

芸術リート(2)

—— 日本受容における訳詞の問題を中心として ——

菊 池 誠 子

はじめに

「芸術リート(1)」¹⁾では芸術リートをドイツ・ロマン主義との関連においてその歴史的背景と形態について、またその芸術的価値について考察し、特に芸術リートの狭義とされるドイツ・リートの本質的特徴として「作品の規模の小ささ」と「作曲形式の有節性」に着目し、その限定の中で原詩のイメージを音楽においてより適格に表現し、美的価値を高めている点について述べた。

本稿ではそのように原詩のイメージに触発されて創られた音楽が歌曲の本質を担っている点に着目する。「歌曲」というジャンルは音楽における他のジャンルの中でも特異なものと言えるが、その理由の1つは道具(楽器)を用いずに人間が自らの肉体の一部である声帯から発する音によって創造される音楽であること、もう1つは言語(歌詞)を伴う音楽であることである。たとえば弦楽器のように無限の音程を可能にする点で人間の声に一番近いとされる楽器でさえ、音を発すると同時にことばを発することは不可能である。言葉の列は詩をつくり、音の列は音楽をつくる。そしてこの2つが関わりあって「歌」が生まれるのである。それはしかし同等のものでなく、詩のイメージが音楽の創造に先行する、言い方を変えれば詩の美的価値を損することなく、むしろ高めるような役割を音楽が担っている点で、歌曲においては音楽の役割が重要であると言えるのである。長い西欧の歴史の中で「詩」と「音楽」とはそれぞれがそれぞれの他のジャンルと関わり合いながら時代時代の様式に磨かれ、それぞれが独立した芸術を形づくってきたと同時に、お互いの関

りの中で「歌曲」としてもその芸術性を高めてきたところに芸術リートが存在する。この点を芸術リートの外側から、すなわち芸術リートの日本受容における様々な歌曲の日本語訳詞という一つの過程を通して考察する。それにはまず芸術リートの日本受容の概要を探るとともに「詩」に「音楽」が付されるとき詩の韻律や情緒と音楽との関わり、またそれが異なる言語である日本語に訳詞される際の様々な問題点を掲げながら考察をすすめていくこととする。

I 芸術リートの日本受容について

ドイツ・リートはシューベルト・シューマン・ブラームス・ヴォルフに代表される一連の作曲家によって完成され全盛期を迎えたが19世紀後半にはリートの形式の拡大によってリートの本質の喪失と他のジャンルへの移行の兆しがみえ始めた²⁾。その頃日本においては長かった鎖国が解かれ、明治の時代が始まるとともに西欧の文化が一気に輸入されることになる。音楽特に歌曲においてはそれまで殆どが器楽を伴ったもので、江戸時代になってようやく庶民中心の音楽となり、内容的には箏曲・尺八・三味線と結びついて浄瑠璃・義太夫が、そして唄物として長唄・小唄が隆盛していた。そのような中に、他の様々な産業や文化とともに西洋音楽も輸入されたのであるが、勿論芸術リートがここで即座に日本に受容されたわけではない。まずその発端となったのは明治5年に政府がわが国に始めて敷いた近代的教育制度であり、このとき「学制」の中で小学校の教科の1つに置いた「唱歌」が日本における歌曲という形式への手がかりともいえるべきものとなったのである。

しかしながら西欧の教育にまねて「唱歌」を

置いたものの、政府としては全く^{ゼロ}からの出発であったため「当分之ヲ欠ク」として実際には唱歌教育はすぐには始められなかった。その後明治12年に文部省は音楽教育を実施するための調査機関として「音楽取調掛」を設置し、その年米国へ留学した経験をもつ伊澤修二を御用掛に任命する。伊澤は「唱歌」がすぐに実施されなかった原因として「適当ナル音楽ヲ選択スルノ難キ」を指摘し、実施のためには欧米の音楽に学ばねばならないと思い「音楽取調掛施設のための上申書」の中で取調掛の当初必要な人員の中に西洋音楽教師1名を含めて要求した³⁾。そこで翌13年には米国人L・Wメーソンを招き唱歌教育に着手することになり、彼によっていよいよ欧米の音楽が歌曲を中心に教育教材として日本に輸入されることとなった。伊澤は唱学唱歌集を編するにあたり、初めは和洋折衷の唱歌を作ろうとしたが作曲技法が無かったためにめぼしい作品を得ることができず、ともかく外国曲の歌詞だけを日本語にして、できるだけドイツやスコットランドの美しい民謡を採用した。この中には「ちょうちょう」「美しき」「螢の光」「霞か雲か」「仰げば尊し」「庭の千草」等があるが、歌詞は原詩の日本語訳詞に限らず、それに近いもの、または全然内容の違う日本語の歌詞をあてたものも多い。その後多くの学校唱歌集が輸入され「明治25年以降になると個人レベルでの外国曲の翻訳出版がみられる⁴⁾」ようになる。この中にはドイツ民謡、スコットランド民謡のほかには芸術リートの初期の形である民謡リートも含まれていた。これらの訳詞において特に貢献した人としては近藤朔風があげられるであろう。近藤朔風は明治13年生れで東京外語学校出身のドイツ文学者である。当時の歌曲の訳詞について江崎公子氏がドイツ語系歌曲の訳者の作品を比較したところによると「国文学者大和田建樹は原詞に近い内容を持ちながら日本語としての流暢さと文学的格調の高さを目指し、近藤朔風は原詞の内容と韻律を可能なかぎり日本語に再現しようと努力している⁵⁾」をあげ、にもかかわらず一般的訳詞としてはもっと安直な方法も多々あったことを指摘している。近藤朔

風においては「楽譜にあらわすにあたっては、さらに旋律、拍子、強音および停音の制限あり、伴奏との関係あり、声の高低に従い、唱ひ易き音を書くべきはもとよりも、ことなるべく深き印象を聴衆に与える」ことに苦しんだことを彼自身の著書から引用している⁶⁾。このようにして主に民謡調のリートが訳されるとともに、一方では明治の終りから大正、昭和の初期にかけて本格的なドイツ・リートも特に外国人演奏家による演奏会という形で紹介された。そしてまたこれらの日本語訳詞によるリートも紹介され、訳詞は少くとも大衆への啓蒙と振興に大きな役割を果たすことになった。

II 歌曲の訳詞について

西洋文化の輸入に際してまず克服されなければならなかったのは言語の問題である。伝達の手段として言語を理解できることは勿論のこと、言語文化それ自体も翻訳されることによって少しでも多くの日本人に伝達することが可能になる。特に文芸作品におけることばの秩序体ともいえる詩の翻訳や、詩と音楽が密接な関係をもって結びつけられている芸術リートの訳詩においては、それが初期の民謡リートであれ、民謡芸術リートであれ、それがより高い芸術性をもつのであればあるほど、意識や単なる置き換えではすまされない重要な問題である。現代では芸術リートは原語のまま演奏されることが殆どであるが、西洋文化の受容史の中でこの訳詞という仕事は啓蒙という意味からも欠くことのできない重要な過程であったと言える。そしてまたこのことを通して芸術リートの詩と音楽の結びつきと芸術的価値を学ぶとともに、日本の詩と西洋の音楽の芸術的結びつきの成果といえる日本歌曲の成立をみることになるのである。

さて、詩の対訳以上に歌曲の訳詞は困難な仕事である。これについて昭和初期のソプラノ歌手である四家文子氏はよりよい訳詩であるためには「アクセントが単にあっているだけでなく、芸術的香気にあふれた美しい詩⁷⁾」であることが必要だと述べている。一方、文学としての「詩」の翻訳について別宮貞徳氏が次のように述べて

いる。「およそ翻訳とは、辞書をたよりにただことばを置きかえていけばそれですむものでなく、書き手の気持をおしはかり書かれたことばを広く包みこんでいる文化的な背景にまで目をそそいで、自分自身のことばをつかって築きあげなければならない創造的な仕事であることはいうまでもなからう。訳すべきものが、散文でなく詩であれば、単なる置きかえではすまないという状況は、ますます尖鋭になってくる。書かれた文字よりも、書かれていない情緒、感情に大きなポイントが置かれるからである。…略…詩と散文の違いは内容のみならず形式にもあるものだし、翻訳だからといって形式には目もくれないでいいものではない⁸⁾。」歌曲の訳詞の場合はことさらである。詩の形式は情緒ばかりでなく音楽を形づくる要素の重要なポイントである。特にロマン派におけるドイツ・リートの詩への作曲はドイツ詩の韻律に大きく関わっている。したがって歌曲の訳詞について形式(主に韻律)と内容(主に情緒)という2つの課題が生じる。訳詞に際して韻律すなわち詩の音楽的な調子(声の高低・強弱・抑揚・音数等)や詩のもつまぎまな情感についてはどれだけ適切に訳すことが可能であろうか。このことを考えるに、世界でもっとも短い詩といえる日本の「俳句」の英訳という逆の立場から述べた別宮氏の文を検討してみることにする。彼は「イマジストの見識⁹⁾」の項でイマジズムという自由詩にみられるインスピレーションの尊重の立場から日本の和歌や俳句に注目したことについて次のように述べている。「彼らが俳句にインスピレーションを仰いでいるといいながら、その作品の感覚がさっぱり俳句らしくない。……略…外国人が俳句に学ぼうとするとき、学んで意味のあるものは、文章把握の方法と描写の方法、そして形のうえでは——この2つから必然的に出てくることだが——短さしかない。」そしてさらに生活の形態や環境の違い、感覚の違いについて述べ、富士山1つの印象も外国人と日本人とでは印象や連想が異なるとしている。そしてイマジストが英語で俳句をつくろうとしたのではなく、俳句的な手法で自分の詩をつくろうとしたのだという点を

強調している。そのとき俳句の五七五の形式はもはや何の意味も成さない。そのような観点からすれば、外国詩を日本詩に訳す時にもことばのアクセントや音数にそれほどこだわる必要はないのではないかとと言える。またイメージが生活・文化・歴史の違いによって異なることも避けられないことだと。しかしこのことが歌曲の訳詞についてもそのままあてはまるだろうか。芸術リートが詩の形式や情感に密接に作曲されていることを考えれば、歌曲の訳詩には必ず何らかの制約が必要となってくるはずである。更にその結果として日本の詩としてもすぐれたものであることが必要であるし、形式的にも内容的にもすぐれたものであってもそれが長すぎたり、短かすぎたりすれば音楽的な「字余り」や「字足らず」になってしまう。

次に訳詩の例をみながら前述の2つの課題について検討する。まず単純に発音の単位数の差をあげる。国文学者である金田一春彦氏によれば日本語の発音の単位を1音節(シラブル)1拍と数えて他国語と比較した場合、日本語の拍の種類は非常に少く約112種類、これに対して中国語が411種類、英語ではなんと8万種類以上ある¹⁰⁾という。ということは英語の詩が日本語に訳されたときに発音の単位数が少いぶんだけ発音の響きが単純化し、変化がなくなると言える。ドイツ語の詩についても同様のことが言える。たとえば Schubert 作曲, Shakespeares 詩, 堀内敬三訳詞のドイツ・リート「Ständchen」(巻末譜例A)の原詩と訳詞を比較すると一節一行目が原詩では「Horch'horch',die Lerch' im Atherblau!」での訳詞は「きけきけひばり」であるから単純に文字数でみれば日本語の方がはるかに少い。これはドイツ語の「Horch'」が日本語の「き」と同様に発音の単位としては1拍であるからであって実際に歌ってみるとドイツ語のほうが日本語に比べてずっと多く口を動かさねばならないから発音にスピードを要する。このようなことが連続するとたとえ拍数はピッタリ一致しても発音面では日本語のほうがかかなり平淡になると言えよう。またドイツ語ではことばの終りが子音である例がよくあるが、日本語では

すべて母音で終わるためその結果として訳詞では響きの美しさや流暢さをもたらすものの変化には乏しく、このことも平淡さを導くことになりやすい。

また先に音楽に詩がピッタリとあてはまる必要があるだと述べたがこの点についてはどうか。ドイツ語では原則として1音節について1音符であることが多いが、日本語においてはこの点かなり融通性がある。例えば石川啄木の2つの短歌「東海の 小島の磯の 白砂に われ泣きぬれて 蟹とたわむる」と「ふるさとの山に向かい 言ふことなし ふるさとの山は ありがたきかな」の2首に作曲された楽譜の冒頭部分(文末譜例B-①, B-②)を比較してみるとB-①では朗読のリズムを生かして作曲されているが、B-②ではリズムと全く無関係に1つの文字を引っぱることによって複数の音符を所有している。日本語では作曲者の趣向によって以上のようなことが可能であるので、訳詞に際していく分条件が緩和される。これは日本語にはハネル音(ン)・ツメル音(ッ)・引く音(ー)があつて¹¹⁾、これらが独立した拍を構成することができるからである。しかし複数の文字を1つの音符にあてはめることは日本語でも不可能であるから外国語を日本語に訳して曲にあてはめる場合に、もとの詩より長くなることは不可であるが、短くなることは多少許されることになる。

次に詩のアクセントの問題であるが、ドイツ詩の韻律が音楽といかに深く関わっているかは山口四郎氏がその著書「ドイツ韻律論」に述べているところの詩のリズムを音楽の面から説明した文の一部を引用すると、「いくつかの音を継続的に鳴らす場合、それらの音の継続時間ないしは強さが異なるとき、つまり長い音と短い音、ないしは強い音と弱い音が秩序ある順序にしたがって交替するとき、そこにリズムが生ずる……¹²⁾。」としている。また音楽における各音に相当するものが言語においては音節であるとし、ドイツ詩は音節を「強さ」によってはかること、意味的に最も重要な音節に強音がおかれること、また同じくドイツ詩においては各音節をその音

節の重さと強さに従って(nach der Suwere und Stärke der Silben)はかり、従って〈意味の峯〉(Sinngipfel)と〈強さの峰〉(Tongipfel)が一致することがドイツ韻律論の著しい特徴である¹³⁾と述べている。このことはドイツ・リート音楽についても言える。詩の中でも重要なことばは音楽において旋律の最も高音で、最も長い音で表されることが多い。

ここで一般的なことばのアクセントについて諸外国と日本を比較してみると、たとえば英語では1つの単語では1ヶ所が強いが、日本語は高く始まれば低くなり低く始まれば高くなる¹⁴⁾というようにその特徴は大へん違っている。特に強弱のアクセント(Stress accent)をもつ英語やドイツ語は音楽と密接な関わりをもっている。音楽では強拍と弱拍の規則的なくり返しから拍子を生ずる。ドイツ語の強アクセントや文中の強勢のあることばは音楽の強拍と一致し、重要なことばはフレーズの最高音になることが多い。たとえばGoetheの詩による「Heidenröslein」の有名な2つの作曲、1つはSchubertもう1つはWernerによるものであるが、この2つは拍子は違っても強拍にくることばは完全に一致している。坂西八郎氏編による同詩の88曲の譜例のうち他の86曲についてもほぼ同じであるといつてよい。またHeine詩「Du bist wie eine Blume」へのSchumann, Rubinstein, Liszt等の各々の作曲についても同様のことが言える。それほど強拍における音楽の制限は厳しい。日本語への訳詞に際してこのことはどれだけ守られなければならないだろうか。またどれだけ守ることができるのだろうか。日本語は強弱アクセントではなく高低アクセント(Pitch accent)をもつ言語である。もちろん日本語においても高アクセントが強拍にくことは望ましいが、必ずというものでもない。むしろアクセントの高低によって「橋」、「端」、「箸」のように同意語をもつ日本語においては、強拍の一致より旋律の高低により多く関わっていると言える。たとえば北原白秋詩「砂山」の山田耕筰作曲(巻末譜例C-①)と中山晋平作曲(同C-②)を比較すると、C-①では「うみ」の「う」や「む

こう」の「む」は弱拍に、そして同C-②ではそれらが強拍にと異なっている。またことばの重心としては前半はC-①もC-②も「あらうみ」で一致しているが後半の旋律の頂点はC-①は「さどよ」C-②は「むこうは」となっていて、「あらうみ」の中でもC-①「あ」がC-②では「う」が長めの音符(♩)(♩)となっていて同じことばでも強・弱拍や旋律の頂点は必ずしも一致しない。しかしながらこんなにも異なった作曲であるにもかかわらず我々日本人にとってそれほど異和感はなく、どちらもそれなりに美しい、個性をもった歌曲である。このことから外国語の強弱アクセントに対して日本語の高低アクセントはここでも融通性をもっていて歌曲の訳詩に際しての制限をもゆるめていると言える。しかしまた一般に強弱アクセントは高低アクセントに比べて性格が激しいので外国言語のもつ生き生きとした躍動感が失われる要因となることがあると言えよう。

次に訳詩に関する情緒面での制限について述べることにする。前述の「書かれていない情緒」に訳詩のポイントがあると述べた例を引用したが、形式面において外国語と日本語にさまざまな差異があったように日本における詩の情緒と外国における詩情との間にも何らかの差があると考えられる。それはこれまで述べてきた形式面での、たとえば朗読の際に子音が多くリズムの豊富な外国語に対して日本語が平淡で旋律的であることとも無関係ではないが、特に歴史的、地理的、風土的あるいは慣習などの違いに因るところが大きいであろう。たとえばドイツ・リートでは恋愛詩を題材にしたものが多いが恋愛そのものにしてもストレートな表現をする外国人と「かくす」ことや「つつしみ」を美とする日本人とは促え方や表現が異なるし、自然のものでたとえば「月」の美しさはドイツでは銀の月(Silber Mond)と歌われ、日本では「白月」や「おぼろ月」と歌われる。春のイメージもドイツではSchumann作曲「詩人の恋」の第1曲のように、長く暗い冬を終えて花々の蕾が一斉に開く輝かしい春と、日本のように梅にウグイスがとまる春とか春めいてくるとかいう気分と

はだいぶ異っている。同様にして日本歌曲集の中から日本らしい情緒を引き出すことばや表現をひろってみると、「夜半^{よわ}の月」「春のうらら^{しろがね}」「あけぼの」「虫がすだく」「灯影^{ほかげ}」「しぐれ」「白銀」「淡雪」「春霞」「いざよう波」「ぬれそぼる」「ぬれひじる」「利休鼠の雨」「うすくれない」「ひねもす」「光の零」「五月雨」「萌黄」「泣きぬれる」「白霞」「あかね雲」「りょうらん」「いにしえ」……と数限りない。もしこれらを逆に外国語に訳すときはどんなことばになるだろうと考えるとき、たとえそれらしいことばがあったとしても日本人としての心まで伝わるだろうか。そしてそれと同様に外国語の詩の情緒も日本語におきかえられて伝えきれないものがあるのではないだろうかと考えられる。しかし原語のままではもっとわからないということも確かである。これはことばでは解決できない問題であろう。さてここで詩の翻訳ではなく歌曲の訳詞であることを思い起こそう。すぐれた歌曲は詩の情緒から派生された旋律やこれを補う余りある伴奏を携えている。芸術リートの伴奏は単なる旋律への和声付ではなく「時に旋律を歌い、描写し、人間の心の深淵を表現する¹⁵⁾」ことができるし、歌曲であるからこそことばで伝わらない部分の情緒の理解を助ける役割を音楽が担っているのである。Shubertの「Heidenröslein」のリフレイン部分「röslein röslein röslein rot!」の近藤朔風による訳詞は「ばら ばら 赤き」または「紅にほふ」であるが、これらの訳詞のイメージで不足する情感を音楽は「röslein」の3度のくり返しで曲としての最高音である「rot!」まで高めていき、しかもハ記号をもって余韻を印象づけるといふ表現で、単にばらの花が赤いというだけでなくこの詩のもつ劇的な面を示唆している。またリートではないが音楽のもつこのような役割は宗教曲における信仰の心の伝達の中にも見られる。西欧の文化はキリスト教と深い関わりをもって発展してきたが、とくにJ・S・Bach(1685~1750)の代表作「マタイ受難曲」に例をとると、彼の深い信仰心によって作曲されたこの曲は日本でも上演されているが、仏教国でもありしかもそれほど宗教に密接に関わっ

た生活をしていない日本人がその演奏を聴いて深い感動を覚えることは、テキストとして対訳を読み、キリストの受難そのものに感動するのでなく、キリストの受難に共感しその感動を音楽に委ねたバッハの心に共感して感動することに似ている。ここに大きな役割を果たしたのはやはり音楽である。言いかえれば音楽は魂を伝えるものであり、そこにバッハが偉大な作曲家であると言われる所以もある。芸術リートもその作品の芸術的価値が高ければ高いほど音楽はその原詩の情感を時間を超え、時にはことばを超えて伝えてくれるであろう。すぐれた作品の美しさが、おのずから道徳的效果のように人間の心を高め、清らかにしてくれることがある¹⁶⁾ように、音楽が見えない部分で示すものの力は大きく、歌曲の日本語訳詩の際に形式面で或いは内容面で失ったり不足したものを補うものはこの力による。そしてこのことは日本語による詩と音楽との結びつきすなわち日本歌曲の成立にも大きな役割を果たすのである。以上のようなさまざまな制約あるいは許容の中で、多くのすぐれた名訳詩が生まれた。その1つである Silcher が作曲した Heine の詩による「ローレライ」の原詩・対訳・訳詞を次にあげる。

Die Lorelei (原詩)

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Heine

Sie kämmt es mit goldenem Kamme
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

ローレライ (対訳)

佐々木庸一

こんなにも悲しいのが
いったい何を意味するのか私にはわからない
昔の言い伝え
それが私の念頭を去らないのだ
風がつめたく日が暮れてきて
ライン河は静かに流れている
山の頂きが夕陽を浴びて
光り輝いている

世にも美しい乙女が
あそこの上にたえなる姿で坐っている
彼女の金の装身具が光っている
彼女はその金色の髪をといている

彼女はその髪を金の櫛でといている
そしていっしょにある歌をうたっている
それは不思議な
力強いメロディーをもっている

歌は小舟の船頭を
やるせない悲しみでとらえてしまう
彼は岩礁をみないで
ひたすら上を見あげる

しまいには船頭と小舟を
河波が吞んでしまうだろう
そしてこれは彼女の歌で
ローレライがやったのだ

ローレライ (訳詞)

近藤朔風

なじかは知らねど 心わびて
昔の伝えは そぞろ身にしむ
さびしく暮れゆく ラインの流れ
入日に山々 赤くはゆる

うるわしのおとめの いわおに立ちて
こがねのくしとり 髪の流れを
すきつつ口ずさむ 歌の声の
くすしき力に たまも迷う

こぎゆく舟人 歌にあこがれ
いわねも見やらず 仰げばやがて
波間に沈むる 人も舟も
くすしき魔が歌 歌うローレライ

この曲はライン河畔に伝わる伝説に基いたハイネの詩による民謡風のリートである。美しい旋律に格調高い文語調の訳詞が、形式的にも内容的にもぴったりとあてはまり、詩としての美しさを保っている。「ローレライ」のように、一般に民謡調で有節性をもつ親しみやすい旋律のリートが大衆の啓蒙という目標のために多く訳詞されたが、同じ民謡調のものでも前掲の「Heidenröslein」(Schubert 曲)のように芸術リートとしてすぐれた作品についても訳詞が進められ芸術的な美しい訳詞も多く作られている。そして Schubert ばかりでなく Schumann や Brahms などロマン派の芸術リートの頂点へ導く一連の作曲家の作品の対訳のみでなく、訳された日本語の歌詞が付され、あるときには原語で、あるときには訳詞で演奏されるようになった。この傾向はとくに昭和初期の新しい傾向で、Schubert 作曲の連作歌曲集「Winterreise」も独

唱会などで訳詞で歌われたりした¹⁷⁾。このように訳詞という1つの過程を通過しながら芸術リートは演奏会やラジオ放送などを通じて日本に紹介され少しずつ受容されていった。

結びにかえて

戦後になって世の中が安定してくると外来演奏家が頻繁に来日するようになり、テレビやLPによっても居ながらにして世界名手・巨匠の演奏に接することが容易になった¹⁸⁾。これは新鮮な感動であった。「当然のことながら、どの演奏会の場合でも、絶対に自国の作品の演奏がもっとも優秀で聞くものの心を打つ至芸であると痛感するのが常でした¹⁹⁾。」と四家文子氏は述べている。また日本歌曲こそ「借りものでない自国語」で、心から感動を歌い上げることができるのだとしている。たしかに、芸術リートの形式の拡大化の進んだ超有節的なリートについては訳詞も困難になり、訳詞によって失う部分が多少とも増えてきて「借りもの」とならざるをえない傾向も否定できない。そしてまたこれらの高級なリートは一般大衆のもとから離れ、一部の音楽愛好家たちの間でむしろ原語の響きで楽しめるようになった。ちなみに現代の「ドイツ・リートの夕べ」などの演奏会においては対訳は付くものの訳詞で歌われることは殆ど無いと言えよう。さて日本歌曲は純粋な意味での日本の歌曲でないことは言うまでもない。美しい日本語による日本の詩、その詩に共感し作曲するのも日本人作曲家ではあるがその手法は西洋音楽の技法による。そもそも明治政府の当初の目的は「国楽を興すべきこと」であり、そのためには「東西ニ洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」にあった²⁰⁾。このために伊澤修二をはじめ滝廉太郎、山田耕作、信時潔ら多くの日本の作曲家たちがドイツやフランスに学び、明治・大正・昭和と日本歌曲の基盤となる作品を創りあげてきた。結果的には日本古来の音楽と西洋音楽の折衷というより、日本の近代詩と西洋音楽の折衷ということになったのである。そして戦後ますます日本歌曲の創造意欲は高まり現在まで数多

くの日本歌曲が創られている。このようにして西洋音楽が日本に上陸して以来、一方では訳詞による芸術リートの受容が促進されるとともに新しいジャンルとして日本歌曲も生まれた。しかしこの2つは全く別々の道をたどってきたわけではない。訳詞の創造過程は、美しい日本語と西洋音楽の接点を求める日本歌曲創作の過程と共有する部分をもっている。このことが日本歌曲をして日本の芸術リートと称される理由の

一つであろう。現代のように多種多様な音楽が氾濫する日本においてクラシックの中でも芸術リートや日本歌曲のような小さなジャンルは専門家やごく少数の音楽愛好家だけのものになりつつある。しかし日本における西洋音楽の歴史はまだまだ浅く始まったばかりと言えよう。日本古来の音楽の見直しとともに、これらの小さな芸術作品にも目を向けて新しい作品の創造と文化遺産の伝達と維持が今後の課題であろう。

譜例

A



B-①



B-②



C-①



C-②



注

- 1) 拙稿『生活学園短期大学紀要』第9号
- 2) 『前掲書』90頁
- 3) 東京芸術大学音楽取調掛研究班編『音楽教育設立への軌跡』音楽之友社 11頁
- 4) 坂西八郎編『わらべはみたり…「野ばら」88曲集』より別冊研究編 江崎公子著『《野ばら》このハイカラなるものと日本人』岩崎美術社 87頁
- 5) 『前掲書』95頁
- 6) 『前掲書』95頁
- 7) 四家文子著『日本歌曲の歌い方』音楽之友社 97頁
- 8) 別宮貞徳著『日本語のリズム』講談社 114頁
- 9) 『前掲書』129頁
- 10) 金田一春彦著『日本語の特質』日本放送出版協会 55頁
- 11) 『前掲書』68頁
- 12) 山口四郎著『ドイツ韻律論』三修社 10頁
- 13) 『前掲書』11頁
- 14) 金田一春彦著『前掲書』86頁
- 15) 拙稿『前掲書』90頁
- 16) 杉山平一著『詩のころ・美のかたち』講談社 97頁
- 17) 坂西八郎編 江崎公子著『前掲書』98頁
- 18) 四家文子著『前掲書』63頁
- 19) 『前掲書』64頁
- 20) 東京芸術大学音楽取調掛研究班編『前掲書』7頁

参考文献

- ・佐々木庸一訳編『ドイツ・リート名詩百選』音楽之友社
- ・坂西八郎編『わらべはみたり…「野ばら」88曲集』楽譜編 岩崎美術社
- ・志田麓訳詩・解説『シューマン対訳全集』第1巻・2巻 音楽之友社
- ・小泉功著『ラテン語の読み方』カワイ楽譜
- ・全音楽譜出版社出版部編『世界名歌110曲集』1・2
- ・全音楽譜出版社出版部編『日本名歌110曲』1・2
- ・全音楽譜出版社出版部編『日本歌曲集』1・2
- ・音楽之友社刊『標準音楽辞典』