

山田耕筰のスクリヤービン受容

——音楽の法悦境を求めて——

野原泰子

序

近代日本の音楽界を牽引した山田耕筰¹⁾ (1886–1965) は、若き日にロシアの作曲家アレクサンデル・スクリヤービン Александр Скрябин (1872–1915) の音楽と出会い、その直後の 1914 年から 20 年代初頭までの創作活動に、その深い影響を受けている。この間には本格的な歌曲の創作に先立ち、言葉を伴わないジャンル (ピアノ曲と舞踊) が集中的に手掛けられている。この作曲家からの影響は、山田のピアノ曲では指摘されているが、舞踊の創作や芸術観との関わり、この作曲家に関する情報の入手経路などには、特別な注意が向けられていない。この時期の山田の創作活動におけるスクリヤービンとの多層的な繋がりを明らかにし、それと同時に洋楽黎明期の日本におけるスクリヤービン受容の諸相に光を当てることが、本論の目的である。

第 1 章では山田のスクリヤービンの音楽との出会い、ピアノ曲と舞踊の創作の概要を、この作曲家との繋がりに着目しながら時系列的に把握する (1-1, 2, 3, 4)。第 2 章では大田黒元雄 (1893–1979) の著述活動に目を向け、日本でのスクリヤービンに関する情報源を探る (2-1, 2, 3)。第 3 章では山田の著述を元に、この時期の彼の芸術理念へのスクリヤービンの影響、および両者の芸術観の近親性を指摘する (3-1, 2, 3)。

1-1. スクリヤービンの音楽との出会い

山田は 1910 年 4 月から 13 年 1 月までベルリン王立音楽アカデミーの作曲科で学び、留学当初はリヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813–1883) の楽劇に心酔した。しかし楽劇を深く研究する中で、そこに「憧憬を打ち壊すやうな間隙や空虚」を見出し、楽劇のテキストのみならず「言葉そのものの力」を懐疑する混迷状態に陥ったという (山田 1999: 190; 山田 2001, 1: 117²⁾)。

山田は 1913 年 12 月 6 日にベルリンを発ち、12 月 30 日に下関、翌年 1 月 14 日に東京に帰着す

1) 1930 年 12 月に「耕作」から「耕筰」に改名された。本文では後者の表記に統一する。

2) 「音楽の法悦境」『詩と音楽』第 1 巻第 4 号 (1922 年 12 月) 初出、『音楽の法悦境』収録、著作全集収録 (山田 2001, 1: 117–121)。

るが（後藤 2014: 165, 169）、その途次にモスクワに立ち寄り、スクリャービンの音楽と出会う。自伝『若き日の狂詩曲』³⁾によると、山田は自らの音楽的天分に呆れて劇作家の道への転向すら視野に入れ、モスクワではコンスタンティーン・スタニスラフスキイ Константин Станиславский (1863-1938) の芸術座に通った。ある晩、芸術座の一室で友人や芸術愛好家らと語らっていた時、ショパンやベートーヴェンとは「全く色の変った音楽」、「霊に深く沁み透る音の流れ」が聴こえてきた。それはモスクワ大学の青年が弾く、スクリャービンの詩曲 Poème だった。「音は、^{たましい}霊の奥に、深く深く、その座を移して、聞く者の心を、はるか遠い、聖所に置き据えてしまったのだ。深い感動の淵からは、泡のような拍手は浮き上らない。身も不動、心も不動となるのだ」(山田 1999: 250)。

詩曲とは、スクリャービンが 1903 年以降に自らのピアノ曲に付けた題で、1913 年末の時点で作品 69 までが完成している⁴⁾。当時のスクリャービンはモスクワを拠点にロシア内外で頻繁に自作品を演奏し、1913 年 12 月 12/25 日⁵⁾にはモスクワの貴族会館大ホールでのリサイタルで、最後のピアノ・ソナタ（第 10 番）を初演している⁶⁾。山田の自伝は、こう続けられる（山田 1999: 251）。

さすがに演劇の天国モスコオの上演は素晴らしく、ドイツ座のラインハルトのそれに比べると、遊芸と芸術の差ほど違うのだ。[...] しかし、その完璧な劇芸術の栄光にも増して私を縛りあげた、スクリャービン芸術の存在を発見した私は、全く途方に暮れざるを得ないのであった。スクリャービンの音楽。それは私を烈しく撃った。が、彼の描く音楽の世界には、なぜか、私自身も住めるような気がするのだ。その音のなかには私の顔も映るのである。

山田が詩曲を聴いた翌日（帰国の途に就く前日）、友人らは山田をスクリャービンに引き合わせるため、躊躇する山田を馬車に縛るようにして作曲家を探し回ったが、結局モスクワに不在であることが判明し、面会は叶わなかった（山田 1917.7: 10）。

1-2. 山田耕筈の^{ポエム}詩曲

帰国した山田は、スクリャービンの詩曲から受けた大いなる暗示から、何かを生まねばならないと懊悩した末、7つのピアノ小品を一気に書き上げたという（山田 1926: 44-45⁷⁾）。この曲集は

3) 初版は 1951 年（大日本雄弁会講談社）。著作全集収録（山田 2001, 3: 7-207）。

4) 《2つの詩曲》op. 32、《悲劇的詩曲》op. 34、《悪魔的詩曲》op. 36、《詩曲》op. 41、《2つの詩曲》op. 44、《風変わりな詩曲》op. 45-2、《羽のある詩曲》op. 51-3、《詩曲》op. 52-1、《物憂い詩曲》op. 52-3、《詩曲》op. 59-1、《ポエム＝ノクチュルヌ》op. 61、《2つの詩曲》op. 63、《2つの詩曲》op. 69。

5) ロシア旧暦には西暦（旧暦に 13 を足した日付）を併記する。

6) ピアノ・ソナタ（第 2, 9, 10 番）、前奏曲集（opp. 15, 22, 37, 67）や練習曲集 op. 8、マズルカ集 op. 3、即興曲集 op. 14 に収録される曲の他、詩曲（opp. 51-3, 69）、ワルツ op. 38、その他の小品（op. 51-1&4, op. 56-3）が演奏された（Пряшникова и Томпакова 1985: 224）。

7) 「フィルハーモニー回想」（日本交響楽協会の機関誌『交響楽』に連載）は、著作全集に収録されている（山田 2001, 3: 458-489）。

1914年5月に完成し、《ポエム》と題された。山田によれば、それまでの自作品は「借物」だったが、この小品集には日本人作曲家たる彼自身が息づき、新たな対位法も自ずと生まれた（山田 1926: 45）。

《ポエム》第1曲の冒頭では、特徴的なリズムのモチーフが連なり、スクリャービンの和声を想起させる増4度／減5度の響き（*fisis-cis*）も随所に現れる〔譜例1-①〕⁸⁾。リズムの変化に富み、急速なパッセージを伴うフレーズは、スクリャービンのピアノ曲にも現れる。スクリャービンと親交を結んだ音楽批評家レオニード・サバネーエフ Леонид Сабанеев（1881-1968）によれば、彼は〈謎 Загадка / Enigme〉 op. 52-2 の作曲中に「羽や関節のある機敏な生き物」を思い描き、同様に「奇妙 *странный*」で「敏捷 *бедовый*」な作品の例に〈奇妙 *Странность / Étrangeté*〉 op. 63-2〔譜例2-①〕と〈詩曲〉 op. 69-2〔譜例2-②〕を挙げたという（Сабанеев 2000: 164）。この類の音形は、《ポエム＝ノクチュルヌ》 op. 61 やピアノ・ソナタ第6番 op. 62 にも現れる。こうした音形の類似を考慮すると、山田がモスクワで聴いた詩曲は、《ポエム＝ノクチュルヌ》か〈詩曲〉 op. 69-2 かもしれない。山田の《ポエム》各曲の性格は多彩だが、第1曲と第7曲の曲想には繋がりがあり、第1曲の冒頭が、第7曲の終盤に再現して曲集を閉じる。第7曲の冒頭でもスクリャービンの和声との近似が感

【譜例1】山田耕筰《ポエム》（1914）

①第1曲 冒頭

②第7曲 5小節目

【譜例2】

①スクリャービン〈奇妙〉 op. 63-2 冒頭

②スクリャービン〈詩曲〉 op. 69-2 冒頭

8) 後藤も和音の増4度にスクリャービンの影響を認め、この冒頭と同形のモチーフが、その後の舞踏詩に変形して幾度か現れると指摘する（後藤 2014: 189, 236）。

じられ、5小節目の響きは「神秘和音」(b, e, gis/as, d, g, c)⁹⁾に1音(fis)が加わったものに等しい【譜例1-②】。

この曲を皮切りに、山田は集中的にピアノ曲を手掛け、新作の多くは3回のピアノ作品発表会で初演された【表1】。「ポエム」や「プチ・ポエム」と題するものが多く、曲名に「ポエム」を含むもの(自筆譜の段階を含める)、およびポエム集やプチ・ポエム集、自選ピアノ曲集『音の流れ：ピアノのための10の短い詩曲』に収められた曲¹⁰⁾を【表2】に載せる。「日記の一頁」という邦題があるプチ・ポエムは、作曲者によれば「日々の感想の記録」であり(山田1916.11:12)、彼が番号を付けたものが10曲ある(後藤1991:7)¹¹⁾。スクリャービンに《アルバムのページ Листок из альбома / Feuillet d'album》と題するピアノ小品(opp.45-1, 58)があることも想起される。

1917年には〈夜の詩曲「熱情」Poème-Nocturne “Passione”^マ〉と〈忘れ難きモスコウの夜 Une nuit inoubliable à Moscou〉が書かれる¹²⁾。前者は、先述のスクリャービンの《ポエム＝ノクチュルヌ》と同題である¹³⁾。「第二回作品発表音楽会」(同年7月)で山田が両曲を初演し¹⁴⁾、曲目解説の巻

【表1】山田耕筰のピアノ作品発表会

<p>山田アーベント(音楽奨励会主催 第十九回演奏会)1916年1月30日 華族会館 ピアノ：パウル・ショルツ 変奏曲ト短調(1911)、ソナタト長調(1912)、《ポエム》、主題と変奏(1915) 【備考】ピアノの部と歌の部(歌：山田郁子、伴奏：作曲者)があり、ピアノの部の曲目のみを記載。</p>
<p>山田耕作氏 ピアノ小品発表音楽会1916年11月11日 丸ノ内保険協会会堂 ピアノ：作曲者 《彼と彼女》(第3曲、第6曲)、《日記の一頁》第1、《若いパンとニンフ》、《夜の歌》、《夢囁し》、 《子供とおったん》(1916)、《オーストリア民謡〈散り逝く乙女〉を主題とする変奏曲》(1916)、 《日記の一頁》第3～第8、《みのりの涙》、《日記の一頁》第9、《黎明の看経》、《青い焰》 【備考】波線を引いた曲目はプログラムに「舞踊詩」と記載される。《彼と彼女》は《ポエム》を改題した同曲。</p>
<p>山田耕作氏 第二回作品発表音楽会1917年7月10日 丸ノ内保険協会楼上 ピアノ：作曲者 《哀詩〈荒城の月〉を主題とする変奏曲》、《ただ流れよ》、《春の夜の夢》、《夜の詩曲》、《忘れがたきモスコウの夜》、 《牧場の静夜》、《壺の一輪》、《月光に悼して》、《源氏楽帖》 【備考】全て1917年の作。最後の「番外」で、石井漢が《日記の一頁》第1と《哀詩》(結章のみ)を舞踊詩として踊った。</p>

※曲目は演奏順で記す。【表2】に掲載されない曲のみ、プログラムに記されている完成年を示す。

※作品名は『山田耕筰作品全集』第4巻(後藤暢子編集・校訂)の表記に準じ、プログラムの記載と異なる場合もある。

9) スクリャービンが管弦楽曲《プロメテウス》で用いた和音で、オクターヴ各音に基づく12の移高形がある。この曲の神秘和音、色彩、神智学的な思想の表出に関しては、筆者の論文(2002)を参照。

10) 巻末に挙げる次の参考楽譜(Petits poèmes / Deux poèmes à Cranford / Les poèmes à Scriabin / Oto no nagare: Ten short Poems for Piano)に収められた曲。

11) 《日記の一頁(プチ・ポエム)》第4には“Der Liebesglanz(愛の輝き)”，第5には“Lieb und Seele(肉体と靈魂)”という副題がある(後藤1991:巻末の作品名一覧;後藤2014:191)。こうした副題は、作曲者の直筆による「作品目録」(日本近代音楽館所蔵)の「ピアノ曲 Klavier-Werke」の項目で確認できる。

12) フランス語の表題は、初版譜(1919)に準ずる。

【表2】山田耕筰の詩曲^{ポエム}

曲名	完成年月日	備考
ポエム（全7曲）	1914. 5. 31	1916年に《彼と彼女》と改題。第2, 3, 5曲は『音の流れ』所収
若いパンとニンフ（全5曲）	1915. 7. 4	自筆譜に“Poém No. 2”と表題がある。第1, 4曲は『音の流れ』所収
青い焰	1916. 3. 8	自筆譜に“Poém No. 3”と表題がある。『音の流れ』所収
夜の歌	1916. 7. 12	《ブチ・ポエム集》所収
夢囁し	1916. 7. 21	《ブチ・ポエム集》所収
みのりの涙	1916. 9. 13	《ブチ・ポエム集》所収、作曲者による「作品目録」 ¹¹⁾ に“Petit Poème”と明記される。
黎明の看経	1916. 10. 24	『音の流れ』所収
「夜の歌」に寄せて	1916. 12. 3	自筆譜に“Petit Poème a la Nacht-lied”と表題がある。
迎春	1916. 12	『音の流れ』所収
哀詩〈荒城の月〉を主題とする変奏曲	1917. 1. 15	自筆譜に“Poème-Variation-Melancholique”と表題がある。
夜の詩曲「情熱」	1917. 3. 20	《スクリヤービンに捧ぐる詩曲》所収
忘れ難きモスコーの夜	1917. 4. 28	《スクリヤービンに捧ぐる詩曲》所収
聖福（2曲）	1917. 7. 21 / 7. 22	第1曲の自筆譜に“Petit-Poème”と表題がある。
樹陰の午後	1918	《2つの詩曲 クランフォードにて》所収
泣きぬるる柳	1918. 6. 2	《2つの詩曲 クランフォードにて》所収
ポエム	不詳（1928？）	
日記の一頁 第1(1915. 9. 20), 第2(1916. 2. 20), 第3(1916. 8. 8), 第4(1916. 8. 9), 第5(1916. 8. 10), 第6(1916. 8. 19), 第7(1916. 8. 20), 第8(1916. 8. 21), 第9(1916. 10. 20), 第10「除夜」(1917. 1. 1) ※第1と第9は『音の流れ』所収。上記の他に作曲者による番号付けのない2曲がある。		

※完成時期と楽譜（自筆譜を含む）の情報は、『山田耕筰作品全集』第4巻の後藤による序および校訂報告に準拠する。

※ほかに《ポエム＝バラード Poème-Ballade》と題する未完の草稿（年代不詳）がある。

頭には、「この會を、一度もお目にかゝつた事のない / 恩師 / 故 スクリヤービン先生 / に捧げます / 紀元二千五百七十七年七月十日 / 耕作」と献辞がある。〈忘れ難きモスコーの夜〉の解説の一部を、以下に引用する。

13) 初演時の曲目解説には、「『夜の静けさと、その深くに燃ゆる熱情と、その呻吟と、また消えてゆく悲しみと、その奥にただよふ祈りの心』こう云ふ気持が私には聞えます」とある（山田 1917.7: 9）。後藤は、スクリヤービンの《ポエム＝ノクチュエルヌ》の曲中に“次第に情熱を帯びて de plus en plus passionné”という発想標語があると指摘する（後藤 1991: 17）。

14) 初演では2曲続けて演奏され、2曲目のみが《スクリヤービンに捧ぐるの曲——忘れ難きモスコーの一夜》と題された（山田 1917. 7: 9-10）。

その晩でした、私をはじめ、畏敬するスクリアービンの作品を聞いたのは。〔…〕私の伯林で送った四年が、まるで空になったと思はれた程、私は深い感動を与へられました。永い間云ひ得なかつた自分の言葉を、氏から聞かされた様な気がしました。それは「作られた声」ではありませんでした。「溢れ出た声」でした。

私はバハにもショパンにもまたシューバートにも、深いふかい感謝をもって居ます。それらの人々は、私をよく育て、くれました。然しスクリアービンは私を醒まして呉れました。

そして山田はこの作曲家の早逝を惜しみ、「一度も逢はなかつた、私の恩師に、云ひ得ぬ色々の心をもって、この曲を捧げました」と述べる（以上、山田 1917.7: 9-10）。その2年後、両曲は《スクリアービンに捧ぐる詩曲》の題のもと、まとめて出版された。

1-3. 山田耕筰の舞踊詩

ピアノ曲の創作と並び、山田は新たな舞踊の創出にも力を注いだ。舞踊に興味を抱いた切っ掛けは、留学中に指揮の研究を始め、「筋肉運動を通しての自己表現」の必要性を感じたことだった。1912年、セルゲーイ・ディヤールギレフ Сергей Дягилев (1872-1929) が率いるバレエ・リュスがベルリンの歌劇場に登場し¹⁵⁾、山田は《火の鳥》¹⁶⁾や《牧神の午後》などの演目に魅了された。だが何度も観るうちに物足りなくなり、バレエ・リュスと自分との間の「埋めやうのない間隙」を感じ始める（山田 1999: 192；山田 2001, 2: 432¹⁷⁾, 463¹⁸⁾）。

1913年秋頃、山田はヘッラウ（ドレスデン郊外）にあるジャック＝ダルクローズ学院を訪ねる。そこでは将来の舞踊家、伊藤道郎¹⁹⁾が学んでいた。同学院での舞踊研究の見学は、後述の舞踊詩の根底をなす力となる（山田 1999: 185）。また同年（山田の回想では12月）にはベルリンで、イサドラ・ダンカン Isadora Duncan (1877-1927) の踊りを小山内薫²⁰⁾と



【写真1】
舞踊を研究する山田耕筰
（日本楽劇協会 1982: 61）

15) バレエ・リュスは1912年1月にテアター・デス・ヴェステンズ Theater des Westens、11月16日～12月7日に歌劇場クルローパー Krolloper で公演した(Кузнецова и Лапидус 2007: 506-507)。山田はクルローパーでの公演に言及している(山田 1999: 192)。

16) 山田は《火の鳥》を、イーゴリ・ストラヴィーンスキイ Игорь Стравинский (1882-1971) の新たな音楽が書かれただけでも、舞踊史上の大革新だと評価する反面、音楽はリズムの面でも和声の面でも微温的で予期したほどのものではなく、踊りも《瀕死の白鳥》と同様「禽獣の模倣」で、不自然な技巧に拘泥していると批判する(山田 2001, 1: 52, 2: 493)。

17) 「舞踊劇の将来」『大阪朝日新聞』(1919年7月28日) 初出、著作全集収録(山田 2001, 2: 432-436)。

18) 「イサドラ・ダンカン女史」『女性』第3巻第4号(1923年4月) 初出、著作全集収録(山田 2001, 2: 461-466)。

19) 伊藤(1892-1961)は1913年5月頃から山田の下宿の近くで暮らし、ダルクローズ学院の第2回学院祭(1913年7月)でグルックの《オルフェオ》に感銘し、直ぐに同学院に入学した(コールドウェル 1985, 千田是也の後書き: 174-175, 184)。

20) 演劇界の革新に邁進した小山内薫(劇作家・演出家: 1881-1928)は、1912年12月に演劇行脚に出発し、モスクワで芸術座に通い詰めた後、13年1月にベルリンに到着。当地で山田と観劇を重ね、生涯にわたる親交が始まった(後藤 2014: 152-161)。

観ている。ショパンの《夜想曲》やシューベルトの《楽興の時》に合わせ、薄いギリシャ風の衣を纏って裸足で踊る姿に、山田は「靈気がぞくぞくと全身に沁み渡つて行くのを覚え […] 初めて『人間のをどり』に接するやうな気がした」という。山田は彼女の内に「自然な肉体美の典型」を見出し、ギリシャ芸術における肉体の自然な運動を復興させ、「永久に新しい真の舞踊」を打ち建てつつある「舞踊界の革命児」と彼女を評した（山田 2001, 2: 461-463）。

これらの舞踊から示唆を得て、山田は新たな舞踊を石井漠（1886-1962）と開拓する。日本におけるモダン・ダンスの先駆者となる石井は、1915 年秋に山田が率いる東京フィルハーモニー会管絃楽部²¹⁾ の名義上の一員となり、東京赤坂の練習場で山田と舞踊研究を始めた（後藤 2014: 227-228）。山田は石井を、自らの舞踊詩の最初の弟子と呼んでいる（山田 2001, 1: 178²²⁾）。石井によれば、彼らはダルクローズのリトミックの教則本を借りて律動運動から始め、朝から晩まで夢中で跳ねまわった。「山田先生は […] 髪をオールバックにのばして、黒い練習着に白い四肢を現わし、盛んに踊りまくつたものである」。その頃、彼らの舞踊芸術は「肉体の運動による詩でなければならぬ」という意味で、舞踊詩という名称が考案された（石井 1951: 28-29, 41；石井 1955: 29）。

山田による舞踊詩の創出は、ピアノ曲（おもに詩曲）の創作と深く結びつく〔表 3〕²³⁾。「ヤマダ・アーベント」（1916 年 1 月）で

〔表 3〕 山田耕筰の舞踊詩と舞踊詩劇

彼と彼女（ポエム）	1914. 5. 31	舞踊詩
夜の歌	1914. 8. 5	舞踊詩
若いパンとニンフ	1915. 7. 4	舞踊詩 舞踊詩劇 舞踊曲
日記の一頁	1915. 9. 20	舞踊詩
青い焰	1916. 3. 8	舞踊詩 舞踊詩劇
マリア・マグダレーナ	1916. 3. 13	舞踊詩劇 舞踊劇
野人創造	1922. 11. 13	舞踊詩

の作曲者による《ポエム》の解説では、私たちは言葉（狭い範囲に限られた表現手段）よりも

前から音と運動を有し、両者の

配合は言葉よりも尊重されるべきとの見解が示される。彼はバ

レエ・リュスやダンカンから示

唆を得ながらも、それに満足は

※ピアノ曲として初演された作品を灰色で示す。

21) 岩崎小彌太が組織した管弦楽団。山田が常任指揮者を務め、1915 年 5 月から本邦初のオーケストラの定期演奏会を行うが、1 年足らずで消滅した（後藤 2014: 213-223）。

22) 「新作舞踊詩——《野人創造》の演出に就いて」『時事新報』（1922 年 11 月 18 日）初出、著作全集収録（山田 2001, 1: 178-180）。

23) 舞踊詩と舞踊詩劇の線引きは明確ではない。ここでは山田の曲目解説（1916.11; 1917.7）、新劇場の公演のプログラム、著作全集（2001）収録の次の著述を参照し、複数の表記が混在する場合、それらを併記する：「舞踊詩と舞踊劇」（1: 217-221）；「総合芸術より融合芸術へ」（1: 121-129）；「新作舞踊詩——《野人創造》の演出に就いて」（1: 178-180）；「舞踊詩《青い焰》」（1: 180-181）；「純舞踊のために『書き卸し』の音楽」（2: 129-131）。なお〔表 3〕の《夜の歌》は石井漠が《淋しき影》と題して踊り、〔表 2〕の《夜の歌》とは別で、両曲は『山田耕筰作品集』第 4 巻（ピアノ曲）に収録される。山田の楽壇生活 25 周年を記念する「山田耕筰氏祝賀演奏会」（日比谷公会堂：1930 年 10 月 8 日）では、石井漠の舞踊団が《明暗》《淋しき影》《日記の一頁》《若いとパンとニンフ》を上演した（曲目解説は日本近代音楽館所蔵）。本文で言及するように、他にも舞踊を伴い上演されたピアノ曲がある（《哀詩》《黎明の看経》）。また山田は舞踊詩劇に《夢》（一幕）を挙げているが（山田 2001, 1: 221）、遠山音楽財団付属図書館編『山田耕筰 作品資料目録』では、《夢》と題する作品に関しては、自筆譜（スケッチ断片）の情報しかない。

出来ない」と断り、次のように述べる（山田 1916.1: 18）。

私の《ポエム》は少なくとも、音だけでは不具かも知れません。〔…〕自分は、運動（舞踊）を要求せずにはゐられないのでござゐます。私はこの新しい芸術の一方面の開拓者であるとして居ります。それでこの芸術に対して「舞踊詩」と云ふ名前を与へて居ります。

《ポエム》（全7曲）は、若い男女二人が登場する7つの部分からなる舞踊詩として、その筋書きも紹介される²⁴⁾。こうして舞踊詩は、詩曲と一体となって生まれている。

新劇場の第1回公演（帝国劇場：1916年6月2～4日）で、舞踊詩は初めて舞踊として発表される²⁵⁾。新劇場とは小山内薫が中心となり山田らと設立した劇団で、新たな演劇と舞踊の創始を標榜した²⁶⁾。この公演で舞踊詩《日記の一頁》と《ものがたり》²⁷⁾が披露され、これが本邦初の創作舞踊の発表となる（國吉 2002: 134）。前者はピアノ曲《日記の一頁》第1と同一で、元来は劇的な筋をもたないが、「憧憬の境を通りぬけて、今し、法悦の坐に黙禱して居る青年」が表現された（山田 1916.11: 6）。後に石井は、これを《法悦》と改題して演じている（石井 1951: 29）。



【写真2】石井漢《法悦》
（山野辺 1962: 21）

新劇場の第2回公演（本郷座：1916年6月26～28日）では、舞踊劇《明暗》²⁸⁾が石井らの踊りと山田のピアノ伴奏で発表された。だが斬新な試みに大衆の関心は集まらず、両公演とも興行的には失敗で、新劇場は一年足らずで消滅する（石井 1951: 37; 田中 1964: 68; 曾田 1999: 146）。この苦い経験も、山田にはむしろ創作の衝動を与えたという（山田 2001, 1: 7²⁹⁾）。

山田の「ピアノ小品発表音楽会」（1916年11月）では、曲目解説の巻頭にハンス・フォン・ビューローの言葉「はじめに韻律ありき Im Anfang war Rhythmus!」〔原文ママ〕が掲げられる。これは後述のように、舞踊詩の根幹をなす信条である。《彼と彼女》（《ポエム》を改題した同曲）と《若い

24) 《ポエム》の筋書き（山田 1916.1: 19-20）は、楽譜の校訂報告に転載されている（後藤 1991: 4）。《ポエム》が作曲当初から舞踊として構想されたことが指摘されている（後藤 2014: 187-188）。

25) 新劇場の2回の公演のプログラムは、日本近代音楽館に所蔵されている。

26) 趣意及規約には「或新しき演劇」（小山内が任に当たる）と「或新しき舞踊」（山田が任に当たる）の創始を目指すことが明記された（田中 1964: 68）。小山内がこれを創設した動機の一つは、東京フィルハーモニー会管絃楽部が解散し、舞踊詩の創作に没頭する山田に発表の場を用意することだった（小山内 1917: 11）。

27) メンデルスゾーンの曲による舞踊詩研究のエチュード（山田 2001, 1: 220）。天の川の伝説を扱い、石井が彥星、音羽かね子が織姫を演じた（石井 1951: 29）。

28) 原作は落合浪雄。盲の法師が開眼して物欲に囚われ苦しむ様と、破戒僧が失明して心眼を得る様が対照的に描かれる。石井（法師）と柏木敏（破戒僧）が演じた（石井 1951: 36-37）。山田はこれを舞踊劇と分類する（山田 2001, 1: 221）。

29) 『近代舞踊の烽火』（1922）、著作全集収録（山田 2001, 1: 5-29）。

パンとニンフ》、《青い焰》の3曲は、プログラムと解説では舞踊詩 Ein choreografisches Ballet³⁰⁾ と紹介された。《彼と彼女》の解説には「血であるリズムを、頭であり胸である音楽に通して、それを手足である筋肉に漲らせて、本当に美しい芸術を生み出し度と希望して止まない」とあり、《若いパンとニンフ》と《青い焰》の筋書きも紹介される（山田 1916.11: 5-7, 12-13)³¹⁾。

例えば《青い焰》の筋書きは、こう要約される³²⁾。青い焰を挟んで一組の男女が近寄り、其々の手首に結ばれた縄の片方の端を渡し合う。二人が抱擁すると、燃え上がる焰が縄を焼き切り、二人は倒れ伏して焰も消える。二人の屍の上に、柔和な朝の光が注ぐ（山田 1916.11: 12-13）。楽曲の冒頭〔譜例3〕では調性感が希薄で、力強い和音の跳躍（a）で増4度（f, h）が強調される。和音（e, b, d, gis）が半音階で下行する箇所（b）にもスクリーバンの和声との近似が感じられ、低音の増4度のほか、和音の4音は神秘和音の構成音でもある。

〔譜例3〕 山田耕筰《青い焰》冒頭

「第二回作品発表音楽会」（1917年7月）では番外で石井が登場し、新劇場で発表した《日記の一頁》、および《哀詩》（結章のみ）を舞踊詩として踊った。こうして舞踊詩は詩曲と不可分に結びつき、ベルリンから帰国してから渡米するまでの間、熱心に探究された。

1-4. 北米滞在与帰国後

東京フィルハーモニー会管絃楽部³³⁾の解散を受け、山田は1917年末に新天地を求めて渡米する。そして1919年4月末に帰途に就くまで、ニューヨークのカーネギー・ホールでの2度の管絃楽演

30) 「第二回作品発表音楽会」（1917年7月10日）のプログラムでは、舞踊詩は“POÈME-BALLET”と表記される。

31) これらの筋書きは、楽譜の校訂報告に転載されている（後藤 1991: 6, 14）。山田がベルリンで観たバレエ・リュスの《牧神の午後》と《若いパンとニンフ》の題材の近似は明白である。

32) 自筆譜（日本近代音楽館所蔵 Ms.494）の譜面には、各場面の所作が言葉で書き込まれている。また譜面の後の余白に、舞台上の人物の動きを概観する図を記した紙が貼られている。後藤は《ボエム》から《野人創造》まで、舞踊詩や舞踊詩劇の主題は「この世における人間の懊悩、男女の情念、死と魂の浄化」に関わり、それが《青い焰》において最も鮮明であると指摘する（後藤 2014: 233）。

33) 註 21 を参照。

奏会で自作を指揮するなど、邦人初の活動の足跡を残した。

カーネギー・ホールでの第1回公演（1918年10月16日）では、『マリア・マグダレーナ（マグダラのマリア）』（1916）が初演され、第2回公演（1919年1月24日）で再演された（後藤 2014: 267-268, 273）。これはベルギー象徴派作家モーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck（1862-1949）の同題の戯曲による舞踊詩劇（舞踊詩に劇的な筋が加わったもの）で、山田が舞踊とパントマイムのための台本を作成し、作曲と振付の双方を手掛けた力作である（後藤 2014: 353）。メーテルランクは山田が魅了された作家の一人で、ベルリン留学中、この作家の戯曲『七人の王女』（独訳）による同題の歌劇を手掛けている。山田によると、『マリア・マグダレーナ』は劇中にキリストが登場するため、宗教的な問題から舞踊として上演できず、管弦楽のみの発表となった³⁴⁾。この作品を作曲者は、自らの芸術に新たな活路を拓いた傑作と見なした（山田 2001, 1: 126³⁵⁾ ; 2: 672³⁶⁾）。

またニューヨークでは同地で活動する伊藤道郎と再会し、彼の依頼で詩劇《鷹の井戸にて》の音楽を書いた。アイルランドの象徴派詩人ウィリアム・イエーツ William Yeats（1865-1939）が伊藤のために書いた「踊るための劇」で、山田は伊藤との共作を通して「音楽と舞踊との和合」への信念を強める（山田 2001, 1: 7-8 ; 國吉 2002: 142-145³⁷⁾）。

一方で山田は帰国直後に北米滞在を振り返り、自らに「真に深い力」と「誠の喜び」を与えた作品は、スクリャーピンの《法悦の詩》とセザール・フランク César Franck（1822-1890）の交響曲のみだったと述べている。彼によれば《法悦の詩》は「現在までに生まれた管弦楽曲中1番尊いもの」だが、欧米の最も優れた管弦楽団でも努力なしでは演奏し得ない難曲で、奇跡的に日本で総譜を見付けても、日本の楽団の手には負えない。フランクの総譜も入手できず、「赤い鳥」が主催する帰国歓迎音楽会（帝国劇場: 1919年6月22日³⁸⁾）では、チャイコフスキイの交響曲第4番と《青い焰》（管弦楽版）を曲目に入れて理想に近づけたという（山田 2001, 2: 106³⁹⁾）。

山田は「欧州交響楽の菱形的趨勢」⁴⁰⁾でも、西欧（伊独仏露）の管弦楽史を概観した上で、以下

34) 第2回公演のプログラム（日本近代音楽館所蔵）には、『Choreographic Symphony, “Marie Magdalene” after the drama of Maurice Maeterlinck』と表記される（第1回公演のプログラムは同館に所蔵されていない）。筋書きは、楽譜『舞踊交響詩《マグダラのマリア》』（2017）の久松による解説で紹介されている。

35) 「総合芸術より融合芸術へ」『詩と音楽』第2巻第1号（1923年1月）初出、著作全集収録（山田 2001, 1: 121-129）。

36) 『詩と音楽』第1巻第3号編集後記（1922年11月）、著作全集収録（山田 2001, 2: 671-674）。

37) 伊藤が主役（井戸を守る鷹）を踊りとパントマイムで演じる。山田は女声とハーブ、鼓の編成で音楽を書いた（後藤 2014: 261-264）。1918年4月の伊藤の舞踊公演（ニューヨークのグリニッジ・ヴィレッジ劇場）では、山田のピアノ演奏で《青い焰》等が踊られ、8月（同劇場）に山田の指揮で《鷹の井戸にて》が上演された（コールドウェル 1985, 付録: 23）。伊藤は1920年代後半～30年に、スクリャーピンの〈舞い踊る愛撫〉op. 57-2、および《24の前奏曲》op. 11（第4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 15番）による演目を発表している（コールドウェル 1985, 付録: 5, 8）。

38) 鈴木三重吉（1882-1936）が主宰する児童雑誌『赤い鳥』の創刊一周年を記念する演奏会でもあった。プログラム（日本近代音楽館所蔵）には「赤い鳥運動」に賛同する芸術家として山田、小山内薫、北原白秋、三木露風の名も挙げられ、白秋の詞による《からたちの花》は同誌に発表された。プログラムで《青い焰》は「音詩」と記載されている。

39) 「演奏に際して」『讀賣新聞』（1919年6月22日）初出、著作全集収録（山田 2001, 2: 105-107）。

40) 『詩と音楽』第1巻第2号（1922年10月）初出、『作曲者の言葉』収録、著作全集収録（山田 2001, 1: 76-88）。

の見解を述べる（山田 2001, 1: 85-86）。

露西亞は最近に到つて、在来の世界の音楽的水準から遙かに飛び離れた高空に、彗星の如き巨匠を輝き出さしめた。アレクサンダー・スクリアーピンその人である。〔…〕彼は、今までのスイムフォニーといふ字に全く新たな内容を与へ、又オーケストラといふものに在来の作曲者の思ひもつかぬ価値と可能性のあることを立証した。彼の作品は楽式の為の音楽ではなく、人間の到達し得る最高の世界にあるたましひの言葉の端正真摯なあらはれとして、必然的に備つた形を見せてゐた。“Le Poème Divine” “Le Poème de l’extase” の如き標題は、ベートーヴェン以後文学に媚び、説明や描写の傍道に迷つてゐた謂ふ所の標題楽や交響楽詩とは異り、他のなものによつても表現することの出来ぬ音の思想、音の觀念、音の哲学宗教のあらはれとして、その交響曲に附せられたものであつた。彼に於いて、音楽は、芸術の達し得る最高地点にまで引き上げられ、彼によつて純音楽は、文学的標題でない標題を戴いた、音の思想を表現する言葉となつた。彼こそは、円光そのものゝ中に坐し、法悦そのものを注ぎ出す音楽界随一の聖徒であり預言者だつたのである。

山田の手稿譜に《ソナタ＝エクスタジエ Sonata-extasier》と題するピアノ曲がある。3頁の書きかけで、日付がなく執筆の時期は不詳である。その力強い冒頭のフレーズを《法悦の詩》の主題と比べると、旋律の動きやリズムに明らかな類似がみられる【譜例4】。山田の《法悦の詩》をめぐる言説や曲名を考慮すると、これが《法悦の詩》に触発されて書かれた可能性も考えられる。

【譜例4】

①山田《ソナタ＝エクスタジエ》冒頭



②スクリアーピン《法悦の詩》主題（102.4-107小節目：トランペット）



また米国から帰国した後、山田は舞踊詩こそが将来に芸術が行き着く山頂ではないかとさえ考えたが（山田 2001, 1: 7-8）、石井漠の渡欧に賭て書き下ろした《野人創造》⁴¹⁾が、最後の舞踊詩となる。「石井漠渡欧記念 舞踊公演会」（帝国劇場：1922年11月19日）では、3つの舞踊詩（《若いパンとニンフ》《青い焰》《野人創造》）のほか、ピアノ曲《黎明の看経》とクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) の〈沈める寺〉（《前奏曲集》第1巻より第10曲）（両曲とも山田の振付）が踊られた⁴²⁾。石井の渡欧の目的は、自らの創作舞踊を世界の人々に披露し、その印象を直に聞くことだった（石井 1951: 75-76）。彼はベルリンに到着して《マスク》（スクリャービンの曲による）⁴³⁾や《囚われたる人》（セルゲイ・ラフマーニノフ Сергей Рахманинов (1873-1943) の〈前奏曲〉 op. 3-2 による）などの演目を作り、初舞台（4月24日）で《明暗》や《囚われたる人》などで好評を博し、1926年4月の帰国までドイツ諸都市、ポーランド、チェコスロバキア、パリ、米国（ニューヨーク、シカゴ、ロサンゼルス、サンフランシスコ）で公演を重ね、山田との作品（《明暗》《若いパンとニンフ》等）も取り上げられた（石井 1951: 83-129, 253-255）。

1923年には五代目中村福助（女形歌舞伎役者）が主宰する羽衣会の第2回公演（帝国劇場：3月26～31日）で、《マリア・マグダレーナ》が舞踊として初演された⁴⁴⁾。山田にとっては妥協を許した試演だったが（山田 2001, 2: 688⁴⁵⁾）、この作品を舞踊として再演する機会は存命中に訪れなかった⁴⁶⁾。

2-1. 大田黒元雄——スクリャービンの自作自演を聴いた日本人

次に大田黒の活動に目を向ける。彼は実業家の父をもち、1912年末に渡英してロンドン大学で経済を学ぶ傍ら、愛好する音楽会やバレエの公演に通い詰めた。1914年に一時帰国した際、第一次世界大戦が開戦したため、ロンドンで得た情報や経験を糧に東京で執筆活動に入り、特に西洋の

41) 「野人の表現の悩み」を主題とする筋書きは、初演の前日「新作舞踊詩——《野人創造》の演出に就いて」で紹介された（註22参照）。

42) プログラム（日本近代音楽館所蔵）によれば、《青い焰》と《野人創造》は山田が指揮する管弦楽、《黎明の看経》は山田のピアノ、《沈める寺》と《若いパンとニンフ》は近藤柏次郎のピアノの演奏で、石井漠のほか石井小浪と山田真姿が踊り、小山内薫が総監督を務めた。山田と石井の回想がある（山田 2001, 1: 178-181; 2: 672; 石井 1951: 75）。

43) 石井漠が《マスク》を踊る無音声の映像（1926年10月3日：清水真一撮影）が島田市立図書館に所蔵され、図書館のホームページで公開されている（<https://www.library-shimada.jp/shimizubunko/shimizubunko.html> 最終閲覧日 2019年11月2日）。「ダンス・アーカイヴ in Japan 2015」（新国立劇場：2015年3月7日）で《マスク》が再現された際、原曲不明でスクリャービンの〈花飾り〉 op. 73-1 と〈練習曲〉 op. 8-2 が使用された（<http://www.gendaibuyou.or.jp/c/archive/japan> 最終閲覧日 2019年11月2日）。原曲は《2つの詩曲》 op. 63 の第1曲〈仮面 masque〉かもしれない。第2曲は〈奇妙〉で、スクリャービンの曲による石井の演目に《奇妙》があり（石井 1951: 254）、この2曲が使われた可能性がある。

44) 山田が管弦楽を指揮し、中村がマリアを演じた。中村が山田に作曲を委嘱した舞踊劇《盲鳥》（1922）も初演された（加賀山 1959: 209-211; 後藤 2014: 232-233, 353）。

45) 『詩と音楽』第2巻第3号（1923年3月）編集後記、著作全集収録（山田 2001, 2: 687-689）。

46) 「山田耕筰の遺産—よみがえる舞踊詩」（朝日新聞社/日本楽劇協会主催、2004年7月3日、東京文化会館大ホール）で《彼と彼女》《若いパンとニンフ》《青い焰》《野人創造》《マリア・マグダレーナ》および《鷹の井戸にて》が舞踊と音楽（ピアノ/管弦楽）で再現された。公演の曲目は、日本楽劇協会が2004年に制作したCD『山田耕筰 舞踊詩作品集』（コロムビアミュージックエンタテイメント）に収録されている。

芸術音楽の紹介に情熱を注いだ。

『音楽日記抄』（1919）は、大田黒が1914年前半に訪れた公演の記録である。折しもロンドンではスクリャービンやラフマーニノフの自作自演、バレエ・リュスの公演など、ロシア音楽関連の催しが目白押しだった。スクリャービンは3月14日（クイーンズ・ホール）にヘンリー・ウッド Henry Wood（1869–1944）の指揮で自作のピアノ協奏曲と管弦楽曲《プロメテウス》の独奏ピアノ・パートを弾き⁴⁷⁾、3月20日と26日（ベヒシュタイン・ホール）に自作自演のピアノ・リサイタルを行った⁴⁸⁾。『音楽日記抄』には全3公演の記録があり、大田黒は〈詩曲〉op. 32-1と《悪魔的詩曲》の楽譜を持参したという。「スクリャービンの曲は、たびたび聴かなければわからない。けれどたしかにそれは天才の作品だ」。「スクリャービンの独創に富んでいる事はほんとうに驚くべきだ」。大田黒はこのように作曲者を評しつつも、「殊にその左手の盛んな動き方は、見ていて唾然としてしまう」など、むしろ卓越した技巧に驚嘆したようだ（大田黒 1919: 20–21, 25–26, 30–31）。

2-2. 大田黒の「スクリャービンとデビュッシイの夕」

1916年12月9日、大田黒が「スクリャービンとデビュッシイの夕」（東京基督教青年会館）を催し、2人の作曲家のピアノ曲を自らの演奏で紹介したとき、客席には山田の姿があった⁴⁹⁾。山田はその論評⁵⁰⁾で「種々な意味に於て、本当に興味ある会」と評価し、こう述べている。「私は同君を深く知らない […] 私の感想は、単に当夜の演奏そのもののみによつて得たものばかりではない、同君の著書、その他によつて受けた印象もふくまれるに相違ない」。山田は激励の意を込め、スクリャービンの曲目のほぼ全て（1曲目以外）の演奏を鋭く批評した（山田 2001, 2: 87–91）。

大田黒の曲目解説では、ハルによるスクリャービンの創作の様式区分が示され⁵¹⁾、自らが聴いた《プロメテウス》、また未完の《ミステリア》⁵²⁾をめぐる構想が紹介されている（大田黒 1916b:

47) 《プロメテウス》は1913年1月2日にウッドの指揮でロンドン初演された（Hull 1916a: 60–61）。

48) 2回の演奏会でピアノ・ソナタ（第2, 3, 9番）、前奏曲集（opp. 11, 17, 13, 16, 35, 67）やマズルカ集（opp. 3, 25）、練習曲集 op. 8の収録曲の他、詩曲（opp. 32, 36, 51–3, 63, 69）、〈欲望〉op. 57-1、〈アルバムのパージ〉が演奏された（Hull 1916a: 64–65; Пряшников и Томпакова 1985: 229）。

49) 前半がスクリャービン、後半がドビュッシイ。前半の曲目は〈前奏曲〉op. 2-2、〈マズルカ〉op. 3より1曲、〈夜想曲〉op. 5-2、〈前奏曲〉op. 11より第4, 13, 16番、〈前奏曲〉op. 16-3、〈4つの前奏曲〉op. 33より第1, 3番、〈詩曲〉op. 44-2、〈欲望〉op. 57-1、〈舞い踊る愛撫〉op. 57-2。

50) 「『スクリャービンとデビュッシイの夕』を聞いて」、東京音楽学校校友会誌『音楽』第8巻第1号（1917年1月）初出、著作全集収録（山田 2001, 2: 87–94）。

51) Arthur Eaglefield Hull（1876–1928）はイギリスの音楽著述家、オルガニスト。1916年に単著 *A Great Russian Tone-poet Scriabin* および論文 “Survey of the Pianoforte Works of Scriabin” が刊行された。後者の野村光による邦訳が『音楽』第7巻第12号（1916年12月）に掲載された。ハルによる様式区分には両著作で差異があり、大田黒は後者の区分を紹介する。山田はその次の号に大田黒の演奏会の論評を寄せており、このハルの論文も読んだに違いない。

52) スクリャービンと親しい著述家ボリス・シリョーツェル Борис Шлёцер（1881–1969：作曲家の愛人タチヤーナの兄）によれば、《ミステリア》が着想されたのは1902年である（Schloezer 1987: 177）。あらゆる芸術の統合が目論まれ、晩年にはプロローグにあたる《序儀》の構想が練られたが、突然の死で終止符が打たれ、テキストと断片的な音楽スケッチだけが残された。

2-3)⁵³⁾。大田黒は既に『バッハよりシェーンベルヒ』(1915)の「スクリアピン」の章、および『印象と感想』(1916)の「鬼オスクリアピン」の章で、これらの作品に言及しており、曲目解説の最後に両著作を参照するよう書き添えている。先の山田の論評からも、大田黒の一連の著述が山田の興味を引いたことは間違いない。

2-3. 大田黒が伝えるサバネーエフの《プロメテウス》論

大田黒の『バッハよりシェーンベルヒ』は、スクリヤーピンの死(1915年4月14/27日)の翌月刊行され、この作曲家は「今日の世界の音楽界で最も注目すべき人物」と紹介される。様式の変遷のほか、《プロメテウス》での「神秘的和絃」(神秘和音のこと)の使用、「色彩と音響の結合」、「靈智学の音楽的表現」に触れる⁵⁴⁾。また「交響楽詩《神秘》」(交響楽詩は誤りで、諸芸術の統合が企図された《ミステリア》のこと)では音響と色彩に留まらず、舞踊や香気も含めて全感覚に働きかけ、「聴者をエクスタシイの中に溺らせる計画」だと伝える(大田黒 1915: 332-337)。

その翌年の『印象と感想』には作曲者を追悼する意も込められ、芸術理念により踏み込んだ記述がある。『青騎士』(1912)に掲載されたサバネーエフの論文「スクリヤーピンの《プロメテウス》」⁵⁵⁾からの短い引用があり、これが情報源の一つだと分かる。大田黒の著述との関連を示すため、ここでサバネーエフの論考に目を向ける。

サバネーエフによればスクリヤーピンの創作は、作曲者の芸術理念と不可分である。人々を法悦境へ至らしめ、より高い次元での自然の洞観を獲得させるという、ある種の神秘主義的なプロセスの実現が、芸術の役割に付与されている。古代の宗教的儀式の後、芸術の個々の枝は独立し、驚くほど完成されていった。分散した芸術の諸分野は、今や再び統一されるべきで、スクリヤーピンはそれをヴァーグナーよりも明確に捉えている。全ての芸術は一作品の内に統合され、途轍もない高揚をうみ、真の法悦境、高次の洞観をもたらす。それは《ミステリア》で実現するはずで、その壮大な「儀礼的プロセス」では、全ての「感覚の愛撫」(音楽から舞踊まで、光の戯れや芳香のシンフォニーも含める)が用いられる。《プロメテウス》はその部分的な試みで、音楽と「色彩の戯れ」の統合である(Sabanejew 2019: 57-58)。以上の内容を踏まえれば、次の大田黒の文章の出処は明白である(大田黒 1916a: 175-176, 181-182)。

53) 曲目解説は日本近代音楽館所蔵。同館編『大田黒元雄とその仲間たち』(2002)の付録として再版された。

54) 《プロメテウス》の総譜の最上段に「色光ピアノ」(打鍵により着色光を放射する照明装置)のパートがあり、全曲を通して音楽と連関する色の光を放射することが企図された。なお「靈智学」は、作曲者が傾倒した「神智学」のことで、《プロメテウス》は作曲者の神智学的な宇宙観の表出と不可分である。これらの詳細に関しては筆者の論文(2002)を参照。

55) 『青騎士』は、画家ヴァシーリー・カンディーンスキイとフランツ・マルクが1912年に創刊した年刊誌。山田はドイツで彼らの絵画に触れたが(山田 1999: 194-196)、日本近代音楽館が所蔵する山田の蔵書に本書はない。山田の自伝の文面からは、モスクワでスクリヤーピンの曲を聴いた時点では、この作曲家に関する知識がなく、サバネーエフの論文は未読だったと推察される。この論文は、モスクワの雑誌『音楽 Музыка』第13号(1911年2月26日)に掲載された同論文の独訳である。

《プロメシウス》に於てスクリアピンの試みたのは宗教と芸術との結合であつた。〔…〕音楽も絵画も舞踊もすべて寺院から生れたもの即ち宗教に源を發したものである。そして長い年月の間に各個が皆独立した芸術と成つた。

〔…〕彼は総べての芸術が至純の法悦に達する事を目的とすべきものであるとした。そして彼は其の実現を企てた。其の手段として彼は此の《プロメシウス》のうちに先づ色彩と音楽とを結合する事を試みたのである。

〔…〕次の音詩《神秘》に於て〔…〕音響と色彩はもとより、更に舞踊と香気とを使用した。そして此等の各要素の完全な融合に依つて人間のすべての感覚に訴へ、聴者を至上の法悦に溺らしめ、宗教と芸術との結合を実現しやうとした。

さらにサバネーエフによる神秘和音の説明（「6音の音階を4度音程で重ねたもの」）や⁵⁶⁾、《プロメテウス》での音と色彩の対応関係⁵⁷⁾も大田黒に踏襲される（Sabanejew 2019: 60–61; 大田黒 1916a: 171–184）。サバネーエフの《プロメテウス》論の概要は、こうして大田黒を介して山田に伝わったのだ。

3-1. 詩想の象徴的表現

ここから山田の著述をもとに、詩曲や舞踊詩の創作に関わる芸術観に目を向ける。大きく3つの項目（3-1, 2, 3）に分け、スクリヤーピンの繋がり指摘する。

山田の見解では、芸術の中核には「渾然たる言語に絶した詩想」があり、真の芸術とは人間の内なる詩想の象徴的表現である。音楽は「表現の術のない煮つめられた感情と思想の象徴的表現」で、「詩的」であるべきと前提される。バッハやモーツァルトらの作品は、端正な形式の奥に詩的内容をもつ。こうした「詩文的作曲」と対極にある「散文的作曲」⁵⁸⁾が、イタリア歌劇の影響下で優勢になる過程が、彼の観点から概観された上で、スクリヤーピンは次のように位置づけられる（山田 2001, 1: 131-132⁵⁹⁾）。

彼はバッハに於いては端正な形式の中にほのみえてみた音の詩、音の思想、音の宗教、哲学を、近代的な交響楽の整然たる形式の内部に旺盛せしめた点に於いて、何といても近代音楽の究極に据ゑらるべき楽聖であつた。彼に於いて音楽は、その表現し得る至高、至聖の美しい靈光

56) 大田黒は神秘和音を「6音からなる音階によるもの」と説明する。

57) この論文の脚注で、サバネーエフが『音楽』第9号（1911年1月29日）に掲載した論文「響きと色彩の対応に関して」で紹介した対応関係が転載される（Sabanejew 1911a: 199; 1911b: 60）。大田黒が示す対応関係は、これと完全に一致する。

58) 山田は詩文的作曲を「立体的、彫刻的、対位的、複線的、暗示的、象徴的、表現的」、散文的作曲を「平面的、絵画的、和声的、単線的、説明的、反射的、写實的」とする（山田 2001, 1: 130–131）。

59) 「作曲における詩文と散文」『詩と音楽』第1巻第3号（1922年11月）初出、『音楽の法悦境』収録、著作全集収録（山田 2011, 1: 129–133）。

を輝き出さしむるに到つたのである。〔…〕 バツハの流れは〔…〕 長らくの間、散文化の潮流の底に潜れ、数世紀の後スクリャービンによつて俄然驚くべき結晶体となつて現れたのである。

山田はスクリャービンの創作に「詩象の象徴的表現」の理想像を見出しつつ、日本の音楽に目を転じる。それは元来「純粹な線の音楽」で、現代日本人の芸術的欲求を満たし得るのは、「独立した多線の綾に盛られた近代的楽想の暗示的、象徴的表現である詩文的音楽」に他ならないとして、自らの指針を表明する（以上 山田 2001, 1: 121⁶⁰ , 129-132）。

また山田は、作曲家が他のものから靈感を得るのでなく、「言葉による思索や感情を加味しないで、全く音のみによつて思索して」生み出すものを「純音楽」と呼ぶ⁶¹。それは文学での象徴詩に相応し、スクリャービンのみが純音楽の境地に近づき、山田もあるピアノ曲では、そこに近づいたという（山田 2001, 1: 238-242⁶²）。山田がピアノ曲の題に用いた「ポエム」の含意とは、「象徴詩」に相応する「純音楽」で、その理想に最も近いのがスクリャービンの音楽だったと捉えられる。

舞踊もまた、同様の観点で論じられる。山田は《彼と彼女》と《日記の一頁》、《青い焰》を舞踊詩の例に挙げ、文学での象徴詩に擬える（山田 2001, 1: 126）。例えば《青い焰》は「悩ましい人間の生活の一面を描いた象徴詩」で、その「詩のこころ」が青い焰を挟んだ男女の運動に具体化され、同時に象徴化される（山田 2001, 1: 180⁶³）。また舞踊詩は「純舞踊」と呼ばれ、それは「人間の心の動揺を運動に現すことのみを目的とした舞踊」であり、音楽の分野での純音楽に相応する（山田 2001, 1: 217⁶⁴ ; 2: 130⁶⁵）。こうして舞踊詩（純舞踊）、詩曲（純音楽）、象徴詩には、異なる芸術ジャンルでの相応関係が見出される。

他方、音楽での標題音楽と同様、舞踊でも劇的な性格の「ノン・アブソリュートな舞踊」が成立し得る。だが「禽獣の運動の模倣」（バレエ・リュス）、「山川草木の描写」（日本舞踊）は避け、全ての運動は純舞踊の洗練を経なければならない。こうした見解を示した上で、山田は舞踊詩劇を「純舞踊の洗練を経たノン・アブソリュートな舞踊」と説明し、《若いパンとニンフ》と《マリア・マグダレーナ》を例に挙げる（山田 2001, 2: 126-128, 130）。

3-2. 融合芸術論

「総合芸術より融合芸術へ」⁶⁶では、舞踊詩の根幹にある融合芸術の理念が表明される。まずヴァー

60) 註 35 参照。

61) 標題音楽は「言葉を以て現はされたものからインスパイアされて、作曲された音楽」として区別される（山田 2001, 1: 238）。

62) 「黄昏のインテルメッツォ」『詩と音楽』第 2 巻第 6 号（1923 年 6 月）初出、著作全集収録（山田 2011, 1: 237-242）。

63) 「舞踊詩《青い焰》」『東京日日新聞』（1922 年 11 月 19 日）初出、著作全集収録（山田 2001, 1: 180-181）。

64) 『新劇場』第 1 巻 5, 6 号（1916 年 7, 8 月）掲載の二篇「『舞踊詩』の上演に就いて」「日記の一頁」が、「舞踊詩と舞踊劇」として著作全集に収録される（山田 2001, 1: 217-221）。

65) 「純舞踊のために『書き卸し』の音楽」『サンデー毎日』第 1 年第 3 号（1922 年 4 月 16 日）初出、著作全集収録（山田 2001, 2: 129-131）。

66) 註 35 参照。

グナーの楽劇が、文学と音楽と劇からなる総合芸術を打ち立てた点で、従来の歌劇から数歩進んだものと位置付けられる反面、総合とは単なる結合や両立で、特殊な芸術の境地を生まないため、厳密な意味で芸術と呼ばれる資格がないと批判される。その上で真の芸術の条件として、作品そのものが渾然たる不可分の一つになり、他のいかなる形でも同等の芸術的価値をもち得ないことが提示される。

山田の論は、こう展開する。二つ以上のものが融合するには、何らかの共通点、あるいは「溶解し得る要素」が不可欠である。芸術の本源に遡ると、そこにはリズムが見出される。リズムは全ての動的芸術の原動力で、静的と見なされる芸術さえも「動化しなければやまない生命の力」を有する。リズムにまで遡れば、あらゆる芸術はリズムにおいて融合し得る。

「多面に向つて分岐した芸術の枝」は、各々が「独特な点」に拘泥し、根源たるリズムから「絶縁」した。母なるリズムを中心とする芸術の団欒で、母の膝下で最も近くに座するのが、音楽と舞踊の双生児である。芸術の枝同士の融合を求めるなら、音楽と舞踊こそが最も容易く完全に溶け合い、新たな一体となり得る。舞踊詩は「音と運動との融合」で、その独特の境地は、いずれを欠いても表現できない。

この論述の執筆（1922年12月11日）の前月には、最後の舞踊詩《野人創造》が上演されている。他方、1920年4月には三木露風（1889-1964）⁶⁷⁾の詩による連作歌曲《風に寄せてうたへる春のうた》、1922年5月には北原白秋（1885-1942）の詩による連作歌曲《AIYANの歌》が書かれ、後者との共同で月刊誌『詩と音楽』が1922年9月に創刊された。こうして舞踊詩の創作に終止符が打たれ、山田の創作の軸足は歌曲へ移るが、融合芸術の理念は舞踊詩に留まらず、ジャンルを超えて引き継がれる。山田の見解では、真の芸術的歌謡とは「詩想の核心を音で現すもの」であり、詩と音楽とが詩想（山田は詩想をリズムと換言する）において融合して生まれる歌謡は、単なる詩や音楽以上の新たな芸術上の境地や価値をもち、舞踊詩とは別の融合芸術となる。

ここから更に、次の論が展開される。詩が音楽と融合し得るなら、言葉による別の芸術である劇も、音楽との融合が可能はずだ。劇の台詞と音楽を融合できれば、融合芸術としての楽劇を上場できるかもしれない。こうした展望を視野に入れて、山田は自らの舞踊詩劇を、融合芸術として完成される真の楽劇の前身と位置づけている。

ヴァーグナーの楽劇の批判に始まり、分裂した諸芸術の融合を標榜する芸術論は、サバネーエフの《プロメテウス》論にきわめて近い。さらなる融合芸術の展望を語る時、山田はスクリャーピンの《ミステリア》に目を転じる。「音と色彩や香気との間には何らかの融合点があるのではないか」、「舞踊を取り入れようとしてゐたのであるから、舞台的効果を全からしめる為めにも、光線や色彩を重視する必要があつたのであらう」など、その構想に考えを巡らせ、やがては舞踊詩や舞踊

67) 山田はベルリン留学中に三木露風の象徴派詩集《廢園》（1909）による一連の歌曲と交響詩《暗い扉》（1903）を作曲した（後藤 2014: 72, 128）。帰国後、三木らが1913年に起こした象徴主義を標榜する「未来社」の同人となり、両者の交友が始まる。

詩劇をスクリヤービンが企図した色彩と香気の融合にまで押し進めたいと、自らの融合芸術の将来を《ミステリア》と重ね合わせる。こうした視点に立てば、完全な融合芸術へ向かう道程の最初の試みとして、山田の舞踊詩（音楽と運動の融合）は、《プロメテウス》（音楽と色彩と光の融合）と同じ位置にある。

3-3. 音楽の法悦境

「音楽の法悦境」⁶⁸⁾では、次の信条が表明される。人間は生きている限り、何らかの意味において神や宗教を求めずにはいられない。それゆえ芸術、殊に音楽は、宗教にまで高められるべきで、それが与える感動も官能的・感情的な陶醉に留まらず、「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。

芸術や音楽の宗教的な意義、霊的な次元での法悦境という論点も、サバネーエフの《プロメテウス》論と共通する。スクリヤービンの創作の秘儀的・魔術的な意義に関しては、シリョーツェルも著作『A. スクリヤービン』(1923)で伝える。これによるとスクリヤービンは、自らが芸術のオルフェウスの魔力を長い忘却の夜から救い、その力を蘇らせる最初の人物だと信じた。そして《ミステリア》は、諸芸術の作用で人々を高次の存在状態へ高める秘儀として構想された (Schloezer 1987: 234-235)。その構想は、作曲家が晩年に交友したロシア象徴主義の詩人ヴァチェスラーフ・イヴァーノフ Вячеслав Иванов (1866-1949) とコンスタンティーン・バリモント Константин Бальмонт (1867-1942) に賛同的に迎えられた。例えばアーサー・シモンズは、象徴主義の文学運動の本質的な特徴に、無限なる何ものかの啓示を含むことを挙げ、その文学がもつ宗教や聖なる儀式に通ずる役目を指摘しているが (シモンズ 1993: 14-15, 19-20)⁶⁹⁾、これはイヴァーノフら後期ロシア象徴派にも顕著である。イヴァーノフら後期ロシア象徴派の詩人たちは、現実に働きかけ、それを変容させる宗教的・巫術的な本質を芸術の内に見出し、ヴァーグナーよりも完全な諸芸術の統合を、その芸術の条件とした (レーヴァヤ 2003: 149, 151)⁷⁰⁾。こうしたスクリヤービンとロシア象徴派詩人が共有する芸術観を踏まえた上で、スクリヤービンと山田の芸術観の近似性、山田が自らの「ポエム」(詩曲と舞踊詩)を「象徴詩」に擬えたこと、さらに象徴派メーテルランクの戯曲による《マリア・マグダレーナ》の創作、象徴主義を標榜する三木露風らの文学運動⁷¹⁾との関わりを考え合わせると、この時期の山田の芸術観における象徴主義との近親性も浮かび上がる。

またシリョーツェルによれば、一時期スクリヤービンは《ミステリア》を上演するための殿堂を

68) 註2参照。

69) シモンズによれば象徴主義とは、意識によって捉えることは出来ても、眼には見えない実在を表現する一つの形式である。彼は思想家トマス・カーライルの言葉を引用しつつ、本来の象徴には、必ず無限なる何かを具体的な形で啓示するものが含まれ、無限なものが有限なものと融合して眼に見える状態になることに、象徴主義という言葉や運動の本質があるとの見解を示す (シモンズ 1993: 14-15)。

70) ロシア象徴主義とスクリヤービンの関わりは、レーヴァヤの論考 (2003) と解説を参照。

71) 註67を参照。

心に描いた。森にある巨大な半球体の建物で、周囲の水に反射して視覚的に完全な球形を作り出し、自然自体も作品に組み込まれる（Schloezer 1987: 264）。山田もまた「音楽の法悦境」で、「新たな音楽の殿堂」の計画を公表する。それは人里離れた森にある楽堂で、「人間本来の欲求である宗教心を充すと同時に、音楽の究境である法悦の境を最も完全に、最も純粹に実現し得る至聖所」である。大きな円形の建物は、半分は地下、半分は地上にあり、厚い壁が地下の凹形の周囲から、円天井の中心へ円錐状に上る。演奏者は「半透明な円錐形の底」に影を潜め、「純美な音楽の精髓」を円天井の頂へ響かせる。聴き手は座席に身を沈め、音楽を心の底まで沁み込ませ、敬虔な祈りの心を「見えざる神の御座へと昇らせる」。そして浄化され、高められた心で聖堂を去り、日々の生活に戻る。この殿堂を日本の何処かに築くことに、当時の山田は自らの真の使命を見出していた。

二つの「殿堂」の構想は、驚くほどの近似をみせる。スクリヤービンの殿堂をめぐる構想を、山田が知り得たのか否かは分からない⁷²⁾。だが上述の信条や殿堂の構想を表明する前に、山田は次のように述べ、この作曲家の存在が念頭にあることは疑いない（山田 2001, 1: 118）。

モスコウ芸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霊境、法悦境を目ざして貧しい自分の歩み続ける勇気を与へられたのであった。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者にも満足することが出来ない。

結び

山田の創作活動に及ぼしたスクリヤービンの影響は、この作曲家に捧げられた曲、ピアノ曲の題（詩曲）、それらに部分的に見られる音楽上の類似に限られたものではない。スクリヤービンの芸術観は、サバネーエフの《プロメテウス》論、さらに大田黒の著述を介して日本に伝わり、山田の芸術論に深い影を落とす。それは山田のピアノ曲のみならず、舞踊詩の創作にも浸透し、なかでも融合芸術の理念は、歌曲の創作にも引き継がれる。こうして山田のスクリヤービンへの共鳴は、彼の芸術観の諸相に反映し、それが結晶化した一連の作品を通して、近代日本の洋楽史の一頁に刻まれている。

72) シリョーツェル『A. スクリヤービン』（露語）のベルリンでの出版は1923年、つまり「音楽の法悦境」（1922）の翌年であり、この著作を参照することはあり得ない。

【引用文献】

- ・ Hull, Eaglefield. 1916a. *A Great Russian Tone-poet Scriabin*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner.
———. 1916b. “A Survey of the Pianoforte Works of Scriabin.” *Musical Quarterly*, Vol. 2, No. 4: 601–614. [ハル、イーグルフィールド 1916 「スクリアピンのピアノ曲研究」野村光（訳）東京音楽大学学友会『音楽』第7巻第12号：2–25]
- ・ Sabanejew, Leonid. 2019. “Prometheus von Skrjabin.” *Der Blaue Reiter*, edited by W. Kandinsky and F. Marc, 57–68. Munich: Lenbachhaus. Reprint der Originalausgabe *Der Blaue Reiter* von 1912. [サバネーエフ、レオニード 1971 「スクリャーピンのプロメテ」谷村晃（訳）『表現主義の美術・音楽 ドイツ表現主義4』土肥美夫（編）東京：河出書房新社：128–133]
- ・ Schloezer, Boris de. 1987. *Scriabin: Artist and Mystic*. Translated by Nicolas Slonimsky. Oxford: Oxford University Press. [原書 Шлёцер, Борис. 1923. *А Скрябин: Личность. Мистерия*. Том 1. Берлин: Грани.]
- ・ Кузнецова, И. и Лапидус, А. 2007. *Сергей Павлович Дягилев 1872–1929: материалы к библиографии*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств.
- ・ Пряшников, М. и Томпакова, О. 1985. *Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина*. Москва: Музыка.
- ・ Сабанеев, Леонид. 1911a. “О звуко-цветовом соответствии.” *Музыка*, No. 9: 196–200.
———. 1911b. “«Прометей» Скрябина.” *Музыка*, No. 13: 287–294.
———. 2000. *Воспоминания о Скрябине*. Москва: Классика-XXI. (初版は1925年刊行) [サバネーエフ、レオニード 2014 『スクリャーピン——晩年に明かされた創作秘話』森松皓子（訳）東京：音楽之友社]
- ・ 石井漠 1951 『私の舞踊生活』東京：講談社。
——— 1955 『おどるばか』東京：産業経済新聞社。
- ・ 大田黒元雄 1915 『バッハよりシェーンベルヒ』東京：山野楽器店。
——— 1916a 『印象と感想』東京：音楽と文学社。
——— 1916b 『スクリアピンとデビュッシイの芸術——「スクリアピンとデビュッシイの夕」曲目解説』東京：音楽と文学社。
——— 1919 『音楽日記抄』東京：音楽と文学社。
- ・ 小山内薫 1917 「新劇場の失敗——四度新劇復興の為に」『新演芸』第2巻第6号：10–14。
- ・ 加賀山直三 1959 『ある女形の一生——五代目中村福助』東京：創元社。
- ・ 國吉和子 2002 『夢の衣装・記憶の壺——舞踊とモダニズム』東京：新書館。
- ・ 後藤暢子 1991 『山田耕筰作品全集』第4巻（ピアノ曲）校訂報告 東京：春秋社：(1)–(28)。
——— 2014 『山田耕筰——作るのではなく生む』京都：ミネルヴァ書房。

- ・ コールドウェル、ヘレン 1985『伊藤道郎——人と芸術』中川鋭之助（訳）東京：早川書房。
- ・ シモンズ、アーサー 1993『象徴主義の文学運動』前川祐一（訳）東京：富山房。
- ・ 曾田秀彦 1999『小山内薫と二十世紀演劇』東京：勉誠出版。
- ・ 田中栄三 1964『明治大正新劇史資料』東京：演劇出版社。
- ・ 遠山音楽財団附属図書館（編）1984『山田耕筰 作品資料目録』東京：遠山音楽財団附属図書館。
- ・ 日本楽劇協会（編）1982『この道——山田耕筰伝記』東京：恵雅堂。
- ・ 日本近代音楽館（編）2002『大田黒元雄とその仲間たち——雑誌『音楽と文学』（1916～1919）回想・プロフィール・記事一覧』東京：日本近代音楽館。
- ・ 野原泰子 2002「A. スクリャービンの《プロメテウス》作品 60——色光ピアノパートに基づく構造と解釈の研究」『音楽学』第 47 卷 3 号：179-191。
—— 2008『スクリャービンの後期作品——その音楽語法と思想の表出をめぐる考察』東京藝術大学音楽学部楽理科博士論文。
- ・ 山田耕作 1917「『スクリアピンとディウビウッスィーの夕』を聞いて」東京音楽大学学友会『音楽』第 8 卷第 1 号：56-64。
—— 1922『近代舞踊の烽火』東京：アルス。
—— 1922『作曲者の言葉』東京：アルス。
—— 1924『音楽の法悦境』東京：アイデア書院。
—— 1926「フィルハーモニー回想」日本交響楽協会『交響楽』第 1 卷第 4 号：44-47。
—— 1999『自伝——若き日の狂詩曲』東京：日本図書センター。
—— 2001『山田耕筰著作全集』全 3 卷 後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行（編）東京：岩波書店。
- ・ 山野辺貴美子 1962『をどるばか——人間 石井漠』東京：宮崎出版社。
- ・ レーヴァヤ、タマラ 2003「スクリャービンと『第二世代』の象徴主義者たち」齊藤毅、野原泰子（訳・解説）日本アルバン・ベルク協会『ベルク年報』第 10 卷（2001-2003）：141-167。[原文は次の著作より第 3 章：Левая, Тамара. 1991. *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*. Москва: Музыка.]

【山田耕筰による作品発表会の曲目解説】（日本近代音楽館所蔵）

- ・ 山田耕作 1916.1『第十九回演奏会 ヤマダアーベント』（1916年1月30日）
—— 1916.11『山田耕作氏 ピアノ小品発表音楽会 曲目乃梗概』（1916年11月11日）
—— 1917.7『山田耕作氏 第二回作品発表音楽会 曲目乃梗概』（1917年7月10日）

【楽譜】

- ・ Scriabin, Alexander. 2013. *Collected Works, Series II: Works for Piano, Vol. 9: Pieces. Etudes*. Valentina Rubtsova ed. Moscow: Muzyka & Jurgenson.
- ・ Yamada Kosçak. 1919. *Petits poèmes*. New York: Composers' Music Corporation. (日本近代音楽館所蔵)
- . 1919. *Deux poèmes à Cranford*. New York: Composers' Music Corporation. (同館所蔵)
- . 1919. *Les poèmes à Scriabin*. New York: Composers' Music Corporation. (同館所蔵)
- . 1922. *Oto no nagare (Stream of Tone): Ten short Poems for Piano*. Boston: Oliver Ditson Company. (同館所蔵)
- ・ 山田耕筰 自筆譜《青い焰》(同館所蔵：山田耕筰文庫 Ms. 494)
- 自筆草稿《ソナタ・エクスタジエ》(同館所蔵：山田耕筰文庫 Ms. 2268)
- 1991 『山田耕筰作品全集』第4巻(ピアノ曲) 後藤暢子(編集・校訂) 東京：春秋社。
- 2017 『舞踊交響曲《マグダラのマリア》』久松義恭(編集・校訂) 東京：東京ハッスルコピー。

本稿の執筆に際し、貴重な資料を閲覧させて頂いた山田浩子氏、日本近代音楽館にお礼を申し上げます。

Yamada's Reception of Scriabin's Music and Thought: In Search of Musical Ecstasy

Yasuko NOHARA

This paper revisits the influence exerted by Aleksander Scriabin (1872–1915) on Kosçak Yamada (1886–1965), arguing that Scriabin's influence isn't confined solely to Yamada's piano works. Instead, it fundamentally informs the latter's approach to artistic creation, which underlies his compositions, including his choreographic works. Yamada happened to listen to Scriabin's *Poème* for piano in Moscow, on his way back to Japan after studying in Berlin, and was deeply impressed by the qualities of the piece, which he had never encountered before. After Yamada's return to Japan in January 1914, Scriabin's music and artistic vision exerted a profound influence on his creative endeavor, until the early 20s. This paper retraces such influence, and also locates a significant channel by which Yamada gathered knowledge of the Russian composer. In other words, through the writings of Motoo Otaguro (1893–1979), who at that time sought to introduce Western music to Japan.

Yamada completed *Poèmes*, a collection of seven piano pieces, in May 1914. After that, he kept using the words “*poème*” or “*petit poème*” to name many of his piano pieces. These titles obviously reflect an affinity with Scriabin. In 1917, he composed the piano pieces *Poème nocturne: Passione* and *Une nuit inoubliable à Moscou*, and premiered them himself at a concert he dedicated to Scriabin. These two pieces were later published in 1919 with the title *Les poèmes à Scriabin*. Furthermore, some of his piano works, including the above-mentioned *Poèmes*, present musical elements (figure, rhythm, harmony) reminiscent of Scriabin's piano pieces.

Simultaneously, Yamada also inaugurated a new genre of dance named “choreographic ballet,” a concept he developed in collaboration with Baku Ishii (1886–1962), a pioneer of modern dance in Japan. Early works in this genre consist of Yamada's piano pieces, particularly those titled *Poème* or *Petit poème*, accompanied by choreography. Subsequently, he produced larger compositions with dramatic plots, such as *Mary Magdalene* (1916).

For Yamada, a significant source of information about Scriabin's music and thought were the writings of Otaguro. Otaguro held a concert soirée in 1916, at which he played piano works composed by Claude Debussy and Scriabin. Earlier, in 1914, during his studies in London, he had listened to Scriabin play the piano part of his orchestral work *Prometheus*, as well as his other piano works. Otaguro described Scriabin's artistic vision in *Prometheus* and in his unfinished work *Mystery*, not only in the concert booklet, but also in his books *From Bach to Schönberg* (1915), and *Impression and sentiments* (1916). In turn, Otaguro was influenced regarding his knowledge of Scriabin by an article authored by Leonid Sabaneev, titled

"Prometheus von Scriabin," and published in *Der Blaue Reiter* (1912).

In view of the above, the paper revisits Yamada's artistic vision during that period of his activity, highlighting the depth of Yamada's affinity with Scriabin. Indeed, Scriabin influenced important aspects of Yamada's creative philosophy, shaping his piano pieces and choreographic works. Yamada viewed true art as a symbolic expression of poetic stirrings inside the human being, much like symbolic poetry in literature. The word "poème," which he employed as a title for many of his works, reflects precisely this view. In Scriabin's works, Yamada found an exemplary realization of such an artistic ideal.

Choreographic works embodied Yamada's ideal of fusion of different forms of artistic expression. He aimed to break new ground by combining music and dance. Furthermore, he also found religious significance in music, believing that the human spirit could be purified through an experience of musical ecstasy. This approach to artistic creation also bears similarity to Scriabin's vision in *Prometheus* and *Mystery*, as described in the writings of Sabaneev and Otaguro.

野原泰子

山田耕筰（1886–1965）はベルリン留学からの帰途、モスクワでアレクサンドル・スクリャービン（1872–1915）の詩曲を聴き、深い感銘を受ける。その直後の1914年から20年代初頭までの山田の創作や芸術観には、この作曲家の存在が影を落としている。本論では、この時期の両者の繋がりを、山田の創作のみならず、その根底にある芸術観にも見出だし、またスクリャービンに関する情報の入手経路の一端も明らかにする。この考察を通して、この時期の山田の創作におけるスクリャービンとの多層的な繋がりを明らかにし、同時に洋楽黎明期の日本におけるスクリャービン受容の諸相に光を当てる。

山田はピアノ小品集《ポエム》（1914）を皮切りに、ポエム（詩曲）やプチ・ポエムと題する一連のピアノ曲を生み出す。こうした題は、スクリャービンの詩曲との繋がりを示唆する。1917年には〈夜の詩曲〉と〈忘れ難きモスコウの夜〉が作曲され、山田がこれらを初演したピアノ作品発表会は、スクリャービンに捧げられた。これらは2年後に《スクリャービンに捧ぐる詩曲》と題して出版されている。山田の詩曲（《ポエム》《青い焰》）には、スクリャービンの中期以降のピアノ小品に通ずる音楽の要素（音形、リズム、和声）も認められる。

ピアノ曲の創作と並行して、山田は舞踊詩と名付ける新たな舞踊ジャンルの創出に力を注いだ。それは当初はピアノのための詩曲と同一で、それが振り付けられたものであり、日本におけるモダン・ダンスの先駆者となる石井漠（1886–1962）との舞踊研究のなかで形作られた。山田の舞踊詩は、劇的な筋をもつ舞踊詩劇（《マリア・マグダレーナ》など）へ発展する。

山田がこうした創作に打ち込んでいた時、音楽著述家の大田黒元雄（1893–1979）は「スクリャービンとデビュッシイの夕」（1916）を催し、二人の作曲家のピアノ曲を自らの演奏で紹介した。大田黒は1914年にロンドンでスクリャービンの自作自演（《プロメテウス》の独奏ピアノおよびピアノ曲）を聴き、当地で得た情報を元に、この会の曲目解説のみならず、著作『バッハよりシェーンベルヒ』（1915）や『印象と感想』（1916）のなかで、この作曲家を紹介した。これらの著述では、ドイツの芸術年刊誌『青騎士』に掲載されたレオニード・サバネーエフの論文「スクリャービンの《プロメテウス》」に準拠して、《プロメテウス》や未完の《ミステリア》をめぐる作曲者の構想や理念が紹介される。大田黒の著述は、山田にとってスクリャービンに関する情報源になった。

以上を踏まえ、当時の山田の芸術観に目を向ける。彼の見解では、真の芸術とは人間の内部にある詩想的象徴的表現であり、それは文学では象徴詩にあたる。その音楽での理想的な具現を、山田はスクリャービンの作品に見出した。山田の作品の題に含まれる“ポエム”（詩曲と舞踊詩）にも、こうした含意が読み取られる。

また舞踊詩は、山田が自らの融合芸術の理念を実現したものでもある。彼は2つの異なる芸術ジャンル（舞踊と音楽）を融合し、独特の芸術の境地を生むことを企図した。さらに彼は音楽に宗教的な意義を見出し、音楽の法悦境を体験することで、人々の精神は浄化されうると考えた。こうした芸術観には、スクリャーピンの《プロメテウス》や《ミステリア》をめぐる構想との明らかな近似が認められる。このように山田のスクリャーピンへの共鳴は、彼の芸術論の諸相に浸透している。それは彼の創作に結実し、近代日本の洋楽史の興味深い一頁に刻まれている。