

# 音楽理論から紐解く音楽史とその教育的活用 1 : 調性音楽の萌芽と発展のストーリーについて

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2018-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 橘, 晋太郎, Tachibana, Shintaro メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/746">https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/746</a>

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



# 音楽理論から紐解く音楽史とその教育的活用 1

—調性音楽の萌芽と発展のストーリーについて—

橋 晋 太 郎

Shintaro Tachibana

## 1 はじめに

筆者はこれまで、大学や大学附属の音楽教室等において、作曲、和声、ソルフェージュ、音楽史といった楽理系の講義を多く担当してきた。対象としてきた受講生の年齢層は、下は小学生から上は大学院生と幅広く、それゆえ、常に彼らの目線にあわせた講義への柔軟な姿勢を求められた。そのなかでも特にきめ細かく、そして効率よくソルフェージュ教育を行うための試行錯誤は不可欠であった。

一般的な音楽基礎科目であるソルフェージュ楽典・聴音・リーディングなどは、比較的それぞれが切り離されて教授される。また、楽典においても多くの場合「音程」「音階」「和音」といった単元別に解説される。これらは能率化の面で非常に効果的であり、また、細分化された単元のなかから各々の弱点を迅速に見出すことができ、特に短期集中型の受験指導では功を奏する。そして、指導者は見出した学習者の弱点、苦手分野を克服させるべく、適切な対策をとらなければならない。しかし、科目や単元それぞれが独立して管理されるあまり、苦手分野の克服のために得意な単元や他科目の知識を応用する、ということが直感的に行えず、難しく感じる。

そもそもこれらの科目は、おなじ音楽をあらゆる角度から正確に認知し、表現するための技術である。本研究ではその前提を最大限に生かし、ソルフェージュを含む楽理系科目を講義するうえでの科目間、単元間における適切な紐づけを行い、より多角的な理解を促していきたい。

まず、本稿では「楽典」と「音楽史」を紐づける。調性音楽の成立、発展、飽和、脱却といった西洋音楽史のストーリーのなかで、調性音楽を構成する諸要素（楽典諸単元）がどのような役割を果たし、息づいているのかを再確認する。無味乾燥な単元計画でなく、歴史的必然性を見据えた有機的な楽典を目指すことにより、学習者の理解をより確かなものにしていきたいと考える。

## 2 調性音楽の原理としての楽典

本章では、まず楽典の諸単元を分類し、それらがいかにして調性音楽とホモフォニーを形作る原理としてはたらいっているか考察する。

## 2-1 楽典の単元構成

一般的な楽典の諸単元を以下に挙げる。本稿では、日本の楽典講義においておそらくこれまでに最も用いられてきたであろう、石桁真礼生 他 著『楽典 理論と実習』の章構成を参照する。

表1 『楽典 理論と実習』章構成

序章	音・純正律と十二平均律
第1章	譜表と音名
第2章	音符と休符
第3章	リズムと拍子
第4章	音程
第5章	音階
第6章	和音
第7章	速さ・強さに関する表示法
第8章	曲想・奏法に関する表示法

音の正体、倍音、音律といった音楽以前の原理を詳細に解説する序章にはじまり、第1章から第3章では楽譜（五線）の読み方に関するルールを説明している。ここまでは、初等教育の段階からカバーされていることから、学習者も大きな躓きを見せることは少ない。それに対し第4章から第6章の音程、音階、和音を解説する段になると、途端に雲行きが怪しくなる。もちろんそれは、実際の音楽に密接な第3章までに比べ、第4章以降では、いわゆる調性音楽の「見えざる原理」に解説が及ぶことが原因であろう。しかし、この原理の理解なくして、多くの楽曲を真の意味で解釈することはできず、音楽大学の楽典入試問題においても大いに問われるところである。

その「見えざる原理」に関わる単元を、調性音楽の成立と発展のストーリーと照らし合わせることで「見える原理」「聴こえる原理」に変える方法を、筆者がこれまで講義・レッスンで行ってきた実例とともに紹介する。

## 2-2 調性音楽の原理

楽典の諸単元が調性音楽を形作る「部品」として機能することを実感させるため、調性音楽のしくみを以下の3つの手順に集約させ、説明する。

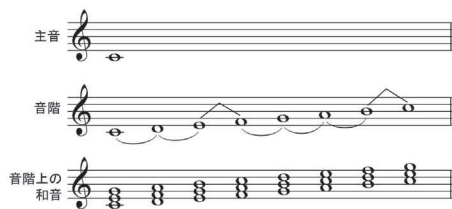


図1 調性音楽のしくみ

## [図1解説]

- ①白紙に五線が引かれ、その高さと長さにより音高と音価が表現される。
- ②ト音（音部）記号が置かれることにより、五線の位置と音の高さが紐づけられる。
- ③調性をはたらかせるためには、まずその核となるひとつの音「主音」が必要となる。
- ④主音を起点として、そのオクターブ上の音まで「全全半全全全半」の音程間隔で並べれば明るい性格を、「全半全全半全全」の音程間隔で並べれば暗い性格をつくりだすことができる。こうして配列されたものを「音階」と呼び、(図1)の例では「『ド』が主役の明るい舞台」＝「ハ長調の音階」がつくられている。これを基礎とし、メロディーを形成することができる。
- ⑤ある音の上に3度ずつ音を積み上げられたものを「和音」と呼び、3種類の音で構成される和音を「三和音」と呼ぶ。先ほどの音階の上に三和音となるよう音を積んでいくと、「音階上の三和音」がつけられ、主音上にできる和音から順に、ローマ数字Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、・・・と表記される。
- ⑥「音階上の三和音」をある一定のルールに則って並べ、適切なメロディーとともに演奏する。

このプロセスのうち、④の段階で、音階に曲の性格（雰囲気）を決める力があるということを強調したい。そのために、印象の強い五音音階や琉球音階、教会旋法、全音音階等も実例をもって紹介し、「明るい」「暗い」以外にも多くの性格を作り出せることを体感させる。

⑤では、三和音にテンション等の付加音を加えることによる響きのヴァリエーションを紹介したい。

⑥の一定のルールとは機能และ声におけるカデンツの原理を指すが、この解説は楽典の初学者にとって荷が重い。よって、この段階では「主役であるⅠを『安定』とし、その他の『不安定』な和音と『安定』の和音が交互に置かれることで、音楽を前進させるエンジンとなる」程度の説明に抑える。併せて、その最たる例であるドミナントモーション（ $V_7 \rightarrow I$ ）は、合唱等のおじぎの際に使われる進行（ $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ ）に組み込まれていることを説明する。その際、おじぎの動作で起こる身体の緊張と弛緩を、和音の「不安定」と「安定」に照らし合わせ、実演とともに強く印象づける。

以上の流れを踏まえ、図1の手順によってホモフォニックな調性音楽が成り立つことを再確認する。

### 3 音楽史からみる調性音楽のしくみ

前章で提案したプロセスを、調性音楽の成立に至る歴史に照らし合わせる。まず、図1に示した性質上、五線（ネウマ譜）の発明から、バロック時代に機能และ声が体系化されるまでの道筋を、適した鑑賞資料の紹介も含めて解説する。時代がすすむにつれ、我々がよく知る音楽へ、聴覚的に少しずつ近づいていくことを体感させたい。

#### 3-1 ネウマ譜とグレゴリオ聖歌

現在でこそ五線に記譜することが当たり前であるが、遡れば9世紀ごろよりネウマ譜が長く用いられてきた。この項では当然グレゴリオ聖歌を取り上げ、モノフォニーを体感させたい。筆者は、事項オル

ガヌムの解説を効率よく行うため、譜例1に示す《Viderunt omnes (地上のすべての国々は)》を取り上げることが多い。

数あるグレゴリオ聖歌のうちどの曲を鑑賞するにしても、以下の点に留意すべきである。

譜例1 グレゴリオ聖歌《Viderunt omnes》

Grad.  
5.  
V

Idérunt ó- mnes \* fínes tér- rae sa-  
lu-tá-re Dé- i nóstri : jubi-lá-te Dé- o  
ó- mnis tér-ra. V. Nó-tum fé-cit Dó-

- ①核となるひとつの音(終止音 finalis)を中心に構成されている。終止音に音楽が収まり、「安定」することを体感させる。
- ②その楽曲のネウマ譜を見せ、冒頭部のみでも指でなぞりながら鑑賞させる。ネウマ譜が和音を記譜する設計になっていないことを説明する。

### 3-2 オルガヌム

モノフォニーであるグレゴリオ聖歌からの初めての脱皮として、オルガヌムを取り上げる。その際、9世紀ごろには聖歌の旋律を補強する意味で行われていた平行オルガヌム、その後聖歌の旋律から独立し、多少自由な動きを見せる自由オルガヌムを実演<sup>1</sup>で体験させる。複数の旋律が同時に歌われるこの様式こそ、ポリフォニーの萌芽であることをここで改めて認識させたい。

また、音程に神経をとがらせて曲を鑑賞させる機会は少ないことから、平行オルガヌムにおける第二の旋律が完全音程で重ねられている説明のなかで、各音程の持つ響きの印象とその意味を改めて体感させたい。

次に、オルガヌムの発展形として、中学音楽科、高校芸術科(音楽)の教科書にも取り上げられるペロティヌス(Perotinus 12c~13c)の楽曲を紹介する。筆者は、知名度から《Viderunt omnes(地上のすべての国々は)》(1198)を取り上げる。

## 譜例 2 ペロティヌス《Viderunt Omnes》より

**Viderunt**

Pérotin  
MCIIC

Quadruplum

Triplum

Duplum

Tenor\*

Vi-

Vi-

Tenor パートに、既に紹介したグレゴリオ聖歌の《地上のすべての国々は Viderunt omnes》の旋律が極度に引き伸ばされて歌われ、その上部におかれる第 2～第 4 声部は「しばしば舞曲のような軽快な調子を持っている」（グラウト 1969：120）ことを説明し、鑑賞させる。

### 3-3 ポリフォニーの発展

14 世紀アルス・ノヴァの時代に入ると、さらに記譜法が発達し、制御できる音価の種類が増えた。これは、解像度の高いモニターを通せばよりリアリティのある画像や動画を閲覧できるように、さらにきめ細かい表現を音楽にもたらすこととなる。

当時の代表的作曲家ギョーム・ド・マシヨール（Guillaume de Machaut ca. 1300-1377）は、獲得したリズムの柔軟性を最大限に駆使した書法で、この後爆発的に高度化する対位法の基礎を盤石なものとしている。西洋音楽史におけるもっとも重要な作曲家の一人といっても申し分ない。彼の代表作である《Messe de Nostre Dame（ノートルダム・ミサ）》（13c）より「キリエ」を取り上げる。

譜例3 ギヨーム・ド・マシヨール《Messe de Nostre Dame》より Kyrie 冒頭部

LA MESSE DE NOSTRE DAME

I. KYRIE

(CUNCTIPOTENS GENITOR DEUS)

*Guillaume de Machaut*  
(c. 1300 - 1377)

ペロティヌスのオルガヌムに比べれば、各パートの柔軟なメロディーが重なり合うことで音楽を彩り、現在の合唱の様式に近づいていることがうかがえる。明確に新しいポリフォニーの時代へとシフトしていることがわかるが、どこかしらに感じさせる聴覚的な「違和感」に注目したい。まず、機能と声とは異なり、各旋律の動きが重視されたつくりとなっている。これは、Tenor はいまだ定旋律を歌う役割を担っており、和声学における Bass (低音) が確立していないことなども起因するが、最も大きく感じる違和感は、おそらく二重導音によるものであろう。

譜例4 ギヨーム・ド・マシヨール《Messe de Nostre Dame》より Kyrie 終結部

譜例4にみられるように「旋法的音階の第7音が上向して終止音に解決する際、本来なら1全音の進行になる時には、半音階的な変化を付けるのが普通だった」(グラウト 1969: 172)。いわゆる導音の機能であり、長短調の音楽においても至極当然のルールとして息づいている。

しかし、特に終止において、導音→終止音と動いている声部とは別の声部でも、同様に半音上げられることがしばしばあった。(譜例4 最後から2小節目 Triplum の G # と Motetus の C #) これは27小節目でそれぞれD音A音に解決しており、平行5度<sup>2</sup>を成している。機能と和声においてはまず採用されないこの硬質な響きは強烈であり、現代人にとっては強い違和感を覚えることだろう。

音楽史上に導音が現れたところで、自然短音階、和声短音階、旋律短音階における導音のはたらきを再確認しておきたい。

### 3-4 ドミナント・モーションの原型

中世後期の時代(15世紀)で特に取り上げたい作曲家は、ジョン・ダンスタブル(John Dunstable ca. 1390-1453)とギヨーム・デュファイ(Guillaume Dufay ca. 1400-1474)である。

ダンスタブルの祖国イギリスでは、「単旋聖歌の定旋律に他の諸声部を即興的に付けて歌うことから生まれた」(グラウト 1969 179)であろう、旋律線に3度や6度といった、当時の大陸では希薄であった、柔らかな響きの音程を重ねる手法が根付いていた。ダンスタブルの《Quam pulchra es(貴女はなんと美しいことか)》を鑑賞する。

譜例5 ダンスタブル《Quam pulchra es》冒頭部

**Dunstable, „Quam pulchra es“**

Contra. Quam pul-chra es et quam de - co-ra, ca-ris-si-ma, in de-li-ci-is tu -

Tenor. Quam pul - chra es et quam de - co-ra, ca-ris-si-ma, in de-li - ci-is

Quam pul-chra es et quam de - co-ra, ca-ris-si-ma, in de-li - -

is. Sta-tu-ra tu-a as-si-mi-la - ta est pal - mae, et

tu - is. Sta-tu-ra tu - a as - si-mi-la - ta est pal - mae, et

ci - is tu - is. Sta-tu-ra tu-a as - si-mi-la - ta est pal - mae, et

鑑賞すると、ダンスタブルの音響からは現代の感覚に近い豊かさ、柔軟さを体験できる。そしてこのイギリスの技法は15世紀初めには海を渡り、大陸の作曲家たちに大きな影響を与えた。

このイギリスの響きに対応した大陸の技法はフォーブルドン(fauxbourdon 仏)と呼ばれ、それが生む和声的な効果は、複雑な対位法と融合していく。

ギヨーム・デュファイはフォーブルドンを駆使し、当時としては最先端の名曲を多く残した。その中から、1436年にサンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂の献堂式のために書かれた《Nuper rosarum flores(ばらの花が先ごろ)》を取り上げる。



譜例6 ギョーム・デュファイ《Nuper rosarum flores》より終結部

137 [Back to page 7]

I. i se - cun - dum car - nem.

II. dum car - nem. Ac - ci - pe re - me - re - a - tur.

T. Ac - ci - pe re - me - re - a - tur.

B. i - ste.

III. i - ste.

T. -cus i - ste.

B. -cus i - ste.

169

III. A - men.

T. A - men.

B. A - men.

A - men.

譜例6に示した曲の終結部、フェルマータが付けられている和音から最後の和音への連結に注目したい。ここでは、D（ドミナント）の和音から、終止和音であるT（トニック）へと、明確に「解決」を起こしていることが分かる。

作曲家たちは、モノフォニーのグレゴリオ聖歌、オルガヌム、ポリフォニーと、少しでも豊かな、そして理にかなった音楽と、それを実現するための技術を手さぐりで追い求めてきた。その結果、ここにドミナント・モーシヨンの原型が完成し、これ以降現代にいたるまで、音楽理論の中核として機能し続けることになるのである。

この曲を鑑賞して、約100年前のギョーム・ド・マシヨンの楽曲から受けた違和感が緩和されていること、そして、マシヨンの楽曲に増して「腑に落ちる」感覚を受けることを学習者に体感させる。

### 3-5 ルネサンス

八

デュファイの手法はルネサンス音楽の扉を開き、対位的な器のなかに和声的調和に対する欲求が膨張しはじめる。「西洋音楽の歴史を通じて、音楽的創造の曲線が著しい頂点に達するような、創造的活動が例外的に充実した」(グラウト 1969:230) 時代であった。ここでは、ルネサンス中期最大の作曲家、ジョスカン・デ・プレ (Josquin Des Prez 1450/1455-1521) の音楽を取り上げたい。

ジョスカンは、和声の原理を獲得したことも手伝って最大限に高度化、複雑化した対位法を見事にコントロールし、多くのミサ曲、さらには世俗音楽にも深く精通した。また、デュファイの循環ミサを進化させた通模倣様式を確立するなど、後世への影響も大きい。

まだ旋法の体系に根差してはいるが、ジョスカンのたいていの作品では、和声進行と全般的な和声構造とが、だいたい属和音―主和音の関係によって律せられている。このような組織付けを示すひとつの印しは低音線の動き方である。それは徐々に、旋律的な動きを生命とする他の諸声部と区別されて、和声的な支持の機能を担い始めた。その結果、低音はしばしば4度や5度で動く。(グラウト 1969 : 238)

譜例7を見ると、グラウトの指摘する通り、低音にも他声部と等価値のメロディーが置かれていた以前の音楽と比べ、彼の低音には和音を支える Bass のふるまいを少しずつ見て取ることができる。ジョスカン最晩年の名作、ミサ《Pange Lingua》を取り上げ、通模倣様式に関する解説にも踏み込みつつ鑑賞したい。

譜例7 ジョスカン・デ・ブレ《Pange Lingua》Credo より

The image shows two systems of a musical score for Josquin des Prez's 'Pange Lingua'. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the staves. The first system covers the text: 'Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto ex'. The second system covers the text: 'Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.' The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a fermata.

### 3-6 ポリフォニーからホモフォニーへ① パレストリーナ

16世紀に入ると、宗教改革の煽りも受け、カトリック内の対抗宗教改革が激化し、トリエント公会議(1545-1563)による自浄が行われる。そのなかで、「言葉の理解を不可能にする複雑なポリフォニーの作曲技巧」(グラウト 1969 : 311)を禁止する提案がなされる。しかし、これは作曲家たちにとって日常扱う言語や文法を取り上げられるようなものであり、おいそれと看過できるものではなかったと思われる。ジョバンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ(Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1594)は、それに異を唱え、「多声音楽の様式がけっして敬虔な精神と両立しえないものでもなく、かならずしも詞の理解を妨げるものでもない」(グラウト 1969 : 312)ことを示すべくミサを作曲したとも

九

いわれる。

結果的に公会議の布告は「主として順次進行によって滑らかな曲線を描いて流れる旋律線、比較的規則的なリズム、単純化された対位法、ホモフォニーの頻繁な使用、純粋に全音階的な和声、詞がはっきり理解できること」(グラウト 1969: 312) が目標とされた。これはすなわち、「パレストリーナをもっとも偉大な代表者とする楽曲様式」(グラウト 1969: 312) を意味し、以降、この様式を基盤とした対位法教育が現代まで脈々と受け継がれている。

パレストリーナの代表作《Missa Papae Marcelli (教皇マルチェルスのみサ曲)》から、〈アニユス・デイ〉を取り上げる。

譜例 8 パレストリーナ《Missa Papae Marcelli》より〈アニユス・デイ〉

The image shows a musical score for the 'Agnus Dei' section of Palestrina's 'Missa Papae Marcelli'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 10 and ends at measure 14. The second system starts at measure 15 and ends at measure 19. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The lyrics are: 'A-gnus De-i, A-gnus De-i, A-gnus De-i, A-gnus De-i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di.' The score is written in a style characteristic of the Renaissance, with a focus on clear melodic lines and balanced polyphony.

譜例 8 は〈アニユス・デイ〉第 1 曲より抜粋しているが、ジョスカンの楽曲以上に低音の扱いが和声的書法を感じさせる。さらに 10 小節以降、D dur、G dur、C dur とドミナント・モーションを起こしつつ調を渡しており、調性音楽のしくみがほぼ完全な形で機能していることがうかがえる。つづくバロック時代、調性音楽の特性を最大限に引き出す器であるホモフォニーへとシフトしていく。

### 3-7 ポリフォニーからホモフォニーへ② バロック時代

16 世紀末、歌と器楽による新しいスタイルの音楽が作られるようになり、モノディー様式と呼ばれた。通奏低音の楽器伴奏では和声音、あるいは非和声音の充実した響きで旋律をドラマティックに演出し、まさにホモフォニーの様相を呈している。

対位法においても、「異なった旋律の絡合いではあっても、その旋律は、通奏低音によってはっきり

定められ演奏されるひと続きの和声進行の枠内に溶け込まなければならなかった」(グラウト 1969 : 358)。つまり、和声の支配下に置かれたということである。また、和声による音楽の緊張と弛緩の制御はきめ細かく、声楽や、バロック時代の発達したオペラなどにおいて要求される幅広い感情表現に対し、的確に対応することができた。こうして加速度的にホモフォニーが浸透していくことになる。

この項では、モノディー様式の代表的作曲家であり、オペラの黎明期に活躍したジュリオ・カッチーニ (Giulio Caccini 1545-1618) の《Amarilli (麗しのアマリッリ)》(1601) を取り上げる。

この曲が含まれる曲集『新音楽』(1601)の冒頭部では、メロディーが明解に聴こえるモノディー様式を、それまでのポリフォニー中心の音楽とは一線を画すものとして紹介しており、その主旨や演奏法についても記述されている。

### 譜例 9 カッチーニ《Amarilli》

**Amarilli mia bella**  
Madrigal pertencente à coleção *Le nuove musiche* (Florença, 1601)  
Poema de Giovanni Battista Guarini (1538-1612) **Giulio Caccini (1550-1618)**  
Edição crítica e realização do baixo contínuo por Rubens Russomanno Ricciardi (carnaval de 2014)

カッチーニの名前はおそらく《カッチーニのアヴェ・マリア》で世間に知られているだろう。だがこれは偽作で、実際には 20 世紀のロシアの作曲家ウラディミール・ヴァヴィロフ (Vladimir Fiodorovich Vavilov 1925-1973) によって書かれたものである。ヴァヴィロフはこの曲を録音した際、「作曲者不詳」として発表しており、そのうちに「D. カッチーニの作」と誤認されるようになった。

偽作であるが、あえて学習者には《カッチーニのアヴェ・マリア》も鑑賞させたい。美しいメロディーは非常に有名で多くのカバーが存在するが、それにしてもバロック初期の作品としては、形式、伴奏、和音の響きなど、当時の様式と乖離しすぎている。ここまで中世、ルネサンス、バロックと耳でたどってきた学習者ならば、明らかにこの曲から感じる違和感に気づくだろう。

バロック後期、調性音楽と機能和声の理論は、ジャン＝フィリップ・ラモー (Jean-Philippe Rameau 1683-1764) の『和声論』(1722) によってはじめて体系化されることとなり、かくして調性音楽の歴史が図 1 のしくみに到達したといえるだろう。そして、その後バッハやヘンデルを経て、古典派の時代に

調性音楽と機能和声の最隆盛期を迎えることは周知のとおりである。

## 4 ロマン派以降

ここまでで調性音楽の歴史を、図1のしくみ、つまり機能和声の完成に至るまで辿ってきた。体系化された機能和声及び調性音楽のしくみは、古典派、ロマン派の作曲家たちの工夫によって、拡張し、複雑化され、そしてついに飽和する。数々の作曲家たちが長い年月をかけて作り上げた調性音楽のしくみはロマン派以降の作曲家たちによって、成立とは真逆のプロセスで解体されていくのである。そのプロセスを、図1を参照しつつ解説する。

### 4-1 機能和声の揺さぶり

譜例10は、リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner 1813-1883) の楽劇《Tristan und Isolde (トリストアンとイゾルデ)》(1857-1859) 前奏曲冒頭部分である。

譜例 10 ワーグナー 楽劇《Tristan und Isolde》前奏曲 冒頭部



トリストアン和音と呼ばれる譜例の四角で囲った部分は、調性的なあいまいさを含んだ表記となっている。これは今でこそ、増六の和音に倚音がかかっている偶成的な和音と柔軟に解釈できるが、当時の作曲家たちにとっては大きな衝撃であった。機能と声とは、突き詰めれば不安定な和音が安定に帰る、その運動によって前進し、また、調性を感じさせ、その関係性のなかで多彩な風景を演出するシステムである。当時の作曲家はどれほど大胆な和音を用いようとも、常に調性の在り処を把握できる表記に努めていた。しかし、トリストアン和音によってその慣例が打ち破られた。加えて、1つ目のフレーズはa mollの属七の和音で終止しているが、次に聴こえるのは安定のトニックではなく、別のトリストアン和音が鳴り、C durの属七の和音で終止している。つまり解決が行われず、そのことにより終始不安定な雰囲気演出している。解決の遅延と呼ばれるこのワーグナーの手法もまた、機能と声のポリシーに反するものである。これらの理由から、(多少大袈裟ではあるが)多くの理論書ではトリストアン和音をきっかけに調性の崩壊はじまった、とまで言及される。

学習者に鑑賞させる際には、冒頭部の不安な情景が続くさま＝調性が迷子になっている状態であることを理解させ、体感させたい。しばらくして明確なドミナント・モーションによって調性が明らかになると、途端に音楽の歯車が正常に動き出したように感じられることも、併せて解説したい。

## 4-2 音階の揺さぶり

図1の和音（機能と声）はワーグナーによって揺さぶりをかけられた。その影響は大きく、後続の作曲家たちは、独自の方法においてさらに新たな作曲技法を切り開こうと試行錯誤を繰り返した。そのなかでも、ドビュッシーの手法は、作曲に大きな方向転換をもたらした。

クロード・ドビュッシー（Claude Debussy 1862-1918）は、作曲における独自性のひとつを、音階のレベルに求めた。従来の長音階と短音階に加え、ドビュッシーは教会旋法や五音音階、半音階、全音音階等も積極的に駆使し、「明るい」「暗い」以外の雰囲気音楽を音楽に持ち込んだ。図1からも分かる通り、メロディーや和音は音階に準拠しているのに、音階が変わればそれに基づく新たな和声が生じることになる。調性音楽のしくみのもう一段階深い場所にメスが入れたということである。

ドビュッシーの《前奏曲集 第1巻》（1909-1910）より第2曲〈ヴェール（帆）〉を取り上げる。冒頭から異彩を放つ全音音階からなる音型に注目したい。

譜例 11 ドビュッシー《前奏曲集 第1巻》より第2曲〈ヴェール〉冒頭部

The image shows the beginning of Debussy's 'Voile' from the first volume of his Preludes. It is in 3/4 time, marked 'Modéré (♩ = 88)' and '(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)'. The first system shows the piano introduction with dynamics 'p très doux' and 'p' followed by 'più p'. The second system shows the main melody in the right hand with 'pp expressif' and the left hand with 'pp' and 'toujours pp'.

## 4-3 無調の世界へ

ワーグナーとドビュッシーによって和音と音階に革新がもたらされた。ここからさらに新たな音楽を切り開く最後の一手は、図1を見れば明らかである。残る箇所は、調性音楽のしくみの最深部たる主音であり、調性の核となるこの音を否定するしか道はない。では、それは音楽にとって何を意味するのか。

主音とは、見方を変えれば、そこに「偏る音」であり、調性とは突き詰めれば主音に「偏らせる」システムともいえる。つまり、音楽をどの音にも「偏らせない」=オクターブ内12個の音を均等に使用することで、主音を否定することができる。

アルノルト・シェーンベルク（Arnold Schönberg 1874-1951）はこの思想を体系化した12音技法を提唱したとされ、彼の高名な弟子であるアルバン・ベルク（Alban Berg 1885-1935）、アントン・ヴェーベルン（Anton Webern 1883-1945）とともに、その後の前衛音楽に絶大な影響を与えた。

シェーンベルクが、はじめて12音技法を用いて完成させたと言われる《ピアノ組曲 作品25》（1921-1923）

を取り上げる。まず、12音技法では、1オクターブ内の12種類の音を重複せずに使い、12音からなる「音列」(セリー)を作る。そしてできた音列を、逆行、反行、反逆行、これらを移高させた、合計48通りに派生させ、素材とする。《ピアノ組曲》で使用される音列は以下のとおりである。

譜例 12 シェーンベルク《ピアノ組曲》作品25第1曲 プレリュード 音列・冒頭部譜例

これらの音列は音価を与えられ、循環して用いられる。音列内の音は同時に発音し、和音を形成することも許される。譜例12に、ガイド付きで示す。ひとつの音列で形成されている部分を点線で区切り、音符上の数字は、音列内における順序をあらわしている。

音列を循環して用いることにより、特定の音への偏りと、音と音の関係性によって生じる調性を封じ込めている。また、ひとつの音列から派生する素材を軸にすることで、音列に潜在する性格を維持し、音楽としての一定のまとまりを得ることができる。

とはいえ鑑賞ともなれば、そこに広がっているのは無機質な無調の世界であり、おそらく多くの学習者にとって理解し難い音楽であろう。こういった無調の音楽に初めて触れた学習者に対しアンケートを行ったところ「音楽に聴こえない」「人間の作った作品に思えない」といった回答が目立った。裏を返せば、多くの人々にとって、音の偏りが耳の拠り所であり、音楽を血の通った「音楽」に聴こえさせる最低限の要素といえるだろう。音楽が難解であるにも理由があり、それを理解したうえで、「難解さ」を楽しむという側面も必要であると筆者は考える。これまで図1を音楽史で追った流れを、図2にまとめる。

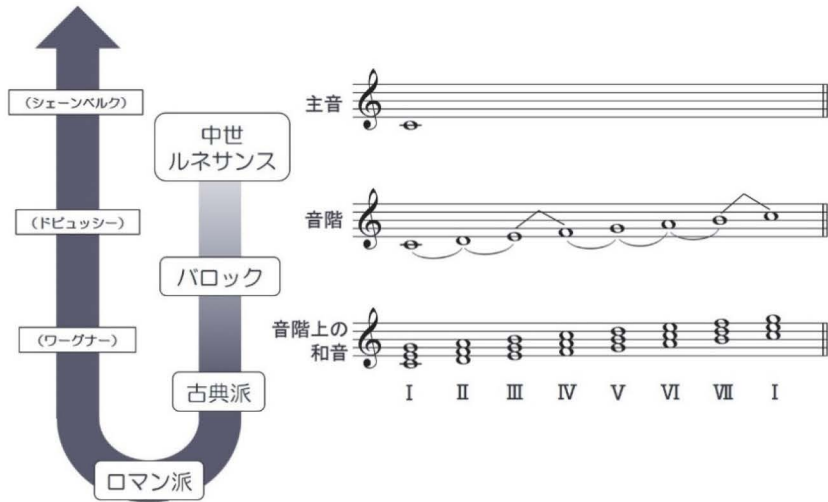


図 2 調性音楽の辿った道筋

## 5 おわりに

中世に芽生えを見せ、ルネサンス、バロック時代を経て体系化された調性音楽と機能と声。そのしくみが徐々に完成していくさまを目と耳で体感させることで、対応する楽典諸単元のより効果的な解説方法を考察、提案してきた。同時に音楽史講義の側面からみても、手薄になりがちな中世・ルネサンス・バロック時代の音楽を、既習である楽典の知識と対応してコンパクトに整理できる利点がある。

提案した方法を講義に用いるうえで肝要なことは、学習者が鑑賞をとおして楽曲の向こう側にある作曲家たちの知恵や工夫、ロマンを感じられるように補助し、なによりも、その楽しさを指導者自身の体験に基づく言葉で誠実に伝えることであると、筆者は強く思う。

本稿で論じてきた音楽史的観点の導入は、聴音やリーディングなど実際の音と触れ合う科目においても有効であり、耳や体で歴史を感じることで、より直感的に音楽のつくりやその歩みを体感することができよう。これらについては今後、別稿にて具体的な方法論を提案したい。

### 注

1. グレゴリオ聖歌で取り上げた旋律を歌わせ、完全4度下に指導者が第2声部を付けて合わせる。
2. 機能と声においては、平行5度は調和を乱すとして禁則とされる。

### 引用・参考文献

- オリヴィエ・アラン 著 永富正之・二宮正之訳 1969『和声の歴史』白水社  
 石桁真礼生 ほか 著 1965『楽典 理論と実習』音楽之友社  
 D. J. グラウト 著 服部幸三・戸口幸策共訳 1969『西洋音楽史 上』音楽之友社



島岡譲 ほか 著 1964『和声 理論と実習 I』音楽之友社

平島正郎 著 1993『作曲家別名曲解説ライブラリー⑩』音楽之友社

ウェブサイト 譜例 IMSLP/Petrucci Music Library <http://imslp.org/> アクセス日: 2017/09/20

譜例 1 [http://3.bp.blogspot.com/-XCYMaiqZ8/TbWimIzqjBI/AAAAAAAAALk/dVsvEybsIO8/s1600/gr\\_viderunt\\_omnesadtermianmissam.gif](http://3.bp.blogspot.com/-XCYMaiqZ8/TbWimIzqjBI/AAAAAAAAALk/dVsvEybsIO8/s1600/gr_viderunt_omnesadtermianmissam.gif)

譜例 2 [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP30838-PMLP70211-Perotinus\\_Viderunt\\_omnes\\_PML.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP30838-PMLP70211-Perotinus_Viderunt_omnes_PML.pdf)

譜例 3 , 4 <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP55556-PMLP114747-1300MachautMass01Kyrie.pdf>

譜例 5 [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP44169-PMLP94985-Dunstaple\\_Quam\\_pulchra.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP44169-PMLP94985-Dunstaple_Quam_pulchra.pdf)

譜例 6 [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP78350-PMLP157781-Dufay\\_Nuper\\_rosarum\\_flores\\_PML.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP78350-PMLP157781-Dufay_Nuper_rosarum_flores_PML.pdf)

譜例 7 [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP47987-PMLP101664-Das\\_Chorwerk\\_001\\_-\\_Desprez,\\_Josquin\\_-\\_Missa\\_Pange\\_Lingua\\_-\\_kalmus.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP47987-PMLP101664-Das_Chorwerk_001_-_Desprez,_Josquin_-_Missa_Pange_Lingua_-_kalmus.pdf)

譜例 8 [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP468699-PMLP256209-Misa\\_Papa\\_Marcelo\\_\(Palestrina\).pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP468699-PMLP256209-Misa_Papa_Marcelo_(Palestrina).pdf)

譜例 9 [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP482929-PMLP596178-Amarillim\\_bella.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP482929-PMLP596178-Amarillim_bella.pdf)

譜例 11 [http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP00509-Debussy\\_-\\_Preludes,\\_Book\\_1.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP00509-Debussy_-_Preludes,_Book_1.pdf)

譜例 12 [http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/0/07/IMSLP00826-Schoenberg\\_op25\\_No1.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/0/07/IMSLP00826-Schoenberg_op25_No1.pdf)