

プロデューサーとしての堀内敬三

—— 日本放送協会における洋楽受容拡大を目指した試み ——

村 井 沙千子

はじめに

堀内敬三 (1897-1983) は日本における洋楽普及に多大なる貢献をした人物である。生涯の活動は非常に多岐にわたっており、音楽評論家、作曲家、作詞家、訳詞家、大学教授、クイズ番組「話の泉」のレギュラー解答者、プロデューサー、ディレクターなどがある。こうした活動のほとんどは、日本における洋楽の普及のために行ったものであり、亡くなって30年近くが経つ現在でも、間接的にはあるが、洋楽受容において堀内の影響が残っていると考えられる。

しかし、これだけ多くの活動をしてきたにもかかわらず、堀内に関する先行研究は長男である堀内和夫の著書にとどまっている。妻の堀内文子や親交のあった徳川夢声の著書などから、生前の堀内の素顔を垣間見ることはできるが、研究が進んでいるとは言えない。また、日本における洋楽受容史研究において、洋楽界で活躍した作曲家や演奏家の研究、そしてベートーヴェンやショパンなど西洋音楽の作曲家及び作品の研究は盛んであるが、洋楽の作曲家と作品を愛好家や大衆に伝えた、堀内をはじめとするオピニオン・リーダーに関する研究は少ない。

そこで、本稿では堀内の様々な活動の中から、日本放送協会における洋楽のプロデュース活動に焦点を当て、堀内がどのような方針で番組制作にあたっていたかを明らかにする。それにより、これまでの洋楽受容史研究においてあまり注目されてこなかった、オピニオン・リーダーによる洋楽プロデュース活動の一端を示すことができるだろう。考察対象は、堀内が1926 (大正15) 年10月の日本放送協会に入局してから、1933 (昭和8) 年6月に起こった協会と大日本作曲家協会との抗争¹⁾で退職するまでとする。資料は堀内の著作物、当時日本放送協会から出版された『調査月報』、『調査時報』、『放送』内の記事、堀内和夫、堀内文子の著書の言説資料を中心とし、放送関係資料、新聞のラジオ版を適宜参照した。

1. 堀内の音楽経験

ここでは、堀内が日本放送協会に就職するまでの音楽経験を、本論に関わりの深いものを

中心に概観し、彼の考え方及び活動の土台がどのようにできたのかを明らかにする。

堀内は、1897（明治30）年12月6日、東京市神田区鍛冶町七番地、父伊太郎、母ゑんの三男として生まれた。祖父の伊三郎は浅田飴本舗を創始したことで知られる。伊三郎と伊太郎は、歌舞伎や音曲に詳しく、芝居を一家そろって見物していたという（堀内1992、18頁）。また、伊太郎は義太夫も好んでいた（堀内1942、319頁）。敬三には兄の堅太郎と正がおり、堅太郎は西洋音楽を好み、オルガンを持っていた。敬三も幼稚園の頃からオルガンに触れ、幼稚園で覚えた曲を堅太郎の手ほどきを受けながら弾くようになった。そして、浅田飴本舗では行事の時に軍楽隊を呼んで演奏させていたという（堀内1992、23頁）。これは堀内にとって楽しみのひとつであった。

さらに、ヂンタと日比谷公園奏楽によって、堀内の音楽に対する興味は高められていく。「ヂンタ」とは、日清戦争から日露戦争の頃に盛んに活動した、主に広告宣伝用に設けられた「市中音楽隊」である。「ヂンタ」は大正期にできた言葉らしく（同上、256頁）、堀内は「楽隊」とは言わず、この言葉を親しみを込めて使っている。ヂンタは小編成の場合、クラリネット2人、コルネット1人、バリトン1人、トロンボーンまたはバス1人、大太鼓1人、小太鼓1人で軍歌や俗曲を演奏し、十数人の編成だと、フルートやアルト（アルトホルン）、サクソフォンが入り、複雑な音を出しながら、旗を立てて町を回っていた。堀内はヂンタが通ると家から駈け出して聴き、ある時は柳原秋葉原まで、ある時は一ツ橋組橋のあたりまで、またある時は薬研堀八丁堀の界隈までついていった（堀内1935、152頁）。堀内は時々昇天する思いでヂンタのメンバーと交流をし、コルネットやバリトン（ユーフォニアム）を持たせてもらい、大切に眺めたという（同上、154頁）。

そして、日比谷公園奏楽は、堀内が小学2年の1905（明治38）年に始まった。公園奏楽は月2回行われ、陸軍と海軍の軍楽隊が持ち回りで担当した。堀内は、兄に連れられて日比谷の公園奏楽に初回から行っている。というのは、父伊太郎と親しかった区役所の魚井重太郎（後の初代杉並区長）が2人に毎回切符をくれたからだそうで、2人は公園奏楽の日になると電車で日比谷に行った（同上、157頁）。日比谷の奏楽には当時の音楽愛好家がほとんど集まっていたといい（堀内1942、273頁）、堀内自身も大好きな電車に乗って行くことができる公園奏楽をとっても楽しみにしており、演奏後は興奮醒めやらぬまま帰ったと語っている（同上、271頁）。軍楽隊は行進曲やワルツ、管弦楽作品、オペラの抜粋や宗教曲、長唄など吹奏楽用に編曲したものを幅広く演奏していた。編曲ものを多く聴いたことは、後の吹奏楽に対する考え方にも大きな影響を及ぼしたと考えられる。

東京高等師範附属小・中学校（現：筑波大学附属小・中学校）在学中に、堀内は音楽担当の田村虎蔵（1873-1943）に音楽の基礎を叩き込まれた。中学の同級生には後に声楽家として活躍する矢田部勤吉や、民俗学者で日銀総裁、大蔵大臣を務めた渋沢敬三がおり、音楽好きが多くいたので、堀内は仲間と合唱を楽しんだという（堀内1998、180頁）。また、中学3年

になった1912（大正元）年から、堀内は陸軍戸山学校の楽手であった大沼哲（1889-1944）にピアノや和声学を習い始めた。このように、堀内は中学卒業の頃までに兄の堅太郎、田村虎蔵、大沼哲から音楽の基礎を学ぶことができ、音楽が身近にあったと言える。それ以後、堀内はより専門的な知識を得ることになる。

1915（大正4）年1月頃、19歳になり中学卒業を間近に控えた堀内は、義兄の二見孝平の紹介で大田黒元雄（1893-1979）に出会う。大田黒は日本の洋楽普及、音楽評論の草分けとして知られ、当時の日本の洋楽界に影響力を持っていた。初めて会った日のエピソードは以下のように記されている。

私は大田黒元雄の弾くピアノにすっかり驚嘆してしまった。彼はショパンやグリーグを弾いたが、それにも増して私を驚ろかせたのは彼の弾いたドビュッシー其他の近代楽曲だった。

ローマン派音楽、イタリー歌劇Petty Classicsに馴れた耳に、それは天啓の如くに響いた。私は新しい音楽に憧憬を感じて居た。それを始めて音として聞いた。ドビュッシー、ラヴェル、シュミット、スクリアピン、スコット。是等の楽曲は忽ちに私の注意を奪ったのである。（堀内1948、146-147頁）

また、大田黒はその年に『バッハよりシェーンベルヒ』を出版し、音楽愛好家たちの間で大きな話題となるのだが、堀内もこの本を読み、著者本人からこれまで知らなかった作品をピアノで弾いてもらった。また、大田黒に薦められてローレンス・ギルマン（Lawrence Gilman、1878-1939）やアーネスト・ニューマン（Ernest Newman、1868-1959）、ジェームズ・ハネカー（James Huneker、1857-1921）の本を読み、ドビュッシーや近代楽曲の楽譜を取り寄せて学んだ。このように、大田黒との出会いにより、堀内はそれまで知らなかった音楽を音と文字から学び、音楽理解力を急激に高めていった（堀内1998、184頁）。

そして、堀内に大きな影響を与えたのは、大田黒から教えを乞うために、そして交流を図るために大田黒邸に集まっていた音楽青年たちとの出会いだった。その中には、ピアノ曲に詳しい野村光一（1895-1988）やオーケストラに詳しい菅原明朗（1897-1988）、二見がいた。こうした仲間間で音楽の雑誌を出すことになり、1916（大正5）年3月『音楽と文学』が誕生する。堀内もいくつか記事を書いたこの雑誌は、1919年まで発行された。

その後、堀内は1917（大正6）年2月に渡米し、ミシガン大学で機械工学を専攻し、大好きな蒸気機関車とも関連がある当時新興の交通機関、自動車工学を学ぶとともに、選科で音楽も学んだ。ミシガン大学には世界有数の楽器コレクションがあり、堀内和夫によると、遺された『音楽雑記帳』に「初期の金属管楽器」、「オーケストラ編成実例」、「木管の音色、弦の割合」といった見出しが並び、ミシガン時代に楽器についてかなり勉強したことが分かる

という（堀内1992、32頁）。

週末になると、デトロイトで演奏会を楽しみ、長い休みの間は、ニューヨークまで音楽を聴きに旅行もしていた。また、堀内は大学の合唱団に所属し、バリトンを歌っていた。ミシガン大学合唱団に入ると、毎年5月に約1週間開催されるアナーバー音楽祭に参加することができる。この音楽祭にはシカゴ交響楽団と一流の演奏家、声楽家がやってくるのだが、約300人のミシガン大学合唱団はそのうちの2日に参加し、オペラとオラトリオを1作品ずつ上演するのである。堀内も4年間参加し、1918年にビゼー《カルメン》とフランク《至福》、19年にグノー《ファウスト》とヴェルディ《レクイエム》、20年にベルリオーズ《ファウストの劫罰》とメンデルスゾーン《エリヤ》、そして21年にヴェルディ《アイダ》とハドリー《Music: An Ode》Op.75を演奏した（同上31頁）。

ミシガン大学卒業後、堀内は1921年マサチューセッツ工科大学（MIT）大学院に入学し、応用力学を学んだ。大学院時代に堀内が楽しんだのは、ボストン交響楽団だった。ボストン交響楽団は当時アメリカで一番と言われており、堀内はボストンに到着するとそのままシンフォニーホールに行き、次のシーズンの定期演奏会の座席を通して予約したという（堀内1998、32頁）。ボストン交響楽団の演奏会は月に3度ほど、金曜と土曜（同一プログラム）に行われるので、堀内はそれを土曜日に毎回聴きに行き、演奏会がない週末は、ニューヨークに行き、オペラと演奏会を楽しんだ。夏には「ボストン・ポップス」という通俗演奏会が每晚開かれ、そこで交響曲のある楽章や、オペラの抜粋、スーザのマーチやシュトラウスのワルツなどを聴いたという（同上、35-36頁）。

当時のアメリカではジャズも流行しており、堀内も留学中に演奏を聴いている。しかし、1917年に聴いたジャズバンドの演奏が甚だ非音楽的で、堀内は初めジャズを好まなかった（堀内1935、75頁）。その後1919年に、ジャズの新しい形態を確立したポール・ホワイトマン（Paul Whiteman、1890-1967）のバンドの演奏を聴き、ジャズに対する認識を改めていった（同上、76頁）。

また、堀内は1922年6月から9月にロンドン、ベルリン、パリ、ベルギー、オランダ、ドイツ、イタリアを旅行し、多くのオペラや演奏会を鑑賞するとともに、様々な芸術にも触れている。以上のことから、堀内はアメリカ留学時代に、当時の日本では味わうことのできなかつた「本物の」音楽に接する機会を多く得て、様々なジャンルの音楽、コンサート形態、楽器についてなど、幅広い知識と考え方を持つようになったと思われる。そして、1923（大正11）年9月、堀内は関東大震災直後の日本に帰国したが、帰国前に送った荷物は、横浜の倉庫で震災により焼けてしまった。

帰国後、1925（大正14）年4月から堀内は東洋音楽学校（現：東京音楽大学）の講師を務め、音楽理論や音楽史、国語、英語を教えていた。また、執筆活動など、音楽関係の仕事を本格的に始める。

このように、堀内は、当時の日本でもごく少数の富裕層の家庭に生まれ、金銭的に困ることのない非常に恵まれた環境にいた。また、周囲の人間関係に恵まれていたこと、自宅が神田にあったことで、幼少期から貴重な音楽経験ができたと言えるだろう。

2. 堀内敬三の洋楽番組制作

ラジオは1925（大正14）年3月1日に東京で試験放送を、3月22日に仮放送を、7月12日に本放送を開始した。6月には大阪と名古屋でも放送を開始した。仮放送開始時に東京放送局総裁だった後藤新平は、ラジオの役割として①文化の機会均等、②家庭生活の革新、③教育の社会化、④経済活動の鋭敏化を挙げた（日本放送協会1951、487頁）。このため、高級な洋楽は文化向上に必要なものとして重視され、多く放送された。1926（大正15）年8月、社団法人日本放送協会が設立され、東京、名古屋、大阪の放送局は解散し、その傘下に入った。

放送開始直後の洋楽放送は、演奏者に出演依頼をし、出演者が曲目を決めて演奏していた。放送局側も手探りであったため、計画的に放送内容を決めることはできなかった。初代洋楽放送ディレクターとなったのは、日本の音楽マネージャーの草分け的存在の松野信太郎であった。松野の人脈で演奏者が集められていたと考えられる。しかし、松野は放送局が日本交響楽協会と契約することに賛成できず、本放送が始まる7月頃に辞め、代わってセノオ楽譜出版社の社長妹尾幸次郎が囑託になった（同上、243頁）。この頃は放送局で予算が十分に確保できておらず、洋楽放送の出演者たちは「いずれ払うから」と出演料をもらえず（『洋楽放送70年史』1997、7頁）、演奏者が出演拒否をすることもあった。このように、放送開始当初は様々な面で放送局における洋楽放送のシステムが整っていなかった。

堀内は1925（大正14）年5月10日以降、当時教えていた東洋音楽学校の生徒たちの合唱の伴奏でたびたび放送に登場している（堀内1992、50頁）。また、1926（大正15）年7月18日から10月3日まで毎週日曜日午後約1時間放送された「西洋音楽講座」において、堀内は第5回（8月15日）「声楽の話」と第8回（9月5日）「オーケストラの話」で解説を務めた（『洋楽放送70年史』1997、24頁）。この講座は当時の放送部長であった服部愿夫と、顧問として放送協会に関わっていた山田耕作²⁾の影響が強い。しかし、9月に起きた日本交響楽協会の内紛以降、山田の放送局に対する発言が減少する。

翌月15日、当時暫定的な放送部長で、協会の理事でもあった煙山二郎から声がかかり、堀内は洋楽主任として入局した。煙山は報知新聞の学芸部長を務めていたため、報知新聞に寄稿していた堀内を知っており、声をかけたようである（堀内1997、24頁）。堀内は音楽評論家としての執筆活動や東洋音楽学校の講師に影響を及ぼさないように、囑託として入局した。また、同じ時期に洋楽係として青砥道雄が入り、堀内と共に番組制作にあたることになった。以後、堀内を中心に、彼のそれまでの経験や考えを反映させた番組制作、放送に関わるシス

テムが作られていく。その中から、本論ではまず彼の放送に対する考え方を提示し、それに則り吹奏楽、声楽、放送歌劇、ジャズ、西洋音楽講座の番組制作がどのようになされたかを考察する。

2.1. 堀内の放送方針

堀内と青砥が作った曲目が放送されるようになったのは、入局後まもない11月7日からである(堀内1942、380頁)。洋楽放送に対する堀内の考えは、『調査月報』の「洋楽放送の進むべき道」(1928)などに記されている。

堀内のモットーは「大衆とともに、但し一歩だけ先へ踏出す」(堀内1928、71頁)であった。洋楽放送の対象は青少年学生、若い大衆、具体的には専門的洋楽ファンではなく、洋楽は好きだが、わざわざ演奏会に足を運ぶほどではない人とした。こうした人たちに「良い趣味を普及する」(同上、68頁)ことを目的とした。そのために、まずは「良い音楽、平易な音楽、分り易く楽しみ易い音楽を興へる」(同上、67頁)ことを目指した。しかし、「聴き馴れ、は趣味は進む。高尚な趣味は進ませたい。此の理由から高級なものも曲目に加へるのが至當であらう」(同上)というように、洋楽の聴取を易しいものから難しいものへ、親しみやすいものから高級なものへと段階的に進めることを考えていた。

こうした方針を達成するため、放送曲目は放送局側で決めることになった。堀内らは演奏者のレパートリーにない曲も依頼したため、時には演奏者に特別に練習してもらい、放送に臨ませることもあったという。こうした努力により、それまで日本で紹介できなかった作品を多く紹介することができた。そして、依頼する演奏者はその方面の第一流の人とした。というのは、演奏会のように名前や人気で聴衆が集まるわけではなく、ラジオで聴取者に伝わるのは音のみであり、実力を重視しなければならなかったからである。

また、堀内は大衆の洋楽受容の媒体としてラジオとレコードを重視していた。ラジオに関して堀内は、好むと好まざるとにかかわらず、一度に多くの聴取者に演奏や考えを伝えることができるため、洋楽受容の入口として捉えていた。しかし、ラジオは反復することができない。レコードであれば、一度に聴くことのできる人数は少ないが、世界一流の演奏を好きな時に何度も繰り返し聴くことができるので、堀内は、興味を持った人にレコードの購入を推奨した(堀内1942、393頁)。よって、大衆の洋楽受容は第一段階でラジオを、第二段階でレコードを通してなされるのが適当であると、堀内が考えていたのではないと思われる。

このような考えから、ラジオの洋楽番組は大衆のために良い音楽を分かりやすく、聴取者に興味を持ってもらえるような工夫をして制作されていた。しかし、「良い音楽」が何かは具体的に示されてはいない。堀内入局前の放送では、「高級な」洋楽を流せば良いという考えがあったが、堀内は「分かりやすい音楽」を流す考えを持っていたことから、大衆にとって「良い音楽」は必ずしも「高級音楽」を指しているのではないと考えられる。当時、「高級」とい

う用語は「通俗」と対比して音楽雑誌などでよく使われていた。大衆を対象にしたラジオについて考察する場合は、これらの言葉の定義をする必要があるだろう。しかし、オピニオン・リーダーの間で暗黙の了解で使われていたこれらの用語は、文脈によって多少意味が異なる。筆者は現在、明確な定義づけをしている文献を見つけることができていないが、堀内の記述から彼がこれらをどう考えていたかは把握することができる。

そもそも明治の洋楽導入期には、作曲家は上位も下位もなく、横並びに受容された。しかし、堀内によると、大正期に山田耕作と大田黒元雄がそれぞれの活動の中で洋楽における「高いもの」と「低いもの」の分類をし、民衆に示したという（堀内1998、188頁）。そして、戦後の記事ではあるが、堀内は「高級音楽」と「通俗音楽」を以下のように考えている。

芸術音楽の本節である高級な音楽（交響曲とか歌劇とか聖譚曲とか、そのほか高級な独唱曲や独奏曲）と、通俗な音楽（オペレッタ、通俗な舞曲や行進曲、唱歌、民謡、流行歌など）とは区別して考えられるべきです。——もともと、中にはどっちへ入るか分らないものもありますが。通俗な音楽は、単なる大衆娯楽や実用が目的で、純芸術的な意図で製作されては居りません。高級な音楽は芸術のわかる人々を相手にして、妥協なしで作るのですからこれが音楽として本当のものであるべきです。

（堀内1953、93頁）

しかし、「高級音楽」を大衆に押し付けても無理であり、ヨーロッパの文化を持たず、伝統に親しみのない日本の大衆が、ヨーロッパの音楽に対して十分な理解を持つはずがない（堀内1933、5頁）と主張している点からも、堀内が「高級音楽」を大衆にとっての「良い音楽」とみなしていたとは考えにくい。また、堀内は「通俗音楽」に属する作品の中でも、芸術的内容が良く、技巧が十分で、芸術的独創性が優れていれば名曲と考えていた（堀内1949、26頁）。このことから、堀内は、洋楽の導入として大衆に親しみを持たせるためには、すぐれた「通俗音楽」を放送する必要があると考えていたと推測される。また、「高級音楽」も大衆に分かりやすい形で放送し、理解させるように努めていたのではないかと考えられる。

2.2. 堀内の試み

こうした堀内の放送に対する考えを踏まえ、ここでは実際に放送する際にどのような実践をしたのか、ジャンル別に考察する。

2.2.1. 吹奏楽

堀内は「心理的に一般民衆は管楽器の音に興味を持つ。絃楽器の音が分かるのは或る程度まで進んだ耳である。訓練されない耳は管楽器の音を嬉しがるのである」（堀内1935、105頁）

と考え、大衆の耳はまず管楽器の音で養わなければならないと主張し、次のように続けた。

いきなり絃樂四重奏なんか聞かせたって無理である。大衆は交響樂よりヂンタの方を喜ぶのだ。先づ良き吹奏樂を以て大衆の中に入って行けばその趣味は次第に向上するのだ。

私は音樂の大衆進出の先鋒として吹奏樂の力を認める。吹奏樂は「音樂の分る人々」を相手にせずに「音樂の分らぬ大衆」を相手にすべきである。（堀内1935、106頁）

こうした考えは、ヂンタと日比谷の公園奏樂で吹奏樂に興味を持ち、専門的に音樂を学ぶようになった堀内自身の音樂経験から生まれたものだろう。吹奏樂は管弦樂に比べると放送頻度は低かったが、行進曲などを放送し、洋樂の中では人気が高かった。

また、堀内は吹奏樂の編成を、当時主流だった50人程度から20人で編成すべきであると提唱した。その編成は、ピッコロ及びフルート1、オーボエ1、クラリネットEs管1、B管2または4、サクソフォンはアルト2、テナー1、バリトン1、フリーゲルホルン1、アルト2、ユーフォニウム1、チューバ1、トランペット2、トロンボーンはテナー1、テナーベース1、太鼓類2である。これにより無駄な重複を省き、木管、円錐金管、円筒金管の樂器群がそれぞれ独立して完全な和声を作るという（同上、108-109頁）。実際、菅原明朗の編曲した作品が、陸軍戸山学校軍樂隊の演奏によってたびたび放送され、堀内は編曲の効果があつたと評価している（同上、110頁）。当時の音響技術が現在のように発達していないので、ラジオの性能に合わせて、旋律、オブリガート、対旋律、和声、ベースの担当樂器の簡素化により、よりクリアに聞こえ、構成の分かりやすい音樂を放送することができるようになったと考えられる。

2.2.2. 声樂（独唱・合唱）

声樂については、堀内の訳詞に対する考えが非常に重要である。堀内は中学時代にアテネ・フランセの夜学に通い、フランス語を勉強している（堀内1987、36頁）。16歳で『君よ知るや南の国』の訳詞をし、1923（大正12）年には《カルメン》や《ファウスト》の全訳を完成させ、翌年出版している。

堀内は様々な著書の中で、ふりがなを覚えて言葉の意味も分からず原語で歌うよりも、日本語の歌詞で歌った方がはるかに有意義であることを強く主張している（堀内1935、105頁）。また、歌手が理解しない原語歌詞で歌って、芸術的内容はどう表現できるのか、ドイツやイタリアで行われているように、自国語に訳したものを歌うのが本当だろうとも述べている（堀内1942、382頁）。当時の演奏家と聴衆のレベルでは、日本語の歌詞の方が適切だと考えたのだろう。

しかし、単に日本語に訳せば良いものでもない。詩の日本語訳は、ヨーロッパ言語と日本語では言語の構造が異なるために非常に困難である。堀内は、楽譜と字数や抑揚を合わせ、響きの悪い母音や子音、撥音、促音は避けなければならない、原語歌詞の内容を正確に伝え、詩的情緒を生かし、日本語の詩としても鑑賞に耐えうるものでなければならないという考えを持って訳詞を行っていた(堀内1942、381-382頁)。「實質を傳へ得ざる粗惡な本物よりは優良な代用品の方が良い」(堀内1935、105頁)という言葉に堀内の主張が集約されている。

声楽(独唱、合唱)の放送は、当時の聴取者に好まれなかったジャンルである。大衆歌謡は好まれるのに洋楽の中の声楽は不評である原因について、西洋と日本の声楽が非常に異なる点と、歌っている言葉が分からない点を挙げている。そこで、放送では訳詞のないものを除いて、なるべく日本語訳の歌詞で歌うように出演者に依頼していたようである。堀内が大衆に良い音楽を、そして分かりやすく、雰囲気を楽しむことのできる音楽を伝えるために、訳詞にこだわっていたことが窺える。

2.2.3. 放送歌劇

堀内が協会在職期間に特に力を注いだ企画が放送歌劇である。大正期に浅草オペラが流行したが、関東大震災で舞台や道具を失い、以後演奏のレベルも下がったため、人気を失い、1925(大正14)年に解散してしまう。大正期には他にも上海、マニラなどを巡業するカーピ伊太利歌劇団など外来の演奏家たちによってオペラを楽しむ機会はあったが、大正から昭和に変わる時期のオペラ受容は衰退していた。

アメリカ留学、ヨーロッパ旅行を通してオペラ好きが高じていた堀内には、「オペラは西洋では生活そのものなんだ。歌舞伎を愉しむように、だれでも愉しめるものじゃなくてはいけない」(堀内1987、112頁)という持論があった。そして、放送で歌劇運動を始めた。1926(昭和2)年1月、近衛秀麿(1879-1973)、伊庭孝(1887-1937)、堀内の間で放送歌劇の案が作られ、翌月放送部長に就任した矢部謙二郎の支持を受けて、2月から放送歌劇が月1回ずつ、約1時間の番組として放送された。毎回伊庭が解説をし、日本語の歌詞で有名なアリアなどが歌われ、オペラのあらすじが分かる構成になっていたようである。放送記録は表1の通りである。

初回の放送では、近衛が指揮をし、15人ほどの管弦楽で演奏した。その中にはオルガンとピアノを演奏する堀内の姿もあった。歌い手は松平里子、佐藤美子、田谷力三、内田栄一で、彼らは放送歌劇のレギュラーメンバーとなり、後にヴォーカルフォアを結成する。堀内は、放送歌劇において伊庭と松平が非常に努力し、2人が中心になって行われていたと記している(堀内1942、420頁)。伊庭によると、出演者を大方固定したため、目的を立てて生活の心配もせずに仕事にかかることができ、結果的に技芸の進歩も著しかったという(伊庭1935、60頁)。また、堀内もオペラの演出においては音楽中心主義を厳守し、目先の面白さを追って

表1：「放送歌劇」放送曲目一覧³⁾

回	放送日	作品	訳	10	S 2.11.23	タンホイザー	伊庭
1	S 2.2.24	カヴァレリア・ルステカーナ	伊庭	11	S 3.2.24	ラ・ボエーム	伊庭
2	S 2.3.26	フィデリオ	伊庭	12	S 3.6.14	魔弾の射手	伊庭
3	S 2.4.21	蝶々夫人	堀内	13	S 3.10.21	トロヴァトーレ	伊庭
4	S 2.5.19	フィガロの結婚	伊庭	14	S 3.12.25	ヘンゼルとグレーテル	伊庭
5	S 2.6.16	ファウスト	伊庭	15	S 4.9.23	椿姫	伊庭
6	S 2.7.20	リゴレット	堀内	16	S 4.12.28	アイダ	伊庭
7	S 2.8.19	軍艦ビナフォア	伊庭	17	S 5.3.21	トスカ	伊庭
8	S 2.9.21	アイダ	堀内	18	S 5.11.26	メリーウィドウ	堀内
9	S 2.10.20	道化師	堀内				

二流にならないように留意した(堀内1992、99頁)。関係者の考えがまとまっていたので、放送歌劇を続けることができたのだろう。ここにおいても、堀内らは良い音楽を聴取者に分かりやすく楽しんでもらうように、さらにオペラという本来なら目と耳で楽しむものを、ラジオという新しい媒体に適応させるために、歌詞を日本語に訳し、解説もつける工夫をしたと考えられる。

「放送歌劇」は洋楽の中でも聴取者に評判が良かったというが、その景気の良さから策動する人が出て(伊庭1935、60頁)、表1からも分かるように2年目(昭和3年)には年4回に、3～4年目には年2回に減少している。そして、《メリーウィドウ》の後、主要メンバーの松平が留学のため渡欧し、「放送歌劇」は実施不可能になってしまう。松平はミラノで病気にかかり、1931(昭和6)年9月に亡くなる。

「放送歌劇」は新交響楽団の荏原練習所や日比谷公会堂からの中継で、1931(昭和6)年10月に復活した。演奏メンバーは入れ替わったが、伊庭が引き続き解説を務め、全曲演奏や原語で放送するなど、初期の放送歌劇よりも発展的になっている。1937(昭和12)年以降は藤原歌劇団の中継が多くなり、放送歌劇は姿を消していくが、それはオペラ受容が進んだことと、演奏側の技量が上がり、大方の役目を終えたからではないかと考えられる。

2.2.4. ジャズ

堀内がホワイトマンの演奏でジャズに対する認識を改めたことは先に触れた。そして、アメリカでの経験から以下のように述べている。

ジャズを低級視し、異端視し、正しき音楽趣味を傷つけると見る考へ方は相當に勢力があるが、これは全く正しいとはいへない。ジャズに高級なもの、藝術的なものを生じつゝあるし、いはゆる高級音楽の中にジャズの分子が侵入しつゝあるからである。勿論大衆音楽といふものは多くの場合低級であるので、ジャズ音楽の大部分が音楽と

して低級であるのも止むを得ない事といはねばならぬ。(堀内1935、72頁)

日本でジャズバンドが起こったのは関東大震災の前のことだったようだ(堀内1935、77頁)が、JOAK⁴⁾では、放送開始後早い時期にジャズを電波に乗せ、石井善一郎の素人ジャズバンドや、アメリカ人による素人ジャズバンドが時々演奏していた。また、外国からの観光船が来ると、その船に乗っているジャズバンドが出演していたが、放送回数も演奏の質も外国とは比較にならなかったという(同上、78頁)。

堀内は入局後に、こうした状況を改善するために2つの試みを行っている。ひとつは、堀内が新響の団員の中でジャズ好きを集めて「JOAKジャズバンド」を作り(同上、78-79頁)、1927(昭和2)年8月5日以後、このジャズバンドをたびたび出演させたことである(『洋楽放送70年史』1997、27頁)。堀内としては、この試みはあまりうまくいかなかったが、日本人がやることの意義、そして譜が読める人たちの演奏ならば非音楽的にはならないだろうという安心感はあったと評価している(堀内1935、79頁)。「優良な代用品」の考えはここにも生きていると考えられる。

もうひとつは、和製ジャズソングの創始である。日本のジャズバンドは楽器演奏のみだったが、堀内は外国に倣い、ジャズに歌をつける必要性を感じるようになった(同上)。そこでまず、外国のものを邦訳し、中でも昭和2年に作られた《アラビヤの唄》(原曲はフレッド・フィッシャー作詞作曲《Sing Me A Song Of Araby》)は二村定一が歌い、大きな反響を呼んだ。次に、ジャズソングが日本人に好まれるのならば、この方面にも日本人による作品が出なければならぬと考え、自ら作曲に乗り出した(同上、79頁)。有名なものには、フォックストロットのリズムで作曲した《黒い眸よ今いづこ》(歌：天野喜久代、昭和4年)があり、自らジャズバンド用に編曲して放送した。堀内はアメリカ留学中の経験から、日本におけるジャズソングの先駆者となった。このような試行錯誤によって、ジャズを受容に一定の成果があったと考えられる。

2.2.5. 「西洋音楽講座」

堀内が企画した「西洋音楽講座」(全9回)は、1927(昭和2)年7月17日から9月11日の毎週日曜日に放送された。これは、前年の7月から10月に全12回で放送された「西洋音楽講座」とは主旨が異なる。「よみうりラヂオ版」には、「昨年は音楽講座は主として鑑賞の方面を説述したのですが本年は實習の方面をも加える」(伊庭1927、9面)とある。実際、前年の講座では、オーケストラやオペラ、ピアノなどジャンル別の聴き方を実演やレコードを取り入れながら示したが、この講座は、表2のように音楽史や理論、また当時の一部の人々に親しまれていたピアノやヴァイオリン、マンドリンを取り上げている。よって、堀内企画の講座の目的は、前年の講座で扱っていない部分を取り上げ、聴取者に段階的・発展的に音楽的

表2：1927 [昭和2] 年「西洋音楽講座」放送内容⁵⁾

1	7.17	楽曲の形式	牛山充
2	7.24	現代音楽に就いて	小松耕輔
3	7.31	マンドリンオーケストラの話	武井守成
4	8.7	ピアノの習ひ方と楽曲	伊庭孝
5	8.14	十九世紀の音楽	増澤健美
6	8.21	古典音楽	野村光一
7	8.28	和聲樂	山田耕作
8	9.4	聲樂の話	外山國彦
9	9.11	ヴァイオリンの話	山井基清

教養を身につけさせようとしたこと、そして聴取者に身近なものを取り上げることで、聴取者のニーズに合わせ、さらに興味を持たせることにあったと考えられる。

堀内は、西洋音楽への理解は教養によって解決できる（堀内1933、5頁）と考えていたことから、講座番組を重視し、力を入れていたと思われる。こうした講座は、それ以後もたびたび放送された。

3. おわりに

以上のことから、堀内の洋楽プロデューサーとしての一貫した考え方が明らかになってくる。まず、大衆にとっての「良い音楽」は必ずしも「高級音楽」を指すのではないという点である。音楽的教養を持っていない大衆にとっては、「高級音楽」をそのまま放送されても理解できず、興味を持たない。そこで、吹奏楽などのすぐれた「通俗音楽」も放送し、洋楽に興味を持たせるようにした。また、「優良な代用品」を用い、良い音楽を分かりやすく親しみやすいものにした。その例が、訳詞や放送歌劇である。難解な作品の場合、オリジナルのままでは作品の持つ雰囲気などを味わうことができないが、「優良な代用品」によってオリジナルに近い形で聴取者を楽しませよう努力をしている。また、当時のラジオの音響技術では、実際の音とラジオを通した音が異なってしまうため、ラジオを通して生音に近い形で聴くことができるように工夫もしている。よって、大衆の洋楽受容の第一段階において、「良い音楽」はオリジナルではなく、「優良な代用品」である場合もあったと考えられる。さらに、「高級音楽」理解には教養が必要であると考え、西洋音楽講座や曲目解説を放送した点も重要である。そして、堀内は、洋楽に興味を持ち、音楽的教養も身につけた新しい愛好家は第二段階に進み、レコードや演奏会でオリジナルの高級音楽に触れるようになると良いという考えを持っていた。ここでの「良い音楽」は一流の演奏家による演奏であり、オリジナルであると考えられる。それゆえ、堀内の考える「良い音楽」は、受容の段階によって変化すると思われる。こうした考えは、堀内の豊富な音楽経験に基づいているだろう。堀内の幼少期の吹奏楽への興味から専門的に学んでいく過程は、堀内が目指した大衆の洋楽受容の過程と類似している。

このような番組制作によって、若者を中心に洋楽に興味を持つ者が増加する。そのため、

受容にも様々なレベルが生じ、放送でも特定層を狙った番組が登場するようになる。特に昭和10年代は「ベートーヴェン交響曲全曲演奏」や「近代及現代の音楽」など、第二段階の受容に対応した番組も登場しており、堀内の作った受容の基盤があったからこそ、聴取者のニーズに応えた多様な番組が生まれたと考えられる。

さらに、堀内の番組制作における取り組みから、彼が放送局に入る前と後で洋楽放送の方針に決定的な違いがあったことが明らかになる。ラジオ放送は文化向上のために指導的立場を取り、洋楽を重視するという考えは同じだが、堀内が入局する前は、一般大衆の状況を考慮しないで「高級音楽」を流していたため、大衆は理解できずに洋楽に対して抵抗を感じてしまうものになったのではないかと考えられる。また、洋楽を重視したのは、洋楽界発展、特に管弦楽育成のため（日本放送協会1951、242頁）であり、番組制作が手探りだったこともあるだろうが、演奏家に重きを置いた放送がなされていたと推測される。一方、堀内は大衆を育てないと音楽界も盛り上がらないという考えを持っていた（堀内1952、89頁）。また、堀内のモットーである「大衆とともに、但し一歩だけ先へ踏出す」からも、大衆を第一に考えた放送に努めていたと言える。よって、堀内入局後に番組制作に対する考え方が大きく転換したと考えられるのである。

本研究は堀内の放送企画の概観であるため、各項目の詳細には踏み込めていない。昭和初期の洋楽放送は実際の放送が残っておらず、雑誌や新聞記事から断片的にしか知ることができないことも多いが、各項目の詳細を明らかにするために、今後は雑誌や新聞記事の資料整理及び精査が必要となるだろう。

注

- 1) この抗争は大日本作曲家協会の会員が自身の作品を放送で流すことを拒否して起こった。堀内は作曲家協会の理事であり、日本放送協会の囑託でもあったため、双方に辞表を提出した。
- 2) 耕箝に改名したのは1930（昭和5）年である。
- 3) 『放送五十年史』及び「よみうりラヂオ版」『讀賣新聞』参照。
- 4) 東京放送局のコールサイン。
- 5) 放送日の「よみうりラヂオ版」『讀賣新聞』（東京：讀賣新聞社）を参照した。

引用・参考文献

伊庭孝(1927)「西洋音楽講座 ピアノの習ひ方と楽曲」『讀賣新聞』東京：讀賣新聞社、8月7日付朝刊9面。

——(1935)「洋楽放送の新形態」『放送』第5巻第5号、東京：日本放送協会、56-60頁。

- 日本放送協会編（1951）『日本放送史』東京：日本放送協会。
- 堀内和夫（1992）『「音楽の泉」の人、堀内敬三』東京：芸術現代社。
- 堀内敬三（1928）「洋楽放送の進むべき道」『調査月報』第1巻第1号、東京：日本放送協会、66-71頁。
- （1933）「洋楽放送の新展望『上』——明日の放送番組を訊く——其の一」『調査時報』第3巻第10号、4-6頁。
- （1935）『ヂンタ以来』東京：アオイ書房。
- （1942）『音楽五十年史』東京：鱒書房。
- （1948）『夢の交響楽』東京：草原書房。
- （1949）「どんな曲が名曲か」『教育音楽』第4巻第4号、東京：音楽之友社、25-27頁。
- （1952）「第二義的な仕事の重要性」（此の時代に如何に生き如何なる仕事を成すべきか）『音楽芸術』第10巻第10号、東京：音楽之友社、88-89頁。
- （1953）「一講演—世界楽壇の現状と音楽鑑賞の要点」（第四回音楽教育者大会における講演と研究発表報告）『教育音楽』第8巻第11号、東京：音楽之友社、90-93頁。
- （1997）「放送開始当時の思い出」『洋楽放送70年史：1925-1995』東京：ミュージアム図書、24頁。
- （1998）『夢の交響楽 わが随想かくのごとし』東京：音楽之友社。
- 堀内文子（1987）『モダンガールの恋 堀内敬三とわたし』東京：草思社。
- 洋楽放送70年史プロジェクト編（1997）『洋楽放送70年史：1925-1995』東京：ミュージアム図書。
『讀賣新聞』東京：讀賣新聞社。

**Keizo Horiuchi the Producer:
An Experiment at NHK in Vastly Increasing the Public's Receptiveness of
Western Music**

MURAI Sachiko

Keizo Horiuchi (1897-1983) made a great contribution to the popularization of Western music in Japan. His work covered a wide range of activities such as writing reviews, composing music, translating lyrics and teaching. This paper focuses on his work at NHK, Japan's national public broadcaster, between 1923 and 1933 to reveal what sort of policies he had when creating programs to popularize Western music among the public through radio.

Horiuchi's purpose in broadcasting Western music on the radio was to give young people something they would easily understand and find familiar. Therefore, Horiuchi believed that what would be good for the public, who did not know about Western music, did not necessarily have to be complex and highbrow (such as orchestral pieces or opera). Instead, he used "excellent substitutes" as a way for the public to experience something they could readily understand while getting a good sense of the atmosphere the pieces had. Furthermore, Horiuchi broadcast lectures on Western music to refine the sensibilities of his listeners so that they could listen to good music.

Horiuchi's work indicates a change from initial radio broadcast policy. Although from the start his radio broadcasts stayed consistent with this policy in that they played a leading role in cultural enlightenment and had a heavy focus on Western music, Horiuchi thought that the Western music broadcast at the time did not take the public's situation into consideration because it relied heavily on teaching listeners about orchestral music. However, he also believed that if he did not make the public more mature listeners then they would not warm up to it, so he thought that popularizing Western music was the first step to take.