

くにぶりの論理

——^{ウル}原日本音楽の概念（下）——

木戸敏郎

三、^{ウル}原日本音楽の概念——^{うたどころ}曲所の再発見

1. 日本の音への新しい視点

これまで洋楽専門誌の観が強かった「音楽芸術」が「日本の音・日本の響」を特集（一九八七）した際、巻頭の総論的なものを私が書いた。以下はその一部である。

・陰音階の根拠

特に戦後、日本の伝統音楽は衰亡の一途を辿ってきた。この事実をタブーのようにして、関係者は公には口にしない。国は保護育成の手を打ち、経済的にも助成してきた。関係者も懸命の努力をしてきた。にもかかわらず、やればやるほど凋落の一途を辿ってきた。

これはおかしい。変なことだと思う。やればやるほど盛んになってゆくのなら解るが、衰えてゆくのはどう考えでも理屈に合わない。どこかに間違いがあるに相違ない。こういうことは、ただ努力しさえすればよいというものではない。

かつて、アメリカの宇宙開発がソ連に大幅に遅れをとったことがあった。その時、アメリカは何が原因であるかについて、真剣に検討した。結論を端的に言えば、或る目的地へ行きたいと思っても、障害が多くて困難な場合は、目的地以外の地点へ行くことを考える。目的地は一カ所であるが、目的地以外の所は沢山ある。そのどれか一つへ行く。そして其処から目的地を眺めると、また違った展望が展げてくるだろう、ということであった。

従来の伝統音楽の把握は、現代では殆んど意味のない歴史のアスペクトにこだわって、その発生順に、古代・中世・近世に分けて把握してきた。レトロである。古美術研究の影響であろうが、音楽は常に演奏という現在の行為によってのみ存在し得るのであって、古いモノそのものが残る美術とは根本的に違うものである。美術品はハードウェアであるが、音楽の演奏はソフトウェアである。また従来はミクロの視点を取り、歴史的・地理的様相の微細な特徴にこだわり、矢鱈と分類を細分化して、それぞれを特殊なものとして固定化して考える傾向があった。

私はこの逆のメソッドを創案した。音楽を、これを育成してきた時代的・階級的背景から切り離して、或る音楽概念にもとづく音の結晶として評価することにした。特定の時代性や階級性から開放された伝統音楽は、特殊性を除いたことによって、本来備っていた普遍的な性格が表面に現れ、現代の相貌で聴衆の前に現れるようになった。

次にマクロの視点をとり、細分化された各ジャンルに共通するコンセプトを見出して、共通項によって括り、その項の中では各ジャンルの交流が可能であると考えた。こうすることによって伝統音楽は流動的になり、新しい展

開も拓けた。即ち、伝統音楽を、そのアスペクトの面で固定したものとして把握するのではなく、コンセプトの面から流動的に把握する方法である。

私はこのメソッドを国立劇場という伝統音楽の現場に応用している。歴史的・地域的背景が異なる各種の音楽は、国立劇場という共通の場に登場すると、特有の雰囲気は希薄になって構造が目立ってくる。この、一種ドライな状況の中で、伝統音楽は見つめられ、分析されて、そのコンセプトは顕になって来る。

こうして、幾つかの伝統音楽が再評価された。その最たるものが、国立劇場のステージから世に知られるようになった《聲明》である。そして、この延長線上に、《舞樂法会》という大輪の花が咲いた。

話しを具体的にする。さまざまなジャンルを包含して、渾沌としてみえる伝統音楽を、まず、音素材によって《声》と《楽器》の二つに大別する。声は人間の身体の直接的な表現であり、楽器は音が出る道具である。そのことによつてまず音色に大きな相違があるが、それ以外にも両者は、基本的には次のような違いがある。

声	楽器
---	----

相対音高	絶対音高
------	------

調性なし	調性あり
------	------

拍子なし	拍子あり
------	------

有機的な声と無機的な道具のそれぞれの性格から帰納される特色である。

私達は無伴奏でうたっていると、だんだん音程があやしくなつてゆくのは、しばしば体験することであるが、ここに並んだ一見幼稚にさえみえる声の特色が、表現の段階では飛躍した表現を可能にする。楽器は道具であるから、

その点が声よりも正確である。拍子は打楽器（或いは打樂器的に演奏される絃楽器）の産物であった。（中略）

歴史的視点から日本音楽の現状を理解しようとする人々は、旋法を次のように整理している。唐楽や高麗楽は陽旋法であり、長唄や常磐津は陰音階である。従って、古代は陽旋法であり、近世は陰音階である、という。ところで、現在、くにぶりのウタも外来の唐楽や高麗楽も、雅楽という名称のもとに一括されて扱われているので、彼等は同じ雅楽の中で古代に属するはずの御神楽のウタが陰音階でうたわれているのは不都合である、という。

従来、研究家はこのことの説明に苦慮してきた。応仁の乱で廃絶したものを元禄時代に再興した際、邦楽の影響を受けたものであらうといわれ、御神楽の伝承について信憑性が疑問視されてきた。

しかし、この疑問は次の二点においておかしい。即ち、廃絶と再興は唐楽などについても同様の事情があったはずであるのに陽旋法であること。次に、廃絶は伝承が絶えたのではなく、行事として行われなかったことで、その再興も、現在の私達が廃絶曲を復曲するように古譜を解読することから始めるのではなく、装束等を調製して、行事として再び行うことであった。

本稿を執筆する意図は、御神楽の名誉回復にある。本来なら日本音楽の中枢に位置する伝承として最も重要視されるはずの御神楽の伝承が、特に研究家達からいかがわしい伝承として、うさん臭そうな目で眺められてきたことへの挑戦である。そろそろ開きなあって論考の核心にふれるべきときだ。しかし、このことをすれば、これまで御神楽の伝承に疑念を表わしてきた研究家達の学説を否定することにもなる。在来にはない新しい見解を表明すれば、当然のことだが風当たりも激しい。

旋法・音階については、歴史的な観点ではなく音楽構造の視点で考察した方が理解が正確である。日本の音楽では、陽旋法（メジャー）は器楽にみられ、陰音階（マイナー）は声楽にみられるという特徴がある。器楽（唐楽・高麗楽）は外来楽であり日本の始原的なくにぶりは声楽であるから、陽旋法は外来楽の系統であり、陰音階はくにぶりの特色であると言い替えてもよい。この視点に立てば御神楽の陰音階は始原以来の伝統であり、伝承の崩れではない。むしろ、近世邦楽（長唄・地唄など）は神楽歌など謡い物の系譜に属する近世の様相とみるべきである。音楽という再生芸術の伝承は、美術という伝世品の研究のように古代・中世・近世と横に区切って眺めるのではなく、すべては現代の時点で、伝承された系譜毎に、外来系・くにぶり系として把えるべきである。

・音曲（オンギョク）

現在、音楽という語は外国語のミュージックと同じ意味に理解されている。しかし、この語がこの概念を意味するようになったのは、ミュージックという外国語が日本に入ってきた明治以降のことで、いわばミュージックの訳語として音楽という語が使われているものである。しかしながら、音楽という語は明治以前から日本にあった。その本来の意味からすれば誤訳であったが、今では逆に誤訳が本来の意味を変質させてしまった。

今日、音楽という日本語の現行の概念を理解するためには、ミュージックという外国語の概念を把握しておかなければいけない、という不思議な事態となっている。ミュージックはギリシア語のムシケに由来し、詩と詩を朗唱する歌・伴奏の楽器演奏およびそれに合せて踊る舞踊を含めた概念であったが、後に歌と楽器演奏を一括した概念となる。今日、私達が理解している音楽という概念がこれである。

千数百年の昔から日本にあった音楽という語の本来の意味は、これとは違ったものであった。日本では「楽」と称するのが一般的であつたが、上に音の文字を附けて「音楽」ともいい、この語が意味した概念は、吹きもの（管楽器）、弾きもの（絃楽器）、打ちもの（打楽器）の演奏、つまり、今日の言い方で言えば器楽を意味していた。楽という文字の附く名称、例えば伎楽、唐楽、高麗楽、田楽、猿楽など、いずれも楽器の演奏である。

他方、楽（音楽）という語の対の概念を表す語として、声の歌いもの、つまり今日の言い方で言えば声乐を意味する「曲」あるいは上に音という文字を附けた「音曲」という語があつた。曲という文字の附く名称、例えば郢曲、宴曲、平曲、謡曲などいずれも声の歌いものである。

現行の音楽という言葉の概念で日本の伝統音楽を理解することは、ヨーロッパ音楽の概念で日本の伝統音楽を律しようとすることになる。これでは理解の届くはずはなく、多くの誤解が生じた。その誤解が原日本音楽^{ウル}の評価に不利にはたらいっていることは言うまでもない。

・曲所（コクソ又はウタドコロ）

日本では古くは声の歌と楽器の演奏を区別して認識していた。呼び方が違うだけでなく、その各々は性格を異にしており、伝承も別々に行われていた。その辺の事情を端的に物語る具体的な一例が、中世から明治維新直前まで続いた「がくせ楽所」と「こくせ曲所」の制である。楽所は内裏の一角に設けられた唐楽と高麗楽の伝習機関である。応仁の乱による衰微の後は奈良の興福寺・春日大社の伝承を南都楽所とし、大阪の四天王寺の伝承を天王寺楽所として大内楽所と鼎立させた三方楽所^{さんぱうがくせ}の制を定め、累代の楽家に共同で伝習に当らせた。多家、安倍家、上家、芝家、蘭家、

東儀家など楽家が伝承の任に当ってきた。

曲所（一般にはコクソと発音されたが、正しくはウタドコロと発音すべきであろう。曲という文字の音楽用語としての訓読はウタである。楽所もガクソではなくガクドコロと発音すべきものと思う。）は「歌の家」として知られる特別の家系の貴族の邸宅に設けられた、御神樂をはじめとして催馬樂、朗詠、風俗、今様などの歌いものの伝習機関である。洞院家、持明院家、綾小路家、大原家、四辻家などの堂上家がその任に当ってきた。

明治維新で皇室が京都から東京へ移ったことに伴って、楽所も各々の楽家を東京へ移住させて、三方楽所の制を廃して一つに統合した。現在の宮内庁楽部がそれである。しかしながら、堂上家の邸内に設けられていた曲所は堂上家の制の廃されるにもなつて廃絶し、前記の歌の家はその任を解かれ、催馬樂、朗詠の伝承は前記楽部に吸収合併され（今様の伝承は公式にはこのとき廃絶した。）、現在では唐樂、高麗樂の樂に御神樂、催馬樂、朗詠の曲も含めて雅樂という名称のもとに一括している。こうして樂と曲の区別はなくなり、各々の性格の特徴はあいまいになった。というよりも曲の伝統が見失われる結果になった。

明治は日本の伝統が大きく変革した時期であった。雅樂という名称が現行の用例に定着したのも明治以降のことであるが、この名称は公式のものではなく、宮内庁では今でも楽部と称して雅樂部とはいっていない。同様に管絃の演奏の際に用いられている海松装束も大正の頃から用いられるようになったものようである。

楽所については楽所補任がくそおにんの研究も進んでおり、東京楽所のように楽所の名称を僭称した演奏団体もあつて、楽所の存在は広く知られているが、曲所については殆ど研究されておらず、忘却されたままである。

明治以降、音楽という語がミュージックと同義語となつて概念が拡大され、声樂も含むようになってから、音曲

という語は要らない語となった。今日では歌舞音曲という熟語の中や寄席の中で俗曲を指す用語として僅かに生き残っているが、殆ど死語となっている。言葉は概念を表す。或る言葉が失われるということは、その言葉が意味した概念が失われるということである。曲の伝統が見失われているのは言うまでもない。

2. 平野 健次への反論

私の音曲や曲所に関する音楽活動を苦々しく思っていた平野健次（独協大学教授・東洋音楽学会理事、当時）が私の批判を始めた。初めは折りにふれてちくりちくりとイヤ味を書いていたが、だんだんエスカレートして罵詈雑言をあげせかけるように書きだした。これ以上無視するわけにもゆかず私も売られた喧嘩を買って出て、しばらく論戦がつづいた。以下の二篇は音曲や曲所について平野健次への反論である。

A. 大いなる伝統の忘却

私はこの十年来、曲所（コクソと発音する）の伝統について注意を喚起している。アトランチス大陸のように歴史から忽然と消えた、くにぶり国風の芸能の公的伝承機関の伝統である。

現在、神楽歌は唐楽や高麗楽と一緒に雅楽という名称で一括されている。従来からの通説では、古代の雅楽は陽旋法であり、近世の邦楽は陰音階である、と規定している。唐楽や高麗楽は陽旋法であるから納得。ところが同じ雅楽でも神楽は陰音階であり、これが問題となる。恐らく応仁の乱後の再興のとき、近世邦楽の影響を受けたものであろう、と説明され、伝承の信憑性が問われてきた。

唐楽や高麗楽は外来の音楽で、使用する楽器も同族は中近東にも及ぶ国際性がある。これに対して、神楽歌は外来楽伝来以前からの日本語のウタである。明治以前、唐楽や高麗楽は楽所（ガクソと発音する）において、帰化人の子孫である職業音楽家によって伝承され、神楽は曲所において、綾小路家や五辻家などの特殊な家系の公家によって伝承されてきた。字典によれば、「曲」の音はキョク、音楽用語としての訓はウタ。「楽」の音はガク、音楽用語としての訓はない。即ち外来楽以前の日本に楽器の音楽はなかった。「楽」は唐楽や高麗楽など器楽であり、「曲」は郢曲や平曲など声のウタである。声楽という語は西洋音楽のコンセプトに基く新造語で、本来は声曲（声曲類纂など）である。町田佳声氏は三味線音楽と言わず三味線声曲といった。

神楽歌は日本固有の儀式で天皇側近の仕事である。職業音楽家は手伝ったが核心には触れられなかったらしい。楽人の和琴の記述に誤りがあることが傍証している。

明治に政治は公家の手から明治政府へ移り、堂上公家の制は廃止される。公家にかかわる諸々の制度は解かれ、曲所も廃止されて太政官令によって神楽歌の伝承は楽所の後身である現在の宮内庁楽部に引継がれる。明治三十年十一月のことである。現在でも楽部の人達は、唐楽や高麗楽は自分達のものであるが、神楽歌は預りものであるから、演奏や教授には奥（天皇家）の許可が必要だという。

即ち、神楽歌が唐楽や高麗楽と一括されて雅楽となったのは僅々百年来のこと。同一規範で語るべきではなく、陰音階も伝承の崩れではない。外来楽が陽旋法で国風のウタは陰音階であったのだ。そして現在に至るまで、歌謡曲は陰音階である。この辺のナゾを解くカギが曲所の存在である。

私の国風復権の主張に対して、既成概念に囚われた学者達の反発は強い。その一例を紹介しよう。『最近、「楽所」

と「曲所」とを対比して、「楽」は器楽であり、「曲」は声楽であるという珍説があるらしいが、実証しがたい。対立概念を表す用語の機械的な新造には注意を要する——平野健次（コンソート8）』

B. 平野健次への一つの反論

一. 投げられた石

少し生臭い話を書かざるを得ない破目になった。道を歩いていたら、脇から石を投げられた。それも一度ならず、二度三度である。私は投げられた石を拾って投げ返さなければいけない。石を投げてきたのは平野健次氏（獨協大学教授・東洋音楽学会理事）である。

私を中傷した平野の論考を掲載したのは、『季刊コンソート』と『季刊邦楽』である。このうち『コンソート』に掲載された分については同誌の紙上をかりて、歪曲された平野の論考を分析してその欺瞞性を糾弾することによって同誌の読者に対して公正を期することにし、『季刊邦楽』に掲載された平野の論考への反論と、これを掲載した同誌（編集主幹吉川英史氏）に対する責任の追求は、別の機会にゆずる。

二. 歪曲された引用

『コンソート』に掲載された平野の論考の中に、次のような一節がある。（以下、平野の文の引用は『』で示す。）

『多額の国民の血税を、自分の個人的趣味を満足させるために浪費している某国宮劇場のプロデューサーの「伝統音楽はやればやるほど減じる」などという暴言は、戦争犯罪を反省しない某長官の放言以下のレベル（以下略）』（「失

われゆく日本音楽」『コンサート10』1988.7.25)

アクの強いこの文中で「」の中に引用されている部分は、わたしの文からの引用であるから、平野の言う某国営劇場プロデューサーとは、国立劇場で制作・演出の仕事をしている私のことになる。しかし、歪曲の限りを尽して、引用されたこの形は、原文を書いた私ですら、どうなっているのかよく解らない。そこでここに平野の歪曲の構造のアナリゼを試みる。

私の文の元の形は次のとおりである。(以下私の引用は——で示す)

——①特に戦後、日本の伝統音楽は衰亡の一途を辿ってきた。この事実をタブーのようにして、関係者は公には口にしない。国は保護育成の手を打ち、経済的にも援助してきた。関係者も懸念の努力をしてきた。にもかかわらず、やればやるほど凋落の一途を辿ってきた。

②これはおかしい。変なことだと思う。やればやるほど盛んになってゆくなら解るが、衰えてゆくのはどう考えでも理屈に合わない。どこかに間違いがあるに相違ない。こういうことは、ただ努力をしさえすればよいというものではない。(中略)——(「日本の音への新しい視点」『音楽芸術』87.10 1987.10.1)

①、②の番号はこの分析のために今回附けたもので、原文にはない。

三. 客観を主観に変換

この歪曲が故意に行われたものであることは、平野が大学で音楽学ではなく国語と国文学を教えていて、即ち国語学の専門であって、読み違えをするはずがないことから解る。むしろ言葉のニュアンスを利用した巧みな細工の跡が目立つ。

私の文の①の部分は伝統音楽の現状の報告であって、私の主張ではない。事実関係だけを論評抜きで報道したものである。②の部分は①に関する私の論評である。このような現状を招いた従来の姿勢に間違いがあったことを指摘する部分である。そしてこの後の私の主張が続くことになる。

平野が、某国営劇場のプロデューサーの暴言として、私の文から「」の中に引用するのなら②以下の私の主張が出ている部分でなければならない。ところが、平野は私の書いた文ではあるが、事実関係だけを報告した①の部分から引用した。この部分は私の主張ではない。その後に出てくる主張を効果的にするための背景描写であり、戯曲でいえばト書に当る。まだ私は登場していない。従ってセリフも述べていない。

平野はこのト書をセリフに変換した。即ち客観を主観に変換した。そのために幾つかのトリックが仕掛けてある。

四. アナリーゼ(一) キーワードを使って注意を逸らせる

トリックの一はキーワードを使う方法である。論評抜きで事実関係だけを述べている①の部分から、やればやるほどという特徴的な語句をキーワードに選んでそのまま使い、私の文を読んでいた人でも記憶によって同一性を錯覚しかねない効果を生かして読者の注意をひき、さも正確な引用のように装いつつ②以下の本当の私の主張からは注意力を逸らせて事実を隠蔽し、意味の主体を百八十度回転させて客観を主観にすり換え、現状描写を主義主張に変換したことである。

五. アナリーゼ(二) 記号の意味の二重性を使った錯覚の応用

トリックの二は文体上の形式の類似の利用である。平野は文中に引用した私の文を「」で囲っているが、この「」は引用を表すとともにセリフを表す記号でもある。この記号の意味の二重性を利用して、意味を偏奇に

変形しながら、同時に引用をセリフに変換してみせている。『某国営劇場のプロデューサーの「伝統音楽はやればやるほど滅びる」などと……』としてセリフ扱いにして、『暴言』とはつきり言える形に持ってゆく。

六. アナリーゼ(三) 触媒作用の活用

次にでっち上げた虚構をオーソライズするトリックをアナリーゼしよう。

先に二つの方法で捏造された『暴言』を、世間で認知されている前例を引き合いに出して、これを触媒として介在させることによって捏造を正統に変換させるトリックである。

『A某国営劇場のプロデューサーの「伝統音楽はやればやるほど滅びる」などという暴言は、B戦争犯罪を反省しない某長官の放言以下レベル』

A Bはアナリーゼのために附けた記号で原文にはない。傍点も同様である。

Aは三でアナリーゼしたとおり、私の主張であると平野氏が捏造したもの。

Bは先般ジャーナリズムを騒がせ辞任に追い込まれた前の防衛庁長官のこと。

Aは平野の捏造であり、Bはジャーナリズムの公然の事実である。この性格が違う二つを、暴言・放言という二つの類似した言葉を使って並べて印象をダブらせ、Bの公然の事実を触媒に使ってAの捏造を事実と錯覚させる。錬金術まがいのトリックである。

七. 物語の欺瞞性

アナリーゼを続けられ、まだまだある。が、きりがいいからこの辺で止める。匠気フン・プンたる平野の文章の欺瞞の構造は、これでおおよそお解りいただけたことと思う。

独断と偏見に満ち、歪曲、偏奇、錯覚などを縦横に駆使して事実とは全く逆の虚構を捏造し、これを活字にして世間をあおる。デマの構造であり、魔女狩りである。大学教授、学会の理事のすることではない。

これまで、平野の文と共に、私の文も併せてアナリーゼしてきた。今度は別の視点から両者を比較してみる。私は常にトンボの眼の複眼でものを視ることを心掛けている。私の文には複数の視点から視たさまざまな風景が現れる。ト書とセリフが入り混って、凸凹を形づくっている。いわば戯曲的である。

平野の文は全篇独断と偏見に満ちたモノローグである。一方的な馬車馬の視線で全篇一律のつべらぼうである。いわば物語的である。

日本には偉大な物語の伝統がある。が、それはあくまでも文学である。学問ではない。ドイツ語でゲシヒテ・ヴィッセンシャフトという歴史学であるが、ゲシヒテだけでヴィッセンシャフトが欠落している。つまり学問になっていない。日本語でも、モノガタリのカタリは詐欺、欺瞞行為のカタリと同じ語源であるという事実を、改めて思い出した。

このような物語性の不断の意味発生と、その変換展開の蔓延する状態を、カッシーラは「欺瞞」、レヴィーストロースは「錯覚」、バルトは「愚行」といい、これを分析解体した果に、一片の真実に逢着することを期待しているが、平野の「虚構に秘められた一片の真実——事実を歪曲させた心情、思い込み——」とは何であるか。

八. 音楽構造主義の提唱

二に引用した私の「日本の音への新しい視点」は、その後に次のように続く。

——④従来の伝統音楽の把握は、現代では殆んど意味のない歴史的アスペクトにこだわって、その発生順に、古代・

中世・近世に分けて把握してきた。レトロである。(中略)

⑤私はこの逆のメソッドを創案した。音楽を、これを育成してきた時代的、階級的背景から切り離して、或る音楽概念にもとづく音の結晶として評価することにした。(中略)

これは従来の音楽歴史主義とでもいうべき把握の仕方に対して、私が新しい方法を提唱したものである。私は歴史主義を否定するのではない。鑑賞の手引きにはなると思うが、しかし、現在鳴り響いている音の現場では、殆んど役に立たない。歴史は記録されたものにはあるが、実際の音はその都度生まれるものであり、常に現在のものであつて、音に歴史はない。昔の作品を演奏しても、いま鳴っている音は現在の音である。従つて音の現場では重要なのは音の構造であるが、従来の歴史主義では把握できない。私は、たとえば構造の一つである旋法について、外来音楽は陽旋法であり、くにぶりのウタは陰音階であつて、八世紀以来日本の音楽はこの二重構造が続いてきたという理解をしている。(明治以降は洋楽も加わつて三重構造になる)。伝統音楽における構造主義とでも言うべきもので、これであれば音の現場では納得できる。

九、『曲所』没後百年の風景

実は日本の過去に、この分類とコンセプトにおいて共通する分類が行われていた実例がある。皇室における音楽の扱い方がそれである。くにぶりの歌舞は曲所(曲はウタという意味である。)において、また外来の楽舞は楽所(楽は楽器という意味である。)において扱われた。曲所は特殊な家系の公家の邸内に設けられ、楽所は内裏の一隅に設けられていた。こうしてくにぶりの声のウタの陰音階、外来の楽器の音楽の陽旋法は、その伝統を守ってきたのである。

明治になり、皇室が京都から東京に移って事情は一変する。昔からの堂上公家の制は廃され、公家の邸内に設けられていた曲所も廃止される。曲所の伝承の重要なものは、楽所の後身である。現在の宮内庁楽部に引き継がれているが、曲所についてはまったく忘却されている。――（『声の音楽・楽器の音楽』カセットブック『日本の音』1987.12.1） このカセットブックの音源は、国立劇場が二十年にわたって続けてきた公演記録の録音の中から主要なものを抄録して音楽之友社から発行されたもので、私もその編集に参画し、声―国風―陰音階と、楽器―外来―陽旋法の二重構造という視点で、現状を分析した。ここに引用した文は、その解説の一節である。

平野がこれを黙っていようはずはない。得意の歴史主義で私の「国風の音楽」を「古代の音楽」にまたしても変換して反撃してきた。

『実際に歌われ、今でも歌われていることから、その音楽面の認識が可能なものの上限となると、「催馬楽」「神楽歌」、その他「東遊」「倭舞」などの歌ということになるが、しかし、それらが、現在伝承されている姿に完成したのは、比較的新しいことで（平安期中期か）、しかも一旦中絶していたものを江戸時代に再興しているものであるから、これらのみから日本の古代の音楽なり音なりのコンセプトを論じようとするのは、いささか冒険がすぎるのではないだろうか。（中略、傍点は私の追加）

最近、「楽所」と「曲所」とを対比して「楽」は器楽であり、「曲」は声楽であるという珍説があるらしいが、実証しがたい。対立概念を表す用語の機械的な新造には、注意を要する。』（『江戸初期に見る日本の歌』コンソート8』1998.2.25）

平野が歴史を抛り所に攻撃してくるなら、私も歴史で反撃しよう。平野は「曲所」は私の新造だと言っているが、

それでは、どうして現代の私が新造した「曲所」が古い文献に記されているのか。例えば次のような例がある。

綾小路持明院両家之内にて一家ヅ、曲所と申ものに被相成、郢曲之事領掌有之事にて、當時は綾小路曲所にて候由、（以下略）緒家家業記

寛文八年刊（・点は私の追加）

この一節は古事類苑楽舞第一冊にも抄録されて、文献学の權威を自任する平野が、これを知らなかったという言い逃れは、口が裂けてもできないはずである。古文獻を何故抹殺しようとしたのか、例えば偽書だと言うのなら、その理由の説明がなければいけない。これについては是非とも弁明をして欲しい。もしなかった場合はグーのねも出なかったものと判断する。

十、構造主義と歴史主義の対立

私も平野も十数年来自説を主張し続けてきたが、表面的には両方とも不干渉主義であった。それがここへきて平野が急に攻撃的になったのはなぜか。

今度は視点をマクロに移す。平野の私を標的とした一連の論考が発表された年月日は次のとおりである。

イ、一九八七年一月二五日〳〵出版、レコード界をふりかえる」（季刊『邦楽』 53）

ロ、一九八八年二月二五日〳〵「江戸初期に見る日本の歌」（季刊『コンソート』 8）

ハ、一九八八年三月二五日〳〵「芸術祭とレコード」（季刊『邦楽』 54）

ニ、一九八八年七月二五日〳〵「失われゆく日本音楽」（季刊『コンソート』 10）

まだあるかも知れないが、私の目に止まったものは以上である。

最初のものが八七年の十二月二十五日、最後のものが今年（一九八八）の七月二十五日、僅か七ヶ月の間に矢次早に発表している。この間何があったか。

私が編集に参画したカセットブック『日本の音』（音楽之友社）の第一巻の発売が昨年十二月一日、そして計画が進められていた平野が参画している特別講座『アジアの音楽・日本の音楽』（岩波書店）の刊行公表が岩波の新刊書案内の七月号であった。平野が私を標的にした一連の論考の執筆時期はこの間にすっぱりと入る。

私は音楽構造主義とでもいうべき視座から編集に参画した。平野は従来の実績から考えれば、音楽歴史主義とでもいうべき視座で参画するであろう。後から出る歴史主義にとって、先に出た構造主義が邪魔であろうことは想像に難くない。

私のこの文章を掲載したコンサート11が発売された数日後、平野健次は持病の内臓静脈瘤が破裂して多量の吐血をし二日間意識を失う重体におちいった。私はこれ以上の反論はしなかった。

3. ウル日本音楽への断章

音〈物理現象〉の認識〈せんぼう旋法——音高の秩序

日本音楽を研究する人達が御神楽についていだいている疑問がある。皇室の神事である神楽歌をはじめとするウタモノについて、批判がましいことを言うことをはばかりながらも、現在おこなわれているウタモノは近世邦楽の影響を受けている可能性が強いとして、信憑性に疑念を持つのが暗黙の了解となっている。

研究家にもいろいろの専門がある。音楽の歴史を専門に研究する、或いは音楽の構造を専門に研究する、などで、現在のところこの二つの二大潮流がある。それぞれの中では一応の体系が整えられつつあるが、この二つの接点、いわゆる学際的研究になると両者の見解が衝突し、矛盾が露呈する。

音楽の歴史を文献資料によって研究する学問（音楽史）を専攻する人達は、まず発生の順序を重視する。雅楽は古代から行われてきた音楽であることは歴史的事実である。小唄や長唄やほかの邦楽は近世になってからのものである。

音楽の構造を現状分析して研究する学問（音楽理論）を専攻する人達は、まず旋法（モード）に注目する。メジャーとかマイナーとかいう言葉は、いまでは一般用語として普及しているが、一時代前まで、私は音楽用語として理解していた。メジャー（長調）・マイナー（短調）の二つが旋法の大きな区分である。旋法は血液型のようなもので、これによって音楽の性格がきまる。メジャーは陽気な感じになり、マイナーは陰気な感じになることから、長調は陽旋法、短調は陰旋法ともいわれている。

日本人が愛好する哀愁ただよう演歌はマイナーでできている。小唄や長唄もマイナーであり、それらとは正反対のようにみえる勇壮な吟詠や薩摩琵琶も音楽構造の点ではマイナーであり哀愁は悲愴にかわる。つまり、邦楽と呼ばれている範疇に属するものは、すべてマイナーである。ところが、雅楽はメジャーである。

ここで、音楽史の結論と音楽理論の結論とを重ね合わせてみると、次のような総合結論が出る。

日本音楽の旋法は、古代はメジャーであつたが、近世にはマイナーに変わった。

一応のまとまりをみせているようにみえるこの結論のウィークポイントは、雅楽の中のウタと筆^{ひちりき}筆の処置である。

陽旋法である雅樂の中でも、演奏する楽器の種類によって若干のばらつきがある。音高あるいは音階をハードウェアで固定している楽器（笙しょうの調律された簧りいどや琵琶の糊附けされた柱フレット）ほどメジャーに忠実であり、音高をソフトウェアで作りながら演奏する楽器（箏りいどは簧りいどのくわえ方や息の使い方、また箏は柱を移動させて音高を調節する）はマイナーに近い。そして、ソフトウェアの中でもその最たるもの、人間の声によるウタはマイナーである。神樂歌や大和歌や駿河歌や催馬樂さいばら・朗詠ろうえいなどは声が主役であり、楽器（和琴わこん・神樂笛・箏りいど）が伴奏するが、伴奏楽器で一番活躍するのが箏りいどである。陽旋法であるはずの古代の雅樂の中で、このマイナーをどう理解すればいいか。

音楽史の研究家は、ここで応仁乱を持ち出してくる。京都で市街戦を演じ、平安京以来の蓄積を一度に失った内乱である。御所も荒廃し、楽人も四散した。江戸時代の始めに楽制のたてなおしをしたが、すでに京都の楽人だけではこと足りず、唐樂と高麗樂については、奈良や大阪の楽人も併せて三方楽所の制をもうけ、ようやく再興している。ウタモノの再興についても、当時（元禄時代）隆盛を極めていた近世邦樂の影響を受けたものであろう、という。

応仁乱云々は理にかなっているようにもみえるが、実はおかしい。この理解には無理がある。まず、御神樂みかぐら（神樂歌）や東遊あずまあそび（駿河歌）が廃絶していたとは言っても、それは行事として行われることが途絶えていたのであって音楽そのものが忘れ去られていたのではない。この辺は今日の感覚とはずれている点であり、注意しなければならない。今日の理解では、御神樂などは音楽・舞踊である。然し、昔は有職行事ゆうそくぎであった。これを行うには会場の建築や装束を新調し、前後数日に及ぶいろいろの行事の中の一環として演じられるものであって、時間的経済的

負担は大きく、動乱の時代には行事が中断していたものであり、音楽・舞踊の伝承は続いていた。次に、応仁乱から桃山時代を経て江戸時代の始めに至る歴史は激動の時代であったが、それほど長い年月ではなかった。親子二代程度の伝承の過程に、旋法まで解らなくなるほど衰微することは考えられず、伝承は続いていたものと考えer方が妥当である。

このように考えれば、ウタモノのマイナーには別の原因があると考えられる。

記録（一次資料）の発見　　へ太政官布告

同じジャンルの音楽の中に、旋法の混乱があることは、理論的には不可解である。雅楽の理解について、どこかに誤りがあるに違いない。雅楽の現状を歴史の観点から考察すると、一部に伝承の崩れがある、ということになったが、歴史の立場から離れて、地理の観点から考察すると、この混乱はきれいに解消することになる。即ち、外来音楽系はメジャーであり、日本固有のくにぶりの音楽はマイナーであった。とすればよい。もともと日本人はマイナーを好む傾向があったから、外来楽器の演奏も音高を調節することができるもの（箏・箏）は日本化するにつれてマイナー化する傾向をたどり、音階が固定している楽器（琵琶・笙）の演奏だけがメジャーを固守している、ということになる。

そもそも、雅楽と呼ばれているものが、一つのジャンルをなしているか、いないか、という問題がおこる。現在、何の疑いも持たないで使っている雅楽という概念は、明治時代以前には無かった。律令制のもとで雅楽寮と書く名称の役所があったが、これはウタマイノツカサと発音した。地図で確認すると、現在の二条城の西北附近がその場所に当るが、これは律令制の崩壊と共に消滅し、雅楽と書いてウタと読む慣例が後々までも残って、江戸時代の官

職名でも雅楽頭はウタノカミと発音した。

明治三年十一月、太政官布告によって在来の樂所が廃止されて新に雅楽局が設置された。併せて在来の曲所も廃止されて、曲所で伝承してきたレパトリの重要なものは雅楽局に移した。つまり在来の樂所と曲所を一元化して雅楽局にしたのである。

現在、雅楽と呼ばれているものの根拠は明治撰定譜である。明治九年と二十一年の二回にわたって、唐樂・高麗樂の器楽曲の他に、神樂歌・大和歌・催馬樂・朗詠のウタモノも含めて、雅楽局のレパトリとして撰定されたものを雅楽と呼んでいる。然し、明治撰定譜には雅楽という用語は使われていない。この用語に法的根拠はなく、雅楽局のレパトリであるから、いつからとなく雅楽と呼ぶことになったものらしい。

雅楽という用語は行政上の把握であって、音楽のジャンルを表すものではなく、これをジャンルとして扱ったことに誤りがあった。

ジャンルは自然発生的に出来たまとまりであり、無理がなく、合理的である。

雅楽局以前は〈樂所^{がくそ}〉であった。京都の大内樂所・奈良の南都樂所・大阪の天王寺樂所を総称して三方樂所と呼ぶ名称は有名である。群書類従には「樂所補任^{がくそふにん}」が収められており、その祖本と思われる鎌倉時代の写本が春日大社に伝世して重要文化財に指定されている。また寛文八年刊行の「諸家家業記」にも樂所の実態が記されており、樂家の家系による唐樂と高麗樂の伝承機関であったことが判る。

「諸家家業記」には樂所と並ぶ伝承機関として〈曲所^{こくそ}〉の存在もあげている。宮廷のウタモノの類の伝承を綾小路^{あやのこうじ}と持明院家^{じみょういん}という特別な家系の公家の邸内に、交替に曲所^{こくそ}というものを設けて伝承しているという事情が紹

介されている。

曲所と楽所は共に官名であり、天子の諸々のまつりごとを援けるための音楽や舞踊を伝承する機関であった。この点では共通する性格を持つ。然しながら、扱う内容ははっきり違っていた。曲所は日本固有のウタマイであり、楽所は唐楽と高麗楽の外来音楽である。

「曲」という文字は中国では詩の一形式（例えば紅樓曲）を表し、歌（長恨歌）・行（琵琶行）・賦（石壁賦）・引（簡簡引）などと共に、日本ではウタとよまれてきた。おそらく曲所も本来はウタドコロと呼ばれていたと思う。「楽」という文字は木の台の上に楽器を並べた象形文字で、楽器の音楽を意味する。訓読はタノシムであるが、音楽用語としての訓読のよみ方は無い。このことは外来音楽以前の日本には、楽器の音楽が存在しなかったことを暗示している。ウタドコロに対して、楽所はガクドコロと呼ばれたはずである。

それぞれの仕事に当る人達は、曲所は特殊な家系の公家であり、楽所は帰化人の子孫といわれる楽家であった。曲、あるいは楽という文字の上に、それぞれ音という文字を附けると、音曲、あるいは音楽という用語になる。この二つの用語は文献でも頻繁に登場する。この音曲あるいは音楽という概念は明らかにジャンルを表すものであり、それぞれの中では音楽史的にも音楽理論的にも筋が通り納得がいく。

曲所と楽所の存在と、それからたどることができる音曲と音楽のジャンルとしての性格の特質は、日本の音楽文化を理解するために極めて重要である。然し、楽所に関する資料は比較的多く残っているが、曲所に関する資料は寥々たるものであり、音楽史の中でも曲所はすっかり忘却されてきた。

曲所、およびそのレパートリーであった音曲について、最初に注意を喚起したのは、昭和四十九年に私が企画し

た国立劇場の^{えいきょく}郢曲公演であつた。このときの解説パンフレットに私が書いた楽と曲を伝承した楽所と曲所の紹介が、人目につく提唱の最初であつた。

曲所について、その存在が廃絶したいきさつを語る決定的な資料をあげておく。

明治三年十一月九日

綾小路正二位

持明院從五位

今般太政官中雅樂局被置候ニ^付從前曲所之號ヲ廢シ神樂道ヲ始諸取扱^并伝授等於其家致来候処被止向後諸事總テ雅樂局ニ於テ取扱教授之義ハ大曲祕曲伝習之者ヨリ相伝可致事（以下略、印は私の追加）——太政類典第一編（太政類典は内閣文庫に属し、国立公文書館に保管されている。）

この後も矢継早に布告が出され、楽譜を持つことすら禁じて提出を求めている。或る家では「持ち歩いているうちに、路上で失つて無い」と虚偽？の申告をして抵抗している。廃仏棄釈にも似た不可解な文化政策であり、以後曲所の伝統は、忘却され、歴史の中に埋没していくことになった。

四. 資料

1. 諸家業記^{*1}

綾小路 持明院

綾小路は刑部卿政長朝臣、堀川院之郢曲之師に被_レ参候以來、代々相傳家業と被_レ致候、其後其家庭田綾小路と兩家に相分レ、當時庭田家之方本家に相立、郢曲之事兩家共被_レ相勤候事候得共、家業と被_レ致候は綾小路家に限り候事にて、庭田家にては綾小路家よりも傳統を被_レ受候由、持明院家も古來よりは是を家業と被_レ致候、綾小路持明院兩家之内にて一家ヅ、曲所と申ものに被_レ相成、郢曲之事領掌有_レ之事にて、當時は綾小路家曲所にて候由、^{○中}近代之例、四辻家樂所支配として、音樂之事、總體彼家之預に相成候故、^{○中}乍_レ去郢曲之事は、此二家の家業と被_レ致候事、古代よりの例に候、兩家より當時相傳有_レ之家々、大抵左に記之、

庭田

庭田同家
五辻

庭田庶流
大原

持明院庶流
園

園庶流
東園

持明院庶流
石野

源氏新家
慈光寺

2. 太政類典^{*2}

(明治) 三年十一月九日

親王公卿各家ニ於テ雅樂芸道ノ伝授ヲ廢ス

雅樂局ヘ達

別紙之通伏見宮始御沙汰ニ相成候條此旨相達候事官

くにぶりの論理(下)

伏見宮

菊亭從四位

花園從四位

西園寺公望

各通

今般太政官中雅樂局被置候ニ付琵琶道傳授之儀於其家致來候処被止向後大曲祕曲傳授之者ヨリ相傳可致事誌

各通

綾小路正二位

持明院從五位

今般太政官中雅樂局被置候ニ付從前曲所之號ヲ廢シ神樂道ヲ始諸取扱并傳授等於其家致來候処被止向後諸事總テ雅樂局ニ於テ取扱教授之義ハ大曲祕曲傳習之者ヨリ相傳可致事

四辻宮内權大丞

今般太政官中雅樂局被置候ニ付是迄神樂附物ヲ始琴道傳授并三方樂所執奏等於其家取扱來候処被止向後諸事總テ雅樂局ニ於テ取扱教授之儀ハ大曲祕曲傳授之者ヨリ相傳可致候事

綾小路正二位

各通

四辻宮内權大丞

綾小路從四位

大曲祕曲之儀向後華族樂所ニ不拘芸道芸達之者ヘ相達可致事

三方樂所

今般太政官中雅樂局ヲ被置伏見宮始別紙の通御沙汰に相成候條神樂道ヲ始諸技芸勉強習熟御用御差支ニ無之様可致事

但及第規則之儀ハ追テ御改正可被為立候事

綾小路正二位

四辻宮内権大丞

各通

多久顕

多忠壽

多忠誠

多忠功

御取調之義有之二付大曲秘曲傳返上可致事

各通

綾小路正二位

持明院從五位

是迄神樂道之儀元堂上ニ於テ其家ト稱シ候処被廢更ニ神樂御人數被仰付候事

但本書之趣京都元神樂家々へ可相達事

綾小路侍從

同上

但本書之趣東京以下同上

四辻宮内権大丞^(公實)上申并官

大秘曲和琴笛口授二而古譜無之候明和度公享拜命宮人曲再興總而同音二御坐候此段申上候事三年十二月十七日

綾小路正二位^(有長)上申 坊城大弁

傳來神樂和琴大曲之譜先代有俊康正元年四辻實仲へ相傳候処天保七年春日大曲以前公績有長へ右ノ譜ヲ以テ相談之上再興被勤仕候其後有長ヨリ先朝へ神樂和琴御相傳モ申上候事二候間樂所ノ内へ為御用和琴傳授致度候宣御沙汰願入存候事四年正月八日

追申大曲之譜写二通傳授狀之写令進覽候也

五辻從二位^(高仲)上申雅樂局

先般神樂大曲秘曲返上之儀家々へ被仰出候旨拝承仕候於高仲モ大曲秘曲傳來候間不奉蒙 御沙汰候得共右譜返上仕度宜御執奏奉願上候也四年三月東華曲譜箱入図書課ニ收藏ス

(備考)

図書課收藏曲譜目錄

神樂和琴大曲並東遊和琴譜

神樂大曲弓立譜

神樂秘曲

神樂催馬樂祖先以來傳

神樂大曲秘曲

一 二 二 一

神樂古譜

一

神樂兩曲

一

神樂笛秘曲晝目譜

一

神樂笛秘曲並笛音取曲

二

大曲秘曲

一

大曲秘曲傳授曲預り候中古以來之人體

一

秘曲晝目曲

一

宮人曲和琴合様

一

和琴宮人曲音取

一

音取秘説並大曲音取

一

雅樂部長ヨリ内閣記録局へ回答

明治三年十二月中太政官ニ於テ撰定相成候樂曲之外ニ係ル樂曲撰定之分貴局ニ於テ編纂上御秘用之旨ニ付該曲名取

調廻送候様御申越之趣了承右者別紙曲目錄ノ通りニ有之候此段及御回答候也(二十五年一月四日(二十四年)往復簿

追テ古來各曲所ニ於テ相用候曲名之義モ併テ取調候様御申添之處右者總テ兩回撰定ノ曲數ヲ相用候儀ニ有之候間
別ニ御回付不致候此段御承知有之度候也

注

*1 諸家家業記 類別は雑史、国会図書館・内閣文庫ほかに写本が伝わる。版本は寛文八年刊。ここに引用したものは古事類苑楽舞部五に抄録されているものに拠る。

*2 太政類典 幕末から明治へ至る諸儀式・雅楽に関する太政官布告をまとめた筆写本で、私の知る限り唯一の孤本。国立公文書館蔵