

# 情報産業論（そのⅥ）

阿 部 耕 一 朗

（受付 2001年 5月 10日）

## 芸 能 産 業

本来コミュニティと呼ばれる、社会的現象の基本的構成要件は、その人間集団によってある種の情報資産が共有されることが前提であるように考えられる。つまりその人間集団によって共有化されている価値大系や行動大系が、ほぼ一定の様態を示している場合において、その人間集団をコミュニティと呼んでいるのが通常のものである。もともとコミュニティと言うのは、英和辞典によって確認してみても、“利害、宗教、国籍、文化などを共有する共同社会”と言う風に定義されている。ここに挙げられている項目はいずれも情報資産と考えられる点から、先に挙げた定義的設定は、ほぼ当を得た考え方であると言っても良いであろう。

原始の人間集落に、直立歩行によって多種類の音声発信能力を獲得した個々のメンバー達が創造し共有化した言語シンボルは恐らく2シラブル以下の音声記号であったろうと考えられる。生活基本語は、日本語の場合2シラブル以下および3シラブルの一部で構成されていると考えるのが至当であるように思われる。というのは日本語が人類の創造した言語の中でかなり特異な形態を持っていることを説明しておかなければなるまい。それには音声種類の少なさをまず挙げておかなければならない。日本語の場合50音表記を見ても解るように母音5種に子音9種で成り立っている。これに濁音、促音、破裂音などを入れても子音の数は15以下に納まってしまふ。

ちなみにヨーロッパの言語の場合表記文字をアルファベットとして考えれば、母音は同じ5種であるが26文字のなかの21文字は子音を表示する文

字なのである。しかも英、仏、独のいずれの言語においてもこの21種類の子音表示だけでは足りなくて子音表示文字2種類あるいは3種類をつかって別の子音を作って使っているのが現状である。つまり音の種類は日本語にくらべて、はるかに多種類であるということが出来よう。このことは同じように生活基本語を作っていく時にも造語のための音素材がきわめて豊富であるということでもある。したがって一つの単語のシラブル数を非常に少なく設定できるということでもある。

日本語の場合このような事情から、語彙を増加してコミュニケーションパターンを豊かなものにしようとするれば母音多用化に頼らざるをえない、したがって1語多シラブル化は避けて通れなくなる。

このことは人類の持つ言語の中で、日本語の特性を構成することにもなる。これに反してお隣の中国語の場合は、1語1シラブルを原則とする珍しい言語である事にも触れておこう。中国語の場合、表記文字が象形文字のみという特性からか、原則的には1語即1字という珍しい言語である。当然子音の数も多いのは当然としても、それのみでは造語需要をまかないきれないらしく、5種類の母音の発声に四声という4種類の発音パターンを区別して他の言語に比較すれば、母音を4倍利用可能という知恵を持っている。ただこのような知恵をもってしても、近代以後の新語の需要は賅いきれず、2語複合あるいは3語複合による新語の造語と言うものも最近ではかなり増えてきているのも事実である。

言語構造の特性についてあえてここで触れたのは、これがそれぞれの人間集団の芸能に深い影響をあたえているからである。

ここで原始のコミュニティについて考えてみよう。言語シンボルの取得によって集団の中の情報交流は格段の豊かさを持ち始める。個々の成員間における意思の疎通は、ある種のメッセージの場合にはそのメッセージ自体が多数の成員間を伝送される過程で、それぞれの成員の無意識な願望を自然な状態で汲み取って、少しずつ変形されていくのが普通である。このようなプロセスを経て、その集団の民話や、神話、伝説などが形成され

るようである。その中には、暮らしの知恵や心の持ちようを規制するような知恵も含まれるであろう。しかもそのようにして形成された民話、伝説の中にはドラマチックなプロセスを持つものも生まれてくるであろう。これが芸能の原初形態なのではなかろうか、このような説話が成員間に共有される時、その説話によって喚起される感動を共有することをとうして美意識の共有化が進められる。つまり成員間に共有化された情報空間が生まれてくるということである。

このように共有化された情報空間のなかに同じように共有化された美意識の厚い累積層の中から価値大系や行動大系と言った成員同志の社会的活動の基本ルールが芽吹いてくると考えるのが順当であるように思われる。生きたコミュニティと言うものの発生過程を類推すればこのような過程を経て形成されるものであろう。

原始の人間は言語シンボルを獲得することによって、他者とのコミュニケーションを可能にすると同時に、自分の内面世界にも固有の情報空間を構築することを可能にし、それを操作することによって考えるという特殊な情報演算をも獲得していったと考えてよいであろう。そうして自分を取り囲む自然環境の中に存在する諸物の生態の不思議に出会ったとき、そこに神あるいは精霊と言ったものを想定するようになる、この段階をアニミズムの段階と呼んでいる。

コミュニティのなかに、ある種の論理的整合性を持った、価値大系や行動大系が育って来るには、その前提として、同じ説話の同じ筋立てに対して、同じ種類の涙を流し、同じ種類の笑いを持つことによるのみ、得られる美意識の共有化の厚い層が沃野として存在していなければならない。

このように考えてくると、価値大系や行動大系の大部分を包含し、諸物の不思議に遭遇して想定した神や精霊のたぐいを統合し、唯一神を創造して一つの整合性を持った情報空間、つまり宇宙観の様なものを作り上げた時、これを宗教と呼んでいるのだらうと思われてならない。

したがって芸能も宗教も、人間集団にとっては同種同根の創造物であり、

かつ相互の働きかけが、かなり密接な関係を保持してきたことも、容易に想像できる。

これまでの芸能論や宗教論を見ると、宗教が先行し、その祭事の中から芸能が分岐し独立していったとする考え方が大勢を占めているようであるが、両者の関係はまさに鶏と卵の関係にあり、どちらとも言い難く、むしろ私には先行するのは美意識の共有化であると思われるし、その観点から言えば、むしろ芸能が先行したと考える方が順当であるように思われる。

ここで情報産業としての芸能産業に入る事にしよう。日本の社会の中では、かつては歌舞音曲と称して、士君子の溺れては成らぬ領域として、それを専業とする人達を差別視することが多く、本来の社会的役割を無視して軽く見る傾向が永く続いた点を否定するわけには行かない。けれども一見高邁に見える文化と称する物の肝心な部分の基盤を構成するものは、すでに述べたように芸能によって醸成された美意識の共有化なのである。そこで今回は歌舞音曲のうちの音楽に焦点をしばって、これを考察してみよう。

音楽というのは、時間軸にそった芸能であることは今更こと改めて強調するまでも無いことであるが、人間が置かれた自然環境のうち、自然に備わったセンサーである、いわゆる五感によって認知することが一番難しい部分なのである。数学の世界で3次元空間といわれる部分については、縦の広がり、横の広がり、奥行きを、頭の中に3本の直線がそれぞれ直角に交叉する図を想定して、それが通常人間を取り囲む物理的空間であることは簡単に想像することが出来る。これは私たちの観念、つまり情報空間に視覚的な作図が容易に出来るからである。ところがこれに時間軸が斜めに交叉するのが4次元空間であると言われても、これはどうもピンと来ない。時間軸だけは私たちの情報空間のなかに視覚化することが非常に困難な対象だからである。しかも仮に私たちが物理的3次元空間を認知してもそのこと自体がすでに時間軸の存在を前提としたありようであ

ることは、当然の帰結である。何故かという、その空間自体が、その状態を持続することがすでに時間軸に乗っているということであるからである。つまりそれほど枢要な軸でありながら、認知することが極めて困難な存在が、時間というものなのである。

ところが私たちが漫然と聞いている名曲のなかで、私たちは無意識のうちに重い時間や軽い時間を聞き分けている。この瞬間に私たちはどうやら時間を体全体で知覚しているようである。そうして、おそらく人体の中に存在する各種の律動が聴覚センサーから入ってくる音楽の律動と同期したり、あるいは反発したり、時に共振現象を起こしたりする事から惹起される情動なのであろう。考えてみれば、人体の中には脈拍や脳波や呼吸をはじめとする各種の律動がその生命現象を支えている。

このように見てくると、音楽を構成する基本要件の中に、リズムは強力なものの一つであると言う事は否定できない。たしかに地上に生存する人間集団のうちに、打楽器を持たない集団は存在しない。あるいは原初の音楽は、リズムだけで構成されていたかもしれない。次に重要な基本要件としては、音の抑揚が挙げられるのであろう。言うならばこれが旋律である。

ところでこの音の抑揚は、どうやらその人間集団の保有する言語シンボルの持っている抑揚の強調バリエーションであるようである。

ちなみに中国の民謡の中には、母音の発声形態である四声の抑揚を思い出させる部分がかかり存在している。“草原情歌”などはその最たるものと言う事ができよう。

現在の音楽趣向の中には、純粹器楽による曲目がかかり多くなっているが、本来旋律の発生原初形態は、歌詞を伴う歌であったはずである。したがってその曲想や抑揚の中には当然、その人間集団が日常会話のなかで使用される言語シンボルのもつ構造特性やイントネーションが、色濃く反映されるのは、当然のことである。

このことを日本の民謡の中にどのように反映されているかを覗いてみることにしよう。日本民謡の旋律の大きい特性と言うのは、その小節（こぶ

し)と言われる部分にあるように考えられる。ここで小節と言うのは、歌詞として歌われる単語の語尾を構成する母音を長くひっぱり、その部分に微妙な抑揚をつける歌いかたをさしている。日本語というのは、すでに触れたように、他の言語にくらべて一語多シラブルと言う大きい特性を持っている、しかも旋律の抑揚はシラブルの切れ目につけるのが旋律構成の常套手段である。そのため他の小シラブル言語にくらべると、どうしても旋律の抑揚変化は乏しくなるのが当然である。それを救済するために考えられた知恵が小節という技法なのである。この言語特性を無視してヨーロッパ風の作曲を日本語の歌曲に実施すると、そこで歌われている歌詩の抑揚が日常会話のなかで使われている抑揚と著しく異なる例がたくさん出てきて、歌詩の意味がよく分からないと言った現象が出てくることになる。その意味で小節によって旋律の単調さを救うという知恵はもっと大切にしなければならないのである。

つぎに旋律の音程構造を見てみよう。ヨーロッパ音楽の旋律は、トニカ(主音)とドミナント(属音)を大枠として持っており、と言うことは当然その間隔を音程で表示すれば五度ということである。そうして、その間のつなぎ音として長三度の音をとるか、短三度の音をとるかによって、大きく長調の旋律になるか短調の旋律になるかが分かれる。

ところが日本の旋律の大枠は、トニカ(主音)とサブドミナント(下属音)で構成されている。つまり音程で表示すれば、四度と言うことである。

ここで四度の音楽圏と五度の音楽圏について触れておかなければなるまい。この件に関しては、小泉文夫の調査ならびに研究を無視するわけにはいかない。彼は1927年生まれであるので、まだ生きていても、ちっとも不思議のない年代であるが、惜しい事にすでにこの世にいない。

彼は東京大学哲学科の美学を専攻し、その前半生を世界の各地に残る土俗性の強い楽曲を集め、ひたすらその構造特性を分析することに費やしている。そうして日本の音楽が、ヨーロッパの場合と違って、四度の枠組みによって構成されており、このトニカとサブドミナントを繋ぐ音に、短二

度、長二度、短三度、長三度の4種類があり、これに日本音楽を構成する4つのテトラコードと命名している。また4種の繋ぎ音のそれぞれに、短二度の場合に“都節音階”，長二度の場合に“律の音階”，短三度の場合に“民謡音階”，長三度の場合に“琉球音階”と言う風に命名している。

ちなみに彼が都節音階と命名したテトラコードの3種類の音をランダムに鍵盤楽器でたたいてみると、たしかに日本在来の端唄，俗曲の感じが再現されてくる。また学齢期まえの日本の子供たちが近所のお友達の家に行くと、呼びかける言葉，“なにになにちゃん，遊ぼうよ”と言う呼びかけは、彼が命名した民謡音階に規定されている3種類の音だけで構成されている。

私が日本の音楽の基本はひょっとして4度音程ではないかと思いはじめたのは、三味線の弦の音程構成からである。このことのきっかけは、日本音楽の伴奏楽器がなぜ三味線だけに限定されているのかということを考えはじめたことからである。そこで三味線の調弦構成を考えてみた。三味線はその表示のごとく3本の弦によって構成されている。そうして調弦のあり方に、大きく3種類の態様がある。

それは、本調子と言われるものと、2上がりと言われるものと、3下がりと言われるものとである。本調子の調弦は、1の糸と2の糸の間が4度になっており、2の糸と3の糸との間が5度になっている。したがって1の糸と3の糸との間は当然8度、つまりオクターブということである。ここで三味線音楽の面白い特性にも触れておかななくてはなるまい。と言うのは、調弦する時の1の糸に設定される音高が固定されていないということである。ヨーロッパの音楽では音名としてつけられたCDEFGAHのそれぞれには音の振動数が固定されている。つまり絶対音と言われる考え方である。

日本の場合は、伴奏楽器としての三味線に対して常に歌う主体の人間が存在し、楽器の調弦は、その人の出しやすい音域にあわせて基音が設定されると言うことである。

ところで、あとの2種類の調弦はどのようになされるかについても触れ

ておこう。2上がりと言うのは、本調子の2の糸を1音上げる調弦である、また3下がりと言うのは本調子の3の糸を1音下げる調弦を指している。そうするとそのそれぞれに、どのような音程構成が成り立つかと言えば、2上がりの場合は、1の糸と2の糸の間が5度となり、2の糸と3の糸との間が4度となる。また3下がりの場合は、1の糸と2の糸との間が4度であり、2の糸と3の糸の間も4度となってくる。

これら3種類の調弦のうち、2上がりと言うのはどちらかと言えば軽快な音楽、主として祭り囃子に使われることが多い、また3下がりと言うのはしんみりした感じの曲に使用されることが多い。概して言うならば、日本人好みの音曲には3下がりが多いと言うことも挙げておこう。

私はこのことから、日本の音楽は4度の音楽なのではないかと思いはじめたわけである。たしかに、地球上には4度の音楽圏と5度の音楽圏とが併存していることは、どうやら確実な事象である。

さきにあげた小泉文夫は、彼の調査結果として、地球上では4度の音楽圏のほうが多数派であると指摘している。これまで私たちはヨーロッパ風の音楽が人類の音楽のスタンダードであるかのように思い込まされていたが、人類全体の音楽という視点から見ればむしろこちらの方が、偏奇性の高い音楽である可能性が出てきたわけである。

ここで日本人の音楽に対する現状を考えてみよう。いま日本に生まれて日本に育った若者のなかに、在来の日本音楽、長唄、清元、常盤津、新内などを聞いてその聞き分けの出来る者はほとんどいないのが実状である。これらの音楽の中には在来の日本人の美意識が凝縮された形で残っているのである。これを全く受け継いでいない日本人がはたして本当の日本人と言えるのかどうか、ここで反省も含めてこのような事態をまねいた原因を考えてみることにしよう。

その根幹を見つけるには、日本における音楽教育の実状を振り返ってみるより他に方法はないであろう。それには明治の初め、日本の音楽教育のありようをどの様に決めたかを探ってみるよりほかに方法はあるまい。



明治維新のあと、日本は教育投資にかなり精力的にエネルギーを費やした事が、近代日本に衣更えする事に成功した最大の理由である、ということが既に定説となっている。しかしこの時点での社会変革の中には大筋では成功であると言っても、現在の時点から考えれば失敗であったと思われるものも存在するのである。音楽の場合はまさにそれに該当すると言う事が出来よう。

近代日本の芸術教育の基本構想は、上野に国立の美術学校と音楽学校を設置したことに始まる。ところが美術学校には西洋画コースと日本画コースがきちんと整備されたにもかかわらず、音楽学校には西洋音楽コースのみが設置され、日本音楽コースは設置されていない。当時の美術学校の基本構想を練り上げたのは、岡倉天心である。彼はのちに米国ボストン美術館の東洋部長として、同館における東洋の美術品の収集に随分力を尽くした事でも知られているように、日本文化を含めた東洋の文化に強い自負を持っていた人である。その事は“東洋の理想”や“茶の本”などを英文で出版している事からも、類推できる事である。

また彼は当時、下町の木彫り職人であった男を、いきなり彫刻科の教授にすえ、見事に成功させると言う、一見無謀とも考えられるような事も行なっている。その教授は、詩人高村光太郎の父、光雲の事である。

岡倉天心の、このような構想があったからこそ、日本画の命脈は見事に保たれたし、明治期の横山大観、竹内栖鳳をはじめとする錚錚たる日本画家たちが育ったのであり、現代の東山魁夷や平山郁夫などはいずれも日本画コースから巣立ち、育った画家達である。この時音楽学校のように日本文化を受け継ぎ、展開させるようなコースが無かったとすれば、これらの人達の絵画を下手すると、見る事が出来なかった、かもしれないのである。

音楽学校の方の基本構想を練り上げた人は、伊沢修二という名前である。この時彼には二人の部下がついており、一人は神津専三郎と言う名前であり、もう一人は上原六四郎と言う名前である。

神津専三郎は、箕作塾で英学を学び、その語学力を駆使して、音楽のことをかなり詳しく調査したようである。そうしてその結果に基づいて“音楽利害”という書籍を残している。これによると彼は、その時点でヨーロッパ音楽の楽典理論および音階構造についてかなりの理解を想像せしめるに足る記述を残している。またそれらの音楽が人間集団の基本的構造に対してどのような社会的影響を持つものかについても、記述しており、その視点から得失を論じ、西洋音楽に立脚点をおいて日本の音楽教育を立案すべきであるとしている。

彼がこのように考えた最大の理由は、日本の音楽が、遊里や芝居小屋に最大の立脚点を置いていることを、恥じる想いが、かなり強かったからではないかと考えられる。たしかに彼が憂えた理由も少しは分かる気がする、というのも歌舞伎十八番のなかの“助六由縁江戸桜”を例にとって見ても、あの舞台の左に大きく書いた雪洞の文字“三浦屋”は、当時の吉原に遊女の置き屋として現実に存在した名前である。つまり今流に言えば、テレビコマーシャルなのである。またヒーローとして出てくる助六の紫色の鉢巻きは、当時の吉原の花魁たちがプレゼントするならわしが長い間続いていたのである。つまりそれほど当時の吉原と歌舞伎小屋は密接な関係を持っていたということである。

けれども、このような事情は美術においても同じで、当時の画家達は、おのれのたつきの道をたてるためには、遊女をモデルにした美人画や、歌舞伎の役者をモデルとした人物画を書かざるを得なかったのである。言うならば現代のプロマイドである。

しかし、当時の画家や役者、あるいは三味線弾きを専業とする人達が、建前上はまるで化外の民と言わんばかりの仕打ちを受け、多くは河原者とさげすまれ最大限の蔑視の対象とされながら、心のうちではハイクラスの“粹な心意気”を胸中深く持っていたであろうことは、彼らの書き残した芸談をひも解いてみれば理解できる。それがあからこそ、それらの芸が多くの民衆の心を捉え、かつ最大限の支持をかちえていたのだと考えることが

出来るのである。

ところで伊沢修二の部下であった、もう一人の方つまり上原六四郎はどのような仕事をしたかという、実は驚くべきことであるが、すでに記述した小泉文夫の発見、日本音楽を構成する4つの音階を、その時点で発見し、そのことを彼が書き残した“俗楽旋律考”の中に詳細に記述している。しかも西洋式五線譜を記譜法として使用しているのである。ただ4つの音階の命名については、1つを除いて完全に合致している。その1つと言うのも、小泉文夫が民謡音階と命名したものを、田舎節音階と命名しているのである。

上原六四郎が、俗楽旋律考を脱稿したのは明治25年であるから、西暦で言えば1892年である。この時点でここまで日本音楽の旋律構造が解明されていたと言うことに驚きを感じないわけにはいかない。それにもう一つ不思議だと思ふのは、小泉文夫がその著作の中で彼について触れた文章にまだ私は出会っていないと言うことである。

ひょっとして彼は、このような論考がすでに存在していたことを知らなかったのではなかろうかと思われる。ともあれ明治の初めに日本の音楽教育の基本構想を立てる時にこのような二人のスペシャリストが存在していたことは、記憶にとどめておくべきであろう。

この二人のスペシャリストの違いは、一方の神津専三郎が純粋な英学者であったのに引き換え、上原六四郎は当時尺八演奏の大家でもあったと言う点である。したがって上原の方は現実に日本音楽を生きた場において検討し、考えることが可能であったろうと言う違いである。

しかし結果的には、日本音楽つまり四度圏の音楽の特性は締め出され、五度圏の名曲を普及させることに力点を置いた構想になってしまった。しかも音楽学校で教えられる、歌の歌いかたがまた問題である。発声法はベルカント唱法ときめられてしまっている。ベルカント唱法というのはその表記からも理解できるように、イタリー語である。と言うことはイタリー語の歌を美しく歌うための発声法なのである。したがって日本在来の長唄や

清元、常盤津、新内を歌い語る発声法とはかなり異質なものになってくる。

このことが日本の音楽文化に大きい分裂をもたらしていることは確かである。一方は学校教育の中で容認されかつ歌わせられる歌曲であり、もう一方は大衆歌謡である。これまで長い間学校の中で大衆歌謡を口ずさむことは絶対のタブーであった。うっかり口ずさもうものなら、その児童、生徒は処罰を受けかねない時代が長く続いたのである。

ちなみに日本音楽を研究するコースが東京芸術大学の音楽科で容認されるようになるのは第2次大戦後である。日本音楽のオリジナリティを追いかけ続けてきた小泉文夫が芸大の教授に迎えられるのは、昭和35年、つまり1960年なのである。

この間いったい大衆歌謡はどのような仕打ちを受けてきただろう。多くの大衆にとって、先に挙げたように、学齢期まえの子供たちの友達への呼びかけが、民謡音階で規定されている3種類の音でなりたっている例を挙げるまでもなく、日本語を母国語として持つ大衆にとって馴染みやすい旋律は、在来の日本における歌の歌いかたであり語りかたなのである。それは、演歌であり浪曲であったわけである。

長い間、低俗極まりない曲節としてさげすまれ、蛇蝎のごとく忌み嫌われていた大衆歌謡、それでも死滅はしなかったのは、それが日本の音楽の資産を無意識のうちに受け継いできたからである。

このように考えてくると、明治の教育構想の立てかたに大変な思い違いがあったと言わざるを得ないのが実状である、はっきり失敗であったと言ふべきかもしれない。

演歌の曲を調べてみると、たしかにこれらの中には日本古来の4種の音階がかなり濃厚に残っている、しかもなお小節（こぶし）まで生き残っている。調べていくうちに、古賀政男の作品がほとんどこの対象になっていることに気がついて、その伴奏楽器がギターに限定されている不思議さに気がついた。そこでギターの調弦を調べてみると、6本の弦のうち4弦と5弦の間を除いて他の弦の隣接弦との間隔はすべて4度であることに気が

ついた。つまり4度圏の音楽に馴染みやすい楽器なのである。その所為か、今では世界の著名なギタリストは欧米人の方が多いにもかかわらず、ヨーロッパの正式な管弦楽編成の中にはギターだけが仲間に入れていない。オーケストラに組み込まれている弦楽器バイオリン、ビオラ、チェロはいずれも5度調弦の楽器なのである。楽器ギターの誕生についてはいろいろな説があって定説がないが、おそらく4度の音楽圏で生まれたものであろう。

小泉文夫と作曲家 団伊玖磨との対談記事のなかに面白い話が出ていた。と言うのは大衆音楽の歌手である布施 明の発声法は、清元の発声法であると言うのである、また森 進一の発声法は新内の発声法であると言っている。しかもそれに続けて、オペラ歌手 伊藤京子が布施 明のファンであったと団伊玖磨が言っているのである。

伊藤京子は、団伊玖磨が作曲した、歌劇 夕鶴のプリマドンナ役を長く続けたソプラノ歌手である。しかもかつて日本の歌手として日本語をはっきり聞きやすく歌える歌手として表彰されたことのある人なのである。日本語を聴衆に聞きやすくかつ意味が分かるように歌うには日本のうたの発声法が必要であることを見事に暗示している発言である。

自分の国の発声法を知らなくて、外国の発声法だけが出来ると言う人がプロの世界に在っていいとはとても思えない。あいつは英語がうまいから、あるいは独語がうまいから、日本語がへたであると言う日本人がいたら、これはやはりおかしい現象である。

ドイツの詩人ゲーテが、“外国語を学ぶのは自国語をより深く知るためである”と言いつ残していることを決して忘れてはならないのである。

世界の音楽史のなかで、ロシア五人組の意義を考える時、いつも思う事であるが、日本の近代国家へのスタートの時点で、このような失敗さえ無かったなら、あるいはロシア五人組の成果に匹敵するくらいの大仕事は日本人の手で出来ていたかも知れない。歴史に“もし”は禁物であるが、ロシアで最もポピュラーな民族楽器バラライカも4度調弦の楽器である。

ロシア五人組の音楽を聴く時、なにか東洋風な感じが出てくるのも、実はこの所為ではないかと考えている。おとなり中国の弦楽器胡弓も弦は2本しかないが、4度調弦である。

地球の上に広く分布する4度の音楽圏の文化をもっと腰を据えて見直す時期に来ているのではなかろうか。真の国際化あるいは地球がひとつの集落になるためには、全人類が共有化出来るような美意識を紡ぎ出すような、そんな芸能を、そんな音楽を作り出さなければならない時期に来ているのである。そのためにはこれまであまり研究の対象にならなかった分野も総合的に見直す時期に来ているのだと考える。

#### 参 考 文 献

- 上原六四郎 俗楽旋律考 1992年 岩波書店  
兼常清佐 音楽と生活 1992年 岩波書店  
小泉文夫 音の中の文化 1983年 青土社  
小泉文夫 空想音楽大学 1978年 青土社  
小泉文夫 民族音楽の世界 1985年 日本放送出版協会  
小島美子, 藤井知昭 日本の音の文化 1994年 第一書房  
団伊玖磨, 小泉文夫 日本音楽の再発見 1976年 講談社  
藤井知昭 日本音楽と芸能の源流 1985年 日本放送出版協会

## Summary

### On Information Industry (Part VI)

Kohitiroh Abe

The entertainment brings about the joint ownership of beauty sense to the human group . And it creates the value system and action system. By applying focus within the entertainment to the music in this paper. In this article , compared with the structural features of Western music and of Eastern music, and discussed uniqueness of Japanese language influenced hard on Japanese music.