



Title	ニコライ・メトネルの音楽論(1): 『ミューズと流行: 音楽芸術の基礎の擁護』 翻訳と解題 (第1部第3-5章)
Author(s)	高橋, 健一郎
Citation	言語文化研究. 2021, 47, p. 259-276
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/79334">https://doi.org/10.18910/79334</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

## ニコライ・メトネルの音楽論 (1) :

『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』翻訳と解題 (第1部第3-5章)

高橋 健一郎

### Размышления о музыке Николая Метнера (1) : «Муза и мода: защита основ музыкального искусства»: перевод и комментарии (1 часть, 3-5 главы)

TAKAHASHI Kenichiro

В данной работе представлены перевод и комментарии к трем главам монографии русского музыканта Н.К. Метнера «Муза и мода: защита основ музыкального искусства» (1935). По его мнению, в основе музыки лежит первая песня-тема, и музыка пронизана «общим законом» согласования множества и разнообразия в единство. В третьей главе данного издания Метнер защищает прежнюю музыкальную теорию, обнаруживающую веру в общий закон всей музыки. В четвертой рассматривается «вырождение» гомофонического и контрапунктического стилей как нарушение общего закона. В пятой главе излагаются мнения Метнера о том, что гармония должна преподаваться как живое слово, и что необходимо вернуться к той дисциплине основных законов гармонии, которая воспитывала великих мастеров прошлого.

キーワード：メトネル，音楽論，ロシア音楽

#### 〈解題〉

本稿はロシア出身の音楽家ニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Николай Карлович Метнер, 1880–1951）が1935年にフランスのTAIR社から出版した音楽論『ミューズと流行：音楽芸術の基礎の擁護』（Муза и мода: защита основ музыкального искусства）の第1部第3章から第5章を訳出したものである。

メトネルは1880年にモスクワに生まれ、モスクワ音楽院ピアノ科を卒業後、ピアニスト、作曲家としてモスクワの音楽界で大きな注目を浴びるも、ロシア革命後、1921年に亡命し、西欧各国を遍歴するようになる。メトネルの音楽観、作風は保守的であり、革新的なモダニズム音楽が注目されていた西欧各国では基本的には受け入れられなかった。そのような中、メトネル

はモダニズム音楽を批判し、自分の音楽論を展開する著作を書き上げ、1935年に盟友ラフマニノフの助力によりフランスで出版した。それがここで取り上げる『ミューズと流行』という著作である<sup>1)</sup>。メトネル自身が1935年9月7日に兄のエミリイに宛てた手紙の中で「僕の本は誰にも理解されないだけでなく、そもそもまったく読まれることすらないんだと思えてきたよ。もういい、できる限りのことはやったから、もうこの本について考えたくない…」(Метнер 1973: 472)と述べているように、この著作は注目を浴びることはなく、本国ロシアでも完全版が出版されたのは2019年になってからである<sup>2)</sup>。

この著作に関するややまとまった記述としては、例えば以下のものがある：*Житомирский Д. Н. К. Метнер (заметки о стиле)* [ジトミルスキー「N.K. メトネル(様式についての覚書)」] // *Житомирский Д. Избранные статьи. М., Советский композитор, 1981. С. 309–316*; *Аленская А. Духовное завещание Николая Метнера. «Муза и мода» в свете понятий традиционной метафизической мысли Востока* [アレンスカヤ「ニコライ・メトネルの精神的遺書：東洋の伝統的形而上学の概念から見た『ミューズと流行』」] // *Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 170–199*; *Фламм К. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода»* [フラム「ニコライ・メトネルの美学観：書かれざる法則の用語(『ミューズと流行』)」] // *Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб., 2019. С. 184–227*。どれもメトネルの音楽論の本質部分や背景的なことについてかなり詳しく書かれてはいるが、フラム自身がその論考の最後に記している通り、「『ミューズと流行』に関するこれからの研究の目的は、そのまとまった詳細な分析となろう。それによってメトネルの世界観を評価することが可能になるだろう」(Фламм 2019: 226)。実際、本書に関する本格的な分析はこれからである。本稿はそのような分析の第一歩となるべく、この著作を日本語に訳出する試みの一つである。

この著作は、前書き、第1部、第2部からなる。第1部は、序論と6つの章から成り、メトネルの音楽論が体系的に述べられている。第2部には、第1部に含められなかった断片的な思想の跡がアフォリズムのように並べられ、「補遺」として収められている。

第1部の6つの章のタイトルは以下のとおりである：「第1章：相互関係にある音楽言語の基本的意味」<sup>3)</sup>；「第2章：図式に含まれない音楽の意味や要素」；「第3章：従前の音楽理論の基本的立場の擁護」；「第4章：様式」；「第5章：音楽教育の中心科目としての和声」；「第6章：アクシデント」。メトネルの基本的な立場は序論と初めの2つの章において体系的にまとめられて

1) メトネルという音楽家について、また、本書の成立過程については、高橋(2019: 127–130)を参照のこと。また、メトネルの亡命時代については、高橋(2017)を参照のこと。

2) *Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб., 2019*。本書にはメトネルのこの著作全体が再録されているほか、その執筆の経緯、受容の歴史、内容についての解説なども収められている。

3) YMCA版のリプリント版では、第1章のタイトルの付け方が曖昧であり、章のタイトルは付されず、3つの節のタイトルが、「1. 音楽言語の基本的意味」、「2. 音楽言語の基本的意味のおおよその図式」、「3. 補遺」のように付けられている。2019年版ではこの本文に記したように変更されている。

いる<sup>4)</sup>。その重要な部分に関して簡単に触れておこう。

メトネルの音楽論の根本には、音楽を「原初の歌＝テーマ」から生まれた「有機的で全一的なもの」と捉える見方がある。一見多様なものが、一定の法則によって単一なものへと統合され、調和しているという考え方で、これは「音楽的宇宙」を想定する古代ギリシャの音楽観にも通じる。メトネルは、まず序論において、その宇宙をつらぬく「単一性への統合の一般法則」を図式化して提示する。それは「単一性」対「多数性」、「靈感」対「技術」、「簡素さ」対「複雑さ」その他いくつかの二項対立からなるものであり<sup>5)</sup>、それらは弁証法的な関係にあるが、それぞれの対立関係はけっして対等なものではなく、それぞれの対立項のうち前項が「中心」、後項が「周縁」であるとされる。メトネルの考えでは、これらすべての関係は「中心」へと引き寄せられ、統合されるべきものである。

序論で提示されたこのような基本的な諸要素を音楽芸術に適用し、一つ一つ論じていくのが第1章と第2章である。第1章では、音楽言語の基本的意味の図式がやはり二項対立として提示される<sup>6)</sup>。それは「洞察される音」対「演奏されたあるいは書き留められた音」、「トニック（旋法、音階、調性の主音）」対「旋法、音階、調性」、「全音階」対「半音階」、「協和音」対「不協和音」その他の二項対立であり、やはりそれぞれの前項が「中心」であり、後項が「周縁」である。

第2章では、第1章で提示された音楽の基本的意味に含められないいくつかの要素について述べられる。まず触れられるのは「テーマ」である。これは音楽作品全体を統一する中心であり、最上位のものである。メトネルにとってテーマとは「原初の歌」であり、ヌーメノンの、イデア的な原理が音の素材に直接浸透しているものであり、作曲家は直感によってしかそれに到達することはできない。そのほか、「形式」や「リズム」、「音響」という要素が、それ自体では音楽の「基本的意味」にはなり得ないものとして語られる。

このような論の流れの中に、本稿で訳出する第3章から第5章が位置している。第3章は音楽理論についての議論である。20世紀に入ると、それまでの西洋音楽の一般的規則が拡張され、調性やリズム、声部連結の規則などを無効にするような音楽理論が出始め、また、そもそも理論自体を否定するような風潮も強まったが、それに対して従前の音楽理論は普遍的な「一般法則」をまとめたものであるとしてメトネルはそれを強く擁護する。

それまでの序論と3つの章が抽象的な論であるのに対し、第4章と第5章は、音楽史における様式や和声法の問題が取り上げられ、具体的に論じられている。

第4章は「様式」、特にホモフォニーとポリフォニーの様式について論じられる章である。ここでも、メトネルはまず音楽の根本は「原初の歌＝テーマ」であり、様式とはそれを書き留め

4) 前書き、第1部の序論、第1章、第2章の日本語訳は、高橋（2019）、高橋（2020）に取められている。

5) 高橋（2019: 138）を参照。

6) 表は高橋（2019: 144）を参照。

る手段であると述べるところから出発する。この章では、ポリフォニー様式とホモフォニー様式の「退化」が語られるが、それは多様なものを単一のものへと統合していく一般法則から外れ、自己充足的なものとなっていくこととされる。具体的には、ポリフォニーの厳格対位法が複雑な図式へと墮していき、中心へ向かうことを忘れていく点、そして、ホモフォニー様式においては、偶成的に形成された和音が基本和音へと解決せず、それ自体が独立した和音であると主張するようになっていくことが「退化」であるとされる。

第5章では、音楽学において最も重要な分野である「和声法」についてのメトネルの持論が展開される。従前の和声法は歴史的遺物としてではなく、生きた法則として教えられるべきであるとされる。また、ここでは一般法則から外れているように見える非和声音によって形成される「偶成和音」や「様式の妥協」という現象が取り上げられる。バッハやショパンなど過去の大家の作品においては、それらは音楽の一般法則から外れておらず、十分許容されるが、現代のモダニズム音楽においては、それが一般法則に則っていないことが指摘される。

この第4章、第5章は、音楽史や音楽理論の具体的な事例を扱っているが、メトネルの評価の基準は、上で述べたような一般法則に則ったものであるか否かであり、その点に関して序論から首尾一貫しているのが分かるだろう。本稿で訳出した部分は具体例も多く、メトネルの抽象的で哲学的な音楽論の内実を深く理解するうえできわめて有効で興味深いはずである。

以下に1978年のYMCA-PRESS版<sup>7)</sup>に基づいた翻訳を掲載する。本号で訳出する範囲は、底本の60-83頁までである。

\* \* \*

## 〈翻訳〉

### 第3章：従前の音楽理論の基本的立場の擁護（法則と規則）

今は多くの者が物を考える時間をもてなくなり、出来合いの簡略的図式で思考するようになっているため、この章のタイトルを見て、「理論の擁護？ つまり教条主義か」、さらに「従前の理論の擁護？ つまり時代遅れの教条主義か」という思考の図式が思い浮かぶ人が多いだろう。

従前の音楽理論（20世紀より前の大作曲家たちの育成と教育の貴重な遺物である理論）は、底に音楽の法則を隠し持っているある種の井戸のようなものである。

我々がこの井戸から汲み上げるものはすべて規則でしかない。これらの規則は、我々がその表面の陰に法則の深みを想定し、感じとるかぎりにおいて、そしてそれら規則が我々をその深みへと誘ってくれるかぎりにおいて、価値あるものとなるはずである。

規則はその相互作用全体の中で受け取れば、その周りにある法則へと次第に入り込んでいく

7) Н. Метнеръ, Муза и мода (защита основъ музыкальнаго искусства). Paris, YMCA-PRESS, 1978. これは1935年に出た原著のリプリント版である。

ことを可能にしてくれる。

一方、何らかの個別のケースの手段として相互作用の鎖から引き離された規則というものは、もはや法則とはいかなる関係ももたないただの処方箋となってしまう。

規則というものは、法則を意識化しようとする我々の試みにすぎないのである。我々が自分の意識に対して謙虚であればあるほど、そして、まさにこれらの法則を探し求め、その深みに入り込むことに慎重であればあるほど、我々はその法則をより確かに意識し、規則も正確なものになるのである。

専門的な音楽教育の話になると、多くの人は（大部分は生まれながらのディレクタントである）何か大量の音楽の学術書や外面的な情報、処方箋、規則などが果てしなく収められた目録を思い浮かべ、それらを音楽家はみな個人の実践においても、他人の実践を批評するためにもつねに頭の中に入れておかねばならぬと思いがちである。しかし、音楽理論は言語の文法と同じように、そして演奏の予備的訓練と同じように、まずもって作曲の技術、人間の言葉や演奏の技術を目立たなくするために存在するのである。それでも、結果として技術を目立たなくさせるためには、その克服の準備過程はやはり目に見えるものとなる、つまり、時間と労力、知的専念、洞察などのある程度の犠牲を伴うことが不可欠である。もしこの犠牲が無ければ、作品自体や演奏または言葉という結果は、もはやその内容（そこまで行きつかないことしばしばだが）によってではなく、もっぱら技術が不完全であることによって注目されることになる。

音楽言語の習得と運用のプロセス全体は、幼い頃に教えられれば、他のあらゆる言語と同じ順番で進む。習得においては、同じように有無を言わさぬ、理屈抜きの習得が求められ、運用においては、各言語に固有の「約束事」が同じように忘れ去られるものである。

どの音楽家も天性の才や教育によって心の中や想像の中で音楽のイメージを必ずもつものである。天性の才があると、このイメージは生まれた時にはまだ個性のぼやとした狭い枠の内側にあるのだが、教育によってその枠ははっきりとしたものにされ、拡張されるのだ。

天性の才とは自分の芸術の法則を無意識に実行するようなものである。教育は情報によって、つまり規則という形でこの法則を意識的に捉えることによって、この実行を確実なものにする。

これらすべての情報や規則が音楽家にとって必要なのは教育の過程においてだけである。これらの情報や規則すべては、法則に光を当てるといった補助的機能を果たした後は、大部分は自然に消えていく。つまり、音楽家はちょうど詩人や弁士が文法が存在を忘れ去ると同じように、創作の実践においてその情報や規則の存在を忘れ去るものである。

学校や、今や評判の悪い「アカデミー」は、芸術家の育成に際し、規則によって芸術の法則を思い起こさせており、そのおかげで芸術家は後に規則のことを忘れることができている。だから、学校、アカデミー様様である。

しかし現代は、生徒たちが嫌いな学校を辞め、ただ自分らしくありたいという意志だけに突き動かされ、意識的に音楽言語を歪めて学校全体に舌を出しているかのようである。そういう

不穏な時代には嫌でも至福の忘却から目覚めるものであり、舌を出されたがゆえに人は音楽言語の擁護に立たざるを得なくなる。

しかし、至福の忘却から目覚めると、どの芸術家もまず、忘却の中で見たあの法則を思い出す。その芸術家の意識の中では、その法則には個々の規則や語、記号、図式などの定義が無限に見られるのである。

永遠の法則はいつも夢に出てくるものである。夢はけっして言葉で語り尽くせるものではない。あらゆる法則は「不文律」である。いかなる記録もそれを書き尽くすことなどできないからである。宇宙の法則は歴史を通じて人類によって書き留められてきたが、それが最後まで書き尽くされることはけっしてない。ましてや芸術の法則は、物質や仕組みを司るのみならず、物質が人間精神に従属することの秘密をも司るものであるから、そのすべてが突き止められることも、書き尽くされることもない。

しかし、偉大な学者は物質界の法則の中に意識を深く入り込ませ、誠実に献身的に自分のことを忘れ、自分の意志、個性を忘れ去っていたのに、なぜ後の芸術という、物質的ではなくむしろ精神的な分野の理論家たちは、法則を洞察しながら、忘我に身を任せることができないのだろうか。

それに対してはこう言う人もいよう。「芸術においては我々は個性を相手にしているのだから」と。しかし、第一に、それは創作における話であって、理論におけるものではない。第二に、たとえ創作においてであっても、我々は個性だけを相手にするのではなく、精神をも相手にするのであり、精神には物質同様個性も従属している。つまり、個性は精神の向かう先ではなく、その出発点に過ぎないのである。

自我の忘却の行為とは、人間精神の重要な現れの一つであり、あらゆる歌とその法則が夢見られ、思い出されるあの忘却なのかもしれない。

歌が音楽作品のテーマ、内容であるのと同様<sup>8)</sup>、法則も音楽理論のテーマ、内容である。

様々な形式や楽譜の記号を使って歌を伝えることの価値は、規則や図式を使って法則を伝えるのと同様、それらが出てくる夢（幻）と途切れることなく結びついているというところにある。しかし、見た夢について熱心に考えたり、夢にふさわしいイメージを選ぶために外界の現象を注意深く観察したりする代わりに、目覚めたばかりの意識が、外的視覚に捉えられる物体によってどんどん散漫になるとしよう。すると、夢との本当の結びつきが途切れてしまい、目覚めた意識は間違いなく夢そのものを歪曲し、贗造してしまうのだ。

このように、現代の理論は周囲の現実を正当化することを目的としながら、かえって音楽の基本的法則との結びつきを失ってしまっている。

---

8) 解題でも述べた通り、メトネルは「はじめに歌ありき」（高橋 2019: 134）と述べ、音楽芸術の根源は語りえぬ原初の歌であると幾度となく語る。そして、歌とは「テーマ」であり、そのテーマについて本書の第2章第1節で語っている（高橋 2020: 169-173）。

音楽理論はいかなる学問にも、あるいは他の芸術の理論にも依拠する権利をもたない。音楽理論は学問や他の芸術の専門家たちに理解できないからといって恥じるべきではない。また、音楽理論は生きた作品に光を当てようとするだけでいいのであり、自分自身で作り出すなどの越権行為もすべきではない。音楽理論の行為は慎重で注意深く、献身的であればあるほど、その方法はより正確なものとなっていく。

従前の音楽理論は多くの現代のモダニストによって棄て去られているか、そうでなくても意義を失った歴史的書類のようなものとみなされている。棄て去られた理由はまさにその慎重さにあり、慎重さゆえにあらゆる現実つまり最近の先達や同時代人であるその後の大家たちの創作をまだ取り込めておらず、それを解明できていないということである。従前の音楽理論は単純で遅れていると非難されているのだ。しかし、音楽理論が単純であるということは、つねに単純な起源をもつ生きた芸術の創作の道の中でその理論が形成されてきたことを示すに過ぎない。その道において従前の音楽理論が遅れているというのは、当然のことながら、理論が創作の後を進み、あらゆる多種多様な個々のケースを登録するのではなく、一般法則を導き出すことを自らの課題としてきたということの説明がつく。それは単一性、つまり音楽を表現する一つ一つ個別のものすべてが一致する点を目指し、それらの共通の道を確認しようとするものである。それゆえ個々が一致しない分かれ道で立ち止まったのである。

従前の音楽理論の教師は、我々の芸術の法則を（規則を用いて）教える際、単に過去の偉大な音楽家たちの遺言のようなものを伝えてくれていた。単にこの遺言を伝達する者であるから、教師たち自身、素朴にその真正さを信じて疑わず、生徒に他の信仰を要求することもなかった。教師たちは、この遺言の真正さは遺言者と何らかの関係をもつ者つまり親戚関係にある者にとっては疑いのないものであるはずだと素朴に考えていた。そして、その真正さが分かる関係つまり親戚関係にあるかどうかに基づいて、生徒の天分つまり法定相続権を決めていたのである。

このように、音楽理論の従前の立場を擁護する際に私が念頭においているのは、次のことである。

現代の大部分の理論と対照的に、従前の理論は個々の教本でその見解が一致していた。これらの教本の著者たちは自分が理論自体の作者だとは名乗らず、ただ理論に関する教本の編者だと名乗っていた（チャイコフスキーやリムスキー＝コルサコフの和声法の教科書は、これらの作曲家の個人的な手法を押し付けるものではない）。

個々の理論家の見解が一致しているということは、それらの目指すところが共通して「前方」ではなく「後方」だと言うこと、より正確に言い換えると、「根源の奥深く」であり、現代の「表面」ではないということである。従前の理論は創作の秘密を解き明かすと豪語したのではなく、単にそのための道筋を示したに過ぎなかった。道筋を示しながら、法則つまり主要テーマから極端に逸脱することに対して慎重に注意を促していた。その理論は音楽全体の一般法則への愛を示しており、そのため、そこには誤りという概念、つまり禁則や制限の概念が見られる。

従前の理論は音楽全体の一般法則を接点の中に見出していた。つまり、我々の芸術を表現する個々のものすべてが一致する点の中に見ていたということである。

従前の理論は一般法則を素朴に信仰していたが、それはその理論が純粋に芸術的な洞察力をもっていたことを示している。つまり、その理論自体は厳密に学問的だと主張するつもりがないだけでなく、知の他の分野や他の芸術などにもまったく依拠しようとしていなかったということである。

そのメソッドはすべて音楽の自律性を強調していた。音楽の単一性へのその素朴な芸術的信仰は、音楽の「体系」全体における非芸術的な削除<sup>9)</sup>を想定するものではなかった。

従前の理論は規則を法則そのものであるかのように見せかけようとはしなかった。

従前の理論は慎重にその境界を広げ、現代の実践によって内容を補充しようと焦ることはなかった。というのは、その教育的機能は法則を周囲の現実へと移すことであって、その逆ではないからである。

その理論の基礎は偉大な歴史的音楽だけでなく、俗人のありのままの音楽、例えば民謡とも一致している。しかし、同時にその理論は人間のありのままの音楽にはいかなる関心も示さず、未開の種族の分節化されていない歌は歴史家や人類学者、心理学者などの興味に任せた。

規則の例外（妥協）があっても、それはむしろそれらの規則の存在を確認することになっただけにほかならず、一般法則に違反することにはけっしてならなかった。

従前の理論は、普遍的音楽の木の根っこに法則を捜し求めたのであり、新しい木を育てる実験したのではなかった。

そして最後に、その理論自体は創作の秘密を明らかにすると豪語したのではなく、音楽言語を身に着けるため、音楽の言葉の技術自体を目立たなくするための手引きとなっていただけである。そのため、最後に（そして弁明として）こう述べておかねばならない。私は従前の音楽理論を擁護しながら、創作の秘密を擁護しているのだと。

#### 第4章：様式

あらゆる様式の源はもちろん歌＝テーマであった。音楽の様式はすべてただこの歌を書き留めようと目指していた。というのも、古代において様式スタイルと名付けられたのは物を書く道具の棒だったのである。

様式スタイルはすべて独自のやり方、あるいは別のやり方で歌を書き留め、それぞれ異なる形でそれを多くのものに適用してきた。例えば、ポリフォニー様式はテーマを多声部に配置して各声部に独立したテーマ的役割を等しく与え、ホモフォニー様式は主として一つの声部にテーマ的役

9) ここでメトネルが言う「削除」とは、「均整のとれた一貫した音楽言語の体系から個々の意味＝概念を切り取ること」のことであり、メトネルはその具体的な例として「無調」や「複調」を挙げている（高橋 2020: 169）。

割を与え、他の声部にはただその光を反射させるようにする、という具合である。ポリフォニーにおいてはすべての声部はテーマが順々に独立して現れる中で統一性が見られた。ホモフォニーにおいては、テーマを奏でる一つの声部が優位に立ち、他の声部は音の柱廊のようにテーマを支え、それを引き立たせていた。しかし、両方の様式ともテーマ=歌の周縁であることで共通しており、それゆえにそれらの基本的な法則は一致していた。

もっとも、俗人の手で操られる棒(スタイル)が時として道に迷い、当初目指していたものから外れたり、独断の兆候をいくらか示したりすることもあった。こうして「様式」の独断的な概念が形成された。そうして、ポリフォニー様式の自己充足が次第に顕わになってきたのだ。それはもともとの源泉である歌から離れ、ときには歌の意味を曖昧にし、何か数学的な組み合わせのような意味を帯びることもあった。ある中心を取り巻く統合は、時に目的を見失い、それ自体が自己目的化し、それゆえ機械的な組み合わせと化してしまった。そのような自己充足はホモフォニー様式においてもすでに(19世紀末に)我々の眼前に次第に姿を現すようになってきていた。

この様式の発生、そのそもその志向は、あの単一の中心への引力、歌の単一の声部への引力に他ならなかった。だからこそ、ホモフォニーという名称をつけられたのである。そして、歌に回帰する際、それは先行するポリフォニー様式の基本的な法則を排除することなく、ただポリフォニー様式が偏向していった自己充足的な複雑さを怖れただけであったということも指摘しておいた方がいいだろう。ホモフォニー様式は統一について、歌の簡素さについて思い出させてくれた。自己充足的な多数性、複雑さを拒絶し、法則の簡素さのために規則の複雑さを拒絶してくれたのだ。多数のものが統合され、結果として和声として結晶化された。

和声が最盛期を迎えることは歌の形式も最盛期を迎えることを意味し、そこからソナタ形式が徐々に盛んになっていった。

この形式の一番の代表であるベートーヴェンはソナタや交響曲を単一の歌として歌った。それぞれの作品において最初から最後まで、テーマやその縦の統合が簡素であることによって、その構築的な構造つまり横の統合の複雑さ全体を我々に示してくれていた。

ホモフォニー様式は、和声が歌の周縁としてではなく、もっぱら自己充足的な縦の断面つまりコードとしてばかり我々の関心を惹きつけるようになった時、退化の兆しを見せ始めた。

(ホモフォニー様式の)和声の自己充足とは、(歌の周縁にある)コードをまとめ上げることからコードを新たに作り出すことへと重心を移すことである。

しかし、コードのこの自己充足的な形成の初期においては、我々はその誘惑的な美しさをまだ見て取っていた。まだ原初のコードとの結びつきを完全には失っていなかったのである。だから、たとえ新しく形成されたコードが歌=テーマから我々の目をそらしたり、また、そこから深みや幅広さや独自の美しさを奪ったりしたとしても、それでもやはり、奪いながらも同時に歌=テーマを借りてきている、つまりまだ歌=テーマを自分の中に反映させているのである。

その後、和声法はますます精力的にコードの新しいプロトタイプを人工的に作り上げていくようになり、それは和声の最初の和音との関係をどんどん失っていっただけでなく、その自己充足性の結果、お互い同士のあらゆる結びつきをも失ってしまったのである。

偉大な天才の作品は、主にその個性的なテーマによって、つまり単一の歌の個性的な洞察によって定義される。天才一人一人のその歌の洞察の仕方は各個人それぞれのものでしかないが、しかし、歌をどのように取り囲んだかという点では皆同様である。我々は様式の現象も同じように定義すべきである。様式の交替はつねに悪無限<sup>10)</sup>の線上を進んでいくことを意味するのではなく、中心への回帰を意味すべきである。我々の音楽の集団的様式のうち最新のホモフォニー様式も初めは疑いなくそのような回帰であった。

そのような回帰は革命も反革命も意味しない。なぜなら、新しいものは自然で目立たないものであり、先行するものからいかなる「基盤の変動」もなしに生まれるからである。新しいものは「旧いもの」の更新にほかならない。新しいものが旧いものの中から棄て去るのは、中心から自分を遠ざけたものだけである。しかし、中心へと回帰する中で、中心を取り囲むための過去の忘れられた道を探す。〔ホモフォニーとポリフォニーの〕様式の両方も、単一性を目指す中においては、音楽のあらゆる要素（狭義では、旋律、和声、リズム、構成）の統合、平衡関係を見せていた。

これら2つの様式は、多数性を目指す中で退化し始めたようである。はじめはそれは退化ではなく、生まれ変わりに過ぎなかった。対位法の様式は和声の様式へと生まれ変わったのである。この生まれ変わりの道は我々には明らかなのだが、その転換の境界が正確にどこにあるのか確定するのは不可能である。

対位法様式と決別し、革命としてホモフォニー様式を宣言するような作者が誰だったかを正確に言うことはできない。

ハイドンやモーツァルトは、すでにホモフォニー様式の代表者に属するが、和声や他のすべての要素と同様、対位法も見事に使いこなしていた。

和声様式が退化していることに異論はないだろう。この退化の兆候はすでに数十年前に現れていたからである。

しかし、この退化はどの方向を向いているのだろうか。つまり、生まれ変わりを匂わせるものがあるか否か。生まれ変わりとはい同じ歌への回帰に他ならない。この回帰が（これまでの様式の交替においてと同様）今も見られるのであれば、いったいなぜ現代の「革新的」音楽を聴く時に我々は永遠なる「歌」を思い出すことがこんなにも稀なのか。

最後に、なぜこの音楽のあらゆる要素はこのように変化してしまったのだろうか。和声は絶世の美女から案山子になり、対位法は複雑なチェスから空疎な悪戯に、形式はみすばらしい図

10) ヘーゲルの用語。ヘーゲルは無限概念を「悪無限」（単に限界をもたぬもの）と「真無限」（発展を含む全体者）とに分けている。

式とも仮面ともつかぬものに、リズムは太鼓とも黒人の踊り<sup>11)</sup>ともつかぬものに成り下がる。悪名高い「音響」(「色合い」)<sup>12)</sup>すらも、前世紀末にかくも輝かしい美に到達した後、それ以降の作曲家たちにおいては次第に残りのすべての音楽の要素の価値を飲み込み、それに取って代わり、今や革新的モダニズムにおいて無形の騒音に成り果ててしまった。それはなぜなのだろう。

真に偉大な音楽作品を聴くと、それらの作品を司り、一つの全体にまとめあげている単一の共通のものが見えてくる。では、現代のモダニストたちの作品を司り、一つの全体にまとめあげているものは何か。この痛ましい問いが生まれること自体、不毛であり、それと同じくらい悲劇的である。というのも、どのような音楽作品であっても、それを司り、まとめ上げているのは、あの歌、つまり初めから存在しながらも、我々の記憶からその思い出が消えてしまったかのようなあの歌だからである。

先行するすべての様式〔style〕は、現代のあらゆる発明と同じように、人間を余計な労働から解放してくれる現代の万年筆〔stylo〕へと生まれ変わってはいないのだろうか。

ポリフォニーが諸声部の独立したラインを和声へと統合し、そしてテーマの旋律を伴奏する和声の動きをホモフォニーが対位法と見なしたのに対し、モダニスト達による現代の集団の様式は、反和声つまりカコフォニーと呼ぶ以外に呼びようがあらうか。

## 第5章：音楽教育の中心科目としての和声法

音楽言語の基本的意味を見つめ、音楽の統合の一般法則を理解しようとすれば、音楽の諸科目のうち和声法が中心的なものだと認めざるを得ない。

「ハーモニー」の概念は(あらゆる多数のものが単一のものへと統合されたり、あらゆる複雑なものが簡素なものへと向かっていったりという点で)実生活においてもよく用いられるが、前世紀までは音楽のハーモニー(和声)というのが最も具体的で正統的な使い方だった。

音楽の一科目としての和声法は音楽の他のすべての要素、他のすべての科目を統合し、意味づける。和声は音楽の構造の土台であり同時にセメントでもある。その基礎的な構造の上に、現代までのあらゆる個人的、集団の様式が統合されるのである。楽音の高さ(イントネーション)が分かる音感能力と、拍(長さ)を捉えられるリズム感が価値をもつのは、それらを基本的な音楽の意味の中で捉えられるようになるまでその能力が深まる場合だけである。この深まり、つまり音感とリズム感の基本的な育成は和声法から始まる。

最も価値ある能力、つまりテーマの直感、テーマのひらめきの能力に関して言えば、それは

11) メトネルの生きた時代意識による制約によってなされた差別的表現である。

12) メトネルは本書の第2章第5節において「音響」という要素を取り上げ、それは音楽の基本的な意味とはなり得ないものでありながら、物質主義的な現代において自己充足的なものとなり、過度に重要視されていることを批判している(高橋 2020: 176-177)。

もちろん特別な授業で教育されるようなものではない。「テーマの授業」や「旋律の授業」は、幸いにも音楽院に存在したことはない。仮に存在したならば、それは「洞察の授業」や「創造の授業」のようなものだったろう。

しかし、それでもテーマの構成は旋律線と結びつき、したがって声部連結の基本的な意味と結びついているため、それは和声法の授業とその後に学ぶ形式（ポリフォニーとホモフォニーの様式）の授業で矯正され、修正されてきた。

和声法と「自由」対位法は、規則の違いはあれど、その一般法則によって、生徒を取り巻く生きた音楽の言葉の形式を、生徒に同じように教えてきた。

しかし、「厳格」対位法は生徒を遠い歴史的な過去へと連れ去ってしまう。それは生徒を取り巻く生きた音楽的環境とはほとんど共通点を持たないため、歴史やいかなる様式とも関係のない音楽の一般法則を捉えることはできなかった。

いずれにしても、我々から多くの歴史的段階を隔てた「厳格」対位法をあまりに長期間教え続けるよりは、例えば、はるかに現代に近い古典派（モーツァルト、ハイドン）やロマン派（シューマン、シューベルト）などの様式で特別な訓練をする方が堅実だろう。

教えるたびに継承性が途切れると、生徒の方も一般法則の無意識の洞察が途切れてしまう。生きた言語の教育は歴史的局で行われるべきものではなく、また、言葉の個々のスタイルに基づいて行われるべきものでもない。

難解な「厳格」対位法を嬉々として軽々と身に着けた者の多くはこの様式の厳格な規則だけでなく、音楽の法則のあらゆる意味とも手を切ってしまう。それを見ても、この考えは支持される。この「厳格な」科目は今でもずっと学ばれており、まったく不思議なことに、無秩序な「創作」行為とも共存している<sup>13)</sup>。

もっとも、現代の教育において和声法も完全に除外されているわけではないことを考えると、和声法もまた現代のカコフォニーから我々を救い出すことはできなかったのだと言えなくもなさそうである。

しかしそれは、和声法が音楽言語の生きた法則としてではなく、廃れた規則として教えられているからにほかならない。

知らず知らずのうちに、音楽の統合の首尾一貫した体系としての和声法の生命力を否定することで、これまで存在したすべての音楽の生命力をも否定してしまっているのだ。

もし和声法を教えても、現代の音楽的無秩序から我々が救われないとしたら、それは和声法自体がまるでコードのカタログのようなもの、あるいは気つけの特許薬の薬局、あるいは「空疎な考え」を手頃に見栄え良くできる服屋のようなものとして提示されていたからにすぎない。和声法は音楽の基本的な意味を我々に解きほぐし、その意味を無限に統合させる方法を示して

13) メトネルが批判するモダニズム音楽の作曲家たちが、作品の中で厳格対位法を用いて無調と共存させたり、バッハなど過去の作曲家たちを高く評価していることを指している。

くれているのに、それを我々は理解できなかったのだ。

和声の基本的な意味は、形式構成の基本的な意味を確立し、「強拍」の位置を定め、形式の「場」(停止、出発、回帰、開始、中間、終結)を決定する。

しかし、音楽の他のどの科目より和声法が重要だと言っても、「歌」=テーマに対しては従属的な役割を果たすということを忘れるべきではない。

和声はテーマ=歌の主要な「周縁」であり、歌に引き寄せられることによって初めて靈感の刻印を受けるのだ。

もし20世紀より前の音楽をまだ生きた言葉として受け取るのであれば、また、もしそれを歴史的過去としてのみならず、生きる糧として、そして今でも音楽存在の大事な源泉となる遺訓として大切にするのであれば、「厳格」対位法という歴史的科目に過度に大きな重点を置く代わりに、自由対位法やあるいは20世紀よりも前の偉大な作曲家たちの和声の実際例から、和声の「厳格様式」を作り出す必要がある。

我々が立ち返るべきは、以前の「旧い」作曲のやり方ではない。それだと無益な模倣の道に足を踏み入れてしまうだけである。我々が立ち返るべきなのは、偉大な作曲家たちを育ててきた和声の基本法則を教える科目であり、それは現在教育を受けている音楽家の多くに欠けているものである。

確かに、この教育は完全に途切れてしまったわけではなく、従前の教育を受けた大音楽家はまだいる。しかし、前世紀の少数の代表者の中に見られるだけである。今の世代の若者は「過去」全体の否定に基づいて教育を受け、現在の瞬間への敬意のみに基づいて教育されている。しかし、現実においては時間、瞬間は、けっして止まることなく、憎々しい過去へと逃れていく誠に忌まわしい習性をもっているから、現代の音楽教育を受けた人たちはまったくもって悲劇的だ。彼らの行為一つ一つ、作品一つ一つは、完成を待たずに永久に過去のものとなってしまふのだから。彼らの教育において、永遠なるものの正当な指標としての過去、また、我々の目に最も届きやすい時間面としての過去——そういう過去に対する敬意が低ければ低いほど、彼らは永久に過去のものとなってしまふのだ。

現代の若者の教育には、もちろん過去のことに関する学習も含まれてはいるが、すでに述べたように、それは歴史として教えられている。生徒が自分独自の視点を育み、確立させるために「従前」の視点が提示されるのではなく、何が何でもそれを乗り越え、後に「大家」という称号を手に入れるためのものとして提示されているかのようなものである。

現代の「大家」先生らは未来の「大家」となる生徒を教育しながら、「過去」の我々の共通の本物の大家たちの活動全般に一様に光を当てようと努めるよりも、むしろ主に自分自身が「作り上げている」ものを生徒たちの前で正当化しようとしている。

現代の音楽教育の原理には、呪文<sup>14)</sup>の禁則はまったく入っていない。逆に、今教えられている唯一の内容は、あらゆる束縛を解いて拡大していくものであり、諸芸術のあらゆる境界を取り去ってしまう勢いである。

過去の偉大な大家たちの作品を理論的に考察する際には、それらすべてに共通する音楽法則を規定しているものではなく、主に個人的な違いや例外など個々の細部に焦点が当てられているので、才能のない未熟な生徒であれば、「一般」法則など存在しないのではないかと疑ってしまうだろう。

教師は生徒の一般法則への信仰を強めず、主に個人的あるいは集団の様式の差異に目を向けさせているので、生徒の音楽全般を理解する能力を弱めてしまっている。教育が「意味の削除」<sup>15)</sup>から始まっているようだ。

偶成和音（掛留音、逸音、経過音、補助音、保続音）<sup>16)</sup>に関して、従前の和声法はそれらすべてを新しい「偶成的な」和音を生み出すものとして想定し、「偶成的形成物」と名付けていたが、それはプロトタイプのコード〔独立和音〕と区別するために便宜的にそうしていただけである。この「偶成性」もまた法則性をもつので、それはけっしてアクセントのようなものではない。「偶成的」に見える和声を形成するこれらの形式はすべて非常に明確なもので、昔の音楽家たちはその下にいわゆる通奏低音を正確に書き込むことができたくらいである。

しかし、この「偶成的」和声という分野は、「偶成的」と見えるものですらも我々の芸術においては法則に則っており、法則を取り囲むものであることをはっきりと示さなかった。それどころか、法則から「逃れて」いく、つまり法則を取り囲むのではなく、それを避けるためのある種の抜け穴のようなものとして、現代人たちの特別な好奇心を引き起こしたのだ<sup>17)</sup>。

「偶成」和音は、ちょうど不協和音が協和音へ引き寄せられていくのと同じように、協和音と不協和音のプロトタイプに引き寄せられていく。それがなければ「偶成」は「アクセント」のようなものとなる。そろそろこれらのアクセントは（かつて常にそうであったように）「誤った」和音だと認められるべきではないだろうか。

偶成和音は和声の縦の面のみを見た場合、ちょうど出発点も目的地も持たない独立したコー

14) メトネルは本書で「呪文」をやや特殊な意味で用いている。複雑極まる実際の音楽芸術の中に共通して存在する一般法則を、例えば旋法や機能と和声などの図式によって分かりやすく提示することが「呪文をかける」という行為であり（高橋 2020: 167）、ここでも「呪文」という語をそのようなある種の「公式」、「図式」という意味で使われている。

15) 「意味の削除」は本稿の注9) で触れた「削除」と同じ。

16) 括弧の中に挙げられている「掛留音」「逸音」他は、和音構成音から一時的に隣接する音に変化した「非和声音」であり、それらによって偶成的にある種の和音形体が形成されたものを「偶成和音」と呼ぶ。「掛留音」は前の和声音が延長され、次の和音において非和声音になり、遅れて解決されるもの。「逸音」は原音より後に置かれて次の和声音に到達する音。「経過音」は2つの異なる和声音の間を順次進行で音階的につなぎ合わせる音。「補助音」は2つの原音に挟まれた隣接音。「保続音」は和音が変化しても保たれ続ける音。偶成和音や非和声音に関してメトネルは、すでに本書の第1章第2節「音楽言語の基本的意味のおおよその図式」で触れている（高橋 2019: 147-150）。なお、その日本語訳稿では「偶成和音」に「偶発的和声形成物」という訳語をあてている。

17) 非和声音によって形成される偶成和音は、本来の和音に解決されるものであり、従前の和声学の法則に則ったものとみなされるが、現代音楽の革新的な作曲家たちは、その偶成和音を単独で使い、さらに拡張して従前の和声学を破壊する方向へと向かっているということを指している。

ドと同様、誤りとして分類される危険性をつねにはらんでいる。

和声が(音楽全般と同様)縦のライン以外に横のラインを持っていること、そして和声の法則は主としてその両方のラインの相互関係に関わることを我々は今や常に思い起こさなければならぬ。

しかし、偶成和音の分野のほかに、音楽には(あらゆる人間社会の諸事と同様)理論的な考察を受けつけず、どこにも記述されていない分野が存在する。それは様式の妥協という分野である。この分野はどの参考書にも載っていないが、現代人の多くの暗黙の同意によれば、彼らの「創作」の正当化のための重要な頼みの綱となっているものである。

妥協は、ある種の謝罪だったり、悲劇的に避けられないものであったりする場合には、「…にもかかわらず」と言っているようである。それに対して、妥協が意識的な原則である場合は、すでに「…のおかげで」と語っている。

現代の多数派は、従前の音楽が法則を「回避」したようには従前の音楽の様式の妥協を「回避」しようとせず、また、これらの妥協「にもかかわらず」法則を探そうともせず、その代わり、それらを非常に慎重に「検討し」、それに感謝し、自分の「中心」に置いてその周りを取り囲むようになった。

「モダニズム」音楽の基礎には、従前の音楽のすべての様式の妥協の総体がある。

様式の妥協と言うときに私が念頭においているのは、様々な時代を代表する個々の作曲家の筆致としての様式だけではない。集団的な様式、例えばポリフォニー(対位法)様式やホモフォニー(和声的)様式などもである。

これらの(肉眼では見えない)妥協を拡大鏡で見ると、妥協は何のためなのかという疑問が湧いてくる。それらの様式を避けるためなのだろうか、それとも利用するためなのだろうか。

最近、理由は不明だが、モーツァルトがことさら称揚される風潮がある。もしその理由がモーツァルトの作曲の筆が速かったり、作品数が多かったりすることだとすれば、現代人が実生活で追求していることとのつながりがそこに見て取れるだろう。もし、そこでモーツァルトの芸術的な業績を本当に評価するために現代人がこの無謬の音楽家をこうも愛するのだとしたら、それはもはや「コントラストの法則」の例だとしか説明のしようがない。

モーツァルトは、個人的な様式における妥協も、同時代の集団的な様式における妥協も無い(あるいは少なくとも最小限である)最良のお手本である。

モーツァルトは対位法の様式と和声の様式が融合した最良の例である。モーツァルトの音楽は拡大鏡を使って対位法の観点から見ても、和声の観点から見ても、同じように完璧である。両者の様式の良い面だけを併せ持っているのである。もし、モーツァルトのごく僅かな作品(神々しい作品の大海の数滴)——それは注文を受けて食い扶持を稼ぐために「手内職的に」書いたもの——を除外し、そして、もしごくたまに見られるカデンツの形態——この定式は当時は

一般的で、膝を曲げるおなじみのご婦人のお辞儀にいくらか似ているが、この上流社会のお辞儀は、カデンツの分野で新しい可能性を切り開いたベートーヴェンにはまったく無縁だった——に目をつぶり、さらに、モーツァルトは手仕事ですら無謬であり、したがって手内職的に書かれたものであっても偉大な大家の作品に変わりはないことを心に留めるならば、どんな人と比べても彼ほど音楽芸術の法則に対する妥協と無縁だった者はいない。

モーツァルトの作品に対しては、まったく多様で相反する評価があるが、それらは、この作曲家がまったく「どうしようもないほど」無謬な「音楽性」を、言葉の最も深い意味において有していたという点で一致するはずである。

対位法の様式の妥協とは、和音の縦の面それ自体を取り出して純粹に和声的に見ると、声部連結によって正当化されるものの、ぎこちない和音という印象を与えるような場合である。そのようなぎこちないコードは稀に（瞬間的にだが）バッハの複雑なフーガの中にさえ見られる。しかし、その際、次のことを心に留めておかなければならない。対位法の様式は、確かに独立した声部（旋律）が最も和声的に結びつくことを目的としてはいるが、対位法の作曲家は誰一人として、縦の面の「偶成」和音をけっして独立した和声（コード）だとみなそうとはしなかった。むしろ、主に横のライン（声部の展開）を追究し、それによって我々の注意が個々の縦の面にばかり留まらないよう命じているようである。

横のラインを優先し、独立した声部（旋律）の和声的な結びつきを追求することで、対位法の作曲家は両方のラインを統合するという非常に困難な課題をもつことになり、重心をそれらのうちの一つに（つまり横のラインに）一時的に瞬間的に移すことはまったく自然である。それゆえ、それは許容される揺れである。

ポリフォニーの妥協の例としては、複雑なフーガに稀に見られる対斜<sup>18)</sup>もある。ポリフォニーの声部連結はきわめて強いテーマ性と、そのテーマの模倣、カノンなどの独特な形式を伴い、厳格な論理をもっている。それは和声的な声部連結とまったく矛盾しないものなのだが、それでいて、稀に、純粹に和声的な様式の観点から見ると——和声の様式はポリフォニーの複雑な問題を持たないため、その声部連結の性格はポリフォニーほど厳格ではなく、柔軟である——声部連結の妥協を許すことがある。

和声的様式の妥協とは、和声のフィギュレーション的な動き、つまりテーマ旋律を伴ういわゆる和声的「伴奏」によって形成される和音の縦の面である。

これらの和音の大部分は、対位法の観点から見ると、妥協のように思われる。対位法の観点から見るとというのは、言い換えると、和声的フィギュレーションも独立した声部で、テーマ旋律の声部とあらゆる点で対位法的に絡む、つまり和声的に一致すべきであると捉える、ということである。

18) 「対斜」とは、前方の和音と後続する和音の構成音の一部が声部を超えて半音で食い違うことを指す。

しかし、妥協という印象を拭うためには、フィギュレーションの動きを止める、より正確には和声の連続の柱列を建てるだけでいい。

このようなフィギュレーションが正当なものとして許されるのは、ふつうは、動きやリズムの面で必要性があるか、あるいは楽器特有の書法、つまり和声をそれぞれの音域に配置、分散させるという要求がある場合である。

その良い例はショパンの6度のエチュード(Des dur, Op. 25-8)である。もし上手なピアニストが適正なテンポで、完璧なペダリングで完成度の高い演奏をした場合、この曲を初めて聴く人は、そこに和声的様式の「妥協」があるなどとは思ってもよらないだろう。また、もし同じ人が、学習者がこの曲をゆっくり譜読みしていたり、ゆっくりさらったりしている場に出くわせば、この曲の魅力的で十分に自然な和声を理解できないだろう。

ショパン自身は極めて天才的で繊細な和声家であるから、もちろんこの曲の右手の6度の旋律と左手の(重音の)和声のフィギュレーションが(特に弱拍において)一致するときに生まれる偶成的な和音を「自律的な」コードと見なしていたはずはない。言い換えると、これらの偶成的な一致は協和音とも不協和音とも呼ぶことはできず、それらは偶成的な和声形成物〔偶成和音〕にも分類されない。「形成物」は、プロトタイプの像を失わず、それらに引き寄せられ、それらの中で解決するからこそ「形成物」と呼ばれるのだからである。

これらの一致をもし作曲家が孤立させ、〔独立した〕コードとして提示していたとしたら、つまり、強拍に置いたり、アクセントをつけたり、長い音にしたりすることで我々の意識を何らかの形でそこに向けさせたのだとしたら、それらの一致は単に誤った和音と名付けるべきだろう。しかし実際は速いテンポで演奏されるため、これらの一致は瞬間的なものである。そして、二分音符ごとに交替する非常に正確で簡素な基本和声極めて豊かな書法で書かれ、ペダルで明瞭に響かせられるので、我々は偶成的で瞬間的な一致の個々のこれらの縦の面を対位法の観点から眺めるといふことはしない。つまり、この曲には個々の声部に疑わしい「対位法性」があるにもかかわらず、我々はこの曲の和声を完璧なものとするべきなのである。

「にもかかわらず」はつねにある種の妥協の存在を意味するが、その「にもかかわらず」が「のおかげで」になろうとしないかぎり、それは十分許容されるものである。

これまでの議論を読むと、(特に音楽家ではない)多くの人是一体どこに対位法と和声法の違いがあるのか、疑問に思うことだろう。対位法で書くというのは、個々の独立した声部をあらゆる点で和声的に一致させることを意味する。和声的に書くということは、同じく複数の点を一致させるということ、つまりそれは対位法と呼ばれるものに他ならない。

対位法は主として各声部の横の展開を追求するが、それと同時に、一致つまり縦のラインを重要視する。それが「対位法」たる所以である。

一方、和声法は主として和音の縦のラインに我々の注意を向けるようだが、それは同時に声部連結についての理論、つまり横のラインの可塑性についての理論であるばかりか、コード、

カデンツ、転調その他の（横の）統合を扱う分野全体でもあり、形式のあらゆる面を明らかにしてくれるものである。

対位法と和声法の違いは、つまりこうである。両者の縦と横の音楽的統合の基本的法則に対する態度が異なるのではない。異なるのは、ただ様式つまり筆致であり、そしてそれぞれの様式の土壌の上で育った（フーガや交響曲などの）特定の「形式」なのである。

音の統合の科目としての対位法と和声法を対置したり、現代の作曲家たちが音楽の統合の縦と横のラインを引き離そうとしたりする試みはどれも、芸術の基本法則を掘り崩すものである。

音楽法則に対する両者の態度の差は、かすかに認められる揺れとしてのみ観察可能である。その揺れは、あらゆる揺れと同様、むしろ妥協の領域に分類されるべきものである。

しかし、2つの様式のどちらかの妥協を前にすると、我々はまさにもう一方の要求によってその妥協を決定したり修正したりする。つまり、対位法は和声によって確かめられ、和声は対位法によって確かめられるのだ。

次のことも付け加えておこう。あのバッハも、かなり稀なケースではあるが、主題の主張が激しく、様々な声部でその主題を提示したり対位法的に展開したりすることで、縦の面つまりコードが一瞬の間だが粗削りになってしまうことがある。また、ヴァーグナーやリストを予告するような天才的で魅惑的な和声——コードによって音楽を豊かにしたのもあのバッハである。

ショパンも同様に、ホモフォニーの特定の形式を離れ、「旋律と伴奏」という図式を棄てながら、完璧な対位法の模範を示してくれることもあった。

## 【引用文献】

高橋健一郎（2017）「亡命と音楽——ニコライ・メトネルの場合——」科学研究費助成事業報告集『ルースキイ・ミール——文化共生のダイナミクス——』（諫早勇一編）、27-53頁

高橋健一郎（2019）「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、127-151頁

高橋健一郎（2020）「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）」『札幌大学総合論叢』第49号、159-178頁

Метнер Н. К. (1973) Письма. М.

Флам К. (2019) Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода» // Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства. СПб., 2019. С. 184-227.