

Title	H. リーマン「軽重法：楽節構造論」試訳（２）
Author(s)	朝山，奈津子
Citation	弘前大学教育学部紀要、 118, p.55-66, 2017
Issue Date	2017-10-13
URL	http://hdl.handle.net/10129/6276
Rights	
Text version	publ isher



<http://repository.ul.hirosaki-u.ac.jp/dspace/>

H. リーマン「軽重法：楽節構造論」試訳 (2)

H. Riemann, „Metrik. Lehre vom musikalischen Satzbau“ aus *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (1903) : Versuch einer japanischen Übersetzung (2)

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『音楽の長短法と軽重法の体系 *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*』(1903)の「第2部 軽重法：楽節構造論」の全訳。第117号掲載の(1)を承けて本稿では、第4章第22節 - 第5章第26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

22. 前置き Vorhang

【166】および【168】で見たように、先行する楽節の終わりは、応答や主張よりもむしろ問いかけの印象を作る。[231] いわば、本来の主題への門を開く。その場合、主和音ではなく属和音で始まる。この範疇には、ショパンのロ短調のスケルツォの4小節に及ぶ長い導入の和音2回ともが相当する。

【譜例170：ショパン、スケルツォ第1番、作品20、第1-8小節】



しかしここで疑問が生じる。属和音 (fis 上の属七) の登場する小節は第(8)小節、すなわち終わり(半終止)なのだろうか。あるいはむしろ、プレスト主題の冒頭に対する大上拍(ゲネラル・アウフタクト)なのだろうか。4小節の長さで敢えて書かれていることから、どちらもハズレである。この曲の基準の拍は付点二分音符なのだから、その意味は、次のような形以外ではありえない。

【譜例170a】



この問題は、簡単には解決できない。少なくとも、次のことは言えそうだ。h音をfis音へのアウフタクト(即ちイアンブス)とみれば、fis音はh音よりも長く書かれるはずで、逆に2つ目の和音がもっと短ければ(たとえば4小節でなく2小節であれば)、fis音はh音よりも軽いものとみなすことにもっと確信が持てるだろう。さて、そこで次のように考えてみると、さらに判りやすくなる。

【譜例171】

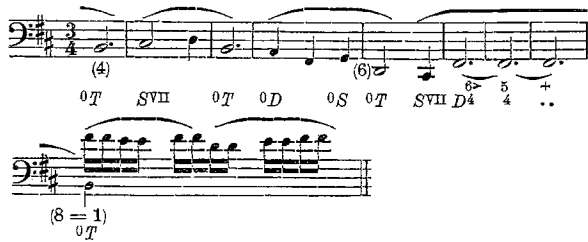


つまり、両方の和音がともに先行部分として、楽節冒頭の小節へ直接に結び付くのである。私はこれを後ほどいろいろな形で検証する「追伸 Anhang」と対照させて「前置き Vorhang」と呼びたい¹。ごくわずかの和音で構成される場合には、[232] 先行楽節とみるより、もっと幅広い性格を持つ大上拍(ゲネラル・アウフタクト)(〔原著〕202頁参照)、すなわち最初の動機や主題だけでなく、楽曲全体へのアウフタクトと捉えることができる。もっとも、このタイプがさらに拡大する可能性は閉ざされていない。たとえば、シューベルトのロ短調交響曲の前置きは、第(4)小節から第(8)小節までである。(和声機能を示しておく。ただし、この部分はチェロとコントラバスのユニゾンで和声が

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

ないまま演奏される。)

【譜例172：シューベルト、交響曲「未完成」、D. 759、第1楽章、第1-9小節】



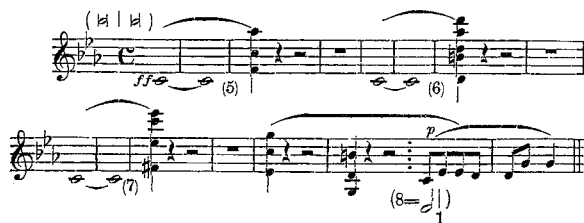
もうひとつ、未完成交響曲から見ておこう。すばらしく感動的な中間での前置きが第二主題をもたらす。カンティレナの出だしは2小節遅れて来るのだが、結びの音と同時に、伴奏声部が神秘的なシンコペーションを始めている。

【譜例173：シューベルト、交響曲「未完成」、D. 759、第1楽章、第39-42小節】



ベートーヴェンの《コリオラン序曲》の前置きは、事実上は4小節で、それぞれ全音符2個の上位の拍〔倍全音符〕を用いて書かれている。

【譜例174：ベートーヴェン、《コリオラン》序曲、作品62、第1-15小節】



[233] きわめて短い前置きが一つの終止型をなすこともある。多くの場合、聴き手はその意味にすぐ気づくのだが、時に本来の始まりがただちには判らなくなることがある。たとえば、ベートーヴェンの嬰ハ短調の弦楽四重奏曲（【175a】）の短い第6楽章で、シンコペーションで先行する嬰ト短調の和音がこれに当たる。

【譜例175a：ベートーヴェン、弦楽四重奏曲第14番、作品131、第6楽章、第1-6小節】



【譜例175b：ベートーヴェン、弦楽四重奏曲第16番、作品135、第3楽章、第1-5小節】〔リーマンによる小節線の改変あり。原曲では点線の位置〕



【譜例175c：ベートーヴェン、ピアノソナタ第29番「ハンマークラヴィーア」、作品106、第4楽章、アダージョ、第1-5小節】



【譜例175d：ショパン、練習曲、作品25の10、第28-32小節（中間部への前置き Zwischenvorhang）】



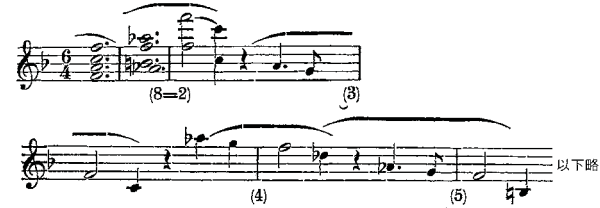
【譜例175e：シューマン、《夜曲》第4番、作品23の4第1-2小節】 []



【譜例175f：ベートーヴェン、交響曲第8番、作品93、第3楽章、第1-4小節】 [234]



【譜例175g：ブラームス、交響曲第3番、作品90、第1楽章、第1-6小節】



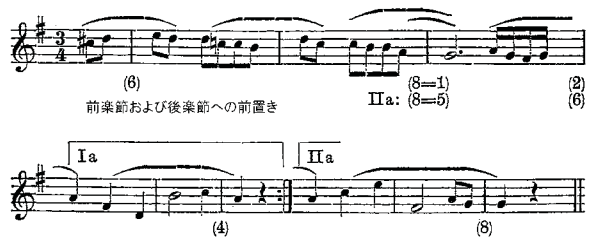
【譜例175h：ベートーヴェン、交響曲第7番、作品92、第2楽章、第1-3小節】〔リーマンによる小節線の改変あり。原曲では点線の位置〕



【譜例175i：ベートーヴェン、交響曲第7番、作品92、第3楽章、第1-6小節】



【譜例175k²：モーツァルト、弦楽四重奏曲第21番、K. 575、第3楽章、第75-86小節、トリオ】



こうした主題開始のための準備が、あらゆる音楽的造形における一つの重要な要素であるということは、[235]ここに挙げたわずかな例でもすでに証明されている。私の作曲理論書では「主題的」と「非主題的」の概念を区別した。それは、最終的に音楽作品全体の総合的な構造を見通すことになるもので、確かに長短法（リズム）および軽重法（メトリク）と直接の関係はないが、すでに見てきたように、一致する部分もある。というのも、楽節構造や楽節の連結の単純な基本形からの逸脱は大部分、主題か主題でないかということに直結しているからである。そして、主題の本来の姿に対して前後に置かれた前置きおよび追伸を析出して初めて、標準的な構造の基本的な意味が明らかになるのは、すでにもはや十分に理解されるところであろう。メトリック理論の使命は、導入・余韻・仲介の部分をあらゆる音楽的な構成の原則から説明して評価すること、とりわけ、形式要素の外側にある、というような、あるいは無形式であるというような妄言を駆逐することにある。こうした虚しい言い逃れを許す理論は、音楽家の芸術的本能からは容赦なく拒絶される。芸術家は、大きな効果を実現するため、そうした音楽形成の高次の意味、それ以外にはありえない形を直感的に把握する。マルクスは本来の楽節の連結以外に「経過 Gang」という概念を作り、四小節構造で組

み立てられないものをすべてここに含めたが、この苦し紛れのウソには今ここできっぱりと引導を渡しておこう。とは言うものの、原則においてペリオード構造の理論が単純だとしても、あらゆる特殊な状況に関しても単純であり、個別のケースにおいても疑念が生じないなどと、だれが要求できようか。

本項で扱っている音楽形成としては（提示したいいくつかの例ですでに明らかにように）、ある音楽作品の冒頭の主題の準備だけでなく、中間部分でも同様のことがいえる。これはすでに自明だろう。楽曲の経過に現れる「前置き」も、しばしばまったく同じ形で繰り返され（【譜例170、175e、f、h、i、k】）、その場合、冒頭に置かれたものとなら変わらないからだ。しかし、さらに長めの導入部は拡大やエリジョンを伴うなどして、完全な複数の楽節から [236] 構成される。この手法はのちに検討する。こうした導入部は、最後のところで驚くべき方法により本来の主題開始の真の準備として効果を発揮する。たとえば交響曲の第一楽章第一主題へ入る遅い導入部の最後の小節などである。ベートーヴェンの交響曲〔第4番〕変ロ長調および〔第7番〕イ長調の経過部では、それまで聞こえていたような旋律の形を突然に停滞させたり、一音上に留まって繰り返し鳴らし、焦燥感や緊張感を生み出したりして、それがようやく主題へと進むことで解決をみる。この種の反復はもちろん、前進を続けるリズムの枠組みで起こっているのだが、重さの違いの明解な小節構造に区別できる。第4番では、完全な八小節構造を充足したうえで、第(8)小節に第一主題の開始が置かれている。

【譜例176：ベートーヴェン、交響曲第4番、作品60、第1楽章、第36-51小節】

4度を長く引き伸ばして第(10)小節(!)で単純に最

終解決する代わりに、もう一度 [237] 導入部の短縮形 (第(6)-(8)小節) を全楽節分、同じように続ける。しかし、それから第(10)小節での a 音へいよいよ進行して二小節の追伸を得、半終止から全終止となる。

第7番では、e 音へ留まり、導入部の生命がいったんは消えていく (音価が徐々に伸びて遅くなる)、これが追伸に当たるが、そこから、将来の主題を予感させる独特の付点リズム (譜例中の【注】) が現れてくる。これが「前置き」である。

【譜例177：ベートーヴェン、交響曲第7番、作品92、第58-72小節】

譜例177の楽譜は、58小節から72小節までのピアノパートを示している。58小節はpで始まり、(8a)と(8b)の括弧で括弧されている。59小節には【注】の付点リズムが現れ、(8c)と(2)の括弧で括弧されている。60小節から62小節はcresc.で、(6)の括弧で括弧されている。63小節から65小節は(Thema.) (=1)と(4)の括弧で括弧されている。

第9番の冒頭にも、記譜上は16小節 (実際には8小節) にわたる a 音と e 音の空虚5度のうなりが、日の出の前に一条の光が射すかのようなリズム (三十二分音符+四分音符) でもって、本来の主題 (ff) の出だしを準備する。それは持続的なクレシェンドから明らかである。小節の重さとしては第(8)小節で、これを第(1)小節に読み替えて、主題冒頭としている。[238]

【譜例178：ベートーヴェン、交響曲第9番、作品125、第1楽章、第1-6小節】

譜例178の楽譜は、1小節から6小節までのピアノパートを示している。1小節はppで始まり、(8)の括弧で括弧されている。2小節から4小節は(4)の括弧で括弧されている。5小節はcresc.で、(6)の括弧で括弧されている。6小節はffで、(8=7)の括弧で括弧されている。

主題が始まるのはもちろん最初の小節ではないし、それどころか、最後の二小節群、つまり第(7)小節と第(8)小節とその確保の(8a)から第(1)小節に読み替えられる小節である。ここには2つの先行部分があるが、そのうち、「前置き」は最初のほうであって、二番目は、前節で扱った高次の重点を積極的に先に出すタイプである。

【譜例179：ベートーヴェン、交響曲第9番、作品125、第1楽章、第17-35小節】³ [239]

譜例179の楽譜は、17小節から35小節までのピアノパートを示している。17小節は(7)の括弧で括弧されている。18小節は(8)の括弧で括弧されている。19小節は(8a=1)の括弧で括弧されている。20小節から22小節はsfで、D, 0T, (2)0S, (D), 0S, (3)の括弧で括弧されている。23小節は3の括弧で括弧されている。24小節は(4)の括弧で括弧されている。25小節から27小節は(6)0Sの括弧で括弧されている。28小節はDの括弧で括弧されている。29小節から31小節は(8)の括弧で括弧されている。32小節は0Tの括弧で括弧されている。

ところでまた、主題の糸をこのように繰り返し紡ぎだしてゆくやり方、いわば「紡ぎ直し Wiedereinfädung」は、一見したところ、本来的なリズム上の構造をもたず、しばしば既出の主題が再登場する前に用いられる。たとえば、ベートーヴェンのピアノソナタ第12番終楽章では、主要主題が例外的な (半楽節で、それぞれ最初の小節を欠く) 形を取るのので、このような準備の後でも全く同じ形で再登場できる。そこまでの淀みないシンメトリカルな形が主題を埋め合わせているわけだ。

【譜例180a：ベートーヴェン、ピアノソナタ第12番、作品26、終楽章、第49-55小節】

譜例180aの楽譜は、49小節から55小節までのピアノパートを示している。49小節は(2)の括弧で括弧されている。50小節は(4)の括弧で括弧されている。51小節は(5)の括弧で括弧されている。52小節から54小節は主題冒頭として括弧されている。55小節はrit.で終わる。

【譜例180b：同、第97-101小節】

譜例180bの楽譜は、97小節から101小節までのピアノパートを示している。97小節は(2)の括弧で括弧されている。98小節は(4)の括弧で括弧されている。99小節は(5)の括弧で括弧されている。100小節は(2)の括弧で括弧されている。101小節は主題冒頭として括弧されている。以下略。

[240] しかし、特別な理由を伴った必然がなくとも、こうした紡ぎ直しは好んで用いられる。以下のような例がある。

【譜例181a：ベートーヴェン、ピアノソナタ第11番、作品22、終楽章、第41-51小節】

【譜例181b：ベートーヴェン、ピアノソナタ第27番、作品90、第1楽章、第132-147小節】 [241]

【181b】のデザインが【177】と似ていることは見逃せない。終止の形から開始の形への推移を減速から加速への転換で行うのは、ベートーヴェンの典型的な手法である。このカテゴリーに関しては、これくらいで充分であろう。ここに提示したケースと同類のものに倣って、似たようなあらゆる現象を認識し、判断することはもはや難しくないだろう。

第五章：追伸と挿入による楽節の拡大

23. 第(8)小節への追伸

完全な八小節楽節の最後に追伸を置くのは、きわめて普通で当たり前のことだ。特にソナタ形式において、第二主題や、再現部の前ないし第二部分の終結の確定は、この形式が明確に意識されるようになって以来ひじょうによくみられ、終結主題や「終結主題群」

などと言われるほどである。しかしソナタ形式に「第三主題」は出てこないで、そこに特に新しい調は割り当てられない。こうした「終結主題」のたぐいには転調の展開可能性が機能しないので、全終止でもって複数の部分に分かれていく。それらは一つの楽節にまとまることは決してない。小節数が偶然にも八小節になった場合や、その秩序が動機とあまり齟齬を来さない場合でも同様である。例として、ベートーヴェンのピアノソナタ作品28「田園」第一楽章の終結主題群がある。

【譜例182：ベートーヴェン、ピアノソナタ第15番、作品28、第1楽章、第136-163小節】

[242] こうした場合には、旋律の動きが独立し、追伸が先行楽節との本来あるべき関係から遊離していくことになる。【182】では、4小節の追伸2個が完全な一楽節を成し、なおかつ先行する主題の追伸としての意味を保っている。しかし、この楽節への追伸群が、次に続くもっと短い、2小節や1小節の終止型である。最後の2小節はイ長調の和音から g^{\sharp} を呼び込んで属和音に読み替えて冒頭へ戻す。すなわち、再現される第一主題への「大上拍（ゲネラル・アウフタクト）」の意味を持っており、主題を開始するニ長調の和音に終止の効果を委ねている。これこそ第22節の「前置き」の一種である。終結主題群を独立させて更に拡大していくような例は珍しくなく、そこに連続する完結した楽節が見られるなら、ほとんど反論の余地はない。作曲技法上で重要な追伸としての意義は、軽重法ではなく主題法の問題である。つまり、軽重の構造のほかに主題の性格にも目を向け、主題要素と非主題要素について、先に述べたように、当該の楽節を内容に従って区別することが肝要である。このとき必ず、つぎに続いてゆく展開に対して、当該の各楽節相互の関係を明確に配置する。ただし、共通部分は重複

させない。重複についてはまた特別な関心を払わなくてはならない。それ以外では、各楽節の提示とその拡大や [243] 縮小には立ち入らない。そこでまずは、ぶら下がっている楽節全体ではなく、楽節の終わりに付く追伸だけをとりあげよう。

ハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow (1830-1894) が気づいてすでに繰り返し強調しているが、ベートーヴェンは終止を繰り返すとき、徐々に短くしていくことを好んだ。最初は4小節、次に2小節、最後に1小節、さらに半小節、といった具合である(「細分システム」)。考え抜かれたこの種の図式の例は、もちろん枚挙にいとまがない。しかしながら、何故ベートーヴェンのみならずモーツァルトや他の作曲家たちまでもが、最初は長かった追伸を短縮しながら繋げていって、しまいには追伸の追伸となるまでに切り詰めるのか。その理由は明らかだろう。終止効果の停滞感が、どんどん狭まる円の中で徐々に充足される(主題解体)。しかし円は決して閉じることなく、短い追伸のあとで再度、長い追伸がもたらされる。いくつか、そうした例を見てみよう。

【譜例183a: ベートーヴェン、ピアノソナタ第11番、作品22、第1楽章、第48-68小節】(4 + 4 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4 + ½ + ½ + 1)

譜例183aの楽譜は、ピアノとバス両方のパートを示しています。ピアノパートには、(6)と(8)の楽節の区別が示されています。バスパートには、(8)と(8)の楽節があり、(8)の楽節には「変奏して p 繰り返し」という注釈があります。また、「rep. 8va」と「pp」の指示も含まれています。楽譜の下部には「16*」という番号が記されています。

【譜例183b: ベートーヴェン、ピアノソナタ第6番、作品10の2、第1楽章、第56-66小節】(4 + 4 + 2 + 1) [244]

譜例183bの楽譜は、一つのパートを示しています。楽節の終わりにトリル(tr)があり、その後の楽節(8)は丸で囲まれています。注釈として「(装飾して繰り返し)」とあります。

【譜例183c: ベートーヴェン、ピアノソナタ第16番、作品31の1、第1楽章、第99-110小節】(2 + 2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2)

譜例183cの楽譜は、二つのパートを示しています。各パートには、(8)の楽節が複数回繰り返されています。また、(8)の楽節にはトリル(tr)が記されています。

【譜例183d: モーツァルト、ピアノソナタ、K. 189e (280)、第1楽章、第44-56小節】(5 (!) + 6 (!) + 2 + 2)

譜例183dの楽譜は、二つのパートを示しています。楽節の区別として(6)、(7)、(7a)、(7b)、(8)が示されています。また、(8)の楽節にはトリル(tr)が記されています。注釈として「(終止直前の停滞)」とあります。

【譜例183e: モーツァルト、ピアノソナタ、K. 330、第3楽章、第52-68小節】(4 + 6 (!) + 2 + 2 + 1 + 1 + 1)
[245]

[246] こうした例を少し見てみるだけで、作曲家が追伸の数だけでなく、それぞれの拡大に関してもきわめて自由な処理を行っていることがよく判る。と同時に、こうした追伸は、数が増えて広がったとしても、必ずしも前向きな前進や発展の態をなさず、むしろ一つところでの停滞や拡散の意味になる。ゆえに、曲の印象はそのまま、動機が次々と去来するかのよう聞こえるばかりか、むしろそうした解釈によって初めて全体のなかでの正しい位置を獲得するのである。前進する構造（本来の主題の楽節）では、つねにより大きな旋律断片がそれと判るような単位として次々に加わってゆく。同様に、終止部はいわば解体してゆく。どんどん短く切り詰められる終止音に引き返すわけだ。こうした規模での追伸が成立可能で、また判りやすくもある、ということは、我々の次のような提案が正しいことを強く裏付ける。すなわち、あらゆる軽重法の構造は問いと答えの関係に基づいており、答えの部分のほうが重いということは静止や停滞によって表現され、機能する。これこそすなわち、軽重法の本質である。

24. 第(4)小節への追伸

八小節楽節のなかで、最初の半楽節の終わりに追伸がつくことは、わりと稀ではあるが、主題に関してだけは、第(2)小節ないし第2二小節群で始まる場合、

第(4)小節への補完的な挿入が生じやすい。ただしこれは、楽節の拡大ではなく補充であって、ゆえに本節よりは第19-20節に属する問題である。小節動機が冒頭できちんと並んでいないと、問いと答えの関係を認識するのがたちまち難しくなって混乱するが、それは仕方がない。たとえば次のような例がある。

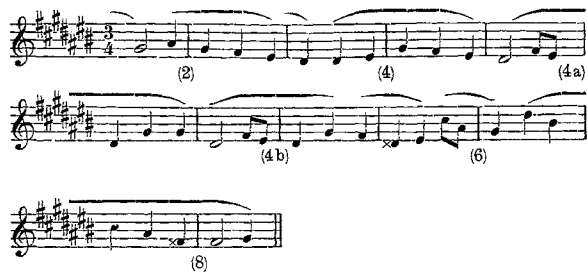
【譜例184a: ベートーヴェン、ピアノソナタ第15番、作品28、第1楽章、第1-20小節】

【譜例184b: モーツァルト、ピアノ五重奏曲、K. 499、第1-23小節】 [247]

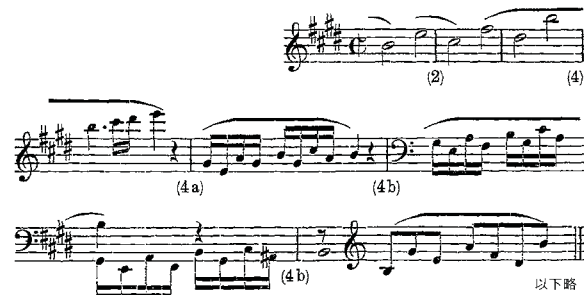
【譜例184c: ベートーヴェン、弦楽四重奏曲第8番、作品59の2、第3楽章、第81-86小節（ロシアの主題）】

【譜例184d: ベートーヴェン、ピアノ三重奏曲、作品70、第3楽章、第9-18小節】

【譜例184e: ハイドン、ピアノソナタ、Hob. XVI:36、第3楽章、第32-43小節】 [248]

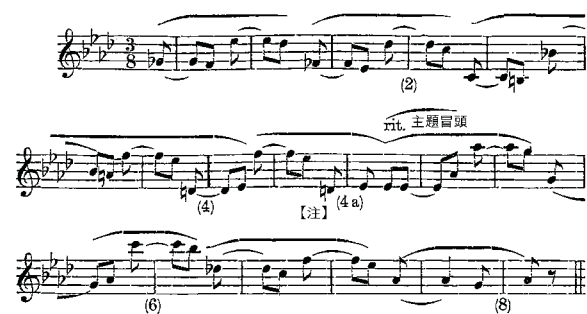


【譜例184f: ベートーヴェン、ピアノソナタ第9番、作品14の1、第1楽章、第1-7小節】



対して、四小節の半楽節がそもそも本来の後楽節を持たず（第29節参照）、2つの完全な楽節のあいだに「中間半楽節 Zwischenhalbsatz」として独立して置かれている場合、あるいは、これと似たようなものだが、最初の楽節と共通の動機を持つ後楽節の前に、対照性をもって四小節が登場する場合には、第(4)小節への追伸はまったく珍しくない。ベートーヴェンのピアノソナタ作品26冒頭の変奏主題がこの最後のケースに当たる。ただし、すべての小節をより大きな単位拍と捉える必要がある。こうした数え方に異論があるとしても、第4変奏はきわめて厳格に主題構造を保っており、反論の余地はない。明らかに、八分音符 | 四分音符のリズムに単位拍が細分されている。この変奏では、中間半楽節に、後楽節として4小節の冒頭回帰が続く。

【譜例185: ベートーヴェン、ピアノソナタ第12番、作品26、第1楽章、第153-170、第4変奏】 [249]



第(4)小節の終止感は【注】の1小節間で確立される。ただし、第1楽節の中の2つの半楽節も、最後を締めくくる後楽節も特に追伸を持っていない。他の例をみてみよう。ベートーヴェンの変奏曲へ長調作品34の主題では、第(4)小節への追伸で補完された中間半楽節が、厳格に八小節からなる2つの完全な楽節のあいだに置かれている。

【譜例186: ベートーヴェン、6つの変奏曲、作品34、第1曲（主題）、第1-14小節】



中間半楽節のハ長調の終止は1小節2回〔(4a)および(4b)〕で確定する。いっぽう伴奏声部では、vii度音であるb音が[250]最後のc²音の2個目の八分音符で現われ、最初の楽節の反復へと導く。【185】と【186】の中間的なケースですぐれた例は、ベートーヴェンのへ長調のアンダンテ・ファヴォリの主要主題に現われる中間楽節である。2つの厳格な完全八小節楽節の狭間にあって、明らかに2つの半楽節から成り、1つめは第(4)小節への一連の追伸で、2つめは第1二小節群を繰り返す。そこで疑問としては、最初の半楽節はむしろ先行楽節の第(8)小節に対する追伸で、2番目の半楽節だけが中間半楽節ではないか、つまり、最初のは第1二小節群ではなく第2二小節群が反復されて、主音の再確保が迅速におこなわれているのでは、と思うかも知れない。この解釈は、調のコントラストを伴った中間部分を設定することになる点で良さそうに見える。が、私はこの見方には慎重である。むしろ、中間部分全体を一つのものとみなしたい。前半は、これがもしへ長調ではなくハ長調であったなら、通常の間半楽節である。

【譜例187: ベートーヴェン、アンダンテ・ファヴォリ、WoO57、第9-12小節】 [リーマンによって4度下へ移高されている]



そして、追伸の最後から直接、主要楽節に戻るようになる。おそらく、この中間楽節の最初の形はこうだっただろう。だが、巨匠は冒頭を移高してでも変ニ長調の挿入句を取り入れて強引に引きのばした。

【譜例188：同、第9-23小節（原曲）】

【251】 中間半楽節にふだんに追伸をつけている例は、ベートーヴェンのバガテル作品126の1にもみられる。この曲は【73】で、動機の長さとお節との食い違いの例として出したが、同時に、休符によるシンクペーションの好例でもある。これを八小節構造と解釈することは簡単だが、意味がない。ここには「ミクソリディア」の特徴が与えられて、属和音(d上の七の和音)に繰り返し回帰するからだ。ゆえに【73】ではこの意味での小節の数え方と分け方を発展させたのだが、この曲は本節でも主要な例として役立つだろう。古典派の作曲家たちは、一般に思われているよりもはるかに、単純なシンメトリ構造を巧みに打ち破る術に長けている。我々はせいぜい一世代分の研究でようやく彼らの長短法を解明したところであって、彼らの形成原理など打ち遣ってよいと勘違いするのはまだ早い。ハイドンとモーツァルトの楽節構造も、決してお定まりの単純なシンメトリーに陥ったりはしない。彼らの弦楽四重奏曲からいくつか、第(4)小節への追伸【189a】や、第(4)および(8)小節への追伸【189b】をみておこう。

【譜例189a：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品77の2、Hob.III:82、第2楽章、第1-12小節】

【譜例189b：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品77の1、Hob.III:81、第3楽章、第82-111小節、トリオ】 [252]

【譜例189c：モーツァルト、弦楽四重奏曲、K. 421、第3楽章、第1-10小節】

【譜例189d：ハイドン、弦楽四重奏曲、作品54の1、Hob.III:57、第1楽章、第1-10小節】

25. 二小節群の結びへの追伸

【253】 シンメトリカルな構造は二小節群の結びでも崩される。これは、半楽節の終わりで停滞させるよりも更に奇妙にみえる。しかし、こうしたやりかたもまったく珍しくはない。いくつか例を挙げよう。【190a】において、休符をリズムに含めることで四小節単位を維持しようとするのは、無益なうえ（記譜上の9小節目が余ってしまう）、重い拍は和声の動きによって決まるという原則に逆らうことにもなる。

【譜例190a: モーツァルト、弦楽五重奏曲、K.499、第4楽章、第1-21小節】

【譜例190b: モーツァルト、弦楽四重奏曲、K.421、第2楽章、第1-8小節】

【譜例190c: ハイドン、弦楽四重奏曲、Hob.III:57、作品54の1、第2楽章、第1-12小節】 [254]

【譜例190d: J. S. バッハ、平均律クラヴィーア曲集第II巻、第6番、フーガ、第1-4小節】

【譜例190e: J. S. バッハ、平均律クラヴィーア曲集第II巻、第14番、フーガ、第1-4小節】

【譜例190f: ハイドン、カプリッチョ、XVII:1、第1-5小節】

[255] ブラームスのへ長調の交響曲の第二楽章は、主要主題において追伸で前に進みつつも八小節構造が乱れないように工夫されている。それは、個々の小節や小節群への追伸を半小節分に（すなわち、動機同士をオーバーラップ）することで達成されている。半楽節への追伸は2小節分を占めるが、他の楽器によって楽節の後半から次の楽節の前半にかけてもたらされる。

【譜例191: ブラームス、交響曲第3番、作品90、第2楽章、第1-9小節】

ただし、各小節の重いところへのこうした追伸は、小節の通常の流れが失われるような形、すなわち、本来その小節に許される以上に追伸が長くなる場合にも可能である。ブラームスは三重奏曲ハ短調作品101で、四分の三拍子と四分の四拍子を交互に置いている。よく観察すると、小節線を越えていく追伸の所為でそうなっていることが判る。

【譜例192: ブラームス、ピアノ三重奏曲、作品101、第3楽章、第1-6小節】

[256] さて我々は再び小節の中の重点の変更の問題に直面する。これはすでに、小節の体系を乱さない限りにおいて第14節で扱ったことである。ここで、小節の秩序を侵すほどの追伸ならばどこまでそれを行えるのか、示すこともできなくはないが、やめておこう。もしも表現の欲求がそれを求めるのであれば、我々は生き活きとした音楽のファンタジーの創造性に委ねよう。理論で説明できないわけではない。だが、実験へと導くことは理論の使命ではない。

26. 軽い小節の反復

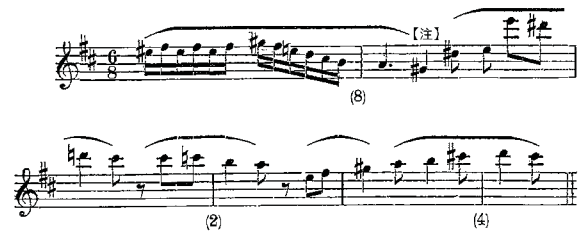
ごく例外として見かけるのみだが、重い拍を強調する原則に真っ向から逆らって、軽い拍で静止することがある。それはいつけん奇妙に思われるかも知れない。というのも、小節の枠組内で有意義な強調の効果を生ずるには、重い拍を犠牲にして軽い拍を延長するように見えるからだ（第9節参照）。もちろん、その場合でも動揺することなくリズムは前進し、刻まれた音価の重さを確定し、自然の成り行きに強烈に反しているものをも迷わず理解するための手がかりを生み出す。こうした基本を揺るがす形は、あらゆる場合にとくべつ慎重に取り扱われるべきであり、それゆえめったには見られない。たとえば、前項で取り上げたような、重い拍への追伸による小節の拡大と同様に。女性終止にも拘わらず上拍で小節を拡大することも時には可能で、ごくたまにある。たとえば、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第1巻の変ホ短調のフーガは偶数拍子と奇数拍子の間で揺れ動いている。主題は本来の第2小節の主題が最初は半小節分の接尾動機 Anschlussmotiv を持っているが、さらに1小節分の確保があるので、その上拍と合わせて第(2)小節が半小節3つ分の長さを持つことになる（拍の単位は拡大されて、四分音符ではなく二分音符になる）。

【譜例193：J. S. バッハ、平均律クラヴィーア曲集第1巻、第8番、フーガ、変ホ短調、第1-3小節】〔リーマンによる改変あり。原曲は一貫して四分の四拍子〕[257]



三分割（第10節）ではこうした形成はできない。音価を短縮すると、その本質が壊れてしまうからだ。矛盾なく続けるためには、あらたに別の小節を加えるしかない。ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第1番作品12の1では、こんな箇所がある。

【譜例194：ベートーヴェン、ヴァイオリンソナタ第1番作品12の1、第3楽章、第23-28小節⁴】



ここで、先行する終止に吸収されるにも拘らず軽い拍を伴って進むとみるべきかどうかは、疑問である。このようなきわめて安易な見方は、辻褄合わせのため、どこかで軽い拍がひとつ欠落していると考えなければならなくなる。

【譜例195a：同、第35-39小節】



ゆえに、問題の箇所全体は長い追尾動機と見なした方がよいかも知れない。

【譜例195b：同、第25-28小節】



[258] この件については、18世紀に小節線が無頓着に引いては拍子をまとめてしまうやり方が影響したのでは、と問題視している。ここではこれ以上は立ち入らないが、あながち間違いではないと思う。

軽い小節を実際に倍加すること、すなわち第(3)小節を2回置くことは、ベートーヴェンのピアノソナタ作品10の3の、厳粛なニ短調のラルゴに見られる。

【譜例196：ベートーヴェン、ピアノソナタ第7番、作品10の3、第2楽章、第1-5小節】



カッコをつけた部分を取り去って考えてみると、構造はごく普通である。後楽節は完全で、追伸はない。このように、第(3)小節の反復は大きな効果を持っている。

第(1)小節の反復は、J. S. バッハの2声のインヴェンション第7番にみられる。

【譜例197：J. S. バッハ、インヴェンション第7番、ホ短調、BWV778、第7-8小節】



ただし、ここでは主題を担う上声ではなく、下声の前に出てきているので、第(1)小節の1回目は、2回目によっていわばかき消され、押しのけられている。軽い部分が実際に2倍に引きのばされた例は、ブラームスの二重協奏曲作品102に見られる。作曲家は先に独奏ヴァイオリンが提示する【198b】のアンダンテ主題のシンプルな形に対照させて、意識的に強調表現を試みている。

【譜例198：ブラームス、二重協奏曲、イ短調、作品102、第2楽章、第83-85小節】



【259】第(7)小節でも同様の反復は起こる。これも軽い小節の倍加には違いないが、第(1)ないし第(5)小節とは異なる。第(7)小節は始点ではなく、より大きな形式要素の終点直前なのだ。このカテゴリーは、すでに【197】にも明らかのように⁵、特別な注意が必要とされる。なぜなら、私たちのここまでの検証にはなかった要素、すなわち、来るべき終止感をわざと先延ばしするという効果が生じるからである。

¹ 直訳すると、Vorhang はカーテン、Anhang は付録ないし補遺。Hunnicuttt はそれぞれ Prefix と Appendix の語を充てている。さらに脚註で、リーマンがこの言葉に舞台上の「幕」ないし「幕開き」の意味を込めていると指摘している。本稿では「Anhang」との対照性に鑑み、スピーチや書簡などの文章に関係する「前置き」と「追伸」の語を用いた。

² 【175j】が欠けている。本文中にも【j】が言及されないなので、単純なミスと思われる。

³ 譜例中の第(3)小節のところに、付点八分音符の b^2 音、十六分、および四分休符から成る小節がある。リーマンがどのような資料を参照してこの譜例を作成したのかは判らない。

⁴ リーマンは【注】と記した小節を半小節分ほど拡大して小節線を引き直している。この拡大は、次の【195a】において、【注】の位置に半小節を置くことで調整されている。ベートーヴェンが記したとおりの小節線は【195b】にて実線で示されている。

⁵ 上声に長いトリラーを置く第7-8小節は、この曲の第1楽節における第(7)小節の反復とみることができる。

【参考文献】

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

(2017. 8. 8 受理)