

ヨーロッパとの相克

——作曲家山田耕筰をめぐって——

畑 道也

この小論では、作曲家山田耕筰と、その影響を受けたと考えられる画家の東郷青児を取り上げ、これら二人の芸術家が、ともにヨーロッパ留学をはたしたにもかかわらず、当時のヨーロッパ芸術に最終的に満足することなく、それぞれ独自の道を歩むにいたった経緯を跡づけてみたい。

まず山田耕筰についてであるが、東京音楽学校声楽部を卒業後、1910（明治43）年にベルリン王立アカデミー高等音楽院（現ベルリン芸術大学音楽部）作曲科に留学した当時23歳の山田は、ここでドイツ古典音楽の伝統を継ぐ作曲法を学んだ。山田の創作活動は、ヴァーグナーやリヒアルト・シュトラウスの影響の濃いベルリン時代の楽劇や交響詩から1910年代後半の舞踊詩へと発展する。これはリズムを媒体として肉体の運動と音楽との一体化を目指すものであった。

このベルリン留学中に、山田は三木露風の詩集〈廢園〉（1909）の中から10曲に近い歌曲を書き上げた。それらはシューマンなどのドイツ語の歌曲に学びつつ書かれたもので、ロマン主義的な詩と音楽の融合の理念はこの頃から彼の目指すところとなった⁽¹⁾。

しかしその後、それらの自作の歌曲を自ら吟じ、奏している間に、自らの編んだ「節」が決してその詩の姿に合っているものではないことに気づいたという⁽²⁾。山田と北原の共働の始まった22年、二人は芸術雑誌『詩と音楽』を創刊し、その第二巻第二号に山田は「歌謡曲作曲上より見たる詩のアクセント」⁽³⁾という一文を寄せた。それはまず、まだベルリン留学中に露風の詩集

〈廢園〉(1909)の中から10曲に近い歌曲を書き上げた後の感想から始まっている。その内容は、概略次のようになる。

作曲者自らがそれを吟じ、それを奏している間に、自らの編んだ「節」が決してその詩の姿に合っているものではないことに気づいた。その歌曲から詩句を取り去って、単に伴奏を附した一旋律としてそれを歌ふ場合にはそれは一つの楽曲として成立し得なくはないが、いったん歌曲の基礎となっている詩に用ひられている言葉の勢いや調子などを考察してみると、それらのもののほとんど凡てが、その詩の漠とした感じそのものは伝え得たにしても、その詩の本体そのものを、完全につかみ出してはいないことを恥じずにはいられなくなった。歌曲においては、少なくとも歌い出される詩の「外面的」な姿——線の濃淡——が、耳を通して我々の脳裏に運ばれ、その詩意が樂趣とともに融け合い、その詩が読誦される時とは別趣な詩境をそこに現わすものでなければならぬが、それを如何ともすることができなかった。

たとえば露風の〈廢園〉の中の「ふるさとの」において、「こだち」の「こ」の字などは、あまりに高過ぎる音度におかれてあるため「こだち」は「木立」とは聞こえないで、むしろ「小太刀」というようにひびき、また「あつき心に」の「あ」の音が「つ」より一半音低いところにおかれたため「熱き心」であるべきものが「厚き心」と聞こえる。数え上げてみると1913年代に至るまでの自分の歌曲で、こうした欠陥を伴っていないものは殆んどないといってもいいくらいで、こうして日本語のアクセント、日本語の詩そのものの形式を如何に作曲すべきかについて「空しく懊悩」していた。愛誦している日本語の詩に作曲したいという思いに幾度駆られても、自分の歌い出す「節」は、全く日本語の性質を没却してしまったのだと気づき、ついには日本語の詩に対する作曲を全く中止するほかはないという行き詰まった状態に陥った。

その寂寥をまぎらすために、ドイツ座に通ったが、この劇場のモイツスイーという役者の台詞まわしが、音楽的旋律とは別種の言葉そのものもっている旋律をたくみに舞台上に描きだして、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、モイツスイーの台詞まわしの中に、はじめて

発見することができた。しかしそれは音楽における旋律よりは、極めて「線の濃淡の度合いが微細」であるため、この描法によりさえすれば自分の思う通りのものを表現することができるという確信を得ながらも、それを完成することができず、帰朝後の作品の〈唄〉(1916)(詩：三木露風)において、ようやくモイツスイーの手法に学んで、自分の望みに近いものを表現し得た。

彼によれば、言葉は母音と子音との結合からなっていて、リズムの細かい流れの一つである **Accented Point** および **Unaccented Point** を、その「シラブルの節」にもっているにすぎない。これに反して音楽における旋律は、楽音が定められたリズムの浪にのって流れていくようなもので、アクセントとはその浪の凸部をさして呼んだ名であって、言葉におけるアクセントと、音楽におけるアクセントの間には、根本的相違がある筈である。従来、楽典の書物などでも、アクセントを強声部と訳しているが、アクセントという文字は強いというよりは、むしろ重いという感じを表わすものではないか。音の強さよりも、リズムの力が音に現われる場合、そのリズムの歩みの力の軽重の「重」をさして、アクセントといった方が適切ではないか。

この点から山田は、音楽におけるアクセントも、言葉におけるアクセントも、等しく強弱というよりは、むしろ軽重にあり、両者のアクセントの一致というようなものがあるとすれば、ここに見いだされることになると考えた。そして「抑揚」という言葉がアクセントという言葉の意味にもっともふさわしく、すなわち抑えては離す力、またその凹部と凸部、力の止まっては流れ出る点——つまりアクセントの真意をこの文字がいちばん確かに現わしているように思うと述べている。

そして彼は、普通、音楽において楽曲を縦線によって節分し、縦線の右、すなわち小節の首部に当たる所の音符を **Accented Note** と称しているが、多くの人は楽曲におけるアクセントの部分に、その言葉のアクセントをはめこめれば、その語勢が現われて来るものと誤解することが多く、音楽におけるアクセントと、詩におけるアクセントの相違を自分が主張するのも、この経験から出たものであるとしている。

では、どうしたら言葉のもつアクセントを音楽的に完全に写し出すことができるのか。山田は、自分が創作に際してなめた苦心の結果として、抑揚の字義どおり、言葉におけるアクセントの部分で、ない部分よりは高い音度におくことによって、それは明らかに表わされるものだと断言する。そしてドイツが中央政權の所在地ベルリンの言葉を標準語としたように、ドイツの例にならって「東京語」のアクセントをもって標準的アクセントとした。そして1913年末に三年間のベルリン留学から帰国した山田耕筈は、再び日本語の詩による歌曲の作曲に取り組み、露風の詩による〈風に寄せてうたえる春の歌〉(1920)と、北原白秋の詩による〈AIYANの歌〉(1922)という二つの連作歌曲集を完成した。山田がドイツで学んだドイツ語の強弱アクセントによる詩の作曲法に対して日本語の高低アクセントに本格的に着目し、それをいかした曲づくり積極的に取り組むようになったのは1920年代以降のことになる⁽⁴⁾。

その後、山田は22年から詩人の北原白秋との交遊を深め、白秋とともに芸術雑誌『詩と音楽』を創刊し、山田は〈かやの木山の〉〈馬売り〉〈鐘が鳴ります〉〈芥子粒夫人(ポストマニ)〉〈ペイチカ〉〈待ちぼうけ〉など相次いで白秋の詩に作曲し、25年5月《女性》誌上に〈からたちの花〉を、またその翌年の26年には童謡百曲集の中の一つとして、〈この道〉を発表した⁽⁵⁾。こうして山田の作った日本の歌曲の数は「歌曲王」とよばれたシューベルトよりも多く、日本の「歌曲王」とよばれる所以でもある⁽⁶⁾。

しかしその一方で、気鋭の青年音楽家山田耕筈が、まぎれもなく日本の芸術の最先端を切り開く指導者の一人であったことは、あまり世に知られていないのではなからうか。ドイツ留学から帰国した山田は、デザインを研究して帰国した斎藤桂三とともに、持ち帰ったドイツ表現主義の作家たちの作品を中心とする「DER STURM. 木版画展覧会」を1914(大正3)年3月に日比谷美術館で開催して若い木版画家恩地孝四郎に影響を与え、東郷青児に画家への道を示唆したのであった⁽⁷⁾。山田の新興美術運動へのかかわりは、五十殿利治らの研究によって明らかにされつつある(五十殿利治, 1999, 『改訂版大正期新興美術運動の研究』, スカイドア)。全体で885ページに及ぶその著述の中か

ら、山田にかかわる部分を以下にひろってみることにしたい⁽⁸⁾。

明治末から大正はじめにかけては数多くの画廊が開設されたが、そのなかでも鮮やかな軌跡を残したのが**1913年12月**に開館した日比谷美術館であった。佐藤久二を館主とした日比谷美術館は、その開設時から単なる展覧会場を提供するという私的な画廊の枠を大きく超えた「新興美術」の策源地としての意欲的で活発な活動を目指した。そうした芸術運動への意欲を明瞭にしたのが、ここで開催された展覧会であり、日本画、工芸の団体展や二人展、個展、「白樺」の複製画展や、演劇美術の資料展までまことに多彩であるが、なかでも際立つのが新興美術への寄与であり、それが山田耕柝と斎藤桂三がベルリンの創作芸術雑誌「デア・シュトゥルム」と結んだ前記の「シュトゥルム木版画展」であり、**15年9月**の東郷青児の初個展であった。

東郷青児が日比谷美術館で個展を開催するにいたる契機は、山田にかかわりがあったと考えられる。画家自身の回想によると、**1914年3月**青山学院中学部を卒業後、太平洋画会の研究所に入るがすぐにやめて、先輩でコントラバスを弾く原田潤の世話で、彼の属する東京フィルハーモニーの一室を借りて絵を描くことにしたが、そこは山田の練習場であり、新帰朝の彼からドイツの新芸術の話をきくことになった。そして、山田の感化を受けて作品を制作しているうちに、原田の勧めで日比谷美術館で個展をすることになったという。**20世紀初頭**のヨーロッパに台頭してきた立体派、未来派の様に描かれた自作**21点**が展示されたのであった。

そしてこの展覧会が機縁となって、東郷青児は二科会の有島生馬と知合うことになり、二科展への道が開かれたのであった。有島は、**1905年**イタリアに渡り、パリでも修業、後期印象派の影響を受けて**10年**に帰国してセザンヌを日本に紹介し、山下新太郎、石井柏亭ら新傾向をめざす洋画家が官展の文展（文部省美術展覧会）を離脱して結成した二科会創立メンバーとなっていた。翌**1916年**の二科展に東郷は未来派の名のもとに〈パラソルさせる女〉を出品したが、五十殿は、「この作品の出現によって大正期の新興美術運動の気運がようやく盛り上がることになったのである」⁽⁹⁾としている。

東郷は第一次大戦後の1919（大正8）年にパリに行き、ダダイストのツァーラに会い、未来派の主唱者マリネッティを訪れ、未来派の運動に参加したが、ヨーロッパで最初に遭遇した芸術運動の実体が、絵画からは遠く、言論の遊びのように思えて、ピカソに血道をあげたが、ピカソの非情なエネルギーには受けとめることのできない冷たさがあり、東郷生来のリリズムが弊履のごとく捨てられてしまうのを悲しみ、ピカソからラファエロへと傾斜していった。そしてさらに日本美の伝統を再発見し、同時に大衆に理解される芸術を志し、「村の祭り」「サルタンバンク」「ピエロ」などこの画家特有の作風が次第に形成された⁽¹⁰⁾。

さらに近代における技術軽視の風潮のなかで頑なに古典的ともいうべき技術を重視し、「大衆に愛される芸術」を志向したのは彼の大きな特色である。その「ロマンチックで甘美な詩情にあふれる」東郷芸術が円熟したのは第二次大戦後であるが、底辺の拡大のために二科会の経営に腕をふるい、またフランスや北欧、エジプト、メキシコなどとの美術交流にいち早く尽力したことも時代に敏感であったことを示している⁽¹¹⁾。

しかし日比谷美術館の役割は展覧会の実施に限られず、山田耕筰の引き連れた軍楽隊の練習場所となり、あるいは小山内薫と市川左団次が設立した自由劇場の稽古場ともなり、1915年4月には自由劇場主催「第二回劇場美術展覧会」が、ここで開かれた。さらに演劇に関しては、1914年10月に日比谷美術館に事務所を置いて発足し、まず11月の上旬にオットー・エルンストの四幕喜劇「近ごろの若い人」を上演することを予告していた「タリア劇場」には、山田耕筰が岩野抱鳴、徳田秋聲、小宮豊隆、阿部次郎らとともに評議員に名を連ねていた⁽¹²⁾。

日本の「歌曲王」山田耕筰が、一方でこのように新興芸術運動の指導者の役割を果たすようになったのは、一つには大正期に顕著となった民主主義的・自由主義的風潮（大正デモクラシー）の昂揚があり、従来の諸制度・諸思想の改革が試みられた時代背景があったことに加え、もう一つには、山田自身の音楽観の変遷のあったことを認めないわけにはいかない。

作曲家としての山田の生涯において**1913年**と**22年**が二つの節目を形成していることが後藤暢子によって指摘されている⁽¹¹⁾。それによれば、**13年**はベルリン留学の最終年であるが、この年彼はリヒャルト・シュトラウスに深く私淑し、その作風に学びつつ二曲の交響詩を書き上げ、同時に第**1次世界大戦**直前のヨーロッパの芸術都市ベルリンの精神的昂揚を感受し、ドイツ座の演劇、表現主義の美術、ロシア・バレエ団の舞踊、スクリャービンのピアノ音楽などに接しつつ**20世紀初頭**の時代感覚を身につけた⁽¹³⁾。

一方、**22年**からは北原白秋との共働が始まり、日本語の特性を生かした歌曲様式を確立するとともに、音楽は官能の喜びを超えて靈魂を宗教的な境地にまで高めるものでなければならないという「音楽の法悦境」の思想を抱くようになった。この**13年**と**22年**という二つの節目の間に張られた弧のうちに、後藤は、山田の自己形成の過程を見ることができるとしている⁽¹⁴⁾。

すでに**1916年**に、山田は石井漠や河井磯代らと舞踊詩および舞踊詩劇の創作を行ない、小山内薫主宰の「新劇場」公演で発表した。この時は世間の不評を買って創作は中断されたが、**22～23年**に再び採り上げられ、石井漠のほかに歌舞伎俳優中村福助の協力を得て〈青い焰〉〈野人創造〉〈マリア・マグダレーナ〉が初演された⁽¹⁵⁾。

そして『詩と音楽』第**2巻第1号**に掲載した「総合藝術より融合藝術へ」において、山田は、言葉の精髓である詩が真実に音楽と融合し得るものなら、その言葉の組成した他の芸術である劇と音楽との間にもなんらかの融合が行なわれ得る筈であるが、劇がそれ自身独立性をもっているものである限り、舞台上の約束や、一貫した筋の組み立てなどが、この企てに支障を与えるものとなっているという考えを示し、ヴァーグナーの楽劇も〈ペレアスとメリザンド〉のドビュッシーも〈エレクトラ〉以後のシュトラウスも、劇というものから取り除くことのできない多くの約束に煩わされて、芸術の真の融合境には達することができずにいるとした。そして多面に分かれた芸術の枝と枝との間にもし融合を求めるとすれば、音楽と舞踊とこそはリズムを介して最も自然に最も容易に、また最も完全に新しい一体に溶け合い得るものだとしたのであつ

た⁽¹⁶⁾。

山田は、1922年（大正11年）12月1日発行の『詩と音楽』に「音楽の法悦境」と題する文章を寄せている⁽¹⁷⁾。その前文の最後は、自分を単なる音楽者の領域から、此の法悦境まで導き昇らしめた暗緑の城の王女に献げる、自分の新しい信条である、と記されている。そして本文では山田を魅惑した作曲家が次々と移り変わっていく経緯が語られている。まずメンデルスゾーン、それに続いてシューベルトからシューマンに移りモーツァルト、ベートーヴェンを愛好した時代もあったという。しかしながら、これらの人の作品を深く味わっていくと、そこに何らかの物足りぬ所が見いだされ、音楽そのものだけでは完全に表現しつくしえぬものがあるのではないかと山田が考えるようになったのは、山田がヴァーグナーに憧れ、楽劇作者を志した頃からであって、ドイツ留学の初期には非常な熱と愛とをもってヴァーグナーの作品を研究していたのであった。

しかしヴァーグナーの楽劇の内部に立ち入ってその核心に触れようとする、そこに山田の期待を裏切り、憧憬を打ち壊すような間隙や空虚の巢食っているのに失望せざるをえなかったという。総合へと志したヴァーグナーの企図を間違ったものだと山田は思わなかったが、しかしヴァーグナーの為しえたものは、単なる音と言葉との配合あるいは並行にとどまって、そこに何らの有機的な融合を見いだすことが山田にはできなかった。真実の融合のない作品を芸術品と呼ぶことを躊躇せずにはおられなかった山田は、ヴァーグナーの音楽と、その楽劇の文字の文学的価値の低いのに不満を感じると同時に、言葉そのものの力を懐疑の眼で見なければならぬような混迷状態に陥ったという。

しかしドイツからの帰路、モスクワ芸術座の一室で初めて接したスクリャービンの作品に「感激の涙」を流して以来は、彼の啓示した音楽の霊境、法悦境を目ざして歩み続ける勇気を与えられたようだ。しかしながら現在の彼は（この文章には1911・11・10の日付がうたれている）スクリャービンを除く従来の如何なる作曲者にも満足できなくなった。また自分自身の作品に対しても、ある瞬間的なよろこびを感じるだけで、いつまでも心から酔っていることがで

きなくなってしまうともいう。ことに他人の演奏を聴く場合、演奏者の存在を意識し、雰囲気への圧迫を受けて、妙な焦燥状態に陥ってしまう。

そうこうするうちに、山田は花が美しいのは何故であろうかと考えはじめる。そして花の美しいゆえんが植物が花を咲かせる根本の力である根の営みを地に葬って外に見せないからではないだろうか。人間における芸術は花の如きものである。それゆえ芸術を真に美しいものにするためには、芸術を開花させる根の艱苦や労作を表面に出さぬようにする必要がある。しかし音楽において作品の演奏に際しては、花と根の距離があまりに近いため、また演奏というものが一つの芝居がかった見せ物のように誤認されているため、現在行なわれている音楽会なるものの中からは、純美な花の真姿を掴み出すことが困難になってしまっている。

そこで山田は一つの新しい音楽の殿堂を築くことを考える。それはいわゆる音楽堂でも劇場でもなかった。特殊な組織のもとに建てられた礼拝堂か、祈祷場のような聖堂であった。この殿堂は人里離れた森のただ中に建てられなければならない。深い樹林と清澄な泉の水とによって、俗界の噪音の外に埋められ、秘め隠されていなければならない。そして聴衆は、一人一人の柔らかな、深い座席に身を埋め、祈るような気持ちで瞑目しながら、聖堂の底から鳴り響いてくる音楽を心の底まで沁みこませる。

この堂に入り、この森に踏み入るものが是非とも遵奉しなければならない信条は、絶対の孤独と沈黙である。人々はこの森に足を踏み入れると同時に口をつぐみ、こころを静めて俗世から離れなければならない。人々はこの聖堂を目指すと同時に、親は子と、兄は妹と、恋するものはその愛人と、袂を分かち、別々の路から、水をめぐる樹林の間を縫ってこの聖堂へと歩み寄る。

そこで個々人は真実の孤独な自分に帰って、静かに、厳粛に、音を聴き、内に聴き、音と一つになって敬虔ないのりの心を、圓天井の屋根を通して見えざる神の御座へと昇らせる。そして彼等は、浄められ、高められ、美化された心で、また沈黙のまま静かにこの聖堂を出て、ひとりびとり森の入口へと静かに歩み去る。そこで親は子と、兄は妹と、恋するものはその愛するものと生まれ

変わったような清浄な気持ちでめぐり逢い、澄みきった心でお互いの存在をことほぎあい、聖なる愛と悦びに輝く面をそろえて、また日毎の生活にかえっていく。

このように山田は彼の着想した新しい音楽の殿堂について記したのちに、芸術ことに音楽は究極において宗教にまで高められなければならない、またそのあたえる感動も単なる官能的感情的陶醉以上の霊の法悦の境にまで引き上げられたものでなければならないという、かねてからの主張を披瀝し、彼の心に築かれているこの殿堂は、人間本来の欲求である宗教心を充たすと同時に、音楽の究竟である法悦の境をもっとも純粹に実現しうる至聖所であり、今までなものによっても充たされることが出来なかった彼の、人間として、また音楽者としての欲求は、この聖堂において初めて完全に充たされるような気がする」と述べている。

そして泰西の文化を厭い、現在の欧米の人とその芸術に失望した自分は、今最愛の日本のどこかにこの森を、この聖堂を建立することをひたすらに望み、そして、この聖堂は、自分の目指している法悦境は、日本以外のいずれの地にも、開花することの出来ない純美な生の花であり、芸術の花であると思うと記しているのである。

註

- (1) 柴田南雄・遠山一行（総監修）、1995、『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』〈山田耕筰〉の項（後藤暢子）
- (2) 北原白秋・山田耕筰（主幹）、1923、『詩と音楽』、アルス、pp. 2～15
- (3) 北原白秋・山田耕筰（主幹）、1923、『詩と音楽』、アルス、pp. 2～15
- (4) 秋岡 陽、2003、『自分の歌をさがす 西洋の音楽と日本の歌』、フェリス女学院大学、p.98
- (5) 柴田南雄・遠山一行（総監修）、1995、『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』〈山田耕筰〉の項（後藤暢子）
- (6) 秋岡 陽、2003、『自分の歌をさがす 西洋の音楽と日本の歌』、フェリス女学院大学、p. 70
- (7) 平凡社、1983、『音楽大事典』第5巻〈山田耕筰〉の項（後藤暢子）、平凡社
五十殿利治、1999、『改訂版大正期新興美術運動の研究』、スカイドア。この貴重

な文献は、大阪市立近代美術館の熊田司氏からご教示いただいたものである。

- (8) 五十殿, 1999, pp. 46-78
- (9) 五十殿, 1999, p. 78
- (10) 三木多聞, 1986, 「魅力ある人脈 有島生馬・東郷青児・山口長男」『鹿児島市立美術館開館記念展 日本近代洋画史における郷土作家たち その2』, 鹿児島市立美術館,
- (11) 三木多聞, 1986
- (12) 五十殿, 1999, p. 61
- (13) 柴田南雄・遠山一行 (総監修), 1995, 『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』〈山田耕筰〉の項 (後藤暢子)
- (14) **ibid.**
- (15) **ibid.**
- (16) 「総合藝術より融合藝術へ」, 1923, 『詩と音楽』第2巻第1号, アルス, pp. 58-64
- (17) 北原白秋・山田耕筰 (主幹), 1922, 『詩と音楽』第1巻第4号, アルス, pp. 2~5