

山田耕筰の音楽作品

——言葉と音楽についての一考察——

Vocal music of Kôszak Yamada

——One consideration about words and the music——

大 元 和 憲

Kazunori OMOTO

(和歌山大学教育学部音楽教室)

2012年10月17日受理

Abstract

In this paper, in order to pick up the feelings of the composer himself for the song of Kôszak Yamada from work to play, in fact, I tried trying to pursue what is needed in addition to those words. When I started composing Kôszak Yamada is often supposed to be the first in Japan, there was also anxiety that reason alone. I feel that underlie the background by tracing the evolution of his upbringing, and tenacity which conceals in the ability to adapt to the new environment, and may be made as a pioneer of Japanese music.

はじめに

日本歌曲の歴史は1900年頃の滝廉太郎の組歌《四季》、《荒城の月》の誕生から、110余年となった。当初に比べ多彩な音楽作品が生まれ、演奏されることも少なくないが、果たして言葉と音楽の融合がなされた演奏・表現がなされているだろうか。

山田耕筰（耕作から耕筰へと改名）は、日本歌曲の先駆者として名を馳せているが、なぜそうなり得たのだろうか。山田の音楽曲は600を越えるほど数多くの作品があり、今日日本歌曲の基礎的存在として扱われているが、初めから優れた作品が生まれたわけではないようである。

山田は東京音楽学校本科音楽科卒業しているが、これは当時、作曲とは名ばかりで、実際にはなかったという実状にある。

日本歌曲を歌唱する上で、山田の日本歌曲作曲の変遷を辿り、日本歌曲作曲の問題点や著作の多い山田が意図したことを確認することにより、演奏者に何が求められ、また、何が必要かを考察したい。

まずは彼の生涯に触れてみる。但し、ここでは音楽的影響を受けたと思われる事柄や彼を特徴づける事柄に特化する。幼年期・音楽学校時代・ドイツ留学と3期に分け、それぞれの山田耕筰を形成する根本を探る。

また、《からたちの花》に求められる作曲者の想いを再現するために必要な基礎知識及び技術の考察を行いたい。

1. 1. 山田の日本歌曲作曲への過程(変遷)

(1) 幼年期

1886(明治19)年6月9日、東京市本郷区森川町9番地(現東京都文京区本郷7丁目付近)に生まれる。幼年期、山田の住まいは家庭的な事情もあり、転々としている。以下、表1「山田耕筰の転居一覧」を参照。

[表1] 山田耕筰の転居一覧¹⁾

| 年号・年齢 | 移 転 |
|--------------------|--|
| 1886(明治19)年 | 東京市本郷区に生まれる。「耕作」と命名。 |
| 1888(明治21)年 2歳 | 横須賀に移り住む。 |
| 1892(明治25)年 6歳 | 横須賀の小学校に入学。 |
| 1893(明治26)年 7歳 | 次姉夫婦に引き取られ東京芝愛宕下の啓愛小学校(キリスト教主義)に転校。後に父も出京し築地啓蒙小学校内の家を借り受け、京橋の啓蒙小学校へ転入。 |
| 1896(明治29)年 10歳 | 4～6月父の転地療養のため、千葉の幕張に移り、幕張尋常高等小学校(現千葉市立幕張小学校)に通う。9月、父の遺言で東京巣鴨の勤労学校自営館(田村直臣牧師経営)に入る。 |
| 1899(明治32)年 13歳 | 6月、静養のため鎌倉の七里ヶ浜の丘へ住む。 |
| 1901(明治34)年 15歳 | 岡山に移り、養忠学校に入学。 |
| 1902(明治35)年 16歳 | 関西学院中等部に転校する。 |

横須賀時代は家にヴァイオリンやオルガンがあり、姉たちはミッションスクールに通い、家庭ではやや高尚な英語の讃美歌が聞かれた。また、それをまねて歌っていたようである。

15歳の春、姉は英国人エドワード・ガントレットと結婚した。耕作は姉夫婦の岡山へ移り、義兄が音楽愛好家だったこともあり、ベートーヴェン、モーツァルト、メンデルスゾーンなどの楽曲に触れる機会があった。また、いつも譜面めくりをさせられ、半年位で次第に楽譜が読めるようになり、独自の楽典を作り上げたようである。そうすると譜面めくりでは我慢できなくなり、自分でも楽器演奏をし始めた。義兄はいつも快く教えてくれ、また、自作の楽譜を書き出したのもこの頃である²。

その後、関西学院中等部に転校し、将来音楽家を目指す環境に囲まれ恵まれたように見えるが、実際には周囲の反対に合っている。しかし、母の遺言により音楽への道が許されたのである。

(2) 東京音楽学校

1904(明治37)年、9月に東京音楽学校予科に入学。翌年、本科声楽部に進級している。作曲家志望の山田はなぜ作曲科に進まなかったのか自伝によると、

もともと作曲を志し、予科から本科に進む時、「作曲科」と称する科目が、単に規則書の紙上にあるばかりで、現実には存在しなかったところから、止むなく声楽を選んだので、作曲への強烈な憧憬は、もとより打ち消さるべきではなかった。

また、声楽科に在籍するにあたり、こうも言っている。

声楽なんか別に好きじゃなかった——中略——幸田延子先生の所へ相談に行ったら、「歌はやさしいわよ」と言われて、仕方なしに入ったのだ。

当時の上野には、作曲を担当出来る教官がいないというのが現状だったらしく、山田の作曲への想いが遂げられないジレンマを感じる事が出来る。

だが、自作の合唱曲を大作曲家の名前に書き換え、学友に歌わせていたようで、創作活動はしていたようである。

1908(明治41)年、卒業演奏ではシューベルト《菩提樹》を歌唱(バリトン独唱)している。

(3) ドイツ留学

ドイツ留学に於いて、ドイツ語の習得には苦労したようである。お金を払って語学を習ったが、それを辞め、せっかくドイツにいるのだから、わざわざお金をかさなくても、周りにドイツ語は溢れていることに気

づき、町に飛び出し、人との交流によって生きたドイツ語を学んでいる。また、ベルリン高等音楽院での学業を修めるにあたり、語学の重要性にいち早く気づいている。

1910(明治43)年7月、三木露風詩集『廃園』を復唱するうちに《嘆》《風ぞゆく》《異国》など、10曲ほどの歌曲集となった³。山田は、「曲の良否は別として、やがてこの『嘆』は、日本最初のリートとして記録されるだろう⁴。」と云っている。

その後、イントネーションに着目し、安易に附曲出来なくなってしまった。詩に曲を付けるにあたり、音楽になり得るものとそうでないもの。声楽作品の難しさに気づき一時、声楽作品の制作から遠ざかっている。

また、シューベルト、シューマンなどリートに求めたが答えは得られなかった。ドイツ語は強弱、長短アクセントとされているが、山田の耳はそれだけではない音の高低差を許すことが出来なかったのではないかと推測される。

また、声楽を学ぶ機会に恵まれ、テノールとして研鑽を積み、歌手としてやってみる気はないかと、教授に誘われたこともあったが、「再生芸術家として生きるか」「創造芸術家として生きるか」、悩みぬいた結果、作曲を選んだ⁵。改めていうまでもないが、「再生芸術家」とは「演奏者」を表し、「創造芸術家」とは「作曲者」を表している。

(4) 留学を終えて

帰国後2年を経た1916年1月作曲の《唄》により、日本語による歌曲に於いて、漸く納得のいく作品ができた。挿入歌として《蝶々》が用いられている。原曲は外国であるが、日本語の歌詞がつけられ、もはや母国語のような位置づけとなっていた。その後の《野薔薇⁶》へ続き、《からたちの花》は言葉と音楽の融合が見られ、山田耕筰の代表作となっている。

1. 2. 作曲に際しての問題点やこだわり

声楽作品を作曲するにあたり、山田の気づきとして、日本語の高低アクセント、イントネーションが挙げられる。

ドイツ留学中、声楽曲制作から遠ざかっていた山田ではあったが、当時有名だった演劇をみて、言葉回しのヒントを得る。それは言葉のリズムからの発展であり、「うた」の本来あるべきすがたとも云えよう。そして山田が目指すのは、「音楽と言葉の融合」であり、イントネーション、つまりアクセントである言葉の高低が日常と異なってしまっただけでは、言葉そのものを伝えることが出来ないと感じたのではないだろうか。

山田の声楽作品についての見解を「詩と音楽」と題した著作に、詩に関するものがある。

詩の中にも、自ら作曲され得る詩と、作曲され得ない詩とがある——中略——詩の韻律がそのまゝ、渾然として外面に流れ出るものと、韻律そのものが内に籠るものとの二つがある⁷。

山田にとって歌曲とは何であろうか。「言葉と歌曲」と題した未刊の随想に次のように記している⁸。

それは詩と音楽が不可離不可分の関係に置かれた芸術的な融合体を指すのだ。

確かに詩と音楽がバラバラでは、歌として表現する意味がなくなってしまう。ここで、日本語について再確認したい。日本語アクセントの特徴に音の高低が挙げられる。それが入れ替わってしまうと、表す内容が異なってくる。また地域によって、言葉の流れるスピードも異なる。言葉の認識に於いて、音節の高低は重要な役割を果たしており、自身の使用しているアクセント、また発話が異なってしまうと、馴染みのない高低アクセントにより、正確な聞き取りが難しくなる傾向にある。こうなると、もはや聞き手にその意味を伝えなくなり、伝達手段としての役割を果たすことは出来なくなってしまう。

山田は「言葉は感情を伝える」と述べている。言葉の発し方によって、どのような感情を内に抱いているのか見えてくる。

2. 1. 作曲者の想い

それでは、山田耕作は自身の声楽曲をどう歌われることを望んでいたか、《からたちの花》を取り上げ、考察してみたい。以下に詩を記す。

からたちの花 北原白秋詩

からたちの花が咲いたよ
白い白い花が咲いたよ

からたちのとげは痛いよ
青い青い針のとげだよ

からたちは畑の垣根よ
いつもいつもとほろ道だよ

からたちも秋はみのるよ
まろいまろい金のたまだよ

からたちのそばで泣いたよ
みんなみんなやさしかつたよ

からたちの花が咲いたよ
白い白い花が咲いたよ

この詩は、北原白秋に巢鴨の自営館の話をしたところつくられた詩である。2行6聯からなり、「からたち」が各聯の冒頭に置かれ、各行は「よ」で結ばれ、各聯2行目では言葉が繰り返されている。この繰り返しこそ、言葉のリズムをつくっており、また、そのことにより言葉がより大切に扱われる要因となっているように感じられる。《からたちの花》は、最も大衆に親しまれているが、山田は最も難しい曲の一つとしている。理由として、曲が単純に書かれている事と話し言葉である点そして、言葉の内に眠る旋律を呼び醒まして書かれ、日本語を生かした、「全く自然に、口を突いてでる邦語、そのまゝのふし」と云っている⁹。

歌唱にあたり、特に注意して欲しいことは不要のスラーを使わぬよう求めている。その理由として気品が失われてしまう事を挙げ、「あくまで品よく、書かれたまゝに唱はれるやう希望する。」とある。

不要なスラーとは、別の言い方をすれば、ズリ上げズリ下げという安易な音・言葉の連鎖方法と云える。

2. 2. 楽譜表記について

山田の譜面には、多くの指示をみることが出来る。以下、山田耕筈全集(第一法規)の一頁を取り上げる。

その理由として、1993年に出版された日本歌曲集5『山田耕筈III』に於いて、校訂にあたった藍川由美は、次のように述べている。「最も重要な改訂は、日本放送出版協会が彼の楽団生活45周年記念として企画した『山田耕筈名歌曲全集(NHK版)』—中略—巻末の「作曲者の言葉」には次の一文が見られる。」として、引用している。

この全集に於いては過去二十年に亙る演奏経験と、全国に及ぶ音楽大衆の愛唱によって研磨彫琢された貴重な実例等を考慮に入れて、日本的歌唱法の確立を図ると共に、必要と思われる部分には敢然訂正加筆して定本的完璧を期した。

また、藍川によると、山田は日本語を正しく書き表すことができるのは日本語でしかないという結論に達したために、NHK版では歌詩のローマ字表記をやめ、楽想表示を日本語に書き換えているという事である。

その為、学校教育で用いられる教科書と声楽家が用いる楽譜では表記やテンポなど異なる場合もあり、演奏者及び教育者はそれらの意義を理解し演奏する必要がある。このNHK版は1950年に第1巻のみ出版されており、その後1965年に出版された第一法規『山田耕筈全集5』の中に取められている楽譜を紹介したい。

からたちの花

ふるくしずかに
今の日に $\text{♩} = 72 - 92$
sempre molto mosso

北原白秋 作詞

© 1925 by Hakuro Kishiro and Kiyotaki Yamada

〔譜例〕 山田耕筰全集(第一法規)より

裏拍からの歌い出しにより、からたちの花への想いを感じることができる。また、3/4拍子、2/4拍子を使いわけ、言葉のリズムに合わせている。この手法は、中田喜直作曲の《木兎》などにも見ることが出来る。

また、『CD山田耕筰の遺産 2 歌曲編II』の曲目解説の中で、中沢新一は次のように解説している。

〔3〕 からたちの花

1925(大正14)年1月10日、東中野にて作曲。1924年7月1日発行の「赤い鳥」所載の「子どもの村」中の一編を妹尾幸陽の依頼で作曲した。同年の「女性」5月号(プラトン社)に発表し、「セノオヤマダ楽譜1035番」(1925年8月18日)に作曲者は次のように書いている「まだ幼かった私。未明から夜半ちかくまでも労働を敢てしなければならなかった私。——私は、まだ十歳にも充たなかったその頃の私を想い起こします。

それは本当に健気な、また、いちらしい、小さな私でありました。

私のいた工場は広い畑のなかに建てられていました。

そして、その広い畑の一隅は、からたちで囲まれていました。働きの僅かな閑を盗んで、私はどれ程このからたちの垣根へと走ったでしょう。そして、そこにはじめて、深い吐息をついたことで

しょう。

あの白い花、青いとげ、黄金の果実——

いま私は白秋氏の詩のうらに私の幼時を見つめ、その凝視の底から、この一曲を唄い出たのであります。』

この《からたちの花》の歌唱の仕方について、細かく記したものが¹⁰⁾ある。

最初の「からたちの花」の場合も、らたちの口音を同一の速さと強さで唱はれては臺無しである。「からたち」のかをや、抑へて漸弱し、らたちは、むしろ軽く流すやうにする。つまり敘事と抒情とをはつきり區別して唱ふことである。敘事は淡々と、抒情は切實に。「咲いたよ」は落ち付く。「白い白い」の、はじめのしろいは、訝るやうに、や、逡巡ふやうに唱ひ次のしろいで、はじめて、「さうだ！ 白い花だ！」といふやうに美しく抒情的に唱ふ。「花が」は、はを *p* にし、なを *pp* として、極めて少量に漸強してがに入る。そして、「咲いたよ」で、また落ち付く。

各句の唱ひ出しの伴奏の二音は最初の場合と同じやうに静かに打ち、歌は三トのトで明確に、かと唱ひ出すこと。もし、この二音と歌との間に、不必要な間隙を置けば、この曲の格調は全く崩れてしまふ。この點はむしろ邦楽の三絃と唄の氣合のよさに學んで欲しい。譜面上に記された強弱、漸強漸弱に従って發想すること。即ち「とげは」なども、とを *p* で、やや漸弱してげを唱ふ。そして急に絞ってはに入る。「痛いよ」ではいを抑へて、一寸間をあけるやうにして、たを力を抜き切つて、いを漸強にして、よに移る。それによつて、「痛い」といふ實感が出ることになる。いづれにしてもこの歌は、語りつゝ、唱ひ、唱ひつゝ、語る歌である。

「青い青い」は、「青い」の、をいを、滑かに繋ぎ、次のあをいを一層圓く漸強して、「針の」はに入る。そして二度目の「青い」の、いでかるく息をつく方が、「針の」はを確然と明聲するのに便でありまたその方が効果も擧がる。りを滑らかに漸弱して、のを、柔かく發音して息をつき、「とげだよ」のとを、や、漸強し、げを、抑へて切り、だを、重くして、よを漸弱する。

「からたちの畑の」は、や、^き急き氣味にし、ので落ち付く。「垣根よ」を寂しく、「いつも」のいを、充分に延ばして、つもを漸強して、次の「いつも」に入る。二度目の、「いつも」のいは、たゝ抑へる程度にして、つもに移り、息を入れて、「とほる」と漸強して、*mf* で「道だ」を唱ひ、よでかすめる。「からたちも」のかを *pp* で出、漸弱してら

に入り、らをやゝ抑へて、**たちも**を急いで漸強し、**あきは**を漸弱しつゝ明るくし、「みのるよ」の、**の**を延し氣味にし、間髪を入れず「まろい」に移る。「まろいまろい」では、鷹揚に漸強して、**い**を明るい**f**とする。この場合、よく**まろ**といふやうに、**い**を第三拍の八分符に移して唱ふ歌手があるが、それは邦語の語調を亂すことになるので、許されない。邦語の美はそれによつて全く失はれてしまふ。聲樂家は唱ふ場合、艶なくともよき詩人であり、またよき音楽者でなければならない。イといふ母音は高い音度にあるから不便だ、といふやうな、素人的考へは今日の聲樂では通用しない。

そして、この**い**を立派に漸弱しかるく息をついて、「金の」の、**き**を**p**ではじめ、柔かくしづかに漸弱し、**の**を、かすかな音にして**pp**のまゝ、**ただよ**、と結ぶ。この部分の白秋の音の選び方は全く絶妙である。「きん」の**ん**は、必然、鼻腔に響く。その場合、舌端はかるく硬口蓋に觸れる。その舌端を、硬口蓋からゆるやかに放しながら、**の**と口をまろく、小さく開く。**ん**に於ける**n**は、**の**に於ける**n**に重なつて、極めて快いヴェルベットのやうな感觸を邦語に加へ、おのづからなる**pp**になる。「ただよ」の**ま**は、前に現はれた二つの**n**を更にうけて、極めて柔軟な唇音となつて、美しい響きを傳へる。そして、この**ま**は少し抑へるべきである。

次の、「からたちのそばで」は、口を開いてゐるかゝる程度にして**ppp**で唱ふ。**そば**を逡巡し、**で**で息をつぎ、「泣いたよ」を、やや漸強して、**よ**を最弱にして揺り下げる。「泣いたよ」で泣くはいけない。むしろ次の「みんなみんな」で泣くべきである。MIN-NA-MIN-NAの、MNの、鼻音と唇音の、巧妙な接合を利用して泣くのだ。はじめのみんなは逡巡し、二度目のみんなを急ぎ、遽かにドラマティック・ブレスをついて**p**で、やさしかつたよと寂しく唱ふ。さから十二分にriten. してよらしい。

最後の部分は、主部と殆んど、發想上の變化はない。ただ、「白い白い」の、二つのしろいは、凡て肯定的に唱ひ、結尾を極めて寂しくやる瀧なく結ぶ。

かうした、語りつゝ、唱ひ、唱ひつゝ、語るといふやうな曲には、ポルタメントやスラーには絶対に禁物である。これは邦語の歌だから、といふのではない。何處の國の言葉に對しても然りである。日本に現在、まだ行はれてゐる不要なスラーの使用は一日も早くなくして欲しい。

この楽曲に関しては、特に、事細かい歌い方が述べ

られている。それは、山田の少年期そのものが描かれているからであろう。自営館での仕事は、苦学生と本職の活版職工との共同作業による。自営館は枳殻で囲まれた一万余坪の敷地があり、通りを隔てた向こうは、相当広く掘り返された砂利場になっており、門を入ると、紅葉の並木、広い池、庭園、そして活版の工場があった。秋になると、枳殻のすっぱい実を生野菜と一緒に食べた。また、工場で職工に足蹴にされると、枳殻の垣まで逃げ出し、ひとに見せたくない涙をその根方に灌いだ。これらを山田は、「枳殻の、白い花、青い棘、そしてあのまろい金の実、それは自営館生活における私のノスタルジアだ¹¹。」と言っている。これらのことが、白秋によって詩化されたものであるから、この楽曲にたいする山田の想いは深いものであることが、容易に想像できる。

また、引用文の初めに叙事と抒情を区別して歌うことが述べられている。「叙事は淡々と、抒情は切実に」である。叙事は、事実をありのままに述べる必要があり、不要な感情を伴った表現は正確な情報伝達の役目を果たせない危険性がある。一方、対語関係にある抒情は、自らの感情を表現することが求められるが、ここではオーバーな表現を求められているのではなく、大切なのは想いを伴って言葉を発することであり、それが、「みんなみんな」で要求される、「ドラマティック・ブレス」へと繋がるのではないだろうか。

2. 3. 歌い手としての準備

聲樂家の四家文子は、『歌ひとすじの半世紀¹²』の中で、山田耕筰との出会いに至るまでを次のように記している。

上野を卒業間ぎわに校長排斥運動をやったおかげで、首席で卒業したにもかかわらず学校側からは見はなされていた。当時の風習として優秀な卒業生は母校の先生に残され、何年か後にはドイツ留学をさせてくれるはずだった。そうした機会にも見はなされ少しの間だったがわたしの前途に暗い影がさしたので、同級の男生徒たちがやっきとなって、当時楽壇第一線の諸先輩に運動して下さったので、すぐに各方面の人たちから救いの手が差し伸べられ歌手生活を続けて行くことが出来た。その時には強力なスポンサーを持たなかったわたしだったから、尚更に友達の有難さに感激するとともに先輩の皆さんの御好意にはひとしお感動して奮起したのだった。

山田耕筰先生のところに連れて行ってくれたのは、園田清秀で、山田先生からは大変な知遇をいただき、日本語の発音、発声の基礎作りを咽喉図を見せながら懇切に説明して下さり、御自作の歌

曲、民謡、童謡などの楽譜をたくさん下さったので、七、八曲ずつ勉強してはお訪ねしてみたかった。

山田の楽譜は、先に譜例を挙げたように細かな指示が多く、高度な技術が必要とされる。四家は東京音楽学校在学中、橋本国彦との交流により、歌唱技術が培われたようである。

ドイツ音楽が幅をきかせていた上野で、ひそかにフランスの新しい作曲技法を勉強していたらしく在学中から新鮮なムードの歌曲を次々と創った。出来あがると徳さんかわたしが歌わせられた。非常に神経のデリケートな彼は、その歌曲に大変詳しく細かい強弱や表現の指示を書き込んでいた。要望通りに歌い上げるためには、高度な技術と時間をかけた練習が必要だったので、在学中でもまた卒業してからも、お粗末な歌い方をするとじろりとにらまれた。よくよく譜面を見ると必ず何か見落としているのに気づいたり、何とか指示通り歌うつもりでやるのだが、思うように声帯が動いてくれなかったりもした。するとすぐに「君！声楽家だろう」と嫌味な言葉が投げつけられた。それで何くそと頑張っては彼の満足の行くまで歌ったものだった。

このような天才に鍛えられたことは良い経験になって卒業後、山田耕筈先生や中山晋平先生にめぐり逢えた時にどんなに役立ったかわからない¹³。

四家の歌唱技術の基礎は、引用文からもわかるように、橋本国彦に因るところが大きいのではないだろうか。楽譜に記載された細やかな指示への対応は、個人で追究するには時間を要し、またそれが、作曲者の意図するものと必ずしも合致する訳ではない。四家は楽譜から読み取った自身の演奏解釈を作曲者に確かめることが出来るという非常にいい経験を積んでいる。

このことは、演奏者にとって必要な経験であり、第三者の耳は自身では気づき得ない事柄を示してくれることもある。

歌い手としての準備として、1つの表現方法だけではなく、様々なアプローチの追究が求められる。四家は橋本の歌曲を歌うにあたり、「時間をかけた練習が必要」「よくよく楽譜を見ると必ず何か見落としている」と云っているように、通り一遍の練習ではなく、じっくりと楽譜と向き合う事の重要性を説いている。従って、基礎技術として、音の跳躍や柔軟な強弱調節など「声のコントロールと安定」が必要である。その為には、反復練習が不可欠である。

2. 4. 言葉表記と楽譜表記

先に挙げた2. 1. 《からたちの花》の言葉による細かい歌唱指示であるが、その指示に従うと「楽譜に忠実に演奏すること」になる。云いかえると、山田耕筈の楽譜を読む力があれば、山田同様、歌唱時の注意点として述べる事が出来るだろうし、また、山田の楽譜は表現方法として、それだけ多くの情報が示されていると云えよう。だが、注意したいのは、表面的な強弱や指示に反応良く対応するだけでは意味をなさない。

前項で挙げた、四家文子が橋本国彦の初期の作品を歌うにあたり、かなりの技量と注意を要したように、明瞭な発音とリズムと音程、それに、ただ感情を込めて歌うだけでは、表現しきれるものではなく、作曲家が意図していることが、歌い手、ひいては観客に届かないと意味をなさない。

3. 1. 山田耕筈の作曲概念

土肥みゆき著作『20世紀の作曲家たち』の中で、山田耕筈百言集より、次のような言葉が引用されている。

詩は言葉の音楽をこそ含め、音楽そのものではなく、音楽は音の詩こそは表現しえても 言葉の詩そのものではない¹⁴。

解釈の難しいところであるが、先に挙げた1. 2. 「詩と音楽」で引用した、「詩の中にも、自ら作曲され得る詩と、作曲され得ない詩とがある」と関係してくるように思われる。これを「音になりやすい詩、または音楽的要素を含んだ詩」と捉えたと理解しやすいのではないだろうか。しかし、後半部分の「音の詩」「言葉の詩」とは一体何であろうか。ここでいう「詩」とは後者は文芸の詩であり、前者の「音の詩」の捉え方として、「旋律によって伝えられる事」を考えると、「音で出来得る情景や心情は表現出来ても」となるのだろうか。何れにせよ、解釈を断定してしまえば、山田の言葉を縛り付けてしまう原因となってしまう恐れがあるので、上記は一解釈の提示に留めたい。

また山田の留学中の経験として、著作『若き日の狂詩曲』の中で、斎藤桂三について、「彼はまず私に詩を吹き込み、文学を教え、絵画への眼を開けてくれた。彼との同室の生活は、思考の生活となり、論談の生活となった¹⁵」と記し、音楽だけではなく様々な分野に目を向けることの重要性を感じている。作曲学習に於いては、「模倣や借りものではなく剥げてしまう。自分で磨きあげた色合いでなければ、真物とはいえない¹⁶」と悟り、また作曲研究を進めるうちに、「出来上がった曲は、過去の拙劣な模倣に過ぎない—後略。知で得たものだけでは芸術にならない。生活一切を体験しなければ

ば、終生、まずい模倣的作品の生産で満足しなければならない。そうならば自分は芸術家ではなく一種の職人となる¹⁷⁾と言及している。しかし、何事にも云えると思うが、「模倣」は大切な学習課程であり、山田自身、その模倣を経験しているが故にそのような境地に至ったのであろう。ただ、山田が云う「真物」となる為には、やはり模倣だけでは成し得ることは出来ない。

また、「生命を賭しての真理の探究である故にこそ、真の生が把めるのだ¹⁸⁾」とも云っている。

そして、「日本に於ける洋楽のあり方」として、

日本を音楽的に育てるには、交響曲や室内楽というような純音楽よりは、オペラや楽劇のような、劇音楽によるのが捷徑だと私は考えた。—中略—日本のような、純音楽の素地の全くない土地に、純音楽の種子をいくら蒔いたところで、いい芽生えは得られない。世界にもちょっと類のない、歌舞伎という、一種のオペラのようなもので育成されて来た日本だ。むしろ、オペラを先に植えつける必要がある。それも輸入物だけでは、本当の根は下りない。どうしても、日本の歴史や文学から取材して、新しい国民オペラを作らなければならない。—中略—

また、作曲家としての自分の立場から見ても、我々が、歴史的背景もなく伝統もない純音楽に、いくら努力したところで、我々一代で真物の交響曲を完成しようと望むのは、七歳の子供に分娩を求めるのと均しい。—中略—

そう考えられたので、まず私は、国民歌劇を作り上げる事に仕事の重点を置いた。メタリンクの戯曲をオペラ化するのも、古典の形式による交響曲を書くのも、交響詩曲を作るのも、それは一切、新しい日本の国民歌劇創造の一過程に過ぎない。幸い自分は歌も唄えるし、演劇の何物なるかも知り、その実際面における問題にも、他の作曲家よりは、より通暁している。どうせ自分は、未開の、日本楽壇の先達となればいいのだ¹⁹⁾。

この山田の信念は、幼年期の転居が多かったことが、新しい環境での適応能力を培っているようにみえる。また、さまざまな経験や父・母の教えが、志をしっかりと持ち、貫く力を与えているのではないだろうか。そして、上記の記述から、先駆者としての責任感すら感じる事が出来る。

3. 2. 言葉の捉え方

人は音を聞き取る時に、近接した音を関連づけて一つのフレーズとして捉えることが、実験により報告されている。

言葉もその傾向があり、多少前後の音節を聞きのがした場合でも、全体の意味を捉えることができる。しかし、イントネーションの違いは、言語認識に大きく影響を与えてしまうことが考えられる。また、地域によってしゃべるスピード、発話時の言葉への重きの置き方が異なっている。山田が言葉にこだわったのも、幼年期の新天地での体験や留学で、言葉に敏感にならざるを得なかった経験も少なからずあるのではないだろうか。

言葉にはアクセントがあり、日本語の場合は「音の高低」が重要な部分を占める。また、言葉のどこかに「重き」を置くことにより、アクセントと相俟ってエネルギーを発生し、2. 2「楽譜表記」の項、《からたちの花》の歌唱の仕方に記してあった、「叙事」と「抒情」が適切に伝えることが出来るのではないだろうか。また、「抒情」は呼吸との関わりが深く、それ如何により表現は大きく異なってしまう。

言葉は時に「言霊」となり、それ自体が力を持ってしまうこともある。

3. 3. 音楽の捉え方

詩自体のリズムが強すぎる場合、一見音楽的要素を含み作曲に適しているように見えるが、実際にはそのことが逆に作曲者の創造の妨げとなってしまうことも少なくない。山田も云っているように、曲になる詩とそうでないものに分かれる。

山田は日本語の高低アクセントに細心の注意を払い、言葉に適した拍子を模索し、時に変拍子の楽曲もつくっている。一旦、型にはまったら、今度は決められた枠の逸脱こそ、詩と音楽の融合が図れる可能性があるのと考えたのではないだろうか。

團伊玖磨は『山田耕筰 自伝 若き日の狂詩曲』の中の「解説に代えて」で、山田からいつも云われていた事柄について、次のように述べている。

「歌曲を書く場合には日本語を大切にしなければならない」ということでした。—中略—

日本語の上がり下がり、つまり生きた抑揚をよく考えて、抑揚を旋律化することが、先生の歌曲、声楽曲の第一の骨組みでした。

そのことはとても説得力を持っていましたが、よくよく考えると、少し疑問も出てきて、先生とはずいぶん激論になることもありましたが²⁰⁾。

團の言葉にもあるように、詩に見られる音楽性(言葉のリズム)を過敏に捉えすぎたり、日本語アクセントである音の高低・長短への過剰な配慮による附曲は、作曲の可能性を制限させるものではないだろうか。

また、定拍子(言葉のアクセントと音楽のアクセント

が必ずしも一致しない)による音楽優先的な楽曲など、表現が制約されすぎてしまうと、不自然な「うた」となってしまう危険性も考えられる。

まとめ

山田が声楽曲を書けなくなってしまった時、創作のヒントとなった演劇の「言葉回し」であるが、言葉のリズム・抑揚、そしてそれらを「まとまり」として捉える事により、日本で云う「節回し」と繋がったのではないだろうか。

音楽・言葉にはそれぞれのリズムがある。また、日本語のイントネーションに捉われ過ぎると時に旋律(メロディ)の流れない、或いは妨げ兼ねない原因となってしまう。

山田耕筰の声楽曲は数多く出版されており、楽譜により同じ楽曲でも、記載内容(テンポや強弱記号)が異なる場合がある。演奏に際しては、晩年に近いもの、または、どの版を使用したかを表記する方がのぞましい。春秋社の楽譜に関しては、山田自身のレッスンの折り、楽譜に書き込みを加えてた²¹とあるので、そのまま用いるのは危険である。

今回の「からたちの花」の考察により、活字による、細かい歌い方の指示は、演奏者にとってこの上ない助けとなる。

しかし、いくら言葉や音楽の道筋を示されても、それを実行できるための基礎技術と感性がなければ、言葉と音楽の融合にはほど遠い。

言葉のアクセント、音楽のアクセントは必ずしも一致しない。そのズレを融合してこそ、詩は音楽となり、音楽は詩(言葉)となるのではないだろうか。

注

- 1 山田耕筰『自伝 若き日の狂詩曲』日本図書センター：東京、1999年、113頁。13～
- 2 同前書、55頁。
- 3 同前書、143頁。
- 4 同前書、144頁。
- 5 同前書、162頁。
- 6 山田耕筰『山田耕筰全集1』第一法規：東京、1963年、147～148頁。
- 7 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集1』岩波書店：東京、2001年、242頁。
- 8 後藤暢子・團伊玖磨・遠山一行編『山田耕筰著作全集2』岩波書店：東京、2001年、643頁。
- 9 同前書、435頁。
- 10 同前書、435～437頁。
- 11 前掲書、山田耕筰『自伝 若き日の狂詩曲』、37頁。
- 12 四家文子『歌ひとすじの半世紀』芸術現代社：東京、1978年、72頁。
- 13 前同書、69～70頁。
- 14 「百言集」大正15年から昭和初期にかけて発表された「童謡百曲集」について書かれたもので、歌・詩・芸術・舞踊・教育・西洋音楽と日本の音楽・ハーモニー・リズム・作曲家スクリアピン等、多岐に渡って氏の理想、意見が書かれている。
- 15 山田耕筰『自伝 若き日の狂詩曲』日本図書センター：東京、1999年、166頁。
- 16 前同書、168頁。
- 17 前同書、176頁。
- 18 前同書、182頁。
- 19 前同書、206～207頁。
- 20 前同書、300～301頁。
- 21 『日本歌曲全集5 山田耕筰III』音楽之友社：東京、1993年、50頁。