

『対称中心』の思考と耳

川 井 學

(一)

音楽作品の時間軸に沿って生成される事象やフォルムの解析はこれまで、さまざまな視点から多様な手法によって試みられてきたが、楽音の同時的な布置（垂直方向に形成される構造）についての考察は、いくつかの作品に契機性に富んだ注目すべき例が見られるにもかかわらず、古典的作品にあっては主として和声的観点からの、近・現代の作品にあってはそれに加えて音列の同時的適用や倍音系列およびその拡張による新たな響きの探究などに関するものがほとんどであった。

かつて私は、ショパンの前奏曲op.28-17をとりあげ、主要楽想が全曲の様態を類比的に規定していくプロセスの解析を試みたが¹、そこでは、特定の音が、各部や各要素を構成する楽音が布置する領域の対称中心（高さの異なる二つの音から等距離（等音程）にある音ないし音高）として指し示され、展開やヴァリエーション生成の基軸となる様相が看取された。

類似の機能を持つと思われる対称構造は、すでにベートーヴェンの複数の作品に組織的かつ大規模に現れており、さらに近代以降では、多くの作品に他のコンセプトや技法と複合されながら、より自覚的な方法論的契機のひとつとして継承されていると考えられる。

本稿では、古典期と近代の三つの作品における「契機としての対称中心」の様態を概観して作品固有の秩序の成立プロセスの一端を探ると同時に、「対称中心」の書き手と聴き手にとっての意味と知覚の問題についての考察を試みる。

(二)

ベートーヴェン（Beethoven, Ludwig van 1770-1827）の弦楽四重奏曲第9番op.59-3（ラズモフスキー第3番 1806）に見られる諸素材のある種の抽象化の傾向は、C・ダールハウスが指摘するように²、ベートーヴェンが「まったく新しいやり方」^{ganz neuen Manier}と称して1802年頃から自覚的に取り組んでいた作曲技法の革新の試み「新しい道」^{neuen Weg}と密接な関係がある。ここで言う素材の抽象化とは、テーマや動機に明確な輪郭を与えず、それらに意図的に些末性、非完結性などを仕組むこと（諸素材から指標的性格や自己完結性を奪い取ることを意味しており、

ダールハウスは、それはひとえに、音楽のより強固なプロセス性を獲得するという企図——これがこの「新しい道」の試みの核心である——に基づくものであるとしている³。

まずは、ダールハウスが「調性として拡散気味」で「モチーフ的に形をなしていない」とする第一楽章導入部 *Andante con moto*（譜例1）から作品を概観してみることにする。

〔譜例1〕

この部分から聴き取ることができる主だった事象としては、次の三点があげられよう。

- 1) [1] ([]内の数字は小節番号) (領域は Fis_3-A_4 の10度) から[22] (領域は $H_1^5-D_6$ の31度) に向かう両外声のゆるやかな開離運動
- 2) 最上声 (第一ヴァイオリン) の A_4 ([1-6]) から D_5 ([7-11]) および D_6 ([22-24]) への動向 (これをA-Dの契機としておく)
- 3) 散在する ([6]のチェロ、[13]の第一ヴァイオリン、[18]の第二ヴァイオリン) トリルを伴う音型 (譜例1の①~③)

[1-22]の開離運動を見ると、両外声がほぼ不動の対称中心 C_4 を指し示し続けることに気付く。(譜例2)

[譜例 2]

トリルを伴う音型を出現順に連結してみると、C-H (①) B-As-G (②) G-Fis (③) と順次下行する半音階的な音列が現れる。(②に装飾音Bが付されているのは、HとAsの間の空隙を埋めてこの順次進行を確保するためであろう。)

この音列はさらに、[26-29]の減七和音の最上声Fを経て主部Allegro vivaceの開始音Eに結着する(これが[26]の和音配置変更の根拠のひとつである)(譜例1の④)ことによって、C-Eの6度にわたる下行ラインを形成する。このように音階構成音を網羅した6度を、上行・下行の別、絶対的位置の如何にかかわらず、 β としておく。(譜例3)(譜例中の“ \circ ”を付した数字は音程を表す。)

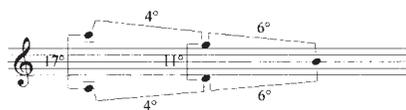
[譜例 3]

主部Allegro vivaceの第一主題([30-43])を見てみる。まず、アウフタクトのE(導入部の β の到達点でもあった)が[30]第1拍のFに動向して冒頭動機(この動機に基づくE-Fの音列を α としておく)を形成して主題第一楽節([30-34])を導き、次いでd-mollに転じて α 型動機F-Gに導かれる第二楽節([35-40])が形成され、さらに α 型動機A-B([40-41])H-C([42-43])を連ねて終結する。主題全体を貫くE-Cの β — α および α 型動機の連鎖によって形成される——は明らかである。(譜例4)

[譜例 4]

第一主題第一楽節の領域はD₄ ([33]) -G₅ ([31]) の11度、第二楽節の領域はA₃ ([39]) -C₆ ([36]) の17度であり、これらは共通の対称中心H₄を指し示す。(譜例5)

[譜例 5]



第一主題の対称中心がHでなければならない根拠について考察しておかねばならない。

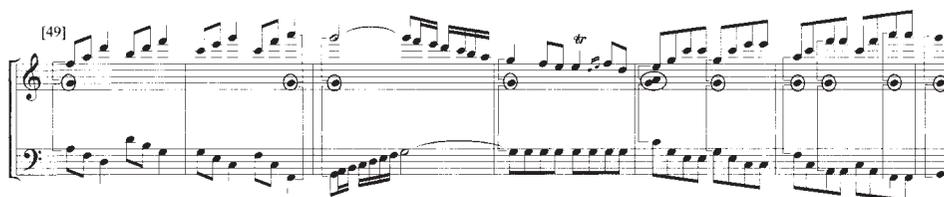
第一主題に続く推移部分 ([43-58]) の最初の動機 ([43-48]) が占める領域 (D₅-E₆の9度) は対称中心A₅を指し示す。(譜例 6)

[譜例 6]



その動機末尾を展開的に扱う後続部分の[49-55]の両外声は、要所で対称中心G₄を指し示す。(この部分は、Gを対称中心として上下に開離していく運動を示すことから、Cを対称中心とする導入部の5度上部のヴァリエントと解することができる。)(譜例 7)

[譜例 7]



すなわち、導入部のC、第一主題のH、上記のA (譜例 6)、G (譜例 7) の各対称中心音の連鎖が作り出す4度にわたる下行順次進行が明らかであり、それはさらに、[59]に現れる新たな動機 (譜例 8 の①) の対称中心 α に引き継がれてC-Eの β を形成する。

譜例 8 に上記の[59]の動機 (①) と共に第一楽章提示部に現れる β の代表的なヴァリエントをあげておく。②は[77]に登場する第二主題冒頭動機、③は[99]以降に現れるコデッタの動機で、共に α 型の対称中心Fis-Gを持つ。

[譜例 8]

原型をほとんどとどめていない第一主題のパラフレーズ風の再現（これも「新しい道」の企図の表れのひとつである）を予備する展開部の最終局面（[150-176]）では、 F_2 - Es_6 の領域（譜例9の①・対称中心は α である）を持つ強奏部分（[150-153]）が、一旦ダイナミクスを落として中間音域に蝟集する弱奏部分（[154-170]）を挟んだ後、再び領域とダイナミクスを拡張して①の上下両端から各6度内側に位置する D_3 - G_5 の領域（譜例9の②・対称中心は同じく α である）を持つ第二転回形原調属七和音（[171-172]）に至る。すなわち[150-172]は、対称中心 α を指し示す領域を持つ二つの部分を冒頭と末尾に配する。（譜例9）

[譜例 9]

加速して一気に第一楽章を閉じる[260-264]の A_4 - C_6 の10度にわたる上行句は対称中心 α を擁するが、このA-Cの10度をA-Dの契機に接続された原型 β (C-E)であると考えれば、A-Dの契機、 α 、 β が冒頭楽章を閉じる旋律線に集約されていることになる。（譜例10）

[譜例10]

このA-Cの10度（後続楽章で主要な要素として顕在化する）を γ としておく。 γ は α を共有する二つの β からなると見こともできる。（譜例11）

[譜例11]

第一楽章の提示部と再現部の最低音 C_2 と最高音 C_7 （譜例12の①）、展開部の最低音 F_2 と最高

音 G_6 (同・②) が、共通の対称中心 $F_4 \cdot G_4$ を持つことに留意しておく。(譜例12)

[譜例12]

なお、譜例12のモデル——①の上下両端から4度の位置に②が内包される——は、第一主題(譜例5参照) および譜例9に示した展開部の最終局面の形態を写し取る。

第二楽章Andante con moto quasi Allegrettoの主要主題は言うまでもなく γ のヴァリアントであり、 α を対称中心として内包する。(譜例13)

[譜例13]

C-durの副次主題([41-])は、A-Dの契機とG-Eの β (α 型の対称中心H-Cの屈曲点を持つ)の複合であろう。(譜例14)

[譜例14]

第一主題提示部([1-20])、副次主題提示部([41-59])、および第一主題の復帰([137])以降のバス(チェロ)は、第一ヴァイオリンの反行形対旋律を奏する[163-164]を唯一の例外として領域を A_2 を対称中心とする C_2-F_3 の11度に限定される。(譜例15)

[譜例15]

このバスの構想は、コーダ([197-204])に至って C_2-A_2 (対称中心は E_2-F_2 の α)および A_2-

F₃の二つのβの総合を企図するものであることが明らかになる。(譜例16)

[譜例16]

第三楽章Menuetto grazioso冒頭 ([1-2]) の両外声は、その正確な反行運動によってここでも (譜例12参照) 対称中心F₄・G₄を定位する⁶。(譜例17)

[譜例17]

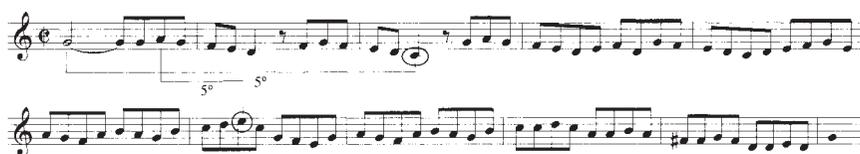
Menuettoの主題旋律の起源については後述する。

第四楽章Allegro moltoの第一主題冒頭動機 ([1-3]) は、5度の領域を持ち長2度に関連する二つの楽節からなる。第一楽節は言うまでもなくA-Dの契機のヴァリエーション(対称中心はF)であり、続く第二楽節はその長2度下部(対称中心はE)であるが、これらの領域の両端はC-Aのβを形成し、対称中心αを指し示す。(譜例18)

[譜例18]

第一主題全体 ([1-11]) の領域C₄-E₅の10度は、主題冒頭の2音G₄・A₄を対称中心として指し示す。(譜例19)

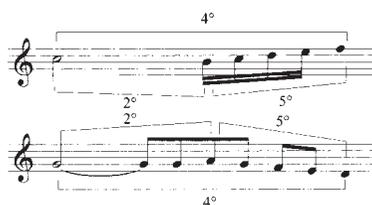
[譜例19]



すなわち、第四楽章第一主題もまた、冒頭を対称中心として上下に開離していく第一楽章導入部を淵源とする形態を持つ。

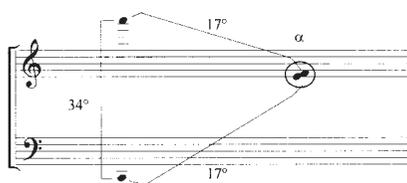
ここで、遡って第三楽章Menuettoの主題旋律を想起してみる。すると、それがこの第四楽章第一主題冒頭動機の正確な反行形であることに気付く。(譜例20)

[譜例20]



フーガ風に進行する第四楽章第一主題提示部 ([1-47]) の領域は C_2 ([35・37] のチェロ) - A_6 ([42・45] の第一ヴァイオリン) の34度であり、その上下両端は α ($E_4 \cdot F_4$) を対称中心として指し示す。(譜例21)

[譜例21]



この楽章の第二主題の構想について指摘しておかねばならない。

[64]から提示される第二主題はA-Dの契機そのものであるが、それを導く原調から属調に転じる経過部の[55-58]の領域両端は α を対称中心として指し示し続ける。(譜例22)

[譜例22]

ところが、再現部の第二主題の原調での復帰を導く対応部分 ([268-271]) の領域両端も一貫して (提示部の5度下部のA・Bではなく) α を対称中心として指し示す。また、原調で復帰する第二主題の領域両端 ($D_2 \cdot G_6$) は、精妙な変更によって α を対称中心として指し示し、さらに、ヴィオラ、チェロの対旋律はここでもA-Dの契機を確保する。(譜例23)

[譜例23]

すなわち、第二主題に至る経過部の書法は、その調的位置の相違にもかかわらず、提示・復帰の両方の局面で α によって規定される。また、第二主題本体も、提示部ではA-Dの契機の、再現部では α およびA-Dの契機の支配下に置かれるのである。

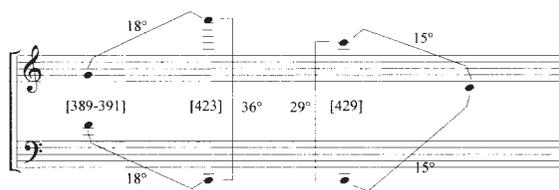
A-Dの総奏 ([387-388]) の後、フェルマータを置いて開始されるコーダの開始音は F_4 ([389]・第一ヴァイオリン) および G_4 ([391]・第二ヴァイオリン) である。これら2音は言うまでもなく、第一楽章の提示部および再現部の最低・最高音の対称中心であり (譜例12参照)、また、第三楽章Menuetto主題の両外声の対称中心でもあり (譜例17参照)、かつ同じ

楽章の[76]に「裸」現れて強調された2音（註6参照）でもある。

さて、終楽章コーダは[423]で極点（第一楽章の[250]と並ぶ全曲中の両外声の最大開離点でもある）に達するが、その領域 C_2-C_7 の対称中心は、一連のクレッシェンドの発端（[389-391]）で聴かれた $F_4 \cdot G_4$ である。すなわち、このコーダもまた、上下対称に開離していく第一楽章導入部の姿を写し取りつつ、ここでも（譜例12、譜例17参照）対称中心 $F_4 \cdot G_4$ を指し示す。

しかし、曲はこの極点では終結せず、分散和音による下行とカデンツを経て[429]の領域 C_2-C_6 ——対称中心は第一楽章導入部と同じ C_4 である——の主和音で全曲を閉じる。（譜例24）

〔譜例24〕



これまでの概観から窺われる一貫した方法、殊にヴァリエーション生成や各部の書法決定に際しての対称中心のコンセプトの徹底は、「新しい道」の挑戦と密接に関わっていると思われるが、その考察は後に譲ることにして、さしあたり私たちは、ここでは音楽は、その強い推進力を支えつつ全体を統一する秩序の多くを、音の同時的な布置に関する方法論に負っていることを認識すべきであろう。フォルムは無論ここでも時間軸に沿って紡がれるのだが、それを統べる主要な契機の関心と「耳」は、むしろ垂直方向により強く向けられているかに見えるのである。

（三）

ベルク（Berg, Alban Maria Johannes 1885-1935）の「ペーター・アルテンベルクの絵葉書の詩による五つのオーケストラ歌曲 op.4」（1912）（以下、「アルテンベルク歌曲集」）第1曲冒頭の七つの動機⁷がせめぎ合う（アドルノが「カオス的な何かとは別種のもの」と呼んだ⁸）音響体（これをXとしておく）の場合は、そこからX全体が占める領域（ F_3-G_6 ）の対称中心および二つの動機（動機a・同b）の領域の対称中心である三つのC（ $C_5 \cdot C_6 \cdot C_4$ ）を聴きとることはたぶん不可能だろう。（譜例25）（本章と次の第四章の譜例では2音間の距離を半音数で表す。）

『対称中心』の思考と耳

[譜例25]

それはひとつには、これらの対称中心音Cの有意性が理解されるのは、少なくとも[9]からホルンを伴うヴィオラに提示される旋律（これをYとしておく）の基礎となる12の半音すべてを含む音列（譜例26・これを δ としておく）の構造——Cを中心に上下対称に領域を拡張していく冒頭部（譜例26の δ' ）を持つ——を認識し、かつ δ （および δ' ）のこの作品における主導的な役割を理解した上での話だからである。

[譜例26]

[4]まで音律が固定されていた（ただし、諸動機の反復周期が異なるために響きは刻々と変化していく）Xは、[5]で動機bが長2度上方に移置されるのを皮切りに動機ごとに固有の足取りで上昇を開始して徐々に領域を狭めていくのだが、この間、常にXの最上端に置かれる動機aの冒頭音は、この上昇運動によってG-As-B-Cis-Eの音列（これを ϵ としておく）をXの上端輪郭線として描き出す。Xの上昇運動は[9]からYを加え、[14]でオクターブ重複された二つの ϵ を内包するG₅-E₇（[13・14]のYのG₅の刺繍形態であるFi₅は捨象）を領域とするこの作品最初の極^{クライマックス}点に達する。（譜例27）

[譜例27]

上記の δ 、 ϵ および第2曲で初めて登場し、第5曲で ϵ に連結されてパッサカリア主題の後半部を形成する音列（これを ξ としておく）（譜例28）が、この作品の主題的な基軸である。

[譜例28]

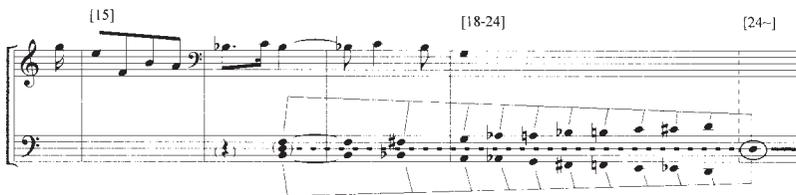


これらの音列以外に、Xが内包する七つの動機が重要であるが、^{モチーフアルバイト}動機労作には言及しない本稿では、前出のa（およびその律動的縮小形であるb）以外の冒頭動機には触れない。

さて、Xは[15-17]で飽和・崩壊して領域を急激に下方に移し、langsame Viertel（[18]）に至ってバスA₁上で静止して独唱^{Gesang}の入りを待ち受けるのだが、この部分のバスの書法に注目しておかねばならない。

[18]のバスA₁およびその上部隣接音G₂は、[16-17]のH₁・F₂→B₁・Fis₂の「アウフタクト」を持つ。これらはオクターブ上部に重複されて二重化されるが、「下方の」バスA₁およびその上部隣接声部G₂は[18]で一旦消滅し、G₃に始まる上部隣接声部を伴うオクターブ上のA₂が[19]以降の^パ一時的な^ス最低声部となる。この新たなバスおよびそれに正確に反行するその上部隣接声部は、発端である[16]のH₂・F₃から一連の反行運動の終結点である[24]のD₂・D₄の15度に至るまで対称中心D₃（実体はない）を指し示し続け、[24]で「実体化された」対称中心であるティンパニのD₃に受け渡される。（譜例29）

[譜例29]



以後D音は、事実上終局まで^{オーケストレーション}楽器^{オクターブ}と位置を変えつつ持続される。

一方、[13-14]のE₇まで昇りつめた最上声は、[15-17]の崩壊に伴う急激な降下によって辿り着いたE₄に滞留した後、[22]で^{ライン}ε型の線を描いてEs₅に上昇し、[25]からの展開（ゼクエンツの単位は音程の漸増を集約する動機である）の発端となり、ダイナミクスを増大させながらさらに領域を上方に拡張して[29]で第1曲の最高音であるピッコロのB₇に達する。このB₇はこれと同時に聴かれる第1曲の最低音であるコントラバスetc.のE₁との間で半音数78（減47度）の外声間の最大開離点を形成し、16分休符一つ分の間合を置いて直後に導入されるε音列を辿る独唱の最後のフレーズの開始音G₄をその対称中心として指し示す。（譜例30）

[譜例30]

Example 30 shows a musical score with piano accompaniment and a vocal line. The piano part has a descending half-step line in the bass clef. The vocal line includes the lyrics "Find a - her bei - den".

第1曲のバスを俯瞰しておく。

[16]の H_1 に端を発し、 B_1 を経て[18]の A_1 に至って一旦杜絶したバスの半音階下行ラインは、[29]のコントラバスetc.の音型(譜例30参照)の A_s 以下に引き継がれて E_1 に落着する。(譜例31)

[譜例31]

Example 31 shows a bass line with notes corresponding to measures [16], [17], [18], and [29].

第1曲の独唱パートは[20]の H_4 で導入され、領域を[24]の C_4 - FiS_5 を経て[25]の H_3 - G_5 に向けて拡張していき、[27]で動機aのヴァリエントを形成しながら C_4 - FiS_5 ([24])・ H_3 - G_5 ([25])の共通の対称中心である A_4 ([27])に落着する。(譜例32)

[譜例32]

Example 32 shows a vocal line with notes corresponding to measures [20], [24], [25-27], and [32]. The notes are connected by lines, and a diagrammatic structure is overlaid.

なお、[29]以降の独唱パートは前述したように G_4 に始まる ε 音列を辿り、[32]の E_5 に至って役割を終えるのだが、それを引き継いだ独奏ヴァイオリンが漸次音価を増大させながら E_5 - A_5 - Es_6 の階梯を聴かせて ε の「漸増する音程」のコンセプトを強調する。(この G_4 から Es_6 に至る動向で長3度が省略されるのは、形成される音列内にオクターブを生じさせないためであろう。)

これまでの看取に基づき、第1曲をモデル化してみる。(譜例33)

[譜例33]

The image shows a musical score for Example 33, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into several measures, with brackets indicating specific sections: [1-14], [15-17], [18-22], [22-28], and [29-38]. Annotations include 'a' and 'b' above the first staff, 'c' and 'ε' above the second staff, and 'Y(δ)' below the first staff. There are also various musical symbols like 'X' and 'b' scattered throughout the score.

ここで——詳細な検証は省略せざるを得ないが——この作品の基軸となる音を確認しておく。

中心音は ϵ の開始音である G であり、次いで δ の開始音 (= δ' の対称中心音) であり ξ の終結音でもある C^{\flat} 、 ξ の開始音であり ϵ および δ の終結音でもある E が枢要な位置を占める。

また、 ϵ および δ に胚胎していた音程の漸増（およびその逆行である漸減）のコンセプトはこの作品の展開やヴァリエーション生成における支配的な方略であり、さらに、同一音の反復に際しての音価の漸増・漸減（第 1 曲では、[22-25]の第二ヴァイオリンの Es、[24]以降のベタル保続音の D、[29]からの独唱→独奏ヴァイオリンの ϵ 音列を辿るラインを縁取るチェレスタに現れる）もこの作品を一貫して特徴付ける契機のひとつである。

なお、譜例33のモデルからは、上記 3 音（G・C・E）の基軸性、対称中心の契機性と共に、巨視的空間に投影された動機 a（G-E-F-H-A）を読み取ることができるだろう。

全体で11小節に過ぎない第 2 曲 *Ein wenig bewegt*¹⁰ で集中的に扱われる動機は「長短 3 度を包摂する 3 音」（これを η ¹¹ としておく）であり、無伴奏で開始される独唱の冒頭 3 音 B-H-G（これを原型 η と呼ぶことにする）を基軸的な位置とする。

[1-3]で提示される η は（後続する一連のセクエツの発端である [3]のホルンの H-Dis-D を除けば）[1]の独唱の B-H-G、[2-3]のヴィオラの F-E-Gis および独唱の D-Cis-Eis であるが、これらが布置する領域 Cis_4 - Gis_5 は、独唱の冒頭 2 音 B_4 ・ H_4 を対称中心として指し示す。（譜例34）

[譜例34]

The image shows a musical score for Example 34, consisting of a single staff in treble clef. The score is divided into several measures, with brackets indicating specific sections: [1], [3], [5], [7], [9], and [11]. Annotations include 'Song' and 'Vla.' above the staff, and various musical symbols like 'η', '5', and '9' scattered throughout the score.

[3]以降の η の展開の解析は割愛するが、[3-4]をアウフタクトとして[5]から開始されるセクエツが原型 η が包摂する長 3 度 G・H を開始点・頂点・終結点に持つこと、頂点の

$G_4 \cdot H_4$ を刺繍する $F_4 \cdot E_{S_5}$ が対称中心 B_4 を指し示すこと、すなわち、原型 η の構成音Bがそれを対称中心とする2音 $F_4 \cdot E_{S_5}$ に置きかえられていること、この置換は[1-2]の独唱パートの譜例34の*で示した箇所に予示されていることだけを指摘しておく。

3回([2]・[7]・[11])聴かれるバスのオクターブ重複されたF($F_1 \cdot F_2$)は、[8]の独唱にフェルマータを伴って現れる第2曲の最高音 A_5 との間に二つの対称中心を指し示す。すなわち、[5-6]のヴァイオリンとハープで音価を漸減させながら反復される $F_2 \cdot A_5$ の対称中心 Cis_4 および $F_1 \cdot A_5$ の対称中心であるこの作品の中心音 G_3 (実体は示されない)である。(譜例35)

[譜例35]

この Cis_4 は、対称中心として定位されて^{ペダル}保続音化し、かつ音価の漸増の契機を担う点で第1曲[24]以降のD(譜例29参照)に対応する。

前述したように、この第2曲の[6]で ξ が初めて提示される。

なお、独唱とチェロが15度(2オクターブ)のカノンを形成する後半([8-11])では、第2曲全体にわたる動機aの巨視的ヴァリエーションの完成が目論まれていると考えられる¹²。

第3曲Mäßige Vieltelの冒頭([1-8])と末尾([19-25])に聴かれるすべての半音を構成音とすることによって名高い12声部の和音(これを θ としておく)の上下両端が指し示す対称中心は、 θ の持続中に歌われる独唱パートのフレーズが結着する[8]の C_4 および[25]の C_6 である。これらのCは θ の下端の Cis および上端のHと共に δ の冒頭3音のヴァリエーションを形成する。(譜例36)

[譜例36]

冒頭の θ はその持続中に 5 回オーケストレーション（音色）を変えるが、その最後の組み合わせで最上声の H_5 を担うクラリネットが D_5 に長 6 度下行して第 2 セクション（[9] から [11] のフェルマータまで）に入る。ここでは長 6 度の動機および η が展開されるが、この部分の領域 (G_2 - F_5) の両端が冒頭の θ と同じ対称中心 C_4 を指し示すこと、最後の低弦の入り (E_3 - G_2) の直前まで 12 音中 10 音を網羅しながら ^{13}G 音および E 音が留保されることを指摘しておく。（譜例 37）

[譜例37]

θ の 2 オクターブ高められたの回帰までの第 3 セクション（[12-18]）では、 A_s を欠き配置を修正された ε のヴァリエント（ $G_2 \cdot E_3$ が対称中心 $B_2 \cdot Des_3$ ——この $B \cdot Des$ は実際にはオクターブ上部に置かれる——をにらみながら上下対称に開離していく）上に独唱の二組の η のアナグラムが配される。（譜例 38）

[譜例38]

この第 3 曲では、独唱パートは三回にわたってこの作品の中心音である G を対称中心として定位する。すなわち、冒頭 [2-3] の音列 G_4 - Fis_4 - F_4 - A_4 - Gis_4 - G_4 、その簡略化されたヴァリエーションである [9-10] の F_4 - A_4 の反復、および [19-20] の冒頭部の繰り返しである。この対称中心 G_4 を指し示す $F_4 \cdot A_4$ の構図は、第 2 曲の対称中心 G_3 を指し示す $F_1 \cdot A_5$ （譜例 35 参照）の「縮

小形」であろう。

第4曲Langsamは第2曲の独唱パート冒頭を回想するようなフルートの B_6-H_6 の動向で始まり、同じくフルートの[30-31]の B_6-H_6 で閉じるが、冒頭部の B_6-H_6 は[6]のイングリッシュホルンの G_5 に受け渡されることによって、[30-31]の B_6-H_6 は[29]の G_6 が先行することによって、それぞれ原型 η の(後者はそれに加えて[28]の $F_4-E_5-Des_6$ が先行することによって「漸減する音程」の)ヴァリエーションであることが明らかである。

[22]から音価を漸減させつつ終止の2小節前([30])まで持続するトランペットの H_3 は、「消去法」によって対称中心であることが明らかにされる。すなわち、[22]の垂直構造の構成音 $A_2 \cdot E_{S_3} \cdot H_3 \cdot E_4 \cdot G_4 \cdot Fis_5$ のうち、 A_2 は楽器(音色)を変遷しながら保続された後[28]で消滅し、チェレスタの Fis_5 は[27]から一段ごとに音程を拡張していく階梯を辿って[27]の C_8 に解消する結果、最後([29])に $E_{S_3} \cdot G_4$ が H_3 を対称中心として指し示す構図が残される。(譜例39)

[譜例39]

この H_3 は、対称中心として定位され、音価を漸減させつつ保続されることによって、第1曲の D 、第2曲の Cis (および $B \cdot Des$)に対応する。

第5曲Ziemlich langsamは δ 、 ϵ 、 ζ を基軸とする精緻なポリフォニーによるパッサカリアであるが、対称中心のコンセプトは第4曲からさらに後退し、それが明確に示されるのは同時化された ϵ を短24度にわたる開離ポジションで同じく同時化された弦の ϵ の両外声(独奏チェロの E_2 と独奏ヴァイオリンの G_5)が定位する最終局面([54-55])だけである。(譜例40)

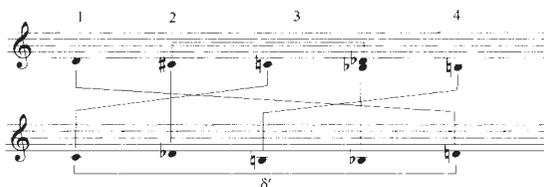
[譜例40]

このように、第4、第5曲(殊に第5曲)では、それまで明確であった対称中心のコンセプトは後退して契機としての力を失っていくかに見える。

アドルノは、「パッサカリアがはらわねばならない犠牲は、他の歌曲の様式とのわずかな差異」⁸であるとしているが、全曲を聴いて感じられるのは、それ以上の事態——弁証法の中斷ないし捻じれといった——であり、それにはこの作品の成立の事情が関わっている可能性が否定できないように思われる¹⁴。

さて、第1曲ではC、GのほかにDが対称中心として指し示され、保続音化して定位された。（譜例33参照）同様に第2曲ではCisが（譜例35参照）、第3曲ではCおよびB・Desが（譜例36・38参照）、そして第4曲ではHが（譜例39参照）それぞれ対称中心として指し示され、第3曲のC以外のいずれもが長短の差はあるものの保続音化して音価の漸減・漸増を伴って強調された。これらは言うまでもなく、B-D間のすべての半音を網羅しつつ対称中心Cを指し示す^{ヴァリアント}の冒頭5音の巨視的空間に描き出された変容であろう。（譜例41）

[譜例41]



(四)

バルトーク（Bartók, Béla 1881-1945）の「弦と打楽器とチェレスタのための音楽Sz.106」（1936）の第一楽章・フーガを聴く時、——「アルテンベルク歌曲集」第1曲冒頭部の場合とは違って——、鋭敏で記憶にもすぐれた耳は、たとえこの作品についての予備知識がなくとも、冒頭のA₃に端を発し、それを不動の中心として見据えながら領域を上下対称に拡張していく主題（譜例42）導入の階梯をとらえるだろう。

[譜例42]



この作品の前半部（[1-56]）では、よく知られているように、主音であるAを発端として五度圏を交互に時計方向および反時計方向に辿る主題導入が、やがてAの対極にあるEs（[45]¹⁵の主題導入および[56]の頂点）に行き着くのだが、その間、第二導入以降の偶数次導入とそれに続く奇数次導入の開始音は、常に第一導入の開始音であるA₃を対称中心とする位

置に置かれることになる¹⁶。(譜例43)

[譜例43]

Musical score for Example 43, showing a sequence of notes on a grand staff. The notes are marked with measure numbers: [1], [5], [9], [13], [17], [21], [27], [34], [34], [35], [35], [45]. Fingerings are indicated below the notes: 7, 14, 21, 4, 11.

さて、フーガは、[57]からAへの帰還の道を「往路」を逆行する形で辿る後半部に入るのだが、その五つのセクションからなる行程に注目してみる。

第1セクション([57-64])では、最上声の $E_{S_6}-B_5-F_5$ と完全4度ずつ下行するゼクェンツと、最下声の E_{S_3} ([57]) - A_{S_2} ([59]) - Des_2 ([62])¹⁷と完全5度ずつ下行する主題反行形の導入で構成される。(譜例44の①)

ゼクェンツの4度下行は音域の極端な高域への逸脱を回避しつつ[56]のクライマックスからの收拾と第2セクションの開始点のポジションへの移行を図るもので、音楽的にはきわめて適切な措置であるが、これを本来の5度上行に置き換えてみると、この区間を通じて両外声の対称中心として A_4 (これを(a)としておく) が指し示されることに気付く。(譜例44の②)

[譜例44]

Musical score for Example 44, showing two sections. Section 1 (①) includes measures [56] to [62]. Section 2 (②) includes measures [56] to [32]. Notes are marked with measure numbers and circled 'a' for symmetry centers.

次の第2セクション([65-68])では、第1セクションの4度下行ゼクェンツの到達点である[65]のCを開始音とする主題反行形をその減5度下部の Fis を開始音とする移調形(これは言うまでもなく[62]の Des を継承するものである)が3拍遅れで追う3組のカノンが3オクターブにわたって聴かれるが、各カノン([65]・[66]・[67])の先行唱と追行唱の開始音($C_5 \cdot Fis_4$ 、 $C_4 \cdot Fis_3$ 、 $C_3 \cdot Fis_2$)の対称中心はすべてA ($A_4 \cdot A_3 \cdot A_2$)であり、また、このセクションの第一導入([65])の開始音 C_5 と最終導入の開始音 Fis_2 の対称中心もA (A_3) (これを(b)としておく)を指し示す。(譜例45)

[譜例45]

続く第3セクション ([69-77]) ではじめに導入される主題反行形の開始音は[69]の G_5 ([65]の C_5 の完全5度上部) および H_4 (同じく[65]の Fis_4 の完全5度下部だが、転回されて完全4度上部に置かれる) であり、これらは楽章冒頭と同様に上下に完全5度ずつ領域を拡張していく。すなわち、 G_5 ([69]) は D_6 ([73]) へ上行し、 H_4 ([69]) は E_4 ([73]) に下行して、それぞれ[78]の A_6 および A_3 に辿り着き、3オクターブの間隔を置いて対峙する主題の原型 (下声) と反行形 (上声) が同時に進行する第4セクション ([78-81]) に至る。

第3・第4セクションの対応する各導入の開始音 ([69]の G_5 と H_4 、[73]の D_6 と E_4) の対称中心、[78-81]の同時進行する主題の原型 (開始音は A_3) および反行形 (開始音は A_6) の対応する音同士の対称中心はすべて Es_5 (これを(c)としておく) である。(譜例46)

[譜例46]

下記に第5セクション ([82-88]) の最終導入を除く[82-85]の8回の主題導入 (原型と反行形が交互に導入される) の開始音 (すべてAである) が Es_4 (これを(d)としておく) および Es_5 (これを(e)としておく) を対称中心として指し示す様相を示す。(譜例47)

[譜例47]

上記の(a)-(e)の布置に、最後の順行・反行が同時に聴かれる主題導入 ([86-88]) の開始音・

対称中心であるA₄（これを(f)としておく）を加えて譜例48に書き出してみる。

[譜例48]



周知の通りこの作品の調的構想は所謂「中心軸システム」¹⁸によるのだが——そこでは、五度圏の極点と対極点にある2音（三全音の関係にある）は、調的に最も遠隔であると同時に「同義」でもある——、主題冒頭音の配置は、一部の例外（註16参照）を除いて、各セクションごとに「極点」と「対極点」を現実の対称中心として指し示すように設計されており、その結果、楽章全体は12の半音すべてを冒頭音とする主題導入を網羅しながら¹⁹、譜例49に示す二つのAと二つのEsからなるモデルに要約される。

[譜例49]



特定の対称中心を定位するには、当然のことながら、それを指し示す上下の音の絶対的な位置の設定が要件になる。したがって、バルトークが構築した上記のモデルは、「中心軸システム」に基づく構想に対称中心のコンセプトが一貫して厳密に適用された結果なのである。

(五)

対称中心の契機性は明らかである。しかし、対称中心を措定し、音楽言語の中に位置付ける書き手の思考や動機は必ずしも理解しやすいものではない。それはひとつには、対称中心およびその概念が、通常の聴き手の音楽的知覚にとって縁遠い存在であるからだろう。対称中心のコンセプトは、一般的な音楽理論や作曲技法以上に「音楽」の深層ないし背後に隠され、聴き手の耳にそれとしてとらえられることはまずないばかりか、楽曲解析の対象になることすらほとんどないのである。

たしかに私たちは、過去の作曲家の耳が、何をどのように、そしてどこまでとらえていたかを推し測ることはできない。

一方で私たちは、作曲家の思考の手段や方法が多様であること、楽譜が記録と伝達のための媒体であると同時に思考の道具^{ツール}でもあり、作曲家はしばしばその二次元空間上に、手がかりや規則性、秩序の萌芽などを文字通り見出すことも知っている。

しかし、私たちは、対称中心を、それをただちに正確に聴き取り、個々の作品におけるそ

の機能と意味を即座に理解する耳の能力を前提にした特殊な言語と考える必要もなく、また、作曲家が五線紙上に残した思考の痕跡やひそかな仕掛けと解するべきでもないだろう。

これまで見てきた（特にベートーヴェンとベルクの）対称中心が関わる事例の多くは、楽想に基づく（広義の）発展的ヴァリエーションの自覚的な方法論によるものであり、そこで作曲家が聴こうとしたのは、核心となる音ないし音群が自身の定位・拡張・変容・投影を図って投げかける上下や前後の音の布置についての示唆であったのだろう。

「ラズモフスキー第3」では、対称中心の契機を包摂する（と言うよりも、対称中心の契機そのものでさえある）楽想（第一楽章導入部の総体）は、新たな持続の創造——プロセス性の獲得——を志向する抽象的で可塑的な意志ないし思想に類するものであり、だからこそそれ（およびそこから派生する諸要素）は、「楽想的であると同時に楽想以前の」（ダールハウス）でなければならなかったのだ。楽想もまた、「方法」からその在り方についての示唆を受けるのであり、ここでは楽想は、「形態としての性格に達していない」（同）と言うよりも、^{ゲシュタルト}形態として限界付けられることを拒否しているのである。

このようにして主題類から自己完結的な性格と共に指標的な機能が奪い去られた「ラズモフスキー第3」では、「対称中心」は、発展的ヴァリエーションを支える主要な契機であるだけでなく、作品そのものを成立させる主導的な原理のひとつでさえあると考えられる。

「アルテンベルク歌曲集」の場合も——目指されているのは「ラズモフスキー第3」のプロセス性とは異質のものだが——、抽象的・可塑的な契機としての「対称中心」が原理的な場で措定されて作品の存立を支えるという点では同様と言えるだろう。基軸的な「楽想」である冒頭動機や δ 、 ξ には、有機的で多様な展開の可能性を備えた対称中心の契機が組み込まれており、——前述したパッサカリヤの問題はあるものの、そして、ここでは諸契機は、作品に自律的な推進力や確固とした基盤を与えようとする意志としてよりも、それを隈なくかつ遺漏なく統一する「^{ファクチュール}処理の手際」を保証するための「技」の側面がより際立つように思われるものの——、全体はそれを方法論的な基軸のひとつとして周到・緻密に構築されている。

「弦と打楽器とチェレスタのための音楽」第一楽章の主題にも対称中心の契機が胚胎しており（第1フレーズ（譜例42の①）を構成する五つの音はその収束点である H_3 を対称中心とする）、したがって、対称中心の網目がほとんど機械的な正確さで張りめぐらされた第一楽章全体はその変容であると見ることもできる。

しかし、この楽章が辿る主要な音楽的プロットは、対称中心のコンセプトによって厳密に統べられた「中心軸システム」そのものであろう。「中心軸システム」と「対称中心」の本来的・原理的な連関は第四章で見た通り（たとえば、完全8度の関係にある2音はその対称中

心として五度圏上の対極点にある音を指し示すこと、五度圏の極点と対極点にある2音はこれらを結ぶ中心軸と直角に交わる二次軸の両極にある2音を対称中心として指し示すことなど（譜例45・47などを参照）であるが、このシステムが近代の人為的な産物ではなく、伝統的な調性理論から演繹される原理的な体系であることを認めるなら、この楽章における対称中心の思考が根差すところも理解されるだろう。この楽章は、「対称中心」にひとつの普遍的な定義と解を与えようとするものでもあるのだ。

音楽を、深層に基礎——意志や衝動としての楽想——を持ち、中層での弁証法を経て、表層で鳴り響く実体として開花する多層的な構造体と考えるなら、隠された層にある契機や方法論がそれとして知覚されるのは、構造化されたそれらが流れ出たマグマや鉱脈の露頭のよう^{モメント}にたまたま表層に現われて実体としての音楽のプロットや響きに参与する時であり、かつそれを察知し、その論理や意味を理解しようとする聴き手の耳によって、であろう。

とは言え、「対称中心」は多くの場合、創造のプロセスの中層にあって書き手に向けて示唆を投げかけ、その思考と耳を啓発する、必ずしも聴き手にとっての知覚可能性を要件としないいわば作用因的な契機として重要なのであり、少なくとも音楽認知心理学の検討対象となるような（旋律やリズムや和声、さらにはセリーなどと同列の）構成要素ではない。

音楽作品の創造は上述したように、楽想とさまざまな契機の弁証法による個別の実体化の作業であり、その営為を経て結実した作品の聴き手は、それを構成し、その存在を支えるすべての要素と論理、およびそれらが作動するメカニズムの総体を理解するのであって、「対称中心」を含むさまざまな契機もまた、そのように聴かれるのである。

註

- 1 「アナリーゼの試み（1）」（東京芸術大学音楽学部紀要第25集（平成11年度））。

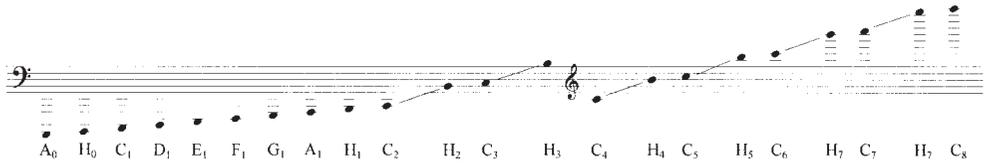
また、「四音構造の考察（2）」（同・第31集（平成17年度））でも、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第16番op.135について対称中心の視点を取り入れた解析を試みた。

なお、本稿の「ラズモフスキー第3」の分析は、拙稿『『新しい道』私考』（エレオノーレ弦楽四重奏団第10回定期演奏会プログラム所収 1999）を基礎としている。

- 2 ダールハウス、カール『ベートーヴェンとその時代』（“Ludwig van Beethoven und seine Zeit”, Laaber, 1993）杉橋陽一訳、新潟：西村書店、平成9年（1997）。
- 3 プロセス性の獲得とは、音楽の自律的な自己実現——ダールハウスによれば、「順次に進行するという音楽の時間性が形式と対立するのではなく、逆に、形式の実体をなす」ことであり、それはつまり、「部分同士が互いに産出しあった結果、『建築的』な形式原理ではなく『論理的』形式原理が支配的になる」ことである——を目指すものであった。

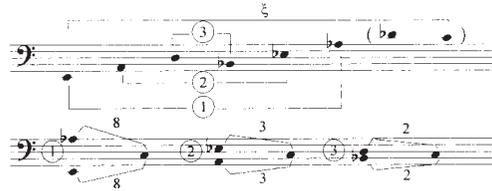
4 音名に下記の指数（中央Cを4とする）を付して各音の絶対的位置を示す。（譜例註1）

[譜例註1]



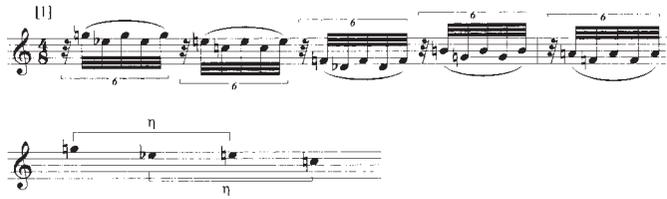
- 5 スコアの[22-24]のチェロのH₂は楽器の制約による妥協であり、解析にあたってはこれをバスラインが要請しているH₁（譜例1に“*”を付して示す）に置き代えて読まねばならない。
- 6 さらに、ファンファーレ風のパッセージ（[39-40]・[55-56]）に続いて[41]のチェロに提示される α および α 型動機が扱われるトリオを経てMenuettoに戻る直前の[76]にも、このF₄・G₄が「裸で」現れることに注意しておく。
- 7 一見すると要素の数は6である。註11を参照。
- 8 アドルノ、Th・W. 『アルバン・ベルク』（“Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs”, Wien, 1968）平野嘉彦訳、東京：法政大学出版局、昭和58年（1983）。
- 9 ξ の冒頭6音は、実はCを対称中心とする3組の音のアナグラムである。（譜例註2）

[譜例註2]



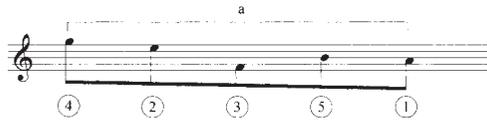
- 10 この作品の第2～第4曲の配列および作曲順（註14参照）には微妙な問題が絡み、解説にあたっては注意を要する。ベルク全集第6巻のMark DeVotoのノートには、当初は現行の第2曲と第4曲が入れ替わった曲順であった可能性がある旨が報告されている。（“Sämtliche Werke/Alban Berg Musikalische Werke Bd. 6”, Wien: Universal edition, 1997）
- 11 η の淵源は第1曲冒頭Xの第一ヴァイオリンに提示される「下部長3度を伴う動機a」であろう。（譜例註3）Xを構成する動機を七つとした根拠はこの点にある。（註7参照）

[譜例註 3]



- 12 [8-11]の独唱とチェロは、A-Eで始まりA-Eで終わる。このA ①およびE ②は[2]・[7]・[11]のバスF ③、原型 η のG・H ④・⑤ と共に動機aを構成する。(譜例註4)

[譜例註 4]



- すると、[2]で提示され、二度([7]・[11]) 回帰して第2曲全体の基底となるFは、動機a・b (および第1曲X) の下端に由来するものと考えられよう。なお、[3-4]の独唱パートも4度上部に移調された δ (開始音=対称中心はF₄)を持つ。
- 13 H (譜例37には書かれていない) は[10]のホルンの内声に聴かれる。
- 14 前出 (註10) のMark DeVotoのノートには、第5曲「パッサカリア」が第1曲に先立って書かれた可能性が示唆されている。
- 15 主題冒頭の8分音符が小節の最後にある場合、第一導入にならって開始音をアウフタクトと見なし、導入小節を次の小節番号で示す。
- 16 開始音Bの導入は[35]のチェロ1.2の主題第2フレーズ (譜例42の②)、[36]のヴァイオリン3.4の同第3フレーズ (同・③)、ヴァイオリン2の同第4フレーズ (同・④) に分散提示される。開始音Gisの導入は[36]のヴィオラ1.2の主題第2フレーズで代用される。このGisは実際には先行する開始音Cisの導入 ([34]) の5度上部ではなく4度下部に置かれる。
- 17 [59]の開始音Asの導入は主題第2フレーズに、[62]の開始音Desの導入は主題第4フレーズに (したがってここでの開始音はBとなる) それぞれ置き換えられる。
- 18 「中心軸システム」については、レンドヴァイ、エルノ『バルトークの作曲技法』(“Béla Bartók: An Analysis of his music”, London, 1971) 谷本一之訳、東京：全音楽譜出版社、昭和53年(1978)を参照されたい。
- 19 [56]以降の「復路」では、BおよびFは主題の冒頭音としてではなく、[58-64]の最上声に集約される。この部分については譜例44を参照。

Center of Symmetry Its Concept and Perception

KAWAI Manabu

In a musical work, a tone or a pitch that stands at the “center of symmetry,” equidistant between two different significant tone pitches, sometimes takes on a nature of a special moment.

For example, in *Prélude* op.28-17 by F. Chopin, which was examined in my article, “An Attempt to Analyze Musical Works (1),” *Bulletin, Faculty of Music, Tokyo Geijutsu Daigaku*, 1999, a specific tone is shown to exist consistently as a “center of symmetry” in a register of each section and element, and that tone acts as a core in creating (in a broad sense) a developing variation of the main musical idea.

The symmetry structure having a similar function already appears on a large scale and systematically in *Quartet No.9, C major op.59-3 (Rasumovsky No.3)* by L.v. Beethoven, and later in works of A. Berg and B. Bartók, among others, where it works in a more self-conscious and methodological manner, being combined with other concepts and techniques.

This article, through the examination of three works—*Rasumovsky No.3, Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op.4* by A. Berg and *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta Sz.106, Mov.1* by B. Bartók—provides an overview of the various manifestations of the “center of symmetry”: their states or behaviors as moments, looks into some aspects of the processes of how the works’ respective orders are created, and considers the meaning and perception of the “center of symmetry” for both a composer and an audience.