

A. シェーンベルクによるブラームスの音楽分析

上野大輔*

はじめに

A. シェーンベルク（1874～1951）は、12音技法の創始者として、20世紀音楽にもっとも大きな影響を残した作曲家である。それとともに忘れてはならないのが、彼が理論家としても多くの功績を残してきたことである。理論家としてのシェーンベルクの業績を調べてみると、意外な事実に気づくであろう。彼の名前を有名なものとした音楽手法である12音技法に関する理論については、わずか数点のエッセイで論じられているだけである。むしろ「和声学」や「対位法」あるいは「作曲法」といった古典的な標題を含む理論書や音楽論、作曲家論のエッセイが圧倒的に多く書かれている。それらの著述で論じられている内容は非常に独創的であるけれども、決して無調音楽に適う新しい音楽語法の解説に重点をおいたものではない。しばしばシェーンベルクがエッセイで告白しているように、J. S. バッハ、モーツァルト、ブラームスといった作曲家から多大な影響を受けた彼は、これらの作曲家から多くの譜例を示し、ドイツの伝統的音楽語法の後継者として、自らの音楽理論を位置づけ、礎となしたのである。

そのなかでも、ブラームスに関するシェーンベルクの論述は、非常に重要である。なぜならば、それは調性の原理から調性崩壊後に代わる新しい構成原理である12音技法に至るまで、一貫していた彼の音楽思考を、根本から支える音楽観だからである。さらにシェーンベルクのブラームス論は、ブラームスの様式研究において、非常に有益な分析方法を示唆するものであった¹⁾。

しかしながらシェーンベルクは、いわゆる H. リーマンや A. B. マルクスのような徹底して一貫した音楽理論書を構築したのではなかった。彼のユニークな音楽理論は、様々な理論書やエッセイにおいて断片的に述べられている。このことが彼の音楽思考の全容を把握するにあたっての障害ともなっている点であり、また彼の理論家としての業績の評価をわかりづらくしている点でもある。この点を考慮して本論文では、シェーンベルクの音楽思考の形成にもっと

提出日2009年8月26日 受理日2009年9月30日

* 教養学部芸術学科音楽学課程非常勤講師

も影響を与えたブラームスに関する彼の分析を通して、そして彼が説明に用いている譜例を整理して、理論家としてのシェーンベルクの音楽思考を考察することを目的とする。

1. シェーンベルクの理論書と音楽語法について

シェーンベルクの理論書では、多くの独自の音楽思考が論じられている。その中でも彼がブラームスの分析を通して論じている場合には、「発展的変奏法」や「音楽的散文」といった重要な音楽思考に言及していることがある。ここではブラームスについて論じている理論書とそれらに顕著に見られる彼の音楽思考について説明をする。

1. 1 シェーンベルクの理論書について

ブラームスに関するシェーンベルクの見解が述べられている理論書は、次のものが特に重要である。ここでは特に譜例を示してブラームスの音楽語法を説明しているものを示す。『和声学』(1911)²⁾、『和声法』(1954)³⁾、『作曲の基礎技法』(1967)⁴⁾そしてエッセイである「進歩主義者ブラームス」(1947)⁵⁾である。

『和声学』はウィーン時代に書かれた初めての理論書である。そして生前に出版することができ、10年後の1922年には改訂版を出すこともできた。改訂版が出版されたときには、シェーンベルクはすでに12音技法を発見していたにもかかわらず、その技法についてはこの理論書には記述が見あたらない。内容としては、H. リーマン(1849～1919)の機能และ声学の特徴とは異なっており、リーマンより少し前の理論家であるG. ゼヒター(1788～1867)によるラモーの根音バス理論を発展させた理論に類似しているという特徴をもつ。この『和声学』では、すべてシェーンベルクによって作成されたと思われる和声の実施例が使われている。

『和声法』はアメリカに亡命してから書かれたものである。アメリカでは一般大学で教鞭をとっていたため、学生により具体的な例を示した和声学を講義する必要があった。そのためウィーン時代に書かれた『和声学』とは異なり、バッハやベートーヴェン、ブラームスといった巨匠の作品からの例を多く用いて実践的に説明している。

『作曲の基礎技法』は『和声法』と同様、一般大学生向けに書かれた音楽形式論である。動機、主題、変奏、三部形式、ロンド形式、ソナタ形式など基礎的な音楽形式について、やはり大作曲家、特にベートーヴェンからの作品の引用が多く用いられている。

「進歩主義者ブラームス」は、1933年のブラームス(1833～1897)の生誕100年を記念して企画されたラジオ講演のために書かれたものである。アメリカ亡命後に内容を補充してブラームスの没後50年を記念する1947年に完成した。このエッセイにおいて、ブラームスの音楽史上の位置づけが大きく転換することになった。19世紀末のロマン派音楽史に繰り返し記述されてきた、ヴァーグナーとブラームスに対する革新派と保守派という対立関係を解消するものであり、ブラームスの絶対音楽にいかん革新的な音楽語法が隠されているかを立証し、新しいブラームス像をシェーンベルクは示した。同時にブラームス研究において直面する非常に困難な問題、つまり彼が作品をいったん完成させてしまうと、清書稿あるいは、出版稿以外の草稿やメモの

たぐいを一切破棄してしまったが故に、彼の創作に関する萌芽的な資料研究が全く立ちゆかなくなっている問題に様式研究の側面から、彼の作品創作プロセスを明らかにする可能性を示唆するものであった⁶⁾。非常に多くのブラームス研究が、シェーンベルクのこのエッセイを研究の出発点としている。

1. 2 ブラームスの分析に見られるシェーンベルクの音楽思考

シェーンベルクがブラームスの分析から説明しようとした音楽思考は、主に2つの彼独自の音楽用語に整理することができる。和声語法について言及した「浮遊和音」と旋律の構造について言及した「発展的変奏法」である。この2つの用語について、シェーンベルクがどのように概説したかをこの節で論じる。彼が用いた具体的な譜例についての検討は次章で行う。

1. 2. 1 「浮遊和音」について

「浮遊和音」の用語は、シェーンベルクの理論書において、ふたつの段階を追って考えだされたと思われる。「浮遊和音」という用語を用いた記述は、1911年に書かれた『和声学』においてすでに見られる。しかし『和声学』においては、「和音」もしくは「和声進行」に関する説明ではなく、調、あるいは調性から一時的に逸脱をする転調について指摘する際に用いている。この理論書では“schwebende Tonalität (浮遊した調性)”，もしくは“aufgehobene Tonalität (停留した調性)”という用語を用いている⁷⁾。

シェーンベルクは、カデンツの機能についての説明の部分で「調性」の確定に関する問題を指摘して次のように「浮遊した調性」について述べている。「今日の形式感覚は、調性をはっきりと浮き彫りにすることによって、大げさすぎるほどのわかりやすさを要求しない。作品は、たとえ主音との関係が根本的に存在しなくとも、形式感覚にわかりやすさをもたらすことがまたできる。さらに調性がいわば浮遊している場合でもこのようなことは可能なのである。多くの例が示しているように、調性がただ暗示されているだけであっても、それどころか、調性がぼやけていたとしても、完結さが失われることはない。そして—最近の音楽が無調であるということをも主張せずに、なぜなら、我々はその音楽にもはや調性やそれに対応する何らかのものを証明することはできないのだから—浮遊和音、いわゆる果てしない和声によって、国籍や旅券を常に携行せずに出国地や目的地を綿密に証明するような和声によって、無限性を喩えることが詳細になされることはほとんどない (Schönberg 1911:151)」このように、彼は同時代の音楽がもつ「調性」からの逸脱を肯定的に弁護しているのである。注目すべきことは、「浮遊した調性」についての彼の説明が「主音」との関係の有無にあり、たとえ「主音」との関係が希薄になった「調性」でも完結性が損なわれることはない、音響的現象と音楽的関連性を明確に区別しているところである。

さらにシェーンベルクは、「浮遊した調性」について、転調の問題と関連して次のように説明している。「諸和音の本質と主音に対する和音の関係から、次に述べる機能を明確に認識することができる。1. 主音から逸脱することと、その逸脱の発生は、新しい手の込んだ副次音の形成にもかかわらず、いまだ遠いところにあるので、最終的には、調性が打ち勝つ。2. 逸

脱は新しい調性へと導く。それは、主音が見かけ上生じているのではなく、楽曲中において持続しているような場合である。なぜならば、この新しい調性は、作品中において独立した意味をもっているのではなく、むしろ、調性的な作品ではつねに副次和音が存在するように、副次和音の衝動によって形成された形なのである。3. 主音は、はじめから明白に定められて登場するのではなく、むしろ他の主音との関係を生じさせる。この調性はいわば浮遊的であり、勝利はライバルの中のどれかになる。しかしそれが必要であるわけではない (Schönberg 1911:179)」ここでは、彼は、転調に関して2つの視点を我々に示している。上記引用の最初の2つの場合は、ある調から別な調へ転調する間に、副次和音から必然的に形成される最初の調性の主音から逸脱する過程を指摘している。まさに調がある調へと移り変わる部分を指摘したが、これに関しては「浮遊的」であるとは論じていない。むしろ3つめの場合が「浮遊した調性」を明白に論じているように思われる。最初から「主音」との関係が希薄であり、さらに他の「主音」ととの関係を生じさせることは、音組織における中心音の存在を不明瞭にしてしまう。このような次から次へと「主音」を渡り歩くような「調性」の展開についてシェーンベルクは「浮遊した調性」と論じたのである。

『和声学』(1911)においてシェーンベルクが論じている「浮遊した調性」の説明は譜例を伴わず、その説明は記述中心による概念の定義であった。彼はこの理論書において、19世紀後半からとくにドビュッシーの和声手法についても言及していることは、和声学の歴史においても非常に興味深いことである。しかし彼自身この理論書においては、「浮遊した調性」もしくは「停留した調性」について、「明確に区別して定義することは困難である」と主張した (Schönberg 1911:460)。

「浮遊和音」の用語は、1954年に書いた『和声法』において、譜例をあげて明確に記述された。『和声学』においてシェーンベルクは、きわめて特殊な転調において、調性が浮遊した状態になることを示唆していた。54年の理論書では、彼は「転調」と「浮遊和音」を明確に分けて説明を行った。譜例1は、『和声法』冒頭において「浮遊和音」の説明に用いられた譜例である。譜例1のa)が「転調」を、譜例1のb)～d)が「浮遊和音」を示している。a)では、ハ長調からニ長調へ明確に「主音」が移動していることがわかる。それに対してb)～d)は半音階的進行を多数含み、「主音」の確定が結果的に希薄なものとなっている。

1. 2. 2 「発展的変奏法」について

「発展的変奏」とはいくつかのシェーンベルク独自の音楽概念が、組み合わせあって形成されたものである。「発展的変奏」を支える概念は、「基本形 Grundgestalt」と「音楽的散文 Musikalische Prosa」であり、いずれも「調性音楽」の探求から見いだされたものである。「発展的変奏」の概念は、1933年にドイツで放送されたブラームスについてのラジオ講演にすでに明白に論じられている。彼はこの概念について、様々な著作やエッセイで論じているが、そのなかでも1950年にバッハについて書いたエッセイにおいて、簡潔にこの概念を次のように定義している。「ホモフォニックな様式の旋律で作曲された音楽、すなわち、主題があり、和声によって伴奏されて構成されており、そして旋律が私のいうところの『発展的変奏』によって創

a) Modulation

4.

d: V

b) Roving

c) Roving

d) Roving

[譜例1]⁸⁾

作されている音楽である。この『発展的変奏』とは、基本形の特徴がすべての主題の構成一すなわち一方では、優美さ、コントラスト、多様性、論理、一貫性を、他方では、特徴、雰囲気、表現、あらゆることに必要とされる差異化をはかることを提供することであり、従って、音楽作品の楽想を彫琢することであるのだが—を創造することを意味している（Schönberg 1975:397）このようにシェーンベルクは「発展的変奏」について述べているが、西洋音楽において伝統的な作曲手法である主題動機労作に類似していることは、明らかである。シェーンベルクはこの伝統的音楽観をバッハだけでなく、モーツァルトやブラームスから学んだと主張し、自らの新しい音楽についてドイツの正当な伝統を継承した作品であることを繰り返し主張もした。

シェーンベルクの「発展的変奏」がきわめて保守的な側面をもっている一方で、そのオリジナリティーは次のところにある。彼はまず従来モチーフ（動機）の考え方をより細分化し、モチーフに代えて「基本形」という概念を用いた。彼によれば「基本形」は「楽曲全体において常に繰り返し現れる形であり、派生した形が還元される形」と定義された。楽曲とは、「基本形」の変化から成立するとシェーンベルクは考える。彼のいう変化とは、「多様性」や「新しさ」を生み出しながら、「基本形」が楽曲を通して、成長していくような変化であった。ま

た「派生した形が還元される形」と述べているように、楽曲の各部分が決して際限なく好き勝手な方向に展開するのではなく、かならず各部分は、曲の冒頭に提示された「基本形」との関連性を失ってはならないのである。「基本形」から「各部分」、そして「各部分」から「基本形」という双方向の関係性を維持したこのような「変化」に対して単に「変奏」というのではなく、「発展的変奏 *Entwickelnde Variation*」と彼は名付けた。そしてこの「発展的変奏」から、シェーンベルクが「音楽的散文」の概念において見いだした、「簡潔で、直接的な表現」や「非対称的な音楽構造」といった彼の理想とする音楽が生み出されることになる。シェーンベルクは、まさにこれらの概念によって調性崩壊後の音楽作品にわかりやすさや統一（連関 *Zusammenhang*）を与えることができた。

2. シェーンベルクによるブラームスの分析

第1章第2節で論じたシェーンベルクの音楽思考を、理論書の中でどのように論じているかを、説明に用いられた譜例を中心に考察をする。いうまでもなく彼は、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン等のその他多くの巨匠の作品からの譜例を用いて説明している。ここで考察する譜例をブラームスだけに限定することは、彼の音楽思考全体を考える場合には、根拠の不足を指摘されるであろう。しかしこの論文の目的は、はじめに指摘したように、ブラームス研究に影響を与えたシェーンベルクの理論がどのように展開されたかを明らかにすることにあるので、ブラームスに限定して論じる。

2. 1 「浮遊和音」について

「浮遊和音」の具体的な説明は、『和声法』に多く見られる。バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、メンデルスゾーン等の作品から13の譜例が用いられている。その中でブラームスの作品からの譜例は2つある。

最初の譜例は「譜例2」で示したブラームスの『交響曲第3番』第1楽章展開部の第70小節からの譜例である。シェーンベルクは、この譜例で、2つの調域⁹⁾をまず指摘する。譜例中に彼が補足説明しているように、嬰ハ短調からのエンハーモニック転調をしている77小節のb sm（変ニ短調）と101小節の subT（変ホ長調）である¹⁰⁾。この2つの調域の間で「浮遊和音」が生じていると説明している。指摘された箇所の転調は彼の譜例によると、88小節でM（イ長調）へ、93小節でSM（ニ長調）へ、94小節でS/T（ト長調）へと転調している。この3つの転調は5度圏をなぞった転調進行であるが、I度もしくはV度の和音記号に横棒が引いて示してあるように、変位した音を含む和音でありはっきりとした「主音」の持続がなされていない。そしてシェーンベルクは、98～99小節についても、バスの半音階的進行を指摘して「浮遊和音」を例示した。

譜例3は、ブラームスの『ピアノ五重奏曲』Op.34の第4楽章の冒頭序奏部分である。シェーンベルクは、この序奏でもっとも考慮しなければならないのは、開始調がsd（変ロ短調）であることだと指摘している。そして第8～10小節の和声進行について、旋律を担っている第

Brahms: Symphony No. 3 in F major: Durchführung

153.

70 etc. etc. ROVING 77 78-87 88 90 etc. etc. 92 94 etc. 97 101 105 106 109 112 116 117 120 121 122 123 124 Recapitulation a) 1 2 3 b) THE MOTTO

[譜例 2] ¹¹⁾

Brahms: Piano Quintet, Introduction, 4th movement

163. (sd) V VI H H V V

(sd) IV ROVING (H) (H) (H)

(sd) II VII

(sd) II V I IV

(sd) IV VII ROVING (V) (IV)

(t) IV V

etc.

[譜例 3]¹²⁾

1 ヴァイオリンの半音階的な旋律進行（A音からC音まで上行する音形）からひきだされる浮遊的な効果が、この部分の和音の機能的意味を全く拒否してしまうと述べている。本文中に言及はされていないが彼の譜例で示されているように、第26～30小節にかけても、同様に旋律だけでなくバスの進行にも半音階的進行を伴う「浮遊和音」を認めることができる。

2. 2 「発展的変奏」について

「発展的変奏」について考察する際には、第1章ですでに指摘したように、2つの概念に分けて整理した方がわかりやすい。つまり「基本形」と「音楽的散文」の概念である。

次に示す譜例4は、ブラームスの「交響曲第4番」からの譜例で、シェーンベルクの「基本

Ex. 10



Ex. 11



Ex. 12

〔譜例 4〕¹³⁾

形」という考え方を理解する上でもっとも端的に示した分析図である。Ex.10は、第4楽章の終わり部分240小節からはじまる3度の下行音形である。それを完全5度上に高く移し替えることで (Ex.11), この部分の音形と第1楽章の第1主題との関連性を Ex.12で示した。この分析にシェーンベルクの独創的な「基本形」という考え方を我々は知ることができる。つまり、この場合の第4楽章の旋律 Ex.10と第1楽章の主題の関係は、「3度音程」というきわめて原初的な要素に還元することができるのである。2つの旋律はどちらも「3度音程」という基本形から発展的に変奏させられた音形ということができるのである。

次に示す譜例5は、ブラームスの『弦楽四重奏曲』Op.51-2の第2楽章からの譜例で、「音楽的散文」の概念を説明したものである。シェーンベルクは均衡を保った構造をもつ旋律を無駄な表現として考え、不自然な音楽表現であると考えていた。譜例5で示しているような非対称的な構造を小節線の束縛をうけない柔軟な表現であると『和声法』において主張している。

さらに彼は、このような非対称的な構造をもった旋律は、「基本形」から展開させることのできる優れた作曲手法が必要であることを主張している。譜例6は、「進歩主義者ブラームス」に掲載されている譜例であるが、『作曲の基礎技法』に掲載されていた譜例5と同じ作品部分を「基本形」と「音楽的散文」の両側面から分析をおこなっている。シェーンベルクは次のようにこの部分を説明している。「分析をしてみると、イ長調のアンダンテ楽章は、aと記された2度音程から派生したと考えられる動機形だけからできていることが、明らかとなります。すなわち、

bは、aの上方転回、

Ex. 111

a) *Brahms, String Quartet, Op. 51/2-II*[譜例 5]¹⁴⁾

Ex. 46

[譜例 6]¹⁵⁾

c は $a + b$,

d は c の一部,

e は $b + b$ で、4 度をつくる 2 度の下行音程です。

f は e から抽出された 4 度を逆行したものです。

ここから、最初のフレーズ c が、 $a + b$ でできていることがわかります。 $a + b$ は同様に d も含んでいて (c の下の段を参照)、それはまた、最初と次のフレーズをつなぐ役割をしています。(★印を参照)

第 2 フレーズは $e + d$ でできています。アウフタクト (8 分音符の E) と 2 つの嬰ハ音と口音を取り除いてみると、最初のフレーズを 2 度高く移調したものであることがわかります。(譜例最上段 § を参照) またこのフレーズは、4 度音程 f を生じています。

第 3 フレーズは e を 2 つ含んでいて、今回は 2 度高く移調されています。

第 4 フレーズは明らかに c を変化させて移調したものです。

第 5 フレーズは先行するフレーズの変奏のようにみえますが、f によって先行するフレーズと結び付けられた e だけを含んでいます。

第 6 フレーズは、e, d, b からできています。そして半音階的な結合音、嬰口音を含んでいます。この結合音は動機形 a の 2 番目の音とみなすこともできるでしょう。しかし唯一この音だけが、全体のなかで、主題からの派生が問題となります。

しかし 2 度の跳躍や音階の一断片が、何ら主題的なものを形成しなくとも、すべての主題の中に存在するのではないかと、疑う人もいるでしょう。しかし構造を作る方法と原理は、きわめて数多く存在するのです (Schönberg 1975:431) 」

3. まとめ

シェーンベルクが理論的著作やエッセイで繰り返し強調したことは、調性の音楽の本質を再確認することであり、普遍的な構成原理を探索する試みであったといえよう。だからこそ彼は、バッハやモーツァルト、ベートーヴェンといった古典の巨匠の作品を丹念に分析したのである。そして彼の時代の「新しい音楽」といっても、今までの音楽と同じ手法で作曲できるのだということを証明しようとしたのである。そしてその手法は、「浮遊和音」や「発展的変奏」と名付けられ、シェーンベルクが過去の作曲家から見いだした根源的な作曲技法なのである。「浮遊和音」は後期ロマン主義の作曲家に特有の和声書法の傾向を音楽表現として作品内に徹底して応用をすすめた書法であるといえるし、「発展的変奏」は、「基本形」(基本となる音楽的単位) が発展あるいは反復され、帰納的に還元されるというあり方によって、楽曲全体の各部分は相互に関連付けることができる。この点において、シェーンベルクの分析や新しい理論そのものは、19 世紀以来の「有機的」音楽理論とさほど異なることはないといえる。「非対称的音楽構造」や「表現の簡潔さと豊かさ」という視点は、作品を形式的な束縛から解放させ、自由でユニークな音楽表現を可能にさせたのである。調性が崩壊した音楽であるからこそ、全体としてまとまりのある有機的な音楽作品の方法を彼はまさに必要としたのである。

シェーンベルクの音楽理論に関する著述に多数見られるブラームス論は、まさにこの点において興味深いのである。つまりシェーンベルクの時代のブラームスに対する評価にしても、また今日の音楽史におけるブラームスに対する評価でさえも、ブラームスにつけられてしまった保守的な作曲家のイメージというのは、とても強いものがある。そのようなブラームスの音楽作品に対して、シェーンベルクは、過去の巨匠ともつながる作曲手法を見出すような分析を行った。一見するとこれは、ブラームスの保守的な側面を強調するにいたってしまうのだが、シェーンベルクはむしろブラームスの音楽にこれまでにあえて顕在化されることのなかった伝統性に焦点を当てることで、作品に隠されていた巧みな響きや旋律構造の技術を明らかにして彼の音楽の「革新性」を主張したのである。そして従来のブラームス観を一新し、19世紀の音楽史研究に新しいブラームス像を提供することになったのである。

シェーンベルクは、ブラームスの音楽に保守性と革新性という二つの側面を見たのである。そして保守性と革新性の間に生じる葛藤は、当時のシェーンベルクが直面していた問題であり、その解消の糸口をブラームスの音楽に求めたのである。彼は、ブラームスからの影響について、「国民的音楽」というエッセイのなかで、次のように記している。「(私がブラームスから学んだことは) 1. モーツァルトから私が自然と学んだ多くの事柄。とりわけ拍子の不規則性、フレーズの拡大と縮小。2. 表現の造形法。明確さが大いに求められるときには、それを切りつめたり惜しんだりしないこと。つまり、あらゆる表現形態を完成に導くこと。3. 楽曲構造の体系化。4. 経済性、しかしながら豊かさを保つこと (Schönberg 1976:253)」まさにこれらのことは、シェーンベルクが自らの「新しい音楽」にもとめた保守的でありかつ革新的でもある内的規範だったのである。

注

- 1) シェーンベルクとブラームス関連の主な研究を以下に掲載した。

Velten, Kl. "Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg." *Musik und Bildung* (1974):547-55.

Frisch, W. *Brahms's sonata structures and the principle of developing variation*, PhD diss.: University of California, Berkley 1981.

Do. "Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition" *19th Century Music* (1982):215-232.

Do. *Brahms and the principle of developing variation*, Berkeley 1984.

Dümling, A. (ed.) *Verteidigung des musikalischen Fortschritts. Brahms und Schönberg*, Hamburg 1990.

Musgrave, M. "Schoenberg's Brahms." In *Brahms studies: Analytical and historical perspectives*, Clarendon 1990:123-138.

Foellmi, B. *Tradition als hermeneutische Kategorie bei Arnold Schönberg*, PhD diss.: Zuerich 1996.

- 2) Schönberg 1911.
- 3) Schoenberg 1954.
- 4) Schoenberg 1967.
- 5) Schoenberg 1947.

6) シェーンベルクの影響に基づくブラームスの研究については、注 1) で指摘した。ブラームスの作品のなかには、多くのメモや校正の原稿が残された作品がある。『ハイドンの主題による変奏曲』がその例で、次の文献では資料研究の視点からこの作品を考察している。

M.McCorkle, Donald (ed.) *Brahms Variations on a Theme of Haydn* W.W.Noton 1976.

7) この用語に対しては一般的に次の英語が対応して用いられ。schwebende には fluctuating, aufgehobene には suspended が用いられる。日本語の定訳はないので、英語圏の論文での使われ方を考慮して翻訳した。

8) Schoenberg 1954.p3

9) 「調域」とは region (英) の訳である。日本における楽典においてはほとんどその内容を理解されていない。開始調との関係を表す概念である。いわゆる完全 5 度の関係にある関係調にかざることなく、すべての音階固有音上に調を設定し、和声学や作品分析の際には、シェーンベルクは、調域記号を用いて各部分で優先的に考えられる調性を示した。

10) 「b sm」「subT」「S / T」は調域記号である。これに関しては、山縣茂太郎、鳴原真一訳『作曲の基礎技法』に詳しい一覧表が掲載されている。本論文では実際の調性を括弧内に補足説明した。

11) Schoenberg 1954 pp.162-164.

12) Schoenberg 1954 p.174.

13) Schoenberg 1947 p.406.

14) Schoenberg 1954 p.140.

15) Schoenberg 1947 p.430.

参考文献

- Frisch, Walter. 1984 *BRAHMS and Principle of Developing Variation* Berkeley : University of California Press.
- Frisch, Walter. 1990 "The Shifting Bar Line: Metrical Displacement in Brahms" in *Brahms Studies Analytical and Historical Perspectives* New York : Oxford University Press pp.139-163.
- Musgrave, Michael. 1990 "Schoenberg' s Brahms" in *Brahms Studies Analytical and Historical Perspectives* New York : Oxford University Press pp.123-137.
- Schönberg, Arnold. 1911 *Harmonielehere*, Wien : Universal.
- Schoenberg, Arnold. 1947 "Brahms the Progressive" in *Style and Idea* (Schönberg : 1975), pp.398-441.
- Schoenberg, Arnold. 1954 *Structural Functions of Harmony* edited by Leonard Stein, London : Norton. (上田 昭訳『和声法』1968 東京 : 音楽之友社)
- Schoenberg, Arnold. 1967 *Fundamentals of Musical Composition* edited by Gerald Strang with the Collaboration of Leonard Stein, London : Faber and Faber. (山縣茂太郎、鳴原真一訳『作曲の基礎技法』1971 東京 : 音楽之友社)
- Schönberg, Arnold. 1975 *Style and Idea* edited by Leonard Stein, London : Faber & Faber (上田 昭訳『音楽の様式と思想』1973 東京 : 三一書房 ただしこの邦訳は、次の版をもとにしている。 *Style and Idea* edited by Dika Newlin, London : Willian & Norgate, 1950)
- Schönberg, Arnold. 1976 *Gesammelte Schriften* I herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main : S.Fischer.
- Schönberg, Arnold. 1994 *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre), edited and with an introduction by Severine Neff ; translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lincoln : University of Nebraska Press.

Schönberg, Arnold. 1995 *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation by Arnold Schoenberg* (Musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung), New York : Columbia University Press.

久保田慶一・上野大輔 2000 「A. シェーンベルクの講演（1933 年）および論文（1947 年）『進歩主義者ブラームスについて』」東京学芸大学紀要第 2 部門, pp.35-79

共同執筆者：石田美雪, 上野大輔, 久保田慶一, 森田三香子

上野 大輔 2001a 「A. シェーンベルクの初期の音楽思考について 《連関》を中心にして」『学校教育学研究論集』第 4 号 pp.39-49

上野 大輔 2001b 「A. シェーンベルクの音楽分析とその概念」『音楽学』第 46 巻第 3 号

久保田慶一・上野大輔 2003 「A. シェーンベルクのラジオ講演『管弦楽のための変奏曲』について」東京学芸大学紀要第 2 部門, 第 54 集, pp.139-153

久保田慶一・上野大輔 2004 「A. シェーンベルクのラジオ講演（1932 年）『4 つの歌曲』（作品 22）について」東京学芸大学紀要第 2 部門, 第 55 集, pp.155-169

上野大輔 2007 「A. シェーンベルクの 12 音技法における音楽思考」東海大学紀要教養学部第 38 輯, pp.97-113

Abstract**A. Schönberg's Musical Analysis of Brahms' Works**

Daisuke UENO

The purpose of this paper is to consider the concepts of musical Analysis, on which A. Schönberg (1874-1951) analyzed Brahms' works. Schönberg's musical idea as "roving harmony (schwebende Harmonie)", "developing variation (entwickelnde Variation)" are very important and he argued about these musical idea through analysing Brahms' works in his main theoretical writings.

Schönberg recognized the aspect of the traditionalism and the progressivism for Brahms' music. This conflict between the traditionalism and the progressivism is the same problem which Schönberg must confront. In Brahms' music he reaches the solution to the problem.