東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

山田耕筰にとって「日本的であること」とは？：1910～33年における民族意識の変化

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2021-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 武石, みどり, Takeishi, Midori メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1363

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

山田耕筰にとって「日本的であること」とは？

――1910～33 年における民族意識の変化

武石　みどり（音楽学）

山田耕筰（1886-1965）は《赤とんぼ》（1927 年）の作曲家として知られ、その旋律は大正・昭和世代に広く浸透し、多くの日本人が懐かしさを感じるものとして受けとめられている。しかし彼は最初から「日本的な作曲家」であったわけではなかった。1904～07（明治 37～40）年に東京音楽学校（現東京芸術大学）の予科と本科で声楽を学んだのち、1910～1913（明治 43～大正 2）年にベルリンに留学。ベルリン滞在中には交響曲、交響詩、楽劇等を作曲した。帰国後は不協和音を伴うピアノ曲を作曲し、さらに 1918～19（大正 7～8）年には渡米してニューヨークで作曲家・指揮者として活動した。1922（大正 11）年に北原白秋（1885-1942）との出会いを得て《からたちの花》《この道》等の歌曲を作曲するようになると、日本語が聞き取りやすく歌いやすい旋律が親しまれるようになった。その後は日本語オペラの分野で《あやめ》（1931 年）や《黒船》（1940 年）といった作品を発表し、昭和初期には日本楽壇の第一人者となった。

このような歩みの中で、山田耕筰は「日本的であること」についてどのような意識をもっていたのだろうか。ドイツ留学で交響曲やソナタなど古典的なジャンルの作曲をマスターし、さらに当時のモダニズムに触れて交響詩や楽劇の作曲を試みる中で、日本的な要素は彼にとってどのような意味を持っていたのであろうか。本稿では山田が残した言説を基に、1910 年代から 1930 年代初頭までを在外期間との関係から 4 期に分け、その変化をたどることとする[1]。

第 1 期　ベルリン留学（1910-13 年頃）とその直後

[1] 奥波 2018 においては、山田耕筰の「日本の作曲家としての自覚」について、アメリカから帰国した 1919 年以降を対象として考察している。

東京音楽学校在学時にはまだ作曲専攻が開設されていなかったため、山田は声楽を専攻した。しかし、卒業後に彼が作曲したオラトリオ《誓いの星》(1909 年) を同時期の他の作曲家の作品、例えば北村季晴 (1872-1931) の《露営の夢》(1904 年)、小松耕輔 (1884-1966) の《羽衣》(1906 年)、東儀鉄笛(1869-1925)の《常闇》(1906 年) と比較すると、山田の旋律性や楽器法は卓越しており、日本で作曲を学ぶべき師がいなかったという状況が見てとれる。留学により初めて作曲を本場で専攻することとなり、彼は、ベルリンであらゆることを学び取りたいという一途な思いを抱いたことであろう。ベルリン王立音楽院に入学時、レオポルト・カール・ヴォルフ Leopold Carl Wolf (1859-1932) 教授から 3 年間の学業課程を一切任せる気概があるかどうかを尋ねられて、次のように答えたという。

> 私は東洋から来た一枚の空紙 (ブランクページ) です。いかようにお書込みくださっても決して不満は感じません。というより、その方が反って私の望むところなのです。(「若き日の狂詩曲」山田 2001c: 118)

こうして、先ずはヨーロッパの古典的な作曲技法の習得に専念することとなった。この時点で彼が目指したのはヨーロッパでも通用する作曲技法で作品が書けるようになることであり、「日本人らしさ」や「日本的であること」の追究は眼中にないに等しかったと言ってよいであろう。卒業作品である交響曲ヘ長調 (1912 年) は、ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)を範とする古典的構成の交響曲である。この曲の冒頭旋律は「君が代」を思わせるとのちに指摘されているが、冒頭部分を「君が代」にも通ずるゆったりとした速度に指定したのは、日本に帰国後、1914 年 12 月に東京でこの曲を初演した際のことであった。ベルリンで作曲したときにはこの部分はアレグロと指定されており、特に日本的な性格が強調されていたわけではない (武石 2019: 92, 95)。交響曲ヘ長調に続いて 1913 年にベルリンで作曲した 2 曲の交響詩《暗い扉》《曼荼羅の華》も、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949)を範とするもので、のちにニューヨークで演奏された際には「ドイツ的な音楽以外の何ものでもない」と評された (*New York Tribune* 1918 年 10 月 17 日)。

1914 年初頭に日本に帰国してからは、帰国途中にモスクワで聴いたアレクサンドル・スクリャービン Alexandre Scriabin (1872-1915)の影響下、不協和音を多用した

ピアノ曲や劇音楽を作曲した（武石 2020：163-165）。1914 年 3 月、舞踊詩《彼と彼女》の作曲については次のように回想している。

> 殊に私の頭の中には、モスコウ滞在中スクリアビンから受けた大なる暗示が、実に重い力となって私を圧しておったのであった。（中略）三月の十二日ではなかったろうか。私は一気に七つのピアノ小品を書き上げた。舞踊詩「彼と彼女」がそれである。私のその時の喜びは真に筆紙に絶するものであるといっても過言ではない。いくら筆を更めても、如何ように想を練っても、それまで書き上げた私のもののうちには、一つも「私」が見出されなかった。それは全て借物であった。発見ではなくして反映であった。しかし、この七つの短章のうちには、少なくとも「私」が息づいておる。敢て求めたのではなくして、ひとりでに新たなる対位法すら曲とともに生れたのであった。実にこの作品は私を「日本の作曲者」となさしめた最も最初のものであると思う。（「フィルハーモニー回想」山田 2001c：468-469）

この言説にある「日本の作曲者」とは、日本人として自分の思いを表現する作曲者であり、決して「日本風」を意味するものではない。しかし山田の自覚とは裏腹に、舞踊詩は当時の日本では理解と賛同を得ることはできなかった（武石 2020：166-168）。

第 2 期　アメリカ滞在（1918-1919 年）

これに対して 1918-1919 年のアメリカ滞在中、山田は日本的な要素を作品に求められた。ニューヨークでは渡米前、あるいは渡米中に作曲した作品の出版が実現し、シャーマー、フィッシャー、コンポーザーズ・ミュージック・コーポレーション、オリヴァー・ディトソンの 4 社と契約した。なかでもフィッシャーから出版された《三つの日本の芸術舞曲》《日本組曲》《日本民謡集》は、「鶴亀」「千鳥の曲」「数え歌」「今様」「子守唄」「お江戸日本橋」「かっぽれ」等の日本旋律に和声を付けて編曲したものである（遠山音楽財団付属図書館 1984：493，503，527-528，533，576-577）。

ニューヨークではカーネギーホールで自作品のコンサートを 2 回指揮したが、その際に、ベルリン留学時に作曲した交響詩等の管弦楽作品は、「《ミカド》や《蝶々夫人》をよく知っている聴衆にとっては聞き慣れない旋律」（*New York Tribune* 1918 年 10 月 17 日）と評され、「日本人が作った」という点から関心をもたれるのみで、作品

自体の高い評価には結びつかなかった。他方、《日本組曲》《日本民謡集》といった日本旋律（上記の他「さらし」「沖の鴎に」「梅は咲いたか」を含む）の編曲作品は「初めて明瞭に国民性が表れた」（*New York Herald* 1918 年 10 月 17 日）ものとして歓迎された。このように、ニューヨークの聴衆は異国趣味としての日本のイメージを山田の作品に求めたのである。

これに対して、山田はアメリカの音楽雑誌への寄稿文の中で以下のような考えを述べている。

> 大概の日本音楽が構造上東洋的だと考えるのは間違いである。40 年前に来日し日本のために忘れがたい貢献をしたメーソンの時代以来、我々はドレミの音階で教育されている。日本の伝統音楽は科学的に展開しえない。もし我々の考えを表現しようとするならば、西洋的な方法を用いなければならない。（中略）私はたぶん西洋のイディオムで話すことにより、より自由に表現ができる。それでいて私は常に日本人であり、何語を話そうと西洋人にはなりえない。（*Musical America* 1918 年 10 月 26 日）
>
> 東洋人に伝統的な方法や芸術を期待し、着物を着て古風なやり方を続けてほしいと考える西洋人は、きっとがっかりするだろう。まったく、この前進の時代にあってそれは不可能なことである。私は作曲家として国際的なイディオムで作曲する。自分の音楽を日本的と呼んでもらうための作曲ではない。もしそんな目的の作曲ならば、私の作品は何の意味ももたなくなってしまう。すべての音楽家が用いる手段を用い、それで自分の考えや感覚を表すのでなければ、私は作曲家でもなんでもなく、単なる製造業者でしかない。
>
> 自分の作品に古い日本の様式のパッセージを導入することはよいだろう。私は日本の旋律の性格と一般的技法を知っているので、その様式を取り扱うことができる。しかし、自分の考えに合うのでなければ、その種のパッセージを用いるべきではない。日本の音楽の一例として自分の作品に注目を集めることを目的に、日本の旋律を用いることは断じてしない。（*Christian Science Monitor* 1918 年 11 月 23 日）

明治期の日本で洋楽導入に貢献したルーサー・ホワイティング・メーソン Luther Whiting Mason(1818-96)を引き合いに出していることからも感じられるとおり、山田は日本が文明国として西洋の音階と語法を用いていることを強調したかったようであ

る。しかし、1910 年代のアメリカでは未だに人種差別的な偏見が残っており、*Musical America* や *Musical Courier* 等の音楽雑誌の記事には、有色人種の音楽家を物珍しいものとして扱う風潮が露わであった。したがって、ニューヨークの人々が彼に求めたのは、西欧人と比肩しうる作曲技法を有する音楽家ではなかった。山田耕筰は「日本的な音楽を聴かせる日本人音楽家」であることを求められ、結局ニューヨークで指揮者として職を得ることはできなかった。

第 3 期　北原白秋との協働（1922 年-）

北原白秋と出会った 1922 年以降、山田の考え方には明らかな変化が見られる。1922 年 7 月に発表した「邦楽の将来」と題する文章の中では、従来の邦楽からも、また洋楽の模倣からも抜け出すことの重要性が強調されている。（下線筆者）

> 要するに、日本の音楽はその有する楽器が貧弱であるばかりでなく、又その範囲が劇音楽以外に出ないばかりでなく、発達史的に見ても音楽としてごく幼稚な段階に止っているのである。（中略）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。何となれば、先にも一言した通り、芸術の心は科学の力によって理解せられ得べきものではなく、純真な直観の光りによってのみ明かに照し出されるものだからである。仮令在来の邦楽は幼稚なものであったにしても我々日本人には此の尊い直観の光りが多分に恵まれている。（中略）我々は洋楽の心を解し、自分の心をそれに触れしめることは出来るけれども、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きることは出来ないであろう。（中略）最も自由な感情の表象的表現である音楽が、<u>在来の洋楽の形式踏襲の域から一歩を踏み出して、我々自身の心を物語る</u>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ものである。（「邦楽の将来」山田 2001a：38-39）

彼は、日本語を音楽の中でどう扱うについて、詩人たちから大きな影響を受けた。

> 英独の論によって培われた私の詩感は、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（リート）の誕生となった。（中略） 在独中から、日本の歌曲作曲に際して懐いた邦語のアクセントに対する疑問と、真に日本的な歌曲を生むには、先ず日本語自体に内包されている旋律を見出すべきであると気づいた私だけに（以下略）（「白秋と露風のこと」山田 2001b: 625-627）

日本語を手掛かりとする作曲姿勢は 1910 年代には見られなかったものであり、これにともなって 1910 年代の作品を特徴づける不協和音を伴うモダニズムは影をひそめ、日本語を歌いやすく聴き取りやすい歌曲へと作品のスタイルが変化していった。すなわち、西洋人に認めてもらうために西洋のイディオムで話すのではなく、日本人がわかるように日本語が伝わりやすいイディオムの模索へと方向転換したのである。

第 4 期　ソビエト訪問（1933 年頃）

山田耕筰は、1931 年にオペラ・バレエ《あやめ》の委嘱を受け、これをパリで初演するため現地に向かったが、主催者都合により実現が叶わなかった。その帰途にソビエトに滞在したことがきっかけとなって、1933 年に再度ソビエト連邦を訪問した。山田にとってモスクワ滞在はこれが初めてではなかった。1913 年の末、ベルリン留学からの帰国途中に 1 週間ほど滞在した際には、偶然耳にしたスクリャービンの不思議な響きに心をとらえられ、帰国後にはその影響下に不協和音を多用した前衛的な作品を作曲した。しかし 1931 年と 1933 年のモスクワ滞在では、山田はソビエトの音楽に異なる魅力を見出したようである。日本を代表する作曲家として作品を発表し、ドミートリイ・ショスタコーヴィチ Dmitrii Shostakovich (1906-75)をはじめとする主要な音楽家と交流し、ロシア革命後の社会主義体制における文化政策を目の当たりにして、彼は国民音楽という概念をより強く意識するようになった。1933 年には次のような文章を書いている。

> ソヴエート・ロシアが今日世界の楽壇を震撼させるような多くの作品を持ち、多くの優れた音楽家を出しているのは、全くこの宏大な領土に散在する多種多様な民謡を持っているというところにその源を発しているのだと思う。（中略）民謡というと日本では従来あまりに無関心で、音楽の世界からはとかくうとんずる傾向が多かった。幸い我々は民謡としても優れたも

のを持っており、従来の借り物であった西洋音楽に対し、日本民謡の優れた部分を批判的に摂取して、借り物でない、ほんとうの日本の音楽を今後つくっていくところに、日本の楽人たちの将来の道があるのではないかと思う。(「ソヴエート民謡について」山田 2001a：295)

また同年の別の文章では、民謡に結びつく日本の一例として浪花節を挙げている。

> 或は国語そのものを用いなくとも、これを一つの純然たる器楽として考えてみましてもその言葉を調べその言葉の中に流れておる旋律を窺い知ることに依って又新たな国民的旋律というものを言語の中から引出すことが出来ると思うのであります。その意味に於て言語とその国の民謡を否定しては国民楽というものは成立たないのであります。(中略) 御承知の通りシンフォニーにしてもオペラにしても世界のあらゆる国が非常なる費用を払い、大なる努力をしても只単に世界的不況というもののために沈衰してそれ等がすべて滅びかけておるのであります。それらのものは大衆の胸、大衆の懐ろから出たものではないからであります。浪花節が我々の胸に触れるのは我々の胸から出たからであります。(中略) グリンカが若い国民楽派の人々に言った有名な言葉に「民衆が創作者であって、作曲者諸君は編曲者である」と言ったということでありますが、私はこの言葉を音楽を愛好される貴方方が作曲者であり、本当の貴方方の心の中に国民楽を築くことを念願とされて、それに働きかけられるならば私は編曲者としてそれをまとめあげることが出来るように考えます。(「ソヴィエイト音楽と民謡」山田 2001a：290-291)

これまで山田耕筰は日本の民謡旋律に和声的な伴奏を付け編曲した経験はあるが、上掲の文章に示されるほどまでに民謡を高く評価したのはこれが初めてであろう。この姿勢は、日本的なものを後進的と捉えていた第 1 期とは大きく異なり、むしろ日本的であることにアイデンティティーと国民音楽の基盤を見出そうとするものである。それはこの時期にすでに日本がアジアにおいて政治的な存在感を示す国となっていたこと、そして実際に 1931 年の満州事変を契機に日中戦争開始に向けてナショナリズムが高まっていった時代背景とも間接的につながっていると考えられる。ただし、彼の新しい考え方が直接作品に結びついていたかどうかは疑問である。民謡を高く評価したにもかかわらず、具体的にこの時期、民謡から国民的旋律を抽き出し、それを国民

楽へと発展した作品例を挙げることは難しい。すなわち第 4 期における山田耕筰の考え方は多分にイデオロギー的なものであり、作品として具体的な形に結実するには至らなかった。

まとめ

明治維新後、日本の学校教育では西洋音楽が教えられ、伝統音楽は当初は後進的な音楽として捉えられた。そのような状況下で西洋音楽を学び留学した山田耕筰の言説と作品を追うと、本来異文化である西洋音楽を学びそれを自分の語法へと発展させていく中で、自国文化と民族性をどう位置付けるべきかについて、以下のように考え方が変化していったのを見てとることができる。

第 1 期（1910-13 年）ベルリン留学　　西洋語法の習得　自文化を後進的と捉える
第 2 期（1918-19 年）アメリカ訪問　　西洋語法での活動　異国趣味的な民族性を拒絶
第 3 期（1922 年-）北原白秋との協働　　日本人に伝わる独自の語法の模索
第 4 期（1933 年頃）ソビエト訪問　　民謡を基盤とする国民楽の理念を提示

このように見てみると、考察対象とした 20 余年の間に、山田耕筰にとって「日本的なもの」「民族性」が意味することは刻々と変化していったことがわかる。西洋音楽の語法を正統とし日本的要素を後進的とする考え方は、1922 年を境に大きく変わり、「日本語を生かす」ことをキーワードに独自の語法の開発へと転じた。1930 年代初頭には時勢を背景として民謡を基盤とする国民楽を謳ったが、具体的な作品には結びついていない。このような経緯からしても、第 3 期以降に生まれた童謡や歌曲が今日山田耕筰の代表作となっているのは、実際に独自の語法を模索しそれを作品に体現したことの成果であると言うことができよう。

参考文献

奥波一秀

2018　「「日本の作曲者」としての山田耕筰　― 日本の音楽に関する戦前・戦中の言説 ―」『日本女子大学人間社会学部紀要』29：95-111.

後藤暢子

2014　『山田耕筰　作るのではなく生む』（東京：ミネルヴァ書房）

武石みどり

2019　「山田耕筰《交響曲ヘ長調》に見られる「時差」」『東京音楽大学大学院博士後期課程 2018 年度博士共同研究 B 報告書』88-98.

2020　「1910 年代の山田耕筰」　木村理恵子（編）『山田耕筰と美術』（宇都宮：栃木県立美術館）161-169.

遠山音楽財団付属図書館（編）

1984　『山田耕筰作品資料目録』（東京：遠山音楽財団付属図書館）

山田耕筰

2001a　『山田耕筰著作集』第１巻　後藤暢子 編（東京：岩波書店）

2001b　『山田耕筰著作集』第２巻　後藤暢子 編（東京：岩波書店）

2001c　『山田耕筰著作集』第 3 巻　後藤暢子 編（東京：岩波書店）

※文中、アメリカの新聞・雑誌記事の翻訳は筆者による。

※山田 2001a～2001c の引用においては、旧字体と旧仮名遣いを現代表記に改めた。