

近代和声の変遷

——和声構造分析と作曲学的考察——

稲垣 静 一

概 説

中世の旋法音楽 (modality) が調性音楽 (tonality) へと推移する中で Ionian と Aeolian の 2 つの modo に基づく調性音楽に集約された。和音構造や声部進行は次第に類型化され、和音組織とその配列は定型化への一途を辿り、近世に至って調性音楽が確立され、そこに調性概念が生じたのである。

諸声部の模倣法及び、拡大法、縮少法、主旋律と対旋律の対位による旋法音楽の線的扱い (polyphony) は、諸声部に生ずる垂直的和音現象と水平的旋律現象によって 3 度構成の和音構造と機能と声体系を形成してきた。polyphony は homophony へと、modality は tonality へと集大成してきたのである。

集約的 dur・moll は Diatonic Scale の Tonic を中心音として、他は従属的に Tonic への求心的機能を果し、二次的な支配圏としての 5 度上下の Dominanto と Subdominanto が位置して、音関係の主従関係を形成してきた。Diatonic Scale の 7 つの音は Tonic に対してそれぞれ明確な性格が与えられたのである。仮に主音以外の音に長音価が与えられる、頻繁に出現するなど優位な条件が与えられると支配圏の移動が生じることになる。このように調性の機能は dynamics や tempo, agogic, 音の跳躍と順次進行によって安定性と不安定性、緊張と弛緩の音感作用をつよめ、楽曲構造の形式的統一に大きな役割を果し、約 2 世紀間に渡って調性音楽時代が続くのである。

19 世紀以後に見られる多感情表出の表情豊かな旋律は必然的に変化和音や非和声音の多用を押し進め、Diatonic region を遙かに離脱して chromatism の音楽へと発展するのである。その推進力となったのはロマン主義時代の作曲家、特に R. Wagner, R. Strauss, F. List などの劇音楽 (交響詩・楽劇) にあった。R. Wagner の Tristan 前奏曲に見られる特異な和音は後々の作曲家に多大の影響を及ぼしたが、トリスタン世代から徐々に調性を曖昧にし、調的機能が崩壊するに至るのである。

ロマン主義の劇的表現への傾向と純粋音楽的な立場での Polyphony の進展は調性の破壊に拍車をかけたのである。

無調化への決定的要因は、声部進行の独立性にあった。その声部進行が調性の領域を逸脱

し、自由にそれ自体の個有性を主張し、自らの旋律存在を調的法則によらず、旋律の各音間音程の特徴ある連続に依存したのである。従って調性音楽に見られる音相互の主従関係は全く解放された。オクターブの12の音は平等に扱われ、中心音への求心的拘束性は解かれて、特徴ある音程の継時的連続が調性にとって替わる秩序と法則とを与えたのである。セリー手法や十二音技法は Polyphony 音楽の領域でこそ饒舌に音楽語法を展開したと云えるのである。さらにセリーは垂直的にも応用されて、その音列の配合の無限性はますます複雑な様相を呈したのである。

一方、フランスにおいては、旋法和声が機能性を弱体化させ、3度構成の **alteration** や、4度構成の和音、**whole tone-scale** などによってフランス印象派の音楽を築き上げたのである。この印象派の音楽の音組織は調的機能に拘束されない豊かな色彩的音響を拡大させたのである¹⁾。

Chromatism, 4度和声, **whole tone scale** などの脱調性傾向は、文学、哲学、絵画などの外的要素が音楽に取り扱われたことによって促進され、その結果、音素材の自由と拡大とへの契機をつくり、それらの手法は劇的、象徴的音楽は勿論のこと絶対音楽の様式とも融合して、近代和声への変遷の中で大きな役割を果たしたのである。

こうした調性の動揺と断絶の時期にあつて、調性を何からの形で保持しようとする動きをも見逃すことができない。いかに複雑な音構成をも倍音現象や差音現象の音響学的な考察によって和音を体系づけ分類した **P. Hindemith** はその1人である。**P. Hindemith** はどのような和音においても根音ありとして、そこに決定される根音進行によって中心音を確認したのであるが、**dur・moll** のいずれかへの傾斜はあつても、その区別をしなかった点、古典的和声とは異なる拡大された調性音楽であつた。**I. Stravinsky** にあつては同時に2つ以上の機能を認め、機能間の **friction** を効果的に使つて、所謂複機能性の音楽を築き上げたのである。

絶えず変貌を続けた **I. Stravinsky** にあつては、いつまでもこの手法にとどまることなく、汎全音階主義に傾斜して、人をして擬古典主義と云わしめたり、後期にあつてはセリー手法を用いたのである。

その他、多調(**polytonality**)を愛用した **D. Milhaud** は幾多の調性累積によって別の音世界を創造したのである。近代和声は多種多様な変遷を経て現代音楽に大きな影響を与えているのである。

本稿は上述の推移をたどりながら現代音楽に至る和声的素材の構造分析研究と作曲学的考察を目的としている。

内 容 目 次

1. 調性音楽における半音階主義
2. 調性機能の崩壊と断絶

近代和声の変遷

- イ. 無調音楽の抬頭
- ロ. 十二音技法の成立

1. 調性音楽における半音階主義

ロマン主義時代の作曲家は『音楽は何ものかを表現すべきである』と信じていた。音楽以外のつまり詩的な、もしくは劇的な主題感情・行動、そして人生哲学上の問題すらが、音楽に影響力をもつようになったのである。

この傾向は音楽の実質のあらゆる特色に変化を来たさせる原因となった。和音構造の変化は旋律の音程に変化を加え、豊かな転調を生み出した。旋律・伴奏のリズムや **dynamics** は純粹に音楽的な刺激から引き出される替りに、音楽以外のものの象徴となった²⁾。

音楽的インスピレーションの源が何であつたにせよ、結果として音楽に大きな発展をもたらした、そうした特殊な心の状態や生活の状況を描き出し、音楽外的な誘因が音楽形式を支配したのである。和声・リズム・器楽の色彩的効果や形式などにあらわれる手法は音楽外的要素に拘束されたのである。オペラ・歌曲・交響詩では流動性に富んだ半音階的手法や転調の手法を感情表現の手段とした例は数多い。

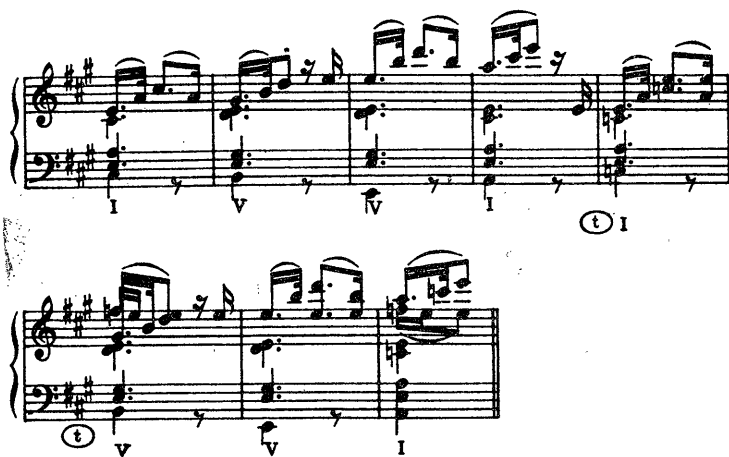
F. Schubert : Auf dem Flusse には豊富な転調を含んでいる。(EX. 1) この転調は近親関係調の範囲にあるが、*doppel-dominante* が随所に用いられている。この *dis moll* の部分では「」で示すように *dis moll* のⅣを強張り、Hdur に対して *Parallel key* としての *Gis moll* として副次的な機能を果している。こうした3度変換の偏愛は、古典的 *dur* と *moll* とが *Parallel* 関係にあることを想起するなら至極自然であると云える。「」の部分の短3和音と長3和音の交換は古典派の音楽にさかのぼってその用例を見出すことができる。(EX. 2)

EXAMPLE 1

F. Schubert : Auf dem Flusse

EXAMPLE 2

L. Beethoven Symphony No. 2 Larghetto



Ludwig Thuille は Parallel 関係を ㊤全音階的 3 度近親性 ㊦半音階的 3 度近親性

㊣半音階的に隠伏された 3 度近親性との三種類に分類している。(EX.3)

EXAMPLE 3



㊤は 2 つの音を共通にもち、全音階的領域内であり、㊦は 1 つの共通音をもつ、㊣は共通の音を持たない。

F. List は 3 度近親の 3 和音関係の領域を特別な偏愛をもって育てたのである。(EX.4) 彼においては、疑いもなく F. Schubert の和声法から受け継がれた刺激に従ったのであり、同じくまた彼の側からみれば確かにこの点で、さらに R. Strauss (EX.5) や R. Wagner (EX.6) を通じて全近代楽派に力強く影響したのである³⁾。

EXAMPLE 4

F. List : Fantasie und Fugue



EXAMPLE 5

R. Strauss : Salome

Salome: und bru-ta-le, ungeschlachte Römer mit ihrer plumpen Sprache.

mf *derb*

d: II(IV) I b Gis(As) f d H

EXAMPLE 6

R. Wagner : Parsifal

H : I Fis(Ges) I IV VI (IV) V I

doppel dominant の多用は、半音階的傾向を押し進め、転調のスピードを早め遠隔調への転調も容易にした。

Alteration の上・下行の導音的変質によって、各声部の進行を円滑にし半音階的進行は浮

動的旋律を形成したのである。

更に, R. Strauss の Till Eulenspiegel (EX.7) に至っては, すべての声部進行が半音進行をなしているが, このような導音の変質は 3 度構成の和音構造から逸脱して, 新しい和音構造を提供したのである。

エンハーモニック的転換は (EX.8) 急進的転調や, roving harmony を形成し, 特に減 7 の和音はその覇者であった。

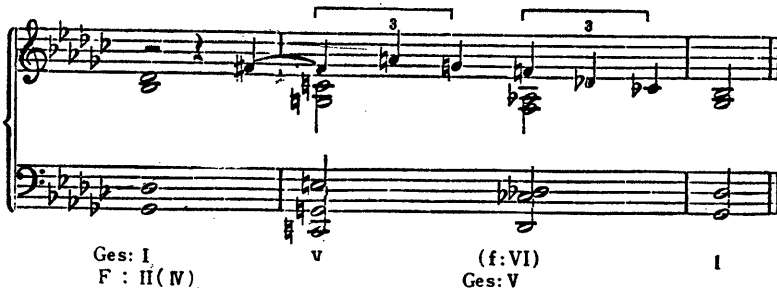
EXAMPLE 7

R. Strauss : Till Eulenspiegel



EXAMPLE 8

R. Strauss : Heldenleben



【脚注】 変ト長調のトニカがヘ長調のナポリ 6 の和音の形態として把握することにより, 変ト長調の内部でヘ長調への変調が惹き起こされる。そのさい上声部におけるこのナポリ 6 度 (ges) は, エンハーモニックに (fis) 転換され, その結果, それはヘ長調における dominant の 5 度の下半音の転過音となる。

次に roving harmony の和音連結の例をあげる。(EX.9) ²⁾

EXAMPLE 9



半音階主義を発展させた要因としては、① successionによるroving harmony ②doppel dominantと上・下行の導音的変質、③ alterationと変過音による Vagrant harmony ④ dur, moll の可交換性、⑤非和声音の自由な扱い、などが挙げられる。

【脚注】 A. Schönbergは調性的目標のない単なる和音の羅列を succession と呼び、調性の明確なゴールをもった和声進行を Progression と呼び、はっきりと区別していた。明確な調性の方向性を示さない succession はロマン派音楽の描写音楽や劇的音楽として、しばしばこの手法が用いられたのである。(2)

ロマン派の半音階主義は、音楽が音自身の組み合わせによって意味をもった古典派の音楽とは異なり、音楽は音の言葉として、ある何ものかを表現するという立場をとり、歌劇・交響詩・バレエ・歌曲における劇的表現、あるいは、バラードの如く物語風の音楽を形成し、全般的に文学的傾向が濃厚であった。

こうした多感情的表出や劇的表現が、半音階主義を推進させ、社会的背景としての“ストルム ウント ドラング”の運動や“自然に帰れ”などの人間性の発露を願う素朴な感情と相俟って、多彩な和声を形成してきたのである。華やかに開花した半音階主義は、その終局において無調へと進む運命にあったのである。

2. 調性的機能の崩壊と断絶

イ. 無調音楽の抬頭

R. Wagner の Tristan (EX.10) の前奏曲にみられる doppel dominant の alteration は、絶えず新しい調へと徘徊して、調性は不安定感をより一層つよめた。美学者 E. Kurt は

ロマン派における“機能と声の危機”としてこの作品をとらえたのである⁴⁾。この特異な和声は *Tristan* における恋愛の悲劇と、その渴仰の表出の手段として従来の和声的様式をのり越えて、この劇的な表現に成巧したのである。

半音階主義は M. Reger, R. Strauss, G. Mahler, A. Schönberg へとその影響を及ぼしたのである。

調性体系は半音階と同化することによってそれ自身の普遍的本質を現わし、調性音楽は半音階によって周辺を画されるような音響空間の中で展開してきた。元来半音階的な徘徊性は初めから破壊的な要素であり、その成長によって調性体系が崩壊するのである⁵⁾。

EXAMPLE 10

R. Wagner : Prelude to *Tristan*



調性は次第に拡大された調性 (Extend Tonality) に発展し、不協和音の解放 (Emancipation of Dissonance) へと進み、人々の耳は徐々にではあるが非常に多くの不協和音に順応して、またそれら不協和音の感覚妨害効果 (Sense-interrupting Effect) に対する恐怖心をも漸次消失してきたのである。人々は、もはや R. Wagner の不協和音の予備、あるいは R. Strauss の不協和音の解決を期待しなくなってきたのである⁶⁾。

L. Janáček は『和声法の歴史は、結局不協和音を次第に容認する歴史である。』といい、不協和音を肯定したのであった。さらに A. Schönberg は『間もなく《基音》 (Basic Note) あるいは《根音》 (Root Note) は、なお依然としてすべての和声、および和声進行が依存しなければならない中心的存在であるかどうか疑わしくなった。』と。——つづけて『曲の始め、終わり、その他の個所にあられる主音は、真に構造的な意味をもっているかどうか疑わしく

なってきた。R. Wagner の和声法は和声上の論理的で構造的な支配力の変化を促進した。』
 といい、終わりに『このようにして調性は理論的にはともかくも、実際的にはすでに押しのけ
 られた。』と述べている¹³⁾。

A. Schönberg を先駆者としてその弟子である A. Berg や A. Webern によって無調性
 の音楽が出現することになるのである。この無調性音楽の進展は1908年～1923年にわたってい
 る。いいかえれば、十二音技法の発見に至るまでの時期である。

この時期の作品は主として文学的テキストによっており、純粋な器楽曲は比較的短いもので
 ある。このことについては A. Schönberg は『かつての和声は美の素材としてのみならず、
 もっと重要なことは、形式的特色を生かす手段として働いた』が、『構造的価値について未だ
 探求されていない和音を用いることによって、ほとんどその実行を確保されうるものではな
 い』と。故に『初期においては、複雑な組織や非常に長い構造の作品は作曲できないように考
 えられた』と。

要するにその当時 A. Schönberg や、彼の後継者達によって書かれた音楽は、本質的には
 実験的なものであって、彼らは音楽的要素の処理に関する伝統的な方法を否認したが、まだこ
 れからの要素を組織するための新しい論理的方法を発明していなかったことを示すものであ

EXAMPLE 11

A. Schönberg : Drei Klavier stücke (op.11)



ろう⁷⁾。

尚, A. Schönberg は次のように云っている。『やや後になってテキストや詩によって, さらに大きな形式を構成する方法を発見した。テキストなどの各部分のサイズや形状の相違と, 性格や情緒においての変換は作品の形態やサイズ, その力動性と速度, 音型法とアクセント付け, 楽器法と管弦楽法などの中において反映された。このようにして各部分は, かつての調的および構造的な和声機能によって区別されたと同様に, 明瞭に区別された』と。

Drei Klavierstücke (op.11) は彼の最初の無調的な作品である。半音階の12の音が自由に使われ, 模倣と反復とによって形式的統一がはかられている。全体に惹起するリズムアクセントの絶え間ない転移, 即ち時の経過とともに漸次重要性を増してきた原則“無窮の変奏”(Perpetual Variation) によるものであり, ついには音型反復, および何らかの型の直接的反復をも完全に拒避するに至るのである⁸⁾。そして半音階的性格はいかなる調的感覚をも排除しているのである。

A. Schönberg の創作活動の中で, 徐々に芽ばえてきた音列的な傾向は音程間隔の配列に対する深い関心によるものである。Five Orchestral pieces (op.6) におけるヴァイオリン・パートの主旋律には8つの完全5度とtritoneによって構成されている。(EX.12) このprojectionを累積していくと12の音が確保されるわけで, セリー手法を発見するに至る過程でいかに音程間隔の配列に注意がはらわれていたかが理解されるのである⁹⁾。

EXAMPLE 12

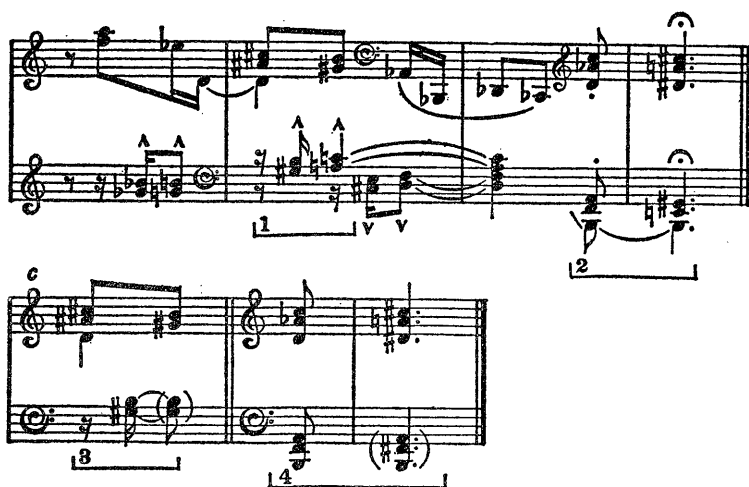
A. Schönberg : Five Orchestral pieces No.1 (op.16)



しかしながら, Six little piano pieces (op.19) や, Pierrot Lunaire (op.21) には, 従来の和音構造の面影を偲ぶことができる。この不協和音性はquasi appoggiatura や dissonant friction として分析され (EX.13), Dunwell によれば, Non regular chord structure として一括されたのである¹⁰⁾。

EXAMPLE 13

A. Schönberg : Six little Piano pieces (op.19)



A Schönberg : Pierrot Lunaire (op.21)



1902年に作曲された驚異的な作品 *Pierrot Lunaire* (op.21) においては、和音を識別するのは容易ではなく、少なくとも分析の常套的手段では全く不可能であるが、各声部は非常に表情的な方法で歌われ、伴奏楽器の対位的処理により、不協和和音は自由に扱われている。先ずこれらの旋律の表情的な性格に我々の注意は集中するのである。

それは完全には円滑に演奏できないピアノの演奏から生ずるような効果とは全然別であって、器楽の奏法によってのみ人々に正しくその効果や価値を批判できるのである。

調性的聴感覚をもってしては、奇異に感ずるこの不協和音の固執は表情的でしかも、何よりも感覚的極致を示しており、そこに音楽的な存在価値を見出すことによってのみ容認されるのである。

当時、*atonal* という形容詞が、特に A. Schönberg に当てはめられたものの、しばしばそれについて異論を唱える者も多かったのであるが、A. Schönberg の説明によれば、*atonikale Musika* 即ち *Tonika* のない音楽を意味すると。ヴェルレスはルヴュ・ミジカル 誌の中で “*atonality*” とは、我々の聴覚がまだ真の調性を捕捉し得ないところのパッセージを表示するために使われる仮説にしか過ぎないと説いている。

EXAMPLE 14

A. Schönberg ; Pierrot Lunaire Madonna

Mässig langsam (♩ = Ca 50)

Flöte. P

Bass-Klarinette in B P

Violon-cell. Pizz P

Rezitation. P sehr innig

Steig, — O Mut-ter al-ler auf den Al- tar mei- ner Schmerzen,

松平頼則は atonality の由来を半音階的な印象に由来するものと半音階以外の印象に由来するものとに大別し、半音階的な印象に由来するものを①4度の堆積和音による atonality ②多音和音による atonality ③対位法的書法による atonality の3つに分類したのである¹⁾。この論述の中で、松平頼則は A.Schönberg の Harmonielehre から引用して、4度の和音による堆積は半音階の12の音全部含む和音に迄導くことが可能なことや、7, 8, 9, 10, 11, 12 音の和音の多音和音による atonality を指摘している。(EX15,16)

EXAMPLE 15

A. Schönberg ; Concerto for Piano and Orchestra (op.42)

Orch.

Piano (8)

etc.

EXAMPLE 16

A. Schönberg : Pierrot Lunaire (op.21)

gab

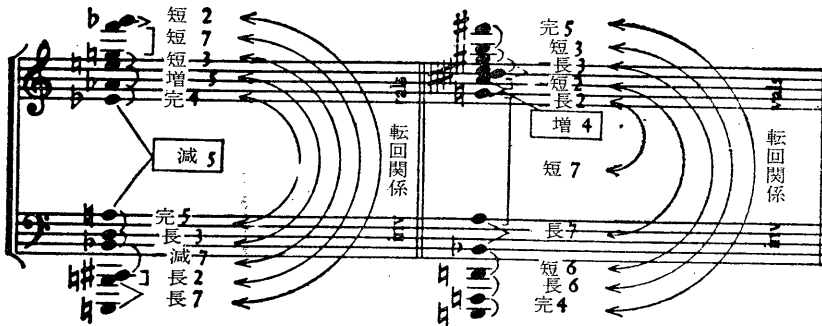
近代和声の変遷

V. Persichetti は 3 度音程, 4 度音程, 2 度音程の堆積によって構成されない種々雑多な音程の組み合わせによって形成される和音を **Compound chord**(複合和音)と名付け, **Pyramidal compound chord**, **Polyinterval texture**, そして, **Fused chord**(融合和音)に分析して, この種の和音の発展的な用法として示したが, 誠に貴重な分析である¹¹⁾。

V. Persichetti は **polyinterval texture** として転回関係によって構成する用例を示した。(EX.17) この **Compound chord** に於いてはすべて異なる音程を含み, 従来の均一的な構造性を有しない新しい音組織である。上音列倍音の概念による **Pyramidal compound chord** は底部から上に向かって徐々に狭められていく音程配列によっている。(EX.18) さらに 2 個の 3 和音を融和させて 1 個の **Fused chord** にまとめることが可能であることを示したが, (EX.19) この種の複合和声は特異的な **Polychord** 的な趣きをもち複機能的である。多音和音が新たな角度から考察が加えられ, 古典的な解釈では到底説明できない複合和音もこのように新しい論理によって分析が可能となってきたのである。このことは古典的な和声上の解釈に取って変わるべき和声構造の論理を暗示しているのである。

EXAMPLE 17

Polyinterval texture

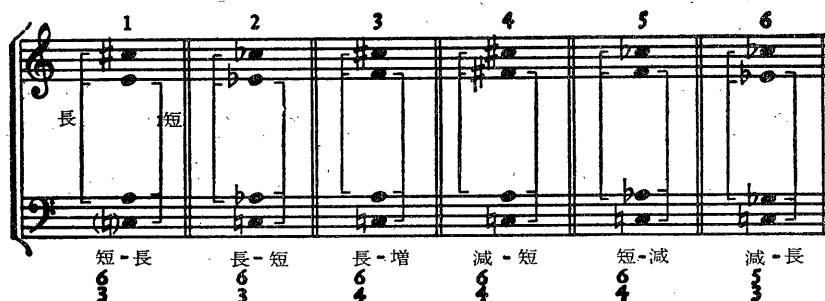


EXAMPLE 18

Pyramidal compound chord



Fused chord



多音和音に関して A. Schönberg は『5, 6 またはそれ以上の和音を如何なる場合に置くべきかということについては、この手法を採用する人々は十分な認識を持っている。

例えば 8 音の和音から 1 音でも取り去ったり、あるいは 5 音の和音に 1 音でも添加したりすることは効果を害することなしに行うことはできないのである。また同様に各音の位置も拘束を受けているのである。』と述べている。V. Persichetti は単なる感覚的な面にとどまらず構造上の法則を見出してきたのであるが、この種の無調性音楽は思索的な計算と配列とによる構成力を促進したのである。一方、対位法的書法は 15～6 世紀のネーデルランド楽派の復活を思わせる様に、その限界まで究め、非常に数学的にして、聴覚的には困難さを感じるまでにその技法は精密さを極めていったのである。

Pierrot Lunaire の第 18 曲 “月の斑点” (EX.20) ではクラリネットとピッコロによる 5 度のカノン、ピアノによる拡大カノン、ヴァイオリンとセロによるオクターブのカノンの組み合わせがあり、しかも全曲は建築的なシムメトリーを形成し、中央部を中心として前進的、背進的に比較するとすべての声部は鏡像的に一致することが認められる。このようにして全曲は中央の小節の真中から終曲する迄正確に背進をつづけるのである。それに対して独唱部とピアノのパートは自由に発展するのである。このような作品に調性や和音的重心を探索しても無駄である。けれども複雑を極めた繊細な思索的な細工の織り込まれているのを見逃してはならないのである¹⁾。

ロ. 十二音技法の成立

N. Slonimsky にあてた手紙の中で、A. Schönberg は彼の十二音技法による作曲の発展について次のように説明している。『12 音で作曲しようという方法より前に多くの試みがありました。——シンフォニーのスケルツォは 12 音の主題に基づいていますが、しかしそれはいくつかの主題の中の 1 つだけでした。私はまだ、そういう基本主題を全作品に対して、関連性を与える手法として用いるという考えからは相当遠かったのです。それ以後私は、私の音楽の構造

EXAMPLE 20

A. Schönberg : Pierrot Lunaire

63

Pic. *cresc.* *ff* *dim.*
 Kl. (B) *cresc.*
 G. *pp* *mf* *pp* *f* *p*
 Vcl. *f* *pp* *pp* *pp* *mf* *pp*

sieht sich rings und fin-det richtig- ei-nen wei-ßen Fleck
 10 10 *pp*

Pic. *ppp*
 Kl. (B) *ppp*
 G. *pp* *mf* *pp*
 Vcl. *f* *pp* *pp*

des hel-len Mon- - des auf dem Rük-ken sei-nes schwarzen Rockes. War-te!
pp

を意識的、他のすべての考えを含むのみならず、その伴奏や和音をも含むような統一的な考えの上に立てようと努力しました。

私を無意識の中にこの道へ導いたのは統一と秩序だったのです。——私は以前から形式について強い感覚をもっていたし、行きすぎには大きな嫌悪をもっています。私の場合は、ある法則にとらわれたものはありません、なぜなら何か無法則的であったことはけっしてないのですから。まったく反対に、それはある一層高く、一層よい秩序への上昇なのです。』（1937年6月30日）

この手紙には、1900年以後の音楽の創造的に本質的な領域においてはっきりと目立っている構造的な変化を、音楽の発展全体の中での意義深い有機的過程として認識し、それを理論的に解明し、方式化しようとしたA. Schönberg の追究的な姿を見るのである。J. Rufer は *Die Komposition mit zwölf Tönen*¹²⁾ の中で A. Schönberg が十二音技法を発見するに至った契機を1900年～1920年頃の調性崩壊の推移の中に見出し、調性の解体過程を作曲家の想像力における12の音を用いる着想の可能性と、けっして意識的構成によってのみ起りうるようなものでないことを、R. Strauss の *Also sprach Zarathustra* (EX.21) の主題や、M. Reger の *String Quartet* (op.121) の第1楽章の旋律 (EX.22) B. Bartok の *String Quartet No.1* (EX.23) の12音による主題の例をあげ、十二音技法への確立の素地となったことを説明している。

EXAMPLE 21

R. Strauss : *Also sprach Zarathustra*



EXAMPLE 22

M. Reger : *String Quartet*

Animato



EXAMPLE 23

B. Bartok : *String Quartet No. 1*



近代和声の変遷

A. Schönbergが十二音音列を発見したことは2つの点で基礎的であり、決定的であった。すなわち——①不可避となったところの非調性的に集中される音素材の新しい秩序のため、および、②古典的および前古典的な意味での非調性的音楽の発展の統一と秩序のためであった¹²⁾。さらに、十二音の互の間でのみ関係づけられる諸音による作曲の方法は、12の異なる諸音の一行を継続的に、そしてそれのみをもっぱら用いるということを本質としている。それは当然つぎのことを意味する。即ち音列の中ではいかなる音も反復されないこと。そして音列は種々な順列においても、12音すべてを用いることである¹³⁾。

12音のセリーを初めて意識的に用いたのは J. M. Hauer である。この種々な組み合わせの可能性は順列の法則に従えば、479, 001, 600種の可能性があり、これにリズムの変化を考慮に入れると無限に近い多様な配合の可能性があるのである。12音のセリーの創始者 J.M. Hauer と A. Schönberg の交流は1923年12月7日と同年12月1日の J. M. Hauer 宛の手紙によっても明らかなことである。J. M. Hauerはセリーを水平的、垂直的に構成して(EX.24,25) 十二音技法の可能性を示したのである。

EXAMPLE 24



EXAMPLE 25



Ernst Krének は12音セリーの構成に関して若干の注意すべき事柄を述べている¹⁴⁾。

(1)セリーにおいては余り頻煩に同一音程を用いてはならない。同一音程の反復は旋律的発展の単調を避け難くする。

(2)2つ以上の長・短3和音を3つの連続音によって構成する事を避けなければならない。それは3和音から暗示される調性は atonality と両立しないからである。十二音技法の処理上の配慮について述べたものである。

しかしながら、後期の A. Schönberg の作品や、L. Dallapiccola は3和音形態やDiatonic な用法による調性的要素を巧みにセリーに盛り込んだのである。

Ernst Krenek はセリーを4つの型、即ち Ordinal [O], Inversion [I], Retrograde [R], そして Retrograde-Inversion [RI] と、その12種の Transposition の構成法を示した。セリーは任意の群の集合体とも見做することができる。例えば6ケの音群に2分することも、3ケの音群に4分することもできるのである。そのような Tronçon 形態を A. Schönberg の Wind Quintet (op.26)のセリーに見出すことができる。①はordinal ; ②は Retrograde ③は Inversion ④は Retrograde-Inversionである。(EX.26)

EXAMPLE 26

The image displays four musical staves, each representing a different transformation of a 12-note series. The first staff, labeled ①, is the original ordinal series and is bracketed into two main sections, A and B. Section A contains notes a, b, c, and d, which are further bracketed. The subsequent staves show the series in reverse order (②), inverted (③), and inverted and reversed (④). All staves are in the key of B-flat major (one flat).

この A. Schönberg の作品はソナタ形式や、スケルツォ、ABAの3部形式の Adagio, 終楽章のロンド形式により、古典的な形式によって、調性体系の停止以後、大規模な音楽形式を回復しようとする最初の試みであった。同じ年の1924年に作曲された op. 25 の「Suite für Klavier」においては Präludium, Gavotte, Musette, Intermezzo, Menuett, Gigueの古典的な舞曲様式によって大規模な器楽曲を完成したのである。古典的な様式と十二音音列の調和、そして十二音技法による大規模形式に挑戦して立派な成果を収めたのであると云える。さらに後期には、「Concerto for piano and Orchestra」や、「Concerto for Violin and Orchestra」などの純器楽曲にも十二音技法を応用し、発展的な技巧を示したのである。

こうした傾向は String Quartet において更に深められ、その器楽曲のもつ運動性と、ポリフォニーの性格は十二音技法によって最大の音楽的な内容充実をはかったのである。この作品に用いられた1つの音列は、これまさに着想の旋律的要素を示し、その12の音は全体として (EX.27~a) また個々に、(EX.27~b) また群に分けられ、(EX.27~c) 靈感に基づく音楽の流れが要求するところに従って水平的にも垂直的にも用いられたのである¹²⁾。

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first line of the melody and the first line of the accompaniment. The second system contains the second line of the melody and the second line of the accompaniment. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The accompaniment is written in bass clef. The melody features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes marked with 'v' (accents) and 'f' (forte). The accompaniment consists of a steady bass line with some chords and single notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the melody in the first system, and 'The Rose Tree' is written below the melody in the second system.

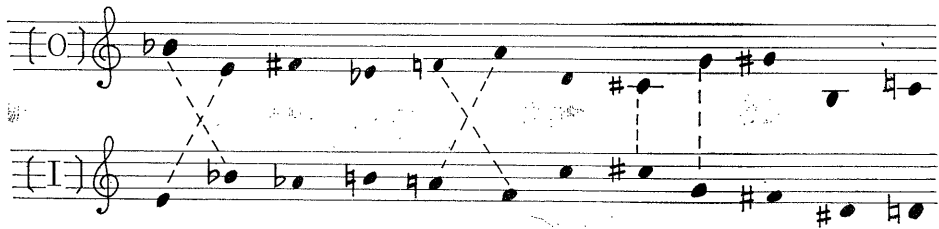
『対称ということが音楽において非常に重要な形態ならびに形式形成の機能を持っていることはよく知られている。1つの主題の和声的構造（I-V, V-I）や、音楽の形式構造における対称軸からの間隔の等しさよりは、対称的配置の存在それ自身の方が大きい役割を演じている』と。そして『その配置は分離する、区分をつける、同時にまとめる』と。

A. Schönberg は諸音程と諸音群の照応によって、基礎音列からすべての鏡像形や移置形にも移行されるというセリーの变化ある活用を見出したのである。Variation für Orchestra (op.31) の諸音程の照応は、たとえば B-E, Cis-G の2つの音列形態を同時に用いるとすると、

この共通の音程を軸として展開が可能であり、その共通音程を垂直的合音として用い、両群の残りの音を対置させることもできる。これらの示唆から豊富な諸関連と形式をつくりあげる諸配置の無数の可能性がひき出されたのである。

EXAMPLE 28

A. Schönberg : Variation für Orchestra (op.31)



このような主題材料の豊かさは全体の形式と一致するものである。即ちセリー内部に包含されている発展性はおのずと曲全体の形式を自律的に形成しているのである。

ただ1つの音列の使用によって曲全体の完全なる統一性を与えた A. Schönberg はセリーの中に形式的にも、内容的にも曲全体の着想を洞察し、セリーに包含されている発展的要因——特徴的音程の配列（全音階的音列、調性的色彩をもつ音列など）が楽曲のキャラクターを決定することは当然のことであると云える。

厳格な十二音技法によらないセリーの自由な展開法は、①音列の音や音群の省略、②音列の中での諸音群の交換、③諸音群の分解、④新しい音群に再編成するなどによって、複雑化してきたのである。(EX.29)

EXAMPLE 29



セリーの和音形成は、配列の秩序や順次性の特徴的音程関係を曖昧にし、ときにはそのセリーの法則を全く感じさせずに、単なる複合和音 (Compound chord) としてひびく結果になる。このような弊害は十二音技法がそもそもポリフォニー音楽の半音階的発展の末に集大成されたものであり、あくまで線的な複音楽に適応したものであることに基因しているのである。A. Schönberg がこの弊害に気づかないはずがなかった。A. Schönberg は各声部に対してそれぞれ古典的な性格を附与した。主旋と副声部、伴奏、主題と経過句、そしてそれぞれの音型による峻別、旋律と和音の主従関係をセリーの諸音程の配分・結合によって明確に打ち出したのである。無調性音楽から秩序と法則性を生み出した十二音技法は調性の法則に匹敵するものであったが、形式や音楽的諸要素の概念においては、前述の如く古典的なフォームと音楽語法に依存していたのである。

十二音技法がますます普及するにつれて、無主題の音楽の傾向が現われた。この無主題の音楽という命題は最近、新たに何人かの音楽家によって支持されてきた。その主張によれば『十二音音列の使用は1つの楽曲における音楽的関連性の広汎な確保を保証するものであるから、主題的、動機的結合という手段を断念することができる』と。

そのような音楽が思想を呈示しうるかどうか、またどんな形式及び形態を示しうるか、どんな手段によるか、またどんな法則に従うのか、ということは今日までのところ明らかにされていない¹²⁾。

A. Schönberg は『音楽における関連は実際の所、動機 (motiv) とその変奏・発展以外のものに基づくことはできない』と。

さらにつけて『輝かざるもののすべてが金でないわけではない。そして主題的に見えるものとははるかに遠いものも幾分主題的でありうるのである』と達観したのである¹⁵⁾。

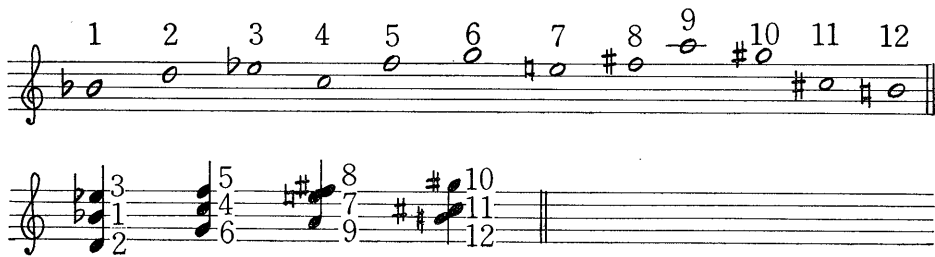
同一のセリーを再編成して、新しい多くのセリーを導き、劇中の種々な性格を表現することに成巧したのは A. Berg であった。

opera : Lulu においては、原型セリーを集団化した3音符の和音4個の連続の各々最上音のみを取って得た4音セリー、このように中音のみを取ったセリー、低音のみを取ったセリーを交互に取り上げることによって組織される。(EX.30) 同様に原型セリーから一定の間隔で音符を取ることにによって、短調的性格を持つアルワを表わす主題、(EX.31) すなわち、原型セリーの8音間隔の周期でセリーを確保する。同様に6音周期によってゲシュヴィッツ伯爵夫人を表わす5音階的な性格が導き出される。そしてシエーン博士の主題も同一セリーの音列から抽出された新しいセリーによっている。(EX.33) 劇中人物のキャラクターを同一セリーの再組織によって劇的に表現されているのである⁸⁾。

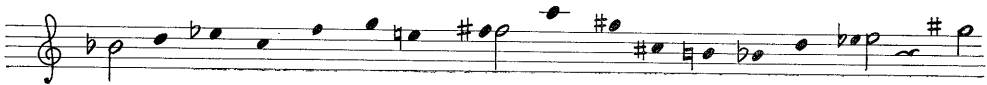
十二音技法が歌劇に用いられた卓越的な用例を示すものであると同時に大規模形式における十二音技法の可能性を示し、十二音技法の多様な用法を示したのである。

EXAMPLE 30

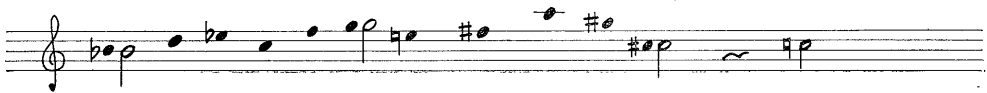
A. Berg : Opera Lulu



EXAMPLE 31



EXAMPLE 32



EXAMPLE 33



近代和声の変遷

A. Bergは古典的な器楽形式に、非常にドラマティックな表現を合致させ、劇的な表現のために十二音セリーを彼、独特の個性をもって配合させ、意識的に協和音程と不協和音程とを融合させ、調性と無調性とを巧みに和合させたのである。

伝統的な調性や和音構造を内包する十二音セリーの取り扱いと、抒情的、ドラマティックなひびきは、R. WagnerのTristan Chromatismを感じさせないわけにはいかない。A. Bergは後期ロマンティズムをより発展させた意味において過去との結びつきが大であったと云える。

A. Schönbergにおいては、前述の如く無調から調性音楽にかわる十二音技法を発見して、古典的な大きな形式、ソナタ、シンフォニーのような作品が書けることを示し、主題、副主題、経過、伴奏などの音楽的語法において、古典的な処理を踏襲して十二音技法の秩序と法則とをもって十二音技法による音楽を築き上げたのである。これに反して、A. Webernは十二音技法でしか書けない音楽を追求したのである。

A. Webernの手法について考察をさらににつづけよう。

十二音技法の発見によって対位法の尊厳が回復されたが、A. Webernは純粹対位法の思想

EXAMPLE 34

A. Webern : String Quartet (op.28)

The musical score for A. Webern's String Quartet (op.28) shows measures 19 through 26. The notation is for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#). Measures 19-22 are marked 'poco rit.' and measures 24-26 are marked 'Tempo'. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf*, *f*, *p*, and *pless.* The score includes various musical notations like 'arco', 'poco rit.', and 'Tempo'.

を、その可能性の極限までに究めたのである。注目すべき特質は厳格な形式的統制と異常なほどの音響感覚的美感であり⁸⁾、極端に感覚的精妙な取り扱いによっているのである。(EX.34)

第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンとによって逆行カノン、チェロとビオラとが短い音価によって反行カノン、それぞれ二重のカノンを形成している。Das Augenlicht (op.26) においてはソプラノとテノールが逆行カノンを歌い、その両声部は同一リズム型に扱われながら音進行のみ逆行カノンの形態を取っている。A. Webern の対位法的技法は曲の細部にわたってほどこされ、精妙なカノン技法に基づいているのである。

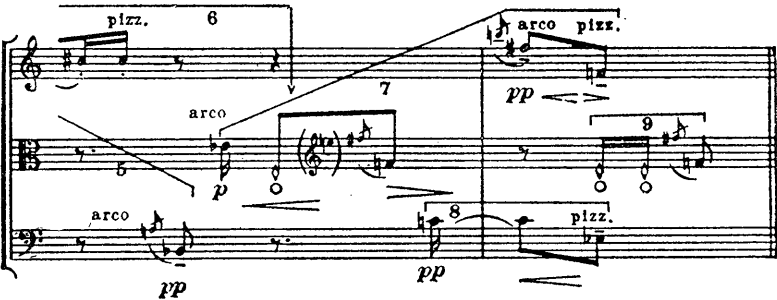
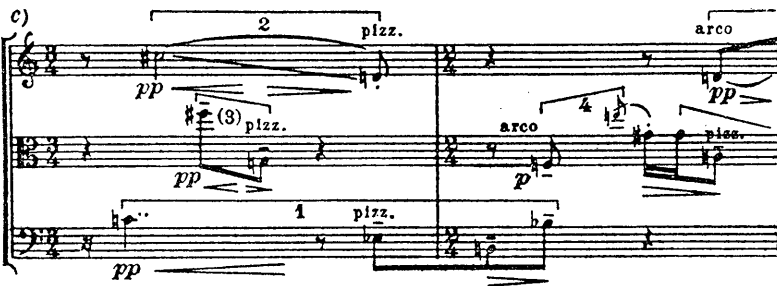
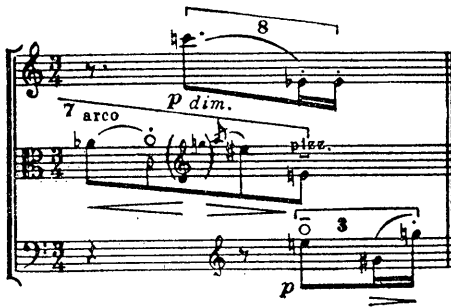
リズム的にも拍節との関係においてきびしい緊張感を生み出し、さらに反復を回避してアクセントの移動によって、A. Schönberg の Perpetual moving をより徹底的に追求しているのである。こうした対位法的技法の深化は、断片的 motiv の組織的配合によって音空間に新しい texture を形成してきたのである。(EX.35) String Quartet (op.20) においては、9つの短い motiv が休符によって分けられているものの、解きはなれないほどにかみ合わされ、その9つの短い motiv による織物は Polyphony texture を形成している。

EXAMPLE 35

A. Webern : String Quartet (op.20)

The musical score for A. Webern's String Quartet (op.20), Example 35, is presented in two systems, (a) and (b). The music is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 42. System (a) contains measures 1 through 9, and system (b) contains measures 10 through 18. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by its complex polyphonic texture, with short motifs (motivs) often separated by rests but intricately woven together. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mp* (mezzo-piano). Articulations such as *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) are used throughout. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs, indicating the precise timing and phrasing of each part.

近代和声の変遷



ここに見られる多くの休符の“無音”と“有音”との関係においてきびしい緊張感が醸し出されており、点描的書法である。

もはや主題とか、伴奏とか従来の音楽語法によって音楽を思考することはできない。

Motiv そのものも短くなり、ついには1つの音が motiv としての役割をひき受けるに至るのである。motiv の細分と、その綾取る texture に色彩感を与えたのは微妙なオーケストレイションである。(EX. 36)

ppp という音力、フルートと弱音つきのトランペット、音列は1つの楽器から他の器楽へと受け継ぐ音色の交叉など、所謂 Klangfarbenmelodie(音色旋律)によって新しい境地が開拓されたのである。

A. Webern の絶対的な純粹さ、透明さの追求は簡約に濃縮された楽曲形態をとらざるを得なかったのである。

EXAMPLE 36

A. Webern : Fünf Stücke für Orchester (op.10)

non multa sed multum (広くあらんよりは深くあれ) — A. Webern が彼の作品 Sechs Bagatelles を彼の友であり同僚である A. Berg に捧げた時の言葉である。

さらに, A. Schönberg はその序文の中で次のように云ったのである。A. Webern は『一つのため息で一巻の小説』を表現すると。 —

この新しい音楽的空間の構成が, 従来の美学とは違った音空間の形成を可能にし, A. Webern を真に新しい音楽の創始者にしたのである。 (1973. 7, 15)

<参 考 文 献>

- 1) 松平頼則著; 近代和声学, 1955.
- 2) A. Schönberg ; Structural Function of Harmony, 1854.
- 3) R. Louis, L. Thuille ; Harmonielehre, 1907 山根銀二/渡鏡子訳, 1972.
- 4) E. Kurt ; Die romantisch harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, 1922.
- 5) R. Leibowitz ; Schönberg and his school, 1949.
- 6) A. Schönberg ; Style and Idea, 1950.
- 7) A, Schönberg ; Harmonielehre, 1911.
- 8) H. Searle ; Twentieth Century Counterpoint, 1954.
- 9) H. Hanson ; Harmonie materials of modern music, 1960.
- 10) W. Dunwell ; The Evolution of 20th Century Harmony, 1960.
- 11) V. Persichetti ; Twentieth century Harmony, 1961.
- 12) J. Rufer ; Die Komposition mit zwölf Tönen, 1952.
- 13) A. Schönberg ; Composition with Twelve Tones, 1950.
- 14) E. Krének ; Studies in Counterpoint, 1940.
- 15) J. Rufer 宛の A. Schönberg の手紙 (1950.4.8)

<備考> 文中の () 内の数字は文献番号を示す。