

# 民俗音楽学と音楽史学

小島美子

---

はじめに

1. 音楽史学は音楽の動きを全階層的に捉えねばならない
2. 音楽史学は音の聞こえる歴史学でなけ

ればならない

3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか?
  4. 民俗音楽学と音楽史学
- 

はじめに

民俗音楽学は直接的には民俗音楽、つまりわらべ歌、民謡、民俗芸能や民俗宗教の音楽などを研究対象とする学問である。この民俗音楽を調査研究することによって、一体何を明らかにするのかという研究目的の問題まで論を進めると、説はいろいろに分かれることになるだろう。しかしさし当たって、この直接的な研究対象については、民俗音楽学に関係する研究者たちにはほとんど異論がないと思われる。

しかし民俗音楽学ということばは、まだ広く使われているとはいえないし、民俗音楽学の存在自体が、音楽学や民俗学においてさえも、広く認められているとはいえない。その点民族音楽学（かつては比較音楽学と呼ばれ、今は音楽人類学ということばも使われ始めている）がこの30年ほどの間に、日本でも音楽学の一分野として市民権を獲得し、定着してきたのに対して、民俗音楽学はひじょうに立ち遅れているといわねばならない。民俗音楽学は町田佳聲（嘉章）などが音楽の側から民謡の本格的な調査研究を始めてから、すでに数十年の歴史があり、日本における学問的伝統からいえば、民族音楽学よりも深いものがある。また日本民俗音楽学会も1986年に設立され、会員数約200名を擁するに至っている。ただ民族音楽学は、もともとヨーロッパで生まれ、欧米である程度学問的伝統を積み重ねた上で日本に移入されたという経過がある。そのため日本の音楽学でもその一分野として比較的早く定着し得た。また国際的交流も多く、民族音楽学の学問的業績も世界全体としてみるとひじょうに多く、音楽学の中でも現在もっとも活潑な分野の一つといえることができよう。これに比べると民俗音楽学は成立と発展の過程も国内的規模にとどまり、国際的交流もまだ散発的なも

のに過ぎず、その点も音楽学における位置の確保を遅くしてきた要因になっている。

しかし立ち遅れている最大の要因は、民俗音楽学が独自の方法論を確立していなかったということにあるのではないだろうか。むしろこれまでは方法論の重要性が、研究者の間で広く認識されていなかったということが問題であろう。その点では民族音楽学が国際的交流の中で、また民族学（文化人類学）の成果からも影響を受けて、方法論に検討を加えてきたことに学ぶ必要があるし、その成果からも学ぶところが多いと思われる。

一方、日本音楽史を研究対象とする音楽史学も、方法論の検討が充分行なわれてきたとはいえない。かつて私自身は1973年に「音楽史学としての日本音楽史研究」<sup>(1)</sup>において、この問題を提起したことがあり、時間的にはこの論稿の脱稿以後のことになるのだが、1971年の音楽学会の全国大会、及び音楽学会と東洋音楽学会の合同例会で私などが論じたことがあった<sup>(2)</sup>。しかしそれ以後、この問題は長い間論じられたことがなく、ようやく最近になって福島和夫の「音楽史学の方法論」、前田昭雄の「音楽史学としての日本音楽研究」<sup>(3)</sup>の2篇の論稿が現れた。この2篇の論文では、これまでの日本音楽史研究においては、歴史学の研究に不可欠の史（資）料批判が充分行なわれてこなかったことについての批判が共通に強調されている。また日本音楽においては重要な史（資）料となる伝承（前田）、演奏伝承（福島）についてもふれ、とくに前田はヨーロッパの音楽史研究において様式史の見地が重要視されてきたことを紹介しつつ、それをとり入れることを主張している。また実際の研究の上でも福島和夫や坂本麻美子などは文献史的側面からの日本音楽史研究を展開してきたが、それらによって音楽史学は歴史学の一分野としての性格をようやく強めてきたということができよう。福島和夫は上述の論文において“「歴史的音楽学」なる名称を、音<sup>ナ</sup>学<sup>ガク</sup>史<sup>リキ</sup>学<sup>ガク</sup>や歴史的民族音楽学等の複数の領域よりなる、音楽学の歴史的部門の名称として用いること、および音楽の歴史学に対しては「音楽史学」の名称を使用することを提唱したい<sup>(5)</sup>”と述べている。音楽史学の語は新たに提唱するまでもなく、すでに述べたように私なども早くから使っているが、こうした主張が改めて行なわれているということは、日本音楽史研究がようやく歴史学の一分野としての性格をもち始めてきたことの反映であろう。

なお日本音楽史研究の新しい動きとしては、国立音楽大学音楽研究所や蒲生郷昭などによる音楽図像学の試み<sup>(6)</sup>、またとくに音楽史学的研究を意図したわけではないが、実際には音楽史学にも刺激を与えている鳥越けい子などのグループによる音環境調査<sup>(7)</sup>、また樋口昭による図像を史料とした音環境の研究<sup>(8)</sup>などが、方法論上でも新しい局

## 1. 音楽史学は音楽の動きを全階層的に捉えねばならない

面を開きつつあるのが注目される。

さてこのような日本音楽研究における音楽史学は、民俗音楽学と実は深く接する部分があり、この二つの学問の関係は方法論の問題としてもきわめて重要な問題を含んでいるのだが、これまでこの問題について論じられたことは、きわめて少なかった。私自身は『日本音楽の古層』<sup>(9)</sup>などにおいて多少ふれてきたが、他に本格的にこの問題を論じたものを、私は眼にしたことがない。先にあげた音楽史学の方法論について述べた福島、前田の論稿においても、この点にはまったくふれられていない。すでにふれたように、この二つの論稿には伝承や演奏伝承についても述べているのだが、それは芸術的な音楽における伝承、演奏伝承を論じているのであって、伝承の問題にとって重要な民俗音楽はその対象に入っていないのである。また民俗音楽学の側から音楽史学について論じたものも、これまではまったくなかった。しかしこの二つの学問の接点や関係を明らかにすることは、それぞれの学問の性格を明らかにするためにも、また方法論の検討のためにも、きわめて重要な意味をもつ。そのため本稿では民俗音楽学と音楽史学の接点の部分に焦点を合わせて、方法論の問題を論じたいと思う。ただこの問題は、広く民俗学と歴史学の接点や関係の問題にも、当然深く関わってしまい、音楽学上の問題に限定し難いところがある。しかし民俗学と歴史学の関係については、これまでさまざまな形で論じられてきており、この小論でこの民俗学の存立に関わるような大問題を論じることはできないので、ここでは主として音楽学上の問題に限定して論じたい。

なお本稿では直接的には日本音楽研究における民俗音楽学と音楽史学の問題を扱うが、その方法は日本以外の音楽の研究にも、通用し得るものが少なくないであろうと私は考えている。

### 1. 音楽史学は音楽の動きを 全階層的に捉えねばならない

これまでの日本音楽史研究は、ほとんど音楽芸能の職業的な専門家、あるいは専従者による芸術的な音楽、または仏教や神道など組織的な宗教の音楽を対象としてきた。もちろん芸術的な音楽が成立する以前の音楽についてはその限りではなく、研究はきわめて少ないが、どの概説書にも、また辞書などにも一応は記載されている。またこれまでもたとえば中世近世に民衆の間に流行した歌謡などを対象とした研究もあったが、それらは、狂言の中の歌謡や歌舞伎、地歌箏曲など、芸術的な音楽芸能との

関わりの中で論じられているに過ぎなかった。つまりそれらは当時の民衆の音楽自体を明らかにするための研究ではなかったのである。

職業的な音楽家や芸能者たちによる芸術的な音楽（以下芸術音楽と略称）を享受し、また支えてきたのは、日本の社会全体から見れば、ごく一部に過ぎない各時代の支配階級の人々、また経済力をもっていた近世の町人階級や近代の都会の小市民たちなどであった。そして全国の農山漁村に生きた多くの民衆たちにとっては、芸術音楽に接する機会はきわめて乏しかった。多くの所では地方巡業の歌舞伎でもくれば大騒ぎになるような話であった。第2次大戦以後、このように交通機関が発達し、マスコミが広がり、人々の生活がゆたかになっても、たとえば能狂言に農山漁村の人々が直接接する機会はまだ稀である。最近熊本市で一流の演者による能狂言の公演が行なわれたが、宮崎県北部の山村の人々は、生まれて初めての能狂言の見物のために、山越えて熊本まで出かけた。それもそれらの山村に住むごく一部の限られた人々の話である。

それでは農山漁村に住む民衆たちが、音楽芸能をもたないかといえば、決してそうではない。ゆたかな民俗音楽、民俗芸能をもっていた。現在、それらの民俗音楽、民俗芸能は、生活の急激な変化や都会化現象、村落共同体の崩壊などさまざまな条件の変化の中で、急速に衰え、または変質したり失われたりしている。しかし私の知る限り、どこの村でもかつては多くの歌が歌われ、さまざまな芸能が演じられていた。たとえばいま心の内にあることを歌によって表現するというような、音楽のもっとも基本的な機能を重く考えれば、日本の農山漁村の民衆たちは、きわめてゆたかな音楽をもっていたといえることができる。

このように見てくると、芸術音楽のみを対象としたこれまでの日本音楽史研究は、日本人の大多数の人々のこのような音楽、つまり民俗音楽の歴史を無意識のうちに置き去りにし、切り捨ててしまった音楽史研究であったことは明らかである。また芸術音楽と民俗音楽は、これまで述べてきたように明らかに別種の音楽であるが、しかし基本的な要素の上では共通するものが少なくなく、むしろ民俗音楽にはそれらの要素がわかり易い形で現われていることが多い。そして実は能狂言でも歌舞伎でも、人形浄瑠璃でも地歌でも、その成立期においては民俗音楽とは深い関わりがあった。芸術音楽のみを対象とした音楽史研究は、これらの有機的関係をも見失うことになる。つまりこれまでの日本音楽史研究は、日本音楽史の氷山の一角だけを見ていた研究であった。

日本音楽史研究が、日本の音楽史の真実にできる限り近づき、実態を明らかにしよ

## 2. 音楽史学は音の聞こえる歴史学でなければならない

うとすれば、つまりまことに音楽史学らしい学問として成り立つためには、やはり日本人の全階層の音楽の動きを捉えねばならない。それも民俗音楽から芸術音楽に至るさまざまな音楽を、それぞれの位置そのままに有機的な関係のうちに捉えることが必要である。実はそのように捉えてこそ、芸術音楽の歴史自体もより明らかになるはずである。

そしてこのように全階層的に音楽の動きを捉えようとすれば、音楽史学は民俗音楽学の方法や成果の助けを借りる必要が出てくる。民俗音楽と芸術音楽は変化発展の仕方速度も異なり、民俗音楽の変化はゆったりとしている。また民俗音楽の場合は文献史料はきわめて乏しく、ほとんどが口頭伝承によっているので、その動きを捉えるための方法が必要になる。

歴史学において民衆の生活史の重要性が認識されるようになってきた時、民俗学との新しい接近が始まったように、日本音楽史を全階層的に捉えようとするとき、音楽史学と民俗音楽学は、深くオーバーラップせざるを得なくなるのである。

## 2. 音楽史学は音の聞こえる

### 歴史学でなければならない

これまでの日本音楽史研究は、ほとんど音の聞こえない音楽史であった。主として文献による音楽史研究であったために、たとえば何時頃、何という音楽ジャンルが日本に伝えられたとか、そのときどんな曲があったとか、笛の名人にこういう人がいたなどという類の音の周辺の事実は明らかにされてきた。ところが、その音楽ジャンルはどんな音だったのか、その曲はどんなメロディやリズムだったのか、その笛の名人の音色や音の高さや音量はどうだったのかなどというような具体的な音の問題になると、これまでの音楽史研究は、きわめて情報が少なかった。したがって、どんなに音楽史の概説書や研究論文などをよく読んでも、具体的な音の姿はほとんど浮かんでこなかった。つまり音の聞こえない音楽史研究であった。

しかし音楽は音によって成り立っているのだから、音の実体がわからなければ、音楽の歴史を明らかにしたことになる。つまり音楽史学は音の聞こえる音楽史でなければならないのである。

ところが困ったことに、音というものは成り立った瞬間に消えてしまう。まことに捕捉しにくい相手である。現在のように録音や録画ができるようになれば、それによってその時の音をいつでも再現でき、音の具体的な形をリアルにつかむことができ

る。また楽譜というものが、忠実にその音を再現できる程、綿密であれば、それも有力な史(資)料になる。たとえばヨーロッパのクラシック音楽が開発した五線譜は、楽譜が作曲者の手を離れて一人歩きしても、大体において作曲者の意図した音を現実に鳴らすことができる。もちろん五線譜の場合でも、音色については記録される情報は少ないし、微妙な音程も示せない。また日本民謡の追分のような、無拍のリズム、つまり自由リズムも五線譜ではきわめて表わしにくい。とくに五線譜は一つの形のみに楽譜に固定して記録するわけだから、追分のようにその時その時の歌い方によって一つ一つの音の長さが変わったり、小ぶしやユリのような装飾的な音の形が変わったりする即興性の多い音楽の記録には不向きである。私たちが追分スタイルの民謡を止むなく五線譜に採譜することがあるが、たとえばこまかい装飾的な音の動きやリズムの変化を、忠実にこまかく採譜すればする程、実は即興性というこのスタイルの民謡のもっとも重要な性格を、かえって見失わせる結果になるのではないかと不安になるのである。

まして日本音楽の場合には五線譜ほどに音楽をリアルに写す楽譜はなかった。雅楽、声明、謡曲、地歌、箏曲、長唄、浄瑠璃など、それぞれのジャンルごとに楽譜はあり、それが表わす音楽的内容も異なるのだが、いずれもその楽譜から直ちに音を再現できるような形のものではない。学習はもちろん直接的な伝承によるので、楽譜は演奏のための楽器ごとのメモであったり、歌詞にメロディの型を書き込んだりというようなものが多い。したがって楽譜だけをみても実際のリズム、テンポ、音色など、肝心なことが、ほとんどわからないのである。そういう楽譜でももちろんないよりは、はるかにまして、再現のための手掛かりにはなる。

それより悲劇的なのは民俗音楽であって、たとえば民謡の音の姿が再現できるような楽譜の形などは、近代に至るまでほとんどなかった。明治以降になって作曲家の藤井清水<sup>きよみ</sup>などが五線譜で採譜を始めるようになって、ようやく実体に近い音の記録が残るようになったのである。民俗芸能の笛や太鼓類になると、口唱歌<sup>くちしょうが</sup>をメモした楽譜が残っていることもあるが、これも直接的な伝承抜きに再現できるような楽譜ではない。

また楽譜以外の文献にも、音の姿を伝える記述がある程度は見られる場合があるが、それは音の再現に何らかの手掛かりになる程度のことである。

さらに古い楽器そのものが残されていて、有力な史(資)料になることがあるが、しかしそれは楽器の構造のための資料とはなり得ても、演奏法が伝わっていなければ、実際の楽器の音楽の復元は難しい。たとえば弦楽器の場合には調弦法がわからな

### 3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか？

ければ、音の高ささえつかめない。管楽器の場合でも運指法がわからなければ音階がわからないし、当時の人々がどんな音色を求めていたかということもわかりにくい。

その他図像資料は楽器の演奏法や踊りのリズムを示すような姿を描くなど補助的な資料としては有効なこともあるが、やはり音そのものを捉える資料にはならない。

このように考えてくると、音楽史学を音の聞こえる音楽史にするための道はほとんど閉ざされているように見える。だからこそ、これまでの日本音楽史研究が、ほとんど音の聞こえない音楽史でしかあり得なかったのである。しかしもしこれで音の聞こえる音楽史へのアプローチを、音楽史研究の宿命としてあきらめてしまえば、音楽史学は成り立たない。実際に日本音楽史研究は学問として成立しないと考えている音楽学の研究者もいないわけではないのである。しかし音楽史学が学問として成り立つためには、何とかして音の聞こえる音楽史のための方法を探さなければならない。音の聞こえる音楽史を実現したときにこそ、日本の音楽の実際の流れも明らかになるのだし、私たちの音楽の今ある位置もこれからの方向も明らかになるのだから。

### 3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか？

すでに述べたように音は消える。音として成り立った瞬間に消え失せてしまい完全犯罪のように証拠を残さない始末の悪い相手である。しかしその音を何とか捉えねばならない。しかもこれから鳴る音ならとにかくも、すでに消えた音を捉えねばならないのである。それも文献史料や楽器そのものなどの物的資料や図像資料などの副次的資料のきわめて少ない民俗音楽も含めて、全階層的に音楽そのものを捉えねばならないのである。

そうした音を捉えるための方法を何とか見つけ出すしかない。したがって音楽史学ではまず方法がきわめて重要である。その意味で音楽史学は、歴史学のさまざまな分野の中でも方法論がひじょうに大きな意味をもつ分野の一つであろう。

さて消えた音を捉えるための最大の足がかりとなるのは、今も聞くことのできる現実の音である。日本の場合、さまざまな音楽がまがりなりにも時代を越えて伝えられている。奈良時代に成立したと伝えられる奈良声明や盲僧琵琶、平安時代に成立したといわれる雅楽や天台声明、真言声明、中世に成立した平曲、能狂言、そして近世邦楽のさまざまなジャンルなど、各時代を代表するようなジャンルの多くが、とにかくも現在でも伝承者がいて現実に演奏している。民俗音楽の場合は文献資料が乏しいために、時代の特定が難しいが、しかしそれでも中世近世の歌謡集に歌詞が記録されて

いることから、少なくともその時代まではさかのぼることができると考えられる民謡もある程度はある。民俗芸能の場合にはその由来や縁起についての伝承を伴うことが多く、その伝承自体は資料批判が必要だが、民俗芸能の様式と考え合わせてみれば、ある程度の成立年代は推察できる。

日本の音楽伝統で、このように各時代に成立したジャンルが現在まで並列して伝えられているのは、それぞれのジャンルを享受し、支えた階層が、変質しつつも今も保たれていることと深い関係がある。そしてこの条件は日本音楽史を研究するものにとっては、まことに幸いなことである。

もちろんこれらのジャンルの音楽は、それらが成立し経過してきた時代の音の姿そのままであるとは考えられない。多かれ少なかれ変わっているはずである。したがってそれらの現在の音楽を史料として用いる場合には、やはりそれなりの史料批判が必要になる。もしもその変質を裏付けるような文献や楽譜があれば、その音楽の古い形を探ることに比較的可能性がある。たとえば能のテンポは今ではきわめて遅いが、室町期にはもっと早かったと考えられている。今のテンポではとても一日に上演しきれないような番数が、一日の上演記録に残されているからである。

しかし文献資料などを補助的に活用するだけでなく、さらに重要なことは、音楽そのものを検討することによって古い形を探ることであろう。たとえば都節音階は中根璋の『律原發揮』によって、元禄期にはすでに確固としたものになっていたことが明らかであるが、もともと律音階の中間音が下がって成立した音階である。律音階の中間音が下がり易い傾向にあるということは、現在でもたとえば雅楽のような楽器の演奏でさえ現れている傾向である。またたとえば宮崎県の民謡の刈干切り歌や岩手県の南部牛追い歌は、もともと地元の人々が歌っていた間は律音階の変種で歌われていた。ところがこれらの歌を都会の民謡歌手が舞台上で歌うようになって、しだいに都節音階の変種メロディに変質した。

さらにおもしろい例は奄美大島の島歌である。私が奄美諸島の調査に参加したのは1975年から1977年までであるが、その頃は奄美大島の島歌では都節音階はほとんど使われていなかった。まれに何かの歌の二か所か三か所で、律音階の中間音を低めに歌う人々がいた程度であった。ところが奄美大島の島歌の名人の一人の坪山豊は、かなり多くの島歌で中間音を低めて都節音階にして歌っていた。それで、もともとどのように歌うように習ったのかと聞いてみると、そうではないという。それでは何故そのように歌ったり三味線を弾いたりするのか聞いてみると、“その方がなつかしい感じがするから”と答えた。この場合のなつかしいということばは、おそらく叙情的な情



### 3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか？

感が表現できるという意味である。そのため坪山は、それぞれの曲について、また歌詞についてこまかい検討を加え、この曲のこの歌詞の場合には、このことばの時に半音下げて歌うなどと考えて、その半音を用いていた。しかしその半音下げる効果はひじょうに大きく、確かに“なつかしい感じ”がそれによって表わせる。私は本土における都節音階の歴史を思い出し、奄美大島でやがてこの音階は広まるだろうと述べた。それから数年後ふたたび奄美大島に行くと、若い歌者たち(歌の名人たちのこと)はみんな半音下げて歌っていた。坪山豊は音を選びことばを検討して半音下げる場所を考えていたのに、この半音下げて都節音階で歌ったときの情感を覚えてしまった人々は、どの歌も都節音階で歌っていた。まさに私の予言は当たったわけだが、江戸時代の初期に都会の流行歌でこの都節音階が流行し始めたときは、このような状態ではなかったかと想像できるのである。

この事実は、律音階から都節音階への変化が確かに起こるということをはっきりと示している。私が実際に知る限りでは、律音階から都節音階への変化はこのようにいろいろな例をあげることができるが、その反対の都節音階から律音階への変化の例はまったく知らない。おそらくは都節音階から律音階への変化が起こるとすれば、そこに余程の要因がなければならぬと考えられる。このようにして検討してみると、現在も律音階のまま歌っている場合は、少なくとも相対的には古い形を保っているということがいえるわけである。

またこの奄美大島における都節音階への変質の急速な広がりには、音の変化が起き易い条件が起こったときには、驚く程早いスピードで変化が起こるということも物語っている。奄美大島の島歌の場合、おそらくはひじょうに長い間、あるいは島歌が今のようなメロディの形を整えて以来、律音階で歌われてきたものが多かったのではないだろうか。もちろん本土から移入された歌、またその影響下にできた歌には民謡音階が用いられていて、それもかなりはっきりと跡づけができるのだが、それを別とすれば、古くからの島歌では律音階(その転回した形の変種も含む)が用いられていたと考えられる。そしてそれはおそらく長い歴史の間、変化しなかったのである。ところが、1970年代の後半以降の奄美大島の都会化現象、マスコミなどによる本土の音楽の影響などによって、島歌のメロディは何百年かぶりに急激に変化したのである。音楽史の変化というものは、このように時代によって変化がきわめて遅いときと早いときがあることを承知していなければならない。そしてその変化は音楽をめぐる社会や文化の条件の変化と深い関係があることも、考慮しておく必要がある。社会や文化が変化していない時に音楽だけが大きく変化するという事は特別な要因がない限り考え

られないわけだ。

ついでに言えば、奄美大島の島歌はその他の点でも大きく変化しつつある。歌者たちが舞台で歌うことが増えたため、かつては歌を歌い競い合う中心的な場であった歌遊びの場がひじょうに少なくなった。そのため島歌は多くの人々が日常的に歌う歌から、歌者たちが舞台やマスコミで歌う歌に変わりつつある。この歌う場の変化の背景には村落共同体の変質または崩壊という動きがある。そして歌う場の変化は、歌の音楽的性格にも変化を与えている。声や節まわしを聞かせようという意識が強くなったために、全体に音高が高くなり、テンポは目立って遅くなった。歌の情緒を強くアピールするために、メリハリが強くなり、テンポが遅くなり、その分だけ、こまかい節まわしを多く使うようになった。つまり全体として舞台で歌うのにふさわしい形に洗練を重ねているのである。しかしもちろん一方では変化しない要素も多いわけで、メロディの基本形、メロディの一部が高音域に跳躍して裏声になる歌い方、掛け合いで歌う形、三味線伴奏の形など、いろいろあげることができる。

こうした事例を注意深く検討するとき、どんな要因があるときに、音楽上どんな変化が起き易いか、またどんな要素が変化しにくいかなどを知ることができる。

私は音楽のさまざまな要素の性格が、どのような条件によって形づくられるかという問題に、長い間こだわってきた。その形づくる要因は、要素によってみんな異なる。奄美大島の例を今述べてきたが、その例をもう一度眺めてみると、音階上もう一つの重要な問題があることに気がつく。先に述べたように、奄美大島の島歌の場合には、もともと律音階またはその変種の音階をもとにしたメロディだった。そこに本土の歌の移入や影響で民謡音階のメロディができた。一方同じ奄美諸島でも沖縄本島のすぐ北に連なる与論島と沖永良部島の民謡には律音階の他に沖縄音階のメロディがたくさんある。ところがさらにすぐ北に連なる徳之島の島歌のメロディには律音階とその変種のメロディと、民謡音階のメロディが多い。徳之島は日本列島の中でも田植え歌の南限の地であって、本土文化の影響は当然あったと考えられる。その意味では奄美大島とほぼ同じ条件にある。ところが徳之島の位置は沖永良部島とひじょうに近いので、沖縄音階のメロディが少しだけある。そしてそれらの曲は、1975年から1977年にかけて私が調査した頃、大体70歳代だった老人たちが、その歌が流行し始めた時のことをはっきりと記憶している程新しい歌であった。また実は沖永良部島の島歌にも民謡音階の歌がごく少数あり、それらもいずれも新しい歌だという。

この事実は多くのことを物語っている。第1に奄美諸島にとってもっとも歴史的にも古くベーシックな音階は律音階とその変種であるということ、第2に沖縄音階が沖

### 3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか？

縄本島から沖永良部島まで北上し、さらに徳之島に侵入し始めているということ、第3に民謡音階が本土から徳之島まで南下し、さらに南下をつづける傾向を見せているということ、第4に、したがって今は徳之島と沖永良部島の間に民謡音階と沖縄音階の分布の境界線があるが、おそらくこの境界線は歴史的にそんなに古いものではなく、また今後交差する可能性があること、そして第5に、律音階から都節音階への変化のように、音階自体の内部に変化の要因を含んでいる場合もあるが、それ以外は、その地域の音楽の音階の種類が増えるということは、おそらくは異文化接触によるものだという事などである。この第5の問題は他にもいろいろ例があるが、長くなるので省略する。しかしこれによって日本本土の民謡のメロディは、民謡音階、律音階とその変種、そして都節音階とその変種によってできているが、都節音階とその変種はその成立年代上度外視すると、日本本土の民衆の音楽は少なくとも律音階とその変種と民謡音階の2種類、もしも律音階とその変種も分ければ3種類の、大きな異文化接触を経験していることがわかる。この異文化接触が、単なる文化レベルの接触なのか、民族移動を伴うような接触なのかはわからないが、今のところこの後者の可能性を否定する材料は、私にはない。ただまだ十分に資料の整理が進んでいないのだが、西日本には律音階とその変種、東日本には民謡音階を用いた民謡が多く見られるという傾向もあり、この問題は将来おもしろい問題に展開する可能性がある。

それでは人々の基本的なリズム感はどのようにして形づくられるのだろうか。たとえばヨーロッパの人々、アフリカ人やアフリカ系のアメリカ人、また近くでは韓国人、そして日本人のリズム感は、明らかに異なる。また日本の中でもたとえば沖縄奄美の人々、山村の人々などはリズム感が違う。何故違うのか？今私が考えている結論だけを簡単に述べよう。人々のリズム感は、その地域に住んでいた人々が歴史的に長い間どんな暮らし方をしてきたかによって基本的には決定される。生活様式によって体の使い方、とくに下半身の使い方が異なるが、それが歴史的に長い間続くことによって、体の使い方のいわばくせを作り、それがリズム感に強く影響する。そしてそれが音楽芸能のリズム感の美的感覚を養うというのが基本的な構図である。沖縄奄美など南島の人々は、何かにつけてサバニと呼ばれる小型の舟に乗っていたが、サバニに乗っていると、体が波の揺れに対応しないとサバニから落ちるといふ。こうして波の揺れに対応するスウィング感を南島の人々は身につけた。この揺れの感覚は人間が自らの足で地上を歩いている限りでは身につかない。そしてそのスウィング感が南島の人々の歌や踊りの基本的なリズム感を形づくっている。沖縄の人々が踊るカチャーシーや奄美の人々が踊る六調などは、この揺れる波乗りリズムを基本としており、掛け

声や指笛なども後打ちのリズムである。本土の人間である私たちが踊っても、招き返すような手の動きは一応まねができるが、一拍ごとに上下にスウィングするリズムが私たちにはうまくできないのである。

また私自身は宮崎県の山奥の村、椎葉村で体験したことだが、この村の神楽は実にダイナミックである。聞けば体の重心はどちらかの足の爪先におき、体をつねに動ける形にしておくのが、神楽の体の使い方の基本だという。その爪先への重心の置き方も、かかとの下には紙一枚敷ける程度に浮かしておくという形で、これは同じ爪先に重心を置く形といってもヨーロッパのバレエなどとは本質的に異なる。スポーツや武道などにも通じるようなダイナミックな体の動きを準備する姿勢である。この神楽の体の動かし方は、能や日本舞踊のすり足で動くスタティックな体の動かし方とはまったく異なる。何故このような体の動きが生まれたかという、椎葉村は山の深いところで平地がほとんどなく、山の斜面で仕事をし、つねに坂道を歩いている。つまり坂や斜面では爪先に重心を置くのはごく自然な動きなのである。そのことがわかってから日本の民俗芸能を見直してみると、ダイナミックな体の動きをする芸能はことごとく山村の芸能である。つまりこのダイナミックなリズム感は山村に特有のものということができる。

これに対して平地の水田稲作農耕民たちのリズム感はどうだろうか。これはスタティックである。体の重心は低く、弾みがきわめて少ない。水田での仕事は体の重心を低くとり、腰を曲げて両手両足を使い、前に進むか後にさがっていくかどちらかだ。そしてこの体の使い方は畑仕事でも家庭内の仕事でも基本的に変わらない。そしてその体の使い方を洗練したのが、日本の礼儀作法であり、能や日本舞踊の体の動きである。日本音楽のリズムには無拍のリズムと有拍のリズムがあるが、その有拍のリズムは二拍子が基本であり、それには強弱がなく、弾みのない表間と裏間の組み合わせがその二拍子を形づくっている。これは人間が自らの足で静かに歩くのにふさわしいリズムである。これに対して韓国やヨーロッパの音楽のリズムは、一拍めに入る前に予備的な弾みがあり、しかも強拍と弱拍の交替で拍子を形づくっているが、これはどう考えても人間が自らの足で歩くリズムには不適當である。これはおそらく馬に乗る習慣によって養われた感覚である。

ただこうして基本的には歴史的に長い間の生活様式によって基本的なリズム感は形づくられるが、それがいったん音楽舞踊のリズム感にまで昇華されると、今度は生活自体が多少変化しても、容易にリズム感は変わらない。とくにその人々が本来のリズム感を持ちつづけようとすれば、それはそのまま持ちつづけられる。アフリカ系のア

### 3. 音楽史学は消えた音をどう捉えるか？

アメリカ人たちのあの強烈なビート感は、アフリカで身につけたリズム感にむしろアイデンティティを感じているアフリカ系アメリカ人たちの心を表わしている。一方逆に文化の志向する方向によって、ある程度人々のリズム感はある程度変わる。本土に住む海洋漁労民たちは、おそらく古くは奄美沖縄の人々と同じような強いスウィング感をもっていたと思われるのだが、今では稲作農耕民の影響を受けて、それが薄められている。山村の人々のリズム感もそうだ。やはり稲作農耕民の芸能から影響を受けている。また欧米の音楽に憧れ、音楽教育やマスコミによって欧米の音楽から強烈に影響を受けた若者たちや子どもたちのリズム感、今少しずつ変わっている。しかしアフリカ系アメリカ人たちのビート感のようには簡単にはならないであろう。<sup>(10)</sup>

このように人々のリズム感や生活様式は歴史的に長い間の生活様式によって決定されるわけだが、それでは日本で水田稲作農耕民的リズム感が支配的になったのは、何時頃だろうか。おそらくそれは日本で水田稲作農耕が始まってから、ひじょうに長い時間を経過してからと考えられる。そして私は今のところ、おそらく平安期の貴族の社会からしだいに定着したと考えている。平安文学には、しばしば静かな体の動きの美しさが述べられているが、そのことは逆にそれ以前は静かではない体の動きが多かったことを示している。馬に乗って戦った東国の武士たちは、荒々しくダイナミックなリズム感をもっていたと考えられるが、室町期の足利義満たちなどは、平安貴族のスタティックな美しさに憧れていたわけで、当時完成した能は、スタティックな動きを昇華した芸能である。さらにスタティックな体の動きが庶民の間でまで美の価値基準になっていったのは、おそらく江戸期である。つまり日本列島全体が稲作農耕民的、スタティックなリズム感に支配されるようになったのは、歴史的にそんなに古いことではないと考えられる。そしてそれ以前は、海洋民や漁労民の子孫たちはもっと波乗りリズムをむき出しにしていたし、山村の人々ももっとダイナミックに踊っていたに違いない。さらに、日本にやってきた騎馬民族の子孫たちは韓国の人々のようにダイナミックにはずむリズム感をもっていたと考えられる。実際に平安期や中世の種々の絵巻物など図像資料をみると、たとえば今の平地部の盆踊りなどからは到底想像できない程ダイナミックに踊っている様子が描かれている。

基本的なリズム感がどのようにして形づくられるかという問題に対する私の考え方で、それを音楽史学に適用して得られるリズム感の変化の流れを大ざっぱに示した。

具体的な説明は省略するが、音色の感覚も、住んでいる土地の条件や暮らし方によって基本的にきまってくる。日本のように四季の変化のはげしい所に住み、農業や漁業に従事していると、雨の音や風の音に注意深くならざるを得ない。雨や風を表現す

る日本語のことはひじょうに多いが、それは日本人がそれらに敏感に対応して暮らしてきたことの反映だ。そのため日本人は竹林を渡る風の音を理想とする尺八の音やハスキーな声を好むなど自然の音を好んできた。こうした音色の好みは、たとえば日本に入ってきた外来楽器を日本人が改造する場合などに強く影響してきた。

また合唱や合奏の形態は、その集団が共同で作業を行なったり、外敵と戦うなど何らかの原因で団結しなければならないときに発展する。ニシン漁を共同で行なうときの一連の歌、沖揚音頭は、音頭と多くの人々の掛け合いの形をもった見事な男声合唱だ。現在多くの話題を提供している吉野ヶ里遺跡は、見事な環濠によって、周辺の他の集落の人々と戦っていたことを示しているが、このような状態にあるとき、この遺跡にかつて住んでいた人々が、声を合わせて歌った可能性は大きいと考えられる。そしてその場合にハーモニーをもった合唱であった可能性も考えられる。

このように一つ一つの音楽要素が、どんな条件の場合にどんな性質になるかを、くわしく検討していくことによって、すでに消えた音がどのようなものであったかを、一つ一つ解きほぐしていく可能性が生まれる。その作業は、いわば状況証拠によって裁判を行なうような危険性を伴っている。それだけに文献や楽譜、伝承、楽器などの物的資料、画像などによる傍証が大きな意味をもつ。これまでに述べた具体例の中でも、幾分そうした傍証を用いてみたが、それらも音自体の資料があつてこそ、より効果を発揮できるのである。やはり消えた音を探るもっとも大きな手掛かりは、現在ある音なのである。

#### 4. 民俗音楽学と音楽史学

これまでのところでは、主として音楽史学の問題を中心に述べてきた。しかしその中に民俗音楽学の成果を大いに利用してきた。音楽史を全階層的に捉え、音の聞こえるような音楽史にしようとするれば、全階層の今ある音楽の現実の姿を頼りにせざるを得ない。そこで当然民俗音楽学の方法や成果の助けを借りることになる。

かつて柳田国男は「文化運搬の問題」の中で、“我々はこの上代文化の発見に向つて進むに当つて、無数の段階を通り越さねばならない。無数の過去文化の中世近世に属する物に遭遇する。其等を唯平板なる表面の事実と見ずに、発生の年代を立て、分析して行くのみならず、相互の因果交渉を明らかにして行く事自身興味多いわけであるが、同時代的存在の中に時代差を識別して行く事になつて非常に心意の練習になる”<sup>(11)</sup>と述べた。

確かに民俗音楽においても、全国的に眺め渡してみれば、さまざまな時代の音楽の姿がある。それはすでにふれた音階の形の問題一つをとり上げてみても明らかなことである。したがって「同時代的存在の中に時代差を識別」することは、音楽史の問題にとってきわめて有効な方法である。とくにすでに消えた音を対象とする音楽史学にとっては、これは必要不可欠な方法である。幸いなことに、日本の場合は芸術音楽においてもさまざまな時代に成立した音楽の代表的なジャンルが、今でも併存している。芸術音楽は民俗音楽に比べれば文献史料や楽器などの物的史料、画像史料など史料がはるかに多いため、時代を特定するための条件が、民俗音楽よりもはるかによい。したがって芸術音楽と民俗音楽の両方を有機的に関連させながら見ていくことによって、日本音楽史の全体の流れを動的に捉えることができる。また民俗音楽自体も「発生の年代を立てて分析」し易くなる。

ところでこのように見てくると、民俗音楽学は音楽史学の補助学であるかのように見えるかも知れない。確かにこれまで述べてきたように、民俗音楽学は音楽史学の補助学としてきわめて有能である。しかし民俗音楽学の側から考えれば、それは民俗音楽学の一つの側面に過ぎない。民俗音楽学は日本の民俗音楽を直接的には研究対象とすることによって、日本の民俗音楽の実態をさまざまな角度から明らかにし、日本の音楽、音楽文化の基本的な性格を明らかにするために、独自に解明しなければならない多くの課題を抱えている。またそのために必要な独自の方法もある。

民俗音楽学が当面している問題をとりあえず思いつくままにあげてみると、まず日本全国の民俗音楽の実態、その急激に変化しつつある実状、民謡やわらべ歌、民俗芸能の分布、民俗音楽の地域性、民俗音楽圏、民俗音楽の音楽的特徴、民俗音楽における音楽観、民俗音楽の音環境、地理的条件や生態学的条件、社会的条件、文化的条件などと民俗音楽との関係、民謡、わらべ歌、民俗芸能の音楽の系譜や伝播、民俗音楽における学習行動、民俗音楽の機能などなど、いくらでもある。しかも現在民俗音楽が急速に失われ、また変質していく過程の中で、一方ではそれらの民俗音楽をできる限り早く、できる限り多く調査し記録することも、民俗音楽学が抱えている重要な課題である。民俗音楽は今や記録されずに失われるか、記録されるか、毎日毎日々刻々にその勝負がそここで行なわれているのである。

民俗音楽学がこのように多くの独自の課題に取り組むとき、逆に音楽史学を補助学として用いることが必要で有効な場合もある。たとえばすでに述べたように現在奄美大島では、島歌の都節音階化がはげしい勢いで進行しつつある。もしこれを日本の音楽史の流れと切り離して考えると、奄美大島の地域的な特殊な現象として捉えてしまう

かも知れない。しかし音楽史学は律音階から都節音階への派生が、近世前期に大きく行なわれたことを明らかにしているのので、この現象がすぐれて歴史的な現象であることを、私たちは迷わずに理解することができる。そしてその上でそれが奄美大島の都会化現象や本土の音楽の影響などの要因で起きていることを知るのである。このように民俗音楽のさまざまな性質の違いの中には、時代差もあれば地域差もあるが、音楽史学の成果によって、そのどちらかであるかが明らかになれば、その後の問題の展開の仕方がきわめて容易になる。

民俗音楽学は音楽史学の成果をこのように用いるだけでなく、むしろ民俗音楽学は音楽史学の観点や方法などを積極的に導入すべきであろう。民俗音楽は変化が概してゆったりとしているので、さまざまな音楽現象が民俗音楽学では固定的に捉えられがちである。しかし民俗音楽のすべての現象はつねに歴史の流れのある一点にある。どのような方向に変わってきて、どのように動いていくのか、という歴史的な位置をいつも考慮しつつ民俗音楽を捉えることによって、民俗音楽を動的に捉えることが可能になるであろう。今民俗音楽がはげしく失われたり変質したりする現状を憂えたり恐れたりして、行政や民間団体による保存事業が全国的に進められている。その場合も民俗音楽が生きてきた歴史的な生理まで見抜いてそれを生かさないと、さまざまな周辺の諸条件と切りはなし、その変化を無視して、民俗音楽の今の形を形式的に固定化することばかりが行なわれることになる。その結果、民俗音楽が生きていくための命をかえって失わせてしまうということにもなりかねないのである。

もちろんこれまでの民俗音楽学でも歴史的な課題を扱ったり、歴史的な考え方を使ったりした例も稀ではなかった。しかしそれらの場合に、民俗音楽学と音楽史学の双方の学問的性格を明確に意識して用いていた例はきわめて少なかったのではないだろうか。やはり二つの学問の相異をはっきりと意識した上で、民俗音楽学が音楽史学を補助学として用いることが必要である。そして音楽史学が民俗音楽学を補助学として用いる場合も、まったく同様である。

#### 註

- (1) 小島美子「音楽史学としての日本音楽史研究」(吉川英史先生還暦記念論文集『日本音楽とその周辺』音楽之友社, 1973)
- (2) 1971年10月の音楽学会全国大会におけるシンポジウム「音楽学の根源的問題」で、筆者は「日本音楽研究における理論研究と音楽史学的研究」の問題を提起した。それはさらに同年12月の音楽学会と東洋音楽学会の合同例会における「音楽史学に関するシンポジウム」で継続討議された。
- (3) 福島和夫「音楽史学の方法論」(岩波講座『日本の音楽・アジアの音楽』7 研究方法 岩波書店 1989)



- (4) 前田昭雄「音楽史学としての日本音楽研究」(同上)
- (5) 福島和夫前掲論文51ページ なお歴史的音楽学の語は、G. Adler (1855—1941) が用い始めたもので、体系的音楽学と対置されている。音楽学を歴史的音楽学と体系的音楽学に二分する考え方は、今の日本の音楽学でも広く行なわれている。また福島和夫がここで用いた歴史的民族音楽学の概念や用語は、音楽学で一般的に用いられているわけではない。
- (6) 国立音楽大学音楽研究所音楽図像学研究部門「日本美術に表現された音楽場面——平安時代から江戸時代までの絵画にみられる楽器の描き起こし図録」(『国立音楽大学音楽研究所年報』第7集 別冊 1987)  
 蒲生郷昭「描かれた語り物琵琶」(『国立音楽大学音楽研究所年報』第7集 1988) なおこの年報には他にも音楽図像学の論文が発表されている。  
 なおとくに音楽図像学と銘うつ程方法論として意識されたものではないが、図像を用いた音楽史学の研究は他にもいろいろある。
- (7) 神田サウンドスケープ研究会による神田地域の調査。1986—87
- (8) 樋口昭「音と生活——音環境の均質化へのアプローチ——」(九学会連合『人類科学』第41集 1989)
- (9) 小島美子『日本音楽の古層』(春秋社 1982)
- (10) 橋本裕之はこの民俗学の方法論についての1988年11月4日の研究会における口頭発表「民俗芸能における『現在』」の中で、私のこの見解に対して、変化している現実をはっきりと認めるべきだと批判した。しかしこの点については私の見解は本文に述べた通りだ。変化する易い要素と変化が遅い要素、どんな要因によって変化が起こるかなどをこまかく分析した上で、今そこでは何が重要なのかを見分けるべきだろうと考える。
- (11) 『定本柳田国男集』第24巻 筑摩書房 1977

(本館 民俗研究部)

## “Folkloric Musicology” and Study of the Music History

KOJIMA Tomiko

“Folkloric musicology” is a science of which subjects of study are folk musics such as children’s songs, balladry, and musics used in the folk art and the folk religions. “Folkloric musicology” is closely connected with ethnomusicology. However, it is not widely approved in Japan. One of the major factors is the fact that the methodology has not been established.

On the other hand, the review on the methodology has been quite inadequate in the field of the music history in the study of Japanese music. Some parts where the music history and “Folkloric musicology” overlap with each other are closely connected and useful for the both sciences in terms of methodology. In this paper, issues on methodology are discussed focusing on the parts where these two sciences overlap with each other.

In Chapter 1, it is discussed that the music history should observe the movements of music in every stratum. In the music history in Japan so far, attention has been paid only to the art music, but it is not possible to grasp precisely even the movements of the art music. If the considerations are given to the movements of music of the people living in the agricultural, mountain and fishing villages in all over Japan, i. e., the dynamics of the folk music, then it will become possible to grasp the total picture. In this sense, a help from “Folkloric Musicology” will be necessary.

In Chapter 2, it is discussed that the music history must be a study of history that can hear the sounds. Since in the Japanese music history in the past, researches have been made mainly based on the bibliographical data, the most important question, with what sounds the music was actually performed, has been forgotten.

In Chapter 3, it is discussed how it is possible to imagine the past sounds that had already disappeared. To achieve it, it is necessary to analyse the direction of changes, factors of changes, etc. in details using, as the clues, the

art music remaining up until now and the present sounds of the folk music, in order to feel out the from of the old sounds. In order to do that, a help from “Folkloric Musicology” will be necessary.

In Chapter 4, it is discussed that it will be effective for “Folkloric musicology” and the music history to utilize the other’s methodology with each other by clarifying the scientific natures of the two learnings, and to utilize the results of studies with each other as the supplement.