

ルイス・フロイスの記述における中世日本の音楽観

小野貴史 芸術教育講座

キーワード；ルイス・フロイス、『日欧文化比較』，日本音楽

1：序論

イエズス会修道士ルイス・フロイス（Luis Frois；1532~97）は生涯を終えるまでの35年間日本に滞在し、布教活動を展開した。彼はその長期にわたる在日期间において、膨大な量の日本の政治情勢や、経済状況を客観的に記述している。さらに、日本の文化、社会、思想、宗教、生活、風俗に関してもきわめて具体的な記述を残している。これらの記述は、現在でも第三者による客観的資料として日本史研究の場において貴重な資料でありつづけている。

本論文では、フロイスが記述した当時の日本における音楽文化に着目して、それらの解題を試みる。

この論文で底本とした原典はポルトガル語により、正式タイトルは“*Tratado em que se contem muito susintae abreviadamente algumas contradicoes e diferencas de costumes antre a gente de Europa e esta provincia de Japao*”である。フロイス自筆の草稿はスペインのマドリード歴史アカデミーにあるが、それを1946年にヨゼフ・フランツ・シュッテ（Josef Franz Schütte）がドイツ語による翻訳と注釈を施し、1955年に東京・上智大学から刊行された。今日知られるのはこのシュッテによる版である¹。岩波文庫からは上記シュッテ版を底本とした邦訳で、ルイス・フロイス：著、岡田章雄：訳注『ヨーロッパ文化と日本文化』（1991）が出版されており、現在でも容易に入手することができる。なお、原題は『日欧文化比較』だが、岩波文庫版では前述のような表題に改題され、出版されている。

さて、この『日欧文化比較』は、1585年にまとめられたもので、日本の風俗、宗教、医学、書法、建築、芸術文化等の社会文化状況をきわめて具体的に記述した内容であり、日欧比較文化の書物の中では最も古いもののひとつである。フロイスの在日期における我が国の政治情勢は、応仁・文明の乱による室町幕府体制の崩壊の中で多数の戦国大名が群雄した戦乱の時代から、織田信長²を経て豊臣秀吉³による統一の途上であった。フロイスは織田信長とも、豊臣秀吉とも謁見しているが、1587年、秀吉は九州平定の折宣教師追放令を発令し、キリスト教の布教を禁止した。

このフロイスによる1585年の記述は多少の偏見が散見できるものの、当時生きていた全く異なる二つの文化を知る人間の手による同時代比較文化の記述として、現在でもきわめて貴重な資料であることは言うまでもない。

フロイスの記述を一方的に信じることは不可能であるかも知れないが、明治以降急速に西洋化された日本人の音楽観では到底伺い知ることのできないような貴重な証言を、この『日欧文化比較』から想像することができる。つまり、フロイスの記述を解題する行為は、現代における日本人の音楽観のルーツを探る意味でもきわめて興味深い作業である。また、フロイス以外の第三者による書簡等の記述も参考としつつ、フロイスの言及について考察する。

¹ Erstmalige, kritische Ausgabe des eigenhändigen portugiesischen Frois-Textes von Jozef Franz Schütte S.J Tokyo, 1955

² 織田信長 (1534~1582)

³ 豊臣秀吉 (1536~1598)

2：フロイス在日当時の我が国における音楽文化状況

日本の音楽の歴史は、一般に次の6つに大分されている⁴。

- (1) 原始民族音楽時代 (?～4世紀)
- (2) 大陸音楽輸入時代 (5～8世紀)
- (3) 大陸音楽消化時代 (9～12世紀)
- (4) 民族音楽興隆時代 (13～16世紀)
- (5) 民族音楽大成時代 (17～19世紀中葉)
- (6) 西洋音楽輸入時代 (19世紀中葉～)

これら6つの時代区分の特徴は、音楽之友社の『標準・音楽辞典』によれば要約して以下のように説明されている。

(1) 原始民族音楽時代は大和時代前半までの時期にあたり、史料不足で確かなことは不明だが、音楽は歌謡(声楽)が中心で、舞踊、祭祀、農耕儀礼等と結合していたと推測されている。

続く(2)大陸音楽輸入時代は、大和時代後半から飛鳥・奈良時代に相当し、アジア大陸各地から雅楽(唐楽、百済楽、高麗楽等)、声明、琵琶が伝来した時期である。

(3)大陸音楽消化時代(9～12世紀)は、平安時代にあたり、大陸文化の摂取が終わり、それらをモデルとした日本独自の文化が発展した時期である。音楽では雅楽が10世紀末頃までに大成され、日本独自の発展(華麗な唐楽と、よりダイナミックな高麗楽を融合させ、より洗練させた形態に組織化した)をとげた。その他歌謡や声明も日本独自に進展した時代でもある。

しかし、(4)民族音楽興隆時代は、政権が貴族から武士へ以降した時代であり、中世の戦乱の中でそれまでの貴族文化が衰退し、とりわけ雅楽が停滞衰微した。そんな中で声明の影響のもと平曲(琵琶)が成立し、民族的音楽が興隆した。さらに総合芸術たる能楽の基礎が形成されたのもこの時代と言われている。

この民族音楽的發展は、続く(5)民族音楽大成時代に継承される。この時代は江戸時代にあたり、禁教と鎖国の時代で外来の影響をほとんど受けないまま、日本独自の音楽文化が生まれた時代でもある。音楽的には前の興隆時代に開発された三味線と都節音階が支配的になった。

そして、(6)西洋音楽輸入時代をむかえる。これは明治にはじまり、現在まで続いている。そして当然、学校教育における音楽の扱いも、ほとんど西洋音楽の理論と概念に立脚している。

さて、これらの時代区分のうち、フロイスが『日欧文化比較』を著わした時代は、(4)民族音楽興隆時代にあたり、当時彼を取り巻いていた音楽文化は、声楽を中心とした謡物が主体であった。吉川英史は『日本音楽の歴史』(創元社:1971)で上記における各時代区分での日本音楽の潮流についてきわめて詳細な分析を行っている。それによると民族音楽興隆時代は、平曲・早歌・田楽能・猿楽能・浄瑠璃・筑紫楽(筑紫流箏曲)が起こった時代であるとされている。また吉川は、奈良時代の音楽が宮廷を中心とする国家の飾り物であり、平安時代の音楽が貴族の教養と娯楽であったのに対し、鎌倉・室町以降の音楽は武士を含めた庶民の教化の役目をつとめる色彩が強い、と分析している⁵。また、筑紫楽以外はすべて言葉によるテキストをとまなう内容音楽であり、語り物音楽であることにも着目できる。

総じて大陸から伝来した雅楽を除く日本の伝統音楽(民族的音楽)の特徴は以下のように説明できる。

⁴ 音楽之友社:編、『新訂 標準・音楽辞典』:下巻 pp.1297~1306「日本の音楽」に詳細な分析が記載されている。

⁵ 吉川英史:著『日本音楽の歴史』 創元社(1971) pp.101

和声や対位法によらない単旋律が基調で、五音音階が支配的である。また、絶対音高を重視せず、拍の伸縮と速度の変化が多用される。さらに、西洋音楽のような基本モチーフを対位法的に模倣したり、主題提示→展開→再現、といった構成的作曲法に依存しない。

これらの特徴のうち、合奏でも単旋律を基調とするが、西洋のグレゴリオ聖歌のように厳密なユニゾンとピッチを要求する方向ではなく、ヘテロフォニー（同時変奏）とも言うべきズレが尊重される。また、記譜も奏法の記述とおおよその音高の移行をグラフィックに記述するにとどまり、楽曲の始めとなるピッチが規定されていない場合が多い。たとえば、その日の気候や声・楽器の調子に合わせて、相対的に曲全体のピッチを上下させることが通例的に行われる。

このように見ると日本人の音や音楽に対する観念はきわめて曖昧なように思える。しかし、源氏物語には楽器の音高によって、時刻を言い当てる場面が記述されていたり⁶、細微な音色の変化で様々な感情を表現したり、西洋音楽の概念では騒音と規定されるようなノイズをも美意識の中に取り込む日本人の感性は、20世紀中葉以降の西洋音楽概念の崩壊にもなつて欧米の現代音楽の創造者から注目されることになる。たとえば「間」の表現。音楽的時間軸上に全くの無音の状況を表出させ、楽音が存在しないのに音楽が持続する表現の表出力は、日本独自の美的感覚と言っても過言ではない。

3：フロイスによる比較文化記述を解題する

さて、フロイスの『日欧文化比較』は、それぞれが簡潔な記述による小文をジャンルごとにまとめた全部で14章から成る小冊子だが、第13章は「日本の劇、喜劇、舞踊、歌および楽器について」⁷という項目でまとめられている。このうち音楽文化に関連する記述を引用しつつ、解題を試みたい。

<13章-15節>

われわれの間の種々の音響の音楽は音色がよく快感を与える。日本の(音楽)は単調な響きで喧しく鳴りひびき、ただ戦慄を与えるばかりである。

ここで注目すべきは、フロイスがポルトガル宣教師だったということである。16世紀のポルトガル教会音楽は、極端な音程飛躍や過度な不協和音を禁則とするパレストリーナ⁸様式による、きわめて流麗な対位法を駆使したポリフォニー音楽が主体であった。

他方、16世紀における音楽理論上での注目すべき事柄は、イタリアを中心としたマドリガル様式における半音階主義の発展であろう。この半音階主義では、それまでのパレストリーナ様式に代表されるような不協和な要素を避ける方法ではなく、逆に大胆に楽曲に導入することによって、歌詞の内容を劇的に表現する音楽描写が推進された⁹。旋律の半音階的進行のみならず、遠い調性に突如転調したり、急激なテンポの変化や複雑なリズムは、現代の我々の耳にも斬新に響く。こういった様式は世俗歌曲のみならず、宗教的音楽にも大きな影響を及ぼした。しかし、ポルトガルではこういった半音階主義が発展することは

⁶ 平安時代は陰陽方位学に基づいて、時刻、方位、季節等と音高が厳密にシンクロされており、それらの概念は日常生活においても機能していた。たとえば中世京都の梵鐘は中央からの方位によってピッチがチューニングされていたらしい。

⁷ 岩波文庫：pp.169~176

⁸ Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525~1594) イタリアの作曲家。

⁹ 半音階主義の代表的な作曲家は、ナポリの作曲家カルロ・ジェズアルド (Gesualdo, Don Carlo; 1557~1613)。

あまりなく、パレストリーナ様式を墨守したきわめて美しい作品群が、主として教会音楽を中心に数多く生み出されていった¹⁰。従ってフロイスが日本に紹介した音楽（「われわれの間の種々の音響の音楽」）も、当時においてもおそらくは伝統的な語法による音楽であったのではなかろうか。また、フロイスの耳には日本の音楽が理解し難いものだったに違いない。前節でも述べた日本音楽の持つ特性は、和声的にもアンサンブル的にも均整の取れた西洋音楽の概念では、到底説明のつかないものである。これらを西洋音楽理論でアナリーゼするためには、ヘテロフォニーや偶然性の音楽語法、またはトーン・クラスター技法やサウンドスケープといった、20世紀音楽の諸概念を援用してやっと説明可能になるほど、現代的な概念なのだ。当然フロイスの耳には我々の音楽は、ただ「喧しく（かまびすしく）」聴こえたに違いない。

フロイスが馴染んでいたであろうグレゴリオ聖歌や初期の多声音楽では増4度音程（たとえば Si と Fa）のような不協和音程を「音楽の悪魔」（Diabolus in musica）と呼び忌み嫌っていたが、日本の音楽ではそれどころではなく、短2度よりももっと幅の狭い音程でのユニゾンのズレや、不確定なリズム等、音楽的には不安定で不協和な要素が認められている。西洋と日本の音楽的相違は「戦慄」という言葉によって表現されているが、西洋音楽理論によって教育を受けている我々にとっては、彼の受けた衝撃を想像するのは容易なことである。

<13章-16節>

ヨーロッパの国民はすべて声をふるわせて歌う。日本人は決して声をふるわせない。

この記述はどう解釈すれば良いのであろうか。中世のポリフォニー音楽はヴィブラートを抑えた発声方法を主体としており、「ふるわせる」という意味は、ここでは「良く響かせる」と解釈すべきであろう。一般にヴィブラートをかけて歌う方法は18世紀の「ベル・カント」（bel canto）唱法と思われがちだが、フロイスの時代の、それも宗教音楽ではヴィブラートを多用する唱法が存在していたとは思えない。他方、日本の伝統的歌唱法では地声で喉を収縮させて発声する技法が中心であり、体全体に共鳴させる西洋の発声方法とは根本的に異なっている。従ってこの記述における「ふるわせる」という意味は発声方法についての意味で解釈すべきではなかろうか。原文では以下のように記述されている。

13-16 Antre as nações d'Europa em todas há garganta ; antre os Japões nenhum gargantea.

“garganta”とは「咽喉」を意味し、そこから派生した他動詞“gargantear”は「声をふるわせる」となる。

一方、ルイス・デ・ナルバエス¹¹や、アロンソ・ムダーラ¹²といったイベリア半島のビウエラ楽派の作曲家によるビウエラ伴奏歌曲では、楽譜には記されていない細かな刺繍音や装飾音を付加して歌う歌唱法が、時代考証による演奏法の最近の研究では採用される場合もあるので、こういった装飾音を施した歌唱のことを「ふるわせて」と表現している可能性もある。しかし、これらのビウエラ伴奏歌曲は世俗歌曲であり、フロイスが我が国で行っていた布教活動とリンクさせるには多少の無理がある。ただし、当時のキリシタン音楽では器楽が導入されているようである。この史実から推測すると、16世紀から18世紀にかけて飛躍的に発展をとげた器楽パートにも目を向けなくてはならない。つまり、分割奏法という、楽譜に記載されている長い音値を装飾音で即興的に変容させる技法（文字通り長い音符を「分割」すること）

¹⁰ フロイスよりも少し後の世代が、ポルトガル・ポリフォニー音楽の全盛時代を築いた。代表的作曲家に、ドゥアルテ・ロボ（Lôbo, Duarte ; 1565~1650）、フレイ・マヌエル・カルドーゾ（Cardoso, Frei Manuel ; 1566~1650）、フィリーペ・マガリャインス（Magalhães, Filipe de ; 1571~1652）等。

¹¹ Narváes, Luis de (1500 頃~1555 以降)

¹² Mudarra, Alonso (1510 頃~1580)

が、器楽の発展にともなって発展し、そういった奏法が声楽のラインにも影響を及ぼしたとも考えられる。

<13章—17節>

われわれはクラヴオ、ヴィオラ、フルート、オルガン、ドイセン(葦笛)等のメロディによって愉快になる。日本人にとっては、われわれのすべての楽器は、不愉快と嫌悪を生じる。

この記述におけるクラヴオ（原文：cravo）とは小型のチェンバロのような楽器“クラヴィコード”の意であろう。柴田南雄は擦弦楽器である“ハーティー・ガーディー”であるとしたが¹³，近年の研究では鍵盤楽器説が有力になっている。また、ヴィオラ（原文：viola）とは現代の4弦のViolaではなく、6弦の有フレット楽器であるViola da gambaと思われる。このViola da gambaは弓で演奏する擦弦楽器である。

その他、フロイスの記述にはないが、ヨーロッパでは金管楽器群も16世紀にはすでに活用されていた。また興味深いのは「日本人にとっては、われわれのすべての楽器は、不愉快と嫌悪を生じる」という報告であろう。往々にして日本人の音楽観においては、たとえば虫の鳴き声に美を感じるように、西洋の美意識から見ればノイズと知覚されるような音響さえも鑑賞の対象としてしまう感性から言って、フロイスのこの記述は理解し難いものである。

ただし、人種の異なる西洋人にさえ恐怖感を抱いていた当時の日本人にとっては、彼らが紹介する音楽や楽器そのものに対する奇異の念を拭い去ることができなかつたのであろう。つまり、音楽を鑑賞する次元ではなかつたに違いない。こういった態度がフロイスには「不快感」と写つたのかも知れない。

フロイスの言の通りならば、明治以降の急速な西洋音楽輸入は遅々として進まなかつたであろう。

一方、1577年に書かれた宣教師オルガンチーノ¹⁴の書簡には日本人の宗教感情や芸術感情に訴えるのではなく、「日本人は珍奇のためには犠牲を厭わぬ性質であるから」好奇心を利用して西洋文化に興味を持たせる効用について報告されている¹⁵。

ちなみに、現在の演奏スタイルでは宗教的多声音楽は無伴奏のアカペラで演奏されることが多いし、ルネサンス期の宗教的多声音楽は楽譜でも声楽パートしか記譜されていない場合がほとんどである。また、当時の日本でミサ等で演奏される「キリシタン音楽」もこういった宗教的多声音楽や単旋律のグレゴリオ聖歌であったと思われる。しかし笠原潔¹⁶は、このフロイスの記述や下記13章18節等を参考にして、これら「クラヴオ、ヴィオラ、フルート、オルガン、ドイセン」によって声楽パートを補助していたと考察している。

<13章—18節>

われわれはオルガンに合わせて歌う時の協和音と調和を重んずる。日本人はそれを姦しい(かしましい)と考え、一向に楽しまない。

この記述も前17節とリンクさせて、音楽を鑑賞する次元ではなかつた、つまり、異教徒の奏でる音楽を「美しい」と感じる前にその行為自体奇異に思った、と解題するならば説明は容易であろう。これはフロイスの偏見であると信じたいが、もしかすると中世の日本人にとって、協和音を美と認識する概念は希

¹³ 柴田南雄：著『音楽史と音楽論』放送大学教育振興会

¹⁴ Organtino, Gneschi-Soldo (1530~1609) イタリア出身のイエズス会修道士。

¹⁵ 吉川英史：著『日本音楽の歴史』pp.172~173

¹⁶ 笠原潔：著『西洋音楽の諸問題』pp.201~237 「キリシタン時代の音楽」放送大学教育振興会

にせよこちらのほうが「貴人の音楽」よりも旋律線が明確で、聴取し易い音楽である。

他方、西洋側でいう「貴人の音楽」とは、教会で奏でられる宗教的音楽（フロイスの時代には豊かな和声と対位法を駆使したポリフォニー音楽の全盛期でもあった）や、宮廷で奏でられる世俗的音楽であろうが、どちらも旋律や和声を充填させる書法によるものであることに変わりはない。さらに「身分の低い人たちの音楽」も音質やアンサンブルは荒削りであるといえ、音楽理論的に見れば「貴人の音楽」と大差はない¹⁸。フロイスは西洋音楽の場合、音楽的洗練度において「貴人」の音楽のほうが美しいと比較しているであろう。

<13章—20節>

ヨーロッパでは、少年は大人より1オクターヴ高い声で歌を歌う。日本では、すべての人が同じ音階でわめき歌う。

この記述における「少年」はボーイ・ソプラノのことで、現在でも宗教的合唱曲などでソプラノ・パートに少年合唱を採用する例は多くある。また、「同じ音程でわめき歌う」の記述に関しては、そもそもが発声方法自体に西洋と日本では大きな相違があるので、西洋的価値観で一方向的に観察するならば、日本における伝統的歌唱法は「わめいている」ように聴こえたのかも知れない。さらに「同じ音階」とは、「同じ音程」の意味であろう。繰り返し述べてきたが、日本の音楽の特徴である、和声や対位法によらない単旋律が基調であることがフロイスの記述と合致している。

4：結言

近世に入り徳川家光の鎖国令（1616年）発令によって、海外文化の流入がストップしたことが逆に日本文化の保護につながり、その間に日本音楽は体系化され現在まで当時の姿を保ってきた。

それとは反対に我が国は戦後の高度経済成長期にテクノロジー大国となり、YMO¹⁹に代表されるテクノ音楽が西洋に与えた影響は計り知れない。また、第2次大戦後には音楽における日本文化の研究も進み、ジョン・ケージ²⁰らは日本文化の持つ精神性を自身の創作語法に取り入れた。さらに、音楽にとどまらず自身を取り巻く音の環境に美を発見することを提唱したマリー・シェーファー²¹によるサウンドスケープ（Soundscape）論も日本人の持つ「音」に対する感性・・・ノイズをも美としてとらえられる柔軟な感性・・・に触発されたものであるらしい。

西洋音楽一辺倒の教育が見直され、教育現場でも日本の伝統音楽に触れる機会が多くなっている現状で、西洋音楽が輸入される以前の中世日本の音楽観を、このようにして考察することは興味深いことであった。

確かに西洋音楽はきわめて論理的で体系化されており、想起された音響を楽譜という形に固定する作業においては最も確実な語法であるし、第三者たる作曲家の記述を楽譜というメディアを媒介として学習することは、口伝による教授と比較してもきわめて便宜性が高い。当然、西洋音楽における記譜法に依存し

¹⁸ たとえばミサ曲でも、世俗的流行歌の旋律を引用する方法が用いられる例も多く存在している。

¹⁹ イエロー・マジック・オーケストラ、細野晴臣、高橋幸宏、坂本龍一によるテクノ・ユニットで、1978年に結成され83年に一応解散したが、現在でもメンバー3人が共同でマルチメディアを駆使したライブ・パフォーマンスを展開している。

²⁰ Cage, John (1912~1992) アメリカの前衛作曲家。

²¹ Scafer, Murray (1933~) カナダの作曲家。

た教材や教育方法が一番確実な方法と思われ、現在でも西洋音楽が教育現場での中心を占めている。かく言う私も作曲を専門とする仕事柄邦楽作品を書く機会が時折あるのだが、つねに西洋音楽の五線記譜法によって作品を記述している。こういった音楽記述メディアの選択や、邦楽（雅楽）演奏家とのコラボレーション段階で、西洋音楽と邦楽における観念の著しい相違を実感してきた。

西洋における音楽観ではとらえ切れないような様々な美意識を、日本人の持つ音楽観を再認識することによって思い起こしてみたい。西洋音楽の論理に慣れてしまった私には、ひとつのパラダイム転換とも言うべき相違点がフロイスの記述から垣間見ることができたと思う。

引用・参考文献

- Luis Frois : Kulturgegensätze Europa-Japan , von Josef Franz Schütte Tokyo Sophia Universität (1955)
ルイス・フロイス : 著, 岡田章雄 : 訳注, 『ヨーロッパ文化と日本文化』 岩波文庫 (1991)
音楽之友社 : 編, 『新訂 標準・音楽辞典』 音楽之友社 (1992)
音楽之友社 : 編, 『新音楽辞典』 <楽語> 音楽之友社 (1990)
吉川英史 : 著, 『日本音楽の歴史』 創元社 (1971)
吉川英史 : 編, 『日本音楽文化史』 創元社 (1989)
竹内誠 : 他編, 『教養の日本史』 東京大学出版会 (1991)
オリヴィエ・アラン : 著, 永富正之・二宮正之 : 訳, 『和声の歴史』 白水社 (2001)
増本喜久子 : 著, 『雅楽—伝統音楽への新しいアプローチ』 音楽之友社 (1998)
小野貴史 : 他著, 『音・音楽の表現力を探る』 ~第2章 『民族・文化・音楽』 文化書房博文社 (2003)
笠原潔 : 著『西洋音楽の諸問題』 pp.201~237 「キリシタン時代の音楽」 放送大学教育振興会 (2005)
(2005年5月24日 受理)