



Title	五線符に表現されたイタリア語のアクセント構造
Author(s)	藤村, 昌昭
Citation	大阪外国語大学学報. 1984, 66, p. 81-106
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/81018
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

五線符に表現された

イタリア語のアクセント構造

藤村 昌昭

Accento italiano e scala musicale

Masaaki Fujimura

Gli esperti delle varie discipline linguistiche sono d'accordo nel riconoscere che il fenomeno dell'accento è un elemento rilevante nell'analisi della struttura di una lingua. Non esiste, però, unanimità assoluta riguardo alla definizione della natura di questo fenomeno, anche se si adoperano gli strumenti di laboratorio più raffinati; questo sta a indicare la complessità intrinseca del fenomeno stesso.

Questo lavoro non vuole essere una sfida e tanto meno un rifiuto della validità degli ultimi risultati sperimentali della tecnologia linguistica di laboratorio. Dopo circa vent'anni di studio del fenomeno della lingua italiana, che mi ha permesso di accumulare una lunga serie di impressioni e di memorie personali, lo stimolo immediato per la stesura di questo articolo mi è stato offerto proprio dalla lettura e dell'analisi degli studi di un esperto in fonetica, che nelle sue ricerche attribuisce un ruolo considerevole ai risultati tecnici di laboratorio.

“Per un esperto di fonetica lo strumento più importante nel portare avanti una ricerca è il proprio *orecchio*. Nonostante gli ultimi sviluppi e le diverse invenzioni a livello tecnologico, l'orecchio resta sempre l'elemento primario. Gli strumenti tecnici devono essere usati per una eventuale verifica più dettagliata di ciò che l'orecchio riceve. Lo strumento di laboratorio non potrà mai superare i limiti di uno strumento ausiliare.” (Bertil Malmberg)

Inoltre, ciò che mi ha spinto a portare avanti questa analisi è “la musicalità intrinseca” propria della lingua italiana. Che la maggioranza degli italiani ci si presenti con le carat-

teristiche di autentici cantanti in possesso di una voce bella e voluminosa, non è dovuto al fatto che la musica lirica è nata e si è sviluppata, quasi come fenomeno di massa, in Italia, ma è dovuto alle modalità di “espressione” (e l’accento è proprio un elemento costitutivo e caratterizzante di questa espressione) intimamente legata a ciò che ho definito “musicalità intrinseca” della lingua italiana.

Questo ci rende ancora più comprensibile il fatto che è stato proprio l’orecchio di un religioso italiano (Guido d’Arezzo), e non strumenti di laboratorio, a liberare il mondo chiuso dei 21 suoni (neumi) della musica, riducendoli a 7 suoni fondamentali sulla scala musicale a 4 linee e 3 spazi, che sta all’origine della scala musicale moderna.

L’oggetto di questo studio si può ridurre a un tentativo di analisi del rapporto genetico-costitutivo fra l’accento nella lingua italiana e il contenuto della scala musicale, che si esprime con differenze numeriche di suoni. La natura umana comporta necessariamente una serie di differenze qualitative, che si presentano in una continuità asistematica che non esclude una discontinuità numerica. Nell’attualizzazione lirica si realizza proprio questa discontinuità numerica nella continuità asistematica. L’accento si potrebbe anche definire come un aspetto memoriale della natura umana con le relative differenze qualitative. Questo ci spinge a portare avanti la ricerca nell’analisi delle cause del cambiamento della struttura della lingua, come, per esempio, l’evoluzione dal latino alle lingue romanze, con particolare attenzione alla lingua italiana. Come elementi ulteriori di ricerca, in un contesto tipologico, mi permetto di analizzare—l’evoluzione qualitativa dell’accento—processo economico—monosillabizzante—libertà dell’ordine delle parole...

Osaka, 10 giugno 1984

は じ め に

一般にアクセントと呼ばれる現象が、言語構造を解明する上で重要かつ不可欠な要素であることは、分野が違って研究者の間で基本的に一致した見解である。しかしながら、この現象の本質を定義づけるとなると、いかに最新式の性能を誇る実験器具を駆使してなおかつ、統一的な結論には達していない。言いかえれば、それだけこの現象には複雑な本性が内在していると言える。本稿は実験室の器械文明に対する挑戦状では決してない。それどころか20年近いイタリア語との触れ合いのなかで受けた印象とその現在の記憶によって、イタリア語のアクセントの本質に近く試みを示唆してくれたのは、実験室の音声学者なのである。「音声学者にとって、もっとも重要な道具は自分の耳であって、近時いろいろな発明が行なわれたにもかかわらず、耳はいぜんとしてもっとも貴重な道具である。器具の使用は耳で聞いたことの確認と、補助の手段以上のものにはけっしてならないであろう。」¹⁾さらに、この試みを支えている中心的概念は、《イタリア語に

内在する音楽的本性》である。イタリア人の多くが、オペラ歌手を思わせる美声と声量の持ち主であることは、オペラがイタリアで生まれて大衆的なものになったからではなく、イタリア人の発声の仕方（アクセントはその最も強調された形態である）そのものに、音楽性が内在するからではないだろうか。21の音階と暗号のような《ネウミ》の世界に閉鎖されていた音楽を、基本的な7音階に集約して《ドレミ…》の名称を与え、五線符の原型である4本の線と3つの空間に解き放ったのは、音響音声学の実験器具ではなく、一人のイタリア人修道士の耳であった²⁾。

さて、この五線符の空間に音符によって表現された旋律のなかに、イタリア語のアクセントの本質がどのように投影されているか、またないのかを数的な段階的差異によって分析してみることにしよう。人間の本性は無秩序な質的差異が連続する混合体のようなものであり、決して非連続的な数値によって計測できるものではないであろう。それをあえて試みたのは、この五線符への投影が、現実的には完全な連続性のなかで実現されるという点から、それは《人間の本性の記憶による保存》と考えられ、そこに無秩序な質的差異の一側面が確認されるかもしれない。その結果は、言語構造を変化させる要因の解明へと発展させられ、具体的には、ラテン語からロマンス語へ、またイタリア語へという時間的空間における**アクセントの質的变化—単音節化—語順の自由度**という類型論的相関性が推論されるであろう。

1. 定 義

アクセントという言葉は《相対的な音律的卓立》として広義的に解釈されるが、最近の研究ではイントネーションの機能と明確に区別する必要性が論じられ、単語のアクセント（以下、語アクセント）、文章のアクセント（文アクセント）、感情の強調アクセント（感情アクセント）といった名称で区別して使われる場合が多い。その意味からは、外国語を話す際に知覚される母国語の訛りや標準語を話す際の地方的・方言的訛り、さらに社会的な階層からくる訛りも考慮されなければならない（以下、訛りアクセントと呼ぶことにする）³⁾。これらの要素は、後で問題にするアクセントの《機能量》と重要な関係を持つもので、単一言語内で個別に論じられる必要があると思われる。ここでは一つの目安として、イタリア語の辞書における区別をまとめておくことにする。括弧の付記は筆者の判断に基づくものである。

- 1) ある単語を発声する際に一つの音節の音調を高めること（**語アクセント**）
- 2) 文中の主要部の音節を強調すること（**文アクセント**）
- 3) 発話中の個別に知覚される抑揚（**訛りアクセント**）
- 4) ある精神的状態を表現する際の音調の屈曲（**感情アクセント**）
- 5) 母音の開口度とアクセントの位置を判別するための記号

最後のアクセント記号は、イタリア語の母音に内在する個別の本性（母音性）を検討する際には重要な指標となるものであるもので、本稿を進めるにあたっては直接的な要素として考慮に入れなかったことを断っておく必要があるだろう。

1.1. 語アクセント

語アクセントの位置を決定する規則は、個々の言語によって様々であり、その点からも次に触れるアクセントの《機能量》と深く係っていることが容易に理解される。ここでは機能の問題は別として、もう少しこの語アクセントそのものを検討してみることにしよう。フランス語のように、常にアクセントの位置が明確（最後の音節）な場合は別として、個別の言語のアクセントの位置は辞書に付記されていることから、外国語学習者はそれを語アクセントとして自然に受け入れている。それと同時に、この個別には明確な語アクセントを有する単語が、他の単語（当然のことながらこれらの単語にも理論上のアクセントは存在するわけだが）との連続で口外に放たれるやいなや、本来の語アクセントの性質を簡単に失ってしまう場合の多いことも知っている。しかし、この事実によって、語アクセントと文アクセントを全く別の次元の問題として処理してしまうのは危険である。なぜならば、この語アクセントというものは、**人間の記憶**に他ならないからである。つまり、様々な音調上の変化を持つ連続的な刺激（無秩序な質的差異）を知覚するなかで、その知覚を記憶という持続のなかに秩序ある数的な段階的差異として集大成したものである。それゆえ、ある瞬間においては消失してしまったかに見えても、アクセントの本性は潜在しているのであり、すべての単語において理論的に確認されている語アクセントは、その性質を変えることなく文アクセントになり得る可能性を内在させているのである。この意味から、《機能量》との関係においてアクセントを区別する必要性は認めても、《相対的な音律的卓立》という広義的な定義は総括的で意を得ている。

さて、本稿がその性格上、文アクセントとは切り離された語アクセントの個別研究であるという印象を与える可能性が否定された時点で、理論上の語アクセントが文アクセントとして即自存在している同時性を、具体的な例によって提示してみることにする。

意味：マリオは昨日、新車を1台買った。

Mario ha comprato una macchina nuova ieri. (他の誰でもない**マリオ**が)

Mario *ha* comprato una macchina nuova ieri. (予定ではなく**すでに**買ってしまった)

Mario ha *comprato* una macchina nuova ieri. (もらったのでも盗んだのでもなく**買った**)

Mario ha comprato *una* macchina nuova ieri. (何台でもではなく**1台**)

Mario ha comprato una *macchina* nuova ieri. (他の何物でもない**車**を)

Mario ha comprato una macchina *nuova* ieri. (中古でなく**新しい**車を)

Mario ha comprato una macchina nuova *ieri*. (今日でも別の日でもなく**昨日**)

最後に、もう一度語アクセントを定義づけてみると、それは、文アクセントの相対的な音律的卓立として瞬間的に知覚されたものが記憶という持続のなかで理論的に保存されたものであり、潜在的に訛りアクセントや感情アクセントをも包含する。

2. 機 能 量

アクセントという概念が一応確認されたところで、この《相対的な音律的卓立》がいかにして、つまり音声上のどのような要素をどの程度利用することによって実現されているかを考えることにしよう。一般に《強さアクセント》とか《高さアクセント》と呼ばれる場合の、《強さ》《高さ》という言葉は、ある状況下におけるアクセントの本質をすべて言い尽したのではなく、相対的に最も顕著な、最も依存度(貢献度)の高い要素を捉えた表現と考えるべきである。⁴⁾ この場合、相対的卓立に対する貢献度の小さい要素が、別の状況下においては重要な機能を顕示しているであろうことを忘れてはならない。つまり、一般的に確認されている(あるいは現実的に知覚可能な)相対的卓立のために利用され得る要素としての、強さ、高さ、長さ、という三つの要素がその言語構造のなかで、いかなる場合にどの程度の機能量を保持しているかを検討してみる必要がある。《強さ》と《高さ》に関しては、本稿の最後の部分で《相対性》の問題として取り上げることなので、ここでは特に《長さ》の機能量に焦点を当てることにする。

2.1. 長 さ

強さや高さに対して《長さアクセント》という言葉あまり耳にしないのは、相対的貢献度(機能量)が小さいと考えるのが自然である。つまり、この《音節を持続させる時間の長さ》という要素が、アクセント以外の局面で重要な機能を果している場合が多いからと言える。抽象的な表現はこれぐらいにして、個別の言語で具体的に検討してみることにしよう。

ラテン語：ラテン語のアクセントの主要成分が《強さ》であったか《高さ》であったか⁵⁾は別問題として、《長さ》の成分は、いわゆる最小対立語 (minimal pair) のための弁別的機能として活用されていた。

/ā/ ~ /ǎ/ : *pālus* (> *polo*; 英語 *pole*) ~ *pǎlus* (> *palude*; *marsh*)

/ē/ ~ /ě/ : *lēgo* (> *lego*; *I bind*) ~ *lěgo* (> *leggo*; *I read*)

/ī/ ~ /ĩ/ : *hīc* (> *qui*; *here*) ~ *hĩc* (> *questo*; *this*)

/ō/ ~ /ǒ/ : *pōpulus* (> *popolo*; *people*) ~ *pǒpulus* (> *pioppo*; *poplar*)

/ū/ ~ /ǔ/ : *fūgit* (> *fuggì*; *He fled*) ~ *fūgit* (> *fugge*; *He flees*)

上の例で気がつくことは、イタリア語では二重子音化を導入することによって、ラテン語の《長さ》による弁別的機能を保存している点であり、英語にもその面影が微かに残っていることは興味深い。母音交替が容易に確認される反面、時間的な空間を超越して固持される場合のあることを実証していると言える。かくして、ラテン語では《長さ》がアクセントの成分としてはマイナス要因であったことと、必然的に《強さ》と《高さ》に依存せざるをえなかったことが理解され、

それと同時に、イタリア語では《長さ》をアクセントの成分として導入するための条件が工夫されていることに遭遇するのである。

ドイツ語：ラテン語の場合と同様に、最小対立語のための弁別的機能として《長さ》が利用されている。具体的には7対が確認される：*i/I*, *y/Y*, *u/U*, *e/ε*, *ø/œ*, *o/ɔ*, *a/a*。これらの音量的な弁別的差異は、実際には知覚可能な音質の違い、つまり質的差異を伴っているとも考えられるが、*biete* [bit] に *bitte* [bIt] の約2.5倍の長さが計測されていることも事実である⁶⁾。これまで実際にドイツ語の音声的刺激を知覚する機会が少なかったので、あくまでも推論としてではあるが、ドイツ語の場合もラテン語同様、《長さ》はアクセントの成分としてはマイナス要因であり、《強さ》と《高さ》に対する依存度が非常に大きい状態にあると言える。

このドイツ語の例から、ラテン語の音量的な母音の対立にも、実際には音質的な差異が伴っていたのではないかという推論が可能になり、その質的差異が二重子音の導入等によって明確に知覚されるようになった時点で、量的差異から質的差異への推移が完成されたとも考えられる。その意味からも、ドイツ語に見られるこの音量的差異と音質的差異の混合体は、ラテン語からロマンス語へ至る過程において実現された母音の質的再編成の、前段階的形態を具現しているように思えてならない。類型論の上からもさらに検討を加える必要があるだろう。

英語：英語に関しては、ラテン語やドイツ語とは違って、具体的に厳密な意味での対立を見つけ出すことは困難である。ただ、英語教育を受けた一人としての印象からは、*fool:full*, *cheap:chip*, *boat:bought*, *sail:sell* に見られる、*u/U*, *i/I*, *o/ɔ*, *e/ε* の対立の判別テストには頭を悩まされたものである。*i/I*, *u/U* の場合は、音質的な差異を無視して、*i:/i*, *u:/u* という音量的な差異として知覚可能だが、*o/ɔ*, *e/ε* の対立に至っては、たとえ [o] を [ou], [e] を [ei] という二重母音として知覚を試みても、特にアメリカ英語の場合は、音量的にも音質的にも知覚不可能のような気がしてならない。最後の手段としては、context に頼るしかないのである。ただ、ドイツ語の *biete:bitte* の場合とは程度の差こそあれ、英語の *beat:bit* の対立には、実際の知覚の程度は別として長さで約1.5倍（具体的には、100:140msec）の音量的差異が計測されている⁷⁾。

以上の点から判断するに、英語の場合はドイツ語よりもプラス要因として、《長さ》がアクセントの成分に適用され得る条件が認められる。しかし、このことによって英語に《長さアクセント》の可能性を与えるのは早計である。英語に関しては、フランス語でも問題にされる《単音節化》の現象を忘れてはならない⁸⁾。この状況下においては、《長さ》よりは《強さ》や《高さ》に依存する方が効果的であり合理的と考えられるからである。英語がいかに単音節化の進んだ言語であるかは、頻度は別問題としても CVC 型の一例としての次の最小対立語が示唆している。

pat, part, pate, peat, pert, pet, pit, pot, port, pout, put, pute, putt

フランス語：ラテン語からロマンス語に至る過程の、母音の音量的差異（長さ）から音質的差異（開口度）への移行の問題ですでに触れたように、ラテン系の言語では、これまで見てきた母音の《長さ》による最小対立語を確認することは困難な作業である。フランス語に関しては、*mettre* [ɛ]: *maître* [ɛ:] や *patte* [a]: *pâte* [a:] の対立を理論的には指摘できても、実際には無視される場合が多いようだ。⁹⁾ その結果、フランス語が《長さ》をアクセントの成分として機能させ得る状態にあることは理解できても、フランス語のアクセントに関しては、もう一つの重要な条件を忘れてはならない。それはアクセントの位置である。この言語では常に最後の音節に理論上の《語アクセント》が存在する。つまり、他の言語にはしばしば確認されるアクセントの位置による機能的価値は皆無であり、相手にその位置を伝える努力を必要としない。こうした特殊な状況下においてアクセントを論じる場合、《語アクセント》という概念よりは《文アクセント》《感情アクセント》といった性格の方がクローズアップされる。さらに、《接頭辞》や《語根》を意味的に強調（この場合には自然と《強さ》で表現されることが多い）させることも自由である。

従って、フランス語のアクセントは、音調上の上昇・下降を伴った一つの《音律上の段落》が《意味上の段落》を形成するという状況下において、様々な要素を考慮に入れて分析される必要があるだろう。¹⁰⁾ ここでは、フランス語が理論的には《長さ》をアクセントの成分として採用し得る言語であることだけを確認しておくことにする。

スペイン語：ラテン系のなかでは、その母音体系上、量的にも質的にもイタリア語との類似性を顕示している言語と言えるが、最大の相違点は、単語の語尾を子音で実現する可能性が高いということである。この点に関しては、言語と《音楽性》との関係において詳しい検討を加える必要がある。これまで問題にしてきた母音の《長さ》による最小対立語のための弁別的機能量がゼロの状態にあるスペイン語において、アクセントの成分に《長さ》を活用しているように知覚できない最大の要因としては、この《分節化》における子音の処理法が上げられる。スペイン語のアクセントの位置は、イタリア語にほぼ近いラテン語の《三音節の方則》を継承したものと言えるが、一見オクシトーン（最後の音節にアクセントのあるもの）、パラクシトーン（最後から2番目の音節）、プロパラクシトーン（3番目の音節）に見えるアクセントの位置も、注意深く検討してみると、かつては存在していたはずの語尾母音が消失したことによって、理論的に定められた位置であることが理解されるはずである。つまり、語源的な位置を想定すれば、アクセントは今よりも一音節だけ前方に位置していたことになり、厳密に言えば、前述の名称は《疑似オクシトーン》のように《疑似》を接頭辞とした合成語として用いられるべきなのである。この《語尾母音消失》の現象は、すでにラテン語自体にも確認される《言語の経済性》という一種の力学的現象であり、英語やフランス語に顕著な《単音節化》のなかに終結を見る。この点も《音楽性》との関係において論じられることであるが、このスペイン語の状態は、イタリアの方言、特にミラノを中心とした北イタリアの方言のなかに、その前段階的過程の生き証人を見い出すことはそれ

ほど困難な作業ではない。¹¹⁾

最後にこの章のまとめというよりは一つの目安としての意味合から、実際に計測された各言語のアクセントの位置による頻度を提示しておくことにする。¹²⁾ なお、イタリア語に関しては、本稿の分析過程において計測されたものであり、オペラの歌詞に現われた頻度である点を考慮に入れる必要がある。また、括弧内の数値は、特に韻律上の配慮から利用される語尾母音の切断 (troncamento)¹³⁾ という選択的手段 (あくまでも義務付けられたものではないという意味において) が行使された結果による前述の《疑似型》を考慮に入れたものである。¹⁴⁾

100%			
89	11		
48	51	1	
49	39	12	0

ドイツ語

100%			
74	26		
55	39	6	
33	36	29	2

英語

100%			
0	100		
0	0	100	
0	0	0	100

フランス語

100%			
78	22		
6	74	20	
0	11	80	9

スペイン語

100%			
92.8 (77.6)	7.2 (22.4)		
6.7 (7.0)	89.1 (82.2)	4.2 (10.8)	
0	20.3 (26.1)	76.9 (70.4)	2.8 (3.5)

イタリア語

3. 音楽性

さて、本稿の中心的課題でもあるイタリア語と《音楽性》の関係についての検討を始めるにあたって、音楽用語でもあるイタリア語のレガート (*legato*) とスタッカート (*staccato*) という言葉によって言語の分類を試みてみたい。結論から言えば、イタリア語がいかに《滑らかに連続した音律の言語》(*lingua legata*) であるか、逆に、その他の言語 (先に触れた言語に限って) には《分断された音律の言語》(*lingua staccata*) としての色彩が強いかを実証することになる。

3.1. 母音の占有度

その言葉通り、母音は音声の原点であり、子音との結合においてもその中核を形成するものである。つまり、音声は滑らかに連続した音律を奏するためには、子音の連続を極力避けなければならない。そこで問題になるのが、存在し得る連続音のなかでの母音の占める割合である。理論的には5割であれば理想の状態と言える。数人の研究者の成果を、実際に計測された数値の上下差を考慮に入れて引用してみると、イタリア語はラテン語と共に48%に近い占有率で最高位に置

かれ、スペイン語とフランス語では、前者がやや優勢であることは認めても44%前後の拮抗した状態にある。英語とドイツ語に至っては、子音の優位性の前に37%前後まで後退を余儀なくされている。¹⁵⁾ さらに、イタリア語の母音の全音素に対する占有率(約23%)の低さ(他の場合は、34~47%という高い占有率で、スペイン語<英語<ラテン語<フランス語<ドイツ語の関係にある)や、母音に近い状態にある流音(*l*, *r*)と鼻音(*n*, *m*)を流動的に考えるならば、イタリア語の母音の占有率がいかに理想的な数値を示すものかが理解されるはずである。

3.2. 子音の連続性

イタリア語における母音の占有度の高さが確認されたところで、*lingua legata*としてのマイナス要因である子音の連続性を検討してみることにする。この場合、他の言語との詳細な比較を試みるまでもなく、母音の占有率で最高位にあるイタリア語に焦点を当てるだけで十分な説明がされたことになるであろう。そこで、子音の連続性の相関関係を整理した図表を引用してみることにする。¹⁶⁾

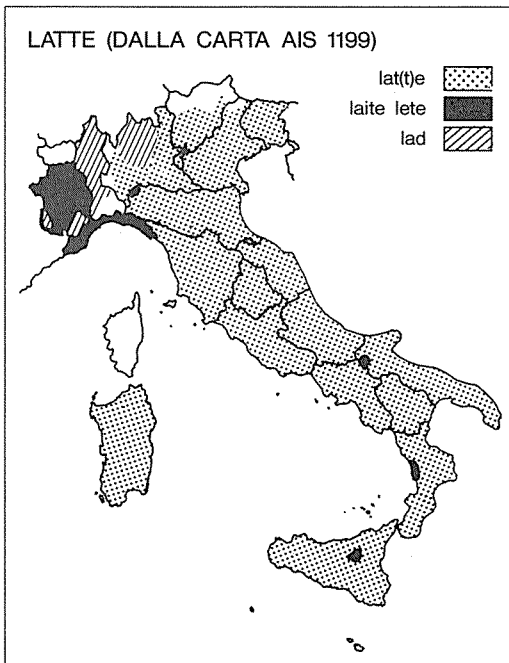
	p	b	f	v	t	d	ts	dz	s	z	k	g	c	ʃ	m	n	ɲ	l	ʎ	r	j	w
p	○				A		○		A			○				A		X		X	X	X
b		○			A		○		○						○		X		X	X	X	X
f			○		A					○	○					○		X		X	X	X
v				○														A		○	X	X
t		○			○			○		○					A	○		A		X	X	X
d						○		○		○	○				○	○				X	X	X
ts					○		○			○												
dz								○														
s	X		X		X				○	X											X	X
z		X		X	X						X	X			X	X	A	X		X	○	○
k					A		○	○	A		○				A	A		X		X	X	X
g		○			○						○				A	A		X		X	X	X
c													○									
ʃ														○								
ʒ															○							
m	○	○	○	○											○	○	A		○		X	X
n					○	○	○	○	○		○	○	○	○	○		○		○	○	X	X
ɲ																		○				
l	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○	○	○	○		○		○	X	X
ʎ																			○			
r	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	X
j																						
w																						

X = 標準的な語頭子音群 52 ○ = 標準的な語中子音群 66
 A = 例外的な // 16 ◎ = 例外的な // 33 (計 167)

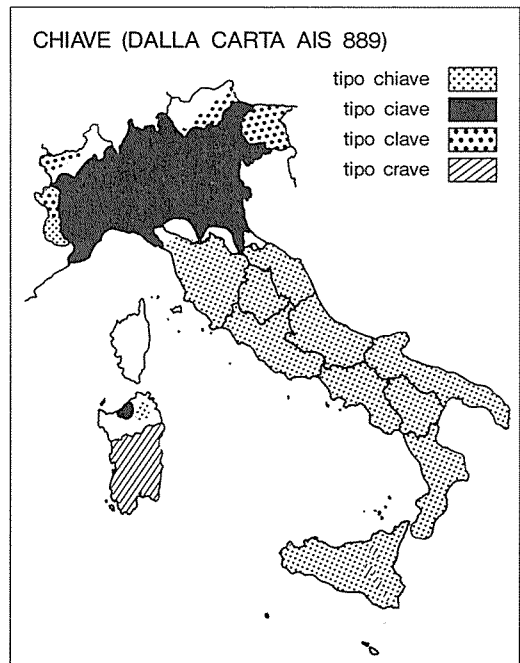
図表中で×と○が集中する音素列は、半母音の /j/ と /w/ を除けば、/l/, /m/, /n/, /r/, /s/ と、同じ子音の連続（二重子音）に限られる。後者の二重子音を《長子音》と考えるならば、前者の母音的要素を解明することで、イタリア語に *lingua legata* という称号を準備してもよい段階に達したと言えるだろう。

まず、/l/ と /r/ に関しては弁別素性による分析において、共に母音性と有声性が確認され、/m/ と /n/ には、鼻音性と有声性が共通して確認される。つまり、他の子音との連続による《滑らかさ》に対するマイナス因子は、前者の母音性によって解消され、また後者の鼻音性は、《ハミング》という母音の補助なしに実現される純粋な意味での有声性（他の有声子音は厳密には母音の補助を必要とする）を共有している点で、/l/, /r/ とは程度の差こそあれ他の子音との結合を可能なものに行っていると言える。以上の4種類の音素は、他の子音にはない個有の特性によって、《常に母音で終る》というイタリア語の鉄則にもかかわらず、特に韻律上の配慮から後続の語尾母音（e, o に限って）を切断出来る選択権が与えられているのである。

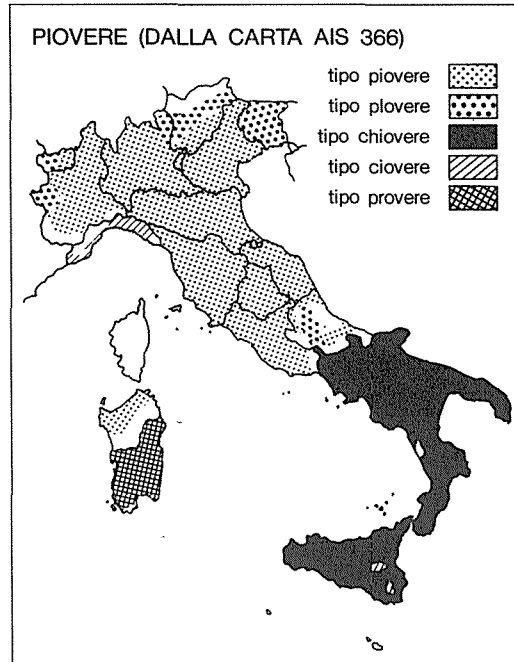
さらに歴史的に見れば、/l/ の母音化（*pl* > *pi*, *bl* > *bi*, *cl* > *chi*, *gl* > *ghi*, *fl* > *fi*）、/r/ の消失（*arius* > *ariu* > *aio*）、子音の二重同化または母音調和（*ct* > *tt*; *pt* > *tt*; *d, b* + 子音 > 二重子音）等の現象は、すべて母音の占有率を高めるために、子音の連続性に加えられたプラス要因として力学的に捉えることができる。これらの現象を視覚的に理解する上で、AISによる分布地図を借用しておくことにする。¹⁷⁾



（ラテン語—CT—の進化）



（ラテン語 CL—の進化）



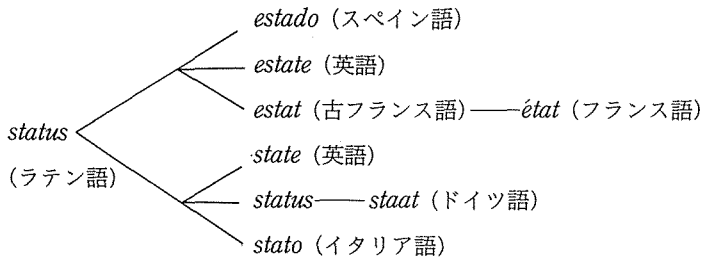
(ラテン語 PL- の進化)

3.3. S の処理法

l, r, m, n の母音に近い有声性が確認された時点で、イタリア語の音楽性に対する最大のマイナス因子は、《S》であるという結論に達する。逆にいえば、この《S》の処理法が、問題の *lingua legata* を決定する重要な要因であるということになる。そこで、具体的に分節における処理の仕方と、 /s/ の弁別素性とに焦点を絞って検討してみることにしよう。

音節の音声学上の連続性は後で解れることにして、まず、音韻論上（正書法上と言ってもよいかもしれない）の分節による《S》の位置、つまり、節頭（音節の先頭）か節尾（同じく末尾）かという点に関していえば、イタリア語には節尾の位置は存在しない。ただ -ss- の場合に限って、他の二重子音の場合と同様に理論上は分割されるが、これも音声学上は連続する長子音と考えられる。一方、これまで取り上げた他の言語（ラテン語も含めて）では、複数機能としての語尾の《S》に代表されるように、理論上は節尾の位置が共通して存在する。この《S》に代表された節尾の《子音性》こそが、*lingua legata* を拒否し、*lingua staccata* に追従するかどうかの《neck》といえる。

さて、理論上の分節法と音声上の処理法との間の微妙な差異を確認するために、そしてより簡潔にまとめるために、語源的に共通した一つの単語による比較を試みてみることにした。



この《状態》は、各言語における《S》の処理法の縮図と言っても過言ではないだろう。つまり、スペイン語（節尾音として完成）－英語（共存あるいは動揺）－フランス語（無声化あるいは消失）－ラテン語とドイツ語（語源として共存）－イタリア語（節頭音として完成）という系譜によって要約される。これは、/s/ の頻度から計測された数値、スペイン語 (8.37%) > フランス語 (5.06%) > 英語 (4.59%) > ドイツ語 (4.24%) > イタリア語 (3.74%)¹⁸⁾ との相関性において、さらに詳細な分析が必要とされるが、ここでは、イタリア語における節頭音として完成された《S》の処理法だけを確認しておくことにする。

次に、/s/ の弁別素性の点から検討を加えてみることにしよう。無声子音のなかで /s/ に確認されるものは、/f/, /tʃ/, /ʃ/ と共通した《継続音性》、《粗擦性》という素性である。前述のイタリア語の処理法に関して言えば、イタリア語は、*lingua staccata* への追従を余儀なくされる節尾音としての《Sの粗擦性》を、それが共有するもう一方の《継続音性》によって節頭音として解消し、《滑らかに連続した音律の言語》に対する最大のマイナス要因である《S》を、それ自身の特性を逆手にとることによって克服し、*lingua legata* の完成へと近づくことになる。奇しくも、イタリア語で《S+子音》を《^{エッセインプーラ}S impura》（不純のS）と呼ぶのは、過去における節尾音としての自らの存在を、《音楽性》を追求するために否定せざるをえなかったことに対する、一種の《ジレンマ》とも理解されるのである。

最後に、弁別素性による分析過程のなかで確認された一つの興味深い共通点を述べておくことにする。それは、《ABC》の基本的な音価が、これまで確認された子音の《母音性》、《鼻音性》、《継続音性》、《粗擦性》に対応し、すべての言語において一つの母音（多くの場合 *e*）を先行させることによって実現されている点である。特にイタリア語の場合は、*e* と *e* に挟まれた二重子音として、左右対称の調和のとれた形で実現されている (*l[elle]*, *m[emme]*, *n[enne]*, *r[erre]*, *s[esse]*, *f[effe]*¹⁹⁾)。

3.4. 音の連続性

母音と子音の理想的な状態が理解されたところで、今度は音の連続性、つまり、《滑らかに連続した音律の言語》としての残された要素を検討してみることにしよう。この点に関しては、イタリア語に似た状態にあるフランス語との比較がより効果的と思われる。

母音省略：母音の重複を避けるための処置で、いわゆる《限定詞》の語尾母音を省略して連続した《単一語》のように発音される。その場合、フランス語と同様に、機能上の制約は存在するものの、韻律上の連続性を重視する場合や、混乱を招く恐れのない状況下においては、一種の《乱用》も行使される。

母音切断：すでに子音の《母音性》のところで触れた現象で、 $-(l, m, n, r) + (o, e)$ という語尾における母音 (o, e) の切断であり、この場合も、母音省略と同時に、《意味段落》の中心ではない、つまり《文アクセント》を持たない《限定詞》の語尾に限って実行される。その意味からは、フランス語のリエゾンに近い状態を造り出すための処置とも言える。

好音添加：接続詞 (e) と前置詞 (a) に限り、特に次音が同音の場合、子音 (d) を添加することによって母音の重複を避けるための処置を施す。この場合、すべての母音に対する適用（一貫性）を警める傾向も忘れてはならない。

語頭音添加：前置詞 (in, per) に例の《不純のS》が続くような場合、母音 (i) を挿入して《滑らかな連続性》を実現させる。ただし、この処置が絶対的なものでないことは、イタリア語の単語における連続性 $(inspirare, perspicace)$ によって実証されている。

同音性：上にあげた母音の重複を避けるための処置、延いて言えば、単語と単語を《滑らかに連続》させようとする功に対する努力は、同時に、同音異義語という罪を生む結果となる。具体的な例で見れば、*magnanimo* ($< magnus + animus$), *aragosta* ($< la + locusta$), *beninteso* ($< bene + inteso$) 等に働いた力は、その延長線上で、*lamenta* (*vs la menta*), *la vista* (*vs l'ha vista*) 等の同音性による対立を生むことになる。しかし、イタリア語の同音異義語に関する限り、母音 (e, o) の開口度やアクセントの位置による弁別的差異は別にしても、この同音性に対する恐れは無用である。

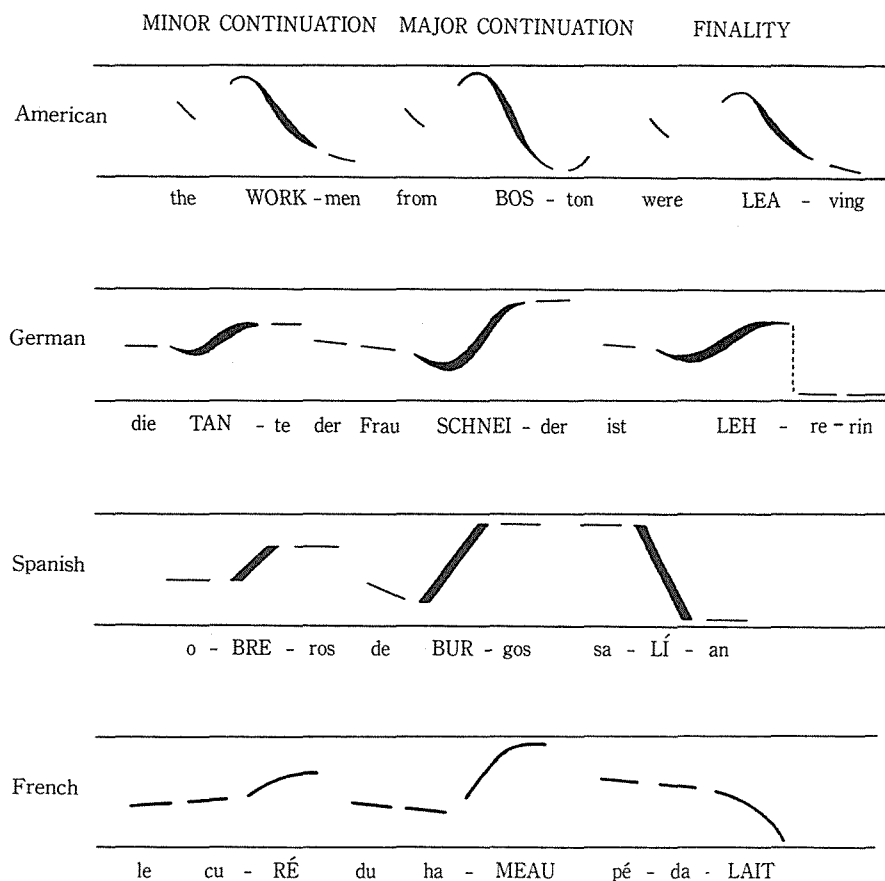
saluto (*I greet*) : *saluto* (*greeting*)

saluti (*You greet*) : *saluti* (*Please greet*) : *saluti* (*greetings*)

これらの例からも明白のように、イタリア語の動詞の活用形の多くは、完全な同音性のなかで、いかなる弁別的差異の介在もなしに、他人（多くの場合は名詞）として即自存在しているのであり、そこでは、英語に関して一般的に言われているような《名前動後》といった記憶も無用の長物となる。要するに、イタリア語における同音性は、その《同定権》のすべてを《context》に委ねているのである。²⁰⁾

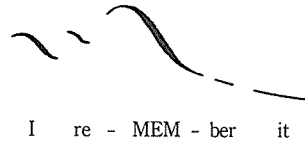
3.5. 音調曲線

イタリア語をその《音楽性》によって、*lingua legata*と最終的に決定するためには、休止符と休止符の間の連続音に見られる音調上の規則的な変化（一般に、肯定文、否定文、疑問文、命令文、感嘆文を含めての強調文等に現われる抑揚上の変化）の型が、《滑らかに連続した音律》を象徴しているかどうかを分析しなければならない。この音調上の変化を、最初の《アクセント》と厳密に区別して定義づけることは困難な作業であるが、本稿では、語アクセントの小波形の連続が、一つのリズム段落（意味上の段落）を形成することによって、その主要部に中波形が現われ、さらに、これらのリズム段落の連続が一つの文段落を形成することによって、その最も主要な部分に大波形が生じる、といった音調上の変化の総称として把握される。つまり、語アクセントの時間的延長線上で、しかも、語アクセントとは異質ではない同質の要素として捉えられている。言いかえれば、この音調曲線の型を分析することは、その言語のアクセントの型を規定することに他ならない。ここでも、先達の比較研究による貴重な成果を、原型のままで引用させていただくことにする。²¹⁾

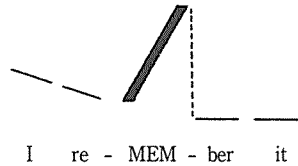


さらに、母国語における音調上の変化の特徴が、外国語をいくら上手に真似てみても、いわゆる外人の《訛り》として存続している事実は、次の音調曲線（あるいは直線）によって実証されている。なお引用例は、英語（正確には米語）における《中高(2)→高(3)→低(1)》という音調上の変化のモデルと、《訛りアクセント》とを視覚的に対照させたものであり、前掲のアクセント型の投影を如実に物語っている。²²⁾

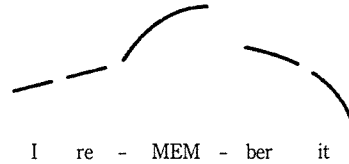
American intonation 2-3-1



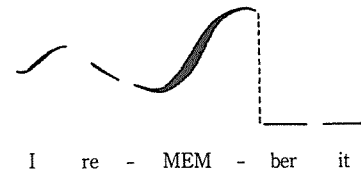
Spanish imitation of American 2-3-1



French imitation of American 2-3-1



German imitation of American 2-3-1



同じ条件下において、イタリア語との比較が試みられなかったことは残念の一語に尽きるが、イタリア語の音調曲線が米語のいわゆる《逆S字型》であることは言うまでもない。その他の音調型に名称を与えるとすれば、《台型》（スペイン語）、《S字型》（ドイツ語）、《熊手型》（フランス語）と呼べるかもしれない。日本語の場合は、方言の要素を別にすれば、スペイン語に近い《山型》を形成していると言えるだろう。²³⁾ この点に関しては、これまで検討を加えた《音楽性》の他の要素を別にするならば、米語の音調曲線がイタリア語に最も近い《音楽性》を表現しているものとして興味深い。ただその際に注意しなければならないのは、イタリア語に関しては、あくまでも標準語の音調型を問題にした場合のことであって、方言、例えばミラノ方言やヴェネツィア方言の場合に、前者がスペイン語に近い《台型》、後者がドイツ語に近い《S字型》として知覚

されること等は、方言と標準語の比較を試みる際には考慮すべき重要な要素である。²⁴⁾

さて、他の言語との比較のなかで、イタリア語の《音楽性》に焦点を絞って検討を加えてきたが、他のどの言語も、時にはイタリア語への接近を試みながらも、終始一貫した類似性の追求は確認されなかったといえる。しかしながら、このイタリア語の《音楽的卓越》は、即《言語的卓越》を意味するものではない。ある言語が時間的な空間のなかで変化（進化）する場合、他の不可欠な要素である《機能性》を常に追求している。つまり、人間の《本性》は、この《音楽性》と《機能性》の理想的な調和を追求するものであり、言語はその《均衡状態》を模索する《本性のジレンマ》の具現に他ならない。人を愛すべくして憎しみを覚え、幸福を追求するなかに苦しみを発見した知恵ある人ホモサピエンスは、その本性の音楽的調和と機能的完成という理想の岸を求めて、言語という大海原を彷徨い続けているのである。

4. 主観的知覚

具体的な五線符への投影を検討する前に、主観的な知覚（個人的な記憶）によって、イタリア語のアクセントに対する印象をまとめておくことにする。

	L	A	I	音調の変化
2PA	+	+	—	↘
2PC	+	+	+	↓
2TA	+	+	+	↑
3PA	+	+	—	↘
3PC	+	+	+	↓
3SA	(+) +	+	(+) +	↘
3SC	+	+	+	↓
3TA	+	+	+	↑

2, 3 : 2 音節, 3 音節を意味する

P : 最後から 2 番目の音節にアクセントがある場合 (piano)

S : 最後から 3 番目の音節にアクセントがある場合 (sdrucchiolo)

T : 最後の音節にアクセントがある場合 (tronco)

A : 開音節 (aperto)

C : 閉音節 (chiuso)

L : 長さ (lunghezza)

A : 高さ (altezza)

I : 強さ (intensità)

↑↓ : 急速な上昇・下降

↘ : 緩やかな下降

++ : 強く感じる

+

— : 感じない

要するに、過去20年に近いイタリア語との触れ合いのなかで受けた印象と、その現在の記憶によれば、イタリア語のアクセントには、常に《高さ》が存在し、《長さ》と《強さ》の程度に関しては、アクセントの位置とその音節の開閉状態によって左右されるものの、《強さ》に対する知覚度は他の2要素ほどには強くない。さらに、その場合の《強さ》という要素は、音調曲線が形成される時間的な《速さ》と、その曲線の《直線度》(鋭さ)によって知覚されていることが理解される。この主観的な知覚によってイタリア語のアクセントの力学を定義づければ、《高さ》と《長さ》によって実現され、《長さ》の減少が余儀なくされる状況下においては、《強さ》がそ

れを補足する。

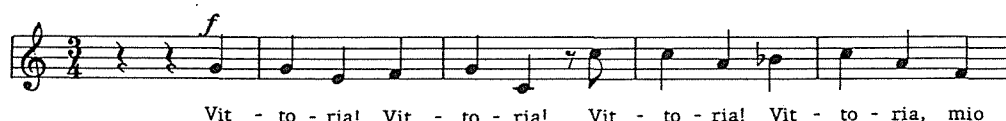
5. 五線符への投影

オペラの発祥の地は、イタリアのフィレンツェとされている。最初の作品は、O.Rinuccini 作の神話劇《*Dafne*》を J.Peri (一部は G.Caccini) が作曲したもので、1594年に J.Corsi の館で上演されたが、消失して現存していない。完全な形で現存する最古のオペラは、《*Dafne*》と同じメンバーによる牧歌神話劇《*Euridice*》で、1600年10月6日、フランスのアンリ4世とメディチ家のマリアの結婚の祝典に際して上演されたものである。彼らはすべて、ガリレオの父 V.Galilei の音楽理論《新旧音楽に関する対話、*Dialogo della musica antica e della moderna*》(1581年)に代表されるフィレンツェのサロン《*Camerata*》のメンバーであった。V.Galilei は、対位法を用いたポリフォニー(多声音楽)を攻撃し、想像上のギリシャ音楽のモノディア(単旋音楽)の和声を賞賛した。つまり、彼にとっては、詩の一つ一つの言葉、一句一句を完全に表現するための旋律とリズムは、ただ一つしかなく、それ独自に個有のものでなければならなかった。G.Caccini 自らも、《新音楽、*Le nuove musiche*》(1602年)のなかで、この新しい単旋音楽の形式を《表現力豊かな劇形式、*stile rappresentativo*》と呼んで、和声の音楽的調和のなかで自然に話し語ることを音楽の完成として強調している。また J.Peri は、《*Euridice*》の序文において、彼の音楽理論に近いものを展開しているが、彼の理想は、自然に話し語る人を歌によって表現することであり、様々な感情の変化を表現するために人が利用している音調上の変化(アクセントや抑揚)を旋律に反映させることによって、《人が自然に話すこと》と《人が歌う旋律》との間に調和のとれた《中間形態》が生まれるのである。フィレンツェの *Camerata* が理想とした《歌いつつ朗唱すること、*recitar cantando*》や、《*stile rappresentativo*》は、後に《*recitativo*》と名づけられ、これが近代オペラへの道を開いたのである。

さて、以上に簡単にまとめたオペラの起源は、これからの本稿での努力が無駄ではないことを示唆しているものと思われる。つまり、作曲家は、詩人が言葉で語ろうとすることを、音楽で語るものであり、五線符の音階のなかには、自然に(時には強調した朗唱で)語る人のアクセントが反映されていなければならないのである。

5.1. データ

2500語を目標に、16世紀末から19世紀初頭にかけて作曲された任意のイタリア歌曲(結果的には55曲)から、2音節以上の単語が抽出されたが、5音節以上のものは除外され、最終的には2424語が分析の対象となった。その場合、同じ曲のなかで反復される単語の扱い方が問題となるが、次の例でも理解されるように、微妙な旋律上の差異が確認されるような場合には、別の要素として計測された。



5.2. 方法

《長さ》と《高さ》は、それぞれ5段階に分類されたが、結果的には、《長さ》は3段階、《高さ》は4段階の分類で充足した。連符の場合は、《長さ》には連符の合計が計上され、《高さ》については、4種類の上下動（↘, ↗, ↘↗, ↗↘）に集約された。また、単語に関しては、《音節数》、《アクセントの位置》、《音節の開閉》の3つの要素によって分類されたが、その場合、語尾母音の切断による《疑似型》は、個別の要素として取り扱われた。

5.3. 略字記号

数字 (2, 3, 4) : 音節数

P (piano) : パラクシトーン

S (sdrucchiolo) : プロパラクシトーン

T (tronco) : オクシトーン

A (aperto) : 開音節

C (chiuso) : 閉音節

L (lungo) : 最長の音符(長)

C (corto) : 最短の音符(短)

P(L) (pari) : 同じ長さの音符

A (alto) : 最高位の音階(高)

M (mezzo) : 中間位の音階

B (basso) : 最低位の音階(低)

P(A) (pari) : 同じ高さの音階

↘, ↗, ↘↗, ↗↘ : 連符における音階の上下動

2TC(3PA') : 本来 3PA であったものが語尾母音の切断によって、2音節の《疑似オクシトーン》の単語になったもの

2PC(3SC') : 本来 3SC であったものが同様に2音節の《疑似パラクシトーン》に

3TC(4PA') : 同様に 4PA が3音節の《疑似オクシトーン》に

5.4. 総合的分布表

	AL	ML	PL	BL	AP	MP	PP	BP	AC	MC	PC	BC	計	↘L	↗L	↘L	↗L	↘P	↗P	↘P	↗P	↘C	↗C	↘C	↗C	計	総計
2PA	88	2	50	35	123	2	66	72	42	0	4	17	501	33	33	17	5	59	12	0	1	11	1	0	1	173	674
2PC	90	4	17	26	114	1	53	54	30	0	4	18	411	36	15	1	3	21	4	0	0	11	1	0	1	93	504
2PC (3SC')	1	0	2	5	2	0	0	1	0	0	2	0	13	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	13
2TA	15	0	18	28	10	0	1	2	1	1	1	3	80	7	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	11	91
2TC (3PA')	58	0	40	61	26	0	11	10	3	3	0	2	214	26	8	1	1	3	0	0	0	0	0	0	0	39	253
3PA	48	51	9	28	76	20	1	25	5	3	0	1	267	47	18	5	1	15	2	0	0	1	1	0	1	91	358
3PC	52	22	3	16	49	26	2	22	4	5	0	1	202	28	7	4	2	11	0	0	0	1	0	0	0	54	256
3SA	5	0	2	5	1	0	2	0	1	0	0	0	16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16
3SC	13	1	2	6	6	2	0	0	1	0	0	0	31	1	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0	5	36
3TA	15	6	0	14	0	0	0	0	0	2	0	0	37	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	41
3TC (4PA')	12	2	0	21	0	0	0	3	0	0	0	0	38	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	40
4PA	6	11	0	2	12	21	0	1	5	2	0	0	60	3	3	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	8	68
4PC	3	4	0	3	3	2	0	0	5	0	0	0	20	3	8	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	12	32
4SA	9	9	0	8	0	0	0	0	0	4	0	0	30	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	30
4SC	0	5	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7	7
4TA	1	3	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	5
計	416	120	144	258	422	75	136	191	97	20	11	42	1932	189	95	28	14	113	20	0	1	24	4	0	4	492	2424

5.5. 各因子の総合的占有度

長さ 高さ	L	P (L)	C	計
A	.215	.218	.050	.483
M	.062	.039	.010	.111
B	.134	.099	.022	.255
P (A)	.075	.070	.006	.151
計	.486	.426	.088	1.000

1	AP .218
2	AL .215
3	BL .134
4	BP .099
5	PL .075
6	PP .070
7	ML .062
8	AC .050
9	MP .039
10	BC .022
11	MC .010
12	PC .006

1	L .486
2	A .483
3	P (L) .426
4	B .255
5	P (A) .151
6	M .111
7	C .088

1	↘ .663
2	↗ .242
3	↙ .057
4	↖ .038

5.6. 各因子の単語別占有度

因子 単語の種類	L	A	P (L)	P (A)	B	C	マイナス因子 (B + C)	プラス因子 (L + A)
2 PA	.349	.505	.525	.240	.248	.126	.374	.854
2 PC	.333	.569	.540	.180	.238	.127	.365	.902
2 TA	.763	.325	.163	.250	.413	.075	.488	1.088
2 TC (3 PA)	.743	.407	.220	.238	.341	.037	.378	1.150
3 PA	.509	.483	.457	.038	.202	.034	.236	.992
3 PC	.460	.520	.490	.025	.193	.050	.243	.980
3 SA	.750	.438	.125	.250	.313	.125	.438	1.188
3 SC	.710	.645	.258	.290	.194	.032	.226	1.355
3 TA	.933	.360	.000	.000	.378	.000	.378	1.293

5.6. 結 果

以上の分析結果をまとめてみると、

- 1) LとAは拮抗状態でアクセントを構成する。
- 2) 連符における音階の上→下動の卓立は、イタリア語の《逆S字型》音調曲線が投影されたものといえる。
- 3) 開音節と比較して閉音節には、Lの減少と逆にAの増加が確認される。

- 4) 2PA, 2PC には共に A のみが強く確認される。
- 5) 2TA, 3TA には L のみが強く確認される。
- 6) 2TC (3PA') の《疑似型》は、長さで 2TA に、高さで 3PA に類似する。
- 7) 3PA, 3PC には L と A が共に強く確認される。
- 8) 3SA, 3SC には共に L が強く確認され、後者は A もかなり強い。
- 9) マイナス因子 (B+C) は、L または A の少数因子と拮抗状態にある。
- 10) プラス因子 (強調エネルギー量) は、2P, 3P が小さく、2T, 3T, 3S が大きい。

さて、これらの結果をデータ分析に入る前に提示された主観的知覚と比較してみると、最も顕著な差異が確認されるのは、2PA の《長さ》と 2TA, 3TA の《高さ》が、五線符上ではそれほど強く強調されていない点である。その他の場合は、ある程度の差異は認めるとしても、主観的知覚との近似性は大きいといえる。では、2PA, 2TA, 3TA の主観的知覚に対する五線符上での否定的結果は、客観性 (科学的分析) を無視した原始的ともいえる本稿の分析方法の限界を示唆するものなのであろうか。

5.7. 潜在性と相対性

人間が対象を捉える場合、その対象に潜在する絶対値 (潜在性) か、あるいは他の対象との相対値 (相対性) による (それに依存し、それを根拠とし原因とする) しかない。つまり、人間の知覚には、この潜在性と相対性との混合体 (その割合は常に変動する) によるものであり、それゆえ、《主観的》という言葉は、数的な段階的差異と質的差異が内在するものとして把握されなければならない。

さて、この概念に基づいて、主観的知覚と五線符への投影との間の差異を再検討してみることにしよう。

まず、相対性 (相対値) に関しては、すでに確認されているので、潜在性 (絶対値) に焦点を当てる必要がある。本稿のデータ分析においては、各音節に潜在する絶対値は同レベルであり、アクセントのある音節だけに数的卓立が確認されるはずである、という一種の前提条件が黙認されていた。従って、各音節に潜在する絶対値が、段階的差異によって《先験的》^{ア・プリオリ}に決定されているものであれば、五線符上の分析結果による相対性は、この先験的に数的差異が潜在する絶対値によって修正されなければならない。そこで、位置的に流動性が顕著な中間の音節は対象外として、不変性の最も強い位置、つまり、第一音節と最後の音節の絶対値 (この場合はアクセントの位置や音節数に関係なく総体的な平均値として) を計測してみることにした。その結果をまとめたものが次表である。

高さ	第一音節	最後の音節
A	.539	.182
B	.262	.656
P (A)	.111	.051
M	.088	.111

長さ	第一音節	最後の音節
L	.202	.345
C	.389	.238
P (L)	.409	.417

- 1) 第一音節は潜在的に高く、最後の音節は逆に低い。
- 2) 第一音節は潜在的に短く、最後の音節は逆に長い。

参考までに、両音節においてアクセントが占める割合は、理論的な《疑似型》を考慮に入れた場合、第一音節は51.28%、最後の音節は17.74%であり、この数値から判断しても、第一音節と最後の音節における潜在的な《高さ》と《長さ》の優位性は否定できないものである。

6. イタリア語のアクセント構造（仮説）

本稿の結論にかえて、主観的知覚、五線符への投影、潜在性と相対性、という三つの観点からイタリア語のアクセント構造を仮設してみることにする。

2 PA	第1音節	第2音節
アクセント	+	—
潜在	高・短	低・長
相対	高・短	(低・長)
主観	高・長	

潜在的《高さ》によって高く知覚され、《長さ》に関しては、潜在的絶対値（.202）と相対値（.349）との数的差異によって長く知覚される。閉音節（2PC）の場合は、相対値において《長さ》が減少し、逆に《高さ》が増加するが、その変動の《鋭さ》が《強さ》と知覚される可能性もある。

2 TA	第1音節	第2音節
アクセント	—	+
潜在	高・短	低・長
相対	(高・短)	低・長
主観		高・短

絶対値（.182）と相対値（.325）との《高さ》の数的差異、逆に言えば、潜在的《低さ》（.656）のなかに現われた相対値（.413）との数的差異が、《高さ》として知覚される。《長さ》については、絶対的《長さ》（.345）が潜在するため、相対的に《長さ》が強調（.763）されても、数値の差ほどには強く知覚されない。閉音節（2TC）の場合は、その相対値（.407）の《高さ》から高く知覚され、《長さ》の知覚は、その数値の減少（.743）から2TAよりもさらに弱い。

3 PA	第1音節	第2音節	第3音節
アクセント	—	+	—
潜在	高・短		低・長
相対	(高・短)	高・長	(低・長)
主観		高・長	

第1音節の潜在的《長さ》の絶対値 (.202) と第2音節の相対値 (.509) との数的差異によって長く知覚され、《高さ》に関しては、第1音節の絶対値 (.539) に近い数値 (.483) を持続させ、第3音節の絶対値 (.182) との数的差異によって高く知覚される。閉音節については2PAの場合と同様。

3 SA	第1音節	第2音節	第3音節
アクセント	+	—	—
潜在	高・短		低・長
相対	低・長	(低・短)	(低・長)
主観	高・長		

潜在的《高さ》と、流動的な第2音節を低くする効果によって、相対値 (.438) の低さよりも高く知覚される。《長さ》に関しては、第1音節の絶対値 (.202) と相対値 (.750) との数的差異と、さらに第2音節を短くする効果によって長く知覚される。閉音節 (3SC) については同上。ただし、3SAについては、そのデータ不足が補足される必要があるだろう。

3 TA	第1音節	第2音節	第3音節
アクセント	—	—	+
潜在	高・短		低・長
相対	(高・短)	高・短	低・長
主観			高・短

2TAの場合と同様に、絶対値 (.182) と相対値 (.360) との《高さ》の数的差異、潜在的《低さ》 (.656) のなかに現われた相対値 (.378) との数的差異が、《高さ》として知覚される。《長さ》については、絶対的《長さ》 (.345) が潜在するため、相対的な《長さ》の強調 (.933) にもかかわらず、数値の差ほどには強く知覚されない。この場合の第2音節の条件 (高・短) は、《低・短》であれば3SAと知覚される危険性が生じ、また《高・長》であれば3PAと混同されることから必然的に想定されたものである。

さらに、同条件下で4音節の場合のアクセント構造も仮設してみると、次の図表が提示される。

4 PA	第1	第2	第3	第4
アクセント	—	—	+	—
潜在	高・短			低・長
相対	(高・短)	高・短	高・長	(低・長)
主観			高・長	

4 SA	第1	第2	第3	第4
アクセント	—	+	—	—
潜在	高・短			低・長
相対	(高・短)	高・長	低・短	(低・長)
主観		高・長		

4 TA	第1	第2	第3	第4
アクセント	—	—	—	+
潜在	高・短			低・長
相対	(高・短)	高・短	高・短	低・長
主観				高・短

お わ り に

主観的知覚に触発され、イタリア語の音楽性とオペラ草創期の五線符への投影の努力に支えられながら、最終的には潜在性と相対性との混合体のなかで、イタリア語のアクセント構造を仮設するまでに至ったわけであるが、それは、イタリア語のアクセントには《強さ》は無用、というよりは、ある程度の《強さ》が存在する状況下においては、《高さ》と《長さ》によって表現可能であると信じるからである。イタリア人が、「大きな声で（声を張り上げて）話す」を、《parlare ad alta voce (parlare alto)》、《拡声器 (loud-speaker)》を《altoparlante》と、共に《alto (高い)》で表現するとき、物理的な《強さ》よりも音楽的な《高さ》を知覚している姿が想像されるのである。無秩序な質的差異の連続する混合体を、潜在性と相対性と主観的知覚との混合体として再生を試みたわけであるが、この原始的で非科学的な分析に基づいた仮設が、実験室の科学的なデータ分析の決定稿によって崩壊するときのくることを、不安と同時に一種の期待感をもって待つだけである。

最後に、本稿の中心的概念でもあった《音楽性》の問題は、《機能性》との相関関係において、言語構造の変化に重要な要因として作用していることが改めて確認され、今後さらに詳しい検討が加えられる予定である。

(注)

- 1) ベルティル・マルンベリ著『音声学』（大橋保夫訳）、白水社、改訂新版（1970年、第8版による）、110頁
- 2) Guido d'Arezzo (997年頃～1050年)、聖ベネディクト派の修道士で、Ferraraに近い Pomposa の修道院で音楽理論の研究に励み、Paolo Diacono 作の聖ヨアンネスの讃美歌の旋律から、現在の音階名の原型 (*ut, re, mi, fa, so, la*) を考案する。フランス語では今でも *ut* は使用されているが、その後、Doni によって *do* の名称に変えられ、さらにオランダ人の Anselm によって最後の歌詞の二文字を組み合わせる最後の音階 *si* が加えられたという。Diacono 作の讃美歌は次のようなものである。

<i>Ut queant laxis</i>	<i>Resonare fibris</i>
<i>Mira gestorum</i>	<i>Famuli tuorum</i>
<i>Solve polluti</i>	<i>Labii reatum</i>
<i>Sancte Iohannes.</i>	

- 3) cfr. D. L. Bolinger, *Forms of English-accent, morpheme, order*, Hokuou Publishing Company, Tokyo, 1965.

- K. L. Pike 他, *Studies in Tone and Intonation, Bibliotheca Phonetica No. 11*, R. M. Brend, East Lansing, Mich., 1975.
- M. A. K. Halliday 他, *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, Longmans, 1964.
- 4) 日本語は《高さアクセント》と言われるが, ある言葉を強調する場合, 《長さ》は容易に確認されるし, 《強さアクセント》と言われる英語でも, 前掲の Bolinger は, 《高さ》の要素を強調している。
- 5) ラテン語のアクセントに関しては, 《高さ》か《強さ》かの議論には終止符が打たれていないのが現状である。accentの語源(ラテン語 *accentus* < *ad cantus*: 歌うように)や, グレゴリオ聖歌の旋律(アクセントのある音節が常に高くなる)からは《高さ》が強調されるが, 《高さ》は古典時代の教養人の詩文学との関係において認められるものの, 古典以前や3世紀末からは《強さ》が優勢であったと考えられている。さらに, ギリシャ語からの *tónos* (< *teino*: 張り)の影響も考慮されなければならない。いずれにしても, ラテン語からロマンス語へ, さらにイタリア語へという時間的な空間における言語構造上の変化に, アクセントが重要な役割を演じたことは疑いのない事実である。ラテン語におけるアクセントの位置の移動とその質的变化の問題は, 以下の文献を参考にされたい。
- G. K. Zipf, *Selected Studies in the Principle of Relative Frequency in Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1932.
- ” , *The Psycho-Biology of language*, Cambridge, Mass., Riverside Press, 1935.
- ” , *Human Behavior and the Principle of Least Effort*, Cambridge, Mass., Addison-Wesley, 1949.
- W. Belardi, *Dal latino alle lingue romanze*, Bulzoni, Roma, 1979.
- E. Zorzi, *Fonetica del latino*, Vita e Pensiero, Milano, 1982.
- 6) P. Delattre, *Comparing the phonetic features of English, French, German and Spanish*, Julius Groos Verlag, Heidelberg, 1965, p.63.
- 7) *Ibidem*.
- 8) *cfr.* O. Jespersen, *Monosyllabism in English*, *Linguistica*, 1933.
- 9) P. Delattre, *op. cit.*, p.63-64.
- 10) *cfr.* P. Delattre, *Studies in French and comparative phonetics*, Mouton, 1966.
- 11) *cfr.* C. Beretta, *Grammatica del milanese*, Virgilio, Milano, 1980.
- G. Devoto, G. Giacomelli, *I dialetti delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1972.
- G. Berruto, *Piemonte e Valle d'Aosta, Profilo dei dialetti italiani 1*, Pacino, Pisa, 1974.
- 12) P. Delattre (1965), *op. cit.*, p.29.
- 13) -(*l, m, n, r*) + (*o, e*) の語尾において, 限定詞的な役割の場合にのみ許される。
- 14) データ数は2音節以上の2424語に基づく。
- 15) G. K. Zipf, F. M. Rogers, *Phonemes and Variphones in Four Present-Day Romance Languages and Classical Latin from the Viewpoint of Dynamic Philology, Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, Amsterdam XV (1939), pp.111-147.
- P. Delattre, (1965), *op. cit.*, p.63.
- cfr.* Ž. Muljačić, *Fonologia della lingua italiana*, Mulino, Bologna, 1972, pp.117-118.
- 16) Ž. Muljačić, *op. cit.*, p.120.
- 17) K. Jaberg, J. Jud, *Sprach und Sachatlas Italiens und der Sudschweiz*, Zöfingen.
- cfr.* G. Devoto, G. Giacomelli, *op. cit.*, Fig. 2-4.
- 18) P. Delattre (1965), *op. cit.*, p.97.
- Ž. Muljačić, *op. cit.*, pp.114-116.
- 19) イタリア語の複子音の限界は, *s*+破裂音(*p, b, t, d, c, g*)+*r*であり, *f*に関しては, 母音+*f*+母音は非常に少なく, その場合は, 母音+*ff*+母音の二重化が顕著である。
- 20) 英語の *an aim: a name, a nice man: an iceman* における開音節と閉音節の問題と同様に, *l'ha vista: la vista* は [*lavista*]: [*lavista*]であるべきと主張する研究者もいるが, 実際には区別されていないと考える方が

自然である。

R. Pratelli, *Le renforcement syntactique des consonnes en italien*, *La Linguistique* VI (1970), 1, Paris, pp.39-50.

cfr. Ž. Muljačić, *op. cit.*, pp.63-64.

21) P. Delattre (1965), *op. cit.*, p.25.

22) Ibidem, p.23.

23) 《長さ》を強調した表現では、スペイン語の《台型》に近づくが、関西地方、特に大阪の南部においては、《長さ》の強調はドイツ語およびヴェネツィア方言の《S字型》に近い音調曲線で表現しているように思われる。例：標準語（す $\sqrt{\text{こ}}$ い）、大阪南部（す $\curvearrowright$ こい）。

24) レベッカ・ボズナー著『ロマンス語入門』（風間喜代三，長神悟共訳），大修館，1982，p.114

*本稿は昭和59年度文部省科学研究費一般研究C（代表者・野村泰幸，課題番号59510238）の助成による研究の一部である。