

西洋音階が他者と出会うとき

—協和原理と間隔原理の相克—

When the western musical scale meets the others: the conflict between
consonance and distance

奥波一秀
OKUNAMI kazuhide

はじめに

小泉文夫は、最初期の理論的代表作『日本の伝統音楽の研究 1』(1958)の第3章において、ローベルト・ラッハマン『ヨーロッパ外の自然民族・文化民族の音楽』(1929)をたたき台として、「核音」の比較音楽的な意味を際立たせようとしている。「核音」は小泉の音楽分析上の根本概念であり、小泉自身の定式を引けば、「単に旋律の終止的な機能をもつトニカではなく、旋律構造の重心や旋律線の中核を意味する」(小泉:122)。

トニカと似てはいるが、それとは明確に区別して—さらに「根音」や「主音」とも区別して—「核音」と呼ぶべき現象がある。これは、たんに小泉の独りよがりな「発見」ではなく、ラッハマンが事実上、すでに目を留め・書き留めていたようにみえる。このことが、小泉がラッハマンを大きく取りあげる第一の理由である。

ラッハマンがこの事実に注目したということは特記すべきで、ヨーロッパにおいて早くから確立されていたオクターヴと、1つのトニカによる音程関係の支配に対して、協和関係の5度・4度、さらに不協和の2度さえこの機能をもつことを明らかにした (ebd.:122f)。

つまり、オクターヴ未満のところに、トニカと似た静止・解決機能をもつ音が存在しうること、さらにその距離は「2度」の場合さえあることを明らかにした点に、ラッハマンの発見の積極的な意義がある、というわけである。

他方、ラッハマンの所論を俎上に載せる第二の理由は、その考察の限界を指摘し、自身の「核音」概念の独自性を示すことにある。ラッハマンは、「核音」現象に気づきながらも、「核音」間の音程を協和関係と関連づけてしまい、核音概念のメリットを汲めていない、というのである。

これら核音（もっとも彼自身は核音といわず、単に Tonlage と呼んでいる）の旋律形成におけるそれ自体の機能的な意味やはたらきを説明しようとするものであるというよりは、むしろ核音間の音程を、同時的な協和音程と関連させようとするにであったと考えられる。こうしたアイデアが妥当かどうかについては、大いに疑問のあるところである（後略）(ebd.:127f)。

核音間の音程を協和原理から理解しようとする試みに対して小泉が懐疑的なのは、直前の引用でもふれられていた事実、つまり「不協和の2度さえこの機能をもつ」ということが大きな理由の一つとなっているのであろう。4度、5度であれば、サブドミナント、ドミナントの心地よい緊張からトニカの解決へという、和声進行との関連を考えるかもしれないが、不協和の「2度」あるいは「全音」だと簡単にはいかない。

とはいえ、「2度」について、ラッハマン自身に別の説明がないわけではない。旋律を説明するにあたって「協和原理」とは別の「間隔原理」なるものに訴求している箇所がある。或る中心的な音に対して2度程度の音を周遊する旋律や、さらに移調のために同間隔の音程が増設されることを説明する原理である。

したがって、「2度」ひいては「全音」という音程に関しては、間隔原理に従う説明もありうるはずだが、核音間の音程に関しては、協和原理に帰着させようとしている、というのが小泉の批判の意味ということになる。とはいえ、小泉自身は、「核音」相互の音程を、たんに逆に間隔原理から説明しようというのではなく、より根本的に、協和原理／間隔原理という区別あるいは「協和」「間隔」という用語そのものの妥当性に疑念を呈している。

間隔 (Distanz) とか協和音 (Konsonanz) とかの用語法も、適切でないように思える。わざわざ水平的な旋律法における核音間の音程を、垂直的な協和現象と結合させることによって、何か新しい根本的な原理を見出すようにみえていながら、その実、単なる「思いつき」に終わってしまっているのである (ebd.:129)。

こうした小泉の批判の妥当性は、ここでは問わないし、小泉の「核音」概念の積極的な内容も追うことはできない。そのための前提をなす作業として、本稿では、協和原理／間隔原理の区分の意味と限界について検討してみたい。

以下、第1章では、「間隔原理」の定立へと至る先行文脈として、まずヘルムホルツをとりあげ、とくに「近隣性」の概念に着目する。第2章では、ホルンボステルを中心に、比較音楽学の知見とともに「間隔原理」が定立される過程を概観する。第3章では、音楽の起源に関するシュトゥンプの叙述における「間隔原理」の位置づけ・説明を検討する。第4章では、ラッハマンの所論を、小泉が検討していないその前段階まで含めて捉え返し、その意味を明らかにする。

第1章 ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ『音感覚論』(1863)

・親類性と近隣性

今日の音楽事典等に「間隔原理」という項目はない²⁾。この事実そのものが、この原理の失効を示唆しているようにも思えるのだが、ここではまずヘルムホルツに遡行し、間隔原理の前史をみていくことにしよう³⁾。

ヘルムホルツは、旋律形成だけでなく、「音階、調およびその和声の組織」について、基礎論的な考察を試みている。音現象のさまざまな構造化は、「単に不変の自然法則に基づくだけでなく、その一部は人間の継続的な進歩とともに変化して来た、また今後も変化する美学的原理の結果で

ある」というのが、彼の基本的な見方である (Helmholtz:358/370/386)⁴⁾。たんに音響学的・生理学的な観点からの解析ではない、ということが重要で、西欧音楽の所作についてのかかなり立ち入った理解にもとづいて、検討がなされている。

ヘルムホルツは、声部進行の規則を考えるにあたって、二つの連続する音の間の連結を大きく二つに区別している。これは、旋律の流れ、つまり音の連鎖に関する理論としても読むことができるだろう⁵⁾。その区分にしたがえば、音と音との「自然なつながり」をつくるのは、次の二つの原理である (ebd.:531f/542f/651f)。

V：楽音の親類性 (Verwandtschaft)

d 直接：協和音程 (部分音を共有しあう関係)

i 間接：第二次の親類性 (d を経由する関係)

N：楽音の近隣性 (Nachbarschaft) (つまり近隣の音)

楽音の親類性 (V:d) は、協和音程にもとづいており、部分音を共有しあう直接的な親類性である。共有の度合いは、オクターヴ、5度・4度、そして長6度・長3度と小さくなり、短6度・短3度も、部分音は共有しあうが、その進行が不確かになるという。こうした協和の度合いは、美学的な価値・実際のメリットと単純に対応するわけではない。オクターヴはハードルが高すぎるし、5度・4度だと明快だがそっけない。ヘルムホルツ自身は、長6度・長3度の進行が、光と闇のバランスがよく、美学的に優れている、とみているようだ。

間接的な親類性 (V:i) とは、直接の親類性を介する親和性で、「音階内での段階的なすべての半音または全音の幅の進行にみられる」。たとえば、C-Dの全音幅の進行があったとすると、これは本来的には、Gとの直接的親類性を介してC-G-Dと進行しているはずのもの、と理解されるわけである。

楽音の近隣性 (N) は、音高の隣接に従うことで、「たとえばハ長調で、C-Dの代わりにC-Cis-Dと歌うとき、Cisは主音と第1次ないし第2次の親類性をもたないし、和声的・転調的な意味をもたない。この音は、両音の間に挿まれたステップ」で、近隣性に即して歩まれたとみなされる。

以上、ヘルムホルツの説明に従えば、全音あるいは半音の進行については、二つの理由がありうることになろう。ひとつは間接的な親類性 (V:i)、もうひとつは近隣性 (N) である。

たとえば、ディアトニック音階でいえば、E-FおよびH-Cに半音の幅があるわけだが、同じ半音といっても、その由来、つまりは機能が異なる。E-Fは、Cに媒介された間接的な親類性に従う進行であるのに対して、H-CのHは、Cへのスプリングボード、いわゆる「導音」であって、この半音進行は近隣性に基づくわけである (ebd.:438/446/462)。

・汎和声主義の修正

声部進行に関するこうしたヘルムホルツの説明は、ラモアの理論の継承・修正という意味をもつ。音の進行を親類性—倍音における部分音の共有—から説明する自身の主張について、次のように注釈している箇所がある。

こうした叙述の仕方は、旋律とは分解された和声であるとの通説と、ある意味では一致する。和声を聴かなかつた時代・民族、あるいは今もなおうけつけない民族のもとで、和声がどのように旋律に分解されえたかと問うこともないまま、ためらいなく和声の音楽体系を土台としている通説と (ebd.: ϕ /451/467)。

「旋律は分解された和声である」とはラモアの理論だが、和声未満の時代・民族にみられる「旋律」はどのように説明されるのか。そもそも「旋律」ではないということだろうか。対してヘルムホルツは、和音和声の構造にとつても旋律の進行にとつても、共通して規定的に機能する音響の協和関係を解明したのだ、というのである。

和声のさらに前提としての音の協和関係に遡れば、ラモアの解釈からはもれてしまう和音未満の「旋律」の多くも説明できるが(V:i)、それでもさらに漏れるものがある。ここをカバーするのが近隣性(N)ということになる。

ヘルムホルツの考察は、和声以外の音楽形態を見逃すような視野狭窄ではなかつたが、親類性についての詳細な検討・詳述に比して、近隣性についての記述は乏しい。ただし一箇所、近隣性と親類性の歴史的関係について触れた箇所がある⁶⁾。

テトラコルド(4度枠)をさらに分割するとして、3度をどうとるかについては、周波数比で表せば、ピタゴラス音律の64:81、自然長3度の4:5、等分平均律の $1:(\sqrt[12]{2})^4$ など、揺れ動いてきたわけだが、こうした事情に関して別の分割もあつたとして、次のように記している。

こうした事情のもと、音楽の端緒においては、そしてまた未開の民族の場合には今日でもそのようにみえるが、音階の分割に際して、比較的小さな音程を分割するために、別の原理の助けを借りることがあつた。その原理はのちに、音の親類性の原理に道を譲らねばならなかつたのだが、それは、音高に関する知覚可能な差異が同じ大きさになるように、聴取によって、同じ大きさの音程を区切ろうとする試みのことである (ebd.: ϕ /407/423)。

すでにみた近隣性は、導音あるいは踏み台としての機能で説明されていたが、ここでは踏み台の位置としてちょうど「中間」が志向されることがあると指摘されている、といえよう。ここにいう「別の原理」、つまり同じ幅の音程を制作する原理は、いわゆる「間隔原理」の先取りといつてよい。

とはいえ、微妙な点もある。「音階の分割」「音程を分割」という表現を厳密にとれば、分割すべき音程がすでに与えられていることになり、それを与えるのはなにかといえば、既に述べてきた親類性あるいは協和関係ということになる。対して、間隔原理による音程設定に関しては、のちにみるように、協和関係を前提しないことも可能とみえるのである。

いずれにせよ、ラモアのように親類性で旋律を説明し尽くすことはできないのであつて、近隣性によって生きる音楽もある。このことをヘルムホルツは銘記している。とはいえ、近隣性の音楽は、結局のところは、親類性の音楽に吸収・併合されるのだ、ともいう。つまり、近隣性に対する親類性の「優位」が同時に指摘されてもいるわけである。

・第3版における改訂

じつは、前節において引用した二つの文章は1863年の初版にはなく、1870年の改訂第3版において付加されたものである。付加の意味は、第3版の序言から推測することができる。

初版は、その協和音の理論に関して、二つの批判を受けたという。ひとつは「芸術の創意工夫や人間精神の美的な傾向」を高く見積もりすぎているという批判、もうひとつは「あまりにも粗野で機械的」との批判であった (ebd.: ϕ /IX/IX)。

すでに触れたように、ヘルムホルツ自身は、音楽を生理学的基礎だけで説明することはできず、歴史的に変遷する美学的原理から理解するべき側面もあるとしていた。が、こうした態度が、一方からは不徹底とみなされ、他方からは粗雑な行き過ぎとみなされたわけである。

さて、前節において引用した二つの文章は、機械的な説明の不徹底という批判に対する反批判といえる。和声への旋律の還元のような「機械的な説明を好む者」を念頭に、ヘルムホルツは次のように反論している。

音楽の本質的な基礎は旋律である。和声はこの3世紀の西ヨーロッパ音楽において、旋律的な親類性を強化する、我々の趣味に不可欠な、本質的な手段となった。が、何千年もの長きにわたって、精緻に形成された、和声のない音楽が存在してきたし、今もなおそのような音楽がヨーロッパ外の民族には存在する (ebd.: ϕ /IXf/IXf)。

旋律の水平な音の推移において、オクターヴ、5度・4度まではともかく、長3度・長6度、さらに短3度・短6度の進行が与えられた場合、その親類性を感得することはなかなか難しい。が、和声はそうした親類性を同時の垂直関係においてはっきり強調し、確立させることができる (ebd.:556f/573f/592f)。これが「旋律的な親類性」の「強化」ということの意味であろう。

が、ヘルムホルツはここで旋律と和声の関係についての結論をただ予告したいのではなく、そもそも和声なしでも高度に洗練された音楽が存在するという事実を指摘することで、たんに倍音の共有に即した「親類性」からの機械的な説明で音楽(旋律)を説明し尽くせるかのような立場をあらためて牽制しているわけである。

とはいえ、前節で確認したように、和声を知らない、あるいは厳密に言えば、協和関係を知らない音楽に対するヘルムホルツの評価は、はっきりしていた。つまり、近隣性にのみもとづく音楽があったとしても、それは協和関係にもとづく音楽に道を譲るはずだ、ということであった。

以上、ヘルムホルツは、近隣性に対する親類性の歴史的あるいは理論的な優位を確信していたとはいえ、少なくとも近代西欧の和声中心主義を相対化し、それ以前・以外の音楽の旋律的な親和性を顧慮しつつ、音楽の音響的基礎を考察しようとしていた。このことがとくに留意に値するといえる。

第2章 比較音楽学の知見と「間隔原理」の定立

・シュトゥンプ「シャムの音楽と音組織」(1901)

「協和原理」と「間隔原理」という分類に関していえば、ヘルムホルツは「協和原理」だけでは

足りないことを認識し、「近隣性」あるいは「等分割」という、別の原理への端緒となる観点を提供していた。そこからさらに、新たな比較音楽学の知見を手掛かりに、「間隔原理」への道を進んだのがカール・シュトゥンプである。

「シャムの音楽と音組織」(1901)においてシュトゥンプは、シャムにみられる「等分音階」の成立経過を推測しているが、そこには「間隔原理」の定立の萌芽がみてとれる。

シャムの音階は、「等分」であるからには、「間隔の見積もり (Distanzschätzung)」が重要な役割を演じたことは確かだが、オクターヴや協和音を不可欠のものとして前提している、とシュトゥンプは推測している。協和に基づくオクターヴによって外枠が固定され、さらに等分にわけべき単位として4度の協和関係が意識されてはじめて、次の段階として、その等分へと進んだというのである (Stumpf 1901:96)。

シュトゥンプによれば、具体的にはまず、すべての4度を純粋にとるピタゴラス音律にもとづく音階のようなものがシャムの音階のプロトタイプとして措定される⁸⁾。そしてそこから、楽器に即して、音と音の間隔の凸凹を均してゆく作業が進んでいったのであり、動機は、どの音域の歌手にも合わせられる、移調しやすさの追求だっただろう、とシュトゥンプは推測している。

ピタゴラス音律のようなものに基づいて完全4度の協和関係を保つ音階をいったん獲得しておきながら、それを或る意味、崩していくことは、一見不合理あるいは退化と思えるかもしれない。しかしシュトゥンプにいわせれば、ヨーロッパ人自身、「一定の条件下では、いくぶん大きい3度やオクターヴを愛好する」と似ているのであって、「われわれの基準となる音程 (オクターヴ、5度、3度) の最も繊細な調律にとってさえ、協和基準そのものではなく、次第次第にいつそう大きな感受性へと成長を遂げた「純粹感情」こそが決定的なのだ」という (ebd.:97)⁹⁾。

シャムの等分音階の生成仮説としての妥当性はともかく、注目すべきは、音階成立の原理として、協和関係以外のものを想定していることだろう。しかも、たんに協和音の間のステップという二義的なものとしてでなく、移調可能性の積極的な追求と相関的に理解していることで、これはヘルムホルツにはなかった視点といってよい。

・ホルンボステル「日本人の音組織と音楽に関する研究」(1903)

オットー・アブラハムとの共著においてホルンボステルは、ベルリン公演中の川上音二郎一座に取材(1901)した日本音楽を分析するにあたって、まず方法論上の予備考察を行なっている。そこでは、シャムの音階を例に、「間隔原理」の発想の先取りといえる考察がみられる。

音楽的には、二つの音の間の程は、融合に基づくその共和関係か、あるいはその距離 (Distanz) にしたがって、確立されうる。排他的にもっぱら後者の原理に従ってシャムの音階は成立したと考えられる。他方、もっぱら共和関係 (融合) にのみ適及しうるのは、若干の音程の発生だけである。ほとんどの場合、距離の判断も、頼りにしなければならないだろう (Hornbostel 1903:306)。

シャムの音階についての言及は、前節でみたシュトゥンプの論文を受けてのものであろう。1900年以降、ベルリンで比較音楽学の研究をはじめたホルンボステルは、ベルリン大学のシュ

トウンプの研究に多くを学び、1905年にはシュトウンプの助手となっている。この間、シュトウンプの論文も当然フォローしていたはずだ。第3章で確認するとおり、オクターヴ、5度、4度のような共和関係を「融合」から説明するのも、シュトウンプの理論がもとになっている。

とはいえシュトウンプとの違いも見逃せない。シャムの等分音階についてシュトウンプは、協和関係に従う音程がまず先行し、次に、それらの音程が間隔的に分割されたと推測していたが、ホルンボステルは、もっぱら「距離」にのみ従って成立した、と考えている。逆に、「共和関係」にのみ基づく音程もあるが、その数は限られる—おそらく8度、5度、4度のことであろう。それ以外の音程はどれも協和と距離の双方から規定されている、とホルンボステルは考えているわけである¹⁰⁾。

・ホルンボステル「比較音楽学の諸問題」(1905)

ヘルムホルツ、そしてシュトウンプ、さらにホルンボステルと、「間隔原理」の方向への歩みを示していたといえるわけだが、この名称そのものの登場は、管見のかぎり、ホルンボステル「比較音楽学の諸問題」(1905)が最も早い。

協和原理についての説明につづいて、「間隔原理」は次のように導入される。

加えて、協和とは別に、音階形成のための第二の原理を考察することができる—まさにわれわれの整律された音階の基礎となっている原理。すなわち、音程 (Stufe) あるいは間隔 (Distanz) の同等性という原理である。要点は、可能な限り単純 (einfach) な振動数ではなく、まったく等しい (lauter gleich) 振動数である。心理学的にみても、協和の場合とは違ったことが、問題になっている。協和の程度において半音と長7度を区別するのは難しいが、間隔の違いについては、まったく曖昧さはない。事情によっては、つまり、和声を知らない音楽においては、協和原理より間隔原理のほうが、より大きな役割を演じることを心得ておく必要がある。このように想定することで、シャムの七音階やジャワの五音階のような、等分音階 (gleichstufige Leiter) を説明できたのである (Hornbostel 1905:91f)。

シャムやジャワの等分音階の説明とは、すでにみたシュトウンプの説明を指すと思われる。その説明原理をホルンボステルは「間隔の同等性 (Gleichheit der Distanzen)」に従う音設定という意味で、「間隔原理」と呼んでいるわけである。

ホルンボステルは先立って協和原理についても言及しているが、和声に馴染んでいるヨーロッパの尺度を無造作に一般化してはならないと注意し、「協和原理」が自然でも普遍でもないことは、「自然」な倍音に基づくはずの純正律から平均律への転換を果たしてきたヨーロッパ自身の歴史に示されている、と指摘している。

かくして、ホルンボステルにおいて、協和原理に対して間隔原理が、対等のものとして定立され、次のような問いが、音楽学にとっても心理学にとってもはなはだ興味深いものとして、提示される。

さまざまな諸民族を、協和原理と間隔原理とが、どのような割合において、支配している

か。両原理は互いにどのように絡みあっているか、支えあっているか、あるいは押し退けあっているか (ebd.:92)。

さまざまな諸民族には、ヨーロッパも含まれることは、いうまでもない。音楽を比較考察する際の一般的な視点として、協和原理と間隔原理がここに区別されているわけである。前節でもみたように、協和のみ、間隔のみ、という両極の間に、協和原理と間隔原理とが相互関連・干渉し合う様々な音楽形態が位置づけられる、ということだろう。

・ホルンボステル「チュニジアの旋律」(1906)

チュニジアの旋律に関する翌年の考察においては、「間隔原理」に呼応する「感情」についての言及が登場する。つまり、或る歌のヴァリエーションに関して、その音程にみられる中立3度の正確さ、そしてまた二つの3/4音の幅の等しさに注目し、「ヨーロッパの音システムとは異質のこの音階においては、「協和感情」に代わって「間隔感情」が働いているかのようにみえる」との指摘がなされる (Hornbostel 1906:24)。中立3度や、3/4音程を正確にとることは、距離への洗練された感覚のあらわれだ、というのである。

チュニジアの旋律を検討した論考を、ホルンボステルは、次のように結んでいる。

最後に、非和声的な音楽においては、なお特別な要因を考慮しなければならないだろう。つまり、協和原理に並んで有効な間隔原理である。幾何的に同じ距離の階段の同等性に対する感情というものが形成されうること、このことを、チュニジアの諸民族の音組織についての研究は、はっきりと証明した (ebd.:33)。

音の「距離」は、算術的(和差)ではなく、幾何的(積商)に規定される。たとえば、C-D, D-Eの距離が等しいとは、Cの弦長あるいは振動数を1とした場合、 $C:D:E = 1:v:v^2$ が成り立っている、ということである(vは任意の正数)。

とはいえ、チュニジアの民族は、幾何的な距離を理論的に定めているのではなく、感覚的につかんでいる。かつ、そうした等間隔の音組織を好む。このいずれか、あるいは両方を、「同等性への感情」という用語選択は指し示そうとしているのだろう。

他の場所でも、これほどの排他性はなかったとしても、間隔原理が役割を演じることはありうる。比較的小さな音程に関しては、すでにヘルムホルツが推測しているように、われわれの場合でさえ、間隔原理が尺度となる (ebd.:33)。

ヘルムホルツの「近接性」の原理が、いわば小さな音程関係における間隔の重要性への着目として、間隔原理の先取である、とホルンボステルは示唆している。たしかに、協和原理だけでは足りないという洞察においてヘルムホルツは、間隔原理のよって埋めるべき間隙に気づいていた。そして、「導音」が間隔原理からくるとすれば、たしかに、ヘルムホルツにおいてすでに「間隔原理」が、たんに近代ヨーロッパ以前・以外のみならず、ヨーロッパ自身においても機能していること

を認めていた、ともいえるわけである。

この点に関してもうひとつ注目しておきたいのは、チュニジアの音楽においては「間隔原理」が排他的な仕方機能している、とのホルンボステルの指摘である。「排他性」をどれほど厳格にとってよいのか。シャムの音階に関して述べていたように、チュニジアの音楽にも協和原理がまったくみられない、ということなのだろうか。

こうした問いを念頭に、また後段のラッハマンの考察との対比も見込みつつ、つづいて、シュトゥンプ『音楽のはじめ』をとりあげ、音楽の起源との関連における「協和原理」と「間隔原理」の位置づけがどのようなものでありうるか、確認・検討してみたい。

第3章 シュトゥンプ『音楽のはじめ』（1911）

・音高の関係における音楽のはじめ

『音楽のはじめ』第1部「音楽の起源と原形式」の第一節は、音楽の始原に関するいくつかの仮説を批判的に注釈し、第二節は「歌の起源と原形式」を論じている。

シュトゥンプは冒頭、音楽を「確定された、移調可能な音歩 (fester und transponierbarer Tonschritt)」を材料とする芸術」と措いて、考察を開始する (Stumpf 1911:23/15)。音楽、とくに歌には、リズムや大きさ、長さという要素もあるわけだが、この節においては、音の高さの関係としての「音程」が主題となっているわけである。

芸術としての音楽にかかわる素材としての「音程」はしかも、「確定された、移調可能な」音程と措かれている。さしあたりシュトゥンプの措定にすぎないのであって、その意味、妥当性については、彼の行論に即して別の判断が要る。

さてシュトゥンプによれば、一定の音程を素材する芸術としての音楽の成立を理解しようとするれば、まず次の二つの問いを区別しなければならない、という。

- ① 感覚の特性にとらわれずに、感覚の相互関係を再認できる能力がいかに発生したか。
- ② 様々な民族や時代に見出せるそうした一定の音程がいかに到達したか。

①は、たんに感覚の多様からいかに認識が構成されるかという認識論の問いではなく、音質や音量その他の条件が異なっても、音高に関する一定の関係を再認できるのはどうしてか、という問題である。あるいは、もっと厳密に言えば、「装飾とか肖像などをそのまま縮小しても再認しうる」という例えが示すように、一定の音の関係 (音程) を、異なる音高においても「同じ」として再認できるのはどうしてか、という問題であろう。たとえば、完全5度音程を、C-Gにおいても、G-Dにおいても、同じ音程として再認する能力の起源である。

こうした能力の起源 (メカニズム) の解明そのものには立ち入らず、シュトゥンプは、そうした一定の抽象能力が原始人にも前提できる、として考察を先に進めている。

・合図の工夫からオクターヴへ

- ②の問題を、シュトゥンプは、「移調に適した一定の音歩とそれ以外の音歩とをいかにして区

別するにいったか」と置き換えたうえで、問題をさらに二つに分解している (ebd.:25/16)。

②a: その誘因はなにか。

②b: それらの音歩はどのような意味で移調に適しているのか。

②a に関しては、「音響のよい合図の必要性」であろう、とシュトゥンプは推測している。たとえば、遠方に声で合図しようとするときには、強い声で、高い一定の音を保とうとする。「やっほー」とか、日本語の「おーい!」は、たしかに、合図が要求する音の条件を満たしているといえよう。

ここから出発してシュトゥンプは、移調可能性を満足させる一定の音階が選択されていく経緯について、さらに仮説を展開していく。

それによれば、合図のために、一定の高さの音を保つことが、音楽の素材としての「音程」への第一歩だとすると、第二歩は、「確定した、移調可能な音程の使用」なのだが、この「音楽にとっての本来的な創造行為」へと導いたのは、第一歩と同じく、音響による合図だということ (ebd.:26/17)。

一緒に声を合わせて合図する経験から、同じ高さでなくとも、つまり別の音であっても、互いに「単一音と区別できないほど」に「融合」する音があるということ、つまりオクターヴ関係を発見する。これによって、一定の音ではなく、一定の音程 (音関係) が、際立ったものとして選出されることになる、というのである (ebd.:27f/18)¹¹⁾。

・好奇心から5度、4度へ

オクターヴにつづいて、やはり、似たような仕方です「溶け合う」、つまり「大きく」鳴り合う5度と4度の音程について、シュトゥンプは説明を進める。これらの音程の導入も、合図の工夫の一環だったかもしれないし、宗教的な目的だったかもしれない、と述べた上で、シュトゥンプ自身は積極的には、「好奇心」という「情緒」に訴えている¹²⁾。

事実に即した説明になっているかはともかくとして、シュトゥンプが「好奇心」を特筆するのは、或る意味、当然のことではある。好奇心が(芸術としての)音楽の動機かどうかについてはむろん意見は別れるだろうが、合図や呪術といった実用目的からの解放を促す情緒の候補であることは疑いない。「好奇心」は実用目的から遠いところに生きている(つもりの)情緒のひとつ、といえようから。

二つの声が、オクターヴで合ったり、5度や4度で合ったりする場合に、少し耳がよくなると、これは実は二つの異なる音だなのということが、だんだんわかってきます(中略)このような二重音が一音に似ている点から、これを喜んで発するようになったと考えられます (ebd.:29f/19)。

ここでは、オクターヴも、そして5度、4度も、「一音」に似ているから、つまり融合し合うから、好まれるようになる、という説明がなされている。このことは、オクターヴに関しては、合図目的で導入されたとの仮説と矛盾するようにみえるかもしれないが、そうではない。かりに導入当

初の目的が合図だったとしても、たとえば合図の道具として他にもっと便利で有効なもの — 太鼓等 — が登場すれば、オクターヴという関係の固執はなくなっても不思議ではない。が、実際のところ、なくなっていない。その場合、合図目的以外の理由、つまり酷似していて溶け合うこと、違うのに同じに聞こえることそのものが面白くて、喜んで、繰り返されてきている、ということになるろう、というのが、あえて読み込めば、シュトゥンプの意図であろう。

・踏み台としての小音程

5度、4度の音程につづいて4度音程未満の小さい音程の導入・使用が説明されていく。オクターヴ、5度、4度のなかの音の識別、音程の記憶のために、両端の音を続けて歌うことを意図的に行ったとの説明につづいて次のように記される。

その際、これら音程中の最も小さい4度によって与えられる空隙が、その間の音によって任意の仕方であらゆる音程で充填されたようです。このようにして最初の旋律的フレーズが、同じくまた音階の萌芽が成立したと考えることができます (ebd.:30/20)。

これまで確定された音程は、オクターヴ、5度、4度だが、これらの音程が直接またがれることは稀であって、最も狭い4度音程の間にさえ踏み台的な音が挟まれていった、というのである。かくして、スムーズな上下運動を可能にする音のステップが形成されることで、原初的な旋律のようなもの、そしてまた、音階のようなものも成立したのだろう、とシュトゥンプは考えているわけである。

比較音楽学に基づくシュトゥンプの所見にしたがえば、実際、自然民族のもとの原初的な歌においてオクターヴが旋律的に用いられることはあまりなく、二音が続く場合の最大の音程は「4度ないし5度」で、「旋律的用法としては小さい音段のほうがより適切である」という (ebd.:30/20)¹⁴⁾。

現在の未開民族から太古への推理の妥当性あるいは蓋然性の問題はともかく、このシュトゥンプの説明に関して確認しておくべきことはただ一つ、4度音程未満の音程使用の理由は、オクターヴ、5度、4度の場合とは異なるものと理解されている、ということである。すなわち、重ねると溶け合うという音響学的な理由、合図や呪術という目的からではなく、すでに確定しているオクターヴ、5度、4度といった音程をまたぐ際の補助的な踏み台として導入・使用された、と理解されているのである。これは「近隣性」についてのヘルムホルツの考えと同一線上にある。

・本能としての小音程？

ところが、シュトゥンプは — ここが彼の考察の用意周到なところだが — 4度未満の小音程の理由について、すでに述べたスプリングボードとしての機能とは別の由来もありうることを指摘している。

一定の小さい音程を用いるというだけならば、ずっと早い時期から、継起的に音を歌うことによって達せられたと考えられ、それには別に協和的の同時音のごときものを必要としなかったはず (ebd.:31/20)。

つまり、オクターヴ、5度、4度を導出してきたような、音の溶け合いという現象への着目などとはまったく独立に、そしてそれ以前に、ただ色々な音高を次々と歌うなかで、4度未満の音程が歩まれることがありえた、というのである。いわば原初的あるいは本能的な仕方での、小音程の使用とでもいえようか。

この点での傍証としてシュトゥンプが挙げているのは、セイロン島のヴェッダの歌である。当時の比較音楽学の所見では、せいぜい2度程度の幅の2音で推移する旋律をヴェッダは歌っている、とみなされていた (ebd.:107f/102f)。

シュトゥンプはさらに、そうした小音程の使用から、音程の幅の調節と確定に習熟にした場合、移調可能な音程関係さえ成立しえたという。

なぜなら、そのような小音程が、実際、任意の出発音から、幾らかの正確さ (einige Genauigkeit) でもって、等しい大きさで制作されうるからである (ebd.:31/21)。

シュトゥンプの説明は簡略すぎるので補足しよう。たとえば同じ大きさの2度音程が異なる音高にあれば、それぞれの音高で同じ2度2音旋律ができるが、音程が不等だと同じ旋律とはならない。ゆえに、等しい大きさの音程を複数つくりうるものが、たしかに、シュトゥンプの指摘のとおり、移調可能性の条件といえるのである¹⁵⁾。

あと、ここでの記述では、等しい大きさの小音程を作ることが、移調可能性の追求に先立っているかのように記されているが、シャムの等分音階について論じた論考においては、「別の音からも始められる」という移調しやすさが、等しい音程を導いたと記されている (Stumpf 1901:96)。

いずれにしろ、「確定した、移調可能な音程」が、芸術としての音楽の条件であるならば、協和関係とは別の観点から、ここに、ひとつの音楽の可能性が成立していることになろう。

・音体系誕生以後の進展

音程の発生にかんする第二節の叙述を追ってきたわけだが、第五節では「音体系のさらなる形成の道程」が概説される。そのうち、ここでは、音階の形成までの叙述を整理しつつ検討する。

オクターヴ、5度、4度、そして4度未満の小音程、短い旋律句、これらの素材から、音階のようなものがいかに形成されるか。第一歩は、中心化である。

一つの主音 (Hauptton) が旋律の中で、次第に登場してくる。これをわれわれは今日、トニカと呼んでいる。われわれにとっては、これとの関係なしに、旋律も和音もない (Stumpf 1911:56/39)。

シュトゥンプはここで、旋律をなす音のなかでの中心的な役割を帯びる「主音」の登場を指摘しているわけだが、そこからさらに「トニカ」へといたる道程については論じていない。ただ結論として、「主音が音階の最低音という一定の位置におかれること」などは、後々の成果である、と指摘するにとどめている。

つづいて、第二歩として、オクターヴ圏内に固定した音階ができる、との指摘がつづく。シュトゥンプはことさら記していないが、この第二歩は、第一歩の「主音」のようなものの成立を前提している。つまり、「トニカ」を中心とした旋律・和音和声などは、もっと先の話だが、その手前で、まず固定した音階の形成に際して、旋律中の一音の中心化が前提となる、ということである¹⁶⁾。

オクターヴ内部の音階としては、五音音階と七音音階が広くみられるが、その形成の道筋を導く原理として、次の二つが挙げられている。

協和原理：純正5度、4度を用い、のちには純正3度も用いて、新しい音程を得たり、音歩を正確に固定する方法

間隔原理：与えられた両音の高さの中間の音はどれか、という仕方で作る方法

後者の間隔原理に従って、5度を等分して中立3度の音程、4度を等分して大きめの全音を得られ、等分五音階や七音階が形成される。

単なる音の間隔という原理に従って形成されたこれらの音階は、ヴェッダ族にみられたような端緒の発展という面をもつといえる。協和を顧慮せず、近似的に等しいと見なされた音高の違いにのみもつづいて小さな音程を形成していた、あの端緒を発展させたのである(ebd.:57/40)。

ヴェッダ族の歌には、2度音程ほどの2音からなるものがみられたが、こうした原初的な歌から、さらに移調可能性が追求されて同じ幅の小音程が複数形成されうる、という説明については、すでに確認した。こうした「端緒」からの発展として、等分の五音音階や七音音階が形成されたように見える、というわけである。

こうしてみると、小音程の導入・使用に関する二つの経緯が、そのまま、音階形成に関する協和原理と間隔原理との区別・対立にいたるまで引き継がれているといえる。

・協和原理の優位？

ところが、シュトゥンプによれば、協和原理と間隔原理は対等に並存するのではなく、つまるところ協和原理が優位なのだという。このことはじつは、すでに第二節において示唆されていた。第二節では、音階形成の前提となる各種の音程の成立までが論じられていたわけだが、そこでは次の二つの系統が区別されていた。

K：オクターヴから出発し、5度、4度を見出し、そして踏み台としての小音程の使用へと進んでいく経路。

D：2度音程でいどの水平な旋律から出発し、移調可能性に沿って、音程を組み上げていく経路。

この二つがそのまま、協和原理と間隔原理とによる音階形成に進展していくことは見やすいが、この二つの系統についてシュトゥンプは、次のように記している。

任意の小音程からできた歌が、時間的にはより古いものだとしても — このことはありうるどころか、実にもっともらしいことだが — われわれとしては、こう述べるほかない。傍流のほうがより長い経過を経てきているとしても、それによって主流になることはない、と。この主流、つまり協和する基本音程の使用こそ、音楽の本質として、次第に顕現してくるのであり、その起源こそ音楽の起源なのである (ebd.:32/21)。

Dの系列は、歴史的には古くに登場したとしても、あくまで傍流であって、Kの系列こそ主流であり、音楽の本質である、というわけである。

この二つの系列は並列せず、やがて合流し、KがDを併合することになる、とシュトゥンプはみているようだ。シャムやジャワには、Dを一貫させた結果とおぼしき等分音階が認められるのだが、この等分音階は、協和原理によるオクターヴ枠の確定に基づいているのであって、その意味では、Kの系統にDの系統が吸収されてしまっている、ということになる。

シャム人やジャワ人は、少なくともいつもオクターヴから出発する。これが枠となり、その枠内で、間隔原理によって音階段が一定数に分けられる。間接的には5度や4度もこれに携わっているように見える。したがって、間隔原理だけに基づいて出来上がった音階はない (ebd.:58/40)。

ヴェツダ族は、楽器をもっておらず、せいぜい音程形成にとどまり、音階までは至らなかった稀有な例ということなのか、この点、シュトゥンプの考えは鮮明ではないが、いずれにせよ、すでにみたホルンボステルの考えとの食い違いは明らかである。

シュトゥンプの見方にしたがえば、シャムやジャワにおける間隔原理の徹底とみえる等分音階は、8度、5度、4度といった協和原理からくる音程を前提しており、その意味で間隔原理の方が、少なくとも音階形成の段階においては根源的で優位なのである。

ホルンボステルは、協和原理と間隔原理とを、対等な原理として定立し、両者の力関係、相互関連・依存・対立という観点から、あらゆる音楽を分析してみる、という問題提起をしていたが、シュトゥンプからみれば、両原理の対等を前提できるのは、音階形成未満の音楽に関してのみ、ということになるのだろう。換言すれば、音階がオクターヴを前提するかぎり、音階(のようなもの)を前提とする音楽においては、協和原理が理論的に優位である、ということである。

「間隔原理」の概念化を要請した問題が、ヘルムホルツ以後、ホルンボステルなどの考察を経て、シュトゥンプの「音楽の起源」についての仮説連関のなかで、一定の解答をえていることを確認した。以上獲得した視点を前提にしたうえで、やはり自然民族の音楽の観察に即して音楽の始原に思索をめぐらせているラッハマンの記述を詳しく検討してみる。

第4章 ラッハマン『ヨーロッパ外の自然民族・文化民族の音楽』(1929)

・自然民族における旋律発展の観察

『ヨーロッパ外の自然民族・文化民族の音楽』においてラッハマンは、まず自然民族の音楽形式を、その心理・身体の直接表現として捉えるべきだとし、「音楽の根源性あるいは自然性」についての、ヨーロッパの先入観に対して釘をさしている。つまりピアノの鍵盤に可視化されるような「音階」を自明視してはならないし、三和音体系の規範としての純粋音程、平均律などを前提にできない、ということである。自然民族の歌声は、「ただただ、旋律的な衝動に従う。そうした純粋に旋律的な形態にとっては、実演が示す通り、音響的にはまるっきり異なる音程が同じ作用を果たしうるし、この音程は純粋か、あの音程は不純か、というような問いは意味をなさない」というのである (Lachmann:2)¹⁷⁾。

このように注意してからラッハマンはまず、民族的・人種的特性を最も強く刻印する側面としての、音楽(歌唱)の提示様式 (Vortragweise) について言及している。たとえば外人がメーリケの詩を文字通り朗読する、あるいはドイツの楽団がスペインの舞曲を楽譜通りに演奏するとき、たとえ文字通り・楽譜通りだとしても「なにか違う」という感じがするのは、提示様式が異なるからなのだという。同様に、アメリカのインディアンたちの音楽には、彼ら固有の提示様式があるし、アフリカの黒人の音楽も同様であって、これを他と取りちがえるようなことはない、という¹⁸⁾。

つづいて、旋律とリズムの側面だが、これはパフォーマンス様式には劣るとはいえ、やはり民族性を刻印しているという。とはいえ、旋律とリズムは、民族性の表示だけでなく、むしろ音楽の発展パターンをうかがわせるという意味で重要なのだという。当然といえば当然であろう。ドイツの楽団のスペイン舞曲はいつまでも、説明なしに「なにか違う」のであって、いわば比較不能性としての固有性が「Vortragweise」の意味であるのに対して、「旋律とリズム」は、ドイツとスペインの両方に共通して語りうる観点として比較や序列や発展関係等を考えることができるようになる、あるいは考えざるをえなくなる (ebd.:3)。

さて、旋律の発展パターンという論点に関して、中心的に参照されるのは、南北アメリカのインディアンの音楽である。民族的・人種的な同一性・親近性にもかかわらず、部族によって音楽の違いを示しており、音楽の発展のある種の型を予想させることが、事実上、彼らの音楽に注目する理由となっているといえる。ラッハマンの説明を要約すれば、最も原初的な歌唱は南米南端フエゴ島にみられ、ほとんど水平といえるほど狭い音域を動く旋律だが、ここから北上してパタゴニアあたりには、およそ4度ないし5度の主に下行的な旋律がみられ、さらに北ブラジルまでくると、4度ないし増4度が2分割、5度が3分割され、音域もほぼオクターヴに達し、さらに北米のホピ族にいたっては、2オクターヴの広い音域が使われる、というのである (ebd.:3f)。

南米・北米のインディアンの音楽様式についてのこうした説明が、今日の民族音楽学の知見からしてどれほど妥当かはともかく、興味深いのは、南米・北米から読みとれる音楽の発展経過(あるいはカント的にいえば、まさに南米・北米に置き入れた発展法則)を、そのまま世界の音楽の発展経過として普遍化することに対して、ラッハマンが、禁欲的な姿勢を示していることである。

具体的には、ラッハマンは、南北アメリカ大陸に続いて、オーストリアとニューギニアのあたりの音楽類型分布に言及している。トレス海峡のマレー島には順次下行型の旋律が、さらに隣のオーストラリア大陸には4度、5度の構造をもつ旋律がみられる。とすると、これらも、南米南端のフエゴ島の旋律のような、狭い音域をほぼ水平に動く旋律からの発展形態であると想定したくなるかもしれないが、実際のところは、オーストリア・ニューギニア近辺に、そうした旋律は

みつからない、というのである。

こうした事実を提示したのち、ラッハマンは次のように教訓をまとめている。

始原の型から比較的高度に発展した形式へと、一步一步、追究することを許してくれるような素材が使えることはまれである。ほとんどの場合は、様々な並存する状態を一個の系列に秩序づけることはできず、様々な状態をその典型的な特徴において識別しておくことで満足しなければならない (ebd.:5)。

南北アメリカ大陸の音楽はまさにレア・ケースなのであって、むしろオセアニアの例が示すように、あるはずのピースがみつからない、存在しないというしかたで、安易な法則定立が阻まれ、個性記述で留めるべきケースがほとんどだ、というわけである¹⁹⁾。

・原初的な旋律の構造契機 — 静止の回避・移調・「距離」—

ヨーロッパ人の先入観への警告もそうだったが、自然民族における旋律の発展について、どのていどのことを正当に語りうるか、という点に関しても、ラッハマンは、今日のわれわれが予想する以上に、冷静で禁欲的にみえる。

ところが興味深いことに、ラッハマンは、みずから引いたはずの限界を踏みこえるようなことながら書きついでいく。南北アメリカ大陸における旋律の発展パターンについてはかりに語れたとしても、それをそのまま世界に通用するパターンとして普遍化するわけにはいかない—これがラッハマンの教訓だったはずだが、リズムについての解説に進む前に、旋律からの音階の成立の論理とでもいうべきものについて、すでにみた自然民族の音楽の観察結果をもとに、かなり抽象的な理論化を試みている。

伴奏のつかない、楽器の影響を受けていない歌唱音楽の諸々の旋律構造が示しているのは、一定の音関係が、発展の経過とともに、ますますはっきりと刻印されてくる、ということである (ebd.:6)。

こうして始まる考察の資格について、ラッハマン自身は何も語らないが、以下は実質的には、まさに「一定の音関係」なるものが、つまりは「音階」の萌芽のようなものが、さまざまな「旋律構造」からどのように浮き彫りになり、確立されていくか、ということについての一般的な理論となっている。

まず前提されるのは、「あらゆる運動と同様、音楽的な運動もまた緊張と解決とからなる」ということである。緊張と解決がどのように推移するか、緊張がどのていどまで高められるか、いかに解決されるかは、自然民族の場合であれば、民族ごとの気質・素質、発展の度合いに依存するし、高度な文化であれば、個人の創造性によって決まったりもする、とされる。とはいえ、緊張と解決の様式はまったくまちまち、というわけではない。生物としての人間の「生理的」な制約から、一定の収斂をみせる、と考えているようだ。

旋律 (Melos) はそのものは、最も単純な形式のものでさえ、音空間を、なにか舵のない

ままに、彷徨うのではない。そうではなく、運動が響き終える地点、緊張が解決する地点を目指す。ちょうど、西洋の和声音楽におけるトニカの三和音のような地点である。この静止音・終止音（旋律的なトニカ）に対して、他の諸音は—最も原初的な旋律の場合、ただ一個の音だけが—3度、2度といった、さまざまな大きさの関係にある（ebd.:6）。

旋律は、たしかに、歌う者の心理・身体の出発点として、意のまま、自由なのかもしれないが、自己自身で繰り返したり、他者にまねされたり、あるいは事後的に再構成されたりする可能性を一切欠いた、厳密な一回性としての旋律というものは、かりにあったとしても、定義的に、ただそうしたものがあってもいい、というていどのことしかいえないだろう。

反復・模倣可能性をもつ音楽、つまり一定の法則をそなえる音楽についていえば、そうした構造化は「緊張と解決」に沿ってなされる。かくして、原理的には任意であるはずの音のなかに特異点がある、あるいは特異な音程が、成立する、というわけである。

ラッハマンの説明を整理・敷衍すれば、原初的な旋律の場合、トニカに擬しうる音に対して数個の音だけがあり、音域は、2度、せいぜい3度。その運動を規定しているのは、「静止位置を回避すること（das Vermeiden der Ruhelage）」であるという。つまり、解決は出発点であるトニカだけであって、それ以外に静止・解決する地点があってはならない。いわば他の音の重力圏に移り・束の間周遊することさえ許されず、母なるトニカへの着地という仕方の解決しか知らない。他の重力圏がそもそも存在しない・想定されていない音空間といってよいだろう。解決の回避、トニカから離脱しないことだけが旋律の動きの動機であって、「2度」「3度」といった距離はむしろ意図されたのではなく、結果にすぎない。

ついでラッハマンは、トニカを緊張音とし、さらに下行して解決する（新たなトニカを下方につくる）という仕方の移調によって、同じ音域・構造を二つ接合した構造ができるとし、この構造における音の歩みは、その「大きさ」によって特徴づけられる、という。もともと「大きさ」あるいは「距離」を意識しなかった旋律の動きが、移調という仕方での拡張によって、「大きさ」を意識するようになる。「同じ」旋律を下で繰り返したい、ということから、同じ「大きさ」の音の幅という意識が成立していく、ということだろう。

・協和原理と間隔原理

移調による反復を行う旋律においては、音と音の「距離」あるいは音程の「大きさ」が、旋律構造を特徴づける。対して、続く段落においてラッハマンは、「距離」とは別の原理による構造化について言及していく。ここは、小泉文夫がみずから訳出し、評価・批判している箇所でもあるので、逐一訳出し、その内容を確認していくこととする。

今やしかし、注目すべき事実がある。静止位置への対立（Gegensatz）は、そこからの隔たり（Entfernung）に応じて高じるのではなく、一定の距離（Abstand）においては逆に解消する。ちょうど、旋律が本来のトニカに帰還するときと似ている。正確にいえば、主音と特別な仕方で親類的（verwandt）な音の位置（Tonlage）において、弛緩があらわれる（ebd.:6f）。

静止位置とは、任意の第一音の位置、つまりトニカ（に擬しうる）音と考えてよい。問題は、この第一音に対する別の第二音の対立関係で、これは普通、第一音からの隔たりに比例して強まる、と考えられている。が、実際には、或る一定の隔たりにおいて、緊張が解消する、そのような親類的な位置がある、というわけである。この親類的な位置はしかし、どのように定まっているのか？あるいは、その「親類」とは、どのような意味の親類なのか？

旋律的なものにおいて、つまり、継起関係（Nacheinander）においてそのように感知される音の親類性は、二つの対比音が同時にならされる場合には、よりいっそうはっきりする。この場合、協和音（Konsonanz）としてあらわれるわけである（ebd.:7）。

つまり、トニカ以外の、旋律がそこそこ安堵しうる地点とは、トニカに対して協和関係にある音の地点であって、こうした地点は、旋律の場合であれば、相次いで歌う際に気づかれうるだろうが、同時に歌うと一層はっきりする、というわけである。これはむしろ、ヘルムホルツの「親類性」の概念を、さしあたりそのまま踏襲している、といえよう。

旋律構築において協和関係は、すでに示したように、展開の経過においてはじめて働く。或る旋律骨組（Melodiegerüst）の確立において規定的に働く関係（bestimmende Verhältnisse）は、4度、5度、さらに広い範囲ではオクターヴ、そして事情によっては全音である。声は、或る音から、或る親類の音、たとえば4度の距離にある音を目指す。もはや、不確かなままに音を探るのではなく、一歩ないし二歩、或る既知の距離（ein bekannter Abstand）をまたいで渡る。親類音は、それゆえ、運動の目標（Ziel）や折り返し点（Umkehrpunkt）となるのであり、運動をはっきり区別された諸段階に分節する。親類音は、移調の、つまり同じモチーフを別の位置で反復するための基盤としても好まれる（ebd.:7）²⁰。

協和関係は、旋律に即しては、同時にではなく、継起の「展開の過程」においてはじめて生じ、気づかれ、あるいは旋律形成にフィードバックしてくる²¹。この第一文は、すでに述べられていたことの繰り返しに過ぎない。問題は次の文である。

旋律の骨組み、あるいは旋律の歩みが踏み固める音の階段、つまり実用音階のようなものの形成において、規定的に機能するのは、「4度、5度、オクターヴ」そして「全音」だ、というのである。

旋律の落ち着きやすい音程の例として、ここでは「4度」があげられているが、任意の例というわけではあるまい。4度の枠組みとしてのテトラコルドこそ民族音楽の多くに通用する骨格であって、たとえば日本の伝統音楽の旋律構造のあるものも、テトラコルド（段階）を2つ、全音を間に挟んで積みあげたものとして分節できる。このような意味で、4度の例は、テトラコルドの解説として無理なく読むことができるわけだが、じつはここには大きな問題がある。同じ説明が、「全音」についても成り立つかどうかである。

「4度、5度、オクターヴ」が協和関係だというのはよいとして、「全音」はどうか？少なくとも伝統的には、全音は協和音とはみなされてこなかった。ヘルムホルツにおいては、2次の親類性によって、協和関係から解釈されていたが、ラッハマンの念頭にあるのは、ヘルムホルツの

理論なのだろうか。

じつは、「全音」という音程の形成について、ラッハマン自身はすでに別の可能性について言及済みともみえる。つまり、トニカの近辺をうろつき、トニカに着地するという仕方での解決しかしない旋律が、結果的に、2度や3度という音程を形成する、という説明がなされていた。この「2度」がすなわち「全音」であるはずだが、ラッハマンは、狭域旋律の結果としての「2度」と、ここにいう「全音」とを別ものとして区別しているのだろうか。

ヘルムホルツやシュトゥンプのように、狭域旋律のようなものをそれ自身、勝義の音楽には足りないものとし、せいぜい、主流としての協和原理に組み込まれるべき傍流とみなす、という方向を、ラッハマンはとっていない。このことが、小泉の肯定的な評価のきたるゆえんでもある。が、協和関係に還元されない「2度」と、協和原理から導かれる「全音」とは、互いに曖昧なまま放置されているようにみえる。

「全音」の収まりの悪さを、ラッハマン自身、自覚しているかどうかははっきりしないが、つづいて、次のような総括がなされる。

声楽の調的な所与 (tonale Gegebenheiten) は、したがって、二つのグループにまとめられる。大きさのみで特徴づけられる音程と、親類的な音同士の関係とが区別されるのである (間隔原理と協和原理)。両者の対立は、日本の能楽の歌唱様式において、とくにはっきりしている。或る主音とその周囲を狭い歩みで時おり回遊する (Umspielung) だけの朗詠的な箇所。その広い跳躍運動によって、協和の骨組み (Konsonanzengerüst) を、赤裸々なまでに際立たせるアリオーソ的な、歌詞の薄い (textarm) 箇所。これらの箇所が交互にいかかわるのである (ebd.:7) ²²⁾。

「声楽の調的な所与」とは、「調的」とあるからには、音高のバタンに一定の重心ないし中心のようなもの、つまり特異点が認められる声楽ということであろう。或る声楽のなかに他と区別可能な特異点が認められるとして、その形成にかかわる二つの原理がある。間隔原理と協和原理とである。

協和原理とは、或る音に対して、それに協和的な地点に音が定まる、ということで、既に述べた「4度」の距離は、まさに協和原理による設定である。他方、間隔原理は、「大きさ」のみで特徴づけられる、とされている。

「大きさ」で特徴づけられるといっても、ラッハマン自身は立ち入らないが、これまで見てきたとおり、少なくとも3つの「大きさ」が区別されねばならないだろう。

- 1: たんに静止を回避する結果としての小さい・わずかな「大きさ」の音程
- 2: 移調のための同じ「大きさ」の音程
- 3: 協和原理により与えられる4度以上の音程を分割して得られる「大きさ」の音程

フエゴ島の狭域旋律、セイロン島のヴェッダが、1ないし2の「大きさ」だったとすれば、能楽は、能管のような楽器をともなうことからしても、協和原理以後の3の「大きさ」とみるのが妥当とおもえる。

協和原理が、すでに見てきたように、「4度、5度、オクターヴ」の音程形成を説明することは疑いない。問題は「2度」あるいは「全音」なのだが、これを説明するのは、間隔原理か、それともやはり、協和原理なのか。それは、音楽というものをどう定義するかという問題に直結している。

おわりにかえて

音程さらには音階の形成、とくに小音程の成立・機能という問題を焦点として、「間隔原理」が概念化され、定立されていくさまを、ヘルムホルツ、シュトゥンプ、ホルンボステル、ラッハマンに即して確認・検討してきた。

「音楽」の音程関係一般の説明には、親類性あるいは協和原理では足りないことは、四者に共通して理解されていた。が、その不足を補うべき「間隔原理」が積極的に意味するものについては、微妙な差異を示していた。相対的にいえば、ヘルムホルツとシュトゥンプは、理論・歴史・価値などの面で、間隔原理に対する協和原理の優位を確信していたといえる。対して、ホルンボステル、ラッハマンはどうか？

比較音楽学・民族音楽学における両者の位置について、フリッツ・ボーゼは次のように記している。

フォン・ホルンボステルも、二十年代には、文化圏説と進化論に執着していたが、このことは彼の著作からはわからない。というのも、諸々の音楽的事実の歴史的な配列を妨げる矛盾を解明してからでないと、自然民族の音楽について計画・告知ずみの本を書くことができないと考えていたからである。二十年代の民族学的な音楽研究においては、ただひとり、ローベルト・ラッハマンだけが、ヨーロッパ外の文化の音楽をそれ自身から理解する立場をとっていた (Bose:242)。

ボーゼによれば、シュトゥンプもホルンボステルも、文化圏説と進化論に囚われてはいた。つまり、人類共通の文化からさまざまな文化が発出・進化してきたのであり、最古の文化は今日の未開民族にみられる、との「誤った」想定に立っていた (秋山:7)。ただし、ホルンボステルは、個々の事実の示す多様・矛盾の前にたちどまり、ひとつつながりの音楽の進化史を描くには至らなかった。ラッハマンは、ヨーロッパの尺度で測ることに対して、意識的に距離をとろうとしていた、というのである。

「間隔原理」に関しては、ホルンボステルのほうが、ラッハマン以上に、その独自性を強調していたようにみえるが、小泉文夫の指摘のとおり、「核音」現象の着目という点において、ラッハマンは内在的理解のセンスを示している、といえるのかもしれない。が、この点については、小泉の理論ともども、あらためて検討する必要がある。

文献リスト

- Bose, Fritz, 1966, Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie, in: Archiv für Musikwissenschaft, 23. Jrg., H.4. S.239-251
- Helmholtz, Hermann von, 1863, 1. Aufl., *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1. 1870, 3.Aufl.
- ヘルムホルツ、ヘルマン・フォン 2014 『音感覚論』辻伸浩 (訳) 銀河書籍 2014 (第五版 1896 の翻訳)
- Hornbostel, Erich M. von, und Abraham, Otto, 1903, Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4., H.2, S.302-360
- ホルンボステル、エーリッヒ・フォン／アブラハム、オットー 2004「日本人の音組織と音楽に関する考察」寺内直子 (訳) 『日本音楽・芸能をめぐる異文化接触メカニズムの研究』井上さつき (著) 愛知県立芸術大学
- Hornbostel, Erich M. von,
 1905, Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Heft 3., 7.Jg., S.85-97
 1906, Phonographierte tunesische Melodien, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8.Jg., H. 1., S.1- 43
 1913, Musik der Naturvölker, in: *Meyers großes Konversations-Lexikon*, Bd.24, Supplement-Band 2, S.639-643
- Lachmann, Robert, 1929a, *Musik des Orients*, Ferdinand Hirt, Breslau
 ラッハマン、ロベルト 1960『東洋の音楽』岸辺成雄 (訳) 音楽之友社
- Lachmann, Robert, 1929b, *Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion
- Schumann, Karl Erich, 1925, *Akustik*, Ferdinand Hirt, Breslau
- Stumpf, Carl, 1901, Tonsystem und Musik der Siamesen, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, 3, S.79-138
 1911, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig
- シュトゥンプ、カール 1995『音楽のはじめ』結城錦一 (訳) 法政大学出版局
- 秋山龍英 1978「民族音楽学の諸問題」『研究紀要』東京音楽大学 3, p.1-56
- 小泉文夫 1958『日本傳統音楽の研究 1』音楽之友社

注

- 1) ホルンボステルも、主音相互の音程としての5度、4度について言及しているようにみえる箇所があるが、核音現象は聞き逃していたということになるのだろうか (Hornbostel 1913: 642r)。
- 2) “The New Grove dictionary of music and musicians” (1980), “Musik in Geschichte und Gegenwart” (2. neubearbeitete Ausg. 1998) の「タイ」(音楽)の項目に equidistant (NG), äquidistant (MGG)、「音組織」の項目に Äquidistanz (MGG) という語はでてくるが、Distanzprinzip という術語はみあたらない。ラッハマンは、『東洋の音楽』においても間隔原理に言及し、カール・エーリッヒ・シューマン『音響学』(1925)を参照するよう指示しているが (Lachmann 1929a:10/24)、シューマンの本においても、間隔原理そのものが解説されているわけではなく、一箇所、ジャワの音階の説明において用いられているだけである (Schumann:20)。
- 3) 協和／距離の問題は、さらにピタゴラス派／アリストクセノスにまで遡りうるようにみえるが、ここでは立ち入らない。以下の注 10 も参照。
- 4) 頁数は、初版、第三版、邦訳 (第五版) の順に記す。邦訳を参照しているが、訳文は適宜変更している。
- 5) 実際、楽音の親類性という概念は、声部進行の説明に先んじて、まずは旋律進行や音階形成に影響を与える要因として導入されるし (Helmholtz:391/402/418)、対する近隣性の概念は、後出のホルンボステルのように、ヨーロッパ外の音楽の旋律や音程 (音階) — 声部進行ではない — を説明する「間隔原理」の先取りとして理解・参照されている (Hornbostel 1906:33)。
- 6) 近隣性に沿わない進行があるとして、その理由はなにか、という問いは初版にすでにみられるが、これは理論的な問いかけであって、近隣性と親類性の歴史的関係や優劣への積極的な指摘ではない

(Helmholtz:391/402/418)。

- 7) 間隔原理による音階形成は厳密には、協和関係によって与えられる4度等の分割ではなく、移調のための積み下げ、あるいは等しい音程の増殖、とみるべきと思われるが、協和関係を前提・補完する別の原理という意味で、間隔原理のある面を先取りしているとみることはできよう。
- 8) ピタゴラス音律は一般には、すべての5度を純正にとる音律のことだが、オクターヴ同一を前提にするかぎり、すべての4度を純正にとっても結果は同じになる。ただし、すべての5度あるいは4度を純正にとるかたちでオクターヴを閉じることはできない。いわゆる「ピタゴラス・コンマ」の問題である。
- 9) 3度、5度、8度に関して、少し大きくしたほうが、「純粹」と判断される傾向があるとの実験にもとづいている。シュトゥンプを離れても、ヨーロッパにおけるピタゴラス音律、純正律、「等分平均律」への変遷を考えれば、協和関係を離れるシャムの等分音程を単純に退歩とみなせないことは自明であろう。倍音にもとづく純正律を「自然」とする見方に関して、ホルンボステルが、平均律採用の事実をあげ、「慣れがわれわれの乳母」との指摘をしているのも同趣旨といえる (Hornbostel 1905:91)。
- 10) 音階形成を規定するものとしては、「音楽外的な原理」もあるとして、数学的計算、演奏の都合、装飾的な観点なども挙げられる (Hornbostel 1903:306, 1905:92)。装飾上の理由での笛の開孔はともかく、演奏しやすさの配慮や、平均律やピタゴラス音律のような数(的)秩序へのこだわりを、単純に「音楽外」とみなせるかは疑問である。ピタゴラス派内部において、ある種の数の神秘主義(典型的には「テトラクテュス」信仰)と耳の経験主義とが対立していたことも含め、興味深い問題にふれている。
- 11) ここでシュトゥンプが記している括弧つきの一文は、注意に値する。オクターヴ関係の利用が、響きを強めるためか、豊かにするためかは措く、というのである (Stumpf 1911:28/18)。響きの強化はあきららかに、合図という実用的な目的にまだ従属していることを指しているが、豊かにすることは、実用目的を離れ、娯楽的あるいは審美的な、つまり「音程」の芸術としての音楽に踏み出している、というニュアンスなのだろう。実際、つづいてみるように、オクターヴの発見とともに、勝義の音楽がはじまる、というのが、シュトゥンプの考えである。
- 12) なぜオクターヴが合図で、5度、4度から好奇心が介在するのか、この点についてなにか自然民族の実例があるのだろうか。
- 13) シュトゥンプは、オクターヴ、さらに5度、4度と、「同(融合)」が実用のために、そして好奇心のために、発見・確保されていった、という説明になっているが、同じ「好奇心」に訴求するならば、オクターヴのたんに甘い(甘ったるい)音に対して、飽きたら次、という仕方では「甘辛い」音(異なるが似ている音)が求められた、という説明のほうが自然ではないか。この点は、ピタゴラス音律の問題ともども、別に論じたい。
- 14) 能楽の朗唱を原初的とはいえないとする小泉の反論がありうるが(小泉:123)、シュトゥンプ自身、原始時代、音程を一度ずつ増やしながらか音の数を増やしていった、とするような発展図式には疑問を呈している (Stumpf 1911:Ann 28 in:93/87)。
- 15) 元の2度に接続する形で — ラッハマンによれば下方へ — 2度が増設される、と考えるのが自然であろう。もしも接続しない場合、元の2度との「距離」が問題になるが、その距離が、1.その都度任意なら、移調可能な音程として増設されたわけではなく、同じ2度音程が、別の音域に登場したにすぎない。2.「距離」が固定される場合、それはどこからくる、どのような距離か? a: 協和音程は、ここでの前提上ありえない。b: 同じ「2度」とすれば、結果的に、2度音程が三つ並ぶ音階ができることになる。c: 協和関係とも2度とも無縁の一定の音程。
- 16) 5度の親類性の連鎖としてのピタゴラス音律から純正律への道程は、或る基準となる音との関係における4度、3度等の修正という仕方で行むという意味で「中心化」だが、これは親類性が或る意味では犠牲にされることでもある (Helmholtz:442/450/466)。この問題については、ピタゴラス音律の問題ともども、別に論じたい。
- 17) 「異国の音楽にわれわれのトニカ概念を無造作に持ち込むことは許されない」 (Hornbostel 1905:91) とのホルンボステルの方法的自覚と通じ合っている。
- 18) 当時としては普通の指摘・視点ではあるのかもしれないが、難しい問題にふれている。
- 19) 南米南端のフエゴ島からオセアニアに伝わるという経路はありえないのだろうか。
- 20) 不確かなままに探ることは、むしろ鍵盤楽器のような固定的な道具以前のことである。またぐときの「既知の距離」とは、移調によって下行で反復して慣れ親しんでいた、あの近隣性からの小音程のことであろうか。それとも、協和原理から作られた4度以上の協和音程を以前にたまたま区切ったことの

ある「既知の距離」ということだろうか。前者と判断したいが、はっきりしない。

- 21) 協和関係の「確認」、とくに弦長との数的関係の「確定」は、ピタゴラスに着せられるような「実験」だったかもしれないが、協和関係の発見・利用そのものは、そもそもすでに旋律に即してなされえた、とラッハマンは考えているわけである。同時音の実践 — 「実験」ではない — からの発見もありうるが、たとえば古代ギリシアの音楽における同時音の実際についてさえ、不明な点が多い。
- 22) 「声楽」限定であるべき理由は述べられないが、鍵盤楽器の場合、前述のように、「不確かなまま音を探る」ということは意味をなさない。また、近隣性に明証を与えるかにみえるヴェツダは、楽器をもたない、ということとも関連しうる。