



音楽史・音楽学・人類学 : 西洋音楽史研究としての 音楽人類学

吉岡, 政徳

(Citation)

近代, 128:1*-39*

(Issue Date)

2024-03-31

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCOI)

<https://doi.org/10.24546/0100488599>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100488599>



音楽史・音楽学・人類学 —西洋音楽史研究としての音楽人類学—

吉 岡 政 徳

はじめに

西洋音楽史の著書でしばしば見られる作曲家論では、作曲家の生い立ち、音楽教育的背景、音楽観、人生観、作品分析、その作品が作曲された経緯、背景、他の作曲家との交流などが論じられる。例えばオレンシュタインの『ラヴェル生涯と作品』では、そのタイトルどおり、第1部ではラヴェルの生涯、彼に関する様々な出来事、時代背景などが語られ、第2部では、作品分析が行われている。また、ロマン・ロランの有名な『ベートーベン研究』は、7巻からなる連作であるが、それは『エロイカからアパッショナータまで』、『ゲーテとベートーベン』、『復活の歌—『ミサ・ソレムニス』と最後のソナタ群—』、『未完のカテドラル—第九交響曲』、『未完のカテドラル—後期の四重奏曲』、『未完のカテドラル—フィニタ・コメディア』、『ベートーベンの恋人たち』から成り、ベートーベンの様々な作品をそれらにまつわるエピソードを交えながら詳細に分析するとともに、ベートーベンの人となり、思想、作品とのかかわり、彼の周りに起こる出来事、人間関係などを論じている。オレンシュタインもロランも音楽学者であり、音楽史的な作家論の研究に従事してきたのは、主として音楽学者であった⁽¹⁾。

確かに、様々な時代の作曲家の作品分析などは、音楽学者の専門領域であろう。しかし上記で見てきたように、音楽史というのは、音楽そのものに関する歴史だけではなく、音楽にまつわる様々な出来事の歴史をも扱っている。そし

て、例えばオレンシュタインが論じた、パリ音楽院院長がデュボワからフォーレに交代したことにまつわる議論では、音楽に関する歴史的出来事を扱ってはいるが、音楽そのものに直接かかわるのではなく、当時の音楽家の作品分析も必ずしも必要ではない。それら出来事の歴史は、いわば社会史(=社会の歴史)、文化史の部類に属するのである。ところが、こうした分野においても、音楽にかかわっているということで、多くの音楽学者がその議論を担ってきたのである。

もちろん、ウェーバーを始めとする歴史学者たちも音楽に関する歴史を論じてきた(ウェーバー 1983, 2016、レヴィーン 2005)。しかし音楽歴史学では、上記で言ったような音楽院の院長交代などのようなミクロな出来事を直接論じるよりも、例えばウェーバーのように、音楽会を題材としつつ当時の中産階級の在り方を論じるなど、大きな歴史的流れを議論の対象としていた⁽²⁾。また、社会と音楽の関係という点では、音楽社会学が議論を展開してきているが、アドルノが言うように音楽社会学とは「社会に属している個体としての音楽聴取者と音楽そのものとの諸関係についての認識」を対象としており(アドルノ 1970:12)、歴史的な出来事を直接論じようとしてきたわけではなさそうである。つまりは、音楽にまつわる出来事に関するミクロな歴史的な研究は、その多くが音楽学者が担ってきたということになるのである。

ところで、音楽学と深いかかわりを持ってきた分野には、上記の他に、民族学、あるいは人類学がある。民族音楽学が音楽学に対して大きな貢献をしてきたことは、言うまでもない。そして、民族音楽学が「音楽の人類学」と呼ばれ、人類学の一分野として音楽人類学が成立してからは、一層活発に音楽に関する様々な議論を発信してきている。この音楽人類学が、西洋音楽史を論じるというのはどうであろうか? 音楽人類学は、非西洋音楽を中心とした研究を行うことで音楽概念そのものに新たな風を吹き込むなどの成果を上げてきたが、そろそろ西洋音楽をも視野に入れた研究をする必要があるのではないかと筆者

は考えている。こうした提案に対して、非西洋音楽を中心に研究してきた音楽人類学が、西洋音楽にまつわる歴史を論じることができるのだろうか、とか、非歴史的な共時的民族誌を目指してきたと言われてきた人類学が（セルトー1996）、歴史を論じることができるのか、といった疑問が出るかもしれない。本論では、こうした疑問を払拭しつつ、西洋音楽にまつわる社会史、文化史の研究を人類学が行うことの有意性を論じる。

1 音楽の自律性

ハーバートによれば、「20世紀末の何十年かまで多くの音楽史の基盤となっていたのが、音楽を本質的に自律的な存在ととらえる前提である。その前提とは、社会的そして文化的な要素は、音楽の創造や実践に直接影響をあたえたり、その原因となるものではなく、むしろ文脈的な関係にあるという考え方であった」という（ハーバート 2011:167-168）。ハーバートは、「20世紀末の何十年かまで」と限定を付けているが、確かに、近年の音楽学にはこの自律性が否定される状況も出現している。一例を挙げれば、ポストモダンの音楽学を推進するクレイマーは、明確に音楽の自律性を否定しているし、彼と *current musicology* 誌上で理論的な論争を展開した民族音楽学者のトムリンソンも、その点は同意しているのである（Kramer 1992:9, Tomlinson 1993a:18-19）⁽³⁾。しかしこうした流れとは別に、21世紀の現在も多くの音楽的な記述の中で、この音楽の自律性という見方は流通していると言える。そしてそれは特に、西洋音楽が自律的で記譜という独自の様式から成立しているという視点、つまり、西洋音楽における楽譜の重要性と結び付けて論じられることになる。例えば日本の音楽史の入門書『音楽史17の視座』でも、「ヨーロッパの合理的で客観的な五線譜は、いわば高度な普遍性をもつ」のであり、「楽譜があるとないでは、ちょうどひとつの文化が文字をもつかもたないかに匹敵する。もともと言葉は

物を指示する道具であると同時に、物を捨象した概念世界をもっている。文字は概念としての言葉の機能を促し、思考の累積と発展を可能とする・・・楽譜の場合でも同じである」と説かれている（田村、鳴海 2006:153）。そして、「楽譜が記録のために発生したとしても、その可能性は記録を超える。それは思考を促し、創造を可能とするメディアとなるのである」と考えられている（田村、鳴海 2006:154）。

人類学の視点から言えばこれは完全に西洋中心主義的な世界からの発想であり、そこでは西洋が普遍であり、文字とは思考の発展をもたらすもの、など、19世紀の進化主義で言われてきたことがそのまま信じられていると言える。こうした考え方では、ニューギニアに音楽理論があるというフェルドの議論は考慮されないだろうし（フェルド 1988）、文化相対主義的に西洋音楽がすべてではないと主張する民族音楽学の成果も取り入れられていないだろう。もちろん、民族音楽学の成果が音楽学に大きな影響を及ぼしてきたと捉える音楽学者も存在するが（ex. 安川 2010）、ベートーベンやラヴェルの作品を分析する音楽学者にとっては、ニューギニアの音楽状況は、まず関係がないし不要だというのが実際のところではないだろうか。しかもこの問題は、音楽学が21世紀の現在も19世紀進化主義的潮流の中にいるという批判だけで片づくものではないことも、確かなのである。というのは、これは美学的な問題、あるいは審美性の問題とも絡んでいるからである。

音楽の自律性を強調する音楽学を批判してきたトムリンソンは、楽譜に特別な意味を見出したフォルケルと音楽美学を独立させ絶対音楽のイデオロギーを生み出したカントにその出発点を見出している。彼は言う。「フォルケルとカントによる脱コンテクスト化のモードに、19世紀ヨーロッパに強く根ざす音楽の自律性という新しい概念の萌芽を認めるのはむずかしいことではない。すでに述べたことではあるが、カントが、分離独立した音楽美学に直接、間接に言及した議論から、絶対音楽のイデオロギーが生じる。すなわちそれは、言葉

や標題もない音楽に付随する能力と特権であり、「器楽は概念も対象も目的ももたないわけで、まさにこの理由によって器楽は音楽の本質を一点のくもりもなく純粋に明言しているのだ」という見解である（Dahlhaus 1989a, 7 [ダールハウス 1986,14]）（トムリンソン 2011:40）⁽⁴⁾。そして「自律的で非描写的な表現手段としての器楽の思想は、独立した音楽作品という近代的概念の急速な成立とともに、書かれたものとしての作品に、新しい実態的な力をあたえた。記譜された楽譜は、パフォーマンスのための前段階のメモではなく、作曲家の意図のもっとも正しい啓示の場であり、それは唯一無二のもので、作曲家の表現精神が十全に刻まれたものであるのに対し、いかなるパフォーマンスにおいても作曲家の精神はその一部がみえるにすぎないのである」とされた（トムリンソン 2011:41）。

フォルケルは、アルファベット表記の発明がなければ旋律を記号に変換すること、すなわち楽譜を創り出すことは出来ないと論じているが、それは、文字の発明によって培われた抽象化の能力があってはじめて、音相互の関係性が理解され、記号を使って記譜できるようになると考えていたからである（Forkel 1998:287）。そして彼は、不完全な記譜法を使う民族は極度に不完全な音楽しか得ることができないと断定する（Forkel 1998:288）。それはまさに、完璧な音楽は完璧な楽譜に依存しているということを言わんとしているのである（Tomlinson 2001:28）。こうした譜面至上主義というヨーロッパ中心的音楽観によって、楽譜の分析は、世界史におけるヨーロッパの音楽（さらに他の分野）の独自性の獲得と関係づけられることになった（トムリンソン 2011:42）。そして音楽は美学と連動することになる。

「美学と音楽は、1700年代を通じて、西洋で神聖視されてきた概念、たとえば美や崇高なものに新たな光を当てるようになった。またそれらは、感情、感性、（ドイツ語の）感受性といった新しい用語で表現される感情についての新しい概念にも影響を与えた⁽⁵⁾。さらに一世紀後、それらは、ショーペンハウアー、

初期のニーチェ、そしてワーグナーにおいて頂点に達し、音楽の中に形而上学的あるいは超絶的な領域を包含することができるヨーロッパ思想の基本的な枠組みを構成したのである」とトムリンソンは言う (Tomlinson 1999:344)。彼はこの文脈では言及していないが、ワーグナーと論争を繰り返し、絶対音楽の擁護者として論陣を張ったハンスリックもここに付け加えておく必要があるだろう (ハンスリック 1960, Tomlinson 2001:26)。

美学と結びついた音楽は、広くは、絵画などの美術における審美性とも結びついている。美術の世界において、西洋美術における審美性の普遍性を、原始美術にも求めるという動きが1984年に顕在化した。それは、ニューヨークの近代美術館で行われた「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展である。この展覧会は、ピカソら20世紀の作家たちの作品とプリミティヴ・アートの間に見られる親縁性を論じたもので、見てもいないアフリカの彫像に類似する形態が、ピカソなどの作家の作品にみられるという点を取り上げたものであった。そこでは、従来からの視点であった進化主義的な見方が批判され、レヴィ＝ストロースの「野生の思考」論を基盤としたような議論が展開されたのである。

主催者のルービンは言う。「我々はともすれば、自分たちが「部族社会」の人々よりもはるか先を行っているように思い込んでしまう。しかしながら、芸術が文明の精神的達成度の具体的指標であるかぎり、「部族的」なるものと「モダン」なるものとの間に親縁性が存在するという事実は、我々に再考を促すものと言わなければならない」(ルービン 1995a:74)。そして展覧会副監督のヴァーネドーは、「・・・我々は、モダニズムにおけるプリミティヴィズムが、つまるところ作品に内在する力、特に「部族美術」の、それが制作された当初の意図や状況を超えて身につける力に依拠したものであることを忘れてはならない。この事実は、「部族社会」の芸術家たちの独創的才能を証明してくれるだけでなく、人間の能力を科学的技術の発展に結びつける西洋人の思い上がっ

た考えを戒めるものである」(ヴァーネドー 1995:viii)。このように、非西洋美術は遅れており、西洋美術は進化の頂点にあるという進化主義的な議論を批判している点で、進化論的な議論をそのまま踏襲している音楽学よりはかなり進み出ていると言える⁽⁶⁾。

そして、ルービンはこの「親縁性」の理由が何なのかを論じている。「しかし、それにもかかわらず、これら(プリミティヴ・アート)の作品は我々の心を動かす。それはまさに、我々がこれらの作品の中に自分自身もっている何ものかを見ているからである。そして、その何ものかとは、西洋の文化が20世紀になるまで(想像だにしなかったとは言わないまでも)決して認めようとしなかった、我々自身の一部である(前者の丸括弧とその中の文言は筆者の説明)」と述べ(ルービン 1995a:74)、「彼ら」として、そして「他者」として設定されてきた部族社会(未開社会)の作品中に我々文明社会の要素が存在することを指摘する。これはまさしくレヴィ＝ストロースの野生の思考論の論法であるが、逆転したものでもある。

レヴィ＝ストロースは、人類に普遍的にみられる野生の思考を想定し、未開社会は野生の思考のみで成り立つのに対して、文明社会はその上に科学的思考が覆いかぶさっているため科学的思考が前面に出るが、その奥を探れば、未開社会と同じ野生の思考が顔をだすと論じている(レヴィ＝ストロース 1976)。ルービンは、文明の思考が普遍的に未開社会にも見出せると言っているので、「野生の思考」を逆転させているといえよう。そしてヴァーネドーは、「彼ら(モダニズムの芸術家たち)は、自分たちの受け継いだ伝統を打ち壊し、言語、信仰、社会構造の違いによるあらゆる障害によって隔たった英知と英知の間に、一つの絆をつくりだした(丸括弧とその中の文言は筆者の説明)」と言い、「一方で、芸術の力は文化の枠を超え、他方、文化の力は既存の芸術の先をみて、それを変革する」と主張する(ヴァーネドー 1995:viii)。彼は、文化の力によって芸術が先に進むと言うと同時に、モダニズムとプリミティヴィズムの間にあ

る親縁性を、文化の枠を超えた芸術の力によるものと捉えているようである。このように、芸術という概念を通文化的に想定する背景には、渡辺が言うように、審美的な価値判断を引きおこすようなモノが通文化的に見受けられるという前提が存在していると言える（渡辺 2014:10）。結局は、進化主義を批判したにもかかわらず、審美性という概念に縛られ、それが普遍的に見いだせるという結論に至る点は、音楽美学における西洋中心主義と変わらない。

さて、ルービンやヴァーネドーが想定した文化を超えた芸術に宿る何らかの力、つまり彼らの想定した審美性を満たす力は、音楽における自律性と結びつく。クラークは、「純粹にそれ自身のなかに意味をもつものとして音楽を位置づけることは、音楽を歴史的、社会的偶発性から切り離し、あたかも時を超えたもののごとく、名作として、規範として、化石化した文化としてクラシック音楽を固定することになる」と述べているが（クラーク 2011:178）、時代や文化を超えて規範化されるクラシック音楽における審美性を念頭に置いているのであろう。そしてトムリンソンの主張に倣えば、この「時代や文化を超えて規範化される」ことに大いに貢献したのが記譜の存在であり、音楽学的議論の中では、五線譜の中に記された「文字」によって、時代や文化の要素を考慮する必要のない自律した音楽芸術が創り出された、とされるようになったのである。

2 心を動かす何か

ルービンは、プリミティヴ・アートが我々の心を動かすのは、その中に我々自身の持っている美の基準と同じものを見出すからであると考えたわけだが、西洋的な審美性が人類に普遍的に見いだせるという点には多くの疑問が寄せられている（渡辺 2014:10-11）。しかし一方で、部族社会と言われてきた地域における美術や音楽が、我々のような部外者の心を動かすことがあることも事実

である。

南太平洋にあるヴァヌアツ共和国の一つの島、ペンテコスト島北部にはボロロリ儀礼と呼ばれる儀礼があり、その儀礼の冒頭で大勢の男たちが太鼓のリズムによって順次ダンスをしながら儀礼場をかけ巡る場面が展開される。私は、この大小複数の割れ目太鼓が織り成すリズムを聴いて、いつも素晴らしい音楽だと思ってきた。それぞれのリズムが、ダンスをしている男たちの位階を示すという社会的コンテクストを抜きにして、太鼓の作り出すリズムそのものが素晴らしいと思わせたのである。それは、インドネシアのバリ島のケチャの歌声を聴いた時と同様の感動だ。人々の声が作り出す音と音の絡みあい、リズムとリズムの交差は、ケチャをバックに演じられる劇の内容とは無関係に、直接心に訴えかけてくるのである。また、ペンテコスト島の南隣の島であるアンブリム島北部の顔が彫刻された彫像のような割れ目太鼓を見て、素晴らしいという思いももった。それは、その太鼓がどんな場面で使用されているのか、どんな文化的なコンテクストの中で用いられるのか、ということからは独立した、その彫像のような太鼓の姿そのものからもたらされるものだった。これら「心を動かす何か」は、明らかに音そのものから、そして造形そのものからもたらされるもので、まさに、音楽や美術の自律性によって実現されたものであるといえる。

トムリンソンは、歌から分離された器楽だけの音楽がそうした自律性の出発点にあると論じているが、言葉や身振りやその他のコミュニケーションの手段を持たずに音の絡みだけで訴えかけてくる絶対音楽が作り出す音楽美が、まさしく音楽の自律性をもたらす美を最も端的に示しており、それが「何かわかんないけど感動する」「何かわかんないけど訴えるものが有る」と感じさせるものと呼び起こすということなのだ (cf. ハンスリック 1960:14) ⁽⁷⁾。例えば、マーラーの交響曲第5番のアダージェットを聴いて、「この、作品に惚れて、クラシックが聞けるようになりました、とにかく、あまりにも、美しい旋律ただた

だ感動です」とか、「クラシックは普段あまり聴かないので知識もないのですが、これは世界で一番美しい音楽だと思っています」、「はじめて聴いたときに、なぜか号泣しました。理由は、わからないです」というような感想を持ったりする人がいるが⁽⁸⁾、クラシック好きの人ではなくてもそれを「美しい」と感じる人がいるわけで、音と音の絡みが直接聴者の心に「何か」を訴えかけてくることは確かであろう。

ところで進化主義を批判した文化相対主義の視点から、民族美術や民族音楽は、自律しているのではなく生活に根差していることがポイントであるとしば語られてきた。リーチは、未開美術は、音楽、踊り、詩、造形美術などが一つの複合体の内にある祭礼装飾のためのものと考え（リーチ 1970:73）、木村は、民族美術の作者は、自分の所属する社会の成員の心、考え、信仰の中にある何かを表すのであって、個人的な考えや感情を表現するのではないと考えた（木村 1994:238）。そしてフェルドはニューギニアのカルリ社会で、生活全般にわたって通底する鳥の声を基調とした音楽を描こうとした（フェルド 1988）。確かに、ペンテコスト島の人々は太鼓のリズムを私のように自律的に捉えていないだろうし、アンブリウム島の人々は、文化的なコンテクスト抜きに顔が彫刻された太鼓を捉えてはいないだろう。では私の捉え方は、西洋が作り出した「芸術＝文化システム」に縛られた見方なのであろうか？

クリフォードは、19世紀の西洋を舞台に、収集、分類という作業を通して、エキゾチックなものがコンテクスト化されて価値を付与されることを可能にした制度的・イデオロギー的システムを「芸術＝文化システム」と名付けた（クリフォード 2003:273、渡辺 2014:11-12）。このシステムでは、美的価値、あるいは歴史的・民族的価値において真正なものかどうか、また、オリジナリティのある唯一無二なもの、つまり傑作か、集団的で集合的な器物かどうか、という基準で区分される。つまり、①美的に真正な価値を持った傑作は美術館へ収蔵され、②歴史的・民族的に真正な価値をもった器物は博物館に収蔵され、③

真正ではないが唯一無二性を持った傑作は、新しい発明品あるいは贋作として、④真正ではない器物は、レプリカあるいは土産物として分類されていくという（クリフォード 2003:282-283）。フェルメールの作品だと判定された絵画が、人間の目が及ばない部分の科学的な検査の結果、フェルメールの真作ではないと判明したとたん、それまで、感動を与える素晴らしい絵として美術館で展示されていたものが、贋作という範疇に入り、美術館から追い出される。こうした分類の仕組みが「芸術＝文化システム」なのである。

この芸術＝文化システムに従えば、アンブリュムの彫像太鼓は、集団的、集合的な器物であるため、民族的価値があると判定されれば博物館で展示されるものとして分類され、それがなければレプリカあるいは土産物として分類されることになる。しかし私の心を打ったのは、文化的な背景を持った民族的価値ではなく、その造形のもたらす「すごさ」であった。それは、ラ・トゥールの絵画を見た時の感動、ポロックの絵画を見た時の驚きと類似のものであるが、「芸術＝文化システム」ではこうした私の体験は説明できないだろう。

さて、絵画や彫刻は絶対音楽とは違って、メッセージを伝えやすいことは確かだが、オーストラリアのアボリジニの神話を知らずに、また、その神話を描いた絵画で使われている川、火、雨、足跡などの記号の意味を知らずに、出来上がった絵画を、抽象絵画として見た者の心に感動のような何かを呼び起こすということはある。古いヨーロッパ絵画を見て、書かれた当時の常識、例えばどくろの意味するところ、青いローブの意味するところなどを知らなくても、何らかの感動を呼び起こされることはある。描いた人間、作曲した人間には、当時の文化的背景が少しは入るかもしれないが、彼らが生み出した作品は、生活や文化から切り離された自律性を持っており、それが人々の心を動かす「何か」をもたらししているともいえよう。しかし心を動かされた側の人々は、自らが属している文化や個人体験の要素に強く支配されている。ピカソがアフリカの彫刻を見て、ミロのヴィーナスよりもっと美しいと言ったのは（フラ

ム 1995:214)、アフリカの彫像を見て「何か」心を動かされることがあったということになる。しかしそれは、ピカソ自身の審美眼、美的視点など芸術家としての目を通したものであり、芸術家以外の人々が感じることは異なるだろうし、アフリカの人々が自らの彫像に抱く「何か」とは異なるだろう⁹⁾。いや、むしろ、彼らがピカソと同様に「ミロのヴィーナスより美しい」と感じると考えることの方が不自然だろう。

つまり、ここで言う「何か」をもたらすものが芸術の自律性であるとしても、西洋流の美意識が常にそれを支配しているわけではないということなのだ。ルービンが考えるように、原始美術とピカソなどの現代美術の中に見られる親縁性が、人類普遍の美意識から生まれているというわけではないだろう。「何か」を感じる部分が、音楽や美術を他の文化要素から分離する自律性であろうとすることができるが、その「何か」をどうとらえるかは文化や個人の経験によって異なると言えるからである。しかも、芸術が常に自律的に捉えられるとは限らない。芸術は、同じものであっても、自律的に作用することもあれば自律的ではない側面が重要な部分となることもあると考えるのが自然なのだ。バンテコスト島の太鼓のリズムは、音の絡みが感動をもたらすこともあるし、そのリズムがダンスをする男たちの位階と結びついて人々に儀礼の仕組みを知らせることもあるのである。一方西洋音楽の場合は、歌から絶対音楽が分離され、それまで歌詞のコンテキストが重要だった音楽が、音の絡みだけの自律したものへと変貌を遂げていく (Tomlinson 1999)。そしてその自律性が五線譜を通して高らかに宣言され、それを美学と連動させることで独自の境地を開いた。これは西洋独自のやり方であり、世界でも例を見ない西洋音楽の特徴なのである。

3 音楽人類学の射程

西洋音楽を中心に展開されてきた音楽学に対して、補集合のような役割を演

じてきたのが民族音楽学である。これは、主として非西洋音楽を対象とした研究で、メリアムは、民族音楽学は、音楽学的な部分と民族学的な部分を併せ持っており、音楽学と民族学の融合を目指したものであると述べている（メリアム 1980:14）⁹⁰。しかし多くの音楽学者は西洋音楽以外にはほとんど関心を払わず、民族学者、あるいは人類学者は、音楽学者の専門的な音楽の分析に関心を持たなかった、あるいは、理解できなかった。この状態を打開するために、メリアム自身、民族音楽学を音楽の人類学と呼び変えている（メリアム 1980:2）。しかし、彼自身も意識していたであろうと思われるが、前者の命名はそれが音楽学の一分野であることを示しているのに対して、後者の命名はそれが人類学の一分野であることを示している。

この音楽人類学という分野は、音楽学者があまり興味を示さなかった人類学的手法をとり込んだ形の研究として遂行されていくことになった。そして民族音楽は世界音楽としてその位置づけを変え、全ての音楽を射程に収めるということを目指して研究が進められてきた（柘植 1991:21）。そこでは、「音楽とは何か」という根本的な問いを洗い直そうという動きが行われ、非西洋音楽を詳細に検討する中から、西洋音楽だけを扱ってきた音楽学では見いだせなかった新しい音楽の世界を開示するという方法は、大きな成果を上げている。従来の音楽人類学が音楽学に訴えてきた基本的なことは、大きくは二つである。一つは、音楽が自律的であると捉えることは間違いであるという点。もう一つは、西洋音楽は世界の音楽の中の一つにすぎない、という点である。前者から詳しくみていこう。

メリアムは言う。「研究者が知りたいのは、音楽とは何か、それがどのように構築されているのか、その構造がどのようなものであるのかということである…同じように重要でかつ徐々に理解されるようになってきていることは、音楽が音だけではなく、音を生み出すのに必須な人間の行動をも伴うという考え方である」（メリアム 1980:27）。つまり、音楽とは何かということを考える

ためには、音だけを対象としていたのではいけないということなのである。こうした方向性を受けて音楽家のスモールは、ミュージッキングという概念を提唱した。それは、「どんな立場からであれ音楽的なパフォーマンスに参加すること」であり、スモールは「これには演奏することも聴くことも、リハーサルや練習も、パフォーマンスのための素材を提供すること（つまり作曲）も、ダンスも含まれる。私たちはこれに、チケットのもぎりや、ピアノやドラムのような重たい楽器を動かすたくましい男たち、はたまた楽器をセットアップしたりサウンドチェックをするローディーたち、それからパフォーマンスの場から人がはけた後で活躍する掃除夫を含めることすらできる。なぜなら、かれらも音楽パフォーマンスという出来事に、本来、貢献しているからだ」と論じる（スモール 2011:30-31）。つまりこの概念は、音楽が音だけで自律しているのではなく、音楽をするという行為そのものから考えねばならないという視点を持っているのである。

こうした議論を踏まえて、諏訪は、音楽というのは体験の総体としての出来事として把握されるものであると論じる（諏訪 2012:3）。彼は言う。「広い意味での「音楽」は、雑音でも楽曲でもなく、連続し、重なり合い、ただ響き合う。縁日の屋台、芸能の上演、祭礼、人々の熱気などからなる体験の総体から切り離してお囃子を論じたとしても、体験がもたらす「かけがえのなさ」に接近することはできず、なぜお囃子が存在しているのかについて語ることもできない」（諏訪 2012:3）。彼はさらに、「音と生活が不可分に一体をなしている局面のすべてがパフォーマンスならば、祭りでも囃子でも、カーステレオでも、ライブハウスでもヴォーカロイドでも、生活と音楽は不可分に結びつきながら互いを生み出し合っている。つまり、音楽とはそれが鳴り響いている時間と場所そのものに他ならない」と主張する（諏訪 2012:4）。

さらに、ミュージッキング概念を人類学的に精錬する試みも行われている。ミュージッキングとしての音楽療法（西島 2021）、音楽とノイズが合体してい

る黒人教会での礼拝（野澤 2021）、精神障がい者の診療所における自由な「音楽の時間」（浮ヶ谷 2021）など、様々な領域における「音楽をすること」を通して、社会における音楽の力を探ろうとしている。こうした試みは、音楽とは何か、という根源的な問題に対する新しい解答を与えてくれる可能性を持っているであろうし、音だけで自律しない音楽の世界を見せてくれる。しかし、音楽学が旧来から対象としてきている西洋古典音楽は、既に述べたように、パフォーマンスや生活体験から切り離して聴くことが可能なのだ。つまりは、音だけで自律しうる音楽なのだ。スモールは、音楽はオーケストラ、ダンサー、聴衆、舞台設定の大道具、チケット売りなど様々なレベルでパフォーマンスが行われることでそれが実現すると論じているが、そうした視点をもってしても、西洋古典音楽がこれら様々なパフォーマンスから切り離されて自律した音として成立しているという側面を否定することは出来ない。

西洋音楽だけではない。すでに述べたように、ヴァヌアツの太鼓のリズムでさえ文化的コンテクストから切り離して聴くことは可能だ。それはつまり、ヴァヌアツの人々がコンテクストの中でのパフォーマンスとして捉えている音楽を、それを聴いた者が、音だけで自律したものとして捉えることが可能であるということなのだ。ミュージッキングやパフォーマンスという概念を用いた様々な音楽分析の試みは、「音だけで自律している」のではない側面に着目することで音楽を考えてきたが、旧来の音楽学は、「音だけで自律している」側面だけに着目する形で音楽を論じてきた。両者は、音楽の持つ別々の側面を論じているにすぎないのである。

ここで、この節の冒頭で指摘した、音楽人類学からの二つ目の視点が浮かび上がる。つまり、西洋音楽は世界の音楽の一つであるという点である。西洋音楽が自律的で記譜という独自の様式によって成立しているとすれば、それは世界の他の地域にはない「ローカル音楽」であり、それを「ローカルとしての西洋」の特色として考察することも音楽人類学の役割であろう。つまりは、ローカル

にはローカルの価値観があり、その価値観に従った音楽の成立という視点からの考察が必要で、それは、西洋音楽を普遍的な美的様式としてみるような進化的な、あるいは普遍主義的な議論ではなく、民族誌的な捉え方を念頭に置いた議論ということなのである。従来の音楽人類学は、生活と結びつかない音楽を生み出しそれを普遍化する西洋的論理から抜け出すために、それとは反対の側面ばかりを追求しようとしてきたきらいがある。しかしもう一度、この特殊な音楽の発展に目を向けて、その特質を考える必要がある。西洋というローカルとは何かという問題であり、それを他のローカルと対比しながら論じることも、音楽人類学がやるべきことではないのだろうか。

音楽人類学が、音楽学と人類学を橋渡しする役割を持っているとすれば、西洋音楽と民族音楽という住み分けではなく、音楽学が扱うような題材を人類学的に扱うことが必要であろう。それは、人類学が通常想定しているような文化観、つまり、音楽は文化という大きな単位の中で様々なものと絡み合って成立している、という見方からのみ発信するということではいけないということである。音楽学は、音楽が文化から独立しているという想定によって発展してきた。従ってそこでは、人類学的な文化観は一つの見方として、つまり参考意見として受け止められるにすぎない。人類学と音楽学が接合するためには、相互に同じ土俵で議論することが必要である。それは、人類学の側から言えば、音楽学の土俵に立って音楽学とは異なった視点から音楽を論じるということである。端的に言うならば、例えば「バッハやモーツァルトを語る人類学」を考えるということである。

「モーツァルトを語る人類学」というとき、三つの側面の研究が存在する。一つは、モーツァルトの音楽を評価する今日の音楽的価値観を考察することで、西洋というローカルの音楽観を論じるという側面である。既にネットルは、民族音楽学の視点から非西洋社会との対比において現代のクラシック界におけるモーツァルトとベートーベンを頂点とする音楽的な階層構造の特異性などを

論じているが、その研究は、「ローカルとしての西洋」に特有の音楽システムの研究としての先駆けとなっている (Nettl 1989)。二つ目は、モーツァルトの作品そのものの分析を、音楽学とは異なり世界音楽を視野に入れた音楽人類学の視点から行うということである。つまりは、西洋というローカルの音楽としてのモーツァルトを、その楽譜に書かれた作品の分析を通して考察するということである。これは、しかし、とてつもなく難しい。ただ、音楽とは何か、を問い直し続けてきた音楽人類学は、ジョン・ケージの一連の「偶然性の音楽」を分析対象とすることは可能だろう。例えば、有名な「4分33秒」という曲は、ピアニスト、あるいは何らかの器楽奏者が舞台上に登場して、4分33秒、何もせずに座っている時に生まれる聴衆の騒音など、偶然に発声する音を音楽と見立てているが、それはまさにパフォーマンスとしての音楽であり、体験としての音楽である⁴¹⁾。ケージは楽譜の存在を重視したと言われているが (沼野 2021:134)、楽譜を媒介とした音楽の在り方という点でも、ケージからモーツァルトにさかのぼることができるかもしれない。いずれにしても、こうした研究は管見の限り今のところ見当たらない。今後期待する次第である。

さて、三つ目の側面は、上記の点よりもはるかに簡単に実現可能である。それは、モーツァルトが生きた時代の生活、社会などを見据え、歴史資料に依拠した形でモーツァルトの周りで生じているミクロな音楽的出来事を描くことであり、本論での主題である音楽史研究としての人類学という側面である。こうした音楽にまつわる出来事の歴史というのは、一般に音楽史と呼ばれてきたが、本論の冒頭で述べたように社会史、文化史としての性質を強く持っており、それは、音楽学の中でも音楽史本道からは外れる分野として位置づけられてきたのである。

4 音楽史と社会・文化史

音楽の自律性にこだわるダールハウスは、次のように考える。「・・・美的自律性という原理—芸術音楽は支配的な音楽外の事象における機能を果たすのではなく、それ自体のために聴かれるという要求—を最初に置いたとしても、それを「観念的」な先入観として誤解したり、不信感の対象とすべきではなかろう」（ダールハウス 2004:195-196）。そして音楽史の対象を限定する。「厳格に政治史を手本とした音楽史—たとえば『第九交響曲』のスコアをドキュメントとして扱い、他の証拠と並べてその初演やのちの演奏をめぐる出来事の再構築にのみ利用するような記述—はまぎれもない茶番であろう。「出来事」がどうでもよいというのではない。しかし重点はあくまで作品の理解におかれ、—政治史の遺物と違って—作品こそが歴史研究のたんなる出発点ではなく目標を形成する。出来事ではなく作品の概念こそが音楽史の中心のカテゴリーであって、音楽史学の対象は、アリストテレス流に言えば、ブラクシスすなわち社会的行為によってではなく、ポイエーシスすなわち形象の政策によって成立するのである」（ダールハウス 2004:13）。その結果、「・・・音楽史の事実[・]は社会的なコンテクストのなかではじめて音楽の歴史[・]になるという命題に対しては、それはそのことによって音楽の歴史[・]であることをやめるのだ、という命題を対置することができよう」と主張することによって（ダールハウス 2004:168）、音楽史はあくまでも社会史的コンテクストから切り離された、自律した音楽作品の理解を目標とするものであると明言する。

ハーバートは、有弁トランペットが発明されたことに言及して、「彼らはどのように演奏したのだろうか？彼らが、練習するときに念頭におく音の価値観とはどういうものだったのだろうか？彼らはおたがい以外の誰を手本としたのだろうか？彼らは、芸術音楽における管楽器演奏の一連の伝統とはまったく関係がなかった。事実として明らかなのは、これが、大衆と洗練された芸術音楽

の道具との出会いのはじまりだということである。証拠記録の雑多な断片や、(ときに書き込みがなされたままの)手書きの楽譜から、このような問いにとっても重要な洞察を得ることができる。レパトリーは再構築されうるのだ。コンテストの審査員が演奏を評価する方法についてのやりとりや、演奏者間の個人的なやりとりその他の記録のおかげで、われわれはこのバンド・マンたちの生活や音楽的関心の全体像をつかみ、より理解することができるのである」と述べ、少し広義の音楽史を語っている(ハーバート 2011:173)。しかしそれでも、ここで例示された音楽史も、基本的には、自律した音楽(譜面)に関する歴史、音の価値観の変遷に関することがら、演奏スタイルの変遷についてのことがらを扱うとされていることがわかる。それはダールハウスの考えた狭義の音楽史と大差はないのである。

一方で、近年は譜面に書かれた音楽の変遷や楽器の変遷だけが音楽史ではなく、もっと広い範囲を対象としているという議論もある。例えば久保田は、音楽史を紹介した入門書的な書物の中で、次のように述べている。「音楽史をめぐる状況は、20世紀になって、大いに変化しました。ヨーロッパの音楽を中心にした歴史の見方は後退し、民族音楽学の台頭によって、世界中の音楽が今や平等に聴かれるようになりました。音楽作品を中心とした音楽の考え方も影響力を弱め、それに代わって音楽が創造、享受、そして伝承される場が、クローズ・アップされるようになりました。その結果、音楽ばかりか音そのものも、これらの場を構成するひとつの要素となってしまいました」(久保田 2017a:1)。最後の「なってしまいました」という表現がしみじみと表しているように、彼は、こうした新しい流れを紹介しつつもそれを必ずしも良しとはしていないようである。彼は、民族音楽学の台頭によって、音楽史の考え方も変わってきたように述べているが、記譜法を説明しているところでは、西洋社会における記譜法の説明に終始しており、民族音楽学の成果を取り入れているようには思えない(2017b:108)。また彼は、音楽史とは音楽の歴史だが、例えばピアノ曲

を取り上げた場合、その作曲家だけではなく、彼が生きた時代の政治や社会、あるいは文学や美術までも知っている必要があると論じてはいるが（久保田 2017b:199）、その直後で、音楽史が対象とする出来事は、「誰が何をした」という行動だけではなく、もっと重要なものが、音楽家の作曲や演奏の創造活動であると、ダールハウスと同様の主張をする。そして、音楽史は作曲家やその創作だけの歴史ではなく、作曲された作品の演奏、その時の聴衆の聴取行動も重要だと付け加える（久保田 2017b:200-201）。もちろん、それ以外の音楽史も紹介している。しかし、それは音楽史という枠組みではなく、教育制度や音楽教育の歴史を扱う音楽教育史、音楽家の社会的地位や演奏制度を扱う音楽社会史という具合に、教育史、社会史という枠組みで説明されるのである（久保田 2017b:201）。結局久保田は、音楽史を広い枠組みで捉えるという視点を紹介しつつも、社会的、文化的な状況から切り離された自律した音楽を巡る歴史に主眼を置いていることには変わりがないと言える。そして、こうした狭義の音楽史研究は、まさに音楽学者が専門とするところであり、他の追隨を許さない研究を推し進めてきた。

ところが、そうした規定からはずれる「音楽にまつわる出来事の歴史」、つまりは教育史、社会史という分野さえも、音楽にかかわる、ということで音楽学者がその研究を担ってきた。例えば、1905年のパリを賑わせた「ラヴェル事件」。主としてラヴェルの研究にかかわってきた研究者たちが描いた「事件」の概要を説明しておこう。それは、当時既に名を成していた若きラヴェルが、ローマ賞コンクールの予選で落とされてしまったためにちょっとした騒動が持ち上がり、新しい音楽の担い手であったラヴェルを否定的に捉えていたパリ音楽院の保守性が批判され、審査に不正があったという疑惑までかけられたため、当時のパリ音楽院院長であったデュボワが解任され、その後任に、ラヴェルの師匠であったフォーレが着任した、というものである。

この出来事は、「自律した音楽」とは直接関係なく、社会史、文化史の分野に

属する。登場する音楽家の音楽観は重要ではあっても、譜面に記された音楽を必ずしも分析する必要はなく、音楽学者がとり扱う必然性はない分野である¹²⁾。しかし、音楽学者たちはそれを取り上げた。そして、当時の新聞や音楽雑誌などを丹念に調べることもなく、歴史学的な研究とは言えないような主観的な議論を展開し、「ラヴェル事件」によってデュボワがパリ音楽院院長を解任された、と論じたのである。しかしこれは捏造された歴史とでも言えるものであった。というのは、事実は、デュボワは自らの作曲の自由を求めて、ラヴェルの騒動が生じるより数か月前に院長を辞職していたからである。それを知るには、1905年の新聞や雑誌をちょっと調べるだけでよかったのに、音楽学者たちはそれもせずに、「デュボワはラヴェル事件によって解任された」と結論付けていったのである（吉岡 2022）。

全く同じことは、パリ音楽院の院長がフォーレに代わると同時に行われた音楽院の改革についての議論でも見られた。一般に「フォーレの改革」と呼ばれている1905年を中心としたパリ音楽院の改革では、音楽教育に関する様々な法令の変更が行われたが、それは、フォーレの作品を分析するものではなく、ダールハウスら音楽学者の言う「音楽史」から外れた、「社会史、文化史」の分野に属する出来事であった。ところが、こうした研究をしてきたのはフォーレなどの作曲家を中心に議論を展開した音楽学者であり、「ラヴェル事件」の場合とほとんど同様に、歴史的資料をつぶさに吟味することもなく、まるで結論ありきのような議論が展開され、最終的にあまり根拠もなくフォーレ賛歌で終わってしまうのである（吉岡 2023a、2023b）。

これらの議論に共通するのは、実証性の乏しさである。ある評論家が発言した内容を、吟味することもなくそのまま事実であるかのように引用したり、自らの見解を文献などによる傍証なしに正当化したりするというやり方の議論がしばしば見られるのであり、歴史学的な議論が展開されているとは言い難い。音楽学者自身が、音楽史というよりも社会史、文化史であると位置づけている

これらの「音楽にまつわる出来事の歴史的研究」を、そろそろ音楽学者の占有から解放するべきなのではないだろうか。こうした研究は、すでに述べたように、音楽歴史学という分野が担うべき課題であると言えるが、一方で、音楽学との関連の深さから言えば、民族学=人類学、さらには音楽人類学が取り組むべき課題ともいえよう。しかし、人類学が歴史を論じるとはどのようなものであろうか？

5 人類学と歴史

ミッシェル・ド・セルトーは、その有名な著作『歴史のエクリチュール』の中で、人類学の生み出す民族誌(エスノグラフィ)と歴史学の行う歴史記述(ヒストリオグラフィ)には次のような相違点があると指摘する。①民族誌が無時間的空間の文化を描くのに対して、歴史記述は時間上の変化を追う、②民族誌は口述されたものを対象とするのに対して、歴史記述は記述された痕跡を精査する、③民族誌が徹底して距離をとった断絶性と他者性の態度から出発しているのに対して、歴史記述は透明なアイデンティティという仮定から出発する、④民族誌は文化的無意識の集合的現象を分析し、歴史記述は歴史的自己認識の意識を分析する(セルトー 1996)。いかにも人類学と歴史学は正反対の学問であるかのような議論が展開されているが、実際には、人類学と歴史研究の関係は古くから存在している。19世紀末の社会進化論隆盛の時代には、全世界の歴史的進化を考察の対象とした議論が華やかに展開されていた。その直後に登場した伝播論も同様に、様々な文化要素の伝播を歴史的軸にそって研究するという方法をとっていた。こうした歴史研究を、実証性が乏しく仮説の上になりたっているものとして批判したのが、ラドクリフ=ブラウンの機能主義人類学であった。そこでは歴史的憶測は一切排除され、共時的でより実証的な研究が推進されることで、人類学の歴史への関心は大きく削がれることになった。

そして、個別の共時的な民族誌研究が推進されることで、現在の人類学の礎が築かれ、構造主義を標榜するレヴィ＝ストロースに至っても非歴史的な研究というイメージは固定していった。セルトーは、こうした背景をもとに『歴史のエクリチュール』を書いたと言える。

しかし、セルトーがこの著作を世に著した年、1975年より25年前に、人類学者のエヴァンズ＝プリチャードは、師である機能主義人類学者ラドクリフ＝ブラウンの視点から抜け出すべく、人類学と歴史学の近似性についての議論を展開していたのである。古い時代の古典的議論ではあるが、筆者は、現代の人類学的状況においてますます重要な意味を持つ議論だと考えているので、ここで再確認しようと思う⁴³。

エヴァンズ＝プリチャードは、1950年の講演で、社会人類学は一種の歴史学であり、人文学の一つであると論じた (Evans-Pritchard 1950:123)⁴⁴。エヴァンズ＝プリチャードのこの主張のために、「人文学としての人類学」という議論が出回ることになったが、その主張は自然科学へ接近していった当時の人類学⁴⁵、つまり機能主義人類学への反論であり、反自然科学という意味にすぎなかったと考えるべきだろう。というのも、1960年の講演では、社会人類学は歴史学とともに社会科学に属すると述べているのであり、人文学というカテゴリーにこだわっていたわけではないからである。彼は、「実際、広い意味では、社会人類学と歴史学はともに社会科学、あるいは社会研究の一分野であり、その結果、両者の間には関連性の重複があり、それぞれが他から多くを学ぶことができると言えるでしょう」と述べているが (Evans-Pritchard 1961:18)、ここでエヴァンズ＝プリチャードが言っている「社会科学」とは「社会研究」のことなのである。この点は、アナル派の歴史学者ルロワ＝ラデュリーと基本的に同じ視点に立っている。彼は言う。「社会科学といわれましたが、誤解を避けるために、ここでいう社会科学とは人間科学の意味だということを確認しておいた方がよいかもしれません。というのは、英米系の社会科学の概念

では、文献学や歴史学などは排除されてしまうからです。フランスでいう社会科学は、もっと広い概念で、人間そのものを何よりも社会的存在と考えていますから、人間にかかわる学問はすべて社会科学なのです。ですから、歴史もその一部であって、歴史と社会科学という時も、両者を異質のものとして対置しているのではなく、社会科学のなかでの歴史と他の学問分野の関係として考えているわけです」(二宮 1992:97)。

一方、「人類学は一種の歴史学」という点に関して、エヴァンズ=プリチャードは、目的と方法において人類学と歴史学の間に基本的な違いはないと断言する。彼は言う。「両者の類似は、社会人類学者が社会生活を直接に研究するのに対して、歴史家は文書とその他残されている資料によって間接的に研究するという事実によって、ぼかされていました。この違いは、研究技術にかかわるものであって、方法論的なものではありません。・・・歴史的な方法の基本的な性格は、出来事の年代的な前後関係を調べることにではなく、出来事を統合的に叙述することにあるというクローバー教授の言葉に同感であります。この歴史学の特徴は、社会人類学にもあてはまります。社会人類学者が、実際におもに行うのは、歴史の横断面を書くこと、ある時点における未開民族について統合的に記述することなのです。この記録は、別の点では、一定の時代にわたって、歴史家が諸民族について述べることに似ているのです。というのは、歴史家も、出来事のつながりをただそのまま記録するのではなく、出来事の間関連をみつけようとするからです」(Evans-Pritchard 1950:122、エヴァンス=プリチャード 1970:25-26)。そして、歴史学は通時的で、人類学は共時的であるという点は特殊な条件における力点の違いにすぎず、両者の関心の違いを示すものではないと論じる。というのも、歴史学者が歴史の特定の時期における特定の文化に関心を集中させた場合、歴史学者が書くものは、民族誌的モノグラフに相当するからであるという (Evans-Pritchard 1950:122)。

エヴァンズ=プリチャードは、その一つの例として、封建制度を理解しよう

としている歴史学者を想定する。「・・・社会史家は、先ず、ヨーロッパにおける一つの国の封建制度を研究し、それについて知りうる限りのことを調べます。それから、今度は、他のヨーロッパの社会における封建制度を研究し、当時のヨーロッパ文明に共通な特質はなんであるか、地域的な差異にはどのようなものがあるのか、ということを見つけだそうとします。そして、特定の形態を、共通のパターンの変異として捉え、その変異の理由を解釈しようとするのです。法則を求めるのではなく、意味あるパターンを探るのです。われわれは、社会人類学において、これ以上、何をやるのでしょうか。何をやることができるのでしょうか」(Evans-Pritchard 1950:123、エヴァンス＝プリチャード 1970:31-32)。人類学からのこうした歴史学者の姿は、歴史学者からも肯定される。ルロワ＝ラデュリーは、「モンタイユーの研究を始めた時、ぼくはちょうど人類学者のフィールド・ワークのようなつもりだったのですね。実際、何度もモンタイユー村に足を運んで、隅から隅まで歩きましたが、歴史家は、インフォーマントを見つけて訊ねるわけにはいきませんから、過去の文書をてがかりに、あたかもインフォーマントに訊ねるよう問いかけたのです。モンタイユーの場合は、それが異端審問の記録だったわけですが・・・」と述べているのである(二宮 1992:103)。「知りうる限りのことを調べる」というエヴァンス＝プリチャードの言葉や、「隅から隅まで歩き」というルロワ＝ラデュリーの言葉から、歴史学の実証的な研究の在り方が浮かび上がって来るが、人類学もまさしく同様の姿勢をもってフィールド・ワークに臨み、データを集め、そこから意味のあるパターンを見出すということなのである。

さて、セルトーの議論に戻ろう。彼の言う①歴史記述は時間上の変化を追う、というのは常に成立するものではない。上記のルロワ＝ラデュリーの言説から分かるように、歴史の一時点における空間での文化を描くこともあるだ。また、民族誌は無時間的空間の文化を描くというが、文化変容や社会変化を考慮した議論をする場合には、民族誌的現在に至る時間上の変化を追う研究をすること

になる。また、②における、民族誌が口述だけを対象としている、という指摘も少し違う。たしかにフィールドワークにおいて口述によるデータは重要であるが、それ以外のデータ、例えば、宣教師の記録、行政機関の発行した文書なども用いる。さらに、人々の目配せ、雰囲気、次の行動の予測など、観察によって手に入るデータも見逃せない。また筆者のフィールドワーク体験では、ある古老がノートに手書きで記した「現地語で書かれた自文化の記録」というものがあることを知り、それが口述以上に価値を持ったこともある（Yoshioka 2013）。一方、セルトーの、③民族誌が距離をとった断絶性と他者性の態度から出発する、という指摘は旧来の民族誌記述には当てはまってきたといえる。そして、この点がまさにオリエンタリズム批判によって断罪された結果、「距離をとった断絶性と他者性」の態度への自己批判が人類学では吹き荒れた。しかし、人類学以外の分野も場合によっては人類学以上にこうした視点を持っていた、ということも忘れてはならない。そして、オリエンタリズム批判を免れないはずの多くの分野が、自らの態度を改めたというわけでもないだろう。また、確かに④民族誌は、文化的無意識の集合現象を分析するという点はあてはまらないわけではないが、それはセルトーが影響を受けたレヴィ＝ストロースに特に顕著なことであり、イギリス的な社会人類学の民族誌とは多少質を異にしている。また、民族誌を書くときに、個に視点を置いたバイオグラフィーを用いることもあることを付け加えておこう。一方歴史記述が、歴史的自己認識の意識を分析することもあるだろうが、そうではなく、その時代の文化的無意識に着目することもあり得る。少なくともアナール派の歴史学では、セルトーの想定した歴史記述とは異なる視点で、人類学の民族誌記述と類似のやり方を標榜していたということが言えよう。このように、人類学と歴史学の方法論的な近似性は明らかであり、セルトーが『歴史のエクリチュール』を書いたのと同様時点で、歴史学者ルゴフは、歴史学と人類学は非常に緊密な関係になってきたと論じているのである（ルゴフ 1976:1759）。

エヴァンズ＝ブリチャードは、歴史学と人類学の方法論的近似性を論じたが、近年は、その人類学が歴史上の一時点を対象に当時の状況を民族誌的に描くという研究を生み出している。歴史人類学という分野がそれであるが、それはまさしく人類学が行う歴史学的な研究ということになる。たとえばサーリンズは、「我々は今日、構造的で歴史的な人類学を構成する手段を持ち合わせているだろうか？」というサルトルの問いに対して、「持っている。私はここでそれを示唆しようとしてきた。時は訪れたのだ」と述べ (Sahlins 1985:72)、構造・歴史人類学の可能性を論じていく。彼は、変遷する構造という概念を提起し、出来事が当該文化の持つ構造によって意味を与えられて初めて歴史的结果として出現する、と考える。そして、18世紀のハワイにおけるキャプテン・クックの殺害という歴史的出来事を、ハワイ人の文化的構造との関連で論じようとした (サーリンズ 1993)。彼の分析は、当時の様々な航海日記などの文書から得たデータと自身のオセアニア研究者としての知見を踏まえたもので、まさに、歴史的一時点における民族誌的状况を描く歴史学的研究と言えよう。

またトーマスも自らの研究を歴史人類学と位置付けている。彼は、サイドのオリエンタリズム批判と連動する形で、非西洋世界と西洋世界を「彼ら」と「我々」に区分する二分法を批判し、両者の相互に入り組んだ「歴史のもつれあい」という視点から個別社会の植民地化時点における特殊な状況を捉え直そうとした。例えば、フィジーにおける伝統とされているケレケレという互酬的なやり取りは、1960年代以前にはフィジーに存在しなかったが、植民地化のプロセスの中で西洋とは異なる伝統的なやり方として人々によって客体化され、フィジー固有の伝統的慣習として捉えられるようになったと論じる (Thomas 1992)。トーマスは、植民地化する側とされる側の相互作用に視点を置いており、歴史的な時間の流れも意識しつつも、植民地行政などが書き残した文献資料を詳細に踏査し、フィジーにおける植民地化という特殊な状況の中の人々の動きを解き明かしているのである⁽⁶⁾。

この様に、人類学は歴史学と方法論的に類似の位置にあるだけでなく、歴史学と同様に、歴史の一時点を切り取った歴史研究をも実践しているのである⁴⁷⁾。こうした歴史研究の対象を音楽にまつわる出来事の社会史、文化史にむけることは、音楽人類学の蓄積をもっている人類学においては、当然ありうべき流れと言うべきであろう。

おわりに

音楽人類学が、音楽学と人類学の融合を目指したものとして成立するためには、音楽学が人類学の土俵で勝負し、人類学が音楽学の土俵で勝負する必要がある。すでに述べたように、西洋古典音楽を対象とする音楽学者は人類学に興味を示さず、人類学者は音楽学の楽曲分析にあまり興味を持ってこなかった。しかし、民族音楽学が音楽学の中で一定の比重を占めるようになってきてからは、一部の音楽学は人類学に接近してきていることは確かである。それに対して、人類学はいまだに音楽学に反旗を翻すことだけを考えているのではないかと思えるほど、音楽学の土俵に接近することをためらっていると見える。これでは、音楽学と人類学の融合を拒んでいるのは、人類学の方だと言われても仕方がない。

本論ではこうした点を踏まえて、人類学が音楽学の土俵で議論することができるための視点を考えてきた。それが「ローカルとしての西洋」という視点である。非西洋音楽を中心に研究してきた音楽人類学ではあるが、「ローカルとしての西洋」という位置づけを持つことによって、世界音楽の中の一つとしての西洋音楽の特異性、あるいは諸特徴を見出すことができるようになる。そして西洋音楽が立脚してきた「音楽の自律性」という視点を否定するのではなく、それを西洋というローカルが重視してきた音楽の特性として捉え直すことで、音楽人類学は西洋音楽にアプローチできるようになるのである。

また本論では、セルトーの議論に見られるような人類学と歴史学の方法論的対立の図式を批判し、エヴァンズ=プリチャードに依拠しながら、人類学と歴史学は、データを主としてフィールドワークに基づいて集めるか資料に基づいて集めるかが異なるが、実証的に研究を進めデータ相互の間の意味パターンを探るという方法論の点では同じ立ち位置にあると論じてきた。さらに近年登場した歴史人類学では、行政官や宣教師の記録、あるいは航海日誌などの資料を詳細に踏査することで、歴史的一時点における社会文化的状況を論じようとする歴史学的研究そのものも遂行されていることを示してきた。

さて、これら人類学と歴史学における実証的研究に比して、音楽学における実証的研究というのは、あまりにも狭量で硬直化したものであったように思える。というのは、それは「五線紙の透かし模様や、筆跡の変化という「擬科学的」(=外的)な根拠のみを基に作曲家の創作年譜を組み立てるような作業であり、「内的」根拠の解釈—例えば様式上(使用和声、器楽編成、対位法、フレージングなど)の変遷を読み、聴き、理解すること—を軽視する傾向にある研究である」とされているからである(福中 2013:viii)。こうした従来の実証的研究に異議を唱えたカーマンは、内的な解釈を含めた「新実証主義」というものを想定しているが(カーマン 2013:30,33-34)、この「新実証主義」がまさしくエヴァンズ=プリチャードの考えたものと連動するであろう。

しかし音楽学におけるポスト・モダン理論以降の展開では、解釈の入り込む余地が大幅に拡大され、主観的な解釈さえ全面的に展開されているように思える。これはクレイマーの主張に端的に表れている(Kramer 1993:32)。彼は、ギアツの解釈人類学を援用しているが(新田 2016:93)、ギアツの視点を超えて、主観性にもとづいた解釈を推奨する方向へと舵取りを行っていると言えるのである。確かに、いかに客観的に考えようとしても、データの解釈に主観性が入り込むことを阻止することはできないし、そもそも、純粋な客観性というものは成立しない。しかしだからといって、客観と主観の境界線を取り払った

好き勝手に自由な解釈に対しては、恣意的な見解という以外にどんな評価ができるだろうか。

主観的な解釈には、データによる裏付けは必要ない。自分の自由な見解を述べるだけで事足りる。しかし、人類学が行ってきたことは、フィールドの側の人々が様々な状況の中で、ある現実あるいは出来事をどのように捉え、どのように考えているのかということ、出来るだけフィールドデータを動員して描き出すということである。それを示すために、研究者の側の解釈が必要となるが、その解釈は、データによる裏付けによってふるいにかけられる。こうして主観性に支配された解釈ではない解釈が成立することになる (cf. 吉岡 2018:17-18)。これが本論で言う実証的な研究であり、歴史学的手法にも通底するものなのである。以上の点を踏まえれば、西洋音楽史研究としての音楽人類学の課題が設定できる。それは、西洋というローカルの歴史の一時点における音楽にまつわる出来事の民族誌を描く、ということであり、実証的な音楽史研究を提示するということなのである。

註

- (1) ロランは小説家として広く名前を知られているが、大学で音楽学を学び、音楽学分野で博士号を取得した音楽学者である (安川 2019:37)。なお、哲学者や文学者なども音楽に関する議論を展開しているが、前者は、美学との関連で、後者はオペラなどのテキスト分析の点でかかわることが多く、音楽史的な議論という位置づけではないだろうと筆者は考えている。
- (2) 歴史学者が音楽を論じた例としてレヴィーンの『ハイブラウ / ローブラウ』もよく取り上げられるが、そこではシェークスピア劇を中心に、交響曲やオペラなど「ハイブラウ」とされてきたものの文化的位置づけの歴史の変遷が、アメリカ文化史として論じられている (レヴィーン 2005)。また、音楽歴史学の研究者としてエールリッヒやロッセリも知られているが、前者は経済学者、経済史家として業績を積んだ後、イギリスの演奏権に関する管理団体の歴史 (Ehrlich 1989) やロイヤル・フィルハーモニック協会の歴史、ピアノ史など、演奏にかかわる諸団体や楽器そのものの歴史の変遷を

扱った著書を書いている (Roberts 2004)。一方後者は、ジャーナリスト、音楽評論家として活躍する傍ら歴史学者としても教壇にたち、イタリアにおけるオペラ興行主の活動の歴史、職業としてのオペラ歌手の歴史などの著書を著すと共に、ケンブリッジ大学出版局の『音楽生活』シリーズ全13巻の中で、ベルリーニ、モーツァルト、ヴェルディの巻を執筆するなど、本論でいうミクロな出来事の歴史に直接かかわる仕事をしているが、基本的に音楽評論家としての活動の延長線上にそうした著書があるように思われる (cf. Duchêne 2001)。

- (3) 筆者自身は、1900年代の両者の論争では (Kramer 1992, 1993, Tomlinson 1993a, 1993b)、クレイマーよりもトムリンソンに共感する点が多いということを記しておく。本論の「あとがき」を参照されたい。
- (4) トムリンソンが引用しているダールハウスの著書は英語訳の版で、出版は1989年。一方、注釈として付記されている日本語訳の版は1986年の出版。なお原著の出版は1978年である。
- (5) 引用文の中の丸括弧とその内の文言は、特に断りのない限り、原著のまま記したものであり、以後の引用文でも同様である。
- (6) 音楽学者のすべてが、「非西洋音楽は遅れており西洋音楽は進化の頂点にある」と明確に考えているわけではないだろうが、上記で紹介した『音楽史17の視座』での主張のように、楽譜は文字と同じで、思考の発展をもたらすという考えは、フォルケル以降脈々と音楽学者の中で生きているのではないだろうか。
- (7) ドイツにおいて醸成されてきた絶対音楽の概念は、フランスでも受け入れられたが、フランスでは、絶対音楽とは言われず純粹音楽と呼ばれ、しかも、音楽を言葉で表現するなど、言葉と音楽の関連性は否定されることはなかったと言われている (黒木 2013:211, 215-126)。
- (8) youtubeのノイマン指揮チェコ・フィルハーモニー管弦楽団の演奏に寄せられたコメント (<https://www.youtube.com/watch?v=ov1xwCQULSY> 2022年12月11日閲覧)と、カラヤン指揮ベルリンフィルハーモニー管弦楽団の演奏に寄せられたコメント (<https://www.youtube.com/watch?v=FvbIITRFXhc> 2022年12月11日閲覧)より。
- (9) ピカソが収集していたアール・ネーグル (つまりプリミティヴ・アート) の諸作品を見聞したルービンは、素晴らしい作品はほとんどなく、多くは質の悪い彫刻、旅行者向けの土産物、贖物などであったと述べている。しかし同時に彼は、「しかし、ピカソにとってはそのようなことはどうでもよかったのであろう。彼が一つの凡庸な作品について私にのべたところでは、「アイデアを得るのに傑作は必要としない」のだという」とも述べている (ルービン 1995b:14)。これが芸術家としてのピカソの見方

だろう。

- (10) メリアムの主張を受けて、柘植は、「民族音楽学」は一般にその字面から「民族音楽の研究」と捉えられているが、それは間違っていると述べている（柘植 1991:14）。確かにそれは「民族学」と「音楽学」の融合を目指したものではあろうが、現実には、非西洋音楽、すなわち民族音楽の研究が中心になっていることも否めない。
- (11) また、「ラジオ・ミュージック」は、易経によって得られた数字が譜面に書かれており、ラジオを持った「演奏者たち」は順にその数字の周波数にチャンネルを合わせて音をだしていく。こうして出現する音響は、作曲家の思いや意図が介在しない形の「音楽」となる。それがさらに進むと、「ヴァリエーションズⅡ」のように、透明なプラスチック・シートにかかれた点と線を自由に重ねて「楽譜」とし、演奏者がそれを自由に解釈して音にするような曲、つまりは、演奏者によって全く異なった「音楽」になるのであり、作曲者を越えた演奏者のパフォーマンス音楽ということになる（cf. 沼野 2021:132-134）。
- (12) もちろん、ローマ賞コンクールで落選したラヴェルの曲は、現在の評価からしても落選してもしょうがなかった出来なのか、あるいは、当時の古い音楽界が評価できなかっただけで現在からみれば素晴らしい曲であったのか、などの音楽学的な議論をすることは重要である。しかし、どちらのケースであったとしても、「ラヴェルの落選」という事実から「新院長フォーレの就任」に至るまでの歴史的出来事の推移には関係がないと言えよう。
- (13) いまや古典となっているエヴァンズ＝プリチャードの言説をここで取り上げたのは、ポストモダン論争やその後の認識論的転回を経て現在に至る人類学の混乱を、もう一度古典に戻って見つめ直そうという意図による。エヴァンズ＝プリチャードは、実証的研究を、データの積み重ねから経験的に論じることだけに限定していなかった。彼は、「解釈する」ことの必要性を提案している。それは、クリフォード・ギアツの考える「解釈」に近いものであるが、それよりも、さらに恣意性や主観性を排除しようとするところに成立している「解釈」であると筆者は考えている。
- (14) 人類学は、大きくは「理系」の自然人類学と「文系」の文化人類学に分かれる。本論で言う人類学とは「文系」の文化人類学を指すが、イギリスではこれを一般的に社会人類学と呼ぶ。厳密に言えば、文化人類学と社会人類学は多少異なっている。例えば前者には心理学的なアプローチをとる心理人類学的研究が含まれるが、後者には含まれない。視点も、文化に置くのか社会に置くのかという違いはある。しかし筆者は、大枠は同じであると考えており、本論ではその点も踏まえて人類学とまとめて呼んでいる。

- (15) ラドクリフ＝ブラウンは、1940年に行った王立人類学協会会長就任の挨拶で、「私は社会人類学を人間社会の理論的自然科学と考えている。つまりそれは、物理学や生物学で使われているのと基本的に同様の方法によって、社会現象を探索することである」と主張している (Radcliffe-Brown 1940:2)。
- (16) もちろんこの両者以外にも、歴史的な研究は存在している。そして、世界システムとの関係で議論をしようとする方向や、サバルタン研究に着想をえた議論なども展開されている。人類学と歴史をめぐる近年の議論に関しては、拙著『反・ポストコロニアル人類学—ポストコロニアルを生きるメラネシア』(2005年)の第5章「歴史とかわる人類学」参照されたい。
- (17) エヴァンズ＝ブリチャードが、人類学と類似の方法論を持っていると論じたのは、マイクロ歴史学の先駆的業績とされる『モンタイユ』を著したルロワ＝ラデュリーらアナール学派の歴史学である。エヴァンズは、マイクロ歴史学的研究として知られる二つの著作に触れ、「これらも説得力をもって語られた物語であるが、大事件やよく知られた事件ではなく、人目につかない事件やあまり知られていない事件をもとに組み立てられている。共に日常生活でのほんの些細な事件を取り上げ、それを物語として再話し、さらに大きな出来事への隠喩的かつ象徴的な糸口として分析する」と解説している (エヴァンズ 2022:410)。この説明から分かるように、こうしたマイクロ歴史学的手法は、大枠では、近年の歴史人類学的な視点とも歩みを共にしていると言えるのである。

引用文献 (あいうえお順)

アドルノ, T.

1970 『音楽社会学序説—十二の理論的な講義』渡辺健、高辻知義共訳、東京：音楽之友社

ヴァーネダー, K.

1995 「はじめに」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』日本語版監修=吉田憲司(代表)、関府寺司、小川勝、真島一郎、京都：淡交社、pp.vii-viii.

ウェーバー, W.

1983 『音楽と中産階級—演奏会の社会史』城戸朋子訳、東京：法政大学出版社

2016 『音楽テイストの大転換：ハイドンからブラームスまでの演奏会プログラム』松

田健訳、東京：法政大学出版局

浮ヶ谷幸代

2021 「音楽することと家を建てること」野澤豊一、川瀬慈編『音楽の未明からの思考
ミュージッキングを超えて』東京：アルテスパブリッシング、pp57-73.

Ehrlich, C.

1989 *Harmonious Alliance: A History of the Performing Right Society*. Oxford:
Oxford University Press

エヴァンズ, R.J.

2022 『歴史学の擁護』今関恒夫、林以知郎、興田純訳、ちくま学芸文庫、東京：筑
摩書房

エヴァンズ=プリチャード, E.E.

1970 「社会人類学—過去と現在」エヴァンス=プリチャード、レイモンド・ファー
ス他著『人類学入門』吉田禎吾訳、東京：弘文堂、pp.1-36.

Evans-Pritchard, E.E.

1950 'Social Anthropology: Past and Present. The Marett Lecture, 1950.' *Man*
50:118-124.

1961 *Anthropology and History; A Lecture*. Manchester: Manchester University
Press

カーマン、J.

2013 「音楽学と実証主義—その戦後期」カーマン、タラスキン、ナティエほか『ニュー・
ミュージコロジー—音楽作品を「読む」批評理論』福中冬子訳・解説、東京：
慶応義塾大学出版会、pp.7-45.

木村重信

1994 『民族美術の源流を求めて』東京：NTT 出版

久保田慶一

2017a 「はじめに一決定版によせて—」片桐功、吉川文、岸啓子、久保田慶一、長野俊
樹、白石美雪、高橋美都、三浦裕子、茂手木潔子、塚原康子、榑崎洋子『決定
版 はじめての音楽史』東京：音楽之友社、pp.1-2.

2017b 「コラム もう一つの音楽史 その3：記譜法について」片桐功、吉川文、岸啓子、
久保田慶一、長野俊樹、白石美雪、高橋美都、三浦裕子、茂手木潔子、塚原康子、
榑崎洋子『決定版 はじめての音楽史』東京：音楽之友社、p.108.

クラーク, D.

2011 「音楽の自律性再考」マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャー

ド・ミドルトン編『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳 ト田隆嗣、
田中慎一郎、原真理子、三宅博子訳、東京：アルテスパブリッシング、pp.178-
191.

クリフォード,J.

2003 『文化の窮状—二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信、慶田勝彦、清水展、
浜本満、古谷嘉章、星野守之訳、京都：人文書院

Kramer, L.

1992 'The Musicology of the Future.' *Repercussions* Spring:5-18.

1993 'Music Criticism and the Postmodernist Turn: In Contrary Motion with Gary
Tomlinson.' In *Approaches to the Discipline* (Current Musicology No.53) ed.
by E.J. Goehring, pp.25-35.

黒木朋興

2013 「一九世紀末フランス絶対音楽事情—モーリス・グリヴォーとステファヌ・マラ
ルメ」大出敦編『マラルメの現在』東京：水声社、pp.209-240.

サーリンズ,M.

1993 『歴史の島々』山本真鳥訳、東京：法政大学出版会

Sahlins, M.

1985 *Islands of History*. Chicago: University of Chicago

スモール,C

2011 『ミュージッキング—音楽は<行為>である』野澤豊一、西島千尋訳、東京：水
声社

諏訪淳一郎

2012 『パフォーマンスの音楽人類学』東京：勁草書房

セルトール,M. de

1996 『歴史のエクリチュール』東京：法政大学出版局

田村和紀夫、鳴海史生

2006 『音楽史17の視座』東京：音楽之友社

ダールハウス,K.

1986 『絶対音楽の理念—十九世紀音楽のよりよい理解のために』杉橋陽一訳、東京：
シンフォニア

2004 『音楽史の基礎概念』門倉一郎訳、東京：白水社

柘植元一

1991 『世界音楽への招待—民族音楽学入門』東京：音楽之友社

Duchêne, F.

- 2001 'John Rosselli. Gifted Anglo-Italian historian and musicologist who brought his intellectual substance to the Guardian and the University of Sussex.' *The Guardian*, January 19, 2001
(<https://www.theguardian.com/news/2001/jan/19/guardianobituaries>)

Thomas, N.

- 1992 'The Inversion of Tradition.' *American Ethnologist* 19:213-232.

トムリンソン, G.

- 2011 「音楽学・人類学・歴史」マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン編『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳 卜田隆嗣、田中慎一郎、原真理子、三宅博子訳、東京：アルテスパブリッシング、pp.32-46.

Tomlinson, G.

- 1993a 'Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer.' In *Approaches to the Discipline* (Current Musicology No.53) ed. by E.J. Goehring, pp.18-24.
- 1993b 'Tomlinson responds.' In *Approaches to the Discipline* (Current Musicology No.53) ed. by E.J. Goehring, pp.36-40.
- 1999 'Vico's Songs: Detours at the Origins of (Ethno) Musicology.' *The Musical Quarterly* 83:344-377.
- 2001 'Musicology, Anthropology, History.' *Il Saggiatore musicale* Vol. 8, No. 1, La storia della musica: Prospettive del secolo XXI Convegno internazionale di studi, Bologna, 17-18 novembre 2000 (2001) , pp. 21-37.

西島千尋

- 2021 「なぜ人は音楽療法をするのか—福祉現場のフィールドワークから」野澤豊一、川瀬慈編『音楽の未明からの思考 ミュージッキングを超えて』東京：アルテスパブリッシング、pp24-41.

新田孝行

- 2016 「現代オペラ演出、あるいはニュー・ミュージコロジーの劇場—ローレンス・クレイマーの音楽解釈学再考—」『音楽学』62-2:86-100.

二宮宏之

- 1992 「ルロワ＝ラデュリーに聞く」ジャック・ルゴフ他『歴史・文化・表象—アナー派と歴史人類学』二宮宏之編訳、東京：岩波書店、pp.95-109.

沼野雄司

2021 『現代音楽史』 東京：中央公論新社

Nettl, B.

1899 'Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements).' *Yearbook for Traditional Music* 21:1-16.

野澤豊一

2021 「音楽ならざるものによる合体—アメリカ黒人教会における「喜ばしきノイズ」
野澤豊一、川瀬慈編『音楽の未明からの思考 ミュージッキングを超えて』東京：
アルテスパブリッシング、pp127-143.

ハーバート, T.

2011 「社会史と音楽史」 マーティン・クレイトン、トレヴァー・ハーバート、リチャード・ミドルトン編『音楽のカルチュラル・スタディーズ』若尾裕監訳 田隆嗣、田中慎一郎、原真理子、三宅博子訳、東京：アルテスパブリッシング、pp.164-175.

ハンスリック, E.

1960 『音楽美論』 渡辺護訳、岩波文庫、東京：岩波書店

フェルド, S.

1988 『鳥になった少年—カルリ社会における音・神話・象徴』 東京：平凡社

Forkel, J.N.

1998 'From A General History of Music (1788-1801)' in *The Late Eighteenth Century*, ed. by W. J. Allanbrook, New York, Norton, pp. 278-295.

福中冬子

2013 「「ニュー・ミュージコロジー」とは何か—「ニュー・ミュージコロジー」再考に向けて」カーマン、タラスキン、ナティエほか『ニュー・ミュージコロジー 音楽作品を「読む」批評理論』福中冬子訳・解説、東京：慶応義塾大学出版会、pp.iii-xiv.

フラム, J.

1995 「マティスとフォーヴの作家たち」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』日本語版監修=吉田憲司(代表)、園府寺司、小川勝、真島一郎、京都：淡交社、pp.211-239.

メリアム, A.

1980 『音楽人類学』 藤井知昭、鈴木道子訳、東京：音楽之友社

Radcliffe-Brown, A.R.

1940 'On Social Structure.' *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 70-1:1-12.

リーチ, E.

1970 「未開人の美術」エヴァンス=ブリチャード、レイモンド・ファース他著『人類学入門』吉田禎吾訳、東京：弘文堂、pp.70-88.

ルービン, W.

1995a 「序—モダニズムにおけるプリミティヴィズム」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』日本語版監修=吉田憲司（代表）、園府寺司、小川勝、真島一郎、京都：淡交社、pp1-84.

1995b 「ピカソ」ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』日本語版監修=吉田憲司（代表）、園府寺司、小川勝、真島一郎、京都：淡交社、pp.240-343.

ルゴフ, J.

1976 「歴史学と民族学の現在—歴史学はどこへ行くのか—」『思想』No.630:1755-1771.

レヴィ=ストロース, C.

1976 『野生の思考』大橋保夫訳、東京：みすず書房

レベーン, L.

2005 『ハイブラウ/ロウブラウ アメリカにおける文化ヒエラルキーの出現』常山菜穂子訳、東京：慶應義塾大学出版会

Roberts, A.

2004 "Cyril Ehrlich. Economic historian who applied his skills to the story of the piano." *The Guardian*, June 19, 2004 (<https://www.theguardian.com/news/2004/jun/19/guardianobituaries.obituaries>)

安川智子

2010 「音楽学のゆくえ—歴史学と民族学のはざままで」『関東学園大学紀要』18: 145-150.

2019 「『メルキユール・ミュージカル』創刊号（1905年）をめぐる音楽と批評の人脈図—ヴァグネリスムとドビュッシスムの考察に向けて—」『北里大学一般教育紀要』24:35-47.

吉岡政徳

2005 『反・ポストコロニアル人類学—ポストコロニアルを生きるメラネシア』東京

風響社

- 2018 「フィールドからの声と人類学」『神戸文化人類学研究』特別号：3-26.
- 2022 「ラヴェル事件再考—テオドール・デュボワはパリ音楽院院長を解任されたのか？」『近代』124:1-23.
- 2023a 「1905年のパリ音楽院の改革—デュボワからフォーレに院長が交代して何が変わったか（前編）」『近代』126:97-149.
- 2023b 「1905年のパリ音楽院の改革—デュボワからフォーレに院長が交代して何が変わったか（後編）」『近代』127:1-49.

Yoshioka, M.

- 2013 *The Story of Raga: David Tevimule's Ethnography on His Own Society, North Raga of Vanuatu*. The Japanese Society for Oceanic Studies Monograph Series No.1

渡辺文

- 2014 『オセアニア芸術—レッド・ウェーヴの個と集合』京都：京都大学学術出版会

(よしおか・まさのり 音楽人類学)