

## 科学技術と知の精神文化

講演録 46-2

### 音楽学と伝承現場の関係

聖徳大学教授  
お茶の水女子大学名誉教授

徳丸 吉彦

2018年4月18日

国立研究開発法人科学技術振興機構  
社会技術研究開発センター

---

## 「科学技術と知の精神文化」研究会

### 講演録の発行にあたって

---

世界的に大きな時代の転換期に直面している現在、日本の科学・技術に携わる人々とその共同体の精神・規範・文化について、歴史に学びじっくり議論をし、将来を考える場が必要なのではないだろうか。

阿部博之 東北大学名誉教授のこのような発案により、社会技術研究開発センターは研究会「科学技術と知の精神文化」を設置し、2007年度より継続的に会を開催しています。

研究会では、学問・科学・技術を取り巻く今日までの内外の言説、活動、精神、風土などについて、理系だけでなく、科学史・哲学・歴史学・法学・政治学・経済学・社会学・文学などの多様なバックグラウンドの有識者の方々にご講演いただき、議論を深めてきました。

本講演録は、研究会での講演をもとに、講演者の方々に加筆発展し取り纏めていただいたものです。21世紀に日本の科学・技術を進めるうえで基盤となる知の精神文化について、より多くの人々が考え互いに議論を深めるきっかけとなることを願い、発行いたします。

国立研究開発法人科学技術振興機構  
社会技術研究開発センター

# 目 次

I. はじめに.....	1
II. 音楽学の系譜.....	2
III. 音楽伝承の方法.....	3
IV. アジア伝統芸能の交流プロジェクト.....	6
V. ベトナムでのプロジェクト.....	11
VI. 響きの分析から聴き方の分析へ.....	16
VII. まとめ.....	19
プロフィール.....	20

# 音楽学と伝承現場の関係

聖徳大学教授  
お茶の水女子大学名誉教授

徳丸 吉彦

日時：2018年4月18日  
場所：国立研究開発法人科学技術振興機構

## I. はじめに

私の専門は人文科学の一種である音楽学です。音楽学は英語、仏語、独語の順に、musicology, musicologie, Musikwissenschaft と言います。私がまず主張したいことは、音楽は実に多種多様だということ、そして、音楽は言語とともに、人間とは何かという問いに答えるための不可欠な要素であるということです。世界の民族、あるいは世界の社会集団が、それぞれに言語と音楽を持っていると考えたほうが良いと思います。ブラジルの奥地の調査をした友人によると、数百人の集団でも独自の言語と独自の音楽を持っているそうです。アジアでも、少数民族と言われる人々がそれぞれ言語と音楽を持っています。電気、水道、ガスがない地域の人々も、言語と音楽は持っているのです。

最近では録音ができるので、世界中の音楽を居ながらにして聴くことができると思い込んでいる人が多いのですが、そんなことは全くありません。人類の半分くらいの集団については、まだ何も音楽のデータがないそうです。録音も録画もないし、それについて書かれたものもないだろうということです。ヘロドトスの『歴史』<sup>1</sup>を見ると、エジプトには吊いの歌が一つあるとか、船に乗るときはこういう音楽をやっているという記述がありますから、当時のエジプト人が音楽を持っていたことは、外部のギリシャ人には知られていたこととなります。

<sup>1</sup> ヘロドトスは、前5世紀のギリシア・アテネの歴史家。『歴史』は、ヘロドトスの著した、ペルシア戦争を中心とした歴史書。

また、中国の『旧唐書<sup>2</sup>』を見ると、当時のビルマ(現ミャンマー)から中国へ楽器が運ばれていますから、ビルマ人が音楽を持っていたことも、外部の中国人には知られていたこととなります。17～19世紀になると、探検家や旅行家が、離れた地域の音楽について色々な報告をしています。しかし、現在でも音楽の情報が外に全く知られていない集団もたくさんあります。そういう集団について研究するのも、私は音楽学であると思っています。

## Ⅱ. 音楽学の系譜

音楽の理論的な研究、例えば音程を数の比で示し、オクターブは1:2の比になるといった研究は、数学と同じぐらい古い歴史を持っています。ピタゴラス以来です。ギリシャだけでなく、中国にも詳細な理論があります。しかし、大成・統一された音楽学の形が近代の大学で講義されるようになるのは、19世紀の後半からです。その近代的な意味の音楽学ができたときに、まず教える側の都合で、音楽学を「体系的な部門」と「歴史的な部門」に分けました。その「歴史的な部門」としてヨーロッパの大学で教えたのは、西洋音楽に関する歴史だけで、アジア音楽の歴史はそこに入れませんでした。アジアやアフリカの音楽は、「体系的な部門」で扱うことにしたのです。この部門の一つに「比較音楽学」という名前を付けて、様々な地域の音程や楽器の姿を比較することによって多様な音楽を理解しようとしたのです。

第二次世界大戦まではこういう状態が続いたのですが、終戦後、特に1960年代からは、「比較音楽学」という用語の使い方が適切ではないのでやめることになり、それまであまり研究されていなかった地域の音楽の研究を「民族音楽学(ethnomusicology)」という名前にして、音の高さや楽器の比較よりも、それぞれの音楽がそれぞれの文化社会的な脈絡の中で、どういう役割を持っているかに焦点を合わせた研究が行われました。どこの国の音楽も、当

<sup>2</sup> 『旧唐書』(くとうじょ)は、中国五代十国時代の後晋出帝のときに劉昫、張昭遠、王仲らによって編纂された歴史書。二十四史の1つ。唐の成立(618年)から滅亡まで(907年)について書かれている。当初の呼び名は単に『唐書』だったが、『新唐書』が編纂されてからは『旧唐書』と呼ばれるようになった。

然、歴史を持っているわけですから、歴史的音楽学の中で研究してもいいはずですが、ヨーロッパやアメリカで日本音楽の研究をしてみると、歴史的部門ではなく体系的部門の民族音楽学の中でやってくれと言う国がまだまだ多いのです。私はずっと、それはおかしいと言っているのですが、まだそこは変わっていません。そのように分ける理由は、日本の音楽や、アメリカの先住民族の音楽を「民族音楽」だと考えるためです。では、民族音楽とは何かというと、民族性が絡んでいる音楽だと言うのですが、それならヨーロッパ音楽だって同じではないかということになるわけです。民族性と関係のない音楽はないのに、特定のものだけに「民族音楽」や「エスニック・ミュージック」というレッテルを貼って別にするのは差別だからやめなさいと言うのですが、まだそういう表現を使う人がいます。

昔のアメリカのレコード屋は、レコードの棚をモーツァルトやシューマンなどの作曲家別にしていました。ところが作曲家がはっきりしない音楽もたくさんあるので、それらはインドや日本などの地域別になり、それらを「エスニック・ミュージック」という棚にまとめて、お客さんに分かりやすいようにしたという理由はあります。でも、それは非常によくないと思っています。同じことが料理や服飾の表記にも見られます。自分たちとは異なる地域の伝統的な料理や服飾をエスニックとまとめる態度です。これは、自分たちの料理や服飾が民族性と無関係だという誤解の結果です。

### Ⅲ. 音楽伝承の方法

心ある人は、音楽の社会的な機能や人々がどうやって音楽を学んだり覚えたりしているかといった民族音楽学の方法は、どの地域の音楽にも、例えば西洋音楽の理解にも、有効であると考えています。そこでまず世界の音楽の伝承方法を少し整理してみたいと思います。私はそれを「口頭伝承」「書記伝承」「中間形態」の3つに分けました。

口頭伝承の反対が書記伝承で、その典型的なものは楽譜を使う方法です。楽譜に記す方法を英語で notation と言い、日本語では「記譜法」と訳します。記譜法の長い歴史を持って

いるのは、ヨーロッパと東アジアです。ヨーロッパは、古代ギリシャから記譜法の歴史を持っています。東アジアの場合は、中国語文化圏で漢字の影響があったので、漢字を使った記譜法が長い間使われています。

口頭伝承は、どこでも使われる方法です。それは、記譜法を持たない多くの社会だけでなく、記譜法の長い歴史を持っている地域でも、使われていて、非常に重要な役割を果たしています。オーストリアやイタリアへ行くと、楽譜を使っていない地域が今でも結構あります。私の学生がオーストリアのチロルで音楽を調査していたことがあります。ある時チロルの楽団の演奏を放送局が収録しました。放送局側は録音した音楽の五線譜を必要としましたが、楽団のメンバーは楽譜を使わずに演奏し、また、自分たちの音楽を五線譜に記すことができませんでした。結局、調査をしていた日本の大学院生が五線譜に記して放送局に渡しました。

日本も楽譜については長い歴史を持っています。日本最古の楽譜は、「天平琵琶譜」と呼ばれる琵琶の楽譜で、天平 19 年(747 年)より前に書かれたものです。正倉院にあったのですが、発見されたのは昭和に入ってからです。東大寺がこの楽譜の裏面を写経料紙の受け取りとして使ってしまったため、正倉院では、ずっと受け取りとして記録されていて、楽譜だと気づかなかったからです。料紙の受け取りの日付が天平 19 年ですので、それより前に書かれたことだけは分かっています。これは解読が試みられ、琵琶で演奏されています。

日本は、印刷楽譜でも長い伝統があります。『古声明譜』と呼ばれる印刷楽譜集がありますが、これは 1472 年に高野山で印刷された木版印刷の楽譜です。声明(しょうみょう)とは、仏教で使う声楽の総称です。もちろんヨーロッパにも印刷楽譜はありますが、1474 年が最初だと言われており、日本のほうが 2 年ばかり早いので、悔しがっているヨーロッパ人もいます。日本の楽器の中で比較的新しいのは三味線ですが、中国から沖縄経由で入ってきてから 1 世紀後の 1664 年には、三味線の楽譜も印刷楽譜として京都から出版されています。これは『糸竹初心集』(しちくしょしんしゅう)という本で、箏(そう)、三味線、尺八の一種である一節切(ひとよぎり)という楽器を、どのように演奏するかを記し、それぞれの記譜法を使って曲を記したものです。これは、私も解読して人前で弾いてみました。

私は、伝承方法の中に、口頭伝承と書記伝承の他に「中間形態」という種類を認めています。これは口頭伝承と書記伝承を助ける方法で、口で唱えれば口頭伝承に、それを文字で記せば書記伝承になるものです。中間形態は、中国や日本、あるいは西洋のように楽譜を持っている地域でも、あるいはインドやミャンマーなどにおける楽譜を使わないジャンルでも、音楽伝承を助ける強力な補助的方法として使われています。日本を例にしますと、三味線では、バチを上からおろして一番細い弦を押さえずに弾くときは「テン」と言い、それを押さえて弾く場合は「チン」と言います。使う音節が決まっているので、押さえた音を「テン」と言い、開放弦の音を「チン」と言うことはできません。つまり、楽器で演奏すべき音の種類に音節を対応させたシステム、それが「中間形態」なのです。日本語ではこれを唱歌(しょうが)と総称しています。学校唱歌の「唱歌」という字を書いて「しょうが」と発音します。日本の楽器に対しては、雅楽の楽器、能楽の楽器、そして近世の箏・三味線・尺八まで、唱歌が作られ、それが伝承を助けています。

私が三味線を習った時、師匠たちは私が稽古を録音することも、その場で譜面を書くことも許しませんでした。そうした手段を使うと、音楽が私の身につかないことを心配したからです。そこで私は唱歌を使って、師匠が弾いているのをじっと見て、あそこは「チン」だな、あそこは「テン」だなというふうに覚えておき、稽古が終わってから書くのです。書かないで覚えればもっといいのですが、私の場合は書かないとうまく覚えられませんでした。私の記憶を助けたのが、この中間形態としての唱歌でした。

口頭伝承だけで伝えられた音楽を外部の人が聴くためには、現地に行って演奏を聴くことが必要ですが、現地に行けない場合は、演奏家を呼んで演奏してもらえば、聴くことが可能です。19世紀の終わりから20世紀の初めにかけて、北アメリカの先住民族がヨーロッパを訪問した時、あるいは日本の音楽家がベルリンに行った時に、その演奏が録音されました。例えば、1901年には、川上音二郎<sup>3</sup>とその奥さんであるマダム貞奴(さだやっこ)<sup>4</sup>の一座も

<sup>3</sup> 1864年2月8日(文久4年1月1日) - 1911年11月11日。筑前黒田藩(福岡藩)出身の「オッペケペー節」で一世を風靡した興行師・芸術家、新派劇の創始者。

<sup>4</sup> 戸籍名 川上 貞(旧姓: 小山)、明治4年7月18日(グレゴリオ暦1871年9月2日) - 昭和21年(1946年)12月7日)は、戦前の日本の女優。



ベルリンに行っています。そのとき既に、エジソンが発明した蝋管(ろうかん)<sup>5</sup>があったので、ベルリン大学の研究者はそれを使って録音し、それから蝋管を何度も聞いて貞奴たちの演奏を五線譜に記しました。このように、演奏家が来てくれればいいのですが、そうでないと現地に行って演奏を聞かなければなりません。

このように、今申し上げた蝋管に始まる録音技術の発展が音楽を知る状況を劇的に変化させました。また、電話やラジオも音楽の伝承を大きく変えることとなります。電話が、なぜ音楽の伝承に役立ったのかというと、冬の寒いときにオペラ座まで出かけて行きたくない人が、オペラ座の楽屋に置かれた電話から伝えられるオペラを自宅で聞いたからです。それがもう少し進化すると、ラジオで音楽の中継が聞けるようになります。ポーランドであった話ですが、ある指揮者がラジオ中継の演奏中に急死したことがあります。彼の母親は放送を聴いていて、息子の突然の死を知ったのです。

さて、伝統的な口頭性は、原則として「今」「ここで」を条件にしていました。しかし、新しくできた録音技術と放送技術は次第に、「いつでも」「どこでも」を可能にしました。この二つは区別する必要がありますので、私は前者を第1次口頭性、後者を第2次口頭性と呼んでいます。第2次口頭性ができたからといって喜んでばかりもられません。実際には、それだけでは音楽を理解することができないからです。なぜならば、演奏している場面を観察しなければ、どういう脈絡で演奏されているのかがわかりませんし、また演奏している人との間に対話がなければいけません。そうしなければ音楽の実態はつかめないのです。

#### IV. アジア伝統芸能の交流プロジェクト

私は大学を出てから大分たって、民族音楽学に興味を持つようになりました。そして、アジアの音楽で知られているのは大都市の音楽、あるいは大きな音楽様式だけなのではないかと思うようになりました。1972年に国際交流基金ができて、新しい企画を作ったときに、

<sup>5</sup> 初期の蓄音機で、録音・再生用の蝋を塗った円筒。蝋に音溝を刻んで録音した。

東京藝術大学におられた故小泉文夫さん、大阪大学におられた山口修さんと私の3人で、「アジア伝統芸能の交流」Asian Traditional Performing Arts(略称 ATPA)というプロジェクトを開始することにしました。当時でも、アジア音楽は西洋の研究者によって研究されていましたが、アジア人が他のアジア音楽を聴くことも研究することもほとんどありませんでした。そこで、マレーシアの人がフィリピンの音楽演奏を観察する、モンゴルの人がインドの音楽演奏を見るという具合に、アジア人同士で観察しようということで、Asian observing and being observed by Asians を基本方針にしました。その会合の成果を、16ミリ・フィルムとLPレコードで記録し、討論の成果を本にしました。1974年から約15年間実施し、3年を一つの周期として、1年目は現地の調査に、2年目は日本での会合の実施に、3年目は記録の作製に費やすことにしました。日本での会合に招く音楽は、各国が中心的な音楽としているものだけでなく、各国の中で周縁的とみなされている音楽にも光を当てることになりました。

最初の ATPA で、フィリピンのルソン島北部に住むカリंगाの人たちを呼んだのですが、フィリピン政府は、「カリंगाはフィリピンを代表しない。」という言い方をしました。私たちは、「カリंगाはフィリピンの一部であり、カリंगाの音楽を知ることは、世界の音楽、人間の音楽を知るために必要である。」と言ったのですが、フィリピン政府は、色々な嫌がらせをしました。しかし、最終的には成功しました。マレーシアの場合は、ボルネオ島のサラワク地方の奥地の人たちを呼びました。二回目の ATPA には、インドのベンガル州からバウルという旅芸人を呼びました。インド政府からは「なぜガンジー首相のお膝元であるウッタール・プラデーシュの音楽家を呼ばないのか。ベンガルはインドを代表しない。」と言われましたが、こちらは、「ベンガルもインドの一部である。」とやり合い、結果的には成功しました。ATPA の記録から二つの例をご紹介します。

#### (1) フィリピン、ルソン島北部のカリंगा族による竹筒トンガトンの合奏

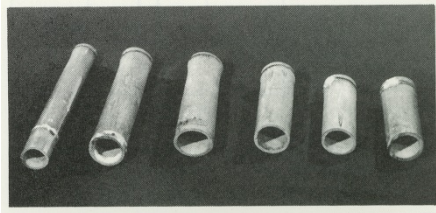
カリंगाの居住地はルソン島の北部ですが、当時のマルコス政権は、そこを埋めてダムを造ろうとしていました。我々がカリंगा族を呼ぶのに苦労した理由の一つは、カリंगाの音

楽家たちが日本に来て反マルコスの運動をするのではないかと、フィリピン政府が恐れていたことです。



写真の楽器は、彼らの言葉でトンガトンとかトガトンと言う竹筒の楽器で、長いほう(図の左側)から順々に短くなっていますが、この順番に一人が一つ持ち、硬い地面に打ち付けて演奏するそうです。(出典：独立行政法人国際交流基金監修『Asian Musics in an Asian Perspective』(平凡社 1977年))

演奏者の役割は、何番から始めて何番に進むというように決まっていますが、誰かが間違えると演奏がめちゃくちゃになってしまいます。



20世紀前半の比較音楽学の人たちがよくやったことは、この6個の楽器の音高はどのような関係にあるか、つまりどういう音階でできているのかを精密に調べて分析することでした。ところが、作っている過程を見て分かった

すが、彼らには音階という意識がなくて、長いほうから短いほうへ行くという順位だけを重視したのです。音階というのは、距離が一定な単位を使って作ります。ですから、我々が知っている音階は、尺度としては距離尺度なのです。ところが彼らの音階はそうではなく、順位があればいいのです。私はこれを順位尺度として説明しますが、この点に気を付けずに音階を探そうとすると、彼らの音楽を誤解してしまいます。

カリンガ族が今でもトンガトンで演奏をしているかどうかわからないのですが、彼らを東京に招いてから20年後、私がカリフォルニア大学の客員教授をしているときに、偶然カリンガの人たちに会いました。トンガトンの演奏は6人でやるのが原則なのですが、ロサンゼルスにはカリンガの人が6人はいないので、ほかの少数民族に教えて6人でやっていると言っていました。

(2) マレーシア、サラワク州のクニャ族による弦楽器サペ(サンベ)の二重奏

クニャは、マレーシア・サラワク州の州都クチンから、バラムという川をモーターつきの船で2日ほど遡ったところに住んでいる少数民族です。



出典：独立行政法人国際交流基金監修『Asian Musics in an Asian Perspective』（平凡社 1977年）

写真はサペという楽器です。演奏者が帽子に付けているのは、マレーシアの国鳥ホーンビルの羽です。ホーンビルは日本語でサイチョウ(犀鳥)と言い、森林の王様のような鳥です。楽器の上のほうには鳶などの模様があります。三色のマークはマレーシアの国旗です。彼らが日本に招かれたときに、マレーシア政府から、どうしてもこれをサペに付けるように言われたようです。彼らは1本の太い丸太を縦に割って2本のサペを作りますが、楽器の表は平らで、裏側は舟形にくり抜かれています。ある人がサペを舟みたいだと言ったら、すごく怒って、「舟は歌わない。これは人間である。この二つの楽器は兄弟なのだから別々に渡すわけにはいかない。」とっていました。だから、いつもペアにして一緒に弾くのだそうです。写真の左側が兄さん楽器で、右側が弟楽器ですが、弟楽器は決まった伴奏をする役割になっています。

サペはクニャという少数民族の楽器だったのですが、クニャの二人が東京に行ったという話が有名になり、バラム川沿いに住んでいる他の少数民族がこの楽器を弾くようになりました。するとマレーシア政府は、博物館にサペを展示する際は、サラワク州の楽器として展示するようになり、サペがサラワクの楽器の代表になってしまいました。

彼らが東京に来てから 30 年後に私はクアラルンプールへ行きました。その際にクアラルンプールの大学生たちが、サペにアンプを付けて弾いているのを見かけました。なぜそれを弾いているのかと聞くと、これはマレーシアを代表する楽器だからだと言うのです。マレーシアの楽器はたくさんあるのですが、インドネシアと共通のものが多いのです。しかし、サペはインドネシアと共通の楽器ではないので、マレーシアの楽器だという役割を与えられているようでした。

楽器の胴には、音の高さを決めるためのフレット<sup>6</sup>があります。ギターフレットと同じようなものですが、これは竹を三角形に切って蜜蝋(みつろう：ミツバチの巣を構成する蝋を精製したもの)で付けているだけです。どうやって調律しているのか不思議なのですが、いつも同じ音高に調律しています。映画撮影のとき、照明が熱くて蜜蝋が剥がれてしまったことがありました。演奏を中断してもらい、私は二つの楽器を外へ持って行き、冷えた空気で楽器を冷やしてから、もう一度フレットを付けてもらいました。彼らは中断前と同じようにフレットを付けました。音高や音程が正確なのはオーケストラだけだと思っている人がいますが、そうではありません。音叉もチューナーも使わずに非常に正確に一定した調律をする文化もあるということが、この例からおわかりいただけると思います。

「アジア伝統芸能の交流」(ATPA)を開始するときに、私たちは研究成果を必ず現地へ戻すことを考えました。つまり、第 2 次口頭性的手段である LP レコードと 16 ミリ・フィルムを作り、それを現地に戻すということです。映像をビデオではなく 16 ミリ・フィルムで撮ったのは、当時はまだビデオの方式が定まっていなかったからです。これらのフィルムは、

<sup>6</sup> 弦楽器の指板上を区切って付けられた突起状のもの。指で弦をフレットに圧着させることにより、目的の音律に合わせた弦長になるように配置されている。(世界大百科事典 第 2 版より)

その後日本でもアメリカのスミソニアン研究所でもビデオに直されて、世界で広く使われています。

報告書には現地語の論文を載せたいと思ったのですが無理でした。例えば、当時のインドネシアは、外国で出版されたインドネシア語の書籍を国に入れさせませんでしたので、結局英語で出版して、後からゆっくり読んでもらうことにしました。そのときに、私が作った言葉がフィールドバック(fieldback)です。サイバネティックスのフィードバック(feedback)とよく間違われますが、これは、研究の成果を現地(フィールド)に戻すという意味です。その頃、外国の研究者が日本に調査に来て、その成果を日本の音楽家たちにまったく戻さないことを見ていたので、私はこの方針を強く進める必要性を感じていました。

## V. ベトナムでのプロジェクト

### (1) ベトナム宮廷音楽の再活性化プロジェクト

1970年代に ATPA を始めたときには、ある音楽がなくなるという危惧をあまり感じていませんでした。例えば第1回の東京での会合にベトナムの宮廷音楽を招くことを考え、そのために、私はベトナム戦争中の1974年に南ベトナムを訪問しました。ベトナムの宮廷は1945年でなくなっている<sup>7</sup>、宮廷音楽は残っていると思っていました。そして実際に演奏できる人たちに会いましたので、当時は、それほど危険な状態だとは思っていませんでした。しかし、それから20年が過ぎた1994年に、突然ベトナム政府とユネスコから電話が掛かってきて、ベトナムの伝統音楽が危機的な状況にあるので、それを救うための会議に来てほしいと言われて参加しました。19世紀初めから1945年まで、グエン朝の宮廷があったのが中部のフエです。フエは当時の南ベトナムにありましたが、北ベトナムに最も近いところなので、ベトナム戦争の激戦地になっていました。その後、統一されたベトナムは社会主

<sup>7</sup> 1945年9月2日、ホー・チ・ミンがベトナム民主共和国の樹立を宣言し、初代国家主席兼首相に就任。1945年までは、阮朝(グエンちょう 1802-1945年)というベトナムの王朝が存在した。

義政権ですから、宮廷音楽に理解を示すことはなく、演奏家たちもばらばらになり、演奏されていた宮廷音楽の伝統が消滅する危機にあったのです。

そこで私は、トヨタ財団の助成を受けてチームを作り、フエで調査を行いました。当時はまだ宮廷で演奏した経験のある長老の音楽家たちがいて、彼らやベトナムの研究者たちと討議をした結果、旧宮廷音楽をベトナム社会で認知させ、その伝承を確実にするためには、国立フエ大学の芸術学部の中に宮廷音楽の専攻コースを作り、そこで若い人を育てるのがよいという結論になりました。宮廷音楽家は既にかなり高齢だったのですが、ベトナムの教育省を訪ね、彼らが高齢ではあるが特例で講師として認めて欲しいと依頼し、非常勤講師として認めてもらうことができました。

1996年の秋に、宮廷音楽を専攻する「ニャーニャック(nha nhac)<sup>8</sup>・コース」の開講式を行う予定にしましたが、4月頃、ベトナムから電話が掛かってきて、「共産党の偉い人が、『徳丸教授は何ゆえ社会主義の子供たちに封建主義の音楽を教えるのか。それについて回答をよこせ。』と言っている。回答によっては、コースを開くこともできなくなる。」と言われました。私は、「封建主義の音楽が悪いというのなら、私はニャーニャック・コースの申請を取り下げる。そのかわりベトナム政府もホーチミン(サイゴン)市やハノイの国立音楽大学で教えている西洋封建主義の管弦楽の教育を禁止しなさい。」と答えました。それから数日経って、共産党の偉い人が意見を変えたので、予定どおり開講式を行うことになったと連絡がありました。こうしてコースを始め、4年後の2000年夏には第1期生11名を卒業させ、彼らを、フエ遺跡保存センターに再建された旧宮廷劇場で演奏できるように推薦しました。

<sup>8</sup> ニャーニャックは漢字で「雅楽」と書かれた。15世紀から20世紀前半にかけて、ベトナム王宮で演奏されたジャンルの一つであったが、2000年頃から、日本と韓国の雅楽との類似性を強調するために、この言葉が宮廷音楽全体を指すために使われるようになった。





国立フエ芸術大学ニャーニャック・コースの入学式 (1997年)

写真は、国立フエ芸術大学ニャーニャック・コースの入学式の写真です。伝統的な衣装とかぶり物をしていますが、こういうものも、日本の助成で作られました。琵琶やベトナムの伝統的な16弦の箏を使って演奏しています。19世紀の末までベトナムは漢字文化圏でしたから、楽器の名前は全部漢字で書かれていました。先ほど「ニャーニャック」と言いましたが、漢字では「雅楽」と書きます。韓国の伝統的な宮廷音楽である「アーク」も「雅楽」と書きます。日本にも「雅楽」があります。発音はニャーニャック、アーク、ガガク、と少しずつ違いますが、字は同じです。

このプロジェクトは、私にとってフィールドバックの概念を拡大する機会となりました。最初は研究成果を現地に戻すのがフィールドバックだったのですが、それだけではなく、現地を支えることもフィールドバックの行為だと考えるようになりました。ベトナム政府もだんだんわかってきて、封建主義などと言わなくなり、ベトナムのニャーニャック(雅楽)をベトナムの代表的世界無形文化遺産の第1号としてユネスコに申請したいと言ってきたので、



その申請も手伝いました。結果、この音楽はユネスコから認められました<sup>9</sup>。このように、少しずつ雲行きは変わってきています。

私がほかにやったことは、明代の中国音楽がニャーニャックとしてベトナムの中にどうやって入ったのかを探ることと 20 世紀初めから楽譜が作られているので、その読み方を学生に教えて、古いレパートリーを発掘してもらうことです。ベトナムの楽譜は中国の影響を受けた楽譜なので、沖縄の工工四(クンクンシー)<sup>10</sup>と非常に類似が強く、私たちには読みやすいのです。しかし、私が最も注力したのは、古い音楽の保存ではなく、彼らがニャーニャックを自分たちで変えていきたいのであれば、それを積極的に支援することでした。つまり、ニャーニャックを生きた伝統として続くようにして、現地を支えることができたならよいと考えたのです。

## (2) ベトナム少数民族無形文化遺産調査・映像記録および人材養成プロジェクト

ニャーニャックのプロジェクトを 2000 年に終了し、大学でのコースの運営はベトナム教育省に任せましたので、私たちは 2001 年に、ベトナムの少数民族の芸能を保存するプロジェクトを開始しました。プロジェクト名は、「ベトナム少数民族無形文化遺産調査・映像記録および人材養成プロジェクト」(略称 RVMV)と言います。代表の大阪大学の山口修さん、そして、大阪芸術大学の音楽学科と映像学科のスタッフが中心になって実行しました。このプロジェクトの目的は、外部の研究者がベトナムの音楽芸能を調査して映像化するのではなく、伝統の伝承者たちに、自分たちで残したい、あるいは大切だと思ふものを、自分たちの手で録画する能力を身に付けさせることでした。ですから、プロジェクト名に「人材育成」という言葉が入っているのです。

ベトナムは 8 割 5 分の人がキン(京)族で、残りの 1 割 5 分に 50 以上の少数民族がいます。ニャーニャックは多数民族の音楽ですから、文化省や教育省に行っても、話は簡単に進みました。それに対して、少数民族は抑圧されていますし、彼らを低く見る人が政府にもいるの

<sup>9</sup> 2003 年 11 月 7 日の第 2 回「人類の口承及び無形遺産の傑作の宣言」において傑作の宣言を受けており、無形文化遺産に登録されることが事実上確定していたが、2009 年 9 月の初の登録で正式に登録された。

<sup>10</sup> 沖縄の三線(さんしん)の楽譜。中国の文字譜である工尺譜を参考に、屋嘉比朝寄(やかびちょうき)が考案した。

です。ベトナムの若い音楽学者にもそういう傾向があるので、少数民族も優れた音楽を持っていることを認識させるために、私は彼らを少数民族の村に連れて行きました。ベトナム政府は、少数民族の村の貧しい暮らしぶりを海外に知られるのが嫌だったようで、外国人が少数民族の村に入ることを禁止していましたが、これが2000年に解除されたので、2001年にプロジェクトを開始できたのです。私が入ったところはハノイから車でわずか2時間なのですが、それでも村に入るところに橋がないので、ゴム草履に履きかえ、リュックを背負って川を歩いて行かなければなりません。そこには水道も電気も、プロパンガスも電話もありません。もちろん携帯電話など使えません。そういうところですが、音楽だけはきちんと持って演奏をしています。村の人々が作った小学校の建物を借りて、村の人たちの演奏をビデオに収めました。ビデオのバッテリーがなくなると、誰かに電気のある村まで行って充電してもらい、翌朝また持って来てもらって録画を続けました。



出典：『音をかたちへ』（醍醐書房 2006年）

写真は、ベトナムのターイの人々(ゲアン省)の杵つき合奏風景です。お米を脱穀する桶を使って演奏しています。

このプロジェクトの実行は、まずハノイの国立民族学博物館に全員を集めることから始まりました。最初に、これから訪問する民族の特徴や、どんな音楽を持っているかを学び、それとともに録画と録音の方法を1週間学びます。その後、小さなグループに分かれて村に入って1週間滞在します。最後の1週間は再びハノイで、撮ってきた成果を編集し、報告書を作ります。4年間やったのですが、途中でSARSと鳥インフルエンザの流行があったため、調査が妨げられ、結局三つの省にある少数民族の9つの村だけしか訪れることができませんでした。しかし、どの村に行っても、自分たちの音楽が録音・録画されたのは初めてだと言っていました。つまりベトナムですら、9つの村の集団の音楽は全く外部に知られていなかったのです。

こうして記録した録音・録画は、ハノイの国立民族学博物館で保管され、村の人たちが必要とする時に見せてあげられる状態になっています。ベトナム語の教育が盛んになったこともあり、地域によっては、自分たちの言語による歌の歌詞を忘れている人もいますので、もう一度知りたいという人がいれば、見るようにしました。このベトナム少数民族のプロジェクトも、私にとっては、フィールドバックの概念を拡大する機会となりました。それは、フィールドバックの中に伝統が消滅しないように努力することを含めたからです。

## VI. 響きの分析から聴き方の分析へ

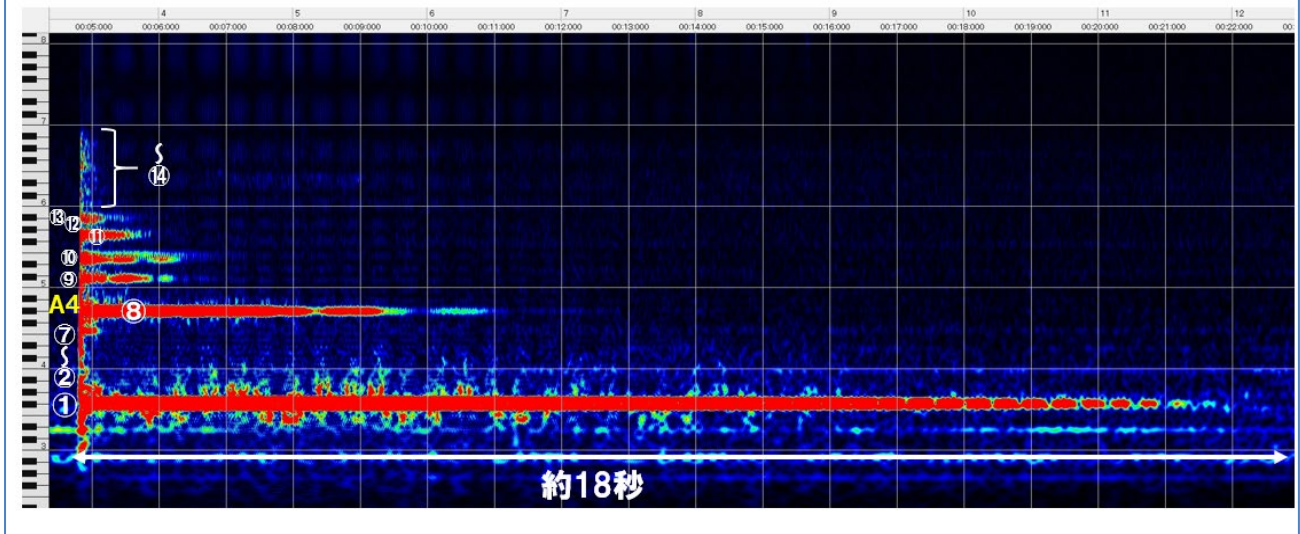
今まで世界の人々が音楽を持っていることを知らせるために、第2次口頭性を使って「響き」を提供する必要がある、と私は考えてきました。しかし、人々の聴き方に関する研究も重要な課題であると強く意識するようになりました。日本を例にして考えます。明治時代以来の西洋音楽による学校教育によって、日本人は音の高さや和声に関して非常に敏感になりました。今の日本では、西洋の楽器は、どこの学校にも必要不可欠なものとして置いてあり

ますし、多分、ピアノや電子オルガンのない小・中学校はないと思います。しかし、日本の楽器を備えている学校はまだ少数です。こうした教育政策のために、お寺の鐘、梵鐘(ぼんしょう)の音がうるさい、あるいはそれを雑音だと感じる日本人が増えています。夕方の鐘を撞こうと思ったら、今年は家に受験生がいるから撞かないでくださいと言われて、鐘を撞くのをやめたお寺がありますし、除夜の鐘をうるさいという人が増えたため、やめた地域も結構あります。梵鐘は基本の音高を持っていますが、複雑な倍音を出すために、ピアノやヴァイオリンのような楽器に慣れた人たちによって、楽器として認識されなくなってしまったのでしょう。

鐘は、戦争が起こると、大砲の材料にするために大抵は没収されてしまいます。ですから、今ある鐘には、戦後に自分たちの寺院に鐘を取り戻すために作られたものが結構多いのです。例外の一つが東大寺の鐘です。この鐘はあまりに重過ぎたので、戦争中も没収されませんでした。そのため、奈良時代の大仏開眼の前に作られた鐘が、いまだに使われています。このように、鐘は日本最古の楽器であり、誕生してから現在まで楽器として途切れずに使われている、非常に重要な楽器なのですが、それに対する意識が変わっていくことに私は不安を感じています。

鐘の音を分析するために録音をする必要がありますが、録音の際に周囲の音が入りますので、録音そのものがなかなか困難で、そのため、分析も困難です。幸い、カシオ電子計算機の技術者の皆さまが、私が以前に関わって収録した永平寺の鐘の音を分析してくださいました。

## スペクトログラム



この図は、縦軸が音の高さで、横軸が音の持続時間です。左下に「①」と書いてある音が一番長い響きを持つので、その周波数を中心に鐘の音を聴く人がいるかもしれません。それに対して、「A4」と書いてある音は音量が大きいので、こちらを中心に聴く人もいるかもしれません。それから、高い音が好きな人は、もっと上の音を中心に聴くかもしれません。要するに、鐘の音は1つの音ではなく、しかも強さの違う倍音が多く含まれているので、特定の音高として聴くのが難しいのです。そこで、伝統的に日本人は、鐘の音を、全体が融合した響きとして聴いてきたのだと思うのです。ですから鐘を聴くと、「鐘は上野か浅草か」と言うように、鐘が鳴ってくる方向だけでなく、お寺ごとの鐘の響きの違いを認識していたのです。しかし、こうした聴き方が次第にされなくなり、うるさい楽器、うるさい道具だと思われてしまっているようです。そういう問題を明らかにするためにも、このような科学的な分析も必要だと思っています。

## VII. まとめ

音楽学でも、音楽教育でも、どんな音楽を研究するのも、また、どんな音楽を教えるのも自由ですが、そのために犠牲になっている音楽がかなりあると思っています。私は2000年前後に文部省(2001年から文部科学省)から頼まれて音楽教科書検定委員をやっていました。そのとき驚いたのは、音楽教科書の裏に「大音楽家の肖像」という一覧表があり、西洋の音楽家が多数載っていたのに対して、日本の音楽家が1人も載っていなかったことです。教科書会社に、これは日本の教科書なのに、日本の音楽家は載せないのかと言うと、瀧廉太郎と山田耕筰が載っていますと言うのです。私は西洋音楽を作曲した日本人ではなくて、世阿弥や竹本義太夫、「六段の調」を作った八橋検校はどうしたのか、世阿弥は肖像画がないので仕方ないけれど、名前も載っていないではないかと言ったのですが、話が全然通じないのです。このままでは検定を通すわけにはいかないと考えていましたら、最後になって「大音楽家の肖像(主として西洋の)」と書いてきたのです。私は、偏向した教科書なので検定を通すべきではないと言ったのですが、文部省は、「主として西洋の」という但し書きが入れば間違いではないから落とすわけにはいかないということで、結局、この教科書は使われることになりました。

同じようなことが音楽の世界で起こっています。自分たちがいいと思うものを取り上げるのは自由ですが、ほかの音楽様式を無視して、音楽やリズムなどを定義すると、結局、無視された音楽が音楽ではなくなり、リズムのない音楽とみなされることになります。こうした態度は、世界の音楽を狭くすることになると思うのです。これが今日、私が申し上げたかったことです。

## プロフィール

徳丸吉彦（とくまる よしひこ）

聖徳大学教授、お茶の水女子大学名誉教授、京都市立芸術大学客員教授

1936年東京生まれ。東京大学文学部美学科卒業。東京大学美学藝術学大学院修士課程修了。ラヴァール大学（カナダ・ケベック）より博士号取得。国立音楽大学助教授、お茶の水女子大学教授、モントリオール大学客員教授、カリフォルニア大学ロサンゼルス校客員教授、放送大学教授を経て、聖徳大学音楽学部音楽総合学科教授。

主として民族音楽学と音楽記号学を研究。京都音楽賞、東洋音楽学会田邊尚雄賞、飛騨古川音楽大賞（特別功労賞）、小泉文夫音楽賞、文化戦士勲章（ヴェトナム政府より）、貞明皇后記念蚕糸科学賞（大日本蚕糸会より）、木村重信民族芸術学会賞などを受賞。最近の日本語の著作は『ミュージックスとの付き合い方 民族音楽学の拡がり』（東京：左右社、2016年）。最近の外国語の著作は以下。

－ *L'aspect mélodique de la musique de syamisen*. Paris: Peeters, 2000.

－ *Musics, signs, and intertextuality: collected papers*. Tôkyô: Academia Music, 2005.

－ 共編に『ガーランド世界音楽事典7：東アジア』がある。Provine, R.; Tokumaru, Y.; Witzleben, J.L. (eds.) *The Garland encyclopedia of world music 7; East Asia*. New York: Routledge, 2002

社会技術レポートは、国立研究開発法人科学技術振興機構社会技術研究開発センターが不定期に発行しているものです。本レポートの複写、転載、引用にあたっては、社会技術研究開発センターにお問い合わせください。

## 科学技術と知の精神文化

### 講演録 46-2

#### 音楽学と伝承現場の関係

聖徳大学教授  
お茶の水女子大学名誉教授

徳丸 吉彦

日時：2018年4月18日  
場所：国立研究開発法人科学技術振興機構

---

国立研究開発法人科学技術振興機構 社会技術研究開発センター  
〒102-8666 東京都千代田区四番町5-3 サイエンスプラザビル4階

TEL 03-5214-0133  
FAX 03-5214-0140  
URL <https://www.jst.go.jp/ristex/>  
2018年11月

Copyright©2018 JST 社会技術研究開発センター