

組形式作品の作曲における書法と構成技法について —「組曲第1番」における—

石田 匡 志*

(2008年10月30日 受理)

The Mode of Expression and Techniques of Formation in Composing the Suite :
Especially on My Suite No.1

ISHIDA Masashi

要約

古典化された楽曲の多くは、書法と構成技法が理想的な形で実現されたモデルとなっている。しかし現代的見地からいえば、実際に作曲をするにあたり、いわゆる古典的普遍性に寄り添う形に偏ってばかりでは、その内容に常套性を免れないであろう。2008年5月にて完成した自作「組曲第1番～ピアノのための」では、古典的に認可された普遍性を重んじるだけではなく、そこに依存せず新しい方向へ逸脱しようとする姿勢を併せ持つことが重要であるとし、そのような思想を反映した音楽を実現する効果的な書法及び構成技法を追求しようとした。その結果、直感や感覚といった非論理的な要素が、経験された普遍性を無意識的に内包している要素として尊重されるようになった。そしてその非論理的な要素と意識的な普遍性への概念とを融合させることが、自由な発想が可能な秩序を持った音楽の創造に重要であるという結論に至った。

キーワード：書法、反復、構成技法、対照関係

* 鹿児島大学教育学部 講師

1. はじめに

自作「組曲第1番～ピアノのための」は4つの小曲で構成されている。それぞれの楽曲はどれも舞曲ではなく、叙情的あるいは抽象的な雰囲気のものである。創作における基本理念は、個々の小品において、独自の書法を追求することと、組曲という形式のなかで楽曲の配置関係の力学を把握し、それにより独自の構成技法を追求することである。

2. 書法について—反復の追求—

(1) 反復における二つの分類

たいていの楽曲は、主題（テーマ）というその楽曲を支配する動機を備えたフレーズを持ち、それを機軸に音楽を進行させるという方法をとっている。主題を機軸として位置づけるためには、主題及びその要素を反復させることが基本である。その方法は大きく二つ、テーマを明確に反復させるか、テーマと認識される範囲内の動機を活用し展開する、いわば変奏の形をとるかに分類される。前者は、最も強力な音楽の進行への足掛かりとなる。後者はそれほどの効力はないが、音楽を秩序づける働きがあり、足場を固めると同時に音楽を実際に進行させることができる。

反復のあり方については楽曲において様々であるが、多層的な音楽世界が反復の技法の追求によって実現されている例として、二つの楽曲を解説することにする。

(2) ショスタコーヴィチ「24のプレリュード」より No.1（ハ長調）における反復の分析

（楽譜1参照）

曲は何の変哲もない分散和音（アルペジオ）の動機（A）で開始されるが、この動機から派生した旋律の輪郭が4小節目の手前辺り（A-1）から登場する。それをきっかけに（A）の要素は声部の受け渡しを経ながら徐々に展開を重ね、頂点と思われる14小節目（頂点がPPPであることが曲の全体的な印象を決定づけている）を境にしてやがて収束される。この流れは曲の全体を通して切れ目なく存続されるため、この曲の基本トーン（色調）となり、動機（A）は曲全体を支配している要素といえる。

2小節目の終わりから登場する動機（B）は（A）と非常に対照的である。特徴的で表情も豊かで、（A）とは違い、同じような動機を繰り返すことはなく、絶え間なく新しい要素を打ち出しなが

ら極めて自由に流れていく。初めは一見 (B) は主題であり、(A) は単なる伴奏ではないかと思わせるが、(A - 1) 以降 (A) の要素が展開し徐々に旋律的になるにつれ、両者はほぼ同等の主張の強さで対位的に絡み合うことになる。それを強調するために意図してのことか、(A) の流れに対し、(B) では順次進行が支配し、跳躍進行はほぼ見られない。

2小節目のはじめにオクターブでバスが登場する (C)。バスラインのオクターブの部分のみを書き出せば C-FGA-C-GC と非常にシンプルである。そのなかで起点 (C)、到達点 (C- 1)、終着点 (C- 2) といえる重要な場面で C は合計三度現れ、この曲全体を包括している。また、8小節目からの低音の旋律はバスラインというより、それまでの上声部の対位的な絡みに新たに参加した三声目の旋律と捉えたほうがよい (管弦楽に例えれば、オクターブの部分はコントラバスとチェロが上下で鳴っており、ここではコントラバスが休み、チェロのみが演奏している状態、といったイメージである)。

全体的にこの曲は、最大三声部により、(A) (B) (C) の要素を各声部が担い、または受け渡しながらドラマを生み出していくという流れをとっている。(A) のアルペジオの動機を対位的な主題として位置づけ、それを基点に生み出される「ポリフォニー」を徹底することで、独自性を表明しようとしたのではないのと思われるが、この楽曲における書法を「反復」という観点から見た場合、注目すべきことはテーマの明確な反復が全くなく、すべてが動機規模での反復またはその変奏 (展開) であることである。このようなケースは最近では決して新しいことではない。しかしアルペジオの伴奏に旋律が乗るといいういかにも古典的な始まりが、その後には再現部のある一般的な性格的小曲の形式を持った音楽を予想させることにより、テーマの回帰がないことをさらに意外性を帯びたものにさせるといふ、その効果は斬新である。また、明確な再現がないことは、楽曲にある種の完結しない雰囲気を与え、全体像が不鮮明になってしまうことに陥りやすい。しかしこの曲においては、その代わりに動機の活用による小刻みな反復が徹底されており、そのことが着実に秩序を持った音楽を徐々に形成させてゆく。その結果、楽曲全体は完結性の薄い、いわば導入的な雰囲気を持ちながらも、音楽的な説得力は損なわれてはいないものとなっている。

楽譜 1 ショスタコーヴィチ「24のプレリュード」より No.1 (ハ長調)

24 PRELUDES OP.34 1)

24のプレリュード

I

(A) Moderato $\text{♩} = 60$ (B) SHOSTAKOVICH

mf dim. p espr. espr. cresc. espr. dim. pp dim. cresc. dim. pp con Ped. pp pp

(C) (A-1) (C-1) (C-2)

(3) J.S. バッハ「パルティータ 第六番」よりトッカータにおける反復の分析

(楽譜2参照)

パルティータ第六番の一曲目の「トッカータ」は、位置づけとしては、その後続く一連の舞曲にかけての前奏曲(序曲)のようなものと思われる。と言っても「プレリュード」と名づけるには収まらない大規模な曲で、全体的にはI-II-I'三部形式で成り立ち、中間部は壮大なフーガになっている。楽譜資料2の①~⑤は「トッカータ」の一部を抜粋して掲載したものである。

曲の冒頭(I)は速いアルペジオと順次進行による動機(A)で始まるが(①)、この動機は後にフーガの主題にも活用されるため(③、A')、この曲の最も重要な要素といえる。3小節目から現れる7連符の пассаージュ(B)は、ゼクェンツ(反復進行)または半音階進行をもって上昇もしくは下降しながら、テーマ、またはカデンツへの橋渡しの役目をもつ。9小節目から登場する16分音符の動機(C)はこの曲の第二テーマのような存在であり、中間部以降では少し変奏された形でフーガの主題の対旋律として現れている。

フーガの場面(II)は総じて、冒頭で現れた動機(A)(C)を存分に活用したものだといえる。動機の主要な輪郭を残しつつ、いくつかのエピソードを挟み、また変奏やストレット(動機のたたみかけ)を見せながらフーガは高揚し、属調(h mollつまり曲全体のドミナント)による再現へ到達する(I')。その手前の87小節目の低音部で、長いこと変奏形態であった(C)が原型に戻ることで、冒頭への回帰が予感させられる効果を持つ。

(I')は(I)の再現であり、属調から始まるが、最終的には主調に帰着する。105小節目のカデンツの偽終止和音(!)はその帰着の過程の頂点であり、これまでの冒頭からの流れの一旦の終結であるから、十分な情感を込めるべきである。

(!)の後はコーダであり、これまでにない長さで(B)による上昇があり、カデンツで締めくくる。(B)の要素は、(A)と(C)の様に、工夫を凝らしながら使われることはなく、いつも単独で剥き出しのような状態で出てくる。フーガの場面の緻密な有り様とはまるで対照的な、論理性とは相反する、感情的な性格を持っている。コーダの(B)はそうした(B)の持つ感情的な性格が頂点に達する場面である。

大まかに全体像を追ったが、この楽曲ではショスタコーヴィチの「24のプレリュードNo. 1(C Dur)」とは違い、曲中の節々にテーマの明確な再現がある。「反復」という問題についてまずいえることは、これらいくつかの明確な再現としての反復が、大規模な物語の想定下で揺らぐことなく、地に足がついた音楽的進行を促すための基盤として置かれていることである。また、さらに重要な点は、主題の変容をはじめとするあらゆる動機の活用や、それに伴う和声背景の変化といった、反復のあり方における様々な試みがなされることで、根底には明確な骨格を持ちながらも、それと同時に多層的な表現を持った音楽的空間が実現していることである。

楽譜2 J.S. バッハ「パルティータ 第六番」よりトッカータより抜粋

PARTITA 6

2)

① I
Toccatà (A) (B) BWV 830

② (C)

③ (A') II

④ I (A)

⑤ (1) (B)

⑥

⑦

以上2つの楽曲について「反復」という問題を中心に解説を行ったが、通底することは、反復は音楽においてはなくてはならぬいわば呼吸であり、様々な呼吸の仕方を追求することが音楽的表現の幅を広げることにつながるということである。このことをまず踏まえながら、組曲第1番の創作は行われた。次に、筆者自身が創作の際に直面した問題と、いかなる方法と思考を経て作品を完成させるに至ったのかを順を追って述べことにする。

(4) 自作「組曲第1番」における反復の追求（楽譜3参照）

冒頭の二小節間のフレーズが核（テーマ）となり、何度か反復されて展開への遠心力となる。全曲を通して、冒頭に現れたフレーズをテーマとして、それらがあるタイミングで反復することを足掛かりに、音楽を展開させるという方法を取っている。ここで問題になることは、どのタイミングでフレーズを反復させれば効果的なのかということである。そこで、「組曲第1番」においては以下のような方法を行った。

まず、登場した第一フレーズ（主題）から自然に派生されたかのような、類似的な第二フレーズにつなぐ。第二フレーズは主題のいわゆる変奏形といえる。変奏は、完全な反復ほどではないが、音楽の劇的進行への遠心力をもつ行為といえる。次に、冒頭の変奏としての第二フレーズから生まれた遠心力を活かし、全く性格の異なる第三フレーズへと移行する。このフレーズは全く同じことを2度繰り返し、存在を強調する。最後に一つ間を置き第三フレーズの類似的なフレーズを頂点に第一フレーズへと回帰する。この一連の動きに至るまでに、以下の二点を念頭に置いた。

- ①・第一フレーズの反復が、音楽を進行させる目的のみのために置かれたような人工的なものではなく、流れのなかで自然に発生されたものであること。
- ②・第一フレーズが反復するに至る手前にドラマ（音楽的進行・変化）を持つこと。

この二つの問題に直面した際、まず避ける対象になる行為は、多くの楽曲に見られるような、第一フレーズの終了直後の第一フレーズの完全なる反復ということになる。この行為は音楽を展開させる足掛かりとして、非常に理にかなっており、①のみを解決することには最も適した行為のひとつといえるが、今回においては第一フレーズの反復する間になにか事件をおこすという目的となる②があるために、選択することができない。そもそも、②を念頭に置いた理由は、冒頭にその手段が行われることが、たとえ効果的であれ、常套的であり、楽曲全体の見地から立てばそれは問題ではないかもしれないが、実際に音楽を聴いているその瞬間の流れを把握している段階では、その常套性が古典的な所作に依存したような非創造的なものとして露呈されてしまう恐れがあるという考えに至ったからである。つまり、常套的な反復の回避を掲げたわけであるが、そこから派生して希望したことは、第一フレーズの反復の手前で描かれるドラマ（変化）を、そ

の反復によって築かれたような「土台」からできる限り開放されたドラマ（変化）として表出することであった。それを達成するには、ただ単に反復を避ける態度にでるのではなく、またひたすらに変化を起こすのではなく、反復と変化の両者の絶妙な駆け引きが行われている状態を目指さなければならないという考えに達した。しかしここからは、それを満たす確実な方法論を客観的に追い求めるよりは、直感や感覚に委ねるべき領域だと思い、それにしがった結果、第一フレーズ終了後に行ったことは、その時点で内的によぎった音群を自身の創作上の感覚によってふるいにかけ、可能な限りすばやく描写するという行為であった。

第二フレーズはそのようにして生まれたのだが、結果的に第一フレーズの変奏形（展開形）のようなものとなった。反復と変化の両者の絶妙な駆け引きが行われている状態を目指そうとする意思が、潜在意識のレベルで、反復と変化の両方を欲し、結果として両者を併せ持つ変奏という行為を選ばせたのではないかと予測できる。

このような流れの後、明らかなる変化とみなすことができる第三フレーズが現れ、今度はそれに続き、全く同形の反復が行われる。第二フレーズ出現時とは対照的に、ここでは変化と反復の二つの要素が、互いに純粋な形で主張し合っている。こうしたことから、反復と変化の両者の兼ね合いが、平坦にはならず、常に意外性を持つものでありたいという願望が、無意識の領域に存在していると思われる。第三フレーズの反復後、第三フレーズの変奏形（展開形）である一つの山場に到達する手前に、空白を伴ったパッセージが挟まれている。これもまた、あからさまな反復が行われることへの警戒心が、音楽の流れに意外性を与えるべく、変化を挟むという行為として働いたのだといえる。

以上のような思考と作業により、第一フレーズの反復までの一連の流れが作曲されたが、以後の展開も、根底的にはほぼ同様に、まとめれば以下のような理念と手段によって書き進められた。

- ・反復と変化の両者の行為が常套的にならないように心掛け、またどちらかに意識が偏ってしまわないように注意しながら、音楽を進行（展開）させるという理念。
- ・上記の理念を持ちつつも、まず何よりも自身の直感と感覚で音を描写することを徹底するという手段。

このような理念と手段をとることにより、巨視的な方向にも、微視的な方向にも偏らない、出来る限り自由な発想を持ちながらも、秩序を尊重した楽曲の捉え方が出来るのではないかと提案するに至った。それには、楽曲の全体（フォルム）と瞬間（ソノリティ）を結ぶ経過（流れ）の問題に対して、どれだけ意識を傾けられるかが重要であるといえる。フォルムの計画は漠然としたものにとどめておき、細部にあまりこだわりすぎず、意識を「流れ」の方向へなるべく集中させるという方法が、より効果的に自然性と理性が共存した音楽世界を実現させることにつながるのではないかと考えた。

楽譜3 自作「組曲第1番」から第1曲冒頭

組曲第1番～ピアノ～ロビー (2008)

第一フレーズ 第二フレーズ

第三フレーズ

ppp *acc.* *acc.* *mf* *mf* *sub*

ppp *acc.* *acc.* *mf* *mf* *sub*

ppp *acc.* *acc.* *mf* *mf* *sub*

3. 楽曲構成について

(1) 組形式の創作について

組形式の作品を創作する場合、個々の楽曲それ自体のみでなく、他の楽曲との対照関係や、各楽章が総合されたときの統一感がそれぞれ充実することが一般的には念頭に置かれるが、現代に進むにつれ、そのあり方は多様化している。各楽曲の対照関係（コントラスト）においても、そのあり方は千差万別である。ただし非常に大まかな傾向としては、同一の性格に近い関係（サティの三つのジムノペティなど）、明らかに性格が違う関係（この例が大多数である）、それら二つの関係の中間的といえる関係（変奏形式など）の3つに分類することができる。

(2) 自作「組曲第1番」における組形式の構成

自作「組曲第1番」では4つのそれぞれが異なる性格をもつ楽曲を配置したが、以下はその概要である。

*「組曲第1番は、性格の異なる4つの楽章で構成されている。第一楽章は動と静の互いの要素が入り混じりながら、次第に熱気を帯びていく状況を描いている。第二楽章は静けさが根底的に支配する中で、微妙な変化が訪れる世界である。第三楽章は跳躍進行の動機が、疾走感のある展開を繰り広げる。第四楽章はただ静かに佇むような曲である。」

上記から、楽曲ごとに緩急をつけていることを窺うことができ、第2曲から第4曲は緩→急→緩という一般的な流れであることがわかる。第1曲は緩と急どちらかに断定できるものではなく、楽曲自体の中に独立した緩→急という流れを持っている。ソナタの第一楽章にはしばしば、アダー

The image shows the musical score for the first movement of the composer's 'Suite No. 1'. The score is written on multiple staves, including a grand staff with piano and violin parts. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 4/4. The score is titled '組曲第1番(第一曲)の第一楽章 (2009)' at the top.

第1曲

The image shows the musical score for the second movement of the composer's 'Suite No. 1'. The score is written on multiple staves, including a grand staff with piano and violin parts. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 4/4. The score is titled '組曲第1番(第二曲)の第二楽章 (2009)' at the top.

第2曲

ジョからアレグロに移行する流れ（チャイコフスキー／交響曲第六番、第一楽章など）が見られるが、ここではそのような明確な緩急の切り替わり方はしていない。結果、全楽章の流れは（緩→急）→緩→急→緩といえるが、このような極めて一般的ととれる緩急のパターンに若干の意外性を与えようと、第1曲を揺らぎのある、一定のテンションを持たないものを試みている。

緩急についてだけでなく、音の多さや動機の種別にも変化を与え、明暗や濃淡をだすように努めたが、楽曲の対照関係にたいしての基本的な姿勢は、一般的な型を踏襲しながらも、そこに微妙なずれを生じさせようとするのであった。古典的のみなされる要素を排除するのではなく、まずそれが持つ普遍的な効果を活かすこと。そしてそこに安住しないような、なにか割り切れない要素を盛り込む。そのような方法により、安定感と違和感が共存できるような音楽世界を目指した。

* (2008年10月19日 JFC アンデパンダン展 プログラムノートより抜粋)

ここでは「楽曲」ではなく「楽章」という言葉を用いている

Handwritten musical score for the 3rd piece, showing multiple staves with complex notation including notes, rests, and dynamic markings.

第3曲

Handwritten musical score for the 4th piece, showing multiple staves with complex notation including notes, rests, and dynamic markings.

第4曲

まとめ

現代音楽という分野は、これまでにない新しい音楽の実現を一つのテーマにしてきた。今日では、音色や形象の領域での研究もさかんであり、それらの要素が根幹を担うような楽曲もしばしば創作されているが、「反復」の原理を乗り越えるべくそれに代わる新しい原理を打ち立てようとした音楽が、現代音楽の分野を越えて広く受け入れられた例は未だにない。伝統的な音楽の語法は、音楽の持つ自然の力を利用しており、それに従うことを「因襲」と判断することは、「新しさ」に対する早急な断定的見解といえる。そのような見地に基づいて定められた「新しさ」を実現するための科学的客観主義的な方法論を追求する態度だけでは、「新しさ」への捉え方自体が多様化する傾向にある現状には限界がある。まずは、「新しさ」という価値観から開放されるべく自己に立ち戻るべきである。そして潜在的に内在する音をできる限り自然に表出すること、即ちより根源的な欲求に目を向け、それを効果的に表現することを追求することが、結果的には「新しさ」を柔軟に捉えたより自由な発想を持った表現につながるといえる。

今回の創作活動を経て、「反復」という要素が、古典的楽曲を築き上げるための骨組みとして位置づけられるには収まらない、新たな表現の領域につながりうるものとして存在していることを再認識することができた。また、組形式という構成方法が持つ複合的な要素が掛け合わされば、表現の幅はさらに拡大する可能性が予想できる。楽曲構成についてのより深い追求をこれからの課題としてさらに研究を進めていきたい。

参考文献（五十音順）

- 1) 『ショスタコービッチ 24のプレリユード』東京, 全音楽譜出版社
- 2) 『J.S. バッハ パルティータ全曲 BWV825-830/原典版』ドイツ, ヘンレ社