

36 「小泉文夫」のこと

昭和58年8月20日の新聞の切り抜きが残っている。

『民族音楽研究』小泉文夫さん死去

民族音楽研究のパイオニアである東京芸術大学教授の小泉文夫（こいずみ・ふみお）氏が、20日午前8時34分、肝不全のため入院中の東京・西新橋の慈恵医大病院で死去した。

56歳。葬儀・告別式は未定。喪主は、妻でソプラノ歌手の加古三枝子（かこ・みえこ）さん。自宅は東京都練馬区桜台1-43。東京生まれ。東大美学科卒。インド留学のあと東京芸術大学で民族音楽を教える。75年から同大教授。東大在学中に聴いた邦楽の実演で、日本の伝統音楽に目ざめ、民族音楽にとりつかれた。中近東、東南アジア、アフリカなど40ヶ国以上を飛び回り、現地で録音した音楽を、約30年間にわたってラジオやテレビなどで紹介、ヨーロッパ音楽一辺倒だった日本の音楽界に刺激を与えた。同氏の影響でインドのシタール、インドネシアのガムランなど若者の関心を集めた楽器も少なくなく、民族音楽ブームのきっかけを作った。

ピンクレディーの歌が日本の古い音階にもとづいていることを分析したり、また西洋音楽偏重の音楽教育が、日本人の音痴（おんち）の原因だと、著書『おたまじゃくし無用論』で指摘したりして話題を集めたこともある。著書に「日本伝統音楽の研究」「日本音楽の再発見」など。6月中旬、体調を崩して東京大学病院に入院、膵臓がんと分かり治療中だったが、入院の直前までゼミの学生らと沖縄音楽の現地調査をしていた。

「これからの人なのに」 作曲家 柴田南雄氏の話

大変なことだ。研究と“探検”の両方ができる天才的な人で、こういう学者はもう出ないだろう。未開地でも平気で出かけ、現地の言葉もすぐおぼえるなど、民族音楽の発掘にかけては、右に出る者はいなかった。日本の民族音楽を科学的な意味で系統づけた最初の人だった。しかし、西洋人は西洋のことしかわからないので、彼の死は世界の民族音楽界にとって損失だ。彼の研究は、世界の民族に広がっており、これからの人だった。

「世界中を体で学ぶ」 作曲家 団伊玖磨氏の話

小泉氏は、若くして民族音楽を志され、卓上の学問としてだけでなく、世界中に出て行って体で勉強した人だった。しかも、民族音楽を「日本人とは何であるか」という観点に立って、日本人の生活の中にとけ込ませていった。ともすれば紹介するだけに終わりがちな分野を、高い学問にした面でも世界的に稀有な人で、世界の民族音楽界にとって、まことに大きな損失だ。彼ほど世界中の音楽を体で知っていた人はもうほかにいない。

音楽と民族性にとっても興味を持っていた私は、小泉文夫の愛読者だった。出版を心待ちにして、すぐ買って読みふけた。

「日本伝統音楽の研究」

「音楽の根源にあるもの」

「日本の音」

「エスキモーの歌」

「空想音楽大学」

「呼吸する民族音楽」

といった彼の著書は、私の宝物である。

「日本伝統音楽の研究」は、世界の民族音楽に関する論文を検証・評価し、独自の理論を展開した世界一級の研究論文といってよい。

民族音楽研究の方法について、欧米における研究方法の分析から、これまでの日本における研究を踏まえ彼独自の方法論を確立した。

民族音楽は、研究者の感覚や、単に音響学的な数字よりももっと本質的であるところの、それらを歌ったり演奏したりする人達の音感において、いったいそれらがどういう意味を持っているかという視点が軽視されている。これが彼の原点である。だから、自分が現地に乗り込んで行って調べる以外に方法がない。

もともと伝統音楽には、いわゆる絶対音楽はほとんどなく、大部分が文学や舞踊と結びついており、その上、ストーリーや象徴的な意味に固執しすぎている。

そういう音楽を文学的情緒やわれわれの感覚からいったん引き離して、音という独立した存在として理解し、その性格をさぐろうとすることは今まであまり行われていなかった。

民族音楽の音は、不完全な楽器の発する音律であり、その音をもとに音階を論ずることの危険性をはっきりと認めることができる。実際に出てしまった音ではなく、彼らがそうだと思った音、つまり彼らの音感そのものの体験というものが、中心・出発点におかれなければならない。

音楽について語ることは一般に楽しいが、時として苦痛でもある。それは、音楽というものが、本来自らうたったり鳴らしたりするものであって、それについて考えたり批判したりするためのものでないかも知れないからだ。

しかし音楽は、ただ楽しむだけのものでもない。うたったり鳴らしたりするのにも、大きな努力と、永い訓練が必要である。趣味としてたしなむ程度であれば別だが、音楽を職業とする者にとって、音楽には人生そのものと同じように、すべての要素がふくまれている。インドのベンガル州やインドネシアのバリ島、それに日本の沖縄では、音楽を職業とする人は極めてすくない。その代り、誰でもうたい素人でも作曲する。音楽の一般的レベルは高く、時にはどんな玄人も真似できないほどの高級技術も珍しくない。音楽について深くかかわっているのは、音楽を職業としている者とは限らないことがわかる。

こうした観点から、音楽と人間の生活との根源的な関係をさぐるためには、すぐれた作曲家や、彼等の作品に焦点をしばった従来の音楽史や美学では満足できず、独自の方法を考えざるを得なかった。つまり、特定の個人の個性的創造に注目するかわりに、多数の集団による一般的表現の特徴に重点をおいたのである。1人、2人の優れた音楽家が何を創作したかはそれほど重要ではないが、不特定の多くの人たちが、何か共通した音楽の好みを示したり、同じ現象が一個所ではなく、あそこにも、ここにも見られた場合は重要である。上手な名人も大切だが、下手な素人にも興味があるのだ。わらべうたや大衆歌曲が、古典音楽と同じように真面目に研究されなくてはならないという考えも、やはりこうした観点から出てきた。

農耕民は定住する。できれば祖先代々の田畑を耕し、隣近所とは永久に交際しなければならない。し

たがって植物に対するように細心の注意を払って、祖先に対しても隣人たちにも対応しなければならない。自己主張はなるべく控え、人間関係は特に調和と釣合いが肝心である。喜怒哀楽をあまり激しく表現することは禁物である。

また、個人の力量や才能もあまり重要視しない。それより家柄や血筋の方が大切である。田畑の所有権は、個人の能力よりも家柄によって決まるからである。

こうした環境の中では、ダイナミックで飛びはねるようなリズム感が育つ可能性は少ない。それよりもゆっくりと次第に変化する四季のように、また少しずつ成長する植物のようなテンポ感、細やかでひたむきな農作業に似たリズム感の方が環境に合っている。

農耕民に対して、遊牧・牧畜・漁撈に従事する人たちは、もっと個性的ではげしい表現を求める。個人の力量や才能は、家柄や血筋よりももっと大切である。表現の原則としては調和や釣合いよりも、コントラストや急激な変化を求める。そして田畑を子孫に残す必要がないから、享乐的・刹那的な面も強い。

ヨーロッパの牧畜地帯には足をふみ鳴らす踊りが多く、身体は直立しているし、言語は強弱アクセントが明確で、喜怒哀楽の表現がはげしい。またアラビアの砂漠に住む人たちの激しい自己主張や、細かく速い手拍子の歌や、きわめて個性的な自由リズムの歌、この両者の対照的な組合せなども、農耕社会では考えられない。

日本音楽には日本音楽の、西洋音楽には西洋音楽のすばらしさがあって、それは何物にも換えがたいものであり、今まで以上に理解されなければならない。

日本で演奏される西洋音楽の水準はまだまだである。ウィーンなど本場のオーケストラの演奏を聞くと、ヴァイオリンでもチェロでも、最初の音を聴いた瞬間に、あっ、これが西洋の音だ、今まで日本で西洋音楽だと思って聴いていたものはみんな偽物だった、とすぐ気が付く。それは和声の感覚とか、音色の感覚が全然違うからだ。その理由は、楽器が平均律でなく協和音程で調律されているからである。

小泉文夫は、歴大な「わらべ唄」「民謡」などの収集から、旋律のなかの音程関係、つまり音階の理論を構築した。

日本の旋律には、音程のはっきりしない動きやすい音と、決して動かない中心の音とあって、後者を核音とよぶ。

この核音は4度の「わく」をなしていて、その間にはただ1つの中間音がある。

この3つの音からなる「まとまった音の単位」をテトラコルドと呼んでいる。

このテトラコルドには、次の4種類がある。

【譜1】第1種 民謡のテトラコルド

民謡、能の謡など中世起源のものによく使われる。



【譜2】第2種 都節のテトラコルド

近世邦楽とよばれる三味線音楽や、箏の音楽に多く使われる。



【譜3】第3種 律のテトラコルド

雅楽や声明およびその影響を受けたものに多く見られ、朝鮮や中国の音楽で基本的なものの1つである。



【譜4】第4種 琉球のテトラコルド

琉球音階に見られ、インドネシア（ペログ音階）にも見られる。



多くの実際の音楽、とくに芸術音楽ではこの4つのテトラコルド、とくに前の3つがよく混合されて使われる。とくに近世邦楽の唄の歌唱には、第2種と第1種、御詠歌などでは第3種と第2種がよく混用される。

一方日本のあらゆる旋律に、はっきり現われている共通した原則「すべての連続した3音旋律はまん中の音で終止する」(たとえばドレミの音階では、レが終止音、ラシドならシが終止音)にしたがって、2つのテトラコルドの接続部では、2つの核音は3音列の中心にあたる音だけが核音として残る。

そうすると、第1種と第4種では、ド - ファ - ドが核音、第2種と第3種はド - ソ - ドが核音となって、それぞれの理論的な関係ばかりでなく、歴史的な血縁関係、いいかえれば第3種の律の音階から第2種の都節音階ができた。また、第1種の民謡の音階から第4種の琉球の音階ができたのではないか、という推測が可能になる。

目を日本からアジア諸民族に向けると、第1種は日本が中心だが朝鮮にも多く、インドネシアや琉球にも見られる。第2種も日本ばかりでなく、インドネシアと朝鮮にも少しある。第3種は日本に少なく、中国がもっとも中心で、朝鮮やインドネシアにも多い。第4種は、インドネシアと琉球だけである。こう見てくると、インドネシアがこれら4種の全部を持ち、その相互的な関係にきわめて重要な示唆を与えるものと想像される。またハンガリーの民謡なども、5音音階として見れば、まったくこの4種の混用ととらえることができる。

以上が「日本伝統音楽の研究」に見られる小泉理論のあらましである。同書には、このような日本音階の理論が実例とともに次々と展開されている。

小泉文夫は日本人の伝統的な音感を示す歌や旋律の特徴を音階の面からシンプルに整理して次の4つに分類した。

1. 民謡音階 (日本のわらべ歌や民謡にいちばん特徴的な音階 ラドレ・ミソラ)
2. 都節音階 (江戸時代の歌舞伎の音楽、箏・三味線・尺八などに特徴的な音階 ミファラ・シドミ)

3．律音階（中国から渡ってきた雅楽に特徴的な音階 ドレファ・ソラド）

4．沖縄音階（南のほうから伝わったと思われる沖縄諸島の音楽に特徴的な音階 ドミファ・ソシド）

この4つの5音音階は中黒（・）で分けられた前半の3音と後半の3音は音程関係が同じで、民謡はラドレ、都節はミファラ、律はドレファ、沖縄はドミファという音程の音の動きが特徴的だ。それが二つかさなって音階をかたちづくっていることになる。

そして、これらの伝統的な音階感覚は、明治以来、西洋から入ってきたドレミファソラシドやラシドレミファソラの7音の長調や短調の感覚になかなか馴染まなかったが、欧化政策の一環としての音楽教育のなかで、やがて西洋音階の枠の中に伝統的な音感を同化させ、ドとラを主音にした長調と短調の枠の中に伝統的5音階をうまくはめこんで折衷した。それが現在の演歌などでよく使われている47抜き長調（ドレミソラド）、47抜き短調（ラシドミファラ）、26抜き短調（ラドレミソラ）のような5音階（沖縄の音階はもともと26抜き長調と同じ）なのである。

小泉文夫は言う。音の数で5音、7音というと何となく5の方が数が足りないから未発達で、7の方が数が多いから発達した音楽だと多くの日本人が漠然と考えているがそれは大間違いなのだ。

日本の音楽教育、音楽研究はみな知っているとおり、ゲルマン流に行われてきた。だから、いきなりバッハやブラームスよりも演歌が高等だと言われたら、普通の人は驚くか呆れるかの当然だ。しかし、ヨーロッパ風のハーモニーに頼らない音楽的な表現、すなわち心の機微を音で表現するというところに、理解と共感が及ぶようになると価値観は変わってくる。テトラコルド（4度音程）の中を、西洋音楽ではほとんど固定した二つの音で埋めるのに対し、ほとんど無限の選択肢を持った一つの音で埋めるのが、日本をはじめとする多くの民族音楽の特徴なのである。その一つの音をどうコントロールするかが、そうした音楽の面白さに繋がるのである。

さらにそこにディナーミック（強弱変化）や発声法、アクセント、ヘミオラ（変拍子）、ヴィブラートやメリスマ（こぶし）と言った要素も加わり、いかに日本の大衆音楽が高度な表現力を持っているかがわかる。

民謡のテトラコルド（ラドレ・ミソラ）は、言わば日本音楽のDNAである。世界には、民族を特徴付ける音や音階がいくつかある。

例えば、黒人音楽の「ブルーノート」：3度、5度、7度を半音下げる、東欧の「ミファソ」：ジプシー音楽に特徴的な増2度音程（ファソ）、ロシア民謡の「ラドミソ」などはDNAといえるのではないだろうか。

日本の音楽教育は、明治以降の西欧化により西洋音楽が高級な音楽であり、日本古来の音楽はそれより劣るものだ、ということをしこめ付けてきた教育であった。だから、クラシック音楽を聴く人は教養の高い人で、演歌を聴く人はそれよりレベルが落ちるのだという印象を持ってしまう。

しかし、そうではなく、西洋音楽と日本音楽は全く別の価値観の上に成り立っている、ということがここまで読んでくれば分かるだろう。その差は、騎馬民族・狩猟民族と農耕民族、そして自然環境の違いなどから生まれたものであり、それぞれ独自の良さ、価値を持っていて比較できないものである。それぞれ違って、それぞれが良い、違いがあるからこそ尊いのである。

小泉文夫は、自分たちの伝統音楽は素晴らしいものだ、と胸を張っていいのだと教えてくれたのである。（2012.4.10）