

音楽理論についての一考察

—新しい音楽理論を求めて— (その1)

An essay on musical theory

Search a new musical theory (1)

中山 明 慶

1

われわれは、いったい何を指して音楽理論と称しているのでしょうか？

作曲に関係する諸理論、演奏に関係する諸理論、音楽鑑賞に関係する諸理論は、狭い意味での音楽理論（或は実践的音楽理論）である。いわゆる啓蒙的な音楽入門書（音楽通論、楽典、音楽概論、和声学或は和声法、対位法、楽式論或は形式学、管弦楽法など）がこれに当たる。

ある音楽辞典の音楽理論の項を引いてみると、音楽理論は、英語の **musical theory**、ドイツ語の **Theorie der Musik** の訳語のようである。そして、その説明をみると「音楽を構成する諸要素の経験的・実践的認識を理論的に組織したもの。内容としては、音楽通論、リズム論、和声学、対位法、管弦楽法、楽式論、ソルフェージュ、音声学などを含む。」¹⁾とある。アメリカのある音楽辞典には、これと同様のことが説明されているが、更に次のことが述べられている。「1つの重要な研究が忘れられている。それは、メロディの研究（旋律法）である。…中略… さらに科学的アプローチとしては、音響の研究（音響学）、諸音程の研究、音階の研究などがある。これに対して、哲学的な、或は思索的な面は音楽美学の分野に入る。」²⁾とある。

また、音楽学の祖ともいわれているリーマン **Hugo Riemann** (1849~1919) の「音楽理論史」**Geschichte der Musiktheorie im 9~19 Jahrhundert** (1898) がある。この書物は、歴史的に顕著な音楽的現象や著名な理論家を取りあげながら3部にわけて著述されている。第1部は、オルガヌム、ディスカント、フォーブルドンについて、第2部は、定量記譜法の理論と規定された対位法について、第3部は和声学 **Die Harmonielehre** についてという内容である。この第3部の最後の章（第16章）音楽の論理 **Musikalische Logik** では「芸術理論の課題、メロディーの和声的な意味、調性、呪物的な理論の批判、9世紀よりの和声の概念の変遷 (**Finalis, Socialis, Klausel, Akkord, Kadenz, Obertöne, Kombinationstöne, Tonverwandtschaft Logik der Harmoniefolgen**) などを論じ、Rameau の **Zarlino** の **Dualismus** (二元論) による和声論、そして和声の論理的な機能についての一つの学としての基礎づけ、**Tonika** と並んで **Subdominante** の配列と和声の第3の柱としての **Dominante** について、和声からのメロディの派生、特色のある不協和音の転調する能力、和声作用の荷い手としての重要な時

代、短音階の二重形態、ラモー (Rameau) の本来の組織(三度の組み合わせ)、ダウベ (Daube) の三和音によるゲネラルパス、機能法の前段階としてのオクターブの規則、ラモーの *Basse fondamentale*、18世紀の和声二元論者たち、タルティーニ (Tartini) とキルンベルガー (Kirnberger) の自然の7度、ゾルゲ (Sorge) とキルンベルガーの調 (Tonart) のあらゆる段階における三和音、七の和音などの概要、キルンベルガーの2つの本質的な和音 (三和音と七の和音)、Chr. H. コッホ (Koch) の実質的と偶然的な三和音、不協和音の重複の禁止、不完全な七の和音としての減三和音、ラモーの新しい通奏低音、ヴァロッチィ (Vallotti) の組織、カテル (Catel) のシステム、音楽理論の反動主義者たち (Padre Martini, Grell, Bellermann)、ゴットフリート・ヴェーバー (Gottfried Weber) の和声書法、J. H. クネヒト (Knecht) の三度構成一図式主義の絶頂点、Fr. シュナイダー (Schneider) によるヴェーバーに依存した和音規程の単純化、E. Fr. リヒター (Richter) のヴェーバー的分析的な特色の補充、ヘルムホルツ (Helmholtz) の *Klangvertretung* (和音代理) についての学は、*Scheinkonsonanzen* (名ばかりの協和音) の理解に対する手がかりを与えていること、長調の意味における短調の和音 (短三和音) の和声二元論の生理学的な論証、M. ハウプトマン (Hauptmann) の学説の *Aufbau* 構成における矛盾、音響学的な現象についての理論の解放 *Emanzipation* (V. エッティンゲン : C. シュトンプフの融合の理論)、和声の意味についての学説のさらに広い成就 (*Ausbau*)、ヴェーバー的な和音記号と和声機能の名称の改革⁹⁾ のような内容になっている。

次の興味深い意見は、作曲理論の立場を強調したものである。『音楽理論というものは、記述的である一方、回顧的、懐旧的な性格をもっている。架空の規則を創造した理論家はいないのであって、音楽作品がまず先行し、ここから創作の原理—作曲理論—が引き出される。

—この反対に音楽理論が実作品の先を行ったと考えられる方が実情に合っていると思われるような音楽史上のある時期がある。たとえば、12・3世紀 (いわゆるアルス・アンティカ) のモテットの作曲技法における「フランコの法則」の中には、強拍部の不協和音に対する禁則が設けられている。しかし、これは、実作品の上に現われるより先に理論家が成文化したものである。同様に平行五度 (連続五度) の禁則はまず13世紀に宣言され、14世紀の理論家たちはそれを一そう強調したのだが、実際にはパレストリーナ時代のアカペラ様式の作曲家たちが出るまで完全には守られなかったのである。また、この2つの禁則は、理論と実作品とが互に反応し合った珍しい例でもある。理論家は、実作品の中にある特殊な傾向を発見すると、まず、それを少しばかり敷衍してから規則に反案するのであるが、そこで彼らは職業的慣習からはなはだ範疇的な弾力性のない方法で公式化する。やがて若い作曲家が実用的な知識を得るために理論家の著作を学ぶ際に、一たび紙上に公式化された規則は本来の軽重の度とは無関係に殆ど魔法にもひとしい影響力を発揮する。こうなると危険である。そこに何が書かれていようと、若い作曲家は、自己の作品を恐らく半意識的にできるだけ記されている規則に一致させようと努力する。このようにして理論は実作品の上に逆作用をおよぼすのである。

これと同じような反応の連鎖が、北欧の言語史の上に見られる。たとえば、デンマークでは前世紀の初頭に一般の人々の発音がその前の時代よりも、また今日のデンマーク語よりも遥かに多様に変化していた。それはなにか特殊な発達を思わせるのであるが、実はこの場合も実際の話し言葉に書き言葉が影響を

音楽理論についての一考察

与えたものとして説明されるのである。19世紀初頭にデンマークでは読書熱が異常に高まった。そのために書き言葉——話し言葉に比べて一般に昔の形を変えずに保っている——が、話し言葉に影響し、それを古い時代の発音法に先祖帰りさせたのである。

また、ある特定の音楽様式が一時代の代曲技法を全面的に支配するというような事が起り得ないことも明らかであって、それは古今の音楽をざっと一べつただけでも領けることであろう。音楽史上のある時代とか楽派とかは、それぞれ固有な基本的な問題の上に集中し、多少とも他を否定しようとするものである。』⁴⁾

以上、簡単に音楽理論についての見解を音楽辞典とリーマンの音楽理論史そしてクヌート・イエッペセンの音楽理論の考え方を紹介した。これらは、音楽理論についての考察の糸口として取りあげたのである。

2

一般に「理論」Theorie〔独〕, Theory〔英〕とは、なんなのであろうか。これは、ギリシア語、ラテン語のテオリア theōria⁵⁾, つまり「ものの見方 Anschauung,あるいは、瞑想 (Contemplatio) など事実の観察に基づいた思いめぐらし, つまり主体的態度決定であり, 個々の事象を統一的にとらえ, 帰納的に法則を導き出して組み立てた論理体系がなされねばならないのである。これを音楽理論に適用するとムジーク・テオリエ (Musik Theorie) であるが, これは, 音楽現象の事実に対して, できるだけ客観的に観察する側面と同時にその事実現象をめぐる観察者の態度決定に基づく本質把握という, まねがれがたい主観的側面を含んでいることにもなる。

とすれば, 前述の音楽理論についての説明では, 美学的・思索的な考慮をとり入れない音楽理論があった。しかし, リーマンの立場は, 作曲理論の歴史的な叙述にもなっているが, 体系的音楽理論を彼独自の方法でうち立てようとしている。それは, 物理学・音響学・生理学的な研究の基礎のもとに和声学を体系づけようとしている点にみられる。前記の「音楽理論史」の最後の章での「音楽の論理 Musikalische Logik」の中にC. シュトンプフやヴェーバー, エッティンゲン諸氏の和声理論を取りあげていることからでも窺い知ることができる。それに反して, クヌート・イエッペセンの意見は, 全く作曲理論的立場, 創作活動を取る人の立場からの意見で, 作曲技法に深く関係づけられている。

楽典, 音楽通論いわゆる狭い意味での音楽理論は, いとも簡単に, 和音 (和声) を, それなしには音楽が考えられない要素にし, それをリズム, メロディーの音楽の三要素として数えあげている。おそらく, それは, 歴史的, 地理的限定なしに, 音楽といいながらも, その実, 西洋の古典派, ロマン派音楽しか念頭に置いていないからである。同じ西洋音楽でも, 宗教音楽

とか現代音楽、さらに日本の伝統音楽を含む非ヨーロッパ音楽となると和声（和音）が音楽の要素であるとは、そう簡単にいえない。古典派、ロマン派という特定の音楽だけを念頭に置いている楽典とは違い、時代的、地理的な限定のない、いっさいの音楽を念頭に置いているというのが今日の音楽学の大きな特徴であるようだ。今日の音楽学は、このように大きな視野をもつに至り、改めて、和声が音楽の要素であるのかというふうな問いかけがなされることを持つに至ることになる。和声は必ずしも和音の存在を前提にしてないことは、散歩中にでもシューベルトの「野ばら」を歌う例でも明らかであるし、また、たとえば、グレゴリオ聖歌の場合でも一本の旋律にすぎないから和声はないのだと簡単にいい切ことはできない。換言すれば、和声とはなにか、たとえば、エッティンゲン⁶⁾やリーマンの理論に基づいて、正確に理解されていない限りは、和声は音楽の要素であるかいなかに答えることはできないし、また、リーマンらの理論を丸ごと、中世の音楽に適用し得ないのも確かであり、まして現代音楽においてはいうまでもない。そこでわれわれは、その理論的原則に立ち帰って考えてみる必要がある。

リーマンの理論史によって、その和声理論を考えてみると、普通、和声（^{ハーモニー}Harmonie）は、^{コンソナツ}協和（Konsonanz）とか音関係（Ton-Verwandschaft）といった意味である。中世では、完全5度のみがハーモニー（和声）と呼ばれていたのに対して、リーマン、エッティンゲンらでは、5度と3度の2つがハーモニーを構成すると考えられていた。従って、c—e—gの和音は、中世ではc—gの関係においてのみがハーモニーであり、全体としては不協和となるのに対して、リーマンらでは、c—g、c—eという2つのハーモニーがcを共通音として結ばれ、新しい意味のハーモニーを形成していることになり、この新しい意味のハーモニーは、協和な三和音という意味と同じである。そして、このc—gの和音は、たとえばf—a—c、g—h—dの和音とも5度関係にある。この5度関係、つまり3和音相互のあいだにおけるハーモニーが問題になるわけである。こうなると、中世では、c—d—e—f—g—a—hというディアトニック音階は、f—c—g—d—a—e—hの5度関係による枠づけになっており、リーマンらでは、f—a—c、c—e—g、g—h—dという3つの5度関係の三和音として説明することになる。要する、和声は、中世の場合にしる、リーマンらの場合にしる、ディアトニック音階は5度あるいは長3度という、ハーモニーないしはコンソナツに基づいており、5度或いは長3度という、ハーモニーないしはコンソナツに基づいて構成されているということになる。つまり、ディアトニック音階は、ハーモニーなしには考えられないということになる。このように、ハーモニーという言葉を広い意味として解釈してみることによって、中世の音楽も決してハーモニーと無関係でないと考えられる。そして、中世のハーモニーから古典派、ロマン派の音楽のハーモニーまで、ハーモニーは種々様々な歴史的変化をとげてきたということになる。和音があるかないかと問うのではなくて、和声が種々様々な形をとって変化してきたということになる。このように考えてくことは、和声（ハーモニー）を音楽の不可欠の要素として認めようとすることになる。これと同様に、トナリテート Tonalität⁷⁾という言葉にも興味深い問題があ

る。このトナリテートは、リーマンの理論をもってはじめて定着したようであるが、この言葉は長短調の調性を意味するのが普通である。しかし、それを広い意味にとると、なんらかのハーモニーを前提にした音関係 (Ton-Verwandtschaft)、組織という意味となり、中世の教会旋法もその中に含まれることになる。そしてこの広い意味のトナリテートの観点からみると、いわゆる旋法も教会旋法も長短調も、同じトナリテートの異なった現象形態ということになる。更に、無^{アトナリテート}調 (Atonalität) というのは、狭い意味でのトナリテートの否定であることは明らかであるが、広い意味でのトナリテートを否定することはできるであろうか。つまり、トナリテートなしに音楽が成立、存在し得るのかという根本的な問題にもなる⁸⁾。

上述したような、狭い意味と広い意味が同時に存在することは、非常に紛らわしいのであるが、狭い意味というのは、リーマン的な意味によって固定されてきた言葉である。そして、地理的、歴史的な限定のない音楽全体にもその言葉をあてはめようとして、リーマン的な意味を拡大していったものがこの広い意味になる。ようするに、音楽学(または広い意味の音楽理論)における視野が、広がったために、昔の言葉をひきずってそれを適用しようとしていることであるので、これは根本的に楽語を新しい時代にふさわしく定義づける必要がある。

このように、音楽理論は、いろいろの問題を含んでいるのである。

また、最近では、コンピューターを使用し、今までの音楽理論とはあまり関係を持たずに音楽の構造を統計学的に整理して一つの理論を打ち立てようとしているグループ⁹⁾も現われている。この方法は、ある意味では、客観的で、主観的なもの入る余地のない全く科学的なものであるが、これは、生きた音楽(芸術作品)の理解、解釈、意味の発見をすることができるかどうかとも疑問である。

また、前述した、狭い意味の音楽理論である和声学や形式学(楽式論)や管弦楽法その他によって、ある音楽作品を詳細に分析し、〇〇形式であることがわかり、和音、和声もすべて〇度の和音ということがわかったとしても、それは、本当に、その音楽を理解したことになるのだろうか。

次に紹介する、2つの作品の分析¹⁰⁾は、音楽学(広い意味の音楽理論)の今後の行き方に一つの示唆を与えるものであることを付言しておく。『ベートーヴェンのピアノ・コンチェルト(ピアノ協奏曲)の第3番ハ短調第1楽章には、16分音符で音階を低いところから高いところに一気にかけ上る箇所が3カ所ある。第1回目は、提示部でオーケストラによる主題の提示が終り、ピアノのソロで出てくるところ、そこではC-mollの音階がフォルテで3回堂々と鳴り響く。第2回目は、展開部の冒頭で、D-durの音階を3オクターブにわたってかけ上る。最後は楽章の末尾において、切れ目なしにC-mollの音階を一気にオクターブかけ上る。これは楽式理論的にはトゥッティとソロをつなぐいわば経過句^{パッセージ}、展開部の開始をつける装飾的なソロ、曲尾を飾るヴィルトゥオーゾ的走句といわれることであろう。たしかに曲中いたるところにそういう走句はあるわけで、先ほど述べたような3つの音階上昇等も、あるいはこれらと同種の

装飾的性格であるかも知れない。しかし、あまりにもきわ立った音の身振りは、他の経過句とは異質なものを感じさせる。これについて W. オストホフ (H. ホストホフの息子) は、第 1 回目の音楽上昇走句が第 1 主題に流れ込んでいる、第 2 回目の音階上昇走句は展開部のもっとも重要な音素材になる第 1 主題の第 3 小節目に出てくるモチーフに流れ込んでいる、最後の 4 オクターブにわたる音階上昇走句は、楽章の終止和音に息もつかせずにかけ込むようになっている、そういうことに着目して、そこからこの楽章のできごとの意味を解明しようとしている。また第 2 楽章の最後の終止和音は、E-dur のトニカで締めくくられてるわけであるが、その楽章で始めてあらわれるフォルティッシモがここにおかれる。またその終止和音は第 1 ヴァイオリンが上から gis-h の音程になっているが、それは第 3 楽章冒頭の主題の動機 as-h の音程と異名同音的に結びつけられている。そして第 3 楽章のコーダの直前のカデンツで半音階的に上昇し、最後にフェルマータのついた g の音に到達し、引き続いてプレストのコーダの gis→a→h の音程に接続する部分があるのであるが、その点をクローズアップしながら、このピアノ協奏曲を支配しているベートーヴェンの音の思考の、いわば内面を見通そうとしている。

このような楽曲の考察、分析は、示唆的であり、スペキュラティブ、思弁的であるが、これを音楽理論というべきか、それとも音楽美学というべきか問題である。

また、T. ゲオルギアーデス¹¹⁾ は、シューベルトの「美しき水車小屋の娘」の第 2 曲「何処へ？」の分析で、歌詞の詩の構造並びにドイツ語としての文章構造、意味内容、それから楽曲構造の関連を深くとらえ、この曲の中にロンド・ソナタ形式プランのもっとも重要なクライマックスである展開部から再現部に移行する箇所、具体的には 53 から 54 小節であるが、そのところに歌詞の意味内容上の氷解点が一一致していることを発見するのである。たとえばそのところの歌詞は、

「Was sag ich denn vom Rauschen? das kann kein Rauschen sein : Es singen wohl die Nixen tief unten ihren Reihn.」 (いったいこの小川のざわめきというのはなんであろうか? これはきっと水の精が歌っているに違いない)

その決定的な、これは水の精だという確認が起る意味内容上の氷解点、それが形式上ではロンド形式の展開部から再現部へ移るところにピタリと当ててやるということをやっている。とくにそれは文章構造上では、ドッペルプункトのところとその楽曲構造上のクライマックスが当てられる。さらにそういう楽曲構造と歌詞の連動作用に結びつけて、再現部冒頭にあらわれるこの曲の第一主題、つまりこのリードの出だしのメロディが G-dur のトニカの分散和音からつくられた旋律であることの意味は、ニクセン (Nixen) つまり水の精と結びつけて解明される。つまりそれは、シ・レ・ソ・シ・レ・ソというドイツの伝統的な自然のシグナル音、つまり人を魅惑するサイレンの呼び声にほかならないということ解明しようとしている。

こういう分析は、もはや普通の意味 (狭い意味) での音楽理論的分析ではない。が、これは

楽曲、作品をぜんぜん無視した観念の領域かというところでもない。しっかりとした音楽理論的分析に基づき、その楽曲において起こっているどんな小さい音のできごととも見のがさずに見詰める客観的な態度を取りつつも、その事実関連をこえ出て、いわばスペキュレーンしながらこの楽曲と対決することによって創造される主体的な解釈である。それが解釈である限りにおいては、主観的であるといわねばならないが、それが主体的解釈であることによって始めて強力な説得力を持った一種普遍妥当性というものを主張し得るもののようなものである。

このようなものは、自然科学における客観性を有してはいない。むしろ音楽との血の通った付き合いの中で研究者の精神が躍動し、ファンタジーの翼を自由に広げるときに生じるひらめきのようなもの、それがわれわれに音楽を精神の糧として提供してくれる。もちろんこのような方法においては、いわばその手口がマンネリ化し、ファンタジーの自由な羽ばたきを逆に押えつけてしまうというような危険性をもはらんでいる。したがってこのような分析の方法は、それ自体個性的で独創的なものでなければならない。分析の結果よりむしろ分析の過程において躍動させられる精神の生き生きとした動きそのものに意味があるともいえる。しかもそこでは、音楽を聞く鋭い耳と、同時に音楽を中心とした無限に広い学識と教養が問われる。それは人文科学の人間形成的利点であると同時に、人文科学の限界であるともいえる。』

このように音楽理論という名称は今や狭い意味のもの、いわゆる実践的音楽理論でなく、美学的・哲学的な考察も同時に行なわれることが必要となってきた。¹²⁾

(女子大学音楽学部専任講師)

註1) 標準音楽辞典 音楽之友社 昭41年刊 P.209

註2) *Havard Dictionary of Music. Second Edition 1969. P. 844*

註3) *Hugo Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig, 1918 (1961³)*. 英訳は *History of Music Theory, translated by Raymond H. Hagg, Nebraska Univ. Press. Lincoln*. これは、第2部までの訳しかなく、全訳されていない。

註4) *Knud Jeppesen, Kontrapunkt (1930)*。

クヌート・イエッペセン、「対位法」柴田南雄、皆川達夫共訳 創元社刊(昭30年)の序言より。

註5) Theater「劇場」の語源でもあることを付言しておく。 *theoria* = 「spectacle」, *theatron* = seeing place, *théa. sight*, 「spectacle」.

註6) エッティンゲンの和声論は、東川清一氏の論文を参照されたし、野村良雄選暦記念論文集、音楽之友社刊(昭和44年)。

註7) *Tonalität*〔独〕, *Tonality*〔英〕, 調, 調性と訳されているが、これは「場」「音場」「音座」のような意味を本来もっているものである。絵画の方では、「色調」「色彩の配合」の意味に用いられている。

註8) この内容は、すでに、音楽学会第22回全国大会(1971年)シンポジウム「音楽学の根源的問題—その反省と提案—」のパネラー、東川清一氏によって紹介されている。この記録は、音楽学第17巻(IV) P. 238。

註9) 音楽分析学会

註10) 音楽学会第22回全国大学シンポジウム「音楽学の根源的問題—その反省と提案—」のパネラー、谷村晃氏によって紹介されたもの。

音楽理論についての一考察

註11) Thrasybulos G. Georgiades, *Schubert Musik und Lyrik*, Göttingen, 1967. S. 266~232.

註12) このような考察から、新しい音楽理論を確立する第一段階として本稿を起したのであり、次回には、「和音の接続の様相とその法則性」の歴史的研究によって現代音楽にも適用しうる音楽理論を試みる予定である。