

私論「音楽と社会」

山下 淳志郎

一

「音楽と社会」については既に安西教授の論稿がある。⁽¹⁾

社会現象の一つとしての音楽を、社会学が研究対象とする根拠は何か、音楽社会学を学問としてどのように規定するのか。このように教授は音楽社会学の問題領域と学問的規定を問うことによって、音楽社会学は音楽の社会に及ぼす影響と、逆に社会の音楽に及ぼす影響、つまり音楽と社会の相互作用関係を取り扱い、説明する学問であると規定された後、ヨーロッパ音楽社会学における著名な二人、M・ウェーバーとS・F・ネーデルについて検討を加えられ、「興隆期の資本主義による内部矛盾を露呈して来た近代社会の爛熟期の底に胎動している新しい音楽と社会」の相互関係に対しては、Th・アドルノの考察を引証され、彼の「音楽がその社会的機能をより正確に果そうとするなら、自分自身の材料で自分自身の形式原理に従って、自らの技術の最内部の核にまで含まれている社会の問題を表現にもって行くべきである」と云う言葉で終えられる。

この点、この「私論」も教授の音楽社会学に関する一つの道づけ、音楽社会学の対象と問題領域の設定に、有難く従うことは、よいことかと思われる。

併し私が「音楽と社会」に関心を示し出したのは相当以前のことであり、以後このテーマを温め続け、特に日本における音楽と社会において具体的に明らかにしてみたいと考えていたのである。この点安西教授が『音楽と社会』において念頭におかれているのはヨーロッパの音楽であり、また論ぜられていることも音楽社会学につい

ての一般概念であり、また教授自身が「社会の中の全一的要素としての一つとしての音楽を媒介として、社会の構成、及び変動を観察し、理解しようとする」ネーデルの立場に言及されている限り、「音楽と社会」について、むしろこの立場に立ち、現実の具体的な社会の中に存在する、具体的な音楽を、具体的に把握し考察してゆくことにより、音楽社会学論を論ずるよりも、自ら実際に音楽社会学を展開することの方が無意味でなく、重要であると考えられ、こうして改めて「音楽と社会」に関して私論を示すことにした。

二

音楽とは、様々の音の中から幾つかの音楽的な音として受けとられうる音を、一定の関係秩序に組織づけることによって形成される。その限りどのような音を音楽的な音として認知し、受け入れるのか、またそれらの音などのような関係秩序に組織づけるのか。これらは世界の諸人種、諸民族によって多様であり、われわれは様々の民族音楽を聴くことによって、このことを事実として知っている。もしも或る音やそれらの音の或る関係づけを音楽的な音や、音楽的な秩序として受けとらない人間、人種、民族があるとしたら、この人間、人種、民族にとっては、他の人間、他の人種、他の民族がそれらを音楽とみなしていても、それらは何ら音楽ではないのである。或る人種、或る民族には必ずそれら人種、民族の音楽があるのである。そしてこの点に注目したのがネーデルであり、またブラッキングである。ブラッキングは次のように云う。

「音楽は公式であれ、非公式であれ、人間集団の行動の所産である。つまりそれは人間によって組織づけられた音響である。そして何を音楽とみなすかについての考え方は、社会によって異なる傾向にあるが、その定義は、どれも、音響を音楽として組織づける原理についての成員の間の一致した意見に基づいている。このような一致も経験に何らかの共通の基盤、基礎がなければ、また異なる何人かの人間が彼らの耳に入ってくる音楽の中にパターンを聴いたり、認知したり出来るのでなければ、成立しえないのである³⁾」。

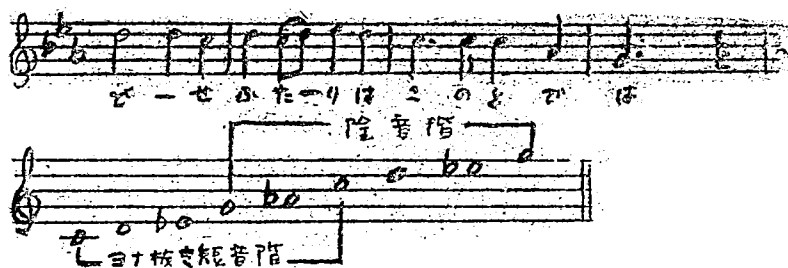
では私たち日本人にとって、音楽とはどのようなものであるのか。私たちにとり、音楽とは何か、と問われ、

意識するときの音楽は、現在では殆んど云つてよい程にヨーロッパの音楽である。現在の私たちは小学校以来、ヨーロッパ音楽を学校教育を通して教え込まれて来たのであり、そのため私たちにとつての音楽も、ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シの七音によって、しかもヨーロッパの音楽理論によって関係秩序づけられたものと思ひ込んでゐる。併し私たちが日常生活において実際に受けとめなんでいる音楽は、このように思ひ込んでゐる音楽と全く同じであるのか。事實は、学校教育を通して習得した筈のヨーロッパ音楽とは違い、多くの日本人がなじみ親しんでいるのは演歌であり、民謡などである。これは、私たち日本人が感覚的にヨーロッパ的な音とそれらの関係秩序づけを遠ざけ、私たち日本人にとつての音と関係秩序づけを極く自然に受けとめてゐることを現わしてゐる。それ故問題になるのは日本人にとつての音と、それらの関係秩序づけはどのようなものであるかと云うことである。

三

今一つの、現在でも多くの日本人に親しまれてゐる歌謡曲『波浮の港』を取り上げると、これはヨナ抜き短音階によつて作られてゐるが、この音階による歌曲は現在流行の多種多様な歌謡曲の主流をなしているのである。森昌子の歌う『せんせい』、八代亜紀の歌う『なみだ恋』、森進一の歌う『年上の女』など数え上げえない程に、その数は多い。併しこのヨナ抜き短音階は『波浮の港』の作曲者、中山晋平が日本民衆に「しっくりなじんだ歌謡を与えることを目的」として使つた音階であり、彼の『船頭小唄』によつて一挙に日本人全体に行き渡つたものである。だがここで注意せねばならないのは、この音階によるものを日本人全体が自分たちの音とそれらの関係秩序、つまり音楽として素直に受けとめたことであり、その限り日本人全体にはこの音階が日本人にとつての音とそれらの関係秩序、つまり音体系としてあつたと云うことである。併しこの音階に關し尚注意せねばならないのは、新しく中山晋平によつて与えられたこの音階自体が既に以前から日本人が持ち続けていた音階、陰音階と接合しうる、或いはそれに容易に転調しうる音階であると云うことである。『船頭小唄』ではこの接合、或い

譜例 1 船頭小唄（ヨナ抜き短音階）より



は転調が見事になされており、それ故この歌を聞き、また歌うものはこの歌を新しい歌と思いつく、同事に以前からなじみ親しんでいた音の組織、関係秩序によって安心感を抱き、落ち着をえていたのである。中山晋平は、日本人にとっての伝統的な音とそれらの関係秩序を、毀すことなく、ヨーロッパ風に修正したのである。つまり姿・衣はヨーロッパ的であっても、内実は日本の伝統のものである。『船頭小唄』の九節目から十二節目をみると、彼はヨナ抜き短音階を用いつく、旋律を陰音階へと滑るように移行させている。譜例1(4)をみるとラ・シ・ド・ミ・ファ・ラ・シ・ド・ミ・ファと続く音列の中に、ミ・ファ・ラ・シ・ド・ミの陰音階が入り込んでいるのであり、それ故、この陰音階への移行・転調も滑るように極く自然になされるのである。と云うよりもむしろ中山晋平は陰音階を基にしながら、それをヨナ抜き短音階へと滑るように移行させ、転調させたのである。

併しこうした方法は中山晋平に限ったことではなく、中国から伝わった雅楽の音階が平安末期において既に、日本人にとっての音と音階、即ち音の関係秩序に変換された時に先ずみられるのである。

四

中国の雅楽では譜例2(5)にみるような音階が基本になっており、呂旋(或いは呂音階)と云われるが、これらの音はそれぞれ絶対的な音高を持っており、夫れ夫れは宮・商・角・徴・羽と名づけられている。これはヨーロッパ音楽の音階の各音が夫れ夫れ固有の音高をもち、固有の名、即ち音名(c・d・e・f

譜例 2 呂の五音（呂旋法）



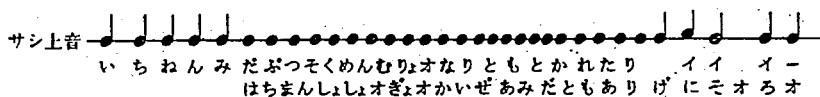
譜例 3



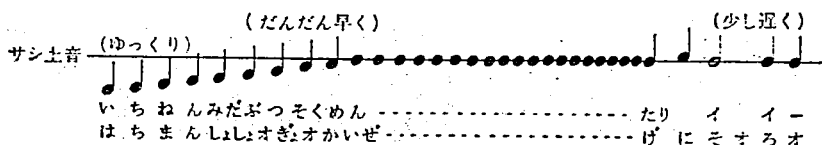
・ g・a・h（英米ではb））をもっているのと同じである。即ち呂旋は絶対音階である。それ故これら夫れ夫れの音を基にして、即ち主音として各種の調が、例えば宮調・商調・角調などのように作られ、これもヨーロッパ音楽でハ調・ニ調・ホ調などのように、各種の調が一つの基本音階から一元的に作られるのと同じである。併し日本ではこの呂旋から、後になって兼好法師（一二八三—一三五〇）がその『徒然草』の中で「横川の行宣法師が申し侍りしは『唐土は呂の国なり、律の音なし、和国は単律の国にて、呂の音なし』と申しき」（第一九九段）とさえ云ったように、日本人になじまれ、親しまれる固有の音関係秩序、いわゆる「律旋（律音階）」を作り出したのである。呂旋の中の徴の音を主音として、それを宮とみなし、更にそれから始まる音列を完全五度下げて、つまりその音列を完全五度下へ平行移動させた形で、譜例3にみるような新しい音階を作ったのである。これは、中山晋平がヨナ抜き音階を陰音階へ滑るように移行させた方法でもあり、これについては後程、再びみることにする。併しこの呂旋から律旋を生み出すところに、日本人の音に対する固有の感覚と秩序づけの態度、従って日本音楽における音体系の特徴がみられるのである。

中国の呂旋における音は絶対的な高さをもっている。律旋にお

宝生流『当府』の謡本通りに謡った場合のサシの旋律
(サシ上ーサシ上ウキ)



上の旋律を実際に謡った場合



いて宮とみなされた呂旋における徴の音は、どこまでも徴の音であり、宮の音ではない。これはヨーロッパ音楽におけるA（ト）の音が、A（ト）調では階名によればD₂であり、C（ハ）調ではS₂であっても、絶対的な音の高としてはA（ト）音として、その固有の高さを持っているのと同様である。併し律旋においてはそのような徴の音が宮とみなされ、その限り音列の中の個々の音も、それらが独自にもつ固有の絶対的な音、それ故、それら個々の音の絶対的な固有性、独自性は無視され、相対的な關係を示す、いわゆる階名によって呼ばれ、把握されているのである。徴から始まる音列を呂旋から取り出し、その最初の音、即ち主音・徴を宮とし、以下商・角・徴・羽と序列づけてゆくように、呂旋においては絶対音高を示した宮・商などの音名も、律旋では音の相対的關係を示す階名として用いられるのである。要するに日本人にとっては音はその絶対的音高によって認知されず、音と音との相対的關係によって認知されるのである。

實際、日本人の相對的関係による音の認知は、呂旋から律旋を作った平安末期にのみみられることなく、伝統音楽である能や仏教音楽における声明などにもみられ、それらにおいては、演奏が進むにつれて、すべての音の高さが次第につり上がるように、高くなってゆくのである（上の図示を参照）⁽⁷⁾併しその音高の上昇は不安定な、不自然なものとは思われず、安定したもの、或いはむしろ精神や感情の高揚を示すものとする。

して受けとられているのである。何故ならすべての音の高さが次第に上昇してゆくとしても、個々の音の相対的關係は何ら変ることなく、音階全体が一諸に上がったり、下がったりしているからである。

こうして日本人にとって音を認知する場合、最も重要なのは、個々の音の独立した絶対的な高さではなく、それらの音の相対的關係であり、相対性である。「日本音楽における大きな特徴」をなしているのは「音の相対性」と「相対的關係」である。併しこの特徴、或はこうした認知の仕方から、更に知られるのは、日本の音楽においては、と云うよりも音体系においては、個々の絶対的な高さ、それ独自の固有の高さ、従って個々の音の独自性、固有性よりも、体系としての全体が支配的であり、全体としての音列が個々の音に強く作用しており、その全体の中での個々の音の相対的關係が重視されていることである。呂旋からの律旋の創造においても、呂旋内の徴から始まる音列を取り出し、宮・商・角・徴・羽と序列づけたように、個々の音の固有性、独自性よりも、関係秩序体系としての全体、序列的枠組としての音列全体が支配的になっており、能などの演奏における音の上昇、下降も、音列（音階）全体の上昇・下降に支配されているのである。支配的なのは個々の音よりも、それらの相対的關係、体系、或いは構造としての全体である。云うならば全体としての「場」があって、それが個々の音に作用し、個々の音の相対的關係を規定すると云うような、「場の理論」が此処にみられる。そこでこの点をもう一歩進めてみることにする。

五

従来、日本の伝統音楽に関する理論的研究では陽音階、陰音階の二種類の音階が存在すると云われ、前者は既にみられた律旋に基づいて作られたものであり、半音程を含まず、地方の俚謡に多くみられる音階であるため、一般には「田舎節」とも云われて来たが、それに反し後者は江戸時代の都市の発展に伴い興隆した町人文化の一つとして、三味線や箏を使う音楽が盛んになったことにより生じた音階であり、それ故一般には「都節」と云われ、半音程を含むものである。中山晋平が「船頭小唄」の中で、ヨナ抜き短音階の中に滑り込ませていたと既に

譜例 4 a. としこさん、あそびましょう。
 b. わらべ唄「おおきむ こさむ……」

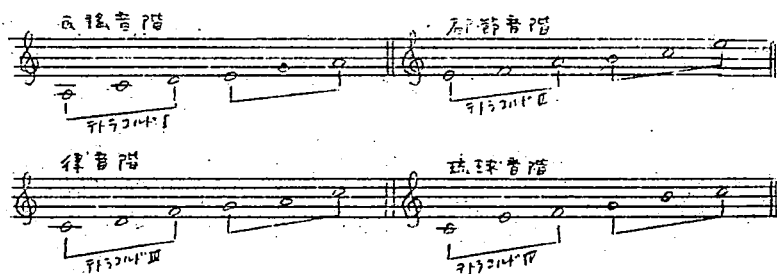


述べた陰音階とはこの音階のことである。併し戦後、日本の伝統音楽の理論的研究は一段と進行し、その結果従来の陽音階、陰音階の二種類に対し、日本の音階は民謡節音階、都節音階、律音階、琉球音階の四種類に分類されている。

分類において重要なのは音階（音組織）の中で音のもつ機能・役割である。西洋音楽では旋律の中心となつて重要な機能を果す音は一オクターブの第一音、出発点の音であり、また旋律の終止音ともなる音としての主音、ただ一箇があるだけである。併し日本の伝統音楽では終止音となるのは一箇だけではなく、二箇、三箇ある場合もあり、音列が、子どもの「○○さん、あそびましょう」の呼びかけや、また多くの「わらべ唄」にみられるように、二段、三段の場合でも、終止音が一箇あれば、その音列が音階とみなされるように、日本の伝統音楽では終止音は独特の、重要な機能を果しており、それ故このような終止音は、西洋音楽の主音とは区別され、「核音」と呼ばれている。

従つて日本の伝統音楽で重要なのはこの「核音」のもつ他の音に対する関係機能であるが、一般に日本の音楽では、例えばDo—Re—Faの間隔、即ち完全四度離れた二つの音の関係が最も安定しており、落ち着いた感じを与える音関係として受けとられる故、この完全四度離れた二つの音を「核音」とし、その間隔、音関係を基本単位としているのである。そしてこのような基本単位としての二つの「核音」の間に、例えばDo—Re—FaのReのように、中間音と呼ばれる第三の音が入り込むことによって、二つの「核音」と中間音による音の関係構造、即ちDo—Re—Faのような関係構造が成り立ち、現在ではこの関係構造が、日本

譜例 5



の音楽における音階の基本構造とみなされ、「テトラコルド」と呼ばれている。併し日本の音楽において音階が四種類に分類されるのは、この基本構造における中間音が第一の核音に対して、どのような位置にあるかによっているのである。

その位置による四つの音階と例を示すと次のようである。

短三度の場合、民謡音階

La | Do | Re · Mi | So | La

短二度の場合、都節音階

Mi | Fa | La · Si | Do | Mi

長二度の場合、律音階

Do | Re | Fa · So | La | Do

長三度の場合、琉球音階

Do | Mi | Fa · So | Si | Do

併しここで注意されねばならないのは、何れの音階も二つの基本構造・テトラコルドの積み重ねによってなっていることであり、民謡音階を構成するテトラコルドは一般にテトラコルドⅠ、都節音階を構成するのはテトラコルドⅡ、律音階を構成するのはテトラコルドⅢ、琉球音階を構成するのはテトラコルドⅣと分類され、呼称されている。(9)

だがここで更に注意させられることは、民謡音階の中に都節の基本構造・テトラコルドⅡが入り込んでいることである。即ち例示した民謡音階中の副主音、

譜例 6 民謡音階（譜例 5）から都節音階への転調



都節音階（譜例 5）から民謡音階への転調



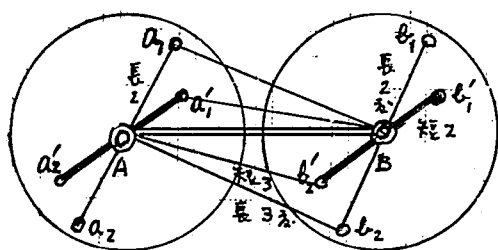
つまり下の基本構造・テトラコルドⅠの上の核音、Reから始まる三つの音、Re | Mi | Soは型としては都節音階の基本構造・テトラコルドⅡとしてあるのである。Re | Soは完全四度の関係にあり、中間のMiは、実際は半音下がることによって、下の核音、Reに対して短二度の位置を占め、それ故Re | Mi

Soは明らかに都節音階となるが、この音階の基本構造・テトラコルドⅡが型として民謡音階の中に入り込んでいるのである。従って民謡音階から都節音階への交換・移行・転調も容易に行なわれることになる。即ち民謡音階の下の核音、ここでの例ではLaの音を長二度下げたSoの音を核音として、先程のRe | Mi | Soの音列に連なる音階、So | La（半音下げる） | Do | Re | Mi（半音下げる） | Soを作ると、それが都節音階であり、この移行、転調は民謡音階の音関係の基本単位、La | Reを、長二度下げる形で、平行移動させることでもある。併しこのことは都節音階から民謡音階への移行、転調も同様に容易であることを示している。即ち都節音階から民謡音階への移行、転調は、ここでの例を用いると、So | La（半音下がり） | Do | Re | Mi（半音下がり） | Soの都節音階から、La | Do | Re | Mi | So | Laの民謡音階へ、つまり逆に長二度上げる形で、平行移動させることによってなされるのである。要するに転調とは音階の基本構造・テトラコルドの平行移動・交換であり、その限り音階相互の関係は、両者の一方から他方への移行が相互に可能であるという関係であり、それ故両者は相対的關係にあるとみられもする。西洋音楽では個々の音は絶対的音高を持っており、それ故転調もこの絶対的音高に決定されたものとしての音階への転調として、主音となる或る一つの音から絶対的音

高の關係に基づいて一元的に導出されるが、日本の伝統音楽では音關係の基本構造、云うならば音の關係型の交換・移行が転調としてあるのである。

ここでも日本の伝統音楽では個々の音、その固有性、独自性が支配的なのではなく、全体の枠組、音階の基本構造としての音列型が支配的であることがみられるのである。一つの音は或る音列では、その音列の枠組・型によって支配されて機能し、他の音列に平行的に滑り込むような形で入ると、そこではその新しい音列の枠組・型によって支配され機能するのである。

六



だがこの際、尚ひとつみておく必要があるのは、今云われた音階の基本構造、音列の枠組が、それを構成する二つの核音が互に一定の領域をもっていること（テリヤリ）によって規定されていることである。即ち音列の基本単位を形成する完全四度離れた二つの核音は何れも、自己を中心として、大体長2度の間隔を半径とする領域をもっており、その領域内で、自己の上と下に、夫々長2度、短2度離れた、計四箇の音をもっている。そこで上図（四）のように二つの核音を夫々A、Bとし、核音Aの領域内の上方、長二度間隔の音を a_1 、短二度間隔の音を a'_1 、下方長二度間隔の音を a_2 とし、核音Bの領域内の四箇の音も夫々同様に b_1 、 b'_1 、 b_2 、 b'_2 とすると、核音Aから核音に至る音の連関（移りゆき）は二五通りあるが、音階の基本構造を構成する連関は、(1) $A \downarrow B$ 、(2) $A \downarrow a_1 \downarrow B$ 、(3) $A \downarrow a'_1 \downarrow B$ 、(4) $A \downarrow b_2 \downarrow B$ 、(5) $A \downarrow b'_2 \downarrow B$ の五通りのみであり、それ以外の、例えば $A \downarrow a_1 \downarrow b_1 \downarrow B$ や、 $A \downarrow a_1 \downarrow b'_1 \downarrow B$ や、 $A \downarrow a_1 \downarrow b_2 \downarrow B$ のような様々の、つまり個々の音の自由な連関は拒けられているのである。これは日本の音楽における音關係の重要な特徴であり、西洋音楽での、個々の音が独自に、自由に連関し合うの

とは全く異なっている。そこで改めて核音のもつ領域を見るため、例えば民謡音階についてみると、中間音は下の核音、図のAから上に、図ではBの方向へ短三度離れた位置にあると云われたが、この表現は厳密には正確ではなく、核音Bの領域内の、Bから下の、核音Aの方向へ長二度下がった位置に、その中間音はあると云われるべきであり、それ故その音は核音Aの領域内の音ではないのである。

そこで考えられる問題は、音階の基本構造を規定する音と音との関係の仕方は、核音のもつ領域によって支配され、規定されているのではないかと云うことである。以上の音の連関の仕方はこのことを明らかにしていると思われる。即ち核音Aが上の核音Bと関係するためには、直接的な核音同志の関係か、核音Aの領域内の、しかも核音Aの上の音を介して核音Bにつながるか、或いは核音Bの領域内の、しかも核音Bの下を介して核音Bにつながるかの何れかであり、その他の在り方は一切排除されており、これは音の序列関係を明白に示しており、その序列に反するものは一切認められないことをも示している。つまり核音のもつ領域とは云い換えるならば、核音の勢力範囲であり、この勢力とその範囲によって、音と音との相対的な関係、即ち序列も決定されてくるのである。そしてこの相対的な序列関係によって構成されているのが、日本の伝統音楽における音階の基本構造である限り、この基本構造、従って音階は核音のもつ領域によって支配され、規定されていると、云いうることになる。要するに音階の基本構造は、その中に夫々四箇の従属音を納めもち、支配する二つの核音の、夫々の領域、即ち支配圏の連結・接合関係としてあるのである。結局日本の伝統音楽における音階の基礎にあるのは、核音と、それによって支配されている従属音によって成立している領域なのであり、その限り西洋音楽にみられるような個々の音の独立性、独自性と、それに基づく自由な関係は存在しないのである。

七

ともあれ日本の伝統音楽における音と、それらの音の関係秩序づけは以上のような特徴を持っている。併しこ

の特徴はただ単なる、日本の伝統音楽における音組織の特徴と云うものではない。それはむしろ日本人の音に対する認知の仕方、態度を示しており、音組織に関して、これまで長々と述べて来たのも、明らかにされた以上の特徴、即ち日本人の音に対する認知の仕方、態度と、人間関係の在り方、構造の関係を明らかにし、「音楽と社会」との相互関係を検討しようとしたからである。

日本人の音に対する認知の特徴は、中国、ヨーロッパにおけるように、音を絶対的音高で認知するのではなく、相対的な高さで認知するところに、先ずみられ、それ故第二の特徴は、日本人にとっての音階が音の相対的な関係、従って序列関係としてあり、その限り音のこの序列的体系・構造、或いは枠組・型としての音列全体が個々の音に対して支配的優位性をもち、逆に個々の音はそれ独自の固有性、独立性をもつことなく、かかる全体に帰属し、依拠する点にある。併しこうした特徴が、日本の伝統的な社会の人間関係の在り方、構造に完全に対応しているのである。即ち日本の社会では「イエ」、「ムラ」、そして最後には「国家」と云う全体が常に個人に対して優位性を示し、支配的であり、個々人はかかる全体に帰属し、それに依拠することによってのみ存在しうるであり、これは明らかに日本の音に対する認知の仕方に対応している。

併しこの対応は更に次の点において、より一層確かめられる。即ち日本の伝統的社会においては、個人は個人として自立的にそれだけで、即ち自己個人として存在するのではなく、常に他者との相対的な関係において、自己を位置づけ、そのために常に自己の外的周辺全体の変化に意を配り、順応する仕方、全体に帰属し、存在させているにすぎないが、このような個人の全体に対する存在の仕方、態度は、日本の伝統音楽にみられる転調や、演奏進行中の音高の上昇・下降と、音階（音列）全体の上昇・下降との関係に明確に対応している。演奏進行中、音高が次第に上昇（下降）するとしても、それが不安定にならないのは、音階（音列）全体が上昇（下降）し、音の相対的關係は何ら変らないからであり、また転調も個々の音に対して支配的な音階（音列）全体の基本構造・テトラコルドとしての、音の關係枠組・型の交換・平行移行であるにすぎない故に、或る音階（音列）の個々

の音は、他の音階（音列）へ転調・移行することによって、その他の音階（音列）の相対的關係秩序・序列に帰属し、それに従属し、その音階全体に支配されて働くからである。枠組、基本的音階構造としての音列全体が支配的であり、一つの音が或る音階（音列）ではその音階（音列）によって支配されて機能し、他の音階（音列）に入れば、その新しい音列によって支配されて機能することは、日本の社会における、云わば「郷に入れば、郷に従え」と云う諺、俚言の示す人間關係に全く対応していると、云えるが、これは基本的には個々人が自己の外的周辺全体の変化に順応し、その変化する全体に帰属する如き、個人の社会全体に対する存在の仕方と、日本の音楽における個々の音の音階（音列）全体に対してある在り方が対応していることを示している。

個々人が自己の外的周辺全体、その変化に常に意を配ると云うことは、個々人が自己の置かれている場に意を配り、それに同調・同化させることである。個々人にとっては、その場全体が支配的なのである。即ち個々人にとっては「場の理論」が優位性をもって作用しているのである。併しこの点に関しても既に、支配的優位性をもつ音階全体に関して「場の理論」が認められると、述べられたのであり、この限りこども日本における音楽と社会の対応は見られるのである。

併しここで問題となるのは、如何にしてこの「場の理論」が成り立っているかと云うことである。しかも日本の音楽においてである。併しこの点に関して解決の手がかりを与え、しかも日本の音組織と社会構造との対応關係に関し、何らかの洞察を可能ならしめるのが、核音の領域である。

云うならば、核音の領域とは核音とそれに従属する音との力關係によって規定された領域である。それ故、既に見られた如く、個々の音に対する音階（音列）全体の支配的優位性、或いは個々の音の、音階（音列）全体への帰属・依存性は、核音の領域、支配圏に基づいており、音の序列的關係秩序は、個々の音のもつ相対的な力關係によっている。それ故、二箇の核音關係として成立っている音階の基本構造・テトラコルドは各核音のもつ領域、支配圏の連合、接合關係であり、従って支配音と従属音との相対的な力關係でもある。個々の音が音階（音

列) 全体によって支配されるのも、基本的にはこうして、支配音、即ち核音のもつ力の範囲(領域)によって支配されているからである。それ故個々の音はそれ自体の独立性、独自性を、従って自由な相互関係を持ちえず、相互の關係と云つても一定の限定された關係しか持ちえないのである。つまり個々の音はそれが属している核音の領域によって制限されており、云い換えれば核音の領域は非解放的なものとして、閉鎖的であり、それ故音階の基本構造・テトラコルドは一定の枠組・型として固定的なのである。

そこでこのような核音の領域や、音階の基本構造・テトラコルド、及び個々の音と、日本の社会構造や、その中の個々の人間とを對比してみると、両方の間に明確な対応關係の存在することが認められるのである。

先ず日本の伝統社会は、家父長制を原理として成り立っているが、この原理は基本的には、家長が支配的優位性をもつことによって、他の家族成員を、「イエ」と云う犯し難い永代的な秩序体系のもとに統括し、秩序づけ、それによって「イエ」を維持することによる本質をもっており、その限り日本社会はかかる「イエ」を原理的な基本単位とし、しかも社会全体も一つの「イエ」として存在する如く、この「イエ」原理によって貫ぬかれている。それ故日本社会はこの基本単位としての「イエ」と、それらの連合・接合關係によって把握されるが、この点「ムラ」はまさにこの連合・接合、即ち「イエ」連合として存在したのである。併し個々の「イエ」は夫々家長を中心として、「イエ」としての、つまり「戸」としての存在領域をもつて存在し、他の家族成員の存在、行動は家長権によって支配され、統制されていたのである。例えば婚姻などにおける他家との關係は家長権のもとでなされ、しかもそこには「家格」としてみられる「イエ」相互間の力關係が決定的な作用を及ぼしたのである。それ故こうした「イエ」とそれら相互の關係をみると、これには一定の支配領域をもつ核音と、それら相互の關係が対応していることが知られる。日本の音楽における全体の支配的優位性も、実は核音のもつ範圍によっていると、先に云われたが、これと同じことが日本社会の構造と「イエ」との關係にもみられるのである。即ち日本社会における全体の優位性は、全体としての「イエ」自体が優位性をもっていることによる、と云う点に

みられるのである。そして「イエ」のもつ閉鎖性、非開放性も核音領域のもつ閉鎖性、非開放性と対応している。日本の伝統的な「イエ」、社会においては個人としての自己は存在しなかったものであり、それ故個人としての行動も存在せず、常に全体の中の一員としてありうる集団を形成し、その集団的活動に従って動き、その全体集団を離れては行動しえないのであるが、これは個々の音が自由な相互関係を持ちえず、二つの核音領域の連合・接合によって形成される音階の基本構造・テトラコルドの型、枠組に従って関係し合い、作用するのと同様である。そしてこの点は「イエ」連合としての「ムラ」の成り立ちと、その在り方、構造と関連している。「イエ」が日本・社会の基本単位であれば、「ムラ」は日本・社会の基本構造を示しているのである。そしてこれは、二つの核音領域の連合・接合が音階の基本構造・テトラコルドとしてあることと対応している。

一定の土地に住む人々は「イエ」を形成し、それらの「イエ」の連合として「ムラ」を構成して来たが、それは同時にその「ムラ」での生活様式をも一定の様式たらしめ、いわゆる慣習・習俗を作つて来たのである。「ムラ」やそれらを含む地域はそれに固有な習俗を有し、人々の生活はこの習俗に規定され、このように規定されて生活することが「ムラ」や地域における人々の在り方を決定づけているのである。人々はこの習俗としての一定の生活様式から外れることはできないのである。それはまさに人々の在り方、生活を規定する枠組・型である。そしてこのような枠組・型としての生活様式・習俗はムラ毎、地域毎によって異りもするのである。こうして日本音楽の音階の基本構造・テトラコルドが四つの型に分類されたこと、従つてこの基本構造の型が、その音階とそれによつて成り立つて旋律全体を決定することを、此処で改めてみると、音階の基本構造・テトラコルドが夫々固有の枠組・型をもつことは、「ムラ」や地域が夫々、生活様式、習俗としてみられる固有の枠組・型をもつことと対応しているのである。音階における基本構造の型が、社会においては生活様式としての型とみられるのである。併し音階の基本構造の型は、二つの核音間の中間音の位置によつて決まる限り、この型も所詮は核音とそれに従属する音との力関係によつており、このことはまた、「ムラ」における「イエ」関係、人間関

係や生活様式も、ムラにおける力関係によって決まってくることも対応している。問題はムラにおける本家・分家、親分・子分の関係、従って個々の人間、個々のイエ、個々のムラのもつ領域テリトリーの関係なのであり、云い換えれば縄張りの問題でもある。

こうして日本音楽に関する問題は、「イエ」、「ムラ」によって代表されてきた日本社会の構造の問題につながってくる。そしてそれはまた、日本人の存在の仕方に関する問題、縄張りの問題とも関連してくるのである。日本における社会構造が全体を優位的なもの、支配的なものとする構造であり、個々のものがこの全体に帰属し、依拠する在り方は支配権力へ従属する在り方であり、これはつまり権威主義そのものである。全体の個に対する支配的優位は権威・権力による支配的優位であり、個がすべて相対的な関係にある限り、常に力の序列関係の中であって、常に力のより一層の強大化を求めつゝ、一方では上位に対しては、それに帰属し、依拠し、他方、下位に対しては、それを支配のもとに置こうとするのである。要するに権威・権力に従って全体に帰属し、依拠するものも、本質的には常に権威・権力志向をもっているものである。個の相対的關係はこの点において生じるのである。日本音楽における音の關係秩序づけが、その基本的な所では結局、核音のもつ領域にみられる核音、即ち支配音と、それへの従属音との力關係によっているのであるが、これと同様のことがまた日本の社会構造、人間關係にもみられるのである。要するに日本の音楽は閉鎖的な音楽であり、開放的ではない。そしてこれは、日本の社会が閉鎖的クローズド・システムな社会であり、開放的オープン・システムな社会でないことと軌を一にしているのである。

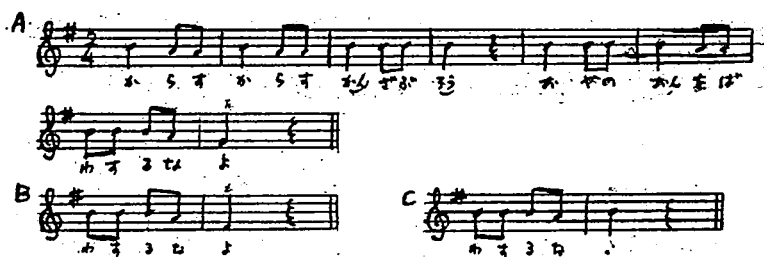
八

以上これまでみてこられたのは、日本人の音に対する認知や、關係秩序づけの仕方と社会との構造的關係である。併し尚ここで問題として残るのは、音楽の社会的機能と云う点から、この認知や關係秩序づけの仕方と社会の關係を問うことである。何故なら日本人が音に対する固有の認知や關係秩序づけの仕方をもっている限り、それに基づく音楽は社会にとりどのような意味をもっているのか、また社会に対してどのような作用を及ぼすかと云うこ

とが問われてくるからである。そしてこれを問うことは、音楽が如何にしてイデオロギーとしての音楽として働くのかと云うことを問うことでもある。

日本人は先ず中国から導入した呂旋から、日本固有の音体系である律旋を創出し、それに基づいて、いわゆる陽音階と陰音階と云われて来た音階、或いは今日では民謡節音階、都節音階、律音階と云う音階を生み出して来たが、明治に入り、日本の近代化・西洋化に伴なう日本音楽の近代化・西洋化として、本来異質である日本の伝統的音体系と西洋の音体系の、いわゆる和洋折衷が強引に試みられ、その結果、雅楽の呂旋と西洋の自然長音階（ハ長調）を接合した、いわゆるヨナ抜き長音階と、雅楽の律旋と西洋の自然短音階を接合した、いわゆるヨナ抜き短音階（ハ短調）が作り出され、感覚面よりの国民の近代化と、その統一、道徳訓育のための情操教育上、必要とされた小学唱歌には、ヨナ抜き短音階は軟弱、憂鬱、不健康であるため、世俗的な歌詞と同様、好ましくらずとして拒けられ、ヨナ抜き長音階のみが、高尚・優雅なものとして、雅味のある歌詞と同様に選ばれ、この結果、小学唱歌は日本人にとっては親しみ、なじみのないものとなってしまったのである。例えば譜例⁷はその一例である。最後の「わするなよ」の「よ」の音は、小学唱歌の場合（譜例のA）、匿名ではDoであり、西洋音楽では主音であるこの音で終るのが当然であるため、それに従ってDoで終るようにされている。併し日本人にとっては、この終止音は全く不自然な音として響き、Mi・Re・SiのようにSiで終るか（Bの例）、Mi・Re・MiのようにMiで終る（Cの例）かの、何れかになっていなければならない。しかもこの小学唱歌の歌詞も、元々はわらべ唄である「からす からす こんがらす お前の家は焼けるぞ 早よいつて水かけろ」のような、夕焼空に舞う鳥をみて歌う子どもの心、姿を表わした歌詞を、そのもっている情緒を微塵も残さず、道徳教育用に変えてしまったものであり、こうして日本人の、特に子どもたちのもつ特有の情感・情操はその旋律、歌詞の何れの側からも、或る意図のもとで変えられて、小学唱歌は作られ、日本人に、特に子どもたちになじみの薄い、と云うよりも、ないものとなってしまったのである。それ故中山晋平がその後、「しっくりなじんだ歌謡を与えること

譜例 7 小学唱歌（音楽取調掛）低学年用の巻より



を目的」として、ヨナ抜き短音階を、しかも滑りゆくように陰音階に移行しうるヨナ抜き短音階を用いた歌謡曲を世に示した結果は、極めて明白であった。当時、すべての日本人と云ってよい程の人々が、丁度乾き切った土が慈雨を吸い込むように、この歌謡曲を受け入れ、自分たちのものとして歌い、口ずさむようになり、以後現在に至るまでの日本の歌謡曲の主流をヨナ抜き短音階が占める、その地盤、出発点を作ったのである。事実彼によって提唱されたこのような音楽運動は新民謡や赤い鳥の童謡運動を通して展開し、更には古賀メロディとさえ云われる古賀政男の歌謡曲を通して、日本全体の人々にゆきわたったのである。

そこで改めて明治初期における政府の、音楽取調掛（掛長は伊沢修次）による日本音楽の近代化・西洋化と、それによる国民の近代化統一、及び国民の道徳教育をみると、それは完全に失敗であったと云える。何故ならこの官製音楽は聴取者である国民全体からの共鳴、同一化をうることが出来なかったからであり、それは日本人全体が好んで認知しうる音と、それらの音の関係秩序づけを俗なものとして拒けたからである。従って逆に云えば日本人全体はこのような官製の音やそれらの関係秩序づけを、例えばそれが官のもの、公のものであれ、受け入れず、拒けたのである。そしてこれは音楽をイデオロギーとしての音楽として用いることの失敗例を示しており、音楽がイデオロギーとしての音楽として機能する場合の可能根拠をも逆に教えているのである。

もしも仮に何らかの音楽が存在するとしても、それを音楽として認め、聴き

とることの出来る人々、聴衆が存在しない限り、その音楽は社会的には音楽として存在しないのと同じである。

この点については既にブラッキングの言葉を引用して述べましたが、彼はまたこのようにも云う「音の秩序の認知は生まれつきのものであれ、学習されたものであれ、或いはその両方によるものであれ、それが音楽となる以前から心の中にあるに違いない」と。¹³要するに日本人の音秩序の認知は、日本人に固有の一致した感覚、認知形式によってなされるとしても、それは、この認知が「音楽となる以前から心の中にある」からこそである。そしてこの認知を音楽以前から心の中にもつ人間が社会に多くいて、彼らが一致して音楽とみなし、素直に受けとる音楽が存在する限り、その音楽は社会的に絶大な力を発現し、多くの人々に作用するのである。即ち音楽はイデオロギーとして大きな力を振るうのである。そしてこの端的な例は先の中山晋平による新しい音楽運動であり、以後の展開である。こうして音楽が現在、イデオロギーとして機能する場合の可能根拠は、心の中に音楽以前のものとして存在する音秩序の認知にあるのである。今まで日本の音楽における音や、それらの関係秩序づけをみて来たのも、この点を明らかにするためであった。「現代ではイデオロギーのもたらす錯覚がイデオロギーの現存を隠蔽しているが……機能と化した音楽は社会的に誤まった意識の源として、計画する側の人間が故意にそうしたのではなく、消費する側の人間にも気づかれぬまゝ、社会の矛盾に関わっているのである」と云うアドルノが、更に「音楽はそのまゝイデオロギーではなく、それが誤まった意識である限りにおいてだけイデオロギーとして働き」、¹⁵「どの音楽の中にも、しかもその音楽の語る語法よりも、音楽に内在する構造の中にこそ、矛盾した社会が全体として表現されているのだ」とも云うとき、彼は音楽の内的構造の中に、無意識に表現されている矛盾した社会全体を洞察することの重要性について語っており、しかもこの洞察にこそ音楽社会学の学問としての役割があると、云っているのである。そして日本の音楽の内的構造としての音秩序についての以上の論述も、この洞察を指摘したものであり、その結果は、日本の伝統的社会的構造がそのまま日本の伝統音楽の内的構造の中に反映し、表現されており、それ故に逆にまたこうした内的構造をもつ音楽がすべての人々、現在では

大多数の大衆にとり、一致して音楽として認知されると云うことであつた。

そこで今、問題となるのは戦後の日本社会と音楽との関係である。敗戦に伴ない、日本社会に民主主義が導入され、個人主義、合理主義に基づく民主化が浸透し、全体よりも個の独立、尊厳が主張されることにより、嘗ての「イエ」制度が崩壊して、核家族化が進行し、また一九六〇年代以降の工業化、都市化に伴ない、産業構造と生活様式が一変した結果、日本の社会構造は激変した。併しこのような現在においても大多数の日本人、即ち大衆によって好ましく受けとめられ、歌われて、日本の音楽の主流となっているのは、以前として既に見られた音の関係秩序に基づく音楽、即ちヨナ抜き短音階の曲であり、その限り現在においては日本の社会構造と音楽の内的構造との間には、大きな「割れ目」、「裂け目」があるようにみられるのである。それ故今、社会学的な問題として問われるべきはこの音楽現象そのものである。即ちこのような現象は何故に生じているのか。またそれは社会的にどのような意味をもつて、社会に作用しているのかと云うことである。

一九六〇年代以降の高度成長は、それを押し進めた工業化、都市化の矛盾を大きく露呈させもし、その結果いわゆるUターン現象としてみられる現象があらゆる側面、分野に現われ始めたのである。工業化・都市化による農村地域の人口の過疎化と都市における人口の過密化、人間相互関係の疎遠化、伝統的慣習、習俗の衰退・崩壊、そして自然破壊は、一九七〇年代に入ると、背後に残した地域の郷里や、家族的・郷土的人間関係と自然（山川や緑）を振り省りみさせ、それ故復古傾向、懐古趣味傾向をも含めたUターン現象が出現して来たのである。そしてそれは音楽の分野では民謡ブーム、ナツメロ、リバイバルの形をとり、また御当地ソング（ふる里シリーズ、更にはフォークソングとして現われ広がるのである。確かにこれらの歌謡曲、音楽を大多数の日本人、大衆が好んで自らのものとして受け入れるのは、現在社会の構造的矛盾の現われに対する反応である。併しこの反応がどのように生じるのは、これらの歌の内的構造、即ち音と、それらの関係秩序が、彼らの心の中に音楽以前のものとして存在する音秩序の認知と一致するからである。云い換えればこれらの歌謡曲、音楽の内的構造の中に表現

されている社会構造と同じ構造秩序を、彼らは尚も心の中にもっているからである。それ故この点こそが現在の音楽現象における最も重要な問題としてあるのである。即ち日本における戦後史は、初め民主化によって始まるとしても、工業化の展開とともに復古傾向を強め、それは政治、教育、文化などあらゆる側面、分野において進行して来た限り、現在の音楽現象は、例えばそれが大衆に気づかれないまゝであるとしても、音楽がイデオロギーとして大きな力を振るうこと、と云うよりも振るっていることを示している。日本の伝統音楽における音の關係秩序は全体主義的なもの、閉鎖的なもの、權威主義的なものとしてあり、開放的、民主的なものではない。それ故このような音の秩序認知をもち、そのような秩序の音楽を快よく受け入れる人々に対して、そのような歌謡曲、音楽を提供することは、これらの人々の心の中に音楽以前のものとして存在する秩序認知を、従って全体主義的、權威主義的志向、相対的・序列的志向を維持させると云う、大きな機能を果たすことになり、その限り音楽はイデオロギーとして作用するのである。音楽がこのようにイデオロギーとして大きな威力を発揮しうるのも、それらの音楽、歌謡曲を音楽として認知しうる感覚・能力を大衆が一致して持っているからである。従って音楽をイデオロギーとして用い、大衆を操作しようとするれば、大衆が等しく一致して所有する音に対する認知能力を揺り動かす、大衆に「しっくりなじんだ曲」を与えることである。併し音楽をイデオロギーとせず、音楽としてあらしめるには、音楽が映し出すであろう社会全体の矛盾を見つめ、音楽が今、社会の中でどのような位置、状況にあるかを見究め、音楽をイデオロギー化しようとする力を洞察し、拒けることである。こうして今、特に注意されねばならないのは、画一化に威大な力を発揮するマス・メディアとしてのテレビである。大衆はテレビを通じて常に、社会の中における自己とその相対的な位置、在り方を確認しているからである。相対的な位置確認、認知は音に対する認知とも同じなのである。

併しここで一つ注目すべき現象は、日本社会における現在の音楽が従来と全く異なった方向をとり始めたように見えることである。例えば『瀬戸の花嫁』はその歌詞からみれば、「ふるさとシリーズ」に入るであろうが、

曲の方からみれば、これは立派なヨーロッパスタイルの長音階によるものであり、こうした曲は、短音階によるものをも含めて、登場して来ているのである。これは現在の若ものたちが、音に対する伝統的な音感、認知を既に捨て去り、ヨーロッパ的な音に対する認知をもち始めたことによるのか。もしもそうならば、日本の音楽は、幾年後には大きな変貌を遂げることになるであらうし、またこの認知の変化は日本の社会を構造的に全く変えたものとしてしまふであらう。だが果して実際にはそうなるであらうか。この点は疑問である。新しい音楽の導入、登場、非伝統的な音とそれらの音の關係秩序の受け入れは、従来の音楽に対して新しさや、魅力をつけ加えるための手段や、技術上のことであり、その限り現在登場しているヨーロッパスタイルの音楽や、民族音楽、ロックなどは、新奇なものに魅力を求める現在の若もの——一般に若ものはいつの時代でも、そうであるが——の好みの対象であるにすぎないのか。この点は現在では尚不明である。それ故日本の音楽が今後大きく変り、社会もその構造の基底から大きく変るか否かは疑問である。

ところで以上のようにみて来ると、次の点に気づくのである。音楽と社会の相互關係——音楽の社会に及ぼす影響、社会の音楽に及ぼす影響を考へる場合、例えばジャズ人口がどの位で、クラシック人口がどの位であるかのように、数量的に測定して、日本の社会における音楽と社会の相互關係を明らかにしようとすることは、或る程度の必要性と意味をもつであらうが、それだけでは不十分であり、それだけに頼っている限りでは、むしろ無駄であると云いうる。ジャズをたしなむ人、クラシックを愛する人、ロックに興じる人々が幾ら多くなつても、それらの人々は果してどれだけ、日本人に固有な音秩序の認知から免れているのか。この認知を持ち続けている限り、音楽におけるヨーロッパ的な人間、従つてまた主体的な個に立脚した人間とはなりえないであらう。問題なのは日本人のもっているこの認知、秩序観を探り当てねばならないことである。量的な事柄よりも、質的な事柄に注目しなければならぬのである。

付足—尚音楽について述べる限り、リズムやテンポ（時間）及び言葉についても考へねばならないが、今回は

省かざるをえなかった。何れの機会に稿を改めて論ずることにする。

(一九七八年二月十二日)

参考・引用文献

- (1) 安西文夫『音楽と社会』明星大学社会学科研究報第八集 一九七六年三月 同前八〜九頁
- (2) J・ブラッキング、徳丸吉彦訳『人間の音楽性』岩波書店 一三頁
- (3) 園部三郎、山住正己『日本の子どもの歌』岩波新書一八二頁の譜例より
- (4) 小泉文夫『日本の音』青土社 二七二頁の譜例より
- (5) 同前
- (6) 久野寿彦『能の音楽―謡について』(『日本の古典芸能』第三卷『能』所収) 二七七頁譜例より 尚「サシ」とは能における音階の一つである。
- (7) 園部三郎『幼児と音楽』中公新書譜例一頁
- (8) 小泉文夫『日本の音』二五七頁の譜例より
- (9) 同前二六四頁の譜例を参照して作製
- (10) 同前二六九頁の譜例を参照して作製
- (11) 柴田南雄『音楽の骸骨のはなし——日本民謡と12音音楽の理論』(音楽之友社 一九七八年) 三八頁の図解に從う。
- (12) 園部三郎、山住正己『日本の子どもの歌』岩波新書 九九頁の譜例より
- (13) J・ブラッキング、徳丸吉彦訳『人間の音楽性』一四一―一五頁
- (14) Th・W・アドルノ、渡辺健、高辻知義訳『音楽社会学序説』(音楽之友社 昭和四四年十月) 九六頁

65 同前 一〇八頁

66 同前 一一六頁

67 同前 一〇八頁

尚、四節、五節の日本伝統音楽についての叙述は、主として小泉文夫氏の『日本伝統音楽の研究』（音楽之友社 昭和三年）及び『日本の音』（青土社 一九七七年）によっているが、その他蒲生美津子氏の『楽理』（『日本の古典芸能』第二巻『雅楽』平凡社 昭和四五年）、松平頼則氏の『雅楽と現代音楽』、北岸佑吉氏の『雅楽の理解と摂取』（同前）にも負っている。また六節の核音の領域については柴田南雄氏の『音楽の骸骨のはなし——日本民謡と12音音楽の理論』（音楽之友社 一九七八年）、第一部・第四節「領域について」に負う所が多く、歴史については吉川英史氏の『日本の音楽の歴史』（創元社 昭和四〇年）を参照させて頂いた。併しこの稿を終えるに当って、M・ウェーバーがその『音楽社会学』において、それがジルバーマンにより「音組織の社会学」と云われる程に、「音組織」を分析、追究、解明したことの意味と重要性を改めて考えさせられた次第である。