

日本伝統音楽の特性を把握するための諸課題

伊 野 義 博

1 目的

例えば、小学校の歌唱共通教材に日本古謡として「子守歌」がある。児童がこの歌を歌う場合、教師の指導のポイントは、何になるのだろうか。教科書では、陰音階と陽音階で歌い分ける、あるいは、2種類の歌として学習するといった示唆が見られる。他の歌唱教材と同様に五線譜を用いて記載されていることもあり、教師の注目は、日本的な旋律の歌唱や陰や陽すなわち半音と全音の差を児童が歌い分けること、になるだろう。西洋的な耳でこの音楽を解釈するならば、この陰と陽に対して、長調と短調との違いに共通した意味合いを感じるということもあるかもしれない。しかし、それで子どもたちは、日本の伝統音楽を学んだことになるのだろうか。

例えば、この半音と全音の区別がそれほど厳密ではなくもっと流動的に捉えられているとしたら、さらに、節回しそのものが五線譜に示したように固定されたものではなく、およそ共通した枠組みの中で、人により自由に歌い継がれる性格ともつものだとしたら、そしてそれが、伝統音楽を学習する大切な要素だとしたら、指導の方法は全く異なったものになるのではないか。日本伝統音楽の特性を確かな形で把握する必要性がここにある。

しかしながら日本伝統音楽においては、それぞれの種目がそれぞれ独自性を持ち、相互交流することは少なく、統一的な視点や考えを持たずに継承される傾向が強くあった。従って、各種目間の共通した用語法や理論体系を見出すには困難が伴う。また、いわゆる西洋音楽とは異なった体系の中で音楽が創出されてきたために、西洋の用語法や分類法を援用する際の危険性もつきまとう。

音楽科教育で日本伝統音楽を取り扱うためには、その特性を包括的系統的に、そして的確に把握することが必要かつ急務であるが、一つには種目毎の非交流性、また一つには日本と西洋の音楽の性格の相違から様々な疑問や課題が生まれている。

本稿の目的は、日本伝統音楽の特性について、それがどのように把握され提示されてきたかを先行研究に学び、それらを整理提供するとともに、特性把握における音楽科教育上の課題を浮き彫りにすることにある。

2 方法

論を進めるにあたってまず、日本伝統音楽の特性及び特性把握における課題についての諸研究を、音楽科の授業実践を目的とした視点から取り上げた。直結するものを資料3としてまとめておく。

これらの研究を 1) 特性把握の現状 2) 特性把握において考慮すべき事項 3) 認識の方法といった観点からまとめ、さらにこの結果をもとに、特性把握における課題についてそれぞれ考察する。

3 内容

1) 特性把握の現状

日本伝統音楽の特性を把握するには、世界に多種多様に存在する音楽の一つとして可能な限り共通の枠組みから捉える努力がなされてきた。また、それらを学校教育の音楽授業を想定し、授業実践に適用できるようにする観点も生まれている。この点において、現在有効に活用できるものとして、小泉や小島の研究が存在する。資料1は、二つの研究で提示された日本伝統音楽の理論、音楽的特徴をあげ、現行の中学校学習指導要領で提示されている諸要素と比較したものである。

一見してわかるように、学習指導要領に音楽の構成要素としてある、音色・リズム・旋律等の分類と音階・リズム・音色・旋律法などといった二氏の分類には緊密な対応関係が見られる。また、学習指導要領の諸要素の内容のそれぞれが、西洋音楽だけではなく、日本伝統音楽の特性も網羅できるように記述されているために、授業実践において有効な活用が期待できる。ただし、厳密にみるならば、学習指導要領における構成要素・表現要素といった区分、小島に見られるリズム感といった発想、序破急のような楽曲構成や速度といったようにいくつもの要素に深く関連する概念、旋律法やフレーズの構成法といったとらえ方には基本的な相違が見られる。また、資料1では、共通の枠組みとして示したものの、この三者はもともと、小泉は、日本の音楽の「理論」として、小島は「伝統音楽の音楽的特徴」として、そして学習指導要領は「諸要素」としてまとめたもので、この意味においても発想のものが異なっている。仮に現行の学習指導要領の諸要素の発想を生かすのであれば、いわゆる諸要素として、学習指導要領との共通性のもとに日本伝統音楽の特性を提示することが期待される。加えて、下位項目、すなわち、音色、リズム、旋律などであるが、これらに示される特徴的な事項の整理も必要となる。資料2では、先行研究の例を2つ示した。ここでは、リズムや旋律といった項目のそれぞれに伝統音楽の特性が詳細に整理されている。これらの研究具体的な提案として参考になると考える。

2) 特性把握において考慮すべき事項

次に、諸特性を把握するにあたって考慮すべき事項を検討しよう。

一つは用語法の問題である。例えば資料3の木戸の指摘である。ここで木戸は、御神楽の説明において次のような事柄を指摘している。「私はわざと合奏すると書かないで、同時に重複して演奏すると書いた。合奏というヨーロッパ音楽のための既成の用語には既成の概念がつきまとい、ヨーロッパ音楽とは異質の時間や空間や引力が支配する御神楽の説明には適当でないからである。」(木戸1988a)

「同時に重複して演奏する」意識と「合奏する」意識には、確かに似て非なる考え方が存在する。様々な音楽を語る「用語」の用い方には、その用語を用いてきた音楽の背景が深く関係している。伝統音楽の特性を西洋音楽の用語を用いて説明したり解釈したりする危険性がここに存在する。この合奏の例は何も特別なものではなく、例えば、合唱、斉唱などもそうである。また、「拍子」といった用語も、様々な意味で用いられている。「うた」あるいは「うたう」といった概念には、「歌」「謡」「唱」「詠」「謳」など実に多様な文字が当てはめられ、それぞれ意味する内容や範囲も異なる。このように、これまで使用してきた、用語（これらは主として西洋音楽に用いられる）をどのように解釈するのか、日本伝統音楽の用語をいかに整理していくかが課題となってくる。用語の意味や概念を整理すること、必要においてはあらたな解釈を提供することも求められるであろう。

次に4度枠内の中間音の位置の流動性の問題がある。このことに関しては、資料3に柴田と大塚の研究をあげた。まず、柴田は、「核音からの間隔は4度の協和関係にくらべるとはるかに不安定であるが、ほぼ2種類、つまり長2度の間隔と短2度の間隔に区別できる。しかし、民謡やわらべ唄には長2度を超えたり、長2度か短2度かの区別のはっきりしない場合も大いにあり得る。」(柴田1980)ことを指摘している。中間音では、核音からの間隔が不安定であること、それが長2度か短2度か区別がはっきりしない場合も大いにあり得ること、これらの事実は、実際民謡やわらべ唄をはじめ、日本の歌に今でもごくふつうに出てくる現象である。また、大塚は、三味線音楽を丹念に研究し、奏者の立場から「臨機音高組織理論」なるものを導き出している。資料では、その一部をあげたが、ここでは次のように説明されている。

「従来の「都節音階」(たとえば、 $e^1-f^1-a^1-h^1-c^2-e^2$)に、 fis^1 、 cis^2 、 d^2 を加えた音列において、宮は e^1 と e^2 、角は a^1 、徴は h^1 であり、商は、 f^1-fis^1 の範囲、羽は c^2-d^2 の範囲のうちのどれかの音高が現れうる、という可能性をもつ。」(大塚1995)

すなわち、ミファラシドミにファ \sharp 、ド \sharp 、レを加えた音列を考えた場合、商はファとファ \sharp 、羽はドとレの範囲のうちどれかの音高が現れるという。

特に、義太夫三味線においては、ド \sharp からレまでの間のいろいろな音高が一つの勘所として奏されるといった結果を記している。また、小泉が二元論的に対立するとした律のテトラコルドと民謡のテトラコルド、そして、都節のテトラコルドと律のテトラコルドは、それぞれ境界線が曖昧であり、対立ではなくてむしろ密接なつながりがあることを明らかにしている。(大塚1995 p.114)

これらの研究成果に学ぶならば、日本の旋律を構成する核といわれる4度における中間音の位置づけが、少なくとも、ピアノの鍵盤のように、半音きざみの階段状ではないことが指摘される。しかし音楽室では、日本の音階、例えば都節音階や民謡音階などが中間音の半音の位置づけを根拠にし、それをもとにリコーダー等を用いて日本のふしをつくったりしている。この活動は、日本の伝統的な節の有り様を学んだことになるのであろうか。

特性を把握する上で、考慮すべき事項として、「間」の問題も重要である。資料3では、蒲生、徳丸、藤井の文献を取り上げた。これらの研究から推察するならば、「間」は大きくリズムの概念に入るようだ。蒲生は「音楽のリズムを、拍と拍のあいだの時間的距離という観点から、演奏の次元を捉えた概念」といった整理をしている(蒲生1983)。徳丸は、この「間」を、拍としての間、拍子としての間、リズムとしての間といった形で分析している(徳丸1983)。

「間」をこのように分析的客観的に捉えることにより、今後音楽の諸要素における位置づけが明確になってくるものと思われる。そのためか蒲生は、「間」を考えるにあたって「気迫、気合い、息扱いなどといった要素は、ひとまず間から切り離れたほうがわかりよい。」としている(蒲生1983)。確かに客観的なレベルで構造的に捉えようとするならばこうした試みも必要となろう。しかし同時に藤井が「あいだであり、ひま、いとまであり、ころあいやしおであり、その場のぐあいたなりゆきである」と指摘する「きわめて日本的な概念」(藤井1998)であるこの「間」を児童生徒が体験し、実感として理解する上では、気迫や気合い、あるいは呼吸や息づかいといった観点からの学習は重要となってくる。こうした音楽のとらえ方、認識の相克をどのように克服していったらよいのであろうか。

空間性については、音楽授業においてはこれまで考えられることが少なかったといえる。しかし例えば神社の境内や家々の門口、あるいは街のいたる所で奏される獅子舞の囃子や祭囃子、橋がかりが伴う神楽舞など、音楽は拡がりをもった空間の中で行われることも多い。遠くに聞こえるお囃子や次第に近づいてくる音や遠ざかる山車の囃子や歌、空間に混在する様々な音のにぎわいを我が国では伝統的に楽しんできた。こうした空間では、音源が移動したり交錯したりもします。この場合、聴き手は近づく音や遠ざかる音など、刻々と変化する音の世界に浸ることとなる。

伝統芸能の世界に眼を向けるならば、例えば、歌舞伎では、花道を歩く役者の足音、下手黒御簾の音楽、上手ではツケの音、舞台中央の長唄といったように、劇的な空間を生かした音楽が意識的に構成されている。音楽の有り様について、時空間の観点から捉えた研究としては、資料3に示した加藤の例があるが、伝統音楽の特性を把握するには、こうした空間性といった観点も見逃せない。

最後に言語的特性について考えよう。このことについて例えば柴田は、「音楽のかたちはその民族の言語、それも話される言葉ときわめて密接に結びついている。言葉のアクセント、語や文章のアクセントが音体系を、音階をつくり出すのである。」と述べている(柴田1983)。この指摘を待つまでもなく、伝統音楽の特性把握において、言語といった窓口は、必要不可欠なものである。日本伝統音楽は、声の音楽が多いと言われている。また、唱歌(しょうが)の表現に見られるように、楽器の音楽においても、言葉の影響は多大なものがある。言葉の韻律、抑揚、高低アクセントが、いかに音楽の表現と関係しているか、といった視点を持つべきである。

3) 認識の方法

最後に認識の方法について4つの点から考察する。

第1は、文化の中で了解された価値として音楽を受け止める姿勢の重要性である。これについて、柿木は、「或る文化における価値体系で他の文化における価値を判断することは不可能」であるから、「西洋音楽における<美>を感じ取ったり理解したりするためには、ヨーロッパ文化の価値体系を学習する必要がある」あることを指摘している(柿木1989)。柿木はまた、日本の民謡における旋律認識について「日本の民謡では、旋律の各部分の構造式が同じであり、かつ特徴的なリズムも含めて旋律曲線がだいたい一致してさえいけば、細部の旋律運動一小節など一にかなりの相違があっても、一般には同一の旋律として認識され、きかれている。」ことを示している(柿木1982)。こうしたことを日本伝統音楽の点から見れば、西洋音楽の価値体系で日本伝統音楽を判断することはできないのであり、従って伝統音楽を理解するには、伝統音楽の価値体系を学習する必要があることになる。徳丸は、「現在の問題点は、われわれがこうした誤りをおかしがちであることにさえ気がつかぬまま、自分たちの「音楽性」に頼って、異なる音楽を捉え、その美学を論じる傾向が強すぎることである。」(徳丸2000)と述べ、自身が身につけた音楽様式で他の様式の音楽を判断することの危険性を警告している。これは、冒頭に例示した子守歌の指導にも関係してくるだけではなく、学習指導要領のリズム、形式などといった諸要素を西洋音楽の枠組みとして理解し、その枠組みで日本伝統音楽をつかむことへの警告とも受け取ってよいだろう。

第2に、音楽の有機的、立体的把握の必要性をあげたい。木戸は、「日本の唄は旋律をうたうだけのものではなく、旋律つまり音の高低の他に、音色・音量・音勢なども含めて、一つの有機的な表現を目指すものである。」ことを強調し、「洋楽的な聴き方をすると、メロディーとリズムに分解して理解しようとする。他の要素、それは音の高低や長短と同じくらい大切な要素であるが音色や音勢は理解の網にかかってこなくなる。ということはやがてはうしなわれていくことになるだろう。」(木戸1988b)と述べ、音楽を分解し、部分的に聴いたり表現したりする危険性を指摘している。例えば、我々が「音階」に注目して伝統音楽の学習をしたつもりになったとするならば、そしてそのような学習が現実の教室でおきているのであれば「やがてはうしなわれていくことになるだろう」という木戸の危惧は、現実のものとなっていくだろう。

第3に学習法としての「聴唱法」「模唱法」「唱歌」「口三味線」の重要性である。これまで述べてきたように、音楽を有機的、立体的把握するために、すなわち伝統音楽本来の姿を学ぶためには、音楽が培われてきた学習法を生かすことが重要視されなければならない。このことについては、資料3に鷲尾(1970)の例をあげたが、この他にもこれまで多くの指摘がある。

さて、日本伝統音楽の特性把握について、現状と課題を複数の方向からまとめてきた。最後にこれまでとは異なった方向、すなわちこれまでの音楽の特性把握とはかならずしも共通の枠組みにはないものの、日本伝統音楽を把握するには重要であると思われる視点について触れたい。

先に述べたように、木戸は、日本の唄が一つの有機的な表現を目指すものであることを指摘しているが、その文面に引き続き、「根底にあるものは、息であり気である。」と述べている。また、茂手木は、日本音楽の三要素として、<音色>、そして<言葉>、それに<息>をあげている。ここでは、文楽を例に、音色においては、「太夫が語り分ける人形の個性や心理状態は、声の音色」と深く関わっていること。老人の声、若者の声、子どもの声などの発声法を工夫し、多様な声の音色を使い分けていること。また、音(おん)を遣うという唱法も声の音色をどのように変化させるかにあること。さらに三味線の音色等々、音色が大切にされていることをまず強調している。

言葉については日本語の自然な高低アクセントが、結果的にメロディ的なものを作り上げること。日本語の一語一音節の特性を全面的に生かし自由自在なリズムを創り出していること。そして、息に関しては、いわゆる西洋音楽のリズム、テンポ、その他の緩急に関する表情すべてを扱い、「息はテンポを生み、リズムを生み、音色や声の色にかかわり、そして、太夫、三味線、人形三者のアンサンブルをスムーズにさせる」と述べている(茂手木1988)。

このような指摘を考えるならば、音色・息・言葉といったタームが、伝統音楽の特性を把握するための重要な位置を占めていると考えられる。日本伝統音楽のカリキュラム作成においては、こうした用語が、伝統音楽を有機的、立体的に捉えながら、かつその中に、リズム、旋律、といったこれまでの概念を内包する力

をもつものとして、考えられるのではないかと思う。筆者はこうした<音色><言葉><息>といったものの根底に存在する捉えとして<身体>も加える必要性を感じず。今後、息、音色、言葉、身体といった用語を核としたカリキュラム成立の可能性を探っていきたい。

4 おわりに

作曲家の尹伊桑は言う。「東洋では西洋に比して音楽の構造的理論の探求に大きな重要性を与えられることが少く、音楽自体を包括する状況的関心が強かったわけです。」と。

音楽の構造に着目し、探求し、自己と対話させ、認識し、感動に至る西洋と「前提条件なく「全体」として受容し、即座に聴者の幻想から自身なりの内的深層に引き入れ、そして音楽を「解剖」することなく、そのまま「心琴」に響かせ、音楽の秘密と自身の秘密を合流」(尹伊桑1992)させる東洋(日本)を、音楽科カリキュラム上でどのように捉え、両立させていけばよいのであろうか。

資料1：日本伝統音楽の理論・音楽的特徴と学習指導要領の諸要素

| 小 泉 ¹ | 中学校学習指導要領 ² | 小 島 ³ |
|--|---|--|
| <p>○音素材</p> <p>1 楽音と雑音</p> <p>2 音色</p> <p>3 声の音色（発声法）</p> <p>4 楽器の音色</p> <p>○音組織－日本音楽の音階や調の構造－</p> <p>5 音律</p> <ul style="list-style-type: none"> ・十二律 ・平均律と純正調 ・実用音律 <p>6 音階</p> <ul style="list-style-type: none"> ・主音と核音 ・せまい音階 ・テトラコルド ・テトラコルドの積み重ね ・オクターブ音階 ・音階のグループ分け ・テトラコルドの混合（転調） ・伝統的な音階理論 <p>7 旋法</p> <p>○リズムと楽式</p> <p>8 有拍と無拍</p> <ul style="list-style-type: none"> ・追分リズム ・無拍のリズム <p>9 拍節</p> <ul style="list-style-type: none"> ・雨だれ拍子 ・二拍子の原理 ・二拍子以外の拍節 <p>10 楽式</p> <ul style="list-style-type: none"> ・フレーズの構成と結合 ・伝統的な楽式理論 ・序・破・急 | <p><構成要素></p> <p>○音色</p> <ul style="list-style-type: none"> ・声や楽器の固有の音色 ・曲種に応じた声の表現や楽器の奏法における様々な音色 ・音色の組み合わせや変化による豊かな響き <p>○リズム</p> <ul style="list-style-type: none"> ・拍節的なもの 拍子やそれに基づくリズムパターンなどを含む 拍子のまとまり感、リズムパターンの反復や変化など ・非拍節的なもの 拍が等間隔でないことからくる自由な動き <p>○旋律</p> <ul style="list-style-type: none"> ・旋律が基づくところの音階（西洋音楽にみられる長音階と短音階のほか調性のないものなど、我が国及び世界の諸民族の音楽に用いられている様々な音階も含む） ・旋律線の持つ方向性 ・音のつながり方 ・フレーズの作り方など <p>○和声を含む音と音とのかかわりあい</p> <ul style="list-style-type: none"> ・西洋音楽に見られる機能和声 ・我が国及び世界の諸民族の音楽に用いられる様々な音と音とのかかわり合い <p>○形式</p> <ul style="list-style-type: none"> ・反復、変化、対照などという構成原理 ・パターンの連鎖と積み重ね、二部形式、三部形式など、それらの組み合わせによるいくつかの楽曲構成法など <p><表現要素></p> <p>○速度</p> <p>○強弱</p> <p>など</p> | <p>○音階と音律</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 伝統音階の分布 2 音階や音律などについての伝統的な用語 <p>○リズム</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 伝統音楽の基本的なリズム感 2 無拍のリズムと有拍のリズム、拍節的なリズム 3 1拍のまとまりと付点のリズム <p>○音色</p> <p>○旋律法</p> <p>○演奏形態とハーモニー</p> <p>○楽曲構成法</p> <p>○学習法と教授法</p> |

1 小泉文夫「理論篇」『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽<歴史と理論>』国立劇場事業部、pp.65-93

2 文部省『中学校学習指導要領（平成10年12月）解説－音楽編－』平成11年、教育芸術社、なお、音色、リズムといったそれぞれの項目の下位に記した小項目は、解説29ページの記述をまとめたものである。

3 小島美子が「伝統音楽の音楽的特徴」としてまとめたもの。なお、それぞれの下位項目で詳細な説明がなされている。小島美子「日本の伝統音楽概説」『日本の伝統文化を生かした音楽の指導』峯岸創監修編、暁教育図書、2002年、pp.167-238

資料2：特性のそれぞれにおける特徴的事項

| 茂手木 ⁴ （日本音楽の特徴の項目試案） （従来の3要素を出発点とした19の観点） | 伊野 ⁵ （日本音楽の音楽的な特性） |
|---|--|
| <p>○メロディ</p> <ul style="list-style-type: none"> ・A=440Hz以外の基準…12律の音律法・音階音以外の音高の使用 ・12音階以外の音階…5音階とその旋律法 ・アナログ的な発音法（塩梅，ユリ，スリ） ・音階音以外の音を伴ってポルタメント風に移行する旋律の特徴 ・オクターヴ以外の音域の把握のしかた ・日本語の音調言語としての特徴に依存する音程の傾向…完全4度・完全5度 ・調性の不在…移調すると変わる旋律（渡し物） <p>○リズム</p> <ul style="list-style-type: none"> ・強弱アクセントの少ないリズム・ほとんど見られない3拍子・追分様式・付加リズム ・一拍を連続的に積み重ねるリズム（読経，雨だれの拍子） ・伸縮するリズム ・「打楽器」を意味する「拍子」 ・アゴーギクなど一定でないテンポ感（浄瑠璃の様式） <p>○ハーモニー</p> <ul style="list-style-type: none"> ・ハーモニーでない集合音（笙の合竹・声明） ・音色の様々…非調和成分（倍音以外）の音色の追及 <p>○構成方法</p> <ul style="list-style-type: none"> ・旋律の進行プロセスの様々・旋律型主動による楽曲構成…循環的・消滅的・不変的・即興性 ・開始感の様々…漸次的な開始法 ・終止感の様々…消滅的・連続するような構成法，だんだんaccel.する太鼓の打法など ・全体構成…言語構成法の引用（連歌の連鎖法）・序破急 ・付加的要素の選びかた…演劇性の重視・文学性の重視 ・舞踊の重視 | <p>○音色の特性</p> <ul style="list-style-type: none"> ・多彩な音色（例：ジャンルにより異なる声の音色。同じ楽器でもばちや駒を変えることにより，音色を変化させる。） ・発音の工夫（例：箏や三味線の絃を“はじく・こする・すくうなど”多様な発音技法，尺八のムラ息や三味線の“サワリ”などの噪音効果。） ・個性的な音色の集合体（例：歌舞伎の下座音楽や雅楽の楽器の組合せ。） <p>○時間的な特性</p> <ul style="list-style-type: none"> ・拍節的なリズムと自由リズム（例：般若心経の読経，雨だれ拍子，箏曲「六段の調」「八木節」[以上拍節的なリズム]。太鼓の流し打ち，追分節[以上自由リズム]。） ・速度の漸次的変化（例：序・破・急，片来のリズム。） ・拍の伸縮，間（例：雅楽に見られる拍の伸縮。） ・拍節の不一致（例：尺八伴奏による民謡の尺八と唄との拍のずれ。） <p>○旋律的な特性</p> <ul style="list-style-type: none"> ・単旋律志向（例：民謡の唄と伴奏尺八の旋律。） ・多彩な旋律装飾（例：ゆり，こぶし，尺八のなやし，コロコロ，カラカラ，箏の塩梅奏法。） ・音組織（例：民謡音階，都節音階） ・相対的な音階，音高，音域（例：声の高さに合わせた伴奏尺八の管長変更。） ・合奏時の音高の不一致（例：雅楽の龍笛と箏の旋律。） <p>○言語的な特性</p> <ul style="list-style-type: none"> ・発音の工夫（例：清元節の“ウム”“ウケル”などの技法。） ・言葉のリズムや抑揚を生かす（例：歌舞伎の七五調のせりふ。） <p>○特性のさまざまな組合せ</p> <ul style="list-style-type: none"> ・不即不離の合奏様式など <p>●文化的側面</p> <p>◎総合把握</p> |

4 茂手木潔子「表現教材としての雅楽指導の一考察—管弦《越天楽》を例として—」『音楽教育学 第24-4号』日本音楽教育学会，1995年，pp.29-38

5 伊野義博「日本音楽授業のためのポイント」『授業実践のための音楽科教育法（小学校）』伊野義博，加藤富美子，重嶋博，藤川一芳，矢澤千宜，教育芸術社，1993年，pp.22-27，なおこれは，次の研究をもとにしている。伊野義博「日本音楽の指導—その音楽特性の考察から—」上越教育大学修士論文，1991年

資料3：直結する先行研究・文献

| | |
|--|---|
| 伊野義博 1993 2003 | 「日本音楽授業のためのポイント」『授業実践のための音楽科教育法（小学校）』伊野義博，加藤富美子，重嶋博，藤川一芳，矢澤千宜，教育芸術社，pp.22-27 「郷土の音楽—その特性と教材性」『学校音楽教育研究 第7巻』日本学校音楽教育実践学会，pp.154-165 |
| 大塚拜子 1995 | 『三味線音楽の音高理論』音楽之友社 ・従来の「都節音階」（たとえば， $e^1-f^1-a^1-h^1-c^2-e^2$ ）に， fis^1 ， cis^2 ， d^2 を加えた音列において，宮は e^1 と e^2 ，角は a^1 ，徴は h^1 であり，商は， f^1-fis^1 の範囲，羽は c^2-d^2 の範囲のうちのどれかの音高が現れうる，という可能性をもつ。p.214 |
| 小倉朗 1977 | 『日本の耳』岩波新書，岩波書店 ・しかし，日本の音楽家たちの耳は，思うに余韻の消え去ったあとの「しじま」に音楽的な意味を見出した。p.59 |
| 柿木吾郎 1982 1989 | 「刈干切唄の比較分析」『日本の民謡と民俗芸能 東洋音楽選書九』東洋音楽学会，音楽之友社，pp.45-86 ・日本の民謡では，旋律の各部分の構造式が同じであり，かつ特徴的なリズムも含めて旋律曲線がだいたい一致してさえいれば，細部の旋律運動—小節など—にかなりの相違があっても，一般には同一の旋律として認識され，きかれている。pp.119-120 『エスニック音楽入門—民族音楽から見た音楽と教育—』国土社 ・或る文化における価値体系で他の文化における価値を判断することは不可能です。ですから，西洋音楽における〈美〉を感じ取ったり理解したりするためには，ヨーロッパ文化の価値体系を学習する必要があります。p.14 |
| 加藤富美子 1994 | 「パフォーマンスの観点からとらえた民俗芸能の教材性」『日本の音の文化』小島美子，藤井知昭編著，第一書房，pp.443-462 |
| 蒲生郷昭 1983 | 「日本音楽の間」『間の研究—日本人の美的表現』南博編，講談社，pp.131-152 ・結局，間はリズムなのであるが，ある程度の限定が必要となろう。つまり，…中略…「音楽のリズムを，拍の頭と頭のあいだの時間的距離という観点から，演奏の次元で捉えた概念」というのが間である。要するに重要なのは，距離である。…中略…，また，気迫，気合い，息扱いなどといった要素は，ひとまず間から切り離れたほうがわかりよい。 |
| 木戸敏郎 1988 a 1988 b 1988 c | 『若き古代』日本及日本人社 ・ここで，私はわざと合奏すると書かないで，同時に重複して演奏すると書いた。合奏というヨーロッパ音楽のための既成の用語には既成の概念がつきまとい，ヨーロッパ音楽とは異質の時間や空間や引力が支配する御神楽の説明には適当でないからである。p.49 ・日本の唄は旋律をうたうだけのものではなく，旋律つまり音の高低の他に，音色・音量・音勢なども含めて，一つの有機的な表現を目指すものである。有機的とは，生命体のようなことであり，生き物のように関連しあって表現が形づくられてゆく，そして，その根底にあるものは息であり気である。p.63 ・採譜しないにしても洋楽的な聴き方をすると，メロディーとリズムに分解して理解しようとする。他の要素，それは音の高低や長短と同じくらい大切な要素であるが音色や音勢は理解の網にかかってこなくなる。ということはやがてはうしなわれていくことになる。p.67 |
| 小泉文夫 1983（第三刷） | 「理論篇」『国立劇場芸能鑑賞講座 日本の音楽〈歴史と理論〉』国立劇場事業部，1974（第一刷），pp.65-93 |
| 小島美子 2002 | 「日本の伝統音楽概説」『日本の伝統文化を生かした音楽の指導』峯岸創監修編，暁教育図書，pp.167-238 |

| | |
|---|---|
| <p>柴田南雄 1980 (第2刷)</p> <p>1983</p> | <p>『音楽の骸骨のはなしー日本民謡と12音楽の理論ー』音楽之友社, 1978 (第1刷)</p> <ul style="list-style-type: none"> ・核音からの間隔は4度の協和関係にくらべるとはるかに不安定であるが、ほぼ2種類、つまり長2度の間隔と短2度の間隔に区別できる。しかし、民謡やわらべ唄には長2度を超えたり、長2度か短2度かの区別のはっきりしない場合も大いにあり得る。p.31 <p>『日本の音を聴く』青土社</p> <ul style="list-style-type: none"> ・しかし、音楽のかたちはその民族の言語、それも話される言葉ときわめて密接に結びついている。言葉のアクセント、語や文章のアクセントが音体系を、音階をつくり出すのである。p.179 |
| <p>徳丸吉彦 1983</p> <p>2000 (第10刷)</p> | <p>「間は拍子かリズムか」『間の研究ー日本人の美的表現』南博編, 講談社, pp.95-112</p> <ul style="list-style-type: none"> ・日本音楽における間というものを、こうした一般的な枠組みの中で考えてみれば、次のようにまとめることができると思われる。 <p>第一は、リズムとしての間。これが演奏の好悪を決定する。</p> <p>第二が、拍子としての間。この好きが、周期的な音の交替を保証する。</p> <p>第三が、拍としての間。これは、パルス意識を基礎にして、テンポを一定にする。大間(ゆっくりの間)・早間という言い方もこれに基づいている。p.109</p> <p>「東洋音楽」『講座 美学4ー芸術の諸相』今道友信編 東京大学出版会(初版1984年) pp.73-112</p> <ul style="list-style-type: none"> ・しかし、現在の問題点は、われわれがこうした誤りをおかしがちであることにさえ気がつかぬまま、自分たちの「音楽性」に頼って、異なる音楽を捉え、その美学を論じる傾向が強すぎることである。p.74 |
| <p>藤井知昭 1978</p> | <p>『NHKブックス 「音楽」以前』日本放送出版協会, p.110</p> <ul style="list-style-type: none"> ・「日本音楽を象徴的に語るものとして「間」という言葉がある。この「間」は、リズムを意味し、表間、裏間という拍の意識でもあり、大間・小間などテンポを意味する語でもある。この「間」は、同時にきわめて日本的な概念でもある。…中略…それゆえ、音楽的な意味での「間」は、音と音とのあいだや間隔のみを意味するものではない。「間」はあいだであり、ひま、いとまであり、ころあいやしおであり、その場のぐあいやなりゆきでもある。日本の音楽における「間」は、まさに、このような多様な概念の総合であり、同時に自在に変化する意識でもある。 |
| <p>増本喜久子 1973</p> | <p>「「かたち」試論ー解決の移行ということについてー」『吉川英史先生還暦記念論文集 日本音楽とその周辺』, 音楽之友社, pp.409-426</p> <ul style="list-style-type: none"> ・「一本の線を途切れさせずつづけていく」という事、またそのために、「解決を移行」させては、たえず次に新しい局面の展開を期待させるという事、そして、その「期待」によって生ずる一種の「緊張」、これらはすべて、「時間の充実」という一点に帰するものであるといえよう。 |
| <p>茂手木潔子 1988</p> <p>1995</p> | <p>『文楽 声と音と響き』音楽之友社</p> <ul style="list-style-type: none"> ・私は、<日本音楽の三要素>を考えてみた。まず、<音色>、そして<言葉>、三つ目は<息>と。文楽の音楽でも、この三要素が最も大切にされている。p.13 <p>「表現教材としての雅楽指導の一考察ー管弦《越天楽》を例としてー」『音楽教育学 第24-4号』日本音楽教育学会, pp.29-38</p> |
| <p>文部省 1999</p> | <p>『中学校学習指導要領(平成10年12月)解説ー音楽編ー』教育芸術社</p> |
| <p>鷲尾勝 1970</p> | <p>「日本音楽の指導における諸問題」『有馬大五郎先生古稀記念論文集』国立音楽大学楽理学科研究室編, pp.325-361</p> <ul style="list-style-type: none"> ・日本音楽の指導では「模唱法」あるいは「聴唱法」というのが、どうしても必要なのである。p.332 |
| <p>尹伊桑 1992</p> | <p>「私の音楽を聞く方のために」『尹伊桑 わが祖国 わが音楽』影書房, 伊藤成彦編, pp.9-10</p> |