



日本音樂講話

田邊尚雄著 改訂版

岩波書店刊行

大正  
15. 11. 20  
内交

## 序

一、本書は二つの目的を持つて作られてある。即ち前篇に於ては、日本音楽は如何なる特質を有し、又た如何なる理由に依つて今日まで變遷して來たのであるかといふことを、私の獨自の解釋に於て、成るべく平易に發表しようとしたものである。之に對して後篇は、日本音楽の各部に涉つて、日本の音楽の中には斯様な事柄があるといふ事實を知らしめようと試みたのである。即ち

前篇……批評と理論

後篇……事實の記述

然るに最初の計畫では、此書を、前に私の著はした『西洋音楽講話』と一對の小冊子とするつもりであつたが、不幸にして餘りに材料が豊富であり過ぎた。私は莫大なる材料を抱いて、却つて之を如何に捨てるべきかといふことに、大なる苦心を拂つたのであるが、漸く平安朝音楽に就ての極めて貧弱なる通俗説明を終つた丈で、既に豫定の稿の約五割を超過してしまつた。

茲に於て私は最初の計畫が無謀であるといふことを感じた。如何に簡略にした處で、日本音樂の内容の記述の全部を、一冊の中に纏めることは到底不可能であると思つたので、遺憾ながら本書の後篇は、平安朝の音樂丈けに止めてしまふの止むなきに至つた。近世（鎌倉時代より江戸時代に至る）の音樂に就ては遠からず更に稿を改めて

## 『近世日本音樂講話』

を著はして、以て本書の續篇として、その最初の計畫を果たすことに定めた。

茲に私は本書の姉妹篇として、次の二著を御紹介したいと思ふ。一つは私の著

## 『日本音樂の研究』（京文社發行）

で之れは日本音樂の全體に涉り、重要な事項に對し、一々特殊なる研究をなしたもので、廣く東洋文明史の立場から、日本音樂と東洋音樂との關係を考證したものである。此書を本書と併せて讀まれたならば、大に日本音樂の真相が明瞭になるであらうと考へられる。

他の一つは、私の著

## 『最近科學上より見たる音樂の原理』（内田老鶴圃發行）

で、之れは一般に廣く音響學及び心理學等の上から、東洋西洋の音樂の組立を研究した書であ

るが、此の中には日本音樂及び支那音樂の樂律音階の研究が多く記載してある。此の方面の記述は、本書には頗る缺けて居るから、音律のことを知りたいと望む方は、右の書を參考されんことを望む。

二、本書の初版が初めて世に出た時に、全國の讀者から種々の評言を頂戴したが、其の中に次のような例が頗る多かつた。吳市の某氏からの書狀には「自分は十五年も謠曲をやつて居るが世界中で日本の謠曲位に進歩した音樂はない。何故に之れを明らかにしないのであるか」といふ意味のことが書いてあつた。又歌澤節に凝つた通人が私に話されるのは「現代の音樂の中で歌澤節くらゐに進歩發達した音樂は決してない」云々。又た常盤津の某太夫が拙宅に來られて申されるには「自分は色々な節をやつて見たが、どうも常盤津が最も進歩して居るように思つたので、遂に之れを専門にやることにした。深く入つて見れば見るほど、何うも常盤津くらゐに進歩して居る音樂は決して他に無いと信じて居る」云々。大阪の某義太夫通の言に「義太夫をやつたらば、到底他の音樂なんか幼稚で、やる氣がしない。何しろ義太夫では三味線の絃一つ弾くにも、心持ちを徹細に表はして居るのだから」云々。本書中に述べてある通り、日本音樂の各派は皆それ／＼或一つの方面に於て、他の追隨を許さない所の妙所がある。それ故そ

れに凝る人は、單に此の一妙所に酔ふて居るのである。そのことは決して不都合なことでもなく藝術を味ふとして結構なことであるが、之れは音樂を廣く研究する態度ではない。要するに井底の蛙である。本書は井底に住む蛙を引上げて之を大海に放たうとする爲めに作られたものではなく、初めから大海の中に之を育て上げたいといふ希望を以て作つたのである。

## 田邊天山誌

## 改訂版に就て

本書舊版は、大正十二年九月一日の大震災に際して、紙型全部を全焼し、遂に絶版となるの止むなきに至つた、茲に於て今回舊版の大部を改訂して、茲に本書改訂版を出すことになつたのである。

本書の改訂に際して特に追憶の深きものあるは、宮内省樂師蘭兼明先生の死である。同先生は多年私の雅樂管絃及び舞樂の師として、實に懇篤限りなき教授を措まれなかつた。それのみならず本書の初版が出版されると共に、之を反覆讀破され、常に之に就て詳細なる批評と訂正を致された。加ふるに秘藏の古書を多數貸與され、私をして悟る所實に多からしめられた。最近に至り私が本書の改訂版を出すことを聞かれ、同先生は自から其の改訂の仕事の半ばを擔任しようといふことを申された。私もそれを御願ひするつもりで居た。

本年五月二十三日、國學院大學職員懇親會が、東京市外下高井戸の吉田園に於て催された。蘭先生も私も同大學に教鞭をとつて居る關係上、共に此會に列席をした。其時同先生は殆んど

私の傍を離れられなかつたので、宴席に於ても私は同先生の隣席に坐して酒の相手をして居た。平素から酒を好まれる先生ながら、此日は何時になく大酒の量を過して酩酊甚しきものがあつた。而かも約三時間の間繰り返して本書の改訂に就て極説して居られた。午後八時半に至り、先生の酩酊著しかつたので、私は先生を大久保の邸まで送つて行くことにした。先生も之れを喜ばれて、「歸路の電車中に於て大に本書の所説に就て論じよう」と言つて居られた、會は終り私は玄關に下り立つて先生を待つて居たが、既に十餘分を過ぐるも先生の姿が見えない。それより約三十分間も探し求めたが遂に得られなかつた。計らざりき其時には既に、先生は數丈の深淵急流の中に墜落して命を終つて居られようとは。即ち私が表で待つて居る間に、先生は捷徑を求められて裏門から出られたのであるが、宛かも裏門のすぐ前には舊神田上水の急流があつるので、先生は唯一人酩酊の餘り誤て之に墜落されたのである。先生の死體は約十二時間急流を流れ、翌朝午前八時に代々幡に於て發見された。同夜先生を求めて遂に得なかつた私は、空しく十時頃宅に歸るや、急に發熱四十度に昇り、それより三晝夜の間病床に横はつて居た。私と同先生の死を知つたのは、翌日の夕刊紙上であつたが、其時は私の發熱の最も高い時であつた。私は病治なつて床を離れると共に、直ちに筆をとつて本書の改訂を急いだのである。それ

は先生の最後の言葉が私の耳に明らかに残つて居る間に、私は此書の改訂を完成しようと思つたからである。

大正十五年九月

田邊天山誌



目次

前編 總論

第一章 音樂の概論

- 〔一〕 形式と内容……………一
- 〔二〕 形式の要素……………三
- 〔三〕 理性と感情……………五
- 〔四〕 家庭音樂の性質……………三

第二章 日本音樂發達の概観

- 〔一〕 日本音樂の變遷……………五
- 〔二〕 第一期(上古)音樂の概観……………六
- 〔三〕 第二期(平安朝)前期音樂の概観……………九

〔四〕 第二期(平安朝)後期音樂の概観……………二一九

〔五〕 第三期前期(鎌倉時代)音樂の概観……………二四六

〔六〕 第三期中期(足利時代)音樂の概観……………二六一

〔七〕 第三期後期(江戸時代)音樂の概観……………二七四

〔八〕 日本音樂の現在及び將來……………二七七

第三章 日本の音階……………

〔一〕 音階の二種類……………二三五

〔二〕 音の高さの區切り方……………二三五

〔三〕 音階の名と音の名との相違……………二三八

〔四〕 張つた絃から生ずる音……………二四一

〔五〕 絃の長さとの調和との關係……………二四三

〔六〕 支那の和聲的音階……………二四八

〔七〕 十二律の割出し方……………二五〇

〔八〕 俗樂の五聲……………二五三

〔九〕 感情に起因する旋律的音階……………二五四

〔十〕 日本の音階と西洋の音階との關係……………二六三

〔十一〕 雅樂の呂旋と律旋……………二六六

〔十二〕 十二調子と雅樂の六調子……………二七一

〔十三〕 日本の十二律と西洋の十二律との關係……………二七四

〔十四〕 支那の迷信と音階……………二七六

〔十五〕 律管と調子笛……………二八〇

第四章 日本音樂の批評……………

〔一〕 形式の上より見たる論……………二九五

〔二〕 内容の上より見たる論……………二九四

〔三〕 綜合的に論ず……………三〇六

〔四〕 國民性及び國民史の上より論ず……………三二〇

後編 日本音楽の黄金時代

第一章 中世楽器の種類と其用法……………三三

第一節 絃 樂 器……………三三

〔一〕 琴と箏との區別……………三三

〔二〕 和琴……………三九

〔三〕 箏……………三三五

〔四〕 琵琶……………三五

第二節 管 樂 器……………三八五

〔一〕 笙……………三八五

〔二〕 篳篥……………四三四

〔三〕 笛……………四三四

第三節 打 樂 器……………四四七

〔一〕 太鼓……………四四七

〔二〕 鉦鼓……………四五三

〔三〕 鞀鼓……………四五四

〔四〕 他の種々の鼓類……………四五七

第四節 管絃合奏……………四六〇

〔一〕 合奏の組織……………四六一

〔二〕 樂曲の始めと終り……………四七〇

〔三〕 拍子の種類……………四七一

〔四〕 音取と調子……………四七四

〔五〕 殘樂……………四七六

第二章 中世音楽の種類と其性質……………四八一

第一節 舞樂と管絃……………四八一

〔一〕 外邦樂の傳はつた順序……………四八一



〔二〕 樂曲の種類……………四八四

〔三〕 樂曲の名……………四八六

〔四〕 樂曲の移調即ち渡し物……………五三九

〔五〕 序破急……………五三四

〔六〕 樂曲の難易……………五三七

〔七〕 番舞……………五四五

〔八〕 管絃の取合せ……………五四九

〔九〕 舞ひ方……………五五一

〔十〕 樂人のこと……………五五八

第二節 神樂及び祭祀樂……………五七〇

〔一〕 神樂の變遷……………五七〇

〔二〕 神樂の人数……………五七三

〔三〕 神樂の構座……………五七七

〔四〕 神樂の歌……………五八〇

〔五〕 神樂の作法……………五九一

〔六〕 久米舞……………五九九

〔七〕 五節舞……………六〇二

〔八〕 大和舞……………六〇四

〔九〕 東遊……………六〇六

〔十〕 神樂歌大和舞等の難易……………六一〇

〔十一〕 吉備樂……………六一一

第三節 催馬樂と朗詠……………六三五

〔一〕 催馬樂と朗詠との相違……………六三五

〔二〕 催馬樂……………六三七

〔三〕 朗詠……………六四三

〔四〕 保育唱歌……………六五〇

第四節 歌の披講……………六五七

〔一〕 披講のふし……………六五七

〔二〕 懐紙の書き方……………八

〔三〕 披講の作法……………六五九

〔四〕 宮中御歌會の作法……………六六三

〔五〕 披講の音階……………六六七

附録

第一 佛教に雅樂を併用するの例……………六六五

第二 聲明の音律に就て……………六九三

挿畫目録

第一圖 婦人の謠曲……………三七

第二圖 久米舞と其參考圖……………八〇

第三圖 石垣島の棒踊(寫真版)……………八九

第四圖 和歌浦の雜賀踊(コロタイプ版)……………九〇

第五圖 エヂプトの絃樂器「ノフル」……………九七

第六圖 印度の絃樂器「ビナ」……………九八

第七圖 作曲法より見たる「越天樂」の譜……………一三

第八圖 籥笛と和笛との比較……………二八

第九圖 和琴……………二九

第十圖 琵琶の形及び奏法の變遷……………三七

第十一圖 琵琶の撥の變遷……………七六

第十二圖 金平無勇の圖……………二〇五

第十三圖 絃の長さの主音との關係……………二四三

第十四圖 絃の長さと宮音及び徵音との關係……………二四六

第十五圖 絃の長さと宮音徵音相互の關係……………二四七

第十六圖 五聲の圖……………二四八

第十七圖 絃の長さ五聲との關係……………二四九

第十八圖 七聲の圖……………二五〇

第十九圖 俗樂五聲の圖……………二五三

第二十圖 呂旋と律旋との比較(一)……………二五三

第二十一圖 同右(二)……………二五三

第二十二圖 律旋五聲と三味線調子との關係……………二五五

第二十三圖 三味線本調子の合せ方……………二五七

第二十四圖 三味線二上りの合せ方……………二五八

第二十五圖 俗樂律旋の圖……………二五九

第二十六圖 田舎節と都節音階との比較……………二六一

第二十七圖 日本音階と西洋音階との比較……………二六三

第二十八圖 五分去一の法……………二六三

第二十九圖 呂旋七聲と西洋七聲との比較……………二六六

第三十圖 商調と宮調との比較……………二六七

第三十一圖 商調と呂旋……………二六八

第三十二圖 羽調と宮調との比較……………二六九

第三十三圖 羽調と律旋……………二七〇

第三十四圖 角調……………二七〇

第三十五圖 徵調……………二七一

第三十六圖 十二律と西洋樂譜……………二七五

第三十七圖 十二律とオルガン鍵盤……………二七六

第三十八圖 菅公自作の律管……………二八六

第三十九圖 圖竹……………二八九

第四十圖 調子笛……………二九一

第四十一圖 四穴……………二九三

第四十二圖 琴の形の變遷……………三二七

第四十三圖 瑟……………三三三

第四十四圖 ベルシアの瑟……………三三三

第四十五圖 和琴の名稱及び構造……………三三〇

第四十六圖 和琴の調子……………三三三

第四十七圖 折の奏法……………三三三

第四十八圖 箏の名所及び構造……………三三六

第四十九圖 箏の調律……………三四〇

第五十圖 箏の彈き方……………三四一

第五十一圖 箏の手法……………三四四

第五十二圖 小督局の愛箏「佐々波」……………三四九

第五十三圖 琵琶の名所……………三五三

第五十四圖 琵琶の調子……………三五七

第五十五圖 竹生島附近の地圖……………三六〇

第五十六圖 竹生島の風景……………三六四

第五十七圖 笙の形……………三六六

第五十八圖 笙の管と簧……………三六七

第五十九圖 笙の頭を上から見た圖……………三六八

第六十圖 笙の管の長さ……………三八九

第六十一圖 笙の各管の音の高さ……………三九〇

第六十二圖 屏上の高下……………三九六

第六十三圖 笙の和聲……………四〇〇

第六十四圖 息替と手移り……………四〇一

第六十五圖 笙の吹止めの音……………四〇四

第六十六圖 笙の唱歌の例……………四〇五

第六十七圖 新羅三郎義光の像……………四一三

第六十八圖 義光足柄山に笙を吹くの圖……………四二六

第六十九圖 篳篥……………四三五

第七十圖 篳篥譜の例……………四三〇

第七十一圖 笛譜の例……………四三九

第七十二圖 大太鼓……………四四八

第七十三圖 釣太鼓……………四四九

第七十四圖 荷太鼓……………四五〇

第七十五圖 太鼓の桴……………四五一

第七十六圖 鉦鼓(三種)……………四五三

第七十七圖 鞞鼓……………四五五

第七十八圖 各種の鼓類(五種)……………四五八

第七十九圖 古代の銅拍子……………四六〇

第八十圖 殘樂の奏法圖……………四七九

第八十一圖 輸入樂曲分布地圖……………四八三

第八十二圖 舞樂面(四種)……………四八九

第八十三圖 舞樂『狛粹』……………四九三

第八十四圖 舞樂『胡德樂』……………四九三

第八十五圖 舞樂『崑崙八仙』……………四九五

第八十六圖 舞樂『安摩』と『二の舞』……………四九九

第八十七圖 舞樂『倍臚』……………四九九

第八十八圖 舞樂『還城樂』……………五〇〇

第八十九圖 舞樂『皇帝』……………五〇七

第九十圖 舞樂『萬歲樂』……………五〇九

第九十一圖 舞樂『太平樂』……………五一三

第九十二圖 舞樂『登天樂』……………五三六

第九十三圖 越天樂譜(平調と盤涉調との比較)……………五三五

第九十四圖 舞臺の配置……………五五八

第九十五圖 樂人の正裝(寫真版)……………五五九

第九十六圖 天王寺の舞樂……………五六二

第九十七圖 熱田神宮の舞樂……………五六八

第九十八圖 神樂の人長……………五七六

第九十九圖 神樂の構座……………五七八

第 百 圖 東遊の圖……………六〇七

第一百一圖 吉備樂の箏の手の變遷……………六一九

第一百二圖 吉備樂家庭舞「神路山」(寫眞)……………六二三

第一百三圖 吉備樂余興舞「櫻井の里」(寫眞)……………六三〇

第一百四圖 催馬樂「席田」の初節……………六四二

第一百五圖 同右呂旋洋譜……………六四三

第一百六圖 歌披講席次……………六六三

第一百七圖 宮中御歌會の構座……………六六八

第一百八圖 聲明本譜……………六九四

第一百九圖 聲明譜と十二律との配置……………六九六

第一百十圖 聲明のユリ……………六九七

第一百十二圖 ユリの音階……………六九七

第一百十二圖 聲明講式の音階……………六九八

附録 中世樂曲譜

樂譜第一 神樂「庭燎」……………一

樂譜第二 管絃合奏「越天樂」……………三

樂譜第三 催馬樂「席田」(呂調)……………四

樂譜第四 催馬樂「衣更」(律調)……………五

樂譜第五 朗詠「東岸」……………六

樂譜第六 雅樂唱歌「學びの道」……………七

樂譜第七 歌披講(甲調及び乙講)……………七

樂譜第八 吉備樂「四季の氣色——春」……………八



前編  
總論

## 第一章 音樂の概論



此書は日本音樂に關する種々の事柄を了解せしめ、以て日本の從來の音樂に就て正しい知識を得せしめ、從つて一層面白く之を味はしむるに至らしめようとするのが目的である。それ故に唯日本の音樂のことだけ説明すればそれで宜しいのであるが、然しそれでは教育ある人達に向つて説明するとしては不完全である。別に専門に涉らずとも、少し立ち入つた事柄の説明や、又は批評らしいことでも言ふときは自然と音樂一般のことに話しが關係をして來るから、私は特に最初に音樂の一般のことに就て此章に説明して置きたいと思ふ。即ち此章は音樂の一般原理を説明するのが目的ではなくて、日本音樂の性質を説明する爲めに必要な準備知識を得せしめるのが目的である。それであるから、例へば音樂とは如何なるものか（音樂の定義）とか、音樂は如何にして起つて來たか（音樂の起原）などといふような問題に就ては茲に一切述べない。唯音樂の大體の組織・構造に就て極めて概括的に説明するに止めて置く。若し音樂の一般原理に就て知りたければ私の『音樂概論』や、『西洋音樂講話』、『音樂の原理』等の書を參看せ

られんことを望む。

〔一〕形式と内容。音楽のみならず一般の藝術には通俗的に觀察して直ちに形式と内容といふ二方面のあることが判る。形式といふのはそれがどういふ形、構造を以て作られて居るとかいふようなことを言ふのであつて、又内容といふのはどういふ意味を表はして居るかといふことである。例へば西洋のワルツやポルカなどの舞踏、又我邦の簡單な盆踊（木曾節の如き）などは手拍子、足拍子の打ち方が主であるから、つまり拍子に對する構造を主にした所の舞踏であつて、之れは形式的舞踏である。所が西洋のバレエとか（例へば『瀕死の白鳥』の如き）、我邦の藝術的舞踏（即ち長唄や淨瑠璃などを地にして踊るものや、歌澤振り、仕舞など）などはそれがどういふ意味を表はして居るかといふことを主にして居るから（尤も美術的要素といふことを第一にしては居るけれども、そのことは孰れの舞踏にも通ずるから之れは別として置いて）かゝる舞踏は即ち内容主義の舞踏である。

斯様に凡ての藝術には形式と内容といふ二方面があるが、之れは音楽や舞踏には特に明瞭に現はれて居るのであつて、音楽では此兩方面の區別を明らかにすることは頗る必要である。特に日本音楽の發達の経路に就て考察するのに欠くべからざることである。此區別は繪畫などに

なると音楽ほどに明瞭に現はれて居ない。繪畫の方で形式といふと色の配合とか曲線の組合せ方とかいふようなことを指すのであるが、全く内容を去つて形式だけの繪畫といふものは滅多にない。圖案は殆んど之に近いものであるが、それでも多くの圖案は大抵之れは如何なるもの（花とか鳥とか風景とか）を表はした模様であるといふように多くは内容を伴つて居る。唯純粹の幾何學的模様の如きものが即ち純形式的の繪畫となるのであるが、斯かるものは一般の繪畫の中の極小部分に過ぎないのであつて、大部分の繪畫といふものは全く内容を去つてしまつて形式だけのものといふのは稀だといつてよろしい。此點は繪畫と音楽と大に異なるところであつて、繪畫の起原が自然の模寫にあつたのに反して、音楽の起原は決して自然の事柄を寫し出そうとしたのではなくて、全く心の中の感情を音によつて發表したといふにあるからである。音楽にも自然の事柄を模寫しようとして試みたもの（即ち模寫的音楽 Descriptive music）があるけれども、それは人間の知識が或る所まで發達してから後に起つたものであつて、決して音楽の本來の目的ではないのである。その事は未開人や原始人の音楽を研究して見ると判る。即ち未開人や原始人の音楽は手拍子や足拍子を面白く打つとか、又は簡單な旋律を繰返して唱ふといふに過ぎない。即ち彼等の音楽は簡單な拍子や旋律の繰返しにあるのである。此の繰返

しといふことが乃ち形式の基礎であつて、彼等は唯原始的な形式を味つて居るに過ぎないのである。

斯様に音楽には内容なくして唯形式だけを味はうて居るといふもの（即ち形式音楽）が澤山ある。而かも非常に進んだものにも純形式の音楽が澤山ある。西洋で純音楽（人聲を交へずに楽器だけで奏する音楽）の殆んど最高のものと迄言はれて居るシンフォニー（Symphony）の如きは、元來純形式の音楽であつたのである（第十九世紀初頭のドイッ最大の作曲家ベートーヴェン以後にはシンフォニーにも種々の内容を含ませるようになって來た）。

尤も内容主義の音楽といつても、全然形式を去つてしまつて、唯内容だけで音楽を作るといふことは出来ない。拍子とか旋律とかいふような原始的な形式は必ず存在して居る。之れが無ければ音楽といふものにはならない。唯内容主義の音楽といへば、その目的が内容即ち意味を表すにあるものをいふのである。例へば浪花節も義太夫節も新内節も皆内容主義の音楽である。然しその中に含まれて居る拍子とか旋律などの形式的要素は、三者大に異なつて居る。即ち浪花節では、内容即ち詞の意味を味はふといふのが殆んどその全部であつて、旋律や拍子などの形式的要素は全くの附屬物であるといつてもよい位である。然し義太夫節になると、同じ

く詞の意味を味はふのが主なる目的ではあるけれども、一方に於て旋律や拍子などが大なる働きをなして居るから、義太夫節を味はふといふものには内容許りではなく、旋律や拍子などの形式的要素も亦その一部分をなして居るのである。清元節に於てもやはり同様であるけれども、然し清元の方が義太夫よりも尙ほ一層旋律や拍子などの形式的要素が働いて居る。そこで義太夫の方ではその内容を取り去つて單に旋律や拍子だけを味はふとすると、非常にその價値を失つて興味が減するけれども（但し中には『三十三間堂』の「さわり」のように美しい旋律もあるが、それは些少の例であつて義太夫一般の性質とは考へられない）清元に於ては假りにその内容を考へずに唯單にその旋律などの形式的方面だけを取離して味はつても、尙ほ相當の興味を起すことが出来る（然しこの事は清元を味はふ眞の目的ではないのであつて、清元はやはりその形式的要素と結び付けて味はふべきものである。言ひ換ふれば清元はその本性に就て形式的音楽ではなくて内容主義の音楽である）。此點に於て清元と義太夫とは大にその性質を異にして居るのである。即ち清元と義太夫とは兩者共に内容主義の音楽であるけれども、清元の方が義太夫よりもその形式的要素に於て優つて居ると稱するのである。

## 〔二〕 形式の要素。

茲で私は、音楽といふものが如何様にして作られて居るかといふ、そ

の作り方のことを簡単に述べよう。先づ第一に、音楽を作り上げるに用ひる所の材料は何であるかといふに、それは音響である。即ち音楽は人間の耳に聞える所の音響を材料として、それで以て作り上げた所の藝術である。それ故、先づ音楽の作り方のことを研究するには、其の材料たる音響の性質から調べて掛り、次に此の音響を材料として、如何様に之を組合せて行くかといふことを考へて見なければならぬ筈である。

一體ものゝ性質といふには二つの違つた種類がある。即ち質的 (Qualitative) の性質と、量的 (Quantitative) の性質とである。例へば茲に一人の人があつて、その人は色が白いか赤いか黒いかいふことや、又たその人は生意氣だとか大人しいとかいふような性質は質的の性質である。何故といふに二人の人を比較して見て一方の人は他方の人よりも尙ほ大人しいといふことは言へるが、二倍大人しいとか、三倍大人しいとかいふように、その大人しいといふ分量を測つて比較することは出来ない。色が白いか黒とかいふことも同じで、甲が乙よりも色が尙ほ白いといふことは言へるが二倍白いとか、三倍白いかいふように、その白の分量を測つて比較する譯には行かない。斯様な性質が質的の性質といふのである。然るに丈の高さとか身體の重さなどは、之を詳しく測つてその分量を比較することが出来る。甲の人は乙の人より

も五寸丈け高いとか、甲の重さは乙の重さよりも一割五分丈け重いかいふことが言へる。斯様に分量を以て言ひ表はし得る性質を量的の性質といふのである。

扱てそこで音響といふものゝ性質を調べて見ると、次の三種類あると言はれて居る (普通の物理學書に載つて居る)。

音響の性質	量的	強弱 (即ち強さ)
	性的	高低 (即ち高さ)
		性的……音色 (即ち音の味)

茲で一寸知れきつたようなことをお断りしなければならぬといふのは、世間では聲の強い弱いといふ區別と、調子の高い低いといふ區別とを混同して居る人が甚だ多いので、音楽の説明をするのに非常に困難を覚えるのである。例へば「モウ少し高い聲をお出しなさい」といふと、少しも調子を高くしないで、唯大きな聲を張り上げる許りである。又た「モウ少し低く」といへば、調子は元の儘で唯聲を小さく弱くする丈けの人が澤山あつて誠に困る。それは高い低いといふことを、大きい小さい即ち強い弱いといふことと、誤まつたのである。又た「あの人の聲が低くて聞きとれない」などいふことをいふ人があるが、それは大きな間違ひで、いくら聲

が低くとも強い聲を出せば、所謂「破れ鐘」のような聲となつて、よく聞える筈である。又蚊の鳴く聲は非常に調子の高い音であるが、弱いから聞きにくい。斯様に調子の高い低いといふことゝ、聲の強い弱いといふことゝは、全く別のことであつて、恰かも人間の丈の高い低いといふことゝ、目方の重い軽いといふことゝ違ふようなものである。尤も世間では調子の高い低いといふことを細い太いといつて居る。例へば低い聲のことを太い聲といつて居る。之は三味線の方から来た言葉らしい。三味線では細い糸の音は調子が高く、太い糸の音は低いからである。然し一般の音楽のことを論ずる際には、細い太いなどいふ名は用ひないで、正しく高い低いといふ言葉を用ひるようになってもらひたいものである。

そこで音響には、前に述べたように三つの性質があるが、此の三つの性質の各々をば色々組合はせて、音楽の形式といふものが出来上るのである。それが即ち形式の要素といふものである。此の三つの性質の中で、音色といふものは、例へば人々によつて聲色が違ふとか、種々の楽器によつてその音色が違ふとかいふことによつて起るのであるから、種々の音色を組合はせるといふことは、つまり合唱をするとか、合奏をするとかいふことになるのであつて、日本音楽では從來殆んど合唱といふことが行はれて居なかつた。多くの人が一緒に唱ふといふこと

音色の組合  
せ

日本音楽に  
於ける合唱  
と合奏

は幾らもある(例へば長唄を澤山の人で唄ふとか、又は謡曲を皆で一緒にやる等の場合)、然しそれは同じ節を皆が同時に唱ふのであつて、そういふことは合唱とは言はないで、之を齊唱といふのである。合唱といふのは、多くの人が一緒に唱ふとき、皆それぞれ違つた節を同時に唱つて行くのである。そういふような唱ひ方は西洋には澤山あるが、日本音楽には餘りない、それ故合唱のことは、今茲には述べない。又合奏、即ち多くの違つた楽器を同時に組合はせて演奏するといふことは、日本音楽では平安朝時代に最も發達して居た。即ち其頃の雅樂(管絃)や催馬樂などはそうである。然し江戸時代にも多少は行はれて居た。例へば長唄の合の手に於ける本手と替手又は上調子と同時にやる如きはそうである。又箏と三味線と尺八の三つを合せるとか、又は箏と三味線と胡弓の三つを合せることを、俗に三曲合奏といつて居るが、之も亦一種の合奏ではあるが、然し古い三曲は西洋音楽にいふ合奏や、又は平安朝の雅樂に見る管絃合奏とは、全然そのやり方が違ふのであつて、唯此の三つの楽器が大體相似た節を奏して居るのである。頂度前に述べた齋唱に近似するものであつて、西洋の合唱に相當するものではない、之は組織的な合奏法としては幼稚なやり方である。近來は尺八の進歩と共に三曲の合奏法が餘程進歩して來た。それ故舊來の日本音楽の合奏法としては、主として平安朝の雅樂を上手



本として説明すべきであるが、此のことは後に第二篇第一章第四節で詳しく述べるから、今茲には省いて置く。それ故今茲に音楽の形式の要素として唯音響の量的性質の方丈けを考へることにする。

形式の三要素

量的性質	強弱の組合せ(順次)……間拍子(Rhythm)
の組合せ	順次の組合せ……旋律(Melody)
高	同時の組合せ……和聲(Harmony)
低	

但し茲に英語の Rhythm を拍子と譯するのは少し無理であつて、學者の方から言はせると拍子とリズムとは大に意味が違ふ、それ故私は間(即ち時間の變化)と拍子とを同時に考へて、之れを間拍子と譯して置いた。又た或る人はリズムを節奏と譯して居る。然し此書は成るべく廣く了解されることを目的として居るのであるから、節奏などいふ耳馴れない字を用ひるよりも、誰れでもよく知つて居る間拍子といふ字を假りに之に當てたのである。學者からの批難を避ける爲めに一寸お断りして置く。

又高低の方には順次(successive)の組合せと、同時(simultaneous)の組合せと兩方あるのに強弱の方には、何故順次の組合せ許りあつて、同時の組合せが存在しないかといふに、強弱と

いふものは、元來力の分量から來た性質であるから、一般にいへば強いものと弱いものとを同時に組合せせると、弱いものは強いものゝ爲めにその働きが消されてしまつて、効果が現はれて來ないからである。それ故稀にはさういふ組合せもあるけれども、一般の形式要素といふ上から見れば強弱には順次の組合せばかりあつて、同時の組合せはないのである。

旋律と和聲

旋律といふのは俗にいふ節のことであつて、つまり聲の上つたり下つたりする節廻しをいふのである。又和聲といふのは俗にいふ音の調和といふことであつて、例へば三味線の本調子で二の糸と三の糸と一緒にチャンと合せて鳴らすと、よく調子が合つて音が美しく聞える。それが音の調和した場合である。之に反して調子のよく合はない人が好い加減に調子を合はせてそれでチャンと合せて鳴らすと、何んだかよく合はないで、いやな濁つたチャンといふ音がする。それが音の調和しない場合である。學者の方では音がよく調和した時を協和(Consonance)といひ、よく調和しないで、濁つた音を不協和(Dissonance)といふ言葉を用ひる。

此の旋律と和聲のことを説明するには音階といふことを言はなければならぬ。それ故その詳しいことは後に(前篇第三章で)述べる。

〔三〕 理性と感情。人間は百人寄れば百人ともその性質が違つて居るが、大體に於て感情

理性に富んだ人と感情に勝った人

に勝つた人と理性に富んだ人と二様ある。例へば、此場合には斯うした方が利益であると思へば、たとへ嫌なことでも辛抱して、そういふようにするといふ人は理性に富んだ人である。之に反して、幾ら之は斯ういふ風にしなければならぬと承知して居ても、嫌で々々堪らなくて、どうしてもそうする気にはなれないといふ人が間々あるが、それは感情に勝つた人である。孰れが善いか悪いかといふことは別問題であるが、要するに餘り一方に偏して居ると宜しくない。例へば理性を没却して感情許りに走つて居ると、女に迷つて情死したり、又は一時の腹立ちまぎれに親や妻君を殺したりするような馬鹿者が出来たりするし、又理性許りに走つて情といふものを辨へないと、冷酷な殺伐な人間になつて、慾の爲めに親を殺したりするような悪漢が現はれて来る。兎も角、理性と感情とが平行して調和して進んで行く人間が、最も善良な優秀な者に相違ないのである。然し斯様に理性と感情とが圓滿に調和して進んだ人といふのは中々尠ないのであつて、どうしてもその一方が勝つて居る人が多い。

何うして斯様に理性に富んだ人と感情に勝つた人との區別が生ずるかといふに、これには種種の原因がある。遺傳もあらずし、境遇もあらずし、教育も關係して居ようし、家庭の事情も關つて力あらずが、之を大きく概括的に見ると、一つは生活状態とか職業とかいふようなこ

社會階級と感情

と、つまり廣く言へば社會の階級によつて支配されるし、又一つは國民性によるのである。

目下の日本の上流中流下層社會は過渡時代で、可なり混亂して居る有様に見受けられるから、現時の社會に例をとる代りに、例へば平安朝のお公卿様と、足利時代の武家と、江戸時代の町人や職人社會とを比較して見よう。先づお公家様にして見ると、家庭内の状態は素より、その階級の社會生活の有様が、常に儀式作法に重きを置いて居て、感情丈けに支配されて居ては、其の社會的地位が維持されては行かない。彼等の教育なるものは、その感情生活を抑壓して、形式生活を行ふて行ける爲めの理性的教育なのであつた。之に反して町人や職人の階級になると、別段に面倒な儀式作法は日常生活に全く不必要であるし、従て感情生活を抑制する爲めの理性的教育は少しも受けて居なかつた。それ故彼等は感情に支配されることが最も多く、特に職人の如きに至つては、最も大膽なる感情生活を實現して居たのである。斯様な生活上の相違は音楽の上に直接に現はれて來るのであつて、平安朝のお公卿様の音楽たる雅樂、郭曲の類は、極めて理性的な形式的の音楽であるが、之に反して江戸時代の町人や職人の間に行はれた淨瑠璃は、實に人情の發露を目的とした純感情的の音楽である。所が武家の階級になると理性と感情との矛盾が起つて來る。元來、武士の精神たる、武士道なるものは、感情の道德であつて、理性

の道徳ではない。所謂武士の情といふものは理論ではないのである。近頃外國の理性的道徳の半可通學者が、我が邦の武士道を批難したり、乃木大將の殉死を罵倒したりする人があるが、それは道徳の標準が違つて居る議論である。兎に角武士の精神たる武士道の基礎は感情にあるのであるが、その感情を一方に於て養成しつゝ、一方に於て之を抑制して行くといふ所が武士道の價値のある所である。つまり之は一種の矛盾である、調和でなくて對比である。それであるから調和を以つて唯一の信條と心得て居る西洋の理性的道徳家には我が邦の武士道が不可解なのである。武士道は倫理學の範圍ではなくて道徳上の藝術である。武士には涙と共に微笑が存在し得る、目で泣いて口で笑ふ、之を倫理學上では詐偽の行爲といふが、藝術上では決して詐偽とは言はない。兎に角武士の生活には理性と感情との對比が基礎をなして居る。一方に於て感情を養成して一方に於て形式を以て之を抑制して行くといふ、そういう生活社會を代表して現はれた音楽が即ち謠曲である。即ち謠曲は、人情的内容を理性的形式の殻を以て包んである。謠曲の藝術としての價値は其所にあるのである。斯様に社會生活といふのは、實に音楽に密接の影響を與へて居るものであるが、其事に就ては次章に於て尙ほ一層詳しく論じようと思ふ。

武士道は藝術なり

國民性と感情

尙ほ理性と感情との區別は、又國民性によつて著しく現はれて居る。過般の歐洲大戦争のやり方を見てもそのことがよく判る。一時斯ういふ話が傳へられて居た。ドイツが經濟上に封鎖をされて、各種の物質に欠乏を告げて困つて居たが、其中でも脂肪の欠乏に著しく困難した。所で一方戰場では澤山の兵士が戦死をする、その死骸を其儘焼き棄て、しまふのは、誠に勿體ない話だといふので、その死骸を集めて一緒に釜の中へ入れて煮て、之れから脂肪を絞り採つたといふことである。之は理窟上から言へば誠に結構な話で、國家の爲めに有益なことであるが、然し感情の上から謂へば、實に忍びないことである。苟くも國家の爲めに貴重なる生命を戰場に擲つたのであつて、國民は其の遺骸を、出来る限り丁寧に禮を厚くして葬るべきである。實際フランスの方ではそうして居る。我が邦の武士道も同じことである。然るにドイツは此の感情を抑へて國家の利益の爲めに斯かる忍びないことを敢行して居る。そこが國民性の相違する所である。尤もその事が國家の爲めは莫大なる不利益を來し、最終の不効果に終ることであれば、感情を抑壓して理性に従ふといふのが武士道の掟であるけれども、一小事迄悉く利害を打算して、理性のみに依て事をなし、感情を少しも顧みないといふことは、我邦やフランスの武士には出来ないことである。即ちドイツ人は理性的人種であつて、我邦やフランス人は

感情的人種であるといつてよ。

世界國民の中で、理性的人種として目立つて居るのはチュートン人種（ドイツ、オランダ、スキューデン、ノルウェー、イギリス）と支那人とである。之に對して感情的人種として特に目立つて居るのはラテン人種（フランス、ベルギー、イタリア）と日本人とである。つまり歐羅巴に於てはチュートン人種とラテン人種とが相對立をし、又た東洋に於ては日本人と支那人とが相對立をして、反對の國民性を有つて居る爲めに、之等の兩人種が過去現在未來を通じて永遠に競争すべき運命を持つて居るのである。一寸茲にお断りをして置くのは現在の支那とドイツとを比較すると非常なる懸隔があつて、その國民性が一致して居るとは到底考へられないが、それは第一物質の文明が著しく程度を異にして居ると、一つはその社會の系統が違つて居るからである。恰かも同じく武士でも陸軍大將元帥の家と軍曹か伍長の家とを較べるようなものである。然しその精神作用はよく似た所がある。戦争の仕方は素より、道德の形式や、哲學の系統や、種々似通つた所が多い。試みに唐の初世や明の初世の盛時を、ドイツの興隆時代と比較するとよく判る。そんな難かしいことを研究して見なくとも手取早い所で日本人と支那人とを較べて見るに、支那人は頭の一つ位打れてもお辭儀をして置けばお金が儲かると思へ

ば、怒らずに頭を下げるといふ性質を持つて居るが、日本人となるとそうはいかない、幾らお金が儲かると思つても、頭を打れてはお金位いらぬから、相手の頭を打ち返してやらうといふのが我邦人の通性である。我國の人はそれで随分損をして居るのであるが、どうも國民性だから止むを得ない。然し又宜い所もある。孔子の教へなどは、支那では唯その形式即ち理性的の部分丈けしか行はれないで、その内容精神に至つては支那人には到底行はれない。却つて我が日本にその精神が傳へられ、之れがよく行はれて居る。支那ではその教典の定義を解釋したり、その系統の比較をしたり、そんなこと許りして居る。つまり倫理學上の問題がやかましく研究されて居て實際修身の教へは實行が普及されて居ない。そのことはドイツのやり方によく似て居るのである。斯様なことが皆社會生活の上に大影響を與へて居て、從つて音樂の上に之が現はれて來るのである。西洋音樂に於ける國民性の相逢、理性感情の問題、チュートン、ラテン兩民族音樂の性質などに就ては私の著『音樂講座（科學文化叢書）』に詳しく論じてあるから、茲には繰り返して述べないが、日本音樂に於ける此の問題、及び日本音樂と支那音樂との比較等の問題に就ては、後章に於て詳しく述べる。

扱て前に述べた音樂の形式要素たる間拍子・旋律・和聲と、精神上の働さなる理性感情との

## 拍子と感情

關係を茲に考へて見よう。先づ第一に間拍子といふことは純粹の感情から起つたことである。拍子には始めから理性が伴つて起つたといふことはない。例へば二拍子には斯様ういふ性質があるとか、三拍子には何ういふ性質があるなどいふ事を、學者が言つて居るが、それは拍子といふものが音樂に存在してから後に、之を學者が研究した丈けのことであつて、學者の研究に依つて始めて拍子といふものが發明されて來たのではない。學者の研究の有無に關せず、拍子といふものは存在するのである。人間の感情が昂まつて來れば、獨りでに手を舞ひ足を踏んで踊り出し、そこに拍子といふものが現はれて來るのである。それ故理性に乏しくして主として感情に依つて事をなして居る所の未開人や原始人には拍子が最も遺憾なく發揮されて居る。東京附近の人はよく知つて居る事であるが、毎年十月には法華宗の池上本門寺などのお會式といつて、低級な人々が多數に集まつて無上に熱中して、太鼓を叩いて練り歩いて居る。その太鼓の打ち方は唯極めて簡單な一種の六拍子である。單純なる彼等の精神には、唯その拍子丈けで感情が昂奮して、堪え難き快感を覺へつゝあるのである。その音樂上の働きといふものは未開人や原始人と一向變りはない、その間に何等の理性もなく理窟もない。拍子といふもの、本來の性質は斯様なものであつて、それが追々と發達して來たのである。それ故理性を没却して

## 和聲と理性

感情一方に走るような人々の間には、常に面白い拍子が發展をして行く。之れが多少國民性の上に現はれて來ると、斯のフランス人の音樂に於て之れが見られる。フランスの音樂は實にその拍子の變化に面白味を持つて居る。第一フランスの國歌『マルセーユの歌』を見てもさうであつて、あの曲の値打は實にその感傷的な間拍子にあるのである。

之に反して非常に理性の力を假りて起つた所の形式要素は和聲である。斯ういふように音を組合せたらば何んな氣持がするとか、不協和な音は何ういふ様に感ぜられるとかいふことはあるが、その事は和聲といふものが發明されてから後に研究されたことであつて。此の和聲が發明されたといふことは知力から來たのである。そのことは和聲の現はれて來た起原を考へて見れば判る。決して今日の和聲は未開人の音樂から自然に發達して起つたものではなく、少數の學者の研究がその起原をなして居るのである。例へば西洋に於ける和聲の起原を考へて見るに古代ギリシヤ以前に於ては音の調和といふ考へはなかつた。所がギリシヤに名高いピタゴラス(Pythagoras)といふ數理哲學者が起つて、埃及に留學をし、種々な數學を研究したが、その中で、音樂の理論を數理的に深く調べた。恐らく西洋で音樂のことを數理的に研究した人としては、最も古い人であるといつてもよろしい。(其以前に研究した人もあるが、其の仕事は多



和聲の發明

今日に傳はつて居ない。氏は一絃琴を用ひて種々のことを研究した時に、初めて二つの音を同時に鳴らすと、何ういふ結果が現はれるといふことを研究して、協和音と不協和音との區別を立て、そのことを書籍に記して之を遺した。所が此のビタゴラスの研究を繼いで、音の和聲のことを尙ほ詳しく研究したのが、やはり古代ギリシアの最も名高ユークリッド (Euclid) (幾何學を發明した人) である。此のビタゴラスとユークリッドと二人の研究論文は其後長らく葬られて居たが、紀元一千年の頃オランダ地方の僧フクバルト (Hucbald) といふ人が、ビタゴラスの論文に就て再び研究をした結果、ビタゴラスの發見をした協和音といふものを、實際の音楽に使用して見たいと考へ、所謂オルガヌム (Organum) といふ一種の和聲法を案出してそこで初めて歐羅巴に、複音の音楽といふものが現はれて來たのである。それ迄、即ち紀元一千年に至る迄は、ヨーロッパの天地に、複音とか和聲とかいふものは全く無かつたのである。此のフクバルトのオルガヌムが漸次發達變化して、中世時代の對位法コントラポイントとなり、進んで現時の和聲的音楽となつたのであつて、現時のような和聲が現はれる迄には、随分多くの學者が研究を重ねた。決して之を自然の感情に放擲して置いて、和聲といふものが現はれる筈がない。支那に於てもやはりその通りである。既に今から四千餘年以前の黃帝の時から、音楽を數理的に研

旋律の性質

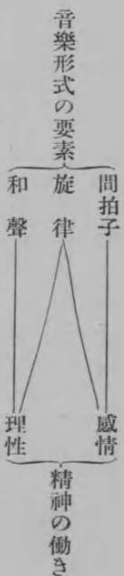
究することが行はれ、恰かもギリシアのビタゴラスと同様の學理が發見されて居て、十二律の計算の如きはそうである。後章を見よ) 音の組合せ方が研究されて居た。特に漢の京房の如きは、餘程音楽のことを數理的に研究して、六十律の如き深い研究が行はれて居た。之等の諸學者の研究に依て和聲法が發見され、之が實地に應用されるようになり、隋唐時代の盛んな和聲的音楽が現はれて來たのである。それが日本に入つて平安朝の雅樂となつたが日本人は感情的であつて理性的でないから、平安朝の末期から以後、支那から輸入された和聲法は行はれなくなつてしまつて、我が邦の近世音楽には和聲といふものが極めて貧弱になつてしまつたのである。之に依て見るも、和聲といふものは理性的研究に依つて生じたものであつて、之を自然に感情に委せて行くと、唯に和聲といふものが現はれて來ない許りでなく、立派な和聲を與へられて置きながら、遂に之を失つて行くといふような事が起るのである。それ故和聲的音楽を維持し發達させて行かうと思へば、絶えず其に對して理性的に研究して行くことが必要である。次に旋律はどうであるかといふに、之れには感情を主にしたものと理性を主にしたものと二



〔旋律〕 感情を主としたもの——數理的な音階の拘束を受けず。理性を主としたもの——數理的な音階を基礎とする。

元來聲の昇降は感情に依て起るのであつて、嬉しい時には聲が昂まり、悲しい時には聲が低くなり、又愉快な時には聲が飛び々に大きく昂降し、愛情とか戀とかいふ情を表はす時には、聲が細かく滑らかに昇降する等の如く、凡て聲音の抑揚は感情の結果である。所が單にそれだけの感情で聲が昇降して居るといふような旋律は未開人か原始人より外にはなく、苟くも多少の文明を備へて居る國民の間には、音楽といふものは斯かる自然のものではなくて、多少藝術的即ち人爲的 (artificial) に發達をして居る。言ひ換へれば多少理性が加はつて居る。即ち聲の昇降には一種の理性的規定が造られて居る、その規定が即ち音階 (Musical scale) といふものであつて、開明國人に行はれて居る所の旋律は皆此の音階を基礎として出來て居るのである。所で此の音階といふものは、元來理性的に作られた所の規定であるから、前に述べた理性の産物たる和聲といふものを基礎として居る。然しながら其の和聲といふものを基礎として、以て音階を形成するその仕方によつては、文明國人の間に於ても種々區別があつて、前に述べたチュートン人や支那人の如く理性的の國民は、徹頭徹尾和聲の上に音階を築き上げようとする、かゝる音階を和聲的音階 (harmonic scale) といふ。之に反して日本人やラテン人の如く感情的の國民は、大體の骨格だけは和聲を基礎として作り、細かい部分は和聲の拘束を離れて感情的にやつて行かうとする、かゝる音階を旋律的音階 (Melodic scale) といふ。此の兩種音階のことは後に第三章に於て詳しく説明する。兎に角孰れにしても開明人の間に行はれて居る音楽的旋律といふものは、感情と理性と此の兩者の一致に依て起るものである。

上來述べたことに依て音楽の形式の三要素と精神の働きなる理性感情との關係を一括して見ると次のようになる、



此事は特種なる國民及び社會階級に於ける音楽の特質及びその變遷を知るのに極めて大切なことであつて、その日本音楽に於ける諸種の問題の解決に就いて次章に大に論じようと思ふ。

〔四〕 家庭音楽の性質。此章の初めに音楽の形式と内容との區別を説明し、引續いで形式の三要素と、それが理性及び感情に依て何ういふ様に區別されて居るかといふことを述べ、それ

で音楽の極く一般の必要なこと丈け説明したから、之より直ちに日本音楽の本論に入るべき筈であるが、茲に極めて大切な問題として、家庭音楽のことを簡単に申述べて、以て此章を終らうと思ふ。

現時の我邦の家庭には適當な家庭音楽といふものがない爲めに、家の中が非常に寂しい。どうしても家庭には、家内中揃つて共通に楽しむことの出来る趣味といふものがなくてはならない。幾ら餘計な金があり餘る程有つても、家の中が面白くなく寂しく冷たい家が時々ある、又お金は一向なくて辛ふじて其日々を送つて居る賤が家でも、毎日面白く楽しく笑つて暮して居る所もある。どちらの生活が幸福であるかといふことは、言はずとも知れたことであるが、家庭の平和幸福といふことは、餘程此の趣味といふことが與つて力があるものである。

所が此の家庭内の趣味といふものは、家内中の人が皆一語に之を味はふことの出来る性質のものでなくてはならない。碁や將棋カルタなどのような遊戯でも悪くはないが、然し之等は競争的のものであるから、平和といふ點から見ても面白くない、それに其方法が餘り知識的に過ぎて居て、其技術が進むに従つて大人と小供、男と女などの間に其力が違ひ過ぎて、共通の興味といふものが起つて來ない。尙一つは精神を静め和らげるといふことがなく、反對に興奮せし

家庭には共通の趣味が必要

め、疲勞せしめて害が多い。其點からいふと美術などの方が遙かに優つて居るが、家庭内の趣味としては餘りに靜的で、且つ個人的である。どうしても家庭内の趣味は音楽に越したものはない。それは歐米諸國を見るに、どこの家庭でも、家庭音楽といふものを持つて居ない家庭はないといつて宜しい。今から數千年以前の古代エヂプトから、既に家庭音楽といふものが發達して居る。一家の人々がそれ／＼一日中の日課仕事を終つて、夕方の食事に一同が相會すると、先づ樂しく食事を終り、それで身體の榮養上の要求が滿されると、次に家内中一語に樂しく歌を唱ひ、樂器を奏し、ダンスを踊つて、それで精神の疲勞が一掃され、斯くして肉體上にも精神上にも充分なる慰安満足が與へられるから、翌日に至つて再び新しいエネルギーを以て活動することが出来るのである。歐米の人が孰れも社會の各方面に涉つて充分活動をし、驚くべき効果を擧げて居るといふのは、此ことが與つて大なる原因をなして居ると考へられる。實に我邦現時の状態から見ても、羨ましく限りであるといはねばならぬ。

纏つて我邦現時の家庭を見たらば何うであるかといふに、中には歐米式に斯様な楽しい生活を送つて居る人も無いではないが、それは實に九牛の一毛である。我邦家庭の大部分といふものは、上流といはず、中流といはず、下流と言はず、實に此大恩澤を蒙つて居ないのである。

それは音楽を家庭でやつて居る家は澤山にある。然し家庭音楽の最大要素たる共通の趣味といふことは眼中に置いて居ない。例へば主人は謠曲に凝り、妻君は箏許り弾いて居る、子供は學校で習つた唱歌を唱つて居る。所が主人が謠曲を始めると子供は「また内の親父があんな野蠻な聲を出して唸つて居る」といひ、妻君が箏を弾くと主人は「煩さくて仕事が出来ないから止して呉れ」と小言をいひ、子供が面白そうに唱歌でも唱ふと親は「そんな大きな聲をしてやかましいから止せ々々」と怒りつける。そんな風であるからお互に少しも趣味の同情共鳴といふものがない。そこで主人などは家庭内で自分の趣味に同情して呉れるものがないので、止むを得ず家庭外に同情者を求めることになり、謠曲の同好者が打寄つて何々會などといふものを作つて屢々寄り集まる。集まられた家庭は益々以て迷惑至極だし、左もなくとも主人は屢々家を他にして夜分出歩いて許り居て、家庭内は益々寂しくなる。畢竟主人の趣味に對する家庭の同情といふものが無いと、主人は遂に家を明けて遊び歩くようになり、その結果藝者などいふ馬鹿々々しいものが必要になつて來るのである。然し主人の趣味に對する家庭の同情といふのは、心からの同情でなくてはならぬ、服従の意味の同情では宜しくない。同情いふのはつまり共鳴といふ意味でなくてはならぬ。それ故斯様なことになる罪は、現時の日本に適當な家庭音楽

が存在しないといふことに、あるのであつて、別段、妻君の教育法が悪いといふことではない。

何うして現時の日本に適當な家庭音楽が存在しないのであるか。見渡す所今の日本には實に澤山の種類の音楽があるではないか、その中には家庭に行はれるべきものが幾らもありそうなものだと思はれる人があらうが、不幸にして此の澤山ある日本音楽の中には、殆んど此の條件に適したものが無いのである。それは何故であるか、今之より少しく家庭音楽として備ふべき必要な條件を研究して見ようと思ふ。

先づ第一に、家庭音楽として必要な性質はそれが形式的のものでなくてはならぬ、決して内容主義のものであつてはならない。何となれば内容を主にした音楽に於て、其内容といふのは小供らしい極めて低級のものか、左もなくば大部分は世態の複雑を極めた所の人情を表はしたものである。所がかゝる複雑なる人情といふものは、之を味はふ人の年齢、教育、境遇などに依つてその解釋が著しく違つて來る。斯様なものは到底家庭に於て共通の趣味を以て味はふことは出來ない。例へば淨瑠璃の「お染久松」に就ていへば、主人はそんな行爲は實に道德上不都合であつて聞くに堪えぬといふし、妻君は誠に可愛相だといつてそれに同情をするし、子供には何のことだか譯が判らぬといつたやうに、一つの樂曲に就ても一家中の人が夫々解釋が異なり從

てその興味が著しく違ひ、甚しきは一方で喜ぶものを一方で嫌ふといふようなことが起る。斯かる性質のものは到底家庭には入れられない。即ち人情主義の音楽は家庭音楽となることは出来ぬ。此意味から所謂淨瑠璃に屬する近世俗樂は家庭音楽として取り入れられぬものである。然しその爲めに三味線音楽全部を家庭から排斥するのではない。長唄や歌澤の如きものになると必ずしも人情主義の音楽とは謂へない、餘程形式に重きを置いたものである。又或る人の言ふ如く三味線といふ樂器自身に別段大した欠點は存在しない（世界的樂器としての多少の欠點はあるが、然しこの欠點が家庭音楽に入り得ないものであるといふ性質のものではない。）然し從來の長唄や歌澤は今日の新しい教育を受けた人には多少不満足な點がある。あれは昔し常識より他には多くの教育のない江戸時代の下層社會に根柢を置いて出來た藝術であつて、今日の新しい教育を受けた中流以上の人が味ふとしては幾分か適當しない所もある。それは長唄や歌澤には可なり進歩した技巧があつて中々難かしい。言ひ換へれば技術は中々進んで居る。今日と雖もその藝人はその技術の進歩に苦心をして居る。それで種々の改良もやつて居て、彼等は此の苦心改良を以て、長唄や歌澤が時勢と共に進歩したかの如く考へて居るが、事實は決してそうでない。彼等の苦心改良は餘り學術的根據がなく、現代の思想界の進歩と一致

しない、唯常識技巧の他には多くのものがない。彼等は現代の哲學や科學は何を教へて居るのか、政治は何うなつて居るか、外交は何うであるか、國際關係は如何になつて居るか、そんなことはテンデ知らない。江戸時代の下層社會は一般にそんなことは丸で知らなかつた。そういう人間を相手に出來上つた音楽はそれで宜しいが、現代の中流以上の人は騙ろげながらこれを辦へて居る。女子供と申しては婦人に對しては濟まぬが、比較的教育のない女や子供には、江戸時代と同様に長唄や歌澤でも濟んで居るが、然し大正の今日國家の中堅をなして活動しつつある知識階級の人の音楽としては、それでは餘りに貧弱ではあるまいか。彼等が此の現代の教育の上に正當に改良して呉れたならば、三味線音楽と雖も堂々として家庭に入れることは決して妨げない、少なくとも私は喜んで之を受け入れるが、今迄の儘では廣く全國一般家庭に強ひ難い。箏に就ても琵琶に就ても全く之れと同じことがある。私は之等の諸藝家に對して、現代の進歩したる教育を遺憾なく受けられんことを希望する次第である。

然らば人情主義の音楽は、音楽夫れ自身として價値が無いかといふに、決して左様ではない。唯私は家庭音楽として之を述べた許りである。家庭音楽の他に職業的音楽があつて、特殊の技巧を鍛へた藝家が、之を以て一般社會の人を慰めて呉れるのは、大に感謝すべきことであ

る。西洋には歌劇などがあるが、然し之れは家庭音樂ではない。家庭音樂には非常に大なる努力と、長年月に渉る修養とが無ければ出來ないようなものであつてはいけない。親でも、子でも、誰にも直きに出來るようなものでなければ廣く行はれない。そのことは誤解しては困る。

斯様に家庭音樂といふものは、兎に角形式的のものでなくてはならぬ。形式的音樂であると家庭の人が一諸にやつても、共通の趣味で味はふことが出来る。唯其の音樂に對して多くの修養を経た人は、修養の少ない人よりも分量に於て餘計の興味は起るであらう。即ち興味といふことに於ては、その量の多少はあるであらうけれども、一方で面白いものが他方で不快を起させるといふような、反對な現象は起つて來ない。此點が家庭音樂として實に大切な要件であるのである。

斯様に考へて來ると、家庭音樂として最も適當したものは何であるかといふに、それは勿論西洋音樂であると言ふに躊躇しない。少くとも理論上では必ずそう答へなければならぬ。我邦には特に家庭音樂として今日まで發達を續けて來たものはない。其點から言ふと、西洋音樂は家庭音樂として、凡ての日本音樂よりも優つて居る。(第四章を見よ)。然し之は理想である。理想である。今理想を離れて現時の我邦家庭の狀況を觀察して見るに、近頃大分西洋音樂が我

家庭音樂に最も適したものは西洋音樂である  
實際上の問題

邦に行はれて來たようであつて、東京や大阪、京都のような大都會の中に居つて、最新の流行を追ふて居る交際社會に交つて暮して居ると、如何にも到る所に西洋音樂を家庭に於て樂しみのあるように見える。私もかゝる社會の中丈けしか見なかつた時代には既に西洋音樂が我邦に萬遍なく普及したかの如くに思つて居たが、一步我邦の上流中流を通じて廣い世の中に出て見ると、大都會の中ですら西洋音樂が家庭音樂となつて居る家は實に九牛の一毛である。況んや交通不便なる山間僻地に於てをや、私は各地に於て各種の人と會して、西洋音樂の談話を交換したが、大多數に於て其の知識の皆無なのを見て大に悟つた。以前は西洋音樂が日本に普及するのはアト十年か二十年で出來るようになつて居たが、それは實に世の中を見ない書生的の考へであることを知つた。第一、西洋音樂が日本に普及するのには、それが日本化して我が國民性と融合しなければならぬ。恰かも基督教や佛教が今日の隆盛を見るに至つたのは、それが我が國民性と融合させた結果である。奈良朝から平安朝にかけて、支那朝鮮から音樂が入つて來て、之れが我が國上流の音樂となつて現はれたのは、平安朝に於て多少その形が變つて、我が國民性に融合した結果である(次章を見よ)。今日西洋音樂が多少なりとも我が國民性に化せられて、之に依て我邦の全家庭に普及するに到るのは、到底我々が時代中には實現されない



と考へられる。次の時代を待たなければならぬ。少なくとも今日の我國の多くの音楽教育家が國民性を考へず、又た音楽の特質をも考へず、唯盲目的に我が國民性と背馳した所の舊式なチューソン音楽のみ教授して居るような状態では、益々以て心細い次第である。然し今日と雖も西洋音楽が我が國民性に融合しつゝあるといふことは争はれない。カチューシアの唄が居る所で聞かれ、大阪寶塚の少女歌劇が關西に於て大なる勢力を持つて居る所を見ても明らかである。之等が永い間に積り積つて、遂には西洋音楽が日本化して普及される黄金時代が到達するには相違ない。私はこのことを私の子孫に書き遺して、何代目かの孫が斯くの如き黄金時代に遭遇して、之を私の墓前に報告するの時を、地下に於て心長く待つて居るつもりである。決して私の一代の中に之が實現されるものと信じて、空想を夢みて居る程お坊つちやんではない。所がボンヤリと斯様な黄金時代を待つて居ることは出来ない。救ふべき世の中は焦眉の急にあるのである。今日の前に河の中に落ちて溺れようとする人がある時、將來此の河に落ちないよりに川端に柵を造るよりも、先づ前にその人を救はなければならない。今差し當つて我邦の家庭音楽を今日から何うしたらばよいか、それを心配して居るのである。

茲に於て從來の日本音楽の如何なるものが、差當り家庭音楽として適して居るか、餘り大なる困難準備なくして行ひ得る家庭の音楽は、如何なるものが宜しいか。前にも述べた通り近世の俗樂は、それが人情主義なることに於て、またそれが進歩した教育と一致しないことに於て充分満足な家庭音楽となり得ないものである。然らば残つて居る問題は唯足利時代の謠曲と平安朝の雅樂野曲、それから箏尺八三曲と此の三つしかない。今此の三つに就て考究して見よう。

る困難準備なくして行ひ得る家庭の音楽は、如何なるものが宜しいか。前にも述べた通り近世の俗樂は、それが人情主義なることに於て、またそれが進歩した教育と一致しないことに於て充分満足な家庭音楽となり得ないものである。然らば残つて居る問題は唯足利時代の謠曲と平安朝の雅樂野曲、それから箏尺八三曲と此の三つしかない。今此の三つに就て考究して見よう。

#### 家庭音楽の必要條件

- (一) 形式的なること。
- (二) 大人小兒、男子女子に共通に適し得ること。
- (三) 進歩した教育と一致すること。

今日謠曲は我邦の中流及び上流社會に於て可なりよく行はれて居る。中には一家中揃つて之に熱心な家庭もある。かゝる家庭に於ては、眞に謠曲が家庭音楽として用ひられて居るのである、此事が實際果して、我邦の現在及び將來の家庭に適して居ることであるか否かを考へて見よう。先づ前に擧げた家庭音楽の三つの必要なる條件に、果して當て嵌まつて居るか否かに就て考へて見るに、その第一要件たる形式音楽であるといふ點に於て、謠曲は此の條件に適合して居る。謠曲には文章歌詞の内容といふものがあつて、之れが音楽の力を俟て發表されるとい



ふ點にて、如何にも近世の淨瑠璃などのように、内容主義の音楽であつて、形式主義の音楽ではないように見えるが、然し實際はそうでない。少なくとも今日の謠曲と名付けられる音楽は決して内容主義、人情主義の音楽ではない。謠曲を謠つて居る人は、その形式即ち謠ひ方を味はつて居るのであつて、その人情を味はつて居るのではない。此點は實に家庭音楽に適して居る。次に第二要件たるそれが大人小兒、男子女子を通じて一般に適して居るか否かといふことを考へて見るに、此要件は多少謠曲に欠けて居る點がある。謠曲の謠ひ方は次章に述べる通りその成立の條件から考へて見ても、又その發達の徑路から考へて見ても、兎に角武士の音楽、男性美の音楽であつて、少しも女性美を備へて居ない。簡易素朴なる中に禮義があり、威嚴があり、又その奥に隠れたる温情がある、此點は到底、江戸時代の町人や職人氣質を代表した三味線音楽の及ぶ所ではない。然し又一方から言へば、如何にも東夷の趣きがある、下腹に力を入れて唸り出す聲などは如何にも武士の聲であつて、所謂夷聲である。大宮人は決して斯様な聲は出さない。西洋音楽に於ても決して斯様な聲は音楽上に用ひない。平安朝及び今日の西洋には、胸から出す聲 (Chest tone) といふことはあるが、謠曲のように腹から出す聲 (Abdomen tone) といふ言葉はない。その聲の出し方は多少不自然である。平安朝音楽の聲の出し方の方

が自然であつて、而かも一層精練されて居る。然しその爲めに謠曲の聲の出の方を批難するのではない。唯かゝる東夷流の武威一點張の聲を、本來優美なるべき女子が之を眞似て、而かも到底其妙に達せず、苦しまぎれに叫んで居るのを聞くに實に不快に堪えない。そのみならず實に勿體ない話である。宛かも光輝燦爛たるべき寶石に燻しを掛けるようなものである。金に燻しを掛けたのならば滋味があつて好いといふこともあるが、金剛石の如き寶石に燻しを掛けるといふことは未だ聞いたことがない。聲の出し方に就て言つてもそうであるが、謠曲の一般性質から見ても同じことで、丁度謠曲は武士が袴を着たようなものである。之に對して女子の謠曲をやつて居るのは、恰かも女が袴を着たようなものである。武士が袴を着れば威嚴が現はれる。然し女子が袴を着けて何で威嚴が現はれるか。恰かも娘義太夫を見るように、心ある人は之を見て實に不快に堪えない。不快に感じない迄も實に滑稽に堪えない。猿芝居を見て居るようなものである。私も從來所々で女子の謠を聞かされたが、耳を傾けるに足るべきものは、日本國中未だ一回も聞いたことがない。私は謠曲は好きである、謠曲の價値は充分認めて居る (そのことは次章に論ずる)、然しその不得意な點もよく承知して居るから、盲賞することはしない。兎に角女子の謠曲に就ては絶対に反對をする。女子はわざ／＼苦しんで斯様な引き合は

ない藝術をやるよりも、モット容易な努力を以てして、實に光輝燦爛たる藝術はいくらもある。それも苦しんで後に眞の成功が得られるものならば、苦しむのも宜しからう、何んな藝術でも、その奥に達しようとするのには、苦しまなければならぬのであるが、然し眞の成功は得られないと定まつて居ることに苦しむのはつまらないことで、畢竟は國家の爲め人類の爲め無益なことである。昔から人は自から其分を知れといふ諺がある、以て婦人の謠曲家に戒むべきである。

私の此の議論に對して或る人は「足利時代には女子も謠曲をやつて居た。それだから女子の謠曲は差支がない」と辯解をされた。それには次の二つの誤がある。一つは此の論は「足利時代にも盜賊が居つたから、現代に盜賊が居ても差支ない」といふのと同じことで、昔あつても悪いものはやはり悪いのである。他の一つは、今日の謠曲の形式は主として江戸時代に精練されたものであつて、足利時代に於ては可なり形が違つて居つたもので、之を一様に論ずることは出来ぬ。そのことは次章に述べる。

斯様に謠曲は之を謠として見て家庭音楽の第二要件を欠いて居る。之れだけでは家庭音楽として面白からぬものである。但し笛や鼓を入れて、之を女が扱ふ場合は別である、その事は後



第一回 婦人の謠曲を倒るるを漫畫

に述べる。所で第三要件たる、進歩した教育に一致するといふことは、何うであるかを考へて見よう。或人は斯ういふであらう『足利時代といふのは今から數百年も昔の事で、今とは丸で時世が違つて居る、そんな舊式な音楽は現代の思想には一致しない』。然し此議論は半面理窟が合つて居て、半面は誤まつて居る。それは足利時代と今日とは哲學思想も異なり、科學思想も異なり、社會組織も違い、政治も全然違つて居る。此點から見ても舊いものは新らしいものとは一致しない。然し喜怒哀樂の情は變らない、親子男女の間の情は決して違つて居ない。此點に於いて藝術は時間を超越して居る。舊い藝術でもやはり、我々に新らしい感興を起し得るものである。それ故必ずしも古いからといつて、現代には絶対に適しないといふ譯には行かない。實際問題は「古い謠曲が果して我々に新らしい感興を起し得るかどうか」といふことにある。之に對して二派の議論があつて、謠曲の嫌いな人は、謠曲などは兎ても駄目だといつて排して居るし、又謠曲に凝つて居る人は謠曲でなくてはならないように言つて居るが、それは孰れも感情上の問題が多くを占めて居る。私の考ふる所では古い謠曲も現代に充分新らしい感興を起し得るものである。謠曲は現代の人間にも價值がある。現時の隆盛を來したのも、その原因は一つは此の點が興つて力がある。然しそれで謠曲は、現代の思想と一致したところの最も適し

た藝術であると考へたならば、大に間違である。謠曲には形式上の欠點がある。そのことは詳しく後章に述べるが、今極くザツトその大體丈けを述べると、前にも述べた通り形式の要素には拍子、旋律、和聲の三者があつて、和聲は感情的な我が邦人には適しないから、他の旋律や拍子が發達した上に、それに和聲が加はるならば結構であるが、和聲丈けを主にして和聲の結合即ち和聲進行 (Harmonic progression) を主要にして、他の旋律や拍子がそれに附隨して行くといふやり方は、我邦には適しない、之に反して拍子は純感情的のものであるから、感情が抑へきれないといふ場合には、拍子が主要になつて働らくのである。足利時代の武士には音楽に對する特種教育がない。それだのに儀式を重んずる思想から形式主義を擇んだ。平安朝の公家様は、當時の時世として高等な教育を有して居たから、音楽が形式的となる際に、その教育の力に依て、感情と理性と平行することが出来て、従つて平安朝には、旋律を主とする音楽が發達したのであるが、足利時代の武士には此の教育が足りない。それにも係らず彼等は形式音楽を擇んだ。そこで彼等は、教育の最も不足する形式、即ち拍子を以てその形式を作り上げたのである。謠曲の眼目は拍子にあつて、旋律は從である。謠曲は實に拍子の藝術の最も進歩したものである。謠曲位拍子の組織の進歩した藝術は、恐らく世界に他に無からうと思ふ。此點

は、謡曲の大に誇るべき點であるが、然しそのことは、科學教育の普及せること足利時代に幾萬倍せる、今日の人間の思潮とは一致しないやり方である。どこ迄も、謡曲は、思想の、純朴なる、武士の、音楽である。

茲に於て謡曲を家庭音楽として見て次の結論が得られた。即ち第一條件には適して居るから此點から見て家庭音楽として之を議題に上し得る資格がある。所が第二條件から見ると、謡曲を單に何處迄も謡ひ物として、やるということになると不都合になつて来る。然し女子が鼓をやるとか、又た子供が笛をやるといふようなことにでもすると、差支がない許りでなく、大に面白い。一體に謡曲の眞の面白味は樂器の伴奏を伴ふところにある。樂器がなくて、單に謡丈けではそんなに面白いものではない。そこで家庭に於て女子や子供が、無理に苦しんで叫び聲を發して居るよりは、却つて樂器の方に廻つた方が、家庭音楽として立派な効果を現はすことになると思ふ。序に申添へて置くが、或る醫師の述べた所によると、青年の女子が無理に下腹に力を入れて、謡曲をやると子宮を害して、不妊症に陥る恐れがあるといふことである。私は此の説の正否は知らないが、要するに女子には有害無益なものであるようである。之れも女子が樂器の方に廻れば差支ないことになる。次の第三條件を考へて見ると、その感興に於ては現代

にも適し得るが、その形式に於ては現代の教育から見ても多少不満足な點もある。

然しその形式の多少不満足な點は、之を直ちに改め得るか否かといふに、之を改めて旋律本位のものとするれば、謡曲の立脚地を失つて、之は他の藝術に化してしまふ。そうすれば謡曲の問題ではなくなつてしまふ。要するに謡曲が家庭音楽として問題となるべきものであることは、第三條件の半部に依て決定されることである。然し之れとても單にその特殊な形式丈けの問題であるから、寧ろ重大な問題ではない。但し謡曲を家庭音楽としてではなく、一般の藝術としての論や、能樂に關する議論は別ものであつて、そのことに就ては後章に論ずる。

茲に於て私は次の問題として、平安朝の音楽を家庭音楽の上から論じて見たい。平安朝音楽のことは次章及び次篇で詳しく説明をするから、その時に尙ほ一層明瞭に、それが家庭音楽として如何なる價値を有して居るかを述べるつもりであるが、今極く大體にそれに就て考へて見よう。先づ平安朝音楽が、前記の家庭音楽の三つの必要條件を充して居るかどうかを考へて見るに、第一條件の形式的であるといふ事に於ては、凡ての日本音楽中最も平安朝音楽が進歩して居る。殆んど全く純形式音楽であるといつて差支ない。此點に於ては西洋の純形式音楽と何等擇ぶ所がない。第二の要件即ち男女老若を問はず共通に味ひ得るかといふに、此條件も最も

謡曲を家庭  
音楽とする  
可否の判決

よく満足されて居る。平安朝音楽には雅樂即ち管絃の合奏のように、樂器許りで合奏する音樂即ち器樂もあるし、又郢曲（催馬樂や朗詠、今様など）の如く、唄ふ音樂即ち聲樂もある、器樂即ち管絃合奏に於ては、笙、篳篥、笛のような管樂器もあるし、琵琶、箏のような絃樂器もあるし、太鼓、鼓の如き打物もある。管樂器は多くは男に適し、絃樂器は女に適し（男がやつても少しも差支がない、近世の箏のように女が弾くのは全然弾き方が違つて居る、琵琶もそうである）、打物は男女孰れにも適して居る。それを一語にやるのであるから、男女一語に合奏することは極めて好ましいことである。又郢曲もそうで、歌の唄ひ方は極めて自然であつて、男は男の聲を充分發揮し、女は女固有の優美な聲を遺憾なく發揮して唄つてよろしい。現今平安朝の音樂は唯宮中の伶人丈けがやつて居るから、男丈けで職業的にやつて居るので、之を聞くとも如何にも、爺くさい陰氣なものに聞えるが、實際決してそうでない。平安朝音樂は極めて派手な、華麗な、陽氣な、活々とした、進取的のものである。一例を挙げれば、朗詠は孰れも一ノ句、二ノ句、三ノ句といふことがある。一ノ句は調子が極めて低く、威嚴がある唄ひ方であるが、二ノ句は非常に高く華やかなものである。之に對して三ノ句は中庸な調子で唄はれる。そこで今若し若い女が混るとすれば、一ノ句は男、二ノ句は女、三ノ句は小供が唄ふようにする

るか、又は一ノ句は主人、二ノ句は小供、三ノ句は妻君が唄ふといふようにすれば、極めて自然で變化に富んで面白が多い。今日宮中の伶人はそういふことをせず、何んでも男ばかりでやろうとするから、不自然な變挺なものになつてしまふのである。實際平安朝時代の物語文や日記などを見ると、上流の家庭には如何にも樂しげな家庭音樂が隆盛であつたことは、今日から見て實に羨やましい限りである。今日西洋の家庭に立派な家庭音樂が行はれて居るのに比較して、藤原時代の家庭音樂は決して劣つては居ない。一寸お客が見えたと直ちに主人は笙をと

り、お客は琵琶をとり、妻君は箏をとつて合奏が始まる、感に堪え兼ねてお客は朗詠を唄ひ、主人は之に和するといつたような樂しい光景が、古い物語を讀む中にどれ程澤山見られるであらうか。平家が攝津國の福原に都を遷したそのあとで、徳大寺實定卿が舊都に居残つた知人の家を訪ねると、僅か遇はなかつた間に寂れ果てた有様を見て感に堪えず、其場にあり合せた琵琶をとり上げて撥掻き合せ「舊き都に來て見れば、淺芽が原とぞ荒れにける、月の光は隈なく、秋風のみぞ身にはしむ」と一曲唄ひすましたといふ。斯様な優しいお客様は今の世には滅多にはない（決して絶無とはいはない。之に代つた新らしい音樂に於て、今でも斯かることは時折ある。唯餘りに狭い範圍に限られて居て、廣く知識階級に普及されないのである）。



る。何でも昔のこと許り慕つて、今のことを少しも價値あること考へない人が時々あるが、それは時世後れの奇人である。兎に角平安朝の音樂は、當時の知識階級に最も適した家庭音樂であつたに相違ない（今日宮中に傳はつて居る平安朝音樂は、著しくその性質が變化して居ることを呉れ々々も注意して置く）。

斯様に平安朝の音樂が、家庭として必要な三條件中の、第一及び第二條件を充分に満足して居るといふことを述べたから、残る所は第三條件はどうであるかといふ一條にある。前にも述べた通り、古い藝術だから到底現代の人に新らしい感興を起し得ないものであると斷言することは出来ない、即ち藝術は時間を超越して居るのである。實際今日正しい雅樂を聞き、之を味はつて居る人の多くは、之に多大の感興を起して居る。（但し今日雅樂を聞いて面白くないと言ふ人が澤山あるが、それは次の二つの理由に共つくものである。第一は、彼等が接する雅樂なるものは、多くの神官や葬儀屋のやる頗る下手な且つ誤まつたものを主として聞く爲に、雅樂は陰氣なものだといふような感興を起すによる。之れは第一流の名人大家の演奏を聞いて見なければ判らない。第二は、彼等の多くは雅樂に少しも馴れないから、稀に之を聞いて一種の異様な感に打たれるだけで、感興は起つて來ない。或る支那人が始めて西洋人の聲家の大學の演奏

を聞いて嘖飯したといふこともあり、又た往年支那の名士が我邦に來朝した時に、我が當局は盛んに之を歡迎して、攝津大椽を始め、我邦第一流の義太夫大家の演奏を聞かした。その後同氏は支那に歸つて、我邦の見聞記を著はした際に、此の第一流の大家の演奏を評して、「日本の義太夫節なるものを聞くに、人をして嘔吐を催さしむ」と言つて居る。雅樂を聞いて面白くなく思ふ人の多くは、之れと同理である。そのことは郢曲でも同じことである。それ故雅樂郢曲は古い儘でも、今日及び將來に永く生命を保ち得るものである。然しながら全く年代が經ち古くなつて來ると、其儘で現今の人に感興を起し得るといふことは、餘程特種な人丈けであつて、その行はれる範圍は極めて狭く、到底一般のものとなり難い。茲に於て第二の問題が起つて來る、それは「平安朝の音樂は、その形式に於て、現代の教育と一致するように、多少の改良を加へ得るのであらうか否か」といふ問題である。所が平安朝の音樂は、その形式の要素として、間拍子、旋律、和聲の三者を完備して居ることは、現代の西洋音樂と同じ軌道にあるものである、唯現代の西洋音樂のように進歩した外觀と組立て方とを持つて居らぬ。言ひ換へれば、兩者同じ材料を以て、同じ目的のものを作つて居るのであるが、唯一方は規模が小さい丈けである。恰かも「富士」や「八島」の如き舊式戰艦と「山城」「伊勢」「日向」や「長門」



「陸奥」の如き超努級戦艦とを較べたようなものである。謠曲の如く形式の材料に於て完備せざる所があり、その欠乏を補へば、もはや全然謠曲ではなく、他のものに化してしまふといふようなものではない。頂度謠曲と現今の西洋音楽とを比較するのは潜水艦と超努級戦艦とを比較するようなものである。兩者の用途は全然別物である。それであるから、平安朝音楽をして今日の進歩した教育と一致せしめることは、決して困難な事業ではない。催馬樂や朗詠を作り易へることも容易く出来る。舞樂を支那式から日本式に變ずることも、難くなくし得るのである。斯くすれば平安朝音楽は、差當り今日の我邦の家庭音楽として廣く行ひ得るものである。諸君は實に我が國歌「君が代」は平安朝音楽を今日に移植し得た、最も好例であることをよく知られるであらう。

斯様に今日我邦の家庭音楽として適當なものがありませんが、何故に之れが廣く世に行はれないのであるかといふと、それは世の中の人々が廣く之を知らないからである。平安朝音楽といへば、宮中の奥深く隠れて、何だか勿體ないような難有いようなものであつて、常人の取扱ふことの出来ないもの、ように考へて居る人が多いが、それは大なる誤りである。平安朝の音楽を神聖な神樂カミガクと混同して居るのである、今日は、雅樂と呼んで居るが實は中世に於ける卓近な俗樂

である。江戸時代の俗謠と異なる所は、唯それが教育ある上流の人達に行はれたといふ丈けである。つまり世の中の人々が平安朝音楽をよく知る機會が少ないから、今日世の中に廣まらなかったのであつて、甚だ残念なことである。私は何とかして一日も早く、之を廣く世に知らしめたいと考へて努力して居る次第である。本書が比較的平安朝に詳しいのも、やはりその主意があるからである。

私は斯様に言つたところで、決して平安朝の音楽を以て、將來の我國の家庭音楽として、理想的のものであるとは申さない、西洋音楽の方が平安朝の音楽よりも、凡てに於て進んで居ることは明らかであるが、前にも述べた通り、西洋音楽が國民性に同化するのには、數十年を要するから、私はそれ迄の世の人の苦しみを救ひたい爲めに苦心して居るのである。

今の世の中は随分教育も進んで居りながら、譯の判らぬ人が存外多く、私が平安朝音楽を鼓吹したからといつて、平安朝音楽の崇拜者であるかの如く思ひ、西洋音楽が中々日本には行はれ難いと斷言したからといつて、私が西洋音楽を退けて日本音楽を主張するものだと批難をしたり、又謠曲の欠點を並べ立てたといつて、謠曲耽溺者は大に侮辱でもされたように感じて、私が謠曲を排斥したと一圖に思ひ込み、躍起となつて反抗する者が多い。斯かる輩が我邦の知識

階級の各所に逡巡して居ると思ふと、我國の國家の前途の氣遣はれる方が、家庭音楽の有無が心配になるよりも、どれ程大であるか知れぬ。

最後に箏、三絃、尺八を以てする三曲合奏のことを考へて見よう。此の三曲の歴史に就ては本書の續篇たる『近世日本音楽講話』に於て詳しく述べるが、今唯この家庭音楽としての價値を考へて見るに、先づ第一條件たる形式的性質に就て述べよう。近世の俗箏の初めは徳川時代の初めに出た八橋檢校から初まるのであるが、八橋流の箏曲は組歌でも段物（即ち純器樂）でも、全くの形式音楽である。其の後元祿時代になり京都に生田檢校が出て、當時流行を極め出した三味線の手を箏に移して、生田流を創めた、然し生田流の基礎は手事にあるのであつて、技巧といふ事に重きを置いて居る。つまり生田流の箏は形式音楽に屬して居るといふことが出来る。然るに文化文政の頃になり、江戸に山田檢校が出て、唄淨瑠璃を箏の上に移して、唄物を主にした山田流を創めた。茲に於て箏は可なり内容主義のものに化して來た。之れは當時江戸に於ける唄淨瑠璃全盛の時代に於て、箏曲を擴めるのには、止むを得ない方法であつたのみならず、山田檢校は之を利用して却つて大なる成功を收めて居る。然し今日の時代に於て考へて見るに、山田流の箏が唄物を主として居るといふ事は、その最も大きな不利益な點で、斯く

三曲の形式

八橋流

生田流

山田流

ては遂に箏曲の滅亡を招く原因となつてくると考へられる、唄を以て箏が三味線と對抗して行くことは到底出來ない。即ち箏曲は寧ろ器樂曲として形式的に進んで行くことが將來の必要なことであると考へられる。

三曲合奏の  
起原

尙ほ又た三曲合奏に就て考へて見るに、初め八橋檢校が俗箏を創めた時は、勿論箏は獨奏樂器であつた。歌の伴奏としても、凡て箏は獨立して用ひて居たのである。生田檢校もそうであるし、後に山田檢校が江戸で山田流を起した時でも、やはり箏は獨奏として用ひられて居た。然るに江戸で山田檢校が出た頃から、生田流の方では松浦檢校、菊岡檢校、八重崎檢校などの大家が出て、箏と三絃とを合奏することを主として初めた。其の後江戸時代の末期になると之れに胡弓が加はつて三曲合奏が起り、それが生田流ばかりでなく、山田流に於ても盛んに行はれるやうになつて、當時は箏も三味線も共に夫々の大家が居たので、互ひに其の手を工夫して合奏を編み出したのであるが、胡弓の方は單に箏曲家又は三絃家の副業に過ぎなかつたので、箏、三絃、胡弓を以てする三曲合奏に於ては、箏と三絃とは互ひに相對立して組合はされるけれども、胡弓は單に其の一方に附隨して伴つて行くに過ぎない状態であつた。

然るに明治の初世に至り、尺八が一般に普及される傾向となつて來た際に（徳川時代には尺

尺八の民衆  
化

尺八を加へ  
た三曲合奏尺八を用ひ  
ることの利  
益

八は虚無僧社會の専有物であつて、一般庶人の徒らに之を弄ぶを禁ぜられて居つたが、明治維新と共に此禁も解けてしまつた。東京に先代荒木古童（後に竹翁と稱す）や吉田一調などの大家が出、又京都には近藤宗悦、名古屋には兼友西園などが出て、大に尺八の民衆化に盡力をした。特に荒木古童の力は最も大であつて、胡弓に代ふるに尺八を以てし、即ち箏、三絃、尺八を以て三曲合奏を行ふようになり、之れが明治時代を通じて非常に盛大を極め、今日では三曲合奏といへば、箏と三絃と尺八とに定まつて居るようには思はれるに至つた。

一體胡弓の代りに尺八を用ひたといふことに就ては、三曲合奏の上に如何様な利益があつたかといふに、凡そ之を次の三項に歸することが出来る。

(一) 胡弓の音色が綿々たる情緒には富んで居るが、尺八の音色の莊嚴な幽遠なものには及ばない、換言すれば胡弓が女性的なのに對し、尺八は男性的である。

(二) 從來胡弓が法師達の副業であつたに反して、尺八は皆獨立した専門家の仕事であつた従つて尺八の技巧及び作曲に對して大に研究をされ、從來胡弓が單に箏又は三絃に隨伴的のものであつたに對して尺八は箏及び三絃と同等の價値を占めるようになり、つまり箏と三絃と尺八とが三つ同等に對立するといふ關係になりつゝあるのである。即ち三絃と箏と

箏曲樂の變遷

が主要な位置を占めて、それに胡弓が隨伴して居た時代には二元的の合奏であつたが、胡弓に代ふるに尺八を以てするようになつてから、それが三元的に變じて來た。即ち

徳川時代初期及び中期——元的——主として箏のみを用ふ。

徳川時代末期——二元的——箏と三絃との合奏又は之に胡弓を伴ふ。

明治大正時代——三元的——箏、三絃、尺八の合奏。

斯様な關係に進んで來なければならぬのであるが、その實明治時代に於ては、單に尺八が從來の胡弓に代つて用ひられたといふに過ぎないような傾向が屢々見られた。今でも琴古流に於ては幾分か此の様子が見えるのは、切角立派な尺八に對して惜しいような氣持ちがする。都山流では此の點に特に力を入れて居るようである。尤も琴古流に於ても近頃は大に此の問題に就て頭を悩まして居る人が多いから、今後の進歩發達は大に見るべきものがあるであらうと思ふ。大正年間に至り宮城道雄氏や吉田晴風氏などが起した所の新日本音楽は、此の三元的關係が極めて立派に見事に發達を示して居て、將來の三曲合奏の指針となるべきものであらう。

(三) 從來は箏でも三絃でも胡弓でも、主として盲人が中心となつて之を取扱つて居つた。

(四) 家庭音楽の性質

然るに尺八が用ひられるに至つて、尺八専門家は主として暗眼者である。従つて進歩したる樂譜を採用することが出来る（勿論從來とても樂譜を使用して來た）。斯くの如く樂譜を使用することの結果は、次の如き利益を有する。

- (イ) 教授を容易ならしむ。
- (ロ) 従つて技巧の進歩著しきものがある。
- (ハ) 作曲が容易になる。
- (ニ) 大曲を作り得る。

前に述べたように、尺八が入つてから合奏が三元的になつたといふことも、一つには此の利益があるのに由ることであらう。

以上述べたことは今日の三曲合奏の生ひ立ちに就ての概観に過ぎない（詳細は『近世日本音樂講話』に譲る）。要するに江戸時代の中期から箏曲が唄物になりかゝつたといふことは、非常に不利益な點であつて、結局三曲合奏は何處迄も器樂中心の形式音樂で進んで行かねばならぬ。斯くて其の永久性の價值があるのである。即ち三曲合奏の本體は形式音樂であるといふ點に於ては、家庭音樂の第一條件に適合する。

次に第二條件に就ては、特に述ぶる迄もなく、家庭的であることは勿論である。近頃婦人が尺八を吹くことに就て問題があるそうだが、別に大なる不合理はないようである。尤も前にも述べたように、尺八の音色は男性的であるから、成るべくならば之は男子の樂器でありたい。然し婦人が尺八を吹いたからと言つて、不正行爲ではない。此の點は婦人の謠曲とは全然問題が違ふ。尤も婦人が尺八を吹くのは、婦人が筆箏（びんそう）を吹くのと同じことで、頗る體裁が悪い。然し近頃は婦人が斷髪までやらうといふ世の中だから、それで氣が済むなら尺八はをろか、筆箏でも唄唄でも何でも吹いて見るがよからう。尤も特に婦人用尺八として少し細いものが出て居るが、それも或種の作曲には面白い結果を與ふるかも知れない。

終りに第三條に就て考へて見るに、大正年間に於て作られた新しい三曲、例へば宮城道雄氏や吉田晴風氏等の新日本音樂の如きは、現代の音樂として何等申し分のないものであつて、之れ等は現代の日本家庭音樂として最も完全したものゝ一つであらう、さもなくとも江戸時代及び明治時代に作られたものゝ中にも、形式的の曲としては中々よいものが含まれて居る。唯前にも述べたように江戸時代の末期に屬する山田流のものゝ中には、唄物が多く含まれて居るが、元來唄物は唄淨瑠璃を手本としたのであつて、箏曲樂としては最も不自然な、且つ低級な

ものである。此種のもは今日の教育を受けた人にとつては、最も物足りなく感じて居るのであつて、結局永い生命を持つたものではないように感ぜられる。それ故三曲合奏が器樂的に形式音楽に進むに従つて、益々今日の家庭音楽として完全したものに近づいて來るのである。

## 第二章 日本音楽發達の概観

〔一〕 日本音楽の變遷。先づ大體に於て次の四大期に分つことが出来る。

第一期——大和民族固有の原始音楽時代

太古より日本紀元千百年代の始め（西紀第五世紀の半頃）に至る。

第二期——アジア大陸より輸入の形式音楽時代。

日本紀元千百年代の始め（西紀第五世紀の中頃）（允恭・欽明天皇の頃）より日本紀元千八百年代の中頃（西紀第十二世紀の終頃）（平氏の滅亡・源氏の興起）に至る。之を次の二期に分つことが出来る。

前期——輸入音楽を模倣して居た時代。

日本紀元千六百年代（西紀第十世紀の末頃）（延喜・天曆の時代）に至る。

後期——輸入音楽が日本化されて來た時代。

一條天皇頃より以後、神樂の新制定や催馬樂・朗咏・今様等の聲樂が起つた時代