味を以て、真の風味を断定してはならない」(大田黒元雄、1924年2月14日付『報知新聞』、傍点引用者)。彼はロンドンでコンサート三昧の暮らしを堪能し、生演奏に「真の風味」があると考えていた。彼がこの考えのまま後日、レコード批評を書いたかどうか、はっきり語られていない。実演に親しんだ場合、録音の不足は感知しやすく、日本物ではすぐに分かった。他方、お座敷や芝居小屋に通った劇作家長田秀雄(1885-1949)には、レコードは複製画と同じで「原作の線の力が、複製には充分に現われない」、なぜならレコードは「音の影」にすぎず「ボヤけて、一音一音の粒が立っていない」から。録音と吹込み当人の肉声の差が「実に千里である」〔1924:36〕。彼は一時期、ナマの参照点を知らない、録音で完結する西洋物に限定してレコードを買い込んだ。

これに対して兼常清佐は録音を演奏会で聴けない曲を知るためだけで、演奏を鑑賞するためではないと発言している(「レコード蒐集」1937年)。再生機器によって響きが変わるので、レコードで演奏家を評価することはできないし、表記の有名演奏者が本当に吹き込んだかどうかは確かではないから、と意地悪な意見まで述べている〔2009:187-91〕。「生のままの音」こそ演奏の優劣判断の基準で、録音は研究資料以上ではない。レコード自体よりも、クラシック好きのレコード好きを風刺しているようだ。山田耕筰もまた電気録音の登場に際して意見を求められ(1924年)、芸術音楽の啓蒙と日本語発音教育に有用と評価しつつ、音色の再現には程遠く(特に声楽とオーケストラ)、交響楽曲ではスコアが録音用に改作されているし、3分ごとに細切れにされると強い不満を示している〔2001:165-73〕。兼常と似て、演奏が「その儘最も自然に」写し出される技術の開発を期待している。自然らしさの参照基準はコンサート・ホールにある。二人の音楽プロは缶詰を嫌ってはいないが、教育的効能しか認めていない。

缶詰好き

このような蓄音機への懐疑の声に対して、その擁護に立ったのはいずれもレコード鑑賞文の常連だった。その代表、野村あらえびす(1882-1963)によるとー

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、本当の

良き音楽を聴くことは全く困難だ。それでも尚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できない人でなければならない。音楽は社交の道具でもお祭でもないのだから、ステージで聴かなければならぬ理由は一つも無いのだ [1931:8、傍点引用者]。

演奏会は社会的で視覚性も含むために見世物になってしまい、純粋に聴覚的な鑑賞に適していない。「その雰囲気の中に於いて、音楽を音楽だけで味わうことは、言い得べくして実は望み難いことである。然るに蓄音機音楽の方は、何の付帯条件もなく、最も冷たい心持で聴こうとも、何んな不体裁な格好で聴こうとも妨げない。且つ同じ曲を何遍でも、腑に落ちるまでくり返して聴くことも出来るのである。其所には音楽を色付ける何物もなく、音楽を音楽以上に聴かせる何物もない」 [1931:10、傍点引用者]。演奏家を見ること自体、芸術の原理に反する。しかし蓄音機は音に没頭できる。聴覚芸術の純粋な享受を可能にする。これに似た録音擁護は20世紀後半、コンサート拒否宣言で名高いピアニスト、グレン・ゲールドまで続く。⁽⁵⁾

真珠湾直前、あらえびすは野村光一（1895-1988）との対談で、自分は洋行したことがないので、ドイツ音楽を聴いても西洋人が思い浮かばないと妙な自慢をしている。「私の聴いた音楽は、多くの場合書斎の蓄音器から流れて来るレコードだから碧い眼や赤い髪の連想がちっともない」 [野村あらえびす・野村光一 1941:53]。それまで洋行体験は洋楽評論の真正性を保証してきたが、ここでは逆に純粋な鑑賞の妨げると否定された。レコードは望ましからぬ他者、「紅毛碧眼」を消去する。

対談全体に響くトーンは、先進的な西洋音楽を聴くことが日本の新文化建設に役立つという主張で、国粋主義、思想統制に対して抗弁している。我々は西洋音楽に魂を売ったのではない。野村光一の発言を借りれば、「何んでも採り入れるという大きな心持を持つと同時に、真に日本的であるという意識も絶えず持って行かなければならない」。芸術音楽のうちの佳きものを聴き分ける力をつけなくてはならない。「われわれが外国からいい影響を最もよく受け容れる、沢山受け容れる時に、われわれのオリジナリティが一番良く発揮されるという [のが] 私の持論なんです。外国の影響を受けなくて、われわれ独特のものでやるという時に、われわれの文化は低下して行くのである」 [同上:55]。鎖国に戻ってはならない。ところで彼は「われわれのオリジナリティ」で何を指していたのだろうか。

純聴覚的なメディアであるという以上に、録音独自の表現を評価したのが大衆小説家上かみつかさしやうけん司小剣(1874-1947)だった。「蓄音機音楽は、独立した立派な芸術である」 [1924:22]。なぜなら「多くの音楽家の演奏は、蓄音機に吹き込むことを中心として練習され、演奏者の肉体を前にしての演奏は、むしろ蓄音機のカスのようなものになりはしないか」。⁽⁶⁾ 舞台とは別の映画本位の俳優が現れているように、やがて録音本位の音楽家が現れるだろう。三分の時間制限はむしろ長所で、「或る演奏の精髓だけを絞って短時間に味 [わ] い得るという結果を見る」。生演奏は作家の自筆原稿と同じで、筆跡を知る程度の役にしか立たない。あらえびすは赤盤アーティストの来日演奏会に失望し、録音では最高のコンディションで向かうが、コンサートでは調子の波やミスがあるので、前者のほうが芸術の本質に適っていると説明した [1931:7]。

彼らの読者だったに違いないある青年は「レコーディッシュ派」を自称し、翻訳の概念でレコード・リスナーの想像力を肯定した。「今日のレコード音楽愛好者は、ある程度まで機械音を生の音に翻訳して聴く術をも心得ている」 [石田繁 1936:128、傍点引用者]。缶詰から刺身を想像するようなものだ。上司と違いコンサートの常連でもあったようで、もしある熱心な聴き手が『運命』からベートーヴェンを「文学した」ならば、この青年は機械音からたとえば日比谷公会堂を「音響した」。この内感覚的翻訳のフィデリティは当人にしか分からない。⁽⁷⁾

名曲を超えて

音楽雑誌の大ぜいを占めたレコード支持は日本人演奏家への不満と抱き合わせだった。先の塩入時評は缶詰音楽批判を代弁しつつ、国内演奏家のコンサートには「自分の感情生活を豊富にしてくれたと考えられるものは殆ど無」と突き放し、ファンはレコードに夢を託すしかないと諦めている（「音楽時評（三）」1937年6月24日付『東京朝日新聞』）。かつて西洋画の複製程度に甘んじていた美術界が、今では日本独自の創作に達しているのと比べ、音楽界は「約二十年遅れている」。「追いつく」ことが演奏家に求められている。別の匿名記事はもっと厳しい。「実力がないのか、勉強しないのかそれとも怠惰なのか、なんにしても力が無過ぎる。第一どこを向いても澁澁とした颯爽たる空気、青年らしい進取的な精悍な動きは見出されない」〔XYZ 1930a: 51〕。クラシックは「青年」の音楽であるべきという信念を読める。

しかし本来ならば「実演を想像させ、実演の与える印象を新にするところにレコードの使命がある」のに、日本人演奏家は実演と録音どちらをとっても聴きどころがないし、安全な曲目しか選ばない〔長島卓二 1939〕。このように1930年代には「名曲」に満たされない一党が現われた。ある業界通は国内未発売の20世紀作曲家の重要盤を一覧にするほど情報通で、日本人演奏家が時代に追いつこうとしないのに苛立っている〔XYZ 1930a; 1930b〕。「名曲」とは鑑賞本の定番で、売行き確実なレパートリーを指し、芸術性よりも需要に関わるカテゴリーである。名曲優遇の趨勢はある時期までのドイツ偏重の（上野がリードした）芸術観の悪しき影響と須永克己は見ている。しかし今では〈上野〉の引力圏外に新青年の音楽嗜好は向かっている〔須永克己 1930; 関清武 1941〕。10年前とは比べられないほど幅広いプログラムの演奏会が東京では開かれるようになったが、入手できるレコードの多様化には追いつかなかった。

村田武雄はこの状況を「レコードで聴く音楽と生の音楽との跛行状態」と呼んだ〔1940: 20-25〕。つまりレコードは西洋に「追いついた」が、コンサートは遅れている。彼によれば「レコードによる以外には聴くすべの無い音楽」にファンは魅せられ、録音を過大視してきたが、これは望ましくない。レコードを自分本位で詮索するばかりで「日常の生活内容と融合しない」。村田の理想は大正時代と変わらず、生活と音楽の一体化にあった。「偏愛と異常な鑑賞眼」を消し去り、「我々の裡から、本当に西洋の伝統をマスターした音楽が生まれ出て来る時に、音楽が生活と一つになったと云える」。かつての「文化生活」の夢に回帰しているかのようだ。「美しいか立派な音楽」を何でも享受できてこそ、音楽は生活に真に結び合う。「生の音楽が、早くレコードの標準に達することが、最も緊要である。その時に初めてレコード音楽の本当の価値が理解されるのであろう」。音楽会の成長を求めながら、まずは録音の価値の理解から始まる。レコード主、コンサート従の理想が繰り返されている。

マニア雑誌の極致—『ザ・グラモヒル』

国内盤の登場に合わせて昭和初頭には複数のクラシック雑誌が創刊されたが、そのうちで最もマニア寄りが自称「高級レコード音楽雑誌」の『ザ・グラモヒル』（1930年2月号～1941年10月号、グラモヒル社）だろう。青木謙幸（誠意）編集長はクラシック・レコード好きが高じてレコード店を開くうちに、あらえびすらと知り合い雑誌を始めた〔歌崎 和彦 1998: 86-100〕。同人誌的な雰囲気、創刊号の表紙にはバルリオーズの肖像と *The Gramophile* しか読めず、洋書と間違えかねない。フランス風のデザインが洒落者に好まれた。その後の表紙もカペー弦楽四重奏団やアルフレッド・コルトーなど著名なアーティストが並ぶ（題名が分かりづらいという声から、1930年9月号より『ディスク』と改題）。青木の回想によれば、創刊号は500部ほど刷って完売、それ以降は1500部ほどまで伸び、後継誌は2000部ほどを数えた。半数が年間購読者で、読者の「忠実度」は高かった。医者、富裕層、学生が多かったらしい。

「発刊に際して」では『グラモホン』（*Gramophone*）、『ホノグラフ』（*The Phonograph Monthly Review*）に負けない専門誌を目指すとはっきり謳っている。前者はイギリス・グラモフォン協会、後者はアメリカ・フォノグラフ

協会がそれぞれ1923年と1926年に創刊した。⁸⁾十年足らずで、日本のクラシック・レコード消費の少なくとも先端部分は、英米に「追いついた」。両誌は権威と認められ、翻訳や紹介記事を既にいろいろな音楽雑誌で読めた。作曲家についての伝記的で規範的な知識とは別に、演奏者やレーベルや録音についての現在進行形でディスコグラフィックな知識を読者・評論家は競った。国内の種目とは教養の拠って立つプラットフォームが違った。

後者『ホノグラフ』の「創刊の辞」(1926年10月号)が語るのは、愛好家と業界のパイプ役となって、「最良の音楽」をアメリカ国民に広めたいという抱負である。「最良の音楽」とは何か。記事の大半はバッハ以降のヨーロッパ音楽に捧げられ、創刊第二号の記事はただレコードに夢中になるのではなく、鑑賞と知性を養い真の音楽愛好家になろうと読者を励ましている〔Donaldson Durrell 1926〕。教養主義と名曲・大作曲家の規範は、確実に日本の音楽雑誌と共通している。その記事の題名「アメリカの家庭は音楽的か」が端的に語るように、音楽生活の基盤として家庭は大きな関心事で、居間の蓄音機で良き音楽を家族で聴く図は、同誌で何度も描かれている。創刊号にはフォノグラフ協会支部をレコード会社と卸元と愛好家の協力で設立するためのガイドもあり、雑誌を媒介にした全国規模の組織がクラシック界を支えていたことがわかる。

『ザ・グラモヒル』創刊号巻頭で、あらえびすは持論を語った。「何処までも素人で、楽器を鳴らす程の修行も歌を歌うほどのたしなみも無い」(傍点原文)が、「最もよき鑑賞力と、高き趣味とを養成し度い」読み手を想定し、幼稚な入門曲に迂回せず「音楽芸術の最高殿堂」へ直行する道を教えたい、と〔1930〕。ただし同誌には創刊号より珍盤収集を語るコーナーがあり、「高き趣味」の先に道楽が見える(後述)。

後継誌『ディスク』は、目標とした英米雑誌に倣って愛読者の会「ディスク倶楽部」を結成した(『音楽新潮』1932年5月号、頁数ナシ)。大手の楽壇誌に宣伝した。月例試聴会を開き、輸入盤の「本邦初演」を行うのが主目的で、毎月、海外ニュースを最速で届け、同人・執筆者の座談も企画すると抱負が述べられている。それが別の音楽雑誌に告知されるほどクラシック・ジャーナリズムの結束は固く(言い換えれば小さくまとまり)、ディスク倶楽部は地方同人が支部を作り、最大で65ヶ所、20人から50人ほどの会員を集めたという〔歌崎和彦1998:92〕。営利を目的とせず会社や商店の宣伝を避け、「公平自由なる『レコード音楽愛好者』」の立場から蓄音機やレコードを「研究批判」という姿勢は、中心読者層である大学生に好まれただろう。中央に役員を置かず、支部代表者が手を挙げれば独自の組織を持てるようにしたのはその表れで、大阪と山形の連絡先が記載されている。熱心な読者が周囲に呼びかけたのだろう。かつて貴族的サロンにあったアマチュアリズムの復権を掲げている。

第三節 音楽の物神的性格と収集の進化

収集家の生活と心情

大声平円板蓄音器日本譜各種共不用に付、買価の四割引にて売却(1905年2月13日付『日出新聞』)。

日本初の円盤録音(ガイスバーグ録音)と円盤蓄音機はその2年前(1903年)に市場に出たところで、これは早い中古品処分の記録である。ほんの一例だが、蓄音機・レコードの中古市場が開かれつつある兆しと見たい。日露戦争後、レコード業界が大躍進を遂げると、中古の需要供給も同じ勢いで拡大しただろう。中古品には廉価と稀少性のふたつの利点があり、商品知識を持たないと良い買い物はできない。中古市場のあるところ常に収集家が生息する。レコードを意識的に探し求める物好きが、上の広告などを頼りに明治末には現れていただろう。レコードを必需品としたことと関連し、クラシックの収集家はそのなかで特に大きく、またよく記録されている。海外と同じく男社会である。⁹⁾

クラシック聴衆層の拡大はレコード購買層の拡大と不可分で、その重要な一部が教養とは違う動機で音盤に執着し投資した。レコード収集が外から見えやすくなるのは、関東大震災復興期で、音楽生活ならびに音楽ジャー

ナリズムのレコード依存が明確化したことに関わる。レコード収集が可視化するひとつの目安として、文芸雑誌『新潮』の「芸術的趣味としての蓄音機」特集（1924年3月号）を挙げたい。引用済みの上司小剣、長田秀雄のほか室生犀星、川路柳虹、徳田秋声ら著名人が寄稿している。たとえば長田秀雄は十字屋でレコードを買う楽しみをこう書いている。

私どもは、ビクターやコロ^{ママ}ンビヤの新譜到着の広告が、蓄音機店の店先に張出されると、もう凝^{じい}乎っとしては居られない。夜、電燈の光燦爛たるバラック街銀座のそぞろ歩きの序に、蓄音機レコードを商なう店のガラスの扉^{ドア}を開いて内に入り、自分の好みのレコードを取出させて、そなえ付けの蓄音機にかけてみる心持もいいが、買っただけのレコードを箱に入れてもらって、淋しい途を家路に急ぐときの心持。

また、帰りついて、寝静まった近隣の家に遠慮しながら、一枚一枚、自分の器械でかけ直して味わう心持のよさは、けだし、蓄音機に興味を持たぬ人たちには分らぬ処である〔1924:37〕。

「私ども」と仲間意識を露出している。彼は同業者中村吉蔵の家で高級機チニー蓄音機を聴かされ、急に同じものが欲しくなって手に入れた。それ以来、全支出の4分の1をつぎ込んで、西洋物を「血眼になって、集めだした」。蓄音機が先、レコードが後という順序だった。ほかに近松秋江は郊外（中野）に引っ越したため、芝居に行きにくくなった代替として、好きな長唄や義太夫を聴くだけという〔1924〕。長田幹彦（1887-1964）は好きな名人連を聴くのが好きで、「音そのものよりも、聞いている間に浮んで来るいろんな豊富な空想の背景がいいのかも知れません」と理由をつけている〔1924:33〕。とりわけ亡くなった新内の名手の盤を聴くと、当時の吉原界限が「心の眼」に浮かんでくる。兄秀雄が肉声との落差から邦楽盤を退けたのとは反対の心持である。

15年後、村田武雄は「レコードはただ音楽を聴く道具ではなくて、集める対象でもある」と書いた。収集家は手垢やレーベルの変色に神経質になり、収集枚数が音楽の理解度を示すバロメーターになる。その態度は「驚くほどピュリタンので、実に真面目である」〔1939:94〕。真剣なあまり、限られた特定の作曲家なり演奏家に集中せざるを得ず、偏狭と見られがちだ。しかしそれはあくまでも真剣さの証左である。「自分の趣味に溺れて、その裡に一種のエクスタシーを楽しむのは、レコード・ファンの登仙境である」。収集癖は他も同じくこのようなフェティシズムと物質欲と征服欲の上に成り立つ。レコード・ファンは生演奏を軽蔑すると他から非難されるが、それは生演奏偏重の旧世代の批評家の「指導」が悪かったからと彼は反論する。しかし今では「日本の音楽支持層の大部分がレコード・ファンである」〔1939:95〕。上の世代との断絶は、彼らが録音アーティストよりも、作曲家と作品についてよく書いていたことが与えた印象にすぎないだろう。必ずしも村田と違う録音観を持っていたとは思えない。

先の記事のなかでパルロフォンの松本莊之助は、日本では外国盤以上に細かなデータがレーベルに詰まっていることが喜ばれ、これが「日本のレコード・インテリゲンチアの気分」の現われだと苦笑している。だがカタログを穴のあくほど眺めても飽きない一党に疑いを持つ音楽著述家もいた。

此頃は恰も蓄音器屋の番頭さんでもあるかの如く、レコードの番号に精通するのを得意とし、レコード盤を脇に抱えて街頭に立つのを、一^{ひとかど}廉の「文化生活を営む人間」の資格とでもあるかの如くにしているのを見受けます。音楽に対してはもっと真剣な敬虔な、心持をしている私共には、生半分齧ったキザな音楽書生が不愉快である如く、レコードを携えることを一種の見栄にする音楽愛好者も等しく不愉快であります〔服部龍太郎 1924:11-12〕。

音楽に対して「真剣」で「敬虔」な気持ちを持つ「私共」とは正反対の見栄っぱり連中と、レコード・マニア

を突き放している。先のビクター広告にあった「文化生活」が思いがけず皮肉なトーンを帯びて蘇っている。服部の読者は自ら演奏することが多く、レコード好きとは行動範囲、判断基準が違った。

野村あらえびすの収集道

1万枚ほどを所有し、盤のほこり落としに女手5人で5ヵ月かかったという野村あらえびすは（「音盤四十年」1953年2月17日付『読売』）、戦前最大のレコード収集家の一人だが、枚数より重要なのは「そのコレクションに、体系があり見識があり、そして立派な人格があることだ」と哲学を述べている（1925年1月5日付『報知新聞』）。これは茶器や美術品の収集についてもよく言われる。量より質、特に品位。成金の浪費ではなく、最新知識と良い趣味に裏打ちされた知的活動であると、彼はレコード収集を弁護している。立派な収集はただ量を溜め込んだり希少盤に投資することではなく、独自の美的基準で不要盤を売りに出し、所有者の嗜好・思考・志向一つまり「人格」一を表現している。レーベルや演奏者や曲目を完璧に揃えるというようなわかりやすい基準から、たとえば海に関する曲、特別なスタジオや技師の録音のような「マニアックな」基準まであり、同類の趣味人にしか評価されないのだから、入れ込めば入れ込むほど仲間意識とライバル意識は先鋭化する。

その一方で、あらえびすは自慢の骨董盤収集を「この道では邪道とされて居る」と前置きしている〔1931: 77〕。壇上に立てば教養と鑑賞を語りつつ〔寺田貴雄 2014〕、仲間うちでは珍品の愛玩こそが真髄だった。革装で限定発売された趣味性の高い『珍品レコード』（グラモヒル社）に寄せた彼の序文によれば、「レコード道楽は、畢竟新奇を漁ることに始まって、旧盤に思い出をなつかしむ境地に終るであろう」〔1940: 4〕。⁽¹⁰⁾「道楽」は趣味や教養よりも耽溺に近い。若いうちは、活字でしか知らない演奏家や作品の録音を心待ちにしたが、時がたつと漁った当手を懐かしむ旧盤が多くなった。「あらゆる名曲がレコードされ、あらゆる名人が動員された現状では、新レコードに対する興味は、未知の音楽に傾倒する熱烈な音楽愛というよりは、寧ろ冷たき演奏批判である場合の方が多い」〔同: 4〕。彼を読んで育った音楽批評の第二世代は「名曲」の枠を窮屈に感じ、素朴に愛着を吐露するあらえびす世代の筆法を古臭く思い、批判的な耳で聴く。それがあらえびすには「音楽愛」の欠如と感じられた。

彼は価値ある中古レコードが棚ざらしになり、くだらない盤に高値がつけられているのを憤っている。通人らしさ（鑑識眼）connoisseurship、知識と美的感覚と識別能力に裏打ちされた愛情とを重んじている。「日本の一般的なファン達は、まだまだ古いレコードに対する正しい愛情も認識も持っていない」。彼が特に悔しがるのは、自分がかつて身を切る思いで買った盤が「冒瀆的な値段」で出ているのを発見したときである。「掘り出し物」を否定するような言い分だが、音楽愛に燃えたファンは「中古レコード屋に格付される前に、レコードされた芸術の良さを見出して、心ひそかに珍品の醍醐味を味〔わ〕う可きである」〔1940: 6〕。芸術性の感得がただの物好きとの違いと自負している。あらえびすは最後までレコード熱を持続し、収集家サークルの代弁者と指導者の自覚を持ち、一般向けの教養とマニア向けの道楽を器用に書き分けた。

都内中古店地図

骨董屋に軒を借りていた中古盤は関東大震災後に専門店を持ったようだ。浅草田原町のレコー堂の広告が早い。それ以外の出店、夜店など詳細は分からない（1924年7月2日付『都新聞』）。あたりには骨董屋が多く、先の『日出新聞』の広告主も実はその近くに出店していた。レコー堂は交換や貸出も行っていたので、愛好家のたまり場でもあったようだ。学生も職人も趣味人も入り混じる地区で、和洋各種目幅広く商った可能性が高い。それに対して10年後には、神田神保町界隈が中古レコード店の中心地となった。中古盤は教養層向けのアイテムに近づいた。ある時期には蓄見堂、メロディー社、ミュージズ、リズム社、名曲堂、レコード商会、レコード社の6店、そのほかに2店はあったという〔一記者 1935; 歌崎和彦 1998: 286〕。中古店の回転は早く、実数はその前後で揺れていただろう。

老舗の名曲堂は1924年頃に開店、元は月刊の冊子「名曲」を顧客サービスとして発行していたが、昭和5（1930）年、書店扱いの同名雑誌に発展させた（『ザ・グラモヒル』の創刊事情と似ている）。今でいうミニコミ誌で、大田黒元雄のベストセラーにちなんだあらえびすの連載「音楽史的レコード収集 バッハからシェンベルヒまで」以外、店の常連らしき匿名著者が好き放題のエッセイを載せている。彼らは教養主義に飽き飽きしているようだ。同誌は翌年1月に『レコード音楽』と改称して、大手の雑誌に変身した。店主によれば、ジャズ（最新流行歌）の新譜はその月のうちに放出されるが、芸術物は数ヶ月たってぼつぼつ出て来る傾向があり、ジャンルと市場の性格は関係している〔比良正吉 1930〕。彼は摩耗の度合いを見分ける「特殊な技能」を持っている。途中から新盤も扱ったが新譜割引はしないし、名曲堂は学生5割、残りは勤め人が多く、ベートーヴェン、モーツァルトの他、ジャズやタンゴがよく売れた。他にも浪花節や落語も人気盤がよくはけたというが、商売用の間口を広げただけで、一家言をものしたのはクラシックについてだけだった。

「一記者」を続ける。クラシック専門店としては昭和3（1928）年頃開店のレコード社がある。マニア向けで、店主によると、定価の3分の1程度で買い上げ、定価の半額前後で売る。持ち込みが主だが、地方とは交換制度が存在し、社会人が主体だった。古典5、浪漫3、近代2の割合で仕入れ、直輸入イギリス・ビクター盤が国内盤の3倍でもよく売れた。輸入盤にしかないレパトリーもあれば、国内盤よりも音質の評判が良いとの評判で、一部の収集家は出費を惜しまなかった。同じ神保町の冬旅社（もちろんシューベルトにちなむ）は、マニア向けの「驛通」という冊子を出していたが、塩入亀輔への猛反撃を行い、雑誌で対決というような事件があったそうだ。骨董屋と同じく客の預かり盤もあり、特殊な流通の結び目でもあった。ミニコミ誌に着手した進取の気性が客筋にも反映し、「今の音楽界に不満を持つ人が多い」という。逆に蓄光堂は「一番手広くやって居る店」でダンス物、ヒットもよく売れたが、新譜割引は行わない。蓄音機ではポータブルがよく出るというのも、若めの客筋を想像させる。神保町の店にはいずれもお得意の喫茶店名が挙がっている。喫茶店は大口顧客として重視され、持ちつ持たれつの関係にあり、同じ空間を兼用する店もあった。

早稲田大学に近い神楽坂にはボレロというクラシック中心の店があり、貸出サービスも行ってた（『音楽世界』1933年9月号広告）。貸本屋の回読会と似た「回聴会」を計画中で、会員はリクエストのリストを出し、一回3日をサイクルに、4日目に訪問の店員に返却する仕組みで、月3円の会費で新譜60円見当を聴けると売り込んでいく。補助的に1日貸出、6日貸出もあり、誰でも貸出盤を定価以下で引き取ることもできる。使用した盤は中古として販売する。他に通信販売や蓄音機の貸出、自社製を含むレコード針、機材修繕も扱う便利屋としても機能した。店主が語るには、中古店の取引の半分は地方への出荷で成り立ち、古典物が好まれ、アルバムの方が一枚物よりも売れた。回聴名目でレコード会社から新盤を借り出し、少しして二次市場に流す裏道があったらしく、道玄坂の音楽社はビクターに限り、3割引で放出した。

「一記者」は新橋浅草あたりの店にも足を延ばした。いずれも昭和8（1933）年以降の開店で、学生街への集中が飽和に達したのだろう。たとえば新橋の蓄盛堂はほとんど日本物しか置かず、客筋は商人がほとんどで、浪曲・落語・義太夫などの人気者と下町の芸人が商われた。童謡は歌いやすくて安い物、ダンス物は外国映画主題歌として流行った物なら古くても売れた。神田神楽坂とはだいぶ違う。浅草両国では、廉価レーベルの浪曲がどこも圧倒的人气で、スピーカーの前に人が群れているのを傍観している。一枚30銭、通常盤の4分の1ほどで夜店の値段と彼は考えた。クラシックの数十倍製造されたはずの浪曲や落語や流行歌はほとんど収集されず処分された。⁽¹¹⁾

おわりに

戦前日本のクラシック・レコード好きは、アドルノの名高い聴衆の分類のうちの「教養消費者」によくあては

まる。「〔彼らは〕音楽を多量に聴く。状況が許せば飽くことなく貪り聴き、いろいろな知識・情報に詳しく、レコードの蒐集家でもある。音楽を文化財として、自己の社会での評判のため知らねばならぬものとして彼は聴く。この態度にも上はまじめくさった責任感から、下は俗っぽいスノビズムまでの段階がある」[1970: 20]。この引用は戦後の著作からだが、戦前の「音楽の社会的状況において」（1932年）でその基本路線は理論づけられている。「音楽が社会過程において果たす役割は、商品の役割以外ではあり得ない」[2002: 8]。同論文では生産と消費に音楽する過程を大別し、生産（芸術作品の作曲にはほぼ限定している）が消費によって隅々まで汚染されているという基本認識を執拗に記している（この経済学概念の応用自体が斬新な音楽観だった）。芸術音楽の大部分も流行歌と同じく「市場の諸要求に従ってしまっている」[2002: 16]。ストラヴィンスキーもヒンデミットも同じ批判を浴び、経済的要求を超越した生産者＝作曲家は、古典作曲家数名とシェーンベルクぐらいしか残っていない。

演奏者は再生産者と定義されている。生産者の真正な音楽的思想を届けようとするが、業界の経済原理によって挫折が既に定められている。それを受けるしかない聴衆は俗物の群れで、真の作曲家が正しく理解されることはまずない。ましてレコードはラジオ、映画とともに生産者裏切りの最たるもので、救いの道はない。戦後、文化産業論のかたちで爆発する議論の基調は既にここにある。もちろん彼は当時ドイツで最も激しい缶詰嫌いの一人だった[2002: 268-93]。

確かに「教養消費者」のアドルノ流の風刺画は、1930年代の日本のクラシック・ファンにもあてはまる。皮肉を交えれば、「跛行状態」と自己診断されたクラシック界のうち、レコード部門についてはドイツに「追いついた」。輸入書籍雑誌、カタログと盤、おまけに高級オーディオ装置を我がものとした情熱家集団は、西洋諸国の手本とあまり変わらぬ消費行動に走り、芸術音楽の意義を説教し、スターの優劣を評価した。反対にコンサート部門の方は東西の溝はもちろんのこと、国内の両部門の隔たりもまたレコードを聴き込む者ほど深く感じられ、「跛行」を前提として受け容れるしかなかった。本論はそれを由々しき事態というより、複製技術時代の本質として論じてきた。貴族的なサロンを中心に拡がった第一世代から、専門雑誌が刊行され名曲解説に投資する消費的な第二世代へ、クラシック好きの社会が移行し、レコード観、音楽観が変わった。このような歴史性を考慮すると、ドイツの「教養消費者」養成のサテライト予備校であったかのような日本の対応集団に、別の見方ができるのでないだろうか。

注

- 1 関西では明治36（1903）年6月5・6日、明治女学校卒業生主催の慈善音楽会（於京都市議事堂）で「改良最大蓄音器」をかけたのが、レコード・コンサートの嚆矢とされている〔竹内不可止 1939〕。引用に際して新仮名遣いに改めた。
- 2 同誌は「名曲普及の目的を以て」レコード交換会という組織を立ち上げ、レコードを日割り料金で貸し出した（1918年10月号、40頁）。それほど「名曲」は求められた。
- 3 変わったところでは、浅草オペラの金龍館所属俳優7名がピエロ楽社という親睦会を結成し、第一回レコード・コンサートを京橋会館で開催した（『歌舞』1923年8月号、75頁）。劇団のレパートリーにヴァイオリン曲などを加えて変化をつけた。
- 4 大沼は東京音楽学校でヴァイオリンを学ぶ一方、ケーベル博士の哲学サークルにも加わっていた。前橋で音楽教師をしていた時代、朔太郎と親交を深め、別れに際して詩と文を捧げられた〔萩原朔太郎 1978: 162-64〕。ビクターのカタログをカード式暗記法ではほぼすべて記憶するほどクラシック盤にのめり込み、大正11（1922）年に十字屋楽器店の支配人を任され、解説本シリーズは合わせて一万部を突破したらしい〔大沼魯夫 1932〕。他に京都でサモワール蓄音器店を経営する地元楽壇の名士だった〔増田愛二 1935: 121-25〕。あらえびすの回想文もある〔2014（1946）: 128-35〕。
- 5 珍しく邦楽盤で似たコメントを残したのが九鬼周造で、三味線唄のレコードについて「旋律だけの純粋な領域」を聴け、ナマ演奏（つまりお座敷遊び）に伴う「色々の煩わしさ」がなく、曲のなかへ「魂が丸裸で飛び込むことができる」と述べている〔1991: 149-50〕。
- 6 この点について、マーク・カツは録音が始まって、ヴァイオリン奏者のヴィブラートが以前より強くなったのは、録音技術の限界と奏者の不完全なイントネーションを隠し、反復聴取に向けた刺激的な印象を与えるためだったと証明している〔Katz 2004: chap. 4〕。
- 7 オーケストラ熱中派のなかには、蓄音機の前で指揮棒を振る者もいたに違いない（音楽雑誌では指揮棒が宣伝されている）。アメリカでは shadow conductor と呼ばれ、指揮者に扮する男っぽさの表現だったという解釈がある〔Katz 2004: 59〕。
- 8 ロンドンの『グラモフォン』が「高級文化と低級文化、商品と古典の相反する言い分の間の仲介者」として機能したという議論がある〔LeMahieu, D.L. 1982〕。高級音楽の啓蒙（商品化）という点では同誌と『グラモビル』は共通する。ただしレ

ギリスでいう商品性の高い「低級文化」（ポピュラー音楽）は、日本ではせいぜいクラシックに準じるやや高級なジャンルで、大体高学歴層にしか受け容れられなかったため、両誌が置かれた音楽的環境はかなり異なる。

- 9 英語圏のレコード収集サークルの男性優位については以下を参照〔Maalsen and McLean, 2018〕。青木誠意編『珍品レコード』（1940）所収の山口亀之助「邦楽盤懐古録」、上田信夫「邦楽珍品レコード価格」に見るように、日本物の収集家も存在した。わずかな記事から推測すると、紙媒体（役者絵や文句集）収集の長い系譜に音盤が加わったようなもので、録音者との最良関係から収集に向かう場合もあった。気質的に骨董集めに近く、一部を除いて、西洋物の収集家との接触はあまりなかったようだ。
- 10 同書出版の翌年、音楽評論家田辺秀雄は芸術の国家統制強化を受けて、「骨董の趣味」に走る「個人主義的鑑賞」を批判し、たとえば地域教育に供するような「健全な鑑賞」を推奨している〔田辺秀雄 1941〕。
- 11 増田愛二〔1935〕によれば、大阪では大正10（1921）年、賑橋に開業した日の丸商會が最初の中古レコード専門店だった。レコードファン聯盟、大阪ディスク倶楽部、関西レコード音楽協会、グラモ・クラブなどの団体が結成されていた。財閥の重役級、大病院の息子、本願寺の主人など相当な富裕層が鑑賞目的なしに投資したらしい。

参考文献

- 青木誠意編 1940『珍品レコード』、東京、グラモヒル社。
- アドルノ、Th・W・ 1970『音楽社会学序説—十二の理論的講義』（渡辺健・高辻知義訳）、東京、音楽之友社。
- アドルノ、Th・W・ 2002『アドルノ 音楽メディア論集』（渡辺裕編、村田公一・船木篤也・吉田寛訳）、東京、平凡社。
- 石田繁 1936「音楽雑誌の現状とそれへの希望」『音楽研究』第2号、1936年1月号、112-29。
- 一記者 1935「レコード中古店から得た報告書」『音楽世界』1935年4月号、135-39。
- 岩崎雅通 1935「そこはかたなくドビュッシーを語る」『レコード』1935年6月号、15-23。
- 岩崎雅通 1936「思ひ出の蓄音機音楽会」『レコード音楽』1936年11月号、46-52。
- 歌崎和彦 1998『証言—日本洋楽（クラシック）レコード史 戦前編』、東京、音楽之友社。
- XYZ 1930a「レコードと音楽会」『音楽新潮』1930年1月号、51。
- XYZ 1930b「最近の外国レコード」『音楽新潮』1930年2月号、51-52。
- 大沼竹太郎（魯夫） 1924『世界の名曲を面白く聴けるレコード音楽の解説—第二輯』、京都、十字屋楽器店。
- 大沼魯夫 1932「レコード屋に成りきるまで」『レコード』1932年8月号、68-69。
- 加藤善子 2005「クラシック愛好家とは誰か」、渡辺裕・増田聡ほか『クラシック音楽の政治学』、東京、青弓社、143-74。
- 兼常清佐 2009『兼常清佐著作集 12 随想残響』、東京、大空社。
- 上司小剣 1924「蓄音機と芸術革命」『新潮』1924年3月号、22-25。
- 木下長宏 1992『思想史としてのゴッホ—複製受容と想像力』、東京、学芸書林。
- 九鬼周造 1991「小唄のレコード」、菅野昭正編『九鬼周造随筆集』、東京、岩波書店、149-50。
- コロムビア・ガール 1935「視聴室から語る」『音楽世界』1935年7月号、92-93。
- 須永克己 1935「外国レコード隆盛の原因とその楽界への影響」『音楽世界』1935年6月号、124-31。
- 関清武 1941「日本レコード界の性格」『音楽評論』1941年6月号、74-79。
- 竹内綾雄 1912「よしなし言」『音楽界』1912年9月号、46。
- 竹内不可止 1939「関西に於けるレコード・コンサート(1)」『映画と音楽』1939年3月号、72-74。
- 田辺尚雄 1940「蕃弁四方山ばなし」『音楽倶楽部』1940年2月号、99-101。
- 田辺秀雄 1941「時局とレコード愛好者の態度」『音楽評論』1941年8月号、96-98。
- 近松秋江 1924「寄席道楽の趣味から」『新潮』1924年3月号、33-36。
- 寺田貴雄 2014「野村胡堂（あらえびす）のレコード音楽鑑賞の啓蒙活動」『音楽教育史研究』17号、13-23。
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 1987『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇 第一巻』、東京、音楽之友社。
- 東京芸術大学百年史編集委員会編 1990『東京芸術大学百年史 演奏会篇 第一巻』、東京、音楽之友社。
- 中川克志 2013「大正期日本における蓄音機の教育的利用の事例—雑誌『音楽と蓄音機』と日本教育蓄音機協会の場合」、山野英嗣編『東西文化の磁場—日本近代の建築・デザイン・工芸における境界的作用史の研究』、東京、国書刊行会、283-308。
- 長島卓二 1939「蓄音器とレコード」『音楽評論』1939年9月号、102-03。
- 長田秀雄 1924「蓄音機と私」『新潮』1924年3月号、35-37。
- 長田幹彦 1924「レコードを食った子供」『新潮』1924年3月号、32-33。
- 西島千尋 2010『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』、東京、新曜社。
- 西原稔『楽聖』ベートーヴェンの誕生—近代国家がもつた音楽』、東京、平凡社。
- 〔野村〕あらえびす 1930「レコードの選び方（一）」『ザ・グラモヒル』1930年2月号、31-34
- 野村あらえびす 1931『蓄音機とレコード通』、東京、四六書院。
- 野村あらえびす 1940「珍品レコード序言」、青木誠意編 1940、3-6。
- 野村あらえびす 2014（1946）『音楽は愉し—黎明期音盤収集家随想』、東京、音楽之友社。
- 野村あらえびす・野村光一 1941「芸術一夕話」『音楽倶楽部』1941年8月号、44-57。
- 萩原朔太郎 1978（1982）『萩原朔太郎全集 第一四巻』、東京、筑摩書房。
- 服部龍太郎 1924『レコードの選び方と聴き方』、東京、アルス社。
- 比良正吉 1930「中古レコード商売往来」『音楽世界』1930年7月号、51-52。
- 北條静 1908「和洋音楽家に望む」『歌舞音曲』1908年1月号、65-67。

前田三男 1922「虐待された名曲」『詩と音楽』1922年10月号、34-38。
増田愛二 1935「大阪のレコード界を見る」『音楽世界』1935年8月号、121-25。
松本荘之助 1930「レコード会社とレコード・ファン」『音楽世界』1930年7月号、45-48。
村田武雄 1939「レコードと音楽」『音楽評論』1939年11月号、94-95。
村田武雄 1940「近代生活と音楽」『音楽倶楽部』1940年3月号、20-25。
保田太郎 1970『岡山音楽夜話—演芸記者の回想風自伝』、岡山、日本文教出版。
与謝野鉄幹 1916「予と蓄音器」『蓄音器世界』1916年6月号、84-86。
芳村かづを（吉村一夫）1935「大阪楽談」『音楽世界』1935年2月号、132-33。
山田耕筰 2001『山田耕筰著作全集 2』、東京、岩波書店。
脇順二 1936「秋宵漫談」『レコード音楽』1936年11月号、53-57。
渡辺裕 1999『音楽機械劇場』、東京、新書館。

Donaldson Durrell, Robert 1926 "Are American Homes Musical?," *Phonograph Monthly Review*, vol. 1/2, November 1926, 13-16.

Katz, Dick 2004 *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley, CA, University of California Press.

Kenny, Howland 1999 *Recorded Music in American Life : The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, Oxford, Oxford University Press.

LeMahieu, D.L. 1982 "The Gramophone: Recorded Music and the Cultivated Mind in Britain between the Wars," *Technology and Culture*, vol. 23/3, 372-91.

Maalsen, Sophia and Jessica McLean, 2018 "Record Collections as Musical Archives: Gender, Record Collecting, and Whose Music Is Heard," *Journal of Material Culture*, 23/1, 39-57.

Suisman, David 2009 *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Western Recordings, Japanese Ears: The Close Relationship between European Art Music and Reproductive Technology

HOSOKAWA Shuhei

Since the beginning of the twentieth century, the Japanese community of aficionados of art music was formed inseparably from imported records, as much as it was also separate from public concerts. This phenomenon is nearly universal, yet, with concert activity still quite basic, the cultural significance of recordings was particularly prominent in the first non-Western country to develop an art-music fandom. From 1910, wealthy people organized "record concerts" with a salon-like atmosphere using their private collections. These were soon popularized as public events arranged by local Western-music fan associations, upper-middle class connoisseurs, record companies and music shops, and schools. These record concerts laid the foundation of music journalism and listeners' groups in the 1930s. Art music critics and journalists linked the interests of the record industry with the taste of specific readerships. This paper, while noting the views on Western classical music and on the recording technology among the collectors, will propose a music history of modern Japan underlining the crucial presence of recording.