

H. リーマン「軽重法：楽節構造論」試訳 (3)

H. Riemann, „Metrik. Lehre vom musikalischen Satzbau“ aus *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903) : Versuch einer japanischen Übersetzung (3)

朝 山 奈 津 子*

Natsuko ASAYAMA*

要旨

H. リーマンの音楽理論の中で、特にフレージング論を総括した『音楽の緩急法と軽重法の体系 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*』(1903) の「第2部 軽重法：楽節構造論」の全訳。本稿では、第5章第27節 - 第6章第30節を取り扱う。

キーワード：楽曲分析、フレージング理論、フーゴ・リーマン Hugo Riemann

27. 終止直前 penultima での停滞 Stillstand

昔から、ひとつの旋律の終始直前では、主要な音が拡張・装飾されてきた。最も古くは、フランコ (1230年頃) や、ヨハネス・デ・ガルランディア ([リーマン]『音楽理論の歴史 *Geschichte der Musiktheorie*』[(1898)] 202および168頁参照) にまで遡ることができる。フランコによれば、終止直前では厳格に拍子をとらずに、停滞状態 (オルガン・ポイント *Organicus punctus*) を設ける。声楽および器楽で名人芸を披露しようとする曲では、主要主題の最後の提示の際に(つまり、ひたすら終結の追伸 *Schlußanhänge* ばかりが続くようなところで) 最後から2番目の小節に属和音の第二転回形上の静止を設定し(フェルマータ記号)、長さはさまざまだがパッセージワークを挿入して、来たるべき終止を先延ばしにする。こうしたことは17世紀、また特に18世紀に発展し、周知のごとく現在に至っている。が、実際の音楽の演奏においては(書き記されていないとしても) ガルランディアの時代以来まったく廃れたことはなく、おそらくはさらにもっとずっと古くから行われていたことはほぼ間違いない。グレゴリオ聖歌にも旋律の最後にメリスマの長大なうねりがある。したがって、終止直前 (ペナルティマ *Penultima*) での停滞そのものは、論理的あるいはむしろ美的な理由から説明できるのかも知れない。おそらく解答はすぐには得られまい。終止直前とは、八小節楽節の第(7)小

節、あるいは、最後から2番目の重い小節である第(6)小節を指す。つまり、その楽節が[260]長い楽曲のなかの冒頭ではなく終結、あるいは終結の一部である場合に特に、先行の標準的な構造が(先に述べた、重い拍での停滞によって形式を拡大するような挿入句の有無に拘わらず)楽節の結びを準備し、この先延ばしが、不愉快な中断ではなく、きわめて効果的な緊張感を生み出し、きたるべき決定的な終止、作品全体の終わりを巧みに予告し、それ以外の終止の一時的な休みとは紛う方なき相違を際立たせるのである。名人芸的なカデンツァについては、紙幅の都合で今回は省略する。さてそこで、ベートーヴェンのト長調、変ホ長調、シューマンのイ短調、その他の新しい協奏曲を比較してみよう。奏者の即興によるカデンツァが想定されているさらに古い協奏曲とソナタでは、フェルマータを(しばしば2個)書き込んでその場所を示しているのを見かける。たとえば、Ph. E. バッハによるト長調のトリオ・ソナタのアンダンテ終止部分である¹。

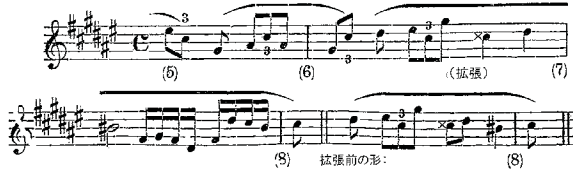
【譜例199：C. P. E. バッハ、トリオ・ソナタ、H. 583、第2楽章、アンダンティーノ、第103-109小節】



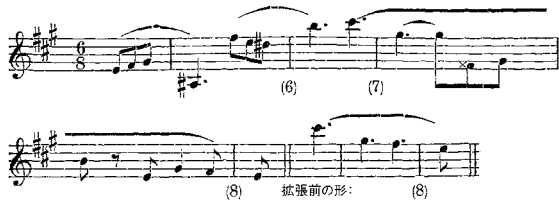
* 弘前大学教育学部音楽教育講座
Department of Music Education, Faculty of Education, Hirosaki University

楽節の終わりをごくわずかに引き延ばすだけならば、ベートーヴェンの次の2つの例がある。いずれの譜例にも、巨匠の書法を拡張の操作としてイメージできるように、元の形と思われるものを書き添えた。

【譜例200a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品78、第1楽章、第30-33小節、第2主題】



【譜例200b：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品101、第1楽章、第17-21小節、第2主題】



これよりずっと強力なのが、ベートーヴェンの作品90で、第二主題の調へ移行する部分の終わりにみられる第(7)小節の拡張である。譜例に示すとおり、確保された新しい後楽節では、効果は弱まっている。

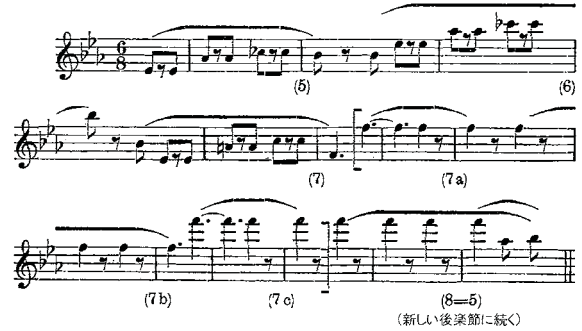
【譜例201：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品90、第1楽章、第25-55小節】



[262] 和声分析はさしあたりの課題ではないが、最初の楽節の第(7)小節において、ais音(副V和音の第三音)がb音(完全な主和音の音階を伴う)でもあ

るという天才的なまでの読み替えは見逃せない。これらは、いずれの楽節でも、緊張感を巧みに昂揚させていく例としてたいへん啓発的・典型的である。次にもっと規模の大きな拡張の例を紹介しよう。支点を新たに作ったほうが理解しやすくなる。すると、単なる拡張としてではなく、夥しく増殖した挿入句の中にも軽重の違いが見てとれるだろう。これはさらに拡大していても同じで、先延ばしにされた終結部分に完全な楽節群を取るような場合もあるが、その効果は疑うべくもない。

【譜例202a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の3、終楽章、第29-42小節】



【譜例202b：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品12の1、第3楽章、第192-209小節】 [263]



【譜例202c：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の1、第2楽章、第17-27小節】²

Musical score for Example 202c, showing five staves of music. Annotations include (2), (4), (6), (6a), (7) 拡張, and (8).

【譜例202d：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の2、第1楽章、第287-308小節】³ [264]

Musical score for Example 202d, showing four staves of music. Annotations include (5), (6), (6b), (6e), (6d), (7), (8), and (8a).

【譜例202e：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品53、第2楽章、第17-26小節】

Musical score for Example 202e, showing four staves of music. Annotations include (2) (以下略), (4), (6), (6a), (8), and (8a).

【譜例202f：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の1、第1楽章、第77-94小節】 [265]

Musical score for Example 202f, showing five staves of music. Annotations include (5), (6), (6a), (6b), (6c), (6d), (6e), (7), and (8).

【譜例202g：ベートーヴェン、ソナタ、作品7、第1楽章、第67-93小節】⁴

Musical score for Example 202g, showing six staves of music. Annotations include (2), (4), (4a) f音上のオルガン・ポイント, (6) (拡張), (6) バス声部にfis音, (6b) 6, (2), (4) 9音上のオルガン・ポイント, (6), (8), (6c), (8), and a bass line with notes B A B F#s G Es F B.

【譜例202h：ベートーヴェン、交響曲第8番、作品93、第1楽章、第46-70小節】 [266]

Musical score for Example 202h, showing five staves of music. Annotations include (2), (4), (6), (7=2) pp, (4) cresc., (6) sf, 三連小節!, (8), (7a), and (8).

【譜例202i：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品57、
第1楽章、第36-51小節】

[267] 【202g】の例では、終止を停滞させる部分に、4つの二小節群から成る完全な楽節が挟み込まれている（ハ長調、g音上のオルガンポイント）。小節の数え方については、このような増殖の場合にはいささか困惑を禁じ得ない。第2二小節群の反復(3a-4a)からして問題である。第3二小節群（後楽節の始まり）の1回目の提示と考えることもできよう。しかし、主和音（b音上の長三和音）への回帰はやはり、生起より応答の性格である。b³からes¹までの鱗が重なるような長い下行は、一貫性のある連鎖的な発展として機能する。これは第(6)小節に到達するとみて間違いはない。なぜなら、バスでf音がfis音に上行し（f音上ではなく、d音上の属九根音省略形第九音下変〔減七和音〕、gesをfisに異名同音読替）、これを通じてハ長調の楽句がもたらされる。ベートーヴェンは、唐突に現れてはまた唐突に消えてしまう蜃気楼のようなひとこまを好む。それも、主題の主要部分としての力を持たないこのようなところに用いるのである（【201】では、ホ短調とロ短調の間に変ロ長調が姿を見せる。また作品110第1楽章の終わりでは、イ長調の部分がある）。[268] 本節で説明を試みている事柄の中にはまた、長大に作り込まれたコーダも含まれている。例として、ベートーヴェンが「森の娘」変奏曲WoO71の第12番に挿入したものがあ（冒頭と終結は主題の忠実な変奏になっている）。このコーダは完全な楽節をいくつか繋げたもので、その最初の2つですでに調がたびたび変化しつつ、主調を取り戻す（第1楽節では、第1-4小節でイ長調から嬰へ短調へ、第5-8小節では嬰へ短調から嬰へ短調へ、第2楽節では再びイ長調

に戻る）。そして、2+2の小節群、あるいは長くても4+4の半楽節の単位で、調が次々と転じてひしめき合う。しかし、より強力な終止の効果はようやく、主調の属和音へ到達して初めて得られる〔第58小節〕。それが主題の第12変奏の反復を促す。小節群は次のようになる。〔第35小節からの最初の〕二小節群がイ長調、〔次の〕二小節群が嬰へ短調、二小節群×3がニ長調、二小節群×2がロ短調、二小節群がト長調〔第50小節〕。ここで、主調から最も遠く離れたところに到達する。続く8小節は特に、終止直前の停滞の性格をはっきりと持っている。ただしここは、主調ではなく平行調〔嬰へ短調〕の属和音〔cis音上の長三和音〕で半終止する。

【譜例203：ベートーヴェン、バレエ音楽《森の娘》からロシア舞曲の主題による12の変奏曲、WoO71、第12変奏、第50-58小節】

[269] 続いては⁵、2つの二小節群と2つの四小節群⁶によってfis音上の長三和音への終止が確定し、変イ長調へ向かう八小節の推移（異名同音読み替えによってcis \approx des、すると、 $\overset{7}{\underset{1}{i}} = \overset{9}{\underset{3}{D}} \overset{6}{\underset{4}{\pm}} \overset{7}{\underset{1}{T}}$ 〔変ニ長調の主和音に下変したiとviiを加えることで〔第66小節〕変イ長調の副V属九根音省略形準固有和音となり、I度第二転回形、属七、主和音と進行〕⁷、次も同様に変ホ長調へ向かう八小節の推移（ $\overset{7}{\underset{1}{i}} = \overset{9}{\underset{3}{D}} \overset{6}{\underset{4}{\pm}} \overset{7}{\underset{1}{T}}$ 〔変イ長調主和音に下変したiとvii = 変ホ長調の副V属九根音省略形準固有和音、I度第二転回形、属七、主和音〕）が来る。3度目も同じ発想で、最初は異名同音（desをcisと読み替え）を使うが、そこから変ロ長調ではなくト長調へと向かい（ $\overset{6}{\underset{1}{i}} = \overset{9}{\underset{3}{D}} \overset{6}{\underset{4}{\pm}} \overset{7}{\underset{1}{T}}$ 〔変ホ長調の主和音に上変したiとvi = ト長調の副V属九根音省略形準固有和音、I度第二転回形、属七、主和音〕）、ト長調の終止を一小節3つ分で確定させ、イ短調を通過してホ長調の和音上の終止をさらに5小節

分ほど得る ($T=^0DpD^0T=^0S DT$ [ト長調主和音 = イ短調の同主短調 (ハ長調) 属和音、イ短調属和音、主和音 = ホ長調の同主短調 (ホ短調) 下屬和音、属和音、主和音])。ホ長調の終止はまず二小節2つと一小節2つで確定し、その上で7小節間にわたる e^3 音上のトリル (下方の半音 dis は砲台) が主和音 $e-gis-h$ の中にドミナントの響きを蘇らせる (そして、 d^3 上のトリルがさらに2小節続く)。そしてついに第(8)小節で、変奏曲の冒頭が戻ってくる。この例から、終止の効果を意図的に引き延ばしたり、半楽節や、場合によっては複数の楽節を長く繋げたりする方法がたいへんよく判るだろう。

【譜例203訳者補足：同、第53-113小節】

53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113

Annotations: $fis.V = Cis.I$, *Adorn.*, $Cis.I = Des.I$, $Des.I = As$, $As.I$ 第二転回形, $As.I = Es$, $Es.I$ 第二転回形, $Es.I = C$, $G.I$ 第二転回形, $G.I (= C.V) = a:Dp V$, $a1 = E:S V$, *adagio. Tempo primo.*

ヴァーグナーのマイスタージンガー序曲には、終結部に繰り返しトリルを入れて拡大した有名なフレーズがある。先ほど挙げた例に比べると簡潔な形をとるが、ここでその箇所を見ておきたい。2つの方法でいわゆる中断が行われている。まず第(6)小節での停滞として、さらには文字通りの終止直前のフェルマータとして。

【譜例204：ヴァーグナー、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》、第1幕序曲、第196-211小節】

(2) (4)
(6) (6 a) (6 b) (6 a) (6 a)
(8)

Annotations: $8va \dots \dots$

[270] ヴァルターの優勝歌も、音楽構造からみて、両シュトレン (詩節) *Stollen* とアプゲザング (後節) *Abgesang* いずれも終結の引き延ばしの好例である。(構造は、シュトレン：(1)-(4), (3a)-(4a), (5)-(6), (6a), (7)-(8)。アプゲザングI：(1)-(8), II：(1)-(2), (3)-(4) (3分割)；(5)-(6), (5a)-(6a), (7), (7a), (7b) \wedge (8)⁸。韻を踏む行によって明示される詩作上の節の形式と、音楽的な装いとの関係については、機会を改めよう。議論の余地が無くもないのだが。

第六章：接合⁹と省略による楽節の縮約

28. 楽節の接合 *Verschrankung* (8=1、8=2)

さて、ここでもう一度ははっきりさせておきたいのだが、楽節の小節の数え方と、複雑な楽節構造を説明するための小節番号の用法は、私が言い出したことではない。私がフレーズや形式論についてのこれまでの著作とフレーズ・エディションをまとめる中で目指してきたこと、それは、高次の時間単位を表す軽重と、小節線が示すものとの峻別である——寄せ集め小節の誤った小節線を修正することが、理解を深めてゆく第一歩になるのだ。これは実は、ヨゼフ・リーペル *Joseph Riepel* (1709-82) が『リュトモペイア：小節の構造について *Rhythmopoeia oder von der Taktordnung*』(1752) で既に提唱した通りである。旋律におけるそれぞれ独立した要素は小節から出来ているが、その数え方は一通りでないことを指摘した (リーペルはその際、二つ、四つ、三つ、一つ、五つ、などきわめて簡

単な用語を用いている)。リーペルを受け継いだのは、ハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) である。『作曲教程 *Anleitung zur Komposition*』第2巻(1787)において拡大・縮約された楽節や、本来の主部と「追伸」の区別のみならず、小節の数え方についても、私が小節線に添え書きしたのとまったく同じ方法をとっており、たとえば第(4)小節を次の半楽節の最初の小節に読み替えたりしている。[271] コッホはしかし、つねに第(4)小節までしか数えない。従って、第(4)小節を第(5)小節に読み替えることはなく、必ず第(1)小節になる。

【譜例205】



拍の重さの違いについて、コッホはあまり多くを語っていない。そのほかの著者も同じく、リズム法についてはきちんと述べていない。が、すでに言及したとおり、シュポーアの弟子の故カール・バルギール Karl Bargheer (1831-1902) は、私がこの区別を用いる以前にすでに、重い拍と軽い拍とを分けている。バルギールがこの考えをシュポーアの教えとして受け継いだのかどうかは断言できないが、可能性はある。ついでに、私が和声法でもリズム法でも *φιλόκαινος* [philokainos]、つまり、やたらと新しいものを求めたがる輩でないことも証明されただろう。この最終節では必然的に、きわめて多種類の複雑な楽節構造を扱うことになるが、その存在については、コッホという唯一の例外を除いて気づいた理論家はいなかったようだ。古代のリズム法には接合という考え方はまったくない。その理由はおそらく、接合がポリフォニーに由来することから説明できる(第12節、原書121頁参照)。徹底して声楽と結びついた古代のリズム論は、そのような可能性をまったく想定しなかった。たとえば、ある単語が同時に連続する2つの文章に属するとか、ある音節が連続する2つの単語に含まれるとか、つまり、一方にとっては終わり、一方にとっては始まりである、などということはあるから得ないからだ。

しかし、現代の音楽では接合がきわめて大規模に起こる。そのため、これをきちんと検討しなければ、理論に大きな穴ができてしまう。接合について、[272] 第12節では小節や楽節構造を乱すことなく登場する場

合を示したのだったが(動機の接合)、ここからは体系的に、楽節構造が八小節の軌道から外れる形をいろいろと取り上げよう。小節が二重に数えられたり、コッホが言うところの「窒息」させられたりする。その際に最初からわかっていること、あるいはまた、第12節で示した譜例(78, 79, 81)でも明らかなこととして、終わりと始まりの結合には、新しい形式要素の始まりが古い方の終わりによって隠されてしまうことはない。むしろ、必ず来ると終わりを期待しているところで、姿のはっきりした新しい始まりに取って代わられることになる。

当然ながら、接合は、小さな形式要素よりも大きな形式要素で頻繁に起こる。従って、理解を誤ること、韻律の並びを数え間違ったり、楽節の構造についてまったく枠組みを逸れてしまったりする危険は、接合が生じるまでの部分が小さいほど、大きくなる。そこでまずは、完全楽節の終わりと始まりの接合を示すことにしよう。ただし、楽節最初の第(8)小節ではなく、追伸部分の最後の小節で接合するような場合を見てみよう。終わりがどんどん拡大して行って、終結の確保が行われているところであれば、終わりが新しい始まりによって隠されてしまうという見方に納得しやすいだろう。

さて、始まり部分の性質によって、それぞれかなり異なった事例がいくつかあり得る。第(1)小節で始まるか、第(2)小節か、あるいはもっと重い部分か、普通のアウフタクトは有りか無しか。新しい楽節が第(2)ないし第(4)小節で開始する場合、すなわち(8=2)ないし(8=4)では、接合は強力にはなるが、重い小節は重いままになり、韻律の交代(軽と重)は完全な小節と同じ状態のまま妨げられない。新しい楽節が第(1)小節で始まる場合(8=1)、高次では終結として重い部分のはずが、小節単位では軽い部分となり、軽重の通常の交代が妨げられることになる。しかし、さらに強力な攪乱は、高次において楽節を締め括る重い部分だったところに、アウフタクトだけ、つまり軽い拍が一つだけ置かれる場合である。これはかなり稀な事例ではあるが、接合を明示する手段として他の場合と同じような記号が必要である。そこで、それぞれ当該の拍子(♩, 2/4, 3/4, 6/8)に応じて、(8=♩|)、(8=♩|)、(8=♩|)などと表す。

以下の譜例は、第12節で既に挙げた例の補足として役立つだろう。楽節の接合や追伸の最後の小節の接合は、ソナタ形式の展開部の最後、第一主題が再現されるところでよく見られる。第一主題は通常、くっきり

した出だし、輪郭のはっきりした性格を持つので、大抵の場合、一瞬で終結を冒頭に読み替えることが可能である。展開部の終わりのいわゆる「回帰運動」がすでに主題の再登場の期待を高め、確信させていればなおさらである。そうした再現は、ゲネラルアウフタクト（大上拍）や「前置き」を伴って来る主題と確かに似ている。しかし両者を区別することは決して難しい。ゲネラルアウフタクトや「前置き」にはそもそも本質的に「準備を整える」性質が見られるのに対し、接合はむしろ、ほんらい期待されている終わりを新しい始まりによって覆い隠す事が前提となっている。前節（第27節）で述べた、終止を停滞させて楽節を強制的に引き延ばすのは、展開部の終わりで実によく行われ、まさしくその最高の効果を生む。展開部の後で主要主題が再登場する瞬間、接合がほとんど当然のように生じる。これがとくに規則でも何でもない、ということにむしろ驚くほどだ。（ただし、ドミナント上で拡大された終止が展開部ほんらいの終わりを形成し、長めのゲネラルアウフタクトだけを再現することもよくある。）

【譜例206a：ベートーヴェン、ピアノ三重奏曲、作品1の3、第1楽章、207-217小節（展開部の終わり）】
[274]

Example 206a shows three staves of music. The first staff has a piano triplet marked (2). The second staff has two piano triplets marked (4) and (6). The third staff is labeled '第一主題' (First Theme) and has piano triplets marked (8=2) and (4).

【譜例206b：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品12の1、第1楽章、第134-142小節（展開部の終わり）】

Example 206b shows three staves of music. The first staff has a piano triplet marked (6). The second staff is labeled '第一主題' (First Theme) and has piano triplets marked (8=4) and (6). The third staff has a piano triplet marked (8).

【譜例206c：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品49の2、第1楽章、第64-68小節】

Example 206c shows a single staff of music labeled '第一主題' (First Theme) with piano triplets marked (6), (8=1), and (2).

【譜例206d：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品53、第1楽章、第32-36小節（第2主題の直前）】

Example 206d shows two staves of music. The first staff has piano triplets marked (6) and (8=1). The second staff is labeled '第二主題' (Second Theme) and has a piano triplet marked (2).

【譜例206e：同、第2-3楽章】 [275]

Example 206e shows two staves of music. The first staff is labeled 'Adagio.' and has a piano triplet marked (6). The second staff is labeled 'Allegretto.' and has piano triplets marked (8=1), (1), and (2).

【譜例206f：モーツァルト、ピアノソナタ、K. 280、第1楽章、第10-14小節、第1主題】

Example 206f shows two staves of music. The first staff has piano triplets marked (6) and (8=1). The second staff has a piano triplet marked (2).

【譜例206g：モーツァルト、弦楽四重奏曲、K.465、第3楽章、メヌエット、第21-35小節、】

Example 206g shows three staves of music. The first staff has a piano triplet marked (2). The second staff has piano triplets marked (4), (6), and (8). The third staff has piano triplets marked (6) and (8).

【譜例206h：ベートーヴェン、交響曲第5番、作品67、第1楽章、第289-306小節（第2主題の直前）】

【譜例206i：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ、作品96、第1楽章、第34-44小節（第2主題の直前）[276]】

この中で出色は、【206g】（モーツァルトの弦楽四重奏曲ハ長調）である。接合がまったく予想外に、不意に現れるが、半音階（cis-c）ゆえの強制力と説得力によって、リズムの読み替え、すなわち軽重の拍の通常の交代の乱れが必然として受け入れられる。そこに一瞬の強い動きが感じられ、意志の変化が起こる。こうした効果は、それ自体を感覚を研ぎ澄ましてよく聴いていれば、多かれ少なかれあらゆる接合に確認できる。しかし【206g】で、c音の入るところ〔第28小節〕がd音であったなら全然ちがって、完全終止の効果はまったくなかっただろう（二短調和音はハ長調の平行調の下属和音）。【206e】では、もしも終止があまり周到に準備されず、さらに最後のg音上のフェルマータで結局リズム感が攪乱されなかったなら、終止から開始への読み替えがよく目立ったはずだ。これは、この種のものとしてはおそらく唯一の例なのだが、J.S. バッハの〔平均律クラヴィーア曲集第1巻〕第1番のハ長調のフーガに、終止型内で〔次の主題が重なって〕ストレッタが形成される箇所がある。まず第(8)小節が第(2)小節に読み替えられてひっくりかえり、第(2)小節の重い部分がさらに読み替えられて四分音符分(!)のアウトタクトになる。ここで特にその箇

所を見ておこう。

【譜例207：J.S. バッハ、平均律クラヴィーア曲集第1巻、第1番、フーガ、第17-20小節】〔リーマンによる小節線の改変あり。副縦線の位置にある小節線のみ原曲通り。】

フーガではまさしく主題によって声部が際立つので、他の形式や様式よりも接合が起こりやすい、ということはおわかり頂けるだろう。もちろん接合がいつでも例外なく成功するわけではない。たとえば、【207】の第(7)小節ではバスに主題があるが、第(6)小節で登場したテノール声部が主導権を保っており、さらにソプラノの加勢を得て、構造としてこの声部が最後まで進んでゆくの、バスの主題提示は本来的なものとしてではなく、単なる模倣対位声部として聴かれることになる。このように複雑な事例は、ここでは紹介しきれないが、特にこれはあらゆる切迫フーガのなかで最も混み込んだもので、各声部の主導的ないし対位的役割を小節ごとに決定づけるあらゆる状況をあれこれと考えてゆけば、多層的な論説になるだろう。しかし、ここで基本的特質を確認した方法が完全な確信へと到達するには、この種の夥しい個別研究が必要であることは自明である

29. 接合での巻き戻し Zurückdeutung (8=4)、(8=6)

半楽節の接合は、楽節全体の接合とは異なる。まずもって前楽節と従属する後楽節との接合と考えねばならない。さらに、場合によっては2つ目の後楽節とも接合しうるが、それは追伸の性格を備えるか、第2半楽節の特別な後楽節でもあり得る。これに対しては第1後楽節が前楽節になる。後者の場合、第(8)小節から第(4)小節への巻き戻しが生じ、楽節はそれによって実質的に2部分でなく3部分になる。重い部分から

軽い部分へのこうした巻き戻しはおそらく、接合でなくても可能である。つまり、(8=4a)の形だけでなく、半楽節を3部分にする(8=6a)ないし(4=2a)、あるいはまた、二小節群の重い小節を軽い小節に巻き戻す(2=1)ないし(4=3)、(6=5)、(8=7)などである。こうした形はすべて、重い部分が軽い部分になってはいるのだが、それは縮約ではなく、逆に展開、つまり最初の(軽い)要素を倍加し伸展させることによっている。これについては第26節でごく簡単にとはいえ言及し、第(1)小節の反復の例をいくつか示した。提示部分の倍加はまったくの例外であり、あらゆる構成の基本原理として認められない、従ってごく稀でなければならない、という信念は、決して揺らいだわけではない。しかし、[279] そうした手法での楽曲形成に新しい道が開かれようとしている。それは、提示と応答の原則は否定せず、ある重い部分を軽い部分に巻き戻す、という新たな道である。このような巻き戻しでは——要注意——、重い部分への到達が軽い提示の部分による応答を意味する。巻き戻す理由はこの到達の間にはじめて判る。たとえば、ある終止形が、長めのアウフタクトにも拘らず重い部分へ落ちる音を越えて進行すると、余剰の小節動機を吸収する必要が生じる。それはいつも決まって、重い部分への到達の間にはじめて明らかになる(重い音が不協和音で、その解決が必要な場合など)。換言すれば、第2部分はまず第1部分への応答として登場するが、リズム以外(和声、動機形成、主題法)に関係する理由からより高次の音楽形成の完結にとって不適当と見なされ、故に再提示の役割へと差し戻される。そしてようやく、第3部分に充分な応答を見出す。このように意味づければ、この種の形もなんとか筋が通るので、本節の領域に置く。この場合、楽節は拡大されているが、まぎれもなく接合が起こっている。すなわち、

- a) 3部分の楽節： $1-4; \begin{cases} 5-8 \\ 1-4; 5-8. \end{cases}$
- b) 3部分の半楽節： $1-4; \begin{cases} 5-8 \\ 1-4; 5-8. \end{cases}$
- c) 3部分の〔二小節〕群： $1-\begin{cases} 2 \\ 1-2. \end{cases}$

さて、これでようやく、次のことを理解するための鍵が与えられた。単純なリート形式には、2つの(同じ旋律からなる)八小節楽節の間に、独立して挿入される半楽節(中間楽節)がある。まず、[280] には

ともあれ前楽節が出てくる。そして、第2の(第1を繰り返した)楽節は、まずこの中間半楽節の後楽節として現れるが、最初の楽節の前楽節とまったく同じであって満足のいく期待通りの全終止には辿り着かないことが判ると、前楽節に巻き戻される。ベートーヴェンの作品49の2¹⁰の例をみよう。

【譜例208：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品49の2、第2楽章、第9-20小節】

3部分構造はベートーヴェンのピアノソナタ作品31の1¹¹の冒頭にも見られる。テンポがそれなりに速いので、基準の拍を二分音符とするか四分音符とするかで迷う。すなわち、四分音符なら楽節全体が、二分音符なら半楽節が3部分となる。第2楽節は、第2部分として第1部分の繰り返しを行い、主調の下属調へ行くが、主調は第2部分の再度の反復で取り戻され、維持される。小節番号は、譜面上の小節で(すなわち四分音符を基準拍として)示す。銘記すべきは、いずれの楽節も重い第(2)小節で始まっており、それゆえに第(1)小節の省略が起こっていることである。これはあとで詳しく述べる。

【譜例209：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品31の1、第1楽章、第1-26小節】

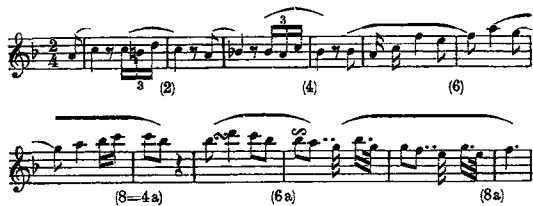
二分音符を基準の拍とすると、半楽節が3部分の構造となり、省略は最初の小節のアウフタクトにのみ現

れる。この複雑さは、よほどのことがない限り受け入れたくないところだ。次の図式で、〔省略される〕第(1)および第(5)小節をアスタリスクで示す。

$$*1-2; \left\{ \begin{array}{l} 3-4 \\ 1a-2a; 3-4 \end{array} \right. \quad *5-6; \left\{ \begin{array}{l} 7-8 \\ 5a-6a; \left\{ \begin{array}{l} 7-8 \\ 5b-6b; 7-8 \end{array} \right. \end{array} \right.$$

同様に、ベートーヴェンのへ長調のピアノソナタ作品10の2でも、第1楽節が3部分になっている。

【譜例210：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の2、第1楽章、第1-12小節】



第(8)小節から第(6)小節への巻き戻しによって、後楽節には3つの二小節群ができる。この手法はもちろん、[282]第(6)小節上の停滞（第27節）と近い効果を発揮する。たとえば、

【譜例211：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品22、第1楽章、第22-30小節】



図式化すると、

$$5-6; \left\{ \begin{array}{l} 7-8 \\ 5-6; 7-8 \end{array} \right.$$

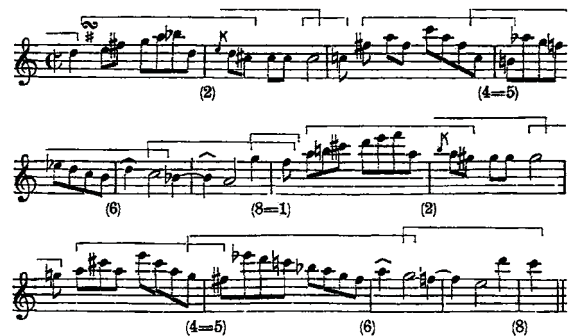
第(8)小節から第(6)小節への巻き戻しは、単純な楽節では第(8)小節が下屬調に行き当たるところで奉じるのが典型である。

30. 先取りとして読み替える半楽節接合

先取りの読み替えによって楽節を縮約する接合は、もっぱら、フーガ作曲の中で頻りに用いられる。それも、主題が2つ登場する際の接合に限られる。ホモフォニックな書法では、これほど強烈な構造の攪乱はごく稀にしか良い効果を生まない。それでもいくつか際立った例を挙げる事ができる。ベートーヴェンのピアノソナタ作品2の3第1楽章の第2主題（あるいは推移主題）は、2つの八小節楽節から成るが、前楽

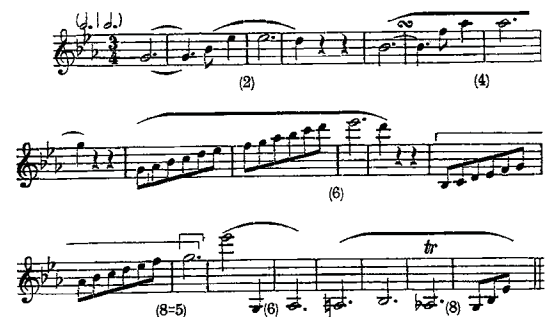
節、後楽節とも(4=5)であるばかりか、両楽節のあいだで(8=1)に接合されている。

【譜例212：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品2の3、第1楽章、第27-39小節】



[283] (8=5)、すなわち新しい後楽節が終止を確定する接合の好例としては、ベートーヴェンのピアノソナタ作品10の1がある。

【譜例213：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品10の1、第1楽章、第56-76小節】

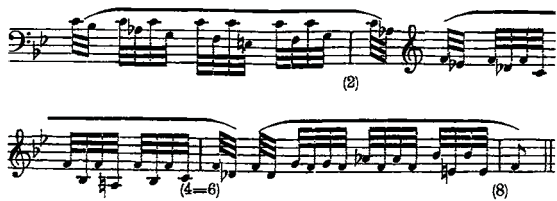


このあと、【202f】が続く。すなわち、最終局面の停滞で、さらに終止を確定する後楽節である。前楽節と後楽節の二小節群の接合、つまり第(4)小節から第(6)小節への読み替えは、二小節群がまるまる1つ、楽節から消えることになる。次のような例がある。

【譜例214a：ベートーヴェン、ピアノソナタ、作品22、第2楽章アダージョ、第13-18小節】



【譜例214b：同、終楽章、第72-75小節】 [284]



【譜例214c：モーツァルト、交響曲第40番、K. 550、第3楽章メヌエット、トリオ第1-6小節】



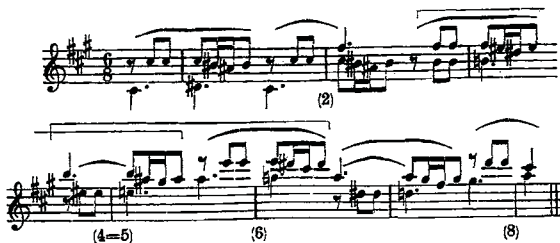
【譜例214d：同、第33-38小節】



モーツァルトの場合はいずれも、作曲家がもしかすると意図的に四小節の半楽節に二小節の追伸を付けて終止を確定しようとした、と考えることもできるかもしれない。しかしながら反論として【214c】では、完全な八小節楽節が応答しているの、そのような意味づけのもとでは対照性が損なわれてしまう。【214d】は、まさに第2部分におけるこの八小節楽節の再現であり、まぎれもなくこの意味づけのとおり聞こえるはずだ。

天才的に巧い前楽節と後楽節の接合(4=5)として、ベートーヴェンの《森の娘》による変奏曲のコーダ部分の第2楽節（【215a】および原文268頁【【208】参照）や、交響曲〔第5番〕ハ短調のスケルツォ（【215b】）がある。

【譜例215a：ベートーヴェン、変奏曲、WoO71、第12番、第28-34小節】



【譜例215b：ベートーヴェン、交響曲第5番、作品67、第3楽章、第141-154小節】 [285]

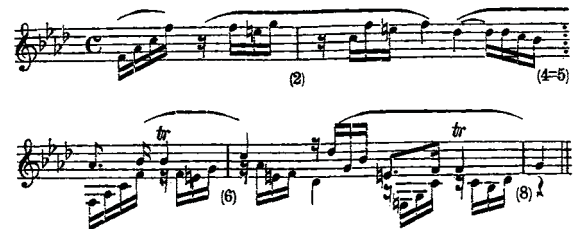


バッハの例も、こうした接合がポリフォニーの様式で頻繁に起こることを証明してくれるだろう。ただし、最初の2つはフーガではなく、比較的同調的に作られた楽曲から採った。

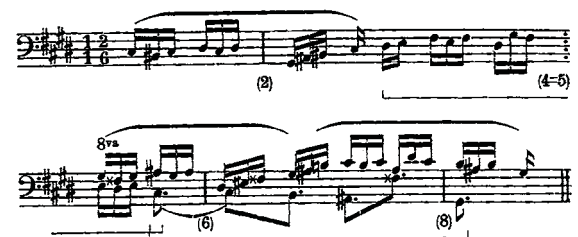
【譜例216a：J. S. バッハ、インヴェンション、第10番、第1-7小節】



【譜例216b：J. S. バッハ、平均律クラヴィーア曲集、第1巻、第12番、プレリュード、第1-4小節】 [286]



【譜例216c：同、第2巻、第4番、フーガ、第1-4小節】 [リーマンによる小節線の改変あり。バッハはアウトタクトなしで始めている。]



【譜例216d: 同、第1巻、第4番、フーガ、第1-7小節】
〔リーマンによる拍子記号および小節線の改変あり。
バッハは alla breve 記号を用いて、通常の2拍子で書
いている。〕



【譜例216e: 同、第2巻、第9番、フーガ、第1-4小節】
〔リーマンによる拍子記号および小節線の改変あり。
【216d】と同じ。〕



¹ ただし【199】のC. P. E. バッハ自筆資料ではフェルマータは第107小節の1個のみ。リーマンによる校訂譜 (Collegium Musicum No.16. Breitkopf & Härtel Kammermusik Bibliothek No.1829/1830) でも、第108小節にはフェルマータなし。

² 【202c】第24-25小節に示された2回目の(6a)は(6b)の誤記と考えられる。

³ 【202d】第291-292小節に示された2回目の(6)は(6a)の誤記と考えられる。

⁴ 【202g】この譜例は少し判りにくい。まず、第80-81小節に示された(6b)は(6a)、第90-91小節の(6c)は(6b)の誤記と考えられる。角形括弧は、譜例中の開始位置直前から閉じ位置直後へ、直接に和声が行進可能であることを示している。なお、リーマンによるベートーヴェンのソナタの分析書では、この部分はまったく異なった解釈がなされており、あまり参考にならない。cf. Riemann 1919, p. 238-239.

⁵ リーマンは譜例を提示していない。【譜例203訳者補足】を併せて参照のこと。

⁶ リーマンの誤記と考えられる。2つの二小節群が第58-61小節だとすると、続くのは2つの一小節である。

⁷ リーマンの和声記号は、『易しい和声学 Vereinfachte Harmonielehre』(1893)の冒頭(p. V-VIII)に簡潔にまとめられている。和音記号への斜線は根音省略を、「+」記号は上方に生じる長三和音、「0」記号は下方に生じる短三和音、「ピリオド2個」は同じ和声の配置転換ないし揺らぎ、数字に添付される「>」記号は下変、「<」記号は上変を表す。また、本文269頁3行目の「平行線と回音」記号は異名同音読替を意味する。

⁸ リーマンは譜例を示していないので、「アプゲザングI」および「II」がどの範囲を指すのかは不明だが、おそらく“die dort geboren”“以降がIIと考えられる。

⁹ Hunnicuttは「overlapping」の語を充てている。

¹⁰ 原文に「Op. 49. III.」とあるが誤記。

¹¹ 原文に「Op. 14. I.」とあるが、【209】に鑑みておそらく誤記。

【参考文献】

Hunnicutt, Bradley Clark. *Hugo Riemann's "System der musikalischen Rhythmik und Metrik", Part Two: A translation preceded by commentary*. PhD, University of Wisconsin/Madison, 2000.

Riemann, Hugo. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, I. Teil*. 3. verbesserte Auflage. Berlin: Max Hesses Verlag, 1919.

Riemann, Hugo. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903.

Riemann, Hugo. *Vereinfachte Harmonielehre oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. 2. Auflage. London: Augener, 1893.

Beethoven, Ludwig van. *12 Variations in A Major (Danse russe), WoO 71*. In *The Digital Beethoven Edition* (CD Sheet music; 00220507), New Jersey & Florida: LLC, 2000. DVD-ROM.

(2018. 1. 15 受理)