法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-06

音楽における「体系」と「意味」 : マックス・ウェーバーの審美理論の再検討(上)

YUKAWA, Arata / 湯川, 新

(出版者 / Publisher)
法政大学社会学部学会
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
Society and labour / 社会労働研究
(巻 / Volume)
25
(号 / Number)
3・4
(開始ページ / Start Page)
101
(終了ページ / End Page)
138
(発行年 / Year)
1979-02-20
(URL)
https://doi.org/10.15002/00006300

音楽における「体系」と「意味」

——マックス・ウェーバーの審美理論の再検討——（上）

湯川　新

問題の所在
第一節　「体系」と「発生史」的分析
第二節　「体系」と「音楽的意味」
第三節　音楽の祖型と表現行動の複合体
第四節　旋法音楽の「体系」とその再編
（以上本号）
第四節　旋法音楽の「体系」とその再編（続）
第五節　和声音楽の「体系」とその再編
第六節　和声音楽の「体系」の解体と「音楽的意味」の新局面
結　語
（以上次号）

問題の所在

マックス・ウェーバーの芸術にかんする論稿は、まとまったものとしては、かれの死の直後一九二一年、テーオドル・クロイヤーの校閲を経て発表された、草稿「音楽の合理的社会学的基礎」（以下略称『音楽社会学』）しかない。[1] しかしながら、一九〇五年に発表された「プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神」を皮切りとして、『宗教社会学論集』所収の「序言」や「中間考察」、『経済と社会』所収の第五章「宗教社会学」、『科学論集』所収の「社会学及び経済学における〈価値自由〉の意味」、晩年の講演「職業としての学問」などの諸論稿の随所に、われわれはウェーバーの審美的領域への言及を見いだすことができる。マリアンネ夫人の『伝記』やハイデルベルク時代のウェーバー・クライスに出入りしたポール・ホーニスハイムの『マックス・ウェーバーの思い出』の証言が語るように、かれは、神経疾患が癒えてから、或いはその最中から晩年にいたるまで、審美的領域の問題性に拘っていた気配である。[2]

ウェーバーの審美的領域への関心は、きわめてプロブレマティッシュであり、またおそらくはかれ自身の精神的外傷も作用して、たいへん切実なところがある。[3]「社会科学及び社会政策の認識の〈客観性〉」のなかで指摘しているように、「社会科学の関心の出発点は、我々を囲繞する社会的文化生活の――普遍的な、と言ってそのためにもとより個性的な姿を失わぬ連関、並びに他の勿論これまた同様に個性的な形をもった社会的文化状態からの生成における――現実的な従って個性的な姿態である。」[4] とするならば、かれのこの領域への関心の出発点は次のような芸術の姿である。

「芸術はいまや、しだいに独立の固有な価値の世界を自覚的に打ちたてるようになり、そして、ある種の――ど

のような意味づけが与えられていようと――現世内的な救いの機能をうけもつようになる。端的にいえば、それは日常性からの、またなかんずく、理論的・実践的合理主義の増大する抑圧からの救い、そうした機能をうけもつのである。ところで、こうした要求を身におびることによって、芸術は救いの宗教と直接の競合関係にたつことになる。およそ合理的な宗教倫理は、こうした現世内的非合理的な救いに対して敵対的な態度をとらざるをえない。というのも、合理的な宗教倫理の側からすれば、それは無責任な享楽とひそかな愛の領域とみえるからである。[5]」

ウェーバーは、ここで、「機械的生産の技術的・経済的条件に縛りつけられている近代的経済組織の、あの強力な世界秩序[6]」からの、「救済」の或る方向として「芸術」を暗示しているようであり、それが救いの宗教と鋭く葛藤することも記している。「芸術」が救済たりうるとして、それは「救いの宗教」を拒否することによってであり、また後者は、プロテスタンティズムの場合の如く、「芸術」を圧殺することによって[7]、救済たりうる、これがウェーバーの確信である。

「芸術」が近代世界において、このようなプロブレマティシュな位置を与えられるということ、そのことのいわば理論的・経験的根拠を明らかにしている論文、それがかれの唯一つの芸術社会学論稿、「音楽の合理的社会学的基礎」であると、わたくしは考えている。「ウェーバーが音楽現象を学問的関心の枠の中に組み入れた」のは、安藤英治氏の主張しておられるように、「音楽が、一方においては人間形成力すなわちエートスを内在させているからであり、しかも同時に、他方においては、それがラティオと密接不可分離に結びついているから[8]」というわけでは必しもない。少なくとも、ウェーバーの問題のたてかたからすれば、この言いかたは正確ではないと思う。かれの考察の出発点は、あくまで、エートスとの有契的な意味の連合を欠いた、近代西欧の和声音楽の確認にある。古代ギリシヤ音楽におけ

るドリア旋法下行型のエートス論的含意をうんぬんすることは可能としても、和声音楽における変ロ長調のそれを論ずることは馬鹿気ている。ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』は、「善ではないけれども美しくありうるというのみでなく、むしろそれが善でないという丁度その点で美しくありうる」[9]かもしれないし、いや、というよりも、和声音楽は、音楽の付帯するさまざまな伴示的意味から区別される「音楽的意味」という固有のアスペクトを有している点こそがウェーバーをいたく悲きつけるのではあるまいか。無論、この和声音楽を発生史的視角から考察するとき、とくにその先行形態たる旋法音楽の発生史的考察に、かれがエートスとの関連も考慮に入れていることはたしかである。だが、当然のことながら、エートスが発生史的連関において重大な役割を演じているということは、和声音楽もしくは音楽一般がエートスを内在するということを含意しているわけでは必ずしもない。

ウェーバーの草稿『音楽社会学』には、次元の異なる二つの理論的考察が綿密な方法論的配慮のもとに有機的に組み合されている。ひとつは、音組織の「体系」を細部に至るまで記述して、「音楽的意味」の所在を明らかにするいわば共時論的な考察であり、もうひとつは、その「体系」を発生史的視角から検討する考察である。以下のわたくしの所論では、まず始めに、ウェーバーがこの二つの考察をどのように連関させているのか、少しばかり丹念な検討を加える。これによって、かれがもっぱら主題とした和声音楽の音組織の「体系」の発生史的解明の方法設定の点では、用意周到であるのだが、副主題たる「音楽的意味」の所在を扱う共時論的考察の部分では、今日の視点からみると、若干の不備な点のあることを指摘する。次いで、この不備を補うために、音楽の「体系」概念を、かれのように、音素材の組織原理としての音程の「体系」にとどめず、音色、リズムなどの諸アスペクトの複合体としての『体系』概念にまで拡大する。但し、「体系」という用語は音組織を指すものとして、これを保存する。そして、『体系』の諸ア

スペクトのなかで、その焦点が、旋法の「体系」にあるものを旋法音楽とし、その焦点が和音の「体系」にあるものを和声音楽と呼ぶことにしよう。これらの予備的作業を試みたのち、(1)音楽の祖型　(2)旋法音楽　(3)和声音楽という三つの理想型の「音楽的意味」の所在を考察する。但し、わたくしの行論では、(1)については、「音楽的意味」という概念を適用できないので、主として、(2)の発生史的因果との関係でこれを記述する。また、ウェーバーの行論では、(1)、(2)、(3)は発生史的序列として位置づけられ、それに適合的に構築されているのだが、「音楽的意味」の所在を摘出する共時論的考察に主眼を置くならば、「体系」の相違と「体系」内部での音の価値づけの変遷を念頭において、(2)、(3)の理想型を作成し直した方が首尾一貫する。わたくしは、和声音楽の音組織の発生史的因果分析については、ウェーバーの所論につけ加えるべきものを持たないから、本稿では、共時論的考察に重点を置いて、旋法音楽と和声音楽の理想型を構築することにしよう。

だが、共時論的考察をこれにとどめることは不可能である。というのは、和声音楽の場合、音組織内部での音の価値づけの変遷を含めてこの「体系」を記述してゆくとき、ウェーバーがいちおう予期していたものの、実際には目撃しなかった一九二〇年代以降の「体系」の解体・相対化という事態に当面するが、この事態を射程に入れないかぎり、今日の地平において「音楽的意味」の所在を明確にする作業は完成しないからである。したがって、和声音楽の「体系」の解体・相対化については、あらたに一節を設けて、これを記述するとともに、今日の「音楽的意味」を成立させる『体系』概念の輪郭をスケッチすることにしよう。それは、もしかしたら音楽という分野(ジャンル)の、したがってまた「音楽的意味」という概念の、解体と再構成を語ることにも連なるのかもしれないのだが……。

注

(1) Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (安藤英治・池宮英才・角倉一郎訳『音楽社会学』、一九六七、創文社)

(2) Marianne Weber, *Max Weber: ein Lebensbild* (Tübingen, 1926)〔大久保和郎訳『マックス・ウェーバー』I、II、一九六三、みすず書房〕。とくにII巻の第十三章「美しい生活」が参考になる。またそこで引用されているルカーチへの書簡――かれの美学の構想によせたウェーバーの私見――は、『プロ倫』の傍注、「中間考察」、『宗教社会学』第十一節で展開されたモチーフ、現世拒否の宗教倫理と芸術及びエロス的なものの葛藤、芸術とエロスの、宗教倫理にたいする関係においての近似性に言及している点で大変興味深い。「私が与えられた印象は非常に強いものであり、私は〔ルカーチの〕問題設定は決定的に正しいものであると信じます。享受者の立場から、次いで創造者の立場から美学をやろうと試みたあげく今度いよいよ本物の〈作品〉の番がやってきたのは有難いことです。貴兄の形式概念が登場したらどういうことになるかと私は大いに好奇心を感じています。形象化された生〔芸術〕はたしかに経験的なものの域を越えた価値的なものであるが、それだけでなく、〈牢獄〉の深い一番奥の片隅にあらわれて来るエローティッシュなものもまた形象化されているものなのです。それはすべての形象化された生とともに罪あるものの運命を担い、〈形象を受けつけぬ〉formfrend 神の王国に属する一切のものとの対照の質においては審美的態度に似てさえいます。このものの実際上の位置が決定されねばなりませんが、貴兄においてはそれがどこにあるということになるか知りたいと思います。」〔大久保訳、II三五二頁〕。

また、Paul Honigsheim *On Max Weber* (The Free Press Company, 1968)〔大林信治訳『マックス・ウエーバーの思い出』、一九七二、みすず書房〕を参照せよ。

(3) ウェーバーの個人史にたちいって、この辺の事情を綿密に明らかにしたのが、Arthur Mitzman, *The Iron Cage, An Historical Interpretation of Max Weber* (New York, 1969)〔安藤英治訳『鉄の檻』、一九七五年、創文社〕である。ウェーバーが母から受け継いだピュウリタニズムへの固着は、父の死を契機に、ひとつの問題性として、かれの内部で自覚された。

およそ四年に及ぶ神経疾患、或は思索の時期を経て、かれの個人史的な精神的葛藤が、西洋文化の合理性の解明という「普遍史的な問題設定」にまで高められた。「ウェーバーの禁欲の『神』がカルヴィンであったとするならば、彼をそのピューリタンの遺産に背かせた『神神』はニーチェ、トルストイ、それにドストエフスキーのものであった。」〔安藤訳、二三〇頁〕

また、同じくかれの個人史（とくにかれの恋愛に焦点をあてて）にたちいって『宗教社会学論集』に散見するかれのエロス論を、いわば動機探究的に考察すると共に、当時のドイツ・インテリゲンチヤの間でのフロイディズムの圧到的な影響をスケッチしたのが、Martin Green, *The von Richthofen Sisters*, (Basic Books, 1974) である。オットー・グロース、フリーダ・ウィクリー〔後のD・H・ロレンス夫人で、エルゼ・ヤッフェの妹〕、エルゼ・ヤッフェ、マックス・ウェーバーの間で生じた人間劇の記述は圧巻である。マリアンネ夫人の『伝記』第十一章では、いささか戯画化されたきらいのある、フロイディズムの使徒『X博士』つまりオットー・グロースの役割に照明を与えたのは、M・グリーンの功績である。エロス的なものに「救済」を認める思想は、少くともその一端は、オットー・グロースからかれの愛人であった姉妹をつうじて、即ちフリーダからロレンスへ、エルゼからウェーバーへもたらされた。*ibid*, p3～173

(4) *GAW*, S. 172～173.〔富永祐治・立野保男訳『社会科学方法論』、一九三六、岩波文庫、四七～四八頁〕

(5) *GAR*, I, Zwischenbetrachtung, S. 555.〔大塚久雄、生松敬三訳『宗教社会学論選』、一九七二、みすず書房、一三二頁〕。これと類似の指摘は、*WuG*, Kapitel V. Religionssoziologie S. 366.〔武藤一雄、薗田宗人、薗田坦訳『宗教社会学I』、一九七六、創文社、三〇〇頁〕に見られる。「芸術特有なるもの一般を意識的に見出すことは、知性主義的文明の出現まで留保される。だがまさにそれの出現とともに、芸術のもつ共同体形成の力は、そしてまた芸術の宗教的救済意志との親和性は、消滅するのである。そのとき、芸術を純粋に芸術として見ることをもっぱら要求するかの現世内的救済は、神に反するものとして、また現世の倫理的非合理性によるあらゆる救済に敵対するものとして、倫理的宗教性からも真正の神秘主義からも忌避される。そればかりか、遂には本来的な禁欲にとっても、純粋な芸術的価値そのものへの献身は、生活態度の合理的体系化に対する容易ならぬ侵害となる。さらにそのうえ、知性主義に固有な美的模倣の態度が倫理的なことがらにおいても増

進されるにつれ、その緊張はいちだんとたかまる。知性主義の時代に現われる倫理的判断に対する責任の拒否や、また伝統的拘束に制限された姿への嫌悪は、そこから、倫理的に考えられた判断を美的に解釈された判断へ変形するという事態を惹き起こす（典型的な形では、「非難すべき」というところを「悪趣味な」といって片付けてしまうといったことである）。しかしながら、人間的な諸関係についての各人の判断の好みは、主観主義的な論駁の余地ないものであって――通常われわれは、芸術家階層への崇拝によって実際にこれを教え込まれるが――このことが、宗教性から見て、臆病さと結びついた特殊な冷酷さを示す最も深い一形式とみなされることも大いにありうる。」

(6) G.A.R, I, S.203〔梶山力、大塚久雄訳『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』下巻、一九六二、岩波文庫、二四五頁〕

(7) 『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』のなかで、ピュウリタンの職業観と道徳上の要求とが資本主義的生活様式にたいして「直接に影響を及ぼさざるをえなかった諸点」（傍点ウェーバー）について論じた箇所を参照。そこで、かれは、「現世とそれが与えうる楽しみの無邪気な享楽」にたいするピュウリタニズムの抑圧の例を幾つか挙げた後で、感覚芸術にたいするピュウリタニズムの姿勢について、「いうまでもなく、この領域では禁欲は、霜の降りるように、愉しい旧いイギリスの生活のうえに降りしいた。しかも、この霜に当てられたのは世俗の祭事ばかりではない。およそ「迷信」のにおいのするもの、呪術や供儀による恩恵授与のあらゆる残滓にむけられたピュウリタンの激しい憎悪は、五月柱や無邪気な教会の芸術行事ばかりでなく、キリスト教固有のクリスマス祭を迫害した。」（G.A.R, I, S.183～186. 前掲、梶山・大塚訳下巻、二〇七～二一〇頁）と述べて、更にこれに傍注を付して、イギリスにおいて、ピュウリタニズムの影響のもとに、音楽が衰微した事情を以下の如く記した。「――イギリスではエリザベス朝以後、戯曲のみでなく、叙情詩や民謡が凋渇してしまったことは、周知の事実である。造形美術では、ピュウリタニズムの抑圧をうけるようなものが、余りなかったらしい。しかし、きわめて優秀だったと思われる音楽的才能（音楽史におけるイギリスの役割はかなり重要である）がまったく影をひそめてしまったことは注目すべきで、それ以来、この方面ではアングロ・サクソン民族は、今にいたるまで、同じ状態をつづけている。」（*ibid*, S.185. fn.1 前掲、梶山・大塚訳下巻二一二頁）。ウェーバーのこの指摘（傍注の引用箇所）は、

今日の研究業績（Edward Lee, *Music of the People* (Barrie & Jenkins, 1970)〔三井徹訳『民衆の音楽』、一九七四、音楽之友社〕からみると、余りに断定の度が過ぎるけれども、われわれの行論の文脈では、そのことは問題にならない。ウェーバーが、このように把えていた、ということが肝心な点である。

またちなみに、ピュリタニズムの性愛の領域への抑圧については、同書梶山・大塚訳一七七～一八一頁を参照のこと。すでに一九〇五年の『プロテスタンティズムの倫理と資本主義の精神』の段階で、プロテスタンティズムの、審美的領域と性愛的領域にたいする抑圧について、ウェーバーは鋭く自覚していた。ハイデルベルグ・クライスにおける、芸術家や美学者との交際、エルゼ・ヤッフェとの恋愛に先立って、既にして、かれは自らもかつては身をゆだねたプロテスタンティズムの問題性を知悉していた、というべきであろう。この側面ではないが、プロテスタンティズムに対するウェーバーの批判的視点に注目した先駆的論稿は折原浩の「マックス・ウェーバーにおける〈近代人〉および〈マージナル・マン・インテリゲンツィア〉の問題」（尾高邦雄、福武直編『二〇世紀の社会学』所収、ダイヤモンド社、一九六四）である。

（8）安藤英治「マックス・ウェーバーと音楽」、前掲、安藤他訳『音楽社会学』所収、二六六頁。また安藤英治氏は、「マックス・ウェーバーの『音楽社会学』をめぐって」（『政治経済論叢』第十六巻第一号、第二号）のなかで、ウェーバーの『音楽社会学』の成立事情についてきわめて丹念な考証を行うとともに、エートスと音楽の関係について、プラトン、アリストテレスの諸著作に散見する「音楽論」を手掛りにして自論を詳細に展開しておられる。私見によれば、安藤説の難点は、エートスと音楽の関連を理論的に説明せずに、両者の関連を説いた文献の存在を引証することによって、両者の関連を自明なものとみなした点にある。Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (Norton, 1943)〔皆川達夫、柿木吾郎訳『音楽の起源』、一九六九、音楽之友社〕は、ギリシャにおけるエートス論を、旋法の絶対音高（ピッチ）と関連させて論じているが、これは両者の関連を理論的に説明しようとした貴重な試みである。

また安藤氏の所論は、『宗教社会学論集』における「エートス」概念と『音楽社会学』の「エートス」概念とをいささか強引に結びつけすぎると思う。安藤氏の指摘するとおり、『音楽社会学』の執筆後に、『プロ倫』論文の「エーティク」は「エートス」に訂正されたのかもしれない。だが、「エートス」概念の内包は両者で全く異なる。『音楽社会学』の、訳書、四二、五七、一四八、一八六頁に現われる「エートス」概念は、音楽的意味と宗教的含意が当該文化の中で有契的に連合し

ている事態について言及される場合にのみ、使われる。それ故、かれは、旋律定型における音楽的意味と「エートス」との連合について述べるだけで、和声音楽を記述するくだりでは、「エートス」について全く言及していない。これは当然であって、ウェーバーの視点からすれば、完成態としての和声音楽にとっては、「エートス」との葛藤やそれからの解放の過程こそが主題化さるべき課題となるからである。

(9) GAW, S. 604〔尾高邦雄訳『職業としての学問』、一九三六、岩波文庫、五四頁〕

第一節　「体系」と「発生史」的分析の関連

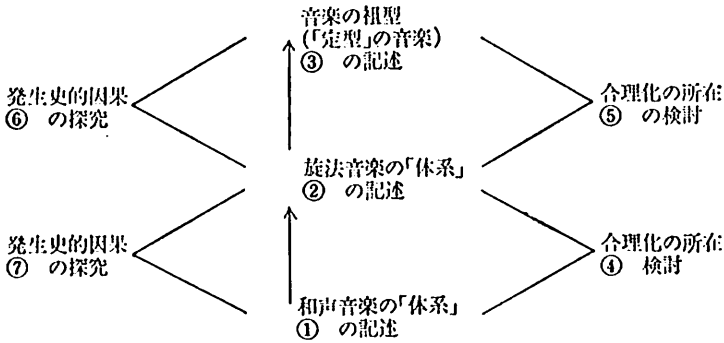
1

マックス・ウェーバーの草稿「音楽の合理的社会学的基礎」はたいへんに綿密な方法論的配慮を踏まえて執筆された論文である。はじめにユニークな問題設定と結びついたその方法論的配慮を検討しておきたい。この論点の手がかりは、草稿そのものよりも、むしろ『科学論集』所収の「社会学及び経済学における〈価値自由〉の意味」に用意されている。そこでかれは、経験的な芸術史や芸術社会学は、芸術作品の審美的評価を学問としては行わない点を銘記したのちに、だが、それらの学問的考察の関心の方向、説明さるべき客体は、芸術作品の〔認識者にとっての〕審美的意義によって与えられると述べて、その具体例として、音楽史の領域を例にとり、次のように述べた。

「音楽史の中心問題は、近代ヨーロッパ人の関心（「価値関係性」！）の見地からは、何といっても次のようなものであろう。すなわち、その他のどこにおいても音楽の合理化は、それとは別な、しかも大抵それと正反対の道を歩んだのに、何故ヨーロッパにおいてのみ、しかもある特定の時期に、ほとんどどこにおいても民俗的に展開されていた多声音楽から和声音楽が展開されたのか、という問題である。というのはヨーロッパ以外のどこにおいて

も音楽の合理化は、（五度音程の）和声的分割による代りに、（大抵は四度音程の）間隔的分割による音程の展開という道を辿ったからである。したがって中心問題は、三和音の構成要素として和声的にその意味が解明される第三音の成立の問題と、さらに和声的半音階法の成立の問題、その上に純粋にメトロノーム式に拍子をとるのではなく、（強拍部と弱拍部から成る）近代の音楽的リズム法の問題である。[1]」

この引用箇所はそのまま草稿『音楽社会学』の問題設定として想定して構わない。ウェーバーは、この手続きによって、今日民族音楽学者を著しく当惑させているアポリア――「音楽とは何か、音楽と非音楽の相異はどこにあるのか、」――をいちおう回避して、現存する芸術音楽の審美的意味を成立させるところの基本的与件、和声音楽の音組織の「体系」の発生史的由来の問題に考察の焦点をしぼることができた。草稿『音楽社会学』の冒頭が、和声音楽の音組織の「体系」の記述から始まるのは、決して偶然ではなく、綿密な方法論的配慮の結果である。かれは、そこで和声音楽における音の分節化の「体系」すなわち、五度の分割による楽音の獲得と、楽音間の階層的関係、楽音の進行を規制するコード（「規則」）を記述している。[2]音楽が、そうした「体系」の音をもっぱら使用し、コードを踏まえた音の組み合せや連結であり、聴き手とつくり手が、そういう「体系」とコードを、意識的、無意識的に学習しているが故に、音の連鎖は有意味的形象たりうる。ウェーバーは、和声音楽の個々の音楽作品、つまり、バッハ、ベートヴェン、モーツァルトの作品からではなく、音組織の「体系」とコードという水準から、和声音楽の「理想型」をつくりあげたわけである。そして、かれは、音楽的現象を時系列にそって漠然と追いながら近代の和声音楽の歴史的由来を考察するのではなく、この「理想型」を発生させた与件を、溯及的に追跡しようとする。その際、かれは、それに先行する音楽として、また共時的にみて和声音楽と対照的な音楽として、やはり音組織の「体系」性という水準か



ら、「旋法音楽」の理想型を構成し、更に「旋法音楽」の前期的形態として、或る種の「音楽の祖型」(これは私の命名)を想定する。つまり、音組織の「体系」の水準で比較を行うことによって、音組織上の合理化の所在を明確にして、次いで、その発生史的因果を追求するという手続きである。

以上の手続きを図式化すれば上図のようになる。(3)

上記の図で注意して欲しいのは、第一に、①と②の「体系」の記述と③の「定型」の記述とでは、記述の次元が異なる点と、第二として、「体系」と「発生史的因果」の区別と連関の問題である。

先きの論点にまず触れておく。ウェーバーが、「体系」と「定型」の記述を区別しているのは、発生史的序列という点もさることながら、音楽的意味の水準を固有に抽出しうる音楽と、音楽的・音楽外的意味が判別し難い音楽との区別が念頭にあるからである。ウェーバーには、音組織が「体系」性を有する段階に至って、音楽はその伴示的意味から区別される音楽的意味を所有し、宗教との親和作用を希弱化して、「独立の価値の世界」(ウェーバー)として登場する地平が開かれてくる、という想定がある。これは別な角度からいえば、「定型」段階の音楽は音楽的意味と音楽外的な意味との関係が著しく「有契的」だということである。ある呪術で用いられる「定型」音楽は、その呪術的効能を歪曲せぬようつねにそ

の「定型」性が固守されねばならない。またその「定型」は、多くの場合、音楽というよりか、舞踏、歌唱を始めとする様々の動作の複合体としての「定型」である。このために、「音楽的意味」の固有の水準の抽象が著しく困難なのである。しかしながら、この段階の音楽、あるいは音楽の祖型は、音楽的形象の発生史的解明に、また旋法音楽の発生史的因果の解明に、その考察が不可欠なのである。音楽の祖型と旋法音楽は、その外形からみれば、殆ど区別しがたい。しかし、ウェーバーが、音組織の「体系」性の有無と、それに附随する音楽意味論の地平では明確に区別していることを忘れるべきではない。

2

次に第二の論点、「体系」と「発生史的因果」の区別と連関について触れてみたい。まず「体系」、すなわち音組織（トーンシステム）が、もっぱら共時論的地平の用語であることに注目しなくてはならない。「体系」は、楽音の分節化の原理であって、しかも、それを意識的・無意識的に学習した人間にとっては、音の連鎖を有意味的形象として受けとるための、最も基礎的な枠組でもある。音楽は、その発生史的過程に介在する無数の与件の影響を受けて、それ特有の「意味」性を随伴することがあるとしても「体系」との関連で蒙る「音楽的意味」の位相とは区別可能である。ウェーバーは、この「体系」の記述、とりわけ和声音楽の「体系」の記述を最初に行うことによって、和声音楽、旋法音楽の発生に介在した無数の要因群の限定を行った。この操作は、F・ソシュールが、通時言語学について指摘した、左記のような配慮に酷似するところがある。

「即ち時間の流れを下りつつ、一言語の歴史を、細大漏さずに記述しうるがためには、その言語の瞬間写真を数限

りなく所有せねばならないだろう。しかしそのような条件は充たされたためしがない。……その時には展望的方法、即ち直接記録を断念して、逆の方向をとり、回顧法によって時間の流れを溯らねばならぬ。この第二の見方の場合には、人はある与えられた時代に身をおいて、ある形から何が生じたかをではなく、それを生みだすことのできたより古き形は何であるかを、探究するのである。(4)」

ウェーバーの『音楽社会学』における発生史的分析の手法もこれと全く同様である。和声音楽の「体系」の記述に始って、その「体系」を生みだす客観的可能性をもった幾つかの要因群の検討とその前期的形態としての初期のポリフォニー、初期のポリフォニーの先行型としての教会音楽、世俗音楽、その基礎にある旋法音楽の「体系」、そして更にはそれを生みだす客観的可能性を持っていた音楽の祖型……。という具合にウェーバーもまた考察を過去に溯らせてゆく。したがって、和声音楽、旋法音楽、定型の音楽（音楽の祖型）というかれの理想型も、あくまで、和声音楽の「体系」の発生史的解明に適合的に構築された理想型である。かれの作った旋法音楽や定型の音楽についての理想型的記述は、実態としてのそうした音楽の、理想型的記述なのではなく、和声音楽の「体系」のそれらとの差異性を際だたせ、しかもその差異性の根拠の発生史的因果連関の確定に適合的に記述されているのである。時系列の序列もまた、このパースペクティブで位置づけらるべきで、別のパースペクティブからすれば、こうはなるまい。比較のアクセントは、ヨーロッパ以外の音楽の特殊性を明らかにするのではなく、近代ヨーロッパの音楽の「体系」の特殊性の解明に置かれている。かれの『音楽社会学』のなかで、非ヨーロッパ系（とくにアフリカの）民族音楽や二〇世紀の西欧音楽の、「音楽的意味」の形成にとって重要な構成要素である非音階音（とくに打楽器音）の問題が、故意に無視されているのは、おそらくこの事情のためと思われる。ウェーバー自身、これを明確に意識していて、ポール

・ホーニスハイムに次のように語っていた。

「キリスト教は聖書宗教の中で礼拝の踊りをもたない唯一つのものである。そのために基本的にリズムよりもむしろメロディにもとづく非肉体的な（körperlos）音楽が可能となったのである。しかもそれはほとんど他のどこにも見られないほど、はっきりしている、と。」[5]

たしかに、打楽器音は近代西欧の和声音楽ではいわば脇役の位置を占めるにすぎず、この音が、西欧音楽のなかで全面的に活躍するのは、和声音楽の「体系」が解体、或は相対化された二〇世紀以降の出来事である。したがって、ウェーバーのこの発言も、和声音楽の「体系」の発生的因果との連関においては正当といえよう。つまり、発生史的因果連関の確定という目標のためには、「体系」概念の内包を――実際には非音階音を用いるとしても、この契機を無視して――音階音に限定して、しかもその「体系」の定常態を想定して、この記述を単純化したほうが適合的なのである。しかしながら、このような「体系」概念の限定とその定常態の想定が、「音楽的意味」論の充全な展開にとっては、かえって桎梏となる。次にその点を詳論してみよう。

注

(1) *GAW*, S. 521〔松代和郎訳『社会学および経済学の「価値自由」の意味』、一九七六、創文社、六八頁〕。同様の指摘は、『宗教社会学論集』の「序言」でも展開されている。その冒頭で、『論集』全体の問題設定を要約して、「近代ヨーロッパの文化世界に生を享けた者が普遍史的な諸問題を取扱おうとするばあい、彼は必然的に、そしてそれは当をえたことでもあるが、次のような問題の立て方をするであろう。いったいどのような諸事情の連鎖が存在したために、他ならぬ西洋という地盤において、またそこにおいてのみ、普遍的な意義と妥当性をもつような発展傾向をとる――と少なくともわれわれは考

えたい――文化的諸現象が姿を現わすことになったのかと」と述べた後、これに続けてそうした文化現象の範例として、科学、音楽、専門人による学問的営み、政治的公団体という意味での国家、合理的経営資本主義、等々をあげ、これらの範例に共通の特徴として、「西洋文化の帯びている独特の『合理主義』」を指摘した。その際、音楽について次のように述べている。「音楽を聴き分ける耳は、今日のわれわれヨーロッパ人よりも他の諸民族の方がむしろずっと見事に発達していたようであり、とにかく、われわれ以下ということはなかった。さらに種々の多声音楽はひろく世界中に広がっていたし、多数の楽器の合奏とかディスカント唱法さえ西洋以外の地域にもあった。西洋の合理的な音程はのこらず、他の地域でも、計算されてよく知られていた。しかし、合理的和声音楽――対位法ならびに和音和声法――、すなわち和声の三度による三つの三和音を基礎とした音素材の構成、また、ルネッサンス以来間隔的にでなく合理的なかたちで和声的に解釈されてきた半音階法と異名同音法、弦楽四重奏を中核とし管楽器のアンサンブル組織をもつ管絃楽や、通奏低音や、記譜法（これによってはじめて近代における音楽作品の作曲と演奏が、したがって、そもそも作品が永続的な存在となることが可能となった）、ソナタ、シンフォニー、オペラ――もっとも標題音楽、描写音楽、和音変化、半音階法などはきわめてさまざまな音楽にも表現手段として見られた――そして、それらの手段として用いられるオルガン、ピアノ、ヴァイオリンなどすべての基本楽器、そういったものは西洋にしか存在しなかった。」〔*GAR* I, S.2前掲、大塚、生松訳五～七頁〕。

(2) 前掲、安藤・池宮・角倉訳三～二六頁。

(3) 草稿『音楽社会学』のなかで、後段の楽器を論じた箇所を省いて、その書の構成を図式化すると、前記（一一二頁）のようになる、ということである。

(4) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Lausanne, 1916)〔小林英夫訳『言語学原論』、一九四〇、岩波書店、二八五頁〕。

(5) 前掲、大林訳一四二頁。ポール・ホーニスハイムの遺稿集 *Music & Society――The Later writing of Paul Honigsheim*, edited by K.P. Etzkorn の編者論文 "The work of Paul Honigsheim" (John Wiley & Sons, 1974) に引証されているホーニスハイムの手稿は、これと全く類似のことを述べながら、いっそう具体的かつ詳細である。書き記されなか

ったウェーバーの、談話の、音楽社会学論として、たいへん貴重な資料なので、左記に試訳して紹介しておきたい。

「〔マックス・ウェーバー〕はとてつもなく音楽の好きな人だった。他の問題であればいざしらず、こと音楽については、わたくしはかれの判断に必しも同意しなかったから、しばしば猛烈な論争になった。それはともかくとして、かれは、人間史に登場してきた様々の楽器について、その理論や構造を研究しており、それぞれの鳴りかたまで知っていた。かれはあまりに早く亡くなってしまったので、それを〔そうした研究の成果を〕本にまとめることができなかった。その内容を知っているのは、もしかしたら、わたくし一人だけかもしれない。かれがわたくしに語ってくれた内容は左記のとおりである。

キリスト教は、スケールの大きく重要な、純粋の器楽曲を創りだした唯一つの文化といってさしつかえない。他の文化においては、器楽音楽は、キリスト教世界ほどに重視されておらず、たいていは他の音楽の補助手段にすぎない。キリスト教世界のみが、交響曲ならびにその類似物を生みだしたのである。こうした事柄とキリスト教のありかたとの間に、なんらかの関連があるのだろうか。……マックス・ウェーバーは次のように述べた。世界の大宗教を研究すればわかることだが、大宗教は、その創建者たちの初志に逆って、宗教的祭祀における肉体の利用を制度化してきた。ところが、キリスト教世界では、宗教的祭祀のどこに肉体の使用が見いだせようか。どこにもないではないか。エチオピアのコプト教会の例など、ごくわずかな例外しか存在しない。……同様の〔まれな〕例は南部スペインのある地方でもときどき見かける。カトリック教会のなかで、特別な衣裳を身にまとった少年が祭壇の廻りを踊る例などがある。だが、こうした例はあくまで例外を示すものであり、しかもおそらくは非キリスト教的諸影響に帰せられるべきである。エチオピアの例でいうと、前モスレム期の諸影響に帰因する。いずれにしても、キリスト教の祭祀においては、肉体は殆ど皆無に近い。儀式を司る牧師が、肉体にたいして三種類の inclination を施すという事実があるのみである。しかも、牧師が急いでミサを挙げるときには、その実施にさして注意を払わないこともしばしばある。プロテスタンティズムにおいては、とくにカルヴィニスト的伝統に近いものにおいては、肉体は、性や原罪などと結びつくものとして位置づけられ、したがって、神を讃える手段としては、殆ど許容されていない。

この点にかんするウェーバーの見解は以下のとおりである。キリスト教は、他の宗教の礼拝につきものの、肉体と肉体の

リズムの使用を排除したために、他の側面をいっそう強調することが可能になった。〔ウェーバーの示唆によれば〕これに加えて、キリスト教世界において、中世後期のイスラム世界にもまして、数学にたいする大きな関心が育っていたことを忘れてはならない。このことは、明らかに、抽象的な事柄にたいする関心が、物理学や音響学の発展の、また物理学的・音響学的に調整された楽器の発展の原因にもなったということを意味している。以上がマックス・ウェーバーの謂ゆる「抽象音楽」、すなわち人間性や肉体や人間の声とあまり関わらないタイプの音楽の由来と発展にかんするかれの立論の大筋である。」(*ibid*, p. 35)

第二節　「体系」と「音楽的意味」

1

ここで前節の所論のなかで、いわば無定義的に用いてきた、「体系」と「音楽的意味」という概念の内容をいま少し明確にしたうえで、両者の関連を明らかにしておきたい。(1)「体系」は、ウェーバーの『音楽社会学』の用語法では、「音組織」に相当する。「体系」と呼ぶに値いする「音組織」を有するのは、無論、旋法音楽と和声音楽だけではない。だが、基音（出発点となる或る振動数の音）の振動数の整数倍音及びそれとの振動数比の単純な音で構成された音組織を有するのは、旋法音楽と和声音楽である。ウェーバーの『音楽社会学』は、和声音楽の発生史的解明をもっぱらの主題としているので、かれの「体系」概念は、音の分節化の原理として、基音の整数倍音と振動数比とを基軸に設定されているわけである。この原理を少し説明しておこう。

基音の振動数比の2倍がオクターブ上の音（8度）で、これは普通高さの異なる同種類の音として判別される音である。（また大ざっぱに言って）基音とそのオクターブ上の音は、男・女の声の高さの相異ともいえる。このオクタ

ーブ（8度）の分割によって、差異性と同定性の知覚の容易な音群がえられる。分割の原理は、旋法音楽（4度の間隔原理による分割）と和声音楽（5度の和声的分割、倍音原理に比較的に忠実な分割）とでは異なるが、両者の音楽では、この分割によって獲得された音がもっぱら使用される。以上の原理は、言うまでもなく、「体系」の完成態であって、発生史的過程のなかで生れる様々の個々の音楽形象は、原理にはずれるケース、或いはそれを無意識に反映しているにすぎないケースもありうる。そして、問題は、この原理によって獲得された音群は、「体系」の完成態においては、平等な価値を持つものではない、という点にある。それらの音相互の間に、「体系」のなかでの、或る種の階層的な関係が賦与されているのである。それを仮に「体系」内的価値と名付け、音の方を「体系」内楽音を名づけておこう。具体的に言うと、例えば、ラドレミソラ、という具合にオクターブを分割したペンタトニック（五音音階、基音の8度上のラを含めて六音）であれば、この旋法を用いた音楽の開始音、終止音、中心音は何か、といった観点から、各音の「体系」内的価値を抽出することが可能である。和声音楽でいえば、5度の和声的分割に依りながらも、その過程で生ずる微少音程のズレを回避するために、オクターブを平均律で12半音に分割するが[2]、その各音を主音とする24の長・短調によって、各音の「体系」内的価値の位置づけが可能なのである。

前節でのわれわれの議論は、人々がこの「体系」を認知しているが故に、音楽的形象がでたらめな音の連鎖ではなく、「有意味」な事態として受けとることができる、ということを前提としておいた。議論を単純化するためにそうしたのであるが、実際のところ、「音楽的意味」の所在を明確にするには、いささか不充分である。第一に、旋法音楽であれ、和声音楽であれ、これまで述べてきた音階音という「体系」内音のみならず、打楽器音や「体系」内価値づけに違反する「体系」外音——微分音程や半音——を使用するのだし、第二として、これらの「体系」内音、「体

系」外音の運用にあたって、リズム、音色……等々の諸アスペクトが加わるが、そこにも或る種の諸規則が介在しているのである。

とすれば、「体系」概念は、音組織のみならず、こうした諸アスペクトにかんする諸規則を含むものにまで拡大されるべきではあるまいか。その際、「体系」概念の内包がどうなるのか、というはなはだ困難な問にたいして、わたくしは目下のところ解答を持ちあわせていないのだが、少くとも、「体系」は、音程、リズム、音色……等の諸アスペクトにかんする諸規則の複合体である、といえると思う――以下、音組織の「体系」と諸規則の複合体としての『体系』を、「体系」と『体系』で区別して用いることにする――。そして、『体系』の諸アスペクトのなかで、その焦点が、和音の「体系」にあるものが和声音楽であり、旋法の「体系」にあるものが旋法音楽である。焦点が、リズムにあるもの、焦点が楽器の音色の相異に置かれたもの、或いはそれらの混合態の音楽類型もある。『体系』は諸規則の複合体であるのだが、その複合体の構成契機の序列に応じて、さまざまの音楽類型を想定できる。

こうしてみると、人々は、このような序列や位階性をもった諸契機の複合体としての『体系』を学習しているが故に、音楽的形象をつくり、演奏し、聴取し、そこに「音楽的意味」を認知する、といちおう言えそうである。もちろん、『体系』の複合体の構成契機ならびにその焦点のありか次第で、「音楽的意味」の所在を異なってくる。ウェーバーの引証するギリシヤ人の例は、協和音の存在を知っていたものの、それが『体系』の焦点でなかったし、また『体系』の構成契機それ自体の裡に含まれていなかったために、そこに何の「音楽的意味」を認知しなかった事例である。[3] また、R・ヤコブソンの引証するアフリカの部族の例は、「音色」が『体系』の焦点であるために、かれらの音楽を少なくとも音程の動きについてはそっくり模倣した西欧人の演奏を同一の曲としては認知しえなかった例である。[4]

2

しかしながら、旋法音楽と和声音楽の「音楽的意味」の所在を問題とするとき、議論をこの水準に留めておくことはできない。というのは、音組織の「体系」内の音相互の「体系」内的価値づけの序列がしばしば変化し、それに伴って、『体系』の構成要素間の関係が変化したり、「体系」の『体系』の焦点としての比重が弱まったり、或は、「体系」外音が「体系」内音に組み入れられる、といったことが発生するからである。もっと一般的にいって、「体系」及び諸契機の複合体としての『体系』の定常態からの逸脱が、「音楽的意味」を優れて活性化するということがしばしば起るからである。旋法音楽の場合、四度の分割が、ウェーバーの主張するように、間隔原理で行われるから、テトラ・コード（四度）内部の中間音の位置づけにかんして、「体系」の定常態からの逸脱は、ある意味で常態といえる。そして、同じ旋律を異なる楽器で、或は歌と楽器で演奏するヘテロフォニイ型態の音楽になると、旋法音楽の『体系』のなかで、旋法の「体系」とリズムのアスペクトとの関係がたいへん込み入ったものとなるし、またポリフォニー型態の音楽に至ると、四度の間隔原理の分割による「体系」それ自体の枠組が障害となって、最終的には「体系」そのものを解体してしまう。和声音楽の場合、音素材の抽出原理としては「体系」の定常状態を仮定できるとしても、「体系」内の音の価値づけにかんしては、バッハ以降、ドビュッシーに至る系譜は逸脱に次ぐ逸脱の歴史とみなすほかはない。逸脱が「体系」に組み入れられ、その「体系」からまた逸脱が生じ、その逸脱がまた「体系」に編入され……といった事態の連続であって、シェーンベルクに至って、「体系」そのものを解体してしまった。しかも、この動向は、『体系』の他の構成契機たるリズムや音色や「体系」外音との関係にも大きく作用している。倍音系列の

なかで基音から遠い音が協和音に編入されてくるにつれて、[5] 打楽器の精緻な動きや音色の差異性をきわだたせる音楽作品が登場してくる。つまり、『体系』のなかで和音の「体系」としての焦点の比重が著しく低下してくるのである。こうした「逸脱」は、人々の意識のなかにある、「体系」もしくは『体系』の了解を余りに超えすぎるならば、いわばでたらめである。突然変異ではなく、つねにほんの一歩の逸脱が「音楽的意味」の知覚を活性化させてきたのである。和声音楽の場合、少くともシェーンベルクに至るまでは、その逸脱が、つねに、「体系」に再編されていた動向は、そのことのひとつの例証といえよう。

わたくしがこれまで述べてきた「音楽的意味論」は、「体系」と『体系』の学習、そしてその逸脱という概念によって展開されてきたわけだが、それでは、旋法音楽もしくは和声音楽の「体系」が解体、あるいは相対化されてしまった地平では、わたくしの「音楽意味論」それ自体が放擲さるべきではないのだろうか。或いは、『体系』概念そのものを再検討すべきではないのだろうか。これは根底的（ラディカル）なアポリアである。だが、そのアポリアにたちいるまえに、わたくしの「音楽的意味論」自体をいっそう具体的に展開する必要がある。

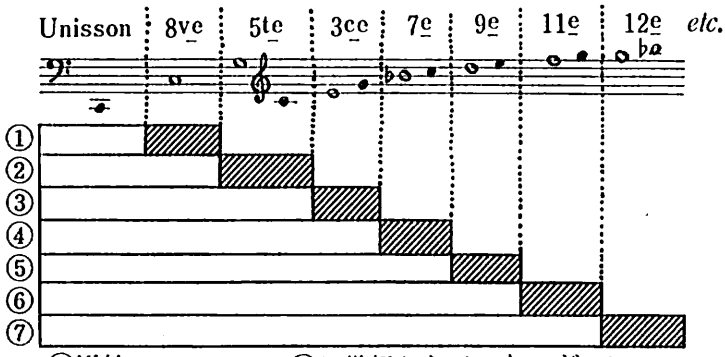
はじめに音楽の「体系」の成立していない祖型の音楽について若干の記述を行う。わたくしは、これをもっぱら旋法音楽の発生史的因果との関連で記述する。その限りにおいてウェーバーの立論と変らないが、祖型の音楽が、音楽というよりか、呪術と有契的に連合した表現行動の複合体の「定型」であることを一層強調しておく。次いで旋法音楽の「体系」とその逸脱と「体系」への再編、或いは「体系」の解体について記述する。最後に、和声音楽の「体系」とその再編並びにその解体について記述するが、この手続きを終えた後に、先のアポリアに立ち戻ることにしよう。

注

(1) 「体系」と「音楽的意味」とを連関して把握する発想(アイデア)は、ウェーバー自身の『音楽社会学』に含まれている。しかし、ウェーバーの音組織(トーン・システム)という「体系」概念はあくまで音程の「体系」である。だが、音楽は「体系」外音を含むし、音色、リズム(強弱と音価)……等々のさまざまのアスペクトの複合体であるから、かれの「体系」概念だけで、「音楽的意味」の所在を説得的に論証することは著しく困難である。また、ウェーバーも気づいていたように、音組織の「体系」内での音の価値づけの変遷、あるいは「体系」内部の矛盾のありかた次第で、他のアスペクトとの関係も変ってくる。つまり、「音楽的意味」を構成する諸契機の複合体の編成が変化する。問題の焦点が、音組織の「体系」の発生史的因果の確定から、音楽的意味論の地平に移行するとき、「体系」という概念そのものの再構成が不可欠になる。

しかも、こうした『体系』の学習という次元を導入して始めて、「音楽的意味」という範疇を論ずることができる。人は、『体系』を学習していないかぎり、音の連鎖に「有意味」の知覚は困難だからであり、またそれがないかぎり、『体系』を逸脱する音楽的形象に、鋭い「音楽的意味」を感知することも不可能である。

この節では、『体系』概念の全面的な再構成も、そうした『体系』の学習と「音楽的意味」の連関の綿密な考察も行っていない。ただ、そのほんの端初的な試みを行うことによって、「音楽的意味」の所在という問題の文脈(コンテクスト)に若干の照明を与えるにとどまった。その作業を行ううえで、前記のソシュールの所論、Roman Jakobson, *Essais de Linguistique de Général*, 1973〔川本茂雄他訳『一般言語学』、一九七三、みすず書房〕所収の論稿「言語学と詩学」、Roman Jakobson, *Selected Writings*, (Den Haag, Mouton, 1971)〔米重文樹他訳『ロマン・ヤコブソン選集Ⅱ』、一九七八、大修館〕所収の「音楽学と言語学」、*Claude Lévi-Strauss*, L'arc 1967〔遠山一行他訳『レヴィ・ストロースの世界』、一九六八、みすず書房〕所収のセレスタン・ドゥリエージュ「構造主義と音楽学」、Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, 1956), *Music, the Arts and Idea* —— *Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago, 1967) 等々の論稿、著書を参考にした。



①原始
②古代ギリシャ
③中世
④ルネサンス
⑤17世紀からベートーヴェン
⑥ヴァーグナーからドビュッシー
⑦ラヴェルからメシアン

(2)　5度を基軸にして音階をつくると、全音について、9/8（大全音）と10/9（小全音）、半音について16/15という三種類の音程できる。大全音と小全音に9/8+10/9=81/80という音程差があり、しかも半音は全音の半分ではない。この不都合をのぞくため、オクターブを12半音にわけて、その一つの音程を$\sqrt[12]{2}$にしたものが平均律である。平均律では、全音は、半音$\sqrt[12]{2}$の2倍すなわち$\sqrt[6]{2}$となる。このようにして獲得された平均律音階の「体系」内部の階層的関係については、後に「和声音楽」の音組織の「体系」を述べる節に至って詳述する。

(3)　「彼等〔古代ギリシャ人〕にとっては、およそ音楽における協和音の同時使用についていえるのとまったく同様に、和音についても、その究極の言葉は、和音はエートスも持たないということであった。すなわち、その意味というのは――アリストテレス偽書がほかの個所で明らかにしているように――協和和声（それはまさしく楽器の音声から知られていた）はたしかに聞いた耳には快いが、いかなる音楽的意味をも持っていないということである。」〔前掲、安藤・角倉・池宮訳　一四八頁〕

(4)　前掲、米重文樹訳　九九～一〇二頁。

(5)　ジャック・シャイエは、倍音系列の近いものから次第に遠いものが協和音に編入されてきた過程を上記の如く図式化している。

　ちなみに上の図はあくまで、自然倍音列に忠実な（音響学的にみても納得のゆく）協和音の階梯である。だが、シャイエも断わっているように（またウェーバーも見落さなかったが）、和声音楽はこれらの音程の

みを協和音とみなしているわけではなくて、音響学的には正当化できない音程をも協和音に編入している。その最も古く、かつ代表的なものが短3度の完全和音であるが、こうした非自然的協和音の許容度も、歴史的にみれば次第に増大する傾向が看取される。これは、シャイエの用語法でいって「慣れ」、本論の用語法でいえば「学習」によって正当化するほかはない。許容度の限界点は、和声音楽の「体系」内部の価値づけの変化、あるいは「体系」の崩解と関連する論点のため、後の和声音楽の「体系」を論ずる節でふれることになるだろう。Jacques Chailley, *Traité Historique d'Analyse Musicale* (Paris, 1951)〔藤田幸雄、若桑毅訳『音楽分析』、一九六八、音楽之友社、二四頁〕。

第三節　音楽の祖型と表現行動の複合体

1

音楽の起源をめぐって、C・ダーウィンの求愛の手段説、ビュッヒャーの共同労働における律動を持つかけ声に求める見方、ルソーの言語起源説を始めとして、様々の憶説が重ねられてきたが明確な定説は存在しない。[1] 年表として定評のある、アルノルト・シェリングの『西洋音楽史年表』[2] は、紀元前三五〇〇～二五〇〇年にメソポタミア及び古バビロニアに、リラ、リュート、笛、大鼓などが奉献や凱旋の場面に描かれていること、また紀元前二六九七年に、黄帝の命により、伶倫が中国音階の基礎を定めたことを記している。資料的に残されたものとしては、この辺が音楽の最古の部類の記録にぞくする。もっとも、この時期の音楽は記譜法を有していないために、それを具体的に知る手掛りは残されていない。しかし、一九世紀後半に誕生した、比較音楽学、民族学、或いは昨今の民族音楽学の研究成果の蓄積によって、自然民族の音楽的形象の輪郭が相当に判明してきたので、あるアナロジーをもって、音楽の祖型を想定することができるようになった。もちろん、自然民族の音楽がこの数千年間全く変化しなかったと考えること

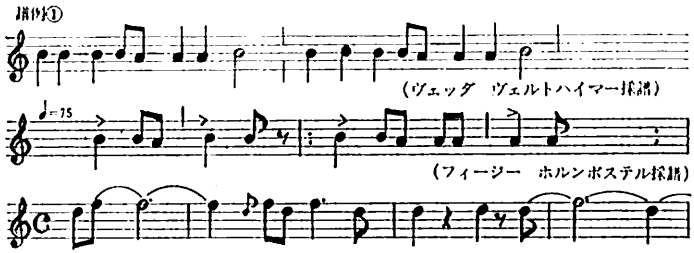
はできない。したがって、それを原始民族の音楽とを実態的に同一視することは不可能であるが、文化接触の乏しい民族の場合、その音楽がある種の近似性を示すと、仮定して構わないと思う。両者の音楽は、音組織の「体系」や音楽的意味の固有の水準が抽出しにくいという点で、似たところがあるのだが、その点がわれわれの考察の出発点となるであろう。無論、ひとくちに自然民族の音楽といっても、音楽人類学者、A・Pメリアムの指摘するとおり、音楽にたいする主観的態度の次元からみれば、各民族に固有の「音楽」概念があることになる。[3] しかし、われわれとしては、当面そういう細部に注目するのではなく、音楽的形象の発生と旋法音楽の発生史的因果との関連で、自然民族の音楽に言及してゆくつもりである。したがって、自然民族の音楽が、その打楽器音において旋法音楽や和声音楽よりも、より精緻な「リズムの契機」有するとしても、とりあえずこれを旋法音楽の前期的形態と想定して行論を展開することになる。[4]

2

はじめにウェーバー自身の『音楽社会学』の記述を手がかりとしていえば、この時期の音楽は呪術と分ち難く結びついている。

「ここでわれわれは、次のような社会学的事実を想い起こさなければならない。すなわち、非常に初期の発展段階では、未開の音楽のかなり多くが純粋な美的享受とは縁遠く、実用的な目的に支配されていたということ、最初はとりわけ魔術的な目的、とくに除祓的（祭祀的）目的や祓魔的（医術的）目的に支配されていたという事実である。そしてそのために未開音楽の発展は、すべてを類型化しようとする傾向、魔術的意味をもつどんな行為にも、

譜例①



（ヴェッダ　ヴェルトハイマー採譜）

（フィージー　ホルンボステル採譜）

（サンプソン・インディアン　アブラハム・ホルンボステル採譜）

また魔術的意味をもつどんな物体にもつきものの、あの傾向に陥ってしまった。これは造型芸術の作品であろうが、あるいは身振りや朗唱であろうが、あるいはまた舞踏であろうが、あるいは、よくあることだが、これら全部が一緒になったものであろうが、神神や悪魔どもを左右しようとするどんな手段にも当てはまることであった。ひとたび効果が確められた定型から逸脱すれば、すべてその魔術的効力は破壊され、超自然的諸的諸力の怒りを招くかも知れなかった。だから旋律の定型を正確に記憶に留めておくことは、最も本来の意味において「死活問題」であったし、「誤った」歌い方をすることは一個の罪であって、その罪を償うために違犯者を即刻死刑に処するほかないことが多かった。[5]」

右の長い引用のなかで次の二点に留意しておきたい。第一は、音楽的形象の成立の上で決定的な点、旋律の定型が始めて形成されたことであり、第二は、その定型と呪術的機能との連合が有契的である点である。

そこでまず、旋律の「定型」の内容を、C・ザックスの『音楽の源泉』[6]『音楽の起源』[7]にもっぱら依拠して、いま少し具体的に見ておきたい。音楽の祖型は、少くともその端初においては、楽器を使用せず、声楽として立ち現われる。その最も素朴な形態は、「グリッサンドの叫び声」[8]（ウェーバー）、あるいは「タンブリング・ストレイン（急降下する旋律）」[9]（C・ザックス）であるが、これ自体は、旋律の「定型」というのは困難であろう。

むしろ、C・ザックスの挙げる、次の一音程の旋律の方が（一二七頁の譜例①参照）、そうした「定型」に近いものと思われる。右のような旋律は通例必ず詩をともなう。例えば、セイロンのヴェッダ族の場合、

タラゴヤを焼いて食べると
風が吹いてくる。
ソニンナを焼いて食べると、
風が吹いてくる。
鹿を焼いて食べると、
風が吹いてくる。[11]

こうした詩行が、食べる動物の名前をいれかえる他は、全くの定型でくりかえされる。旋律型の方は、ザックスの付した説明によると、詩のシラブルによって多少の音価の分割はあれ、二音のみで音程が2度のこのフレーズが延々と繰り返される。音程が狭く、繰り返しの多い点は、自然民族の音楽の旋律型にあまねく見られる特徴であり、とくに楽器を使用しない民族（ヴェッダ族はその好例）に見られる特色である。音程は2度とは限らないが、5度を越えることはめったになく、また、三音、四音旋律の誕生には、（楽器の使用などの）相当の進化を想定せざるをえないようである。[12] ザックスが考えたように、旋律が一音程から二音程、三音程、四音程と順次進化してきたものかどうか、これは昨今の民族音楽学の成果（例えば、小泉文夫『日本伝統音楽の研究』[13]）からみると、大変疑わしい。しかし、一音程や二音程で、2度を始めとする、ごく狭い進行の多いこと、これが自然民族の旋律の特色であることは相当に確からしい。

そして、ザックスによれば、こうした旋律型を歌う「声」そのものが、マンネリズム（「定型」）を有している点も、この類の音楽の特色である。この指摘はザックスの大変な卓見である。

「歌唱が、日常的人間性を離れた、恍惚の境地に達する行為である場合には、いつも、通常の人間的表出から離れ去る。われわれは、われわれ自身の演奏においては声は「自然的」存在であると考えられているが、往々、次のような自然の声から離れたものとなるのである。それは震動、ヨーデル、腹話、動物の擬声、等で色どられている。人間は、叫び、わめき、金切り声を出し、口ごもり、あるいは、鼻音を出す。ある種族は、歌唱の目的に従って、そのような発声のマンネリズム（定型）を区別して、保持するのである。たとえば、スー族は、鼻音のイントネーションを、恋愛歌のために、とっておく。南米北部のオリノコ沿岸では、女性の歌い手たちは、気味の悪い仮面をつけた踊り手があらわれると、鼻をつまむ。そしてイェーメンのユダヤ人は、タルグミム targumim すなわち、聖書のアラム語訳を朗唱するために、少年の高いピッチの音を用いる。この最後の例は、正確に言えば、マンネリズムの例ではないのかもしれないが、やはり、特殊な目的のためのある色どりといえよう。」[11]

さて、この音楽の祖型の定型的特徴として、もうひとつ、これはウェーバーも指摘しているとおり、歌・身振り・舞踏が一体となって、「定型」性を帯びたものが多い点が挙げられよう。再び長い引用になるが、ここでは、ルース・ベネディクトの調査したアメリカ北西海岸地方のインディアンの部族の例をひいておく（R・ベネディクト『文化の型』）。

「クマの踊り手たちが踊る時には、コーラスは歌った。

偉大なのはこの大きい神秘の毛皮である。

それは人々を腕にかかえ、苦しめる
それは人々の皮と骨をむさぼり食い、肉と骨をかみくだく

踊りの最中に間違いを犯した踊り手はすべて、あたかも死んだように地にひれふさねばならず、そうしたのちにクマに扮する人が現われてひれふしている踊り手たちに襲いかかり、最後にはかれらの体をずたずたに引き裂いてしまった。ときには、これは単なる見せかけにしか過ぎない場合もあるけれども、しかしいくつかの間違いに関しては、伝統的な教えに従って刑罰をまったく軽減しない場合もあった。クマに扮する者たちは、大きな儀式の場合には、体のすべてを黒クマの皮で装い隠していたし、また小さな儀式においては、すべての爪が完全についているクマの前足の毛皮を腕につけていた。人々がクマの踊り手の歌を口ずさんでいる間じゅう、クマたちはたき火のまわりを踊り、地面を爪で引っかきまわし、怒りたけるクマの動きをまねていた。

どのようにしたら、かくれることができるのだろうか？　世界中を動きまわっているクマから。
さあ地下へもぐりこもう。
背中を泥でおおいかくそう。
世界の北からくるおそろしい大きなクマに見つからないように。[15]」

以上、われわれは幾つかの引用を重ねることをつうじて、音楽の祖型にみられる幾つかの定型的特徴――旋律、詩、声、仕草など――を例示してきたわけだが、これらをそのまま、原始民族乃至自然民族の有する音楽の定型的特徴と見なすわけにはゆかない。そうではなくて、多くの場合、旋律、詩、声、姿草などの表現行動の複合体が、呪術と連合して「定型」性を帯びているのである。しかも、この「定型」的な複合体と呪術の連合は著しく有契的な性質を帯

びている。それらが演ぜられる文脈や場面を離れて飛翔するわけではない。表現行動の複合体としての「定型」の意味は、個々の文脈での呪術の役割を勘案することによって、抽出されうるであろう。だが、固有の「音楽的意味」の水準を抽出することは、もとより不可能である。とはいえ、定型旋律の誕生によって、自然の響き、日常生活の音形象から明確に区別された、差異性と同定性の知覚の可能な音形象がここに始めて成立したのである。この音形象は、呪術との連合によって、一方では、その「定型」性を強制され、他方では、その象徴的含意の一義性を強制されている。しかし、人々が音形象それ自体のうちに貫通する「体系」を看取し、それを自覚的に運用する段階にいたると、「定型」性が瓦解されて、その象徴的含意の一義性も曖昧になってくる。

われわれは、かかる地平において始めて音楽という分野(ジャンル)を想定することができる。先に述べた表現行動の複合体のなかで、とりわけ音楽的契機を自立化したものが、音楽であり、その音楽のなかでも、旋律的契機を焦点とするものが、旋法音楽である。

注

(1) Charles Darwin, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (London, 1871). K. P. Etzkorn の "Georg Simmel and the sociology of music" (*Social Forces*, 43, 1964) には、これを批判したジンメルの処女論文、"Psychologische und Ethnologische Studien über Musik" (*Zeitschrift für Völkerpsychologie*, Vol. 13, 1882) への言及も含まれている。Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, (Leipzig, 1919) 〔高山洋吉訳『作業歌—労働とリズム』一九七〇、刀江書院〕 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues ou il est parlé de la mélodie et de limitation musical* 1750? 〔小林善彦訳『言語起源論』、一九七〇、現代思潮社〕

クルト・ザックスは、かれらの所論の難点を、二つの誤った前提、――(1)音楽の如き複雑な現象について、単一の原因を想定したこと、(2)音楽の概念を今日のそれに引き寄せて、理解していること――から出発して、思弁的にその起源を想定したところにもとめた。民族音楽学の成果が蓄積された段階で、かれらの所論は余り説得力を持たなくなった。ウェーバーも、ザックスも、そういう成果を踏まえて、音楽の祖型を論じている。Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (Norton, 1943)〔皆川達夫、柿木吾郎訳『音楽の起源』、一九六九、所収一四～一五頁〕。

(2) Arnold Scheling, Hans Joachim Moser, *Tabellen zur Musikgeschichte—Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte*(1962, 5ed.) に訳者皆川達夫氏の補筆を加えた『西洋音楽史年表（一九七一、音楽之友社）参照。

(3) A. P. Merriam, *The anthropology of music* (Northwestern Univ. Press, 1964)

(4) 音階音ではなく打楽器音の音楽の研究は、従来、音階論を中心とする民族音楽学では、殆ど研究されてこなかった。むしろ、文化人類学者や昨今誕生した音楽人類学に従事する研究者によって、ようやく手がけられるようになった。後者は、音組織の「体系」よりも、音楽の文脈（コンテクスト）に注目したが、その過程で民族音楽学が無視してきた、打楽器音を主体とする音楽にも目が向けられるようになった。これらの音楽は多くの場合、その固有の音楽的次元を抽出することが困難である。音楽の奏される時と場所、奏者の主観的態度、音楽が有契的に連合しているために、研究者は何年かのフィールド・ワークを経て、始めて音楽を含めた表出行動の含意を了解することが可能になる。その最も大胆な試みは、John Blacking, *How Musical Is Man* (Washington Univ. Press, 1973,)〔徳丸吉彦訳『人間の音楽性』、一九七八、岩波書店、ちなみに徳丸氏の訳者解説は、昨今の民族音楽学、音楽人類学の研究動向と問題関心についての見事なスケッチにもなっている。〕また、青木保「象徴と認識」（『社会学講座11、知識社会学』、一九七六、東京大学出版会）には、文化人類学者の系統の打楽器の音楽の研究動向の紹介も含まれている。

(5) 前掲、安藤、角倉、池宮訳九四～九五頁。

(6) 皆川、柿木訳前掲書。

(7) Curt Sachs, *The Wellspring of Music* (Hague, 1961)〔福田昌作訳『音楽の源泉』、一九七〇、音楽之友社〕

(8) 前掲、安藤、角倉、池宮訳八五頁。
(9) 前掲、福田訳七二頁。
(10) 前掲、皆川、柿木訳三五～三七頁。
(11) 前掲、皆川、柿木訳三三～三四頁。
(12) 前掲、福田訳第二章参照。
(13) 小泉文夫『日本伝統音楽の研究』、一九六〇、音楽之友社、一二三頁。
(14) 前掲、福田訳一一二頁。
(15) Ruth Benedict, *Patterns of Culture* (Boston 1934)〔米山俊直訳『文化の型』、二五三～二五四頁〕。

第四節　旋法音楽の「体系」とその再編

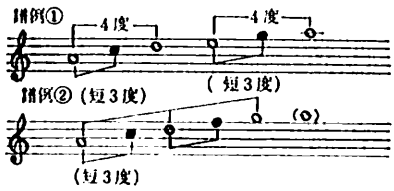
1

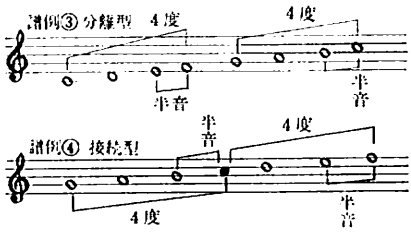
音楽の祖型と、旋法音楽は、その具体的様態においては区別が困難である。発生史的にみれば、明らかに、後者は前者に由来するし、後者もまた呪術と有契的に連合するものが多いからである。しかしながら、体系的な音組織を有するか否かを目やすとして、両者をはっきりと区別することはできる。旋法音楽の成立の前提として、オクターブ及び5度と4度の音程の差異性と同定性の知覚がなければならない。これは、人間が歌うだけでなく、楽器を使用する段階にいたって、実現されたものと考えられている。楽器は、音程間隔の恣意的・偶然的設定をたち切って、差異性の定在を確実にするが、なぜ、まずオクターブと5度と4度が発見されたのであろうか。その理由はたいへん簡単である。先きにもちょっと触れたが、オクターブは基音の振動数の2倍の音で、人間の耳に高さの異なる同音として聴え

る音であり、5度は基音の3/2倍、4度はその4/3倍の音である。楽器でもって基音を鳴らすならば、むろんその基音が一番良く聴えるけれども、その（振動数の）二倍音たるオクターブやその三倍音でもあるオクターブ上の5度音を聴くことが可能である。またオクターブの音間隔を5度、例えばc—gで分割すれば、g—c′（オクターブ上の）は4度である。この三種類の音程は、音響学的に言っても、振動数の比例関係が単純なために、識別と同定が容易である。ウェーバーの次の指摘は全く正しい。

「原始的な調性の発達にとって、和声的に最も純粋な音程——8度、5度、4度——が他の音間隔よりも一段と際立った位置を与えられた。それは一般に主として次のような事情のためだったのであろう。つまりこれらの音程は「明瞭さ」がいっそう大きいので、ひとたび認知されると、音楽的に記憶し易いものとして、隣接する多数の音間隔のなかからとくに著しく際立ったという事情である。」(1)

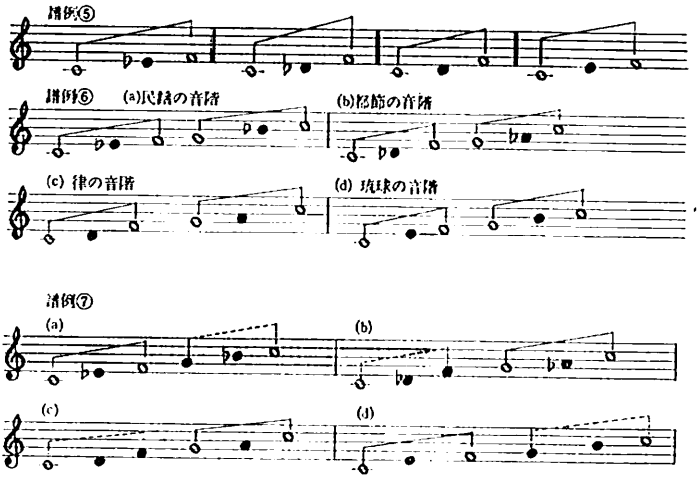
そして右に述べたオクターブ（8度）、5度、4度の発見によって、人間は始めて音組織の「体系」を獲得する手がかりを把んだことになる。なぜならば、これによって、オクターブを或る音間隔で配列した音階の作成が可能となったからである。旋法音楽の場合、音階の作成の方法としては、ピタゴラスの音階の如く5度の積み重ねによるものと、4度（テトラコード）の積み重ねによるものがあるが、ここでは、世界中で広く行われた後者の例を見てみよう。譜例①はテトラコード4度（a′—d″）の中に、短3度（a′—c″）の音間隔を設定し、一全音分あけて、同一の音





間隔を設けたテトラコードがそのまま積み重ねられた、テトラコードの分離型による五音音階である。

譜例②は、4度を構成する高い方の音のd″がそのまま次の4度の開始音となって積み重ねられたテトラコード接続型による五音々階である。右に挙げた旋法のサンプルには半音がひとつも含まれていないが、この無半音の五音々階は、ウェーバーの指摘するとおり、「アメリカ・インディアン、モンゴール人、アンナン人、カンボジア人、日本人、パプア人、フラニグロ人においてと同様に、リトアニアやスコットランド、アイルランド、ウェールズにも見出され、西欧において、遠い昔の音楽では重要な役割を演じたことが確実だと思われる。」(2) だが、日本の都節やジャワのペロッグ音階のように半音を含む五音々階もある。また、譜例③④にみられるように、テトラコードの内部に、全音、全音、半音という音間隔を設ける七音々階もあるし、ギリシャ音楽に至っては、テトラコードの内部に四分音の音程、アラビア音楽では四分の三の音程（隣接音との間隔）などまで含まれている。これは要するに、テトラコード（4度）の分割の仕方次第で無数の旋法のヴァリエーションが成立するということに他ならない。事実、世界には様々の旋法の音楽が散在しているのである。そして同時にある文化圏で定常的とされる旋法についても、テトラコードの枠さえはずさなければ、内部に投入する音程間隔次第で、その定常的な旋法＝「体系」からの様々の逸脱が可能である。その逸脱が定着して、新しい旋法がつくられる場合もある。オクターブの分割が倍音原則を



踏まえず、四度を間隔原理で分割するから、少くとも理論上は、無限の恣意が可能なのである。旋法音楽が個々の呪術との連合を薄めて「審美的欲求」（ウェーバー）の充足に向うとき、このことは、実際上、しばしば発生した。

しかし、こうした恣意を許容する旋法音楽のヴァリエーション自体のなかに、音組織の「体系」に由来する、音相互の価値づけや階層性が明確に存在している。その具体的様態は、文化圏によって異なる。ここでは、代表例として、日本の旋法とヨーロッパの教会旋法を例にとって「体系」内での音の価値規定を見ておきたい。

2

小泉文夫氏によれば（『日本伝統音楽の研究』[3]）、日本の伝統音楽には、譜例⑤にかかげた四種のテトラコードからつくられた譜例の⑥四種の音階がある。

(a)は民謡やわらべ唄にみられるもの、(b)が近世邦楽の三味線や箏（コト）の音楽にみられる「都節」の音階。ちなみにこれはウェーバーが、「芸術音楽を持つ東アジアの諸民族のなかでは、封建的に組織化され

ていた日本人だけが、情熱的な表現を求めた結果、原則として半音階法を強く好んでいた[4]」、その範例として挙げているもの。半音々程をさけることの多いペンタトニックのなかでは珍しい。(c)は雅楽や声明（しょうみょう）に用いられ、律と呼ばれる。この音階は中国や朝鮮の音楽にもみかける音階である。(d)は琉球の音階でこれも半音々程を含んでいる。

さて問題は、これらの音階の構成音が、音階という「体系」のなかで一定の序列を帯びている点である。まずテトラコードの両端の4度を構成する二つの音、譜例⑤でいえば、c′とf′が旋律の中心音、小泉文夫の用語でいって「核音」を構成する。そのため同じ譜例の4度の中のe'_bはつねに長2度上のf′か、短3度下のc′へ向って終止する。このテトラコードが分離型的接合によってオクターブを構成する場合、譜例⑥(a)についていうと、c′とf′、g′とc″が核音の機能を演ずるはずであるが、日本の旋法では、「すべての連続した3音旋律はまん中の音で終止する[5]」という経験則が作用して、e'_b、f′、g′の連続する3音のうちf′のみが核音として残される。したがって、この音階では、c′、f′、c″が核音、ウェーバーの用語でいって「中心音」の役割を果すことになる（譜例⑦(a)参照）。同様の原則を他の三つの音階にも適用すると、(b)都節ではc′、g′、c″、(c)律ではc′、g′、c″、(d)琉球音階ではc′、f′、c″が核音としてとりだされる。すると四つの音階の関連も浮びあがってくる。(a)と(d)、(b)と(c)が核音を共通しており、ヴァリエーションはテトラコードに狭まれた中間音が異なるだけである。小泉文夫は、これを発生史的近親関係を示す証拠として受けとめているが、われわれの関心からすれば、核音の位置が不動で、テトラコード内部の中間音のみ半音変化というありかたは、旋法音楽における「体系」の逸脱と再編を知るうえで大変示唆的である。というのは、この場合、4度という識別と同定の容易な基礎音程の枠組を動かさずに、テトラコード内部の中間音にヴァリアントが設けられているからである。ヴァリアントが半音差ということも示唆的である。四分音程程度の動きであれば、旧「体系」の逸脱であ

るものが、半音という差異と同定の知覚の明確な逸脱であるだけに、新なる「体系」の定立を生んだものと思われる。

（以下次号）

注

（1）前掲、安藤・角倉・池宮訳九〇頁。

（2）前掲、安藤・角倉・池宮訳四一頁。

（3）この項での記述と譜例⑤、⑥、⑦は、小泉文夫の『日本伝統音楽の研究』（一九六〇、音楽之友社）、とくにその第四章「音階についての諸問題」にもっぱら依拠している。また、有馬大五郎『ヘテロフォニー音楽への関心』（一九七三、国立音楽大学）も合せて参照した。

（4）前掲、安藤・角倉・池宮訳四二頁。

（5）前掲、小泉文夫、二四九頁。