Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-16

近代における雅楽の「普遍化」ー近衛直麿の業績を中心にー

寺内，直子

(Citation)
国際文化学研究 ： 神戸大学国際文化学部紀要,12:19-49

(Issue Date)
1999-09

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81001214

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81001214

近代における雅楽の「普遍化」―近衛直麿の業績を中心に―

寺内　直子

はじめに

本論は、一九世紀後半に西洋文明と出会った以降の近代日本において、日本の伝統音楽が西洋音楽との関係の中で、どのように再認識されていったかを考えるものである。怒濤のようにおしよせた西洋文化、西洋音楽を目の前にして、それまで自らの世界の中だけで完結していた伝統音楽は、新たな国家秩序、新たな社会秩序の中で、西洋音楽という新たな音楽文化との共存あるいは対抗を余儀なくされた。技術的側面における「優れた・進んだ西洋←→劣った・遅れた日本」という構図が音楽文化の側面にそのまま持ち込まれ、日本の伝統音楽は西洋音楽に比べ、俗悪で劣ったものという認識が創られた。したがって、明治期における音楽研究は、この認識を打破し、日本の音楽にも一貫した秩序があり、西洋音楽に比して、何ら遜色が無い「高度な」音楽であることを証明することが急務となった。

本論では、特に雅楽という分野の事例に注目するが、これには次のような三点の理由がある。①雅楽は近代の天皇制、国民国家構築における儀礼再編成の過程で、それに附随する重要な要素として自身も再構築、再編成された。②雅楽は天皇制や国家に直結した音楽として、日本音楽の種目の中で、西洋音楽に対抗しうるもっとも「高度な」音楽であった。③雅楽演奏に携わる楽人たちは、国家が推賞する西洋音楽の大規模な受容の最先端に置かれ、西洋音楽、雅楽の双方を理解できる立場にあった。

③の西洋音楽受容の具体例としては、楽人の小学唱歌、保育唱歌の作曲活動、西洋器楽、声楽の伝習があげられる。そのため、従来は主に音楽教育の研究者によって、楽人の西洋音楽受容に関する研究が進められて来た。本論は、今一度、彼等の本来の専門である雅楽に焦点を当て、西洋音楽に携わることによって、彼等の雅楽に対する認識にどのような変化が生じたかを、考察する。

本論は、タイトルに「普遍化」ということばを掲げた。西洋音楽との関係において、明治以降雅楽人がとった一連の行動は、「普遍化」というキーワードでくくることができる。「普遍」の対語は「特殊」である。伝統的に雅楽は限られた一部の上層階級の人々に対して演じられてきた。また、その伝承システムは基本的に口頭伝承で、雅楽に固有で、しかも、雅楽内部でも声楽や楽器ごとに異なる唱歌（しょうが）や記譜法に拠っている。このような社会的なある種の閉鎖性や非通用性を、雅楽の「特殊性」と呼ぶことができる。しかし、西洋音楽と出会って以後の雅楽人たちのとった行動は、雅楽の実演をより広い層の人々に提供する、あるいは、衆人に共通する記号で示すなどの雅楽の「普遍化」であった。具体的には、明治末から大正、昭和初期にかけて、一般人を対象とした公開演奏会、実技教室設置、学問的研究、雑誌、会報などでの研究の公開、雅楽の西洋五線譜訳譜・採譜などが「普遍化」の例である。

これらの「普遍化」には、さまざまの人が、さまざまの目的と方法で取り組んだ。その中にはいわゆる伝統的な楽人の家系以外の人物も含まれているが、ある意味では楽人以上に情熱をもって雅楽に深く関わっている。本論では、明治末以降、雅楽界で起こった様々な「普遍化」に関連する動きを概観するとともに、昭和初期に活躍し、早世した近衛直麿の業績に焦点をあてる。近衛直麿の活動については、従来、雅楽研究者の間で断片的に、雅楽曲のオーケストラ編曲、雅楽団体設立、雅楽のラジオ放送、などについて言及されてきた。本論ではオーケストラ編曲のもととなった雅楽の五線譜稿や直麿の没後すぐに編まれた遺稿集、追悼集から知られる直麿自身の言動も参照し、それらをまとめて一つの流れとして

検証しなおし、直麿にとって雅楽の「普遍化」とは何であったのか、そして時代の流れの中で、直麿の業績はどのような意味を持っていたのか、を考える。

一、明治期の雅楽界の動向

一―一　国家政策との関わり

雅楽は近代の天皇制構築、国民国家としての儀礼再編成の過程で、それに附随する重要な要素として自身も再構築、再編成された。明治初期における皇室あるいは国家儀式における雅楽は、御神楽、久米舞、大直日歌など特に神道系（日本古来）の歌舞を積極的に用いて再編された（塚原一九九八）。

儀礼の再編成に伴い、それを実践する楽人組織の設立が急務となる。具体的には、明治二（一八六九）年の東京遷都により、関西の京都、奈良、大阪で別々に活動していた楽人を東京に呼び寄せ、江戸城紅葉山の楽人とともに再編成し、明治三（一八七〇）年、今日の宮内庁楽部の前身である雅楽局が太政官の下に設置される(1)。雅楽局の設置とともに、諸儀式に演奏すべきスタンダードナンバーが選曲され、家ごとに編纂されていた楽譜も、雅楽局としての統一楽譜・いわゆる「明治撰定譜」(2)が作られる。雅楽局はその後、所轄の部署や名称が何回も変わり、昭和二四年六月に「宮内庁式部職楽部」となり今日に至っている。わずらわしいので、本論では以後「楽部」の称を便宜上統一して用いる。

一方で、楽人たちは、洋楽の伝習にも取り組まねばならなかった。明治八年に洋楽の伝習が決まり、九年にイギリス人・フェントンを雇い入れて、ようやく本格的な教習が始まった。彼等が最初に取り組んだのはクラリネット、トランペット、サックスといった管楽器が中心であった。その後、弦楽器やピアノも教習されるようになり、次第に管弦楽の体裁

を整えていった（塚原一九九三：二二二一～二六二、五六一～五六四）。

また、西洋音楽を国民に広く普及させる手段として重要視されていた唱歌の作曲も明治初期には楽人の手に委ねられた。東京女子師範学校の依頼で明治一〇年から一三年までに一〇〇曲以上の保育唱歌が雅楽の楽人によって作曲され、楽人は同校で出張教授も行った(3)。

一方、雅楽局とは別に、新たな音楽機関として「音楽取調掛」が明治一二（一八七九）年に設置された。これは明治二〇年に「東京音楽学校」となった。ここでも洋楽の実技伝習と音律論、音響学などの教習が行われた。また、西洋音楽家による唱歌の作曲も盛んに行われ、明治一〇年代から「小学唱歌集」などとして出版もされている。

東京音楽学校におけるもう一つの注目すべき事業は、明治四〇（一九〇七）年に校内に設置された「邦楽調査掛」の活動である。東京音楽学校の前身である音楽取調掛は、設立当初、①東西二洋の音楽を折衷して、新曲を作る事、②将来国楽を興すべき人物を養成する事、③諸学校に音楽を実施する事、の三項を目標として掲げた（伊沢一八八四（一九七一）：五～八）。これらの目標達成のために伝統音楽の調査、研究は重要な作業であったが、明治四〇年に至ってやっと邦楽研究のための専門の公的機関が誕生したわけである。民間では邦楽調査掛に先立ち、物理学者の田中正平（一八六二～一九四五）が明治三二（一八九九）年ドイツから帰国して、自宅に「邦楽研究所」を設立し、日本の伝統音楽の様々な種目の西洋五線譜化を行っている。邦楽調査掛の主な業務も、伝統音楽の鑞管録音と五線譜化であった(4)。

邦楽調査掛の雅楽の五線譜化は、大正八（一九一九）年～昭和二（一九二七）年にかけて、平調〈音取〉と〈越殿楽〉、および壱越調〈音取〉他一九曲について行われた(5)。CDやカセットテープなど、手軽に再生できる装置がない時代、複雑な器楽合奏の雅楽を五線譜化することは、大変な困難を伴ったものと推察される。興味深いことに、管楽器の龍笛と篳篥の部分は、おのおの二段に分けて記されている。上段には「書法」として雅楽の伝統的楽譜からの機械的な翻訳、下

段には「奏法」として実際吹かれる旋律が、息継ぎ、微妙な音の上下、アクセント（押す息）など交えて記されており、苦労のあとが偲ばれる。雅楽の五線譜化の理念あるいは技術的問題については、近衛直麿の仕事と絡めて、後に詳述する。

一―二　一般への雅楽の普及

さて、楽部の楽人は様々な行事で楽人として公務を果たす一方、大正から昭和初期にかけて、一般の人々を対象とした雅楽の理解と普及につとめた。その活動は、雅楽団体を設立し一般の人々に雅楽の実技を教える場合と、雅楽の理論、歴史などの研究、解説を雑誌等で公刊する場合とに大別される。前者の例として、東儀民四郎（一八七六～一九三二）(6)の「雅楽普及会」（一九二八年設立）がある。また同会では雑誌『雅楽』も発行していた。後者の例としては、東儀鉄笛（一八六九～一九二五）(7)の雑誌『音楽界』に連載された「日本音楽史考」や、多忠龍（一八六五～一九四四）(8)の著作『雅楽』（一九四二）などがある。また、実技に関する、より専門的な解説書、楽譜としては辻則承（一八五六～一九二二）(9)の『舞楽作法』（一九〇六、手稿本『楽道撰書』第八巻）、山井基清（一八八五～一九七〇）(10)の『鳳笙手移口伝書』（一九四一）（多忠保の口伝を書き取る）、『撃物総譜』（一九四二）（『楽道撰書』第一巻、のち『雅楽打物総譜』として日本雅楽会から復刊（一九六四）などが戦前に上梓されている。

戦後は、これらの活動に加え、音楽大学での雅楽の理論、実技指導が行われるようになった。芝祐泰（一八九八～一九八一）(11)は楽部退官後、一九五六年から国立音楽大学教授（一九七五年からは名誉教授）となって、音大生への実技と理論の普及に勤めた。また、東儀和太郎（一九一〇～一九九三）(12)は一九六二年から七八年まで東京芸術大学で雅楽の実技指導をし、その後は芝祐靖（一九三五～）(13)が継いでいる。

また、楽人による戦後の出版物としては、雅楽の理論、歴史に関する研究論文の他に、山井基清の『風俗訳譜』（一九六一）、『催馬楽訳譜』（一九六六）や、芝祐泰の『雅楽　第一集　管絃総譜』（一九五五）、『雅楽　第二集　催馬楽総譜』（一九五六）、『五線譜による雅楽総譜』（全四冊）（一九六八～七二）など、西洋五線譜による雅楽の採・訳譜出版が注目される（後述）。

二、近衛直麿の業績

二―一　直麿の経歴

近衛直麿は、いわゆる世襲的な楽人の家系ではないが、近代雅楽史において重要な業績を残した人物である。

『近衛直麿追悼録』によれば、近衛直麿は明治三三（一九〇〇）年、近衛篤麿の三男として生まれた。長兄は政治家の文麿、次兄は西洋音楽家の秀麿、弟に水谷川家に養子にいった忠麿がいる。二〇歳前後の時期は、詩や戯曲の創作などを行っていた。音楽の経歴としては、大正一一（一九二二）年からホルンを習い、はじめ西洋音楽に親しんだ。大正一三年から雅楽の笙を薗十一郎（一八七一～一九三八）(14)に習い、絲竹会(15)に入会、昭和二（一九二七）年、東儀民四郎に篳篥を師事した。民四郎は昭和三年に「雅楽普及会」を設立しているが、直麿もこれに参加している。昭和五年に多忠龍に琵琶を師事。昭和六年一月、「雅楽普及会」を脱会し、新たに「雅楽同志協会」を設立して、一般人を対象とした雅楽の実技講習、演奏会を亡くなる直前まで催した（室一九三三）。

一方、昭和四年ころから、雅楽の理論、歴史研究を本格的に始め、その成果は雑誌『音楽世界』などに発表された。また、後述するように、唐楽、高麗楽、催馬楽の二〇曲あまりを西洋の五線譜に採譜し、さらにこれをもとに、数曲をオー

ケストラ版に編曲している（近衛一九三三（三四））。

直麿はいわゆる世襲的な楽家の出身ではなく、東京音楽学校出の西洋音楽家でもなかったが、在野の立場からその晩年を雅楽の普及と発展、そして西洋音楽と雅楽の融合による新しい創造に尽くした[16]。直麿は三二歳の誕生日を待つことなく、昭和七（一九三二）年七月二二日に亡くなった（文末「近衛直麿略年譜」参照）。

二―二　直麿の活動

二―二―一　雅楽同志協会

『近衛直麿遺稿雅楽篇』所収「雅楽同志協会日誌抄」によると、雅楽同志協会は昭和六（一九三一）年一月一四日に第一回目の稽古を神田明神社務所で行い、旗揚げした。専用の稽古場は持たず、様々な場所を間借りして稽古を行っていたらしい。楽部の楽人、奥好察（一八八三～一九三九）、多忠龍、多重雄（一九〇二～一九五八）らを講師に招いた（須永一九三三）。定例の自主演奏会を月一回の割り合いで行い、その他、臨時あるいは外部からの依頼の演奏会を何回か行っている。その一覧は文末の表一の通りである。定例の演奏会は昭和六年一月一七日から七年六月二〇日まで、通算で一六回行われた。会場は第一回が神田明神社務所、第二～三回が市ケ谷八幡社務所、第四回以降は、丸ノ内の生命保険協会講堂である。この他、増上寺の暢音会との合同演奏会、東京美術学校への出張演舞、三越ホールで催された紀元節の「建国祭」での演舞、オリンピック選手壮行会での演舞なども行っている。また、著名な舞踊家サハロフ夫妻の来日に際して、「サハロフ夫妻招待舞楽私演」として、臨時の舞楽も行っている（近衛一九三四a）。会の参加者や演奏会の鑑賞者の中にはかなり外国人が含まれていた（須永一九三三）。

また、「雅楽同志協会月報」によると、演奏された楽曲は（表一参照）、第二回までは唐楽の管絃および歌もの（朗詠）のみであったが、サハロフ夫妻招待舞楽私演以降は舞楽も演じるようになった。また、楽曲もはじめは平調や壱越調から比較的ポピュラーが楽曲が選ばれているが、次第に高麗楽（こまがく）、双調（そうちょう）、黄鐘調（おうしきちょう）、盤渉調（ばんしきちょう）、太食調（たいしきちょう）の楽曲へと広がり、第一〇回以降は〈其駒（そのこま）〉〈韓神（からかみ）〉などの神道系の演目、和歌の朗唱である歌披講、復興神社音楽である筑波神楽[17]なども行われた（近衛一九三四a）。

さて、これらの活動を通して、直麿は以下の三つの目的を漠然と抱いていたように見える。一つは楽部以外の一般の雅楽愛好家の技量の向上である。これについて、直麿は「雅楽の将来」という文章の中で、楽部の代々の口伝で伝えられてきたコツを民間人も研究し、実験を重ねる必要がある、と説いている（近衛一九三四h）。

二つ目として、観客の立場に立ち、見る側・聴く側が飽きない演奏の必要性を解いている。そのためには、「雅楽の品位を汚さない程度のものであるなら、この会を一つの実験室として試演を」することも考えていた（「雅楽の新しい扱ひ方」（近衛一九三四k））。具体的に実践された「実験」としては、通常より完全五度低い音域の大篳篥を特注し[18]、雅楽同志協会の第九回演奏会で用いている。また、舞人の顔が見苦しい場合は化粧をすることを提案したり、女性による舞楽の奨励もしている。

また、三つ目として、前述のようにかなり革新的な心構えを示す一方で、直麿は保守的な一面も覗かせている。すなわち、「宮中に残る純粋音楽舞楽の話」の中で、雅楽の公開、普及によって、「荒み勝ちな人の心を静め」、「皇室の尊厳と国民道徳の涵養を計りたい」とも述べている（近衛一九三四i）。また、後述するように、雅楽曲のオーケストラ版編曲について、「蘭陵王の編曲について」の中で、「在外邦人達と、共にともに皇恩の貴きを感泣し度いばかりに造り上げたもの」とも述べている（近衛一九三四d）。あくまで雅楽は皇室と関わりの深い音楽であり、歴史的に皇室と結びつきが強

かった五摂家「近衛」という家に生まれた直麿としては、皇室と民間との仲立ちとしての使命感を持っていた、あるいは持たざるを得なかったことは容易に理解できる。

二―二―二　雅楽の五線譜化とオーケストラ版編曲

（一）五線譜化

さて、直麿の行ったもう一つの重要な活動が、雅楽の五線譜化である。この場合、五線譜とは、一七世紀以降ヨーロッパで広まった五線による近代記譜法（皆川一九八五：六八）を指す。

雅楽を西洋五線譜で記そうとしたのは、直麿が初ではない。前述の通り、日本の伝統音楽の五線譜化に取り組んだ先駆者として田中正平や邦楽調査掛がある。直麿と同時期としては、兼常清佐が催馬楽の五線譜総譜を出版している[19]。また、戦後には、山井基清による風俗、催馬楽の五線譜出版や、芝祐泰の五線譜による雅楽総譜の出版などが続く。ここで、日本の伝統音楽を五線譜で記述することの意味を、五線譜化作業が続々と現れ始めた大正から昭和初期に遡って、今一度考えみたい。

まず、雅楽を含め、日本の伝統音楽のほとんどは一対一の口頭による伝承が重要な伝達手段である。したがって、口頭伝承を楽譜などに視覚化（書記化）し、それを複製することによって、一対一である必要、そして、その場に居合わせなければならない必要は緩和され、より広い範囲への伝達が可能となる。また、備忘録としても有効である。

しかしながら、なぜそれが五線譜でなければならないのか。雅楽には伝統的に楽譜が存在する。にもかかわらず、あえて西洋の五線譜で記述する意図は、閉じた雅楽の世界だけで通用する特殊な記譜法でなく、「誰でも読める」五線譜という

言語に翻訳する点にある。直麿の雅楽の五線譜化について、遺稿集の冒頭の序言の中で、直麿の弟・水谷川忠麿は、口伝によって世々伝えられてきた雅楽を「世界の音楽語（五線譜）」に採るのが目的、と述べている（近衛一九三四a）。五線譜が誰でも読める（あるいは読めるべき）「科学的な共通言語」であるという認識の背景には、西洋が「標準」であり、「普遍」であるという前提がある。つまり世界の「普遍言語」である西洋五線譜によって雅楽を表す、あるいは「表すことができる」ことが、雅楽の「普遍化」の一つの階梯であったのである。五線譜化の目的について直麿がはっきり述べた部分は見当たらないが、恐らく、忠麿と同じ考えであったろう。「普遍的言語」である西洋の近代五線譜で記述し、音階、音律、構造分析の研究などに供したものと思われる。

次に、実際に直麿の五線譜化の作業を観察してみよう。直麿の五線楽譜は現在『雅楽五線譜稿』一～九（全九冊）として見ることができる。これは、直麿の自筆原稿を写真にとり、A四版の台帳に添付したものである。その内容は表二の通りである。第一冊、第二冊はオーケストラ版に編曲されたものである（後述）。第三冊以降が雅楽採譜で、第六～九冊については、この五線譜化作業専用と思われる「近衛直麿雅楽用箋」を使用している。このうち、第五冊所収の〈武徳楽〉に、昭和四（一九二九）年一一月の日付けがある。その他の楽曲については年季がないが、その前後に成立したものと考えられる。なお、作業の手順として、第一冊、第二冊のオーケストラ版編曲より前に、まず、当該楽曲の五線譜採譜が行われていたと推測される。

五線譜は総譜（スコア）の形式で、唐楽では笙、笛、篳篥の三管、太鼓、鞨鼓、鉦鼓の三鼓、箏、琵琶の両絃につき、各一段ずつ当てられている。管楽器についてはローマ字またはカタカナで唱歌（しょうが）が添記されている。さらに、スラー、強弱記号、速度記号などの各種記号も付加して、できるだけ旋律やリズムの細かいニュアンスまで記述しようとしている。伝統的な雅楽の楽譜はそれぞれの楽器ごとのパート譜で、各々記譜のシステムが異なる。すべての楽器を一つの統一したシ

ステムに還元し、相互の関係が明瞭に表示される総譜の形態で記す行為は、西洋音楽との出会いで初めて獲得された視点であろう。

さて、ここで雅楽を西洋五線譜にするという作業について、その過程をより細かく考察しなければならないだろう。一般に、西洋古典音楽以外の音楽を五線譜で記述する場合、「採譜」「訳譜」などの語が使われている。「採譜」は、実際に鳴り響く音、あるいは自らの内部で鳴り響く音を五線譜上に書きおこす作業（transcription）を指し、一方、「訳譜」はすでに存在する何らかの楽譜を別のシステムの楽譜に翻訳する作業（transnotation）を指す。CDやカセットテープなど、手軽に再生できる装置がなかった時代、雅楽を五線譜にする場合、伝統譜を五線譜に機械的に翻訳する方法と、実際の演奏を聴きながら、あるいは、五線譜作成者が自ら雅楽の実技を習得し、自らの内で鳴り響く音を思いおこしながら五線譜に書いていく方法の二通りが考えられる。前述の邦楽調査掛の五線譜の「書法」欄は「訳譜」、「奏法」欄は「採譜」に当たる(20)。

直麿の場合は、どうであろうか。一見して、直麿の五線譜は邦楽調査掛の五線譜の「奏法」つまり「採譜」に当たる。しかし、採譜にあたって、直麿はさらにいくつかのレベルを設定していたようである。五線譜化の方法について、直麿は「雅楽五線譜化の悩み」という文章（近衛一九三四c）の中で、

①骨子だけを書いて行く法
②出来る限り詳しくとって行く法
③原譜の手づけを五線譜に直訳する法
④拙演された場合を狙って、特徴の如くとって行く法

の四つをあげる。その上で、

③は手づけと実際の音の違いがあるのでよくない

④は一回の演奏だけを例にとって代表させるのはよくない

②が理想であるが、実際には困難なので、①と併用する

と述べている。つまり直麿は、伝統譜と実際の音楽の間の差異が大きいことを重視し、「原譜の直訳」にあたる「訳譜」をきっぱりと否定し、鳴り響く音をできるだけ詳しく「採譜」しようとした意図がうかがわれる。しかも、一回だけの演奏をもって代表的な特徴とすることはよくない、と述べていることから、できるだけ何度も演奏を聞くことによって、偶然的な要素を排除し、平均的な旋律を見い出そうとしたことが分かる。恐らく、師や雅楽同志協会のメンバーの演奏をくり返し聴き、あるいは自ら習得した実技をもとに、こつこつと五線譜に記述していったものと推測される。

五線譜のうち、平調〈越殿楽〉は田辺尚雄編『世界音楽全集』（田辺一九三一：八～一二）に掲載された[21]。また、昭和六年七月の雑誌『音楽世界』に〈蘭陵王破〉の採譜が掲載された（近衛一九三一）。直麿は明言していないので推測の域を出ないが、いずれは、他の楽曲の五線譜についても出版する希望を持っていたかもしれない。

（二）オーケストラ版編曲

直麿の雅楽に関する業績には、もう一点、オーケストラ版編曲がある。直麿はなぜ、オーケストラ版作成を思い立ったのだろうか。

遺稿集によれば、まず直麿は西洋との出会いによって自国の伝統に目覚めている。これに関して、「宮中に残る純粋音楽舞楽の話」の中で「雅楽は管絃の音色をオーケストラの様に纏め、洗練して奇麗に而も簡明に聞かれる様に致したひと

考究してゐます」、と述べている。つまり、雅楽は西洋のオーケストラに匹敵する洗練された器楽アンサンブルなのである。また、西洋音楽においてバッハ、ベートウヴェンの昔を忘れて今日の音楽を論ずる事が無謀である様に、「東洋の古典音楽である『雅楽』を顧みないで、今日や将来の日本音楽を考へると云ふ事は大きな誤りであります」と述べている（近衛一九三四 i）。ここでは、雅楽の日本伝統音楽の「代表的古典」としての地位を強調している。

また、日本を訪れた外国人の多くが雅楽に興味を示すことを発見し、さらに外国においても雅楽の魅力を知らせたいと考えたことが、オーケストラ版編曲の大きな動機となったようである。これについては「蘭陵王の編曲について」の中で、「雅楽の諸楽器を得られない海外に居て、故郷の音を外人を使って奏する私、又は誰か同国人が、多分聞きに来て呉れるであらう所の在外邦人達と、共にともに皇恩の貴きを感泣し度いばかりに造り上げたもの故、どんな遠地でも交響楽団のある市なら演奏出来るやうに日本固有の楽器を一つも使ひませんでした」（近衛一九三四 d）と説明している。この文章によると、オーケストラ編曲は、雅楽の楽器が入手困難な外国で雅楽を紹介する際の便宜的手段に過ぎないように見える。しかし、直麿のオーケストラ編曲を実際に分析してみると、和楽器を単に洋楽器に置き換えただけではなく、そこにさまざまな創造的工夫が凝らされ、結果として、雅楽をモチーフとした新たな西洋音楽の創出となっていることに気付く。

直麿がオーケストラ編曲を行ったのは、唐楽では平調〈音取〉〈越天楽〉〈雑徳（けいとく）〉〈陪臚（ばいろ）〉（只拍子）〉、黄鐘調〈越天楽〉、壱越調〈音取〉〈蘭陵王〉、高麗壱越調〈Nasori pour danse（納曾利（なそり））〉、催馬楽（さいばら）〈更衣（こうもがえ）〉である。唐楽曲のオーケストラ版楽器編成は次のようになっている。

唐楽　平調〈越天楽〉の場合[22]

［管楽器六段］

龍笛→フルート（一段）
篳篥→オーボエ（一段）、クラリネット（in A）（一段）
サックス（sop）・クラリネット（in Es）（一段）
ファゴット（一段）、トロンボーン（一段）
［打楽器三段］
鞨鼓→小太鼓、鉦鼓→トライアングル、太鼓→大太鼓
［管楽器六段］
笙（合竹）→ヴァイオリン（六パート）
［弦楽器五段］
箏（三段）→ハープ（一段）、ヴィオラ（一段）、クラリネット（in A）（一段）
琵琶（二段）→チェロ（二パート）

催馬楽〈更衣〉の場合
［管楽器五段］
龍笛→フルート（一段）
篳篥→オーボエ（一段）、サックス（sop）（一段）、クラリネット（in Es）（一段）
笙（一竹吹）→ヴァイオリン（一段）
［歌一段］

［打楽器一段］

笏拍子→笏拍子（一段）

［弦楽器五段］

箏（三段）→クラリネット（in A）（一段）、ハープ（一段）、ヴィオラ（一段）

琵琶→ファゴット（一段）、チェロ（一段）

高麗楽の〈Nasori pour danse（納曾利）〉は、楽器の指定が無いが、旋律楽器が四段、打楽器が三段にわたって記されている。一段目は総じて音域が高く、高麗笛（こまぶえ）の部分に当たり、ピッコロで奏されると考えられる。以下の三段は篳篥に当たると思われるので、唐楽の例を鑑みてオーボエ、クラリネット、サックスなどを当てたものと推測される。打楽器は、三ノ鼓、鉦鼓、太鼓にあたり、それぞれ小太鼓、トライアングル、大太鼓を用いるものと推測される。

総じて、西洋楽器の選定はもとの雅楽器と発音原理、音質が近いものが選ばれている。例えば龍笛とフルート、篳篥とオーボエ、箏とハープ、鉦鼓とトライアングルなどである。しかし、必ずしも似たような楽器が得られるとは限らず、その場合は、かなり大胆な楽器の置き換えが行われている。笙はパイプオルガンと同様の発音原理を持つ気鳴（管）楽器であるが、直麿は、笙の合竹（和音）を弦楽器のヴァイオリン六パートによる和音で表現している。また逆に、本来弦楽器である琵琶、箏の音型で目立つ音に、クラリネット、ファゴットなどリードを持つ管楽器を用いるなど、斬新な工夫が見られる。

直麿としては、日本の雅楽の響きや旋律の特質を西洋の楽器でできるだけ忠実に表現しようとしたのかもしれないが、結果として、雅楽を素材とした新たなる響きの創出へと発展した。換言すると、伝統的な雅楽の姿そのものを一般の日本

人そして、広く外国人に呈するという「普遍化」とは別の、雅楽の旋律や響きを西洋音楽という新しい脈絡の中で活かして行く新しい「普遍化」のあり方を提示したのではないだろうか。直麿のオーケストラ編曲は、後の、松平頼則や黛敏郎など伝統音楽をモチーフに使った作曲家達の技法の先取りとして、日本における西洋音楽の受容史においても重要な意義を持っている。

これらのオーケストラ版雅楽は、直麿の生前、何度か演奏されている。まず昭和五（一九三〇）年、一二月に日本放送交響楽団の演奏、直麿自身の指揮で〈蘭陵王〉が演奏された。さらに、昭和六年一月に兄・秀麿が渡欧（ロシア）した際に、モスクワ音楽院で〈越天楽〉が初演された(23)。さらに、翌二月、日比谷公会堂で行われた秀麿の帰朝演奏会でも〈越天楽〉が演奏された。同じく二月には日本放送交響楽団の演奏、直麿自身の指揮で〈更衣〉〈陪臚〉〈蘭陵王〉が演奏され、これはラジオで放送された。

オーケストラ版の出版としては、平調の〈越天楽〉が、戦後、兄・秀麿の大幅な改訂によって音楽之友社から出版された（近衛一九六〇）。これは昭和はじめに直麿が行った編曲とはかなり異なった編曲となっている。秀麿版〈越天楽〉は、巻頭の言「編曲について」にあるように、この曲の一〇〇回近い演奏から得られた様々の改訂の必要性を実現していった結果と思われる。

まとめにかえて～「普遍化」の陰に込められた「復古的理想」の追求

最後に、近衛直麿と兼常清佐との伝統音楽の五線譜化をめぐる論争を取り上げて、近代の雅楽関係者が五線譜に託したもう一つの目的を探ってみたい。

直麿が雅楽の五線譜化やオーケストラ編曲を行っていた昭和初期、音楽理論研究者の兼常清佐（注19参照）が西洋音楽学者・辻荘一（一八九五～一九八七）とともに、『日本音楽集成　第一編第一輯　催馬楽』を南葵音楽図書館から出版した（兼常一九三〇a）。ドイツ・オーストリアの「音楽遺産」にヒントを得た企画であり、日本伝統音楽のアンソロジーを作ろうとする試みであった。現行催馬楽わずか六曲とはいえ、この五線譜化の目的は、第一に兼常自信も「日本の音楽を現在演奏せらてゐるまゝの形で、出来るだけ精しく譜に書いて、そしてそれを材料にして日本の音楽の構造や性質を考へて見る――それより以外には、我々のこの仕事の目的は一つもない。」と述べている通り（兼常一九三〇：一）、現行の姿をできるだけそのまま詳しく記述するということであった。近現代の雅楽の歌ものの旋律は、平安時代の音階理論から逸脱し、半音を含む音階に変化している。一方、弦楽器の琵琶、箏や管楽器の笙は、平安時代の音程を保持しているため、歌とそれらの楽器の旋律との間にはズレが生じる。兼常はそれをそのまま記した。ところが、これに直麿が異義を唱えたのである。

直麿は「雅楽の譜の欧風化―兼常博士の完成された―」（『音楽世界』昭和五年一一月）の中で、催馬楽の歌に半音に近い音程（E-F,B-Cなど）が現れることについて、CやFは本来はC#、F#であるべきと主張する。その理由は伴奏楽器と歌の旋律の食い違いは本来あるべからざるものだから、である（近衛一九三四b）。つまり、琵琶、箏、笙など平安時代から調弦や音律を変じていない楽器の音程こそが、古からの正しい音程だ、と考えるのである。これに対し、兼常は次号の『音楽世界』（昭和五年一二月）において、現在の旋律は変化して、伝統的な「墨譜」（歌ものの楽譜）との間に事実上の関係はない、つまり、実際の歌と楽譜は乖離してしまっている、と述べている（兼常一九三〇b）。

これに対し、直麿は「再び兼常博士に」（『音楽世界』昭和六年一月）と題し、「催馬楽用の墨譜が事実上の演奏とは無関係」というのは「根拠がない」と批判、さらに、メッ（半音化した）音程は、たまたまメッている例外的な演唱

を採譜したものにすぎず、それをもって恒常的な姿と理解されては困る、という趣旨の発言をしている（近衛一九三四e）。つまり、直麿にとって、雅楽の旋律はあくまで平安時代の理論にかなったものでなければならない。そして実際、直麿の五線譜とオーケストラ編曲において、管楽器や歌の旋律のCやFの音程はすべてC#、F#で記されている。

当時、直麿と同じような立場をとっていたのが音楽学者・田辺尚雄（一八八三～一九八四）[24]である。田辺は「日本音楽の楽譜に就て」（田辺一九三三）において、兼常の採譜について、現在の楽部の正しくない伝承を採譜したものだから意味が無い、また、現在の楽部の伝承の乱れについては、大原重明（注17参照）ら旧堂上の音楽家も嘆いている、と述べている。

また、楽部で実際に催馬楽を歌う楽人の間でも、今の催馬楽は明治になってから学んだものだから、俗楽[25]の影響を受けてメッている、と発言する者もあった[26]。

これらの言説から明らかになるのは、雅楽の旋律の半音化した音程は、俗楽の影響を受けて変化したもので、雅楽本来の真正なる姿ではない、という認識である。楽部の楽人たちは、雅楽の旋律が俗楽風になっていることに内心不満や疑問を感じながらも、一応、現在の伝承として、師から教えられたことをそのまま肯定的に実践していたものと考えられる。

変化した現在の姿を受け入れ実践する、あるいはそのまま記述したのが楽人や兼常の立場であり、あくまでも拒否しようとしたのが直麿の立場である。両者の立場について、直麿とも兼常とも一歩離れた立場から、須永克巳は語る。「音楽は一つの生命あるものである。時がたつに従って変化もするし消長もある。時代離れして居てもさすがに明治以来の急変は此の組織にも浸透して居る。表明化しないでも何か大きい革命が胎まれて居る気配がある。之を外部から嗅ぎ出して問題の口火に点火しようとしたのが兼常博士である。急激な爆発がその本館を破壊することを恐れて、部分的な改修から雅楽の再興を企てたのが近衛氏である」（須永一九三三）。

「部分的な改修から雅楽の再興を企てる」が、この場合、五線譜において現行の半音化した音程を平安の昔の理論的に正しい音程に復して記す行為となる。また、前述した大篳篥の製作や女性の舞楽も、実は平安時代の伝承の復興と考えることができる(27)。つまり、直麿が雅楽同志協会の活動や、雅楽の五線譜化によって「普遍化」しようとしたのは、雅楽の「復古的理想」の姿なのである。換言すれば、直麿にとって五線譜とは「復古的理想」を紙面の上で実現する場であり、雅楽同志協会は、それを実際の音や舞のレベルで実現する場なのであった。

直麿以後も雅楽の五線譜化は続く。しかも、戦後は、出版によってさらに広い範囲の人々に流通することになる。戦後の雅楽五線譜化を代表するのが、前述した山井基清と芝祐泰という二人の楽人の業績である。山井基清は『風俗訳譜』(一九六一)、『催馬楽訳譜』(一九六六)(ともに岩波書店)、芝祐泰は『雅楽　第一集　管絃総譜』(一九五五)、『雅楽第二集　催馬楽総譜』(一九五六)(以上、龍吟社)、『五線譜による雅楽総譜』(全四冊)(一九六八～七二)(カワイ楽譜)を上梓している。このうち山井の五線譜は、著者自信も述べているように、廃絶した風俗や催馬楽の旋律の復元を目指したもので、その意味で、現行伝承の「採譜」ではなく、「復元研究成果の公開」である。また、芝の五線譜も、弦楽器の調弦(28)や音型(29)が現行そのままでないなど、明らかに芝の歴史的研究の成果と思われる要素が盛り込まれている。この意味では、この二人の楽人においても、歴史研究の結果による「復古的理想」が西洋からもたらされた五線譜において実現されているのである。

明治の始め、西洋音楽と出会った雅楽人たちは、戸惑いながらも西洋音楽とその記譜法を習得していった。そして、雅楽が西洋とは異なるがけっして西洋に劣らない一貫したシステムを持った「高度な」音楽であることを、西洋の「普遍言語」である五線譜に記述する(できる)ことで証明しようとした。そして一方で、西洋との出会いは、雅楽人の自己の伝

統に対する意識を先鋭化させ、雅楽内部の歴史的考察の深化へと繋がって行った。つまり、単に「五線譜で記述する」ことから、「何を記述すべきか」という点に採譜者の視点が移ってきたように思う。その場合の「何」は、「復古的理想としての雅楽」であった。直麿の五線譜の業績は、戦後続々と刊行される山井や芝の復元研究的五線譜の萌芽的意義を持っている。また、直麿のオーケストラ版雅楽は、伝統音楽をモチーフに使ったその後の作曲家達の技法の先取りとして、日本における西洋音楽の受容史においても重要な意義を持っている。近衛直麿の業績は、近代の日本伝統音楽史と西洋音楽受容史の双方において、極めて重要な意義を担っているのである。

付記

本稿は、一九九九年六月二五日、神戸大学国際文化学会第二回研究発表会での発表「日本伝統音楽と「近代」―特に雅楽の五線譜化について―」、および、七月三日、東洋音楽学会第四二五回定例研究会での発表「近代における雅楽の「普遍化」―大正から昭和初期における雅楽の五線譜化をめぐって―」をもとに、加筆作成した。東洋音楽学会の研究会において、筆者の発表に合わせて急遽「近衛直麿と雅楽」と題する資料の展観を開いて下さった上野学園日本音楽資料室長の福島和夫先生と、両学会において有益なコメントを下さった諸先生方に深謝申し上げる。

注

(1) 旧京都方には多、安倍、豊、山井、旧奈良方には上、辻、奥、芝、窪など、旧大阪（天王寺）方には、薗、東儀、林、岡などの家がある。雅楽局設置の前後の状況に関しては塚原康子の研究（塚原一九九九）を参照。

(2) 四〇数冊から成る雅楽の楽譜集の総称。正式には、声楽、器楽、舞の種目、楽器別に楽譜が分かれており、各「鳳笙中小曲譜上」

などのように独自の名称を持っている。「明治撰定譜」の成立については蒲生美津子の研究（蒲生一九八六）がある。

（3）明治初期の楽人作曲の唱歌については、外山友子（外山一九七八）、伊吹山真帆子（伊吹山一九七九）らの研究がある。明治初期の唱歌は、雅楽の伝統的特徴を色濃く反映したもので、西洋音楽の要素は未消化状態。

（4）鑞管、五線譜ともに東京芸術大学に現存している。ただし、鑞管は痛みが激しく、現在音の再生に関する研究が行われている。五線譜はマイクロフィルム化されている。

（5）壱越調の一九曲は次の通り。〈迦陵頻急〉〈賀殿急〉〈菩薩破〉〈壹團嬌〉〈蘭陵王〉〈春鶯囀入破〉〈胡飲酒破〉〈北庭楽〉〈酒胡子〉〈春鶯囀颯踏〉〈武徳楽〉〈酒青司〉〈新羅陵王急〉〈承和楽〉〈十天楽〉〈回盃楽〉〈迦陵頻破〉〈賀殿破〉〈胡飲酒序〉。採・訳譜者は、生年順に奥好義（笛）（一八五七～一九三三）、東儀俊龍（篳篥）（一八五七～一九二七）、多忠基（笛）（一八六五～一九二二）、多久寅（笙）（一八八四～一九三一）の四名の楽人と、西洋音楽家の広田龍太郎（一八九二～一九五二）である。楽人は基本的にそれぞれの専門とする楽器の部分を担当したものと考えられる。広田は西洋音楽の専門家として、五線譜を校閲するような立場にあったと考えられる。多忠基は大正八年の採譜に参加したあと、大正一一年に亡くなっている。大正一三年からは笛の部分は奥好義が受け持っている。

（6）四辻公賀の五男。東儀季熙の養子となる。

（7）本名季治（すえはる）。雅楽界よりもむしろ西洋音楽の作曲、新劇で活躍した。音楽関係ではオペラ「常闇」（一九〇六）、「都の西北」（一九〇七）作曲、西洋音楽エッセー『音楽通解』（一九〇七）がある。

（8）京都生まれ。一八七二年、東上。ロシア皇太子の前で童舞。一九二四年まで楽部に勤務。

（9）一八七四年、東上。芝葛房の四男、辻則正の養子となる。

（10）一九〇九～三四年まで楽部に勤務。大正の終わりころより、催馬楽の復元研究に取り組む。洋楽に雅楽の特徴を取り入れた〈平調のメヌエット〉〈夜多羅〉などの作曲も行う。

（11）一九二二～五五楽部に勤務。一九六五年日本芸術院会員。

(12) 東儀民四郎の長男。一九三三～七六年楽部勤務。

(13) 芝祐泰の三男。一九五七～八四年楽部勤務。東京芸大のほか、国立音大でも雅楽を教える。新作雅楽曲、国立劇場での廃絶雅楽曲の復元多数。

(14) 一八九八～一九三六年まで楽部に勤務。

(15) 旧華族を中心に明治二二年に設立された雅楽の愛好団体。

(16) 「西洋音楽と雅楽の融合」を目指していたかどうかについては直麿の発言からは必ずしも明確に読み取れないが、結果として、後世の松平頼則や黛敏郎の雅楽や声明に基づいたオーケストラ作品の先駆けとなっている（後述）。

(17) 大原重明（一八八三～一九六一）が作曲、作舞、作装束。大原家は代々御神楽を家業とする家柄で、重明は昭和二五（一九五〇）の歌会始まで歌披講や講頌の役を勤めた。自ら大正五（一九一六）年に「郢曲会」を組織したほか、絲竹会や雅楽普及会にも参加した。

(18) 「雅楽同志協会日誌抄」によると篳篥制作者の鈴木直八に依頼、昭和六年七月二三日完成（近衛一九三四a）。この大篳篥を用いた〈新演出法による越天楽〉の楽譜が『雅楽五線譜稿』（後出）の第六冊におさめられている。

(19) 兼常清佐（一八八五～一九五七）は東大の学部でギリシヤ哲学、大学院で日本古典音楽と音楽心理学を専攻、一九一五年には東京音楽学校ピアノ科に入学し実技も修めている。昭和五（一九三〇）年、西洋音楽（美学）の辻荘一とともに、『日本音楽集成　第一編第一輯　催馬楽』（現行催馬楽全六曲の総譜）を南葵音楽図書館から出版した。五線譜化の方法、姿勢をめぐって近衛直麿と論争を行っている（後述）。

(20) 今日の雅楽においては、伝統的楽譜と実際に演奏される音楽との間には、「隔たり」がある。「隔たり」は、多くの場合、口頭で伝えられる演奏慣習あるいは楽譜読解の約束事を理解することによって埋めることができる。しかし、音楽自体が長い伝承の過程で変化したため、「約束事」を逸脱し、楽譜と実際の音楽の関係は今日では一元的ではなくなっている。

(21) 福島和夫氏のご教示によれば、これと前後して、ロシア人音楽家、アレクサンドル・チェレプニン（Alexander N. Tcherepnin,

一八九九―一九七七）が一九三四～三七年の日本滞在中に東京で創設した出版社から直麿の五線譜〈越殿楽〉が上梓されたとの説もあるが、未確認である。

(22) 平調〈雑徳〉〈陪臚〉、壱越調〈蘭陵王〉の編成は、笛の部分にピッコロ、琵琶の部分にファゴットを加えるなど、楽曲によって若干の相違がある。

(23) 『雅楽五線譜稿』第一冊、黄鐘調と平調の〈越天楽〉（オーケストラ版）の表紙に「長途の安全を祈る　呈秀兄様　直麿」とあり、餞別として直麿から秀麿に送られたことがわかる。

(24) 日本音楽の各種目に通じその研究を行ったほか、戦前の琉球、台湾、朝鮮、中国、南洋で精力的に現地の音楽調査を行った。

(25) 「雅正な音楽」に対する概念。近世以降の日本では民謡や三味線音楽など主として庶民層で享受される日本音楽の種目を指す。

(26) 前掲、田辺の文章中に見られる楽部の楽人・上真行（一八五一～一九三七）の発言。

(27) 大篳篥は平安時代の康保年間まで用いられていたことが『西宮記』などから明らかである（寺内一九八六）。また、女性の舞楽も現在の楽部では行われないが、『年中行事絵巻』などを見ると平安時代には行われていたことがわかる。

(28) 平調における箏の調弦は現行と異なり、藤原師長（一一三八～一一九二）撰の箏譜『仁智要録』所載の調弦と近い。蒲生美津子氏の御教示によると、生前、祐泰は「研究の結果、この調弦が適当と判断される」と述べていたとのことである。

(29) 只拍子とよばれるリズム類型の楽曲における箏の音型（早掻）が、現行と異なっている。

引用文献

伊沢修二
一八八四（一九七一）「音楽取調成績申報書」『洋楽事始　音楽取調成績申報書』（東洋文庫一八八）東京、平凡社。

伊吹山真帆子

一九七九　「保育唱歌について」『東洋音楽研究』第四四号、一～二六頁。

兼常清佐

一九三〇a『日本音楽集成　第一編第一輯　催馬楽』東京、南葵音楽図書館。

一九三〇b「雅楽の譜について」『音楽世界』第二巻第一二号、四四～四七頁。

蒲生美津子

一九八六　「明治撰定譜の成立事情」『音楽と音楽学―服部幸三先生還暦記念論文集』東京、音楽之友社、二〇五～二三八頁。

近衛直麿

一九三一　『蘭陵王破』（五線譜）『音楽世界』第三巻第七号、二五七～二六四頁。

一九三三　（三四）『雅楽五線譜稿』近衛家発行。

一九三四a『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（頁、丁づけなし）。

一九三四b「雅楽の譜の欧風化―兼常博士の完成された―」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『音楽世界』第二巻第一一号、一九三〇年一一月、八四～八九頁）。

一九三四c「雅楽五線譜化の悩み」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『音楽春秋』一九三〇年一二月）。

一九三四d「蘭陵王の編曲について」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は一九三〇年一二月か。出典不明）。

一九三四e「再び兼常博士に」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『音楽世界』第三巻第一号、一九三一年一月、七四～七六頁）。

一九三四f「舞楽装束と舞台を得た悦び」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『音楽世界』第三巻第五号、

一九三一年五月、一一二～一一五頁）。

一九三四g「舞楽蘭陵王の音楽」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『音楽世界』第三巻第七号、一九三一年七月、九一～九五頁）。

一九三四h「雅楽の将来」（上）（下）『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は『時事新報』一九三一年七月二〇日、二一日のコラム「東洋趣味」）。

一九三四i「宮中に残る純粋音楽舞楽の話」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（初出は一九三一年七月。出典不明）。

一九三四j「雅楽同志協会の雅楽と舞楽」『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行（ジャパンツーリストのために、脱稿は一九三〇年二月。発表は一九三一年一二月）。

一九三四k「雅楽の新しい扱ひ方（大篳篥の活用）」（生前未発表）『近衛直麿遺稿雅楽篇』水谷川忠麿発行。

近衛秀麿

一九六〇　『近衛秀麿　越天楽』（現代日本音楽選）、東京、音楽之友社。

須永克巳

一九三三　「近衛直麿氏と雅楽」『近衛直麿追悼録』室淳（発行）、五五オ～五八ウ。

田辺尚雄

一九三一　『世界音楽全集18　日本音楽集』東京、春秋社。

一九三三　「日本音楽の楽譜に就て」『近衛直麿追悼録』室淳（発行）、六三オ～六四オ。

塚原康子

一九九三　『十九世紀の日本における西洋音楽の受容』東京、多賀出版。
一九九八　「明治前期の宮内省楽部―近代日本の宮廷音楽制度の再検討」東洋音楽学会第四九回大会（於南山大学）口頭発表。
一九九九　「明治三年雅楽局設置前後」『昭和音楽大学研究紀要』第一八号、二一～三七頁。
寺内直子
一九八六　「奈良・平安時代における雅楽の打楽器法の変遷―舞楽と管絃―」『雅楽界』第五九号、東京、小野雅楽会、二二〇～二五七頁。
外山友子
一九七八　「幼稚園唱歌事始」『東洋音楽研究』第四三号、一～五一頁。
皆川達夫
一九八五　『楽譜の歴史』東京、音楽之友社。
室淳（発行）
一九三三　『近衛直麿追悼録』。

一九九九年七月二二日、直麿氏命日に脱稿

表一　雅楽同志協会演奏会一覧（昭和6年1月～7年6月まで）

年 月 日	演奏会	曲　　目
6．1．17	第一回演奏会	管絃　平調　音取、五常楽急、皇麞急、老君子、嘉辰（朗詠） 越天楽、雅徳（舞楽なし）
6．2．7	第二回演奏会	管絃　壱越調　音取、賀殿急、陵王破、胡飲酒 新豊（朗詠）、武徳楽（舞楽なし）
6．2．19	サハロフ夫妻招待 舞楽私演	管絃　平調　音取、越天楽 舞楽　陵王、納曽利
6．3．14	第三回演奏会	管絃　平調　音取、三台鹽急、春楊柳、越天楽、小娘子、王昭君 舞楽　高麗楽（曲目不明）
6．4．11	第四回演奏会	管絃　双調　音取、席田、春庭楽、胡飲酒破、酒胡子、武徳楽 舞楽　高麗壱越調小音取、胡蝶
6．5．16	春季大公演	管絃　黄鐘調　音取、西王楽、越天楽 舞楽　振鉾、羅陵王、納曽利、還城楽、長慶子
6．6．13	第六回演奏会	管絃　盤渉調　音取、春過、青海波、越天楽（残楽三返） 舞楽　筑波神楽、振鉾、延喜楽、長慶子
6．9．26	第七回演奏会	管絃　太食調　音取、合歓鹽、輪鼓褌脱 舞楽　振鉾、蘭陵王、八仙、長慶子
6．10．21	第八回演奏会	管絃　壱越調　音取、入破、胡飲酒破 舞楽　振鉾、迦陵頻、納曽利、長慶子
6．11．3	増上寺尼宮大親修	舞楽　陵王、胡蝶、長慶子
6．11．4	東京美術学校	舞楽　振鉾、陵王、納曾利
6．11．5	増上寺	舞楽　還城楽、仁和楽、長慶子
6．11．26	第九回演奏会	管絃　平調　音取、更衣、越天楽（大篳篥付） 舞楽　振鉾　抜頭、仁和楽、長慶子
6．12．17	第十回演奏会	管絃　双調　音取 舞楽　其駒、還城楽、長慶子
7．1．28	第十一回演奏会	管絃　黄鐘調　音取、青海波、拾翠楽 歌拔講 舞楽　蘭陵王、八仙、長慶子
7．2．11	建国祭（三越ホール）	舞楽　陵王、仁奈楽、迦陵頻、納曾利、還城楽
7．2．23	第十二回演奏会	管絃　盤渉調　音取　輪臺、白柱 舞楽　万歳楽、落蹲、長慶子
7．3．26	第十三回演奏会	管絃　なし 舞楽　筑波神楽、迦陵頻、胡蝶、長慶子
7．4．26	第十四回演奏会	管絃　太食調　音取、傾盃楽、王昭君 舞楽　振鉾、桃李花、還城楽、長慶子
7．5．24	第十五回演奏会	管絃　壱越蝶音取、春鶯囀颯踏、胡飲酒破（残楽） 舞楽　韓神、抜頭、長慶子
7．6．20	第十六回演奏会	管絃　平調　音取、春楊柳、小郎子 舞楽　甘州、落蹲、長慶子
7．6．21	オリンピック壮行会	舞楽　還城楽

演奏会場
第一回：神田明神社務所、第二～三回：市ケ谷八幡社務所、第四～十六回：丸ノ内生命保険協会講堂
オリンピック壮行会：日比谷公会堂

表二　近衛直麿『雅楽五線譜稿』一～九（東京芸術大学附属図書館蔵 W768.2/Ko8）

第一冊（オーケストラ版）
　黄鐘調　〈越天楽〉
　平調　〈越天楽〉〈雞徳〉〈音取〉〈更衣〉
第二冊（オーケストラ版）
　平調　〈陪臚〉（只）
　壱越調　〈蘭陵王〉〈音取〉
　高麗壱越調〈Nasori pour danse〉
第三冊（雅楽採譜）
　平調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）
　黄鐘調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）
　盤渉調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）
第四冊（雅楽採譜）
　平調　〈陪臚〉（夜多良）（三管、三鼓）
　　〈陪臚〉（只）（三管、両絃、三鼓）
第五冊（雅楽採譜）
　太食調　〈還城楽破〉（夜多良）（三管、三鼓）
　壱越調　〈武徳楽〉（三管、両絃、三鼓）（昭和4年11月の日付けあり）
　六調子　〈音取〉
　雑　スケッチ、パート譜
第六冊（雅楽採譜、「近衛直麿雅楽用箋」使用）
　平調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）唱歌（ローマ字）
　黄鐘調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）唱歌（ローマ字）
　盤渉調　〈越天楽〉（三管、両絃、三鼓のスコア）唱歌（ローマ字）
　平調　〈新演出法による越天楽（平調）大篳篥付〉伝統楽器＋大篳篥
　　〈陪臚〉（只）（三管、両絃、三鼓）唱歌（ローマ字）
　　〈陪臚〉（夜多良）（三管、三鼓）唱歌（ローマ字）
第七冊（雅楽採譜、「近衛直麿雅楽用箋」使用）
　壱越調　〈蘭陵王〉（管絃）（三管、両絃、三鼓のスコア）
　　〈蘭陵王〉（舞楽）（三管、三鼓のスコア）
　　〈陵王乱声〉（還城楽用）〈囀〉
　　〈Genjoo-raku〉（陵王乱声）
第八冊（雅楽採譜、「近衛直麿雅楽用箋」使用）

高麗　〈納曾利破〉〈納曾利急〉
壱越調　〈武徳楽〉（三管、両絃、三鼓）唱歌（カタカナ）
双調　〈鳥急〉（三管、両絃、三鼓）唱歌（カタカナ）
平調　〈五常楽急〉（三管、両絃、三鼓）唱歌（カタカナ）
催馬楽　〈更衣〉スコア、歌詞ローマ字
双調　〈酒胡子〉（三管、両絃、三鼓）
高麗　〈胡蝶〉
第九冊（雅楽採譜、「近衛直麿雅楽用箋」使用）
盤渉調　〈白柱〉（三管、両絃、三鼓）唱歌（ローマ字）
太食調　〈合歓塩〉（三管、両絃、三鼓）唱歌（ローマ字）
黄鐘調　〈千秋楽〉（笛、篳篥のみ）唱歌（カタカナ）
〈拾翠楽〉（スケッチ）
〈拾翠楽〉（三管、両絃、三鼓）
盤渉調　〈青海波〉（笛、篳篥のみ）唱歌（カタカナ）
平調　〈雞徳〉（三管、両絃、三鼓）
雑

近衛直麿略年譜

備考『近衛直麿追悼録』所載の「略年譜」、および『近衛直麿遺稿雅楽篇』をもとに作成。

明治	
33年8月30日	父・篤麿、母・貞子の三男として生まれる。
35年	弟・忠麿生。
37年	父・篤麿没。
40年	学習院初等科入学
大正	
2年	学習院中等科入学。病気で欠席がち。
3年	暁星中学編入。
9年	弟・忠麿、水谷川家に養子。
9年5月	処女詩集『和絃』出版（敬文館）。
10年	戯曲「生玉依と大物主」を雑誌『象徴』に発表。
11年4月	ホルン演奏。
13年	笙を薗十一郎に習い、絲竹会に入会。
昭和	
1年	川島美祢子と結婚。
2年7月	東儀民四郎に篳篥師事。民四郎は「雅楽普及会」を昭和3年に創設。
3年11月	東京日日新聞主催「御大典奉祝音楽会」で〈越殿楽変奏曲〉初演。（宮城道雄と共作）
5年1月	「雅楽普及会」に参加。
5年2月	「雅楽同志協会の雅楽と舞楽」をジャパンツーリストのために脱稿。発表は昭和7年12月。
5年11月	兼常清佐と五線譜化をめぐり論争。『音楽世界』に「雅楽の譜の欧風化－兼常博士の完成されたー」を掲載。 パルロホーン蓄音機会社のため、雅楽〈陵王〉吹き込み。
5年12月	『音楽春秋』に「雅楽五線譜化の悩み」を掲載。 日本放送交響楽団を自ら指揮、オケ版〈陵王〉演奏さる。
6年1月	「雅楽普及会」脱会。「雅楽同志協会」設立。 『音楽世界』に「再び兼常博士に」を掲載。
6年2月	日比谷公会堂の「近衛秀麿帰朝歓迎楽会」でオケ版〈越殿楽〉演奏さる。 日本放送交響楽団を自ら指揮。オケ版〈蘭陵王〉〈更衣〉〈陪臚〉演

	奏さる。
6年3月	三越に特注の舞楽装束完成。
6年3月	このころ「蘭陵王の編曲について」を執筆か。
6年5月	琵琶を多忠龍に師事。「舞台装束と舞台を得た悦び」を『音楽世界』に掲載。
6年6月	雅楽同志協会「月報」創刊。
6年7月	『音楽世界』に〈蘭陵王破〉の採譜と「舞楽蘭陵王の音楽」を掲載。「雅楽の将来」を『時事新報』に掲載。鈴木直八に依頼の大篳篥完成。「宮中に残る純粋音楽舞楽の話」を発表。
6年8月	雑誌『童話文学』に「蘭陵王の話」を掲載。
6年9月	ニホンレコードで神楽付物の録音。 雅楽同志協会第七回演奏会で笙を吹く。これ以後、琵琶か太鼓のみ。
6年11月	「雅楽の新しい扱ひ方（大篳篥の復活）」を脱稿か。（生前未発表）
7年6月28日	入院。
7年7月22日	逝去。