

ドイツ人音楽家たちの足跡： 工部局交響楽団の歴史（その2）

榎本 泰子

はじめに

1879年に誕生した上海パブリックバンドは、20世紀に入り、オーケストラとして大きく姿を変えることになる¹。その初期に重要な役割を果たしたのが、ドイツから招聘された音楽家たちだった。彼らの活躍によってパブリックバンドの演奏水準は飛躍的に向上し、ベートーヴェンの交響曲など大型作品にも取り組めるようになる。しかし、第一次世界大戦の余波は中国にも達し、ドイツ人音楽家の中には志願して従軍する者も現れた。山東省青島（チンタオ）での攻防戦で捕虜となった彼らは日本に送られ、各地の収容所で音楽活動の中心的存在となる。世界大戦という特殊な時代背景のもと、上海から日本へと西洋音楽の種子が運ばれたことは、工部局交響楽団の裏面史として特筆されるべきだろう。

1 オーケストラ化への動き

約20年の長きにわたって指揮を務めたヴェラが1899年に帰国したあと、パブリックバンドは新しい時代に入った。まず、それまで工部局バンド委員会に属する組織という位置づけだったが、翌1900年から工部局直属となった。同年の工部局年次報告書にはその具体的な理由は書いていないものの、バンド委員会の方から役目を返上したことが見て取れる²。バンド委員会は工部局参事会のメンバー、納税者の代表、そしてフランス租界公董局の代表から構成されていたが、バンドの規模や活動範囲が拡大するに伴い、工部局直属の方が効率的に仕事が進められると見なされたのかもしれない。（しかし結

「言語文化」6-1：91 - 121ページ 2003.
同志社大学言語文化学会 ©榎本泰子

局バンド委員会は、後述するように1906年に再結成される。）

ヴェラの後任の指揮者となったのはイタリア人ヴァレンツァ M. A. Valenza だった³。彼はロンドンで契約を結び、1901年3月から上海で活動を始めた⁴。その経歴や採用された理由は不明だが、初代指揮者のレミュザや2代目のヴェラが上海在住の音楽家だったのに対し、初めて欧州から直接音楽家を迎えたところが注目される。

1900年からは、パブリック・ガーデンでのコンサートに加え、タウンホールでも演奏会を始めた。タウンホール（Town Hall, 工部局上海市政庁）は1899年に完成した公会堂で、年に一度の納税者会議などがここので行われた。上海開港から半世紀の間、着実に整備されてきた行政機構の象徴とも言うべき建物である。バンドは5月から11月の間はパブリック・ガーデンで演奏し（うち7月から10月はじめまでは夜間コンサート）、冬の間は水曜午後にタウンホールで演奏した。1902年の秋にはロンドンから新しい楽器が届き、1903年には、年間の演奏回数は188回、それに加えて私的な契約（個人のパーティーなどでの演奏）も339回に及んだ⁵。1905年には、やはりタウンホールで開かれる金曜夜の舞踏会でも演奏し、バンドは毎日のように何らかの編成（プラスバンド、オーケストラ、または少人数のアンサンブル）で演奏するようになった。

この時期バンドのフィリピン人奏者は30人から35人の間を推移し、3年ごとに契約を更新するため、入れ替わりが激しかったようだ。ヴァレンツァは、住民の盛んな演奏要請に応えるために、定員を40人までに増やしてほしいという希望を持っていた。ところが、各種の編成で多忙な演奏活動を繰り広げた結果、練習に時間を割けなくなったのか、バンドの演奏水準は次第に低下してきた。

1906年の年次報告書は、1900年に解散されたバンド委員会が再び結成されたことを伝え、その新たなメンバーたちの意見書という形で、バンドの再編成に関する提議を行っている⁶。それは工部局年次報告書の7ページ分にも及び、例年の委員会報告が淡々とした記述に終始しているのとは大きく異なり、音楽活動に対する意見を住民の視点から率直に述べたものであった。それによれば、ここ数年パブリックバンドの演奏はばつとせず、特に劇場や室

内での演奏で調子はずれな音を出すなど、住民の不満が高まっている。これは奏者だけに責任があるのではない。指揮者たる者は奏者に明確な要求をし、演奏活動においても「現在の指揮者より」もっと高い音楽的理想を持つべきだ。このくだりからわかるように、ヴァレンツァの指導力に対して、バンド委員会の評価は大変厳しい。結果としてヴァレンツァはこの年辞任した。

パブリックバンド再建にかかる委員会の意気込みは強く、その基本的立場をこう述べている。欧州本国で演劇、オペラ、美術展、博物展、オーケストラ音楽など「知的で洗練された娯楽」が多く行われている中で、上海租界で手に届くのは今のところオーケストラ音楽だけである。コミュニティとしては、他の楽しみが欠けている分、オーケストラを良くするためにもっと努力をすべきだ。理想はヨーロッパ人から成るオーケストラを一つ抱えることだが、予算の都合でそれは無理である。そこで、彼らが提案した打開策は、現在のバンドの各パートの首席奏者として、8名をヨーロッパから招聘するということだった。具体的には、第一ヴァイオリン、第二ヴァイオリン、チェロ、コルネット、クラリネット、バスーン、フルート、フレンチホルンである。確実な技術と音楽性を持つヨーロッパ人を各パートのトップに据えることで、練習の際も演奏会の際も彼らに主導権を握らせ、フィリピン人メンバーに優越させようという試みであった。

パブリックバンドの奏者が設立当時からフィリピン人であったことは、その演奏を享受する租界住民にとって、多かれ少なかれ心理的葛藤を生んだようだ。演奏技術に対する不満は、彼らがヨーロッパ人ではないために、さらに増幅されただろう。実は本論で資料として用いている工部局年次報告書には、フィリピン人奏者に対する人種差別的な言辞はほとんど見当たらない。しかしそれは年次報告書がよく整理された公のレポートだからであって、バンド委員会の議事録には、もっと生々しい住民の声などが記されていることが指摘されている⁷。

首席奏者8名をヨーロッパから招聘することは工部局参事会にも了承され、同時に新しい指揮者も探されることになった。バンド委員会が考える新指揮者の条件は、当時の租界住民の理想や期待を反映していて興味深い。それによれば、指揮者はピアニストそして伴奏者としても優れていること、必

要に応じて編曲もできること、国籍は問わないがいくらか英語ができること、一日二時間はバンドの練習に立ち会うこと、個人教授をすることは許されないが、租界のアマチュアまたはプロの音楽団体の活動を援助してもよいこと、などが挙げられている。最も注目されるのは、新指揮者は「軍楽やダンス音楽、ディナーミュージックを（特別に求められた場合を除き）指揮する必要はないが、それらの音楽の演奏効果には責任を持つ」とされていることである。つまり、新しい指揮者に求められているのは主にオーケストラとしての編成時に指揮することであり、その他の形態、例えばプラスバンドとして義勇団のパレードに参加したり、少人数でパーティー音楽を担当したりする場合は、指揮をする義務はなかったことになる。ヴァレンツァの時代については不明だが、少なくともヴェラの時代は、指揮者自ら義勇団のパレードの先頭に立ったことが知られる⁸。指揮者像の変化は、そのまま租界住民が求める楽団像の変化であり、ヨーロッパ並みのオーケストラを作りたいとする熱意の反映であると言えよう。

以上のようなバンド委員会の提議を受けて、工部局参事会はすでに帰国していた前ドイツ領事クナップ W. Knappe に手紙を送り、ベルリンで適当な人材を探してくれるよう依頼した。バンド委員会は新指揮者の国籍を問わないとしていたが、なぜドイツで探すことにしたのか、その経緯は明らかでない。しかし19世紀はベートーヴェンを頂点とする交響楽が愛好家の熱狂的な支持を受けた時代であり、ドイツ楽派に特に高い信頼が寄せられていた。それは黎明期の日本洋楽界で、ディットリヒやケーベルなどのドイツ人音楽家が「お雇い外国人」として強い影響力を持ったことから知れよう。

クナップの尽力で、指揮者に決定したのはドイツ人ルドルフ・ブック Rudolf Buck (1866~1952) であった。ブックはドイツのブルクシュタインフルトに生まれ、ケルンでヴェルナー F. Wüllner に、ベルリンでラデッケ Robert Radecke に作曲を学んだ。『ベルリン最新ニュース (Berliner Neuesten Nachrichten)』の音楽批評を担当したこともある。1906年末に上海に到着し、1919年に帰国するまで租界の音楽活動に貢献した。ドイツに帰った後はチュービンゲンで活動し、芸術歌曲や男声合唱曲の作曲で知られた⁹。

経歴から見ると、ブックは演奏家として活躍していた人ではなく、指揮の

経験がどれだけあったのかもわからない。しかしのちの年次報告書に掲載されたバンドの活動報告を見ると、知性を感じさせる文章の中に職務に対する情熱が感じられ、上海に来た当時ちょうど40歳ということも考えると、それなりの覚悟をもって新しい世界に飛び込んだのではないかと想像される。上海はヨーロッパから見れば、大陸の一番東端であり、道中の苦労や生活の不安など、ためられる要因はたくさんあっただろう。しかし前領事であるクナッペが、租界の実状を自分の経験を踏まえて説明し、熱心に勧誘したからこそ、ブックは決心したのだらうと思われる。なぜブックが招聘に応じたのかという理由については、あとで述べる他メンバーに関する証言からもわかるように、雇用の条件が良かった、つまり金銭的に大きな魅力があったことも挙げられる。指揮者の給料としては月額325テール、ヨーロッパ人奏者には135テールが見積もられていた。一方フィリピン人奏者の給料は、収支表から割り出すと約50テールという待遇の差である。

先のバンド委員会の提案では、新たに招聘する8名の首席奏者は、言葉の問題やアンサンブルとしての効果などから指揮者が選ぶのが望ましいとされていた。ブックはおそらくベルリン周辺で、自分の知る演奏家の中から人選を行ったのだらう。まず6人の音楽家が決定し、クナッペの立ち会いのもとで契約が結ばれた。1907年の年次報告書によれば、ブックは1906年12月24日に「6人の音楽家と共に」上海に到着した¹⁰。彼ら为先駆けとするバンドの西洋人メンバーの名前は、毎年の年次報告書末尾に添えられた工部局職員の名簿から知ることができる。1906年の名簿¹¹によると、ブック以外の6人とは、ビスヴァング W. Biswang（コルネット）、プロイスラー G. Preussler（フレンチホルン）、プレフェナー J. Profener（フルート）、シュタンゲ B. Stange（チェロ）、リンデマン R. Lindemann、クラウス H. Klauss である（括弧内の担当楽器は先行研究による¹²）。翌年の名簿からはなぜかリンデマンが消え、代わりにシュラーダー H. Schrader（クラリネット）が1906年入団として記載されている。1907年に新たに参加したのは副指揮者（第一ヴァイオリン首席奏者）のシュルツェ＝ロイトニッツ R. Schulze Reudnitz およびプレメニク A. Plemenik（オーボエ）である¹³。名簿には契約終了期日が記されており、それによればはじめの契約はブックも含め、いずれも三年であった。

当初のメンバー増強計画に照らすと、第二ヴァイオリンが欠けているので、クラウスがそれを担当していたと推測される。しかし1908年の年次報告書には、同年7月1日に病気のため任期半ばで帰国したメンバーがいることが記され¹⁴、同年の名簿にすでにクラウスの名がないことから、これがクラウスである可能性がある。

ヨーロッパ人音楽家の力量はすぐに認められたようで、1908年には新たな増強計画が出され、さらに3名の欧州人を招聘することになった。ガイアー Geyer（ヴァイオリン兼トランペット）、ガライス Gareis（ピオラ兼トロンボーン）、クリューガー Kryger（バスーン）の3人で、1909年9月5日からの契約となっている¹⁵。また副指揮者のシュルツェ＝ロイトニッツは契約を更新しなかったと見られ、1910年10月20日からはミリエス H. Millies が後を継いだ¹⁶。こうして1910年までに指揮者ブックを除き10名のヨーロッパ人演奏家が揃ったが、その大部分はドイツ人であり¹⁷、バンドの趨勢はこれらのドイツ人音楽家に大きく左右されることになった。

ドイツ人音楽家のうち、あとで述べる副指揮者のミリエス以外は、詳しい経歴や帰国後の生活などはわかっていない。一番興味を持たれるのは、彼らが西洋音楽の本場ドイツを離れ、どのような期待をもって上海に赴いたのか、当時のドイツ人音楽家が上海にどのようなイメージを持っていたのかということだが、今のところそれを直接物語る資料は見当たらない。

指揮者のブックについては、1907年から毎年年次報告書にレポートが掲載され（署名はブック、原文英語）、彼が目にしたバンドの様子や聴衆の様子をうかがうことができる。従来、年次報告書ではパブリックバンドに関して、委員会からの事務的な活動報告に指揮者のレポートが簡単に添えられるという形式だった。ところがブックが就任してからは、指揮者のレポートがどんどん長くなり、その内容も詳細にわたって委員会報告を圧倒している。ベルリンで音楽批評の筆を執っていたというブックは、文章を書くのも得意だったのだろう。彼の最初の報告によれば、「フィリピン人たちはやる気もあり一部の者は能力があることもわかった。（訓練の）結果は満足できるものと言ってよいだろう。もっとも欧州で行われている音楽演奏のマナーは、彼らにとって全く未知のものだった¹⁸」。ブックはメンバーの実力にばらつきが

あり、特に弦楽器の演奏において役に立たない者がいることを指摘し、人員の入れ替えを提言している。またおもしろいことは、当初ブックを困惑させたことの一つとして、パブリックバンドで「旧式のハイピッチ」が使われていたことがあげられている。今日では標準的な音高として国際的にイ=440Hzと統一されているが、20世紀はじめは地域によってばらつきがあった。特にアメリカでイ=440Hzが使用されていたのに対し、欧州ではイ=435Hzが一般的だった。バンドのフィリピン人メンバーは、当時フィリピンの宗主国であったアメリカの音楽的習慣を受け継ぎ、高いピッチで演奏していたと考えられる。したがってブックは、練習の前にまず楽器の音高を揃えることから始めなければならず、結局欧州式のピッチの楽器を一そらい購入した。

のちにブックが仕事にも慣れ、就任当初を振り返って書いた文章（1909年の年次報告）は、まだのどかな雰囲気を残したコンサートの様子をよく伝えている。

「最初のプロムナードコンサートは1907年の最初の水曜にタウンホールで行われた。座席は壁沿いに設けられ、ホールの中央は自由に歩けるように空けてあった。この状態が何週間も続いたあと、もっと多くの座席が必要になり、二列の椅子がホールの真ん中に背中合わせに置かれた。が、これは聴衆にとって、音楽に向かい合うことができないため居心地が悪かった。この問題を解決するため、椅子はホールを横切るように置くことになった。じきに入場者があまりに増えたため、もっと多くの椅子を置かなければならなくなり、プロムナードコンサートではなくなってしまった。この時からコンサート全体の性格が変わったのである。そこにはもう雑音はなく、落ちつきない子どもたちや、泣き叫ぶ赤ん坊を抱えたアマはいなくなった¹⁹」。

プロムナードコンサートは1830年頃からロンドンで行われ始めた音楽会の形式で、野外の広場や庭園で行われる演奏を、散歩したりお茶を飲んだりしながら楽しむことができた。パブリックバンドが仕事の中心としてきたパブリック・ガーデンでの演奏も、これに類するものだったと考えられるが、冬の間はタウンホールでこの形式を取っていたことがわかる。子どもたちや赤ん坊を連れたアマ（阿媽 = 子守や家事のために雇われた中国人の使用人）も

出入りする、気取らない空間だったようだ。

しかしブックは雑音の多い会場に違和感を覚え、おそらく彼がベルリンで経験していたように、静まり返ったホールでタクトを振りたかったのだろう。彼はパブリックバンドを欧州並みのオーケストラにし、欧州並みのコンサートを実現するために、奮闘を続けることになる。

2 ブック時代の演奏活動

ブックに期待されていたのは、パブリックバンドの、特にオーケストラとしての演奏をレベルアップすることだった。彼は就任した当初、野外のイベントで求められるような軽いポピュラーな曲目と、オーケストラ演奏会で必要な重厚な曲目とを同時にこなさなければならないことに戸惑っていたようだ。また住民の方にも、従来の指揮者とは違ったタイプのブックに批判的な意見があったり、新聞に厳しい批評が載るなど、そのスタートは必ずしも順調ではなかった。しかし数年するうちには、演奏水準の向上や、レパートリーの増加が一般にも認められるようになり、活動も軌道に乗ってきた。

1909年の年次報告書に掲載されている活動内容をまとめてみると、バンドはおよそ以下のようなスケジュールで演奏していた²⁰。

冬季（11月から5月いっぱいまで）

オーケストラコンサート 日曜午後9時 タウンホール

ダンスミュージック 火・金曜午後5時から6時半まで タウンホール

夏季（5月から秋の競馬大会（10月第一週）まで）

野外コンサート 土曜 パブリック・レクリエーション・グラウンド（競馬場となり）

火・金曜 虹口（ホンキョウ）レクリエーション・グラウンド

月・水・木曜 パブリック・ガーデン

その他

義勇団パレード、競馬大会、お祭り、舞踏会、アマチュア演劇クラブ公演

などでの演奏

ブックが本格的なオーケストラ演奏に力を入れた結果、日曜コンサート（Sunday Concert）は当初平均で900人も聴衆が集まったという。その反動で、冬季の水曜午後に行われていたコンサート（前節で引用した、以前プロムナードコンサートとして開かれていたもの）は聴衆の数が減り、1908年に中止された²¹。日曜コンサートはその後1940年代まで続けられ、市民が芸術を味わう大切な場として、また名士の集まる社交の場として機能していくことになる。

1908年の年次報告書では、筆者（バンド委員会書記レブソン W. E. Leveson）によって、パブリックバンドの活動と、ロンドンの音楽シーンを比較するという大胆な試みがなされている。それによれば、上海で日曜コンサートが34回行われたのに対し、ロンドンのクイーンズホールで開かれたプロムナードコンサートは61回（秋のシーズン）。後者は毎回平均で9つの曲目が演奏されているというから、単純に計算すると549曲のレパートリーがあることになる。ここで筆者が言うには、「クラシック」に分類される曲目のうち115曲あまりは上海でも演奏されており、そこに含まれるのは、ベートーヴェンの3つの交響曲と5つの序曲、シューベルトの「未完成」交響曲、ウェーバーとモーツァルトがそれぞれ4曲、ワーグナーの3つの序曲と「マイスタージンガー」からの1曲、チャイコフスキーの2つの「重要な作品」、そしてメンデルスゾーン、リスト、グリーグ、ベルリオーズ、サン＝サーンス、ビゼーなどである²²。ここに挙げられているのは、今日われわれが「クラシック」音楽として最も親しみを持つ作曲家の作品であり、パブリックバンドが19世紀末によく演奏していたらしいオペラやオペレッタからの曲目とは大きく変化している。ドイツ人メンバーの入団で特に管楽器が増強された結果、いわゆる二管編成（主要木管楽器の奏者が2人以上）が達成され、ベートーヴェンに代表されるような大型の管弦楽が演奏可能になったのだろう²³。報告書の筆者いわく、「この一年の間に弾きこなされた作品は本国の一流の市営オーケストラに匹敵し、とても高い水準になる見込みを持っている」。パブリックバンドの活動は1920年代から黄金時代を迎えるが、その下地はブ

ック時代に作られたと言っても過言ではない。欧州のオーケストラ活動をにらみつつ、楽器や楽譜を少しずつ買い揃え、1908年からは演奏会プログラムに楽曲解説を載せるなど、近代オーケストラへの脱皮が着実に進められたのである。

ところで、先にまとめた冬季・夏季の演奏会活動および義勇団パレードでの演奏は、市営バンドとしての公の仕事（Public Service）であり、租界住民全体への奉仕として入場料などは取らなかった。一方、プライベート・サービス（Private Service）と呼ばれる演奏は、契約に基づいて演奏家を派遣し、個人の邸宅やクラブ、ホテルのラウンジなどで演奏するもので、こちらがバンドとしての収入を大きく左右していた（奏者にも特別手当が支給された）。ブックが就任する以前から、年間の演奏回数に対するプライベート・サービスの割合は相当高くなっていたが、住民のバンドに対する不満や苦情は、このような機会に多く寄せられたのではないかと推測される。バンドを呼ぶには金がかかるし、狭い室内で聞けば演奏の巧拙はすぐわかるから、住民もバンドの演奏水準には敏感になっていただろう。バンド委員会がバンド再編に強い意気込みを見せたのも、このような背景があったからと考えられる。

ところで、従来年次報告書の収支表を見る限りでは、プライベート・サービス全体の収入がわかるだけで、一回の出張演奏にどのくらい料金を取っていたのかはわからなかった。1907年の年次報告書には、「公告第1817号」からの抜き書きが掲載され、初めて料金体系が明らかになっている²⁴。なおこれはブックが指揮者に就任し、欧州人演奏家も加わったあとの料金で、従来の料金からは値上げされている。

フルバンド 1時間あたり 40テール

ハーフバンド（6人の欧州人と10人のフィリピン人） 1時間あたり 25テール

少人数の派遣 1時間あたり 欧州人3テール フィリピン人1.5テール
リハーサル1回分は料金に含まれる。それ以外は料金の半額。

1シーズンに3回以上の契約をする場合は20%引き、12回以上の契約は40%引き。

日曜日の演奏及び街頭での行進を含む演奏は上記料金の2倍。

キャンセルは24時間前までに。

工部局オフィス（江蘇路）から半径1マイル以上の場合、奏者の移動費は演奏を依頼した側が負担する。

規定はかなり細かく、周到に計算されていることがわかる。バンド委員会はバンド再編の提議をした時、たとえ欧州人演奏家の招聘でコストがかかっても、演奏水準が上がれば出張演奏の依頼が増えるだろうから、元は取れると計算していた。再編後、料金をちゃんと改訂しているところに、運営側の実利的な姿勢が見える。

この料金体系からは、フィリピン人メンバーの奏者としての価値が、欧州人メンバーの半分と見積もられていることがわかる。ブックが報告書で繰り返し述べているように、これまで人件費を抑えるためにフィリピン人奏者に頼ってきたが、彼らが専門的な音楽教育を受けておらず、弦楽器の扱いに不得手であることは最大の問題だった。ブックは何人かの奏者を「不適合」として解雇したが、あとで述べるように、上海音楽シーンの変化によってせっかく訓練した奏者も引き抜きにあうなど、優れた奏者の確保は困難を極めた。また、ドイツ人奏者が各パートのトップに君臨するようになったことで、演奏水準は引き上げられたものの、バンドの中にこれまでにない不調和が生まれた。例えばドイツ人たちは定められた制服を着るのに反発したので、バンド委員会は調整に苦労した。また、裕福な中国人が親族の葬儀にバンドの出張演奏を依頼したが、ドイツ人たちは拒否したという²⁵。プロの音楽家としての、ドイツ人たちのプライドの高さがよく表れたエピソードである。

ブックをはじめ義務からはずされていた義勇団のパレードでも、のちに自ら指揮をするようになり、バンドの演奏水準を上げるという目標のために力を尽くした。交響楽のレパートリーを着実に増やす一方、ロンドンと直接コンタクトを取って、最新流行のダンス音楽の楽譜を調達したりした。しかしブックが指揮者として活動を始めた1907年当時に比べ、1910年代は租界の音楽シーンがめまぐるしい変化を始めた時期と言える。レコードやラジオがまだなかった頃、音楽は生演奏を楽しむしか方法がなく、パブリックバンドは

租界生活の各場面における音楽的需要を満たすためにフル回転していた。しかし新しいメディア時代の波が、じわじわと上海にも届きつつあった。その先鋒となったのが映画である。

すでに1896年8月、上海で「西洋影戯」なるものが上映されていたことが新聞広告から知られ、これが中国における最初の映画上映とされている。ルミエール兄弟がパリのカフェで初めて映画を上映したのが1895年12月の末だから、その伝播の速さは驚くべきである。当初上海では、映画は他の伝統演芸と共にしばしば茶館などで上映されていたが、1908年にスペイン人ラモスによって初めて専門映画館である「虹口大戲院」が建てられた。以後、映画は新奇な娯楽として上海の人々を引きつけ、これが租界の音楽シーンにも重大な影響を与えた。

1911年のブックの報告によれば、映画館での仕事（無声映画の伴奏を指すのだろう）のために、フィリピンからより多くの演奏家が上海にやってくるようになり、これまでパブリックバンドが請け負っていた舞踏会やホテルのラウンジでの演奏などを、彼らが取ってしまうようになった。また、多人数のバンドは個人の邸宅では場所をふさぐので、ピアノ演奏が人気を集めるようになり、結果としてバンドは契約数が減って収入が大幅に減ってしまった。さらに、バンドはもともとフィリピン人奏者の人件費を抑えていたので、メンバーは外にもっといい仕事があれば出ていくようになり、人材流出という新たな問題が生じ始めた²⁶。

ブックは優れた演奏家を確保することの重要性を訴え、良い音楽にはお金がかかるということを悲痛な調子で繰り返している。これはある程度理解されたようで、納税人会議の承認を受けた上で、1912年には新たに2人の欧州人ヴァイオリン奏者が加わった。欧州人奏者は1913年には計14人に達し、アンサンブルとしての水準が上がっただけでなく、これらの奏者がソロを担当して協奏曲が演奏できるようになった。例えば1913年にはコンサートマスターのミリエスによってベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲、そしてモーツァルトのヴァイオリン協奏曲（イ長調）が演奏された²⁷。

しかし日曜コンサートで重厚な交響楽作品がファンの支持を集める一方、街ではこれまでのロンドン発のダンス音楽に加え、アメリカ発の陽気な音楽

が人気を集めるようになった。この現象も上海にフィリピン人音楽家が増えたことと関係あるだろう。フィリピンはスペインによる支配のあと1898年からアメリカの統治となり、アメリカの軽音楽が急速に普及した。上海でも、アスターハウスなどの高級ホテルではフィリピン人の専属バンドを雇うようになり、彼らによって新しい曲の数々が紹介された。人々の音楽的嗜好は多様になり、パブリックバンドに求められるものも一様ではなくなった。クラシックからポピュラーまで、幅広いジャンルの作品を常に演奏し、租界住民の要望にこたえていかなければならなかった。ブックはこう書いている。「ドイツ人演奏家について言えば、彼らは地元の環境の特徴をよく理解し、バンドがどのような方向の要望にもこたえなければならないことをよくわかっていると見えよう。彼らが住民を喜ばすために真摯な努力を払っていることに対し、私は満足していると言わねばならない²⁸」。

上海租界の音楽シーンがこれからどのように変化し、パブリックバンドの役割はどのように変わっていくのか。おそらくブックも一抹の不安を抱いていたに違いないこの時期、それを吹き飛ばすような事件が起こった。第一次世界大戦の勃発である。

3 捕虜となった音楽家たち

19世紀末から20世紀初頭にかけて、上海は北京のように義和団の乱に脅かされることもなく、順調に経済の発展を遂げてきた。1911年に辛亥革命が起こった時も、上海の中国商人たちはいち早く清朝政府からの離脱を宣言し、上海が戦場になることはなかった。しかし1914年7月、遠く欧州で勃発した世界大戦は、多国籍都市として発展してきた上海に大きな影を落とした。生糸や綿製品、アヘンなどの輸出入で莫大な利益をあげてきた英国商人は、持ち船を本国に戻さなければならなくなり、ビジネスの上で深刻な打撃を蒙った。撤退した欧州資本の代わりに日本やアメリカの資本が進出し、中国人による「民族資本」も急成長した。欧州およびアジア各地における利害の対立が、各国の民族意識を高揚させ、以後上海租界は各国の利害がせめぎあう場所として意識されることになる。

それまでパブリックバンドで主要な役割を果たしてきたブックらドイツ人

にとって、租界の生活は居心地の悪いものとなった。共同租界工部局はドイツの敵国イギリスが主体となって運営されており、工部局参事会のドイツ人は辞任を余儀なくされた。1917年に中国政府がドイツ、オーストリアに宣戦布告すると、両国は最恵国待遇の特権を失い、バンド（外灘）のドイツ銀行は閉鎖され、黄浦江のドイツ船とオーストリア船は抑留された。

年次報告書によるとブックは1918年まで指揮者を続けており、ドイツ人であるというだけで辞めさせられることはなかったことがわかる。ブックの指導力やこれまでの実績が、住民からも運営側からも一定の評価を得ていたのだろう。ところが大戦の「実害」は、優秀なドイツ人奏者を何人も失ったということにあった。中国大陸で唯一の戦場となったのは山東省青島で、日本軍が日英同盟を根拠として参戦し、ドイツ軍の要塞を攻撃した。青島は中国において現在なお「青島啤酒（チンタオビール）」のブランドで知られるように、1897年以来ドイツの租借地として発展した街である。先の日露戦争で、莫大な犠牲を払ったわりには、得た利権が少なかったと感じていた日本にとって、この戦争は大陸に拠点を確保する絶好のチャンスだった。約三万の兵力を投じた日本に対し、ドイツ軍の兵力は約四千、しかもその三分の二は東アジア各地から召集した義勇兵だったという。青島のドイツ軍は、祖国を遠く離れて多勢に無勢、約二か月の攻防戦のあと降伏した。パブリックバンドからは五人が志願して従軍したが、一人が戦死した²⁹ほか、コンサートマスターのミリエス、エンゲル、ガライス、プレフェナーの四人が日本軍の捕虜となった。捕虜となった約四千六百名のドイツ人は日本に送られ、エンゲルとガライスは徳島県の板東俘虜収容所、プレフェナーは広島県の似島収容所、ミリエスは千葉県習志野収容所で解放までの年月を過ごすことになった。

青島で捕虜となったドイツ人については、日独関係史または板東・習志野など地方史研究の立場からすでに相当数の先行研究がある。特に瀬戸武彦「青島（チンタオ）をめぐるドイツと日本（1）～（4）」³⁰は、多数の先行研究を踏まえつつ、ドイツの青島租借から日独戦争に至るまでの経緯、さらに「独軍俘虜」906名もの履歴・足跡等をまとめた大作である。冒頭で瀬戸はこの研究テーマが内包する意義についてこう説明する。「戦争というものはいわゆる文化とは対極をなすもので、文明、文化の破壊を齎すものである。

その意味では日独戦争もそれ自体は悲惨な出来事であって、文化と直接かわるものではない。しかし、戦争が契機となつてのちに生じた様々の現象には、文化交流と呼ぶことが出来るものがあった。5年有余に亘って日本各地の収容所で俘虜生活を送ったドイツ人たちは、収容所内で実に様々の営みをした。演奏会、演劇活動、そして種々の講習会及び講演会といった文化的活動の外に、パンやソーセージ作り、野菜の栽培など日常生活に密接な営みも行った。こうした活動を通して周辺の農民や市民とのささやかな交流も行われたのである。（中略）こうした事柄は優に一つの文化的現象、日独文化交流史上の出来事と見ることができる³¹。

このくだりにも表れているように、収容所で行われた各種の活動のうち、音楽活動は捕虜たちの気持ちを慰める最大の娯楽であっただけでなく、日本の一般市民にも影響を与えたという点で言及されることが多い。そしてこれらの音楽活動で重要な役割を担ったのが、上海パブリックバンド出身の音楽家であった。日本における西洋音楽の受容を考えた時、収容所とその周辺という限られた空間においてではあるが、上海から演奏家や楽譜・楽器がもたらされたという事実は注目に値する。

すでに先行研究で指摘されているように、外務省外交資料館所蔵の資料「上海居留地工部局音楽隊長 H.Millies 特別釈放方請願二関スル件」（1914年12月15日付、在上海領事から外務大臣宛の電報）には、上海租界の代表から、指揮者ミリエスと楽員エンゲル、ガライス、プレフェナーの三名は非戦闘員なので解放せよとの申し入れがあったことが記され、決裁として「軍籍があるので非戦闘員ではなく、解放しない」旨が伝えられているという³²。このように彼らが「上海居留地工部局音楽隊」のメンバーであることは当時から認識されていたが、従来の研究ではそれを裏付ける史料は確認されていなかった。すでに本論で繰り返し言及しているように、工部局年次報告書にはパブリックバンドメンバーの名簿があり、その調査を通じてミリエス等が確かに在籍していたこと、また入団の年月日などが初めて明らかになった。

ミリエス等の日本における活動は、彼らの音楽的才能を十分に物語るものであり、従来パブリックバンドの個別メンバーに関する資料が乏しかった中で、非常に貴重な証言である。そこで本論はしばし舞台を上海から移し、工

ンゲルとメリエスの事例に即して、日本ででの活動について述べることにする。

(1) エンゲル・オーケストラと日本人

パウル・エンゲル Paul Engel は1912年10月2日にパブリックバンドに入団し³³、在籍したのは第一次世界大戦勃発までの比較的短い間だった。ザクセン地方の経済史および日本とザクセンの文化交流史を研究している松尾展成氏の教示によると、エンゲルの本籍地はザクセンのドレスデンで、ベルリンやライプチヒなどの音楽学校の卒業生ではないという³⁴。

エンゲルとガライスが送られた板東俘虜収容所は、日本側監督者の理解のもと、さまざまな文化活動が行われ、地元住民とも交流を深めたことで知られている。当時収容所で発行された新聞『バラック (Die Baracke)』(英語でいう「バラック」のこと)の研究などを通じてその実態が明らかにされ、1972年には鳴門市が収容所跡地近くに「ドイツ館」を建設して記念とし、1993年には二代目が新築された。

富田弘『板東俘虜収容所 日独戦争と在日ドイツ俘虜』³⁵は、『バラック』の詳細な分析を元に俘虜たちの生活を浮き彫りにした労作である。それによれば、捕虜たちの日常は、自らパンを焼き、ソーセージを作り、畑を耕すという自給自足の生活だった。その中で文化活動は、ともすればさすみがちな気持ちを慰めるためになくしてはならないものであり、ボーリングやボート漕ぎなどのスポーツ、専門知識を生かした講演会や外国語講座などが開かれた。そして皆の大きな楽しみだったのが音楽である。エンゲルの指揮した「エンゲル・オーケストラ」のほかに、元軍楽隊長ハンゼンの指揮する「徳島オーケストラ」、「シュルツ・オーケストラ」、マンドリン楽団や合唱団などがあり、盛んに演奏会が行われた³⁶。板東俘虜収容所はもともと、四国の松山、丸亀、徳島の三つの収容所が統合されてできたもので、エンゲル・オーケストラは1915年に丸亀で結成され、1917年に板東に移されたあと、松山からの俘虜を加え45人の団員を擁していたという。「徳島オーケストラ」は名称どおり徳島で結成されたもので、ハンゼンが砲兵隊の軍楽隊長だったことから、のちに「MAK (沿岸砲兵隊) オーケストラ」と称した。板東俘虜収容所の約千名を数える捕虜たちの中で、プロの音楽家が大勢いたとは考えにくく、

エンゲルやハンゼンのような少数の専門家が、楽器の心得のある人を指導したのだろう。

板東俘虜収容所の音楽活動が今日広く知られるようになったのは、ハンゼン指揮する「徳島オーケストラ」が、1918年6月1日に収容所内でベートーヴェンの交響曲「第九」を「日本初演」したためである。従来「第九」が日本で初めて演奏されたのは、1924年11月29日、東京音楽学校での演奏会であるというのが通説だった。横田庄一郎『第九「初めて」物語』³⁷によれば、近年各地の収容所における音楽活動が明らかになった結果、それまで東京音楽学校で初演されたと見なされていた交響曲のうち、少なからぬ曲目がドイツ人捕虜によってすでに演奏されていたことがわかった（同書巻末「明治・大正時代における主なオーケストラの交響曲演奏記録年表」参照）。この事実は、日本の西洋音楽受容史を塗り替えるものであり、戦争捕虜という存在が、西洋音楽の伝播に重要な役割を果たしたことを改めて知らしめたと言える。

エンゲルは第九を指揮したハンゼンと共に、板東俘虜収容所の音楽生活を支える双壁だった。エンゲル・オーケストラは板東時代に17回の演奏会、3回の交響楽演奏会、2回の「ベートーヴェンの夕べ」を開いた。前掲富田弘『板東俘虜収容所』から、1919年5月18日と19日に開かれた第15回演奏会のプログラムを挙げてみよう³⁸。

ベートーヴェン 歌劇『フィデリオ』序曲

シャルヴェンカ 交響詩『春の波』

サン＝サーンス 交響詩『死の舞踏』

ヴィエニアフスキ ヴァイオリン協奏曲第二番（独奏エンゲル）

この時指揮はヴェルナー軍曹が担当し、エンゲルはソロを弾いた。収容所新聞『バラック』には「音楽シーズンの結びに、エンゲル・オーケストラが、これまで当地で開かれたうちでは、その多様性と堅実性においてもっともよい演奏会をやってくれた」と高い評価が記されているという。すでに前年11月に戦争は終わっていたから、捕虜たちも帰国の喜びにあふれ、音楽を聴く

耳にも余裕があったかもしれない。

エンゲルの活動は、特に地元市民との交流という面から語られることが多い。1919年10月には、エンゲル・オーケストラが徳島市新富座で市民向けの音楽会を開いた。この時「第九」が演奏されたとの説があったが、前掲『第九「初めて」物語』によれば、残念ながら「第九」はプログラムに含まれていなかったという³⁹。エンゲルは特にベートーヴェンについて造詣が深く、収容所新聞『バラッケ』にベートーヴェンに関する論文を載せていることなどから、「第九」伝説と結びつけられたのかもしれない。

エンゲルは収容所内の楽団を指導しただけでなく、許されて外部で日本人にヴァイオリンを教えた。練習場所は徳島市の公会堂からやがて生徒の一人、立木真一の自宅である立木写真館の二階になった。この写真館とはNHKの朝の連続テレビ小説「なっちゃんの写真館」のモデルであり、写真家立木義浩氏の生家である。当時エンゲルから教わった人の回想が残っている。

エンゲル氏はなかなか練習はきびしく、いつも気に入らないと、「ノー、ノー。」を連発した。ちょっと違った音を出しても、「ノー。」と指揮棒をたいた。極めて熱心で、「このようなことが今の時代にできるのは、今の時代では貴重だ。だから私もしっかり努力して指導してゆく。」と練習には根気よく通ってくれた。彼はたいてい車で通っていた。一度仲間のレントゲン技師の大塚が送って行って、夜のことで吉野川の貧弱な橋から落ちたが、河川敷きだったので笑いごとですんだこともある。

ドイツ語は誰も解らなかった。エンゲル氏は多少英語が解り、大塚も少し話せたので、簡単なことは通じたような気がする。松江所長がエンゲル氏を伴って来ることもあり、そんな時は所長が通訳してくれたのかもしれない。(中略)

捕虜の演奏会があると聞くと、自転車に乗ってよく聞きに行った。これは指導を受ける以前からそうだった。収容所の小さな広場で腰かけを並べて演奏していた。新聞に演奏会開催の記事が載ることがあった。(中略)

楽譜は大阪から買い入れ、「ドナウ川のさざ波」を撰曲した。しかし楽

譜があっても読めないのが、エンゲル氏が音を出して、その音を耳で覚えて演奏した。耳で覚え、音名で暗誦するので、どうしてもメロディ中心の指導になるのだった⁴⁰。

収容所内のドイツ人が、アマチュアとは言えオーケストラ演奏ができたのに対し、当時の日本の一般人は「楽譜が読めない」のが実状であった。その彼らに懇切丁寧な指導をしたエンゲルは、実直な人柄で音楽を心から愛していたのだろう。また回想で名前のががっている収容所の所長、松江豊寿陸軍大佐は、会津の出身で、敗者に対する思いやりの深い人だったという。「ドイツ人も国の為に戦ったのだから」というのが口癖で、捕虜たちの取り扱いにできる限りの配慮を払った。当時の板野郡板東町は、人口六千足らずの農村だったが、阿波国一の宮とされる大麻比古神社や、四国八十八カ所第一番札所の霊山寺と第二番の極楽寺があり、多くの巡礼が訪れる土地柄だった。遠来の者に情け深い、純朴な農民たちの存在も、捕虜たちを慰めるのに大きな力があつたとされる。ドイツ人捕虜、監督側の日本人、そして地元の住民が一体となった交流のあり方は、各地の収容所の中でも板東を「天国」と言わしめた幸福なものであつた。

収容所の盛んな音楽活動を考える上で、楽器や楽譜をどこから手に入れたのかは検討に値する問題だ。まず所内に弦楽器修理所が設けられていたことから、ヴァイオリンなどの弦楽器製作の心得を持つ者がいたことがわかる。適当な木材が手に入れば、ある程度の楽器は自作できたのだろう。1918年3月に地元で行われた「板東俘虜製作品展覧会」の際には、マンドリン、チェロ、ギターなどが展示されたという⁴¹。

さらに外部からの「差し入れ」もあつた。ある捕虜の叔父にあたる貿易商ラムゼーガーが神戸に住んでおり、彼自身ヴァイオリンを弾くアマチュア音楽家だったので、収容所の音楽活動を援助していたという⁴²。あとで述べるように、千葉の習志野俘虜収容所では、上海パブリックバンドのコンサートマスターを務めていたミリエスがやはりオーケストラを組織している。そのミリエスが用いた楽譜の一部は、上海から送られて来ていたことがわかっている。もしも板東のエンゲルが上海の友人たちと連絡を保っていたならば、

上海と神戸は航路で結ばれていたから、ラムゼーガーを通じて楽器や楽譜を送ってもらうことは可能だったろう。

1918年11月、ドイツの降伏によって戦争が終わり、捕虜たちは順に帰国の途についた。エンゲルは帰る前に、徳島市で舞妓をしていた女性の舞い姿の写真を所望したという。「エンゲルさんは徳島のエンゲル教室に指導に来た折、弟子の大塚さんと立木さんに案内されて、当時一流の料亭だった越後亭によく姿を見せられました。大きな体と、上品な、いかにも芸術家らしい澄んだ瞳が印象に残っています。私の身につけていた帯やカンザシに興味を示す等、美しいものへの憧れが強い人だったように思います⁴³」とは、その女性の回想である。

日本を離れたあとのエンゲルの足どりは、現在のところ不明である。上海パブリックバンドの名簿から見ると、彼が再び上海でバンドに参加したという記録はない。

(2) 「楽長」ミリエスの音楽人生

一方、習志野俘虜収容所で過ごしたハンス・ミリエスについては、もっと具体的な実史が明らかになった。習志野市教育委員会では、市史編纂事業の一環として調査を進めたところ、ミリエスの子息がドイツに健在であることを突き止め、その証言によって、ミリエスの上海時代、また収容所での活動がわかってきた。その成果は『ドイツ兵士の見たニッポン 習志野俘虜収容所1915～1920』（習志野市教育委員会編、丸善ブックス、平成13年）にまとめられている。

同書および習志野市教育委員会の教示によると⁴⁴、ハンス・ミリエスは1883年にダーゲビュルで牧師の子として生まれ、ベルリン音楽大学でヴァイオリンを学んだ。学校ではアンドレアス・モーザーと、ヨーゼフ・ヨアヒムに師事したという。1910年10月に上海パブリックバンドのコンサートマスター兼副指揮者となり、指揮者ブックからは後継者と目されていた。しかし1914年、青島防衛戦で従軍し、日本軍の捕虜となる。まず福岡、そして習志野俘虜収容所で1919年まで過ごし、オーケストラを組織したり、カルテットを組んだりして盛んに演奏を行った。ドイツに帰国後はキール市交響楽団の

コンサートマスターとなり、1920年にはリューベック市交響楽団のコンサートマスターになった。この頃、若き日のフルトヴェングラーがリューベックで過ごしており、ミリエスは彼の指揮の元で演奏したこともあるという。

結婚したミリエスには1923年に息子が生まれ、自分と同じハンスと名付けた。1925年、妻と共に自分の音楽学校を創立したということから、妻もまた音楽家だったと推察される。1933年にはリューベック国立音楽院・音楽大学の院長となり、第二次世界大戦中はリューベックのシュレスヴィヒ・ホルスタイン州立音楽大学の校長を務めた。空襲などの困難に遭いながらも講義を続け、地域の音楽教育に尽くしたという。当地で亡くなったのが1974年、91歳の長寿だった。子息ハンス氏は、2000年9月現在リューベック在住、シュレスヴィヒ・ホルスタイン州音楽評議会の会員を務めており、音楽家として父の跡を継いだと言える。

ハンス氏の手元には、ミリエスが1914年に上海で撮った写真が保存されていた。ネクタイにスーツ姿で、ヴァイオリンを小脇に抱えている。出征する直前、音楽家としての自らの姿を留めるために撮ったものなのだろうか。

ハンス氏は、27歳のミリエスが上海に渡った理由を次のように語っている。「中国へ赴いたのは、上海での地位が、経済的に大変魅力的なものだったからです。極東での生活は、大変心をそそるものだったのです」（習志野教育委員会宛の書簡による）。ミリエスの父親は牧師だったので、あるいは中国で宣教の経験があったのではないかと思われるが、それについてはハンス氏は何も触れていない⁴⁵。それよりも、お金と、未知の世界への憧れが、若いミリエスの心を強く捉えていたようだ。

上海時代のミリエスの様子をうかがわせる興味深い資料を、ハンス氏は所蔵していた。パブリックバンドの指揮者ブックがミリエスのために書いた推薦状である。ブックは1919年に上海を離れベルリンに帰っていたが、戦後のドイツでミリエスとの連絡が再開されたようだ。文面から、ミリエスが就職活動のためにブックに頼んで書いてもらったように思われる。それによると、ミリエスは上海で、すぐれた演奏家・指揮者として、ブックの厚い信頼を得ていた（文中下線は原文のまま）。

ベルリン 1920年4月20日

ハンス・ミリエス氏は、1910年10月から1914年8月（兵役を果たすため青島に出征）まで、共同租界の管理下にあった上海市立交響楽団でコンサートマスター兼副指揮者を務めました。

共に仕事をしたこの時期に私は、素晴らしいオーケストラ奏者であり、また優秀で優れた技量を備え、気品があり、自分のスタイルを持ったソリストでもあるミリエス氏と知り合いました。

ハンス・ミリエスにおいては、その芸術的な特性と、教養や洗練されたマナーに、とりわけ人柄に裏打ちされた優れた人間性が結びついています。この人間性によって彼は、上海の気難しい国際的な聴衆の誰からも尊敬されるきわめて重要な地位を得ていたのであります。

指揮者としての彼には、私の半年の休暇中（1912年）やその他にも、研鑽を積み、この方面においても尋常ではない才能を發揮する機会が数多く与えられました。

ハンス・ミリエスは私の後継者に決まっていました。

残念ながら戦争によって、それは実現しませんでした。

このきわめて愛すべき人間にして堅実な芸術家が、故郷においてその才能にふさわしい地位を得んことを望むものであります！

各位に心より彼を推薦する次第です。

（署名） 教授 ルドルフ・ブック

これは推薦状なので、内容にいくらかの美化や誇張があるかもしれないが、ミリエスが上海で秀でた才能の持ち主として認められていたことは確かなようだ。ミリエスがブックと、上海に渡る前から知り合いだったのかどうかはわからないが、ドイツに帰ったあとも連絡を取っていることから、二人の関係は良好だったと思われる。

文中、ブックが「上海の気難しい国際的な聴衆」に言及していることは注目される。世界大戦前夜の上海に、オーケストラ演奏に対する高度な鑑賞能

力を備えた聴衆がすでに形成されていたことを物語っている。しかもそれは、多様な国籍と多様なテイストを持つ人々だった。そんな中でミリエスが信頼を集めたのは、のちに複数のオーケストラでコンサートマスターを務めたことから推察されるように、確かな技量に加え、協調性とリーダーシップを共に持ち合わせていたからではないだろうか。また上海で実際に指揮の経験を積んでいたからこそ、収容所という特殊な環境の中で指導的な立場に立つことができたと考えられる。

ミリエスが率いる捕虜オーケストラは最盛期で60名近くのメンバーがいたと言われ⁴⁶、子息ハンス氏が所有する写真には、指揮台に立つミリエスの堂々たる姿がある。ミリエスはほかにも弦楽四重奏団を組織し、第一ヴァイオリンを弾く時はさらに本領を発揮したようだ。ミリエスの演奏については、



捕虜オーケストラを指揮するミリエス
（ハンス・ミリエス氏所蔵、提供：習志野市教育委員会）

現在残っている元捕虜の日記や回想録からその様子を直接うかがうことができる。

クリスマス礼拝は、我々の廠舎と砲艦ヤグアールの仲間のいる棟で行わ

れた。(中略)第1祝日にはコンサートがあり、これは福岡からやってきた人たちや天才のミリエス(上海)、ヴォストマン、それにヴェルダールなどが催したものだ。ミリエスほど心を打つバイオリン音楽を僕はかつて一度も聴いたことがない。(ハインリヒ・ハムの日記、1916年12月24日⁴⁷)

今日はミリエス氏の指揮でオーケストラと我が合唱団が歌い、ヴェルダールがチェロを弾く。ミリエス氏はもっと威厳があって細やかな感情の持ち主なので、うまく行くと思う。(同、1917年10月1日⁴⁸)

宗教改革400年を祝うために、長い間器楽曲、合唱、講演の準備をしてきた。4時の食事の後、6時に田中中尉とクーロが現れて、ルターの言葉を以ってプログラムが始まった。「神は我がやぐら」、弦楽オーケストラと合唱とハーモニウムの演奏。次にユーパーシャル博士の講演、ミリエス氏のヘンデルに始まるオーケストラ音楽の成立に関する講演が続いた。それから大変優れたコンサート音楽、最後にベートーヴェンの第五交響曲を演奏した。(同、1917年10月31日⁴⁹)

大広間での娯楽は、当然音楽で満たされていた。この収容所には、コンサートマスターのハンス・ミリエスが、大変有能で感動的な楽長としていてくれるという幸運に恵まれた。彼は短期間の内に、約40名ないし45名から成る、申し分なく演奏する楽団を組織することに成功した。すべての楽器が、第一ヴァイオリンからコントラバス、ピアノ、ハルモニウムから打楽器まで並んでいた。オペラやオペレッタの序曲、ワルツ、行進曲その他いろいろな、ほとんどあらゆるものが演奏された。楽器はたいていその奏者の私物で、日本や中国、それどころかドイツからも送らせたものだった。二、三の楽器(ピアノ、ハルモニウムやコントラバス)は、東京のドイツ人からの貸し出し品だった。(カール・クリューガーの回想⁵⁰)

我らの楽長ミリエスが彼の最後の音楽会を指揮したとき、彼は感謝のしるしとして、収容所で仕立てられた指揮棒を贈られた。この指揮棒は美し

く磨き上げた黒檀で出来ており、銀の皿に置かれていた。この皿には、ベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲へ長調作品18の1のモティーフの楽譜が彫り込まれていた。この協奏曲は収容所でしばしば演奏され、喜んで聴かれていたのである。（同上⁵¹）

以上の証言からわかるように、ミリエスは卓越した腕前と優れた人間性によって、収容所内で人望を集めていた。日々のつれづれを慰めるために、ミリエスにヴァイオリンを習う者も多かった。これは監督側の目にもとまり、名前はあげられていないものの、明らかにミリエスと思われる人物について、以下の記録が残るといふ。「独乙音楽学校出身ノモノ一名アリ。其ノ技能大ニ見ルベキモノアリ。現ニ、俘虜准士官以下ニシテ教示ヲ受ケツツアルモノ、百名内外ニ達セリ。依テ、我音楽学校及戸山学校等ニ於テ、参考資料ニ供スル目的ヲ以テ労役セシムルヲ可トス⁵²」。優れた技量を持った音楽家が収容所という特殊な空間で、精力的にヴァイオリンを教えている姿に驚嘆したのである。最盛時約千人という捕虜のうち、百名ほども習っていたというのは、オーケストラのメンバーを含んでいるとしても、割合として相当高い。ミリエスが実際に東京上野の音楽学校や陸軍戸山学校軍楽隊などに出張授業に行ったことを裏付ける資料が発見されれば興味深いが、いずれにしても収容所生活における音楽活動の重要性、そしてミリエスの果たした役割は大きいと言える。

捕虜たちが演奏に使用した楽器は、引用したカール・クリューガーの回想からもわかるように、基本的に自分のものを取り寄せていたようだ。ミリエスの子息ハンス氏の証言によれば、「上海の友人たち」から楽譜が送られてきたというから、楽器もまた上海から送ってもらったのだろう⁵³。また収容所内にはヴァイオリン工房があり、かなり質の高い物が作られていた。収容所の監督はこれを見て、外部で販売して捕虜に小遣い稼ぎをさせてやろうとさえ考えたらしい⁵⁴。さらに1916年頃には、シカゴやネブラスカのドイツ系アメリカ人から、慰問品として楽器が届いたという記録があり⁵⁵、不遇の時にこそ音楽をというドイツ人共通の思いを知ることができる。

収容所での生活が物質的にかなり恵まれているように見え、外部とのやり

とりも比較的自由だったように思われるのは、習志野収容所所長西郷寅太郎（西郷隆盛の長男）にドイツ留学の経験があり、ドイツ人の生活に理解があったことなどが背景にある。しかし青島でドイツ軍が降伏した1914年11月から第一次世界大戦終結の1918年11月まで丸4年、さらに最後の捕虜が帰国の途に付くまでさらに1年もかかるなど、先の見えない収容所生活は捕虜たちの精神を圧迫しただろう。1918年秋からは悪性のインフルエンザ（いわゆる「スペイン風邪」）も流行し、西郷所長のほか25名の捕虜が犠牲になるなど、生命の危険にも脅かされた。このような生活は、ミリエスのような芸術家にとって生涯忘れ得ない過酷な体験だったと思われる。ミリエスのその後の音楽人生をたどって見た時、習志野での日々が彼の芸術性、そして人間性に多大な影響を与えたであろうことは疑いがない。

以上、エンゲルとミリエスの日本における足跡をたどった。挿話的な記述を重ねたのは、それらが彼らの上海時代を直接物語るものではないにしろ、人物や音楽の技量について多くのことを示唆してくれるからである。

再び視点を上海に戻すとすれば、第一次世界大戦中、活気を失った租界においてパブリックバンドの活動は停滞し、メンバーの数も減ってほとんど解散寸前に追い込まれた。戦争が終わり、指揮者ブックがドイツへ帰国したあと、失われかけた租界の音楽生活を誰かが立て直す必要があった。租界住民たちの熱望が高まった正にその時、救世主のごとく現れたのがイタリア人マリオ・パーチ Mario Paci である。彼のタクトによって、上海パブリックバンドは黄金時代を築くことになるのだった。

（付記：ドイツ人音楽家の日本での足跡については、習志野市教育委員会の教示により初めて知ることになった。この数年にわたり貴重な資料や図録を惜しみなく提供して下さった同委員会の米澤弘実氏、坂本永氏、星昌幸氏に心から感謝申し上げます。

岡山大学名誉教授の松尾展成氏には、ドイツ人俘虜に関する各種先行研究についてお教えいただいただけでなく、ご自身の広範な調査に基づく貴重な資料・論文をご恵投いただいた。厚く御礼申し上げます。）

注

- 1 本稿は榎本泰子「上海租界の娯楽活動：パブリックバンド成立まで」(『言語文化』第4巻第1号、同志社大学言語文化学会、2001年8月)と同「上海パブリックバンドの誕生：工部局交響楽団の歴史(その1)」(『言語文化』第5巻第1号、同志社大学言語文化学会、2002年8月)の続編にあたる。
- 2 Shanghai Municipal Council, *Annual Report 1900*, p.137.
- 3 ヴァレンツァの国籍については韓国鎭「上海工部局楽隊研究」『韓国鎭音楽文集(四)』楽韻出版社(台湾)、1999年、142頁を参照した。
- 4 SMC, *AR 1900*, p.140 および SMC, *AR 1901*, p. 162 の記述による。
- 5 SMC, *AR1903*, p.130.
- 6 SMC, *AR1906*, p.p.199-205. 以下バンドの再編成については、この記述をまとめた。
- 7 例えばピッカーズは、1917年のバンド委員会議事録の中に、フィリピン人の身長が低いために、行進しながら演奏する際スマートさを欠く、との記載があることを紹介している。Robert Bickers, “The Greatest Cultural Asset East of Suez” : *The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881-1946* 『「二十世紀の中国與世界」論文選集』中央研究院近代史研究所(台湾)、2001年所収、845頁。
- 8 上海図書館編『老上海風情録(五)外僑辨踪卷』上海文化出版社、1998年、23頁には1884年3月29日に工部局警務処で観閲を受ける義勇団の写真が掲載されており、整列した楽隊の横に「BAND MASTER VELA」の表示がある。写真が不鮮明で、どれがヴェラの姿なのかははっきりわからないのが残念だ。
- 9 *Riemann Musik Lexikon* (Personenteil A-K), B. Schott's Söhne, Mainz, 1959, p.245.
- 10 韓国鎭は前掲論文の中で、演奏家の契約期日とブックのそれにずれがあることから、ブックが6名の音楽家と共に上海に到着した可能性は低いとした(144頁)。しかし年次報告書によれば、彼らはベルリンで別々に契約書にサインしているし、ブック自身が「共に」やってきたと報告していることから、到着は同時だったと考えられる。SMC, *AR1907*, p.109.
- 11 SMC, *AR1906*, p.430.
- 12 韓国鎭「上海工部局楽隊研究」145頁の表参照。
- 13 SMC, *AR1907*, p.237.
- 14 SMC, *AR1908*, p.102.
- 15 SMC, *AR1909*, p.303.
- 16 SMC, *AR1910*, p.309 の名簿による。
- 17 欧州から来た音楽家はドイツまたはオーストリアの出身とされる。韓国鎭前掲

論文144頁。

18 SMC, AR1907, p.109.

19 SMC, AR1909, p.284

20 SMC, AR1909, p.282 およびp. 284 の記述をまとめた。

21 SMC, AR1908, p.103.

22 SMC, AR1908, p.102. 当時のレパートリーについては、翌年の年次報告書に具体的な曲名リストがある。SMC, AR1909, p.283.

23 現存するパブリックバンドの最も古いメンバー表（楽器パートごと、フィリピン人・ドイツ人奏者の双方を含む）は、1912年4月28日の演奏会プログラムに付されたものである（『上海交響楽団建団120周年（1879-1999）記念画冊』編集委員会編、非売品、11頁所収。オリジナルは上海交響楽団資料室所蔵）。それによれば、指揮者ブックのほかに奏者は33人。うちわけは第一ヴァイオリン4人、第二ヴァイオリン4人、ピオラ3人、チェロ2人、コントラバス2人、フルート2人、オーボエ2人、クラリネット2人、チューバ2人、ホルン4人、トロンボーン3人、打楽器1人である。第一ヴァイオリン首席奏者（コンサートマスター）の位置にあるのはミリエスである。また採用時にヴァイオリン兼トランペットとされたガイアーが第一ヴァイオリン（ミリエスの次）に、ピオラ兼トロンボーンとされたガライスがピオラ首席の位置にいる。打楽器以外のパートは全て首席にドイツ人奏者の名前があり、当初のメンバー増強計画がこの時ほぼ完成されていたことがわかる。

24 SMC, AR1907, p.108.

25 Robert Bickers, “The Greatest Cultural Asset East of Suez”: *The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881-1946* 『「二十世紀の中国與世界」論文選集』849～851頁。

26 SMC, AR1911, p.p.225-226.

27 SMC, AR1913, p.113B. 同年新たにレパートリーに加わった曲目のリストがある。

28 同上。

29 1914年前後の工部局年次報告書所載の職員名簿を対照した結果、戦死した団員はB. Klæberと推定される。松尾展成氏の教示によると、「独逸及澳洪国俘虜名簿」（日本帝国俘虜情報局、大正6年6月改訂）の71頁に、「独逸軍埋葬戦病死者」の一人として Klacher, Berthold K. (Klæber) の名が記されているという（括弧は原文のまま）。

30 瀬戸武彦「青島（チンタオ）をめぐるドイツと日本（1）～（4）」『高知大学 学術研究報告 人文科学編』第44巻（1995年）、第48巻（1999年）、第49巻（2000年）、第50巻（2001年）所収。

31 瀬戸武彦「青島（チンタオ）をめぐるドイツと日本（1）」前掲書第44巻、142頁。

- 32 『ドイツ兵士の見たニッポン 習志野俘虜収容所1915～1920』習志野市教育委員会編、丸善ブックス、平成13年、60頁。
- 33 SMC, *AR1912*, p.170Bの工部局職員名簿による。
- 34 松尾展成氏がドイツ各地に照会した結果、ベルリン、ライプチヒ、ヴァイマルの音楽学校の卒業生ではないことがわかり、ドレスデンの音楽学校からは回答がないと言う。松尾氏は第二次世界大戦末期の大空襲により、学籍簿等が失われた可能性を指摘している。また板東俘虜収容所で刊行された書物『エンゲル楽団』（鳴門市ドイツ館所蔵）には、板東での同楽団の歴史が記述されているのみで、エンゲルの個人的な経歴は記載されていないという。同じく松尾氏の教示による。
- 35 富田弘『板東俘虜収容所 日独戦争と在日ドイツ俘虜』法政大学出版局、1991年。
- 36 以下板東俘虜収容所の音楽活動については富田弘『板東俘虜収容所 日独戦争と在日ドイツ俘虜』168～172頁の「収容所の音楽活動」を参考にし、適宜瀬戸武彦「青島（チンタオ）をめぐるドイツと日本（4）」所載の「独軍俘虜概要」を参照した。
- 37 横田庄一郎『第九「初めて」物語』朔北社、2002年。
- 38 富田弘『板東俘虜収容所』171頁。
- 39 前掲『第九「初めて」物語』27頁。
- 40 林啓介『板東俘虜収容所』阿波文庫、昭和五三年、150～151頁。改訂版として『第九』の里ドイツ村』（井上書房、平成三年）がある。
- 41 同上157頁。
- 42 ラムゼーガーと俘虜収容所の音楽活動の関わりについては、小笠原洋三「『忠臣蔵』「序曲・由良之助の悲しみと復讐の思い」再演の徳島における音楽史上の意義」および松岡貴史「『序曲忠臣蔵』の作曲の背景と再演のための編曲」（『板東俘虜収容所』研究）昭和62・63年度文部省特定研究報告書、鳴門教育大学社会系教育講座・芸術系教育講座（音楽）1990年3月所収）に詳しい。それによるとラムゼーガー作曲の「序曲忠臣蔵」は、1917年10月に、エンゲル・オーケストラによって収容所内で演奏された。
- 43 林啓介『板東俘虜収容所』134頁。
- 44 以下本論で言及するミリエスの経歴や資料、写真などは、すべて子息ハンス氏が習志野市教育委員会に提供したものであり、同委員会の好意により、筆者もその複写を目にすることができた。
- 45 習志野市教育委員会がハンス氏に質問状を送るにあたり、筆者の要望で、特に上海に渡ったいきさつについて尋ねていただいた。以上はその回答である。習志野市教育委員会から筆者宛の書簡（2001年1月24日付）および同封資料による。
- 46 オーケストラの人数の根拠となるのは以下の記録である。「ミリエス上等兵曹は、物静かで温厚なシュレスヴィッヒ人、元は上海の音楽院の指揮者であったが、彼

は今や約六〇名の立派なオーケストラと共に、ほとんど毎週日曜日と金曜日に大音楽会を行なった。いつもきちんとプログラムにしたがい、芸術的な完成度であった。私は後に自由の身となってからでも、これほど輝かしい管弦楽を、故国で聞いたことはついぞなかった。クラシック音楽の高級な芸術にあまり充分な理解がない戦友たちにも雰囲気^{マツ}を味あわせるために、ミリエスは時折「ポピュラー・コンサート」を始めた」（「ヤーコプ・ノイマイヤーの日記から」前掲『ドイツ兵士の見たニッポン』179頁。なおこれは訳者ディルク・ファン＝デア＝ラーンによって抄訳されたもの）。

- 47 カール・ハム編、生熊文訳「ハインリヒ・ハムの日記から」『習志野市史研究3』習志野市教育委員会編、2003年3月、22頁。
- 48 同上、31頁。
- 49 同上、32頁。
- 50 ユルゲン・クリューガー編、ディルク・ファン＝デア＝ラーン訳「カール・クリューガーの回想録から」『習志野市史研究3』習志野市教育委員会編、2003年3月、67頁。
- 51 同上、72頁。なお訳注として、「ベートーヴェンのヴァイオリン協奏曲は、1919年3月9日のコンサートでミリエスが演奏している。ただし、ベートーヴェン唯一のヴァイオリン協奏曲作品61は二長調であり、この記述は「ロマンス」へ長調作品50のことではないかとも思われる」とある。
- 52 「欧第三二二号其一 八月三日 習衛発第一一九号 俘虜労務二関スル件通牒」防衛庁防衛研究所所蔵。習志野市教育委員会の教示による。
- 53 元捕虜クリスティアン・フォーゲルフェンガーの日記によると、ミリエス（原文は「もとの上海の楽長」）が当初収容されていた福岡俘虜収容所から習志野に到着した時「さまざまなヴァイオリン奏者と楽器を伴って」いたといい、演奏活動はすでに福岡時代に始まっていたと見られる（前掲『ドイツ兵士の見たニッポン』163頁）。さらに、ミリエスの演奏に寄せられた数々の賛辞から、ミリエスが弾いていた楽器は収容所内の工房で作ったものや、日本で新たに購入したのではなく、上海時代に愛用していた楽器だと推定され、福岡あるいは習志野での早い段階で、上海から送ってもらったことがうかがえる。
- 54 習志野市教育委員会の教示による。
- 55 『ドイツ兵士の見たニッポン 習志野俘虜収容所1915～1920』63頁。