

諸井三郎の初期の創作に関する研究

——スルヤ時代の歌曲を中心に——

三枝 まり

1. 序

諸井三郎（1903-1977）は、山田耕筰や信時潔に続く世代として、東京音楽学校教授の橋本國彦らと並んで、わが国の西洋音楽の黎明期に作曲家、教育者として活躍し、その普及・発展の基礎を確立した。彼の活動は、器楽曲を中心とする作曲家という創作活動のみならず、『機能と声法』、『ベートーヴェン絃楽四重奏曲：作曲学的研究』などの著書の執筆に見られるように理論家として後進の育成をしたほか、1946（昭和21）年に入省した文部省では社会教育官として戦後の日本の音楽教育にも重要な役割を果たした。諸井の門下からは、尾崎宗吉、戸田邦雄、入野義郎、柴田南雄、団伊玖磨、神良聰夫らが輩出され、今日の音楽文化の背景には、諸井の創作活動・教育活動に連なる系譜が続いている。

諸井は戦前から創作を手掛け、当時から脚光を浴びていたものの、戦前の日本の作曲家の中で彼がどのような存在であったのかは十分に考察されていない。そこで、本研究では彼の作曲活動の土台となったスルヤの時代の歌曲作品に光を当て、初期創作の課題と創作思想を取り上げて、ヨーロッパの古典的な形式受容を第一の課題としたとされる諸井の創作の根源を明らかにする¹⁾。本稿では、比較的作品的の所在が数多く確認できる歌曲に焦点を絞り、彼がこの時期に試みた作曲様式について考察し、彼の創作の

1) 本稿では、スルヤ時代の諸井三郎の創作の総体を明らかにするという視点から、スルヤの演奏会で発表された作品のほか、スルヤの活動が行われた1927年～1931年に創られた作品を論述の対象とした。

原点を探りたい。

2. 諸井三郎研究の現状と資料の状況

これまでの諸井三郎の音楽に関する先行研究および刊行物の現状は、主に書誌情報及び年譜と作品表、スルヤに関する論考、諸井三郎の生涯と作品を扱ったもの、音楽教育思想や戦時中の音楽思想を扱ったもの、ピアノ協奏曲第2番 op. 31 (1976) についての分析に分けられる²⁾。しかし、作曲家としての諸井の音楽そのものについてまとまったものは、管見のかぎり見当たらない³⁾。

3. 若き諸井を形成した背景——少年時代から東京帝国大学学生時代まで

諸井三郎がどのような音楽に接して育ったかについては、諸井三郎自身が1957年4月発行の『音楽芸術』第15巻6号に「私の楽歴」という一文をよせており、それを手がかりに知ることができる。

これによると、彼は幼い頃、邦楽を愛好し、特に清元に凝った父と、父

- 2) 諸井三郎の書誌情報及び年譜と作品表は、それぞれ長谷川由美子ほかによる「諸井三郎書誌」(『塔』(国立音楽大学図書館報)第16号)、および鈴木匡の「諸井三郎の足跡」(『音楽芸術』第35巻第6号、1977年)によってまとめられている。スルヤに関する記録として、秋山邦晴による「楽団スルヤの夢——諸井三郎の出發①～③」(『音楽芸術』第33巻第6～8号、1975年(=『昭和の作曲家たち』、みすず書房、2003年5月)の対談形式の記録が挙げられる。また、スルヤ時代の特に中原中也の詩による作品に焦点をあてた論考に、早坂牧子による「『歌』になった中原中也——日本歌曲史の視点から——」(『中原中也研究』第11号、2006年8月)がある。諸井三郎の生涯と音楽思想、作品についての本格的な論考は片山杜秀によるナクソス・レーベルのCD解説と、日本戦後音楽史研究会(編)『日本戦後音楽史〈上〉——戦後から前衛の時代へ』(平凡社、2007年)に所収された「戦前・戦中・戦後——その連続と不連続(一九四五～一九五一)」である。また、諸井三郎に直接師事した神良聰夫による「楽曲に見る音楽理論——諸井三郎」(『洗足論叢』第31号、2002年)は、諸井三郎の遺作である未完のピアノ協奏曲第2番 op. 31 (1976) について、詳しい楽曲分析が行われている。神良はこの作品を、補完している。
- 3) 諸井三郎は生前に、全作品を整理して作品番号を付け直し、公開可能な作品と不可能な作品とを明確に分類しており、現状としてはこの遺言が厳守されている。神良聰夫「楽曲に見る音楽理論——諸井三郎」、32頁参照。

の唄の伴奏で三味線を弾く母のもとで育ったと言う。諸井は「私は生れ落ちるときから邦楽の世界の中で成長した」と述べている⁴⁾。そこへ西洋音楽を持ち込んだのは、後に秩父セメント（現・太平洋セメント）社長、旧日本経営者団体連盟の初代会長になる兄の諸井貫一であった。三郎は兄を通じて、バイエルを習い、さらに上野の東京音楽学校の土曜演奏会に通い、オーケストラや合唱曲を聴いた。

諸井が初めて作曲したのは小学6年生の12月31日で、除夜の鐘の印象を書いたものであった⁵⁾。彼は寺院の除夜の鐘という日本独特の音色に、創作の源を見出したのである。中学校に進学後は、言文一致唱歌を提唱し、《うらしまたろう》や《金太郎》を残した田村虎蔵の教えを受けた。諸井は、田村について「作曲の楽歴の上にはこれといつて目立つた影響を与えはしなかつたが、しかし音楽全体に対して私の目を開き、又私の作曲の勉強に対して、学校の音楽教室とピアノとを開放されたのである⁶⁾」と回想している。ただし、「学芸会で私の作曲を先生の希望によつて発表した⁷⁾」と言うのだから、その頃から少なからず才能があらわれていたのであろう。

諸井が本格的に西洋音楽に接するのは、1918年12月16日、彼が旧制中学3年（16歳）の時である⁸⁾。彼は小倉末子のベートーヴェン・アーベントに行き、「ベートーヴェンのピアノソナタに心から感激した」という。この時、聴いた曲は、ベートーヴェンのピアノソナタ第3番ハ長調、ピアノソナタ第14番《月光》、ピアノソナタ第21番《ワルトシュタイン》、ピア

4) 諸井三郎「私の楽歴」『音楽芸術』第15巻第6号、1957年4月、66頁

5) 同、68頁

6) 同、69頁

7) 同上

8) 中島健蔵・入野義朗・柴田南雄「諸井三郎氏を悼む」『音楽芸術』第35巻第5号、1977年5月、24頁

ノソナタ第17番《テンペスト》などであった⁹⁾。生涯を通じて諸井の創作に見られるベートーヴェンに対する特別な関心は、この中学3年の時が原点であったようだ。この間、彼は《ブラームスの子守唄による4つの変奏曲》(1919)、《シューベルトの子守唄による7つの変奏曲》(1920)、《モーツァルトの子守歌による5つの変奏曲》(1920)を書き、独学でリヒテル¹⁰⁾の和声学などを研究している¹¹⁾。「洞窟の記念に」という副題のつけられたピアノソナタも1920年に書かれた。これは、この年の8月に中島健蔵ら音楽好きの仲間とともに軽井沢へ出かけた諸井が、離山の洞穴の中へ一人で入った体験から作られた作品である¹²⁾。

のちのフランス文学者で文芸評論家の中島健蔵と知り合うのも中学3年の時である。「諸井は、中島の家でドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》やスクリャービンの《法悦の詩》、ラヴェルのレコードを聴き、西洋の古典派的な音楽ばかりでなく、フランス近代音楽や、神秘主義に傾倒したスクリャービンの神秘和音に耳を傾けた。また、中学時代に諸井は、フランクの《前奏曲、コラルとフーガ》の楽譜を初めて見る機会があり、その印象について「本能的にその音楽にひきつけられた」と述べている¹³⁾。

高校入学後、諸井はアルトゥル・シュナーベルに師事したウィリー・バルダスト、続いて、東京音楽学校に教えに来たレオニード・コハンスキにピアノを師事した。

諸井三郎の島崎藤村との交流も重要であろう。諸井は初期の歌曲作品に

9) 秋山邦晴『昭和の作曲家たち』、69頁

10) リヒテル、エルンスト・フリードリッヒ：浅田泰順訳『新訳律氏和声学』、高井楽器店、1912年

11) 鈴木匡編「諸井三郎の足跡」『音楽芸術』第35巻第6号、1977年6月号、42頁

12) 中島健蔵・入野義朗・柴田南雄「諸井三郎氏を悼む」『音楽芸術』第35巻第5号、1977年5月、25頁

13) 片山杜秀『音盤博物誌』、184頁

藤村の詩を多く採用しているが、諸井は「藤村から北村透谷のこと、新しい詩の運動のこと、フランス旅行のこと、ドビュッシーのこと、絵のこと、など実に多くのことについての話を伺った¹⁴⁾」と述べている。彼は藤村を通して、フランスの文化、詩の運動はどのような方向に進んでいるかなどについて知識を得ていたと思われる。

このように、諸井はスルヤを結成するまでに、ヨーロッパの教養と発想を広範囲に身に付けた。また、彼はドイツ音楽の領袖として知られ、たしかに彼の形式的な出発点ベートーヴェンの音楽であったが、彼の音楽的素養の基盤にはまず邦楽があり、思想上の出発点にはフランス象徴主義文学やフランス近代詩、スクリャービンの神秘主義があったと考えられる。さらにピアノを東京音楽学校に来た外国人教師たちに師事し、直接話を聞くことによって、欧米の音楽事情に詳しくなったと思われる。

4. スルヤの目的と活動

ここからは、スルヤの演奏会プログラムを主な手がかりに、その目的や音楽活動を追ってみたいと思う。この演奏会プログラムは回によって異なるが、30頁に及ぶものもあり、中にはメンバーや関係者から一文が寄せられているほか、収支報告書なども掲載されている¹⁵⁾。諸井は、第一回発表演奏会プログラムである『スルヤ第一輯』で、「全人類への献身の端緒として、この仕事を始めた¹⁶⁾」とその意気込みを語っている。

4.1. スルヤの目的と神智学

1927（昭和2）年に、伊集院清三、河上徹太郎、民谷宏、中島田鶴子、長井維理、内海誓一郎、諸井三郎の七人が同人となって、グループ「スル

14) 諸井三郎「スルヤの頃」『音楽芸術』第14巻第8号、1956年8月、48頁

15) 『スルヤ第四輯』、29頁

16) 諸井三郎「『スルヤ』第一回発表演奏会に際して」『スルヤ第一輯』、13頁

ヤ」を結成する¹⁷⁾。ほかに、「院外団」と呼ばれるような人物に、今日出海、小林秀雄、三好達治、佐藤正彰、大岡昇平、中原中也、関口隆克、安川寛らが諸井の周りに集まった¹⁸⁾。彼らは、ともに音楽が無性に好きな東京帝国大学の学生を中心としたアマチュアの集まりであり、河上徹太郎は文芸評論家、民谷宏は世界的な生物学者、内海誓一郎は化学者、今日出海は小説家、評論家、舞台演出家で、初代文化庁長官も務めた人物であり、中島田鶴子を除くと、みな音楽家としての道を進まずに、その分野の重要な存在になった人たちである。

スルヤの目的について、戦後、諸井は『スルヤ』の目的としていた所は、われわれの音楽をわれわれの手で、ということだった¹⁹⁾と述べているが、ここでスルヤ第一回演奏会が開かれた際に作成された小冊子『スルヤ第一輯』の宣言文を紹介し、当時の意気込みについて見ていきたい。インテリを中心とする集まりらしく、スルヤの語源や、グループの活動の目的が明確に示されているからである。

宣言

我々は七人の音楽者の群である。スルヤは、梵語で太陽神を意味し、スルヤは常に七者によってその働を表現するのである。我々は今日及将来の日本の音楽が如何なる径路を取るか、並に取るべきかに就いて何等歴史的な、或は美学的な、概念を用意して居るものではない。只忠実と厳正と愛とを以て自己を培ひ、周囲を眺めたい。自他を問は

17) 『スルヤ第一輯』、頁番号なし

18) 中原中也は自ら「院外団」と言っているほか（中原中也著 大岡昇平他（編）『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題編』）、中島健蔵・入野義朗・柴田南雄「諸井三郎氏を悼む」（『音楽芸術』第35巻第5号、1977年5月）で、中島健蔵がこれらの人物を院外団として名前を挙げている。；諸井三郎「私の楽歴（三）」『音楽芸術』第16巻第1号、1958年1月、83頁

19) 諸井三郎「スルヤの頃」『音楽芸術』第14巻第8号、1956年8月、48頁

ず、形式を問はず、真に日本人の心臓に芽生えた音楽を日本人たる我々の手によって演奏したい。そして我々の力が許すなら、ゆくゆく新日本音楽の登竜門を建設したい²⁰⁾。

まず、「スルヤ」という名前について補足しておく必要があるだろう。宣言文で、梵語すなわち、サンスクリット語の太陽神が語源であることが述べられているが、なぜサンスクリット語かと言うと、スルヤの名づけ親は、諸井と親しく音楽に造詣の深かった今日出海の父、今 武平であったためである。この今 武平という人物は、日本における神智学協会の会員で熱心な信奉者であり、スルヤの活動を後押ししていた。神智学とは、神と人とが本質的には一元的、つまり一体のもの、一如だと考える一種の神秘主義思想で、19世紀末にブラヴァッツキー夫人がロシアから世界に広め、スクリャービンも研究し傾倒した思想のことである²¹⁾。

第一回作品発表会のプログラムである『スルヤ第一輯』では、今 武平が、「諸井三郎氏とスールヤ楽団を勢援す」というタイトルで、スルヤの結成と神智学に関わる一文を寄せて、後に神智学協会第4代会長となるジナラジャダーサ²²⁾の音楽観が諸井三郎も尊重し理想とするところであり、「人間と万有との和合、人間、万有と創造者との和合は、…（中略）…音楽に於いて最も完全に存してゐる。…（中略）…音楽に於て吾人は、吾人の思想界と感情界の果際に来り、其處に他の宇宙を凝視し得る²³⁾」という宇宙的な思想を紹介している。今は、「調和と音との結合は音楽である。宇宙（コスモス）である。音楽は神の声であるといふのは此の故である。吾人は実に小なる神である。調和と音との材料を以て常に創造し進化した

20) 『スルヤ第一輯』、頁番号なし

21) 片山杜秀『解説——Saburo Moroi Memorial Concert 1978』、King International

22) Curuppumullage Jinarajadasa

23) 今 武平「諸井三郎氏とスールヤ楽団を勢援す」『スルヤ第一輯』、10頁

ければならないではないか。今後の宗教は神を唯だ外界にのみ求むべきでなくして、我々自分の内に発見し、自ら神を以て任じ、其の実現に努めなくてはならないではないか。音楽者は宗教と共に此の使命を果すべき責任を有して居る者である²⁴⁾」という説明を加えている。

一方、上記宣言における、「真に日本人の心臓に芽生えた音楽」については、真に日本的なものという意識ではなく、むしろ『スルヤ第四輯』に掲載された関口隆克による「我々の霊の叫びは、日本を目標とせず、真理を目睹することによつて、眞に日本的となり、かくすることによつてまた世界における存在意義を獲得し、遂には全人類の所有なる音楽の普遍的生命に寄与することを得るに至るであらう²⁵⁾」という説明によって補足できるであろう。つまり、普遍的な音楽の創造がスルヤの目指すところであったのである。

このようにスルヤは、日本の音楽創造のみならず宗教哲学を網羅したものとしようとしたから、多くの人に関心をもったと考えられる。この時代、文学においてロマン・ロランが熱狂的に支持されたように、知識人の間では理想主義的な人文主義や普遍主義が支持されていた。

『スルヤ第一輯』では、信時潔とコハンスキーも一文を寄せ、特に信時が「諸井三郎氏は楽を愛すること深き人なり。…(中略)…高雅なる和声と秩序ある旋律開展の間、自ら独自の境地を打開せるを覚えしむ」と評価していることも特筆すべきであるだろう。諸井は、第一回作品発表会の前に、信時に自作品を見せていたことは間違いない。

4.2. スルヤと東京音楽学校出身者

第二回演奏会を聞いた牛山充が、朝日新聞紙上で「出すべき音楽の学府

24) 今 武平「諸井三郎氏とスルヤ楽団を勢援す」『スルヤ第一輯』、8頁

25) 『スルヤ第四輯』、3頁

より出でずして他より出たのも心強い²⁶⁾」と書いたように、出すべき音楽の学府である東京音楽学校とそれ以外は、大きな隔たりがあった。つまり、当時東京音楽学校を出ないと、アマチュアであると考えられる風潮があり、東京音楽学校は別格という認識を持たれていた。

それに対して、スルヤは、高い教養と欧米に準じる発想を持って、「何人と雖も悦んで会員にお迎えし度い²⁷⁾」「真を目指す事の出来る人は、何時如何なる處に於てもスルヤの友である²⁸⁾」といわれる自由な気風の中で、活動したのが特徴であったと言えるだろう。たとえば、呉泰次郎は、「音楽以外の教養がその人の演奏なり作品の最も神秘にして微妙なところを支配してゐると言ふことは、実に重要な事実であります²⁹⁾」と言い、作曲家は高等教育以上の常識を必要とし、学識と教養を備えているべきであると述べている。そして、「上野の中にもこの種の集りをつくり度いとどれ程か考へ、且つ運動したのですが、つひに成就せずに上野を出なければなりませんでした」と語っている。スルヤとは、西洋の形式的な模倣や日本の伝統的な音楽の導入でなく、文学と音楽の両面から理想主義的な普遍性を追究した集まりであったのである。

4.3. スルヤの活動

昭和2年12月に第一回発表演奏会を開催し、諸井三郎の作品によるプログラムが組まれたのち、それ以降は内海誓一郎と諸井三郎の作品を中心に発表演奏会が開催されていく。演奏は、主にスルヤのメンバーであったが、スルヤの企画に賛同して出演した演奏家として、演奏会プログラムにはピアニストのマキシム・シャピロやヴァイオリンの鈴木慎一、バスの矢

26) 東京朝日新聞（1927年12月11日）

27) 「スルヤの計画」『スルヤ第一輯』、冒頭 挟み込み

28) 民谷 宏「吾々の第一歩」『スルヤ第三輯』、20頁

29) 呉 泰次郎「スルヤについて」『スルヤ第四輯』、19頁

田部勁吉、国立音楽大学の前身の東京高等音楽学院合唱団、国民交響楽団（小松平五郎主宰）などの名前が見られるが、関口隆克はほかにも東京音楽学校の教師であったハインリヒ・ヴェルクマイスター、レオニード・コハンスキ、新交響楽団などの協力を得てきた、と『スルヤ第四輯』で述べている³⁰⁾。そして、スルヤの活動は、作品の紹介ばかりでなく、新たに生まれた団体の紹介をする機関としての役割も担った。たとえば、東京音楽学校卒業生を中心に結成された新弦楽四重奏（大岡運英、小宮山繁、兎束龍夫、呉泰次郎）や東京高等音楽学院の卒業生からなる東京合唱協団がその例である。

5. 諸井三郎の哲学的美学的嗜好——諸井三郎の初期の音楽観

諸井の美学思想において、芸術は生活と結び付けられ、音楽の普遍的宇宙を描こうとしていた。彼は、スルヤの第一回発表会で「其の目的は、吾等の生活意識によつて書かれた音楽を、吾等の解釈、吾等の意識によつて演奏し、批評することである³¹⁾」と述べ、『スルヤ第三輯』の「真実の芸術は…（中略）…普遍性の芸術でなければならない…（中略）…自覚せる自我の報告でなければならない³²⁾」と説く。こうした思想は、その後、1952（昭和27）年に刊行された『音楽の精神』の内容とも一致する。

また、渡独前の諸井の形式についての基本的な考えを知ることができる『音楽形式論』（1932）は、彼の卒業論文である「音楽形式の原理」を書き直したものであるが、彼はここで音楽の形式をソナタ、変奏曲、幻想曲の3つに分け、形式の原理、矛盾する要素の対立と統合から新しい音楽が生まれると言い、「形式」に対する独自の視点を持っていた。戦後、諸井が「音楽のフォルムとか、構成には深い原理があるんじゃないかということ

30) 『スルヤ第四輯』、3頁

31) 諸井三郎「『スルヤ』第一回発表演奏会に際して」『スルヤ第一輯』、11頁

32) 諸井三郎「第三現実——真実の意味に於ける自然——真実の意味に於ける芸術」『スルヤ第三輯』、16頁

を、大学時代考えていたわけです…（中略）…すべてをアナリーゼで数学のように分析したんでは、音楽の真髓をつかめない。だからそういうところで、ほく自分自身のアナリーゼの方法というものをもって研究していったんです³³⁾」と回想しているように、当時から、音楽の形式の内側にあるものを追及していたのである。

『スルヤ第四輯』において、それまでの自らの過去の創作活動が形式的発明のみに向けられていたことを発見、反省し、「日本に新しくて真実なる音楽を創らんとする吾等は、理論に捉はれず懐古的の気分を一掃し、ヨーロッパ音楽の盲目的模倣と絶縁して我々の魂のうちに戻るべきである³⁴⁾」と、日本の新しくて真実の音楽を創るためには、自らの魂の声を聞くべきあり、自己内心の声から生み出される音楽が、世界的意義を有する日本の音楽、すなわち「世界的・宇宙的たり得るもの³⁵⁾」であると述べている。

ここでは続いて、諸井がセザール・フランクの名前を挙げていることが重要である。彼は、真の近代主義はセザール・フランクに始まり、「彼の生涯は深き瞑想によつて、唯々自己の声をききこれを全然彼の独創によるメロディーやハーモニーや、形式によつて表現して行く事に費やされた³⁶⁾」と言い、自己の声を聞いて生み出された音楽の例としてフランクの音楽を挙げる。そして、諸井は、「将来の音楽は実に人間とデーワ³⁷⁾との一大協同によつて作られて行くのである。この偉大なる事業の端緒は実にセザール・フランクに於て初められた」とフランクこそが人間と神との共同作業をはじめた人物であり、グリーグ、ドビュッシー、ラヴェル、スクリャービンらも神からの援助を受けてすばらしい音楽を残していると論じ

33) 中島健蔵・諸井三郎・戸田邦雄・柴田南雄・入野義朗・團伊玖磨・神良聡夫・鈴木匡「座談会」『諸井三郎とその門下の音楽』（LPレコード盤）、22-23頁

34) 諸井三郎「雑感」『スルヤ第四輯』、9頁

35) 同、10頁

36) 同、11頁

37) サンسكريットで神を意味する語。

る³⁸⁾。諸井は「実にフランクこそは将来の音楽を指示して居る道しるべである³⁹⁾」とも付言する。このように、諸井は人間と神が一体となって新たな音楽活動は行われるべきであると考え、具体的なその理想をフランクに見た。当時の日本においてセザール・フランクは、諸井のほか山田耕筰(1886-1965)、橋本國彦(1904-1949)、清瀬保二(1900-1981)、早坂文雄(1914-1955)、平尾貴四男(1907-1953)ら、「ドイツ派」、「フランス派」、「民族派」などと呼ばれる異なる流れの作曲家たちから敬愛されており、楽壇内の区分を乗り越えて、一つの潮流をなしていた。

このように、諸井の形式主義とは、単なる形式追従ではなく、純真な自らの声を聞くことによって、世界的・宇宙的である音楽が生まれるという発想であった。彼の創作活動における根本的な精神の基盤は、初期の創作期に形作られたと指摘することができるだろう。

6. スルヤ時代の創作に対すると評価

6.1. 河上徹太郎による創作期区分

現在、スルヤ時代の諸井の作品は断片的にしか残っていないため、『スルヤ第一輯』に掲載された河上による初期の作品の創作区分をここで紹介したい。河上は第一期と第二期を分ける作品として、ピアノソナタ第2番変イ短調(1927)を挙げ、グリーグのa-moll(イ短調)のピアノ協奏曲との類似点を指摘し、この作品によって諸井がグリーグからセザール・フランクへ「改宗」した、と述べている⁴⁰⁾。

河上によると第一期の作品は、『野路の梅』(1925)、『狐のわざ』(1926)、『小曲』(1926)、『風・光・木の葉』(1926)、『知るや君』(1926)、『Poetical suite』(1925)、ピアノのための幻想曲第3番：熱情の時(1925)、ピアノソ

38) 諸井三郎「雑感」『スルヤ第四輯』、12頁

39) 諸井三郎「雑感」『スルヤ第四輯』、12頁

40) 河上徹太郎「諸井君の印象」『スルヤ第一輯』、16頁

ナタニ短調（1923）、ピアノソナタ嬰へ短調「洞窟の記念に」（1920）、ピアノ協奏曲嬰へ短調 op. 6（1927）などである⁴¹⁾。

それに対して、第二期の作品としてピアノソナタ第2番変イ短調 op. 7（1927）、ロマンスへ長調（1927）、チェロソナタ op. 9（1927）、音詩「冥想」（1927）を挙げている。これらの作品について、河上はベートーヴェンの形式やフランクの音楽の精神の影響を受けていると言い、特に変イ短調のピアノソナタと、ベートーヴェンのピアノソナタ第31番 op. 110 とに、形式上の類似点があることは、諸井自身も認めている点であると『スルヤ第一輯』で述べている⁴²⁾。

6.2. スルヤのメンバーによる諸井三郎の評価

諸井三郎の作曲活動についてスルヤの関係者はどのように見ていたのか。

たとえば、作曲家の呉泰次郎は「諸井氏の作品はすべて技巧的には少ないながら淋しい所もありますがその内容に於て実に広大であり又音楽として実に最高芸術的で堂々として超絶神秘の世界であります」「氏の壮大神秘的な世界は日本を超越して更に世界的であります⁴³⁾」と、諸井三郎の作品が技術的には未熟であるところもまだあるが、音楽の内容はきわめて優れており、普遍的な音楽であると評価している。

今日出海は、「彼はフランクの持つ清澄（セレニテ）の中に暮してゐる。…（中略）…非現実的な彼の魂の活動は彼の音楽によって窺はれる。彼の作品には退歩がない。（技巧的な意味ではない。）常に進まうとする意図が見える。…（中略）…彼のセレニテの中に、荆棘の道に等しい苦悩を眺めなければならない。肉体から遊離した靈魂の息吹きに耳を傾けられた

41) 諸井三郎の作品番号には、作曲時に付けられたものと、後日、作曲家として残しておきたい作品として作曲者本人の手で新しくふられた作品番号があるが、本稿では基本的に作曲時に付けられた番号を記した。

42) 河上徹太郎「諸井君の印象」『スルヤ第一輯』、16頁

43) 呉泰次郎「スルヤについて」『スルヤ第四輯』、22頁

い⁴⁴⁾」と述べ、神智学の影響を受けて諸井の音楽の中に神の声を聞いていると考えられる。

小松耕輔の弟で作曲家の小松平五郎も、「日本の音楽家は文学的な頭、思想的な頭脳をもつてないと云ふ事は、獨り私ばかりでなく心ある何人も歎ずる所であらう」と同時代の日本の作曲家たちを批判した上で、「二転三転して作曲の技益々円熟して来た彼は又思想的に深く深く突きつめて考へてゐる。…(中略)…宗教的な崇高の域に涵らうとしてゐる彼の今後は、恐らく獨り日本のみならず世界の驚異であるだらう事を私は深く信じている⁴⁵⁾」と、諸井は作曲技法も熟練し、思想的にも深く考えられた音楽であるときわめて高く評価している。

このようにスルヤは、諸井三郎を高く評価する人たちが集まって諸井に作品発表の機会を与え、いわば諸井三郎後援会のような形で機能していたと考えられる。

ただし、中原中也については、諸井三郎自身が、「ぼくが不協和音を使うようになったり、だんだん大きな形式、あるいは構成をもった音楽を書くようになると、中原は気に入らなくなっていったようなのですよ。ですから、そういう時期から、中原君と、喧嘩はしなかったけれども、かれはぼくの音楽については、あまりものを言わなくなったのを憶えています⁴⁶⁾」と回想している。中原中也は、『スルヤ第三輯』における「生と歌」で、「技巧ばかりが藝術の全部かの如き有様を呈した」なかで、「誠実に満ちた人だけが生命を喜ばず藝術を遺した⁴⁷⁾」といい、その例としてベートーヴェンの名前を挙げて、「座標軸を、概念を、偶像を、他人の眼を忘

44) 今日出海「諸井三郎に贈る」『スルヤ第一輯』、28頁

45) 小松平五郎「諸井三郎」『スルヤ第三輯』、30頁

46) 秋山邦晴『昭和の作曲家たち』、78頁

47) 中原中也「生と歌」『スルヤ第三輯』、23頁

れよ！⁴⁸⁾」と物事の本質を重視し、技巧に捉われることのない音楽を評価した。そして、無調的な作品、不協和音を使った作品を書く諸井とは次第に距離を置くようになる。

7. スルヤ時代の歌曲作品

本稿の後半では、スルヤ時代の歌曲作品について実際に検討していきたい。所在不明の資料が多いなか、ある程度この時代を網羅的に考察するには歌曲が入手できる作品数も多く、創作を総攬できるためである。

この時期注目されるのは、島崎藤村と中原中也との関わりである。特にスルヤ時代の初期の作品は概ね島崎藤村によっているため藤村は重要である。しかし、彼の詩による作品は現在所在が不明なため、中原中也およびそれ以外の作詞家による作品も含めて、楽譜が現存する独唱曲8曲を考察し、諸井のスルヤ時代の作風について述べてみたいと思う。

《小曲》(1926)

Des-dur (変ニ長調)、3/8 拍子の作品で、詩は大木惇夫による。主調は Des-dur だが、第5小節からピアノパートが半音階で下行する(譜例1参照)。歌唱旋律は複雑ではないが、この半音階下行によって、色彩感のある作品となっている。中間部は A-dur (イ長調) に転調する。

The image shows a musical score for the song 'Little Song' (小曲), measures 5 through 8. The score is written for voice and piano. The key signature is Des-dur (B-flat major) and the time signature is 3/8. The vocal line consists of a series of eighth notes with lyrics: も ひ か す かに. The piano accompaniment features a chromatic descent in the right hand starting from measure 5, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

譜例1：《小曲》第5～8小節

48) 中原中也「生と歌」『スルヤ第三輯』、28頁

《風、光、木の葉》(1926)

Des-dur (変ニ長調)、4/4拍子で、大木惇夫の詩による象徴主義的な作品である。形式にとらわれない自由な作曲の仕方が見られる。B (変口音) と As (変イ音) を繰り返して、風を表現しようとしたと思われる (譜例2参照)。

譜例2：《風、光、木の葉》第5～6小節

《公孫樹》op. 12 (1927)

井上思外雄の詩に作曲された3/4拍子の作品である。井上は、東京大学文学部卒業で、イギリス近代文学の戯曲や演劇の研究者として知られている人物である。H-dur (ロ長調) であるが、ドミナントのFis (嬰へ音) が重きを成し、主調以上に属調と属和音が支配的である (譜例3a, 3b参照)。

譜例3a：《公孫樹》第1～3小節

譜例3b：《公孫樹》第41～44小節

《臨終》 op. 14, no. 1 (1928)

中原中也の詩に1928年に作曲した作品で、スルヤ第二回発表演奏会（昭和3年5月4日日本青年館）で初演された。初演は、長井維理のバリトン、民谷宏のチェロ、諸井三郎のピアノで行われた。

初演を聞いた牛山充の朝日新聞における評価は、まだ若く音楽活動を始めたばかりのことを考えると、きわめて高く、「殊に『臨終』は秀逸である。…（中略）…総じて高い教養とインテレクトの上の台に立つスルヤ同人の芸術には他の単なる手先や指頭の器用さの作り出す物に見られない高貴性がある⁴⁹⁾」と書かれている。

諸井自身は自らの音楽履歴を記した「私の楽歴」において、《臨終》について、次に述べる《朝の歌》や《頌歌》とともに、「何れも今君の父君の影響で宗教的・神秘主義的傾向が強」い作品であると述べている⁵⁰⁾。

作品は、**d-moll**（ニ短調）と**a-moll**（イ短調）の二つの調性が上手く使われている。冒頭は**a-moll**のように聞こえるが、その後の曲の展開から考えると、**d-moll**のドミナントから始まると考えるのが適切だろう。最初の8小節間は、半音階的に動く動機が中心となっている部分で、第9小節で3/4拍子に変わったところから**d-moll**が定着する。第24～25小節の「おみなのゆきぬ」で一旦区切れたあと、第25小節から新しい主題が現れ、コラールのような書法の部分に移る。注目すべきは第43小節からのレチタティーヴォである。小節線が省かれ、朗唱的なこの歌唱法は、当時、橋本國彦が歌曲に取り入れたシェーンベルク風のシュティンメと同じような言葉に対する意識が感じられる（譜例4参照）。語の持つ抑揚に注意は払われず、むしろ言葉の内容や雰囲気に合わせて作られた作品である。第50小節のア・テンポ（*a tempo*）で、冒頭のモチーフが再び現れ、曲は閉じられる。

49) 秋山邦晴『昭和の作曲家たち』、66頁

50) 諸井三郎「私の楽歴（三）」『音楽芸術』第16巻第1号、87頁

Recitativo

アサノヒハ コボレタアリ ヌ -

譜例4：《臨終》第44～46小節

《朝の歌》op. 14, no. 2 (1928)

中原中也の詩に、作曲した作品で、スルヤ第二回発表演奏会に日本青年館で初演された。演奏も、《臨終》と同じく、長井維理のバリトン、民谷宏のチェロ、諸井三郎のピアノで行われた。中原中也はこの作品をたいへん気に入って、初演以後も繰り返しスルヤの例会で演奏してもらい、聞くことを好んだという⁵¹⁾。諸井三郎は、初めて中也と出会った日のことについて、「私は自分の曲をひき、彼は自分の詩を朗読して聞かせてくれた。私はそれを聞いて、その表現があまりにも個性的なのに驚いたが、しかしその内容に対しては、直ちに共感を覚えた⁵²⁾」と述べている。さらに、諸井は『『スルヤ』の頃の中原中也』で成立過程について次のように回想している。「最初に尋ねてきた次の日、中也は厩大な原稿紙に書つけた、彼の詩を私の机の上にドサリとおき、「作曲してくれ」といった。…（中略）…しかし、作曲出来るようなものは必ずしも多くはなく、それを選び出すことが、ひとつの苦労だった。こうして、私はまず、彼の「朝の歌」と「臨終」とを取り上げて作曲した。この二曲は、「スルヤ」の音楽会で演奏

51) 中原中也著 大岡昇平他（編）『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題編』、43-44頁

52) 諸井三郎「中也に始めて会った日のこと」『ユリイカ』第2巻第10号、1970年9月、84-85頁

されたのである。チェロのオブリガートのついたこの二つの歌曲を聞くと、今でもその当時のふんいきが、ありありと思い出される⁵³⁾。

中原中也が、なぜ東京音楽学校出身の作曲家たちでなく、諸井三郎に接近したのかは分からない。小林秀雄や河上徹太郎と交友関係も挙げられるが、大岡昇平によると中也は当時、「芸術家について理想を持ち、自分がその条件に合致してゐると思つてゐた⁵⁴⁾」と言うので、推測の域は出ないものの、「当時の楽壇の一隅に、主知主義を掲げて集まつた新進作曲家のセナクル⁵⁵⁾」と言われるインテリ集団であるスルヤに、東京音楽学校出身者にはない共通点を見出したのではないだろうか。諸井三郎は中原中也を、「身体は小さいが魂は充ちてゐる⁵⁶⁾」と評価している。当時、まだ無名の青年詩人であった中也と彼の詩が、諸井三郎の作品を通して初めて世に知れることになったことは、諸井の功績として指摘できるだろう。

作品はC-dur（ハ長調）の分散和音の伴奏を用いた機能と声的な調性音楽である。拍子が5/8拍子ではじまるが、これは詩の音節数に合わせたのではないかと考えられる（譜例5参照）。たとえば1番の詩は「天井に あかきいろ いで 戸の隙を 漏れいる 光、ひなびたる 軍楽の 憶ひ（おもひ） 手にてなす なにごとも なし」と5音を基本として作られている。第33小節から後半部分で、四声体の和音スタイルに変わる。詩の初稿は現存せず、第一次形態の『スルヤ第二輯』では詩句が二段組で掲載されているが、第33小節からが下段部分に当たり、この詩の段の組み方が作曲に影響を及ぼしたと考えられる。主和音と6の和音の連打が多い和音スタイルで書かれ、拍子も3/4または4/4拍子に変わる。大岡昇平は、「スルヤ」という音楽サロンを取りまく知的グループの、倦怠と希望を代

53) 諸井三郎「『スルヤ』の頃の中原中也」『旧全集月報 I』、1967年（『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題編』、49頁）

54) 大岡昇平『朝の歌』、127頁

55) 同、179頁

56) 諸井三郎「雑感」『スルヤ第二輯』、6頁

弁していた」作品であると回想している⁵⁷⁾。

Andantino

Baritone

Cello

Piano

タンダニアカキイロ

譜例5：《朝の歌》第1～4小節

《空しき秋》op. 20 (1929)

「老いたる者をして、空しき秋、第十二」を諸井が「空しき秋」と改題して作曲した作品である。中原中也の詩に1929年に作曲された作品で、バリトンは長井維理で諸井三郎のピアノ伴奏で初演された。

h-moll（口短調）、4/4拍子の作品であるが、7小節間の前奏は、特定の調性にしばられることなく、7の和音を半音階的に自由に使用している。第8小節目で主調が確立し安定した**h-moll**で歌われるが、続く第13小節からは**h**（口音）の音を活かしながら、**I₇**や**IV₇**など、7の和音や偶成和音を使ってたくみに機能性を曖昧にしている。つまり、**h**の音を軸にきわめて様々な和音が使われている。このように、様々な和音を自由に使い、調性感が不安定な箇所と安定した箇所が交互に現れるのが、この作品の特徴である。続く、第27小節のアンダンティーノ・クワジ・アレグレットから、**D-dur**（ニ長調）に転調したように聞こえるがすぐに**h-moll**にもどり、再び第36小節のアンダンテ・トランクイロ、前半部分と同じように**h**の主和音を軸にしつつ、様々な和音が自由に使われている。拍子が頻繁に

57) 大岡昇平「詩人と音楽」『中原中也の世界』、解説、中央公論社、文芸レコードシリーズ3（=秋山邦晴『昭和の作曲家たち』、89頁）

変わるが、その大部分は、たとえば「みしらざるひとびとをも」が11/8拍子で歌われるように、歌詞の音の数に対応しており、詩の内容が分かりやすく歌われる。

第55小節からアンダンテ・アラ・レチタティーヴォでは歌唱旋律は「A-Gis-G-Fis-F（イ音-嬰ト音-ト音-嬰ヘ音-ヘ音）」と半音階的に下行し、「東雲の空の如く 丘々をわたりゆく」という詩のもつ内容を、旋律から表現することに重点が置かれている。山田耕作的主張するところの高低アクセントとも逆になっている。山田は「抑揚」という用語を用いて、言葉におけるアクセントの部分で、ない部分よりは高い音度に置くことによって、理想的な音楽が得られると考えていた。作品は続いてGis（嬰ト音）を軸とするアダージョ部分を経て、第69小節でモデラート・カンタービレに入り、Fis-dur（嬰へ長調）に転調する。最後に、はじめの動機が再び現れ、第93小節からフランク風の半音階的和声が見れると、曲は閉じられる。

The musical score is presented in three systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melodic line with lyrics: 'た - あはなる ことにかからひて'. The piano accompaniment is in bass clef and includes chords and moving lines. The second system continues the vocal line with lyrics: 'なくことを わすれおたりしよ げにわすれる おたりしよ'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. The third system shows the vocal line and piano accompaniment concluding the passage.

譜例6：《空しき秋》第90～99小節

《乳母車》 op. 30, no. 1 (1931)

e-moll (ホ短調) の作品だが、変拍子と、あえて異なる和声を使うことによって、斬新な新しい表現を歌詞の内容に応じて創った作品である。和声は半音階的で、多種多様な和音が平行的に使用されることが多く、ピアノ伴奏は機能และ声から大きく離れた実験的な作品である (譜例7参照)。調性感も曖昧に作られている。

譜例7：《乳母車》第58～62小節

《少年》 op. 30, no. 2 (1930)

1931年の第7回スルヤ発表演奏会で初演された。詩は三善達治で、Gesdur (変ト長調)、3/4拍子、機能และ声で書かれた作品である (譜例8参照)。夕暮れ時に一人の美しい少年が手まりを空に投げ、遊びながら帰る様子が、6連符の軽やかな伴奏に乗って歌われる。

譜例8：《少年》第1～2小節

8. まとめ

以上、楽譜が残るスルヤ時代の歌曲全8曲について、その創作思想や創作の背景および、音楽語法を検討した。次の点を指摘して、まとめとしたい。

スルヤ時代の諸井の歌曲作品は、山田耕筰や橋本國彦、信時潔らの当時の作曲家の手掛けた日本歌曲とは異なり、日本的な美感への傾倒は見られない。諸井三郎の歌曲創作のもつ最大の意義は、普遍的な芸術音楽を自らの手で作ることであった。西洋音楽と日本の伝統的な音楽の作曲技術的な融合ではなく、諸井は自覚した自我の報告としての普遍的な芸術創造を目的とし、日本人の手による世界的な存在意義を有する音楽を創ろうとした。

諸井三郎にとって、スルヤ時代は試行錯誤の時代であり、彼はこの時期、フランクやグリーグ、スクリャービンら様々な音楽を受容している。事実、ドイツ留学前の時代について「私は独学によつて学び且つ発見し得る殆ど総ての範囲を試み了へ」た、と述べている⁵⁸⁾。彼はスルヤ時代に頌歌《クリシュナムルティ》(1928) や《The immortal Friend (クリシュナムルティ)》(1930) など宗教的な題材による声楽曲を残した一方、それ以外の歌曲においては、日本語の詩の音の数にあわせてリズムを導入したほか、形式に捉われない象徴主義的な作品や、半音階的書法や朗誦風のレチタティーヴォ、機能性を曖昧にした和音を使用した作品などを残し、様々な実験的な試みを行った。

このように、諸井はスルヤの活動時期に様々な様式で作品を書き、たとえばヴァイオリンソナタ第2番 op. 25 (1930) のような無調的な作品も残すなど、最前衛の作曲手法にも通じていた。しかし、ヨーロッパ音楽の新しいものを取り入れる一方で、「それ以上に自分の作曲を発展せしめて行く方法に於て全く行詰つてしまった⁵⁹⁾」と言うように、諸井自身も日本での独学による創作活動に限界を感じるようになった。そして、彼は1932(昭和7)年6月にドイツ留学を決断した。それは、スルヤの終焉でもあった。

スルヤは、必ずしも音楽を専門にしない文芸評論家や科学者、生物学者

58) 諸井三郎「私は何を学んだか」『音楽評論』第3巻第3号、8頁

59) 同上

などをメンバーとしていた点に、分野を横断した文化活動全般を視野に入れていたことが指摘できるだろう。スルヤは官立の東京音楽学校とは異なる自由な気風のなかで音楽活動を行い、その象徴的な存在、中心的な存在であったのが諸井三郎であった。この自由なところが、戦後、弟子の入野義郎らの12音技法を用いた創作活動へとつながったと考えられる。諸井三郎は、スルヤを通して東京音楽学校における創作実践とは姿勢を異にしたことで、戦後の作曲界の一つの潮流を作ったと言えるだろう。また、演奏者に当時の一流の人物を招いたことも重要であろう。

本研究では、スルヤ時代の諸井三郎の音楽観と初期の歌曲の創作活動について明らかにできた。今後は彼の初期の器楽曲やベルリン留学時代について取り上げ、戦前から戦後の交響曲創作がどのように行われることになったのかを考察したい。

【一次文献】

中島健蔵「音楽と私3——スルヤ前後——」『季刊芸術』第19号、156-170頁、1971年

諸井三郎『音楽形式論』東洋音楽学校出版部、1932年1月

諸井三郎「ベルリンだより」（第三信）『音楽評論』第1巻第1号、1933年、15-20頁

諸井三郎「私は何を学んだか」『音楽評論』第3巻第3号、1935年、8-11頁

諸井三郎「伯林楽話（一）」『音楽評論』第3巻第4号、1935年、17-19頁

諸井三郎「伯林楽話（二）」『音楽評論』第3巻第5号、1935年、24-26頁

諸井三郎「スルヤの頃」『音楽芸術』第14巻第8号、1956年8月、46-48頁

諸井三郎「私の楽歴」『音楽芸術』第15巻第6号、1957年4月、66-72頁

諸井三郎「私の楽歴（三）」『音楽芸術』第16巻第1号、1958年1月、83-90頁

諸井三郎『音楽の精神』全音楽譜出版社、1952年

諸井三郎「中也に始めて会った日のこと」『ユリイカ』第2巻第10号、1970年9月、84-85頁

諸井三郎「『スルヤ』の頃の中原中也」中原中也著 大岡昇平他（編）『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題編』角川書店、2000年

門馬直衛編『世界音楽全集』第27巻、春秋社、1932年5月

「音楽世界」1931（昭和6）年7月号、12頁、音楽世界社

『スルヤ第一輯』1927年12月、「スルヤ」事務所

『スルヤ第二輯』1928年5月、「スルヤ」事務所

『スルヤ第三輯』1928年10月、「スルヤ」事務所

『スルヤ第四輯』1930年5月、「スルヤ」事務所

【二次文献】

秋山邦晴著・林淑姫編『昭和の作曲家たち』みすず書房、2003年

- 大岡昇平『朝の歌』角川書店、1958年
- 大野純一編訳『クリシュナムルティの世界』星雲社、1997年
- 片山杜秀『解説——日本作曲家選輯 諸井三郎』NAXOS、2004年
- 片山杜秀「戦前・戦中・戦後——その連続と不連続（一九四五～一九五一）」
日本戦後音楽史研究会（編）『日本戦後音楽史〈上〉——戦後から前
衛の時代へ』平凡社、2007年
- 片山杜秀『解説——Saburo Moroi Memorial Concert 1978』King International、
2009年
- 神良聰夫「楽曲に見る音楽理論——諸井三郎」『洗足論叢第』第31号、
2002年
- 酒井健太郎「音楽における『近代の超越』——諸井三郎の「近代」観念
——」『昭和音楽大学研究紀要』第29巻、2010年3月、27-36頁
- 篠原秀夫；西島千尋「諸井三郎の音楽鑑賞教育思想：聴衆教育のための
〈鑑賞〉」『金沢大学人間社会学域学校教育学類紀要』第2号、2010
年2月、59-73頁
- 鈴木匡編「諸井三郎の足跡」『音楽芸術』第35巻第6号、1977年6月、
42-49頁
- 中島健蔵・入野義朗・柴田南雄「諸井三郎氏を悼む」『音楽芸術』第35巻
第5号、1977年5月、24-33頁
- 中原中也著 大岡昇平他（編）『新編 中原中也全集 第一巻 詩 I 解題編』
角川書店、2000年
- 日本音楽舞踊会議・日本の作曲ゼミナール1975-1978 編『作曲家との対
話』新日本出版社、1982年
- 長谷川由美子ほか「諸井三郎書誌」『塔』（国立音楽大学図書館報）第16
号、1976年、21-63頁
- 早坂牧子「『歌』になった中原中也——日本歌曲史の視点から——」『中原
中也研究』第11号、2006年8月、155-164頁
- 諸井誠、中村稔「中原中也と諸井三郎——詩と音楽」『中原中也研究』第9

号、2004年、16-35頁

【その他】

「音の資料展～諸井三郎 スルヤの頃」（1978年4月15日 東京文化会館
小ホール）演奏会プログラム

中原中也生誕90年・没後60年メモリアル「復活・スルヤ演奏会'97」（1997
年9月23日、山口県教育会館ホール）プログラムおよび、ちらし
東京朝日新聞（1927年12月11日）

『諸井三郎とその門下の音楽』（LPレコード盤）キングレコード株式会社、
1971年

※本稿は日本音楽学会第63回全国大会（2012年11月25日 於西本願寺聞
法会館）における口頭発表をもとに、加筆・修正したものである。また、
本研究の成果の一部は、公益財団法人花王芸術・科学財団の助成を受け
た。

要旨

本稿は、今年（2013年）、生誕110年を迎える諸井三郎の作曲活動の土台となったスルヤの時代に光を当て、初期創作の課題と、創作思想を取り上げて、ヨーロッパの古典的な形式受容を第一の課題としたとされる諸井の創作の根源を明らかにするものである。

諸井は戦前から創作を手掛け、当時から脚光を浴びていたものの、戦前の日本の作曲家の中で彼がどのような存在であったのかは十分に考察されていない。しかし、諸井の門下からは、尾崎宗吉、戸田邦雄、入野義郎、柴田南雄、団伊玖磨、神良聰夫ら日本に12音技法を導入した作曲家たちが輩出され、今日の音楽文化の背景には、諸井の創作活動・教育活動に連なる系譜が続いている。諸井は近代日本音楽史を考える上で欠かすことのできない存在であると言える。そこで、本稿では、比較的作品の所在が数多く確認できるとくに歌曲に焦点を絞り、彼がこの時期に試みた作曲様式について考察し、彼の創作の原点を探った。

諸井三郎は、日本におけるドイツ音楽の領袖として知られるが、スルヤ時代は彼にとって試行錯誤の時代であり、近代フランス音楽やグリーグ、スクリャーピンらの音楽も受容している。彼はスルヤ時代に頌歌「クリシュナムルティ」（1928）など宗教的な題材による作品を含めて、17曲もの声楽曲を残している。これらの作品において諸井は、日本語の詩の音の数にあわせてリズムを導入したほか、形式に捉われない象徴主義的な作品や、半音階的書法や朗誦風のレチタティーヴォ、機能性を曖昧にした和音使用した作品などを残し、渡独前のスルヤ時代に様々な実験的な試みを行ったことが明らかになった。