

1930年代の東京音楽学校と教育劇 《ヤーザーガー》の日本初演

仲 辻 真 帆

はじめに

本論文の目的は、東京音楽学校において1932（昭和7）年に本邦初演された《ヤーザーガー Der Jasager》¹について、当時の日本の音楽教育や演奏実態とあわせて考察することである。

《ヤーザーガー》はベルトルト・ブレヒト Bertolt Brecht（1898-1956）のテキストにクルト・ヴァイル Kurt Weill（1900-1950）が曲をつけた作品で、教育的音楽劇である点に特徴づけられる。B. ブレヒトとK. ヴァイルによる著名な共作として《三文オペラ》（1928）が挙げられるが、二人が《三文オペラ》発表以後に戦略的に展開したのが「教育劇」と称されるジャンルの開拓であった²。

また、《ヤーザーガー》は能の翻案による作品である点も特質の一つである。山伏が登場する宗教的な思想を内包させた作品《谷行》がもとになっており、これまでに《ヤーザーガー》と《谷行》をならべて上演するプログラムも組まれてきた³。

《ヤーザーガー》の研究に関しては、テキストおよび楽曲の分析、B. ブレヒトとK. ヴァイルの作品におけるドラマトゥルギーの考察、異文化の比較・理解といった観点から検討がなされてきたが、東京音楽学校および近代日本の音楽教育と関連付けて論述した先行研究はほとんどない。そこで本論文では、《ヤーザーガー》の日本初演に関して、企画・演奏者の著述や当時の批評文・写真等を参照して上演実態を明らかにすると同時に、東京音楽学校における音楽教育との関連から更に考察を深めたい。

1. 教育劇としての《ヤーザーガー》

《ヤーザーガー》は、演者や聴者を含む参加者が「当事者」となって作品について考えることが重視される教育劇である。本章では、次章以後の前提となるB. ブレヒトとK. ヴァイルが提示した教育劇について、先行研究を参照しながら用語、概念、特徴を確認する。そのうえで教育劇の一つとして位置づけられる《ヤーザーガー》に関して、テキストと音楽の両

側面から概観する。

1-1. B. プレヒトと K. ヴァイルにとっての「教育劇 Lehrstücke」

教育劇は B. プレヒトにとって「学びの場」で観客を必要とせず演技者が学習者となるものであり、K. ヴァイルにとってはオペラがジャンルを超えて脱皮する試行錯誤として、またオペラを学ぶ者たちの能力向上のための“Schulung（訓練）”であった（大田 2016, 91-92）。すなわち、二人が想定していた教育劇は観客も見ただけでなく演者となるような表現形態に展開する素地をもっており、19世紀的オペラからの脱却という目論みを示唆している。二人が共作に至り上記のような概念を提示した背景には、当時の社会的、政治的背景やオペラおよび演劇を巡る状況から受けた影響があった⁴。

B. プレヒトと K. ヴァイルによる教育劇は、単なる自己表現やストーリー性を重視した作品ではなく、人間の感情の隆起に重点を置かない叙事的⁵なものである。ただし教育劇といっても、それは教条的な性質を持つわけではなく、思考の場あるいは「訓練」することを志向していた。「完成」した作品を観客に見せるのではなく、作品が常に「未完成」で改変の余地を内在させていることは、B. プレヒトと K. ヴァイルの教育劇を考察するうえで重要である。

本論文で扱う《ヤーザーガー》は教育劇の一つとして位置づけられる作品であるが、その下位分類としては“Schuloper（学校オペラ）”に類別される。学校オペラは、教育劇の中でも特に学校を上演の場とし、学生によって制作・上演されるものである。“Schuloper”は、B. プレヒトや K. ヴァイルが使用し《ヤーザーガー》の出版譜にも記載された用語で、本作品の性格を顕著に表象している。

1-2. 《ヤーザーガー》の物語と音楽

本節で《ヤーザーガー》の作品内容について簡単に確認しておきたい。《ヤーザーガー》は2幕11曲から成る。教師（Der Lehrer）、少年（Der Knabe）、母親（Die Mutter）、生徒（Student）3人、合唱隊（Der Große Chor）が登場する。

テキストの内容も本論文の考察に関わるため、ここで物語のあらすじを記しておく。第1幕は、少年が病気の母親の薬を得るため、山越えをする教師の旅に同行することを決めるまでを描く。カノンやオスティナートなどが巧みにちりばめられ、人物の動作や心象を描写してゆく。第2幕では、少年が発病し、掟を了承して谷に落とされ絶命する。終盤で、教師の問いがフォルティッシモで発せられ、対する少年の答えがピアノとなる音量の対比などにより心情の機微も聴かれる。最後は合唱が本作品の主題である「承諾」について力強く歌い上げる。総じて、作曲を担当した K. ヴァイルは B. プレヒトのテキストの内容にふさわしい音づけをしている。先述のように《ヤーザーガー》は「学校オペラ」であり、音楽も学生の演奏を想定して書かれているため、ヴィオラなしの弦楽オーケストラ、ピアノ（2台）、任意

の三管編成、打楽器、撥弦楽器という学校でも対応しやすい楽器編成になっている。本作品が「披露するもの」としての演奏ではなく、演奏者の技能を向上させ、音楽的、思想的に「訓練するもの」として構想されていたことは既に述べたが、音楽に身振りをつけるという K. ヴァイルの発想についてもここで少し確認しておく。K. ヴァイルは言葉がもつリズムに加えて音高、和声、ダイナミクスなどを活用して音楽を「身振り化」⁶した。例えば上行・下行音型の繰り返しが登場人物の歩みを表現し、合唱の Tutti で全員の総意を示すなど、音型や演奏形態にもそれぞれ意味が付与されている。

1-3. 《ヤーザーガー》を生み出した日本文化

《ヤーザーガー》は、教育劇という観点において示唆に富む作品であるが、後述するように「文化的変換」という視座からもその重要性を指摘できる。言語や思想の置き換え、すなわち「文化的変換」が生じた理由は、《ヤーザーガー》が能《谷行》の翻案によったためである。

「谷行」は、山伏の掟で峰入りの際に病気となった同行者を谷に落とすことを指す。能の《谷行》で病気となる同行者は子供で、谷行について自ら了承する。この「はい」(Ja/Yes)という「承諾」こそが作品の核心となっており、その選択を巡って演者や聴者に一考を促すことになる。本作品で問かけられる主題は、掟、法、規範⁷などである。他にも死と再生あるいは個と集団といったテーマを有している《ヤーザーガー》は、思考の場となる学校オペラとしての潜在性を内包している。

能の《谷行》は信仰心、特に山岳信仰が根幹にある作品である。あらずじは、山伏師阿闍梨の幼弟子であった松若が峰入りの途中で体調を崩し谷行に処せられるが、山伏一同の祈願によって役行者と伎楽鬼神の力で蘇生する、というものである。松若(子方)は病気の母親(前ジテ)の快癒を祈るため、山伏の一行に加わり葛城山に峰入りする。松若を生き返らせようと山伏たちが祈り役行者(ツレ)が現われ、使者の伎楽鬼神(後ジテ)を呼び出し、ついには松若を谷底から救い出して生き返らせる。「霊験物」に分類される《谷行》は、「いかにも中世室町時代色の強い作品」である⁸。

この古来日本の文化や信仰に根差した《谷行》が《ヤーザーガー》へ展開した過程をたどると、言語の翻訳のみならずその背景の思想も変換されていったことがわかる。

1-4. 《谷行》から《ヤーザーガー》へ——異文化における変換、再文脈化

前節で《ヤーザーガー》が能の《谷行》に依拠した作品であったことを確認したが、実際には B. プレヒトによるドイツ語の《ヤーザーガー》は《谷行》そのものを基として書かれたのではない。両者の仲介役を果たしたのがイギリス人のアーサー・ウェイリー Arthur Waley (1889-1966) とドイツ人のエリザベト・ハウプトマン Elisabeth Hauptmann⁹ (1897-1973) であった。

能の《谷行》がB. プレヒトのテキストに至るまで、3段階、3言語にわたる「変換」があった。まず第一段階として、日本語の《谷行》はA. ウェイリーによって英訳された。第二段階のテキストは、A. ウェイリーの英訳をもとにE. ハウプトマンが訳したドイツ語である。そして第三段階がB. プレヒトによるドイツ語、すなわち《ヤーザーガー》のテキストである。

A. ウェイリーが手がけた英訳では、能の《谷行》からの大きな文化的変換点が見受けられる。原典と英訳を比較した研究は複数あるので（近藤 1962、新津 2014 など）、本論文ではそれらを参照しながら訳出、脚色、省略という三つの側面からテキストの差異を確認する。

まず訳語に関して、いかなる変更が試みられたのであろうか。例えばテキストの主要単語とも言える「山伏」は“teacher”と英訳され、「峰入り」は“a ritual mountain-climbing”へと変換されている。“teacher”はドイツ語訳では“Lehrer”となり、“a ritual mountain-climbing”はE. ハウプトマンとB. プレヒトのドイツ語テキストでは“eine Pilgerreise in die Berge”となっている。言うまでもなく、「山伏」や「峰入り」は特に宗教色の濃い要素である。つまり、こうした変更により《谷行》は脱宗教化、無国籍化していった。「峰入り」は、B. プレヒトのテキストでは「山への研究旅行」といった意味合いで、より現代的ニュアンスを帯びている。

テキストの解釈、脚色という点では何がどのように変換されたのか。まず作品テーマの根本的な部分に変更されている。死を前にしたとき、少年の「承諾」を求めるくだりは、《ヤーザーガー》の主軸となる部分である。原作の《谷行》では、少年の意志や権利が表立って確認されることはなく、慣習により少年はおのずから谷行を受け入れ死に至る。しかし、この設定はA. ウェイリーの英訳で本人の意思を確認するように変更されている。《ヤーザーガー》のテキストとなったB. プレヒトによるテキストでも英訳と同様の展開となっており、K. ヴァイルの音楽では随所に「承諾」について問いかける合唱が挿入される。

日本語の《谷行》とA. ウェイリーによる英訳およびB. プレヒトによるドイツ語のテキストを比較すると、《谷行》で描写されていた場面が英語・独語テキストでは複数省略されていることに気づく。山伏一行の道行で、枕詞や掛詞を多く含む地名の連続は「翻訳不能」(Waley 2009, 171) とされた¹⁰。また、《谷行》で少年が山伏たちの祈祷により生き返る能の設定は英訳で省かれている。B. プレヒトの作品でも当初は少年の再生が描かれなかったが、初演後の聴衆の意見¹¹をもとに弁証法的な反対劇として《ナインザーガー (Der Neinsager / No man)》が書かれることになる。

以上のように、能および日本文化から学校オペラおよび英・独文化への変換の過程では、テキストの読み換えや再考が重ねられたことがわかる。その変換は「文脈」の変容と読み取ることができるであろう。ジョーゼフ・J・トービン Joseph J. Tobin (1950-) はグローバルに流通する知や文化が、ある国や社会の文化的文脈のなかで再構成されることを“domestication” (馴化) の結果と見做した¹²が、実際にはその「文脈」自体が固定的なものではなく、幾度となく変容を繰り返しながら対象が再文脈化されている。《ヤーザーガー》も、中世の

能が数百年の時を経て英・独語に翻訳され、その過程でテキストは無宗教化、無国籍化されていった。本作品は、それぞれの時代に異文化が接触し磨かれた結果として成立した。そしてまた新たに「学校オペラ」という性格を有することになったのである。

2. 《ヤーザーガー》の日本初演とその批評

教育劇として、かつ「学校オペラ」として発表された《ヤーザーガー》は、1930年6月にベルリンで上演されラジオ放送された。日本では1932(昭和7)年7月に初演されている。この本邦初演については、「日本の音楽史におけるマイルストーン」¹³であるという評価も見受けられる(Eisinger 2020, 87)。東京音楽学校史上で2回目の「オペラ」上演となった点でも、まだほとんど知られていなかったK. ヴァイルが初めて紹介されたという点においても、確かにこの上演は注目に値するであろう。本章では《ヤーザーガー》日本初演の様子とそれに対する批評内容を明らかにする。

2-1. 《ヤーザーガー》の日本初演——企画から上演まで

《ヤーザーガー》の日本初演は1932年7月2日、東京音楽学校奏楽堂でおこなわれた。一般公開はされず、東京音楽学校の同窓会組織である同声会の会員と「小部分の範囲」の人々のみを招いた「学内試演」であったが、鳩山一郎文部大臣や徳川頼貞、音楽評論家たちが来校した¹⁴。

ソリストは6人で、「子供」を増永丈夫¹⁵、「教師」を伊藤武雄、「母」を武田恵美が務め、「生徒」を柳歳一、寶井眞一、秋月直胤が務めた。『東京音楽学校一覽』¹⁶によれば、1932年10月11日時点で増永は本科声楽部3年生、柳は甲種師範科3年生、寶井は本科声楽部2年生、秋月は本科声楽部1年生であった。伊藤は1930年に研究科を修了し、同年に武田は本科声楽部を卒業しており、1932年度は聴講生として同校に在籍していた。

寶井の回想を参照すると、「なにしろオペラなどはじめてだったので、何をどうしてよいのかわかりませんでした」と述べており、自分のパートを覚えることで精一杯だったようである(早崎 1994, 48)。次章で詳述するが、当時の東京音楽学校の学生たちにオペラ上演経験が全くなかったことには留意しておく必要がある。日本におけるオペラの演出付き全幕舞台上演は1903(明治36)年の《オルフォイス》で、その出演者は東京音楽学校の生徒有志であったが、同校では「風紀上の問題」からその後のオペラ上演はおこなわれていなかった。つまり、昭和初期に在学していた学生たちは、本格的な西洋のオペラを総合芸術として体験的に学ぶ機会を全く得ることができなかつたのである。

それでも、オペラ・劇音楽に通暁し、それらの重要性を認識して学生たちによる上演を企画する人物がいたために、《ヤーザーガー》は、ドイツ初演からわずか2年後に日本初演を実

現することができた。《ヤーザーガー》の上演は、クラウス・プリングスハイム Klaus Pringsheim (1883-1972) によって提案・推奨された。彼は作品選定について次のように述べている。

日本の音楽学校の生徒に歌劇に對する才能を試めさせ、又その能力を養ふ機會を與へるには——如何なる才能でもこの能力が無くては自由な發達を遂げ得ないのでありますが——これ以上に適當な道、これに優る他の作品はないことを知つたのであります (プリングスハイム 1932, 84)

1930年にベルリンで《ヤーザーガー》の演奏を聴いて批評文も書いた¹⁷K. プリングスハイムは、教育的見地から東京音楽学校での本作品上演を企図した。計画は難渋したが彼が教授会で長々と K. ヴァイルについて話し¹⁸、ついに上演までこぎつけた。

東京音楽学校で教授を務めていた片山穎太郎の記述を参照すると、当時は K. ヴァイルに関する認知度は非常に低く、「音楽に於けるノイエザハリヒカイトの認識などは全く新しいもので、マーレ^{マール}の上演すら驚くべき事柄であつた」という (片山 1937, 96)。当時は新即物主義 (Neue Sachlichkeit) が日本で紹介され始めた時期で¹⁹、東京音楽学校では《ヤーザーガー》の練習が開始された頃にグスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911) の《交響曲第5番》が初演されている。

《ヤーザーガー》上演時には椅子やついたて等による軽微な装置が用いられ、衣装も普段着で演じられた²⁰。「ザラ紙半枚に配役だけ謄写印刷したプログラム」を配り (増井 2003, 210)、「サクソフオンやウクレレや支那太鼓^{トムトム}のやうな樂器をも含む編成」 (片山 1937, 97) のオーケストラが演奏を担った。上演時の写真²¹を参照すると、黒い幕で覆われたパイプオルガンを背景として舞台中央でソリストたちが演じ、舞台の上手に約30人の管弦楽団、下手に約40人の合唱団がいたことがわかる。管弦楽団の中には海軍の軍服を着た奏者が3人いる。1930年前後の東京音楽学校の演奏会には、たびたび海軍軍楽隊員が出演していた。この3人のうち2人はコントラバスを演奏しており、1人は手元の樂器が見えないもの²²の立ち位置から打樂器を演奏していたと推測される。また、《ヤーザーガー》の合唱団は女性の人数が男性の約2倍で、洋服の男性と和服 (数名洋服) の女性が舞台上にひしめいて立っている様子も見てとれる。

2-2. 初演に対する批評

1932年7月2日に《ヤーザーガー》が上演され、3日後の東京朝日新聞には牛山充 (1884-1963) による批評が掲載された²²。牛山は本作品について音楽そのものの価値よりも「一種のヒロイズムとエキゾチシズム」が聴衆をひきつける要因であると分析し、今回の上演について「バリトンの伊藤武雄と少年を歌った増永丈夫が特に立派な出来」と評価したう

えて「自今系統的に歌劇研究を継続し、國民歌劇の建設にこぎつける覺悟を以て進むことを學校當局に期待する」と述べている（牛山 1932, 8）。さらに東京音楽学校のオペラ上演が1903（明治36）年の《オルフォイス》以来であることにも言及し、今回の上演が古典歌劇の基礎知識の上になっていないことに議論の余地があると指摘している。この指摘は殊に的確であると考えられる。実際、当時の東京音楽学校の声楽専攻生は、学内でオペラの楽曲を歌唱・聴取することはあってもオペラそのものに触れていなかった。

本作品の上演を高く評価したのは呉泰次郎（1907-1971）である。呉は「今回の『ヤザガー』の上演は我校にとって凡ゆる意味に於ける一大進展と言はねばならない」と述べている（呉 1932, 38）。ソリストたちの発声、動作、表情についても一言ずつ述べたうえで、呉は「事業としての価値」について、音楽を研究するという観点や能のオペラ化という観点を導入しながら記述した。呉は「研究演奏」としての意義を提示している。

一方で、演奏が未熟であることを指摘する批判的な批評もあった。伴倉太は、K. プリンクスハイムが「自信のある演出」を示したものの合唱やオーケストラは「何となく自信のない、危氣な態度で終始したため、曲の全體的な印象を弱めた」「たゞ音譜を暗記して舞台上で繰返へすと云ふに留まつて」いると述べ、特に第2幕の少年が谷行に同意する場面を例に挙げて「こゝらはすつかり毛唐臭い」「何とかも少し巧くやつて貰ひたい」と記述している（伴 1932, 9）。伴が例示した箇所は【譜例1】の高音部譜表におけるH音で、特に声の出し方に工夫が求められる箇所である。

【譜例1】《Der Jasager》 No. 10, bars 53-58（Weil 1930, 42-43）

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line with a fermata on the final note and a piano (p) dynamic marking, and a piano accompaniment starting with a forte (ff) dynamic. The second system shows the vocal line with lyrics 'Ver-langst du al-so, dass dir ge-schieht wie al-len geschieht?' and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic marking. The vocal line has a fermata over the first two notes of the second system.

批評文は、ソリストたちが楽譜の記載事項を表面的に示すだけではなくオペラの登場人物としてどのように動き発声し表現するかを追求するべきだということを示唆している。また、伴は子供役の衣装について「キザな半ズボンはかすりの筒袖にでも變へて貰ひたかつた。それは扮装と云ふ意味ではなく、普段着と云ふ意味でだ」と述べており（同前）、和服と洋服が混在する当時の服装観をも窺わせる。

他の批評文の中には上演意図自体を問いただすような批判の声もあった。東京音楽学校で

《ヤーザーガー》の上演にたちあつた野村光一は、この上演が「新しい音楽への良き理解の爲に、又將來良き歌劇歌手を生む爲の準備行動」であるなら「眞に慶賀す可きこと」で「心から敬意を表する」（野村 1932, 8）と述べた上で、次のような批評を記している。

若し是等の催しが、時勢に倣ねる為か、或ひは又保守的であることをモットーとす可きアカデミーが破天荒な試みを行つて唯だ世を驚嘆させやうとする下心があつて計畫されたものならば、私は今回の音楽學校の處置を悲しまずにはゐられない（野村 1932, 8）

「アカデミー」が「保守的であることをモットーとす可き」という上記の見解は「アカデミズム」の在り方を問うことに通じるが、それ以前に先駆的な作品を扱ったことや外国人教師であつた K. プリングスハイムの革新的な動向を含めた批判でもある。

当時、K. プリングスハイムは G. マーラーや A. ブルックナーの交響曲を次々と日本初演していた。更に西洋音楽受容後の日本人の創作、とりわけ「日本的和声」の取り扱い方について、実践的に問題点を提示していた。K. プリングスハイムが 1935 年に作曲した《管弦樂のための協奏曲》は、その主題が「日本的」であると発表して議論を巻き起こしていた²³。しかしアウトサイダーとして客観的に日本の音楽界を眺めることのできたプリングスハイムは、着任した東京音楽學校で日本の歌劇事情を目の当たりにし、風紀問題等にとらわれることなく眞に音楽的欲求を以て学生たちに歌劇に触れさせ実践的に才能を育成しようとしたのであろう。この点は、当時の状況に鑑みると大きな意義があつたと言ふことができる。

3. 1930 年代の東京音楽學校の教育状況・演奏会——《ヤーザーガー》との関連から

《ヤーザーガー》の日本初演を成立させた背景には、1930 年前後の東京音楽學校における様々な変革があつた。ここからは同校の教育状況とあわせて《ヤーザーガー》の上演について再考する。

3-1. 1930 年代の主な出来事と制度の変革

1930～40 年の『東京音楽學校一覽』を通覧すると、規則や体制の変更が多岐にわたって実施されていたことがわかる。例えば 1930 年 9 月には、女生徒が洋服着用を許可された。このときまで女生徒は和服で通学しなくてはならなかつたという点では、衣服からも時代の変遷の一端が垣間見られる。また同月に、外国人教師が 4 人に増員され、翌年 4 月には 5 人に増員されている。1933 年 6 月には、東京音楽學校の校内に上野児童音楽學園が設置されるなど新規事業も展開されていた。

更に、この時期の東京音楽学校における大きな特徴として、学則改正による教育体制の整備が挙げられる。1930年1月には、予科と本科器楽部に「ダブルベース」「フルート」「その他の管楽器」が加えられ、同年4月には選科学科目中に生田流箏曲が加わる²⁴。1931年4月、本科に作曲部が加えられたことも重要である。1936年6月には、邦楽科が設置された²⁵。当時の学校長、乗杉嘉壽は邦楽科での専門教育が「新国楽」を担っていく人材育成という意味でも重要なものであるとみなしていた（仲辻 2018, 36-37）。その乗杉が編纂し、東京音楽学校の教員・学生が創作した歌曲集も複数発行された²⁶。

定期演奏会は1931年2月から毎年3回に増え、翌年から4回となった。前述の通り、1930年代の東京音楽学校の演奏会は次々と大曲を初演して学内外に大きな刺激を与えている。1930年代の東京音楽学校では皇室の行啓演奏会なども実施され活況を呈していた。

3-2. 教育状況——教員、入学試験、カリキュラム、学生数

《ヤーザーガー》上演当時の東京音楽学校の教育実態はどのようなものであったのか。

まず1930年代の東京音楽学校の教員たちの在職状況を確認する。《ヤーザーガー》のソリストや合唱を担った声楽部に関しては、1930～40年に教授として指導にあっていたのが岡野貞一、船橋榮吉、澤崎定之、長坂好子、田中宣子、木下保である。器楽部ではピアノ、オルガン、ヴァイオリン、チェロにそれぞれ教授がいた。作曲部では助教授、教務嘱託、講師、外国人教師らが指導にあたった。邦楽科では、能楽、箏曲、長唄などの担当教員がいた。他に一般教養・音楽関連科目として、語学や音楽史、音楽理論などの担当教員もあり、唱歌の作詞で知られる高野辰之や本論文で言及した《オルフォイス》の訳詞者の一人であった乙骨三郎らが1930年代に教員を務めていた。校長は1932年に乗杉嘉壽へ変わり、乗杉在任時期は社会的にも東京音楽学校自体も変動の大きな時節となった。

この時期の教育水準を検討するうえで手掛かりとなる、入学試験についても述べておきたい。1930年の音楽雑誌に掲載された「東京音楽学校入学試験問題 昭和4年度」には聴音、新曲、楽典、国語、英文和訳、和文英訳の項目があり、「東京音楽学校受験者への注意」のうち声楽の試験に関する記述を参照すれば、当時は『コンコーネ 50番』の中から試験当日に指定された1曲を歌唱することになっていたようである²⁷。1935年の『同聲會報』で公開された入学試験問題では、「唱歌」として『コールユーブンゲン』の収録曲が記載されている²⁸。

では当時の東京音楽学校の学生たちは、どのような授業を受けていたのだろうか。《ヤーザーガー》が上演された1932年度のカリキュラムを表にまとめた²⁹。

カリキュラムは修身、唱歌、器楽、器楽合奏、音楽理論、音楽史、国語、外国語（英語か独語）、体操で構成されており、当然ながら専攻によって重点のおきどころが異なっている。声楽専攻の学生たちは器楽を基礎のみ修め専門科目の「唱歌」を集中的に学んだ。

《ヤーザーガー》が上演された1932年の生徒数は本科96人、予科31人、甲種師範科95人、

【表1】各専攻の1週間の授業時数

専攻・学年	学科	修身	唱歌	器楽	器楽 合奏	音楽 理論	音楽 史	国語	外国 語	体操	計
作曲部・予科		1	4	2		3		3	4	2	19
作曲部・本科 第1学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
作曲部・本科 第2学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
作曲部・本科 第3学年		1	4	2	2	3	2	3	4	2	23
声楽部・予科		1	6	2		2		3	3	2	19
声楽部・本科 第1学年		1	7			2	2	3	3	2	20
声楽部・本科 第2学年		1	7			2	2	3	3	2	20
声楽部・本科 第3学年		1	7			2		3	3	2	18
器楽部・予科 ³⁰		1	4	2		2		3	3	2	17
器楽部・本科 第1学年		1	4	2	2	2	2	3	3	2	21
器楽部・本科 第2学年		1	4	2	2	2	2	3	3	2	21
器楽部・本科 第3学年		1	4	2	2	2		3	3	2	19

研究科22人、聴講科32人で、教官は講師、外国人教師、教務嘱託も含めて99人いた³¹。当時はまだ本科作曲部設置直後、邦楽科新設直前であったが、少しずつ教育体制が拡充されつつあった時期に相当する。

3-3. 《ヤーザーガー》が東京音楽学校の教員・生徒に与えた影響

《ヤーザーガー》の上演が大きな意義を有していたことは、本作品が当時の東京音楽学校の教員・生徒へ与えた影響からも窺い知ることができる。先に批評文の執筆者として挙げた呉泰次郎は、1932年10月11日時点で研究科作曲部の学生であった。また後に作曲家として活動する柏木俊夫（1912-1994）も当時まだ音楽学校の学生で予科作曲専攻志望の1年生であった。柏木は本番前日の試演を見て「我が国楽の将来に残された課題の多さ」を実感したと記している。柏木の日記には、「アリストクラシックなオペラも未だ相当の魅力を保ち有することは確実である。」³²という記載もある。柏木はここでアリストクラシー（aristocracy）という概念を持ち出しているが、実際にはアリストクラシーを背景とした貴族的なオペラを変革しようとしたK. ヴァイルによる作品が、この《ヤーザーガー》であった。いずれにしても、本作品に「相当の魅力」を感じたことは確認できる。

また、1932年に聴講生として東京音楽学校に在籍していた細田貞子は、「すべてが何といふ美しさと感激に満ちたもので御座いましたでせう、日本で最初の試^{ママ}はほんとにほんとに大

成功で御座いました」と綴っており、「その夜はなかなかねられませんほど感じが強う御座いました」と述べている³³。

こうした音楽学校生たちの高揚は、当時の音楽状況に鑑みれば理解に難くない。当時、K. ヴァイルについては未だほとんど認知されておらず、ノイエ・ザッハリヒカイトに関して少しずつ認識が深められていた時期であったことは既に述べた通りである。

《ヤーザーガー》のもととなった能の《谷行》は明治期より久しく上演されていなかったが、1932年の東京音楽学校における学内試演を見た池内信嘉³⁴（1858-1934）が尽力し、同年11月3日、靖国神社能舞台での「秋季能楽演奏会」にて上演するはこびとなった。日本でも中世以来ほとんど上演機会のなかった《谷行》が、本作品を翻案とする《ヤーザーガー》を契機として「復興」されたのである。《ヤーザーガー》は東京音楽学校の西洋音楽受容という側面のみならず、日本の伝統音楽振興にも寄与した点で特記に値する。

おわりに

本論文で確認したように、1930年代の東京音楽学校声楽専攻の学生たちは、オペラに用いられる楽曲の歌唱をすることはあってもオペラ上演に携わる機会を得られずにいた。昭和戦前期までは男女が親しく交流することも憚られ³⁵、それがオペラの修学にも影響を及ぼした。東京音楽学校では《ヤーザーガー》と同時期に《リンドバークの飛行》も練習が進められていたようだが、「未だ時期に非ずとして無期延期」となり、教員が望んでいた《魔笛》や《魔弾の射手》の上演も実現しなかった³⁶（片山 1937, 96）。一方で、当時の同校は革新的でエネルギーに満ち溢れており、学生たちにとっては「新しい音楽」との出会いの連続であった。《ヤーザーガー》はまさにそうしたなかで上演されたわけである。

本論文における考察を経て、《ヤーザーガー》が東京音楽学校史上ひいては日本の西洋音楽受容史およびオペラ史において重要な位置付けにあることを提示した。1930年代の東京音楽学校の教育内容や演奏状況などをふまえると、《ヤーザーガー》上演の背景が浮き彫りとなりその重要性もいっそう際立ってくる。

注

1 原題は《Der Jasager》で、日本語表記では《ヤーザーガー》や《ヤーザーゲル》と記される。英語訳で《イエスマン》とも称される。B. プレヒトは《ヤーザーガー》の結末を変更した《ナインザーガー》（《Der Neinsager》、《ナインザーゲル》、《ノーマン》）を書いたが、K. ヴァイルが曲をつけたのは《ヤーザーガー》だけである。

2 特にK. ヴァイルは《三文オペラ》から「教育劇」への移行期に出版社との書簡の中で「戦略」

- という語を用い、学校での上演などを検討していた（大田 2016, 91）。
- 3 1994年1月22日、旧東京音楽学校奏楽堂で能《谷行》とオペラ《ヤーザーガー》が同時上演された。能は鏡仙会、オペラは林光が音楽監督・指揮を務め、演出を観世栄夫が担当した。なお、能とその関連作品のオペラ上演として、同年6月15、16、18日には梅若能楽学院と水戸芸術館で能《隅田川》とベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten (1913-1976) 作曲《カーリュー・リヴァー Curlew River》の同時上演もなされた。
 - 4 ヴァイマル共和国の政策が実行され、ファシズムが台頭し、マルクス主義の影響も大きかった。ナチス政権下では、B. プレヒト、K. ヴァイルともに亡命生活を強いられた。
 - 5 B. プレヒトは叙事的演劇を唱導した。現実が批判的に対象化され、日常的事物の異化により観客に本質を覚らせる「異化効果」が活用されたことは広く知られている。
 - 6 先行研究では、K. ヴァイルが記した「音楽の身ぶりについて」に基づき、音楽教育劇が「音楽の身ぶり」の徹底した実践例であると述べられている（大田 2016, 93）。
 - 7 B. プレヒトの教育劇と親和性があり、マルキシズムに基づくイデオロギーと関連深い。
 - 8 梅原猛・観世清和監修『能を読む』第4巻、東京：角川学芸出版、2013年、245頁。
 - 9 E. ハウトマンは世阿弥の謡曲を世界演劇の偉大な作品として高く評価していた（市川 2009, 69）。B. プレヒトの叙事的演劇において短時間で人物情報を伝える手法はE. ハウトマンから伝授されたもので、能の「名乗り」の影響も指摘されている（同前 74）。
 - 10 Here follows a long lyric passage describing their journey and ascent. The frequent occurrence of place-names and plays of word on such names makes it impossible to translate (Waley 2009, 171). A. ウェイラーが「翻訳不可能」とした部分は、「ふりさけ見れば春日なる、三笠の山をさし過ぎて、布留の神杉過ぎがてに、三輪の山もとよそに見て」というように、地名に枕詞と掛詞が付されている箇所である。
 - 11 ベルリンのカール・マルクス学校で上演後に生徒が議論をした。そこで17歳のH. ツェシエルは「この残酷だが架空ではない事件の必然性を納得させる試みが行われるべき」と述べ、20歳のG. クリーガーは「少年の了解を得るために絶対に道徳的な圧力をかけるべきではない」と述べている（千田・岩淵 1988, 70）。
 - 12 ジョーゼフ・J・トービン編、武田徹訳『文化加工装置ニッポン——「リ＝メイド・イン・ジャパン」とは何か』東京：時事通信社、1995年、13頁。
 - 13 Auch die szenische Aufführung der Oper "Der Jasager" von Bertolt Brecht (1898-1956) und Kurt Weil (1900-1950) am 2. Juli 1932 war als "Meilenstein" der japanischen Musikgeschichte programmiert (Eisinger 2020, 87).
 - 14 『同聲會報』第184号、東京：同聲會、1932年、16頁。
 - 15 東京音楽学校在学中の1931年に藤山一郎の名でコロムビアからデビューし、《丘を越えて》《酒は涙か溜息か》（ともに古賀政男作曲、1931年発売）を歌い著名になっていた。

- 16 『東京音楽学校一覧 自昭和7年至昭和8年』東京：東京音楽学校、1932年。
- 17 批評は『フォアヴェルツ Vorwärts』に掲載されている (Eisinger 2020, 89)。
- 18 教授会では賛否両論があったようだが、K. プリングスハイムの「頑固さ」と当時の校長であった乗杉嘉壽の賛同により上演が決定した (加藤 1950, 170)。
- 19 《ヤーザーガー》上演の前年に武田忠哉著『ノイエ・ザハリヒカイト文学論』(建設社、1931年)が出版されている。
- 20 元来 B. プレヒト、K. ヴァイルの教育劇は簡素なつくりを前提としている。
- 21 東京藝術大学附属図書館デジタルコレクション「学校歌劇『ヤーザーゲル試演(一)』」(請求記号 84-19-01, 84-19-02)。
- 22 牛山は「能楽『谷行』をアーサー・ベネットが英譯したのを更にプレヒトが獨譯したテキスト」が使用されていると述べている (牛山 1932, 8) が、「アーサー・ベネット」は「アーサー・ウェイリー」の誤りであろう。
- 23 「日本的作曲」を巡る論議については既刊の書籍や論文等でたびたび言及されているためここで詳述しないが、K. プリングスハイムは時代精神の表層的な流行・変遷を追うのではなく、基礎の上に「日本のと西洋のとの二元の問題を解決し得る新しい組織を創立」し、「日本的なもの」へ上滑りしないように忠言した (プリングスハイム 1937, 29) ことを追記しておく。
- 24 これまでは山田流箏曲のみが設けられていた。1931年の11月に選科学科目に能楽(謡、男子生徒のみ)が加えられ、1933年2月には能楽に謡の他、仕舞、囃子が加わる。以後1936年に邦楽科が設けられるまで、東京音楽学校の邦楽教育は選科に依拠していた。
- 25 1931年6月20日の官報で文部省令第11号改正が発表され、邦楽科が新設された。
- 26 『新歌曲』(共益商社書店、1931年)、『音楽』(全5巻、帝国書院、1937～1938年)。
- 27 『音楽世界』第2巻第2巻、東京：音楽世界社、1930年、18～19頁。
- 28 『同聲會報』第213号、東京：同聲會、1935年、32～35頁。予科声楽部試験のうち「唱歌」の課題は2曲あり、1曲はF dur、2分の2拍子、20小節の課題曲、もう1曲は「コールユウブ ンゲン No.75. D」と記されている。
- 29 拙論(仲辻 2018, 127)より転載。
- 30 器楽部予科生のうちピアノ専攻者のカリキュラムを提示している。
- 31 『同聲會報』第182号、東京：同聲會、1932年、29頁。
- 32 柏木俊夫の日記(東京藝術大学音楽学部大学史史料室所蔵)、1932年7月2日の記述。
- 33 『同聲會報』第185号、東京：同聲會、1932年、46～47頁。
- 34 1912年より東京音楽学校囑託、1932年には同校教授となる。『日本音楽大事典』(西野 1989, 594)によれば、能楽館の設立、雑誌『能楽』の発刊、能楽会理事への就任などにより能楽界の振興に貢献した。
- 35 東京芸術大学百年史編纂委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇』第2巻、東京：音楽

之友社、2003年、1494頁、1514頁。

- 36 《ヤーザーガー》の上演以降、東京音楽学校でオペラ公演の機会はなかった。第1回オペラ公演開催は東京藝術大学音楽学部改組後の1956年である。

引用文献・参考資料

Eisinger, Ralf. *Klaus Pringsheim aus Tokyo: Zur Geschichte eines musikalischen Kulturtransfers*. München: Iudicium Verlag, 2020.

Waley, Arthur. *The No plays of Japan*. Tokyo: Tuttle Publishing, 2009.

ヴァーグナー、ゴットフリート『ヴァイルとブレヒト——時代を映す音楽劇』(Gottfried Wagner. *Weil und Brecht-Das musikalische Zeittheater*. München: Kindler Verlag, 1977.) 岩淵達治訳、東京：音楽之友社、1986年。

市川明「あなたが指導しなければならない!」、市川明編『ブレヒト 音楽と舞台』東京：花伝社、2009年(ブレヒトと音楽2)、55～97頁。

牛山充「学校歌劇試演」、『東京朝日新聞』第8面、1932年7月5日。

大田美佐子「ヴァイマル期の『音楽教育劇』——学校オペラ“Jasager”成立をめぐる——」、『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』特別号、兵庫：神戸大学大学院、2016年、89～95頁。

片山穎太郎「プリングスハイム氏を思ふて夏の日談議」、『音楽研究』第3巻第1号、東京：共益商社書店、1937年、95～101頁。

加藤子明「日本の幻想——芸術家クラウス・プリングスハイムの生涯——」東京：乾元社、1950年。

呉泰次郎「偶感」、『同聲會報』第186号、東京：同聲會、1932年、38～42頁。

近藤公一「ブレヒトと能——“イエスマン・ノーマン”と“谷行”——」、日本比較文学会編『比較文学』第5号、東京：日本比較文学会、1962年、52～61頁。

千田是也・岩淵達治訳『改訳版 ブレヒト教育劇集』東京：未来社、1988年。

仲辻真帆「1930年代の東京音楽学校における作曲教育と『歌曲』創作——近代日本音楽史観の再構築にむけて——」博士論文、東京藝術大学大学院、2018年。

新津嗣郎「謡曲『谷行』をめぐる——ウェイリーの英訳、ブレヒトの学校オペラ Der Jasager を通して——」、『言語と文化：愛知大学語学教育研究室紀要』第57巻第30号、愛知：愛知大学、2014年、57～79頁。

西野春雄「池内信嘉」、『日本音楽大事典』東京：平凡社、1989年、594頁。

野村光一「梅雨の前後」、『音楽雑誌フィルハーモニー』第6巻第7号、東京：新交響楽団、1932年、8頁。

早崎えりな『ベルリン・東京物語——音楽家クラウス・プリングスハイム』東京：音楽之友社、1994年。

1930年代の東京音楽学校と教育劇《ヤーザーガー》の日本初演

伴倉太「ヤーザーガアを聴く」、『音楽研究』 第3号、東京：哲刀閣、1932年、9～10頁。

プリングスハイム、クラウド「学校歌劇『ヤーザーゲル』上演に際して」、太田太郎訳、『音楽世界』
第4巻第8号、東京：音楽世界社、1932年、82～84頁。

プリングスハイム、クラウド「学生諸君への別辞」、プリングスハイム、ハンス・エーリク、渡鏡
子共訳、『音楽』 第18号、東京：學友会、1937年、22～30頁。

増井敬二（昭和音楽大学オペラ研究所編）『日本オペラ史～1952』 東京：水曜社、2003年。

[楽譜、謡本]

Weil, Kurt. *Der Jasager: Schulooper in zwei Akten, Klavierauszug mit Text*. Wien-Leipzig: Universal
Edition, 1930.

観世流謡本『谷行』 刊本（序刊）、明和2（1756）年。国立公文書館所蔵（199-0216）。

（国立公文書館デジタルアーカイブにて閲覧。最終閲覧日：2021年8月25日）

[録音資料]

Weil, Kurt. *Der Jasager, Down in the Valley*. Willi Gundlach, State University of New York at
Buffalo Winds, Fredonia Chamber Singers, Dortmund University Chamber Choir, Westphalian
Chamber Orchestra. Capriccio: 60 020-1 (CD), 1991.

附記

本論文はJSPS科研費JP20K12887の助成を受けたものです。

（研究課題：「学校教育における演出付合唱作品の歴史の変遷：《オルフォイス》から《追分節考》
まで」、研究代表者：仲辻真帆、研究期間：2020～2021年度）

Tokyo Academy of Music in the 1930s and the Japanese Premiere of the Learning-play “Der Jasager”

NAKATSUJI Maho

This thesis investigates the Japanese premiere in July 1932 of “Der Jasager,” which is also called “Yesman” or “The Yes-Sayer,” at Sōgakudō concert hall at Tokyo Academy of Music (now the Faculty of Music, Tokyo University of the Arts) and discusses it in relation to Japanese music education and the actual circumstances of concerts in those days.

In the 1930s, there were major changes underway at Tokyo Academy of Music such as the establishment of the compositional course and department of Japanese traditional music. The Japanese premiere of “Der Jasager” in 1932 symbolized the progressive ethos of the academy at that time. This marked the first opera presentation at the academy since “Orpheus” (Orpheus and Eurydice) in 1903, and it is regarded as an historically and educationally important performance.

“Der Jasager” was composed by Kurt Weil using Berthold Brecht’s text, and the world premiere was performed and broadcasted in June 1930 in Berlin. This piece is notable for two points: first, this piece is an adaptation of the Noh drama “Tanikō,” and second, it is an example of the genre of school operas or educational dramas, which is called “Lehrstück” in German. Research on “Der Jasager” itself has been previously published, but this paper is the first detailed study that includes the perspectives from Tokyo Academy of Music and the history of Japanese music education.

Therefore, this thesis focuses on the first performance of “Der Jasager” in Japan, as well as the relation to aspects of education and performance at Tokyo Academy of Music and also takes into account the connection with Noh and the features of school opera. This thesis reveals the significance and actual performance circumstances by investigating and examining historical documents, such as descriptions by the performance organizer and conductor Klaus Pringsheim, bulletins of Dōseikai (Tokyo Academy of Music alumni association), and critical articles published in music magazines such as *Ongaku Kenkyū* (Music Research), *Onagaku Sekai* (Music World), and *Philharmonic*, and it also references the performance records in the academy’s publication *A History of Hundred Years of Tokyo University of the Arts*. Furthermore, this thesis clarifies educational issues such as the faculty members and the content of the entrance examinations and curriculum at Tokyo Academy of Music at that time, and also pursues the educational context in which the opera was performed and the impact on performers, the audience and the academy as a whole.

This study discusses the historical aspects of educational opera in Japan and can contribute to the elucidation of the actual situation of education at Tokyo Academy of Music in the 1930s.