

未來社と山田耕作

——詩と音楽の交流——

荻野 純哉

はじめに

大正二年（一九一三年）の秋に三木露風を中心として結成された未來社は、ドイツ留学を終えたばかりの作曲家、山田耕作¹を同人として迎え、当時の日本の芸術活動を考える上でユニークな存在であったが、あまり研究の対象とならなかった。残念ながら未來社の活動は活発であったとも、成功に終わったとも言えないし、今日では現存する未來社の雑誌「未來」を閲覧することすら困難な状況にあることを考えると、研究者の目を惹かなかつたのも致し方ないだろう。未來社によって実現した詩と音楽の交流を明らかにするのが、小稿の目的である。

各芸術分野においてなされた未來社についての貴重な研究として、文学の方面では、安部宙之介『三木露風研究』（木犀書房一九六四年）がある。ここには、未來社同人の服部嘉香による「三木露風氏との交友——大正二三年ごろの——」という回顧録が収

められ、未來社結成の経緯をたどることができる。音楽の分野では、後藤暢子による山田耕作の楽譜の綿密な校訂作業の中で、留学前後の山田耕作の状況が明らかにされている。また、美術の分野では、桑原規子が「一九一〇年代における恩地孝四郎の『抒情』をめぐる——未來社の活動と『月映』——」（鹿島美術研究）年報第一六号別冊（一九九九年一月）において、山田耕作の参加によって「『未來』は單なる詩歌を中心とする文学雑誌ではなく、文学と音楽の相互交流を目指す総合芸術雑誌としての性格を備えることができた」と、文学と音楽の交流について指摘している。

大正初期の詩壇や日本近代における文学と他芸術、特に音楽との結びつきを考察する上で、未來社の活動を無視することはできない。小稿では先行研究を踏まえ未來社の活動を概観し、ドイツ留学直後の山田耕作の芸術を、具体的に作品を取り上げて見ていきたいと思う。なお、小稿で引用する文献の傍線はすべて引用者によるものである。

大正八年（一九一九年）に芥川龍之介が発表した、自身の学生時代の経験をもとにした小説「路上」の中に次のようなくだりがある。

大井は書物を抛り出して、又両手を懐へ突こみながら、貧乏揺りをし始めたが、その内に俊助が外套へ手を通し出すと、急に思ひ出したやうな調子で、

「おい、君は『城』同人の音楽会の切符を売りつけられたか。」と真顔になつて問ひかけた。

『城』と言ふのは、四五人の文科の学生が「芸術の爲の芸術」を標榜して、此頃発行し始めた同人雑誌の名前である。その連中の主催する音楽会が近々築地の精養軒で開かれると云ふ事は、法文科の揭示場に貼つてある広告で、俊助も兼ね兼ね承知してゐた。（中略）

一週間の後、俊助は築地の精養軒で催される『城』同人の音楽会へ行つた。音楽会は準備が整はないとか云ふ事で、やがて定刻の午後六時が迫つて来ても、容易に開かれる気色はなかつた。（中略）

金屏風を立て廻した演壇へは、まづフロックを着た中年の紳士が現れて、額に垂れかかる髪をかき上げながら、撫でる

やうに柔しくシユウマンを唱つた。

ここで語られている「城」というのは未來社のことであり、「その連中の主催する音楽会」とは未來社が主催し、大正三年（一九一四年）二月二日に築地の精養軒で催された「山田アーベント」のことである。そして「フロックを着た中年の紳士」とはドイツから帰国したばかりの山田耕作の描写である。山田耕作は滝廉太郎亡き後、明治末から大正へかけて国際的な活動力をもつていた唯一ともいふべき日本人作曲家であり、大正三年にドイツから帰国した山田をいち早く同人に迎え入れ、コンサートを主催し、曲譜を雑誌に掲載した未來社の活動は非常に重要な事項として記憶されてよいだろう。同人であつた柳澤健は「未來」創刊号（大正三年二月）においてこの「山田アーベント」について次のように記している。

山田氏の音楽は、日本の樂壇が生むだ最初のオリヂナリテイである。世界の中心に飛び出した最初の日本音楽である。洋樂の全テクニクを日本人の血のなかに浸した世界的の日本音楽である。（中略）

自分達は、この「山田アーベント」を、一方に於ては、文學者と音樂者とのなつかしい懇親の會合にするつもりである。かういふ會合は、當然今までになくしてはならなかつたものである。¹

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of staves. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Left):

- Staff 1: Melody line with notes and rests.
- Staff 2: Bass line with notes and rests.
- Staff 3: Treble clef with notes and rests.
- Staff 4: Bass clef with notes and rests.
- Staff 5: Treble clef with notes and rests.
- Staff 6: Bass clef with notes and rests.

System 2 (Right):

- Staff 1: Melody line with notes and rests.
- Staff 2: Bass line with notes and rests.
- Staff 3: Treble clef with notes and rests.
- Staff 4: Bass clef with notes and rests.
- Staff 5: Treble clef with notes and rests.
- Staff 6: Bass clef with notes and rests.

Additional markings and text in the score include:

- Dynamic markings: *pp*, *f*, *mf*, *ff*, *rit.*, *dim.*, *acc.*, *rit. cresc.*, *dim. cresc.*
- Tempo/Character markings: *And.*, *Allegro*, *And. con moto*
- Performance instructions: *Seh langsam*, *Kesselt amanda*
- Editorial notes: *1. 493*, *am. 22. Jan. 1910*, *aus dem Original*

「すゝり泣くとき」の楽譜（「未来」創刊号）

と回顧している。自分を中心とした同人たちが新たな詩の世界へ踏み込まなければならぬのはもちろんのことだが、露風はここで「旧時代と別れ」るために詩人だけではなく音楽家たちも同人に加えることで、新たな芸術活動を開始しようとしていたことを語っている。「作曲家等」と述べているのは山田耕作の他にも、齋藤佳三という東京音楽学校出身で大正元年（一九一二年）からドイツへ留学した音楽家が同人にいたことを指している。

音楽家の山田耕作君は、獨逸伯林の高等音楽学校に在學中、主として私の詩に作曲した。後、歸朝してから私の詩に作曲した作品を合はせて『露風の卷』を出版した。それは、詩と音楽との融合を來たす上に力のあるものであった。

其の『未來』第一輯には、私の詩『す、り泣くとき』に山田耕作君が作曲した譜をも入れてある。

露風自身の回顧録であるこの『我が歩める道』には、誇張を含んで記述されている箇所が見受けられ、全てを鵜呑みにすることはできないが、ここで露風が述べている内容はほぼ事実である。『未來』創刊号には歌曲「す、り泣くとき」の山田耕作の手書きによる楽譜が掲載されている。また、同年六月の第二輯では同じく山田の手書きによる「Poem No.3」（ボエム第三番）という興味深いジャンルのピアノ曲譜が掲載されている。

また露風は、「詩歌の鑑賞」（『未來』大正三年六月）の中で

「詩歌が、其他の藝術、即、繪畫や彫刻や音樂などと共に鑑賞せらるる、時機が來てこそ、『詩は新しい創造なり』とは云ふべきである」とも述べている。

未來社結成の大きな目的は詩の復興、山宮の言葉によれば「象徴藝術の愛好者」たちによる詩の復興であり、さらに文学の領域に留まらない「旧時代と別れ」るための芸術を創造することであった。そのため音楽との連携が模索されたとと言える。

二 雑誌「未來」について

雑誌「未來」は大別して大正三年（二月及び六月）、大正四年（一九一五年）（一月及び二月）、そして大正六年（一九一七年）（一月、九月及び十一月）の三期に分かれて刊行された雑誌である。掲載された内容は詩と評論が中心である。

詩の方は、三木露風、川路柳虹、柳澤健、西条八十や明治三〇年生まれで二六歳で夭折した詩人、北村初雄の作品などが寄せられている。第一年から第二年の「未來」に掲載された露風の作品は「白き手の獵人」（東雲堂書店 大正二年九月）の後に来る『幻の田園』（東雲堂書店 大正四年七月）に収められることとなる作品群であり、宗教詩に傾倒する直前までの作品である。川路や柳澤が寄せた作品は「未來叢書」というシリーズとして、それぞれ『かなたの空』（東雲堂書店 大正三年五月）、『果樹園』（東雲堂書店 大正三年二月）という詩集に収められることにな

る。大正六年の「未來」において露風の詩は信仰告白の趣を見せる。また、北村初雄の初期の詩篇が掲載されるようになり、露風門下の若い詩人の作品が多く見られるようになる。

評論の方は、主に山宮允、柳澤健、服部嘉香らによつて執筆されている。大正末から昭和期にかけてウイリアム・ブレイクの研究書を世に送り出し、日本で指折りのブレイク研究者であつた山宮は、「未來」創刊号においてすでにイエーツによるブレイク論を「ウイリアム・ブレイクと想像」というタイトルによつて訳出している。ブレイクの移入が本格的になされた大正三年四月の「白樺」とはほぼ同時期である。

服部の評論は主に詩におけるリズムや音楽について論じたもので、後の萩原朔太郎「三木露風一派の詩を放逐せよ」（「文章世界」大正六年五月）を大きなきっかけとする白秋側と露風側の詩作をめぐる論争の最も初期の文献の一つではないかと思われる。服部は「リズム論」（「未來」創刊号）の中で北原白秋に言及し、白秋の詩は「詩のリズム」は勿論ないが、さりとて又「音楽のリズム」でもなく、一種の「音楽の調子」といつたような、メロディアスな文字の織物がある。是等は皆音楽萬能、音楽至上、音楽中毒の詩である」と批判を展開している。

川路柳虹は大正四年二月号の「未來」に「詩歌月評」という評論を発表し、北原白秋、室生犀星、萩原朔太郎を攻撃している。白秋に関しては「地上順禮」の「地雷爆發」を取り上げて、「こゝういふ詩は今の所北原氏一人の壇場であるかもしれないがどうも

手觸りの荒い詩である、夫れが素朴と云ひ單純といふい、意味からではない、詩としての滋味に希薄であるといふこと、夫れを更に極限すると北原氏の詩人としての洞察が淺ひといふ事に歸せなくてはならない」と厳しく評している。また、犀星や朔太郎については「みんなやくざな詩である。みんな瓦である。靈を失つた詩である」と痛烈に批判している。

萩原朔太郎の「三木露風一派の詩を放逐せよ」に始まると理解されていた白秋側と露風側の論争が、実は露風側の評論家、柳澤健の「晩近の詩壇を論ず」（「文章世界」大正四年七月）に対する朔太郎の反駁であつたことは黄珍「三木露風と萩原朔太郎——『三木露風一派を放逐せよ』をめぐる」(「国文学 解釈と鑑賞」二〇〇三年一月)で既に指摘されている。しかし、「晩近の詩壇を論ず」より一年半前には服部嘉香、半年前には川路柳虹らによつて既に「未來」上で白秋側への攻撃が開始されていたことは注目されるべきであろう。朔太郎の「露風氏を中心とする象徴詩派の詩人たちは、単に僕ばかりでなく、白秋氏を正面の敵として盛んに攻撃した」（「詩壇に出た頃」「日本詩」昭和九年一月、傍線引用者）という言葉には、柳澤の論のみならず、服部や川路による批判も含まれると考えられる。

三 ドイツ留学後の山田耕作について

ここまで未來社と雑誌「未來」について簡単に述べてきたが、

ここからは山田耕作がどのようにその場に関わっていたのかを考察してみる。現在では童謡の作曲家として広く知られている山田であるが、ドイツ留学（明治四三年（一九一〇年）二月～大正二年（二月）直後の彼の創作及び創作に関する態度については、あまり知られていない。この時期の彼の芸術について知ることは、日本の近代音楽史のみならず、大正初期の日本の芸術を考える上でも非常に重要である。なぜならこの時期の彼の音楽は、白秋と出会い数多くの童謡を創作し、雑誌「詩と音楽」（AR S 大正一一年九月～一二年一〇月）で数々の評論を展開していた大正後期のものとは全く異質のものだからである。

三木露風の『我が歩める道』と同じように、山田耕作にも『若き日の狂詩曲』（大日本雄弁会講談社 一九五一年）という自伝があるが、ここにも記憶違いや誇張が含まれており正確なドキュメントを作り上げるためには、素直には参考にできない。当時の山田の創作の軌跡は、作曲された作品そのものと大正中期以降に書かれた評論によってたどるのが最も正確であろう。

露風や柳澤の音楽に対する関心、山宮の「同人は皆当年の自然主義的風潮に慊らない象徴芸術の愛好者であり、詩と音楽とに等しく熱愛を抱く Coeure であつた」という文学の側から他芸術に接近していく傾向と同様に、音楽を代表する山田耕作の側からも他芸術に近づいていく動きがあつた。

私は、音楽そのものだけでは完全に表現し盡せぬものがあ

るのではないかと考へるやうになつた。私がヴァグナーに懐れ、將來樂劇作者たらんと志し初めたのもその頃からである。それ故、私は獨逸留學の初期には、非常な熱と愛とをもつてヴァグナーの作品を研究してゐたものであつた。

リヒャルト・ワグナーは明治の音楽関係者だけではなく、文学者たちにも多大な影響を及ぼした作曲家であり、山田も同時代の知識人と同じくワグナーの音楽に傾倒していたことがわかる。そしてこの評論からわかるもう一つの重要なことは、当時の彼が音楽そのものの表現力に懐疑的であり、他芸術の領域にまで踏み込んで創作をおこなわなければならないと考えていたということである。樂劇の台本を自ら執筆し、自作上演のための専用劇場（パイロイト祝祭劇場）まで建てたワグナーは先の山田自身の言葉を借りれば、「音楽そのものだけでは完全に表現し盡せぬもの」を可視化して世の中へ送り出した芸術家の一人だつた。

山田は「詩と音楽」に発表したいいくつかの評論において、そのワグナーに影響を受けて他芸術との交流を実践していたドビュッシーやリヒャルト・シュトラウスについても言及している。しかし、ワグナーを含めこれらの作曲家の実践は「綜合藝術」ではあつても「融合藝術」の段階には達していないと述べ、ある作曲家への深い関心を示している。

獨逸からの歸路、モスコウ藝術座の一室で初めて接したス

クリヤ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靈境、法悦境を目ざして貧しい自分の歩みを續ける勇氣を興へられたのであつた。しかしながら現在の自分はスクリヤービンを除く従来の如何なる作曲家にも満足することが出来ない。

アレクサンドル・スクリヤービン（一八七二—一九一五年）はどちらかといつと、今日でもあまり知られていない作曲家のたぐいに属するだろう。山田はスクリヤービンの死後、二曲からなる「スクリヤービンに捧ぐる曲」（大正六年三月、四月）を作曲するほど、彼を敬愛していた。

スクリヤービンは、シヨパンの影響のもとに出發した作曲家であるが、一九〇〇年を過ぎた頃から徐々に独自の和音による前衛的な作品しか書かなくなつた。「神秘和音」と呼ばれた独自の和音を多用して、二〇世紀初頭に調性音楽から離脱した個性的な作曲家の一人であつた。スクリヤービンの創作について、山田との繋がりを考えるにあつた重要なポイントは次の二つにまとめることが出来る。

第一に、山田に直接影響を及ぼした新ジャンルの創造である。スクリヤービンはピアノ音楽の歴史においてポエム（詩曲）というジャンルを初めて開拓した。彼は一九〇二年頃からロシア象徴主義の詩人たちと交流し、ポエムと呼ばれる「キヤラクターピー（性格的小品）」を生み出した。このジャンルは後に、山田に

のみ受け継がれたものである。山田は大正三年四月から五月にかけて七曲のポエムを作曲しており、そのうちの第三番が同年六月の「未來」に發表されている。この第三番の末尾には、明らかにスクリヤービンの「神秘和音」を意識したと思われる箇所がある。「神秘和音」とは、簡潔に言つと、ある音の高次元の倍音（ある音の整数倍の振動数を持つ音）を取り出して配置した独特の和音であり、第三番のポエム末尾では二度、この和音が使用されている。

また、調性からの離脱が特に際立つた第一番のポエムにおいては、スクリヤービンの「翼の詩曲」（作品五一の三、一九〇六年）の曲想との共通点が見出される。第一番のポエムでは冒頭から末尾まで曲を通して何度か三二分音符による下降形の分散和音が現れ、不協和音を構成している。後に柳澤の記述に見るように、山田はこのテーマを舞踊の中の男女についての動機として位置付けており、最終曲の第七番でも同じテーマが扱われていることから、このポエムの連作を統一する重要な動機として考えていたと思われる。スクリヤービンの「翼の詩曲」は下降する三二分音符の連続が不協和音を構成し、その連続する和音がまさに翼が風につれていく様を表現しているようである。「翼の詩曲」に取り入れられている、飛翔する翼を吹き上げるかのような左手の素早い上昇形アルペジオも、山田のポエムに見られる。

第二に、スクリヤービンは「プロメテ——火の詩」（一九〇九—一九一〇年）という交響曲（第五番）を書いている。交響曲と

呼ばれているが実際は複数の楽章を持たず、単一楽章形式で書かれ、和声機能はほとんど見られない前衛的な作品である。この作品が興味深いのは、その楽器の構成である。スクリヤーピンはこの作品を演奏するにあたって、通常のピアノに加え「色光ピアノ」(色光オルガン)という楽器を用いることを考えていた。これはイギリス人のレミントンという発明家によつて考案されたピアノで、ある特定の鍵盤を押すとそれに応じて大きな箱の穴から特定の色彩が放射されるというものである。そしてスクリヤーピンは晩年に、さらに新しい作品の構想を練っていた。それは未完に終わった作品であるが「神秘劇」と呼ばれ、音楽、詩、劇、舞踏、色彩、香が祭典を構成するかのようになり、ドームのもとで一体となる壮大な芸術であつた。

こうしたスクリヤーピンの試みは、ワグナーの音楽、劇、美術が舞台の上で一体となる総合芸術に通じ、さらにはボードレールやスウェーデンボルグの照応の理論にたどり着く。上田敏の「うづまき」(明治四三年)三六章には、西洋の伝統的思想である万物照応の理論を音楽的側面から述べている場面があるが、スクリヤーピンは二〇世紀初頭において、感覚を超えたコレスポンダンスを音楽的側面から徹底的に突き詰めていた芸術家であつたと理解できる。

四 山田耕作の「ポエム」

ドイツ留学帰国直後の作品である七曲のポエムには、スクリヤーピンからの直接の影響がうかがえるが、また、当時山田が強く意識していた他芸術との交流を實踐する形で書かれている。七曲のポエムは舞踊との融合芸術を念頭において書かれ、大正四年秋に舞踊家石井漠と出会つて以降、山田はこのポエムを「舞踊詩」という造語で呼ぶようになる。

音楽と舞踊を融合させることについて、山田自身は「音と運動と、それに呼吸、即ち生命を與へるリズムとを完全に溶合させて、此処に最も力ある、最も自然な、そして私共に最も親しみの深い藝術を生み出したい」、「リズムは最初のもので、そして今もなほ私共と共に居つて、また永久に流れ行くものである」と論じている。おそらく山田は、音と運動にはリズムという共通の源泉があり、そこから生まれた音と運動を結びつけることは必然である、と考えていたのであろう。

柳澤健は「タンゴ踊、其他」(「未來」大正三年六月)で、大正三年の五月頃に山田耕作のもとへポエムを聴きに行ったことを語っている。

山田さんから、「ポエム」を弾いたり、シユーマンを唱つたりするからいらつしやいといふお手紙を貰つた。自分は

早速でかけた。川路さんや齋藤さんも見えた。

その時は、山田さんが、その舞臺面まで示して、自分たちの空想に漸次正確な形を興へて下すつた。その舞臺は、正面観客に對したところを除き、三方は黒い布を一樣にたれる。

そして、燈火はその黒布のかけにあつて、そのために舞臺が一樣にデンメルグな心持になる、そこが、即ち「生」を示してゐるところで、この空虚な「生」の舞臺へ、最初の鮮やかなテーマで、「男性」が向つて右手から現はれ、續いて第二のテーマで、「女性」が左手からでることになる。

山田は大正五年（一九一六年）になつてからこの七曲のポエムに「彼と彼女」という表題をつけているが、未來社の同人として活動を始めた時期に、すでに男女による舞踊を思い描いていた。自ら舞臺まで示して構想を語るほどに、具体的なイメージが彼の中には存在したのであらう。舞踊についてはスクリヤービンも「けだるい舞踊」（作品五一の四、一九〇六年）などを書いているし、山田はドイツ留学中の一九二二年にロシア・バレエ団の公演、翌一九一三年にはイザドラ・ダンカンの舞踊公演も鑑賞している。また、推測ではないが、一九一二年のニジンスキーによる、フォーヌとニンフの舞踊「牧神の午後への前奏曲」を意識していたのかもしれない。山田は大正六年七月に五曲のポエムからなる「若いパンとニンフ」を完成している。これもはじめから舞踊を意識して書かれており、その内容はマラルメの「牧神の午

後」に触発されたものと推測される。

柳澤は先の引用に続く部分で、山田が語つた男女のストーリーとともに数曲のポエムの感想を綴つてゐる。具体的な男女の物語、相当なこだわりがある舞臺と舞踊、それらに奉仕するわけでも、またそれらを従属させるわけでもない音楽。山田がこのポエムで目指しているのは、男女の物語、舞踊、音楽のそれぞれが主従の關係なく對等に存在し、融合する、一つの「舞踊詩」であつた。

五 歌曲「すゝり泣くとき」

三木露風の「すゝり泣くとき」は、明治四一年（一九〇八年）五月の「趣味」に發表され、翌年に出版された露風の第二詩集『廢園』（光華書房 明治四二年九月）の「涸れたる噴水」の章に収められた。

山田耕作は『廢園』を携え、明治四三年二月にドイツへ出発した。そして留学中にこの詩集中の九篇に曲をつけている。帰国後に露風の詩集『幻の田園』に収録された「唄」にも曲をつけ、先の九篇と合わせて全一〇曲から成る歌曲集『露風之卷』（大阪開成館 大正八年九月）を刊行している。

歌曲「すゝり泣くとき」は山田がドイツを出立し帰国の途に近く半年ほど前の一九一三年六月に作曲され、「未來」創刊号に曲譜が掲載された。それほど完成度の高い作品ではないかもしれない

いが、歌曲「すゝり泣くとき」は『露風之巻』全曲のなかでもきわめて異質な曲であり、「未來」に掲載される音楽としてこの歌曲が選ばれたことは注目すべき点である。

つねにわれ、

心めざめて

暗き夜に

すすり泣くとき

我影は

ただ獨りなり

詩は五音と七音が交差する形をとっている。いくぶんか曖昧さのある詩句で陰鬱な世界が表現されている。「われ」の心そのものが覚醒していて、その心の状態が「すすり泣く」と比喩的に表現されているように思われる。「つねに」心がめざめているという部分は、不眠を暗示しており、俗世からの孤立を表現しているように理解できる。

視点の問題に目を向けると、末尾の「我影は／ただ獨りなり」という箇所は、ある程度客観的な（ズームアウトした）視点から、泣いている「われ」のシルエット自体を表現しているのか、それとも「われ」の視点から自分の影を見ているのか判断が難しい。前者であると理解すると、泣いているのは「われ」（あるいは心）であるが、表現の主体の意識が最終的に「われ」から離れ

た位置で自分のシルエットを眺めていることになる。また後者であるとすると、自分の影を見るような構図になるのだが、その影がどうも自分の存在とは別のところで存在しているような不思議な感覚を覚える。

こうした陰鬱な詩の世界を意識してか、山田耕作は『露風之巻』の他の歌曲（後年の童謡も含め）には用いなかった手法で創作を試みた。それは、意図的に伝統的な和声を崩して新しい音の響きを求める方法である。この曲が作曲されたのは、山田がスクリヤービンの音楽と出会う半年ほど前のことなので、彼からの影響ではなくワグナー以降のドビュッシーやリヒャルト・シュトラウスの非和声的な音楽を参考にしたと考えられる。

調性記号はホ長調だが、完全に調が確立されているのは冒頭と末尾だけでその他は音の機能的な関連は極めて希薄である。旋律は執拗に半音の進行が繰り返され全体を通して不安定性が提示されている。「からたちの花」や「この道」のような旋律らしい旋律は現れてこない。音そのものの響きを頼りに一つの曲を作ろうとする意図があり、そのために伴奏が旋律を支えるだけの役割ではなく旋律とは別の、〈影の〉流れを持つ段階に近づいている。

山田自身のこの歌曲に関する叙述はほとんど見つけることができないが、大正五年一月に音楽奨励会主催の「ヤマダアーベント」が華族会館で催された時のプログラムノートに「すゝり泣くとき」（中略）のやうな詩形には、何しても新しい形式を與へて表はさなければならぬと思ひましたので、（中略）このやう

な方法を取りました」と書かれている。「このやうな方法」というのが何なのかは、具体的には何も述べられていない。しかし、少なくとも山田は「す、り泣くとき」の音楽はこれまででない「新しい形式」であることを自覚し、当時の聴衆も従来の歌曲との違いに気づくと考えていたのであろう。

この詩に曲をつける際、短調の和音を効果的に用いて悲しげな（あるいは寂しげな）世界を表現する選択肢もあつたはずである。そうした方法こそ山田がドイツで主に学んだことであつたが、山田はそのような方法を取らなかつた。なぜならそれは、彼が「作曲における詩文と散文」（『詩と音楽』大正十一年一月）という評論で展開した、次のような創作態度をとっていたからである。

表現の術のない煮つめられた感情と、思想との象徴的表現である音楽は、本来詩的であるべきものである。

この「作曲における詩文と散文」という評論は、山田耕作について知る上で特に重要なものではないかと思う。山田はこの評論の中で西洋の音楽を「散文的」音楽と「詩文的」音楽に分類している。興味深いのは、彼が音楽を説明するにあたって「散文」や「詩」という文学用語を用いていることである。山田の言う「散文的」音楽とは、旋律以外の音はそれ自身として何らの意味も個性もない音楽。即ち説明的、反射的、写實的、平面的、繪画的、

和声的な音楽である。例として今日ではロマン派に分類される作曲が挙げられている。

もうひとつの「詩文的」音楽とは、付随的部分がそれ自身に於いて独立した個性のあるもの。暗示的、象徴的、表現的な音楽のことであると述べている。こちらの例として、バッハ、ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウス、スクリヤービンの名前が見られる。そして山田はこの「詩文的」音楽に価値を見出している。⁽²⁾

ここで、一九世紀後半の音楽家と並んでバロック時代の音楽家であるバッハが取り上げられていることについては、少し説明が必要だろう。バッハの音楽の特徴として、フーガに代表されるような各声部分それぞれの旋律を持ち、結果として全体を構成しているという多声音楽を数多く書いていたことが挙げられる。そしてドビュッシーの理解によれば、バッハは「和声学の方式を軽蔑して」おり「音響の自由なたわむれ」、「平行し、交錯する音の曲線」⁽³⁾を重要視した作曲家である。このことは、山田が「詩文的」音楽について展開している、付随部分⁽⁴⁾が独立して個性あるものという特徴に重なる。

山田は川路柳虹の詩「風がひとり」（『かなたの空』所収）にも曲をつけ（大正三年四月）、同詩集に楽譜が掲載されている。この曲は「す、り泣くとき」ほどには調性からの離脱は見られないが、声楽パートとピアノパートをあわせると四つの声部で曲が構成され、それぞれが別々の旋律を持ち、かつ全体を形作るような

対位法的作曲が試みられている。

方法は様々であっても他芸術との交流や音の機能的関連からの開放（あるいはその両方）が「詩文的」として挙げられている作曲家たちの共通点であり、大正初期の山田の特徴も、他芸術への関心（こちらは昭和期まで継続することになる）と伝統的和声からの離脱、ひいては付随部分がそのものとして価値を帯びるような音楽を求めていた点にあつたと言える。²³⁾

おわりに

ドビュッシーは、メーテルリンクの戯曲『ペレアスとメリザンド』に作曲しているが、その歌に旋律らしいものがあらわれないことを批判され、次のように述べている。

第一、それは見当違いな批判です。考えてもご覧じろ、登場人物の感情というものが、絶えずメロデーで表現されるなどということはありません。²⁴⁾

ドビュッシーのこのような考えは、一見自明のことのようにだが、これまでに取り上げた山田の創作を評価する手がかりとなる。

「す、り泣くとき」について言えば、山田が伝統的な和声音楽によって創作を行なわなかったのは、心の覚醒という明確にとら

えきれないものが詩によって表現されていたからであろう。実体として把握できない心の〈ふるえ〉を表現するためには、従来の機能的関連の中に位置付けられた音の響きではなく、現実の法則から遊離していくような音の響きが必要であり、それが「す、り泣くとき」で試みられた音楽であつた。

また男女の「生」を表現しようとした「ポエム」においては、スクリヤービンに影響された音の配置を実践するとともに、音楽に舞踊という運動を重ねた。山田は、人間に内在するリズムという生命の構成要素を意識的に取り出し、そのリズムを源泉とする、音楽と舞踊を同時に創り上げようとした。

日常生活の中では意識せず、また容易にとらえることができない人間の内面世界に自覚的に目が向けられたことで、「す、り泣くとき」や「ポエム」のような表現が生み出されたと理解できる。「未来」創刊号の「題言」で述べられている「平俗の生活中日々に失いつ、ある貴重の物」は、山田がこれらの作品で照らし出した、容易に推しはかることのできない人間の内面世界とオーバラップしているように思われる。

山田耕作は未來社同人としての創作によって、人間の内面世界に光をあて直截的に表現する一つの方法を、音楽的側面から示したと言える。

注

(1) 山田耕作は昭和五年（一九三〇年）に「山田耕作」へ

改名している。現在広く知られている「山田耕柝」からは、大正後期以降の童謡の作曲家という印象を受ける傾向にあるのではないかと考え、また、小稿において童謡以前の現代作曲家としての山田の側面に焦点を絞りたいことから、あえて改名前の「山田耕作」で表記することとした。

(2) 「大阪毎日新聞」大正八年六月三日～八月八日に連載。引用は『芥川龍之介全集第二巻』（筑摩書房 一九七一年四月）によった。

(3) 未來社によって山田耕作の演奏会は二度開催されているが、芥川はこの作品においてはそれらを一つの演奏会にまとめて描いている。第一回の「山田アーベント」は大正三年二月二日に築地精養軒で行われ、露風の詩による歌曲、メーテルリンク「七人の王女」に山田が作曲した歌劇が外山國彦、三浦環、船橋栄吉らによって歌われた。伴奏は山田自身。

第二回は同年七月一二日、丸の内帝国劇場裏の保険協会において「リード・アーベント」が開催され、山田によってシューマン、シューベルト、リヒャルト・シュトラウス、ワグナーなどが歌われた。「路上」の引用部分にシューマンが歌われたとあるので、この紳士は山田耕作を指すものと思われる。また、引用部分以外では、この紳士が清水という名の「城」同人であると書かれているので、山田耕作を描いたものであると考えられる。

(4) 柳澤健「Pale Male」〔未來〕創刊号 大正三年二月

(5) 山宮允「未來社」〔日本文学講座 新詩文学篇〕改造社 昭和九年一〇月

(6) 三木露風「日本詩の通つてきた道」〔現代詩講座第四巻〕金星堂 昭和四年一〇月

(7) 齋藤佳三は明治二〇年の生まれで明治三八年に東京音楽学校師範科に入学するが、明治四二年に音楽学校を中退し東京美術学校に入学する。卒業後渡欧し、ベルリンで構成美術を学ぶ。齋藤は音楽学校在学時に露風との交友があったようで、齋藤の仲介によって露風と山田の間に交流が開けたようである。露風は「山田耕作氏歌曲集上梓に就て」〔未來〕大正六年五月で、次のように述べている。

十年ほど前、私は富豪岩崎男の保護で渡歐する音楽学校の若い天才のことに就いて聞いた。それが山田耕作氏であった。山田氏が伯林に行つてから齋藤佳三君の中介で私との間に文通が開けた。

(8) 三木露風「我が歩める道」〔厚生閣書店 昭和三年八月〕

(9) 前掲 山宮允「未來社」

(10) 萩原朔太郎の「三木露風一派の詩を放逐せよ」は、論争の大きなきっかけとなったが、その中で朔太郎は「ありきたりの型にはまつた所謂『詩人らしい神秘思想』といふ

べき類」のものが、三木露風一派の思想の正体であると
し、「極めて曖昧不得要領に中途半端な物の言ひ方をす
る」ことが、露風の「詐欺めいた」手段であると批判して
いる。

一方で朔太郎は、白秋の『思ひ出』（東雲堂書店 明治
四四年六月）を「蒲原有明以來日本象徴詩派の宿題であつ
た情調本位の叙情詩を完成した詩集」と評価し、朔太郎自
身、室生犀星、高村光太郎らを「三木派」（未來社同人の
名が挙げられている）と正反対の立場に立つ詩人と位置付
けている。

朔太郎のこの文章があまりに挑戦的であつたこと、そし
て、ちょうどこの頃から露風が信仰生活に入り詩壇の中心
から遠ざかっていったことから、論争に敗れた印象が残る
露風側の人々だが、音楽を中心とした他芸術との交流を
実践していた未來社の活動を見ていくことで彼らの重要性を
確認したい。

(11) 柳澤健は「未來」創刊号にアーサー・シモンズの「ピ
アニスト・パツハマン論」を訳出し、第二輯には自らの音
楽論「新音楽論」を発表している。

露風については、本文で引用した「詩歌の鑑賞」の他、
明治四二年一月二八日付け「二六新報」に「詩論」と題
された論考を発表し、詩作における音楽への関心を記して
いる。

(12) 前掲 山宮允「未來社」

(13) 山田耕作「音楽の法悦境」（「詩と音楽」大正一一年一
二月）

(14) 山田耕作「綜合藝術より融合藝術へ」（「詩と音楽」大
正一二年一月）

(15) 前掲 山田耕作「音楽の法悦境」

(16) 秋庭佳代子「A・スクリャーピンにおける新和声法の
確立」（「人文論究」関西学院大学人文学会 二〇〇五年二
月）

(17) 後藤暢子編「山田耕作作品集第4巻」（春秋社 一九
九一年）所収の「校訂報告」による

(18) 山田耕作「舞踊詩と舞踊劇」（「新演藝」大正五年七
月）

(19) 後藤暢子・団伊珠玖磨・遠山一行編「山田耕作著作全
集3」（岩波書店 二〇〇一年一〇月）所収の「山田耕作
略年譜」による

(20) 後藤暢子編「山田耕作作品集第5巻」（春秋社 一九
八九年）の「校訂報告・解題」によれば、山田耕作は歌曲
を作曲する場合、対象となる詩を熟読し、詩語のアクセシ
ブ分析や歌唱旋律スケッチを詩集や詩原稿の余白に書き込
む習慣があつたらしい。

また、山田耕作自身は携帯した『廢園』について、「未
來」（大正六年五月）に発表した「『露風の巻』序」の中

で、「私は、読み返し、読み返へしたそして其中のあるものは、限りもない雪の野の旅に疲れて、不圖洩らす私の吐息の中に迄出る様になつた」と述べている。(引用文の送り仮名、句読点等の表記は原文のまま。)

(21) 大正後期以降の童謡に代表されるように、山田は最終的に「詩文的」作風からは遠ざかつて行き、むしろ「散文的」作曲家として記憶されることになる。「からたちの花」や「この道」は明らかに、山田自身が否定していた作曲法に従つて創られている。ヨーロッパにおいて一九世紀の後半から現れた「暗示的、象徴的、表現的な音楽」というものは、伝統的な機能と和声を完璧に理解した上で、表現方法についてきわめて自覚的だった一部の音楽家たちにも可能なものであつて、山田にとつてはこの方法で芸術としての緊張感を保つ音楽を作り出す力がなかつたのだらう。

(22) クロード・ドビュッシー「音楽の方向」〔ムジカ〕一九〇二年一〇月)

引用は、杉本秀太郎訳『音楽のために ドビュッシー評論集』(白水社 一九九三年二月)によつた。

(23) 調性から離脱した不協和音の意味について佐野光司は、一つの解釈を提示している。佐野は「スクリヤーピンの音楽語法」〔音楽芸術〕一九七二年(二月)の中で、スクリヤーピンの非和声音について次のように説明してい

る。

非和声音はただちに解決されるか、かならずしも半音階的ではなく遅れて解決されるか、あるいは全く解決されないかである。そして、この最後の場合は、後のスクリヤーピンの和声法にとつて、きわめて重要な意味を持つて来るものなのだ。つまり解決されない非和声音を持った和音は、機能的脈絡から歩み出て、和声それ自体として独立する傾向を帯びてくるのである。

(24) クロード・ドビュッシー「なぜ『ベレアス』を作曲したか」〔コメディア〕一九二〇年一〇月)

引用は、前掲の杉本秀太郎訳『音楽のために ドビュッシー評論集』によつた。

(おぎの・じゅんや)