

音楽理論史の試み（その2）

—《主題動機労作》とその美的前提—

Entwurf zur Geschichte der Musiktheorie (II. Teil)

—《Thematisch-motivische Arbeit》und ihre ästhetischen Voraussetzungen—

久保田 慶 一

Kubota Keiichi

Zusammenfassung

Eine der in der Kompositionsgeschichte seit 1600 gewichtigsten Kompositionsverfahren, d.h. “thematisch-motivische Arbeit” ist als Mittel geschichtlich begrenzt, aber als musikästhetisches Kriterium aufs heutige Musikdenken in der Gegenwart beeinflussbar. Im vorliegenden Aufsatz wird diese Kompositionsweise, erstens rein musikalisch, besonders im Zusammenhang mit H.Chr.Kochs Beschreibungen über sie (1802) erklärt. Daraus liegt nahe, daß diese Verfahren für ein modernes Kunstwerk-Idee gültig ist, das sich in “Autonomie des Kunstwerks” erscheinen lassen soll. Zweitens, die “thematisch-motivische Arbeit” als Kriterium wird als ästhetische Voraussetzungen einer Analyse erklärt, deren Ziel in Entdeckung eines musikalischen “Zusammenhangs” liegt. Damit zieht sich diese Mittel der musikalischen Analyse auch auf das genannte Idee des modernen Kunstwerks. Schließlich, diese “ästhetisch -kompositionstechnische” Verfahren wird durch Analyse von J.Haydns Quartett (Op.33-3, I.Satz) noch ausführlicher dargestellt.

I. はじめに

C. ダールハウスは美的判断と事実判断、あるいは事実判断の前段階としての音楽分析とその美的前提、各々両者の相互依存性について、以下のように指摘した。「美的判断、その少なくとも妥当なものは、事実判断に支えられ、後者はまた、ある時代の音楽観が刻印付けられた分析方法に依存している。だがその分析方法、つまり一見したところ偏見のない、記述的手法は、美的前提と結びついている^(註1)」。

例えば、17世紀以降今世紀に至るまで、芸術音楽の名に値する多くの楽曲に見出すことのできる、動機結合というきわめて原初的な現象を、我々が音楽学的考察の対象とする時、換言すれば、一連の音楽事象から《細胞核》(R.レティ)^(註2)としての動機を抽出し、同定性もしくは類似性を確認し複数の動機を《関連》づける時、我々はすでに近代的な《作品》概念に依拠し、かつまた《動機》という楽曲の構成要素には《作品》の美的内包と形式形成の根源的本質を与えているのである。そして、楽曲の構成要素であるという《動機》の機能の認識は、音楽分析、そして事実判断に委ねられていた。

以下では、上述した《動機》を主に用いる、近世の音楽にあってきわめて重要な作曲技法のひとつ、《主題労作》ないしは《主題動機労作》についての、これら美的判断、事実判断、音楽分析、美的前提等々の多層的な関係を明らかにすることを試みている。

II. 作曲技法としての《主題動機労作》－ 音楽内思考について

1. 《主題》概念は、近代的な音楽思考の産物であり、その近代性は近代の《作品》概念に由来した。従って、《主題》が旋律的・和声的な完結性を有した旋律形態であること、あるいは楽曲の冒頭に位置することは、本来の意味での《主題》概念の必要条件ではない。むしろこの旋律形態の、楽曲内での機能が、問われなくてはならない。《主題》であることは、主題がその内に形式形成力を備え、その力を音楽現象内において開示することによって明らかになるのである。《主題》が詩的内容を有するかどうかは、近代の音楽観にあっては、二義的な問題であった。C. ダールハウスも、《主題》は「音楽的意味連関によって成立する^(註3)」と、適確に指摘した。また『リーマン音楽事典』においても、《主題》は以下のように説明されている。「近代における主題とは、－ H. リーマンの定義に従えば － ひとつの楽想であり、十分に完結しておらなくても、広く展開されることで、性格的様相を呈するに至る。この点で主題は、主題形態の単なる核にすぎない動機と異なる。主題に特徴的なことは、より大きな関連（各部分、楽章、作品）において意味ある実体として働くということである。とりわけ主題の再現、展開、変形によってこのことは実現されるが、その前提としては主題は、旋律・リズム・和声的に明確に決定され、主題としてのまとまりを有した形態によって保証されることで、主題として認識されなくてはならない^(註4)」。

近代的《主題》は、複数の部分に《分節》された《複合的主題》であった。そして《分節化》によって得られる《動機》による「再現、展開、変形」も、上述の《主題》概念の美的契機を支えていた。つまり、ある動機が《主題》から《分節》され、そのような事実認識が可能である限り、その動機、あるいは動機結合は《主題的》であると認められたのである。近代の《作品》概念の、とりわけ《自己完結性》を可能にしたのは、まさしく《主題的》な動機連関であった。そしてこのような動機結合の手法が、《主題動機労作》である。再び『リーマン音楽事典』より引用するならば、《主題（動機）労作》とは「作曲技法のひとつで、楽章内の比較的長い部分を、楽曲の基礎となっている主題に由来する少数の動機から作り出すこと。その時これら動機は展開、変形され、また組み合わせが変えられたり、新たに結合されたりする。そしてその結果楽曲は、常に主題と関連し、主題から生成、発展することになる^(註5)」。

以上に見た《主題動機労作》は、作曲技法としては、早くもバロック時代のフーガ書法や協奏曲の間奏部での展開に指摘することができる。しかしここで言う本来の《主題動機労作》は、すでに述べた近代的な《主題概念》－ H. ベッセラーの言葉を借りれば、《性格主題》や《個性主題》^(註6)－ の成立、あるいは《自律性・自己完結性》を本質とする《古典的・ロマン的》《作品》概念の成立を待たなければならなかった。

2. 《主題動機労作》が作曲技法として理論的考察の対象となったのは、とりわけH. Chr. コッホ（1749－1816）においてであった。その場合すでにこの作曲技法には、上述の美的特性

が与えられていたことは注目してよい。1802年の『音楽事典』の中で、彼は《主題労作》を次のように説明している。ある楽曲が「主題に関連して労作されるという場合は、楽曲展開が副楽節を多く混じえることなく、主に主要楽節の多様な言い回しと分割に基づいている場合である^(註7)。」さらに「主要楽節の多様な言い回しと分割」については、同事典では以下のような説明が与えられている。「一般に《分割》という表現が特殊な芸術用語として用いられるのは、楽曲展開の次のような手法を指す時である。その手法とは、それ自身で十分な意味を持っている旋律楽節の一部分を、移置、変形等の補助手段によって展開し、旋律全体がその内容をより明確にできるようにしてやる手法である^(註8)。」「《分割》は楽曲展開において最も好んで用いられる手段のひとつで、これによって、楽曲全体の統一が保てるばかりか、楽曲の特定部分の内容をきわめて正確に定めることができるのは、明らかである^(註9)。」コッホにあって、《分割》という作曲技法は、すでにきわめて美的な機能を担っていた。そして18世紀末から19世紀初頭にかけて、音楽表現の確定性についての声楽、器楽の各々の優位性が美的論議の対象となっていたことを想起するならば、この事実は興味深い。他方、この作曲技法の美的要請と、バロック的な《アフェクトの統一》《d'une text》との近親性、連続性が強調され、バロックの美的要請に従った楽曲形態と《分割》による楽曲展開とが歴史的にも関係付けられ、《分割》の歴史的起源がそこに求められたことも忘れてはならないであろう^(註10)。しかしすでに述べたように、《分割》ないしは《主題動機労作》の起源の問題は、近代的な《主題》概念の成立を待って、論議される問題であった。

Ⅲ. 美的判断基準としての《主題動機労作》－音楽に対する思考について

1. コッホが指摘したように、《分割》によって主要楽節は、《多様の統一》を獲得した。楽曲の各部分は《主題的》に関係付けられ、諸関係の《網目》を形成した。つまり、素材の《経済性》は、楽曲内の連関の《緊密化》を保証したわけである。

コッホの言う《主要楽節》が、H. ベッセラーの意味での《性格主題》ないしは《個性主題》として刻印付けられる時、上述の《分割》は本来の《主題動機労作》と認められる。逆に言えば、《主題》のもつ《形式形成力》と《美的内容》は、《分割》という作曲技法によって《連関の網》が形成されることで、個々の《作品》の《自律性・自己完結性》へと結晶したのである。C. ダールハウスも次のように表現した。「美的価値を有する連関の豊かさとは、普遍的で固定したものではないのである。ネガティブに言うならば、楽曲が個的な性格付けを欠けば欠くほど、部分間の連関が持つ美的価値は、減少する^(註11)。」

音楽分析がこの「美的価値を有する、連関の豊かさ」を分析の対象とする時、この分析はすぐれて、《芸術作品》の個的価値を解明するものとなる。そして「連関の豊かさ」、すなわち《主題》の《潜在的能力》を明らかにする限りにあっては、分析はこの《潜在的能力》の《過程的》特性とその展開そのものを解き明かすものとなろう。K.H. ヴェルナーは《主題》は《過程》を通じて、そして《過程》は《主題》を通じて理解されることを指摘して、「主題とは形成能力を有した、しかも形成される素材である^(註12)」と語った。《主題動機労作》が、作曲技法から《美的判断基準》としての分析手法へとその機能を変えた場合も、《主題的》であること、つまり主題との直接的・間接的関係が第一の判断基準とされたのも、まさにこの主題の

形式的・美的潜在能力の為に他ならなかった。しかしこの依存性故に、音楽分析の対象範囲が限定されもしたのであった。H.リーマンもかって、古典派音楽のみに「豊かな音楽的内包と一貫した統一的な形式との結合」、なかんづく《主題労作》^{註13)}に作曲技法の本質を見たのであった。

2. 《主題》概念に美的前提を置き、《主題動機労作》を手法とした音楽分析が、《主題》概念そのものの歴史的・美的制約のために、様々な制約を受けるのは当然であった。C.ダールハウスは、A.シューンベルクの意味での《発展的変奏》との相違において、《主題動機労作》^{註14)}ないしはそれに基づいた音楽分析の特徴を、次のように強調した。

なかでも《発展的変奏》では、音楽的連関は音程構造のみによって形成されたが、《主題動機労作》^{註14)}にあっては、音程構造は拡大・縮小され、それに代わってむしろリズム上の同定性もしくは類似性が保たれた。つまり、リズム上の同定性もしくは類似性が指摘されるならば、《主題動機労作》による音楽的連関として認知され、音楽分析による美的判断の対象となり得たのである。そしてこのような認知・判断の過程を通じて、《主題動機労作》に基づく分析においては、リズム的パラメーターが優位性を獲得することになる。音楽聴はより抽象化の段階を進み、《主題的》であることは、リズム上の同定性もしくは類似性によって保証された。

しかし、－ 第2の特徴として －、音程構造、あるいはリズム上の同定性もしくは類似性によって、《主題動機労作》による音楽的連関が認知・判断されたにしても、《主題動機労作》は音楽形式の部分的契機にすぎなかった。従ってR.レティが言う意味での《細胞核》からの全体の成長を、何ら保証するものではなかったのである。《主題動機労作》が作り出す過程は、きわめて不連続的であった。だがこの不連続性故に、様々なジャンルや楽曲形式においての使用が、可能でもあったのである。

IV. J. ハイドンの『弦楽四重奏曲・作品33』と《主題動機労作》

1. J.ハイドンの『弦楽四重奏曲・作品33』（以下『作品33』）の6曲は、作曲史、ジャンル・受容史、そして作曲技法史の各観点から見て、きわめて特異で注目すべき作品となっている。まず作曲技法史的に興味深いのは、これら弦楽四重奏曲の作曲にあたってJ.ハイドンが、自らの作曲技法の《革新性》を十分に意識し、この新しさを作品販売上の《モットー》として掲げていたという事実である。これら新曲に添えられた、エルンスト・クラフト・フォン・エッティンゲン・ヴァラーシュタイン宛ての手紙（1781年12月3日）には、《全く新しい、特別な方法で書かれた“auf eine ganze neue, besondere Art geschrieben”》と記されていた。弦楽四重奏曲の分野では、1771年の『作品20』以来実に10年もの沈黙を守った後の、この『作品33』の発表であるだけに、この言葉が意味するところの作曲者の意識には、きわめて強いものがある。しかし J.P.ラールセンも指摘したように、この種の言葉が当時、新曲の献呈文での《常とう句》であったことも、また確かであった^{註15)}。

だがその後の受容史は、作曲者自身の意識の強さではなく、その確かさを証明した。つまり『作品33』はとりわけドイツ語圏の地域において、娯楽音楽的なセレナードの領域を越えた《きわめて純粋な》器楽曲として、弦楽四重奏曲の理想的な楽曲と見なされた。そしてこの《模範曲》との接触においては、W.A.モーツァルトやL.v.ベートーヴェンの数々の名作が

生み出されたのであった。とりわけ、W.A.モーツァルトのいわゆる『ハイドン・セット』の6曲（KV 387, 421, 428, 458, 464, 465）は、ハイドンの『作品33』が持たらしめた《創造的受容》の典型的な例となっている。

ハイドンの側から見れば、W.A.モーツァルトに与えた作用のなかで、とりわけ本質であったのは、とりもなおさず《全く新しい、特別な方法》、我々の言葉で言えば《主題動機労作》であった。そしてすでに考察したような、《主題動機労作》によって形成される《一貫した統一的形式形成》が本来の弦楽四重奏曲というジャンルの確立、ひいては超時代的な価値も与えられることの多い《ウィーン古典派様式》の完成を、決定的なものにしたのであった。

ここに至って音楽史叙述に重要な諸概念が、閉じた連関を形作ることになる。それら連関とは：『作品33』の《新しさ》と、その受容によって形成されるジャンルの伝統連関、ウィーン古典派の主要ジャンルとしての弦楽四重奏曲の理念と作曲技法（美的判断基準）としての《主題動機労作》、そして《主題動機労作》によって可能な《自律性・自己完結性》とウィーン古典派様式の《古典性》である。そしてこれら概念は、その歴史的・美的価値を相互に支え合い、ウィーン古典派という歴史的現実に対応していたのである。

2. 以下では、J.ハイドンの『作品33』から、第3曲 Cdur の第1楽章（提示部と展開部のみ）の楽曲分析を試みている。

〔T. 1－6〕

楽章内で《多様な言い回しと分割》によって展開される音素材が、四声部書法のこの楽節にすべて提示されている。これら音素材とは、

α : Vl. II と Vla. が奏する、各々²c音と¹e音の同音反復音型。

リズム、デュナーミク、アタックの各パラメーターは、表わされる。

β : T. 2 から Vl. I が奏する装飾化された、¹g音の同音反復型。反復が進むにつれて、音価は細分化され、音強も増大する。 α 素材との近親性は強く、T. 2／3では、 α は β の分割リズムとなる。

α : T. 4－6 で Vl. I が奏する、16分音符を中心にした、下行による分散和音音型。

〔T. 7－17〕

T. 7－12は、T 1－6 が d moll に移調される。そして T. 13 で d moll の VI 度の和音で α が奏され、T. 14 では変形された β が奏され、T. 18 での C dur の明確なカデンツへと導かれる。従って T. 1－17 の 17 小節の中に、I・II・V・I（C dur・d moll・C dur）というより大きなカデンツ構造が存在する。主題素材、とりわけ α と β は種々の調領域で用いられる。

〔T. 18－42〕

この部分は、《ソナタ形式》の図式によるところの《推移部》として機能している。とりわけ T. 18－26 の各声部で奏される紋切り型の器楽音型、Vl. I の²c音から³c音に至る順次進行が、その推移的な機能を高めている。他方 T. 28以降では、 α と β に由来する 16 分音符による音型が対位法的に組み合わされることで、楽章の冒頭部分との動機的連関性、すなわち《本質共通

性 Substanzgemeinschaft》が保たれている。その結果この部分の推移的性格は弱められ、《展開部》的部分が形成されている。また調はd moll、g moll、G dur と変化するが、この多様性と動機上の統一性とは、互いに相関関係にある。

〔T. 43-59〕

T. 40-42のカデンツによって決定されたG dur において、T. 43からはVl. I が新しい性格の旋律を奏する。調が属調であり、旋律の性格が歌謡的であることから、伝統的な《ソナタ形式》の図式に従えば、この部分は《第2主題領域》であると言える。しかし素材の観点からは、T. 7以降、T. 28以降の名部分と同様、主題素材の展開部となっており、推移部で用いられた素材とこの《第2主題》との類似性も明らかである。従って、《第1主題》、《推移部》、《第2主題》、これら部分の素材の類似性から、J.ハイドンの《単一主題主義 Monothematisismus》的傾向が見てとれる。とりわけ興味深い点は、動機が対位法的に処理されたことで、伝統的な《ソナタ形式》論では和声的な完結性を備えるはずの《第2主題》に、《発展的》性格が与えられていることである。

提示部を終結に導く、T. 53からのエピローグでは、半音階的に下行する動機が各声部に逐次受け継がれる。この動機は、《第2主題領域》の8分音符動機に由来しており、これらを媒介する動機は、T. 54のVl. I に指摘することができる。

〔T. 60-73〕

《ソナタ形式》の図式によると、《展開部》に相当する部分。しかし楽曲の冒頭部分がF dur で再現するため、《展開的》機能は弱い。またT. 66以降からは α が展開されるものの、T. 74から《第2主題領域》がa mollで再現するために、推移的性格が強く、素材の展開が作曲家の主たる関心事であるようには思われない。

〔T. 74-97〕

ここでは第2主題領域がa mollで現われ、 β に由来する動機は当初トニカ機能(a moll)で、T. 77以降の後楽節ではドミナント機能(a moll)となる。T. 80からは β に由来する16分音符によるエピローグ形成が行われ、T. 85-88では第2主題の伴奏音型が用いられる。

続くT. 88からは、 β が対位法的に展開され、T. 96/7のフェルマータでの中間休止に至る推移部となっている。

〔T. 98-107〕

《展開部》を終結し、再現部を準備する部分。T. 98-104 では、 α (T. 30, T. 37に由来) が結合される。

注1) C.Dahlhaus: Analyse und Werturteil, Mainz 1970, S.15.

注2) R.Reti: The thematic process in music, London 1961.

注3) C.Dahlhaus: Was heißt "Geschichte der Musiktheorie"?, in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie (= Geschichte der Musiktheorie, Bd.1, hrsg.v. Fr.Zaminer), Darmstadt

1985, S. 8-39, S. 16.

注4) Riemann Musik Lexikon, hrsg. v. H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, S. 950.

注5) op. cit., S. 951.

注6) H. Bessler: Bach als Wegbereiter, in: AfMw 1955, S. 1-39.

注7) H. Chr. Koch: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802, Sp. 1533.

注8) Ders.: op. cit., Sp. 1756.

注9) Ders.: op. cit., Sp. 1758.

注10) H. Bessler: Charakterthema und Erlebnisform bei Bach, in: Kgr. Ber. Lüneburg 1950, S. 7-32.

注11) C. Dahlhaus: Analyse und Werturteil, Mainz 1970, S. 46.

注12) K. H. Wörner: Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik, Regensburg 1970, S. XV.

注13) Ders.: op. cit., S. 67.

注14) C. Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert (= Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10, hrsg. v. Fr. Zaminer), Darmstadt 1984, S. 135f.

注15) J. P. Larsen: Die Haydnüberlieferung, Kopenhagen 1939, S. 83.