

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

Folk Music : A Critical Review of its Concepts and Definitions

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-02-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 櫻井, 哲男 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00004617

民俗音楽の概念についてのひとつの試み

櫻 井 哲 男*

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| I. はじめに | 4) 伝承者（演奏者）に基づくもの |
| II. 音楽のとらえかた | III. 諸学説の批判的検討 |
| 1. 2つの視点 | 1. 「芸術音楽」と民俗音楽 |
| 2. 実態の点描 | 2. Wiora の“folk”とその解釈 |
| 1) 地域に基づくもの | 3. Karpeles などの口伝中心説 |
| 2) 付帯目的に基づくもの | 4. その他の諸説 |
| 3) 伝承形態（演奏形態）に基づくもの | IV. ま と め |

I. は じ め に

従来、人類学の中で音楽を対象とした研究分野は、限られた、特殊なものとして扱われてきた。たとえば、C. Kluckhohn によると、文化人類学の中の民俗学において「口頭伝承によって保存された音楽」が扱われ、また、記述的・分類的人类学の中の民族学課題論において「原始音楽」が扱われることになっている〔クラック・ホーン 1949: 1-3〕。しかし実際には、これらは主として音楽における歌詞 (song text) の記述的分析や、音楽をもっぱら社会的ないし文化的な側面から位置づけるものであった。個々の音楽的内容、たとえば音階構造や音組織、リズムやメロディーなどの分析に基づき、音楽様式の把握を踏まえた総合的な音楽研究は、比較的最近になるまであまりみられない。

一方、音楽学 (musicology, Musikwissenschaft, etc.) の分野で、その主な研究対象となっていたのは、西欧社会における「芸術的」な音楽の理論とその歴史であった。その源流は、古代ギリシャの音楽理論にまでさかのぼることができるが、西欧社会以外の諸民族の音楽が、音楽学の対象として考えられるようになったのは、19世紀の後半になってからである。その初期の段階では、イギリスの C. Engel, R. Wallaschek, A. J. Ellis などにより、また、その後はドイツの C. Stumpf, E. M. von Hornbostel, R. Lachmann, C. Sachs などに代表される音楽学者たちによって、顕著な業績が残されている。これらの業績は、主として、西欧社会以外の諸民族の音楽における音律や音階、音楽の起源、楽器の音律などに関するものであるが、その方法は、音響学や

* 国立民族学博物館第5研究部

心理学など、おもに自然科学に依存するものであった。

これに対して、今世紀の、特に1940年代以後になると、この分野での国際的な学会がいくつか設立されたこともあって、さまざまな理論や方法が提起されるようになり、その中のひとつの潮流として、音楽に対する文化人類学的なアプローチが、特にアメリカの何人かの学者を中心に試みられるようになるのである。たとえば、*The Anthropology of Music* を著した A. P. Merriam がその代表的な存在であろう [MERRIAM 1964]。また、A. Lomax や B. Nettl など、この流れに近い立場を示している音楽学者である。

このように、音楽学と文化人類学とが接近し、本格的に共通の課題を追究するようになったのは最近のことである。このような学問は、今のところ、民族音楽学あるいは音楽民族学 (ethnomusicology, musikalische Völkerkunde, etc.) の領域に含まれると考えられている。しかし、歴史的に浅い学問であることや学際領域的であることなどに付随する欠陥のひとつとして、基本的な用語や概念のいくつかについて、いまだに、必ずしも学問的に明確で十分な共通認識ができて上がっているとはいえない、という事実を指摘できるのである。

本稿の目的は、このような背景からの学問的な要請として、ethnomusicology における基本的な概念のひとつである「民俗音楽」の実体を、いくつかの側面から理論的に明らかにしようとするものである。民俗音楽の持っている研究上の意味に関して、小泉文夫氏は、それが「芸術音楽をその民族性の上から分析し、解剖して、その理解に根拠を与える基礎となる意味」[小泉 1958: 41] を持っており、したがって「音楽における民族性の研究にとって、民謡をふくめたの民俗音楽がその中心ないし出発点におかれなければならない」[小泉 1958: 23] と強調している。一般に、民族性とか民族的特徴とかいわれるものは、それ自体を学問的に厳密に規定するのは困難であるとしても、ある民族の言語的表現様式や身体的行動様式を含めた文化様式および生活様式などの、特徴的性格を類型的に総称したものといえるであろう。ところで、習慣的あるいは伝統的な文化様式および生活様式の基本的な諸特徴は、民俗学の対象としての伝承文化においてとらえることができる。つまり、「伝承文化はより多く、民族の核と結びついているものであり、その民族の民族的特性は、伝承文化の研究の上からとらえられる」[大塚民俗学会 1972: 479] とされる。したがって、民俗音楽を伝承文化のひとつととらえることによって、小泉氏のような考え方が成り立つのである。

しかし、他方において、民俗音楽は「民衆の生活、ことに労働・行事・信仰・娯楽などと直接に結びついた音楽」[小泉 1972: 704] でもある。この点は、いわゆる「芸術音楽」とは、はっきり異なっているが、無文字社会の音楽に対しては、同様のことがいえるであろう。すなわち、文化や社会の大きな枠組の中で、人間の生活の諸

側面と、直接、具体的にかかわりを持っているという点で、民俗音楽は、無文字社会における音楽と多くの共通点を有している。したがって、音楽を単にその構造の上から分析するだけではなく、それをとりまく文化的・社会的脈絡の中でとらえるという方法をとるならば、民俗音楽の研究は、無文字社会の音楽の解明に対しても、比較する対象としての意味を持っているのである。

このように、民俗音楽は、音楽であると同時に伝承文化でもあるところから、いわゆる高文化社会における伝統的古典音楽に対しては、その「音楽性」の上で深いかわりを持っており、他方、無文字社会の音楽に対しては、その「伝承文化性」においてつながりを持っているといえる。従来のような狭い意味での音楽の研究ではなく、人間のあらゆる音楽を対象として学問的にとり扱うような新しい分野が可能であるとするならば、この点から、さまざまな種類の音楽の中で民俗音楽が、まさに「研究の中心ないし出発点」になるべきであると考ええる。この意味からも、民俗音楽をそれ以外のものと区別するための、明確な概念規定が必要となってくる。

こうした目的に沿って、本稿では、まず漠然とした「音楽」というものの全体像を、筆者なりにいくつかの側面から把握してみる。これは、論理的な展開のための基盤というよりは、研究対象としての音楽へのアプローチのためのひとつの視点を、研究の前段階的なものとして描きたい。その上で、従来の民族音楽学的研究の中から筆者が折にふれてみてきた、民俗音楽の概念に関するものをいくつか検討し、その範囲での考察に基づいてこの問題を少しでも明確にしようと試みる。限られた範囲内での考察であるが、民俗音楽の研究の前段階的な試論として本稿を提示したい。

Ⅱ．音楽のとらえかた

1. 2 つ の 視 点

古来、西欧の思想家や音楽理論家たちによって、音楽というものを、思弁的に、あるいは哲学的ないし美学的に、一言で定義づけようとする試みが数多くなされてきたことは、よく知られている。たとえば、E. Hanslick (1825–1904) による、「音楽の内容は響きつつ動く形式である」という定義などは、あまりにも有名である〔ハンスリック 1960: 76〕。しかし、この例を含めて、このような一連の定義づけというものは、第1に、主として西欧社会におこなわれてきた音楽、しかも、その中でも、芸術的に洗練された音楽を念頭に置いたものが多いという点で、われわれが対象にしようとしている汎世界的な、あるいは非西欧社会を含めた音楽の、一般的にとらえかたの参考にはなりにくい。また、第2に、それが余りにも思弁的である故に、それぞれの定義者の、音楽の本質に対する考え方の表明にはなり得ても、一般の承認が得られる

ような客観的な基準にはなり得ない、という性格をもっている。

これとは逆に、純粋に実証的な立場から、音楽の究極的な素材である「音」の物理的性質に注目することによって、音響学的な対象としての音楽をとらえることもできる。たとえば、音には、強さ (intensity)、高さ (pitch) および音色 (timbre) の 3 要素があり、この音が 2 つ以上組み合わせられることによって、そこにリズム、メロディーおよびハーモニーが現われる、といった説明がそれである [田辺 1951: 6-7]。しかし、音楽が単に物理現象として存在するのではなく、人間の精神活動の所産として創造され、伝承されるものであることを考えるなら、このような客観的なとらえかたも、必要ではあるが、一面的であると言わなければならない。

以上の 2 つの立場を両極として、その中間に、さまざまなレヴェルで音楽をとらえる方法が存在する。その中には、民俗音楽の概念を明らかにする上で、何らかの形で手がかりになると考えられるものが少なくない。

そこで、以下において、いくつかの基準に基づいて音楽の全体像をとらえようとしながら、同時に、その中で民俗音楽の位置を、大づかみに素描してみる。

2. 実 態 の 点 描

1) 地域に基づくもの

日本では、一部で、「西洋音楽と東洋音楽」といった 2 分法が使われたことがある。この用法は、西洋音楽以外の音楽について、日本人がいかにか乏しい情報しか持っていなかったかを端的に示している。その後、「西洋音楽と非西洋音楽」という言い方に改まるが、これは、あたかも西洋以外における全ての音楽文化を総計して、ようやく西洋音楽と対価になるかのようなニュアンスを持つ。西洋の音楽が、音楽文化の、より正確には音楽産業の中心となっているのは、オリジナルな地域としてのヨーロッパを除くと、日本その他 2、3 の地域に過ぎない。すなわち、日本における西洋音楽の、量的に圧倒的な優位は、世界的には特殊な文化現象であるといえる。この点からも、上のような用語は、学問的には排除されるべきである。

その上、日本における「西洋音楽」は、実際には西洋の中世以降の、伝統的古典音楽と受けとられることが多いため、民俗音楽や、いわゆるポピュラー・ソング、フォーク・ソング等は、それがたとえ西欧社会で作られたものであっても、除外して考えられるという危険があり、この点からも不適当な用語法といわねばならない。

これに対して、筆者としては、表 1 に示すように、少なくとも 4 つの大きな音楽文化圏を設定すべきであろうと考える。それは、これらが、いずれも音楽文化の長い歴史を持っており、その中で、非常に精緻な、それぞれに固有の理論体系を生み出してきたと同時に、隣接する広範囲な地域に対してその影響を及ぼしてきたと考えられて

表1 4 大音楽文化圏素描

地 域	基本的音組織	宗教との結びつき
中国音楽文化圏	5 音 音 階	声明（しょうみょう）等の仏教音楽 宋廟祭の音楽等の儒教音楽
インド音楽文化圏	12音音階の中から ラーガ（旋法）の種類によって選択	ヴェーダ朗詠等のバラモン教音楽
アラビア音楽文化圏	微分音程を含んだ音列から マカーム（旋法）の種類によって選択	アザーン等のイスラム音楽
ヨーロッパ音楽文化圏	12 音 音 階	ミサ等のキリスト教音楽

いるからである。この4分法は、これ以上の大きなまとまりを考えることはできない、という最低のラインであって、これ以外にも、もう少し小規模なまとまりとして、たとえば、東南アジア音楽文化圏、あるいはペルシャ音楽文化圏といったものも、当然考えられる。

なお、表1は、それぞれの音楽文化圏の、主として伝統的古典音楽に関する比較であって、民俗音楽に関するものではない。しかも、危険を承知の上で大ナタを振った結果としての素描であって、細かく拾えば例外はいくらでもあることを断わっておく。

民俗音楽は、このいずれの音楽文化圏においても、また、これ以外の地域にも存在する。しかし、民俗音楽の研究の難しさのひとつは、それがどこにでも存在していて、地域的、あるいは民族的に大きな中心を持っておらず、また、同時に、隣接する民俗音楽文化圏との間に明確な境界線を引くことができない場合が多い、という点にあると考える。したがって、この表と同様の地域区分によって、それぞれの民俗音楽の特徴を把握することが適当かどうかは、現段階では決定できない。しかし、基本的な音組織やリズム構造など、音楽構造上のいくつかの特徴に関して、それぞれの音楽文化圏における伝統的古典音楽との間に何らかの平行現象を指摘できる、という事例は、これまでも報告されている。

2) 付帯目的に基づくもの

音楽は、全体としてみると、必ずしも、演奏それ自体を純粋に享受するためのものばかりとは言えない。他の目的を同時に持っているもの、および、他の目的の下に従属的におこなわれるものも多いのである。この前者と後者とは、現象としてももっともとらえ易い、演奏行為に注目すると、純粋に音楽的目的だけのために演奏されるか、

あるいは他の目的に付随して演奏されるか、という点で区別することができる。そこで、ここでは、一応前者を純粋音楽、後者を付随音楽と呼ぶことにする。

伝統的古典音楽の中で、いわゆる演奏会のためにステージでおこなわれるものや、鑑賞用として販売されるレコード、テープ類の制作のためのスタジオ録音等の演奏活動の多くは、純粋音楽ということができる。また、民俗的なレベルでは、祝い唄や座敷唄などの娯楽的な民謡の多くが、純粋音楽である。これらが共通して持っている目的は、広い意味での娯楽といえるであろう。ただ、伝統的古典音楽の場合は、個人を単位とした、高度な精神活動としての享受という性格が強いのに対して、民俗的なものは、共同体を単位とした、共有の体験として享受するという面が強く現われる。

つぎに、伝統的古典音楽の中で付随音楽といえるものの目的は、大きく、鑑賞・娯楽用と、宗教・儀礼用とに分けることができる。前者には、西洋のバレエ音楽やインドのパーラタ・ナーティアムなどのような舞踊音楽、日本の能楽やタイのコーン（仮面劇）の音楽などのような芸能音楽、日本の歌舞伎の下座音楽や西洋のオペラなどのような劇音楽等々が考えられる。また、仏教の声明やキリスト教の典礼音楽、儒教の孔子廟の音楽などが後者に含まれる。

民俗的な付随音楽にも、同様に、娯楽用としての舞踊音楽や芸能音楽、儀礼用としての巫楽などが存在するが、伝統的古典音楽と異なって、労働に付随する音楽が存在することが注目に値する。これは、多くの場合、楽器を伴わない唄であるが、その目的は、共同作業としての労働そのものを促進すること、労働の苦しさを紛らわそうとする自慰的なもの、および、労働の場においておこなわれるものではあるが、労働そのものには付随せずに、労働の合間、ないし労働が終了した後に歌われる慰労的なもの、の3つが考えられる。たとえば、日本の民謡の「よいとまけ」や、多くの「田

表2 付帯目的によるジャンル区分例

付 帯 目 的	記 号	ジ ャ ン ル 例	概 念	TC	F
鑑 賞 ・ 娯 楽	A	演 奏 会 用 音 楽	純 粋 音 楽	↕	↕
	B	ス タ ジ オ 録 音 用 音 楽			
	C	娯 楽 的 民 謡			
	D	舞 踊 音 楽	付 随 音 楽	↕	
	E	芸 能 音 楽			
	F	劇 音 楽			
宗 教 ・ 儀 礼	G	宗 教 音 楽		↕	
労 働 ・ 慰 安	H	作 業 唄		↕	

(表注) TC: 伝統的古典音楽 F: 民俗音楽

植唄」などが第1のものである。また、たとえば、韓国の済州島では、「海女の唄」と呼ばれるものの中に、第2のものと第3のものとがみられる。

以上のように、純粋音楽の付帯目的は、鑑賞・娯楽ということができ、付随音楽には、鑑賞・娯楽、宗教・儀礼、労働・慰安の3つの目的を考えることができる。これをまとめると、表2のようになるが、ここで示したジャンル例に沿って言うならば、民俗音楽には、すでに述べたように、CからHまでの各ジャンルが存在すると考えられる。その中で、DからGまでの各ジャンルは、伝統的な古典音楽においてもまた、みられるものであり、その意味では重複しているといえる。ただし、上の表中には、映画音楽やポピュラー・ミュージックなどのように、どちらとも言えるもの、あるいは、明確にどちらに属するとは言えない中間的なものは、ジャンル例としてあげていない。

3) 伝承形態（演奏形態）に基づくもの

いうまでもなく、音楽は、人間によって創作され、演奏され、そして享受されるものである。この一連のプロセスが、同一の個人によっておこなわれるか、同一集団によるものか、あるいは、さまざまな形で、異なる個人ないし集団が関与するかということは、音楽のジャンルや曲目毎にほとんど無限に近い組み合わせがあるにしても、このプロセスそのものは、どのような場合にも不変である。その中で、人間の生活空間においてもっとも直接的に、しかも具体的に認識されるのが、演奏行為であるといえる。なぜなら、創作行為そのものは、具体的な「音」として鳴らされる前に、まず、人間の意識の内に生起するものであり、また、享受行為は、ひとたび鳴らされた「音」を知覚することによって、人間の体験の中に蓄積されるものであって、この両者は共に、具体的な形を伴わないからである。

演奏行為の中には、すでに創作された音楽を忠実に再現する場合ばかりではなく、部分的に再創造をおこなう場合も含まれるが、大きく見ると、これらを文化の伝承行為のひとつととらえることができるであろう。その伝承形態は、伝統的古典音楽の多くのもののように、ジャンルや曲種によって一定の規範を持っている場合もあるが、伝承の過程において、同一の曲を異なった形態によって演奏し、その新たな表現様式が受け入れられて定着することもある。

さまざまな演奏形態を、まず、音楽の表現手段としての発音体の面からみると、人間の肉声のみによって表現する声楽と、表現の道具としての楽器を使う器楽とに2分できる。このような、発音体による違いは、単に肉声と物体音との間にある音色上の差ばかりでなく、音楽の表現の幅や表現内容の面で、全く異なった様式を作りだす要因となっている。また、声楽と器楽との併合形態も、数多くみられるものであるが、この場合には、お互いの表現様式の模倣や融合、あるいは対立などを通じて、種々の

音楽的效果を生み出している。

器楽の場合には、さらに、表現しようとする音楽の性格に応じて、ある程度のグルーピングが可能となる。たとえば、西欧社会における伝統的古典音楽では、9世紀以後の多声音楽、とくに、17世紀から19世紀にかけての和声（ハーモニー）を中心とした音楽表現の流れの中で、リュートやハープシコード、ピアノといった和音表現の可能な楽器が、器楽の中で重要な位置を占めることになる。これに対して、弓奏弦楽器のほとんどは、声楽と同様に、ひとつの旋律線を表示するのが主体であり、和音表現を前提としているものではない。また、膜鳴楽器（太鼓の類）は、リズムを表示することが第1の機能であり、和音や旋律線の表現には不適であるといえる。このように、いわゆる音楽の3要素としてのリズム、メロディー（旋律）、ハーモニー（和声）の、いずれを中心に表現する楽器を使用するかによって、器楽の様式を大きく3つに分けることができる。

様式上の違いを決定づける、もうひとつの大きな要因は、演奏者の数である。声楽の場合にも器楽の場合にも、ひとりで演奏する、いわゆるソロ形態から、100名を超える大アンサンブルまで多くの形態があるが、もっとも基本的には、演奏者が単数であるか、複数によるものかによって、表現上に大きな差が生まれるといえるだろう。それは、単数の場合、個人的な表現が最大限に発揮され、音楽内容も個々の趣向や技法によって大きく左右されるのに対して、2人以上の複数の場合には、常に全体の調和の中における、いろいろな意味でバランスのとれた表現が要求されるからである。

以上をまとめると表3のようになるが、個々の実際の演奏行為は、このような非常に基本的な類型区分によるものばかりではなく、それぞれの音楽に対応した具体的な形態がとられている。声楽の表現形態としては、たとえば男声、女声、混声といった性別によるものがあり、また、ソプラノ、アルトなどの声域による区分、あるいは、輪唱や交互唱などの、音楽形式上の区別、さらに、演奏者の年令別などによることも可能である。器楽に至っては、使われる楽器の種類や数の組み合わせによって、ほと

表3 伝承形態によるジャンル区分例

発音体の種類	ジャンル例	単・複
人声（声帯）	作業唄	独唱、合唱
リズム主奏楽器	通信用ドラム演奏	独奏、合奏
旋律主奏楽器	弦楽合奏	
和声主奏楽器	ピアノ・ソナタ	
混合	雅楽	合奏

んど無限に近い演奏形態をみることができる。しかし、そのひとつひとつについては、音楽の全体像の把握というここでの目的から外れるので、言及を避ける。

民俗音楽の演奏形態は、以上のように、あらかじめ音楽の表現内容の違いを前提として決定されるのと同程度に、あるいは、むしろそれ以上に、音楽以外の外的要素からの規制を受けることが多いと考えられる。これは、民俗音楽が、多くの場合民俗芸能や民間信仰と結びついて、それらの一部としての役割を担っていること、および、日常生活の中の生産や労働の場において伝承されるものがあること、などによる。したがって、とくに民俗音楽の場合には、演奏形態に関しても、個々の演奏行為をとりまいている文化的、あるいは社会的な状況を把握し、それらとの関係においてとらえることが、研究上のひとつのポイントになるということを指摘しておく。

4) 伝承者（演奏者）に基づくもの

先に述べたように、音楽に関する人間の営みの中で、生活空間において、もっとも直接的に、しかも具体的に認識できるものとしての演奏行為というものに注目した場合に、もうひとつの見逃せない問題は、演奏者の社会的地位や身分、その属する文化的集団などによって、音楽そのものの持つ性格が大きく異なってくる場合がある、という点である。たとえば、日本の雅楽や韓国の国楽、インドネシアのジャワの宮廷ガムランなどのように、宮廷に所属する音楽家集団によって演奏され、伝承されてきたものと、民間における民謡や民俗芸能などとの間には、使用される楽器や音楽の表現様式において、はっきりと区別してとらえなければならない差異が認められることがある。

演奏を音楽の伝承行為とするなら、このような問題は伝承者の類別を軸として考えることができる。この伝承者の問題は、A. P. Merriam のように、ある共同体社会における「音楽家」の概念が、その社会の他の成員によってどのように把握されているかという、Merriam の用語に従えば「社会行動」という面から考えることもできる [MERRIAM, 1964: 123-144]。この場合、実際の研究においては、個々の伝承者の生活史や、彼らが所属する社会集団の構造や性格なども把握しなければならないであろう。しかし、ここでは、各地域、各民族および各音楽ジャンルを包括した、全体としての音楽を対象として、類型的な概念を考えてみる。

大まかなとらえ方をすると、伝承者が、音楽を専門の職業として、それによって生計のすべて、ないし大部分をまかなっているか、あるいは、職業としては他のものを持っていながら、生活における仕事以外の場で、音楽に関与しているものか、というひとつの基本的なメルクマールをたてることができる。たとえば、伝統的古典音楽は、職業音楽家によって創作され、伝承されているということができる。各国の宮廷音楽をはじめ、伝統的な西洋古典音楽、日本、中国、インド、イランその他の古典音楽な

だが、この範疇に含まれる。これに対して、民謡や子供のわらべうた、民俗芸能などを含めた民俗音楽は、音楽に関する非職業人、いわゆる「しろうと」によって創作され、伝承されているものが多い。ただし、中には、アフガニスタンの民間音楽のあるものや、イラン北部のオシャーク（吟遊歌人的な職能集団の一種）の音楽などのように、職業的な音楽家によって伝承されている民俗音楽も存在している。

また、現実には、職業的音楽家によるものとはいえないにしても、収入を得るための仕事に不可欠なものとして、あるいは、本来の職業の業務の一部として、ある種の音楽が伝承されている。たとえば、魚市場の「せり」の声や物売りの呼び声などは、この種の広義な音楽のひとつである。また、インドの蛇使いや、各地にみられる大道芸人の音楽や唄などについても、同種のことが言える。これらと性格は異なるが、仏僧による、儀式の一部としての声明（しょうみょう）や、虚無僧の尺八奏、キリスト教の典礼音楽なども、この範疇に含まれる。これらは、いわば半職業人による音楽である。

このように、伝承者の、音楽に対する職業的なかわり方という面からとらえると、民俗音楽は、必ずしも固定することができないが、伝統的古典音楽は、職業的音楽家によって伝承されているといえる。ただし、現実には存在する例が比較的多く、しかも混乱を招きやすいと考えられるもののひとつに、各国政府や地方自治体、あるいは民間の営利団体などによって経済的な保証を得ている、各種の「民俗舞踊団」や「民俗芸能団」の類をどのように扱うか、という問題が残る。この場合、職業的な音楽家が「民俗音楽」を標榜しているのであるが、その内容に則して考えると、まず、オリジナルな民俗音楽を部分的に、あるいは一曲すべてを素材として、一般向けに、あるいはそれ以外の目的で編曲したり作曲し直したりしたもの。これは、音楽の形態や構造そのものが、元のものとは異なっており、また、新たな曲がどれだけ聴衆に受け入れられ、伝承されていくか、未知数であるため、少なくともその段階では民俗音

表 4 伝承者によるジャンル区分例

伝 承 者 区 分	伝 承 者 細 分 例	ジ ャ ン ル 例	TC	F
職 業 音 楽 家	宮 廷 音 楽 家	ジャワの宮廷ガムラン	↑	
	民 間 音 楽 家	日 本 の 箏 曲		
半 職 業 音 楽 家	宗 教 従 事 者	仏教の声明(しょうみょう)	↓	
	行 商 人	売 り こ む の 呼 び 声		
非 職 業 音 楽 家	郷土芸能保存会員	郷 土 民 謡		↑
	農 民	農 作 業 唄		

(表注) TC: 伝統的古典音楽 F: 民俗音楽

楽とはいえない。また、もっと紛らわしいのは、ある地方のオリジナルな民俗音楽を、そっくりそのまま模倣するものである。この場合、音楽構造そのものを指して、ある地方の民俗音楽と同一である（または、類似している）ということではできるが、伝承者や伝承の機会、場などの点で、オリジナルなものと異なっているということ、換言すれば、文化的・社会的な脈絡から切り離された音楽という点で、民俗音楽とは言い得ない。民俗音楽を素材として新たに編・作曲されたものを含めて、この種の音楽を民俗音楽と区別するために、どうしても名称が必要ならば、「ステージ音楽」、あるいは、舞踊や芸能の上演を含む意味での、public performing music の中に含めた方が、むしろすっきりするであろう。

これまで述べてきた内容をまとめると、次のようになる。

(1) 思弁的な立場や純粋に物理学的な方法では、人間の文化としての音楽をとらえることはできない。

(2) 地域に基づく最低の区分として、中国音楽文化圏、インド音楽文化圏、アラビア音楽文化圏および西洋音楽文化圏が考えられ、それぞれの伝統的古典音楽と何らかのつながりを持った民俗音楽が存在する。

(3) 音楽の付帯目的に基づいた区分として、鑑賞・娯楽用の純粋音楽、鑑賞・娯楽用、宗教・儀礼用および労働用の付随音楽が考えられる。この区分は、民俗音楽に関しても適用できる。

(4) 伝承形態に基づくものとして、発音体の音楽的性格による、声楽、リズム主奏器楽、旋律主奏器楽、ハーモニー主奏器楽およびそれらの混合形態に区分できる。これも、民俗音楽にそのまま適用できる。

(5) 伝承者に基づく区分として、音楽に対する職業的なかわり方に注目すると、職業音楽家、半職業音楽家および非職業音楽家が考えられる。民俗音楽は、そのほとんどが非職業音楽家によるものといえるが、中には、半職業音楽家および職業音楽家によるものも存在する。

以上によって、従来、日本で一般に、西欧の伝統的古典音楽とはほぼ同義に、あるいはそれを中心として考えられてきた、漠然とした「音楽」の実態を、基準となるいくつかの視点を設けることによって、広い範囲においてとらえられることが明らかになった。研究の対象としての音楽は、少なくともここに示した程度の広がりを持つものと考えなければならないであろう。しかし、民俗音楽をそれ以外の音楽から区別するための有効な視点は、音楽全般を対象としたこのようなとらえかたによっては、必ずしも明らかにならなかった。そこで、次に、民俗音楽そのものに注目して考察することにする。

Ⅲ．諸学説の批判的検討

1. 「芸術音楽」と民俗音楽

民俗音楽と「芸術音楽」を対置させるやり方は、一般におこなわれているばかりでなく、学問的にもある程度通用しているようである。たとえば、英文による権威ある音楽辞典の中で、最初に ethnomusicology の項目を登場させた、W. Apel の *Harvard Dictionary of Music* (2nd edition) によると、民俗音楽は「芸術音楽に対して、(特に農村の) 共同社会の音楽とその伝統である」[APEL 1969: 323] と説明されており、日本の 2, 3 の音楽辞典も、民俗音楽を「芸術音楽」の対立概念とする点では、同様の記述をしている。それ以外にも、たとえば、民俗音楽の事典的説明の中に、次のような記述がみられる。

「職業的な作曲家や演奏家によって創造され再現される芸術音楽に対する概念で、これを社会の基層における音楽文化と規定することもある」[小泉 1972: 704]。

このような用語法の背景には、民俗音楽が「本来民族の上層においていとなまれる芸術音楽に対するもの」[小泉 1960: 3078] という考え方、つまり、社会の上層における芸術音楽、基層 (Grundschicht) における民俗音楽といった対応概念が存在する。

筆者は、後にも触れるように、民俗音楽が社会の基層においておこなわれるものである、という点に異存はない。また、それが、いわゆる芸術音楽に対して、「①創作者が問題にされない、②主として口承により伝承され、③楽譜や規範が固定されない、④地域社会との結びつきが強い、などの一般的傾向がみられる」[小泉 1972: 705] とする見解も、大筋において了承できる。

しかし、一般的な慣用法としてはともかく、学問的記述の脈絡の中で「芸術音楽」という用語を使用する以上、次の 2 つの点で問題がありはしないだろうか。すなわち、第 1 に、何が「芸術」であって、何が「芸術でない」のか。その判断を、誰が、どのような基準でおこなうのか、という問題。第 2 に、仮に第 1 の点が解決されたとして、民俗音楽が「芸術音楽」の対立概念であるならば、それは「非芸術音楽」であるのか、また逆に、「芸術音楽」の中には、いかなる民俗音楽も含めることができないのか、という問題である。

第 1 の点は、芸術には厳密に客観的な基準はなく、逆に、そういうものが存在しないところに芸術の存在理由のひとつがある、という言い方さえできるのである。つまり、はじめから、価値観が大きく介在するはずの「芸術」という用語を、術語として使用するところに問題が生ずるのである。第 2 点もこれと関係があるが、たとえば、民俗音楽の中でも、スペインの土着の (ステージ芸ではない) フラメンコの音楽、あ

るいは、バリ島の村落におこなわれるガムラン音楽の中に、筆者は、芸術的に洗練されたものを認める。

こうした曖昧さをできるだけ排除するために、新たな術語が考え出されなければならない、というのが筆者の基本的な考えである。今のところ妙案はないが、Ⅱ.においてたびたび用いたように、筆者は「芸術音楽」に代わる「伝統的古典音楽」という語を、暫定的に考えている。それは、「古典」という語が、ある程度の時間的経過の中で、多くの人々によってすでに確立した評価をもっている、という意味を含んでおり、それが伝統として現存している限り、現時点において価値を云々する余地のないものとしてとらえられるからである。

この問題に関してはなお熟考の余地があると思うが、ここではさしあたって民俗音楽の方を術語として明確に規定する方向で論をすすめたい。

2. Wiora の “folk” とその解釈

あるひとつの地域や民族、国家などを対象とした民俗音楽に関しては、ドイツやフランス、イギリス、アメリカなどの学者を中心に、特に1940年代以後、数多くの研究が掛けにされている。しかし、民俗音楽そのものの一般概念や定義に論及したものは、筆者が見た限りではきわめて少ない。その中で、民俗音楽の国際的な研究機関としてもっとも古い歴史をもつ IFMC (International Folk Music Council) の、1940年代の終りから1950年代前半にかけての機関誌に相ついで発表された、Walter Wiora や Maud Karpeles, Ahmed A. Saygun の研究が、民俗音楽の概念に関して真正面から取り組んだものとして注目される。ただし、Saygun のものは、民俗音楽を、音楽の面からばかりではなく、言語学的、社会学的および歴史学的にとらえなければならないことを指摘した上で、主としてその研究方法に関して述べており、概念そのものをテーマにしたものではない [SAYGUN 1951: 7-10]。ここでは、まず Walter Wiora のものをとりあげる。

Wiora の論文は、「本物の民俗音楽の概念に関して」[WIORA 1949: 14-18] というものであり、この中で、社会学的カテゴリーとしての「本当の民俗音楽」を、10項目に分けて述べている [WIORA 1949: 15-17]。次に、その要点を列記してみよう。

(1) 「民俗 (folk)」とは、国民や民族学的集団を意味するのではなく、「人間社会の基本的な層 (Grundschicht der menschlichen Gesellschaft)」を意味する。

(2) 「民俗 (folk)」は田舎の人々だけを意味するのではなく、また、「民謡」も、農民の唄だけではない。都会の民俗音楽の歴史もある。

(3) われわれはどのような人間でも、本来、少なくとも部分的には基層に属している。

(4) 「民間伝承」の意味での民俗 (folk) は、単に共同社会を意味するものではなく、したがって、民謡も、個人的な唄に対する(集団的な)唄ではない。音楽は、個人と集団との双方に共有される。

(5) すべての民俗音楽が、すべての人の芸術というわけではない。「民俗 (folk)」の中には、特に音楽に専念したり、人並み以上に音楽的才能のある、特別な人びとが存在する。

(6) 純粹の民俗音楽であることの証拠は、作者不詳ということでも、歌詞が変わるということでも、口伝ということでもない。東洋の芸術音楽は、一般に口伝であり、歌詞も多様である。

(7) 「本物 (authentic)」ということ、を、「古い」ということと混同してはいけない。

(8) 民俗音楽は、どんなに密接に民俗 (folk) に属さねばならないか。

a) 「民俗 (folk)」から起った音楽、すなわち、民俗 (folk) の構成員のひとりが作った音楽、あるいはそれが次第に発展したもの。

b) 創作者が、社会の比較的上流の階級に属しているが、「民俗 (folk)」に近い。たとえば、村の校長先生。

c) もとの唄は「上から」来たが、民俗 (folk) が歌い方を変えたもの。

d) 上から来たものが、歌い方も変えられずに民俗 (folk) に受け入れられたもの。

e) 民俗 (folk) によって歌われても、教会や学校で義務的に歌われるものは、何か関係の薄いものである。

f) 民俗 (folk) によって聴かれるポピュラー音楽もある。

g) 専門の作曲家によって、大衆向きに作られた軽音楽もある。

(9) このような分析によってのみ、申し分のない用語を獲得することができる。「本物の民俗音楽」という術語は、次のように定義されるべきである。すなわち、社会の基層を構成する人々によって歌われ、あるいは演奏される音楽であり、記憶に頼っているので程度の差はあるが、彼らにとって習慣的で、なじみの深い音楽。そして、ある唄がどの程度本物であるか、ということは、その唄を創作したり改作したりする際に、民俗 (folk) がどの程度協力し合うか、また、彼らがその唄を、自分たちのものとしてどの程度愛するか、によって決まる。

(10) 本物でない民俗音楽とは、たとえばハンガリーやスペイン、アルプスの民俗音楽などといって紹介される代表物のように、にせ物か、あるいは誤って民俗音楽とされているものである。

以上が、Wiora 論文の要点である。この中で、第2項から第7項までの記述は、

「～でない」といった否定形、ないし部分否定の形が多くとられて、いわば枝葉をとり除く作業となっているが、内容的には、今日のわれわれからみれば、大筋において常識的なものといってよい。ただし、第6項における「東洋の芸術音楽は、一般に口伝である」という記述は正確ではない。確かに、インドの伝統的古典音楽のように、口伝を主体としたものも多く存在するが、日本や中国には、楽譜（文字譜）による伝承形態もみられるからである。

しかし、全体として重要なのは、第1項で「民俗」とは社会の基層を意味する、と定義し、この認識にたって、第8項で創作者および伝承者の「民俗」に対する関係を類型化した上で、第9項で概念規定をおこなっている、という流れである。すなわち、Wiora による概念規定の中でもっとも力点が置かれているのは、民俗音楽が「社会の基層を構成する人びとによって歌われ、あるいは演奏される音楽」としている部分とみることができる。第9項における概念規定の、その他の部分については、現地調査による観察や質問調査などを前提としない限り、結論を下し得ない内容をもっている。これは、概念規定というものが持つべき明確さという点からすると、疑問が残る。したがって、Wiora 論文から導き出されるもっとも重要な点は、民俗音楽の伝承者は社会の基層に属する、というものである。これは、語義解釈の当然の論理的帰結であること、また、民俗音楽の実態に沿ったものである点から、妥当なものと考ええる。ただ、厳密な概念規定としての問題があるとすれば、後に触れるように「基層」の語に関してであろう。

3. Karpeles などの口伝中心説

M. Karpeles は、「実際の定義」として、C. Sharp などにも受け入れられている次のような定義を記述している。

「民俗音楽は、多くの世代にわたって口伝 (oral transmission) の方法にゆだねられてきた音楽である」[KARPELES 1951: 11]。

これは、伝承されてきた時間的経過として「多くの世代」であること、および、伝承方法として口伝であることに注目したものであり、いずれも、民俗音楽のもっている重要な側面を指摘していると考ええる。なぜなら、時間的経過に関しては、民俗音楽も、俗統的古典音楽と同様に、それなりの「伝統」をもっているものであり、そこに、多くの人びとによって長い間受け入れられてきたものとして、他の、たとえば流行歌のように一時的に創作されては消えていくものとは違った、大きな意味をもっているからである。また、口伝であるという点に関しては、すでにみたように、W. Wiora は、それが必ずしも民俗音楽に固有の現象ではないという点で否定的な見解を示しているが、逆に、民俗音楽の中には、口伝によらないものはないと考えられるので、概

念規定のひとつとして有効だろうと思われるからである。

Karpeles は、続いて「民俗音楽は、主に無意識的に発展するものである。その発達には、ある個人にではなく、多くの人々に依存している」[KARPELES 1951: 11] と述べ、さらに、その発達のしかたは、伝統を保持するような継続性、個人の創造的な衝動に起因する変化、および共同社会の意見を決定するような選択という 3 つの要因に依拠している、とする [KARPELES 1951: 12]。つまり、昔から伝わるひとつの音楽を、形を変えずにそのまま伝承する場合と、個人的な楽才や趣向などによって部分的に、あるいは全面的に改作し、それが、共同社会の全体に承認されて、新たな変形として伝承されるような場合とがある、ということである。伝承のされ方を説明するものとして、確かに、このようにいうことはできると思うが、これを、Karpeles のように発展する (develop) とか発達 (evolution) という見方をすると、音楽は、単純で「低俗」なものから複雑で「高級」なものへと発達するものである、といった、誤った価値観を伴う単系進化論的な立場に陥る危険がある。したがって、これは、民俗音楽の伝承における「変化」の問題としてとらえるべきであろう。

次に、IFMC では、1953年と1955年に、国際会議における討論に基づいて、民俗音楽の定義づけをおこなっている。それは次の 2 つである。

「民俗音楽は、口伝の方法にゆだねられてきた音楽である。それは発展の所産であり、継続性、変形および選択の状況に依存するものである」[IFMC 1953: 12]

「民俗音楽は、口伝の過程を通して発展してきた音楽的伝統の所産である。この伝統を形づくるのは、次のような要因である。

- (1) 過去と現在とをつなぐ継続性。
- (2) 個人またはグループの創造的衝動に起因する変形。
- (3) 共同社会による選択。それが、音楽が生きながらえるような形式あるいは諸形式を決定する。

民俗音楽という用語は、ポピュラー音楽や芸術音楽の影響を受けていないひとつの共同社会によって、未発達な起源から発展させられてきた音楽に対して適用できる。また同様に、元来はひとりの作曲家が創作したものであって、後にそれが、共同社会の、口頭の生きた伝承の中にとり入れられたような音楽に対しても適用できる。

この用語は、ある共同社会に既成のものとしてとり入れられ、そのまま変化を受けないでいるような、作曲されたポピュラー音楽を含むものではない。なぜなら、民俗音楽に民俗的な性格を付与しているのは、共同社会による音楽の改作や再創造だからである。」[IFMC 1955: 23]

1953年のものは、「現在の知識では、すべての学者を満足させる定義づけは不可能

である」という断り書きがついてはいるが、一読して明らかなように、先に引用した Karpeles の主要な論点が、ほとんどそのまま採用された形になっている。また、1955年のものの前半をみると、「音楽的伝統」という用語が使われたり、要因の(2)で、「個人」だけでなく「個人またはグループ」と変えるなど、部分的な変更が認められるものの、やはり、大筋では Karpeles の考え方が軸になっている。したがって、これらに関しては、前述の箇所と同様の問題点を指摘することができる。

これに対して、1955年のものの後半に、術語としての民俗音楽の適用範囲が、「共同社会」という概念を軸にして定められていることが注目される。この時の委員会のメンバーをみると、当然、M. Karpeles は含まれているが、W. Wiora の名前はみえない。しかし、この部分の、民俗音楽と共同社会との関係を軸とした記述には、先に引用した Wiora 論文における第8項 [WIORA 1949: 16] にみられる考え方が色濃く反映している。すなわち、Wiora が「民俗 (folk)」と呼んでいたものを「共同社会」に置き換えてまとめたものに過ぎない、ともいえる。それは、最後の1行で、民俗音楽の「民俗」としての性格のよりどころとして「共同社会」を考えているところに、端的に現われている。換言すると、Wiora 論文では「社会の基層」という概念が発想の出発点であったのに対して、ここでは「共同社会」をその中心に据えているのである。マス・コミュニケーション、特にラジオが世界的に普及しつつある今日では、ここに述べられているような「ポピュラー音楽や芸術音楽の影響を受けていない共同体」は、厳密にはごく少数の限られた地域にしか残存していないであろうと思われるが、何が民俗音楽であって何がそうでないかという基本的なメルクマールとして、こうした考え方を参考にすることができる。

4. その他の諸説

民俗音楽の中で、実際にある事例としてもっとも数が多いであろうと思われる民謡に対して、小泉文夫氏は、次のような概念規定をおこなっている [小泉 1958: 40]。

- (1) 創作者が問題とされない唄であること。
- (2) 記録によらず伝承的であること。
- (3) 没個人的で、郷土性を持つ集団による伝承であること。
- (4) 時間的に相当の歴史性をもつこと。

上の第1点は、Wiora 論文の第6項で否定的に触れられていた問題である。Wiora が述べているように、作者不祥であるということが、民俗音楽であることの証明にはならない [WIORA 1949: 16] としても、逆にみれば、民俗音楽の創作者は、不明であるか、分かっている問題とはされない、ということ是可以する。しかし、創作者にかかわる規定が、概念を明らかにする上で重要かどうかは、別の問題である。筆者は、創作者に関して特定の条件を定める必要があるならともかく、それを問題としないの

であるから、研究の過程でこの点が問題となることはあっても、一般的な概念規定としては強いてとり上げる必要はないと考える。

第 2 点および第 4 点は、伝承の方法および伝承の時間的経過にかかわるものとして、言い回しは異なるが、すでにみたように、Karples が同様の問題を取り上げていた。また、第 3 点は、伝承の担い手に関するものであるが、ここでいう「郷土性を持つ集団」とは、共同社会、あるいはそれに近い意味であると思われるので、IFMC の 1955 年の定義の後半に述べられている考え方と軌を一にする、と考えてよいであろう。そこで、これらに関するコメントは、重複するので避けることにする。

次に、Bruno Nettl は、民俗音楽を「高度な文化が支配的である地域にみられる、口頭伝承における音楽である」[Nettl 1964: 7] と定義し、さらに次のように述べている。

民俗音楽は、洗練された音楽の体系を手近に持っているという点で、一般に無文字社会の音楽と区別される。民俗音楽は、素材をこの洗練された音楽と交換し、また、それに深く影響されている。民俗音楽が、洗練された、あるいは都市の、あるいは上品な芸術音楽と区別されるのは、記譜によらず、口頭伝承に依存しているという点、および、一般に、教会や学校、政府といった公共施設の外部に存在する、という点である」[Nettl 1964: 7]。

これは、民俗音楽の属している文化について言及し、それが無文字社会の音楽とは区別されることをはっきりと指摘しており、これまでみてきたものとは異なって文化人類学的な視点をもっている点で注目される。しかし、「高度な文化が支配的である地域」とか「洗練された音楽の体系を手近に持っている」といった言い方は、やや漠然としている。実際には、高度な文化がどの程度支配的であるのか、あるいは、洗練された音楽の体系がどの程度「手近」にあるのか、といったことにかかわりなく、民俗音楽は、無文字社会以外のあらゆる文化に存在すると考えられる。したがって、この点は、むしろ「有文字社会における現象のひとつである」と規定する方が、明確になるのであろう。また、「洗練された音楽」との互換性や影響の問題は、概念規定というよりは、民俗音楽のもつ「属性」と考えられる。さらに、「公共施設の外部に存在する」という点は、Wiora のような「社会の基層」における音楽、という規定でカヴァーできるであろうと考える。

以上、これまでおこなわれてきた民俗音楽に関する諸説を批判的に検討してきたわけだが、筆者は次の 3 つの点に注目したい。

1. Wiora および Nettl が指摘した、民俗音楽が存在する文化的、あるいは社会的な層。
2. Karples, IFMC, 小泉氏および Nettl が指摘した、伝承方法の問題。

3. Karpeles および小泉氏が指摘した、伝承の時間的経過の問題。

Ⅳ. ま と め

筆者の考える「概念」は、対象の性格や属性、内容などの「説明」ではない。Ⅲ. で検討したいいくつかの例のうち、Wiora, Karpeles, および IFMC のものにみられるように、説明的な規定には具体性は伴うが、どのレベルまで詳細に記述するか、あるいは逆に、どのレベルで大まかに切り落すかといった、とり上げる網の目の大きさの基準が常に曖昧である。これに対して具体性には乏しいかも知れないが、ここでは、Ⅱ. でみたようなさまざまな種類の音楽の中から、民俗音楽を一目で明瞭に区別し得るような記述を試みる。そのために、第1に、民俗音楽は少なくともどのようなものでなければならないかという、いわば必要条件を考える方法、そして第2に、民俗音楽を、人間世界におけるあらゆる現象の中のひとつの現象として、いわば考現学的にとらえるという方法をとる。

民俗音楽を、人間文化のあらゆる面における諸現象から峻別する第1の条件は、それが基層文化に属する現象である、という点であろう。さらに、Nettl が指摘するように、民俗音楽は無文字社会における音楽とは区別されねばならないので、有文字社会における基層文化に属する現象である、と考えなければならない。Wiora の場合には、伝承者が社会の基層に属するとしているのに対して、ここでは「現象そのもの」が「基層文化」に属さなければならないと考える。それは、人間の側の問題として考えると、ひとりの人間のいかなる部分のどこまでが「基層」に属するかを決定するのは困難であり、そうなると、滝本裕造氏が指摘しているように、これを「精神的基層」[滝本 1974: 14] として漠然ととらえる方法しかなくなってしまうと考えるからである。

第2に、民俗音楽は、記録によらず、口伝および身体各部の運動を通じて伝承される現象である、と考える。これは、まず基層文化の中のさまざまな現象の中で、伝承されるものであることと、従来の多くの定義に共通していたように、その伝承方法が口伝であることとを明記したものであるが、さらに、音楽の場合には楽器の演奏を伴うことがあることを忘れてはならない。楽器に伴う身体の動き、たとえば弦楽器や笛の類の指使いが旋律の動き方を決定し、ドラムの鼓面への腕の打ち下し方によってリズムが決定される。Merriam のいう「身体行動」[MERRIAM 1964: 103-114] の側面も、伝承方法のひとつとして重要な意味を持っているのである。

第3に、民話や伝説、パントマイムなどと区別するために、民俗音楽は、一定の音楽的性格を備えている現象である、としなければならない。この場合の音楽的性格とは、高さの異なる2つ以上の音が、通常の人間の感覚において連続していると把握で

き^るよ^うな^方法^によ^って、鳴^り響^く現^象，という、音楽の定義としてはおそらくも^っとも広^義な^もの^の限^界だ^らう^と思^われ^るも^のを^設定^して^おく。た^だし、通^常の^会話^にお^ける^言語^表現^も、高^さの^異な^る2^つ以^上の^音が^連続^的に^鳴り^響く^もの^には^違い^ない。そ^こで、こ^れと^区別^する^ため^に、歌^詞を^伴う^音楽^や純^声楽^の場^合に^はさ^らに、そ^れが^通常^の言^語表^現様^式と^明ら^かに^異な^って^いる^こと、という^条件^も必^要に^なる。

第4に、民俗音楽を一時的なハヤリウタなどと区別するために、時間的経過に関して、少^なく^とも2^世代^にわ^たっ^て伝^承さ^れて^いる^現象^であ^る、と^考え^る。た^とえ、あ^る程^度長^い期^間に^わた^って^保持^され^てい^ても、そ^れが^特定^の個^人の^一世^代で^終る^特殊^なも^ので^あっ^ては、共^同社^会に^受け^いれ^られ^てい^ると^はい^えな^い。す^でに^定着^した^もの^とみ^なせ^る最^少の^時間^的の^単位^として、親[・]子^の2^世代^が必^要で^ある^と考^える。こ^れに^よっ^て、将^来は^民俗^音楽^として^定義^する^可能^性の^ある^もの^でも、少^なく^とも^現時^点で^は除^外さ^れる^もの^も出^てく^る。ま^た逆^に、本^来は^一時^的な^流行^歌な^どと^{して}創^作さ^れた^もの^であ^って^も、複^数世^代を^経て^伝承^され^てい^るも^ので^あれ^ば、こ^れを^民俗^音楽^とみ^なし^てよ^いと^う考^え方^であ^る。

以上の4つの条件をすべて満足させるような現象が民俗音楽である、というのが筆者の考えである。本稿の最初に触れたように、これは主として音楽学の分野におけるこれまでの成果に基づいたものである。将来、民族学や民俗学における“folk”の概念や民俗音楽をめぐる議論などを検討し、その上で、より広い視野に立ってこの問題を考え直す機会があればさいわいである。

文 献

- APEL, Willi (ed.)
1969 *Harvard Dictionary of Music*, 2nd edition. The Belknap Press of Harvard University Press.
- ハンスリック, エドアルド
1960 『音楽美論』 渡辺護訳 岩波書店。
- IFMC (International Folk Music Council)
1953 Definition of Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council* 5: 12.
1955 Resolutions. *Journal of the International Folk Music Council* 7: 23.
- KARPELES, Maud
1951 Some Reflections on Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council* 3: 10-14.
- クラックホーン, クライド
1949 「人類学の諸分野」江実訳『民族学研究』14(1): 1-6。
- 小泉 文夫
1958 『日本伝統音楽の研究 (1)』 音楽之友社。
1960 「民謡と民俗音楽」『音楽事典』 平凡社, pp. 3078-3080。
1972 「民俗音楽」大塚民俗学会編『日本民俗事典』 弘文堂, pp. 704-705。
- MERRIAM, Alan p.
1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

櫻井 民俗音楽の概念についてのひとつの試み

NETTL, Bruno

1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. The Free Press of Glencoe.

1973 *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, 2nd edition. Prentice-Hall, Inc.

大塚民俗学会（編）

1972 『日本民俗事典』 弘文堂。

SAYGUN, Ahmed A.

1951 Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council* 3: 7-10.

滝本 裕造

1974 「民謡と音芸術の関係について」『音楽学会第25回大会研究発表要旨』音楽学会, pp. 14-15。

田辺 尚雄

1951 『音楽音響学』 東京電機大学出版部。

WIORA, Walter

1949 Concerning the Conception of Authentic Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council* 1: 14-18.