

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

民族音楽学の諸問題

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1978-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/626

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



民族音楽学の諸問題

秋 山 龍 英

- I. 名称変更に伴う問題点 1. 問題点。 2. クンストの提唱。 3. 変更の理由。 4. 比較に対する疑問。
- II. 比較音楽学の問題点 5. 研究の始まり。 6. ホルンボステルの考え方。 7. 文化圏説の影響。 8. 文化圏説批判。
- III. 音楽学と民族音楽学の問題点 9. 定義と評価。 10. 音楽学からみた民族音楽学。 11. 民族音楽学内での見解。 12. シーガーの考え方。 13. 音楽の起源。 14. ネットルの考え方。 15. ボーゼの考え方。 16. アジア音楽の位置。
- IV. 音楽理論派のアプローチ 17. 問題点。 18. 旋律と音階。 19. 調性。 20. ネットルの考え方。 21. シュナイダーの考え方。 22. ボーゼの考え方。 23. コリンスキの考え方。
- V. 人類学派のアプローチ 24. 問題点。 25. ミリアムの考え方。 26. ブラッキングの考え方。 27. マクラウドの考え方。
- VI. 民族音楽学と民俗音楽学 28. 民族学と民俗学。 29. バルトークの考え方。 30. プライロイユの考え方。 31. バウマンの考え方。 32. ヴィオラの定義。

I 名称変更に伴う問題点

1 1950年代に、比較音楽学 comparative musicology とこれまで使われていた用語に代って、新しく民族音楽学 ethnomusicology という用語が広く使われることになった。このことは、研究者間に少なからぬ論争を巻き起こしたが、それは、代えなくても良いという論者よりは、圧倒的に代えるべきという論者が多く、論争のほとんどが、代えるべき理由についてであった。そして、この学問分野が、今まで何をやり、これから何をやろうとするかの点で意見のちがいをみせてくるのであり、端的に言えば、この新しい用語の持つ二つの面、すなわち民族学的立場にたつか、音楽研究を中心とするかによって激しい論争を起こすことになったのである。その点の若干の問題点をここでは取り上げてみたい。

2 この新しい民族音楽学という用語は、ローデス Willard Rhodes によると、1940年にクンスト Jaap Kunst (1891~1960) によって提唱されたことになっている。^(注1) クンストは1960年に亡くなったが、その前年の1959年に＜Ethnomusicology＞を出版している。これは第3版で、第2版(1955)

の題名は<Ethno-musicology>とハイフンで分けられており、1950年の初版は<Musicologica>として、「A study of the nature of ethno-musicology, its problems, method and representative personalities」という副題をつけている。やはりハイフン付きである。

また、「アメリカ比較音楽学会」が「アメリカ民族音楽学会」に名称変化する初期準備期の1953年の機関誌第1号も、ハイフンで分けられており、1955年から正式に発足した時も同じである。ハイフンがとれて、現在の名称となるのは、第9号の1957年からである。

この名称変更の状況を、ミリアム Alan Merriam (1923～) は次のように述べている。

「1961年までに名称としての“比較音楽学”の使用は、歴史的に扱われる場合を除いて消滅した。……また1956年のネトル Bruno Nettl (1930～)^(注2)以降，“比較音楽学”と“民族音楽学”という二つの用語が、同義語として共に使用された。この重複の時期は、大体1950年代後半に生じたようである^(注3)」。

3 このように名称変更せざるを得なくなった理由は何であったか。その理由は各様である。しかし、最も共通した点は、“この学問が他の学問と比べて、それほど比較しているわけではない”，ということであった。今さらという感がしないでもないが、初期の研究者がすべてをかけて取り組んだ“比較”研究の名は、このひとことで葬り去られたのである。

オランダの学者クンストの意見はこうである。

「比較音楽学という最初の名称は使用されなくなった。というのは、その名称がはじめに意図されたよりも広い範囲をその領分に含んでしまったからである。例えば、西洋芸術音楽における相互の影響の研究といったような場合である。さらに、この学問は、他のどの学問の分野以上に“比較研究”^(注4)しているわけではないからである」。

民族音楽学の対象が広範囲に及んでしまったことと、それほど比較の名に値するほどの研究がないことをここでは強調しているが、1977年のミリアムの意見も同様である。「この名称を最終的に放棄せざるを得なかったのは、比較音楽学における“比較”の問題であった。……比較研究法によって意味されること、あるいは比較の目的がなんであるかが扱われていないこと。事実、比較に基づくことが強調されることはめったになかった^(注3)」。

ミリアムが特に比較音楽学から“比較”を取り出して問題にするのは意味がある。彼にとっては、特に新しい名称となる民族音楽学の“民族”を抽出する必要があるからである。このことについては、第V章の「人類学的アプローチ」でふれることにする。

4 同様な見解はヘイドン Glen Haydon (1941)、ザックス Curt Sachs (1943)、ハーゾック (ヘルツォーク Herzog, 1946)、ローデス (1956)、リスト George List (1962) その他にもみられるが、“それほど比較しているわけではない”という理由は、音楽学の立場からみたヘイドンの「……比較研究法は、音楽学の他の諸分野においても、しばしば使用され、また、この分野における研究が直接的に比較に基づかない場合もたびたびあるからである^(注5)」というような指摘にもなり、さらにフッド Mantle Hood (1918～) のような次の言にもなる。

「民族音楽学における比較が、あまりにも早計になされたこと。……われわれ分野の先駆者たち

が、対象としている諸音楽について、何ら真の理解を持たないうちに、それらの音楽の比較に没頭したことは、顧みれば、いささかばかげているように思える^(注6)」。

フッドはまた1969年にも＜ハーヴァード音楽辞典＞でこういっている。

「比較研究法に対する初期の関心は、比較の対象を理解しないうちに、想像による理論をいくつか産みだしたが、正確な知識をもたらすことは、極めてまれであった。……比較研究法が“音楽学に真に世界的な見通しを与える”ことが可能になるには……おびただしい数の音楽文化が……体系的に研究されなければならない^(注7)」。

“他の学問以上に比較しているわけではない”あるいは“比較をしていない”という批判を押し進めると、では、比較音楽学はいったい何をやってきたのか、ということにもなる。

コリンスキ Mieczyslaw Kolinski (1901～) もまた、1957年にこのようなことを言っている。

「この分野で達成された多くの研究発表は、比較法的というよりは、記述的である」として「厳密に分類することはできないが、民族音楽学のもろもろの面を強調するなら、記述的・比較法的・体系的な民族音楽学になろう^(注8)」と言う。

またヴィオラ Walther Wiora (1906～) のように、「比較とは、学問の方法を示すにすぎないのであって、学問の分野を示すのではない^(注9)」と割り切ってしまうと、比較音楽学は正しい研究の道を歩んできたといえるので、ただその名称が不適当にすぎなかった、ということにもなるのだが、すでにホルンボステル Erich von Hornbostel (1877～1935) は1905年に、その著＜比較音楽学の諸問題＞で、「すべての学問は比較に基づいており、比較法は一般的な方法であって、特別な方法ではない^(注10)」と述べているのである。ただ不十分なデータを十分と信じて、比較法によって仮説を打ち立てたところに、たとえば“吹奏5度理論”に対するような批判をこうむることになるのである。

II 比較音楽学の問題点

5 比較音楽学が、音楽学の一分科として注目されだすのは、1880年代の後半からである。エリス Alexander J. Ellis (1814～90) が＜On the Musical Scales of Various Nations＞を発表したのは1885年であり、アードラー Guido Adler (1855～1941) が＜Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft＞を書いたのも1885年である。彼はこの論文の中で比較音楽学を音楽学の体系に加えた。

「この体系的な領域の、新しく、かつきわめて価値のある二次的領域が Musikologie つまり 比較音楽学 Vergleichende Musikwissenschaft であり、音楽 Tonprodukte 特に諸民族、諸国、地域の民謡を記述民族学的な目的のために比較し、さらにその差異に従って、その性格を分類し、区わけ^(注11)することを課題とする」と規定した。このようにアードラーが比較音楽学の対象としたのは、ヨーロッパ民謡を考へてのことであり、その後の比較音楽学が、非ヨーロッパ音楽を対象とするのはまったく反対であることを知る。19世紀ロマンティズムが民謡再興運動のきっかけを作り、芸術音楽に吸収された傾向に対して、ロマンティズム批判の上に立って、反ロマン的思潮からクレッチマー Franz Kretschmer やエルク Ludwig Erk (1807～83) の基本的な民謡研究がなされ

だしたのは、アードラーがこれを書く一世代前であった。ゲッティンゲン大学で、グリム Jakob L.C. Grimm の影響を受けたチャイルド Francis J. Child が、ポピュラー・バラッド集成を文学面からのみではあるが、ほぼ完成させたのも、このアードラーの著作の頃である（この音楽面については、本紀要第1号の〈ポピュラー・バラッドの囃し詞〉を参照されたい）。

この1885年、ウィーン大学にあっては、長年君臨したハンスリック Edward Hanslick (1825～1904) が退職し、後任にはアードラーが2年後になるが、その後任に執着したひとりに、ヴァラシエック Richard Wallaschek (1860～1917) がいる。この間の事情は、最近ウィーン大学を退職したグラーフ Walter Graf (1903～) の回顧録 ^(注12)〈1896年以後のオーストリアにおける比較音楽学〉(1974) に興味深く述べられている。〈Primitive Music〉(1893), 〈Musikalische Ergebnisse der Ethnologie〉(1895) などを書いたヴァラシエックは、ハンスリック退職の年に、ロンドンからウィーンに戻り、翌年ウィーン大学の音楽学(音楽美学)の教授資格を取った。しかし、彼が講座をもつのは1908年からであり、彼の死後は、1920年以降ラハ Robert Lach (1874～1958) によって引きつがれた。ヴァラシエックが前述した1895年の〈民族学の音楽的成果〉を書いたのは、このウィーン大学資格取得のためであり、また、なぜ彼でなく、アードラーに決まったかも、この論文のためであろうとも思われる。なぜなら、1870年以来ウィーン大学正教授の地位にあったハンスリックは形式を重要視し、未開音楽にはまったく理解を示さなかったからである。

「南洋諸島の住民が、金属の破片や木の棒をカタカタ鳴らし、さらに訳のわからぬ怒号を発するとき、それは野生の音楽にすぎない。それは音楽といえるものではないのだ。しかし、チロルの農民が歌うのを聞けば、まったく作られた Kunstliche 音楽なのであり……種子が何百年にもわたって成長し、このことが可能になったのである」^(注13)と素朴な進化論を展開するのである。グラーフはこの間の事情を次のように言う。「興味深いことには、ヴァラシエックは、音楽体験をことさらに強調し、“原始的な”音楽に興味をもち、かつそれに関連した自然科学的研究で、ハンスリックの音楽美学的見解と、ある種の対立関係にあった」。

グラーフはこのため、ハンスリック退職の年の翌年の1896年をもって「オーストリアにおける比較音楽学の始まりとみなされ得る」としているのである。そして「ヴァラシエックとラハ以来のオーストリアにおいて、比較音楽学は体系的に押し進められた」とみるのである。

一方、ベルリン大学心理学研究所にいたシュトゥンプ Carl Stumpf (1848～1936) が、最初の民族音楽研究である〈Lieder der Bellakula-Indianer〉を発表したのが、この年であり、ドイツにおける比較音楽研究の出発点は、この年に始まったとみることもできる。

6 民族音楽学の名称変更により、比較音楽学批判のほこ先は、まず研究初期の中心人物であったホルンボステルに向けられた。1902年以来ベルリン大学心理学研究所で録音収集、分析の仕事にあった彼は、1905年に比較音楽学の独立宣言書ともいべき〈比較音楽学の諸問題〉^(注14)を書いた。ここで彼はこの新しい学問をどのように考えていたか。

「ある新しい専門研究領域が、その存在を正当化する必要に迫られている。このような分野では、新しい発見物を見出すことによって、その存在を正当化しようとする期待はほとんど持てないの

で、到達すべき目的に焦点を合わせ、この分野を科学的に確立する事で、どのような利益がもたらされるかを指摘しなければならない。……私は以下において、比較音楽学の諸問題が、最も広範な問題、すなわち音楽の起源と発展、並びに音楽美の本質に、いかに直接に結びついているかを示したい。まず最初に、比較音楽学の用語が、何を意味するよう意図されているかを簡単にここで述べてみよう」

と、この学問の目的をまず“音楽の起源と発展”という歴史以前からの問題と“音楽美”という問題に焦点を定め、その手段として比較法を用いようとする。この二つはホルンボステルに限らず初期の学者の多くが問題にしたテーマである。では、その手段となる比較法について、どのように彼は考えたか。

「比較法とは、他の現象と比較して、その特質を強調することによって、個々の現象の分析と正確な描出を可能にする。また比較法は、個々の現象を特殊事例として描出し、その類似点を“法則”として定義したり、公式化したりする。系統化と理論は、比較法に依存しているのである。この意味において、すべての学問は比較に基づいており、比較法は一般的な方法であって、特殊なものではない。しかるに、通常には、比較解剖学とか、比較言語学とかいわれて、特別なアプローチが適用されている」。

では、比較音楽学ではどのような特別なアプローチをとるのか。彼にとって、この方法は、“流動する音をいかにとらえるか”にあった。情報の収集は、この時期にはまだ極めて限られている。しかし、19世紀末における新しい蓄音機の発明によって、急速にこの比較音楽学は情報を広範囲に充実させ、資料を積み重ねていった。シュトゥンプの＜ベラクーラ・インディアンの歌＞ではまだ蓄音機は利用されなかったが、1889年にアメリカの人類学者ヒュークス J.W. Fewkes が、アメリカ・インディアンを初めて録音してから、急速にヨーロッパでも収集に威力を発揮する。

フランスでは、1900年パリ万国博を契機とする人類学協会の録音収集、科学アカデミーの提案によるウィーン・フォノグラム・アルヒーフの設立、ケンブリッジ大学におけるイギリスでの収集、そして最も精力的な活動が、ベルリン大学心理学研究所の付属フォノグラム・アルヒーフであり、その始まった1902年に、ホルンボステルも参加した。

彼は僅かのフィールド・ワークを除いて、すべて研究室の中で多くの論文を発表する。なぜなら、彼にとって「あらゆる音楽の基本的資料は、音に関係している」からであった。このことは、彼の体質がフィールド・ワークに向かなかったことにもよるが、比較音楽学を純粋に音楽学理論の問題として受けとめようとした態度にもよる。「諸民族の音楽実際の比較から生じる問題の考察」は部分的に「音楽学者よりも民族学者の管轄である」と割り切った。そして、「音楽とは何か」という自らの問いに対して、音組織を調べた結果で答えようとする。もちろんリズムという「雑音」を除くことは出来ぬし、ディナミックの問題を無視することは出来ないが、まず度、音域、音高、音程、音階などの音組織に研究の中心を向ける。なぜなら「古代以来、音楽理論は音程の大きさの決定にかかわりを持つ傾向があったが、この事はまた比較音楽学の最も重要な仕事の一つである」からである。その上で、和音、リズム、楽曲構成、演奏法をみてゆこうとしている。そして最後に、

「未開社会が急速に失われゆく現在、少しでも多く、これらの音楽を記録に止めて保存しなければならぬ」という言葉でこの論を結んでいる。

1950年代における名称変更の際して、人類学系統の民族音楽学者（例えばミリアム、ブラッキング）らが、執ように民族音楽学の目的と方法にこだわって、名称変更に賛同したのは、もちろん“民族”を無視しようとする派に対する反撥であろうし、逆に音楽学理論を中心としようとする民族音楽学者（例えばボーゼ、コリンスキ）らが、名称変更に賛同するのは、比較音楽学者らの分析と結論に対する批判からである。その両方面の背後にホルンボステルの存在がある。しかし、背後の文化を切り捨てて、録音をたよりに、純音楽学的に非ヨーロッパ音楽を追求したホルンボステルの研究は、その限界を越えたときに、仮説の世界にふみこんでしまう。

ブライロイユ Constantin Brăiloiu (1893~1958) は、1958年のケルンにおける第7回国際音楽学会議で「今日の音楽学と民族音楽学」という最後の講演をしたが、その中で暗にホルンボステルを皮肉って、録音機万能に対する不信をこう述べている。^(注15)

「蓄音機がついに現われたとき、人々はまさに科学的時代の入り口にいることを信じた。他の器具がそれを補足して、あらゆる不正確さは永久に追放され、拒否できぬ物事の支配する時代が始まりそうにみえた。なるほど、初めは初歩的なものでしかなかったが、その新しい道具は、過去と未来の間に明瞭な境界線を引いたので、機械に対する偶像崇拜がすぐさま人々の心をつかみ、今でさえまだ多くの心を支配している。1912年以来（ホルンボステルの＜Melodie und Skala＞と思われる）、権威ある人々は、音の絶対的高度は、今後“物理的”な正確さをもって測定され得ると断言している。いったいどうやってか？ その振動を計算する前に、目盛をつけた音叉とそれを一致させる（もしそれができるとすればだが）ことによってである。しかし、この一致であるが、それについて判断を下すのは結局のところ人間の耳であり、耳は物理的機械ではないのである。1958年であっても、われわれは目立つほどの進歩をしているわけではない。持続時間の計算は、これもまた大きな困難に突き当たったし、今もそうである。そして強さに関しては、ある一流の学者が（半音の $1/100$ の間隔を代数的に測定する一方）“ごく強” “強” “中位強”（俗にフォルティシモ、フォルテ、メゾフォルテ）というような標識を提示するのをみると、思わず笑わずにはいられないのだ。だがわれわれは常にそこに止っているし、あるいはそれに近い。

しかし、機械の奴隷に対する過度の信頼の危険性はそこではない。それは、一つの音楽の細部が完全に再生され、申分なく採譜されれば、もはやそれについて知るべきことは何ひとつないという——ところがその一方で、実際にはその音楽は、その固有の性格を何ひとつ明らかにしてくれてはいないにも拘らず——無邪気にして、あまりにも執ような、ある人々の確信の中に存するのである。

……音楽学は、録音盤と図表を超越したところから始まるのである」。^(注16)

7 ホルンボステルが活動しはじめた時代は、ウィーンを中心とする文化圏説が主潮流であった。彼とシュトゥンプは共にこの影響下にあった。1977年に発表されたボワレス Charles Boilès とナティエ Jean-Jaque Nattiez による＜民族音楽学に関する批判的小史＞によると「彼らはグレーブネル Fritz Groebner とシュミット Willhelm Schmidt の文化圏説の理論を採用して、進化論的思^(注17)

考と楽器の起源についての思弁を結びつけた。この方向の中で、ホルンボステルは“吹奏5度理論”を発表する。この理論によって彼はシュリンクス（パンの笛）の伝播が南太平洋岸から新大陸へとなされたことを証明できたと考えた。この理論は今日では顧りみられないが、長い間激しい論争の対象となった。ザックスはまったく独自に三段階からなる音楽の進化の理論を展開したが、これは彼の弟子たちシュナイダー Marius Schneider (1903～) (30年代特に多声音楽に興味をもった)、ベーガ Carlos Vega (1898～1966) (南米民族音楽学者の大半を育てた) 及びブランデル Rose Brandel (中央アフリカの研究) らの著作の中に明確な形で表われている^(注18)。と言っている。

文化圏説の中心人物であったシュミットの1954年の死と共に、この説はまったく歴史的存在となったかに見える。比較音楽学の名称が民族音楽学に変わるのもこの時期であるが、研究の残存がみられなくなったわけではない。マクラウド Norma Mcleod は<民族音楽学研究と人類学>^(注19) (1974) において、前述のブランデルが、なおその後もその系列に属していることを、人類学的立場から次のように批判している。

「ブランデルは、最も単純なものから、最も複雑なものへの進化的系列の中で、全ての音楽現象を組織づけようと試みた。……人類学者の場合は単一直線的な進化論は放棄されたのであるが、ブランデルは1961年になっても、ピグミーの音楽の方がナイル川流域の音楽よりも古いという事を証明しようと試みていた。考うるに、進化論的な用語で表現された単純な比較がごく最近まで残存していたのは非常に残念なことである。これも人類学理論が、音楽に関心をもつ多くの人々の間に広く知られていなかったためではないかと思われる^(注20)」。と述べている。このマクラウドの人類学的立場については第V章「人類学的アプローチ」でさらにふれることにする。

8 現在ドイツにおけるリーダーのひとりであるボーゼ Fritz Bose (1906～) も文化圏説に対する同様な批判をしている。

「ドイツ及びオーストリアの比較音楽学の諸派は、総じて進化論的文化形態学的に方向づけられていた。彼らはヨーロッパ以外の諸文化の音楽の考察を、ウィーン学派の民族学とその文化圏説という視野の下においていた。ウィーン学派は、あらゆる民族と文化の根元は共通のものであるという仮説に基づいて、今日の最も未開的な文化に、最古の形を探知し、これを特定の文化融合を根拠として、時代的に相前後して起こり、それ自身同等か、文化的に近似している文化圏に配列したのである。現在の人類を歴史的に組みこむものとして見ようとするこうした試みは、それが行われ始めた時すでに、並みならぬ矛盾に突き当たって、ザックスが諸民族の音楽と楽器をこの図式に従って整理しようと企てた時^(原注) Sachs: Geist und Werden der Musikinstrumente, 1926) には、すでに失敗に帰したものとみなされていた」。

しかし、人類学派側が批判したように、音楽理論派のすべてが、文化圏説に無批判であったわけではない。その点をボーゼは次のように述べている。

「ホルンボステルもまた1920年代に、この文化圏説と進化理論を信奉していた。もっとも、彼の研究からはそのことについて何も知ることはできない。というのは、彼は音楽的事実を歴史的に配列する際に妨げとなる矛盾を明確にしておかないことには、未開民族の音楽に関する計画的予知的な

書物を書くことはできないと考えていたからである。20年代の民族学的音楽研究において、非ヨーロッパの音楽をそれ自体で理解しようとする立場にあったのは、ひとりラッハマン Robert Lachmann (1892~1939) のみであった。彼はそれらの音楽が、アラビアの音楽や音楽理論のように、原典によって歴史的に証明されているものでない限り、それをヨーロッパ音楽に対する歴史的関連に置こうとはしなかったのである」。

この民族音楽学の歴史的関連の問題については次章の「音楽学と民族音楽学」でさらにふれることにする。

III 音楽学と民族音楽学の問題点

9 民族音楽学と名称が変わったとき、“それほど他の学問に比べて比較しているわけでない”というのが、反対の理由であった。次に問われるのは、では民族音楽学とは何をやろうとするのか、ということであろう。それは、比較音楽学を受けつぐのか、あるいはそれにかわるものなのか。これに対する答は、名称変更の時期に、集中的に、定義の形で出されている。ヘイドン (1941)、ザックス (1943)、アペル (1946)、ハーゾック (1946)、ブコフツァー (1956)、ネトル (1956)、ローデス (1956)、シュフネル (1956)、シュナイダー (1957)、クンスト (1957)、シーガー (1961) らによって活発な論議がかわされた。しかし、各人の研究上の立場からする定義のちがいはあるにせよ、共通してふれているのは、対象を“非ヨーロッパ音楽”とすることにあった。これはそれほど新味のある問題ではない。非ヨーロッパ音楽を研究することは、すでにこの学問が始まって以来の命題であったはずである。しかし、それに限定されず、ヨーロッパの民謡や更に、文化全体を対象にしようとする主張する者が出るに及んで、事態は複雑になってくるし、非ヨーロッパの内容が問題になってくる。それはただ民族音楽学内部だけではなく、音楽学にも関連した問題となってくるのである。音楽学からの立場からすれば、民族音楽学の存在は、音楽学にも属する存在なのか否か。属するとすれば、どのような点で音楽学に関連してくるのか。これを除外するとすれば、民族音楽学が学問の対象も異なれば、研究方法も全く違っているということを認めざるをえない。民族音楽学の立場からみれば、比較音楽学以来の音楽学理論の伝統を持ち続けるか、否か。新しくつけ加わった“民族”の学としての、人類学的立場を推進するかどうか。音楽学者の中でも意見は分れるし、民族音楽学者の内部でも見解は分れ、いずれもその立場を鮮明にせざるをえない立場に迫られたのである。そして音楽学対民族音楽学の問題をこえて、人類学と音楽学の間にあって、民族音楽学がどのように位置づけられるかにかかわってきたのである。それらはひとえに、民族音楽学の研究成果如何によって左右されてくる問題であった。

名称変更の渦中において、ローデスは＜民族音楽学の問題＞^(注22) (1956) で次のように書いた。
「かりに今日の民族音楽学が過去の比較音楽学と異なっているとすれば、それは強調点の相違である。初期の研究者たちは、純粹に音楽学的な問題に余りにも没頭しすぎたために、その題材の民族学的解釈にはほとんど関心を払わなかった。そして音楽資料の科学的分析や分類のための方法論や理論の発展がその主要な関心事であった。彼らがその目的を達成するのに成功したという事は、今

日の民族音楽学が、その学問の基礎を彼らのおかげで築くことができたという事実によって証明されている。と同時に、初期の研究家たちが音楽資料の民族学的な意義に気づいていなかったわけではない。ホルンボステルの古典的研究＜Uber ein akustische Kriterium für Kulturzusammenhänge＞
(1911)は、民族学的理論に対し、音楽上の証拠を適用する事で、大胆で想像的な思考法を表わし
(注23)
ている」。

このような比較音楽学に対する評価の一方、マクラウドのようにきびしい評価をする者もいる。
「主要な(資料収集の)研究機関は、ドイツではホルンボステル、アメリカではハーゾックによって創始された。不幸にも、初期の大多数は文化上の事実に対して、確固とした関連を持つことがな
(注24)
かった。その結果、今日では多くの録音物が厳密な分析目的以外では役立たなくなっている」。

10 まず音楽学の分野で民族音楽学をどのように位置づけたかを考えてみたい。リーマン Hugo Riemann (1849～1919)は、1928年の＜音楽学要約＞で、音楽学を音響学、音響生理学(音響心理学)、音楽美学、音楽理論、音楽史に分け、音楽史に次いで音楽理論を中心とみなした。音楽史を音楽学の重点におくのは、ヨーロッパの音楽発展の形をみた時必然的な結論であろう。また、ヘイドンが1941年に＜音楽学研究＞で分けた方法も、歴史的な分野に音楽史を置き、体系的な分野に音響学、音楽生理学(音楽心理学)、音楽美学、音楽理論、音楽教育学、比較音楽学を含めている。そして比較音楽学についてはその「主要な研究課題は、非ヨーロッパ音楽の音楽体系と民族音楽。
(注25)
……その大部分は口承による」と規定している。アペル Willi Apel (1893～)もまた＜ハーヴァード音楽辞典＞(1946)で「音楽学の努力は、主に音楽の歴史の方に向けられるのが当然であろう」として音楽史に中心を置き、その歴史の中でもヨーロッパ音楽の流れ以外は明確に排除した。

このように歴史を音楽学の中心に置くところから、音楽学と民族音楽学の関係を、ヨーロッパと非ヨーロッパという地域的な区分のみでなく、チェーズ Gilbert Chase (1906～)が次に述べているように、時間的区分けとみる視野もでてくる。

「この縁の深い二つの補完的学問は、音楽の世界を二つに分ける。一つは“過去”を領域とし、も
(注26)
ひ一つは“現在”を領域とする」。

あるいはロイド Hibberd LLoyd が＜音楽学再見＞
(注27)
(1959)で「現在、民族音楽学と呼ばれる分野は、もし文化的認識よりも音楽に重点が置かれるなら音楽学に属するし、もし反対なら社会学か民族学に属する」というように、ケース・バイ・ケースで特にこだわらぬ見方もあるし、キンケルディ Otto Kinkeldey (1878～1966)も同様である。「広義には、音楽芸術に関する事実、発展、影響についての研究理解に役立つあらゆる人文的、あるいは自然科学的活動を含むのが妥当であ
(注28)
う」。しかし、大方は音楽学を人文科学に限定しようとする動きが多い。1963年のハリソン、フッド、パリスカ共著の＜音楽学＞(1963)で、パリスカ Claude Palisca (1921～)は次のようにい
(注29)
う。「音楽学は、第一に人文科学の特性を有し、自然科学的方法を共有する分野を除く」。したがって「第二に音楽学者はまず第一に歴史家である」と割り切っており、音響学、美学、生理学、心理学、教育学、音楽社会学、人類学を組織的に除く事で定義を狭める。そして、以上を音楽学の関連分野として扱い、音楽学自体の一部としては扱わぬのである。

同書でハリソン Frank L. Harrison (1905～) もまた「音楽学は歴史学の一部門として歴史上の文書の境界を拡げ、またヨーロッパ人の文化的知的発展に光を投げることで、人間自身の知識を増す役割りをもつ」^(注30)としている。

<Die Musik in Geschichte und Gegenwart> (以下 MGG と略す) のような大事典では、音楽美学、音楽教育学、音楽批評、音楽心理学は別項目として出しているが、民族音楽学は「Musikwissenschaft」の中で扱われている。しかし、民族音楽学は音楽史や音楽学とは相いれないのである。「音楽民俗学 Musikalische Volkskunde と音楽民族学 Musikalische Völkerkunde は、たとえば不文律の伝統が支配しているといったいくつかの基本的特徴のなかに、先史の特質をもっている音楽を扱う。したがって、この学はわれわれの時代の新しい社会形態がもっているヨーロッパの音楽史や音楽学 Musikkunde に相対するのである」。

前述のそれぞれの研究者が下した定義にも、広義にみれば民族音楽学は音楽学に含まれるが、狭義にみた場合は除かれるという論調がみられたが、ここでも広義にみれば Wissenschaft として同一項目に含まれ、狭義にみれば Kunde として区別される同じ“学”という用語の使い分けがみられる。この執筆者はヴィオラである。

11 なんでも音楽に関連した研究は音楽学である、とする広義の意味でとるよりは、ヨーロッパの芸術音楽を音楽学の対象とする狭義に限定するほうが圧倒的に多かったのは、前項でふたとおりである。それでなくては、また音楽学の定義は成立しないだろう。非ヨーロッパ音楽を民族音楽学の領分とするのも、その上で可能である。名称変更のきっかけを作ったクノストは、<民族音楽学>^(注31) (1959) で次のようにこの学問を定義した。

「民族音楽学は、当初、比較音楽学と呼ばれたが、その研究対象は、いわゆる未開人から文化人に至るまでの、人類のあらゆる文化層の伝統的音楽と楽器である。従って、この学問はすべての種族的 tribal、民族的 folk な音楽、そしてあらゆる非ヨーロッパ芸術音楽 art music を研究する。さらに、民族音楽学は、音楽的な文化移入の現象、つまり性質を異にする音楽的要素のかけ合わせの影響のような社会学的面もまたその対象とする。ただし、ヨーロッパの芸術音楽およびポピュラー（娯楽）音楽は、その領分に含まれない」。

この本は最終的な第3版からのものであるが、1950年アムステルダムで出版された初版の<Musicologica>では次のようである（この本は入手できないので、グラーフの回顧録からの引用による）。^(注32)

「何が比較音楽学の研究対象であるか、という問いに対する答は、概していえば、いわゆる未開人も文明化されたアジアの諸民族も含めたすべての非ヨーロッパ人の音楽と楽器であらねばならぬ。この学問は、当然、本筋からそれで繰り返しヨーロッパ音楽の分野も扱うが、ヨーロッパの音楽は、本質的にはこの学問の二次的対象にすぎないのである。実際のところ、われわれの学問の名称は、その特徴をまったく正確にあらわしているとはいえない。つまり比較音楽学は、他のどんな学問よりも多く“比較する”ことはないのである」。

ここでみられるように、初版における“未開人も、文明化されたアジアの諸民族も”は、第3版

では“未開人から文化人までの、人類のあらゆる文化層の伝統”に拡大され、“文化移入”の社会的面が追加された。そして“当然、本筋からそれて、繰り返しヨーロッパの分野も扱うが”として、それまで含まれていたヨーロッパ民謡の類は除外されて、この第二次対象の字句も取り去られ、それと関連性をもつ芸術音楽とポピュラー（娯楽）音楽は民族音楽学の対象から除外されてしまっている。

ルージェ Gilbert Rouget はファスケル Fasquelle の＜音楽事典＞（1961）の「音楽学」の項の「II Ethnomusicologie」で、この点を次のように指摘している。

「一般に認められた音楽学 *musicologie classique* が、書き残された音楽の研究、あるいは、場合によってはギリシア音楽のような音楽についての記述を対象とする諸研究のみに結びついているのに対して、民族音楽学は、すべての口承による音楽の研究であると定義される。まさに、この定義によってこそ、民族音楽学の研究領域は明確に限定されることになる。ひとつの記録による体系 *un système d'écriture* に同質的に結びついた唯一の音楽は、いわゆる芸術的 *savant* ヨーロッパ音楽であるとすれば（このような考え方は適切にちがいない）、ヨーロッパ音楽を除く、世界のすべての音楽（地球上には、民族の数だけ、文明の数だけ音楽があったし、また現在もあるのだ）が一体となって民族音楽学の領域をなすのを認めざるをえない。従って、その領域は広大である。音楽でも、より古く、より世界的な広がりをもつものに関連する諸研究が、民族音楽学という限られた用語で呼ばれている。それに対して、歴史的、かつ世界全体からみれば、比較的新しく、地理的に限られた音楽の様相にしかすぎぬものに対して音楽学という言葉が残されていることは、いかに不当であるかがわらう」。

このようにルージェによると、民族音楽学を定義するのは“口承による”ものであって、“まさにこの定義によってこそ民族音楽学は明確にその研究領域を限定できる”のである、という。クンストによる定義では口承にはひとこともふれられていない。そして彼が“ヨーロッパの芸術音楽とポピュラー音楽を除く”としたことによって、ヨーロッパ中心に音楽を考えようとする立場を築いてしまう。クンストの再版（1955）を批判して、コリンスキは、＜民族音楽学、その課題と方法＞^{（注8）}（1957）で次のようにいう。

「この考えは、民族中心主義の見方から事態を考察している。なぜなら、ヨーロッパ民族音楽の主要な研究課題が非ヨーロッパ音楽の研究であるという事が本当なら、インドの民族音楽学の課題は非インド音楽の研究となり、日本の民族音楽学の場合は、非日本音楽の研究などということになる。その一方、自国の音楽的伝統を研究する中国、インド、アラビアなどアジアの音楽学者は、ヨーロッパの通常の音楽学者にあたる」と、彼独得の皮肉をまじえてクンストを批判した。そして「民族音楽学は、通常の音楽学から徐々に発展してきたのではなく、音楽の本性 *nature* に関して通用していた概念に対する強力な反撥として生じたのである」と結んでいる。

12 シーガー Charles Seeger は、1886年生まれの高齢で、アメリカ音楽学会を創立（1934）したひとりでもある。ボワレスとナティエの共著によると、彼は「音楽学者に、音楽的現象を客観的に論ずることを可能にする言語の展開を用いて、常に論争をくりひろげ……自分の思想を展開するう

えて二分法を好んで用いた。彼の論争のほとんどは、この推論方式で書かれている……彼は常に、次のようなことを断言していた。つまり音楽研究は、全部音楽学にかかわりのあることであり、このため“歴史的音楽学”とか“民族音楽学”という用語は好ましくない^(注33)と評しているが、ここでシーガーが1961年に発表した＜民族音楽学研究に関する語義的、論理的、便宜的な要点＞^(注34)で、彼が音楽学と民族音楽学の関連をどのように考えているかをみてみたい。まず語義的の要点について彼はこのようにいう。

「“民族音楽学”という用語について、二つの考え方が通用する。一つは、接頭辞“ethno”が、“野蛮な、非キリスト教的、異国風の”を意味する形容詞“ethnic”に相当するものとする。他の考え方は“ethno”を民族学の意味で考えている。前者は“民族音楽学”として現在知られている研究が、その研究者自身の国以外の音楽に限定されるということを意味しており、後者は、音楽の文化的機能に限られるという事を意味している。この考え方は二つとも全体として音楽学の学問に適用されるとき、容認できないことになる。なぜなら、前者の場合には、研究者自身の音楽についての研究は“音楽学”として認められるはずであり、一方、同じ音楽が、その伝統を担っていない別の研究者によって研究される場合“民族音楽学”として理解されなければならないからである。第二の場合は、相対的に独立していない学問は、物それ自体という見方を排除して、背後にあるものの context の中での一つの物という見方に限定されるからである。前者の考え方で“民族音楽学”という用語を使用するのは思い止まるべきである。後者では、二つの異なった意味で用語を用いることを明確にすべきである。すなわち、狭義には、文化的情況における音楽についての見解を対象にする。厳密でなく広い意味では、文化における音楽についての見方と、音楽自体についての見解を共に扱う研究、あるいは課程を対象とする。この狭義にとれば、その用語が、正当な意味で使われていると考えるべきであり、広義にとれば、西洋の文化共同体における今日の学問的——便宜的機構がわれわれに強いている一時的方策なのである^(注35)」。

では便宜的にこれまでやってきた音楽学、これから当分は続く音楽学とはどんなものか。「ヨーロッパ共同体における音楽研究は、長い間次のものに支配されてきた。(a)言語、(b)ヨーロッパ中心主義、(c)芸術的特色、(d)その特色の今日の実状以上に過去の実状に注目してきたこと。周知のように、近代的な学問としての音楽研究は、クリュザンダー Friedrich Chrysander (1826～1901)により始まっている。(＜Die Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, 1863-7＞)。彼は音楽研究を主として体系的な補助学科をもつ歴史的立場においてとらえた。また、著名な論文＜Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft＞(1885)で、アードラーは、バランスのとれた歴史的体系的音楽学の基礎を置いた。このようなアプローチが、自然科学の特徴を示すという事実にもかかわらず、歴史的な方向の潮流が、ヨーロッパの大学の人文科学を支配しており、音楽学における体系的方向を圧倒した。しかしながら、注目に値するのは、アードラーの図式において“音楽学”という用語が、民族音楽学的目的のための究明と比較研究にあてられているが、人類学も民族学も補助学科には数えられていないことである。非ヨーロッパ音楽の研究は、非ヨーロッパ言語の研究よりも一世紀以上も後の1900年になって、アブラハム Otto Abraham (1872～1926)やホル

ンボステルによって始められ、最終的に“比較音楽学”の名を与えられた。言語上や音楽技術上の要素のために、他の分野のあるものでアジア研究を支配している歴史的方向については、比較音楽学では発展せず、著作の大半は体系的な方向のままであった。そのために“比較音楽学”や“体系”という用語について一般的混乱が生じ、比較音楽学は一人前の学問として認められなかった。そして“民族音楽学”と再び名づけられた学問は、1960年になっても、僅かな例を除いては、大西洋の両側で戸を叩き続けているのである。

それにもかかわらず、ヨーロッパ的な歴史的音楽学と民族音楽学の接近は、1950年以来著しく進展をみせてきた。……れれわれの研究は、未開音楽の特色の研究のように、これからしばらくは、人類学と音楽学相方の庇護の下に進めらるべきである」。(傍点は原著者)

このところに、まさに“便宜的”と題した理由があるが、それでは、民族音楽学と音楽学はどのように研究を進めるか、といえ、彼は「民族音楽学はヨーロッパ音楽に関するより体系的な研究の導入に力となるべきであり、歴史的音楽学は、偉大なアジア音楽の過去に働きかけるように用いられるべきで、以上の尽力の双方において、アジアの学者の協力が求められるべきである」とする。そして、本当の所は音楽の研究の名の下に、すべての音楽が含まれ、相互関係を持つ、とするのだが、^(注36)「しかし、少なくとも目下の所は、おそらく“民族音楽学的”という名称のみを持たねばならぬだろう」というのである。

13 これまでふれてきたように音楽史は音楽学を中心と考えられるが、では民族音楽学はどのように歴史に関連してくるのか。それが民族音楽の中で長い間関心を持たれてきたのは、実は歴史ではなく、歴史以前の問題、音楽起源についてであるということを考えるべきであろう。現在まで連なる音楽史がたどれる限界は、中世グレゴリオ聖歌の最古の記録類までである。文芸・美術に比べたら、音楽の歴史はまことに新しい。この点で音楽史側からの民族音楽学へかける期待も大きかったのである。史前のことは、現在の文化が石器時代にもあたる未開種族によって解決されるにちがいないと考えた。第7項でふれた進化論、文化圏説の影響である。

シュトゥンプの<Die Anfänge der Musik>(1911)以来、音楽起源を問題にした著書が相ついで。第6項でふれたように、ホルンボステルの当初の目的も“音楽美”と並んで、“音楽始源”の問題であった。

その一方で、体系的音楽史書では、歴史の冒頭に民族音楽を置くことが通例となった。アンブローズ Wilhelm Ambros(1816~76)のライフワークである<Geschichte der Musik>(1860~64)の第1巻が非ヨーロッパ音楽で始まり、フェティス François-Joseph Fétis(1787~1871)の<Histoire générale de la musique>(1863~76)、あるいはアードラーの<Handbuch der Musikgeschichte>(1924)がラッハの前文で始まったように、民族音楽の研究者が音楽史家の前座として務めるのが慣例となった。これについてボーゼは「この誤謬は、それが特にドイツでは、カール・シュトゥンプやクルト・ザックス Curt Sachs(1881~1959)らの名を挙げたらよいと思うが、何分この2人は、民族音楽学を代表する著名な学者だけに、この考え方はいっそう揺ぎないものになってしまった」^(注37)といっている。

このようなヨーロッパにおける状況に対して、アメリカにおける民族音楽学は、まったく異なる道を歩んだ。それは、この国における研究が、主として自国に住むアメリカ・インディアンに対象が向けられたからである。ボーゼによれば、「このことは本質的には、アメリカの民族音楽学者がヨーロッパと比べて民族学や人類学と密着していたということによるかも知れない。しかし、またアメリカの民族学において、文化圏説がほとんど反響を呼ばなかったので、音楽民族学でもインディアンやその他の未開の音楽を音楽的な先史研究の対象として解釈しようとする試みも行われることがなかったのである^(注38)」としている。確かにボーゼの通りであろうが、なによりもアメリカ人にとって、インディアンの文化を、自分たち文化の始まりとみなすことには大きな抵抗があったにちがいない。

いずれにしても、音楽起源の問題を明確に答えようとする傾向は、現在では否定されるが、にも拘らずこれは音楽史家にとっても、民族音楽学者にとっても、甚だ興味をくすぐる問題である。だから自らは、仮定的な前提のもとに、この問題に近よる。クンストもそのひとりである。「音楽はどのようにして生じたのであろうか。多くの理論が、この現象を説明するために提出されたので、ほとんど、この問題の研究者の数だけの理論があるといってもよいだろう」として、代表的な説をあげ、それらを批判したシュトゥンプやレーヴェス Géza Révész の主張する「ある人が他の人に呼びかける、遠くからの呼び声が歌の起源と見なされうる」という説に賛同しているが、「歌の起源がどんなものであろうと、ひとたび現存する、最も未開で、純粋な歌の旋律法に至ると、それが生理学的、心理学的に説明可能な、一定の人間の法則に従っており……^(注39)」として、仮定を避けて、民族音楽学を歴史と結びつけることをしない。

ネトルの場合は、仮定を承知でこれまでの起源論を評価する。

「地理的範囲や残存物の検証に従った未開音楽の帰するところは、結局のところ、音楽史の研究と離すことはできない。……未開人に歌わせたり、幼稚な楽器を工夫させたりしたことを、最初に考えつかせたのは何だったのであろう、多くの学者がこの問題にとり組んだが、現在のわれわれの知識をもってしては、十分な解答をうることは恐らくできないであろう。しかし、彼らの理論は、すべて音楽の起源の問題にある新しい考察を加えるのに寄与してきたのである。……私自身の理論は、コミュニケーション上の未分化の方法が、遠い昔にあったという仮定に基づいている⁽⁴⁰⁾」として、その理論は「話し言葉でもなければ、音楽でもない、この両者が共通に持っている特徴である音高（一定の音高はまだ初期にはないが）、音の強勢（不規則ではあるが）、音の持続（決して一貫した境界は定められぬが）」の3つをあげ、「この種のコミュニケーションは幼児のいまだ言葉にならない音声を除いては、今日どこにも存在しない」という。なぜなら「現在われわれが知っている未開音楽が、人間初期の音楽からはるかに隔った叫びであることは間違いのないところで、このことは最も単純な現存文化が、先史時代のそれとは似ているなどという仮定はできないことと同様な^(注41)」である」。

14 ネトルは1956年の前項の＜未開文化の音楽＞の「音楽起源についての諸理論」の項で、以上のような見解を示して、「……それについては實際上、まだ何も発見されていない」と結んだが、起源

に関する限り、これからでも発見されないだろうし、いつまでたっても仮定であろう。起源は歴史ではないのである。それゆえネトルは次の項の「未開音楽の歴史の復元」で、アメリカ・インディアンのショーニー族を例にとって、その変容を指摘する。それはショーニー族が初めて白人と接触した1680年頃のノースカロライナ西部とテネシー時代、1700年頃より北方のデラウェア川近辺やペンシルヴェニア東部、18世紀後半のオハイオとインディアナ時代、最後のミズーリとテキサスに移って南部平原インディアンとの接触をもつ時代の4期に移動の時期を分けて、歌の発展と変化を特徴づけるのである。初期の子守歌や説話の歌からなる狭音域と単純な形式、2音音階や3音音階の他の種族と共通の特色が、やがて次の段階には、起伏に富んだ旋律、明確なリズム、オクターブにわたる音域の歌となって、東部諸族との接触による歌の発展をみる。第3段階になると、プエブロ族との接触から、トウモロコシの踊り歌などの混入があり、リズムの複雑さやテラス型旋律型などの例をみ、最後にペヨート族の影響をみるといったふうに、現代のショーニー族の音楽に、4つの型の歴史の反映をみるのである。「様式の歴史を探るのに使われた種々の音楽の形の中で、さまざまな機能で歌を比較する事が大事である。機能が異なる歌は、様式においてもしばしば異なる。このような相違によって、われわれは、別の種族に対するある作用の起源を見出すことができるし、機能的な歌の古さを知る手掛りを得る」。

この“変容”のネトルの見解は、この20年後に書かれた＜民族音楽学研究の現状と発展＞^(注42)(1975)においても変わっていないが、その範囲はより拡大されている。

「われわれは、歴史から同時代的 synchronic 研究に移ったが、今また新しい傾向のもとに歴史に立ち戻っている。民族音楽学は、常に歴史を指向してきた。初期には、人間の昔の音楽を再構築するのが主な目的であった。それから、一時は記述的に保存を目的として、機能主義的研究が圧倒的だった。この10年間は、音楽や音楽文化が変容する過程、それも特殊な個々の変容よりも、変容の本質により関心をもつようになった」として、「かつて広まっていた人間の音楽の先史時代などの試みより、都会化、近代化や文化変容のような新分野に、音楽の歴史に、より重要な寄与があると確信している^(注43)」とみている。

20年前に定義されたクンストの意見では、あらゆる文化層を民族音楽学の対象としながら、都会のポピュラー音楽は除外された。それを、ネトルは“変容”の名の下に認めざるを得なくなったとする。なぜなら、「それらが口承の伝統を本質的に受けついでいるから」である。都会のポピュラー歌手が流行歌を歌う。それを聞いて大衆は歌い広める。それは主として書かれた楽譜によってではなく、聞くことによって歌いつがれてゆく、と解釈してもよいと私は考えるが、ネトルの考え方はずいぶん広がったようにみえるが、変容と口承という民俗音楽学の基本路線はそれではないのである。

15 ドイツ民族音楽学の長老ボーゼも、音楽の起源について、未開音楽を史前にあてはめるのは仮定の上に立っての話で、類似とはいえるが「類似評価は同一視とは別物」とする。この点では、前項のネトルと同様であるが、考え方は別である。たとえば、人類学で原始の人種に数えられるセイロン島のヴェッダ族やオーストラリア原住民を例にとって次のようにいう。

「この現存原始的人種の音楽は、まったくさまざまな形で、多くの人種に現われているといえるが、それはどれを取っても独特で、他と比べようもない性質や様式をもっている。ヴェッダ族の歌は、北西オーストラリア原住民のものとは絶対に異なったものである。原始的という点では共通しているが、孤立した存在である。それらは他の文化的に進歩した民族の音楽とは、いかなる関係もない。それらは発展した存在とはいえないが、にも拘らず、その発展の最終段階に達したものである。

それは他の所で発展し続ける音楽の、とうに死に絶えた傍流、すなわち人類の音楽史の袋小路なのである。それは進歩した諸文化の先駆的段階を意味するものとはいえない難いのである。……未開民族の音楽で、たとえばヨーロッパの音楽的先史を直接的に解明しようなどとはできない相談である。……未開音楽は、それ自身から理解される必要がある。それをヨーロッパや古代、あるいはアジアの音楽史に対して、直接的関連を結びつけようとすることはできないが、それを手がかりに、高度文化の音楽史において対置関係をなした多くの事象の成立 Werden と現状 Sein を研究することはできよう。その点に、民族音楽学はヨーロッパ音楽史に対して貢献しうるものである。しかし、貢献などというものは、ほんの取るに足らぬものだから、総合的視野に立った音楽史の記述には、未開音楽を加えぬほうがよろしかろう。というのも、それは現代、近代のものであり、音楽の起源を考えるための仮定的な素材として誤用さるべきではないからである。

ではボーゼはどのように歴史的関連を民族音楽学の分野で求めようとするのか。

「たとえば中世期に、ヨーロッパ、東アジア、インドなどで音楽の形が、宗教儀礼的なものから、宮廷的なものになっていった、というような音楽の発展については、考古学と民族音楽学は不可欠なデータを提供する。このような場合には民族学的音楽研究は、単に歴史的音楽研究の補助学問として考えられるのみでなく、音楽学との境界線上にあって、独自の目標設定、独自の方法論を備えた、特殊な研究分野として認められ、その場合には音楽史への貢献はより重要なものとなる^(注44)」。

この1966年に書かれた論文の最後に、ボーゼは簡単に、アジア音楽における音楽史との接触にふ^(注45)れているが、これより約10年前に書かれた＜音楽民族学＞(1953)では、アジア音楽とヨーロッパ民族音楽学が、音楽史との接点の中心にあることが指摘されている。

「音楽民族学からの少なくとも二つの重要な諸問題がヨーロッパ音楽史に関与している。その二つのうちで最も重要なのは中近東の音楽である。この音楽は未開民族の音楽とは反対に、まったく現代的な、しかも広範囲な形態で現われているばかりでなく、そのほかにも文献に基づいて得ることのできるような、少なくとも部分的に再現できるような歴史的発展において現われている。……中近東とヨーロッパの個々の民族におけるそのような音楽史的発展の比較は、たとえば、中近東と古代ギリシャ・ローマにおける様式体系の役割のように、ヨーロッパの音楽史の知識にとって重要であり得るような発展史的比較を認識させる。……古代と中世初期の音楽の理論的基礎は、中近東の音楽理論の導入によって、初めて歴史的展開の中で知ることができる。この中近東の文化民族の音楽史の場合は、音楽民族学がヨーロッパの地理的、文化的区域をこえて、音楽史を直接受けつぐ^(注46)役割をになう」。

アフリカのハーブも、ミクロネシアの笛も、もし高度文化圏とのつながりがみられるなら、類似という結論は出るが、もしこれらの関係や類似が「他の理由から正当でないとされるなら、楽器や旋律、音階から結論を引きだすのはいけない」とボーゼは警告している。ホルンボステルの“吹奏5度理論”は、この警告すべき典型的な前例であろう。

第二の諸問題であるヨーロッパの民族音楽については、ここではふれぬことにしよう。ボーゼは「これはヨーロッパ音楽史の一部である」というが、バルトークの例をあげるまでもなく、この分野はヨーロッパ音楽史と密接に結びついている。古典組曲の成立を考えるまでもなく、この分野はあまりにヨーロッパ芸術音楽に密着している。ただし、方法論的にはあくまで民族音楽学的または民俗音楽学的研究によらねば解決のつかない分野である。この問題については、最後の「民族音楽学と民俗音楽学」の章でふれることにする。

16 名称変更に伴う論議が盛んであった1950年代に“非ヨーロッパ”という枠内で、アジアの音楽を民族音楽学の研究対象に含めてしまったことは、確かにすっきりしない問題をあとに残したかにみえる。地域的な区分けをしてしまったためである。ブライロイユは、1958年の国際音楽学会議の「音楽学と民族音楽学」の講演で、多くの批判を投げかけたが、アジアの古典音楽については次のようにふれている。

「とも角、アジアの教養ある人たちの芸術を、いわゆる“比較”研究に含めたことが、混乱と常規を逸した態度を特徴づけてしまった。次の事を忘れていたのだ。すなわち、われわれのそれと同様、アジアの各文化の音楽も、一つの歴史、理論、美学を持っていて、あわてて早まった総合の試みがなされた後は、他の場所でそうであったように学者の視点をすっかり釘づけにしてしまった」。

たとえ口承であろうと、洗練された“芸術”という点でヨーロッパの学者は途惑うのであり、“混乱”をひきおこす。MGGの「音楽学」の項で、「民族音楽学と民俗音楽学」を書いているヴィオラもまたその点を問題とする。

「音楽研究者やアジアの学者は、同時にアジア学の分野でもある音楽学の諸分野について研究している。すなわち、セム学、トルコ学、イスラム学、インド学、中国学、日本学などである。彼らが研究するのは高度文明であり、そこでは、民謡よりも司祭の礼拝音楽や宮廷音楽、楽理などを重要視する。この場合は、音楽そのものは殆どといってよいほどきまって記述されたもののないままに伝承されているものであり、さもないと多くの文学的、またその他の部分的には日付けをつける起源をもった音楽であるから、この音楽上のアジア研究は、方法論的には未開民族学と音楽史の中間に立っているといえる。古代アメリカ文化の音楽についての研究は、このアジアの研究に隣接するものである」。そして、実施上の理由よりは、実質的理由から、音楽民族学はアジアの音楽を含むのである。しかし、将来においては、音楽学のアジアの系列が明確に独立するということが望まれる」と結論している。ブライロイユをして“あわてて早まった総合の試みがなされた”といわしめたアジアについての情報不足は、ヨーロッパ人には簡単に結論をひきだせるものではない。日本における民俗学や民俗音楽学の成果は、芸術的な古典音楽の成立問題に不可欠な条件となっているし、さらに周辺の東南アジアとの関連から、日本の伝統音楽はさらに明確に位置づけられようと

しているのである。

この点でクンストが＜民族音楽学＞でふれた、アジア音楽研究に関する次の言葉は、われわれにとってもひとつの教訓となろう。「アジアの文化民族の高度の音楽表現形式に関する限り、それが極端に特殊化しているため、われわれヨーロッパ人がその形式を理解するのに困難になっており、一方、ヨーロッパ人も、違った方向ではあるが、同時に特殊化しているということを、一般には理解^(注50)されていない」。

いうまでもなく、クンストの民族音楽研究の情熱はインドネシアの音楽研究から生まれている。そのクンストにしてこの言がある。

IV 音楽理論派のアプローチ

17 比較音楽学の時代にあっては、ともかくも集められた音楽を採譜し、分析し、結論を下すことに重点があった。民族音楽学になっても、この重要性に変わりはない。しかし、戦後の研究で、いわゆる音楽学派（音楽理論派）と人類学（民族学）派ともいうべき対立が目立ってきており、この二つの流れは当分の間、解消されることはないであろう。そして、この両派から比較音楽学に対する批判がある。それがどのようなところに批判があるのか簡単にふれておきたいが、ここではアジア諸国の高文化社会の音楽にはふれないで、自然民族の音楽のみを対象とし、音組織の問題を中心にみることにする。

まず始めに手元にある資料だけで、著者がどの音楽理論の分野に関心を示したかを列記してみる。

(1)ワラシェック＜Primitive Music＞(1891)

①和声 ②長調と短調 ③音階 ④リズム。

(2)ホルンボステル＜Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft＞(1905)

①音組織（音階、音程、調性など） ②リズム ③その他。

(3)ラッハマン＜Die Musik der Aussereuropäischen Natur-und-Kulturvölker＞^(注51) (1929)。

①演奏法 ②旋律 ③リズム ④多声

(4)ザックス＜Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen＞^(注52) (1930)

①音組織 ②音階と旋法 ③音域 ④和声 ⑤多声 ⑥旋律型

(5)ボーゼ＜Musikalische Völkerkunde＞(1955)。

①楽音様式 ②旋律とリズム ③音組織と音階。

(6)ネトル＜Music in Primitive Culture＞(1956)

①音階と旋律 ②リズムと形式 ③多声

以上のなかで注目されるのは、ワラシェックがまったくヨーロッパ的理論にあてはめて音楽理論を展開しようとしたのに対して、ホルンボステルでは、未開社会の音楽理論の特殊性を打ち立てようとしており、音組織に中心を向け、さらに、調性の問題に特に注目しているなどをあげることができよう。ここでは、この音組織と調性を中心に、どのように比較音楽学時代と民族音楽学時代の

変化があるか、あるいはなかったかについてふれることにしたいと思うが、何分われわれの親しんでいる、あるいは常に考えている音楽理論とちがって、未開社会の音楽理論は、各人さまざまなので、この問題をひとつ取りあげても、その答は容易ではない。人類学派が、主張のちがいをみせても、とも角も意見を一にしているのに対して、音楽理論派は、意見がさまざまなのである。

18 まず MGG の「Melodie」の項目で、非ヨーロッパの「Melodik」を書いているダールハウス Carl Dahrhaus (1928～) が取り上げた結果からみてみよう。彼はまず「非ヨーロッパの旋律法の分析は困難のうちに始められた」として「それは、これまで中心となってきた音程のひろがり Diastematik やリズムを、末梢的なものと考えて、強弱法 Dyamik や音の出し方 Tongebung を除外してきたところに、われわれの誤りがある」と指摘し、次の七つのポイントを、比較的低文化と中間文化の旋律を区別する基準としてあげている。

- (1)小音程と大音程の使用（といっても、狭い旋律法が未開の唯一の形というわけではない）。
- (2)狭音域と広音域の使用。
- (3)“下降する旋律法 Deszendenzmelodik” か、“振り子型旋律法 Pendelmelodik” かの音型の特徴。
- (4)音階と音組織（しかし、これらは歌の様式においては、単に抽象的存在でしかない。というのも、メロス Melos（音高線）が音階を決定するのであって、音階がメロスを決定するのではないからである）。
- (5)旋律的中心音 Schwerpunkte の数と機能。
- (6)モチーフやフレーズの提示と展開の関係。
- (7)様式化された朗読 Rezitation とは反対の、声楽・器楽上の特色（指孔のある笛の、コロラトゥーラ様式のように、はっきりした旋律や、声楽・器楽の最初にみられるファンファーレ旋律法のように、はっきりしないものも含めて）。

これは非常に要領を得たポイントのつかみ方だと思うが、以上のように分析する上での出発点はホルンボステルにある。19世紀末における、たとえばワラシェックの＜Primitive Music＞(1893)における「音組織の基礎」と題する章における考え方は、民族音楽理論を理解する上では、まったく役に立たない。そこでは、ヨーロッパの音楽理論を基礎にしての立場から、非ヨーロッパ音楽をみているからである。「二つや三つの音を繰り返す未開種族の歌と、われわれの筋の通った旋律はちがうので、時と共に発展してきたのは和声だけではないのである。……和声の変化なしに旋律を作ることは不可能で、また旋律の発展は完全に和声によって^(注54)いる」。だからまず和声から筆を進めるのである。これは明らかに、ラモー Phillipe Rameau 以来の“旋律は和声から生ずる”という考え方を受けついでいるからであろう。

したがって、機能と声法を中心に、長・短調を基準にするので、「叫び声や呼び声は見分けがつかぬ」ことになる。「フィジー島では、長調で歌われているし、アフリカの例では未開の人たちは、全体に短調であるといえる。それは多分、種族か、国のちがいで決まってくる^(注54)」。そして、「歌の独特の旋法は、発声器官の固有の質によるものと私は考える。私たちは少し練習すれば、二つの

どちらの旋法も、同じように歌いこなされるのである」という具合である。

音階については、シュトゥンプの＜ベラクラ・インディアン>の歌（1886）の分析にふれて、ここで5音音階と7音音階の構造をとっていること。また当時発見されたと報道のあった紀元前3千年前の石の笛が完全な全音階を持っていたことから、「5音音階の時代が必ず7音音階に先行する」という結論はまったくないことを確認しよう^(注55)という。当時における資料の不足と、その民族誌的資料の誤りが、ワラシェックの結論を作りあげていることが解る。

ワラシェックは、まったくフィールド・ワークをやらなかったが、ホルンボステルも、ほとんどやらなかったといってもよいほど、研究室内での分析に中心を置いた。しかし、資料の点では、ワラシェック時代とは比べものにならぬ量を揃えて取り組んだ。

1912年にホルンボステルは＜旋律と音階>を発表した。その冒頭で彼はこういう。「音楽の本質的なものについての理解の仕方には、時代の移り変わりとともに、合理的なものへの推移がみられるので、われわれが問題にするのも、いかなる種類のメロス（音高線）が音階の基礎となっているのかというよりも、むしろいかなる音階が旋律の基礎となっているかということになろう」と音階を重要視した。

前述のダールハウスの(4)で音階と音組織は、「メロスが音階を決定するのであって、音階がメロスを決定するのではない」だから「歌の様式では、音階は単に抽象的存在にすぎない」といっているのである。

これに対して、ザックスは、ホルンボステル（1935年没）在世中の1930年に＜Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen>で、「歌う者は音組織を必要としない。歌う者は音の段階を合法則に確定することに関心を持たないし、聞き手も同様である」として、音組織の問題を器楽にのみ限って述べた。^(注52)

ラッハマンも1929年の＜Musik der Aussereuropäischen Völker>で次のように述べて、「旋律法」^(注51)の項で、音組織を扱うことを避けるのである。

「基礎になるような、知覚できる音階を持たない、長い旋律を記憶することが、エキゾチックな歌い手にとってどうして可能なのか、というようなびっくりすることを聞かれることがある。この質問者には、確固不動の音程からなる音階の現存が、すべて音楽することの“基本的”な前提であるように思えてならぬのである。……音階の観念は、楽器に結びついた音の高さの図式である。ここからいかにして音体系ができるかを、われわれは観察するが、楽器なしで音楽すること、つまり、音楽的モチーフが、他の介入なしに自身を響きの中に置く純粋な歌では、まさに、自然の音楽態度をとる。この純粋な歌には、他と比べて、音域のきまった所を強調したり、ある音階の音程として示す尺度がない。……それはただ旋律的モチーフによるのみである。……伴奏がなく、楽器に影響されない歌の旋律構造は、ある音関係が発展するなかで、だんだんはっきりと現われてくることを示している。狭い意味での音階形成ではなく、一定した度の固定となるのである。……あらゆる動きがそうであるように、音楽の動きもまた緊張と弛緩で成立する」。

ではホルンボステルの「音階が旋律の基礎となっている」ということはどんな意味を持つのか。

<Melodie und Skala>の最後を、彼はこういう言葉で結んでいる。

「メロスの根拠は、モチーフおよび節の終止点に、最終点に、音域の限界点に、また方向の転換点に、さらに音の動きの重心 Gravitationszentren にあるのである。それらの総体が音のまとまり、つまり調性を決定する。これらの諸関係のなかに、音階の原形態が求められる。この点にこそ、そして、この点においてのみ旋律と音階を区別する意義がある。たとえ音階がはっきり現れない場合でもそうである。音階は旋律が従うべき規範ではなく、われわれの数限りない、さまざまな旋律の現象形式において、永続的なものとして体験する経験的な法則なのである」^(注57)。

音階や旋律以上に、まず問題としなければならないのは、未開社会の調性の問題であろう。しかし、ホルンボステルにとって調性は、総体的に音が関連づけられねば考えられぬのである。それを次項でみてみることにする。

19 民族学が文化の基層を未開社会に求めるように、民族音楽学もそこに音楽文化の基層をみる。ラッハマンは「未開民族は、文化の低い状態にあればあるほど、その意識の狭さによって特徴づけられる。音楽的に局限された形式の、狭い音関係はこの状態に依拠している。この関係はそのままでも存続しうるし、また拡大もしうる。これに対して、その逆は立証されないし、考えることもできない」^(注51)という。

ホルンボステルも「たとえばヴェッダ族のような、いろいろな歌における旋律形式の、そもそもの最初の最初が、求められるかどうかは、はっきり決定を下せないかも知れない。……それらの歌は、今日なおわれわれが知りうる最も未開なものの一つである。それらは、隣接する二つか三つの音しか使わないので、短3度の範囲を越えることはほとんどない。高い方の音、あるいは、最も高い方の音から低音の終止音に下降する場合には、たいていそれに先行して上行が一種のアウフタクト（弱起）で行われる。しかし、全体的にみれば、進行はあくまで下降が主である。たった一つのモチーフは、そのときそのときの歌詞の要求に応じて、音の数、長さ、アクセントの置き方を変えながら繰り返される」と、自身とアブラハムの共同によるヴェッダ族の2音の歌の採譜例をあげ、次いで3音の例をあげる。「3音からなるモチーフにおいても、隣接し、下降することで結びつけられた二つの主音 Haupttöne のどちらが重要であるかははっきりいえない。というのも冒頭の音 Initium は、アクセントのあるアインザッツ（始まり）と高さを持っており、フィナリス（終止音）は、沈む重さと全体を決定する権利を持っているからである」と説明し、音の範囲を広げるには、三つの方法があるとする。

拡大のための第一の方法は次のようである。3音からなる旋律で、上方の主音が、強められた開始のアクセントでさらに高められる一方、下方の主音がリズム的に最も弱い終止の箇所ですらに深まることができる。「一般にヴェッダ族やアンダマン島人が好む非常に狭い音間隔 enge Schritte が、フェティス François-Joseph Fétis 以来、幾人かの人もがいったように、原始的旋律形態であるとするのは、まったく当てはまらないのであり、この狭い音間隔は、地域的に限られた習慣であるかもしれないのである」。ここでの狭い音間隔とは、挿入された譜例に、4分の3音がみられることを指している。「短3度およびそれ以上の大きさを持つ音間隔は、純旋律的音乐においては、

それより小さい音間隔と同じ機能をもっているし、それと同等に用いられるのである。このような音間隔が二つ結びつくことによって、モチーフの範囲は、すでに4度あるいは5度に近づく可能性を持つことになるのである」。これが第2の方法である。しかし、「旋律的に本来効果的なのは、4度による進行であるが、音程を際立たせることは、實際上、音間隔として直接的にはなされないから4度進行は最も未開な旋律には無縁なものと多分いえる」。

このように音間隔を二つ結びつけることによって音の範囲を大きくすることによらなくても、2音からなるモチーフの拡大はありうる（第3の方法）。「2音からなるモチーフは、繰り返しのたびごとに、フィナーリスが新しい冒頭の音になることによって、1度ずつ下方にずれてゆく」という方法である。そして「歌い手がそれ以上低い音が出せなくなると、この歌をしめくくる聖なる呪文をささやくようにとなえる」ことになり、それからオクターブ上昇する。この譜例をホルンボステルは、トロレス諸島でのマイヤーズ Ch. S. Myers のを使って説明している。このように「そこから始め、節の終りでたいていは再びそこへ戻るところの音は、われわれが旋律的な音楽で主音 Tonika と呼んでいるものに相応する」。しかし、そこに含まれているこの「変わりやすい音の生ずるさまざまな状態をして“調 Tonarten”とみることは、まだできない。なぜなら、歌い手が冒頭の音（主音）の位置を覚えていたとしても、彼はその旋律のすべての音を、この一つの中心に関連づけるということはしないからである。しかし、音が2重の間隔として結びつけられると、2全音（長3度）から4度が生まれ、同じように3全音（増4度）から5度へと向ってゆく。「この新しい分割方法は、おそらくメロスの発展における最も重要な転回点と考えてよいだろう」。これまで隣接音では結びつけられなかった部分が関連づけられたことで「旋律は、ひとつのまったく新しい種類の構造を獲得するのである」。こうして全体的な音のまとまりが得られることによって、「これこそ調性と呼んでもさし支えないことになり、われわれの和声音楽の基礎となる概念が得られる」といってもいいすぎではない^(注58)」。この最後の和声概念については、本稿第21項でシュナイダーが異論を出しているが、もちろんホルンボステルも音間隔の拡大から和声指向をみることには気を使っている。すでに1905年の＜比較音楽学の諸問題＞で「主音は注意深く選ばねばならぬ。というのは、われわれの主音の概念を、異質な音楽に無差別に導入すべきではないからである」といっているのをみても解る。「これに反して、旋律というものは単なる音の集積あるいは音程の単純なつながりではないのだから、主音を仮定するということは、心理的には正当化されるのである」。

この主音とは「旋律上の他のすべての音高が関係しているような心理的な主音」であり、「それを確認することは極めて困難であろう。というのも、われわれの和声的主音を押しつけることによって、混乱してしまうからである」。

ホルンボステルは、しばしば“心理的”という語を使って、われわれを悩ませるが、これはネットルもいうような“それが主音と感じたときが主音である”（本稿の第20項参照）というのと同じに考えてもよいのであろう。

われわれの考える調性観で未開音楽の主音を考えることはできないということと、未開音楽における主音がやがて和声指向を生む基礎となるということは、また切り離して考えねばなるまい。こ

のことをホルンボステルは重々知りながら、進化論的思考は捨て切れないのである。「あらゆる協和音の理論は、比較音楽学の研究成果を考慮に入れねばならぬという事は私は特に強調したい」というのである。

20 1973年、ボーゼは<未開音楽における調構造 Tonale Strukturen>^(注61)を書いている。これは1953年に書かれた<音楽民族学>^(注45)の中の「音組織と音階」の章の民族音楽研究における旋律構造の調的要素の問題を、さらに発展させたものである。それはエリスやシュトゥンプ以来の「アメリカ、ドイツ、オーストリアの研究者たちのまず第一に問題としたのが、調性と音組織であった」からである。「20世紀の半ばに至ってもなお依然としてこれは民族音楽学における主なテーマなのである」。しかし、その前にまずネトルの調性についての見解をみておきたいと思う。なぜならシュナイダーが、この問題について次のように批判しているからである。

「ザックスがその進化論的見解で、あまりにも不十分な素材で論じたこと (Rise of Music, P.37), それは今日なおネトル (Music in Primitive Culture, P. 47) に受けつがれている。もっとも彼もまた (ザックス同様ほとんど) この理論の実際的根拠を示していない」。ここにシュナイダーに指摘されたネトルの本の47ページ前後をみると次のようである。まず主音をみつけ出す方法として「未開民族の音楽の場合、主音は三つの重要な決定要素を持っており、少なくとも二つは、ある音が主音と呼ばれるために不可欠である。これらの要素とは、他の音に比べて、非常に出現頻度が多いこと。また長さも長いこと。個々の楽節や楽句の最後の位置、歌の終りの位置である。このような点に最もよく合った音が主音である。……この定義に当てはまらない時は、ふつう最後の音が主音と呼ばれる」。(P. 46)。

このような安易な定義では、未開音楽の調性は解決できないであろう。その根拠となる譜例は、都合の良いもののみをあげているように思える。これは次の彼の2音音階の説明でも同様である。

「世界で最も単純な音階は、2音から成るものである。一音しかない歌も若干あるが、こういう歌はたいがい、半ば歌い、半ば語る子供の歌である」。

ここで譜例としている一音のみの歌は、たまたまアメリカインディアンの子供の歌であるが、未開社会の呪術師の朗読などの方に、よほど多くの例がある。しかし、シュナイダーが指摘したのは、おそらく次の点であろう。

「このように単純な音階がみられるのは、世界各地の文明とは絶縁した地域であり、またセイロンのヴェッダ族、東シベリアの種族、カリフォルニアのインディアン、南アメリカのフエゴ島民、ウラルの諸種族においてである。このグループの中では、2音音階の音楽が主である。……2音音階は驚くほど一様である。使われている音程の範囲も非常に限られており、殆んどの場合、下の音に主音がくる」(pp. 47)。

この説明にも、根拠となる資料の限定からくる誤りがみられる。このグループの中においてさえ、2音音階は主ではない。主音を下の音にとるのも、終止音という理論からだろうが疑問が残る。のちにふれるが、ボーゼは、2音の場合は上音を主音としている。

こうしてネトルは、2音音階から7音音階までを説明しながら、次のような推論を下す。

「どのようにして、ある音程の組み合わせが、ある種族に使われるようになったかは、正確にはわからない。私の推測では、いろいろな旋律は、2音から3音……という具合に、徐々に発展していったものであろう」。

この見解をとる者は、他にもハーゾックの＜Wagnall's Standard Dictionary of Folklore and Mythology＞(vol. 2, P. 1041) やザックスの＜Rise of Music＞(P. 37) にみられるとネットルは注を入れている。

こうしてネットルは「旋律」の最後の項で、調性の問題を扱っているのですが、ここに引用する^(注62)。
「ヨーロッパ音楽理論と共通する調性の概念が、未開種族の音楽に存在するかどうか論じなくてはならぬ。音階を定義するのは比較的容易であるが、個々の歌に使われている音楽と、楽曲の全レパートリーの基礎となる音組織を区別するのは難しい。声乐の場合、音組織の明確な概念をつかむのは極度に難しい。各楽器のもつさまざまな調的 tonal 制約の方が、この場合かえって簡単に解明できる」として「研究者たちは、もし未開民族の音楽に、ヨーロッパ音楽のもつ調性と何か似たようなものを、直観的に感じとったら、そこに調性が存在する。もし、ある人が調性を“感じた”ならそれで十分である」という。「感じとらなければ、そこには調性はないのだ。“調性 tonality”という多く使われ、また誤って使われている語のかわりに、“調組織 tonal organisation”という言い方をしたい。……この調組織は、種々さまざまな関係、頻度、連結の秩序その他を表にして、定式化される。このようなプロセスで、音の重要度、音程（旋律や音階）の重要度、また繰り返し使われる諸定式 formulas やモチーフの重要度を知ることができる。ひとつの曲の調組織についての簡単な記述は主音を示すし、この主音が曲の中で変化するかどうか（転調）、他の重要な音の機能が一時的にせよ主音となるかどうか、何か特別な関係や他の特徴的な進行があるかどうかを示してくれるのである」。調についてはネットルも持て余し気味で、名称の変更をいいたす始末だが、ヨーロッパ的調性感から、あると思えばあり、ないと思えばないというのは、いささか非科学的考え方ではあるまいか。

21 ではネットルを批判したシュナイダーは、いったいどんな考え方をしたのか。1903年生まれの彼の民族音楽に対する取組みは古い。名著といわれた＜Geschichte der Mehrstimmigkeit＞の第1巻＜Naturvölker＞が出されたのは1934年であり、戦後内容を改めた＜The New Oxford History of Music＞の第1巻（1957）で「Primitive Music」を書いたのも彼である。ここで彼は、名称変更の時期にあって、いち早く、明確な民族音楽学の路線を打ち出しているのである。イタリアの代表的音楽事典である＜Enciclopedia della Musica II＞（1964）で民族音楽学の大項目を書いているのも彼で、ドイツのこれも代表的な音楽事典 MGG では、「音組織」と「調性」の項を、第13巻（1966）に書いている。その「音組織」^(注63)の冒頭で彼はこういう。

「この音組織の基本的な考え方は調性の項目にある」として、この両者の離れがたい関連にふれ狭音程から広音程へと広がる譜例一覧表をのせているが、「この一連のものは、決して音楽の発展系列を示すものではない」と断っている。そして、音域の狭い狭音程組織（彼は音組織 Tonsystem の代わりに、音程組織 Intervallsystem の用語を主張する）は、決して未開文化のための基準にはな

らぬことを強調する。またヘルムホルツやシュトゥンプ、ホルンボステルに支持された5度循環説の考え方が「シュナイダーによっても引きつがれたが、1956年の<Entwicklung der Tonsysteme> (P. 207) と、1958年の<Lehrbuch der Völkerkunde> (P. 91) によって、より大きな音階の形成に際して決定的に重要になるのは、強弱法 Dynamik と旋律型 Melodienmodells の概念である」と自ら新しい考え方をし、「過去の学派の誤ちは、組織の成立問題を、音組織内部の機能に関する構造と混同させた点にある」(注64)と述べている。

さて問題をもうひとつの、MGG にシュナイダーが書いた「調性」(注65)に移そう。彼が書いているのは、この項の最初の「調性の起源と展開の問題」で、定義はこうである。

「調構造 tonaler Strukturen の起源と展開は、もちろんまず声楽の分野にみられる。まずごく弱くしか結合していない単純な調構造から、固定した表現の中で次第に結晶してくる比較的多面的な機能関係に対する一定の感情が作り出される。このような基礎的な組織は、そのつど用いられる音の間の関係を作る非常にさまざまな方法によっている。この音の関係の数、種類、分立的 Hierarchie 組織、安定性は、文化によって変化するだけでなく、音楽の種類や演奏法によっても変化する」。それがどのように展開してゆくかを次のようにいう。

「未開種族の音楽では、しばしば Intonation (音声の調子の上げ下げや起伏、以下イントネーションと英語読みにする) は、歌が進行してゆく中で、最終的に明確になる。イントネーションは、始めはだんだんと歌うことで得られる。……だが、常にこれが繰り返されるところから、でたらめな音の結びつきではなく、独得な音の結びつきと認められるようになる。基礎的な調構造の成立は、演奏の強弱法 Dynamik と不可分に結びついている。朗唱 Recitativ の歌唱は、調性の可能性の初歩的形態をなかなか脱しえないが、歌うような Cantabile 形式は、最初から比較的多くの、さまざまな調関係を発展させる」。

しかし、それが、同じように未開だからといって、同じような発展系列は示さない。ヴェッダ族やフエゴ島民のように、4度枠をほとんど越えない狭音程で演奏するのもあれば、ブッシュマンやピグミー、メラネシアでは、広音程で歌うし、所によっては裏声で歌ったりする。「音の数は未開的文化において、すでに非常に強く変化するので、音が増加するからといって、進んでいるとはいえないのである」。

最初の定義のところで述べられた“単純な音の構造から、機能的な一定の感情が生まれる”ということは、また「音組織」「調性」の関係でもある。音の構造は、旋律の素材から取り出してみる限りは、協和音関係によって制限されることは決してない。「第一にある旋律の機能上の進行を決定する音程は、ほとんど2度、3度、6度、7度であり、それらの音程は音の分化の原始的な担い手である。他方、比較的高度に発達した文化においても、ある旋律内に協和音程を用いることは、大抵機能融合 Funktionsverschmelzung を推論させる。3度と7度(重4度)は、無論この二つのカテゴリーの境界線上にある」。

音組織においては、音程の数が問題となるが、調性では、その音の関係は制約されねばならない。「音程の数によって音組織を決定するのは、今日では一般的な慣例であるが、少なくとも重要な

は、枠音の間隔を考えることと、その枠内の音の分化的構成である。例えば、4音組織は、オクターブ、あるいはそれ以上拡大されるが、同様に、3度の音域に制限される。重要なのは、それを越えると他の音はその枠内に含まれた音に対する反復としてみなされるというような、そんな枠の確立である」。

しかし、「素材的には、7つの音を持つ音階が生まれても、構造的には二つの4音系列」なのであって、未開音楽において「Tetratonik がごくまれに現われても、総体的に適用されないならば4音の音組織について語ることは不可能である」。

では未開の音楽には何ら規準がないか、といえば、そうはいえぬという。「音組織の初めにおいては、調的には、ただ部分的にしか安定していない構造か、あるいはそれだけでまったく完成した構造であるか」という概念を“止むなく承認”せざるを得ないだろうとするのである。なぜなら、3度の歌でも、2度の歌でも、時には大きくなったり、時には小さくなったりするのは、演奏における強弱法 *Dynamik* によるからである。「確固とした音組織は、音程が楽器で最終的に決められるような所で初めて生じるのである。しかし、そのような楽器による調律は、大抵は音楽的視点から大きく左右されるのではなく、自然に与えられた音楽現象を、あとから合理化する」ものなのである。

こうしてシュナイダーは“音の構造は旋律の素材から取り出す限りは、協和音関係によって制限されることはない”として、ホルンボステルの“音が拡大すると調性と和声音楽の概念が得られる”という考えを更に進めて、音を拡大するよりは、むしろ分化する中で音構造の素材を拾いあげ、機能としての調性に重点をみるのである。

22 1906年生まれのボーゼは、シュナイダーと並んでドイツを代表する民族音楽学者である。彼が主幹として1963年に出した<*Jahrbuch für musikalische Volks- u- Völkerkunde*>は、1973年の第7巻まで続いたが、彼自身の論文は第7巻に書いた「*Tonale Strukturen in primitiver Musik*」のみである。この号には同時にホルンボステルの「*Geburt und Kindheit der Musik*」(1928)も転載されている。いうまでもなく、シュナイダーもボーゼも、ホルンボステルとは師弟関係にある。ここでホルンボステルは次のようなことをいっている。

「すべての人間の旋律の調的 *tonal* な形態は、本質的基盤としてある主音 *Tonika* の存在を示し、音の動きはその主音をめぐって往復運動をする。つまり、音の動きはその主音から出発し、そこに戻り、あるいはそこを目指す。しかし、その運動は同時に、緊張と弛緩の法則によって交替し、常にリズムカルに形づくられる。このモチーフの形を支配している同じ法則が、節 *Verszeile* の形をも形成している。最初のモチーフから第二のモチーフが必然的にその補足として成長する。……もちろん、未開的な音楽では、この形は非常に僅かな音域、しばしば3度音程領域において、2音か3音に限られ、モチーフとそこから生じた節も、一時的なもので非常に狭い」^(注66)。そして、この旋律の形の狭さは「精神生活の初期の発展段階にとって、一般的な特徴である意識の狭さによる」とする。

ボーゼもまた、この理論を受けついで、独自の理論を展開する。

「生まれたての赤ん坊の最初の叫び声は、それ自体は旋律的なものを持っておらず、また調的形態もリズム形態も知らないのに……しばらくすると、高いアクセントのある音と、低いアクセントのない音との、短いモチーフの連続のようなものが生じる。その際に高い音の度の方が、低い音の度よりもさらにひんぱんに同じ振動状態になるのに気づく。高音から低音への移行もまた大抵グリッサンドである。これと同様に、呼び声がこの2音の間隔から成っている類似の関係をみる」というところから、未開社会の音楽を考えてゆくのである。

「未開的な種族の音楽、特に歌において、われわれはこれと似たものを見出す。セイロンのヴェッダ族やフエゴ島人、ニューギニアのパプア族、あるいは他の僅かな未開種族には、二つの度のみで足りるような旋律がある。間隔は大抵2度である。しかし、旋律モチーフは、呼び声や幼児の叫びのように、二つの単純な音の連続ではない。二つの度のうちの 하나가、第二の音が加わる前に、いくつも同度で繰り返されるといった複雑なものである。そして2度の歩みは下方に向けられる。その際、上音にアクセントが置かれ、緊張し、強調され、下音はアクセントがなく、弛緩され、弱いイントネーションとなり、大抵は振動数においても変わりやすい。上音がより重要なのであり、この調構造では、上音が主音で、下音は副次音 Nebenton の役割りを果たす」^(注67)。前述のネットルの“2音においては下音が主音である”というのとはまったく反対である。

このボーゼの理論はすでに何べんも主張されてきたことである。二つの音の旋律の関係は、ふつう2音程で「上の音は不動で、下のアクセントのない音は不定である。このモチーフは、緊張と弛緩、高と低、明と暗、強と弱の対立を通して特色づけられる。この第二の音は副次音 Nebenton であり、最初の音は主音である。音の素材が二つの音からなり、しかもそのうちの一つだけが調的に固定されているような、小さなモチーフの繰り返して成りたつ歌は、現在でも未開の種族にみられる。繰り返しの際、モチーフは常に変化させられる。この変化は不規則で、歌詞の連続的な変化に対応する。この一つか二つの音の旋律は、すべてのその後の旋律の型の萌芽 Keimzelle となる。旋律は下方へと拡張する。その際に、萌芽となるモチーフの副次音が、今度は二番目のモチーフの主音となる。最初は副次音として不定であった音が、それによって調的に固定されるのである。これによって、最初主音であった上音も意味が変わってくる。二番目の音への重点移動によって、それまでの主音は導音の役割りを果たすことになる」。こうして2音が3音になり、次に三番目のモチーフが形成されるときは、今度は下降ではなく、上昇してそれまでの中間の音に戻るのである。3音の中の真中の音は、こうしてモチーフの中心となり、他の上音と下音は属音関係となる。「最も古い未開文化の旋律は、この構造や3音の範囲を出ないのである」。

もし、それよりもいくらか高い未開文化、たとえばアメリカインディアンやパプア族のような場合には、三番目のモチーフは復帰しないで下降を続ける。そのたびに、前の主音は導音となってゆく。それが下限に達したときは、再び上から“階段モチーフ”が始まるので、この上方飛躍は、モチーフの中の任意の場で起こるのであり、普通はオクターブに上昇する。「歌い手はモチーフの飛躍を、飛躍とは感じない。それは同じものに思えるのである。したがって、階段の継続は限りなく続くのである。

この音域の広い、緊張の続く旋律は、しかし依然として、なお2音モチーフを根幹としている。だがオクターブの飛躍が旋律の歩みとして意識された時から、新たな旋律のタイプが生まれる。オクターブは、今や枠となり、両端の音は、枠音程を果たす音の歩みに関連し始める。最初の萌芽であったモチーフは、今度は構造の核にもなるのである。それでもって始まり、それでもって終るところの二つの音は、最初の秩序の主音であり、構造の端にある音は、第二の秩序の主音となる。この四つの音は、旋律をオクターブの枠の中に固定 *Einspannung* するのに、すでに効果的にみられた和音の原則の影響下に、互いに和音の関係に入る」(注68)。

この場合のオクターブは、やはり2音モチーフを通して二等分される。このモチーフは、大抵2度音程なので、二つの中間音のそれぞれは、端の音に対して4度音程—5度音程の関係になる。この音階では、オクターブと端の音から遠い中間音のみが固定した音程であって、その中に充実された音の歩みは、固定してはいないのである。こうしてボーゼは三つの原則を見出した。

第1の原則は、下方への動きで2度音程の歩みがつなぎ合わされること(間隔の原則)。第2の原則は、枠音程と中心音を和音にする傾向(協和音の原則)。第3は、下方への歩みの拡大である。この第3は拡大の原則といってもよいのだろうが、ただ「もう一つの第4の形態原則である和声法の原則が作用するということだけが違うのである」。

この1953年の<Atlantisbuch der Musik>は再版で、すでに1934年の初版で主張された説とまったく同じで、以来一貫して彼の立場は変わっていないのである。そして、前述の1973年の<未開音楽における調構造>においても、やはり同じ論法をとっているのである。そして、その論法の上で次のような総括がなされている(注69)。

「未開音楽のかなり広範囲に及ぶ素材の収集は、それぞれこれまで常に、その素材のうちただ一つの一定の旋律型の支配を、それと同時にただ一つの調構造を認めることはできないということを示している。あらゆるこれまで調査され、あるいは採譜の公表によって、またはレコードで手に入れやすくなった未開民族の音楽様式のレパートリーは、繰り返し、さまざまな旋律形態原理や調構造の出現を示している。より古く、より素朴なものと並んで、常により新しく、より発展した形式や調のタイプもあるのである。

しかし、これは当然、調性的秩序のタイプを、一定の民族学的あるいは人類学的グループに割り当てるというあらゆる試みを困難にする。さらに、同じ音列 *Tonfolge* のあらゆる調構造は、同じ旋律形態をまったく前提とはしない。同じ数の音は、さまざまな様式にはめ込まれ得る。つまり採譜可能ということにおける一致は、実際の現象の一致を意味しない。……ただ未開的構造の形式の類似性だけから、他の情況証拠もなく、文化の類縁性や歴史的関係を推定することはできないのである。

したがって、特にヨーロッパの事態と非ヨーロッパの比較は、最大の注意が必要だ。ヴィオラは原始的な未開種族の旋律と、ヨーロッパの同種のものを対照させようと試み、しばしばメロスや形式構成、音階基礎において、驚くほどの類似性を示した。しかし、いずれにしてもこのような一致から、文化的あるいは歴史的関連を推定してはならないのだ」。

そしてボーゼはこの論文の最後で、原始的な旋法も調的關係組織を發展させることを再認識しながら「しかし、このような音階化は、音組織のようにメロスが、作られる材料ではなく、自由に作られた旋律形式からなる土台である」として、ホルンボステルの前述した“音階は旋律が従うべき基準ではなく、われわれが豊富な旋律の出現形式において、永続的なものとして体験する経験的な法則なのである”という言葉を用いて終っているのである。

シュナイダーもボーゼもホルンボステル門下である。師がやらなかったフィールド・ワークを、この2人は戦前に多くなしとげた。時代が進んで比較音楽学から民族音楽学となっても、この2人のフィールド・ワークから引き出した理論には変わりはない（多少の訂正はあるにせよ）。師のホルンボステルが、音楽以外の民族学的分野は民族学者にまかせるべきだ、としたのに対し、この2人は、音の背景にある民族学を決して無視しなかった。だからボーゼも「調性の基礎となっている旋律でさえ、ただそれだけでは文化関係のための基準にはならないのだ。というのも歌は、旋律以上のもので、他の条件をさしおいても、歌詞や社会的あるいは宗教的作用も持っているのである。音楽文化の複雑な総体のみが比較され得るのである^(注70)」というのである。

音楽理論派というべき人たちも、決して民族学あるいは人類学的立場を無視しているのではない。

23 アメリカの民族音楽学の代表者のひとりであるコリンスキは、1901年のワルシャワ生まれで、1926年から33年にかけてホルンボステルの助手を務め、サモア、アフリカのフィールドワークを経て、1938—51年ブリュッセル、以後アメリカに渡っているから、シュナイダーやボーゼの同門といえる。彼もまた音楽理論派のひとりとみなされ、人類学派には絶えず鋭い批判を投げつけている。ただシュナイダーやボーゼがドイツにがんばって、ホルンボステルの遺志を受けついでいるのに対し、アメリカを本拠としたせいか、孤軍奮闘の形で独自な見解を示している。彼の考え方を見てみよう。まず1957年の彼の＜民族音楽学、その課題と方法＞^(注8)で、彼がどのような点に焦点をあてたか。ここで彼はそれまでの民族音楽研究の評価から始めている。

「エリスは、今なお民族音楽学の方法に対して本質的な貢献をなしているセント法を用いて、使用されている音程や音階を決定し、次のような最終結論に達した。“音階は一つだけではないし、自然的なものでもない。またヘルムホルツが見事に算出した楽音の構造法則に、必ずしも基づくものではない。非常に多様で人為的な、また極めて気まぐれなものなのである”（1885, P. 516）。この発見は、非ヨーロッパ音楽に関するフォノグラム資料による採譜と分析の最初の成果と相まって、ヨーロッパ音楽と非ヨーロッパ音楽の間に存在する相違を過度に強調して、民族上の関係や文化的な接触によるのではない多くの集中的傾向を過小評価したり、否定さえする風潮を比較音楽学に生ぜしめた。この対照的なアプローチの最もすぐれた主導者のひとりがホルンボステルである。彼に従えば、中世以後のヨーロッパ音楽は、多分に非ヨーロッパ音楽と正反対なのである。その一つが旋律進行の全体的な方向に関してであるが、ヨーロッパ音楽は基本的に上昇傾向を有し、非ヨーロッパ音楽は基本的に下降傾向を持つと考えた。……この考え方は、現在に至るまで広く追隨されてきた^(注71)」。

このホルンボステルの理論は、間違っているのか、また正しいのか。コリンスキは、これを多くの

譜例によって、次のように述べている。「全音域における最初と最後の音の位置間の関連を示す方式によって測ることができる」として「全音域を100度に分ち、水準式は全音域の100分のいくつかで表わす」。たとえば、アフリカのダオメー音楽では、水準式は $59^{\circ} : 26^{\circ}$ となり、ここでは 33° 下がる水準推移を構成するという。二つの数値は、最初と最後の旋律水準を指しているのである。ところが、さまざまな国を含む数千のヨーロッパ民謡にこの方法を使った結果、旋律進行が基本的に上昇するという主張は通らなかった。平均の水準式は $38^{\circ} : 26^{\circ}$ で、 12° 下降しているのである。こうして、上昇と下降は必ずしも、ヨーロッパと非ヨーロッパの特色ではないことを指摘する。

「旋律進行の全体的方向のみならず、実際の構造でもまた、ヨーロッパと非ヨーロッパ音楽の間には、必然的な両極性はいりえない」とする。「ホルンボステルは旋律様式を四つの型、すなわち幅の狭い旋律、階段状の旋律、ファンファーレ状の旋律、模倣的な旋律に分けた。しかし、この分類は、分類というよりは、旋律構造の大部分を考慮せずに、二、三の容易に認識できる様式について述べているにすぎない。私自身に関しても、単純な2音間から最も複雑な構造までの詳細な分析方法を試みてきた」(The Structure of Melodic Movement, 1956)。

さらに5音音階(半音を含まぬ)についての問題がある。「ホルンボステルの考えによれば、アフリカ黒人やアメリカ・インディアンの歌の5音様式は、その起源や意味において、ヨーロッパの5音様式とまったく対立する。たとえば、スコットランドの5音音階は、一連の5度音程関係を通して互いに関連のある音程から構成されている。これに反して、アメリカ黒人の歌では、二つの基本的に異なる音程がみられる。すなわち、二つに重ねられた4度が枠を形成するが、これらの4度のどちらかは中間の音程によって橋渡しをされている。というのは、4度という相当の大きさのために、その音程が実際の音程として使われるためには不適當になってしまっているからである。その場合、中間的な音程は、構造的に重要なものではなく、その大きさは不定である」(Hornbostel: African Negro Music, 1928)。

これに対するコリンスキの批判は次のようである。「ホルンボステルの仮説は、とりわけ何千もの黒人やインディアンの歌の構造と完全に矛盾している。そこでは、短3度や長2度が本質的な音程を成しているばかりでなく、4度の中に置かれた音は、単に橋渡しの機能を持つにすぎないどころか、しばしば実際の音の中心となるのである」。

コリンスキは、このようにホルンボステルの理論を批判したが、なぜか、といえば、「その理由は、世界中の地域の住民の音楽言語の間には、現実的なつながりがあるということの重要性を強調したかったからである。……したがって、このつながりが、文化的な接触や民族上の関係についての、民族音楽学的な理論の有効性を評価する上で、本質的要因となって然るべきであろう」と結論するのである。

コリンスキがこの「民族音楽学、その課題と方法」を発表した10年後に、同じアメリカの民族音楽学会の機関誌である<Ethnomusicology>誌に「民族音楽学における最近の傾向^(注72)」を書いた。これは、いわゆる音楽理論派からの人類学派に対する激烈な挑戦状であり、コリンスキの面目躍如たるものがあるが、これは次の章の「人類学派のアプローチ」でふれることにする。しかし、ここ

で人類学を批判するためには、当然音楽理論派の（特に彼自身の）考え方がどんなものであるかを明確にしなければならないので、この点についてふれておこう。

まず彼は「昔から自然は最高の可能性を持った一つの旋律楽器を人間に与えた」として歌うことについてふれる。「人間の声が、その音域の自然的な限界の中で事実上無数の音高を等しく容易に作り出す事が可能であるために、われわれは次のように重大な問題に直面した。①どうして、歌い手はこの音高の連続から一定の音を選び出し、それを首尾一貫した構造に体系づけるのであろうか。②なぜ、音構造の類似した様式が、遠く隔った地域や著しく対照的な文化に見いだされるのであろうか。……この質問に答える前に、まず人間の耳が識別できる音の主要な特性に関する一般的概念を再検討することが必要であると思われる。一般にこれらの属性には、音高、音の大きさ、音質、またしばしば振幅や波形も含まれると考えられている。音の大きさや音質は、種族の歌においては決定的なものでないとするれば、決定因となるのは、音高という唯一の属性であろう。……音程は専らその大きさによって定義、測定、分類されねばならない。それゆえ、一定の音程を明確な実体として具体化することはできないであろう」。

こうして彼はティント tint（陰影）という新造語を用意して解明しようとする。「たとえば、ティントCはあらゆるC族に共通した特性であり、ティントDはあらゆるD族に共通した特性ということになる。従来 of トーン tone は不明確な用語だから、このティントを使おうというのである。

「たとえば、5音音階は五つの音高というよりは、むしろ五つのティントの組み合わせで特徴づけられる。……これはヨーロッパの12音体系が、12の音高ではなく、12のティントを含むのと同じである」とする。

このようにコリンスキは、このティント理論を、詳細に論じているが、一言でいえば、自分の旋律構造の分析法を、5度圏から派生した音高の等級設置に関連づけられた音階（または歌の調）における音の高さの数の上に築きあげたもので、348の構造タイプを作って、音楽文化に当てはめようとするものである。5度圏を取り上げたのは、「中世以降の理論家たちが、いわゆる“自然”原理を支持して“5度”原理を徐々に放棄したが、われわれの音組織が究極的に基づいているのは中世の5度概念なのである。このことは、過去数世紀の二元的な長・短調原理が、自然に是認されたのではなく、直接的、間接的にティント関係に由来する音構成のおびただしい可能性の一つを表わしているに過ぎないことを意味している。教会旋法のみでなく、長・短音階をも生じさせたのは、7音音階型の七つのティント集合体FCGDAEBであり」として、「文化上の由来する音構造の多様化に関する意義深い徹底的な研究を可能にするのは、ティントという聴覚上の属性の性質を知る事である^(注73)」と結語している。

コリンスキは、この提唱の他にも、1965年の<Ethnomusicology 9>の「The General Direction of Melodic Movement」で、複雑な量化システムで、ある作品の上昇と下降を証明する研究を発表しているが、独創的である点は注目されるが、あまりに分析が繁雑すぎて広く理解されるには至らないようである。ボワレスとナティエの<民族音楽学に関する批判小史>^(注17)(1977)でも、彼の理論に「心を惹きつけられるものがある」としながらも、「彼の方法はアメリカでは、大変良く知ら

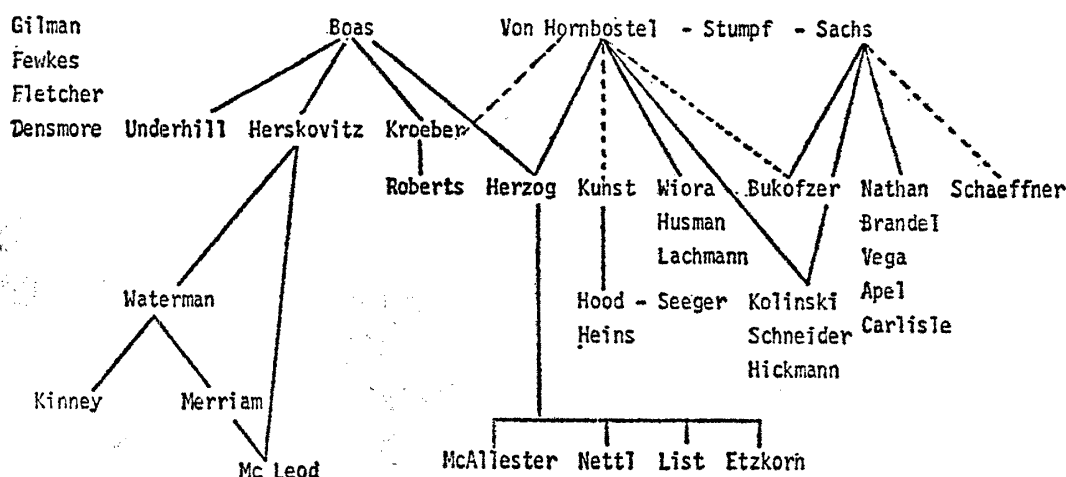
れているが、彼自身と何人かの弟子を除いては、ほとんど使用されたことがない。おそらく、それは彼の論説の大部分が方法論の説明からなっているのと、彼が自己の手段を作りあげるために利用したと断言している多数の旋律に関する彼のシステムの有効性を証明する大きく、かつ決定的な比較研究を、現在まで公にしていなかったためであろう。彼の方法は、それによって世界のすべての方法論に適合されるという希望の下に、先験的に定義することが、特に難しいのである。多くの音楽資料の中で観察された特色を頼りに練り上げつつ、特に様式論的視角から、ある特定の音楽文化の記述に専念しようとするアメリカの民族音楽学者にあっては偶然のことではない」と指摘し、ティント法については、「この方法はヨーロッパのシステムとは異なる音程を持ち、音階が半音階システムに適合させられない文化においては利用できない(注74)」と手きびしい批判をしている。

V 人類学派のアプローチ

24 ボワレスとナティエは「民族音楽学に関する批判小史」でまず次のようにいっている。「民族音楽学において“学派”について語ることはかなり困難である。“流れ”あるいは“傾向”という言葉のほうがより適当であろう(注75)」。

にも拘らず、“ベルリン学派”とか“アメリカ学派”という言葉はよく使われるし、また甚だ便利な点があるのである。なぜなら、ホルンボステル以来の音楽理論派の伝統は、ドイツに根強く残っているし、人類学的側面はアメリカにおける伝統となっているからである。「批判小史」も「現在は人類学的見地が民族音楽学の分野に深く浸透したが、この二つのタイプの記述が単に並列されたままになっていることがあまりにも多い。民族音楽学の特殊性は、おそらくこの二つのアプローチの総合という点に基く」というのであるが、現実はなかなか理想通りにはいかぬのである。

ここでまず、この<批判小史>にあげられているドイツとアメリカにおける流派の系統図をあげておこう。



この一覧表でも解るように、これまでふれてきたクンスト、フッド、ラハマン、シーガー、コリンスキ、シュナイダーらが、ベルリン学派の系統であるのに対して、これからふれようとするミリ

アム、マクラウドらは、人類学者ボアズ以来のアメリカ学派の系統を引いている。この点について、「批判小史」は次のように述べている。

「ベルリン学派の仕事を、民族音楽学のアメリカにおける方向と区別するのを理解するためには、その影響が同時に直接的にせよ、間接的にせよ、人類学者ボアズ Franz Boas にさかのぼる必要がある。彼自身著作の中で、各文化間の通訳的存在である音楽と踊りの重要性を認めている。彼の古典的名著＜中央エスキモー＞（1888）では、付録の中にイヌイト族の音楽文化について、入手可能な最古の一つである採譜を提示している。また、文学、音楽、踊りについての＜原始芸術＞（1927）の最終章で、歌の人類学的内容の重要性およびヨーロッパの分類が分けてしまう傾向のある芸術活動の諸分野間の緊密な関連を力説している」。

このボアズを起点として、アメリカにおける人類学は、民族音楽学の中に浸透してゆくのだが、民族学と音楽学をはっきりと並列して、同等なものとして扱ったのは、マッカリスター David McAllester（1916～）である。

「彼が＜反対方法の音楽 Enemy Way Music＞（1954）で最初に導入した一種のモノグラフィーは、多くの研究者のモデルとなった。すなわち、第一部は音楽的事象に関する民族学を記述し、第二部はその音楽の採譜と分析にあてたのである。初めてアメリカにおける研究が、広がりのある人類学的資料と音楽学的研究を結びつけようとしたのである。ここに民族音楽学の決定的な一歩が記されたのである」^{（注76）}。

この路線はその後どのように展開したか。このことについて「批判小史」の共著者のひとりであるナティエ（この最後の章「人類学的アプローチ／言語学的アプローチ」は、特に言語学的関心をもつナティエの筆であると思われる）は、次のように述べている。

「さて気がつくことは、民族音楽学を構成している二本の柱、すなわち人類学と音楽学との間の関係が、満足すべき方法で確立されるにはほど遠かったということである。……これからの民族音楽学は、パイオニアたるマッカリスターの仕事を手本としてきた民族学的記述と音楽学的記述の単なる並列に帰すべきなのであろうか？ ブラッキングの著書（1975）に対する最近の批評の中で、フェルド Steve Feld は次のように言うのである。“音楽学者が人間を知らないとするれば、人類学者は音を知らない”。

ここでミリアムが人類学者として、どのように音楽的アプローチをしているかをみてみよう。

“私は次のように考える。すなわち、民族音楽学の歴史においては、物それ自体として考えられた音楽的音に対して、不当に重要さと権威をもってきた。これまでは、人間の特殊な集団により作り出された音が、固有の原則と秩序に従って動き、互いに連結し合う各部分が作り出す現象とみなされてきたのである。われわれはそれらの音を、あたかも静止的、共時的な表現において構造的なシステムを形成しているかのように見てきた。そして分析を音組織の起源である人間の行動への何らの参照もせずに行おうと試みた」（The Purposs of Ethnomusicology, 7-3, P. 209-13, 1963）”。この言葉を引用してマクラウドはこう批判している。

“私の意見では、この断定は正しくない。これはまさに今まで行われなかったことなのである。音

楽は分析など決してなされたことはなかった。適切な言い分けをすれば、それはその各部分のあるものを取り上げて、主観的に記述されてきたのである”(Some Techniques of Analysis for Non-Western Music, P. 31, 1966)。

おそらくマクラウドは、現在では彼女の言葉の最後の部分に微妙なニュアンスをつけることだろうが、1960年代以前の民族音楽学的分析が、内在的であるためには体系的（われわれは構造的とは言わない）でないのは確かなことである」(注77)。

こうナティエは人類学内の異なった意見から問題を提出している。次に人類学派の中心とみなされる（といって悪ければ、最も発言の多い）ミリアムと、それに対するマクラウド、それに活発な発言をするブラッキングらの考え方を取りあげて、問題がどこにあるかを考えてみたい。

25 前項の「批判小史」の「音楽の人類学」の章で「ミリアムの名はまちがいなく、今や20歳近くになった民族音楽学のこの傾向に結びつけられる」といったのも、ミリアムの同名の書が1964年に出されているからだが、この3年後に出された彼の＜Ethnology of Flathead Indians＞(1967)についてはこう評している。

「この中で彼は、コリンスキの方法のあるものを使用することによって研究を始めている。コリンスキの手法に、ミリアムは上昇音程と下降音程に関する統計学的研究と記述的特色を加えた。

この分析は、ハーゾックやネットルの、より印象的な性格づけと比較することができる。しかし、彼は次のように結論している（P. 330）。すなわち、彼の研究の結果は、“フラットヘッド族と、他のインディアン集団のそれとを区別しているものを定義づけることは不可能”なのである。ミリアムのかかえる難問は、音楽における統計学的研究の中では常に見られることである。音楽を細かく計算することによって、意味するところの相互関係を崩壊し、小断片に碎いてしまうので、それに比べると、目的とするところはあまりにも広大すぎるのである」(注78)。

ホルンボステルは、前述したように、民族音楽研究を音楽面にしぼって、民族学的側面は民族学者にまかせた。これはむしろ賢明なことであったといえるかもしれない。たとえば、コリンスキは、アフリカの黒人文化の残存についての研究でハースコヴィツと共同して見事な成果を収めている。民族学者は、また音楽面では、民族音楽学者の手を借りねばならず、またそれによって、このような大きな成果をあげることもできる。ミリアムがフラットヘッド族で調査したのも、第1部は民族学的研究というよりも（この第1部の題名は“民族誌 Ethnography”となっている）、音楽行為に関する記述で、これは当り前のことである。そして、第2部で入念な採譜と分析を行っているのである。“音楽事象に関する民族学”と“採譜と分析”というマッカリスターのパターンは忠実に守られているのであり、特に人類学的側面を強調しているわけではないのである。

ただ冒頭の次のような文が、彼の人類学的立場を表明している。

「あらゆる民族は、どんな文化に属していても、自分たちの音楽を、自らの信念、経験、活動の全体との関わりの中に確かに位置づけることが出来るにちがいない。なぜなら、そのような結びつきなくしては、音楽は存在し得ないからである。このことは、どんな音楽体系とも結びつく理論というものがあるはずであることを意味する。それは必ずしも音構造 structure of musical sound の理

論ではなく（たとえ、こういう理論も存在するのだとしても）、むしろ、音楽とは何か、何をなすのか、人間が行動する自然の、文化の、あらゆる環境と音楽はいかにして統合するのか、という理論なのである」^{〔注79〕}。

ではこの理論がこの著書でどのように現われたかといえば、フラットヘッド族の環境と音楽は並列されているのみで、環境と音楽の統合ということが実証されているわけではない。

このミリアムのフラットヘッド族の研究の10年前にも、彼は同じアメリカ・インディアンのフィールド・ワークを1954年にやり、1957年に＜ワショー族、ペヨート族の歌＞として発表している^{〔注80〕}。ここでは彼のまったく音楽中心の取り組みがみられる。ワショー族におけるペヨート主義Peyotism（ペヨート族の固有の風習を守ろうとする新しい狂熱的な宗教運動）の歌を採集、分析したもので、まだ統計的な分析はみられず、音組織や演奏法、テンポ、歌詞などについて、採集した歌の比較をやっている。その結果は「歌い方に関しては、ペヨート族の方法は、一般のアメリカ・インディアンにみられる特徴と同様に、緊張感を欠くものであり、この点でワショー族の歌は、このペヨート族のとる方法に従っている」というような類似点をいくつか出している。民族誌の部分では、最初にペヨート主義の興亡の歴史をのせているだけで、音楽例との関連は少ない。

このワショー族については、マッカリスターが1949年にすでに行った調査記録があり、それと比較した結論も最後に述べられている。

「私の検討した歌と、マッカリスターの分析したワショー族の歌を比較すると、まったく対照的にちがっており、いささか混乱を免れえない」として、その対照点を述べているのだが、まだここにはミリアムの主張する人類学的理論はうかがえない。

その後、彼はアフリカにフィールド・ワークして＜Congo: Background of Conflict＞（1961）を発表した。1951年と58年に、当時ベルギー領であったコンゴと、ルアンダ、ウルンディの調査、それに1959年から翌年にかけてのコンゴ民主共和国となった過程での結果であろうと思われる。私は未見なので何ともいえないが、この論文の3年後に、良かれ悪しかれ大きな反響を呼ぶことになる＜音楽の人類学＞が現われるのである。

しかし、その前に、ミリアムが「ワショー族」と同じ1957年に書いた＜Yovu Songs from Ruanda＞へのコリンスキの批判が、1967年の「民族音楽学の最近の傾向」に現われているので、それを引用してみたい。ここでの問題は、ミリアムの「何が楽音あるいは非楽音とみなされるかが、どのような社会にあっても音楽の性格を決定する」という発言に対する反論である。

「自らの命題を裏書きするため、ミリアムはバソンギーによる民族的評価について論じている。この部族は、ミリアムが民俗学や民族音楽学の諸問題に関して、その主要な野外調査を行った部族の一つである。“満足していれば歌い、怒っていれば騒々しい音を立てる”というような格言の解釈や“詳細な質問と観察”の結果として、ミリアムはバソンギーでの研究で、騒音と音楽に関して次のような三つの“理論”に達した。

“まず最初に、バソンギーにとって音楽とは常に人間を含んでいる。……小鳥の鳴き声を、彼らは決して音楽とはみていないのだ。……第二の要点は、このような音楽は常に組織づけられていなか

ればならないという事である。……第三の規準は、……音楽であるためには、音は極く小さな調子のよい連続性を持たなければならないということである”。このバソングー“理論”は、音楽に関する極めて広い定義を含んでいるという点で非常に興味深い。その“理論”においては、音楽とは調子よく組織された人間による創造物であると事実上述べられている。しかしながら、この民族的評価が一体どの点においてバソングーの音楽に関する採譜や構造分析について有用性をもちうるのか見いだそうとしても途方にくれるのである。

同じ問題は、音楽の民族的評価に関して、ミリアムが提出した他の多くのデータについても生じる。それらのデータは、せいぜい、音楽上の構成について本質的というよりは、むしろ付属的な情報を提供する程度であろう。この結果、分析的評価に対する民族的評価の卓越性について、ミリアムの主張が正しいのは、本質的に人類学的関心事についてだけであって、本質的に音楽学的な関心についてではないということがわかる。そして、この二分法のために“民族音楽学の二重的性格は、この学問に関しまったくの実事である”というミリアムの基本的な前提の意味は再検討されねばならないのである。……人類学者にとって限定的で非本質的かつ技術的にみえる音楽的面が、音楽学者にとって広範で意義深い重要性を持つこともあるということを、ミリアムは理解していない」〔注72〕。

さて、問題をミリアムの＜音楽の人類学＞（1964）〔注81〕に移してみよう。ポワレスとナティエの「批判小史」によれば、この本は次のように説明されている（P. 42）。

「彼のまさに＜音楽の人類学＞と題された書は、おそらく民族音楽学に対して、＜フラットヘッド族の民族音楽学＞とは別の重要な貢献をなしている。この著書は、単にミリアムだけでなく、他の多くの研究者の思想を集めている。そしてこの題名で、彼は一つの便利な総合を表現している。この本の中には、ハースコヴィツに及ぼしたボアズの影響を見ることができるように思える。ハースコヴィツ（1895～1963）とウォーターマン Richard Waterman（1914～74）は共にミリアムの師であり友人でもあった。この本は実地の研究記述よりも、可能な一つの方法論の方をほのめかしているという意味で、音楽への人類学的アプローチにより提起された問題に対する真の解答を与えてはいない。しかし、いくつかの挑戦的問題を、民族音楽学者が将来その答えを見いだすという希望を持ちつつ集めているのである。要するに、観察に必要な軸をいくつか集めているのである。すなわち、物質的な音楽文化、楽器とそれが人々の中で意味しているものとの関係、歌の歌詞、原住民の音楽のカテゴリー、音楽家の養成と役割と立場、音楽における文化の他の側面との関係における機能、および創造的な文化活動としての音楽などがそれである」。

ナティエの、この微妙な言いまわし方は、同時代人に対しては無理からぬところだが、核心をついた評といえるだろう。ミリアム自身はこの本の中で多くの研究家の発言を引用しながら、このように述べている。

「民族音楽学者は、自分が関心をもつ自分自身の問題にはほとんど取り組んでいない。それなのに、この学問の（音楽学と民族学にまたがる）二重性は不幸なことに、しばしば相入れない要素をもった。しかし、それが力でもある。私はあえて提案するが、それが民族音楽学の主な力なのであ

る、と。音楽は人間の産物であり、構造を持っている。しかし、その構造は、それをつくる行為から離して、それ自身の存在を持つことはできない。

なぜ音楽の構造が今あるように存在しているかを理解するには、われわれは、そのつくる行為が、なぜ、どうして今あるような形であるのかを理解しなければならない。そして、どうして、なぜ、その行為の基礎となった観念が、望まれた形で組織化された音をつくるために配列されたかを理解しなければならないのである。

……民族音楽学は、音楽を理解するためのものであるという基本的な目的を否定するわけではないが、われわれの学問の究極の目的が、音楽の音だけの理解であるという、長い間、民族音楽学を支配してきた考え方を認めるわけにはいかぬのである」(注82)。

ここで述べられていることが、彼の民族音楽学に対する基本的な考え方であり、言葉をかえて、次のように再三強調される核心である。

「人間の究極の関心は、人間自身にある。けれども音楽は人間の行う行為の一部であり、人間が自身について学ぶ一部である。音楽もまた人間の行為であるという事は非常に重要で、民族音楽学者は、社会科学や人間科学としても、なぜ人間が現在あるように行動するかを理解するための研究を形成しているのである」(注83)。

しかし、このような主張に対して、多くの共鳴者を得たが、また少なからぬ反発も起こした。前述したバソングーに関して批評した同じ書で、コリンスキは、またこう言うのである。

「どんな音楽学者でも、音楽が人間の創造物である事を無視するほど愚かではない。しかし、この事実が余りにも自明であるために、音楽上の構成を分析して、特別な音楽様式に固有、あるいは音楽構造のより一般的傾向を反映している、ある種の“原理や秩序”を決定しようと試みる音楽学者は、一般に、これらの特徴が音楽をつくり出す人間から生まれている事を、われわれに気づかせる必要をほとんど感じていないのである」(注84)。

このコリンスキの批評の2年後に、ミリアムは、同じ<Ethnomusicology>誌に、「民族音楽学(注85)再見」という題で、これにこたえ、音楽学か、人類学かという、その両方のよってたつ対照を次のように対比しているのである。

音 楽 学	人 類 学
(1) 音楽学は、主にヨーロッパ芸術音楽に関係する。	(1) 人類学は、すべての時代の、すべての人々に関係をもつ。
(2) 音楽学は“芸術”音楽あるいは“未開”音楽と呼ばれているものの間に明確な区別をつける。その区別は、書き残された文献や、いわゆる“進んだ”理論の存否に主として基づいている。	(2) 人類学は、人間の文化と社会のあらゆる面を、相互に影響する変異体の集まりとしてとらえる。
(3) 音楽学は明確に人文的であり、接するあらゆる関係の分野以外、自然科学を排する。	(3) 人類学は、その方向において、明確に科学的である。
(4) 音楽学は、本質的に歴史的である。	(4) 人類学の方法論は、部分的には歴史的であるが、第一に科学的である。
(5) 音楽学は、研究対象として、音楽自体を考える。	(5) 人類学は、その研究対象を人間行動の理解とみている。

このようにミリアムは、音楽学と民族音楽学の目指すところが、まったく対照的であるとしている。この点から、民族音楽学内において二つの傾向が現われ、アプローチの方向もちがってくるというのである。

「両者の顕著な相違の一つは、研究する音楽の種類である。音楽学者は、これまでオリエントの芸術音楽、一般にインド、アラビア、インドネシアなどの、いわゆる“高”文化の“芸術”音楽への顕著な好みを持ってきた。これに対して、人類学的な民族音楽学者は、いわゆる“無文字社会”の民族、アメリカインディアン、アフリカ黒人、オセアニアなどの音楽に注意のほとんどを集中してきた」^(注86)。

だから、オリエント音楽は“心地悪くも”ともかく音楽学に受け入れられたのであるが、無文字社会の音楽は、容易には受け入れられなかった、とみるのである。この相違について、彼はさらにいう。

「この二つのアプローチの別の注目すべき相違は、各々の概念化された研究対象にみられる。その対象とは、音楽学者にとっては音楽自体であり、人類学者にとっては、人間の行動と文化の一面としての音楽の研究である。この結果、音楽学者は、音楽演奏あるいは様式の組織上や微細な研究に重点を置く傾向がある。……人類学者の本質的研究対象は、人間行動の理解であるから、人類学的民族音楽学者は、人間の文化や社会のすべての面を、一つの不定的なものの集まりとみている」。

こうして、更に彼はいくつかの相違点を述べるが、結論としては、“民族音楽学の目的は、音楽を研究する事で、単に楽音を研究することではない。言葉をかえれば、楽音を人間の創造物としてみることであり、それ自身の客観的実在を持つと考えられる孤立した物としてみるのではない”ということになり、人類学的民族音楽学者にとっては、“音楽はそれだけでは、おそらく、それほど重要ではない”ということになるのである。

音楽理論派の人たちが、ホルンボステルを理論的に批判しながらも、なおその理論を発展させようとするのに対して、ミリアムは、はっきりホルンボステルの考え方に訣別するのである。

ここで気がつくのは、ミリアムがこの文章で、人類学的民族音楽学者といっているのに対して、他方のアプローチを、ただ音楽学者として、音楽学の枠内に閉じこめて論じていることである。前掲の音楽学と人類学の対照表は、それはそれとして明確であるが、音楽理論派の考え方を、そのまま音楽学としてみることは解せぬところである。この論旨では、むしろ民族音楽学内での対照表を作ったほうが、より明確であろう。音楽理論派は、決して表中にあるような、“ヨーロッパ芸術音楽”を対象としているのでもなければ、“歴史的”でもないのである。ただミリアムのこの論文で、一ヵ所だけ音楽学的民族音楽学という言葉が出てくる所がある。最後の1行である。

「現状では民族音楽学をなしているのではなく、音楽学的民族音楽学と人類学的民族音楽学をなしているものであり、これがわれわれの求むるものであってはならないのである」。根は深いのである。

お互いの立場を理解しながらも、なお、かつ、自説を主張する点で、この音楽学的民族音楽学派と人類学的民族音楽学派の議論は対立している。

26 1965年にイギリスのブラッキング John Blacking (1928～) は、アフリカにおけるフィールド

ワークの結果を「北部トランスヴァールのヴェンダ族の文化」として発表し注目を集めた^(注87)。

ここでの結論は次のようなものである。

「音楽的な多様性の根源は、文化の中に見出されるはずであって、音楽の中にはない。またそれは、音の自然的な属性の中においてよりは、むしろ人間的な属性の中に見いだされるはずである。……普遍的な音の法則は存在するかもしれないが、音楽創造に関して、普遍的な法則は存在しないのである。……たとえば、二つの音楽様式が、同様なリズムや旋律の型を持つ事もあるだろう。しかし、かりにわれわれが、その文化的な背景を知らないとすれば、われわれは、それらの様式間の最も皮相的な関係しか仮定できないのである」。

この発言は、ミリアムとまったく同じ“人類学派”的見解であり、それ以上に激しい調子を持っている。ナティエの「批判小史」は、この点を次のように批判する。

「ブラッキングにおいては、音楽が社会の反映であるのか、あるいは社会的なある過程の結果であるのか——これらは決して同じことでないのであるが——が常に明確でないのである。彼の立場は、音楽に対するネオマルキシスト的アプローチと同じタイプの疑問を投げかけざるを得ない。すなわち、もし“表層構造”（“深層構造”と共に生成文法で使う言語学用語）がことごとく社会的現象によって決定されるとすれば、この両者の関係は明白にされねばならない。ここではそれにふれる余裕はないが、もしヴェンダ族の子どもの歌の“表層構造”が、ヴェンダの民族舞踊の和音構造を貫いているいくつかの傾向を大いに借用しているとしても、すべてがそうであるとはいえない。そのことは、少なくとも同じ作品に対して、いくつかの分析ないしは説明が与えられねばならない。あるいは与えられ得ることを証明しなければならない。これはまさにブラッキングが拒否していることなのである。科学の完成と思想の統一性へのロマンティックな熱望に鼓舞され彼は書いているのである。“もしあるひとりの作曲家が、一つの文化の音楽的システムが、その全体的な文化的背景 context の中で検討されるなら、可能な構造的解釈の数は、大幅に狭められるであろう”（<How Musical is Man?>1973. 徳丸吉彦訳「人間の音楽性」岩波現代選書）。言いかえれば、“表層構造”のさまざまな解釈の可能性が、それらを“深層構造”に結びつけることによって切り下げられ、さらに唯一にまで帰せしめられるであろうということである」。

民族音楽の“表層構造”の記述は、それ自体では十分でありえず、それを生み出す“深層構造”の助けを借りねばならぬ、というチョムスキーの言語学の援用がブラッキングの人類学的民族音楽学の中にはあるのだが、さらにナティエは続けてこういうのである。

「さて、もしブラッキングのこの著書を検討するなら、彼が表層の現象を[・][・][・][・][・][・]それ自身のために考慮に入れていることに気がつく。彼はヴェンダの子どもの歌を、彼にとってヴェンダの他の音楽とは異っている固有な様式的特徴を示しているように思われたために、これを一つの全体として分析した（ブラッキングは、“私のヴェンダの子どもの歌に対するまったく特別な興味は、それらの大部分が、あらゆる他のヴェンダの音楽ジャンルとは異なる風な[・][・]響きを持っていることに気がついた時に、はっきりした。同書, P. 5)。

この様式的同質性の把握は、エティックな性格を持つものであり、先に引用した“深層的”説明

に必然的に先行しているわけである」。

ここで、エティック *étiques*（物理的、即物的観点）とは、英語の *phonetics*（音声学）、それに対立するエミック *émiques*（即物的とは対照的な機能を重んずる態度。したがって対象は特定社会となる）とは、英語の *phonemics*（音素論）から借りた言葉であり、音楽理論的アプローチをエティック、人類学的アプローチをエミックとここではみている。だから人類学的アプローチをする者は、民族音楽の分析に際して、エミックの見地から記述しなければ目標は達せられないと考えるのである。ナティエはこの点に関して「比較音楽様式は、表層的レベルにおいて必然的にエティックである。なぜなら、一つの文化の他の文化との同一構造が、逆に異なる制作的過程により導かれてきたということが可能であるからである。このことはまた次のことを示す。すなわち、音楽の普遍性の研究は、おそらく制作的で感覚的な過程のレベルに位置すべきである」と注を入れている。

そしてナティエはこういうのである。

「われわれはブラッキングのやり方に対して、何がなんでも反対というわけではないのである。なぜなら、民族音楽学の目的は、まさに音楽をその文化的背景の中で研究することだからである。ただわれわれは、純粋にエミックな記述というものは存在しないと主張しているだけなのである。すなわち、エミックな音楽的分析はエティックな手段を前提としているからである。……民族音楽学が真にその名に値するのは、ひとえに音それ自体と民族学的データの間の対応を確立するに成功した時であろう」。

音楽理論派も、人類学派も、共にこの二つの派の目ざす所が融合であることを結論とするが、それは並行のままであった。ナティエのように第三者の目からみると、強い説得力を持つことを感じるのである。議論は机の上でなされるが、成果はフィールド・ワークの研究で証明されねばならないのである。コリンスキも、ミリアムも、それを未来の展望に希望をかけたが、どれほどの“成功”をみたであろうか。

1977年にブラッキングは＜Musique en jeu＞誌に、「音楽の作り手としての人間」^{（注88）}を書いた。ここで彼は、それまでの人類学的立場をますます強調している。それはもはや民族音楽学における“人類学的”ではなく、完全に社会学的人類学なのである。

「民族音楽学は、音楽というより、むしろ人類学ないし歴史の一分分析と考える」^{（注89）}と彼はいい切る。社会学的には、ナティエが評したように、ネオ・マルキシズムの立場を貫く。

「すべての音楽は一つの社会的行為であって、その形式と演奏は、ある社会的生活の文化的伝統の一部を成しており、それ故にすべての音楽は民族的音楽なのである」。

このような立場をとってアフリカのフィールド・ワークをやった場合に、彼にとってはアフリカの現実から目をそらすことはできないのである。そこでの音楽と踊りは、不当にしいたげられてきた人たちが、人間としての権利を獲得するための主要な役割を演ずる、と彼は力をこめていうのである。

「その時こそ、人間は少数の搾取者集団の利益に奉仕してきた狭い、麻痺されてきた、社会的文化的システムから、自分たちの能力 *leurs sens* の行使を再発見することであろう……南アフリカの

黒人たちは、音楽の才能には大変すぐれているが、白人の神話は彼らをして選挙権を行使する準備などできない存在にしている危険を、私は不安に思っていた。しかし、音楽的な現実と、私のアフリカの友人たちの粘り強い関心が、最後に私をして、音楽の作り手としての人間研究の重要さを確信せしめることになったのである」。

このようにブラッキングにとっては、まさに“音楽の人類学”として、非ヨーロッパに限らずすべての音楽を考えてゆくことになるのである。

「音楽の人類学と考えることによって、人間によって生みだされる音楽のすべてのこと、および音の構造の形を調べて、感情や思想の表現を可能にする過程を研究する一つの手段と民族音楽学はなるのである。……一般的な音楽理論としてやってきた民族音楽学の主要な目的は、記述の問題の解決にあるのである。われわれが一つの文化の体験から引き出しうる直観的な結論、すなわち、ハイドンやモーツァルトの音楽とフラット・ヘッド族やスー族の音楽との本質的な相違を納得ゆくほどよく説明しうる分析システムは、いかなるものもまだ確立されてはいない。この記述に達するためには、非音楽的要素から音楽的要素を、無意識から意識を、生物学的なものから社会的文化的なものを分離しうるような、音楽的音の可能な限りすべての先行物を探求することが不可欠となるのだ」(注91)。

このような理論が、では実際にどのように具体化されるかといえ、このような考え方をするのである。たとえば、アフリカでの楽器のサンザ(両手の親指ではじくので親指ピアノとも呼ばれる)の旋律構造は、鍵の上の左右の親指のシンメトリックな動きによって形づくられるし、この親指によって生まれるリズムはどうかといえ、他の場合に奏されている二つの太鼓のリズムの再生産なのである、というような考え方をするのである。

このような考え方から、ブラッキングにとっては、音を集め、採譜し、分析するという帰納的な民族音楽学の一般の研究法とはまったく反対の立場をとらざるを得なくなる。

「楽器や採譜あるいは演奏される音楽の楽譜は、それを作りだした人々の文化ではない。それらは一つの文化の表現であり“社会の一員としての人間により獲得された能力と習慣”の物質的な成果なのである。われわれは文化を“見る”ことはできない。観察した物事の形式と秩序の中にある、確証された規則性からそれを演繹することができるだけである」。

ブラッキングの考え方は、前項でふれたミリアムと同じ人類学的立場にあり、しばしばミリアムの〈音楽の人類学〉の言葉を引用する。しかし、この両者のちがいは、少なくともミリアムが、音楽理論派の立場も認めて発言し、融合点を望もうとするのに対して、ブラッキングは、まったく音楽理論派の立場を容認しないという点にある。だから、ミリアムにあっては、フィールド・ワークと自己の主張との間に明確な一致をみないもどかしさを感じさせるが、ブラッキングは理論からフィールド・ワークを行っている徹底さがあるのである。これを両者の世代のちがいとすることはできないであろう。ブラッキングは、もはや民族音楽学の枠をこえてしまっている。彼にとっては“音楽の人類学”ではなくて“人類学の音楽”なのであるから。

27 アメリカの人類学者が音楽に強い関心を示してきたのは、ボアズ以来の伝統であるが、マクラ

ウドもまたそのひとりである。ここでは、彼女が1974年に発表した「民族音楽学研究と人類学」^(注92)によってその考え方をみたいと思う。前項のブラッキングが、ミリアムの言葉によって自説の展開を裏づけたように、マクラウドもミリアムの言葉を引用して自説を始め、それを批判してゆく。

「民族音楽学の歴史においては、物自体としての楽音に対して過度の重要性和強調が与えられてきた。つまり、いかなる特殊な集団によって生み出された音の場合でも、自らの固有の一定の原理や規則性に従って動くような相互に関係のあるパートから構成された現象とみなされてきた。換言すれば、楽音は構造組織と考えられ、また音組織の源泉である人間行動にふれることなく、分析を試みようとする傾向があった」(The purposes of ethnomusicology, an anthropological view, 1964)。

この点に関してマクラウドは、まず民族音楽学における歴史的な考察を再検討しているが、ザックスを中心とする進化論的傾向、ホルンボステルを中心とする文化圏説については、本稿で若干ふれてきた(第8項、第9項)。その後の流れについては、マクラウドは次のように批判している。

「いったんアメリカの伝播主義の理論が流行しだすと、同様な素材が音楽圏を説明するために使われるようになった。これはホルンボステルのアフリカに関する研究(1928)に始まって、ハーゾックやロバーツ Helen Roberts, ネットルの研究に引き継がれた。これらの学者の中では、ロバーツの貢献が厳密さの点で一頭地を抜いている。……しかし、北アメリカにおける音楽圏についてのロバーツやネットル、あるいはアフリカ音楽についてのミリアムの分類のような他の研究では、精密さに欠け満足しうるものではない。ロマックス Alan Lomax の最近のものも(Folksong style and culture, 1968)、全世界を対象に広く音楽圏を決定しようと概観しているが、選ばれた基準が非常にあいまいである。……このドイツの学者たちによって始まった傾向は、二つの要素が共有されている。一つは一部分の音楽を全体から取り出して、どのような理論であれ、好ましいと思われるものを証明するためにそれを使用していること。それと、理論が事実上全世界を包括していることが挙げられる。そこでは、題材に対して文化背景が及ぼす影響についての理解に欠けているのは珍らしいことではない。驚くべきは、非常に組織的な性格を持った行動上の徴候 syndrome についてもこのようにして扱われてきたということである」^(注93)。

こうして何人かのアメリカにおける人類学的民族音楽学者の、以上の欠点を補うに足る研究をあげながら、次のように言う。

「厳密に人類学的な関心をもった多様なアプローチのうち最も傑出した実例は、ミリアムの〈音楽の人類学〉をあげることができる。この著書は、それに向けられたすべての批判にも拘らず、今日印刷されている中では、音楽研究のさまざまな可能性についての記述のうち最上のものである。また、この著書が、ボアズの伝統上にあることは明らかであろう。……たとえ音楽的経歴を持たない研究者にとっても、形式あるいは様式としてよりは、むしろ文化として音楽の特質を研究するという企てが可能となっているのである」。

マクラウドは、こうしてミリアムのフィール・ドワークについてはきびしく批判するが、理論の上では彼を高く評価するのである。そして次に「現代の傾向」の項で、言語学の関連と文化の中での音楽を考える。

「この20年における発展は、二つの主要な領域に特色づけられよう。つまり、音楽が文化に対して持つ関連と音楽分析のモデルの発展であり、後者は主として言語学から取り入れられている」。

言語学の関連では、マクラウドはまずネトルの〈Text-music relationships in Arapaho songs〉(1954)における方法を批判する。アラパホ族の歌の言語音、母音の長さ、強勢 stress を選びだし、これらを音楽における持続時間の長さと強勢にあてはめ、小節の初めにくるすべての音を強勢とみなした。こうしてみると、歌詞と音楽の相関性は否定的となった。マクラウドはそれについて、こう批判する。

「ネトルの仮説は、音楽におけるリズムの上での細部の特質に関する古いヨーロッパ的概念に基づいており、音楽研究の中に経験的な分析方法が欠けている」^(注94)。

次にマクラウドは、このネトルとは対照的な方法をとっているリスト George List (1911～) の「Speech melody and song melody」(Ethnomusicology 5, 1961) を取りあげている。ここでリストは、タイの歌の言語音と音高の関連を調べた結果、伝統的音楽では、音高は言語音に応じているけれども、芸術的音楽である古典的音楽では、意味のない音節や継続音が使われているので、旋律が言語音を必要としない、という結論を出していると述べている。そして前項でふれたブラッキングの、言語運用、深層構造、表層構造の諸概念を用いた方法を最も興味深い試みと評価している。そして、音楽を言語学と切り離して考えられるのか、独立した、分離可能な実体であろうか、と問うのである。

「音楽を、人間行動の他の様式から分離可能で、また多少異なった実体と考えるのが常識である。しかるに、いったん“芸術”と呼ばれてしまうと、音楽は審美的なものとして考察されるようになり、その結果“創造的”と呼ばれる人間行動のカテゴリーに入れられてしまうことになる。この民族中心主義的な見方は、民族音楽学者だけでなく、音楽を研究している人類学者によってもなされてきた、多くの仮説の根底に横たわっている。……芸術音楽が文明社会において確かに存在している一方で、無文字社会における音楽の地位は、音楽が教養人の鑑賞のために少数の才能ある人たちによって創造されるという仮説が偽りであることを示している。……音楽が少数者の特権であり、抽出可能な実体あるいは審美的な活動であるという仮説は、民族中心主義として解されねばならない。実際、言語と同様に、音楽は文化においてありふれたことなのである。

更に困ったことは、他の組織的な音現象とは別個の一つの実体として音楽を定義することは、ほとんど不可能に近い。マオリ族のハカ haka は語られるが、音楽と考えられている。コーランは歌われるが、音楽ではない」。

マクラウドの「音楽に対しての言語学的モデル」の項においてふれられたこのハカとコーランの問題は、次の項の「文化の中の音楽」で次のように考えられている。

「たとえば、コーランは音高を用いて“演奏”されるけれども、その演奏の様式には、いかなるより広い規則的秩序も存在してはいない。ところがハカの場合には、たとえ音高が一様でも、その形式は歌よりも高度の秩序を有している」。

ここでマクラウドは、文化における音楽について三つの原理をうちだしている。その第一が、こ

のコーランとハカの場合で、「特定の社会において音楽と呼ばれるものが何であれ、それは非常に高度に秩序づけられている」ものなのである。

第二の原理は「音楽がどこでされようと、常に儀礼と結びついている」ものであり、第三は、「音楽は常に環境に感じやすい context-sensitive のである」。

このうち第二の原理は、あまり問題にはならず、第三の原理が重要である、とマクラウドは考える。音楽が集団から集団へと自由に借りられて、その集団に受け入れられる例が少なくないが、その一方、多くの音楽が非常に保守的伝統も守り続ける。「目下のところ、この問題が音楽研究にとって最も重要な問題であるのかもしれない」とマクラウドはいう。しかし、音楽をする者にとっては、借り物であろうと、保守的であろうと、気にならないようである。「問題の解決は、単独の地域に対して集中的な研究を行うことであり、そこにおいて、音楽的並びに文化的概念を、同時に徹底的に研究することにより合理的な解決をみることかも知れないのである」(注95)。

以上の問題について、この文中で批判されたネットルは、マクラウドがこれを書いた1年後に「民族音楽学における研究の現状と発展」(注96)で次のように反発している。

「ナティエのような研究者によって行われている記号言語学の概念を、音楽に移し変えることがあり、この概念はほとんど流行といってよいほどの力を得ている。……しかし、私には十分納得のゆくほどの確信は述べられていないと思う。……音楽を言語と同じように理解できるとするいくつかの研究は、音楽学や民族音楽学よりは、むしろ言語学に貢献しているように思える。……分析の領域での主な問題点は二つあるように思える。第一の問題点は、一つの音楽についてなしうる論述が無数にあることで、記号言語学的な分析でさえも、私にはあまりにも広すぎて、むしろ邪魔のように考えられる。

次の問題は、その構造によって音楽のエッセンスを見つけ出せると信じている研究者と、その土地の者であれ、熱心に研究する者であれ、その文化を内面化して理解した者だけが、正しい考え方をもちうるとする学者の間で、衝突が避けられないことである。大事なことは、一つは、分析のための一般的システムをつくり出そうとする研究者と、音楽分析のために、文化の認識の骨組みを用いることを主張する研究者がいることで、もう一つは、近頃の発表における分析の詭弁やこじつけによって、分析の方法をまったくかえりみないことである。それこそ現在の研究課題で問われている問題点であるのに」。

これに続いてネットルは、「文化における音楽あるいは文化としての音楽の研究についてふれよう」として、文化の中における音楽についてふれている。これまでは、ただ民族誌的な面でふれられただけだが「最近ではミリアムやブラッキングのような研究者によって、音楽と文化の問題が扱われた」というのだが、もちろんネットルは、彼らの立場を認めない。「ハースコヴィツ、ヴォーターマン、ミリアムらによってつくりあげられた諸説混合主義の、多くの批判を浴びている概念」(注97)と、人類学派を攻撃し、ザックス、ホルンボステル、ラッハラが、音楽と文化の問題にアプローチしているのに、「今日の行動派の研究者は、それをあまり真剣に受け取っていない。これらの若い研究家は、それにとって代わるような素材を発展させていないが、それは多分彼らが一種の一辺倒主義

に陥っているからであろう」。

ここで再びこの人類学的アプローチの最初に掲げたボワレス＝ナティエの人脈一覧表をみてみることにする。ボアズの路線がハースコヴィツ、ミリアムに分かれる一方、ボアズにホルンボステルの影響が加わった一つの立場が、ハーゾックからマッカリスター、ネトルの流れを作っているのである。これらがフィールド・ワークによって裏付けされているわけだが、そのフィールド・ワークそのものが、それぞれ確固たる理論の支えによってなされるはずなのに、どうも私には、人類学派はフィールド・ワークによる自己の理論の裏付けが弱く、音楽学派は個々の理論にこだわりすぎて、相互のフィールド・ワークの分析が生かしきれない結果になっているように思えるのである。

VI 民族音楽学と民俗音楽学

28 最後に、民族音楽学と民俗音楽学の問題をとりあげたいと思うが、ごく簡単にふれておきたい。というのも、本稿が問題としてきたのは、おもに1950年代における名称変更に伴う中で、民族音楽学とは何か、ということを考えてきたわけだからである。民族音楽学と民俗音楽学の二つのちがいが問題になったのは、比較音楽学初期の時代であった。これについてブライロイユは、1958年の国際音楽学学会の「今日の音楽学と民族音楽学」という講演で次のような面白いエピソードを語っている(注98)。

「それは、あの陰にこもった分裂抗争のことで、この1900年以後、われわれは互いに絶対に認め合わない二つの陣営に分けてしまったのである。一方は、古くからの民俗学者の一群で、他方は比較音楽学と呼ばれる新しい学派たちである。前者のグループについては、蓄音機がかなり彼らの研究を改善しつつあったということを除けば、新しいことは何もなかった。ところが第二のグループは、何であれ、あらゆるヨーロッパ音楽から遠ざかって、民衆的なものであれ、教養人的なものであれ、非ヨーロッパのあらゆる音楽に専念しようと決意していた。その結果、最大の混乱がおきた。用語法の争いがたけなわであったころ、ある日私はバルトークを訪ねた。“結局のところ、あなたと私は民俗学をやっているのでしょうか、それとも比較音楽学をやっているのでしょうか？”これに対して、バルトークは力強く答えた。“もちろん、民俗学さ！”。

それにも拘らず、彼の「マラムレシュ地域のルーマニア民族音楽」は、比較音楽学派の集録に出てくるのである」。

しかし、このような民族音楽学と民俗音楽学の争いはやがて収まり「昔の議論は大局的には、やがて忘れ去られる家庭内のゴタゴタにも似た様相をだんだん示してきた」。

さて、日本の民族音楽学と民俗音楽学はどうであろうか。幸いに“家庭内のゴタゴタ”もこの分野ではみられないようである。民族音楽学会にもあたる「東洋音楽学会」も、「音楽学会」も共に民俗音楽を扱い、伝統日本音楽の研究を発表している。ただちがうのは、東洋音楽学会が、ヨーロッパの芸術音楽を扱わないだけである。両方にまたがる学会員も多く、合同の大会も行われて成果をあげている。しかし、民族学と民俗学の間では、“家庭内のゴタゴタ”が今も根強く残っている。馬淵東一は1975年の「民俗学と民族学」で次のように述べている(注99)。

「もっと親しい間柄にあってよさそうな二つのミンゾク学、すなわち、民俗学と民族学とが久しきにわたって対話不足のままだったのは、どうしたことなのであろうか。主として中央学会のことであるが、何となく互いによそよそしく、ともすれば反発し合うような雰囲気があって、それは今もなお消え失せていないかに感ぜられる。……大学紛争の頃から価値体系の変動ということが盛んにいわれるようになったが、同時に学問体系の変動も目立ちはじめている。他方に、柳田の逝去によるショックから立ち直って以来、民俗学側での極分化が急速に進行しつつあるかに見受けられるが、始めから極分化状態にある民族学側では、欧米学界での極分化からも影響を蒙り、今後に収拾困難の懸念さえないではない。それぞれが大きなまがり角にきている今日、民俗学 VS 民族学というようなことは、過去のものとなりつつある」。

確かにそうであろう。音楽の分野においては、民族学と民俗学の根深い対立は、良くも悪くも見ることが出来ないのである。これは、民俗音楽学は、手近かに研究ができるし、伝統もかなり長い。民族音楽学は、研究者も少なく、手軽に行えないという点があるのかも知れない。

民族学の研究分野と問題点について、蒲生正男は次のように言う^(注100)。

「1960年以降、日本の社会人類学に新生面が開拓された。この年代にあらたに登場したインドネシア、オセアニア、南北アメリカ大陸、アフリカなどの実証的研究に注目したい。日本の社会人類学の研究フィールドは、いまや全世界的な範囲に波及してきたと言えよう。……時代の変転と日本学界の成長は、資料をもって貢献する時機から、理論をもって貢献する時機に転換していることを認識することが急務であり、それへの積極的な姿勢を確立すべきではなかろうか。それには先ずもって沖縄を含めた日本研究の成果を手はじめにしなければなるまい。社会人類学にとってフィールドワークは必要不可欠であるが、単なる事実の記録だけでは不十分である。一つのフィールド・ワークが既成の概念の否定にしる、既成の論理の批判にしる、結果として一つの主張を持ちえないならば、まさに百年河清を待つにひとしい、と私は考えている」。日本の民族音楽学の現状では、とても考えられぬ視野の広さである。

日本民俗学に対しては、1958年に岡正雄が次のように述べている^(注101)。

「私は日本民俗学は、日本民族の基盤的生活文化を研究する科学であると考えますが、おそらくこの点においては、表現のちがいはあっても、多くの人びとの説は一致しているであろう。ただ諸説の分かれるところは、日本民族とは何か、基盤とは何か、生活文化とは何かという、これら諸概念のしかたの相違にあるのだと思う」。

ここで“日本民族の基盤的生活文化の研究”と規定する場合には、たとえ日本を対象としなくても、東南アジアや中国・朝鮮など、日本文化の基盤に関係ある国は含まれるであろうが、一般には日本国内の習俗を研究対象にしている。これに対して関敬吾は「ヨーロッパ民俗学の成立と概観」で、「日本の民俗学者はその研究対象を今もなお執拗に日本に限定しようとしているが、ヨーロッパの民俗学はかならずしも一民族、一国民に限定しない」^(注102)と言う。岡正雄もまた、この点に関して「民俗学と民族学との関係については、いくつかの厄介な問題がある。……二つの学問の相互の関係やあり方についての不明瞭さや錯綜は、根本的には、人々の、民俗学に対する考え方や民俗

学の規定の仕方の多様さに、その主たる原因がある。個々の人々の考え方が多様であるばかりでなく、また、国々によって、民俗学の性格がいちじるしく相違していることも混迷の一因となっている」と言い、「要するに私は、民俗学は、民族学とともに民族（エトノス）の科学であり、その成長の動機や歴史はそれぞれ異なっていたが、今日では、一民族の、一地域の“エトノス”研究として、比較民族研究としての民族学の構成に参加する基礎的研究分野であると考えてるのである」^{〔注102〕}とするのである。

音楽上でも、民族音楽学の背後に民族学があり、民俗音楽学の背後に民俗学があり、本質的には差はないことを是認すれば、問題は、音楽学と民族音楽学の差よりはずっと狭まってくるのである。ただ、民族学の一端に民族音楽学があり、民俗学の一端に民俗音楽学があるのではなく、自律的な学問としてそれがある、と考えれば問題は別である。それは対象が音楽に限られてくるか、あるいは音楽の背景の文化を重視せねばならぬからである。

29 前項における民俗学と民族学の関係を容認した上で、民族音楽学と民俗音楽学を考えた場合、私がすぐ思い浮べるのは、バルトーク Béla Bartók のことである。彼は民俗音楽学者、また民族音楽学者として業績を残した、と同時に芸術音楽（ヨーロッパ音楽）にも大きな足跡を残した。といて悪ければ、民俗音楽を基盤として、芸術音楽を大成させた。ボワレスとナティエによる「批判小史」によって、まずその関連性をみてみよう。

「いくつかの特色がバルトークの民族音楽学的著書を性格づけている。

- (1) たとえ彼が、ナショナリズムの民族文化の保存と研究のために及ぼす重要な鼓舞作用を認めたとしても、彼はそれによってごまかさねはしなかった。いわゆる“ブルガリアのリズム”がルーマニアやトルコにも見出されることを明確にしたのは彼であった。
- (2) ナチスのイデオロギーが、問題を難かしくさせた時に、逆に彼は音楽的文化や様式の混合から、どんな豊かさが生じてくるかを示した。
- (3) ハンガリーの民俗音楽の研究から、彼ははじめて、一つの文化のみにしぼりつけられるべきではないことを悟った。ブルガリアのジュウジェフ Stoyan Djoudjeff（ブルガリアの民俗学者）は、バルトークの採譜に 11,000 の旋律を数えあげたが、その中には 3,700 のハンガリーの他、ルーマニアが 3,500、スロヴァキアが 3,223、トルコが 89、アラビアが 65、セルビア、クロアチア、ウクライナ、ブルガリアが 200 以上も含まれているのである。
- (4) バルトークの分類システムについては、断乎として詩句のリズムと構造による分類を選んでいく。すなわち、4, 3, 2 の詩句の旋律、不定型の旋律、および楽器である。さらに各々のカテゴリーは、リズムの型（付点なく、付点あり）に従って分けられ、次には等韻律か異韻律かによって分けられる。そして、細目においては、また別の特色が考えられる。つまり、最終音の高さ、音域、節の構造、旋法の機能がそうである」。
- (5) 彼の比較に基づく形態学的な仕事は、同時に帰納的でもあることがよくわかる。なぜなら彼にあっては、一般論に取りかかる前に常に経験的資料から出発している。“探索する”さまざまな地域の総目録を比較対照し、それらに共通の要素と個々に固有なものとして属している要素を拾い上

げることが問題となる。“記述された音楽民俗学は、比較された音楽民俗学に席をゆずるであろう”。

(6) 最後にバルトークは、音楽の他の社会生活のすべての結びつき、音楽学と他の学問である文献学、音声学、舞踏法、社会学、歴史、言語の知識などすべての関係を強調することによって、民族音楽学者という職業の複雑さを示し、注釈を加えている」。

しかし、もちろんこの特色面からだけではバルトークの民族的（民俗的）立場を理解することはできないであろう。たとえば、彼の民俗（伝統）面を過去に対する一面とし、芸術面を現在に対する側面とみるなら、祖国を離れた時から、前者の立場は失われるし、後者の作品は異質なものになってゆく。“ナチスのイデオロギーが問題を難かしくさせた時に逆に……豊かさを生じ”たのは“様式の混合”ではなく＜管・打・チェレスタの音楽＞（1936）にみるような抵抗の姿勢であり、民俗的音楽から遠ざからざるを得なくなる。しかし、ここではこの問題はまた別になるので、ふれぬことにしよう。ただ、民俗音楽学を民族音楽学に拡大しようとすれば、この問題は見逃せないところで、この時点から、バルトークの民俗音楽は、民族音楽に転化したと私は考えるのである。

30 1958年になくなったルーマニアのブライロイユは、バルトークにいわせると、「ルーマニアの民俗について最もすぐれた専門家であるのみでなく、ヨーロッパの民俗学者の最良のひとりでもある」。晩年（1948—58）、パリの国立学術研究所（CNRS）で研究したので、フランス語の著書もあり、フランス語訳されたものがあるので、直接にはフランスに多くの影響を与えたが（たとえば、現代の代表的フランスの民族音楽学者ルージェ）、英訳されたのは *Erhnomusicology* 誌（XIV-3, 1970）にあるのが一つだけなので（*Esquisse D'une Méthode de Folklore Musical*, 1931）、よく理解されているとはいえない。しかし、バルトークと共に、フィールド・ワークによる民俗音楽研究を通して、民族音楽学の本質に迫ったひとりである。「批判小史」によれば、彼の評価は次のようである。

「一つには、この学問に対する批判と方法論の念入りな作成であり、他方は、音楽的諸システムへの内在的接近である。これは主として、リズムと音階に基づいている。しかし、これら論文の散乱する彼方にあるものは、民族音楽学のある首尾一貫した概念である」。

そして「批判小史」は、さらに今日でも民族音楽学は、次のような彼の三つのポイントとなる思想を利用することができるとしている。

(1) 音楽的民俗学の研究は、音楽学と社会学の中間に位置する。すなわち、歌謡の分類は、民衆がそうと考え把握しているようなジャンルに基づくべきであるという思想。情報伝達者についてのブライロイユの記述、これらはすべて現在も有効である。

(2) 一つの村のすべての人に会うことが不可能な場合には、情報提供者のタイプがどのようなものであるかについて正確な基準で定義せねばならない。この方法と確固たる根拠によって知られたのが、彼の「ある村の音楽生活」(*Vie musicale d'un village*, 1960) である。

(3) とりわけ忘れられないのは、彼のヴァリアシオンの傾向 *Variationstrieb* の概念の主張である。“各反復にあたって民衆の演奏は、リズム、旋律形、構造に、ヴァリアシオンと呼ばれる大なり小なりの感覚的变化を及ぼす。これらヴァリアシオンの研究は、おそらく民俗音楽学の最も困難

な、だが最も重要な問題である。われわれはここで、民衆の創造のまさしく源泉を見出すのである”(1931)。それ故、ある歌謡の起源や伝播を研究するのは余計なことである。他より正しい旋律などは存在しない。だから同じ歌の解釈を10ほどを集める努力が必要である。……ブライロイユにおけるヴァリアシオンの概念は、彼の思想全体を象徴している」(注104)。

ブライロイユの〈音楽民俗学〉(1949)によって、以上の“思想”を裏づけしてみよう。

「音楽民俗学の民俗とは、民衆の学問と考えられよう。しかし、ここにすでに幾分かの混乱が入る。なぜなら、*forklore* という言葉は、一般にはこの学問自体とその対象を同時に示しているからである。“民俗学の研究”とも言われるし、また“フランスの民俗”あるいは“スペインの……”というふうにも用いられる。

ある人々にとっては、それは民衆の精神的、物質的生活を構成するすべてを含み、その場合は、社会学に隣接し、“伝統”に対する民衆の好み、民俗を社会学にかろうじて区別しているといったようなものである。……“lore”については以上であるが、“folk”については正確には何を意味しているであろうか？……最近の言葉でいえば音楽民俗学、古い言葉では“*Volkslied*”, “*chanson populaire*”, “*folksong*”, およびイタリアにおける類語では“*etnofonia*”というようなものすべてが、この民衆というものを相手にしている。それらは民衆の芸術的実践を研究しているのである。民衆というものが隠れてしまえば、それだけ民俗学の概念はぼやけ、問題の枠組は広がり社会学的態度が批判的態度に対して優位になるのである」。

前述した「批判小史」の三つのポイントの(1)は、この研究対象の思考であり、(2)は、次のフィールド・ワークにおける方法の思考である。それは民衆の“創造行為”についてである。ブライロイユは、「ここで創造について、あやふやなことが二つある」として、第一は、集団協力説か、否かという問題を提出する。これは現在では個人の創作というのが定説であるが、ブライロイユも「創造を行うものは集団全体ではない。その出自している集団全体の代表者としての、天分に恵まれた何人かの個人(自分では詩人などとは思ってもみない)である」とする。そして、より重要なのは第二の問題であるとして、「表現様式がどのようであれ、民衆は創造の才を持っているのかどうか」を問題にし、その結論が(3)のヴァリアシオンの思想に達するのである。

民謡の定義に対して、さまざまな見解の対立がみられるが、ブライロイユは、それが一致する点を次のように考えている。

「民謡が伝播するにあたり、口承による道しかないのであるから、それはもとのままで流布するとは限らず、めぐりめぐって拡まってゆくところに、“民衆的”性格の印しであるところの多くの変形(ヴァリアシオン)をこうむる。ゆえに、それは“集合的”である。なぜなら、それは単に彼ら(農民)の好みが一面的であるからにすぎないとしても、個性というものが溶け込むあの大なり小なりの数多い民衆に対する、精神的な糧として役立っているからである。……何にせよ、民衆的と呼ばれる音楽に対する民衆の貢献はどこに帰せられるのであろうか？この意見が一致する唯一の貢献がヴァリアシオンなのである。すでに1世紀以上も前からすべての音楽学者はヴァリアシオンを確認してきた。ヴィヨトー Villoteau がエジプトで驚いたのもそれだし、アンブローズが、あるいは

はアミオ Amiot やバロー Barrow のような同時代の研究家が、中国で同じメロディーを、同じ演奏では聞かれなかったことに注目している。以来、農民の音楽行為の不安定さを報告していない書物はおそらくないであろう。……“民衆の中にとり残されて繁殖するものはすべて民衆的なのだ”，とメルスマン Hans Mersmann は決断する。そしてジェロール Jean T. Gerold (1866～1956) も言うのである。“一つの民謡の最初の起源などというものは、実際にはほんの僅かな重要性しかない。民衆のふところにそれが生まれる必要はない。市民的、あるいは宮廷風環境から生まれたものでもよいのだ。それが民衆的になるためには、社会の異なる各階層の中に広まり、受け入れられることが必要なのである”」。

このように、ブライロイユにとっては、国のちがいはあれ“民謡”が民俗音楽学の対象であり、そのためには7音音階が基準ではなく、5音音階が基準となる、とするのである。

そして、民俗音楽研究を通して民族音楽学の本質に迫るとはいえ、未開音楽とちがって民謡には少なくともヨーロッパでは、中世以来の伝統があり、歴史があるのである。もし、民族音楽学の中で、民俗音楽学を考えるとすれば、アジアの“高”文化の社会での芸術音楽のように異質の性質を持っているといえよう。

31 ドイツのバウマン Max P. Baumann (1944～) は、1976年以来、ベルリン自由大学の比較音楽学研究所の助教授となった若手のひとりであるが、この着任した年に、＜民俗音楽と民俗音楽主義＞という本を書いている(注105)。ここで彼は、まず民族音楽学と民俗音楽学の関連にふれ、次いで民俗音楽 Musikfolklore と民俗音楽主義 Musikfolklorismus にふれている。

「民族音楽学 Ethnomusikologie というと、われわれは普通次のような学問であることを考える。民族のグループを越えて、あるいは芸術音楽 Kunstmusik に関連して、音楽文化の価値を探究し、この価値の取得と伝達を客体化、主体化して記述し、分析し、その原因となる関係やそれに伴うプロセスを解明する、そのような学問である。……民族音楽学の対象とする領域は、音楽学の作為的な音楽の“理論的関連性 Theoriebezogenheit” に対して、慣習的音楽の“無理論性 Theorielosigkeit” を基準とするところに、一般の音楽学と区別される」として、「民族音楽学の概念を、非ヨーロッパの文化に限定することは、ここではもとよりとらないことである。というのもそのような概念規定は、民族中心の観点からすると、根本的にヨーロッパ中心主義の音楽観を前提としているからである」(注106)。とまずいう。

ここで著者がふれようとする問題に対してこの今まで多くの人が述べてきたような以上の文章で注目しなければならないのは、“芸術音楽”を民族音楽学内に含めていることであり、“無理論性”を強調する点である。なぜなら“芸術音楽”に関連することによって民俗音楽主義は成り立つのであり、民俗学は民族学に含まれるが“無理論性”によって音楽学とは一線を画するとするからである。

「民族音楽学においては、音楽されること Vollzug が重要であるが、音楽学では音楽作品（固定されたものとして）が問題なのである。無理論の音楽演奏の内部では、その伝達は労働する中や信仰で現われ、風習を通して、伝統（民俗音楽）として理解され、副次的機能の合理化された、歴史

化された風習（意識的に育成され、聞かせるものとして、また芸術音楽に従属する傾向）で伝統主義 Traditionalismus（民俗主義 Folklorismus）として理解されるのである」。

民俗主義という用語は、1962年にモーザー Hans Moser によって使われ始めたといわれる（Vom Folklorismus unsere Zeit. Zeitschrift für Volkskunde）。以上の点からここで民俗音楽の概念をバウマンの書でみてる。「民俗音楽を芸術音楽や民俗主義と区別するため、“音楽作品”の反対なものとして、民俗の現象を個々の中にみるところである」と、次のように列記しているが、続いて民俗音楽主義についても同様に列記しているので次に対比する（ここでなぜか共にJの項目が抜けている）。

民 俗 音 楽	民 俗 音 楽 主 義
a 記譜されることがない。	a 記譜される。
b 常に変化する Variabilität。	b 変らない。いつも同じに演奏されうる。
c 歌い手のやり方、替え歌、あるいは記憶ちがいによっても変化する。	c 芸術音楽に転化しうる。
d 口承による限り、最終的終りということはない。	d 民俗音楽主義は、民俗音楽と芸術音楽の文化集積 Akkulturation の直接的成果である。
e 音楽の“形式”は、最終的な完成をみず、全体をも示されることはない。	e 民俗の美学化、様式化による模倣は、演奏会用に適応される。したがって、日常生活と密着した民俗的機能と区別される。
f 民俗と音楽 Folklore-Musik は、儀礼や呪術的、あるいはそれに類似した習俗と結びついた行為に関連する直接機能性の中にある。	f 民俗音楽とは反対に、音楽的慣習は、組織的に習得された演奏と発表として現われる。
g 習慣化された演奏は、即興演奏やそれに似た行動の瞬間における一つの知覚され、具体化された出来事である。	g 演奏する人と聞く人、作曲家と演奏家 Interpret との間は厳密に分かれる。
h 外面的形式の変動や偶然性の法則に従う。	h 民俗化された作品は、無意識的にせよ、意識的にせよ、保守的文化の批判を行なう。
i 学習過程は、非文献的な知識と、事柄 Handels の耳による伝達に基づく。	i 理論化しながら、一般音楽に表現するので、過ぎ去った民俗についての歴史的意識を自己に持つ。
k 演奏は模倣によってなされるので、単なる娯楽ではない。	k 民俗音楽と芸術音楽の極端な対立が弱められた、一つの改革的現われである。
l 音楽は、労働や信仰などの機能の中で完成されているから、ただ演奏するためにやるということはない。	l 洗練された芸術音楽と、それには達し得られない民俗音楽との平等化 Nivellierung を上から関与することによって、固定化させる。
m 作曲者と演奏者との区別は重要ではない。	m 民俗音楽主義は、解放され emanzipierte、動的にされた dynamisierte 民俗音楽である。
n 民俗の創造は、多くの個人や世代に広がりうるような、繰り返しをする新しい創造と、変化させてゆく再解釈 Re-Interpretation との間の絶え間ないプロセスの中に生ずる。	n 音楽の対象は“上から”の芸術的衣装をまとった民俗主義世界の理念である。
o 民俗音楽の創造は、変化してもよい伝承としての柔軟性をもつ。	o 民俗音楽主義が、“芸術美学”の名の下に批判される時は、強い自己主張で答える。
p 民俗音楽はその無理論性によって、まさしく音楽作品と区別される。	p その強い自己主張は、国民主義的 nationale に論拠を特に好むきらいがある。
q 音楽に対して、いかなる歴史的考察もしない。	q 政治的な民俗音楽主義は、自己美化の、そして回顧的保存の傾向をもつ。
r 内部には、規則にしばられたいかなる“作曲”観念もない。	r 民俗音楽主義は“民俗的なもの”への関心から、都会的、教養的な中に出口を見いだす。

このようなバウマンの規定の中で、彼は民俗音楽主義の立場を支持するのである。彼はリッサ Zofia Lissa (1908～) の次のような言葉を引用する。

「民謡が“作品”としての特徴を身につけるのは、作曲者が自分の創造として、作品番号をつけ、作曲家の名の下になされる場合である。しかし、この場合は、個人の創作とみなすべきではない。それはただ、作曲家の作品のためのある種の素材の役割を果たしているにすぎないのである。民謡のような全体として出来上がったものに、個人の創造が認められるのである」。

これに対してバウマンはこう答える。「民俗主義の現われとして、芸術音楽の領域から、民俗の意識の立場に立って作曲がされるなら事情はちがってくる。芸術作品とみなされた作曲において、失われた生活の“根源的”生活との関連と等しい感情が残っている場合はまた別である。……民俗の編曲と模倣の双方の演奏における民俗主義は、また民族音楽学の対象領域として、等しく加えることが必要であろう」。

民謡については、この稿のテーマではないが、民族音楽学ではすでに“非ヨーロッパ”の領域が拡大されて、かなり以前からヨーロッパ民謡を加える傾向にある。加えて、クンストが除外した“芸術音楽”を含めることも、ひとりバウマンのみの提唱に止まらない。民俗音楽（民謡）や民俗音楽主義（芸術音楽）を民族音楽学の研究範囲に加えるとするならば、1950年代に名称変更に関して行われた論戦は意味を失って、次の新たな論争の種となることであろう。

32 終わりに MGG でヴィオラが書いている「音楽民俗学と音楽民族学」についてふれておく。この事典では、民族音楽学の独立項目はなく、「音楽学」の中で両者を含めて扱っているのである（もっとも、ヴィオラは文中で、音楽民族学と音楽学は“相反する学問”と書いているので、新しい独立項目をつくるべきとは思うが、この事典の第1巻の出たのが1949年であり、項目選定のそれ以前の準備期間を考えると、これも止む得なかったことであろう）。ヴィオラは、ここで次のように音楽民俗学と音楽民族学を規定している。

「ヨーロッパ人の精神的・社会的基層を扱うものである音楽“民俗学”と、非ヨーロッパの民族にたずさわる音楽“民族学”として、部分的には互いに結びつき合いながら、音楽民俗学と音楽民族学という名称が、ドイツではふつう用いられるようになった。この二つの名称は、比較音楽研究という表現よりも、その専門分野を簡明的確に示している。比較音楽研究という表現が示しているのは、その核心 Sache ではなく、一つの方法なのである。また、この二つの名称は“音楽民族学 Musikethnologie”という用語よりも明確に両者の領域区分を示している。更に Musikethnologie は、民俗音楽 Folk music, 音楽民俗学 Folklore musical を含む相当広い意味を持っているのみでなく、音楽未開民族学 Mus. Naturvölkerkunde とも解される。民族学は、個々の地域や文化を記述する民族誌学 Ethnographie と対立的な意味で、歴史上—文化上の人類の諸関係についての学 Kunde である比較民族学と単に呼ばれることがある。“民族学”というのは、もともと未開民族の学であって、ヨーロッパをも含めた民族の特徴（たとえば、ドイツ、フランス、イタリアの音楽芸術 Tonkunst の違いなど）を記述する民族性格学 Völkercharakterologie とはまったく違うのである」^{〔注108〕}。

ここでも、“ヨーロッパ”と“非ヨーロッパ”に、この二つの学問分野を分け、“ドイツでは”として、“ヨーロッパ人の精神的・社会的基層”を民俗音楽学の対象とする点は、われわれとしても気になるところであり、もっと普遍的定義がなさるべきであるとする。民俗学における音に関する分野（民謡、民俗音楽、民俗芸能など）が民俗音楽学の対象となるであろうし、その点では民俗音楽学は、民族音楽学と対立するのではなく、民族音楽学の広い視野の中で考えるべきであろうと考える。“ヨーロッパ人”であろうと“日本民族”であろうと、基層的な生活文化の音楽に関する研究をする点で、民俗音楽学も、民族音楽学も変わりはないであろう。

注

- 注1) Willard Rhodes: On The Subject of Ethno-musicology. Ethnomusicology Newsletter 7, 1956.
- 注2) Bruno Nettl: Music in Primitive Culture, 1956.
- 注3) Alan Merriam: Definition of Comparative Musicology and Ethnomusicology, p.192, 1977.
- 注4) Jaap Kunst: Ethnomusicology, 1959³.
- 注5) Glen Haydon: Introduction to Musicology, 1941.
- 注6) Mantle Hood 他: Musicology, 1963.
- 注7) Mantle Hood: Ethnomusicology. Harvard Dictionary of Music, p. 299, 1970².
- 注8) Mieczyslaw Kolinski: Ethnomusicology, its Problems and Methods. Ethnomusicology Newsletter 10, 1957.
- 注9) Die Musik in Geschichte und Gegenwart 9, p. 1211, 1961.
- 注10) Erich v. Hornbostel: Die Probleme der Vergleichende Musikwissenschaft, 1905.
- 注11) Guido Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. Vierteljahrbuch für Musikwissenschaft, p. 14, 1885.
- 注12) Walter Graf: Die Vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896. Yearbook of the International Folk Music Council, 1974.
- 注13) Edward Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. 1910.
- 注14) →注10.
- 注15) Constantin Brăiloiu: Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui. Problèmes D'ethnomusicologie, 1973.
- 注16) 同書: p. 25 (repr, p. 129)
- 注17) Charles Boilès, Jean-Jacques Nattiez: Petite histoire critique de l'ethnomusicologie. Musique en jue 28, 1977.
- 注18) 同書: p. 30.
- 注19) Norma McLeod: Ethnomusicological Research and Anthropology. Annual Review of Anthropology 3, 1974.
- 注20) 同書, p. 101.
- 注21) Fritz Bose: Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. Archiv für Musikwissenschaft 4, 1966.

- 注22) →注1.
- 注23) 同書：p. 5.
- 注24) →注19, p. 105.
- 注25) →注5.
- 注26) Gilbert Chase : A Dialectical Approach to Music History. Ethnomusicology 2-1, 1958.
- 注27) Hibberd LLoyd : Musicology Reconsiderd. Acta Musicologia 31, 1959.
- 注28) →注6, p 101,
- 注29) 同書. p. 108.
- 注30) 同書：p. 7.
- 注31) →注4, p. 1
- 注32) →注12, p. 15.
- 注33) →注17. p. 32.
- 注34) Charles Seeger : Semantic, Logical and Political Considerations bearing upon Research in Ethnomusicology. Ethomusicology 5-2, 1961.
- 注35) 同書：p. 77.
- 注36) 同書：p. 80.
- 注37) →注21, p. 240.
- 注38) 同書：p. 243.
- 注39) →注4, p. 49.
- 注40) →注2, p. 134.
- 注41) 同書：p. 139.
- 注42) Bruno Nettl : The State of Research in Ethnomusicology, and Recent Developments. Current Musicology 20, 1975.
- 注43) 同書：p. 75.
- 注44) →注21, p. 251
- 注45) Fritz Bose : Musikalische Völkerkunde, 1953.
- 注46) 同書：p. 133.
- 注47) →注15.
- 注48) 同書：p. 129.
- 注49) →注9, p 1212.
- 注50) →注4, p. 1.
- 注51) Robert Lachmann : Musik der Aussereuropäischen Völker. Handbuch der Musikwissenschaft, 1929.
- 注52) 野村良雄・岸边成雄訳；比較音楽学, 1966.
- 注53) Richard Wallaschek : Primitive Music, p. 144, 1893.
- 注54) 同書：p. 146.
- 注55) 同書：p. 152.

- 注56) Erich v. Hornbostel: Melodie und Skala. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1912.
- 注57) 同書: p. 23.
- 注58) 同書: p. 21.
- 注59) Marius Schneider: Tonsysteme. MGG 13, p. 547, 1966.
- 注60) 同: Tonalität. MGG 13, p. 510, 1966.
- 注61) Fritz Bosc: Tonale Strukturen in Primitiver Musik. Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde 7, 1973.
- 注62) →注2, p. 59.
- 注63) Marius Schneider: Tonsysteme. MGG 13, p. 547.
- 注64) 同書: p. 550.
- 注65) Marius Schneider: Tonalität. MGG 13, p. 510.
- 注66) Hornbostel: Geburt und Erste Kindheit der Musik, p. 12, Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, 1973.
- 注67) →注61, p. 24.
- 注68) Fritz Bosc: Die Musik der Aussereuropäischer Völker, p. 792. Das Atlantisbuch der Musik, 1953.
- 注69) →注61, pp. 39.
- 注70) →注61, p. 41.
- 注71) →注8, p. 3.
- 注72) Mieczyslaw Kolinski: Recent Trends in Ethnomusicology. Ethnomusicology 11-1, 1967.
- 注73) 同書: p. 22.
- 注74) →注17, p. 33.
- 注75) 同書: p. 27.
- 注76) 同書: p. 37.
- 注77) 同書: p. 44.
- 注78) 同書: p. 42.
- 注79) Alan Merriam: Ethnomusicology of Flathead Indians, p. 3, 1967.
- 注80) Alan Merriam: Washo Peyote Songs. American Anthropologist 59-4, 1957.
- 注81) Alan Merriam: The Anthropology of Music, 1964.
- 注82) 同書: p. 7.
- 注83) 同書: p. 15.
- 注84) →注72. p. 5.
- 85) Alan Merriam: Ethnomusicology revisited. Ethnomusicology 13-2, 1969.
- 注86) 同書: p. 220.
- 注87) John Blacking: The role of music in the culture of the Venda of the northern Transvaal. Studies in Ethnomusicology 2, 1965.
- 注88) John Blacking: L'homme producteur de l'Ethnomusicologie (Première partie). Musique en jeu

28,1977.

- 注89) 同書：p. 54.
- 注90) 同：(Deuxième partie). Musique en jeu 29, 1977.
- 注91) 同書：p. 108.
- 注92) →注. 19, p. 99.
- 注93) 同書：p. 102.
- 注94) 同書：p. 106.
- 注95) 同書：p. 110.
- 注96) →注42, p. 72.
- 注97) 同書：p. 77.
- 注98) →注15, p. 25, repr. p. 129.
- 注99) 都立大学社会人類学会：社会人類学年報 1, 1975.
- 注100) 日本民族学会編：日本民族学の回顧と展望, 1966.
- 注101) 岡正雄：日本民俗学への二、三の提案．日本民俗学大系 2, 1958.
- 注102) 関敬吾：ヨーロッパ民族学の成立と概観．日本民俗学大系 1, 1960.
- 注103) 岡正雄・民俗学と民族学，同，同．
- 注104) Constantin Brăiloiu：Le Folklore Musical, 1949.
- 注105) Max Baumann：Musikfolklore und Musikfolklorismus, 1976.
- 注106) 同書：p. 19.
- 注107) 同書：p. 65.
- 注108) Walter Wiora：Musikalische Volks- und Völkerkund. MGG, p. 1211, 1961.

(本学教授＝民族音楽学・音楽史担当)