

セノオ楽譜からみる大正時代の洋楽受容

越懸澤 麻衣

はじめに

「楽譜の出版は年々盛んとなりセノオ楽譜の如きは既に400余种を上梓し出版界のレコードを破ったと称する。」(『音楽年鑑』1921: 85)——1921(大正10)年版『音楽年鑑』の「楽譜」の項目が示すように、妹尾幸次郎(号:幸陽)¹(1891~1961)によって出版されたセノオ楽譜は大正時代に一世を風靡したとされ、その存在は今日でも知られている。しかし、セノオ楽譜といえば竹久夢二(1884~1934)の表紙画²ばかりに関心が向けられ、「楽譜」としての側面はこれまでほとんど考察されてこなかった³。もちろん、この楽譜の興隆に夢二が果たした役割は否定すべくもない。妹尾も「セノオ楽譜の表紙は、竹久夢二氏の筆になります美しいものばかりです」と、夢二画を「売り」の1つとして宣伝していた(『月刊楽譜』10(12)、1921年)⁴。しかし、このピース楽譜シリーズが人気を博し、膨大な出版点数を誇ったのは、彼の表紙画だけによるのだろうか。当時の音楽文化、とりわけ洋楽受容との関係はどうだったのだろうか。本論文では、これまで漠然と語られてきたセノオ楽譜の実態を明らかにし、楽譜出版が「年々盛ん」になっていた大正時代に、妹尾がどのような意図でこの楽譜シリーズを出版したのかを考察してゆく。

1. セノオ楽譜の実態

セノオ楽譜とはどのような楽譜であったのか。まず、基本的な情報を概観しよう。

1.1 出版年代

妹尾幸陽は、1915(大正4)年にセノオ音楽出版社を設立し、楽譜出版を開始した。最初に出版されたのは、シャルル=フランソワ・グノーCharles-François Gounod(1818~1893)の「夜の調べ」など、セノオ楽譜4~7番となるもの(当初、番号は振られていなかった)と「ツェルニー30番」、「ソナチネ」だった。なおセノオ楽譜1~3番は、奥付の初版年が「明治43年」あるいは「明治44年」と同社の設立前になっているが、これは音楽社⁵から初版が出た年のことで、1916(大正5)年に妹尾が音楽社より印刷底本を譲り受け、セノオ楽譜とし

て出版したものと思われる。

大正時代には絶大な人気を誇ったセノオ楽譜だが、1929（昭和4）年頃を境にその勢いは衰えた。多数の訳詞でセノオ楽譜に大きく貢献した堀内敬三（1897～1983）によれば、昭和に入りラジオ・レコードが広く普及したため、ヴァイオリンやマンドリンを弾く素人の数が激減し、「素人演奏家を目標とする楽譜も売れなくなり、長らく全盛を誇ったセノオ楽譜は潰れてしまった」（堀内1977：182-183）。昭和にも全音ピースなど愛好家向けのピース楽譜があることを考えれば、堀内の指摘することだけに起因するわけではなさそうだが、いずれにせよ時代の趣味は異なる方向へ進んだようだ。その後「太陽音楽出版社」と名を変え再出発したが、大正時代のセノオ楽譜のように話題になることはなかった。

1.2 楽譜の種類

さて、ここまで単純化して「セノオ楽譜」と呼んできたが、実はセノオ音楽出版社から出版された楽譜には、いくつかのシリーズがあった。主なシリーズは、以下の通りである。

シリーズ名	出版番号	出版開始年
セノオ楽譜	1-500	1915（大正4）
セノオバイオリン楽譜	501-670	1920（大正9）
セノオ新小唄	1-35	1919（大正8）
セノオビクター楽譜	1-15	1927（昭和2）
セノオヤマダ楽譜	1001-1054	1922（大正11）
セノオウエルク楽譜	2001-2003	1927（昭和2）
セノオコノエ楽譜	3001-3007	1928（昭和3）

これらは、小品が1～2曲収められたピース楽譜である。楽譜は基本的に大譜表で記譜され、見開き1ページから4ページほど、約32cm×23cmの寸法である。最終ページにはその作曲者や作品についての解説が付されていた。これは、聴衆が「言語による解説」や「言葉による対象のイメージ形成」を音楽鑑賞に先立って求めた時代（西原2000：63）にあっては、購買者の音楽の理解を深める一助となったことだろう。

さまざまなシリーズのなかで、中心的なシリーズが「セノオ楽譜」である。この1～500番までの「セノオ楽譜」に収められているのは、ほとんどが声楽作品である。詳細は後述するが、歌曲からオペラのアリア、民謡、流行歌など多様な「歌」が、世界中のレパートリーから集められている。

次いで多いのが、1920（大正9）年から刊行された「セノオバイオリン楽譜」である。このシリーズが170番に達するほどになったのは、大正時代の「ヴァイオリン・ブーム」のため

だろう⁶。当時、鈴木政吉(1859~1944)の鈴木ヴァイオリンをはじめ国産の安価な楽器が普及し、家庭楽器としてヴァイオリンは親しみやすい楽器であった。ただし上野正章が明らかにしたように、大正時代には「和洋折衷」の作品が広まっており、《六段》や《千鳥の曲》などの箏曲を中心に、ヴァイオリンのための日本伝統音楽のピース楽譜が、シンフォニー社やフジキ楽譜出版社などさまざまな出版社から数多く出版されていた(上野2012)。しかし、「セノオバイオリン楽譜」に日本伝統音楽は1曲も収録されていない。このような時代に、妹尾が洋楽しか出版しなかった点は注目されよう。

セノオ楽譜出版社の楽譜のなかで、例外的なのが「セノオ新小唄」である。「カチューシャの唄」(第1編)や「ゴンドラの唄」(第3編)などの流行歌を含むこのシリーズ⁷のみ、小型の和紙に木版刷りで制作され、単旋律でピアノ伴奏がなく、その歌唱旋律には数字譜がふられている。五線譜に馴染みのない人も購買層として想定してのことだろう。

このようにセノオ楽譜が声楽作品とヴァイオリン作品に特化していること、裏を返せば、広く普及していたピアノ、マンドリン⁸、ハーモニカのための楽譜シリーズをまったく出版していないことは、当時の日本の出版界では異例だと言える。たとえば、セノオ音楽出版社と並んで『音楽年鑑』にしばしば名前が挙がる代表的な出版社、白眉社は「白眉ホームユースピアノ楽譜」や「ハーモニカ楽譜」、「ヴァイオリン曲粹」、「マンドリン曲粹」を出版している。妹尾がなぜ、これらを扱わなかったのかは不明で、今後の課題としたい。

1.3 価格と販売方法

「セノオ楽譜」の価格は当初20銭だった。その後30銭にまで値上げされたが、それでも庶民的な値段であり、この手軽さも成功の理由の一つだったと思われる。夢二画の人気も手伝い、女学生や音楽を志す子女、インテリ青年層などに受容されていた(石川2013:16)。

これを購入する方法は2つ——「特約大販売所」へ出向くか、通信販売を利用するか、であった。

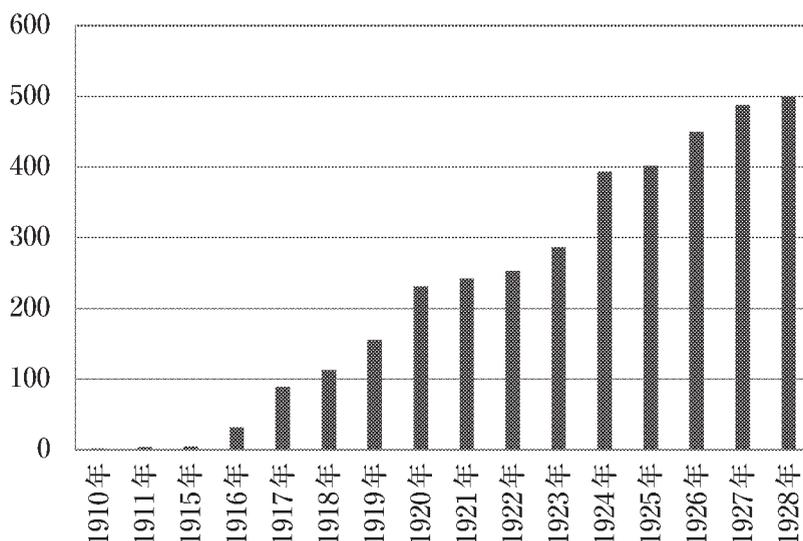
都市部に住む人々は、三越呉服店・白木屋呉服店・共益商社・山野楽器店・十字屋楽器店・阪根楽器店などの「特約大販売所」でセノオ楽譜を購入できた。呉服店で楽譜を買うというのは今日の私たちには意外だが、「今日は帝劇、明日は三越」というキャッチフレーズに象徴されるように、三越などの呉服店が当時は文化的な場であったことを考慮すれば、消費の動向をしっかりと押さえた妹尾の商才が理解できよう。

一方、「送料2銭」で遠隔地から楽譜を購入することもできた。1918(大正7)年の「セノオ楽譜新刊御案内」は、「セノオ楽譜は北は樺太南は台湾から上海まで、津々浦々愛唱されぬ処はありませぬ。実に日本楽譜界の一名物で御座います」(『新音楽』1(4)、1918年)と締めくくられている。これが手前味噌であることを差し引いても、セノオ楽譜が通信販売によって日本全国に多様な洋楽を広めるのに貢献したことは確かだろう。

1.4 統計に基づく収録作品の特徴

では、より具体的にセノオ楽譜の特徴を捉えるために、主力シリーズであった「セノオ楽譜」1～500番のみを対象を絞り、出版点数、収録作品の作曲家、および作品のジャンルという観点から統計的にみていくことにしよう。

以下のグラフは、奥付記載の初版年から出版点数の累計を示したものである。

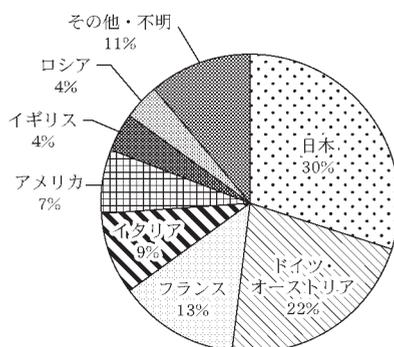


ここからは、急速にその出版点数を伸ばしていったことがはっきりとわかる。これは「セノオ楽譜」の「新譜」のみの数字であり、これに「セノオバイオリン楽譜」など他のシリーズや重版も加わると、出版部数は相当な数に達したはずだ。最も多い1924（大正13）年には80冊以上もの新譜を出版しており、その精力的な活動には驚かされる。セノオ楽譜は「大正十二年九月の大震災の為め類焼せる音楽書出版業者」の1つであったが（『音楽年鑑』1924：47）、その後すぐに活発な活動を再開したようである。

この勢いは当時も注目的であった。『音楽年鑑』の楽譜の項目には、しばしばセノオ楽譜の出版数の多さに言及がある。また、ここには盛んな楽譜出版社がいくつか列挙されているが、1920（大正9）年以降、大正年間には毎年、かつ最初にセノオ音楽出版社の名前が挙がっている。このことはセノオ楽譜が当時、楽譜出版界を代表する存在だと見なされていたことの証左である。

次に、所収されている作品の作曲者の出身国をみてみよう⁹。

セノオ楽譜からみる大正時代の洋楽受容



このように、日本人作曲家による作品が3割と最も多い。それでも「文化生活に欠くべからざる洋楽の智識高名なる西洋名曲を教へる唯一の楽譜」（『読売新聞』1922年11月27日朝刊：6）と宣伝していることから、妹尾は西洋音楽のイディオムで作曲され、ピアノやヴァイオリンなど西洋の楽器で演奏される作品は「洋楽」と捉えていたようである。次いで多いのがドイツ系だが、半数近くは日本・ドイツ以外の作品であることは注目されよう。というのも、当時の東京音楽学校では「ドイツ主義」のもと、教師はドイツ人のお雇い外国人、演奏会でもドイツ物が大部分を占め、また官費留学制度によって派遣される留学生も、ドイツに行く者が全体のほぼ8割にのぼっていたからだ。そのような中で、セノオ楽譜にはフランス人やイタリア人作曲家の作品も多く、そして英米、ロシア、スペイン、チェコなど、実に多様な国の作品が収められている点は大きな特徴と言える。

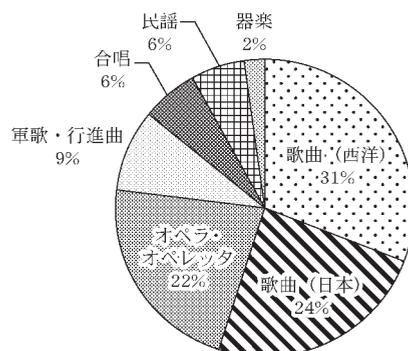
なかでも、次に挙げる作曲家は10作以上の作品が「セノオ楽譜」に収録されており、妹尾が重視していたことがわかる。

作品数	作曲家
51	山田耕筰（編曲含む）
29	藤井清水
13	フランツ・シューベルト
12	ローベルト・シューマン
11	シャルル・グノー
10	ジョルジュ・ビゼー

西洋の作曲家として注目されるのは、グノーやジョルジュ・ビゼーGeorges Bizet (1838~1875) が上位に入っていることであろう。これは、《ファウスト》と《カルメン》からのアリアや合唱がいくつも出版されたからである。全体的にみれば、ヨハン・ゼバスティアン・バッハJohann Sebastian Bach (1685~1750) などのバロックの作曲家から、ガブリ

エル・フォーレGabriel Fauré (1845~1924) やジャコモ・プッチーニGiacomo Puccini (1858~1924) のような当時の「現代音楽」まで、まさにバロック時代以降の音楽史を総括するような幅広いレパートリーが収められている。「セノオ楽譜」においてドイツのいわゆる「大作曲家」が特別な位置を占めていないことは、特筆すべきことである。

最後に、これらの作品のジャンルに着目してみよう。



このグラフが示すように、和洋の歌曲、そしてオペラやオペレッタからのアリア・重唱が中心的なレパートリーである。この「歌曲」は、いわゆる芸術歌曲から流行歌まで、実に多様である。外国語作品の多くには、原語とともに日本語の訳詞が付されており、堀内敬三、二見孝平 (1885~1970)、小林愛雄 (1881~1945)、近藤朔風 (1880~1915) らが多くの訳詞を手がけ、妹尾自身も70を超える歌を翻訳した。

また、「軍歌・行進曲」が45点と1割弱の割合を占めることも特徴的である。1921 (大正10) 年、海軍行進曲が6点 (セノオ楽譜222~227番) 出版された際、既刊の2点と合わせて「日本は更に国民の士気を鼓舞せねばならぬ時である。唱人諸君而して日本の神州を守れ——」(『月刊楽譜』10(5)、1921年) と宣伝された。瀬戸口藤吉 (1868~1941) の「軍艦行進曲」(セノオ楽譜2番) などとりわけ海軍の行進曲が多いのは、妹尾が海軍省と取引があったからかもしれない。1920 (大正9) 年の『音楽年鑑』の広告には「楽譜印刷の引受 (独特の方法にて精巧なる印刷仕候、既に海軍省よりの御命令も相受候)」と海軍省の楽譜も扱っていた旨が明記されている。

2. 妹尾幸陽の戦略

次に問われるべきは、なぜこのような選曲の楽譜シリーズが生まれたのか、妹尾の意図は何であったか、ということである。なおここで「妹尾の意図」としたのは、この楽譜に関する決定が、社内会議などを通じた結果ではなく、妹尾一人の判断によるものだったと思われる

るからだ。『月刊楽譜』の「類書多数出版せらるる丈け益々光輝を發するはセノオ楽譜なり」という見出しの広告から、そのことが明確にわかる。

諸君よ楽譜を求めらるる時先づ其發行所に注意せらるべし。玩具屋製の楽譜あり。赤本屋の楽譜あり。法界屋製の楽譜さへあり。定めし音楽の神も地下に苦笑せらるべし [。] セノオ楽譜は全く其選を異にす [。] 即ち妹尾幸陽絶対の責任を以て学理及び実演を参照して一字一句をも等閑に付する事なし。自ら楽曲の選定上にも趣味性を帯ぶるは当然なり [。] (『月刊楽譜』10(10)、1921年)

結論を先取りするならば、妹尾自身がいみじくも述べているように、セノオ楽譜の選曲のキーワードは「実演」と妹尾の「趣味」である。要するに、大正時代に好んで演奏され、また聴かれていた作品、そして妹尾の趣味に合った作品が選ばれたとみられる。これらを知る上で重要な情報源となるのが、妹尾が半生を綴った「私の音楽二十一年記」(妹尾1920)、『月刊楽譜』に1915(大正4)年の創刊以来ほぼ毎月掲載された広告、妹尾自らが主幹を務めた『新音楽』の記事¹⁰、そして各楽譜の最終ページに記された解説文である。これらの一次資料に基づき、妹尾の楽譜出版に対する戦略を考察してみよう。

2.1 妹尾幸陽の音楽キャリア

妹尾の個人的な趣味や経験がセノオ楽譜の選曲に影響していると仮定すれば、これまで詳細には知られていなかった彼の経歴を明らかにする必要がある。そこでまず、妹尾の楽譜出版に至るまでの音楽体験、そして出版業以外の音楽活動をみていこう。

妹尾の音楽との最初の関わりは、彼が14歳の時の唱歌だった。「春潮」(セノオ楽譜100番、初版：1919年)の解説の中で、彼は次のように回想している。

私が音楽に携わつたのは、丁度私が14の時です。それは其ユニテリアン教会に設けられた唯一俱樂部という唱歌の団体が、日曜日の午後、唱歌の練習をして居たのに入れて貰つたのです [……] 始めて唱はせられたのが此の『春潮』の曲なのです。

その後、妹尾は慶應義塾大学に進学し、1908(明治41)年に「ワグネル・ソサイエティー」に入会した。彼の名前が初めてプログラムに現れるのは、1910(明治43)年6月11日の第15回演奏会のことで、ここで彼はシューベルトの《さすらい人》と《菩提樹》の2曲を独唱した(慶應義塾ワグネル・ソサイエティー65年史編集委員会編1968:15)。

さらに1909(明治42)年12月26日には、東京芝のユニテリアン教会で上演された山田耕筰の新作《誓いの星》に出演し、大和田愛羅(1886~1962)、小森敏(1887~1951)と共に「3

人の博士」を演じた（増井2003：47）。

また妹尾は、慶應義塾大学在学中に音楽評論家・訳詞家としての活動を開始した。1911(明治44)年以降、『読売新聞』や『音楽界』、『月刊楽譜』などに、演奏会評や帝国劇場で上演予定のオペラの解説などを次々と発表した。

このようにオペラに関心を示していた妹尾は、1911(明治44)年12月6日、来日したばかりのイタリア人声楽家アドルフォ・サルコリ Adolfo Sarcoli (1867~1936)¹¹の演奏を聴き、「あとにもさきにも日本人の知らない伊太利の歌が突然聴衆の耳を驚かした」(妹尾1920：15)と後にその感動を記している。おそらくこれがきっかけとなったのだろう、妹尾はサルコリに弟子入りした。翌1912(明治45)年の『音楽界』に妹尾が寄せた「如何にせは早く唱歌に上達する事が出来るか」という記事には、名前の隣に「妹尾君は声楽の天才でザルコリイ氏の門生なり」と記されている(妹尾1912：64)。同年には、サルコリが《蝶々夫人》を近く帝国劇場で上演しようと準備し「柴田環妹尾幸次郎其他内外音楽家にオペラチック、エツキスプレッションを教授中」だと報告された(『音楽界』5(4)：72、1912年)。この上演は結局実現しなかったが、かの柴田〔三浦〕環(1884~1946)と共にオペラの舞台で稽古したのならば、妹尾の歌唱力もなかなかのものだったのだろうか。後述するように、三浦環はセノオ楽譜にとってキーパーソンとなってゆく。

このように楽譜出版業を始めるまでの妹尾のキャリアは、「歌」に彩られている。この妹尾の声楽への関心、とりわけ慶應義塾大学在籍中より演奏・執筆両面を通して熱心に取り組んでいたオペラへの関心が、前述のように声楽作品が大半を占めるというセノオ楽譜の選曲に大きな影響を与えていると思われる。

また彼は楽譜出版業ばかりでなく、来日演奏家の演奏会にも携わっていたようだ。どの程度関与していたかは不明だが、たとえば1922(大正11)年の『月刊楽譜』に掲載された「セノオ出版社報」には、「SENOW CONCERT BUREAU」という名のもとに、「世界第一の女流バイオリニスト カスリーン・パーロウ女史の来朝」や「世界的大洋琴家 レオポルド・ゴドウスキー氏は十一月来朝」と題し、来日予定の演奏家を紹介する記事が掲載されている(『月刊楽譜』11(9)、1922年)。

さらに日本初のラジオ放送の際、東京放送局(JOAK)で洋楽を担当したのも妹尾だった。山田耕筈は1925(大正14)年3月の試験放送の段階からラジオ放送に携わっていたことを振り返り、「その頃報知新聞の企画部長をしていた煙山二郎氏と私が、とても親しい間柄にあったのと、煙山氏の下で、色々な世話をしていた、セノオ楽譜の妹尾幸陽君が、私の弟子だった関係などから、[その仕事に]ひとり手に引っ張り出されたのでした」と述べている(山田2001：597)。

以上のように、妹尾は楽譜出版以外にもさまざまな形で音楽に関わっていた。大正時代の洋楽受容を影ながら支えた一人だったと言える。

2.2 帝劇・浅草オペラでのオペラやオペレッタ

妹尾自身の音楽キャリアが、声楽、とりわけオペラに重心を置いていたことから、オペラやオペレッタからのナンバーが歌曲に次いで多く出版されたことは容易に想像される。しかしもちろん、妹尾が時代の潮流を無視して「趣味」ばかりで声楽作品を選曲したわけではない。オペラやオペレッタは当時、帝国劇場や浅草で話題を集めていたのである。

そのため、選曲はいわゆる「名作」というより、大正時代に日本で上演された作品が優先されている。たとえば1920年の「露国大歌劇団の来朝演出歌劇の楽譜は斯界の第一人者たる堀内敬三先生の訳詞を添へ、早くも町へ出でたり」(『月刊楽譜』9(1)、1920年)という見出しの広告には、1919年にロシア歌劇団が帝劇で上演した《ファウスト》や《カルメン》、《椿姫》からのアリアや合唱曲がずらりと並ぶ。

より大衆的な人気を誇った浅草オペラでは、《ボッカチオ》、《フラ・ディアボロ》、《リゴレット》などが特に好まれた。これらの「浅草で多く開演さるる歌劇の名歌」(『月刊楽譜』10(12)、1921年)は、いずれもそのアリアや合唱曲がセノオ楽譜として出版されている。

また、オペレッタに関しては、ロンドンのバンドマン喜歌劇団The Bandmann Opera Companyも忘れてはならない存在である。彼らはたびたび来日し、本場のオペレッタを日本に紹介した。たとえば、彼らが日本で上演した《メリーウィドウ》や《チナ》、《ハイジンス》からの楽譜は、「セノオ楽譜バンドマン号」として宣伝された(『月刊楽譜』6(7)、1917年)。

2.3 海外演奏家の来日公演——ミッシャ・エルマンを例に

大正時代に入ると、海外の歌劇団だけでなく有名ソリストが続々と来日し、それまで「伝説」だった欧米の巨匠たちを生で聴く機会ができた。大物ソリストの来日はそのたびに大きな話題となり、音楽雑誌をにぎわしていた。ここでは、1921(大正10)年2月に初来日したミッシャ・エルマンMischa Elman(1891~1967)¹²を例に取り上げたい。

エルマンと関連した楽譜の1つが「アゼンの廃墟 土留古行進」(セノオ楽譜549番、初版：1921年12月)である。これはルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンLudwig van Beethoven(1770~1827)の《アテネの廃墟Die Ruinen von Athen》op. 113の第4曲(1811年作曲)で、もともとはオーケストラ作品である。そのレオポルト・アウアーLeopold Auer(1845~1930)によるヴァイオリン編曲版について、巻末の解説に、妹尾はこう記している。

エルマン氏は、大正十年二月十七日、これを帝国劇場に於て演奏した。而して、ベートーベンの作品をバイオリン曲に編成したのは、エルマン氏やハイフェッツ氏の師である、アウアー教授である。

エルマンはこの年、帝国劇場で8回の演奏会を開催したが、そこで演奏された曲目のうち9曲が「セノオバイオリン楽譜」として出版された(セノオ楽譜547～555番)。以下に、件の「トルコ行進曲」が演奏された2月17日の演奏会のプログラムを例として示すが(秋山1966: 340)、エルマンがどの演奏会でも冒頭で演奏した協奏曲やソナタなどの大規模な作品は1曲も出版されず、小品ばかり(それもしばしばヴァイオリニストによる編曲作品)が選ばれていることも特徴的である。

	作品	作曲者
1	バイオリン司伴奏 (イ長調)	ナルディニ
2	バイオリン司伴奏 (二短調)	ウィニアウスキー
3	ロンド、カプリチオソ	サン・サーン
4	(イ) 愛のうた	カマルティニ
	(ロ) 土耳其行進曲	ベートーベン アウアー編曲
	(ハ) アルバム・ブラット	ワグナー
	(ニ) カプリス・バスク	サラサーテ

なお、このセノオ楽譜の「トルコ行進曲」の元となったのは、おそらく1916年にニューヨークのカール・フィッシャー社から出版されたピース楽譜である¹³。なぜなら、この版とセノオ楽譜とは、日本語のタイトル以外、譜割、スラーや強弱、そしてヴァイオリンの弓使いの記号まで完全に一致しているからだ。日本の作曲家の新曲も出版しているため、楽譜の版下を作る技術はあったはずだが、外国の作品の場合、海外から輸入された版に日本語のタイトルなどを加えるのみのいわば「海賊版」は他にもみられる。

いずれにせよ、ベートーヴェンの「トルコ行進曲」が出版されたのはエルマンが演奏したからであって、西原稔が指摘したような「ベートーヴェン神話」を形成した当時の流れとは一線を画している。西原は「ベートーヴェンの音楽と彼の人生がひとつの哲学として称揚され、多くの共感を得たのは、大正デモクラシーと呼ばれる思潮においてであった」(西原2000: 39)と述べ、ベートーヴェン受容の重要な点として大正デモクラシーの教養主義や人格主義の精神構造を挙げるが、セノオ楽譜で出版されたベートーヴェン作品にそのような意図はまったく感じられない。さらに、明治時代から1945(昭和20)年までに日本で出版されたベートーヴェンの楽譜を調査した長谷川由美子が、「そのほとんどが東京音楽学校の演奏曲目に取り上げられたことが楽譜の出版につながっている」(長谷川2004: 199)と指摘していることに照らし合わせても、セノオ楽譜の選曲の特異性が浮かび上がる。

妹尾はむしろ、エルマンのような大物ヴァイオリニストの名前を出すことで、アマチュアの購買意欲を喚起しようとしたのだろう。だがアウアー編曲の「トルコ行進曲」は、重音や

倍音奏法が多用されるなど高度な技術が要請され、アマチュアが簡単に楽しんで弾けたとは思えない。こうした姿勢は、たとえばサイトー楽譜出版社が、「演奏者の為可成簡単なる調号に移調」した「サイトー実用楽譜」や、「誰にでも容易に直ぐ弾ける 簡易名曲 単音ヴァイオリン楽譜」という楽譜シリーズを出版したのとは対照的である。

2.4 メディアミックスの先駆け？ ——レコードの普及と楽譜出版

もうひとつ、大正時代の音楽文化にとって大きな変化だったのは、レコードが明治時代にもまして普及したことであろう。妹尾はこのレコード産業との提携も試みていた。日本蓄音器商会と連名で出された、「レコードと楽譜の連鎖」と題された広告にはそのことが如実に表れている。

三浦環女史は帰朝して大喝采を得た。其の曲目は、八分通りまでセノオ楽譜から選ばれたのみならず、これを日本蓄音器商会のレコードに吹込んでしまった。レコード一枚と楽譜一枚とあれば、直ちに、其の歌を自分のものとする事が出来る事となつた。[……] 営業家諸氏に於かれましては、第一に楽譜を第二にレコードを各々取整へられ、来客の希望に従つて其の音楽を説明致せば、楽譜の売行は、以前に数倍するものである事は明白な事実で、既に既に、レコードと蓄音器の連鎖は、偉大なる営業上の利益を持ち来まして居るものであります。(『月刊楽譜』11(9)、1922年)

次の広告ページでは、セノオ楽譜が「広く社会に行渡り」、「それが如何に日本の音楽界の開発に与つて力があつたか」、全国を演奏旅行して知り感動した、という三浦の言葉が彼女の写真とともに掲載され、その下には彼女がレコードに吹き込んだ作品名とそのセノオ楽譜番号が明記されている。さらに、当該レコードの歌詞カードにもセノオ楽譜番号が記され、レコードの購入者が関心を持たずぐに楽譜を注文できる形になっている。つまり、今日のメディアミックスの先駆けと呼べるような戦略がみてとれるのである。

同様のことは、「セノオバイオリン楽譜」にもあてはまる。先にみたエルマンが帝国劇場で演奏した作品も、その多くがレコードに録音されており、そのレコードを通して「エルマン・トーン」は本人の来日前からたいへん人気だった。帝国劇場などでの演奏会やレコードを通して作品の知名度が高まったところで楽譜を売る、というのがセノオ楽譜のビジネスモデルの1つだったと言えるだろう。実際、版を重ねた作品は演奏会でも演奏され、かつレコードにも吹き込まれていたものが多い。たとえば松井須磨子(1886~1919)のレコードが爆発的に売れた「カチューシャの唄」は30版、三浦環や関屋敏子(1904~1941)らが愛唱した「夜の調べ」は25版まで出版されていることが確認できた。

この関連で興味深いのは、元司久原の「レコードに依るヴァイオリンの学び方」という記

事である（元司1923）。著者はここで、ハイフェッツのレコードをたくさん聞き、「或いはそれと一所に弾いて」練習したある青年の話を持ち出し、レコードに合わせてヴァイオリンを習得する練習方法を推奨する。妹尾も「バイオリン楽譜」の購入者が、レコードによって練習することを想定していた可能性は十分にあるだろう。前述の三浦環の広告での「レコード一枚と楽譜一枚とあれば、直ちに、其の歌を自分のものとする事が出来る事となつた」という文言も同様に、レコードを聴き、それに合わせて歌うことを指していると考えられる。このようなレコードを用いた練習方法は、教師につかず、通信教育や独学で西洋音楽を学ぶ人が多かった時代の特徴であり、妹尾はそこに目をつけたのだろう。また、レコードに収まる曲の長さがピース楽譜の紙面に適していることも、このつながりを強化したと思われる。

そしてこの「レコードとの連鎖」が特筆すべきなのは、一般にはレコードの台頭によって、楽譜出版、とりわけピース楽譜の出版が衰退していったと言われるからだ（“Sheet music” in OMO）。人気のあるレコードに凌駕されるのではなく、逆にその人気に便乗しようという妹尾の姿勢は、楽譜出版界において世界的にも珍しいのかもしれない。

2.5 山田耕筰の貢献

最後にもう一人、セノオ楽譜に貢献した人物に触れなければなるまい。それは山田耕筰である。妹尾が大学生の頃から親交のあった二人は、楽譜出版でも協力関係にあった。

セノオ楽譜では当初から山田が作編曲した歌曲を多く出版していたが、1922（大正11）年からは「セノオヤマダ楽譜」という彼の作品のシリーズを開始した。それは、妹尾が日本の作曲界に不満を抱いていたためとみられる。

日本作曲界の絶対の第一人者である山田耕筰氏は、愈々其の靈腕を働かせて、日本の歌の為に更に尽さる事となりました。其の発表が即ち、**セノオヤマダ楽譜**であるのです。私は藝術の名に於て、現今余り多くの駄作が出るのを悲み、其の覚醒を計る為めに是を發行するのです。記せよ。安直の藝術を排せよ。（『月刊楽譜』11(7)、1922年）

このシリーズで出版された作品には、「野薔薇」（セノオヤマダ楽譜1006番）や、藤原義江（1898～1976）が歌って人気となった「からたちの花」（セノオヤマダ楽譜1035番）など、今日まで歌い継がれている歌曲も含まれている。セノオ楽譜に収録された作品は、必ずしも初版ばかりではなかったが、山田の全作品の中で、セノオ音楽出版社が出版した作品数は、日本交響楽協会出版部に次いで2番目に多い（『山田耕筰作品資料目録』1984：xiv）。この事実は、山田にとってもセノオ楽譜が重要な存在だったことを示しているよう。

山田のセノオ楽譜への貢献は、自身の作品の提供ばかりではない。彼は若い優秀な作曲家を妹尾に紹介していた。その一人が、山田に次いで2番目に多い29曲が出版された藤井清水

(1889~1944)である。1920(大正9)年、ドイツ留学から帰国したばかりの山田が、藤井の作品を見てその質の高さに驚き、彼の曲を出版するよう妹尾に推薦したのが最初のきっかけだった(呉市昭和地区郷土史研究会編1996:24)。その他、成田為三(1893~1945)の「浜辺の歌」(セノオ楽譜99番、初版:1918年)や宮原禎次(1899~1976)の「ひとりの旅」(セノオ楽譜285番、初版:1923年)なども、山田の助力で出版された歌曲である。このように、山田の存在がセノオ楽譜の日本歌曲のレパートリーを豊かにしたことは確実である。

結論

セノオ楽譜は、まさに大正時代の音楽界の縮図のような楽譜である。人気の竹久夢二の表紙画ばかりでなく、大衆から好まれた帝劇や浅草オペラでのレパートリー、来日したりレコードで聴くことのできたりした海外の著名な演奏家の愛奏曲や日本を代表する声楽家の愛唱歌、そして徐々に台頭してきた日本人作曲家の作品を出版するなど、セノオ楽譜は大正時代の音楽文化を語る上で欠かせないさまざまな要素と結び付いている。

また、妹尾はこうした精力的な出版活動の他に多彩な「顔」を持っていた。若い頃は声楽家として舞台に立ち、作曲や歌詞の翻訳をしたほか、評論家として音楽雑誌に多くの記事を寄稿し、また日本で最初のラジオ放送に携わった。これらの活動は相乗効果を挙げ、日本の音楽界の最高峰で活躍する人々との人脈が彼の活動全体を支えていたのである。

18~19世紀のヨーロッパでは、ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752~1832) やイニャース・プレイエル Ignace Playel (1757~1831) のように、作曲から楽譜出版、楽器製造などを手がける「音楽事業家」は数多く活躍していた。しかしそのような人々は、音楽産業が高度に発展し、専門化され細分化されるにつれて徐々にいなくなっていった。妹尾は——そのような先人を知っていたかどうかは別として——日本ではほとんどいなかった19世紀的な「音楽事業家」だったのではないだろうか。

このような妹尾の音楽活動の背景にあるのは、「如何にもして日本の楽会を世界的にせねば死んでも死に切れぬ希望を以つて活動したいと思つてゐる」(妹尾1918:4)という、西洋音楽への熱い思いである。日本の音楽界が「世界的」なほど活発になった現在、いかに洋楽を日本に根付かせるかに奮闘した先人の業績を見直す時なのではないだろうか。

引用文献

秋山龍英 1966.『日本の洋楽百年史』東京:第一法規出版.

石川桂子 2013.「竹久夢二が視覚化した大正期の流行歌について——楽譜・絵葉書にみるイラストレーションと音楽の融合——」『風俗史学』54:5-32.

- 井上さつき 2014. 『日本のヴァイオリン王 鈴木政吉の生涯と幻の名器』東京：中央公論新社.
- 上野正章 2012. 「明治中期から大正期における洋楽器で日本伝統音楽を演奏する試みについて——楽譜による普及を考える——」『日本伝統音楽研究』第9号.
http://jupiter.kcu.ac.jp/jtm/publications/2012/pdf/09kiyou_ueno.pdf#search='%E4%B8%8A%E9%87%8E+%E6%B4%8B%E6%A5%BD%E5%99%A8%E3%81%A7
- 遠藤音楽財団付属図書館編 1984. 『山田耕筰作品資料目録』東京：遠藤音楽財団付属図書館.
『音楽年鑑』大正9年版～昭和17年版（複製版）、東京：大空社、1997年.
- 呉市昭和地区郷土史研究会編 1996. 『作曲家 藤井清水（増補版）』東京：大空社.
- 慶応義塾ワグネル・ソサイエティー65年史編集委員会編 1968. 『慶応義塾ワグネル・ソサイエティー65年史』東京：慶応義塾ワグネル・ソサイエティー.
『月刊楽譜』1915-1926. 東京：松本楽器.
- 元司久原 1923. 「レコードに依るヴァイオリンの学び方」『月刊楽譜』12(8)：21-23.
『新音楽』1918-1919、東京：新音楽社.
- 妹尾幸陽 1912. 「如何にせは早く唱歌に上達する事が出来るか」『音楽界』5(4)：64-65.
- 妹尾幸陽 1918. 「再び東京の楽界に寄す」『新音楽』1(2)：2-4.
- 妹尾幸陽 1920. 「私の音楽二拾年記」『月刊楽譜』9(11)：13-17.
- 妹尾幸陽 1921. 「エルマン氏と二日」『月刊楽譜』10(9)：8-9.
[Senow, Kojiro] 1921. “MISCHA ELMAN IN JAPAN” In *Musical Courier*, April 28: 23.
- 西原稔 2000. 『「楽聖」ベートーヴェンの誕生 近代国家がもとめた音楽』東京：平凡社.
- 長谷川由美子 2004. 「日本におけるベートーヴェンの楽譜出版——ベートーヴェン受容の一側面——」『国立音楽大学 音楽研究所年報』18：191-219.
- 堀内敬三 1977. 『音楽五十年史（下）』東京：講談社.
- 増井敬二 2003. 『日本オペラ史～1952』東京：水曜社.
- 三井徹、直江学美 2004. 「西洋声楽教育導入期に「民」が果たした役割」『金沢大学教育学部紀要人文・社会科学編』53：1-14.
- 山田耕筰 2001. 『山田耕筰著作全集3』後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行編. 東京：岩波書店.
OMO: Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/>

注

- 1 楽譜の奥付の発行者欄には、本名の「幸次郎」と記されているが、訳詩や解説、また雑誌への批評文などは「幸陽」が用いられることが多かった。
- 2 夢二は1916（大正5）年から1928（昭和3）年までの12年間に、約300枚にのぼる表紙画を描いた。その他、杉浦非水（1876～1965）や斎藤佳三（1887～1955）などもセノオ楽譜の表紙画に携

わった。

- 3 以下の2本の論文はセノオ楽譜の音楽面への考察を含むが、竹久夢二との関係が中心課題であり、セノオ楽譜全体の音楽的考察は行われていない。石川桂子「竹久夢二が視覚化した大正期の流行歌について——楽譜・絵葉書にみるイラストレーションと音楽の融合——」『風俗史学』54：5-32、2013年；坂本麻実子「音楽史から読む竹久夢二——「宵待草」とその時代——」『富山大学研究論集』8：89-94、2005年。
- 4 以下、雑誌に掲載された広告に関してはページ数が振られていないため、『『雑誌名』巻（号）、発行年』のみ記すこととする。なお引用にあたっては、旧字を通行の字体に改めた。
- 5 音楽社は1901（明治34）年に設立された出版社で、洋楽の楽譜を多数出版し、また雑誌『音楽界』や『通俗楽譜』を発行した。妹尾は自社を創立前に音楽社で活動しており、1910（明治43）年に出版された『月刊西欧名曲臨時増刊第6号 哀歌 合唱及弦楽曲』[ベートーヴェン《悲歌Elegischer Gesang》op. 118]では編集発行人となっている。
- 6 明治・大正期のヴァイオリンの状況については井上さつきの研究（井上2014）に詳しい。
- 7 しかし当時の流行歌ばかりでなく、妹尾自身が作曲した曲やコラールなども含まれており、妹尾が何をもって「新小唄」と定義していたのかは判然としない。
- 8 ヴァイオリンとマンドリンは調弦が同じであるため、レパートリーには互換性がある。たとえばシンフォニー楽譜出版社では、「シンフォニー ヴァイオリン マンドリン楽譜」というシリーズを出版していた。そのため「セノオバイオリン楽譜」の購入者がマンドリンで演奏した可能性は否定できないが、妹尾がマンドリンを意図して出版したものはない。
- 9 出身国は、必ずしも活躍の地とは一致しないが、今回は便宜上出身国で統一した。
- 10 『新音楽』は妹尾が1918（大正7）年5月5日に発刊した雑誌である。しかし1年も経たない1919（大正8）年の3月号（第2巻第2号）を最後に、刊行が止まってしまったと見られる。妹尾自身の他、大田黒元雄や堀内敬三、二見孝平らが定期的に寄稿し、国内外の音楽界の最新情報などを提供していた。
- 11 サルコリの功績については、三井徹・直江学美の研究に詳しい（三井・直江2004：1-14）。サルコリは1911（明治44）年来日して以来、三浦環や関屋敏子など多くの優秀な声楽家を輩出した。「私楽派」と呼ばれたサルコリは、学校に所属することなく自宅で教授活動を行った。
- 12 妹尾は大田黒元雄とともに、1921年の日本公演のプログラムに曲目解説を寄せた。また、この日本公演の成功を、妹尾自身とエルマン、山田耕筰らが並ぶ写真とともにアメリカの音楽雑誌に寄稿している（[Senow] 1921）。さらにエルマンが同年7月、香港からアメリカへ帰国する途中で横浜港に立ち寄った際には、横浜市内での買い物に付き添うなど、妹尾はエルマンと個人的な交流があった（妹尾1921）。
- 13 Ludwig van Beethoven, transcribed by Leopold Auer. *I. Turkish March: Scherzo From the Ruins of Athens* (Leopold Auer Concert Transcriptions). New York: Carl Fischer, c.1916.

“Senow Gakfu” and the reception of Western music in Japan during the Taisho period

KOSHIKAKEZAWA Mai

“Senow Gakfu”, a series of sheet music published by Koyo Senow (1891–1961), was very popular during Taisho period. This series contained many kinds of music, such as songs, arias from operas and operettas, folk songs, military marches, and violin pieces, of both Japanese and Western. Today it is well-known for its book cover, which was designed by Yumeji Takehisa (1884–1934), but its significance in music has been neglected by scholars.

This study aims to clarify information concerning “Senow Gakfu” and considers what Senow’s intentions were for the publication and the features of this music series.

In this survey I highlight analysis that “Senow Gakfu” resembled a miniature version of the music scene during the Taisho period. This is because the repertoire of “Senow Gakfu” related to important musical aspects of this era.

Firstly, many arias and choruses from operas and operettas were published in this series and Senow advertised the performances of these pieces at the Imperial Theater or Asakusa, which gained them great popularity. Secondly, famous musicians, whose performances of these pieces could be heard at concerts in Japan and on records, also played a large role. One example is Misha Elman (1891–1967), who was one of the most popular violinists of this time in Japan. In “Senow Gakfu” Senow published pieces that Elman had recorded or performed in concerts at the Imperial Theater in 1921, even though these pieces demand a high level of technique and would be too difficult for amateur musicians to play. Moreover, the composer and conductor Kōsçak Yamada also cooperated on this project; he contributed to “Senow-Yamada Gakfu” in order to improve the appeal of the Japanese songs. That is, Senow wanted to publish pieces that corresponded with the tastes of the contemporary public and he aimed to popularize Western music. In fact a large quantity of this sheet music and its diversity played an important role in the reception of Western music in Japan.

However, Koyo Senow was not only a publisher, he also took an active part in music by assuming several additional roles. For instance, he sang as an opera singer, translated the texts of songs, and wrote articles for the music magazines. The connections with top-level musicians created as result of these activities assisted his publications and concurrently distinguished him from contemporary music publishers in Japan.