

山田耕筰の音楽観

佐地多美

Kosçak Yamada's View of Music

Tami SAJI

はじめに

近年、日本歌曲は演奏される機会が多くなってきている。これは、日本語を母国語とする我々にとって、当然のことであるのだが、日本の洋楽輸入時において、西洋音楽を日本音楽より高級であるとして、日本音楽を軽視してきた風潮があり、それから長い間、脱しきれないでいる歴史的事実¹⁾を振り返る時、日本歌曲を積極的に取り上げる現象は、誠に喜ばしいことである。

しかし、日本歌曲の作品や作曲家についての研究は、極めて少ない。昭和57年、山田耕筰17回忌に、グランドオペラ「香妃」が初演され、それと同時に、再調査された年譜・作品目録を含む研究資料が、『山田耕筰伝記²⁾』として刊行された。これを機に、演奏解釈を深める意味からも、この資料を足掛かりとして、山田耕筰(明治19年～昭和40年)研究を試みることにした。

山田の作品は数多く、中でも歌曲は600曲にも及んでいる。又、作品の種類は多岐にわたっているが、出版されているものは殆どが歌曲作品という事情もあって、研究の対象はおのずと限られてくる。

そこで本稿は、日本の近代洋楽史の創成期に出現し、その発展に尽した山田の歌曲作品を通して、彼の作曲技法の特徴を検討し、併せて著作物から、彼がどのように音楽を捉え実践してきたかを考察することによって、山田の音楽観を明らかにすることを目的とした。

作曲技法の特徴と変遷

山田の歌曲作品における、作曲技法の特徴と変遷についての研究³⁾は、すでに、2、3報告されているので、ここでは、彼の著作物を考察する上で必要と思われる作曲技法だけを、これらの資料により、まとめることにする。

1 第1期の歌曲作品(明治37年～大正6年⁴⁾)

この時期は、東京音楽学校入学からベルリン留学の帰国後2、3年の間で、いわば試作期である。

作曲技法としては、ヨーロッパの古典派やロマン派のスタイルを模倣し、英語やドイツ語の歌詩を使って作曲していた。山田独自の音楽を表すというよりは、ヨーロッパ音楽を学び踏襲しているもので、作品の芸術的価値もそれほど高いものではない。その頃の日本は、近代化に

向かって歩み始めたばかりで、洋楽輸入からまだ日が浅い時代であったし、音楽学校に作曲科がなかった背景を思えば、当然のことかもしれない。

しかし、この時期の作品の中にも、留学中に影響を受けた R.シュトラウス⁹⁾から、近代的な響きを持つ和音の導入や、調性の新しい試みを学び、声楽曲に生かしているし、器楽曲においては、スクリャービンの影響⁹⁾を受けた「ポエム」を作曲している。

代表的な歌曲作品としては、留学中の明治 43 年から大正 2 年にかけて作曲した、『露風の巻⁷⁾』がある。その中の 10 曲目の「唄」は、何か新しいスタイルを見つけ出したようだ⁸⁾。『露風の巻』の序に、山田は次のように書いている。「私は然し、この「唄」に於いては、極めて僅か乍らもある満足を得て居る。それは、在来の歌曲の殆んど総てが、「詩」と「音楽」の対合はあっても、真の融合がなかったのに比して、この曲には単に「音楽」が「詩」の背景としてのみでなく、その両者が一つの流れとして流れて居ると云う点に就いてである。立体の流動である音楽を、平面にして使用するの賢ならざる事から、脱れ得た様に思う。」

問題は、日本語をどのように扱って、メロディーと結びつけるかであった。そして、ことばの高低アクセントを、そのままメロディーにすることに着目した。又、日本の伝統的な音階を検討し、西洋の音階と混用する方法に気付いた彼は、大正 6 年、「野薔薇」にその完成したスタイル⁹⁾を見せ、独自の技法を打ち出す第 2 期へと歩み始めた。

2 第 2 期の歌曲作品(大正 7 年～昭和 3 年)

この時期の社会的な背景として、大正 7 年、鈴木三重吉の『赤い鳥』が刊行され、童謡運動が起っていることは見逃せない。そして、この運動に刺激を受けた山田は、大正 11 年、北原白秋と『詩と音楽¹⁰⁾』を創刊することになり、新しいスタイルを模索しながら、数々の名曲を生んでいった。つまり第 2 期は、日本伝統音楽に見られるスタイルを用い、彼独自の音楽語法を確立していった充実期である。

大正 6 年の『澄月集』は、短歌に作曲したこともあって、日本の伝統的な雰囲気を持つ音楽に仕上がっている。それは、都節音階を用いたことに起因している。大正 8 年の『幽韻』も、強拍弱拍というヨーロッパ的な拍子概念から逃れ、4/4 拍子と 8/8 拍子、3/4 拍子と 6/8 拍子を並べて書いた拍子記号を用い、拍の捉え方を効果的なものにしていく。

日本的なこれらの作品に比べ、大正 9 年の『風に寄せてうたへる春の歌』と『寂しき夜の歌』は、後期ロマン派の匂いのする傑作である。しかし、これもヨナ抜き長音階(五音音階)を巧みに用い、日本的性格の強い作品に仕上げている。そして、拍の捉え方をさらに発展させ、小節毎に拍子を変化させる自由な拍節法を確立している。例えば、『風に寄せてうたへる春の歌』の第 3 曲「光に顫ひ、日に舞へる」では、26 小節の中で 11 回も拍子を変えている。これは、ことばのシラブル数やイントネーション、メロディーの長さによっては、一定の拍子の中で処理できないことから、この方法を考え出したように思われる。強拍と弱拍の規則的な繰り返しの中では、日本語の持つ語感は表せないと判断したらしい。つまり、ことばのアクセントと旋律についての研究から、新しい日本の旋律を得ようとした。そしてこの試み¹¹⁾は、「からたちの花」など多くの作品に用いられ、山田のメロディーの特徴になっている。

大正 11 年、北原白秋との出会いから、同人雑誌『詩と音楽』を創刊し、童謡作品などを次々と発表していった。この雑誌には、歌曲や童謡ばかりではなく、山田の音楽観を述べた論文も毎月掲載されたが、残念なことに、1 年で休刊することになった。この年、白秋の故郷福岡県柳川の方言で書かれた、『柳川風俗誌』に作曲した『AIYAN の歌』を、今までの作曲技法をさらに深めた邦楽的な手法で表し、作曲家としての絶頂期を迎えた。

翌12年の作品『芥子粒夫人』^{ポストマニ}も、白秋とのコンビで、童謡的世界を歌とピアノで色彩豊かに描写している。これ以後、今までの手法を用い、「からたちの花」「この道」「赤とんぼ」などのわかり易い作品を多く書いていった。

大正の末から昭和3年にかけては、民謡の編曲や民謡風の作品が多くなり、今までに開発された技法を、気楽にわかり易く表している。

このようにして、音階の上では、都節音階とヨナ抜き音階を、拍子については、後に変格的節奏と呼ばれる技法を巧妙に用い、山田の音楽を特徴づけていった。

3 第3期の歌曲作品(昭和4年～昭和38年)

この時期は、創作の主力が歌曲から管弦楽曲やオペラに移り、歌曲作品における特に目新しい技法は見あたらない。

創作の関心が歌曲以外に向けられたこともさることながら、昭和3年、橋本国彦が「黴」と「斑猫」の作品を発表したことが、山田にとって大きな衝撃になったらしい¹²⁾。この橋本作品は、日本の歌曲史の曲り角になった記念すべき作品で、新しい演奏スタイル、朗唱法が試みられている。

これ以後、山田の名声と共に、校歌・社歌・団体歌の創作が目立ち、歌曲作品のスタイルを新しく展開させようとはしなかった。

著作物にみる民族性

ここで言う音楽における民族性とは、雅楽や長唄・民謡を直接示しているのではない。それは確かに一側面ではあるが、この稿では、日本音楽にみられる基本的な要素が、山田の歌曲作品を通して、著作物にどのように著わされているかを明らかにしようとするものである。そして、民族的な特徴が、どんな形で伝えられていったかを調べることによって、山田の音楽観を模索しようとするものである。

民族的な特徴が、色々な面を表しやすいのは、時代の変わり目や、新しい様式が生まれてくる時期に多いが、ちょうど山田が生きた時代も、そのような背景があった。つまり、日本の近代音楽が、それまでにあった伝統音楽を頭から否定し、強引なまでにヨーロッパ音楽を流入した、歴史の大きな変動期を通過して発展した時期であった。それでは、山田が民族的な特徴をどのように表していったのかを、具体的に検討してみる。

1 旋律法

ことばのアクセントと旋律を一致させる方法に着目した彼は、徹底的にこの方法を押し進めた。『歌詞の取扱い方¹³⁾』の中で、「荒城の月」を例にとって、仔細に言葉と旋律との関係を調べている。〈譜例1〉は、原曲に近い姿に加筆したものである。便宜上、原曲と同調にしたため、高音域になっているが、詩と曲は融合し、「この方法によってこそ、はじめて外国の旋律でない、日本語による、真の、即ち借物でない日本の旋律が生れ出るのである¹⁴⁾。」と述べている。

しかし、彼の旋律法の本質は、このようなことばのアクセントと、旋律を一致させるという技術的な問題ではなく、新しい民族的な旋律は、ことばから導き出すべきであると考えて、ことばの動きを旋律に移そうと考えた。彼自身は、「歌曲とは、詩と音楽的旋律とが融合せられた作品を言う。即ち、詩の韻律と詩句の旋律によって惹き起された音楽的感興が、明瞭な力の流れとなって湧き上り、終に一つの歌曲を生むことになるのである¹⁵⁾」と述べているし、『日本歌曲とその基本的な演唱・演奏法について¹⁶⁾』では、歌曲についての私見を、次のようにまとめている。「歌曲とひとくちにいても、ドイツ歌曲とフランス歌曲では、その性格や様式がまった

〈譜例1〉 アクセントを整えた「荒城の月」

は り こ う ろ う の は な の え ん
 め ぐ る さ か づ き か げ さ し て
 ち よ の ま つ が へ わ け い で し
 む か し の ひ か り い ま い づ こ

×は改編

く異なる。ましてロシアのそれは更に激しい差異をみせている。それはいったい何に基因するのであろうか。それは、たしかに国民性の相違にもよるが、そればかりであるとはいえない。私はその根本の理由は、むしろ国語の相違によるものであると断じたい。単にリート(ドイツ)やシャンソン(フランス)またはロマンツァ(ロシア)の相違のみではなく、一国の音楽そのもの自体も、実はその国語に源を発するものである。」

山田がこのような作曲技法を見いだすまでには、シューベルトやシューマン等の歌曲にその規範を求めたが、それが得られなかったこと、そして、音楽的作品のうちに、求めようとして得られなかった詩句の表現法を舞台役者の台詞回しの中に発見した経過も、見逃せない¹⁷⁾。当時、楽壇では、ことばのアクセントの問題は等閑視されていたので、山田こそは、アクセントを尊重して作曲をする第1人者のように思われていた¹⁸⁾。

2 拍 節 法

「旋律は、私共の心象や感情の再現であります。そして、私共の心象や感情は、必ずしも正格的な正調的なものに終止するものではないということは、いうまでもないことです¹⁹⁾。」と述べているように、旋律は、詩の韻律によって惹き起こされた音楽的感情が流れ出てきたもので、いつも規則正しい形をして表れてくるものではない。したがって、強拍弱拍の繰り返しのよるヨーロッパの拍節法では、表現できないとして、変格的節奏を生み出した。

このような拍節法は、ヨーロッパ音楽の中にもしばしば見られるが、山田の中期以後の作品の基本的な拍節法となっている。これは彼独自の旋律法とも関係し、作曲技法上、重要な位置を占めている。山田はその著作²⁰⁾の中で、例を「この道」にとって、詳しく説明している。規則的な拍子の中につめ込んでしまった作品〈譜例2〉と、変格的節奏による作品〈譜例3〉とを比較することによって、この技法の重要性が一目瞭然になるので、楽譜を紹介する。

「曲は3拍子のワルツ調になって来ます。従って、「童心のうちに甦える追憶」というような

〈譜例2〉 規則的な拍子による「この道」



このみちはいつか来たみちああ そうだ
よ アカシアの はなが咲いてる

〈譜例3〉 変格的節奏による「この道」



このみちはいつか来たみちあ
あ そうだよ アカシア
の はなが咲いてる

夢心はあとかたもなく消えて、ただかるい弄れ心のみが浮き出て来るばかりです。詩情は失われ、詩意は害われてしまいます。まして、「あゝ、そうだよ」の「あ」音に附せられている延長記号などは全く無用なものとなるのみではなく、むしろ、このワルツ調に於ては、無理な、不自然なものとなり終ってしまふことになります。」

3 音階

山田は歌曲作品の中に、都節音階などの伝統音楽の要素を表現手段として用いたが、それには、彼が伝統音楽に対して大きな関心を持っていたことや、感覚的にも共感できる場所があったらしい。『改造日本音楽の提唱²¹⁾』の中で、次のように述べている。「日本の音楽は音階からして第一、西洋音楽とは全然趣きを異にしている。それ故、邦楽の洋楽化、或いは邦楽の心を洋装して世の中に押し出そうとする試みは、必ず失敗に終るにちがいない、と説くものがある。全く、日本の音階が、西洋のそれと趣きを異にしているのは事実である。単に趣きを異にしているばかりでなく、邦楽の音階は邦楽の音階として、洋楽のそれの中に見い出すことの出来ぬ美しさを持っているのも、否みがたい事実である。」

このように、山田は日本音楽を評価し、自らもその手法を実際に用いた。そして、日本の伝統音楽に携わる人々に、『邦楽の将来²²⁾』の中で、次のように述べている。「我々日本人は、確かに在来の日本音楽に飽き足りなくなってきた。そして、確かに西洋音楽の偉に打たれ、その力に服そうとしている。繰り返して言うまでもなく、邦楽の過去は貧弱なものであった。我々は海外に誇示すべきものを多く持ってはいない。と同時に我々は、従来の邦楽の手法が今後の我々の要求を充し、我々の自己表現に役立つものだとも思うことが出来ない。が、だからといって

我々は、徒らに西洋音楽に心酔し、その科学的研究なり追従なりを、我々の為すべき全部だと思ってはならない。」

さらに、「それ故私は日本音楽家諸氏に、古来の伝統や旧殻を脱ぎ棄て、真面目な研究的態度を以て西洋音楽の外廓に觸れ、内容を探り、日本音楽にあるよいものを、整然たる洋楽の近代的形式を通して表現せられんことを、心から希望しないでは居られない²³⁾」と述べている。

つまり、日本音楽と西洋音楽の歩み寄りを提唱している。

4 演奏法

山田の作品には、演奏法を指示する記号が細かく書き込まれている。それは、山田が演奏についての明確なイメージを持ち、それを演奏する側へ伝えようとした表れであった。その演奏法の指示は、日本の伝統的な歌唱の演奏法に基づいているものが多い。それらについては、前述の『日本歌曲とその基本的な演唱・演奏法について』の中で解説しているので、いくつかを紹介する。

(1) 発声と発音

「歌曲の演奏において、音楽的表現の完璧は絶対必要である。と同様、言語的表現の完全さも忘れてはならない。世上ややもすると、この自明の理をわきまえず、イタリアの発声を至上のものともみたり、ドイツの発声を最高と主張したりするのである。(中略)要するに、発声とはその国の言葉を正しく美しく発音する術をいうのである。(中略)その意味からいえば、日本の歌曲を歌うには、日本語を正しく美しく発音する発声を知らなければならない。外国語の発音に適する発声をそのまま邦語に応用するから、歌い手の日本語は解らないなどといわれるのである。」

この問題については、以前に比べ、いくらか改善されているようだが、不明瞭な日本語で歌う傾向が、まだ少し残っているように思われる。日本人が日本歌曲を演唱するのは、当り前で容易であるべきはずであるのに、その実、決してやさしいことではない。日本の国語に適応した発声法が存在し、その発生法によって歌われるべきであるのだが、明治初年に洋楽が輸入されてから100年以上たった今も、それは叶えられていない。日本語を美しく歌い表し、日本人の感情を生き生きと歌いあげるためには、日本人の体格、声質等に無理なく適合した発声法が必要になってくる。日本歌曲の歴史は、外国歌曲のそれと比較して短いが、充分な研究と高度な技術を持って、いち早くこの問題を解決したいものだ。

(2) ディナミック

「強弱についてみれば、洋楽の場合は、上昇する場合に多く漸強を用い、その反対に、下降時には漸弱をとる。しかし、日本的歌唱法はまったくその逆である。邦楽の歌唱に注意すれば、この方法には直ちに感得できる。長唄、常磐津、浄瑠璃、清元、新内はもとより俚謡、民謡の歌い方にもこの方法が用いられている。それはおそらく、日本語そのものの特性が要求するのであろう。」

(3) レガート・スィンギング

「なめらかな歌いかたは、とくに私の歌曲を演奏するのに欠くべからざる手法である。それは、私の音楽の要求というより、むしろ日本の詩そのものの要求に基づくものである。すなわち日本語そのもののもつなめらかさが、それを要求するのである。」

このように、日本歌曲を演奏するには、これら日本独自の演奏法を会得しなければ、真の意味での日本歌曲の演奏になり得ないとしている。

5 新音楽の創造

山田の歌曲作品や著作物が、民族的な要素を用いて表されているということは、今まで述べてきたことによって、少し明らかになったと思う。

それでは、山田はどんな音楽の誕生を夢見ていたのだろうか。そして、そのために何をしなくてはならなかったのだろうか。彼の音楽観を示すものとして、次の文章を引用し、その答えとしたい。

「現在非常な勢いで日本の社会を浸潤しつつある西洋音楽は、その外廓は如何に立派なものであっても、その内容にどんな深みがあるにしても、日本人が日本人である限り、いかえれば西洋音楽が外来のものである限り、仮令一時眩惑は与えるにしても、そのままに生来の日本人の心の表現であり得ない、従って日本人本来の欲求を完全に満すことが出来ないことになる。旧来の邦楽がそのまま現代人の要求を充たすことが出来ず、現代人がその充たされぬ心を走らせつつある洋楽も畢竟日本人の欲求に答え得ないものだとすると、私共はどうしても未来の私共の要求に答える真実の音楽を、何らかの新しい、私共自身の形式に於いて表現するより外ないことになろう。ここで私は目覚めた時代の日本にふさわしい新音楽の創造を叫ばずには居られないのである²⁴⁾。」

「我々は洋楽の心を解し、自分の心をそれに触れさせることはできるけれども、我々に我々の国民性があり、我々に我々の個性がある限り、洋楽の心はそのままに自分の心であると言い切ることは出来ないであろう。ちょうど、文学者が在来の言葉を用いて新しい自己を物語り、或いは、在来の言語に新しい内容を含ませたり、既にある言葉の中から新しい熟語を造ったりするように、最も自由な感情の表象的表現である音楽が、在来の洋楽の形式踏襲の域から一步を踏み出して我々自身の心を物語る時が来なければ、我々の真実の心の要求は充たされることがないであろう。私は目覚めた日本が、洋楽の外形に煩わされることなしに、日本自身の心を静かに語り出る日の一日も早く来らんことを祈り、且つ待ち望んでいるのである²⁵⁾。」

それでは、山田が提唱する新音楽の創造とはいったいどのようなものだろうか。単なる西洋音楽と日本音楽の折衷なのであろうか。民族性に立脚した日本独自の音楽とは。この問題は、現代の日本における音楽活動の中で、今も試行錯誤を繰り返して模索されている。、大きな課題のように思われる。そして、この課題の解決には、これからも相当の時間が必要となるであろう。

む す び

山田の活躍した大正から昭和初期にかけては、日本楽器の発明と改良、そして、日本音楽に関する科学的研究も盛んに行われるようになった。それに、宮城道雄を代表とする箏曲界の新日本音楽²⁶⁾の活動や、他の邦楽の新作活動が、当時の山田の音楽観に影響を与えたことは、容易に想像できよう。この時代は、西洋音楽の直輸入からいくらか年月を経て、必然的に起った民族性が自覚され始めた頃でもあった。そして、第二次大戦後、民族音楽がにわかに世界中の関心を集めている。単に、伝統音楽の尊重や民族主義の勃興ばかりではなく、さまざまな作曲技法が試みられた西洋音楽が、新しい創造の道を求めて、東洋(広義の)に目を向け始めたことにも一つの原因がある。我が国の音楽教育界もこれを受けて、教材に日本音楽や世界の民族音楽を取り入れるようになり、西洋音楽への盲目的追従から脱却し始めている。

今日の我が国の音楽界が抱えている一つの問題点、すなわち、日本人の心から生れ、その心を語る日本独自の音楽の創造を、日本に西洋音楽が輸入されて日も浅い頃、すでにその示唆にとむ音楽観が山田によって著わされた。このことに、大きな興味を示さずにはいられなかった。

今回、歌曲作品と著作物を分析することによって、山田の音楽観を模索したわけだが、その過程において、彼が日本の近代音楽の創成期に出現した大人物であることを、再確認した。それは、多数の作品を生み出したことばかりではなく、日本と西洋とを往復しながら、活発な音楽活動を行ったり、舞踊の石井漠、演劇の小山内薫など、他の芸術分野の人々との交流に、積極的に取り組んだことにも起因している。

したがって、山田の音楽観の全貌を明らかにするには、広い視野からのアプローチによって、初めて完全に把握されるのではないだろうか。幸い、山田の新しい作品目録が、近く刊行されるという。これで、作曲年代の見直しや、未出版作品、未発表作品によるアプローチも、可能になってきた。

又、山田が最も活躍した大正期の洋楽界の状況を調査することや、彼の種々の音楽技法の試みが、後の人々によって、どのように継承されていったのか。オペラ上演やオーケストラ結成などの音楽的活動が、どのように生かされたのか。オペラ上演やオーケストラ結成などの音楽的活動が、どのように継承されていったのか。これらを調査することも、問題点になるであろう。

これらの問題点に取り組むことを、今後の研究課題としたい。

注

- 1) 吉川英史：日本音楽の歴史，354～366，創元社(昭和40年)
- 2) 日本楽劇協会編：山田耕筰伝記，恵雅堂(昭和57年)
- 3) 昭和55年2月，音楽学会東北支部例会において，小倉範子氏による「山田耕筰の歌曲について」の口頭発表があった。又，前述の『山田耕作伝記』の中で，小島美子氏が「日本歌曲の古典 山田耕筰の歌曲」を著わしている。
- 4) 小倉氏によれば，大正4年までを第1期としているが，ここでは，小島氏の説を採用する。
- 5) 山田耕筰：耕筰楽話，230～237，清水書店(大正10年)
山田耕筰：詩と音楽，3，68～80(大正12年)
- 6) 前述『伝記』の中で，秋山竜英氏が「ピアノ曲・管弦楽曲にみる山田耕筰像」の論文で，大田黒元雄氏の音楽批評を紹介している。
- 7) 明治42年，三木露風が詩集『廃園』を発表。その中から10篇に作曲し『露風の巻』と名付け，大阪開成館から大正7年に出版された。
- 8) 山田耕筰：詩と音楽，2，2～15(大正12年)
- 9) 小島美子：フィルハーモニー，11，42(昭和37年)
- 10) 雑誌『詩と音楽』は，大正11年9月に創刊され，翌年9月までアルス出版から毎月発刊された。
- 11) 小島美子：フィルハーモニー，12，46～47(昭和37年)
- 12) 日本楽劇協会編：山田耕筰伝記，230，恵雅堂(昭和57年)
- 13) 山田耕筰：アルス音楽大講座，4，269～275(昭和11年)
- 14) 同上，275
- 15) 山田耕筰：作曲者の言葉，140，アルス(大正11年)
- 16) 山田耕筰：山田耕筰全集，2，82～91(昭和38年)
- 17) 山田耕筰：詩と音楽，2，4(大正12年)
- 18) この通説に，金田一春彦氏は，「歌のアクセントに関して—先覚者本居長世—」と題して，反論している。
金田一春彦：音楽，15，29～33(昭和41年)
- 19) 山田耕筰：アルス音楽大講座，4，276(昭和11年)

- 20) 同上, 277~279
- 21) 山田耕筰: 耕筰楽話, 185~198, 清水書店(昭和10年)
- 22) 同上, 211~217
- 23) 同上, 187
- 24) 同上, 186
- 24) 同上, 186
- 25) 同上, 217
- 26) 吉川英史: 日本音楽の歴史, 443~449, 創元社(昭和40年)
- 27) 遠山音楽財団附属図書館編: 山田耕筰作品資料目録, 遠山音楽財団附属図書館(昭和59年) 予定