

山田耕笮の舞踊創作におけるイザドラ・ダンスの影響

蒔田, 裕美 / MAKITA, Hiromi

(出版者 / Publisher)

法政大学スポーツ健康学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学スポーツ健康学研究 / Bulletin of Sports and Health Studies Hosei University

(巻 / Volume)

10

(開始ページ / Start Page)

15

(終了ページ / End Page)

22

(発行年 / Year)

2019-03-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021832>

[原著]

山田耕筈の舞踊創作におけるイザドラ・ダンカンの影響

Isadora Duncan's Influence on Kósçak Yamada's Dance Performances

蒔田 裕美¹⁾

Hiromi Makita

[要旨]

山田耕筈は、人間の抱くあらゆる感情を健康な肉体美を通して表現することを理想とするイザドラ・ダンカンの革命的な舞踊思想に感化され、舞踊を創作した。ダンカンの舞踊は音楽に依存していたが、山田はリズムを媒介として音楽と舞踊の一体化を理想とする「舞踊詩」を独自に考案し、自身の内から沸き起こった詩情を音楽と舞踊で表現した。因襲的なバレエの形式を打破し、感情を自然な動きに翻訳することを目指したダンカンのモダン・ダンスは、西洋音楽の伝統に縛られていた山田が独創性を発揮する作品を生み出す原動力となったのである。

Key words : Dance History, Modern Dance

キーワード：舞踊史、モダン・ダンス

1. はじめに

モダン・ダンスの母と称されるイザドラ・ダンカン (Isadora Duncan, 1877-1927) が、20 世紀初頭の欧米を中心に、舞踊のみならず芸術と文化全般に多大な影響を与えたことはよく知られているが、日本における移入に関する研究論文は見当たらない。日本の舞踊史におけるダンカンの影響を考える上で、最初に取り上げねばならない人物は山田耕筈 (1886-1965) である¹⁾。山田は童謡の作曲家として著名であるが、多彩な芸術活動を展開し舞踊創作まで成し遂げていた。山田が「舞踊詩」と命名した創作舞踊の上演 (1916 年) は、日本近代舞踊の誕生と位置づけられている²⁾。その後も山田の舞踊熱は衰えず、モダン・ダンスのマニフェストと言うべきダンカンの「将来の舞踊」をドイツ語から翻訳して『近代舞踊の烽火』(1922) に掲載した³⁾。芸術家である山田が敢えて他人の講演内容を翻訳して紹介したのは、ダンカンへの並々な

らぬ思いがあつてのことだろう。

山田がベルリンに留学した 1910 年から 1913 年は、舞踊史において二つのモダニズム運動が華やかに繰り広げられた只中であつた。一つ目のモダニズムの流れは、セルゲイ・ディアギレフ (Sergei Diaghilev, 1872-1929) 率いるバレエ・リュス (Ballets Russes, 1909-29) が確立したモダン・バレエであり、二つ目はイザドラ・ダンカンが打ち出したモダン・ダンスである⁴⁾。バレエ・リュスは、クラシック・バレエと前衛的な作品の両方をレパートリーとしていた⁵⁾。一方ダンカンは、ルネサンス発祥の劇場舞踊として長い伝統を誇るバレエに反旗を翻すことにより、新たにモダン・ダンスの礎を築いたのである。ダンカンが Photo1 のようなギリシャ風チュニックと裸足で踊るスタイルでセンセーションを巻き起こしたことは、つとに有名である。山田はベルリンでバレエ・リュスの上演を目の当たりにし、舞踊に開眼した経緯を持つ。

1) 法政大学兼任講師

バレエ・リュスの総合芸術は、山田の芸術観が形成される過程で多大な影響を及ぼした⁶⁾。ただし、バレエの華麗な舞台から美術などを除いて舞踊ジャンルだけに焦点を当てた場合には、山田はダンカンの舞踊の方を評価した⁷⁾。山田は、1913年に初めて舞台上でダンカンの踊りを観た時の印象を次のように語っている。

クワフィュルステンダム座の幕が上つて、クリームが透つた灰色の薄い希臘式寛衣をまとうて、跣足のまゝ、深い暗緑色の天鵞絨の幕を背後に、漆黒なピアノに半ば身をもたせて立つてゐるのを見た瞬間には、今まで味つた事のない或る一種の靈気がぞく／＼と全身に沁み渡つて行くのを覚えました。⁸⁾

先行研究において、山田がダンカンの舞踊に感銘を受けたことは指摘されているものの、山田の創作活動においてダンカンがいかに関与したのかについては、いまだ明らかにされていない⁹⁾。そこ



Photo1 イザドラ・ダンカン

(出典：Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana UP, 1995, 97.)

で本稿はイザドラ・ダンカンの舞踊思想を確認することからはじめ、山田が執筆した舞踊論と舞踊作品の台本を考察することにより、山田の創作活動においてダンカンが与えた影響が何であったかを明らかにする。

2. イザドラ・ダンカンの舞踊思想

ダンカンの「将来の舞踊」を翻訳した理由について、山田はダンカンが「勇敢な近代的舞踊の革命者」であったからと述べている¹⁰⁾。では、山田がダンカン近代舞踊の革命者とみなした理由は何か。山田が翻訳した「将来の舞踊」を参照しながら、ダンカンの舞踊思想を確認したい。ダンカンが、バレエと真っ向から対立して新たにモダン・ダンスを生んだことを前述したが、なぜバレエを非難したのだろうか。ダンカン「将来の舞踊」の中で、次のように述べている。

現在に於けるバレエの一派は、引力の自然法、乃至、個人の意志と空しく相戦ひ、自然の形態や運動と全然協和する事の出来ぬ形態なり運動なりを強ひて形造らうとした結果（中略）遠からず消滅せねばならぬ宿命を与へられてゐるのでございます。¹¹⁾

ダンカンが述べているように、バレエの舞踊技術は自然の法則に逆らう動きを原則とする。その最も顕著な例が、トゥ・シューズを履いて爪先立ちをするポワント技法である。Photo 2 からもうかがえるように、バレリーナは重力を感じさせてはならず、上空を舞うように軽やかなステップを踏むことが理想とされる。しかし、ダンカンはバレリーナが踊る姿を「形のくづれた骸骨」と形容し、バレエの技法を習得する訓練は健康な肉体美を壊すにすぎないと批判している¹²⁾。19世紀末のヨーロッパにおけるバレエは、単なる娯楽とみなされ衰退の途を辿っていた¹³⁾。しかし、ロシアにおいては皇帝の庇護下とマリウス・プティパ (Marius Petipa, 1813-1910) の指導により、格式高いバレエ上演が行われていた¹⁴⁾。ダンカンでさえも、1905



Photo 2 アンナ・パヴロワ『レ・シルフィード』
 (出典：Margot Fonteyn, *Pavlova: Impressions*.
 London: Weidenfeld and Nicolson, 1984, 36.)

年にロシアを訪問した際、名バレリーナ、アンナ・パヴロワ (Anna Pavlova, 1881-1931) が舞う姿を観て拍手を送らざるを得なかったと回想している¹⁵⁾。ところがパヴロワのレッスンを見学すると、体操のような動きが心と身体を切り離しているとして、バレエを敵対視する姿勢を崩さなかった¹⁶⁾。

それでは、ダンカンにとって理想の舞踊はいかなるものなのか。

将来の踊り手は、肉体の運動がそのままに、魂の言葉を語り得るほど、身心が完全な調和を保つて成長したものでなければなりません。将来の踊り手は一国に限られたものではなく、全人類に属すべき美の典型でなければなりません。彼女は水精とか、妖精とか、嬌女とかを真似て踊るのではなく、女性本来の最高、最美な形で踊るでせう。¹⁷⁾

将来の踊り手は、妖精などの役柄を演じるのではなく人間が本来持つ最高の形で踊り、その身体は魂の言葉を語ることが求められている。ダンカンは、自己の感情を舞踊で表現すべきというマニフェ

ストを打ち立てた。ダンカンの舞踊が革命的であった理由は、動きを人間の感情と直接に結びつけたことにある¹⁸⁾。舞踊で感情を表現することが当たり前になっている現代人には、その革新性が伝わりにくい、ヨーロッパの劇場で上演される舞踊作品においては、一個人の生活における喜びや悲しみを純粹に表現することはなかった。ダンカンは劇場芸術において初めて自分の感情を自由に表現し、なおかつ舞踊を芸術的な域にまで高めようとしたのである。

日本人が劇場で初めて西洋の舞踊を踊ったのは、帝国劇場が開場した1911年のことであった¹⁹⁾。翌年に帝国劇場歌劇部が新設されると、G. V. ローシー (Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?) が部員に厳格なクラシック・バレエの基礎を指導した²⁰⁾。ヨーロッパでモダン・ダンスが隆盛した時期に、日本はバレエを新しい舞踊として受容したばかりであったが、ベルリンでバレエとモダン・ダンス双方から刺激を受けた山田は、両者の相違を認識していた²¹⁾。ダンカンの舞踊を観た山田は、「初めて人間の舞踊に接するやうな気がして、只訳もなくダンカンに感心してしまひました」と語っている²²⁾。山田は、ダンカンが西洋で脈々と継承されたバレエの形式を打ち破り、自然な運動を舞踊に生かしたことを評価したのである²³⁾。

「自然に還れ」と絶叫した舞踊界のエミールは、かのイサドラ・ダンカンでありました。(中略) 真の美は健全な人体の自然な運動の中にのみ認め得る、又真の舞踊はその健全に発育した美しい肉体を通して表現される魂の言葉でなければならぬ、といふのであります。²⁴⁾

山田がダンカンの「将来の舞踊」を敢えて訳出した最大の理由は、健康な肉体美を通して魂を語るというダンカンの主張に共感を覚えたからと言って差し支えないだろう。その証拠に、山田はダンカンと同じく、真の舞踊は「魂の言葉でなければならぬ」と語っているのである²⁵⁾。

3. 山田耕作の舞踊論

次に、山田の舞踊論を詳しく考察していきたい。山田は、従来の西洋舞踊を「禽獣の舞踊」とみなした²⁶⁾。山田がベルリンで観たアンナ・パヴロワによる『瀕死の白鳥』(1907)や、バレエ・リュスの『火の鳥』(1910)のように、バレエには動物の動きを模倣する作品が多いためである²⁷⁾。一方、日本舞踊は歌詞が優先され、その内容の多くが自然の美しさを賞賛していることから「植物の舞踊」と定義されている²⁸⁾。しかし、山田の考える真の舞踊とは「人間の純真な心の動揺が、人間の純真な肉体の運動によつて表現されたもの」である²⁹⁾。この主張はまさにダンカンの革命的な舞踊思想にほかならず、山田がダンカンの思想に感化されて舞踊論を確立したことは疑いようがない。ただし、山田の舞踊音楽に対する考え方は、ダンカンと違っていた。ダンカンは、J. S. バッハから同時代のスクリャービンまで自由自在に曲目を選択した。ダンカンが舞踊音楽ではなく、ベートーヴェンの交響曲などの絶対音楽に合わせて踊ったことは、舞踊史において非常に革新的な事件であった。振り付けをする際、ダンカンは最初に音楽を繰り返し聴きながら、インスピレーションが湧くのを待ったという³⁰⁾。つまり、ダンカンの舞踊は音楽に付属していたことになる。しかし、山田は「音の運動化」は真の舞踊ではないと批判した³¹⁾。

山田は、音楽と舞踊について次のように述べている。

真の新しい舞踊を生む為には、音楽と舞踊とが、離るべからざる一体の二面であつた最初の関係に復帰せねばならないといふことになる。(中略)それ故、今後の舞踊作家は作曲し得る人でなければならない。又作曲家は同時に舞踊作家たるべき能力を持つてゐる筈になる。³²⁾

山田の主張によれば音楽と舞踊は本来一つのものであったため、真の新しい舞踊を生むためには作曲と舞踊創作を同時に行うことが求められる。山

田は、独自に「舞踊詩」と命名した新しい舞踊形式を生み出した。

真実の舞踊は、リズムといふ仲介者によつて一つにせられた音と運動との渾然たる表現でなければならぬと思ひます。こんな論拠から私は、音楽と舞踊の和合によつて初めて完全な芸術となる「舞踊詩」といふ一つの楽式を創始するに到つたのであります。³³⁾

山田の考える舞踊は、リズムによって音楽と舞踊が完全に一体化したものである。山田は作曲家としての知見を生かし、作曲と舞踊の創作を同時に行う自身を新しい芸術の開拓者と自負していた³⁴⁾。山田はリズムによって音楽と動きを融合させると述べているが、リズムを「生命」、「血」あるいは「詩想」と言い換えることもある³⁵⁾。

ここで、山田が実際に舞踊の振り付けを行ったことを裏付ける証言を載せておこう。以下は、山田が舞踊詩『野人創造』(1922)を石井漠(1886-1962)に振り付けする様子を見学した者の回想である³⁶⁾。

漠氏の渡欧に際して作られた『野人創造』のときの厳しい練習は今日でも私の臉に髭髯している。(中略)石井氏の動きを見乍ら自分でだんだんにピアノを弾き時々ピアノのキイを拳固で叩いて不協和音を出しては中止させ、思入れ、手の振り、全身の動きを自ら示し、又ピアノに返つて弾く(中略)心理的な経過、全身の動き手足の表情に就ての非常に自然な、併し精細な注意は一々感服の外はない。先生は類稀な作曲家、指揮者である外に、類稀なコレオグラフィアでもある。³⁷⁾

山田は理想的な舞踊観を机上の空論とせず、舞踊作品の作曲と振り付けの両方を手がけて新しい舞踊運動を起こそうと奮闘したのである。ここまで、山田が人間の抱くあらゆる感情を自由に表現するというダンカンの革命的な舞踊思想を踏まえた上



Photo 3 舞踊の練習をする山田耕筰
 (出典：後藤暢子『山田耕筰——作るのではなく生む』ミネルヴァ書房、2014年、231。)



Photo 4 文化学院講堂で『野人創造』の稽古をする石井漠と村上菊尾（山田耕筰夫人）³⁸⁾
 (出典：『東京朝日新聞』1922年11月15日、朝刊、5)

で、音楽と舞踊の一体化を理想とする独自の舞踊論を展開し、実践しようとしたことを明らかにしてきた。次に、山田が舞踊詩を創作する過程において、ダンカンの舞踊思想がいかに関与したのかという点を探っていく。

4. 舞踊詩の創作過程

山田の舞踊詩は、山田本人の詩想が直接的に反映されている。例えば『日記の一頁』（1916）は、山田の日記がモチーフで「憧憬の境を通りぬけて、今し、法悦の座に黙禱して居る青年」の心情を表している³⁹⁾。つまり、本作はある日の心象風景と解釈することが可能であろう。舞踊詩は山田の内から沸き起こった詩情を源泉としているため、練り上げて創作されるものではない。舞踊詩『青い焰』（1916）は、山田が眠れぬ夜にある心象風景が浮かんだことから生まれた⁴⁰⁾。舞踊詩『野人創造』も、山田が外出先の車の中でふと思いついた作品だと言う⁴¹⁾。舞踊詩は劇の筋書きとは異なるため、文字で言い表すことができないと断りを入れながら

も、山田は自身の靈感を言葉に置き換えている⁴²⁾。以下は、『野人創造』の台本から末尾を抜き出したものである。

女の死に面接して、野人は初めて一種の靈気を感じ（中略）その瞬間の靈感を刻まうとするけれど、どうしても自分の気持ちを現すことが出来ない。絶望のあまり、野人は突如、木彫人形の首に刀を突き刺し、渾身の苦悩を絞り出すもののやうに、からつぽな双手をさし上げて、泣きかつ笑ふ。⁴³⁾

この作品には、自身の「表現の悩み」といった感情が込められていると山田は語っている⁴⁴⁾。自己の感情を自由に表現すべきというダンカンの思想が、山田の舞踊詩に取り込まれたことは明白である。

最初の舞踊詩『彼と彼女』（1916）は、山田がベルリン留学を経て帰国した後に作曲された⁴⁵⁾。後藤暢子は、本作冒頭にみられる動—静—動の激し

く交錯するリズムは特異なモチーフで、五線紙上で推敲されたものではなく「ピアノを弾く人間が自己の心身一体化の瞬間をとらえた、即興的なパフォーマンスの産物」としている⁴⁶⁾。山田が舞踊詩『彼と彼女』を作曲し終えた時の喜びは相当なものであり、次のように思いを綴っている。

その年の三月である。陣痛の痛みに悩み倦ぐんでをつた私に、一道の光明が与へられた。三月の十二日ではなかつたらうか。私は一気に七つのピアノ小曲を書き上げた。舞踊詩「彼と彼女」がそれである。私のその時の喜びは真に筆紙に絶するものであるといつても過言ではない。いくら筆を更ためても、如何やうに想を練つても、それ迄書き上げた私のものゝうちには、一つも「私」が見出されなかつた。それは全て借物であつた。発見ではなくして反映であつた。しかし、この七つの短章のうちには、尠くとも「私」が息づいてをる。実にこの作品は私を「日本の作曲家」となさしめた最も最初のものであると思ふ。⁴⁷⁾

ベルリンの王立アカデミー高等音楽院（現ベルリン芸術大学音楽部）の作曲科で学んだ山田は、J. S. バッハに代表される楽聖たちに培われたドイツの音楽的遺産を露ほども持ち合わせていないことを自覚し、洋楽の作曲家を志すことに一抹の不安を覚えていた⁴⁸⁾。焦燥感に苛まれていた山田が形式に則った作曲法の制約に囚われずに、純粹に自己を打ち出せたのは舞踊詩の創作を通してのことであつた。ここで、山田が述べた「日本の作曲家」という言葉の意味を検討することは大きな問題を孕むが、少なくとも帰国当時の段階においては日本的な旋律を生かした音楽創造というよりも、西洋音楽の伝統を消化して、日本人である山田耕筈という人間が独創的な音楽を生み出すことができたことと解釈できよう。山田は『彼と彼女』の演奏会プログラムの中で「私の作品は私なのです」という強い言葉を放っている⁴⁹⁾。山田はダンカンの革命的な舞踊思想を吸収したが、ただの模倣で

はなく、また日本的なものに変換しようと躍起になつたのでもない。伝統的な西洋音楽と革新的な舞踊思想の双方を血に溶かし込み、山田耕筈という人間から湧き起こる感情を音楽と舞踊で表現したのである。

5. おわりに

山田がダンカンに最も共鳴した点は、自己の心情を自然な動きで自由に表現するという革命的な舞踊思想であつた。そして、リズムを媒介として音楽と舞踊が一体となる「舞踊詩」を独自に編み出し、創作の苦しみなどの個人的な心情を表現した。山田が舞踊詩を創作する過程において、西洋の伝統的な音楽形式に束縛されず、独創性を発揮する作品を初めて生み出すことができたのはダンカンの影響によるものである。因襲的なバレエの形式を打破し、湧き起こる感情を自然な動きに翻訳することを目指したダンカンの舞踊は、西洋音楽の伝統に縛られていた山田が、西洋の模倣ではなく、自身の内から沸き起こった詩情を作品にすることを可能にしたといえる。

ヨーロッパで舞踊にモダニズムの波が押し寄せていた1910年代の日本は、バレエが新しい芸術として移入したばかりであつた。しかし、ベルリンでバレエ・リュスやダンカンの舞踊に感化された山田は、バレエとモダン・ダンスの相違を理解した上で、日本にモダン・ダンスの新しい芸術潮流を紹介するのみならず、実践した点において日本の舞踊史に意義ある功績を残した。本稿は、日本におけるイザドラ・ダンカン受容の一端を示したにすぎない。ダンカンの存在が日本でどのように受け止められ、芸術史および文化史にいかなる影響を及ぼしたのかを追求することは今後の課題としたい。

6. 注

- 1) 山田は1930年に「耕作」から「耕筈」に改名したが、本稿は「耕筈」の表記で統一する。
- 2) 木村理恵子「二十世紀初頭の舞踊と美術——石井漠を中心に」『ダンス！二十世紀初頭の美

術と舞踊』(栃木県立美術館、2003年)14。
山田は小山内薫と共に「新劇場」を結成し、
帝国劇場で舞踊詩『日記の一頁』を中心とす
る作品を上演した。

- 3) ダンカンがベルリンで講演を行った際のドイ
ツ語原稿が『将来の舞踊』(*Der Tanz der
Zukunft*, 1903)として発行された(日本では
『未来の舞踊』という題が一般的)。なお、『近
代舞踊の烽火』が出版された1922年は、名バ
レリーナ、アンナ・パヴロワの来日により、
日本で西洋舞踊熱が一気に高まった年である。
9月の来日前から、雑誌には西洋の舞踊につ
いての特集号が生まれ、新聞にはパヴロワを
紹介する記事が多数掲載された。山田も「パ
ヴロワの印象」『東京朝日新聞』朝刊(1922
年9月13~16日)を執筆している。
- 4) バレエ・リュスとダンカンは、共に巡業によっ
てヨーロッパを席卷したという共通点がある。
- 5) バレエ・リュスにおけるクラシック・バレエ
とモダン・バレエについては、以下で考察した。
「ロイヤル・オペラ・ハウス——バレエ・リュ
スと英国ロイヤル・バレエの誕生」英米文化
学会編『ロンドンの劇場文化——英国近代演
劇史』(朝日出版社、2015年)。「J. M. ケイン
ズと英国バレエの成立——バレエ・リュスと
の関係を中心に」『日本比較文学会東京支部研
究報告』No. 13(日本比較文学会、2016年)。
- 6) バレエ・リュスが山田耕筈の芸術活動に及ぼ
した影響については、以下で論じた。「山田耕
筈の舞踊上演をめぐる——バレエ・リュス
の総合芸術から「融合芸術」へ」『比較文学』
第61巻(日本比較文学会、2019年)。
- 7) 山田耕筈「舞踊と私」後藤暢子、團伊玖磨、
遠山一行編『山田耕筈著作全集』第1巻(岩
波書店、2001年)10。本稿で使用した引用の
旧漢字はすべて新漢字に改めた。
- 8) 山田耕筈「イザドラ・ダンカンの芸術」『山田
耕筈著作全集』第1巻、23-24。
- 9) 山田の舞踊詩についての先行研究は以下を参
照した。船山隆「山田耕作の舞踊詩——大正

モダニズムの夢と挫折」『音楽芸術』第44巻
第12号(1986年2月)。石井眞木「水面は風
のリズムに躍動する——石井漠(囚われたる
舞踊家)の解放」『音楽芸術』第44巻第12号
(1986年2月)。

- 10) 山田耕筈「舞踊と私」11。
- 11) イザドラ・ダンカン「将来の舞踊」山田耕筈
訳『山田耕筈著作全集』第1巻、13。
- 12) イザドラ・ダンカン「将来の舞踊」14。
- 13) Jack Anderson, *Ballet and Modern Dance: A
Concise History* (New Jersey: Princeton Book
Company, 1992) 91-100.
- 14) プティパはフランス生まれのダンサー、振付
家。ロシアの帝室バレエ団の芸術監督となり
『眠れる森の美女』(1890)といったクラシッ
ク・バレエの傑作を生み出した。舞踊史にお
いて、クラシック・バレエはプティパが確立
したロシアのバレエを指す。
- 15) Isadora Duncan, *My Life* (New York: Boni and
Liveright, 1927) 164.
- 16) Isadora Duncan, 65.
- 17) イザドラ・ダンカン「将来の舞踊」22。
- 18) John Martin, *Introduction to the Dance* (New
York: Dance Horizons, 1972) 224.
- 19) 帝国劇場開場記念公演(1911年3月1~2日)
で、帝国劇場附属技芸学校専属女優がミス・
ミクス振付による『フラワードダンス』を踊った。
- 20) 日下四郎『現代舞踊がみえてくる』(沖積舎、
1997年)22。
- 21) 山田耕筈「舞踊芸術に就いて」『山田耕筈著作
全集』第1巻、52-53。
- 22) 山田耕筈「イザドラ・ダンカンの芸術」24。
- 23) 山田耕筈「舞踊芸術に就いて」53。
- 24) 山田耕筈「舞踊芸術に就いて」52-53。
- 25) 山田耕筈「舞踊芸術に就いて」55。
- 26) 山田耕筈「禽獣の舞踊と植物の舞踊」『山田耕
筈著作全集』第2巻、127。
- 27) 山田耕筈「舞踊芸術に就いて」52。本稿にお
ける作品の年代は、すべて初演の年を記した。
- 28) 山田耕筈「禽獣の舞踊と植物の舞踊」126-27。

- 29) 山田耕筰「禽獣の舞踊と植物の舞踊」126。
- 30) Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Bloomington: Indiana UP, 1995) 142.
- 31) 山田耕筰「音楽と舞踊」『山田耕筰著作全集』第1巻、51。
- 32) 山田耕筰「音楽と舞踊」51。
- 33) 山田耕筰「舞踊と私」11。
- 34) 山田耕筰「山田耕作氏ピアノ小品発表音楽会」『山田耕筰著作全集』第1巻、581。
- 35) 山田耕筰「山田耕作氏ピアノ小品発表音楽会」581。山田耕筰「総合芸術より融合芸術へ」『山田耕筰著作全集』第1巻、126。
- 36) 『野人創造』は「石井漢渡欧記念舞踊公演会」(1922年11月19日、帝国劇場)で山田の指揮により初演された。
- 37) 玉置真吉「山田耕筰とゆう人」『音楽之友』第10巻第4号(1952年4月号)67-68。
- 38) 石井漢と村上菊尾(芸名は河合磯代)は、帝国劇場歌劇部の第一期生。二人はダンカンと同じくギリシャ風のチュニックと裸足で練習をしている。実際の舞台も裸足で踊ったが、衣装に関しては斎藤佳三がデザインしたものを使用した。斎藤による『野人創造』の衣装スケッチは、以下を参照。『ダンス!二十世紀初頭の美術と舞踊』(栃木県立美術館、2003年)115。当日の舞台写真(『読売新聞』1922年11月20日、朝刊、5)を見ると、石井と村上が身につけている衣装は斎藤がスケッチしたデザインと相違点がみられる。
- 39) 山田耕筰「山田耕作氏ピアノ小品発表音楽会」581。
- 40) 'Kósçak Yamada', *The Musical Observer*, vol. 17, no.12 (Dec. 1918) 14.
- 41) 山田耕筰「新作舞踊詩——「野人創造」の演出に就いて」『山田耕筰著作全集』第1巻、178。
- 42) 山田耕筰「新作舞踊詩——「野人創造」の演出に就いて」179。
- 43) 山田耕筰「新作舞踊詩——「野人創造」の演出に就いて」179。
- 44) 山田耕筰「新作舞踊詩——「野人創造」の演出に就いて」179-80。
- 45) 1914年の4～5月にかけて作曲された当時は、まだ「舞踊詩」という言葉は誕生していなかった。「ポエム7章」の題で、パウル・ショルツのピアノ独奏により初演された(1916年1月30日、華族会館)。
- 46) 後藤暢子『山田耕筰——作るのではなく生む』(ミネルヴァ書房、2014年)189。
- 47) 山田耕筰「フィルハーモニー回想」『山田耕筰著作全集』第3巻、468-69。
- 48) 山田耕筰「私の履歴書」『山田耕筰著作全集』第3巻、651。
- 49) 山田耕筰「音楽奨励会第十九回演奏会 ヤマダアーベント」『山田耕筰著作全集』第1巻、561。