

音楽現象から考察する名曲の仕組み

その2

大村 哲弥

Consider the mechanism of excellent pieces in connection to the elucidation of musical phenomenon (2)

OMURA Tetsuya

Abstract

Musical phenomenon has been studied since the ancient times of Greece. Nowadays, music psychology and acoustic psychology are tackling the great issue. Their efforts aim to elucidate the mechanism of excellent pieces and performances of music. Especially, starting by L. B. Meyer's monumental essay, music psychologists in the United States have attained notable results. However, those results have not yet found their ways to final elucidation of that great issue.

I define music as "condensed experience of evolution" on the philosophy of Henri Bergson. "Present" makes sense in interrelation with memory (that is, "past"), and ringing sounds (that is, "present") also acquires musicality in relation to the sounds heard in the "past."

My definition is derived from analyses in excellent pieces of classical music, the pieces by Bach in particular. This essay is a part of an attempt to consider the mechanism of excellent pieces in connection to the elucidation of musical phenomenon. The whole attempt consists of two parts: considerations and analyses. This essay is the latter part which treats analyses of the pieces by Bach, Mozart, Beethoven, and Schubert. The former part focusing on their theories are not included in this essay.

Key Word: melody line, auditory stream segregation und unification, musical phenomenon, aural phenomenon, perception and recognition.

[要約]

ギリシャ以来の大問題である音楽現象は、名曲・名演奏の仕組みを解明するという究極の大問題へ向かって、今日の音楽心理学、音響心理学等に引き継がれて取り組まれてきた。特に音楽心理学では1956年のL.B.Meyerの歴史的論文Emotion and Meaning in Musicに端を発してアメリカを中心に著しい研究成果を挙げてきた。が、それでも究極の大問題にはたどり着いていない。

私は音楽を、ベルグソン哲学に根拠をおく「凝縮された進化体験」と位置づけている。「今」は過去（記憶）と相互浸透されることで意味を生じ、鳴らされている今の音（現在）も、聴いた音（過去）との関係で音楽性を獲得できるといえる。こうした考えは、古典の名

曲とりわけバッハ作品の分析から導き出されたものである。

名曲の仕組みと音楽現象の解明とを結びつけることが論文の目的である。全体は考察と楽曲分析から成り立つが、当論文はその中のバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト楽曲の作品分析を主体とする後半部分で、前半の理論編は省かれている。

キーワード：音高線、音の流れの分離と融合、音楽現象、聴覚現象、知覚と認知

はじめに

J.S.バッハは音楽の転換点に位置している。それは後の作曲家が彼の音楽から秘められた何かを汲み取り、それを抛り所にして作曲してきたことに他ならない。その何かに踏み込む事こそ「音楽現象の解明」に通じると確信している。第1章はバッハ作品の細部に分け入った分析。第2章はその結果を持ってモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトの楽曲を分析する。分析結果が楽譜で掲載されるが説明を補うものと考えたい。

1. J.S.バッハ作品の分析

「作曲家は、開始音、最高音、最低音、終結音の4音に意味を込める」とは師匠姜碩熙の教えだが、バッハ作品を分析する際にも重要な手掛かりとなる⁽¹⁾。

1.1 音高線

1) 順次進行

《インヴェンション4番 BWV775》第30小節に、最低音c¹が出てくる。この音から第35小節のa¹までの過程には、徐々に上行する音高の流れが読みとれる。楽譜は分析結果を反映したもので、c¹から各音形の最低音と最終音の最高音が形成する音高の流れを、符尾で特定してある。この視点をもって冒頭をあらためて見直すと、第12小節までの音楽にも、同様な流れが読みとれる。この順次に並ぶ音高の流れを「音高線」と名付ける。第5小節までの開始音d¹からb²までの2オクターブ弱の上行音高線と、その最高音から始まる下行の音高線が組み合わせられている。

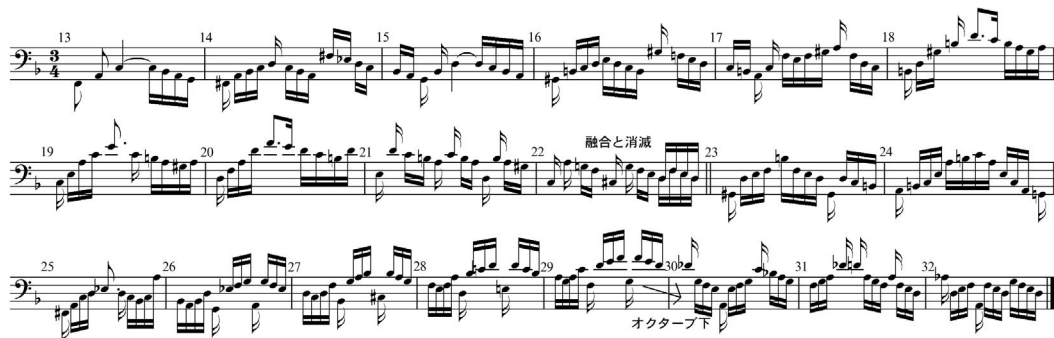


音高線は決して単純な順次進行だけではない。《ヴァイオリンソナタ2番 BWV1015》第2楽章の冒頭2小節は、a¹音からオクターブ上のa²を頂点とする山形の音形が順次進行で作ら

れている。次の3小節はその山形の音形が変奏されて発展している。よってこの第3～5小節のような不規則な進行でも、 a^1 から cis^3 までの順次進行が隠されていると見なされる。とりわけ、倚音から2度下降しての入りは多い。なお、第6～10小節間には、下行する gis^2 - fis^2 e^2 - dis^2 d^2 cis^2 の音高線が隠されている。



《チェロ組曲2番 BWV1008》第1楽章には、音高線を読みとる上で重要な手法が出てくる。第14小節には高音域での音高線を引き継ぐ es が、 fis から2度下行で入ってくる。第18小節には、音高線を引く次ぐ3音が組み合わせられた形で登場する。また第20小節で頂点に達した後は、第16小節まで変形された順次下行で、次なる音楽を導き出す準備を兼ねている。そして時間をかけた上行する音楽に対し、この下降する音楽は1拍ごとに音高線が設定され、急激な下降感を与えている。第13～20小節間の上行する音楽が、第25～29小節間で増1度上で繰り返される。その事を踏まえて音高線をたどると、第25小節で提示される es で始まる音高線は、第26小節からは es - f - g の3音連続の形を維持しながら最高音の f^1 まで上行していく。つまり第13～20小節間に対して第25～29小節間は、圧縮構造になっている。

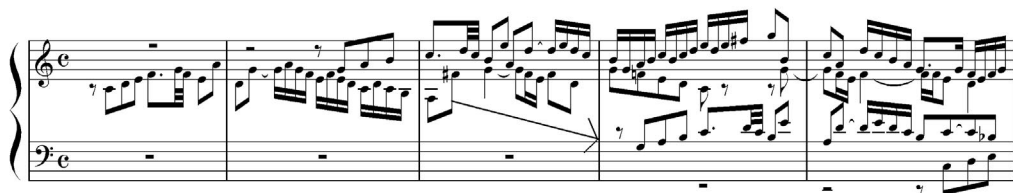


2) 欠落音とその処理

音高線の継続を意図的に壊す作業も見られる。《チェロ組曲2番 BWV1008》はその好例だ。 a - b を受け継いで第3小節で cis^1 - e^1 が登場するが、間の d^1 は第5小節に登場する。この d^1 は主調の主音で、4小節までの音高線は属音から主音へ進む典型的な流れで導入部を兼ねていると思われる。



欠落音の処置は、フーガの場合主題の入りとなって問題化してくる。《平均律クラヴィーア曲集第1番》フーガの主題を終えたアルトは、下行を続け第3小節第1拍でaに達し、テノールの入りの開始音gを準備する。アルトはテノールの入りの準備を終え、次の属調への転調を果たすべく新調の特徴音fis'へ跳躍していく。潜在的に残された下行の音高線は、テノールの入りgから始まるg-a-h-c'の上行に引き継がれる。cで始まるバスはそれまでのテノールで提示された最低音gとの間にd-e-fの3音が抜けている。当然この空白を埋めるために、c-d-e-f-gと上行していく。



《フーガの技法 BWV1080》第7曲(A 4 VOICI)は、「変形主題とその転回に基づく3種類の時価による反行フーガ」として複雑に組み合わせられる。第2声ソプラノの入りa²は第1声テノールの最高音a¹のオクターブ上、第3声のアルトの入りd²はソプラノの最低音と同一音でさらに1拍前のオクターブ下のテノールで導かれる。第4声のバスの入りdは、下行を続けてきたテノールの最低音と同一音として登場する。こうした用心深さは、音楽の自然な流れを維持するためだ。(楽譜省略)

聴き手にとって自然な入りを作り出しているのは、いうまでもなくバッハの驚異的な作曲技術力による。フーガの展開は、主題や対旋律が声部を自在に変更して組み合わせられるのが基本で、同じ旋律がどの声部に置かれても和声上の不都合が生じないように作曲するのは、そう容易ではない。その上にバッハは、自然な各声部の入りを音高線で保証している。さらに《フーガの技法》のように主題の反転や縮小・拡大が付け加わる、あくまでも美しい旋律をもって。超人的な作曲技術と言わざるをえない。

3) 分離と融合

多くの作品では、音高線はより巧妙に組み込まれ、聞き取るには研ぎすまされた集中が必要になる。人間は単純なものよりも、複雑で不可解な内容を好む。なぜなら好奇心は謎解きへの一歩で、知覚作業や認知過程には「分かりたい」とする人間の本能的な動きが潜んでいる。この事は芸術作品の場合、より重要になる。芸術体験は、コミュニケーション行為であり、聴き手の能動的参加が不可欠だからだ。

複雑に作られているバッハ作品の音高線を確実に読みとるには、「音の流れの分離と融合」を理解する必要がある。《平均律クラヴィーア曲集第1番 BWV846》フーガの主題は、単旋律ながら2つの流れから成り立っている。c¹-d¹-e¹-f¹-g¹と続いた上行は第4拍のa¹へ引き継がれ、g¹-f¹-e¹からなる下降は第2小節のd¹へ続く。分離した2つの流れは、第2小節2拍目から

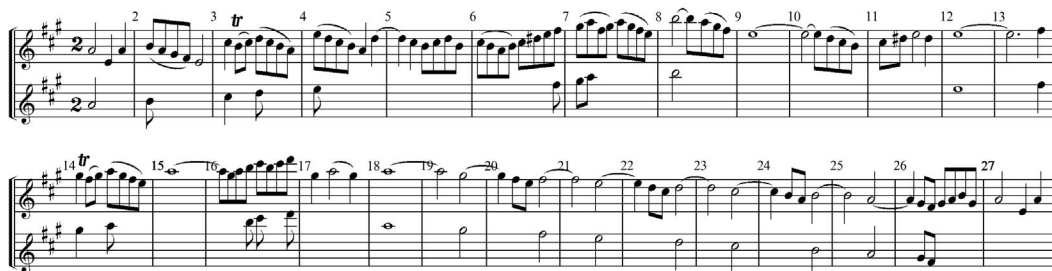
始まる a¹-g¹-f¹-e¹ で1つに融合されて解決される。



《平均律第2番 BWV847》フーガ主題にも、《1番》同様な処理が見られる。第2拍の g¹-a¹ は次の h¹ とつながり、結果として h¹-c²-d² の音形へとつながる。第2小節3拍目の f¹ は c²-h¹-a¹-g¹ の下行音形を継続し、主題の終結 e¹ に達する。この第3拍 a¹ の意味は、それまで分離していた2つの流れを融合し、終結へ向けて g¹-f¹-e¹ へつなぎ、統一感を生み出している。分離と融合は後の「音の流れ」の項で詳しく論じる。

1.2 音高線の組み立て

音高線を読みとる条件が整った。順次進行主体の音高線を楽曲全体の主たる手法に持ち込んでいられる作品を見ていく。《ヴァイオリンソナタ1番 BWV1014》最終楽章 Presto では、開始音 a¹ から第4小節第1拍の最高音 e² へ向かって h¹-cis²-d²-e² と順番に並んでいる。その並びは a¹-h¹-cis² が1小節ごとで cis²-d²-e² が2分音符間隔、しかも全てが強拍に置かれて圧縮現象を作り出している。第4小節で e² に達した後、下降して開始音の a¹ に戻って再び急反転して上行する。第4～6小節の下行する動きは、作者の意図を聴き手の耳から隠す必要があるからだろう。第4小節の e² までの上行音高線は、第6小節から e²-fis²-gis²-a² を通って第1楽節の最高音 h² 音に達する。その際、上行の音高線 gis²-a²-h² が各小節の強拍部に置かれているのは、第1～4小節と同じだ。それに対して第4～6小節の e²-d²-cis²-h¹-a¹ の下行は、弱拍部に置かれている。作者の意図が読みとれよう。次の8小節からなる第2楽節は、いったん下降した後反転して前半部の最高音 d² が置かれた第16小節を目指す。



第17小節で主音 a² に戻った旋律線は、弱拍部に置かれた各音によって a²-gis²-fis²-e²-d²-cis²-h¹-a¹-gis¹-fis¹ まで順次下行進行を成し、第27小節から始まる反復の開始音 e¹ を準備している。

複声部間の音高線の組み立てを見ていく。《インヴェンション11番 BWV782》は2声からなる。上声の右手と下声の左手のそれぞれに、上行と下行の音高線が組み込まれている。

楽譜下段には、その音高線を形成する骨格音が抜き出されている。上行音高線は明白だが、下行の音高線は少々読みとりにくい。g-fis-f-e-es-dと続く第3小節までの下行は明白。第4小節でcに達した下行音高線は、第5小節のカデンツを経て第6小節の第1拍に新調B-durの主音Bが置かれ、さらに転調してカデンツを形成してこの曲の最低音Dにいたる。右手と左手で成している反進行の到達音である最高音b²と最低音Dは、第7小節の前後に置かれ、強い緊張を作り出している。

そうした複雑な分離を伴う音高線の操作が意識的に行っていることを《フルートソナタ1番 BWV1034》第2楽章に確認する。上段はフルートの旋律を音の流れに従って分離し、符尾や連桁の向きで明らかにしたもの。下段はバッハが書き入れた通奏低音。冒頭e²-fis²-g²-a²-g²-fis²からなる音形は、次に始まる二つの流れの源であり、上声は2小節までのa²-h²-a²-g²-a²音に連なり、下声はa²-a²-g²-fis²-e²-d²-c²と順次下行し、さらに第3小節1拍目のh¹-a¹につながっていく。この2つの流れはバスの通奏低音と、上声が6度、下声が3度で組み合わせられている。ここからフルートの2つの流れは、作曲家が意図的に作りだしていると確定できる。第4・5小節は2つの流れを「融合」し、第6小節からの新たな組み立てを準備している。それを明確にしているのが、左手のカデンツだ。

第6小節からのフルートは上声のh²-d³-cis³-h²-a²を通して第8小節のg²に達し、下声は各音形の開始音a²-g²-f²-e²-d²が音高線を形成し第8小節のc²に辿り着く。第6小節からの通奏低音は2つの流れからなり、フルートとの間に4つの流れを形成している。通奏低音の2つの流れは、第8小節で1つに融合し、新たな動きを準備している。つまり、通奏低音の歴然とし

た音高線とフルートの複雑な旋律は、その骨格音で密接な関係を作り出している。

1.3 順次進行と分散和音

これまで当たり前のようにして順次進行主体の音高線を見てきたが、なぜ分散和音が多用されないのか？ 留学中のレッスン時師匠伊伊桑に「分散和音の連続は、音楽にならない」と教えられた。チャイコフスキーのヴァイオリン協奏曲でも、ヴァイオリン主体の部分で分散和音は無い。登場するのは主役が裏方に回った所で、音楽的な主張は弱い。

《チェロソナタ4番 BWV1017》第1楽章は分散和音形だけで推移する。各拍毎の開始音を連桁から分離させて流れをたどると音高線が見えてくる。同じ分散和音でもカッコで特定している箇所のように、音高線を形成しない分散和音の連続があり、しかもその最後にはカデンツが置かれ、次を準備していることが伺われる。ここから順次進行を主体に作られる音高線と分散和音が使い分けられていることが明らかになる。この音楽に耳を傾けると、音高線のある部分の充実感と、分散和音の連続が作り出す軽やかさとは、対称的な性格を有していることが理解できる。やはり分散和音の連続は音楽になりにくい。

The image shows a musical score for the first movement of the Cello Sonata No. 4, BWV 1017 by J.S. Bach. The score is in bass clef, 6/8 time, and G major. It consists of 36 measures. The notation shows a continuous sequence of chords, with some measures marked as 'カデンツ' (Cadenza) and others as 'オクターブ移動' (Octave shift). The score is divided into four systems of eight measures each.

1.4 音の流れ

ある時師匠姜碩熙は、「いろんな所に旋律が聞こえるはず。旋律を何カ所がちりばめてある」と、不思議な物言いをした。彼の旋律とは無縁と思われる無調のピアノコンチェルトを

話題にしていた時だ。彼の作品では、作曲の初段階で音程、リズムなど音楽を構成するマテリアルがカテゴリーごとに分類される。その段階ですでに「旋律」が定義されているという。経験的に作曲家が獲得した真理は、音楽心理学的にいうと「高さが近接した音の組み合わせは容易に処理される」ということになる。これまでの分析でバッハ作品の多くが、このことを踏まえて作曲されていると判断できる。「高さが近接した音の組み合わせ」を複合的に組み合わせていたのが、順次進行を主体とする音高線の存在を他者の目から隠し、あわせて音楽的な深みと結びついていたことは間違いないだろう。

「世界中の旋律を見てみると、狭い音程が非常に多く、跳躍はそれほど多くない。これは、音楽的及び知覚的な普遍的な事実を反映しているものと考えられる」

と、ロバート・エリクソンは結論づけた。この普遍的な事実をより高度な作曲法に高めたのがバッハであり、その結果が「音の流れ」として分類されることになる⁽²⁾。

「音の流れとは、分裂と時間的一連生の現象であると理解しておく必要がある」

とブレグマンとキャンベルは、音の流れの形成が基本的な聴覚現象であることを示唆し、その後、ブレグマンとその共同研究者たちは、疑似音楽的状况における旋律的刺激現象の知覚に関する多くの実験を行った。そして次のように音の流れを定義している。

「それは知覚的に互いに関連しあっている要素から成る聴覚事象の系列で、他の同時に生起している事象からは知覚的に分離された流れである。注意は、一度に一つの流れにしか向けることの出来ないものであり、この過程によって生ずる見かけ上の同時的流れは、別々の耳に実際に同時に与えられた流れと同じ特性を持つと我々は考えている」

さらにファン・ノールデンは、われわれの聴き方がある範囲内で重要であることを明らかにし、この範囲を実験的に決定した。

「時間的一連性の境界とは、聴き手が系列を一連のものとして聴こうとした時の、時間的一連性と分裂の間の境界である。また、分裂の境界とは、系列を分裂したものとして聴こうとしたときの時間的一連生と分裂の境界である……。時間的一連生の境界以上に音の高さが隔たっている場合には、聴き手がどのような聴き方をしようとも分裂が聞こえ、音の高さの隔たりが分裂の境界以下の場合には、常に時間的一連生が聞こえる。したがって、われわれはこれらをそれぞれ、「不可避的な」分裂、「不可避的な」時間的一連生ということができよう」
(下線は筆者)

ロバート・エリクソンの「新しい音楽と心理学」の中から長々と引用してきた。その中で特に興味をひくのは、ブレグマンとキャンベルの「音の流れの形成が基本的な聴覚現象である」という示唆だ。聴覚現象とは決して「耳に届く音＝聞こえる音」ではない。音に意識が向かう時、初めて知覚および認知作業が始める。聴き手の意識が「聴覚現象」には深く関わる。この事がブレグマンとその共同研究者たちによる「疑似音楽的状况における旋律的刺激現象の知覚に関する実験」に通じたことは間違いないだろう。旋律的刺激現象の知覚とは、音（音の流れ）が聴覚器官でどのように聞こえるかというというまさにバッハ音楽の神髄に通じる実験だったといえる。その結果が、ファン・ノールデンの結論に至ったと考えるべきであろう。

バッハ作品に多く見られる多層的に同時進行する複数の音の流れのは、人間の聴覚現象を利用しながら、音楽現象が生じるように音を組み合わせているといえる。ロバート・エリクソンは《ヴァイオリンソナタ3番 BWV1005》第3楽章を、音の流れの分離（auditory stream segregation）と音楽の結びつきの好例として取り上げ、次のような説明をしている。

「音の流れの分離と音楽の結びつきは、J.S.バッハの独奏楽器のためのソナタの楽章のいくつかに鮮やかに見られる。そこでは、図1（本ページ下の掲載楽譜を指す）に示したように、音の単一の連なりがしばしば二つの、時には三つの旋律線に分かれる。図1では、独奏バイオリンのパートを最上段に示し、その下の3段にはそれをいくつかの流れに分解している。このバッハの八長調の無伴奏バイオリンソナタの終楽章は、引用した部分の最初から第18小節までは三つの流れから成り、第19小節から第22小節までは二つの流れとなっている。一つの流れの中の事象の間隔がかなり長くあいても、流れは知覚的によく保たれている。それぞれの流れが明確な音域を持っている場合には、流れの分離はさらに促進される。

一つから二つ、そして三つの流れへというテクスチャの変化は特に興味深い。たとえば、第18小節の以後の四分音符2拍分の下降音階パッセージは、前に確立された3声部構成を解消（「消去」）し、第19小節から引用部分の終わりまでの2声部のテクスチャをつくり出すための知覚的な場を準備する役割を果たしている。

私の割りつけでは、チャンネルが実際に多義的であることを示すために、特定の音が同時

に二つのチャンネルに属するように描いてある（第16小節）。多くの場合、二つのチャンネルにまたがって示されている音の一方はカッコで囲まれているが、それは聴いてみると多義性が解消して、その音はカッコのつかない方の昔のチャンネルに聴かれやすいということを示している。これらの音の所では特に、われわれの聴き方（「構え」）が音楽の知覚に影響をおよぼしている。音楽的に見れば、これらの音が、一つのチャンネルと二つのチャンネル、あるいは二つのチャンネルと三つのチャンネルの間の変化の軸となっている」

彼の説明はどれも分析する際の重要事項だが、とりわけ我々にとって重要な指摘がある。「（第17小節までの層的に組み合わされるチャンネルは）時に融合し消滅する」ということだ。音楽は決して平坦な流れだけではない。聴き手の意趣を持続するため上でも変化は不可欠で、音楽は少なくとも見た目には小さな（時に大きな）部分の集合体から出来ている。そして聴き終えて大きな1つの集合体である事を感じさせなければならない。それ故に流れの融合と消滅は作曲の重要事項だ。

「融合と消滅」は、楽譜上に成立するわけではない。「融合」とは分離して聞こえている流れが一つに合体したように聞こえる状態を意味し、「消滅」とはそれまでの流れの終結感が聴き取れる状態を意味する。つまりエリクソンの文章は、聴覚現象としての聴覚器官の機能を確かめたということに他ならない。音楽の流れが「そのように聴き取れる」ということが前提となって作曲されている。誰が？ もちろん聴衆だ。当然のことだが、聴き手に音の流れの「分離」や「融合と消滅」を確実に聞き取られることが重要なことで、音楽作品はあくまでも聴衆に向かって書かれている。それを可能にする具体的な手段が必要で、それを成し遂げる作曲技術が前提となる。

ここではエリクソンがふれてない音高線に絞って分析を加える。第9～16小節間には、高音域に $g^2-a^2-b^2-a^2-g^2-a^2-g^2-f^2-e^2-d^2$ と続く音高線、低音域に $e^1-f^1-e^1-d^1-c^1$ の順次進行の音高線が組み込まれている。中音域にはトレモロの中から第13小節と第14小節で $c^2-h^1-a^1-g^1$ の下行音高線が姿を現す。第12小節で、第19小節以後に発展する低音域 $f^1-e^1-f^1-d^1$ の音高線が顔を出す。低音域でこれまでの最低音でかつ主音である c^1 に達する第15小節は同時に、低音域から始まって中音域と高音域が融合される小節となっている。低音域では次の第16小節で、楽器の最低音 g に向かって第19小節から動き出す出発音である d^1 を準備すべく、高音域から順次下行して達する。第16小節まで続いた高音域の音高線は、エリクソンが指摘しているように第18小節の高音域から低音域までの順次下行形で3つの流れが融合して消滅し、低音域へ音域を代える。第20小節で中音域の f^1 から順次下行して最低音 g に達すると、低音域と中音域の低い音域での分離した流れが始まる。第21小節と第22小節の対称的な動きが反復された後、音楽は一転して3つの流れへ分離していく。

ちなみに第1～8小節までを、簡単に説明しておく。第5～8小節は第9～12小節と全く同じで、冒頭の4小節を説明することになる。この4小節は、第5小節から始まる3層から成る音楽の準備と見なされ、音階に沿ったスケールが連続し分離した音の流れはほとんど無い。つまり聴き手の意識を集める音高線は、この段階では生み出されていない。第5小節で e^1 が

初めて強拍で出現して調性を明確化している。

音高線のチャンネルが融合・消滅する例は、いたるところに見いだせる。《フルートソナタ1番 BWV1034》第1楽章の冒頭は、下から e^1 - g^1 - h^1 に分離される3層から成り立つが、第4拍でその3層が融合し第2小節で1つになる。同時に通奏低音でカデンツを形成して音楽の区切りを明確にしている。よって第2小節では、第1小節の h^1 の保続を下層とする新たなチャンネルが形成される。その2層も第3小節で一つに融合し、新たな動きである第5小節1拍目の h^2 へ向かう上行が顕在化する。この h^2 の意味合いは、第4小節の通奏低音第3拍で初めて登場する d で属7第3転回形を形成し、平行調 G-dur (ト長調) への転調のように聞こえてくことで、強められている。

The image shows a musical score for the first movement of Flute Sonata No. 1, BWV 1034. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 to 4, and the second system covers measures 5 to 9. The score is annotated with various terms: '2声の分離と融合' (separation and fusion of two voices) above measure 2, '3声の融合と消滅' (fusion and annihilation of three voices) above measure 3, 'カデンツ' (cadence) below measures 1-2 and 3-4, and '新たな動きを準備' (preparing for a new movement) above measure 4. In the second system, '2声の分離' (separation of two voices) is noted above measure 6, and '融合と消滅' (fusion and annihilation) is noted above measures 7 and 8. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody in the flute part is characterized by rapid sixteenth-note passages, while the bassoon part provides a steady accompaniment with occasional cadences.

第5小節で通奏低音が動き出す。その動きをフルートがカノンのようにして追いかけるこれまででない動きが始まる。第7小節の最高音 c^3 から第9小節の第1拍の e^1 を終結音とする長い下行を経てこの楽節を閉じる。その際に、出発音 h^2 からの下行はオクターブ下の第6小節第3拍 h^1 と第7小節の a^1 で強調され、第8小節で上声と融合して主音 e^1 に達している。楽譜は分析結果を反映し、チャンネルごとに符尾の向きをかえている。第1・4小節のカデンツで音楽に区切りをつける「消滅」を実現し、新たな動きを準備している。バッハは、音の流れの分離と融合が聴き手が的確に聴き取れるように、作曲していると言えよう。そこに聴覚器官の機能を尊重した音楽作りと、それを可能にする和音やカデンツの物理的機能の重視が浮かび上がってくる。

単旋律ながら3層からなる複雑な楽曲を《ヴァイオリンソナタ3番 BWV1005》の第2楽章の冒頭に見ていく。分離と融合、消滅といった手法が駆使されている。

The image shows a musical score for a solo violin piece, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 5, the second system contains measures 6 through 9, and the third system contains measures 10 through 13. The score is written in treble clef with a common time signature. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. Annotations in Japanese include '分離と融合' (separation and fusion), 'カデンツ' (cadence), '融合して消滅' (fusion and disappearance), '新たな動き' (new movement), '3声に分離' (separation into 3 voices), and '実質4声の分離' (practical separation into 4 voices).

独奏ヴァイオリン曲の開始は2声で始まったが実質的には3層から成り立っている。第1小節で、下声は f^1-e^1 から成り立ち、上声は中声の $a^1-b^1-c^2$ に導かれて登場する f^2-g^2 から下行する中で提示される。上声と中声の間で抜けていた d^2-e^2 を埋めるかのようにして一つに融合し、さらに下降して第2小節の2音の d^1-f^1 に達する。ここまでに登場した3つのチャンネルは、この作品の中で常に融合と分離を繰り返す。第3小節は、3声で始まるがすぐに上声と中声の2声となり、最後は下声と中声の2声となっている、第4小節の第3拍で主和音に帰結するが、そこから新たな音形が登場する。第13小節でそれまで潜在化していた4声部が顕在化する。ここを頂点として、第2拍からは順次進行主体の音形で、多声部の融合にはいり、再び表面的に見える2声の流れにつないでいく。掲載楽譜には含まれていないが、終わりの3小節前の第21小節には、 e^1 から d^3 までの32分音符の順次上行形が2拍の中で進行し、それまでの分離を前提とした音楽の流れを全て一つに融合し、終わりにふさわしい落ち着きを持たせている。

1.5 構築

これまでの音高線と音の流れの視点に加えて、構築の観点で作品を見ていこう。バッハ

《ヴァイオリンソナタ1番 BWV1001》第4楽章の調号は 1個だが、調性はg-moll(ト短調)、全体を音楽の作りから8楽節としたが、第4楽節の4小節は第3楽節に加えることも可能。同様に第7楽節は、第8楽節に数えることも可能。ここでは図式通りに8楽節として説明する。分析結果を反映して、音の流れを形成する音を連桁から分離された符尾で特定してある。2声や3声の流れが組み合わされたこの作品の音高線の操作は、掲載楽譜から読みとってほしい。ここでは全体の構築について説明する。

図式で明らかのように、8小節を基本に考えていることは間違いない。第1・2楽節には手法こそ違うが3+2+2+1小節の圧縮構造が組み立てられている。3小節 1小節まで圧縮現象を続けていた第1楽節の動きは、第2楽節へかけてなお持続されている。第2楽節の第9～11小節は3小節区分されるが、内分は1小節の反復単位になっている。つまり、この2楽節には楽節ごとの圧縮構造と、楽節を超えた圧縮構造が仕込まれている。それに対して第3楽節は一転し、安定した2小節音形のフレーズが反復される。いうならば安定走行に入ったということか。

それまでの8+8+8小節の音楽を受けて、第4楽節は4小節ながらも凝縮された内容が盛り込まれている。第3楽節の2重に組まれた $es^1-f^1-g^1-a^1$ の上行を受けた b^1 で始まる第4楽節は、2つの流れの音域を縮めながら上行の速度を強めている。そして第28小節では、上行してきた音形と上で待ちかまえていた最高音の b^2 音と合体して融合し、それまでの動きを止める(消滅)。新たに入り直した第5・6楽節は連続する14小節からなるが、複雑な仕組みをもっている。仕掛けは2つの楽節をつなぐ第35・36小節にある。つまり、第5楽節から見ると第36小節までの構造に聞こえ、第6楽節から見ると第35小節からすでに始まっているように聞こえてくる。第5楽節の後半は、次の音楽を準備する役目があり、順次上行の変形と見なされる。第7楽節の4小節は、第6楽節の下行を受けて、さらに加速を早めている。2つの流れで下行してきた音高線は、第8楽節の a で1つに融合して新たな動きを開始する。

第8楽節は、それまでの下行から一転して上行に転じる。 a は目的調d-moll(二短調)の属音で、3小節続く a の保続はカデンツに向けての準備。第51小節の下行順次進行で2つの流れを融合するとともに、次の分散和音と組み合わされて、終末にふさわしい緊張と弛緩を作り出している。ピカデリー終止のため、D-durと見誤りやすい。

対位法で書かれているバッハ音楽は、古典派やロマン派の和声音楽と異なり、2小節からなるフレーズや規則構造など、小節区分が表出する音楽的意味合いが乏しいように思われている。が、バッハ音楽では決してそうではない。後のモーツァルトやベートーヴェンが多用する圧縮構造の活用、安定した2小節構造や4・8小節の安定した規則構造の使用など、聴き手の聴覚に構造が働きかける内容を巧みに利用している。「形式と内容は一体のもので、形式は内容が決定する。その結果、世に二つと無い形式でも良い」とは、師匠尹伊桑の教えだが、バッハの作品はまさにそれにあたる。

8=3 (1 × 3) + 2+2+1

8=3 (1 × 3) + 2+2+1

2 2声の分離

3 3声の分離 (カノン風)

8=2+2+2+2

3 3声の分離

4=1+1+1+1

4 融合と消滅

7=3+4 (8=3+5)

5 順次下行

順次上行の変形

7=1+2+2+2

6 2声の分離

4=3 (1+1+1) + 1

7 融合と消滅

8=4 (1+1+1+1) + 4

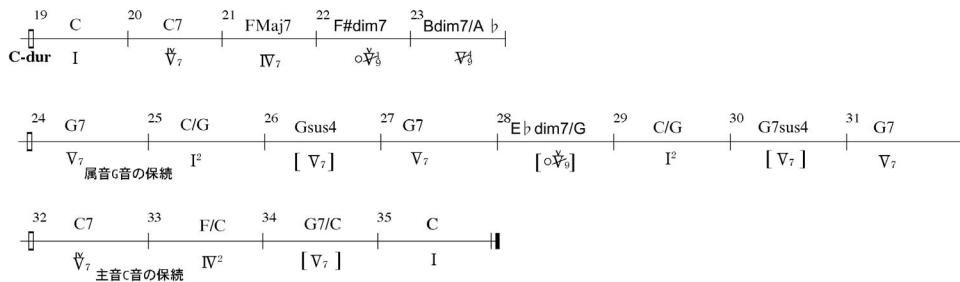
8 融合と消滅

カデンツ

1.6 和声の仕組み

《平均律クラヴィーア曲集1第番 BWV846》前奏曲は、和声音楽の体を見せている。この中で使われている和音をコードネームと和声記号で並べると次のようになる。コードネームを和音記号と一緒に表示するのは、和音の種類を明らかにするためである。使用されている和音の種類に注目してほしい。

1	C	2	Dm7/C	3	G7/B	4	C													
C-dur	I		II ₃		V ₁		I													
5	Am/C	6	D7/C	7	G/B	8	CMaj7/B	9	Am7	10	D7									
	VI ₁		V ₃		V ₁		I ₃		VI ₇		V ₇									
								G-dur	II ₇		V ₇									
11	G	12	Gdim7	13	Ddim/F	14	Fdim7	15	C/E	16	FMaj7/E	17	Dm7	18	G7					
C-dur	V		V ₃		II ₁		oV ₃		I ₁		IV ₃		II ₁		V ₇					
G-dur	I		oV ₃																	
		d-moll	V ₃		I ₁															



全体は1小節1和音から成る分散和音で出来た音形が最後まで連続する形態で、バッハの和声志向を考えるには適している。全体は、第19小節で主和音の基本形が登場することで、第18小節までの前半と第19小節からの後半17小節に分けられよう。最終小節のフェルマータを考えると、前後半とも同じ時間を演奏に有すると考えられるが、和声的側面から考えると全く異なる2面を見せる。

前半は主調C-dur（八長調）に始まり、第11小節で属調G-dur（ト長調）への転調、第13小節でさらに5度上調のd-moll（二短調）へ転調した後、第19小節の主調復帰の準備に入る。和声記号の代わりにコード・ネームで考えるとわかりやすいが、この18小節間を全て八長調で考えると、同じ和音は第1小節と第4小節に置かれているのみである。なぜだけが第1・4小節に重複して置かれたのか？ 左手で形成されるカデンツからこの前半は4+6+8小節の3区分から出来ている。結論は、区分を聞き取らせるためと思われる。

後半の5+10+4小節の3区分は、属音Gと主音Cの保続音ごとにまとめたに過ぎない。前半のような明確なカデンツはなく、一貫した流れが続いている。その内実は前半と様相を変え、後半では同じ和音の多様が目立つ。その理由を楽曲内部に探すと、第24～30小節間の属音Gによる保続音と第32～35小節間の主音Cの保続音の存在に行き着く。人の意識は刺激の強さに左右され、聴き手は変化するものに関心がいく。前半は同型の音形が和音で変化する音楽で、和音の変化そのものに意識が向かう。それに対して保続音が置かれている場合、和音は保続音の強い影響を受ける。つまり、保続音の有する機能上の強さから聴覚現象に強い効力を発揮し、同和音の頻繁な登場も聴き手の意趣の持続に障害とならない。ここでは属音の保続音で和声的機能が属音化（ドミナント）するため、聴き手の意識は保続音の解決を求める指向がいっそう強まる。さらにバッハは、第32小節で主和音に単純に解決するのではなく、フラットが付いたbを置いて副属和音を作り出し、解決感を楽曲最後の第35小節まで先送りしている。

《第1番》とは異なる様相に見える《平均律クラヴィーア曲集2第番 BWV847》の前奏曲を同じ手法で分析する。第18小節のCmで後半に入ったと思われるが、それまでの前半部で複数回使用された和音は、第1小節と第4小節のCm 1個に限られている。さらに今流の言葉で言うところの「分数コード」が多用され、単純なコードの使用は避けられている。後半部で保続音上や1拍ごとに変化する経過的および減三和音の連続使用等で、同じ和音の複数回使用が目につくのは大きな違いだ。

和声の基本原則の説明は『演奏法の基礎』第3章和声の項に譲るが、倍音構成が求める進行に従う5度下、2度上、3度下の和音接続が圧倒的に多い。特に5度下和音への進行は、副属和音の多用とともに際だっている。和音の機能から判断すると第21小節から始める保続音に入る和声は、第18小節の主和音 から用意周到に準備されていることが分かる。そのほか基本形使用の限定が目につく。つまり和音の転回形（分数コード）が主に使われ、進行力が強められていることを意味する。特に後半部に減三和音が多用されることは、終わりに向かって進行力を強めるためと推察できる。

前半

1 Cm I 2 Fm/C VI¹ 3 G7/C [V] 4 Cm I 5 A^b/C VI¹ 6 D7/C V⁷ 7 Gm/B^b Es-dur 8 C7/B^b V⁷ 9 Fm/A^b II¹ 10 B^b7/A^b V⁷

11 E^b/G Es-dur I¹ 12 A^b Maj7/C II⁷ 13 Dm7(^b5) V⁷ 14 E^b I 15 F7/E^b V⁷ 16 Ddim7 V⁷ 17 Ddim7/C V⁷ 18 Cm I¹ 19 Cm7/B^b I⁷ 20 Adim7 V⁷

後半

21 Cm/G I⁷ 22 D9/G [V⁷] 23 Cm/G I⁷ 24 A^b/G [VI] 25 G9/C V⁷ 26 Cm/G I⁷ 27 D9/G V⁹ 28 G9/C V⁹ 29 G9 V⁹ 30 Am7(^b5)/C F#dim/A V⁷ 31 G9 V⁹ 32 Fm/A^b IV¹ 33 G7/F V⁷ 34 Cm/E^b I¹ 35 Ddim/F II¹ 36 Bdim/D V⁷ 37 Cm/E^b I¹ 38 Ddim V⁷ 39 Cm I 40 Ddim II 41 Cm I 42 Bdim V⁷ 43 Cm Ddim/F I 44 Cm/E^b II¹ 45 Bdim/D I¹ 46 Ddim V⁷

8小節間の属音G音の保続

34 C7 V⁷ 35 Fm/C IV² 36 G9/C [V⁹] 37 Edim7 V⁷ 38 Fm IV 39 Edim V⁷ 40 Ddim II 41 C I 42 Bdim V⁷ 43 C7 V⁷ 44 Fm/C IV² 45 C I

《1番》《2番》の和声分析から浮かび上がるのは、あくまでも「機能重視」だ。調性音楽の和音は機能を有し、物理的な進行力が産出される。その機能をさらに強めるために、和音の転回形が多用されていた。転回形の和音は、強い効力を有する最低音の倍音列から外れる音が含まれている。その倍音列から外れている音の倍音列の機能に従おうとする力が、進行力をより強める⁽³⁾。進行力の強化は、和音の機能重視となって仕組まれるが、典型的な機能重視の構造が保続音の入りに向かって見られる。《1番》では第24小節から始まる属音Gの保続音は、下屬和音から副屬和音を経由して入ってくる簡潔で無駄のない和声。同様に第32小節の主音Cの保続も、副屬和音を含む5度下和音への連続で入ってくる。その理由は、進行力の後退を避けるためだ。基本形でしかも主和音の場合、終止力が格別に強く停留感が強まる。当然、最終小節へ向かって好ましくない。《2番》も同様で、保続音の解決の際に持ち込まれた副屬和音や第35小節の主音上の属和音、第37小節の副屬和音を使った変格終止（アーメン終止）の変形等は、まさに聴き手の中に生じている進行力を弱めない手段と言える。

機能は物理現象であり、誰にでも聴き取れる。バッハが機能を重視していたという事は、和声が論理的でかつ合理的であるということに他ならない。機能が物理現象である以上、機能はコントロール可能となる。前半と後半の和声の違いはこのコントロールの結果であり、聴き手が感得する各和音の把握力と深く関わる。それは、聴き手の聴覚現象に和声の機能が

どのように届いているのかを確実に計算し、聴き手の意趣を壊さないように配慮した結果といえる。音楽理論とはそうした積み重ねをまとめたものといえる。結論的にまとめると、バッハ音楽の和声構造は、聴き手の聴覚現象を成り立たせる意図に従った結果といえる。

1.7 バッハ音楽の秘密（ゲシュタルトと音楽）

何度も指摘してきたように、小さくは音形（figure）、大きくは楽節（たぶんには楽曲全体も）での記憶に残りやすい4種の音は、作曲家によって特別な扱いを受けてきた。特にバッハ作品ではこの事が顕著に現れている。これまで扱ってきた内容を再確認の意味で第4エピソードの分析譜を掲載する⁽⁴⁾。

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach, likely from the Notebook for Anna Bach (BWV 1007). It displays measures 17 through 20. The notation includes a treble clef and a bass clef. Measure 17 starts with a bass note G1. Measure 18 has a bass note G1. Measure 19 has a bass note G1. Measure 20 has a bass note G1. The score is annotated with '見えない保続音' (invisible sustained note) and '主題' (theme).

引用した部分は、第20小節から始まるエピソード（転調句）。当時の鍵盤の音域から物理的に不可能な c^3 からの主題提示を避けるため、 $d^2-e^2-fis^2$ と上行を続けた上声 g^1 が、オクターブ下の g^1 で音高線を継続する。 f^2 から g^1 への長7度の下降跳躍は、それまでの音高線を破綻させる危険がある。それ以上に、聴き手の混乱を招きかねない g^1 の出現を、別の音高線で導き出す準備しているのが中声の $d^1-e^1-fis^1$ の上行音高線。さらに、第17小節1拍目の低声 g は、第18小節の4拍目に再登場するが、「見えない保続音」が聴き取れる。この見えない保続音の存在は、聴覚機能を考慮すると自明のことであり、あくまでも聴覚現象に他ならない。この部分は、中間部の途中に位置づけられる展開の最中で、和声も副属和音を多用と同型反復を組み込んだ不安定な音楽に終始している。

これまでの分析を通して、バッハの音楽が聴き手の内部で生じるであろう聴覚現象を前提として作曲されていると断言できるだろう。意識的であれ無意識であれバッハ音楽は、聴衆の音楽現象の推移を想定して作曲していると思われる。聴き手が音に意識を向ければ、最後まで聞き続けられるように作曲されている。その意味から次の《チェロ組曲 BWV1007》第1楽章PRÉLUDEはなかなか興味深い。その理由は、聴き手の聴覚現象をコントロールしていると思われるからだ。これまで何度も音高線の重要性を指摘したが、その「音高線を形成する変化する音」を抜き出したのが次ページの分析楽譜だ。詳細は分析楽譜を参照して貰うとして、一見して分かることは、後半にいくに従って音高ラインが複雑になる。それだけ聴き手の意識は集中し結果的に緊張が伴う。

音楽は分散和音で始まるが、まず上声部のh-a-hが記憶に残る音形を作り出している。この音形は、上行してきた中声部d-e-fis-gと第5小節で融合してeまでの下行を生み出す。ここでこれまでの音楽は消滅し、新たな流れに入る。この分離と融合、そして消滅を組み合わせ

1 徐々に発達
3声に分離
融合
(反行形)
新たに2声分離
融合

8 融合
2声に分離
3声に分離
順次進行の変形
融合

15 音域を代えて
2声に分離
3声に分離
音域の拡大
融合
2声に分離

22 3声に分離
融合
一声に集約
分離の準備
3声に分離
順次進行形を含む分離形

29 融合と消滅
新たな動きを準備
3声に分離
A音に集約⇒分離
A音の保続

36 音域の拡大
分散和音形の連続で弛緩
3声に分離
D音(属音)の保続

せながら、最後までの一貫した流れを構築してある。第33小節からがこの曲のクライマックスで、全ての音が強く意識に働きかけてくる。多層的に散りばめられていた音がaの1音に集約されて保続され、A線の開放弦と音高線を形成するD線との組み合わせで、重音奏法的な意味合いが加味され、十分な音量と音色を保証しながら、緊張した密集音楽を作り出している。第37小節で保続音をdに替えて、それまでの密集した音楽をバネに爆発的な音域の広がりから、広音域にわたる分散和音へ達する。拡大された音域の中での分散和音の連続が、高まった緊張と高揚を沈め、音楽が終末に近づいたことを感じさせる。聴き手の聴覚器官の機能を巧みに利用して音楽現象を成立させていると言わざるをえない。

聴衆の聴覚現象のコントロールが典型的に読みとれると判断されるこの曲は、当論文の結論と直結する。よって、楽譜を全面的に掲載する。これまでの分析結果を踏まえて、分析譜からバッハの意図を読みとってほしい。

バッハ音楽が音楽史の中で占めている特別な位置づけを作り出している理由が、これまでの分析ではっきりしてきた。要点を繰り返すと、「バッハ音楽は、聴衆の音楽現象の推移を想定して作曲されていて、聴き手が音に意識を向ければ自然と最後まで聞き続けられるように音が組み合わせられている」となる。「自然と最後まで」というその手法は、現代の認知学に通じる作曲法といえる。これまでの分析のほとんどが、ゲシュタルト（Gestalt）心理学の手法を音楽に転用したものだ。簡単に説明すると、人は聴覚現象の中で外界からの刺激（ここでは音楽）を出来るだけ意味のあるまとまり、すなわちゲシュタルト（形態・まとまり）として取ろうとする傾向がある。バラバラに入ってくる刺激から、意味合いを持ってまとまりを聞き取る時、それを「群化」と呼ぶ。人は音の連続から関係性を見いだせるものを群化する。音高線はまさにその象徴だ。また多層的に組み合わせられた多くの音の中からでも、連続的に意味合いを聞き取れるものに群化を認知する。これまで扱ってきた「音高線」や「分離と融合」、あるいは「音の流れ」といった分析は、ゲシュタルトで説明できる聴覚現象といえる。

これまで取り上げてきた楽曲は全て、テーマが設定されていない楽曲に限定されていた。これまでが単音の連続的意味合いから出来ていたのに対し、まさにゲシュタルト（形態形態・まとまり）で関係性を意味づけていくのが、テーマや動機を用いた作曲法といえる。《インヴェンション1番 BWV772》は、主要動機の多様な組み合わせから出来ている。右手から左手へ1オクターブ下のカノンで始まり、その形が次の第2小節では完全5度上で反復される。第3小節からは、その主要動機が反行形で4回繰り返されながら下行していくが、反行形の繰り返して反行形が記憶されて次のカノンの準備を成す。第6小節では左手の原型と右手の反行形がカノンされる。これらは、上下に2つのチャンネルが聞き取れるゆえに、カノンとして成立する。ということは、音楽の中では、原理的なゲシュタルトで説明できる手法が、高度に発達しているといえる。

第4小節以後の8分音符の連続は、主要動機の冒頭を2倍に拡大した音価から出来ている。もっと言うと、第1・2小節の主要動機と組み合わせられている8分音符4個の連続も、同じく主要動機からの変形である。ということは、この曲は全て主要動機から出来ていたことになる。次の第7小節から第15小節の第1拍まで続く中間部は、調性は長調から短調へ変わり第9・第10小節が加えられているが、前半6小節の右手と左手をそっくり入れ替えて出来ている。新しい動きは全く見られない。

バッハが素材を限定し手法を限定しているのは、聴き手との関わり方であろう。この曲を聴いて、こうした組み合わせの全てを意識化できる聴衆は、そう多くないだろう。が、バッハのこうした手法の徹底は、たとえ聴き手がこの関係を意識できなくても、聴覚的に「良いもの」と判断すると確信した上でのことと思われる。逆説的に考えると分かりやすい。もしこうした素材の限定無しに限りない展開を持ち込んだ場合、音楽はカオスが生じる危険が伴うとともに、聴き手の理解は得にくくなる。なぜなら、聴き手の興味を持続させる重要なファクターは、聴き手の聴覚現象に潜む能動性だからだ。ここでいうカオスとは、関係性を読みとれない音が存在する状態を指す。カオスを避け、聴き手の継続的興味を持続させるには、「様式の統一」が求められる。

バッハフーガの中には、この点に配慮した作曲法が見られる。異なる調性上で展開される主題部を導き出す役目を担っているエピソードの有り様がそれにあたる。他の作曲家のエピソードは緊張した主題部と主題部の間におかれ、転調を主目的とするが音楽的には一緒の緩衝剤に過ぎない。転調は果たしているが、テーマとの関連性は薄い。それに対してバッハのエピソードには、「疑似テーマ」が反復しながらの転調手法が取られている。次の2例で説明する。《平均律クラヴィーア曲集第7番 BWV852》のエピソード第5小節では、主題後半の分散和音音形が2度下行の音高線を保ちながら連続されている。同様に主題後半部の継続は、《6番》《9番》が挙げられる。それに対して《11番》では、主題前半部が中声部と高声部連続する。《2番》《5番》《10番》等が同じ手法が採られている。

この事は、認知心理学のスキーマ (schema) で考えるとわかりが早い。素材を限定して手法を徹底することは、その音楽特有のスキーマを容易に形成させ、その継続を持って音楽を聴き続けることで、聴き手の興味を持続させると考えるのが自然だろう。スキーマとは「対象を知覚し認知するための知識や枠組み。対象を知覚する時、知覚者は対象を自分自身のスキーマにあてはめる (同化) によってその対象を認識する」と説明される⁽⁵⁾。バッハの素材を限定し、手法を徹底化する手法は、形成されたスキーマ内で音楽の展開を図ることで聴き手の理解を助ける重要な意味を持っていた。つまり、主題の入りを通して強固なスキーマをまず形成し、その枠組みの中で音楽を転回することが、音楽体験に不可欠と判断される。

こうした「疑似テーマ」の手法は、ゲシュタルト的な意味の読みとりを刺激することで、聴き手の興味を持続することが大きな目的と考えられる。主題との差を小さくすることで主題を意識させつつも、(露骨ではない) 主題復帰を聞き取る喜びをねらったものであろう。あくまでも聴き手の関心を離さないために。今日、演奏される後期バロック期のフーガは、バッハ作品にほぼ限定されている。作曲技術の高低の問題も大きい。このエピソードの取扱いも名曲になりきれなかった大きな要因と考えられる。なぜなら様式の不統一がエピソードで出現し、主題部との関連が弱まってしまう。つまり、様式の一貫性が壊れスキーマが維持できなくなる。当然、理解が難しくなる。

これまでの分析結果から、バッハが何よりも聴き手を尊重して作曲していることが見えてくる。「聴き手を尊重した作曲」ゆえに、音楽心理学の対象として興味が尽きない。音楽心理学や音楽認知学が、音楽を成立させる根本すなわち「音楽現象の解明」に向けて実験を重ねてきたのも自然なことと言える。しかし作曲家は、聴き手の賛美を得るために、様々な取り組みをしてきた。「関係性 (意味合い)」を聞き取らせることこそ作曲の極意と信じて。そしてそれらは、音楽心理学で実験されたゲシュタルトの様々な実験を先取りしてきた。音や音形を通してどこまで関係性を見いだせるのかは、作曲の究極的な目的といえる。シェーンベルク『作曲法入門』の中には、継続的に関係性を継続させる様々な手法が、具体的な楽譜での提示と要綱で詳細に紹介されている。ゲシュタルトと深く結びついていると思われる言葉を拾ってみる⁽⁶⁾。

もしリズムが全く同じか、あるいはよく似ていて同じようにとられるのであれば、音程

は自由に変化してよろしい。これは、リズムが音程よりも認識されやすいからである。楽句（2小節のフレーズ）にある動機的特徴は、普通では一回以上、つまり最低二回現れる。こうして続けられると、動機はますます豊かに変奏され、発展していった、さらに別個の楽句に、また色々の大きさや機能を持った他の部分になっていくことになる。一つ、あるいはそれ以上の声部が独立して動くことは、もしそれが和声の邪魔になって、これを曇らすことがなければ、いつも価値のあるものである。

この部分（3部分的形式の中間部）を書くにあたっての最も重要な問題は、対称的であることと同時に、首尾一貫まとまりを見せるものを作らなければならない。

それらは（動機の特徴を利用する色々な方法）は簡単な繰り返し、転移、転回（反行）、拡大、他の拍へ移すことなどで現されている。

シェーンベルクの言葉はどれも作曲の極意ともいえるものだが、その重要性はゲシュタルトつまり聴き手の内部で生じている聴覚現象から考察すると理解できるものである。「変化してよろしい」「いつも価値あるものである」「首尾一貫まとまりを見せるものを作らなければならない」といったその主体は誰？「変化してよろしい」と許可を出すのは誰？価値を与えるのは誰？「作らなければいけない」と断をくださるのは誰？もちろん聴衆である。作曲の教えは、聴衆がそれを意味ある物ととらえることを前提にしている。音形（主題）の関係性をもっとも深く追求したのが、対位法音楽ではフーガであり、和声音楽ではソナタ形式といえるだろう。これも人間の聴覚現象に見られる「意味を読みとろう」とする機能を利用したものだろう。

だが芸術行為においては低次元における容易な理解ではなく、少々骨のある認知過程が重要となる。この点から興味深い場面を、テレビの中に見た。状況は能役者にコメディアンが能修行をお願いする場面。能は様式の芸術である。仮面を付けることのおおい能では、リアルな演技ではなく様式化された所作で表す。観客は、それぞれが読みとれた内容に沿ってその所作から意味するところを読みとらねばならず、それゆえに強い能動的参加が求められる。能役者はコメディアン、人の振る舞いをそのまま真似たリアルな演技に対して「それでは観客を休ませる」と注意した。観客の鑑賞が高次元なものになるためには、観客に対して「休ませない」強い能動性を喚起する演技が要求される。まさに世阿弥の子孫である。この事は音楽も全く同様である。

かつて私は、現代音楽とポピュラー音楽が同じ舞台に立つクロスオーバーな音楽会に立ち会ったことがある。現代音楽の後に後に演奏されたポピュラー音楽の最中、違和感とも呼ぶべき居心地の悪さにとらわれた。これはまさに「緊張を必要としない休む」ことへの抵抗だった。つまり、名曲には常に聴衆の刺激を喚起するために、意味合い成立のすれすれの展開が求められる。音形の作り出す関係性を聞き取る限界に挑んできたのが、作曲家の作品においてだろう。《フーガの技法 BWV1080》には、拡大と縮小、原型と反行形、ストレット（追々）といったあらゆる技法が使われて作曲されている。だがこれ以上具体的な説明は、当論文の目的を逸脱していく。音楽学習本に委ねることとする。ただこれだけはいえる「作曲技法の追求は聴き手を前提としたもの」である。

2 古典派とロマン派の作曲家

第1章で明らかになったバッハ音楽の特質から、1)音高線、2)多層的音高線、3)圧縮構造、4)順次進行と分散和音の使い分け、の4点は、後の作曲家の作品を分析する際の重要な視点となる。

2.1 モーツァルト

モーツァルトがJ.S.バッハ音楽と出会ったのは、1782年スヴィーテン男爵のバッハ・コレクションを通してだとされている。モーツァルト手書きのフーガ写本が残されていることから、間違いのないと思われる。ところで、モーツァルト楽曲を分析して興味深いことに気が付いた。バッハ作品で見られた圧縮構造の登場である。ピアノソナタを分析する限り《ピアノソナタ1～6番》には、むりすると圧縮現象に感じるところもあるが、基本的には見つからない。ところが《ピアノソナタ7番Kv. 309》以後の作品では、ほぼ全ての作品にこの現象が組み込まれている。つまり《6番(1774)》と《7番(1777～81)》の間に、作曲法を替える事件があったと考えるのは自然なことだろう。

1778年の2月に作曲された歌曲Kv.294の作曲動機について、「…練習のために、“Non d’onde viene”というアーリア[K.294]も作りました。これには〔クリスティアン・〕バッハのとてつ綺麗な作曲があります。それを作ったのは、バッハの曲をよく知っているし、それがとてつ気に入っていて、いつも耳の中でひびいているからです」と、手紙に書き残している⁽⁷⁾。私はモーツァルトが、J.S.バッハの息子であるクリスティアン・バッハを通して、バッハ音楽を知った可能性が高いと判断している。

もっとも大きな違いを見せるのは、ソナタ形式で書かれた第1楽章の提示部である。順に説明する。ソナタ形式で書かれたと思われる《6番》までの区分は以下の通り。

《ピアノソナタ1番 Kv. 279》

主調領域 8小節(4+4)+8(4+4)

属調領域 8小節(4+4)+8(3+2+3)+4 8小節(3+5)

《ピアノソナタ2番 Kv. 280》

主調領域 6小節(4+2)+6(3+3)+5(2+2+2)+4

属調領域 8小節(4+4)+5(2+2+1)+8(3+3+2)+9(6+3)

《ピアノソナタ5番 Kv. 283》

主調領域 10小節(4+6)+6(3+3)+6

属調領域 8小節(4+4)+7(4+3)+7(4+3)+9(3+3+3)

《ピアノソナタ6番 Kv. 284》

主調領域 8小節(4+4)+8(4+4)+5(2+3)

属調領域 8小節(4+4)+8(3+5)+7(4+3)+8(2+2+4)

これらの作品から、バッハに通じる要素を読み取ることは難しい。《1番Kv. 279》と《ピアノソナタ16番Kv. 545》第1楽章の展開部には、調性も同じくするそっくりの音形が

出てくる。《1番》が1小節単位が明瞭な同じテンポ感を維持しているのに対し、《16番》は第29小節の1小節単位から2分音符単位をへて第33小節の4分音符単位までの圧縮現象が聞き取れる。《1番》でも第47小節は、2分音符区分のように思えるが、右手の下降線を持續して左手が始まるために一体感が強く、圧縮現象にはなっていない。この違いは大きい。

《ピアノソナタ7番 Kv. 309》第1楽章（下線付き数字が圧縮構造を表す）

主調領域 7小節+7+6 (3+3) +6 (2+2+2) +6 (1+1+1+1+2)

属調領域 10小節 (2+4+4) +7 (3+2+2) +9 (4+2+3)

《ピアノソナタ8番 Kv. 311》

主調領域 10小節 {6 (3+3) +4 (2+2)} +6 {2 (1+1) +2 (1+1) +1+1}

属調領域 7小節 (4+3) +4 {(2 (1+1) +2 (1+1))} +8 (4+4) +4 (2+2) 《7番》は第1楽章の提示部全体に、圧縮構造を仕込まれている。そもそも主要楽節（第1主題）からして2小節 1小節 2分音符と圧縮現象を起こしている。主要楽節の反復が興味深い。仕込まれている圧縮現象の流れを途中でせき止めて解消させ、新しい音楽の入りを準備している。第15小節から副次楽節（第2主題）に入るまで、3小節 2小節 1小節 2拍 1拍とつながる圧縮構造が隠されている⁽⁸⁾。その構造の最後にも流れをせき止める解消部分が次の入りを準備している。主調領域が外枠の6小節を守りながらの圧縮構造だったが、属調領域はその外枠が圧縮されていく。

《8番》にも《7番》同様な圧縮構造が仕込まれている。



《9番》第1楽章の提示部主調領域にも属調領域にも圧縮構造が仕込まれている。そうした圧縮構造の最たるものが、《ピアノソナタ12番 K.v. 332》第1楽章提示部の属調領域に見られる。

《ピアノソナタ12番 K.v. 332》

主調領域 12小節 (4+4+4) +12 (4+4+4) +12 (4+4+4) +4

属調領域 8小節 (4+4) +7 (4+3) +8+7+11 (6+5) +12 (4+4+4)

こうした6番までと7番以後の構造の違いを読みとると、やはり1774年以後のどこかで圧縮構造の意義を学んだと見るのが普通の解釈だろう。もちろん天才ゆえの共通項なのかもしれないが。

モーツァルトがバッハ音楽に影響を受けているのではという視点を持って歌曲を検討すると、いろいろと解釈の幅が広がってくる。バッハ作品と同様に順次進行と跳躍進行が区別されて使われている。オペラ《フィガロの結婚》第2幕のケルビーノのアリア《恋とはどんなものかしら》を例に見る。



第1楽節の12小節は分散和音形で歌が始まり、軽やかさが漂ってくる。それに対し第2楽節は順次進行主体で始まり、切々たる訴えが聞こえてくるが、最後の分散和音で平常心を取り戻している。第44小節からのクライマックス部分は、短い動機の連続が狭い音域の中で、順次進行の上行形が感情の高まりを表している。それに続く第52小節からの冒頭旋律の復帰が、感情の二面性を劇的に表現している。バッハ作品に見られる手法を多用していることは、天才なる作曲家の一致した境地なのであろう。

2.2 ベートーヴェン

ドイツの音楽学生なら誰でも持っているといえる『図解音楽事典』のベートーヴェンの項には、ベートーヴェンの幼少時、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》の写本をもっていた宮廷オルガニストのC.C.ネーフェから確実な基礎知識を教えられたことが記されている⁽⁹⁾。

暗にバッハの影響を認めているのだろう。最晩年にフーガを書く際、バッハを研究したことは知られている。しかしそれ以外で、不勉強にしてバッハの影響を具体的に紹介した内容を、いまだ知らない。私なりに挑戦する、まず圧縮構造から。

《ピアノソナタ1番 Op. 2.1》第1楽章の提示部は、圧縮構造が巧みに組み合わせられている。8小節からなる主要楽節（第1主題）がそもそも圧縮構造。8小節=4(2+2)+2(1+1)+2(2分音符×4)と区分される。次の経過句は12小節=6(2+2+1+1)+6(1+2+3)と区分され、前半は圧縮構造、後半が拡大構造と読みとれる。作曲家は構造が容易く読みとられることへあくまでも用心深い。この拡大構造の6小節は聴き手の関心をそらすとともに、圧縮構造を持続するための対比的手法といえるだろう⁽¹⁰⁾。圧縮現象は次の副次楽節で再び始まる。その開始は弱起構造だが、左手の伴奏が旋律の開始を先取りしてトレモロを開始している。この左手から数えると6小節=3+2+1の圧縮構造が見えてくる。経過句の終わりである第20小節は、副次楽節の開始を兼ねていて「重複」されていた。

圧縮構造は次の遊びのエピソードまで持続し、最小区分の2分音符単位が反復される。その際、経過句から継続していた6小節区分は、このエピソードの前半で1小節加えられて7小節だ。この加えられた1小節が音楽の流れにブレーキをかけ、エピソード後半から続く8小節区分の安定した音楽を滑らかに導き出している。ベートーヴェンは明らかに、6小節区分と8小節区分を使い分けている。この第1楽章の展開部では、前半が6小節区分、後半が8小節区分されている⁽¹¹⁾。

ベートーヴェンが音高線の操作を重視していた事を《ピアノソナタ5番 Op. 10-1》に見る。第1楽章提示部は、順次進行主体の下行する音高線が仕組まれた主調領域と、分散和音形が多用される上行形主体の属調領域に分けられている。主要楽節（第1主題）で es^3-f^3 の音高線が提示される。この高音域の f^3 は、展開部の最高音 g^3 に隔たって引き継がれるが、直接的には1オクターブ下がって g^2 から下行を開始する。下行進行は、第22小節で c^1 に達した後に行ったん中断し、第32小節からの経過句で再び下行を開始する。 e^2 から第37小節の c^2 までの短い下行を始めるが、第37小節でオクターブ上の c^3 音から、副次楽節の開始音 g^1 までの長い下行を開始する。第56小節からの副次楽節から一転して上行を開始する。（楽譜省略）

2.3 シューベルト

ロマン派の作曲家はバッハと深いつながりがあるといわれる。が、シューベルトに関しては私の不勉強のせいだろう、具体的関連性をいまだ知らない。だが歌曲集《冬の旅》をつぶさに分析すると、彼がバッハから計り知れない影響を受けていると確信するに至った。私の分析法は、メトリークと呼ばれている手法で、最終的な段階で区分法に達する。その結果で関心をひく作曲家は、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトの4人が挙がる。その中でもバッハとシューベルトにはとりわけ興味をひかれる。

最初に24曲全体の調性を考える。詩集《冬の旅》は2回に分けて発表された。それにあわせてこの歌曲集は、前半12曲と後半12曲が別々に発表され、後に全24曲に合わせられた。このことを調性から見ると、興味深い結果が残っている⁽¹²⁾。

第1集 上が原調で下が決定稿

1) d-moll 2) a-moll 3) f-moll 4) c-moll 5) E-dur 6) fis-moll 7) e-moll 8) g-moll 9) h-moll 10) d-moll 11) A-dur 12) d-moll
1) d-moll 2) a-moll 3) f-moll 4) c-moll 5) E-dur 6) e-moll 7) e-moll 8) g-moll 9) h-moll 10) c-moll 11) A-dur 12) h-moll

第2集 上が原調で下が決定稿

1) Es-dur 2) c-moll 3) c-moll 4) Es-dur 5) D-dur 6) d-moll 7) A-dur 8) g-moll 9) F-dur 10) a-moll 11) A-dur 12) h-moll
1) Es-dur 2) c-moll 3) c-moll 4) Es-dur 5) D-dur 6) d-moll 7) A-dur 8) g-moll 9) F-dur 10) g-moll 11) A-dur 12) a-moll

下線を引いた5曲が調性を変更されている。ということは、作曲は調性を詩の内容から選定したのではなく、歌曲集の中の順番、すなわち置かれた位置から決定したことが浮かび上がる。12曲で据わりの良い調性の並びと、全24曲では異なったということだ。

第1集の第6曲目の変更は、fis-moll（嬰へ短調）からe-moll（ホ短調）成されている。その前後の調性は、同主音E-dur（ホ長調）とe-moll（ホ短調）である。12曲では変化を求めたE-fis-eの並びが、全24曲では安定を求めてE-e-eとなっている。次の10曲目のc-mollへの変更は、d-moll（二短調）からA-dur（イ長調）への5度上調の調性の並びが、変化を強めすぎると判断されだろう。それよりも色彩や内面描写の性格が強まる3度転調を選択したと思われる。12曲目のh-moll（口短調）は、第1曲目の調性に合わせて選択されたd-mollが完結したイメージを作り過ぎるきらいと、13曲目となるEs-dur（変ホ長調）への2度上行ではなく長3度上（減4度は異名同音で読むと長3度）への3度転調を選択して、変化を優先した2点が挙げられる。

第2集の9曲目以降F-a-A-hからF-g-A-aへの変更は、大きく2点考えられる。まず最終曲のa-moll（イ短調）は開始調から完全5度上で、後で述べるこの曲の主要音程完全5度と結びつけた。次の理由は、4曲並べられた調性の通りが作り出す意味合いで、a-A-hは同主調の落ち着いた後の出発が考えられる。最終曲の《辻音楽師》は手回しのオルガンの辻音楽師を意味しているが、その歩みがA-hとA-aでは内容が異なる。A-aは希望なき絶望のふらつきになってくる。

次に楽曲の構造（形式）を考える。古典派の作曲家が楽節を柔軟に扱っていたのに対し、ロマン派の作曲家は8（4+4）小節の構造をかたくなに守る傾向がある。シューベルトのピアノ曲の構造もそのそしりを免れない。しかし歌曲になると一転する。よく知られている第5曲目《Der Lindenbaum》のように、8小節（4+4）+8小節（4+4）の2楽節からなる典型的な2部形式も数多く作曲しているが、詩の内容に応じて楽節の構造を自在に操り、深い境地を表現している。第20曲目《Der Wegweiser》を例に取る。この曲のすばらしさの説明から始める。

まず全体の構築。この作品は通作曲だが、説明の便宜上、有節歌曲と見なす。旋律だけを取り出すと、

1番 14小節=5（4+1）+9（4+4+1）

2番 12小節=6（4+2）+6（2+4）

3番 14小節=5（4+1）+11（4+5+2）

4番 16小節=12（4+7+1）+13（4+5+4）

となっている。1番の5小節と9小節の不規則構造は、分かりやすい。5小節内で旋律は4小節で終わるが、1小節延ばされている。基本は4小節。9小節の最後も同様に終結する前の小節が反復されているため、基本は8小節。この延ばされた1小節の意味は、深い。通常は弱起であってもこの1小節の延ばしは用いられない。音楽の進行力が急激に減退するからだが、この事がここで使われる。この伸ばされた小節からしみ出すのは、道しるべ（Der Wegweiser）の前での、絶望に立ちつくす若者の内面だろう。

2番の規則構造のように思われる6+6小節は内実（4+2）で、4小節最後の2小節の繰り返しが収められている。その際に歌詞は同じだが旋律は異なっている。後の6小節も反復の2小節を含むがその手法が巧妙。最初の4小節は同じ旋律の2小節が反復されるが、歌詞は異なる。最後の4小節は旋律は一貫しているが、同じ歌詞が2小節で繰り返される。この6小節は、詩と音楽の両面を考慮すると、区分表示が出来ない。

3番は、冒頭の5小節は1番2番で使われた音形からなる5小節と同じであらためて説明する必要はない。11小節内は（4+5+2）と区分されるが、その中の5小節に関しては後に詳しく述べる。2小節はこれまで使われてきた「延ばされた小節」の拡大。

4番前半部は主音g¹が保続される重苦しい音楽で、絶望の極みが歌われる。歌詞は4小節内と7小節内で異なる旋律上で繰り返される。繰り返される際に「その道を私は行かねばならない（Eine Strasse muss gehen）」が反復されて誇張される。その4小節と引き伸ばされた3小節と延ばされた1小節で8小節となる。続く4番後半部13小節内の各4小節は通常の半楽節で問題ない。4小節区分に挟まれた5小節は1小節引き延ばされている。音楽的には前半部を繰り返すが、5小節部分で引き延ばさせた旋律が終わりを予感させ、最後の4小節が4分音符の連続で安定して終わる。歌詞は前半と全く同じだが、繰り返される語句が異なる。今度最後の「誰一人帰ってきた者のないその道を（Die noch keiner ging zurück）」が繰り返される。誰も帰ってきたことのない道、そう死に向かう道を、「憩いがないゆえに憩いを探す（ohne Ruh, suche Ruh）」若者の旅だ。その内面を自在な小節区分と反復される歌詞と旋律と

で表現されている。

《Der Wegweiser》を分析中、気になる現象に出くわした。シューベルトの歌曲は通常、順次に並ぶ音高線と分散和音形の動きから成り立つ。本曲も基本的にその原則は守られている。全体は順次に並んだ音高線で作られているが、途中2箇所だけ音高線が破綻する。しかもその先はG音の長い保続を含む順次進行が終わりまで続く。まるでこの破綻を強調するかのような音の動きだ。ではこの破綻は何を意味するのか？

歌曲を作曲する場合、作曲家がキーワードを特定することは十分に考えられる。中間部に位置する「ohne Ruh, suche Ruh」がそれに当たると思われる。この「憩いなく、憩いを求めて」「安らぐことなくしかし安らぎを求めて」と訳されるこの言葉を、それまで続けてきた安定した流れを壊してまで、誇張する必要があったということだ⁽¹³⁾。誇張には高く、強くといった誰しもが思いつく安易な方法もあり得るが、シューベルトは聴き手の内面に確実に思いが届く手法として、音高線の破綻を利用したという事だ。それだけ作曲家が「ohne Ruh suche Ruh」に特別な思い入れをしていたということ。ハムレットの決めぜりふ「to be, or not to be」と同様な位置づけか？ それにしても、シューベルトとバッハの結びつきは、音楽の神髄に通じていたと、深く得心した。

歌曲集《冬の旅》には主要音程完全5度が設定され、至るところで重要な役割を負っているという、信じてもらえるだろうか？ 歌曲集《冬の旅 Op. 89》全曲を必要に迫られて分析した時、この歌曲集の主要音程が完全5度だと読みとれたが、私の確信には音高線の読みとりが深く関わっている。ベートーヴェン《交響曲第9番「合唱付き」Op. 125》の第1楽章冒頭で鳴らされる完全5度は、深遠な精神世界からの立ち上がりを感じさせる。歌曲集《冬の旅》でシューベルトは、死に向かう若者の世界観をこの5度に託したと思われる。

最後の第24曲《Der Leiermann》の伴奏部で、左手が一貫してA-eの完全5度を鳴らし続ける。しかしそれ以外の作品では、表面的にはこの主要音程は多用されていない。シューベルトは、主要音程を用心深く隠している。手掛かりは、旋律の終わり方にある。全24曲中の

第14曲目《der greise Kopf》、第15曲目《Die Krähe》、第16曲目《Letzte Hoffnung》、第18曲《Der strmische Morgen》、第22曲目《Mut!》の5曲では、旋律の終わりが完全5度になっている。また、第7曲目《Auf dem Flusse》と第11曲目《Frhlingstraum》は、途中の楽節の終わりが何カ所も完全5度で終わる。さらに第24曲《Der Leiermann》は11個の2小節からなるフレーズと2個の動機から成り立っているが、その内の8個が完全5度で終わり、その中の4個は同じ音形ながら完全5度で始まっている。その上に第2曲目《Die Wetterfahne》、第9曲目《Irrlicht》、第12曲目《Einsamkeit》、第13曲目《Die Pos》、第19曲目《Tuschung》、第20曲目《Der Wegweiser》の6曲では、6度跳躍下行し導音を経過して主音に至るが、その動きは主要音程を意識しての終止だろう。

14番 Der greise Kopf (measures 38-41)
 15番 Die Kraehe (measures 33-36)
 16番 Letzte Hoffnung (measures 39-42)
 22番 Mut! (measures 54-57)
 22番 Der Leiermann (measures 9-13)

完全5度で終わる歌曲がそもそも尋常ではない。私の不勉強かもしれないが、完全5度で終わる曲は、ほとんど思いつかない。さらに同じ音程で終わる曲が続きすぎる。通常は聴き手の考慮して変化を持たそうとする。その意味からも、執拗なこの完全5度の使用は、よほどの事と考えるべきであろう。

完全5度の主要音程論を確信させる楽曲は、まだある。第18曲目の旋律は主要音程の完全5度で旋律を締めくくるために、用意周到して終末に至る。便宜上、3楽節に区分する。第1楽節の5小節は、 $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1$ まで順次上行し、その a^1 は5小節目の a^1 まで保続される。第2小節では b^1 が抜け落ちて、音高線がしばし中断する。上行音高線は、第3小節の第1拍で b^1 に引き継がれ、音高線の継続を図る。結果として a^1 が強められ、されに第2楽節の b^1 から始まる上行を意味づけている。第3小節で登場する最低音の cis^1 は、 $d^1-e^1-fis^1-gis^1$ 音と上行を続け、分離して上の流れで待ちかまえていた a^1 と融合して完全5度下の d^1 へ跳躍して終える。それまで分離されていた最高音 es^2 も導音の cis^2 が省かれるが b^1 まで下行し、 a^1 で融合している。

第7小節からの第2楽節では、開始音のb¹から断続的に上行して最高音es²に達する。第11小節からの第3楽節では、最低音のcis¹がd¹-e¹-fis¹まで順次上行していったん中断するが、最終小節でgis¹に達する。中断している間に、最高音es²は徐々にd²-c²と下行して最終小節のb¹へ至る。その過程で最終音d¹を迎える準備音としてes¹とcis¹が、オクターブ跳躍下行して用意される。最終小節では、下行してきたb¹と上行してきたgis¹がa¹で融合して一体となる。この用意周到されたa¹はb¹へ完全5度下降跳躍して楽曲を閉じる。これだけの計画をもってシューベルトは、「完全5度に意味を持たせている」と私は考える。

完全5度を意味づける手法、自在な構造など、どれを考えてもバッハの影響と判断せざるを得ない。これはたんなる偶然なのだろうか？

終わりに

これまでの分析と考察から、「人間の知覚から認知に至る聴覚現象を利用した作曲手法」が浮かび上がってくる。当論文のテーマである「音楽現象の解明」には、この聴覚現象を利用した作曲法が深く関わっているといわざるを得ない。その1で述べたとおり「音楽成立の鍵は作曲家の構築の中に存在し、その享受とは作曲家が組み立てた構築の過程を味わうことに他ならない」という言葉の実体が、明らかになったと信じる。我々は、いかなる音楽でも音のみに集中する「音楽現象」を働かせるわけではない。バッハの中で示された聴覚現象を利用した作曲手法は、見てきたように後の作曲家に受け継がれ、音楽の質を驚異的に高めていった。その結果が、音楽史を2分することになったと私は考えている。

名曲でかつ名演奏の場合のみ、純粋な音楽現象は出現する。多くの人にとって純粋な音楽現象が生じる作品のみを、「名曲」として守り通してきたといえる。別な言い方をすると、音楽現象を成立させる音楽作品が名曲として人々に愛聴されて来たということだ。聴き手の聴覚現象に働きかける音楽作品こそ、音楽現象の源だったといえる。

この音楽現象を成立させるスキーマについて付け加えておく。音楽鑑賞において、聴き始めた音楽（過去）を通してすぐにスキーマが成立するが、その中身は調性、リズム、音形（テーマ）、手法といった様々な要素の集合体である。細かくは旋法か音階か？ その音階にも全音的音階に半音階的音階、全音音階と半音階と様々な種類があり、それぞれがスキーマを形成する重要なファクターである。リズムでも2拍子系か3拍子系かでも全く違う様式が現れる。これらの一つひとつが音楽の様式を作り出し、固有のスキーマを形成する。その手

段のひとつがテーマの設定となる。あるいはベートーヴェンが《第6交響曲「田園」》の各楽章のように、素材を限定することで様式を統一してスキーマの持続を図る。そのスキーマを維持しながら作曲は続けられるが、作曲はときにあえてスキーマを解消し、次の音楽を接続することがある。この事は音高線の融合と解消と同様に考えられる。

次のホルスト《惑星》木星の中で見られる3拍子と4拍子の交替は、様式上大きな問題となる。少なくともこれほど大胆な拍子の組み合わせはそれまでなかった。

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time, marked 'cresc.' and 'f', with a tempo of quarter note = ♩. It features a 'ヘミオラ' (Hemiola) bracket over a 3-beat phrase and a boxed number '5'. The second staff is in 2/4 time, marked 'pp', with a tempo of quarter note = ♩. It features a 'シンコペーションで拍子を解消' (Syncopation to cancel the beat) bracket over a 2-beat phrase and a boxed number '10'. The third staff is in 2/4 time, marked 'ff' and 'Presto', with a tempo of quarter note = ♩. It features a 'ヘミオラ' (Hemiola) bracket over a 3-beat phrase and a boxed number '10'. The bottom right of the third staff is labeled '(4度和声)' (4th interval harmony).

楽譜を丹念に調べると、異なる様式を作ると思われる2拍子から3拍子への接続を、それまで続いていたリズムの規則性を壊すことで、無理なく果たしている。ヘミオラ（拍子との間に3：2の比を持つリズム）やシンコペーションが具体的な手段として用いられている。音楽作品の様式、つまり、スキーマは音楽の変化に従ってその概要を替えることは間違いない。結局は、様式の統一と多様性の関係は作曲家が構築したスキーマに従うしかない。この作品では、2拍子と3拍子を内在した様式と言わざるを得ない。

私がスキーマの変容を強く意識したのは、《層的音楽》の作曲中だ。冒頭にオクターブの連打がピアノで奏される。当然作曲者の私は、このオクターブの多用を意識している。ところが前半を終えた後、理論上問題ないはずのこの連打が、音楽の流れにそぐわない。よって中間部から後は、7度や9度がそれに取って代わった。この事は、「スキーマは変容する」あるいは「理論と情動が遊離した」といえる。ここに[要約]で述べた[音楽は凝縮された深化体験]という私の持論に行き着く。それ故に、芸術鑑賞は、人生の凝縮された状態と考えられる。

音楽が様々なマテリアルの集合体として成立するスキーマを前提として作曲されている以上、スキーマとの関係で成立する意味合いを鳴らされている音の中に聞き取るという聴き手の能動的働きかけが必須となる。集中が弱まると、スキーマとの関係性はすぐに消し飛んでしまう。私の音楽体験、それまで音楽会でどうしても音に集中できない経験から、旋律は聴き取れるゆえに低音の動きを意識的に音を聞き続けた結果、脳の勝手な動きを押さえ、音のみに集中できた「音楽現象」初体験の顛末は、今にして思えば、音楽現象を成立させるもう一方の必要条件を意識できた貴重な体験だったといえる。

ギリシャでは音楽現象の解明を音楽作品に求めるピタゴラス派と、人間内部にその理由を見いだそうとする今日の音楽心理学や音楽認知学へ通じる人々とに2分されていた。音楽現象はその両方の思惑が一致した境界線で成立する危うい存在といえる。ギリシャ以来の大問題であった音楽現象は、人間の有している聴覚器官の機能に働きかける作曲手法によって書かれた名曲によって準備され、聴き手の能動的音楽参加によって成立すると言える。少なくとも、私の分析と体験からは、そう断言できる。

最後にこの論文執筆の動機となった《層的音楽》に触れておく。タイトルが示すように、当論文にまとめたバッハの教え、すなわち聴き手の聴覚現象を利用する作曲法を全面的に取り入れて作曲した最初の作品である。この作品は、音楽仲間だったフルート奏者故増永弘昭氏を追悼して作曲された。彼の名前から採られたA-E-H音の完全5度で並ぶ3音を主要音として決定し、フルートとバス・クラリネットの音符は、ピアノで登場する主要音の上下対称に位置されて層を成している。完全5度は《冬の旅》から採られたもの。哀悼の意は、作曲の初段階からベートーヴェン《ピアノソナタ31番 Op. 110》第3楽章と《冬の旅》に心を寄せて作曲したといえは通じるだろうか？ リズムや音群の音数は、黄金分割の代用としてフィボナッチ級数(1、2、3、5、8、13、21、34……)を用いて決定されている。記譜には一貫して6連符が使われているが、あらゆるリズムに対応できる数字として6が決定された。つまり6連符の1音が1と数えられ、リズムはフィボナッチ級数から作られている。なぜフィボナッチ級数を用いたのか？ 昨年の紀要論文に楽譜を発表してある。分析して見るのも一興かも……。そして、当論文の前半「理論編」とあわせて読まれることを切に望む。

[引用および注]

- 注1 大村哲弥『演奏法の基礎』第1章メトリックの項で説明している。春秋社1998年
- 注2 ダイアナ・ドイチェ編『音楽の心理学』第18章ロバート・エリクソン「新しい音楽と心理学」音楽と音流れの知覚 監訳寺西立年・大串健吾・宮崎謙一 西村書店1987年 P647～654
- 注3 和声の機能に関しては『演奏法の基礎』第3章和声で説明してある。
- 注4 『演奏法の基礎』第6章楽曲分析で取り扱っている。
- 注5 谷口高士編著『音は心の中で音楽になる 音楽心理学への正体』北大路書房2000年 P233
- 注6 シェーンベルク著『作曲法入門』中村太郎訳 要綱より引用 カワイ楽譜1966年
- 注7 柴田治三郎編訳『モーツァルトの手紙 上』より「父へ」 岩波書店1980年 P136
- 注8 大村哲弥「モーツァルト楽曲の深層構造」尚美学園短期大学研究紀要第15号2002年3月
- 注9 U.ミヒェルス著『図解音楽事典』白水社 1989年 P399
- 注10 大村哲弥「ベートーヴェン楽曲の深層構造」尚美学園大学研究紀要第1号 2003年3月
- 注11 「遊びのエピソード」とは、カール・ダールハウス著『ベートーヴェンとその時代』(西村書店)の中で使われる用語で、彼の考えを全面的に納得して分析に用いている。遊びのエピソードとは、第2主題とコデッタの間に置かれる開かれた調性構造の箇所を差し指し、旋律的要素と転調要素が含まれるとされる。
- 注12 転調の機能に関しては『演奏法の基礎』第3章和声で説明してある。
- 注13 CD歌曲集『冬の旅』対訳西野茂雄、荒井秀直著『ドイツの詩と音楽』音楽之友社 P137