

邦楽／洋楽をめぐる言説の連続と断絶 — 吉川英士の戦中／戦後 —

Continuity and Discontinuity: Kikkawa Eishi on Western and Japanese Music

奥波 一秀

OKUNAMI Kazuhide

〔要約〕邦楽と洋楽の関係をめぐるアカデミズム周辺の言説が、戦中から戦後へと、どのような変化をみせたか、あるいはみせなかったか。吉川英士を軸に、当時の言説の布置関係を追究し、戦中と戦後の連続および断絶の諸相を明らかにした。

はじめに

「日本」の音楽についての吉川英士の語り口には、ためらいがない。⁽¹⁾ 「日本」を語ることの危うさへの不安も感じられない。戦中、いくつかのメディアに文章・論文を発表し、さらには文部省教学局主催の学会において帝国大学文学部助手の肩書きで発表もこなしていたが、このことが、とくに戦後も、彼の「日本」音楽論にとつての「棘」となっていないようにみえる。もともと、そうみえるだけで、問題がなかったかのようには振る舞い続けただけ、という可能性もないわけではない。

もしも吉川が、みずからの戦中の言説を、さらには日本音楽についての周囲の言説を組上にあげようとすれば、師匠・田邊尚雄の言説との対峙が避けられなかっただろう。本稿でも触れるが、田邊は、その戦中の

言動からして、戦後も吉川のようにとらわれなく「日本」音楽について語ってかまわない、という人ではなかった。あえていえば、脛に傷を持つ「べき」人だった。

しかし、その田邊だけでなく、吉川をも批判的にみていた同時代人がいた。夏目漱石の門下生にして独文学者、戦後、東京音楽学校校長をつとめた小宮豊隆である。戦後出版された吉川の著書について、本人に面と向かって、「君、あれでは田辺くんと同じではないか」と、苦々しげに語ったという。

それからしばらく後、小宮は雑誌『世界』に「邦楽の問題」という文章を発表、「是まで日本人の書いた邦楽に關する著述は「中略」大抵昔の教員局好みの、神がかり的な國粹主義に立脚したもので、學問にもなにもなっていない」と記した（小宮 1988:10）。「拙著『日本音楽の性格』や、田邊尚雄先生の著述のあるものを指すらしい」と吉川が受けとめたのは、当然なことであった。

小宮と吉川の因縁、とくに東京芸術大学における邦楽の扱いをめぐる

戦後の対立については、ここでは立ち入らない。⁽²⁾その前作業として、本稿では、吉川の戦中から戦後への連続と断絶、その言説の同時代的な意図・効果等を検討したい。吉川の言説の戦中の位置価値測定に際しては、とくに、日本諸学振興委員会の開催した芸術学会の諸言説を参照する。

一九四三年、日本諸学振興委員会の開催した第四回芸術学会において、小宮と吉川は初めて会っている。小宮は戦後、同委員会を所轄していた「教養局」の傾向を「神がかり的な國粹主義」と断じたが、対して吉川は、「教養局が「神がかり的國粹主義」を好んだかどうか明言できない」と記している(吉川 1997: 248)。

吉川は、「教養局」の性格を知らなかったのか。あるいは田邊への配慮から、知らないふりをしていたのか。他方、小宮の断定は(どのような意味で)妥当なのか。これらの問いを念頭に、教養局周辺の言説、田邊尚雄の言説などとの関係で、吉川の言説とその位置を検討していきたく⁽³⁾。

1. 『日本音楽の性格』(1948)

— テキストにみる連続と断絶 —

吉川は戦中すでにいくつかの論考を記しているが、戦後との連続／断絶を検討するにあたって幸便なのは、『日本音楽の性格』である。これは、吉川の最初の著作で、吉川の養父と前述の田邊尚雄の「還暦記念」として企画されたものだった。昭和十八年(1943)出版予定だったが、戦時体制下の企業整備の余波で実現せず、結果的に戦後の刊行となった。そのため、歌舞伎研究者の河竹繁俊が寄せた「はしがき」の日付は「昭和十九年六月一日」、田邊尚雄の「序」は「昭和廿一年四月」、そして「著者

の言葉」は「昭和二十二年七月」となっている。

河竹・田邊の文章のちに検討するとして、吉川の戦中／戦後の断絶と連続を見極めるにあたって、まず重要なのは、戦時中の一九四三年に出版予定だった本論と、戦後の本論の関係、つまりテキスト上の異同である。この点に関して、吉川自身は次のように記す。

「幸いにも罹災を免れた原稿により、四年後の今、世に出ることになった。原稿を読み返してみると、もつと詳しく書き度くもなり、改め度い部分も多いが、手を附ければ切りがなく、いづれ又次の機会に別な形の本も早く出す積りで、今は全然初めの形のまゝ、で出すことにした」(吉川 1948)

吉川の言にしたがえば、一九四三年の本論と戦後の本論の記述は同じということになる。はたしてそうだろうか。検討していくことにしよう。

1-1. 戦中の論考との対応関係

「罹災を免れた原稿」との照合ができればベストだが、次善の策として、ここでは戦中の論考と比較照合してみる。戦中の吉川の論考のいくつかは、戦後の『日本音楽の性格』に組み込まれているからである。戦中の諸論考の対応関係は、まとめれば、下記のようになる。

p 一九四二年『音楽研究』創刊号(十二月)「日本音楽の性格とその背景」第二章 ↓ 第六章

一九四三年『音楽公論』四月～十月まで、「日本音楽観序説」という表

題の下に連載された下記の論考：

- a 「用語に表れたる音楽観」『音楽公論』四月号 → 192-203
- b 「日本音楽の神秘観」『音楽公論』五月号 → 58-71
- c 「藝道としての日本音楽」『音楽公論』六月号 → 118-127
- d 「日本樂道に於ける鍊成の精神」『音楽公論』七月号 → 127-134
- e 「日本音楽と寒稽古」『音楽公論』八月号 → 134-143
- f 「日本音楽に於ける秘傳」『音楽公論』九月号 → 144-151
- g 「日本音楽に於ける許し制度免状の意義」『音楽公論』十月号 → 151-161

戦後も、ほぼそのまま使われているのは、a、d、f、gである。eも、前後の入れ替えはあるが、ほぼそのまま用いられている。

cもほぼそのまま使われているが、細かくみてみると、文楽の修業に関する引用中、「心の配り方が足らぬと云つては拳固」という箇所がさりげなく割愛されている（吉川 1943:6:28 → 1948:124）。紙幅の都合か、BeatかBeatが問題になったBC級裁判を経た戦後なりの配慮だろうか。

戦中から戦後へと受け継がれた際に、重要な変更・修正が加えられたのは、pとbである。

1-2. 「日本音楽の神秘観」の修正

この論文は、『日本音楽の性格』の第2章のなかの、「日本音楽における「敬」の精神」という節に組み込まれている。が、導入部分に相当する文章は、以下のように変更されている。

「大日本は神國なり」とは神皇正統記の冒頭の文である。然しそれは著者北畠親房一個人の言葉ではなく、我等の祖先全體の信念なのである」（吉川 1943:5:32）

↑ 「この敬は、敬虔の敬であつて先ず神を敬することから出發してゐる。神を敬する精神が基底をなしてゐるからこそ、日本人の敬の精神は徹底してゐるのである。但し茲に云ふ日本人の神とは神道やクリスト教で云ふ神ではなく、天地自然や英雄までも包含させた廣く意味の神である」（吉川 1948:58）

「神國」日本への「祖先全體の信念」は、戦後の『日本音楽の性格』においては、日本に顕著な「敬」の精神へと抽象化されたうえで、アニミズム的な「神」と結びつけられていることがわかる。

「神道」とは、いわゆる「国家神道」の類を意味しているのだろうか。対して、「天地自然や英雄までも」神とするのは、いわゆる古神道だろうか。

『神皇正統記』の引用から始まる部分を削除し、「神」をかなり抽象化して論じるのは、戦後らしい配慮とみえるが、「日本人の神」についての書き方はなお曖昧さを含む。日本国民とは別に、「日本人」なるものを、そのような神の敬いの有無で定義している、ということだろうか。

1-3. 「日本音楽の性格とその背景」の修正

「日本音楽の性格とその背景」は、そのタイトルからしても、その質量からしても、『日本音楽の性格』の前触れとみなせる論考である。その第二章は、譜例等、やや専門的な部分を割愛した形で、『日本音楽の性格』の第六章に組み込まれている。ただし、決定的な「変更」が一箇所ある。

「日本音楽を西洋音楽の上に置かうとすることも、西洋音楽を日本音楽より勝れりと云ふことも、共に狭隘なる偏見にして吾人の取らざる所である。全く異種の音楽の夫々の美点を認め、その長所を發揮せしめることこそ音楽における「八絃一字」の精神である。所詮、柳は緑、花は紅なりを善しとする。柳をも紅にせんとしたり、花をも緑にせんとする様なことは断じて排すべき思想である。音楽政策の重大なる時局柄、敢て脱線したことを寛恕して頂き度い」(吉川 1942a:40)

この文中の「八絃一字」の語句が、戦後の『日本音楽の性格』では、括弧はそのままで、「自由主義」へと差し替えられ、「音楽政策」以下の最後の一文は削除されている(吉川 1948:39)。

この訂正をどう受け取るべきか。「八絃一字」を、戦後になって「自由主義」に差し替えるとは、無節操にもほどがある、ということになるだろうか？

ポイントは、二つの「狭隘なる偏見」に対して、そのつど吉川の牽制・批判がどちらに向かっているか、ということの解釈にある。つまり、

j 「日本音楽を西洋音楽の上に置く」

k 「西洋音楽を日本音楽より勝れりと云ふ」

この二つの「狭隘なる偏見」のうち、どちらを抑えることが、そのつど吉川の意図か、ということである。

もちろん、第三の可能性、つまり吉川は両方の偏見をもとに等しく批判しているという、「字義通り」の解釈はいつまでもありえる。が、吉川はただ相対主義を説いているのではなく、そのつど、相対的に、どちらかの「偏見」へのより強い牽制・批判だった、と読むのが妥当ではなからうか。

戦中・戦後、それぞれ j、k どちらかが主たるターゲットだったとして、論理的な可能性は、j・j、k・k、j・k、k・j の四つ。吉川の意図は、どれだったのか。あるいは、吉川の言説の同時代的な意味・効果は、どれだったといえるのだろうか。

2. 邦楽／洋楽についての歴史認識の一貫

戦中の文章を「全然初めの形のまゝ」、「日本音楽の性格」として出版したとの吉川の説明は、すでに指摘した削除・修正の事実からして、額面通りうけとることはできない。

戦後、はつきり切り捨てているのは、「神がかり的」な皇国イデオロギー(のレトリック)である。すでに見たように、「大日本は神國なり」の『神皇正統記』の引用は割愛されるし、「八絃一字」の題目も避けられる。

が、しかし、吉川の自己認識として、あるいは客観的にみても、その音楽論、あるいは思想が、戦中から戦後へと本質的には同一のまま、と

いうことはありうる。「八絃一字」↓「自由主義」の転換は、一見本質的にみえて、じつは表層的にすぎない、という可能性。実際、上に指摘した文面上の削除・変更は、相対的な分量でみれば、むしろわずかであった、戦中の論考のほとんどの部分は、そのまま戦後の『日本音楽の性格』に再録されているのである。

そこで本章では、戦中から戦後への連続性を、洋楽についての吉川の見方に即して、探ってみたい。

2-1. 「用語に表れたる音楽観」のなかの歴史認識

「用語に表れたる音楽観」は、戦後、『日本音楽の性格』第五章「音楽用語に現れたる日本人の音楽観」に、ほぼ変更なく組み込まれている。戦中・戦後と変わりのない、洋楽についての吉川の歴史認識がそこに確認できる。

吉川によれば、外国音楽に対する日本の関係は、積極的に言えば、外国音楽の積極的摂取・同化であり、否定的に言えば、「外来音楽崇拜」である。これが、たびたび繰返されてきて、明治における洋楽輸入が、最近の例である、と吉川は理解している。^①

「日本人は常に外国音楽の輸入の當時は、徹底的に其に深入りし、その粹を吸収し、異質的なものを勇敢に攝取し同化する態度が茲に觀取される。／この事情は明治大正時代の日本人の洋楽に對する態度と全く同一である」(吉川 1943:4:20)

ここにいう「當時」とは飛鳥時代末期から平安時代中期のころで、唐楽などが輸入・愛好された時代のことである。このことの是非について、

吉川は価値評価を下さないが、唐楽が「雅正の音楽」、日本の伝統音楽が「俗楽」「雑藝」と呼称されることに、否定的な意味での「外國崇拜」を読み取っている。

江戸時代に、一定の「冷静な態度」を取り戻しはしたものの、明治以後、今度は「洋楽」に心酔するようになった、というのである。声高ではないが、「西洋音楽を日本音楽より勝れりと云ふ」かのような傾向に対して吉川は洪顔を見せている、といえよう。

2-2. 『日本音楽の性格』序論の歴史認識

次に『日本音楽の性格』の序論を見ていこう。洋楽感潮を戒める姿勢は、この戦後の序論において、穏健になるところか、むしろ一層強まっている。

『日本音楽の性格』序論における吉川のトーンは、いつになく強い。明治以後の日本は、「伝統的日本音楽の撤廃！ 西洋音楽の全面的進駐！」で、「樂壇は洋楽の捕虜となつてゐたのである」と(吉川 1946:1)。

吉川は、明治以後の日本をこのように描写しているわけだが、「進駐」「捕虜」といった軍事的比喩はむしろ、この序論の書かれた戦後日本をこそ強く意識・表示しているように読める。戦前・戦中よりも、日本史上未曾有の外国軍隊による占領というこの時期にこそ、「日本音楽」の危機意識が高まっただろう。

しかし、日本が迷路から正道に戻ることができることは、「過去の歴史が明らかに之を證明してゐる」、と吉川は続ける。ここにいう「過去の歴史」とは、かつて唐楽や雅楽に対して日本固有の音楽を同時に育成・保護してきた歴史も含むかもしれないが、吉川が実際に挙げているのは、もつと直近のこと、つまり満州事変以後の国民的自覚の高揚のことである。

「實に滿洲事變以來の國民意識の昂揚は、それが餘りに排他的、自己陶酔的な嫌いがなかったが日本の樂壇に取つてもまさに一つのエポックをなすものであつた。日華事變、太平洋戦争と進展したこの戦争は、終戦後の今日誤れる侵略戦争であつたことを知らせつゝ、あるのであるが、一面に於ては、日本人が日本自身について反省する機會を與へられたと云ふ意味では、滿更ナンセンスでもなかつたと云ひ得よう」(同上:二)

まずはつきりしているのは、滿洲事變以後の、日本國民としての意識の高揚について、マイナス面だけでなく、プラス面もあつたと認めていることである。外国崇拜の迷妄から、日本固有の音楽への、あるいは西洋音楽を手段としてなされる「新国楽創生」の正道への、立ち帰りを促すことになった、というわけである。

対して、解釈しづらいのは、敗戦後の「反省」が促すであろう方向と、滿洲事變の「國民意識の昂揚」がもたらしたプラス面とが、同じことを指すのかどうかという点である。別のことを指すなら、両者はどうつながるのだろうか。まして、あの「戦争」を「滿更ナンセンスでもなかつた」といえるほどに貴重なリターンなのは、よくわからない。

戦争の意義についてはともかく、それ以外の点での吉川の歴史認識は、格段、物珍しいわけではない。音楽にかぎらず、芸術・文化面において、明治以後、欧米が優勢だったのに対して、滿洲事變以後、カウンターの動きが起きていると解している人は多々いたし、正当なカウンター、当然のより戻しである、と思つている人もかなりいたようにみえる。

珍しいとすれば、こうした当時の歴史認識を、あの敗戦後もなお、ほぼ無傷で維持していること、あるいは被占領期において危機意識を深め、

一層力説していること、ここかもしれない。「八紘一宇」や「拳固」(による稽古の記述)をばばかることのできるセンスと、明治以来じわじわと撤退戦を強いられてきた邦楽の存在理由を主張しつづけることは、吉川のなかでは、両立していた⁸⁾。

『日本音楽の性格』第七章「日本音楽の過去と將來(結論)」の執筆時期が、戦中なのか戦後なのかは、判断がつかないのだが、そこにある次の文章は、戦中戦後を貫く吉川の基本姿勢の表明とみてよからう。

「日本音楽の性格が、過去に於てあつた通りにそのまゝ保持されねばならぬ、と私は主張してゐるのでは決してないのである。「中略」精神さへ日本を忘れなかつたならば、技巧は大いに西洋の長を取入れてよいのである。またそこに日本音楽の發展もあるのである。然しその發展は飽く迄も和魂あつての上でのことで、洋魂洋才は最早や日本人ではない。日本藝術ではない」(同上:三)

「日本音楽の性格」をそのまま凍結保存すべしということではないとしても、「日本人」「日本藝術」が守護すべき対象であることは、自明なのだろうか? 「精神」や「和魂」を尺度としてなされる「日本」の定義ともども、相当に厄介な課題あるいは問題を、戦後世界にそのまま持ち越していることが、読み取れる⁹⁾。

3. 戦中の言説の位置

—日本諸学振興会芸術学会の言説分析—

吉川のような歴史認識、あるいは日本音楽・西洋音楽に対する姿勢は、同時代のなかで、どのように位置づけ、理解することができるか。ここでは、日本諸学振興委員会開催の芸術学会の分析を通して、検討してみたい。

教学刷新をめぐる当時の議論を広くみれば、アカデミズムにおいても、「皇祖天照大神様ノ信仰」を教学刷新の核とし、帝大その他の学校に「大神宮様ノ遥拝所ヲ設ケル、此処デ大神宮様ヲ御拜ミスル」べきとする主張（寛克彦）、東洋に西洋的理論や方法は馴染まないとする意見（紀平正美）などが、みられた。ただし、これらは決して無条件に通用したわけではなく、つねに一定のブレーキも働いていた（駒込 2011:153, 14）。概して、「国体観念への疑義を表明せず、マルクス主義との関係を断つ限りで、学問の自由らしきものを保つ事ができていた」（同上:2）のである。

日本諸学振興委員会の設立趣旨は、同会規定第一条に、次のように定められている。

「國體・日本精神ノ本義ニ基キ各種ノ學問ノ内容及方法ヲ研究、批判シ我方國獨自ノ學問、文化ノ創造、發展ニ貢獻シ延テ教育ノ刷新ニ資スル爲日本諸學振興委員会ヲ設ク」（文部省 1940:2）

国粹の志向は明白だが、同委員会の開催した学会においても、たんに神がかり的な言説だけが横行したわけではない。同委員会の設立まもない一九三六年十一月の教育学を皮切りに、哲学、国語国文学、歴史学、

経済学、芸術学、法学、自然科学、地理学と、各分野の学会が開催されていった。芸術学会は、一九三九年から四四年まで、一九四〇年を除いて、毎年開催されたが、最終年度、つまり五回目の報告書はない。

まずは、文部大臣・教学局長官の挨拶に即して、行政サイドにおける、西欧的なものへの姿勢から確認していこう。

3-1. 文部大臣・教学局長官の挨拶

初回から第四回までのそれぞれの報告書には、文部大臣ないし教学局長官の挨拶も掲載されているが、内容はほぼ一定のラインを守っている。すなわち、西洋的なものたんなる排撃の主張はなく、方法としてはあれ、西洋からとるべきはとる、という一線が守られている。

第一回の芸術学会での挨拶冒頭、文部大臣・河原田稼吉は、「東亞新秩序建設」という時局の課題にこたえる必要をうったえ、「皇國臣民の大義を體して、皇道精神を透徹具現せしめ、皇運を世界に宣揚して我が國本來の使命の達成に寄與」することこそ教学の本義である、と述べる（文部省 1940:1）。

次いで、芸術学会に関連する問題状況について説明している。「明治以降歐米文物の輸入」とともに、「我が國本來の美術文化の価値」が「忘却」され、「不純なる文化」「詭激なる思想」「頽廢せる感情」が広まる傾向がなかったとはいえないが、対して、満州事変以後、「東亞新秩序建設に對する我が國の指導的な地位と使命とが明確になり」「中略」眞に我が民族精神に即した新日本文化の創造發展を期せんとする覺醒の機運が大いに動いてきた、というのである（同上:2）。

明治以後の欧化、対する満州事変以後の国民的自覚の高揚という時代認識は、すでに吉川において確認したように、当時かなり共有されていた

たわけである。

さて、東亜どころではなく、「来るべき世界の文化的指導の大任」さえ口にされるが、「歐米文物」の排除・排斥までは主張されない。

「藝術文化は、最も具體的な國民精神の具現であり、民族精神作興に影響する處極めて大なるものでありますから、之が創造に携はる人は能く我が民族本来の精神を體して、その健全なる發展に努むると共に又克く歐米の文化を攝取醇化して、世界を指導し得る高度の日本藝術の創造發展に努めねばなりません」(同上③)

排除ではなく摂取である、あるいは、とるべきはとる、ということである。なるほど、満州事変以後の國民的覺醒に棹差すという大前提からして、「歐米文物」とそれに由来するものに対する民族的なものの比重が相対的に増すことを要求している、あるいは容認している、といつてよいだろう。しかし、欧米文物のたんなる排出ではなく、摂取の必要が、たとえ建前であろうと、述べられている。このことは重要である。^⑩

第二回以降の芸術学会における文部大臣あるいは教学局局長の挨拶をみても、基本姿勢は貫かれている。例外は、第三回芸術大会で挨拶した文部大臣・橋田邦彦である。

「今次の大東亞戦争は「中略」悠遠なる肇國の古より揺ぎなき、八絃を掩ひて宇と爲すとの皇謨を顯現せんとするものに外ならぬのであります「中略」久しく東亞の地に跳梁を極めましたる歐米の思想文化を排除して、東洋本来の醇美なる文化を打立てることが其の根本要件でありまして、現に我が國はあらゆる文化の力を動員して

大東亞建設の業に参ぜしめて居るのであります」(文部省 1943:2)。

八絃一字のレトリック等については、他の文部大臣・教学局長官挨拶と大同小異である。決定的な違いは、欧米からもとるべきはとる、とのくだりが欠落し、ただ「歐米の思想文化を排除」する、ということだけが述べられていることである。「東亞の地」、たとえばフィリピン等に広まっているジャズを駆逐し、適切な音楽を入れる、というような具体的課題が念頭にあるのだろうか。「東亞の地」にはむろん日本自身も含まれるのだろう。^⑪

3-2. 芸術学会の発表・講演内容

学会の発表・講演内容にも、八絃一字等、時局のレトリックがでてくるが、それほど多くはない。全四回の発表・講演の総数は91。そのうち時局反映を含むものは、多くみつもつて、13ほど。レトリックはともかく、実質は時局に距離をとっているともみせるタイプが7ほど、その他、つまり70ほどは、専門的な解説に終始するタイプである。

以下、事象追求型、時局反映・国粹型、バランス・音楽防衛型の順に検討する。^⑫

3-2-1. 事象追求型

事象追求型のいくつかを、古い方から見えていく。

「慶應義塾大學教授・國學院大學教授・文學博士」折口信夫は、「音楽の技術が進まぬ間に、あまり進みすぎた外來音楽に逢着してしまつた。其の爲、固有の音楽は急速に變化してしまひました」と、唐樂伝来以後の外來音楽のインパクトについて言及している。外來音楽以前の「固有

の音楽」を(どう)措定しうるかという問題は気になるが、概して、日本芸能の特殊性についての冷静な仮説提示にとどまっている(文部省1940:12)。

「東洋大學教授・駒澤大學教授・文學博士」笹川種郎は、「近世の謡ひ物と語り物」の歴史を概観しつつ、長唄だけでなく、浄瑠璃・清元・常磐津も東京音楽学校で扱うこと、あるいは保存することを要望している。邦楽内部の序列への異議なのか、東京音楽学校における洋楽に対する邦楽のさらなる権益拡大要求なのか、その真意は判然としない。ただし、堅苦しい音楽—ドイツでいえばE-Musikだろうか—の推奨や、道行・駆落の歌詞の「改良」といった昨今の風潮を、「實にくだらぬことです」と切り捨てるなど、たんに迎合・便乗ではない(同上:226)。

民謡研究者の町田嘉章は、歌詞や旋法の面から、民謡の特色と、郷土ごとの差異について考察している。音楽面については、上原六四郎の理論を参照しつつ、民謡の実地調査の結果に基づき、郷土差は文学や音楽より、むしろ「發聲技巧」からくるのではないかと結論づけている。「將來の民謡」については、「精神だけは我々祖先の魂を生かして」とも述べているが、概して冷静な民謡分析に終始しているといえよう(文部省1942:11)。

「元京都府師範學校教諭」吉田恒三は、「聲明の旋法」を解説し、たんに声明だけでなく、民謡、雅楽、能楽にも、「律旋」の傾向がみられる、と結論づけている。概して日本における音の旋りは、「自然に本來的に唱へれば律になり易」ところのである(同上:154)。

「早稲田大學演劇博物館囑託」小林静雄は、三大楽劇の一つとしての能楽の音曲の面、つまり「謡曲」の音階や拍子をとりあげ、その「音楽的特殊性」を明らかにしている(同上:178)。

3-2-2. 時局のレトリック、あるいは国粹主義

時局論や国粹主義のあからさまな主張は、芸術学会の全体から見てもじつは少ないため、ここでは音楽以外の分野からも、該当する言説をピックアップして、その主張傾向を確認していきたい。

「帝國美術學校教授」金原省吾は、「日本美術の特質に就いて」の発表のなかで、「日本の美術と云ふものを飽くまで支那の影響を受けて生育したと云ふ風に考へるのは私には疑問であります」と述べ、支那の影響を受けていない日本美術の可能性に言及している(文部省1940:27)。

「宮内省式部職樂部樂長」多忠朝は、実用音楽としての雅楽、神社音楽を批判し、神聖な、神代に起こった「純然たる國粹歌舞音楽」の尊重を訴える⁽¹⁴⁾。対して、「雅楽」として一般に理解されている「唐樂」については、「別に神聖などと申す様な音楽ではありません」という(同上:53B)。たしかに、日本に入ったのは燕樂(宴饗の音楽)で、本来の式楽ではなかったわけだが、このことを多は「神聖」でないという言い方で、指摘しているのだろうか？

「大正大學教授・東京美術研究所長」脇本十九郎は、水墨画に関して、支那、朝鮮、日本を比較し、「粗慢の氣がある」「なんとなく締りがつかない」という朝鮮の水墨画の「短所」を、その国民性と関連づけ、「日本人のやうなきちんとした氣性を持つて居ります國民から見ますと、ピンとこない所がある」と指摘している(同上:269F)。

「東京帝國大學名譽教授・工學博士」伊東忠太は、昨今の直写的な欧米式建築も、「何れは日本化されなければならぬ運命にある」とし、日本建築の美を「日本の光輝ある國土と國民性、更に詮じ詰めれば尊嚴なる國體」に基づくもの、としている(同上:283,287)。

「文學博士」藤懸静也は、「日本藝術の特質」を論じているが、大東亜

共栄圏あるいは将来の戦後世界における日本文化の地位について、多分に時局的な抱負を語っている。「日本の文化を以て我が共栄圏を指導し、広い共栄圏に立派な日本文化を打ち立てなければならぬのであります」「中略」平和回復の上は、敵性國も亦我が文化藝術に大なる関心をもつことになり、茲に日本文化が世界リードの上に優位を占めることにならうと思ふのであります」(文部省1942:256f)。

「日本大學教授兼學監」飯塚友一郎は、芸術の価値が文化全体のなかの位置によって定まるとの一般論、演劇の統計的把握の限界などにふれたうえで、日本文化の特性について、次のように述べている。「わが國のごとく國體觀念が明確であり、すべての文化が唯一絶対の皇道文化に結合し歸一すべきことが歴史的に會得されてゐる國柄におきまして、はじめて正々堂々たる演劇政策が可能なのであります」(文部省1943:132)。

「東洋大學教授」若月保治は、「江戸初期の淨瑠璃」を論じているが、公平淨瑠璃について、「皇室の神聖を高唱したり、神國の意義を明らかにし、國體の明徴を叫んだり、或ひは三種の神器の威力を絶唱したり」「中略」日本精神の昂揚につとめたものが、半数にも及んでゐるのであります」と、日本精神昂揚に果たした淨瑠璃の役割を強調している(文部省1944:79)。

「國民精神文化研究所囑託・東京高等學校教授」岸邊成雄は、唐代・東洋音楽の研究者で、「東西音楽の交流」について発表している。「日本を中心として世界的な東亞音楽を作り、これを東亞に光被せしめる」「中略」これこそ歴史的な必然に副つた行き方であることを歴史の立場から斷言出来ると思ひます」と、肩書きにふさわしい発言をしている(同上:31)。

岸邊が「國民精神文化研究所囑託」となった経緯は不明だが、とにかく、これほどあからさまな時局迎合の発言は、神社音楽(邦楽)以外の音楽の研究者としては、むしろ珍しいものである。多くは専門的議論、ついで目立つのは、試いてみるように、和洋バランス型、あるいは洋楽防衛型である。

3-2-3. バランス型あるいは洋楽防衛型

「東京美術學校教授」多賀谷健吉は、絵画教育の方法について論じ、次のように結論づけている。

「日本精神に則る圖畫教育としては宜しく西洋畫の技法を斥けて、日本畫の技法を採用しろ、斯う云ふ意見を折々耳に致すのであります」が「中略」仮令外來の技法、外來の教授法と雖も苟も我が國情に適するものは廣く之を採用し咀嚼し消化して我が血とし肉とすべきであると思ひます」(文部省1940:51)

多賀谷は、西洋の方法のさらなる積極的採用を主張しているのではなく、日本畫の技法に挿げ替えるとの主張に対して、洋畫の技法を防衛しようとしている。「國體・日本精神ノ本義ニ基」く教学刷新を趣旨とする日本諸学振興委員会の周辺はもちろん、世間一般にもみられた「西洋畫の技法を斥け」よ、というような論調を、多賀谷は牽制しているわけである。

「東京帝國大學名譽教授・文學博士」瀧精一は、日本美術の特性についての発表だが、日本美術以外、とくに西洋美術について、次のように述べる。

「他の國の美術殊に西洋の美術の如きに於きましても、精神的のものが無い譯では決してありません」(同上:299)

「微細なもの、佻しい渋い趣味のものは、一方の雄大壮麗なるもの、の半面として存在するのであつて、雄大なるものと微妙なるものとの両方面の存在することが、日本美術の本質」(同上:299)

「西洋の美術」には「精神的のもの」がない・乏しい、というような偏見を意識し、それを批判しつつ、他国や西洋の美術のなかにも、精神的とはいえないものもあれば、精神的のものもあるのと同様に、日本の美術も、決して単純化しえぬ多面性があることを瀧は指摘している。西洋に精神はなく物質的であるという俗論や、後で見る田邊の安直な主張——日本に愉快な踊りは無い等——とは対照的な、冷静な筆運びである。¹⁶⁾

「東京帝國大學助教・東京音楽學校講師・醫學博士」颯田琴次は、「音楽學より見たる邦楽」というテーマで、日本と西洋の発声法の違い等を説明している。基本的には、専門テーマ追求型だが、結論近くの次の一節が注目に値する。

「唯概念的にどちらを貶し、どちらを褒めると云ふことは科學者の立場からは一概には云へない問題であります」(同上:62)

科学の没価値性、あるいは価値評価に対する科学者の禁欲、という一般論(原則)をただ確認したかったのだろうか。そうではなからう。すでにみた多賀谷の場合と同様、西洋を貶し、日本を褒めるという周囲の

期待・プレッシャーを意識し、それに対して牽制しているのであろう。

「東京音楽學校教授」下總覺は冒頭、「他のいかなる外國語よりも最も美しい言葉であると信じて居ります」と、日本語への愛情・信仰告白をしているが、実質的には、日本語と音楽・旋律等の相関を冷静に論じ、「日本の言葉と共に存するところの日本の音楽だけをそのまま續け、そして外來の音楽は全部排撃するといふやうなことを考えてゐるものではございません」と付言している(文部省1943:39,48)。

「排撃」を考えているのではない、とことさら言うことは、排撃を主張する声が当時あつたことを示唆している。下總のスタンスが、そうした極論に対して一線を引くことにあつたのか、「外來の音楽」のためにより積極的な弁明なのかは、はっきりしない。

さて、颯多と下總は、それぞれ講師および教授として東京音楽學校の關係者だが、旗幟鮮明に東京音楽學校の理念を代表しつつ、洋楽防衛を試みた発表もあつた。節をかえ、まとめて検討してみる。

3-2-1-4. 東京音楽學校の弁明

「東京音楽學校教授・東京帝國大學文學部講師」遠藤宏は、まさにその肩書きに忠実に、洋楽の弁明を試みている。一九三六年、邦楽が、東京音楽學校の本科相当の扱いとなるなど、満州事変以後の国民的覚醒は、音楽學校内部のパワーバランスを変えつつあつたが、すでにみた笹川のように、さらなる邦楽拡充の要求があつたのかもしれない(3-2-1)。たんに洋楽／邦楽の比重変更の要求ではなく、洋楽排除の声さえあつたらしい。¹⁷⁾

「最近方々で西洋音楽が全くいけないやうなことが言はれること

を度々き、ます「中略」小學校で唱歌が歌はれるやうになりましたから約六十年、それがすでに西洋の音楽でもなく、日本在來の歌でもなく、全く日本人の唱歌となり切つてしまつて居るにか、はらず、あれは西洋臭いから止めて詩吟を吟はしたら宜からうと云ふ話が出たり、或は謡曲を謡はしたら宜からうと云ふやうな案もあると聞いて居ります」(文部省 1940:64)

唱歌は「西洋音楽でもなく、日本在來の歌でもなく、全く日本人の唱歌となり切つて」いるのであり、このことは、「和洋折衷」を通しての音楽創成という音楽取締掛のプロジェクトが、ひいてはその衣鉢を継ぐ東京音楽学校の試みが、成果をあげつつあることを意味するのだ、と遠藤は言う。

「洋樂が我が國に移入されて七十年もた、ない今日、既に日本化され、同化され、新しい國樂が起こりつゝ、あると思ひます」(同上:73)

唱歌を、たとえば《愛國行進曲》《愛馬行進曲》《海行かば》などを、たんに洋樂でも邦樂でもない「新しい國樂」あるいはその先ぶれとみなせるのは、どういう意味でか。そもそもそれらがどのように形成されてきたかについては、時間の都合を名目に、詳細な説明は与えられないが、とにかく、すでに西洋音楽を摂取し、日本らしい國樂を創出するという「立派な成績」を収めてきている、との実績によって、洋樂排撃の極論を牽制しているわけである¹⁸⁾。

「東京音楽學校教授」澤崎定之の「唱歌教育に就いて」は、遠藤の場合と同様、伊澤修二の確立した原則・伝統をまず確認したうえで、「我

が教育音楽に確固たる礎石を打樹てた」と、その成果を強調し、理論・実践の具体的な取り組みを紹介している(文部省 1942:133)。また、唱歌に付されたメロディーのうち、外來のものについては、「何れもその曲調が我が國民性に合致し且つ高尚優雅なものばかりであつた」という(同上:140)。伊澤修二、信時潔ら、邦人の作のいくつかについては、西洋音楽の長音階・短音階による面をもちつつも、同時に「日本的」である、と指摘している(同上:141)。

「皇國民鍊成」のための音楽・唱歌教育という要請に対して、遠藤よりは、かなりすりよつた書き方になっているものの、基本は遠藤の路線の踏襲といつてよからう。

「東京音楽學校教授」城多又兵衛の「日本語唱歌の發聲・發音について」は、すでにみた颯多と同様、日本人の發聲法・發音の探求である。ただし、最後に唐突にふれられる、東亜の声の親近性についての指摘は、颯多にはみられないもので、大東亜共榮圈思想の反響だろうか(文部省 1944:42)¹⁹⁾。

とはいえ、西洋に対して日本の、さらに東亜の發聲法をたんに褒める、という構図になっているわけではない。「明治以來我が國に於いては、西洋の音楽を盛んに採り入れてその長所を十分に咀嚼しつゝ、ある」と、一定の成果を確認しているし、「我が國の聲樂といふものは西洋の長も採り、又祖先の作つて呉れたいろ、な流派の特長も採り、或ひは我々の感覺に翹へて、立派な發聲法を作つていかなければならない」としている(同上:41)。

4. 『日本音楽の性格』の周縁あるいは先達

以上、芸術学会のメインストリームである美学・美術史のアカデミズムは、「國體・日本精神ノ本義ニ基」くとの題目をただ復唱していたわけではないことを確認した。音楽学校においてすでに長い教授の実績をもつ洋楽担当教員たちも同様だった。

対して、演劇、なかでも歴史が浅く、卑俗とみられがちで、ようやく古典とみなされるようになった歌舞伎と、東京音楽学校での邦楽科設置などアカデミズム内の地歩を築きはじめて邦楽 — この二つの分野に、迎合的・便乗的な発言が出やすい条件があったといえそうである。

吉川の著作『日本音楽の性格』に言葉を寄せた河竹と田邊とは、奇しくも、まさにそれぞれの分野の利益代表者として、「積極的に日本諸学振興委員会芸術学会に寄与して、その地位を得ようとする動き」の最前線にいたとみることができる(駒込 2011:385)。

4-1. 河竹繁俊「歌舞伎劇に関する一考察」

吉川の『日本音楽の性格』に、「昭和十九年」付けの「はしがき」を寄せた河竹は、第一回芸術学会では発表、第四回学会では講演を行い、吉川の発表も聴いている。このときの縁が、「はしがき」にむすびついたのかもしれない。

第一回芸術学会での「歌舞伎劇に関する一考察」においては、日本の演劇を、国体と同様の、「連綿として絶えざる一系統」とし、「世界無比」とする。外国との交渉も保ち、摂取しているが、「大部分は我が國民性、其の時代の文化」に即して「翻案」「改造」「適用」「日本精神化」されてきたというのである(文部省 1940:165f)。

日本演劇史として概観されるのは、舞楽、能楽、人形浄瑠璃、歌舞伎

への発展で、歌舞伎が「是等の演劇藝術の最後の集大成」とされる。かつ、歌舞伎と人形浄瑠璃は「すでに若月保治の主張としてもみたが(2020) — 日本精神の樹立にも寄与したという(同上:171)。

「江戸時代を思想的に發達の極致とするのは無論危険でございませうけれども、兎に角日本精神なるものを打立てるのに浄瑠璃や歌舞伎が興つて力があつた」(同上:172)

第四回芸術学会の講演は、「所謂大東亞共榮圏の新文化建設の爲に何等かの御参考になりますならば」と締めくくっているが、全体としては淡々とした学術的解説である(河竹 1943:49)。

『日本音楽の性格』によせた「はしがき」においても、吉川の著書内容や芸術学会での発表の紹介・評価だけで、時局的なレトリックはない。

4-2. 田邊尚雄「日本音楽の本質」

「國學院大學教授・東京帝國大學文學部講師・東京音楽學校講師」田邊尚雄は、すでに述べたように、吉川の日本音楽研究上の師匠にあたる。田邊は、日本音楽の特長を三つあげる。

第一に、「日本は世界各國の文化を悉く取入れて居ります」とし、尺八、笙、そして三味線等の例を説明している。

「日本の三味線はそう云ふ外國のものを取入れて、しかも其の本國よりも遙かに發達した所謂精神的扱ひ方になつて居ります」(同上:303)。

楽器その他、外国から到来したものが、そのふきだまり、最終地点において、優れた洗練・完成をみる、というロジックである。²³⁾しかも、瀧が牽制していたような、日本精神というクリシェに、丸乗りしてしまっているようにみえる。

「日本の雅楽は支那から来た」と云ふ風に考へられますが、日本の雅楽の中には支那の唐代の作曲そのまゝのもの一つもございませぬ。全部日本化して居ります。太平楽、萬歳樂など、全部日本化して居ります。それ程に日本の音楽は發達して居る」(同上:305)

雅楽だけでなく、あらゆるものが日本化する、というわけである。日本化された音楽の特徴として、田邊は、導音の使用をあげている。「世界で立派な導音を持つて居るのは、西では西洋、東では日本」である。他方、支那の音楽には導音はないし、インドの音楽にも正確な導音はない、というのである。

田邊は、西洋と同等でも満足できないよう、導音の事例からさらに増長する。

「恐らく世界に於て一番古く確立した音を持つて居たのは、日本の平安朝時代であります。それは催馬樂に立派に現はれて居ります。斯う云ふ譯で日本は世界各國の文化を取入れて、而も日本が従來一番最高に進歩して居つた」(同上:306)

移入した「支那の音楽」をさらに發展させて、導音を含む「日本の音階」をいち早く確立させたように、他のさまざまな面でも日本は最高の進歩

をさせてきた、というわけである。

第二の特色としてあげられるのは、日本の音楽が、「全く精神的で、魂の表現」であるがゆえに、たんに授業料で教えられる技術ではなく、家元制度や「内弟子」のような仕方で教授・継承されることである。「魂の藝術、人格の藝術」は、日本人が、ミズモのような個人主義でなく、「高等な動物」として、一つの社会、国家を作っていることとかわる。芸術の形態も、細分化ではなく、長唄や歌舞伎のように、つとにその先の総合芸術の域に達している。「西洋でもワグネルの「中略」曲が出来て、初めて総合藝術の貴さを知るやうになつて居ります。日本ではそれを数百年の昔からやつて居ります」というのである(同上:308)。

第三の特色は、その樂想が、インドの厭世的思想でもなく、支那儒教の現世志向でもなく、「それ等全部綜合されて居る」ような、総括的な性格をもつことで、これは具体的には「近代の武士道」である、という。

「日本の武士道と云ふものは日本最高の思想だと私は考へます」(同上:308)

盧溝橋事件以後の動向について、武士道の謙讓の徳が仇となつて、支那の傲慢やアメリカの誤解をまねいた、というような田邊の説明もさることながら、興味深いのは、「精神を鎮めて落ち着かせるやうなもの」が、武士道の謙讓の徳に基づく日本の「樂想」である、との主張である。対して、聴いているだけで踊りだしたくなるような「かっぱれ」が反証のようにみえるが、「かっぱれ」はそもそもイタリヤ由来で、「音階からしても作曲からしても日本のものでない」と断定される(同上:311)。

語源については、ポルトガル語とする説もあるようだが、「音階」「作

曲」とともに日本のものではないとの説は珍しい。²²⁾「魂」や「精神」からの説明がどのようなものになりうるか、よく示しているといえようか。

西洋の音楽・思想・宗教にも、一定の評価は与えつつも、最後は日本万歳となる。

「昔の西洋は中々良い時代もありました。併し今日の有様では到底駄目です。今度の歐羅巴戦争のやり方などを見ても、あれでは善を盡す音楽が出よう筈がない。将来本當に立派な音楽を作り出すものは結局日本であります」(同上:318)

さて、田邊が吉川の『日本音楽の性格』によせた「昭和廿一年四月」付けの「序」、つまり敗戦まもないころの文章には、次のようにある。長い、田邊にとつての戦中から戦後への連続と断絶を語る内容として重要である。

「此度の太平洋戦争は不幸にして我國の敗北に終り、斯くして我國は永く完全に其武力を失つたけれども、その爲に我國が永く世界の最劣等國の位置に沈淪すべきでなく、却つて我國民の力を其的文化的方面に集中することが出来、斯くて其の文化的方面に於て將來世界に大なる貢獻をなして行かなくてはならない「中略」そこで此の使命を果たすには如何にすべきかといふに、我々日本國民はその永き歴史が築き上げたところの日本文化を、従来の封建的、鎖國的性質から解放して世界的、國際的のものに進歩發展せしめ、同時に之を琢磨向上せしめて、世界的に其光輝を放たしめることが必要である」(吉川 1948:3)

日本文化を琢磨向上させるためには、そもそも日本文化を知っていなければならぬが、日本音楽について日本青年の多くが知らない。「之を正しく教へなかつた教育制度の罪」とはいえ、とにかく「正しい國民文化」ではない、「變態状態」であるから、吉川の著作を通して、日本音楽の「眞精神を理解されるに至らんこと」を望む、と結ばれる(同上:325)。

さて、田邊からすれば、満州事変以後の國民的覺醒の時期にはかろうじて、日本音楽を正しく教える教育がなされていたことになるのだろうか。田邊自身の芸術学会での講演が、正しく教える教育の一例だろうか。日本が一番進歩させてきた式の言い方は、TPOに合わせたリッツサーヴィス、邦楽の權益拡大のための方便にすぎぬのかもしれないし、敗戦後の題目が、文化を通しての平和的國際貢獻にシフトしたとしても、臨機応変、大人の対応ではあるかもしれない。

ただし、戦中から戦後へと一貫しているものがあることも、見逃せない。日本の文化、なかでも日本の音楽文化の精神が、明治このかた、あまりにも顧みられてこなかった、誤解されてきた、との意識である。田邊は「之を憂ひて十年一日の如くにその誤解を叫んで來た」のであって、戦後もさげび続ける(同上:326)。

むろん、たんに一個人の被害妄想ではなく、一定の事実にもとづく認識といつてよい。後年の吉川の言葉を引きれば、「もともと日本には邦楽が先に存在したところへ、あとから洋楽が入つたのである」(吉川 1997:288)。しかも、それ自身の価値や魅力によって自然に入つたというよりは、「軍艦と鉄砲玉」の威力によって入つた面があつた。あるいは、それらの威力を認めたお上によって、相当政策的な理由で入れられたこととは否定しようのない事実である。²³⁾

しかしながら、いったいなぜ、日本文化・日本音楽の精神が顧みられ、

生き延びるべきなのだろうか。この課題・問題が、すでにみたように、弟子の吉川にもそのまま引き継がれた、ともいえるわけである。

4-3. 吉川英士「三絃の日本的完成」

吉川自身は、第四回芸術学会において、「東京帝國大學文學部助手」の肩書きで、「三絃の日本的完成」について発表している²⁴⁾。

すでにみた田邊の発表では、日本の三味線の「精神的扱い方」が指摘されていたが、吉川の発表は、或る意味では、その師説をサハリの工夫に即して確証するものになっている。

「藝術のなかにも自然を取り入れようとする精神が強い爲に、音楽にも人爲的な楽音だけで満足しないで、自然的な噪音を取り入れたものであると私は解釋して居ります。さうしてこのサハリの音によつて音楽といふ聴覚の藝術にもさび(寂び)といふ日本的美的範疇が加はることになつたのであります」(文部省 1944:66)

田邊のいう「精神的扱い方」を、吉川は、サハリの「自然的な噪音」による「さび(寂び)」の表出として捉え直している、といえるのかもしれない。

「一部の徳川時代の儒者の口車に乗ることなく、代表的な日本の楽器としてこの三味線を世界に誇るべきであります」(同上:64)

江戸時代、箏との対比で低俗・卑俗とみなされることもあったが、三味線は世界に誇れる楽器だというわけである。

吉川の発表は基本的には、三味線の歴史、サハリの構造等についての専門的な解説に終始している。ただし、三味線の歴史は、「楽器の上でも日本人は單なる模倣的な國民でなかつたといふことを實證」している、ともいう。「世界に誇るべき」という言い方ともども、時局に応じた物言いではある(同上:65)。このように、師匠の田邊ほどではないけれども、時局への配慮が顔を覗かせているし、サハリについては、田邊の説の継承・発展という面がある。

ただし、たんに忠実な弟子だった、というわけではなさそうだ²⁵⁾。

「日本の音階へ半音を導き入れた最大なる原因は、この三味線という楽器にあると私は考えへて居ります」(同上:65)

信長の時代に琉球から大阪・堺を通して入ったとされる、その意味では比較的新しい三味線という楽器が、江戸時代の音楽シーンを席卷し、より古い楽器、つまり箏・琵琶・尺八にも影響を与えた、というのが吉川の仮説である。信憑性はともかく、日本音楽における「半音」使用にとつて三味線が決定的との仮説は、平安時代にすでに「嬰羽」が使われ、「確立した音を持つて居た」とする田邊の説と、齟齬をきたしうる。師説のさりげない修正・訂正の試みだろうか²⁶⁾。

おわりに

以上、日本諸学振興委員会における芸術学会の発表・講演を、とくに日本／西洋の捉え方に着目して、概観してきた。

吉川の戦中の論文は、西欧排撃ではなく、「柳は緑、花は紅」の相対主義だった。芸術学会での発表は、ごく一部、時局に寄つた言い方がある

が、基本は学術的な内容であった。「神がかり的」をどう定義するか、教育学局の本体をどこに見るかにもよるわけだが、少なくとも芸術学会に關していえば、吉川のような発表・講演が多数派であって、攻撃的な皇國レトリックのほうがちろ例外的であることが確認できた。

対照的なのは、吉川の著書に文章を寄せた二人、とくに師匠の田邊だろ。攻撃性は感じないが、かなり気楽な日本自画自賛で、そのオポチュニズムは否めない。対して吉川は、三味線のサハリという細部に自己限定し、田邊の誇張の或る面を、事実上、修正するような指摘さえ、さりげなく、もりこんでいるようにみえた。

満州事変以後の国民的覚醒の文脈における、吉川の「柳は緑」は、相変わらず見られた西洋かぶれへの批判の面も、なかったわけではないだろが、「八絃一字」のレトリックを以って牽制しているのはやはり、行きすぎた国粹主義であったと考えるのが妥当と思える。

対して戦後、被占領期における「柳は緑」は、その序論の調子などからしても、あきらかに、邦楽守護の趣旨であったらう。第二の開國にも匹敵する敗戦とその後の占領期、邦楽が解体・追放されるのではないかと、この危機感を抱いたとしても、不思議なことではない。

さて、「教育学局が「神がかり的国粹主義」を好んだかどうか明言できない」と吉川は戦後、記していた。教育学局の方針・趣旨の如何を知らない、という趣旨だろうか。芸術学会の個々の発表を知らない、あるいは全体の傾向について即断できない、ということだろうか。

当時もその後も、たとえば田邊の芸術学会での講演内容を知ることができたはずだが、知らなかったか。知っていたが、「神がかり」というほどのこととはないとみなしていたのか。あるいは、知らないふりをしたのか。「神がかり」の相場も含め、いずれ検討してみたい。

注

- (1) 吉川は、著作では、おそくとも一九六二年から、「英史」ではなく「英史」を使っているようだが、本稿では「英史」で統一する。「吉川」の読みは「Yukawa」である（駒込 2011 の人名索引 18）。
- (2) その他、たとえば《君が代》についての、かなり問題含みの一文を、吉川は『音楽文化新聞』(1942.4.1) に寄せているが、媒体の問題もふくめて、こゝでは扱わない。
- (3) 大日本帝國—文部省—教育学局—日本諸学振興委員会—芸術学会と、大雑把に以上のような組織・運営上の関係が描ける。小宮や吉川が「教育学局」といとき、それは、彼ら自身、発表者や理事として関与した「芸術学会」を主に念頭においていると考えてよいだろう。とくに小宮の場合、さらに上層の内情・意向を知っていた可能性もないわけではないが、本稿においては、「芸術学会」の諸発表・講演に即して、吉川の位置を探る。なお、一九三五年の天皇機関説事件以後、日本諸学振興委員会設置(1936)、思想局の「教育学局」としての外局化(1937)など、「芸術学会」の同時代的文脈・組織上の厳密な関係等については、駒込武(他)『戦時下学問の統制と動員—日本諸学振興委員会の研究』(2011)を参照されたい。
- (4) 「八絃一字」も「自由主義」も、括弧で括られているのは、そのときどきの時勢そのものへの吉川の距離だろうか、たんなる強調だろうか？
- (5) 概してコンテクストなしの理解などありえないわけだが、とくに戦時中のような場合、細心の注意がいるだろう。ナチ期におけるフルトヴェングラーの言動評価のケースと似た難しさがある（拙著『フルトヴェングラー』筑摩書房 2011 参照）。
- (6) 「西洋音楽と日本音楽とを共に愛好し得る恵まれた立場にあり、比較的偏見なく公平に兩者を比較し得る」（吉川 1945b）との自負は、「字義通り」の解釈可能性を支持するもの、といえるかもしれない。
- (7) 柴田南雄は、吉川同様、飛鳥時代末期の雅楽寮と明治の音楽取調掛の体現する「移入」を特筆しているが、さらに繩文と弥生における「移入」にも遡って、「移入」のサイクル史を素描している（柴田 2014:22）。
- (8) 『日本音楽の性格』について後年、「ドイツのケルン大学でドイツ語訳の本を出版してくれた」ことが、同書の学術的な価値の傍証となっている、と吉川は示唆して

いる(吉川1997:249)。軍事的な比喩ともども、序論の歴史認識もそのままドイツ語訳されているのが、興味深い(吉川1984:6)。

(9) 「日本の音楽」の条件をめぐる議論については、たとえば酒井健太郎「邦楽」と「洋楽」―1940年代前半の日本の音楽専門誌紙における「国民音楽」論(『研究紀要』昭和音楽大学30号2011)を参照。

(10) 西洋文化・学問の単純否定ではなく、「東西文化の融合」が、一九三五年文部省内部でも確認されている考え方で、以後、基本的には一貫していたとみることができ(駒込2011:36)。

(11) 少なくとも芸術学会に関しては、回を追うごとに極論が増すという単純な傾向は感じとれない。音楽分野に関しては、むしろ4・2で検討するとおり、第一回の田邊の講演が滑稽なほど時局迎合なものと、3・2・2でみる岸邊成雄がやや攻撃性を感じさせる程度で、他はむしろ冷静とみえる。ただし、第三回芸術学会については、「今回も、アカデミズムや芸術の独自性を堅持する流れ、個別の芸術分野にとどまる発表が大勢を占める一方、時局論の迎合を強調するものが目立ち始めた」とする高橋洋一の指摘は、すでにみた大臣挨拶の変質からしても、あつたっているのかもしれない(駒込2011:578)。

(12) 分類にあつたては、「八紘一宇」等、時局標語のたんなる使用の有無・頻度よりは、その使われ方に注意し、たんに表面的とみえるものは事象追求型、日本の優越主張、他国・他民族の軽視・蔑視がみとれるものは時局反映・国粹型、西欧排撃の牽制がみられるものを、バランス・洋楽防衛型にカウントしている。もつと適切な尺度、あるいは分類がありうるかもしれないが、本稿の分類の是非については、それぞれの例として挙げた言説から判断していただきたい。

(13) 上原、そして町田の俗謡・民謡研究の手法を、のちに小泉は、批判的に継承・発展させて、四種のテトラコルドによる分析を提唱した。町田が、どちらかといえば、旋法分析の限界を意識的なのに対して、小泉はテトラコルド分析に積極的可能性を認めている。ちなみに田邊は、4・2で検討する教学局発表と同時期の著書のなかでは、極めて冷静かつ論理的に論じている。つまり、「音階」のみならず「歌詞」「楽器」等、特定要素から日本音楽を定義することはできないとの、それ自身理になかった主張を展開している。ただし、それを首尾一貫させることで、「国民全體としての

魂の表現」という、ある種の化け物を召喚することにもなっているわけだが(田邊1940:0.191)。同様の危うさが、戦後の平和主義の文脈で霧消したかみえる条件下、小泉のテトラコルド分析は―その台湾少数民族の音楽についての分析と同様―ある種の「日本人論」として、気楽に消費されたのだろうか(植村2003:307ff)。

(14) 多の主張を、「日本音楽の伝統を否定する改革論」と高橋洋一はみなしているが、「晴明たる音楽」という理念あるいは古代に措定される日本音楽の伝統から、現状を批判しているだけであつて、伝統の否定とまではいえないのではない(駒込2011:573)。

(15) 坪内逍遙の娘婿である飯塚の発表は、早稲田人脈で主張されてきた演劇の地位上昇論に連なっているという(駒込2011:580)。

(16) 常任委員の京都帝国大学教授・植田寿蔵も、日本美術の特殊性の強調やその手法について、懸念を表明していた(駒込2011:584f)。

(17) 一九三六年六月、本科・師範科と並行するかたちで邦楽科が設置された。本科は、実質的に「洋楽科」だが、まさに無標性に準じて、「本科」と呼称され続けたわけだ。東京音楽学校における「洋楽」の地位は、相対的に弱まったとはいえず、依然、優位ではあつたといえよう。一九四三年四月一日時点で、遠藤の担当は「音楽史・美學」、澤崎は「獨唱」、城多は「聲樂」であつた(『東京芸術大学百年史 東京音楽学校編 第2巻』東京芸術大学百年史編集委員会2003)。

(18) 遠藤の理論・定義はわからないが、たとえば西洋を全音階、日本をペンタトニックスの音階、あるいは民謡その他の旋法で定義すれば、その主張は妥当となるのかもしれない。小泉文夫は、唱歌や童謡の一部が、官製の西洋風ヨナ抜き音階であるのに対して、本来日本的なのは「民謡音階」である、と主張していた。ヨナ抜きをある種の「和洋折衷」とみてよいならば、伊澤修二作曲の《紀元節》、さらには《君が代》さえも、たんに伝統的な日本音楽、あるいは雅楽ではなく、「和洋折衷」である、との判断も可能と思える。洋楽を高尚と前提し、日本にとつての洋楽はジャズではない、との遠藤の主張も、洋楽内部の序列・差別化の問題にふれており興味深い、ヨナ抜き音階の問題ともども、別稿に譲る。

(19) 人種や文化など、さまざまな水準で大東亜の「類縁性」をことさら見出し、指摘することが、大東亜共栄圏の正当化と親和的でありえた、という当時の文脈に注意

- (1943・9) 『日本音楽に於ける秘傳』『音楽公論』音楽評論社(9月号)
(1943・10) 『日本音楽に於ける許し制度免状の意義』『音楽公論』音楽評論社(10月号)
(1948) 『日本音楽の性格』わんや書店
(1965) 『日本音楽の歴史』創元社
(1984) Vom Charakter der japanischen Musik. Bärenreiter Verlag, Kassel.
(1997) 『三味線の美学と芸大邦楽科誕生秘話』出版芸術社
- 伊澤修二(1958) 『伊澤修二選集』信濃教育会
植村幸生(2003) 『日本人による台湾少数民族音楽の研究 — 田辺・黒澤・小泉の業績を中心に』『上越教育大学研究紀要』22巻2号
河竹繁俊(1943) 『歌舞伎音楽と舞踊發達概説』『日本語學講演集』文部省教學局編纂
小宮豊隆(1948) 『邦楽の問題 — 衆議院文化委員會の諸君へ』『世界』岩波書店10月号
小泉文夫(1994) 『日本の音』平凡社
駒込武(他)(2011) 『戦時下学問の統制と動員 日本諸学振興委員會の研究』東京大学出版会
柴田南雄(2014) 『音楽史と音楽論』岩波書店
竹内有一(2012) 『かげぼれ百態』、細川周平(編著) 『民謡からみた世界音楽』ミネルヴァ書房
田邊尚雄(1940) 『日本音楽概説』河出書房
渡辺裕(2002) 『日本文化 モダン・ラプソディー』春秋社