

〈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（2）

高橋 健一郎

I メトネル『ミューズと流行』の音楽観について

1. 序

本稿は前号に続き、ニコライ・メトネルが1935年に著した『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』の一部分を訳出する。今回は第1部第1章の「和声連結」の項から第2章の終わりまでの翻訳である。底本は1978年のYMCA-PRESS版で、本号で訳出するのはその36頁12行目から59頁の終わりまでである。

前号と本号に掲載の第1部の初めの3つの章（序章と第1、第2章）はメトネルの音楽論の最も重要な部分と言ってよい。最重要部分が出揃ったところで、はじめにメトネルの音楽論について簡単な解説を加えておこう。

2. 『ミューズと流行』における有機的音楽観をめぐって

メトネルは音楽の基本的な意味について一つ一つかなり詳細に論じているため、それらについて改めて解説を加える必要はないだろう。ここでは、その根本の音楽観についてのみ触れておきたい。

メトネルが本書を執筆した動機は、20世紀初頭から支配的となってきたいわゆるモダニズム音楽の音楽観に抗したいということであった。ここで、そのモダニズム音楽、特に20世紀初頭に花開いたロシア・アヴァンギャルドの音楽観とメトネルの音楽観との相違について確認することで、メトネルの音楽論の特質をよりはっきりさせることにしたい。

メトネルの音楽論を読んですぐに目につくのは、音楽の諸意味の「単一性」の強調である。メトネルは本書の初めで、次のように述べていた：「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誘惑に駆られてしまう¹。現代音楽が「原子に分解してしまった」現状を見てメトネルが主張するのは、音楽とは「原初の歌」を源とするものであり、「単一性」が特徴なものであるということである。

しかしながら、このような音楽の単一性や有機性の強調、一元論は、実はメトネルが批判するモダニズム音楽においても見られるものだった。例えば、少なくとも1910年代頃の初期のロシア・アヴァンギャルドの芸術においては有機的な世界観がむしろ中心であり、その音楽論は「宇宙を有機的統一体として捉える世界観に基づいて形成された」²ものと言えるのである。そういう意味では、メトネルの音楽論とアヴァンギャルドの音楽論は共通の前提から出発していると思えなくもない。

では、どこが決定的に異なっているのか。それに関して特に重要と思われる点についてのみ見ておくことにしよう。最も根本的には、宇宙の基本をもっぱら調和とするのか、あるいは調和と不調和のアンチノミーと捉えるのかという点に最大の違いがあるように思われる。

ロシア・アヴァンギャルド芸術の理論的支柱とも言えるニコライ・クリピンは、その芸術と音楽に関するマニフェストにおいて、「調和」と「不調和」の二つの要素を宇宙の基本的な現象とし、生はその二つの要素の「闘争、戯れ」によって成り立っていると言い、さらに完全なる調和を、「生」が絶対的に落ち着いている状態（「涅槃」＝「死」）とみなして退ける³。つまり、クリピンにとっては、宇宙は調和であり、かつ不調和であるというアンチノミーをなす。

一方のメトネルもけっして不調和（不協和音）を否定するわけではない。しかし、メトネルにおいては、調和と不調和は「中心」と「周縁」の関係にあり、後者は中心へと引き寄せられ、解決することによって初めて存在意義があるとされる。

メトネルにおいて「中心」とされる調和の要素は、「原初の歌」を根源としている。そして、それが具現化する音楽的基盤となっているのは「調性」、「機能和声」、「平均律」といった音楽的枠組みである。これらの音楽的枠組みは西洋近代の合理主義的思考の産物であり、モダニズム音楽の信奉者たちはそれ故にそれを絶対視することなく、相対化し、退けようとした。メトネル自身もそれらが西洋近代の産物であること自体は認めている。例えば、本稿で訳出した部分に含まれる次のような言葉を見てみよう：「芸術としての、また文化

1 高橋健一郎「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）／『札幌大学総合論叢』第48号、2019年、133頁。

2 高橋健一郎『ロシア・アヴァンギャルドの宇宙論的音楽論——言語・美術・音楽をつらぬく四次元思想』水声社、2019年。

3 *Кульбин Н. Свободное искусство, как основа жизни // Студия импрессионистов. Книга 1-я. СПб.: Современное искусство, 1910. С. 3.*

の成果としての音楽はヨーロッパで作られた。『標準文章語』としての音楽言語はヨーロッパで形成された。〔……〕平均律の簡素さを正当化するの、我々の偉大な、そして今のところ唯一のヨーロッパの音楽芸術である」。これを見る限り、メトネルは基本的な音楽的枠組みが初めから絶対的な所与として存在するものだとは考えていないようだ。しかし、それでもメトネルは、そのような西洋近代の精神をけっして相対化しようとはせず、そこに絶対的な信頼を置く姿勢が特徴である。

本号で訳出した部分から、このようなメトネルの音楽観とモダニズム音楽の音楽観の違いが際立つ例を一つだけ挙げよう。ハ長調の三和音と変ニ長調の三和音を同時に鳴らすような多調（複調）をメトネルが批判する箇所である。

「どうしてCの三和音とDesの三和音を同時に鳴らすのか」——「簡単なことだ。前者は『補助音』つまり後者の前打音のようなもので、ただそれが同時に鳴らされただけだ」。しかし、ここで疑問が生じる。なぜ後者が前者に対してではないのか。つまり、そのように時間を恣意的に扱い、二つの瞬間を一つへとずらしてしまうと、我々はいったいどのようにして、この二つの三和音のうちどちらが主体であるのか、つまり「和声音」であるのかを知ることができるのだろう。

このように、多調とは、本来時間軸上に展開されるはずの調性の移動（転調）が同時に起こるというものである。時間の扱いが乱れるために、どちらの調性が中心となるのか分からなくなってしまうというのがメトネルの批判のポイントである。これに関連して多調についての伊福部昭の指摘が興味深い。

在来の音楽にあっては、第一の主題と、それに続く第二の主題とを対比するために、第二主題の音楽的性格を変ずると同時に、その調性を変えたのです。このように調性を変えることを私たちは転調という言葉でよんできたのですが、ここにいう多調というのは、いわば、従来は、時間的経過、ないしは進行の中でしか変えることのできなかった二つの別個の調性を、同時に結合せしめることによって、音楽をより立体化しようとするにあるのです。絵でいう立体派と同格物なのです。⁴

このように、多調は時間軸の扱いが通常と異なり、中心と周縁という秩序がなくなるのだが、その点においては美術の「立体派（キュビズム）」と同じ手法であり、そこに積極

4 伊福部昭『音楽入門』角川ソフィア文庫、2016年、124-125頁。

的な意味を見出そうとするのがモダニズム芸術ということである。さらに言えば、それはキュビズムやロシア・アヴァンギャルドにも影響を与えた「四次元思想」にもつながっていくものである⁵。モダニズム芸術における「宇宙」とは、このようにユークリッド的＝カント的な三次元空間ではなく、「四次元的」世界でもある。そこにおいてはこのような時空間の乱れた「多調」はけっして世界の一体性を乱すものとは捉えられず、むしろ調和と不調和のアンチノミーという宇宙観を正確に表すものですらあったのである。

このように、メトネルの音楽論はモダニズム芸術と有機的世界観を共有しつつも、世界の捉え方において根本的に対立している。メトネルの音楽論を検討するにあたって、その根本にある世界観を考慮に入れることで、その特質がよりはっきりとするだろう。

* * *

II メトネル『ミューズと流行』（翻訳）（2）

声部連結は音の横方向の統合の法則である。それはコードの相互関係を定めて確立し、それらの**孤立性**を否定する。声部連結はコードの相互関係を確立すると同時にそれらの統合の方法を示す。声部連結は個々の声部の機能を決定する。その機能とは、旋法の構成(旋法の各音の相互関係)とも、不協和音の協和音への志向とも関わるものである。そして、個々の声部の機能を決定しながら、それによってすでにその縦と横のラインを个性的で多様な性格のものにするようだ。このことから、和声と対位法が遺伝的に繋がりが分かる。旋法上の三和音は単純なものだが、それらが統合されることによってすでに複雑で多様なものになる。声部連結の法則の主な内容は、統合の惰性的簡略化を許さないということである。統合はそれ自体つねにある程度複雑な問題を含んでおり、それを解決することにおいてのみ簡素であるという印象を与えるものである。門外漢の素人は誰でも、三和音の統合を惰性的に簡略化する際、すべての声部を同じ方向に機械的に移動させてしまう。

もしそのような素朴で野蛮な音楽家にピアノでハ長調の音階に三和音で伴奏をつけるよう言うと、その人は深く考えもせず、ただ三和音を平行に動かしてその音階を弾くことだろう。残念ながら、現代はこのような原始的な方法が人気で、多くの人はそのを古代の未開さの現れと捉えるのではなく、独自性や新機軸と捉えている。和声連結の規則に見られ

5 詳しくは高橋『ロシア・アヴァンギャルドの宇宙論的音楽論』を参照のこと。

る平行五度や平行八度の禁則⁶は、基本となる三和音のコードの本質と関わりがある。つまり、基本コードは自らの内に五度音程を含むほか、四声部に割り振る際には一つの声部を二重にする、つまりオクターブ上（あるいは一度）で取るものである。このように、平行五度や平行八度というものは、三和音を機械的に統合したものと同義である。平行五度よりも平行三度や平行六度が好まれるのはなぜかということ、第一に、三度も六度もそれ自体ではまだ三和音のイメージを与えることも、決定づけることもないからである。三和音のイメージは五度によってのみ決定されるのである。さらに、五度の協和音程はトニックとドミナントの相互関係の音程であり、トニックとドミナントは（旋法＝調性、カデンツ、形式などの）時間的な横のラインにおける反対同士の座標であるから、我々の内的な心の耳にはどうしても衝突しているように聞こえてしまう。現代の我々はバッハを深く敬愛している。バッハのフーガはすべてトニックとドミナント、主題と応答、Dux と Comes の相互関係に基づいて作られている。試しに（《平均律クラヴィア曲集》〔第1巻〕）第1番のハ長調のフーガの主題と応答を同時に弾いてみるといい。なぜ五度の協和音が協和音でありながら平行を許容しないかということがはっきりと理解できるだろう。

平行八度に関しては、統合の極めて明らかな簡略化としか言いようがない。平行八度（あるいは一度）は声部の数を単に一つへと減らすということである。もっとも、音を強めるために意図的に二重にされた持続的な平行八度は、独立した声部が平行八度へと惰性で滑り落ちるのとは異なる。同様に、例えば一つの四和音あるいは五和音のフィギュレーションとしての平行五度は、すでに**二つの異なるコード**に含まれることになる平行五度とは異なるものである。平行五度を許容する他の例外もあるにはあるが（例えば、二つの五度のうちの 하나가偶発的和声形成物〔和声外音〕として他の音程へと引かれていく場合）、しかし例によって、これらの例外はすべて規則の存在を再確認するものでしかなく、そしてこれまた例によって、その規則の陰に**一般法則**を見出すべきである。声部連結の基礎には、演奏において「レガート」と呼ばれるものと同じように、声部のなめらかさの原理が含まれる。人間の声を起源にもつ音楽の演奏は、音をなめらかにつなげることが主要な課題となる。なめらかさは息遣いとしての歌のシンボルだからである。もちろん、演奏と声部連結は、この息遣いの中断つまり休止も、そして断続つまりスタッカートも想定している。しかし、どちらも正当なものとみなされるのは、心の中の息遣いが連続したものであり、作品全体の統一性と一体性、つまり作品のテーマとしての歌を自らの内に抱え込んでいる

6 和声学においては、この「平行五度（連続五度）」と「平行八度（連続八度）」は避けられるべき禁則とされる。「2声部が完全5度・8度（1度）の間隔で進行することを連続5度・8度（1度）という。これらは直行によるものでも反行によるものでも避けねばならない」（外崎幹二・島岡譲『和声の原理と実習』音楽之友社、1958年、27頁）。

からである。

声部連結がなめらかであるということは、一つのコードが別のコードの近接和声音へ向かうということである。しかし、すでに述べたように、素朴な門外漢は、すべての声部を同じ方向に原始的に平行移動させればこれらの近接和声音に一番到達しやすいと思うようだ。その人自身は理解していないだろうが、こういうことなのだ。統合を簡略化すると、統合の対象が複雑なように見え、最も単純な三和音ですら複雑なものと思われるようになる。なぜ複雑に見えるかという、それぞれが孤立しているせいであり、そしてその孤立性ゆえにそれらが雑多なものであるように見え、それと同時に（同じコードの積み重ねが）カオス的に単調であるように見えるというわけなのだ。だからこそ、和声はその要素であるコードが単一で一様なものである場合、その声部の反進行においても、またいわゆる共通音が保たれたり求められたりする場合においても、コードを互いに関係づけ、結びつけるものである。

共通音と（近接の和声音へ向かう）反進行は、コードが融合するための一般的な道であり、そこでコードの配置、転回、声部ラインが最も多様なものとなる。これはコードが有機的に融合する道（コードの単一性と一様性を打ち立てる道）であり、我々の内的音感が捉えることのできる唯一の道である。この一般的な道からの逸脱と思われるもの、つまり偉大な大家たちの音楽に見られるような声部の急展開、跳躍はすべて、実際にはこの道の否定という意味ではなく、この道の多様な探求という意味での逸脱なのである。そして、声部連結は不協和音の積み重ね、つまり不協和音の連鎖をも正当なものとする。不協和音のプロトタイプとしては、協和の三和音（あるいはその転回形）に向かう（解決する）コードしか挙げることができないが、それはどの不協和音も同時にすべての声部で協和の三和音に向かっていくということの意味するわけではない。

不協和音や不協和音程の連鎖は、声部連結の観点からは、ただばらばらにすべての声部が協和へと引き寄せられる結果だとみなされる。つまり、不協和音の声部の一部分が協和音に解決する一方で、他の部分はその協和音に対して新しい不協和音となる音を出すのである。このように解決と逸脱が順々に続くことは、呼吸つまり息を吸うことと吐くことが同時にできないのと同様であるとみなすべきである。協和音に向かうのが同時ではないということは、単に全体の目標達成が遅れるというだけであり、それを否定してしまうものではない。

カデンツとは、部分的な（一時的な）あるいは完全な終止形であり、音楽的意想の一段階として、音楽的発話の「分節性」と同義である。カデンツは（現代人の多くが思ってい

るのとは異なり)、約束事に基づいたお辞儀のようなものではない。カデンツは礼儀作法に従うものではなく、音楽的意想の呼吸の法則である。カデンツはこの呼吸を締め付けることはなく、それどころかそれを調節し、それによって呼吸に自由を与えるのである。カデンツがなければ、その音楽的意想はまがい物であり、死んでいるということになる。

カデンツは形式の個々の部分をつなぐ釘のようなものと思われてもならない。カデンツはそれ自身が生きた形式の構成要素なのである。

カデンツの意味は形式の基本構成、つまりフレーズ、楽節、二部形式の歌などの基本構成を決定づける。カデンツの形式は多様であり、そこにはいわゆる偽終止⁷も含まれる。偽終止は分節機能つまり呼吸の機能を果たしつつ、同時に境目をぼかし、形式のはっきりした終了を遠ざけ、それによってさらに広い展望を切り開くのである。限りなく多様な偽終止の例を見せてくれるのはヴァーグナーの音楽である。カデンツそれ自体が生きた形式の構成要素であるということをお否定できないのは、様々な作曲家がそれぞれ独自の形でカデンツを用いているという事実の中に見て取れる。カデンツを見ればヘンデルとモーツァルト、モーツァルトとベートーヴェン、そしてロシア民謡とドイツ民謡やスコットランド民謡を区別することができるのだ。音楽的意想の呼吸、そして生きた形式の構成要素としてのカデンツは、その起源を歌つまり音楽の主要な崇高なテーマにもっている。だからこそ、歌という本源から離れた音楽的意想はカデンツを退け、息絶えてしまうのだ。

* * *

旋法の構成、旋法に基づいて構成された協和音、不協和音とその転回形、そして旋法の周りにあり、その構成音やコードの声部に新しい色合いを与え、転調に新しい展望を開く半音階——つまり一言でいえば、我々の基本的リユラーの弦を構成するものすべては、偉大な作曲家たちにその個性を発揮するための無限の自由を与えてきた。

基本的な音楽的意味が個々にあらゆる色合いをもち、半音階や異音同名によりあらゆる彩りをもつこと、そして前世紀の偉大な作曲家たちの音楽の中にあらゆる驚くべきものがあること——それはすべて我々の一般的音楽言語が無尽蔵であり柔軟なものであることをただ証明するものに他ならない。逆もまた然り。旋法の基礎を変えようとした過去の「革新者たち」の試み（旋法の基礎を全音階に取り換えようとしたり、無調を主張しようとしたりする試み）はすべて、音楽言語のある種のジャルゴンに変えただけだった。それはあまりに貧弱で、何ら生命力をもたない。

7 V の和音またはその派生和音から I 以外の和音に進行して終止するもの。

音楽言語の基本的意味はすべて相互に分かちがたく関連し合っており、それは楽器の弦と同様である。基本的リユラーから一本でも弦を取り除いてしまったら、もう演奏は不可能になってしまうだろう。

チェスやトランプのプレーヤーは誰でも、プレーの組み合わせが無限であり、同じものは二つとないということを信じている。だから、毎回同じチェス盤で、あるいは同じトランプで、**新しいプレー**に臨むのである。我々はというと、新しいプレーではなく、新しい盤や新しいトランプを発明しようとしている。

作曲家はみなどんな複雑な「未曾有の」和音や音の積み重ねでも使うことができ、それに自分で特定のコード名を与えることもできる。しかし、それらは全部自分のため、自分の私的な使用のためだけにしまっておくべきで、その新しいコードやその名称を新しい理論として世の中に押し付けるべきではない。この数十年そのような試みが一部の作曲家たちの理論的作品の中で何度も行われ、我々のリユラーの一般的な構成に悪影響をもたらした。芸術においては理論が単純であればあるほど、理論的理解はより容易になるということをお忘れてはならない。このことは理論書を作った過去の編者たち、例えばリムスキー＝コルサコフやチャイコフスキーその他の偉大な芸術家たちはよく理解していた。

理論が基本的意味に根ざしていればいるほど、それは柔軟で生きたものとなり、その根から誰でも新しい植物を生やすことが可能になる。複雑化された理論は基本的意味を曖昧なものにしてしまうだけだ。理論的な思考は誰にでもできるものではまったくない。元来その分かりやすさの度合いは、本物の芸術家にとっては限定的であるべきですらあるのだ。というのも、そうであって初めて、創作の洞察が分析的な意識に打ち勝ち、それを従えることができるからである。

創作を司っているものは神秘であり、それを暴くことは作曲家にも理論家にも同じように不可能である。そして、これらの「音楽の諸意味」すべてが音楽の創作を司ることができるのかという問いを素人や不信心者が発するが、それはすべて意味がない。そのような問いには逆に次のような問いをもって答えるがいい。音楽言語の基本的意味に一致しないような創作を音楽的と呼ぶことができるのかと。また、こういう問いでもいい。これまでの一般的な言語の意味から乖離した現代人の音楽言語の基礎には、どのような新しい意味があるのかと。

もちろん、言葉が人間に魂を吹き込むのではなく、人間が言葉に魂を吹き込むのである。しかし、どんな天才であっても、自分の知らない言語の言葉に魂を吹き込むことはできないだろう。

同様に、どんなに感覚の鋭敏な聴き手であっても、自分の知らない言語の内容で靈感を

得ることはないだろう。これは、やはりはじめに何らかの「言葉」ありきということ、そしてその言葉が人間の思考や感覚に息を吹き込んだということを示している。

もし、どうして音楽の「諸意味」をこれら旋法やトニック、ドミナントなどの「図式」の中に見出さなければならないのかと尋ねる者がいたら、こういう問いで答えたらいい。では、他のどんな図式だったら、この複雑極まる音楽芸術に単純明快さでもって呪文をかけることができるのかと。

どの図式もある種の呪文をかける試みであり、それはどの呪文も結局はある種の公式、つまり図式であるのと同様である。

このように、私が提示した呪文の図式の主な目的はただ一つである。それは、若い音楽家一人一人の中に、何らかの呪文が切実に求められているという意識を呼び起こすことである。

[補足]

1. 音楽言語の基本的意味について再度強調すべきこと

- 1) 音楽言語の基本的な意味が統合されることによって他の意味が無限に多数形成されるが、基本的意味はそれだけに尽きるわけではない。
- 2) 一般的音楽言語の基本的意味は、語りえぬ意味（音楽的発話の内容、つまり個々の作品の意味）とけっして混同されてはならない。
- 3) 音楽を知覚する際に、その発話の意味内容の洞察から始めるのではなく、音楽言語の意味の分析から入る人はみな、これらの意味を嫌うものである。というのは、その人が相手にするのは、それぞれの作曲家のそれぞれの個性的な内容ではなく、おきまりのトニックやドミナント、つまり一般言語の一般的意味だけだからである。

2. 擬似和音の正当化のための時間面の撤廃

「どうしてCの三和音とDesの三和音を同時に鳴らすのか」——「簡単なことだ。前者は『補助音』つまり後者の前打音のようなもので、ただそれが同時に鳴らされただけだ」。しかし、ここで疑問が生じる。なぜ後者が前者に対してではないのか。つまり、そのように時間を恣意的に扱い、二つの瞬間を一つへとずらしてしまうと、我々はいったいどのようにして、この二つの三和音のうちどちらが主体であるのか、つまり「和声音」であるのかを知ることができるのだろうか。あるいは、我々は実際すでに和声性という概念を最終的に根絶するためだけに、補助音や他の補助的手段を用いることにしたのだろうか。

かつては補助音がそのように奏されると、耳障りだったではないか。現代人の耳にその

ような音の結合が単純なものに聞こえるのは、多くのピアノのクラスですでに音階を二度や五度、七度その他の音程で重ねるのが取り入れられているからではないのか。それらの惰性的な平行音程は、音楽のすべての意味が完全に逸脱しているということである。

3. 四分音「体系」と平均律

芸術としての、また文化の成果としての音楽はヨーロッパで作られた。「標準文章語」としての音楽言語はヨーロッパで形成された。それでもヨーロッパの音楽家は、独自の音楽言語を生み出さなかった他の地域の音楽家に劣らず、四分音（やそれ以上の微分音）を聞き取れない。しかし、イントネーションの細かな揺れを聞き分ける能力を、ヨーロッパの音楽家は旋法を作り出すためではなく、旋法を調整する能力を身に着けるために用いたのだった。我々が聞き取れるあらゆる複雑な微分音を用いるような旋法の構成は、無限の複雑さをもつ音楽芸術の建物全体の基礎とはなり得なかっただろう。

平均律の簡素さを正当化するのには、我々の偉大な、そして今のところ唯一のヨーロッパの音楽芸術である。

このように、他の音楽芸術、他の音楽言語が作られていないうちは、今の平均律の基礎を損ねたり細かく分割したりするのは待ち、むしろ我々の「細分された」音感を（本当に現在そんなに鋭敏になっているとしたらの話だが）新しい四分音の旋法や楽器の構成のためではなく、ただ従来のもものを入念に調整することのために用いよう。

4. 意味の削除

芸術家としての自然は、木や花の根を我々の目に見えないように地中にはじらい隠している。

過去数世紀の清廉な芸術家たちもまた創作の過程に属するものすべてを人々の目から隠し、ただその結果のみを示していた。音楽言語のあらゆる概念と意味はけっして広範な大衆の知ることとはならなかった。それらは作り手の立場を擁護する武器として持ち出す必要もなかったのである。

しかし、今は好戦的な革命の時代であり、そこでは音楽は他のものと同様、本当の戦場と化した。モダニズムの前線においては様々な種類の武器が登場しているが、それらは音楽そのものを守るものではなく、ただその無数の自称「リーダー」の一人一人を守るべきものにすぎない。これらの武器として登場したのは無数の「概念」や「意味」だが、それらは理解することも意味づけることもまったくできないような代物である。というのも、単一性をまったく志向しないだけでなく、それらをあらゆる手を尽くして否定しようとする

るからである。

これらの概念＝意味の多くは音楽とは無縁の領域から借用されたもので、音楽からまったくあからさまに離れている。そして、従来の（古い）音楽的ルーツの断片を思い起こさせるものであっても、実際には単なる剽窃にすぎない。**均整のとれた一貫した音楽言語の体系から個々の意味＝概念をこのように切り取る**こと（それが簡素さを志向しない複雑さしかないことを正当化するのであっても、あるいは統合の複雑さなしに得られる単純さしかないことを正当化するのであってもどちらでも）、**それを私は意味の削除と呼びたい**。そのような削除となるのは、例えば、「無調」や「複調」などの概念である。これは、際限のない愚かしい「複雑さ」であり、調性の簡素さも、調性を取り囲んでいることでしか正当化されない転調の概念も等しく否定し去ってしまうものである。

意味のそのような削除となるのは、調性的三和音がその統合の法則つまり声部連結の法則から外れて積み上げられながら単純さのみに回帰していくのもそうである。そのように、統合の複雑さを通過して得られたものではなく、いわば盗まれた単純さは、まさに「盗みよりも悪い」単純さに他ならない。

意味の削除とはつまり次のようなものである。まったく協和音へと向かわない自己充足的な不協和音、いかなる旋法へも向かわない半音階、カデンツの息遣いをもたない形式、そして音楽の自律的存在を否定するようなあらゆる個々の独自性の発露全般である。

【第2章】図式に含まれない音楽的意味や要素

1. テーマとその展開

音楽言語の基本的意味の図式を作成する際、私は当然最も原初的で基本的な最上位の「意味」である「テーマ」と「テーマの展開」をそこに含めることはできなかった。テーマは形式の種子、形式の主要な内容であり、テーマの展開とはその種子つまり作品全体の形式を開け広げるようなものである。

テーマとは何よりも「直感」(ドイツ語でEinfall)である。それは獲得されるものではなく、思いつかれるものである。テーマの直感は命令である。その命令を実行することが芸術家の主要課題である。この課題の実行にのみ、芸術家自身のすべての力が向けられる。直感によって思いついたテーマに芸術家自身が忠実であればあるほど、その実行はより芸術的になり、作品はより靈感に満ちたものとなる。その行為（つまり仕事）全体はテーマの絶え間ない洞察によって正当なものとなる。

音楽言語の他の基本的な意味は図式的な定義である程度説明がつくのだが、テーマはまさに語りえぬものである。それを定義し、述べることができるのはテーマ自体以外にない

からである。しかし、テーマ一般について語ったり、あるいは自分のテーマを洞察したりする際には、すべての音楽芸術の靈感の源である歌としてのテーマについての洞察もやめてはいけない。

もし音楽の原初のテーマの単一性を認めることをやめてしまうと、そしてもしその存在、その直感を信じなければ、個人的な靈感、つまり本当の音楽的直感をも信じることができなくなってしまう。そうなれば、我々は脳細胞の偶然の動きを音楽的直感と誤認してしまうか、あるいは、芸術の基本的意味、つまり直感と展開、洞察と行動、簡素さと複雑さなどのそれぞれの相互関係を読み替えてしまいがちになる。

そのような意味の読み替えは、もちろん時間と労力の短縮という意味において明らかに実生活上の利点がある。なぜなら、まずテーマの何らかの萌芽を考えついた後、その加工全体を「直感」に委ねたり、あるいはまず恣意的な行動に身を任せ、その後にそれを「洞察」したり、また、まず外的聴覚では聞き取れない音を書き留め、(譜面や無生物の楽器、非音楽的な聴覚が寛容であるが故に) その後にそれらを音楽的旋律や和声として聴き、洞察したりすること——これらほど単純で簡単なことはあり得ないからである。どの芸術家も主として沈黙の中で現れてくるテーマから学ぶものである。もし沈黙が芸術家に何ももたらさないのであれば、その人は何も学ぶことがない。もし芸術家がテーマの直感を贗造するならば、その贗造されたテーマから学ぶのは、作品をも贗造することだけだ。

偉大な作曲家たちの作品から分かることは、まさに正真正銘の直感(Einfall)としてのテーマがあるが故に、その作曲家が簡素で、わかりやすく、さらにはごく普通のように見える言語で語ることができたということである。そのような正真正銘の直感が無ければ、作曲家はできるだけ多くの面白い細部を考案し、その複雑さでもって裸の状態のテーマを隠さざるを得ないだろう。

テーマというのは、作品全体のうち最も簡素で分かりやすい部分であり、その複雑さと多様性をすべて隠し持ち、明らかにしながら作品全体を統合するものである。テーマは個々の作品にとっての法則である。それぞれの靈感に満ちた主題は音楽言語のすべての要素と意味を内に含んでいる。それは独自のリズムの脈動、和声の陰影、カデンツの息遣い、形式のパースペクティブをもつ。それはしばしば配下として別のテーマを要求する。テーマ自体はそれら別のテーマを示したり呼び起こしたりするのだが、自身が花開く中で、それら別のテーマの種がその中に含まれていることが明らかになることが多い。

テーマというのはつねに旋律のみでできているとは限らない。それは旋律以上のものである。というのは、バッハがフーガで、ベートーヴェンが交響曲で証明しているように、テーマは最も複雑な形式構成を連綿と続く旋律へと変える能力を有しているからである。

しかしテーマはたいてい旋律の形をとり、旋律として認識されやすいものである。もし旋律形式としてテーマを語るなら、もし旋律線自体を意味づけようとするならば、その基本的な意味はやはりカデンツ、トニックへの志向、不協和音程の協和音程への解決の志向ということになる。

不定形の雑音がテーマの登場前に現れることがあり、それは春の前触れとなるチュツチェフの「春の大水」⁸に喩えることもできるものだが、それはたとえ音楽的であってもテーマと名付けることはできない。先に「急使」として送り出された雑音は、単にテーマが登場する期待感を強めるだけである。

音楽的な間投詞、ため息、叫び声もテーマと呼ぶことはできない。それらはそれ自体では、単に我々にテーマを聞き取ろうと聞き耳を立てさせたり、テーマを思い焦がれさせたりすることができるだけである。生命力のある本当の主題とは、すでに述べたように、種子のように作品の形式全体を内に含んでいる。形式は構築物であり、和声の中にある音楽の基本的な意味から切り離すことはできない。それゆえ、本当のテーマとは、途切れることのない和声、つまりこれら諸意味の統合だと言うことができる。

偶然の、関連のない音からなり、基本的意味を持たず、示したりもしないテーマは、音楽形式の内容、種子にはけっしてなり得ない。

テーマの直感は、突然、稲妻が形を照らし出すようなもので、それさえあれば後は芸術家はただそれを思い起こし、頭の中でその消えた輪郭をじっと見つめればいいのである。このプロセスにおいて完全に見て取れないこともある。偉大な作曲家の草稿で時にテーマに修正が施されているのを、それはテーマが理性的に考え付かれたプロセスなのだと多くの人が解説したりするが、実はこのことによって説明がつくのだ。

テーマは作者の個性が最もはっきり現れたものであり、それゆえ作者自身しか最後までテーマの個人的な意味を見て、明らかにすることはできない。学校が教えることができるのは一般的な音楽の意味だけ、つまりテーマの種子を育てるための土壌を用意することだけなのだ。

靈感に満ちたテーマの簡素さは、未解決の秘密である。その簡素さの秘密を解き明かそうとどんなに試みても無駄である。

靈感に満ちたテーマはどれも反復不能である。反復不能性の分析は無益で無用である。フーガやソナタのテーマを分析する際、我々はすでにその反復可能性を探し、したがって頭の中で分類し、図式化する。学校の教育ではそのような分析に効用があるということは

8 19世紀の詩人フョードル・チュツチェフが1829年から1830年代初頭にかけて書いた詩。以下はその第2連である：「水はあらゆる場所で告げ知らせる『春が来る、春が来る、我らは若い春の急使、春が我らを先に遣わしたのだ』と」。

否定しないが、それでもそういう分析が許されるのは条件付き、つまりこの分析によってはけっしてどのテーマの音楽的本質にもその個人的内容にも呪文をかけることなどできないという留保付きであることを認めなければならない。

もちろん、このような留保は、テーマの周りにあるものすべての分析の際にも必要である。なぜなら、この周縁の内容はテーマ自体の本質によって決定されるからである。しかし、テーマの音楽的**内容**が限りなく複雑、つまり語りえぬものであるが故に、テーマの外的な簡素さの分析が条件付きのものとなる一方、テーマの周りにある和声の基本的な意味はすべてそれ自体を取り出せば、無条件に分析にかけることができる。

これらの意味は（人間言語の概念として）それ自体は、音楽言語の一般的意味のように反復可能である。

和声においては例えばトニックやドミナントの基本的意味は呪文の定型句のようであるが、テーマに関してはそれに帰することはできない。

テーマは作者の洞察の主要な対象であり、聴き手をも洞察の忘却の中に引きこむ催眠的な能力をもつ。靈感に満ちたテーマを聴くと、我々はトニックやトミナント、協和音や不協和音などを分析する能力を失ってしまうのだ。というのは、我々の**言語**の意味すべてが、生きた芸術作品の靈感に満ちた**発話**の最上位の意味によって飲み込まれてしまうからである。どの芸術作品に接しても、まずもってそのテーマがこの催眠効果をもち、明瞭であることを我々は求めるものである。我々はあらゆる分析に抗議する。我々は自分自身でテーマの**内容**の複雑さに呪文をかけようとはせず、テーマ自体が、**形式**の簡素さによってその周りのあらゆる複雑さに呪文をかけておとなしくさせてくれるよう求めるのだ。

しかし、我々は音楽理論のテーマ、つまり理論の基本的意味にもまったく同じように接し、音楽理論のテーマに対しても、統合や展開のあらゆる複雑さに光を当て、呪文をかけることを要求するのである。

我々は靈感に満ちた作品を聴いたり演奏したりするときは、音楽言語の諸意味について忘れるものであるし、また忘れるべきである。しかし、これらの作品を学び、その構造について考察する際には、これらの諸意味によってしか解明することはできない。

例えば、《熱情ソナタ》の火山のような衝撃的なコーダと、ショパンの変イ長調のバラード〔第3番〕のうっとりするような出だしのように極めて対照的な音楽は、どのような一般音楽的呪文の決まり文句にまとめられ得るだろう。すべてはトニックとドミナントあるいはドミナントとトニックという定式にまとめられることはまとめられるが、それでこの音楽の分析が尽くされたということになるだろうか。

いや、分析はそれらの定式から始まるのであり、それらによって意味づけられ、中心を

与えられるのである。

また、ベートーヴェンとショパンは原始的な図式で思考していたということを意味するだろうか。

いや、それは単に彼らの天賦の才が古代の祈りと同様に、最も単純な公式、最も基本的な音楽の意味に靈感を与える能力をもっていたということを示すだけである。

しかし、これはさらに、これらの意味も靈感をもったものになり得ることを意味し、それらがあの原初の歌から生まれたものであることを示している。

2. 旋律

旋律はテーマの最良の形式であり、我々が好むものだが、それはテーマの**形式**としてのみみなされるべきである。

偉大な作曲家たちのテーマの旋律形式はしばしばテーマの靈感のクライマックスを築くような印象を与えるが、それほど偉大ではない作曲家の旋律は甘ったるく、反対の印象を引き起こすことが多い。彼らの旋律形式は自己充足的なものとなり、旋律の図式になり下がる。そして、偉大な作曲家の旋律のテーマは展開への潜在力が特有なものに対し、彼らの旋律形式はもうそれを内にもっていない。そのような旋律はもはやテーマとは呼べない。それらの前にはいかなる洞察も直感も靈感もないのである。それらの大部分は、素朴な聴衆の趣味を満足させるための菓子のようなものとして作られる。旋律がそういうものであれば、たいてい残りのあらゆる要素や意味も極度に貧しいものとなる。

それらの周りにあるものすべて、つまり和声、リズム、カデンツ、転調は、最も原始的な図式にまとめられ、ほとんどいかなる動きも見せない。そのようにトニックとドミナントが一か所で足踏みをしていたり、ありきたりの伴奏がメトロノーム的に音を刻んだりしていることで、簡素なふりをしているのだ。

しかし、簡素なふりをするというのは、本当に簡素さを志向しているのとは違う。恣意的に得られた簡素さは、特定の目的のために盗まれたようなものであり、それは愛をもった洞察の対象、統合の複雑さを通過して得られたものとしての芸術的簡素さではないのだ。

たしかに、簡素らしきものも、簡素さの窃盗もすでにその貨幣としての価値の承認を含んでいる。それゆえ、これら呪文や意味の搾取や歪曲の場合でも、旋律の呪文的力、トニックとドミナントの呪文的な能力を認めることは、それらを完全否定するよりははるかに無害なものだとみなされなければならない。

音楽の愛好家はどの作品にも旋律が明瞭であることを要求するが、それは正しい。彼らは音楽と正面から向き合いたいのである。しかし残念なことに、彼らは旋律がありきたり

の甘ったるい微笑とならなければ、そっぽを向いてしまうことが多い。

3. 形式

形式（音楽作品の構成）とは和声である。音楽の構成の秘密に迫りたいと願う音楽家はみな、もし必要な鍵つまり和声の基本的意味をもたなければ、あらゆる構成の（一番単純なものでも）閉じたドアの前に佇むことになるだろう。

内容を伴わない形式は死せる図式にはかならない。形式を伴わない内容は単なる物体である。「内容+形式=芸術作品」以外ではあり得ない。

創作形式が本物かどうかは、どれだけ深く和声の基本的意味に入り込んでいるかによって決まる。それは、最も単純な構成が靈感を与えられる中にも、また、最も複雑な構成が正当化される中にも等しく見出される。

二部形式の歌のごく単純な形式の基本的意味にさえも靈感を与えられず、絶対的な簡素さの中で新しい印象を与えられないような作曲家は、複雑な形式を身に着けることはないだろう。その人の構成の見かけの複雑さは正当化され得るものではない。その複雑さは、芸術的複雑さの単なる模倣に過ぎない。

ソナタの複雑さは、もともと歌の形式の簡素さと結びついている。歌の形式は楽節の構成と結びつき、楽節はフレーズと、フレーズはカデンツと、カデンツは旋法と、旋法はトニックと結びついているのだ。

未だ発見されていない意味、つまり否定的性格の意味（例えば複調や無調と呼ばれるナンセンス）や、また、従来の意味のばらばらの断片に基づいて構成されたソナタは、ただ「鳴り響く」（sonare）という意味でしかソナタの形式と共通点をもたない。

4. リズム

音楽言語の基本的意味について語る際、音楽的思考の展開においては極めて重要でありながら、それ自体は基本的意味とならないような要素については触れられない。

時間は音楽の一つの局面だが、この局面自体はリズムではない。旋律と和声の動きはほかならぬ時間の中で進んでいく。このように、教会のコラールのような非常に単純で単調な動きはすでにリズムであるが、一方リズムという観点のみで見ると、それはニュートラルつまり「無」である。

しかし、もちろんこの「無」という印象は間違いだ。音楽の基本的意味にリズムの観点からのみアプローチしようとするのが間違いなのである。なぜなら、旋律と和声の意味の交替それ自体は、これらの意味の不均等つまり多様な機能のおかげで、時間の均等な分割

を不均等なものとするからである。このことから、真に音楽的なリズムを我々に教えてくれるのはやはり音楽の基本的意味であると結論づけなければならない。言い換えると、リズムと和声の相互関係においては、和声の方が支配的であるということを認めないわけにはいかない。というのも、カデンツの基本的意味によって初めて音楽のリズムの基礎が決まるからである。

もしリズムを音楽の音響的実体から完全に引き離してみると、太鼓を叩く音か、あるいはカスタネットか、あるいは黒人の踊りになってしまう。

教会のコラールの和声を裸にして、リズムを完全にニュートラルなものにすると、それはただ音楽の基本的意味を強調するだけである。

リズムはもちろん音楽芸術の重要な要素である。適当に扱ってしまうと、当然音楽形式が音の韻文ではなく散文になってしまう。拍子を無くそうとしたり、あるいは恣意的にひっきりなしに変えたりするような音楽はすべてそのような散文であると認めなければならない。

しかし、そのようにリズムをぞんざいに扱うことにどれだけ抵抗したところで、リズムが我々の脈の中に、踊りの中に、詩の中に、そして現実や自然の無数の現象の中に生きている間は、音楽のリズムについては心配には及ばない。現代の作曲家の中では、拍子をやめてしまったり、ひっきりなしに変えたりしようとする試みも個々にはあるが、それでも全体的には、主に大編成での演奏を前提とする現代音楽はリズムの無い音素材を与えようとはしていない。しかしだからこそ、音素材が規則的であるということだけで、詩的な音楽と呼ばれる権利を与えられるのではない（文学における音の韻律と同様だ）。

そして最後に、現代のすべての関心、すべての心配は、主としてけっして音楽的発話の「韻文性」や「散文性」ではなく、音の音楽的「文学性」全般に向けられるべきである。言葉による詩はまずもって文学である。詩の韻や韻律がいかに良くても、作者がそのために格変化や活用をゆがめてしまったり、あるいは詩全体が意味をなくしてしまったりしては、価値あるものにはならないだろう。

このように、音楽の要素としてリズムを重要視しながらも、それ自体を特殊な、つまり純粹に音楽的な意味として取り出すことはできない。学校教育でもリズムそれ自体は個別の教科とはならない。それゆえ、この要素を個別に検討するのは我々の課題ではない。

歌と詩と踊りはリズムなしには考えられない。リズムは音楽と詩、舞踊をただ互いに近づけるだけでなく、しばしばまるで一つの芸術へと融合させる。しかし、音楽における音、詩における単語、踊りにおける身振りは、これら三つの芸術を互いに区別するものであるから、それらはそれぞれの基本的な意味とみなすべきである。

5. 音響（強弱、色合い、音の質）

物質主義的な現代において「音響」が最も重要視されているのは、まさにこの要素が最も大きな物質性を有しているからである。多くの人が次のような単純な結論に誘惑されている：「旋律も和声もリズムもその他すべて音響をもつものだから、音響そのものは主要な要素であり、それが他のすべての要素をまとめる」のだと。

この結論は極度に惰性的である。すべてが音響をもつ。だからこそ音響をもつのは旋律や和声、リズムだけではない。自動車も、工場のサイレンも、美しい女性の魅力的な声も（それは「メロディアス」と呼ばれるが、それでも音楽的な旋律とは共通点をもたない）もつのである。だからこそ、「音響」それ自体は、音楽言語の基本的意味を具現化してまとめあげる能力に関しては最も低い。

音響はけっしてテーマにはなり得ない。他の要素が我々の心、魂、感覚、思考に訴えかけるのに対し、音の質としての音響それ自体は、我々の聴感覚、外的聴覚の趣味に訴えかけるものであり、それ自体はただ対象の質から受ける我々の満足度を強めるか弱めるかしかできず、けっしてその本質や価値を決定づけることはできない。

このことを認め、また同時に、音楽の本質を物質的・感覚的なレベルではなく、精神的なレベルのものであると認めると、この悪名高い「音響」は二次的な要素に含めなければならない。さらに、残りの要素すべてが機能するのが直接的に「あの歌」⁹に対してであるのに対し、音響が仕えるのは音楽の諸要素である。だからこそ物質主義の現代においては、「歌」の単一性から我々を隔てる境界線のこちら側に音響があり、向こう側に他の要素があるのではないのか。

しかし、音響の役割を限定し、つまり音楽の他の要素に対する音響の支配的なあるいは対等な位置を否定すると同時に、その肯定的な役割もはっきりさせておかねばならない。その主要な役割は、意味のニュアンスや強弱（力）を外的に感覚的に強めるところにある。そのニュアンスや強弱はそれ自体すでに他の要素の中に含まれているが、我々の外的聴覚のために強調されることが必要なのである。しかし、その際つけ加えるべきは、この音楽の意味的要素を強めるという、明らかに肯定的な立派な機能も、まったくナンセンスな音楽的内容の拡声器になってしまっただけは、やはり否定的なものになるということだ。

最後に、様々な楽器への音楽の配分（楽器編成）と関連した音響についての概念は、すでに演奏の概念にかなり近づく。それは音楽の最も合目的な配分である演奏の領域と同

9 メトネルがこの音楽論の序論のはじめにエピグラフとして挙げたレールモントフの詩を参照。メトネルによれば、「はじめに歌ありき」であり、それが音楽の源泉である。高橋健一郎「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）」／『札幌大学総合論叢』第48号、2019年、132-134頁を参照。

様、非常に大きな意味をもつが、作曲の思考の経路の評価においては決定的な意味をもち得ないし、もつべきでもない。演奏それ自体は芸術のきわめて重要な領域であり、それ自体非常に多くの本質的な要素をもち、それについて語るのに何冊あっても足りないほどだが、同時に、創造としての音楽自体の要素の中にはけっして含めることはできない。確かに演奏自体は創造の痕跡と力を獲得するのだが、それはその作品の音楽の意味から得られるのであり、そしてそれと合致し、それに従いながら得られるのにほかならないのであって、それらを従えようとしながらではないのだ。

「クリエイター」としての演奏家、「クリエイター」としてのオーケストレーションの専門家、さらには「クリエイター」としての作曲家——彼らは実際にはみなこのたいそうな形容語を同程度に不当に用いている。クリエイター（創造者）とは「はじめにありき」であり、それを前にしてはみな演奏者でしかない。

さらに付け加えるべきは、「色合い」としての音響がつねに楽器編成においてのみ考えられるということである。現代の聴き手はかなり頻繁に、目も眩むような和声や転調、あるいは充実した対位法を音の色合いに属するものとみなす。つまり、「なんという響きだ」、「なんという色合いだ」、「なんという強弱だ」…と驚嘆するのだ。

音楽の最も具体的で物質的な要素である「音響」、つまり物理的な音を現代人が好む姿勢は、何とも不思議なことに、音楽自体に対する完全に抽象的なアプローチと結びつくことがある。

自己充足的な音響は音楽の印象主義である。絵画の「印象派」が距離を要求するのに対し、音楽の知覚においては距離は内容や音の意味的質には影響をもたず、単に聞こえ具合の大小にしか関与しない。そして、聞こえるということは知覚するというをまだ意味しない。だから、書かれたものあるいは事実上鳴っているものであっても、それらすべてが音感で感じ取れるとは限らない。

音楽における印象主義は聴き手に遠ざかるよう要求する。その意味するところは、音楽そのものから遠ざかる、つまり音楽との接触を断つということであり、また、聴くが、聞こえないように努めるということである。

音楽は我々の前で時間的に展開するので、特に明確さと正確さを要求する。だから、一度にキャンパス全体を見渡せる絵画と同じような基準で音楽に接してはならない。さらに、「しみ」は生活感の現れとして造形芸術の課題となり得るが、音の「しみ」（生活騒音）は音楽芸術の対極にある。騒音は、たとえ音楽記号で描かれてはいても、それが音楽ではなく騒音にしか似ていなければ、音楽的カオスであり、芸術にはならない。

音楽は詩と同様時にカオスについて歌うこともある。しかし、歌はつねに、「その下で

カオスがうごめく」¹⁰時ですら常に歌である。

このように、音響はけっして音楽的なナンセンスを正当化することはできない。音響の機能とは、まずもって音楽の諸意味を強調するところにある。良い響きをもてるということは才能の極めて重要な要素である。しかし、才能それ自体は絶対的な価値でも最終目標でもない。才能があるということは、個性的な内容がよく響くということにほかならない。その内容が否定的な性質のものであれば、どんなに才能があっても正当化されはしない。

リズムも、ましてや「音響」もそれ自体はテーマとはなり得ない。

テーマはけっしてこれらの要素を自分の住处として選ぶことはないが、その一方でしばしば和声つまりコードの連続の中に隠れていることがある。例を挙げよう。バッハの《平均律クラヴィア曲集〔第1巻〕》のハ長調の前奏曲はまったくテーマ的（旋律的）な輪郭をもたず、それを必要ともしない（シャルル・グノーは反対の意見を持っているが¹¹）。この前奏曲の和声それ自体がテーマである。このテーマを旋律にすることができるとしたら（仮にそれが必要だと思ったとして）、それはもちろんバッハ自身だけだろう。次に、ベートーヴェンのハ短調の《32の変奏曲》である。これはくっきりと浮き出たテーマをもつが、冒頭からほぼ全体にわたってその輪郭を捨て去っている。和声がかっきりと浮き出てテーマの確固とした住处となり、我々はそれをテーマそのものとして受け止める。最後に、シューベルトとシューマンのいくつかの非常に靈感に満ちた歌曲、例えば《Doppelgänger》¹²と《Ich grolle nicht》¹³である。そこでは、声の朗誦のラインよりもむしろいわゆる伴奏の和声をテーマの種子として我々は受け止める。この朗誦それ自体は表情豊かで表現力に富んでいるが、これらの歌曲では、二人の他の多くの歌曲と同様、それだけで成立する旋律的テーマとはならない。

リズムと音響（強弱、音の配色）は音楽言語の基本的意味を強調はするが、それに取って代わることはできない。

リズムは基本的意味を強調しながら、それらの乗数のようなものとなる。

しかし、一般的音楽言語の意味が失われている現代、その大量の諸意味が生まれているが、その大量化された諸意味によって単一性への統合が妨げられるようであれば、それらに近づくのは用心した方がいい。

10 1830年代初頭に書かれたフョードル・チュッチェフの詩「何を吠えるのか、夜の風よ」という詩の最後の詩行の言葉である。なお、メトネルはこの詩で歌曲（Op.37-5）を書いているほか、《ピアノソナタ「夜の風」》（Op.25-2）の楽譜の冒頭にこの詩をエピグラフとして掲げている。

11 [原注] グノーはこの前奏曲を自作の《Ave Maria》の旋律の伴奏として用いている。

12 シューベルトの歌曲集《白鳥の歌》（D.957）の第13曲「影法師」。

13 シューマンの歌曲集《詩人の恋》（Op.48）の第7曲「恨みはしない」。

*本稿は令和元年度 札幌大学研究助成（個人助成）による研究成果の一部である。