

Title	音楽と音楽学
Author(s)	山口, 修
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1977, 10, p. 3-17
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48107">https://hdl.handle.net/11094/48107</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

# 音楽と音楽学

山口 修

音楽学 (musicology, Musikwissenschaft) は文字通り音楽を研究対象とした学問であり、普通は芸術学の中のひとつの分野としてあつかわれている。しかし、以下に論ずるように、音楽学はひとり芸術学だけに属するのではなく、ほかの多くの学問とも大きなかかわりをもっている。また、諸民族の音楽文化を多角的に解明することは、広く人類の知識体系ないし学問に貢献するばかりでなく、学校教育・社会教育・国際交流といった方面でも応用できるような成果をもたらすものである。

## 1. 音楽とは

音楽学が研究対象としてあつかう「音楽」が、いったいどのようなものであるかという音楽の定義の問題は一見容易なようでいて、実際には解決が困難である。それはなぜかというと、ひとつには異なる文化、異なる民族の間で音楽を含めて諸芸術に対する考え方が多かれ少なかれ違っているからでもあるし、また、ひとつの文化の中にあっても歴史的な時間をへだてた異なる時代ではそれぞれの時代風潮を反映して音楽のあり方、音楽に対する考え方が相当に違っているからでもある。俗に「音楽は万国共通の言語である」とか、「音楽に国境はない」などといわれているが、これは隣接する地域などごく限られたところを除いては通用しないと考えた方が妥当のようである。もちろん、音楽である以上人間の声や楽器の音を使うのが普通であるので、そうした現象的な側面でのみ、音楽は全人類にほぼ普遍的に共有されているということはできるかもしれない。

ここで、音楽がいかに定義され得るかを、2つの事例に則して紹介して

みたい。いずれも、いわゆる無文字社会の例であり、したがって文化の担い手がわれわれにただちに理解できるような言語表現をしたわけではなく、異なる思考による表現や態度をアウトサイダーとしての研究者が、いわば自分たちに納得のいくように勝手に「抽象化」したものであるといわねばならない。しかし、こうした「抽象化」は通文化的 cross-cultural な比較のためには、ある程度はせざるを得ない。

音楽定義の第1の例は、合衆国の音楽人類学者メリアム博士がアフリカのバソンギェ族の発言からひきだしたものである<sup>(1)</sup>。その発言とは、

When you are content, you sing ; when you are angry, you make noise.

When one shouts, he is not thinking ; when he sings, he is thinking.  
A song is tranquil ; a noise is not.

When one shouts, his voice is forced ; when he sings, it is not.

[心安らかな時にはうたうが、腹だたい時には雑音を出す。

さけぶ時には考えていないが、うたう時には考える。

歌は穏やかだが、雑音はそうでない。

さけぶ時には無理な発声をするが、うたう時にはそうではない。]

というものである。これは、メリアムが音楽と非音楽 non-music (ここでは雑音) との区別がバソンギェ族の人たちによってどのように意識されているか問いただした結果得られたものであろう。人類学者のフィールドワークにおけるこうした質疑応答は注意深く実行しないと不自然な状況がうまれることがある。ここでは、注意深く実行されたと想像するにしても、ここに提示されているのは簡潔な英語訳だけであって、含蓄範囲が英語とは異なる原地語が脱落しているばかりか、質疑応答の時の状況の記述がないので、このフィールドデータはそれだけ信憑性がうすれているといわざるをえない。ともかく、メリアムはこの<sup>なま</sup>生のデータから、バソンギェ族が音楽と雑音を概念的に区別するための3部分理論 three-part “theory” を構築している。

... music is produced exclusively by human beings, it must be organized, it must have continuity in time. [音楽を鳴り響かせるのは人間だけであり、音楽は構成され、しかも時間的に連続したものでなければならない]。

音楽定義の第2の例は、筆者自身がメリアムの接近法を援用して、音楽以外のフォークロア形態と音楽がいかに概念的に区別されているかを、ミクロネシアのパラオ諸島でのフィールドワークに際して調査したものである。<sup>(2)</sup> 比較の材料に使ったフォークロア形態は、エルデエドゥフ *eldecheduch* (伝説を声や身振りをまじえて語ること)・ロウクル *lochukl* (集会所の建物の梁に施される浮彫)・ンロイク *ngloik* (踊り)そしてエリタクル *chelitakl* (うた)であった。これらの民俗芸術は豊富な神話伝説の伝統を基盤にしている点で共通していて、表現媒体と表現方法の違いだけが明らかである。質疑応答や観察・推察を経て、これらのフォークロア形態の間にある相互関係が部分的にはあるが次のように要約された。

それらは相互依存関係をもっているということ、伝説に通暁していることは、関連のある歌の理解に役立つということ、伝説で意図された目的を達成するのを助けるのが、音楽や絵画を通じての直接的知覚作用であるということ、浮彫は、伝説や歌の記憶を助長するということ

さらに、現地語彙での音楽用語など、いわゆる民俗的言語表現行動 *folk verbal behavior* の裏付けもあって、次のようなパラオ音楽概念(定義)が試論的に抽出される。

音楽とは、ンティル *ngtil* (のど、ないし声) を媒介として実在化されるものであって、これと類似した日常言語と異なるのは、ンティル・ア・エウイクル *ngtil a cheuikl* (声あるいはのどが上下すること、すなわちメロディ)、ワトウートム *uatutum* (語源は踊りの足踏み、転じてリズム)、アクセント付け、といった側面ではるかに多様である点においてである。<sup>(3)</sup>

以上2つの音楽定義の例は、それぞれの社会の限られた人数のインフォ

ーメントの発言とアウトサイダーの主観をまじえたものであるため、他の可能性があることは否めない。いずれにせよ、ほとんど普遍的に人類が共有する音楽は、たとえその意味が集団内部でしか伝わらないものではあっても、現象的・概念的にはかなり共通したものがあのように思われる。人類全体の音楽にある共通な（普遍的な）基盤としては少なくとも次のようなことが想定される。

- 1) 人間が関与していること
- 2) 音（および無音）を表現媒体としていること
- 3) 音の属性を利用して、音高・音強・音色・音長をいずれか、あるいはすべて変化させたり組み合わせる方式をとっていること

## 2. 異なる音楽

現象を人間が積極的に利用して文化の一部にしてしまう場合を事象文化と名づけるとするならば、音楽はまさに音という現象に依存した事象文化のひとつである。そして、事象文化としての音楽は、前述したように人類全体にほぼ共通した基盤をもっていると考えられる。

他方、人間が考えたり、身体を動かしたり、知覚したりする広義の行動 behavior を民族毎に多かれ少なかれ異なったパターンで実行しているとしたら、これも文化の重要な一面であるということになるので、これを行動文化と名づけておこう。そうすれば、人間が一定の考えにしたがって、一定の方法で身体器官を駆使して音楽事象をうみだし、そしてそれを知覚受容して反応するのであるから、音楽を行動文化のひとつとみなすこともできる。<sup>(4)</sup>

さて、事象文化としての音楽は基本的には人類に普遍的であるが、現実には他民族の音楽が慣れない耳には奇異にきこえることがあるように、具体的には、文化が異なれば多かれ少なかれ異なっている。これは、行動様式の違いに起因しているといつてよいだろう。すなわち、どのような音楽理念にしたがってどの身体器官（声帯・鼻・口・手・足など）をどのよう

に駆使して演奏するのか、そして鳴り響く音をどのように知覚してどのように反応するのか、といった一連の音楽行動がそれぞれの文化の中でパターン化されて、いわゆる伝統が築きあげられていると考えることができる。

音楽理念が文化によって多かれ少なかれ違っている例を挙げてみよう。たとえば、近代の西ヨーロッパおよびヨーロッパ系アメリカ後住民のいわゆる芸術音楽（「クラシック」）そしてジャズ（ディキシー・スイング・モダンなど）やいわゆるポピュラー音楽などにあつては、他の側面はさておき、三和音のさまざまな組み合わせをパターン化したハーモニーが音楽構成理念の重要な部分を占めている。これとは対照的に、北アフリカ・西アジア・東南アジア・東アジアなどの合奏音楽においては、基本的には同一のメロディーを各パートが微妙に違えて、しかも同時に演奏するという、いわゆるヘテロフォニー heterophony（異音性）が文化的に（伝統的に）認められる音楽構成理念なのである。このヘテロフォニーは、日本ではひとりの演奏家によるいわゆる弾きうたい（弾き語り）においてすら認められる。すなわち、箏や三味線を伴奏楽器とする声楽曲では楽器と声とが大まかにいえば同じ旋律線をたどるのであるが、音の先取り、遅延、簡略化、コブシや楽器手法による装飾などの極めて音楽的に繊細な方法を講じてヘテロフォニー音楽の典型をつくりだしている（譜例1）。

**譜例 1.** 長唄「小鍛冶」（演奏：西垣勇蔵・菊岡裕晃その他）。

採譜：西垣勇蔵・草野妙子。<sup>(5)</sup>

音高素材の選び方にしても、文化によるパターンの違いが明らかである。たとえば、タイ中部の7等分音階、インドネシア（とくにジャワ島）の音階のひとつスレンドロ（1オクターヴをほぼ5等分）、西ヨーロッパの12等

分平均律などは、たとえ実際の楽曲でこれらすべての音を使わなくとも、音高素材の基礎として扱われている。これに対して、アラビアのマカーム、インドのラーガなどの旋律型理論に代表されるような微小音程（微分音）microtones をも駆使した音高素材の選び方もある。

音楽理念の違いは当然のことながら、演奏という肉体行動において文化毎に異なる様式をもたらす。たとえば、笛から発せられる音がわずかな音量のものでなければならないと考える民族（オセアニア・東南アジアなどの一部）であれば、鼻孔からの吐息を利用するであろう（鼻笛）。また、笛の演奏に際して複雑なフィンガリング（指使い）にもかかわらず、敏速かつ正確な多音旋律を望む民族（西ヨーロッパ）であれば、キーメカニズムの工夫をこらした楽器を考案するであろうし、フィンガリングに加えて唇と歌口との角度をかえる（首ふり）技法を組み入れて滑音（グリッサンド・ポルタメント・なやし）などによるゆっくりとした繊細微妙な音の変化を目論む尺八のような楽器をもつ民族もある（譜例2）。

譜例2. 尺八本曲「鹿の遠音」 a) 演奏：横山勝也・青木静夫、採譜：月溪恒子。 b) 伝統的な記譜法。<sup>(6)</sup>

a)

b) 譜例3. 譜例1～2の凡例。



- x, ♯, etc. 音高が不確定であることを示す。(♯は2分音符を示す)
- ↑, ↓, 符頭の前にこれらがつけられた音符は、それぞれ音高い、あるいは低いことを示す。この場合、これが付けられた音符にのみ有効である。

- L, B, 音符または休符につけられたLはその音符または休符が基準となるものと比較して、特に長いこと、Bは同様に特に短いことを示す。そのはばの限度は、Lはそれが附された音符の1～1.5倍、Bは1～1/2倍とする。
- ハジキ、音がポルタメントのようにすり上ったり、下がったりすることを示す。

このように、音楽理念・演奏様式の違いは声や楽器の使い方に大きくかわっている。とくに声は、さまざまな発声法や組み合わせが地域毎に使い分けられている。また、オセアニアのように楽器の音（器楽）よりも声楽の方をはるかに重要視する地域もある。楽器の場合は、物を利用した文化形態すなわち物質文化 **material culture** のひとつの項目として見るができる。物質文化としての楽器には、生態学的 **ecological** な条件、交易などの経済機構、さまざまなレベルの製作加工技術というテクノロジーなどの側面から大きな問題を投げかけるが、ここでは音楽理念と楽器製作技術との関係についてだけ述べておこう。すなわち、先に例証したように、西ヨーロッパのフルートと日本の尺八とでは、少なくとも指孔の扱いに関する限りは、製作技術（工夫）の点でフルートの方が勝っているといわざるを得ない。しかし、楽器製作上の段階の上下は、その音楽の価値的な上下とはほとんど無関係といってよいのである。物質文化としての楽器にどのような工夫が施されるか、行動文化としての演奏技法にどのようなものが含まれるか、といった問題は、それぞれの音楽文化に固有の音楽理念に依存しているからである。

次に、一定の理念に基いて、一定の行動にしたがって演奏され、その結果として鳴り響いた音、あるいは鳴らなかつた無音が、受容者にどのように知覚認識されるか、という問題にうつろう。知覚認識の行動は、概念行動や演奏行動と同じように文化的にパターン化され、したがって社会の成員となるまでに学習した方法でこれが行なわれると考えるのが妥当である。物理的に同一の刺激である一連の音をきいた時に、異なる音楽文化の担い手がそれぞれ自分たちの音楽にきこえたか、あるいは類似したものと認めるか否か、そしてそうであれば、どのような意味をもつものとしてそれをきいたか、を実験すれば、異なる知覚認識が異民族にはあり得るということが明らかになるであろう。もちろん、文化接触に際して、異なる価値体系をどの程度受け入れて文化変容 **acculturation** にまでもっていくかは、民族や時代によっていろいろな場合があり得る。異なる知覚認識については、



上記の実験をまつまでもなく、われわれの身のまわりに類似例が多い。たとえば、現代の日本では、邦楽・民謡・「クラシック」・現代音楽・ジャズ・ロック・フォーク・歌謡曲といったジャンルのそれぞれの支持層はかなり相互に遊離しているように思われる。これらのジャンルの音楽がそれぞれの支持層にどのような意味をもっているか、あるいは民族音楽がそれぞれの文化の担い手に対してどのような意味をもっているかは、他の集団・民族には容易には理解し得ないのであろう。

ところで、音楽の意味とはいったいどのようなものであるのかという問題もまた、音楽定義の問題と同じように、音楽学の根源的な課題であるのだが、やはり解決が困難である。ここでは直接にこの問題を扱うことはしないが、これに関連のある音楽の機能の問題に触れてみよう。

音楽がそれぞれの文化ないし社会の中ではたす役割ないし機能もまた、異なる文化の間で多かれ少なかれ異なっている。しかし、さまざまな社会機能をはたす諸民族の音楽を、大きく2種類に分類することは可能である。すなわち、ひとつにはいわゆる「芸術のための芸術」としての自律的な方向づけをもつ音楽があり、これを「芸術音楽」と呼称することがある。もうひとつは、呪術・宗教・労働など文化の他の側面と密接に結びついているような他律的な性格をもつ音楽であり、その多くは「民俗音楽」と呼ぶこともできる。

自律的な音楽は、西ヨーロッパ・北アフリカ・西アジア・南アジア（とくにインド）・東南アジア・東アジア・アメリカ（後住民）などにあり、長い歴史の間につちかわれた理論的裏付けをもち、文字文化との関連で何らかの記譜法に支えられているものもある。音楽構造は、音高語法・音強語法・音色語法・音長語法さらにテクスチュア（音構成法）や形式などのいずれか、あるいはいくつかにおいて他律的な音楽よりも複雑であることが多い。このために、自律的な音楽は他律的な音楽よりすぐれている、高級である、価値が高いなどとみなされがちであるが、後述するようにこうした考え方は、文化的相対主義の立場からは排斥される類のものである。

他方、他律的な音楽は、ほとんどの民族が民俗音楽・郷土音楽として、あるいは時には部族音楽として持っているといえるだろう。そして大部分は、明確な理論的枠組や記譜法をもたず、音楽的にも比較的単純なものが多い。たとえば、メラネシアにフィールドワークした桂博章氏の談によれば、ある種の宗教儀礼のための音楽舞踊では、長時間にわたって単純なリズム型が執拗に反復されるという。これは、次々と複雑なリズムをうち出すようにしたのでは、自律的な音楽におけるような「音楽的な」よろこびを参会者が感じてしまうかもしれないが、実際に行なわれているような単純な音楽であれば、そこにつくられる「音楽的・舞踊的」時間の経過のうちに参会者は日常的な感覚を麻痺させられ、いわゆる恍惚の状態に入っていくことができるので、こうした儀礼音楽は、そのような音楽構造をもたねばならないというのである。<sup>(7)</sup>しかしながら、他律的な音楽の中にも、たとえばアフリカの音楽のように、相当に複雑な音楽構造をもつものもある。音楽構造が単純であるのか複雑であるのかは、それぞれの場合の事実に基づかないのであって、それをそのまま価値判断の基準にすることはできない。

以上述べてきたように、諸民族は、それぞれの音楽理念に基いた音楽をもち、その音楽はそれぞれの社会の中で何らかの機能をはたしているのである。現象あるいは事象としては人類に普遍的な音楽も、それを支える人間行動の側面においてはむしろ個別的であるということになる。このような「異なる文化価値の是認」を基盤とする文化的相対主義が今日の音楽学、とりわけ民族音楽学のもっとも基本的な準拠枠となっている。

しかしながら、すべての音楽がその文化の担い手にしか通用しない閉鎖的なものかという点、けっしてそうではなく、西ヨーロッパ音楽・ジャズ・ロック・中南米音楽・インド音楽・ガムランなどの例からも明らかなように、たとえ普遍的とはいわないまでも多くの国境を越えて享受されるものもある。

### 3. 音楽学

かつては「音楽学」といえば「西洋音楽史学」とほとんど同義語であったといわれているが、今日では、世界のすべての音楽が研究対象となり得るし、またそうしなければならないと考えられているといってもさしつかえないであろう。そして方法も、単に歴史学的なものだけにとどまらず、他の人文諸科学や社会科学・自然科学とさえも関連をもつようなさまざまな接近によるものを含めるようになってきた。この言明からもくみとれるように、音楽学は現在、多くの下位分野（細部門）の集合として存在していて、下位部門はそれぞれの性格のために他の隣接学問と関係をもったり、あるいはそこから方法を借用したりしている。

たとえば、音楽学のひとつの分野としての音楽美学は、西洋流に言えば、単なるひとつの分野というよりも、音楽学諸分野全般に対して理論的な準拠枠を提供する分野であると考えられる。しかし音楽学の研究対象が、従来のように単にヨーロッパ芸術音楽だけにとどまらず、大衆音楽・民俗音楽・諸民族の音楽というように全人類のすべての音楽活動にまでひろがってきている最近の状況のためには、西洋美学のひとつとしての従来の音楽美学の成果だけでは律しきれない事柄がますます増えてきすぎているといわざるを得ない。こうしたくいちがいを打破していくためには文化的相対主義の立場から諸民族・諸時代の音楽文化をできるだけ詳細に記述した音楽的民族誌 *musical ethnography* を集積する努力が必要である。この努力をつづければ、民族美学 *ethno-aesthetics* の立場から、音楽にまつわる基本的な問題を解決する糸口が得られるにちがいない。

音楽史学も音楽学の重要な1部門である。そして、現実に公刊されてきた成果の量からすれば、おそらく他のどの部門をも圧倒しているであろう。音楽学者の数もこの部門においてもっとも多いにちがいない。しかし、ここでもまた、当然のことながら、西洋に傾きすぎている。W. ヴィオラのいうように、世界の過去と現代における諸々の音楽の中でも西洋音楽が類の

ない例外的で特殊な地位を占めているということ<sup>(8)</sup>を、基本的には認めるにしても、他地域の音楽史学研究が推進されるべきである。そのためには主だった国々で自国の研究者が研究できるような環境がつけられるのが望ましい。この点に関しては、日本はリーダーシップをとることができる国のひとつであるといえよう。たとえば、1976年3月から4月にかけて東京で行なわれた「アジア伝統芸能の交流 Week of Asian Traditional Performing Arts 1976」(国際交流基金主催・国立劇場協賛)は、この線に沿った企画としての意義があった。従来の音楽や舞踊による文化交流は、とかくその場かぎりの「お祭り」に終わってしまいがちであったが、この企画では、筆者自身も企画委員のひとりとして加わって、単なる演奏だけでなく、いくつかの国が相互に見つめ合い、討議を重ねて、学術的にも意義のあるものにするのが意図された。そして半永久的なドキュメンテーションを作成する活動が行なわれ、すでに映画は完成し、近い将来には研究報告書やレコードも公刊されることになっている。企画委員の小泉文夫・徳丸吉彦両氏の発言をまつまでもなく、こうした企画は個人的な力では実現できないことであって、公的な機関や民間団体の支援が徐々に顕著になってきているのは喜ばしいことである。

上記の企画は、単に西洋外の地域の音楽の史的な探究の助長だけでなく、もっと強調されていたのは、諸民族の音楽の個別的な研究を土台にして、共時的に、そして通文化的 *cross-cultural* に相互の比較をすることであった。こうした研究をするのは、音楽学のひとつの部門としての民族音楽学 *ethnomusicology* ないし比較音楽学 *comparative musicology* である。この分野こそが、音楽学の研究対象をグローバルなレベルにまでひろげることに貢献した分野である。民族音楽学は、従来の西洋音楽学の方法と成果のうちの利用できる側面を出発点とし、さらに、文化人類学(民族学)からの影響も大きく受けながら発達してきた学問である。

音楽学の他の下位分野としては、音楽社会学・音楽心理学・楽器学・音楽教育学・音楽音響学などが挙げられる。

#### 4. 音楽学と大学

さまざまな存在様式をもつ音楽に対してさまざまな観点からさまざまな方法で接近する音楽学は、どのように推進されるべきであろうか。この問題に関しては、すでに日本の音楽学会が第16回全国大会（1964）においてシンポジウムを開いたことが記録されている。そこでは、日本の代表的な音楽学者である野村良雄氏の次のような発言があった。<sup>(9)</sup>

音楽学教育の本来の場所が大学であることはいうまでもないことであろう。ところが日本ではこの当然なことはもとより、大学当局者においても意識されてさえないのである。たとえ音楽教育の全般は行なっていないでも、音楽学教育、音楽学研究を行なっていない世界的な大学は、現在ほとんど存在しない。それなのに、日本では正式の音楽学講座をもつ大学は皆無に等しいのであり、この世界的にまれな不思議な現象が、すこしも不思議がられていないのである。

また、同じ機会に皆川達夫氏の次のような発言があった。<sup>(10)</sup>

わが国の総合大学における音楽学についてふれてみよう。これらの大学に現在のところ音楽学の正式の講義が皆無であるか、あるいはそれに近い実状は、たしかに是正されるべき問題である。しかし、そのヴィジョンを明確にせず、是正を叫ぶだけでは無意味である。総合大学における音楽学はどのような形をとり、実技はどのような位置をしめ、とくに大学院にどのような形をとるべきかが、慎重に討議されなくてはならない。

以上の引用文からわかるように、日本の総合大学ではいままでも不当に冷遇ないし無視されていた。1976年度に、大阪大学文学部美学科の中に音楽学講座が設置されたことはしたがって画期的なことであり、これを推進した人たちの努力はどんなに賞賛しても賞賛しすぎることはない。従来の日本の音楽学は、国立大学では東京芸術大学および教員養成系列の諸大学、私立では数少ない総合大学や音楽大学で教育研究されてきた。そして相当に

めざましい発達を遂げたといつてよいであろう。そして日本における音楽学のいくつかの流れに並行あるいは交叉するものとして、国立の総合大学における音楽学を位置づけることができるだろう。これはむしろ、今後の大阪大学における音楽学の教育・研究の方向づけにかかわることでもある。すなわち、ひとつの意義ある可能性としては、上述したような多様な存在様式をもつ人類の音楽に多角的に総合的に接近するという音楽学の今日的な課題に立向うことが大阪大学の音楽学関係者の任務であるように思われる。もしこれが正しい方向づけであるならば、音楽学は他の芸術学諸分野や人文諸科学のみならず、社会科学や自然科学とも実質的な連関をもたねばならないだろう。

大阪大学の音楽学は、1976年度の学部レベルでの講座開設につづいて、1977年度には大学院修士課程芸術学専攻の開設が予定されて音楽学も含まれているので、幸先のよいスタートをきったといえることができる。しかしながら、現時点では、公式には限られた数の講義・演習が行なわれているにすぎず、<sup>(11)</sup>他にどのような活動がなされるか、なされるべきかは立案ないし試行の段階にあるにすぎない。そうした活動の例としては、すでに始まっている大阪大学コレジウム・ムジクム Collegium Musicum OU、<sup>(12)</sup> 計画立案中の「大阪大学音楽分析資料収集」、<sup>(13)</sup> 「大阪大学音楽学情報センター OU Musicology Information Bank (仮称)」<sup>(14)</sup> などが挙げられるが、限られた予算と人材をもってしては短期間に多大の業績をあげることは困難に思われる。これから考えられなければならないのは、むしろ、他の研究機関との有機的な連携を推進することであろう。

日本における音楽学はすでに、研究機関や個人研究者のレベルにおいて全国的に広がってきているし、それぞれ違った状況に置かれているといつてよいだろう。こうした状況にあつては、相互の積極的なはたらきかけ、そしてそれに対する積極的な反応が奨励されるような傾向にもっていかなければ、意義ある実りをあげることは困難であろう。そして音楽学が日本において学術的に成果を挙げることは、世界の音楽学の発展にも寄与する

であろうし、ひろく学問全体の中でもより意義深い位置を占めるようになるであろう。さらに、音楽学の成果は、音楽という一般の人にも大きなかわりのある事象文化に関するものであるだけに、それだけ一層、社会に還元されることのできる何かをもっているといえることができる。

(1976年9月)

## 注

- (1) Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1964, pp. 64-66.
- (2) 山口修、「古代パオ音楽：行動科学的記述および分析」音楽学15/2 (1969)、pp. 40-41。
- (3) この引用文は原文のままではなく、ここでの文脈に沿うように修正してある。
- (4) 行動文化という表現は筆者の考えによっているが、この考え方はメリアムの上掲書に基いている。
- (5) 吉川英史(編著)、『日本音楽の鑑賞曲集』東京：邦楽社、昭45、p. 80。
- (6) a) *ibid.* p. 116. b) 川瀬順輔、鹿の遠音、東京：竹友社、昭12、p. 5。
- (7) 桂博章、メラネシア・フィールドワーク (1974-1975) についての個人的口頭報告。
- (8) Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH, 1961. 柿木吾郎訳『世界音楽史一四つの時代』東京：音楽之友社、昭45。
- (9) 野村良雄、「大学における音楽学教育」、音楽学11/1 (1965)、pp. 27-28。
- (10) 皆川達夫、「大学における音楽学」、音楽学11/1 (1965)、p. 31。
- (11) 谷村晃教授「普通講義・西洋音楽史概説」「特殊講義・変奏曲原理の研究」「演習・音楽学の諸問題」  
山口修助教授「特殊講義・民族音楽学の方法」「演習・日本における音楽学の展望」
- (12) ドイツの大学における類似例にならってリコーダーによる西洋古楽から始めているが、東洋音楽など他のものにもひろげることを考慮中である。
- (13) 資料の第1としては、フィールドワークを行なって得られる楽器・録音録画資料などオリジナルなもの、第2種としては公にされているものを分析しやすいように再編集した2次資料的なものが、現時点では

計画されている。

- (14) 文献・視聴覚資料・楽器資料その他のものが、たとえ手元になくても（新設の機関ではこれらを整備するのが困難であるという理由もあって）、その所在や特徴が把握できるようなデータベースを考案中である。この企画の一環として、「音楽学」（音楽学会機関誌）第1-21巻の総合索引を作成中であり、近い将来公刊されるであろう。

（文学部助教授）