

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

ロマン派の音楽的表現における和声の重要性：
J.Brahms 「交響曲第1番 ハ短調
作品68」での分析を基に

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-12-10 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/909

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



ロマン派の音楽的表現における和声の重要性

——J.Brahms「交響曲第1番 ハ短調 作品68」での分析を基に——

村田昌己

0. はじめに

西洋音楽において調性の獲得、そして楽器の発達、今現在も進化を遂げる音楽文化の基盤となっているのは言うまでもない。また、それと同時に楽譜も、五線記譜法がもっとも一般的に使用されるようになると、時代を追うごとに記入される情報量はより詳細になっていった。

これは、楽譜と演奏者の間で相互補完的に補われてきた演奏習慣が大きく関わっている。音符以外の言語や記号で演奏ニュアンスを補う方法は、作曲家の生きた時代や国によって違いがあるが、特にロマン派以降の音楽に顕著に現れるようになる。作品が作曲家自身の内面を扱うようになり、また、楽器の進化、そして物流における情報伝達技術の発達が、作品自体を様々な国へ流通させる結果となり、多種多様な演奏家が一つの作品を演奏する機会が増えて行った。この状況は、きっと楽譜にある変化を与える要因となり得ただろう。それは作品が演奏を通じ、本来の「音の姿」となる再現性の問題である。

記述伝承として一般化した楽譜は順調な発展を遂げるが、記載出来る情報量に限度がある問題を未だ解決出来ていない。しかし、楽譜は再現性に関して必ず不確定な要素を持ち合わせる在り方自体が、間違いなく音楽の持つ魅力を引き出す大きな要因になり得る。その要因こそ「1つの作品が、様々な解釈に基づき無限の再現性を有している」、という魅力である。

再現において、今まで作曲家と演奏においてごく一般的だった演奏習慣の約束事が通用しなくなることは、演奏者にある責任を伴わせる結果となる。楽譜に書かれている事を正確に演奏するだけでなく、習慣が担っていた特有のニュアンスを読み解かねばならない分析作業である。

本論文では、「和声」というキーワードを中心に、調性を持つ作品の再現（演奏）において、そこにはどのような音楽表現が内在しているのか、という分析を目的とする。方法としては、和声との関連性を軸に、どのようなアプローチがなされているか具体的に見ていくため、実際の演奏音源を複数比較した。

今回取り上げる作品はJ.Brahmsの「交響曲第一番 ハ短調 作品68」から第一楽章の冒頭から37小節目のアレグロに変化する手前までとする。この作品を選定し、そして部分的に取り上げた理由として、和声（和音）自体が急激に多様化する幕開けの時代の作品であり、この

一部を検証する事で、前後の時代との比較として基準となる位置づけが可能となるのではないかと判断したためである。また、楽譜自体の様相が作曲家の創造力、そして楽器の発達に共ない、より精密な記譜法へと躍進を遂げる時代の重要な作品であること、さらには現在入手出来る演奏音源において指揮者の解釈が非常にバラエティに富んでいる事、等が上げられる。

本論文は一つの正解を導き出したり、また演奏音源として取り上げる演奏を批評する事が目的ではない。あくまでも、和声の秩序が演奏にどのような創造的独創性を与え、また制約を課しているのか、という問題の探求が本論文の目的である。

1. 調性音楽における秩序

先に述べたように、音楽的表現のニュアンスを表す「言語・記号」は、情報として曖昧である。基本的には何らかの「音響的現象」として表すべきものだが、時として同じ表記であっても曲における場面や、その前後関係によって捉え方は1つではない可能性がある。どういった音量を求めているのか、テンポを伴わせるのか、もしくは内面に訴える感覚的ニュアンスなのか、様々なアプローチが考えられる。また逆に、言語や記号の指示がなく、音符のみで書かれているところにも同様な可能性がある。要するに、「音符以外何も書かれていなければ基本的に音楽的变化を必要としないか?」、という捉え方である。

結論から言うと、そうである場合もあるし、そうでない場合もある。ここでは1つの正しい見解を導き出す事が目的ではなく、「どういう解釈が可能なのか?」という観点で見ていきたい。

はじめに、テーマにあげた「和声的観点」から演奏表現の可能性を考察するため、「調と旋法、和声、転位、カデンツ（終止形）」にはどのような秩序が存在しているのか、要点を絞って各項目を順に見て行きたい。その理由として、今回取り上げる音楽は「調性の原理」が全体を支配し、その秩序が楽譜、そして演奏として再現化された音響現象に深く関連性があり、この事象をどのように捉えるのかによって様々な演奏スタイルが可能となる、という一連の流れに必要な内容であるためである。この確認は、実際の演奏音源の比較、考察にも深く関わってくる問題である。

1-1 調と旋法

ある単一の音素材を一つ中心点と定め、その周りに規則性を持った音が順に並ぶ事で音の空間が一つの世界として存在する。この中心に位置するのが「主音」である。その主音の周りに秩序を設け、体系化することで「調性」という理論的、且つ音響的な存在が誕生する。調性は2つの要素が元となり、単一ではなく、似たような秩序に基づいて複数作り出す事が出来る。「どの音が主音を担当するのか?」、「その主音を起点とし、どのような音列にするのか?」という両者の決定がそれぞれの調性に個性を与える。すなわち、前者が「調」を、後者が「旋法」を

決定する要素となる。このように「音同士の関連性」は、主音の存在を不動のものとするべく、秩序が絶対的立場として成り立っている。規則を持った音列は、全音階の7つの音が基準となり、それぞれが主音となる特質を持つ。中世におけるグレゴリオ旋法がこれにあたり、その後、旋法は「イオニア旋法（長旋法）」と「エオリア旋法（短旋法）」に淘汰されるが、この要因は「和声の体系化」に最も適していた、という理由に他ならない。旋法から進化した長・短の音階は、2つの主音から主音までの音列に半音階を構成する12個の音が組織化され、それぞれが主音となりうる。そして長音階と短音階の2種にそれぞれ存在することで24の調性が成立するのである。

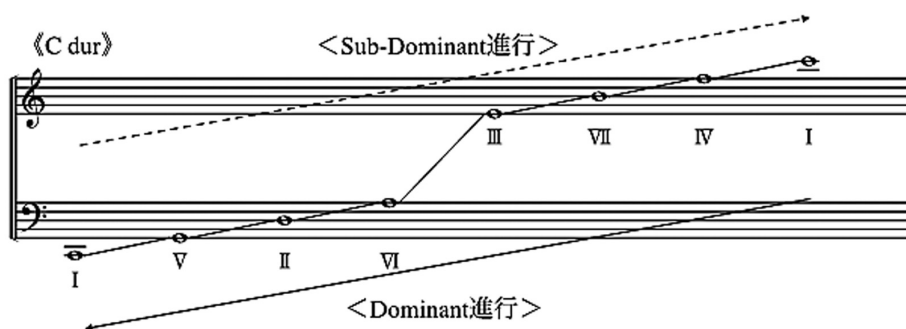
1 - 2 和声

長調、及び短調に構成される1オクターブの音列の各音をその調性における固有音とし、それぞれに3度ずつ垂直に組み合わせさせた3つの音群が「和音」である。そして、この和音が時間軸に従い水平に複数連結する秩序が和声進行の原理、すなわち3種のカデンツである。

「Tonic → T」、「Dominant → D」、「Sub-Dominant → SD」とすると、以下のようになる。

- ① T → D → T
- ② T → SD → D → T
- ③ T → SD → T

和声進行は、各和音の支えとなる根音同士の関係が完全5度の音程関係をなすように配列され、最終的に主和音へと属和音から進入する進行（Dominant 進行）と、その逆に下属和音から主和音へと進入する形（Sub-Dominant 進行）の2種類が基本となる。（ただし、調性における固有音の音列には1つの減5度（VII度とIV度）は避ける事が出来ない。）



両進行では主和音へと到達する直前の和音が異なる。Dominant 進行はその名の通り「V度」の和音が担当し、Sub-Dominant 進行は「IV度」の和音となる。主音から最短距離に位置する属音上に形成されるV度の和音は、I度の和音へと連結する機能が自然な流れをつくり、逆の

下属音上にあるIV度の和音からI度の和音へと連結する進行は、どちらかというとな不自然な印象を与える。この理由は、絶対的安定を示す主和音への復帰方法によるものである。和声、強いては調性にとって必然で、そして重要な秩序である「V度→I度」の連結機能は、唯一V度の和音内のみで機能を果たす「導音が主音へ移動する」解決機能に他ならない。

1-3 転位

調性音楽において旋律は、和声上に複数の音の連なりとして形成され、また和声構成音のみで形作られるだけでなく、それ以外の音を含む事により、自然で、ときには複雑な姿へと変貌する。旋律が和声構成音内に留まらず、それ以外のポジションへ揺れ動く行為は、旋律の持つ本能と言って良いだろう。その本能とは「対比」と捉える事が出来る。なにか特定の存在を強調させる方法は状況に応じて様々だが、相反する要素やフォルムの変形といった主たる存在に変化が加わる事で、対比を生む事ができる。旋律を形成する数個の音の中に和声音と非和声音の対比を作り、旋律を支え独立した存在とするべく伴奏という対比があり、音域や音量、音の持続、楽器による音色、そして曲全体を構成するために部分的な性格の違いなど、結果的にこの対比によって音楽は単純性を回避するべく様々な要素を必要とする。

旋律が上下に揺れる作用は、ある規則性を持つ事により調性音楽の世界から逸脱する事無く存在し続けられる。それは、ある特定の構成音へと復帰する「解決」行為が、それを可能にしているのだ。和音構成音の一部が転位により上下にずれると、その瞬間、響きの調和は乱れ不安定な状態となる。しかし、後に本来の構成音内へと復帰する事で、和声は安定性を取り戻す事ができる。これが「転位による解決」である。一般に解決という言葉は、カデンツにおける「V度→I度」の進行で用いられるが、転位音にも安定感の程度の差こそあるが同様な効力をもつ。故に、揺れ動く転位音が再び和音構成音へ戻ろうとする安定への欲求は、音楽的満足感を与える重要な要素の一部であると言える。

転位における解決は、種類に応じて安定感の度合いが異なる。中でもきわめて解決感の強いものが「倚音・掛留音」であり、「刺繍音、及び経過音」も確かに解決感に伴うが、しかしこれらの転位は、和声構成音に挟まれ、刺繍音は原音の上下を縁取り、経過音は結び付けの状況からして解決の満足度は低いと感じる。「逸音、先取音」は解決感に欠けている転位音である。

1-4 Kadenz (終止形)

調性が中心となる曲は、主和音の存在を確固たるものとするべく Dominant の機能が重要となる。Dominant の存在が主和音の立場を明確にするこの直接的関連性は、両和音の進行を極めて自然な流れにし、調性の安定化を実現させる。また、この主和音の安定性をより確実なものとして存在させるには、その和声機能上に留まる時間も深く関わる。即ち、Dominant での停滞時間が長ければ長い程 Tonic への解決感が増し、また、「Dominant → Tonic」への解決が繰り返し行われる事で、結果的にその中心となる主和音は、確実な響きとして実現される。そ

のため、この状況下では、もっぱら音楽の向かうべき方向は調性の安定が中心となり、音楽的表現性における柔軟度が少なくなる傾向にある。例えば、テーマの出現や楽曲構造上の分岐点、等によく現れる Dominant から Tonic へのカデンツに代表されるポイントがそれで、この場合、音楽的表現は音量の増減やテンポの伸縮に限られるものが多い。

その点、Sub-Dominant は上記の 2 つの性質とは異なり、調性の中でもっとも自由に、そして開放的な位置にあると言える。ミサやレクイエム等に用いられるアーメン終止による「Sub-Dominant → Tonic」の終止形を除き、基本的に Dominant への進行に限られるこの機能性は、終止における「解決」が目的とはならない。結果、柔軟な対応が可能となり、音楽的表現における予感や期待など、様々な表現要素を Sub-Dominant は担っていると言える。

調性音楽における秩序として、4 項目について要点を絞って見てきたが、調性音楽の世界は、基本的に主調となる主音の存在を中心に、和声的秩序の中で転位の変化を利用しながら、様々な対比によって単純性を回避し、そして基準となる調性に回帰する、という関連性を軸に存在すると言える。以上を踏まえた上で実際の作品を考察していきたい。

2. J.Brahms 「交響曲第 1 番 ハ短調 作品 68」の分析

2-1 「序章」における分析 その 1

では、J.Brahms の「交響曲第 1 番 ハ短調 作品 68」を例に分析を進めていく事とする。

今回、焦点を「倚音・掛留音」、そして和声における「カデンツの機能」に絞ってみた。それは、調性音楽における和声的秩序が、どのような音楽的再現性を可能にしているのか、また、和声の存在が、楽譜に記されていない演奏表現の効果的実現に一役買っている可能性はないか、という 2 点に、この転位、そしてカデンツが深く関わっていると考えられるからである。始めに触れたが、今回は「序章部分（1 小節から 37 小節）」にポイントを絞って進めて行く。

譜例 1)

The image shows a musical score for the first movement of Brahms' Symphony No. 1, Op. 68, measures 1 to 37. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It features dynamic markings like *f*, *p*, and *pizz.*, and articulation markings like *arco.* and *espr.* The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/3.

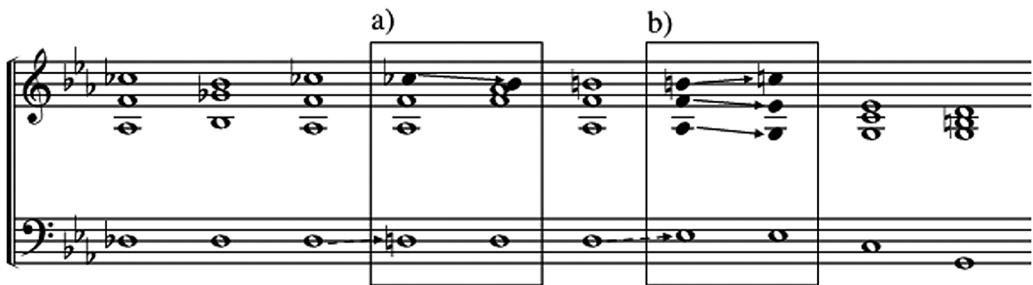
譜例 1 は、主題提示が半終止に到達した直後の 9 小節目以降、弦セクション部分のスコアである。注目は 11 小節～12 小節の「掛留音」である。以下にリダクションしたスコア 2 つを示した。

譜例 2)



譜例 2 の 2 拍目以降からスラーで括られているフレーズは、すべてに「掛留音」が存在する。旋律線を描くトップのラインは、11 小節から 12 小節 2 拍目にかけて解決が和声構成音における第 3 音への掛留音、そして 12 小節 3 拍目から 5 拍目の旋律は、ハ短調上の「導音→主音」というカデンツにおける解決を兼ね備えた掛留音となっている。強弱記号が書き込まれている理由は解決感の強調に他ならないが、ただ、解決音に達する直前で音の勢いを納める decrescendo が完全な安定感を得る事のないよう効果的に作用している。

譜例 3)



譜例 3 は、1 つの詳細な分析方法として、バスの支えとの関連性、そして掛留ではなく倚音として解決がよりはっきり分かる様、表記し直したものである。符頭を黒く表している始点の音符が倚音、矢印で結ばれた音符が解決音である。a) と b) の囲ったセクションは、バスが先行する形で解決先の和音構成音へ進み（点線の矢印）、遅れて上 3 声の倚音が構成音へと到達している。

a) は変ホ長調上での「属 7 の和音（第 1 転回形）」、b) はハ短調上の「I 度の第 1 転回形」の和音である。

譜例 4 は、引き続き 15 小節目以降に同様な形で現れる弦セクションの部分のスコアである。

構成上は譜例1のスコアと同様であるが展開、拡大されている。

譜例4)

VI. I
VI. II
Vla.
Vlc.
Cb.

以下の譜例5は、譜例4のリダクションである。

譜例5)

15

15、16小節に描かれている音楽は、11小節目からの内容と同様である。

譜例6)

c) d) e)
f) g) h)

譜例6は譜例3と同様、より詳細に見て行くため倚音に読み直した分析スコアである。

c)、d)、f)、g)はバスが後続和音の構成音へ先行し、各倚音は遅れて解決する。d)とf)は上3声すべてがDominant機能における限定進行を含んだ倚音と見る事が出来る。

c)は変イ長調の属7の和音(第1転回形)、d)はヘ短調のI度の第1転回形、e)は変ロ長調の属7の和音(第1転回形)、f)はト短調のI度の第1転回形、g)はハ短調の属7の和音(第1転回形)、h)は同じくハ短調の属7の和音(第2転回形)となる。

ここで倚音・掛留音の使われ方に注目してみたい。譜例1、譜例4の分析対象に上げた倚音・掛留音の特徴は、Tonic上とDominant上で現れ方が違う。まず、Dominant上の倚音は、構成音上の根音に対して2度上から下行する倚音のみであり、見方を変えれば、属9の和音の第9音が限定進行通り2度下行し根音へと解決しているととれる。

そしてTonic上での倚音は、上3つの音がすべて倚音として機能しており、数が多いため、比べればこちらの方が解決感強い。この3つの倚音は、I度上におけるその調の固有和音上に所属する属9の和音構成音「第3音、第7音、第9音」が一時保留される形で残り、その結果、掛留として引き延ばされた倚音であり、それぞれが限定進行の解決に従い、適切な方向へと進む。すなわち導音は主音へ、そして第7音、第9音はそれぞれ2度下行する、という原則である。しかし、両者ともカデンツにおける解決の安定感からするとどれも決定打とはなりにくい。それは解決先の和音がすべて転回形へと進むことが原因で、さらには強弱の効果がある安定感をうまく回避していると言えよう。ここは転調の連続のため、基準となる調を特定するのは一見難しいように見受けられるが、Dominant機能が原則通り解決する進行を読み取れば、どのような調性移動をしているのか、はっきりと読み取る事が出来る。

譜例6の最後の和音、これはハ短調から見て「ナポリのII度」となる。このセクションの最終地点がこの和音であり、和声機能上ではSub-Dominantに位置する。今後、どのような展開が待っているのか期待させるのに、もっとも適した機能への進行だと言えよう。

2-2 「序章」における分析 その2

次に29小節目からの部分を見て行きたいと思う。譜例7はこの部分のフルスコアである。

序奏のテーマが「V度の保続上」にTuttiで再現された後、オーボエのソロがあり、そしてオーボエからフルートへと一時的に経由しながら、最終的にチェロへと主旋律が美しく奏され、ハ短調のV度により序章が締めくくられる場面である。

29小節目からのオーボエの旋律と、32小節目からフルート、オーボエ、そしてチェロへ受け継がれる旋律を比較してみたい。注目したいのはオクターブによる跳躍が起こる場所である。基本的な旋律の性格は同じだが、跳躍した到達点での和声のあり方が違う。2つとも倚音のポジションへ1オクターヴ跳躍し、それを頂点として下降ラインをたどるが、支えられている和声の違いによって解決ニュアンスの違いが生じている。では、どのような違いが生じるのか見ていきたい。

譜例 7)

The image displays a musical score for Example 7, spanning measures 29 to 32. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Oboe (Ob.):** Measures 29-30 are marked *sf p* with an *expr.* marking. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Clarinet (Cl.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Bassoon (Fg.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Contrabass (Cf.g.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Cor. I/II:** Measures 29-30 are marked *fp*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Cor. III/IV:** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Trumpet (Tr.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Timpani (Timp.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Violin I (Vl. I):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Violin II (Vl. II):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Viola (Vla.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Violoncello (Vlc.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.
- Contrabass (Cb.):** Measures 29-30 are marked *sf*. Measure 31 is marked *p*. A slur covers measures 31-32.

倚音における解決感の強さは、「根音へ解決するタイプ」より、どちらかという「第3音へ解決するタイプ」の方が解決の満足度が強い。その理由としては、和音の基準となる長3和音と短3和音の両性質は、根音に対して第3音の音程間隔で決定される事に他ならない。それを踏まえると、譜例8のオーボエソロはこのポイントに当てはまり、効果的に解決を促すべく

33

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Cor. I, II

Cor. III, IV

Tr.

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

pp

pp

p

pizz.

倚音到達にかけて *crescendo* が書き込まれていると思われる。しかし、実際には譜例 9 で分析をするチェロの旋律上に起こる倚音の方が強い満足感を得られ、実際の演奏に直接影響力を有していると考えられる。その違いは何なのか、その理由を 2 点挙げてみたいと思う。

譜例 8 は、譜例 7 で示した 29 小節からのスコアをリダクションしたものである。

第 1 の理由として、VI 度の第 3 音 (C 音) へ 2 度上の D 音から倚音解決するタイミングは、よく見るとホルンが解決音の「C 音」を先打ちしている。転位の観点から見ると、これは非常

譜例 8)

Musical score for Example 8, featuring three staves. The top staff is labeled 'Ob.' (Oboe), the middle staff 'Cor. in C' (Cor Anglais in C), and the bottom staff 'Tutti' and 'Fg.' (Fagotto). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The Oboe part has a melodic line with a crescendo leading to a cadence. The Cor Anglais part provides harmonic support with sustained chords. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment.

に解決の満足感を損なう。そして第2に、カデンツ上は Tonic の I 度から VI 度への経過的な部分であり、次へ続く和声連結の可能性が読み辛いポイントにある。結果、音楽的演奏上の変化は「重力に逆らう上行の動力源を crescendo で表し、その直後、V 度の導音へ下行で進入する自然なラインを描く」ことに重点が置かれ、「VI 度上の倚音解決」という和声的な効果は影響力を発揮しづらいと考えられるからだ。

では次に 32 小節目以降の場面に移りたいと思う。

譜例 9 は、29 小節目からのオーボエの旋律をカデンツの各機能上でフレーズごとに分解し、Dominant 上でフルート、Tonic 上でオーボエ、Sub Dominant から Dominant にかけてチェロに

譜例 9)

Musical score for Example 9, featuring six staves. The top staff is labeled 'Fl.' (Flute), the second staff 'Ob.' (Oboe), the third staff 'Cl.' (Clarinet), the fourth staff 'VI. I, VI. II' (Violins I and II), the fifth staff 'Vla.' (Viola), and the sixth staff 'Vlc.' (Violoncello) and 'pizz.' (pizzicato). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The Flute part has a melodic line. The Oboe, Clarinet, and Violins parts provide harmonic support. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic accompaniment.

受け継がせるよう展開されている。また、音色は短いタイミングで変化して行くが、ハ短調の属音である「G音」が中心となり、この一連の流れに統一性を与えている。この属音を支えにフルートがV度上で「G音→H音（導音）」へ3度上に跳躍、オーボエはI度上で「G音→C音（主音）」へ4度上に跳躍、最後のチェロは経過的なV度の通過時点で「G音→D音」と5度上へ跳躍し、そして徐々に間隔を拡大してきた旋律は「G音→G音」への1オクターヴの跳躍に達する。この頂点となるG音が、ハ短調のIV度上の根音に対する倚音となり、この一連の流れの中に、楽譜には記されていないある音楽的表現の可能性が考えられる。

IV度の和音の根音（F音）に対して「揺れ」が生じ、倚音のG音から2度下行で根音へと解決するチェロは、前にも触れたが和音構成音の第3音ではなく、根音への倚音であるから解決感の強さは多少劣る。しかし前出のパターンとは異なり、解決音（IV度の根音であるF音）の先打は他のどのパートにも無く、また倚音のG音が、IV度の第3音（As音）へ短2度の位置へと急接近する事で、より緊張感のある響きを得る事が出来る。結果として、この時間は音楽自体が根音への解決に向けられ、さらにはチェロの高音域による独特な緊張感を効果的に用いる事で、より印象的な場面を作り出す事を実現しているのである。

IV度の和音へ解決する一瞬の安定感は、以上のような環境が作り出しているものだが、ここにもう一つエッセンスが加わる事で、よりロマンティックな演奏の可能性が考えられる。それは「テンポの揺れ」である。まるで倚音のG音にテヌートがあるかのように奏することが、解決される響きを特に印象づける。時間に関する指示は無いが、多少なりともテンポの伸縮を追加する事で良識の範囲内における最大限の効果を生み出せるのではないだろうか。

和声を通じ、倚音、そして掛留音の存在を見極めることで得られる解決感には、様々なキャラクターが存在する。均一な響きとして捉える場合もあれば、強調する必要性、さらには全体の流れる時間に影響を及ぼす可能性を有するなど、倚音ひとつとっても、場面によって存在感が変貌する可能性があると言える。

楽曲を捉える時、無意識における感覚的感受の影響も大事であるが、上記のように分析作業から得られる知的理解も当然ながら必要となってくる。特に和声の存在、そして倚音・掛留音の扱われ方、カデンツなどを的確に捉える事で、言語や記号の指示に必然性を見出す事が出来、さらには楽譜を超えた感覚的な音楽性に気付く事が可能となると言えよう。

3. 音楽的表現の可能性

では、実際の演奏がどのように表現されているのか、今回は20人の指揮者の演奏を参考に検証していきたい。この選抜に関しては音源を入手、または借りる事が出来たものであり特定

の意図があるものではない。そして、比較する場所であるが、譜例 8 と譜例 9 の場所に絞ることとする。

どのような要素を中心に考察するか、以下にポイントを 2 点挙げた。

- ①・楽譜通り。特にテンポに手を加える事は無い（V度の終止に重点が置かれた演奏）。
- ②・倚音解決を強調する演奏（テンポの変化を伴う演奏）。
 - ②-1・チェロにおける倚音解決のみ。（34 小節目を中心）
 - ②-2・オーボエソロ、及びチェロの両方。（31 小節目、及び 34 小節目を中心）

①は、楽譜通りで特にテンポの変化を伴わず、カデンツにおけるV度の終止に目的を設け、導音への解決が中心となる演奏スタイルをとるものである。

②は、倚音解決を意識しており、テンポの揺れ（rallentando 等）が感じられ、また倚音に対してテヌートらしき表現が加味されている演奏スタイルである。そして、最初のオーボエソロ、その後のチェロの旋律のどちらに見られるか 2 種類に分類した。

以下は「指揮者、演奏団体、演奏表現」にまとめた表である。

表 1)

指揮者名	演奏団体名	演奏表現	備考
Bruno Walter	Vienna Philharmonic Orchestra	①	
Carlo Maria Giulini	Vienna Philharmonic Orchestra	②-2	
Charles Münch	Orchestra De Paris	②-1	
Claudio Abbado	Berlin Philharmonic Orchestra	①	★
Daniel Barenboim	Chicago Symphony Orchestra	②-1	
Eduard Van Beinum	Royal Concertgebouw Orchestra	①	
Eugen Jochum	Berlin Philharmonic Orchestra	①	
Georg Solti	Chicago Symphony Orchestra	②-1	
Günter Wand	NDR Symphony Orchestra Hamburg	①	
Herbert Von Karajan	Berlin Philharmonic Orchestra	①	
James Levine	Chicago Symphony Orchestra	①	
Karl Böhm	Vienna Philharmonic Orchestra	②-1	
Klaus Tennstedt	London Philharmonic Orchestra	①	★
Kurt Masur	New York Philharmonic Orchestra	②-1	
Kurt Sanderling	Berlin Symphony Orchestra	②-1	
Otto Klemperer	Philharmonia Orchestra	①	★
Rudolf Kempe	Münchener Philharmoniker	①	★
Sergiu Celibidache	RAI Symphony Orchestra Milan	①	
Takashi Asahina	Osaka Philharmonic Orchestra	①	
Wilhelm Furtwängler	Vienna Philharmonic Orchestra	②-1	

結果は、基本的に楽譜通り、テンポ変化を用いない演奏が「12」、意図的にテンポを揺らし、倚音解決の強調を行う演奏が「8」となった。

興味深かったのは、演奏表現において「④」の備考欄に「★」を付けた演奏の解釈である。テンポの変化を伴う視点から見ると微妙なのだが、31小節目におけるオーボエソロに対して若干のテヌートを設け解決感を助長しており、後半のチェロの旋律は楽譜に忠実なアプローチをしている、という解釈をしているのである。先に分析した通り、理論的見地に立てば倚音解決における安定感の効果は薄れてしまうと判断出来るが、それを抜きに見れば、唱うように感情を込めて「間」と言うものを含みたくなる感覚は自然に受け入れる事が出来るだろう。楽曲構成や楽器の持つ特性、そして今まで培われて来た音楽家達の感覚的感受によって、その都度、その瞬間にのみ生まれる興味深い演奏だと思う。

そして、34小節目のチェロの処理に関して、解決を強調し、かつテンポ変化を加えた演奏にもいくつか特徴がある。

Carlo Maria Giulini 指揮の演奏のみが、オーボエソロ（31小節目にかけて）と、チェロのソロ部分（34小節目にかけて）に分かりやすくテンポ変化を用い、倚音解決を強調している。だが両者を同様に解釈はしておらず、オーボエソロの方は控えめに、そしてチェロのソロは対照的な捉え方をしている。非常にはっきりとテンポが揺らぎ、倚音のG音が強く語りかけるような存在感を発揮している。言葉にするのは難しいが、例えば「感情的」、または「心に突き刺さるような感じ」と言ったところであろうか。今回検証した中で、一番テンポの変化が激しかった演奏である。

Charles Münch 指揮の演奏は、確かにテンポの揺らぎが効果的に用いられているが、その時間の伸縮は倚音解決に向けられるというよりは、むしろカデンツにおけるV度の導音へと向けられたものと感じ取れる。特に *Allegro* へと劇的に音楽が変化する手前、第1ヴァイオリンの掛留音は、徐々に *diminuendo* し消えるように奏されるが、その微かな響きが導音の存在感、そしてV度の終止感をしっかりと感じさせる見事な演奏である。

Daniel Barenboim 指揮の演奏は、オーボエソロとオーケストラが一定のテンポ感でコントロールされた範囲内において、オーボエ奏者のみに一瞬の「間」が与えられているように感じる。後のチェロのソロ部分は、オーケストラとチェロとが同じ時を刻みながら一体となりテンポの伸縮が起るように演奏されている。

Georg Solti 指揮の演奏は、倚音を使い分けが理にかなっている。オーボエソロは一切のテンポの揺らぎは無く、チェロのソロには、大きなクレッシェンドでうねりを創り、そしてきわめて自然なテンポの揺らぎが、解決を待ち望む倚音の存在を力強く、そして美しく際立たせている演奏である。

4. まとめ

今回、和声的観点から「倚音・掛留音」そして「カデンツ」を中心にJ.Brahmsの「交響曲第1番 ハ短調 作品68」の序章部分を分析し、実際の演奏における再現の可能性を見てきた。時代、そして作曲家が持つ音楽観は、何かしら特有の個性が存在する。見出し方は様々だが、今回のようにはっきりと「調性」の存在を中心軸とする時代の作品では、基本的に転位やカデンツの解釈に大きな違いを持たないと言える。ただ、それは「機能上の原理」という立場であればそうだが、実際は、時代と共に和声や転位は変貌を遂げ、形式は拡大され、そして楽器の発達が可能とする演奏の表現力、音楽家の感受性、等といった総合的な観点から多種多様な捉え方を導き出す事が出来る。

和声は、機能上における各和音の安定感に、それぞれ独自の個性を持ち合わせている。Tonicを絶対的安定とする調性音楽は、Dominantが導音の解決力と共にTonicを支え、Sub-Dominantはより自由な振る舞いを意図的に果たすことで展開の興味を絶やさない。このバランスを保ちながら、音楽は最終的に軸となるTonicへと導かれる事が絶対であり、さらに転位という「揺れ」の現象が各機能上の響きの中に現れる事で、より細かな部分で「安定⇔不安定」の対比が生じ、それが様々な音楽的表現へとつながる。

このように音楽の構成における音楽的音響像は、理論的原則が計られる事によって音楽となり表出されると言える。

しかし、それだけではない事も今回の考察で理解する事も出来た。感覚的に音楽を捉える感受の重要性である。感覚的に捉える事は「より自然に」と置き換える事ができる。もちろん原理も「自然」が基盤となるのは言うまでもない。であるならば、物体が重力の影響を受け地面へと引き寄せられる現象を、音楽においても同じように感じる事が出来るだろう。秩序を得た音は自然界に存在する重力の様な影響を常に受け、逆らうためにはエネルギーを必要とし、そして反発し続ける事は結果的に不自然さを招く。そのため程度の差こそあるが、何かのきっかけと共に重力を受け入れる行為が必要となる。別な言い方をすれば、ストレスが発生する事で、それはまた解放されるべき解決へのエネルギーの蓄積に他ならない、という事である。音楽は、不安定というストレスを乗り越える事で安定を手に入れ、それがまた次への展開を期待させる対比の連続によって成り立っていると見えよう。

過去の作品であり、また現実的に作曲者本人とコミュニケーションがとれない作品は、楽譜を頼りに本来あるべき響きの姿を読み取る分析作業が必要不可欠である。しかしまた、分析と同時に、音楽を感覚的に捉えるインスピレーションも重要なポイントとなる。音楽は、この両者のバランスを計る事により、楽譜を通じて常に新しい響きを無限に創り出す事を可能としていると言えよう。

(本学講師＝作曲担当)

参考文献

- 芥川也寸志 1971 『音楽の基礎』 (岩波新書)
- 外崎幹二 島岡譲 共著 1958 『和声の原理と実習』 (音楽之友社)
- 貴島清彦 1980 『音楽の形式と分析』 (音楽之友社)
- エクトール・ベルリオーズ, リヒャルト・シュトラウス 2006 『管弦楽法』 (小鍛冶邦隆
監修, 広瀬大介 訳, 音楽之友社)
- ウォルター・ピストン 1967 『管弦楽法』 (戸田邦雄 訳, 音楽之友社)

参考スコア

- 『J.Brahms 交響曲第1番 ハ短調 作品68』 (全音楽譜出版社)