

音楽史学と民俗音楽学

一口承芸研究の方法に關わつて一

小島美子

はじめに

私にとつてもつとも大きな課題は、今後日本の音楽はどうな方向に進むべきかという問題である。私が普通の研究者の行動から考へると、いささかはみ出し氣味に現代の音楽の動きに関わるのは、一つは生活上の必要からでもあつたが、むしろこの課題がいつも私の心中にあるからである。つまり日本の音楽の進むべき方向を探るといふことが、私の研究の出発点であり、また最終の課題であるといふことができる。

この課題に迫るためにもつとも有効な学問と、その研究方法は何かと考え、研究方法自体も模索しつづけてきた。そしていまのところ、もつとも有効であると私が考へているのは、音楽史学と民俗音楽学をもとに相互補完的に用いるということである。

音楽史学と民俗音楽学の関係は、一応歴史学と民俗学の関係に対応する。ここで一応という限定を加えているのは、後述するように一般的の歴史学と民俗学の関係にとつては比較的小い問題だが、音楽学にとつては大きな問題になることがあるからである。この歴史

学と民俗学の関係については、民俗学は広義の歴史学の一部であるとして、この二つの学問分野の違いを、単なるアプローチの方法の違いに過ぎないと考へる人々も、とくに民俗学の人々の中にいる。

しかし私は基本的にこの二つの分野は異なると考えていて。歴史学は人々の歴史の歴史的変遷、あるいは展開の過程、あるいはそこに内在する法則性を明らかにする学問であり、日本民俗学は歴史的にさまざまな変遷・変化を見せながらもその中に一貫して流れる日本文化の本質を明らかにする学問であろうと私は考へている。そしてそれらを明らかにするための方法は、むしろ交差してもいいので、たとえば歴史学の人々が文献だけでなく聞き書きなど実地調査によつて明らかにする面があつてもいいし、民俗学の人々が文献を用いる面があつてもそれは当然であろう。そういう相互乗り入れはむしろ歓迎されるべきだし、また双方がたとえば考古資(史)料や画像資料(史)料などを用いたりするのも、扱うべき方法さえその学問の手づづきに従つてゐるならば、問題はないし、やはり歓迎されるべきことであろう。つまり二つの学問が違うのは、何を明らかにするかという問題ではないだろうか。

いささか個人的な問題にふれるのは気がひけるが、実は私自身は

大学では日本史のコースに身を置いていた。しかしことに不心得な学生で古文書学などは素通りしてしまい、いまだに不自由で恥ずかしい思いをしている。ただたまたまその時期が第二次大戦後の激動期だったため、何かの現象が起つたときに、それが今後大きな問題に展開する重大なことなのか、それ程大きな問題ではないのかを無意識のうちに考えてしまう習性だけは身につけた。これは歴史を考へる人間にとっては、ありがたいことだったと思つてゐる。民俗学などが時に歴史的展開や要因を見落としているようと思われる場合などは、民俗学などに対してもさか批判的になってしまふのは、こうした私の個人的体験によるのかも知れない。

このようない歴史学と民俗学のもつとも基本的な相異点は、音楽史学と民俗音楽学の相異にそのままあてはまるとは私は考へてゐる。つまり音楽史学は音楽の歴史的変遷、あるいは展開の過程、あるいはその内在する法則性を明らかにする学問であり、民俗音楽学は、歴史的にさまざまな変化・変遷を見せながらも、その中に一貫して流れる日本音楽の本質を明らかにする学問である。この二つの学問の基本的な相異は、まずはつきりさせておきたい。そしてそのそれぞれの学問の方法論や手づきなどを正しく踏まえるようにつとめねばならないと思っていて。これは両方の学問を相互補完的に用いる場合の重要な条件である。両方の学問的性格をあいまいにすることは、往往にしてそれぞれの学問的手づきに厳密さを欠く結果になり易い。それは逆に両方の学問を用いることの意味も薄めてしまうことになるであろう。

ただ音楽史学ということばも、民俗音楽学ということばも、音楽学で必ずしも広く使われているわけではない。欧米系の音楽学ではG・アドラー（一八五五—一九四一）以来、歴史的音楽学と体系的に音楽学ということばが広く使われてゐる。しかし私はこの名称には納得し難い面もあるので使つたことはない。そしてむしろ歴史学の一環としての音楽史学の性格を確立しなければと思う故に、音楽史学ということばを敢えて用いてゐる。

また民俗音楽学は直接的にはわらべ歌・民謡・民俗芸能や民俗宗教などの音楽、つまり民俗音楽を音楽学的に研究する学問である。この民俗音楽にはそれぞれの民族音楽のもつ特徴がもつともわかり易い形で現われているのが普通であつて、民俗音楽を音楽学的に研究することによって、日本音楽の本質に迫ろうというわけである。この民俗音楽学は一般的に広く知られている学問分野ではないとはいへ、すでに一九八六年には日本民俗音楽学会が設立され、現在三百人近い会員がいる。町田佳聲氏などの先行研究を土台に、民族音楽学の影響を受けて成立したということができよう。

1、従来の日本音楽研究の問題点

音楽史学とか民俗音楽学をことさらには私がいい立ててゐるのは、これまでの日本音楽の研究について、主として研究方法上に大きな問題があると考えてゐるからである。それでまずその問題点から述べみたい。

(1) 歴史研究か現在の日本音楽の研究なのか

日本伝統音楽の一つの大きな特徴は、歴史のさまざまな時代に成立した主な芸術音楽や宗教音楽などが、多少の歴史的変化はあるものの、とにかく現在でも行なわれていてある。これは音楽に限らず日本の伝統文化、あるいは社会構造にも共通する特徴といっていいかもしない。たとえば平安期に完成した雅楽や声明、室町期に完成した能楽、近世に感性した地歌や箏曲、長唄や淨瑠璃類など、いまだにしつかりと伝承されているというよりも、現代の音楽として演奏され、新しい作品さえ作られている。これらはそれらの音楽を支えてきた階層が、いろいろな形で温存されてきたというとの反映である。

ところがこの条件は、これまでの日本音楽研究を迷わせてきた。たとえば現在の筝曲などの研究、とくにその音楽的研究と、近世のその時代の音楽の研究が必ずしも明確に意識されず、区別されない研究が、これまで少なくなかつた。現実に眼の前で演じられている音楽の音楽的特徴が、たとえば十七世紀にもそのまま演じられていたかの如く思い込んでしまうという傾向である。もしそれが十七世紀に演じられたとすれば、それが実際にはどんな音楽であつたかを立証するための手づきが必要なのだが、その過程が飛んでおり、それが他の研究者たちの間でも余り問題にされていないことがしばしばあつたのである。

これは歴史研究としての日本音楽史研究、つまり音楽史学としての日本音楽史研究の意識がきわめて希薄なところからきていた。か

(2) 芸術音楽のみの音楽史でいいのか

これまでの日本音楽史研究はほとんど芸術音楽を対象としたものだった。それ以外では辛うじて仏教音楽など一部の宗教音楽が視野に入っている程度に過ぎなかつた。日本の場合、その芸術音楽は主として支配階級によって支えられ、享受されてきた。近世に至って

つて私は「音楽史学としての日本音楽史研究(1)」という論文でこの問題を扱つたことがあるが、それ以後この問題については余り論じられなかつた。ただ一九八九年になつて福島和夫氏(2)と前田昭雄氏(3)が音楽史学の研究方法について、ようやく論じられた。ただ趣旨としては福島和夫氏は日本音楽史研究が文献史学としてきわめて未熟である点を強く指摘されたものである。これは私も一項目をたてて論じる必要があるとさえ思つてきた問題である。とくに文献史学ではその重要性が強調されてきた史料批判については、これまでの日本音楽史研究では一般に認識が甘かつたのではないだろうか。また前田昭雄氏はヨーロッパの音楽史研究がアドラー以来様式研究として発達してきたのに対して、日本音楽史研究ではそうした観点が欠如している点を強く指摘されたものである。これは日本だけなく、たとえば東アジアの音楽史を全体として見るような場合に、確かに一つの見方として意味をもつくるのではないだろうか。

いずれにせよ、これらの問題も含めて、これまでの日本音楽研究では歴史研究なのか、現在の日本音楽についての音楽的研究なのかの意識が、一般に希薄であつたといつていいだろう。

ようやく経済力をもつた都市の町民層が芸術音楽の享受層として成立してくるのだが、そのゆたかな都市の町民層も日本人全体からみれば一部に過ぎないわけである。つまり少々乱暴ない方になるが、芸術音楽や一部の宗教音楽のみの音楽史研究は、支配階級の音樂のみを対象とした音楽史研究に過ぎないとということになる。日本人の大多数の人々の音樂は度外視されているのである。これは芸術音楽のみに関心が向いてしまった結果、いわば支配階級中心の音樂史觀に何の疑いも持たず、無意識のうちに流されてきたということなのだろう。

音楽史觀の問題は、日本音楽史研究ではこれまで論じられた覚えがない。しかし歴史学では長い間論じられてきたきわめて重要な問題である。第二次大戦下に学校教育を受けた私たちの世代は、皇国史觀によつて作りあげられた歴史を教え込まれた。それが敗戦によってどんなに誤っていたかを、体に深く刻み込むような思いで知つた。そのため歴史学専攻の学生としては歴史觀の問題は避けることのできない問題だつたわけである。

日本音楽史研究も音楽史学ならば、やはり音楽史觀の問題は重要である。研究テーマ・歴史現象に対する見方など、これはすべてに深く関わつてくる。歴史学では戦後早い時期から歴史觀についての反省が行なわれ、民衆の側に立つた日本史研究が進展した。それに伴つて民衆史や地方史の研究も新しい位置づけで考えられるようになつた。ところが、音楽史研究には、この反省の波は及んでこなかつたのである。

こうした從来の日本音楽史研究に対して、私は全階層を視野に入れた音楽史研究であるべきだと考へてゐる。芸術音楽はもちろんのこと、日本中のあらゆる階層の人々が、どんな音楽をどんな風にやつてきたのか、それはどのように変化してきたのかを明らかにすることが、日本音楽史研究の課題ではないだろうか。実は芸術音楽さえも、このように全構造的に見ることによつて、初めて具体的に解明されてくる問題が少なくない。たとえば能狂言や歌舞伎の形成過程などは、当時の民俗音樂や民俗芸能の音樂の動きを考慮せずには、明らかにすることはできないだろう。芸能史の分野では民俗芸能のもつ意味が早くから注目され、芸能史学では民俗芸能研究はすでにその重要性が明確に位置づけられている。これに比べると、日本音楽史研究では民俗音樂研究の重要性は余り認識されていない。しかし音楽史を全階層的に、そしてもちろん日本列島に住む人々の音樂全体を眺め渡して考察することによつて、日本音楽史がダイナミックにうねり動いていく姿を全構造的に捉えることができると私は考へてゐる。

ここに民俗音樂学との一つの重要な接点が生まれるのである。

(3) 音楽史学の対象は音ではないか

これまでの日本音楽史の本や論文を読んでも、一向に音が聞えてこないことが多い。たとえば伎楽が伝えられたという事実、それにどんな曲があつたかというなどは書かれている。しかし伎楽といふものは、どんな音で演じられたのかということは、ほとんど書かれ

ていないのである。しかし私たちが知りたいのは、どういう音でそれは演じられたかということではないだろうか。つまり音楽史は音が聞える音楽史でなければならないのである。

しかしこの音というものが、まことに厄介な相手である。音は成立した瞬間に消えるものだからである。今世紀に入ってからのように録音資料があれば、過去の音もかなりな程度に捉えることができるのである。またクラシックにおける五線譜のように、再現能力の高い楽譜があれば、その音もある程度は捉えることはできよう。しかし五線譜でも音色については、きわめて能力が低く、たとえばモーツアルトが弾いたピアノの音色は、楽譜だけからではわからない。おそらく今のピアノの音色で弾くモーツアルトの曲は、彼自身の音のイメージとはかなり違うにちがいない。

日本の伝統音楽でもある程度音を再現できる楽譜や口唱歌もないわけではない。しかしその再現性はきわめて低く、たとえばテンボなどはほとんどわからないので、リズムもよくわからない。大体は口頭伝承を助けるためのメモとして使われてきたものだからである。

また楽器は正倉院以来古い実物がいろいろ残っているし、発掘の進展について考古資料としての楽器も増えている。しかしそれらがどんな音を鳴らしたかを知るためには、調弦法をはじめ演奏法がわからなければならない。たとえば縄文期の出土品であるヘラ状木製品には上方に横の線が何本か入っているものがあり、それを仮にコマの位置と仮定して山口庄司氏が計算されたところ、それは律音階

になつたという。これがもし正しい結果ならば、私などにとつてはまことにすばらしいデータなのだが、その正しさを立証することは大変難しい。もしもそれが正しいとしても、絶対的な音高がどうなのは、今のところ知る由もない。もし縄文期のフエ（横笛よりも縦笛の可能性が高い）が完形で発見されれば、多少の手がかりが得られるかも知れないが、今のところ完形で発掘された笛は、何と平安中期まで時代が下つてしまふのである。

もちろん文字資料も絵画資料もいろいろな情報を提供してくれる。たとえば年中行事絵巻は、ダイナミックに足をあげて踊る京都の民衆たちの姿を生き生きと描いている。それによって当時の都市の庶民たちも相当にダイナミックに踊っていたということまではわかる。しかしそれ以上のことはわからないのである。

このように考えてみると、消えた音を捕捉するということは、ほとんど不可能ではないかと思えてくる。たとえば元禄期の人々はどんな声でどんな音の高さでどんなリズムで歌っていたのかなどといふことを知ることは可能なのだろうか。こういうことを突きつめしていくと、実は音楽史学などは成立しないのではないかと思えてくるのである。しかしだからといって、簡単に諦めるわけにはいかない。過去どのように動いてきたかを知らずに、今後の方向を知ることはできないからである。それで次項で述べるように、さまざまなアプローチの方法を考えているわけだが、これらももちろん万全の方法ではない。だから私自身が研究しているつもりの音楽史学は、砂上の楼閣どころか、砂上の堀つ建て小屋のような危ない存在であ

るといつも自戒している。そして誤りがわかつたならば、その掘つて小屋はすぐこわして別な方法を考えたいと思っている。

私が時々この口承文芸学会で疑問に思うことがあるのは、口承文芸の研究でありながら、文献に頼る研究が多く、口承文芸の研究方法について論じられることがないということである。この方法論についてはもう少し意識的な検討が必要ではないだろうか。

2、音楽史学と民俗音楽学を相互補完的に用いる

以上に述べたような問題点に対して私なりに考えてきた方法について具体的に述べてみたいと思う。

(1) 現在、存在する音楽を資料として用いる

すでに述べたように楽譜や文字資料、絵画資料、楽器などの物資料などには大きな限界はあるが、それらももちろんまったく資料価値がないわけではなく、それらも必要に応じて他の資料とともにいろいろと使っていくことは必要だ。しかし今のところ音 자체に迫るものとともに直接的な方法は、現在実際にある音楽を手がかりに古い音の形を探るということではないかと思う。

すでに述べたように、日本の伝統音楽には古い時代に成立したジャンルが並存している。仏教音楽も奈良・平安期に成立したものと現在も演じられている。そして民俗音楽は、いま急速に民謡が失なわれつつあるといつても、まだまだいろいろと残っている。ま

た民族的文化的に日本人や日本文化と関係が深いと思われる諸民族の音楽の中にも、古い要素だと思われるものが伝えられている。

ただ、これらも注意深く扱わないと、これまでの日本音楽研究が陥った轍を再び踏むことになりかねない。それでこれらの音資料についても、変化を意識した慎重な史料批判が必要であると考えます。音楽のさまざまな要素について、何が変化し易く何が変化し難いか、変化するとすればどういう要因が加わったときに変化するのか、またどういう方向に変化するのか、また逆に変化させ難くするのはどういう要因なのか、などということを、一つ一つについて厳密に検討してみる必要がある。

その場合にこれまでの歴史の中ですでに明らかになつてきるものをしていくつかあげてみよう。たとえば芸術音楽の場合は規範形式がはつきりと定まっており、日本の場合は伝承の組織も方法もしつかりしているので、一曲が伝えられていく生命は相当に長い。たとえば雅楽の場合などは平安期に完成した曲が現在まで多数伝えられているし、基本的な楽曲構成なども伝えられている。しかし現在のテンポや各楽器の奏法などのデリケートな部分には古い時代のままかどうか相当な疑問もある。また現在の雅楽では楽器によって律音階の中間音がかなり低く、ほとんど都節音階の中間音の高さになつている例もあるが、これなどは他の分野での音階の動きから考えれば、後述のように最初から低かった可能性は低い。

ところが民俗音楽とくに民謡における変化の様相はむしろ一曲にある。民謡の場合には最近の民謡教室などができるまでは、

規範形式は必ずしもはつきりせず、人々は自分たちの好みで自由に歌つてきた。たとえば誰か歌の好きな人が旅に出るなどして他の土地の民謡を覚えてきたとする。その歌はもとは田植え歌だったのだが、その村の人々が氣に入つて盆踊りにも歌い、そのため盆歌らしいテンポやリズムに変わった形も生まれたなどという変化はごく普通にあつたと考えてよい。したがつて民謡では一曲一曲は無限に変化する。むしろ変化するのが民謡であつて、正調などといい出したら、もはや眞の民謡ではないと考へてよい。民謡のメロディというものは、その点きわめて不安定なものと考えられる。

最近ある学会で、日本の信州の馬子歌はモンゴルのオルティンドー（追分タイプの曲）のある曲と旋律的にきわめて共通点が多いので、その馬子歌のオリジンはオルティンドーのその曲であるという説を発表された方があつた。こういう説はマスコミには注目され易く、かなり華やかに騒がれたらしい。しかし現在の両方のメロディがひじょうに似ていたとしても、そのオルティンドーが伝えられた頃（それを何時代に設定するにしても）から、それらのメロディが余り変わっていないことは、きわめて考えにくいくことである。さらにつこの二つの曲がその頃に確かに歌われていたと確定することさえ、民謡の場合はずかしいのである。

民俗音楽でも芸術音楽でも変化が遅いのは、基本的な音楽要素である。たとえば現在も子どもたちはわらべ歌を生き生きと歌つて遊んでいる。ごく最近も私の住む東京の文京区で、近所の子どもたちが「勝つて嬉しい花一匁」を、本当に楽しそうに遊びながら歌つて

いるのを聞いた。この現在の子どもたちのわらべ歌には、学校唱歌などから入った歌もあるが、大部分は伝統的な音階によるものである。明治以来一世紀以上にわたつて、ほとんど二〇〇パーセントに近い全国民にクラシック音楽を義務教育で教え込み、伝統音楽はほとんどとり上げられなかつたにもかかわらず、いまだに子どもたちのわらべ歌の大部分は伝統音階なのである。つまりそれ程音階感覚は変化しにくい要素だということである。

また音階については日本の音楽における変化の傾向性がすでにかなりはつきりとわかつてきている。そのためだつ例を二つあげると、まず第一に律音階や呂音階（律音階の変種）の中間音は下がり易く、都節音階や呂陰音階に変化する例が多く見られるということである。そして私が知る限りこの逆の変化の例はない。とくに民謡が都會の民謡歌手の手にわたるなど都會の文化にふれた場合に下がる傾向が強い。第二に、音階の種類はさまざまなレベルでの異文化と接触することによって増えるが、その受容の仕方は、伝統的な音階に近い形に多少変形した形を過渡的に作る場合が多い。また新しい形がかなり強力な場合には、古い形をひきずりながら新しい形を受け入れるのが普通である。したがつてこの過渡的な形から古い形を探ることができる。

またリズム感の性格については、歴史的に長い間の生活様式によつて基本的には決定されると私は考へてゐる。つまり日常的に体をどのように使つてきたかということ、そしてそれが歴史的に長い間つづいてきたということ。それもその文化を性格づける時代であ

ることなどが重要な条件になる。日常的な体の動かし方は当然、日常的な労働と深い関係がある。そのため私の説を単なる労働のリズムに起因する説であるかのように短絡して誤解する方があつて私は困っている。

日本の場合、もつともドミナントなのは水田耕作農耕民的なりズム感であるが、このスタイルックなリズム感は耕作が広がつてから、およそ千年近い年月が経つた平安期の貴族の社会でまず成立したのではないかと私は考えている。静かな洗練された体の動きを美しいと感じる美的感覚は、それからゆっくりと庶民の世界へと広がつていった。リズム感については他のところでたびたび言及しているので、ここでは日本の場合他に、山村畠作民的なりズム感、海洋漁労民的なりズム感が考えられ、さらに一部に牧畜民的な傾向や採集狩猟民的な傾向のリズム感も見られることだけを述べるにとどめたい。

ただ歴史の問題として付け加えると、水田耕作農耕民的なりズム感ができ上がる前の人々のリズム感は、おそらくもつとダイナミックだったと思われる。前にふれたように年中行事絵巻が描いている庶民の踊る姿は、現在の盆踊りなどよりもはるかにダイナミックに見える。これは源氏物語や枕草子などが述べている貴族の社会のスタイルイックな美しさとは対照的だが、それだからこそこのスタイルイックな美しさが貴族文学でことさら強調されたものと解釈されるのである。たとえば「魏志」倭人伝には人が死んだとき喪主は哭泣するが「他人就歌舞飲酒」という一文がある。この舞はどんなも

のだったかといえば、おそらくこれまで述べた私なりの理論では、かなりダイナミックだった可能性が強い。あるシンボジウムの席で私が司会者としてこの問題を問い合わせたところ、三隅治雄氏、藤井知昭氏などすべてのパネリストが同意見であった。

このようにして音楽の一つ一つの要素について分析し、どのような要因・条件がその性格や特徴を形づくるのかを考えるのは、おそらく民俗音楽学か民族音楽学の仕事である。そしてその結果はこのように音楽史学にとってひじょうに有効である。私が二つの學問を相互補完的に用いるといつているのは、一つはこういう形を指しているのである。

(2) 民俗音楽における地域差と時代差について

日本の民俗音楽にはさまざまなレベルでの地域差が見られる。たとえば先に述べた耕作農村と山村、漁村や離島などのリズム感の違いも、一つの地域差ということができる。これも音楽史学として考究する場合に有効だったが、この地域差から時代差をよみとることは音楽史学にとって有力な手段である。

たとえば民謡における音階の分布について考えてみたい。すでに述べたように音階は比較的の変化が遅く、変化の形やその方向性などをすでに私たちの音楽史学は大体つかんでいいからである。
まず第一に、日本列島全体に広がっているのは、律音階と呂音階である。都節音階と呂陰音階はそれぞれこれらの音階から派生したものなので、ここではそれらの中に含めて考える。沖縄本島とその

周辺の島々の民謡では、この音階はひじょうに少ないが、歴史的に古いことが文学史上わかつてゐる神歌に、この種の音階、また前に述べたような過渡的な形が現れてゐる。第二に民謡音階は北は北海道からあるが、南は大体奄美諸島の徳之島までが基本的な分布域である。そして逆にそのすぐ南隣の沖永良部島から沖縄県の南西端までは沖縄音階が広がつてゐる。さらにくわしくいえば、民謡音階は沖永良部島以南の民謡にもごく少數入つてきているが、これは近代以後のことである。また沖縄のわらべ歌は現在はほとんど本土と共に歌に変質しているが、その変質は大体昭和初期頃から少しづつ起つてきただことが、ごく最近の私自身の調査でわたり始めていふ。また逆に徳之島にも沖縄音階の民謡がごく少數あるが、これも近代以後であることが、流行し始めた頃を記憶していた人々の証言ではつきりしている。(つまり民謡音階は南下の傾向をみせ、それに勢があり、逆に沖縄音階は北上の傾向をみせていて、この二種の音階は交差する動きをみせている。

これらの現象は、律音階と呂音階の方が歴史的に古い層に属していることを物語つてゐる。さらにこまかくいえば、宮古諸島では、神歌の大部分は律音階か呂音階であり、むしろ呂音階の方が主力である。そして首里や八重山の話、あるいは井戸を掘る話など、新しい外部からの力が加わることをテーマにした神歌にのみ沖縄音階が登場する。また沖縄諸島の神歌の音階も、過渡的な形は呂音階の上に沖縄音階が重なつて形づくられたと思われる形が見られる。八重山諸島については不明な部分も残るが、しかし沖縄文化圏における

こうしたデータをみると、まず古い層に律音階と呂音階があり、おそらくその中でも呂音階の方が主力である可能性がある。そして沖縄本島にかなり後になつて沖縄音階がおそらく東南アジアから伝えられ、それが沖縄本島中心に大流行し、さらに南北に広がつていつたと考えることができる。

また本土の場合、まだ充分なデータの整理を行つていないのだが、律、呂音階の分布と民謡音階の分布にかなりな傾向性があることがわかつてきた。東日本と西日本では、東日本に民謡音階が比較的多く、西日本に律、呂音階の分布が比較的多く見られる。また本州の日本海側は東西にかかわらず民謡音階がひじょうに多く、太平洋側に律、呂音階が比較的多く見られる。そして四国・九州はもちらん律、呂音階が比較的多い。したがつて西日本の太平洋側の民謡、とくに四国・九州などは律、呂音階の割合がかなり高い。

それで日本周辺に眼を広げると、民謡音階も律や呂の音階も、朝鮮・モンゴル・中国・チベットなどに広がつてゐるが、律、呂音階は何といつても中国本土、とくに漢民族や中国南部、あるいは南西部に現在住む少数民族に優勢である。そして民謡音階はむしろ朝鮮・モンゴル・チベットなどにかなり見られる。したがつて民謡音階は少なくとも朝鮮半島経由で日本に伝えられた可能性が高いと思われる。また朝鮮半島から本州や九州の日本海側にはいつの時代にも流れ着いたり、意図的に渡つてきたりした人々がかなりあったことが考えられる。そしてこの民謡音階が大きく入つてきた時期は、律、呂音階が伝えられたときよりはかなり遅かった可能性が高い。

それは民謡音階の広がりから考へることができる。

このように民俗音樂における地域性の問題は、時代差を示すとともに、民族音樂学の成績なども考慮すれば、日本人と日本文化の起源の問題にもある程度のデータを提供することができるわけである。

民俗音樂における地域差の問題はさらに樂器の分布なども、音樂史学上おもしろい問題がいろいろあり、地域差の問題がさまざまなもので解明されなければ、音樂史学の上で時代差として捉えることのできる可能性はさらに広がるであろう。そしてそれは民俗音樂学の問題としても大きな成果になるはずである。

おわりに

一九九五年秋に国立民族学博物館で、民博とアジア・太平洋民族音樂学会の共催による文部省國際シンポジウム「アジア諸民族音樂文化のダイナミズム——伝統と変容——」が行なわれた。このシンポジウムの活発な議論の中で、アジア・太平洋地域の民族音樂学者たちが自らの手で自らの音樂を解明していくこうとする意欲の力強さに感動したのだが、それと同時に音樂史学と民俗音樂学を相互補完的に用いる方法が、國際的な広がりで使われるようになつた場合は、ひじょうに大きな威力を發揮するであろうということも痛感させられた。私自身としてもなおこの方法について検討を重ね、口承文芸研究の方法としても練り上げていきたいと考えている。

(こじま・とみこ／江戸東京博物館)