

日
本
音
樂

兼
常
清
佐

日本音楽といふこの與へられた題目について私は全く獨立した二つの小篇を作つた。日本音楽の現在の有様と過去の歴史とについての二つの小篇である。

この二つの小篇のうち第一のものは極めて通俗的な敘述である。今の日本にある音楽がどんなものであるかを常識的に述べてみただけのものである。これについては恐らく大した異論はあるまいと思ふ。今の日本にある音楽は誰がみてもまづこんなものであらう。

その他の一篇は多少専門的である。日本の音楽史といふことについて考へてみたものである。日本文學の讀者にとつては、この方は或は興味の多い問題であるかも知れない。そして私はこれについてはいろいろの異論を豫想してゐる。その委しい敘述はまた他の場所で試みるつもりである。

第一篇 現在の日本音楽の有様

今日本にはどんな音楽があるか。今の日本音楽といふものはどんなものであるか。——この事についての大體を私は極めて常識的に諸君に話してみようと思ふ。

日本の音楽は次の二つに分けられる。

一、民謡の類

二、専門的な音楽の類

第一篇 現在の日本音楽の有様

この二つの區別は、もちろん非常に曖昧である。決して決定的なものではない。たゞ常識でさうも分けられるといふだけである。私はまづ民謡について話す。

第一 民 謡

民謡といふのは、例へば『追分ぶし』だの、『木曾ぶし』だの、或は『酒は涙かためいきか』などいふやうなものである。この部類にはいるのは昔から各地方にある古い民謡や、その當時當時に流行する流行唄などである。

この分け方は音楽そのものゝ性質からではない。たゞ社會に存在する有様が似てゐるといふことだけである。まづその形が大抵は聲樂で、別に樂器がなくとも有り合せの咽喉や口笛などで演奏される。そして曲は小さくて、短くて、誰にでも少し心得さへあれば容易に唄はれて、そして唄ふ人の音樂的な感興を簡單に満足させるものである。

この中でも明瞭に違つた性質のものを次にあげて見る。

(a) 昔から地方に存在する民謡で伴奏のないもの。今それに三味線などの伴奏があるにしても、それは後から付けたもので、その唄自身には伴奏が心すしも必要でないと思はれるやうなもの、前に挙げた追分ぶし、木曾ぶしはその一例である。

今の日本にはこの種類のものはまだかなり残つてゐる。その中で節の美しいものや、文句のおもしろいものなどは全國的に擴がつて非常に有名になつてゐる。しかしそれほど全國的にも擴がらず、有名にもならず、たゞ僅に各地方に存在してゐるものもある。その全體を數へたら何百あるかわからないぐらゐ多數にのぼるであらう。

このやうな音楽の特徴は、まづ第一には作曲者の名がわからない事である。従つて或る定つた作曲者の個性がその

作曲に現はれるといふやうな事はない、たゞ野に自然に草花が咲いて出るやうに、たゞ自然に人々の間から生れ出たものである。——これまで民謡について普通にはさう言はれてゐた。外から見れば民謡は正にそのやうなものである。追分ぶしが誰の作であるか、木曾ぶしが誰の作であるか、そんな事は一切わからない。それで結果から見れば、追分ぶしや木曾ぶしは、その地方地方の社會に自然に生れ出たものだとも言はれる。

しかしそれはたゞ言葉の綾だけのものである。或る曲は作る人なしに自然に生れて來るといふことは事實上あり得ない。追分ぶしにしろ、木曾ぶしにしろ、誰かそれを作つたのである。その作つたといふ點ではベートーヴェンが第九ジムフ・ニーを作つたといふ事と少しも違はない。たゞ民謡ではその作つた人がわからないといふだけである。

このやうな古い民謡の作者は、おそらくこの民謡を一つ作つただけで、あと何も作らなかつたであらうし、また別に作曲家として活動する氣もなかつたであらう。たゞ専門の仕事の間にもふと一曲の民謡を作り出しただけの事であらう。それで民謡作者としてその名が傳はるほどの事件でもなかつたであらう。そこが専門の作曲家の作曲と違ふところである。

またそのやうな民謡は作曲家の個性が薄いから、だんだんに唄はれていく間には多少メロディも變つてゆくであらう。もともと作曲家の個性をひどく反影するほどの大きな手のこんだ作曲でないから、いくらメロディが人々によつて曲げられても、作つた人はおそらく平氣であらう。

何時か一人の人が作り出した民謡は、多くの人によつていろいろにメロディが變へられたりして、極めて不安定な状態で日本の地方地方に存在してゐる。その民謡はやはりその地方地方の人に唄はれてゐるのであるから、よほど精密に觀察すれば、その唄に何かその地方人の感情や氣分が表現されてゐないとは限らない。しかしまだ日本では地方

の民謡は蒐集され盡してゐない。もちろん或る地方の特色をその唄から考へようなどといふ事は、今では材料が乏しくて到底誰にも出来ない。

このやうな民謡はまた次のやうに分ける事も出来る。

(一) 娯樂を主とした民謡

(二) 労働に關係した民謡

娯樂を主とした民謡は、例へば地方地方での宴會の席で唄ふとか、或は祭禮の囃子で唄ふとか、或は盆踊のやうな踊について唄ふとかいふやうなものである。

労働に關係した唄は、田植の唄だとか、地つきの唄だとか、草刈唄とかいふやうなものである。これは昔は澤山方々に存在してゐたかも知れない。しかし今ではあまり澤山は存在してゐないやうである。労働の様子が變つたし、歌を唄ひながらのんびりと働くといふやうなことは今日の時勢には適當しない。例へば秋田の田舎には草刈唄として、『春唄』『秋唄』などいふやうなものがある。それは草刈唄とされてゐるが、實際では草を刈る時にはめつたに唄はれてゐない。もし唄はれるとすれば、やはり娯樂的の唄と同じやうな場合に、たゞ草刈唄といふ題目で唄はれてゐるやうである。本當の労働の唄といふものは案外に少ない。

日本の民謡は概して短くて簡單である。大抵今では七五調の句二行で、一つの節が出来てゐる。

オシヨロ、タカシマおよびもないが、

せめてウタスツ、イソヤまで。

このやうなものである。このやうな形の唄は普通は同じテーマを二度繰り返すよりも、二行別々のテーマで出来る方が多いやうである。そしてその違つたテーマはリュートムスが似てゐることや、或は節の上り下りが對照を作ることなどで、リードの形として非常によくまとまつてゐる。

その音階も一般には甚だ簡單である。多くは普通の短音階、長音階の七音の音階から第四音と第七音を省略した残りの五音で出来たやうな音階である。その他にもまだいろいろ種類の音階があるが、その委しいことは樂譜がなくして説明しにくい。またその十分な研究はかなり澤山の民謡が蒐集された後の事である。今日は遺憾ながらまだその時機でない。

この程度の民謡は日本に限つた事でない。世界中いたるところに存在してゐる。例へばドイツにはちやうど日本の民謡ぐらゐ短くて簡單な組織のものがかなり澤山ある。スコットランドやアイルランドは民謡の名所として昔から有名であるが、普通吾々の知つてゐる民謡曲集にあるのは、日本のよりも長くて構造が遙に複雑してゐる。しかし實際には日本のものぐらゐに短く簡單なものもあるであらうと思ふ。

その他ヨーロッパのどの國でも民謡と言へばまづ大體日本の民謡と似たやうなものである。この點で日本の民謡は決してどこの國の民謡にも劣らないと思ふ。

このやうな民謡と近代の三味線音樂のやうな専門の音樂との中間にあるものもある。各地方の祭禮の時の囃子などはその一例である。これは當然樂器があることを豫想したもので、例へば秋田縣の角館の節山囃子のやうなものであ

る。この種類のものは日本全國には澤山ある。それは専門的な音楽の一分派として考へる方が便利である。

この種の民俗音楽に一番多く利用されてゐる樂器は恐らく笛であらう。笛はほとんど日本全國の民俗的な音楽に行き渡つてゐる。その外には太鼓のやうな打ち物類がある。三味線もかなり多く用ゐられてゐる。このやうな民俗音楽は、まだあまり多く研究されてゐない。

次には日本の民謡には歴史があるかといふ事が問題になるであらう。

民謡の歴史といふ事は日本では全く考へられない。昔から今まで民謡の樂譜といふものは書かれてゐない。譜のない以上はどんな音楽であつたかは絶対にわからない。

たゞ文句だけは日本文學の中に断片的に引用されてゐる。土佐日記に船唄があつたり、枕草紙に田植唄があつたりするやうなものである。その他六國史の中にもいろいろの唄が引用されてゐるし、萬葉集の中には當時の民謡だと言はれてゐるものもある。このやうな民謡の文句を近代の文學まで綜合してみれば、文句の變遷だけおぼろげながらわかるかも知れない。しかし音楽とは何も關係はない。

(b) 以上述べたやうな事が日本の民謡の大體の様子である。その他流行唄といふものがある。これは追分ぶしや木曾ぶしなどのやうな或る程度の永久性のあるものでなく、その當時に流行して、ひどく人の興味を惹き、また間もなく廢れてその存在を失ふといふやうなものである。昔の文學に引用されてゐる民謡は果してその當時の流行唄であつたか否かを區別する事は出来ないが、明治以後になればそれは或る程度に區別する事が出来る。殊に戦争のやうな大事件が起ると、時事を題目にした流行唄が相當に唄はれたらしい。しかしその戦争がやめば、その流行唄も廢れてし

まふ。これは著るしい一例である。

明治以後今日まで既に數十年の歲月を經てゐる。それで近代の流行唄史といふものはもう書かれてもいゝ時期である。明治から今日までの流行唄の中には私共が聞いても相當おもしろいものが澤山ある。しかし私共はまだ完全な流行唄史といふものは持つてゐない。

その流行唄の中には鐵道唱歌といふがある。今から三十年ぐらゐ前に日本を風靡した唄ひものである。これは他の流行唄などは多少趣きを異にしてゐる。學校唱歌と言はれた或る一種の音樂の系統である。これは明治時代から音樂の教育のために簡單な五音階を基礎にして節を作り出したもので、鐵道唱歌はその代表的な作である。

鐵道唱歌はよく知られてゐるやうに、思ひつきとしてはおもしろいかも知れないが、音樂としては極めてくだらないものである。學校唱歌の系統のもので流行したのはまだ他にも多少あるが、一體にこの系統の節は退屈でおもしろくない。私は決して高く評價しない。あんな音樂は恐らくこれからも大きな勢力を得る事は出來まい。それに比べると、日本在來の民謡の方が遙に情緒的でおもしろい。

この流行唄は現代になつて非常に發展して來た。人は時々發表される流行唄に非常に興味を持つて來た。そして作曲者は明瞭にその作曲を自分のものとして發表するやうになつて來た。例へば中山晋平、松平信博、古賀政男のやうなものである。

これも初めは必ずしも伴奏を豫想しなかつた。印刷された譜にも伴奏はなかつた。例へば『カチューシャの唄』、或は『枯すゝき』のやうなものである。

それがこの頃になつては伴奏のある事が是非必要となつた。曲の形はこの十年以前のと比べて非常に複雑になつてゐるとは見えないが、明治の中頃のやうな短い唄の形はだんだんなくなつたらしく見える。その代表的なのは『東京行進曲』のやうなものである。『酒は涙か』などはその形の小さい事で近頃の除外例としていゝものであらう。

近頃このやうに流行唄が發展したのは一つは活動寫眞やカフエーや蓄音器の影響であらう。それはちやうどカチューシヤの唄が芝居のために特に流行したやうなものである。しかしそれにしても一般の人の音楽的な意識が知らず知らずの間に進んで来て、長い複雑な形を享樂する事が出来るやうになつたのもその主な原因でなくてはならぬ。

民謡の國としては、日本はどこの國と比べても、まづ大して見劣りはしないらしい。今日盛んに作られてゆく民謡小唄も、歐洲のその種類のものに比べて非常に劣つてゐるとは思はれない。そしてこれからも日本には相當なジャズの作家も出るであらうし、日本は流行小唄に關するかぎり、アメリカやヨーロッパの先進國に必ず追いつく事は出来るであらうと思はれる。

民衆的な流行小唄には、必ずその國民の音楽的な趣好が反影すると言はれてゐる。私は或はさうかも知れないと思ふ。よし、先天的にそんな國民性などはないとしても、偶然或る一曲がその國民の趣好に投ずると、それが一種の型になり、だんだんにその種類の曲がふえてゆくものらしい。そしてそれが自然にその國民の小唄の型のやうになつてしまふ事もあらう。

近頃の小唄では、『枯すゝき』『東京行進曲』『酒は涙か』などのやうな非常に流行した曲にはみな共通した三味線風な音階がある。例へば長三度と半音と二度とがつゞいて下るふしを聞くと、私共はたゞ何となく日本風な氣持ちになる。もちろん始めてこの種の小唄を作つた人は意識的に三味線型を用ゐたのであらう。しかしこんなものを澤山聞

き馴れると、三味線も知らず、三味線と全く交渉のない人でも、自然にそれに日本風な気分を感じて来るやうになる。一種の音楽上の習慣である。

このやうにして、恐らく日本風な大衆的な音楽といふものゝ型が出来上がるかも知れない。

日本の民謡については、既にいろいろの文献がある。次に挙げるのはほんの一部分に過ぎない。

文句を集めたものでは、

文部省文藝委員會編纂 俚謡集

高野班山、大竹紫葉共編 俚謡集拾遺

その他、高野班山博士や藤澤衛彦氏の著、添田啞蟬坊氏などの記述がある。

音楽については、民謡の樂譜は相當澤山出て居る。地方地方で出版された樂譜の小冊子もかなり澤山ある。しかしそれを一とまとめにしたものは、まだあまり見當らない。

近頃の流行唄はたいていみな樂譜になつて出版されてゐる。それも別々に集めて見るよりほか仕方ない。割合にまとまつたものでは次の本を挙げる。

春秋社版の世界音楽全集中の日本民謡集（堀内敬三）

その他ハーモニカ用の簡単な譜本が澤山ある。

民謡と専門的な音楽との中間にあるやうなものゝ一例として秋田縣角館の祭禮の囃子をあげたが、この樂譜は民俗藝術の會から出版されてゐる。

今日では日本の小唄、流行唄などはラヂオで度々聞く事が出来る。また蓄音器でも相當聞く事が出来る。

第二 専門的な音楽

今日日本にある音楽の中で、主に専門家によつて演奏されてゐるものがまだいろいろある。それを民謡などから分類して、専門的な音楽と名づけておく。それにはざつと次のやうな種類がある。

一、宮中の音楽。——雅樂

二、謡曲

三、箏、三味線の類

これは極めてあらめな分け方で、この他にもまだいろいろの種類の音楽がある。たとへば尺八だとか、琵琶だとかいふやうなものである。しかしこの小篇では、そんなものに一々觸れてゐられない。

また同じ三味線の中でも上方に流行する義太夫や地唄のやうなものもあれば、東京で流行する長唄、常盤津、清元、歌澤のやうなものもある。それで樂器の三味線もまた多少違つてゐる。もし細かく考へてみれば、このやうなものの中にもそれぞれみな音楽上の特徴があり、區別がある。たとへば常盤津と清元とは似てはゐるが、しかし違つてゐる處もある。しかしそのやうな事の細かい叙述はこの小冊子では出来にくい。のみならず、どんな大冊を用意しても、日本音楽が研究されてゐる今日の状態ではそのやうな細かい問題はまだ書かれる時期に達してゐない。

この三種の主な日本音楽は、出来た時代がそれぞれみな違つてゐる。私はその成立の古さの順序に述べて行かうと思ふ。

一、雅樂

宮中の雅樂は二つに大別される。一つは神樂歌や、東遊や、その他の日本固有の唄ひものである。一つは支那や朝鮮から渡つて來た管絃樂である。この二つは今では完全に混合してしまつて、支那の管絃樂器は日本の唄ひものを伴奏してゐる。催馬樂、朗詠などみなさうである。そしてこれには舞踊がついてゐるものもある。

雅樂は平安朝頃の上流生活の中には、かなり廣く取り入れられてゐたらしい。平安朝の文學の中には、笛、笙、篳篥、箏、琵琶、琴、和琴のやうな樂器の事や、いろいろな雅樂の曲目や、その舞の様子が到るところに書かれてゐる。しかしそれを今の雅樂の様子に比べるとかなり大きな相違がある。

雅樂がどんな變遷をして今日の狀態に達したかは全くわからない。また昔の雅樂がどんなものであつたかも、音樂的な事は一向わからない。

雅樂については、たゞ今日の狀態では雅樂がどんなものであるかといふ事を、或る程度に知るだけである。この頃では宮中の雅樂は機會のある毎に一般の聽衆の前に公開されるやうになつた。またレコードにも何曲か吹込まれた。私共それによつて多少雅樂といふものについての觀念を得て來た。

雅樂の中では、聲樂は全く日本固有のものだけに限られてゐる。神樂歌、東遊、久米歌、催馬樂、朗詠などである。この外に祕曲とされてゐる式樂もある。催馬樂と朗詠とを除いて、あとの曲には舞踊がついてゐる。

伴奏の樂器は神樂のやうな日本固有のものでは、和琴、神樂笛、篳篥、笏拍子などである。和琴や神樂笛などが本當に日本で發生し發達した樂器であるかどうかは、今日からでは非常にむづかしい問題である。催馬樂のやうな日本樂と唐樂と混合したものでは、伴奏の樂器は唐樂の樂器で、和琴などは用ゐられない。

管絃樂は支那や朝鮮から輸入されたものである。唐樂と高麗樂とに大別されてゐる。

今では、唐樂は管樂器では笛と篳篥と笙、絃樂器では箏と琵琶、打樂器では大鼓、鉦、鞀鼓とで合奏される。日本音楽の中で一番大仕掛のものである。たゞ舞踊があるときには、普通は絃樂器は加はらない。管絃合奏の舞樂はめつたに演奏されないらしい。それが私共に甚だ淋しい感じを與へる。

高麗樂も唐樂と似たやうなものである。音樂だけ取れば、普通の人にはその區別はつきにくい。高麗樂では笛は高麗笛を使ふが、それも唐樂の笛と大して違はない。この樂は笛と篳篥と打物が主な樂器となつてゐる。

このやうな音樂の曲目は百以上ある。今ではその中の八十八曲だけが實際上の演奏曲目として定まつてゐる。そのうちでも普通に演奏される曲は澤山はないらしい。この曲の中には支那や朝鮮から渡つたものもあれば、日本で作つたものもある。たとへば唐樂では『蘇合香』、『還城樂』、『春鶯轉』などは渡來した曲で、『秋風樂』、『承和樂』などは平安朝頃に日本で作られたものださうである。高麗樂では『狛梓』、『綾切』、『納蘇利』などは渡來した曲で、『胡蝶』、『仁和樂』、『長慶子』などは平安朝頃に日本で作られた曲だと言はれてゐる。

曲が外國のものであつても、日本で作られたものであつても、その曲の意味はどれもよくわかつてゐない。曲の意味を書いたものもあるが、一體に曖昧である。外來の曲には文句が付いてゐたといふ説もあるが、その文句はもちろん今日ではわからない。また『詠』といつて、曲中に文句を唄ふことが平安朝頃にはあつたらしいが、その文句もよくわかつてゐない。またわかつてゐるにしても、その文句が果してその曲の意味かどうか甚だ疑はしい。

雅樂の特色の一つは、それに樂論が付いてゐる事である。音階の構造だの、音程の計算だの、一見しては甚だ理論整然としてゐる。

この大部分は支那樂論が輸入されたもので、日本でも樂論の書はあるが、それは支那の樂論の紹介か、或はその甚だ曖昧な臆測のやうなものである。たとへば鎌倉期では『西園寺實兼公與阿月御問答之事』といふ樂論の書がある。その全體は、どんなに丁寧な、どんなに同情して讀んだにしても、結局くだらない、無意味な繰言といふより以上に出ない。徳川期にも儒者や樂人の樂論の書はあるが、しかしそれも音樂論として別に何事をも意味してゐないやうなものである。

樂論そのものが甚だ曖昧な上に、さらに事態を混亂させるのは、その樂論が實際と一致しない事である。樂論は呂律の音階の構造を説いてゐる。その説自身がすでに多少曖昧である。そして今日の雅樂では決して呂律といふやうな音階の區別は見られない。樂論が説いてゐるやうな音階は、實際の音樂では決して演奏されてゐない。それは動かすべからざる事實である。

今雅樂のレコードを聞くとする。私共はその雅樂の譜を樂論によつて音に翻譯して譜に書いておいて、そしてレコードをそれと比べて聞くとする。そしたらこの翻譯した譜と實際の音樂との間には必ず相違のある事が誰の耳にも明瞭にわかる。

これが雅樂の一大難關である。甚だ人の考を混亂させる點である。しかしこの解決は誠にやさしい。たゞ人々の音樂に對する意見次第でどうにでも解決される。

雅樂の譜に絶對の權威があると思ふならば、今の雅樂を譜のとほりに演奏するやうに訂正すればよろしい。

今の雅樂の演奏に絶對の權威があると思ふならば、昔の雅樂の譜を今の雅樂の演奏どほりに書きなほせば、それによろしい。

このどちらを取るかは人々の意見による。たとへば今『長慶子』の譜を取つて見る。ちやうどベートーヴェンが譜の上で作曲したやうに博雅三位がこの譜で作曲したとするならば、まづ演奏はこの譜のとほりにすべきはずである。雅樂の譜の書き方は昔は幼稚であつて、必ずしも音楽の實際を正確に記述してゐないと思ふならば、譜などどうでもかまはない、たゞ今あるとほりに演奏してゐればよろしい。

私自身は雅樂には全然門外漢であるから、このどちらを取るとも言はれない。しかし常識で考へて見ても、あの樂論の程度では、或る音楽を客觀的に正確に譜に記述するまでには決して行つてゐない。譜はその書かれた當時でも、すでに實際とは一致してゐなかつたであらうと思ふ。そして演奏の方も、たゞ心覚えや口移しなどで傳つて來たのであるから、もちろんだんだん變つて行つたであらうとも思ふ。ちやうど民謡のふしが人々で多少違ふやうなものである。つまり雅樂ではこれが基礎になるといふ不變なものはない。譜も演奏もどちらも、たゞ今ではこんなものが存在してゐるといふだけである。

結局雅樂にはどう演奏しなければならぬといふものはない。たゞかう演奏されてゐるといふだけのものである。

附記

雅樂の處にせひ一言付け加へておかなければならぬのは、佛教の音楽である。聲明といはれるものである。

佛教には佛教の儀式に用ゐられる聲樂がある。讚美歌のやうなものである。これは日本の古代史にはしばしば記載されてゐる題目である。そしてこれも今日まで傳つてゐる。

聲明にも天台宗のものと眞言宗のものとある。奈良の古佛教の聲明はどんなものであつたか、それは今日ではよく

わからない。今日奈良の寺々で行はれてゐるのは、後世この二宗から影響された部分が澤山あるであらう。

昔は雅樂も聲明と一緒に演奏された。その記録や譜は澤山ある。今日では聲明は昔の記録、たとへば『東大寺要録』に記述されてゐるやうに、何百人の大衆で合唱されるといふやうな壯觀はもう見られない。

聲明には『伽陀』のやうに長く長く聲を引つづるラルゴの章もあれば、『論議』のやうに割合にテムポの早い、朗讀調のものもある。この『論議』のやうなものが當時の日本人の朗讀法で、後で平家琵琶や謠曲などに影響を及ぼしたのかもしれない。

『伽陀』や『散華』のやうな長いメロディは、催馬樂や朗詠などと似た處があつて、恐らく相互に影響しあつたものであらう。今の聲明集の中には、朗詠と全く同じメロディをも含んでゐる。

聲明の詳しい研究は將來の事である。

雅樂に關する文獻は澤山はない。音樂についての記述は伊庭孝、田邊尙雄兩氏の日本音樂についての著書の中にある。小中村博士の『歌舞音樂略史』は特に雅樂に詳しい。また東儀鐵笛は雅樂の古い研究家であつた。遺憾ながらその遺業の大部分はまだまとめて公にされてゐない。雅樂の樂譜はまだあまり多くない。僅に次のやうなものがある。

春秋社の世界音樂全集の中の日本音樂の部に一、二曲

南奏圖書館版、日本音樂集成第一卷に催馬樂全部

その他は斷片的なものである。

聲明では次のやうな譜がある。

東儀俊龍篇、天台聲明の譜

第二篇 現在の日本音樂の有様

岩原諦信著、南山進流聲明の研究

どちらも非常に参考になる。好著である。その他断片的なものも二三ある。

その他雅樂はレコードで多少聞くことが出来る。明聲も恐らくそのうちレコードに收められる時が来るであらう。

また雅樂は時々ラヂオでも聞く事が出来る。

このやうな特殊な音楽は今のうちに完全にレコードに収めて、長く史料として保存することは非常に必要な仕事である。

二、能 樂

能樂はその前にあつた民間の音楽の猿樂、田樂、或は平家琵琶、或は佛教の聲明などがいろいろ影響して出来上つた室町時代の武家の音楽である。

その歴史は、雅樂よりも尙ほ一層わかりにくい。昔の能樂がどんなものであつたかは、今日からでは、ほとんど何も考へられないやうな状態である。とにかく能樂の起源となつてゐるものゝ形から今日の能樂の形になるまでには、相當の變化もあつたであらうし、また相當の年代も經てゐるであらう。

今では能樂は、貴族の間に僅に存在してゐる。ちやうど雅樂が宮廷の中に存在してゐると同じやうな状態である。その能樂にも、觀世、寶生、金春、金剛、喜多などの五流あつて、細かく考へてみればそれぞれ多少違つたところがある。それも何時から起つた相違であるか、音楽上の事は一向よくわからない。

能樂は一般的な名で、その中には音楽的な部分として謡曲と囃子がある。その外に舞臺の上の動作がある。舞臺の上の事は今この話とは關係ないから省略する。舞樂を型のある舞踊のやうなものとするならば、能樂の方はむしろ型

を極度に重んじた芝居のやうなものである。その中に笛のメロディと大つどみ小つどみ、大鼓とに合せて舞ふ舞踊の部分もある。

音楽の部分は聲と囃子である。囃子は雅樂に比べると遙に簡單になつて來て、メロディは僅に笛が吹くだけである。そのメロディもかなり簡單で、同じやうな型が幾度となく繰返へされる。豫備智識のないものには甚だ退屈である。

謡曲は一種の朗讀法である。恐らくこの發生當時の文章の朗讀法を多少今日まで保存してゐる處もあるであらう。基礎になるものはやはり語シテラハ、メロディ調である。それを處々多少時間を長くしたり、また句の終りにメロディらしく聲に綾をつけたりしたやうなものである。この特徴は聲明や雅樂の唄ひものと違つて、聲を長く長く引つばらない事である。一語一語がスタカートシテラハ、メロディのやうに短く切れて、内容の文章が或る程度に耳からでもわかる事である。聲明や雅樂の唄ひものでは、文章の意味は耳からでは決してわからない。文章としてまとまつて記憶に残る心理的な限度を遙に越えて、長く長く聲が引つばられる。謡曲の方は、前に文章を讀まない人でも、處々耳からでも意味がわかる。

謡曲は雅樂の唄ひものやうにメロディの伴奏がないから、音程などはまづ唄ふ人の勝手である。始め音程や音階を稽古して、それからメロディにとりかゝるといふわけではない。それで音楽としては非常に簡單である。始めから師匠の唄ふとほりをどうにか口眞似して行けばよろしい。その上別に樂器はいらず、たゞ扇子が一本と茶碗に一杯の水があれば事は足る。そして習慣上何となく謡曲は高尚なものやうな感じがする。三味線を弾くよりも貴族的であるやうな感じがする。それで謡曲は體面を取りつくるふ事を必要とする學校教師のやうな人々の間に流行する。また貴族の間に流行する。誠に尤千萬な話である。

しかし専門家の間では、たゞこれだけの事ではすまない。その演奏にはも一つ大切な内容の條件が加はつて來る。

それは文章の意味を表現するといふ事である。あの型のきまつた謡曲で、しかも内容の文章の意味や氣分を表現しようとする事であるから、それは第三者から見れば無論無理な注文である。しかしそこを狂女なら狂女のやうに、高僧なら高僧のやうに、武士なら武士のやうに、その氣分を表現するといふのである。また舞臺の上では面を付けてゐても、その木彫の面が動作の工合で喜怒哀樂の情を現はすといふのである。またあの型のきまり切つた謡曲でも、ふしまはしに十分にその唄ふ人の個性さへも表現されるといふ。

こんな事は日本の藝事には付きものである。たゞ謡曲ばかりでない。そしてそこに東洋人でなくてはわからない神秘的な感情生活があるといふのである。もちろん、こちらから何か心理的な内容を移入する事さへ覺えたら、松風の音にでも雨だれの音にでも千萬無量の思想でも感情でも表現されてゐるとも言はれよう。しかしそれを第三者から見れば一向何の事だかわけがわからない。松風の音はたゞ松風の音で、その何處に天地の眞理が啓示されてゐるか、全然見當がつかない。

東洋のものにはそんな第三者にわからない神秘的なかくれ場所が處々こしらへられてゐる。そのかくれ場所にうまくはいれる人は、確に藝の奥儀に達した人であらう。名人であらう。従つて第三者からその名人を評價する事は非常に困難である。そこが私共にとつての日本音楽の難所の一つである。謡曲や能樂の本當の味、本當の趣は、もちろん私共のやうに普通に音楽的な教育をうけた人ではわかりにくい。

謡曲や能樂については、かなり澤山の本や記述がある。しかし謡曲の手引のやうなものが多い。それはこゝには一切省略する。また専門の雑誌などもある。まともつた本としては

野上豊一郎著、能樂の發見

は確に趣味のある文獻である。

その他前述の日本音樂研究の本には能樂についてもかなり記述されてゐる。

謡曲を樂譜に書いたものとしては、まだ完全した本は發表されてゐないやうである。斷片的なものは以前から時々出版されてゐる。近頃では春秋社版世界音樂全集の日本音樂の部の中に『橋辨慶』の一曲がある。大體の様子はそれでわかる。

謡曲は今では貴族の間に手厚く保護されてゐる。私はたゞそれを漠然と鑑賞するだけでなく、その主な曲をバルチックに書いて學界に發表する事も、また能樂を愛する人々の一つの大きな仕事であると思ふ。

謡曲は今日ではラヂオでしばしば聞かれる。またレコードにも部分的に吹込まれてゐる。しかし或る一曲を全部見たり聞いたりしようと思へば能樂堂に行かなくてはならない。これは雅樂と同じやうに、たゞ都會にゐる人だけに出来る事である。

三、三味線、箏など

これが正に今日での日本音樂の中心である。日本音樂を代表するものである。

近代の箏は筑紫箏と呼ばれるもので、雅樂の箏と形は非常によく似てゐる。多少の相違はあるが、しかし結局同じ樂器である。従つてその起源は雅樂の箏までさかのぼらなくてはならない。そしてその詳しい傳來と、發達や變化の消息はいふまでもなく不明瞭である。

箏は關東と關西とに二つの違つた流儀がある。東京地方のは山田流が多く、關西のは生田流が多い。そして生田流の方が起源から言へば古い。

生田流の箏の主な曲目は組唄である。それには表組とか、裏組とか、奥組といふやうに、また細かに分れてゐる。

そしてその一つの組の中に、十曲前後の小さい曲が集められてゐる。實際の場合ではその中の一つ一つが別々に演奏される。そしてどれもみな大抵似たやうなものである。

この組唄はみな歌があつて、箏がそれに伴奏するやうに出来てゐるが、まだこの他に箏の獨奏のものもある。有名な六段の曲などがそれである。これは尺八や三味線と合奏することもあるが、箏だけでも弾くものである。六段と言へば、その題の文字のやうに、中に六樂章だけの曲がある。八段と言へば八樂章の曲がある。その各の一樂章は短い簡單なものであるが、そして六樂章の中にはテムボの相違もあるし、音楽も多少は違つてゐるが、何と言つても、十三絃^{十三}だけで弾くものであるから、曲の様子はみなどれもほとんど同じやうな事になつてしまふ。それを初めから終まで注意をそらさずに聞く事は相當に骨が折れる。長くなればなるほど退屈の度がまして來る。

この他に歌のあるものでも、歌の部分は、ほんの僅かで、非常に長い箏の獨奏の部分を含んでゐるものもある。専門家はその部分を手事と言つて、大變珍重してゐるやうであるが、私共一般の聽衆には六段同様相當退屈である。その獨奏の部分が前後の文句の意味を器樂的に表現してゐるとはどうしても考へられない。私共にはなんだか取つて付けたやうな氣がするものである。たとへば『八重衣』のやうな曲である。

その外に『黒髮』とか『あさとで』とか『海山』とかいふやうな短い唄だけのものもある。どうしても箏を聞かなくてはならない場合には、そんなのを聞くに限る。短いだけでも取柄である。

關東の山田流の曲は、それよりも多少曲趣が新しい。そして文句が例へば『那須野』、『熊野』などといふやうなもので、内容のある、劇的なものが多い。それでその内容の方から多少退屈さは緩和される。

箏は家庭の音楽、或はお座敷の音楽で、徳川期の芝居の音楽として取り入れられてゐない。そこが三味線と違つた

箏の世界である。それは人に箏を多少お上品らしく思はせる。

箏にはいろいろの調子の合せ方もあるが、そしてその調子の合せ方の相違から多少音階の變化も起るが、しかし大體から見て、まづ似たやうなものである。やはりすべて簡單な五音音階の部類に入れられる。

箏の音樂の特色は、その一言一音の音符の長さが短い事である。日本音樂での一番短い音符の一例である。箏の手事になると、三本の指は、十三絃の上を、かなり早い速度で飛び歩く。それで或る一絃の音が消えないうちに、他の絃の音が響いて、全體がちやうど複音のやうに聞えるところもある。

そしてその音符の長さがほとんどみな同じで、たとへば二分音符のあとに三十二分音符が来て、また十六分音符が來るといふやうな變化はさう多くない。どこも大體同じ様に三十二分音符、或は十六分音符で進行するやうに聞える。これはこの頃の三味線とはよほど違ふ。

箏はその音の平穩な、樂音的な性質と、音の強弱が自由に出來ないといふところから、三味線に比べて、表情的、劇的でないと言はれてゐる。誠に尤である。しかしその代り別に平靜な、古典的な趣がある。そして今の箏の演奏の方法は、その樂器として許され得る極點まで發達してゐると言つてもよからう。生田流、山田流のいろいろな曲の手事は、恐らく箏として考へられる音樂の極點かも知れない。

しかし今音樂の事をよく理解した人が一人出て、箏の弾き方や、或は澤山の箏を同時に利用する方法などをも少しく考へたら、箏からも少し新しい音樂が出來はしまいかと思はれる。日本でそんな氣のする樂器はまづ箏だけであらう。箏は一種の趣味のある樂器である。

三味線は日本の樂器の中で一番廣くゆきわたつて居るものであらう。これが日本の樂器の女王である。その歴史はよくわからない。三味線が日本に傳來して來た歴史についてはいろいろな臆測がある。三味線の元の形は琉球の蛇皮線であらうと言はれてゐる。それが十六世紀の中頃に、琉球から日本の大阪附近に傳來し、その當時の琵琶法師がそれを弾く事を工夫したと言はれてゐる。それも非常に確かな説ではないが、常識で考へてまづそんな事であつたらうとも考へられる。

箏に生田流と山田流があるやうに、三味線にも地方地方でいろいろの流儀がある。その流儀流儀で三味線の形や大ききさにも多少の相違がある。

京都にあるのは地唄である。これは生田流の箏と平行するもので、箏にある曲は組唄をのぞいて同じやうに三味線でも弾く。従つて曲趣はほとんど箏と同じやうなものである。

箏の組唄に相當するものは、三味線の本手と端手である。これが三味線の曲として一番古いものであらうと言はれてゐる。三味線の音樂の創造時代の様子がほど伺はれるものである。

この組唄のうち本手は琉球組、鳥組、不祥組といふやうに七つに分れてゐる。端手は『待にござれ』『葛の葉』『京鹿子』などの七曲に分れてゐる。そして三味線の伴奏はちやうど箏の手事のやうに、一樣に揃つた長さの短い音符で出來てゐる。ちやうど箏の手事を三味線で弾くやうに聞える。箏の音樂のやうに劇的でもなく、表情的でもない。誠に古典的である。今の長唄や清元などの三味線とはかなりの違ひである。

その文句もかなり古色を帯びたものである。一例を挙げると次のやうなものである。本手組の一例。

比翼連理よの、天に照る月は十五夜が盛り、あの君様はいつも盛りよの。
思ひを志賀の松の風ゆゑに、死なで焦るゝく。

葉手組の一例。

長崎の鶏は時知らぬ鳥で、眞夜中に歌うてく、君を展す。

昔より今に渡り来る黒船、縁が盡くれば鱸の餌となる。サンタ・マリヤ。

このやうな文句の中には組唄のために新たに作つたものもあるであらうし、當時の民謡をそのまま取入れたものもあるであらう。とにかく三味線の音楽中での異彩である。

今日では本手はほとんど演奏されない。全く過去の音楽である。この頃の地唄の三味線は、箏と同じやうに、獨立した曲で、手事のやかましいものである。多くは箏や尺八と合奏する。

上方の箏や地唄は主として盲人が演奏するものとなつてゐる。これは音楽としては特殊なものである。盲人であるから譜を見る事が出来ない。一切暗記である。しかしそれは日本の音楽では普通の事で、日本音楽には譜の完全したものはない。みな暗記である。つまり日本音楽を習ふ人は盲人と同じ事に身を落すのである。しかしその外に盲人といふ事が音楽上にどんなに影響してゐるか、それはまだ十分には研究されてゐない。しかし盲人の本業としての音楽といふ事は確に研究に價する題目である。

京都の地唄をのぞくと、大阪で榮えた義太夫と、東京で榮えてゐる江戸淨瑠璃即ち常盤津や清元など、そしてその外に長唄が主なものである。このやうなものについては、澤山の敘述があるし、また實物としてよく知られてゐる事

であるから、この冊子には別に詳しく書かない。

近頃の三味線の音楽は大體語りものと唄ひもの二つに分けることが出来る。語りものを代表するのは義太夫である。唄ひものを代表するのは、大仕掛けのものでは長唄であり、小仕掛けのものでは歌澤である。江戸淨瑠璃はまづその中間のものであるが、しかし本質はやはり語りものである。

語りものでは、その例として義太夫では、三味線は恐らく第二義的のもので、主な部分は太夫が一人でいろいろの人の聲色を使ひわけける事である。見臺を前に置いて聲で一人芝居を打つて見せる事である。そしてその間々に、時々多少メロデーらしいものをちよつと唄つて、或る程度に音楽の要求も満たさうといふ仕掛である。今の浪花節は全くこの型である。

しかしその音楽的な處を美しく唄ふといふ事は實は太夫の第一義の規處ではないらしい。それより肝心なのは一人芝居の部分である。その作中に出るだけの人物の聲色をうまく使ひつけて、その場の光景、その場の情趣を聴衆の前に彷彿とさせる事である。音楽で物を表現しようとする事とは全く違つた立場である。本當を言へばそれは音楽の部類にははいらない。一人芝居、或は聲色使ひに、多少音楽的な要素がはいつてゐるといふだけである。

江戸で出来た常盤津、清元などではその一人芝居が義太夫の様に大部分を占領してゐない。義太夫ほど聲色が多くなく、やゝ音楽的な要素を増してゐる。とにかく義太夫ほど一人芝居が猛烈ではないらしい。

唄ひもの一方では、大は長唄から小は歌澤まで、この一人芝居をきかされる難だけはまづ完全に免れるやうである。内容の文句では、歌澤などには讀んでよく分る、面白い、筋の通つたものがかなり澤山ある。徳川期の小唄の文句はなかなか洒落てゐる。しかし長唄となると文章が全く支離滅裂で、結局何を言つてゐるのかさつぱり分らないのが多

い。全く冗舌である。文學としてもたゞ退屈さを感じるだけである。文學上の價値などは全くないと言つてよからう。それが耳に聴く頃となると、長唄も歌澤もまづ似たりよつたりである。たゞ長い時間をかけて別に何の特徴もないふしを繰り返し繰り返しかされてゐると感ずるだけである。短い歌澤の方がましだとは言はれるが、しかし、その短いなりにやはりかなり退屈である。明瞭なりユトムスとメロディの定つた形を有つた外國のリードを聴く事にはとても比べられない。私は長唄なり歌澤なりは要するに無暗に長い時間を費して下だらない文句の朗讀を聴かされてゐるに過ぎないと思ふ。

三味線の伴奏は長唄ではかなり優れて劇的、或は表情的だと言はれてゐるが、それとても割合にそんな氣もするといふだけである。しかし三味線といふ樂器が簡單であるから、たとへば長唄の大きつまや、『越後獅子』『勸進帳』などの伴奏がその能力の限度かもしれない。

これが現在の日本の三味線の音樂の有様である。

私共現代の日本人は果してこんな謡曲や三味線などに満足してゐられるであらうか。先づ文學として『鉢の木』や『越後獅子』がどれ程の文學的な感興を呼び起すことが出来るであらうか。私共は『船辨慶』や『松の緑』に何程の文學的な價値を認めるであらうか。文學的に言つても私共はずでにこんなものには全くあきたらなくなつた。それに刺戟も變化もない原始的な音樂をつけて、それで一體何が私共に音樂的な感興を與へるであらうか。私共が求めてゐるのはもつと刺戟の強い、感激の多い、整つた音樂である。少しでも音樂そのものを味ふ人ならば必ずこの様な日本音樂の生命の終りを豫想するであらう。こんな私共の要求に副はない音樂が長く實際的に存續する理由は決してあり得

ない。

存続の理由のないものは滅びなければならぬ。謡曲や三味線はもはや私共の生活を直接うるほしてはくれない。私共は支那や、朝鮮や、ホッテントットの音楽には些かの面白味も懐しさも感じない。それらは私共と何の縁もゆかりもない外國の音楽、原始的な音楽である。現代の私共にとつては、日本の『越後獅子』や『松の縁』はその支那や朝鮮や、ホッテントットの音楽と同じく全く外國の音楽である。言葉が日本語だといふけれど、しかしあんな日本語は私共の日本語ではない。刺戟に乏しく、調子が低く、意味甚だ不明瞭なこの日本音楽を、表情の豊かな、調子のとのつた、おもしろい、刺戟の強烈な、大仕掛な西洋音楽に替へることに一體何の不都合があるであらうか。

古くから私共日本人が傳へて來たといふ理由で『吾妻八景』や『越後獅子』を捨ててならないならば、我々のこの日常の生活はどうすればいゝのであらう。日本には日本獨特の着物があるからと云つて、活動に便利なこの洋服を脱げと命するなら大ていの日本人は全く困るであらう。日本には算木があるから微分積分などといふ西洋の數學を習つてはいけないとなると、今日の機械工業は破滅する。我々は寺子屋と草紙を捨てて西洋館の學校で全然西洋の系統の教育をうけてゐる。私共自身の生活は西洋人の生活とそんなにひどい區別はない。従つて私共の生活とよく調子の合つた、本當の私共の音楽はもちろん西洋音楽である。それに何故私共は『越後獅子』や『吾妻八景』をのみ固守しなければならぬのであらうか。私共日常生活と全く調子の合はない三味線や箏を何故捨てては悪いのであらうか。西洋音楽こそ正に本當の日本音楽である。

たゞ昔あつたものを歴史の材料として保存する事は、これは誠に文化的な意義のある仕事である。昔あつた日本音楽は日本歴史の材料として必ず長く保存されなくてはならぬ。日本音楽の保存といふ事については私共は熱心に賛成

する。私共自身もし出来るならば、その仕事に手を貸したいくらいである。

物品なら博物館に保存される。音楽はさうは行かない。譜に寫し、レコードに收めるぐらゐが今のところ考へられる保存の手段である。もし或る人に日本音楽の保存のためにわざわざ日本音楽を習はせ、その一生をこんな音楽の保存機械のやうにするのは、何といつてもあまりに悲惨である。かはいさうである。音楽はやはり譜とレコードなどで保存するより外には方法はない。そして譜にもレコードにももし收め切れない部分があるならば、それはどうにも仕方ないと諦めるだけである。

これが日本音楽の負ふ運命である。

三味線や箏についての文獻は日本音楽の中で一番多いかもしれない。三味線や箏の稽古用に考へ出された譜や文句集などばかり澤山ある。一々あげて居られない。そして今でもまだ出來つゝある。また専門の雑誌もいろいろある。前述の日本音楽研究の本にはこの音楽の事も詳しく誌されてゐる。

三味線や箏の譜は、これは案外に尠いやうである。断片的に二三十年前からいろいろ發表されてゐるが、まとまつたものとしては、――

音楽學校出版の箏曲集

春秋社版、世界音楽全集中の日本音楽の部

などであらう。

外國の作曲家が日本のメロディとして使つてゐるのは、たいてい三味線の音楽で、たとへばプチニの『蝶々夫人』のやうなものである。私共には珍らしく聞える。

小幡重一博士がマイクロフォンとオスチログラフを利用して三味線を物理的に細かく研究した文献がある。数多い三味線の文献中での特色のあるものである。これで三味線のいろいろな性質はよくわかる。

三味線の音階などについては、これまで澤山の論文が書かれてゐる。古いものでは

上原六四郎著、俗樂旋律考

はこの事に詳しい。その外前述の日本音楽研究の書にはみな詳しく書いてある。

三味線の音階は半音を持つてゐるが、しかし私共が普通ディアトニッシュと言つてゐる七音音階の形とは違ふ。やはり三味線特殊なものである。この音階は今日の西洋樂器の伴奏の流行小唄に應用せられて大いに効果をあげてゐる。

三味線では熟練すれば多少の強弱、即ちpとfとの變化が撥加減で出来るらしい。また撥で皮を叩けばそれから雑音が出る。これが音のpとfとの感じに役立つらしい。pとfとが區別出来るのは、よほど音樂的に効果のある樂器である。三味線も新しく考へなほせば、或は新しい、おもしろい音樂が出来るかもしれない。

第二篇 日本音楽史について——日本音楽史といふものは可能であるか。

日本の音楽について興味を持つ人は、誰も一度は日本音楽史といふことについて考へてみるであらう。特に日本文學は過去千年間相當に大きな歴史を作つてゐる。その日本文學の參考として音楽を語るならば、過去の音楽史こそはこの冊子の中の一番大きな問題でなくてはならない。

私はそれについて一つの問題を提出してみる。——日本音楽史といふものは果して本當に可能であるか。もし可能だとするならば、どんな意味で可能であるか。

言ふまでもなく、正しい意味での日本音楽史といふことはあり得ない。日本音楽史といふことは、正しい意味では全く不可能である。

こゝには日本の音楽の一つ一つについてそれを述べてゐる暇はない。たゞその事の大體を述べてみるだけである。

日本の音楽の歴史は普通雅樂と呼ばれてゐる宮廷音楽を以つて初まるべきはずである。従つて日本音楽の歴史が可能であるためには、まづ雅樂の歴史が可能でなくてはならない。しかしそれは全く不可能な事である。雅樂には歴史といふものは成立しない。昔の雅樂がどんなものであつたかといふ事は今の私共には全然わからない。

今雅樂といふものは宮廷樂人の間に演奏されてゐる。今の雅樂はどんなものであるかは誰にもよくわかる。しかし

今から七、八十年前にどんな雅樂が演奏されたかといふ事になると、それはよほどぼんやりして来る。それは七、八十年前にその雅樂を演奏した人の大部分は故人となつて、その當時の雅樂がどういふものであつたかは誰にも具體的に聞く事が出来ないからである。もし五百年前、千年前に雅樂がどんなものであつたかといふ事になれば、それは私共には絶対にわからない事である。それを知る方法の一つもない。そして昔の事が全然わからないならば、その歴史が成立する餘地も全然ないわけである。

音楽は演奏すればその場で消えてしまつてあとに何も残らない。繪や彫刻のやうに、作品そのものが後世までのことといふのとは全く様子が違ふ。それで音楽では昔の音楽がどんなものであつたかといふことを知らうと思へば、第二義的にその音楽を記述したものによるより外に仕方ない。それが樂譜である。

昔からの音楽が樂譜に記述されてゐるといふことが西洋音楽史が成立する根本の條件である。そしてそれは日本でも同じ事である。もし樂譜がなかつたならば、日本の音楽そのものゝ歴史は絶対に成立する餘地はない。それで日本の音楽史が出来るか出来ないかといふことは、たゞ一に樂譜があるかないかといふことにかゝつてゐる。

そして日本には本當に樂譜と言はれるやうな樂譜はない。従つて日本では音楽の歴史は決して成立しない。

日本の音楽の中でまづ樂譜らしい樂譜といへば雅樂の樂譜である。もし雅樂の樂譜が樂譜として用に立たないならば、それ以外のものは、もちろん全く樂譜としての價値はない。

私はまづ雅樂の譜がどんなものかを諸君にお話して見る。さうしたら、それから或る音楽を想像することがどんなに困難か、それが諸君によくわかるであらうと思ふ。

第一 雅 樂

雅樂の樂譜は日本にあるいろいろな樂譜の中で、確に最も完備したものである。しかしそれから昔の雅樂の様子を想像し、また雅樂の本當の樂譜を作らうとしても、そこには次のやうな困難がある。そしてその困難を征服する方法はまづ當分は見當らない。

一、雅樂の譜そのものが音樂史の材料となるほどに十分に今日まで残つてゐない。

雅樂の最初の全盛期は平安朝であつた。しかし平安朝、或は鎌倉初期頃までに書かれた樂譜で、今日私共に知られてゐるものは極めて少數である。その全體を集めて見ても、それだけでは到底雅樂の一曲のバルチツールも作ることは出来ない。雅樂の有様を昔の譜から想像し、音樂史に記述するためには、私共はまだまだ澤山な昔の譜を見出さなくてはならぬ。そして何時それが見出されるか、また本當にそんなものが日本のどこかにまだ残つてゐるか、今日の有様では何とも言はれない。

二、よし雅樂の譜が十分にそろつてゐて、それを讀みさへすれば、昔の雅樂のバルチツールを作ることが出来るとしても、次にはそれを讀むことが問題になる。

雅樂の譜については私共がそれを讀む方法は一つもない。雅樂の譜は讀めない譜である。

雅樂の樂譜は、日本にある諸種の樂譜の中では、確に最も完備したものではあるが、しかしそれは或る音樂を誤るに、一義的に記述してゐるものでない。雅樂の譜からはその音樂を想像することは甚だ危険である。

私は次に實例をあげて見る。

(a) 正倉院の琵琶の譜

現存する樂譜の中で一番古いものは、恐らく正倉院にある『香假調琵琶譜』の斷片であらう。それは天平年中のものであると言はれてゐる。これはこの斷片が樂譜であるといふだけの事で、それ以上どうにもしかたない。まづ香假調といふ調子がわからない。それに一番近い年代に出來た琵琶の本は藤原師長の『三五要錄』であらうが、それには香假調といふ調子の合せ方は書いてない。絃樂器で調子の合せ方さへもわからないなら、その譜はどんなにしても讀めるわけがない。この譜の符號は今私共にとつてはたゞ一種の模様のやうなものである。たゞ珍らしいものだと言つて眺めるだけのものである。

(b) 博雅の笛譜など

この次に來るものは、そして樂譜としてまづつてゐるものは、おそらく笛の譜であらう。康保の年號の見えるる笛の譜『博雅笛譜』がある。その外嘉保や承德などの年號のある笛の譜もある。また降つては永仁の年號の見えるものもある。樂譜のうちでは、正倉院の琵琶の譜をのぞいては、笛の譜はかなり古いものが残つてゐるらしい。そしてこれは或る程度には讀む事が出来る。少くともその音樂のメロディの大體の高低ぐらゐは想像して見ることが出来る。もちろんそれには假定がある。決して無條件で讀めるわけではない。

まづ笛そのものは、昔も今も非常に變つてゐないと假定する。これはさう假定しても大して間違ではあるまい。實物で年代を考證し、今残つてゐるこの笛が平安朝のものであると斷定していゝやうな場合はどれほどあるか、それは今俄かにはわからない。しかし書物から考へて、笛や笛の穴を書きあらはす符號などに非常な變化のなかつたらしい事だけはわかる。『徒然草』に書いてある笛の穴の符號も、その音も、今のと大體同じである。また『三五要錄』の

中には、その第二冊風香調のところに、たゞ二字だけ笛の符號がある。そしてそれは今のと同じである。『夕』が黄鐘で、『中』が盤渉である。このやうな例が笛の各の穴について見出されない事は甚だ遺憾であるが、しかしそれはやむを得ない事である。しかし以上の事から推して、昔の笛の穴の符號は次のやうに讀むものだらうと思はれる。その點には大して間違はあるまい。

d e (c#?) h a g f# e
六 丁 中 夕 上 五 干

これを鍵として試みに承徳二年の年號の見える『博雅長竹譜』の中の双調曲『柳花苑』の初めの處を翻譯して見る。譜は次のやうに書いてある。

双調曲 柳花苑 拍子 二十 有詠 新樂
六リ々 六中丁 由リリ一 六 干 六六 由リリ中 丁 由リリ一……
d | d | h | e (c#?) | c | e | d | e | d | d | d | h | e (c#?) | ……

『由』とある處は恐らくトリレルのやうなもので、『リ』とある處は拍子を長く引くのであらう。

かうして譜を翻譯する事は全く機械的な仕事で、これを全體やれば、とにかく音の高低だけは譜に書く事が出来る。そしてその音はこの音よりも割合に長い音であらう、といふぐらゐな見當はつけられる。

しかしそれだけでは、樂譜としての要素はまだまだ遙に足らない。この笛譜からでは或るまゝまつた一曲の音楽はわからない。

(c) 仁智要錄

伴奏或は獨奏の樂器として琵琶の最古の譜は前に述べた通りである。それ以後のものは、恐らく『三五要録』であらう。箏では同じ師長の著『仁智要録』であらう。この二つの譜は年代は鎌倉初期でまだ平安朝を去ること遠くないから、音楽史の材料としては甚だ重要なものゝ一つである。そしてこれもたゞ或る程度には讀む事が出来る。

まづ箏の譜『仁智要録』を讀んで見る。箏の調子の合せ方が第一の問題である。箏はその一三絃の調子の合せ方を知ることが、何よりも必要である。この本に書いてある調子は全體で八種である。そしてそれは笛の符號で書いてあるから、わかるものもある。例へば、――

壹越調

以二合音 笛六 以二合五 笛夕
宮 徵

といふやうに書いてある場合には、私共は壹越調では箏の第二絃はdで、第五絃はaであると思ふ。そのやうにして八種の調子を翻譯して見る事は出来る。

このうちで黄鐘調は文章が不十分でわからない。(校合してわかれば後で補足する。)

また平調の第一一絃、太食調の第六、第一一絃、水調の第六、第七、第一一、第一二絃、盤涉調の第一一絃は笛の符號では『丁』である。これはどんな音であるか明瞭にはわからない。その部分は譯すことは出来ない。

この『丁』は宮商角といふやうな別の名から推せばわかる、とは誰も恐らく一度は考へるであらう。しかしそんなことは出来ない。音そのものがわからない以上、宮商角などの七聲からは何事もわかる道理がない。笛の穴の符號は僅に七種である。クロマティッシュに音が並んでゐないから、完全に移調が出来るはずがない。そして壹越調や壹越性調ではd—e—f#—gを宮商角とよんでゐる。しかし平調や太食調ではe—f#—gを宮商角とよんでゐる。そしてその

XIII	XII	XI	X	IX	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	絃 I	
e''	d''	h'	a'	f#'	e'	d'	h	a	f#	e	d	H	壹越調
a''	fz''	e''	d''	h'	a'	f#'	e'	d'	h	a	d	d	壹越性調
f#''	e''	?	h'	a'	f#'	e'	d'	h	a	g	e	H	平調
f#''	e''	d''	h'	g'	f#'	e'	?	h	g	f#	e	H	太食調
g''	e''	d''	h'	a'	g'	e'	d'	h	a	g	e	d	双調
?	?	?	?	?	?	?	?	?	a'	?	?	A	黄鐘調
f#''	e''?	?	h'	a'	f#'	e''?	?	h	a	f#	e	A	水調
f#''	e''	?	h'	a'	f#'	e'	d'	h	a	f#	d	H	盤涉調

間には何の區別もつけてゐない。甚だ不正確な記述である。それは物を推量する基礎とするに足りない。宮商角といふやうな五聲からは、音の本當の高さは推量出来ない。

ともかくも、そのやうにして、この本の箏の調子八種を書いてみると、上のやうになる。

しかしこの調子の表ですぐ『仁智要録』の譜は譯されない。當時の箏の技術がわからないと、どんな音であるか想像がつかないものがある。その巻中には多少技術について書いてもあるし、またその符號も多少説明してあるが、もちろんそのくらはでは音楽はわからない。例へば次の譜からよし絃の高さだけわかると假定しても、私共はどんな音楽を考へたらよからうか。

盤涉調 絃合

五五八・ 八五五 八丁一 七五五七一六 五六六丁 八火七「六七 八……

『源氏物語』でこれといふ曲目を書かずに、たゞ調を弾く、或は吹くなどいふ場合は恐らくこんなやうなものを演奏したのであらうが、今日からはこれをどうにも翻譯しかたがない。強ひて譯して見ても、たゞ調子の表の中の音を前後してあれこれと書き抜くだけの事に終る。あまり意味のない仕事である。

また試みに催馬樂の伴奏のところをみても、まづ第一にそれが早がきか靜がきか

がわからない。何も書いてない。音の形がきまらないから、どうにも翻譯しやうがない。また左手の技巧が書いてあるが——絃を緩めて音を下げられるらしいものや、絃を押し上げて音を上げるらしいものや、或は短いトリルらしいものや、——このやうな技巧からどんな音が出るか、正確には翻譯出来ない。やはり結局はたゞ見てゐるだけの事に終つてしまふ。

(d) 三五要録

次に私共は『三五要録』の琵琶の譜を考へて見なければならぬ。これも、もちろん箏と同じやうに或る程度に讀む事は出来る。

まづ絃の調子の合せ方を翻譯する。

調子の合せ方に明かに二種ある。一つは支那の音名で書いたもので、そして名もいかにも支那風である。例へば

十一月黄鐘均

散聲 大絃一黄鐘宮 第二活洗角
第三南呂羽 子絃大簇羽

といふやうなものである。そしてこの外にまだ次の一一種がある。

六月林鐘均 正月大簇均 八月南呂均

三月活洗均 十月應鐘均 五月蕤賓均

十二月大呂均 七月夷則均 二月夾鐘均

九月無射均 四月中呂均

これは散聲の音が支那十二律の名で書いてあるから、非常に明瞭である。別に翻譯に及ばない。

しかしこれは恐らく實用のものではあるまい。この調子より外に實際の曲がない。たゞ例へば十一月黄鐘均のところに

一十ヒビ火也也ヒ火也丁

といふだけの譜がある。十二月ともみなこのやうな譜はあるが、どう考へてもこれだけでは音楽になるまい。これはたゞ支那のものをそのまま書いただけの事であらう。

他の種類の調子は、これこそ實用のものであらう。文學の中にもその名が見えてゐる。これは前のと違つて非常に読みにくい。笛の符號をたよりに僅に想像するだけである。たゞ幸にして琵琶の開絃の符號も、かんつばの符號も、今のと變つてゐない。樂器そのものも非常に變つてゐないとすれば、それから琵琶の調子を想像する事は出来る。

IV	III	II	絃 I	
a	e	c	A	風香調
g	d	A	G	返風香調
a'	e'	h	e	黄鐘調
a	e	d	A	清調
a	e	d	A	双調
?	?	?	?	平調
g	d	G	G	啄木調

(このうちの平調と啄木調は建保六年藤原孝道の書き入れから想像したものである。平調は『三五要録』を十分に校合しなければ讀めない。他日補正する。)

これで琵琶の調子についてほど想像だけはついたが、この調子の表から實際の音楽が翻譯出来るかといふ事は、それはまた別の問題である。

まづ琵琶を弾く技術のわからない事は、箏の場合と全く同じである。どんな音の形になるか、譜からでは想像のしかたがない。たとへば『風香調』といふ名は平安朝の文學にうたはれてゐる。恐らく當時の名曲であつたであらう。そしてこの譜から大體の様子はわからない事もないが、しかしそれは正確に翻譯出来る程度にはわからない。

風香調 撥合

乙ク乙ク火乙ク引丁 乙ク乙下乙乙火ヒヒ……

この文字にあたる音を調子の表にあはせて書き抜く事は出来る。しかし音の長短などは少しもわからない。小さく書いた文字の技術もわからない。今の譜のとほりにしていゝか、どうか、何の據處もない。こんな翻譯の譜が名曲『風香調』の面影を寫してゐるとは、恐らく誰も思ふまい。

また箏の場合と同じやうに、試みに催馬樂の伴奏を見るとする。これには調子が書いてある。黄鐘調である。それで音だけは全部完全にわかる。しかし、それ以上何もわからないのは『風香調』と同じ事である。

そしてこれが昔の譜から雅樂を想像したときのうちでも一番わかりやすい場合である。あとは推して知られよう。

私の知つてゐる平安朝、或は鎌倉初期頃までの年號の見えてゐる樂譜は次のやうなものである。そしてこれは左の一書による。
東京音楽學校の『雅樂及び聲明圖書展覽目錄』（大正五年、兼常清佐）

なほ私はこの機會で廣く江湖の博識の人々の高教を懇願する。

東遊

延喜二〇年

博雅笛譜

康保三年

懷中譜

嘉保二年

博雅長竹譜

承德二年

催馬樂古譜

天治？

和琴譜

大治二年

三五要録

仁平前後から

仁智要録

建久三年までの間

納曾利祕曲譜

建保二年

朗詠要抄

寛喜四年

この他に弘安、正應のもの二點ある。以上はまづ八世紀の初めから一三世紀の初めまでのものである。

また平安朝のものでは近衛家の神樂歌譜、風俗歌譜、五絃琴譜などがある。國寶である。五絃琴譜は十分には讀めない。

樂人多氏所藏の樂譜にも神樂歌、風俗歌などの譜で平安朝の年號の書いてあるものがある。珍らしい譜である。

このやうにしてこの目錄は將來まだまだ増加してゆくであらう。

笛の穴の符號で讀めないのは『丁』である。平調の第一一絃、太食調の第六絃、水調の第六、第一一絃、盤涉調の第一一絃である。これは『樂家録』の文句から推すと斷金^ㄐにあたる。

『横笛者千孔下有一孔而無譜……舊記此孔丁字呼之是大誤也』

しかしこの場合は^ㄐとは考へられない。宮商角の七聲から言へば、この音は平調と太食調では羽に當り、水調では角、盤涉調

でも、それは決して不穩當ではあるまい。

琵琶の絃の高さはいろいろな條件から定まる。そしてそれは箏よりも容易である。まづ琵琶のかんつぼの符號は左のとほりである。

	一	乙	ク	上	
開	工	下	七	八	
絃	凡	十	ヒ	一	
第一柱	フ	し	く	ム	
第二柱	斗	コ	乙	也	
第三柱					
第四柱					

そして樂器に非常に變化のない限り、その音程は、開絃と第一柱との間が二度で、あとはまづ大體半音である。今一例として風香調をとる。風香調のところには次のやうに書いてある。

以一合音 笛黄夕孔 以上合ク

以上合、同音 以ク合乙

私家風香調一之上爲宮、工八爲商、凡し一爲角、斗下也爲變徵、乙ク爲徵、七爲羽と爲變宮。案相生法角變宮變徵、三聲一律下歟。

この七聲の位置はあてにならぬとしても、とにかく一之上や工八などが同じ音であるといふ事はわかる。それで第一、第二、

第三、第四絃をそれぞれ $a \cdot c \cdot e \cdot a$ とすると、完全にこの条件にあふ。外の調子も、みなこのやうにして考へられる。

以上見て来たやうな昔の樂譜が、或る程度にその當時の音楽を書いてゐるとしたら、今の雅樂は決して昔のとほりではない。かなり變つたものである。それは別に言ふまでもない事でもある。しかしそれを明瞭にするために例をあげておく。

まづ一般に曲目が違つてゐる。昔あつた曲で今絶えたものは澤山ある。それは合奏の曲にもある。今普通用ゐられてゐる八八曲の目録を、例へば『和名類聚抄』の曲目に比べても、或は『拾芥抄』の曲目に比べても、皆多少變つてゐる。それはよく知られてゐる事で、一つ一つ例を擧げるに及ばない。

また獨奏曲の大部分はなくなつてゐる。昔の物語には、琵琶を弾くとか、箏を弾くとか、笛を吹くとかいふやうな事が澤山書かれてゐるが、今の雅樂ではそれはほとんど出來ない。今私共は蟬丸の『流泉啄木の曲』を聞く事も出來ないし、光源氏の『廣陵』の曲を聞くことも出來ない。

昔の書物に曲の名があつて、今それを聞くことの出來ないものを數へたら、かなりの數になる。その詳しいことは、もちろんこの小篇の目的でない。こゝではたゞ曲目の違つて来た事を言へばそれで事は足りる。

昔にすでにその曲目が見えてゐて、そして今日もそれが演奏されてゐるものは、昔のものがそのまま變らずに傳つてゐるのであらうか。それが問題の重點の一つである。

これもいふまでもなく、昔のものがそのまま變らずに傳つて來たとは考へられない。それには明かに次の二つの場合がある。

一、譜そのものがすでに違つてゐる。それは現行の譜と昔の譜を比べて見れば直ぐわかる事である。そしてそれは各の樂器に一樣にある現象である。こゝには一例として箏を取つて見る。

催馬樂『更衣』を例とすれば、『仁智要録』の譜との相違は實に一五個もある。調子がわからないから、また弾き方がわからないから、音も形もわからないが、もしこの曲を同じ平調で弾いたとしても、前の調子の表で見たやうに、まづ調子そのものが違ふ。よしその調子も同じとしても、たとへば第四、五小節では(五十の後で今では第九絃aを弾くが、『仁智要録』では第一〇絃hを弾く。このやうな事が到るところに出て來る。

或はメロディの樂器として笛をとつて見る。昔の譜の例として『博雅長竹譜』をあげて、それを今の譜と比べるならば、その全體が完全に違つてゐる。曲目の相違は措くとして、同じ曲でも譜は非常に違ふ。その違ひ方の一例を擧げる。

黄鐘調。 海青樂。

長竹譜 丁由干上由リリ五干々上由干丁……

今の譜 丁由干干五々中夕上干五上五干々五……

もちろん、これは同じ曲とは思はれない。そしてこれは決してこの曲に限らない。何を取つてみてもさうである。調子と題が同じで、メロディにこんな甚だしい相違のある理由は、どうも私共にはよくわからないが、とにかく相違のある事だけは明瞭である。

このやうな相違を各の楽器に互つて、一つ一つ拾ひ上げたら、それだけで數十ペーヂを要する。

二、譜の文字は同じでもそれに對する技巧が違つてゐるところがある。前と同じ例の『更衣』を取つて見れば、今では第九や第二九小節では第一三絃から第八絃までをグリサンドのやうに弾く。しかし『仁智要録』によれば第一〇、九、八の三絃だけをグリサンドで弾くのが普通らしい。

また今では全然左の手は用ゐないが、『仁智要録』では確かにそれを用ゐてゐる。この曲にしても第一七小節の第六絃 \sharp の音は、もし昔もこの音を用ゐたにしても、恐らく左手で絃を緩めて、くらゐに低くしたらしい。そのやうなところは、この音一つに限らない。また左手で絃を押して音を高めた場合もある。或は左手で絃を押して放して簡單なトリレルかモルデントのやうなものを作つた場合もあるらしい。今では全然そんな事はない。

三、絃の楽器では絃の合せ方が違つてゐる。

箏では調子の種類が八種ある。その名がすでに今のとは違つてゐる。似たものとしては壹越性調が今の壹越調とほとんど同じである。また双調も今の双調と音だけは同じであるが、その位置は違ふ。あとの調子では、音に半音の相違さへもある。

琵琶の調子は箏の調子よりも今のように似てゐる。風香調は今の黄鐘調である。返風香調は今の双調である。黄鐘調は今の平調、或は太食調である。双調は今の壹越調である。そして清調や平調や啄木調にあたるものは今はないやうである。また今の盤涉調にあたるものは『三五要録』の中にはないらしい。

とにかく絃の楽器は調子の合せかたにしても、昔と今ではすでにこのやうな相違がある。

この小篇は音楽史でないから、一つ一つの場合を記述してはゐられない。以上あげたのはたゞ一例である。しかし

このやうな事が各、の樂器にあるとしたならば、今の雅樂が昔の雅樂のまゝを傳へてゐない事は明瞭である。長い年月の間に、音樂の面影は變つて來たと思はなくてはならぬ。

この事は、日本音樂史は可能かといふ問題の上に重要な意味を持つてゐる。明かに音樂は變つた事がわかつてゐるのに、何かわからない事が出て來た時、もし音樂は變つてゐないと假定したら、といふやうな事をいふのは非常に危険だと誰も思ふであらう。たとへば『更衣』は律といふ事が書いてあるだけで、何の調子で弾いたかわからないし、またその弾き方も早がきか、靜がきかわからないといふ時に、私共には昔も今のやうに多分『更衣』は平調で早がきであつたらう、とは考へにくい。他のいろいろの點が違つてゐるやうに、或は調子も違つてゐたかもしれないし、また弾き方も違つてゐたかもしれない、と考へた方が本當らしい。第一『仁智要錄』には弾き方の區別が書いてない。また早がき、靜がきといふやうな名も見當らない。それに今早がきだからと言つて、昔も早がきであつたかどうか甚だ疑はしい。とにかく相當の相違はあつたであらう。

さうなれば、よし昔の譜が残つてゐるにしても、それを讀む手がりは非常に尠くなつて來る。

雅樂の譜は日本の樂譜のうちでも一番完成した、一番整頓したものゝ一つである。あとの謡曲の譜にしても、三味線や箏の譜にしても、これほど整頓してゐるとは言はれない。もし雅樂の譜でも讀めないとするならば、あとのものはそれよりもなほ讀みにくいと思はなくてはならぬ。

雅樂の譜では、もし書かうと思へば音の高さだけは書かれていゝわけである。雅樂には十二律といふ音の系統があ

る。一つ一つの音が十二律の何に當るかを書けばそれでいい。しかしそれさへも完全に出来てゐない。殊に大切なメロディの楽器の笛や箏の譜が穴の符號で書かれてゐる事は、雅樂の譜としては甚だしい手落ちである。笛類はほとんど絃類と同じに、吹かうと思ひさへすればクロマチシユに吹く事も出来る。穴の名を書いたのでは音は決してきまらない。また箏や琵琶の譜が正しく音の形を書いてゐない事も前に述べた通りである。メロディの楽器で高さの讀めるものはたゞ笙だけである。しかし平安朝頃の笙の譜といふやうなものは、遺憾ながら私共はまだ見た事がない。高さは音のたゞ一つの性質で、その外にも一つ重要な性質に長さがある。これは雅樂の譜ではほとんど書かれてゐない。箏や琵琶の譜の讀めないのはこの長さがわからない事が主な原因の一つである。

音を正しく書きあらはすといふ事は、決して容易な仕事ではない。まづその音の高さを知らなくてはならぬ。それには基礎になる音の系統——雅樂では十二律——をよく知つてゐて、今聞いた音がこの十二律のどれに相當するかを正しく判断しなくてはならぬ。それより外には音を書きあらはす方法はない。昔の雅樂の譜の不完全なのは、基礎になる十二律が實際上十分に用ゐられてゐなかつた事によるのであらう。或は逆に、かくも不完全な譜が残つてゐる事から推して、昔は十二律といふ事は紙の上では考へられたであらうが、實際上十分に用ゐられなかつたのかとも思はれる。そして高さがそのやうな状態である時に、ひとり長さだけが、或る單位の何倍の長さといふやうに正確に書きあらはされるはずはない。すべて昔は音がまだ明確に意識されなかつたといふ事に歸着する。

演奏上の心覺えと樂譜とは物が違ふ。演奏上の心覺えなら、まづ別な方法で音樂を知つてゐる人が、聯想の助けでその音樂を思ひ出すだけのものでいい。たゞちよつとした聯想の道具でいい。ほんのちよつとした符號でいい。別に音樂と關係がなくても、それを見れば曾て口傳へに習つた音樂を思ひ出すやうなものなら、山でも川でも犬でも猫で

も何でもいゝ。しかし樂譜となればそれでは役に立たない。樂譜はそれだけで誰にも一義的にその音がわかる程度に、音のあらゆる性質を記述したものでなくてはならぬ。雅樂の樂譜は、實は演奏上の心覚えの範圍をまだ多く出てゐない。私共に讀めないのは、これは當然の事である。世界中で一番完全な西洋音樂の譜にしても、まだ完全に音のあらゆる性質を數量的に記述してゐない。本當はあれでもまだ完全に一義的に讀める譜とは言はれない。

雅樂の譜は心覚えであるから、音樂を知つてゐる人が見れば、それで音樂を思ひ出すことは出来る。今私共はその逆を考へてゐる。心覚えの符號から逆にその内容を知らうとする。それが昔の雅樂の譜から雅樂そのものを知らうとする仕事である。もちろん出来る道理はない。

結局日本音樂史といふ事は不可能である。それを書くに足るほどの材料がない。昔の事はわからない。またわかるやうにする方法もない。

今日いろいろの種類の音樂が存在してゐる。その起源は雅樂は平安朝、謡曲は足利時代、三味線は徳川時代、といふやうに書物の上では知ることが出来る。しかし今あるものをそのまゝ時間的に縦に並べて、今の雅樂を千年の昔に持つて行き、今の謡曲を五百年の昔に持つて行き、今の三味線を二百年の昔に持つて行つて、それで歴史だと思ふのは、そこに大きな誤がある。それは證據のない、たゞ一つの空想のやうなものである。

これから先き、何か新しい材料が発見されて、もう少し的確に昔の樂譜が讀めるやうになるまでは、私共には、日本音樂史は斷じて不可能である。

私はこの小篇で音樂史そのものを書くつもりはない。それはいふまでもない事である。この小篇にはたゞ例として音樂史の材料を一つ二つ引用しただけである。

たゞ附記として、音楽史上議論の混雑しやすい律呂七聲の事について、この小篇に引用した例だけを今一度整理しておく必要はあると思ふ。

この小篇には昔の樂譜の例として『博雅長竹譜』と『仁智要録』を引用した。笛の譜には七聲は書いてないから問題はない。問題はあとの二つである。

師長のこの書では、基礎になる音階は明かに『相生法』である。そしてこの音階一つが基礎になつてゐるやうに見える。別に律呂といふ事については明確に説明してゐない。相生法はいふまでもなく全然支那樂論のとほりである。音楽を引用すると次のとほりである。

假令太簇爲宮者、須蕤賓爲角、夷則爲變徵、大呂爲變宮也

日本の音名で言へば次のやうになる。

壺	越	宮
上	無 ^(3/2) ³ (3/4) ²	變宮
神	仙	
盤	涉 ^(3/2) ²	羽 ^{3/4}
鸞	鏡	
黄	鐘 ^{3/2}	徵
鳧	鐘 ^(3/2) ³ (3/4) ³	變徵
双	調	
下	無 ^(3/2) ² (3/4) ²	角
勝	斷	
平	調 ^{3/2} ^{3/4}	商
斷	金	
壹	越	1 宮

この七聲が完全にそろつてゐる例ももちろんある。それは琵琶である。琵琶はかんつぽが多いから、その中にはこれに當るものもあるわけである。

琵琶でこの七聲の通りにかんつぽの當るのは次の二つの調子である。

返風香調	g	f#	e	d	c#	h	a	g#	f#	e	d
双調	d	c#	h	a	g#	f#	e	d	c#	h	a
宮	變宮	羽	徵	變徵	角	商	宮	變宮	羽	徵	變徵

しかし他の三つの調子はこのやうには行かない。『三五要録』にもその事はよく知られてゐる。『一律下敷』といふ言葉で注意されてゐる。その三つの調子は次のとおりである。

風香調 及 黄鐘調 清調	a	g	f#	e	d	c	h	a
宮	變宮	羽	徵	變徵	角	商	宮	宮

これはつまり短音階である。そしてトリトヌスを基礎としたものも、同じやうに宮商角といふやうな名で稱んでゐるところに、まづ混雑をきたす第一の原因がある。

この二種の音階の違いがメロディの上にはあらはれるものならば、それは相當に人の注意をひいたであらう。それが要するに律呂の區別であつたとも考へられる。しかしその詳しい事はわからない。とにかく支那のトリトヌスの七聲の外に短音階のやうな七聲が書かれてゐる事は確かである。そして風香調の名がしばしば文學でうたはれてゐる事などは、當時の人の趣好がおぼるげながらも、支那風の七聲よりも、むしろ短音階の七聲の方にあつた事を物語るものかも知れない。有名な『徒然草』の律呂の記事も、或はこのやうな事實をさして言つてゐるのかもしれない。

箏の方は、大部分は或る種のペンタトーンである。七聲が完全に絃の上に作られてゐるものは一つよりない。そしてそれは大體で次の三種に分けられる。

一、長三度のある五聲

	壹越調 及び性調	双調	水調
宮	d	g	a
羽	h	e	f#
徵	a	d	e
角	f#	h	c#?
商	e	a	h
宮	d	g	a

二、短三度のある五聲

	太食調
宮	e
羽	c#?
徵	h
角	g
商	f#
宮	e

三、短三度のある七聲

	平調	盤涉調
宮	e	h
變宮	d	a
羽	c#?	f#
徵	h	e
變徵	a	d
角	g	c#?
商	f#	h
宮	e	

このうち盤渉調は本當の七聲でない。名に當る音がない。

これは『丁』を♯としての事であるが、それがもし \flat であるならば、水調は短三度の方にはいる。そして太食調は二つの半音をもつ五聲になる。また盤渉調はフリユーギツシユのやうになる。恐らくその方が本當かも知れぬ。

この箏の音階の表はよく琵琶の音階の表と合致する。つまり箏の方でも長三度と短三度との五聲がある。またフリユーギツシユのやうな五聲もある。七聲になる時には、それはすべて短音階のやうになる。事實として恐らく長音階のやうにも、フリユーギツシユのやうにもなつたであらう。しかし支那風のトリトヌスの七聲は、事實上あまり演奏されなかつたかもしれない。メロディを作る樂器として一番重要視されたと思はれる笛の音階も、すでにトリトヌスを基礎としてゐない。

樂論がこの基礎になる二種の音階——ペンタトニツシユのもの——をいろいろに移調しようとしてゐる。そこから非常な混雜が生れて来る。そして樂論は事實を離れて、だんだんに紙の上のものになる。それを逆に事實の上にその樂論の例を求めようとすると、事はいよいよ混雜する。そしてわからなくなる。事實としては、恐らく長、短、或はフリユーギツシユの五聲と、そしてたかだかその不完全な七聲や、或はやゝ整つた七聲ぐらゐが存在したのであらう。

これがおそらく當時の——そして恐らく一般に日本人の——音階に對する趣好であらう。この觀察がどれほど昔の實際の音樂に、特に大切なメロディの組み立ての上に、的中してゐるかわからないが、とにかくこれは何物かをおぼろげながら暗示してゐるはしないかと思ふ。このやうな事に關して、實際の音樂上から證據の得られるものもないとは言はれない。それについては、他の機會に述べる。この小篇は音樂史の可能についての序論に過ぎない。

第二 謠 曲

日本の音樂の中で一番完全してゐる雅樂でも、その樂譜はたゞ心覺えといふことに過ぎなかつた。

雅樂の次に來る大きな部門は謠曲である。そして謠曲の樂譜は、普通ごま點と言はれるもので、文字の右側に黒ご

まや折釘のやうなものを書いただけである。それは聲が上るとか下るとかいふやうな事を、おぼろげに空間的に表現しただけのものである。楽譜としてはそれだけではほとんど意味をなさない。たゞ心覚えとしても甚だ簡単に過ぎたもので、それだけでは或る音楽を一義的に人に傳へる事の出来ないのもちろんのこと、自分が忘れた部分を本當にそれで思ひ出されるかどうかさへも疑問である。

今能樂でどの程度の古い譜が今日まで傳はつてゐるか、それはまだ完全には知られてゐない。能の原始時代の様子は、たとへその當時の譜が多少今日まで傳はつてゐたとしても、その譜面を今のごま點と同じやうに讀んで、ごま點が同じであるから、メロディも同じであらうと考へる事は、それは非常に危険である。謡曲の歴史は考へる方法はない。たゞ今日ではこんなものであるといふだけの事である。

第三 三味線、箏など

謡曲に次いで大きな日本音楽の部門は、徳川時代の箏、三味線などである。これには或る程度には楽譜らしいものがある。三味線や箏は雅樂について楽譜に富む日本音楽の部門である。

箏や三味線の譜の特色は、音の高さを或る程度に書いてゐる事である。

箏には一三絃ある。その一三絃の各々の高ささへ知つてゐれば、絃の番號を書くことでメロディの中の音の高低といふ部分だけは間違ひなく書き表はす事が出来る。それ以外の變化は左手で絃を押すだけで、それも「押す」と書けば音の高さはほとんど一定すると言つてよろしい。

箏にはそのやうな譜が澤山ある。たゞどの譜も音の長さを書いてゐない。譜が小節に切れて居ない。またその小節

の中に長短いくつの音があるかわからない。それで譜はあつても、それから或る音楽を完全に再現する事は出来ない。たゞその箏の部分の音の高低だけは知る事が出来る。聲の部分は少しも書かれてゐない。聲の部分で、音の高低を書いた譜は私はほとんど見た事がない。

これが箏の譜の大體である。

徳川期の音楽での珍品は、恐らく三味線の譜であらう。

三味線には思つたより以上に完全な譜がある。それは上方地唄の譜『大棒抄』や、『音曲ちから草』や、『三絃獨譜』や、『糸竹初心集』などである。このうち『大棒抄』は恐らく雅樂の譜に次いで詳しく音楽を記述したものであると言つてもよからう。音の高さは律名で書いてあるから、或る程度にはわかるし、また音の長さも小節のやうなものが臆げながらも書いてあつて、考へて見れば或る程度にわかる。

他の三味線の譜は、とにかく三味線のかんつぽの音を私共にもわかるやうに書いてゐる。特におもしろいのは『力草』や『三絃獨譜』が絃の長さを測定してゐる事である。一つ一つのかんつぽが上から何寸何分の處にあるかが書いてある。この寸法はまづ今の曲尺として、このとほりに三味線をひけば、まづざつと今日の三味線のかんつぽに合はない事はない。

しかしこの譜には長さが書いてない。樂曲としては非常に不完全にしかわからないが、とにかく寶曆や文化頃に三味線の譜を作り、そのかんつぽまでを長さで計つて見ようとした事だけは、日本音樂史の中での一つのおもしろい出来事である。

三味線や箏の譜について詳しく述べたら話は非常に長くなる。この敘述は他の機會にゆづつておく。しかし、箏や三味線がその昔に今私共にも讀めるやうな完全な譜を持たなかつた事は明瞭に斷言出来る。

以上述べたやうなものが、私が見た日本音楽の譜の梗概である。

これで日本では音楽史といふものが出来得ないといふ事が讀者諸君にもわかつた事だらうと思ふ。人の心覚えのための符號から、何か一定の事實を探り出すといふ事はほとんど不可能な事である。心覚えの符號が人に通用しないのは當然の事である。日本に今多少の古い樂譜が残つてゐると言つても、それが嚴格な意味での音楽史の材料にならないといふ事は、考へてみればこれは誠に當然の事である。

今日本では雅樂もあれば、謡曲もあり、三味線もある。しかしそれはたゞあるだけのものである。昔も今のやうにあつたとは言はれない。あつたかも知れないが、さういふ證據はない。

今ある音楽を縦に年代順に並べて、それが日本の音楽史だと思ふのは、それは一種の錯覺である。日本では音楽史は出来得ないといふ事は、ほとんど斷言してもいゝと思ふ。

さうしたら、日本の音楽史といふものはどんな形で成立するであらうか。それが次の問題になつて来る。

音楽の歴史を書くことは出来ないまでも、樂人の歴史や傳記を書くことは出来る。これは物語文學などに出て来る話をつゞり合せたら出来る。樂人はどんな生活をしたか、どんな仕事をしたか、何といふ音楽を演奏したか、といふやうな事はそれでわかる。

音楽に對する人々の感想や批評の歴史も書くことが出来る。これも文學の中に處々に音楽の記事が出て来る。そ

れを丁寧に集めて見たら、時代によつて音楽に對する人々の鑑賞の態度が多少變つたか、どうか、といふ事がわかるであらう。

その外、直接音楽そのものでなくても、音楽に關するいろいろな事柄で、文章や言葉で書きあらはす事の出来るものは、その文章を時代順にあつめて見ればその事柄の歴史が出来る。

日本音楽史といふ事は實はそんなやうな事になつてしまふ。小中村博士の名著『歌舞音楽略史』は、或は日本音楽史として出来る範圍を暗示してゐるものかもしれない。

これだけのものでも無いよりはよろしい。それは日本人の生活の何かの表現の歴史である。そしてそれを他の藝術の歴史と比べて考へたら、時代時代の日本人の心の姿を、そんな第二義的なものより以上に取扱はれない日本音楽史の中にさへ發見する事も出来るかもしれない。

日本音楽史といふ事に關しては、すでにいろいろな書物が出版されてゐる。小中村博士の書は古くて、そして一番まとまつたものであらう。その外に故人東儀鐵笛の遺稿がある。近頃では田邊尙雄、伊庭孝兩氏の大著がある。その他にもまだかなり多くの著書がある。今一々あげない。このやうな事についての文獻を集めたものもあるであらうが、完全なもの私はまだ知らない。