

# アルテュール・オネゲル「典礼風交響曲」における不協和と解決に関する分析

島田 広

## Analysis on Dissonance and its Resolution in Arthur Honegger "Symphonie Liturgique"

SHIMADA, Hiroshi

### はじめに

私たちは多様な音楽に接している。昨今その度合いは増しており、それは無条件に歓迎できることなのだが、私たちはそれぞれの価値観を深く理解出来ているのだろうか？この問いへの答えはそう簡単ではないと思う。

本分析はその答えへの道標の一つとして、西洋音楽の中にあるが異なる時代様式を融合した作品を旧来の視点を持って分析し、その形態を明らかにすることを目的としている。音楽の創作や演奏はもちろん、直接的ではないにせよどのように音楽教育の教材の視点として活かすのか、ここから何らかのヒントを得ることが出来るのではないだろうか。

なお視点がぶれることを避ける意味で、本分析においては他作品や他様式との積極的な比較は行わない。

### 1. 研究対象

まず、分析を試みる「典礼風交響曲」<sup>1</sup>とその周辺について触れておく。

#### (1) 作曲者の様式について

オネゲル (Honegger, Arthur) は 1892 年にフランスのル・アーヴルに生まれ、1955 年にパリで没した。この作曲家の立ち位置を最も簡単な言葉で表すとすればフランスの「六人組」<sup>2</sup>の一人であった、ということになる。このグループは「友情で結ばれていたのがあって、美学的なプログラムによって結ばれていたのではなかった」<sup>3</sup>。基本的には反ドビュッシー主義とされるが、オネゲルに関しては「様式的には他の 5 人と関係がな」<sup>4</sup>い、と評される。

生きた時代や場所から想像される通り、オネゲルは上記ドビュッシーからはもちろんのこと、多調（または複調）による和音を用いたもの、無調や十二音技法によるものなどの、機能と声法からすれば激しく感じられる不協和音を持つ音楽に大きく影響を受けている。これらに対してオネゲルは自分の作曲をどのように考えていたのだろうか。1948 年にオネゲル自身が著した文章からそれを窺うことができるので、やや長いがここに引用しよう。

私は伝統への心からの敬意の念を持合わせているが、芸術に関してはどのような独裁的な

支配も認めない。私自身ストラヴィンスキー<sup>5</sup>やシェーンベルク<sup>6</sup>に影響されてきたが、言語は自分自身のものだと思っている。言語は必要なときは多調的であり(中略)だが、必要であればはっきりとした調で抒情的なフレーズを書くことができる。<sup>7</sup>

ここで述べられている「伝統への敬意」や「ストラヴィンスキー」「シェーンベルク」がオネゲルにどのような影響を及ぼしているのか、もう少し掘り下げてみたい。

## (2)オネゲルにとっての「伝統」

伝統とつながりについては、後の分析で現れるようなオーケストラ声部の対位法的処理…とりわけ全楽章に現れる見事なストレッタは J.S.バッハの「平均律クラヴィーア曲集」を彷彿とさせる…や綿密な設計に基づくソナタ形式の応用を見ると、オネゲルが 20 世紀中葉の作曲家であるということが分からなくなってしまうようなほどである。

こうした創作の仕方についてオネゲルはジャン・コクトー<sup>8</sup>にこう言ったという。

前進する為には、われわれより以前にあったものに強固につながっていることが絶対に必要だと思っているからです。音楽の伝統のきずなを断ってはいけません。<sup>9</sup>

またオネゲルはこうも言っている。

ある人たちは(中略)新作を出すたびに、世界中に革命を起こさないと大変だと思っている。永久革命なんて、実に奇怪な偏執です。不断の革新はたちまち音楽的材料の枯渇に導く。<sup>10</sup>

では、彼は歴史を振り返ることのみによって 20 世紀半ばにおいて創作の自由を確保していたのだろうか。1920～30 年代に起こった新古典主義の「バッハに帰れ」と同じ流れとして理解すればよいのだろうか。決してそうではない、と証明できるオネゲルの言葉「私は二十世紀の人間だ：生きた言語を話す<sup>11</sup>」が先に引用した 1948 年のプログラム・ノートにある。彼はこう続ける。

モーツァルトやシューベルトのクラシカルな調性言語の埒外にある現代では、無調性には市民権があると私は心から信じている。

「無調性」という言葉は一般聴衆に向けて発せられた文の中にあるので、あまり厳密な意味ではないだろう。ただ 1910 年代のストラヴィンスキーやシェーンベルクの後、既に数十年を経て聴衆の耳も大きく変わっていると考えられ、そのような時、目の前にいないような昔の聴衆を意識するような音楽はあり得ない考えるのは、芸術に対するまっとうな考え方であろう。このように「伝統」というものを一言で片づけられない、複雑な考えがオネゲルの中にあるのが見て取れるのである。

## (3)オネゲルから見た同時代の作曲家とその理論

一方、同時代の作曲家の象徴(とみてよいだろう)である上述 2 人の影響というのはどのようなもの

だろうか。上の文では同じ俎上に乗っており、いわゆる無調的な、不協和音の多く含まれた和音がオネゲルの音楽にも自然に活かされている、と容易に想像することができよう。ここではそのような、いわばプラスの意味ではなく、オネゲルがこの2人に対してどのような批判をしているのかということ論じる方が有益である。それは自ずとオネゲルの音楽の形を縁取っているだろうから。

ストラヴィンスキーの音楽そのものへの批判について、筆者はあまり目にしていない。むしろオネゲルの作品において、例えば交響的断章第2番「ラグビー」の和音（明朗だが、あちこちに短2度のぶつかりを含む）はストラヴィンスキーの新古典期の作品にかなり近く、旋律の違いや方法論的なことはともかく、響きの面での影響は特に大きかったのではないかと筆者は考えている。ただその記譜法については以下のように苦言を述べている。

...すでに恐るべき流行について注意しておきたい。つまり、拍子の変化をしじゅう無茶苦茶に(中略)大勢の大家たちがこれを用い、濫用してきました。(中略)小節は距離指標の役をとめるべきです。(中略)簡易化、論理、経済！<sup>12</sup>

「大勢の...」とある通り、必ずしもストラヴィンスキー1人に対して発せられた言葉ではないが、このような作曲家の習慣（と言って良いだろう）の大もとは間違いなく「ペトルーシカ」や「春の祭典」とその影響力であることは間違いなく、その後の作風の変化にもかかわらずこのような書き方が広まったことに対する批判はしておきたかったのだろう。オネゲル自身はこの文章にあるような変拍子を用いて作曲することはなかった。もちろんこのことは逆に、この「現代」にあってオネゲルが拍子の変化などを伴わずに、音楽の持続に必要なリズムの変化をどのように生み出していたのか、改めて興味が湧いてくるのである。

それと比べ、シェーンベルクに対しては音そのもののことを言っている。ストラヴィンスキーに対するのと同じく、シェーンベルクの生み出す音楽そのものではなく、考え出された十二音技法の（生み出す音楽ではなく）方法論についての批判である。

十二音技法による作曲方法や存在理由についてここで詳しく書く余裕はない。ただ確認しておきたいのは、特定の中心音（＝和声法では主音）と5度の音程関係にある属音の強い結びつき、或いは和音外音（本研究では後にそれを音楽に必要とされる不協和音の根拠と位置付ける）から和音構成音への解決、といった従来の西洋音楽にみられる方法論とは大きく異なり、特定の中心音を全く持たずに、旋律も伴奏も合せたところで12の半音を平等に扱うという、従来は生み出しえなかったような新しい音楽を生む理論を、正にシェーンベルクが編み出したことである。

この理論にて主音および属音の関係を否定し、12音をすべて平等に出現させることに對し、オネゲルははっきりこう言っている。

次の事実を思い起こして頂こう、つまりわれわれの音楽の素材の素材を形成している十二個の半音の間の組合せは数学的に限界がある。第一度から第五度にゆく、乃至は五度から一度に戻るには、そこに必然的に再現せざるを得ない一列の旋律的輪郭がある。だからこの輪郭を互いによび起さないような旋律をつくることは不可能なわけです。(中略)三十年以来、これは作曲家たちによって盛んに使われてきた。(中略)素材はもう出来上ってしまった。

最後の一文から、「五度から一度」つまり機能と和声法上の終止形に現れる動きを避けようとする十二音技法にはもう新しさを感じない、とのオネゲルの主張が聞こえてきそうである。

オネゲルの 12 音技法に対するこのような複雑な距離感については、生島美紀子「音楽のリパーカッションを求めて」の第 1～3 章<sup>14</sup>で非常に詳しく研究されているが、そこでの結論である「オネゲルは、従来の属音機能<sup>15</sup>に支えられた不協和音という、独自の和声法が生む『ゆるやかに調的な』環境の中で、(中略)『旋律性』を(中略)追及した」<sup>16</sup>ということに筆者も深く同意するところである。生島の研究は豊富な先行著書の研究と慎重な論考に基づいておりとても客観的であるが、そのような様式を示す源泉は何かといえ、やはりオネゲルが自らの立ち位置について話した次の言葉が端的に表していると思う。

(私は)ただロマン主義だ、と思っています。(中略)芸術におけるロマン主義を特徴づけているのは、理性に対する感性の優位、論理に対する想像力の優先…<sup>17</sup>

「ロマン主義」について本研究では探求しないが、ここで重要なことは、逆説的に、オネゲルが「理性」や「論理」の中で完結してしまう音楽を嫌っていたということがここからうかがい知れるのである。簡単に言い換えるとするならば、何か思いがあつてのこそその音楽であつて技法はその思いに従つた、ということになろう。そのことが結果的に、事典で説明されている「複調も無調も彼にあっては 1 つの技法に過ぎず(後略)」<sup>18</sup>、そして作品によっては「先人の作品、同時代の作品、グレゴリオ聖歌、プロテスタントの賛美歌、ジャズ、十二音技法など、いずれも使えるものはすべて活用」<sup>19</sup>する形になっているのである。

#### (4)「典礼風交響曲」について

1945 年から翌年にかけて作曲され、完成年の 8 月にチューリッヒにて初演されている。5 つある交響曲の中で最も著名で、筆者が思うところでは恐らく他編成曲もふくめてもなお独自の位置を占めているように思える。オネゲル自らも「私は《力作》も幾つかかきました。(中略)交響作品の部では《典礼的シンフォニー》を買ってます。」<sup>20</sup>と述べている。

作曲者によってつけられた「典礼風」の表題についても述べておかななくてはならない。これは各楽章の表題として、死者のためのレクイエムの典礼文を用いていることによる。それはすなわち第 1 楽章「怒りの日」、第 2 楽章「深き淵より我は叫びぬ」、終楽章「我らに平安を与えたまえ」であるが、グレゴリオ聖歌などからの旋律の引用は全くない<sup>21</sup>。

この交響曲に関してはオネゲル自身がいくつかの文や談話<sup>22</sup>を残していて、それらは相互に矛盾がないばかりか、私たちが鑑賞や演奏(そしてもちろん分析)を行う際にいずれも重要なヒントを与えてくれる。これらに共通しているのは、前章にあるようなオネゲルの意志に似つかわしく、無機的な形式説明やドグマティックな弁舌はほとんどなく、聴衆に伝えようとする思いと音楽の関係を明瞭に述べようとしているのが感じられることである。その中で最も短いと思われる 1950 年のプログラム・ノートを全文引用しておく。

最初の部分は「怒りの日」である。力の爆発とすべてを破壊する憎悪は瓦礫と廃墟以外何も残さない。

第2…はより高い力へ腕を伸ばし、魂の奥では未だ純粹で高潔なものをささげようと願う嘆願である。

第3は…隷属への人の絶え間ない進行のさまを描き出す。自由の完全な喪失は絶望的な嘆きへとつながる。交響曲は、友愛の精神と相互的な愛の中では人生はいかなるものになりうるかというユートピアへの喚起で締めくくられる。<sup>23</sup>

このような内容がオネゲルの言葉と音楽の両方から語られるのは、作曲が第二次世界大戦の終結年からなされたことを考えれば、ごく自然なことのように思える。そして文には「力の爆発」「…何も残さない」「腕を伸ばし」「…喚起で締めくくられる」など、旋律の形や和声の流れをほうふつとさせるような表現も多く含まれている。

もっとも、文章の一字一句が作品中のそのまま各楽節を説明しているとは考えられない。というのは、この曲に限らず、自ら創作する交響的作品は「その中ではすべてがつながっている物語といった印象—決定的な構成のイメージ」<sup>24</sup>を与えるべきと言いつつ、同時にそのためには「絶対の均衡をうめるために、極めて厳正でなければならない」と付け足すオネゲルが、前節で述べたような独自の和声法を上記のような内容に合わせて手放すはずもないからである。また、オネゲル自身によるこの作品のための複数の文章は、その長短に関係なく私たちに対して同じメッセージを投げかけるが、表現はそれぞれ異なっているのだ。作品の「物語」といってもそれは情景描写ではなく、もっと深いところで自然に音楽と結びついているに違いない、と筆者は思う。

生前のオネゲルを良く知る J.フェショットは「典礼風」について「音楽の面では『純粹音楽』に属するが、人間的な面では、オネゲルのもっとも劇的な、心の底をあかす作品の一つ」<sup>25</sup>と端的にまとめている。したがって19世紀にあったような絶対音楽(=「純粹音楽」)か表題音楽か、などという論点は、この曲の場合外してしまってよいだろう。

さてその「心の底」の声がどのような音楽の形を成すのか、ということを視野から外すことなく、この後分析をしていこうと思う。

## 2. 分析の目的と方法

### (1) 目的

本分析において明らかにしたいのは、オネゲルが言うところの、交響的作品が「極めて厳正である」ことが「すべてがつながっている物語の印象を与える」にどのように関係しているか、である。これはそもそも「極めて厳正である」こととは音楽の上でどのような形をとるのか、と言い換えてもいいだろう。

ほぼ同じことを生島(2007)は「オネゲルの問題の所在は(中略)音楽作品が持つ『構造』とその

音楽が『表現するもの』との間に存在するギャップである」<sup>26</sup>と、疑問を投げかける。これはオネゲルが語り口を変えながらも繰り返し述べる、次のような言葉をひとつの出発点としている。

わたしの好みと努力は、いつも、大群衆にうけ入れられ、しかも音楽通にも興味を持たせるのに十分な位に凡庸さを脱した音楽をかくことにあったのです。<sup>27</sup>

引用文の前半は生島（2007）の言うところの「表現するもの」に、後半は「構造」に関係している。

「構造」とは自律するもの、つまり純粋に音楽を音楽たらしめるもの、と考えてよいだろう。純粋な意味では、音楽以外の何かを表現するものにはなりえない、ということになる。これについて、生島は「固有の美を有する（オネゲルが言うところの）音楽構造は（中略）表現や効果とは切り離せず」<sup>28</sup>、それが聴衆の「（やはりオネゲルの言う）『普通の人間らしい考え』に触れることができれば、その音楽は聴衆を『感動』させる」と結論付けている。筆者もこれに納得しているところである。

ではその「（音楽構造の）固有の美」とは具体的にどのような音の形を示すのだろうか。ここからは、筆者の疑問と得られるであろう結論を期待して、この問いを改めて、次のように言い換えたい。

つまり、音楽構造に起因する音の流れや表情変化とはどのようなものなのか？これを演奏者や鑑賞者の立ち位置を意識しつつ「典礼風交響曲」の中で見ていく。

## （2）方法

先に述べた通り、オネゲルは無調性を認めるので作品に不協和音が生ずるが、一方で「伝統」的な「属音機能」をも認める、ゆえに「無調的な部分」と「調的な部分」が混在する、と簡単に述べてもよいだろう。しかし「大群衆」として聞いた者も、音楽の流れや表情変化から直感的に「物語」（といっても一字一句、ではない...）として聞くことが出来る。

ではオネゲルの不協和音は、そんな流れの中で単に混在しているだけなのだろうか。前後のつながりを見ることによって、オネゲルの音楽の流れの様態をもう少し明らかにできないだろうか。

本分析においては「典礼風交響曲」に現れるさまざまな不協和音を機能と声法でいう「和音外音」<sup>29</sup>でとらえてみる。この音の和音構成音への振る舞いが、巨視的に見た場合に不協和音と協和音の關係に似ているのではないかと思われるからである。

池内(1965)によると「和音外音は、和音構成音の外にありつつ、それより派生される、あるいはそれへ吸収され（中略）必然的に不協和状態をもたらす」<sup>30</sup>とあり、その分類として「掛留音 Retard」「倚行音 Appogiature」「先行音 Anticipation」「刺繍音 Broderie」「経過音 Note de Passage」および「保続音 Pedale」を挙げている。

このうち掛留音は「和音連結に際して（中略）強拍あるいは半強拍に見られ」<sup>31</sup>「短2度あるいは長2度下行して解決され」<sup>32</sup>、倚行音は「和音構成音の上部に隣接する音が和音外音として強勢され（中略）強拍あるいは半強拍に見られる」<sup>33</sup>とある。この2種は強拍部に置かれて「不協和状態をもたらす」として和音構成音の流れを強勢する、という意味において共通している。それらは必然的に「解決」し弱勢をもたらすのである。

池内の同書内で短2度上行解決は許されている<sup>34</sup>ものの、基本的には長もしくは短2度下行が圧倒的に多数を占めるのは、演奏法においても「下行するときには（少し音量を）落とすこと、解決の

前に不協和音を強調すること（中略）は自然」<sup>35</sup>とされることが大いに関係があると思われる。

さらに、単純に不協和音程の有無という観点に立てば、和音外音を含まない和音列において、例えば属七（不協和音程を含む）から主和音（含まない）に向かう流れも同じであることが理解できよう。これは仮に根音が最低音部になくとも、まさしくオネゲルのいう「属音機能」そのものとなる。

今は和音や旋律の接続における具体的な約束事を述べているが、これは楽節や楽章などのもっと大きなスケールにおいても、やはりその接続部分に注目することによって、前後が倚行音（先行音があれば掛留音となる）と解決の関係とみられるかどうかによって、異なる音楽の質がつながっているのか、つながっていないのかを判定することができよう。基準は案外単純で順次進行下行か短2度上行が仕組まれているかどうか、である。

分析を始めるにあたって言葉の整理をしておこう。本分析において「倚行音から解決音へ」の流れは「強勢から弱勢へ」、そして「不協和音から協和音へ」、さらには大きなスケールで「無調的部分から調的部分へ」に等しい関係である。

なお「協和」という概念はもともと「相対的で、協和度にも諸段階がみられる」<sup>36</sup>ので、分析に際しては、どの程度協和（もしくは不協和）かということを、場所によっては丁寧に見なくてはならなくなるだろう。

分析は先のオネゲル自身によるプログラム・ノートと参照しあう意味でも、あるいは「大群衆」に最初に何が伝わるかという観点でも、やはり巨視的なものから始めるべきだろう。その後に各楽章間さらに主題部間、楽節部（いくつかの楽節からなる）間と進むが、全体を見失わないために、細かな和音連結は接続部分を除いて分析しない。

### 3. 「不協和と解決」を中心とした分析

#### (1) 全楽章における配分について

ここで音楽を聞かずに、オネゲルのプログラム・ノートに従って全楽章を「協和」「不協和」で描き分けるとしたら、第1楽章は「不協和」、第2楽章は「協和」、終楽章は「不協和から協和へ」となり、この配列からすると早速「倚行音から解決音へ」の流れが読み取れるが、やはり全体の響きを確認しておく必要がある。

ここでは各楽章の序奏と思われる部を除き<sup>37</sup>、いわゆる第1主題として聞こえてくる（つまり確定的に聞こえてくる）部分と結尾部分のすべての音を確認しておきたい<sup>38</sup>。

第1楽章（譜例1）では、上段に示す僅か3小節内に12半音のうちの10音程が出現しているのが分かる。この前後がどうあれ、短2度や長7度といった音程を多く持ち、粗い感じの不協和音が響いているのは間違いない。しかも、主旋律として響く2段目の旋律はオクターヴ以上の跳躍と人工的な半音階が目立ち、いわゆる歌う旋律ではない。

ただし、1段目にあるトリルつきの全音符を担当する奏者は総譜上わずか2人で、他のパートの奏者数と大きな差がある。この全音符を除いて、より大人数により奏され大きく聞こえてくる音だけを拾うと、意外と音が限られていることが分かる。つまり今述べた音と「ニ」音（「変ホ」に向けて意図的に不協和状態をつくっていると考えられる）を除く1段目と3段目の音は共通していて、これをオクターブ内に並べると、下から「ハ、変ホ、変ト、変ロ」の3度の積み重ね、いわゆる「減5短7」

和音となるのが分かる。2段目の旋律とてナチュラルのついた「ロ」「イ」と「変ハ」は上記和音の中の「変ロ」に対する刺繍音として聞こえる動きなのだ。

**譜例 1 第1楽章**

第1主題冒頭  
Allegro marcato  $\text{♩} = 70-80$

左の部分に含まれる音（オクターブ内に圧縮）

結尾

主音のみ残留

イ短調主和音

つまり同時的には極めて不協和に響いているのに、音量の変化や旋律の上下変化まで聞くと、意外にも調的な響きが聞こえることになる。つまり徹底した不協和状態ではないのだ。

そして楽章最後は弱奏かつ音の数が極めて少ない中で、主和音と残留する主音によって、はっきりとイ短調が響く。

続く楽章はプログラム・ノートを見る限り、協和状態であることが予想される。この楽章（譜例2）の中間部（または展開部）には1948年のプログラム・ノート<sup>39</sup>に「死者のためのミサの続誦」として注目を促している主題が現れるので、冒頭と結尾に加えてみておく必要があるだろう。

上記3か所のいずれも、右に掲げるように極めて明瞭な調的部分であることを示す。

第1主題冒頭に関しては、この先しばらく観察しても古典的なカデンツ形成に必要なバス声部の5度進行こそ見られないが、全声部にわたり少なくとも一楽節規模で音階固有音以外は使用されておらず、加えて旋律はホ長調の主音と属音を強調している。

またオネゲルが注目を促した中間主題も単声部で見ると、前半3小節は刺繍音と倚行音を伴う主音「嬰へ」、後半は属音「嬰ハ」と主音の間での動きであるので、嬰へ長調もしくは短調と考えるのが最も自然である（尤も和声全体をみると違う調にも聞こえる）。

そして結尾2小節間の和音変化はないが、バス声部が根音を奏する（したがって安定した）「長7」の和音であること、および1段目の「鳥の主題」が、やはり主音と属音を奏していることから、この部分だけで明瞭なホ長調を示していることが分かる。これは先述第1主題冒頭の調とも一致している。

以上、この楽章は部分を見る限りどこまでも調的で、ゆえに協和状態にあるとみて良いだろう。ただし、生島（2007）による主旋律（＝主題）に絞った詳細な音組織分析の結果として「混沌」と表現している中間部<sup>40</sup>はもちろんのこと、オネゲル自身も繰り返し作曲の困難さを述べた<sup>41</sup>楽章であるので、本分析の論点である協和と不協和について、後に改めて細部を検討する必要があるだろう。



## 譜例2 第2楽章

### 第1主題冒頭

Adagio ♩=54



伴奏部分が常に順次進行... 非和声音⇒解決の動きが自然に出現

左の部分に含まれる音

ホ長調の主和音



主音と属音による完全五度

中間主題＝単声部で明瞭な短調を示す



結尾 「鳥の主題」が僅かに（第3音のみ）不協和を成すが、最終小節で消える。

Ritard. e diminuendo sin al fine



最後の和音＝  
主和音（長七）

終楽章は「不協和から協和」の動きがあると想像できる。譜例3の「a.」～「d.」はいずれも前半部分にある。やはり何らかの形で短2度や長7度のぶつかりが存在し、いずれも不協和状態として聞こえるが、程度や方法はさまざまである。「a.」は低音楽器に断続して繰り返されるパターンだが、譜例のごく短い部分だけでも12半音がすべて出現する。「b.」の外声は生島（2007）の分析<sup>42</sup>で言う「特定音程シンメトリー」による反行であって、両声とも長大な「倚行音」を連ねて最終的に「c.」冒頭で「解決する」ともとらえられるが、譜例に載るすべての音（わずか2小節分）を重ねるとやはり12半音すべてが出現し、かつ一つ一つの和音の不協和度も高くなるように仕組まれているとみられる。また「d.」はそもそも同時に10半音が配置されていて、かつ各音が平行に下行するだけなので、この動機自体が「解決」しない、単純な不協和音である。

それに対し「c.」は若干様子が異なる。譜例上高音部譜表に現れる主旋律は最初から完全5度を明示し、その後の半音階も経過音として容易に理解できる。さらに低音部譜表の下向き符尾による和音は主旋律と完全に協和するイ短調主和音である。ここまでは全く不協和とは言えないのだ。しかし低音部譜表上向き符尾で表す付加音は、その主和音に対して意図的に不協和を成している。これらをまとめて聞いた場合には「調的であるが不協和を感じる」状態であると言えるだろう。

### 譜例3 終楽章

序奏部にて不協和に感じる部分



第1主題部冒頭＝協和的な旋律と不協和な伴奏部分  
(和声音と短二度を成す音が付加されている)。



第1主題後半のエピソードの不協和音



協和的な結尾...和声音とそれらをつなぐ和音外音(＝不協和音程)



結尾においては、やはりオネゲルの言葉とイメージと等しく、協和的に解決して聞こえる。ただし譜例上2段目に「経過音」と書かれた和音については言葉を添えなくてはならないだろう。つまり、もしこれが最弱奏でなければ、そして3段目に記した「嬰ハ」の保続音がなければ、さらには右に記したナポリ6由来の変位されない(嬰ハ長調音階からすれば下方変位)「ニ」音を含まなければ、たちまち不協和で粗く感じるものであることに注目しておきたい。つまり協和的といっても、かなり微妙なバランスのもとに配置された和音の流れなのだ。

以上のとおり、全楽章への「不協和」「協和」については、それぞれ様々なニュアンスがあるものの、やはりプログラム・ノートから想像される響きが配分されていることがわかった。ただ「不協和」から「協和」へと動く第1から第2楽章の接続、および終楽章中の動きが倚行音から解決音のような流れを生み出しているかどうかは、もう少し細分化してみる必要があるだろう。

ここでより細かな分析を施す前に、全体のつながり(「物語」といってよいだろう)を明瞭にするためにオネゲルが全曲に対して工夫を施していることが幾つか見られるので、見ておきたい。これによって、各楽章各部分の位置づけや相互間の流れがより明らかになると考えられるのである。

## (2) 全曲を統一する工夫

最初に挙げるべきなのは、すべての楽章の結尾に現れる「鳥の主題」であろう。聴き手にとって記憶に残りやすい位置にあることもあって、曲全体のメッセージ性をいっそう強化する役割を担っている。譜例4に各楽章での様態を示す。

**譜例 4**

第1楽章結尾      第2楽章結尾      終楽章結尾

*Allegro marcato*      *Adagio*      *Adagio*

Flauto/Glo. Anglaise      Flauto      Flauto

3 Tromboni, Fagotto           Tromboni, Fagotto

属音      主音      属音      主音

「第1楽章結尾」のところに書き入れた大きなスラーは特徴的な「完全5度上行」を表している。これはオネゲルの言う「属音機能」の一つの現れと考えると良いと思う。また2小節目上部に書き入れた括弧は**譜例5**と対応している。これらも含めて、第2および終楽章にはこれが正確に移調された形で現れるのである。音価が異なるのは、テンポの違いに対応したものと考えられる。

「終楽章結尾」での楽器はピッコロで実音は1オクターブ上である…ということは、楽章を追うごとに同属の楽器で約1オクターブずつ上昇している、ということが容易に伝わるだろう。またこの旋律は「属音」と「主音」がはっきりと表れている。これが各結尾に現れているということは、表情は伴奏によって変わるとしても、すべてにおいて調性がはっきりし、かつその主和音に「解決」しているということの現れ、とみて良い。

なおオネゲルの1948年のプログラム・ノートによると「最初に現れるのは」<sup>43</sup>第1楽章の(本分析で言うところの)第2主題であるとのこと。そこで掲げている箇所と若干異なるが、**譜例4**との音程関係が分かる部分を**譜例5**に示す。

**譜例 5**

*Allegro marcato*

そもそもプログラム・ノートは具体的な音符の形よりも作曲者の意思を表しているものなので、正確な対応を指摘するのは難しいはずだが、**譜例**に書き入れた記号通り、同じイメージを喚起する音程から始まっているのが見て取れるのである。つまり全曲を纏める「鳥の主題」は相当早い段階から準備されていると考えることもできよう。また楽章ごとの分析で触れるが、この伴奏は「絶対的な激怒した竜巻はすべてを一掃する」<sup>44</sup>ような第1主題部とは対照的な方法で行われているのだ。

このような、旋律における完全5度の跳躍は「鳥の主題」以外でも要所で現れるが、それについても後に述べる。

2つ目の工夫として、(何らかの)意味を持った長7和音の使用が挙げられる。多様な音域、調で現れているのだが、それらを単純化してハ長調主和音上に配置したものが**譜例6**である。バス声部の音が根音であるか、それとも第3音、第5音なのかによって響きが変わるのは3つの構成音から成る三和音でも同じ。しかし場合によってはこのバス声部が何を奏でている途上なのかによって、調の聴こえ方が(つまり「長調」と感じられない程)変わってくるのだ。





和声法上、1 番左の「7」が基本位置、「5・6」が第 1 転回…となる。「典礼風交響曲」の中で最もはっきりした基本位置が出てくるのは、第 2 楽章および終楽章の結尾である。先述の「鳥の主題」と相まって、この曲の中ではほとんど三和音と主和音と同じ程、安定した「解決」和音として響く。

また、第 2 転回形は第 2 楽章の中間部（または展開部）の伴奏和音として当該部分のすべてにおいて鳴り響いている。これは同時に奏されるバス声部によって、事実上第 1 転回になるところと基本位置になるところが交互に出現し、表現を豊かにしている。ここは前項譜例 2 の箇所にあたるが、旋律単独では嬰へ長調または嬰へ短調に以外には感じ取れないところ、この長 7 和音がつくと二長調としても聞こえるようになる。

さらに、目立たぬところとしては第 1 楽章の第 1 主題部の一部（後述 D 楽節）の伴奏において第 1 転回形の連続使用がみられるのだ。

全曲を統一する工夫として最後に挙げておきたいのは、各楽章共通に、オネゲルが創作の足掛かりにしたと思われる古典的枠組みを持つことである。以下に二つ列挙する

#### a. ソナタ形式

後述する各楽章の分析表のとおり、少なくとも主題の出現順や再現などにそれは現れている。先行するさまざまな研究では互いに名称や主題部の箇所は異なることもあるが、それは主とする論点の違いから生ずることであって<sup>45</sup>あまり大きな問題ではないと思う。

その一方で「どの楽章もソナタ形式では捉えられない構造を持つ」<sup>46</sup>のは事実であるが、オネゲル以前、つまり 19 世紀の音楽にも、ある一点を除くと似たような例を多数見つけることができる<sup>47</sup>。

「ある一点」とは調性配置である。ここでの「調」とは旋律的にまとまった音高群なども含む、広い意味で解釈されたい。古典的なソナタ形式において特徴的な事柄は「再現部は主要主題と主調への『二重復帰』によって告げられる」<sup>48</sup>なのだが、この作品における再現は主調どころか、常に異なる調性が選ばれていることに留意しなくてはならない。<sup>49</sup>

#### b. ストレット

本来はフーガの書法において用いられる言葉だが、本分析においてはこの後、単に「2 つ以上の主題の入りを、密接なカノンの形で提示すること。(中略)主題の入りが提示部の場合より明らかに近接」<sup>50</sup>している状態を示す言葉とする。

これもすべての楽章の中盤もしくは後半部、クライマックスに向かう箇所に現れている。

以上、(1)では不協和もしくは協和の状態や程度について、(2)では統一的に用いられている主題、和音、そして手法について把握した。しかしこれらがどのように、どんな表情でつながっているのかを確かめないわけにはいかない。ここからは楽章ごとに箇所を限定して音の流れを検証してみよう。

### (3) 第1楽章…上下行する不協和音と要所の協和部分

この楽章は、後の2楽章よりもかなり細かく分析する必要がある。というのは、最後の3小節を除いて243小節間もある不協和状態（古典的には解決が必要）が同質な状態で続くと考えerには無理があること、そして多数の異なった楽節が見られるからである。下に分析表（表1）を示す。

先に、まとまった楽節のない箇所を取り出しておこう。まず本分析においては、提示部の開始をまとまった楽節が最初に現れる箇所としている。展開部に関しては別の分析で第114～162小節としている例<sup>51</sup>もみられ、響きの感覚からするとそれも納得できるのだが、このうち第129～162小節の34小節間は提示部の一部である第7～32小節の26小節間を属調に移調して幾ばくかの変奏を行っているに過ぎないので、本分析では第114～128小節のみとした。このわずか16小節間では通常行われる転調の繰返しはなく、再現部に向けた準備も感じにくい（が、保続音はある）。これはオネゲル自身の言う「いわゆる展開というものはない」<sup>52</sup>という表現に相応しいと筆者は感じている。

表1 第1楽章構造分析表…注目点＝楽節の反復と音高(調<sup>※</sup>)の変化

括弧のない数字は小節番号、括弧内の数字は小節数を示す。各アルファベットは概ね一つの半楽節を示す。

※ここでの「短調」などの呼称は、結尾部を除いて厳密な意味を持たない。また再現部における「調」表記は単に音高の上下を示すために用いている。

区分	序奏 1～6(6) …crescendo	提示部 7～113(107)				第2主題部 71～105(35) …両端を除き弱奏	提示部終止 106～113(8) …強奏
小区分		A部 7～32(26)	B部 33～40(8)	C部 41～45(5)	D部 46～70(25)	後の再現時には前半71～93(23)と後半94～105(12)に分かれる。	
楽節	再現する動機 (3小節を含む)	前奏(2)、A(9)、A'(9)、 A''(6) …「f」は楽節の変奏	動機B1(調性的) とB2(無調的)の相互奏	7拍動機×3回	前奏(2)、D(6)、D'(6)、挿入句(1)、 D(2.5)、D'(2.5)、D(1)、D'(1)、 D(1)、D(0.5×4)とD'(1×2)の重奏 …「f」は主旋律の反行		動機B1(2)の 繰返し
特徴		・楽節毎に全体が <u>上行</u> ・無調的ながら、伴奏部に調的和音が響く	動機B1はト短調※	伴奏部の半音階 <u>上行</u>	・概ね楽節毎に全体が <u>上行</u> 、かつ伴奏部分は平行に <u>上行</u> ・上記「重奏」部分はスレッタを成す。 ・各楽節自体も次第に短縮されていく。	・主旋律には動機や楽節の明瞭な反復が見られない。 ・3度からなる伴奏は、 <u>共通音を持ちつつ下行</u> 。	・二短調※。

展開部 114～128(16) …弱奏
序奏動機とAの断片が散在する
ロ音による保続(初出するティンパニーによって強調)が再現部を準備している。

再現部 129～218(90)									
第1主題部 129～191(63) …最初の区分を除いて、挿入された第2主題部を含めて強奏									再現部終止 215～218(4) …強奏
A部…提示部同個所 に対し属調※、弱奏 が中心 129～162(34)	C部…提示部と回 じ調※および増4 度上の調の交互奏 163～168(6)	Aの要素による 間奏 169～179(11)	C部…提示部に対 して長2度上の 調 180～183(4)	D部…提示部に対 して下属調 184～191(8)	第2主題部 (前半)…提示 部に対して長7度下の 調 192～197(6)	D部…前(左記) の調を引き継ぐ 198～203(6)	第2主題部 (後半)…提示 部に対して減5度下の 調 204～210(7)	D部 210(前の区分に 重複)～214(5)	
A(11)、A'(12)、A''(11)	6拍の動機×4回	Aの要素を分割 し同時奏(4× 2)、後半部の強 調部分(3)	5拍の動機×2 回、続けて3拍に 短縮された動機 ×2回	前奏(1)、D'(1)、D(6) …表示は提示部のd 部と同じ。		D(1)、D'(1.5)、 D(1)、D'(1.5)、 D(1)		D(1)、D'(1)、 D(1)、D(0.5×4)と D'(1×2)の重奏	動機B1(2)の自 由な繰り返し
・楽節毎に全体が上 行	伴奏部の半音階 上行 (反行声部が加わ る)	・Aの第1、2、5 小節目の重奏	伴奏部の半音階 上行 (3連符に縮小)	・ストレッチ。上記「D」 自体は6小節。	・提示部での 同区分(23 小節)に対 して大幅に短 縮されてい る。	・ストレッチ。楽節 自体も短縮。	・提示部での 同区分(12 小節)に対 して短縮され ている。	・ストレッチを成し、 楽節自体も短縮。	・変ホ短調※
・提示部よりも無調的 に響く				・楽節反復と調変化 は共に次(右記)のD 部に続く。	・3度からなる 伴奏は下行	・前のD部に続い て伴奏部は2楽 節毎に半音階上 行	・3度からなる 伴奏は下行	・前のD部に引き 続いて伴奏部は半 音階上行	・ここでの中心音 「変ホ」は結尾部 調の属音「ホ」に 対して導音の役 割を果たす。
						・次のD部に続 く。			

結尾部 219～246(38) …強奏からdiminuendo		
動機B2の縮小形反 復(6)	循環主題の提示と反復 (12)	序奏の逆行およびA の変形(10)
・「ホ」音から開始さ れリズム変化を伴っ て転調。最後には 「嬰ハ」「ホ」音が強 調される。	・前区分から続くB2(元 の調)が伴奏となる。	・「イ」音の保続(展 開部と全くティンパニ ーによる強調あり)を 伴う。
・上行する対旋律を 伴うので、最初は不 協和な響き。	・循環主題はB1に含ま れる「ホ」音から「イ」 音に向かい、これが属音と 主音として響く。	・Aの変形においてイ 短調の主和音が明 示される。

そうすると、序奏で現れる全く調性を見ることができず、かつせわしない動機はこの後、展開部と結尾(逆行形!)に現れ、ちょうどバランスの良い箇所で楽章を縁取っているように見える。数多くのオネゲル作品にみられる「シンメトリー形式／アーチ形式」<sup>53</sup>の一例とみて良いだろう。

展開部が短いならば、やはりこの楽章の骨格となるのは提示部と再現部の受け答えであろう。古典的なソナタ形式ならば第1主題部は両部で主調、第2主題部は属調、主調と明瞭な関係が見えるはずであるが、先の(2)、ソナタ形式の節で引用したオネゲルの言葉通り、そして上の表の再現部の特徴欄に記した通り正確な対応関係はなさそうである。だが、それ以外に関して両部は良く対応しているとみることが出来る。つまりそれは聴き手に、提示部の流れ全体が変奏を伴って繰り返されているように届く、とみて良い。

ただ表に表れている通り、再現部の第2主題部は第1主題部の中に挿入されるように、そして第2主題部から見ると第1主題部に分断される形で再現されており、大変込み入っている。やはり各主題部に含まれる多数の動機の全体に対する役割を見ておかねばならない。

まず表1に記した、提示部第1主題部のA部とD部を見てほしい。この二つは各25小節ほどと、かなり大きな部分を占めるので先に見ておきたい。

そのうちのA部冒頭は既に譜例1で示した通り、条件付きの不協和状態であった。その内声部分(譜例1では1段目の上声部)を、トランペットパート<sup>54</sup>を中心に、提示部と再現部を比較しながら

見てみよう。

## 譜例 7

第1主題A～A'～A''内声の比較  
提示部（バスパートが和音を強調）

再現部...提示部に対し正確に属調（ただしバスパート補強無し）

( )内は小節数...提示、再現でほぼ一致

先述の通り、提示部では上段に記譜した 6 つの和音に対しそれぞれバスパートによる四和音が加勢して、不協和ながらも若干調性的に響く。その中には次に現れる B 部のト短調を準備する和音（付加音を含むト短調主和音や導音）も含まれており、全体が次に対する倚行和音（倚行音を含む）であると聴こえる。下段に記した再現部でも同じ和音が同じ順で並んでおり、ここには提示部と全く同じ旋律が（もちろん移調されて）重なっているのだ。ただしバスパートの補強はなく、旋律の一部の反復（ゆえに内声の挿入や追加が見られる）が加えられているほか、途中でさまざまな音域の変更が行われている。さらに、提示部では強奏、再現部では弱奏という風に、同じ旋律和声にさまざまな変奏が加えられていることによって、再現でありながら展開にも聞こえるという現象が起きている。

しかしそのいずれにも共通した重要な特徴として、A 部は提示・再現ともに内声がじわりじわりと上行していることを指摘しておく。

さて A 部と同じ長さをもって提示される D 部については譜例 8 を見てほしい。楽節 D' は楽節 D に対して旋律が反行していることを示すが、そのいずれもが短時間で一気に 2 オクターブ近く跳躍しその後ただちに不規則で人工的な音階を奏でる、という「歌えない」旋律である。その伴奏は先述のように後の楽章で重要な役割を担う長 7 和音を基礎として作られているが、8 分音符のつながりにおいて互いにつながりがなく大変不協和である。これら D と D' は次第にその間隔を縮めて提示部にすでにストレットを形成するばかりか、和声的でなく平行、つまり機械的にひたすら上行していくので、全体として著しく不協和に響くのである。

## 譜例 8

**楽節D**

1オクターヴ以上上昇  
音階の不規則な合成  
1オクターヴ以上上昇  
音階の不規則な合成

不規則なぶつかりを持つ伴奏

**D' . . . 旋律反行(特定音程シンメトリーによる)と伴奏の機械的な上行移動**

↓ 以後同様に、楽節の長さを短縮しながら上行を続ける。

この部分の再現については表 1 から読み取っていただきたいのだが、そもそも開始時から完全 4 度高く（つまり下屬調）、最初からストレットを形成し、第 2 主題による分断にもかかわらず上行を繰り返している。この結果、再現部での D 部は分断された 3 回を加算しても提示部よりも調節数が短くなっている。ということは、その分緊張度が高いと考えられるのである。

以上のように D 部は A 部と比較してもさらに「徹底した不協和状態」または「緊張状態」であるといえよう。加えて、D 部の前には後述する C 部があるが、ここの繋がりや和声的にも声部の順次進行的にもつながりがなく、あるのは連続演奏ということだけで、唐突に始まる印象を持たせている。

続いて短い B、C 部も見てみよう。このうち譜例 9 に示す B 部は B1 と B2 の 2 つの動機が連続する形で提示される。

## 譜例 9

B1

B2

主和音として聴こえる 強調される 強調される

B1 は見ての通り付加音を含んでやや不協和感を有するものの、和音の縦配置からして明瞭にト短調を感じる部分となっている。この楽章冒頭から不協和状態が持続していたこと、そして直前の A 部にはト短調の導音が含まれると先に述べたが、ここで初めて「解決」が行われるのである。ただしその時間は短く、荒々しく、直後に B2 で分断されるばかりか、B1 自体も複調的で不協和な和音に開



いてしまう。とはいえ B1 は主和音的に始まるがゆえに、このあと提示部終止（ニ短調）と再現部終止（変ホ短調）に現れる。

ユニゾンで半音階進行するために調性が全く不明な B2 は、後で現れる結尾部での縮小形も含めて、常にオクターブ・ユニゾンで示される。第 1 拍とそれ以外が跳躍しているがために、自ずと第 1 拍の「変ニ」と「ホ」が強調される。重要なことは結尾部にて一時移調がなされるものの結局直ちにもとの音高に戻り、後者「ホ」音は楽章終結調であるイ短調の属音、前者「変ニ」の意名同音「嬰ハ」は全曲の終結調の主音となることである。B1 でやっと聞こえる調が毎回定まらないがゆえに「主調」が存在しないこの楽章にあって、B2 は調性を持たないはずなのに、後で調性が定まってくるときの目印のように存在しているのが極めて興味深い。

楽節 C 部は譜例 10 の書き込みのように、低声部の半音階進行および常に 1 音ずつの不協和な付加音の存在にもかかわらず属和音と下屬和音のように響き、それまでの A 部や B 部（提示部のみ相当）の引き締まった緊張感を開放するような表情を持つ。

### 譜例 10

C = 7 拍の動機

C

V<sub>11</sub> (のように響く) V<sub>9</sub> ii<sub>7</sub> V<sub>11</sub>

だが、4 拍子の中であって 7 拍動機のくり返しで提示され、後の 2 回の再現ではそれが徐々に短縮されることによってストレート効果を生みだしている。

以上 B、C 部はいずれも前後の不協和状態に対して、少なくとも最初は調性的な和音を響かせ音楽の流れにアクセントを与えているが、ただちに不協和で緊張した表情へと流れる点で一致している。

さてオネゲル自身が「鳥の主題の最初の現われ」<sup>55</sup>と述べる第 2 主題はどういう様態なのだろうか。譜例 11 に内声の動き、および提示・再現部の比較を示す。提示部・再現部ともに、この上声部には、反復が少なく楽節が不明瞭ながら時折印象的な完全 5 度上行を見せる主旋律、バス声部にはリズムミッ的な対位が時折重ねられている。この部分は第 1 主題に対して対象的な表情に聞こえる。提示部において弱奏であることもその原因の一つであるが、最も特徴的なのは上記のように内声が短い間隔で下行し続けることだろう。

ただし上声、内声、バス声部は互いに不協和音程が多いこと、および内声の下行も留まることがないので調性を感じることはできない。ゆえに、度合いを変化しつつも不協和状態を保つ第 1 主題部に対して解決した感じには聞こえない。ただ第 1 主題部の上行傾向や跳躍の多い旋律に対して、下行傾向、歌うような旋律を配置しているに過ぎない。



き、第1主題と結尾はともにホ長調であることが分かっている。これは第1楽章結尾のイ短調と「属音」関係にあることは明白である。

そればかりか、その途上である序奏において、さらに無理なく緩やかに第1主題を導入するための工夫が、**譜例12**のように施されているのだ。最初の2小節において、まずは全楽章から保留された「イ」音が長7の和音のもとに明瞭に「解決」する（事実上の掛留音）。ここで既に、「中間主題」とそこに付加される和音が短いながらも示されている。さらに「第1主題部」の一部、そして「第2主題部」の一部、さらには結尾に表れる「鳥の主題」までもがこのわずか12小節の間に表れ、しかもそれらがたった1つのフレーズに合成されて第1主題を導き出しているのがわかる。第1楽章の不協和状態はまずここで完全に解決され、同時に第2楽章の地固めは完全になされていると見てよい。

さてここで提示部が始まるが、この後中間部も含めて曲の流れを「物語」のように途絶えさせない工夫が**譜例13**である。つまり提示部の主題は第1、第2とも決まった拍での「同型反復」は避けつつも、あちらこちらから中間主題の面影がすでに聞こえているのである。特に第1主題の歌い出しは中間主題のものとはほぼ同じで、他のパートの響きの中における和音外音の位置が変更されているに過ぎない。

## 譜例 12

第1楽章終結      第2楽章序奏

共通音

長7和音

倚行解決

中間主題の一部

第2主題の一部

第1主題の最初

↑「ロ」音の追加によって主和音には聞こえない。

中間主題の変形と、内声に隠れた長7和音

「鳥の主題」の一部

中間主題後半

[内声] 中間部に現れる倚和音と解決（長7）



## 譜例 13

中間主題の旋律線

① 倚行 解決 倚行 解決

② 完全5くまたは4)度上行

③ 3連符順次進行

第1主題へ反映

① 主和音 経過音 主音

② 反行

第2主題へ反映

③ 変奏の反行

③ 変奏

この中で中間主題にある完全音程の進行...それは「属音機能」の旋律への表れと言って良い...が、第1主題部では反行の形で表れ、見事なコントラストを見せているのだ。この提示部は他の楽章と同じく、そして多くのオネゲル作品に見られるように再現部にて全く異なる調性で、ほぼすべてが再現される。ただし表2のように、しばしば挟み込まれる中間主題とそれに付された不協和音を含む内声によって、再現部内部での転調関係すらも変更されている。そして提示、再現を通じて転調における明瞭な形での「属音機能」は見当たらない。

表2 第2楽章構造分析表…注目点＝大区分の反復と「中間主題の重なり」

オネゲル自身の解説にある”De Profundis”の主題およびその展開部分は便宜的に「中間主題」「中間部」としておく。  
数字やアルファベットの意味は第1楽章の分析と同じ。この楽章の分析における「調」の表記は第1楽章と異なり、明瞭に聞き取れることを示す

区分	序奏 1～12(12)	提示部 13～80 (68) …ほぼすべての楽節毎に遠隔転調が現れ、特に規則的な転調方法はない。楽器の移行に関わらず、各声部ともに旋律線が切断されない。				移行部 81～88(8)	
楽節		第1主題部 13～52(40)			第2主題部 53～76(24)	提示部終止 77～80(4)	
		主旋律1声に3声1組で伴奏づけられている部分(24)	4声がすべて対位法的に動く部分(12)	声部が増す部分(4)	A(8)、B(7)、A(4)、B(5)		
特徴	・第1楽章最後の和音を引き継ぐ。  ・提示部の主題および中間主題の一部を連ねる。	・弱奏  ・伴奏部分は常に同方向に順次進行  ・弦楽器と管楽器の交互奏  ・ホ長調で開始	・sostenuto  ・中間主題を特徴づける順次下行する3連符やその反行形が出現。  ・音域が低音方向に広がる。	・crescendo  ・主旋律の副声部化  ・伴奏部分に7度を含む不協和音程追加	・Aは高音域で弱奏、2声の主旋律、同音反復による平易な伴奏。  ・Bは中～低音域で表情に富み、保続音を伴う4～5声体による。	・弱奏  ・最後はホ長調の疑似終止(バス声部に属音の「ロ」音がない)	・最初のアクセントを除いて弱奏 ・2声による ・下行する音形(中間主題に特賞的)の強調

<p>中間部 89～120(32) …主題の入り毎に規則的な転調が見られる。</p> <p>前奏(2)、(以下主題の中心音を付記)嬰へ(6)、変イ＝嬰ト(6)、ト(6)、イ(3)、変イ(2)、変ロ(2)、ハ(3)、主題後半の強調(2)…小節数の漸減はストレットによる重複、主題自体の短縮を示す。</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・最強音までの長いcrescendo</li> <li>・ストレット効果の増大のために、時折、変形された主題が対旋律として挿入される。</li> <li>・主題の前半部分が他の声部に対して必ず不協和になるように重ねられている。</li> <li>・中盤以降は、不協和を意図した2声の対旋律が加わる。</li> <li>・規則的な和音変化を示す重奏パートが終始重なる。</li> </ul>	<p>再現部 121～190(70) …提示部に対して全ての区分で異なる移調。中間主題が断続的に重なる。</p> <p>第1主題部 121～168(48)</p> <p>中間主題が明確に挿入される箇所…155～161(ストレットを伴う) 同主題が第1主題と重奏する箇所…121～122(前からの継続)、133～137、140～142(断片のみ)、146～149</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・最初と最後を除いて弱奏</li> <li>・第1主題の楽節の出現順は提示部と同じ。</li> <li>・最初の14小節は移調のみならず、移調も施されている…中間主題との接続を意図。</li> </ul>	<p>中間部最後の自由な再現(4)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・crescendo</li> <li>・中間主題の後半部のみ</li> </ul>	<p>第2主題部 173～190(28)</p> <p>中間主題が第2主題と重奏する箇所…174～177(前半断片のみ)、180～183(前半)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・最弱奏</li> <li>・わずかにオーケストレーションが変更されるが、出現順は提示部と同じ。</li> <li>・再現部終止はへ長調の疑似終止</li> </ul>	<p>結尾部 191～205(15) …中間主題の後半が自然に重なっている</p> <p>第1主題冒頭の変奏による移行(7)、循環主題(8)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>・Ritardando e diminuendo</li> <li>・ハ長調を経て明瞭なハ長調で終結</li> </ul>
---	--	---	--	---

ところで中間部は「中間主題」自体の調性的明瞭さにもかかわらず、不協和な響きが特徴的で、この楽章の表現を引き締めている。ここの音組織の複雑さについては生島(2007)の中での「主題部分のランダム化と音楽が生む混沌」<sup>60</sup>の項に見解が載っており、筆者も旋律部分および全体から受ける印象に関して同意をしている。

しかしその一方で内声部分に目を向けると、**譜例 14**のように、ある意味で意外なほど簡単な和音列が付されているのだ。つまり例の「長7和音」…主題を中心にとすると6度音が付加された短3和音と見える…を解決和音とし、それに対してより不協和な属9系の倚和音が組み合わされ、その組が波打ちながら上昇していく、ということになる。これに主題自体が持つ和音外音や、表2の「中間部」欄の4回目の主題の入りにつけられた極めて不協和な対位(**譜例 15**)が加わると、全体として「混沌」を生じながらも、力強く「より高い力へ腕を伸ばし」<sup>61</sup>ていく表現になるのだ。

#### 譜例 14

中間部の内声和音における  
「倚和音⇒解決和音(すべて同じ長7)」と、それらの上下行

長2度↑ 短2度\*↓ 長2度↑ 短2度↓ 長2度↑×2

倚⇒解 倚⇒解 etc.

\* 楽譜上は増1度であるが、他との比較のために表記を変えた。

#### 譜例 15

この譜例 15 の対位に関しては、再現部においても中間主題の挿入とともに第 137 小節まで出てくるが、その後消える。一方中間主題本体は第 1、第 2 主題に対して徐々に不協和音程を生じないような重ね方に変わっていき、結尾に至っては後半にある下行 3 連符のみとなって、最後のハ長調長 7 主

和音に吸収される。この後半部におけるオネゲルの注意深い協和度の移行は極めて慎重で、本分析の趣旨からすれば最高度にゆっくりと「解決」される「不協和」の現われということが出来る。

この調性感豊かなこの楽章にあって唯一存在しないのは、楽章内の和声法における終止形、つまり「属音機能」である。提示部、再現部の最後に表れているのは「疑似」終止であったことをもう一度確認しておこう。

### (5) 終楽章…動機の密接な関連、協和～不協和の対比

前楽章の単独の旋律はともかく、和声全体に関してはバス声部の完全 5 度進行に象徴されるような明瞭な「属音機能」は見られないと述べた。それは第 1 楽章もまたそのようであった。が、終楽章の開始音が前楽章の主音であり、それが属音保続として引き継がれ、やがてそれは提示部の冒頭ではっきりイ短調の主音に動いて、この曲初めての典型的なカデンツを形成する。

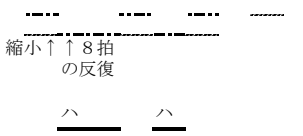

そうやって得たバス声部の「イ」音は、先述のように付加音で濁りを生じつつも調性の明瞭な譜例 3 の c. のバス保続音として重要な役割をはたす。この保続音は途中調性のない楽句や別の主題を挟みながらも「ロ」そして「ハ」と上昇し、最後には全曲のクライマックスから結尾までを貫く長大な「嬰ハ」音を導く。

もう一つ、この楽章で要となるのはやはり序奏から断続する楽譜 3b. のリズム動機である。このリズム動機は表 3 の上部、2 段に分かれた破線で表したが、「推移部」などごく一部を除いて、音程の有無や拡大・縮小などの変化をしつつも、最後まで続いているのが分かる。

表 3 終楽章構造分析表…注目点＝保続音とリズム動機＊

＊リズム主題は音程変化を伴う場合と打楽器によるリズム要素のみの場合がある。拡大、縮小は罫線の違いで表した。  
数字の意味は前楽章と同じ。小文字アルファベットは半楽節を示す。「調性」の表記は第 2 楽章と同じ。

区分	序奏 1～30(30)	提示部 31～86(56)			展開部 87～100(14)	再現部 101～136(36)	
		第1主題 31～51(21)	推移部 52～66(15)	第2主題 67～86(22)		第1主題と第2主題a重奏 101～126(26)	第2主題b 127～136(10)
[音程変化あり]→ リズム動機 [音程変化なし]→	原形(音程反行、10拍動機)			部分の繰返し	(徐々に変化)	部分の繰返し	
	拡大形(テナー・ドラム)						
保続音	ホ音	イ音		変ホ音→ホ音		ロ音	ホ音断続
調性	(属音)→ 無調	イ短調	無調	変ホ短調的→ホ短調的→イ短調	無調的→調的	ロ短調	ホ短調的→イ短調
総ディナーミク	冒頭は「最弱奏」、その後一貫してcrescendoの指示がある(声部限定で一部「強奏」指示もある)。						強奏
その他	・前の楽章から保続音を引き継ぐ ・全体を貫くリズム動機の提示を兼ねる部分 ・無機的な3連符の動きの挿入	・典型的な二部形式(a b a' b')	2つの無機的な動機(弦楽器の16分音符開始のもの、木管楽器・ピアノの不協和音下行)	調的ではあるが、主和音が鳴らない。	リズム的動機の音域的拡大と全音階的発展	単に3つの要素が重なるだけでなく、提示部より延長されている。	第2主題のbとb'の接続、および保続方法の変化。

第2の展開部 137～164(28)	全曲の音量的頂点 165～177(13)	結尾 178～214(37)	
		新旋律 178～191(14)	鳥の主題 192～214(23)
	強調	徐々に無拍節	
	原形(保続音)		
	嬰ハ(外声) ⇒ 同(低声)	嬰ハ(内声)	嬰ハ(外声)
	無調的	嬰ハ長調(下屬和音中心の動き→主和音)	
crescendo	最強奏 diminuendo	最弱奏	
既出全ての要素を短周期で組み合わせている	リズム動機の音量、音域拡大、和音、反復による極端な強調	・前半の旋律は、2回の完全5度下行及び長7和音の挿入によって、第2楽章を想起させられる。 ・無調的なリズム動機を、徐々に注意深く調的に変化させる。	

リズム動機の発展に関して特に注目すべきなのは3カ所。その一つは提示部第1主題である。典型的な二部形式(つまり純然たる4拍子)に対して10拍の動機の拡大形(5小節となる)が重なるので、ともすれば単純に聞こえてしまう主旋律を複雑に彩ることになる。また終結に向けた第2の展開部にて音程を伴った原形とテナー・ドラムの合奏が聞かれるところ。ここでは、じつは元からこのリズムに秘めたシンコペーションの複雑なリズムが聞こえてきて、クライマックスに向けた緊張感を一気に高めることに役立っている。一方終結部においては、逆にリズムを3拍子に向けて弛緩して行き、併せてこの動機のもつ音程変化の幅を微妙に調整することによって、主部と結尾の見事な描き分けに成功している。

表3に書ききれなかったことについて追加しておきたい。それは最後のヴァイオリン・ソロに表れる第2楽章中間主題の後半部である下行4度の音型と各主題との関係だ。これと同じ動きが、終楽章第2主題の前楽節と後楽節両方の冒頭に表れていることに気づくだろう。それどころか、音程は異なるものの、さらに前に戻って譜例3b.とも関連性が指摘できるのだ。そしてもとの下行完全4度は第1主題冒頭の上行完全5度の裏返しとして聞こえることを想うと、先のリズム動機の存在も併せて、この楽章の多くの旋律素材は互いに網の目のように結びついているといえないだろうか。

ともかくこの楽章の部分を協和、不協和で分類するのは簡単なことであるが、そのさまざまな組み合わせから来る質の多様さは、前2楽章よりもずっと多く変化に富む。それが保続音の効果で束ねられ、最後にすべてが長7和音の1点に収束していく様は筆舌に尽くしがたい。

## (6) 全曲の調性

このように主音「嬰ハ」で完全に終止(和声法で言う完全終止ではないが…)するのだが、終楽章冒頭の主音「イ」、その前楽章は「ホ」、さらに第1楽章終結は「イ」となっている。全曲の始まりは調性不明瞭ながら、耳によく届く調以外に、第1主題B2が「変ニ」を強調していたのだった。「変ニ」を「嬰ハ」と読み替えてよいので、そうすると全曲にわたる巨大な「アーチ形式」が見えてくる。

ここで思い浮かぶのがオネゲルの言った「調性の迷信(中略)よりも建築的均衡に心を使おうじゃないか」<sup>62</sup>という言葉である。ここで言う調性とは耳に聞こえる範囲のもの<sup>63</sup>を言っていると思え、

そうすると「建築的均衡」とはまさにこの交響曲の巨大な主音配置構造のようなものとも思えてくる。

#### 4. まとめと今後の展望

西洋音楽の中とはいえ、さまざまな様式を取捨選択して巧くまとめ上げたようにも見える作品として「典礼風交響曲」を分析した。オネゲル自身の言葉による大群衆と音楽通の両方に受け入れられる音楽...あるいは、本研究で設けた視点である不協和と解決、または先行研究から音楽史観に裏付けられるような明白なつながり、など、どの視点で見ても必ず明確な答えが帰ってくるほど非常に明瞭な構造を持っており、しかもその結果自体が音楽的（オネゲルの言葉では「物語のように」というのがあった）に感じるような作品であった。

尤もその複雑な組み合わせが生み出す質は多様で、そう簡単に白黒つけたくはない結果にはなったが、まさにその事象そのものが演奏や聴取も含めた音楽ならではの現象なのだろう。オネゲルが行ったような、実態に合った明瞭な論理と実践は、これからの音楽創作（それはステージで演奏されるものにとどまらない）や表現や聴取のヒントとして大いに役立つだろう。

一方この研究が音楽全体を見ることを目指していながら、ほとんど深められなかったことがある。それはこの作品においても見られる即興性である。つまり、この同じ研究をもっと大規模に行ったとしても、例えば第2楽章の提示部での転調が、特に論理的理由も見当たらないのに（そして「建築的均衡」に関心のあるオネゲルなのに）なぜ再現部で繰り返されないのか等については一切わからないと思う。

音楽に不可欠な即興的要素も含め、しかし音楽の論理性と実際（どのように表現するか、あるいは教えるか）の間に横たわるものを分析することを、今後題材を少し変えながらもしばらく続けようと思う。

#### 参考文献

生島美紀子(2007)「音楽のリパーカッションを求めて～アルチュール・オネゲル《交響曲第3番 典礼風》創作」行路社

池内友次郎(1965)「和音外音」音楽之友社

オネゲル,アルチュール/訳:吉田秀和(1953)「私は作曲家である」創元社

ゾーズマン,E/訳:松前紀男・秋田陽(1993)「20世紀の音楽」東海大学出版会

フェショット,ジャック/訳:天羽均(1971)「オネゲル」音楽之友社

#### 事典等

講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』

平凡社(1981)『音楽大事典』

音楽之友社(1979)『最新名曲解説全集第3巻 交響曲Ⅲ』

#### 使用楽譜

HONEGGER,ARTHUR(1946)"SYMPHONIE LITURGIQUE«EDITION SALABERT(E.A.S 14695)



## 註

- 1 通常「交響曲第3番『典礼風』」と訳される。特に大きな理由はないが、本研究においては参照した EDITIONS SALABERT 版にある "SYMPHONIE LITURGIQUE" の直訳で表記する。
- 2 “Les Six”。平凡社「音楽大事典」には「音楽評論家コレが1920年1月の＜コメディア＞誌で（中略）オーリック、デュレー、オネゲル、ミヨー、プーランク、タイユフェールを指して用いた語」（項目執筆者＝海老沢敏）とある。
- 3 フェショット、ジャック／訳：天羽均(1971)「オネゲル」音楽之友社 p.21
- 4 ゴーズマン,E／訳：松前紀男・秋田陽(1993)「20世紀の音楽」東海大学出版会 p.87
- 5 Stravinsky,Igor(1882-1972)、初期作品である「三大バレエ」のうち「ペトルーシカ」(1911)、「春の祭典」(1913)にて大胆な複調和声を用いたことが有名であるが、その一方で1927年にはイギリスの雑誌にて「バッハに帰れ」と宣言し、自ら新古典主義の先頭に立っている。さらに後年には限定的ではあるが十二音技法を用いた作品も多く残している。
- 6 Schönberg,Arnold(1874-1951)、後期ロマン派様式の「浄夜」(1899)、無調様式の「月に憑かれたピエロ」(1912)、1921年に十二音技法を確立した後の「管弦楽のための変奏曲」(1928)など、比較的短期間に音楽技法を飛躍的に変革していった。
- 7 Honegger,Arthur／訳：生島美紀子…生島美紀子(2007)「音楽のリパーカッションを求めて～アルチュール・オネゲル《交響曲第3番 典礼風》創作」行路社、付録「アルチュール・オネゲルによる《交響曲第3番》プログラム・ノート1948年版」p.178
- 8 Cocteau,Jean(1889-1963)、詩人、小説家、劇作家、映画監督と多才さを発揮した芸術家。先述「六人組」の精神的な支柱と目されている。
- 9 Honegger,Arthur／訳：吉田秀和(1953)「私は作曲家である」創元社 p.129…原書は評論家ベルナール・ガヴォティの企画・編集による叢書『わが職業』のひとつ。オネゲル自身の希望で、一部を除いてガヴォティとの対談記録の形で書かれている。上に掲げた箇所はガヴォティが質問をしている段に現れる。
- 10 同掲書 p.129
- 11 Honegger／生島(2007) 上掲書 p.178
- 12 Honegger／吉田(1953) 上掲書 p.72
- 13 Honegger／吉田、同掲書 pp.162-3
- 14 生島美紀子(2007)「音楽のリパーカッションを求めて～アルチュール・オネゲル《交響曲第3番 典礼風》創作」行路社 pp.20-56
- 15 同掲書 pp.28-9
- 16 同掲書 p.56
- 17 フェショット／訳：天羽(1971) 上掲書 p.142
- 18 平凡社(1981)『音楽大事典』より「オネゲル」(項目執筆：大宮真琴)
- 19 講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』より「オネゲル、アルチュール」(項目執筆：Muggler,Fritz／訳：松橋麻利)
- 20 Honegger／吉田(1953) 上掲書 pp.137-8
- 21 音楽之友社『最新名曲解説全集第3巻 交響曲Ⅲ』p.64(項目執筆：大宮真琴)を参照のこと
- 22 筆者の手に現在あるのは次項「23」に示す引用のほかに、生島(2007)上掲書 pp.118-9、同掲書付録の「プログラム・ノート1948年版」pp.177-84、およびフェショット／訳：天羽(1971) 上掲書 pp.85-6がある。
- 23 Honegger／訳：生島…生島(2007)上掲書付録の「プログラム・ノート1950年版」p.185
- 24 この段落中の括弧内引用はすべて Honegger／吉田、同掲書 p.105 から
- 25 フェショット／訳：天羽(1971) 上掲書 p.86
- 26 生島(2007) 上掲書 p.83

- 27 Honegger／吉田(1953) 上掲書 p.128
- 28 生島(2007) 上掲書 p.91、次の引用も同所
- 29 「非和声音」と同義。本分析においては個別の和音外音の名称も含めて、下記池内(1965)によっている。
- 30 池内友次郎 (1965)「和音外音」音楽之友社 p.7
- 31 同掲書 p.9
- 32 同掲書 p.13
- 33 同掲書 p.63
- 34 同掲書 p.43 および p.73 を参照のこと。
- 35 講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』より「ディナーミク」(項目執筆：Lamb, Andrew／訳：谷本一之)
- 36 講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』より「協和／協和音」(項目執筆：Palischa, Claude V.／訳：久保田慶一)
- 37 ここで言う「序奏」は、動機は観とめられるもののまとまった楽節を持たず、ゆえに単独では当該楽章の主要素とは考えられな  
いために除外した。
- 38 本分析で示す譜例は、すべて EDITIONS SALABERT 版総譜から筆者が読み取って再構成したもののだが、ピアノ譜またはコン  
デンススコアの形のものは総譜上のすべての音を示している。ただし原譜にてオクターブ・ユニゾンの声部については筆者の判断  
で1つに纏めた。
- 39 Honegger／訳：生島…生島(2007)上掲書付録の「プログラム・ノート 1948 年版」p.181
- 40 生島(2007) 上掲書 pp.129-34、同書では「展開部」と名付けており、ここの調性の絶えざる発展や複雑さから見て、それも正  
しいと思う。ただし筆者は「中間主題」がここに至る提示部の中でははっきりと聞こえず、ゆえに新主題として響くところからあえ  
て「中間部」と考えた。
- 41 Honegger／吉田(1953) 上掲書 p.91、および Honegger／訳：生島…生島(2007)上掲書付録の「プログラム・ノート 1948 年版」  
p.181 でそれらを確かめることができる。
- 42 生島(2007) 上掲書 p.140、用語「特定音程シンメトリー」は Waters, Keith による分類“specific interval symmetry”の訳語として  
使われている。
- 43 Honegger／訳：生島…生島(2007)上掲書付録の「プログラム・ノート 1948 年版」p.181
- 44 同掲書 pp.180-1
- 45 筆者の論点は2. の(2)で述べたように、この作品がどのように古典的・伝統的であるか、ということになろう。
- 46 生島(2007) 上掲書 p.120
- 47 ここでは2例を示しておきたい…交響曲としてはブラームスの第1 番終楽章における展開部の位置。他の管弦楽曲としてはヴァ  
ーグナー「ニュルンベルクのマイスタージンガー」前奏曲の再現部における2つの主題の同時再現。
- 48 講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』より「ソナタ形式」(項目執筆：Webster, James／訳：小林達子)
- 49 オネゲルは上掲書 Honegger／吉田(1953) pp.111-2 掲載の対談中「(セザール・)フランクは(中略)草稿の頭に、作品の調性配  
置をかきつけておいたとかいう話ですね」との問いに「そいつはわたしに全然縁のない技法です」ときっぱり答えている。フランク  
のことは「尊敬している」が「幾世代全体の音楽家を叩頭させて来たこの調性の迷信を、これ以上許しておくわけにはいかないので  
す」とも述べる。
- 50 講談社(1993)『ニューグローブ世界音楽大事典』より「ストレット」(項目執筆：Bullivant, Roger／訳：角倉一朗)
- 51 音楽之友社『最新名曲解説全集第3巻 交響曲Ⅲ』pp.64-5 (項目執筆：大宮真琴)
- 52 Honegger／訳：生島…生島(2007)上掲書付録の「プログラム・ノート 1948 年版」p.180
- 53 生島(2007) 上掲書 p.102

- 54 再現部では音域(提示部に対して1オクターブと完全4度下)の都合、および音色変化のためにトロンボーンも加わる。
- 55 上記註「43」を参照。
- 56 上記註「23」を参照。
- 57 上記註「39」を参照。
- 58 註「57」と同様、上記註「39」を参照。
- 59 Honegger／吉田(1953) 上掲書 p.91
- 60 生島(2007) 上掲書 pp.130-2
- 61 上記註「23」を参照。
- 62 Honegger／吉田(1953) 上掲書 pp.112-3
- 63 古典的であるが現代でも作曲を志す者が行う機能と声法の修練は、自分の耳で確かめられるからこそ成り立っているのだ。