

戦後の日本におけるドイツ人ポピュラー音楽家 ウェルナー・ミューラーの受容過程

——日本歌曲の旋律を題材とするアルバム『ホリデイ・イン・ジャパン』を事例として——

大江田 信

はじめに

本稿は、ドイツ人ポピュラー音楽家ウェルナー・ミューラー（Werner Müller, 1920-1998）が主宰したオーケストラによる1957年のアルバム『ホリデイ・イン・ジャパン（*Cherry Blossom Time in Japan*）』¹⁾を事例として、戦後の日本におけるこのアルバムの受容過程を論じるものである。

ウェルナー・ミューラー（以下、ミューラーと略記）はドイツ国ベルリンに生まれ²⁾、1940年代末から1980年代にかけて第一線で活動した音楽家であった。名については、日本語では「ウェルナー」とも「ヴェルナー」とも表記する。またリカルド・サントス（Ricardo Santos）という名義も用いられた³⁾。ミューラーは、終戦後の1948年に米軍占領当局がベルリンに設けたラジオ放送局 Rundfunk im amerikanischen Sektor（以下、RIAS と略記）⁴⁾の専属ダンス・オーケストラの音楽監督に就任し、ナチス政権下で弾圧されていたスウィング・ジャズの復興に尽力した。後には、ムード音楽⁵⁾レコードの市場で世界的な成功を収めた。

『ホリデイ・イン・ジャパン』は、「夕やけ小やけ」、「春が来た」、「浜辺の歌」、「宵待草」など日本歌曲の旋律を、オーケストラの器楽演奏によってLPレコードに収録したムード音楽アルバムである。日本国内では1957年に発売され、音楽愛好家たちの耳目を集めた。

第二次世界大戦の敗戦後、サンフランシスコ講和条約を締結し独立国家として再出発した日本が、朝鮮戦争特需による経済の立て直しを経て高度経済成長へと歩み始めた頃、『ホリデイ・イン・ジャパン』はヒットしたのである。国際社会への復帰を志向する気運が高まる中で、西洋ポピュラー音楽的手法による編曲が施された日本歌曲の旋律の器楽演奏は、日本の音楽愛好家たちに広く訴求した。西洋的他者によって実践された日本歌曲の旋律の編曲・演奏が大規模に受容されたのは、『ホリデイ・イン・ジャパン』をもって嚆矢とする⁶⁾。

本稿では、『ホリデイ・イン・ジャパン』が表出する音楽表現の特徴を確認し、当時の日本の音楽愛好家たちの反応を検証して、戦後日本におけるミューラーの受容過程を追う。

1. 音楽家ウェルナー・ミューラーの略歴とダンス・オーケストラの設立

ミューラーは、1920年8月8日、ドイツ国ベルリンに生まれた。8歳でヴァイオリンを手にしたのち、1936年にデュッケブルクの軍楽学校に進学し、トロンボーンを専攻した。その後、ハノーヴァーの音楽大学へ転学したが、ほどなくして兵役に招集され、軍楽隊に配属された。この軍楽隊において、ミューラーは初めてポピュラー音楽に接した。兵役中に、同じく徴兵されていたヘルムート・ツァハリアス (Helmut Zacharias, 1920-2002)⁷⁾ と出会い、二人は将校たちのための社交の夕べにおいて、一緒にスウィング・ジャズを演奏した。退役後は米軍関係の施設で演奏していた時期もあったが、1946年に至りミューラーは当時のベルリンで最も高い人気を誇ったクルト・ヴィトマン (Kurt Widman, 1906-1954)⁸⁾ 率いるオーケストラに参加して、第一トロンボーン奏者を務めた。同時に、数々の洗練された編曲を同オーケストラに提供することにより、次第に名声を高めていった。

1948年11月1日、ミューラーは、RIAS専属のダンス・オーケストラである Werner Müller mit dem RIAS Tanzorchester (以下、RTO と略記) の設立に伴い、演奏家の編成および編曲、指揮を委ねられ、自身主宰による楽団の活動を開始した。RTO が目指したのは、ビッグバンド・スタイルのスウィング・ジャズを基盤とするダンス音楽だった。

RTO が始動した1948年に先んじる時期のアメリカのスウィング・ジャズについて、大和田俊之 (1970 生) は、1935年にベニー・グッドマン⁹⁾ 率いるオーケストラがニューヨークのカーネギーホールに出演を果たしたことに言及しつつ、「グッドマンのバンドに代表される「スウィング」が全米に広まったのはその三年前のことである¹⁰⁾」と記している。さらに「一九三五年以降、スウィング・ジャズは文字どおりアメリカを代表する「国民的」音楽¹¹⁾」となり、「スウィング・ジャズの人気はますます高くなり、真に「アメリカ的」な価値観を内包する文化として脚光を浴び¹²⁾」たとする。そして「第二次世界大戦後に急激にポピュラリティを失ったスウィングに代わって、ビバップがジャズの主流に躍り出た。¹³⁾」としている。こうしたスウィング・ジャズの盛衰について、大和田は次のように続ける。

それはアンサンブル中心のビッグバンドからミュージシャンの即興演奏をフィーチャーする少人数のコンボ編成への変化であり、「踊るための音楽」から「座って鑑賞すべき音楽」への変容である。(中略) それは一九三〇年代後半から四〇年代前半にかけてさまざまな場所で同時多発的に起きた変化だといえるだろう¹⁴⁾。

RTO が始動した1948年当時のアメリカのジャズは、踊るための音楽から鑑賞する音楽へ、ビッグバンドからスモールコンボへ、変化し始めていた。にもかかわらず、RIAS はなぜダ

ンスを意味する「Tanz」の名を冠する大編成オーケストラを組織したのか。この点を理解するためには、ベルリンにおける第一次世界大戦後の音楽動向を遡って確認する必要がある。

2. ヴァイマル時代ベルリンのダンスとジャズ文化

1919年から1933年までの約14年間、ドイツ国におけるこの時期は、通称ヴァイマル時代と呼ばれる。この時代の文化を象徴するものの一つがダンスホールであり、ダンスは人々に最も愛された娯楽であった。

ヴァイマル時代のベルリンにおけるダンスについて、明石政紀(1955-2022)¹⁵⁾は『ベルリン音楽異聞』(2010)¹⁶⁾において、次のように述べている。

さてベルリンが本格的に一大ダンス・シティと化するのは第一次大戦後の一九二〇年代、ヴァイマル共和国の解放と混乱の空気のなか、ベルリンがヨーロッパ最大の文化都市に躍り出た時だ。このころには午後のティーダンスや夜のダンス歓楽が人々の日常文化の一部と化し、ヴァイマル時代末期の一九三一年には、ベルリン各地に九百近くもの踊りのできる娯楽飲食施設があったといわれる¹⁷⁾。

当時のSPレコードの再生機器や周辺機器には、電気的な音響増幅の機構が無く、大規模なダンスホールではバンドによる生演奏が欠かせなかった。

これらの踊り場でダンスのために供されていた音楽は、流行歌や古典名曲のダンス・アレンジ、あるいはワルツ、タンゴと各種さまざまだったが、そのなかで圧倒的人気を誇っていたのは、アメリカ合衆国から渡来した新音楽種「ジャズ」だった。ベルリンでは第一次世界大戦後の開放的雰囲気の中、アメリカのダンス音楽がつぎつぎに流行、ラグタイムだろうがフォックストロットだろうがチャールストンだろうが、なんでも「ジャズ」と総称され、公称ジャズ・オペラ《ジョニーは弾き始める》(一九二七)で有名な作曲家エルンスト・クルシュネク(クレネク)もアメリカ産のダンス音楽はなんでも「ジャズ」と呼ばれたと回想している。当時のジャズはモダン・ジャズ以降の傾聴型音楽とは違い、なによりも踊り場のための実用ミュージックだったのである¹⁸⁾。

ナチス政権下に至っても、ベルリン市民たちはジャズで踊る楽しさを手放さなかった。明石は以下のように記す。

…ジャズ熱に浮かされたベルリンの大ダンスホールが全盛期を迎えるのは、よりによ

ってナチ時代の一九三〇年代から四〇年代初期にかけてのことだったのである。

このナチ時代、ことに若者を熱狂させたのは、一九三〇年代半ばから流行し始めたスウィング・ジャズだ。よりによってベニー・グッドマンやアーティ・ショーといったユダヤ系ミュージシャンを筆頭スターとするスウィング・ミュージックが、反ユダヤ・ナチ体制の若者たちのお気に入りのチューンになってしまったのだ¹⁹⁾。

明石は「ドイツがスウィング全盛期を迎え、デルフィ・パラストが「スウィングの殿堂」と化すのは、よりによってこのおぞましいナチ時代で、その頂点が一九三六年のベルリン・オリンピックの夏である²⁰⁾。」とし、さらに「ゲッペルスの音楽界監視機関「全国音楽院」も、ベルリンのバンドに英米の国際ヒット・チューンの楽譜を取り揃えるよう指示したほどである²¹⁾」として、ナチス政権がジャズの利用を図ったと記す。その一方で、ナチス政権は「ユダヤ系」や「敵国人」の作曲家を追放し、ラジオでのジャズの放送を禁じた。ダンスホールでのジャズ演奏の禁止も試みられ、1942年には私服取締官による敵性音楽の取締りが始まったが、取締官の中には音楽に疎い者も多く、ジャズ曲に即席のドイツ語タイトルを付けて、自国産音楽を装う偽装に欺かれる例も少なくなかったという。同年中には戦況悪化を背景に「一般ダンス禁止令」が発布され、公式にはダンスが禁止された。しかし、兵士の帰郷時などには当局も黙認するなど、ダンスは依然として国民的娯楽として存続した。

独ソ戦のスターリングラードの戦いでドイツ軍が決定的敗戦を喫した1943年には、「スウィングの殿堂」だったデルフィ・パラストも国防軍の物資貯蔵所に転用され、踊り場としての歴史を終えた。ドイツ国におけるスウィング・ジャズはここに終焉を迎えた。

3. 戦後ベルリン統治とRIASの役割

1945年5月、ドイツ軍は連合軍に無条件降伏した。事前の連合国間合意に基づき、ドイツ国は英米仏露の四か国によって分割占領され、ベルリンもまた東西に分断された。東ベルリンはソビエト連邦の支配下に置かれ、1949年に成立した東ドイツ（ドイツ民主共和国）の首都となった。西ベルリンは英米仏三国による共同統治区域と定められたが、実質的には1949年に成立した西ドイツ（ドイツ連邦共和国）の飛地として機能し、首都は暫定的にボンに移された。

アメリカによるドイツの統治について、柴崎祐典（1970生）は以下のように述べる。

占領政策は文化分野も含めあらゆる領域に及ぶことが一般的である。（中略）アメリカが占領政策を組み立てる上で当初最も重視したのは民主化であった。ナチス期に強力なイデオロギーがドイツを支配していたと捉えたアメリカは、特に非ナチ化を民主化と

合わせて占領政策の主軸に捉えた。これはナチスのイデオロギーを洗浄し、戦後ドイツを民主国家とすることでドイツが再び軍事国家とならないようにするための安全保障上の措置であると同時に、自由主義や民主主義といった理念を広げていこうとするアメリカ外交の理念によるところでもあった²²⁾。

1946年に米軍当局は、占領政策の一環として占領区域にラジオ放送局 RIAS を設立した。ニュース、音楽、ドラマ、トーク番組など多様な番組が放送された²³⁾。RIAS の聴取対象者はアメリカ占領区域内にとどまらなかった。1948年にベルリン封鎖が起こると、翌年には東ドイツの広域に電波が及ぶ送信施設が設けられた²⁴⁾。東ドイツ政府は電波妨害を試みたが、多くの東ドイツ市民は秘密裏に受信し、西側世界への憧れを育んだ。RIAS は、「西側社会のショーウィンドウ」として重要なメディアとなった²⁵⁾。

こうした状況の中で、RIAS により 1948 年に専属オーケストラが設立され、ミューラーが音楽監督に就任したのである。RTO の名称に RIAS Tanzorchester としてダンスを意味する「Tanz」の語が織り込まれたのは、戦前ベルリンのダンスホールで圧倒的な人気を誇ったものの、その後ナチス政権によって弾圧される道を辿ったスウィング・ジャズの再興を図る意図の表明である。ジャズの復権は、ナチズム払拭の象徴的試みであり、また「スウィング・ジャズは形式的にもソロ（個人の自発性、即興性）とアンサンブル（多様性の規律）が調和した音楽であり、個人の利益（ソロ）と公共の利益（アンサンブル）が矛盾なく共存する民主主義の理想をわかりやすく可視化した²⁶⁾」音楽であることから、民主主義の理想をわかりやく表現するものとして位置づけられた。

RTO は、管楽器奏者 13 人（トランペット 4 人、トロンボーン 4 人、サクソフォン 5 人）、リズム楽器奏者 4 人という標準的なビッグバンド編成に加え、18 人の弦楽器奏者を擁する大規模なオーケストラであった。

1949 年 4 月 29 日、ティターニア・パラスト²⁷⁾において RTO の初公演が催された。短期間のリハーサルにもかかわらず、指揮者ミューラーのもと、RTO は見事に一体感のある演奏を披露し、聴衆の心をつかんだと報告されている²⁸⁾。ベルリン市民は RTO を熱狂的に歓迎し、ナチス政権による弾圧の時代を経ても、ジャズとダンスへの情熱が生き続けていたことが証明された。

この時期に、RIAS はクラシック音楽を演奏する RIAS シンフォニー・オーケストラ (RIAS Symphonie Orchester²⁹⁾) も設立した。同楽団と RTO は RIAS の番組制作に従事しながら、ヨーロッパ各地へのコンサートツアーを通じて興行収入を上げ、外貨の獲得を視野に入れた運営がなされていた³⁰⁾。

4. 国際レコード市場とムード音楽

アメリカにおける19世紀末の蓄音機の急速な実用化を受け、ドイツでもいち早く1898年に設立されたドイツ・グラモフォンをはじめ、オデオン、エレクトローラなど複数のレコード会社が設立されてレコード産業界が形成され、20世紀前半には活発な活動を行なった³¹⁾。とりわけ1920年代のヴァイマル期には、都市文化の興隆とともにレコード市場も活況を呈したが、1933年のナチス政権成立以降は検閲と統制が強化され、ユダヤ系音楽家の排除やジャズの弾圧が進められた。

第二次世界大戦の勃発とともに、従業員の徴兵、空襲による工場の損壊、原材料の不足などにより、レコードの生産体制は深刻な影響を受けた。また戦時中は、軍の士気高揚やプロパガンダを目的とした音楽が優先された。敗戦後の1945年には占領軍による管理の下でレコード産業は一時停止を余儀なくされたが、1940年代の後半以降、西ドイツのレコード産業は、戦前からのクラシック音楽録音の伝統を継承しつつ復興を遂げた。ポリドール、エレクトローラ、テレフンケン、アリオラといったレコード会社では、それぞれ独自のポピュラー音楽路線が展開された。なかでもポリドールは、クラシックのレコードで定評のあったドイツ・グラモフォン傘下のポピュラー音楽専門のレーベルとして再編され、米デッカと契約を結ぶなどして販路を拡大した。

当時の西ドイツのレコード産業には、戦後の経済的混乱から脱却し、再び外貨を獲得する手段として、積極的に原盤³²⁾などの輸出を拡大することが期待されていた。しかし、クラシック音楽の場合とは異なり、ポピュラー音楽では英米の後塵を拝する立場にあったことから、世界市場への参入に際しては、なんらかの契機が必要であった。ポピュラー音楽の国際的な市場は英米が主導しており、英語歌唱の音源が大半を占めていたため、ドイツ語による歌唱を収録したレコードの販売は困難であった³³⁾。

RTOにおけるポピュラー音楽レコードの世界市場進出に際しては、独ポリドールと契約関係にあった米デッカの副社長でポピュラー部門担当だったミルト・ゲイブラー（Milton “Milt” Gabler, 1911-2001）³⁴⁾が、ゲートキーパーの役割を果たした。ゲイブラーは独ポリドールのポピュラー・レコード・カタログから、アメリカで発売する作品を選定する立場にあった。米デッカが発売した独ポリドール原盤のレコードの中から、1955年に女性歌手カテリーナ・ヴァレンテ（Caterina Valente, 1931-2024）が歌いミューラーのオーケストラが伴奏した「The Breeze and I」（Caterina Valente With Werner Müller And His Orchestra, Decca 9-29467, 1955）³⁵⁾が、ビルボード・チャートで最高8位³⁶⁾を記録する成功を収めた。このヴァレンテとの共演を通してミューラーの手腕³⁷⁾を知った米デッカは、「ホリデイ」シリーズの企画を彼に提案した³⁸⁾。これはイタリア、フランス、アメリカ、ブラジル、メキシ

コ、ドイツ、日本といった各国をテーマに、アルバムごとにその国の音楽を収録し、休暇旅行先の魅力を音楽と共に紹介する海外旅行ガイド的な構成を持つシリーズ企画だった。器楽演奏によるムード音楽の特質を活かし、またさらに英米圏の楽曲に限定されない幅広い選曲を視野に入れたこの企画は、国際的なレコード市場における販路拡大が期待された。

1955年にドイツで発売された『*Holiday In France*』(LPHM46009, 1955)を皮切りに、1950年代後期以降、『ホリデイ』シリーズは世界各国で順次発売された。海外旅行の揺籃期を迎えた時代背景のもと³⁹⁾、これらのアルバムは聴取者に旅行先を想像させると同時に、それぞれの国において自国の音楽文化を再確認させる魅力的な作品としても受け入れられた。このシリーズを通してミューラーは、ムード音楽レコードの世界市場への進出に成功した。

音楽評論家の野口久光(1909-1994)⁴⁰⁾は、1956年にブラジルの音楽専門誌「オー・グローボ」の読者投票で最も人気のある楽団指揮者として受賞した例を挙げ⁴¹⁾、ミューラーを「激しい国際的な軽音楽競争の勝利者といっている世界的な人気者⁴²⁾」と評している。

RTOによるムード音楽レコード戦略とその高い販売実績は、戦後復興期の財政難⁴³⁾に苦しんでいた西ドイツにとって貴重な外貨獲得手段の一つとなった。それは、ジャズ・レコード市場においてではなく、ムード音楽レコード市場における成功によって実現されたのであった。

5. ムード音楽とは何か？

ここまでRTOの音楽、また進出したレコード市場について、「ムード音楽」との表現を用いて記述して来た。ムード音楽については、論じられる機会も決して多くはない。ここで一度立ち止まって、ムード音楽の特徴について検討しておく。

1966年刊行の『ポピュラー音楽 入門のための13章』において「ムード音楽」の章を担当した鈴木道子(1931生)⁴⁴⁾は、「ムード・ミュージックという言葉は、和製英語として一般に知られています⁴⁵⁾」と述べている。そして「ムード・ミュージック」の語を考案し、1950年代中期からその普及に積極的に尽力したと証言している人物として、同書の刊行時期に日本コロムビア株式会社の洋楽部長にあった金子秀(生没年不明)を紹介する。金子は1954年7月の渡米時にポピュラー・オーケストラ主宰者、パーシー・フェイスと面会し、「彼の音楽に親しんでいる過程で、自然に出てきた」とした上で、「日本に帰ってから、私は意識的に“ムード・ミュージック”という言葉を使った。あちらでもこちらでも使った。それは抵抗なく受け入れられ、やがて一般的な言葉になっていった。」と述べている。

日本語において「ムード・ミュージック」、さらにその略語としての「ムード音楽」という語が用いられるようになったのは1950年代中期であり、これは金子の証言と合致している。三井徹(1940-2023)は『戦後洋楽ポピュラー史 1945-1975』において、「ムード・ミュージックが55年に流行り出したことは、年末の12月9日付『読売新聞』夕刊が紹介してい

た」と切り出し、1950年代中期から末期にかけて新聞各紙や音楽誌がムード音楽を論評した記事をまとめている⁴⁶⁾。それによると、当初は「ムード・ミュージック」の表記が主であったが、次第に「ムード音楽」の語が定着していったことがわかる。

野口久光は『放送文化』1958年11月号に執筆した「リカルド・サントスの横顔」において、「ムード・ミュージック」について次のように記している。

セミ・クラシック曲からジャズ・スタンダードまでを、時にコンサート風に、時にダンスブルなリズムを添えて自由な編成、アレンジで誰にも好まれるように演奏することが今日の世界的流行となっているが、それを現代人は憩いの音楽として気軽に受け取る、それがムード・ミュージックとしての受け取り方なのであろう。ラジオやテレビが発達し、レコードがLP、ハイ・ファイ時代になって、人は音楽会でなければ音楽を聴けなかった時代とは異なった聞き方をするようになったともいえるであろう。

「ムード・ミュージック」の定義はどうやら人によっても違うようであるが、この言葉が盛んに使われるようになったのは大体六、七年前からであり、イギリスのマントヴァーニ、フランク・チャックスフィールドらのレコードがそのブームをつくるきっかけになったとも見られている⁴⁷⁾。

このように切り出した上で、野口は「同傾向のレコード音楽ないしは放送音楽は、かなり古くからアメリカにはあった」として、アンドレ・コステラネッツ（André Kostelanetz, 1901-1980）、アル・グッドマン（Alfred Goodman, 1890-1972）ら多数のオーケストラ主宰者の名を挙げ、末尾でミュラーに言及しつつ、「LPによって世界に覇を争うことになったのである」と結ぶ⁴⁸⁾。

この言説において野口は、重要な論点を提示している。一点目は、ムード音楽を1948年に市場に登場した新たなメディアであるLPレコードに呼応する音楽としている点であり、二点目は、ムード音楽を音楽ジャンルとは捉えず、ジャンルを横断する表現形態と見なしている点である。これらは、ムード音楽を論じる上で本質的な意味を持つ論点となる。

ムード音楽の歴史を遡ると、1885年に活動を開始したアメリカのボストン・ポップス・オーケストラ⁴⁹⁾や、前掲の野口の記述にあるアメリカのラジオ放送において展開された放送音楽などに源流を求めることが出来るだろう⁵⁰⁾。その後1948年に、家庭内で長時間の音楽享受を可能とする新たなメディアとしてLPレコード⁵¹⁾が登場すると、ムード音楽は格好の題材となった。

例えば「ムード音楽の先駆者⁵²⁾」と評される指揮・編曲家のアンドレ・コステラネッツは、1933年からCBSラジオにおいてライト・クラシックやブロードウェイ・ミュージカル・ナンバーなどを編曲・演奏する毎週のレギュラー番組『アンドレ・コステラネッツ・プレゼン

ツ (*Andre Kostelanetz Presents*)』を持ち、高い人気を博した。「ラジオの大スター⁵³⁾」として黄金期のラジオを過ごしたのち、LPレコードの時代が到来すると、今度は野口が示したように、その種の音楽を収めたアルバムを数多く発表し、レコードの売り上げでも成功を収めた。このようにして「ムード音楽は人気商品として広く普及した⁵⁴⁾」。

1960年代以降もオーケストラの器楽演奏によるポピュラー音楽に愛着を感じる人々によってムード音楽は継承され、アルバムの発売が続いた。さらに日本ではフランク・プウルセル (Franck Pourcel, 1913-2000)、レイモン・ルフューブル (Raymond Lefèvre, 1929-2008)、ポール・モーリア (Paul Mauriat, 1925-2006)、カラベリ (Caravelli, 本名 Claude Vasori, 1930-2019) らフランス勢のほか、パーシー・フェイス (Percy Faith, 1908-1976)、ビリー・ヴォーン (Billy Vaughn, 1919-1991) らによるオーケストラの来日公演が相次ぎ、ムード音楽の人気は長く続いた。

なかでも世界的に成功を収めたポール・モーリアは、日本においてもよく知られ、高い人気を誇るムード音楽のオーケストラ主宰者であった。1968年に全米1位を5週連続して記録した代表作「恋はみずいろ (L'amour est bleu / Love is Blue)」は、日本でも最高18位に入るヒットとなった。その他、モーリアが手がけた音源は、各種テレビ・ラジオ番組での使用をはじめ、手品のBGMに用いられる「オリーブの首飾り」など、そうとは知らず耳にしている機会も少なくない。モーリアは、1969年に初来日して以降、1998年に本人自身の指揮による最後の来日公演を行うまで頻繁に来日した。2006年に亡くなった後も、日本ではたびたびモーリアのオリジナル・スコアを用いるコンサートが開催され、直近では2025年7月に東京・大阪において「ポール・モーリア“ラヴ・サウンズ”オーケストラ」によるホールコンサート3公演が開催されるなど、モーリアが生み出したムード音楽は、隠然たる人気を持続している。

1990年代に入るとオーケストラ主宰者の高齢化も手伝い、ムード音楽アルバムの発売点数は少しずつ減り始めていった⁵⁵⁾。一方でポピュラー音楽のオーケストラによる器楽演奏のスタイルとして定着し、先のポール・モーリアの公演のように今もなお愛好されている。

ムード音楽は、オーケストラによる器楽演奏を主体とし、原則として歌唱を伴わない。ヴァイオリン、ピアノ、フルートなどの独奏楽器奏者を客演に迎える場合には、クラシック音楽におけるコンチェルト形式を参照した編曲が施されることもある。クラシック、ジャズ、映画音楽、ミュージカル、スタンダード・ナンバー、シャンソン、各国民謡など、それぞれが重複を含むような多様で広範な既存の音楽的資源を動員し、レパートリーが構成される。

音楽的魅力の中核をなすのは、親しみやすく高水準な編曲技術がもたらすオーケストラ・サウンドの妙味であり、弦楽器群のアレンジに重きが置かれることが多い。そのため、オーケストラを主宰する音楽家の多くは、クラシック音楽の教育・訓練を受けた者である。

ムード音楽のオーケストラは、必ずしもコンサート活動は行わない。主要な市場はレコー

ド鑑賞を趣味とする愛好家層に設定される。LP レコード単位での国際的なレコード流通が行われる市場であり、英米以外のレコード会社や音楽家も参入が可能である。聴取者の間にオーケストラ主宰者や独奏楽器奏者への愛着が醸成されることで、旧作の遡及的購入や継続的な新作購入が期待できる持続的市場を形成している。

こうしてみると、クラシック音楽の素養があり、ジャズを身に付けており、さらに編曲技術にも優れた才能を持つなど、ミューラーにはムード音楽オーケストラの主宰者として十分な資質が備わっていたことを、改めて確認することが出来るだろう。

6. 『ホリデイ・イン・ジャパン』のジャンル設定

本稿の目的は、冒頭に記したように『ホリデイ・イン・ジャパン』が表出する音楽表現の特徴を確認し、当時の日本の音楽愛好家たちの反応を検証して、戦後日本におけるミューラーの受容過程を追うことにある。

ついては、まず『ホリデイ・イン・ジャパン』のジャンル設定を明らかにする。

『ホリデイ・イン・ジャパン』の発売元は、日本グラモフォン株式会社⁵⁶⁾であった。1957年6月1日にレコード番号 LPPM-3 として発売され、価格は 1,700 円だった。これは当時の 30 cm LP レコードとして標準の価格帯の商品である。アーティスト名は、ウェルナー・ミューラーではなく、「リカルド・サントスとミリオン・ストリングス」と表記されている。

収録曲は以下の通りで、日本の童謡・唱歌など、明治期・大正期に創作された歌曲を中心に選曲されている。曲名はジャケット記載の表現のまま転記した。

A 面	
1	お江戸日本橋
2	花
3	春が来た
4	浜辺の歌
5	夕やけ小やけ
6	荒城の月
B 面	
1	五ッ木の子守歌
2	故郷
3	宵待草
4	七つの子
5	赤とんぼ
6	さくら、さくら

RTO が日本初来日を果たす翌年 11 月までの間に、リカルド・サントス単独名義のアルバムは、15 作が発売された。下記にその一覧を提示する。

ドリーム・オブ・タンゴ	LPP957)
ホリデイ・イン・イタリー	LPPM1
ホリデイ・イン・フランス	LPPM2
ホリデイ・イン・ジャパン	LPPM3
ホリデイ・イン・ニューヨーク	LPPM4
ホリデイ・イン・リオ	LPPM5
綾なすストリング	LPPM6
星座の調べ	LPPM27
クリスマス・ホリデイ	LPPM29
サントスは踊る	LPPM33
ホリデイ・イン・ジャーマニー	LPPM34
さらば草原よ	LPPM37
ホリデイ・イン・メキシコ	LPPM49
ホリデイ・イン・ニッポン	LPPM50
ホリデイ・イン・アメリカ	LPPM61

以上、すべてがリカルド・サントス名義によるアルバムであった。その理由を、同社の大畑達男（生没年不明）は「昔ヴェルナー・ミュラーと言っていた頃には、正直に云って全然売れなかった⁵⁸⁾。その頃名前をリカルド・サントスとつけ覆面でやっていこうじゃないかということで LP のレコードを出し始めたと云うわけなんです。」「覆面のサントスと新聞、放送局などに宣伝してレコードを出していたら、そうとう反響がありました。はたしてあれは、どういう人間かとか、どこの誰だとかいうふうにファンなんかも聞いてきたんです。そうしてサントスものはヒットしたんです。」などと述べている⁵⁹⁾。また座談会の司会者から「もちろんドイツの方で改名したわけでしょう。」と問われた大畑は、国内向け商品でのリカルド・サントス名義の継続的な使用について、日本側の意向が強かったことを思わせる、次の発言をしている。「そうなのですが、それがドイツの方ではあまり深い意味があっただけじゃない。ただリカルド・サントスというのはシンフォニックに弦を交えたそういうスタイルのバンドだからというそういう簡単な意味じゃないかと思います。ですからむしろその後もサントスの名前ではなくミュラーの本名の方でどんどんレコードを出していました。」

大畑と同様に、野口久光もまたリカルド・サントスの名義を用いるレコード売り上げの伸

長振りについて、世界各国での売り上げの好調に言及しつつ、次のように述べる。「戦後の西独系音楽壇では特に放送を通じて人気のあるバンド・リーダーだがそのレコードはおとなりのフランスをはじめヨーロッパ各国、そして南北アメリカでも驚くべき売行きを示している。わがくににも始めヴェルナー・ミュラーの名で数枚のレコードが出たが、ドイツ以外の国々で使われている別名リカルド・サントスの名前にかえて出るようになると俄然レコードの売れ行きがぐんぐんのして来たという。「ホリデイ・イン・フランス」「ホリデイ・イン・イタリア」をはじめ世界各国の地名や国の名を冠したLPが次々に出され、ムード・ミュージックのジャンルで圧倒的な地位を占めるようになった⁶⁰⁾。」

なお先の大畑の発言がなされた座談会は、1958年のRTO来日初コンサート直前に開催されたもので、出席者の一人である招聘元のNHK音楽課の紅林清（生没年不明）が、「しかし彼のジャズものはつまらない」と口火を切ると、発売元レコード会社の大畑が「そう。アメリカのもの真似なんですね」と続き、NHKオールスターズの奥田宗宏（1911-1992）⁶¹⁾は、「いわゆるジャズではないんですね」と断じている。このようにRTOの音楽におけるジャズの要素は軽んじられる、あるいはそもそもジャズと認められていない。

それには、次の理由が考えられる。RTO設立当初の熱のこもったジャズ音源の数曲が、ヴェルナー・ミュラー楽団名義によって日本でも発売されていた⁶²⁾。しかし毎日新聞学芸部の伊奈一男（生没年不明）が「最初ミュラーのレコードでSPが出ていた時に、我々はつまらんオーケストラだとぼろくそに言っていた。つまらないつまらないと言っていたけれどもサントスの名でLPが出たときに、すごいオーケストラが出たと言ったこともあった。（笑）」と座談会の席上で述べるように、RTOの演奏が音楽愛好家たちに十分に認知されていたとは考えにくい。またさらにジャズの本場アメリカにおいて、少人数のコンボによるモダン・ジャズが台頭しており、RTOのようなビッグバンドがジャズ・シーンから退場を余儀なくされ始めていた状況についての認識も、こうした発言の背景にあったものと思われる。

ここまでの複数の引用にあるように野口久光は、RTOの音楽を「ムード・ミュージック」と捉えている。音楽評論家のいそノテルラ（1930-1999）⁶³⁾は、「格調正しいムード音楽を演奏する音楽⁶⁴⁾」と述べ、同じく音楽評論家の小倉友昭（生没年不明）も「ムード音楽の台頭は、消費文化の発展と切りはなしては考えられない。」と述べ、「常にベストセラーの売れ行きを見せていた。」としながら、リカルド・サントスの名を挙げている⁶⁵⁾。『朝日新聞』、『読売新聞』の記事においても同様であった⁶⁶⁾。レコード発売元の日本グラモフォン株式会社が刊行した1957年12月発行の「1958洋楽・邦楽総目録」においても、リカルド・サントス、及びヴェルナー・ミュラー名義の各レコードは、ダンス音楽が5点、タンゴが7点、その他（セミクラシック、マーチ等）が2点とされているのを除けば、37点がムード音楽として分類され掲示されている。

このようにRTOは、「ムード音楽」のオーケストラとして広く認知されていたのである。

7. 『ホリデイ・イン・ジャパン』の受容と議論

ここで『ホリデイ・イン・ジャパン』の販売実績を、確認しておく⁶⁷⁾。『ホリデイ・イン・ジャパン』の販売実績については、以下のように複数の証言が残されている。

前年度の音楽動向を総括する『音楽年鑑 昭和33年版』において、小倉友昭は「リカルド・サントス楽団が日本の曲をテーマにして作り上げた「ホリデイ・イン・ジャパン」はLPで一万五千枚を売るという記録的な売足の良さを見せた」としている⁶⁸⁾。また音楽評論家の大橋巨泉(1934-2016)は、「昨年発売されたすべてのLPを通じて、最大のベストセラーは、リカルド・サントスの「ホリデイ・イン・ジャパン」であったことは、衆目の一致するところ」と記す⁶⁹⁾。『山陽年鑑 昭和34年版』は「昨年下半年から三十三年上半期のレコード界は、プレイヤーの普及と、LP・EPの値下げで売れ行きはよい。(中略)昨年に引き続きムード音楽も人気よく、リカルド・サントスの「日本」はLPで最高の売れゆきを示している」とする⁷⁰⁾。雑誌『ミュージック・ライフ』に掲載された月単位のレコード販売実績チャートである「ポピュラー・ミュージック ベスト・セーリング・レコード」によれば、1959年3月に外国盤ヒットレコードの9位にチャートインし、レコード店の銀座ハンターで1位、銀座日本楽器で5位と記録されている⁷¹⁾。

キングレコード株式会社で文芸部長を務めた清水瀧治(1905-没年不明)は、同業他社の立場から興味深い記述を残している。

今や外国の音楽家たちは日本の旋律にようやく目を見張りつつあるのだ。(中略)バルトークの江戸「シャギリ」から三味線趣味、ヒンデミットの能楽の影響による新作曲法の提唱、アーサーキットが「ショウジョジ」⁷²⁾を歌い、イヴェット・ジロウは「さくらさくら」や「あじさい娘」を日本語で歌った。「ホリデイ・イン・ジャパン」は、十二曲の日本民謡や小唄を録音して大評判となっている。三橋美智也の流行歌が、柔道とともにフランスで大持ての兆候が顕著となり、事実かれの吹込んだレコードは、今フランス・デッカへ大量に引き渡され始めた。三橋美智也の「おんな船頭」や「リンゴ村から」や「哀愁列車」をフランス語で吹込んだ原版〈ママ〉が、日本へ逆輸入されてくるのも、も早時間の問題である⁷³⁾。

これは日本国内向けの音源制作を業務とするレコード会社の文芸部長の立場から、日本の旋律に諸外国からの注目が集まっている事態への喜びを主旨とする文面である。歌謡曲、シャンソンのみならず、クラシック、それも現代音楽のヒンデミットまでを俎上に挙げて論じていることが、清水の見識を物語る。そうした論旨に「大評判となっている」として『ホリ

戦後の日本におけるドイツ人ポピュラー音楽家ウェルナー・ミューラーの受容過程

『デイ・イン・ジャパン』が強調されている点に、注目すべきである。清水が在籍していたのは、キングレコード株式会社であった。『ホリデイ・イン・ジャパン』の発売元はキングレコード株式会社ではなく、日本グラモフォン株式会社である。それがまたかえって、この記述の公平性を担保している。

こうしてみると、『ホリデイ・イン・ジャパン』は相当数の販売実績をあげたものと考えて間違いないだろう。そしてこうした販売実績は、一般の音楽愛好家からの支持を推察する重要な材料ともなる。

戦後の日本におけるミューラーの受容過程を追うに際して、まずは『ホリデイ・イン・ジャパン』聴取後の日本の一般市民の声を探ること目的に、当時の新聞・雑誌記事に関する各種のデータベース⁷⁴⁾で検索を行なった。座談会「リカルド・サントスの音楽」⁷⁵⁾において、聴取者からの洋楽曲のリクエストによって構成されるラジオ番組「ポボン・ミュージックレター」⁷⁶⁾の司会を担当する浦川麗子（1931生）⁷⁷⁾が、「マントヴァーニは気持ちがあるような感じです。ちょっとキザな、すましているような気がするんです」⁷⁸⁾などとマントヴァーニの音楽性と比較しながら、リカルド・サントスへのリクエストが増えていることについて、次のように発言している。

ポボン・ミュージックでもリカルド・サントスのほうがはるかに人気が出てきた、ということはリクエストが多くなったんですが、それはリカルド・サントスの庶民的な、そういうものに惹かれてみんなの投書が多くなったというように思うんです。私も、リカルド・サントスが好きなのはそこなんですけど⁷⁹⁾。

司会者からの、『ホリデイ・イン・ジャパン』収録楽曲へのリクエストが多くなったのか？との問いに、浦川は次のように答える。

ええそうですね。たいてい療養者ですからね。やはり病気だと子供のころのものが一番聴きやすいように感じるんじゃないでしょうか。手紙がついてきます。たいてい。ミュージック・レターですから。手紙につきやすい。（中略）子供のころに一緒に過ごした人へとかそういう人に聞かせたいからと⁸⁰⁾。

これは幼少期を共に過ごした知人に『ホリデイ・イン・ジャパン』収録の楽曲を聞かせたいとして、番組に聴取者からのリクエストが寄せられていることを伝える証言である。かつての知人と幼少期の懐かしさを共有できる音楽と認識されるほど、『ホリデイ・イン・ジャパン』は一般市民の間にも深く浸透していたのである⁸¹⁾。

ポピュラー音楽評論の現場からの言説⁸²⁾としては、大橋巨泉が『ホリデイ・イン・ニッ

ボン』(1958)を論じる記事の結びに記した次の短文に、まず注目が必要である。ミューラーの音楽を、「今様鹿鳴館ミュージックと言うところか⁸³⁾」と大橋は記す。承知のように鹿鳴館とは、1883年に日本の欧化政策の一環として建設された西洋館である。館内ではたびたび舞踏会が開催され、日本の政府高官やその夫人たちと、日本在住の外交官やその夫人たちとが交歓した。大橋は同語を比喩的に用いており、この用法には「日本で演奏された西洋的な音楽を喜び楽しむ」との意が込められている。確かに『ホリデイ・イン・ジャパン』が聴取者に与える情感は、西洋的である。つい「しみじみ」とか「しんみり」といった聴取時の情感を想像してしまいがちな「夕やけ小やけ」や、「ほんのり」とか「のどか」、「うららか」などと想像してしまいがちな「春が来た」の旋律が、実に鮮やかな伴奏と共に派手に奏でられている。「浜辺の歌」、「宵待草」では、芳醇で晴れやかなストリングスの美しさが際立つ。熊本県の民謡「五ッ木の子守唄」〈ママ〉は、なんとタンゴに変身している。このように『ホリデイ・イン・ジャパン』での編曲は、いわゆる日本的な情緒の表出を採用しておらず、この点では決して日本的なサウンドではない。雑誌『ダンスと音楽』の編集長であり、音楽評論家の榛名静男(生没年不明)は、「シネマスコープの色付で、壮麗なんですよ。実際の日本の民謡とか童謡の持っている背景は、じつにほそぼそとした詩情なんですけれども、そこに食違いがある」と述べたのち、「逆なおもしろさがある」とした上で、「「ジャパン」と「ニッポン」が当たってから、日本のオーケストラも同じ様なものをやってます。LPを聴いてみると、サントスより一步、半歩くらいでも出ていればいいけれど、あんまり出られないというのは、その点やはりサントスのアイディアは、えらいものだと思うな。ほとんどサントスの亜流かイミテーションに近いですものね。」などの表現を用いて、同作における編曲内容を高く評価している⁸⁴⁾。同様に野口も「ヨーロッパ人の感覚でアレンジ、演奏し、逆に日本人にエキゾチックな印象を与え、好評を博した⁸⁵⁾」とか、「軽妙なモダンアレンジ⁸⁶⁾」などと評価する。志鳥栄八郎(1926-2001)は、「原曲を尊びながら実にインターナショナルな色彩の濃いものにすることが巧み⁸⁷⁾」と評する。また大橋巨泉が「歌曲は旋律を重んじ、メロディアスなものが多いから、サントスとしても洋風のアレンジがほどこし易かったと思われる⁸⁸⁾」と論じるなど、こうした言説を好例とする聴取後の感想がほとんどである。彼らの記述には、日本歌曲の旋律を西洋ポピュラー音楽の手法で編曲した成果に対する高い評価が表現されている。日本歌曲の旋律と西洋的美意識との結合が可能であることが確認され、その点に価値が見出されている。それはすなわち日本歌曲の旋律が内包する既知の日本の情感を顕在化する改編作業にとどまることなく、新たな可変性の魅力を提示した創造的作業ともいべき編曲成果への讃意であるとしていいだろう。

以上からレコード業界関係者、およびポピュラー音楽ジャーナリズム、さらには一般の音楽愛好家において、『ホリデイ・イン・ジャパン』は、好意的に受け止められたとしていいと考える。

8. 純邦楽を鼓舞する立場からの批判

その一方で、ミューラーは思いがけない方面から指弾を受けた。東京芸術大学大学院在学中であった蒲生郷昭（1937 生）⁸⁹⁾ は、現代の純邦楽を鼓舞する立場から執筆した「現代音楽としての邦楽」⁹⁰⁾ において、次のように記した。「新しい邦楽を創るためには5音々階と、その上に成り立っている古い旋律やリズムの型から脱却することが矢張り必要だろう」と提起し、さらに「現代邦楽の作曲家たちの興味の対象が残念ながら、依然としてロマンティックな抒情の世界に止っている」として、蒲生は「それだけだとしたならば一番重要なものが欠けていると言わざるを得ない」と指摘する。そして「すべての現代芸術家に要求されるのは、現実をきびしく見つめる態度ではないだろうか」と述べた上で、「私が現代邦楽に一番強く望むのはそこなのである。プッチーニやリカルド・サントス等によって世界中に誤り伝えられた、いわゆる日本調という概念はわれわれの手で打ち破って行かねばならない」とする。

ここで蒲生が「プッチーニ」と「リカルド・サントス」、すなわちミューラーの音楽を同種のものとして扱っている点については、注意深い確認が必要である。蒲生の言う「プッチーニ」とは、ジャコモ・プッチーニ（Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, 1858-1924）が作曲し1904年にイタリアで初演を迎えたオペラ『蝶々夫人（*Madama Butterfly*）』に他ならない。片平幸（1971 生）によって「『蝶々夫人』に19世紀末の西洋と東洋の不平等な関係性が反映されていることは、すでに多くの研究者によって指摘されている⁹¹⁾。」と記されるように、植民地主義時代の偏見に基づいた人種差別的な物語と今なお批判される『蝶々夫人』は、明らかにオリエンタリズムの悪しき所産である。オリエンタリズムとは、エドワード・サイード（Edward Wadie Said, 1935-2003）が著書『オリエンタリズム（*Orientalism*）』（1978=1993）において明確化した概念で、それまでは東洋趣味と理解されていた同語に新しい意味を見出し、オリエンタリズムとはすなわち「西洋の東洋に対する思考の様式」と、「西洋の東洋に対する支配の様式」を示すものとした。そしてさらにオリエンタリズムは西洋による東洋への優越的な態度や偏見に結びつくばかりではなく、西洋の帝国主義の基盤となったとして酷しく断じている。

すでに述べたようにミューラーが『ホリデイ・イン・ジャパン』において題材にしているのは、ほぼ明治期以降に作曲された童謡・唱歌⁹²⁾ である。とりわけ唱歌は、西洋音楽の導入を奨励した明治政府の教育政策と不可分に結びつきながら、創作が進められた。小泉文夫（1927-1983）は、明治期以降の西洋音楽の導入動向について、次のように記す。

明治十七年に芸大（東京芸術学校音楽学部）の前身である、音楽取調掛の御用掛となった伊沢修二という人が、時の文部卿（文部大臣）に「西洋音楽と日本音楽には、根本

的な違いはない」という内容の意見書を提出、それに基づいて、学校教育に西洋音楽が取り入れられることになったのです。(中略)

そこで、根本的に違いがないのなら、西洋音楽と日本の雅楽系の音楽をうまく混ぜて新しい音楽(唱歌)を作ろうということになりました。例えば「君が代」や「四季の月」などがそうです。こうして大正時代にはもっと直接に西洋音楽に結びつく形での唱歌教育が出来上がりました。

そしてこの傾向は、さきの大戦後、いっそう強まったのです。

敗戦後の日本は食べるものもろくにないところから出発したので、せめて音楽だけでも早く欧米の水準に追いつこうと、みんな一生懸命になりました。それは日本の経済力の発展と歩調を合わせ、追い付け追い越せとばかりに、多角的な西洋音楽の教育に力が注がれ、天才教育もどんどん行われました。

そのように、追いつけ追い越せということで進みますと、音楽は西洋音楽しかないということになります。日本の音楽など見向きもされませんから、優れた音楽とは、西洋の十八、九世紀のものなのだという考え方が、教育者はもちろんのこと、一般の人々にも深く植え付けられる結果になったのです⁹³⁾。

さらに小泉は、1968年に文化庁とユネスコの共催によって開催された「日本文化研究国際会議」において、建築・文学・音楽・演劇の日本文化の四分野の合同によって行われた討議を経て明らかになったとしながら、次の見解を示している。

他の伝統文化の分野では、自然科学を除いて、これほど徹底した西洋一辺倒の教育が統一的に行われた例を見なかったであろう。(中略)ただ音楽教育だけが、当初のスローガンとして伊沢修二をはじめとする官制の教育体系の創立者が考えたような和洋折衷から、次第に西洋一辺倒への道を辿って、ほとんど伝統音楽をシャットアウトする方向へ進んできたのである⁹⁴⁾。

小泉が指摘するように、明治期から始まる音楽教育政策は、和洋折衷的な楽曲である「唱歌」を推進し、さらに西洋音楽一辺倒へと進んだ。ミューラーが『ホリデイ・イン・ジャパン』に収録した楽曲は、ほぼ明治期・大正期に創作された童謡・唱歌であり、多くが和洋折衷の旋律を用いて作曲されている。「春が来た」、「故郷」は、和洋折衷の四七抜き長音階を使用した「直接に西洋音楽に結びつく形での唱歌」であり、滝廉太郎作曲の「花」に至っては、西洋的長音階そのものを使用する旋律である。それゆえ西洋的なポピュラー音楽の編曲技法と、極めて親和性が高い。現代の純邦楽を鼓舞する蒲生の立場から、『ホリデイ・イン・ジャパン』においてミューラーが行った編曲の西洋的な発想や技法を批判の対象とするので

あれば、和洋折衷的な音階と旋法を強く奨励した明治期から始まる音楽教育政策そのものが批判されるべきであったろう。

ただし RTO には『ホリデイ・イン・ジャパン』のほかに、日本民謡を題材とする『ホリデイ・イン・ニッポン』(1958)と、長唄や新内、雅楽などを題材とする『ファンタジー・オブ・ジャパン』(1959)の日本関連作品がある。いずれも『ホリデイ・イン・ジャパン』よりも踏み込んで日本の伝統的な音楽素材を採用し、そこに西洋音楽の枠組みを当てはめ、時にはタンゴ、サンバ、チャチャチャなど南米由来のリズムを採用して編曲を施している。両アルバムともにユニークな編曲の発想や闊達な演奏に日本の聴取者の興味を呼び寄せ、原曲から遠く大胆に衣装替えされた変身ぶりを楽しませる音楽に仕立てられている。

当初から西洋音楽的な和声感を持たず、強弱の意識のないゆるやかで自由なリズムや、「間」のまとまりと共に成立している日本の伝統的な旋律に、西洋的和声を当てはめ、さらに強弱のある均等分割の等時拍的なリズムをまわらせている点をして、蒲生が「世界中に誤り伝えられた、いわゆる日本調という概念」との違和感を抱いたとするならば、これは理解できる。日本の伝統的な旋律が西洋音楽の枠組みに押し込められ、あたかも西洋音楽の類似品であるかのように提出され、本来の味わいが消し去られていると蒲生は聞き取ったのかもしれない。

プッチーニの『蝶々夫人』といえば、明治初期の開国ほどない日本の長崎を舞台にするオペラである。15歳の芸者、蝶々さんは、周旋人によってアメリカ海軍軍人ピンカートンの現地妻に周旋されるが、本人はこれを真実の結婚と信じた。ピンカートンは間もなく帰国してしまい、蝶々さんはその後生まれた子どもと、忠実な女中と共に彼の帰りを待ち続ける。ピンカートンが再来日したとき、彼が本妻を伴っていることを知り、子どもを渡すよう求められた蝶々さんはそれに従ったのち、自刃するという筋立てである。『蝶々夫人』の作曲当時、プッチーニは、当時のイタリア駐在外交官の大山綱介の妻・久子を相談相手に、また彼女のつてを辿って入手した資料を主に使用して、日本の楽曲を劇中に反映した⁹⁵⁾。こうして用いられた「お江戸日本橋」、「さくらさくら」、「越後獅子」など既存の8曲の楽曲のほか、日本的な旋律が断片的に挿入されるも、それらは装飾的な配置であり、しかもその旋律には西洋音楽的な編曲が施されている。蒲生が記したように、これらは「世界中に誤り伝えられた、いわゆる日本調という概念」と指弾されて然るべきだろう。さらに言えば『蝶々夫人』はあくまでも西欧人を対象に構築された西洋音楽によるオペラであり、物語においても音楽においても「日本」は都合よく利用されており、そこには西洋による東洋への優越的な態度が見出されるとしていい。こうしたオリエンタリズムの悪しき所産そのものであるオペラ『蝶々夫人』と、ミューラーによって施された日本旋律の編曲技法を同列に論じる蒲生の論法には、いささか残念な思いを抱かざるを得ない。

9. 『ホリデイ・イン・ジャパン』が表象した日本と西洋との文化的共存

先に『ホリデイ・イン・ジャパン』を聴取したポピュラー音楽系執筆者たちによる記事において、音楽内容への高い評価が表明されたことを示した。ポピュラー音楽的な編曲技法による処理を施されたことによって放たれる日本歌曲の旋律の新鮮な可変性に対して、執筆者たちの強い共感が読み取れる記事内容であった。『ホリデイ・イン・ジャパン』を支持し購入した大多数の一般大衆においても、同種の感性の発動があったものと推察される。すなわち日本の音楽愛好家たちは、ミューラーによって施された日本歌曲の旋律に対する西洋的な編曲技法を歓迎したのだった。

第二次世界大戦後の惨禍を乗り越えサンフランシスコ講和条約締結を経て独立国家として再出発した日本は、朝鮮戦争特需を追い風に経済を急速に回復し、高度経済成長に向かった。高度経済成長の起点と言われる1955年には、日本は80番目の国連加盟国として国際社会への復帰を果たした。三種の神器とされたテレビ、洗濯機、冷蔵庫をはじめ、家庭電化製品が急速に普及し始めた。農業就労者割合の減少が見られるようになり、農業に就かない地方の若年層は大都市圏に流入し、彼らの労働力は工業へと移行した。翌1956年の経済白書には、「もはや戦後ではない」と記され、戦後の復興を終えたことを宣言する象徴的な言葉として流布した。そして日本は、東西冷戦下で西側陣営へと参入した。西側諸国に対し政治的にも文化的にもいまだ下位にはあるものの、敗戦後に抱いた劣等意識を少しずつ克服し、西側に比肩する存在にならんとする願望が大衆に抱かれ始める。実質成長率が10%を超える高率となり、循環的に経済が拡大し始め、やがて1964年東京オリンピックや、1970年に大阪府吹田市で開催された日本万国博覧会でひとつの到達点に達する。

アルバム『ホリデイ・イン・ジャパン』のヒット現象は、こうして日本社会が高度経済成長という変動を迎えた初期の段階において発生した。

西洋的他者によって自国の旋律に西洋音楽的枠組みが付与され再生産された音楽成果に対し、それを好意的に受容するか否かの態度決定は、西洋と当該社会との間に存在する政治的・文化的ヒエラルキーに規定されと考えられる。アルバム『ホリデイ・イン・ジャパン』のヒット現象の時点において、日本は未だ西側諸国への完全な参入を達成していなかったものの、日本歌曲の旋律を題材とし、西洋音楽の手法による編曲を施して西洋的なサウンドを創出した『ホリデイ・イン・ジャパン』に対し、日本の音楽愛好家たちは、明確に好意的な受容態度を表明して歓迎した。『ホリデイ・イン・ジャパン』とは、日本歌曲の旋律と西洋的美意識との結合の成果であり、すなわち日本と西洋との共存の可能性を実証する音楽的成果であったと位置づけられる。現実社会の動態に先駆けて、音楽表現の領域における西洋と日本の共存の達成であり、それは文化的未来像の先取りであったのである。

おわりに

本稿ではドイツ人音楽家ウェルナー・ミュラーによるアルバム『ホリデイ・イン・ジャパン』を事例にして、戦後の日本におけるミュラーの受容過程を論じた。

ミュラーは、第二次世界大戦後ベルリンの米軍占領区域に設立されたラジオ局 Rundfunk im amerikanischen Sektor の専属オーケストラ Werner Müller mit dem RIAS Tanzorchester の活動を通して、世界に知られたポピュラー音楽家であった。ナチス政権下において弾圧されたスウィング・ジャズの再興を目指すオーケストラの主宰を契機に、長時間再生を可能とする LP レコードの普及という好機を捉え、ムード音楽の世界で成功を収めた。

『ホリデイ・イン・ジャパン』は、日本の童謡・唱歌など、明治期・大正期に創作された歌曲を中心に、ミュラーが西洋ポピュラー音楽的手法による編曲を施したムード音楽アルバムである。日本の戦後高度経済成長の初期において、西側に比肩する存在にならんとする願望が大衆に抱かれ始めた 1957 年に発売され、国内でヒットした。日本の音楽愛好家たちは、音楽内容がもたらす西洋的な感覚に讃意を示した。そこに示された受容態度は、現実社会の動態に先駆けて、音楽表現の領域において示された西洋的なものと日本的なものの共存、ないしは交差を歓迎するものであった。

なお本稿では 20 世紀前半期における放送局専属ポピュラー系オーケストラの活動の他の様々な側面について、十分な言及を行うことが出来なかった。放送現場における専属オーケストラの活用は、英米のみならず諸外国でも行われている。SP レコードに用いられた脆く割れやすいシェラックからビニールへと素材が変わり、大量生産による廉価なレコードが普及すると、番組制作においても積極的にレコードが活用されるようになった。その一方で、1950 年代中期になると専属音楽家たちは放送現場での仕事を失った。彼らは作編曲家やスタジオ・ミュージシャンなどに転じ、その後のポピュラー音楽の発展に深く関わった。放送現場で培われてきた音楽家の独自技術は、興行を主とした演奏家のそれとは違うものとして、音源制作現場で歓迎された。ポピュラー音楽における放送局専属オーケストラの貢献については、より詳細な研究成果を待ちたい。

謝辞

本論は、2023 年から 2024 年にかけて筆者が科目等履修生として学んだ法政大学国際文化学部の表象文化演習「ポップ・カルチャー／ポピュラー音楽の系譜」において、指導教授の林志津江先生に提出した論文を、大幅に改稿したものである。執筆に際し、玉川大学リベラルアーツ学部の大駕徹先生に、ご助言をいただいた。お二方への謝意を明記しておきたい。

またこのほどの論文投稿にあたり、ご指導をいただいた本学の先生方に深く感謝を申し上げる。

注

- 1) ドイツでのオリジナル盤では『*Cherry Blossom Time in Japan*』と題され、同時期に発売された米盤、カナダ盤も同様だった。オーストラリア盤、スペイン盤では『*Holiday in Japan*』と題された。以上の各レコード・ジャケットには日本の城、または花傘をさす女性の写真が用いられた。日本盤タイトルは『ホリデイ・イン・ジャパン』で、ジャケットは日本的な少女画だった。フランス盤タイトルは『*Vacances au Japon*』で、ジャケットにはジャポニスム風の絵画が用いられた。
 なお『ホリデイ・イン・ジャパン』の音源は現在でも CD で流通し、YouTube でも試聴が可能である。
- 2) 本名については諸説があるが、確認は難しい。1958 年の初来日時に、「本名はヴェルナー・タラウスと云うのですが、発音のことも考えてミューラーと云う名前をつけ」と、自ら答えている。（「リカルド・サントスと一問一答」『ミュージック・ライフ』1958 年 12 月号, 54 頁）。
 以下、ミューラーの略歴は、ドイツ人放送ジャーナリストの Goetz Kronburger (1933-2019) による CD 『*Blende auf!*』(WERNER MÜLLER UND DAS RIAS TANZORCHESTER, Bear Family Records BCD 16215 AH, 1999) 記載の寄稿を参照する。同氏は RIAS での勤務経験を持ち、ミューラーと近い関係にあった。
- 3) 「リカルド・サントスと云うのは私が軽音楽、特にスペイン系のものをよく演奏するのでそう云った時に同じスペイン系の名前を芸術家としてつけるようになったのです」と、本人が説明している。（「リカルド・サントスと一問一答」『ミュージック・ライフ』1958 年 12 月号, 54 頁）。なお日本では当初ヴェルナー・ミューラー名でレコードが発売されたが、リカルド・サントス名を用いた方が高成績を上げたため、その後もリカルド・サントス名が用いられることが多かった。こうした日本における名をめぐる経緯については、後述する。
- 4) Rundfunk im amerikanischen Sektor を通称 RIAS と称する。ヴォルフガング・シヴェルブッシュ『ベルリン文化戦争』（2000）においては、「米軍地区ラジオ局」の訳語が用いられた。RIAS については、3 章で詳述する。
- 5) ポピュラー音楽のジャンル用語として用いられている「イージーリスニング」と、ほぼ同意語である。2020 年以降に K-Pop において楽曲傾向を示す語として使用される「イージーリスニング」とは、意味が異なる。また英語における Mood Music は、英語版ウィキペディアなどによると「Beautiful music」, 「Exotica」, 「Lounge music」などを差すとされているが、それらは 20 世紀末になってからの比較的新しい用例である。
- 6) 戦前にも日本をモチーフとして作られた楽曲の日本への流入が、皆無だった訳ではない。例えばノラ・ベイズ (Nora Bayes, 1880-1928) が歌いポール・ホワイトマン (Paul Samuel Whiteman, 1890-1967) 楽団が伴奏して 1920 年に発表された「Japanese Sandman」(Victor 18690) や、ハリー・ウォーレンとモート・ディクソンが作詞作曲し、1928 年に複数の SP レコードがアメリカで発売された「Nagasaki」などがあり、戦前日本のダンスホールやカフェでも演奏されていた。ただし両曲とも歌詞に登場する「日本」, 「長崎」, 「富士山」等の言葉は、単にエキゾチックな趣向を表現する素材として扱われている。
- 7) ドイツ国ベルリンに生まれたクラシックからジャズまでこなすヴァイオリニスト／作曲家。1956 年には、自らのオーケストラを率いた「When the White Lilacs Bloom Again (リラの花咲く頃)」(Decca 30039) が、ビルボード・チャートで最高 12 位のヒットとなった。

- 8) ドイツ国ベルリンに生まれたジャズ・ミュージシャン／バンド・リーダー。1933年からベルリンのホテルでスウィング・ジャズを演奏するカルテットを率いて人気者になった。1938年からはダンス・オーケストラを主宰してスウィング・ジャズを演奏し、これは戦時下でも続けられた。戦後には新たなバンドを組織して駐留米軍の兵士クラブなどで演奏するうち、ドイツで最も人気のあるビッグバンドのリーダーとなった。戦前から戦後にかけて、数多くのレコード録音を行っている。
- 9) ベニー・グッドマン (Benny Goodman, 1909-1986) は、アメリカのクラリネット奏者、バンドリーダー。ユダヤ系移民の九男としてシカゴに生まれた。1935年にロサンゼルス・ダンスホールに出演したことを機に人気を博す。1938年にカーネギー・ホールで初めてとなるジャズ・コンサートの成功を経て、スウィングの王様と称された。スウィング・ジャズを代表する存在として知られている。
- 10) 大和田俊之『アメリカ音楽史』2011, 101頁。
- 11) 大和田俊之 前掲書 101頁。
- 12) 大和田俊之 前掲書 105頁。
- 13) 大和田俊之 前掲書 113頁。
- 14) 大和田俊之 前掲書 113頁。
- 15) 著述家、翻訳家。1980年代前半からパンク・オルタナティヴ・ミュージックの音楽批評を手がけ、1980年代後半から1990年代前半にかけては数々のレコードの企画制作を行なった。1990年代後半にベルリンに転居して執筆と翻訳を続けた。
- 16) 明石政紀『ベルリン音楽異聞』2010。以下、本節では同書を参照した記述を多用する。
- 17) 明石政紀 前掲書 162頁。
- 18) 明石政紀 前掲書 162-163頁。
- 19) 明石政紀 前掲書 164-165頁。ここで名の見えるエルンスト・クルシェネク (Ernst Krenek, 1900-1991) は、ドイツやアメリカ合衆国で活躍したオーストリア出身の作曲家である。ジャズの影響を受けている歌劇『ジョニーは弾き始める (*Jonny spielt auf*)』は、1926年にヨーロッパ各地で上演されるや評判を呼び、クルシェネクは時代の寵児となったとされる。クルシェネクによるドイツのジャズについての回想は、おそらく自伝に記載された記述と思われるが未確認。
- 20) 明石政紀 前掲書 167頁。引用文中の「デルフィ・パラスト」とは、1928年に開店し、座席数650、ダンスフロア、レストラン、カフェ、バーを擁した巨大なダンス・ホールである。踊り場としてのデルフィ・パラストの盛衰を、明石は前掲書 165-172頁に記している。
- 21) 明石政紀 前掲書 168頁。
- 22) 柴崎祐典「政治のための音楽、音楽のための政治——ナチスドイツとアメリカ占領軍政府——」2022, 55-56頁。
- 23) 本章におけるRIASに関する情報は、下記の両サイトを参照した。
RIAS Berlin| RIAS Big Band Berlin (<https://riasbigband-berlin.de/rias-berlin/>) (2025.6.10 取得)
RIAS-Berlin Commission (<https://riasberlin.org/en/history/articles/>) (2025.6.10 取得)
- 24) 1957年から1961年まで東ドイツのフンボルト大学で教鞭をとった上杉重二郎 (1914-2000) は、「私は東ベルリンに住んでいましたが、ラジオをひねると、一番電波が強くてガンガン聞こえ

てくるのは、RIAS という、西ベルリンのアメリカ占領地区の放送です。(中略) 東には DDR 放送、ベルリン放送、ドイツ放送と三つあるのですが、この三つがタバになってかかってもかなわないぐらいで、ちょっとラジオをひねると RIAS が一番よく聞こえます。」と述べている。(上杉重二郎『ベルリン東と西』1962, 16 頁)

また <https://www.addx.org/textarchiv/13-10-12-19.pdf> 12 頁 (2025. 6. 10 取得) には次の記述がある。

Großsender Britz

Auch mit 20kW verfügte der RIAS noch nicht über die Sendeleistung, die seiner Rolle in der Konfrontation zwischen „Ost“ und „West“ entsprach. Konsequenz war die Beschaffung eines 100kW starken Senders. (中略) Erstmals eingeschaltet wurde dieser Sender am 20. Juli 1949. (20kW の出力でも、RIAS は「東」と「西」の対立の中で果たす役割にふさわしい送信出力には足らなかった。そのため、100kW の送信機が導入された。(中略) この送信機は 1949 年 7 月 20 日に初めて稼働を開始した。[大江田訳]

- 25) 「西ベルリンは西ドイツのショーウィンドウだとよくいわれます。」と上杉重二郎は、記している (上杉重二郎 前掲書 19 頁)。
- 26) 大和田俊之『アメリカ音楽史』2011, 106 頁。
- 27) 1928 年 1 月に開場した大ホール。街の中心部にあったフィルハーモニア楽堂などの施設は、ほぼすべて爆撃によって破壊されているなか、中心部をはずれたティターニア・パラストは、ほとんど損傷を受けずに残った数少ない大会場だった。ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団が戦後最初の演奏会を開き、RIAS シンフォニー・オーケストラも当施設で初の演奏会を開いた。ティターニア・パラストの盛衰を、明石は『ベルリン音楽異聞』2010, 150-160 頁に記している。
- 28) Goetz Kronburger『*Blende auf*』1999, 5 頁。なお CD『*Blende auf*』には、1950 年から 1958 年にかけての音源が集成されている。
- 29) 現在のベルリン・ドイツ交響楽団 (Deutsches Symphonie Orchester Berlin) である。
- 30) 設立後の 10 年の間に、RTO は西ドイツの各都市のほか、オランダ、オーストリア、スイス、デンマークにおいてコンサートを開催した。1958 年には初来日し、戦後いち早く国内公演を実現した訪日ポピュラー系アーティストの一つとなった。その後も 66 年、68 年、70 年、72 年、75 年、77 年と、計 7 回に渡って来日公演が催された。
- 31) 以下、ドイツのレコード産業史の概略は、クルト・リース『レコードの文化史』(1966=1977) を参考に記述した。
- 32) 原盤とは、レコード、CD 等の形で発売されることを前提に制作された「音源」を収録した録音テープ、ディスクを指す。そして完成した音源に対して発生する権利を、原盤権という。当時は、レコード会社が原盤権を所有するのが通例だった。
- 33) 米デッカ社のポピュラー部門担当副社長のミルト・ゲイブラーが『カテリーナ・ヴァレンティン・ニューヨーク (Caterina valente in new York)』(1957) (ユニバーサルミュージック株式会社, UCCM-9162, 1999) に寄稿したライナノーツにおいて、「アメリカでドイツ語のヴォーカル曲が成功する可能性はあまりなかった。[翻訳者無記名]」と記している。
- 34) 1930 年代から 1960 年代にかけジャズ、ポピュラー、R&B、ロックン・ロールのレコード制作を行い、数多くのヒット曲を放ったレコード・プロデューサー。ロックンロールの古典とされ

- るビル・ヘイリーと彼のコメッツによる全米1位楽曲「ロック・アラウンド・ザ・クロック (Rock Around the Clock)」(Bill Haley And His Comets, Decca 9-29124, 1954)を手がけたことでも知られている。
- 35) 日本盤は、「そよ風と私」(カテリーナ・ヴァレンテ (唄) リカルド・サントス楽団, 日本グラモフォン株式会社, DP-1007, 1957)として発売された。
- 36) アメリカの音楽業界誌『*Billboard*』が発表していた音楽チャートを資料に、音楽史家であるジョエル・ホイットバーン (Joel Carver Whitburn, 1939-2022) が執筆した『*Top Pop Records 1955-2002*』(2003, Record Research)の736頁に記載されたチャート順位を、転載した。
- 37) 複数の編曲家がカテリーナ・ヴァレンテのレコード制作を担当していたが、ゲイブラーは「ストリングスのサウンドが好みだったので、私はミューラーのものを一番気に入って」おり、「秀でたアレンジ」と評価していたことを、CD『カテリーナ・ヴァレンテ・イン・ニューヨーク』に寄稿したライナノーツに記している。
- 38) 来日時のインタビューにおいて、ミューラーは「ホリデイ」シリーズについて、「このアイデアを出したのはアメリカのデッカによってでした。」と発言している。当時の事情を考慮すると、発案者は米デッカ社のミルト・ゲイブラーであったものと考えられる。(「リカルド・サントスと一問一答」, 『ミュージック・ライフ』1958年12月号, 55頁)。
- 39) 石井昭夫 (1937生) は、「近代ツーリズムからマスツーリズムへの移行は、19世紀の最後の四半世紀から徐々に条件が整い始め、第一次世界大戦後のおよそ20年の間、とくに1930年代後半に離陸が始まる。(中略) 端的に言えば、両大戦間にマスツーリズム時代への準備が整い、第二次世界大戦後に発展が始まり、急速に大衆観光のレベルにまで到達した。最初に国内旅行と国内バカンスの大衆化が始まり、航空機の登場によって全世界に広がって行く。」と述べ、「航空機の登場」を全世界の大衆観光の契機とする。(http://www7b.biglobe.ne.jp/~aki141/sitetheme/s2chap1new.pdf 2025.6.7 取得)
- 森貴史 (1970生) は、ジェット旅客機の運行について次のように述べる。「ジェットエンジンの実用化は戦後の旅客機に革命的な進歩をもたらすことになった。(中略) さらに、技術や環境の点で開発が遅れていたターボジェットエンジン搭載の旅客機の運行は、ようやく1950年代以降に開始される。静穏な機内と安定した高空飛行性能を可能にしたジェット旅客機によって、ついに長距離高速移動の時代が始まったのだ。」(『旅行の世界史 人類はどのように旅をしてきたのか』2023, 261頁)
- 両者の言説を総合すると、1950年代に登場するジェット旅客機によってもたらされた大衆観光が、ほどなく全世界に広がったことがわかる。
- 40) 1933年に東京美術学校 (現: 東京芸術大学美術学部) 工芸部図案科を卒業後、長く洋画配給会社に勤務し映画ポスターを描く傍ら、ジャズやレビュー、ミュージカルの評論活動に従事した。ジャズ、ミュージカル、洋画関連の書籍を多数執筆している。
- 41) 野口がここで「オー・グローボ」としているのは、ブラジルを代表する日刊紙『*O Globo*』を指しているものと思われる。なおラテン音楽を収録した「*Holiday In Rio*」のブラジル盤の発売は、1955年と想定される。
- 42) 野口久光「リカルド・サントスの横顔」『放送文化』1958年11月号, 31頁。
- 43) 川喜田は「戦争賠償と占領経費の金額を比較するならば、1952年までのドイツの賠償総額が48億ドル (1938) であるのに対して、その間の占領経費は120億ドル (1938) にのぼった。

占領経費と駐留費の総額は1953年までに500億RM/DM、1950年代末までに700億DMに達した。占領経費の負担は戦争賠償に比べて圧倒的に大きかったことが分かる。西側占領地区の占領経費は占領期には年間予算の平均35%に達していた。西ドイツ建国後、1950年の占領経費は年間予算の38%で、これは国民総生産の15%を超える額にあたる。」として、戦争賠償と占領経費の金額を示している（川喜田，2015）。このほか同時期のドイツは、「イスラエルとの補償協定」に基づいて支払った補償があり、それは約34.5億DMであったことが示されている（山中，2019）。これらを円換算にて総計すると、11兆円超（上限推計）となり、西ドイツが戦後に負った対外的支出が極めて重い経済的負担であったことがわかる。

- 44) 日本の音楽評論家。大学卒業後、文化放送に入社し音楽番組を手がけるプロデューサーとなる。1960年に渡米、1年半ほどで帰国して以降は、フリーランスとしてラジオ番組のプロデューサー、ディスクジョッキー、音楽評論家として活動し、国立音楽大学非常勤講師なども歴任した。
- 45) 鈴木道子「ムード音楽」『『ポピュラー音楽 入門のための13章』1966（東亜音楽社），163頁]。以下の金子による記述も、同頁に記載される。
- 46) 三井徹『戦後洋楽ポピュラー史1945-1875』2018，142-146頁。
- 47) 野口久光「リカルド・サントスの横顔」『放送文化』1958年11月号，31頁。
- 48) 野口久光 前掲誌31頁。
- 49) ボストン・ポップス・オーケストラは、ポピュラー・ナンバーを演奏するために夏のオフシーズンに編成されるもので、基本的なメンバーは名門オーケストラのボストン交響楽団と同じである。1885年からプロムナード・コンサートの名称のもとに開催されたコンサートは、1900年からは正式にポップス・コンサートと呼ばれるようになった。ポップス・オーケストラの名門として、確固たる地位を築いている楽団である。
- 50) 20世紀初頭当時にパリのカフェ・コンセルと呼ばれる複数のショウを伴う飲食店で演奏された音楽や、1920年代からイギリスのBBC放送が複数のラジオ番組で取り上げたことから人気を博したライト・ミュージックなども、ムード音楽の源流としてあげることが出来るだろう。
- 51) 1948年に米コロムビアから最初に発売された、ビニール製による盤である。
- 52) 浅井英雄『ムード音楽』1979，79頁。
- 53) ジョセフ・ランザ『エレベーター・ミュージック BGMの歴史』1997，47頁。
- 54) ジョセフ・ランザ 前掲書86頁。
- 55) 1980年代中期に始まるCDの時代になると、一般的にはLPからの買い替え需要が発生し、それが追い風となったジャンルもある。ムード音楽においては、フランス4大オーケストラ（フランク・プウルセル、レイモン・ルフェーブル、ポール・モーリア、カラベリの各人が主宰するオーケストラ）やパーシー・フェイス・オーケストラ、ボストン・ポップス・オーケストラ、リチャード・クレイダーマンなどのLPは、CDへと衣替えされ発売されたが、それ以外の楽団となると散発的な発売にとどまった。その後、ベスト盤、企画盤、装丁の変更などを繰り返しながら発売が続けられたものの、次第に発売点数が減った。ムード音楽においては、CDへの買い替え需要の恩恵は大きくなかった。
- 56) 1927年に設立された「株式会社日本ポリドール蓄音器商會」を前身とする。1956年に日本グラモフォン株式会社に社名を変更し、1971年に同社がポリグラム傘下に入るに伴ってポリドール株式会社へと社名変更するまで、同社名が用いられた。
- 57) LPP番号のレコードは、25cmLPレコードであった。その他のLPPM番号のアルバムは、

30 cmLP レコードだった。

- 58) 日本グラモフォン株式会社刊行による 1957 年 12 月発行の「1958 洋楽・邦楽総目録」によると、ヴェルナー・ミューラー名義では、下記の商品が発売されている。

EPP10 ヴェルナー・ミューラー楽団 アップ・ビート／フェード・イン／／君は我が全て／トランペット・ブルース

P47 ヴェルナー・ミューラーと RIAS・ダンス・オーケストラ ルンバ・クマーナ／エル・クンバンチェロ

P51 ヴェルナー・ミューラーと RIAS・ダンス・オーケストラ アンナ／シボネイ

EPP 番号はビニール製の 33 回転 17 cmEP 盤レコードであり、P 番号はシュラック製の SP 盤レコードである。大畑が「全然売れなかった」としているのは、これらの商品を指すものと思われる。なお同社刊行による 1960 年 12 月発行「1961 洋楽・邦楽総目録」では EPP10 はリカルド・サントス楽団の名義で記載されており、同番号のまま商品記載の演奏者名義がリカルド・サントス楽団に変更されたものと推察される。

- 59) 「座談会 来日するリカルド・サントス楽団に期待する」『ミュージック・ライフ』1958, 11 月号, 11-12 頁。
- 60) 野口久光「ポピュラーのききもの」『音楽の友』1958, 65 頁。
- 61) ジャズ・ミュージシャン／ダンス・オーケストラ主宰者。1956 年に NHK 専属となり、自身のオーケストラの主要メンバーに加え、渡辺貞夫 (1933 生), 秋吉敏子 (1929 生), 日野皓正 (1942 生) らを擁する「NHK オールスターズ」を結成し、紅白歌合戦に出演するなどして活躍した。
- 62) ドイツではジャズ演奏のレコードが複数発売されている。そのうち日本では「アップ・ビート／フェード・イン／／君は我が全て／トランペット・ブルース」(EPP10) が発売された。このうち「君は我が全て／トランペット・ブルース」は後年の CD 『Blende auf』 (WERNER MÜLLER UND DAS RIAS TANZORCHESTER, Bear Family Records BCD 16215 AH, 1999) に収録された。
- 63) 米国大使館員を経て音楽評論家／ラジオ DJ として活動。海外ミュージシャンの招聘も行った。
- 64) 「来日するリカルド・サントス楽団」『ミュージック・ライフ』1958, 11 月号, 10 頁。
- 65) 『音楽年鑑 昭和 32 年版』音楽の友社, 1957, 14 頁。
- 66) 『朝日新聞』は「ポピュラー 20 数曲演奏 リカルド・サントス楽団」[『朝日新聞』夕刊, (朝日新聞社), 1958 年 10 月 31 日, 1958], 『読売新聞』は, 「邦楽のムード化 リカルド・サントス楽団」[『読売新聞』夕刊, (読売新聞社), 1959 年 9 月 2 日, 1959] において, ムード音楽として扱った。
- 67) 1968 年から始まったオリジナルコンフィデンスによる各種のチャートは, 日本における音楽ヒットチャートの代表的存在といえる。それ以前のレコード売上枚数などについては, 各種の資料や言説に基づく類推によらざるを得ない。
- 68) 『音楽年鑑 昭和 33 年版』音楽の友社, 1958, 72 頁。
- 69) 大橋巨泉「ホリデイ・イン・ニッポン」『Juke Box』1958 年 6 月号, 21 頁。
- 70) 『山陽年鑑 昭和 34 年版』1958, 129 頁。
- 71) 澤山博之監修・著『ミュージック・ライフ 東京で 1 番売れていたレコード 1958~1966』2019, 44-45 頁。
- 72) 通常は「ショー・ジョー・ジ」と曲名表記される。1950 年代当時の SP レコードのレーベルに

において確認した。また歌唱者名については、「アーサー・キット」、または「アーサ・キット」の語が併用された。

- 73) 清水瀧治著『レコード会社 ある文芸部長の切抜帖から』1957, 175-176 頁。
- 74) 主要新聞記事として『朝日新聞』, 『毎日新聞』, 『読売新聞』のデータベースを検索した。1950年後期の主要音楽誌として『レコード芸術』, 『音楽の友』, 『ミュージック・ライフ』, 『Juke Box』の読者投稿欄の探索を検討したが、該当の投稿は見出せなかった。
- 75) 「座談会 リカルド・サントスの音楽」『Juke Box』1958年11月号, 20 頁。
- 76) 「ポボン・ミュージックレター」は、ラジオ東京（現在のTBSラジオ）において放送された、聴取者のリクエストに基づくディスクジョッキー番組。1955年7月に開始し、1961年9月に終了した。志摩夕起夫（1923-1999）が司会、浦川麗子が相手役を担当して、二人の掛け合いで進められた。番組名に冠される「ポボン」は、番組提供の塩野義製薬が販売するビタミン剤に使用されるシリーズ名。
- 77) 日本の女優、声優。
- 78) 「座談会 リカルド・サントスの音楽」『Juke Box』1958年11月号, 19 頁。
- 79) 前掲誌 19 頁。
- 80) 前掲誌 20 頁。
- 81) このほか新聞の放送記事面に、リカルド・サントスのライブ・コンサート音源の放送を喜ぶ一般市民の声が見出されたが、音楽内容には触れられていなかった。
- 82) 主要新聞記事として『朝日新聞』, 『毎日新聞』, 『読売新聞』のデータベース、1950年後期の主要音楽誌として『レコード芸術』, 『音楽の友』, 『ミュージック・ライフ』, 『Juke Box』, またウェブ・サイトの国立国会図書館サーチを活用して1950年代のリカルド・サントス、及びウエルナー・ミュラー関連の記事を検索した。なかでも音楽評論家の野口久光、青木啓（1929-2007）が執筆、または構成した記事を精読した。
- 83) 大橋巨泉「ホリデイ・イン・ニッポン」『Juke Box』1958年6月号, 21 頁。
- 84) 「座談会 リカルド・サントスの音楽」『Juke Box』1958年11月号, 20 頁。
- 85) 野口久光「優秀レコード二十選」『ステレオ・ガイドブック』, 音楽の友社, 1959年, 142 頁。
 なお野口は『ホリデイ・イン・ジャパン』について「日本グラモフォンの依頼によって日本民謡や童謡をアレンジ演奏した彼のレコードを聞くと、一部の人が指摘しているような日本とシナの混同などということよりも、ミュラーその人の日本に対するあこがれ、誠実な友情を私はまず感じる」としている（「リカルド・サントスの横顔」『放送文化』1958年11月号, 33 頁）。また一方で「日本の有名旋律をドイツでアレンジ、演奏したムード兼ダンス音楽集で、「外国人の見た日本」的なシナ趣味が入ったところもあるが、コマーシャルな好企画であり、日本旋律の海外宣伝に一役買っている功績もあろう。日本でもこの年のベスト・セラーになっている」とも記しており、『ホリデイ・イン・ジャパン』における「シナ趣味」の表象を認めている（『レコード年鑑 1958 年版』音楽の友社, 1957, 27 頁）。当時の日本における「シナ」の語が意味する音楽内容については、注意深く詳細な検討を要する。本稿では、これらの野口の言説を揭示するに留める。
- 86) 野口久光「リカルド・サントスの横顔」『放送文化』1958年11月号, 31 頁。
- 87) 志島栄八郎「リカルド・サントスと『日本の幻想』」『Juke Box』1959年10月号, 45 頁。
- 88) 大橋巨泉「ホリデイ・イン・ニッポン」, 『Juke Box』1958年6月号, 21 頁。

- 89) 日本音楽研究者。東京芸術大学音楽学部助手を経て、日本大学芸術学部教授、東洋音楽学会会長、楽劇学会会長などを歴任した。日本音楽に関する論文、著書を多数発表している。
- 90) 蒲生郷昭「現代音楽としての邦楽」『フィルハーモニー』1961年1月号, 1961, 40頁。
- 91) 片山幸「オペラ『蝶々夫人』と日本からの応答——表象される「日本」への反応の諸相」『桃山学院大学 総合研究所紀要』2016年 Vol. 42 No. 1, 129頁。
- 92) 明治時代に「小学唱歌集」が、学校教育における音楽科の基礎教材として導入された。唱歌は和洋を「折衷」した「国楽」の創成を目的とする文部省音楽取調掛の方針を踏まえて創作され、花鳥風月と徳目主義を題材とした雅文調で、子供には馴染みのない文体だった。童謡は、教化的な唱歌教育への反発から大正時代に生まれた。イデオロギーや西洋音楽感を強制する唱歌に対し、童謡は大人が失った子供の「純心」や「自然さ」に近づくことを目指した一方で、旋律は唱歌と類似していた。戦後以降の音楽教育やメディアによる再編の中で、「子どものうた」あるいは「郷愁の対象」として共通の文化資源となり、「童謡・唱歌」という併記表現が定着した。
- 93) 小泉文夫「学校のおたまじゃくし教育有害論」1973=1980, 36-37頁。
- 94) 小泉文夫「日本文化の中の伝統音楽」1968=1994, 64-65頁。
- 95) 萩谷由喜子『『蝶々夫人』と日露戦争——大山久子の知られざる生涯』2018, 74-108頁。

文献／資料

[文献・論文]

- ・明石政紀『ドイツのロック音楽——またはカン、ファウスト、クラフトワーク』（水声社）2003。
- ・明石政紀『ベルリン音楽異聞』（みすず書房）2010。
- ・浅井英雄『ムード音楽』（誠文堂新光社）1979。
- ・内田晃一『日本のジャズ史』（スイングジャーナル社）1976。
- ・上杉重二郎『ベルリン東と西』（三一書房）1962。
- ・エライク、セルジュ 南部全司／山崎俊明訳『ポール・モーリア (Paul Mauriat, une vie en bleu.)』（審美社）2002=2008。
- ・大和田俊之『アメリカ音楽史』（講談社）2011。
- ・奥田宗宏／紅林清／伊奈一男／見砂直照／大畑達夫／大橋綾子「座談会 リカルドサントス楽団に期待する」[『ミュージック・ライフ』1958年11月号（新興楽譜出版株式会社）1958, 10-14頁]
- ・音楽之友社・音楽新聞社共編『音楽年鑑 昭和33年版』（音楽之友社）1958。
- ・片山幸「オペラ『蝶々夫人』と日本からの応答——表象される「日本」への反応の諸相」[桃山学院大学総合研究所『桃山学院大学 総合研究所紀要』2016年 Vol. 42 No. 1, 125-142頁]
- ・紙恭輔「リカルド・サントス楽団をきいて——」[『ミュージック・ライフ』1958年12月号（新興楽譜出版株式会社）1958, 11-12頁]
- ・蒲生郷昭「現代音楽としての邦楽」[『フィルハーモニー』1961年1月号（NHK交響楽団）1961, 40-49頁]
- ・川喜田敦子「第二次世界大戦後の西ドイツ賠償問題とヨーロッパ地域秩序形成」[名古屋大学大学院法学研究科『名古屋大学法政論集 第260号』2015, 165-187頁]
- ・北村雅章／榎名静男／浦川麗子／伊藤常信／青木啓「座談会 リカルド・サントスの音楽」

- [『Juke Box』1958年11月号(ディスク社)1958, 18-21頁]
- ・葛谷彩「ナチス時代の強制労働者補償問題——『終わることのない責任』?」[愛知教育大学地域社会システム講座『社会科学論集 第49号』2011, 127-168頁]
 - ・小泉文夫「学校のおたまじゃくし教育有害論」[『おたまじゃくし無用論』(青土社), 1973=1980, 36-52頁]
 - ・小泉文夫「日本文化の中の伝統音楽」[『日本の音 世界の中の日本音楽』(平凡社), 1968=1994, 59-85頁]
 - ・サイード, エドワード・W (板垣雄三／杉田日英明監修 今沢紀子訳)『オリエンタリズム 上 (Orientalism)』『オリエンタリズム 下 (Orientalism)』(平凡社)1978=1993。
 - ・澤山博之監修・著『ミュージック・ライフ 東京で1番売れていたレコード 1958~1966』(シンコーミュージック・エンタテイメント)2019。
 - ・山陽新聞社編『山陽年鑑 昭和34年版』(山陽新聞社)1958。
 - ・シヴェルブッシュ, ヴォルフガング 福本義憲訳『ベルリン文化戦争 1945-1948／鉄のカーテンが閉じるまで』(法政大学出版局)1995=2000。
 - ・柴崎祐典「政治のための音楽, 音楽のための政治——ナチスドイツとアメリカ占領軍政府——」[半沢朝彦編著『政治と音楽』(晃洋書房)2022, 47-64頁]
 - ・清水瀧治著『レコード会社 ある文芸部長の切抜帖から』(東京ライフ社)1957。
 - ・志鳥栄八郎「リカルド・サントスと『日本の幻想』」[『Juke Box』1959年10月号(ディスク社)1959, 45頁]
 - ・菅田泰治『日本盤オールディーズ・シングル図鑑 1954-1964』(シンコーミュージック・エンターテインメント)2011。
 - ・鈴木道子「ムード音楽」[『ポピュラー音楽 入門のための13章』(東亜音楽社)1966, 147-175頁]
 - ・新野守弘／飯田直子／梅田紅子編著『知ってほしい国ドイツ』(高文研)2017。
 - ・野口久光「リカルド・サントスの横顔」[『放送文化』1958年11月号(日本放送協会)1958, 31-33頁]
 - ・野口久光「ポピュラーのききもの」[『音楽の友』1958年10月号, 65頁]
 - ・萩谷由喜子『『蝶々夫人』と日露戦争——大山久子の知られざる生涯』(中央公論社)2018。
 - ・三井徹『戦後洋楽ポピュラー史 1945-1975』(NTT出版)2018。
 - ・無記名「リカルド・サントスと一問一答」[『ミュージック・ライフ』1958年12月号(新興楽譜出版)1958, 54-55頁]
 - ・森貴史『旅行の世界史 人類はどのように旅をしてきたのか』(星海社)2023。
 - ・ランザ, ジョセフ 岩本正恵訳『エレベーター・ミュージック BGMの歴史』(白水社)1997。
 - ・リース, クルト 佐藤牧夫訳『レコードの文化史 (Weltgeschichte der Schallplatte)』第2版(音楽之友社)1966=1977。
 - ・Goetz Kronburger CD: WERNER MÜLLER UND DAS RIAS TANZORCHESTER『Blende auf』BCD 16215 AH (BEAR FAMILY RECORDS), 1999。

[新聞]

- ・著者不明「ポピュラー 20 数曲演奏 リカルド・サントス楽団」[『朝日新聞』夕刊, (朝日新聞社), 1958年10月31日, 1958]

戦後の日本におけるドイツ人ポピュラー音楽家ウェルナー・ミュラーの受容過程

- ・伊奈一男「流動する弦の美しさ リカルド・サントス管弦楽団公演」[『毎日新聞』夕刊, (毎日新聞社), 1958年11月5日, 1958]
- ・著者不明「邦楽のムード化 リカルド・サントス楽団」[『読売新聞』夕刊, (読売新聞社), 1959年9月2日, 1959]

[インターネット]

- ・国立国会図書館サーチ: <https://ndlsearch.ndl.go.jp>
- ・国立音楽大学付属図書館 WebOPAC: <https://wopac.lib.kunitachi.ac.jp>
- ・石井昭夫「旅と観光の世界史」<http://www7b.biglobe.ne.jp/~akil41/sitetheme/s2chap1new.pdf> (2025.6.7 取得)
- ・山中理司「ドイツの戦後補償」https://yamanaka-bengoshi.jp/2019/04/20/germany-hoshou/?utm_source=chatgpt.com (2025.6.7 取得)
- ・RIAS-Berlin Commission: <https://riasberlin.org/en/history/articles/> (2025.6.7 取得)
- ・RIAS-Bigband Berlin: <https://riasbigband-berlin.de> (2025.6.7 取得)

[音楽資料]

- ・CD: WERNER MÜLLER UND DAS RIAS TANZORCHESTER 『*Blende auf*』 BCD 16215 AH (BEAR FAMILY RECORDS), 1999.
- ・CD: 『ウェルナー・ミュラーの素晴らしき世界』 WQCP-861 (ワーナー・ミュージック・ジャパン) 2010.
- ・CD: 『カテリーナ・ヴァレンテ・イン・ニューヨーク』 UCCM-9162 (ユニバーサルミュージック株式会社) 1999.

[ストーリーミング音源資料]

- ・Apple Music ウェルナー・ミュラー, 及びリカルド・サントス名義の各種アルバム音源。