

東洋音樂の原狀初態とその變動

張 源 祥

- 一、東洋音樂の意義
- 二、東洋音樂の源泉
- 三、東洋音樂の原初狀態
- 四、原初狀態の變動

——アレキサンダー帝國の影響による第一次變動——

一、東洋音樂の意義

西洋音樂に對して東洋音樂という語を用いるが、その包括するところは甚だ廣汎である。元來々東洋々は、印度・中國・日本の三つの文化的中心を包含する文化圏に適用される場合が多いようであるが、本稿に於ては、これと緊密な歴史的關係にあるイラン・アラビア等の西亞系の音樂文化、竝に南亞のそれをも包括せしめる。伊・佛・獨・西・露等の音樂が、その樂器や作曲法の大體に於て共通し、音階や旋律に若干の相違があつても、それらに一貫した理論があるから、西洋音樂の概念で包み得ると同様、東洋諸民族の音樂も互に相似たものをもつていたので斯く汎稱し得るのである。但し地域的にも歴史的にも到底比較にならぬ程膨大な東洋音樂の性格は、西洋音樂程克明な姿に凝集し難い憾みがあるが、東洋の性格の最も濃厚な東亞の音樂を取り上げることによつて餘程明瞭になると考へる。

さて、東洋音樂の考察をなすに當つては、先ずその音樂事實と來歴を知らねばならぬ。

二、東洋音樂の源泉

東洋音樂に關する最古の記錄或は遺跡には略三つある。(一)はメソポタミヤ地方であり、そこには最も古くスメール人が住んでいた。バビロニヤ(西紀前四千年頃建國)及びアッシリヤ(前一四五〇年獨立)等のセム人がこれにつき、その後ペルシア人がここに勢力を及ぼした(前六世紀)。このメソポタミヤ文化は確に後の東洋音樂の顯著な一源泉をなすと共に、それは又一つの分水嶺をなし、西方のアフリカやエジプト、更にギリシヤにも影響を與えた。(二)は印度であり、原住民ドラヴィダ人に次いで、前二千年頃、アーリア民族が入り込み、立派な音樂文化の花を咲かせた。(三)は中國であり、前二十七世紀頃以來、黃河流域に創り出した文化は多くの音樂的なものを内含している。

右の中、(一)については、遺跡及び遺物が主な研究の手がかりで、考古學の發達につれて或る程度科學的に究明されている。(二)については、宗教經典が主な資料であるが、時間的觀念の缺けている印度文化の性質から史的研究には遺憾の點がある。近來古蹟發掘事業が進んだが、その古代音樂研究に十分な照明を投げかけるに至らない。(三)中國は豊富な典籍を有するが遺物の方はそれ程でない。現存最古の遺物は周末の鐘鐸類である。記錄には、伏羲氏が琴瑟を發明したとか、黃帝が伶倫に律管を作らせたとか、帝舜が韶を作曲したとかいう類のことが多いが、その確實性は十分検討を要する。

三、東洋音樂の原初狀態

東洋諸民族の祖先が、悠遠な太古、中央アジアにあつた海の邊りに住んでいたかどうか、その文化の萌芽がそこから四方へ擴散されたかどうかというような臆説には觸れない。少くとも有史時代に入ろうとする頃に、上述三つの源泉では、やがて何らかの攪拌作用が起り、接觸と交流が行われるまでには、夫々の途を辿つていた。攪拌とは穩和な

經濟交通や宗教傳道のみならず、疾風迅雷の如き戰爭を指す。では東洋音樂の原初狀態を、讀者に身近かな圍域から始めて左に記述しよう。

(イ) 日本上古の音樂。神代の昔から雄略天皇の頃までの日本音樂は全くその本來の姿のままのものであつた。歌を歌うことがその殆んど全部であつた。古事記や日本書記に見える多くの歌謠は内容から見れば、戰の歌、酒の歌、愛情の歌、自然讚美の歌、宗教的な歌などあるが、いずれも古代日本人の眞實な情感や思念を飾氣なく吐露したもので、それらが歌われたことは、古事記に夷振、宮人振、天田振というような曲節の名稱が見えていることに徴して明かである。歌う際にその多くは樂器の伴奏なくして素謡いするか、或は手拍子足拍子のみを伴うこともあつたであろうし、後には琴で伴奏したてもあろう。又屢々舞踏と結合した。歌や踊りに結合した固有の樂器としては、笛・琴・鼓・鈴が擧げられる。

笛は竹で作られた簡單な横笛で、初めやまとぶえと呼ばれ、後に和笛という字が當てられるようになった。後世の神樂笛の前身である。孔の數は朝鮮のものと同じく六孔で、神樂笛の七孔と違ふ。調律は未確立で、今の横笛のような格好で吹いたらしい。

琴は倭琴やまとことであり、後に和琴わこんとも呼ばれた。中國の琴きんとは區別を要する。中世の神樂や東遊や催馬樂に用いられた和琴は琴の影嚮を受け脱化したものである。倭琴は六絃を平行に張つたらしく、傳來の琴きんの五絃か七絃であるに對して特色がある。用材については古事記下卷仁德紀に官船枯野の餘材で胴を作つたことが見えるが、當時船は多く樟で造つたのであるから、琴も樟材が用いられたことが解る。同様に肥前風土記にも樟を用いたことが見える。その他榛の木や竹の太い部分も使用されたという。又正倉院假倉庫にあるものが檜材であることも注意に値する。尙現存のものは大形で六尺以上もあるが、初めは背負う小形のものであつたと思われる。でないとい大國主命が須勢理毘賣すせりひめを負い、天詔琴あめのみことを携えて須佐之男命の許を逃れる記事は理解に苦しむ。

鼓の如き打樂器を打ち鳴すのは、上代人が日常生活の器物、特に缶ほとぎという酒器を、輿に乗つて叩くような原始的動作から由來したものであらうと想像される。鼓に關する最古の記録としては、古事記仲哀天皇の卷に酒樂さかほみかの歌として武内宿彌が詠じた「この御酒みきを釀かみけん人はその鼓つみ白しろに立てて歌ひつつ釀かみけれかも舞ひつつ釀かみけれかも」の句がある。つづみが梵語の *Dudubhi*（調結を以て締めた細長い印度の兩面太鼓）に關係があり、印度から西域を経て中國・蒙古に入り、朝鮮を経て日本に傳つたという説もある。

鈴は風鈴ふうりん流の舌のある鈴鐸ではなく、神社の拜殿用の振り鈴のように、中に轉がる實がは入つており、表面に鰐口狀の切れ目があるものをいうのである。この樂器は、東はメキシコ及び南米から太平洋諸島、殊にサモア、フィジー、ソロモン群島を経て、マライ諸島に及び、遂に印度に達する赤道地帯を通じて、太平洋に帶狀をなして分布しており、その發生はこの一帯の地方の植物と關係があることを田邊尚雄教授が論じておられる。即ち鈴はもと、熱帶諸島の樹の實、例えば油椰子の實の如きものから作られたもので、乾燥した椰子の實の硬い殻の中で髓が乾いて珠となり、この殻を鋸で鰐口形に切ると、これを振る毎にカラカラと音がし、そのまま鈴になるというのである（田邊氏、日本音樂史—世界音樂講座）。後に土や金屬でこれを模して鈴が作られるようになり、これを上記諸地方の民族の女が神を祭る際に手に持つたり、身體につけて踊るようになった。日本の鈴もこれに關連があると考えられる。

上述の如く、上代日本の音樂は極めて素朴で、生活感情を率直に歌い且つ踊つたもので、手拍子足拍子或は簡單な樂器で伴奏したと云えよう。神功皇后以後朝鮮半島との交渉が繁くなるにつれ、半島並にそこに傳つた中國文化が入り、後には中國との直接交通によつて大陸文化の受容が始まり、音樂も一新時期を劃するに至つた。

(四) 中國古代の音樂。伏羲氏や黃帝が樂器や樂律を創制したというのは西紀前三千年も前のことで、その古さに於てエデプトに匹敵する。秦（前三世紀）以後、西域や印度の音樂の影響を受けるまでの漢族固有の音樂文化の時期を古樂時代と呼ぶ。この時期に現れた主な出來事は、多くの民謡を始め、詩歌が生れ、これを歌唱する聲樂が盛んにな

つたこと、諸種の伴奏用民族樂器の發明とその器樂的使用、音樂の理論的研究の出發、樂律の制定、統治者の保護による大曲の制作、音樂と道德の關係の強調、教育や政治の要具としての重視などである。

先ず聲樂に關しては、上古の人々は素朴で感興の趣くところ、すなわち三言や四言の簡單な詩形で歌うことになり、殊に中國語の性質が單音節で字句を揃え易いところから、有韻の詩歌が助長されたことは疑われない。文藝は音樂と結びつき、一體となつて成長した。手拍子の素謡から樂器の發明となつた。伏羲氏が五絃の琴^{えい}及び卅六絃の瑟を創製したことが傳えられるが、絃樂器は最古の民族樂器である。琴が五絃であるのは、音階が五段音階(Pentatonic)であつたことを示す。その頃西南地方にいた女媧氏が笙を作つたという説もある。

黃帝(前廿世紀)は律管を作り、樂律を定め、茲に音樂體制の基礎が成つた。笛・角・鼓が作られ、雲門・大卷・咸池などという大曲が出来た。舜(前廿三世紀)の時七絃琴が生れ、磬^{けい}という石の打樂器や簫という竹管を列ねた樂器も用いられ、夔^えという伶人によつて合奏曲「韶」を作つた。この曲は後に、孔子が「善を盡し又美を盡せり」と歎賞したものである。舜から位を譲られた夏の禹王は先王の德をついで「大夏」という曲を作り、大いに樂を崇くしようと努めたが暴王桀(前十九世紀)に至り、正樂を好まずして淫樂を喜び、夏亡んで殷の湯王立つや(前十八世紀)、宰相伊尹に命じて大濩^{たいく}の曲を作り、雅樂が盛んになつたが、紂王(前十二世紀)が國を亂るに及んで北里の舞、靡々の樂の如き淫樂に傾倒した。周は文王の德望と武王の功業により、殷に代つて國を立てたが武王の子成王の時、周公が攝政となる(前一一五—一〇九)に及んで禮樂典章が完備した。その音樂の進歩も從來の世界の何處にも比べものがなかつた。詩經や禮記によると、金石糸竹匏土革木を以て製した各種の樂器があり、それらが獨奏的或は合奏的に用いられ、合奏の組織も進歩し、例えば鐘磬の合奏にしても、宮架・軒架・判架・特架の別があり、歌と絃は堂上で、笙や鼓や舞踏は堂下ですむというように整然たる配列が行われたことが知られる。かような宮廷樂に對し、當時民間では單純な聲樂が流行したことは詩の國風によつて明かで、それは琴瑟の伴奏で歌唱された。周末春秋の世天下が亂れ樂

も弛廢したので孔子（前五五一—四七九）は雅正な樂の維持に努めたが大勢いかんともすることが出来なかつた。秦（前二四六—二〇七）は西方から起つた國で、西域の音樂を中國に流入さすことになり、更にアレキサンダー帝國の藝術も傳わり、中國樂の性質が一變し、いわゆる變樂時代に入る。

(ハ) 印度古代の音樂。印度の原住民はドラヴィダ人であつたが、西紀前二千年頃、それまで中央アジアにいた遊牧民アリアー人は故郷を後に、明るく豐饒なインダス河の流域を見出し、漸次印度中部及びガンデス河地方に及び、先住民と闘つて優勢となつた。彼等が朝夕仰いだのはヒマラヤの秀峰で、この聖山は彼等の畏敬と感激の泉であつた。

本來宗教性の強い印度人は宗教的經典を詩として誦した。これを吠陀^{ヴェダ} (Veda) という。リグヴェダ (Rig-veda) には神化された大自然讃仰の心情が溢れている。なお、ヴェダという語は本來 vid 即ち見ることから發し、知ること知識を意味するに至つたもので、聖なる知識、聖典を指すことになつた。それは又特に宗教性をもつた古代印度文學の全特色を表明している。それは歌謡形式を以て印度の民族的傳説を朗誦するもので朗誦法の研究は自ら音樂性を強調するに至り、旋律に重きをおくサーマヴェダ (Sama-veda) を生んだ。これは詠唱風のものである。

ヴェダはいずれも非常に長篇で、句が重疊している。これを記憶し、その詠誦に習熟するには専門の修鍊を要する。茲に婆羅門という僧侶階級が生れ、世襲的にこれを取扱うようになり、技巧は益々發達して複雑になり、大規模化し、數百人數千人が唱和する迄になつた。後これが佛教聲樂となり、中國を経て日本に傳わり、梵唄即ち聲明の基礎となつた。ヴェダの朗唱は元來宗教的なもの故その音樂も非合理性が強かつたが、婆羅門の大聖ナラダによつて神祕主義から解放され、理解に適するように改められ、後世印度音樂の生命になつた藝術的旋律が創作され、音樂は藝術として昇華して行つた。音階その他の音樂理論の研究も進み、種々なる専門書が出た。これは後世印度音樂理論の源流となつたのみならず、アレキサンダー帝國文化圈を通じてギリシャやユダヤに影響し、佛教文化圈の東亞各國へも寄與した。なお、印度の古樂器には、横笛・ヴィナ・鼓・銅拍子^{シレベル}・ラバナストロンがある。横笛は古代の彫刻や

繪畫に見るように、大印度史詩の中心人物で、活動の神たるビシュヌ神の權化、クリシュナ王子の持つてゐる樂器であり、ヴィナは最も主要な彈絃樂器で、婆羅門神話によれば、ナレダ神の發明したものという。今日のヴィナは古代のものとは形が少し違ひ、南部のものは中世以降、西亞から入つたもので、タンブラ形のものである。鼓には小さい手鼓があつた。シンバルは小さいものが佛教時代に行われたが、西方から輸入されたようである。擦絃樂器ラバナストロンは五千年前のセイロン王ラバノンの發明に歸せられてゐる。世界最古の擦絃樂器であらう。

音樂に關連して古代印度には種々の舞蹈が行われたやうで、古いものについては確かな記録はないが、天平八年婆羅門僧正菩提仙那及び林邑の僧佛哲が日本に傳えた林邑樂は殆んど皆古代印度の樂で、林邑八樂中の「安摩」の曲と、これに對する「二の舞」は古印度舞蹈の面影を傳えるもので、二の舞の老人老女は原住民たるドラヴィダ人を、安摩の方の二人は征服者アリアン人を表すものと見られる。要するに印度音樂の本性は宗教的內向的で、理論研究は進み、聲樂本位で舞樂は盛んであつた。器樂的には大管絃樂を組織することなく、獨奏或はアンサンブルの程度に止つたと云えよう。

(二) イラン、アラビアの音樂。イラン即ちペルシャは西紀前五五〇年キロス王がメデヤ王國を滅してスーサに都し、バクトリアを併せて東征を試み、更にリヂヤ及び小アジア海岸のギリシャ植民地、新バビロニア等を併呑したもので、次の次の王大流士（前五二一—四八五）がギリシャと覇を爭つた頃には既に相當な音樂文化を有し、樂器にも瑟琴や琵琶系統に屬するリュートなどがあつた。この古代ペルシャ王國の音樂は遠く遡れば古代バビロニア及びアッシリアに直接の關係がある。上記の二樂器は漢代中國に傳わり箏篋と琵琶になつた。このイラン音樂東傳のことは苟く置き、その西亞に於けるその後の流傳を見ると、古代ペルシャの後を承けたササン朝（二二四—六五一）の音樂も可成り盛んであつたことが考古學資料と後のアラビヤ文獻によつて知られてゐる。やがて七世紀前半アラビヤに起つたマホメット帝國の治下に入るに及んで、その音樂も大變化を來した。本來回教では經典コーランを歌う外は原則として音樂が

禁じられている。従つて儀式的には用いられないで専ら俗樂的な方面で發達した。故に回教音樂というのは回教そのものの音樂ではなくて回教徒の音樂の意味である。歴代カリフの中には音樂保護に熱心な者もあつて次第に發達した。アッバス王朝（七五〇—一二五八）の初代の王アブールアッバス自身が音樂家であつたりした關係で音樂は隆盛を來し、首府バグダードは唐の長安と並んで當時世界の二大都市であり、有名な音樂家が蛸集した。樂器はペルシャ時代のものは見られなくなり、ギターやバンジョー型の絃樂器やレバーク等の胡弓型の擦絃樂器、縦笛、印度式の太鼓や鼓などが専ら行われるようになった。しかし最も重要なのは代表的アラビア樂器ウードで、その音色が重厚であると共に、この樂器の上で音理論の實驗をなし得る長所がある。音樂理論については、オンマヤ朝の初め頃（七世紀）曾てギリシャ領を合併し、ギリシャ文獻のアラビア語譯が行われた結果、種々の學問が研究され始め、所謂サラセンの學問が勃興したが、音樂に關しても數學・物理學・哲學と結びつき、理論的に考究されるようになった。輩出した理論家中で、最も傑出したのはアルキンディー（七九〇—八七四頃）で、その作曲學に關する著述はアラビア音樂文獻中の白眉である。

やがてアッバス王朝はバグダードを中心とする東カリフ時代から、スペインのコルトヴァを中心とする西カリフ時代に移る。コルトヴァにはカリフの援助による音樂學校が建てられ、アルファラビー（八七〇—九五〇頃）イスファハーニー（八九七—九六七）等の有名な理論家が出てアラビア音樂理論が大成された。

さて十三世紀に至つて蒙古の將フラグがバグダードを陥れ（一二五八）、アッバス王朝が瓦解してから、西アジアはアラビヤ人、ペルシャ人、トルコ人の爭覇場となつたが、その間回教音樂はイラン及がトルコに於て支配的な地位を得、今日まで西亞の音樂文化圈は即ち回教音樂圈であるという形勢に變りはない。但しトルコはオスマントルコ（一二九九年創建）以後、歐洲文化を攝取したので、その音樂にも歐洲風が滲んでいる。以上が東洋音樂の西端に一城を廓するイラン、アラビヤ音樂圈の概況である。

四、原初狀態の變動

前節に見た如く、原初に於て、東洋音樂はそれぞれの發生圈域に育くまれつつあつた。それらは、そのままでも存続し得たであらうが漸く沈滞に陥る傾きがなかつたでもない。ところが、西亞及び中亞に一大旋風が捲起り、進路を東にとつたので、一切の文化と共に音樂も攪拌を受けて、大いに變貌することになつた。その第一陣の嵐はペルシャ及びアレキサンダー帝國の影響である。

西方メソポタミヤ地方では古來諸民族の鬭争があり、興亡を重ねた後、前六世紀ペルシャがこれを統一して一の文化圈を形成したことは周知の如くである。ダリウス王の時ペルシャの範圍は最も廣く、西はギリシヤ、東は印度に及び、西亞の文化は固より、ギリシヤの文化が印度に輸入される媒體となつた。琵琶や笛のような西亞の樂器が印度に入つて發達したのもこれが初めである。キロス王からダリウス王にかけてのペルシャ文化の東洋文化史上の流動現象である。

次いでマケドニヤ王アレキサンダーは、前三三四年、軍を帥いてギリシヤより小アジアに入り、ペルシャ軍を破り、遂に前三三〇年ペルシャを滅し、前三二六年には印度の五河地方を征服しガンデス流域に至つた。その時建設された大帝國は印度の東端から、ギリシヤ、エジプトに及ぶ廣大なものであつた。三年の後大王は歿し、幾多の小國に分裂したが、大王は元來武功のみの人でなく、世界文化政策を立て、宗教・言語・法律は固より、學術・文藝・美術・音樂の各般に涉つて融合を圖つたので、帝國分裂後にもその効果は存続し、エジプト、ギリシヤ、小アジア、ペルシャの文化が續々印度や西域地方に流入し、その中心地をなしたのが大夏之都バクトリアであり、茲に歐亞を打つて一丸とした一大文化藝術が形成された。アレキサンダー帝國がエジプトや小アジア地方の音樂を印度方面に持ち來した著しい事實として、琵琶・尺八・箏・瑟等の諸樂器の將來を擧げることが出来る。

印度に於ては、前三世紀に阿育王^{アッカ}が出て佛教の弘布に努めたので、佛教は全印度のみならず、セイロンよりスマトラ、ジャワ、バリを経てシヤム、安南に達し、北はカシミルよりヒマラヤ山中に及んだが、王はバクトリア藝術を採つて燦然たる佛教藝術を作つたのでそれが、國際的にその光彩を放つことになつた。

前一四〇年頃西域（新疆省附近）にいた月氏の一族が漢の武帝に逐われ、その一部はバクトリヤに侵入し大月氏國を建てた。その後國勢の發展と共に中亞から印度中部に涉る大王國になつたので、バクトリア文化と印度文化が再び密接な融合を生じた。第一世紀末この國にカニシカ王が出て頗る佛教を尊信し、佛教藝術を盛大ならしめたが、それらは續々中國に流入し、爲に中國音樂の性質を一變せしめるに至つた。當時藝術文化の中心はバクトリアより印度北部のガンダーラに移り、茲にガンダーラ文化が榮えた。これは曩にアレキサンダー帝國によつて結ばれたギリシヤ、エヂプト、パレスティン、メソポタミヤ及びイラン文化の上に更に印度の佛教文化が完全に融合せるもので、佛教藝術文化が國際性の光輝を放つた第二回目のものである。その後大月氏の勢力は漸く衰え、印度はその羈絆を脱し、北印度にグプタ王朝が起つたが二世紀ならずして亡び、六世紀に至り、ヴィクラマディシヤ王が出て學藝進歩し、印度の戲曲が興隆した。大詩人カリーダーサが作つた「シャクンタラー姫」はサンスクリット文學中の白眉であり、世界的な歌劇である。次の王シーラジチヤ、一名戒日王（六四八歿）は一代の名君で、阿育王の事蹟を追慕して、佛教藝術の獎勵者であつた。王が作つた「龍王の喜び」^{ナガアナンダ}は佛教樂劇中不朽の名作である。この時又幾多の舞樂があり、その中の或るものは日本に傳わり、林邑樂として今日まで保存されている。當時の中國隋に傳つたものも多い。この時代は佛教藝術が三度目に光彩を放つた時期といつてよい。

中國にあつては、秦の始皇帝が天下を統一した（前二三一）前後から音樂が一變して來たことは前にも述べたが、それは秦が西方から起つた國で、西域の文化を中國に導入したことが多く、又將軍蒙恬等をして度々西域を攻略させたので、中亞方面との交渉が繁くなり、バクトリアの文化の影響を受けることになつたのである。蒙恬が秦筆という十

三絃の箏を作つたというのも彼一人の發明ではなく、多分西域から得て來たものに改良を加えたと思ふのが穩當である。又彼が軍中で絃鼓という特殊な絃樂器を作つたと云われるが、これは動物の皮を張つた胴を有する絃樂器であつて、その頃ペルシヤ方面から中亞にかけて行われていたものである。琵琶も秦の頃中國に傳つた。

その後、漢になつても西域文化の流入は已まなかつた。武帝（前一四〇—八七）の時に大いに西域を征してこれを服屬せしめるに及び、直接に大夏と境を接するに至つたので、中亞の音樂は益々中國に入つて來たばかりでなく、ギリシヤ文化の影響が目立つて來たようである。彼の中國音樂體制の基本をなす律の制定の如きも史記や淮南子によれば黃帝によつて作られたことになつてゐるが、律の割出し方たる三分損益の法がギリシヤのピタゴラスの方法と一致しており、且つ上記の書が漢代のものであることから、或はギリシヤから學んだのではなからうかという説も成り立つ譯である。前漢の中葉、樂律研究を以て有名な京房の六十律及び竹聲十三律等の研究もギリシヤの影響があるのではないかと考えられる。降つて南北朝（五六世紀）から唐（七八九世紀）にかけて佛教音樂がガンダーラを経て西域に入り、同じく西域に入つたイラン系音樂と龜茲クツヤに於て融合し、所謂トカラ音樂となつてその後中國や朝鮮に傳わり、又日本に入つて奈良平安の舞樂に影響した。この一世紀から八世紀に互るイラン音樂及び印度音樂など西方音樂の東流は東洋音樂史上第一回の大規模な東西交流事件である。

以上西亞に發生した音樂文化の高氣壓が東方にその翼を張り出した狀態の概略である。即ち嘗て古代ペルシヤ帝國によつて一つの熔鑪に投げ込まれた西亞の音樂が、アレキサンダー帝國という導管を通じて中亞や印度に導かれ、隨所に印度的要素を取り入れ、種々なるニュアンスのある音樂文化の波紋を結成しながら、漸く開けて來た東西交通の線に沿つて尙も東漸し、中國・日本に傳わつた。次にこの影響を受けた後の東亞の音樂狀況について述べよう。

中國では漢の武帝の時、張騫が西域から歸り、西方の樂器たる胡角を傳えた。これが横吹雙角（横笛）の始めであり、當時は僅に摩訶兜勒曲を傳えたに過ぎなかつたが、武帝の樂官李延年はこれに據つて新聲二十八解を作つた。こ

れは西樂が中國の樂府に採用された始めである。二十八解中にはその後行われなくなつたものがあり、魏晉（三四世紀）以後になると黃鶴・隴頭・出關・入塞・出塞・折楊柳・黃覃子・望行人の十曲のみが流行し、世人はこれを邊聲と呼んだ。當時の中國樂はかように西方の影響を受けて變化を來したが、一方又反動の傾向もあり、北魏（四三九—五三四）の太武帝・獻文帝・孝文帝の如きは周代古樂の復興に努め後の唐代の音樂興隆の有力な契機となつたが、大勢は西方樂の駁々乎たる東流であつて、太武帝が河西を平定した際には西涼の樂を得、後周の世にはこれを國伎とさえ稱したことがあり、魏・隋皆これを重視した。この樂に使用した琵琶や箏箏は皆西域から傳來したものであつた。

隋の高祖が天下を一統した時（五八九）にも鄭譯という者に樂制を改革させたが、彼は龜茲の琵琶の音律を基礎として樂制を定めたので、中國の樂律は一大變革を來すことになり、唐宋以後、皆琵琶を以て樂の主體とすに至つた。なお杜佑の通典によれば、隋は九部樂を立てたが、その包含する所は、燕樂・清商・西涼・扶南・高麗・龜茲・安國・疏勒・康國であり、以上の中、燕樂・清商が中國舊有の樂である外はすべて外來樂であつた。しかも燕樂は已に外國樂を混入せるものであり、清商は新興の俗樂だから、古來の雅樂は缺けていることになる。

唐（六一八—九〇七）は國初、高祖が祖孝孫をして雅樂を制せしめたことが唐書禮樂志に見えるが、次の太宗は貞觀の治を開き、古樂を復興せしめると共に、外は諸方に國力を伸し、秦始皇・漢武の時代について、漢族の對外大發展期をなしたので、アジア各地の文化が悉く宮室に集つた。太宗から玄宗（七一三—七五五）に至る間は文運最も盛んで、玄宗は特に音樂を好んで多くの事蹟を残した。彼は西域樂を喜び、天寶十三年召して法曲と胡部とを合奏させた。法曲は前世の新聲たる清樂であり、胡部は西域から傳つた樂で、この二種を合奏させたが、先王の樂は棄てて顧みなかつたようである。當時の音樂施設は頗る大規模なもので、坐部伎の子弟三百と宮女數百を梨園に教え、それを梨園の弟子と呼んだ。樂器も百種以上あり、數百人の管絃合奏と數百人の舞蹈が行われた。坐部伎は立部伎に對するもので樂團の二分類である。前者は堂上に坐奏し、後者は堂下に立奏する。坐部伎の奏する樂舞には、燕樂・龍池

・長壽樂・天授樂・鳥歌萬歲樂・小破陣樂の六つがあり、この中長壽樂以下は龜茲の舞を用いた。立部伎の方は、安舞・太平樂・破陣樂・慶善樂・大定樂・上之樂・聖壽樂・光聖樂の八つが用いられた。この中、安舞と太平樂は周・隋の遺音であり、破陣樂以下は皆大鼓を用い、龜茲樂を雜えたもので、その音量は甚だ大きく、遠くを震わせたという。大定樂は金鉦を加えたもので、慶善樂は専ら西涼樂を用いた。又有名な霓裳羽衣曲はもと印度婆羅門の曲であつて、西涼の節度使楊敬述が獻じたものである。右の坐部伎の一部が日本に傳わり、雅樂として保存されている。當時流行した散樂即ち道化劇も日本に傳わり猿樂や田樂の要素に取り入れられている。玄宗帝は古來の調名を改變した。今も沿用されている盤涉調・越調・黃鐘調・雙調等の名はこの時から始つたのである。

玄宗以後は安史の亂を経て文運衰え、音樂も振わず、唐末五代（九一六—九四七）後周の王朴の如き雅樂を考訂したが、宋初これを用いて役に立たなかつたという。宋の仁宗（一〇二五—一〇六三）の時にも李照の如き雅樂樂器の考定をした者もあつたが實用には適しなかつた。その後も屢々古樂の復興や新樂制定の試みはあつたが、到底唐時の如き盛況はなく、宋史樂志の記事によれば、南宋の孝宗隆興二年（一一六四）には音樂の役所である教坊も廢せられ、宮中の祝祭等にも臨時に市人を呼び集めて奏樂させるようになり、當代の朱子や蔡元定の如き儒者が古樂を論じて事も事實は式微の一途を辿つたのは、遼・金・元等の北方民族に壓せられて國勢の振わなかつたためである。固より音樂文化の命脈が絶えたわけではないが、残つたものも規模が小さくなり、唐代の如き世界的な大管絃樂でなく、國民的室内樂となり、曾ての器樂性に對して聲樂本位の詩餘即ち詞を歌うものとなり、後の戲曲の基になつた。當時發達した散樂も唐のそのような活氣に充ちたものではなく、技巧的なものとなつた。又一部には佛教音樂があり、鎌倉期の日本に輸入された。

大陸文化の日本への流入に際し、橋渡しとなつた朝鮮について一言しなければならない。朝鮮半島は太古の時代、獺狛族が住んでいたが、やがて韓民族が西北から移つてこれを占め、馬韓・辰韓・弁韓の所謂三韓が成立したが、未

だ十分な文化を有しなかつた。中國で殷周の革命のあつた時、殷の王族箕子が禮樂を携えて北鮮に來住したのが朝鮮文化の第一歩であり、更に燕人衛滿が朝鮮に入り、箕子の子孫を逐つてこれに代つた。漢の武帝は衛氏を滅し、北鮮に四郡を置いたので漢の文化がこの地に廣まり、漸く南部にも及んだ。三韓に代つて起つたのは新羅・百濟・高句麗で、互に角逐した。その頃西方の文化は次第に朝鮮に入り、朝鮮音樂の基礎はこの時に定り、新樂器の製作や新曲の制作があつた。その後新羅は朝鮮を統一（六六九）、唐の感化を受けること最も多く、次いで高麗の朝（九一八—一九二）宋の音樂を輸入し、その樂舞は盛大なものとなつた。朝鮮音樂が最も羽翼を張つたのはこの高麗時代であり、その後、李朝がそれを繼承したのである。

日本では、曾て述べたように、從來その音樂文化は、素朴ではあるが、獨自の姿を有していた。それは、云わば、日本が同時に世界であるところの古代文化の時期であつた。この時期においては、歌謠も即興的で、樂器の種類も少く、奏法も簡單であつた。やがて神功皇后の時、三韓と交渉が始つて以來、朝鮮の音樂文化が入り、また朝鮮を通じて中國の音樂文化が入り、ために日本のそれが急速に變化するようになった。即ち、アジアの世界に直面した日本が、その新しい音樂文化を形成する時期である。この時期の最も古い部分は、大和・奈良・平安を通じての王朝時代の音樂文化を形成する。

大陸及び半島との音樂的交渉の最古の記録は、允恭天皇の崩ぜられた際に、新羅王が八十人の樂人を送つて弔意を表したことや、欽明帝十五年に百濟王が樂人を送つたことで、日本紀に記されている。しかも、允恭帝以前の約百年間に、すでに三韓を通じて大陸音樂が日本に入つていた形跡がうかがわれる。しかしこれらの輸入樂は、歌詞の言語の相違と、それまでの日本樂器や組織との間にある距離のために、俄かに一般的に採用されるに至らなかつたが、聖德太子が出て、これが推進されることになつた。なほ太子の時には、百濟の味摩之みまじの手を経て、華南の伎樂が傳わり吳樂くれのかくとして行われた。太子は彼を大和の櫻井に住ませ、この樂を佛教の式樂に採用し、少年たちをしてその樂を學ば

しめた。聖德太子傳によれば、「皇太子奏す。三寶を供養するには必ず蕃樂を用ひよ。而して人或は學習せざるか、學習するも亦未だ精しからず、今より後は宜しく樂工をして世業となして、課役を免ぜしめよと。勅して之に従ふ。」とあり、輸入樂が宗教的目的に用いられるとともに、厚く保護されたことが知られる。

次いで齊明帝の時には、^{チウロ}庚羅樂が入り、文武帝の時には、大寶令によつて雅樂寮が設けられ、和樂を儀式や神事に用い、輸入樂を内宴及び法會に用いるというように制度化された、奈良朝においては、唐樂は益々盛んになり、天平勝寶四年の東大寺大佛開眼式の歌舞は、唐樂が大部分を占めている。一方林邑の僧佛徹は天平年間に印度樂を傳えた。當時何故に、かように輸入樂が盛んであつたかを考えるに、唐樂や印度樂は既に立派な管絃樂を構成しており、和聲の組織を有するものであつたから、當時の上流知識層の注意を引いたものであつたと思われる。直接和聲を出す樂器としては笙がそれであるが、その他の種々の樂器も整然と組織されて合奏されたのであるから、その諧和が人心に與えた感動は大なるものがあつたことが想像される。因にその頃輸入された樂器の主なるものは、七絃琴・十三絃の箏琵琶などの絃樂器、横笛・篳篥・笙・簫・尺八などの管樂器、鐘・銅鈸・鉦鼓・太鼓・鞀鼓・雞婁鼓・振鼓などの打樂器であつた。

平安時代に入ると、輸入樂の数も多くなり且つ日本での作品も段々現れて來たので、これらを整理する要が起り、遂に嵯峨・仁明帝のころ樂制改革が行われ、左右の二部にまとめられた。左方には唐樂と林邑樂即ち印度樂が、右方には高麗樂・渤海樂及び日本の新作樂が屬し、使用樂器もそれぞれ一定されている。右方のものはすべて舞を伴うが左方のものは舞のあるものとないものがある。舞にも大中小の區別があつて、人數が制定され、大曲は序破急の三樂章を備えているというように整頓された。御遊または宴饗には、左右の樂舞を組合せて一組とし、常に左右相對してその技を競つたのであり、平安も中期に至ると宮中の儀式行事が悉く備り、それには常に音樂が用いられることになつた。かくて當初三寶供養を主目的とした輸入雅樂は、次第に同化されるとともに、上流貴族社會の裝飾と趣味生

活に供せられるものとなつた。この新傾向は源氏物語や榮華物語に徴すれば明かである。

平安中期、清和天皇の頃から、純器樂である雅樂に對し、聲樂が勃興して來た。雅樂も聖德太子の頃まで歌詞がついているものもあつたが、外國語習得の困難から次第に歌詞がすたれ、器樂として保存されたのであるが、元來日本の音樂意欲は聲樂にあるため、やがて雅樂の樂器を伴奏に應用した聲樂を産み出すに至つたものと見られる。その主なるものは神樂と催馬樂である。神樂は奈良時代から行われた神遊の歌、風俗歌、琴歌などを採つて大成したもので、清和帝の頃の樂人、多自然麿がその祖であり、神祇を祭り、神前に宴享をなすに用いられた。その後、一條帝の時に改正されたものが、長く後世の標準となつてゐる。使用樂器は神樂笛と和琴と箏であるが、輸入樂器たる箏篳篥が、國風の旋律を奏するために巧みに應用されてゐるのである。次に催馬樂は奈良朝から中世にかけての俚謡を取り入れ、唐樂の影響を受けて發達したもので、旋律には唐風が加味されてゐる。伴奏には笙・篳篥・笛・箏・琵琶が使われるが、和聲樂器たる笙が旋律を奏するようになつてゐるのは單音愛好の日本趣味に同化されたものと云えよう。催馬樂に次いで朗詠という聲樂も流行するに至つた。これは初め和歌及び漢詩を朗吟するものであつたが、平安末・鎌倉初期から、和歌は特に歌人の方面で披講と名づける歌いが出來、その作法と相まつて純聲樂の領域から脱するようになつたので、朗詠は専ら漢詩を朗吟するものになつた。その旋律は無拍子で、すべて律調の特異な旋律を基本としている。なお、この外に催馬樂や風俗歌から轉化し、また後述する聲明の影響をも受けた今様の如き聲樂が平家時代から鎌倉初めにかけて行われた。

以上は平安朝における上流社會の音樂狀況であるが、一般民間には猿樂や田樂が盛んに行われた。これは唐代の散樂の影響にもよるし、また日本古來の俳優の技にも基くものである。當初は田舎の民藝的なものが都會に入つて、持てはやされるようになつたもので、當時擡頭して來た武士階級が、未だ文化的に洗鍊されていなかった時代に、その寵幸を得たことが少くない。

上述の如き上流階級の雅樂系統と一般社會の遊藝の外に、平安末にはもう一つ僧侶社會の音樂があつた。榮華物語に描かれたような藤氏一門の盛衰、保元平治の亂における骨肉の殺戮、源平の相剋の如き世情は、いたく當時の人心を刺戟し、無常觀と罪業意識を深刻にした、淨土諸宗や日蓮宗、禪の諸宗の如き新佛教の興起は、この痛切な體驗に基いたものであり、ここに僧侶が精神的支配階級として勢力を占めるようになった理由がある。佛教音樂のうち最も重要なものは聲明である。聲明はもと印度の五明の一つで、梵字・梵語の發聲について研究する發音學の如きものであるが、日本では主として梵唄、即ち經文の音樂を指すのである。日本に傳つたのは仁明帝の承和十五年（西紀八四七）に慈覺大師が唐から持ち歸つた時で、弘法大師も唐から將來し、爾來兩系統とも有爲な後繼者がこれを發展させ、天台・眞言の聲明の兩派となつた。そして雅樂などの宮廷音樂が、原形保持の精神を以て傳承されたのに反し聲明は種々の應用的な形に變化して、中古以後における殆んど凡ての民衆的音樂に基礎を與えた。

聲明の外に佛徒の音樂に屬するものが少くないが、その最も著しいものは盲僧の琵琶である。この樂器はもと印度から中國に傳つたものであるが、欽明帝の時、中國から渡來した盲僧が日向の遊教靈師に傳え、次第に九州地方に行われるようになった。平安の初め延暦寺が建立された時に、九州から名人の盲僧八人が召されたが、その中の四人が京都に留まり、相坂山に妙音殿が始められた。その四代目には蟬丸のような名手が出た。後、鎌倉幕府が開かれた頃頼朝の命によつて寶山檢校が島津家の初祖忠久公に隨從して薩摩に下つた。これが薩摩琵琶の遠祖であり、その後九州に起つた筑前琵琶にも影響を與えている。

又、京都では鎌倉初期に平家琵琶が現れた。これは後鳥羽帝の時、信濃前司行長が出家して後に平家物語を作り、これを叡山の盲僧生佛に教えたのが初めてであるという。當時叡山盲僧の琵琶樂は、天台聲明の曲節中、講式のそれを應用したものであつて、平家の盛衰を歌つたこの音樂は、強く當代の人々の心の琴線を揺すぶつたのであつて、鎌倉末から足利末戰國時代にかけて全盛であつた。平家琵琶の出現は、日本音樂史上、絃樂器一種を以て伴奏する聲樂、

即ち、いわゆる語り物の始まりであり、歌詞に即して節づけをなし、且つ長篇であるため、種々の曲形を按配して作曲する方法が生れたわけで、後世の淨瑠璃の根源をなすものである。なお、平安末から鎌倉初期にかけ、佛教の勢力が伸張するに伴い、佛會が上流社會の遊興的行事と結合するようになり、遊藝を専門とする法師が現れ、遊僧と稱せられて延年の舞が演ぜられた。當時この舞は佛寺における最大の餘興であつた觀があり、東大寺・興福寺・延暦寺等盛んに行われたようである。前後に唐樂が奏され、その間に延年が舞われ、伴奏は鼓一挺で地謡が別に歌詞を歌つた。その連事は、後の能樂や劇に影響を與えたものである。連事とは問答法で、事の由を對話する仕組みであり、對話の終りに「尤可然候」という言葉が來て舞にうつるのである。なお、連事は主として中國の故事を扱っているが、日本の題材を脚色したものに大小の風流なるものがあり、形式は殆んど連事そのままであるが、稍、寫實的であり、一層劇的形式に近づいている。

なお、茲に鎌倉佛徒に愛用され、後近世日本音樂の重要樂器となつた尺八について一言を附け加えねばならない。尺八は夙に奈良朝頃に輸入されたと云われ。正倉院には多くの尺八が保存されている。しかし、尺八は唐で雅樂の合奏に用いられようとして餘り行われなかつたものゝ如く、日本でも同様の運命をもつた樂器である。その後、平安初期慈覺大師が佛教に用いられる尺八を傳えてから、雅樂寮や天台佛寺で使用されていたが、雅樂の管絃合奏からは除外されてしまい、僅かに佛徒の間で一節切として傳えられた。僧侶が尺八に對する態度は遊戲娛樂のためではなく、佛道修業、精神修養のためで、中世以降普化宗が尺八を法器としたことは人の知るところである。鎌倉中期、北條時頼の頃、普化宗の僧覺心が宋から傳えた尺八は今日と同じ長さのものである。それ以前のは古尺によるもので一尺一寸程しかなかつた。かく大形のものとなつたので、音色も雄大なものになり虚無僧尺八として普化宗とともに弘められた。戰國時代には僧侶の護身用として愈々太く、かつ根に近い節の多い竹が用いられるようになった。

以上は、アレキサンダー帝國という巨大な旋風によつて捲き起された東洋音樂移動の概況である。即ち西紀一世紀より八世紀にかけて行われたイラン音樂及び印度の佛教音樂の東漸であり、中世における、中部より東部アジアへかけての國際的音樂時代の出現である。勿論、これを受容した側において、その後同化發展が行われたことは已述の通りである。これは、云わば、東洋音樂史上における第一回の大規模な交流現象であつたと見られる。

〔附記〕 回教音樂の東方並に南方への流動、蒙古勃興が惹き起した大きな攪拌作用と云う第二次、第三次の交流については稿を改めて述べる筈である。

〔参考文献〕

- 1 西河全集 竟山樂錄
- 2 錢塘 律呂古詮
- 3 紀大奎 古律經傳附考
- 4 張大命等編 琴經
- 5 童斐 中樂尋源（商務印書館）
- 6 岸邊成雄 東亞音樂史考（龍吟社）
- 7 ク 東洋の樂器とその歴史（弘文堂）
- 8 田邊尙雄 東洋音樂の印象（人文書院）
- 9 鈴木鼓村 日本音樂史（肇書房）
- 10 ラハミン 印度の音樂（東洋社）
津川主一譯