

小泉文夫の日本伝統音楽研究 : 民族音楽学研究の出発点として

著者	福岡 正太
雑誌名	国立民族学博物館研究報告
巻	28
号	2
ページ	257-295
発行年	2003-10-31
URL	http://doi.org/10.15021/00004024

小泉文夫の日本伝統音楽研究 —民族音楽学研究の出発点として—

福 岡 正 太*

Fumio Koizumi's Study of Japanese Traditional Music
as the Starting Point of His Ethnomusicological Research

Shota Fukuoka

小泉文夫（1927-1983）は、日本における民族音楽学研究のパイオニアとして知られている。彼の最初の代表的研究成果『日本伝統音楽の研究』（1958）は、日本の民謡を研究対象としてその音階構造を明らかにした。この論文は、小泉の日本伝統音楽研究を支えた基本的な考え方を検討し、彼の民族音楽学研究の出発点と特徴を明らかにすることを目的としている。

小泉が音楽研究を志した敗戦直後の日本社会において、多くの知識人が邦楽を封建的、非合理的、低俗なものとしていた。それを最もよく象徴したのが、1949年、東京音楽学校が東京美術学校と統合され東京芸術大学として発足するときに邦楽科を廃止しようとした案だった。当時の東京音楽学校校長の小宮豊隆は、邦楽は新しい日本音楽創造の基礎とはなりえないとした。それに対して、日本音楽研究者である吉川英史は、邦楽にも洋楽に劣らない独自の価値があると論じ、邦楽科設置を訴えた。結局、東京芸術大学には邦楽科が設置されることになったが、復興をめざす日本社会における邦楽の存在価値をめぐる議論は、吉川を通じて小泉に大きな影響を与えた。

小泉は、洋楽を愛好していたが、東京大学で吉川の講義を受け、日本伝統音楽の研究に取り組み始めた。しかし、小泉が対象として取り上げたのは、吉川があまり関心を払わなかったわらべ歌をはじめとする民俗音楽だった。小泉は、民俗音楽は日本音楽の基層文化、すなわち個別性の強い邦楽の諸ジャンルの共通の基礎にある日本人の基本的音感を体現するものと捉えた。その研究方法として小泉がとったのは比較音楽学の方法である。彼は、音楽の研究を歌詞の文学的内容で置き換える従来の内容主義を退けて、主としてヨーロッパの音

*国立民族学博物館博物館民族学研究部

Key Words : Fumio Koizumi, comparative musicology, folk music, ethnomusicology
キーワード : 小泉文夫, 比較音楽学, 民俗音楽, 民族音楽学

楽理論の立場において、音組織の「客観的な」認識を目指した。それは日本の伝統音楽を「音楽」として統一的に把握したいという態度の表れでもあった。小泉は、さらに、洋楽と邦楽の2項対立をこえるために、第3の視点として世界のさまざまな音楽との比較によりそれぞれを相対化して捉えることを目指していった。

その後、欧米の比較音楽学は民族音楽学へと展開し、それぞれの文化の中で音楽をとらえる方向へと研究の重点が移行していったのに対して、小泉は、世界のさまざまな音楽を調査し、比較しながら研究するという態度を基本的に維持した。そこには、日本の伝統音楽は日本人の民族性を反映している考えながらも、音楽という共通の枠組みの中で、相互に理解可能なものとしてとらえようとした小泉の基本的な態度が反映しているのだろう。

Fumio Koizumi (1927–1983) is known for pioneering ethnomusicology in Japan. His first book *Nihon Dento Ongaku no Kenkyu* (A Study on Japanese Traditional Music, 1958) is one of his most important research outcomes which throw light on the basic scale structure of Japanese traditional music. This paper aims to examine his approach to Japanese traditional music and argues that it characterizes his ethnomusicological research afterwards.

When Koizumi decided to pursue a career as a musicologist just after the end of the Second World War, many Japanese intellectuals evaluated Japanese traditional music as “feudal”, “irrational”, or “vulgar”. Demonstrating this was a plan to eliminate the department of Japanese traditional music from the Tokyo National University of Fine Arts and Music when it was founded by uniting the Tokyo Academy of Music and Tokyo Academy of Arts in 1949. Toyotaka Komiya, then the director of Tokyo Academy of Music said Japanese traditional music could not be a basis for the creation of New Japanese music. Eishi Kikkawa, a researcher of Japanese music, argued that Japanese traditional music had a peculiar value not inferior to Western music and insisted on the establishment of the department. At last, they established the department based on a resolution of the Diet. The discussion about the significance of Japanese traditional music in the process of postwar rehabilitation influenced Koizumi.

Koizumi, who had a liking for Western music from his childhood, began to take an interest in Japanese traditional music after attending lectures given by Kikkawa at Tokyo University. Koizumi chose Japanese folk music including children’s songs as his object of research, to which Kikkawa did not pay much attention. Koizumi thought folk music embodied a fundamental layer of Japanese music, or the basic musicality of the Japanese which underlay many different genres of traditional music. He studied it with a method of comparative musicology. He denied the then common approach which replaced the study of music with that of its literary content and aimed for “objective” recognition

of its tone system. This reflected his desire to grasp many different genres as belonging to the same category of “music”. Furthermore, in order to overcome the dichotomy between Western and Japanese music, he intended to take a third perspective by comparing them with other music from around the world.

While the name of comparative musicology was replaced by ethnomusicology in Western Europe and North America during the 1950’s and researchers came to emphasize the study of music in culture, Koizumi kept his basic method of studying music by comparing various kinds of music of the world. On the one hand he assumed Japanese traditional music reflects national characteristics of the Japanese, on the other hand he believed we could understand different kinds of music of the world on a common ground of “music”. This attitude had continued to characterize his ethnomusicological research.

1 小泉の日本音楽との出会い	3 日本の伝統音楽研究の方法論
1.1 吉川の講義を通じて日本音楽と出会う	3.1 近世邦楽と民俗音楽
1.2 日本音楽を実際に学びはじめる	3.2 基層文化と民俗音楽
1.3 町田嘉章との出会い	3.3 民謡研究の方法
1.4 『音楽事典』の編集	3.4 小泉の比較音楽学
1.5 『フィルハーモニー』連載	3.5 比較音楽学, 音楽民族学, 音楽人類学
2 東京音楽学校邦楽科廃止論にみる洋楽と邦楽	4 小泉の民族音楽学の特徴
2.1 邦楽科廃止論争	4.1 出発点としての日本の伝統音楽
2.2 東京音楽学校校長の邦楽科廃止論	4.2 小泉のフィールドワーク
2.3 吉川英史の邦楽科擁護論	4.3 音楽と民族性：音楽の二律背反
2.4 『日本音楽の性格』	

小泉文夫（1927–1983）は、日本の民族音楽学のパイオニアとして良く知られている。国内外での多くの調査研究プロジェクトにおいて指導的役割を果たすとともに、東京芸術大学を中心にして多くの民族音楽学者を育て、日本の民族音楽学に多大な貢献をした。また、芸能公演の企画やマスメディア等への出演を通じて、専門家以外の広い層の人々とも世界の多様な音楽を紹介し、日本の社会における「民族音楽」の

ブームを巻き起こした。こうした彼の活動の出発点にあったのは、日本の民俗音楽の研究である。

『日本伝統音楽の研究』¹⁾は、小泉の最初の著作であり、生涯を通じての代表的研究成果の一つである。この書において彼は、わらべ歌を含む民謡を出発点として、日本の伝統音楽における音階の基本構造を明らかにした。それは、日本人の基本的音感を反映していると小泉は考えていた。この音階研究の成果に基づき、後年、歌謡曲にも平安時代と同じ音階が現れていることを指摘して、日本人の基本的音感が長い歴史の中で変わらずに伝えられてきたと主張した（小泉 1996: 48-50）。彼の日本伝統音楽の音階論については、主に、彼が明らかにした音階構造が日本の音楽にどの程度妥当するかという観点から議論が積み重ねられ、発展的に継承されている（柴田 1978：東洋音楽学会編 1982 ほか）。それに対して、同書で示された小泉の研究を支える視点については、これまで批判的に検討されることは少なかった。ここで私が試みようとするのは、こうした小泉の研究の根底にあった日本音楽に対する彼の態度や基礎にある考え方を吟味し、後の彼の民族音楽学の発展の出発点を明らかにすることにある。

以下、この論文では、まず小泉の『日本伝統音楽の研究』の執筆へいたる状況を概観し、続いて東京音楽学校の邦楽科廃止論争を取り上げて、当時の邦楽に対する論調を明らかにして小泉の日本音楽への取り組みがおかれていた文脈を明らかにする。その上で、小泉がとった日本音楽の研究方法を検討し、小泉の民族音楽学研究の特徴について考察する。

1 小泉の日本音楽との出会い

1.1 吉川の講義を通じて日本音楽と出会う

小泉は、1927年3月29日、東京に生まれた²⁾。7歳のときにヴァイオリンの魅力に触れ、以後、主に独学で西洋芸術音楽を学び始める。1940年から1944年まで在学した東京府立第4中学校（後の戸山高校）では、当時同校の非常勤講師を務めていた作曲家安部幸明に出会う。1944年に、医者になることを目指して入学した旧制第一高等学校では、音楽班に属して仲間と西洋芸術音楽の演奏などを楽しむほか、アルバイトで音楽演奏もおこなった。また、一高在学中には、教会に通い賛美歌などの教会音楽に触れると同時に、彼の妻となる声楽家の加古三枝子と出会う。

1948年に、東京大学文学部へ進学し、やがて美学美術史学科に進む。そこで受け

た吉川英史の講義の中で日本音楽に触れたことが、彼の研究者としての人生に大きな影響を与える。それまで、彼の音楽に対する関心は、主として西洋芸術音楽に限られていた。ところが、東大での吉川の講義は、そうした彼の音楽観を変えるものだった。とくに、小泉が強烈な印象を残した出来事として回想しているのが、吉川の講義の中で聴いた平井澄子と上木（砂川）康江の琴と三味線による『ままの川』の実演だった。彼は、その印象を次のように記している。

三味線の音色は子供のときから、近所のお師匠さんの三味線で聞いていたし、もちろん浪花節とか義太夫なども聞いてはいたが、おとなになってから、さわれるほど近くで、情緒たっぷりな邦楽を心ゆくまで味わうということはなかった。お琴も、子供のときから見えてはいたが、このような実にきちんとした演奏に接したことはなかった。西洋音楽に慣らされた耳で聞いても、歯切れのよさというか、すかつとした現代感覚と少しも矛盾しないで、若い人の心をとらえる力があるのを目のあたりに経験して、心からショックを受けたのだった。そのショックは一つには、私自身が日本人なのに日本音楽を知らなかったということに対する恥ずかしさも混じっていたと思う。このショックから今日まで実は立ち上がれないでいるわけである（小泉 1976: 19）。

1.2 日本音楽を実際に学びはじめる

これ以後、小泉は日本音楽の研究へと進んでいく。彼は、大学での吉川の講義ばかりでなく、吉川の主宰する研究会へ参加したり、直接吉川の自宅にも出入りして吉川に「弟子入り」したかのようにして（小泉 1976: 19）日本音楽の研究へと進んでいく。吉川はそうした彼に対して次のような助言を与えた。

先生は、日本音楽を勉強するにはいろんな方法があるが、たとえば三味線音楽をやろうというのだったら、まず長唄でも勉強するのがいいだろう、尺八をやろうというのだったら、都山流とか琴古流とかいろいろあるが、本曲のある琴古流が最初入門するにはいいかもしれない、あるいは日本音楽を歴史的に調べるには雅楽の知識がどうしても必要だということで、たとえば小野雅楽会へ行って勉強するのはどうだろうか、いろいろな注意を授けてくださった。長唄を習うことだけは実現しなかったが、その当時吉川先生と親しく交友しておられた山川直春さんという琴古流の方に尺八のごく初歩を教わったり、宮内庁の東儀文隆さんに下谷の小野照神社で竜笛を習うとか、日本音楽を実際に体験しようという方向へ動いていった（小泉 1976: 20）。

小泉は、後にウェスリアン大学で客員教授を務めた際に、音楽演奏を実際に学びながら研究するというアメリカでの民族音楽学教育に触れた。そして帰国後、東京芸術大学楽理科のカリキュラムの中にも中部ジャワのガムラン実習、韓国のカヤグム実習などを取り入れたりしている。この直接的なきっかけとなったのはアメリカでの経験

だったと思われる。しかし、すでに日本音楽の研究を志した時点で、吉川の助言により同様の研究方法をとっていたことは注目に値するだろう。小泉は、『日本伝統音楽の研究』の中で、音楽を文学的内容からとらえようとする内容主義を退け、音楽自体を分析的に調べることの必要性を訴えているが（小泉 1958: 11-12）、その一方で、音を音楽たらしめるのは人間の精神の働きであり、音楽は人間の体験の中に存在する、従って音楽の実体は享受者の体験の中に把握すべきだと主張している（小泉 1958: 14-15）。そうした考え方が、実際に音楽を体験することを重視した彼の方法に結びついていったのだろう。ちなみにアメリカでのこうした教育は、1950年代後半に民族音楽学者マントル・フッドの提唱で始まったものである（Hood 1960 参照）。

1.3 町田嘉章との出会い

1951年に、小泉は、東京大学大学院に進み、日本音楽研究に本格的に取り組み始めた。この時期に、彼の研究の方向を決定付けたのは、日本放送協会編の『日本民謡大観』への関与である。『日本民謡大観』は、1940年に日本放送協会（NHK）が、町田嘉章らの協力により始めた民謡調査に基づき計画したもので、1944年に第1巻「関東篇」が刊行された。小泉が吉川の紹介により、このプロジェクトにかかわりはじめた当時、「東北篇」が1952年の刊行の目前であり、さらに後続の巻のための調査や編集作業が進行中だった。第1巻の準備段階では、作曲家の藤井清水が主に採譜にあっていたが、第1巻の刊行を目前にして藤井は世を去る。その後、町田自身が採譜にあたりながら、その作業を行う人物を探していたのだった（NHK「民謡大観」制作スタッフ編 1995 参照）。小泉は、1952年から1953年ころにかけて、主に第3巻『中部篇（北陸地方）』のために関連録音の楽譜化をおこなった（NHK「民謡大観」制作スタッフ編 1995: 24; 日本放送協会編 1992: 388; 小泉 1958: 32）。この作業について小泉は次のように回想している。

重要なことは、【中略】町田嘉章先生が民謡大鑑【ママ】をNHKから委嘱されて、その仕事にアシスタントが必要だということで、吉川先生が私を紹介して下さったことである。そこで私は民謡の採譜などを始め、いま私が非常に力を入れている民族音楽の採譜の方法論など、このときに自分で勉強したものである。吉川先生は自分のために集められたドイツ語の文献をくださり、はげまして下さった。

はじめのうちは、私が正しいと思って書いた楽譜を、町田先生はこれは正しくないとおっしゃる。ということは、楽譜というものは一見客観的なデータになり得るようだが、実は採譜者の個人的主観の入りやすいもので、そうした個人的主観の混ったデータは科学的資料にはなり得ないということなのだった。この方面の研究で民族音楽、民謡の方法論を確立したハンス・メルスマンというドイツの学者の本を読んで、そこで提起され

ている問題点と、自分が町田先生のお手伝いの仕事の中で直面している問題とを突き合わせて、自分なりに民族音楽の方法論を考え直さなくてはならなかった。こういう局面に立たされたことが、今日の私の方向を大体決定したといっぴよい（小泉 1976: 21-22）³⁾。

『日本民謡大観』の仕事は、『日本伝統音楽の研究』へとつながっていく彼の初期の研究の出発点となった。彼を町田に紹介した吉川は、文献を与えるなどして彼の研究への支援を惜しまなかった。しかし、吉川は、邦楽研究においてしばしば民謡を除外して考え（吉川 1984: 299, 310-311）、また日本音楽の形式よりも精神や美を強調して日本音楽の五線譜化の効用を否定した（吉川 1979: 17）。つまり『日本民謡大観』の仕事は、大きな影響を与えた吉川の方法から小泉が距離をとり、独自の道を歩み出す転機ともなったのである。

小泉は、ここで身につけた方法論や経験を、後の東京芸術大学民俗音楽ゼミナールでの共同調査や、九学会連合による合同調査を始めとする研究において生かし、さらに発展させていった。民俗音楽を積極的に調査収録し、採譜そして複数の人間の耳による校閲を経て、研究資料となる楽譜を作っていく作業、さらに雅楽とともに中国から輸入された音階理論ではなく民謡の実際に即して析出した理論によって音階を分析する方法などを、彼とその弟子たちが確立発展させていく。

1.4 『音楽事典』の編集

また、彼は、1953年から平凡社の囑託、後に社員として、1954年から1957年にかけて出版された全12巻の『音楽事典』（下中編 1954-1957）の編集・執筆にも携わった。この『音楽事典』の大きな特徴は、日本音楽を含む「東洋音楽」についても、西洋音楽と同様の比重をもって取り扱ったことである（岡田 1995: 89-90）。この仕事において小泉は、世界の諸地域の音楽についての研究成果の現状にふれて知識を吸収した。彼はこれについて次のように記している。

私はやはり吉川先生のすすめで平凡社に入り、多方面の刺戟をうけ知識もひろまった。このうちもっとも大きな影響は、田辺尚雄先生と、岸辺成雄先生のお二人からうけたものである。このお二人の先生にはとくに東洋や非欧米の音楽についての知識と、その知識をうけるための方法を教えていただいた。それから、ザックス、A・シャフネル、W・ヴィオラなど世界の比較音楽学者の考えも、私に直接影響することとなった（小泉 1958: 2）。

これ以後、小泉は欧米の比較音楽学者の研究についても積極的に情報を集めている。特に、1947年に結成された国際民俗音楽評議会 International Folk Musick Council⁴⁾の機関誌などを通じて、同時代の欧米における民俗音楽研究の成果に触れて、ワル

ター・ヴィオラらの研究に大きな刺激を受けたり、1956年に結成された民族音楽学会 Society for Ethno-Musicology (SEM)⁵⁾の動向に関心をはらったりしている(小泉1958: 30-31)。

1.5 『フィルハーモニー』連載

『日本民謡大観』の仕事における民謡の楽譜化と『音楽事典』の編集・執筆において、多くの刺激と広い音楽研究の成果に触れ、小泉の日本音楽研究への意欲は決定的になった。彼は、「音楽事典の編集は、新鮮な知識と多くの先輩たちに接する最良の機会だったので、音楽探求の夢はいやが上にも燃えあがり、今までの常識にとらわれずに日本音楽の研究をしよう、という覚悟をするまでになった」(小泉1983: 307)と述べている。

そして、今日まで大きな影響力を持ち続けている日本の音階研究の成果を発表し始める。彼の初期の研究成果の発表の主な媒体となったのは、NHK交響楽団の機関紙『フィルハーモニー』である。小泉は、1952年に、編集長の有馬大五郎のイニシアティブで、同年代の皆川達夫、平島正郎、北沢方邦らとともに編集委員となった(岡田1995: 95)。1954年に入ると、彼は『フィルハーモニー』に、日本音楽に関する論文を次々と発表する。26巻1号と2号では「日本人の音階」、3号以降では「日本伝統音楽研究に関する方法論と基礎的諸問題」を28巻2号まで20回にわたって執筆した。同時に、『音楽芸術』には、「現代日本音楽に伝統音楽を如何に生かすべきか」という論文を12巻6, 7, 9号に3回にわたって掲載した。以後、続々と研究成果を著し、それをまとめたのが1958年に出版された『日本伝統音楽の研究』である。

2 東京音楽学校邦楽科廃止論にみる洋楽と邦楽

前節では、小泉がどのような過程を経て日本の伝統音楽とめぐりあい『日本伝統音楽の研究』の執筆へ至ったかを振り返った。次に、当時の音楽関係者の邦楽に対する態度を概観して、小泉の日本伝統音楽への関心がどのような文脈におかれていたのかを探る⁶⁾。

当時、敗戦をきっかけとした大きな社会変化あるいは価値観の変化の中で、新しい日本音楽のあり方についての大きな議論が巻き起こっていた。それは、日本を戦争そして敗戦へと至らしめた思想や体制を反省し、新しい日本を築こうとする日本社会全体の歩みと軌を一にしていた。議論の焦点の1つとなったのは、邦楽に対してどのよ

うな態度をとるかという点だった。ある立場からは、邦楽は日本の封建的な体質を反映したもので捨て去るべきものだった。別の立場からすると、邦楽は新しい日本音楽を築くための何らかの基礎を提供すべきものだった。

こうした議論において、邦楽は常に洋楽との関係において論じられた。邦楽を捨て去るべきだという意見の裏には、邦楽よりもすぐれた洋楽を日本音楽の基礎とすべしという考え方がしばしばあったし、邦楽を新しい日本音楽の基礎と考える場合にも、洋楽の中に邦楽の要素を取り込むという視点から論じられることが多かった。洋楽を全く否定して、邦楽だけを日本音楽の基礎とするという論は実際にはほとんどなかった。

これらの議論が典型的に表われたのは、東京芸術大学における邦楽科廃止論争だった。小泉が東京大学へ入学したころ、東京音楽学校では、東京美術学校と一緒に新制大学東京芸術大学として再出発する計画が進行していた。その中で、東京音楽学校に設置されていた邦楽科を廃止する案が小宮豊隆校長から提出され、大きな論争を巻き起こした。小泉が日本音楽研究を志したのはこの論争の後のことである。しかし、小泉を日本音楽の研究へと導いた吉川は、東京芸術大学への邦楽科設置運動に身を投じ、論争の中心人物の1人でもあった。この論争は、吉川を通じて、小泉の日本音楽への関心形成に大きな影響を与えたと考えられる⁷⁾。そこで、邦楽科廃止論争を取り上げて、まず、邦楽科の廃止を打ち出した小宮校長の論点を中心に振り返り、次に、邦楽科の擁護にまわった吉川の論点について振り返ることにする。

2.1 邦楽科廃止論争

敗戦直後の1945年10月末、全国各地の旧制中学、高校、大学などで盛り上がった民主化や戦争責任追及の運動の影響を受けて、東京音楽学校の教授たちによって11項目の改革案が決議された。その中には、「邦楽科の廃止」という項目があったという（音楽芸術編集部1973a: 59）⁸⁾。東京音楽学校の邦楽科は、1930年に設けられたが、それは国粹主義の流れの中の出来事であり、さらに当時の校長乗杉嘉寿が強力に押し進めたことだと受け取られることが多かった（吉川2002: 157-167）。1945年の決議には、当然邦楽科教授は参加していなかったらしい（音楽芸術編集部1973a: 59）。このことから、洋楽関係者と邦楽関係者が、東京音楽学校の中で必ずしも良好な関係を築いていなかったことがうかがえる。当時の教授の1人は、「『着用に白足袋はいて三味線をパンパンやられるのは目ざわり耳ざわりだ、お互いの練習に邪魔だ、という感情的な反発が当時の大多数の気持だったようだ』と述懐」したという（音楽芸術編

集部 1973a: 60)。少なくとも東京音楽学校の洋楽関係者のあいだには、将来の東京音楽学校、ひいては日本の音楽界にとって、邦楽が果たす役割があるとは認識されていなかったのだろう。改革運動自体は、1946年1月に小宮豊隆が校長に就任してから「挫折」（音楽芸術編集部 1973a: 59）した⁹⁾。しかし、少なくとも邦楽科廃止という点については、小宮校長と学内の洋楽関係者に見解の相違はなく、実現に向けた提案が実際になされることになる。

こうした事実は、当時洋楽関係者のあいだで邦楽への蔑視が強かったことを物語っている。「音楽」という言葉は、平安初期から使われ始めたようだが、邦楽の諸ジャンルを総括してさす言葉として使われることはあまりなく、雅楽を指すことが多かった。また、明治以降は、欧米から輸入した音楽を主に指すものとして使われてきた。日本のあらゆる種類の音楽を「音楽」と呼ぶのが一般化するのには、第2次世界大戦以降のことである（吉川 1984: 44）。もちろん邦楽関係者のあいだでは、「日本音楽」という用語はそれ以前から普通に使われていたが、洋楽関係者の「音楽」からはしばしば邦楽が除外されていた。たとえば、日本における音楽史と言えば、どのように日本に洋楽を取り入れ、根付かせてきたかという問題のみを取り扱うことが多かった¹⁰⁾。日本音楽も「音楽」と呼ばれるようにはなったが、実際に、同じ音楽という地平で洋楽と邦楽をとらえる感覚は、当時まだ一般化していなかったのだろう。こうした視点からみると、邦楽科廃止論争における邦楽擁護派は、邦楽を音楽として認めさせる運動を行ったのであり、それに対して邦楽否定派の主張は、邦楽を洋楽と同じ音楽としては認めないという態度に由来するものだった。そのため、議論はしばしば、洋楽に匹敵するような音楽としての芸術的価値が、邦楽にあるかどうかというところに向かっていった。

ちょうど1947年3月に学校教育法が公布され、1949年には高等教育機関を再編統合して新制大学を発足させることになった。東京音楽学校も東京美術学校と統合された上で、1949年に東京芸術大学となる。1948年には、新制大学として再出発するにあたって邦楽科を廃止しようという提案が、当時東京音楽学校の校長だった小宮豊隆校長らからなされた。その後、邦楽科教官や学生、卒業生らを中心にして反対運動が起こる。1947年3月、東京大学助手から東京音楽学校の常勤講師となり、図書課長を兼任した（吉川 2002: 172）吉川も、邦楽科擁護の論陣をはって、さまざまな運動を進めた。問題は国会にまでもちこまれ、1949年5月、衆議院文部委員会において、新制大学等の設置を定める国立学校設置法案の審議の中で、東京芸術大学に邦楽科を設置する要望が決議された。それを受けて、邦楽科廃止を主張した東京音楽学校長

小宮豊隆は辞任，それに続いて吉川も東京音楽学校を辞任した。邦楽科は，1949年6月の東京芸術大学発足時には間に合わなかったものの，翌1950年，正式に設置された。

2.2 東京音楽学校校長の邦楽科廃止論

小宮は，1948年5月6日と7日の『時事新報』において，東京芸術大学においては，邦楽科を置く代わりに，邦楽研究所を設ける計画であることを公表した。新しい大学では技術と理論が互いに支えあう教育が行われるべきであり，理論的研究や歴史的研究が遅れている邦楽を後進養成のためだけに大学で教育すべきではないというのが彼の考え方だった。そして，研究所の使命は，邦楽の中で真に民族的なものを明らかにし，将来に生かすべきものとそうでないものを明らかにすることであると，その研究のために，純粋な邦楽を純粋に保存する必要があるとした。その考え方の基礎には，邦楽は，洋楽に比べて，現在の日本人の心の一部しか動かすことのできない「過去の芸術」，「無縁の芸術」であるという見方があった（小宮1948）。さらに，この問題を取り上げた6月29日の『読売新聞』には，「邦楽は日本の封建時代に育てられ，完成した日本芸術であるから世界の芸術の仲間入りをするためには必ず洋楽の過程を経なければならぬというのが私の信念だ【中略】邦楽をやりたいものは学部を卒業してから研究所に入ればよい」という小宮の談話が掲載された（吉川2002: 203）。

小宮は，新しい時代の日本音楽は，洋楽を基礎として生み出されるべきであり，邦楽はそこでは役割を果たしえないと考えていたようだ。小宮は，ちょうど邦楽科廃止論争に決着がついた1949年に初版が出版された『明治文化史』第9巻「音楽演芸」の第一章「明治の音楽・演芸」を執筆している。その中で，「和楽」について，「明治維新の変動からはたいした影響を受けることがなく」，「いわば『文明開化』の世界のものとは，全然趣の違った世界を表現しているのに過ぎない」（小宮1980: 51）としている。小宮が理想としたのは，日清・日露戦争を経て「名義上だけでも世界の一等国の仲間入りをし」た「新しい日本にふさわしい」「気宇の雄大な音楽」だった（小宮1980: 54）。東京音楽学校の前身である音楽取調掛は，1879年，伊沢修二を掛長として発足し，「東西西洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」を方針の1つとした。しかし，小宮は「日本の在来の音楽の方面」では，「そういうことが一向顕著でない」と断じ，それは「在来の日本の音楽に携わる人達が，ことごとく個人主義者であり，保守主義者であり，自分の籠っている硬い殻の中から首を出して，世間を眺めようとする意欲を奮い立たせることがなかったせいだったのではなかったか」（小宮1980: 54-55）と

記している。さらに、西洋音楽についての節では、この「和洋折衷」の方針は「虻蜂とらずのものになり易」く、「音楽取調掛が東京音楽学校となり、東京音楽学校があらゆる方面の外人教師を招聘し、次第に洋楽専門の音楽教育に発展して行ったことは、当然のことだった」（小宮 1980: 61）としている。

『明治文化史』中の文章は、明治時代の音楽について書かれたものだが、小宮は、基本的に邦楽科廃止論争当時の邦楽にも同様の見解をもっていた。東京芸術大学が発足する1949年6月を目前にして、小宮は4月8日と5月11日に衆議院文部委員会に呼び出されている。会議録に記された5月11日のやりとり（衆議院文部委員会1949）の中で、小宮は、邦楽を「大学の教育の本筋の中からは取除き」「別科としてこれを置きたい」と述べている。別科とは「一般的な教養は十分ではないけれども技術がすばらしくできるというふうな人の技術を伸ばさせるために」置かれたもので、「今のところ邦楽は技術だけなの」で別科で十分としていた。彼は、研究が進んだ段階で正科に入れるかどうか考えるべきだとも述べているが、本気でそのようにするつもりはなかったようである。「邦楽を認めないとか、あるいは邦楽を低級だというふうに考えてない」とは述べているが、「これから先の音楽は洋楽が本流になるべきもの、また教育するとすればその本流に従って教育すべきであ」とした。彼によれば、「邦楽の上に西洋音楽のようなものを継ぎ木をして、その継ぎ木をしたものから新しい日本の音楽をつくろうとするのは姑息な手段で」あり、家元制度を打破し新しい音楽をつくる邦楽の革新は、邦楽の制度の中で育ってきた者にはできない。さらに、彼は次のように自身の邦楽観を語っている。

実は私は邦楽には将来の発展性はないというふうにはしか考えられないのです。その意味で邦楽の将来に対しては私はスケプチックなんです。その理由は、邦楽は長い歴史を持っているには違いないけれども、しかし琴だの三味線だのというものは、徳川の時代になつてから発達したものでありまして、また徳川の時代に完成したものでございますから、いわば徳川の町人の趣味あるいは感情、あるいは思想といえれば言い過ぎるかもしれませんが、そういうものを表現しているものではあるけれども、もつと古い時分から、二千年なら二千年の歴史を貫いて日本に流れている日本の民族精神というふうなものを、十分に表現し得ておるものとは、私は考えられないのであります。ことに江戸時代には、音楽は遊里の生活と結びつき、あるいは芝居と結びついて、江戸の町人一般の好尚を代表し、また好尚をしつけて来ているような形になっております。その徳川の町人文化というものは、たいへんいいものもあるし、また一方からいえば、今日の時勢には非常に適しないものをたくさん持つておる。そういうふうな意味で、琴だとか長うただとかいうものもいいものと悪いものをよりわけて、今日の時勢に適するとか、あるいはこれから先文化国家としての日本人の栄養の源になつて、新しい力を奮い起して新しい仕事をしようという、その仕事

の燃料を供給することができるような力は、持つていないと私は信じております（衆議院文部委員会 1949）。

新制大学は、戦前の偏狭な専門教育がゆがんだ人間を作り出し、戦争へと至る遠因となったという考えから、深い教養に裏づけられた新しい高等教育を実現するために設立された。恐らく、新制大学は、新しい日本を作り上げていくための要となる象徴的存在の1つとなったであろう。小宮にとって、あるいは彼に代表されるような当時の知識人にとって¹¹⁾、邦楽は封建的、非合理的、低俗といった「近代」とは正反対のイメージをもつものだった。彼らにとって、新制大学には、こうした邦楽はそぐわないものだったのだろう。

2.3 吉川英史の邦楽科擁護論

次に、邦楽科廃止論を受けて東京芸術大学への邦楽科設置を主張した中心人物の1人である吉川の主張をみる。

吉川は、小泉と同じく、東京大学美学美術史科の出身である。在学中の1930年に、田辺尚雄による日本音楽に関する講義が始まり、その影響を受けて日本音楽の美的価値についての研究に取り組み始めた（吉川 1979: 1）。彼は、東京大学在学中に、兼常清佐の講義も受けた。兼常は、日本音楽の研究者ではあるが、邦楽科廃止論争においては邦楽科廃止派として論陣を張った。邦楽の芸術的価値を認めず、その点において、田辺とは常に対立していた。吉川は、日本音楽の美的価値の研究に取り組んだ理由として、「田辺先生の講義によって、日本音楽に対する認識を深めたのとは裏腹に、兼常清佐博士などの知識人が、日本音楽の価値をきわめて低く評価していることに、大きな疑問を持ち、一種の公憤をさえ覚えた」（吉川 1979: 1）ことをあげている。

すでに述べたように、邦楽科廃止論の根底には、邦楽を「音楽」として認めず、日本音楽の将来にとって無用のものであるという観念があった。吉川の研究は、こうした観念をくつがえし、邦楽の芸術的価値を主張することを基本的なスタンスとして進められた。そうした彼の考え方をよく表しているのが、彼の最初の著作である『日本音楽の性格』である。以下では、邦楽科擁護における吉川の主張を概観し、その根底にある考え方を『日本音楽の性格』を手がかりにして探る。小泉は、それまで主に洋楽を愛好してきた学生だったが、当時、洋楽関係者に向けて邦楽の価値を主張していた吉川の影響を大きく受けて、日本音楽への研究へと向かうことになる。

吉川は、『音楽芸術』の1948年3月号に「音楽学校論」を寄稿している。これは、編集部の依頼を受けて、東京音楽学校の大学昇格問題を論じたものだった。その中

で、彼は1項をさいて邦楽科の問題について論じている。吉川は、まず、邦楽科を大学に入れない方がよい理由としてよくあげられる3点について反駁している。第1の東京音楽学校邦楽科の実績が芳しくないという点については、結果をすぐに期待するのは無理であり、より広い芸術教育、音楽教育により更に成果があがるはずだとした。第2の邦楽および邦楽器は行き詰まっているという点に対しては、これは主観的な見方であり、洋楽も行き詰まっているとみることもできる、天才の出現により「行き詰まり」は打開できると述べた。そして第3の邦楽には科学的な教授法が確立していないという点については、邦楽の本質からして科学的教授が絶対至上ではないとしながらも、邦楽科では町の師匠よりは科学的な教授法がとられ、大学ではさらに科学的な教授法を確立することが可能だという見通しを示した（吉川 2002: 181-182）。

どのような基準で「実績」をはかり、どの程度の実績があれば大学に取り入れるべきなのか、何をもって「行き詰まり」とするのか、「科学的」教授法とは一体どのようなものを指すのかといった点については、邦楽科廃止を主張する論者の論を見ても、必ずしも明らかではない。したがって、吉川の反駁も必ずしも説得的ではないようにみえる。しかし、吉川が「最も力説したかったこと」（吉川 2002: 183）は、次の点だった。

まず邦楽科を大学から除外する場合の社会心理学的影響(?)ということである。今になって大学教育から分離して邦楽を研究所に入れる時には、社会の人は「今迄音楽学校に邦楽科があったのは、国粹主義時代の学校行政の産物で、不当なものであったのが、自由主義時代になって自由な立場から批判されて、除外されるに至ったものである。矢張り邦楽には、それ程の芸術的価値はなかったものである」と早合点する人々が多いであろうということである。そして良き邦楽の後継者がこの道に希望を捨てて、折角の伝統的芸術が日本人自らの手で痛めつけられる結果になりはしまいかという懸念である（吉川 2002: 183）。

つまり、吉川にとっての1番の問題点は、邦楽に芸術的価値はないという通念を広めてしまうことだった。吉川は、洋楽と邦楽の形式のみを比べて、複雑か単純かといった尺度でそれぞれの価値の優劣をつけてしまうことに反対し、邦楽が洋楽とは異なる美的価値観に支えられていることを明らかにしようとしてきた。東京芸術大学に邦楽科が設置されないということは、日本政府が制度設計の上で、邦楽が洋楽に比べて劣った音楽であるということを認めるようなものだと吉川には映ったのだろう。すでにみたように、小宮の邦楽科廃止の主張も、結局は、邦楽は今後の日本音楽の基礎となることはないという信念に基づくものだった。つまり、新しい日本にふさわしい価値を邦楽はもっていないと信じたことが、廃止論の究極の根拠だったのである。

2.4 『日本音楽の性格』

次に、『日本音楽の性格』の中で、吉川が邦楽の美的価値をどのようにとらえたかをみてみることにしよう。この本は、もともと昭和18年（1943年）に古賀書店から出版の予定だった。戦中の混乱で出版できなくなり、1948年、芸大邦楽科設置是非論の最中にわんや書店から出版された（吉川1979:228）。執筆の年代からすれば、邦楽科の廃止論を直接踏まえたものではない。しかし、常に西洋音楽より劣ったものとして見られていた日本音楽を擁護する論調で書かれており、そこにはこの論争の中で戦わされた吉川の基本的な主張がすでにあらわれている。吉川は、この本の序論「日本音楽の特殊性」において、日本音楽の特殊性を認識することが必要であることを主張している（吉川1979:15）。つまり、西洋音楽の価値基準で日本音楽を測ることに反対し、日本音楽はそれとは異なる価値基準の上に作り上げられていることを主張した。同時に、吉川は、日本音楽と西洋音楽とのどちらか一方がすぐれていると断定することは無意味であり、「それぞれの独自の美しさを正しく味わうことが肝要」と述べている（吉川1979:17）。

これはきわめて文化相対主義的な主張とみることができる。吉川がこうした見方をとる大きな刺激となったのは、大学時代の演習で読んだヴェルフリンの『美術史の基礎概念』だった。彼によれば、ヴェルフリンは、作品の変遷を問題とするときに、作家個人の創造性ではなく、「時代の見方（見る目）の変化を重要視し、ルネサンスとバロックの両時代の変化を、五つの対概念でみごとに解明し」た。それに学び、「日本音楽においても、作品研究のほかに、聴き方の問題が重要である」と考えるようになった。さらに、邦楽と洋楽との相違は、芸術的發展段階の相違ではなく、民族の聴き方や美意識の違いと考えるようになった（吉川1979:1-2）。

この「聴き方」について、吉川は言葉をかえて「精神」とも表現している。たとえば、同書の結論部分において、吉川は次のように述べている。

きわめて粗雑な議論ではあったが、以上述べたところによって、普通に日本音楽に対して向けられる種々の非難がいかに見当違いのものであるかが了解されたことと思う。それらの非難の多くは日本音楽の表面の形式だけを、西洋音楽、しかも近代のある種の西洋音楽の形式と比較する時に発せられるものであり、一度その形式の背後に蔵されている精神を究明するならば、非難も不平も解消してしまうものであることを、一応立証し得たつもりである（吉川1979:223）。

音楽の表面上の「形式」とその基礎にある「精神」とを対照させて、精神を理解す

ることを重視したのが吉川の立場だった。そして、吉川は、同書において、礼楽思想および茶道に由来する和敬清寂の精神が日本音楽形成の基礎にあること、仏教の影響により鎌倉時代以降、音楽が芸道化して特異な教授法／修業法が発達したこと、「型」にみられる類型的表現にはそれを支える精神があり積極的に保持されてきたこと、音楽用語には音楽に対する重大な考え方があらわされていること、日本音楽にあらわれる音の好みは日本人の自然観に基づいていることなどを論じた。

こうした吉川のアプローチは、一方で、戦争と結びついていた日本主義あるいは国粹主義を連想させるものでもあった。吉川自身も、1979年に再版された『日本音楽の性格』のあとがきにおいて、「戦時中に書かれたものなので、現在読み返してみると、比喩や用語などに、戦時臭が感じられ、今の人には拒絶反応が起りかねないと思う」（吉川 1979: 228-229）と記している。園部三郎は、『音楽五十年』の中で、1941年から1945年までを「暗黒時代」と名づけた上で、その時期を「排外主義的日本主義」や軍国主義の時代だったと描いた（園部 1950）。作曲家の中には、「王朝復古主義的日本主義に心酔して、そこから作曲創作方法をみちびき出そうとするいわゆる日本主義的作曲家の一群が生れ」、「排外主義的日本主義は自らの芸術的發展を完全にしぼりつけ」たとしている（園部 1950: 210）。おそらく園部のような見方によれば、吉川のいう「精神」は日本音楽をしぼり、發展を阻害するものでしかなかっただろう。

また、辻莊一は、戦時中は国民全体が病的状態にあり、自分たちの国や民族だけのことしか考えていなかったとして、次のように述べている。

国民文化、民族文化と云ふものは、その国民が、民族が幸福になると共に、世界の人がそれによって幸福になるやうなものでなくてはならない。つまり国民的乃至民族的文化は、それが世界的、人類的文化の一部を分担してある時、初めて価値のあるものとなる。故にある国民がその国の芸術上の古典と仰ぐやうなものでも、その国民が、ひとりよがりて決めたものならば、世界の芸術の古典にはならないことは云ふ迄もない（辻 1947: 5）。

つまり、日本音楽は世界の人々によって評価されるものでなければならず、世界の人々によって理解されない日本音楽の特殊性はひとりよがりのものでしかないとは主張した。吉川の日本音楽の特殊性を主張する文化相対主義的な考え方は、戦時中の「排外主義的日本主義」と結びつけて理解されやすく、こうした考えとは相容れないものとして受け取られていたのだろう。

3 日本の伝統音楽研究の方法論

前節でみた小宮豊隆らの邦楽に対する態度からも明らかなとおり、当時の知識人のあいだでは、邦楽は低俗なものであり新しい日本音楽の創造の基礎にはなり得ないという認識があった。小泉は、吉川の影響を受けて日本の伝統音楽に関心を向けるようになるが、必ずしも、吉川の日本音楽に対する態度をそのまま受け継いでいるわけではない。この節では、小泉がどのように日本の伝統音楽の研究に取り組んでいったのかを振り返る。

3.1 近世邦楽と民俗音楽

吉川に出会う以前の小泉は、洋楽を愛好したが、邦楽に対しては「三味線の音をきいただけで、背中が寒くなる程だった」（小泉 1958: 2）。小泉は、吉川の講義とその中でふれたデモンストレーション演奏をきっかけとして日本音楽に目覚めた。しかし、それまで西洋音楽を愛好してきた彼が、いきなり邦楽派に転向したわけではない。「その時点で、日本音楽の一番の真髄というか、すばらしさの体験を一挙に自分が、完全な形でもって得た」わけではなかった。「強いショックを受けたけれども、まだ日本音楽が初めてわかり始めたというか、わかろうという姿勢にかわったというだけ」だったと彼は述べている（音楽芸術編集部 1973b: 74）。実際には、「日本音楽の演奏会に行ったり、ラジオなどを聞いていても、すぐに飽きてしま」ったり、「ほんとうに疲れたり、すばらしい音楽を聞きたいと思うときは、やっぱり西洋音楽を聞きに行ってしまうし、自分でも西洋音楽を弾いてしまう」という状況だった（小泉 1976: 23）。

しかし、こうした状態だったからこそ、彼は日本人と伝統音楽との関係を深く考えるようになったとも言える。彼は、「自分自身で日本音楽というものがほんとうにわかっていたというその自覚から出発」しながらも、「日本語をしゃべり、子供たちのわらべ唄なんか口をついて出てくる」日本人であることも意識していた（音楽芸術編集部 1973b: 75）。そうした日本人はどのような道筋を経て伝統音楽を理解できるようになるのか、また、伝統音楽に親しみのない人びとも含む日本人に共通する音楽性は一体どのようなものなのか、こうした問題意識をもって小泉は研究を進めていくようになる。そして民謡を主な研究対象とし始める¹²⁾。

しかし、吉川は、小泉とは異なり、民謡をそれほど重視してはいなかった。吉川は

前節でみたように、洋楽に対して、邦楽の芸術的価値を主張した。彼が強調したのは「芸術的」な「邦楽」であり、その「邦楽」に、民謡などの民俗音楽は含まれていなかった。吉川は、「今日では、『民謡』以外のすべての日本の伝統音楽—雅楽から浪曲までを『邦楽』という言葉の中に入れるのが穏当であると思う」（吉川 1984: 299）とした上で、次のように述べた。

一般の邦楽と違って民謡は、美しいメロディその他の素材は豊富に提供してくれるが、日本的な作曲法ともいえるべき、調理法の研究には、邦楽が欠くべからざるものであることに気づいていただきたい。声と楽器との複リズム的处理、間やノリの内面的表現、能の囃子などの多種多様な打楽器などなど、新しい作曲技法に対して数々のヒントを邦楽は内蔵しているのである（吉川 1984: 310-311）¹³⁾。

ここには、民謡は素材な音楽であり、新しい日本の音楽を創造するための「調理法」の参考とはなりえないという考え方が表明されている。それは、民謡のメロディを安易に借用して曲を作ることを暗に非難し、新しい日本音楽をつくるためには、作曲家は民謡を素材とするのではなく、もっと邦楽の作曲法を学ぶべきだという主張だったのである¹⁴⁾。

それに対して、小泉は、むしろ江戸後期に成立した邦楽を否定的にとらえて、民俗音楽を重視する態度をとった。小泉は、芸術音楽は民俗音楽と密接にかかわりながら発展するべきものと考え、民俗的な芸能が芸術的な芸能へと発展した中世を、芸能にとって好ましい時代と考えていた。そして、江戸時代には都で行われた邦楽と民俗的な音楽がかけはなれていき、近世邦楽においては民族性が阻害されたと考えていた（小泉 1994: 105; 1962: 64 など）。

中世にあれば素晴しかった日本のフォルクローアが芸術音楽を生みだしていったという伝統があるにもかかわらず、江戸時代になってからふたたび都で行われた近世邦楽というものと本当の日本人であった労働階級の音楽というものが離れてしまって、百姓を都の人達が非常に軽蔑するようになり、百姓はやむをえず、芸術音楽でない自分たちの郷土芸能をこれ迄保存してきました（小泉 1962: 64）。

おそらくこうした近世邦楽に対する否定的な態度は、音楽関係者、とくに洋楽関係者にはある程度共有された考え方だったようだ。たとえば、堀内敬三は次のように述べている。

江戸の音楽は斯うして高度に発達した。しかしそれらは、地方俚謡のごとく生産生活から生れたのではなく、すべて消費生活から生れたのである。そのために演奏技巧は巧緻より巧緻に進み、内容は異常心理を刺戟したり末梢的な感官をくすぐる様なものが喜ばれた。

江戸人は、此の種の音楽を聴き、また習つたので、江戸の音楽はそのもっとも大衆的なものと雖も三味線を伴奏として独吟すべき形態を具へた。一般人士にとつて音楽はまったく個人的な趣味であり、道楽であり、遊びであつた。ここには聴く人の心を高め清めるやうな芸術性は稀にしか見当らなかつた（堀内 1942: 28）。

さらに、すでにみたように、邦楽科廃止論を展開した小宮も、琴や三味線は江戸時代の町人の趣味を反映したものであり、「日本の民族精神」を十分には表現していないと考えていた。吉川も「一部の人が主張するように江戸時代の音楽には一見かなり非倫理的な、卑俗な音楽が流行したようであるが」とことわった上で、「それにもかかわらず、わが国の音楽思潮の本流は現在に至るまでこの礼楽思想であることは、これから私の述べるところによってだんだん了解されることと思う」（吉川 1979: 26）と述べている。

このように近世邦楽を否定的にとらえるという点では、小泉は洋楽関係者と近い立場にいたように見える。しかし、多くの洋楽関係者にとっては、近世邦楽の否定が、日本の伝統音楽ではなく洋楽を日本の音楽としていくことの理由となつていったのに対して、小泉は、近世邦楽を否定する一方で民俗音楽に注目し、そこに日本人の基層にある音感を探ろうとした。

3.2 基層文化と民俗音楽

西洋音楽に対して日本音楽の価値を主張した吉川は、『日本音楽の性格』において、日本音楽全体としての性格を描くのに苦勞をしたと述べている。それは、日本音楽の「並列的發展」という現象によつていた。日本音楽においては、新しい音楽が生まれても、それ以前の音楽も消えることなく並存してきた。「同一の音楽でも時代による変化がある上に、同種の音楽が沢山の流派を生じてきた」ため、「民族様式の他に、時代様式、流派様式などがきわめて複雑に交錯しているのが日本音楽の実相」となっている。それぞれの「美の性格」もジャンルにより様ざまで、「昔から日本人はこれらを総括して抽象的に『音楽』と呼ぶようなことはしなかつた」。そうした邦楽諸ジャンルに共通する性格をつかもうとしても、何を例証としてあげるかが常に問題となり、また常に例外が伴うことになる。そして吉川は、次には各ジャンル各流派の音楽の特殊性を解明するのを感じながら、日本音楽全体の特殊性をつかもうとしたのだった。（吉川 1979: 19-21）。吉川がよく使った「日本人の精神」や「美意識」といった用語は、多様な邦楽に潜む共通の性質、あるいは邦楽発展の共通の源を暗示しているが、それを既存の邦楽の研究から明らかにするのは非常に困難な仕事だったのである。

である。

小泉が、日本音楽に取り組む際に民俗音楽へと向かって行ったもう1つの理由は、こうした邦楽の表面上の多様性の基底にあるものを探ろうとしたからでもある。そうした考え方を支えたのは、民俗学の「基層文化」という概念だった。和歌森太郎は、1947年に出版された『日本民俗学概説』において、卓抜な個性的文化も民族の基本的な性格をぬぐいさけるものではないとした。そして、基層文化を表層文化に対置させ、「文化史と銘うつつ繰り返りひろげられるやうな」表層文化の底には、「民族的伝承文化が潜めてゐる基層文化がある」（和歌森 1981: 9）と述べた。彼によれば、基層と表層の区別は、「国民の各文化を世界性といふ基準に照らして見た場合、その個性的一回の意義が高く明らかなるか、低く曖昧であるかどうか」に基づいていた（和歌森 1981: 10）。小泉も、同様の考えを取り入れ¹⁵⁾、民謡は、「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を」持つと述べている（小泉 1958: 41）。

さらに小泉は、ドイツの民俗学者ハンス・ナウマンらの見方を取り入れて、主に上層文化と基層文化の間の「沈降」や「上昇」という視点から、日本音楽における基層文化の歴史の変遷を概観している。それによれば、古代・中世の貴族社会が生まれると、文化層が上層と基層に分かれ、上層においては主として外来の音楽をたしなむようになるが、貴族社会でも地方民謡を音楽に取り入れたり田楽を楽しんだりもした。室町時代には、田楽が上層文化である能楽の源流として吸い上げられると同時に、もうひとつの能楽の源流である仏教の声明は基層文化に沈降する。江戸時代になると、民衆演劇から歌舞伎が生まれたように基層文化の上昇がみられるが、一方で、基層文化における都市と農村の分裂がおり、都市の基層文化は大きく変化する。さらに明治以来、生産様式の変化が農村の基層文化をも変化させ、マス・コミュニケーションの浸透が基層文化を破壊した（小泉 1958: 95-98）。すでに述べたような民族性の阻害を理由とした近世邦楽に対する否定的な態度も、こうした見方に基づいていたのである。

ナウマンは、過ぎ去った時代の民衆のこころを過大視するロマン主義的な民俗学を退けている（ナウマン 1981: 7）。しかし、積極的に民俗音楽に日本音楽の基層を見いだそうとする小泉の考え方は、単に上層文化と基層文化の「沈降」や「上昇」を論じるにとどまらなかった。崩壊の危機にある基層文化の中で、「次第に民謡をみずから生みだす場を失いつつある人々」のための「創造的芸術音楽」が必要であり、また、芸術音楽は「民衆の感覚から離れた純粋に理論的な計算から生みだされるべきではな

く、【中略】その背後や根柢には人々の無意識的な感覚が基礎とされていなければならない」と小泉は考えていた（小泉 1958: 99）。こうした態度には、基層文化に特別な意義を読み込もうとする日本の民俗学の影響もあるだろう。しかしもう一方で、洋楽における民族主義の影響も受けていると考えられる。小島美子は、1973年に、戦後の音楽史を「日本伝統音楽再発見の道」ととらえる文章を発表している。それによれば、1940年代末には、バルトークやソ連の新しい作品が紹介され始め、「内容的には国際的であり、形式的には民族的である」社会主義リアリズムというスローガンも聞かれるようになった。さらに1950年代前半には、「『何か新しい音楽』を伝統音楽に求める傾向」も現われはじめた。そこには、「純粹に音楽上の問題から、民族的伝統に思い至った人も少なくない」が、背景として、日本の「植民地化の危機感」が「自分自身の内部にある伝統的、民族的感覚を呼びさま」し、また、邦楽家の中では、「新しい現代的なスタイルの邦楽を求める機運が動いていた」ことなどがあった（小島 1973: 57-58）。実際に、小泉は、民族主義的な傾向をもった作曲家、間宮芳生、外山雄三、林光が1953年に結成した「山羊の会」との交流などもあったようである（助川 2002）。

3.3 民謡研究の方法

次に、小泉が民謡をどのようなものとしてとらえ、どのような方法でそれに取り組んだのかをみてみよう。

小泉は、民謡を研究するに当たり、主にヨーロッパの民謡研究の成果を参照しながら、概念規定を行った。イギリス、フランス、ドイツなどでは、20世紀初頭までに、民謡研究はすでにある程度の歴史をもっていたが、1950年代には、1947年に結成された国際民俗音楽評議会を舞台として、多くの研究者たちが民俗音楽の定義について議論を行っていた。小泉は、その中で彼が「もっとも深く突込んで」いると考えたワルター・ヴィオラの議論に注目している。そしてヴィオラの議論などを参考にしながら、民謡を次の4点によって規定した。すなわち、1. 創作者が問題とされない歌であること、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、そして4. 時間的に相当の歴史性をもつこと、である（小泉 1958: 40）¹⁶⁾。

前項でみたように、小泉の民謡研究の特徴の1つは、民謡を基層文化として、つまりあらゆる日本の伝統音楽の基礎にあるものを体現するものとしてとらえた点にあった。そして小泉のもう1つの独自性は、わらべ歌を非常に重要なものとして取り扱っ

たことにある。小泉は、日本音楽の基層を探るために民謡に注目したのと同様に、民謡をとらえるためにわらべ歌を最も基本的な出発点とした。小泉はわらべ歌の音組織や旋律法は、民謡のもっとも基本的な要素を端的に示しているとした。また、大人の民謡よりもより「前論理的」な性格をもち、「没個性的、盲目的に模倣伝承される」歌が多いとした（小泉 1958: 41）。それは、すでに引用した通り、自分のように邦楽と疎遠な日本人であっても、「日本語をしゃべり、子供たちのわらべ唄なんかも口について出てくる」（音楽芸術編集部 1973b: 75）という事実から、多くの日本人が共有するものでもあった。

さて、実際に民謡の研究にとりかかるためには、どのように民謡を研究資料化するかという問題があった。小泉は、民謡における「最初の困難」は、その「浮動的な性格」だとしている。民謡は、芸術音楽のように「規範形式」をもたず、伝承と伝播の過程で、様々に変化していく。そうした民謡をいかにとらえるか、もっと具体的に言えば、いかに五線譜でとらえて研究資料としていくかということが、彼にとっての大きな課題だった（小泉 1958: 42-44）。これは、『民謡大観』の仕事において実際に採譜に従事した小泉の活動から出てきた課題でもあった。それまでの日本における民謡研究は、主に歌詞についての研究と柳田国男らによる民俗学的研究に限られていた。その音楽的側面についての研究は、町田嘉章らの努力により進められた『民謡大観』によって、ようやく基礎的な資料の蓄積が始まったところだった。その点においては、ヨーロッパにおける民謡の音楽的研究は日本よりも先んじており、日本における民謡の音楽的研究はヨーロッパの方法に学びながら、多くの民謡を集め五線譜に記録していくことから出発したのである。

小泉が民謡を研究資料としてとらえる場合の問題点を考えるに際して参考としたメルスマンは、この問題に対して、「記録された旋律は内外のきわめて多くの条件に制約されてたどり着いた一つの形であるから、ある歌の単なる^{コピー}写しとして限られた手がかりを与えてくれるものにすぎない」ことを指摘し（メルスマン 1983: 66）、研究の対象は「あくまでも、個々の旋律すべてを合わせた総体」（メルスマン 1983: 67）すなわち *Liedganze*¹⁷⁾ であるとしている。つまりある民謡のある1回の演唱のみでその曲をつかむことはできず、同じ演唱者でも演唱のたびに、あるいは異なる演唱者によって、地域によって、あるいは民族によって様々に異なるヴァリエーション *Variante* を集めて総合的にとらえなければ、分析の対象とする民謡を同定することはできないという考え方である。これは民謡の多くのヴァリエーションから標準型あるいは原形を再現することを目的とはしていない。ある民謡のオリジナルとしてある芸術歌曲が同定

できる場合においても、考察の対象とすべきなのは、「ある歌の原型とその民衆に行き渡った型との間にある相違点の寄せ集め、まさに何もかもが一緒くたになった一つの総体なのである」(メルスマン 1983: 67)。つまりメルスマンにとっての民謡研究の対象は、第1に、あらゆるヴァリエーションの総体を「一個の複合体として捉えること、それら相互の比較、部分の本質からの全体の認識といったこと」であり、第2に、「個々の旋律をまとまった有機的現象として緊密な内的因果関係において捉えること」だったのである(メルスマン 1983: 68)。

小泉は、このような考え方にたったメルスマンの民謡研究から、「多くのヴァリエーションを集合して、比較総譜をつくり、それによって、旋律構造を分析」(小泉 1958: 73)するという方法を取り入れた。小泉は、この比較観察法を応用することによって、次の4点を達成することができるとしている。すなわち、1. 偶然的・1回の要素の除去、2. 伝播、伝承中の不変な要素の認識、3. 唄の系統研究、移動関係の研究への貢献、そして4. 伝播・伝承過程の中での変化の一般の特徴の認識、である(小泉 1958: 75-77)。

メルスマンは、20世紀初頭にドイツ等で勢力をもった「エネルギー説」美学の代表的論者の1人と目されている。エネルギー説の特徴は、「音楽の本質を結局作品自体のエネルギー的価値において認識したこと」(小泉 1958: 12)にあった。つまり、客観的に存在をとらえることのできる個々の音からなる作品を研究の対象として、作品を生みだした作曲家の精神や人間像などには立ち入らない(小泉 1958: 12-13)。小泉は、「彼の主力は、作品という明確な形を持たない民謡についてさえ、その認識論に集中されているのである。ダンケルトのように、魅力的な形而上学を展開することなく、どうしたら固定した典型を持たない民謡の認識ができるかが、彼の中心課題となっている。民謡や邦楽についての厳密な採譜の必要などは、彼の態度から多く教えられた」(小泉 1958: 12)としている。

しかし一方で、小泉は、こうしたメルスマンの態度は「カント的な不可知論に到達する」(小泉 1958: 13)として批判を加えた。「音楽におけるいろいろな要素の結合を、作品としての音自体という、かなり観念的な存在の中に見ざるを得ない。だから享受者の問題は無視され、社会の問題への発展は、いかなる出発点をも失い、ついに一切の形而上学を否定する結果となるのである」(小泉 1958: 13-14)。また、Liedganzeが、現象的には無限に存在する旋律のヴァリエーションの総体だとするならば、実際に私たちがそれをつかむことは不可能である(小泉 1958: 13, 47)。小泉は、「個々の唄の認識は、採譜された旋律においてなされるのではなく、そのにない手で

ある民衆の体験においてなされなければならない」(小泉 1958: 75)として、音としての作品だけを唯一の出発点とすることに反対した。小泉にとっては、Liedganzeの中に含まれる「あらゆる偶然的なもの、1回限りのもの、非本質的なもの、不純なもの」を「本質化し、純化する」ことが必要であり、その「選択の根源」は、音を音楽たらしめる人間の精神に求めるべきだったのである(小泉 1958: 16)。

小泉は、音楽は人間の体験の中に存在するのであり、「それを音楽として再生産する能力を持たない体験者にとっては、永遠に単なる音響にすぎない」(小泉 1958: 15)と考えていたが、この問題は、採譜におけるもう1つの問題に結びついていく。それは「採譜者の主観」(小泉 1958: 65)の問題である。ある音響を音楽として聴くということは、そこに何らかの意味での統一を感じるということでもある。この統一は、聴く者が知覚した音の中に見いだしていくものであり、採譜者が身につけている音感に影響を受ける。小泉は、ホルンボステルとアブラハムによる日本の民謡の採譜の例をあげているが(小泉 1958: 64)、7音階の準備をもつ彼らの採譜の中には、5音階を前提とした場合疑問のある音が出てくる。同様に、「22の不等分律をもつインド人や、中立音程を持つアラビア人が採譜すれば、この同じ録音盤からさらに違った楽譜がえられたかも知れない」(小泉 1958: 65)。さらに、小泉自身、同じ歌をある日は半音を含む陰音階として採譜し、別の日には半音を含まない陽音階として採譜したという経験をあげ、採譜者は、「最初の数小節を聴いてただちに調性を意識して、その統一関係の下に採譜をしていく」のだと論じている。そして、最初に意識した調性と現実には聴えてくる音の差が、次第に大きくなるとはじめて誤りに気づくのである(小泉 1958: 65)。

こうした採譜者の主観の問題を免れる1つの方法として、演唱者を前にして、疑問点を確かめ採譜の結果を確認しながら進めていく方法がある。しかし、この方法は、「限られた数の唄を、十分な時間的余裕の下で行うばあいのみ許される」のであり(小泉 1958: 63-64)、現実的にはこの方法をとるのは難しい。そこで、小泉は人びとの体験の中に存在するものとして民謡をとらえることを主張しながらも、実際には、主に採譜された旋律の比較観察を、採譜者の主観を排除する論理としたのである(小泉 1958: 67)。文化人類学の影響を大きく受けながら発展してきた現在の民族音楽学を前提とすれば、彼の理論と研究手法には大きな隔たりがあると判断せざるを得ない。しかし、当時の民謡の調査研究の状況を考えれば、ある程度、理解することができる。

当時、民謡研究は、民俗学の影響下に始まったとみることができる。たとえば、小

泉も最初に全国的な規模で民謡の本格的研究を行ったと認めていた町田嘉章（小泉 1958: 32）が中心となった作った『民謡大観』の直接のきっかけは、柳田国男の民謡研究にある。町田は、当時の民俗学の調査法にならい、まず全国の民謡を収集することを志した。そして、時には私財を投じながら実際にその作業を進めたのである。日本全国でできるだけ広くたくさん民謡を収集することが、まず民謡研究の第1の課題と認識されていたと言ってもよいだろう。実際に、町田は自分で改造した録音機を携えて日本全国での調査を重ねた。またヨーロッパにおける民謡研究も、多くの旋律を収集して、その地域的あるいは歴史的な変化などを明らかにすることに重点が置かれ、ある特定の共同体における民謡のあり方を研究することにはあまり重点が置かれていなかった。小泉が『民謡大観』において採譜した民謡も、このようにして町田らが集めた民謡であり、彼はその当時まだ本格的な民謡調査を自分では体験していなかった。民謡を録音して収集するという作業がまず前提とされており、それを研究資料とするためにいかに楽譜化するかということが、当時の大きな課題だったのである。

3.4 小泉の比較音楽学

当時、日本において民謡を研究する学問分野として民俗学や国文学があった。小泉は、民謡を音楽学的側面、文芸的側面、民俗学的側面という3つの視点から総合的にとらえなければならないと主張した上で、日本において比較的遅れていた音楽学的研究に取り組もうとした（小泉 1958: 31-33）。「民謡は歌謡として国文学の対象であり、民間伝承による芸能として民俗学の対象であるばかりでなく、その旋律やリズムの中にあられた民族性や社会性という意味から、音楽民族（俗）学あるいは音楽社会学の対象」となるべきものだった（小泉 1956: 5）。しかし、当時「音楽民族（俗）学」も「音楽社会学」も、小泉が考えていたような学問分野としては確立していなかった。おそらく、音楽にあられた民族性や社会性を明らかにする学問として、漠然と小泉が思い描いていただけのものだったのだろう。実際に、著書の中でもこの2つの分野の成果として参照されている研究はない。そして実際に小泉がとった方法は、比較音楽学と呼ばれる分野のそれだった。

ここに比較音楽学的というわけは、われわれが邦楽とよぶ世界の中で従来伝統的であった問題のとらえ方や表現法を故意にさけて、主としてヨーロッパの音楽理論の立場において——二・三の新しい用語や、われわれ独自の理論はもちろん他のあらゆる民族音楽の研究のばあいと同様に、ここでも追加されるべきであるが——音組織の客観的な認識を目標と

すれば、すでにそのことが比較音楽学の方法の応用であり、その上われわれの伝統音楽の性格をより明らかに知るために、朝鮮・中国やインドや南方諸民族を含むアジア、時にはヨーロッパ諸民族のそれまで引きあいに出すはずだからである（小泉 1958: 99-100）。

小泉にとって、他の諸民族との比較を前提としながら、音組織を「客観的」に明らかにするのが比較音楽学だった。そして音組織を「客観的」とらえる方法は、それぞれの音楽の世界における伝統的なとらえ方をあえて避けて、ヨーロッパの音楽理論を基礎とするものだった。

このような小泉の方法を、吉川は「外から」の研究と評した¹⁸⁾。吉川は、小泉の研究を「日本音楽の研究の方法論を新しく検討し、その方法論に立って音組織など基礎的諸問題を述べたもの」として、「日本文学や演劇の研究史上で坪内逍遙の〈小説神髓〉や〈新楽劇論〉と、それらの実物見本としての〈当世書生気質〉や〈新曲浦島〉が果たした役割にも似た革命的な新しさがある」と高く評価した（吉川 1956: 47）。しかし、その一方で、次のようにも述べている。

筆者の経歴から、この研究は“外から”の研究となっていて、そこにおもしろさと広さがあると同時に、読者によっては伝統音楽の特殊な精神的な解明の不足に不満もあるかも知れないが、主として洋楽的な素養を持った読者を対象にして書かれたものではあり、実証的な研究を尊ぶ立場としては、むしろ当を得たものであろう。この筆者が更に伝統音楽を深く広く研究して、“内から”も見た研究成果が発表される日に一層大きな期待がかけられる（吉川 1956: 47）。

吉川は、日本人の音楽の鑑賞態度を理解しない限り、日本音楽をどんなに精細に研究しても価値あるものにはならないという持論をもっていた。実証的科学的な研究が従来欠けていたことを認めつつも、「複雑な精神的な面の研究をも包含した総合的な研究が必要」であり、それによって初めて伝統音楽の「美」と「価値」が発見されるとした（吉川 1956: 47）。

音楽を「内から」理解すべきだという吉川の立場は、「客観的な」認識を重視した小泉よりも、現在の民族音楽学の態度に近いように見える。しかし、あえて小泉がそのような方法をとったのは、やはり伝統的な邦楽の世界の発想になじめないことを強く感じていたからだろう。日本人の音楽の鑑賞態度といっても、「日本人」自身、すでに必ずしも皆が邦楽に親しみを覚えているわけではなかった。一部の洋楽関係者や知識人のあいだでは、むしろ邦楽は忌み嫌われるものと言ってもよかつただろう。そうした人びとにとっては、邦楽は閉鎖的な世界のもので、理解不能のものだった。小泉も、「邦楽の人の美学的な研究とか、話とかいうのは、やっぱり、ワビとか、サビ

とかいう非常に抽象的で、ややもすると、非常に独善的な、空想的な話になりやすいんですね。」(音楽芸術編集部 1973b: 76) という実感をもっていた。

日本音楽に特有の「精神」から日本音楽の特殊性を理解するだけでは、邦楽と洋楽を同じ「音楽」として共通の土俵の上に上げることはできない。「日本には芸術というものがなくて、絵画があり、歌舞伎があり、茶の湯があり、生花があるのみだと言われる意味において、日本には音楽というものはなくて、ただ、雅楽があり、声明があり、能楽があり、新内があり、都々逸があるばかりである」(吉川 1979: 20-21) と吉川が言うように、伝統的に邦楽はジャンルによる個別性が強く、「音楽」として総括されることはなかった。明治に入り西欧の音楽概念が次第に浸透するに従って、日本の様々な伝統音楽も「音楽」として扱われ始めたという経緯があった。それを考慮すれば、洋楽に対して邦楽にも音楽としての価値を主張するためには、精神の独自性ばかりでなく、音楽として共通の枠組みの中でとらえる必要もあったと考えることができる。

さらに、小泉は、「一部の作曲家とか、研究者の中には、実際に、われわれいつまでも西洋音楽だけをやっているいいんだらうか、日本音楽というのをもっと科学的に、そして西洋音楽とはっきりと接点を持つような形で、【中略】見返さなければいけないんじゃないかという気持ちは、ずいぶんあったんじゃないですか。」(音楽芸術編集部 1973b: 76) とも述べている。作曲家たちともつきあいのあった小泉は、「洋楽的な素養」をもつ自分自身、そしてまた、作曲家たちに理解できるような形で、日本の伝統音楽を明らかにしたいという気持ちは強かったのだろう。小泉のにとっては、そのための方法が「比較音楽学」の方法だった。

3.5 比較音楽学、音楽民族学、音楽人類学

欧米の比較音楽学は、この頃から次第に民族音楽学へと展開していった。オランダ人の比較音楽学者・民族音楽学者ヤープ・クンストは、*Ethno-Musicology* と題した本を 1955 年に出版した。その本において彼は、比較音楽学 *comparative musicology* は他の学問以上に「比較」しているわけではないとして、*etho-musicology* という学問名称の方が適当であると主張した (Kunst 1955: 9)。1950 年に出版されたこの本の第 1 版は、*Musicologica* と題されていたが、1959 年に出版された第 3 版においては、ハイフンをとった *Ethnomusicology* というタイトルが採用されている。この本のタイトルの変化は、1950 年代を通じて、民族音楽学という名称が比較音楽学にとってかわっていったことを示している。

「非ヨーロッパの東洋や未開人の音楽」を主な研究対象としてきた比較音楽学は、非ヨーロッパにも独自の理論と歴史をもち「相当高度に発達した」音楽があることを認識し、「それらのヨーロッパ音楽との違いは、文化の高度の相違ではなく、種類の相違であることも強調」するようになるという成果をあげた（小泉 1958: 101-102）。しかし、一方で、1963年に小泉も指摘したとおり、「各民族の民俗音楽や芸術音楽にみられる諸特性が、結局並列的にとり扱われ、或は一つの民族におけるとるに足りないような枝葉の事実が、不当に重要視され」、「ある民族における音楽的特性の本質的部分が」無視されるといった批判があった（小泉 1994: 109）。

こうした比較音楽学の欠点を補うためには、「各民族に見られる音楽的特性を示す個々の現象について、それぞれの民族の内部における意味を掘り下げること」（小泉 1994: 109）が必要だった。欧米における比較音楽学から民族音楽学への移行は、狭い意味での音楽学の枠を取り払い、民族学あるいは文化人類学の手法を取り入れて、「文化」という視点から音楽を位置づけていくことでこうした欠点を乗り越えていくことを示している。こうした手法は、必然的に、各民族の音楽を比較することから、文化相対主義的な考え方にに基づき、ある民族において集中的に音楽を研究するという方向へと重点を移すことを要求したと言えるだろう。

しかし小泉は、こうした欧米の動きとは一線を画した考え方をとっていた。すでに述べたように、小泉は、日本の伝統音楽の研究に臨んで、邦楽の表面上の多様性の基底にあるものを探るために民俗音楽に注目した。小泉にとって、民謡研究は、「音現象の各民族における内部的掘り下げに、最も強い基礎を与える」（小泉 1994: 109-110）ものだった。つまり、従来の比較音楽学の欠点を補うためには、あくまでも「音楽」という枠組みの中での比較を前提としながら、研究対象の中心を民謡あるいは民俗音楽においていくことが必要だと彼は考えたのである。

たとえば私が今問題にしている日本の音組織のばあい、いくら厳密に日本のあらゆるメロディーを分析・分類しても、その各種の構造の相互的な関係や、その影響の度合、また分析そのものの目安などは、なかなかつかめないものである。しかしこれを琉球をはじめ朝鮮や中国あるいはインドネシアなどの音組織、それも従来行われていたように、芸術音楽（とくに雅楽など）を主とするやり方でなく、まったく民俗学的方法によって、もっとも基層から根本的に採りだした資料をもとに、相互に比較して見ることによって、日本とそれらの諸民族との相互的な関係ばかりでなく、日本とそれらの諸民族の間との、平衡現象や、日本そのものの独自性も明らかにされ、音組織の体系化にとっても、もっとも重要な基礎を与えることになる（小泉 1958: 102）。

欧米の民族音楽学者とは対照的に比較という方法を積極的に評価した小泉の考え

方は、比較音楽学、民族音楽学（音楽民族学）¹⁹⁾、音楽人類学についての彼の位置づけ方にも表れていた。彼によれば、音楽民族学は、単一の民族を対象とした音楽上の民族誌であり、資料集めの学問だった（小泉 1958: 101-102）。音楽上の民族誌について、当時の小泉は「自然民族の音楽の蒐集」といった程度の意味しかもたせず、積極的にその意義を認めてはいなかった。そこには、民族学、特にアメリカにおけるそれが、「未開民族」の研究に限られる傾向があったという彼の理解に基づいている。一方、ドイツ、フランスの民族学は、対象に「未開民族に限らず文化民族」も含めており、文化人類学とはほぼ同義だとして、音楽研究においてそうした広い射程をもった分野を「音楽人類学」とよんでいる。そして、比較音楽学は、未だ成立していない音楽人類学の方法を目標とするとしている（小泉 1958: 101-102）。小泉の民族音楽学の理解は、欧米の民族音楽学者のそれとは必ずしも一致していなかったようだが、個々の民族における調査により資料を収集し、それらを比較することによって音楽人類学へ至るという彼の構想をここに読み取ることができる。

4 小泉の民族音楽学の特徴

前節では、小泉が日本の伝統音楽研究において採用した方法論についてみた。この節ではそこから由来する小泉の民族音楽学の特徴、独自の課題について論じる。

4.1 出発点としての日本の伝統音楽

明治時代以来、日本にとって、西欧列強に伍していくために彼らに何を学ぶかという事は大きな課題だった。宮廷の音楽家である楽人たちが、外国からの賓客をもてなす必要から洋楽を学び始めたり、近代的な軍隊の制度とともに軍楽隊が取り入れられたということが、日本の洋楽の始まりにあったということがそれを象徴している。そして、最初「東西二洋ノ音楽ヲ折衷シテ新曲ヲ作ル事」を目的の1つに掲げた音楽取調掛、後の東京音楽学校は、やがて洋楽をその研究教育の中心にすえるようになる。それは邦楽が「封建的」な江戸時代の文化に属するものであり、「近代」とは相容れないものだという人びとの感覚にも支えられていた。一方で、日本の伝統的な邦楽を擁護しようという流れも当然あった。

こうした洋楽と邦楽の関係は、そのときどきの日本の政治社会状況とも微妙に絡み合ってきた。国粹主義が次第に力もち太平洋戦争へ突入し敗戦に至ったという経緯も、邦楽には大きな影響を及ぼしただろう。家元制に支えられた邦楽を「封建

的」であり、「非合理」あるいは「低俗」なものとして攻撃した東京音楽学校の邦楽科廃止論は、敗戦を契機とした新しい日本文化の復興という文脈で考えれば、理解不能のものではない。

いずれにしても、日本の公的な研究教育機関や制度の中では、洋楽が音楽の主流の位置を占めてきたことは否定できない。そうした状況の中で邦楽を音楽として論じるには、常に、洋楽との関係において論じざるを得なかった。邦楽の価値を論じるためには、邦楽が洋楽とは異なる価値の上に成り立つことを主張しなければならなかったし、そもそも邦楽の価値を論じること自体が、邦楽が洋楽に劣るものではないことを主張するために行われたことだった。また、従来、邦楽の諸ジャンルは、個別性が強く音楽として統一的に把握されてこなかったことを反映して、洋楽や邦楽を音楽として論じるための視点、あるいは概念や用語は、洋楽のそれに依存せざるを得なかった。個別的なジャンルを超えて「音楽」として邦楽をとらえるということ自体が、大なり小なり、洋楽あるいはそれを生み出した西欧文化の視点を前提として邦楽をみることを意味したのである。逆に言うと、洋楽の視点から邦楽をみることを否定した場合、洋楽と邦楽を論じる同じ地平を失ってしまい、最後まで異なるもの、相容れないものとしてしか扱えなくなる。

「洋楽的な素養」を背景とした小泉は、邦楽を洋楽と同じ音楽という枠組みの中でとらえようとした。それは、「音組織の客観的な認識」(小泉 1958: 100) から出発するものだった。小泉は、「幸か不幸か私は日本音楽について知識や経験が浅いけれど、西洋音楽に慣らされた耳で日本音楽をきくことができるので、それによって客観的に研究分析することができると考えていた」(小泉 1976: 28) と回想している。しかし、洋楽と邦楽という2項対立の中でとらえている限り、「比較すれば、違う面ばかりが出てくる。西洋音楽を基準とするような尺度で、日本音楽の美しさとか構造を測定していくと、必ず西洋音楽中心の見方に染まってしまう」(小泉 1976: 28) ということに気づく。それに対して、小泉の師である吉川は、洋楽の論理に飲み込まれまいとして、邦楽独自の論理あるいは「精神」を強調したが、その場合、洋楽と邦楽の論理は互いに異質なものであり、別々のものとして交わる点を失ってしまいかねなかった。

こうした洋楽と邦楽の2項対立のジレンマを乗り越えるためには、それぞれを世界の音楽の中に位置づけ、相対化していくことが必要だった。小泉は、『日本伝統音楽の研究』において、比較音楽学的方法の応用により、日本の民謡の音階構造を明らかにした上で、それを他の民族の音階と比較検討している。つまり、小泉にとって、比較音楽学は、日本の伝統音楽を音楽という視点から研究するためにどうしても必要

なものだったのである。

4.2 小泉のフィールドワーク

『日本伝統音楽の研究』を執筆した時点で、小泉は海外でのフィールドワーク経験をもっていなかった。日本の民謡についても、本格的なフィールドワークを行った経験はまだなかったようだ。同書に取り上げられている音楽の例のほとんどが、『民謡大観』を始めとする楽譜集や比較音楽学者の著作などすでに公刊されたもの、あるいはレコードなど他の研究者によって録音された音楽から小泉が採譜したものによっていた。その点で、当時の小泉は「アームチェア」比較音楽学者と評することもできる。同書において、彼は「唄の採集」についても触れてはいるが、「採集に関する問題は、技術的なことがらに属するものが大部分であって、そのような技術については経験のすくない私なぞ何もいう資格がない」（小泉 1958: 50）ということわり書きをいれている。「採集」において、「民衆の体験としてありのままの民謡を再現」するために「補助的記録」の重要性を強調してはいるが²⁰⁾、現在の民族音楽学における方法としてのフィールドワークの重視とはほど遠かった。

しかし、音楽の実体は享受者の体験の中に把握すべきだ（小泉 1958: 14-15）という小泉の主張は、方法としてフィールドワークを強く要求するものだった。さらに、邦楽と洋楽の2項対立を超えるために、第3の視点を求めた彼は、『日本伝統音楽の研究』の出版を目前とした1957年から58年にかけて、インドへ留学し音楽を学ぶ。インドへの留学を決めた理由について、小泉は次のように述懐している。

日本と西洋の間にあるインド、しかも東洋音楽の中では最高に精緻に完成した理論を持ち、また芸術的完成度でも、群を抜いて優れているインド音楽を、日本と西洋以外の第三の視点として考えてみようと思った。そこでこれを徹底的に勉強し、その美学的尺度あるいは構造を十分に研究した上で、西洋とインドと日本という三角点でものごとを測量していけば、より客観的な確実な基礎が得られるのではないかと思ったのである（小泉 1976: 28-29）。

その後、小泉の研究は、次第に、日本音楽からインドを始めとする世界の様々な音楽に比重が移り、世間では「民族音楽」の研究者として良く知られるようになっていく。『日本伝統音楽の研究』においても、彼はすでに、世界と日本の民謡の音階を比較して論じ、日本音楽の音階構造を世界の音楽との関連で捉えようとしていた。日本を5音音階圏として位置づけ、同じく5音音階圏に入る日本周辺の社会の音楽との関連をさぐったり、さらに7音音階圏との対比を明らかにしたいという欲求が、世界各

地でのフィールドワークを志す一つのきっかけともなっていた（小泉 1958: 1,277）。

こうした志向は、日本社会において海外の文化への関心が大きくなっていったこととも軌を一にしている。限られた形ではあっても、少しずつ日本人が再び海外へ出ることが可能になり始め、そうした海外での体験をもとに、世界の中の日本という視点から日本文化について考えることがこの頃盛んになっていった。たとえば、小泉は、梅棹忠夫の『モゴール族探検記』（梅棹 1956）を読んで大きな刺激を受けていたようだ（岡田 1995: 113）、小泉がインドへ旅立った年には、アジア作家会議のためにインドに滞在した堀田善衛による『インドで考えたこと』（堀田 1957）が出版され、ベストセラーになっている。当時、アジアおよびアフリカ諸国が相次いで独立を勝ち取り、またこうした国々に指導者達が世界に向かって強く発言していたこともこうした傾向と無関係ではないだろう。

民族音楽学におけるフィールドワークは、文化人類学の影響を強く受けながら、特定の文化における集中的な調査を目指すようになっていった。これは、比較音楽学から民族音楽学への移行の中で、次第に鮮明になっていった方向だった。しかし、小泉は、特定の地域で集中的なフィールドワークを繰り返すことはあまりなかった。むしろ、常に未知の音楽を求めて、より多くの地域を調査することを目指していた。小泉は、ある民族の音楽にあらわれた民族性を把握するためには、「それらがある特定の民族にどの程度固有であるのかの反省がなされなければならない」として、他の諸民族の特性に関する資料を豊富にしていくことが必要であると考えていた（小泉 1994: 124-125）。そして、ある地域の音楽を調査すると、次にはそれと関連する他の地域の調査へとどんどん新しい調査地へと入っていったのである。1960年代以降、欧米においても民族音楽学が完全に比較音楽学に取って代わったことを反映して、小泉も次第に比較音楽学という言葉は使わなくなっていく。しかし、彼のフィールドワークのやり方を見る限り、根本的な部分において、世界の音楽を比較した上で日本の音楽の特徴を明らかにするという方向性ももち続けていたようである。

一方、小泉は海外でのフィールドワークと平行して、日本国内でのフィールドワークも精力的に行った。インドから帰国後、1960年に小泉は東京芸術大学の専任講師となり、1983年に教授として没するまで、東京芸術大学の教官を務めた。その間、民俗音楽ゼミナール²¹⁾の学生や卒業生らとともに東京都内でのわらべ歌の調査を始めとして、沖縄、北下半島、利根川流域、郡上八幡、南薩摩半島、飛騨高山、奄美諸島などでの調査を行った（赤羽 1986 参照）。これらの調査は、主に集団での調査であり、民謡等の演唱の録音あるいは録画、そしてインタビューなどによる記録を中心

としたものだった。調査後には、採譜作業も徹底して行い、複数の人間による校閲のシステム、比較総譜によるヴァリエーションの比較観察など、『日本伝統音楽の研究』で論じられた方法を応用し実践した。それらに基づき、ゼミナールのメンバーは、積極的に研究を行い成果を発表してきている（編集委員会編 1986 など参照）。これらの調査においても、小泉の主な関心は、音楽を「採集」することであり、文化人類学的な「厚い記述」としての民族誌の作成には進んでいかなかった。これも、小泉があくまで「音楽」という共通の視点から、多くの音楽をみるということにこだわり続けたことを示しているだろう。

4.3 音楽と民族性：音楽の二律背反

比較音楽学的方法を採用し、その視点から「音楽」という共通の枠組みの中で世界の音楽をとらえようとした小泉は、一方で、ある民族に属する人々がもつ超時代的な「民族性」を仮定していた。小泉は、比較音楽学における恣意的な研究対象の選択を批判し、その欠点を乗り越えるために基層文化としての民俗音楽を取り上げて比較することを提唱した。表面的には多様な音楽の基底には共通のものが流れており、それを表現しているのが民俗音楽であるという考え方だった。それを小泉は、「共同体的表現」とも表現している。

個々の表現をもつある音楽が、実際にはすべて異なっているにもかかわらず一定の同一の曲として体験されるという根拠は、その各々が個性的表現であると同時に、すべてを共通する共同体的表現として体験されているからである。【中略】さらに広げて、日本の音楽が、他の民族の音楽と区別されて体験されるという根拠は、そのどれもが、一方では個性的表現であると同時に、同一の曲を認識する集団から日本人全体の集団にまで各段階をもつが、要するに共同体的表現であることである（小泉 1984: 16）²²⁾。

小泉は、芸術音楽の中に多様に表れている現象の基盤を民俗音楽の中に見いだすことで、その民俗的基礎が個々の芸術音楽ジャンルに異なる現れ方をしていることを理解し、それぞれは広い領域における共通した現象と結ばれていることがわかるとした。さらに、民謡とわらべ歌は、民俗音楽の内において、芸術音楽と民俗音楽と同様の関係をもっており、両者を対比させて性格を明らかにすることが必要であるとしている（小泉 1994: 110–111）。そして小泉は、わらべ歌を取り上げながら、わらべ歌が刻々と作りかえられながらも、その音楽構造や技法はほとんど変化していないことを指摘した（小泉 1994: 112）。

小泉は、わらべ歌や民謡の研究によって、具体的に共同体的表現をつかんだと考え

ていたのだろう。しかし、一方で、多様な日本音楽を前提とすれば、立場により、どんな要素に重点をおくかにより、民族性の意味や民族性として得られるものが異なることも認めている（小泉 1994: 104-105）。民族性という概念は、それをとらえようとする側がもつ期待あるいは理想的なものに左右されるということでもある。民族性を求めようとする理由についての小泉の次の言葉も、それを表している。

第一には、そうした現象面での多様さとは逆に、時代や階級の相異を超えて、一貫した特性というものが、それこそ漠然と存在するという期待があること、第二には、今日の民俗的階級の郷土芸能や民謡の中に、中世芸能や江戸初期の音楽との密接な関連が見られ、江戸時代の後半における民族性の阻害が伝統音楽のゆがみとして強く意識され、健全な民族性の認識を、江戸時代の後半の音曲とは別のところに求めるといった望みがあること、そして第三には、明治以来の音楽教育における洋楽一辺倒の基本方針によって、現代の日本人が全く洋楽の教育をうけ、洋楽の教養を身につけているにもかかわらず、やはり社会の一部では日本独自の様式への要求が依然として強いという事実である（小泉 1994: 105）。

民族性というものを仮定し、音楽は民族性を反映している、あるいはするべきだという考えを推し進めていくと、異なる民族性をもつ音楽は接点を失い、互いに理解することができないという考え方に行き着いてしまう。一方で、音楽として共通の視点から日本の伝統音楽をとらえようとしながら、もう一方で、日本の伝統音楽は日本人の民族性を反映したものであると考えた小泉にとって、これは大きな課題だった。小泉はこの点に自覚的であった。彼は、「他の民族の音楽の真の価値、良さを十分に味わうことはなかなか困難である」ということを「否定できない真理」であるとしながら、「どんな民族が作りだした音楽であったも、世界のあらゆる人間が、その音楽の美しさ、よさというものを直接に理解し愛好することができるはずだ」ということも真理だとしている（小泉 1985: 19）。小泉は、この問題を音楽における「二律背反」の問題と呼んだ。

民族音楽のもつ二律背反の問題は、今後、世界のさまざまな音楽の可能性を探求するための根本的な問題なのである。だからこそ、表現上まったく相反するような原理が私たちの前にたちあらわれているのである。この問題をひとつひとつ解決していくことで、人類が築き生み出してきた音楽文化を、さらに広く豊かに、自分たちの共通の宝、遺産として育てていくことができる。二律背反の問題の解決は、自分自身を育てるための試練の場なのである（小泉 1985: 24）。

小泉は、日本の音楽は西洋の芸術音楽をただまねたものではなく、日本人の民族性を反映したものであるべきだと考えていた。しかし、日本人の民族性を強調することは、洋楽と邦楽の2項対立の中に陥ってしまうことになる。そこで、もっと広く世界

の様々な音楽の視点を取り入れながら、民族性を尊重しつつ相互に理解する道を探っていたのだろう。

5 おわりに

比較音楽学から民族音楽学へと移行していった欧米の研究者と、あくまでも比較にこだわった小泉の方向性の違いは、結局、出発点の違いに由来するものだったと言えるだろう。彼は、邦楽よりも洋楽に親しんで育ったが、自分が「日本人」であることを強く意識するようになり、日本の伝統音楽を自分の音楽として再発見した。そのときに小泉は、邦楽の「内から」の見方は、しばしばその世界の人びとにしか理解されないと感じ、日本の伝統音楽も「音楽」として、多くの人によって理解可能な「客観的」なとらえ方をする必要を主張した。そのためにあえて、欧米で発展してきた比較音楽学の理論に基づきながら、日本の伝統音楽を捉えようとしたのである。それは「洋楽的な素養」をもつ自分にとって、もっとも納得のいく方法でもあった。それに対して、欧米の比較音楽学は、次第にその対象を広げていったとはいえ、非ヨーロッパすなわち自分たちの音楽とは異質な音楽を主な研究対象としていた。自分たちの音楽とは異なるものであることを前提とした研究は、欧米の音楽との接点を求めるよりは、それとは別の体系をもつものとして対象をとらえる方向に進み、個々の音楽をそれぞれの文化の中で個別的にとらえる傾向が強くなっていったのである。

日本は、すでに自らの音楽文化の一部として洋楽を深く根付かせていた。吉川を通じて日本の伝統音楽に出会う前の小泉のように、邦楽よりも洋楽に強い共感を覚える人びとも多かっただろう。さらに、洋楽に影響を受けてあたらしい音楽を生み出そうとする邦楽家や邦楽を取り入れて新しい音楽を生み出そうとする洋楽家も出現し、洋楽と邦楽の区別もある部分においては、あいまいになりつつあった。こうした社会において伝統音楽を研究しようとするれば、当然ながら、邦楽のみを異質な孤立した音楽ジャンルとして扱うことはできない。むしろある程度共通の枠組みの中で、それぞれの特徴を明らかにしていくことに重点がおかれるようになるだろう。そうした意味において、日本の伝統音楽を研究の出発点においた小泉の民族音楽学は、欧米のそれとは異なる方向性をもつのは当然だった。しかし、小泉自身、こうした日本の伝統音楽の研究から出発する民族音楽学の位置についての理論化を深く推し進めることをしなかった。また、彼の後に続いた日本の民族音楽学者の中には、日本の伝統音楽と海外の音楽に同時に関心をもつ者もいたが、小泉以上にこの点に意識的になった者はいな

かったようにみえる。

小泉以後の日本人研究者の多くは、欧米の民族音楽学の傾向により近い立場をとり、日本以外の特定の地域あるいは民族の音楽を、集中的なフィールドワークに基づき「内から」理解するような研究を行ってきた。私自身もその1人である。しかし、今日、グローバリゼーションの進展がより切実になり、異文化の音楽を研究してきた民族音楽学者たちも、研究対象を単に異質なものとして扱うことはできなくなってきた。小泉の指摘した音楽の二律背反という問題も、ますます、身近な問題となってきた。日本の音楽学においては、西洋芸術音楽の研究、日本音楽の研究、そしてしばしばそれ以外の音楽の研究と理解される民族音楽学研究が、それぞれ独自の歴史をもち並び立っている。もちろんそれぞれの研究対象および方法に独自性があることは当然のことである。しかし、私たちはこれらの音楽研究の諸ジャンルに共通するはずの「音楽」という視点を本当にもっているのだろうか。洋楽の素養をもちながら日本の伝統音楽を研究し、さらにそれらを相対化する別の音楽の視点を探求していった小泉の民族音楽学の歩みは、現在私たちがおかれているこうした状況に多くのものを示唆しているのではないだろうか。

注

- 1) 同書は、1964年の第2刷以降、『日本伝統音楽の研究1』というタイトルに改められた。
- 2) 小泉の生涯については、特にことわらない限り、彼の伝記（岡田1995）および追悼記念論文集（編集委員会編1986）所収の年表によっている。
- 3) この引用文中の「民族音楽」は、文脈から判断して「民俗音楽」とするべきものと思われる。この本は、「まえがき」によれば、主に小泉が口述したものをもとにまとめられた。文字におこす段階で『民謡大観』を「民謡大鑑」としたり、「民俗音楽」を「民族音楽」とする間違いが起こったのだろう。多忙であった彼は、校正のために十分な時間をさけなかったようだ。
- 4) 小泉は『日本伝統音楽の研究』において国際伝統音楽会議という訳を与えていた（小泉1958:30）。後に International Council for Traditional Music（略称 ICTM、現在の日本語名は国際伝統音楽学会）と改称され現在に至っている。
- 5) 後に Society for Ethnomusicology と名称を変更した。
- 6) 「日本音楽」は広義に解釈すれば、洋楽も含めて日本で行われる音楽すべてが含まれる。それに対して「邦楽」というと、すでに日本の伝統音楽として確立したジャンルの音楽をさすニュアンスが強い。ここでは、主に西洋音楽の伝統に基づく音楽を「洋楽」、日本の伝統音楽として確立した諸ジャンルを「邦楽」とよぶことにする。また、民謡など日本の民俗音楽は「邦楽」に含まないとする考え方もあるため、ここでは、「邦楽」や民俗音楽を含むものをさす場合「日本の伝統音楽」ということにする。
- 7) 吉川は、『季刊邦楽』誌に1984年から約6年間、19回にわたって「実説芸大邦楽科誕生記」を連載し邦楽科廃止論争について記録にとどめている。最終回の後書きによれば、1969年には『邦楽の友』誌上で、関係者による運動の回顧が行われたが、その「仕掛人」は小泉であった。また、小泉は吉川に対して「将来詳細な記録を書き残してください」と頼んでいたという（吉川1990:73）。なおこの連載は、吉川（2002）にまとめられている。
- 8) 11項目の改革案は次の通り。1. 邦楽科の廃止、2. 人事の明朗化、3. 教職員の待遇改善、

4. 附属管弦楽団の設立, 5. 学制改革, 6. 予算の拡充, 7. 生徒の個性伸長と自治制への参加, 8. 生徒を学究に専念せしむること, 9. 大家族主義の実現, 10. 教授会の確立, 11. 優秀なるガイジン教師の招聘と海外文化の活発なる摂取 (音楽芸術編集部 1973a: 59)。
- 9) 吉川は, 小宮の東京音楽学校校長就任を 1946 年 3 月としている (吉川 2002: 171)
- 10) 例えば, 園部三郎『音楽五十年』(1950) など。ただし, 堀内歌三『音楽五十年史』(1942) など, 邦楽も記述に加えているものもある。堀内は同書の後記に, 「洋楽のことを主として書いてゐるのは洋楽系の音楽が今後の日本音楽確立に大きい意義を持つので, その輸入と消化してゆく経路を明記したかつたからである。邦楽はいくらでも詳しく書けば書けるもの芸そのものに進歩のない流派が多く, 家元がだんだんと相続されて行つたり名手や野心家が出たり引つ込んだりと云ふ記録を書くのは愚劣だから, 特徴ある動きを記録するにとめた」と記している。
- 11) 小宮は, 夏目漱石の弟子として知られ, 東北帝大でドイツ文学等を講ずるほか, 能や歌舞伎等の伝統芸能にも通じていた。小宮の前任の東京音楽学校校長代理 (東京大学法学部長と兼任) で, 後に文部大臣も務めた田中耕太郎は彼の友人であり, 当時文部省学校教育局長だった日高第四郎は彼の弟子であるなど, 役人のあいだにもある程度影響力をもっていたようである (吉川 2002: 155; 平井 1979: 81-82)。
- 12) ここで小泉は, 「日本人」というカテゴリーを構築する政治的過程には関心を払っていない。小泉にとって, このカテゴリーは文化の共有に基づくものであり, 民族としての日本人の存在は無条件に前提とされるものだった。日本は, 「民族学的にも民俗学的にも比較的歴史時代における交流の少いことからくる純粋な地域」(小泉 1958: 48) というのが小泉の認識だった。ちなみに「アイヌや琉球」は民族的背景を異にしており, 「民族的背景を混合した上で音楽を論じてはいけない」とした (小泉 1958: 48)。
- 13) 初出は吉川 1952。
- 14) ただし, 追記において吉川は, 「この項でいう邦楽は, 民謡をのぞき, 民謡と対立させたものをいうのであるが, 筆者は民謡を邦楽の中にくめる立場をとることも多いことをお断りしておく」(吉川 1984: 311) としている。
- 15) 小泉はここで直接和歌森ら民俗学者の著述を引用してはいない。しかし, 「民俗学的方法」が資料を「基層から根本的に探りだ」すものであるという彼の理解 (小泉 1958: 102) や調査方法における民俗学の参照 (小泉 1958: 50) などから, 当時, 彼が民俗学に大きな関心をもち, その影響を受けていたことが想像できる。ちなみに和歌森 (1947) も民俗学の参照文献として挙げられている (小泉 1958: 50)。
- 16) しかし, 小泉は, 郷土性が社会経済的な要因により変化し, マス・コミュニケーションの浸透により伝承の形も変化してしまったため, 民謡の正統性や概念規定があまり意味をもたなくなってしまうとしている。むしろ, これからは民謡をありのまま保存しようとするより, いかにして民謡に表われた民族性を発展させるかを考えるべきだとしている (小泉 1958: 42)。
- 17) 小泉はあえてこの語に日本語訳を与えず原語のまま使い, 「理念的な典型の代りに実際に存在するはずの (採譜しうる全部の意味ではなく) あらゆる個々の表現様式を含む概念である」と説明している (小泉 1958: 13)。それに対して, 若山俊介は, これに「歌全体」という訳語を与えている (メルスマン 1983: 66)。
- 18) 吉川のこの評価は, 1958 年に出版された『日本伝統音楽の研究』ではなく, そのもととなった「日本伝統音楽研究に関する方法論と基礎的諸問題」(『フィルハーモニー』26 巻 3 号から 28 巻 2 号にかけての連載) である。
- 19) 注 16 小泉は, 『日本伝統音楽の研究』において, ethno-musicology に対して音楽民族学, 民族音楽学の 2 つの訳語を用いている。また, 5-3 において触れた音楽民族 (俗) 学は, ethno-musicology に対応するものというよりは, 音楽にあらわれた民族性を明らかにする学問として漠然と思い描かれたものである。
- 20) 小泉は, 補助的記録の 5 つの部門として, 1. 民謡の音楽的な面に関する記事, 2. 歌詞に関する記事, 3. その唄に結合されている身体の運動形式に関する記事, 4. 唄のおかれていく民俗学的環境に関する記事, 5. 演唱者についての記事をあげている (小泉 1958: 57-61)
- 21) 後に民族音楽ゼミナールと改称。
- 22) 小泉 1984 は, 小泉が 1962 年から 1963 年にかけて『音楽芸術』に執筆した原稿を, 小泉の没後に発見された未発表原稿等と合わせて, 小島美子と小柴はるみの編集によりまとめたものである。

文 献

- 赤羽由規子
 1986 「〔資料〕小泉文夫先生と東京芸術大学民族音楽ゼミナールの歴史」編集委員会編『諸民族の音—小泉文夫先生追悼論文集』pp. 775–788, 東京：音楽之友社。
- 秋山龍英編
 1983 『民謡研究リーディングス』東京：音楽之友社。
- 平井澄子
 1979 「邦楽問題の三年間」『季刊邦楽』20: 81–83。
- Hood, Mantle
 1960 “The Challenge of ‘Bi-musicality’”, *Ethnomusicology* 4: 55–59.
- 堀内敬三
 1942 『音楽五十年史』東京：鱗書房（復刻版, 東京：大空社, 1991年）。
- 堀田善衛
 1957 『インドで考えたこと』東京：岩波書店。
- 開国百年記念文化事業会編
 1980 『明治文化史 第9巻 音楽・演芸』東京：原書房（初版1949年）。
- 吉川英史（英士）
 1952 「邦楽と民謡の関係について」『音楽芸術』10(10): 21–26。
 1956 「終戦後に出版された日本音楽の文献」『音楽学』2: 46–49。
 1979 『日本音楽の性格』東京：音楽之友社（初版1948年, 東京：わんや書店）。
 1984 『日本音楽の美的研究』東京：音楽之友社。
 1990 「実説 芸大邦楽科誕生記—19完」『季刊邦楽』63: 70–73。
 2002 『三味線の美学と芸大邦楽科誕生秘話』東京：出版芸術社。
- 小泉文夫
 1953 「ブラームスのヴァイオリン協奏曲をめぐる（自我意識の問題を中心に）」『フィルハーモニー』25(8): 13–22。
 1954 「日本人の音階（1）—新しい日本音楽の基礎」『フィルハーモニー』26(1): 17–21。
 1956 「民謡研究ノート」『世界の民謡』東京：新音楽運動協会（コンサートプログラム）, pp. 5–9。
 1958 『日本伝統音楽の研究 1』東京：音楽之友社。
 1976 『世界の民族音楽探訪』東京：実業之日本社。
 1983 「民族音楽とともに歩んで三〇年」『呼吸する民族音楽』pp. 306–309, 東京：青土社（初出は1979年）。
 1984 『日本伝統音楽の研究 2 —リズム』東京：音楽之友社。
 1985 『小泉文夫 民族音楽の世界』柘植元一監修, 東京：日本放送出版協会。
 1994 「日本音楽における民族性—わらべ歌・民謡を出発点とする比較音楽学の方法」『音楽の根源にあるもの』pp. 104–135, 東京：平凡社（初出は1963年）。
 1996 「『ペッパー警部』と平安音階」『歌謡曲の構造』pp. 45–50, 東京：平凡社（初出は1977年）。
- 小島美子
 1973 「日本伝統音楽再発見の道」『音楽芸術』31(8): 53–64。
- 小宮豊隆
 1948 「邦楽研究所」『時事新報』1948年5月6日, 7日。
 1964 『藝のこと・藝術のこと』東京：角川書店。
- Kunst, Jaap
 1955 *Ethno-Musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods, and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- メルスマン, ハンス
 1983 「民謡研究の諸問題（1992年）」若山俊介訳, 秋山編1983: 54–76。
- ナウマン, ハンス
 1981 『ドイツ民俗学』川端豊彦訳, 東京：岩崎美術社。

NHK「日本民謡大観」制作スタッフ編

1995 『NHK 民謡調査の記録 1939-1994』東京：日本放送協会放送事業局データ情報部。

日本放送協会編

1992 『覆刻日本民謡大観 中部篇（北陸地方）』東京：日本放送出版協会。

岡田真紀

1995 『世界を聴いた男—小泉文夫と民族音楽』東京：平凡社。

音楽芸術編集部

1973a 『『芸大』の成立と邦楽科の存続』『音楽芸術』31(7): 59-62。

1973b 『『日本伝統音楽の研究』をめぐって—小泉文夫氏にさく』『音楽芸術』31(7): 73-77。

柴田南雄著

1978 『音楽の骸骨のはなし—日本民謡と12音音楽の理論』東京：音楽之友社。

下中弥三郎編

1954-1957 『音楽事典』全12巻，東京：平凡社。

衆議院文部委員会

1949 「第五回国会衆議院文部委員会議録第十五号」『国会会議録検索システム』東京：国立国会図書館，2003年6月10日 <<http://kokkai.ndl.go.jp/SENTAKU/syugiin/005/0804/main.html>>

園部三郎

1950 『音楽五十年』東京：時事通信社（復刻版，東京：大空社，1991年）。

助川敏弥

2002 「山羊の会」『助川敏弥の回想記』，2003年6月30日 <http://homepage2.nifty.com/tomo-tomo-room/sukegawa_old4.html>

東洋音楽学会編

1982 『日本の音階』東京：音楽之友社。

辻莊一

1947 「個性より個性へ—新しい日本音楽の出發」『音楽芸術』5(1): 2-5。

梅棹忠夫

1956 『モゴール族探検記』東京：岩波書店。

和歌森太郎

1947 『日本民族学概説』東京：東海書房。

1981 「日本民族学概説」『和歌森太郎著作集 第9巻』pp. 3-198，東京：弘文堂。

