

## 山田耕筰の独唱曲 (第4報)

連作歌曲<AIYANの歌>

森 久見子

Songs by Kôsaku Yamada

A Series of Songs. "Song of AIYAN"

Kumiko MORI

### 緒 言

本論は「山田耕筰の独唱曲」の第4報で、白秋の詩による作品研究の2回目である。「山田耕筰の独唱曲(第3報)からたちの花」(以下「第3報」)において、山田の理想とした歌曲のスタイルと言える白秋の詩による歌曲<からたちの花>の作品研究を行った。結果、<からたちの花>は山田の理念である「詩と音楽の融合体」に基づく作品であることを知り得た。

山田と白秋は周知の通り「名コンビ」と言われ数多くの名作が生まれている。しかし、これは後世の世評に尽きる事柄ではなくて、本人同士もお互いに尊敬し、信頼し合う芸術家同士であった。このことは二人が残した言葉からも確かめることができる。山田は「北米から帰朝して新しい詩友を得た。それが北原白秋である<sup>[1]</sup>」と述べ、また「白秋が死んでから、僕はいい作品を書いていない<sup>[2]</sup>」と語っている。白秋は自分の作品が「音」になることに対して確固たる理りを持っていたが、自分と山田を当てはめたような次の文を残している。「要するに天才と天才と、詩人と音楽家と立派に対立して、そして相尊敬し相許容した会心の微笑が自らその間に成立たねばならない。それでなければ本当ではない<sup>[3]</sup>」この相通じる感性を持った二人が協力し合ったのは1922年から1932年のほぼ10年間であるが、この間に実に多くの傑作が生みだされているのである。

本論では、山田と白秋による最初の作品に逆のほり連作歌曲<AIYANの歌>を研究対象とし、山田が詩、あるいは言葉からどのようにして彼独自の音楽を創り出したかを、特にリズムに焦点を合わせて考察する。

### 1922年——白秋との出会い

今回研究対象とした連作歌曲<AIYANの歌>は1922年5月に作曲された。山田と白秋の交友が始まって最初の作品である。山田と白秋の出合いは、山田耕筰伝記「この道」によると1921年5月頃と思われるが、このことについて確かなことは解っていない。1921年に白秋の詩による童謡<犬のお芝居>があるが、山田が白秋の詩に本格的に取り組んだのは<AIYANの歌>からである。1921年9月より1922年1月までの間、山田はアメリカとヨーロッパへの視察旅行にでかけており、この旅行がなければ、もう少し早い時期に白秋の詩による作品が完成していたものと考えられる。

帰国後、山田は病のためしばらく休養をしていたが、5月に入り新たな創作意欲をかき立てられた。そして三木露風の詩による〈黒い坊さん〉(5月5日)、〈病める薔薇〉(5月10日)、〈木の洞〉(5月11日)を皮切りに、白秋の詩による〈AIYANの歌〉全5曲(5月14日～18日)、〈かやの木山の〉(6月30日)、〈六騎〉(8月20日)、〈蟹味噌〉(10月4日)等の傑作が作曲された。

1922年には32曲の独唱曲が作曲されているが、そのうち露風の詩を用いたものが11曲、白秋の詩を用いたものが10曲ある。山田が「英独の論によって培われた私の詩感、露風、白秋との親交によって著しく成長した。そして日本語の詩に対する新しい認識は、日本の芸術歌曲の誕生となった<sup>(4)</sup>」と述べているように、山田にとって露風と白秋は非常に意味深い詩人であり、この二人の詩人の詩による作品が始めて重り合った年が1922年である。

山田はベルリン時代(1910年～1913年)に露風の詩を用いて本格的に歌曲の作曲を始め、帰国後、日本語の韻律に合わせて作曲することを追求し、1916年〈唄〉(露風詩)で「ある満足」を得て、1918年〈野薔薇〉(露風詩)で、一応の結論を見出した(「山田耕柞の独唱曲(第1報)」参照)。そして1925年〈からたちの花〉(白秋詩)で山田の理想とも言える歌曲のスタイルに到達することになる(「第3報」参照)。露風の詩を用いた歌曲は〈木の洞〉が最後の作品で、以後は童謡または唱歌だけである。一方、白秋の詩を用いた歌曲は連作歌曲〈AIYANの歌〉から始まっている。

山田は「私は白秋の詩から露風の詩とは全く異った感激を覚えた。露風の詩はエドワード・メリケに通ずる美があり、それはコスモポリト的である。それに対して白秋の詩は極めて郷土的である<sup>(5)</sup>」と述べている。このことから、山田が何を求めて露風の詩から白秋の詩へ目を向けるようになったかがよく理解できる。

1922年は山田の創作にとり非常に充実した年であったが、そこに至るまでの数年、年代的に言えば1917年頃より1922年頃までの一時期、この数年間はヨーロッパへ目を向ければ、第一次大戦の末期から終戦直後にかけての社会的にも文化的にも荒廃していた時であった。山田はこの時期1918年から1919年の間の約1年半をニューヨークに滞在しており、また、1921年9月から1922年1月にかけて欧米へ視察旅行にでかけている。そうした海外での生活を通じて彼が受けた印象は、第一次大戦直前にベルリンに留学していた頃より打って変わったヨーロッパの芸術の低迷である。こうしたことが山田を日本人としての民族意識に目ざめさせ、彼の音楽スタイルを急速に完成させていく推進力となった。

1922年9月には、山田と白秋の共同編集による雑誌「詩と音楽」(アルス社)が創刊されたこともあり、山田の音楽活動にとってこの年は非常に充実した、意味深い年であると同時に、1922年から1927年の円熟期を迎える新たな第一歩と言える年である。

### 連作歌曲〈AIYANの歌〉

#### テキスト

詳細な分析に先立って作曲された白秋の詩5編を引用しておく。柳河<sup>(6)</sup>の方言に関する注は白秋自身による。作曲者による詩の変更箇所は加線を引いて示し、変更内容を注記する。

NOSKAI

堀のBANKOをかたよせて  
なにをおもふぞ。花あやめ  
かをるゆふべに、しんなりと  
ひとり出て見る、花あやめ。

かきつばた

柳河の  
古きながれのかきつばた、  
晝はONGO\*の手にかをり、  
夜は萎れて  
三味線の  
細い吐息に泣きあかす。  
(<sup>ケエツグリ</sup>鳩のあたみに<sup>つ</sup>火が<sup>1</sup>点いた  
潜んだと思ふたら<sup>2</sup>ちよいと消えた。)

\* 良家の娘、柳河語。

- 1 火ん点た
- 2 ちい消えた

AIYAN\*の歌

いぢらしや、  
ちゆうまえんだのゆふぐれに  
蜘蛛が<sup>つか</sup>疲れて身をかくす、  
ほんに薊の紫に  
刺が光るぢやないかいな。  
(<sup>3</sup>AN'TEREGAN\*の畜生はふたごころ。  
わしやひとすぢに。

- \* 下婢、児守女、柳河語。
- \* あの畜生？
- 3 Untereganのあん畜生はふたごころ

曼珠沙華

GONSHAN GONSHAN 何處へゆく  
赤い、御墓の曼珠沙華  
曼珠沙華  
けふも手折りに来たわいな  
GONSHAN, GONSHAN, 何本か  
地には七本、血のやうに  
血のやうに  
ちやうど、あの児の年の数。  
GONSHAN, GONSHAN, 気をつけな。  
ひとつ摘んでも、日は眞晝、  
日は眞晝、  
ひとつあとからまたひらく。  
GONSHAN, GONSHAN, 何故泣くろ。  
何時まで取つても、曼珠沙華、  
曼珠沙華、  
恐や、赤しや、まだ七つ。

気まぐれ

逢ひに来たちの\*  
日の照り雨のふるなかを\*  
Odan mo iya, Tinco sa !  
しやりむり別れたそのあとで、  
未練な牡丹がまたひらく。  
Odan mo iya, Tinco sa !

- \* ちのは雅言のとやなり。来たの、来たんで  
すつて。柳河語。
- \* Odanはわたしなり、Tinco saは感嘆詩なり、  
全体の意味はあら厭だよ、まあ。同上。
- 4 逢ひげ来たちの
- 5 日の照り雨がふるわいな

連作歌曲<AIYANの歌>は、白秋の第二詩集「思ひ出」からテキストを得ている。詩集「思ひ出」は、1911年までの作品より、幼少年期の回想を題材とした215編が収録されている。また、この詩集には白秋の手によるイラストがそう入されている。初版は1911年6月東雲堂書店刊行である。

詩集「思ひ出」は、序詩と「骨牌の女王」「断章」「過ぎし日のおもひで」「生の芽生」

「TONKA JOHNの悲哀」「柳河風俗詩」の7部構成である。この詩集の序文「わが生ひたち」は名文として非常に高い評価を得ているもので、この詩集をより深く理解するための道標とも言える。と同時に、白秋の作品の深層を形成しているロマンティズムの実体をかき間見ることができる。作品は、白秋が20歳まで過した生地柳河の豊かな郷土色を背景に、幼少年時代に体験、あるいは体感した懐かしい思い出につながるものである。柳河という土地——水郷で、南国的な明るさと自然があり、オランダの物がいろいろ入り異国情緒がただよう、しかし廃れゆくところ——から育った言葉、方言を用いた庶民的な風俗詩であり、白秋の青春詩である。序文中で白秋は「畢境自叙伝として見てほしい一種の感覚史なり性欲史なりに外ならぬ<sup>7)</sup>」と述べている。

テキストは「柳河風俗詩」章の第33「NOSKAI」、第34「かきつばた」、第35「AIYANの歌」第36「曼珠沙華」、第38「気まぐれ」の5編である。これらの5編は詩集収録順に第1曲から第5曲のテキストに当てられている。ちなみに、山田の旧蔵本詩集「思ひ出」は、現在山田耕筰文庫（日本近代音楽館内）に保存されている。

#### 作曲過程

連作歌曲〈AIYANの歌〉は作曲時の自筆の草稿がなくなっており、どのようにして作曲されたか細かいプロセスが解っていない。現在、私の手元にある一番古い資料はアルス版の楽譜である。この楽譜は1922年8月「山田耕作作曲集第一」として出版されたものであるが、作曲されてからわずか3ヶ月後の出版であることから大きく改稿されているとは考えられない。つまり、このアルス版を連作歌曲〈AIYANの歌〉の初稿と見なすことができるであろう。

作曲日を記す。

第1曲	〈NOSKAI〉	1922年5月15日
第2曲	〈かきつばた〉	18日
第3曲	〈AIYANの歌〉	15日
第4曲	〈曼珠沙華〉	14日
第5曲	〈気まぐれ〉	14日

前述のように連作歌曲〈AIYANの歌〉の構成は、作曲順に従うものではなく、白秋の詩集中の収録順に従うものである。いずれにせよ、この5曲から成る歌曲集が1922年5月14日から18日までの5日間に集中的に作曲されたことが解る。

#### 連作歌曲

1917年頃より1922年頃にかけては、山田の歌曲のスタイルが急速に形成された時期である。その時期に目立ったことの1つとして連作歌曲がある。寺崎悦子の短歌による〈澄月集〉(1917年9月9日～12日)、小倉百人一首による〈幽韻〉(1919年3月24日～26日)、三木露風の詩による〈風に寄せてうたへる春の歌〉(1920年4月20日～23日)、大橋房子の詩による〈寂しき夜の歌〉(1920年6月5日と8月3日)があり、〈AIYANの歌〉(1922年5月14日～18日)は第5作である。ここで連作と言う用語を規定しておく、山田の場合は時間的な連作を意味しており、彼の上記の歌曲集はいずれも短期間に集中的に作曲されている。

〈AIYANの歌〉は4つの連作歌曲を経験した上での作品であり、彼の連作歌曲の頂点を見ることができる。テキストも始めて方言を用い、方言の言葉の音韻の面白さをねらっている。山田は「その頃の私としては、何とかして日本のリートを生みたいと願っていたので柳河の方

言による「NOSKAI」「かきつばた」「曼珠沙華」「AIYANの歌」「気まぐれ」の五章を一気に書きあげてしまった<sup>8)</sup>と述べている。また、「AIYANの歌に序して」の文の最後を「AIYANの歌は、この私の新しい路に摘み得た最初の花の一束である<sup>9)</sup>」と結んでいる。

## リズム

山田の代表的な連作歌曲〈AIYANの歌〉の特徴は、様々な角度から探ることができるが、本論では、白秋の詩の韻律と山田の音楽のリズムとの本質的な関わりについて述べてみたい。

詩の韻律は第1曲は定型詩、第2曲から第4曲までは定型詩とまでは言い難いが7・5の韻律が基本となっている。そして、第5曲は自由詩である。では、作曲者はこの定型詩から自由詩に至る詩の韻律の流れをどのように音楽化しているのであろうか。

音楽のフレーズ構造について言えば、第1曲は詩の1行を4小節のフレーズに、第2曲と第3曲は詩の1行を基本的に2小節のフレーズに作り上げている。第4曲では詩の1行が8・5の場合と7・5の場合があるが、作曲者はそれには拘らず詩の1行を4小節のフレーズにしている。第5曲は自由詩だが、ここでも1行4小節の構成法は変らない。要するに、作曲者の山田は白秋の詩編の定型詩から自由詩への韻律の流れを取り敢えず西洋音楽の古典的な作曲法に乗っ取って、2小節・4小節のフレーズ構造の枠組みの中に定着させているのである。また、山田の歌曲における常套手段である拍子の変化も5曲を通じて1度も行われていない。

しかしながら、山田は白秋の生み出した柔軟な韻律の流れに感応していない訳ではない（むしろ、その韻律の魅力に心引かれて詩集「思ひ出」のこの部分を作曲のテキストに選び取ったと思われる）。そのことは、今述べた2小節・4小節の基本的なフレーズ構造を踏まえた上で、更に作品細部のリズムを分析的に考察して行く過程で明らかになってくる。

限られた紙面で全てにわたって詳述することは不可能であるから、ここでは第5曲をクローズアップしてやることにする。この第5曲のテキストは、これも既にくり返し述べてきたように、詩人が7・5の韻律に縛られた定型詩からわが身を解き放って、自由な言葉の律動に乗って内面の詩想を表現した自由詩である。この自由詩を4小節のフレーズ構造に治めながら、詩の韻律をどのように敏感に音楽化しているか非常に興味をそそられるところである。

詩の1行を4小節づつに取り、それに前奏、間奏、後奏が入り古典的な均整の取れた音楽の構造を持っている。次に曲の歌唱旋律を詩の行にそった形（4小節づつ）で示す（譜例1）。一見古典的な音楽形式に乗っ取って作られているようでありながら、譜例を参照しつつももう少し音楽の内実に立ち入ってみると、山田は白秋の詩の韻律から音楽の自由なリズムを引き出していることが理解できる。

2/4拍子38小節（前奏6小節—歌12小節—間奏2小節—歌12小節—後奏6小節）

この曲は2/4拍子だが、1音節に8分音符1つが基本となっている。音節数7の場合、3+4ではフレーズの頭に8分休符を置き（譜例1—①）、4+3では中間に8分休符を置いている（譜例1—②）。他方、音節数8（4+4）の場合、基本的には休符を置かなくてもよいが、16分休符を置くことにより、日本語の特性を生かしたりズムを作っている（譜例1—⑤）。ここでは第5曲の場合を取っているが、これらのことは他の4曲についても同様のことが言える（譜例2 譜例3）。

また、フェルマータを用いて決められたフレーズ構造の枠の中で、詩の韻律に敏感に感応した自由な音楽のリズムを実現させている。しかも、それは非常に日本的な節回しとなっている（譜例1—③）。

譜例1 (第1曲)

①  
あ い い け さ た ち の

②  
う の て り あ め が ふ る わ い な ー 〇

④  
dan - mo iya Tin-co Sa!

⑤  
い り む り わ か れ た そ の あ と で ー

⑥  
み れ ん な ほ た ん が ま た ひ ら く 〇

dan - mo iya Tin-co Sa!

譜例2 (第2曲)

ふ る き な が れ の か き つ - ば - た -

譜例3 (第4曲)

う と つ っ ん ぞ も

この他、第5曲では見られないが、やはり詩の韻律への感応の結果として、時折りパランド的なリズムが使われている(譜例4)。

譜例4 (第2曲)

ket-su-ngn-riの あたまに 比 ちいた れ だ と おもふたら ちい きえた

このように山田は詩の韻律や日本語の特性から自由な音楽のリズムを得ている。そして、この自由なリズムを用いて拍子の変化を行うことなく、詩の韻律と融合した、また方言の特異性と面白さを生かした曲を作り上げている。

思うに、山田は連作歌曲〈AIYANの歌〉を作曲する当初から拍子の変化を用いないことを意図していた。1920年の連作歌曲〈風に寄せてうたへる春の歌〉以後ひん繁に使ってきた言葉の韻律に合わせて拍子を変える技法を越えて、更に一定の拍子の枠内で詩の韻律を生かした音楽のリズムを実現させる技法を、山田は他ならぬこの連作歌曲〈AIYANの歌〉において確立することができたのである。

#### 表現

山田が連作歌曲〈AIYANの歌〉で目ざしたことは、芸術性の高い日本の歌曲を作曲することである。しかし山田の場合は、曲が作られていくと同時にその演奏法も作り上げられている（「第3報」参照）ことから、芸術性の高い日本の歌曲を作曲することを求めていることは、演奏についても芸術性の高い日本歌曲の演奏を求めていることにつながる。従って〈AIYANの歌〉でも山田の意図を充分理解するために、楽譜からできる限りのことを読み取らなければならない。

山田は〈AIYANの歌〉で方言の言葉の面白さをねらっており、前項で述べたように、詩の韻律や言葉の語意、語感を大切に取り扱いしている。元来、日本語は言葉そのものに詩的要素を有するものが多いため、1つの言葉から多くのことをくみ取らなければならない。このことは、作曲家側だけに課せられた問題ではなく、演奏者側にとっても必要不可欠なことである。

5曲はそれぞれ強い個性とドラマ性を有している。山田は〈AIYANの歌〉についての彼自身の解説<sup>10</sup>の中で、伝統的な邦楽の演奏法を示唆するような「色っぽく」「艶っぽく」「浄瑠璃的に」「御詠歌的に」「かきくどくように」等の日本語を用いて細かく指示している。そのため楽譜にはイタリア語による発想標語が、山田の作品としては少ないと言える。この他の発想指示については、強弱の指示は多いがテンポの指示は少ない。

メリスマ的な技法は言葉の語意・語感を求めるより日本的な気分を表現する音楽手段として使われている（譜例1-④ 譜例5 譜例6）。

5曲を通じてテヌート記号にも注意しなければならないであろう。まず、音に付されたもの（譜例7）と、言葉を大切に発音するために付されたもの（譜例8）とを区別しなければならない。そして更に、日本的な節回しを求めるテヌート記号も見い出されるのである（譜例1-⑥ 譜例9）。

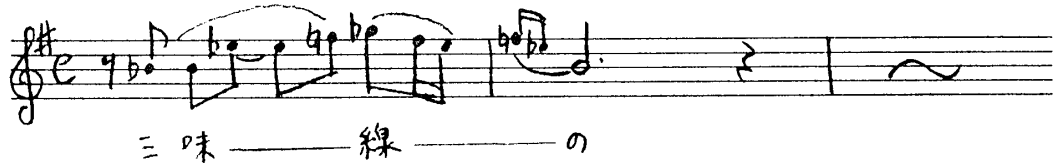
譜例5 (第2曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of D major (one sharp), and common time. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

や な ——— が は の

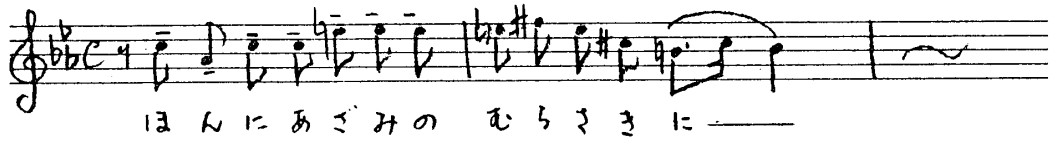
譜例6 (第2曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of D major (one sharp), and common time. The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

三 味 ——— 線 ——— の

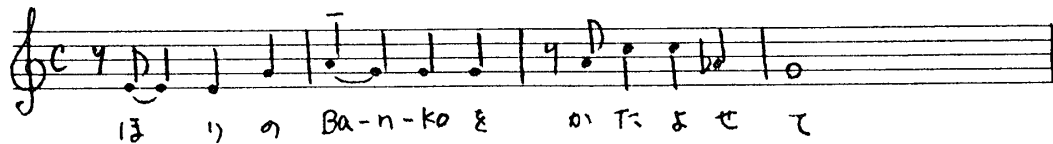
譜例7 (第3曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of B-flat major (two flats), and common time. The melody is composed of quarter and eighth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

ほ ん に あ ざ み の む ら さ き に ———

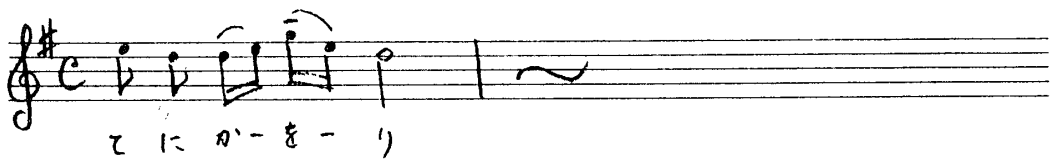
譜例8 (第1曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of C major (no sharps or flats), and common time. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

ほ り の Ba-n-ko を かたよせて

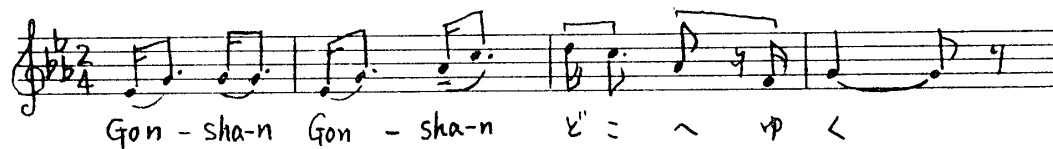
譜例9 (第2曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of D major (one sharp), and common time. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

こ に か - を - り

譜例10 (第4曲)



Handwritten musical notation on a five-line staff in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs. The lyrics are written below the staff.

Gon - sha-n Gon - sha-n ど こ へ ち ゅ く



最後に、第4曲〈曼珠沙華〉について一言付記しておきたい。連作歌曲〈AIYANの歌〉は各曲それぞれに日本的な風情を持っているが、その中でも第4曲には特に異質な趣きがある。山田が御詠歌的なリズムとした重い「J」のリズムが基本となっており、このリズムに反復語「Gonshan」という言葉の語感がぴったりと重り合っている（譜例10）。柳河では嫁ぐ資格として、娘達はみな巡礼に出るという習慣があったことから、山田は「Gonchan」という言葉から御詠歌を連想し、結びつけたことが考えられる。この曲の演奏に際しては、記付されているリズムを正確に守り演奏しなければならない。また、ポルタメントとグリッサンドの違いをはっきりと区別して、付されたもの以外のポルタメントは避けることが肝要である。現在、5曲のうち最もひん繁に演奏されるのがこの第4曲〈曼珠沙華〉なのである。

### 結 語

山田耕筰は日本の近代音楽の創始者とも言われる。その彼が日本語の詩をいかに音楽化したか——その生命の誕生にたとえられるような芸術創造の一場面を、連作歌曲〈AIYANの歌〉の研究を通してうかがい知ることができたように思う。

山田は「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<sup>11)</sup>」と述べているが、正に、山田は日本語の詩から音楽を得ている。山田の日本語に対する意識はベルリン時代の終り頃——日本語の詩に作曲することの難しさを考え始めた頃——より芽ばえていた。これは山田の日本人としての民族意識の自覚でもある。そして、山田が日本人としての強い自覚を持った時、丁度その時期に白秋の詩とめぐり会い、それが彼の音楽作品にはっきりと現れることになったのである。

今後、連作歌曲〈AIYANの歌〉よりさらに年代を逆のぼり、あるいは前進して山田の独唱曲を研究する場合には、今回の研究の成果を充分に生かし、より深い理解を得て、演奏に際してもその成果を反映させるようにしたいと考えている。

### 注

- (1) 山田耕筰 「白秋と露風のこと」 『音楽の友』 第15巻5号 (1957) 137頁
- (2) 日本楽劇協会編 『この道——山田耕筰伝記』 東京：恵雅堂出版株式会社 (1982) 226頁
- (3) 北原白秋 『白秋全集18』 東京：岩波書店 (1985) 334頁
- (4) 前掲書 「白秋と露風のこと」 137頁
- (5) 前掲書 「白秋と露風のこと」 137頁
- (6) 現在の福岡県柳川市。当時は柳河と表記されていた。
- (7) 北原白秋 『思ひ出』 東京：株式会社ほるぷ (1982) 11頁
- (8) 前掲書 「白秋と露風のこと」 137頁
- (9) 前掲書 「白秋と露風のこと」 137頁
- (10) 山田耕筰 『山田耕筰名歌曲全集第一巻』 東京：日本放送出版協会 (1950) 末巻解説 1頁
- (11) 前掲書 『山田耕筰名歌曲全集第一巻』 1頁

参考文献

- 1) 日本楽劇協会編 『この道——山田耕筰伝記』 東京：恵雅堂出版株式会社 (1982)
- 2) 後藤暢子 『山田耕筰編年体作品表』 東京：遠山音楽財団付属図書館 (1983)
- 3) 小島美子 「民族的な音楽への先駆者たち」 『音楽の世界』 第8号～第11号 (1962)
- 4) 山田耕筰 「白秋と露風のこと」 『音楽の友』 第15巻5号 (1957)
- 5) 山田耕筰 『山田耕作作曲集第一』 東京：アルス社 (1922)
- 6) 山田耕筰 『山田耕作全集2 歌謡曲集第二巻』 東京：春秋社 (1930)
- 7) 山田耕筰 『山田耕筰名歌曲全集第一巻』 東京：日本放送出版協会 (1950)
- 8) 山田耕筰 『山田耕筰全集2 歌曲2』 東京：第一法規出版 (1963)
- 9) 北原白秋 『白秋全集2』 東京：岩波書店 (1985)
- 10) 北原白秋 『白秋全集18』 東京：岩波書店 (1985)
- 11) 北原白秋 『思ひ出』 東京：株式会社ほるぷ (1982)
- 12) 金田一春彦 「日本のウタとコトバ」 『日本の音楽・アジアの音楽 第7巻』 東京：岩波書店 (1989)