

第3回

講演者：植村幸生氏（東京藝術大学 教授）

講演題目：20世紀前半における朝鮮宮廷音楽と日本人研究者：

田邊、兼常、石川の事績とその評価

日時：2024年2月16日（金） 午後6時30分～8時

【講師プロフィール】



1963年横浜市生まれ。東京藝術大学大学院修了。1989-91年、韓国ソウル大学校に留学。上越教育大学専任講師、助教授を経て、現在東京藝術大学音楽学部教授。東洋音楽学会理事、会長を歴任。専攻は韓国・朝鮮を中心とする東アジアの音楽史と民族音楽学。録音資料を利用した音楽の復興と研究、植民地主義と音楽研究の問題にも取り組む。著書に『アジア音楽史』（共編著、1996）『韓国音楽探検』（単著、1998）『東洋音楽史』（田邊尚雄著、校注、2014）『民族音楽学12の視点』（共同執筆、2016）『朝鮮の音楽』（兼常清佐著、韓国語共訳、2022）ほか。

司会（六反田豊氏）：それでは、定刻になりましたので、2023年度第3回の東京大学コリア・コロキウムを始めたいと思います。本日も講演いただきますのは、東京藝術大学の教授でいらっしゃいます植村幸生先生です。講演題目は、「20世紀前半における朝鮮宮廷音楽と日本人研究者：田邊、兼常、石川の事績とその評価」という題目でご講演いただきます。

まず、私の方から簡単に、植村先生についてご紹介させていただきます。植村先生は、現在東京藝術大学の音楽学部で教鞭をとっておられます。ご専門は、東アジアの音楽史と民族音楽学ということなんですけれども、特に朝鮮を中心としてこれまで研究を進めてこられました。具体的には、朝鮮の植民地期において日本人の学者などが行った、民族音楽としての朝鮮の音楽の調査に関わるものですか、そういうことに幅広く取り組んでこられて、まさにこの分野の第一人者と言っても過言ではないのではないかと思います。本日も、先生が長年取り組んで来られたテーマに関してのお話等を伺える、良い機会になるのではないかと

思います。

それでは、早速ご講演いただきたいと思っております。よろしくお願いいたします。

【植村幸生氏講演】

植村幸生氏：改めましてご挨拶申し上げます。東京藝術大学の植村と申します。

お断りがあります。本日のパワーポイント資料の一部に楽譜の引用があるのですが、それをここで使用する許諾は得ているのですけれども、二次的な使用や配布ができないものが含まれているため、配布資料は作りませんでした。ご了承ください。

今日の内容は、私にとっては20年以上前に手がけた古い論題と、ごく最近になって得た結果とのチャンポンできております。なんでそんなに間が空いてしまったかという、私がサボっていたという事に尽きますが、その間に、今日お話しする内容についての研究の状況がうんと変わってきているということもあります。20年前にこうしたタイトルで音楽大学ではない所でお話することはかなり物珍しいことであったかと思います。文

化・社会の研究の中で、芸術の研究というのはやや特殊化されていたという傾向があったと思います。特に文学とか美術と比べて、音楽とか舞踊、あるいは料理といった（私は料理も芸術だと思いが…）分野が人文科学の中で位置を占めることが、随分あとになってからだと思います。

しかし、今や音楽について研究した成果を発表したり、討論したりということが、人文科学として普通に行われるようになってきたというのは、大きな変化だと思います。これもその一つだと思います。

もう一つは、今日のテーマにある「20世紀前半」、実はタイトルを「植民地期」としようか若干迷った結果このようにいたしました。この時期における韓国朝鮮の文化の研究の状況が近年変わってきているということがあると思います。音楽に限っても、それまでは、この時代を対象とする研究は非常に微々たるものでありました。その時代を生きた方々がたくさんいらっしゃったということも、また理由としてはあるでしょうが、そういった方々の次の世代から、新たな角度からの研究が始まるようになってきたということが、近現代史ではよくあることかも知れません。ともかくこの20年の間に大きな研究上の進展があったと言えます。

私は、田邊、兼常、石川という三人の日本人音楽学者ないしは作曲家が、どのように朝鮮宮廷音楽に関わりを持っていたかことについてお話をしたいと思います。

はじめに

20世紀前半に、今申し上げた李王職雅楽部というのが宮廷音楽の命脈を維持しましたが、それが存続することに関しては、日本人音楽学者の田邊尚雄（たなべひさお）（1883-1984）が大きく関わったことが知られてきました。彼は1921年に調査を通じてその存続を働きかけたということが言われています。しかし、そ

の背景には儀礼音楽としての宮廷音楽を、あえて存続させようとする朝鮮総督府側の政策的関与があったと私は考えております。また一方、田邊の側からしても、この李王職雅楽部が伝える祭礼音楽は、自らのパースペクティブとしての東洋音楽という概念によく合致するものであるということで、その調査の結果をそこに組み込み、宮廷音楽伝統を柱とした東アジア音楽、あるいは田邊の言う東洋音楽の一体性に結びつけようとした、ということがありました。

田邊尚雄と並んで、大正から昭和の初期に活躍した音楽学者として兼常清佐（かねつねきよすけ）（1885-1957）という人もいました。彼と田邊はライバル関係にあったと言えますが、兼常は実は田邊の調査よりも10年も早く朝鮮に赴いて宮廷音楽ほか朝鮮の伝統音楽の短期的な調査を行いました。そしてその結果を著書に残しました。これは、日本人研究者による、あるいは研究的なアプローチとしての朝鮮音楽に対する初めての本格的な調査であったと言えますが、その独自性や洞察、独自の認識にもかかわらず、その内容は長らく知られてきませんでした。

もう一人、石川義一（いしかわぎいち）（1887-1962）という人は、田邊尚雄の世話で、李王職雅楽部の伝承する宮廷音楽を五線譜に採譜しました。彼は作曲家であったので、それは得意であったわけですが、その楽譜はほぼ失われていたと考えられてきました。ところが、近年石川の遺品のなかに、大量の採譜が残されていることがわかり、その調査をすることができました。その結果を、今日はお話しをしたいと思います。日本語でこのお話をするのは、今日が初めてになります。それを通じて、石川の音楽認識、あるいはこの採譜が音楽家たちに受け入れられなかった理由などを探ることもできます。また、彼ら三名だけではなく、同時代の朝鮮人研究者や音楽家の活動も、もちろんあるわけで、それとの相関を検討す

ることによって、帝国日本における学知の一環としての「朝鮮音楽史」、あるいは「朝鮮音楽理論」の成立過程を知ろうというのが私の目論見となります。

1. 李王職雅楽部の成立と活動

まず李王職雅楽部という組織についてです。朝鮮時代には宮廷音楽の演奏と教習を担った組織として掌楽院（しょうがくいん・장악원）というのがありました。しかし、それは19世紀末以降、度々の名称変更と度重なる人員削減を経て、李王職雅楽部（当初は雅楽隊）へと変貌していきました。人員は掌楽院の時代に比べると10分の1以下になってしまいました。しかし併合後も李王家のために祭礼楽や宴礼楽の演奏を行い、当然祭礼楽の場合には、祭礼に伴って演奏が続けられました。しかし、一方では1920年代後半以降は新しい活動も見せていきます。たとえばレコードに録音したり、ラジオ放送を通して日本本土にまで演奏を届けることもありました。また、公開演奏会を定期的に行い、そこでは新しい曲や、新しい合奏形態を試みることもありましたし、外国からの賓客を迎える時の迎賓的な演奏もありました。私はこれらの傾向をひっくるめて「オープン化」と呼んでおります。

また同じ頃からは、雅楽部内外の人物によって楽曲が整理されたり採譜がされたりしました。いわゆる西洋の五線譜への採譜もあり、井間譜（チョンガンボ）と言う、マス目に譜字を入れてリズムを示しながら旋律も示すような伝統的なやり方でも、採譜がなされました。また、理論的研究、歴史理論の研究も進められて行きました。

教習や養成に関しては1919年に養成所が開設されて以降、定期的に学生を募集し、徐々に世襲制から近代的な学校制度へと移っていきました。その養成所の中なかでは、一般学科、国語や歴史なども教えましたし、西洋音楽理論も学ばれま

した。

解放後は1951年に李王職雅楽部を継承するかたちで国立国楽院が成立します。これは現在に至る組織です。そして、雅楽部の在職の音楽家たちは、その国楽院をはじめ、やはり1950年代ごろの韓国に次々に生まれた音楽大学等で教育と演奏にあたるという経緯を辿りました。

資料図版をちょっと見ていただきますが、左側は、1930年代の公開演奏会の様子です。お分かりのように指揮者が立っているんですね。こういうやり方はもちろん新しいやり方でした。また、楽器や演奏家の配置も、今日の演奏慣習につながるようなものでもあるんですけども、当時としては新しい傾向であったと言えるでしょう。

右側は《皇化萬年之曲》と言う、神武紀元2600年を記念して創作された楽曲の演奏の様子です。この新作曲は、そうした作曲の経緯から韓国ではいわば負の歴史とみなされ、研究もなされて来ませんでしたけれども、最近になって、この曲の研究的な見直しも行われるようになりました。作曲者は、金琪洙（1917-1986）という、後で述べることになる人物であり、彼にとってもこの曲は最初の本格的な国楽管弦楽の作品でありました。

2. 田邊尚雄の朝鮮雅楽調査（1921）

田邊尚雄は、日本における日本・東洋音楽研究の第一人者と呼ばれた音楽学者でありました。そして彼は1938年に発足した東洋音楽学会の創立当時から36年間も会長であった人物です。彼は東京帝国大学で物理学を専攻しましたが、音楽に長じていたことから、長岡半太郎の勧めで音響学を専攻しました。一方で音楽の修行も続けた人でした。

音律の研究からスタートした彼は、1920年代に入りますと正倉院楽器の調査をはじめとして、日本、東洋各地の音楽を実地に調査するという、今日でいえばフィールドワークのようなことを積極

的に、精力的に行いました。そのうちの1921年の朝鮮調査が、日本国外での、(当時朝鮮はすでに日本でしたが)初めての調査になりました。その後彼は、半ば在野のような形で教職にありましたが、しかしこの分野の第一人者として政財界との繋がりも非常に多く、交友関係の広がった人です。そしてまた長生きでもあったので、100冊を超える膨大な著作を長い生涯の中で残しました。1981年には文化功労者にもなりました。

この田邊の朝鮮音楽調査に関しては、1970年に『中国・朝鮮音楽調査紀行』(音楽之友社)という本が出ていますが、すでに1920年代の段階で細かい記録が残されています。この本は、それをもう一回出版したようなものです。その本によりますと、彼は宮内省楽部に務めていましたが、その楽長にあたる人から、朝鮮の雅楽というのがいま存廃の危機にある、無くなってしまいそうだ、あるいは無くなるものがほぼ決まっているということを知り、それを聞いて、それであれば、一度調査をしたい、できれば保存も図りたいと申し出て、調査に及びました。あくまで彼の言によればですが。そして、ほぼ2週間の滞在の期間に李王職雅楽部に赴いて、映画撮影、音律測定、楽書あるいは楽器の調査、あるいは一般向けに音楽に関する講演会や音楽指導などもしましたし、平壤に行って妓生学校の訪問もしております。彼の朝鮮訪問にあたっては、総督府の幹部や李王家の関係者、あるいは様々な当時の朝鮮人高官たちが、全面的に協力しました。特に映画は総督府所属の活動写真班によって撮影されました。そして、この映画は彼の帰朝報告でもしばしば活用されて上映されました。彼によると、帰国後、宮内省の次官と協議を行い、李王職雅楽は保護されるに至ったと、つまり、自分がそれを窮地から救ったと述べています。

朝鮮総督府の関与

私はその調査経緯を前から知ってはいませんが、何か、一つの美談として終わることでは無いのではないかと、思いまして調べてみました。まず、映画撮影に関してなんですが、田邊が要請して総督府がそれに応えて映画を撮ったということになっているんですが、事前に撮影を予定していたとは考えにくく、むしろ総督府側からそれを提案されて、それを受けたとみるべきではないかと思えます。と言いますのも活動写真班、それを管轄する総督府情報委員会というのが1920年にできたばかりで、映画がいわば朝鮮事情の宣伝に有効であるということが考えられ、総督府の重要な事業と位置付けられていたからであります。また、それが無かったとしても、総督府が田邊の調査を受け入れた時点で、総督府側にはある程度、雅楽部を存続させる準備があったと見るべきだとも考えられます。と言いますのも、1921年4月に彼の調査が行われましたが、すでに同年3月の段階で保護する決定というのが新聞記事として取り沙汰されています。また、斎藤實朝鮮総督の残した文書の中に、すでにその雅楽部存続の意向が李王家から伝えられているということが、メモ書きとして残っています。そういうことを考えると、雅楽部存続の方針というのは既に調査以前にある程度予定されていたと考えるべきだと思っています。

そうした雅楽部の保護を決定した理由としては、李王家に対する総督府の懐柔的な政策があったと私は思っています。つまり、三・一独立運動以降、総督府のいわゆる文化政治の中で、李王家に対する処遇を確立すること、あるいは、いわゆる両班を中心とする旧勢力を納得させ、封じ込めるかということが政策課題としてあったからです。

これに関して、今村鞆(1870-1943)、彼は民俗学者としても知られていますが、警察官僚であり、総督府の人物でありましたが、その今村がこのようなことを残

しています。つまり、政治勢力としての李王家というのは、もう無いに等しいのだけれども、形式面を維持することによって、礼式を重んじる旧勢力の批判をかわす必要があるということを、いくつかの文書の中で残しています。

例えば、今村が書いた「李王家の祭祀」(1926)という論説で、このようなことを述べています。「李王家の祭祀は、一家の私事である」、つまり、公的なことではもはや無いということですが、「しかし、學問上保存すべき価値ある部分は」あるので、それは永く伝えるべきであると。特に、祭具祭礼に関しては非常に古い伝統を残していて、本場である中国には無いものがいまだに残っている。古代的なものである。これは驚きである。そして田邊尚雄も述べている通り学術的にも珍しいものである、と今村は述べています。そう言いつつ、旧態依然たる現状の祭祀は当局の人たちによって時勢に適合されるように考慮せられるものである、そして、そういう整理を阻止するような抵抗勢力は無いであろう、無いことを信じる。という、半ば恫喝のように釘を刺しています。このように田邊の言説を利用するような形で、李王家の祭祀の保護を正当化するという論理が、総督府側にあったというふうに私は思っています。

田邊の雅楽「発見」と彼の音楽観

一方、田邊にとってもこの雅楽部に残された音楽というものは重要なものでありました。つまり、失われたはずの古代中国の祭礼雅楽が文廟祭礼楽として現存しているということを、彼が高く評価したからであります。田邊にとって、中国の祭礼雅楽というのは、東洋音楽の中心に位置するべきものであり、東洋音楽文明の中心をなすという位置付けであったと思われる。そうした、「華夷秩序」的な、あるいは儒教的な礼楽的な音楽観に合致するものであったということです。

彼は、その発見の驚きを次のように述

べています。「恐ラク世界ニ於ケル最モ珍奇ナル遺跡ノーツデアラウト思フ」。また、色々な楽器が、現在も演奏されているというのは、博物館や正倉院の陳列品とはおよそ段違いのものである。生きた伝統としてここにあるということは驚きだ、と言っています。この調査で、田邊が撮影した李王職雅楽部の写真は、彼の著書に繰り返し掲載され、彼の「東洋音楽」概念の具体的なイメージとして流布していくことになります。写真に写った楽器と楽人の姿というものは、彼にとっては日本帝国の中にこうした音楽があるということの生きた証拠になるわけですよ。映画も同様の役割を果たしたのですけれども、戦後このフィルムが行方不明になってしまいました。

映画フィルムの行方について田邊は、先ほど述べた『調査紀行』の中で、戦後このフィルムを貸して欲しいと言ってきた人たちがいた、その人たちは朝鮮民主主義人民共和国の人たちであった、彼らに貸したところ返ってこなかった、ということ述べています。その後の行方がいまだにわかりませんが、私はひょっとしたら平壤にまだ残っているんじゃないかと思っています。と言いますのは、1994年に平壤で発行された『조선민족악기(朝鮮民族楽器)』という出版物(박형섭 編著、문화예술통합출판사)の中に、明らかに田邊の調査時に撮られた写真と並んで、それと同時に撮られたと思しき、しかし田邊の著作には全く出てこない写真もあるからです。それはひょっとしたら映画から起こしたものかもしれないし、あるいは別途に撮った写真なのかもしれないですが、いずれにしても、田邊の調査時の資料が平壤に行っているというのは確かだ、それを使っていると思われます。

さて、田邊は朝鮮滞在中に何回か講演会を行っていますけれども、その中でこのようなことを述べています。中国の音楽が日本に伝来したときに小規模になり少し形を変えて、雅楽として今日まで伝えられて来た。一方、朝鮮の方は古い形

のままで大規模に保存されている、と言って、つまり大きなルーツとしての中国雅楽というものが、日本と朝鮮に伝わって来ていて、よりその原型に近いものが朝鮮にある。なので、内地人、つまり日本人が李王家の雅楽を保護し尊重する責任があると思うと、こういう言い方をしています。

これは一般向けの講演なので、厳密には正しくないところがあります。というのは、日本の雅楽と中国の雅楽を直接に結びつけることはできないんですね。これは全く系統が違う音楽なので、結びつけることには無理があるし、田邊はそのことをわかっているにもかかわらずこういうふうな言い方をしています。

しかしここで重要なのは、その李王家の雅楽が中国雅楽の遺制であるということであり、そしてそれが今や日本帝国の中にあるということなので、日本人がそれを尊重し保護する責任があるんだという田邊の考え方だと思えます。

宮廷音楽保護と脈絡の変化

このように田邊が願い、実現した朝鮮宮廷音楽の「保護」は、雅楽部への財政上の援助や養成所の整備によって現状維持をするという形で、それが達成されたと言えます。つまり、田邊の調査は、総督府の雅楽部保護政策のサポートという役割を果たしてはいるのですけれども、先ほど述べた前後関係からすると一種のアリバイ作りのようなものであったとすることができます。また、ここには田邊の発想として音楽は保存可能、あるいは保護可能な文化財であるという、一種の美学的な前提があったと言えます。その前提とは、宮廷音楽というものは、それ以前からの脈絡を離れても価値のあるものであるという、つまり、脈絡の変化に耐えるものであるという考え方を伴うものであり、また、自然にその脈絡の変化を強く促したとも言えます。

それが先ほど言った、雅楽部のオープ

ン化ということです。オープン化されることによって、それまではごく限られた形でしか演奏されてこなかった文廟祭礼楽、宗廟祭礼楽までも公開の対象になっています。このことは、オープン化による「秘儀性の払拭」をより徹底させたと言えます。結果的に雅楽部は、その期間中に、王家の付属機関であっただけではなく、由緒ある古典音楽を伝承する団体としての性格をより強めたとも言えると思います。このように宮廷音楽は、秘匿から公開へという道筋を辿るわけですが、植民地という舞台上、王家の権威の表象としての宮廷音楽が、どのようにその形態や機能を変化させながら運用されていったのか、というテーマを考えるには、とても面白い問題ではないかなと思っています。総督府はすでに、朝鮮旧慣調査を1910年代におこなっており、また先ほど述べたように王家の側から雅楽をはじめ、そのほか様々な由緒あるものを保存して欲しいという要請がありました。そうしたことも関連づけて考える必要がありますし、王家そのものの政治的動向も併せて考える必要があると思っています。

3. 兼常清佐の朝鮮音楽調査 (1911)

兼常清佐という人物は、京都帝大で最初はギリシア哲学を、そして心理学を学び、当時の心理学の一環として音楽の研究にも取り組んだと言えます。彼は、「日本の音楽に就いての一観察」という博士論文を書いて、音楽学としては日本で初めて文学博士となった人物です。その後ドイツに留学し、2年ほどして帰って来ますが、その後はずっと在野の音楽評論家、音楽学者として活躍しました。非常に筆の立つ論客であったのですが、彼の論調はいささか挑発的、攻撃的なものが多かったと言われます。例えば、のちに「ピアニスト無用論」などと揶揄された議論があるんですけども、「ピアノは鍵盤を押せば音が鳴るのではないか、猫が押

しても同じではないか」と言って、ピアニストなんてものはいらぬ、ピアニストが何か技術があると言って偉そうにしているけど、ピアノから音を出すということだけであれば、それは猫でもできるみたいなことを言って、日本の洋楽界からはかなり疎んじられた人です。また、日本音楽の研究をしていたにもかかわらず、日本音楽はダメだということを言って、邦楽界の人たちもかなり怒らせました。そうしたことがあったために、同時代者からは敬遠というより、ほとんど嫌がられるような存在でもありました。しかし、本人は自由闊達な精神の持ち主であったということは確かなんですけれども。

彼は、日本音楽の研究に関しては、非常に計量的・分析的な方法を先駆的に取り入れ、また、音楽と言語の関係に関心を持ちました。彼が残した音階分析などは、のちに小泉文夫(1927-1983)がとった日本音楽の音階分析の先駆けとも言われています。

彼は日本民謡の収集にも積極的でありました。しかし、その民謡の収集成果は火事で焼けてしまい、残るものがありませんでした。1930年代には、無形文化財の概念ですとか、プロレタリア音楽運動等にも一定の関心や理解を示しているなど、当時としてはかなり先端的な議論を展開したんですけれども、先に述べたような彼の性格も災いして、表舞台に立つことがなかなか出来ない人でした。その意味で田邊尚雄とは正反対であったと言えます。実際、田邊尚雄と兼常の間も実際に仲が悪かったということもあります。

兼常の朝鮮調査

さて、兼常が行なった朝鮮調査は1911年から12年にかけてではないかと考えられています。おそらく11年の年末でありましょう。非常に短期間であったようですけれども、李王職雅楽隊をはじめとして様々な音楽の場に赴いています。

これにあたっては、当時、京都帝大で東洋史を教えていた内藤湖南(1866-1934)が後援、支援というか便宜を図るなどの関係を持ったようです。内藤自身が朝鮮の音楽に一定の関心を持っていたことは明らかで、特に1926年には「宋楽と朝鮮楽との関係」という論文を執筆しています。また、高浜虚子(1874-1959)が1911年に発表した『朝鮮』という新聞小説があるんですが、これも兼常にとっては一定の情報源として機能したようです。

調査の結果は、兼常の最初の著書である『日本の音楽』という本の第三編「朝鮮の音楽」、および第四編の一部に収められています。これは今まで知られておらず、特に韓国で知られていませんでしたので、2022年に李知宣さんという方と共同で翻訳して韓国で出版することができました。

兼常がこの調査において見せた問題意識は、朝鮮の人々がどのような音楽意識を持っているかということ、音組織の面から明らかにするということであり、それと、数理的に構築された「支那の楽論」と彼が言うところの、中国の文献上の音律理論との関係を究明するところがありました。彼は、朝鮮の伝統音楽というものは、大きく二つに分けられる、それは「支那の音楽」と「朝鮮の音楽」であると言い切ります。「支那の音楽」と彼は何回もこういう言い方をしますが、その意味は宮廷音楽のことです。一方、朝鮮の音楽と言っているものは、今日でいうところの狭義の「正楽(정악)」、および「民俗楽(민속악)」にあたるものであり、彼は民間の音楽という言い方もします。さらに細分しますと、彼が「支那の音楽」と呼んでいるものは、「雅部祭楽」(今日の文廟祭礼楽)、「俗部祭楽」(同じく宗廟祭礼楽)、内吹という軍楽、それから郷楽(향악)、すなわち固有の宴礼楽が入ります。またそのなかには民間の音楽との中間的なものもあっていいます。

一方、民間の音楽とは「妓生の音楽」と

「俳優の音楽」、この場合にはパンソリなどがそれにあたりますが、こういったものを指しています。

また、朝鮮の人々の音楽意識を解明するために、彼は実験的なこともやっております。編鐘や編磬といった、音律の決まっている楽器のピッチを測定しており、それと三分損益法から導かれる理論上の音律との関連を見るという試みをしました。また、音楽家自身が音というものをどのように考えているのかを知るために、音楽家三人に楽器を調律させたり、彼らが実際に使っている楽器のピッチ測定をしたりして、その結果を導き、三分損益法の音律と結構近いということを主張しています。

また、兼常はそうした理論的な興味を、実際の音楽の音階論としても展開しております。この辺については詳しくは省きます。しかし、音階とか音の高さの組織については詳しく考えているんですけれども、リズム的な側面には結構無頓着で、いわゆるチャンダン（長短）と言われる特徴的なリズム型については、何も彼は述べていません。なぜそうなのか、理由ははっきりしません。

一方、文献としては『楽学軌範』とか『蘭溪遺藁』とか『俗楽源譜』とか、こういった書物が存在することを書いてますし、特に『楽学軌範』は重要であると、ここから本当の音楽史が始まる、なども評価しています。

彼は色々な採譜も行なっており、これも 1910 年代の仕事としては結構画期的なものであります。そのうちのいくつかを紹介したいと思います。例えば、宗廟祭礼楽のうち、《龍光貞明》(当時は《烈光貞明》と呼ばれていた)の採譜です。ただこれは、実際の音を聞いて書いたというよりは、既存の楽譜を訳譜して、つまり別の記譜法から五線譜に写して、さらに実際の音を聴いて修正を若干加えて書いたものであろうと考えることができます。と言いますのは、『俗楽源譜』という古楽譜に書かれた同じ曲の楽譜をみると、一

拍の音符と二拍の音符があることがわかります。譜字のあとに一つ隙間が空いていけばそこが二拍分になります。兼常の楽譜は、これを単純に五線譜に写しとるようにして、つまり訳譜をして書いていることがわかります。

これはもちろん、このような古楽譜があるから訳譜をしているのであって、そうでないものに関しては、自ら音を聴いて楽譜をとっております。例えば、歌曲（カゴク）の楽譜があり、彼はこれを民間の音楽と位置付けていますが、これは実際に音を聴いて書きとったと思われるものです。歌曲ですから、歌詞があるはずなのですが、彼は歌詞について何にも書いていません。

また、路上の飴売りの声を採譜したものもありますが、これも売り声ですから、歌詞に当たるものがあつたはずですが、何も書いていません。しかし一方で、彼は朝鮮人の語調について考え、俗謡の原始の形について考えると、「確かにここは朝鮮であると感じるに違いないが、その性質を考えると日本のうちであるとも思いつく」と述べ、日本とも関係があるものだ、ということを書いていますが、ここは曖昧な言い方に終始しているところです。歌について、言葉について考えた、と表明していながら、歌詞については何もここに記述していないということは本書の特徴的なところですよ。

田邊と兼常

田邊は兼常の研究的な力量を知っていたものの、最後までそれを高く評価することはありませんでした。田邊は、兼常が 10 年前に書いていた『日本の音楽』を読んで 1921 年の調査に赴いています。そして、この『日本の音楽』の中で兼常は、朝鮮の雅部祭楽は中国系の雅楽に当たるものだとはっきり書いています。にもかかわらず、田邊はこれを完全に無視して、自分が見つけたかのような言い方をしているのです。楽律に関しても、田

邊は当然これに関心を持ったはずですが、兼常の主張や実験そのものも全く無視している状態になりました。田邊の調査は非常に公的な性格を持ったのに対して、兼常の調査は完全に個人的で私的なものであったということも、兼常にとっては不幸なことであったかも知れません。

今となってみると、兼常の自由な立場からの発言は、柳宗悦のそれを彷彿とさせるところもありますし、むしろ読むに値するものがあるように思っています。しかし、この兼常の調査自体が埋もれてしまったのは、彼自身がこの調査の結果について、その後何も語らなかった、全く沈黙したということが最大の理由かも知れません。その理由は、はっきりわかりませんが、私が考えるに、兼常は先に述べたように、歌の問題、すなわち言語と音楽の関係に関心をもっていながら、自分が朝鮮語を解していないことから、その問題をこれ以上究明できないと考え、自らそこを封印してしまったためではなかろうかと考えます。

兼常の朝鮮音楽観

兼常の朝鮮音楽観は面白いので、これをちょっと紹介しておこうと思います。彼は、韓国併合という現実と直面して、朝鮮音楽の未来というものを憂慮しています。で、失われゆく伝統文化への哀惜と、それを保存する必要があるということは語っておりますし、また先ほど少し述べているように、「日鮮同祖論」的な論調にも若干傾いているんですけども、しかしだからと言って、日本音楽の優越を説くといったこともなく、むしろ両者を両天秤にかけるような相互比較論を展開しています。例えば、朝鮮民謡は日本民謡に比べて遜色がないし、また中国由来の宮廷音楽を日本人は「墮落させた」が、朝鮮人は「よくそれを保存してきた」などというような言い方もしています。

その一方で、「藝術としては朝鮮人は決して日本人より勝るものを持っていない。

寧ろ日本人より遅れている。無論西洋音楽の比ではない」というような、やや乱暴な言い方もしています。

そうかと思うと、朝鮮の音楽には「形式の音楽、すなわち面白いほうの音楽に発展すべき余地がすこぶるある。…そして或いは、伽倻琴、洋琴は朝鮮のピアノとなるかも知れぬ」と、将来を展望するような言い方もしています。私は、この予言は半ば当たったと思っています。しかし、彼の見方によれば、日本人は心持ちを重視した、内容とか情緒に傾いた「内容音楽」への傾向を持ってしまっていて、それが様々な語り物、歌い物へと展開して行くことになりましたが、それは芸術としての、「面白い方」への展開では無いと彼は考えているのです。つまり、音そのものの純粹な動きや形から構成される絶対音楽のようなものが、むしろ本当の音楽であるというふうに彼は考えており、朝鮮音楽がそういうものになるべきであるし、そうなる可能性がある。しかし、今や日本人が朝鮮音楽の運命を握っているのです、そうならないことを心配する、ということを使うわけです。つまり非構築的な傾向を持っている日本人の音楽性に対するシニカルな認識を逆説的に表明しているとも読むことができます。

韓国併合という現実と直面しての朝鮮音楽の未来に対する彼の憂慮は、例えばこういうところにもあります。ある国民の音楽の栄枯盛衰は、その国家と時を同じくするものではない。音楽は国民の感情の反映である。なので音楽というものは、国民の感情や思想というものがあれば、言語と同じく、決して滅びるものではない。けれども、もし外界勢力があまり強すぎると言語や音楽といったものは滅びてしまうかも知れない。仮に、例えばショパンのような天才がいれば、ポーランドの音楽がショパンの音楽のなかにとどまって残っていくこともあるけれども、そういったことがなかったとすれば、国家と同じく滅びてしまうかも知れないということをお心配する。と言っているん

ですね。そうだとすれば、なんとかしてそれを残していく必要がある、その最後のチャンスが今であると述べています。

4. 石川義一の宮廷音楽の採譜(1928-37)

石川義一という人の名を知る人はほとんどいないと思います。この人は、日本で「未来派」を標榜した現代作曲家でありましたが、しかしその作品はほとんど知られていません。彼は日本ではなく、アメリカでピアノと作曲を学び、その後、朝鮮と日本を往来しながら、作曲と研究にあたった人です。1921年4月に朝鮮に来ていた田邊尚雄に、偶然と思われしますが、面会し、そこで田邊から李王職雅楽部の採譜の仕事を紹介されて、その仕事に就きました。

しかし、彼は当初は雅楽ではなく民謡の採譜と研究をしていたようです。今日まで知られていた石川の宮廷音楽の採譜というのは、《重光之曲》(または《絃楽靈山会相》)という曲のみでありましたが、これは色々誤りが多い採譜で、今から見るとそれは初期バージョンのものでした。また、雅楽部に在籍した演奏家・音楽学者の成慶麟(1911-2008)は石川の採譜活動自体を非常に酷評しました。そのため、石川に対する従来評価というものは、非常に低いものでした。

最近、石川の遺族から寄贈されて、日本近代音楽館に残っている石川義一資料の中に採譜が大量に残っているということがわかったので、それを調べてみました。この近代音楽館には、服部龍太郎(1900-1977)という人物から寄贈されたマイクロフィルムもあり、そこに、やはり石川が遺した「朝鮮雅楽」という別の採譜も残っているということも新たにわかりました。

石川資料の概観

石川資料は一括資料なので彼の作品も残っています。およそ彼の創作が半分、

採譜が半分くらいの割合で残っているものです。そして、彼の活動歴からして、1920年代から1950年代に及ぶ資料が残っています。

手書きの採譜については、総譜、つまり大きい五線紙に合奏を書いたスコアよりもむしろパート譜の方が多く残っていることがわかっています。総譜として完全な形で残っているのは、この曲《重光之曲》という曲と、もう一つの《景籙無疆之曲》(または《慢》)という曲だけです。その他のものは、李王職の方に渡されて、彼の手元になくなってしまったと思われる。ですが《重光之曲》に関しては、なぜか1950年代にもう一回書き起こした総譜も残っています。

一方、パート譜は彼が1930年代に残したものでありまして、その総譜を作る時に参考にした資料になります。両者を比較することで、パート譜から総譜を起こして書いたことが確認できるんですけども、パート譜の段階では、耳で聞いた音程をどう取って良いかわからなくて、「ミ」と「ファ」を重ねて書いているような音符があったりします。このように音を聞いて判断しながら書いているという痕跡が認められます。

マイクロフィルム版の採譜もあることを申し上げました。これは、音楽評論家であり、韓国朝鮮の民謡にも関心を持っていた服部龍太郎が、どういう経緯かはっきりわからないんですけども、石川の採譜を手に入れて、それをマイクロフィルムに撮影させたものです。撮影したのは国会国会図書館でした。しかし、国会図書館にはこのマイクロフィルムは残っておらず、またそれに関する記録も現段階で見つかっていません。また、そのマイクロフィルムを服部が近代音楽館に持ち込んだ経緯もよくわかっていません。なので、来歴がよくわからない資料ではありますが、「朝鮮雅楽」というタイトルが振られている、マイクロフィルム化された石川の採譜は、かなりの分量がありまして、すべて総譜として残ってい

るものです。その分量は 27 曲にも及びません。これが作成されたのは 1930 年代ではなく 1950 年代のようで、やはり石川が、戦後に総譜を作ることにより一生懸命であったということを示す資料になります。そのソースとなったパート譜が、1930 年代の自筆のものであったということも、このマイクロフィルム上の記述からわかります。ここには先に挙げた曲と全く同じ、《重光之曲》という曲の総譜が含まれます。つまり、同じ曲について二通りの別の楽譜をつくり、どちらも完全な形で残していることとなります。両者は譜割りなども違っております。

石川の採譜の経緯と内容

石川の採譜を検討した結果、次のようなことがわかりました。まず採譜に当たっては、李王職雅楽部の若手演奏家が演奏に参加しました。協力した演奏家の中には、先ほど述べた成慶麟も含まれています。弦楽器をまず書いてから管楽器に取り掛かるなど、作業には一定の順序もあったようです。そして、どうやら既存の何かしらの楽譜があって、それを訳譜した後にもう一回演奏を聞いてチェックをして、楽譜化するというプロセスがあったと推測されます。遅くとも 1930 年には、採譜のための演奏が始まり、1934 年から 5 年にかけては集中的に作業が進められて、大量の楽譜が作られました。1936～7 年にそれらの楽譜が李王職側に引き渡されて、作業は一旦終了していません。

ところが、最優先で採譜すべき非常に重要な曲でありながら、今日楽譜が残っていないものがあります（《壽齊天》《管楽霊山会相》など）。ただ、それらも採譜対象にしていたという計画は、メモから部分的に知ることができます。

石川の採譜を内容的に検討します。まず、石川はリズムに非常にこだわりを持って、それを把握しようと努めた形跡があります。

一方で歌の採譜には消極的であり、とくに歌詞をまったく記録していません。歌に関してこのように消極的な態度を示しているのは、李王職側からなんらかの要請があったからかも知れないと思っています。

また、総譜をみると、楽器によって 4 度の違いをみせながら旋律が並行進行になっている場合があります。例えば、玄琴のパートでは旋律が「レーソソ」となるところで、唐琵琶の旋律が「ソードド」と動くというように、同時並行に動くように記譜されています。ただ、今日そういう習慣はありませんし、そもそも本当にこうした並行進行の習慣があったのかどうかさえ疑わしい面があります。単なる記譜の誤りという可能性を含め、検討の余地があります。

また、音階についても、彼は 5 種類の類型を立てて、宮廷音楽全体に対して何かしらの理論的な把握をしようとした痕跡が、メモとして残されています。

5. 同時代の朝鮮人研究者・音楽家

同時代の朝鮮人研究者・音楽家について述べます。本来は何人も挙げるべきなんですけど、ここでは 2 人の人物を紹介します。

咸和鎮（1884-1949）は、掌楽院の世襲音楽家の家系に生まれた、生粋の宮廷音楽家です。彼は、雅楽師長という李王職雅楽部トップの地位につき、その運営だけではなくて教育指導、実務、歴史や理論の研究にも幅広く活動をしました。非常に名声のある人です。しかし彼は 1938 年に雅楽部を退職してからは、むしろ宮廷音楽以外の音楽に関心を寄せるということがありました。当時の音楽家としては著作もかなり多いです。また 1930 年代に恐らく彼が監修のようなかたちで関与した楽譜が今日まで残っておりまして、それが注目に値します。

例えば、資料に示したのはその楽譜、

『雅楽部楽譜』と呼ばれるものの一部です。やはり井間譜と呼ばれるマス目に譜字を書いているんですけども、音の書き方が非常に細かく精密になっており、縦に列に並んでいるだけではなく、横っちょにも書いてありますけれども、これは細かいリズムの違いを表記し分けているんですね。こういった書き方は古い井間譜の習慣にありませんでした。付点音符だとか小さい音符のようなものを、井間譜上に表そうとした努力のあらわれです。実は井間譜は、この時代までの宮廷音楽の教習の場では使わなかったんですよ。つまり、習う人は口頭で習い、覚えて習熟するということに徹していたのですけれども、にもかかわらず、こうした精密な楽譜を用意したという部分に、音楽に対する新しい意識というものを見出すことができると考えます。

咸和鎮は田邊尚雄の調査にどのように関係したか、というのが気になる所です。田邊は 1921 年の調査に先立って咸和鎮が書いた『朝鮮楽概要』という本を読んでいます。この時点で咸和鎮の名前を知っていたかはわかりません。調査時に彼らが面会したという記録はありませんし、調査紀行やその他の著作に咸和鎮の名を一切書いていません。

しかし、咸和鎮と田邊尚雄が少なくとも 1930 年代には知り合いであったということが、田邊の個人資料のなかに、咸和鎮から田邊に届いた手紙が残っていることから確認できます。ただその資料の調査はまだしておりません。

咸和鎮は雅楽部の出身者ですので、彼の音楽史観は、当然雅楽部の音楽伝統を中心に据えたものでしたし、礼楽思想を具現化した、朝鮮前期の音楽を高く評価するような歴史観を持っていました。田邊もそれに同調し、協調したと考えられますが、こうした史観は解放後の音楽大学における史観の基盤にもなり、その後も継続していく、いわば主流派の考え方になっています。

反対に、安廓 (1886-1946) という人物は、それとは全く違う音楽史観を持っていましたが、李王職雅楽部に関係していました。安廓は、朝鮮史・思想・文学・芸術に精通した総合的な、博覧強記の国学者でした。彼が音楽にも造詣が深かったというのは、知られるところなんですけれども、李王職雅楽部に、『雅楽整理之意見』という意見書を自ら提出し、その結果として李王職嘱託として、雅楽部に 4 年ほど勤め、その間に様々な文献調査などに従事しました。

しかし、彼が示した音楽史観というのは、古代音楽を尊び、近代に至るほど音楽というのは衰退し墮落していったというものでありました。なので、おそらくは雅楽部の人たちには受け入れられないものであったと思いますし、仏教音楽だとか軍楽といった、雅楽部からすればやはり「傍流」と言えるような音楽伝統にも一定の評価を与えるものでした。そうしたことから、李王職雅楽部とは折り合いが悪かったようで、1930 年代以降は両者の関係というのは途切れていきます。

しかし、意外なところで日本人研究者と結びつきがあるという意見を述べる人もいます。安廓は兼常の著書を知っており、その影響を受けた可能性があるのではないかと述べる論者もいます (이정희 「안廓의 조선음악사 서술 범주와 특징」 『한국음악사학보』 70, 2023, 172 쪽, 각주 4)。

最後に雅楽部の音楽家たちについて述べます。雅楽部の養成所出身であった、当時としては若手の、成慶麟、李珠煥、張師勛、そして先に言及した金琪洙といった演奏家たちは、石川の採譜に協力はしましたが、彼の採譜やその採譜方法に対しては、かねてから疑問や不満を持っていたようです。

彼らは若かったのですけれども、石川と何らかの交渉を行いつつ、自分たちの手でも楽譜化を果たそうと志しました。1936 年から 38 年にかけてそうした努力

を行って、数曲の五線採譜を完成させ、それが今日まで残っています。彼らの採譜は、そういうわけで演奏家の視点を反映させています。石川の採譜にはない傾向です。一方で、ありのままを書いたというよりは、音楽はこうあるべきだという規範性を意識したものにもなっています。

彼らのそうした動きというものは、石川など外部者の採譜活動に対して、ある種文化的な抵抗でもありましたけれども、彼ら自身が養成所の教育を通じて西洋音楽理論の訓練を受けていたということ、そうした訓練を通じて、自立した近代的な芸術家としての自我形成を果たしていたということも、その背景にあると私は思っています。先ほど少し紹介した『雅楽部楽譜』や五線譜採譜といった、雅楽部における採譜の経験は、伝統的な井間譜に西洋音楽のシステムを導入し、いわば「ネオ井間譜」として再生させる基盤にもなりました。そしてまた、こうした「ネオ井間譜」の考え方は、解放後、とりわけ金琪洙らが国楽院や国楽院付属の養成所（のちの国楽高等学校）で指導することによって音楽大学や高校にも持ち込まれ、現在に至るまでスタンダードとなっています。

1930年代後半に金琪洙らが五線譜に採譜した大琴のパート譜をご覧ください。例えば、複数の箇所が同じ音形として書いてあります。完全に同じ音形で実際に演奏するというは、なかなか無いので、彼らがもし演奏を直に楽譜に採っていたとすればこうはならないと思うんですけれども、こうあるべきだ、このように吹こうという意志を、このように楽譜化して表現していると思えるべきかと思えます。その一方で、演奏家でなければ書けないような細かい音の動きを、できるだけ漏らさず書こうとする意志も同時に見ることが出来ます。

6. まとめと展望

田邊、兼常、石川といった日本人研究者たちはみな、彼らがいち早く身につけていた西洋音楽の理論的な知識、経験、技術と日本音楽の経験とを基盤に、朝鮮音楽を解釈しようとしていました。朝鮮側の研究というのは、彼らにとってはひとつの情報源であったわけですが、しかし日本人側から評価され、それを顧みられることは滅多にありませんでした。つまり、安廓や咸和鎮についての言及は、日本人研究者の側には非常に乏しかったわけで、そういう意味で非対称な関係を否定することはできません。

一方、音楽の当事者である音楽家たちは、今述べたように、日本人研究者たちに直接的に発言する立場にはありませんでしたが、採譜活動を通じて、一種の文化的な抵抗の意志を表現したと私は思います。解放後になって、彼らはそうした日本人研究者の活動に対しては、是々非々の立場で評価を表明するようになっていきました。田邊に対しては結構高く評価する一方、兼常や石川に対しては無視するという、兼常はほとんど知られていませんでしたが、石川に対しては非常に酷評するというようなことです。

李王職雅楽部の中に、既に胚胎していた音楽史観というものは、開放後の韓国で実を結ぶことになります。国楽院や音楽大学を通じて、それは制度化され、音楽理論、音楽教育とも結びつく形で示されたとも言えるでしょう。一方で、安廓が展開したような考え方は、長く埋もれてしまいましたが、しかし、どちらかというと安廓の方が、朝鮮の音楽史というものを建設していこうということに関して、最も自覚的であったと思います。しかし彼の試みは、むしろ葬られてしまった感があります。

一方、李王職雅楽部に関係した日本人研究者に対するこれまでの評価は、肯定的であれ否定的であれ、いずれも一面的なものであったかと思えます。ここ20年、特にここ数年の間に大きな見方の変化があったと述べましたが、色々な資料が発

見され、また新たな読解というものが表明されることを通して、彼らに対する評価というものが、部分的に見直される必要がありますし、その作業が現在進んでいるところである、ということが言えるかなと思います。

だいぶ時間が延びてしまいましたが、以上で終わりたいと思います。ありがとうございました。

【質疑応答】

司会（六反田豊氏）：どうも、ありがとうございました。田邊、兼常、石川という20世紀の前半に朝鮮の宮廷音楽をはじめとして、朝鮮で伝統的な音楽の採譜ですとか保存ですとか、そういうことに従事した人たちの実績、特に今回、石川という人物の採譜に関わる事柄は、日本語では初めてこの場でご発表いただいたということで、大変貴重なお話をいただいたと思います。それから、こういう日本人の研究者・音楽家の活動に対する、朝鮮人の音楽家・研究者が、それとどういう関係にあったのか、彼らがどういうことをやっていたかということも合わせて、日本の統治期、植民地期の伝統的な音楽をめぐる研究の状況についてですね、大変わかりやすくまとめていただいたのではないかと思います。貴重なお話を、どうもありがとうございました。それでは、只今から質疑応答に移りたいと思います。チャットの方に質問が来ていますので読み上げたいと思います。

質問者1：大変面白い講義をありがとうございました。雅楽をよく知らない音楽にも詳しくない私からすると 韓国の雅楽と日本の雅楽は区別がつかないほど似て聞こえるのですが、先生は両者の系統は異なるとおっしゃっておいりました。楽器や旋律から似ている点と異なる点をわかりやすく教えていただけますでしょうか。また、朝鮮併合時代に両者が交わり影響を与えることはあったのでしょうか。

植村幸生氏：ありがとうございます。まず、この雅楽という単語が、やや分かりづらく紛らわしい言葉ではあると思います。私が先ほど、韓国の雅楽と日本の雅楽が異なるものだとして述べたのは、まず中国古代に存在した祭礼雅楽というものがあったんですね。それが中国では清朝の末期まで行われました。これが最初には高麗時代に宋から、ついで朝鮮初期には明からもたらされて朝鮮に定着しました。その伝統が、現在の韓国に残ったと言えるわけですが、この中国の祭礼雅楽は、日本に伝わって来なかったものです。日本でいう雅楽は何かというと、中国の雅楽ではない、当時は俗楽と呼ばれていた音楽を、主に唐から輸入して、それを雅楽と名づけたということなんです。つまり、内容が入れ替わってしまっているわけです。従って日本の雅楽は、本来の雅楽ではなくて俗楽なんですね。田邊はもちろん、そのことをわかっている、中国の、真の祭礼雅楽は日本に無いとわかっている、それが李王家にはあるということが貴重だから、これを日本として保護するべきであると、そういうことを言いました。

それから、祭礼雅楽は置いておいて、日本と韓国の今日行われている宮廷音楽が結構似ているというのは、これとはまた別の次元で言えることではあります。しかし、両者の間にどのような歴史的関係があったのかを言うのが結構難しい、ほとんど言えないといっても良いくらいなんですね。と言いますのは、明らかに朝鮮半島からやってきたことを表示している高麗楽というジャンルが、日本の雅楽の中にあるわけですが、高麗楽の古楽譜が全く残っていないということから、そのルーツを歴史的に究明することは難しい、というかできないんですね。また、日本の雅楽に唐楽と高麗楽がありますが、千年以上伝承されている間に、どちらも極めて日本化されてしまったために、その本来の姿を知ることが非常に難しくなってしまいました。にもかかわらず、

今日の日本の雅楽と韓国のいわゆる雅楽（宮廷音楽）を聞くと、非常によく似ているということがあるので、ちょっと不思議ではあります。もちろん、使っている楽器に、共通の発音原理を持ったものがあるという事実はあります。けれども、それ以上の音楽構造上の類似性を認め、その原因を歴史的に探ることは、難しいかなと思います。

それから、朝鮮併合時代に交わり影響を与えることはあったのか、ということについては、実践としては無かったと思います。当然のことながら、両者を混ぜていく、一種のコラボレーションを思いつくようなことはあったかも知れないですけれども、実際には私は無かったと思います。朝鮮のものは、そのままの形で残す、そして、その形で表象される、演奏されるということが、植民地期を通じて行われたことであつたと思います。ただし、(先に述べたように)演奏の脈絡が多様化した、つまり閉じられた秘匿的なものではなくて、公開的に演奏されるようになったということはありません。

司会 (六反田豊氏) : はい、ありがとうございました。よろしいでしょうか。それでは順番に読ませていただきたいと思います。

質問者 2 : たいへん興味深い講演をありがとうございました。李王職雅楽部の「オープン化」の一方、日本では今も秘儀性は残っている非対称性に植民地支配、歴史の傷跡も感じます。全くの素人ですが（一応、伽倻琴や杖鼓、グランドハープなどを習った経験があります）、皇居の行事で実際に日本の雅楽を聴く機会がありました。左方は大陸由来、右方は高麗風とのこと。それでも、古代中国の祭礼雅楽は、現時点でも朝鮮半島で最も原型をとどめている状態なのではないでしょうか。その研究の日本の雅楽への影響はあるのでしょうか。

植村幸生氏 : これは、今さっき少し述べたことと重なる部分があると思います。古代中国の祭礼雅楽の伝統は、辛亥革命以降の中国では、一旦絶えてしまったに等しく、今日では台湾とか、最近では曲阜などでも行うようになっていますが、むしろ韓国の（文廟祭礼楽の）伝統を参考に復元的にやっていると聞いております。ですので、原型というものをもし考えたとすれば、今日の韓国の伝統が最もそれに近いということになると思います。

今日申し上げるべきで一つ飛ばしてしまつたことがあります。それは、田邊尚雄が満州雅楽というものを作ろうとしたということなんです。満洲国が成立した時に、満州国にもこうした祭礼雅楽が必要であろうということになり、その満州雅楽を立ち上げるにあたって、李王家の雅楽を移植しようというプロジェクトに関与していたんですね。咸和鎮もこれに部分的に関与していたようです。そのための楽器を作るということも咸和鎮はやっています。結果的にはこれは実現しなかったようなんです。しかし、そのように李王家の雅楽が、この時代に（求められた）復古的な伝統というものの生きた証として活用されていく動きがあつたことを申し上げておこうと思います。

次に、その研究の日本の雅楽への影響について。これもやはり、田邊尚雄の考え方や行動、特に戦前の行動に関係することかと思つます。田邊は、こうした李王職雅楽部の音楽を中心とした東アジアの祭礼雅楽の復興ということに携わる一方で、日本の雅楽も、それに匹敵する世界的音楽であるということも言っています。そして、元々は中国だとか様々な国から流れ着いてきた音楽の生きた伝統が、日本に全部残っているわけだから、むしろ日本の雅楽をそれらの国々にお返ししてあげても良いと言っています。つまり、中国雅楽の伝統というものと、日本雅楽の伝統というもの、両方を中心据えるような形で東洋音楽の大きなパラダイムを作り上げようとしていたということが、

彼の戦前の志向であったと思います。戦後はそうしたパラダイムを全部撤回して、知らんぷりをしてしまうのですけれども、戦前においてはそうした言説を沢山残しています。これについては、鈴木聖子さんという方が『(雅楽)の誕生: 田辺尚雄が見た大東亜の響き』(春秋社、2019年)という本で田邊尚雄の活動について述べていますので、ぜひお読みになると良いと思います。

司会 (六反田豊氏) : はい、ありがとうございます。三つ目の質問の方に移りたいと思います。

質問者 3 : 日本への音楽留学生はありますか? そうだとしたら彼らは志向していたのでしょうか。

植村幸生氏 : この20世紀前半期に、朝鮮から日本に音楽留学生は、洋楽の分野では結構沢山来ています。有名な方が沢山います。例えば洪蘭坡(1898-1941)ですとか。しかし、伝統音楽の分野で来たというケースは、留学という形ではないと思います。しかし、演奏活動とか出張のような形で来ている人は結構います。宮廷音楽家も出張演奏とか、そういうことはあります。

司会 (六反田豊氏) : ありがとうございます。オンラインの質問は以上になりますが、会場の方からもご質問等あれば、お受けしたいと思います。

植村幸生氏 : 私は最初に、音楽の話をするのは、とても特殊なことだと思われてきたと言いましたけれども、今日は、あえて“音楽音楽”した話をしました。これを通して、こういうことを考えている人がいるんですよ、ということを知っていただきたいということであり、また違った分野の人からは、どういうふうに見えるのかなということ、私が知りたい、ということもあります。なので皆さん「こ

の手の話は…」と思っておられるかも知れないですけども、そういう方にこそ、色々質問していただきたいと思います。

司会 (六反田豊氏) : 先生からそういうお言葉がありました、いかがでしょうか。それでは、質問が出るまでの間に、司会の方から、全然方向の違った質問になるかも知れないんですが、質問をさせていただきますと思います。

お話を聞いていたら、田邊尚雄のお話の中で、映像のフィルムの行方がわからなくなって、どうも朝鮮民主主義人民共和国の関係者に貸したら、そのまま北の方に行ってしまったのではないか、というお話でしたけれども、それとも関連して、なかなかわからないのかも知れませんが、現在の北朝鮮で、いわゆる宮廷音楽のみならず、朝鮮の伝統音楽というのがどういう形で傳承されているのか、とか、研究がどういうふうになっているか、というのはわかるものなのでしょうか。もしご存知でしたら、お教えいただければと思います。

植村幸生氏 : 1960年代までは、北朝鮮でもそれなりに研究的な活動があったということはわかります。しかし1970年代以降になりますと、そうした伝統音楽をテーマとした研究活動が発表されませんね。研究が行われていないのか、(研究はなされていて)発表だけがされていないということの意味するのか、ちょっとわかりませんが。ですので、50年代、60年代に関しては明らかに研究があり、ある時期は南よりも北の方が先を進む部分もあったと思っています。北朝鮮で1994年に『朝鮮民族楽器』という本が出ているということを私が知った時にはちょっと驚いたんですけども。その本は、その時点で使われている民族楽器の概説なのですが、その一番最後のページに、いわば付録資料として、こんな楽器も昔はあった、ということを示すために、これと言った説明もなく写真だけ載せて

いるのです。ただ、そういう資料があることを示す出版物が、この時点で出されたということ自体が、どういう意味があるのかなと思うところです。

司会 (六反田豊氏) : はい、どうもありがとうございます。他にご質問などありますでしょうか。

質問者 4 : ご発表どうもありがとうございます。一つだけ、石川という方が、総譜を完成させたというのは、1950年代という話でしたよね。その時には、もうすでに李王職の雅楽部とか、朝鮮の音楽とは関わりがなくなっていたということですが、そうすると、どういう背景で総譜を作るようになったのか、わかっているのでしょうか。

植村幸生氏 : まさに、そのことについて述べなかつたので、補足で述べさせていただきます。彼は、完全に朝鮮から引き揚げてくるのが何年だったのか、はっきりわからないんですけれども、その時に大量の楽譜を、パート譜の方だけを、これは鼻紙だと偽ってなんとか持って帰ってきたと。日本でそれをスコアに起こそうという考えを持って、それを持って帰ってきたと思います。ですので、自分の手元にスコアが残っていない状態であったので、自分の手元にも残しておきたいという意志が、ある時点ではあつただろうと思うんですね。しかし、実際に採譜（総譜）が完成した時点では、その必然性というか、総譜を完成させることを誰かに頼まれていたわけではなくて、全く自分のためにそれをしていたということだと思えます。

また、ひょっとしたらなんですけれども、彼がこうした総譜を作ったということは、それをオーケストラに演奏させたかったのかも知れません。というのは、新聞記事では、石川さんがこういう採譜をして総譜を作って「作曲」したと書いてあるんです。それは「作曲」ではなくて

採譜なんですけれども。あるいは管弦楽化したという言い方も新聞記事には出ています。あくまで新聞記者の書き方ですけども、こうした意志が石川に全く無かったとも考えづらいのかも知れません。何か別の形であっても、それが音として鳴り響くことを予期して楽譜化したと考えた方が良くないかと思えます。

そう考える理由はですね、パート譜に「ピアノ」とか「フォルテ」とか、あるいは「デクレッシェンド」とかそういう強弱記号が無いんですけれども、総譜には書き加えています。つまり、こういうふうに演奏してほしい、あるいは、こう演奏されると音楽的に望ましいというようなことを書き加えています。ですので、そういうふうに演奏されることに期待を込めて書いている部分があるんじゃないかと思えます。

質問者 4 : 石川さんという方は、戦後日本でどういう活動をされていたんですか。

植村幸生氏 : 作曲家とピアニストとして活動していました。

質問者 4 : 明治学院大学と何か関係があるのですか。

植村幸生氏 : 明治学院大学とは全く関係がありません。日本近代音楽館というのは、元々明治学院大学にあつたものではなくて、独立機関でした。音楽評論家の遠山一行さんが、個人で日本の作曲家の資料を集めておられたんですね。それが母体でして、その組織が明治学院大学に移管されたのが結構最近のことです。

質問者 4 : それでその石川さんの総譜を、植村さんが韓国の学界に紹介されたわけですね。その時、韓国の音楽研究者とか、国楽の関係者とかはどのような反応をされていたんですか。

植村幸生氏：これについての発表は去年の4月に韓国国楽学会でしました。多くの方の感想としては「自分もその楽譜を見たい」ということに尽きます。この楽譜は、いつどのように公開されるのか、もう公開されているんですか、どのようにしたら見られるんですか、という質問が、いの一番にありました。それから、韓国でもこの楽譜を発表する手立てを取りたい、とおっしゃる方もおりました。その後、発表をまとめてペーパーにしましたが、それに対する反応は、今のところは特に聞いてはいませんけれども、関心を持っている方はいると思うので、これから近代音楽館に閲覧の要請があるかもしれないと思っています。

質問者4：これから何か、あちらでも起こる可能性があるわけですね。どうもありがとうございます。

司会(六反田豊氏)：はい、よろしいでしょうか。どうもありがとうございました。他に質問いかがでしょうか。すみません。では、恐縮ですけれども司会の方から。

五線譜に、伝統的な採譜をするというのは、一義的な目的というのは保存ということだと思うんですよ。それで、今の話ですと、石川義一という方が、色々パートをまとめた総譜を作って、それを演奏するようなことも考えていたのではないか、というお話だったように受け取ったんですけれども、仮に演奏する場合には、演奏家たちというのは、伝統的な井間譜に基づいて演奏するわけですよ。というか、その五線譜に載せて、西洋音楽をやっている人が読めるようにしたものに基いて、実際に再現するということが、一般的にやっているのか、ということが、少し疑問に思ったんです。だから、その、万国共通の一つの音楽を理解するものとして、五線譜があるというのはわかるので、それに保存のために記録をすることによって、色々な人が必要に

応じて再現できたり、音楽として保存するということができると思うんですけども、実際に例えばそういう全体の総譜みたいなものを作って、色々な伝統楽器でそれを再現するという時に、やっぱりそれは、伝統的な楽譜でないと、伝統的な楽器の演奏者というのは、それに基づいてやるのではないか、という気がするので、その辺とか、どうなのかなというあたりが気になります。実際に、そういう古い音楽を五線譜に起こしたもので演奏するというのもやっているのか、その辺が少しお話を伺っていて疑問に思ったんですけれども。素人の質問で恐縮ですが。

植村幸生氏：いえいえ、現代の演奏家であれば、五線譜を見て国楽器で演奏することもできると思います。ですが、この当時の人、20世紀前半期に演奏していた宮廷音楽家たちは、そもそも楽譜を見て演奏をしません。井間譜ですら見ません。つまり、楽譜は演奏や教習のために使うものではなくて、音楽がそこにあるということを証明するためにあるようなものなんです。ですので、この石川の採譜も、石川自身はこれを見れば演奏できると考えたかも知れないですけども、李王職側には別の意図があったと考えるべきだと思います。つまり、演奏のために作ったというよりは、こういうレパートリーがあることを証明するためであり、そして、その証明する宛先はどこであったかという、私は、西洋、ヨーロッパではないかなと思っています。当時、ヨーロッパに李垠殿下が外遊をした時に、ヨーロッパ音楽のようなものが、自分たちの宮廷にもありますということ、なんとか発表したいという意志を持ったということを書いた新聞記事があります(『東亜日報』1928年4月28日付)。ですので、それを表現する媒体として考えられたのが五線譜であったと思いますし、それがなんらかの外交手段としての意味を持ったんじゃないかなということですよ。

そういう意味を期待されて、五線譜が選ばれたのかなと思っています。

司会 (六反田豊氏) : どうもありがとうございます。次の質問で最後にしたいと思いますが、オンラインの方に質問を一つ頂いております。

質問者 5 : 興味深い発表をありがとうございました。朝鮮の伝説音楽の録音資料は、どの程度古いものが残っているでしょうか。

植村幸生氏 : 今日、皆様に録音をお聞かせしようかなと思ったのですが、できませんでした。

宮廷音楽の録音で最も古いものは1929年です。この時にレコードを、李王職雅楽部の演奏家たちが吹き込みしております。29年に作られて、43年に再版されているんですけども、李王職雅楽部の名前で演奏した音盤というのは、それだけです。ただし、李王職雅楽部に属した演奏家たちが、別の形でなんらかの録音に参加したものであれば、1910年代に遡ることができると思います。つまり、朝鮮でレコードが普及し始めるのが1905年くらいのことなんですけれども、1910年代には既に、そうした録音が結構盛んに行われるようになっておりますので、それらが今残っているものとしては、古いものになりますね。

司会 (六反田豊氏) : どうもありがとうございました。それでは、これをもちまして、質疑は締め切らせていただきたいと思います。植村先生、今日はどうもありがとうございました。

これをもちまして、本日の東京大学コリア・コロキウムは終了させていただきます。今年度は、本日を含めて3回開催してまいりましたが、本年度の東京大学コリア・コロキウムは、これをもって全て終了とさせていただきます。また年度が変わりましたら、新たに開催する

予定になっておりますけれども、それにつきましては、具体的な日程や講演者が決まりました段階で、ご案内をさせていただきますと思います。どうも一年間ありがとうございました。これで終了いたします。