

月一日没。

『手形法』『世界法の理論』『会社法概論』『法哲学』『法律学概論』『法と道徳』『法と宗教と社会生活』『共産主義と世界観』『現代生活の論理』『ブラジルからメキシコへ』等著書多数(以上『朝日人物事典』『新潮日本人名事典』による)。

田中の校長事務取扱は三カ月余と短期間であり、学内に彼の足跡を記す文章は少ないが、同声会事務局にこの間の記録がわずかに残されている。同声会の記録ではあるが学校全体の動静が記されているので、この時期のすべてを転載しておく。

昭和二十年十月十五日(月) 乗杉学校長依願免本官 田中耕太郎文部省

学校教育局長学校長事務取扱ヲ命セラル 朝霞米進駐軍二慰

問演奏

〃 十月二十六日(金) 午後田中校長初登校 職員へ挨拶 生徒

へ訓示 後職員ト懇談

〃 十月二十七日(土) 演奏ノタメ寄宿女生徒富士へ

〃 十月二十八日(日) 富士凸版工場ニ於テ演奏會ヲ催す 同日

歸京

〃 十月二十九日(月) 教官有志懇談會開カル

〃 十一月二日(金) 田中校長登校

〃 十一月三日(土) 午前十時ヨリ明治節拜賀式舉行、教官實行

委員學校長ト懇談。午後梶原完獨奏會。

〃 十一月五日(月) 教官有志第二回懇談會

〃 十一月六日(火) 午後一時ヨリ第五高女創立記念日ノタメ本

校ニ於テ演奏會開カル

〃 十一月二十三日 米第一騎兵師團バンド來校演奏

〃 十二月十七日 冬期休暇開始(二月末マデ)

〃 十二月二十一日 教官懇談會

昭和二十一年一月二十六日(土) 東北帝國大學教授小宮豊隆先生本校校

長ニ兼任セラレ文部省學校教育局長田中耕太郎先生本校校長事務取扱ヲ免セラル

昭和二十一年一月二十七日(日) 午後一時ヨリ小宮學校長ノ職員ニ對スル御挨拶及田中局長ノ離任御挨拶アリ 尙二十八日小宮校長仙臺へ行カル (手書き)

(昭和二十年 二十一年 日誌抄)

私の履歴中のピカ一は、三カ月間の音楽学校々長事務取扱の兼任である。これは音楽の専門家を校長に選びたい、という念頭に出たものである。しかし、白羽の矢をたてた信時潔氏は引き受けなかつた。その間、教授会を主宰し、音楽家と知り合いになつた。

(田中耕太郎『私の履歴書』東京 春秋社 昭和三十六年 七五頁)

(五) 小宮豊隆(こみやとよたか)

府県族籍 福岡県。



小宮豊隆

在職期間 昭和二十一年一月～二十四年六月。

履歴(要約)

生年月日 明治十七年四月五日。

明治四十一年(一九〇八)七月十一日東京帝国大学文科・独文学科卒業。

同四十三年(一九一〇)四月慶應義塾文学部講師。

大正五年(一九一六)九月より同九年七月まで東京医学専門学校講師。

同九年(一九二〇)七月海軍大学校嘱託となる。

同十一年(一九二二)四月法政大学教授となる。十一月一日ドイツ文学研

究の為二年間ドイツ、フランス、イタリアに在留を命ぜらる(文部省)。

同十三年(一九二四)十月十六日帰朝。十一月十五日任東北帝国大学教

授、叙高等官四等(内閣)。

昭和十年(一九三五)九月二日陞叙高等官一等(内閣)。

同十五年(一九四〇)九月三十日補東北帝国大学附属図書館長。

同十八年(一九四三)六月九日叙勲二等授瑞宝章。

同二十年(一九四五)三月三十一日東北帝国大学附属図書館長。十二月十

五日叙従三位(宮内省)。

同二十一年(一九四六)一月二十六日兼任東京音楽学校校長、叙高等官一

等。三月三十日免本官専任東京音楽学校校長(内閣)。四月一日官吏任用

叙級令に依り文部教官(二級)に任ぜられ東京音楽学校校長に補せらる

(文部省)。八月一日昭和二十一年度教科書編纂委員を嘱託(文部省)。

九月二十三日昭和二十一年勅令第二百六十三号により適格と判定される

(東京地区第二教員審査委員長)。

著書

芭蕉の研究

(昭和八年)

巴里滞在記

(昭和九年)

黄金虫

(右 同)

漱石雑記

(昭和十年)

能と歌舞伎

(右 同)

夏目漱石

(昭和十三年)

漱石の藝術

(昭和十七年)

啄木鳥

(昭和十六年)

人と作品

(昭和十八年)

翻訳

「ゲイテ「ヴァイルヘルム」(マイステル年時代)」(昭和十三年)

戦前の歴代校長が文部官僚出身者であった本校において、音楽家を校長にと望む声が強まるなか、戦後の本校の新生と諸改革を託されたのは小宮豊隆である。

ドイツ文学を専攻した夏目漱石門下生である彼は、夏目鏡子夫人の語る『漱石の思い出』の中で家族の一員のようにいく度も登場し、漱石の『三四郎』のモデルとされている。ドイツ文学や漱石研究はもとより、この項目中の「小宮豊隆著作年譜」に見られるように、俳句、歌舞伎、演劇、能など多彩な評論活動を行い、かつ洋楽を愛好した教養の人である。

小宮校長は教官の刷新をはかり、新時代にふさわしい芸術教育のために第一線で活躍する演奏家を教官に起用するなど、さまざまな改革に取り組んだ。その一環として新制大学における邦楽科設置問題があった。この問題は彼の着任以前から持ち上がっていたが、大学のカリキュラムなど具体案を目前にして、不可避の問題として浮上した。邦楽科設置問題は、はじめは限られた関係者の間で運ばれようとしていたが、やがて全校と世論を巻き込む議論となり、結果的には大学発足から一年遅れて設置されることが決定した。

小宮の考えは、邦楽を大学の科として入れるためには、従来のように家元による技術の教授だけでは足りず、邦楽の理論を研究し教授法を整え、さらに数ある邦楽の分野の中で大学教育に適当なものを見きわめる

必要があるとするものであった。したがって大学の発足にさいしては邦楽をはじめから「科」として入れることには反対の立場をとり、まずは邦楽研究所を付設して準備すべきであるとの信念を曲げることはなかった。衆議院文部委員会に校長として呼ばれ行なった説明も、議員たちと全く論点がかみ合わないまま邦楽科設置は決定した。この決定を受けて小宮は辞意を固め、発足後間もない音楽学部を去ることとなる。

邦楽科設置問題は、敗戦後の日本を背景に、新制大学における伝統邦楽のあり方などさまざまな問題をかかえているため、「音楽学部篇」であらためて取り上げることとする。ここでは小宮の『藝のこと・藝術のこと』所収の文章のみ掲載する。

本項に関しては御息女の小宮里子氏、福岡県京都郡豊津町の浄土宗奉高寺住職・村上達亮氏、学習院大学より資料提供ならびに種々ご教示賜った。深く謝意を表する次第である。

小宮校長に関する資料としては

『小宮豊隆生誕百年記念 三四郎の森』福岡県立豊津高等学校編 昭和六十年

『偲ぶ草』小宮恒子著 村上達亮発行 平成九年
がある。

『蓬里雨句集』(小宮恒子発行 私家版)に詳細な年譜が収められているので次に掲載する。さらに学習院に保管される履歴資料を該当箇所に挿入し(*印)補充しておく。

小宮豊隆年譜

本年譜は角川書店発行「昭和文学全集」の「阿部・木下・小宮選集」の巻末に記載された、自身執筆の明治十七年より昭和二十六年までの年譜に、古川久氏が出版書を加筆され、昭和二十七年以降を

補遺されたものをもとにして、昭和四十一年までの記録をつけ加えた。

明治十七年(一八八四)

三月七日福岡県京都郡犀川村久富一九一四番地で生れる。どういふのか戸籍面では四月五日となつてゐる。生れ落ちるとすぐ父の勤務地の福岡へ連れて行かれたといふが、それがいつのことだったかははつきり分らない。父弥三郎は駒場の卒業生で、福岡農学校の教師をしてゐたのである。福岡には四つまでゐたといふ。その年父は奈良県郡山中学校に転任し、一家をあげて郡山に移住したといふが、これも精確な年月は分からない。

明治二十年(一八八七)

三歳

仮にこれを郡山移住の年とする。私はここで小学校に入学し、四年まで在学。郡山では人形芝居、歌舞伎芝居、書生芝居などをよく見た記憶が残つてゐる。照葉狂言を見たのも郡山である。大阪へ菊五郎だの左団次だの芝居を見に連れて行かれたこともあつた。堺の海水浴にも連れて行かれた。奈良は更に近いので、よく連れて行かれた。眼が悪くて、たった一人車に乗せられて、半歳あまり、奈良へ医者通ひをしたこともある。医者は後に代議士になつた八木逸郎といふ人だつた。

*明治二十二年四月 奈良県生駒郡郡山尋常小学校入学

明治二十四年(一八九一)

七歳

九月二十三日祖父重蔵死去。四年になつて祖父の死と父の病氣との為、父が引退を決意したので、郷里に帰り、郷里に近い豊津小学校に転校する。

*明治二十六年四月 福岡県京都郡豊津高等小学校入学

明治二十七年（一八九四） 十歳

五月二十二日父が死んだ。従って私は祖母と母との女手で育てられることになった。もともと母の姉の子、後藤尚、丹村泰介、中尾貞良などを預って、うちから次ぎ次ぎに中学校へ出すことになってゐたので、家庭は割に賑やかだった。

明治三十年（一八九七） 十三歳

三月豊津高等小学校を卒業。福岡県立豊津中学校に入学。郡山から帰って以来、「幼年雑誌」「少年世界」「少年文庫」などを読んでいたが、うちには小説類は一つもなかった。近所のうちから借りて来て小説を読み出したのは、中学三年ごろのことである。それは全部村井弦斎のものだった。紅葉、鏡花を読み出したのはその後のことで、これは柏木純一の勧めによるものだった。柏木は私に近松も読ませた。また俳句を作らせた。従兄の丹村泰介が五高にいて夏目漱石に俳句を見せられてゐたので、俳句のこと、夏目漱石のこと、子規のこと、『ホトトギス』のことは、割に早くから知ってゐたが、自分で俳句を作るやうになったのは、中学四年か五年の時分だったかと思ふ。

明治三十五年（一九〇二） 十八歳

三月豊津中学校卒業。七月熊本第五高等学校で受験して、東京第一高等学校に入学。この時分は第一志望はどこ、第二志望はどこと、願書に書いて置きさへすれば、どこの高等学校でも入学試験が受けられたのである。同期の入学生には、安倍能成、中勘助、野上豊一郎、茅野儀太郎、藤原正、有田八郎、前田多門、堀

切善次郎、青木得三、園田寛などがあつた。私は初め英文学を修めようとしてゐたが、先輩友枝高彦の勧めで、独文学を専攻することになった。当時の一高の校長は狩野亨吉で、教師には夏目漱石、藤代禎輔、桑木巖翼、松本文三郎、原勝郎、岩元禎、菊池寿人、杉敏介などがゐた。

明治三十八年（一九〇五） 二十一歳

七月第一高等学校卒業。九月東京帝国大学文学部独文学科入学。フロレンツと藤代禎輔とに業を受ける。九月ロンドンで同じ下宿に住んでいた従兄犬塚武夫の紹介で、初めて、夏目漱石を訪ひ、在学中の保証人になってもらふ。漱石のところを訪問する度毎に漱石が好きになり、独文学をやめて英文学に移らうかとさへ思ひ出した。然しこれは実行しなかつた。

明治三十九年（一九〇六） 二十二歳

十月十一日の木曜日から漱石のところの面会日が定められる。この木曜会で顔を合わせるようになった顔触は、高浜虚子、坂本四方太、寺田寅彦、松根東洋城、野間真綱、皆川正禧、野村伝四、森田草平、中川芳太郎、鈴木三重吉、野上豊一郎などである。

明治四十年（一九〇七） 二十三歳

四月から藤代禎輔が京都帝国大学の文学部に去り、上田整次がそのあとに入るようになった。前学年から私は、主任のフロレンツの授業をすっぱかして、漱石の『文学評論』の講義とシェイクスピアの講義とに出席してゐたが、それがフロレンツの注意を惹き、聴講簿に聴講ずみのサインをしてやらないと言はれ、あぶなく落第しさうになった。然し来学年からは規則正しく出るからと

約束したら、やっとサインをしてくれた。実は漱石はこの三月で大学をやめ、四月から朝日新聞に入社することになってゐたので、私は四月からは、フロレンツの時間に規則正しく出席するより外にしゃやうがなかつたのである。

明治四十一年（一九〇八） 二十四歳

七月大学卒業。戯曲を中心とした希臘研究を志して大学院に入学。

明治四十二年（一九〇九） 二十五歳

四月慶應義塾大学に永井荷風を中心として文学部が創設されることになり、漱石の口添えで、一週二時間そこで独文学を講ずることになった。この年は水上瀧太郎、小泉信三、沢木四方吉などが慶應義塾大学を卒業した年ではなかつたかと思ふ。四月の『ホトトギス』に『アンドレイエフ論』を発表して、漱石からほめられる。これを機として私の露西亜文学に対する興味は次第に深まり、しまひには独逸語を捨て露西亜語に専念しようかと考えるまてになるのであるが、然し後に東北大学で独逸文学の講座を担任することになったので、結局露西亜語を捨てなければならないことになった。十一月から『朝日文芸欄』が創設され、森田草平とともに漱石の下働きをする。ここで特に親しくなつたのは、阿部次郎、安倍能成、宮本和吉などである。

明治四十三年（一九一〇） 二十六歳

八月漱石が修善寺で大吐血をする。結婚を延期して郷里から修善寺へ赴き、半月あまり滞在のち上京。

明治四十四年（一九一一） 二十七歳

正月郷里にて結婚。三月、森田草平、阿部次郎、安倍能成との合著『影と声』を春陽堂から出版する。八月の『新小説』に『中村吉右衛門論』を発表して、漱石から小言を言はれた。然し世間では珍らしかつたと見えて、割に評判がよかつた。これは元来前の『島崎藤村論』に続き、次ぎ次ぎと絵画、彫刻、音楽などの専門家を採り上げていく予定だつたものである。然るにこの吉右衛門論の世評がよかつた為に、殆んど演劇評論ばかりを書かされることになつてしまつた。十月『朝日文芸欄』廃止。

大正二年（一九一三） 二十九歳

三月『烙印』出版。一高三年以来ずっと下宿してゐた、本郷森川町一番地宮裏の小吉館を引き払つて、芝三田四国町二番地一号に一戸を構える。

大正三年（一九一四） 三十歳

十月『演劇評論』出版。十二月翻訳ズウダアマン『罪』出版。

大正四年（一九一五） 三十一歳

一月オイケン翻訳『アウグスティン論』出版。

大正五年（一九一六） 三十二歳

八月赤坂青山南町六丁目百八番地転居。すぐ右下の段の家に古泉千樫が住み、左一町足らずの同平面に斎藤茂吉が住んでいたの、自然『アララギ』の人達と親しくなる。東京医学専門学校講師。十二月九日漱石死す。

大正六年（一九一七） 三十三歳

三月十二日祖母ツチ死去。『漱石全集』の編集にとりかかり一部の校正をも引き受ける。これを機会に、新劇からも旧劇からも遠

さがる。

大正九年（一九二〇）

三十六歳

七月海軍大学校嘱託教授。

大正十年（一九二一）

三十七歳

前年の十一月から太田水穂の発起で沼波瓊音、阿部次郎、安倍能成などが幸田露伴を上置として毎月のように参集してゐた芭蕉研究会に参加する。少し遅れて、和辻哲郎、勝峯晋風もこれに加わった。

大正十一年（一九二二）

三十八歳

四月法政大学教授。東北帝国大学に法文学部が創設されるにつき、阿部次郎から独逸文学の講座を引き受けないかと言つて来る。結局承諾の上、郷里の整理その他の理由から欧羅巴留学は来年の春といふことにしてもらひ、準備にとりかかる。九月合著『芭蕉俳句研究』出版。

大正十二年（一九二三）

三十九歳

三月出發渡欧。五月ベルリン着。五月『伝統芸術研究』『批評集』『落葉集』出版。七月ドレスデンに赴き、ダルクローズの舞踊学校の舞踊を見る。八月スカンディナヴィア旅行。九月ストックホルムで東京大震災の報を聞く。十月パリに赴きモスクワ芸術座の客演を見る。

大正十三年（一九二四）

四十歳

パリから一月ローマへ赴く。ナポリ、ローマ、アシジ、ボローニヤ、シエーナ、フィレンツェ、ミラノ、ヴェネツィア等を経て、五月ヴィーン、それからミュンヘン、バイロイト、ニュルンベ

ルグ、フランクフルト、カッセル、アイゼナハ、ワルトブルグ、ヴァイマル、ドレスデンを経てベルリンへ帰る。八月はロンドン。九月マルセイユ出發帰国の途につく。六月翻訳ストリンドベリ全集『下女の子』出版。七月合著『続芭蕉俳句研究』出版。八月合訳ストリンドベリ全集『自然主義的戯曲』出版。

大正十四年（一九二五）

四十一歳

四月仙台市北二番丁六八に移住。七月合著『漱石俳句研究』出版。

大正十五（一九二六）

四十二歳

山田孝雄、小牧健夫、阿部次郎、村岡典嗣、土居光知、岡崎義恵などの同僚と話合つて、芭蕉俳諧研究の会を始める。太田正雄も少し遅れてこれに加はつた。転任その他の理由で顔触れにいくらかの変化は生じたが、然し毎月の会合は、昭和二十一年私が仙台を去つてしまふまでは続いた。勿論題目は『芭蕉の俳諧』、『西鶴の俳諧』、『宗祇の連歌』、『記紀の歌謡』といふ風に移つては行つた。五月合著『続々芭蕉俳句研究』出版。九月合訳ストリンドベリ全集『燕曲集』出版。

昭和二年（一九二七）

四十三歳

九月翻訳ストリンドベリ『父』出版。十二月翻訳ストリンドベリ『幽霊曲』（岩波文庫）出版。

昭和三年（一九二八）

四十四歳

四月翻訳シュニツラー『アナトール』（岩波文庫）出版。

昭和四年（一九二九）

四十五歳

三月合著『芭蕉俳諧研究』出版。

昭和五年（一九三〇） 四十六歳

二月合著『続芭蕉俳諧研究』出版。

昭和六年（一九三一） 四十七歳

二月合著『続続芭蕉俳諧研究』出版。

昭和八年（一九三三） 四十九歳

一月合著『新続芭蕉俳諧研究』出版。十月『芭蕉の研究』出版。

昭和九年（一九三四） 五十歳

二月『巴里滞在記』『黄金虫』出版。

昭和十年（一九三五） 五十一歳

一月『能と歌舞伎』出版。五月『漱石襟記』出版。七月合著『西

鶴俳諧研究』出版。十二月寺田寅彦が死んだ。

昭和十一年（一九三六） 五十二歳

六月鈴木三重吉が死んだ。

昭和十二年（一九三七） 五十三歳

二月『演劇論叢』出版、聖文閣。

昭和十三年（一九三八） 五十四歳

七月『夏目漱石』出版。八月長男応召。十二月翻訳ゲーテ全集

『ヴィルヘルム・マイステルの徒弟時代』（上）出版。

昭和十四年（一九三九） 五十五歳

九月新坂通一七四に移転。九月翻訳ゲーテ全集『ヴィルヘルム・

マイステルの徒弟時代』（下）出版。十二月共編『芭蕉俳諧論集』

出版。

昭和十六年（一九四一） 五十七歳

三月『啄木鳥』出版。十一月三男応召。

昭和十七年（一九四二） 五十八歳

一月『漱石・寅彦・三重吉』出版。二月次男入宮十月二日母ミツ

死去。十二月長男復員。十二月『漱石の芸術』出版。

昭和十八年（一九四三） 五十九歳

四月『人と作品』出版。

昭和二十年（一九四五） 六十一歳

七月九日仙台が空襲される。隣のうちまで焼けたが、竹藪があつ

て類焼を免かれた。八月十五日終戦。九月次男が宇品から帰還。

昭和二十一年（一九四六） 六十二歳

東京音楽学校長を引き受ける。これは岩波茂雄の奔走によるもの

である。三月東北帝国大学を停年辞職するまでは、音楽学校の方

を兼ねるといふことになった。一月池袋。五月下北沢。六月三男

ビルマから帰還。七月全家東京へ移住。八月中野区宮里町。八月

教育刷新委員。国語審議会委員。九月『断層』出版。

昭和二十二年（一九四七） 六十三歳

二月『芭蕉・世阿弥・秘伝・勘』出版。六月都民劇場運営委員会

委員長。十月『悲劇と喜劇』出版。

昭和二十三年（一九四八） 六十四歳

十月四日バスよりふりおとされ、腕骨折のため入院。十一月東北

大学名誉教授の称号を与えられる。

*十一月 大学設置委員会臨時委員となる。

昭和二十四年（一九四九） 六十五歳

三月杉並区沓掛町一七九に自宅をもとめ移住。六月東京音楽学校

長辞職。

昭和二十五年（一九五〇） 六十六歳

* 一月 学習院大学短期大学開設事務を嘱託される。

* 三月 学習院大学教授。短期大学部長。女子部長。

四月安倍能成のやつてゐる学習院に入る。十月『芭蕉の俳句』出版。十二月文化財専門審議会専門委員を委嘱される。

昭和二十六年（一九五一） 六十七歳

二月合著『私の信条』出版。七月『知られざる漱石』出版。十月
学士院会員に加へられる。十一月『巴里滞在記』（三笠文庫）出版。

昭和二十七年（一九五二） 六十八歳

* 四月 学習院大学文学部長

九月『歌舞伎』出版。

昭和二十八年（一九五三） 六十九歳

* 四月 学制改革により辞令を出すことなく短期大学部長が学期
大学長となる。

四、七、十二月改訂版翻訳ゲーテ『ヴェルヘルム・マイステルの
徒弟時代』上中下（岩波文庫）出版。改訂版『夏目漱石』一、
二、三、出版。

昭和二十九年（一九五四） 七十歳

三月明治文化史第九巻出版。音楽・演芸編、財団法人開国百年記
念文化事業会。五月『夏目漱石』に対し、芸術院賞受賞。十一月
古稀祝賀会が東京会館で催される。

昭和三十年（一九五五） 七十一歳

四月財団法人都民劇場会長。五月『人のこと・自分のこと』出版。

七月国立劇場設立準備協議会会長に委嘱される。八月明治文化史
第十巻出版。趣味・娯楽編、財団法人開国百年記念文化事業会。

昭和三十一年（一九五六） 七十二歳

八月『茶と利休』出版。

昭和三十二年（一九五七） 七十三歳

一月『身辺歳時記』出版。三月学習院退職。四月東京都教育委員
就任。十月昭和文学全集第25巻出版。阿部次郎・小宮豊隆・木下
李太郎集。

昭和三十三年（一九五八） 七十四歳

一月御進講『世阿弥の能楽理論』。

昭和三十四年（一九五九） 七十五歳

九月東京都教育委員辞任。

昭和三十五年（一九六〇） 七十六歳

四月前立腺肥大症のため東大病院入院手術を受ける。

昭和三十六年（一九六一） 七十七歳

四月喜寿・金婚式・全快祝・祝賀会がクラブ関東で催される。四
月『芭蕉句抄』出版。

昭和三十七年（一九六二） 七十八歳

十一月『中村吉右衛門』出版。

昭和三十九年（一九六四） 八十歳

十一月『芸のこと・芸術のこと』出版。

昭和四十年（一九六五） 八十一歳

三月財団法人都民劇場会長辞任、同名誉会長。

昭和四十一年（一九六六） 八十二歳

五月三日午前四時、肺炎のため東京杉並区清水三ノ一〇ノ一〇自宅にて死去。七月南多磨霊園（国電高尾駅下車、徒歩二十分）に埋葬。分骨埋葬同年九月、福岡県豊津町峯高寺。（戒名）誠信院殿聖誉善岳賢道居士

十一月『ベルリン日記』出版。

昭和四十六年（一九七二）

六月『芭蕉の俳句』出版。

昭和四十七年（一九七二）

五月『蓬里雨句集』自家出版。

昭和五十四年（一九七九）

十二月『イタリ日記』出版。

（小宮豊隆『蓬里雨句集』発行者小宮恒子 昭和五十九年私家版 一四五～一五六頁）

小宮豊隆著作年譜

アンドレイエフ論（ホトトギス四月号） 明治42年

影と聲（共著） 明治44年

烙印 春陽堂 大正2年

演劇評論 日月社 大正3年

文芸評論 日月社 大正3年

罪（ズウダアマン著・翻訳） 岩波書店 大正4年

アウグスティン論（オイケン著・翻訳） 大正4年

芭蕉連句集（共著） 岩波書店 大正6年

芭蕉俳句研究（共著） 岩波書店 大正11年

伝統芸術研究 岩波書店 大正12年

批評集 岩波書店 大正12年

落葉集 春陽堂 大正11年

下女の子（ストリンドベリ全集） 岩波書店 大正13年

続芭蕉俳句研究 岩波書店 大正13年

漱石俳句研究（共著） 岩波書店 大正14年

続々芭蕉俳句研究 岩波書店 大正15年

燕曲集（ストリンドベリ全集） 大正15年

父（ストリンドベリ著・翻訳） 岩波書店 昭和2年

幽霊曲（ストリンドベリ・翻訳） 岩波書店 昭和2年

アナトール（シュニツラー・翻訳） 岩波書店 昭和3年

芭蕉俳諧研究（共著） 岩波書店 昭和4年

続芭蕉俳諧研究（共著） 岩波書店 昭和5年

続々芭蕉俳諧研究（共著） 岩波書店 昭和6年

新芭蕉俳諧研究（共著） 岩波書店 昭和8年

芭蕉の研究 岩波書店 昭和8年

巴里滞在記 岩波書店 昭和9年

黄金虫 小山書店 昭和9年

能と歌舞伎 岩波書店 昭和10年

漱石襍記 岩波書店 昭和10年

西鶴俳諧研究 昭和10年

演劇論叢 聖文閣 昭和12年

夏目漱石 岩波書店 昭和13年

ヴィルヘルム・マイステルの徒弟時代（ゲーテ全集・翻訳） 岩波書店 昭和13年

ヴィルヘルム・マイステル下（ゲーテ全集・翻訳） 岩波書店 昭和14年

芭蕉俳諧論集（共著） 岩波書店 昭和14年

啄木鳥 中央公論 昭和16年

漱石・寅彦・三重吉 岩波書店 昭和17年

漱石の芸術 岩波書店 昭和17年

日本演劇思潮 (共著) 河出書房 昭和17年
 人と作品 小山書店 昭和18年
 断層 白日書院 昭和21年
 芭蕉・世阿弥・秘伝・勘 白日書院 昭和22年
 悲劇と喜劇 福村書店 昭和22年
 巴里の旅 好学社 昭和24年
 芭蕉の俳句 要書房 昭和25年
 続・私と信条 岩波書店 (共著) 昭和26年
 巴里滞在記 三笠文庫 昭和26年
 歌舞伎 岩波書店 昭和27年
 ヴィルヘルム・マイステルの徒弟時代 (翻訳) 岩波書店 昭和28年
 夏目漱石 (改訂版) 岩波書店 昭和28年
 明治文化史第九卷 (音楽・演芸編) 財団法人開国百年記念文化事業会 昭和28年
 人のこと・自分のこと 昭和30年
 明治文化史第一巻・趣味・娯楽編 財団法人開国百年記念文化事業会 昭和30年
 茶と利休 角川書店 昭和31年
 身辺歳時記 角川書店 昭和32年
 昭和文学全集第25巻 (阿部次郎・木下李太郎・小宮豊隆集) 角川書店 昭和32年
 俳句・俳論 (日本古典鑑賞) 角川書店 昭和34年
 芭蕉句抄 岩波書店 昭和36年
 中村吉右衛門 岩波書店 昭和37年
 芸のこと・芸術のこと 角川書店 昭和39年
 ヘルリン日記 昭和39年
 芭蕉の俳句 岩波書店 昭和46年
 蓬里雨句集 私家版 昭和46年
 イタリー日記 角川書店 昭和54年

蓬里雨句集 (改訂版・私家版) 昭和59年

城戸淳一

(福岡県立豊津高等学校編「三四郎の森」昭和六十年 九七〜九八頁)

藝のこと・藝術のこと

目次

| | |
|-----------------------------|-----|
| 芸道 | 九 |
| 復古調の尺度 | 一四 |
| 伝統の美 | 一七 |
| 古典の保存 | 二〇 |
| 雅楽と神楽 | 二二 |
| 長谷川千秋のこと | 二五 |
| 残楽 | 三一 |
| 能と狂言 | 三三 |
| 世阿弥の能楽論 | 五六 |
| 世阿弥について | 七三 |
| 「男時」と「女時」／世阿弥の「転読」／「花伝書」の翻訳 | 七九 |
| 能の表現 | 八三 |
| 能の街頭進出 | 八五 |
| 歌舞伎座の能 | 八七 |
| 能の鑑賞 | 八九 |
| 『隅田川』の子方 | 九四 |
| 故人三題 | |
| 桜間左陣の『是界』／野口兼資／桜間弓川のこと | |
| 蚊相撲 | 一〇〇 |
| 狂言の道 | 一〇四 |
| 照葉狂言 | 一〇八 |

| | | | |
|--|-----|--|--|
| 歌舞伎の精神 | 一一〇 | | |
| 歌舞伎はどうなるか | 一一四 | | |
| 歌舞伎のあり方 | 一一五 | | |
| 歌舞伎の研究 | 一一八 | | |
| 歌舞伎の倫理 | 一一九 | | |
| 歌舞伎談義 | 一二九 | | |
| 『忠臣蔵』のオペラ化／芝居の二部制／引幕／芝居の衣裳／歌舞伎の役者／デボミツの話／先代歌右衛門のこと／梨苑会第一回公演／芝居を知る／歌右衛門の為に／吉右衛門劇団への希望／吉之丞／味の出た『文七元結』／文楽と歌舞伎／『秀十郎夜話』 | | | |
| テレビと文楽 | 一六四 | | |
| 独狂言 | 一六六 | | |
| 人形芝居 | 一六八 | | |
| 「新劇サークル」の発足 | 一七二 | | |
| 中国歌舞団を見て | 一七四 | | |
| モスクワ芸術座 | 一七八 | | |
| 即興劇 | 一八〇 | | |
| 救い | 一八二 | | |
| 『ヘッダ・ガブラー』 | 一八五 | | |
| 『女の議会』 | 一八七 | | |
| 松竹新喜劇 | 一八八 | | |
| ある美術映画 | 一九一 | | |
| 歌劇の問題 | 一九四 | | |
| 日本のオペラについて | 一九八 | | |
| オペラ鑑賞 | 二〇二 | | |
| 『ファウストの劫罰』後援／『マルタ』の上演／『リゴレット』／『オテロ』の上演／『コシ・ファン・トゥッテ』上演／歌劇『修善寺物語』上演／『ききみみずきん』上演／『火刑台のジャンヌ・ダルク』 | | | |
| 二期会への希望 | 二一八 | | |
| 芸が身につく | 二二一 | | |
| コンクールの印象 | 二二二 | | |
| 『日記』から | 二二九 | | |
| シヨパンについて | 二三七 | | |
| 『クロイツェル・ソナタ』 | 二五三 | | |
| 音楽会 | 二五五 | | |
| アンダソンについて | 二五七 | | |
| クロイツァー二題 | 二六一 | | |
| 創造する音楽家／除幕式 | | | |
| 富崎春昇のこと | 二六八 | | |
| 私の音楽の勉強 | 二六九 | | |
| 芸術大学をめぐる | 二七五 | | |
| 音楽大学について／国立総合芸術大学案／邦楽研究所／邦楽の問題／芸術大学と邦楽／芸術大学発足に際して／芸術大学と一般教養／音楽と政治 | | | |
| 洋楽演奏家について | 三二二 | | |
| 演奏家 | 三二五 | | |
| 卓上二題 | 三二九 | | |
| エゴイスト／アンテウス | 三三六 | | |
| 発声の研究 | 三三六 | | |
| 国立劇場について | 三三九 | | |
| あとがき | 三四九 | | |

『マルタ』の上演

ウファペニヒ君の演出とシユタフォンハーゲン君の指揮のもとに、二期会では今度『マルタ』を上演することになった。『マルタ』は本邦初演である。

ウファペニヒ君は去年の秋の芸術祭には、都民劇場主催の歌劇『フィガロの結婚』の演出を引き受けてくれた。これはすばらしい成績だった。二度の東京公演は無論のこと、仙台でも静岡でも名古屋でも大阪でも、到る所で大好評を博したことは、多くの人が知っている。敢て言うことを許されるなら、これは明治三十六年（一九〇三）に日本人による西洋歌劇の上演が初まって以来、最も優秀なできばえを示した、歴史的事件であると言つていいのである。そしてその功績の大半は、何よりも前にウファペニヒ君の演出の正しさに帰せられなくてはならない。

あまり知っている人もないかも知れないが、ウファペニヒ君は故国ドイツで、或いは宮廷歌手として、或いは歌劇学校の教師として、或いは国立劇場の舞台監督として、二十五年余に亙つて、歌劇の上で、さまざま貴重な体験を積んで来た人である。日本に来て音楽学校に教鞭をとり出してからも、既に二十年からになる。それだけにウファペニヒ君は、日本の音楽家の長所と短所とをよく承知して居り、その意味で日本人を取り扱う方法をちゃんと心得ている。『フィガロの結婚』の演出にも、それが物を言った。ウファペニヒ君は稽古に熱心で鍊達に適切で、東京公演の日には日日舞台を見ていくれたのは無論のこと、各地方の公演にも同行して、あらゆる方面に心を配ってくれたのである。

ウファペニヒ君は今度芸術大学との契約の任期が切れて、一度故国へ帰つて来るのだという。或いはまた引き返して来るかも知れないのだそうであるが、ともかく一往は帰るので、言わば日本への置土産として、更に『マルタ』を演出することになった。『フィガロの結婚』の演出の方は、無論都民劇場の運営委員から依頼したものである。今度の『マルタ』はウファペニヒ君自身の方から、ぜひこれをやりたいと言ひ出して、都民劇場がこれを後援することになったものである。それだけにこの『マルタ』はウファペニヒ君に十分自信のあるものに違いないし、またそれだけに我我はその成果に十分の期待をかけていいに違いないと思う。

殊に二期会の人達は、言わばみんなウファペニヒ君の息がかつていると言つていい人達である。これが告別公演の意味でウファペニヒ君の監督の下に結束するとすれば、気持は更に引きしまったものになり、見事な纏まりがで上がるはずである。私はこの上演を心から楽しみにしている。

(二八・二・二六)

クロイツァー二題

創造する音楽家

クロイツァー君は自ら持するところが高い。クロイツァー君は、その著『ある音楽家の美学的告白』の中で、音楽演奏家のような再現芸術家は、自分の演奏する曲目を細部に亙つて自ら体験することによつて、模倣する音楽家から創造する音楽家に進化することができると言つている。技術を十分に身につけた上でそこから抜け出し、そういう技術を必要とした作曲家の創造心理の中に分け入

て、その作曲家が表現したいと思ったところのものを表現する、それ程豊富に音楽を自分の内に蔵していることが、クロイツァー君にこの見識を与えているのである。これは多くの芸術家に有勝な、空虚な己惚れではない。

日本の演奏家には、芸人が多い。作曲家の体験には無頓着で、従つてその世界の中に入つて自分を楽しませるといふのでもなく、また自分の眼をひらかれるといふのでもなく、ただ淀みなくのつべりと、もしくはこげ嚇かしにがんがんと演奏しさえすれば、それで自分の仕事は済んだものと思つてゐるのである。クロイツァー君の演奏にはクロイツァー君の知性と感情とが隅隅まで行き互つて、常にクロイツァー君自身の解釈を示す演奏になつてゐる。

クロイツァー君は私と同年の生まれで、生まれた日も不思議に一週間とは違わない。このごろ久しく会わないが、この機会にその加餐を祈るや切なるものがある。

クロイツァー君はドイツ系の学者を父に持つてロシアに生れ、音楽家としての教育はロシアで完成された。しかし二十二歳の時にドイツに移つて、ドイツの末期ロマンティストたちと交流し、ドイツ文学を吸収して独得の音楽的境地を開いた。

クロイツァー君は真に博学である。文化の全面に互つて歴史的に精通し、音楽家としての立場からなお常に思索し、さらにそれを音楽ないし演奏の裏付けとしてゐる。こういうことは一回や二回の演奏を聴いただけでは分り難いことかも知れない。然しクロイツァー君ほど豊富な学識を兼備している音楽家は世界広しといへども類が少ない。かような学者を演奏家、教育家に持つわが楽界はしあわせ

と言わねばならない。幸い今回の滞日二十年記念の催しによつて、クロイツァー君の功績が再認識されることは意義深い。

除幕式

七月一日東京芸術大学音楽部の前庭で、レオニド・クロイツァー記念像の除幕式があつた。当日は朝から雨がざあざあ降つてとてもわびしい日だったが、参列者は思つたよりも多く、雨に備えて像のすぐ前に張りめぐらされていたテントが狭くなるしく、参列者はだいぶはみ出されそうになつてゐた。

ネトケ・レーヴェ夫人が来賓の一人として挨拶したが、外国の芸術家が教授として働いていた場所に記念像を建てられるということ、我々外国人にとつて、まことにありがたいこと、名譽なことであるといふ意味のことを言つた。ネトケ・レーヴェ夫人はドイツから来て、クロイツァーとともに長いこと音楽学校に勤め、クロイツァーはピアノ、ネトケ・レーヴェ夫人は声楽で、日本の洋楽教育に、多大の貢献をした人である。それだけにネトケ・レーヴェ夫人には、ずいぶん感慨の深いものがあつたろうと思う。

クロイツァーはたしか昭和六年（一九三一）に日本に来たのだつたと思う。不思議なことは、彼と私とが同じ年であることで、このことを私はリーマンの『音楽辞典』で知つたが、後に私が音楽学校に来て、クロイツァーと親しく話をするようになってから、私が、君と僕とは同じ一八八四年の同じ三月に生れてゐる。もつとも僕の方が六日早いだから、君は弟分に当たるわけだがと言つと、クロイツァーは、そんなことはちつとも知らなかつたが、それはよかつ

たと言つて喜んだ。それ以来私達は一層親しくなった。それとは性質の違う話だが、こういうこともあった。

私がまだ仙台の大学に勤めていたころ、まだクロイツァーとは全然個人的な接触のなかつたころ、クロイツァーが仙台に来て、宮城学院の講堂で演奏会を開いたことがあった。その時、多分私の長女がその音楽部にはいつていたせいだろう。私の末の娘が選ばれて、クロイツァーに花束を贈る役を勤めることになった。末の娘はなんでも七つだった。それが振袖を着て花束を贈呈するのだから、クロイツァーはひどく喜んで花束を受取つたあと、ニエモイ、ニエモイと言つて娘の頭をなでたのださうである。クロイツァーは、お前はいままで我慢していて、さぞ眠かつたらうという意味を、その日本語で表現し、娘に同情と感謝とを、ニエモイ、ニエモイで伝えようとしたものではなかつたかと思う。しかし娘は、クロイツァーさんは、ひどく眠がつていたのよと、帰つて来て言つた。

私が仙台をやめて、東京の音楽学校へ来たのは、昭和二十一年（一九四六）のことである。当時音楽学校の内部は、ずいぶんごたつていた。外人教師は戦争中、軍部の圧迫で、殆んど全部やめさせられていた。日本人の教授の中には、これを機会に、外人とは手を切つてしまふべきだと主張する者もあつた。同じ日本人の教授の間でも、あいつは軍部に協力した男だから、すぐ追放してしまふと、互いに排斥し合う者もいた。その時私に、森田草平を通じて、ぜひクロイツァーを採つてやつてくれと、熱心に私に推薦して来たのは、仙石千鶴子である。私はまだクロイツァーの人間を知つてはいなかつたが、しかしピアノニストとしての力量は知つていたので、

すべてその推薦を採り上げた。

クロイツァーを音楽学校に呼んで話をしたら、クロイツァーは喜んで私の申し入れを引き受けた。然しそれとともにクロイツァーは、自分とヴァイオリンのモギレフスキーと、声楽のヴァペニツヒとを最高顧問に任命し、君と四人で今後の音楽学校を再建して行くことにしたいが、どうかと申し出した。これはまったくいいアイデアである。しかし文部省の職制からいうと、そんなことは、さしあたり不可能なことだった。それで私は、事実上は君らを相談相手にして今後の音楽学校のことをやつて行くことにする。しかし今日の職制上、君らを最高顧問などに任命するわけには行かない。結局君らは僕の相談相手になるということだけで満足してもらいたいと答えた。クロイツァーは、それじゃそれでいいと言つて、快く帰つて行つた。ヴァペニツヒも文句なしに引き受けた。ただモギレフスキーだけが、面倒なことを言つてきた。

モギレフスキーは、戦争中自分たちは、音楽学校からひどい取扱いを受けた。もし自分に来てもらいたいのなら、もとの外人教師をすつかり招待し、講堂で全学生の面前で、音楽学校の先生方に謝罪させろ、それをしなければおれは絶対に行つてやらないと言つて来た。私は、君らが戦争中不愉快な思いをしつづけたことに對しては同情に耐えない。日本人として、君らにまったくお気の毒だったということは、そつちから要求がなくなつても、すでにこつちの腹の中で繰り返して言つてゐる。然し我我もまた、戦争のためにずいぶん不愉快な思いをさせられて来たという意味では、君らと同じく戦争の被害者である。被害者が被害者に謝罪するなどということは、意

味をなさない。そんなことは言わずに音楽学校に来て、日本のヴァイオリニストの為に、自分と一緒に仕事をしてくれというような返事を書いた。向こうの言う通りにしなかったせいだろう、モジレフスキーは来るとは言つて来なかった。

クロイツァーにそのことを話したら、自分が不愉快な思いをしたからといって、何も君にそんなことを言つて来る理由はないじゃないか、機会があつたら僕が来るように勧めてみてほしいと言つた。クロイツァーも不愉快な思いはしたのである。しかしクロイツァーはロシアで生まれ、ロシアで育つたからといって、両親はドイツ人だつたし、また日本に来る前には相当の期間ドイツで活躍してもいたのだから、ロシアで生れロシアで育つたロシア人としてのモジレフスキーよりも、或いは取扱いに多少の手心があつたのかも知れない。

それはともかくクロイツァーはそういうことを根に持つて、何も関係のない我々に謝罪させようとするような、非常識なところは持つていなかった。勿論クロイツァーには、非常に情熱的なところはあつた。ことに音楽の話になると、まったく音楽に喰いつきでもしかねまじいくらい、一所懸命に弁じたててを常とした。しかし一面クロイツァーには音楽美学の素養があるとともに、音楽から離れて音楽をながめることのできる自由な頭があつたのだから、これが合理的なことであるかないかの、はっきりした判断を持つていたように思う。最高顧問任命の提言とその淡泊な撤回とは、事理に明らかなクロイツァーの人となり、よく現わしている。

クロイツァーはまた音楽学校のピアノの先生方の、人間としての

価値とともに技術の性質をよくとらえていたようである。音楽学校へ来たてには、私はだれがどういう人間で、どれだけの力量を持つているかについて、殆んど明確な判断を持つていなかった。それで私はまずクロイツァーの意見を聞いて、大体の見当をつけることにしていたが、その後それらの人たちと親しく接触して、さまざま私の感じとつたことは、前にクロイツァーから聞いていたことと、殆んど違ふところがなかつた。クロイツァーはまったく、人を見る明を持つていたのである。

いま一つ思い出すことは、東京に来て末の娘が急にピアノが習いたいと言ひ出したので、クロイツァーに先生について相談したことである。その時クロイツァーは、いまの君のうちの近所に織本豊子というのがある。これは僕の弟子の内が一番感じの細かな、テンペラメントの豊かな女で、僕は織本を一番愛している。ことに織本の弾くショパンなどは、僕の頭の中にあるショパンを、そのまま表現してみせるようなショパンである。君の娘は織本につけるがいいといった。私は豊子さんに頼んで、娘のピアノを毎週一回見てもらふことにした。これが後のクロイツァー豊子さんであることは言うまでもない。——先生はお蔭でいい先生が得られたが、その方面の天分がなかつたので、娘はとうとう音楽志願を断念し、日本女子大の英文科に入った。自然豊子さんのところへも、それきり行かなくなつた。

七月一日の除幕式には娘も参列したが、そこで豊子さんに会つて、なんとなくきまりが悪かつたとみえて、またそのうちおけいこを願ひたいのですがなどと、挨拶していた。それを聞いて私はどう

いのか、十六年前のクロイツァーのニエモイ、ニエモイを思い出
し、あれは半ばロシア語じゃなかったのかと、考えてみたりした。

芸術大学をめぐる

音楽大学について

新学制によると、今までの専門学校は存在しなくなってしま
う。東京音楽学校は、「(一)音楽高等学校になるか、(二)音楽大学に
なるか、(三)音楽高等学校と音楽大学とを併せたものになるか、
三つのうちのどれかを選ばなければならない。幾度も相談を重ねた
結果、教授会では第三を選ぶようになった。予算の関係でそ
れがどうしても許されないとすれば、音楽大学一つということにす
るより仕方がないが、然し日本の音楽文化の水準を引き上げる為
には、どうしても新たに二つの学校を置く必要があるというのであ
る。

理想的に言うと、音楽は子供の時分から、モーツァルトやベート
ーヴェンが楽器に親しみ出した年ごう比ごうから、楽器に親しむのでない
と、真に上達するものではないのだそうである。是は子供のうちに
器械的な基礎的な技術に一わたり習熟して置くのでないと、中年か
らでは、そういう技術の習得にいつまでもエネルギーを使っていな
ければならないので、もっと大事なことに頭を使う余裕がなくなる
のだという。その意味から言えば音楽学校は、高等学校どころでは
なく、幼稚園から始めて小学校・中学校と続く全系列を特殊化して、
この全系列に特殊な教育を施すべきであるに違いない。事実またそ
ういう教育法を主張する専門家も、随分沢山いるのである。

然し問題は、幼稚園の時分からそういう技術の習得に専念して来
た者は、あまりに一面的に発達する結果、球突屋の小僧から仕立
上げられた球突の選手のように、球を突く技術は飛び抜けて優秀で
も、人間としてはなんのとりえもない、片輪おそになってしまふ虞おそれ
が、多分にあるということである。ベートーヴェンはそういうの
を、「内部を欠いた外部」と名づけているが、日本のみならず外国
でも、演奏家にはともすると、そういう「内部を欠いた外部」だ
けなのが、相当多い。然し重要なのは言うまでもなく「内部」であ
る。もっと正確に言えば、「内部」とその「内部」を十分に外に担
い出す「外部」とである。音楽家で音を駆使することのできない者
は、音楽家としての資格がないが、然しいくら音を駆使すること
ができて、その駆使した音の奥から作者の世界を滲み出させること
のできない者は、更に音楽家としての資格を欠くものである。それ
をそうでなくする為には、十分に一般教養を積んで、自分の「内
部」を豊かにしなければならぬ。一般教養によってバランスをと
ることは、特に演奏家にとって必要である。

六・三制の新学制が実施されて、小学の六年と中学の三年とは義
務制となり、此所こゝで一般的な教養が授けられることになった。球突
屋の小僧のような演奏家を作らないで済む点では、この義務制は極
めて有効な制度であると言つていい。勿論その為には技術の習得に専
心することは不可能になるが、然し音楽に特殊の技能と興味とを持
っている児童は、義務教育としての一般教養を授けられる傍ら、何
所かへ行くか、誰かに来てもらうかして、その特殊な技能と興味と
を磨き且つ満足させるとすれば、それが保護者によって適宜に調節

される限り、必ず二つのものの兼ね合いはうまく行くに違いない。児童にとつて、是は過重な負担であるという説もありうるが、然し児童に真に技能と興味とがある限り、それは決して負担とはならず、反つてリフレッシュメントとなつて、普通の児童にとつての遊戯と同じ効果を持つに違いないのである。

然し是が高等学校になると、相当事情が違つて来る。勿論新制高等学校の学科課程は、今日の高等学校のそれとは相当趣きの違ったものになるはずである。今日の高等学校の教科課程を基礎として、新制高等学校のそれを類推することは慎まなければならないが、然し高等学校まで来ると、いくら新制でも、学科課程はぐつと多くなるにきまつている。それを相当の程度抛擲して音楽に専心するのでないと、恐らく学科課程と音楽とは両立しない。のみならず新制高等学校の勉強が、是までのような受動的なものではなく、自発的で、従つて、自由研究の時間が多く持てるとしても、現在の音楽学校の例で見ても分るように、高等学校に入学を志望する年比になれば、音楽の方では相当技術の習得もできてはいるはずであるだけに、興味も深まり欲も加わつて、進専門の高等学校にでも這入るのでなければ、一般教養を目的とする高等学校の音楽の先生に教わるというようなことだけでは、到底満足の出来ない段階に立つてもいれば、ある意味では生意気にもなつてはいる。

更に義務教育の傍ら音楽教育を受けた少年少女のある部分は、いろんな所で、いろんな教師に教わつてはいるのだから、基礎的なものを根本的に修得し直す必要のある者も、相当に違いない。その根本的な叩き直しは、それぞれちゃんとしたシステムを持ちメソツ

ドを持った教師達の揃つてゐる特殊高等学校において初めて可能なので、其所にも音楽高等学校の存在を必要とする重要な理由の一つがあるのである。

音楽高等学校は、外の高等学校と同じように、修業年限は三年である。別に二年の専攻科を置いて、希望者に二年間、専心種類の音楽と音楽教育に必要な事項とを勉強させた上で、音楽教師となる資格を与えるが、然し一般には修業年限の三年のうちで、一方では一般教養を授けつつ、主としては音楽における基礎的なものを授けて、是までの歪んだり間違つたり教えられなかつたりで、五里霧中に彷徨してゐたような者を、正しい軌道に置くことを主眼とする。基礎的なものが正しい軌道に載せられた上で、高等学校を出て大学に入学し、其所で更に専門的に正しい技術が叩き込まれ、芸術的な表現の分野で、それぞれの錬磨を積むことができると思へば、それは少なくとも現在の音楽学校の卒業生よりも、芸術的に遙かに優秀な卒業生を生み出すことができるはずである。

極端に言えば、今日の音楽学校には、技術はあつても芸術はない。是は然しあながち先生が悪いからでも、生徒が悪いからでもない。無論双方に全然責任がないとは言えないにしても、事實は正しい技術の習得に未熟である為に、技術計りに気をとられて、芸術まで行く暇がないせいである。そのくせ「試験曲」と称する特殊な曲があつて、演奏効果のある曲が試験用として選み上げられ、演奏効果が上がりさえすれば、それで万事が終りでもしたように考える、不思議な伝統が今でも生きて動いてはいるせいでもある。音楽を勉強する以上、立破な演奏ができなければならぬ。同じ苦勞をする

程なら、効果の上がる曲目がいいには違いない。然しステージに立つことのみを考え、演奏効果のことのみを考え、真に基礎的なもの、正しい技術の獲得を志して、その道を脇目もふらずにひた向きに歩こうとしない者は、芸術としては外道の芸術であつて、仮に二三年の名声を博することがあつたとしても、それは必ずそれだけで滅びてしまう芸術にしかなり得ない。音楽高等学校の三年は、この意味から言つても重要な課程である。音楽高等学校には純粹で正しい技術の習得のみがあつて、ステージだの演奏効果だのを問題にするような伝統は作らないはずだからである。

元来日本には維新後相当年数が経つてから、初めて西洋音楽が入つて来た為に、伝統と雰囲気とに乏しく、技術そのものの習得にさえ、余程の年月と努力とを費やすのでなければ、本家と肩をならべるところか、その足許にも寄りつけない、心細い、幼稚な状態であつた。音楽学校が創設された当時、芸術よりもまず技術の習得が急務とされ、技術第一の大方針が立てられたのは、歴史的に言つて、真にやむを得ないこと、むしろ当然のことと言つていいだろう。そうしてそれが音楽学校の伝統となつて、技術ができさえすればあとはどうでもいいような風潮を将来したのも、或いは自然の成行であるのかも知れない。然し今日では事情がいくら違つて来ている。日本の演奏家の優秀な者は、西洋に出してもそれほどひけをとらないと言われるほど、日本の技術は進歩した。然もその進歩はいわゆる技術のみでなく、それによつて表現される人間の進歩も是に伴つていたのである。従つて日本の音楽学校も、音楽大学となつて、新しい理想と新しい構想との下に、新しい発足を始めていい時

ではないかと思う。新しい理想と新しい構想とは何か。正しい技術を正しく授けるということ、換言すればいわゆる技術とともに芸術を授けるといふことである。

その為には技術と芸術とが、学問的・理論的に系統立てられ、一つの有機的な組織の下に、それぞれの位置と意義とを自覚して習得できるような、制度をつくることである。例えばピアノを弾く者は単にピアノの技術を、無批評・無自覚に修得するのではなく、ピアノの音の出し方、出した音と音との繋げ方、フレーズの切り方、間のとおり方、エンファシスの置き方から始めて、曲全体の把握の仕方、把握したものを表現する表現の仕方、この曲の眼目は何所にあるか、その眼目を活かす為には其所までの道程をどう取扱うべきであるかなどという問題に及び、更に希望する者があるならば、進んでピアノ音楽の歴史を知り、ピアノという楽器の表現能力を知り、もしくはピアノ音楽の一般音楽において占める位置を知ることができるといふ、道が開かれていなければならぬ。勿論多くの理論は實際の役に立たない。理論に精通していても理論でピアノは弾けない。然し實際に適用され得ない理論は、実は真に正しい理論ではないのである。真に正しい理論は、いくら實際に適用され得ないように見えても、それが正しく「翻訳」されさえすれば、必ず實際に適用され得るはずのものである。そういう意味での理論もしくは学問が、すべての技術の背景に動き、すべての技術に方向を与えてこそ、技術ははじめて技術としての正当な位置が与えられ、技術としての正当な職能を発揮する。

私は元来日本の作曲家が日本の音楽界を指導するようにならなけ

れば、日本の音楽文化の水準は向上しないという意見を持つてゐる。従つて私の音楽大学の構想の眼目とする所は、無論正しい技術の鍛錬を重んじはするが、それとともに、もしくはそれ以上に、作曲科を中心に置き、日本の作曲界に重きをなすような作曲家を、特にこの大学から出そうという点にある。然も作曲科を中心とする以上、作曲に関する基礎的な知識を与えるのは無論のこと、美学も芸術学も哲学も社会学も、必要に応じていくらでも修得できるように学科配置を行なつて、感情が豊富で、世界が広くて、感覚の鋭い、人間を育て上げるとともに、自分の人間としての体験を知性的に的確精到に把握し得る能力を養うことを心がけなければならぬ。日本の音楽界で一番欠点と感ぜられるものは、どの方面でも、そういう人間に乏しいということである。音楽大学ができて、すぐそういう人間が出て来るとも想像できないが、然しそういうことを目的として全体が組織される限り、行く行くはそういう人間を生み出しうることは期待していいのではないかと思う。

勿論学理的な部門は、作曲科の為にのみ存在するものではなく、それ自身として存在する。音楽美学を専攻しようとする者も、音楽芸術学を専攻しようとする者も、もしくは音楽史を専攻しようとする者も、この学理的な部門に入学することによつて、自分の研究欲を満足させることができる制度が設定されるべきである。ただ音楽大学の学理部の眼目とする所は生きた芸術から遊離した学理ではなく、其所に直接に根を下ろした学理であるという点である。直接体験を基礎として、その上に建てられた理論建築だという点である。

立破な芸術家を作り立破な芸術理論家を作るものは、制度ではな

くて人である。いい教師とともにいい弟子である。いい教師といい弟子とがありさえすれば、制度はどんな制度でも、立破な芸術家はひとりで出て来る。現在の状態では必ずしもそういう人は思うようには得られないとしても、伸びようと思えばどちらへでも伸びて行けるような制度を設けて置くということは、行く行くいい芸術家を作り出す上から言つて、必要な措置であると思われる。ヨーロッパのコンセルヴァトアールの存在理由について、屢々懐疑的な意見が発表されているというが、音楽大学の目的とする所は、コンセルヴァトアールに見られるような、単なる技術家を作る点のみにあるのではなく、人間として、真に芸術家らしい人間を作る点にある。そうしてそれは現在の日本において、単に音楽界のみでなく、何所でも、最も多く欠けている所のものである。(二二・八・二四)

国立総合芸術大学案

東京美術学校と東京音楽学校とは、一つになり、基礎となつて、国立総合芸術大学創設の相談を進めつつある。是は美術と音楽との大学だけでなく、国の予算が許すに従つて、演劇部・映画部・舞踊部などを含む大学を、行く行く作り上げて行こうとする相談である。我々の具体案が一往決定すれば、我々は是を文部省に提出することになつてゐる。文部省でよしと認めれば、文部省は是を更に具体的に、予算化した上で、閣議に、更に国会にかけてくれるはずである。

総合芸術大学というようなのは、ヨーロッパやアメリカなどの先進国にもその例を見ないようである。然し先進国にその例を見な

いということが、必ずしも日本にそれを置く必要がないことの理由となるものではないことは、説明を要しない。のみならず先進国はそういう総合的なものこそ持つてはいないが、個々の部門ではそれぞれ大学を初め優秀な教育機関を沢山持つていたのである。然るに日本には、美術と音楽との学校はあつても、外の部門の学校は一つもない。そういう学校のあることが、そういう芸術を進歩させる唯一の動力になるものでないことは言うまでもないが、然し逆にそういう学校を一つも持たない国のそういう芸術が進歩しようのないことも、また疑いを容れない。然も映画も演劇も舞踊も、この先進歩させて行かなければならない重要な芸術部門である。

学校は天才を作り得ない。然し芸術に必要なのは天才であつて凡才ではないと言われる。それはその通りに違いない。学校は合理的に組織された体系によつて基礎的なものを教え込み、無駄をさせずに必要なものに深入りさせようとする。深く這入りうるかどうかは学生の天分次第で、学校ではそれをどうすることもできない。然し学校が仮に天才を一人も生み出し得なかつたとしても、学校は少なくとも平均して教養を高められた凡才は、生み出すことができるはずである。そうしてそれだけ日本の一般の芸術水準は高められる。芸術水準が一般に高まるということは、それだけ天才を生み出す土壌が肥沃ひよになつたということである。いろんな点で貧弱を極める現在の日本が、そういういろんな学校を豊富に持つことは、到底できない相談であるとすれば、せめて一つの国立総合芸術大学があつて、できるだけ日本の土壌を肥沃にし、芸術の雰囲気濃厚にすることは、何にもまして急務であるように思われる。一つの総合芸術

大学は、相当多くの共通科目を持つはずだから、経費は割にかからなくて済むはずである。

今日の芸術で、他の部門の影響や補助を些すこしも受けることなしに、純粹に独歩しているものは、割合に少ない。音楽に絵画的要素や建築的要素が加味され、絵画に音楽的要素や映画の要素が這入り込んでいるといふようなことは措おくとしても、演劇・映画・舞踊の類は、絵画・彫刻・建築・音楽などの協力を得なければ、殆んど成り立たない芸術である。或見方からすれば、芸術は次第に合金的もしくは総合的になりつつあると言つていいかも知れない。総合芸術大学は、大きく言えば、新しい合金芸術もしくは総合芸術を創造する坩堝るつぼでもあり得る。意欲と熱意と力量とがありさえすれば、学徒は此所で自分の必要とする部門に自由に出入して、必要とする知識と技術とを獲得し、新しい試みを試みることができるところである。

然しそういう芸術の新形式を創造するというような大きな問題は別として、現在我々の眼の前にある芸術について考えてみても、例えばオペラは、音楽の修得だけでは片づかない沢山の問題を含んでいる。オペラは音楽を主とするものには違いないが、オペラ役者は歌が上手に歌えるというだけでは、オペラ役者として完全な資格を具えているとは言えない。別になお演劇的な訓練や舞踊的な訓練を必要とするのである。のみならず一つのオペラが上演される為には、衣裳や大道具・小道具・背景や照明が必要であり、それには美術の特殊な部門が参加しなければならぬ。総合芸術大学が完成すれば、比較的少ない経費でこういう共同の作業と研究とが円滑えんかつに行

なわれ、真に総合芸術大学らしい総合の実をあげることも十分可能である。

勿論総合芸術大学は、理論を主とする大学ではなく、技術を主とする大学である。然し是までの技術を授ける学校が、純粹に技術だけを授けて理論を疎かにしていたのに反して、総合芸術大学は理論にも重きを置き、理論の専攻をも可能にしようとする。在来の大学の医学部では臨床の前に基礎的な理論が授けられた。此所ではそれほど基礎的なものに重みと時日をかけようとするものではないが、然し技術とともに理論が授けられ、技術を基礎づけ技術を指導するものとして、理論は技術との絶えざる関聯において置かれる。

例えば二等辺三角形で、頂点が理論であり、底辺が技術である。

底辺だけに着眼すると技術だけのように見えるが、その技術を絞って寄せて行くと、結局理論の一点に——頂点に集中して行くのである。逆に言えば、理論の一点を少しづつ広げて行くと、それは次第に広がって底辺の技術に至って極まる。理論は頂点を離れて底辺に近づくに従って、漸次技術的要素を多分に含んで来るのである。此所では理論はあくまで技術に立脚している。技術は必ず理論から流れ出る。二つのものは互いに滲透し合つて、截り放せない関係に立つというのが、この大学の理論の特徴である。強いて言えば、美学的な理論であるよりも、より多く芸術学的な理論であると言つていい。

在来の芸術家にはあまりに理論がな過ぎた。学者にはまた理論はあつても、芸術がなかつた。総合芸術大学は学者を出すことがあるとしても、芸術のある学者を出すことを目的とする。然しそれよ

りも更に重点を置くのは、理論に滲透された芸術家——自分の芸術の向かうべき方向を自覚し、自分の芸術の社会における位置を自覚し、もしくは自分の芸術の領域内における自分の地位を自覚した上で、自分の芸術に精進する、芸術家を作る点にある。在来の芸術家は、理論を持たないのみでなく、理論を嫌う傾向があつた。頭を使うと芸がまずくなると言つた者さえあるくらいである。勿論技術を無視した理論は、芸術の足しにならないには違いない。然し自分の芸術を客観化して、何所に長所があり何所に短所があるかを知り、絶えず工夫しつつ自分の芸術を鍛錬して行くことを可能にするものは、理論であり、もしくは知性的要素である。正しい理論が正しく芸術家に働きかける限り、それは芸術家の発展を妨げるどころではなく、反対に芸術家を刺激して一所に停滞せしめず、不断の進展を将来するはずである。

最後にこの総合芸術大学は、下に芸術高等学校とでも名づくべき、高等学校を持つことを必要とする。音楽が早期教育を必要とし、技術の機械的方面の獲得をできるだけ早く修了して、できるだけ早く芸術の本質的なものに跳り込もうとするべきであり、その為には高等学校の課程が特殊な課程をとるべきであるのは言うまでもないが、然し美術においても舞踊においても、事情はほぼ同様である。勿論それぞれの部門に依りて、機械的技術獲得の必要性に、濃淡の差別があることは否めない。然しそれほど早くから、それ程多く技術を学ぶ必要がない部門でも、芸術家をして真に芸術家たらしめる為の基礎的な教養、言わば芸術教養とでも名づくべき、例えば「人間」「生活」「社会」などに対する感覚の錬磨に必要なもの

修得は、大学入学以前、既に高等学校時代から始められなければならない、重要な課程である。是は一方から言えば、いわゆる一般教養の部門に属するものとも言えなくはないが、然し是はむしろ尖鋭化され焦点化された一般教養と言うべきもので、無論誰にでも必要な教養ではあるが、然し特に芸術家たんとする者にとつて必要な教養である。芸術高等学校は実業高等学校の例に倣^{なま}つて、それぞれ専門とするものの為に相当の時間を割くことになっているが、この専門の為の時間と自由研究の時間とは、それぞれの専門とする技術の修得とともに、この基礎的な芸術教養の修得に捧げられるべきである。

元来日本の社会には、学問的な雰囲気とともに芸術的な雰囲気に乏しい憾^{うらみ}みがあった。戦争に次ぐ敗戦は、更にその傾向を著しくして、専門の学校の内部でさえも、そういうものは影を潜めてしまつたというのが、日本の現状である。将来日本の芸術を育て上げる為には、まずこの雰囲気が濃厚に醸成されなければならない。その為には大学は無論のこと、既に高等学校においてその醸成が企てられなければならない。然しそのことは、何も知りもしない癖に、生意気に芸術家を氣どる青二才ばかりを作り出すような、みつともない結果に陥つてはならない。此所では、過去の幼年学校、士官学校などのような、眼隠しされた馬車馬を作ることを目的とするのである。反対に「人間」「生活」「社会」などに対する感覚の窓の開かれた人間を作ることを目的とする。重要でもないことに得意になり、下らないことを誇りとするような視野の狭い者は、仮に初めのうちはいるとしても、次第に影を潜め、少なくとも考え方の自由

な、感じ方の豊かな、若い学徒を生み出すことができるはずである。
(二三・三・九)

邦楽研究所

美術学校と音楽学校とが一つになり、基礎となつて、行く行くは演劇・映画・舞踊などの部門をも加える予定で、芸術大学を作ろうということになつた。予算が通れば、この大学は来年度から実施されるはずである。私は予算の中に、附属施設の一つとして、邦楽研究所の予算を組み入れてもらうことにした。現在の音楽学校には邦楽科がある。然し今度の大学にはそれを置かず、その代り邦楽研究所を置いて、現在の邦楽科の仕事以上の仕事をしてもらいたいと思ふからである。

現在の邦楽科は、能楽と箏曲と長唄とに分れている。なぜ邦楽をこの三つだけに限つて外のものはいれなかつたのか。その理由は私にはよく分らない。然し是は甚だ不公平である。少なくとも無批評である。勿論新しい大学を作る際に、その無批評もしくは不公平を改めて、当然必要な各部門の代表者を新しい大学に集めることは、必ずしも不可能なことではない。然しそれには、今までのような制度では、莫大な予算を必要とする。それは今日の国情ではできるだけ慎まなければならないことである。のみならず、そうまでして後進養成の為だけの邦楽を、大学に置くがいいかどうかからが、既に問題であつた。それよりも研究所として、随時適宜に所員の数を加減しうる仕組にした上で、雅楽でも民謡でも、義太夫でも、^{みやう}明でも、自由に研究のできるようにして置く方がいいというのが、

邦楽研究所を選ぶ一つの理由である。

のみならず邦楽には、理論的な研究ができていない。歴史的な研究も不備である。少なくとも現在の邦楽では、理論や歴史に導かれて、次第に芸術の深所へ這入って行けるような、組織を欠いている。然るに新しい大学では、抽象的な理論とスポーツ的な技術とを斥けて、技術に認識と方向とを与える為の理論と、理論に地盤と肉体とを与える為の技術と、その意味で技術と理論とが相互に透過し合う教育ということを目とす。率直に言えば、現在の邦楽は、この眼目に適合するとは、言いがたいのである。むしろ邦楽の人達には、邦楽研究所で後進を養成する傍ら、他の研究員に協力して、邦楽の理論的研究や歴史的研究の完備に努めてもらうことが、大きな意味で邦楽を将来に活かす所以であると思う。

邦楽研究所の所員は、言わば技芸員と研究員と、大きく二つに分かたれる。技芸員は言うまでもなく、邦楽のそれぞれの部門における、優秀な技術者である。研究員には、自然科学者もあり、人文科学者もあるが、ともかくいろいろな方面から邦楽の本質を学問的に究明しようとするのが、研究員である。研究員は研究を専らとして、別に授業には携わらない。然し技芸員は、研究生に自分の技術を教授するとともに、必要な場合、研究員の研究に材料と示唆とを与える。

過去に音楽学校に置かれていた邦楽調査掛の仕事は、勿論尊敬すべき仕事を残してはいるが、然し過去を過去だけのものとして取扱った憾がないでもなかつた。邦楽研究所の仕事は、同じように主として過去のものを研究の対象とはするが、然し眼は将来に注がれ

る。邦楽研究所の人達は、邦楽の中の真に民族的なものは何所にあるか、またその中で将来に活かすべきものと活かすべからざるものとが何と何とであるか、そういうことを明らかにするのが、自分達の使命であると考えてくれるはずである。(二三・四・一)

日本にあんな立派な音楽があるのに、なぜ日本人は西洋音楽などをやるのかと、嘗てアメリカの友人が私に言ったことがある。是は日本の芸術に興味を持つ、およその外国人の言う所である。然しこの意見は或意味では正しいが、或意味では間違っている。間違っているというのは、勿論是は音楽だけには限らないが、過去の日本の音楽は、現在の日本人の大部分にとって、自分達のこころを全面的に表現するものではなくなっていることを、およその外人は知らないからである。

欧米の文物が日本に這入って来てから、既に百年に近い。その間に日本人は非常に変化している。勿論芸術は感情に訴えるものであり、感情はそれほど急激に変化するものではないと言つても、現在の日本人の感情は、恐らく明治以前の日本人には想像もつかないくらい、変化している。

現在の日本人にとって過去の芸術は、極端に言えば、無縁の芸術である。さればと言つて、西洋の芸術に寸分の隙間なく同化することも、現在の日本人にとっては不可能である。その意味で現在の日本人は、自分自身の芸術を持たない国民であると、言えば言えなくもない。文学や美術の面では必ずしもそうではないが、然し音楽の面では特にこのことは著しい。邦楽には邦楽独特の美しさはある。然しその美しさは、西洋音楽の美しさに比べて、我我のこころのほ

んの一部をし動かすことができないのである。

この際我の採るべき道は、言わば無縁の芸術である、日本の過去の芸術と一往絶縁して、相当な程度までは同化し得られる西洋芸術を採り上げて、それをできるだけ身につける勉強をするということではないかと思う。然し元来が日本人であつて西洋人ではない我が、いくら西洋芸術を自分の身につけようとした所で、西洋人のように身につけることのできないのは、当然である。其所に新しい問題として、日本の民族性の問題が提起され、深くその民族性に根をおろした、新しい日本の芸術の創造の問題が提起される、機縁が熟して来るのである。森鷗外や夏目漱石が文学の面でした仕事は、こういう種類の仕事だつたと言つていい。

邦楽研究所の仕事は、そういう問題が真剣に採り上げられるようになった場合、それに必要な材料と示唆とを与える仕事でありたいと思う。勿論その為には、相当の年月を必要とする。またその為には、邦楽研究所の技術は、邦楽の純粹な姿を純粹に保存するものでなければならぬ。然し此所で邦楽が純粹に保存されている限り、たとひ外部の世間でそれがどう崩されていようと、研究員の研究の対象は不変であり、従つてその中から動揺することのない邦楽の本質を把握することも可能である。その仕事が真面目に着着と進められている以上、三年や五年の遅速は問題にはならない。

のみならず邦楽に興味を持つ外人で、真剣に邦楽を勉強したいという篤志家にとつて、邦楽を純粹な形で保存する事を使命の一つとしている邦楽研究所があるということは、学問的な研究にしろ技術的な研究にしろ、好都合に感じられることに違ひない。

日本の過去の芸術は、殆んどすべて揚棄アウフゲホオベニス・モメントされた要素として将来に活きるより外、生きようはないと、私は思つている。問題は何を何所へどう揚棄アップヘイブするかである。邦楽研究所をそれに答えるものにしたいたいのが、私の念願である。 (二三・四・二七)

邦楽の問題——衆議院文化委員会の諸君へ——

去る七月六日あなたの方の委員長の小川半次さんが見えなつて、東京芸術大学に邦楽を入れるか入れないかの問題についてお話がありました。衆議院の文化委員会では邦楽を大学に入れた方がいいということになつた。それでその先はお前と邦楽科の先生方と話合つて可然しかるべく取計らつたらよからうというのが、委員長の御意見でした。一体どういふ筋合いで衆議院の文化委員会の委員長が東京音楽学校の校長の所へ、直接そういう話をしにお出でになつたのか、私にはよく分らなかつたのですが、然しそれよりも私に不服だつたのは、文化委員会が、請願に行つた邦楽の連中の言うことだけを聴いて、相手方である私の言うことを少しも聴かずに、邦楽を大学に入れた方がいいというような、重大な決定をなさつたということでした。私は委員長に、邦楽の連中と私とは立場が違う、立場の違う者の言うことを一往聴いた上で、なおそういう判断をなさるのならやむを得ないが、そうでない限り、無闇にその判断に従うわけに行かない。どうか一度都合のいい時、委員会の前で私の所存を開陳する機会を作つて頂きたいと、申し出ました。是は理の当然なのだから、委員長もそれではそういうことにしようと言つて、お帰りになりました。

然るに今日までまだそのお呼び出しがないのです。是は目下国会が閉会中であり、委員会の諸君も方方に散らばってお出で、容易に顔を揃えるわけに行かない為かと想像されます。然るに現下の政局を見ると、仮に九月幾日かに国会が開会されたとしても、処理しなければならぬような重大な問題が山積しているのです、邦楽に関する私の意見を聴くというような、言わば小さな問題に時間を割いて頂くことは到底不可能なのではないかという、懸念がなくもない。それで私は此所に私の所存を書き陳ねて、参上陳弁に代え、無闇に諸君の貴重な時間を潰さないように心がけたと思います。是について御不審の点があった場合、私をお呼び出しの上お訊ねに与った方が、私にとつても好都合であります。話が具体的に進められるからです。

まず第一に申し上げて置きたいことは、私は邦楽を大学教育の中に入れて、と言っているだけのこと、それ以上邦楽をどうしようと言っているのではないということです。大学教育には大学教育相当の理想と方針と方法とがあります。それらのものに叶わないから、私は邦楽を大学教育の中には入れない方がいいというので、仮に大学教育の中に入れても、邦楽は今後ずっと支持者があるに違いないと思います。歌舞伎でも義太夫でも、清元でも常磐津でも、歌沢でも新内でも、お神楽でも浪花節でも、現在東京音楽学校の邦楽科の中には這入っていないのですが、ずっと支持者を持っているのがその証拠です。

のみならず私は、大学教育の中に入れていからと言って、邦楽を無視しているのではないのです。反対に私は邦楽を重大視するから

こそ、芸術大学に附属研究所を設けて、其所で徹底的に邦楽の本質を究明してもらおうと思つて居るのです。同時に技術の面では、例えば現在の東京音楽学校の邦楽科卒業生程度の希望者の中から成績の優秀な者を選び上げ、是を研究所の研究生として、十分研鑽の功を積ませたいと思つて居るのです。

世間ではこの附属研究所のことは一向問題にされず、ただ私が邦楽を大学教育の中に入れて、ということだけが大映しにされ、そのことがさもさも不都合なことのようにならされて見えます。そうした方が世間の同情を煽るには都合がいいので、故意にそう歪められているのかも知れませんが、それは私の本意ではない。私の本意は双方を並べて考へている所にあるのです。

是までの東京音楽学校には、邦楽科として、能楽・箏曲・長唄の三科が置かれていました。そうして能楽は観世・宝生の二流、箏曲は生田・山田の二流、長唄は杵屋・吉住の二流から成り立っていました。邦楽が、なぜ能と箏曲と長唄と、ただこの三つだけで代表させられているのか、その理由が私には当初からよく分りませんでした。第一、能楽を音楽とすべきであるか演劇とすべきであるか、そのことから既に問題であると思ひました。仮に能楽が音楽であるとするれば、歌舞伎もまた音楽である。雅楽・舞楽も無論音楽である。そういうものを押しつけて、能楽だけが邦楽科の中に納まつているのは、結局偶然の結果であるより外考えようはありません。是と同様なことは長唄についても言えます。外に清元もあれば常磐津もある。歌沢もあれば新内もある。然もそういうものは、或点から言へば、長唄よりも遙かに進歩した音楽であるということもできる。

然るに長唄だけが外のものを押しのけて、邦楽科の中に、三味線音楽の代表者然として坐り込んでいます。然も現在は衰滅に瀕しているが、邦楽の歴史の為には、ぜひ研究しなければならぬものは、まだ外にいくらもあります。一中・河東・荻江・富本・蘭八の三味線音楽を初めとして、声明だの平家だの祭文だのがそれです。浪花節は所謂邦楽の人達からは、人非人のように取扱われているようでありますが、然し是も実は邦楽の為には、ぜひ研究しなければならぬものである。然も東京音楽学校の邦楽科には、そのどれもが這入っていないのです。私は是は不公平だと思います。少なくとも合理的でないと思います。

私は是について、仮に大学の中に、公平に邦楽を取入れるとすれば、どういふことになるだろうと想像して見たことがあります。現在ともかくもちゃんと伝統を伝えていて、本質的にも歴史的にも重要だと思われるものを拾い上げるとすると、その数は二十近くなります。それに仮に教授・助教授・講師などを配置するとすると、その予算は莫大な数字になります。それ程の予算をかけて、年々僅かばかりの志願者（邦楽三科の今年の定員は合計十名で志願者は合計七名でした）を入れるのは国帑の費えであります。是は今日の日本の財政状態では、慎まなければならぬことであります。

仮に国にそういう犠牲を払ってもらって、邦楽を大学に入れたとした所で、邦楽には理論的な研究もないし、歴史的な研究もないのです。のみならず邦楽には教育のちゃんとしたメソッドがない。現在の音楽学校では邦楽科に『コールユーブンゲン』だの『コンコーネ』だのを用い、ピアノだのヴァイオリンだのを弾かせています

が、是が邦楽の内奥に這入って行くのに、どれだけ適切なメソッドになつていいのか、私には疑問です。今度の芸術大学の方針は、是までのようではなく、理論と技術とを融和させ、理論を学ぶ者にも技術の基礎的なものがしつかり把握されて居り、技術を学ぶ者にも理論の支柱が確立していて、理論には厚味を技術には方向を与えるようにする点にあります。邦楽は到底その方針と歩調を合わせるわけには行かないのです。

勿論現在の音楽学校の洋楽科で、そういう理論や歴史が技術と提携して、どのくらい芸術の深所に這入って行けるようになっていのかは、問題であると言えなくはないかも知れません。然し大学になる以上、それは新しい大学の方針に適合するものでなければならぬ。また事実適合させる覚悟で、我我は我我の新しい方針を確立しました。是は我我の大学の音楽学部のみではなく、美術学部においても同様であります。然も少なくとも現在の音楽学校の洋楽科の先生の中にも、そういう点で苦労しそういう点で工夫している先生方が幾人かいるということを、私は知っています。仮にそういう先生が現在一人もいなかったとしても、大学教育のメソッドがそういうものであるべきだということになれば、人人は必ずそういう方面に意を用いるようになるし、意を用いるとすれば洋楽には、そういう研究はいくらでもあつて、それを参考にすれば、自分の経験に支柱を与えることができるようになっていきます。例えばホルターの有名なピアノ奏法に関する著述一つを思い出してみても、私の言う意味がはつきりするでしょう。また現にクロイツァー君は、そういう立場から例えばベートホーフの『アップリナータ』に関

する講演を、この九月下旬にやってもいいようなことを言ってくれています。

邦楽には、そういう著述が一つもないのです。先生方にはそういう参考書なしに、そういう教育のできる人は一人もないのです。勿論、是まで日本人の書いた邦楽に関する著述は、いくつかないではありません。然しそれは大抵昔の教学局好みの、神がかり的な国粹主義に立脚したもので、学問にもなっていない。というのが言い過ぎなら、学問としては困るものが多いのです。そういうものを参考に読んでいたら、邦楽の人たちは、自分の体験に認識と秩序とを与えることができないのみではなく、徒らに膨れ上がって、芸術の内部どころか、外側をどう廻りして、いい気になる計りだと思えます。

私の考えている附属研究所は、日本の現在のこの欠陥を補うことを一つの目標とするものであります。日本人は邦楽の何所に長所があり、何所に欠点があるか、よく知らないのです。是までの研究は欠点さえも長所だと強いているので、それによって工夫もできないれば勉強もできない。——勿論邦楽の長所の何所を将来に活かすべきであるかというような実際上の問題は、事實は天才によってきめられることで、天才の前には長所も短所もないのだと言えなくもないのですが、然しそういう天才が出現するまで、天才の為の準備として、長所と短所とをはっきりさせ、その意味で邦楽を整頓して置くことは、今日の我々の義務であると言つていいのであります。またそうしてこそ邦楽の現代音楽の中で占める位置も、現代音楽に対して持つ意義もはっきりするので、今日はそれがはっきりしていな

い為に、邦楽の連中の新しがりや、無闇に洋楽の真似をしたがったり、乃至は無闇に洋楽の向こうを張りたがったりで、みつともない彷徨を続けなければならぬのであります。実際邦楽の人達は今日、どうしていいか分らない心理状態にいると思います。つい最近有楽座で興行された舞踊詩『静物語』など、音楽のみならず、あらゆる方面での日本の混乱状態を物語つていいのです。

然し能楽と箏曲と長唄とだけで邦楽を代表させるのは不公平であるとか、邦楽には芸術的な理論や歴史ができていないから大学教育には入れられないとかいうことよりも、もっと重要なことは、日本人の音楽魂というか音楽精神というか、そういうものを載り出して展開させる為には、邦楽のメソッドによるよりも洋楽のメソッドによる方が遙かに適切で且つ有効であるということであり、私が音楽魂というのは、外のものではなく、音によって、音のさまざまな排列のみによって、自分の「生活」を表現しなければならぬい心です。然も洋楽の長い歴史と伝統とは、あらゆる方法であらゆる「生活」を表現して見せています。邦楽にはそういう「生活」の表現を目標とするものは極めて少なく、その少ないもので表現された「生活」は極めて局限されたものであります。——勿論一方には洋楽によって開発された者は洋楽の奴隷にしかならない、それは日本人の日本人らしさを失わせることであるというような意見もあるようであり、然し是は外国語を学ばば外国の奴隷になるのだと言つて、外国語を禁止しようとした軍部の考え方と同じく、間違つた考え方であることは説明するまでもありません。日本人の音楽魂といふ音楽精神というものは、日本の民族性の基盤の上に立つて

いるもので、いくら西洋流の方法によって開発された所で、その民族的なものは失くなってしまう氣遣いはないのです。それはロシアのグリンカからムソルグスキイへと続いて行っている国民派の音楽を見ても分ることだと思えます。国民派の音楽のみではないのです。それと対立して純粹に西欧流をロシア音楽に採り入れようと志した西欧派の作品を見ても、何所かにはつきりとスラヴの血が通っていることを物語っていないものはありません。

例をロシアに求めるまでもありません。日本では文学の方面で、森鷗外や夏目漱石などの好適例があります。鷗外も漱石も、自分の文学魂を、自分の文学精神を、日本の文学でなく、西洋の文学によって開発し錬磨した上で、作品を書いた者であります。その作品は西洋文学の奴隷になっているどころか、純粹に東洋的・日本的で、その意味で十分民族的なものを表現している作品であります。是は単に鷗外や漱石に限らないのです。日本の文芸に携わっている人達全体を例にとってみても、立派な仕事をして来ている人達は、悉くと言っていいくらい、決然と西洋文芸の洗礼を受けて来ている人達であります。文芸だけではありません。哲学でも科学でも皆そうです。

もつとも文学と音楽とは、一つに論じられない所があると言えなくはありません。文学者の創造は言わばそれ自身で完成し、文学者は読者と直接に交渉するのですが、然し音楽者の創造は、演奏家という媒介を通してでなければ完成しないのだと言っているし、聴衆と直接交渉することができないからであります。楽譜を眼で見、それがすぐ音になって耳に聴こえて来るような人間でない限り、楽

譜は聴衆にとって、七重に封じられた宝庫である。その封を切つてその宝庫を聴衆に示してくれるのが、演奏家であります。

ただ此所で注意する必要があることは、主たるものはその「宝庫」である。封を切つてその「宝庫」を見せてくれる者は従であるということであり、その意味で演奏家は、極端に言えば、作曲家の通弁であるに過ぎない。もつともこの通弁は、普通の通弁と違って、単に単語を知っているのみではなく、単語の味、単語の陰翳のみならず、単語と単語との組み合わせから生まれる一篇の味や陰翳や意味が分つていて、できるだけ精到にできるだけ細緻に作曲家の世界を第三者に伝える義務があるのだから、十分芸術家でなければならぬのは、言うまでもないことあります。そのみではない、演奏家には、楽器の操縦という、特別な技術が必要である。詩もしくは戯曲の芸術的な翻訳者が言葉の翻訳に苦心すると同じように、演奏家は楽譜の翻訳に苦心するが、なおその上に演奏家は器械的熟練の方面で十二分の苦心をしなければならぬ。従つて演奏家の労苦は十分認められるべきではありませんが、然しそれだからと言って、作曲家を押しつけて演奏家が、音楽を自分一人で背負つて立っているような、氣持を起こしてはならない。第三者から言えば、演奏家にそういう氣持を起こさせてはならない。演奏家の最初にして最後の義務は、作曲家の音楽魂を表現することである。もしくは作曲家の音楽魂を通して自分の音楽魂を表現することである。問題は音楽魂の有無である。その上で主と従との関係ははつきりしているべきであります。

私が或時音楽魂という言葉を使つたら、或邦楽科の教官が、音楽

魂というのは何かと、私に反問しました。私はその時面倒臭かったので別にその説明はしませんでした。然し私には邦楽科の教官からそういう質問が出るということそれ自身が、邦楽の特質を説明しているように思われて、大変興味がありました。日本の是までの音楽には作曲家という者が無い。あつてもそれは大して問題にならない。問題になるのは演奏家だけだったのであります。従つて演奏家がそれぞれの音楽を代表する者であり、演奏家次第で元のものはいろいろ変り得るし、また變つて差支ない。すなわち演奏家は万能であるというようなことになっているのであります。このことはとかく演奏家の技術が万能であるという考え方に導き易く、そうなる技術を描いて音楽は考えられなくなるのであり、従つて技術が音楽の目的で、技術を方便とする音楽魂の存在などというものは、てんで忘れられてしまい勝なのであります。

西洋でも或時期までは方方に裝飾音を加えるのは演奏家の自由だったので、作曲家の作曲は演奏家によつてまるで趣の違つたものになつていたということです。それが十九世紀の初めに作曲家の領分と演奏家の領分とのケジメがはつきりつけられるようになって、音楽は正しい軌道の上に載つたのだそうですが、日本ではその自由がいつまでも演奏家に許されていた結果、言わば裝飾音の相違がいろんな流派を生むようなことになり、或いは河東節或は一中節、或いは豊後節と、あらゆるものになつたように見えます。然も日本では演奏家と作曲家とは一人で兼ねてるのが普通で、その演奏家というのは、技術の錬磨に精根を枯らす場合が多いので、大抵は技術のこ

感情なり感覚なり、一口に言つて自分の「生活」をどう表現すればいいかを問題にするより前に、在来の表現の型を型どおり列べて、それにどういふ裝飾を施すかということに工夫を凝らし勝にならざるを得なかつた。それだからこそ音楽魂とは何だという、反問が出て来たわけであります。極言すると、邦楽には「生活」の表現はないと言つていいのです。邦楽の作曲は、作曲家自身が自分で作るものではなく、神から授かるものだといふので、邦楽の作曲には個性が出ていない、もしくは「生活」が出ていないのだと、説明する者もあります。それは或いはそういうこともなくはないのかも知れません。然し神に祈つたり、神のお告げを蒙つたり、神に奉納したりする習慣は、何も音楽に限つたことではなく、家を建てるにも、引越しをするにも、昔は一一神に祈つたり、お告げを蒙つたりしたものです。まして一流を編み出そうとする者など、何事に限らず是をやつたもので、その為邦楽の内容がどうなつてゐるとは、私には考えられません。光崎檢校の『秋風の曲』は竹生島の弁天様に祈つて生まれた曲だと言われていますが、是なども事実そうだったのかも知れないのですが、然し一方から言つて檢校は是によつて新風を編み出そうとしたので、弁天様にかこつけて、自分の曲に勿体をつけようとしたのだと解釈できなくもありません。光崎檢校の『秋風の曲』は邪道だと言われて問題になり、仕舞には仲間から仲間外れにされたといふことですが、もし檢校が竹生島の弁天様で勿体をつけようとしたのだとすれば、それは成功しなかつたわけで、つまりそのことは、檢校の当時は弁天様のお告げも大した權威にはならなかつたといふことになるのかも知れないとも思います。

もつとも『秋風の曲』は、私は実にいい曲であると思つてゐるのです。然しそれは竹生島の弁天様から授かつた神曲なものを含んでゐるからいいというのではなく、光崎檢校の、いつまでも新しい感覚が出てゐるからいいというのです。同じ光崎檢校の『五段砧』には個性的なものはないと言つていいが、この『秋風の曲』にはそれがあるからいいのであります。それはともかく、一体そういう神から授かつたと言われる邦楽の作曲に、具体的にどんな神曲のものがあると言ふのでしよう。能楽では『翁』は一週間だか五日だか別火で精進齋した上で上演するという事になつてゐるようですが、この『翁』や、それに続いて演じられる『三番叟』の内容に、少なくとも私は神曲のものがあるとは思いません。仮に此所に神曲のものがあるとしても、それは芸術の外側にあるので、内側にあるのではないのです。——日本の神社は月並の宗匠が撰んだ月並の発句の奉納額によつて充ちてゐます。元禄前後には神社で笠句附かさくづけというものをしました。是も神に献ずるという建前たてまえになつてゐるのですが、事實は体のいい賭博とみくじだつた。富籤とみくじなども、深川の八幡だの湯島の天神あたりでやつたと言われてゐます。邦楽を神にひつけて何か言ふのは、鼻屑ひいきの引き倒しであります。

芸術は、芸術家の生活がその中に盛り込まれて、初めて生きて来るはずのものであります。是は言うまでもない。文学で言えば『源氏物語』でも『枕草子』でも『土佐日記』でも『方丈記』でも、作者の生活が、作者の世界が滲み出ているから面白いのです。宗祇でも芭蕉ばしやうでも西鶴さいかくでも近松ちかまつでも同様であります。そういう人達は在来ざいらいの型の中に自分の個性を流し込んだから、そうしてその個性が立破りっぱ

なものだつたから、それだから今日まで人人の尊敬を受けてゐるのです。音楽といえどもその例に洩れるものではありません。仮に日本の音楽にそういうものが一つもないのだとすれば、それは音楽が保守主義の凝り固まりで、先祖代代の型をいつまでも守り続け、型を踏み破ることができなかったせいでもあります。換言すれば、西洋の十八世紀の終りごろまでのように、作曲家と演奏家とが混沌未分の状態にあつたというよりも、むしろ作曲家の尊敬が認められなかつたせいであると言つていいのであります。

世阿弥ぜあみが大成した能が立破な芸術だつたのは、世阿弥が父の観阿弥かんなとともに、芸術家として、立破な個性を持ち、生活を持ち、世界を持つていたからであります。その後、能は殆んど作者を持つてゐることはなくなつた。勢い演奏家だけが能を代表する芸術家であるといふことになつて、昔から伝えられた型を後生大事に守り、それに丹念に艶布巾つやぶきんをかけるのが、その仕事になりました。勿論そうして来たからこそ今日の能が、比類のない特殊な美を持つた芸術になつてゐるのではあります。然しそれにも拘わらず能が事大主義的な、保守主義的な、創造的な意味で少しも進歩的でない、芸術であることに変りはないのであります。といふことは一方から言つて能といふ芸術は、演奏家が自分の現在持つてゐる生活体験を傾けつくして曲目にぶつかつて行くのでなければ、その曲目を十分に演奏することができないというよりも、むしろなにごとくも考えずに一所懸命自分の技術を叩き込んでいさえすれば、いつのまにか十分な演奏力が具わつてゐるというような、特殊な芸術なのであります。勿論その演奏力にも、演奏家の天稟てんらんによつて、さまざまな階段が生じます。

天稟とは結局その演奏家独特の個性であり、生活であり、世界であります。然しそういう個性や生活や世界はこの場合、演奏家の所有にはなっていない、言わば演奏家は知らないうちに、いつのまにかそれが芸の中に浮び出ているという類いのものなのであります。

もつとも能と違つて三味線音楽は、後に歌舞伎と結びつき遊里と結びつきました。勢いそれに必要な歌と作曲とは、歌舞伎や遊里で問題にされるような、特殊な感情や情調や感覚を表現するに適切なものでなければなりません。こういう音楽に感情があり情調があり感覚があることは争われません。然しそれらのものは、例えば江戸趣味というような、一つの趣味に局限され、その局限された範囲内では、恐らくもうこの先進みようはあるまいと思われるほど、極点に達しているのであります。新内や歌沢などその一例だと言つていいかと思ひます。

こういう種類の音楽は、或いは自分の生活体験を傾けつくして解釈し表現する必要のある音楽と言へるかも知れません。然し江戸をくぐり、歌舞伎をくぐり、遊里をくぐつた三味線音楽の中の世界と、今日の世界とは、天地も畜ならぬ内容の相違を持つています。三味線音楽をして特殊な音楽たらしめる生活の中に頭を突っ込んで、その気分を音楽の上に十分漲らせる為には、我我は我我の今日の生活を一度放り出して、その特殊な生活の中に跳り込んで行かなければならない。然もこの特殊な生活は四畳半にあぐらをかい爪弾を弾くというような、自己陶醉の生活に懂がれさせる生活で、今日まで三味線音楽の研究者をして、木乃伊（ミイラ）とりの木乃伊としてしまった主な原因も、この特殊な生活に外ならなかつたのであります。

ます。

——一口に言つと、日本の是までの音楽は、生活を表現するといふ芸術の根本理念が忘れられていた為に、在来の型を守る計りで、外の芸術部門のようには一向進歩しなかつたのです。たまたま生活を表現する方面に進出したものがあつたとしても、その生活は局限された趣味と局限された人情に立脚しているものに過ぎないので、今日もしくは今日以後の時勢には適應することのできない、過去の生活に外ならないのであります。こういうものが、未来の日本の音楽を創造する義務を持つはずの、若いジェネレーションを教育すべき大学の中に這入つていいかどうか。それは問題にするまでもないことではないかと思ひます。

のみならず邦楽の教育には特殊な教育法があつて、ただ弟子に同じ事を幾度も繰り返させる計りで、適宜にヒントを与えて徐徐に引き上げて行くことがない。銘銘が自得し頓悟するのでなければ、師匠は梯子をかけてやるような、科学的な方法を何も持つていないのです。

昔私の謡の師匠に尾上始太郎という人がいました。この人の謡は大変にいい謡で、形容が貧相なので舞台ではあまり引き立たなかつたが、僧侶など実に味のあるものを見せました。この尾上さんの謡で、「生田敦盛」だつたかなだつたか忘れましたが、「ほのぼのと夜は明けて」という文句がある。それを尾上さんが謡うと、まったく「ほのぼのと夜」が明けて行く感じが出て来るのです。あまり不思議なので、私はその文句を幾度も謡ってもらいました。然るに幾度謡つてもらつても、まったく「ほのぼのと夜」が明けて行く感

じが出て来るのです。それで私は尾上さんに、あなたが是を師匠からお習いになる時、此所はどう謡えというような、特別な注意でもお受けになりましたかと、訊ねました。すると尾上さんは、別にも言われなかったと、答えました。然しあなたの謡を聞いていると、まったく「ほのぼのと夜」が明けて来るのだが、是はどういうのでしょうかという、尾上さんは、どういふのでしょね、私にも分からないのです。——是を聴いた時、私は尾上さんの芸を尊いと思いました。が、それとともに日本の芸道の修行の仕方はこういうのだなと、初めてはつきりその教育法がのび込めた気がしました。

読書百遍意自ら通ずという言葉があります。日本の芸道の修行も是と同じ式で、弟子は師匠の気に入るまでは、百遍でも千遍でも同じ所を繰り返して倦きないのです。その間師匠はただ聞いている計りで、殆んど何も言わない。気に入れば先に進むし、気に入らなければ、同じ所を幾日でも繰り返させる。それがうまく行けば、例えば尾上さんの「ほのぼのと夜は明けて」になるのですが、それさえ本人から言えば、自分の謡で「ほのぼのと夜」があけるのかどうか自分には分らない。勿論其所に世阿弥のいわゆる「妙所」があるもので、自分でも何所がそうだと取り出しては言えないから「妙所」であるには違いないのですが、然しこの「妙所」は余程の名人か何かでないと、普通の人は何十年かかっても得られないのが普通だから、この天才教育は特殊の教育法には違いないが、然し一般の教育方法としては向かない。殊に今日の教育方法としては更に適切でないと言つていいのではないかと思います。勿論今日の教育方法が、

ただ黙つて聞いているだけだというのはありません。然し是までの邦楽の教育の大本が此所にあり、この大本は今でも遵奉じゅんぽうされているのです。寒稽古かむけいこだの土用稽古だのというのは今でもあると思います。

技術教育には繰り返しが必要であります。生意気な理屈ばかりを捏ねていて、繰り返しを厭う者には技術の上達するはずがない。その点で技術を学ぶ者は、邦楽と洋楽たるとを問わず、一度すつかり「馬鹿」になつてしまふ必要があります。然し技術を学ぶ者が「馬鹿」になる必要があるということは、技術を教える者が「馬鹿」であつていいということではないのです。師匠は絶えず弟子の傾向に注意を向けて、必要の場合には必ず手を貸して、より高い所へ弟子を引き上げてやるだけの、思慮と分別とを働かせていなければならぬのです。師匠が弟子の為に、そういう梯子はしごを用意してやるのとやらないのでは、弟子の技術の上達の上に、非常な相違があります。西洋にはそういう目的に叶う著述はいくらもありますが、然し日本では世阿弥がそういう仕事の基礎を置いただけで、あとはほとんど誰もそういう仕事をしていない。是は日本の教育方法がまるで違つた道であるから致し方もないのですが、然し技術の上でも芸術の上でも、一步一步自分があるいた道をしつかり知性的に確保しつ、高所へ高まつて行くようにならなければ、芸術教育は軌道に乗つたとは言えないと思ひます。勿論人によつてそういうことの必要に気がついて、着着それを弟子に適用している人も、ないとは言えないのかも知れません。然しそれはむしろ稀な例外で、大体から言えば、邦楽にはその「梯子」がないのです。

のみならず在来の日本の音楽は、楽器に制限されて、リズムもメロディーもテンポも、質的にも量的にも、或限度を超えることのできない運命を持っています。一口に言う、日本の是までの楽器の表現能力にははつきりした限度があるのです。勿論この限度は、今迄考えられているものよりも、もっと拡張することができるかも知れません。然し箏も三味線も、現在の形で現在の奏法で表現しうるものは、およその高が知れているのです。勿論いろんな実験が今後行なわれ、或場合には天才が出て来て奇蹟を現じることがないとも、保証はできない。然し現在のように、洋楽のレコードを聴いて、矢鱈にその模倣を試み、やれピアノの曲に劣らない曲が弾けたとか、ヴァイオリンの感じが出せたとか、そんな煮込み料理を作っている気になっているのでは、どうなりようもないと断言してよろしいのであります。是は、西洋流の作曲の中に、歌沢のメロディーを箝め込んで見たり、船唄のメロディーを採り入れて見たりして、それで大に日本的がろうとするのと同様で、こういうのこそ私の言う音楽魂が真に涵養されさえすれば、等しくノンセンスとして葬り去られるはずのものであります。

こういう「実験」が大学教育の中に這入り込んで来ることも、私は好みません。立破な物理学的・生理学的・芸術学的な基礎から出発して、そういう「実験」がなされるのなら、たといそれが失敗におわつたとしても、十分教育的な意味があるとも言えるのですが、確乎たる芸術的な信念もない癖に、新しがりや、名声を博したいというような一念で、五里霧中を彷徨する「実験」は、むしろ附属研究所で十分検討を受けた上で、それに堪えたものだけが世間に発

表されるようなことにしたいと思います。——そういう意味での作曲検討の機関も、できれば、附属研究所の中に設けたいと、私は思っているのです。単に他人の作曲の検討のみではない。研究所員自身の作曲をも検討し、或場合には助言、或場合には協力しようとするのが、その機関の仕事です。

邦楽科の人達は、附属研究所を置くことには、双手を上げて賛成すると言っています。然しそれとともに邦楽を大学教育の中に入れてもらいたいというのです。是は、邦楽の学生が洋楽の学生と同じ学科課程を課せられ、洋楽の学生の中に交って刺激を受けるのであると、完全な教育は受けられないという理由から来ています。つまり邦楽の学生たちに、あらゆる方面で洋楽的な教養と刺激とを与えるのでないと、邦楽の将来は伸びて行けないというのであります。是は一往尤もなようで、実は不徹底な考え方なので、邦楽の学生が一方で邦楽の技術にひつかかっている限り、結局は虻蜂とらずにおわるより仕方のない教育法であるとしたか、私には思えないのです。

私は将来の日本の音楽ということを考える場合、邦楽だの洋楽だのと区別をつけて考えるべきではない、音楽はただ一つである、そのただ一つの音楽をどうすれば盛にすることができるといふことが問題なのだから、そうしてその為には日本人の中の音楽魂を強力に開発することが必要なのだから、どうすればそれを強力に開発することができるかに、焦点を置いて考えるのが当然だと思っております。それには無論洋楽の教育方法を用いるがいい。そのいい所が分つていればこそ邦楽の人たちも、洋楽的な教養と刺激とがなければ、将来の邦楽は伸びて行けないと考えているのであります。そ

れだから私は邦楽の人たちに、今までの行きがかりは一切棄てて大学に這入り、大学所定の洋楽風の学科目を学び、なおその上必要だと認めるなら、うちで邦楽の技術を磨くことにすればいいではないかと言うのですが、技術以外には音楽はないと考えているらしい邦楽の人たちは、そんなことをしては自分たちの体面にかかわりでもするかのように、断乎としてその助言を斥けるのです。勿論是まで邦楽を学んで来た人達にとって、邦楽が大学教育の中に入れられないという事は、淋しいことであるには違いありません。然し大学教育は、現在の学生よりも未来の学生を眼中に置いて——五十年先百年先のことを眼中に置いて——制度を作り方針を定めるべきであると、私は考えます。従つて是から先大学に這入るはずの若いジェネレーション、或いは更に更に若いジェネレーションの為に、邦楽を置いた方がいいかどうか、大学の教育における邦楽の存廃を決すべきで、現在の音楽学校の邦楽科の先生方や卒業生や在校生の希望は、それに重大に参与すべきではないというのが、私の意見なのです。妙は比喻ですが、邦楽は「弓」洋楽は「機関銃」であると言つていいのではないかと思います。若いジェネレーション、未来の日本の文化を背負うはずのジェネレーションに、文化的な武器として、「弓」を稽古させるがいいか「機関銃」を稽古させるがいいかは、説明を要しない、簡単明瞭な問題であります。「弓」にはいろんな長所がある、「弓」の修行にはあらゆる美点がある。然しこの長所と美点とは、「機関銃」の操縦の修得に挙げて活かすことのできるはずのものであります。

(二三・八・五)

芸術大学と邦楽

お手紙拝見しました。邦楽を大学に入れないという私の意見に御反対だそうで、理由の逐一を承りましたが、私には異論がありません。それを此所に申し述べます。

邦楽には理論がないから大学には入れられないのだと、私は言いました。それだからこそ大学に入れて邦楽を発展させるべきで、研究所に入れるのは邦楽を枯渇させるものだというのが、あなたの御意見です。

あなたは邦楽を大学に入れて置きさえすれば、理論はひとりでできると思つてお出でのように見えます。然し是は間違いです。昔音楽学校に邦楽科が置かれる際に、邦楽には技術ばかりで理論がない。理論がなければ、音楽学校は家元いよせの出店でせになつてしまつと、時の校長に注意した人がありました。時の校長はそれに対して、理論はできることになつてゐる。そのことは邦楽の教官によく話がつてあると答えたそうです。然るにその後十数年を経た今日、理論は何もできていない。是は結局邦楽の教官連に任せて置いたからなのだと思います。別な組織で、根本的にやり直すのでなければ、理論はできっこない。それだから研究所を設け、いろんな方面の学者を集め、教官連と共同して研究してもらう必要があるということです。

研究所に邦楽を入れると、邦楽は枯渇するといふ説ほど、不思議な説はありません。先生方は今迄とほぼ同じように、後進を養成することになつてゐます。またその義務が許す限り、先生方は何所で演奏するのも自由です。ただ今迄と違う所は、研究員が必要とする場合、先生方は研究資料としてその技芸を提供するといふ点だけで

す。それがどうして邦楽を枯渇させることになるのか、私には分らない。是は或いは研究所というものの性質がよく呑み込まないで、一種の不安を感じるのかも知れませんが、然しそれは、昔の人が写真をとると命が縮まると考えた、あれと同じ不安に過ぎないと思います。研究所は邦楽を活す為の研究所です。

第二にあなたは、芸術大学は芸術家を作るはずの所である。一般教養の課目以外、理論なぞどうでもいい、芸術さえあればそれで結構大学に入る資格があるじゃないかと言いました。是はちよつと居直つたかたちであります。然しこうなつて来ると、あなたは理論というものを誤解してお出でだとか、私には思われません。

お説のように、芸術が先にあつて理論は後に来るものだし、理論は芸術を説明するものであるには違ひない。ただ忘れてならないことは、理論は芸術を進歩させる為にあるので、そういう生産的な働きを持たない理論は、理論として意味がないということです。理論は芸術のあり方を把え、芸術に正しい方向を与えるものであります。またそのあり方や方向に、どうすれば確実に一歩ずつ近づいて行けるかを、教えるものであります。芸術がそういう理論に包み込まれ、もしくは浸み込まれていないのでは、芸術の価値の上で大変な相違がある。芸術家と職人との岐路はこの点にかかっていると言えるのであります。

勿論芸術では勘が物を言います。然し勘は動物でも持つています。勘で捕まえたものを、知性の枠にかけて解きほごし、一度意識的なものにした上で、更にそれを無意識の世界に放つのが、理論の究極の仕事であります。ちゃんと系統立つたものではなかったが、

例えば世阿弥はそういう理論を持つていました。芭蕉も同様です。然るに今日の邦楽の人達は、そういうものを持つていないのです。それだから多くの邦楽の人達は、五里霧中に迷つて、矢鱈に西洋の真似をしようとしたりするのです。

最後にあなたは、別方面から、邦楽を大学に入れるべきだと主張してお出でです。邦楽は長い伝統を持ち、大衆の支持を受けている。是を大学に入れないということは、国民感情に逆らうことであり、将来に悪影響を及ぼす恐れがあるということです。一往御尤のようではありますが、その大衆とか国民感情とかいう言葉が問題なのです

御存知のように、現在の音楽学校の邦楽科には、能楽・箏曲・長唄の三科が置かれています。このうち能楽は、演劇であつて音楽ではないというべきですが、それはともかく江戸時代には能楽は、幕府の式楽だったので、平民は年に一度か二度かしか拝見ができませんでした。今ではそんな見識ぶつたものではなくなつていますが、然し今日の能楽が大衆の支持を受けているとは言えません。歌舞伎の方が余程大衆的です。箏曲と長唄とは少し違いますが、それだからと言つて、箏曲と長唄とが大衆の支持を得ているとは、恐らく誰も言わないと思います。それに比べると、民謡だの浪花節だのは、比較を絶して大衆的であります。映画の主題歌やブギウギ流の流行歌もまた、比較を絶して大衆的であると言えそうです。

流行歌や主題歌の大部分は洋式だから、此所では一往問題にしない事にしましょう。民謡だの浪花節だのは、言わば土の中から生れて土の臭いを持つているものであります。それだからこそ、大衆の

心の中に深く喰い込んでいます。是に反して箏曲だの長唄だのは、仮に土の中から芽生えたとしても、それをお座敷の上へ持って来て、できるだけ土の臭いを洗い落したものであります。それだけに品がよくなつているとも言えるし、専門家的・玄人的くわうていになつているとも言えるが、それだけにまた一方では、大衆から離れて、特殊な階級のものとなつていゝ。このことは今日、そういうものの演奏会に行つて御覧になつても、すぐ分ることあります。

真に大衆が支持するものと言へば、民謡だの浪花節だのである。日本に一番古くからあるものと言へば、雅楽である。当時の人心を最も動かしたものと云へば、或いは豊後節系統の諸音曲か義太夫節かを選ぶべきであるかも知れない。音楽学校の三科は、そのどれにも這入らないようであります。大衆だの国民感情だのを問題になさるあなたが、例えば能楽の代りに雅楽を、箏曲の代りに浪花節を、長唄の代りに豊後節系統のものを入れた方がいいと仰おつしやるのなら、まだ分りますが、大衆だの国民感情だのを盾にとつて、現在の三科を大学に入れると仰しやるのが、私には納得なちとく出来ないので。是じゃまるで三科の先生方の言い草です。雅楽も歌舞伎も民謡も浪花節も、また豊後節系統の諸音曲も義太夫節も、音楽学校に採り上げられてはいないので、是まで大衆も国民感情も、それを不公平だとも不都合だとも不合理だとも言ひはしませんでした。三科を大学に入れる入れないで、大衆が憤慨したり、国民感情が沸騰したりするというのは、おかしいと思います。

戦争中、右翼団体の有名な代表者達が本郷の大学の医学部に乗り込んで、なぜ漢方医学を入れないのだと厳談に及んだ事件がありま

した。医学部の教授会は独自の立場から、はつきり是を拒んだという事です。当時のことだから、大衆だの国民感情だのを問題にして、押せば押せないでもなかつたのだらうとも思いますが、軍部の権力を背景にしていたその代表者達でさえ、道理を聴く耳は持つていたと見えて、黙つて引き下がつたのださうです。漢方医学でも、大学に入れられるようになっていさえすれば、本郷の医学部の教授会では、恐らく是を入れるに吝やぶさかではなかつたのだらうと思ひます。私達の考え方も同様で、大学に入れられるようになっていさえすれば、邦楽を大学に入れてもいいのです。ただその為には、どうしても研究所で一度、邦楽のちゃんとした研究をする必要があるというのです。

あなたの大衆よばわり国民感情よばわりは、昔の軍部の大和魂よばわりと同様、少し控えて頂きたいことだと思ひます。

(二四・一九)

芸術大学発足に際して

新制大学の新制大学たる所以ゆゑんは、専攻の科目とともに一般教養を授ける点にある。東京芸術大学もこの原則から逸脱するものではない。然し一般教養を授けるということは、物理をかじらせ哲学をかじらせ、法律をかじらせ歴史をかじらせるといふことではない。一口に言えば科学的精神もしくは批判的精神を涵養することである。更に手短かにいへば、知性の涵養である。

絵画・彫刻等にもそういう傾向があるが、特に音楽では、技術の修得に多大の年月とエネルギーとが費される。その結果、球突の選

手や水泳の選手と同じように、人間の完成ということに注意が向けられる前に、技術の修得ということに向けられ、人間はどうでも技術さえ他人を引き離せば、それで万事が終るものと考えられ勝である。然し芸術で大事なものは、人間であつて技術ではない。その人間を残りなくありのままに表現する為に技術が必要であることは言うまでもないが、然し技術だけが太つて人間は瘠せている芸術が、片輪の芸術であることは、是また言うまでもない。片輪の芸術を作つていい気になつてゐるのは職人である。

多くの芸術家は、感情が一切である、知性などは入らないといふ。感情のない芸術と言ふものが考えられないことは無論である。然しその感情が把えられ、表現されてこそ、初めて芸術は成立するのである。然もそれを把え、それを表現するものは知性を措いて外にはない。感情の把え方や把えたものの表現の仕方の深い浅い、広い狭い、高い低いは、知性の深い浅い、広い狭い、高い低いによつてきまるのである。

知性は一般に理屈と混同され易い。口ばかりが達者で、考えることと言ふことが芸術の表面を滑走して計りいるのは、真の知性ではない。真の知性とは、何が正しく何が正しくないか、何が善で何が善でないか、何が美で何が美でないか、何がほん物で何がほん物でないか、そういうものをはつきり弁別する力である。在来の言葉遣いをすれば、それは勘であると言えないこともない。日本の古い時分の芸術家の傑作は多くはその勘によつて把えられ、その勘によつて表現されたものである。

然し勘は浮動する。とつて押えて始終磨きをかけていなければ、

ともすると消えてなくなつてしまふ。勘を無意識の奥から曳き出して意識的なものにし、それを所有し確保し、それに磨きをかけて強力なものにし、必要な時にはいつでも出して使えるようにするものが、知性である。この知性の働いてない芸術は、痴呆の芸術であるに過ぎない。

(二四・五・二〇)

芸術大学と一般教養

新制大学の特徴は、専門の勉強とともに、一般教養を授けることに重きを置く点にある。芸術大学もまた新制大学である以上、一般教養を授けることに重きを置くものであることは、説明するまでもない。しかし芸術大学は、芸術の習得に重きを置けばいいので、一般教養の為に学生の時間と精力をつぶさせるのは、余計なことであるという意見を抱いている人もある。

西洋のアカデミイだのコンセルヴァトアールだの、およそ絵画や音楽の技術を授ける学校で、一般教養の学科を授ける学校は、私の知る限りでは、まるでない。そこで教えるものと言へば、ピアノならピアノと、そのピアノの技術習得に必要な副科だけである。日本の芸術大学でそんなものを教えるのは、先例のないことをするので、やはり専門の技術に全時間と全勢力とを集中させる方が、遙かに能率的であると言えないこともないのである。

然し西洋のアカデミイだのコンセルヴァトアールだのやり方が無上のものであるとは、西洋でも必ずしも考えられていない。技術に専心し技術を磨くだけで、果していいかどうかという議論も、例えばドイツあたりでは、相当あるようである。従つて西洋の先例が

そうだからと言って、日本でも必ずコンセルヴァトアール流の学校にしなれば、決して芸術は教えられないとは必ずしも言えない。日本は日本の現実に即し、日本に適切な方針を立てて、学校を組織して差支えないのである。

然も音楽について言えば、古来の日本の音楽の教授法はもとよりのこと、日本の音楽学校の伝統から言っても、技術だけを教えることで万事が終るとされ、技術以外のことを習得するのは、外道けいどうのことだとされている。その結果、今日の音楽家は、技術だけがふくれて感情も思想も生活もやせ細った、職人ばかりが多いという傾向を呈している。

勿論職人もまた必要である。ことに技術が重要な位置を占める音楽では、いい職人であることはいい芸術家になることの必須な前提条件であるとも、言えは言えるのである。しかし私がここで言う職人とは、技術というものの意味を考えたこともなく、自分の携わっている芸術を見わたしたこともなく、従って自分の芸術のあり方について思いをひそめたこともなく、ただピアノをがらん叩きヴァイオリンをきいきい鳴らしていい気にその日その日を過ごしている手をさすのである。こういう手がいくら多勢集まっても、それで日本の芸術の水準の高まるはずはない。

技術に専心する時間と精力とを一般教養に向けるとすれば、それだけ技術の習得は遅れ、またそれだけ技術は、まづくなるとも言える。しかし一般教養を身につけるといふことは、実は広い視野を持つことであり、深い反省を持つことであり、高い見識を持つことである。たとえその為二年三年の間、仮に技術がまづくなつたとして

も、長い一生から言えば、問題にならない。そういう視野と反省と見識とが自分のものになれば、例えば技術に対する理解も違い、あるべき場所に技術を置いて、その場所で適切に技術を尊重することを知り、真に自分の芸術にめざましい進歩を持ち来すことができるに違いないのである。三年五年の技術の萎縮に恐れをなして、一般教養の習得を避けようとするのは、猿知恵に過ぎない。

ただ注意を要することは、一般教養というものは、何も哲学をかじり、物理をかじり、歴史をかじり、法律をかじることではないといふことである。一般教養をその意味にとり、一般教養を雑多な知識の蒐集しゅうしゅうと考えるのでは、一般教養というものは、およそ意味をなさない。例えばフランス語を教わるとする。フランス語を教わることは、それを通してフランス文化に浸透することである。フランス流の感じ方、考え方に親しむことである。むずかしく言えば、自分でないものの中に自分の心を入れて、そこから自分を眺めることである。単に点数をかせぐ為に一夜づけの試験勉強をして、あとは代返でごまかすというような勉強の仕方ではなく、その意味をはつきり自覚して勉強する限り、仮に一週二時間の語学の時間といえども、驚くべき効果を持ちうるはずである。まして物理でも、歴史でも、法律でも、哲学でも、それによって自分自身の心もしくは社会の心の動きをとらえ、それを客観化し分析し反省し批判する能力を錬磨する場所として理解するならば、これからの学問は刻刻創造的に作用する学問となつて、聴く者に十分の利益を与えるに違いない。

勿論一般教養の学科目が、真に学生の一般教養を高める用をなし

うる為には、その学科目の教師が、広い視野を持ち、大きな関連の下にそれぞれの学科目の意義を認識し、その意義に適切な方法をもつて、それぞれの学科目を授けることを必要とする。これは口で言うほどたやすい仕事ではない。しかし一般教養の学科目に適切な教師を選び上げることが、それぞれの大学の創設の任に当る者の責任である。それとともに、当局者がいくら人選に骨を折っても、それを受ける側で積極的な態度を示さないようでは、その苦心はなんの報いられるところもない。最も必要なことは、学生が一般教養学科が置かれた意味をしっかりと認識して、進んでそれを自分のものにする意志と努力を持つことである。

どんなにいいものでも、こつちが積極的に打ち込んで行くのでなければ、決してそのいい所を示してくれるものではない。学問でも芸術でも、それを自分のものにしようにとする以上、意志と努力とが必要である。懐ろ手をしてぬっとしていれば、映画か何かのように、向こうで動いて来てひとりで自分の頭の中にはいつてくれるなどと思うのは、虫がよすぎる。

鉄はやけているうちに打つべきだと言われる。音楽の技術について言えば、技術は二十歳前後が一番すばらしく伸びる時だそうである。その時に伸ばせるだけ伸ばすという意味で、寸刻を惜んで技術の錬磨に専念させるべきだと言うのが、多くの音楽教育家の意見のようであるが、しかし一般教養の学科目を放擲してまで技術の錬磨に精進させるがいいかどうかには、相当大きな疑問があると思う。音楽の技術は、球突の技術や水泳の技術とは違って、大事なものを奥に控えた技術であるはずである。その大事なものをひき出すこと

ができなければ、実は技術はなんにもならない。そうしてその関係をはつきりとらえるものは、一般教養に外ならないのである。

(二四・五・三一)

音楽と政治

私はなぜ音楽学校をやめたか。

衆議院の文部委員会で、芸術大学に邦楽を入れることが票決され、それが文部省への要請となり、校長としての私もそれに従わなければならぬはめになったからである。しかも私はそれに従うことを欲しなかったし、また従うべきでないとも信じたからである。

私は四月八日と五月十一日と二度文部委員会によばれて、なぜ私が邦楽を大学に入れないと主張するかの理由を説明した。そうしてそれに対する委員諸君(発言者の殆んど全部は民自党から出た委員だった)の意見を承わった。しかしそれはただ邦楽を大学に入れるの一点張りだったと言っているもので、私の理由をうちくたくくもでもなければ、私の主張をひるがえさせるものでもなかった。もしこれが票決にまで持つて行かれ、多数決で邦楽を大学に入れるということになれば、これは道理を無視した、一種の暴力であるとか、私には思われなかった。そこには話の筋を通そうとする意志が、少しも見えないのである。

三味線というものは、一家団欒だんらんの空気を作るものであるとか、農村の盆踊にピアノやヴァイオリンが使えるかとか論じた委員もあつた。お前はアメリカに留学してアメリカの学問をしたからそういうことを言うのだろうとか、お前は洋楽心酔者である。然し洋楽はも

う行き詰まっているのだぞとか論じた、委員もあつた。日本の国立の芸術大学に邦楽が這入っていないということは、一般的に抽象的に考えれば、おかしいことであるには違いない。しかし一旦現実具体的に何が入れられるかと考えると、何も入れるものがないというのが、現状であると、私が言うとおれの言うのは現実的に具体的に何を入れろと言うのではない、一般的に抽象的に邦楽を入れろと言うのだと言つた委員もあつた。私はしばしば返事のしようがなかつた。そういう点で席上どんな話が出たかは、当日傍聴していた人がよく知っている。傍聴者をまつまでもなく、当日の速記録を見れば一目瞭然たるはずである。

私は法律のことは何も知らない。従つて衆議院の文部委員会が採り上げ得る問題の範囲が、どの程度のものであるかの、正しい知識を持つていない。しかし常識で考えて、大学に何をを入れるかという問題などに文部委員会が口を入れるということは、当を得ないという気が、私にはしてならないのである。勿論委員会から言えば、日参して請願に來られれば、ほうつて置くわけにも行かないのかも知れない。然し請願者の中には、理非のけじめのつかない、自分達の意志さえ通れば何をしても構わないと考えている、恥知らずが多いのである。それを分別も批判もなくいちいち採り上げているのは、政治化さるべからざる問題が政治化され、今後はどんな問題でも政治家の所へ持つて行きさえすれば、必ず自分達に利益ある解決が得られるのだという考え方を、世間に植えつけるに違いない。これは恐るべき悪例を後世に残すものである。現に文理大の問題も、その悪例を一つふやしたものだと言つていい。

元來學問や藝術の事は、責任を持たせて、それぞれの専門家に委せて置けばいいのである。委せて置けないから、文部委員会が口を入れるのだと言うのなら、致し方もないが、しかしそれならそれだけの見識を示してもらいたい。原子物理学を大学に入れるとか入れないとかという問題になると、さすが専門家に委せるより仕方がないと、だれでも考えるに違いない。しかしこと音楽に関する問題になると、浪花節を鼻唄にする人間でも、都々逸が三味線にのる人間でも、みんなその道の通人をもつて任じる傾向があるから、始末が悪い。

日本の將來の音楽をどうするか、音楽の面で日本を再建するにはどうすべきであるかというような問題は、それしきの音楽の愛を超えた、もつと嚴肅な問題なのである。

〔昭和二十四年六月十九日付「毎日新聞」に掲載された〕

(二四・六・一一)

洋楽演奏家について

日本の洋楽演奏家は、このごろヨーロッパに留学したり、アメリカに留学したりして、なかなか評判がよく、方方のコンクウルで一等賞をもらつたり、二等賞をもらつたりなどしている。その点で日本の洋楽は、世界的な水準に高まり、昔に比べると、ひどく進歩して來たと言ふことができるに違いない。ただ私があまり感心することのできない点は、勿論すべての人がそうだと言ふのではないが、しかし多くの人は「技術」の点では、相当見事な「技術」を身につけてはいるが、しかし作曲家の「人間」もしくは「世界」を表現する点では、まるで非力な感じしか与えない。

勿論作曲家の「人間」もしくは「世界」を見事に表現し得る為には「技術」の鍛錬が十分に積み重ねられる必要がある。しかし演奏家が「技術」の鍛錬だけに気をとられて、「技術」は作曲家の「人間」もしくは「世界」を見事に表現する為に必要なのだということをおぼろげに忘れるまい。その演奏家の演奏は、十分芸術的なものになれるはずがないのである。もともと西洋の作曲家でも、中には音を列べ立てることだけに興味を持ち、それによって自分の「人間」もしくは「世界」を表現することに、一向関心を持たない人も、ないとも限らない。そうすればその曲は、単に「感覺的に、言わば「耳」を楽しませることだけを目的として「耳」を通して「心」を楽しませることを目的とはしない、深味のない曲にしかならないはずである。しかもすべての芸術がそうであるように、音楽でもただ「耳」を楽しませるだけで「心」を楽しませることがないとするれば、それが決していい音楽と言われ得ないことは、当然であると言つていいと思う。

昔たしか今から三十七年前、私は幸田露伴先生の妹、安藤幸子さんのヴァイオリンを聞いた時、ひどく感激したことがあった。それはバッハの『協奏曲ニ短調』を、幸子さんがロシアのヴァイオリニストのピアストロと一緒に演奏したものだったが、幸子さんのヴァイオリンは、ピアストロのそれに比べてまるで比較にならないくらいバッハの「人間」もしくは「世界」を、見事に表現し得たものだからだった。——その前だったか、その後だったか精確なことは忘れてしまったが、およそそのころ、私はまた久野久子さんのピアノを聞いて、同じように感激したことがあった。その時久子さんは、

ベートーフェンの『ソナタ・アパシオナータ』を演奏したが、これもまた、単に「感覺的」な意味ではなく「精神的」な意味で、ベートーフェンの「人間」もしくは「世界」を、見事に生き活きと表現し得たからである。——当時私は野村光一君の指導によって、いろんな洋楽のレコードを買い集め、例えばシャリアピンの歌だの、カザルスのセロだのに感激し、音楽はこうあるべきだと考えていたので、今後日本の洋楽演奏家は幸子さんのヴァイオリンと久子さんのピアノとを模範として、二人の「道」を正しくふみ続けて行くべきであるという気になった。然し私は、もともと音楽の専攻者でもなんでもなかったもので、これからもっと音楽を勉強した上で、自分の音楽演奏に関する意見を公表すべきであると考え、なるべく黙っていることにしていた。

その後間もなく私はヨーロッパに留学することになったので、パリだのベルリンだのローマだのストックホルムだの、その他いろんなところで、機会があるごとに、いろんな演奏家の演奏を聞いてみた。私が感激した演奏家が、その土地その土地で有名だったのは無論のことだったが、然し一方、単に感覺的・技術的に優秀ではあったが、例えばバッハだのベートーフェンだの、その他の作曲家の「人間」もしくは「世界」を、できるだけ生き活きと表現しようとする意志を、一向示すことのない演奏家でも、相当有名であり、また相当人気のある演奏家だったというのに気がついたので、一体、洋楽の演奏というものは、どう演奏するのが一番正しいかということについて、ひどく不審を抱かなければならないようになってしまった。

然し私がヨーロッパに留学させられたのは、ドイツ文学を専攻する為だったのだから、それをお留守にして、音楽学者の見方、考え方などを十分に検討するわけには行かず、従ってひまのある時は、私が感激した演奏家の演奏だけを聞きに行き、外の演奏家の演奏は、なるべく聞きに行かないことにするより外はなかった。自分の考えていることの方が正しいのか、それともヨーロッパの聴衆の考えていることの方が正しいのか、その結論を纏め上げることはできなかったのである。その点では、私が日本に帰って来て、東北大学に勤めるようになってからでも、そこでドイツ文学の講座を担任させられたのだから、洋楽演奏の本質的な目標がどこにあるべきであるかなどということは、十分学問的に検討するひまは得られなかった。

そう言えば私の弟子で、東北大学のドイツ文学を卒業した上、京城大学の医学部に入学し、そこを卒業してから再び仙台に帰り、東北大学医学部の助手となり、何年かのあと医学博士の学位を授けられた高橋功君が、随分長い間、熱心にギター演奏の鍛錬に努力を重ねていた結果、去年の十一月、ベルリンで催された国際ギター音楽家会議に、日本代表として参列することになった。それで私は高橋君に頼んで、ヨーロッパでは、演奏家が「技術的」に十分鍛錬を重ねてさえいけば、それで結構だと考えられているのか、それとも演奏家は、十分鍛錬を重ねた「技術」を通して、作曲家の「人間」なり「世界」なりを、十分活き活きと表現できるのでなければ、見事な演奏家であると言われることがあり得ないのか、その点で機会があつたら、いろんな専門家の意見を聞きただしてくれと言った。

——然るに高橋君は、その会議の帰りに、自分が尊敬しているシュヴァイツェル博士のところに行き、博士の仕事の手助けをしてシュヴァイツェル博士の「人間」に親近したいというので、アフリカのラムパレーネに行ったきり、まだ日本には帰って来ない。従って私の頼んだ問題がどういう風に解決されたのか、まだ私には全然分らないのである。

しかも私はいまだに、私が昔から考えていたことを、日本の洋楽演奏家は目標として努力すべきであると考えている。事実優秀な哲学者であるとともに、優秀なピアニストであつたケーベル先生は、自分でしばしばピアノを弾くことはあつても、他人のピアノをあまり聞いてみる気がなく、ひまのある時は、いろんな作曲家の作曲を、一心不乱に読むことを楽しみにしていたのだそうである。これは恐らくケーベル先生は、外の演奏家の、まずい演奏を聞くよりも、自分でしみじみ楽譜を読んでいた方が、どんなにその作曲家の「人間」なり「世界」なりに、ぴったり触れることができるか分らないという点で、また自分がピアノでこの曲を演奏する場合、どこに重きを置き、どこに力を注ぐことにすれば、その作曲家の「人間」なり「世界」なりを見事に表現することができるかと、工夫に工夫を重ねて行くという点で、ケーベル先生は楽譜を読むことに専心したものに、相違ないのである。まったくまずい翻訳劇を見るよりも、うちにいてその戯曲をしみじみ読んでいる方が、どれほど楽しいものであるか分らない。

その点で日本の洋楽演奏家は楽譜の正しい読み方を心得るとともに、それをどういう風に演奏するべきであるかを検討した上「技

術」を超えて、作曲家の「人間」なり「世界」なりを、十分表現すべきであると、私は考えているのである。

(小宮豊隆「藝のこと・藝術のこと」昭和三十九年 角川書店(頁については目次参照))

小宮豊隆先生を偲んで

劔木亨弘

小宮先生とお別れしてから数十年、私も亦老境に入りつゝあり、先生の多くの思い出も、記憶の彼方に薄れ行き、今私の脳裡にはつきりと浮ぶのは只二つだけとなつてしまつた。其の一つは先生の面影である。細面の上品な温顔、そして「おい劔木君」と話しかけられた時のあの優しい慈愛に満ちたお声、それはいつまでも忘れようとしても忘れ得ぬ先生の面影である。高き教養につゝまれ、清楚な人格の先生の微笑を浮かべられた温顔に忘れ得ぬ慕情を懐く者は私だけではないと思う。

先生への思い出の今一つは、東京芸術大学編成に際しての先生と私の間で論争を重ねた時の事である。小宮先生からは後輩でもある私に対して心から御厚情をいただいていたし、私も勿論先生に対し心から敬仰の念をいだくという親交の二人の仲であつたが、こと芸大問題に関しては、共に真剣に激論を重ねたのであつた。戦後学制改革実施に当つての苦悩の一挿話であつた。

昭和二十年、無條件降伏で終戦を迎えた時には、私は文部省大学局大学課長の職にあり、次いで日高第四郎学校教育局長の下に次長となり、田中耕太郎、高橋清一郎、高瀬荘太郎の前後三人の文部大

臣の下で世紀の学制改革即ち六、三、三、四制の実施の事務を遂行したのであつた。即ち昭和二十二年には新制中学を、昭和二十三年には新制高校を、そして昭和二十四年には新制大学がそれぞれ発足をみたのであつた。勿論これ等を一通り成し遂げるためには筆舌に尽きせぬ困難があつたが、最後の段階である新制大学の組織も決して安易な道ではなかつた。司令部から示された国立新制大学編成の十一原則は厳しい鉄則であつた。個々の大学の編成にはそれぞれ軽重大小の差はあつたが、必ず何等かの困難があり問題があつた。現在ですくくと栄えている日本の芸術の殿堂、上野の森の東京芸術大学も創立時には御他聞にもれず種々の困難な問題があつた。

東京芸術大学は東京美術学校と東京音楽学校が合併して単一大学となることは既に大方針として決定していて異論は無かつたが、問題は其の内容であつた。

当時東京音楽学校の校長は小宮先生であつた。芸大が出来れば当然少くともその音楽学部長となる責任を負つて居られ、そのあり方について決定する責任があられたのである。その音楽学部のあり方について先生と文部省との間に意見の対立が生じ、其の解決を私に任せ、小宮先生との間に論争が始まつたのである。その論争の対象になつたのは邦楽を新制大学の教科の中に入れるかどうかについてであつた。小宮先生は「新制芸大の音楽部に邦楽は学科として入れることを認めない」との方針を定めこれを実施することを決意されたのであつた。このことが発表されるや全邦楽界は一斉に立ち上り猛運動が開始せられ騒然たるものがあつた。

小宮先生の所論は「邦楽には例外なく家元があり、邦楽の技の修

得は家元の発する免許状によって決せられ、大学の学修とは無関係であり、大学の卒業証書は全く無意味である。だから邦楽は大学の教科とするのは不適当である」と云うのであった。勿論私も一理なしとは思わなかった。しかし私は根本的には美術であれ、音楽であれ、芸術の対象となるものは本質的に四年制大学の教科として適当であるかどうか芸大の本質に関する問題ではないかと考え、随分長い時間をかけて先生と論争したことを覚えている。先生は自らの主張に対しては実に頑固であった。あの物柔かなやさしい先生に何処にあの頑固さがあるのかと思われる程であった。けれども先生は本来日本伝統の芸能に対しては極めて同情的であり、文楽にしる歌舞伎にしる寧ろ先生の愛護の下にあつた。もとより邦楽を敵視せられたのではなく大学の教科となるために邦楽者の心構え、即ち旧態依然たるものから新しい時代への心構えを教えられたのであつたと思う。

芸大問題は全邦楽界の必死の要望を入れて無事解決することが出来たが、敢て私が小宮先生との論争をこゝに持ち出したのは、先生とのしばしばの論争からあの実に温厚そのものである先生が、こと自己の信念になると一步も譲らず自由文化人たる神髄に徹せられる姿に接し、真の学者、真の思想家として尊敬の念を愈々高くしたからである。

小宮先生の文学碑が建立されることになり皆様の御尽力に対し心から感謝の意を捧げる。真に豊津が生んだ最高の文化人であり、尊敬すべき学者である。先生の文学碑はこれから豊津に学ぶ青年たちに永遠の師として無言の教示をたれられること、信ずる。(元 文

部大臣)

(福岡県立豊津高等学校編『三四郎の森』昭和六十年 三九〇―四一頁)

復刊に際して

名譽會長 小宮 豊 隆

東京音楽學校は日本の音楽教育の最高機關である。この學校の卒業生が、日本の音楽文化の最高の擔ひ手としての、重大な使命を持つてゐる事は、今更説明するまでもない。然しこの使命の自覺は、自分と同資格でない者を見下ろし、自分一人でいい氣になつてゐる權利を、人人に與へるものではない。反對に是は、己を空しうして自己の藝術を反省し、停滞と墮落とから救ひ上げる爲に、自己の藝術に絶えざる鍊磨を加へる、義務を課するものである。

勿論反省と鍊磨との深さと厳しさとは、人人の持つて生れた天性に依存する。然し同志が相集つて率直に深切に自分達の考へた所感じた事を話し合ひ、互に刺激し互に體驗を深め合ふ、藝術的な雰圍氣が存在する事も、この反省と鍊磨とを深刻にし嚴肅にする上に必要缺くべからざるものである事は、争はれない。然も今日の日本の樂壇に於いて最も稀薄に感じられるものは、この意味での藝術的雰圍氣である。さうしてさういふ雰圍氣を造り出す母胎となりうるものは、さしあたり同聲會を描いて外にないと、私は思ふ。

その同聲會が今度『同聲會報』を復刊する事になつたといふ。用紙の不足と印刷の困難とを極める今日、『同聲會報』のなしうる仕事は、或は會員の移動と消息とを傳へるだけの事に過ぎないのかも知れない。然し何所に誰がゐる何を何をしてゐるかがお互に知れ渡るだ

けでも、戦争によつて寸断された交友関係を再び繋ぎ合せて、新しい協同體を造り上げる基礎となりうる事は、確實である。

かうして是迄ばらばらになつてゐた人人が新しく繋ぎ合はされ、

互に互を認識し、改めて手を握り合ひ、自分達の使命の自覺の下に藝術的な雰圍氣を造り上げ、更に日本再建の行進を初める事が出来る」とすれば『同聲會報』の再誕は同時に同聲會の再誕となり、ひいては日本の音楽文化の再誕ともなる事が出来るであらう。また事實さうなる事を、私は切望して已まない者である。(二三・二・二)

〔同聲會報〕第二六六号 昭和二十三年四月 一頁

小宮名譽會長の辭職

小宮本會名譽會長は就任以來會員のだから敬慕されて來たが今回邦樂科問題に關し信念を曲げたくないという點で學校長の任務に對し辭表を提出せられ六月十八日付依願退職となつた爲名譽會長をも辭される形となつたので改めて顧問をお願いした。

〔同聲會報〕第二六九号 昭和二十四年十月 六頁

二 外国人教師

(一) ハイน์リッヒ・ヴェルクマイスター Heinrich Werkmeister

在職期間 明治四十年〜大正十年(一九〇八〜一九二二)、昭和六年〜十一年(一九三二〜三六)

外国人講師
担当科目 チェロ・コントラバス・ピアノ・和声学

履歴(要約)

一八八三年三月三十一日ドイツのバルメン市に生まれる。

幼少より父に就いて音楽を学び、バルメンギムナジウムを経てベルリン王立高等音楽学校に入学。五年間の在学中、チェロをロベルト・ハウスマン Robert Hausmann に、室内樂をヨゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim に師事。卒業後はベルリン音楽院で教鞭をとるかたわら、ドイツ各都市主催の音楽会に招かれてチェロ奏者として活躍、数多くのオーケストラとも共演した。

一九〇七年(明治四十年)十二月六日付で東京音楽学校に講師囑託として赴任。チェロ、コントラバス、ピアノの授業を受け持つ。東京音楽学校における初めてのチェロの専門教師。

一九〇九年(明治四十二年)十月十四日奏任官に準ぜられる。

一九一一年(明治四十四年)六月十四日奏任官五等以上に準ぜられる。

一九二一年(大正十年)十月二十六日勅任に準ぜられる。十二月三十一日付で退任し、帰国。

一九二三年(大正十二年)再来日。以後東京高等音楽院(現国立音楽大学)昭和二年四月〜昭和十一年三月、東洋音楽学校(現東京音楽大学)などで教鞭をとる。

一九三一年(昭和六年)四月二十七日、東京音楽学校教務囑託。

一九三五年(昭和十年)七月、ドイツ政府より「プロフェッサー」の称号を受ける。

一九三六年(昭和十一年)三月三十一日病氣を理由に辞任。七月二十五日勲五等に叙せられ雙光旭日章を授与される。八月十六日肝臓硬変症のため渋谷区美竹町の自宅で死去。ヴェルクマイスターの日本滞在は、一時帰国をはさみ約三十年の長きにわたつた。その間、日本の室内樂や管弦樂の發展に大きく貢献するだけでなく、作曲家としても活躍した。ま