

アクセント段階拍説とその残余

—G. W. フィンク「拍子、拍子の種類とその性格について」と
G. ノッテボーム「ベートーヴェニアーナ」—

阿 部 卓 也

要 旨

19世紀初頭のフィンクと、19世紀後半のノッテボームの拍節論を取り上げる。フィンクはメトロノーム以前、ノッテボームは以後の時期に属するが、いずれもアクセント段階拍説に覆われた時代の中にいる。両者とも、拍節を論ずるにあたってアクセント段階拍説を前提としているものの、そこからこぼれ落ちるものがあること、アクセント段階拍説によるのみの拍子では音楽的な拍子にならないということを強く主張している。しかしまさにアクセント段階拍説の中にいるがゆえに、彼らはその残余を理論的体系的な言説として組み込むことができない。

キーワード：拍節 (Musical Meter)、拍子 (Musical Time)、アクセント拍説 (Accent Theory)、演奏 (Performance)、音楽史 (History of Music)

ジョージ・ハウル¹⁾は『1600年から1800年における音楽の拍節』(1987)の冒頭で、次のように言っている。

17～18世紀の著作家たちによってダイナミック(強弱の)ストレスとして定義されたアクセントは、拍節の知覚を強化する手段のうちの一つだった。だが18世紀も後半になるとそれが支配的になる。今日、小節〔拍子〕とはアクセント

1) George Houle (1927-2017) はスタンフォード大学の音楽学教授だった人物。古楽研究の先駆者の一人と言える。

のパターンだという観念があまりに広く流布しているので、近代的に見える記譜の楽曲が規則的なアクセントパターンを持たないなどということは想像するのも難しくなっている。(Houle 1987, p. viii)

小節、拍子記号、小節線は16世紀の定量記譜法から徐々に発展してきた。その後の発展の中で、すでに見たように、1750年ごろまでの理論的言説では、拍子の説明に「アクセント」は登場しない。ハウルも言うように、アクセントは登場するとしても「拍節の知覚を強化する手段のうちの一つ」に過ぎなかった²⁾。それが18世紀後半、ズルツァーやキルンベルガーなどの著作によって、「アクセント」が拍子（拍節）を語る言説の主役に躍り出る。そしてこのタイプの拍節理論（アクセント段階拍説）は現在に至るまで支配的なままである。音楽教育の現場で、ほとんどの場合「強拍・弱拍」が教えられ、かつそれだけしか教えられていないはずだ。ハウルは、上の引用後半で、この拍節観を古い時代の音楽に当てはめてしまうことを問題視している。その後の様々な「古楽」研究の進展によって、ハウルが問題視していたこの点はおそらく大きく改善されてきていると思われる。だがハウルがここで見過ごしている問題は、この「アクセント段階拍説」（以下に述べるようにこれは均等拍説と容易に結びついていくし、また拍頭のみで拍子を捉える傾向とも結びついている）が、18世紀末以降の音楽に対してもそもそも適切なのか、もっと言えば、拍子の説明としてそもそも適切なのかということだ。ハウルはそれを疑っていない。

拍の長さの伸縮法則（これがわれわれの仮説であり出発点である）に関する言明は、現代にいたるまで、奇妙なほどに少ない。20世紀後半から今世紀初頭、チェリストとして、また音楽教育者として活躍したゲアハルト・マンテル（1930-2012）の『解釈 テキストから音へ』には、例外的にかなりはっきりした言及が見出される³⁾。

2) 阿部（2019）を参照。

3) 邦訳：ゲルハルト・マンテル『楽譜を読むチカラ』久保田慶一訳、音楽之友社、2011

たとえ3拍だけでもメトロノーム的に完全に均等に叩いたり演奏したりすることは誰にもできないということを、さまざまな実験が示しています。プロフェッショナルな、リズム的に最善の訓練を経てきている音楽家でも、数学的に正確な音価から、最小でもおよそ3パーセントのずれが生じます。これはほぼ4/4拍子の中の三十二分音符一つぶんに対応します。これは当たり前の4/4拍子1小節だけの間にも——そこにさらにリズム的デュナーミクの情報が加わらない限り——二人の奏者の間にずれを生じさせるような値です。もしこうした実験で、リズム的に音楽を形作る意志が加わるなら、それが4/4拍子の童謡であったとしても、メトロノーム的な均等さではなく、リズム的に表現豊かな意図のもとでの4/4拍子の形は、驚くほどの安定に到ります。(その時間経過をグラフィカルに表示してみると、なめらかなカーブが描かれます。)

このようにリズム的に安定して、表現力を持った4/4拍子の基本的なパターンは次のようなものです。第1拍はその重みからわずかに伸び、第2拍第3拍はそれに応じてやや短くなり、アウフタクトである第4拍は再びわずかに伸びます。つまりこれは一種の曲線を描いていて、ある学生はこれを「スケートボード効果」と呼びました。すなわち、ゆっくり始まり、速度を増し、ゆっくり終わるのです。これがリズムの基本パターンです。これは小節のみならず、より長いフレーズの表現構造にも当てはまりますし、逆にもっと短い単位にも適用可能です。たとえば、4音からなるターンでも、その4つの音の間に、この繊細な長さの配分が当てはまるのです。(Mantel 2007, S. 47)

マンテルの叙述にも奇妙に微妙に及び腰なところが見られるが、ポイントは、誰も「メトロノーム的に完全に均等に演奏することはできない」というのが、A. 不定形な乱れ（それはいわゆる「アマチュア」にはよくありそうだし、実際ある）を意味するのではなく、B. 「メトロノーム的に完全に均等」な演奏とは違う、C. 「プロフェッショナル」の「安定した」拍節構造を持った演奏が存在する、行われているという点にある。つまり「アマチュア」的な不安定に乱れた演奏（これについては結局マンテルは触れていない）と、

年では36ページ。ただしここでの訳文は筆者による。なお、ここで「スケートボード効果」と名付けられているのは、いわゆるハーフパイプでのスケートボードの往復の動きを念頭に置いていると考えられる。

「メトロノーム的に完全に均等」な演奏と、「安定した」、でもメトロノームとは違う演奏の三種類が存在することになる。(目指されるべきはもちろん三つめの演奏である。) 18世紀中葉から20世紀初頭に至るまでの、いわゆる「クラシック」のメインレパートリーに属する音楽に関しても、「アクセント段階拍説＝均等拍説」は不適切なのではないか、というのがわれわれの問題意識だが、マンテルの言明に鑑みても、この問題意識には根拠があると言えるだろう。

ところで、拍節論に関する古い言説を読み解く上で、困難な問題が少なくとも二つある。

一つは「均等」の概念に関して。何をもって均等だと呼ぶのか。例えば4/4拍子の一小節が四分音符4つからなっているとする。それはその4つが少なくともある程度等しいと観念されるからこそ同じ四分音符で表されるわけだ。そしてそうした表記は17世紀にはすでに確立している。ところで4拍子の4つの四分音符を完全に「機械的に」均等に打つメトロノームは、1810年代に現れた。均等というのはメトロノーム的な均等なのか、もっと大雑把で(だからこそ逆に複雑な)含みを持ったもののなのか。

もう一つは、強拍・弱拍、重い拍・軽い拍、良い拍・悪い拍と並んで、長い拍・短い拍という言い方も行われていたわけだが、その際の長い短いというのは、果たして〈拍〉の長さのことなのか〈音符〉の長さのことなのか。「長さ」が語られるとき、拍の長さか音符の長さかというこの区別は決定的に重要なのだが、ほとんどの言説ではその点が曖昧である。例えばW. A. モーツァルトなどで、八分音符の連続が二つずつスラーでまとめられている場合、それぞれ二つめの音符は短めに、軽めに演奏される。これは現代でも普通に実践されていることだし、それによって適切な表現が得られる。しかしこれは〈音符〉の長さ(と重さ軽さ)の問題であって、〈拍〉の長さの問題ではない。

ここで最初に取り上げる G. W. フィンク⁴⁾の「拍子、拍子の種類とその性格について」は、『一般音楽新聞』に1808年から1809年にかけて連載された⁵⁾。フィンクは、ズルツァーやキルンベルガー以後のアクセント段階拍説の時代に属している。フィンクの行論は、アクセント段階拍説にどっぷりと浸りながらも、しかしそこかしこでそこから逸脱していく言明を含んでいる。

フィンクはその論考の冒頭、こう言っている。

一つ一つの小節はそれ自体で小さな単位 (Ganze) をなしており、一つの単位には、明確な始まりと終わりがある。また均一な時間の再帰がなければならない。そうしたことは十分に知られているし、すでに多数の音楽論者によって十分に論じられてきている。[...] そうした明確な始まりと、その始まりの再帰によって明確な終わりがあるならば、その単位の内部は必然的に異なった部分から成っているのではなければならない。そうでなければ [単位を単位として] 分離する理由がなくなってしまうからである。

こうした小節単位内部の部分の必然的な差異は、小節内部の各部分が長短異なった時間によって満たされていることからくるのではなく、唯一、強弱 (アクセントの付された部分とアクセントのない部分) の交替に求められる。(193)

つまり、小節が一つの全体、一つの単位でありうるためには、その内部に腑分けされるべき差異がなければ始まり終わりも生じようがないのだから、内部的な差異が必然である。それはいい。しかしフィンクはその差異は唯一強弱に求められると断言する。ここでフィンクは明らかにズルツァーやキルンベルガー以後に、つまり「アクセント段階拍説」に属している。そしてさらに次のように言う。

-
- 4) Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846) はライプツィヒで活躍した作曲家、音楽理論家、詩人かつ牧師。1827年から15年間、『一般音楽新聞』の編集主幹を務めた。
- 5) Fink (1808-09) 雑誌論文であるフィンクの論考は、2カラムで印刷されており、そのカラムごとに (ページではなく) 番号が打たれている。以下の引用では、丸括弧内に、そのカラム番号を記す。

小節内部の部分の時間の質は〔拍子記号の〕下の数（分母）によって示されており、それはつまり原則として——それについて本稿は論じようとしているのだが——八分音符か四分音符か二分音符か、完全に等しい。そして一つの小節の中の部分間の差異は、強さと短さの交替によって解き明かされるのだということも論を俟たない。ただし、原則の応用は原則と同じではない。（193f.）

まず、小節の下位単位をなす各拍は時間的な長さの点で「完全に等しい」とここでは言っていることに注意しておこう。つまりアクセント段階拍説が均等拍説と結びついている。一つ上の引用で、「小節内部の各部分が長短異なった時間によって満たされている」わけではない、と言っているのも同じ方向を示している。均等拍説（のように見える言説）自体は、小節の誕生と同じくらい古い。例えばL. モーツァルトもこう言っている。

拍は正しく均等に打たなくてはならないだけでなく、その曲自体から、その曲がゆったりしたテンポを要求しているのか、いくらか速いテンポを要求しているのかが判断できなければならない。（Mozart 1769, S. 65）⁶⁾

曲そのものからテンポの判断ができなければならないという後半の主張は（その通りだと思われるが）、ここでは措く。ここで注目するのは、L. モーツァルトも拍は均等だと言っているということである。そして問題はこの「均等」の中身だ。

ここでひとまず注目すべきは、これらのテキストの成立年代である。モーツァルトは18世紀中葉だが、フィンのテキストも1808年に書かれている。メトロノームをメルツェルが製品化したのはフィンのテキストよりも後、1810年代のことである（製造特許を得たのは1816年）。普及はさらにその後のことになる。もちろんそれ以前にも振り子を使ったテンポ指定の発想はあったが、実際にはほとんど使われた形跡はない。ここで考えなければなら

6) 第1章第2節§7、久保田訳では34ページ。ただし久保田訳はここでは採らない。

ないのは、メトロノームの出現の前と後では、「均等」の意味が変わってしまったのではないかということだ。フィंकのこのテキストは、ぎりぎりメトロノーム以前に属する。

そもそもメトロノームが発明されたのは、楽曲のおおよそのあるべきテンポを伝える手段としてであって、それに合わせて演奏するということが想定されていたわけではない。

拍節が持つ拍の伸縮は微小なもので、それが（少なくとも一部に）明確に気づかれるようになったのは、完全に、「機械的に」、均等拍を刻むメトロノームの登場以後、それと比較してのことだったのではないかという推測が成り立つ。当たり前の話だが、音楽の拍節はメトロノームとは違うと気づく者が現れるとすれば、それはメトロノームの登場以後のことではあり得ない。微小な伸縮だから、拍の長さは大雑把に均等だと捉えられていたのだろうし、それで特に問題は生じなかっただろう。実際には、微小な伸縮をとまなう拍節感に従って音楽が行われていた可能性が高い。

拍長は均等だという言説はメトロノームより前に出現した。だからこそメトロノームが発明されたわけでもあるだろう。そしてこの拍長は均等だという言説がメトロノームと出会ったとき、二つの可能性が生じる。自分たちのやっている音楽（の拍節感）とメトロノームの差異に違和感を感じるか、何の疑念もなく「拍長は均等」説とメトロノームを重ね合わせ、音楽＝メトロノームだと思いなしていくか。均等な「アクセント段階拍」説は、往々にして後者の方向を強化する。

マンテル程度に明快な、拍の伸縮についての言説、拍の伸縮によってこそ拍節構造が成り立っているという言明は、18世紀以降現在に至るまでの文献を見渡しても稀である。その理由として考えられるのは、一つにはその伸縮が微細なものであること、また一つは、当たり前のことは言説化されないということに求められるだろう。

だが、曖昧にではあっても、人々がこのことに気づいており、言説化しようとしていた痕跡は見つけることができる。メトロノーム以前の時代にも、

拍の伸縮が曖昧な形であっても認識されていたということもありうる。フィンクにはその形跡が見出される。本稿では、この点について、メトロノーム以前の世代としてフィンクに、メトロノーム以後の世代としてノッテボームに、目を向ける。そのどちらも、証言していることは同じだと考えられるのである。

そもそもアクセントを拍節定義の要件とはしていなかった18世紀半ばのL. モーツァルトらが、拍子がいかなる（アクセントではない）原理によって成り立っていると考えていたのかは明らかではない⁷⁾。L. モーツァルトはそうした考察や説明抜きでさまざまな種類の拍子について語るばかりか、拍子の感覚が身に付くまでは、生徒に楽器（ヴァイオリン）を持たせてはならない、とまで言っている。彼らにとって、拍節構造は、言語化しがたい、あるいは言語化するまでもない、自明の現象だったのだ。また例えばまさにアクセント段階拍説に覆われていたはずの19世紀前半という時代（フィンクより少し後）のローベルト・シューマン（1810-1856）が、均等なアクセント段階とは違う形で拍節というものを認識していたとしか考えられないことは、その評論や音楽作品の検討を通じてすでに見た（阿部 2020）。また19世紀末から20世紀には、すでにフルトヴェングラーやダルクローズの例で見たように、「機械的」な演奏に対する批判がさまざまなところで口にされるようになっていく。そのあたりの言説も茫漠としたものが多いのだが、この「機械的」とは、「メトロノーム的」と置き直して考えてみれば理解は容易になる（阿部 2009）。

7) ハウルは『ヴァイオリン奏法』（第二版1769年）のレオポルト・モーツァルトが「もっともあからさまにアクセントによって拍子を定義している」（Houle 1987, p. 131）と主張するのだが、これは単純な誤読である。そう言うハウルが引いているのはもっぱらL. モーツァルトの本の最終章（第12章）だが、拍子そのものを主眼的に扱っている第1章第2節には、アクセントはそもそも登場しない。そして第12章でハウルが引いている部分は、アリアなどの伴奏の単純な八分音符や十六分音符の連続などに関わる部分であり、またそのすぐ後の部分では、「弱拍」にアクセントが来る例がふんだんに提示されている。つまりモーツァルトはズルツァーやキルンベルガー以前の世代に属しているのであり、アクセントはあくまでもその拍節定義には関わらない。

フィンクに戻る。フィンクの論文の主要部分は、タイトルからも見て取れるように、18世紀後半から盛んに行われてきた、様々な種類の拍子の分類学タクソノミーの焼き直しである。だがフィンクの場合興味深いのは、アクセント段階拍説を（「原則」Normとして）認めているにもかかわらず、あるいは認めた上で（またメトロノーム出現前にも関わらず）、実際の演奏では、均等なアクセント段階拍から逸れていくものだという見解を随所で披瀝している点にある。すでに上の冒頭部引用でも、小節内部の拍が「原則として——それについて本稿は論じようとしているのだが——[...] 完全に等しい」という但し書きや、「原則の応用は原則と同じではない」という言明に窺われる通りである。

微細な伸縮であるとしても、実際にそのような演奏が行われていたのだとすれば、明快な言説には至らないにしても、何らか感じられてはいたはずであるし、何らか言説としての痕跡があっても不思議ではない。その痕跡が、フィンクのテキストには明らかに認められる。

例えば非常にゆっくりした4/4拍子では、自分の拍子感覚から、新たな小節が、明確に小節の半ばから始まっているように感じられることは、音楽家や音楽愛好家なら誰でも自身の経験から知っている。(194)

まずは主拍 (Hauptzeit) 2つからなる拍子を考えよう。その拍が各々二つの部分に分かれる場合、C (4/4) 拍子が得られる。その一番めの主拍の一番めの四分音符は〈良い〉(強調される、アクセントが付される) 四分音符であり、二番目は〈悪い〉四分音符である。三番目の四分音符つまり二つ目の主拍の前半の四分音符は〈良い〉のだが、最初の主拍の前半の四分音符ほどではない。なぜなら、主拍の間にも差異がなければならぬからである。(196f.)

注目すべきはこの先で、

四番目の四分音符は〈悪い〉のだが、最初の主拍の〈悪い〉部分〔4拍子の2拍目〕よりはわずかに〈悪く〉ないものであり得る。なぜならそれは、言わば

アナクルーシスとして、次の小節の最初の拍つまり最もアクセントが付される主拍に直接結びついているからである。これはよく3/8拍子や3/4拍子の3拍目が2拍目よりもやや〈良い〉と言われることにも合致している。私の確信するところでは、これは小節の最後の部分「＝拍」が次の小節の始まりに結びついているからに他ならない。(197)

これは明らかに、後にフーゴー・リーマンやマティス・リュシー⁸⁾が強調することになるアウフタクト構造について語っていると読める。ただ、「良い」「悪い」という曖昧である意味中立的な用語から、それが長さに関わるのか強さに関わるのか、あるいはその両方か、はたまたまた別のことを言っているのかは分明ではない。

何より、事柄の原則と原則の応用を決して混同してはならない。規則は、それぞれそれ自体明確でなければならない。例外を示すことはできるが、与えられた規則のあらゆる振れ幅（ニュアンス）を挙げようとすることは、不可能なことであり、無用なことだろう。こうしたことは、訓練を積んだ才能ある人々に（dem ausübenden Genie）任されるべきことである。(225)

フィンクは、基本、あくまでも拍節をアクセントでしか考えず、（作曲について）次のようにも言っている。

ニュアンス付けをする感情のアクセント（*f, sfz, p, >, ^*など）は、耐え難いごた混ぜができあがるのを避けたければ、拍子の本質的なアクセントをあまり頻繁に、またあまり様々な形で押しのけるようであってはならないのだが、誤って、あまりにしばしば音符の上に付されている。音符は拍子の本質によってまとめ上げられるものだが、これではうまくまとまらないし、その全体の完成度や美的な均整はまったくもって押しやられてしまう。(226)

拍子をアクセントで捉えるなら、本来のアクセント（フィンクの言う

8) リュシーに関しては、阿部（2016）を参照。

「ニュアンス付けをする感情のアクセント」)は往々にして拍子と衝突することになる。このように書くフィンクが、同時期に交響曲第5番、第6番を発表しているベートーヴェン(周知のようにベートーヴェンは弱拍に不意打ちのようなアクセントを置くことが多い)をどう見ていたのかは興味深いところだが、この論考に直接の言及はない。

フィンクがアクセント段階拍説に属していることを特に明らかに示しているのが、シンコペーションに関する議論である。シンコペーションとは、つまるところ「後打ち」の一種に過ぎない⁹⁾のだが、シンコペーションが苦手だという(アマチュア)奏者は意外に多い。野本由紀夫もシンコペーションは「拍節感をあいまいに」するなど書いている(全音スコア、ブラームス交響曲第2番解説)。なぜ困難に感じられるのか筆者にとって謎だったが、どうやらここでもアクセント段階拍説が関係しているように思われる。まさにそのことを、フィンクの言葉が明らかにしてくれている。フィンクは次のように言っている。

シンコペーションはごく普通に出てくるものだが、拍子の一般的な原則の例外をなすように見える。シンコペーションは拍をずらし、〈良い〉拍と〈悪い〉拍を融合させてしまい、本来〈悪い〉拍が始まる場所にアクセントの付いた部分を置くように見えるからだ。(226-227)

アクセント段階拍説は、アクセントでしか、つまり拍頭(ビート、Schlag)でしか拍を捉えない傾向がある。拍子というものをアクセントでしか捉えていない場合、シンコペーションは恐ろしくイレギュラーに見える。シンコ

9) このことをはっきりと教えてくれるのもまたR.シューマンである。その弦楽四重奏曲第3番冒頭楽章の第二主題は初めはチェロが、次いで第一ヴァイオリンが旋律を歌い、伴奏に回った声部は後打ちを続ける。途中から第一ヴァイオリンの旋律に対してチェロが対旋律を奏するのだが、その部分、漫然と聞いていると、ヴィオラは(第二ヴァイオリンの八分音符の動きによるマスキングもあって)後打ちを続けているように聞こえる。ところがここでヴィオラは実は後打ちからシンコペーションに切り替わっているのだ。

ペーションでは拍頭は音符の途中なので、通常そこには「アクセント」の置きようがないからだ。これがおそらく、シンコペーションを苦手とする人々の根底にある。

これに続いてフィンクは、シンコペーションの問題は「人がときに思っているほど、大変なものでは決してない」(227) と言うのだが、その処方箋と言うか説明は、アクセント段階拍說的に凡庸なものだ。つまり、大抵の場合は他の楽器（多くはバス）が、「他がシンコペーションを演奏している間、純粋な規則通りの拍を演奏し、それによって聴き手にも演奏者にも支えとなりうる、支えとなるであろうものを提供している」(227) から大丈夫だと言うのだ。（ここでフィンクが例として引いているのはケルビーニのオペラのアリアである。）

確かにそういうケースも多いだろう。しかしフィンクがのちの例えばシューマンのピアノ四重奏曲（1842年）のスケルツォの第2トリオのスコアを目にしていたら、卒倒していたかもしれない。そこでは16小節にわたって、すべての声部が、3拍目に始まって次の小節の2拍目に及ぶタイで結ばれた音符、つまりシンコペーションしか演奏しないのだ。つまり（アクセント段階拍說的な意味で）「純粋な規則通りの拍を演奏」している声部はない。これもまた、シューマンがアクセントとは違う原理で拍節を捉えていたことの傍証ともなっているし、そもそも拍節をアクセントで捉えることに問題がある可能性を強く示唆している。拍と拍頭はイコールではない。拍は幅を持った時間として捉えられなければならないし、その時間の伸縮が鍵になるのだ¹⁰⁾。

10) 英語では拍のことを beat と呼ぶ。この用語は、完全にアクセント段階拍說到に属している。ドイツ語ではビートに近い Schlag が用いられることもあるが、どちらかというとき中立的で曖昧なタクト (Takt) が用いられることが多い。Takt は拍も指せば拍子も指して曖昧な部分があり、他に拍専用の用語として Zählzeit (カウントされる時間) というものもある。フランス語では temps で、これは明確に幅を持った「時間」に寄っている。

つまりこういうことになる。L. モーツァルトらが拍節感を自明のものとして前提してい（られ）たのに対して、18世紀後半、ズルツァーやキルンベルガー以後になるとその定義が求められるようになる¹¹⁾。そこで登場したのがアクセントによる拍節の説明だった。フィंकの時代になるとその説明が与件（一般的）となる。フィंक自身もそれを「原則」として受け入れる一方、その原則だけでは取りこぼされる部分があることを意識しており、それについてなお言葉を費やしている。しかしその残余を自ら拍節理論に組み込むことはできず、「訓練を積んだ才能ある人々（Genie）」に委ねることになる¹²⁾。

論考の末尾近くでも、特に奏者に関して、アウフタクト（アナクルーシス）の問題が繰り返し言及され、さらにフィंकが拍の伸縮を意識していることも示される。

〔奏者が〕部分間の時間関係に苦勞して注意を払っているようでは、拍のアクセントの関係を忘却し、従って拍を本来拍としているものを見失ってしまう。拍子の中の〈悪い〉部分は、〈良い〉あるいは〈より良い〉部分の前に立つ場合、つねに言わばアナクルーシス（アウフタクト）としてその〈良い〉部分に結びついているのだ。（229）

曲の中の小部分、個々の拍、拍より下位の個々の部分の、演奏における、自由な、感情の原理にのみ従った、作曲家の特段の指示のない、計算された引き伸ばしと短縮 [berechnete Anhalten und Eilen] についてもう一言だけ述べておきたい。この自由を、よき趣味によってもたらされ、この上なく単純な楽想にも素晴らしく高度な精神を与えることのできるこの自由を、演奏者から [...] 奪おうなどと考えるのであれば、それはあまりに杓子定規 (pedantisch) だというべきである。私はこのような〔伸縮のある〕演奏を高く評価し、愛する。

11) それがなぜなのかということは稿を改めて考えてみたい。おそらく、鍵盤楽器の発達史と、音楽「教育」の社会史のような視点が必要となるだろう。

12) Genie（天才）という観念は、しばしばスキルに関する理論的言説の穴を埋めるために登場すると言っても良いだろう。

それは私であれ他の誰であれ、美に対する感受性を持った人物であるなら、評価し愛さざるを得ないものである。(229-230)

アクセント段階拍説＝均等拍説を前提しているはずのフィンクは明らかに拍の伸縮 (Anhalten und Eilen) を意識しており、それを音楽的、美的に評価し、次のように「正しい種類の演奏」とまで呼ぶ¹³⁾。

ところでこの正しい種類の演奏を、自分自身のものにできているかどうかを知りたいのであれば、自分自身に頼りすぎることなく、他の人の演奏を聴き、そこで生み出されている効果を研究することだ。そしてそれに倣って自らの演奏を形作っていくがいい。(230)

(アクセント段階拍説の) 理論的言説に欠けているものを、良い演奏を聴くことによって補っていくこと。これも正当な主張である¹⁴⁾。これに続けて(そしてこれが行論全体の結びである)、フィンクは次のように言う。

ところで、あれやこれやの拍節理論によって初心者に拍節を教えようとするなどということは、きっと誰も考えないことだろう。そんな企ては、人に何らかの芸術や学問を、体系的に、その全体像において、また完全に論理的な秩序に従って、教え込もうとすることが至る所で失敗しているのと同様、失敗せざるを得ない。もちろん秩序はどんな教授法にも必要である。だが、体系的なものとは違った、対象の全体を扱うことが求められるのである。(230-231)

ここで「体系的」(systematisch) とフィンクが呼んでいるのは、自身が

13) 拍の伸縮は、拍節構造とは無関係なルパート、カール・フレッシュが「表情的アクセント」と呼んだアド・ホックな現象としても生じうるかもしれない。だがフィンクのここでの言及は、あくまでも拍節構造についての議論の中にあるし、これは次のノートボームでも同じである。

14) いわゆるスズキ・メソッドのほとんど唯一正しい点もここ——「聴く」ことの重視——にあると筆者は考えている。理論的言説が不十分なとき、つまりスキルの言語化が不十分なとき、そのスキルを習得するには、優れたパフォーマンスに実際に、注意深く接することで、言語化されていない部分を汲み取るしかない。

「原則」と奉じているアクセント段階拍節のことだとみなして差し支えないだろう。われわれの視点から見ると、アクセント段階拍説のシステムにとどまる限り、拍節現象の「全体」（「本質」と言ってもいいかもしれない）を捉えることは不可能である。フィンクはその点を強く意識しており、アクセント段階拍説を（「原則」として）あくまでも前提としながら、そこからこぼれ落ちる残余について繰り返し言及する。かつまたアクセント段階拍説によって拍節について「教える」ことは不可能だとまで言っているのだ。必要なことはアクセント段階拍説から離れ、別のシステムを見出すことなのだが、フィンクにはその選択肢は見えていない。フィンクの叙述は、拍節現象を言語化することそのものの困難さを浮き彫りにしていると同時に、アクセント段階拍説がことの初めから問題を抱えていることを明らかにしている。フィンクは拍節現象を余すことなく言語化・理論化することは不可能だと言い、しかしなお「訓練を積んだ才能ある人々」に委ねつつ、自らが自明の前提としている理論からこぼれ落ちる部分に固執している。

フィンク論文の60年余りのち、フィンクと違ってメトロノーム出現以後で、しかし同じくアクセント段階拍説の時代に属するノッテボームは、やはり『一般音楽新聞』に連載された「ベートヴェニアーナ」と題する記事の第19編で、ベートーヴェンの「メトロノーム指示」を主題にしている¹⁵⁾。ベートーヴェンのメトロノーム指示に関しては、現代に至るまでほとんどもっぱらその数値の大小が問題とされ（「ベートーヴェンのメトロノーム指示によるテンポは異様に速すぎる」など）、その中でノッテボームが参照されることも多いが、われわれにとって読むべきポイントは少々異なる。

ノッテボームはシンドラーが伝える次のようなベートーヴェンの言明を引用する。

15) ノッテボーム Gustav Nottebohm (1817-1882) はドイツ出身でウィーンで活動したピアニスト、教育者、作曲家。ベートーヴェン研究で知られる。

「メトロノームなんて全然必要ない！ 正しい感覚を持っている者はこんなものを使う必要はないし、持っていない者には、それはなんの役にも立たない。そんな人はどっちみち、全オーケストラと一緒に突っ走っていってしまう！」
(Nottebohm 1870, S. 130)

シンドラーの伝えるところなので、ノッテボームも疑っているように信憑性にはやや疑問符が付く。とは言え、ノッテボームが問題視しているのはシンドラーがこの逸話をもってベートーヴェンを反メトロノーム派に仕立て上げようとしていることである。ノッテボームが言うように、ベートーヴェンは死の直前まで自らの作品にメトロノームによるテンポ指示を付け加える作業をしていたのだから、メトロノームを全否定することはありえない。そもそも上の引用の台詞自体、ベートーヴェンが本当に言ったのかどうか確証できないのだが、ベートーヴェン本人が言ったにせよ言わないにせよ、そういう言説が当時ありえたということを示しているところは疑えないし、また明らかに演奏に関して言われているこの台詞が、メトロノームの肯定か全否定かではなく、メトロノームに合わせて演奏することはありかなしかというせめぎ合いがあったことを示していると見ることはできるだろう。ノッテボーム自身は、さらに続けてこのように言っている。

確かに、感覚〔拍節感〕を持たない者にはメトロノームも全然役に立たないし、それからそのような者には他の何を持って来ても、やはり役に立たない。メトロノームと感覚とは関係がないのである。メトロノームは作曲家によって考えられたテンポを保存確定するための一つの補助手段であるにすぎない。(同所)

音楽作品の主観的精神的な把握や、動き〔テンポ〕のニュアンス付けや、音楽作品のリズム的構成に基づいた、絶対のないしノーマルなテンポからのズレなどなどは、魂を欠いたビート機械とは無関係であるし、それによって決定されることなどさらにありえない。(同所)

ここでも、メトロノーム的な均等拍からのズレ (Abweichung)、つまりアクセント段階拍説からこぼれ落ちる部分が明白に留保されている。メトロ

ノーム（「魂を欠いたビート機械」）はあくまでも楽曲のおおよそのテンポを伝えるためには有効だが、音楽の拍節はメトロノーム的な均等拍とは別であり、メトロノームに合わせて演奏することなど「ありえない」。

つまりフィンクもノッテボームも、（均等拍説と結びついた）アクセント段階拍説を前提しながら、その残余に、アクセント段階拍説では取りこぼされてしまう部分にこだわっている。しかしアクセント段階拍節を前提しているまさにそのゆえに、彼らはそうした重要な残余を理論的言説の中に組み込むことができない。だがともかくもこの残余の認識は重要である。そして彼らがなお曖昧にしかし執拗に口ごもっていたこの残余の部分、アクセント段階拍節からのズレとして語られていたこの部分が忘れ去られ、アクセント段階拍節＝均等拍説＝ビート拍説が独り歩きを始めた時、クラシック音楽の演奏は死ぬ。

（筆者は関西学院大学商学部教授）

参考文献

- Fink, G. W. (1808-09) „Über Takt, Taktarten und ihr Charakteristisches“ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 13-15
- Houle, George (1987), *Meter in Music 1600-1800*, Indiana University Press.
- Mantel, Gerhard (2007), *Interpretation. Vom Text zum Klang*, Mainz.
- Mozart, Leopold (1769) *Gründliche Violinschule*, 2. Aufl.
- Nottebohm, Gustav (1870) „Beethoveniana XXIX“ *Allgemeine musikalische Zeitung*, V. Jahrgang, Nr. 17
- 阿部卓也 (2009) 「フルトヴェングラーの苛立ち、ダルクローズの怒り——拍節論の観点から読む」 関西学院大学言語教育研究センター『言語と文化』第12号
- 阿部卓也 (2016) 「マティス・リュシーの「リズム」論」 関西学院大学商学研究会『商学論究』第63巻第4号
- 阿部卓也 (2019) 「18世紀前半の拍節論・フレージング論」 関西学院大学言語教育研究センター『言語と文化』第22号
- 阿部卓也 (2020) 「ローベルト・シューマンの拍節的不協和について」『商学論究』第67巻第4号