

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

「冬の旅」第1部の構成

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: ja 出版者: 公開日: 1985-01-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属: |
| URL | https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/676 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



「冬の旅」第1部の構成

川 上 晃

「冬の旅」第1部は、全12曲中10曲が短調で書かれている。

ふたつの長調曲のうちのひとつ「春の夢」は、イ短調終止で書かれ、完全な長調曲とは呼びにくく、終結部への重点の置き方からみても、むしろ短調曲の性格をおもわせる。そうなれば、「冬の旅」第1部は、ほとんど、短調だけで書かれた歌曲集といってもおかしくないことになる。

ひとつずつの詩に音を付けていった結果そうなったのか、全体を短調の連作にする構想があらかじめ立てられていたのか、いずれにせよ、かなりの数の曲の連作というかたちで作品をまとめようとするとき、それを短調曲だけで構成しようとするのは異様である。すくなくとも、音の構成の論理の側に立って考えれば、できにくいことにみえる。曲と曲の、長調と短調による対照、という方法をそれははじめから封じてしまうことになるからだ。音そのものから、というよりも、音とことばの関係から表現をおこなおうとするところではじめて、短調だけで書く歌曲集のかたちはやってくるようにおもえる。

調性と歌詞の関係に限定しながら歌曲集をみてゆくと、長調と短調の使い分けは、ことばに対するある一貫した関り方を守りながらおこなわれていることに気付く。長調を用いるのは、詩のなかの非現実の場面だけであり、現実の場面では短調が支配している。非現実を象徴するものに夢や過去の回想があって、詩に点在する語句、たとえば、緑の野、恋人の姿、菩提樹の花、小川のせせらぎ…といった語句は、過去の回想か夢のなかでだけあらわれる。それは回想や夢にすぎないから、どこかで必ず覚醒の瞬間がおとずれて、現在の「私」の意識に連れ戻されてしまう。だから、非現実と現実の対比を、長調と短調の対比におきかえて描き分けていこうとするかぎり、結論として音は短調を生みやすく、12篇の詩は、ほとんど12の短調曲として連続してくるにちがいない。

夢を長調で描き、現実を短調で写す（「春の夢」）、というように、まずことばとの関係から短調が引き寄せられる。そこまでは音によることばの忠実な描写だが、この描写に触発されて、和声法はいったんことばを離れたところでじしんをとらえ直す。とらえ直された和声法

は、もういちどことばに向き合いながら、もはやことばを描写するだけでなく、ことばをのみ込むように音を展開させてゆく。

私のかんがえでは、「冬の旅」の和声的な展開は、長調を曲集のなかで徹底して非独立的に位置づけようという方向でおこなわれていったようにおもえる。いいかえれば、長調は短調と対等の立ち場で向う側に対照しているのではなく、むしろ短調の一部として密接して進み、その影のようにあらわれる。それは短調と別のものではなく、短調の一部にすぎないから、作品の和声法のなかで独立的であることはできず、くりかえし本来的な短調をつよめるようにはたらくだけなのである。

「菩提樹」のホ長調は、このような長調である。この詩を長調で作曲することじたいにそれほど深い意味はない。詩集のなかでゆいいつ、緑色に染った詩とっていいからだ。しかしそのままでは、このホ長調は、短調の連続する曲集のなかで明るい光を放つ完全な長調曲としての存在をつよめる。あるいは、貴重な対照をあたえる五番目の曲として、例外的に扱われる曲にすぎなくなる。連作としてはそれもたいせつなことのひとつだが、むしろここで問題にされているのは、長調の短調への対照ということいじょうに、短調への密接な関係ということなのである。短調に向い、短調に終止するものとしての長調、といってもよい。つまり、長調はそれじたいとしての完結をはたさず、つねに短調をほんらいの結論としてもとめ直す。結論された短調からふりかえってみれば、長調はここに導くための先行部にすぎなかったことになる。

「春の夢」のイ長調がイ短調に向ったように、「菩提樹」のホ長調は、「あふるる涙」のホ短調に向う。それとともに、調の連続性だけでなく、リズムと旋律の連続性もやってくる。3/4拍子、付点音と三連音、分散和音的旋律という「あふるる涙」の構成要素は、「菩提樹」の構成要素でもあったからだ。調とリズムと旋律の連続性でつながれて、この二曲は、詩には存在しなかった不可分性をはじめ得る。比較的長く入念な「菩提樹」のあとに、短い反歌のような「あふるる涙」のホ短調がつづき、そこでいったん終止を置く。そしてあらためて、ホ短調としての表現と高揚を「川の上で」においてはたそうとする。

「冬の旅」の調性配列をみれば、同主調がつづく場所はここしかなく、しかもここでは、同主長調と短調がつづいているだけでなく、さらに同じ短調のホ短調が後続させられている。それも、ホの調性と音楽が、ほんらいホ長調ではなく、ホ短調にあることを強調したいがため方法にみえる。「菩提樹」と「あふるる涙」のあいだにみられるリズムと旋律の連続性も、ほかの場所ではみられない。つまり、接近する曲と曲のあいだには連続性を持ち込まずに、できるかぎり異なる表現がつづくように配慮して書かれているのが「冬の旅」であるとすれば、「菩提樹」と「あふるる涙」、さらに「川の上で」は、例外的に連続する同主調となっている。

ホ長調とホ短調が、作曲家の手によって詩に持ち込まれる。もともと詩において別々に存在していたふたつのものが、歌のなかでひとつのものとしてとらえ直され、ひとつになることに

よって、重点はあとの短調の方にかかる。逆に、先行する長調は、ぜんたいとして支配的な短調の一部となりながら、長調曲としての表現の独立性を弱める。「菩提樹」と「あふるる涙」のこのようなつながりが、詩を離れた音のつながりであり、自立的な和声の展開でもあることはたしかである。ただし、同時にこのつながりや展開は、「菩提樹」を「冬の旅」のぜんたいのなかに置くこと、よりせばめていえば、「凍った涙」「凍結」と「あふるる涙」「川の上で」のあいだに置くこと、という詩と音楽の両者を拘束する構成的な位置づけの問題にたいする和声的な解答でもある。詩集のなかにも「菩提樹」の対照性というものは存在する。ただしそれは、「冬の旅」のなかで孤独にさすらう「私」の通りすぎる場所のひとつにすぎず、菩提樹の木陰で「安らぎをうる」ことは現在の「私」にはありえないことなのだから、その外面的な対照性を、すなおに短調にたいする長調の対照性におきかえたままにすれば、対照の強度は、「菩提樹」の詩が共有する現在の「私」の意識を越えてしまうことになるだろう。連作歌曲集「冬の旅」が、作曲された長調曲をあくまでも現実的な短調の一部に組み入れようとしているのはそのためである。あるいは、「菩提樹」に前後する四曲のあいだには、氷のような世界と「私」の涙、という内と外の対比による表現を貫こうとする詩的なモチーフの連続性があるから、「菩提樹」はそれを尊重しようとするかぎり、一時的なものにすぎないように作曲される必要がある。「菩提樹」と「あふるる涙」の詩じたいには、連続性や不可分性は存在しない。しかし、「凍った涙」や「凍結」を引き継ぐほんらいの歌が、「菩提樹」のあとの「あふるる涙」や「川の上で」にあるとすれば、音がつくりだしたこの連続性や不可分性は、必然でありうる。したがって、和声の自立的展開は、ことばの忠実な描写とはいえないかもしれないが、ことばと関係することではじめて可能になった展開であるとはいえるようにおもう。

「春の夢」の第3部のイ長調も、おそらく「菩提樹」のホ長調と同質のものである。

第3部に入って、イ長調で歌い出される旋律が、そのままの伴奏形を保持しながらイ短調に終止してゆくとき、2/4拍子の伴奏形は、「休息」と「孤独」の伴奏形ときわめて類似したかたちであらわれる。「春の夢」は、第1部でも第2部でもなく、第3部に中心があり、それは「休息」「孤独」とつづく歌曲集終結部に共通する表現をおこなっているのだということがここで明らかになる。同主調の連続性と前後曲との関連性によって、ここでも長調は、その独立性を弱められてしまう。

全12曲中わずかふたつの長調曲は、こうして周到に前後の短調に関係づけられており、あらためて歌曲集全体をみれば、ホ長調はホ短調の一部に、イ長調はイ短調の一部にしかみえず、あとには短調がつづく歌曲集という印象だけが残される。

異なる調性の交替のなかで、短調を貫徹し、長調を非独立的に扱おうとする「冬の旅」の和声的展開のかたちが、ここに示されている。

旋律やリズムの不可分性のことはさしあたりおくとしても、ふたつの長調曲の短調への連続

性をつくり出していたのは、同主調の連続、という方法である。それは「冬の旅」のなかで比較のおおく用いられている和声的方法のひとつ、ということができる。ただし、「菩提樹」と「あふるる涙」の関係が示すように、それが曲から曲への連続性をつくり出すことは例外的といってよく、むしろそれは、「春の夢」におけるように、ひとつの曲のなかの連続性をつくり出すことに専念しているというべきである。たとえば「おやすみ」が、「春の夢」と同じように、同主長調を先行させてから短い短調終止を置き、「風見の旗」が、長調で歌い終わったあとを後奏の短調で拾う、というように。

この方法は、個々の曲の終止部に適用される。つまり同主調の連続は、表現の終わり方に関する方法のひとつなのである。

「おやすみ」と「春の夢」の終止直前の長調部をみると、すでにみたような短調部との不可分性がそこにも存在することに気付く。主音、和声の音度、バスの位置、それらが後続する短調と同じであるだけでなく、伴奏書式も終りと同じものが敷かれている。根本的な調のゆれを生まない変化だけが上声で起る。決定的な構造の変化ではなくて、旋律の、かすかな声の色の変化がカデンツにあらわれるにすぎない。そのためこれを強弱の差であらわすとすれば、短調部分は、もともと強くはない長調部分をさらに弱めるように書かれるほかになく、表現せんたいは、終りに向うにつれて、トーンを低めるように進行してゆく。

「冬の旅」のほとんどが短調曲であり、同主調の連続という方法は楽曲終止部の方法であるとするれば、この同主調関係は、先行長調と後続短調、という関係に限定されざるをえない。じじつ、「回顧」を除いて、「冬の旅」の同主長調は、すべて先行長調として書かれている。このとき先行する長調は、打ち消される調性としての意味を帯びる。ちょうど「あふるる涙」に先行する「菩提樹」の長調がそうであったように。したがって、「冬の旅」の終わり方は、おおくのばあい、たんなる短調終止にとどまらず、長調を打ち消す短調終止にこだわっている終わり方であるということができる。そこでは、非現実と現実の対比関係を長調と短調の対比関係におきかえて表現をおこなおうとする「冬の旅」の和声が、結びとしてのカデンツにおいて、そのことを集約的なかたちであらわそうとしているようにみえる。

先行長調と後続短調の関係に立つこの楽曲終止の方法は、「冬の旅」のなかの七曲に用いられている。曲集をおおう短調的な性格は、たんに短調曲の数の多さによってだけではなく、短調を強調するこの終止の数多さによってもさらにつよめられる。そしてこの七曲の終止法は、同じ先行長調と後続短調の関係に立ちながら、さらに三つの方向に展開しようとする。

同主長調の方法を第1の方法とすれば、第2の方法は、ナポリ長調の方法である。つまり、ロ短調の作品ならばハ長調が先行するというように、ここでは短2度上の長調が先行調として出現することになる。この方法は、「凍った涙」、「鬼火」、「孤独」の三曲の終止部に用いられ、同主長調のばあいよりも悲痛の度合のつよい表現を生みだしている。こんどは、同主音ではな

く、短2度の下行があり、しかもたがいに遠い調関係に置かれるために、和声的な落差もちいさくはない。そこで転調をおこなえば、動くという印象はつよまるから、短調に切り換える変化の強度もこれまでよりおおきなものになるはずである。悲痛のつよさは、そのことと関連している。「凍った涙」と「孤独」は、そのつよさのままに、それぞれのナポリ長調から、クレッシェンドをかけながら、フォルテの短調終止へ向わせている。弱音終止へ向う同主長調と、強音終止へ向うナポリ長調、というような方法上の対比をおもうこともできる。これに対して、「鬼火」は、クレッシェンドからピアノシモへ向っている。

しかし、和声的な変化の強さは、ナポリ長調の独立性の強さを意味していない。もともとナポリ六の和音は、短調曲のⅡ度和音の根音を低めた長三和音として多用されてきた形態であったから、それはドミナントに先行する短調内の和音の性格がつよい。短2度上方の長調は、その長三和音の広がった調域とかがえられ、半音の下行や属七和音の増六和音への異名同音的転義などによって、容易に短調カデンツに移行できる近さにある。「凍った涙」の変ト長調も、「鬼火」や「孤独」のハ長調も、そのいみでは、ヘ短調やロ短調にきわめて近い距離にあるといってもいいのである。

同主長調が同主短調に移るさい、短2度の下行を示すのと同じように、ナポリ長調も主調の短調に向って短2度の下行をおこなう。いずれも、わずかな距離で短調に密接し、短調にひきつけられた長調である。

※「休息」の終止部「背は荷の重さを感じなかったし、嵐は私の漂泊の旅の助けとなった」には、増六和音とハ短調カデンツの関係が認められる。2小節と2小節の対等な小節数の配分で、増六和音は「弱く」、カデンツは「強く」歌われる。あいだに急激なクレッシェンドがあり、「凍った涙」や「孤独」と同じように、強音終止へ向う先行する増六和音のかたちとなっている。属音へ短2度下行するこの和音の用法は、ナポリの方法ときわめて近い関係にある。

第三の長調は、平行長調である。長調と短調の関係は、これまでにくらべて、もっとも近親的だが、逆に、たがいの主音間の音程的な落差はもっともおおきく、ここでは短3度の下行で短調への移行がおこなわれる。

短い二部形式による「あふるる涙」の第2部には、歌が10小節書かれている。先行8小節は平行長調のト長調にあてられ、前楽節が半終止を、後楽節が完全終止をおこなって、構造たしかに大楽節のト長調を確定させたあとに、わずか二小節の結尾部が「強く」ホ短調で歌われる。ゆっくりと、手順を踏んで平行長調を確立するのとははなたいに、ホ短調の四六の和音は、それを押しよけるように急激にあらわれる。

「鬼火」のフレーズ終止部「私にとってむつかしいとは思われない」や「すべては鬼火のたわむれなのだ」は、いったん平行長調のニ長調で歌われたあと、ロ短調で歌い直される。この後続短調も、先行長調を打ち消すように強めに、リズムの急迫を旋律にたたくて書かれてい

る。ただ「あふるる涙」とはちがって、口短調の進行のなかに一時的にニ長調を挿入し、ふたたび口短調に帰すというかたちをそれはとっている。

「あふるる涙」といい、「鬼火」といい、平行長調から平行短調への転調においては、つねに主和音から主和音への直接の移行がおこなわれてしまうため、継続的な転調の印象はほとんどなく、近親関係にあるとはいえ、両者はたがいにへだてられたまま並列され、あとの短調は瞬間的にあらわれる。近親、遠隔を問わず、三度の上下調に不意に移るといふ、この作家の和声法を代表する三度近親的転調の方法の端的な例を、それは示しているのである。

しかし、三度近親的転調だけではなく、同主長調もナポリ長調も、後続短調へ不意に転調するという点では変わらない。短調から長調へ移るばあいには、全音階的転義を利用した、継続的な転調をおこなうこともすくなくない。ただし、その逆のばあいでは、つねに瞬間的な転調が起るために、前後の調のあいだの落差はそのまま露出され、落差が1度、2度、3度と広がるにつれて、転調がひきおこす変化の度合もつよくなる。ナポリ長調や平行長調が先行するさい、それを「弱く」、後続短調を「強く」歌わせる指示のおおいはそのためである。おだやかな長調の、安定した和声関係のなかに予想外に打ち込まれる短調のアクセント、そのアクセントがあってはじめて、打ち消すちからの強さも生まれる。否定的な性格を特徴とする「冬の旅」の終止部は、その否定の強さを調的な落差に、否定の鋭さを転調の瞬間性にもとめているといふことができる。

瞬間的におこなわれる長調から短調への転調が、「冬の旅」のおおくの終止部に用いられているかぎり、詩の最終行のことばは、この終止法との関係に入らざるをえない。たとえば、「凍った涙」の「冬じゅうの氷を溶かしてしまうように」という歌詞は、いったん変ト長調で歌われたあとに、属七＝増六転義を経て、「強く」へ短調で歌い直され、「あふるる涙」の「やわらかい雪は溶け去ってゆく」も、ト長調につづいて、やはり「強く」ホ短調で歌い直される。これとはちがって、「春の夢」の第三節の歌詞のように、別々のことばを長調と短調に配分しているばあいもあるが、ほとんどの終止部では、上二例にみるように、同じ最後の歌詞を、全部か一部歌い直すというかたちをとっている。

歌詞の反復は、先行長調と後続短調のそれに限らず、「冬の旅」のなかではかなりひんばんにおこなわれている。「凍結」の第三節や「川の上で」の最終節は、一節ぜんたいが異なる音楽に書き直されているほどなのだ。歌曲作家がこのような反復をおこなうことはめずらしくない。ただし、それを安易におこなえば、詩がひとつのことばでなし逐げたものを無用にくりかえしたことになり、ほんらいことばが排除している同語反復を音が詩に押しつけるかたちになりかねない。それをしないために「水車小屋」では、歌詞の反復はできるかぎり避けられている。しかし、歌曲の創作が、型に流し込むように、ことばに音をあてはめてゆくのでないかぎり、音の自立的な秩序は、いったんことばを離れたところに確保されなくてはならない。それを確保した上で、ことばに向き合い、それを再構成してゆくのであれば、音の展開のなかで、

音の事情から、この反復が起きるということはあるのである。「水車小屋」とはちがって、「冬の旅」では反復が多用され、そのくりかえしは、主に楽曲終止部の先行長調と後続短調の関係のなかでおこなわれるために、いったん長調で歌われた歌詞と同じものがつねに短調で歌い直されるかたちとなる。

先行長調を置く転調の技法的なねらいは、短調曲の型どおりの短調終止が、長調の対照のちからによって、鮮明度を増すことにある。長調によってしばらく待たされた短調は、その短調性を消耗することなく温存し、最後の場所で集約的な表現をはたす。この鮮明性と集約性に、さらに転調の瞬間性や強弱の強さが加って、終止の短調は、その歌曲のクライマックスとして、一回かぎりの性格を得る。

「冬の旅」の歌詞の反復の意味は、この一回かぎりの短調のちからを借りて、最後のことを、それを語る「私」の情念の高まりの象徴としてあらわしていこうとすることにある。それは、歌われていることばそのものだけでなく、そのことばが背負っているものをも集約的にあらわそうとする表現であるから、この反復と音がなければ、つまり、ことばだけでは成り立たなかった表現にみえる。しかしはたに、ここからことばを取り去って、旋律と和声だけに還元してしまえば、そこには、せいぜい拡張されたカデンツというほどの意味しかなさな残るだけである。そこには、先行長調と後続短調をとくに関係づけるものがないからだ。たとえば、「あふるる涙」や「鬼火」の前後の平行調関係の旋律から、同一歌詞というつながりを排除してしまえば、先行長調と後続短調は、ただちに分断されて、離れて並び立つ長短調にすぎなくなる。両者が同一歌詞によって関係しているということによって始めて、そこに連続的なつながりが認められることになり、否定される長調ののちの短調という表現も成立してくるのである。

ことばが和声が必要とするように、和声もことばを必要とする。ことばと関係することで和声は展開できたのであり、ただたんに短調曲を、器楽曲のように構成しているだけでは、この和声法、その貫徹ということはあるえなかった。

「冬の旅」の和声的展開が、長調を打ち消す短調ということによって性格づけられているとすれば、この展開は、これまでとはちがう方法で、これまでとはちがう場所にも及んでゆく。それは、長調と短2度を関係づける方法であり、この方法の適用は、必ずしも楽曲終止部に限定されていない。

旋律の取る音程のなかで、長短系の音程は、完全系の音程とは異り、それだけで長調や短調の性格を代表しうる。短調的な性格のつよい短2度が、旋律的に重要な場所で、アクセントをともなって鳴らされるとき、その短2度は、ことさら和声を背景にしなくても、短調としてあらわれることができる。

このような短2度が、「冬の旅」のなかで、やはり長調と関係づけられてゆく。そしてこの

両者の関係は、連続的關係と同時的關係、つまり縦と横のふたつの關係にわたってあらわれる。

「おやすみ」、「孤独」、「凍結」の三曲のなかに、先行する長調と後続する短2度、という連続的關係が成立している。

娘は私を愛しているといい
母は結婚を許すといった
今あたりはこんなにうらがなく
道はすっかり雪でおおわれている

「おやすみ」第一節の最後の四行である。詩ではこのように四行が連続して書かれているが、歌曲では、過去の情景としての二行と、現在の風景としての二行とを、長調と短調で描き分けようとするため、あいだに間奏を置いて切り離している。このばあい間奏には、文字通り過去から現在への移行を、夢を覚醒させるようにおこなうことが期待されており、そこで短2度が用いられるのである。へ長調、変ロ長調、としばらく長調を歌っていたはじめの二行が、変ロ長調主和音のやわらかい響きを残して歌いおさめられたあとに、間奏は、アクセントを付けた短2度のオクターブを投入し、瞬間的に先行長調の甘さを断ち切ってしまう。そしてこの短2度は、第3行目が歌い出されたあとも、高音のオスティナートとしてひびきつづけてゆく。

「孤独」の「ああ、大気がこんなに穏やかで、世の中がこんなに明るいとは」の個所では、長三和音一個に、高音の単声の短2度下行が続けられている。ここでは、現在と過去の対比ではなく、さしあたりことばが「穏やか」や「明るい」と表現しているものが、文字通りに明るいわけではないという心理的な明暗の対比が問題にされているから、音もさしあたりその語句に長三和音をあたえ、その上ですぐに短2度でそれを否定してしまうという対応法を取っている。

「凍結」の中間部は、変イ長調で終る。そして、再現部までの6小節を、ハ短調への復帰転調部にあてて、中間部開始と同じ歌詞を歌う。

どこで咲いた花が見つかるだろうか
どこで緑の野が見つかるだろうか

花々は枯れはててしまい、芝生も色あせてみえるいまでは、いったん変イ長調の音色を与えた「咲いた花」や「緑の野」は、見つかることはないから、反語的な表現として、長調は、短調で歌い直される。この歌い直しは、歌の短2度とバスの短2度の二重唱に、つまり、3度と6度の外声平行のかたちを整えられている。「白鳥の歌」の「わが宿」に似て、旋律的な高揚をあざやかに示すバスの参加となっている。

連続的な関係を示すこの三例に対して、同時的關係を示すのが、「風見の旗」と「休息」である。

「風見の旗」の「すると私は勝手に考えた」や「家の人はどうして私の悩みを尋ねようか」は、それぞれハ長調とヘ長調で和声化されているが、ハ長調はピアノの内声の短2度と、ヘ長調は歌が固執する短2度と同時的關係に入るために、長三和音にゆさぶりをかけられ、長調の音色感を半減させられている。「休息」の「足は休息をもとめようとはしない、立ち止まるにはあまりに寒いから」の旋律部分は、経過的な和声進行のなかで、ヘ長調や変ホ長調のトニックも通ってゆく。しかし、伴奏の右手が打ち続ける短2度のオスティナートのせいで、ぜんたいとして長調の性格は前面に出ない経過になってしまう。

連続的、同時的という關係の仕方のちがいはあるが、短2度は、曲中のところどころで長調と關係しながら、短調の分身のように、短調と同じはたらきをおこなってゆく。したがって、「冬の旅」の長調部分を拾い出してみると、そのほとんどが、弱められた長調であることに気付く。変ニ音からハ音への短2度下行を固執する「凍った涙」が、曲全体にびっしりと張りめぐらされた旋律的音程のちからで、何度か出現する長調の和声を後退させているように、短2度はときおり、じしんを和声から離れるようにみせながら、旋律じたいで短調をあらわしているようにするのである。

先行長調と後続短調による終止部にも、短2度の關係はあらわれていた。同主長調、ナポリ長調、増六和音、それらから主調のカデンツに移行するさいには、短2度の下行がどこかで起る。しかしそれらは、和声的な下行であって、どちらかといえば、短2度の下行そのものを旋律的に強調するわけではない。隠伏された短2度が、和声的に長調を打ち消していたとすれば、この短2度はしばしば上声に顕在して、旋律的に長調を打ち消してゆく。

それも「冬の旅」の和声的展開のひとつである。

否定的な短調の展開、それが「冬の旅」の和声法の構成的な中心である。全12曲は、短調曲であれ、長調曲であれ、つねにこの中心の方を向いており、逆の方からいえば、個々の曲は、この中心からの放射的展開なのだ。

連作歌曲集が、つねに中心をみすえながらこの展開をおこないつづけるとき、そのことは、連作における構成的な一貫性や統一性をつくり出す助けとなる。ただし、一貫性や統一性は多面性のなかでしか持ちこたえることができないものだから、一方で12曲のそれぞれは、つねに同じものではない曲として書かれなくてはならない。異なる12曲が連続し、その連続のなかで中心があらわれる。しかし、ただちに目にみえるようにするのではなくて、異なるものの集まりのなかではじめて感じ取れる中心であるようにすること、それが連作的構成にとってのたいせつな課題になる。

「冬の旅」の和声法が、否定的短調の展開にあくまでもこだわってゆくとき、個々の曲はど

うやって、なお差異をあらわしつづけていけるだろうか。

「冬の旅」の短調曲は、10曲である。しかしそこには、ハ短調曲、ホ短調曲、ロ短調曲が二曲ずつあるから、種類だけに限ってみれば、使用短調は7種類ということになる（ハ、ニ、ホ、ヘ、ト、イ、ロ、の各短調）。つまりそれらは、鍵盤の白鍵を網羅的に主音とする短調である。これらの短調を、ひとつずつではないが、まんべんなく使い分けていこうとすることが曲の調選択の前提にあって、この網羅性が、連作における調的差異性をつくり出すための材料を提供することになってゆく。というのも、「冬の旅」の調性配列をみると、そこには5度や半音で進行するような継続性こそないが、すくなくとも、原則として異なる調がつづくように書かれていることは明らかにみえるからだ（だから、例外的なホ調の三曲は、特別な意味をもつ）。ふたつの長調曲も、ホ長調がホ短調と、イ長調がイ短調と不可分の関係にあるため、白鍵主音の短調が網羅され、異なる短調が連続するという「冬の旅」の原則を変えるものではない。長調、短調を問わず、重複された調は、すべて拍子を変えた上で重複されているから、調性と拍子がまったく同じという曲は、「冬の旅」のなかには一曲もない。

したがって、「冬の旅」の個々の曲は、すべての曲が短調という同一の性格を共有しながら、すべての曲が異なる主音の短調にもとづく、というかたちで、じしんの調的差異性をまず確保する。

確保された調的差異性は、そこに立脚して書かれる個々の曲の独自の表現のなかで、その差異性をさらにさまざまなかたちへと展開させる。たとえば、「風見の旗」を聴いたとき、私たちはそれが、「おやすみ」とくらべて、ただニ短調とイ短調という差異をあらわすだけでなく、表現ぜんたいをすっかり変えているという印象を受ける。均一リズムと激変するリズム、リート風の伴奏形と劇的な伴奏形、2/4拍子と6/8拍子、下行する旋律とソナタの主題のように力動的な上行旋律、というように。曲から曲への進行のなかにはあらわされるこのような差異は、12曲の連作を構成するとしたら、12とおりに描き分けられなくてはならない。とくに、直前直後の曲とはたしかに異っているという印象をあたえるように書くことがたいせつなのだ。調性の配列が、異なる調の連続ということを原則にしているのも、それを重視するからである。

7種類の主音の調性が、別々の調性を連続させながら、詩がひとつずつ異なるように、異なる表現を生み出そうとする。そのとき、歌の旋律は、つねに和声とともにありながら、差異を内在的に暗示しようとし、リズムは、速度や拍子とともにあって、動きの変化としてそれを外在的にきわ立たせようとする。そして、長短調の和声法が、否定的短調をみすえながら差異をあらわしてゆくように、差異を曲から曲へとあらわしつづける旋律やリズムの展開のなかにも、それらにとっての構成的な中心はみえてくるはずである。

歌の旋律は、12曲もの歌曲の集りのなかでは、それじたいの屈曲の変化だけで、差異をあら

わしつづけていけるわけではない。声楽曲の旋律には、器楽曲とは比較にならない制約がある。音域、音程進行、線の形状、フレーズの長さ、速度、拍子、リズム…等の材料の限定、「冬の旅」の旋律も、その限定のなかで音をあたえられることになるから、旋律じたいのあいだには、おどろくほどの多様な変化、といえるようなものはあらわれていない。

いま、リズムのことはおいて、音高的な関連からする旋律的要素だけに注目するならば、「冬の旅」の個々の曲の旋律的な差異は、旋律的要素じたいのあいだにあらわれるというより、旋律と和声の関係のなかにあらわれる、というべきである。

歌の音域は、広くない。旋律構成音は、1オクターブ半あまり（ロ音～二点ト音）の音域におさめられていて、「川の上で」だけが、2オクターブを要求している。しかし、最高低音域は、ひんばんに使用される音域ではないから、楽に発声される慣用音域に限定すると、五線の下から上までのおよそ1オクターブに、主な旋律構成音は集まっている。この音域内には、白鍵音だけでなく、黒鍵音もふくまれるから、調号や調性の変化によって、声の触れる音は、わずかずつ変化する。たとえば、「凍った涙」のへ短調の旋律は、調性の変化が歌の拾う音の変化に端的にあらわれるから、白から黒への移動も、旋律的な差異にとって、たいせつなことのひとつである。しかし、旋律構成音を和音構成音として限定しながらみてゆくと、黒鍵音は二次的な存在にすぎないことがわかる。というのも、白鍵主音短調の連続としての「冬の旅」の調性配列のなかでは、旋律的にも和声的にも同じように重要な音、つまり主音と属音は、ロ短調を除いて、すべて白鍵音だからである。歌の旋律を、短いいくつかのフレーズが構成する。そのフレーズの開始音や終止音、あるいは軸となるような重要な音のほとんどは、そのような音に集まる。したがって、「冬の旅」の旋律は、調号のない五線内の音を重点化しながら歌っている旋律、と限定していうことができる。

旋律構成音としても、和声構成音としても重要な「白い音」というこの限定に加えて、さらに、これらのうちのいくつかの音を、異なる調性のなかの「共通音」として選別する、という限定をおこなうことができる。それも旋律にたいする、和声的な限定である。

「冬の旅」にかぎらず、異なる調性を配列した連作的な作品においては、ある特定の音が、異なる曲に配されて、それが重要なはたらきをおこなってゆくという例はおおい。異なる曲、異なる調性のなかで同じ音を用いるとすれば、それはふつう、相当数の調性の交替する経過においても、共通音として残りつづける音である。たとえば、ハ長調から＃をひとつずつ増やしてゆく調性経過では、ロ音やホ音が、逆にリを増やす経過では、ヘ音やハ音が残残りつづける。曲や調性変るなかで、ある音が保持されてゆくと、それは同じ音であり、しかも和声的に異なる音になる。

「あふるる涙」の「熱い悲しみの涙を吸い込む」と「草が萌え出ようとするとき」の旋律は、旋律じたいとしてはほとんど同じであり、二点ハ音からの八分三連符下行形である。一方が第1部終止、一方が第2部開始に歌われ、あいだにト長調への間奏四小節があって、たがいにへだてられている。「熱い悲しみ」が、ホ短調のサブドミナント、「草が萌え」が、ト長(短)調ド

ミナント減七で和声化され、それによって、同じ二点ハ音、同じ下行旋律が、機能と色彩を変え、異なる表現となる。

この二点ハ音は、「凍結」の第1部の終り、「氷や雪を透してしまいたい」のフレーズ終止音として、二分音符で歌い切られる。二小節の間奏を経て、「どこで咲いた花が見つかるだろうか」は、その二点ハ音から歌い出される。そこにハ短調から変イ長調への変化が、声の色の変化としてあらわれる。同じ旋律構成音を、フレーズ終止音と、つづくフレーズの開始音というように、たがいに前後に接近させておいて、共通音として前後の調性を媒介しながら、同時に変化をあらわす、という「冬の旅」の多用する旋律的和声法である。

旋律的に同じ音であり、和声的に異なる音としての共通音のはたらきは、連作的構成のなかでは、その調性の配列順と密接な関係におかれている。いま、12曲を4曲ずつの3部分に分けて考えてみると、第1部（「おやすみ」～「凍結」）は♭系の調性が集り、第2部（「菩提樹」～「回顧」）は、ホ調を中心とする同主調と長調が目立つ中間部、第3部（「鬼火」～「孤独」）は、ロ短調を両端に置く終結部とみることができ、第2部、第3部には、♭系もあるが、♯系の調性が多めに集る。そして、♭、♯とも四つまでの調号曲が用いられているから、第1部にはヘ音やハ音、第2部、第3部にはロ音やホ音が、前後の曲のあいだに共通音として残りやすい音ということになる。

ヘ音、ハ音、ロ音、ホ音、これらの音は、「冬の旅」の歌の旋律にとって、いずれも重要な役割をはたす。ただし、音域的にみれば、ヘ音とホ音は、五線の上下両端部に位置する高低音域音であり、ハ音とロ音は、中間音域音だから、テノールを想定する原調用譜面では、ハ音とロ音の方が、より慣用的な音として多用しやすいということになる。

※ヘ音は「冬の旅」の♭系の曲のなかで、しばしば二点ヘ音の位置で用いられ、「おやすみ」、「凍った涙」、「凍結」などの歌の終りで、クライマックス音としてはたらいっている。これに対してホ音は、第2部のホ調曲の三曲では、主音として多用され、「菩提樹」や「あふるる涙」のフレーズ開始音や終止音にあてられているが、曲集のなかの多数の曲の共通音ということになれば、それほど優勢な音ではない。

♭系の第1部では二点ハ音が、♯系の第2部、第3部では一点ロ音が、第一次的に重要な共通音であり、ヘ音やホ音はあくまで二次的な音のようにおもわれる。

ハ音とロ音、このふたつの音が、「冬の旅」の旋律の構成的な中心である。いいかえれば、旋律は、さまざまな調性のなかにおかれて、さまざまな音域や旋律構成音、あるいは音程進行や旋律線を示しながら、中心としてのハ音とロ音をくりかえし歌いつづけてゆく。歌いつづけられるハ音やロ音は、曲集のなかで連続的に出現することによって、曲と曲とのあいだに、旋律的な関連性や旋律的な進行性をつくり出す。たとえば、「風見の旗」から「凍結」までの三曲が連続して二点ハ音を重視することで関連し、曲集全体の旋律の進行が、「おやすみ」のニ

音から、ハ音、そしてロ音とわずかずつ下行する進行を示す、というように。

ハ音やロ音の連続性は、曲集の進行が、異なる短調の連続ということを原則とするかぎり、和声的に異なる音の連続性となる。このことは、曲集の三部構成に即していえば、第1部においてもっとも顕著であり、第3部、第2部という順にやや機能的な安定性を取り入れる傾向にある。第2部のロ音が機能的に安定しているのは、いうまでもなく、「菩提樹」から「川の上で」までの三曲が、ホの同主調として、これを属音に固定化するからである。ただこのハ音やロ音は、曲集の進行のなかで、つぎからつぎへと機能や色彩を変えるだけではなく、どちらかといえば二次的な和声機能音から歌い始めて、さいごに「主音」としてのハ音やロ音を歌い終る、というように進行する。「冬の旅」の歌は、どの曲も主音で歌い終る。したがって、たとえばハ音は、「風見の旗」のイ短調第3音から始り、「凍った涙」のヘ短調属音を経て、さいごにハ短調の「凍結」に到達し、曲の終りで、その主音を終止音として歌うのである。つまり、ハ音やロ音は、歌の主音終止音に向いながら、和声的に動いてゆく。それは、旋律の構成的中心が、しだいに中心としての意味を明らかにしながら、近づいてくる道である。

第1部四曲のうち、ニ短調の「おやすみ」は、導音としての嬰ハ音が支配しつづける調性であるため、ハ音の重点化はありえず、ここでは主音としてのニ音が、フレーズ終止音として多用されている。「おやすみ」は、二点ニ音で歌い終る。

二点ニ音から二点ハ音に下りながら、「風見の旗」が始まり、「凍った涙」、「凍結」とハ音重視の歌がつづいてゆく。「風見の旗」の中心フレーズは、イ短調主和音の第3音開始だが、「すると私は勝手に考えた」の第2フレーズは、はじめハ長調主和音、「どうして家の人が私の悩みを尋ねようか」になって、ヘ長調主和音の四六で和声化される。曲の短かさと直前まで聴こえる間奏のイ短調ドミナントを考えると、異様にみえる二点ハ音の多義的な展開である。いずれも重要なフレーズ開始音として、強調して歌われている。三種類の調性で和声化されたハ音は、「凍った涙」では、主調のヘ短調の属音として、旋律の核のように重視されるが、はじめから変イ長調主和音の第3音としても多用され、ふたつの調性のあいだを揺れ動く。それなりに「風見の旗」とは異なるハ音を歌っていた「凍った涙」が、さらに新しい音をもとめて高揚をはかるとき、「冬じゅうの氷」(第39小節)の変ロ短調の減七和音があらわれる。それは、「凍結」の「芝生もあんなに色あせてみえる」のフレーズ終止音(第55小節)と並んで、第1部の二点ハ音の和声法として、もっとも着想力に富んだものにみえる。これに対して、「凍結」のほとんどの部分は、中間部の変イ長調以外、ハ短調主音として安定的に和声化して、ハ音の歌を終るのである。

第1部四曲のなかの三曲の歌の旋律が、いずれも重要な旋律構成音として、二点ハ音をフレーズの開始音や終止音に置いており、「風見の旗」から「凍結」までの歌は、連続してこの音を強調して歌う。同じ二点ハ音は、わずか三曲のなかで、これ以上はないほど和声的にめまぐるしい多義的な展開をおこなうために、声によるこの音の強調は、和声的な差異の強調となっ

てゆく。

「凍結」の歌の終止音二点ハ音から、さらに短2度下行すると、「菩提樹」の歌のはじまり一点ロ音があらわれる。♭系の短調曲の集まる第1部が、ハ音の和声的に多義的な展開をおこなっていたのにくらべて、「菩提樹」から「回顧」までの第2部四曲では、旋律的な中心がロ音に移り、これを比較的安定的に扱う。「菩提樹」の出現は、ロ音の出現の他にも、長調曲や♯系の曲の出現、そして3拍子の出現を意味するために、そこは「冬の旅」のなかでも、もっともおおきな変化の起きる転回点ともなっている。また、長調性と3拍子性は、この第2部全体の支配的特徴でもあるために、第2部は、短調曲ばかりで3拍子のない第1部に対して、総体的に対照する中間部になっている。だから、第2部じたいの調性と和声は、第1部にくらべて、変動がきわめてすくない。長調性、ホの主音性、3拍子性を一曲かぎりのものとしてではなく、四曲全体に共有させた上で、たしかな中間部対照を形成するために、和声と旋律は、固定化されているように見える。

したがって、くりかえし歌われるロ音は、それじたいが第1部への対照音でもあるため、第1部とはちがって、和声的にめまぐるしい展開を示さない。「川の上で」を別にすると、転調をあまりおこなわないこと、あったとしても同主調への転調が多いこと、ホの調性曲が三曲もあること、などの事情から、ロ音は（主に属音として）機能を一定に保ったまま、歌われてゆく。第1部のハ音が多彩な音色をあらわすとすれば、第2部のロ音は、あまり動かずに、明暗だけをあらわす。そして、明るさ、暗さをいえば、「菩提樹」のホ長調と「回顧」終止部のト長調という両端部の長調の音として、第2部のロ音は、比較的明るい音色を与えられているというべきである。

※先行長調と後続短調を固執する「冬の旅」のなかで、ゆいいつの長調終止曲は、「回顧」である。それは、♭短調曲でありながら、同主長調終止、つまり♭長調終止する。例外的なこの終止が、♭短調にはないロ音を、♭長調で歌わせるためにおこなわれた、といえそれはいいすぎである。それはこの曲独自の表現にとって必要であればこそおこなわれた転調にちがいない。しかしすくなくとも、この転調のおかげで、ロ音が温存された、とはいっていいのである。

暗く多彩なハ音と明るく安定するロ音が歌われたあとには、暗く多彩なロ音が歌われる。ロ短調を両端におく第3部では、長調の属音や第3音、それに短調の属音として機能していたロ音が、短調の主音としてのはたらきを中心におこない、さらに、ふたたび和声的に多義的な展開を開始する。「鬼火」では、ロ短調主音としての他に、ニ長調やハ長調のドミナント七や九の和音、「休息」では、ハ短調導音、「春の夢」では、ホ短調主和音、イ長調とイ短調のⅡ度和音、「孤独」では、ハ長調導音とロ短調主音、というような和声形態であらわれ、ロ短調主音以外では、とくにハ音へ導音進行するドミナント音としての使用が目立つ。アウフタクトのロ音からハ音をねらう「シド」の進行は、「風見の旗」くらい、「冬の旅」の旋律が好む音のとら

えであり、どちらかといえば、ねらわれるハ音が重要であるばあいがおおく、ロ音は導音として先行する。第3部に導音のロ音が目立つのは、いうまでもなく、ハ調がおおいからであり、それとともに、第2部ではあまり歌われなかったハ音が、#系の調性のおおい第3部にもかわらず、取り戻されている。ハ調がおおいは、「休息」のハ短調の存在に加えて、ロ短調曲の「鬼火」と「孤独」が、ナポリ長調のハ長調を重視しているからであり、この三曲のなかで、導音のロ音と主音のハ音が出会っている。あるいは、主音のロ音と短2度上のナポリ根音のハ音、といかえてもよい。ハ音は、ハ調主音のほか、ホ短調減七（「鬼火」）、増六和音（「休息」）の形態でもあらわれ、ロ短調の側からみると、つねにロ短調近くにある遠隔的、不協和的な音として、短2度上から、幻想的な音色を放っている。

「冬の旅」の旋律は、ハ音とロ音を中心に歌われている。それらは、くりかえし歌われながら、差異を和声的にあらわしつつ、しだいに「主音」に向うようにして、下行してゆく。第1部は、ニ音から始り、ハ音に終止し、第2部は、ドミナントとしてのロ音に下り、第3部は、それをトニックとして終止させる。また、第3部じたいのなかにも、ハ音からロ音への下行がある。こうして「冬の旅」の旋律は、ドからシに向う大小の短2度の下行を重ねながら、「孤独」の主音を目ざしてゆく。

歌の旋律が、それじたいの変化というよりも、その背景となる和声の変化によって、差異をあらわしていたのにくらべれば、リズムは、さしあたり「短調」という調性圏の外にあるために、旋律よりも自立的に、幅広い表現を展開させることができる。たとえば、使用速度の幅は、調性が短調に、旋律が狭い音域に集中しているのちがって、やや広い。遅さと速さを使い分けている「冬の旅」の速度配列は、その変化によって、個々の曲の差異をきわ立たせるだけでなく、和声や旋律とは異なる仕方で、全12曲に構成的なまとまりをあたえることにも関ってゆく。

和声と旋律が、それなりに差異をあらわしながら、しかしどちらかといえば、否定的短調の展開やハ音とロ音の重視などによって、「冬の旅」の個々の曲を、内側からつないでいたとすれば、つながれた曲の外形的な相貌は、他の方法によって、できるかぎりちがったものに造形されなくてはならない。旋律は、7種類の白鍵短調と2種類の長調の上に、和声的に展開することで、差異のひとつをあらわす。しかし、それだけではじゅうぶんでなく、速度と拍子が増えられなくてはならない。

調性と同じように、「冬の旅」では7種類の速度が用いられ、それらは、原則として異なるものがつづくように配列されている。そのうち *Mäßig* が三曲に、*Langsam* が四曲に用いられているため、比較的速度感の密接したこの二種類の速度が曲集の過半数を占めながら、やや遅い

「冬の旅」の動きを支配してゆく。12曲の速度配置上の特徴は、「あふるる涙」以後に *Langsam* が目立ち、曲集の後半が遅さの印象をつよめてゆくことにある。とくに第3部は、*Langsam* の部分ともかんがえられ、遅くなるばかりでなく、保続音を多用することで、リズムや和声の前進力を弱めて、ぜんたいとして、動きを停止させる方向にもってゆく。「おやすみ」が *Mäßig*、「孤独」が *Langsam* という、開始から終りに向ってやや遅くなる速度進行が、曲集全体を性格付けている。

Mäßig と *Langsam* を中心とする7種類の速度は、7種類の短調と2種類の長調に関係付けられる。とうぜんのこととして、遅い短調がおおめに集まる。そこを中心として、速度と調性によって、遅い短調とは異なる表現が、いくつか書き分けられてゆく。遅い短調に対する速い短調、遅い長調、速い長調というように。

長調の二曲「菩提樹」と「春の夢」は、それぞれ、*Mäßig* と *Etwas bewegt* で歌われる。「菩提樹」の *Mäßig* の速度感は、伴奏リズムがしだいに細分化されるため、短調曲よりも流れるように感じさせるところに質感のちがいがあり、「春の夢」では6/8拍子の強拍付点音のリズム型の反復が、「冬の旅」でゆいいつの快活な速度感といえるものをつくりだしている。こうして、やや速い明るさ、という性格が、遅い短調に対して確保される。

このほかには短調の曲しかなく、二曲の *Mäßig*、四曲の *Langsam*、その他のやや速い四曲が残る。

Mäßig の「おやすみ」、「休息」と、*Langsam* の「川の上で」、「孤独」の速度感は、そんなにちがって聴こえない。どれも均一な8分音符の伴奏リズムを主体にすることから、多少の遅さ速さのちがいはあっても、同じような歩行的な動きをつくりだしている。つまり、詩に感じ取れる「さすらい」の運動感を、そのリズムで端的にあらわそうとするのである。*Mäßig*の二曲では、この運動感がはじめから終りまで貫徹されており、「さすらい」ことの貫徹がひとつの主題なのである。*Langsam* の二曲には、リズムの変動がある。「川の上で」はしだいに速まり、「孤独」は、いったん停止してから、断片的な伴奏形を接合させる。同じように「さすらい」の足取りを引きずってはいる。ただし、力点は「さすらい」ことよりも、抒情の表現に移り、そのとき伴奏は、歌の旋律の高まりや陰影を効果的に支え上げるように、リズムを動かしはじめる。均一リズムの貫徹性から、旋律的な抒情性に表現がわずかに移行するところで、短調の *Mäßig* から *Langsam* への移行も起るようにみえる。

「あふるる涙」、「川の上で」、「鬼火」、「孤独」、それに「春の夢」の終結部、それらはすべて、短調の *Langsam* で書かれている。この遅い短調の近くに、*Mäßig* の短調があり、遅い短調に対照する表現として、やや速い長調の二曲が向き合っている。そしてその反対側から対照しているのが、速い短調の三曲である。

「風見の旗」の *Ziemlich geschwind* と「凍結」の *Ziemlich schnell* は、問題なしに速い。が、速度指定上は *Nicht zu geschwind* の「回顧」も、伴奏の基本音価が16分音符であること

から、明らかに速い速度感を生み出す。

「風見の旗」と「凍結」は、第1部にあって、緩急緩急という四曲の速度配列に加わる。緩急の二度までにわたる交替出現は第1部にしかみられず、前後曲との速度上の差異性は、ここでもっともきわ立たせられている。♭系の短調、ハ音の旋律的中心性ということが、連続的に共有されてゆくため、逆に、外形としての差異は、三部構成の提示部にあたる第1部としても、可能なかぎり、鮮明なものにしなければならないからだ。速度、拍子、伴奏書式とも、変化のおおきい四曲となっているのはそのためである。「風見の旗」には、風、という速い速度感を連想させる材料が、すでに詩の側に存在しているから、それを速い速度と変動の激しい伴奏書式で引き受ければよかった。「凍結」には、2/4、*Mäßig* の歩行調は感じ取れるかもしれないが、詩のことばじたいに *Ziemlich schnell* をすぐさま連想させるものはない。あるのは、「凍った涙」にも暗示される、涙の流動としての速さである。ただそれは、あくまでも音楽的な解釈によってとらえられる速さであり、「風見の旗」のように、直接的な描写にうったえる速さではない。「凍った涙」も「凍結」も、同じように凍りついたものを溶かそうとするから、ふたつの詩のあいだに、はじめから *Nicht zu langsam* と *Ziemlich schnell* ほどの速度感のちがいが、前提されているともみえない。しかし、凍りついたものの凝固性とそれを溶かし去る涙の流動性を描くように、第3曲と第4曲を連続的に歌わせているとすれば、ぜんたいとしてこの緩急の表現は、必然的な一貫性を得る。

しかし、速い短調曲としての「凍結」や「回顧」で注目しておきたいのは、その速さが、速度上の対照性への要求や詩との関係からくる速さにとどまるものではなく、連作的構成のなかで、形式的な段落のちからを発揮する速さでもある、という点である。「凍結」の速度感は、たしかに流動的な速度感だったかもしれないが、それいじょうに、音楽的構成を優先させた、フィナーレとしての速度感なのではないかと、私にはおもえる。つまり、「凍結」や「回顧」のような急速な曲は、その急速さによって、それまでの部分の展開を最終的にしめくくるフィナーレとしての性格を備える。この二曲に共通するもの、速さ、一貫する短音価のリズム、模倣的急迫性、三部形式、旋律の力動性などは、じしんを器楽曲に近づけ、詩をふり切り、もっぱら自立的に音の展開をはたそうとする「フィナーレらしさ」をつくり出すのに貢献しているのである。

短いフレーズを断続的に歌うことの多かった「おやすみ」から「凍った涙」までの三曲について、「凍結」は、速いプレストにのせて、はじめて長い持続的な旋律を歌い、さいごに延長された高音による声楽的終止を置くことで、力を出し切らせ、歌うという仕事をひとまず完結させる。そのあとに「菩提樹」が、長調、ロ音、3/4拍子、*Langsam* を歌いはじめる。つまり、はじめての音が歌い出される。ただたんに差異があらわされるだけではなく、ここで「凍結」はひとつ終り、「菩提樹」はあたらしい始まりとしてあらわれる。

「凍結」が第1部を終らせていたように、「回顧」も、第2部を終らせるフィナーレとみることができ。 「菩提樹」から始まるこの第2部は、ホの調性と両端の長調、属音や第3音とし

ての口音、そして3/4拍子という、この四曲にしかみられない材料によって、「冬の旅」の中間部を形成するが、それに加えて、第1部や第3部とは異なる速度感をあらわしながら、ただ中間部として対照するだけでなく、クライマックスともなっていく。そのさいごにくる「回顧」は、「菩提樹」からしだいに高まる第2部の動きの頂点として、ここを打ち切るフィナーレとなる。

ところで、速度の問題については、これまで、遅い短調、やや速い長調、速い短調、というように、もっぱら個々の曲の速度・調性関係からする分類と、その分類を前提とした上での曲と曲との差異ということに主眼を置いて観察してきた。しかし、第2部の速度の問題は、緩急緩急というように、それらの速度が個々別々に対照し合って、差異を強調することにあるのではなくて、むしろ、それらの速度が連続的に関係することで、曲から曲への進行が加速感を生み出してゆくことにあるのだ。この加速感、リズムの細分化によって、運動量が増大することからもたらされる。

速度指示が一定に守られていても、リズムの構成要素の基本となる音価が、4分音符、8分音符、16分音符というように継続的に細分されてゆけば、その細分化につれて、運動量は増大し、加速感がつよまる。「菩提樹」と「川の上で」の伴奏リズムが、この細分化をおこない、この二曲がキーになって、さらに第2部全体の進行も加速的なものに変じてゆく。

強拍の付点4分音符を特徴とする「菩提樹」の主題的リズムは、8分3連符、16分音符と細分化され、最終的には8分3連符におさめられている。激しい加速ではない。しかし、流れるカンタービレというような動きが、一瞬湧き立つ。「あふるる涙」のコーダのような動きが、いったん静止状態をつくる。「川の上で」から、ふたたび動きが静から動に転じ、こんどは徹底的な細分化によって、8分音符を32分音符にまで押し進めながら、和声と相乗する激しい高揚を *Langsam* のなかではたす。「回顧」は、それを引き継ぐ速い曲として、直進的ではないが、波状的に高まるこの第2部の「増大する運動」の最後に置かれている。

「冬の旅」では、原則として、ひとつの速度に対して、ひとつの伴奏リズムが守られる。速さ遅さ、静動の一貫性は、詩に触発されて、伴奏リズムが描き出そうとしているその曲の基調と密接に関係しているからである。「菩提樹」と「川の上で」を歌う第2部は、そのいみで、この曲集ではゆいいつの、静から動への高まりを示す部分として、対照的な中間部を形成しているのである。

「回顧」のコーダは、 ♩ ト長調の旋律に、長い高音ト音からの分散和音的下行をくりかえさせながら、過去の方へ遠ざかるような長調をさいごに描き出して、表現を完了する。息を整え直して、前奏から歌へと引き継がれる「鬼火」の口短調は、最後の場所に着いた証拠というように、声の色を変えて、あらためて現実的に *Langsam* で歌い出される。「菩提樹」のはじまりともちがう、「鬼火」による終止部への鮮やかな転換である。

第3部は、速度対照部（第1部）とも、速度高揚部（第2部）ともちがって、速度一定部として、*Langsam* を中心にすえる。かすかに速まる「春の夢」も、終結部が *Langsam* に変わるた

めに、ぜんたいとして静的な終止部の性質が支配しつづける。中間に調と速度のわずかに異なる二曲を置いて、*ロ短調*と *Langsam* でまとめようとする終結部といってよい。

急速な「凍結」と「回顧」のあとに、あたらしいはじまりとしての速度と調性の転換が起る。それによって区切られた三つの部分は、それぞれ、提示・高揚・結び、というようなアーチ構造を形成する部分となる。

したがって、「冬の旅」の速度配分は、音楽的な構成の論理に照らして、きわめて合理的な配分であるといえる。とくに和声的、旋律的な表現が、変化と差異を内在させて、ともすれば、ぜんたいの印象を単調なものにしかねないだけに、それはなおさらである。中間に運動量の増大する高揚部が置かれたために、構成的な連作になりえたのであり、それがなければ、単調さも救われなかった。

詩集「冬の旅」の中央部には、「凍結と流動」というテーマが、くりかえしあらわれる。凍った涙、固い氷、雪、それに対比される熱い涙、胸の思いのほとぼしり、川の流れ、というように。「私」の外の凍った世界を、内から流れだす涙で溶かしてしまいたいという表現をおこなうとき、その対比が使われる。「凍った涙」から「川の上で」にかけての詩が、「菩提樹」を除いて、このテーマを取り上げながら、「私」の感情の高まりをあらわしつづけてゆく。「おやすみ」と「回顧」にも、雪におおわれた世界は描かれている。しかしそれは、流動的な高まりとの対比関係には置かれておらず、「風見の旗」、それに「鬼火」以後の詩では、このテーマは完全に外されている。「凍った涙」から「川の上で」にかけて、熱い涙の流動が雪を溶かすように、「私」の感情が高まってゆくとすれば、「川の流れ」は、流動の象徴として、その高まりの頂点にこなければならぬ。

流動的な高まりは、詩集全体を支配する感情の性質ではない。最終的には、孤独にさすらいことの仕方なさを「私」が引き受けているために、高まりや動揺のない諦感が支配することになっている。しかし詩集は、諦感と現実の悲哀に浸された両端部から中央部に入るにつれて、外から内に入るように、内面的表出力の強度を増すように書かれていなくてはならないから、「凍結と流動」の対比によって、高まる感情表現をおこなうことは、詩の構成にとって、ひとつの重要な仕事だったのである。

詩の構成が、「川の上で」を頂点とする高まりを中央部において、ぜんたいとして淡々とした「冬の旅」の動きにそれを対照させているのだとすれば、音楽は、これに対する関係をどこかで歌曲集のうちへ引き入れなくてはならない。

「川の上で」の和声法は、おそらく「冬の旅」のなかで、もっとも含蓄深く、変化に富んだものだ。また、旋律の使用音域は曲集中もっとも広く、その最高音二点イ音は、この曲にしかあらわれない。しかし、詩集に表現されている流動的高揚は、歌曲集「冬の旅」にとっては、和声や旋律いじょうに、リズムの問題だったようにおもえる。

「冬の旅」を特徴付ける悄然とした足取りが、遅いなりに、速いなりに一定であるように、

歌曲集両端部の「おやすみ」、「休息」、「孤独」の速度は一定なのである。これにたいして、感情的に高まる速度感は、歌曲集中間部の速度感にあらわれる。

「凍結」とは、動かぬことであり、「流動」とは、動くことである。速度ぜんたいが、静から動へ転ずるとき、それは感情の高揚をあらわす助けとなる。緩急で対照された「凍った涙」と「凍結」につづいて、第2部の四曲が、「川の上で」を頂点とする細分変奏部を形成してゆくとすれば、それは運動量の増大によって、「流動」を生み出そうとしたからにほかならない。

提示・高揚・結び、という構成的な速度配分は、たしかに音楽的な合理性を示す。しかし、この対照性やアーチ構造は、もっぱら音楽的構成を優先させる表現から生み出されたものとはちがうようにみえる。

7種類の短調と2種類の長調に、7種類の速度が配分され、さらにそこに6種類の拍子がふり分けられ、「冬の旅」全12曲の差異は微分化する。

調性といい、速度といい、原則として、同じものが連続しなかったように、拍子もまた、異なる拍子がつづくように配列されている。

※例外（連続的な例）

調性：「あふるる涙」「川の上で」のホ短調

速度：「菩提樹」「あふるる涙」の *Langsam*

拍子：「菩提樹」「あふるる涙」の3/4拍子

拍子の配列は、速度の配列に似ている。曲集の最後に向うにつれて *Langsam* がおおくなるのと同じように、2/4拍子もおおくなる。それは四曲あるいは五曲（「春の夢」終結部）に用いられ、つねに *Mäßig* か *Langsam* とともにしかあらわれないから、中心速度と分かちがたく結びついた中心拍子といってよい。つまり、遅い短調とともにある拍子が2/4拍子であり、2/4拍子曲が「冬の旅」の構成的な中心なのだ。

長調曲は、これとは異なる拍子を選ぶ。「菩提樹」の3/4拍子、「春の夢」の6/8拍子は、書き手が、遅い短調の2/4拍子に対して、表現の対照を図ろうとすれば、とうぜん出てくる答のひとつである。

速い短調曲も、2/4拍子を避けている。「風見の旗」の6/8拍子、「凍結」の4/4拍子、「回顧」の3/4拍子、それらもすべて、遅い2/4拍子曲とは速度と拍子を異にすることで、表現を異にしている。

調性や速度の方からだけでなく、拍子そのものの方から、2/4拍子と異なるものに注目するとすれば、3/4拍子が浮かび上がる。それは対照拍子である。この拍子は、「菩提樹」、「あふるる涙」、「回顧」の三曲に用いられ、三曲とも第2部に集まっている。つまり、3/4拍子は、た

んに2/4拍子と異なるだけでなく、速度の動く高揚的中間部の拍子として、一体になって表現をおこないながら、両端の2/4拍子の表現と対照するのである。「菩提樹」の *Mäßig* や「あふるる涙」の *Langsam* は、遅い短調との速度上の結びつきを、3/4拍子によって、断ち切っているということもできる。したがって第2部は、長調と3/4拍子を両端に立てて、2/4拍子の遅い短調曲「川の上で」を、そのなかの対照部として位置付けていることになる。


「おやすみ」、「川の上で」、「休息」、「孤独」の四曲が、2/4拍子で書かれている。短調の、*Mäßig* か *Langsam* であるこれらの曲では、程度の差こそあれ同じように、均一な8分音符の伴奏があたえられているため、リズム的な規則性が表現の前面に立てられることになる。「おやすみ」や「休息」がこの規則性を貫徹し、「川の上で」や「孤独」のリズムは動く、というちがいはあるが、それも前奏と後奏のリズムが同じように規則的に仕上げられてゆくために、ぜんたいとしての印象は、規則的な持続の方におさめられる。

短調の2/4拍子曲が、*Mäßig* や *Langsam* の速度の上に、8分音符を規則的に打ちつづけてゆくとき、そのリズムは、「冬の旅」の中心のリズムをあらわす、ということができる。それは、長調の *Mäßig geschwind* の速度に乗せた「水車小屋」の16分音符の「さすらい」とも、ト短調からト長調へと転調する「さすらい人が月に寄せて」の *etwas bewegt* の8分音符ともちがって、引きずるように勢いが弱く、暗い単調さにつらぬかれた「さすらい」のリズムとして、「冬の旅」の動きを象徴しているのである。だから、このリズムを基調とする作品そのものも、あまり内容的変化に富んでいるとはいえず、たとえば、それだけを取り出して演奏してみても、鮮明な印象は残りそうもない。「菩提樹」や「春の夢」、あるいは「川の上で」のように、明るさや起伏に富んだ作品ならともかく、「休息」や「孤独」は、表現の直接性といったものにあまりうたえていないからである。しかし、単独に鮮明な印象を残す作品が、連作歌曲集の構成的な中心である必要は、必ずしもない。それだけでは存在感の弱い単調な歌曲も、異なる歌曲との関係のなかにおかれて、しだいにじしんを「冬の旅」の中心であると感じ取らせてゆくことはできるからだ。

「さすらい」のリズムを打ちつづける2/4拍子曲の、「冬の旅」の構成的な中心としての性質とは、そのようなものである。

2/4拍子曲では、この伴奏リズムに乗せて、歌が歌われる。旋律は、「さすらい」の足取りそのものではなく、むしろ抒情の表出だから、それはことばと関係しながら、音程進行と和声の変化によって、さまざまな屈曲を描き出そうとする。ただし、歌うといういとなみは、2/4拍子曲では、控え目になる。旋律の音価が、声の強調をおこなうような長い音、白い音を示すことはほとんどなく、8分音符や16分音符を集めた、短い、音節的なフレーズが、規則的リズムに運ばれるように歌われているにすぎない。それは、歌とピアノが基本的に同一歩調で進行するアンサンブル、といった関係に見える。主体は、どちらかといえばピアノのリズムにあり、和声と歌は、そこに組み入れられるように進んでゆく。

歌の旋律のリズムは、たしかに伴奏のそれとはちがう。それは、無表情にならぬよう、フレーズのまとまりをつくるよう、付点を混じえた長短の音価で書かれる。しかし、長短音を配合したとしても、それらが原則として拍子の周期性を、つまり強拍と弱拍の周期的交替を妨げぬかぎり、規則性と協調しつづけることはできる。伴奏リズムの規則性への協調は、歌のリズムが、強拍に長い音を、弱拍に短い音を配することではたされる。この拍節的な自然さに保証されて、2/4拍子曲は、規則的持続の印象をそこなうことなく、歌いつづけられるのである。このリズムの規則性は、フレーズの楽節構造の規則性にも引き継がれる。これらの曲では、歌のフレーズは、音程進行を変えとしても、リズムフレーズを変えることはあまりない。2小節、あるいは2：2の4小節フレーズが、音は変えてもリズムはそのままに、反復的に歌い継がれてゆく。この反復性や構造的規則性も、ピアノと歌の協調性をつくり出す。だから、「おやすみ」、「川の上で」、「休息」、「孤独」の四曲の歌の旋律は、伴奏リズムと同じように、たがいに接近するようにみえる。むしろ周到に書き分けることのできている伴奏リズムいじょうに、歌のリズムは類似しやすいかもしれない。

「冬の旅」の歌のなかから、あるいはというようなリズムが思い出されるとすれば、それは「冬の旅」の象徴的フレーズだったからである。

2/4拍子曲が、歌と伴奏の協調的な関係を示しながら、リズム的な規則性を前面に立てて歌われてゆくとき、他の拍子で書かれる曲は、別の表現の方へ向う。

2/4拍子を避けた速い短調曲（「風見の旗」、「凍結」、「回顧」）において、歌と伴奏の関係は、線的に錯綜するものになる。その両者は、平和な関係にあるというよりも、衝突する別々の線として、独立的に進行するのである。「風見の旗」は、ユニゾン、和音、アルペジオ、装飾音、スケール・・・と伴奏をめまぐるしく変えることで、劇的な背景をつくり、同時に歌にゆさぶりをかけながら、高まろうとする。歌の旋律は、旋律的というより主題的である。「凍結」と「回顧」は、対位法的関係に上下を置いて、カノン、対旋律、オスティナートふうの反復、あと打ちの伴奏リズムなどはたらきをピアノの主に外声におこなわせながら、歌に追い込みをかけてゆく。「凍結」には、長い持続的な歌の存在感があり、その展開としての模倣が次にくるように見え、「回顧」では、あと打ちによる追い込みが先行して、旋律はモチーフのように断片化してみえる。ただたしかなのは、いずれの曲においても、ピアノはたんなる伴奏にとどまらない、ということである。速い短調曲において、ピアノの旋律的役割は、曲集中もっともおおきいものになっている。

3拍子曲のうちから、速い「回顧」を除くと、「菩提樹」、「あふるる涙」、「鬼火」という遅い3拍子曲が残る。

遅い3拍子曲は、ホモフォニックな伴奏様式の歌曲ということができる。つまり、2/4拍子曲のように、伴奏がリズムの規則的持続によって歌をリードするのではなく、まず単旋律とし

てのゆるやかな歌があって、伴奏はその下で、同時和音を、歌と同じ音価かやや長めの音価で鳴らしながら、歌についてゆくのである。ピアノの側の旋律は、歌とユニゾンか、間奏であるか、まったくそれがない伴奏和音であるかがほとんどなので、独唱者の歌う旋律が、旋律的にゆいいつのものなのである。「菩提樹」は、途中から変奏に入ることによってリズム的な流れを生み出す。しかし、「あふるる涙」と「鬼火」の間奏部は、歌がブレスする間も絶えることのない規則的持続というようなものとはちがって、歌のあとに、しり取り的に歌い直しをして、それから同じように一息ついてしまう。だからピアノは、旋律的にもリズム的にも、歌に先んじているわけではない。いいかえれば、2/4拍子曲のリズムの持続、速い短調曲の旋律的錯綜のなかで、それなりに重要だったピアノの役割はここでやや後退して、かわって3拍子曲は、単旋律を歌うことにあくまで専念してゆくのである。リズム的持続を生む「菩提樹」も、その点では、つまり歌唱的な様式という点では同じである。

歌の旋律を前面に立てることで、緩徐な3拍子曲の表現は、抒情的表現の性格をつよめる。長調の3/4拍子、短調の3/4拍子、短調の3/8拍子というそれぞれ異なる条件下で、三曲はそれぞれの抒情をおこなう。

「あふるる涙」と「鬼火」は、短調の遅い3拍子曲として歌われる。旋律はいずれも分散和音的性格をつよめているが、つねにそれはリズムの屈折をとめない、持続の中断の方へ向う。2/4拍子曲が、伴奏と協調的に歩むために、歌のリズムを、強拍長音、弱拍短音の配分で歌わせていたのに対して、伴奏にしばられぬこれらの旋律は、それとは逆に、弱拍に長い音を置いている。持続にのって、というよりも、持続を中断しながら、旋律はたどたどしく歌い進められる。そこからこの二曲の茫然と立ちつくすような表情が生み出される。さながらサラバンドのように、重く、屈折的なこの三拍子曲の性格は、さらに、付点音と三連音の多用によってつよめられる。それは、割り切れないリズムとして、遅い3拍子曲の性格的リズムとなりながら、弱拍長音の曲の表現を、より屈折的なものにするのである。付点音は、2/4拍子曲でも多用される。しかし強拍においてであり、「あふるる涙」と「鬼火」では、弱拍に置かれる。三連音は、「凍結」からあらわれ始める。しかし「凍結」では一貫する伴奏リズムであって、歌のリズムではない。それは歌の四分音符を速い速度感で運びたいための細分化にすぎないように見える。付点音と三連音を、連続的に、あるいは同時的に合成して、旋律や歌とピアノの上下関係に適用し始めるのは、第2部からであり、とくに「菩提樹」、「あふるる涙」、「鬼火」では、それが目立って多くなる。

2/4拍子曲の規則的リズムは、1/2拍音の持続によって生み出される。たとえ強拍に付点8分音符が置かれても、その緊張は、次にくる8分音符や16分音符、あるいは4分音符の動きに解消されて、最終的には1/2拍リズムの持続にならされる。つまり、8分音符の伴奏リズムに対しては、同じ8分音符、16分音符、4分音符が主として関係してゆくために、たがいに同じか、二分割的關係に立つ音価が、縦と横に合成されるのである。これに対して3拍子曲では、3分割的な三連音や付点音が、2/4拍子曲とは異なる性質のリズムを生み出し、しばしば規則的

リズムと不規則リズムの衝突のかたちで、独特の屈折的表現をおこなっている。したがって、シンコペーションや付点音、三連音などは、ほんらい2/4拍子曲のものではない。

※「凍った涙」は、シンコペーションを表現の中心にすえ、3拍子曲ではないが、2/4拍子を選んでいる(2/2拍子)。

弱拍の長い音、付点音、三連音によって、「あふるる涙」や「鬼火」の不規則なフレーズが構成される。それらもやはり短い音、ゆっくりと歌われ、さいごに長い音、休止符、間奏などによって一息つきながら、しばらくして次のフレーズに移る。たがいにへだてられたフレーズは、先へ先へと歌い継がれる旋律全体の一部というよりも、それだけでひとつの歌を終わってしまう旋律のように見え、フレーズからフレーズへの進行も、全体的な方向づけというものを欠いているから、そのつど行先を決めるといった調子にみえる。それが、不意打ちとしての和声的变化にも力を借すわけである。

「あふるる涙」や「鬼火」の完結的な4小節フレーズは、2/4拍子曲のように2：2ではなく、1：1：2というバール形式ふうの楽節構造を採用している。2：2や4：4の慣用的楽節構造が、舞曲の旋律に典型例をおおくみるようにリズムミクな楽節構造だったとすれば、1：1：2の構造は、旋律的な楽節構造として、ほんらい的に歌のものだった。ひと息歌い、もうひと息歌い、やや長めの息で歌いおさめる、という歌の呼吸が、「あふるる涙」と「鬼火」のものである。ふたつの1小節部分において、弱拍長音を中心とするリズムで問いかけ、せきとめられたその緊張を2小節部分で解消する。そこでひとつの歌が完結する。この二曲の伴奏がホモフォニックな和音をつけているのは、3拍子曲における、単旋律の歌の重要性ということからくるのである。

「菩提樹」と「あふるる涙」というゆるやかな3/4拍子曲と「回顧」という速い3/4拍子曲が第2部に集まっているのは、「冬の旅」が2/4拍子を中心とする歌曲集であるかぎり、対照的中間部としてはとうぜんのことかもしれない。「菩提樹」と「あふるる涙」が、3拍子曲独特の歌唱様式をとっていることは、この第2部の表現が、内面的な表出力の強さを問題にすることと関係している。「冬の旅」は、「菩提樹」と「あふるる涙」で抒情的表現の地点に立ち直しながら、同じホ短調のまま「川の上で」へ続いて入る。声の音、ピアノの音が変わらぬまま、次が歌い出される。それは、「菩提樹」から「川の上で」までの歌が、ひとつづきのものであり、リズム的に連続するだけでなく、抒情的表現として、旋律的にもつづいていることを意味している。同じ心の歌がつづきながら、感情的な動きは高まり、「川の上で」の流動的高揚のなかで、旋律とリズム、それに和声は、「冬の旅」の表現の頂点に到達する。

長調を引き継ぐ短調曲として、遅い2/4拍子で書かれた曲である。

(本学講師＝西洋音楽史・音楽理論担当)