

「Novalis による 12 声のコラール」の作品分析

夏田昌和

本文は 2006 年に作曲された声楽アンサンブル作品「Novalis による 12 声のコラール」の、作曲者自身による作品分析である。楽曲はヴォーカル・アンサンブル「ヴォクスマーナ」の委嘱作品として書かれ、2006 年 3 月 21 日に西川竜太氏指揮の同団によって、東京文化会館小ホールにおいて初演された。

作品の楽譜はマザーアース社より出版されている。(NO. N0406 / info@mother-earth-publishing.com)

1. ノヴァーリスの詩と、作品の時間構造及び形式について

この声楽作品のために私がテキストとして選んだのは、ドイツ・ロマン派の詩人・哲学者として知られるノヴァーリス Novalis (1772-1801) による次のようなドイツ語の詩である。

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen
Wenn die so singen, oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen.

Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten.

Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

もはや数と図形は
全被造物を解く鍵ではなくなり、
むしろそれらが歌い、口づけし、
碩学よりも多くを知る時、

世界が自由な生へと、
世界自身へと立ち還る時、
ふたたび光と影がひとつになり、
本当の明らかさを取り戻す時、

そしてメルヒェンと詩の中で
真の世界史が知られる時、
その時こそ、秘せられたる言葉が顕れ、
裏返しの存在の何もかもが吹き飛ぶだろう
(訳詩： 糸川麻里生) ※

※ 原詩に続く日本語の訳詩は、慶應義塾大学文学部の糸川麻里生教授がこの作品の出版譜作成に際し新たに執筆して下さったものである。糸川氏にはまた、本論を書くにあたって必要不可欠であったドイツ語詩に関する諸知識を授けていただいたことを、ここに深く感謝したい。実際、本文中においてノヴァーリスの詩の構造や韻律に関して言及している箇所については、その殆どを氏よりご教授頂いた内容に負っている。

ノヴァーリスの詩は 4 行連による 3 つの節 (Strophe) より成っており、2 行ずつの脚韻 (Paarreim) を有している。ドイツ語詩としては極めて一般的かつ伝統的な形式で、「民謡調」と称されるものの一つである。

脚韻は 1 行目 “Figuren” と 2 行目 “Kreaturen”、3 行目 “küssen” と 4 行目 “wissen” というように、二組ずつ (AA BB) の形をとっている。

こうした原詩のもつシンプルな構造は、これに基づく私の音楽作品の形式にもほぼそのまま反映されており、作品全体は詩の 2 行ずつに相当する 6 つの部分に大きく分けられる。それぞれの部分においてテキストは 2 度ずつ繰り返して歌われるが、最後の第 6 部を除き、各部分の後半は詩の同一箇所を歌う前半をリズムの面では正確に反復している。テキストを繰り返して歌わせた理由は、簡潔で短いこの詩から、必要にして十分な音楽体験を可能にする最低限の時間を紡ぎ出すためである。作品の 6 つの部分は以下のようなものとなる。(囲み文字のアルファベットは譜面の練習番号)

- 第1部 : 詩 1・2 行目 / 冒頭~**B** 1~15 小節
第2部 : 詩 3・4 行目 / **B**~**D** 16~37 小節
第3部 : 詩 5・6 行目 / **D**~**F** 38~61 小節
第4部 : 詩 7・8 行目 / **F**~**H** 62~85 小節
第5部 : 詩 9・10 行目 / **H**~**J** 86~103 小節
第6部 : 詩 11・12 行目 / **J**~最後 104~122 小節

さて、ノヴァーリスによるこの詩を今度はその韻律の面から検討してみたい。詩の各行 (Vers) は概ね 9 つの音節 (シラブル) より成っているが、6 行目のみは例外的に 10 個の音節を有している。各行ともアウフタクトから始まり「弱・強・弱・強・弱・強・弱・強・弱」という Jambus (Iambic) の韻律を基本に持つ。しかしながら詩の終わりの 2 行 (11、12 行目) には「弱」が 2 つ続く箇所があり、それによって脚韻はここだけ “Wort”, “fort” と単数母音の語にて終わる「男性韻」へと変化している。(他の行は何れも女性韻によっている。)

以下では韻律上強勢が置かれる音節を下線にて示している。

Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen
Wenn die so singen, oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen.

Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten.

Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.

このような詩の韻律上の抑揚はしかしながらその原則を示したものであり、実際の朗読や朗詠の機会においては一定の範囲内で表現のヴァリエーションもまた許容され得よう。

一方で我々の時代に有効な音楽言語の殆どは古典詩や古典音楽の持つ拍節的なリズム構造から既に遠く隔たっており、たとえ古典的な詩に作曲する場合であっても、例えばシューベルトが詩の韻律をごく自然でシンプルな拍節感のうちに歌い上げたようにはいかないことも自明である。

とはいえおよそどんなスタイルであっても言葉を用いた声楽作品であれば、各々の言語やそれによって書かれたテキストが持つ固有の抑揚やリズムを無視することは出来ないであろうし、少なくとも（たとえ顔を合わせることが考えられないほど時代や国を異にしていたとしても）作品創作上のパートナーである詩人の仕事には常に最大限の敬意が払われて当然であろう。

私がテキストとして選択したノヴァーリスの詩に関して言えば、現代ではなくロマン派の時代に書かれたものでもあり、実験的或は挑発的な内容や文体によるものでもないことは明らかであったため、原詩のもつ抑揚やリズム感が自然な形で音楽に生かされるべきであろうことは至極当然のように思われた。

作品の作曲にあたって私が一番始めにしたことは、詩の構造の分析と共に、この詩が現実の時間の中でどのように朗読され得るかを知ることであった。これまでシューマンやブラームス、ヴォルフをはじめとして多くのドイツ・リートやヴァーグナーの楽劇に慣れ親しんできたとはいえ、私自身はドイツ語の話者ですらないため、リートの第一人者でありドイツ語圏滞在も長かった声楽家、国立音楽大学田中淑恵教授にこの詩のディクションをお教え頂き、それを出発点に作曲にとりかかった。※

※ ドイツ語を母国語としないのみならず、その話者でもない日本人作曲家がドイツ語の詩に作曲するという行為には、異論があつて当然であろう。その疑問に対して私がここで答え得ることは単に、作曲家として私がインスピレーションを得、テキストとして選んだのがノヴァーリスのこの詩であったこと（無論始めに読んだのは

日本語で書かれた訳詩であったが)、そしてこの詩に作曲するならドイツ語の原詩が音楽化する上でも最善と思われたということである。一方私がその時書こうと企てていた声楽作品とその方法論に、日本語はあまりそぐわないように感じられた。

上述した様な詩の韻律やディクションを参考に、テキストに私なりのリズムを与えたものが以下に示すもので、「基本リズム」として楽曲全体を通して何れかの声部においてそのまま使用される他、拡大や縮小といった操作によってその他全ての声部のリズムを得られる基となるものである。

<譜例 1>

5 Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu ren
 9 Sind Schlü - ssel a - ller Kre - a - tu - ren
 13 Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
 16 Mehr als die Tief - ge - lehr - ten wi - ssen.
 20 Wenn sich die Welt ins frei - e Le - ben
 23 Und in die Welt wird zu - rück - be - ge - ben,
 27 Wenn dann sich wie - der Licht und Scha - tten
 31 zu ech - ter Klar - heit wer - den ga - tten.
 35 Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten
 39 Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,
 43 Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort
 Das gan - ze ver - kehr - te We - sen fort.

音価の大まかな平均値である 4 分音符（16 分音符 4 つ分）が連続して拍節的に刻まれるのは、1 小節目（含アウフタクト）や 9、16 小節目など各フレーズの始まりに相当する一部分に留まっており、概してそのリズムはしなやかに伸び縮みする、変化に富んだものであると言えよう。少なくとも詩の韻律が示唆するようなシンプルな二拍子とは大分印象を異にしている。

とはいえ、それは例えば初期のトータル・セリー音楽に見られるような完全に拍節感から離れた音価の連続という訳でも、またない。16 分音符を単位とした数で 4（4 分音符に相当）とその前後の数 3、5 が多く用いられており、6 以上の数は概ねフレーズの終わりにしか用いられていないことから解るように、それは寧ろ「揺らぎのある拍節感」とでも形容出来るものである。また、このリズムは記譜された拍子との間にある程度の古典的な関係（強拍と弱拍、アウフタクト、シンコペーション...といった概念とその表現法）をこの時点では有しているが、楽曲が進んでテクスチュアが対位法的になり、各声部が異なる速度感のもとに歌い始めるにつれ、その関係性は次第に曖昧なものとなっていく。

もとよりここにはリズムのみしか示されておらず、詩の抑揚の表現としては音高表現とも一体となって始めて十全に意味を成すものになろう。ここに示されたリズムが「基本リズム」として楽曲を通して固定的且つ全般的に使用されるのに対し、音高表現（旋律的抑揚）はより流動的な作曲要素として残されているため、その詳細については「4. 各部分の分析（p11 以下）」の項を参照されたい。

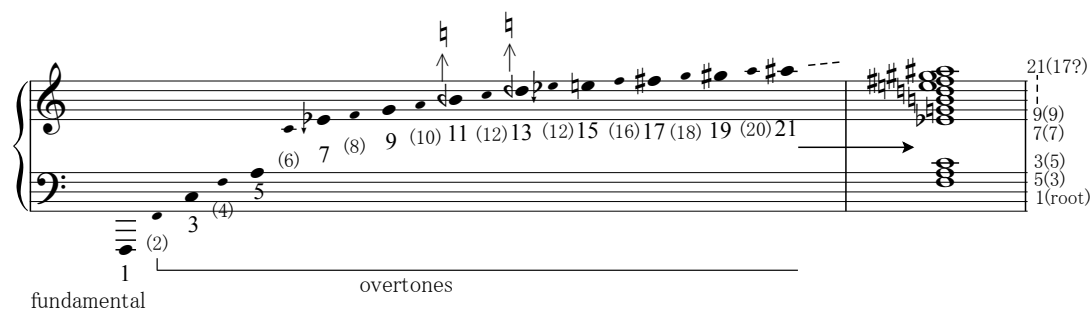
2. 作品の音高組織について

この楽曲では、水平構造（旋律）においても垂直構造（和声）においても、調和倍音列をモデルとするただ一種の音高組織とその 12 の移高形のみが用いられている。次ページの <譜例 2> に見られるものがそれで、基音（fundamental）から第 21 倍音に至る調和上方倍音列（harmonic overtones）のうち、基音及び新たな音を得られる奇数倍音のみを抽出し、11 音による音高組織を得ている。12 半音階より逸脱する第 7、11、13 などの上方倍音については、調性を離れたところで正確な音程を得るのが難しいア・カペラの声楽アンサンブルという媒体を鑑みて、4 分音などの微分音程を用いずに 12 平均律上に見いだせる近似の音に置き換えた。（とはいえ協和音という概念の拡張ともいえるこのような音高組織の基を考慮すれば、演奏の場において第 3、第 7 倍音を純正律的な音程で歌う可能性を排除すべきではないであろう。）

なおこの楽曲の倍音分析においてはオクターヴ違いにある音高は基本的に同一のものと看做しているため、例えば<譜例 2>にみられる基音 F 音上の音列で第 10、第 20 倍音にあたる A 音は、何れも第 5 倍音 A と同一のものとされる。※

※奇数倍音のみが選ばれているのはこのためである。またオクターヴ違いの音を同一のものと看做す見方は、伝統的な和音、和声法における構成音の考えとほぼ同様であるが、しかし実際にどの構成音・倍音がどの音域に置かれるかによって和音の響き方が大きく異なってくるのは自明のことであり、その適用の仕方については後述する。

<譜例 2>



この 11 音より成る音高組織は<譜例 2>の右側にみられるような古典的な「和音」の形態に還元することが出来る。構成音の数が多いとはいえ、それは長 3 和音や属 7、長属 9 の和音といった所謂「自然和音」とも称される一連の和音（調和倍音列と一致する構成音を有する和音）の延長線上に、明らかに位置するものである。※

※因にこの種の和音の名称については一考に値するものがあるかもしれない。基本位置における根音（root）から各構成音までの音程とそれに相当する倍音が一致するのは属 7 和音=第 7 倍音から属 13 和音=第 13 倍音までであり、それ以降にあっては両者は一致しない。（例えば第 15 倍音は根音=基音の長 14 度上方に位置する。）もし第 21 倍音までを含む自然和音を根音から最上部構成音までの音程をもって呼んだ場合、「属 17 の和音」とでも称せるであろうか？ とはいえこの場合、「和音は 3 度の堆積による」という古典的な概念より既に逸脱してもいるのである。（譜例右端の括弧を参照のこと。）

本作品におけるこうした音高組織の原則はしかし、12 音列主義においてのように「与えられた音高全てを体系的な秩序の下に逐次用いていく」というような態度を意味する訳ではない。それは寧ろ「調性」や「和声法」或は種々の「旋法」などと同様、音高選択における可能性のパレットが個別の作曲行為に先立ち用意されているという類のものである。

いまこの作品の垂直的な響きの構造を考えてみれば、第 1 部以外では終始 12 声部を念頭に書かれているとはいえ、その全てが同時に異なる音高を歌うような瞬間はほとんど見られない。大抵の場合、3~6 声为重なることによってハーモニーを形成しており、つまりは上述の基本和音（=11 音の音高組織）から同時的には 3 音~6 音が選びとられている訳だが、ではこうした選択の基準は何であろうか？ 結論からすればそれは作曲者である私の耳の判断、言い換えれば音楽的直感に他ならない。しかしそもそも計 11 音から直感において選択するということは、12 半音全てよりその都度感覚的に音を選び取るという行為とその実質において殆ど差がないのではないか、という疑問がわいてこよう。この問題について一定の理解を得るため、11 音音高組織の楽曲への適用の実際を例示してみることとする。

次ページ<譜例 3>は楽曲冒頭部のハーモニーで、6 声体によるホモフォニーによって書かれているが、ここでは 1 和音毎（=テキストの 1 音節毎）にハーモニーの基音（fund.）も変わっていく。音符の上に記された数字は、最下段（この譜表自体は 1 つのパートとして実際に歌われる訳ではない）に記された基音上の該当する上部倍音（1 は基音）を示している。※

※特にこれ以降の本文中において「倍音」や「基音」といった語は、音の音色成分スペクトルを指す際に用いられる通常の用法としてではなく、寧ろそれに由来する音高組織中の各構成音名というニュアンスで使われている。

<譜例 3>

この部分で声部毎に使用されている基音と各倍音を表に整理すると以下ようになる。

<図表 1>

Soprano	11	17	17	13	13	17	11	17	13	17	13	13	19	19	17	11	19	19
Mezzo soprano	9	13	15	11	11	13	9	11	11	13	11	11	15	15	7	9	15	15
Alto	7	11	11	9	9	11	7	9	9	11	9	9	11	13	11	7	11	11
Tenor	5	7	9	7	7	9	5	7	7	9	3	7	7	9	5	5	7	9
Bariton	1	5	7	1	5	7	1	5	5	7	7	5	5	7	1	1	5	1
Bass	3	3	5	5	1	5	3	3	1	5	5	1	3	5	3	3	3	5
(Fundamental)	F	D	B	A $\flat$	E	D $\flat$	B $\flat$	G	E $\flat$	C	A	F $\sharp$	D	B	A $\flat$	F	D $\flat$	B $\flat$

基音や低次の倍音は Bass~Tenor までの低音域に、またより高次の倍音については Soprano~Alto までの高音域に配置されていることが概観出来よう。つまり厳密にはないにせよ、各和音の構成音の配置は元となる倍音列の並び方にある程度準じていると言える。調和倍音列による 11 音の音高組織は、音高の選択肢の集合であるだけでなく、一つの全体として音響のモデルでもある訳である。各々の和音が比較的複雑な構成音を有していてもかなり協和的に響くのは、この事実に負うところが大きい。また第 5 倍音までの配置はかなり自由で、基音は実際にはしばしば省かれているのに対し、第 7 倍音以上の高次倍音は途中省略されることはあっても概ね本来の順番に添って配置されていることが理解されよう。Bass に割り当てられている構成音が 3、3、5、5、1...ということは、もしこれを古典的な和声法の如くに解釈すれば第 2 転回形、第 2 転回形、第 1 転回形、第 1

転回形、基本形...となろう。(数字はここでは倍音を示すことに注意されたい。もし古典的な和声法における構成音としてそれを数字で表せば上記は 5、5、3、3、1...となる。)

次に今一度同じ部分について、それぞれの和音において用いられている各構成音 (=倍音) の有無を図表化してみよう。

<図表 2>

第21倍音																			0
第19倍音													○	○			○	○	4
第17倍音		○	○			○		○		○				○					6
第15倍音			○										○	○			○	○	5
第13倍音		○		○	○	○			○	○	○	○		○					9
第11倍音	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○	○	○	○	17
第9倍音	○		○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		○		○		○	14
第7倍音	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○		17
第5倍音	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	18
第3番音	○	○					○	○			○		○		○	○	○		9
基音(根音)	○			○	○		○		○			○			○	○		○	9
(Fundamental)	F	D	B	A $\flat$	E	D $\flat$	B $\flat$	G	E $\flat$	C	A	F $\sharp$	D	B	A $\flat$	F	D $\flat$	B $\flat$	total

ここに見られる計 18 個の和音のうち、とりわけ頻度が高いのは第 5~第 11 倍音の 4 つであることが見て取れる。これらの 4 音がこの部分、延いてはこの楽曲のハーモニーにおける基本的な響きを形成していると言っても過言ではない。基音と第 3、第 13 倍音もこれに準じて頻繁に用いられる一方、第 15 倍音以上は大分頻度が減じている。この部分においては、第 21 倍音は未だ一度も用いられていない。

音高組織の適用例として次に、楽曲が大分進み、2 人ずつの 6 重合唱となってポリフォニックな書法のうちに自由なカノンを繰り広げる練習番号 **H** よりの数小節を挙げてみよう。次ページ<譜例 4>の最下段 (<譜例 3>と同様、ここでもこの譜表は実際に歌われることはない) に示されているように、この 5 小節間において音楽は唯一の基音である B 音上に展開しており、1 和音毎に基音が変わっていた前出の楽曲冒頭部とは好対照を成している。

また続く<図表 3>はこの部分に用いられている倍音を整理したもので、縦軸に各倍音を、横軸には各パートをとり、使用されている倍音の数を枠内に記している。楽曲冒頭部と同様、高次倍音は概ね高音域 (つまりは女声)、基音と低次倍音は低音域 (男声) に割り当てられていること、第 5 倍音を中心に基音~第 11 倍音までが多く用いられ、第 15 倍音以上は使用頻度が減じることに加え、ここで対になっている Sop.1 と Ten.1、Sop.2 と Ten.2、M.Sop.1 と Bar.1...etc.においては、それぞれが相補的な関係にあることをも見てとれるであろう。楽曲冒頭部においては使用されていなかった第 21 倍音もここでは用いられている。

<譜例 4>

86 **H**

Sop.1

Ten.1

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Sop.2

Ten.2

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

M.Sop.1

Bar.1

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

M.Sop.2

Bar.2

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Alt.1

Bass1

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Alt.2

Bass2

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Fund.

<図表 3>

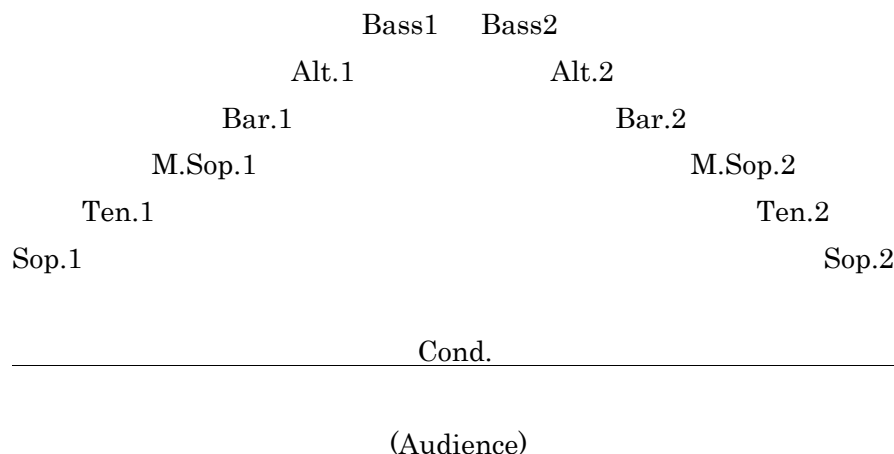
第21倍音	1		2				1						4
第19倍音	1		1		1		1		1				5
第17倍音	1		1		1		2		1		1		6
第15倍音	1		1		1				1				4
第13倍音	2		2		1		1		1		1		8
第11倍音	1	2	1	1	2		2		2		2		13
第9倍音	1			3	1	2			1			1	9
第7倍音		2		1	1	2		2		1	2	2	13
第5倍音		2		2		2	2	3	2	1	2	2	18
第3番音		2	1	1	1			2		3		3	13
基音(根音)	1	1		1		3		2		4	1	1	14
	Sop.1	Ten.1	Sop.2	Ten.2	M.Sop.1	Bar.1	M.Sop.2	Bar.2	Alt.1	Bass1	Alt.2	Bass2	total

以上見て来た通り本作品における音高は、調和上方倍音列より導かれる上述の 11 音による音高組織に基づきつつ、その中から作曲家の音楽的直感によってその都度適宜選択されているものである。基音から第 11 倍音までの多用や、ハーモニーの各構成音を、調和倍音列構造をモデルとしてその並び方に相当程度合致するよう配置することにより、その響きは殆ど常に協和的に保たれている。第 21 倍音までを含む高次倍音がもたらす複雑さ、豊かさと、全体として協和的であることの両立は、作曲者である私の意図と合致するものである。

3. 演奏者の配置と楽曲における空間性について

この楽曲において非常に重要な音楽的要素の一つは、舞台上における演奏者の配置とその活用によって生み出される「空間性」である。この楽曲の演奏者はソプラノ、メゾソプラノ、アルト、テノール、バリトン、バスの 6 つの声種がそれぞれ 2 人ずつ計 12 人であるが、各々は以下の図のように配置されている。(実際には、下図よりも全体がなめらかな弧を描くように配置される。)

<図表 4>



左右両端の奏者が舞台前方に位置し、中央にいくほど少しずつ奥まってい。男声と女声は 1 人ずつ交互に並んでいるが、両端から中央へと向かうにつれて男声・女声のそれぞれで高声から低声へと向かう (Sop.→M.Sop.→Alt. / Ten.→Bar.→Bass) ようシンメトリックに配置されていることが判る。

楽曲が進むにつれ、12 人は 6 人×2 (左・右)、4 人×3 (左・中央・右)、3 人×4 (左前方・左後方・右後方・右前方)、2 人×6 (隣り合う男女の組)...と 12 の公約数によってグループに分割されていくが、そのことによって音像は部分毎に多様さを増しつつ (実際の舞台上で)「空間化」されていくことになる。

演奏者の並び方をこのように男女交互に、また左右でシンメトリーを成すように配置したのは、グループの分割を重ねていっても絶えず 1 つのグループ内に男声と女声が含まれること、そしてグループ間の対位法的やり取りを見越して、舞台空間の左右で音域上の高低差なしに受け応えが可能なようにしておきたかったという理由による。

4. 各部分の分析

第 1 部 (冒頭~B 1~15 小節)

“Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen”

<譜例 5> 楽曲冒頭

Choral für 12 Stimmen nach Gedichten von Novalis

Masakazu NATSUDA
(2006)

♩ = 50 ca.

Soprano 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Soprano 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Mezzo-soprano 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Mezzo-soprano 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Alto 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Alto 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Tenor 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Tenor 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Baritone 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Baritone 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Bass 1
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

Bass 2
Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller

音高組織についての項において既に述べたように、12 パートはここでは 6 声部 (Sop1・2 / M.Sop.1・2 / Alt.1・2 / Ten.1・2 / Bar.1・2 / Bass1・2) による単一のグループ (Group A1) として扱われ、完全にホモフォニックな書法によっている。全曲中、2 人の歌手が 1 つのパートを歌うのは、楽曲最後の 2 小節を除けばこの第 1 部のみである。

部分を追う毎に声部が分割されていくという作品の基本的なアイデアからすれば、この部分をホモフォニックな 12 声体によって書くという選択肢も有り得たであろうか？ 私には以下の 5 つの理由からそれは現実的ではないように思われた。まずはこの作品の 11 音より成る音高システムを考えた場合、12 声体では全ての瞬間において 11 音を使い果たすのみならず、常に 1 音が“剩ってしまう”こと。2 点目には結果として全ての瞬間において和声的な響きが互いに似通ってしまうであろうということ。3 点目として、器楽に比して音域の狭い声楽アンサンブルにおいては、12 声体では音空間を飽和しがちで作品の協和的な響きを阻害しかねないということ。4 点目として、協和的であるために高次の倍音（に相当する和音構成音）の配置順を極力乱さないという前述のルールを 12 声体ホモフォニーに適用した場合、必然的に特に高声部においてほとんど平行和音のような状態に至ることが予想されること。そして最後に 5 点目としては、続く第 2 部の 6 声体による響きとの間に、和声的な密度の差があり過ぎると考えたことである。

この第 1 部ではテキストの 1 音節毎に和音とその基音の双方が変わっていく。

基音としては 12 半音の全てが使用されているが、下の<譜例 6>下段に見られるように、その歩みは減 7 の和音を 3 つ連ねた 12 音を 1 サイクルとして、この部分全体としては 3 サイクル分（計 36 音）で、テキストにおける計 36 音節（各行 9 音節×4）と一致する。譜例上段にはホモフォニー最上声にあたる Sop.パートがその音価（16 分音符 1 つを 1 と数えた時の数）と共に記されている。

<譜例 6>

The musical score consists of three systems. The first system is for 'Group A1 (12 pers.)' and 'Fund.'. The vocal line (treble clef) has lyrics: 'Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu ren Sind Schlü - ssel a - ller'. Above the notes are rhythmic markings: 4, 4, 5, 5, 3, 3, 6, 10, 4, 5, 5, 4, 4. The fundamental line (bass clef) is labeled '12 fundamentals'. The second system starts at measure 6 and includes a boxed 'A' above measure 8. The vocal line continues with 'Kre - a - tu - ren Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu ren'. The third system starts at measure 11 and continues with 'gu - ren Sind Schlü - ssel a - ller Kre - a - tu - ren'. The fundamental line continues with '12 fundamentals'.

完全にホモフォニックに書かれているこの第 1 部ではいかなる種類の模倣もまだ存在し得ないため、そのリズムは先に述べた「基本リズム」のみによっている。[A]からの後半部はリズムにおいては前半部と同一であるが、旋律的抑揚においては僅かに異なっている。

第2部 (B~D 16~37 小節)

“Wenn die so singen, oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen.”

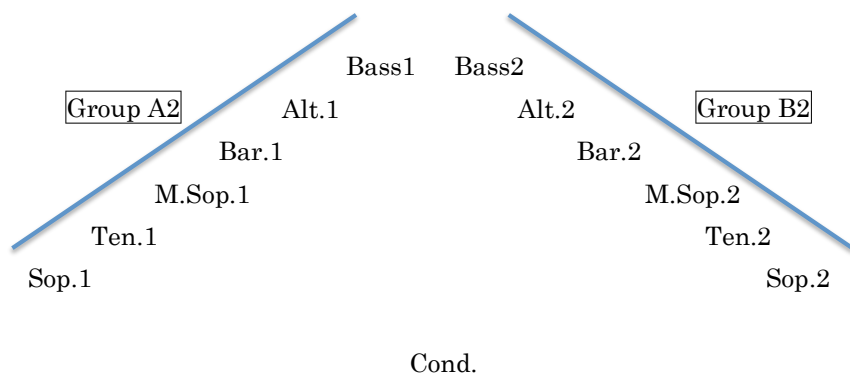
〈譜例 7〉 第2部冒頭

16 **B** 5

Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,
Wenn die so sin - gen, o - der kü - ssen,

アンサンブルはここで舞台上において左右対称に配置される2つのグループ (Group A2・Group B2 / 次ページ<図表 5>) に分かれ、各々6声体のホモフォニーによる二重合唱の形態をとりつつ「緩やかな模倣」(後述)を展開する。

<図表 5>



以下の<譜例 8>は、左右 2 グループの最上声部 (Sop.1 / Sop.2) の旋律とその音価を、ハーモニーの基音 (最下段) と共に示したものである。

<譜例 8>

The musical score for Example 8 is divided into four systems, each with three staves: Group A2 (6 pers.), Group B2 (6 pers.), and Fundamentals (a) or (b). The score includes vocal parts (Sop.1, Sop.2) and their corresponding fundamentals. The lyrics are in German and English.

System 1 (Measures 16-21): Group A2 and B2 sing "Wenn die so sin-gen, o - der kü-ssen, Mehr als die Tief-ge-lehr-ten wi-ssen." The fundamentals (a) are shown below.

System 2 (Measures 22-26): Group A2 and B2 sing "Wenn die so sin-gen, o - der kü-ssen, Mehr als die Tief-ge-lehr-ten wi-ssen." The fundamentals (a) are shown below.

System 3 (Measures 27-32): Group A2 and B2 sing "Wenn die so sin-gen, o - der kü-ssen, Mehr als die Tief-ge-lehr-ten wi-ssen." The fundamentals (b) are shown below.

System 4 (Measures 33-38): Group A2 and B2 sing "Wenn die so sin-gen, o - der kü-ssen, Mehr als die Tief-ge-lehr-ten wi-ssen." The fundamentals (b) are shown below.

第1部ではテキストの1音節毎に必ずその基音も交替していたのに対し、この第2部においては基音はほぼ単語単位で交替する。このため“wenn”や“die”、“so”、“mehr”、“als”といった1音節のみの単語はそれぞれ固有の基音に立脚するが、“singen”、“oder”、“küssen”、“wissen”など2音節よりなる単語では、1つの基音上で2つの和音が続く。また“Tiefgelehrten”という4音節を有する単語では例外的に2つの基音が用いられている。なお用いられている基音はこの部前半で全音音階を成す6音（増3和音を2つ連ねたもの）、後半でもう1つの全音音階による6音で、合わせると12半音の全ての音がここでも登場している。

上に述べたようなテキストとハーモニーの関係の実際を、“singen”（歌う）という単語を例にとり下の<譜例9>及び<図表6>にて確認してみよう。この単語は先行するGroup B2と後続するGroup A2でそれぞれ2度ずつ、計4回歌われる。音高組織についての項で既に触れた諸原則（構成音の配置、多用される倍音帯域...etc.）がここでも有効であること、また単語の前半部の和音と後半部の和音が、構成音においてほぼ相補的な関係にあることなどが見てとれよう。こうした原則は声部が更に分割されていく（そして同時に鳴らされる構成音数は減って行く）第3部以降も概ね維持されていくこととなる。

<譜例 9>

<図表 6>

	bar 17	bar 18	bar 28	bar 29
第21倍音				○
第19倍音	○	○		
第17倍音		○	○	
第15倍音	○			
第13倍音	○	○	○	○
第11倍音		○	○	○
第9倍音		○	○	○
第7倍音		○	○	○
第5倍音	○	○	○	○
第3倍音	○		○	○
基音(根音)	○		○	○
(Fundamental)	B ♭	C	A	B

次にこの第2部におけるリズムの側面と、「緩やかな模倣」の実際を検討してみたい。「カノン」或はより広範な概念である「模倣」は、言うまでもなく西洋のポリフォニー音楽において時代を超えて受け継がれてきた重要な対位法的技法である。私のこの作品では、純粋に和声的な第1部より出発し、次第に対位法的なテクスチャを獲得しつつ、最終の第6部における12声カノンの顕在化へと至るが、二重合唱の形態をとるこの第2部は、2つのグループ間の「歌い交わし」という形のうちにこうしたプロセスが始まる地点であると言える。

今一度<譜例8>を見ていただきたい。ここで模倣を行う先行声部（=グループ）は舞台上で右側に位置するGroup B2、後続声部（同）は左側に位置するGroup A2である。詩のディクションから得た「基本リズム」（譜例1）はここでは先行するB2に当てられるが、テキストの句読点に従いつつ詩の2連は3つのフレーズに分けて歌われる。後続声部は先行声部を“緩やかに”模倣するが、2者は各フレーズの先行声部終着音と後続グループ開始音が、音価・音高共に重ねられることによ

り接合されている。第 1 部と同様、この部分後半 (C~) はリズムにおいては前半と同一である。

2つのグループ間の模倣の実態についてリズムの面から考察してみると、「基本リズム」に忠実な Group B2 に対し、Group A2 は各音に 16 分音符数個を任意に加えた「近似的な比率による拡大」によっている。(下の<図表 7> 1・2 段目を比較のこと。) 後続声部において加えられる 16 分音符の数は 0 (加算なし) から 4 つ分まで様々 (同図表 3 段目) だが、その理由は前述のように先行声部各フレーズ最後の音の音価を後続声部ではその出発点としていること、そして元のフレーズのリズム上の抑揚をよりよく保持するためである。※

※単純に 16 分音符 x 個を等しく各音に足したのでは等差級数的な拡大となり、フレーズ各音間の比率において長・短の差が減じていく。このため、概して音価の小さい音符にはより少ない数を、反対に音価が大きい音符には比較的大きな数を加算している。(この特徴は PH.2 と PH.3 において顕著である。)

<図表 7>

	Ph.1	Ph.2	Ph.3
Group B2	4-4-4-3- 5	3-3-4- 5	4-3-3-4-3-4-3-4- 6
Group A2	5-5-6-4-6	5-5-6-8	6-4-4-5-3-5-3-6-10
(difference)	(+) 1-1-2-1-1	(+) 2-2-2-3	(+) 2-1-1-1-0-1-0-2-4

一方、2 グループの旋律的抑揚について比較してみると、音程は異なるもののほぼ同一の起伏を持つ場合 (16~18、27~32 小節) から、部分的に形状が一致する場合 (18~26 小節)、むしろ差異の方が目立つ場合 (33~37 小節) まで “模倣” される程度に幅があることが解る。(とはいえ後者のような場合であっても、同一のテキストを 2 群の合唱がアンティフォナの如く歌い交わすことで、既に「模倣」という印象は一定程度生じるであろうと私は考える。)

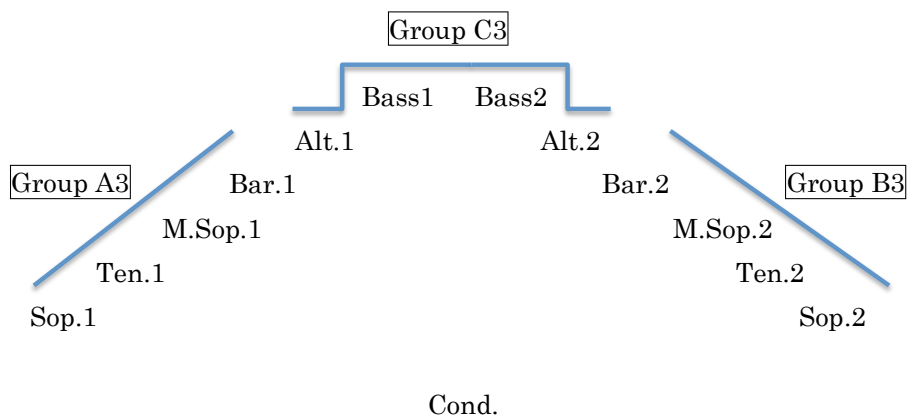
このようにこの第 2 部では、二重合唱の形態のうちに、リズムと旋律的抑揚の双方において「緩やかな模倣」のプロセスが始まるのである。

第 3 部 (D~F) 38~61 小節)

“Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurückbegeben,”

アンサンブルはここで左、中央、右という 3 つの群にグルーピングし直され、三重合唱の形態となる。(次ページ<図表 8>) 各々の群 (Group A3・Group B3・Group C3) は全て男声と女声 2 人ずつによる 4 声部より成っているが、両サイドのグループ (A3・B3) が声域として同格であるのに対し、中央のグループ (C3) は音域の低いアルトとバスのみを擁している。

<図表 8>



<譜例 10> 第 3 部冒頭

38 D 9

The musical score is for the beginning of the 3rd part, marked with a rehearsal symbol 'D' at measure 38. It features multiple staves for vocal and instrumental parts. The lyrics are in German and are repeated across the staves:

Wenn sich die Welt
ins frei-e Le-ben

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with the lyrics written below the corresponding staves.

続く<譜例 11>は、第 2 部における<譜例 8>と同様、第 3 部各グループの最上声部（Sop.1 / Sop.2 / Alt.1）の旋律とその音価を、ハーモニーの基音（譜例の最下段）と共に示したものである。

<譜例 11>

38 **D**

Group A3 (4 pers.)

Group B3 (4 pers.)

Group C3 (4 pers.)

Fund.

4 fundamentals (α)

43

48 **E**

4 fundamentals (β)

Wenn sich die Welt
ins frei-e Le-ben
Wenn sich die Welt
ins frei-e

ins frei-e Le-ben
Und in die Welt
Und in die Welt
wird zu rück-be-ge-ben,
wird zu rück-be-

wird zu rück-be-ge-ben,
Wenn sich die Welt
Wenn sich die Welt
ins

53

ins frei-e Le-ben Und in die Welt

frei-e Le-ben Und in die Welt

ins frei-e Le-ben Und in die Welt

58

wird zu-rück-be-ge-ben,

wird zu-rück-be-ge-ben,

wird zu-rück-be-ge-ben,

テキストの2連はここでは4つの小フレーズに分けて歌われ、3つのグループ間でやはり緩やかに模倣される。「基本リズム」はここでの先行声部である Group B3 が担当している。続く Group C3 はこのリズムを近似的な比率で拡大したものだが、その方法は第2部のリズム模倣においてみられたものと同じ、16分音符の加算（ここでは「基本リズム」の各音に16分音符1つもしくは2つが加えられる）によるものである。これに対して3番目に歌い継ぐ Group A3 は、16分音符の5連符を用いて基本リズムを正確に4/5倍に縮小した音価で模倣を行っている。よってここには基本リズム自身とその拡大形及び縮小形が同時に存在している。これまでと同様、**E**からの後半部のリズムは、前半部と同一である。

一方旋律的抑揚の面から3者を比較してみれば、3グループのうちの2つがほぼ似た抑揚を持つ場合（例：38~43小節の“Wenn sich die Welt”と“ins freie Leben”）が比較的多いものの、3つのグループそれぞれが異なる抑揚をもつ場合（例：44~45小節の“Und in die Welt”）や、3グループの抑揚が全て統一されている場合（58~61小節の“wird zurückbegeben”）もまたみられる。

ハーモニーの基音が変化する頻度はより緩やかなものとなり、2~4単語より成る1フレーズあたり概ね2つの基音に基づいている。（“Und in die Welt”のみは例外で1つの基音のみに基づく。）用いられている基音の種類は、第3部の前半、後半それぞれにおいて減7の和音を構成する4音ずつ（F♯-A-C-E♭ / E-G-B♭-D♭）の計8音であるが、それらを合わせると移調の限られた旋法（MTL）第2番の構成音となる。よってこの部においては第1・第2部のように基音として12半音の全てが用いられてはいない。

第4部 [F~H] 62~85 小節

“Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten.”

<譜例 12> 第4部冒頭

14 [F] 62

Wenn dann sich wie - der Licht und Scha

Wenn dann sich wie - der

Wenn dann sich wie - der Licht und Scha

Wenn dann sich wie - der Licht

Wenn dann sich wie - der Licht und Scha - tten

Wenn dann sich wie - der Licht und Scha

Wenn dann sich wie - der

Wenn dann sich wie - der Licht

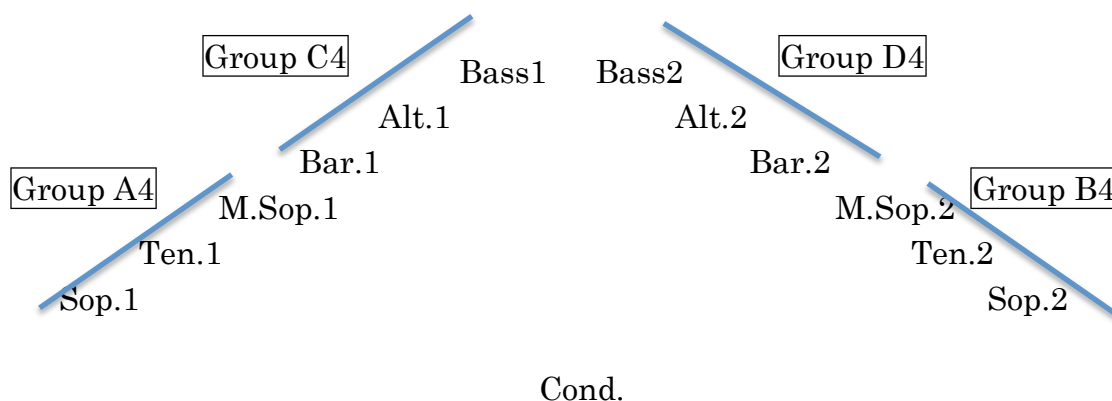
Wenn dann sich wie - der Licht und Scha - tten

Wenn dann sich wie - der Licht

Wenn dann sich wie - der Licht und Scha - tten

第4部において12パートは3人ずつによる4つのグループに再編されて四重合唱の形をとる。
(次ページ<図表 9>) Group A4 と Group B4、及び Group C4 と Group D4 はそれぞれ音域的に等しい声部を有しており、それらは舞台上で左右に正確なシンメトリーを成す配置をとっている。

<図表 9>



以下の<譜例 13>ではこれまでと同様、各グループにおける最上声部の旋律とその音価の数、そしてハーモニーの基音を示している。テキストの 2 連はこの部においては更に短く、5 つの小フレーズ（“Wenn dann / Sich wieder / Licht und Schatten / zu echter Klarheit / warden gatten.”）に分けて歌われている。

ここでの「緩やかな模倣」のリズム面についてだが、基本リズムを担当する Group D4 に対し、2 番目に続く Group A4 は 16 分音符 1~2 個を付加した「近似的な比率による拡大」、3 番目に歌い始める Group C4 と最後の Group B4 は、それぞれ 16 分音符の 5 連符、6 連符を用いた $4/5$ 倍、 $4/6$ ($2/3$) 倍の縮小によっている。これまでと同じく、この部の後半 (G~) はリズムにおいて前半と同一である。

<譜例 13>

The musical score for Example 13 is presented in a 5-staff format. The staves are labeled on the left: Group A4 (3 pers.), Group B4 (3 pers.), Group C4 (3 pers.), Group D4 (3 pers.), and Fund. (Fundamentals). The score is in 2/4 time and consists of four measures. The lyrics are: "Wenn dann sich wie - der Licht und Scha". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the first measure, there is a box labeled 'F'. Above the second measure, there is a box labeled 'G'. The fundamental line at the bottom shows the pitch contour of the lyrics.

67

- tten zu ech - ter Klar - heit wer - den

Licht und Scha - tten zu ech - ter Klar - heit

und Scha - tten zu ech - ter Klar - heit

zu ech - ter Klar - heit wer - den

72

ga - tten. 4 Wenn dann sich wie - der 3

wer - den ga - tten. Wenn dann sich

ga - tten. 7 wer - den ga - tten. 4 Wenn dann 3 sich

ga - tten. Wenn dann 3 fundamentals (ß) sich wie - der

77

Licht und Scha - tten zu ech

wie - der Licht und Scha - tten zu ech

wie - der Licht und Scha - tten zu ech

Licht und Scha - tten zu ech - ter

81

- ter Klar - heit wer - den ga - tten.

zu ech - ter Klar - heit wer - den ga - tten.

zu ech - ter Klar - heit wer - den ga - tten.

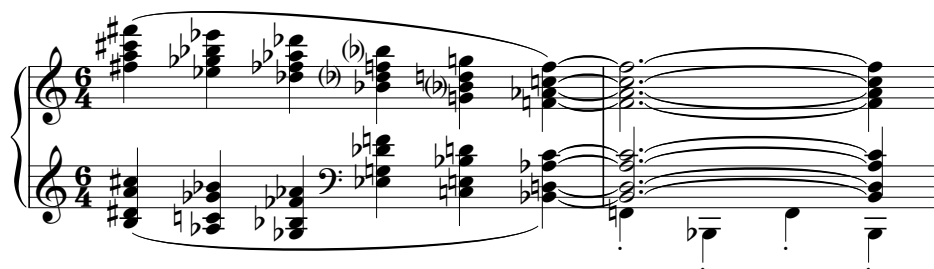
Klar - heit wer - den ga - tten.

旋律的抑揚はこの部においても、4 グループ全てが同一か類似の形状を持つ場合（62~63、66~67、74~75、78~79 小節）から、2 種の形状 2 組が成立している場合（83~85 小節）、4 つのうち 2 つのみが相似である場合（68~70、71~73 小節）、そして 4 つのグループ全てが異なる抑揚をもって歌う場合（64~65、76~77、80~82 小節）まで様々である。しかしながら前半部と後半部の歌い出しにあたる“Wenn dann”というフレーズにおいて 4 グループ全てが上行するモチーフを共有していることにより、グループ間において模倣が成立しているとの印象は若干強められるであろう。

ハーモニーの基音の交替頻度はこの第 4 部では更に緩慢なものとなり、前述の 5 つの小フレーズ各々につき 1 つの基音が用いられている。故に前半部、後半部合わせて 10 個の基音が交替することになり、それらは重複するものを除けば前半では B $\flat$ -D-F $\sharp$ という増 3 和音を形成する 3 音、後半では A $\flat$ -C-E という同じく増 3 和音を成す 3 音の計 6 音に要約され、それらを合わせれば全音音階（移調の限られた旋法第 1 番）の構成音と一致する。

ここでここまでの基音選択の経緯を今一度整理してみたい。第 1 部は減 7 の和音が 3 種類合わさった計 12 音、第 2 部は増 3 和音が 4 種類（もしくは全音音階が 2 種類）合わさった計 12 音が用いられている。経時的な基音の移り変わりに着目すれば当然ながら前者では短 3 度、後者では長 3 度という 2 つの音程（その転回音程や異名同音をも含む）が頻出することになるが、この 2 種類の音程による遠隔調和音の接合は 19 世紀の古典音楽において所謂「3 度転調」としてしばしば効果的に用いられたものであり、私の作品においても響きの推移として同様の趣を作り出す。属 7・属 9 和音がディアトニック音階上では属音上にしか成立せず、故に調性を特定する機能を帯びていることを考えれば、根音を異にするこうした和音の連なりは、1 和音毎に転調するが如き印象を与えることにもなる。以下に引用した Debussy の属 9 和音の並行移動はそうした好例の一つであるが、私の作品における第 1 部の、音節毎に基音が変わり響きが移ろう効果の遙かな祖先と言えよう。

<譜例 14> Debussy : Nuages (1897-99) より 14~15 小節



さて第 3 部になると使用される基音は、減 7 の和音を 2 種類合わせた MTL2 番を成す計 8 音に減少するが、それは明らかに第 1 部における基音連結の延長線上にある。しかしながら経時的な基音同士の音程では、ここでは短 3 度と共に増 4 度も頻出している。根音が増 4 度（減 5 度）関係にある属音上和音の連結も、19 世紀後半以降多くの作曲家によって頻繁に用いられて来たものであるが、私のこの作品においても作品後半に向けて次第に支配的なものとなっていく。作品第 4 部において用いられる基音は、上述のように増 3 和音を 2 つ合わせた全音音階（MTL1 番）を成す 6 音

だが、これは第 2 部の基音連結を受け継ぐものである。以降において言及する作品第 5 部の基音は減 7 和音の 4 音を成すもので、第 1・第 3 部の系統に属する。最後の第 6 部には増 4 度関係にある 2 個の基音しか登場しない。

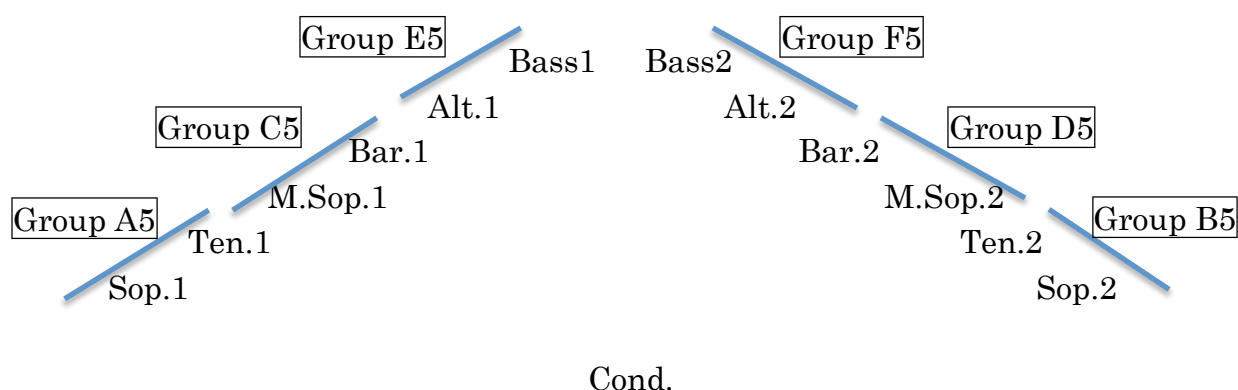
このように使用される基音の数は、第 1・第 2 部の 12 音から第 3 部の 8 音、第 4 部の 6 音、第 5 部の 4 音と次第に減少し、遂には第 6 部の 2 音のみへと至る。基音は部分を追うに従ってその種類を減じるのみではなく、次第に長く引き延ばされるようになり、第 6 部に至っては前半・後半それぞれが言わば 1 つずつの保続和音上に展開することとなる。作品全体は、様々な和音の響きがシラビックに継起する状態（第 1 部）から、持続的な 1 和音の響きに全てが包み込まれる状態（第 6 部）への、漸進的な移行のプロセスとも言えるのである。

第 5 部 (H~J 86~103 小節)

“Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,”

この第 5 部では 12 声部のグルーピングは更に分割を重ね、舞台上で隣り合う男声と女声 2 人ずつの 6 組に分かれて対位法を繰り広げる。下の<図表 10>に見てとれるように Group A5 と B5、Group C5 と D5、Group E5 と F5 はそれぞれ音域的に同格であり、舞台左右でシンメトリーな配置となっている。各グループはそれぞれ 2 声部のみから成るとはいえ、第 2 部の二重合唱に始まる空間的なポリフォニーは、この第 5 部において六重合唱へと至るのである。

<図表 10>



<譜例 15> 第 5 部冒頭

86 H 19

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

次ページ<譜例 16>は本文においては既にお馴染みの、各グループ上声部（ここでは女声の 6 パートと同義となる）の旋律をその音価を示す数値、ハーモニーの基音と共に示したものである。

ここに至ってこれまで“緩やかに”しかその存在が示されてこなかったグループ間の模倣（ここでは更に一步踏み込んでそれを「カノン」と称しても間違いには当たらないであろう）が、ついに全面的に露となっていることに着目されたい。この部分においては前半、後半共に 6 つの上声部の全てが、音程の距離の差はあれ相似の旋律的抑揚を持っていることが見て取れる。（この<譜例 16>には記されていないが、残りの 6 声部、つまりは Tenor~Bass の男声パートも概ね類似した抑揚を有している。）

<譜例 16>

86 **H**

Group A5
(2 pers.)

Group B5
(2 pers.)

Group C5
(2 pers.)

Group D5
(2 pers.)

Group E5
(2 pers.)

Group F5
(2 pers.)

2 fundamentals (α)

Fund.

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

91

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die Wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die Wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

95 **I**

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

Und man in Mär - chen und Ge - dich - ten

2 fundamentals (β)

100

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

Er - kennt die wah - ren Welt - ge - schich - ten,

この 6 声 (6 群) カノンの詳細をリズムの点から更に検証してみたい。前半部 (H~) と後半部 (II~) はこれまで通りリズムの上では同一であるが、各々は更に、詩の 9 連目に相当する始めの 5 小節 A “Und man ...” (86~90 小節 / 95~99 小節) と、同じく 10 連目に相当する続く 4 小節 B “Erkennt...” (91~94 小節 / 100~103 小節) に分けられる。

基本リズムは A においては舞台右奥の Group F5、B においてはそれと相対する左奥の Group E5 におかれ、残りの 5 群がこれを追って模倣していく。一つの部分において基本リズムが複数のグループに置かれるのはこの第 6 部が初めてである。ではカノンが出現する順番を見てみよう。

A (86~90 小節 / 95~99 小節)

Group F5 → C5 → B5 → E5 → D5 → A5

B (91~94 小節 / 100~103 小節)

Group E5 → D5 → A5 → F5 → C5 → B5

この部分のグルーピングを示した<図表 10>と照らし合わせれば、A、B の両部分共に左右から交互に出現していること、そして A と B では出現の順番も左右で裏返しとなっていることが理解されよう。

次に後続 5 グループの基本リズムとの関係だが、先行声部の「基本リズム」に対して拡大傾向のものが 2 つ、縮小傾向のものが 3 つとなっている。それらを、音価カウントの基礎となっている音符と共に出現順に記すと以下ようになる。

A (86~90 小節 / 95~99 小節)

F5: 基本リズム (16 分音符)

C5: 近似的な比率 (全体としておよそ 1.14 倍) による拡大 (16 分音符の 5 連符)

B5: 近似的な比率 (全体としておよそ 1.24 倍) による拡大 (16 分音符の 6 連符)

E5: 正確に 4/5 倍された縮小 (16 分音符の 5 連符)

D5: 正確に 2/3 倍された縮小 (16 分音符の 6 連符)

A5: およそ 1/2 倍された縮小 (32 分音符)

B (91~94 小節 / 100~103 小節)

E5: 基本リズム (16 分音符)

D5: 近似的な比率 (全体としておよそ 1.11 倍) による拡大 (16 分音符の 5 連符)

A5: 近似的な比率 (全体としておよそ 1.22 倍) による拡大 (16 分音符の 6 連符)

F5: 正確に 4/5 倍された縮小 (16 分音符の 5 連符)

C5: 正確に 2/3 倍された縮小 (16 分音符の 6 連符)

B5: およそ 1/2 倍された縮小 (32 分音符)

上記のうち、16 分音符の 5 連符や 6 連符に基づく「近似的な比率による拡大」とは、第 2~第 4 部における 16 分音符数個を基本リズムに加算することによって拡大形を得る方法と、それまでは縮小形にのみ用いていた連符をカウントの基礎に据える方法とを組み合わせたものである。言わば圧縮と加算を掛け合わせるにより、基本リズムに対しより微妙な比率でその拡大形を得ることが可能となる。

また、「およそ 1/2 倍された縮小」では、基本リズムの音価単位である 16 分音符を 32 分音符に置き換えているが、リズムにおける必要以上の煩雑さを避けるために、基本リズムで音価が奇数になっている箇所については 32 分音符 1 個を加減してほぼ 16 分音符単位で書ききれるよう微調整が成されている。

一方、ハーモニーの基音はこの第 5 部では減 7 和音を成す 4 つの音、B、F、D、A $\flat$ が用いられるのみであり、それぞれは 4～5 小節にわたって保持される。言い換えればこれらの音は「潜在的な保続低音」として、この第 5 部の 4 つの小セクションの響きの基底を成していると言えよう。他方、各声部の旋律的動きは、単一の基音上に展開する「倍音のメリスマ」のようなものとなっている。

第 6 部前半 (J~K 104~113 小節)

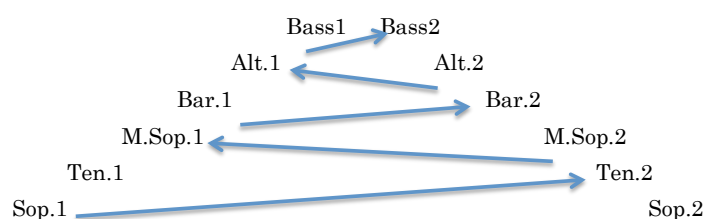
“Dann fliegt vor einem geheimen Wort

Das ganze verkehrte Wesen fort.”

この第 6 部前半において、音楽はついに独立した 12 声部によるカノンへと至る。次ページ<譜例 17>はこの 12 声部全てを、音価を示す数値及びハーモニーの基音と共に示したものである。

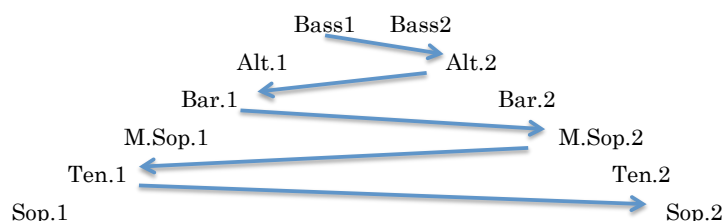
まずは各声部の導入順序についてその空間配置を踏まえつつ整理してみたい。Sop.1→Ten.2→M.Sop.1→Bar.2→Alt.1→Bass 2 という先発 6 声部の導入は、舞台上の左手前から出発して左右及び男女を交互にとりながら舞台奥へと移動していく運動を示している。

<図表 11a>



これに対し Bass 1→Alt.2→Bar.1→M.Sop.2→Ten.1→Sop.2 という後発 6 声部の導入は、やはり左右・男女交互でありながら、舞台の奥から手前へと逆方向に移動する運動であることが判る。

<図表 11b>



<譜例 17> 第 6 部前半

104 J 6 10 10 6 10 8 6 10 8 12

Sop.1 J 6 10 10 6 10 8 6 10 8 12
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort

Sop.2 - - - - -

M.Sop.1 5 7 7 4 7 6 4 7 6
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men

M.Sop.2 - - - - -

Alt.1 5 5 3 5 4 3 5
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei

Alt.2 5 5 5
Dann fliegt

Ten.1 - - - - -

Ten.2 6 10 10 6 10 8 6 10 8 12
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort

Bar.1 - - - - -

Bar.2 5 7 7 4 7 6 4 7 6
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men

Bass 1 5 5 5 3 5
Dann fliegt vor ei

Bass 2 5 5 3 5 4 3
Dann fliegt vor ei - nem ge

Fund. fundamental (α)

2

109

Das gan - ze ver - kehr - te We - sen fort.

Dann fliegt vor ei - nem ge hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

- men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

vor ei - nem ge - hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

fliegt vor ei - nem ge - hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

nem ge - hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

- hei - men Wort Das gan - ze verkehr - te We - sen fort.

次にこの部におけるカノンの実際を検証してみたい。旋律的抑揚ここでは全ての声部においてほぼ統一されているが、更に Sop.1 と Sop.2、あるいは M.Sop.1 と M.Sop.2 といった同一声種を見比べてみれば、2 者は音高（旋律線）において完全に同一なものであることがわかる。

一方リズムに着目してみれば、Sop.1 と Ten.2、M.Sop.1 と Bar.2 というように、導入される順番に従って前後する男女の 2 声部ずつが、それぞれ 1 拍の時間差をもって同一のリズムによっていることが見てとれよう。つまりこの 12 声部カノンは、音高推移とリズムの各々 6 種が、別々のカップリングによって正確に模倣されていくことによって成立しているのである。

今度はリズムの模倣についてその詳細を見てみたい。第 1 部～第 5 部までと大きく異なるのは、「基本リズム」がここでは先発声部に置かれてはいないということである。これはこの第 6 部前半を 12 声部がほぼ一斉に歌い終えるために、フレーズ全体の長さが長大となる拡大形から先に導入し、徐々に音価が小さく、より圧縮されたものへと向かう必要があったからである。各声部の基本リズムとの比率関係をその出現順に、用いられている基本音価と共に示すと以下ようになる。第 5 部にみられた 6 種類を概ね受け継いでいると言えよう。

Sop.1 / Ten.2：近似的な比率（全体としておよそ 1.27 倍）による拡大（16 分音符の 6 連符）

M.Sop.1 / Bar.2：近似的な比率（全体としておよそ 1.11 倍）による拡大（16 分音符の 5 連符）

Alt.1 / Bass 2：基本リズム（16 分音符）

Bass 1 / Alt.2：正確に 4/5 倍された縮小（16 分音符の 5 連符）

Bar.1 / M.Sop.2：正確に 2/3 倍された縮小（16 分音符の 6 連符）

Ten.1 / Sop.2：近似的な比率（全体としておよそ 0.55 倍）による縮小（16 分音符）

ハーモニーの基音としてはここ第 6 部前半では B 音 1 音が用いられるのみだが、それはこの 10 小節間のポリフォニーがただ 1 つの和音上に展開されていることを意味する。第 5 部にて言及した「潜在的な保続低音」であるかのような基音の働きは、ここで一層その印象を強められていると言えよう。なお B 音は先立つ第 5 部で用いられた 4 つの基音のうち始めの 1 つであり、この楽曲の最終的な終結和音の基音 F 音と増 4 度を成す関係にある。

第 6 部後半 (K~ 114~122 小節)

“Dann fliegt vor einem geheimen Wort

Das ganze verkehrte Wesen fort.” (テキストは第 6 部前半と同じ)

楽曲はいよいよ最終段階へと至り、第 6 部前半の 12 声ポリフォニーへ向かって刻々とグループの分割を重ねてきた流れがここで一挙に反転する。各声部は再び統合され始め、最後には楽曲冒頭と同じホモフォニーへと還っていく。35 ページの<譜例 19>はその過程をハーモニーの基音と共に要約したもので、統合されつつある各グループの最上声部を、そのグループの人数などと共に記してある。

声部の再統合は第 1 部～第 6 部前半の分割過程を逆行する形で急速に進む。まずは 12 声部が 114~115 小節で第 5 部と同じ 2 人ずつの 6 グループ (Group A5~F5) へと再編され、続く 116 小節では第 4 部と同じ 3 人ずつの 4 グループ (Group A4~D4)、117~118 小節で第 3 部と同じ 4 人ずつの 3 グループ (Group A3~C3)、119~120 小節で第 2 部と同じ 6 人ずつの 2 グループ (Group A2、B2) へと統合を重ね、遂には 121~122 小節で第 1 部と同じ 12 人の単一グループ (Group A1) に

よるホモフォニーへと回帰する。(なおこの最後の 2 小節は、第 1 部と同様 6 声体によって書かれている。)

<譜例 18> 第 6 部後半

114 K 25

The musical score consists of 12 staves, organized into 6 pairs of staves (treble and bass clef). The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 2: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei -
- Staff 3: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 4: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei -
- Staff 5: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 6: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 7: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 8: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei -
- Staff 9: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 10: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei -
- Staff 11: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men
- Staff 12: Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men

34

<譜例 19>

114 **K**

Group A5 (2 pers.)
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men

Group B5 (2 pers.)
Dann fliegt vor 5 ei - 5 nem ge - hei -

Group C5 (2 pers.)
Dann fliegt

Group D5 (2 pers.)
Dann fliegt

Group E5 (2 pers.)
Dann fliegt vor ei - nem ge - hei - men

Group F5 (2 pers.)
Dann fliegt vor ei - nem

fundamental (β)

Group A4 (3 pers.)
vor ei - nem ge - hei - men

Group B4 (3 pers.)
5 ei - 5 nem

Group C4 (3 pers.)
vor ei - nem ge - hei - men

Group D4 (3 pers.)
5 ei - 5 nem

Group A3 (4 pers.)
ge - hei - men

Group B3 (4 pers.)
ge - hei -

Group C3 (4 pers.)
ge - hei - men

3

118

Group A2 (6 pers.)
Wort Das gan - ze ver - kehr - te We - sen fort.

Group B2 (6 pers.)
men Wort Das gan - ze ver - kehr - te

Wort

各グループの旋律線を見れば、Sop.1 と Sop.2 といった同一声種においては、2 者がカノンが続けている間は同一の音高で正確に模倣していることがわかる。また他声種間であってもその旋律的抑揚は全て統一されている。これらは第 6 部前半からそのまま受け継がれた特徴であり、結果として最後 2 小節のホモフォニーでは 6 声全てが並進行することとなる。

次に統合過程をリズムの面から検討してみよう。譜例中には書かれていないが、各グループ間の音価における関係とその比率は次の通りである。(いずれも出現順)

114~115 小節

Group A5：近似的な比率（全体としておよそ 1.23 倍）による拡大（16 分音符の 6 連符）

Group D5：近似的な比率（全体としておよそ 1.1 倍）による拡大（16 分音符の 5 連符）

Group E5：基本リズム（16 分音符）

Group F5：正確に $\frac{4}{5}$ 倍された縮小（16 分音符の 5 連符）

Group C5：正確に $\frac{2}{3}$ 倍された縮小（16 分音符の 6 連符）

Group B5：正確に $\frac{3}{5}$ 倍された縮小（16 分音符）

116 小節

Group B4：近似的な比率（全体としておよそ 1.13 倍）による拡大（16 分音符の 5 連符）

Group C4：基本リズム（16 分音符）

Group D4：正確に $\frac{4}{5}$ 倍された縮小（16 分音符の 5 連符）

Group A4：正確に $\frac{2}{3}$ 倍された縮小（16 分音符の 6 連符）

117~118 小節

Group A3：近似的な比率（全体としておよそ 1.16 倍）による拡大（16 分音符の 5 連符）

Group C3：基本リズム（16 分音符）

Group B3：正確に $\frac{4}{5}$ 倍された縮小（16 分音符の 5 連符）

119~120 小節

Group B2：基本リズム（16 分音符）

Group A2：正確に $\frac{4}{5}$ 倍された縮小（16 分音符の 5 連符）

121~122 小節

Group A1：自由な拡大形（8 分音符）

基本リズムが常に先行グループに割り当てられるのではなく、拡大形→基本リズム→縮小形の順になっていること、また連符と加算システムを組み合わせた近似的な比率による拡大形を用いているという 2 点において、第 5 部以降の方法が継続されていることがわかる。またホモフォニックなテクスチャへと戻る最後の 2 小節間のリズムは、基本リズムを離れて次第に大きな音価へと向かう「書かれた *ritardando*」である。

第 6 部後半に用いられている、そして本作品最後の基音は F 音である。F 音は第 5 部に用いられた 4 つの基音のうち 2 番目の音だが、しかし何より本作品冒頭和音の基音である。つまりホモフォニックなテクスチャだけではなく、響きの上でもこの音楽はその出発点へと回帰して終わることになる。ただし、テクスチャの段階的な回帰がこの最終部分において時間的に圧縮されて実現されているのに対し、F 音上の自然倍音和音の響きは反対に大きく引き延ばされて回帰し、この作品に穏やかに安定した終結をもたらす。

5. 作品の個性とその成立背景について

かつて大学生であった時代に調性で書かれた未初演の小さな合唱曲をのぞけば、この作品は私が手がけた初めての合唱もしくは声楽アンサンブル作品である。

しかしながら、合唱という音楽形態は昔から私には馴染み深いものでもあった。青山学院中等部に在籍していた3年間、私は聖歌隊員の1人として多くの賛美歌を礼拝の時間にオルガンの伴奏で歌っていたが、その中にはバッハの受難コラールも含まれていた。私がバッハの宗教的作品の美しさに初めて触れたのはこうした体験においてであり、以降彼の<受難曲>や<カンタータ>、またバロックから20世紀前半へと至る多くの作曲家による膨大な宗教音楽を好んで聴くようにもなった。ミサ曲やオラトリオといったオーケストラと合唱による壮大なフレスコ画の世界は、私にとって常に西洋音楽の根幹を成すものとして意識され続けているものである。

それに加えて、中世からルネッサンス期に書かれた声楽ポリフォニー作品の豊饒さや対位法的技術の驚くべき高みを知るにつれ、時代と文化を異にする1人の作曲家として私は彼らの音楽に大きな尊敬の念を抱くようになっていった。中でも盛期ルネッサンスを代表するフランドルの作曲家オケゲムとジョスカン・デ・プレの作品は、論理性と美的感覚、厳格さと自由闊達さの驚くべき結合によって私を魅了し続けており、この作品は彼らの音楽への私なりのオマージュでもある。

他方で、作曲家を目指す職人的修練過程において、私は10代前半の頃より和声法と厳格対位法、バッハ様式のコラールやコラール変奏曲、フーガといった所謂「エクリチュール」と称されるものを持続的に学び続けたが、その学習の殆どが（たとえ概念的なものであったとしても）混声合唱という形態をとっていたことは、1つの原風景として意味を持たない訳でもあるまい。

この「ノヴァーリスによる12声のコラール」は、そういう訳で私自身の音楽的出自やメティエにとりわけ強く結びついた音楽であると言ってよい。

作品は、バッハのコラールにも似た和声的な多声体ホモフォニーに始まり、声部の分割を重ねながら、次第にルネッサンスのポリフォニーを思わせる対位法的世界へと向かっていく。その過程においてみられる二重合唱や三重合唱といった形態は、言うまでもなくアンドレア及びジョバンニ・ガブリエーリやモンテヴェルディを始めとするヴェネツィア楽派の伝統に由来するものである。

私はこの作品において、現代の声楽表現において頻出する「多様な発声法の混在」や「無声音によるノイズ成分の強調」といったものを意識的に避けたばかりか、遡ってバロック時代以降の音楽表現に不可欠なものと看做されてきた音量やテンポにおける変化や対比さえも殆ど用いてはいない。（実際この作品の譜面には一切のディナミック表記が記されていない。それは基本的に演奏者の裁量に任されてはいるが、しかし音量の極端な対比や変化はこの作品において私の望むところではない。）

西洋音楽1000年の歴史が生み出してきた偉大な知恵である「和声法」と「対位法」という2本の柱に今あえて立脚しつつ、現代にどのような声楽作品を生み出すことが出来るかという問いが、この作品を生み出した。ノヴァーリスによるテキストは必ずしも宗教的な内容とは言えないが、しかし我々を理性のみにては解き明かせない世界へと誘っているようにも私には思われる。そうした意味においてこの作品は私にとっての“個人的な”宗教作品として位置づけられるのである。