The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	日本音楽を評価する試みについて
Author(s)	上野, 正章
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2007, 47, p. 131-149
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/8271
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

日本音楽を評価する試みについて

上　野　正　章

序

日本音楽をどのように評価するかということは，日本音楽研究が始まって以来の難問であった。そもそも何をもって日本音楽とするのかということが問題であるし，とりあえず日本音楽を雅楽，尺八，箏曲等の日本伝統音楽として議論を進めても，それらは西洋古典音楽と様々な面で相当異なっており，それらの味わいを音楽美学によって解明することは難しい。

本論文は20世紀前半の日本においてこの難題に挑んだ研究者達の思索を文献から整理して展開を明らかにするものである。また、その際に注目するのが，彼らが日本音楽をどのように理解していたのか，また，どのような方法で評価しようとしていたのかという二点である。最初に論じるのが，明治から大正期にかけて活躍した先駆者の田辺尚雄と兼常清佐による日本音楽論である。次いで昭和前期の美学と音響学の分野における仕事を取り上げる。中心になるのが須永克己と小幡重一の音楽論である。その後，戦時下における田辺尚雄の仕事に言及し，最後に戦後直後に発行され，長い間この分野における決定的な業績とされてきた吉川英史[(1)]による『日本音楽の性格』[(2)]を評価する。なお，日本音楽における美学の研究史に関しては同じく吉川英史による先行研究があり，[(3)]田辺尚雄，須永克己，山田實を論じている。適宜参照した。

1．初期の論考について

本節では，初期の代表的な日本音楽研究として，田辺尚雄「日本音楽の理論　附粋の研究」，『日本音楽の研究』および兼常清佐『日本の音楽』を取り上げる。いずれの文章も音楽心理学への強い関心が見られるが，むしろそれより目立つのは，歴史や理論等，様々な切り口の混交である。音楽学黎明期の状況を如実に物語る。当時の日本において音楽学はまだ未熟だった。田辺自身も1941年に出版した随筆集の中で回顧し，自分の仕事が多くの人々に道楽と受け止められていたと記している。[(4)]

（1）吉川英士と記されることもある。本論では，吉川英史に統一した。
（2）吉川英史『日本音楽の性格』わんや書店，1948年。
（3）吉川英史「日本伝統音楽の美学　展望と反省」『音楽藝術』第27巻10号，音楽之友社，1969年，pp. 18～23.
（4）田辺尚雄『東洋音楽の印象』人文書院，1941年，pp. 1～5.

a. 田辺尚雄「日本音楽の理論　附粋の研究」[5]

吉川がこの分野の嚆矢として取り上げるのが，田辺尚雄の「日本音楽の理論　附粋の研究」である。心理学会で1908年11月21日に発表したものをまとめたもので，まず日本音楽を総合的に議論し，最後に粋の概念が検討されるという論文である。粋の概念についての田辺の主張は明快である。西洋音楽は和声に基づいて音が構成されていて，よって美的価値を持つのは明らかであるが，日本音楽は和声に基づかない。しかしながら旋律において独自の発展を遂げ，音階の音程を微妙にずらす技法がある。ここに「粋」が見出されるというものである。吉川は田辺の主張を「日本の音階の中に一定の高さを保持する音と，実際には少し上下に動く音とがある。この動く音の動く音程（変位）が小さすぎると『上品』に感じ，大きすぎると『下品』に感じる。そして，『いき』と感ずるのは，この変位のため」であるとまとめる。[6]

この研究において田辺は特に日本音楽を定義しない。漠然と「日本音楽」という言葉を使用する程度である。したがって，田辺の日本音楽理解を明らかにすることはできない。むしろ本論で注目すべき点は，微細な音程の変化を味わうという発想である。ここに美学研究の萌芽を見出すことができる。確かに田辺が着目しているのは音高関係だけである。しかしながら，音組織の構造に注目するのではなく，演奏の度ごとに変化する微細な音の効果を評価するという発想は注目に値する。吉川はこの論文に，日本独特の美を西洋美学の方法で研究する最初期の論文という評価を与えている。

兼常清佐『日本の音楽』[7]

同じく，日本音楽研究の先駆者としてよく知られているのが兼常清佐である。1913年に出版された彼の『日本の音楽』は，最初期の日本音楽研究書の一冊に数えることができる。ただし，吉川は兼常の仕事については否定的だった。「日本伝統音楽の美学　展望と反省」においては兼常を数行で切り捨てる。また論文の「昭和前期のある日本音楽観」[8]では兼常の著書である『日本音楽と西洋音楽』に対して痛烈な批判を行っている。批判の観点は次の三点である：1．日本音楽についての理解不足，2．芸術の価値を論ずるに必要な美学的教養と態度の欠落，3．徒に奇を衒う表現態度。確かに，1．は日本音楽研究の泰斗の言葉として深く受け止めねばならない。しかしながら『日本の音楽』に関する限り兼常の議論は常に

（5）田辺尚雄「日本音楽の理論　附粋の研究」『哲学雑誌』第24巻264号，哲学会，1909年，pp.56～85．なお吉川は「日本伝統音楽の美学　展望と反省」において，「昭和の初年，田辺尚雄先生が粋（いき）の研究を『哲学雑誌』（第24巻，第264号）に発表しておられる」と記すが（p.20），論文は明治期に出版されている。
（6）吉川英史「日本伝統音楽の美学　展望と反省」『音楽藝術』第27巻10号，音楽之友社，1969年，p.20.
（7）兼常清佐『日本の音楽』六合館，1913年.
（8）吉川英史『日本音楽の美的研究』音楽之友社，1984年，pp.129～146.

首尾一貫している。「態度」に関する議論はひとまず措いて，彼がどのようにして日本音楽を評価するのかということに注目して，次に『日本の音楽』を読み解いてみたい。

本書は4部から成る。それぞれ，平曲，地唄，朝鮮音楽，東洋の楽論である。日本音楽の価値の問題が取り上げられるのは平曲と地唄である。彼はまず，形式と内容という観点から日本音楽史を議論する。最初に彼が指摘するのは，催馬楽や朗詠の時代にはどのような歌詞も同じ旋律に合わせて歌っていたということである。そして，古代，催馬楽や朗詠は形式を持ち，音楽と文学は独立していたとする。また続けて，徐々に内容が形式に勝るようになったと指摘する。その一例が平曲である。平曲は文学の内容に合わせて音楽をつけるので，音楽は文学に従属的なものとして取扱われるとする。他方，この流れの例外が地唄であり，たわいのない歌詞と洗練された合の手から彼は地唄を日本近代唯一の形式を持つ器楽とし，西洋音楽に比して評価する。

> 地唄は『重太郎もの』（ママ）をのぞいてはみな抒情詩である。或は抒情詩といふよりも何やらはっきり意味のわからぬ歌である。美しい文句のつぎ合はせである。何か一貫した内容を徹底させるといふ必要は，まづ歌詞の上から見てよほど第二義のものとなってくる。そして，また地唄には長い合の手，又は手事といふものがある。それは全体の文句があまり要領を得てゐないから，従てその合の手が何等の意味を現はす様に作り，又た弾かなければならぬといふ必要が少い。ただ綺麗に，美しく，面白くひけばええ。知性に訴へるよりも感覚に訴へて美感を起せばええ。これが地唄の根本の主義である。また地唄は文句の意味を発表するといふ要求が少いから，歌詞に重きを置くより，楽器に重きを置く。(9)

次いで彼は具体例を挙げて，説明する。例示されるのは《八島》の一節である。二挺の調子と旋律の異なる三味線の演奏に関して彼は次のように言う。

> 複音ともいへるが，その二個の旋律の走りかたは，洋楽の声楽などで和声を目的とした複音－即ち同時に二個の異なる音波の与ふ合成音の美を目的とした複音の曲といふよりも，寧ろ「フーゲ」の様に対位法（コントラプンクト）を目的とした二個の旋律といふ方が適当してゐると思ふ。美は和声にあるのではない。二個の旋律が互いにもつれもつれて進行していく処にある。－中略－江戸唄にも上調子といふものがあり，義太夫にも連れびきがあって多少旋律の変化はあるが，とても此処までは及びもつかぬ。(10)

(9) 同書，p. 154.
(10) 同書，pp. 334～335.

兼常はこのように地唄が和声的に構成されていないことを示し，同時に対位法的な美しさがあることを発見する。リズムという言葉は使用していないが，微細な音と音との持続の関係への評価がうかがえる。ただし彼は，地唄が音楽理論を持たないことを悔やむ。

> ただこの替手の法には対位法（コントラプンクト）の様に一定の法則がない。音と音との関係に就いても，それを美の範囲に束縛する規則が無いから，形式が散漫で出鱈目という風がある。もし地唄の法師，検校が此の重要な形式に注意して，三味線の対位法に関する一法則を作りうるならば，之は日本の三味線の音曲の中で最も進歩した興趣の深いものとなるであろう。[11]

兼常の議論は続き，さらに詳しく地唄を調べてその特質を明らかにしようと試み，地唄においては音色，デュナーミク，緩急の差が非常に少ないことを指摘する。また，日本音楽を特徴付ける雑音が少ないことも併せて示す。そして，地唄を西洋音楽でも，モーツァルトやヘンデルの古い音楽―つまりロマン派の大管絃楽的な音楽とは別の音楽であるといい，「地唄は古い音楽である。現代の強烈なる刺激を求め，内容の充実を求める所謂新しい気分の人々を決して満足せしめるものではあるまい」[12]と記す。これが彼の結論である。

用語や美学の理解から見えてくるのは，兼常が日本音楽を評価する際の基準が西洋音楽を鑑賞する西洋人の基準と同じだということである。だから，兼常の独創性は日本音楽を評価するために従来の美学理論を拡張したのではなく，地唄に古い時代の西洋芸術音楽と極めて近い特質を発見したことに求めることができる。

他方，彼が日本音楽全般についてどのような考え方を持っていたのかということに関してだが，兼常はこの書物のねらいについて「歴史と理論と価値の上から，日本の音楽を，それも全体としてでなく，なるべく細かな部分部分に分けて観察」[13]することであるとはっきりと記す。ここからこの議論はあくまで地唄に関して行われたものであり，日本音楽全般に見られる特色を探求することは考えていないことがわかる。

ちなみに，1933年に彼が執筆した『日本音楽』[14]においては，日本音楽における楽譜の問題に言及している。彼は西洋音楽における意味での楽譜を日本音楽は持たないと言い，雅楽を中心に個々のジャンルの楽譜を順に示し，音の要素が不十分にしか書き記されていないことを繰り返す。この文章では概して否定的に日本音楽が記述されるが，ここでも日本音楽とはなにかという議論は行われない。

---

(11) 同書，pp. 335～336.
(12) 同書，p. 345.
(13) 兼常清佐『日本の音楽』六合館，1913年，p. 2.
(14) 兼常清佐『岩波講座　日本文学　日本音楽』岩波書店，1933年。

c. 田辺尚雄『日本音楽の研究』[15]

「日本音楽の理論　附粋の研究」に続く田辺の仕事は1916年に発表された『日本音楽の研究』[16]である。「日本音楽の理論　附粋の研究」と比べると大幅な研究の進展が見られ，「日本音楽の研究」と銘打っているものの，扱っている題材は広く東洋に及ぶ。「広く東洋音楽の比較研究に基き，日本音楽史の上に革命的の解釈を与えることを試みた」[17]と田辺自身も書き記している。

日本音楽論だが，まず彼は日本音楽とは何かという問題から説き起こす。詳述されるのは前書きの「日本音楽とは何をいふのか」，「日本音楽研究の必要」，「日本音楽の味ひ方」というセクションである。彼は日本音楽に関して，多くの外来音楽の流入において取捨選択を繰り返し，同時に改良していった日本国民の営みに注目し，「日本国民の間に発達した所の音楽」[18]と定義する。

他方，日本音楽の味わい方に関して田辺が第一に指摘するのは，日本音楽には正しい観方があるという考え方である。そして観方について，「一般に世界各国の音楽を味ふには，その凡てに通じた方面と，各国別々の国民性及び歴史に基く個性的方面と両方あることを知らなければならぬ」[19]と断り議論を開始する。彼は形式と内容という区分で日本音楽を概観するところから議論を説き起こす。最初に取り上げるのは浄瑠璃である。かれは浄瑠璃の劇的性格を帯びた語りに注目し，内容が形式に勝るとする。次いで謡曲を取り上げ，確かに劇の内容を取り扱う音楽であるが，謡曲は比較的単純であり，むしろ，形式を味わう音楽であるとみなす。続いて平安時代の音楽を取り上げ，歌の内容によって歌詞が変化しないことを指摘して，ほとんど形式音楽であると言う。また同じく箏曲《六段の調》を取り上げ，形式音楽であるとする。

次いで彼は，音の刺激に対する生理作用という観点から快感が生じる性質を心理学的に議論する。ただし彼はこの議論を突き詰めない。音の聴取以外の方向，つまり音が組み合わされ，対比され，意味持つものとしての音楽の聴取について検討する。ここで彼が注目するのが音組織における対比の関係である。田辺はそれを長唄に見出す。「特に我国の音楽では和声の要素が少ない丈け却って其の影響がわかりにくい。然し三味線の本調子と二上りと三下り又は一下りとの関係は正しく此の対比の条件に当て嵌ている」[20]というのが田辺の意見である。彼は長唄《鶴亀》の本調子の合の手の初めを分析し，二挺の三味線が奏でる旋律の動きを観察し，両者がほぼ平行に進行するという指摘を行う。また，ずれたところとそうでな

(15) 田辺尚雄『日本音楽の研究』京文社，1916年。
(16) 吉川の「日本伝統音楽の美学　展望と反省」にこの書物の言及は無い。
(17) 田辺尚雄『日本音楽の研究』京文社，1916年，序文（unpaged）。
(18) 同書，p. 1.
(19) 同書，p. 9.
(20) 同書，p. 25.

いところをそれぞれ協和音と不協和音に分類する。そして《鶴亀》は和声的に構成されていないが，音が合うところとぶつかるところがあり，それらはコントラストをなすと彼は言う。

対象を論じ尽くすことなく次々に議論が進展する難はあるが，この書物で特に注目すべきは，日本国民の営みとして日本音楽を定義した点にある。田辺はその後この定義の拡充を行っていく。

同じく興味深いのは，形式と内容によって日本音楽を検討する個所が先の兼常の論文と極めてよく似ていることである。確かに兼常が取り上げているのは地唄であり，他方，田辺は長唄を俎上に載せる点は異なっている。しかしながら，西洋音楽の構成法との対比で日本音楽を評価する点は共通している。田辺は和音のコントラストを取り上げ，兼常は対位法を取り上げているという点では異なっているが。田辺の論文は注釈が少なく，影響関係を研究することは困難であるが，最初の田辺の論文とこの田辺の書物が相当異なることも考え併せると，影響関係は否定できない。

2．昭和前期における美学と音響学

昭和前期の日本音楽に対する強い関心は，多くを国家主義の台頭に負う。例えば須永克己は「音楽と日本国民性」の冒頭で「日本精神の研究とか日本文化再吟味といふやうな声が最近朝野に漲って居る折柄」[21]と記す。あるいは，兼常清佐も1941年に刊行された『日本音楽と西洋音楽』の前書きで，「ニッポンのものを軽蔑するな，ニッポンのものを尊敬しろ，といふことは今の時勢の合言葉であります。それはまことに結構な事です。ニッポン人はそれに反対する人は一人もないでせう。その合言葉からすぐ続いて言はれる事は，ニッポンの音楽を軽蔑するな，ニッポンの音楽を尊敬しろといふ事です」[22]と記す。

こういった風潮の中で進展した日本音楽の価値に関する研究で注目に値するのが，須永克己と山田實の美学的アプローチであり，小幡重一と田口泖三郎の自然科学者による音楽研究である。須永の美学的アプローチは日本音楽研究に新しい切り口を提供し，自然科学者の音楽論は音素材への注目を促した。

a．須永克己「音楽と日本国民性」

吉川の研究史において田辺の最初の論文の次に言及されるのが，須永克己の「音楽と日本国民性」である。須永は日本音楽を歴史的・美学的に考察し，西洋音楽と比較しながら議論を開始する。まず彼が着眼するのは社会における音楽という観点である。彼は，日本において音楽は専門家というよりもむしろ一般の人々によって営まれてきたため，高度に構成され

(21) 須永克己『明日の音楽』名曲堂，1936年，p．3．
(22) 兼清清佐『日本音楽と西洋音楽』三笠書房，1941年，p1．

た楽曲は発達せず，作曲家の地位が高まることも無く，したがって音楽が芸術として発展することも無く，コンサート制度もせいぜい芝居と寄席が類似する程度であったと述べる。また，日本音楽は「単音の声楽」が主になっていると指摘する。

> 日本音楽の形態が単音声楽を主とすることは，複雑な複音を用ひ和声の組織を有する欧州音楽の見地からすれば日本音楽が甚だ貧弱に見える点である。実際欧州音楽は日本と同じやうな単音（ホモフォニー）の音楽から四半世紀の間に今日の和声楽（ハーモニー）にまで発達したのに，これを一の進歩と見れば確かに日本音楽はそれだけ後れて居るとも言へる。しかし一方日本音楽もその胎生の時代（仮に紀元一千年頃とすれば）から千年近い歳月を何等の進歩なく停滞し又は退歩して居たとは信じられない。それどころか仔細に観察すれば欧州音楽とは全く別の方向に進歩を遂げて来たものであることがわかる。その一は表現上の精緻な発達であって第三の民族的特長として次に説くものであるが形態の方面でもリヅム及び旋律の微妙な発達として世界に誇り得る無比の発達を遂げて居るのである。[23]

須永が高度に発達した日本音楽として例に挙げているのが，能の囃しにおけるリズムであり，近世の歌謡や語り物歌ひ物における細かいふし回しの繊細さである。また，「日本音楽では楽曲の大きい構造や作曲の手法などよりは演奏者の持味の方が敏感に注意されることになるのである」[24]という指摘を行う。彼は構造的に音を把握する聴き方よりも，音の効果に耳を澄ます聴き方に注目する。

さらに須永はこういった特徴を持つ日本音楽は，感情の表出ということに関しては抑制された無表情なものであると述べる。しかしながら，ここで再び須永は西洋芸術との比較を行い，油絵と墨絵を持ち出し，日本音楽を「墨絵か淡彩画の如きもので全体としてさっぱりとした表現を持つが，その代りに画の一線一点の濃淡の微細な変化やその筆力とか配置とかの繊細な表現や工夫には無窮の妙味が含んでいる」[25]と評価し，「芸術の本質に於いては外形よりも内面へ，誇張よりは抑圧へ，個性よりは無我へ，人為よりは遊戯へ，といふ傾向を持つ」[26]と述べる。

須永の仕事は田辺の初期の論文とよく似た着眼点を持つが，より精緻に西洋の音楽美学の概念を使って日本音楽の美的探究を試みたものである。彼の研究において出色なのは，日本音楽を評価するのに新しい基準を提唱した点である。彼は音楽芸術作品ではなく演奏家によ

(23) 須永克己『明日の音楽』名曲堂，1936年，pp.32～33.
(24) 同書，p.34.
(25) 同書，p.36.
(26) 同書，p.36.

って次々に精妙に生み出される音を聴取する営みに着目する。注目するのは音の構成ではなく，微細な音高の変化，それから加えてリズムである。また，須永はリズムという用語で日本音楽における音と音との微妙な持続関係を示す。対位法的構成原理を見出すのでも無く，協和，不協和のコントラストを指摘するのでもない。あるいは，感情の表現における無表情さについても，それを欠点と受け取らず，逆にそれらを西洋音楽に比べて進歩していると評価を試みた。さらに彼はこういった特長を日本思想と結びつけることも無い。加えて，須永は日本音楽におけるある特定のジャンルの音楽を常に念頭に置いて論を進め，総合的に日本音楽を議論することも無かった。この点で，須永の論文は兼常の議論に共通点を持つ。

残念なことに須永の仕事は彼の早逝によって中断される。誰かに引き継がれて練り上げられて本になることも無く，遺稿集として出版されたにすぎなかった。またその1936年に出版された遺稿集も再版されることは無かった。後世への影響という観点から考えると彼の仕事は不遇であった。

b. 山田實「日本音楽の芸術性」[27]

同じく吉川が言及している山田實[28]の「日本音楽の芸術性」も，音楽美学からのアプローチである。日本文化研究会の手による『日本精神研究　日本国民性』というアンソロジー集の中の一編で1940年に出版されたものである。彼はまず日本音楽とは何かという問いから始めるが，日本音楽の多くが外来音楽に起源を持つことを指摘し，日本音楽の純粋性に疑問を付す。そして「日本音楽とは日本人の生活並びに感情と融合した過去並びに現在の音楽の総称である」として議論をはじめる。この理解は田辺が『日本の音楽』で提唱した枠組みと同じである。

次いで彼は，日本音楽の特性を日本音楽の歴史から明らかにし，日本音楽の芸術性，つまり日本音楽の美的価値を明らかにするという作業を開始する。山田も田辺や兼常のように形式美と内容美という観点から日本音楽を検討する。山田が形式美としてあげるのは，音声美，音色美，調性美，旋律美，和声美，節奏美，強弱美，構成美，配置美（合唱奏法），楽式美，総合形式美である。

彼の日本音楽についての考え方は，例えば音色美の項目に端的に現れている。音声美で彼が指摘するのは，西洋楽器の発する楽音が広い音域をカバーし，「音色，音質を出来る丈豊富化すべくあらゆる研究がつまれ」[29]，「西洋楽器が日本楽器に比して科学的構造と科学的奏

(27) 山田實「日本音楽の芸術性」『日本精神研究　日本国民性』日本文化研究会編，東洋書院，1940年，pp. 147～230.
(28) 著者に関する経歴等の詳細は不明。
(29) 同書，p. 181.
(30) 同書，p. 181.

法とに於いて進歩してゐる」[30]ことである。逆に山田は日本楽器において「琵琶の如きに到っては弦の振動を目的とするよりはむしろ撥を以て胴体を打つことによって生ずるリズム的効果の方をより強く利用する」[31]こともあるが，楽音の美しさという点では大したことは無く，「日本楽器のこの雑音的効果は必しも本来的に要求されたわけではあるまい」[32]と言う。

ひたすら西洋の音楽美学で日本音楽を次から次へと斬っているのが山田のこの論文なのである。山田が評価するのは西洋音楽における合理的な和声的構成，調和的統一であり，当然のことながら日本音楽は西洋音楽に劣るとされる。また山田は日本音楽の内容美を「表現」と定義し，表現美と題して，描写音楽，叙事音楽，文学内容，劇的表現，表情音楽を議論するが，この観点に於いても日本音楽は西洋音楽より劣るという結論が提示される。文章の最後に山田は日本音楽の将来を次のように卜す。

> 日本音楽は何等かの意味に於て伝統的日本音楽の特性を維持し乍らも，総括的には著しく洋風的なものとなり西洋化されて行くであらう。然しこれを日本音楽の衰退であると解すべきではない。これを以て自己滅却と解すのは狭い了見である。これはむしろ日本音楽の進化であり，自己充実，自己発展であると考ふべきであり，それはまた凡そ日本に限らず世界各国が等しく負ふべく，負はざるべからざる使命であり，運命なのである。[33]

音楽には国民性を超えた普遍性と各国特有の特殊性をあわせ持つというのが彼の持論であり，日本音楽は将来西洋化されるが日本特殊なものは失われないだろうと彼は考える。彼の議論は，日本音楽という用語の理解に関しては田辺が『日本音楽の研究』で提唱した枠組みを引き継ぎ，また日本音楽をどのように味わうのかということに関しては，機械的に西洋音楽美学の枠組みで日本音楽を議論するにすぎない。他方，彼らとは全く違った方向から日本音楽の評価にアプローチしたのが，小幡重一と田口泖三郎であった。音響学者である彼らは，日本音楽を測定することによってその特質を見出そうとした。

c. 小幡重一

『音楽愛好者の為の音響学』[34]，や『実験音響学』[35]を著した小幡重一は当時音響学における第一人者であった。また同時に能を嗜み，西洋音楽のコンサートに通う熱心な音楽愛好家で

(31) 同書，p.181.
(32) 同書，p.181.
(33) 同書，p.229.
(34) 小幡重一『音楽愛好家の為の音響学』内田老鶴圃，1931年。
(35) 小幡重一『実験音響学』岩波書店，1933年。

もあった。したがって彼にとって音楽は音響学の研究対象でもあり，楽しみでもあった。音響学によって音楽にアプローチする研究の代表例が『音楽愛好家のための音響学』である。音階が数値的に解説され，楽器の発する音響が測定され，総合的に和洋の音楽が音響学から概説される。また彼の日本音楽論は「日本の言語及び音楽の特殊性」[36]に簡潔にまとめられているが，これは1934年に『科学』に掲載された「言語と国民性　日本，支那，朝鮮語の音響学的性質の比較」を編集した論文である。

「日本の言語及び音楽の特殊性」で小幡が試みるのは，日本語，中国語，朝鮮語の言語における音響学的性質を比較し，日本語の特質を自然科学的に見出し，音楽と関連付けて議論することである。彼は日本語が音響的に単純であるという性格を持つことを指摘し，これが耳の修練や音に対する感受性に影響を与えると考える。また音楽研究に関しては，「歌詞は別として，音階，楽曲構成法及び楽器の三方面から行はるべきものである」[37]とする。だが，音階に関しては『音楽愛好家のための音響学』に詳述されているとし，また楽曲構成法に関しても少し触れる程度で議論は楽器に終始する。彼は日本の楽器に関して次のように理解する。

> 色々な楽器は夫れ夫れ斯く独特な味ひを持って居るものであり，色々な国民の持つ音楽と云ふものは夫れ夫れの国民性を十分に反映して各種の楽器の音色の特色従って其表現能力を巧みに利用した作曲より，多年の洗練を経て今日に及んで居るもので，俄に他の国民の楽器や音楽で置き換へられ得るものではない。而も日本の音楽は絵画や俳句等と共に，仏教殊に禅の影響に依って渋味と言ふものを尊ぶ結果として現在の様な一見極めて原始的に見える単純な音楽となったものである。勿論渋味とか「いき」と言ふ事の性質を完全に科学的に説明する事は困難であるが，さらばと言って一概に日本音楽を原始的なものとして排斥するのも亦当たらないと思われる。[38]

彼の主張は，音楽の素材としての楽器の音色にすでに国民性が刻印されているというものである。したがって，日本音楽と西洋音楽の融合はほとんど不可能であると考える。実際，日本音楽と西洋音楽とを比較した文章で彼は次のように記す。「邦楽の妙趣はその単純性による渋味にあるのであって，純日本趣味は如何なる天才の力をもってしても妙諦にふれんとする俳句の軽妙洒脱の味ひが如何なる名翻訳をもってしても到底これを外人に伝へることの

(36) 小幡重一「日本の言語及び音楽の特殊性」『音の映像』協和書院，1936年。但し，以下の引用は『思想』第155号による。
(37) 小幡重一「日本の言語及び音楽の特殊性」『思想』第155号，岩波書店，1935年，p. 72.
(38) 同書，p. 74.

不可能であるのとおなじである[39]。だから，日本の楽器を用いて西洋音楽の論理で音を構成することに対しても否定的である。「茲に私の最も遺憾に堪へないことは斯かる日本音楽の特殊性を最もよく熟知して居らるべき邦楽の大家が，西洋音楽の著しい圧迫に堪へ兼ねて，何んとかしなくてはならぬとあせりにあせる結果として邦楽の生命である単純性，含蓄ある風韻を全然閑却して徒に洋楽の複雑なる構成法を取り入れんとされる事である[40]。宮城道雄による新日本音楽などのごく僅かの例外は認めるものの，天才だからこそ上手く行ったに過ぎ無いと記す。

彼が第一に注目にするのは音であり，科学的手法によって日本音楽と西洋音楽の違いを明らかにすることであった。例えば，「謡曲に現るる特殊の顫音　“ナビキ”の物理的性質」は「謡曲の謡ひ方の特色の一つである所謂“ナビキ”と云ふ特殊の顫音の物理的性質を詳しく研究したものであって，“ナビキ”は西洋音楽に於ける vibrato とも亦 triller（英 trill）とも異なる一種独特の性質を有するものである事を明らかにしたものである[41]。彼は謡とヴィブラートをグラフ化して，時間あたりの音高の変化を比較し，違いを明らかにする。あるいは義太夫三味線の音高を測定してそのばらつきが大きいことを指摘する。さらに論文「義太夫三味線の特色[42]」において彼は音律と音色の両方から三味線の音を測定する。レコードを再生してマイクロフォンで音を拾い，音響をグラフで視覚的に示し，その特徴を示す。彼はこの実験結果をもとに，ピアノで義太夫を演奏する無謀さを指摘する。

小幡の興味は，したがって，音楽作品全体というよりも部分であり，問題になるのは作曲家によってどのように音が構成されているのかということよりも，楽器がどのような音を発し，それがどのように聴かれるかということである。この素材としての音，特に音響や音色に対する興味は，彼の自然音に対する興味にも通じる。

例えば「『耳の詩人』蕪村」において小幡は俳句に読み込まれた蕪村の音に対する感覚の鋭さに感嘆し，「五月雨のうつぼ柱や老が耳」と言う俳句に関して「詩と言ふよりも音楽である」と述[43]べ，「外には粛々として降って居る五月雨の噪音があり，これを背景としてトロンコロンと雨垂れが樋に流れ込む微妙な楽音がある。西洋の楽曲に於いて協和音に配するに屢々不協和音を以ってして協和音の美しさを一層引立たせる事は読者のよく知って居られる所であらうがまた婉麗な旋律（メロディ）にジャズ風の伴奏を附することは近頃，《丘を越えて》や《スキーの唄》を始めとして新流行曲作曲家の用ふる常套手段である。五月雨のジャズに配する

(39) 小幡重一『聞える音・聞えぬ音』鉄塔書院，1934年，p. 71.
(40) 小幡重一「日本の言語及び音楽の特殊性」『思想』第155号，岩波書店，1935年，p. 74.
(41) 小幡重一「謡曲に現るる特殊の顫音　“ナビキ”の物理的性質」『科学』第4巻8号，岩波書店，1934年，p. 14.
(42) 小幡重一『音の映像』協和書院，1936年，pp. 63～70.
(43) 小幡重一『聞える音・聞えぬ音』鉄塔書院，1934年，p. 40.
(44) 同書，pp. 40～41.

に，うつぼ柱のメロディをもってした蕪村の耳，実に非凡なりと言ふべきか」[44]と感嘆する。

小幡は雨の音を背景に樋に水が流れる音を旋律と聴くが，これは始めと終わりを持たず，人間の手によって構成されていない，調律もされていない音群である。作曲家も演奏家も不在の音であり，そういったものに耳を澄ます日本人の聴き方に彼は最高の評価を与える。また，彼がジャズをどのように聴いていたのかということも，ここから明らかになる。彼にとってジャズは旋律に和声付けされた音楽ではなく，噪音の中に音が並んでいる音楽であった。

d. 田口泖三郎

理研研究員という花形学者であった田口泖三郎も，日本音楽に対して積極的な発言をしている。昭和10年代に『音と生活』[45]，『音と音楽』[46]，『音と戦争』[47]というエッセイ集を立て続けに出版し，戦後直後にも『音と芸術』[48]というエッセイ集を出版した。

彼の日本音楽観は「東西楽器の音質」という放送原稿を書き起こした文章に詳しい。彼は日本音楽と西洋音楽が体験的に違って聴こえることから論を説き起こし，それぞれの楽器の分析を行う。そして，日本の楽器の発する音には高次倍音が多く含まれるから，重ね合わすと濁ってしまうが，西洋の楽器の発する音には低次倍音は多いものの高次倍音が少なく，美しい音を発するという説明を与える。「日本の楽器は合奏して美しいハーモニーをつくるには適さない楽器であり，西洋楽器はハーモニーを作るために特によく出来てゐる」[49]と，彼はなぜ日本音楽において和声が発達しなかったのかということを音響学から明らかにし，逆にむしろ日本音楽においては，間拍子が発達したとする。さらに彼は音色に関して，西洋音楽を原色の西洋画，日本音楽を墨絵に喩え，[50]それぞれが独自の美しさを持つとする。

彼の音響に対する興味は梵鐘の研究に向かっていく。様々な鐘の音を分析して梵鐘の構造とそれが発する音響との関連を探求する。彼はかなりの量の梵鐘についてのエッセイと報告書を執筆している。

田口の音響に対する興味は自然の音を楽しむ営みにまで及ぶ。音を詠み込んだ過去の俳人の耳の良さに感嘆し，最近では失われてしまったことを嘆く。自然音についての彼の意見は『音と藝術』に収録の「自然の音の快感」[51]に詳しい。彼は自然の音と人間の作った音を比較し，人間の作った音は不快な音もあるが自然の音に関しては不快な音はないと言う。また，確かに自然の音には火山や地震の音，洪水の音など物凄い，恐ろしい音もあるが，しかしな

(45) 田口泖三郎『音と生活』大和書店，1941年。
(46) 田口泖三郎『音と音楽』人文書院，1943年。
(47) 田口泖三郎『音と戦争』春陽堂，1943年。
(48) 田口泖三郎『音と藝術』生活社，1946年。
(49) 田口泖三郎『音と音楽』人文書院，1943年，p.65.
(50) 同書，p.66.
(51) 田口泖三郎『音と藝術』生活社，1946年，pp.21～31.

がら不快というよりはむしろ崇高な音であると言う。そしてこの原因を，自然の音は自然法則にしたがっているから美しいとする。

小幡や田口による自然科学的手法による研究で特に注目されるのは，素材への関心である。音素材それ自体に日本音楽の特質が刻印されているという考え方は，音を楽しむ文化とつなげて論じられ，自然音や釣鐘の音まで含めて考察することを可能にした。ただ，彼らは日本音楽とはなにかということについては議論しなかった。わずかに小幡による言語環境と音感覚の関連の指摘，つまり日本語環境が日本的な音感覚を涵養するという考え方が見られる程度である。

素材と作品という観点から音響学者達の日本音楽論と作曲家の日本音楽論とを比較すると，音響学者達の立場をさらに際立たせることができる。例えば作曲家の下総皖一は「作曲に於ける日本的性格」という随筆を執筆し，音階と楽器という二つの観点から日本音楽について思索している。彼は音階に関して，音階が音楽の日本的な性格を決定することはできないが，「日本の音階は音列を上から下までづつところがす（ママ）だけでも，ある特別な日本の感じを表す事が出来るやうになって居ります」[52]と言い，音階は作品に於ける日本的性格とは関連があることを指適する。また楽器に関しても，確かに邦楽器，洋楽器それぞれの特性はあるが，柔軟に組み合わせて作曲する可能性を追求することを考える。「日本のものは日本の楽器同志でやればよい，さういふ風にいってしまへばそれまでの話でありますが，私は，日本的な性格を出すといふ事には，やはり或程度まで日本の楽器なども西洋の楽器などと同格になって，一緒に堂々と合奏も出来，自由自在に演奏効果も現せるといふやうなところまで行ってもらひたいと思うのであります」[53]と言い，そのために楽器の改良を行う必要があると主張する。日本の楽器は歌の伴奏程度の役割しか与えられてこなかったが，合奏の可能性を追求するべきだと主張する。

下総が考えるところの日本音楽とは，素材としての日本の楽器の音が組織化された音楽作品である。あるいは，日本の音階に基づいて音が組織化されている音楽作品である。音が組織化されているという意味で西洋古典音楽の音楽作品と変わらない。また聴き手に与えられるのが音楽芸術作品なので，必然的に西洋音楽と同じ聴取が行われる。

3．総合的なアプローチ

昭和前期の日本音楽論に関して美学と音響学からのアプローチを議論してきたが，最後にとりあげるのは再び田辺尚雄の論考と吉川英史の著書である。最初は田辺の『日本精神と音

(52) 下総皖一『音楽と生活』羽田書店，1943年，p. 163.
(53) 同書，p. 171.
(54) 吉川英史「日本伝統音楽の美学　展望と反省」にこの書物の言及は無い。

楽』[54]。彼の精力的な文筆活動は戦時下においても止まるところを知らなかった。同書は，1938年に文部省から刊行されていた国民精神作興叢書の一冊として刊行されたもので，彼は日本音楽と日本思想との関連についてさらに思索を深めていった。また，続いて田辺の愛弟子の吉川英史による『日本音楽の性格』を取り上げる。

a．田辺尚雄『日本精神と音楽』[55]

本論文は広く日本音楽を論じたもので，いわば日本思想からのアプローチとも言うべきものである。先の『日本音楽の研究』における日本音楽論が拡張され，日本音楽における「日本」とは何かということについて綿密な考察が繰り広げられる。

従来の説を一つ一つひっくり返すところから，田辺は日本音楽論を開始する。「日本音楽とは日本人が行って居る音楽である」という説に対しては，日本人が西洋音楽を演奏する例を挙げ，それらは当然のことながら日本音楽ではないと言う。「日本音楽とは日本人が作曲した音楽である」という説に対しては，日本人が作曲する西洋音楽を指摘し，これらは日本音楽ではないし，《春の弥生》の旋律は唐楽の《越天楽》ではないかという。あるいは，「日本語で歌ふものが日本音楽である」説は，カルメンを日本語で歌っても日本音楽ではないと言う。また，「日本人が作り出した楽器を使用する音楽が日本音楽である」という説に対しては，日本楽器は中国やインドから導入されたもので，箏は中国で，尺八もアフガニスタンで吹いているという。「日本には日本特有の旋律（ツシ）といふものがあり，その特有な音階による旋律が日本音楽をなすものである」という考え方に対しては，陰旋法は徳川時代より以前には存在しないし，また南洋のジャバ其の他マレイ諸島に行って見ると全くその［陰旋法の］旋律と同じ旋律（ツシ）が用いられていると説明する。最終的に田辺が提示するのは「日本音楽とは日本の国民の間に其の国民性の表現に依って出来た音楽であって，即ち日本国民の歴史に基づいて作られた音楽をいふ」[56]という定義である。彼は続いて日本音楽を歴史から概観することを提案し，日本音楽の特質として次の三点を指摘する。

> 「［1］我が日本音楽の形式は世界の文化が採り入れられて居て，之を融合して其の長所を発揮して居ること（形式上の総合性）。［2］我が日本音楽の内容は文学や舞踊や演劇の他芸術と密接に結合して発達して居ること（内容上の総合性）。［3］我が近代日本音楽の背景を作り上げて居る所の思想は，印度の仏教と支那の儒教とを合せて之を我が神ながらの道を以て一貫融合し，茲に特有なる我が国民性を作り上げて居ること。我が武士道の如きは其の最大の現れで我が近代音楽と武士

(55) 田辺尚雄『日本精神と音楽』文部省，1938年。
(56) 田辺尚雄『日本精神と音楽』文部省，1938年，p．6．

道とは密接不離の関係にあること（思想上の総合性）」[57]

仏教や武士道といった思想が日本音楽に与えた影響を該博な知識でもって説明し，「総合性」を日本音楽の特質であるとした田辺は，逆に西洋音楽の特質を分析的であるとする。ここで彼は才と徳という概念を持ち出し，「才の働きは功名心で，それは全く分析的の心の動きである。之に対して徳は其の人の人格において統一された所の総合的なものである」[58]とし，「西洋音楽は才の音楽で，日本の音楽は徳の音楽を以て理想とする」[59]と結論付ける。田辺は続け，「将来の日本の最も正しい音楽は分析と総合との二者の融合にあるのであって，此の理想に向って進んでいくものでなくてはならない」[60]と言う。彼の議論は続き，日本及び日本音楽の他国に対する優秀性が主張される。

音や音組織ではなく日本国民の歴史から日本音楽を捉えようとする彼の考え方は，日本音楽を取り巻く文脈まで考慮して日本音楽を評価しようというきわめて説得力のある考え方である。また，これまでの議論ではどちらかというと器楽に重点がおかれる傾向にあったが，田辺のこの議論では声楽も総合的な日本音楽として高く評価される。文部省刊行物ということからも，この議論が時局の求めていたものであることは想像に難くない。ただし，田辺は日本国民の歴史をつきつめて議論することはなかった。そしてこの論文は，戦後はその国粋的内容により，葬り去られた。

文部省の刊行物というということから，どの程度田辺の意見が反映されているのかということは当然考慮される必要はある。検証が難しい問題であるが，ここで参考になるのは1940年に田辺の単著として発行された『日本音楽概説』[61]である。この書物の記述のかなりの部分が『日本精神と音楽』と重なっているからである。この点から判断して，『日本精神と音楽』はほぼ田辺の手によるものであると考えることができる。

b. 吉川英史『日本音楽の性格』

田辺の仕事に続くのが1948年に出版された吉川英史の『日本音楽の性格』である。1943年に出版が計画されていたが，戦争のために延期され，1948年に出版された。全部で7章から構成されており，序論，日本音楽の倫理性，仏教の日本音楽に及ぼしたる影響，日本音楽に於ける「型」の尊重，音楽用語に現れたる日本人の音楽観，日本的自然観の音楽への影響，結論という構成をとる。根本になっているのが，礼楽思想，和敬静寂の精神，仏教，「型」

(57) 同書，pp. 17～18.
(58) 同書，p. 32
(59) 同書，pp. 32～33.
(60) 同書，p. 33.
(61) 田辺尚雄『日本音楽概説』河出書房，1940年。

という考え方，日本的自然観がどのように日本音楽に影響を与えたのかという発想である。

吉川は日本音楽を次のように考える。

> 民族様式の外に，時代様式，流派様式などが極めて複雑に交錯してゐるのが日本音楽の実相である。用ひる楽譜や楽器の相違もさることながら，その表す美の性格も，清雅な雅楽，幽玄な能楽，豪壮な義太夫，優雅な三曲，爽快な長唄，いきな小唄，さびた歌沢などと，それぞれに独自性をもってゐるのである。それ故に，昔から日本人は之等を総括して抽象的な「音楽」と呼ぶやうなことはしなかった。— 中略 — 日本には音楽と言ふものはなくて，唯，雅楽があり，声明があり，能楽があり，新内があり，都々逸があるばかりである。(62)

つまり，総体としての日本音楽はないという意見である。ただし，日本音楽は外来の音楽を取捨選択して形成されたものであり，歴史を持つので日本音楽は実態として存在するという説明も行っている。また吉川は，方法論としては明言しないが，さらにもう一つの方法で日本音楽を際立たせている。それは，本文中に行われる日本音楽の記述における西洋音楽との対比である。音組織，音の組み立て方，音楽形式等に関して，夥しい西洋音楽の事例が言及される。自ずと西洋音楽以外の音楽というかたちで日本音楽の姿が確定されていく。

寂についての議論を取り上げるならば，まず吉川は寂を「閑寂の寂であり，静寂の寂である静けさ，わびしさ，あはれ，さみしさ，ほの暗さ，枯淡，簡素 —— 等に通ずる所の日本的美の性格を表した言葉である」(63)と定義し，日本文化における寂の現れとして楽器や作曲における寂を詳述する。次いで日本音楽における寂を西洋音楽との対比で再び論じる。例えば楽器の音色に関しての比較は次のような具合である。「日本の楽器の音色の，うら悲しさ，しめやかさ，ほの暗さは，西洋の楽器と比較すれば，きわめて明瞭に了解される特色である。クラリネットと尺八，オーボーと篳篥，フルートと横笛，チェロと胡弓，ハープと箏，マンドリンと三味線，ギターと琵琶，ティンパニーと鼓，等々一々例を挙げる迄もない」(64)。

日本の思想によって章立てられ，西洋音楽美学の枠組みを基礎としていない彼の議論は，素材としての音響の聴取にまで進展し，楽音と自然音の境目もするりと越えてしまう。特に第6章の「日本的自然観の音楽への影響」では，楽音と自然音が連続的に論じられる。先ず吉川は日本人の音楽観や趣味に関して，「単音愛好性」「余韻愛好性」，「噪音愛好性」，「声楽愛好性」を挙げる。そして，これらの根本にあるのが，日本人の音色尊重によるものであ

(62) 同書，pp. 9～10.
(63) 同書，p. 89.
(64) 同書，pp. 100～101.

ると主張する。その後，三味線とマンドリン及びギターとの音質における比較から噪音に対する日本人の嗜好を説明し，この細やかな音色に対する好みを，日本人の自然の音を楽しむ自然観に関連付ける。蓆を敷いて三人の男が酒を汲みながら虫の声を楽しむ図案の版画，「虫聴きの図」に対する彼のコメントである。

> これなる哉！日本の音楽が自然の音（噪音）を取入れてゐる理由，日本人が音色に敏感である理由，今にしてその謎は解けたのである。自然の音には美しい旋律はない。立派なリズムは求められない。其れ等は人間の作った人工的音の世界即ち音楽に於て初めて完成されたのである。然し美しき音色は自然界に満ち溢れてゐる。音色の多様なることに於いて，人間の音楽は到底自然の音楽の足もとにも及ばないのである。(65)

また，これに対して吉川は西洋人の自然観を持ち出し，「噪音＝奇声＝自然の音楽＝土人の音楽」(66)という公式で要約する。日本音楽における音取（ねと）りは自然の環境音と雅楽を滑らかに接続するが，西洋音楽の終止形は，作品と自然の環境音との間に区切りをつけるという彼の説明にもこの考え方が関連している。

まとめ

20世紀前半の日本における日本音楽を評価する試みについて議論してきたが，日本音楽への取り組みには三つの方向が見られることが指摘できる。一つは音組織から日本音楽を音楽美学の助けを借りて分析的に聴き所を解明しようとする方向であり，もう一つは，日本音楽で用いられる音素材に注目して，日本音楽の特質を自然科学的に解明しようとする営みであり，最後の一つは，日本音楽を日本国民の営みの産物として理解し，その特質を日本思想と関連付けて総合的に比較検討しようとする方向である。

第一番目のものは西洋音楽・音楽美学の援用による。これらの学問は日本音楽における音組織に注目して分析的に取り扱う視座を与えた。田辺の初期の研究や，兼常の箏曲・地唄論，須永の日本音楽の美的研究などがこれに該当する。兼常のように西洋音楽と類似した資質を持つ日本音楽を積極的に評価する方向もあり，須永のように日本音楽に音楽美学のフィルタを通して残滓を抽出し，そこに日本音楽の美的特質を指摘する方向も認めることができる。ただし，「日本音楽」が音組織によって定義づけられた領域でない以上，この方法ではすべての日本音楽を包括的に論じ尽くすことはできない。昭和初期からの日本的なものに対する

(65) 同書，p.233.
(66) 同書，p.237.

関心の高まりに伴って出現したのが，二番目と三番目のアプローチである。

高度な自然科学的知識と作品概念にとらわれない小幡や田口による日本音楽研究は，ジャンルを横断して音素材の特質から日本音楽の特徴を指摘することを試みる。これが二番目の方向である。彼らの音響的日本音楽研究は，日本の楽器における音響の豊かさを科学的に解明した。さらに，日本音楽における音素材を楽しむ聴き方も指摘した。

第三番目は後期の田辺の日本音楽研究である。音組織は議論の中心から外れ，日本音楽文化が日本思想と関連付けられて議論される。賞賛されるのは日本音楽の総合的性格である。

ここで『日本音楽の性格』を振り返ると，吉川は詳細に日本音楽についての過去の思索を研究しているということが指摘できる。彼は日本音楽の定義に関して，日本人の営みとしての日本音楽は歴然と存在すると考え，とはいえ総体としての日本音楽は無く，個々のジャンルが有るにすぎないという考え方も否定しない。また，日本音楽に日本思想の影響を見るという方法論は，日本音楽に仏教や武士道のあらわれをみる田辺の論法に強い影響を見て取ることができる。西洋音楽の語彙でもって日本音楽を語り，日本音楽と西洋音楽を比較しながら論を進める点には，美学的，音楽学的なアプローチを指摘することが出来，美学からはなれて楽音のみならず噪音や自然音まで含めて論を展開するところは，音響学の影響が見られる。そして言うまでもなく吉川の邦楽についての知識は無類の説得力を文章に与える。

従来，日本音楽における美的研究は『日本音楽の性格』からはじまるとされてきた。確かにこの書物はこの分野の最初の単行本である。しかしながら，同時に過去の日本音楽における美的研究の多様な成果を纏め上げた書物なのである。

［付記］

脱稿後に『日本音楽の性格』の雑誌初出が一部判明した。『音楽公論』誌の第3巻4号から10号にかけて7回に亘って連載された「日本音楽観序説」と，『音楽研究』誌の創刊号に掲載された「日本音楽の性格とその背景」である。前者は『日本音楽の性格』の第2章第2部の第2節，第3章，第5章を構成し，後者は第6章を構成する。雑誌初出と『日本音楽の性格』における関連部分はほとんど同じで，1940年代における吉川の思索の一貫性を辿ることができるが，詳細は今後の課題としたい。

How to evaluate Japanese music

Masaaki UENO

How to evaluate Japanese music is one of the most difficult problems in the study of Japanese music. To begin with it is not easy to define Japanese music and moreover Japanese music is so different from Western art music that Western aesthetic thinking does not apply to Japanese music.

This paper deals with the history of this problem. First of all, I examine the works of Hisao Tanabe and Kiyosuke Kanetsune, which were published from the late Meiji period (1868-1912) to the Taisho period (1912-1926). They were pioneers of Japanese music study and tried to evaluate Japanese music through a psychological approach. Due to nationalistic influences, the first half of the Showa period (1926-1989) saw a keen interest in Japanese music. The Japaneseness of Japanese music became the immediate concern and a lot of papers and books were published. Secondly, I discuss the aesthetical approach to this issue adopted by Katsumi Sunaga and the acoustic approach adopted by Juichi Obata and Ryusaburo Taguchi. Finally, I investigate "Nihonongaku no seishin" (The spirit of Japanese music) by Tanabe and "Nihonongaku no Seikaku" (The character of Japanese music) written by Eishi Kikkawa. They tried to discern Japanese thinking in Japanese music.