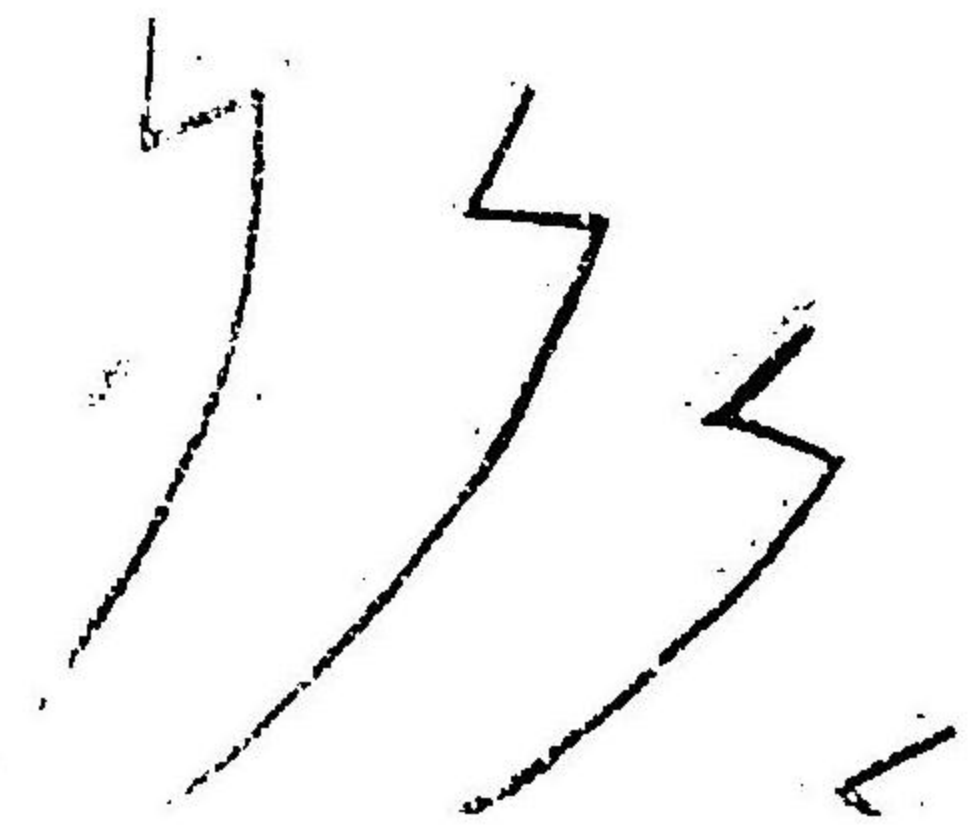
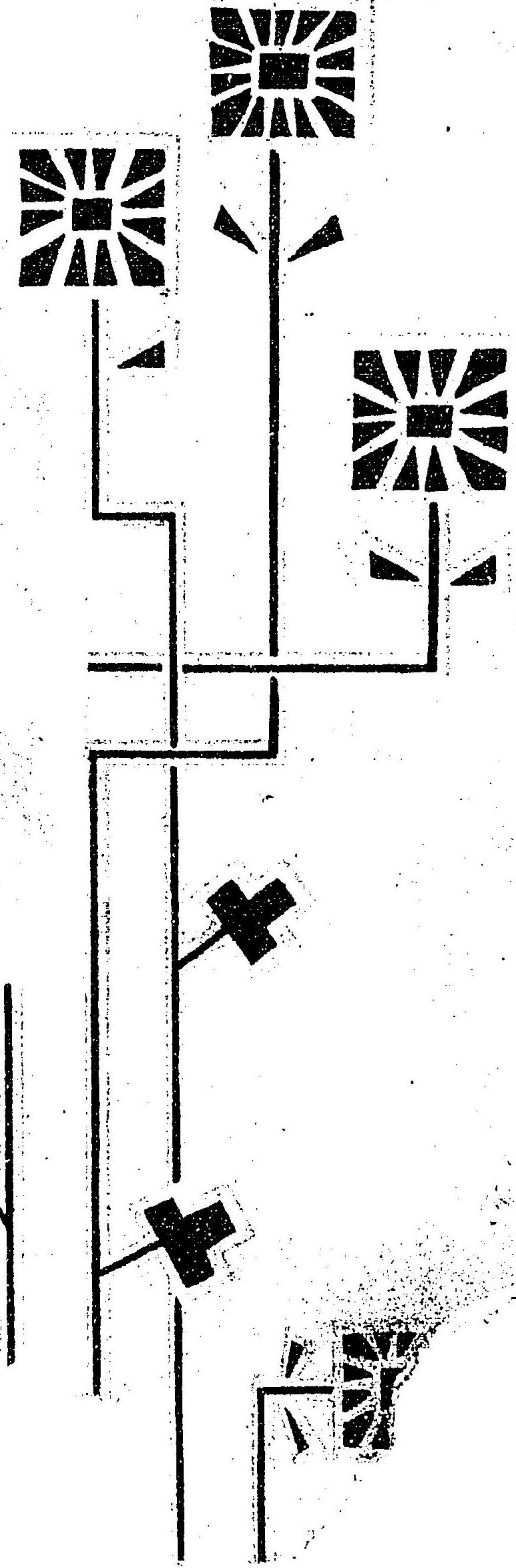


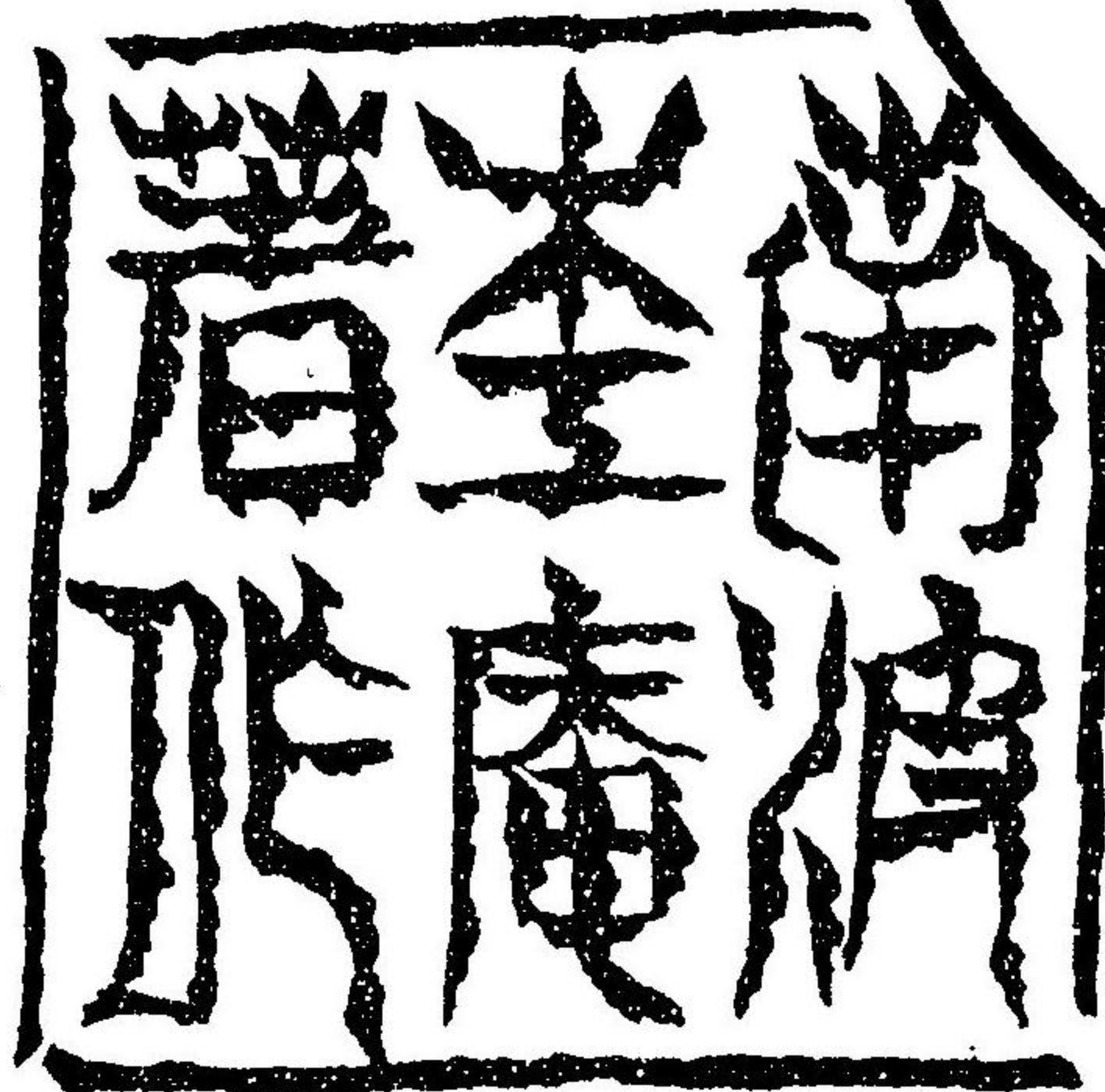
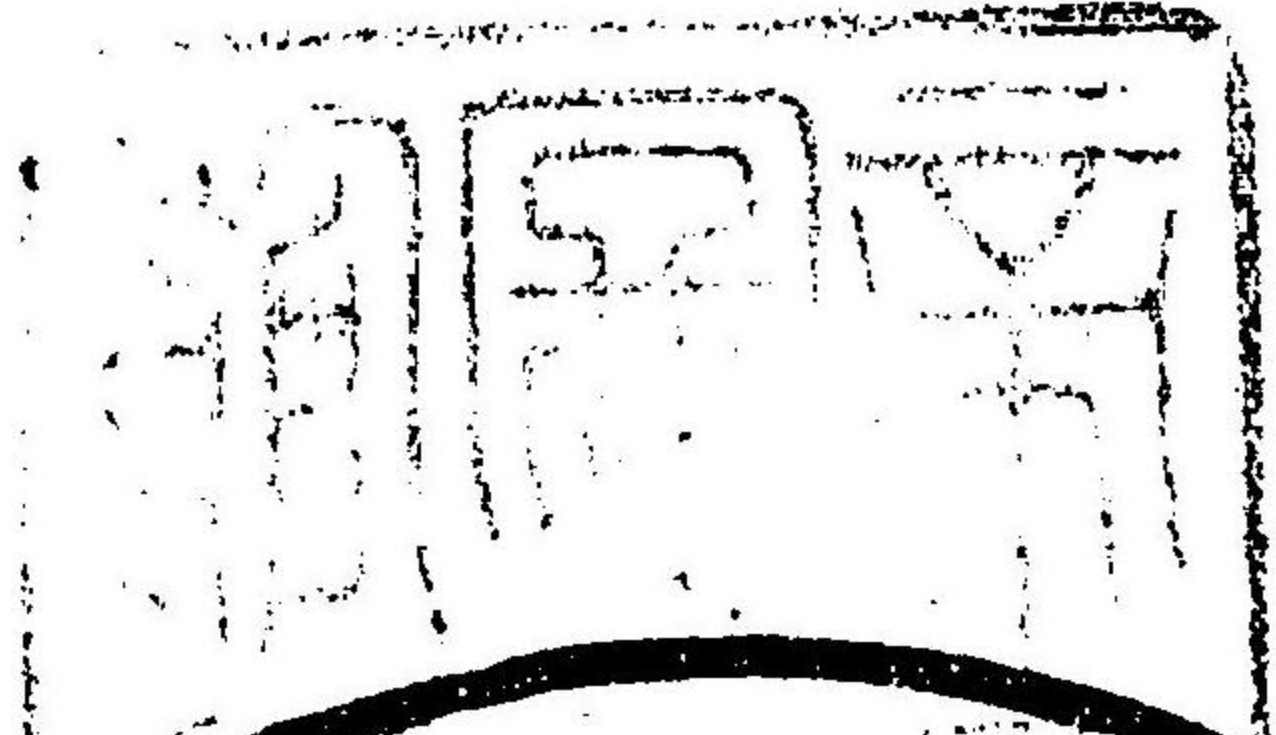
IT8M-56

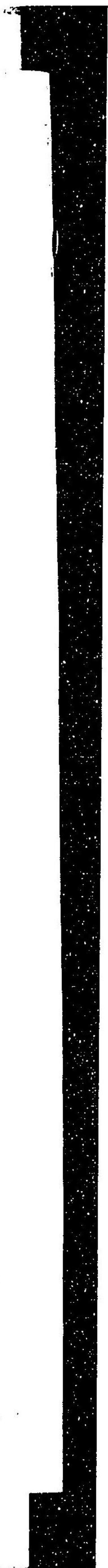
南波奎庵著
薩摩琵琶彈法
樂理と樂譜



337
12

337-12





序

物有らば必ず理、事有らば常に則あり、學術乃ち起る、文明の曙光、蘇迷廬山頂の一角を照してより、滔々たる趨勢幾千年、而も歸納發達續釋進歩、竟に學の精邃なる最高原理は六合に燦然、術の玄粹なる法則は坤上に爛漫たり、輓近の藝術亦豊富なる理則に誇る。

假りに科學の片鏡のみを翳して之れを窺へば、夫れ音樂の基礎は所謂樂音なり、和聲、旋律、拍子を資材とし、律するに藝術一般の形的條件たる、變化統一の衡比關係を持して、建築したる空天の蜃氣樓、要素其一をも失はんか、發達せる音樂の疇園に

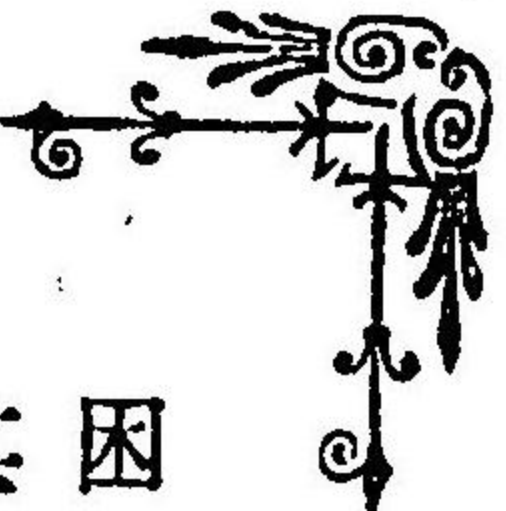
入るべからず、瀛西の識者、神國の樂壇を評して、殆んど全般は眞正の音樂に非すと謂ふ、人矜て邦樂の粹、精神教育、武士道鼓吹と自詮し來れる、抑も琵琶に就ては奈何、樂理の幼稚不完全は樂器の責、單調無味鴻蒙亂雜なるは彈奏屋の作爲なり、如此して似而非音樂は、嚴格なる藝術の廳より譴貶せらる、畢竟人の罪ならずとせんや。

往々學なき、斯界の所謂唯師處傳流者、樂の理則と樂の目的を混淆し、人を感動せしむる多大なるが故、琵琶は樂の最上に位すと思考す、扶桑年少の感動すると、音樂の長幼とは自ら別事なり、蒙も亦甚き哉。

藝術理論てふ、立脚地より觀察したる、似而非、不完全斯

樂は、樂として必ず有すべき譜をもあるなし、素より理の當然か
試に思へ、音樂なる美術品の生産は演奏を待たんのみ、然れども
演奏とは抽象若しくは具體の譜、靈妙なる人體の作用に依り、之
れが時間的存在をなすに過ぎず、畢竟譜と樂とは心の内外、差は
同一樂想の裏表靜動たるが如し、斯るが故に正樂なくんば正譜あ
るなく、譜の發展は即ち樂の向上にあり、彼のベエトフエンのシ
ムフホニイ、シユウベルトの歌謠、ワグネルの樂劇に於ける、皆
然り、而も譜は具體的精確巧緻の記載法により、之れが完美と生
命を保持し、尙外にしては樂に不老不死の靈藥となる。

余は混沌たる現今琵琶彈曲を、輓近發達せる樂理の形式を
以て、芟梳調整、茲に嶄新なる樂譜を作り、之れが理則と趨勢に



嬋妍たる、現代音楽華園のものたらしめんことを試む、修得其困難を嘲^かてる、斯樂研鑽者の爲め、其便に益する豈唯區々たるのみを想はんや、帝國文化の榮澤も、從來斯樂の舊套陳腐なる、樂譜の改良創畫を促す能はざるは、猶他の邦樂と等しく悲むべし、少くとも形的樂譜を携へざるが如き音樂を有するは、國民の耻辱、君子の威儀を正さしめんが爲め恰當の袍冠を給せざる可からず。

尙夫れ前團樂理所説の如きに至りては、入門者研究の資料たると共に、同じく斯樂の發展を思ふの微衷に外ならず、而も之れに依りて他山の石ともならば、望外の幸甚、笑て悠々筆を擱す。

明治四十三年十月上澣

著書識

目次

第一章	緒説	1
第二章	彈法術則	6
第一節	樂器各部の名稱	6
第二節	彈奏法	7
第一	琵琶の持方	7
一	近頃流行の持方	7
二	古式の持方	8
第二	撥の持方	9
第三	琵琶の弾き方	10
一	左の指は總てシナヤカにし肘は頑張らないと	11
二	持たる撥は肩で弾く	12
三	左右の手の相呼應すると	14
第四	撥使ひ	15

一	打ち撥	16
二	掬ひ撥	17
三	打ち撥、掬ひ撥の小撥	17
四	弾き撥 <small>ハナキ</small>	17
五	撫で撥	18
六	捻り撥	18
七	掛け撫で、掛け捻り撥	19
八	撥ひ撥 <small>ハラ</small>	19
第三節 調絃律法		21
第一	琵琶に就ての調絃律法は一方法あるばかり	22
第二	如何なる様に絃を調律するか	23
第三	調子の整和と所謂調子の高低とは別事	25
第四	歌に合はして琵琶を弾せんとするときの調律如何	26
第四節 感所(音所)		28
第一	他の樂器との比較論評	28
第二	音所の圖解	30
第五節 彈奏の三手		31

第一	三手とは何か.....	31
一	下段の手.....	32
二	中段の手.....	32
三	上段の手.....	32
第二	其三手ある所以.....	32
第三	如此三手を有するは晩近の樂理より見れば幼稚である.....	33
第六節	彈奏練習の順序.....	35
第一期	簡易なる一通りの曲の手の輪廓を練習すると.....	36
第二期	撥使ひの各方法と閉目彈奏の練習.....	37
第三期	一段と複雑なる曲の手に就て練習.....	39
第四期	琵琶の理想的音色、自在なる半音、餘韻の玄妙なる變化を 出す事に付ての苦心.....	40
第五期	細微なる曲の手の練習.....	44
第六期	指端絃なく、掌角撥を見ざる所謂鞍下馬なしの境.....	45
第七節	彈奏者心的音樂の修養.....	47
第一	其所謂心的音樂とは何であるか.....	47
第二	心的音樂と物的音樂との關係.....	48

第八節	琵琶の天才と凡才.....	51
第九節	樂器の撰調及保存法.....	52
第一	撰調.....	52
第二	保存法.....	54
第十節	本書彈譜の特色及び之れによる練習の範圍.....	56
第一	特色.....	56
第二	本譜に依る練習の範圍.....	59
第十一節	歌と彈曲との連絡.....	60
第一	器樂としての琵琶の樂理上の價值.....	60
第二	謠彈相和の例.....	61
一	城山.....	61
二	別れの國歌.....	63
三	王昭君.....	64
四	吉野落.....	65
第三章	彈法樂譜の説明.....	67
第一節	譜號.....	67

第一	アラビア數字とローマ數字.....	67
第二	黒字と白字.....	68
	一 説明.....	68
	二 指との關係.....	69
	甲 下段の手.....	69
	乙 中段の手.....	70
	丙 上段の手.....	71
第二節	音階.....	71
第一	音階の活動場所は特殊である.....	71
第二	音階の階程.....	72
第三	音階と指の抑力との關係.....	73
第三節	餘韻の變化及其他の譜號.....	74
第一	餘韻の變化に付ての樂理.....	74
第二	餘韻の變化に付ての譜號.....	78
第三	無名指にて絃を搔き弾き又は抑へる譜號.....	79
第四	其他の譜號 (一、二、三、四).....	79
第四節	音符.....	81

第五節	拍子.....	82
第六節	並調と急調緩調.....	83
第七節	間(休止譜).....	85
第四章	樂譜の曲目.....	94

(調絃律彈き出しより、吟替崩れを経て終曲迄)

第一章 緒 説

凡そ、其思ひ立た理由と動機とを問はず、苟も一藝一能の技に志した者は、先づ第一に其の藝能に就ての、一般概念の知識を、大略了知しなければならない、いや會得して居るのが、少くとも道を、又大局に於て策の宜しきものであると云ふ事は、宛然東京から日光見物に行かうとする人が、既に参詣した人に聴き、又新らしく確かな案内記などで調べたりして、汽車の發着や旅宿道順の具合から、廟社縱覽華嚴の瀧の見物に至る迄、其概略の事柄を豫め承知して置き、然る後悠々旅装を調べて出掛るのが、甚だ必要なる事であつて、徒らに、俄に日光が見たくなつたからと

云て、輕噪急遽、信玄袋もソコソコに、^{ステーション}上野へ駆け付けるといふやうでは、時間を損し順を誤り、マエツイタ結句、奥の院はかゝるか、廟殿一通りの拜観とても覺束ない、と同じ譯合で、今若し人あり、薩摩琵琶曲の、纏涉たる神韻に憧憬して、之れが樂門に走らうとするならば、先づ須らく、是れに關しての、通般の智識を求め得、そうして後充分に、其研鑽と練習とに、奇競らず撓まらず着々奮勵したならば、必ずや竟には玄妙な域に到るであらう、琵琶に限らず渾ての藝道、技能に限らず總ての學術、皆同じことである。

學問などに付ては、文化の餘澤で、教育の順序、方法は、整然として系統的に成つてをるが、藝道技術の方面に於ては、少

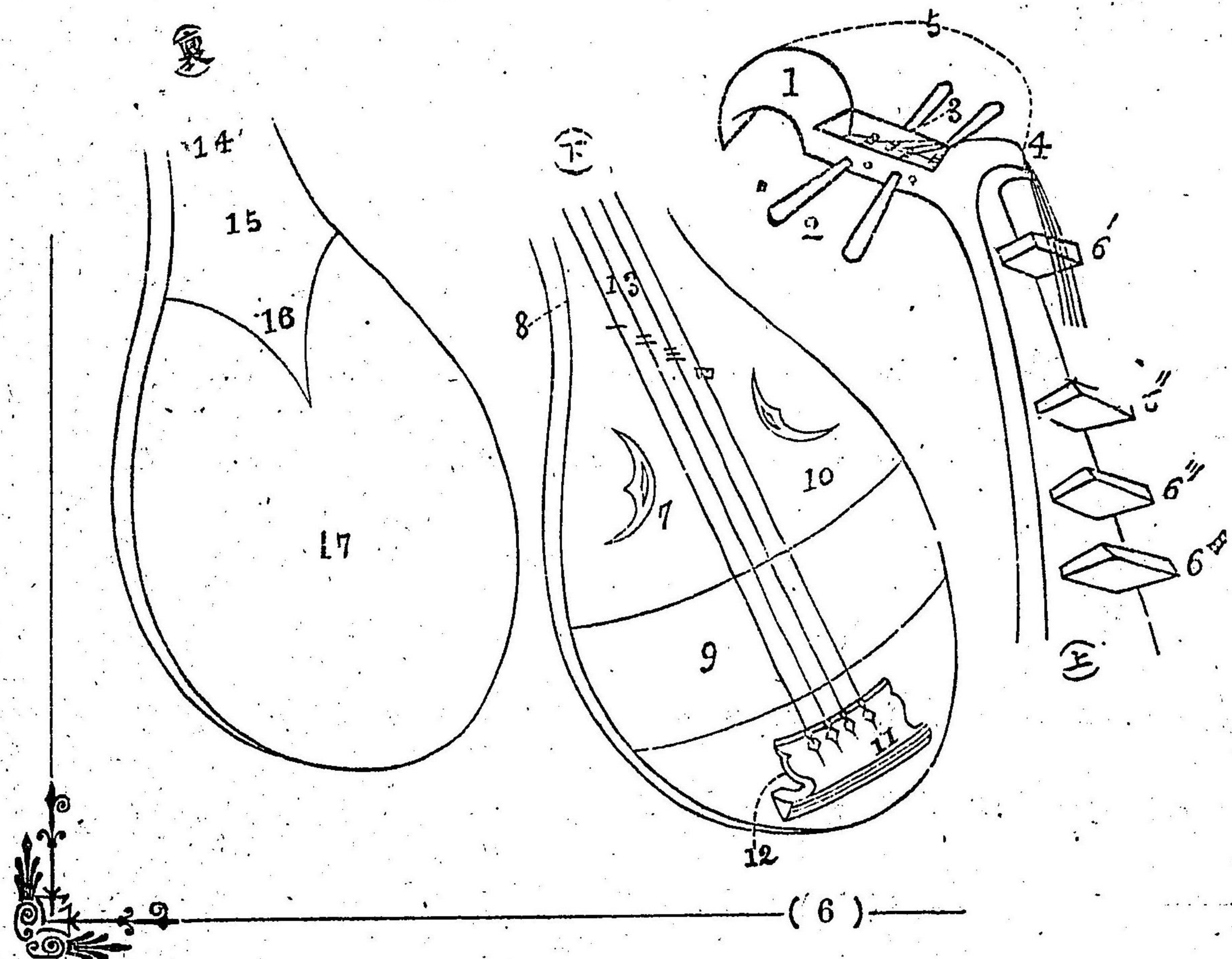
くとも未だ我國などでは、之れに與つてをる人の頭の中に、開明の光及ばすと云ふ譯か、修得の順序もなければ道も得て居らず、誠に混沌たるものが多い、からして、特に琵琶などに就ても、稽古しようとする者は、何も分らず考へず無意義に、いゝ加減な處へ飛び込む、縦合ひ這箇の見識を有する者があるとするも、已むを得ず不秩序な、道を誤てをる研究に忍び、勞多功少の方法に甘んじなければならぬ、而してかの所謂論語を讀で論語を知らざる、賣僧法師の徒は勿論のこと、多少修養あると思はれる、此道の者でも、唱賣上天機洩らす可からずと、云ふ故でもあるまいが、かう云ふ事は一向に無頓着、不深切も亦甚い、惟ふに前者は社會の責で、後者は苟も導く人の罪である。

余輩薄學訥識、語る處悉く、事理の正鵠を得て居るものと、
確信するの勇に勿論乏しいが、又自ら自我の管見なき能はずで、
而かも現今斯樂隆盛の春に不拘、其通態を一瞥して、戚々已むな
き一片の老婆心から、暫く入門者の^{モサ}猛者^{モサ}導となつて、或は指し又
は手を執り、極簡単に、「彈奏」なる技術に關し、痛切に必要である
と思ふ、範疇と程度に於て、(彈奏に付て、より深く尙多きと、其
以外に琵琶のことに關しては、他日詳論することあらん) 此古色
蒼然たる、金堂神祕の道行きや、其一般外形などを話して見よう、
若し夫れ、斯く物に順序があり、又是れの案内者があると云ふこ
とを、既に知りながら、挺身^{ツツ}手捕^{トリ}早く、末技の翫弄に向て出奔し、
結局大なる成功を遂げないで、中折踵を廻すと云ふ様な人達は、

社會の責にも、斯道者の罪でもなく、入門者自身の^{トコ}科である、と
云て茲に説を結で置かう。

第二章 彈法術則

第一節 樂器各部の名稱



1. 尻シラ (又ハ海老背)
2. 卷マキ 蔵クラ 絃シタ
3. 承ウケ 柱ハシ 轉マワ 軀カミ
4. 柱ハシ 半ナハ 月ツキ 道ミチ 面オモ 板イタ 手テ 月ツキ
5. 轉マワ 軀カミ (又ハ駒)
6. 月ツキ 道ミチ 面オモ 板イタ 手テ 月ツキ
7. 兔ウサギ 撥ハ 腹ハラ 覆フ 隱カクレ
8. 半ナハ 月ツキ 道ミチ 面オモ 板イタ 手テ 月ツキ
9. 腹ハラ 覆フ 隱カクレ
10. 腹ハラ 覆フ 隱カクレ
11. 腹ハラ 覆フ 隱カクレ
12. 隱カクレ
13. 糸イト (一ニ三四)
14. 鶴ツル 首カビ 掛カケ
15. 架カ 裝サマ 掛カケ
16. 遠トホ 山ヤマ
17. 槽ソコ (又ハ駒)

第二節 彈奏法

第一 琵琶の持方

一 近頃流行の持方

琵琶を弾じやうとする時には、第一姿勢を定めて掛らなければならぬ。之れは藝道の何たるかを問はず、譬へば、柔道・撃劍弓術等の武道よりして、謡曲・義太夫等の音藝に至る迄、皆同様の^ニ意とする處で、斯かる心掛けの如何は、終に將來結果に於て、大なる懸隔を生せしむる、出發點となる、即ち先づ端坐して、顎を引き胸腔を張り、[○]滿[○]身[○]の[○]靈[○]氣[○]五[○]體[○]の[○]力[○]を、[○]下[○]腹[○]の[○]臍[○]下[○]丹[○]田[○]に[○]集[○]沈[○]し、宛も禪三昧に耽て居る、高僧の態度の夫れの様に、整然不

動の、儀容を保つことが肝要である。

此姿勢が定つたならば、初めて琵琶を取て、兩腿相接したる、溝の處に載せ立て、腹板を前右斜方に向け、次に轉軫を前左斜の方向に於て、下方に少しく倒し、内は拇指一本外は他の四本の指で之を支へ、而して鶴首が自分の胸部に接觸しない様、稍前方に突き出す、之れは申すに及ばず、物理上音響の學理として、樂器の振動現象を、人體に傳へることに因り、折角の好韻を、打消して仕舞ふことの結果を、避けしめんが爲である。

二 古式の持方

以上は立てた、ハイカラの持方であるが、其他、三味線弾く格恰より尙一層、横に倒して弾くことも勿論出来る、昔平家琵琶

琶などは、此姿勢で弾たので、是れやこの蟬丸などの繪でも、既に御承知の事と思ふ、此の弾き方は叙上の方法で、大分手がダルクなつたときに便利であり、又撥使ひの一形として、パチパチと云ふ音を出すことに、適してをると云ふ、利益があることも併せて知て欲しい。

第二 撥の持方

先づ右手の、中、無^ク名^ス子^リの三指を折り疊み、而して子指を撥の平頭に載せ、中指と無名指とで、頸の裏を保ち、拇^マ指^ヒ示^シ指^{カン}とにて、胸の各兩邊を支へるので、各指は極^クシ^ナヤ^カに、撥と交渉^シして居なければ、(殊に拇、示の兩指に於ては尙更) 輕妙にして而かも力強く、撥を自在に振り使ふことが出來ないのは、恰も擊劍の竹

刀を鳥尾の如く、應機輕快に使ひ分け、而かも疾風迅電^{ツバ}健かに打
込まんとするならば、刀柄を硬く握て居てはいけないのと、同じ
ことで、藝道共通の元則である。(此事に關連して尙後述)。

第三 琵琶の弾き方

以上説明した方法で、弓^ア手に琵琶馬^マ手に撥^ハを握て構へた上、
扱て如何なる要領で之を搔^カ撫^{ナフ}たならば、此樂器本來の弾き方に適
するか、と云ふことを茲で述べるのは、蓋し當然の順序である、
然し斷^{コトハツ}て置くことは、別段、以下説かんとする處が、何も大袈裟
に此樂器にのみ、特得の方法と要領があると云ふ譯ではなく、一
般樂器に對し、否凡ての藝道に付ても、皆其眞理を一にする處で
あるといふとは、苟も其道に通達せる人は、必ず首肯することと

信するけれども、又一方より見れば世には琵琶師とか云て、後輩を教へて居る人達の中に、弾き方すら心得ないで、何だか歌三味でも弄^イくる手付きで、之れを其儘子弟に施して、指導してをる者が、星の如く澤山あることを、豫てより竊に杞憂してゐる處であるから、特に此項を設けて少々語て見ようとする譯で、扱て本題に立入り。

一 左の指は總てシナヤカにし、肘は頑張らないこと。

左指は凡て婀娜に、柱に觸らず糸に接しなければ、而して如此仕様と思はひ、手首肘腕を通じて肩迄、皆柔和に丁度柳の枝の様にしなければならぬ、勿論、上中下段の手に依て多少は違ふが、左の肘を頑張つて社杯^{カシメ}でも着て居る如く、ボンと正左の方

向に突出してゐる様では、左の肩は直に礙るし、流暢自在なる、
手の變化を擅にすることが出来なければ、又琵琶の理想的音色に、
人間情生活の神と骨迄も、恍然たらしむることは不可能だ、要は
常に肘は下の方に向けることを、心掛ければ宜い、此の如くすれ
ば、如何なるときでも、かの體形を崩して左上右下の如き、^{カゼ}風で
倒された醜い姿勢を爲すことがない、よく琵琶會などで、張肘
斜體の者を、不幸屢見受けるが、按の如く此種の人々の奏曲で、真
の音色と巧妙なる仙樂を、聽たことがない。

二 持たる撥は肩で弾く

撥を執て居る右の手に就ても、殆んど同様の理で、前にも
撥の持方として述べた通り、カドカドしく硬張て撥を握てはいけな

い、指は皆シナヤカにして居ることが、第一の心得で、而して手
先で弾くか、どこで奏たらいゝかと云ふ問題に付き、直に斷案を
以て答たならば、至て簡単に、唯肩で弾くのである、否、も一步
進めて申さば、下腹で弾くのだ、先きに藝道の極意は一であると
云たが、如此ことも夫れで、數年琵琶を手にして居りながら、此
理を悟らず、肘も動さず手先丈で弾くべきものと思て居る人達は、
丸で下手が三味線でもひく様、小仕掛けに手先ばかり、コセコセ
とやつてをるから、琵琶らしい音が少しも出ない。

此呼吸さへ分つたならば、撥が撥面に當る具合も、自ら氷
解了悟されることと思ふが、撥は其端先ばかりを糸に當てるので
はなく、撥の下邊は、撥面の横線と縦から見ても横からも並行し

て、撥面上端に打ち付けなければならない。(但し之れは撥使ひの中、打ち撥に付ての説明であるが、是れが撥使ひの基本方法となるのである) 而して元則として、腹板を去る先づ一尺二三寸餘りの箇處から、而かも撥面より直角を保て立てた、垂平線○の方向○に撥○を導○て來○るので、何も肘を横腹に植着けて、手先のみで撥を弄んで、ペラペラと其裏を見る様な要領で弾き初めては、何年稽古しても到底モノになれない。

三 左右の手の相呼應すること。

左手のアツライ様、右手の打ち方などは、上述の如くである。之れ等は唯説明の方便として、相分て話したが、此左右の動作は、丹田より出る一令の下に、同時に發動せしめなければなら

ない、即ち左右の手は瞬間に於て相呼應し、歩武堂々琵琶と相見ることが（暫く此文字を用ふ）必要で、何も先づ左の指が糸を押へて待つ居るのを、右の手が撥に依りて糸を打つ、と云ふ風に、彈奏するのではない、之れは何樂を問はず同様に、畢竟下腹で琵琶を弾くのである。

第四 撥 使 ひ

箏曲などに付ては拘爪、排爪、搔手、連、摺爪、波歸、など十七種程の、右手使ひがあるが、琵琶に就てもかういふ様に微細に分析すれば、撥使の運用法も澤山ある、然し今は先づ其概略重なるものばかりを、茲に唯列記する位に止めておかう、樂譜に就て一々割當てた處で、入門の人には難きを強ゆる様なものであるか

ら、次の楽譜を差し控へて置く。

一 打ち撥

音は「チャン、トン」等、之れは前に弾き方の項で、右手働様の元則として、述べて置たから、彼是れ参照して戴かう、要するに遠くから撥面に垂直に、而かも撥は腹板と並行し、當つたときは撥面の横線と可成並行に、尙ほ撥の端で糸に「チュツカイ」買ふやうでなく、撥の中央で弾く心持にて、撥面に強く打ち付けるので、恰も居合抜に強く斬り下した切先を、畳の上一二寸の處でしつかりと支へると云ふ要領か、野球技などで、強球を出す爲め球を投る瞬間に力を入れると云ふ氣合か、何れにせよ、撥で打つ時に充分に力を込めることが極意、明徹沈澆なる音が出るのも、此要領

一つである。

二 ^{スッ}掬ひ撥

音はギン、ラン等で、先きの打ち撥とは丁度反對に、撥を糸の下から掬ひ上げる方法で、之れの要領は先の正反對に辿れば宜い、即ち、深く撥先を糸の下に挿入れ、垂直に撥面から遠く^{スッ}排ひ出すことゝ、出すときに力を込めると云ふ事が夫れである。

三 打ち撥、掬ひ^ハ撥の小^ハ撥

手首を、圓轉滑腕に運用して、肘など餘り動かさず、撥を輕快に弄し多く、チヤラ、トロと云ふ音を出すのに使ふ、撥は撥面の近くから、表裏反覆、斜に^{ハラ}撥ひ又挑^カげる。

四 ^ハ弾き撥

撥先きを先づ糸の上の撥面に置いて居て、之を滑らして糸を
押さへハッ心持で、音はバチリバチリと云ふ、矢張弾く時に力
を込めればよい、此種の撥音に、得も言はれない風情が籠る、余
は残念ながら市井の琵琶士間に、未だ此種の妙音を求めて得たこ
とはない、少しは眞面目に藝術として、之れを研究して見たいも
のだ。

五 撫で撥

撥面と殆んど並行なる方向に、糸の上を撫で出す撥使ひで
あつて、キンガハ吟替などによく用ふ、ッソと云ふ風な音。

六 擦り撥

入門の人には難しいが、糸近くに持て来た撥で、糸を下に

捻るのである。

七 掛け撫で、掛け撚り撥

前の二方法の宛も裏となる手で、前者は糸の下から糸を和ヤガラかく撫で、撥を撥面と殆んど並行せる、方向に突き出すのであるし、後者は糸を上の方に、捻り遊ぶ手である。

八 撥ハラひ撥、(拂ひ撥)

一の糸から四の糸迄、若しくは二の糸から四の糸迄と云ふ風に、シヤンとかハラッとか、撥風で積り集まる俗塵を、突如として拂ひ除ける様な心持ちの、撥使ひで、右肩の邊から掃ひ流せばよい、崩カツレの手などに多く要する運び使である。

以上は其の大略であるが、之れ等を錯雑交替に釋如として

弾じて、初めて音楽らしい愉快な一曲を、ものすることが出来、所謂大珠小珠玉盤に落つ、と云ふ域に入り、自ら酔へるが如く、楽韻に恍惚とするのも、焉^{イツツ}知らむ、之れを律する變化と統一と云ふ、藝術の形式的根本原理が、横はつて居るからで、古陋自ら道奥を悟らず、無學其の理を解せず、以上撥使ひの手の中、只其の一二の方式のみを墨守して、或は徹頭徹尾唐臼でも搗く様にカンカンと琵琶を叩き、又は月琴でも弄^ガる様に、チヨコチヨコとやつて、之れが我流儀である、琵琶は如此すべきものであるのと云て、太平樂を誦て居る者あらば、誠に憫む可きではなからうか、彼の應學の畫が、何故美術品として、いみじう尊敬せられるのであらう、申す迄もなく、剛健なる直線、優婉なる曲線が、結錯綜

交波瀾變化極りなき上に、而かも秩序的衡齊的に、彼は相對配合して、統一調整と云ふ要件があり、之れに依て或る具象物を、空間に倣擬表現するから、於茲か直線は直線美となり、曲線は曲線美となつて、吾人の美的情感を刺激し、遂に全部に於て神祕的な繪畫美に、恍惚たらしむるからである、左甚五郎の彫塑と云ふも、日光廟社の建築といはず、居易李白、シルラー、ゲーテの詩、美術の渾て皆然りで、獨り音樂殊に琵琶に於てのみ、類に洩れるの謂はれはない、如此してペエトフエン、ワグナルをして、千古の樂聖たらしめたのである。

第三節 調絃律法

第一 琵琶に就ての調絃律法は一方法

あるばかり

凡そ、管樂又は有鍵樂器等は、樂器夫れ自身に、調子が愈如として合整して居るから、別に何たる苦心も準備も要せず、直に之れを吹奏することが出来る、然るに有絃樂器、例令ば三味琵琶等は、初め調絃すると云ふ、前提要件があつて、昔から調子三年と三味には謂て居る位、然し他方より云へば、之れあるが故に其の樂をして、却て玄の玄幽の又幽たらしむる所以と思ふ。

而して、三味には本調子、二上り、三下りと云ふ、三種の調絃律の方法があり、琴中就俗箏には、雲井、平、古今、とか曙、岩戸等、其他の調子法があるが、琵琶には唯だ一調絃律法あるのみである。

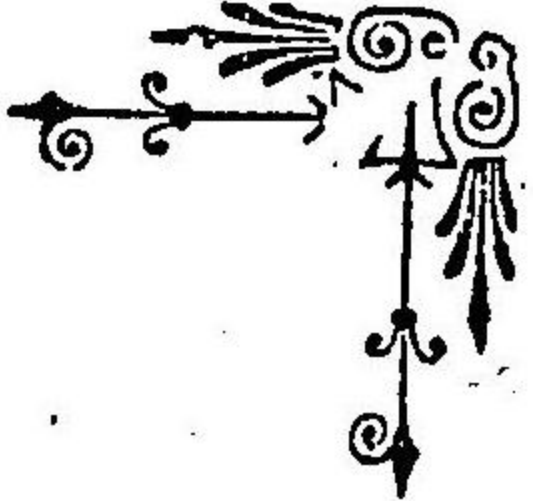
第二 如何なる様に絃を調律するか

物は何かと比較して説明するのが、甚だ^{ツカ}了り易いもので、先づ普通人の知てをる、三味線で云は、元調子たる本調子の、基音は二の糸で、これを雅樂の十二律に就て申せば、黄鐘にとり、一三の糸は^ツ平調として、之で絃律の調整が完全する、西樂略譜の音階に約して、普通二の糸を3に、一三の糸を7としてをる、(二上り三下りの各調絃律法は、又夫れ夫れ別である)、琵琶に付ては何^〇絃に^〇然らば^〇基音を^〇とるかと云ふに、一^〇の糸で、音階差異の關係を、最も平易に又一目瞭然たらしめんが爲め、直ちに、洋樂略譜を借りて記さう。

今開放^〇絃の^〇儘で、一^〇の糸を假りに4(音階)に^〇取たとすれば、

次に三の糸は之れと同階₄に合はし、而して二の糸を₂に下げ
 四の糸は₆に上げると如此して各絃律が調なふ、そうしても早此
 外に調律法はなく、至て簡単で、二年も三年も之れの爲要しない、
 尙念の爲めに、是れが完全であるかどうかを吟味して見ようと思
 へば、第四柱の上角の處で、四の糸を指先きにて極微に抑へ、之
 より軽く捻り出した音と、三の糸の開放絃を觸つた音とが和絃し、
 第三柱の上角の處で、前同様にして出た三の音と、此度は二の
 糸の開放絃の音とが、純如として和合したときには、遺算ないのである、表に示せば次の如し。

四ノ糸		6	F	へ
三ノ糸	4		D	ニ
二ノ糸		2	B	ロ
一ノ糸	4		D	ニ



第三 調子の整和と所謂調子の高低と
は別事

叙上の様にして、調子を整へた上、譬へば、三味で云ふ三本では低いから、四本五本に調子を上げやうとか、洋樂のハ調ニ調ト調、C、D、G、調など云て、調子を關係的に總體或は高く或は低くする、之れは初めから或は五本調子にし、或は後からG調に直ほしたか、何れであるに拘はらず、即ち宛も、既に或る標準に絃律を調へた、(西洋樂の例合はナルガン等有鍵樂器に於ては、樂器夫自身が生れながら、調律して居るから、是等の必要なきは勿論) 其の調子の全體を、再び比例的に上に仕改したり、下げたりするのと同ーで、彼是れ混同してはならない、約言すれば、調子の合

整と云ふことゝ、所謂調子の高低とは、全然別の事であつて、而かも此の調子の高低と云ふ事が、有絃樂をして活物たらしむる、一原因となる。

第四 歌に合はして琵琶を弾せんとするときの調律如何

翻々たる、世の所謂琵琶師の説明に、此問題に付て、一の糸を己れの聲に合はせばよいと、のみ漫然云て、自己の聲の果して如何なる音階の、聲に合すのであるかを少しも謂はない、畢竟問題を以て問題に答ふるので、答案には成らない、直に次に記述すれば。

基音調子たる一の絃を、自分が今謡はうとする標準音(余の

所謂、即ち中音に合はせるので、(拙著、神田文陽堂発行の薩摩琵琶歌圖式の曲譜と云ふ歌に就ての嶄新考案の樂譜參照、其摘要を語れば、聲音を假りに1より6迄に階し、之を更に^{かん}甲^{ちゅう}乙^{ちゅう}中に三別し第3階音を中音とした)、今、歌に付て普常の調子たる、標準音を即ち3音にして、謠はうと思へば、一の糸を乃ち3音に定め、夫れから三の糸を同じく3にし、次に二の糸を $1\frac{1}{2}$ に、四の糸を $4\frac{1}{2}$ とすれば宜しい、もし大々的奮發に、標準音を6音にして謠はうとせば、第一絃第三絃を各6に、第二絃は3第四絃は9である。

之れを要するに、三味などでも調律の元則としての、順八逆六と云ふことを申して居るが、今其口調のみを模擬て、琵琶の調絃律は、逆半順半の法であると、暫く謂て置かう。

第四節 感 所 (音所)

第一 他の楽器との比較論評

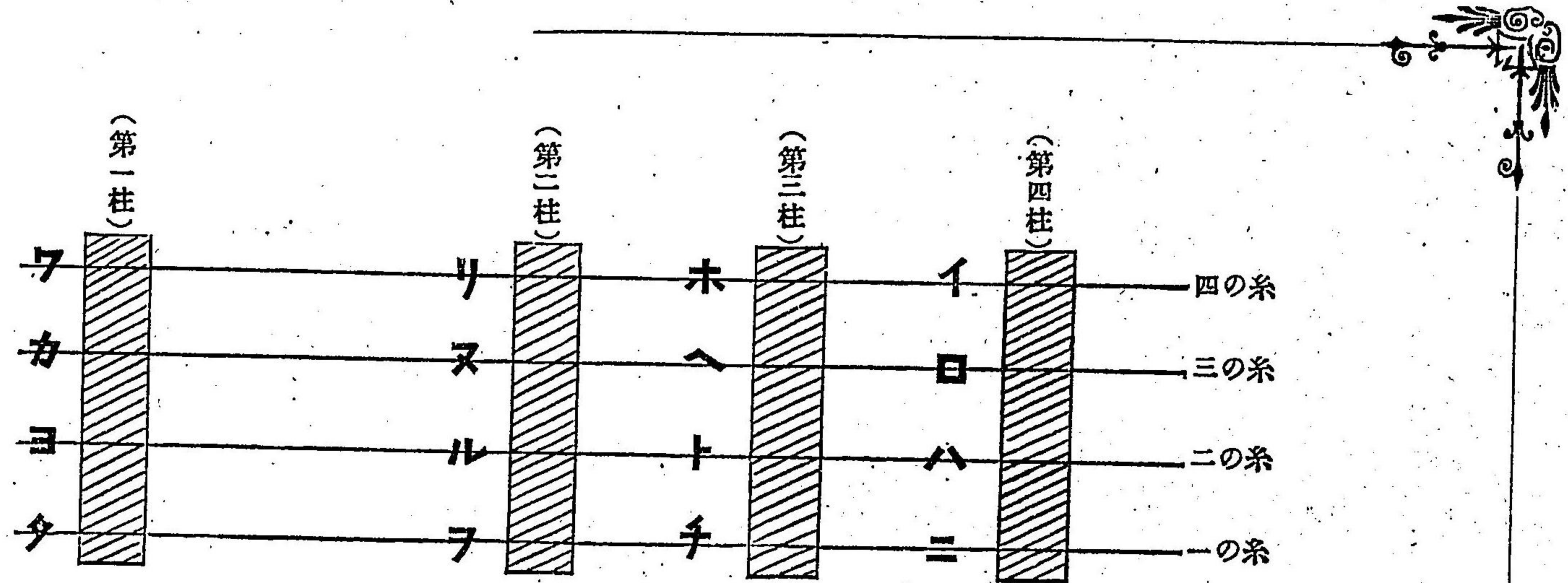
月琴其他此種の音柱を有する、絃楽器と等しく、琵琶の音所は一目瞭然で、柱と柱との間である、三味の様は、無柱楽器に付ては、初心者が一越より上無迄十二律の、音所を知るのに苦む結果、或は音所を劃したる紙を切つて、三味の棹サハに貼り付け、稽古するなどの事をやるが、琵琶は此の種の焦慮を毛頭要しない、至て簡明だ、然し此の簡明と云ふことが、他の邦樂に比して、琵琶の大に難かしい譯で、薩南の地、琴三日に琵琶八年なる、例語の存する處。

何が故に然^{シカ}至難の樂であるか、我國人の手近に熟知せる、
月琴に就て比べて見よう、月琴では柱が澤山並立して居るから、
其の柱と柱との間が音所であると云ふことは、誰でも了る、而して
其絃は緊張的であるから、其の明瞭なる音所を、先づ單に抑へ
た丈で事既に足れるので、其の絃律を調整して仕舞へば、尺八明
笛等の管樂、ナルガマ、ピアノ等有鍵樂の、既存調律樂物と、爾后
の彈吹奏に付て、何等の差異を認め得ない、三味に付ても同様に
調絃をした其上音所さへ呑込めば、其音所を先づ單に抑へた丈で
發音し、而かも夫れは音所發音の全部である。ところで琵琶に於
ては、大に之れ等と撰を異にし、其絃は緩張的であるから、調絃
をした上音所を單に抑へる丈ではなく、一抑一放非常な苦心で、

音所に於て強弱深淺の、抑へ蓋梅をしなければならぬ、と云ふ
此の樂器の構裝である、於茲か結句、三味と琵琶とを比較して見
れば、三味は音所を知る點、琵琶は音所に於ての、強弱の抑掩加
減の點が、各其難事とする處、而かも後者の此自由放肆なる、樂
域があるからして、却て研鑽の餘地益存し、神興玄趣愈深きを知
るので、其難きこと三味よりは數等である。(尙後述)

第二 音所の圖解

要するに、音所夫れ自身は、一目瞭然炳乎として火を見る
が如く、各柱の間若しくは其附近にあつて、即ち十六音所あるの
み、表に示せば。



然しながら、之れ等の各感所は、常に悉く使用するのではないことは、丁度三味でも、各音律残らず常に旋廻するのではなく、只其一部分を彷徨するに止つてをると、同様である。

第五節 彈奏の三手

第一 三手とは何か

下段の手、中段の手、上段の手と云ふのが即ちこれで。

一 下段の手、 と云ふのは、第三柱を中心として、各上下八個の感所(前圖イよりチ迄)を、辿つて彈奏する手で。

二 中段の手、 は第二柱を中心として、上下各八個の音所(ホよりヲ迄)を、^上弾き^下旋る手。

三 上段の手、 に付ては、第一柱の上四つの音所ばかりで、一手を成すもの、(ワよりマ迄)。

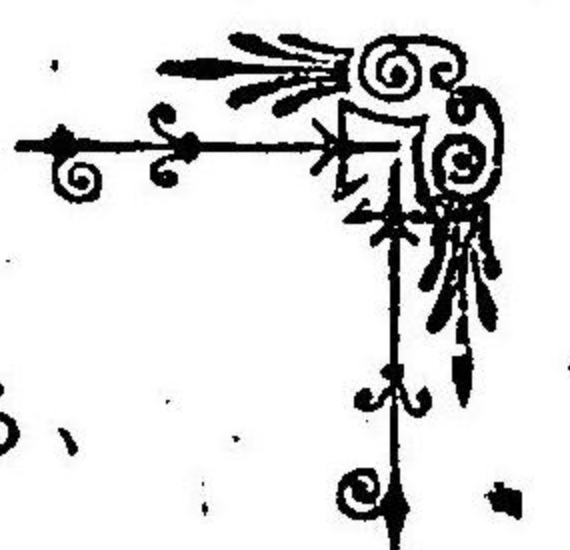
由是觀之は、ホからヲ迄の四音所は、下段の手にも必要で、又中段の手にも使ふのであるから、兩手に跨つてどちらにも、貢獻する感所である。

第二 其三手ある所以

彼の三味線の様に、柱がない楽器などは、幾ら柄が長くとも、上から下迄シヤアシと流すことが出来るが、琵琶にあつては、三味の如く棹(鶴首)が長い處に、柱が四つあり、しかも之れが高い上に、絃に緩張であるから、下より上の音所に段々辿り旋ると云ふことは、甚だ困難で、遂に柱々に拘泥執着して、其各附近の感所のみを調べることに、満足しなければならぬと云ふことになつてをる。

第三 如此き三手を有するは輓近の樂理より見れば幼稚である。

凡て音樂では、申す迄もなく、旋律と云ふことは大切な一要件、^フ曲^ノ節が人の美的情感を狂喜せしむるのも、旋律の賜^{メヅ}であ



つて、巧妙なる旋律による曲節程、曲節の價値を貴からしむる、
早い話が節廻しが變化度に^{カフ}協ひ、統整餘情を含めば、聽く者は皆
酔て仕舞ふ、今琵琶に付てはどうであるか、ある手を弾くに付て、
前にも述べた通り、其の柱前後の八音律（然かも其中普通使ふの
は半を出でず）に止てをるから、變濁窮り無きの旋律を試むること
が出来なく、單調無味なる節に終はらなければならぬ、此點
に於て自由豊富なるべき三味に就てすら、外人は其單調なる旋律
を、も少し工夫を凝らして、立派な眞の音樂にしたら如何かと、
警醒を與へて呉れて居る位だ、況んや本來樂器の構造上不自由な
る琵琶に付ては、尙更のことである、故に余は樂として幼稚な樂
だと云ふのである、此の欠陥を補ふことは、一は樂器の改善にも

あるは勿論で、一は彈奏者の考研と技術とを待てば、稍我意を得たものがある、(之れに就き余輩愚見を有するも、入門者に直接の必要なければ留保す)。

第六節 彈奏練習の順序

凡て物には順序と云ふものがあり、之れを導くにも方法がある、此順序と方法を過り、若しくは宜きを得ざるときには、徒に勞多功少に^加たなければならないこと、なるばかりでなく、折角稽古仕掛て來ながら、或は意氣沮喪して中途に挫折する様なことになるかも知れない、(之等は多く導く者の責だ) 之れから余が理想的教導法として、研究者の参考に供したい處の大要を、系

統的に列挙して見よう。

第一期 簡易なる一通りの曲の手の輪廓を練習すること、
(余は之を初手と名づく)。

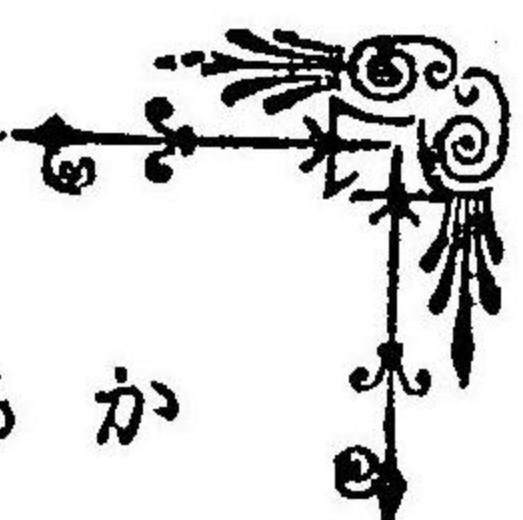
何でも初めから、そう物が出来そうな筈はない、琵琶に就ても先づ琵琶の曲らしい、形にする事の稽古丈で澤山、何か樂器を弄で居た者が琵琶の稽古を仕出すと、兎角其故の樂の匂がしたがるもので、琵琶の曲の型に填る迄には少々骨折を要する、全く音楽の素養ない人は尙更である、そこで先づ簡易なる一通りの曲の手の輪廓を練習して、曲の概念を得ることが必要だ、例令ば本書彈譜の余の所謂初手を、一順其大體を繰り返し何遍も稽古し何も或る一曲のみが特に優れて上手で、其他の曲は皆下手だと云

ふ様な練習の仕方をしない様、もし如此すれば結局損である。

第二期 撥使ひの各方法と、閉目彈奏の練習。

以上が出来た様になり、琵琶の曲らしい目鼻が付て来れば、以前に概略を述べたる、撥使ひの各方法を、研鑽修熟することゝ、糸を一々見ず即ち閉目して彈奏することに、慣れる稽古をするが宜しい。

糸を見ずして弾けと云ふが、何も態々目を閉らなくても、殊更に糸を見ない様な姿勢を保て居れば、可さそうなものだと思ふけれども、琵琶は御存じの如く、雅樂琵琶から、平家琵琶や所謂荒神琵琶の期を経て、今日の如く成たもので、之等の期殊に所謂荒神琵琶等に於ては、多くは盲僧が帷幕の裡で奏でたり、地神



祈禱や讀經呪咀の爲めに、彈き歩いたりしたといふ歴史があるから、其の流れを汲んで、自然に閉目すると云ふ、^マ風を生じ來つたものと思ふ、凡て人文のことは、一として歴史を脱離して觀察し、又は之れを無視することの出來ないもので、不潔なる血痕を歴史の頁ページに留めて居るか、甚しく道理政策に違反拙陋でない限りは、尊重して之を釋然綿如たらしむるのが、寒紅梅の如く、花も實もある人類の美と云ふものだ。

之れを又一方心理とか、權策とか云ふ方より、觀察して見ても、譜本を見たり又は目をキョロキョロさして居るよりは、身近に云は他の聽樂者、(何も音樂は他の聽樂者を要件としたり、又は根本目的とはしないけれども) の心理關係として、感興を振起

すること多大である、此の方より云ふも閉目がよからう、(深遠なる理窟は他日に)。

第三期 一段と複雑なる曲の手に就て練習、(余は中許の手と之を名づく)。

此期には、既に撥使ひの捌き方の、色々の訓練を以て、初手を一通り済ました時で、大分モノになりかけて居るから、是等の都てを土臺として、一段複雑なる曲の手に取り掛かるのが、^楽楽しみが出来飽きが来ず、勵みが付いていゝのである、どうせ一度や二度は琵琶を叩き割て、もう已さうと思ふ様な時が間々出来てくるから、之をむまゝ導て行くと云ふことは、苟も指南者の要務である。

第四期 琵琶の理想的音色、自在なる半音、餘韻の玄妙なる
變化を、出す事に付ての苦心。

余は今入門者に向て、是等技術に就ての要領を語ることが、
時機尙早徒爾に歸し、若しくは過分の重荷となる引出物に、屬す
ると云ふとを知てをるが上に、少々述べるを好まざる他の理由も
あれば、暫く留保して置くが、然し乍ら、唯理想的音色と云ふこ
とに牽聯した、大略の理窟を話して見よう。

美術の凡てに付ても亦同じことであるが、音楽は其形式に
各供ふ表情と云ふものがある、旋律には旋律の各表情があり、音
階音符にも、拍子、調子、和聲にも、各樂器の音色にも、一樂曲
にも、形ある處には必影の伴ふが如く、是れ等の形式には、夫れ

夫れ表情なる影がついてをる、此の表情と云ふことを、人稍もすれば間違へて、何か義太夫でも聴て居るとき、太夫さんが徒に顔を蹙めたり、鼻を動かしたりする態を見て、表情が巧みだとか富むで居るとか云て、随喜渴仰して居る者を、亦琵琶などに付ても、耳にしたことが間々あつたが、其[○]蒙[○]も亦甚しい哉で、音[○]樂[○]とし[○]て[○]の[○]形[○]式[○]に[○]浮[○]び[○]出[○]る[○]表[○]情[○]が、即[○]ち[○]音[○]樂[○]の[○]表[○]情[○]で、畢竟巧拙は此の表情に付てのみ、論じ得られる、聳[○]蹙[○]昂[○]眉[○]延[○]頸[○]等は、視神經にのみ訴て、感覺し得るから、音楽とは何等の關係をも有しない、如何となれば、音楽とは耳の美術品に過ぎないからである、先きの様なのは寧ろ、演藝の領域に屬する技術で、^{シツサ}科と云ふ演藝の形式に過ぎない、而して演藝としての之等の形式に浮び出る表情は、或

は苦痛、激昂、愉悅の情等であらうが、此種の表情に巧みである者が、俳優としての上手であると云ふだけ、(勿論音楽の表情が、これを通じて表現せんとする形式より溢れ自ら、顔面神経の種々なる微動を惹起することゝは、全く別のことを話してをるのである、然し之等の事は茲に直接に關係がないから、更に論じまい)。

要するに、琵琶の音色夫れ自身にも、表情と云ふものがある。白樂天は嘈々切々と形容してをる、思ふに莊嚴と暗恨の意であらう、或は松風鳴鶴と譬へ、清楚と悲哀の表情を語て居る、如此く、瑟瑟の秋、潯陽江上司馬の青衫を濕さしめた、仙樂々韻の表情と、竹生島滋金波銀波に、辯財天の神影を映じさせた、玄上の琵琶の音色の夫れとは、同じく莊清哀恨であつて、而かも時

と所を異にしてをる斯の道の二樂聖が、奏でた處の音色が、かく
迄同一の情をのべるのは如何いふ譯か、否之れ等の人を待たなく
とも、天下何人が弾かうとも、斯樂の音色の表情は悉く同趣であ
つて、矢張悲壯と沈清である、三味の婉麗輕快なる、尺八の幽邃
朗亮、琴の典雅暢和なる、皆各樂器の發する音色の表情である。

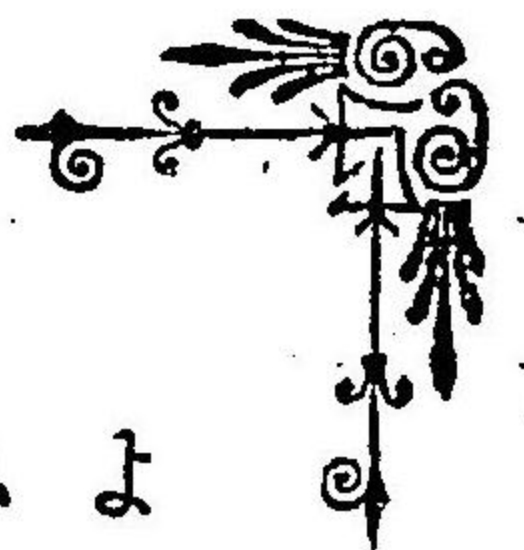
如此琵琶の清莊哀恨とか、悲壯清沈とかの此音色を、今若
し表情の理想化したならばどうであらう、清莊は盤冠して乃ち、
清透徹と云ふことになるし、哀沈は玄衣して乃ち、コンモリと
した、幽趣限りなき表情の、音色となる、浮き立つ如きものでも、
コンモリとしたものでも無く、余が琵琶の理想音と謂ふは即ち之
れである、而して余は、中央に於て斯道一二の先輩を除くの外、

寡聞不幸にして未だ、此種の縹渺たる仙韻に接したことがない、
翻々たる^エ似^セ而非^フ大家の音色などは、三味などゝ甚しき滯澹を見ない
ことで、誠に之れは残念だ、琵琶は大撥にしる小撥にしる、チ
ャァンチャァンと位二撥三撥耳を澄まして聴けば、其の人の技正
に堂奥に入てをるか如何だか、全豹を知ることが出来るのである、
琵琶は^〇響^〇ろ^〇音^〇色^〇の^〇も^〇の^〇で、手^〇の^〇も^〇の^〇で^〇は^〇な^〇い、(終りに注意して置
くことは、中には絃を掩てをる指先を^{リマ}故と求めて震はしてンン
と云ふ音を出して、自分に巧い積りで居るものがある、之れは泣
き琵琶と謂ふので、余が以上述べた、理想音とは全然譯を異にす
る)。

第五期 細微なる曲の手^〇の^〇練習^〇 (余の所謂奥^〇の手^〇)。

複雑して細く面白き曲の手を、以上研究した色々の要領を
以て、弾き覚ゆるので、此期になればも早圓熟に近いのである。

第六期 指端^{コマカ}絃なく、掌角撥を見ざる、所謂鞍下馬なしの境
祕鑰を提げ神來の翼に翔り、天外遠く藝術堂奥の金扉を開
き、聖麗神辨天と相抱て、仙樂を奏カナでようと思はば、どうしても
次節に述べる、心的音樂の修養に、待たなければならぬが、然
し又一方物的音樂即ち技巧の、常に不斷練習と工風とを要するの
である、斯くの如くして此期に於て、麗磨純潤壺廟已まざれば、
遂に指端絃なく掌角撥を見ず、鴻嶺なる琵琶樂器其のものゝ、存
在をも、肉の一體に同化し終り、唯管縹渺たる靈韻、遠く去り近
く飛び來て、身邊に戯むるものあるのみ、と云ふ妙域に達するの



で、音楽上達の格言を與へんか、一に練習、二に練習、と云ふより外はない。

然し之れとて、次に話す學者の所謂、内的音楽の修養を須たなければ、幾ら手先が器用でも、其樂は死樂である、靈命なき只空骸のみだ、かう云ふものが宜いと謂ふならば、極く精緻なる器械仕掛けで、續々と弾かした方が、限ある人間の運動作用より尙良いではないか。思ふに到底終局の堂に入ることは出來ない、何十年琵琶を弾て居つても、年々歳々何たる進歩もなければ、向上して這箇の玄境を見ない、と云ふ人達は此の譯合を會得しなければ、縱令ひ百年弾て居ても同じことだ、然らば其の内的音楽とは何であるか。

第七節 彈奏者心的音樂の修養

手先の練習が、其の五分の意味に於て必要であると共に、抽象音樂、又は內的音樂と云て、心理音樂が、他の五分として欠くべからざること、鳥渡上に述べて置た。

第一 其所謂心的音樂とは何であるか

約言すれば、學想、修養、見識、豊富なる性情、之れである、萬有の哲理を了し、科學術理に通じ、心靈人格の修養、事物の見識、燃ゆるが如き熱情は、樂をして金堂に入らしむるの半翼、半輪、否根本基礎となる第一義である、總て邦樂に聖傑少なきは、此の方面の缺漏で、琵琶の如きは申す迄もない。

第二 心的音楽と物的音楽との關係

前に、手先の練習と内的音楽の修養とは、半分半分だと云たことに付て、實はそうでない後者の方が、根本的第一義だと喝破して置いたことを茲で少しく説て見よう。

五分五分だと云ふのは、既に音楽と云ふ形體を發現して仕舞た、其成果から遡つて別箇に計算して謂たことで、唯だ外部から、是れは幾ら、是れは何程と價を付けたのである、然し黒幕を捲つて内輪に入り、其兩者の關係を見たならば、手先音楽の精粹は、皆心的音楽から生れ出てをる、抑も根と枝との間柄だ、からして多少の技巧を單に有して居る者よりは、僅かでも此の内的音楽の心掛を有して居る者の方が、遙かに貴い、止の詰り此方が大

成すべきものであるからで、根のある處には新芽を生じ、又愈々枝葉を繁茂せしむることが出来るではないか。又一方には心的音楽は俗に所謂腹藝又は活歴なることを通じて、物的音楽を刺激し加勢してをる、(之れ等の理論は他日詳解) かう云ふ次第であるから、手先にのみ戀々として、機械的に何十年弾き弄たとして、其時日に比例して、上手にならない理は此處にありで、苟も此修養此予地さへあれば、先輩の説く處の理窟も了解り、自らも益工夫して發展向上するから、永年凡師に就て學ばずとも、必ず速かに又深く成功することになる、見よ洋樂々壇の聖才、ワグネル、リスト、ビエローロ等の士、各藝倆に恰當若しくは優越する、學識人格情熱を抱けるではないか、千古の哲學希臘の碩、ソクラテス

ペリクレス、エパミノマダス等皆其かみの樂家として、一流の達人たりし者である、或は疑つて、音樂に限らず凡ての藝術に於て、一世に秀で、萬國に傑出するの士は、皆此內的修養の完全して居たものと云ふ結論を生じ、例へば彼の團十郎の如きは、學才共に當時の一世に長たりし者と云はなければならぬが、事實は往々之れに反して居るではないかと、問ふ者もあらうが、余輩をして日はしめば、人元より神でないから、內的音樂の全部を具有することは、勿論難たい、唯だ其分子の一二でも之れの修養含蓄ある者が、相對的の意味に於て、其時代の群鴉中の一鶴となるものである、團十郎の如き素より其類に過ぎない、もし之等の士をして、より多き修養と、より以上の見識を有せしめば、恐らく尙以上の

完全圓滿理想的、殆んど神と一致する、其の道の成功を獲、一郷一世に局せず、必ずや洋樂神才の如く、普遍と永遠の尊敬を拂はれたらう。

現今琵琶の彈奏家と稱する者、如此區別關係すら之れを知るもの將して幾人かあらう、従て其技の語るに足るべき者も殆んどない、學に志し識足らず、或は他の技藝の門に入り、備及ばずして中折した類の小供^{アガ}上りが、普通教育も了せず、二三年彈き習て、直に先生氣取りで居ると云ふ様では、誠になさけない。

第八節 琵琶の天才と凡才

高尚な理論は除きにして、何事にも殊に藝術などでは、天

才と凡才とは必ず存する、琵琶に於ても兩者何れに拘はらず、或る點迄は誰れでも容易に巧くなることが出来るが、然し夫れから先きは天才に非ざれば餘程奮勵しなければ發達しない、但し兩者は只時間の損徳で、やがては先づ同じ妙域に遊ぶことが出来るのであるから、天才と雖氣をゆるさず、凡才は孜々益々研鑽を要する、兎に角人のする技ではないか。

第九節 樂器の撰調及保存法

第一 撰 調

序にどう云ふ琵琶が良いのであるかと、云ふ話をしてみやう、之れは御承知の物理學で云ふ、共鳴現象の關係から來るので

即ち其の構成する材料によつて、音色や發音の大小高低強弱を異にする。然らば如何云ふ材料が理想的のものかと云へば、今日迄では木の中でも高價に屬する、桑が一番宜い、即ち先づ總桑の琵琶を筆頭に、次に桑と樺との抱合、桑と朴木、樺と朴木、櫻、棕、桐、栗等の、大略順位となるだらう、であるから琵琶としての理想的音色の出る、適當なる材料を用ひ、而も學理に考へ經驗に徴し、精巧なる細工と周到なる注意を以て組み立てあり、從てよく鳴るのが一等貴重なることは勿論である、故に幾ら高價な材料を用てあつても、細工が下手ならば、律呂鴻蒙として少しも鳴らないし、又反對に安い木のものでも製造の手腕如何によつて、儼如として余の所謂清互透徹、コンモリと尙餘韻蕩々たるものがある、

かう云ふ譯だから、特に樂器などは金額の高低と品物の上下とは常に必ずしも正比例ではない、宜しく評判よき信用ある店舗にて購求すること肝要である。序に、初より塗たるものは、時には蔽へる疵をもつ。

撥、申す迄もなく音響學の關係から、木を組織せる分子が、緻密に堅充して居るのが、糸及發音板の振動を促して、樂音をして理想的のものたらしめる、此種の材料は従て高價なものに多い、産地に依て甲乙はあるが、先づ黄楊が第一で、次に柚、柘、楓、櫻等は劣等、尙初めは自分相當の輕さのものを撰み、手が廻るに従て漸次重きを求めるのがいゝ様である。

第二 保 存 法

凡ての樂器に略共通して同じ事であるが、約言すれば、濕氣は殊に絃樂器の敵であつて、日本の音樂の發達せざる一理由は、本來濕氣が多いからと云ふ位だ、尙更琵琶などは、漆や膠で付着してあるのだから、海岸などに持て行くことですら甚よくない、又火熱に會へば離れたがるから日光などにも當てゝはならず、寒氣に遇て時には裂傷の虞もある、そこで第一、歲時としては、梅雨期は室内を乾燥せしめ、又酷熱嚴寒の節は、ネル等の布にて保護するが上乘、平素に於ても以上の注意は勿論肝心、旅行の時などは嬰兒アカコと思つて、大事にして居れば間違はない、尙彈奏後は清潔なる布キレにて叮嚀チカカに手垢テカを拭ひ取らねばならぬ。

撥、も熱の作用で歪むことがある、(従て風の吹き晒しで

も亦)、からして熱を注意すること必要で、もし歪だとき手で直しては折れる、凹面を熱が薬罐の湯氣でもどしたが良い様である。

第十節 本書彈譜の特色及び之れによる練習の範圍

第一特色

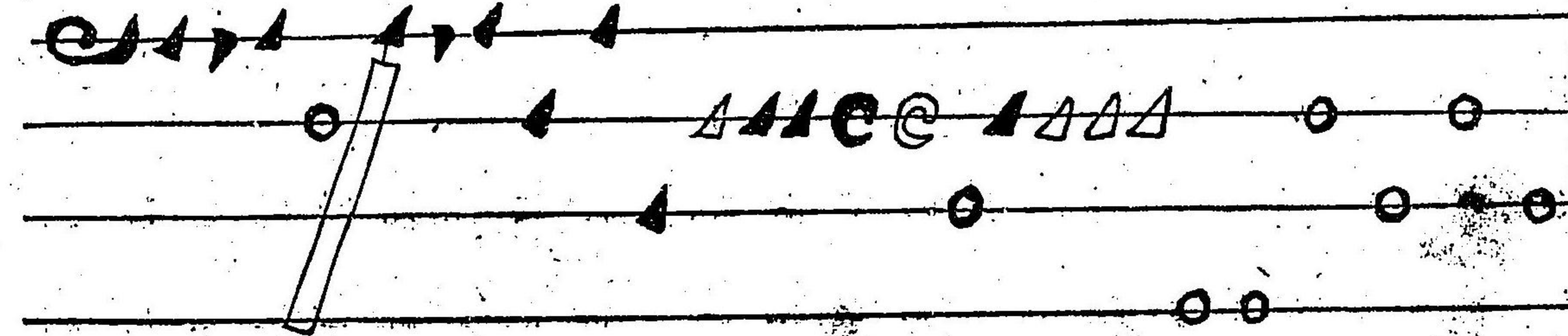
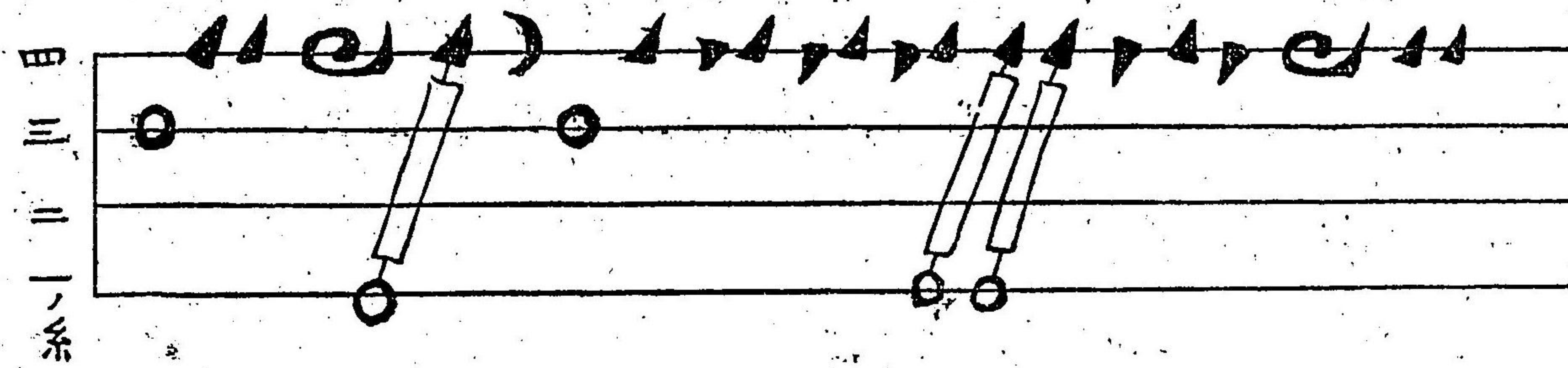
從來彈法に付て、これの譜が坊間に有ることはあるが、之れは一瞥した人は直に了ることで、唯打つ撥か挑け撥かと云ふこと、何の糸をものせばよいかと云ふこと位の案内。強く糸を抑へるのか弱くあやなすのか、音階の高低も分らなければ、チャンと打てよいか、チャと丈けなのか、即ち音の長短も拍子も皆目知れない、のみならず音曲物には大切な間も、其他此樂の特色で

ある、餘韻の變化など徹頭徹尾分らない、之れでは一子相傳とか、又は正確に早く人に教へることを好まない者には利益かは知らない、が折角斯樂を精神教育だとか何だとか、功能ばかり吹聴し頌徳しても、一般に廣く流布せしむることも出来なければ、千秋に武士道樂の精華を、安心して、瑞穂の國の子々孫々に相傳へることも出来ないと思ふ。

予は茲に考ふる處あつて、之れ等の欠點を、悉く排除補綴改革したる、新樂譜を創案して、凡て斯樂の形式を、歩武堂々と正確に規律、調韻し、近代發達せる音樂の形式に比して、甚しき劣がない迄の、衣冠を與へたのである、後に彈法樂譜として、例説する處は即ち本譜の特色であるから、茲に之れを引用して、縷述

の煩を避ける。

次に参考として、本譜下段の[○]一を、[○]廻て舊來の所謂譜に[○]翻約し彼れ之れ比較して置かう。



第二 本譜に依る練習の範圍

練習に於ける本譜の地位は、初手であるといふことを謂ひたいのである。曩きに練習の順序を説明したとき、第一期として述べた曲の手が、即ち此譜で、始めから難きを強ゆるのは、策の拙なるものであるから、今は此邊の譜で止めて置いた。然し之れでも入門の人には少し難澁と思ふ位、故に多く吟替りて用ふる半音譜なども記してなければ、餘韻の變化なども、殆んど悉く一音符一拍子の變調に限局してある。音譜も崩と雖、四分の一拍子の音符が高々で、此以上、段々と色々難かしい事項は、中許の手及び奥の手に付て書く考である。(但し之れは公判的に發表するとも何もと分らない)。

第十一節 歌と弾曲との連絡

第一 器樂としての琵琶の樂理上の價值

琵琶の彈曲は、聲樂に對し、獨立的の價値を有して居ないと云ふ事は、少しく斯樂を解するものゝ、熟知する處であらう、而も音樂史上、遠く唯埃及、波斯、希臘の古代樂に於てのみ、發見する事が出来る幼稚なる伴奏法の一あるばかりで、聲樂に對する從屬關係しかない、誠に憫むべきだ、其の伴奏法と云ふも、歌の句節の全體に亘る、一般感情を表章し、歌の意味を概括的に説明すると云ふ方式に過ぎないので、余が度々、琵琶は音樂と云ふ美術の上よりのみ見れば、甚だ幼稚なるものだと謂てをるのも、之等を一の例證となし得るではないか、識者時代思潮に鑑み、何

とか工夫して、弾法に付ても亦獨立的生命を賦與して欲しいと思ふ
さうでなければ、遂に花柳界に墮落したと云ふ譯でか、人の聊下
品だとか謂で蔑でをる三味などよりは、音楽と云ふ美術品として
は劣等にあると云ふ、批評に甘んじなければならぬ、否獨立と
迄行かないでも少くとも、木に竹繼だ様でなく、も少し歌と曲と
の圓滿なる調和を、研究して欲しい。

第二 謡、彈、相和の例

一 城 山

(拙著、圖式の曲譜第一集 5 頁参照)

初句の前に

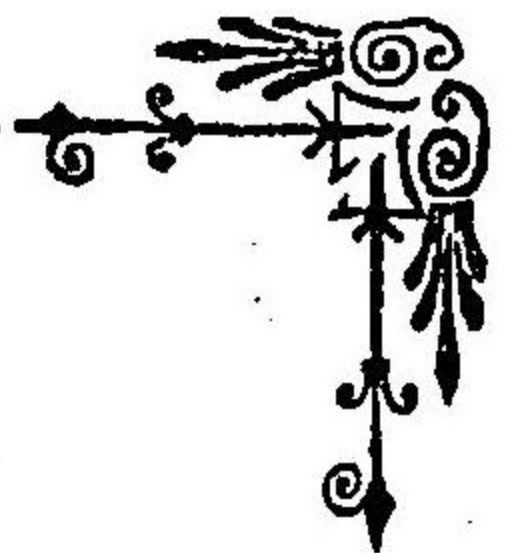
(下段の一)

5 頁上欄、琵琶の入る譜號の處へ

(下段の二)

下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(中段の一)
6頁上欄、琵琶の入る譜號の處へ	(上段)
下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(下段の三)
7頁上欄、第二琵琶の入る譜號の處へ	(崩れ、下段の一)
下欄、第一琵琶の入る譜號の處へ	(崩れ、下段の二)
8頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(崩れ中段の一)
9頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(下段の三)
12頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(中段の二)
13頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(吟替下段の一)
14頁上欄、琵琶の入る號譜の處へ	(吟替中段の一)
15頁上欄、琵琶の入る譜號の處へ	(下段の一)

終句、	(終曲)
ニ 別れの国歌	(第二集 51 頁参照)
初句の前に	(下段の一)
51 頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(下段の二)
52 頁上欄、第一琵琶の入る譜號の處へ	(中段の一)
第二琵琶の入る譜號の處へ	(上段)
54 頁上欄、琵琶の入る譜號の處へ	(中段の二)
56 頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(下段の三)
58 頁上欄、第一譜號	(中段の三)
第二譜號	(上段、入れざるもよし)
61 頁下欄、琵琶の入る譜號の處へ	(中段の三)

- 
- 62 頁 下 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (吟 替 下 段 の 一)
63 頁 上 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (同、中 段 の 一)
64 頁 下 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (下 段 の 一)

終 句 (終 曲)

三 王 昭 君 (第 三 集 7 頁 參 照)

- 初 句 の 前 に (下 段 の 一)
7 頁 下 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (中 段 の 一)
8 頁 上 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (上 段)
下 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (中 段 の 二)
10 頁 上 欄、 琵琶 の 入 る 譜 號 の 處 へ (中 段 の 三)
12 頁 上 欄、 第 二 譜 號 (下 段 の 三)

14 頁上欄、 譜 號 (吟替下段の一)
15 頁下欄、 琵琶の入る譜號の處へ (吟、中段の一)
17 頁下欄、 琵琶の入る譜號の處へ (下段の一)
終 句 (終 曲)

四 吉 野 落 下 (第四集、51 頁参照)

初句の前に (下段の一)

51 頁下欄、 第一琵琶譜號の處へ (中段の一)

第二琵琶譜號の處へ (上 段)

52 頁上欄、 琵琶譜號の處へ (下段の三)

53 頁下欄、 琵琶譜號の處へ (中段の二)

57 頁上欄、 琵琶譜號の處へ (同 上)

59 頁上欄、	琵琶譜號の處へ	(吟替、下段の一)
60 頁上欄、	琵琶譜號の處へ	(吟替、中段の一)
64 頁下欄、	琵琶譜號の處へ	(下段の三)
65 頁下欄、	琵琶譜號の處へ	(中段の二)
66 頁下欄、	琵琶譜號の處へ	(崩、下段の二)
67 頁上欄、	琵琶譜號の處へ	(崩、中段の一)
68 頁下欄、	琵琶譜號の處へ	(上 段)
69 頁下欄、	琵琶譜號の處へ	(下段の一)
70 頁終句、	琵琶譜號の處へ	(終 曲)

◎注意一 以上の如く、初手一通さへ習得すれば、餘り長くな
 い限りは、先づ之に和して大低の歌は誦へる、そこでより

進んで、尙例令ば余の所謂、中許、奥の手、などを弾き覺
ゆる必要は、長い歌には色々變た曲を弾いたり、又同じ歌
の同じ處に入れるものでも、面白く變化ある手を奏すると
が出来る爲と音色半音巧妙な餘韻變化撥使ひ等研究の爲だ。

第三章 彈法樂譜の説明

第一節 譜 號

第一 アラビア數字とローマ數字

(例 3 と III)

譬へば、「3」と云ふが如く、算用數字で記せるは、打ち撥其
他之れが類似の、(即ち打ち撥の小撥及び撫で撥等のもの) 撥使ひ

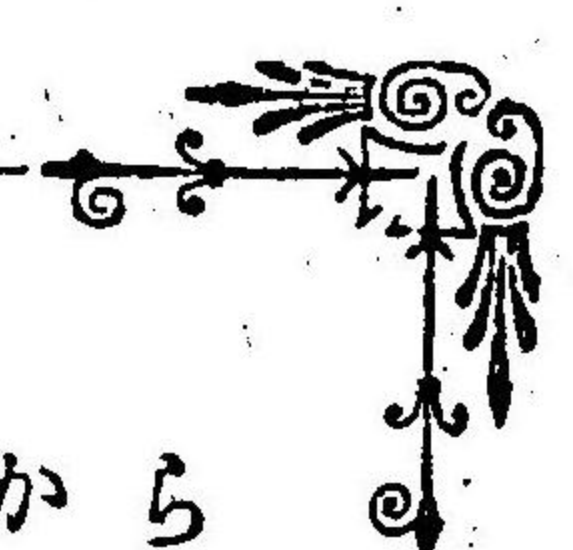
の記號で、之れ迄の譜などでは、「▲」の如きものを用た處の、進化したもの、「III」と云ふ様な、ローマ數字は、揃ひ撥掛け撥、もしくは夫れ的の運びをする、撥使ひで、即ち「▼」の如き譜の進化したものである。

第二 黒字と白字

(例 4 と 4. V と V.)

一 説明

すべて黒字は或る柱を中心として、各下の音處で、白字は各上の音所である、故に下段の手で申せば、(感所及彈奏の三手の説明の部参照)、イからニ迄の音所は黒字で、ホからチ迄は白字であり、中段の手で云ば、ホからチ迄は黒字であり、リからチ迄の音

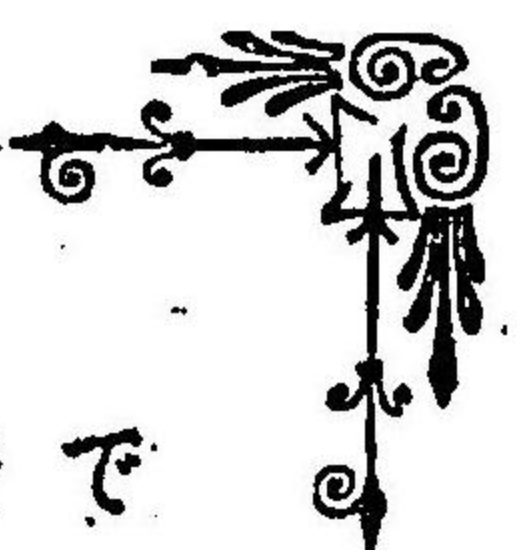


所は白字、上段の手では、音所は柱の上のみにあるから、ワから
マ迄は即ち白字である。故にホからチ迄は、下段の手の関係では
白字となり、中段の手を調べるときには、黒字の譜號と成て居る、
即ち兩用に跨る關係的の役目であつて、一方が済んで一方の役を
務めるときは、衣袍を脱ぎ換へなければならんと云ふことは、前
にも説明した通りである。

二 指との關係

甲 下段の手

先づ上、中、下段を通じて、黒字のときには、中指と薬指との
二本にて、白字のときにはヒトサシ示指一本にて、ホサ抑へると云ふことが元
則ではあるけれども、各段の手によつて、又多少變例があるから、



夫れを述べよう。そこで下段の手に付ては、元則通りに黒字では中指と薬指二本、白字では示指一本の、指端で押さへるのであるけれども、黒字に就ては、吟替り崩れなどのときに、ホを示指イを薬指で、上下同時に押さへることに依て、此音を出すことが多く、又他の音處へ旋り移る過渡の休み處となる關係から、薬指一本で押さへることもある。

乙 中段の手

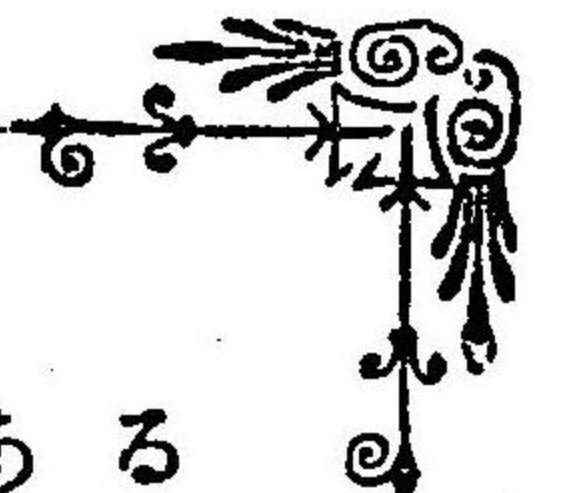
白字の處は元則通り示指にて押へる、然し便宜上二の糸は中指で押へることがある、黒字は元則に反し、上の音處を示指下の音處を薬指で、即ち上下同時に押へる、但し之れどて、他の音所に辿り行く關係よりして、薬指一本で押へる事あり。

丙 上段の手

は白字ばかりで、曲も簡易、其上、絃々相接して居るから、四絃一處に示指又は中指、若しくは其二本にてかさへるのである。要するに、元則が有ても例外があり、其例外にも亦變例があると云ふ事は、樂を活躍たらしめ様とする上、當然のものであるから、練習者は宜しく枝葉の末に至ては、臨機應變、指の運び旋りが、圓轉たる様に工風したらばよい、畢竟音が滞りなく佳く出ればよいのである。

第二節 音階

第一 音階の活動場所は特種である。



前にも叙た通り、若し琵琶が本来緊張した有柱絃器であるとか、又三味の様、音所は一定不變(先づ大體に於て)の音のみが發し、其感所々々に付て、又高低自在なる音を出す事出来ないものとすれば、琵琶も甚だ易々たるものであるが、そうではなく各一音律所々に、亦廣大無邊の天地が存するから面倒、然し之れが此樂器の特色と生命を有するところで、要するに、余の譜記してある音階は、一音律所中にあつての關係である。

第二 音階の階程

余は之れに就て、假りに1から7迄の音階を付けた、故に例令ばイ音所に於てもロ音所に於ても、各1から7迄の、音階を有する譯であるが、實際上常に用ゐる音階は、左程多くではない

第三 音階と指の抑力との關係

先づ元則として、柱(音所の下方の)高さの上より測りて、七分迄糸を抑壓して弾たときの音階が、即ち7に當り、五分迄は5、三分迄は3に當る、例へば下段の手黒字[○]を、圖に示せば次ぎの如し、嶄新にして極めて簡單なる呑み込み方を、創案して見たが、先づ大體に於て、正鵠を得てをらうと思ふ。但し樂器によつては、4の處を五分強と云ふ様、に各一分増に押さへなければ音が出ないものがある、要するに、4音の多くある譜を初心者が弾き習てをれば、當分指がちぎれそうに痛い、これは我慢しなければならぬ、若し黒字の處で、先きに述べた通り例外として、上下各一本宛の指で同時に抑さゆるときには、一方上を抑へて居る

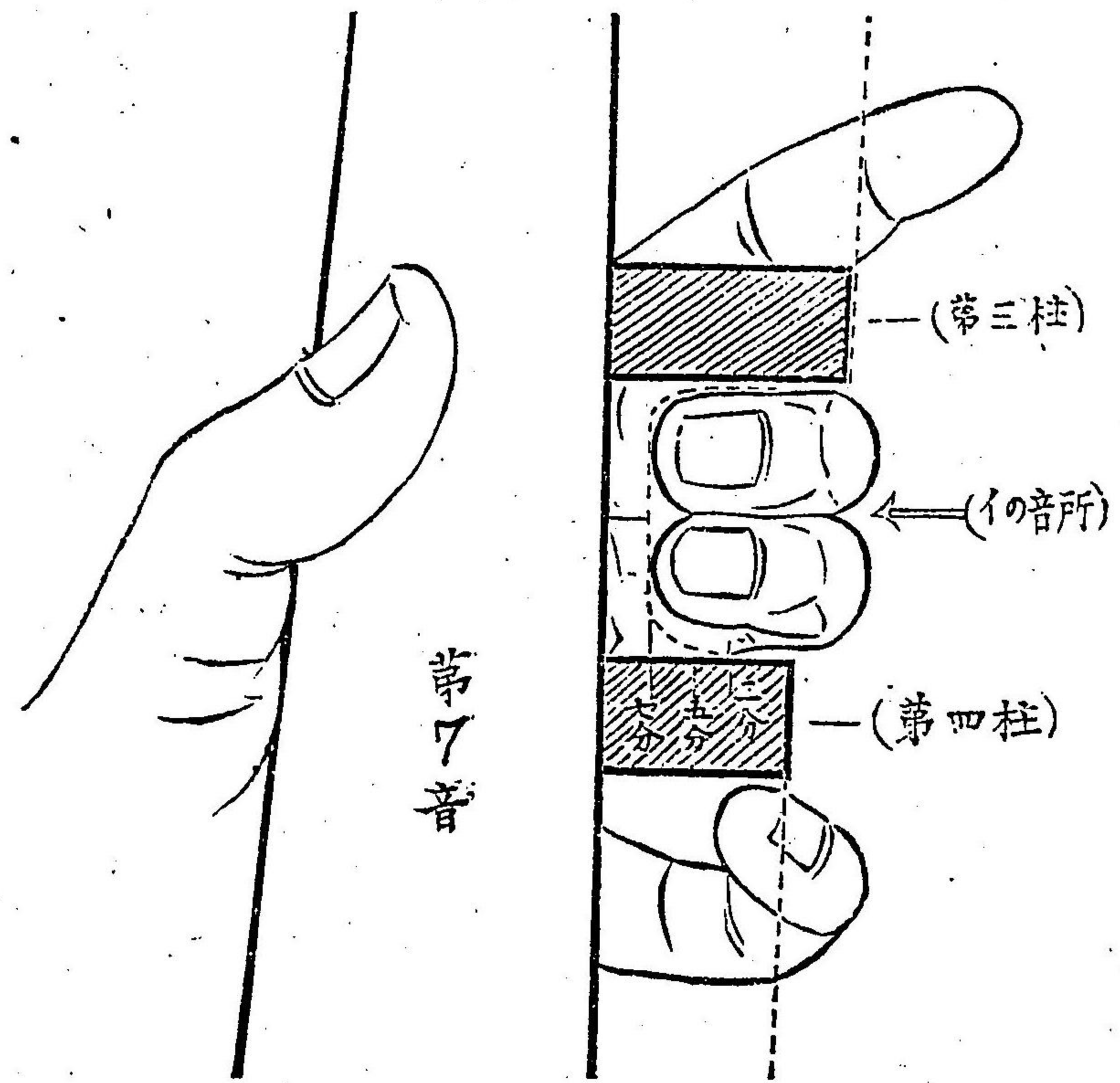
爲め甚だ効能があるから(此種の黒に就ては實は上の指に重きを置
く)も早下の方の指は左程おさへなくともよい譬へば此の種の黒字
4を弾き出さうと思へば、下の一本の薬指は二分足らずで宜い。

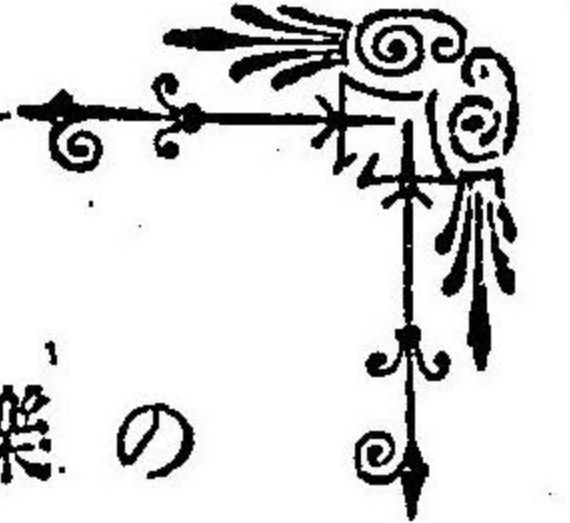
然し中段の手の時は、總體に稍淺加減にする事である、其
他の細末に至ては筆紙に困難、稽古する人が工風すればよからう。
(即ち次頁の挿圖参照)

第三節 餘韻の變化及其他の譜號

第一 餘韻の變化に付ての樂理

凡て樂器は如何なるものでも、其樂器賦有の長處と短處と





がある、要は其長處の數に富み、而して一方藝術の法則、音樂の理論に最適の樂器が、世界に於て最優秀のものと謂はなければならぬ、左様であるから、世の彈奏者たるものは、自己の技巧を以て其樂器の短は補ひ改め、長は益之れを發揮すると云ふ事に勉めるのが、音樂家の最大要務に屬す。

樂器琵琶に付ての欠點は多々あるが、一は其音域の富饒でないこと、之れは邦樂の通弊ではあるが、ナルガン、ピアノ等の様に、春風一毛に戦ぐか如きより、天柱百雷に摧けんとする様な、廣き音域を有して居ない爲め極單調であるから、其現在持てをる、音域に於て、技巧を以て充分變化波瀾をさせなければならぬ、又他方に於ては、琵琶の音は尺八やヴァイオリン等の如く

滾々たる清流が、軟苔を滑ると云ふ風の、歌ふが如き滾々たる音
ではなくして、箏やピアノと同じく、啄木たる断音であるから、
技巧の能備で以て、何か之れを引き延ばす工夫をしなければなら
ない、處で、琵琶では幸か不幸か高き柱を立てをる爲め、轉禍爲
福の具に供することが出来る、と云ふのは餘韻を變化することを得
るからで、之れの爲め特種絶妙なる、新樂域に飛び廻ることを
得、狭き音域の單調を破る効用をなすと共に断音をして或る程度
迄潤色することになり、畢竟之れ等、短を補ふ所以となる、のみ
ならず他方に於て、之れ等の缺陷を補ふと補はざるとに拘はらな
いで、此の特優の點は、此樂器本來の一大長處である、而も之れ
が偶々、其短處たる他の一二を償て尙緯々たりと云ふのだから、

吾人は愈益此の一大長處の、發揮と向上に焦慮しなければなら
ない。

第二 餘韻の變化に就ての譜號

(例、4.....(3))

上に例示せる如く、小括弧に入て居るのがそれで、即ち4
音の綿々嫋々たる餘韻をして、糸を抑掩せる手のみを、少しく緩
めると云ふことによりて、下げればよい、而して其緩めた爲新た
に生れ出て來た音は、此表の例では一音階低いのであるから、結
局餘韻の變化と云ふことになつてをる、上げることに依て變化す
る場合でも、理は同様、言葉の適否は別として、余は如此事を、
餘韻の變化と名づけて居る。

第三 無名指にて絃を掻き弾き又は抑へる譜號

(△ ▲)

白は弾で黒は掩である、孰れも白字彈奏(第一節、第二、参照)のとき、下方部の音所に對して爲す動作であると云ふことは同一で、縦令ばりに示指を乗せて白字彈奏せるときに、次に白三角あらば^ホを無名指にて掻き弾くので、黒三角あらば之れに置くのである。

第四 其他の譜號

— ○

開放絃打ち撥の記號、もし絃外に出でをらば、撥面を空敲す

◎

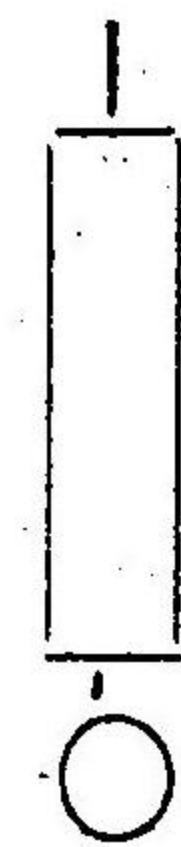
同上其の掬ひ撥

二



開放絃の儘にて、撥を腹板へ付けつゝ撥ひ、或は腹板へ付けずして拂ふ譜號、而して其先きに附着せる音階數字の示せる丈、其絃を抑へて發音せしむるは勿論である。

三



一度開放絃を打てから後、白棒となつてをる絃より撥ふ譜號。



四絃一聲帛を裂く様な音を出すので、第四柱の下部に於て、拵指を除く外四本の指を、四絃全體の上に載せ、撥面に付けつゝ一絃より全絃を拂ふ譜號

四 4 III 2

上に冠て居る片括弧に依て、各音は互に母子や又姉妹の間柄にあることを示したので、例令は、「辨慶がな、ぎなた、を以て」と云ふ誤なからしめん爲めで、即ち、「辨慶が、なぎなたを、以て、」と云ふ風に發音させたい爲めに、考案した譜號。

第四節 音符

音の長短を、區別明瞭ならしめんが爲めの記號で、音字又は間の下に横線を引て(又は點と横線)、一拍子の間に、どれ程長く音を引ていゝかを、示したので、譬へば4として即ち之を表示せば、

4 (一拍子の長さをもつ)。

4 (一拍子の二分の一、即ち半拍子の長さを保つ)。

4 (一拍子の四分の一)。

4 (一拍子の八分の一)。

4 (一拍子の二分の一と、之れに加ふる事其又二分の一、即ち四分の三)。

第五節 拍子

西洋楽譜などには、小節を區分して、二拍子三、四、六拍子などを用ふるが、余は假りに一は自由なる活範圍を、有せしめんが爲めに、區分せず全曲を流るゝの拍子とした、故に曲の頭首に

並調と急調

全何拍子と記載したので、漸次右方に一文字若しくは一記號が、
一個の拍子である、(傾斜せる白棒は二個の拍子、但し一拍子と一
個の拍子とは異なる)。

第六節 並調と急調緩調

崩れとか吟替りとか、其他曲々に付て、又自ら拍子の遅速
と云ふ事なければならん、即ち吟替に比べ崩などは、甚だ速き拍
子にしなければならぬ、如此樂曲進行の速度に、彼れ是れ緩急
序破なる變化があると云ふ事が、音樂の價値ある處だ、(一曲の中
にも亦、拍子の緩急遅速あるけれ共、初手としては之れを示さな
かつた) 然し洋樂のハ調 = 調と云ふと、茲の急調緩調とは大に異

てをる事は言を待たない。

- 一 「並調」 他樂にて或は雨垂れ拍子と云ふ、蕭々たる秋雨漸く霽れて、軒端からポトポトと間斷なく、雫が落ちて來るが如き調子を指す様であるが、余も其位の積りだ。
- 二 「緩調」 並調より少しく緩な調例令ば、春の御化粧した屋根の薄雪が、和かな朝日に融けだして、ポトリポトリと墮ちて來る位の調。
- 三 「急調」 多く、鐵騎突出、破瓶逆水的の、崩れに用ゐるのだから、大分早くしなければならぬ、少しくやれば自分で悟る。

第七節 間 (休止符)

間は音楽で最も大切なもので、従て^{ムツカ}難しい、同じ楽曲を演奏しても、間の具合を變へると、全く別曲の如く感せられると云ふ様なものだから、稽古するものは、餘程注意して之れを誤らない様にしなければならぬ。

- 即ち此の黒點が記號で
- (一拍子の間をあける)
- (半拍子の間)
- (一拍子の四分の一)
- (八分の一)

● (四分の三の間を保つ)

故に例へば

4 IV ● ●

としてあれば、一拍子の長さ丈4音階の音を打ち、次ぎの一拍子の長さ丈、^{スツ}掬ひ撥を以て4音の音を出し、而して指を緊緩することなく、其の儘にして、先きの掬ひ撥の餘韻を續釋させながら、次ぎの一拍子又其次ぎの一拍子、都合二拍子の間、撥の運動を休止するのである。夫れ故最後の休止符の拍子のときは、掬ひ撥4音の餘韻が、漸次音波の振動數を減じて來た爲め、もはや低く3音にも足らない音しか聽けないであらう、然し之れでも三味などと違ひ、高い柱がある爲、此休止符の間が少しく長くとも、全く