

# 「Mit 17 hat man noch Träume」と 「納會利」の間で

馬 淵 卯 三 郎

この小論は Tonart<sup>(1)</sup> という概念の理解に苦しみながら、標記の二つの旋律の間を右往左往したことの報告である。

(1) Tonart の訳語として、「音配列」という言葉を以下に用いる。これは、1968年度の4回生のための比較音楽学演習（「民俗旋律の構造」）において、演習の参加者、特に関西大学の平野健次氏の意見をいれて決定したものである。

Tonart 自体、広い意味内容を持っているが、この小論では、上記訳語の示すような意味にのみ用いる。なおこれについては、W. Wiora: Der tonale Logos. Die Musikforschung IV (1951) S. 1~35 及 S. 153~175., Wiora: Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel 1957. の第七章の4. Zur Lehre von den Tonarten. S. 198~206.などを参照していただきたい。

1965年のいつごろだったか、ドイツのシュラーガーつまり流行歌のコンクールが、ヴィースバーデンであって、その模様が会場からテレビで中継された。会場の、こういった集りの例にもれず、ラインかモーゼルかなんかを前にした聴衆の投票と、各地の放送局の入れる点数と、さらにそれまでのある期間にひろく一般から放送局に寄せられていた投票の総計で順位が決定されたように記憶している。その時のことで今でも記憶に残っているのは、ドイツでは日本を代表する歌手とみられているザ・ピーナッツが招かれて半時間程のステージを持ったことと、その時歌ったものの中で「さくら」などの日本の歌が何とも場違いで、下手くそで、やり切れなかったことぐらいである。この年の一位がペギー・マーチの歌った「17からでも夢がある」だった。（その次の年の客演に、ジョセフィン・ベーカーが招かれた。また、同じ年のユーロヴィジョンの1位はリュクサンブールのギャルの Une poupée de cire。これはサン・レモでなくナポリで行なわれ、マリオ・デル・モナコが招かれてイタリア民謡をうたった。）その時、どうしてペギー・マーチが一位になったのか、実は理解できなかった。たしかに耳に入りやすく、抵抗感のない旋律だが、それは逆に、何の特徴的美しさも個体的魅力も持たないことを意味する。しかし後日、やはりこの曲が一位になるべき理由のあることに気がついた。ただし、ドイツにおいてなればこそという但し書きつきで。

第二次大戦後、近世初めから東欧に植民していたドイツの農民たちが祖国に送還されてきた。これは大陸から日本列島へ引き揚げてきたケースとはちがって、何世代も、いや場合によっては10世代以上も前からドイツを離れて植民していた人達の子孫であった。云ってみれば、「おはる」とか「おくん（おいん？）」とかいう人達の末裔が、ジャカルタとかバンコックから送り返され来たところが、その人達が16世紀の日本語を話し、隆達小唄か何かを錦蛇の皮か何かを張った三線にあわせて歌っていた、とでもいった事情なのであった。かの植民者たちは、ハンガリーやチェコから遠く黒海のあたりまで、後進的僻地に孤立した部落をつかって農業や林業などを営んできた連中である。祖国の文化にふれることはむしろ稀であった。周囲のスラヴ系住民と必ずしも融和して生活していたのでもない。彼等の先祖がドイツを離れた当時のドイツ文化がそのまま保存されていたとしても決して不思議はなかった。そしてその植民者の子孫が帰国した時、彼等の伝承に学者達が注目したのは当然であった。この種の可能性がそれまで知られて居なかったわけでは勿論無い。それまでにも植民者の伝承する歌の採集、整理は行なわれていた。例えば Georg Schünemann: Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland. München 1928. や Jungbauer und Horntsch: Die Volkslieder der Sudeten-deutschen. Kassel 1938. などが挙げられよう。しかし、その伝承された音楽がレコードとして出版されたのは第二次大戦後が始めてかも知れない。フライブルクの Künzig が、すでに高齢の伝承者たちの間もなく直面すべき運命によって、いずれは失なわれてゆく筈の民謡を惜しんで、「それらがなくならないうちに」録音し、伝承されてきた土地、住民たちについての叙述とともに1958年出版した (Ehe sie verklingen …… Alte deutsche Volksweisen vom Böhmerwald bis zur Wolga). すでに絶版となったこの本に附いているレコードから、ゼミ報告用の実例をテープに編集する作業を学生助手に依頼した時、たまたまある民謡にぶつかって、思わずその場に居合わせたドクトラントたちは顔を見合わせた。彼等にとっても「まさか」<sup>(2)</sup>ということだったらしい。私にとっては勿論意外な発見だった。譜例 I を見て、これはどうしたことかと怪しまない人は居ないだろう。

(2) これに限らず、譜例はすべて c f g a 乃至 c f g as の位置に移して示した。

## I

### a) „Wettstreit zwischen Wasser und Wein“

Künzig: Ehe sie verklingen……第6曲。歌詞は同書62頁。唱者は Katharina Ifflinger (TolnauのGraboc 生れ)。録音は Martinstal にて、1958年。

### b) „Mit 17 hat man noch Träume“ (夢見る17才)

「Mit 17 hat man noch Träume」と「納曽利」の間で

I

a) *Wir sin-gen ein Lied-chen so hübsch und so fein, Wir sin-gen ein Lied-chen vom Was-ser und Wein,*

b)

a) 「水とぶどう酒の争い」の伝承者イフリンガーの生まれたトルノーはドーナウ右岸，南ハンガリーの Schwäbische Türkei と俗に呼ばれている地域にある。この歌のテキストはすでに16世紀の Liedblätter に見られるものであるが，旋律は比較的新らしく18世紀のものであるとされている。

前述の Schwäbische Türkei は，トルコが侵入した後，1720年代からドイツ人によって植民された地帯である。マジャール人つまりハンガリー人はドイツ人をすべて svábok シュワーベン人と呼ぶので，そういうところからこのような通称が行なわれるようになったものである。1930年頃の調査では，ドイツ人がその住民の80%以上を占める村落が110，50~80%を占めるものが65，ドイツ人が50%以下で少数民族となる地方公共体は70にすぎなかったという。これらは，トルコ戦争後，この地方を所領として与えられた将軍達や，またハンガリー人から土地を買収したドイツ人たちが，ドイツ農民をこの地に植民させて開拓したという事情の結果である。(Künzig, a.a.O. S.19~20)。

当時私のもっぱら，民俗旋律の音配列について，それを構成する音階音が幾つあるかを算えて分類するようなことをしていた。したがって譜例Iのような旋律はすでに長調全音階によるものとして処理されてしまい，私の取り上げるべき対象の中に，はいってくる可能性はまず無かった。私は，いつか，これを一つの旋律定型として論じることがあるかも知れないと漠然と期待しながら，しかしさしあたっては，まったく興味本位の好き心から，この旋律のヴァリエーションを，気のついた時に記録しておくことにした。この小論のようなかたちにまとめることになろうとは予想もしないことだった。必らずしも組織的に渉獵して採集したのでもなく，メモをとっておくための一貫した基準を堅持していたのでもなかった。当時私は民俗旋律の構成音階音を算えて，三音旋律だとか，テトラコルドだ，テトラトニックだ(8)と分類することの中にひそむ或る無意味さを，かつまた滑稽な点について，それが何であるかを具体的に指摘することが出来なかった。そもそも，そのようなメロディーに用いられている音を算えるということ，そのこと自体がフューティッシュだから，そうなのだとはっきり意識して居なかった。私にとっては，音階音を抽出するアナリーゼと，或る種の旋律型の探究とが，何処かで連続していることがまだ明らかでなかった。両者をどのような関係にあるものと把握すべきか，感いがあっ

た。I b) のパラレルを集めるのも、いわば当時専念していた作業からの気晴らしという意味の方が大きかったし、どの程度までのものをパラレルと認めるか、必ずしも一貫した判断があったのでも無かった。しかし現在手許にあるもののうち、幾つかを譜例Ⅱに示す。

- (3) コルドは絃を意味するから、テトラコルドは音階的に調律された4本の絃を意味する。音配列にこの言葉を応用するとすれば、それは c d e f とか g f e d とかのように全音階的に隣接しあう4つの音を意味する。だから、子供のうたに多い g f d の音配列はあくまで3音で構成されているもので、g f e d 乃至 d e f g なる音配列によるものでない以上、テトラコルドという用語はそのような3音旋律には用いるべきでない。トニックは全音階的に並んでいない音配列の場合に用いられる。たとえば c' g f c はトリトニックの音配列である。

## Ⅱ

- a) „Oslobodi, Bože……” Žganec 1925. No. 264.  
b) ドーナウの船頭の唄 (1923年), Moser, Altertümer, S. 110.  
Schlößen の税関吏 Guttwillinger 採譜。  
c) „Ich grief dr zieg'n on Koup" Jung. Nr. 478 C.  
d) バラード „Die Königskinder", EV 64/3b. ガリシア地方 (ポーランド南部), 1927年以前。  
e) バラード „Graf und Nonne", EV 64/3c. ブコヴィナ, 1937年以前。  
f) „Ein kleines Kindchen zart", Jung. Nr. 262. Eger 川流域。  
g) „Åba heitschi, mei Büabei, schláf långi." Jung. Nr. 632. Krummau 地方。  
h) „Mjier-mie loul." Looirts, Liven, S. 588. リーフランドの海岸地方。  
i) バラード „Die Frau von Weissenburg", Röhrich, Dt. VI. Düsseldorf 1965. Nr. 60b, S. 327.  
j) バラード, Cancionero I, No. 98.  
k) カルバントラ Carpentras に伝承されている詩篇頌旋律. E. Werner, Hebr. Musik. 6a, S. 35.  
l) „Johnny Randolph", Bronson, Vol. I. XIII の No. 46, p. 208. 唱者は Myrtle Brewer, イリノイ州 Stoneforst, 1932年。

II

a)  Kad ne - bo i zem - lja bu du se gi ba - la

b)  Und dō Schiff-leut san a Leut,wāns a Geld hōnn fāhrus a weit,

c)  Ich grierf dn zie - gn on Koup. ich clouht,swā-ra Tōp-Ń odra Toup.

d)  Zwei blon - de Kö - nigs - him - der die Lieb - ten sich so Sehr.

e)  Ich stand auf ho - hem Ber - ge und schau - te in den Rhein,

f)  Ein klei - nes Kind - chen gart und schön ein' Wai se ward

g)  Ä - be kei - tochi, mei Biä - bei, schloß län - gi dei Muat, die is jã aus gän - gi

h)  Kam sau di tih il - gi pie kras - ta? ber a - rã - ju iz vë lej es

i)  Graf Fried - rich ritt ü - ber Berg und Tal, anch für das ho - he Haus.

j)  Un rey te - nã - a tres hi - jas, To - das tres co - mo la pla - ta -

k) 

l)  O, what will you have for sup - per, Johnny Ran - dolf, my son? O, what will you have for sup - per, my dear little one?

譜例IIは、I a) を旋律定型と考えた場合、その唱い出しが I a) のヴァリエントであるような旋律を示している。しかしその分布を見るとドイツ又はドイツ語圏に限られているようである。a) はクロアチア、h) はリーフランド、j) はスペイン、k) は南仏カルパントラに住むユダヤ人の間に伝承されたもの、l) はアメリカで採集されたものである。このうち、a) と h) にはドイツやオーストリアの文化的影響が十分可能であったから、ヴァリエントが存在したとして不思議はない。そして j) k) l) の三つがパラレルと考えられる。この三つが他のものに比べて I a) とかなり相異していることが注意される。

a) は宗教的民謡のルフランの部分である。「天と地が目ざめ、動き出す時 Kad nebo i zemlja budu se gibala」という言葉は f) g) が子守唄であることを思い起させる。b) はモーターによればレントラーであると云う。j) は旋律の運動の方向が細部に関して反対になっているし、k) や l) では不完全であるが k) は恐らくより古い形を示し、l) は末期的萎縮を思わせる。しかし、少なくとも d) e) f) i) j) 及び l) がバラードであることは I a) がやはり叙事的であることとあわせて記憶しておかなければならぬ。

I 及び II の譜例はしかし、その旋律全体の形相、乃至その運動の方向や性格、勢いと云った点で共通のものを持っている。つまりこれらのメロディーは凡て、ある一つのグループに属するものとして差支えないが、それを決定するのは、全体的相貌乃至特徴である。もし、I a) のヴァリエントでなくても、その本質的特徴を有している旋律というものがあれば、それは勿論このグループにはいる。そして多くの場合、歌い出しが問題になる。譜例 III はそのような歌い出しを集めている。その分布は、II の場合と大して変らない。注意すべきはこのタイプの唱い出しが Liber usualis には殆ど見られないことである。

### III

- a) „Heut geh i's spazieren am Rhein". Jung. Nr. 288. スロヴァキアのクレミニッツ地方。
- b) イストリア地方のクリスマスの歌. Giuseppe Radole : Canti popolari Istriani. Firenze 1965. p.3, No. 2.
- c) 星に導かれてエルサレムにきた三人の王の歌, EV29/a, フランドル語 (北フランス), 1856年以前.
- d) „Der Mädchenmörder". Röhrich, Dt. VI. Nr. 1, b, S. 33.
- e) (The Two Sisters.) Bronson, I. No. 10の27. p. 153. 唱者 Louisa Chisholm, ヴァージニア州, ウードリジ, 1916年
- f) „Lord Lovel", Bronson, II. No. 75の45, p. 207. 唱者 Thomas H. Bailey. ヴァージニア州, Page County, 1919年.
- g) バラード „Henry Martin". Kidson : Traditional tunes. p.31. (Chappell : Old English popular music. New Edition. H. E. Wooldridge, N.Y. 1961 の supplement). これはヨークシアの Flamborough の漁民たちの間にうたわれている version である。
- h) „Danza de palos". Cancionero II. No. 475.
- i) バラード „Ribold og Guldborg". DgF No. 82/13. 1844/5年 採譜.

「Mit 17 hat man noch Träume」と「納曽利」の間で

- j) „Edelmann im Hafersack“. EV 36d, チェッコ。  
 k) Gajde (バグパイプ) の旋律. Alpha 1017, Yougoslavie. 羊飼いの嘆き。  
 l) „Našlaitės vestuvių daina“. Taut. dar. No. 258, p. 192.  
 m) Fred Raymond 作曲, op. 130. 1925年。

III

a) Heut geh i's spa-zie-ven am Rhein, do't sind i's mein lieb-chen al - lein,

b) Ve - ni - te a - do - ria - mo

c) Daer kwaz' m'endry ho-nin-gea met een sterr!

d) Den er - sten Schrei und den sie ruft,

e) There lived an old Lord by the nor - thern sea.

f) Lord Lo - vel who stands at the cas - tle gate,

g) In Scot - land there lived three bro - thers, of late

h) De be - llo - tas y cas - ta - jos

i) Rib - boldt, Rib - boldt kom ri - den - di i Gaard, u - di Lem - den.

j) Es wohnt ein Mül - ler

k)

l) Ei - sme mes, se - su - le,

m) Ich hab' mein Herz in Hei - del - berg ver - lo - ren.

b) c) はともにキリスト生誕に関する歌。d) e) f) g) i) j) はすべてバラードである。デンマークのバラードでは i) のパラレルとして „Ravengaard og Memering” (DgF II No. 13 の 1a) があげられる。m) はウィーン生まれのライモンド (1900~1954) のヒット・メロディーで同名のジングシュピールつまりミュージカルはウィーンだけで 700 回も上演されたという。ここまでくれば、この歌い出しは、いわば全く日常茶飯の常套的楽型、何の意識もなしに口を衝いてでる挨拶のようなものになってしまっている。その意味でまた、これはいわゆる音楽理論的用語による解説、分析を拒否するというべきであろう。この型はいわば理論を超えて、前理論的に基幹層の音楽の感受性の底に定着しているというべきであろう。

h) は、歌詞から考えて子供の遊戯の歌であろうと考えられる。本来は何か民俗慣習に関したものであったのかも知れない。k) は Pierre d'Ursel と Bernard Magos の録音したレコードの採譜である。l) リトアニアのこのダイナ (歌) については残念ながらわからない。

譜例Ⅱは恐らく18世紀よりさかのぼることはないと思われる一つの旋律型の各地におけるヴァリエーションを示しているに過ぎないのであるが、これほど多くの同じ旋律による民謡がドイツ語文化圏の各地に存在するにも拘わらず、I b) がシュラーゲンつまりヒットし得るということは、流行歌の正体が何かを露呈するものであると言えよう。

譜例Ⅲの場合は多小事情が異なる。これは歌い出しの部分のみを示している。勿論この歌い出しの部分も旋律型と呼ぶことはできよう。しかしこれはもっと常套楽型化している。Ⅲ m) に関して述べたように、これは、いわば音楽の素材としてはこれ以上の分析・解体をゆるさな一つのまとまった単位なのである。これが展開・拡大されてⅡの諸旋律となることは考えられても、これをさらに分解して、たとえば4度の跳躍と全音階的に上昇進行する三つの隣接する音に分析する時、この旋律定型 c f g a はその最も大切なもの、それによって他と区別すべき個性を失ってしまう。それは、これ以上の解体を許容しない。それは、こゝから何らかの旋律がtwigぎ出されてゆくべき出発点なのである。その意味で、一種の音列、音階的存在なのである。恐らくⅢ a) が、Ⅱの諸例とⅢ b) 以下とを仲介するであろう。Ⅲの諸例中 c) i) k) l) は、いわばその旋律の閉じられた形式によって他と区別される。これについては後にふれることになろう。

これまで、もっぱらいわゆる長調的形態のみを取りいげてきたが、短調的存在もないわけではない。譜例Ⅳがそれである。

#### Ⅳ

- a) バラード „Graf und Nonne”, EV64/2f, ポーランド, コウオ Koło 地区, 1939年以前.
- b) バラード „Die Königskinder”, EV64/3a, ポーランド, 1914年以前.
- c) Tcdora choro igrae. Stoin, 1928. No. 458.



- d) „Mariae Traum“. Dt. Vl. Teil I. II 2.  
 e) バラード „The Shepherd,s Daughter“. Bronson, II. No. 110 の 7. p. 538. 唱者 James Parsons. 1888年.  
 f) バラード „Die Wegwarter“. Röhrich, Dt. Vl. 10のc, S. 79. ロレーヌ地方.  
 g) „Ronde de neuf“. Canteloube I. p. 335.  
 h) 祝宴の歌, Elsa Mahler: Altrussische Volkslieder aus dem Pečoryland. Kassel 1932. 譜例 S. 21. N107.

IV

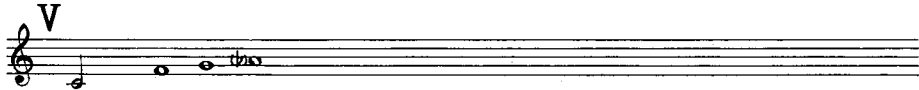
a) Ich stand auf ho - hem Ber - ge und sah ins tie - fe Tal  
 b) Es wa - ren zwei Kö - nigs - kin - der,  
 c) ѿо, То - дō па ъ - по н прѧ - е  
 d) Es träum wohlei - ner Frau  
 e) 'Twas of a she - pherd's daugh - ter.  
 f) Und wenn der Lie - be Gott woll - te  
 g) Nau pa - lou - me - tes - au bosc,  
 h) J Bo - že bla - sso - wi Chris - tos ig - ru za - i - gry wa - ti,

このグループに属するメロディーはガルシア・マトス Prof. Garcia Matos の編集したスペイン民俗音楽集, Antologia del Folklore Musical de España (Col. SL. 1177~1180) にも見られる (Lo-Kantak, マドリーの Rueda, バルセロナの Nadalencia, Nana など)。また EV 64/2にはこのタイプのものが集められている (EV 64/2a = デンマークのバラード, 2b=ポルトガルのロマンス, 2c=アイルランドの酒宴の歌)。d) は宗教的民謡である。ロシア, ドブルジャ地方のドイツ人植民者たちの間にひろく人気のあった民謡である。唱者はドブルジャのカラムラートから帰ってきた Paul Ruscheinski で, 1958年, Straßkirchen で録音されたもの。これは e) f) g) と共に一つの独立したグループをなしている。ブルガリアの子供の遊戯

の歌 c) は b) と共にいわばこの音配列の開かれた形式を示すのに対し, h) は閉ぢられた形式を示す。

d) e) f) g) はこの音配列による旋律の一つのタイプを示す。恐らく中世末, 近世初期にひろく好まれた旋律型の一つである。ここには歌い出しのみが示されているが, 一般にこのタイプの旋律は音域が狭く, かつこのパターンのくりかえしによって全体が構成されている。音域の拡張は主としてこの旋律型の転位によって実現される。このタイプの旋律が意外に多く民謡に見られるが, しかしかつては, そのような短調民謡を蒐集者の偽作と非難されたこともあった。(この問題について, またこの音配列による多くのパラレル・メロディーについては, W. Wiora: Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung. Bad Godesberg 1953. を参照されたい。)

譜例 II, III, IV を検討してみると, これらの旋律の彼方に, いわば Ur-Melodie として, 何かモデルとなるようなもの, これらの旋律の基礎乃至出発点となる個体的音素材の存在を想定することは, 決して恣意的な理論構成ではないだろう。恐らく譜例 V としてそれをあらわすことが出来るだろう。



以上のような譜例を集めながら, しかしまだ, 上記の音列をどのように把握してよいのか迷っていたことは事実である。いわば一種の音階的概念として, 音配列を扱いかながら一方ではまた, いわゆる個々の音素材としての音階音でなく, 旋律素的, 音型的要素が民俗旋律や古い音楽の音素材なのではないかと思いはじめていた。音配列はそのようなもの, 時にはリズム的な要素も含めたもので, 他方それを構成する音の数についてはもっとフレキシブルな態度をとるべきだと考え始めていた。しかし階数を全く無視することは難かしく, わずかに旋律的要素をも「音配列」に取り入れるべきだと主張を, d'c'a 音配列と区別されるべき c'd'a 音配列の存在の証明という形で1966年3月にまとめたのが, „Ein japanisches Kinderlied“. (Festschrift Walter Wiora. Kassel 1967. S. 552~560) であった。それで, この小論でもまた, 譜例 V と同じ音を用いながら全く異なる旋律が生まれることの一例を譜例 VI に示そう。

## VI

- a) エムス地方の子守唄, Dt. VI. Teil I. II. 16. 唱者 Maria Neuberth, 1958年.
- b) バラード, EV 64/2e, オーバーラウジッツ, ヴェンデン, 1841年以前.
- c) „Karesuando のラップ人に寄せて“, Tirèn, Nr.41.

- d) 台湾, Älter als Pentatonik, S. 199.
- g) 老女の唄とイナンガ. Alpha 1020, ルワンダ.
- h) «息子 ニルスに寄せて» Tirèn, Nr. 72. S. 105.

VI

a) Su se, mein Kind - lein su - se

b) Ja ste - jach hor - rach na ho - ri

c) Nu - or - ta - samie va - lu va - lu

d)

e) schlaf, Kind - chen, schlaf, der va ter

f) Das gibt's nur ein - mal

g)

h) va la = á va la á

a) は、この簡単なメロディーが何回もくり返される。この単調な下降のメロディー・パターンは少なくとも中世後期にまでさかのぼることが出来るが、近世では、この単調なメロディーはいろいろなメロディー・パターンと組合わされていくつかの子守唄となった。その一例が e) である。ここでもまた子守唄と映画主題歌 (f) という、基幹層に最も密接に関係する二つのジャンルにこの下降パターンの音配列による例が見出されることは面白い。スカンジナビア北部に住むラップ族の旋律 c) と h) はともに即興されたもので、したがってその旋律の背後に常套的パターンの存在を想定するのが当然である。c) は、北方のカレスワンドのラップ人の作った小刀の鞘の見事な細工を見て即興された歌である。g) は Christian Monty の編集したルワンダの音楽からの採譜である。イナンガはルワンダのシタールである、と云う。g と as が「語り」の音である。台湾の旋律は黒沢隆朝採集のもの。

ビオラは彼のバルトーク追悼論文集への寄稿論文 „Alter als die Pentatonik“ では、こ

の下降のパターンのみを音配列として取り上げ、同じ音によって構成される上昇タイプの音配列についてはまったく述べていない。その理由は恐らくこうである。下降パターンの実例は、譜例Ⅴからも察せられるように、ただこの4つの音のみで出来ている。そのような実例を見つけることはさほど困難ではない。それに反して、譜例Ⅰ～Ⅳに明らかなように、上昇パターンに関しては、この4つの音のみでできた旋律を見つけることは事実上不可能に近い。そして Wiora は、前述の寄稿論文の中で、音配列と旋律型の親近性を指摘しながらも、一方では音配列を音階的存在の前段階として扱ひ、旋律を組成する音階音の数を分類のよりどころとしている。その立場からでは、すでに種々の展開・拡大をして原形そのままの状態にとどまっている可能性の少ない一群の音配列があったとして、そのような音配列へのアプローチは閉ざされてしまっていると云わなければならない。そのような「音配列」は「旋律型」と、相当部分重なりあうような概念であり、ひろい意味での「旋律型」の基幹構造を示すものである。今述べている音配列 c f g a(b) は恐らくそのような音配列の一例である。

音配列は、旋律型と非常に近く、その結果カデンツ型のそれとイニチュム型のそれとが存在することも否定できない。そしてこの小論で取り上げている音配列はイニチュム型であり、かつその自然な音の並び方が、後にトニカ 4 6 と解釈される形をとっていることなどが、いろいろに変形・拡大乃至展開される結果となったものであろう。<sup>(4)</sup>

- (4) これについては前出、Wiora: Der tonale Logos. のほか、W. Wiora: Nochmals: Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker. (Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft. Kassel 1962. S.112~122) を参照していただきたい。

その後、たまたま音楽学会関西支部例会(1966年11月27日)で納蘇利(春日古楽保存会の演奏)を聞くことがあった。その時、急が事実上非常に単純な旋律型の繰り返しにすぎず、その旋律型は殆どそのまま音配列と解してもよい程のものであることに気がついた。さらに、音配列とすればこれによる旋律が、またそれを旋律型とすればそのパラレルが、非常に多いことにもずっと後になって気づくことになる。その音配列はⅤに示したもので、その有半音ヴァージョンである。その時、単に演奏上の装飾に過ぎないと思っていた経過音が、すでに記譜されている音であることが後にわかったが、しかしだからと云って別の音配列によるものと考えなおすには及ばなかった。

私自身は、しかし当時まだ、音配列の探究に際して音階音の数を算えることを完全に止めてしまう気持になっていなかった。したがって納利酋も、実は、Ⅰ a) の意外なパラレルの一例として、ごく普通の意味での旋律型の比較研究の材料としか考えていなかった。いつか、そう云った旋律を取り上げて見ようというぐらいにとどまっていた。

その後一年以上も経った頃、たまたまⅠ a) と b) にパラレルな現象を納利酋とある流行歌

との間に見つけた。それだけでは、しかし「音配列」を音階的概念から断絶させるには十分ではなかった。しかし譜例 VII にその一端がしのばれるように、この音配列による歌い出しが如何に多いかが、次第に意識されるようになってきた頃、音配列という概念をそれまでとはちがった角度から見なおすことが出来るようになっていた。たしかに、理論が前提された上で作曲され、楽譜が遵守さるべき典範であるような音楽を対象としているのでない以上、個々の演奏で、時と処と人とのいろいろな関係から、経過音や装飾音が自由に即興され、さらに旋律形態そのものまで変わってしまうようなことがあっても不思議はないような音楽を取り扱おうとしているのである。だから旋律を組成する音の1つや2つ増減しても、それでもって別の音配列に分類するのは実情にそぐわない。しかも他方、どんなに旋律形態が変わっても identify の可能性がそのような音楽のぎりぎりの存在理由なのだから、その意味で、しかし、このジャンルの音楽もまた音配列に整理されることが可能なのである。

VII

a) 納曽利 急 箏の旋律

この譜例は舞楽譜の訳譜である。久保田敏子「雅楽曲の五線譜化に関する問題と試案」(相愛女子大学研究論集 第十五巻 1967年)の例 III (93頁)に示されている方法によっている。

b) 1968年

VII

a)

b)

VIII

a) 9世杵屋六左衛門作曲 1811年、三味線の旋律、中唄「来るか来るか」につづく部分.

b)

c) 1930年代

d) Trazot Hirossawa : Saint Gorot d'Oiwacqué (キングレコード KR 5044).

e) 同 上

VIII

a) *sa-ke no-mi-na-ga-ra ki-te-i-ta Gi-raud-chô-ga*

b)

c)

d)

e) *sa-ke no-mi-na-ga-ra ki-te-i-ta Gi-raud-chô-ga*

f) *vac-ca wa shi-na-na-a- kya-a- a-a-a-*

g)

VII a) は、雅楽のいろいろの旋律の中でも、俗耳に抵抗のない、ポピュラリティを持ったものの一つである。VIIIはほぼ年代順に並べられている。VII, VIIIを通じて、それらがペンタトニックその他の音階を前提していないとは云わない。譜例IVに関して述べたことをここでもう一度繰り返すまでもないだろうが、しかし、一つだけ指摘しておきたい。VII, VIIIには、いわゆるペンタトニズムの一つ  $d(b) f g a(b)$  がないことである。d ないし des は経過的、装飾的なもので、これらの旋律と上記ペンタトニズムの距離は思いの外のものかも知れないのである。この一つだけでも VII a) はペンタトニックとしての理解を拒絶すると云えよう。g) は、ある特定の歌曲を意識して例示したのであるが、この唱い出しからアカシアを想起されようと陽光を思い出されようと、私は敢えて異議を唱えない。

VII a) のみを取り上げた場合、b) との平行的性格もそれ程一義的であるとは云えないし、また  $efga(b)$  音配列によっているとも云えないだろう。それは譜例VIIIとの比較、更に譜例II, III, IVとの比較によって、はじめて理解されることである。

現在の音楽理論が過去から現在に至る理論の発展の上に、また音楽の展開の上に築かれている以上、その理論でもって過去を分析することの可能なことは当然すぎることである。またその方が合目的なことも多い。しかしそれは過去を現在の立場から評価することであり、それは過去の音楽の唯一の正しい理解ではない。過去の音楽を、また民俗音楽を正しく理解するためにはそれをそのままあった通りに受け取り、それをその本来の環境に置いて、その立場から

判断する態度を確立することしかない。そのような音楽は理論によってでなく、いわばある慣習の手續方法にしたがって、伝承されかつ手許にあり合わせる旋律定型（乃至音配列）に歌詞をあてはめ（そのもっとも典型的なのが替え歌 *parody* である）、また幾つかの旋律定型を組み合わせる（民謡や流行歌などがその典型的な例である）。前音楽理論の音楽の創出法、存在の仕方がそれである。いわゆるわらべうたがその歌詞の多様さに比して意外に旋律が類型的に単一的であるのもそのためである。

旋律と言葉が同一個体によって同時に創出されていた頃には恐らくすべての音楽がそうであったろう。そしてパロディーが今でも横行しているのは *leibeigen* な歌、つまり持ち歌という考え方の支配している世界である。そのようなジャンルの音楽で特に好まれる旋律型は、それが非常に受け入れられやすい性格のものであることを意味する。それは大衆の持つ音楽への感受性の土台となるもの、基幹層に非常に長い間定着していたものであることを意味する。幾つかの考え得るその様な旋律定型乃至音配列のうち、特に目立った一つが、ここに論じている音配列である。

さて譜例Ⅰ、Ⅱは、単にある旋律型のヴァリエーションを示すものでしかない。Ⅲ、Ⅳによって始めて音配列の存在を考えることができるようになる。それは譜例Ⅵ、Ⅶに関しても同様である。そしてこれだけならば、ヨーロッパと日本において、偶然一致する音配列が存在したということではいかぬかも知れない。しかしそのパラレルが非常に広い地域にわたって存在するとしたら、それら相互間の伝播関係の有無を問わず、この音配列の普遍性と古さを証するものであると云わなければならない。

## K

- a) セラフィムの歌, *Christi Geburt in der Liturgie der Äthiopier*. Christophorus CLP 73327.
- b) 典礼旋律, シリア, *Jammers*, S. 88.
- c) ユダヤ教の祈りの旋律 (イエーメン), E. Werner, *Hebr. Musik*. Nr. 23. S.44.
- d) *Piyyutim*. a. a. O. Nr.39. S. 51. アシュケナージム・ユダヤ人の *Missinai* の旋律.
- e) 「聖木曜日」の旋律 (ビザンツ教会, 第二エクホス・プラギオス), *Wellesz*, S. 24.
- f) ミンネザング (13世紀後半), *Gennrich*, S. 58.

IX

a) *Την Θεϊ 64 Τμδ - Τρι*

b)

c)

d)

e) *Der feu - ninc Ro - dolp*

f)

ここに譜例としてあげなかったが、ユネスコ・コレクション、東方音楽集成のうち Daniélou: The Music of Afghanistan (BM 30 L 2003) の第1曲 Kataran の歌 (トルキスタン) にも、この音配列によると考えてよい旋律が聞かれる。

a) はエチオピア、コプト教会のクリスマス・ミサの旋律である。同じ音配列による旋律はこのミサの終りの歌、クリスマス讃歌にも用いられている。この二つともシストルムを振りながら歌っていることを一応指摘しておこう。更に、ゼラフィムの歌の前の音楽、「至聖なる三位一体礼拝」の部分は *d f g a* ペンタトニズムを用いていることにもふれておかなければならない。*c f g a* と *d f g a* は混用されていないのである。伝承によれば、コプト教会の音楽の伝統はダビテ、ソロモン時代の詩篇頌にさかのぼると云われるが、エチオピアにおけるキリスト教についての最初の確証は紀元4世紀のものである。しかしいずれにしても、典礼の旋律は長期にわたってかなり純粋に古い姿が伝えられているものとされよう。c) はイエーメンのユダヤ教徒の祈りである。イエーメンのユダヤ人は日常生活ではアラビア語を話しているが、ユダヤ教の礼拝ではヘブライ語のみが用いられている。さて、イエーメンのユダヤ教の旋律はもっとも純粋に古い姿が保存されているものとされている。そしてそのユダヤ教とコプト教とが典礼音楽に、ある音配列を共有していることは重要な意味を持つことになる可能性がある。とりわけこの音配列が他方、ローマ教会の典礼には皆無と云ってよい程なのであることを想起する時、そうなのである。d) はアシュケナージム (東フランスからほぼレニングラードとマスクヴを結ぶ線の間に住むユダヤ人) の旋律である。アシュケナジムの伝統はパレスチナに発している。彼等はカロリング時代に西欧へ移住してきた。「Missinai 節」というのは主として<sup>(6)</sup> 12c. から 15c. の間に彼等の間で作られたものであるという。



(6) E. Werner, Hebr. Musik.S. 16/17.

f) ミンネゼンガー der Unvuortzagetete のこの旋律は、中世の芸術歌曲中 c f g a のイニチウムを持っている数少ない例の一つである。少なくともこの旋律を引用した Gennrich: Troubadours.・Trouvères Minne-und Meistergesang では、他に例を見なかった。しかし中世ヨーロッパでこの音配列が存していたことは譜例ⅡやⅢ、Ⅳからも明らかである。

エチオピア、シリア、イエーメン、ビザンツに存するこの音配列が Liber usualis に殆ど見あたらないこと、ヨーロッパ中世の民謡に普通のそれが中世歌曲に殆ど用いられていないこと、これらの事情は、c f g a の音配列に比してペントトニックやペントトニズムが相当な発展段階の所産であり、しかも高度の技巧化、様式化 Hochstilisierung の結果ではないかと推測させる。

譜例Ⅸは、資料の不足のために説得的ではなかったが、上にふれたようなことを導き出すためではなく、この音配列の普遍的でかつ非常に古くから存在して居たことを証明しようとする目的を持って作成されたものである。

さて、この小論では「音配列」「旋律型」「旋律定型」という用語を、可成あいまいに用いてきた。便宜的に使われてきたことを否定するつもりはない。音配列は Tonart の訳語として、後の2者は Melody-types の訳語として用いた。これらの用語はしかし一般に、必ずしも厳密な定義のもとに用いられていない。その用法に個人差のはなはだしい術語の一つにはちがいない。ところで、Tonartも、Melody-typesもまたそれぞれの国でいろいろな意味に用いられている。

この小論で用いてきたような意味での Tonart はむしろ特殊な用語に属するかも知れないし、Melody-types という用語も、如何に異種で、雑多なものを内包しているかは、たとえばアーベルの音楽辞典の該項目を一見すれば明瞭である。この小論では、具体的な例によって、常識的に用いられている「旋律型」という概念と「音配列」とが重なりあい、連続していることを示したのであるが、これらの術語の現在の普通の用法の中にすでに、実は接続点のあったことを指摘することが残されている。それについては別の機会を俟ちたい。

この小論は1968年7月15日音楽学会関西支部例会（於相愛女子大学）における同名の研究発表を骨子としているものである。

〔省略記号を用いた引用文献〕

- Älter als Pentatonik : Walter Wiora, *Älter als die Pentatonik. Studia memoria Bélae Bartók sacra*, Budapest 1957, S. 185—208.
- Bronson : Bertrand Harris Bronson, *The Traditional Tunes of the Child Ballads*. Vol. 1&2, Princeton 1959&1962.
- Cancionero : Manuel García Matos, Marius Schneider y José Romeu, *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*(*Cancionero Popular Español I ~ II*), Volumen I y II, Barcelona-Madrid 1951 y 1952.
- Canteloube I. : Joseph Canteloube, *Aethologie des chants populaires français*. Tomes I—IV, Paris 1951.
- DgF : Sv. Grundtvig, Axel Olrik, H. Grüner-Nielsen (ed.), *Danmarks gamle Folkeviser*, Bd. II, 1935ff.
- Dt. VI. Teil I. : *Deutsche Volkslieder*. Eine Dokumentation des Deutschen Musikrates. Teil I. Alte Lieder aus mündlicher Überlieferung. Wolfenbüttel 1961.
- EV : Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang*, Köln 1952 (Das Musikwerk 4).
- E.Werner, Hebr. Musik : Eric. Werner, *Hebräische Musik*, Köln 1961 (Das Musikwerk 20).
- Gennrich : Friedrich Gennrich, *Troubadours • Trouvères Minne-und Meistergesang*, Köln 1960 (Das Musikwerk 2) .
- Jammers : Ewald Jammers, *Zum Rezitativ in Volkslied und Choral. Jahrbuch für Volksliedforschung*, VIII 1951, S.86—115.
- Jung. : Gustav Jungbauer und Herbert Horntrich, *Die Volkslieder der Sudeten-deutschen*, Kassel 1938.
- Loorits, Liven. : Oskar Loorits, *Volkslieder der Liven*. Tartu 1936.
- Moser, Altertümer. : Hans Joachim Moser, *Tönende Volksaltertümer*, Berlin 1935.
- Röhrich, Dt. VI. : Lutz Röhrich und Rolf Wilhelm Brednich, *Deutsche Volkslieder*, Texte und Melodien, Bd. I. Erzählende Lieder (Balladen • Schwänke • Legenden), Düsseldorf 1965.
- Stoin, 1928. : Vassil Stoin, *Chants populaires bulgaires du Timok à la vita*, Sofia 1928.
- Taut. dar. : J. Čiurlionyte, *Lietvių liaudies melodijos*, Kaunas 1938 (*Tautosakos darbai* V.).
- Tirèn : Karel Tirèn, *Die lappische Volksmusik*, Stockholm 1942 (*Acta Lapponica* III).
- Wellesz : Egon Wellesz, *Die Musik der byzantinischen Kirche*, Köln 1959 (Das Musikwerk 13).
- Žganec 1925 : Vinko Žganec, *Hrvatske pučke pöpijevke iz Medjimurja, crkvene*, Agram 1925.