

Energetik 再考

木 村 直 弘

1. 序

音楽美学史上, „Energetik“ という用語は, 音楽美学史家 R. Schäfke (1895～1945) の『音楽美学史概略』(1934)において, 20世紀初頭の自律的音楽美学思潮を包括するにふさわしい名辞として提示されて以来, 一般に流布してきた⁽¹⁾。この思潮は, 19世紀後半の科学的実証主義を背景とし, 従来⁽²⁾の思弁的情緒論・感情移入論に対する反動として現れ, 「音楽作品」内の美的合法則性(「純音楽的合法則性」)の解明を目的とするもので, Schäfke はこれらの試みに底流する実質的中心概念として力性概念を措定し⁽³⁾, Energetik をその「精神的側面を際立たせる術語」⁽⁴⁾としてあてはめた。しかし音楽の力動的解釈は, Energetik が対立するところの他律的音楽美学においても音楽把握の中心的概念として援用されていたように, 何ら自律的な性格を強調するものでもなく, また, Schäfke によって „Energetiker“ に列せられた学者達全てが「エネルギー」といった明確な力性概念に依拠しているわけでもない。そもそも Energetik とは, 当時の, 広義には物理学におけるエネルギー概念に拠る思潮, 狭義には実証主義ルネサンスの担い手でもあった化学者 W. Ostwald (1853～1932) らによる哲学的エネルギー一元論を指すものであり⁽⁵⁾, Schäfke が「当代の音楽思潮」を統括するにあたって, その時代の実証的雰囲気を示すに最も相応しい術語としてこの一種の流行語を選んだと思えなくもない。

しかし, 「力」「エネルギー」といった力性概念, 即ち, 運動表象は, 音進行に由来する運動の印象から仮定的に還元されたものであり (C. Dahlhaus)⁽⁶⁾, その分析や記述の困難さは自明の理であった。そのため, 例えば Kurth に対

する「物理学主義」といった批判⁶⁾からも理解されるように、自然科学の領域の術語を、いわば *deus ex machina* として借用することによって獲得が図られた「客観性」も、結局は「印象の客観性」⁷⁾の域に停まったままであった。

しかし、ここで看過されてはならない重要な点は、Energetiker の目的が「生きた体験の記述」に存していることである。Energetiker は、それぞれ音楽理論家的面や音楽美学的面への傾倒の程度差こそあれ、皆、啓蒙的な音楽教育家的側面を所有しており、啓蒙的教育的意図による音楽作品理解のためのその分析的説明、つまり、「生きた体験の記述」のために、各人に共通する認識基盤としての音楽理論を重視する。それゆえ、Schäfer も言うように、この思潮理解のための前提は、まさに「その論理的基礎付けの認識」⁸⁾に存するといえる。当時は、実証主義者 H. Riemann (1849~1919) の理論が音楽理論の主流をなしており⁹⁾、Energetiker の立脚する音楽理論も多かれ少なかれその影響を蒙っているのであるが、概して Riemann の理論に批判的である。そこで、本稿では、Energetiker のうち、初期の、特に音楽理論家・教育家的面が前面に出ている H. Schänker (1868~1935), A. Halm (1869~1929), E. Kurth (1886~1946) の力動的解釈の根本に据えられた「不協和(音)」についての和声論的記述を取り上げ、Riemann との比較から、力性概念の記述と、統括的概念としての Energetik の再検討を試みる。

2. Energetiker の Riemann 批判

当然のとこながら、Energetiker の Riemann 批判はその和声論に向けられている。そこで、まず Schäfer によって Energetik の嚆矢とされた Schenker の *Harmonielehre* (1906) から考察を始めることにする。この著作は、「藝術作品の真実における楽音の独自の生 *Eigenleben* についての高度な理解」から導かれ、その抽象化された藝術経験を巨匠達からの生きた例によって実証し、最終的に「音楽作品から音楽理論への真実の実践的な橋渡し」をすることを目的とする。そして、それに必要とされるものが、他ならぬ実践的な声部書

法と抽象的な和声論なのである。彼は、当時の教則本において、声部書法の課題が全て和声の分野ではなく対位法の分野に属させられていたことを批判し、敢えて一連の著作を「和声論」で開始するのである⁶⁰。

さて、Schenker は、Riemann の下方音列からの短三和音の引き出しを直接批判する。実際に鳴り響く短三和音において、根音が上に、5度が下にくるという不条理さを、作曲家が実践において、長調であろうが短調であろうが、常に低声部の根音進行 *Stufengang* の原理に従ってきたという事実、また、短三和音が倍音列に微塵も矛盾していないという事実から否定するのである。他の同時代人と同じく、Schenker も *Harmonielehre* を倍音列という物理的現象の説明から始めるが、彼にとって倍音列は「自然の唯一の源」であり「音楽的自然の開陳」であった⁶¹。そして彼は、一般に人間の耳にとっての可聴限界を第五倍音まで、即ち、長3度までとし、第三倍音（5度）を含めてそこから長三和音、そして長調体系を導き出す。これは一般的な説明であり、Riemann とも勿論共通しているが、では、問題の短三和音、短調体系はどのように処理されるのであろうか、前述したように、彼は短三和音の自然な発現を否定し、短旋法は長旋法と全く同一の原理から生ずるとする。つまり、あらゆる関係の中で最も自然である5度関係は保持され、ただ3度だけが異なっているのである。ここに「人工的な調体系としての短調」⁶²が姿を現わす。即ち、少なくとも長旋法が自然発生的であるのに対して、「短旋法は藝術家の独創性から生じてくる⁶³。」このような、音楽を倍音列だけに押し込めてしまう和声一元論的思考は、ともすると旋律の動きの根源的な性格を見失い、極めて変化に富んだ非和声音を見落とす恐れがある。しかし、Schenker が「ただ旋律的、即ち、動機的理由だけが、藝術家をして人工的に短三和音を体系の基礎として産みださせしめたのである⁶⁴。」と述べる時、彼はその陥穽に嵌らずに済んだといえよう。

Halm の場合はどうであろうか。現在、各地の音楽学校で教授される和声法のほとんどは機能และ声であるが、それは難解な Riemann 自身による機能และ声ではなく、その欠点が蔽い隠され解り易くまとめられた R. Louis と L.

Thuille の *Harmonielehre* (1907) に基づいて普及されたものである。ここで取り上げている三人の Energetiker のうち、最も教育に熱心であった Halm は彼らと同じくミュンヘンで活躍し、その小著 *Harmonielehre* (1902/1905) の内容は、記述に際して力性概念を多用することを除けば、Louis=Thuille と同じく啓蒙的実践的なものである。そのためか彼の *Harmonielehre* には Riemann 批判は見出されず、かえってその短調体系の説明からも理解されるように、明かに和声二元論に依拠している⁹³。Schäfer は、その後に出た Schenker の *Harmonielehre* との関連を否定しているが、至極尤もである。

Kurth の Riemann 批判は、その全ての著作を通じてなされている。それは教授資格論文 *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonie und der tonalen Darstellungssysteme* (1913) において顕著であり、まさに全編 Riemann 批判に当てられていると言っても過言ではない。その批判内容も多岐に亙り、Schenker と同様に下方 5 度による短調の説明への、即ち、和声二元論への批判も勿論有るが、ここで特徴的なのは、Schenker では言及されなかった機能と声批判である。Riemann の有名な „Characteristische Dissonanz“ への批判を例にとってみよう。Characteristische Dissonanz とは、所謂属七の和音のことである。Riemann によれば、この和音は第四、第五、第六、第七倍音が同時に響いている状態と非常に近く、それ故この和音の不協和性は極めて弱い。そして、あらゆる合音 *Zusammenklang* は、協和した和音の意味において理解されるので、不協和な和音は、独立した構成体としてではなく、協和した和音の修正とみなされる⁹⁴。また、この上属音あるいは下属音から引き出された付加音は、*Klang*⁹⁵ を妨げるものではなく、かえってその *Klang* の調性における位置を、即ち、調的機能を明確にし、徹底的に特徴づけるものとされる。換言すれば、属和音への付加音が他の属和音の響きから取り出されることによって、我々は主和音という中心的位置を意識させられることになるのである。また、Riemann においては、属和音と下属和音という主和音に対する対立自体は、直接的に作用するよう感じられた対立ではなく、知的に認識され確保

された対立である。即ち、主要機能音 T, S, D は、それぞれ「テーゼ的」「アンチテーゼ的」「ジンテーゼ的」であるとされ、この音楽的表現形式としてのカデンツ関係という静的要因から全ての音楽現象の把握が試みられるのである。一方、Kurth にとって不協和とは「音楽的な力の活動や運動の凝縮」⁶⁰を示すものであり、その解決は力の凝縮、即ち、不協和の形成へ導いてきたエネルギー関係の結果である。故に Kurth は、「本能的で音響感覚に内在する運動感覚、あるいは力感覚の要因が欠けている」⁶¹として、Riemann の理論を批判するのである。

3. Energetiker の和声論における力性概念の記述

～「不協和音」の解釈をめぐって～

さて、所謂「Energetik の嚆矢」としての Schenker の *Harmonielehre* のうちに、というより彼の著作全てのうちに、例えば Kurth における「エネルギー」のような明確な力性概念を認めることは困難であるが、強いて挙げれば「緊張 Spannung」の概念がそれに当たることになるであろう⁶²。しかし、「不協和」に関しては興味深い言説が存在する。即ち、*Das Meisterwerk in der Musik* (1926) において、「不協和は常に経過的なもの Durchgang であり、決して合音 Zusammenklang ではない」⁶³と Schenker は述べているのである。ここにおいてまさに、心理学的な含みをもって「協和」を主和音においてのみ見出される静止に、また、「不協和」を主和音から他の和音へと離れる動きになぞらえた Riemann 流の垂直的不協和解釈に対立する、流動するものとしての水平的不協和解釈が明らかとなっている。

次に Halm に目を転じると⁶⁴、後に Kurth がその「和声法における緊張内容の把握」に関して繰り返し賞賛するように、彼の *Harmonielehre* には力性概念の記述が満ち満ちている。そしてまさに「不協和」概念は、彼にとって根本思想であった。「音楽の歴史は不協和音の歴史である」⁶⁵とする Halm は次のように述べる。即ち、「音楽は、その性質によれば、不協和である。それは

生命と運動である。これは静止へと達するが、継続的な静止には達しない！統一は対立によって成し達げられなければならない。不断の＜統一と静止それ自体＞は興味をそそらない⁶⁴⁾。さて、彼の *Harmonielehre* で特徴的であるのは、和音における3度の導音としての取り扱いである。3度は運動する要素として静止を脅かす性質を内在しているので、倍音列内における静的な確固たる基礎と比べて、長3度は動きという点で重要性をもたらす。即ち、静止した根音上の長3度から下属音4度への動きと、属音5度上の3度、つまり導音である長7度から主音8度への動きのように、長3度の持つ近くへ引き付けられる性質が重要視されるのである。前述したように Halm は和声二元論に立脚しているが、Riemann とは対照的に、音響学を全く「非音楽的なもの」として斥けることによって倍音列の呪縛から自らを解き放ち、旋律が倍音列におかまもなく各声部の中を動きまわる音楽、即ち、和声より旋律の動きが優先される音楽の記述に腕を振っている。

Kurth は、このように和声的力の活動という観点から全ての音楽現象を説明しようとする点に価値を見出し、彼の全著作を通じて更にこれを発展させる。Kurth によれば、音楽的不協和概念はそれ自身の内に、音楽的不協和現象と緊張力という二つの要因を孕んでいる。普通、不協和は少なくとも二つの異なった音によって規定されるが、導音はそれ自体不協和なものである。つまり、絶対的な運動感覚に起因する導音緊張力が存在するのである。Halm がいうように、長3度は、旋律的和声的の二通りに基礎づけられる和音を解体する力、つまり下属音への導音作用を自らの内に秘めており、長7度は倍音作用によって無意識のうちに属音と結び付く。即ち、c-h という鳴り響きのもとで、我々は根音と長7度との間を属音 g が媒介した関係を聞いているのである。よって、属和音の長3度は導音特性を獲得することになる。これらの和音分解力は、協和から独自の静止感覚を排除する、各和音形成からの「潜在エネルギー」、即ち「位置エネルギー」であり、旋律法の本質とされる「運動エネルギー」とともに Kurth の力動的解釈の中心概念を形成している⁶⁵⁾。

4. 結 び ～垂直的思考から水平的思考へ～

以上の概観より少なくとも明らかになったことは、音楽作品の有機的連関を解明するため必要不可欠とされた音楽理論において Energetiker のとる立場が一致していないこと、また、各人の力性概念への依存度が Energetik という術語によって十把一からげにできるほど揃っているわけではないこと、しかし、結果的には、Riemann の和声論で頂点に達した音楽事象の静態的・垂直的理解に否定的な内容を持っていることなどである。ここで、我々はもう一度「純音楽的合法則性」と力性概念との接点を探るべきであろう。

Schenker における「純音楽的合法則性」とは „Ursatz⁶⁴⁾“ であるが、Schenker も強調するように、それはまさに、和声と声部書法との共存を意図した対位法的構成体、換言すれば和声と全音階的旋律線との共働によってもたらされた統一体である。一方、Halm は、和声、即ち、音楽的なるものの一般的媒体を「音楽の自然」、それに対して「音楽の精神」と捉える⁶⁵⁾。つまり、和声は「音楽現象の根源的基盤」であり、それにおいて主題の萌芽が見出される。そして「自然」に対する「精神」の勝利は、「高められた音楽様式」あるいは「旋律法の最高段階」としての対位法によって位置付けられる⁶⁶⁾。Kurth にとって、音楽の背景に存する運動状態は、一方で旋律的経過における動力学的エネルギーとして、他方で、個々の音においてあるいは和音において作用している緊張の潜在エネルギーとして明らかとなる。「発生する運動が旋律の現象であるように、押し込められた運動緊張は和音的形式の内容である⁶⁷⁾。」即ち、「旋律は流動する力」であり、「和声は無意識からの反射」である⁶⁸⁾。「和声的構成は中味の詰まった垂直的構成に、そして和音的作用の音響活動に基づくのであれば、対位法的作曲は運動状態のエネルギーを支配する。線の構造への意志、即ち、水平的構造は常に原初的であり、根本となる基本的特徴である⁶⁹⁾。」

以上のことから理解されるように、「和声法」ではなく「(調的)対位法」への、あるいは「和音」ではなく「旋律」への志向性が各人に通底する意識とし

て存在している。つまり、各 Energetiker は当時の和声論において顕著なように、音楽現象の垂直的の把握への偏向に逆らい、水平的の把握のもつ重要性を再認識させることを目論んでいたという点に共通基盤を有していたのである。そして、このことはまさに時代が要請したものであった。Riemann の機能的和声による音楽分析はロマン派以前の音楽作品にはよく当てはまったが、半音階主義の流入による調的機能の不明確化という自体が出来ることによって、その神通力が失われ始めたのである。この半音階主義の発達の推進力は、偏に、あらゆる方向に進むという旋律の本性に存する。つまり、Wagner から十二音楽派へと至る調性崩壊の真の担い手は、まさしく旋律である。当事者としての Webern の言説に注目しよう。「従って、Schoenberg 及びその流派の人々が求める時代様式とは、水平的なものゝ垂直的のものに音楽素材を浸透させることである。(中略) これら両者を結び付けることが肝要である。勿論、それは純粹にポリフォニー的な思考ではない。両者一緒であるのだ⁽¹⁾。」音楽とはまさに垂直的要素と水平的要素が絶えず勢力を競いあっている場であり、この水平的要素こそが全く自由に方向を選んで流動してゆく旋律の性質なのである。ここに我々が模索してきた統括的概念としての „Energetik“ という術語の新しい出自が明らかとなる。つまり「エネルギー」という術語で代表される様々な力性概念は、「調和的なものから力動的なものへと移された *musica humana*⁽²⁾」としての形而上学的コンテクストからの派生物というよりも、むしろ、「旋律的なもの *das Melodische*」⁽³⁾ (Kurth) と同儀であり、直接的な「生きた体験」を通して音楽理論的コンテクストから導き出されたものであったといえるのである。

註

- (1) Rudolf Schäfke ; *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. (Berlin : Max Hesses Verlag, 1934) S. 394.
- (2) *Ibid.*, S. 428.
- (3) *Ibid.*, S. 394.
- (4) 「エネルギー」とはアリストテレスによってよく用いられた「現実性」を意味するギリシャ語 *energeia* を語源としているのは言うまでもないが、近代における最初

の使用例は、1717年1月26日付のヨハン・ベルヌーイ (Johann Bernoulli, 1654~1748) の手紙にみられる。また、「エネルギー論」という意味での最初の使用例は、英語の“energetics”では、スコットランドの工学者ランキン (William Rankine, 1820~1872) が、ドイツ語の“Energetik”ではランキンを受け継いだヘルム (George Herm, 1851~1923) によるとされている。湯川秀樹, 井上 健編, 『中公バックス 世界の名著 79 現代の科学 I』(東京, 中央公論社, 1979) pp. 59~77., 及び, 本多修郎, 『現代物理学者の生と哲学—マッハからアインシュタイン』(東京, 未来社, 1981) pp. 49~114. を参照のこと。

- (5) vgl., Carl Dahlhaus ; *Musikästhetik*. (Musik-Taschen-Bücher Theoretica, Bd. 8., Köln : Musikverlag Hans Gerig, 1967, 3/1976), S. 117.
- (6) vgl., Heinrich Schöle ; *Tonpsychologie und Musikästhetik*. (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1930) S. 61., 及び, Leopold Conrad ; *musica punhumana* (Berlin ; Walter de Gruyter, 1958) S. 174. またショーレは「エネルギー」という語を多用するクルトの思想について皮肉をこめて „Energetik“ をあてはめている。vgl., *Ibid.*, S. 58f. その他の主なるクルト批判には, Hellmut Federhofer ; *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*. (Wien : Verlag der Akademie der österreichischen Wissenschaften, 1981) S. 33-54., Friedrich Neumann ; “Physikalismus in der Musiktheorie” *Acta Musicologica*, Vol. 41, Fasc. 1-2, 1969. p. 89f., p. 99ff. 及び Albert Wellek ; *Musikpsychologie und Musikästhetik*. (Bonn : Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1975). がある。
- (7) Schäfke, op. cit., S. 447.
- (8) Schäfke, op. cit., S. 427.
- (9) Riemann の和声理論体系の根幹を成すものは「機能理論 Funktionstheorie と「二元論 Dualismus」である。「二元論」という語は、長三和音と短三和音、そしてしては長調と短調が、完全に同価値かつお互いのアンチテーゼであり、それらが対立する源から発展させられていることを意味する。つまり、譜例 1 のように、短三和音は長三和音の下方への鏡像的対立物として説明される。また、もう一方の大きな柱である「機能」とは、長調・短調という調体系内で和声に与えられた固有の働きとその理論的進行を指し、3つの主要な機能音、即ち、主和音 (T) とその上方属音 (D) 及び下方属音 (S) から成り、その他の副次的和音は全て、これら3つの和音の改造物か混合物として説明される。よって、和声的機能は基本的に、主和音から上属音または下属音の意味をもった和音へと離れ、また主和音へ戻るという図式を招来することになる。勿論、Riemann のこうした姿勢は当時の科学的実証主義を背景としたものであることは言うまでもない。vgl., Hugo Riemann ; *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*. (Leipzig, Max Hesses

- Verlag, 1898, rep. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1961), S. 470-529. 及び “Das Problem des harmonischen Dualismus”, *Neue Zeitschrift für Musik*, (1905), 3-5, 23-26, 43-46, 67-71.
- (10) Heinrich Schenker ; *Harmonielehre*, (Wien : Universal Edition, R/1978) S. V-VII.
- (11) *Ibid.*, S. 32f.
- (12) *Ibid.*, S. 59-69.
- (13) *Ibid.*, S. 60.
- (14) *Ibid.*, S. 64f.
- (15) August Halm ; *Harmonielehre*. (Leipzig : Göschen, 1905 ; Neudruck, Berlin : Walter de Gruyter, 1925), S. 74 ff. これらの和声理論の関係については, Robert Wason ; *Viennese Harmonic Theory from Albrechtberger to Schenker and Schoenberg*. (Ann Arbor, Mich. : University Microfilms Press, 1985), pp. 115-132. が詳しい。
- (16) 例えば, ハ長調の g-h-d+f (長3和音に7度が付加された形) は, 属和音と下屬和音の基音 Prim として説明される。
- (17) ここでの Klang とは, 根音とその倍音または下方音を含む音響を指す。
- (18) Ernst Kurth ; *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. (Bern : Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1913), S. 116.
- (19) *Ibid.*, S. 115.
- (20) 所謂「緊張／弛緩」という図式は, 心理学において, 特に体験を意識や連想過程の様々な形式に還元した W. Wundt によって研究された感情の3つの次元のうちの1つであり, その科学的背景とあいまって当時, 音楽現象の説明によく用いられていた。vgl., Siegfried Bimberg, hrsg. : *Handbuch der Musikästhetik*. (Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musikwissenschaft, 1979, 2/1986), S. 407. また, Schenker の「緊張」の概念については, vgl., Heinrich Schenker ; *Das Meisterwerk in der Musik*. (Wien : Drei Masken Verlags, 1925-1930, rep., Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1974, Bd. II., 1926), S. 11. 及び *Der freie Satz*. (Wien : Universal Edition, 1935), S. 28.
- (21) Schenker ; *Das Meisterwerk in der Musik*. Bd. II., 1926, S. 24.
- (22) Schäfke は, Halm の *Harmonielehre* を Energetik の嚆矢とは認めず, *Von zwei Kulturen der Musik*. (München : 1905, 3. Aufl., Stuttgart : Verlag von Ernst Klett, 1947) と *Die Symphonie Anton Bruckners*. (München : Georg Müller Verlag, 1913, rev. enl., 1923) の2冊を Schenker の *Harmonielehre* に続く Energetik の著作として挙げている。vgl., Schäfke, *Ibid.*, S. 396.

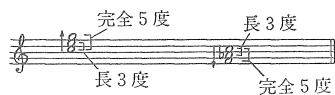
- (23) Halm, *Harmonielehre*, S. 125.
- (24) Halm, *Harmonielehre*, S. 14.
- (25) vgl., Kurth, op. cit., S. 119ff.
- (26) Schenker にとって最も大切なものは調性であり、それはその曲全体を支配する 1 つの長三和音 Klang に還元される。この Klang は転調によって変えられるものではなく、後景 Hintergrund での調性は同一である。そして、ここから水平に展開されたのが Urlinie、和声的機能を持たされて展開されたのが Bassbrechung であり、この 2 つの声部が一組となって Ursatz を形成する。譜例 2 参照。
- (27) August Halm ; *Einführung in der Musik*. (Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1926), S. 312.
- (28) Halm ; *Melodie und Kontrapunkt* (1912), Siegfried Schmalzriedt, hrsg., *Von Form und Sinn der Musik*. (Wiesbaden : Breitkopf und Härtel, 1978), S. 95.
- (29) Kurth, Ernst., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Bern. Haupt., 1920 ; Berlin : Max Hesses Verlag, 1923 ; rep., Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1975. S. 9.
- (30) Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts : Bachs melodische Polyphonie*. (Bern : Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917., Bern : Verlag Krompholz, 1948), S. 10.
- (31) Kurth, *Ibid.*, S. 98.
- (32) Anton Webern ; *Wege zur neuen Musik*. (hrsg. Willi Reich, Wien : Universal Edition, 1960), S. 37.
- (33) Hermann Pfrogner ; *Musik : Geschichte ihrer Deutung*. (Freiburg : Verlag Karl Alber, 1954), S. 357.
- (34) Kurth, op. cit., S. 35.

他の主な参考文献

- Abraham, Lars Ulrich und Dahlhaus, Carl, *Melodielehre*. Musik-Taschen-Bücher Theoretica, Bd. 13., Köln : Musikverlag Hans Gerig, 1967. ; Laaber Verlag, 2/1976.
- Bücken, Ernst., "Kurth als Musiktheoretiker", *Melos*, 4 (1924-25), 358-64.
- Dahlhaus, Carl., *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel, Bärenreiter, 1967, unveränd. Aufl., 1988.
- Ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Erster Teil : Grundzüge einer Systematik*. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 10., Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Kurth Ernst., *Musikpsychologie*. Berlin, Max Hesses Verlag, 1931.

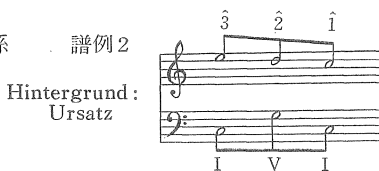
- Mickelsen, William., *Hugo Riemann's Theory of Harmony and History of Music Theory, Book III*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1977.
- 西原 稔, 「E. クルトの初期思想の展開—教授資格論文における和声論の意義—」, 『音楽学』第25巻第2号, 1979, pp.116-126.
- Riemann, Hugo., *Präludien und Studien: Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik*. Leipzig : 1895, rep. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1967.
- Rothfarb, Lee., *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- Rummenhölter, Peter., *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert : Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1967.
- Schenker, Heinrich., *Kontrapunkt I*. Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2-1. Stuttgart : J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910.
- Schenker, Heinrich., *Kontrapunkt II*. Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2-2. Wien : Universal Edition, 1922.
- Vogel, Martin, hrsg., *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 4. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1966.
- Zaminer, Frieder, hrsg., *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie : Einleitung in das Gesamtwerk*. Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

譜例1 長3和音と短3和音の鏡像関係



(『平凡社音楽大事典5』より)

譜例2



(本稿は、1988年10月24日、同志社大学にて催された美学会第39回全国大会での研究発表「Energetik について～和声論による力性概念の記述をめぐって～」に基づく。)

—大学院研究員—