

〈翻訳〉

## N.メトネル『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』 翻訳と解題（1）

高 橋 健一郎

---

### I メトネル『ミューズと流行』について

---

#### 1. 序

本稿はロシア出身の音楽家ニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Николай Карлович Метнер）が1935年に著した音楽論『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』の「前書き」と第1部の「序論」の一部分の日本語訳である。はじめに、メトネルに関する基本情報と本書の成立事情についての情報を記した後、翻訳を掲載する。

#### 2. 作曲家ニコライ・メトネルについて<sup>1</sup>

ニコライ・カルロヴィチ・メトネルは1880年1月5日（新暦）、ドイツ系ロシア人の両親のもとモスクワに生まれた。6歳のときから母親の下でピアノを始め、12歳からはモスクワ音楽院で学んでいる。1900年にピアノ科の最優秀者として金メダルを受賞して音楽院を卒業し、ピアニストとして活動を開始する。その間、ウィーン楽派の流れを汲むアナトーリー・ガッリ、リストの弟子であるパーヴェル・パプストに習い、そしてレシェティツキーの弟子であるヴァシーリー・サフォーノフに3年間師事する。このように、メトネルは西欧のさまざまな流派の教師から指導を受け、19世紀の代表的な諸ピアノ流派の総合的な影響の下でそのピアノイズムを形成したと言える。

その後メトネルは、ピアノの演奏活動と並行して、以前から関心をもっていた作曲を（本人は作曲は独学に近かったとしているが）本格的に進めることとなる。1916年にはその

---

\*本稿は、平成30年度札幌大学研究助成（個人助成）による研究の成果の一部である。

1 より詳細なメトネルの生涯については、Barrie Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, Hampshire, 1995, *Допинская Е. Николай Метнер. М.*, 2013, 高橋健一郎「亡命と音楽：ニコライ・メトネルの場合」／科学研究費助成事業報告集『ルースキイ・ミール——文化共生のダイナミクス——』（諫早勇一編）2019年、27-53頁などを参照のこと。

作曲活動が評価され、グリンカ賞を受賞。翌1917年、十月革命が勃発し、妻アンナとともに1921年に国外に出る。積極的な「亡命」ではなく「移住」という意識が強かったが、結局それ以後1927年の演奏旅行での一時帰国を除いて、メトネルは西欧で生涯を送ることになる。

メトネルはまずベルリンに移り住み、その後欧米各国を演奏旅行でまわり、その後1925年、パリ近郊に定住する。しかし当時のパリは前衛的な音楽が評価される街であり、保守的なメトネルのなじめる世界ではなく、彼の音楽作品もパリではほとんど評価されなかった。メトネルが高く評価されたのはイギリスで、1928年には王立音楽アカデミーの名誉会員になり、1935年にロンドンに移住する。第二次大戦が始まると敵国ドイツの出版社から印税が入らなくなり、困窮するも、メトネルの音楽を愛好していた南インドのマイソール（現カルナタカ）のマハラジャ、サー・ジャヤ・チャマラヤ・ワディヤールという支援者を得て作曲を続ける。晩年は心臓を病み、1951年11月13日、心臓発作によりロンドンに没す。享年71。

旧ソ連では1948年のいわゆる「ジダーノフ批判」のときに名指しこそされなかったものの、亡命ロシア人としての立場やドイツ系の出自ゆえに警戒すべきものと見なされ、以後しばらくの間はメトネルの作品を公的な場で演奏することが難しくなった。しかし、1953年にスターリンが死去した後、ソ連国内でメトネルの作品も復権を果たし、多くのピアニストが手がけるようになった。1958年、メトネルの妻アンナが、メトネルの作品全集を出版したいというソビエト文化省の意向を受け、自筆譜を携えてソ連に戻り、1959年から63年にかけてメトネル作品全集（全12巻）がモスクワで出版されるに至った。

### 3. メトネル『ミューズと流行』の成立事情

ニコライ・メトネルは、兄のエミリーイ・メトネルの影響から早くして文学者や思想家などと交流をもち、アンドレイ・ベールイの主宰する文学サークル「アルゴナウタイ同盟」にも参加するなど<sup>2</sup>、「高い教養を兼ね備え、博覧強記で鳴らし、哲学的な素養を持つ人物」<sup>3</sup>として知られた。

20世紀初頭から音楽界を席卷したモダニズム音楽、アヴァンギャルド音楽に対して一貫して激しい批判を行い、自分の音楽論をまとめたのが、本稿で取り上げる『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』である。この本の成立には、兄のエミリーイが積極的にか

2 ベールイが挙げている「アルゴナウタイ同盟」の参加者のリストを参照（Андрей Белый, О Блоке. Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи, М., 1997, с. 54）。

3 Л.Л. Сабанер-Еф「同時代人の見たニコライ・メトネル（4）—Л.Л. Сабанер-Еф：『Н.К. Метнер』—」高橋健一郎訳／『文化と言語』第67号、2007年、247頁

かわっていたという。エミーリイは1912年に『モダニズムと音楽』という本を著し、そこで当時流行しつつあったモダニズム音楽を激しく批判したが、その内容と弟ニコライの本書は深い共鳴関係にある。

また、『ミューズと流行』が書かれた当時エミーリイはドイツでユングの精神分析の患者、弟子となっていた。ニコライはエミーリイを通してユング心理学の影響も受けていると言われ、本書の記述にもその影響が見て取れると思われる。

本書の出版は、メトネルの生涯の親友であったセルゲイ・ラフマニノフがパリの自分の娘の出版社 Tair から出版するよう申し出て1935年に実現した。しかし、1935年という前衛的な音楽が評価された時期にパリで、しかもロシア語という外国語で出版された本書が、「まずは無視され、そして忘れ去られる運命にあった」<sup>4</sup>のは当然であった。ラフマニノフ以外の友人からの反応も芳しくなく、例えばイヴァン・イリインのような熱烈な支持者<sup>5</sup>からも理解できない箇所があると言われ、メトネルは意気消沈し「この本は誰からも理解されないどころか、読まれることもないだろう」と述べたと言う<sup>6</sup>。

このように、出版当時音楽界で大きな反響を呼ぶことはなかったものの、1951年には英訳がアメリカで出版された。ソ連国内ではこの本はほとんど流通しなかったが、『ソビエト音楽』誌の1963年第8号の44 - 50頁に断片が掲載されて基本的な内容が知らされたほか、1966年にソ連国内で出版されたドリンスカヤのメトネル論（Е. Долинская, Н.К. Метнер. М.: Музыка, 1966）でも一部解説されている。その他、1978年にはパリでYMCA-PRESSから原書のリプリント版が発行された。

本書にロシア本国で再び注意を向けられるようになったのはソ連崩壊後である。1996年にロシア科学アカデミーの社会科学情報協会（ИНИОН）発行の文集に本書の第2部全体が掲載されて紹介されたほか<sup>7</sup>、イヴァン・イリインの著作集にも短縮版が含められた<sup>8</sup>。2010年には断片が論集に収められたほか<sup>9</sup>、2019年には全体がアレタイヤ社から出版されるなど<sup>10</sup>、わずかずつではあるが音楽史の中にその位置をとどめるようになってき

4 Barrie Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, Hampshire, 1995, p.216.

5 イヴァン・イリインはメトネル論をいくつか残している。例えば、高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル（9）——И. А. Ириин:「作曲家にして予見者であるニコライ・メトネル」、〈現代ロシア音楽におけるロマン主義と古典主義〉」／『文化と言語』第72号、2010年3月、167-199頁、高橋健一郎「同時代人の見たニコライ・メトネル（6）——И. А. Ириин:「メトネルの音楽」、〈メトネルの音楽について〉、〈音楽と言葉（Н.К. メトネルの演奏会に寄せて）〉」／『文化と言語』第69号、2008年11月、249-283頁を参照。

6 Martyn, *Nicolas Medtner*, p.216.

7 Метнер Н.К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства // ЭОН: Альманах старой и новой культуры (Сер.: Теория и история культуры). Вып. IV. М., 1996. С. 56-109.

8 Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Ильин И.А. Собр. Соч. В 10 т. Т. 6, кн. 1. М.: Рус. Кн. 1996. С. 445-533.

9 Метнер Н.К. «Муза и мода» (фрагменты) // Эвтерпав хороводе муз. К освобождению архитектуры и пластических искусств. М., 2010. С. 107-113.

10 Метнер Н.К. Муза и Мода. СПб.: Алетейя, 2019.

た。近年メトネルの音楽自体の再評価が進むなかで、本書のもつ意義も再評価されていくに違いない。

以下に1978年のYMCA-PRESS版に基づいた翻訳を掲載する。本号では原著の5-36頁11行目までである。その続きは次号以降に掲載予定である。

\* \* \*

---

## Ⅱ メトネル『ミューズと流行』（翻訳）（1）

---

### 【前書き】

私はここで音楽家一人一人の母語としての音楽について語りたい。しかし、偉大な音楽**芸術**そのものについてではなく（それは語らずとも自明であろう）、その土壌や根について語ることにしたい。それは我々の音楽家としての民族性、言い換えれば「音楽性」を規定している「国」のようなもの、つまり自分の「祖国」としての音楽について語るということである。国にとってはどんな「潮流」も楽派も個性もただの**個々の側面**でしかない。私が語る音楽は、我々の想像をつかさどる単一の**リュラー**<sup>11</sup>としての音楽である。このリュラーは疑いなく調子が狂ってしまっているのだが、それはそれ自体がではなく、ほかならぬ我々の**想像**と意識においてである。この狂いを見てとっているのは私一人だけではない。現代の**作曲**の支配的潮流だけでなく、それを当惑しながらあるいは受け身な姿勢で**受容する側**においても見られるものである。

あらかじめ断っておくが、私は音楽について語る自分の**言葉**を信じているのではなく、音楽**自体**を信じているのである。だから音楽についての自分の考えではなく、音楽への自分の**信念**を伝えたい。本書は主として、音楽を学びその法則を吸収しながら、音楽の単一性も音楽の自律性も**信じていない**若い世代の音楽家たちに向けたものである。学ぶべきは自分の信じるものだけであるべきであり、身につけることができるのも自分の信じるものだけである。

**我々の想像の中の**（正確には我々の意識の中の）音楽のリュラーはつねに**検証**が必要であり、その検証は**信仰**があって初めて可能になる。検証とは、我々の想像をリュラーのピッチに合わせて調律するようなものである。この検証こそ音楽的**仕事**の最も主要な課題の一つである。もちろん我々の**仕事**は、個人的な経験が本物であるかどうかを検証するだけで

---

11 リュラーとは古代ギリシアの豎琴を意味する。ギリシア神話によれば、ヘルメースによって発明されたとされる。

はなく、我々の音楽言語の宝庫から手段を選び出すこと、そしてそれが本物であるかどうかを検証することでもある。

音楽の「リチュー」は何世紀もかけて調弦されてきた。その弦はすべて偉大な天才たちの作品や理論的な意識によって調整されてきたのであって、けっして急ごしらえの「革命的な方法」で行われたのではない。だから、現代の人たちには、リチューの弦を調整し直そうとする私のような調律師たちのことを、辛抱強く温かい目で見してほしい。そして私が調律するときに**一音一音叩いて**うんざりするような不快な音を出すのを許してほしい。それは**聴き手**には意味のないものに思えるかもしれないが、**調律師**自身には弦**それぞれの**イントネーションに聞き入るためにも、また**すべての**弦をその**相互関係**の中で綿密にチェックするためにも絶対的に必要なものである。ピアノの調律師に期待できるのは旋律ではなく、**音**の正確なイントネーションだけである。だからミューズが我々に授けてくれたリチューの調律師にも、**歌**そのもの、テーマという音楽の内容を求めるのではなく、音楽の基本的な**諸意味**のイントネーションのみを求めることにしよう。

この論考の理論的な部分全体は、現代の「**革新的**」音楽に対する心痛いとまどいが基になって生まれたのだが、それは音楽言語の基礎にある「不文律」を自ら意識する試みとしてのみ見なされるべきものである。この試みは気取った自信過剰の説教としてではなく、苦しみの**告解**として、つまり無意識の印象を苦しみながら表に開け広げるものとして受け取られるべきである。

現在支配的な「革新的」音楽に対する私の批判はすべて**呪い**としてではなく、**呪文**のようなものとして聞かれるべきである。呪文が向けられる対象は、主として、「天才はほぼつねに同時代人に理解されてこなかったのだから、新しい作曲家もその才気ゆえに作品が理解されなくとも仕方がない」という考えをめぐる、現代の（しかしすでにとっくに廃れた）イデオロギーである。

そのほかに、私の呪文の矛先は歴史主義的なアプローチにも向けられる。それは、我々の芸術の個々の現象に対するアプローチにも、その自律的言語の基本構造に対するアプローチにもである。過激な傾向の現代音楽を例にとると良く分かるが、そのような歴史主義的アプローチは、音楽の根本とつながる生きた関係を強めてくれないどころか、逆に切斷してしまう。そして、若手の音楽家がみな自分自身で新しい音楽の歴史を始めようとしてしまう。

私の呪文はさらに、芸術の分野に蔓延するあらゆる**発見**にも向けられている。すべての知の領域において発見が意義をもつのは次の場合に限られる。つまり、**それ自体**はずっと存在していたものの我々がそれまで気づいていなかったものが、何か現実のものとして明

るみに出されたという場合だけである。例えば、アメリカはその発見の前からそれ自体ずっと存在していたではないか。

一方、芸術において主要な現実**はテーマ**である。芸術の主要なテーマは永遠というテーマであり、それはそれ自体でずっと存在しているものである。芸術的な「発見」は、これらのテーマを個人的に**開示する**ということにのみあり、存在しない芸術を発明することではけっしてない。「凡才」を意味する「あいつは火薬を作り出せない」というロシアの言い習わしがある。こう非難されると若い音楽家たちは、直接テーマの創作に没頭するかわりに、ありとあらゆる爆薬や窒息性ガスを**発明**しようという気にさせられる。それらの作用は芸術にとってばかりか、発明者自身にとっても等しく有害である。というのは、このダイナマイトの作用は、芸術家の魂と芸術自体をつないでいる目に見えない（それでも本当に現実にある）導線を切断してしまうからである。芸術家の魂の高揚がどれほど高まり、大きくなったとしても、この導線が切れてしまっていてはもう芸術に具現化され得ないのだ。

繰り返すが、このように私の呪文は主として、現代において芸術家の魂と芸術のつながりを断ち切ってしまった窒息性のダイナマイトのイデオロギーに対して向けられている。つまり、人間の魂から切り離された現代の音楽言語の暗黒の力へと向けられているのだ。

あらかじめ断っておくが、私の考察は音楽史や特定の現存するいかなる美学**理論**、音楽**理論**からすらもまったく無関係であることをご承知おき願いたい。この考察は現代の音楽の「現実」に対する直接的な**答え**である。この現実とは、数十年間にわたって私一人のみならず多くの者が頭を悩まされてきた**問題**なのである。

これらの答えをあまりにも長い間ため込んできたので、それを整理し、まとまった著作に仕上げるのは大変厄介な仕事であった。しかし、この悩ましい問題を私と共に耳にする人であれば、私の答えを理解してくれることだろう。多くの人にとってそれが「旧き真理」だと思われたなら、むしろ本望である。真理の**旧さ**は、第一にそれが確かだということを裏付けるものであるし、第二に、旧いからこそ何度も思い起こされるべきものであるから。

## 第1部

### 【序論】

#### 1. 単一性への統合の一般法則

夜半の空を天使が飛んで行き

そして静かな歌を歌っていた。  
月も星も雨雲も共に  
その聖なる歌に耳を澄ませていた。  
天使は天の園の幕舎の下  
穢れなき精たちの至福について歌い  
偉大な神について歌っていた。その称賛に  
嘘はなかった。  
天使は悲しみと涙の世界のため  
若い魂を抱き  
その歌の響きは若い魂の中で  
言葉はないまま、しかし生き生きとしている。  
そして世界で長い間天使の心は苦悩し  
不思議な望みに満ち  
そして天使の心にとって物憂い地上の歌は  
天の音に取って代わるができなかった。

レールモントフ

もしある人にとって音楽**自体**がその人の感情や思考を最も正確に表す手段だとしたら、その人は音楽について語ることは無理である。

もしその人にとって音楽が「生きた音」であるならば、文学的な音楽談義など見当違いで不要なものと思われるに違いない。

しかし、我々を取り巻く音楽的現実の中で音楽の音が生命力を失い、原子に分解してしまっているのを見ると、どうしても沈黙を破って音楽について語りたい誘惑に駆られてしまう。音楽家はみな音楽については沈黙するもので、実際そうすべきではあるのだが。

私に音楽について語る気を抱かせたのは、誰もが良く知るあの感覚である。人は星の美しい静かな夜、日々の雑事から解放されたとき、突如として宇宙と向き合い、宇宙の無限の複雑さをつかさどるものを理解しようとし、さらに個々の世界を一つの全体へと統一する目に見えないつながりを探そうとする——そういうときに感じる感覚である。さらに私に音楽について語る気を抱かせたのは、人が自身と向き合い、自分の個というものを牢獄のようなものと考え、そこから逃れて他者へと向かう道を探そうとするときに感じるあの感覚である。その感覚が疑いなく人間の言語を作り出したのであり、そして人間はそれによってお互いに理解可能になったのである。つまり、私をつき動かしたのは**多数性**（多様

性)の**単一性と統合への抑えがたき志向**にほかならない。

この志向そのものは素朴で基本的なものである。しかし、まさにそれが素朴で基本的なものであるからこそ、私にペンを執らせる衝動となったことに不思議はないはずである。諸世界の中心にある単一性は、それをどう名付けるかに関わりなく、我々はその存在を想像せざるを得ない。我々が思い描く単一性の周りにある諸世界が統合されているためには、まさにその単一性が前提とされているのである。もしその単一性への志向が宇宙をつかさどり、そしてそれこそが人間に言語能力を授けたのだとしたら、その志向は**語りえぬもの**について述べたいという私の抑えがたい欲求についても役に立ってくれることだろう。

音楽について語るのは無理である。音楽はまさに言葉が力なく黙ってしまうときに、自ら語り、語り始める。人が頭に思い浮かべるものをより正確に伝えるのを助けてくれるものである。音楽は自ら語るのである。音楽には独自の「言語」がある。この素晴らしい「言語」の才は、人間が孤独を一層強く感じ、一層抑えがたく他者に惹かれたときに生まれたのである。

しかし、音楽自体について語ったり、あるいは音楽にしか伝えられない**語りえぬもの**を、言葉で伝えようとするなど不可能であり、必要のないことであっても、だからと言って、けっして音楽の「言語」自体が確定可能なそして実際すでに確定済みである**要素**をもたないということを意味するわけではない。もしこれらの要素が確定されていなかったとしたら、芸術としての偉大な歴史的音楽は存在していないだろう。

そう、はじめに歌ありき。はじめにその歌を歌った人は**純真**で、もちろん諸要素の選択について考えもしなかっただろうし、諸要素を考え出したわけでもない。語りえぬものがひとりでに語られたのだ。それでも歌は**作られた**。つまりすでに歌の諸要素となっていた個々の音から**組み立てられたのだ**。

しかし、語りえぬものについて歌い出した人は一人ではなかった。その人は自分の歌を他の人にどうしても伝えたいと思ったのだ。その人はその歌を自分だけのものだとはいえなくとも思ってもいないし、そう呼ぼうともしなかった。人のさがとして、語りえぬものが他の人々の心にもあると考え、彼らの心の中の語りえぬものの反映と、自分の中にあるその反映とを一致させようとしたのである。その人が目指したのは、その**反映の多数性そのもの**でもなく**多様性**でもなかった。その多数性や多様性を**一つの全体へ**と統合することを目指したのである。その人が目指したのは、語りえぬものの真理のみである。そして真理を目指す限りにおいて、そこに実際に近づいていったのである。

この全体的な目的を目指し、語りえぬものの真理を取り囲む過程で音楽的「言語」が形



成された。その言語の諸要素の存在意義は説明を要しないだろう。それらは（それぞれの要素は個別的にも相互関係においても人間の精神に従属しており）やはり**単一性と簡素さ**への志向において同じように集中と統合を示しているからである。

また、これらの諸要素は人間の言葉の諸要素（つまり単語）と比べても、それらとまったく同じくらい存在意義の説明が不要である。音楽言語の諸要素は人間の言葉とまったく同じくらい**約束事に基づいたもの**なのだ。

いかなる約束事もなんらかの**言葉**の存在を前提とする。もし人間の言葉の約束事が、言葉の形成と統合より前に、この原初言葉である理性（意味）を前提としないならば、我々はおそらくけっして共通の言葉、共通の意味にまで達することがなかっただろう…。

同じような理性＝意味は音楽の言葉にも存在する。この音楽の言葉を個々の語に分解し、辞書にまとめ上げ、現存するすべての言語に翻訳するということはもちろん不可能である。音楽は語りえぬものについて歌い出すのであり、そのために必要なのは言葉ではなく、ほかならぬ**意味**自体だからである。

これらの意味は、音楽の音が**統合された複合**の中に埋め込まれている。別の言い方をすれば、音楽の根本は、自然にも存する音のバラバラな原子などでははけっしてない。さらに、文字が言葉の単語を生み出したのではなく、単語から文字のアルファベットが生まれたように、音楽の諸意味から音のアルファベットが生まれたのである。

音楽の基礎や根本にある意味が価値を持ち理解可能なのは、単に音楽が原初的な理性＝意味から発していると信じるだけではなく、自分より前に存在したあらゆる音楽芸術の「根本」と結び付いていることをけっして疑ったことのない人にとってだけである。そうでなければ、音楽は単に他人の遊びであり、その言語は**押し付けられた「約束事」**でしかなくなってしまうだろう。

人間が音楽の諸意味の正当な誰からの押し付けでもない「約束事」と結び付いているかどうかということ、それこそがいわゆる音楽性を規定する。この結びつきを大切にする者のみが音楽「言語」を操ることができ、そしてこの結びつきを守り切ることによってのみ、音楽芸術は生み出され得て、生きていくことができるのだ。

どの音楽家もこれまで存在した音楽をよく見ると、そこに**単一**の音楽言語があると認めざるを得なかった。音楽のもつ語りえぬ内容は、語られたことの明確で完璧な形式のおかげで明らかになり、自明なものになってきたのである。

音楽芸術の**個人的内容**が限りなく多様で多数あるということは喜ばしいことではあるが、それが存在できたのはひとえに語りえぬ内容、音楽の源泉たる原初の歌との結びつきがあったおかげである。同じように音楽の**形式**が多数あり多様であることも喜ばしいのだ

が、それは**基本的な意味**（音楽言語において語＝概念に相当するもの）の**新しさ**によるのではなく、諸意味が**統合**を通して無限に**刷新**できる能力をもつことによる。

このように、我々の芸術の大いなる喜びというものは、語りえぬものの内容と語られたものの形式が、まるで春の季節を迎えたかのように不断に刷新することにあつたのである。

どの人も無縁の新しいものに喜んだのではなく、慣れ親しんだものとの予期せぬ出会いに喜んだのである。どの人も単一性にどれだけ**近づく**ことができるか、その能力に応じて喜びを味わってきたのである。誰もそこに完全に**到達しよう**などと目論む者はいなかった。そんなことを**企てても**、目標に近づくよりもかえって遠のいてしまうだけだということが誰しも分かっていたのである。

作曲も作品の受容もこの目標に近づいていこうと共に進んできたのである。目的から距離があるのをさらけ出すことを誰も恐れなかった。誰もそれを隠そうとしなかった。もし誰かが誤ったら、つまり目標からそれてしまったら、他の人がその過ちを指摘してやったものだ。間違っているのが指摘した人の方であっても、間違っているかもしれないという指摘自体は、やはりその目的に関する良い教訓となるだろう。語りえぬものの自律的な内容をもつ音楽が理解可能なのは、音楽の聖域の中に入り**俗世**の要素や意味、内容とは完全に手を切った者だけである。

音楽の要素がばらばらの個々の（自然の）音ではなく、すでに意味（ある種の「概念」）であつたのと同じように、音楽の天才と敬われたのは、音楽の**アルファベット**のばらばらの音や音楽のばらばらの諸意味を聞いたり理解したりできる者ではなく、音楽のすべての意味を単一の意味へと**統合していた**者だけである。

それゆえに、聴き手の受容においては個別のものへの興味はなく、全体的なものへの関心が感じられていた。

「ではなぜ意味なのか？」「なぜ言語なのか？」——たしかに多くの者が音楽を「感覚の言語」と定義している。しかし、なぜ感覚だけであって、思考もではないのか。というのも、言葉で簡単に表現され得るだけでなく行動ですぐに実現され得るために、音楽をまったく必要としないような感覚だつてあるのだから。また、それと同時にあの偉大な詩人をして「Silentium! 言葉に出された思考は嘘である」（チュッチェフ）と言わしめた、炎のようなしかし捉えどころのない思考もあるのだから。

音楽は語りえぬものの言語である。そして語りえぬ感覚と語りえぬ思考の言語である。ではなぜ「言語」なのか。音楽が何も**意味をもたない**ような人にこのことを説明するのはもちろんかなり難しいだろう…。音楽は当然ジェスチャーにも絵画にも彫像にも喩えることができるが、音楽の本質、音楽の**ロゴス**自体、その原初の歌について語るときには、こ

これらの**アナロジー**は許されない。

この原初の言葉や歌の神秘的な意味と存在が、文学においても音楽においても、価値を失ったり論駁されたりすらしているようだ。というのも、陳腐な言葉や「物憂い地上の歌」があまりに多いため、言葉や歌の**一次的な**意味をしばしば見えなくしてしまいそうだからである。

でも実際には我々は気づいていないのだが、これらの歌の内容の陳腐さや物憂さですら、その定義は原初のものについての追憶を通してでしか可能ではないのである。そもそもあらゆる定義、あらゆる評価は、原初の意味と我々自身との、また我々が定義し評価するもの自体とのこの**結びつき**を通して初めて可能となるのである。

意味の陳腐で物憂い**内容**はもちろんその意味の価値を下げるが、その存在自体を否定するものではなく、したがって単一の一次的な意味から派生したということを否定するものではない。もしそのような高貴な出自にふさわしくないとしたら、償いが必要である。しかしそのような償いの可能性は、その**結びつきがけっして途切れることがない**ということの中にすでに秘められている。

もし「言語」や「意味」という概念によって音楽に理屈っぽさが無理やり押し付けられているのではないかという疑念を抱く人がいたり、あるいは音楽の理性を否定しようとする人がいたりすれば、プーシキンの「バックスの歌」<sup>12</sup>を思い起こすように言おう。

感覚がなく思考しかないのが理屈っぽさであり、それは思考のない感覚が感触でしかないのと同じである。感覚で捉えられた思考は炎のようでありバックス的である。意味づけられていない感覚はたとえいくらか動物的な温かさをもっていたとしても、いずれにしても極めて急速に冷めてしまう。

\* \* \*

音楽言語の基本的諸意味に移る前に、ここで**単一性への統合**の一般法則を図式化しておこう。それは音楽理論に書かれてはいないが、音楽の宇宙全体をつかさどっているものである。我々の芸術の個々の現象はすべてこの点で共通している。それは芸術家の創作のプロセスをつかさどるものである。それは我々の音楽言語の基本的諸意味の相互関係の中にも感じられるものである。

次に挙げるのは、音楽言語の**基本的**諸意味に関するこの法則の項目を大雑把にまとめた図式である。

中 心	周 縁 (引 力)
歌の存在 (音楽の精神、音楽の語りえぬ主題)	偉大なる音楽芸術 (言葉に出された歌——音楽芸術の主題)
単一性	多数性
一様性	多様性
洞察	行動
靈感 (直感)	技術 (成長)
簡素さ	(統合の) 複雑さ
静止	運動
光	陰

音楽言語の基本的な意味と認めるべきものは**対概念**（相関概念）をなしており、それらは**密接**な相互関係にある<sup>13</sup>。この相互関係においては、その二つの概念のうち一つが優位に立ち、もう一つがそちらに**引き寄せられる**のが見られる。そしてさらにすべての対概念は単一の中心へと**全般的に向かう**ことによって結び付けられる。

音楽理論の用語はすべて退屈で、恣意的に押し付けられた規則のように見えるだろう。そうならないためには、その背後にこのような対概念——「単一性と多数性」、「(多数性の) 一様性と (多数性の) 多様性」、「簡素さと複雑さ」、「静止と運動」、「洞察と行動」、「光と陰」その他——に帰される意味をもつ「不文律」を自分自身で感じ取らなければならない。

そして、もし我々がこの法則の作用を偉大な音楽**芸術**のあらゆる多様性の中に見て取らなければ、あるいは逆の言い方をすると、もし我々が個々の音楽家の**多様性**を、芸術自体が絶望的なまでに**雑多**な源から発しているせいだと理解するならば、ここに書き留めた「不文律」の項目も空疎な音に過ぎなく思われるだろう。

## 2. 単一性、一様性と多様性

意識的であろうと無意識的であろうと、**単一性**はつねに創作の過程で芸術家の感覚と思考をつかさどる中心である。この中心の喪失や不在はつねに失敗を意味する。作品は作者自身やそれを受容する者によって退けられてしまうだろう。

芸術家の仕事は、手持ちの**多数**の音や色合いあるいは言葉の**イメージ**から**選択**することである。この選択が可能となるのは、あるイメージは一つの全体へと結びついていくが他のイメージはそうではないということに関して、説明はつかなくとも確固とした感覚があるからである。この**結びつき**こそが**一様性**の証拠である。

これらのイメージの一様性を芸術家が確立するとき、それは外的な相似によるのではなく、内的な類似による。それらのイメージそれ自体は**多様**なものである。例えば、光と陰のイメージはそれぞれ異なるものだ。しかし、陰はそれぞれ特定の所与の光を起源にもつ。このように、光は陰影の一様性と**多様性**の両方を規定しているのである。

このように、各芸術家にとって**単一性**とは洞察の対象であり、**行動**全体の**目的**である。**一様性**とは、その目的の達成のための唯一の条件であり、**多様性**とは**多数性**の唯一の形式である。

多数のものの**多様性**について語るとき、我々はすでに**多様なイメージ**の中に見て取れるものを念頭においている。同じように、**単一性**について語るときには、単一性に向かい、単一性の周りにある多数のものを考えている。もし仮に単一性の概念が**一つのイメージ**ですでに**与えられていた**としたら、そもそも単一性なる概念は必要なかっただろう。だから、単一性とはけっして**単調さ**と同一視すべきではない。

単一性は祖国という概念のようなものであり、そこから遠ざかるにしたがって失われ、忘却されるものである。単一性に近づくためにはつねに多数のものの**統合**が要求される。

多様性が引力の正当な中心（つまり単一性）を失うと、そこから離れる途上で統合能力も失い、次第に**雑種**として自己を確立していく。

芸術家はみな本質的に**イメージ**を扱うものだが、「単一性」と「単調さ」、「多様性」と「雑種性」をそれぞれ対立させなければならない。

単一性と簡素さは所与のものではなく、洞察の対象である。単一性と簡素さへの運動は、最も抵抗の大きな人間精神の自由な運動である。

多数性と多様性は所与のものである。それらは我々の意志とは関係なくそれ自体として存在している。我々自身が多数性と多様性の一つ一つなのだ。だから、そちらの方に引き寄せられると、我々はすでに精神によってではなく惰性によって動かされてしまうことになる。我々は最も抵抗の小さな簡単な道を進みながら、自分自身の重さによって多数性と多様性の構成要素としてその中に落ちていき、そして**カオス**の中に入っていくのだ。カオスもまた単一性と簡素さであるように見えるが、実際には芸術とも精神ともまったく共通のものをもたない。カオスにおいては、単一性は単調さと同義であり、簡素さはイメージなき真っ暗闇である。

### 3. 洞察と行動、静止と運動、簡素さと複雑さ

洞察が先行しない行動は、芸術においては歴然たる無意味であり不法なものである。それは個性の現れですらなく、孤立した意志の本能つまり**恣意**である。

静止——洞察が主題を知覚する。運動——行動が主題を展開する。主題が現れる前に主題の展開から出発することができないのは、誰の目にも明らかだ。

簡素さと複雑さは多くの人によってある種の善と悪と捉えられているようだ。そして、「善良なる」人々はただ簡素さを好み、「悪なる」人々はただ複雑さを好むとされる。

しかし実際には、どの芸術においても簡素さと複雑さは、音楽における協和音と不協和音と同じようなものである。

簡素さへと解決する複雑さは、複雑さを内包する簡素さと同じであり、それは**善**である。一方、**悪**とは複雑さへ向かわない自己完結的な簡素さのことである。それは偽りの簡素さと同様のものであり、芸術だけでなく人類の生すべての重要な問題、つまり**統合**の問題を排除してしまう。

以上をまとめると次のようになる。

- 1) **絶対的な**単一性と簡素さは**洞察**の中においてのみ我々に与えられる。
- 2) 洞察が深くなればなるほど、洞察されるものが**行動**の中に多く反映される。
- 3) 芸術の要素や意味の簡素さと単一性は、それらが簡素さと単一性に向かっている**度合**によって規定される。
- 4) 多数の要素がもつ複雑さと多様性は、簡素さと単一性に向かっているとき、我々の洞察もこの中心へと向かわせる。
- 5) 多数性が〔簡素さと単一性への〕正当な志向を乱すとき、その複雑さの洞察は**分析**というものに変質する。
- 6) 諸要素の**一様性**は諸要素が**多様性**をもつことを正当化し、またそれらの**単一性**をも可能にする。それはそれぞれの芸術作品においてや、それぞれの作者の個々の創作においてだけでなく、芸術全体においてもそうである。
- 7) 単一性と簡素さへの**志向**とはつまり諸要素と諸意味の**統合**に存する。

#### 4. 簡素さと複雑さの平衡

多数のものの複雑さはそれ自体では芸術の目的、引力の中心とはならず、その中心となるのは簡素さと単一性なのだが、その中心に到達するためには**統合の複雑さの道**を避けて通るわけにはいかない。簡素さは簡単には手に入らない。簡単に手に入る簡素さはたいてい偽りのものである。

「簡素さ+簡素さ=虚無」であり、「複雑さ+複雑さ=カオス」である。

音楽の全要素とその統合について、複雑さのみあるいは簡素さのみというのは、**悪しき抽象**、つまり音楽言語の生きた法則から抽象されたものである。

同様に、音楽の**基本的な**最初の**意味**を複雑化することも、（そしてつねにこの複雑化の当然の帰結となるが）それらの意味の統合を簡素化することも、やはり抽象である。

**調性**とそれに基づく和声構造は簡素さをもつがゆえに、複雑なポリフォニーに道を開くことになった。

基礎としての「**多調性**」の複雑さはポリフォニーのあらゆる意味を失わせてしまい、ポリフォニーの統合を恣意的な「**単純な**」カコフォニーに変えてしまう。

バッハのポリフォニーの統合の複雑さにおいては、テーマの簡素さと神々しい明晰さへ簡単に到達できる。この複雑さは独自の確固たる引力によって、我々を音楽の基本的な要素や意味とテーマの簡素さへと引き寄せてくれるのだ。

ベートーヴェンのテーマと「和声」（つまり和音）は単純であるおかげで、その形式の構造（「構築物」）が際限なく複雑であっても、簡単に理解することができる。

ショパンやシューベルトなどに見られる舞踊や歌の形式は、短く不連続の多楽節構造つまり**簡素な構造**をもつがゆえに、旋律線がもっと複雑で連続なものとなった。逆にソナタ**形式**は複雑で連続性をもつがゆえに、旋律線がもっと短く、**簡素**であることを求める。

旋律の形式は「形式の旋律」において休止（呼吸）を要求する。「形式の旋律」は旋律の形式において休止を要求する。

〔休止によって生じる〕この**不連続性**は形式の**簡素さ**と理解すべきである。この不連続性は、靈感を受けた思考が**不発に終わった**ことを意味するのではない。それは**呼吸**（呼気と吸気）であり、それなしには生そのものも芸術創造も考えられないものである。

形式の旋律は比喩的な表現として理解されるべきではない。ベートーヴェンのソナタ（と交響曲）の神々しい**形式**は、連続した旋律と捉えられるからである。

まったく同様に、シューベルトやショパンの歌や舞踊の形式に切れ目がある（有節形式や多楽節形式）のは、神々しい旋律が**切れ目なく**交替するのを捉えるための人間の譲歩と理解される。

**リズム**が複雑だと、**拍子**（拍の分割）は厳格に単純であることを要求される。7/4 や 11/4 など複雑な拍の分割は、拍を満たすリズムが比較的単純であるときしか我々は習得できない。

バッハの《平均律クラヴィア曲集》の書法は、ポリフォニーが非常に複雑であるため、ピアノのためのあらゆる素材を**最も単純に**配置したものとなっている。

ピアノ書法における最も偉大な「オーケストレーションの専門家」であるショパンは、書法の「新しさ」と複雑さを示しているが、その大部分においては、簡素さでバランスをとろうとする音楽的思考が背景にあった。

楽器の技術的な発達（「**進歩**」）のおかげで、音楽の素材を記述する（配置する）方法にさらに広い道が開けた。この意味において、音楽の演奏技術も間違いなく発展し、「**進歩した**」。しかし、この**技術**が「**進歩**」とともに、**音楽の基本的な意味の簡素さ**から我々を完全に遠ざけてしまうことになったらとんでもないことである。一般に我々が芸術的進歩

と考えるものは向上に向かう動きのことだが、それはその運動が芸術の基本的意味の簡素さから意図的に逸脱していない場合のみである。

## 【第1章】

### 1. 相互関係にある音楽言語の基本的意味

ミューズ

私が幼い頃、ミューズは私をいつくしみ  
七本の管の葦笛を授けてくれた。  
ミューズはかすかに微笑みながら耳を傾けた。  
中空の葦の響きの良い小さな穴を  
私がたどたどしい指使いで奏でていた。  
神々が心に授けたもうた荘厳な賛歌と  
フリギアの羊飼いののどかな歌を。  
朝から夕暮れまで、櫛の木の穏やかな木陰で  
私はひそやかな若き女神の教えに熱心に聞き入っていた。  
すると女神はご褒美で喜ばせようと  
その美しい前髪をかきあげながら  
私の手からじきじきに葦笛を受け取るのだ。  
女神の息で葦笛は生命を吹き込まれ  
心は聖なる魅惑で満たされたのだった。

プーシキン

音楽言語の基本的意味を相互関係の中で順番にまとめてみよう。もし現代人の大部分がこれらの良く知られた音楽理論の構成を歴史の遺物と見なさないのであれば、つまり現代の多くの人にとってこれらの構成が単につまらない理論的用語や死せる図式であるにとどまらず、単一性と多様性、簡素さと複雑さなどの相互関係の非歴史的法則の生きたシンボルであるのであれば、これらの構成に言及するのは不要なことであっただろう。

もちろん文法が言語を作り出すのではなく、言語が文法を作り出すのである。言語規則を丸暗記するよりも、言語そのものに耳を傾けた方が言語は身につきやすい。しかし、どの言語も、直接的に理解するにせよ理論的に知覚するにせよ、どちらにしてもそれが可能となるのは、同一の語が同一の概念に対して反復可能であり、そして言葉の基本的な構成



が反復可能であるという条件のもとでのみである。芸術において反復不可能なのは、**発話**の個別的な内容と、**言語**の基本的な構成の統合の仕方、つまり形式だけである。言語の基本的な構成の反復可能性がなければ、発話の内容も形式もまったく我々にとってわけの分からぬものになってしまう。

もちろん、音楽言語の基本的な意味や構成の反復可能性は、それ自体では音楽的内容の反復不可能性の神秘を保証することはできないが、しかしそれが我々が音楽を知覚できるための唯一の条件なのである。すべての人に共通の言語の基本的な構成が反復不可能であるということの中に、個別的な内容の反復不可能性という神秘を探求しようなどとは我々は夢にも思わない。

音楽言語の構成が一般的なものとなったという状況自体が、集团的創作の深遠なる芸術的神秘である。何世代にもわたる創作、匿名の作者たちによる創作、正確な年代の分からない創作、非常に自然な流れで次第に催眠術にかけられるかのようになされてきた創作——これらの創作の神秘を前に、我々現代人は過去のあらゆる偉大な大家たちがそうしてきたように跪くしかない。旋法を作ったのは誰か。三和音の作者は誰か。発展の仕方は複雑でも基本においては妙なる簡素さを持ち、限りなく均整がとれている和声体系全体を作ったのは誰か。そして最後にもう一つ訊こう。この理論全体はあらゆる作者のいない理論と同様に明らかに神聖な起源の刻印を打たれているが、この理論の作者となることを欲しない音楽理論家などだろうか。

\* \* \*

寺院に入り、聖歌を聴くと、祈りによって魂を与えられたかのような音楽の要素（基本的意味）が聞こえてくる。同じ要素は民謡からも聞こえる。偉大な芸術としての音楽全体はその要素に基づいて花開いたのだ。どれもみな同じ旋法であり——「七本管の葦笛」の「キー」にも我々の長調（イオニア旋法）と短調（エオリア旋法）が組み込まれ——、みな同じ三和音を持ち、トニックとドミナントも同じ、協和音と不協和音も同じ、カデンツも同じ、声部連結（統合）の原理も同じなのである。

単一性と簡素さへの志向もすべて同じである。多様性と複雑さが統合によって正当なものとなる点もみな同じである。

これらの要素の意味をよく見れば、それらを生み出すことのできた単一の意味を理解できることだろう。人間の心の多数性と多様性は単一性に向かう中で統合される必要があるが、それは芸術の要素の多数性と多様性が単一性へと統合される点にも反映されている。

かつて世界に響いた原初の歌が人間の心の中に単一の「生きた音」を残し、その歌の音が、他のあらゆる音同士が統合されるときの出発点となった。この音が我々にとっての単一性と簡素さの生きたシンボルとなったのである。その中に人間の歌のあらゆる複雑さ、あらゆる多様性が含まれていると言えよう。

## 2. 音楽言語の基本的意味のおおよその図式

	中 心	周 縁 (引 力)
1	洞察される音 (内的音感によって聴かれる音)	演奏されたあるいは書き留められた音
2 <sup>14</sup>	時間、音楽の平面 (和声の横のライン—楽音の適切さ)	すべての音楽的意味と要素の時間的動き (和声の縦のライン—楽音の容量)
3	トニック (旋法、音階、調性の主音)	旋法、音階、調性
4	全音階 (ダイアトニズム)	半音階 (クロマティシズム)
5	協和音 (音程)	不協和音 (音程)
6	トニック (基本となる三和音)	ドミナント (調性の指標となる三和音)
	トニックとドミナント (静止と運動) の相互関係は、カデンツと転調の基本的な最も単純な形式である。この相互関係は形式の最も簡素な (短い) 構成においても、最も広く長い構成においても機能する。	
7	調性	転調
8	協和音のプロトタイプ—三和音とその転回形	不協和音のプロトタイプ—四和音 (七の和音) と五和音 (九の和音) とその転回形
9	和音とその転回形のプロトタイプ	偶発的和声形成物 [和声外音] (掛留音、逸音、経過音、補助音、保続音)

音楽的な素養のある人は誰でも、ある高さの音を偶然耳にすると、その音を何らかの主音 (トニック) として意味づけるものである。そのときすでにその人が何らかの音楽的なモチーフを念頭に置いていたとしたら、その聞こえた音は無意識にそのモチーフの主音に呼応して位置づけられる。

したがって、芸術的な洞察においてははじめに歌 (テーマ) があったのに対し、理論的な洞察においてははじめにあったのはトニックであると言える。

1) 楽音とは、我々がはっきりどの高さの音かが分かったとしても、外的聴覚によって受動的に捉えられるだけの外的な音ではない。楽音とは、洞察され、考えられ、意味づけられる、したがって我々の内的音感によって聞きとられ、感じとられる音である。そういう音のみが音楽的な意味へと合流でき、そういう音のみが音楽の演奏や記録そして音楽の直接的な知覚の対象となり得るのである。

14 [原注] この図式の1番と2番は、以降の導入のようなものである。この導入は現代の多くの現象のおかげで必要とされるのだが、それについてはこれ以降の記述によって明らかになる。

2) 時間は音楽の空間、平面であり、だからこそあらゆる音楽的意図はそこに込められた和声の意味（旋法、調性、カデンツ、転調、コード進行）を伴うと、すでにリズムを形成し、時空間を満たす。しかしこのリズムそれ自体はこれらの基本的意味から不可分のものである。つまり、音楽的リズムは音楽的意図の動きにほかならず、基本的な音楽的意味が守られない場合には音楽的リズムであることをやめてしまう。それゆえリズムはそれだけ取り出して基本的な音楽的意味の中に含めるべきではない。

基本的意味と言うときに我々が念頭に置くことができるのは、それらの横と縦の統合だけであり、そしてこれらの二つのラインは互いに相互関係にあり結びついてはいるものの、その機能に関して混同してはならない。

3) 旋法は<sup>15</sup>横のラインの音の最も簡素で完全なる統合である。最も簡素だと言うのは、我々の内的な思想的音感によって最も捉えられやすいからである。旋法の基礎が簡素であるがゆえに、それに基づいてどんな複雑な音楽芸術でも築くことが可能となったのである。

しかし、人間の理解において絶対的な簡素さは一つの音に対応する。この単一の音と比べると、旋法はすでに複雑である。しかし旋法は簡素さを志向するという点で正当なものとなる。また、旋法を構成する音の多数性も単一の音を志向するという点で正当なものとなる。この単一の音とは旋法の主音である。

主音と旋法の相互関係、つまり主音の周縁に旋法の他の音があることは音楽言語の基本的意味となった。

このように単声の旋律においてすでにその非恣意的な自由は、旋法の意味つまり主音の囲い込みといわゆる導音が主音へと引き寄せられることによって正当なものともみなされる。

4) 後に現れた半音階は旋法からの逸脱をもたらしたが、これも旋法の残りの音が主音へと引き寄せられるのと同じように、旋法の周縁にあって旋法へと引き寄せられるため、やはり正当化される。半音階は全音階の周縁にあるので音楽言語の意味の一つでもある。しかし、旋法から孤立した半音階は泥深い沼となり、いかなる音楽的な構成の基礎となることもできない。

5) 縦のラインにおける音の統合つまり音程の決定や配分、相互関係には人間の思考し感じる耳つまり内的な音感もまた関わっていた。音程の意味は我々の満足つまり安心感、達成感の度合いによって決められた。そうして安心感の要求を満たす協和音が、安心感を

15 [原注] 旋法という語を私はもちろん主に我々の長調と短調の全音階の意味で使っている。この音階は古代旋法と同じグループに属している。それは半音階と転調を周縁にもつことで豊かで柔軟なものとなり、音楽芸術全体の広範な発展に道を開いた。この音階はその本源となったものに対立しないばかりか、逆に古代旋法に戻ることも、新しい旋法を創ることもまったく自由にできるようにする。なぜなら、この新しいものはもともとの最初の基礎に取って代わるうなどとはしないからである。

乱す不協和音の引力の中心となったのである。こうして協和音と不協和音の相互関係もまた音楽言語の基本的意味となった。

不協和音というのは運動のシンボルつまり安心感の一時的な乱れなのだが、それが正当化され意味あるものとされるのは、それが協和音へと引き寄せられるときだけである。協和音から離れた不協和音はそれ自体は運動であったとしても、結局音楽的ナンセンスのカオスへと向かうだけである。

6) さらに、互いに協和する三つの音から三和音が構成され、それが協和音のプロトタイプとなった<sup>16</sup>。協和音のプロトタイプとなることができたのは三和音のみである。なぜなら三和音に付け加えられる四つ目の新しい音はどの音もすでに不協和の音程を生み出すので、その正当化つまり協和音への解決が要求されるからである。

旋法の音程に基づいた協和音の三和音の構成は、他の三和音のすべての動きがトニックの三和音へと引き寄せられることを意味するのだが、それは単声部の動きが主音に向かうのと同じようである。その際、トニックに最も直接的に引き寄せられる両方の導音は、協和する旋法的三和音つまりドミナントと呼ばれる V の三和音の中にしかない。このように、ドミナントの三和音はトニックや調性を規定するもの、あるいはより正確には指標のような意味をもつようになった。さらに、調性の（一つの調性から他の調性への）動きもいわゆる五度圏の中に最も単純な定式化を見た。この五度圏ではそれぞれのドミナントが五度圏の次に来る新しい調性のトニックとなる。その結果、ドミナントはトニックへの直接的な志向のシンボルになるのと同様、動きのシンボルつまりトニックから一時的に離れるシンボルともなったのである。

最後に、調性の指標としての（静寂と運動のシンボルとしての）トニックとドミナントの相互関係は、カデンツの最も単純な（基本的な）形式をなす。それは音楽的意想を一時的にあるいは完全に終了させる機能をもち、それゆえ音楽形式（構築物）の諸段階（一種の息遣い）を決定づけるのである。

トニックとドミナントの相互関係、カデンツの相互関係は音楽の構築物の丸天井のようなものだが、それは短い楽節の中でも、ソナタ形式やシンフォニー形式全体にわたってもそうである。

7) 転調の最も単純な形式は五度圏におけるものだが、他にも様々な形式をもつ。それは旋法の周縁にある半音階と、また半音階の概念と関係する異名同音のおかげである。異名同音は最も単純な和音に新しい意味と新しい機能を与える。しかし、転調が音楽言語の基本的意味となるのは調性と結びついたときだけである。調性によって転調が「離脱」あ

16 [原注] 8) の項を参照。

るいは「回帰」と規定されるのである。

離脱と回帰は転調がもつ基本的な意図的な機能である。このような意図的な転調は、特にそれが長く続く場合最も重要で複雑な課題となる。この目的（新しい調性への運動あるいは当初の調性への回帰）は大部分の人にとって自明のことではあるが、自明であるということとはとりもおさず、簡素さの達成のために統合の複雑さが要求されるということと同じである。

転調の二次的な機能は転調を特定の目的から解放するものである。そのような転調は経過的転調と呼ばれており、様々な調性間を滑り動く虹のようなものであり、むしろ旋律に和声的な彩りを与える意味をもつ。特定の目的から解放された経過的転調はカデンツの複雑な体系ともかわりを持たないが、意図的な転調は調性と同じようにカデンツとも密接な相互関係にあり、したがって音楽言語の基本的な意味である。

8）人間の内的音感は音の協和つまりコードを正確に決めることができただけでなく、それに絶対的に正確な名称を与えた。コードという語は音と音の一致、調和を意味する。だから、音楽的想像の中で（協和音やそれに引き寄せられる不協和音の）特定の和声の像を結ばず、我々の内的音感にとって偶然に一致しているだけという印象しかもたらさない音は、いかなる場合もコードと名付けられてはならない。

コードのプロトタイプとみなすことができるのは、協和音の三和音と七の四和音、九の五和音の基本的な構造だけである。後二者は三和音へ直接的に引き寄せられるので、複雑ではあってもコードとして正当化される。コードのプロトタイプと対比されるべきものは、個々の声部の半音上昇や下降による変形や、偶発的和声形成物〔和声外音〕（掛留音、逸音、補助音、経過音、保続音）である。それらはそれ自体ではコードの形をとらず、コードへ引き寄せられ、その中で解決することによってのみ正当化されるものである。

七の四和音（三和音に四つ目の音を付け加えることで形成され、根音に対して不協和の7度音程を与える和音）と九の五和音（七の和音に9度を付け加える）は、不協和音の中で唯一正当なプロトタイプである。それは、三和音に直接的に引き寄せられるからであり、また、転回（声部の入れ替え）が可能であるからである。

九の和音はすでに転回形をただ条件付きで不完全にしか持てない。それゆえに我々が認めるべきは、七和音が横の和音つまり旋法の限界であるのと同様に、九の五和音が基本的な縦のハーモニーの限界をなしているということである。

旋法とコードという言葉はすでにその根本において、この音楽的概念が一般的な音楽的リユラーの基本構造をなしていることを示している。この音楽的リユラーの基本的構造は、我々の内的音感に受け入れられるような正確なイントネーションを要求する。このイ

ントネーションの正確さというのは言い換えれば簡素さということであり、それを基礎として初めてあらゆる複雑さと統合の無限の多様性が生まれるのである。

この我々の基本的な音楽的リユラーに勝手に弦をつけ加えることは、ピアノやヴァイオリンの職人が勝手に弦をつけ加えること以上に許されるべきものではない。勝手に弦をつけ加え、我々のリユラーの構造を変化させ複雑にしてしまったがゆえに、後の理論家たちによってプロトタイプに六和音（十一の和音）や七和音（十三の和音）などの不協和音が加えられてしまったのである。

絶対的な簡素さは単一の音つまり主音の中にあり、縦の和音のうち最も捉えやすいものは主音を根音とする三和音であり、その指標となるのは属音を根音とする三和音である。それゆえ、不協和音のプロトタイプを頭で調音して決める際には、あらかじめ基本音として属音を選ばなければならない。というのは、属七と属九のコードのような不協和音は最も直接的にトニックの三和音の簡素さへと引き寄せられるからである。また、属七や属九のコードはさらに転調の際に最大の柔軟性をもつ。いくつかの音を同音異名に読み替えると、これらのコードはほとんどすべての現存する調性の三和音（やその転回形）へと直接つながるのである。

もしドミナントの上に十一の六和音という（こう言い方が許されるなら）「コード」を作れば、この和音がコードの概念にまったく矛盾するのを見て取らざるを得ない。この和音はトニックにも旋法の他のどの三和音にも直接的に引き寄せられることはない。この疑似コードは、旋法の（一音を除く）ほとんどすべての音を含んでいるが、それによって引き寄せられる音と引き付ける（解決）音を同時に示すのである。この疑似コードはいかなる転回の柔軟性も持ち合わせていない。例えばハ長調のドミナントの上にそのような「コード」を作ると、我々はそれが新しい不協和のコード、ヘ長調の属七へと移行するのを待ちわびる。しかし、そのようにその不協和の響きの極端な緊張を正当化できたとしても、その自律性を不協和のコードのプロトタイプとして正当化し、意味づけることはできないのである。だから、そのようなものは偶発的和声形成物〔和声外音〕、つまりコードを装飾したり取り囲んだりする和音の無限の多様性を許すようなものとして分類すべきである。確かに長調の旋法の2度の上に六和音を作ると響きが良く、それはドミナントの三和音に解決する可能性があるため、コードであるのではないかという幻想を抱かせる。しかしそれでも転回（つまりその構成音のそれぞれをバスにもっていけること）を許さないだけでなく、基本的な形で構成音の配置が非常に限定的で条件付きであるように作られたコードはどれも、明らかに偶発性を示している（幸運なものであったとしても）、我々の基本的なリユラーを構成するコードのカテゴリーからはそれを排除しなければならない。

さらに、六和音はすでにほとんどいかなる転調の柔軟さも示さない。さらに遠い調性に関して、全音階的音程とその半音階的変異が同時に響くのである。

もし旋法の七音構成が横方向の基礎であり、三和音が縦方向の基礎であると認めるならば、これら二つのラインの相互作用とそれら二つの差異も心に留めておかねばならない。旋法の各音の上に三和音を作る際、当然異なる三和音の中に同じ音が現れるが、そのいわゆる共通音は、異なる三和音同士のいわば近縁関係の要素に過ぎない。これら共通音は声部連結（コード同士の統合）の法則において大きな意味をもつが、それ自体は根音に応じて異なって聞こえるものであり、したがって三和音それぞれの独自性を少しも乱すものではない。換言すれば、旋法は簡素であり、その七音構成は貧弱であるように見えるが、その上に構成される三和音や横の統合の多様性と複雑さを妨げなかったばかりか、そのための唯一の確固とした基礎となったのである。縦方向の和音の横方向の動きにおいて、横と縦のラインが混合されることはなかった。混合はその後の不協和の七の和音や九の和音の構成やそれらの三和音との統合においてもなかった。これらの二つのラインの混合が始まったのは、すでに二つの響きの異なる（つまり共通音を持たない）全音階的三和音が同時に鳴るような縦の六和音と、旋法の横方向の七音をすでに完全にひっくり返してしまったような縦の七和音、この二つを不協和音のプロトタイプと認めた時である。そのような七和音を偶発的和声形成物としてでなくコードと認めることによって、旋法の範囲内の音のあらゆる並置を正当化することになる。しかしこの並置の自由つまり統合の簡素さは、基本的意味の複雑化の結果であり、我々を納得させるものではない。

我々は慣性（あるいはいわゆる「進化」）の法則により、統合をさらに簡素化するために基礎のさらなる複雑化を求めるようになり、そうして複調つまりすでに半音階の範囲内のあらゆる並置を正当化するところまで行きついてしまった。しかしこれでも我々は不十分だった。平均律にまで手を出し、四分音体系について語りだすようになったのである<sup>17</sup>。

9) 音楽の基本的意味が簡素であるため、それらの統合は無限に多様で複雑なものとなり、いわゆる「偶発的和声形成物」〔和声外音〕も可能になる。「偶発的和声形成物」というロシア語の言い方はフランス語の *l'ornement mélodique* と同様に、これらの和声的な「偶発性」と「形成」がより個別的な性格をもつこと、そしてそれがすでに旋律に関する思想と結びついていることをよく示している。偶発的和声形成物（掛留音、逸音、持続低

17 四分音は半音をさらに半分に分割したものであり、19世紀にはすでに理論化され、「24平均律」として提唱されていた。ロシアでは1910年前後にニコライ・クリビンによって「微分音」（四分音もその一種）が提唱され、多くの作曲家が理論化を試みている。例えば、*Ишимеева В.А. О четвертитоновой нотации в русской музыке начала XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009, № 118. С. 251-255* を参照のこと。

音、経過音、補助音、保続音）それ自体はコードの様相を呈していないが、コードへの志向は有しており、結局のところコードとなる。偶発的和声形成物がコードへと引き寄せられる（解決する）法則は不協和音が協和音へと引き寄せられる（解決する）法則と同じものである。これらの和声形成物の形式はすべて不協和音の無限の多様性と緊張を許す。しかしこれら不協和音は和声の正当な要素であり、カコフォニーや間違いであるとの印象は与えないので、コードの独立した意味を侵害せずただその周縁に存在するだけである。

偶発的和声形成物という概念で我々がずっと前から意味してきたのは、掛留音や逸音、補助音、経過音などの初歩的な教科書的な形式だけではなく、その多種多様な変種つまり簡略化や複雑化、短縮や拡大でもある。

理論はただこれらの偶発的和声形成物が従う一般法則を描くことができただけであり、そのすべてのケースを列挙することは不可能である。それはプロトタイプのコードの構成が音楽の思考の**一般的段階**であるのに対して、これらの和声形成物はすでに**個々の思考**の途上で現れるものだからにほかならない。だからこそ、この思考の教育のためには、プロトタイプのコードを偶発的和声形成物から厳密に区別することが不可欠なのである。

和声（ホモフォニー）は対位法（ポリフォニー）の直接の後継者として基本的な縦の構成（コード）の領域を拡大しつつも、（和声にも対位法にも）共通の音楽言語の基本的な意味の単一性がもはや失われてしまう境界を越えるべきではなかった。様式としての対位法はしだいに和声へと変化したが、それでも我々の想像の中に生き、活動し続けている。対位法の横方向の多声は、声部の和声的つまり縦の重なりによって正当化される。和声の縦方向の音の重なりは、声部連結つまりコードの横方向の統合によって正当化される。両者において協和音と不協和音の相互関係の法則が作用している。この一般法則は対位法と和声の相互関係にも適用される。対位法を横のラインだけ正当化したり、和声を縦のラインだけで正当化したりすると（これはよく「革新的な」現代においては見かけるのだが）、結果としてカコフォニーという新しいスタイルを生み出してしまうことになる。

対位法という学問は声部が自由に移動することを要求する。それゆえ和声学はコードの基本形（プロトタイプ）を作りあげる際、転回のしやすさを見込んでいた。九の五和音は極めて特徴的なイメージをもつのだが、この意味においていくつかの転回形と構成音の配置ですでにそのコードの性格とコードとしてのイメージを失っている。基本的な和声構造の発展の途中で生じたこのもつれは、本来はこれら自足的なコードのような音の重なりをさらに作り出してしまうことへの警告となるべきであった。しかし、実際には協和音の三和音そのものが単純であり、それが音楽言語の中心であることが否定されてしまったのである。我々はあらゆる音の重なりを正当化するために別の中心を探し始め、そ



れが見つからなかったため、そもそもなんだろうと中心そのものをあきらめてしまった。我々は多声と単なる音の重なりが同一のものではないということが理解できなかったのである。我々は三和音しか使っていなかった偉大な我々の祖先の方が、我々よりもはるかに多声（しかもかなりの！）を理解できていたことを忘れていた。我々是对位法や和声の特殊な**規則**や公式がそれらの一般**法則**のすべてではないということ、そしてこの特別な規則や公式の背後にトニック、三和音、協和音の簡素さへの志向が同じようにあるということ、さらにこの志向のみが最も複雑な多声と音の重なりを正当化できるということ、そしてそれなしでは多声も音の重なりもただの調子はずれになってしまうということを理解できなかったのである。