



Title	ベートーヴェンの交響曲分析試論：第1番（作品21） 第1楽章
Author(s)	中川, 真
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1983, 17, p. 5-19
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/48133">https://hdl.handle.net/11094/48133</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ベートーヴェンの交響曲分析試論

## 第1番（作品21）第1楽章

中 川 真

本論はベートーヴェンの交響曲全9曲を、年代的に様式区分を行なったり、その変遷を跡づけてゆくという巨視的な接近法をとるものではなく、ひとつの楽章という限定された対象の中に、微視的に深くわけ入り、1800年前後のベートーヴェンの音楽様式を支える音楽語法の特徴を明らかにすると同時に、それに妥当する分析方法を抽出しようという試みである。

われわれは作品の分析に際しては、当然その方法の批判を忘れてはならない。ここではまずオーソドックスな方法、すなわち楽式論的な分析から出発する。しかしその適用の限界が、意外なほど早くやってくるのがわかるであろう。なぜか？ それはその方法があまりに一般的であるがゆえに、ベートーヴェン固有の相を明らかにできないからである。われわれはベートーヴェンの語法に近づくことによって、逆にその分析の方法をベートーヴェンから学ばねばならない。

### 1 潜在から顕在へのプロセス

この楽章はC durであるにもかかわらず、序奏はF durのV<sub>7</sub>和音で始まることによって意表をつく。そして第2小節（以下T.2と略す）ではC dur、T.3ではG durというように次々と異った調性を移ろい、われわれを否応なしに曲中に引きずりこんでゆく。ベートーヴェンのまことに巧みな方策といわねばならない。T.5でC durに落ち着くと見えるが、けっきょく序奏の最後まで、T.8を除いてC主音は根音として見出されず、不

安定な状態のまま *Allegro con brio* の主部へと引き継がれてゆく。このとき序奏は主部に対してどのような働きをしているのだろうか？ 主部の幕開けを予感する雰囲気をつくるのか、それとも主題を動機的に暗示しているのか、或いは……。これまで多くの意見が出されてきた。私もひとつの考えをもっている。しかし序奏の意味に関してはこの楽章の主部全体を眺めたくらうで論じた方が適切と思われるので、後の課題として残しつつ話を先へ進めてゆこう。

さて、主部は T. 13 の第 1 主題に始まる (Ex. 1)。この主題は明快な構成をもっているようでいて、実はわれわれに様々な問題を投げかける。例えば第 1 主題を T. 13 からどこまでと考えればよいのだろうか。T. 19~24 において *d moll* と思われる調性で同じ音形が繰り返されることから、T. 13~18 の 6 小節を第 1 主題といえよいか。しかしそれにしては T. 17~18 の木管フレーズは経過的であり、橋 *Brücke* のように見える。Vn I の呈示する T. 13~17 の 5 小節だろうか、それともその他の弦による伴奏リズムから、T. 13~16 の 4 小節と考えることができるか、いずれにしても決定的ではない。しかも Vn I が T. 13~14 にかけて同じ音形を反復しており、主題としての造形性を崩そうとする気配すら見える。このように

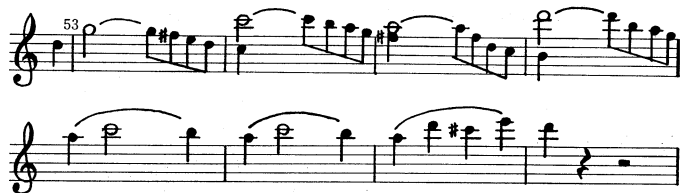


Ex. 1.

T. 13 から始まった第 1 主題は楽式論的規定をまるで拒否するかのようになり、*C dur* からすると *d moll* の領域へ身をかかわす。明確な姿をわれわれに見せてはくれない。だがこれによって逆に、この主題では何が問題になっているかということが明らかになる。すなわちこの主題は我々に問いを投げかける主題であって、その問いかけに対する回答、つまりこの主題はい

ったい何なのか、本当はどのような姿をしているのかということのをわれわれに発見させようとするものなのである。この主題は、音楽の進行とともに主題の真の姿を追求することをわれわれに要請しているのである。われわれという主体をカッコにくくっていうなら、この楽章はその内部において主題の提起と開示という構造的図式をもっているのである。そのような音楽的できごとの源泉として第1主題があるのであり、既にその中に問題提起→問題解決の契機を宿していると考えられるのである。それは上拍的動機と下拍的動機<sup>(1)</sup>T和音とD和音への志向、というような対照的な要素からできている。上拍的動機はD和音と結びつき、下拍的動機はT和音と結びつこうとしている。このような対照的な要素をひとつの主題の中にもっているからこそ、それからの展開が可能ともいえよう。もう結論が出てしまったようであるが、この楽章はそれほど単純ではないことが後にわかるであろう。第1主題は T. 19 より d moll へ移行し、より一層不安定さを増す。

第2主題は第1主題とは対照的に、明快な8小節の楽節構造をもっている (Ex. 2)。特に前楽節の TDDT という和声プランの安定は、第1主題の様々な意味での不安定さと対照的である。むしろあまりに異質なために、両者は関係の糸口を見つけ出そうとしないかのようである。第1主題と第2主題の関係は静かな対応を示すのみで、第1主題で呈示された問題が再びここで現われ深まりを見せているわけではない。心理的な二元的対応感



Ex. 2.

を満足させるものようである。この意味で第2主題はベートーヴェン固有のものではなく、前古典派的な硬さを残しているといえよう。ただ敢えて独自性を見出すとすれば、第2主題の後楽節のシンコペーションを含んだ独特のリズムである。流動性に富んだこのリズムは第1主題の動機とともに、展開部でしばしば用いられている。

ベートーヴェンの交響曲研究を著したネフ NEF のことばを引用すれば、展開部は「まるでドアが打ち破られるように」(NEF 1928:11) 始まる(Ex. 3)。T. 110 はまさに劇的である。そしてつづく転調パターンは古典派以前の音楽のレチタティーフの中によく見出されるとネフはいう。つまり、転調によって気持が突然変化するのである。T. 110 の、Cis 音を最低音とする和音転回形の響は、劇的な場面表象と強く結びついている。確かに当時

Ex. 3.

Ex. 4.

Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek Nr. 4329

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

With permission of the Original Publishers Breitkopf & Härtel,  
Wiesbaden, for Japan. (音楽之友社版より)

の音楽慣習のなかでは、そのように理解することは妥当性をもっている。だがネフの考えとは反対に、ベートーヴェン自身は響によって作りだされる気分によりかかろうとはしなかったように思える。ベートーヴェンの劇は、第1転回形であるという事実に基いて始まる。A dur のT和音とはいえ、第1転回形であるがゆえに不安定であり、どこかに拠りどころを見出そうとしている。それが次々と転調してゆくきっかけとなる。

展開部は大きく T. 110~143 と T. 144~177 の2部分に分かれる。そこでは第1主題と第2主題で呈示された動機が使用されている。まず第1部の T. 110~121 では第1主題の動機と第2主題の後楽節の動機からなる4小節グループが転調しつつ三回現われる。ここでは何のためらいもなく両主題の動機が結合されている。T. 122~143 は第1主題の跳躍的な部分動機によって形成されている。展開部第2部の T. 144 以下においても第1主題の動機と第2主題の後楽節の動機が結合されて現われる。それが T. 155 からは、第1主題の動機は弦によって、第2主題の動機は木管によって別々に並行して現われ、T. 160 の *ff* に突入する。C dur の平行短調の *a moll* の属音が金管でオルゲルプンク的に保持されて、再現部の近いことを告げる。ここでは *sf* によってそれぞれ異った拍が強調され鋭く衝突している。そして T. 171 においてアクセントの衝突は下拍的な4オクターヴのユニゾンによって強引に統一されてしまう。

このように展開部を観察してみると、第1主題と第2主題の後楽節の動機が一貫して用いられていることがわかる。展開部は、動機的旋律的に提示部と関係づけられ、いかにも必然的に提示部から続いているように見える。だが、ここでベートーヴェンが獲得したものは動機の単なる組み合わせ的並置に過ぎないのではないか。つまりもう少し問い詰めれば、第1主題に内在していた問題を問うこと或いは深めることなしに、動機結合に専心しているのではないかと考えることができる。かくして第1主題の真の

姿は開示されないまま再現部が到来する。ところがここでひとつ予期せぬことが起る。再現部は提示部のような *p* ではなく、強大な *ff* によって開始されるのである。これは J. ハイドンの後期の交響曲の例などを除いては、一般的なやり方ではない。どうしてベートーヴェンはこのようなことをしたのか？ いったいこれは何を意味しているのか？ だがいまの段階では真相を見通すことはできない。分析が進むにつれ、明らかになるであろう。ここでは再現部が *ff* のテュッテイで始まっているという事実がこの楽章の音楽的意味を知る上で重要な端緒となり得ることを予感して先へ進むことにする。

T. 188 までは提示部と基本的に同じ音形であるが、それ以後は木管の半音階的な動機が連続する。再現部では第2主題が主調のままであるから推移部に変化が起るのは当然のことである。問題は何がどのように変わったかということである。ここでは木管の半音階的動機が拡大されている。この動機は提示部においては (T. 17~18) さほど目立つものではなかったにしても、調性に対する不安定性を促す傾向をもっていたが、その性格が一層顕わとなっている。この半音階的動機は転調を促す橋としてわれわれにその特質を見せていたが、再現部では拡大されたぶんだけ第1主題の問題性を増幅しているともいえよう。第1主題は本来どのような姿をしているのか？ その最終的解決はコーダにまたねばならない。

コーダは T. 260 からである。管群によるかけ橋のようなフレーズが F dur の  $V_7$  と和音を準備し、その中で  $V_n$  が第1主題の動機を奏する。そして同じパターンで、d moll, C dur へと転調したのち、T. 271~276 で2小節単位のテュッティのカデンツが三回繰り返される。このカデンツは少しずつ変化しながらも、基本的には TSD という和音連鎖を3度続けられることにより、いやが上にも T. 277 以下のトニカブロック<sup>(2)</sup>を強調することになる。

トニカブロックは最後まで22小節間続いており、第1主題の意味が開示される場を提供する。意味の開示は、T. 277~280の4小節に現われる(Ex. 4)。最初の動機が二回繰り返されることなくすぐに8分音符の動機につながり、跳躍的な4分音符の動機が導音のh'音を避けてトニカの3和音としてHr, Tp, Pkにより高らかにファンファーレとして鳴り響いているのである。その三和音は木管とVn, Vc, Kbに受け継がれ、しっかりとした4小節構造をとる。上拍形と下拍形は決然たる下拍形に統合せしめられ、不規則な小節構造も4小節という規則的な小節構造となり、上拍的動機が姿を消すと同時にD和音への志向もなくなり、4小節間はT和音に統一される。これが提示部では不鮮明であった第1主題の真に開示された姿である。提起された問題はここにおいてようやく解決されたのである。以上の様態を潜在から顕在へのプロセスとも呼べよう。

ネフは、提示部の第1主題における跳躍的な動機のh'音→c"音の連続にベートーヴェンの個性を指摘し、そこに「憧れの表出」を見出した〔NEF 1928:6〕。そしてそれを原モチーフUrmotivと名づけた。何に憧れているのか？ すなわちシの音はコードで見られるようなドミソドという解決を待ち望んでいたのである。それはこの動機だけではない。T. 13の上拍、T. 14の上拍も全てg→hとドミナント的であるがゆえにT和音への解決を待ち望んでいるのである。D和音からT和音への解決期待性を既に提示部の第1主題は内に蔵しているのである。

以上のような観察を踏まえた上でここで改めて序奏について考えてみるとどうなるであろうか。この曲の冒頭はそれまでの交響曲の常識を打ち破ってV<sub>7</sub>の和音によって始まるわけだが、ベートーヴェンの目的はV<sub>7</sub>の和音を響かせることではなく、F durのシ→ド(e→f)の原モチーフを、ひいてはV<sub>7</sub>→Iというカデンツをつくることにあったのではないだろうか。D→TはF dur, C dur, G durと続けられ、それまで1小節単位であ



ったカデンツが T. 3~4 では2小節単位に拡大される。T. 5~6 においても D→T が見られる。そして T. 11~12 で I<sup>2</sup>-V<sub>7</sub> の D 和音をつくることによって、序奏全体がアレグロコンブリオの主部 T 和音に対する大きな D 和音の機能をもつに至る。小さなレベルから大きなレベルまで序奏は D→T というカデンツ一色に覆われているのである。序奏のこういう構造が結実して問題提起的な第1主題を生んだと思われる。第1主題の内部に、D→T の解決期待性が T. 1~13 の音楽的意味の総和として凝縮され封じ込められたのである。そして解決はコーダにおいて達成される。すなわち、コーダにおけるトニカの三和音である。トニカブロックにおいて第1主題の意味は開示され、それが繰り返されることによって堅固なものとなっている。提起された問題はここにおいて解決されたのである。この機能を潜在から顕在へのプロセスと呼んだ。それはすぐれて古典派音楽の特質である。すなわち古典派では音楽は構脚構造<sup>③</sup>の原理によって T-D T-D……と未解決のまま先へ先へと引き延ばされ、究極的にトニカブロック T-T において初めて解決されるのである。非連続な T-D の並列が連続的統一としての意味を持ち得るのは、最後のトニカブロックに到達したときだけなのである。ベートーヴェンの交響曲第1番1楽章はまさにこういう意味で古典派的世界を形造っている。楽曲を構成してゆく原理である構脚構造とトニカブロックが、単に音楽を前に進めてゆく技術としてではなく、内側から音楽を形成してゆく原理として捉えられているのである。かくして全298小節でこの楽章は幕をおろす。

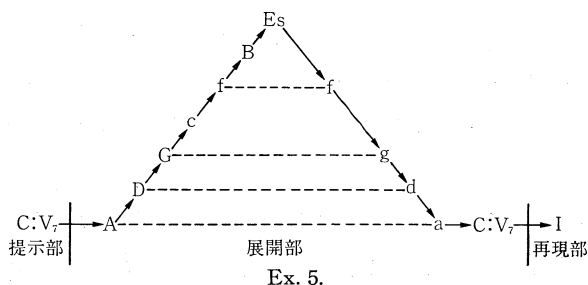
だが、果してこれでこの楽章の意味が十全に語られたといえるであろうか。分析は第1主題とは何なのか、それを求めるところから始まった。その解決はいま見た通りである。しかし、トニカの三和音への解決、すなわちファンファーレ的なものに解決を見出したとしても、それはベートーヴェンだけではなく、この時代のハイドンやモーツァルトの交響曲でしば

しば見られるものである。ベートーヴェン独自のものとはいえない。従って、第1主題の問いかけに対する回答としても極めて一般的なレベルにとどまっているといわざるを得ないだろう。では、この問いかけにどのような答えを見出すことができるだろうか。そのためには、恐らく、ファンファーレ音形というのがなぜ古典派の交響曲、或いは問題をより限定してこの楽章に出てくるのか、その音楽的基層を明らかにすることが問題解決への道であろう。そしてその基層を明らかにすることによって、ベートーヴェンの追求した音楽的課題の複雑さを垣間見ることができるであろう。そのためには新たな視点を導入しなければならない。

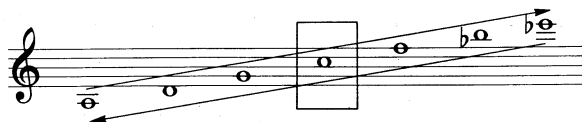
## 2 隠された C dur

そこで、この楽章における調性の移行に視線を向けたいと思う。一般論としてソナタ形式においては、まず提示部は主調によって開始され、第2主題部で属調に転調したまま終える。展開部は属調あるいは関係調でもって開始し、転調を通じて再現部では主調に戻り、第2主題はそのままの調性でコーダに至り、曲を閉じる。この一般論はまさにベートーヴェンの交響曲第1番の1楽章にあてはまる。しかし仔細に観察すると、そこに見事な仕掛けが施されているのに気づくだろう。

提示部と再現部はほぼ約束通りであるが展開部で何かが起っているようである。展開部では調性はどのように動いているか。T. 110~A dur, T. 114~D dur, T. 118~G dur, T. 122~c moll, T. 126~f moll, T. 130~B dur, T. 136~(T. 144~) Es dur, T. 148~f moll, T. 152~g moll, T. 156~d moll, T. 158~a moll そして T. 174~C dur の  $V_7$  和音となっている。このように刻々と変化してゆくのであるが、ひとつの秩序を見出すことは不可能ではない。ミッシュ MISCH はこの点に着目して次のようなシンメトリカルな図式を作りあげた。(Ex. 5)



これによれば一目瞭然であるが、少し説明を加えよう。この図式は、展開部の最後の T. 174 以下の C dur の  $V_7$  和音を除けば a moll のドミナントで終止しているため、まず a moll というものを展開部における重要な調性、すなわち手掛りとなる調性として規定し、そこから出発している。最初の、A dur は a moll の同名長調であり、a moll のヴァリエーションと解釈できる。そして、D dur, G dur というように完全5度圏を移行してゆき、この楽章の調性の同名短調である c moll を通過する。これまでの A dur から G dur までは a moll 領域に属する、とミッシュはいう。そして以後は c moll 領域に入りこむ。それは f moll から B dur, Es dur へと完全5度圏を進んでゆく。この場合も moll と dur はそれぞれヴァリエーションとして考えることができる。A dur から遠く離れた調性 Es dur に至り、そして回帰が始まる。すなわち f moll, g moll, d moll というように、完全5度圏上を逆行してゆく。図からもわかるように、これらの調性は同じ調性としてまたヴァリエーション調性として既に出てきたものであり、その意味でシンメトリカルな転調となっている。そして最後に a moll に到達する。A dur から始まって a moll に終る、それは決して偶然のできごとではなく、周到に考えられた結果なのである。いったいここでは何がめざされたのか？ ミッシュはこの転調を観察し、それを図式化しているが、それがどのような意味をもっているかというところまでは考察を進めていない。この先はわれわれの仕事である。そこで展開部で起っていることを



Ex. 6.

もういちど整理してみると、C音を中心とする下方3つの完全4度圏の音、上方3つの完全4度圏の音、それらの音を主音とする調性移行から成立していることがわかる (Ex. 6)。それが Ex. 5 図のように開いた鎖状に配置されているのである。そこでこの図式からは次のことが読みとれるだろう。ベートーヴェンはこの展開部では、調性の展開 *Durchführung* を試みたのではないだろうか。展開部主題がその動機の組み合わせの並列であって、語義ほんらいの意味では展開されていないということは、既に述べた。むしろここでは調性そのものの展開に視線を定めるべきである。ベートーヴェンには或る特定の調性が強く意識されていたと思われる。それは C dur である。ではなぜ C dur が意識されているといい得るのか？ それは前述の通り、Cの音が中心となった完全4度圏の音プランが成立しており、ここにおける全ての調性がCの調性を軸に把握されているからである。いわば、展開部における調性群の重心となるものがCの調性なのである。しかも c moll は現われるが C dur は一度も姿を見せない。ベートーヴェンが C dur を一度も使っていないということが、逆に彼が C dur を強く意識していたことの確証となるだろう。展開部では調性そのものが、一度も出現しない架空の重心である C dur によって秩序づけられながら展開されているのではないか。その意識のあらわれとして、再現部冒頭の *ff* を聴くことができる。それが展開部の重心でありながら自らは鳴り響かなかった C dur であるがゆえに、堂々と *ff* で鳴り響く必要があったのである。提示部では隠されていた C dur という調性そのものの主題性が展開部を通じて追求されているのである。すなわちこの楽章では第1主題と第2主題という旋律的主

題のみならずC dur という調性そのものも主題として扱われているのである。従ってこの楽章では、問いかけというものが単に旋律主題のみならず調性的主題としても存在しているという、層構成をとっていることがわかる。この両者の問いかけが並行しながら進み、最後のトニカブロックに突入する。そしてここではC dur という調性が安定、確保される。それは再現部じたいが殆どC dur によって成立していることで強められているのである。和声のつながりにおいて音楽を捉えてゆくという観点からすれば、トニカブロックというように特定の和音が延々と続く現象は極めて不自然なことである。なぜそうまでしてトニカの和音に固執しなければならないのか。それはこの楽章で問題になっていたのが調性(C dur) じたいであったわけだから、コードでそれが解決するということは、念を押すようにそのT和音が打ち鳴らされ続けなければならないということに結びつく。これはこの楽章のみの特殊な問題ではなく、ソナタ形式においては調性は、提示され展開され、再現・解決される主要問題として、古典派の作曲家によって捉えられていたし、その意味では、ソナタ形式は調性による大規模なカデンツ形成の試みだといってもよい。調性そのものがコードにおいてトニカの三和音に解決しているのであるから、そこではその三和音の音形が鳴り響かねばならない。すなわちファンファーレ的な音形が鳴らされざるを得ないのである。ここにファンファーレが出現する根拠を見出すことができる。元来、Tp, Hr などの金管では倍音列を見てもわかる通り、トニカの三和音というのは自然現象からいってアプリオリなものではなく、特別な意志に支えられて初めてドミソドという音列が生み出されるのである。従って、ひとつのT和音を延々と続けること、そしてそこで分散和音形を鳴り響かすことは、極めて意識的な営みであるといわねばならない。

この楽章ではC dur という調性が問題になっており、先ほどまで課題となっていた問いかけとしての第1主題もこの問題の中に内在しているとい

えるのである。かくしてこの楽章の音楽構造を支えるものとして、問題提起的な第1主題の提示とその解決としてのファンファーレ、そしてC durを中心とする調性プラン、という二層的な図式を考えることができる。しかもこれら図式は音楽構造をつくりあげる静止的な枠組でもなければ抽象的な俯瞰図でもない。調性プランでいえば、a moll, c mollなどの響に支えられながら、C durを求めさ迷う、耳の世界なのである。

### 3 今後に向けて

ベートーヴェンの音楽では幾重もの層となって音楽的意味が形成されることが多い。従って表面に現われた現象を記述するのではなく、ベートーヴェンが何を問題にしようとしたのか、問題意識の根底とその実現を探ること、シェンカー SCHENKER 流に考えるならば楽曲の背後に隠されている根底的構造を明らかにすることが楽曲分析の作業の中心となる。それゆえ分析の方法や視点はベートーヴェン固有の語法に近づくことになるのである。今回では調性プランがそれにあたる。

いま分析全体をふり返ってみれば、大きな課題が残されているのに気づく。それはベートーヴェンが追求したC durとは、彼にとって或いは聴衆にとって何だったのかということである。この問題を考えるにはふたつの道筋がある。ひとつは1800年頃の当時、C durにはどのような意味が内在していたかということを探ることである。情緒論 Affektenlehre<sup>(4)</sup>の影響の消えぬうち、「お祭りさわぎ」「喜び」などという共感覚、或いはより具体的な社会生活に根ざした意味内容をもっていたかもしれない。いずれにせよ共同的な意味論の世界に接近することになる。当時の人々に共通に了解された意味の地平でベートーヴェンの交響曲を聴くとどうであろうか。もうひとつはベートーヴェンの諸作品中におけるC durの意味を取り出すことである。ベートーヴェンの作品はいま述べたように共同的意味の網の

目の中で捉えられるべきものであるが、ベートーヴェンのベートーヴェンたる所以はその共同的意味を踏み越えた部分にあるともいえる。そこにベートーヴェンの傑出した個性を見ることができるだろう。ここではベートーヴェン個人の様式を考える。そしてこのふたつの道が交叉するところに彼の交響曲第1番のC durの意味が隠されている。いまここでそれを論ずるには私の手元にある資料は少な過ぎる。今後の課題としたい。

## 注

- (1) 上拍的 (auftaktig) 動機とは、前の小節の弱拍から始まるもの例えば  $\frac{2}{4}$  ♩ $\cdot$ ♩ $\cdot$ 、下拍的 (abtaktig) 動機とは、当該小節の強拍から始まるもの  $\frac{2}{4}$  ♩ $\cdot$ ♩ $\cdot$  である。ウィーン古典派の音楽では小節線に対して音符がどの場所に配置されるかということが重要な意味をもっている。
- (2) トニカブロック Tonikablock はトニカ和音の連打あるいは完全終止カデンツが反復される部分のことで、(注3で説明される) 構脚構造的部分の集積を受け止める場として機能している。音楽の大きな区切り目をつくることが多く、特にベートーヴェンによる楽章終止(コード)では延々たるトニカ和音の連続が堅固なトニカブロックを形成している。
- (3) TDDT または TSDT という和声プランをもつ4小節なり8小節なりの音楽上のまとまりは楽節構造 *Periodenbau* によって支えられている。それはトニカ和音によって楽節が閉ざされているがゆえに自己完結的な世界を形成する。この音楽を終らせないで先へ進める、つまり楽節構造拡大のためのたてとして、構脚構造 *Gerüstbau* がある。これは TDTD というように楽節の最後の和音をドミナント等で半終止させ、いわば常に開いた状態にして音楽的完結を後に延ばす方法である。その最終的な受け皿としてトニカブロックが存在する。

トニカブロック、構脚構造に関しては谷村晃「ウィーン古典派音楽の精神構造」(1971. 音楽之友社)に詳しく説明されているので参照されたい。

- (4) これは一例として、海老沢敏「音楽の思想」(1972. 音楽之友社)における『マッテゾンの〈新設のオーケストラ〉」(pp.104~120)から引用した。マッテゾンの意図とは別に、音楽の記号性を考える上で興味深い。

これからの方法として意味論的接近はベートーヴェンの作品解釈に新たな地平を切り開くと思われる。メリアム Merriam は既に“*The Anthropology of Music* (1964)”(「音楽人類学」藤井・鈴木訳1980 音楽之友社)においてこの種の問題を音楽学の課題として提起し、「共感覚と感覚相互間の様相 *Synesthesia*

and Intersense Modalities」 「象徴行動としての音楽 Music as Symbolic Behavior」 として2章に亘って論じている。ただメリアム自身も指摘しているように、真の共感覚と文化的に規定された共感覚、更には共感覚と象徴表現の間に質的になだらかな移行が可能なのか、どうかという点に関しては十分な考察がなされているとはいえない。従来、心理学の分野で議論されていた問題を音楽学の中に取り込み位置づけようとしたメリアムの意図を引き継ぐためにも、われわれは上の問題点を踏まえた上で、音楽の意味論を展開する必要がある。

#### 参考文献

- GROVE, George: *Beethoven and His Nine Symphonies*. London 1896.  
NEF, Karl: *Die neun Sinfonien Beethovens*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.  
MISCH, Ludwig: "Der persönliche Stil in Beethovens Erster Symphonie." *Beethoven-Jahrbuch* 11 (1956) s. 55-101.  
KLINKHAMMER, Rudolf: *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik*, Gustav Bosse, Regensburg, 1971.  
谷村 晃: ウィーン古典派音楽の精神構造, 音楽之友社, 東京 1971。