

ダッラピッコラ 《サッフォーの5つの断片》第2楽章に おける12音技法の特徴

Distinctiveness of the Twelve-Tone Technique in the Second
Movement of Dallapiccola's *Cinque frammenti di Saffo*

守屋 祐介

MORIYA Yusuke

Luigi Dallapiccola (1904-1975), one of the most important Italian composers of the 20th century, is especially known as the first Italian composer to use the twelve-tone technique. In Dallapiccola's early twelve-tone music, the composer seems to have attempted to incorporate tonal elements into the twelve-tone technique.

This paper attempts to clarify the distinctiveness of such twelve-tone technique through an analysis of the second movement of *Cinque frammenti di Saffo*, Dallapiccola's first twelve-tone work.

1. はじめに

イタリアの作曲家、ルイージ・ダッラピッコラ Luigi Dallapiccola (1904-1975) は20世紀のイタリアを代表する作曲家の一人で、とりわけ、12音技法をイタリアで初めて用いた作曲家として知られている (Morgan 1991:253)。今日、12音技法といえば、アルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) によるものが一般的である。シェーンベルクの《組曲 Suite》op.25 (1921-1923) などでは、一つの音列から全ての音組織を派生させ、さらに、音列における12の音を均等に扱って、調性音楽に見られるような響き（調性的な和音やその旋律線の動き、あるいは中心音）の存在をできるだけ避けようとしている。しかし、ダッラピッコラの初期12音音楽（12音技法移行後のはじめの時期に作られた12音技法による作品）は、調性的な響きや音階的な響き¹、特定の音程による平行進行を含み、さらに、そうした響きが、曲全体を分節する構造的な役割を果たしていると考えられる²。

ダッラピッコラの12音技法に関する研究の一環である本稿では、ダッラピッコラの初めての12音技法による作品である《サッフォーの5つの断片 *Cinque frammenti di Saffo*》(1942) の第2楽章を分析対象にし、この作品における12音技法の特徴を、主として調性的な要素を見る楽曲分析によって明らかにすることを目的としている³。この作品は、古代ギリシャの詩人サッフォー Sappho

(c. 630 - c. 570 BC) の短詩を歌詞に採用した⁴、器楽アンサンブル伴奏付きの歌曲作品である⁵。全5楽章で構成されるこの作品のうち、この第2楽章は、全楽章の中で最初に作曲された楽章である (James-Gallagher 1994: 66)。今回、第2楽章を分析対象としたのはこのためで、本稿は、ダッラピッコラの12音技法を辿る上で、基礎研究として重要なものになると考えられる。

《サッフォーの5つの断片》の先行研究には、Fearn (2003) や James-Gallagher (1994) のものが挙げられる。しかし、これらの研究では、作曲の歴史的背景やテキストと音組織の関係が、主として述べられており、音組織そのものに十分な楽曲分析がなされているとは言い難い⁶。本稿は先行研究では論じられていない、内在する調性的、音階的な響きについて焦点を当てており、これらがこの作品の楽曲構造に関与している可能性について、そして、こうした響きの成立に重要な関わりのある「副音列」⁷、「音列外音」⁸について述べている。なお本稿では、後述するドミナントモーションの動きと中心音、調性的な和音の存在を、調性的な響きを生む要素と定め、一方、半音階や全音音階、各平行進行の存在は、調性的な響きを曖昧にする要素として定めて分析を行っている。

2.《サッフォーの5つの断片》第2楽章で用いられる12音列について (音列構成上の特徴)

初期的な分析により、第2楽章では10種類の音列が用いられていることが分かった。これらの音列を、出現順に示す (譜例1)。この楽章では、1つの主音列と9つの副音列が用いられている。1つの楽章において、10もの音列が用いられることは、シェーンベルクの厳格な12音技法においては異例と言える。本稿では、譜例に示した音列のうち「音列I」を、この楽章の主音列、そして、残りの9つの音列を副音列と捉えている。「音列I」を主音列としたのは、「音列I」がこの楽章内で、はじめの主題要素 (主題と各変形主題) にあてがわれ、最も頻繁に用いられるためである⁹。

【譜例1】《サッフォーの5つの断片》第2楽章で用いられる各種12音列 (基本形)

主音列である「音列Ⅰ」は、はじめの「音列音1～5」、及び終わりの「音列音9～12」の構成が、全音音階の構成となっている。この音列を用いた箇所は、全音音階の響きに支配される。

「音列Ⅱ」は、2度音程と3度音程を中心に作られているが、冒頭には完全4度音程がある。また、「音列音3～6」には短7の和音、「音列音8～11」には減7の和音の響きがあり、一つの調を確定するには至らないが、調性的な響きを伴った音列といえる。

「音列Ⅲ」は「音列音6～8」が、B \flat を根音とする短三和音となっている。短三和音と長三和音の響きは調性感を生み出すことにつながりやすいため、このような配列は厳格な12音技法では通常避けられる¹⁰。

「音列Ⅳ」は、「音列音5～7」が、B \flat を根音とする長三和音、「音列音8～10」が、Bを根音とする長三和音、となっている。上述の理由でこれも、厳格な12音技法では通常避けられる。

「音列Ⅴ」は、「音列音1～3」が、D \flat を根音とする短三和音となっている。上述の理由でこれも、通常避けられる。

「音列Ⅵ」は2度、3度音程中心に作られているが、途中、完全4度、短7度音程を挟む。調性的な素材の連続はないので、無調的な12音列といえる。

「音列Ⅶ」は、短2度音程の連なりのみによって音列が構成されている。すなわち、半音階そのもの

のが、この楽章では12音列の一つとして使われている。この音列を用いた箇所は、半音階の響きに支配される。

「音列Ⅶ」は、2度音程中心に作られているが、冒頭に完全4度が置かれ、途中には、完全4度、完全5度音程を挟む。また、「音列音4～10」は嬰へ短調（旋律的短音階の上行形）の音階の構成でもある。一つの調を確定するには至らないが、調性的な響き伴った音列といえる。

「音列Ⅸ」は、冒頭「音列音1～3」において、完全4度音程に続いて完全5度音程が連続している。これは、調性的な和音、和声進行が発生しやすくなるため、厳格な12音技法では通常避けられる¹¹。また、「音列音5～7」は、長三和音の構成となっている。

「音列Ⅹ」は、短2度音程中心に作られているが、途中、減5度を2箇所、短6度と完全5度を各1箇所挟む。「音列音1～4」および「音列音6～10」の箇所は半音階によっている。

以上、一通り使用音列を観察したが、これらの12音列の用法に関して説明すると、「音列Ⅰ」、「音列Ⅷ」は、各種変形音列（基本形、逆行形、反行形、逆行形の反行形、移高形）が用いられるが、それ以外は、基本形以外の音列は用いられない。また、各音列の楽曲内での扱いに関して説明すると、「音列Ⅰ」は、後述する第2楽章の第1セクションおよび、第3セクションにおける主題要素として機能し、「音列Ⅷ」は第2セクション、第3セクションにおける副主題要素として機能している。それ以外の音列は、主として主題要素を担う音列「音列Ⅰ」「音列Ⅷ」に対して、副次的に重なる音として扱われる。

また、この第2楽章では、これらの音列以外に「音列外音」すなわち、どの音列組織にも属さない、伴奏のように扱われる音が用いられる。この「音列外音」は、第2楽章の構成上、極めて重要な役割を担うのだが、これについては3-1以降で述べる。なお、楽曲内における音列の分布は、本稿の「表2～4」および、巻末の「図」に詳細を示している¹²。詳しくはそちらを参照されたい。

さて、次節からこの楽章の音構成の分析を行いたい。分析に当たっては、音楽的な切れ目に従って、全体を3つのセクションに分ける（セクションの分け方は筆者による）。各セクションは表1のとおりである：

【表1】《サッフォーの5つの断片》第2楽章の各セクション¹³

- ・ 第1セクション：第21小節～第30小節
- ・ 第2セクション：第31小節～第35小節
- ・ 第3セクション：第36小節～第45小節

3. 《サッフォーの5つの断片》第2楽章の分析

3-1. 《サッフォーの5つの断片》第2楽章の分析1：第1セクション

第1セクション（図：第21小節以降を参照¹⁴）では、器楽が主題要素（主題と各変形主題）を奏でる。その中でソプラノは、歌詞の付随した自由唱を歌う¹⁵。2/2拍子、テンポはメトロノーム表記で二分音符80-88とあり、中程度のテンポ設定によっている。

このセクションでは、主音列を軸にし、そこに先述した様々な副音列が重ねられる。調性的な響きはあまり感じられず、概ね無調的な響きが支配している。しかし、その響きは、厳格な12音技法の響きと性質が異なっている。それは、全音音階や半音音階、平行進行の響きの性質によるものと考えられる。以下、このセクションにおいて特徴的な音組織について述べる。

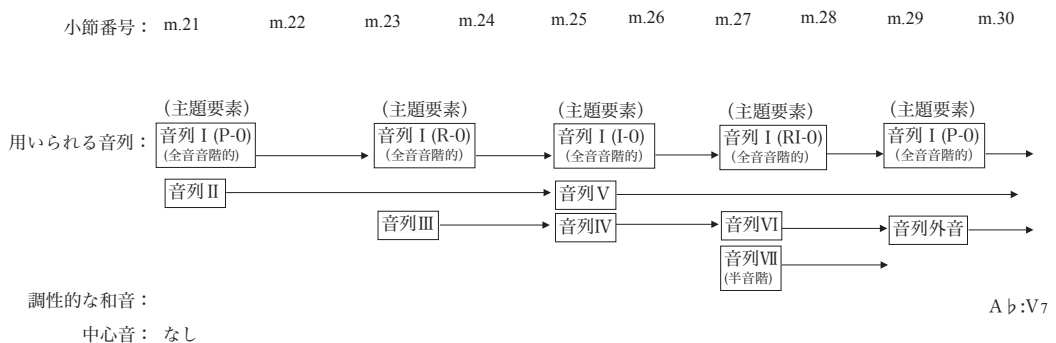
第21小節から主題要素が始まる¹⁶。はじめの主題の冒頭、及び結部は、全音音階による音程構成となっている（図：記号㉗）¹⁷。この旋律線（B♭→G♭→A♭→E→D）は、Cを欠いた全音音階の連なりとなっているが、下にはソプラノおよび、器楽の「ダブリング音」¹⁸によるバスC音が置かれる（記号㉘）。これによって、全音音階で欠如したC音が補完され、全音音階の響きが強化されている。全音音階が含まれる主音列「音列Ⅰ」は、主題要素を担う音列であり、この第1セクションでは、全音音階の響きが終始配置される（記号㉙）。

第24小節、逆行形による主題と自由唱の縦の音程関係を見ると、平行3度進行が現れている（記号㉚）。第25小節においても、長3度の平行進行が確認できる（記号㉛）。

第26小節では、完全5度の平行進行が確認できる（記号㉜）。こういった平行進行は、通常、厳格な12音技法では避けられる。さらに、第27小節では、先述した副音列「音列Ⅶ」によって、半音階の響きが現れる（記号㉝）。

第29小節以降では、どの音列にも属さない「音列外音」¹⁹が重ねられる。第30小節第2拍では、「音列外音」と、音列音であるG音が重なり合い、変イ長調の属7の和音（第3転回形）が現れる（記号㉞）。ここで、第1セクションの構造（音列構造、中心音、調性的な和音の付置の移行）を、表2にまとめておく。

【表2】《サッフォーの5つの断片》第2楽章：第1セクションの構造



第1セクションは、主音列と様々な副音列の組み合わせによって推移する。主題要素（主題と各変形主題）の旋律線には、全音音階の音組織が含まれる主音列「音列Ⅰ」、自由唱には半音階の構成による副音列「音列Ⅶ」が用いられる。さらに、副音列「音列Ⅳ」による平行3度進行、平行5度進行も現れていた。このセクションは、無調的な音組織がその殆どを支配しているが、第30小節で、突如「音列外音」による変イ長調の属7の和音が現れる。

3-2. 《サッフォーの5つの断片》第2楽章の分析1：第2セクション

第2セクション（図：第31小節以降を参照）では、ソプラノが「音列Ⅷ」による副主題要素（副主題と逆行形による副主題）を歌い²⁰、器楽は自由唱を奏でる。音の密度は、第1セクションよりも薄くなり、「音列外音」による伴奏が多く置かれる。

第31小節、第1セクション末尾に現れた「音列外音」による和音（変イ長調の属7の和音）によってセクションが開始する（図：記号㉔）。

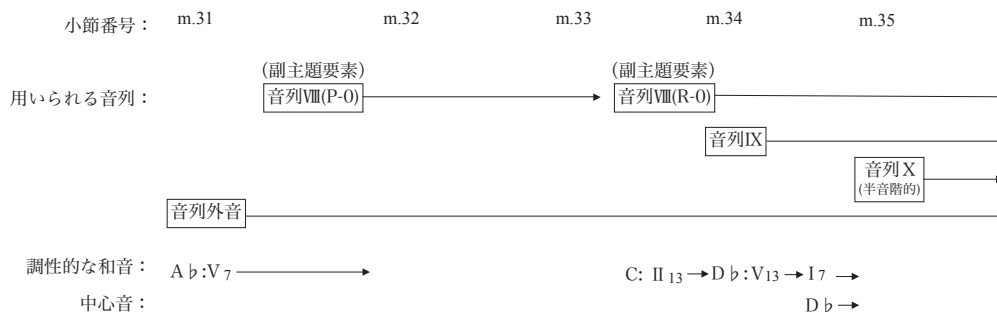
第33小節の伴奏にも、「音列外音」による和音が置かれる。第33小節第2拍目の和音は、D音上のサブドミナント和音（ハ長調Ⅱ度上の13の和音）に近い音構成であり、また、ハ長調のF音以外の全ての音階音を含んでいるため、非常に調性的な響きがある（記号㉕）²¹。第2拍の直前には、D音上の完全5度音程が置かれるため（記号㉖）、このサブドミナント和音の響きがより強調される（記号㉗）。この箇所は、楽章中のクライマックスとなっている。

第34小節にも、「音列外音」による和音が置かれる。ここでは「音列音」Fと「音列外音」の組み合わせにより、A♭音上のドミナント和音に類似した和音（A♭音上の属13の和音、第3音と第11音が省かれた形態）が現れている（記号㉘）。先のD音上のサブドミナント和音からこの和音へのつながりは、ハ長調から変ニ長調への遠隔転調に似た響きをもたらしている。

第34小節第2拍では、器楽伴奏にD♭音上のトニック和音に類似した和音（D♭音上の長7の和音、第5音省略形）が現れる（記号㉙）。第34小節第1拍からのつながりで見ると、変ニ長調の属13の和音→I7の和音に近い和声進行（ドミナントモーション）があり（記号㉚～㉛）、D♭音の中心音が現れている（記号㉜）²²。

第35小節では、器楽の自由唱に先述した副音列「音列X」を使用しているため、局所的な半音階が現れる（記号㉝）。ここで、第2セクションの構造（音列構造、中心音、調性的な和音の付置）を、下記、表3にまとめておく。

【表3】《サッフォーの5つの断片》第2楽章：第2セクションの構造



第2セクションは、変イ長調の属7の和音によって開始する。第33小節からは、D音上のサブドミナント和音が、第34小節からは、変ニ長調のドミナントモーションの動きが発生し、D♭音の中

心音が現れる。これらの調性的な響きは全て「音列外音」によっている。調性的な和音を多く配置し、第1セクションの無調的な響きとの対照が生まれている。

3-3. 《サッフォーの5つの断片》第2楽章の分析3：第3セクション

第3セクション（図：第36小節以降を参照）の構成は、主題要素（主題と逆行形による主題）と副主題要素（反行形による副主題と逆行形の反行形による副主題）が合成された部分と、曲の結部が合わさった形態である²³。ここでは、器楽が主題要素と副主題要素を奏で、ソプラノは、その中で歌詞の付随した自由唱を歌う。

第36小節、器楽で主題要素（主題）が始まる²⁴。これは楽章冒頭と同じ旋律であり、主題再現を担う。この主題の音列「音列Ⅰ」には、全音階が部分的に組み込まれている（図：記号㉞）。よって、第2セクションの調性的な響きとの対照がもたらされる。

第40小節以降では、「音列外音」が多く含まれるため、第1セクションの無調的な響きとやや異なっている。第40小節～第41小節の間の「音列外音」によってできた伴奏を見ると、平行完全4度進行が含まれている（記号㉟）。この進行は、楽章中ここで初めて現れる。

第43小節以降のソプラノの旋律線は、「音列外音」（A→F→E）による構成となっている。ここでソプラノは最下声を担っている（記号㊱）。第43小節第2拍裏には、イ短調の属7の和音（第5音下方変異、基本形）が現れる（記号㊲）。第44小節でこの和音は、Aを根音とする短三和音へと進行する（記号㊳）。これにより、イ短調のドミナントモーションの響きももたらされる²⁵。

ここで、器楽下声部の音列音の配列に注目してみたい。第42小節目で作曲者は、自由唱の音列「音列Ⅱ」の構成音を、音列開始音である「音列音1」Cではなく、あえて途中の構成音である「音列音5」Bから開始させ（記号㊴）、第43小節目最後の音には「音列音12」G#をあてがっており（記号テ）、ここでは音列音の出現順序がイレギュラーになっている（「音列音5～12、1～4」の順序による）。さらに作曲者は、続く第44小節目の冒頭で「音列音1」Cと「音列音4」Aの重なり（=C-A）を置く（記号㊵）。すなわち、本来であれば、はじめの第42小節に置かれるはずの「音列音1～4」を、後の第44小節以降にあえて置いている（記号㊵）。このような音列音の付置の仕方は、第2楽章中でここにしか見られない。これには、先述したイ短調の響きが関わっていると考えられる。

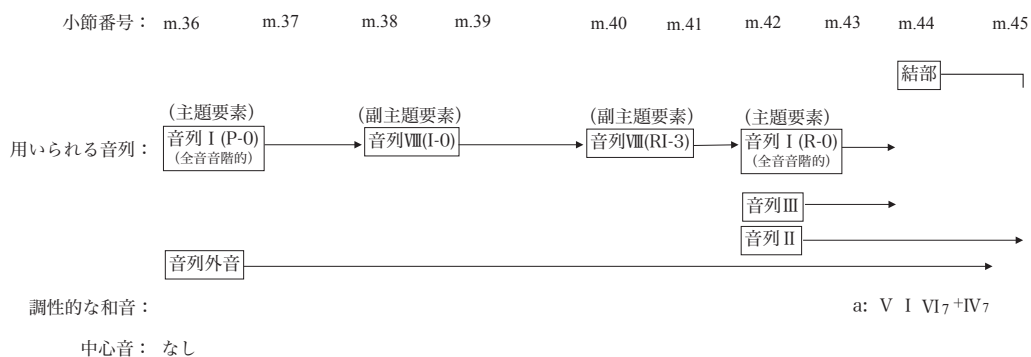
第43小節目最後の音G#はイ短調の導音に当たり（記号㊶）、同時に、第44小節の長6度音程（C-A）は、イ短調の主和音（=A-C-E）の骨組みとなる音である（記号㊷）。作曲者は、第42小節から第44小節の間にかけて「音列外音」E（記号㊸）、すなわち、イ短調の属音を軸にし、「音列Ⅱ」の音の組み合わせを考慮して、イ短調のドミナントモーション（=V→Iの和音進行）が、丁度この結部（記号㊸）へと来るように音列の配列を設定している。それまでに見られた音列の付置の規則性を破ってまでも、作曲者が調性的な終止感をここに求めていたと考えられる²⁶。

第44小節第1拍裏では、先述したA音上の短三和音に、F音が加わり（記号㊹）、第2拍裏では、F#音が加わる（記号㊺）。これにより、イ短調のⅥ7の和音（記号㊻）と、Ⅳ7の変化和音（記号㊼）の響きももたらされる（なお、第1拍裏の和音は、Ⅰの13の和音としても捉えることがで

きる)²⁷。そして、この和音の響きによって、この楽章は終結する。

この楽章の終結音のバスはC音だが(記号 $\boxed{\text{C}}$)、このC音は、この楽章の冒頭に置かれたバスと同じ音である(第21小節第1拍、記号 $\boxed{\text{C}}$)。すなわち、作曲者は楽章の開始音と終結音を同じ音によって統一している。ただし、最後のC音の前には、この音に対するドミナントモーションは置かれていないため、このCは調性的な中心音としては感じられない²⁸。イ短調の調性感があるまま曲は終わる。ここで、第3セクションの構造(音列構造、中心音、調性的な和音の付置の移行)を、下記、表4にまとめておく。

【表4】《サッフォーの5つの断片》第2楽章:第3セクションの構造



第3セクションでは、全音音階が含まれる「音列 I」による主題が再現するため、前半はあまり調性的な響きは感じられない。途中、平行完全4度進行を経た後、終結部において、イ短調の終止形に近い調性的な響きが現れる。これは「音列外音」によってもたらされている。

3-4. 《サッフォーの5つの断片》第2楽章の分析 4: まとめ

これまでの全セクションを振り返っておく。第1セクションは、全音音階、半音階、各種平行進行の要素が含まれた音列を用いた音組織があり、無調性が強いものだった。第2セクションでは「音列外音」によって調性的な和音、ドミナントモーションの響き、中心音を付置していた。第3セクションでは、全音音階の要素が含まれた「音列 I」が再現し、前半は無調性が強い。しかし、この結部には「音列外音」による調性的な和音が多く置かれ、ドミナントモーションも含まれる。すなわち、第1セクションと第2セクションの中間程度の割合で調性的要素を有していると考えられる。

おわりに

以上、《サッフォーの5つの断片》第2楽章の楽曲分析を行った。ここで、この第2楽章に見られた12音技法の特徴を下記7つの通りまとめておく。

1. 全音階による部分を多く含めた音列を「主音列」として用いる
2. 「主音列」との音組織の関連性が希薄な「副音列」用いる
3. 一つの楽曲内において複数の「副音列」を用いる
4. 半音階を「副音列」の一つとして用いる
5. 長三和音、または短三和音による部分を含めた音列を「副音列」として用いる
6. 「音列外音」を用い、無調的文脈に調性的な和音、ドミナントモーション、中心音を含め、調性的な響きのある部分を作る
7. 「音列外音」または「副音列」によって平行3度、平行完全4度、平行完全5度、進行を作る

この作品は12音技法によっているにもかかわらず、「主音列」以外に多くの「副音列」を用いている。さらに、「音列外音」によって形作られた調性的な和音、ドミナントモーション、中心音といった要素が（無調性は保持され、明確な調性は確立されないように）12音技法の原則に従わずに置かれていた。そしてこれに伴い、曲の全体は、調性的な響きが強い部分と、そうではない部分に分かれ、構造的に分節されていた。すなわち、この作品は、調性的な響きを許容し、それを曲の構成に利用していると考えられる。それと同時に、この作品は音階的な響き（全音階、半音階）や、平行進行の響き（平行3度、平行完全4度、平行完全5度の進行）も許容しており、この点では、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) や、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) らの近代フランス音楽に見られる書法をも折衷させた12音技法ともいえる。調性的、音階的な響きの利用という面では、同時代のアルバン・ベルク Alban Berg (1885-1935) による自由度が高い12音技法との類似性があるが、一つの楽曲内で多くの副音列、音列外音を利用することは、ベルクの12音技法にはないものである。これにはダッラピッコラが12音技法を誤用していたのかとも思えるほどの自由さがあり、技法上の大きな特徴となっている。

以上のようなことから、この作品の12音技法は、シェーンベルク流の音の均等性を重視する、無調性の強い厳格な12音技法とは根本的に異なっており、調性的な響きを広く許容し、音列の運用、規則の面で、非常に自由度が高い12音技法であると結論づけられる。

この作品は、第二次世界大戦中、12音技法に関する情報がイタリアでは殆ど手に入らない時期に作られた作品である。ダッラピッコラは1950年に以下のように述べている。

一般に、人々が私の名前を口にするとき、私は12音技法を採用した音楽家として語られるが、私の立場の特異性を強調しようとする人もいた。その特異性とは、私がウィーン楽派の巨匠たち（シェーンベルク、ベルク、ウェーベルン）とも、彼らの弟子たちとも接触していない時期に12音技法を採用したということである。恐らく、このような立場にある同世代の作曲家は私だけではないだろうが、いささか奇妙な立場であることは認めざるを得ない。(Dallapiccola 1980: 450 筆者による訳)

このような時代背景で書かれたがゆえに、先述したような響きや、厳格な 12 音技法としては異例な書法がこの作品では頻繁に用いられているとも考えられる。ダッラピッコラは、1949 年に《 3 つの詩 *Tre Poemi* 》で初めて、全体が一つの主音列に基づく 12 音の作曲を行う (Fearn 2003: 134-135)。ダッラピッコラのそれ以降の作品には、この作品で見られたような折衷的手法や調性的な響きは希薄なものとなって、素材の統一性が顕著になっていくと考えられる。このようなダッラピッコラの作風の変遷についての研究は、筆者の今後の課題となる。

(受稿日 : 2022 年 8 月 24 日、受理日 : 2022 年 11 月 25 日)

Section 2

The score is divided into three measures: 29, 30, and 31. Measure 29 features a vocal line (S) and an ensemble line (Ens.). Measure 30 continues the vocal and ensemble lines. Measure 31 is a continuation of the vocal line. The score includes various annotations:

- Measure 29:**
 - Measure 11: [音列V]
 - Measure 12: [主題]
 - Measure 1: [音列I (P-0)]
 - Measure 2: [全音階的]
 - Measure 3: [全音階的]
 - Measure 4: [全音階的]
 - Measure 5: [全音階的]
 - Measure 6: [全音階的]
 - Measure 7: [全音階的]
 - Measure 8: [全音階的]
 - Measure 9: [全音階的]
 - Measure 10: [全音階的]
 - Measure 11: [全音階的]
 - Measure 12: [全音階的]
- Measure 30:**
 - Measure 1: [副主題]
 - Measure 2: [副主題]
 - Measure 3: [副主題]
 - Measure 4: [副主題]
 - Measure 5: [副主題]
 - Measure 6: [副主題]
 - Measure 7: [副主題]
 - Measure 8: [副主題]
 - Measure 9: [副主題]
- Measure 31:**
 - Measure 1: [副主題]
 - Measure 2: [副主題]
 - Measure 3: [副主題]
 - Measure 4: [副主題]
 - Measure 5: [副主題]
 - Measure 6: [副主題]
 - Measure 7: [副主題]
 - Measure 8: [副主題]
 - Measure 9: [副主題]

Additional annotations include:

- Measure 29, Measure 10: [ダアラリク音]
- Measure 30, Measure 7: [ケ]
- Measure 30, Measure 10: [ケ]
- Measure 31, Measure 1: [ケ]
- Measure 31, Measure 10: [ケ]

Star annotations indicate specific tonal features:

- ★全音階的 (★ Whole-tone)
- ★変イ長調の属7の和音 (★ Dominant 7th of Ionian mode)

Other labels include [音列外音] (Outside series notes) and [副主題] (Sub-theme).

33 音列Ⅷ(P-0)

34 「逆行形による副主題」

35

S

Ensemble

音列Ⅷ(R-0)

音列Ⅸ [自由唱]

音列Ⅹ [自由唱]

★D上の完全5度

★ハ長調のサブドミナント (Ⅱ13の和音) に類似

★シ

★ス

★完全4度上行

★中心音D_♭

★変ニ長調のトニック (17の和音) に類似

Section 3

36 37 38 39

S

自由唱 自由唱 自由唱

ダブリング音 音列外音 音列外音 音列外音

Ens.

音列I (P-0) 音列II (L-0) [反行形による副主題]

★全音階的- 全音階的-

ソ

音列外音 音列外音 音列外音

音列外音

★音列外音のEによるバス
(イ短調の属音に該当)

40 音列外音

41 ダプリング音

42 音列外音

43 音列外音

S

Ensemble

音列VIII (I-0) (12)

音列VII (RI-3) [逆行形の反行形による副主題]

音列外音

音列I (R-0) [逆行形による主題]

音列II

音列III [自由唱]

自由唱

自由唱

平行完全4度

夕

子

テ

★音列音1の前に
音列音12が置かれる
(G♯はイ短調の導音
に該当)

★イ短調の属7の和音
(第5音下方変異)

★音列の開始音が途中 (音列音5) から始まる

④④

音列外音

S

④⑤

音列外音

★イ短調のVI7の響き

ナ

★イ短調の+IV7の響き

ニ

音列II

2

3

4

1

Ens.

ト

★バスがE-G#→C-E-Aの進行
★A上の短三和音
(イ短調Iの第一転回形の和音に類似)
★音列音1〜4 を後に出現させている

又

★C音のバスで終わる

参考文献

- Dallapiccola, Luigi. 1980. *Parole e musica*, ed. Fiamma Nicolodi. Milan: Il Saggiatore.
- Fearn, Raymond. 2003. *The Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press.
- James-Gallagher, Elizabeth W. 1994. "Luigi Dallapiccola's Liriche greche: An analysis for performance." DMA diss., The University of North Carolina at Greensboro.
- Leibowitz, René. 1947. *Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*. Paris: Janin J.B.
- Morgan, Robert. 1991. *Twentieth-Century Music*. New York: Norton.
- Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black. London: Faber. (Originally published 1950.)
- Quasimodo, Salvatore. 1944. *Lirici greci*. Milan: Mondadori.
- シェーンベルク, アルノルト. 1973. 『音楽の様式と思想』. 上田昭訳. 三一書房. 原書刊行 1950.
- レイボヴィッツ, ルネ. 1965. 『シェーンベルクとその楽派』. 入野義郎訳. 音楽之友社. 原書刊行 1947.
- ルーファール, ヨーゼフ. 1957. 『12音による作曲技法』. 入野義郎訳. 音楽之友社. 原書刊行 1952.

参考楽譜

- Dallapiccola, Luigi. *Liriche Greche*. Vienna: Schott Edition. 1970.

註

- ¹ ここでいう「音階」というのは長調、短調や教会旋法ではなく、半音階や全音階、オクタトニック・スケール、あるいは、作曲家オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) の唱えた「移調の限られた旋法 modes à transpositions limitées」といった、各種「音階」のことを指す。
- ² 筆者の博士後期課程における研究では、このような調性的な「響き」のことを調性的「気配」としているが、本稿ではこの「気配」について詳述（定義）する余地がないので、調性的「響き」「要素」として論じている。
- ³ 本稿で述べる 12 音技法の用法は、この作品にのみ該当するものであり、初期の他の 12 音作品や、その後の時期の 12 音作品の用法に全て当てはまるものではない。
- ⁴ 《サッフォーの 5 つの断片》で用いられるサッフォーの詩は、ギリシャ語の原詩ではなく、イタリアの詩人、サルヴァトーレ・クァジモド Salvatore Quasimodo (1901-1968) によってイタリア語に翻訳された詩が用いられている。第 2 楽章の詩は、ゴンギラ (Gongila) という女性の美しさを詠ったものである。
- ⁵ この作品の編成は、ソプラノ独唱、フルート 1、ピッコロ 1、オーボエ 1、ピッコロ・クラリネット 1、B♭ 管クラリネット 2 (2 番奏者はバス・クラリネット持ち換え)、ファゴット 1、F 管ホルン 1、C 管トランペット 1、ハーブ 1、ピアノ 1、チェレスタ 1、ヴァイオリン 1、ヴィオラ 1、チェロ 1、コントラバス 1 である。
- ⁶ Fearn は《サッフォーの 5 つの断片》全楽章中、この第 2 楽章と第 4 楽章に関しては殆ど述べていない。
- ⁷ 「副音列」とは、楽曲の軸となる「主音列」及び「主音列」の各種変形音列（基本形、逆行形、反行形、逆行形の反行形、及び移高形音列）とは音程構成が異なる別種類の音列のことを指す。
- ⁸ 「音列外音」とは、どの音列にも属さない作曲家によって感覚的に置かれた音のことを指す。これについては後述する。
- ⁹ なお、音列の使用回数については、主音列である「音列Ⅰ」は 7 回、続いて副音列「音列Ⅷ」が 4 回、「音列Ⅱ」及び「音列Ⅲ」は 2 回、その他の音列は各 1 回ずつ用いられる。
- ¹⁰ このように調性的な三和音や全音階を音列に組み込むこと自体は、アルバン・ベルク Alban Berg (1885-1935) の 12 音作品に代表されるように、自由度の高い 12 音技法においてはそれほど珍しいことではない。ただし、先述したシェーンベルクの《組曲》のような作品の厳格な 12 音技法では異例である。
- ¹¹ 音列に多くの完全 4 度、完全 5 度音程を組み込むこと、あるいは、これら完全音程の連続を組み込むことは、自由度の高い 12 音技法においてはそれほど珍しいことではないが、厳格な 12 音技法では異例である。
- ¹² 巻末の図において、丸で囲まれた算用数字は小節番号を示す。さらに、横の太線は音の持続を示し、縦の線は小節線を、縦の点線は拍頭を示している。なお、音列名の表記においては、変形音列を用いる音列に限り、右に括弧で大文字のローマ数字アルファベットと算用数字をつけている。基本形音列は P、逆行形音列は R、反行形音列は I、逆行形音列の反行形音列は R I で表し、音列の移高は算用数字で示す。凡例：「音列Ⅰ」の基本形の原形移高 = 音列Ⅰ (P-0)

- ¹³ この第2楽章では、前の第1楽章から継続した小節番号が用いられている。
- ¹⁴ 本稿では、音組織の把握のしやすさを考慮し、このような図を用いている。リズムや歌詞に関しては、出版譜を参照されたい。
- ¹⁵ 自由唱とは、主題要素、副主題要素の旋律以外の自由に書かれた旋律線のことを指す。この曲の各主題要素には常に自由唱が付随している。
- ¹⁶ ここで、主題はピッコロ・クラリネットが担当し（第21小節）、逆行形による主題は第1クラリネットが担当する（第23小節）。なお、第25小節以降では、反行形による主題は第2クラリネットが担当し（第25小節）、逆行形の反行形による主題はピッコロ・クラリネットが担当する（第27小節）。
- ¹⁷ この「音列Ⅰ」に全音音階の性質があることは先述したとおりである。
- ¹⁸ ここでいう「ダブリング音」とは、主に響きの補充のために用いられる音で、テクスチャの骨組みとなる音列音と同時に、またはその前後に持続させて重ねられる音のこと。オーケストレーションや、歌のパートの音とりのために用いられる、12音列の音としては数えない音。特にここでは「音列Ⅱ」の「音列音1」Cを完全になぞっているため12音列の音としては数えない。
- ¹⁹ 先述したとおり「音列外音」とは、どの音列にも属さない作曲家によって感覚的に置かれた音のことを指す。
- ²⁰ ここでソプラノは、副主題、逆行形による副主題を連続して歌う。
- ²¹ このサブドミナント和音の構成は、ハ長調のⅡ度上（D音上）の短7の和音の根音、第3音、第5音（D、F、A）に、それぞれ上方倚音（E、G、B）がかかっている状態とも読める。
- ²² ただし、このバスの動きはホルンが担っているため、直接的な中心音は感じにくい。これは、はっきりとしたバス（A \flat →D \flat の動き）が、ホルンの音色ではあまり響かないためである。
- ²³ このセクションでは、まず主題が提示された後（第36小節）、続いて反行形による副主題が現れる（第38小節）。その後、逆行形の反行形による副主題が現れて（第40小節）、さらに逆行形による主題が現れる（第42小節）。なお、第42小節に現れる逆行形による主題には2つの自由唱が付随する。これらの自由唱は、第1セクションで現れた「音列Ⅱ」、「音列Ⅲ」によっている。
- ²⁴ ここで、主題（第36小節）はフルートが担当し、逆行形による主題（第42小節）は第1クラリネットが担当する。一方、反行形による副主題（第38小節）は第1クラリネットが担当し、逆行形の反行形による副主題（第40小節）はピッコロ・クラリネットが担当する。
- ²⁵ ただし、ここでの短三和音の第5音に該当する音（=E）はソプラノ、及びハーブによる補助的な響きによっているため、短三和音の響きは聴覚的には薄まっている。
- ²⁶ ただし、ここではドミナントのバス音（=E）は器楽ではなくソプラノが担うため、これによって和声はやや希薄になり直接的な終止感は避けられている。また、第44小節においてイ短調の主和音（Ⅰ度の和音）に該当する和音が、基本形ではなく第1転回形に設定されていること（すなわち、完全終止ではなく不完全終止に設定していること）も、直接的な終止感を避けることにつながっている。
- ²⁷ さらに、これらの付加音（FおよびF \sharp ）は、チェレスタ（=効果音的な音色の楽器）が担うので直接的な和声は聴取しにくくなっている。これも調性感を曖昧にする処置の一つと言える。
- ²⁸ ここでCが中心音として感じられないのは、ハ長調のドミナントモーションがないのに加え、一緒にAが鳴っていることも要因として考えられる。

執筆者

守屋 祐介（大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻 作曲分野3年）