

調性と機能と和声からの解放について

— シェーンベルクの3作品 (作品4・5・7) を例にとって —

荒尾 岳 児

The Emancipation from Tonality and Functional Harmony — Three Works by Arnold Schoenberg, Opp. 4, 5 and 7 —

Gakuji ARAO

序

この小論では、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schoenberg (1874-1951) の初期作品の和声的技法について述べる。

シェーンベルクは、それまでの西洋音楽が依拠していた調性 tonality を放棄して、無調の atonal 音楽を創出し、その末に、無調の音にある一定の秩序を与えるために十二音技法 dodecaphonism と呼ばれる作曲法を考案した。以降、彼自身と、彼の弟子であるベルク Alban Berg (1885-1935) やヴェーベルン Anton Webern (1883-1945) らの活動によってこの技法は一世を風靡し、20世紀の作曲の潮流の開始点となった。

彼に続く世代の人達の議論の出発点は殆ど常に十二音技法であったが、それに先立って彼が越えたハードル、即ち調性からの解放の方が、それ以前の音楽からすれば本質的な跳躍であったはずである。本稿では、彼が調性を放棄する直前の創作にスポットを当てて、彼がいかにしてそれを実現したのかを今一度追ってみたい。またそれに先立って、その跳躍がそれまでの音楽にとっていかなる変化を強いられるものなのかについて確認しておこう。

これまでも彼の音楽については幾多の研究がなされてきたが、音楽史的ないし伝記学的なものや、楽曲分析に関しても動機操作の観察に終始するものが殆どで、和声学上の本質的な疑問に答えてくれるものはあまりないのが実情である。そこで著者なりの視点で、まずは楽譜に向き合うことから始めようと思ったのが、本稿執筆の直接の理由である。

第1章 シェーンベルク以前の作曲家における調性

1.1 調性と機能と和声

1.1.1 調性、機能と和声、カデンツ

シェーンベルクが無調の音楽を創始した作曲家の一人である、というとき、この「無調」とはどのようなものであるかを今一度確認しておく必要がある。無調とは調性が無い状態のことであるが、この「調性」がそもそも場合によってまちまちに定義される概念であるので、シェーンベルクの創作の特質を見るためにも、まずここで問題にすべき「調性」の範疇を画定しておこう。

ニューグローヴ世界音楽大事典から、カール・ダールハウスによる「調性」の項の記述を追ってみよう。この項は4ページにまたがる大きなものなので、ここでは定義の部分から必要最小限の記述を抜粋する。

「(a) 最も広義の「tonal」という言葉は、(リズムや強弱法の現象とは別個のものとして) 諸音の音

高関係を指している。… (略) …

(c) 調性という用語は、長・短調組織と旋法の両方を含む総称として用いられることがある。……

(d) 狭義の調性は、主音（主和音）つまり中心音（和音）が最も重要な要素を成すような音関係と音機能の体系である。……

(e) 調性という言葉は 17 世紀から 19 世紀の長・短調組織に限って用いた場合、それは……「旋法性 modality」という用語に対立するものであって、もはや長・短調組織と旋法の両者を包含する総称ではない。……」

ここに見るように、西洋近代音楽において調性を語る場合、一般に長調あるいは短調の 2 種の音階に基づくものを云うことが多い。となれば、その文法として機能と声 functional harmony が必ず基礎に関わってくる。機能と声とは、全音階上の各音を根音とする三和音のそれぞれを、トニック（Tonic, 以後 T と略記）、ドミナント（Dominant, D）、サブドミナント（Subdominant, S）のいずれかの機能を担うものとして分類し、曲の中の各和音の連結をそれらの機能の形成する文脈において解釈する理論である。

ではその理論の中で、調性はどのようにして現れるものとされているのだろうか。シェーンベルクは彼自身の理論的著作『和声の構造的機能』の中で、次のように述べている。「一つの調は、それが含む全ての音を排他的に用いることで表現される。音階（或いはその一部）や、和声の序列のうちのあるものが、これをより確定的にするのである。²」この序列がすなわちカデンツ（終止形）cadence と呼ばれるものに他ならない。そして彼がこの記述の後に明かす通り、ある調を間違いなく指し示すのは、I, IV, V の主要三和音であり³、これらがまずはカデンツの主たる材料となる。（蛇足ながら付け加えるならば、これらの和音は単独では調を確定できない。例えばハ長調の I（ハ・ホ・ト）は、これだけであればヘ長調の V かもしれないし、或いはホ短調の VI にもなりうる。）

IV - V - I ないし II - V - I の形で全終止が行われればその調が完全に提示されたことになるし、転調を行うのであれば、望ましいのはやはりその行き先の調のカデンツを新たに与えることである。

1. 1. 2 調性的／旋法的

では、調性が機能と声によって支配されているならば、機能的でない和声の連続は、調性を表してはいないのだろうか。

ここで、「調性的」tonal という形容に対置されることのある「旋法的」modal という語を思い起こそう。これはフォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) やドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) を引き合いに出すときに決まって用いられる語である。彼らは中世教会旋法に由来をもつ作法で旋律を作ったとされている。

例えばドビュッシーの初期ピアノ作品の代表作である、『ベルガマスク組曲』Suite bergamasque (1890) の第 2 曲「メヌエット」では、もはや曲の終止に使われる V の和音は、機能と声の要請する短調導音の上方変位を行わない。具体的に云えば、この曲の調であるイ短調の属和音はホ・嬰ト・ロの和音であるが、曲の終結部に出てくる V は一貫して嬰トでなくトを用いている。（これを即ちエオリア旋法と呼んでよいのかは議論が分かれるところであろうが、ここではその議論に立ち入るのは止しておこう。）彼はこの組曲をはじめ、これ以後の全作品において、曲の終止に「調性的」な V₇ - I というカデンツを用いることは殆どなかった。

この非＝調性的さをもって「無調」atonal と呼びうるかという点、無論そのようなことはない。たとえ機能と声的でないとしても、我々には「メヌエット」の主和音がイ・ハ・ホである、つまりこの曲が

イ短調であることは疑い得ないし、その他の和音にしても、どの調に属する何度の和音であるかはそれほど困難なく把握できる。これらのドビュッシーの作品が非＝調性的であると云うとすれば、それは先程のニューグロヴ大事典の調性の定義に従って云うと、「狭義」の調性に則ってはいない、ということになる。これをさらに敷衍すれば、日本の民謡も、核音が識別できる限りにおいて「広義」の調性は備えているのである。

1.1.3 progression/succession

無調という場合、そこにある全ての和音が機能 and 和声的機能を持っておらず、延いては主音の指摘も困難であることが必要であろう。どのようにしてそれが可能になるのだろうか。それを明らかにするために、もう少し調性ないし機能 and 和声の性質について詳しく見ておこう。

小規模で単純な構成の作品であれば、調性は全体を通して同一の調に終始することも多いが、ある程度まとまったセクションを複数持つ曲になると、退屈さを避けるために他の調へ一時的に移行しようとする欲求が自然に生じてくる。その移行は作品全体の（或いはある一部分の）調の統一という観点から見ればそれを乱すものであるが、いずれは主調に回帰してくる全体の構造から見れば、やはり作品を豊かなものとする効果を持つと云えよう。

シェーンベルクは『和声の構造的機能』の冒頭の章で、和声の「進行」 progression と単なる「連鎖」 succession を明確に区別する。前者は「明確な（機能 and 和声的）ゴールを指向する」ものであり、調性を確立させたり、或いは異なる調性の提示によってそれを妨げたりする。一方後者は機能的でない、つまり明確なゴールを目当てとせず動く和声のことである。⁴

先程述べた「他の調への移行」の動きは、和声「進行」と和声「連鎖」の両方において現れうる。「進行」に属するものとしては、転調や、借用和音による調外領域への一時的移行（シェーンベルクはこれを拡張調性 extended tonality と呼んでいる）などが相当する。それに対し「連鎖」に属する、調の確定しない和声の動きはシェーンベルクにおいては漂動和声 roving harmony と命名されている。

ここで、今挙げた漂動和声には調性から脱却して無調へと至る道筋をつける力があるのではないかということ推論してもさほど不自然とは云えないであろう。「進行」における転調や拡張調性等は、フレーズやカデンツの和声的彩りをより豊かにすることには貢献するにしても、調性の機能 and 和声的文脈を曖昧にするよりは、むしろ堅固にする方に働くのではないだろうか。シェーンベルクは「進行」の持つ和声機能と「連鎖」の持つ拡散していこうとする性格の対比を「求心的／遠心的」という言葉で表現している。

ではこの点について、以下種々の例を挙げて検討してみよう。

1.2 揺らぐ調性

1.2.1 拡張調性 Extended Tonality—和声「進行」内における揺動

一般に作品の主題部には調的に明確な動きが多く、逆に三部形式における対比的中間部やソナタ形式における主題間の推移部や展開部といった部分には調的に曖昧な性格の部分が出現しやすいと云えよう。シェーンベルクは『構造的機能』の中で双方に関して幾多の例を挙げているが、それに漏れた例の中からまず、拡張調性の性格を持ち、なおかつ調的に微妙なものを探してみよう。

ベートーヴェンは主題の提示に際し拡張調性的な工夫を様々に凝らした最初の作曲家の一人である。中でも『弦楽四重奏曲第8番<<第二ラズモフスキー>>』ホ短調作品59-2は、四つのうち三つの楽章において意外性に満ちた主題提示の行われる意欲作であるが、それらは全てシェーンベルクによって既に

触れられているので、ここでは『ピアノ・ソナタ第26番<<告別>>』変ホ長調作品81aの第2楽章を例にとろう。(譜例1)

譜例1 ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第26番第2楽章

Beethoven: Klaviersonate Nr. 26, 2. Satz

Abwesenheit (L' Absence)

Andante espressivo

In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck

この楽章にはハ短調の調号が与えられているが、この曲の主調がハ短調だということはそれほど単純に明言できない。主題は確かにハ短調として分析できるが、それ以外にこの曲の中にハ短調を明確に表すカデンツが存在しないのである。冒頭の問題は一見したところト短調のDである減七和音から始まっている。この和音が実際にはハ短調のドッペルドミナント³として働いており、ト短調を示しているのではないということは、3・4小節目でト短調のIでなく主調のVであるト音上の長三和音に半終止していることから判る。更にこれに続く4小節目でハ短調の全終止V-Iが行われるに至って、このフレーズがハ短調で組み立てられていることはほぼ確実になる。しかし、これに続く部分はどうか。

この楽章全体は二つの主題が交互に二回ずつ現れる二部形式になっており、第一部の第一主題は今見たように少し屈折してはいるもののハ短調であると断定できる。その後転調が行われ、第一部の後半はほぼ属調のト短調で(第二主題の冒頭はその同主長調であるト長調で導入されるが)動いている。このこと自体は、緩徐楽章によくある「展開部を欠くソナタ形式」の定石に則っている以上、それほど不自然なことではない。

だが、その定石を遵守するならば、第二部は本来主調に回帰してそのまま終わるのが普通であるのに、この曲では下屬調のヘ短調に移り、第二部を通じてこの調領域を出ていない。コーダに至って漸く主調の属九和音が現れる(この属九にしたところで、既にこの曲の開始を知っている我々には、もしかしたらヘ短調のドッペルドミナントであるかもしれないという疑念さえ起こさせる。もっとも和音のそのような両義性もベートーヴェンの意図のうちなのであろう)が、これはIに終止することなく、減七和音の両義性を利用していつしか変ホ長調のDへ転化してそのまま第3楽章へなだれ込んでしまう。主調は最初と最後に辛うじてあるハ短調の和音と、途中で経過するト短調やヘ短調といった調との近親性によって示唆されるのみである。その結果、非常な未解決感が生じることになる。あるいはこの楽章全体が次の楽章への序奏としての性格を獲得するとも云える。

ブラームスのある例においては、調の婉曲化がもう一段階推し進められている。『弦楽四重奏曲第1

番』ハ短調作品 51-1 からの第 3 楽章を見よう (譜例 2)。この楽章は、ほぼソナタ形式を備えた間奏曲風の主部がスケルツォ風のトリオを挟んだ格好になっている。ここで問題としたいのは主部の方である。

譜例 2 ブラームス: 弦楽四重奏曲第 1 番第 3 楽章

Brahms: Streichquartett Nr. 1, 3. Satz

Allegretto molto moderato e comodo
semplice

この曲 (主調はハ短調) の主題も先程のベートーヴェンの例と同じく、一見属調のハ短調の中で動いているように見える。しかもここでは、先程の例におけるようにすぐに主調のドミナントに回帰してしまうわけではなく、主題も含めた提示部の間じゅう、徹頭徹尾ハ短調の領域に留まるのである。より正確に云えば、最初の小楽節の後半 (第 3・4 小節) は変イ長調の半終止であり、ハ短調としては終止中断の形になっているのだが、第二の小楽節においてハ短調の全終止が行われ、この調が半ば確定してしまう。つまり、この提示部だけを見渡す限りにおいては、この曲の主調がハ短調であると断定することは不可能である。それが云えるのは、再現部において同じ主題の第二小楽節が今度はハ短調で終止する瞬間において、「ソナタ形式のプロットに則り」先程の提示部におけるハ短調が属調であったのだと感得される故である。ベートーヴェンにおいては、まだ主題の終止だけは主調の領域内で行うべきだとされていたのに対し、ブラームスは最早その必要を認めてはおらず、楽章全体の調構造が主調を保証しさえすればよいという見地に立っていると云える。

1. 2. 2 漂動和声 Roving Harmony—和声「連鎖」内における揺動

以上の例では、調構造の複雑化によって調性的中心点の在処が一目瞭然とは云えなくなっている。しかし、中心点の提示の仕方が婉曲になっているとはいえ、その存在自体が曖昧になっているかという、やはりそうは云えない。ここでは和声機能は厳格に働いており、調の中心は明らかに断定できる。シェー

ンベルクの言葉を借りれば、「求心的」な作例であると云える。

一方、調を確定するよりは拡散させる目的の強い、推移部や展開部、レチタティーヴォなどにおける和声はどうだろうか。シェーンベルクが『構造的機能』の中でバッハの『半音階的幻想曲とフーガ』に触れているが、この中から、幻想曲からフーガへの橋渡しをするレチタティーヴォの部分（第49小節以降）を見てみよう（譜例3）。この部分は典型的な「漂動和声」で書かれており、特に前半部における和音の連鎖のうちのあるものはまさに彷徨と呼ぶべきもので、殆ど調構造を感じさせない。

譜例3 J. S. バッハ: 半音階的幻想曲とフーガ

J. S. Bach: Chromatische Fantasie und Fuge

3. 49

Recitativ

d:V IV=des:-II V -----> b:V

b:I or VI=Ces:V -----> as:V I or VI=a:V -----> fis:V

etc.

fig: I II I² V V=cis:V I VI=d:V V

第49小節で主調（ニ短調）の半終止によって前のフレーズが終わると同時にこの部分は始まる。半終止のVがIV調のVに進んだかと思うと、この和音（ニ音上の長三和音）はF₁座に変ニ短調のナポリII度⁶に読み替えられ、この調の属七和音を導く（第50小節）。この属七の構成音である変イ音がイ音へ半音階進行することで、また即座に変ロ短調の属和音である減七和音に転化する（第51小節）。この和音が少し続いた後、一瞬変ロ短調のIに終止するかのように見えるが、むしろVIの和音に近い、変ハ長調の属七和音へと逸れて終止中断する（第55小節）。が、これも次の小節では構成音の半音階進行（変ト→ト、変ヘ→変ホ）によって、変イ短調の属七和音を誘い出す。これに続く終止によって与えられた主音（変イ）は異名同音転換によりイ短調の導音（嬰ト）へと姿を変え、属七和音をもたらす（第57小節）。この属七和音はやはり2小節前と同種の半音階進行（ホ→嬰ホ、ニ→嬰ハ）によって嬰ヘ短調の属七和音へと続く。この嬰ヘ短調がレチタティーヴォ部分の彷徨の終着点でもあるかのように、しばらく第60小節の半ばまでこの調のエピソードが続く。しかしこの全終止への期待も突然のドッペルドミナント、即ち嬰ハ短調の減七和音によって劇的に断ち切られる。すると今度はこの嬰ハ短調で、今まで現れなかったV-Iの全終止が幾分唐突に行われる（第61小節）。このIから始まる右手の走句は途中でVIに変わるが、これは既に主調であるニ短調のVと同じ和音であり、第63小節でIV調のVを導き出すことで実質的に調の彷徨を終え、走句はまだまだ続くものの和声的には主調の全終止へと収束していく。

ここで長々とこの作品について見たのは、ヴァーグナーも利用した漂動和声の特性が、既にここに見えやすい形で提示されているためである。

バッハの行ったこの目まぐるしい転調の方法の特徴について列挙してみよう。

- ともあれ新しい調の属和音を次々と与える。
- 属七和音の構成音を半音階進行させることで別の調の属七和音にすり替える。(譜例で*印を付した箇所)
- 属和音をIへと終止させることをなるべく避ける。
- 彷徨している間は、主調と直接の近親関係にある調をなるべく用いない。

このレチタティーヴォ部を巨視的に眺めると、結局は主調のVから様々な調を経巡って主調の全終止カデンツへと回帰する、いかにも長い迂回路を通っているように見える。そして個々の転調部分を取り出してみると、特に前半部分においては全く終着点としてのニ短調は視野にないかのようである。

ここで、この彷徨部分が更に肥大化して、解決を与える主調のカデンツの存在が霞んでしまうくらいになったら、という仮定が頭を擡げる。そうなったら、機能的調性は雲散霧消してしまうだろうか。

残念なことに(あるいは幸いなことに)そうはならないであろう。というのは、これらのパッセージを微視的に見つめれば、たとえ調の構造がどれほど曖昧になろうとも、それらは決していずれかの調のいずれかの度数の和音であることをやめはしないということが明らかになるからである。しかし恐らく、初期のシェーンベルクの頭をこの仮定が掠めたことはあったのではないか。作品2-2の歌曲『お前の金色の櫛を』の冒頭のカデンツに至る迂遠な和音連鎖を見ると、その問いがどうしても浮かんでくるのである。

同時に、作品2-1『期待』に見るような、(これはカデンツにさしたる影響を与えるものではないとはいえ)半音階進行して和声音に至る倚音を夥しく含んだ和音群もまた、新しい響きへと至るための重要な要素となってくるであろう。

1.2.3 調性の「ある」状態と「ない」状態

前節で立っていた視点は、カデンツに関わる部分以外の部分において主調をばかす和音を多く導入することで、その瞬間の主音の意味を希薄化させることを主眼にしている、と要約することができよう。ところがそれは、バッハの例で見たように、その瞬間瞬間で見かけ上の主音が移動することにはなっても、主音の存在自体は必ずどこかに認められる、という結果を生んだ。属七和音にせよ減七和音にせよ、属和音であるという時点で既に何らかの主音(主和音)に対する属和音であらざるを得ないのである。

ここで一度視線をシェーンベルクの「無調」時代の作品、例えば『3つのピアノ曲』作品11に向けてみよう。この作品でシェーンベルクが立っている視点は、前節でのそれと比べて決定的な飛躍を経ていると思われる。ここにはもはや何らかの意味で属和音であるような和音も、主和音たりうるような三和音もないと目されるが、調性が「ない」ということはどのように考えれば断言できるのだろうか。和音の形態を見れば、なるほど長七度や短九度という最も不協和な音程や、増三和音という機能と和声上独立して存在しがたい和音が支配的であるといった指摘は可能であるが、それは無調の結果であって要因ではなからう。この飛躍とは一体何であるのかという問題に、もう少し接近してみたい。

主和音が一度も出現しない調性の音楽も存在するのだから(シューマンの歌曲『素晴らしく美しき五月に』作品48-1やヴァーグナー『トリスタンとイゾルデ』前奏曲)、主和音がないこと自体だけではさほど問題とはならない。機能と和声のシステムが主和音の存在を前提として成立している以上、たとえ実際に鳴らなくともトニックは「ある」のである。

そのトニックが、延いては機能と声システムが「なく」なることこそが問題なのである。シェーンベルクは作曲を始めた最初から無調を目指していたのだろうか？それとも晦渋な和声を組み立てているうちに自然に無調へと進んでしまったのだろうか？（これは実は愚問である。およそそれまでの人間が創る音楽は、リズムだけで音程を欠くものでない限り、何か主音ないし核音を持っていた筈であり、そうでないものを構築するにはそのことに対し相当強い意識が必要になるはずである。）そうでないとしたら、彼が初めて無調の音楽を空想したのはいつだったのか？そしてその実現の可能性を初めて確信したのはいつだったのか？

今の我々は残念ながらこれらの間に答えるために必要な資料も紙幅も持たない。ではもう一つ別の、これらよりもアプローチしやすい問を立ててみよう。シェーンベルクの時代に、彼以外にもこのような調性外の領域の存在を夢見、そこへ至る努力を払った者はいたのだろうか？これに対しては、冒頭に触れたニューグロヴ大事典の「調性」の項にバルトーク、スクリアピン、ストラヴィンスキーといった名前が列挙されており、それぞれの試みが要約されている。その中から、主音の無効化という視点から注目すべき例の一つ挙げてみよう。ドビュッシーの偏愛した「全音音階」がそれである。

全音音階とは、一オクターヴ内の12の音から、一全音ごとに音を取って作った音階である。全ての音の間の音程が等しいので、例えば音階全体を一全音ずらしても、もとの音階の要素と完全に重なってしまう。そのためこの音階は、「ハ・ニ・ホ・嬰へ（変ト）・嬰ト（変イ）・嬰イ（変ロ）」と「嬰ハ（変ニ）・嬰ニ（変ホ）・へ・ト・イ・ロ」の2種類しか作ることができない。またそのような音程の対称性があるために、使い方によっては音階の中心音が遍在するような感覚を与えることができる。⁷

この音階は（厳密には音階としてではないであろうが）従来、第5音を半音上か下に変位させた属七ないし属九和音の構成音として知られており、その機能を持たせられる限りにおいて用いられもした。しかしドビュッシーの場合、どう見てもこの音階の音響的な特性自体（先述したような中心音の曖昧さ）に興味があったのだと思わせるような、徹底した使用が時折見られる。その最初の例は『ピアノのために』の前奏曲（1901）や『版画』の第3曲『雨の庭』（1903）などである。ここでは幾分後期の例になるが、『前奏曲集第1巻』の第2曲『帆』（1909-10）を見てみよう。

この曲は途中に一箇所だけ例外的なエピソードを持っているが、それ以外の部分は全体を通して常の一つの全音音階（先に挙げた2種類のうちの前者）の構成音だけが鳴らされる。下一点変る音の保続の上に、譜例4に示すモチーフを軸にしてこの音階の響きだけが鳴り続けると、耳には変ロを根音とする属和音の印象が強くなっていく。実際、先述したこの曲に唯一存在する例外的な部分は、ピアノの黒鍵グリッサンドによる五音音階で出来ており、見たところここで核音として扱われているのは変ホ音である。ではこの曲の大部分で鳴っている変ロを低音として持つ全音音階の響きは変ホを核とする調の属和音の機能を持っているのだろうか。

譜例4 ドビュッシー：前奏曲第1集より「帆」

Debussy: Préludes, 1^{er} Livre, Voiles

a)

4. *p très doux*

b)

pp expressif

その可能性を完全に否定することはできまいが、あまり積極的にその説に同調することもできない。というのは、終始一貫して同じ和音が続き他の和音が一切出てこない、この和音自体の安定性が増大して、先に挙げたシューマンの歌曲におけるような「トニックに解決すべきドミナント」という性質が非常に希薄になってくるためである。また、全音音階の音程の対称性のために、最低音の変ロが本当に和音の実際の根音となっているという保証もしづらくなる。極端に言えば、もしかしたらこれはハを根音とする和音の転回形かもしれないのである。

もっともこの作例は極端なものであり、ドビュッシーの創作全般を俯瞰すると、彼が主音=中心音の遍在化や無化にそれほど興味を認めていたと云うことはできない。ただここに、進みようによっては調性からはみ出していく可能性の一端が垣間見えるということだけは云える。

では、いよいよシェーンベルクの実作品を見ることによって彼の取った音楽的思考の経路を些かなりとも跡づけてみることにしよう。

第2章 シェーンベルクと調性

2.1 シェーンベルクの初期作品を概観する

2.1.1 様式の変遷

シェーンベルクの創作様式の変遷を辿るとき、まずは1) 調性の時代(1908年まで)、2) 「自由な無調」の時代(1908年から1920年頃まで)、3) 十二音主義の時代(1920年以降)、の三つの時期に区分することが可能である。(もっとも彼は、かなりの期間が過ぎてから、前の時代の作風を持つ作品を完成させる、ということを屢々行った。『グレの歌 Gurre-Lieder』などの大作にその傾向が顕著である。) 本稿の興味は、前述したように、1) の作風が2) の作風に向かっていくプロセスを追うことにある。ここで、この1) 調性の時代に生まれた作品を概観してみよう。

シェーンベルクの調性時代(1897-1908年)の作品一覧

作曲年	作 品
1897	・2つの歌 作品1
1899	・4つの歌曲 作品2 ・6つの歌曲 作品3(1903年まで) ・浄められた夜 Verklärte Nacht 作品4(弦楽六重奏版)
1900-01	・グレの歌(オーケストレーションは11年まで)
1902-03	・交響詩『ペレアスとメリザンド Pelleas und Melisande』作品5
1903	・8つの歌曲 作品6(05年まで)
1904	・6つのオーケストラ歌曲 作品8(05年まで)
1905	・弦楽四重奏曲 第1番 ニ短調 作品7
1906	・室内交響曲 Kammer-symphonie 第1番 ホ長調 作品9 ・室内交響曲 第2番 (変ホ短調) 作品38(40年完成)
1907	・2つのバラード(歌曲) 作品12 ・無伴奏混声合唱のための『地上の平和 Friede auf Erden』 作品13 ・弦楽四重奏曲 第2番 嬰へ短調 作品10(08年まで) ・2つの歌曲 作品14(08年まで)

それまでの習作の時期を終えて、『2つの歌 2 Gesänge』作品1によって始まるこの時期の作品群は、大きく2つの系列に分けることができる。一つはa) 独唱歌曲のセット(作品1-3, 6, 8, 12, 14)で

あり、もう一つはb) 規模の大きい（多くの場合は単一楽章の形を取る）器楽曲（作品4, 5, 7, 9, 10, 38）である。

この二つの系列の諸作品は大体において並行して作曲されている。この状況から、彼が比較的小規模な歌曲作品で様々な和声的実験を試み、その成果を大作に生かす、という創作姿勢を取ったであろうことは容易に想像でき、実際その実例を見出すことも可能である。しかし一方で、前者の援用のみをもっては解決できない問題が後者の作曲の際に存在していることも確かである。

2. 1. 2 巨大な単一楽章

その問題とは第一に、当然生じる問題であるが、時には40分を超えるほど（作品5や7など）長大になる楽章の楽曲構成をどう整えるかという問題である。この時期の歌曲の中には、和声に様々な工夫が凝らされ、終止の仕方なども斬新な作品が多くあるが、最も大きいものでも作品1の第2曲『別れ Abschied』の8分半であり、殆どは2～3分で終わる小品である。ここからは、後に述べるような大規模な作品の構成へのヒントを見出すことは困難である。

本稿で主に分析の対象として扱うのは作品4, 5, 7の3曲であるが、この3曲（特に後者2曲）に共通しているのは、交響曲やソナタの多楽章を、ソナタ形式を基調とする一つの楽章に有機的に組み込み、楽章単位の再現なども含まれる、謂わば「メタ・ソナタ形式」とでも呼んでよさそうな形態を持っていることである。例えば、曲全体の中で緩徐楽章に当たるような穏やかな部分が、副主題的に扱われたり華やかに変奏されてコーダに用いられたりする、といった手法である。

複数の楽章を切れ目なく繋ぐやり方は古くから行われている。よく知られた例を挙げるとすれば、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第13番『幻想曲風ソナタ』やメンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲、スコットランド交響曲などが即座に思い出されるだろう。この手法は並列的であり、もっと遡ればバッハの鍵盤用の幻想曲やトッカータなどに起源を求めることもできるであろう。これに対し先程「メタ・ソナタ形式」と呼んだものは、これらの並列性を排し、曲全体の統一性をより推し進めたものになっている。むしろ楽章は分かれていても、ドヴォルジャークの第9交響曲や、フランクの循環形式による諸作品に近親性があると云える。この複合化された単一楽章形式の最初の成功例の一つとしては、リストのピアノ・ソナタを挙げるべきであろう。

2. 1. 3 無限旋律的フレーズ

ここで形式の話にあまり深入りするのは控えておくことにして、先程述べた歌曲の創作で解決できない問題の第二のものに話を移そう。

例えば『弦楽四重奏曲第1番』作品7に特に顕著な特徴として、一つのフレーズの単位が非常に長いことが挙げられる。詳しい分析は後段に譲るが、冒頭の主要主題を見ても、大きな区切れ目を表すカデンツ（終止形）は、第29～30小節の変ホ短調V₇-Iにおいて漸く現れるのみで、そこに至るまでの大部分は半音の変位を多く施された、調的に曖昧な和音への、夥しい偽終止（終止中断）を経ながら連綿と続くのである。

この作風の祖型はヴァーグナーの「無限旋律」の手法に求められよう。彼は、明確なカデンツによってオペラの中の一つの場から次の場への進行が妨げられてしまうのを、周到な和声の設計によって防いだが、これは長大な構成を持つ楽劇の枠組によって可能となったものであろう。小規模な枠の中で全体を完結させねばならない歌曲というジャンルの中では、試みることはなかなか難しいのではないかと思われる。

では以下、『弦楽四重奏曲第1番』について、そしてそれに先立って、そこへ到達するまでの過程としての『浄められた夜』作品4、『ペレアスとメリザンド』作品5の両作品について、調的ないし機能と声的意味で曖昧さのある、特に興味を惹く部分を取り上げて解釈を施してみようと思う。それによって、その後のシェーンベルクが『無調』の領域に辿り着く経路の道標を見つけ出してみよう。

2.2 浄められた夜

この作品はリヒャルト・デーメル同名の詩を題材とし、その内容の音楽的描写として作られている。編成こそ弦楽六重奏（後に弦楽オーケストラのために編曲された）ではあるが、性格としては交響詩に近いものである。紙幅の都合上、全体の形式や動機労作等については別の機会に譲り、ここではともあれ先程も断った通り、和声面で注目すべきカデンツや和声連鎖を取り出してこの時期の特徴を素描することに留める。

この曲や次節で取り上げる『ペレアスとメリザンド』では、未だ後期ロマン派の精神性が支配的であり、ヴァーグナーやマーラー、リヒャルト・シュトラウスらの世界と直接相通じるものである。もっとも創作のごく初期において既にそこにまで到達してしまったこと自体に充分瞳目すべきではあるが。

そのようなわけで、スコアを追っていくと、解釈に困るような和声の動きはまだそれほど多くなく、カデンツも基本的には明確なものである。基本位置のV-Iによる全終止の動きも、殆どの場所で回避されているものの、フレーズの重要な締めくくりにおいては屢々使われている。ただ、そのVに至るまでの動きに拡張調性や漂動和声がふんだんに使用されており、それが肥大化した場所などは注目に値しよう。

その例として適当なのは第38小節からの和声進行である（譜例5）。これは序奏部に続いて第29小節の *Etwas bewegter* から始まる第一主要主題部のフレーズの後半部にあたる。ここには I¹-II¹-V₇ や I²-V₇ などの非常に強い終止感を引き起こす（つまり次にIへ収斂することを強く予想させる）和声進行が3回あり、その3回ともがIへ進むことなく、他の和音へと逸れて終止を中断している。1回目（第38小節）はバスの線が順次進行しているので偽終止への可能性も充分感じさせるが、ここでの終止中断はよく見られるVIへの偽終止ではなく、セクエンス（反復進行）を利用して五度圏の階梯を一

譜例5 シェーンベルク：浄められた夜

Schoenberg: Verklärte Nacht

5.

38 *ff* *dim.*

d: ∇_7 I¹ II¹ ∇_7 (g: ∇_7^4 c: ∇_7 f: ∇_7^4 b: ∇_7 es: ∇_7^4) I² ∇_7

42 *sf* *p*

d: ∇_7 ∇_9 ∇_9^3 I² ∇_7 ∇_9
 (b: II³ a: II⁷ f: ∇_9 VI ∇_9^2)

譜例7 シェーンベルク: 同

Schoenberg: ibd.

7.

75 p $g: II_7$ $V_7 = Des: V_7$

79 pp $Des: I^1$ oIV^1 XV $C: V_7^3 (= a: II_7?)$

譜例8 シェーンベルク: 同

Schoenberg: ibd.

8.

135 pp $d: II_7$ $V_7 IV$ ff $b: II_7 V_7^3$ $c: V_7$ II_7 V_7

139 ff (Pizz.) (Arco) $es: V_7$ II_7 (c: V_7) V V_7 $es: V_7$ II_7

141 ff $b: V_7$ V_7 $as: V_7$ V_7 $fis: V_7$ V_7 $\rightarrow e: II_7$

までを既に吸収していることが察せられる。この節では最後に、漂動的な和声連鎖の例として最も考えさせられる例である、第135小節からのフレーズに触れておこう(譜例8)。

ここは先程までの例のようなカデンツの終止感覚を持たず、全曲の中でも最も緊張度の高い、サスペンシヴな演出効果のある箇所である。この中から一つの和音を取り出してもそれ自体多義的なものが多いが、このフレーズを通して強いて和声的解釈を施すとするれば、この中で比較的重要な地位を持っている

るのは変ロ短調の調領域であろう。

最初に高声部で動いている和音はニ短調の $II_7 - V_7$ が軸になっており、間に擬似ゼクエンツ的な経過和音群を伴っている。第 136 小節 3 拍目で IV と見られる和音が出た後、頹れるように三和音群が下降し、変ロ短調の $II_7 - V_7$ へと一旦落ち着く。この三和音群は形こそ三和音であるが、いかなる特定の音階をも示唆しないし、規則的な音程で移動しているわけでもない。また、いかにも経過和音的な形態ではあるのだが、前後の和音（ニ短調 IV と変ロ短調 II_7 ）の間に機能的な連関がそれほど密接に存在するようにも見えない。この動きにおいてシェーンベルクは調的中心のない無調的な領域に非常に接近していると云える。

2.3 ペレアスとメリザンド

この作品は前節で扱った『浄められた夜』の完成後、大作『グレの歌』を挟んで作られた交響詩である。当時の潮流に相応しく、4 管編成の巨大なオーケストラのために書かれている。（参考までに記せば、これとちょうど同じ時期に、マーラーは交響曲第 5 番を、リヒャルト・シュトラウスは『家庭交響曲』作品 53 を作曲していた。）この曲の題材となっているモリス・メーテルランクの戯曲はシェーンベルクのこの作品の他、フォーレやシベリウスの劇付随音楽やドビュッシーのオペラをも生んだのは周知の通りである。

この 647 小節に及ぶ膨大な分量のスコアから和声的な側面の指摘をしていけば、それだけで一冊の書物に匹敵する量の記述が必要になるだろうが、ここでは『浄められた夜』から『弦楽四重奏曲第 1 番』へのステップという視点に絞って、今まで出てこなかった要素を探すことに専念しよう。この曲にも当然ながら、前作以上に多くの豊かな拡張調性を備えたカデンツを見つけることが出来るが、それは今回に関しては思い切って割愛することにする。

前作が全体としてはニ短調を中心とした比較的明快な調構造を持ち、最初からそれが直截に提示されたのに対し、この曲では主調は、恰も霧の向こうから少しずつ見えてくるかのように非常に暗示的に現れる。練習番号 5（Universal 社刊スコアによる、以下同様）で奏される第一主要主題さえ、平行長調であるへ長調の形を取っている。ひときわ目を惹くのは終始漂動和声によって推移する序奏部である。この曲に関する和声的な興味の大部分はこの部分に集まると云ってよい。

冒頭の和声連鎖はよく「トリスタンの」と評されるが、トリスタン和声進行よりも大分曖昧である（譜例 9）。最初の動機の和声を分析するなら、まずは第 6 音を付加された下屬調の V と属調の II_7 となるであろう。そして続いてゼクエンツによって短三度上で反復され、再びもとの音度で反復されようとしたところで中断され、バス・クラリネットによって別の動機が出される（この動機は最初の和音と同じ、増五度と長七度を持つ七の和音を形成する）。

譜例 9 シェーンベルク：ペレアスとメリザンド

Schoenberg: Pelleas und Melisande

9.

$d: V_1$ II_7 $f: V_1$ II_7

ここには主調であるニ短調をそのまま示す素材はなく、あるのは増三和音や導七和音といった曖昧な和音ばかりなので、先程述べた下屬調なり属調なりへの帰属もそれほどはっきりしているわけでもない。一つ云えるのは、『浄められた夜』においては減七和音の多義性に頼って和声連鎖を組み立てる傾向が強かったのに対し、ここでは減七和音は影を潜め、代わりに増三和音の存在感が非常に強くなっているということである。減七和音はそれ自体ドミナントの性質を強く持っているので単体でも何らかの調を指示しうが、増三和音は単独で鳴った場合ドミナント性を保証されないので、調性的にはより宙吊りの感覚が強くなる。また、各構成音の間の音程から、全音音階との親近性が生まれる。これもまた調的な中心をぐらつかせる要素である。

冒頭のと声連鎖が曖昧さを解決しないままに重層化されてクレッシェンドを生み一つのピークを形成するのが第11小節であるが、この小節の全声部を省略せずに記すと譜例10のようになる。これは整理すれば「変ホ・ト・ロ・嬰ハ」と「ホ・変イ・変ロ・ニ」の二つの和音の交代ということになり、前者を倚和音とするニ短調のドッペルドミナントと解することができようが、実際の響きは各声部の半音階の動きに包み隠されて半ば無調的に聞こえる。

譜例10 シェーンベルク：同

Schoenberg: ibd.

10.

これに続いて練習番号1でオーボエが導入する動機は、最初は主調の属七と下屬調の属七に伴われて調性を明確に保持しているが、練習番号2を過ぎてカノン風に重なって入り始める辺りから和声付けも薄くなり、調的中心の存在感は漸減する（譜例11）。むしろここでファゴットによって行われる和声付け（譜例12）は、調的中心の不在感を強調する方向に働くとさえ云える。この動機の重畳の手法は、シェーンベルクが最初に獲得した無調への接近方法の一つであると云うことができるであろう。もっとも他の箇所では、同じような動機の重畳が主調のV-I進行へと接続される例も見出すことができる（譜例13、練習番号7の9小節目）。

またこの曲で初めて試みられたものとして、練習番号31の5小節目からの、増三和音の重畳による全音音階のクラスターの使用が挙げられる（譜例14）。ここでの全音音階の音響はドビュッシーにおけるそれよりも中心音の無化への関心が強く感じられ、大太鼓の食い違うリズムやフルート・クラリネット・ファゴットの全員によるフラッターツングの異様な音色とも相俟って、一種禍々しい雰囲気醸し出すことに成功している。

そのような目立つ部分を除いては、この作品も全体として調性を明瞭に感じさせるものである。特に主題を提示するフレーズにおいては、調性感が失われることは殆どないと云ってよい。

では、次の大作である『弦楽四重奏曲第1番』においてはどうか、見てみることにしよう。

荒尾岳児

譜例 11-13 シェーンベルク：同

Schoenberg: ibd.

11.

12.

13.

譜例 14 シェーンベルク：同

Schoenberg: ibd.

14.

2.4 弦楽四重奏曲第1番

この作品は『ペレアス』から2年置いて、作品6・8の二つの歌曲集（作品8はオーケストラ伴奏）を挟んで作られており、2.1でも触れた通り、四つの楽章を一つの楽章のソナタ形式の中に凝縮した構成を持っている。この曲では『ペレアス』で前兆を見た動機の重畳化と全音音階の重点的な使用が更に推し進められた結果、序奏やエピソードといった副次的な部分ではなく、主題提示のフレーズの中にもそれが現れるようになる。この作品もまた、『ペレアス』に輪をかけて巨大な規模を持っているので、本稿では和声的な側面から特色ある部分を数ヶ所拾うに留めざるを得ない。

和声の特色は第一主要主題の提示において早くも出現する。この曲は『ペレアス』とは逆に、再び明瞭な主調のIをもって開始され、フレーズの前半においては幾分鋭角的な相貌を持つものの全般的にダイアトニック（全音階的）な動きであるが、第8小節から突然全音階の構成音のみによる和音の連続によってその流れを断ち切られる（譜例15）。これらは皆、この流れの中では第5音の変位した属和音として解釈されるほかないのだが、そのあまりに目まぐるしい動きと全音階の音程対称性によって、場合によってはどの調の属和音の形をしているのかさえ判然とせぬため、眩惑的な効果を持つことになる。

例えば第13小節でこの全音階的和音の連続が一旦中断される時の最後の和音（変ロ・嬰ヘ・ホ・ハ）は、ロ短調の第5音下方変位属七とも取れるし、次のフレーズの開始和音の調である変ロ短調のドッペルドミナント下方変位属七とも取れる。いずれにせよ重要なのは、これらの各和音が実際に何調の属和音として置かれているかよりも、このパッセージ全体が全音階の（中心音が遍在するという）音響的特性への強い関心によって書かれているということを知ることであろう。減七和音にも音程の対称性はあるが、全音階による和音には調外の変位音が必ず含まれるため、調性の曖昧化が一層推し進められるのである。なお、この全音階的和音ないし増三和音の更なる徹底的使用が練習記号C（Verlag Dreililien社刊のスコアによる）の11小節目から約20小節目間にわたって行われている。この間に現れる全ての和音はすぐれて経過音的であり、いかなる調への帰属も感じさせない（譜例17はCの第23～26小節）。

一方の動機の重畳の手法は第二主要主題の提示に際して執拗に繰り返される（譜例16、練習記号A）。ここでは二つの動機が絶えず様々な音度で現れて絡まり合い、一種二重フーガ的な様相を呈するのだが、それぞれの主題の入りか半音階的な動きを多く持っているために、今ひとつ調の確定されぬままにあちこちの音度を彷徨する。例えばAの2小節目から第二ヴァイオリンの出す主題はハ短調を示唆する動きに見えるが、対位旋律

譜例 15-16 シェーンベルク：弦楽四重奏曲第1番

Schoenberg: Streichquartett Nr. 1

15.

d: V^2 D: V_7 g: V_7^3 b: V_7 f: V_7^2 C: V_7

f: V_7 h: V_7^3 d: V_7 h: V_7^2 g: II_7 h: $V_7^3 (= b: V_7^3)$

16.

C-moll?

C-moll?

fis-moll? es-moll?

である第一ヴァイオリンがそれほどハ短調らしい動きをしないので、この調の感覚は半ば宙吊りにされる。そしてIへの収斂もせず次へのヴィオラが与えるイ短調と思しき動きへと雪崩れ込んでしまう。このような次第で、この箇所も調的中心が確定されない、眩惑的なパッセージとなる。先程の全音音階的和音の例と異なるのは、先程は方向の目盛りとなる音程が長二度ないし長三度であったのに対し、ここでは短三度の移動が支配的になっている点である。

譜例 17 シェーンベルク：同

Schoenberg: ibd.

17.

なおこの音型も、Cの第35小節から、より切り詰められた形で再現されている（譜例18）。この部分は先程の例の第二ヴァイオリンの動機のみが単独で、色々な音度で重ねられることでできている。その結果四分音符ごとに色々な調の属七が入り替わり現れるということになるが、このそれぞれの和音は半ば偶然に生じたもののように振る舞い、もはや属七としての調的機能は全く剥ぎ取られている。

譜例 18 シェーンベルク：同

Schoenberg: ibd.

18.

Viel rascher (d)
mit kräftigen Strichen

この作品の後、シェーンベルクは堆積四度和音という、更に機能และ声から遠い和音と邂逅することで、もう一步無調へと近づいていくのであるが、それらの考察についてはまた稿を改めることとしよう。

結び

本稿で見た作品4・5・7の3曲は、シェーンベルクが調性を放棄する過程の出発点に位置する作品群である。彼が無調への到達を完全に成し遂げたのはもっと後の、『架空庭園の書』作品15(1908)や『3つのピアノ曲』作品11(1909)においてであるとされている。それまでに彼の調性への挑戦は、『室内交響曲第1番』作品9(1906)や『弦楽四重奏曲第2番』作品10(1907-08)において更に推し進められることになる。無調の作品への理解のためにはそれらの作品をも考察することが不可欠であろうし、無調に入ったらまた全く別のアプローチが必要になってくるであろう。本稿の目的は、カデンツ内の終止や半終止の中断、動機の機能外的な積み重ね、そして全音音階の音型ないし和音の徹底した使用が、この時期のシェーンベルクにとっての調性脱出の主な方法であったという点を確認することで、まずは達せられたことにする。

ひとたび無調の作曲が始まったらそれが当然のこととしてやり過ぎてしまうのではなく、それが出現してきた経緯をもっと詳しく知ることが今も必要であると筆者には感じられる。当座は今後も引き続いて、シェーンベルクのこれらの作品について更に詳しく見ていくことにしよう。

注

- 1 しかしシェーンベルク自身は、自らの音楽について「無調」という言葉で論じられることを極度に嫌っていた。(ニューグロヴ世界音楽大事典)
- 2 A. Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Williams and Norgate Ltd., London, 1954, p. 11
- 3 この稿では、和声記号については原則として、島岡譲他編『和声 理論と実習』(音楽之友社)で取られている表記を用いることとする。
- 4 A. Schoenberg, *ibid.*, p. 1
- 5 Doppeldominante 属調の属和音の総称。主調の属和音(D)を呼び出す機能を持つ。例えばハ長調にとっては「ニ・嬰へ・イ(・ハ)」などが相当する。
- 6 短調のIIの根音が半音低められて、長三和音の形になったもの(例えばハ短調における「変ニ・へ・変イ」)。機能的には通常のIIと同様にS和音として扱われるが、古典期においては普通第一転回形でのみ用いる。また、同一の和音をしばしば同主長調の中で借用和音として用いる。
- 7 オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-92)は、このような音程の対称性を持つ旋法をこの全音音階以外にも多数発見した。彼はこれらに7種の「移調の限られた旋法 *Les modes à transpositions limitées (M. T. L.)*」と名付け、自らの創作に活用した。全音音階は、M. T. L.の第1旋法とされている。
- 8 長調の和声進行の中で、同主短調の同じ度数の和音を借用した和音を「準固有和音」と呼ぶ。例えばハ長調の楽句の中でハ短調のII(二度)の和音を用いたとき、これをハ長調の準II(準二度)と呼ぶ。

参考文献

- Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Williams and Norgate Ltd., London, 1954
Charles Rosen, *Schoenberg*, Marion Boyers Publishers Ltd., London, 1975
入野義朗他「作曲家別名曲解説ライブラリー」16・新ウィーン楽派、音楽之友社、1994

