



カノンの模倣と
ブラームスらしさ:
3度の鎖に着目して



三島 理



目次

序	1
第1章 ブラームスの3度の鎖のカノンの模倣に関する用法	5
第2章 ブラームスらしさの探究:3度の鎖のカノンの用法の機能	15
結、および註と引用文献等	23

序

本論の目的は、19世紀の対位法作曲家ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833–1897）のカノンの模倣（カノンやフーガ）の扱いと曲のブラームスらしさの関係を、3度の鎖に着目する事によって明らかにする事である。ブラームスは19世紀の作曲家の中でカノンに最も強い関心を抱き、生涯を通じカノン書法を偏愛しており（註1）、カノンの模倣は彼の音楽に欠かせない技法的特徴である。彼のカノンの対位法技法の中心的な見方は、カノンの音程、カノンを平行や鏡像として使う時の対位法的関係等とされており（註2）、そこで設定された模倣の音程や時間差は本質的な要素と考えられる（註3）。

この様な対位法技法は曲の旋律と関係するが、ブラームスが目立って入念に使う特徴的な旋律や動機として、具体的に3度の鎖すなわち各音が3度音程を連ね下（上）行するものがある。この事は経験的に知られており、3度の鎖は彼の作品の主題旋律や曲の頂点等の部分に多用され、度々カノンの模倣を形成する。3度の鎖とカノンは各々ブラームスらしいものに違いないが、その様な個別の技法の具体的特徴は、経験的に彼らしく聴こえるものを直に指すか判らない。

従来のブラームス研究は、3度の鎖の一般的な作曲法すなわち旋律的、動機的、和声的な用法を探ってきたが、3度の鎖のカノンとしての扱い、その旋律と模倣の関係を深く掘り下げ、十分に考察する事はなかった。一方で筆者は、カノンの模倣における作曲上の制約と旋律の作曲家らしさの観点から、模倣の音程や時間差に関する対位法的扱いに着目し、3度の鎖の様に彼が特に多用し重視したのが自明な旋律や動機は構造上様々なカノンの模倣に加工しやすい形をしていた事を予想した（註4）。これは彼の技法の特徴を組合せとして総合的に見る事であり、それによって経験的に感じる作曲家らしさを理論的に説明できる余地が現れる。そこで本論は、彼の3度の鎖のカノンの模倣に関する用法を詳細に分析し、曲のブラームスらしさの説明を試みる。

多くの基礎的な研究が示す通り、3度の鎖はブラームスの代表作の《第4交響曲》作品98、最後のピアノ作品群《7つの幻想曲》作品116、《6つのピアノ小品》作品118、《4つ

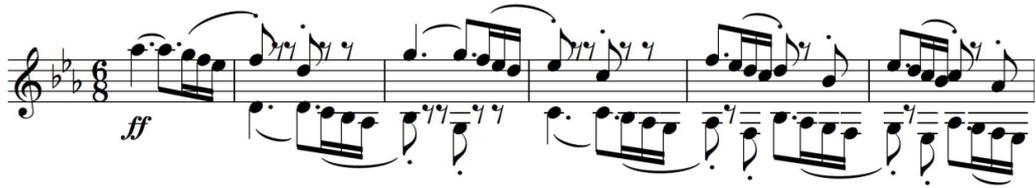
のピアノ小品》作品 119 等の楽章や小曲の主要な主題、動機として機能しており、カノンの模倣として入念に取り扱われる。本論はこれら彼に特徴的な 3 度の鎖の作曲例から上述の加工しやすさを分析によって具体的に確認し、彼の 3 度の鎖のカノンの模倣に関する用法を整理しつつ、従来検討されなかったそのカノンの観点からさらに分析を進め、彼の特性を探究する。

第1章 ブラームスの3度の鎖のカノンの模倣に関する用法

3度の鎖は、A. シェーンベルクの論考「進歩主義者ブラームス」（註5）の中での作品98等の発展的変奏の分析で詳説され、ブラームス研究において広く論じられてきた。ブラームスと3度の鎖の先行研究としては、基礎的なブラームス研究 Schmidt 1983、MacDonald 2001、Scholes 2018の考察、作品98での使用を概観する Knapp 1989、ベートーヴェンから彼に至る3度の鎖の発展的変奏技法の影響について未踏査の資料も扱う Rule 2011、Rule 2013等が有用である。こうした先行研究は、時に3度の鎖のカノンとしての利用しやすさに言及するが（註6）、彼のカノンの用法の包括的な調査を行わない。その中で本論は3度の鎖を旋律の組合せとして考え、彼のカノンの用法を精査する事で、彼らしさを理論的に見る新たな視座を提供する研究に位置づけられる。

一般に調性音楽の作曲では、3度の鎖で容易に三和音を形成し、手っ取り早くカノンを書き、対位法的テクスチャーを厚くする事ができる（註7）。3度の鎖は主題旋律や曲の和声の組立てとともに様々な形態のカノンとして使われ、その様なカノンは和声的に柔軟で曲を容易に頂点に導き実用に向く。3度の鎖の下行がもたらす調の多義性、多義的和声はブラームスが特に巧みに利用したものと考えられており（註8）、和音を重複的に認識させる。これはカノンや臨時記号等によるずれで多義性を増すだろう。

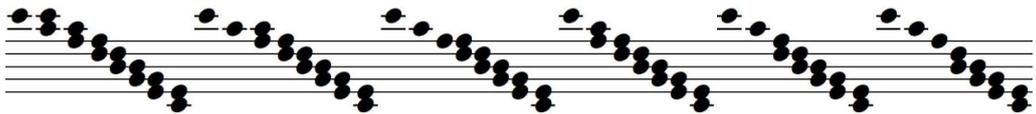
彼は3度の鎖を、初期の作品5の第2楽章冒頭の主題旋律として直接使い、後年に様々な音程、時間差の模倣として利用する。例えば《第1交響曲》作品68の終楽章（mm. 232～）は、下行する3度（あるいは上行する6度）の鎖（a-fis-dis-h-gis-e-cis-）により1小節遅れの2度下、1/2、1/4小節遅れの5度下の模倣（mm. 263～）を形成し、模倣の時間差の半減の規則性を示す（註9）。第1楽章も3度の鎖を使う1、1/2小節遅れの5度下のカノン（mm. 321～: as-f-d-b-g-es-c-）で同様に頂点を形成する【譜例1】。



【譜例 1】ブラームスの作品 68 の第 1 楽章の頂点、3 度の鎖を使う 5 度下のカノン（mm. 321～326: カノン旋律のみ）

これら 3 度の鎖のカノンの模倣の音程のパターンを簡略に図式化すると、3 音ずらす 9（2）度下や、1 音ずらす 5 度下等、3 度の多声の層から容易に生じる音程が目立つ【譜例 2】（反行の模倣の音程に関しても同様）。模倣の時間差は、実際の曲の中ではある程度自在に扱える様で、3 度の鎖から様々な音程、時間差の模倣の組合せを比較的簡単に作れる（註 10）。

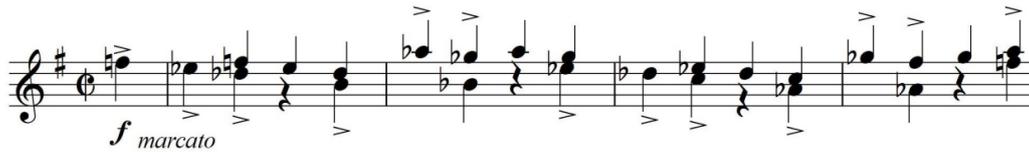
作品 98 の第 1 楽章の第 1 主題、和声的短音階の構成音全てを使う 3 度の鎖（mm. 1～; 19～: h-g-e-c-a-fis-dis-h-[g]-e-g-h-d-f-a-c）は（註 11）、提示から同度と 5 度下の模倣を示す。この主題に基づくカノンは、楽章末尾の頂点の厳格なカノン（mm. 394～）等、1 音ずらす同度のパターンを多用する【譜例 2】。



【譜例 2】3 度の鎖のカノンの模倣の音程の各パターンの図式（臨時記号等は省く）

彼はこのようなカノンを形成する際、度々 3 度の鎖の音を省く等の変奏を行う。例えば同じ楽章の展開部の同度のカノン（mm. 169～）は、他の同度のカノン（mm. 45～; 90～等）と同様、鎖の一部の 3 度の間を埋め順次進行にしている（f-[es]-des-b-[as]-ges-es-[des]-c-as-[ges]-f）【譜例 3】。終楽章（オスティナート変奏曲）の末尾の頂点に至る最終（第 30）変奏の 3 度の鎖による厳格な同度のカノンは、時折鎖の音を省く（mm. 241～: 省かれた音は伴奏に含まれる）。こうしたカノンは、曲の大規模構成に役立てられる。すなわち同度（8 度）のカノンを明示する上記の第 30 変奏と第 23 変奏は明確な距離「8」（第 30-23 変奏）を保ち、当該楽章の模倣の音程と変奏（小曲）同士の距離

が数的に対応するPI（音程カノンの構成原理）の構成の基軸をなす（註12）。



規模構成として、特に曲の調構造における3度関係の調の鎖（例えば作品1の終楽章のC:-A:-F:の調の鎖: mm. 214～）はよく知られている（註16）。

次に、彼の最後のピアノ作品群であり、主として出版間近に作曲された小曲群から編集された作品116-119の4作品（《3つの間奏曲》作品117を含む）の全20曲についても（註17）、3度の鎖のカノンの用法を考察する。作品116の第1曲の主題等は、鎖による同度か3度のカノンを顕著に示し（mm. 1～; 59～; 123～; 176～; 192～）、第3曲の順次進行を含む3度の鎖の主題は同度の拡大の模倣（mm. 13～）、中間部は主題の一部が同度や3度の模倣、頂点で鎖の下行による明確な5度下のカノン（mm. 54～）を続ける。第5曲の中間部は鎖の上行を使う5度下のカノン（mm. 10～）を持続させ、冒頭等も5度の同時の反行の模倣を示す。第7曲冒頭からの3度の鎖やその中の音を省く旋律（f-[d]-h-gis-e; cis-[e]-g-b-d）は4度下の反行の模倣を断片的に示す。この作品116では、鎖による明確なカノンを持続させる第1、第3、第5曲が1曲ごとに配置され、それらの模倣の同度、3度、5度音程は簡潔にPIを構成する。作品117でも、第1曲が同度のカノン（mm. 7～; 13～; 44～; 50～）、第3曲が同度（と5度下）のカノンのな書法（mm. 10～等）を続け（註18）、明確な模倣の小曲が1曲ごとに配置される。

作品119の第1曲は、3度の鎖とカノンを最も徹底的に使うので詳細に分析する。この曲は冒頭から下行する3度の鎖を積み重ね、1小節ごとにfis-d-h-g-e、g-e-cis-a-fis-dという風に鎖を一部重複させ続ける。直後に、鎖の音を一部省き一部順次進行にした旋律（h-[g]-e-d-cis-[ais]-fis-[d]-h-[g]-e-d-cis-a-[fis]-d-h-g-[e]-cis: 省かれた音は伴奏に含まれる）に基づき7度下、5度下、3度下、4度下のカノン（mm. 4～; 11～）が形成され、模倣の音程の3度の鎖（7、5、3度下）を示す（註19）【譜例4】。中間部（mm. 17～）は半音階の動機を使う9度下の模倣（註20）、同度や5度下のカノンの後、3度の鎖の下行の連続を唯一そのまま忠実に使い5度下のパターン（【譜例2】参照）の転回音程の4度上に模倣を累積させるカノン（4、7、10、13度上）を形成し（mm. 43～）、再現部（mm. 47～）で冒頭の3度の鎖の連続及び7度下と5度下のカノンが戻る【譜例4】。



この冒頭からのカノンと、当初作品 119 と一体で、2 作品 10 曲として単一作品名を持っていた（註 21）作品 118 の第 2 曲の中間部の同度のカノン（mm. 49～）（註 22）、徹底した同度のカノンである第 4 曲の頂点及び中間部（mm. 7～; 52～; 106～）、そして前述の作品 117 第 1 曲の同度のカノンは、密接な旋律的類似を示す。また、作品 118 の第 6 曲の 3 度音程を使う主題は、模倣の音程が 3 度下行である 3 度下（及びその転回音程の 6 度上）と 5 度下のカノン（mm. 8～; 13～; 28～; 33～; 66～: 一部は 3 度下行の低音を持つ）を形成する。作品 118 の全 6 曲の中でカノンを持続させるこれら第 2、第 4、第 6 曲の 1 曲ごとの配置は、基点となる第 6 曲のカノンの 3 度、5 度下が、同度のカノンの第 4 曲、第 2 曲の位置を指示し PI を構成する§§（【図】の [作品 118] の部分を参照）。第 6 曲のカノンで唯一（3 度下の）転回音程として現れる 6 度上の音程は、作品の始点の第 1 曲と終点の第 6 曲自身を規定する。

作品 118 の全 6 曲と作品 119 の全 4 曲は、2 作品全 10 曲としても明確な PI を構成しており（註 23）、その基軸は、3 度の鎖を最も徹底的に使う上記の作品 119 の第 1 曲の各カノンの音程（7、5、3、4 度下、中間部の 9 度下と同度、及び 4 度の累積）である【図】。まず同度、3、5、7、9 度下の音程は、作品群の最後の曲である作品 119 の第 4 曲を基点に、2 度下（mm. 17～等）と同度（mm. 52～）のカノンを持つ同じく第 2 曲、作品 118 の第 6、第 4、第 2 曲の位置に、3 度の鎖の PI（1、3、5、7、9 曲目）として対応し【図】、上述の作品 118 単独の構成と重複して、カノンの小曲の 1 曲ごとの配置を二重に規定する。

残る 4 度音程は同様に、作品 119 の第 1 曲自身を規定し（従って主体である第 1 曲自身は 3 度の鎖の PI の構成を直接的に示す位置にはない）、4 度の累積は順に作品 118 の第 4、第 1 曲、作品 117 の第 1 曲まで、各作品の始点である第 1 曲や徹底したカノンの小曲を規定する。この様に作品 118-119 は 1、3、5、7、9 度及び転回音程 6、4、2 度の全ての音程の模倣を駆使し、全体の 3 度の鎖の PI は 2 作品各々の第 1 曲からは 2、4（、6）番目、最後の曲からは 1、3（、5）番目の位置を指示する。鎖の 3、5 度の転回音程 6、4 度は 2 作品各々の曲数を表し、転回音程の仕組みによる多義的な大規模構成が現れる。

この作品 119 の第 1 曲の最後は、下行する 3 度の鎖の各々の音を順に伸ばし続け徐々に重積させる書法を徹底させ、垂直に 13 の和音の形成に至る（註 24）（mm. 65～: g-e-cis-ais-fis-d-h）。和声的短音階の構成音全てを多声的に重積させるこの稀な使い方は、上述の作品 98 の事例で例証された様な、3 度の鎖の模倣の音程としての立体的利用（註 25）、PI を構成する大規模な高次の発想に通じている。

作品 118 の第 6 曲のカノンは、鎖の対位法的扱いやすさを利用し、模倣の時間差の半減の規則性をも示す（註 28）。他の作品を見ると、鎖を旋律的に使う作品 15 の第 1 楽章の第 1 主題も（註 29）、同度等のカノンを形成し（mm. 67～; 110～; 242～等）、一部は同様の規則性を示す。作品 25 の第 1 楽章（mm. 221～）、作品 60 の終楽章（mm. 98～）も鎖のカノンによる同様の規則性で頂点に至り、後者（mm. 76～）は同様のカノンを使う作品 114 の終楽章の様に無限転調の鎖を実行する（註 30）。3 度の鎖（e-g-h-d-fis-a）を含む作品 78 の第 1 楽章の第 1 主題、作品 108 の第 3 楽章の鎖を規則的に並べ替えた冒頭旋律、作品 120-1 の第 1 楽章の同様の冒頭主題等も後で模倣を駆使する。

3 度の鎖による対位法的組合せのパターンも際立つ。例えば作品 87 の終楽章の終結の 3 度の鎖（a-f-d-h-g-e-c-）には、その 2 音一組の交替（mm. 214～: f-a-h-d-e-g-a-c-: 同楽章の第 1 主題由来）が組合せられ、転回対位法の模倣を使い *ff* の頂点に至る【譜例 5】。その第 1 楽章は、最初の 2 音を交替させた 3 度の鎖で始まり（c-e-a-f-d-h-g）、作品の最後の頂点で各主題の鎖の要素が重なる。作品 45 の第 6 曲のフーガ主題も同様の形（e-g-a-c）を含み、その連続が 3 度の鎖と組合せられ曲の頂点を形成し（mm. 281～; 309～）、フーガ全体の模倣の時間差の規則性（註 31）に利用される。



【譜例 5】ブラームスの作品 87 の終楽章の終結の頂点、3 度の鎖とその 2 音一組の交替の組合せ（mm. 214～217: ピアノ声部。和音等は省く）

この様に、彼の作品には 3 度の鎖のカノンの用法、具体的に 3 度の鎖の音を省き多様なカノンとして使う、鎖を模倣の音程として累積させ構成に反映させる等特徴的な用法が現れた。元より三和音やその周辺の音に基づき旋律線を作る事は彼の常套的手法と考えられているが（註 32）、3 度の鎖がカノンとして扱いやすいのは明らかで、特にその模倣の音程はパターン化され駆使された。

彼の作曲において、3 度の鎖は構造的に簡潔で扱いやすく、旋律の対位法的制約が少な

い使い勝手のよいもので、カノンの模倣としてパターン化され多用された。特に模倣の音程と時間差に関してカノンの模倣を効率的に用いる事が、3度の鎖の旋律の彼らしさを規定する。彼は多くの機会に、構造上カノンの対位法結合を前提に3度の鎖を設定し、自作品の頂点や数理構成に役立てた。ブラームスの3度の鎖の使用は彼の作曲様式の著しい特徴と認識されており、彼の3度の鎖の結合と展開はこの芸術の独創性の1つの重要な現れとされる（註33）。そのカノンの用法では、模倣の音程と時間差に関して、旋律と和声、対位法的構成の計算が成り立つ。歴史の見地から、ブラームスの柔軟で変わりやすい構造は19世紀における比類ない創造的な形式の形成として現れ、それは特に和声的-旋法的な楽曲の計算と、対照的な旋律的音程の図式の、基本理念の詩的で動機的な変形と考えられている（註34）。従って、彼の3度の鎖の使用においてカノンの作りやすさと旋律の彼らしさは噛み合う。こうした分析から、次章では曲の彼らしさについて議論を深める事ができる。

第2章 ブラームスらしさの探究:3度の鎖のカノ ニ的用法の機能

本章は、ブラームスの3度の鎖のカノンの用法の機能について論じ、曲の彼らしさを探究する。各節では、技法を隠す事と彼の多義的な創作態度、過去の作曲家に関する彼の研究と構造的な作曲技法について、具体的な事例を検討しながら議論を進める。

2-1 技法を隠す事と彼の多義的な創作態度

元来彼の作品には、旋律の断片を異なる音高で出す、また、先行する和声と現時点の旋律を重ね続け旋律と和声のずれや先取りを利用するという、カノンを思わせる特徴が見出される（註35）。規則的なフレーズをずらし、多義的な和声と旋律を作る彼の特性は、リズムと拍節に関して和声の解決を微妙にずらす手法に繋がる（註36）。彼の音楽のこの様なずれの利用は、直接的でなく技法を隠す事に通じる。

彼のカノンは度々和声やリズムで隠され、すぐにカノンと判明しない事も多いが、彼は3度の鎖のカノンの簡潔な仕組みを、和声、リズムや音の省略等で巧妙に隠し多様化した。隠す事はブラームスの本性であり、彼は若い頃から自分のアイデンティティを隠す事に見出していたとされる（註37）。従って曲のブラームスらしさは、考察してきた技法的特徴とともに、控えめに、巧みに隠す技法を聴者に考えさせる多義的姿勢にもある。3度の鎖のカノンの用法と関係する彼の数理構成は、単純明快であるにもかかわらず長らく言及されず密かに隠されていた。例えば彼の作品56の数理構成は、変奏を数える単位が通常の変奏から簡潔なオスティナートになり、すぐに判らない様に工夫されており、彼らしい直接的でない二重構成を示す（註38）。3度の鎖の包含が指摘され（註39）、厳密なPIを徹底させる《シューマンの主題による変奏曲》作品9についてJ. ヨアヒムは、見事な建築士ブラームスが全てのカノン等自身の技法を控えめに隠して気づかれない様にしていると捉え（註40）、カノンが詩的な効果のベールで覆われ、複雑な階層の中に埋め込まれている旨を称賛した（註41）。

ブラームスは自らの技法を隠す反面、構造上具体的手掛かりを残して高度な謎解きを促す。PIの技法の認識でいえば、上記の作品9の変奏配列における2度上のカノンの第14変奏と6度下のカノンの第15変奏の隣接がその手掛かりに当たる。カノンを多用

する変奏曲作品においても、一貫した厳格なカノンである2つの変奏を隣接させ、かつそのうちの前者を稀な2度上のカノンにする事は滅多にないので（註42）、上記の隣接は特異に見える（また第14変奏は主調 fis-moll だが、第15変奏だけはその異名同音調の長調 Ges-dur の変奏になり、記譜上あえて当該変奏全体の調が減2度 [異名同音] 上げられ、続く最終変奏は Fis-dur に戻る）（註43）。これは模倣の音程の2度というカノン旋律の縦のずれが、隣り合う2つの変奏の横のずれと対応するPIの簡単な原理に気づく、最も判りやすい糸口となる（2度で隣り合うと、地続きで変奏を飛び越えず原理を普遍的に捉えやすい）。ここから芋づる式に遡り振り返って確認できる原理は、作品全体や他の作品に応用が利く。彼が隠すものの一部は見分けられるとされ（註44）、技法を完全に覆い隠す訳でない。実際、作品9を通読したR. シューマン本人（作品9が参照するシューマン作品も概ねPIを示す）は、すぐ後の彼への書簡（1854年11月27日）で、この作品全体がいかに統一され完全なものに仕上げられているか褒め、具体的に2度音程でカノンの的に導かれる非常に巧妙な第14変奏の後の終結、独創的な第2部のあるGes-durの第15変奏及び最終（第16）変奏がいかに見事か専ら名指しで絶賛した（註45）。ブラームスは自らの創作を明かす情報を隠しながら解決の糸口を残し、巧みに他者の気づきを促し精密な構造を仄めかす二重性、多義的姿勢を示す。公表する作品を慎重に選んでいた彼は、自作品の資料を破棄し、後世の人々が彼の創作プロセスについて知り得る情報を限定したので、彼の作品自体密度の高い貴重な情報となり、作品116-119の隠れた多重構成の具体例の様に、3度の鎖の頭脳的なカノン構造は彼の多義性を好む創作態度を表す痕跡となる（註46）。彼らしさは秘密の性格を持つ数理的構造の発見を促す暗黙知を認識させる。

後年ブラームスは、完成に20年以上要した作品68の第1楽章の頂点（第1章での分析及び【譜例1】参照）に、この作品9の主題からの旋律形に基づくカノンを採用する（註47）。これは、同じ主題によるC. シューマンの変奏曲が使い彼が作品9で模倣の全ての音程の中で唯一避けた5度音程のカノンであり（註48）、【譜例2】の3度の鎖のカノンの5度下のパターンに従い、当該主題旋律の3度の要素を直接にカノンの5度音程として利用する【譜例1】。この頂点は作品9が欠く模倣の音程を埋め合わせる様に強調する。

この様に3度の鎖は隠れた構成に具体的に利用されるが、第1章での他の事例では彼らしい二重性、多義性が3度の鎖のカノンの用法から実際どう現れるか検討する。作品98の第1楽章ソナタの終結と、終楽章オスティナート変奏曲の最終（第30）変奏の同度のカノンは、3度の鎖の主題を直接に、厳格で密なカノンにしたもので、各々の楽章の終わりの頂点で強調され、後者は作品全体を通じた頂点にも通じる。この様な3度の鎖のカノンは旋律的、和声的にずれを簡単に明示でき、同度の模倣を強調できる。これは、複雑なカノン技法に縛られず、カノンの技巧を誇示せず手軽にずれを表せる上、曲の頂点への高まりを効果的に表現できる。それと同時に、この最終（第30）変奏の同度あ

あるいは完全8度の厳格なカノンは、変奏楽章全体の理性的で簡潔なPIと数比の構成における到達点である（PIは変奏楽章後半を始める第16変奏、第23、第30変奏：数比は $15/30 = 1/2 = \text{完全8度}$ ； $30/30 = 1/1 = \text{完全1度}$ ）（註49）。これは19世紀において一般に曲の情熱を抑え理性的に用いられる傾向のある厳格なカノンの、曲の頂点に至る明示的、感性的な高まりであると同時に（註50）、理性で隠された数理的計算に帰結する。彼は簡潔でありながら厳格な音程のカノンを曲の頂点に向けて直接に剥き出しで強調しつつ、冷静に数理構成を完結させ、理性と感性の高まりを統合し、3度の鎖のカノンとしての利便性、実用性、汎用性ととも、彼らしい多義的な創作態度が特徴づけられる。

元よりこの終楽章の最終変奏の頂点は、度々指摘される通り、第1楽章の3度の鎖のソナタ主題が終楽章のオスティナート主題の装飾として現れ、2つの主題が楽章を越えて重なる事で知的な頂点を構成しており、オスティナート主題旋律自体3度の鎖の派生物ともいわれる（註51）。つまり、3度の鎖の4つごとの音（e-c-a-fis-dis-h-g-e-c-a-fis-dis-）は、当該主題の最初の4音の順次上行（e-fis-g-a）と一致し（註52）、最終変奏は結局この主題をそのまま全部なぞる（註53）。従ってこの頂点の3度の鎖による厳格なカノンは、当該主題を様々な高さや時間差で現す事により様々なカノン構造を内包する。しかもこの楽章の当該主題から最後の第30変奏まで、3度の鎖として1曲置きに数えると15回であり、最後の第30変奏のカノンの3度の鎖の下行の最初のeから最後の下のcまで数える同様の15回（和声的短音階の構成音全てを含む）と一致し、変奏楽章全体のPIの音程的思考と符合する。当該主題の最初の5音は、直前の第3楽章の末尾の頂点の音型（mm. 317～: a-h-c-d-es）において予示されており（註54）、それらは作品全体の最後近くでカノンとして集約される。この様に2つの主題が楽章を越えて重なるとともに、各々カノンを構成して多重になり頂点を高める。

さらにPIに関して、終楽章における区分点であり同度のカノンを持つ第11変奏に隣接する第10変奏は、3度の鎖を4音ずつ四和音にして、各根音が同様にオスティナート主題の順次上行をなぞり、2度上のカノンを形成する。これも前述のPI認識の糸口になり得るもので、変奏楽章全体の数理構成（註55）を意識づける。

ブラームスが若くして作曲家として成功した後でさえ、対位法の力量を証明しようと強く望んだ事は、カノンが何よりもまず作曲家の技量を測る不変の判断基準であり通過儀礼だったという伝統的な見解を反映するといわれる（註56）。彼は3度の鎖の単純な原理、対位法的曖昧さを利用してカノン技法を駆使し、曲の頂点でロマン的に高揚させるのと同時に頭脳的に理性を高める。

これらの事例は、簡単な仕組みでありながら密なカノンを示し、模倣の音程として正

確なものである。一見素朴で単純な書法や表現に精緻で知的な仕組みを隠す、つまり作曲家が苦勞の痕跡を見せないのが簡単なものとして聴く事も可能で、聴く耳や専門性を試されるブラームスの音楽は、彼の多義的姿勢を体現する（註 57）。純粋にロマン的な理念が彼を最も厳格な構造上の完全さに駆り立てる事ができたのは彼の特性とされており（註 58）、3度の鎖の対位法的曖昧さと順応性は多義性を好む彼の創作態度と結びつく。その模倣の音程と時間差の扱いやすさは、隠れた数理的構造の形成を容易にした。

2-2 過去の作曲家に関する彼の研究と構造的な作曲技法

この様な技法の形成を考えると、過去の作曲家に関する彼の研究が注視される。ブラームスはベートーヴェンの作曲スケッチの先駆的研究を行う友人の音楽学者 G. ノッテボームに参与し、3度の鎖に関する彼のスケッチ資料を入手し研究した。ベートーヴェンの創作プロセスを特別に利用できたブラームスは、彼が後期の作品 106 や作品 123 等に対し行った様に、自身の後期作品に下行する 3度の鎖を組み入れ続けようとし、旋律的にも構造的にも 3度の鎖に関連する発展的変奏を用いたと考えられている（註 59）。全楽章が下行する 3度の鎖の厳格な使用により作り上げられ、それがあらゆる細部に影響するといわれるこの作品 106 と、ブラームスの 3度の鎖の仕組みの利用は密接に類似し、その一様の作曲資源の変形はブラームスの発展的変奏の様式の先駆と見なされている（註 60）。同じく彼の作品 67 の第 1 楽章の第 1 主題、ノッテボームが写したそのより初期の着想、3度の鎖に基づく 5度下の模倣の本質も、ブラームスの作品 98 の第 1 楽章の第 1 主題に利用されたと考えられており（註 61）、後者も同じ音程の模倣を保つ（第 1 章参照）。従ってブラームスの 3度の鎖の発展的変奏は、カノンの模倣に関してもベートーヴェンの影響を示すだろうが、ブラームスのカノンはより正確さが際立つ。

同時代のメンデルスゾーンが受けた 18 世紀のキルンベルガー、マールブルクらの理論書を使う模倣技法の教育は、ブラームスが学習時代に取り入れた教育課程と重なる。メンデルスゾーンは、顕著な三和音の特質を反映する変奏曲主題に基づく第 1 変奏の同度、第 3 変奏の 3 度、第 5 変奏の 5 度の音程のカノンという、二重変奏の交替の配列を作って PI を学ぶ上で、下行する 5 度の鎖の旋律を用いて、転回対位法により 7 度下（2 度上）、5 度下（4 度上）、3 度下（6 度上）の様々な音程の 2 声カノンを簡単に形成する練習を行う（註 62）。後に彼は、下行していく複数の三和音の重なり合いや順次下行の旋律を、裏に潜む構造として利用し、同様の多声カノンの枠組みを練習しており、その様な単純な原理のカノンの枠組みを部分的に切り貼りして組合せ、より長大なカノンや循環カノンを形成する試みも行う（註 63）。それらは 2 声における平行 10（3）度、6 度、12（5）度の形成の連続を枠組みとし、模倣の開始音の設定と転回対位法により模倣の音程を自在に変える仕組みを見せる（註 64）。従って、【譜例 2】の様に 2 声の 3 度の鎖の層が 3 度（あるいは 6 度）の形成の連続を基本に様々なカノンを作る事は、基礎的な音楽理論の仕組みの点で理に適う。実際、3 度の鎖を度々利用する彼の模倣の時間差の

規則性は、様々なカノン（のストレット）を作る 18 世紀のフーガの作曲教育と関係し（註 65）、曲中の到達点を予期させる。3 度の鎖の密なカノンの曲の終わりの頂点付近での使用は、曲を終結に導くストレットの要素を示唆し、曲の流れを規定して彼らしい綿密な計算を自然に溶け込ませる。

元来カノンは主旋律であるのと同時に伴奏であり、主体の陰に自身の分身を隠す二重性、多義性を持つ。カノンは同型対応の数学的思考を示し、規則的な 3 度の鎖のカノンはパターン化され、その旋律的、和声的な多義性を相互に関連させる。シェーンベルクはカノンをそれ自身の伴奏もできる声部と説明し、曲に一貫性をもたらす形式の中でも特に高等なものとした（註 66）。彼は対位法的思考を、自分自身を伴奏できる音型を案出する技法と定義するが（註 67）、これはブラームスが重視する対位法における音程配置の保持に通じ、ブラームスの発展的変奏、動機変奏の試みの究極の帰結が 12 音技法とされた（註 68）。理論上 3 度の鎖は循環し 12 の半音全てを含むが（註 69）、彼が用いる 3 度の鎖のカノンは模倣の開始音も 12 音、模倣の音程も全ての音程あり得るので、模倣の音程が曲の大規模構成を作る PI の高次の思考を持って、12 音音列の移高形を組合せその開始音も 12 音ある（構造上 12 音を互いに関係づける）12 音技法の高次の仕組みに通じる。

ブラームスの作品 116-119 の、3 度の鎖を反映させる PI の大規模構成に関して、ノッテボームが写したベートーヴェンの《6 つの変奏曲》作品 34 のスケッチは、各変奏ごとに調を 3 度下行させ続ける当該作品の斬新な変奏配列、調の鎖を明確に描き、ベートーヴェンが大規模な多部分の作品の構想上の輪郭において 3 度の鎖を用いる方法の明白な事例とされる（註 70）。本質的に変奏曲である彼の作品 125 や作品 106 の最終楽章も 3 度下行の調の配列を使う（註 71）。各変奏の調の規則的な隔たりがそれらの配置を決めるこうした大規模構成は、PI や数比（あるいは等差や等比）の数理的技法、ミクロ構造とマクロ構造が入れ子になる高次の構造自体が意味を生むフラクタル的な同型対応、メタ思考に通じる（註 72）。実際に作品 116-119 は、3 度の鎖を素材（旋律的音程）に留まらず多声的に模倣の音程として駆使し、全体の PI の多義的構成に高次に反映しており、鎖を多義的かつ多元的に、部分と全体の構造に対応させた。一方で彼は作品 118 単独では簡単な構成が判る様にし、作品群の構成を仄めかす（註 73）。

ブラームスは既存の音楽を選択して再解釈し、伝統的な音楽の中で自身が価値を見出したものを強化、結合、変形する事によって、伝統における自身の地位を確立したとされる（註 74）。彼が 3 度の鎖の一般的な慣行から出発し、主にベートーヴェンの技法の研究から発展させられた革新の特質を見せる事は、後期ブラームスにおける 3 度の鎖の複雑な現れとされており、ベートーヴェンが 3 度の鎖を低音部における和声進行や、線的な旋律における調の高さ、そして度々転調の助けとなるものの様な、作品のより大規模

な調構造の輪郭を描くために使う一方、ブラームスは3度音程を、度々パッセージや小品の構造上の枠組みのための主要な焦点として使う事が確認される（註75）。3度の鎖の使用においてブラームスは他の作曲家と異なり、鎖を直に主要主題として駆使し、厳格なカノンとして頂点で際立たせ、対位法における音程関係を保持し、数理的な大規模構成に関係づける等徹底的に究めた。3度の鎖の1音置き構造を、小曲を飛び越えるPIの特性に生かす等、彼が念入りに発展させた3度の鎖のカノンの独創性は際立つ。それは19世紀において正確な模倣を維持し、模倣の音程と時間差を巧みに駆使し厳密な構造を自然に聴かせる事で3度の鎖の技法の新たな道を拓き、数理的構造そのものが示す多義性、西洋音楽を通底する数理的技法を隠して使うブラームスらしさを創造したといえよう。調性音楽の制約の中でカノンの構築性を使いこなす際、3度の鎖の簡便なカノンは戦略的に有効だったに違いない（註76）。

音楽用語としての「カノン」（規則、法）は元来、1つの声部から付加声部を導き出す指示の事で、同じ旋律の第2の声部をどの音程、時間差で始めるか等を指定した（註77）。従ってそれ自体が具体的に構造の計算を解く数理的な鍵だった。可能な限り全ての芸術形式でカノンを使いこなす事を習得したと自信を示していた若い頃のブラームスは（註78）、19世紀中葉の終わり頃の音楽史の知識、独立した音楽形式としてのカノンの創始者J. オケゲム、グラレアヌスの『ドデカコルドン（12旋法論）』や、カノンの真の魔術師ジョスカン・デ・プレのイメージにより自らのカノン技法を形成したと考えられており、それは彼自身の可能な限り全ての音程と時間差のカノンの模倣と合致するといわれる（註79）。カノン技法は遡って旋律を設定する作曲の数学的思考（註80）を象徴する。音楽史の深遠な知識に通じ、古来の謎カノンの創作に没頭したブラームスは、本論の分析通り、旋律の形とそれがカノンになる時の模倣の音程と時間差の關係に精通しており、仕掛けを謎解きさせる伝統的な職人の様な性質を示す。隠れた構成は彼の技法の質の高さと構造的な作曲技法の有用性を物語り、曲の彼らしさ、構造の多義性を深める。

結、および註と引用文献等

結

本論は作品の構造の具体的分析によってブラームスの3度の鎖のカノンの用法を明らかにし、カノンの模倣の扱いと曲の彼らしさの関係を示した。彼は3度の鎖のカノンの用法を独創的に展開し、その対位法的曖昧さはブラームスらしさを規定した。ロマン派の彼の3度の鎖の用法はヨーロッパの音楽思考の伝統の1つであるカノン、時代を超越した対位法芸術の構造性と数理性を戦略的に利用する。カノンの模倣は音楽外のものでなく自己の模倣であり、その積極的利用は19世紀の自律した音楽の思考、作品自体の論理的な構築に通じる。本論はブラームスらしさの新たな知見を示し、彼を含めた対位法作曲家全般の研究、演奏、聴取に資するとともに、音楽の理論と具体的実践の領域の接近に役立つ。

註

(註1) Mann, et al. 2001. なお本論の註により示す引用は、引用文献を内容的に参照したものであり、譜例と図は全て筆者が作成したものである。

(註2) Schmidt 2016.

(註3) 三島 2012: 15-16; 三島 2022. 模倣の同型性の高いカノンと違い、伴奏音型のリズム的模倣の様に模倣の音程の定まらない、持続しないものは無数にありこうした分析で扱えない。三島 2015: 91-93 参照。

(註4) 三島 2022: 10; 14n 及び本論の註 33、75 参照。下行する3度の鎖はブラームスの最大の特徴として一般に扱われる。例えば Moseley 2007: 283-284. 対位法的作曲家全般にとって対位法結合の可能性は旋律の設定の前提と思われ、ブラームスの主題には対位法的な組合せ性、順応性が指摘される。三島 2022: 14n; Horne 2002: 531; 561. 3度の鎖を多用する作曲家はベートーヴェンらも知られている。

(註5) Schönberg 1976: 35-71. この論考の初稿は1933年。

(註6) Rosen 1997: 407ff..

(註7) Ibid..

(註8) MacDonald, 389-391. 和声分析からも明白だが、和声的に和音の根音の力が脆弱な3度の鎖の下行は普通、3度音程を積み重ね続ける、構成音の多い1つの和音の形成に至らない。

- (註9) 三島 2022: 2. 交響曲の分析は作曲者による独奏ピアノ用編曲版も参照。
- (註10) 図式におけるずれは模倣の開始音次第で自在であり、実際の模倣の時間差はずれの音の数に比例して増えるとは限らない。
- (註11) 彼は当該作品で旋法も顕著に使い、既にシェーンベルクらを指示する音程、和声、動機の技法の統合を達成したと指摘される。Josephson 2014: 174.
- (註12) 三島 2022: 5-6; 8; 三島 2021: 2. この変奏楽章は主題と 30 の変奏をオスティナートで確定し、続くコーダで曲を閉じる。
- (註13) Schmidt 1983: 105-106. 同楽章 (mm. 53~) 参照。
- (註14) 終曲における 10/18、12/18 の位置は、オスティナートの第 10 と第 11 の境目、第 12 と第 13 の境目を指す。終曲全体の 18 の構成はブラームス作品主題目録 McCorkle 1984: 234-237 が依拠する楽譜 (1976) が示す通り自明のものである。
- (註15) この分析は三島 2022: 8-9 に示すが、本論は 5 度に付随する短 7 度下の模倣 (mm. 84~85: 模倣の開始音は上声 c と下声 d) も検討に加えている。なお PI と数比が関わる構成では、比率の点は概ねずれて隠され、西洋音楽の普遍的な仕組みと同様、不協和から協和の比の位置に解決する。
- (註16) 例えば MacDonald, 389-392. 平行調等 3 度調と旋法の利用については Josephson.
- (註17) MacDonald, 355. 作品 117 に 3 度の鎖を見出す研究もある。
- (註18) 第 2 曲の反行の模倣は断片的である。
- (註19) 曲の冒頭からの 3 度の鎖の下行はこれらのカノンの音程に通じる。
- (註20) この動機の下に三和音が二重に重なり左手の根音から 9 度下の模倣が始まる。
- (註21) McCorkle, 472-477; 三島 2022: 13n.
- (註22) このカノン旋律に類似する旋律と 3 度の鎖の下行が中間部を導く (mm. 40~)。
- (註23) Ibid., 8; 10. これらの分析は筆者の研究発表 (日本音楽学会第 68 回全国大会) にはほぼ従う (作品群のより微細な、あるいはより対位的でないその他の模倣による PI の図示等は省く)。
- (註24) その前の多義的な調の状態から当該和音 (の根音 h) が主調 h-moll を確定し象徴的に曲を閉じる。
- (註25) こうした構成音の多い不協和音の形成で各音の出現順は大抵ランダムだが、彼は規則的な 3 度の鎖の各音を順に多声的に重ね、通常の 1 声部での装飾的なアルペジオや旋律の平面的利用及び和音と違う、声部の時間差と音程を意識した独特な使用をする。この第 1 曲とされる小曲について、ブラームスはその小曲が不協和音で充満し、格別に憂鬱であり「非常にゆっくり演奏する」では十分といえず、どの小節も各々の音も、人が一音一音各々から憂鬱を吸うかの如く、不協和音からの歓喜と快さでリタルダンドの様に聴こえなければならぬとし、それら不協和音は適切だろうし説明する事ができるとも記していた。Litzmann 1927: Bd. 2: 513.
- (註26) 上述の多声的な 3 度の鎖の反映でいえばそのうちの属九の形成に当たる。
- (註27) 構成音等から調や旋法を読み取る、旋律を追いカノンを認識する様に、様々な部分や構成要素の分け方と組合せ方によって音楽は多義的に聴かれる。

- (註 28) 三島 2022: 2-3.
- (註 29) Rule 2011: 140.
- (註 30) MacDonald, 227-228; 392.
- (註 31) 三島 2022: 2.
- (註 32) Grout, et al. 2001: 598.
- (註 33) Pestelli 2008: 143; Rule 2011: 137-138; 140.
- (註 34) Josephson, 182.
- (註 35) Lester 2020: 11-27.
- (註 36) Ibid., 20-22.
- (註 37) Swafford 1999: xii; 294.
- (註 38) 三島 2015: 189-196; 三島 2022: 8-9.
- (註 39) Swinkin 2012: 46-47.
- (註 40) Moser 1908: 45. 1854 年 6 月 27 日のブラームス宛の書簡。
- (註 41) Danuser 1983: 99.
- (註 42) 規範的な《ゴルトベルク変奏曲》では、2 曲置きに現れる厳格なカノンの変奏の模倣の音程が順次拡がる音程カノンの構成が予期される。
- (註 43) 一貫して上向きに模倣するカノンは第 14 変奏だけである事、変奏と調に関する作曲者の視覚的な構造認識も確認。三島 2012: 17-20; 三島 2022: 6.
- (註 44) 註 37 を参照。ブラームスが、彼を教父として亡き F. メンデルスゾーンの名を取って命名される末子フェーリクス出産直後の C. シューマンに贈った作品 9 の第 1 稿 (献辞「彼の主題による小さな変奏曲。彼女に捧ぐ」) は全 14 変奏で、約 2 ヶ月後に第 10、第 11 変奏の一组が挿入され出版稿の全 16 変奏になるが、両稿とも PI が整合し、1 作品の別の稿で音程的構成を二重に示す。Ibid., 4-8. 第 1 稿の最終 (第 14) 変奏の位置は、出版稿での PI の始点 (第 14 変奏のカノン) となり、後で挿入された一组はパズルの様に取り外し可能に見える。第 1 稿について彼女はブラームスらしく真面目でユーモアがあると思うと応じた。Litzmann, Bd. 1: 6.
- (註 45) Ibid., 37; 三島 2022: 12n. 第 14 変奏と、異名同音等による模倣の音程の操作が集中する第 15 変奏の中間部 (第 2 部) のカノンの音程とそのずれは、最終変奏をも指示して PI の構成を完結させ、作品全体を統一する。Ibid., 4-8 参照 (PI の構成と「B」の変奏の関係も確認)。同日シューマンは妻にこの曲は一見して、そしてより深く知ると一層自分を楽ませたと書き送った。May 1905: 177. ブラームスは彼への返信 (同年 12 月 2 日) で、作品 9 の価値を認めてくれた事に感謝し、春からシューマン作品を熱心に研究している事にも称賛を求めた。Litzmann, Bd. 1: 44.
- (註 46) 日本音楽学会公式 Twitter (当時) の筆者によるブラームスについての記事 (2023 年 5 月 7 日公開。https://twitter.com/MSJ_musicology/status/1655135418910912512) [本論が示す URL の最終閲覧日も全て同日] 及び三島 2015: 5-6; 165-168 参照 (数的秩序の予測可能性も確認)。カノンは小さな糸口から全体を支配する仕組みの発見を試す謎解きの性質を持っており、実際筆者は作品 9 の当該箇所をきっかけに PI に気づいたが、普通気づくとすればそこからだろう。作品 9 には変奏番号とカノンの音程の数が一致する第 8 変奏もあるが、起点が第 1 変奏に限らないという当該箇所での具体的な気づきが

全体の構成原理を意識づける。註 41 及び三島 2012: 17-20. PI の思考及び多義的構造と、ある旋律と音階上その模倣の度数の分開始の位置が移る旋法の旋律の対位法的組合せを表すカノンの模倣はまさに符合するので、対位法上の縦と横、和声や調と作品構成法との関係、成り立ち及び変遷と密接に関わるだろう。三島 2015 及び本論の註 15、16、43 も参照。

(註 47) Brodbeck 1997: 38-39. 彼とシューマン夫妻に関して借用や暗号、仄めかし、二重性が扱われる。

(註 48) 三島 2022: 4-5.

(註 49) Ibid., 8.

(註 50) このカノンの単純さは変奏曲が本来持つ即興性に通じ、曲は構築性を見せず自然に頂点に至る。

(註 51) Littlewood 2004: 215; Schmidt 1983: 106.

(註 52) Sholes, 184-185; Knapp, 12. 典型的なオスティナート主題は主に音階で構成され、容易に 3 度の鎖と組合わされる。Ibid..

(註 53) Swafford, 525.

(註 54) Sholes, 186.

(註 55) 三島 2022: 8.

(註 56) Yearsley 2002: 229-230.

(註 57) 註 46 を参照。例えば作品 37 の第 1 曲の密なカノンは、作曲家が構造への理解を試す好例である。三島 2022: 11-12n.

(註 58) Geiringer 1947: 211; 296.

(註 59) Rule 2013: 143ff.; Rosen, 406-434. 3 度の鎖はベートーヴェンの当該作品のフーガを設計する。Ibid.; Rule 2011: 129ff.; 208-210. それらのフーガ主題は拡大形や逆行形、反行や縮小の模倣を駆使し、3 度の鎖を使う作品 106 の第 1 楽章展開部の模倣も様々な音程を示す。Ibid.. 他にも 3 度の鎖の省略に近い彼のフーガ主題は多様な模倣を行う (作品 110、137 等)。

(註 60) Ibid., ii-iii; 85-87; 137; 204; MacDonald, 389; Rosen, 407. ベートーヴェンの対位法とフーガの使用を研究する事へのノッテボームの特別な関心は、自身の遺産の中のマールブルクとアルブレヒツベルガーの著作に関する資料等から明白とされる。ノッテボームはベートーヴェンの作曲技法として 3 度の鎖や 4 度の鎖 (この例も模倣を駆使)、3 度調の関係を作る異名同音的な一時的転調等を分析し (作品 106 の 3 度の鎖は異名同音的転義を利用)、低音の鎖の進行に通奏低音を記し、2 つの 3 度が 5 度を作る事、調が 3 度と 5 度で決定される事を示す。Rule 2013: 138ff..

(註 61) Knapp, 10.

(註 62) Todd 1983: 49-53; 三島 2021: 1-7.

(註 63) Seaton 2010: 165-170.

(註 64) 註 62 を参照。

(註 65) 三島 2021.

(註 66) Arnold Schönberg Center 所蔵資料 TBK6.

(註 67) Schönberg, 253.

(註 68) Schmidt 1983: 120. 彼の前セリー様式及び音階上開始の位置が3度移るフリギア旋法は Josephson、彼らに共通する数学的な逆算の思考は三島 2022: 10 参照。PI と 12 音技法の簡潔な仕組みは筆者の研究発表 (日本音楽学会東日本支部第 38 回定例研究会) が言及。ブラームスはシェーンベルクと異なり自らの技法を開示せず、多量のスケッチを残したベートーヴェンと異なり自作品の資料を破棄した。

(註 69) 例えば MacDonald, 391.

(註 70) Rule 2013: 143. 作品 34 と同年の彼の《自作主題による 15 の変奏曲とフーガ》作品 35、シューマンの作品 5 の初版、ブラームスの作品 9 という主題の高声と低声を別々に変奏する変奏曲作品は、PI も共有する。三島 2022: 12n 参照。この作品 35 の主題、模倣が大半を占める第 7、第 14 変奏 (いずれも 8 度) は「8」の距離を保ち、第 14 変奏と、4 度上と 8 度下の模倣の主題提示部を持つフーガの変奏の距離も「4」を示す (主題と同じ楽節構造の第 15 変奏の直後に主題を別の調で変奏するコーダを変奏単位と見る)。PI は模倣の変奏を一体にし、フーガが変奏曲を要約する (ブラームスの作品 24 と同様)。

(註 71) Rosen, 437-441. ノッテボームは 3 度の鎖を循環の鎖と呼び、調の間をさまよう循環の能力を仄めかす。Rule 2013: 143; 147.

(註 72) 三島 2015: 148-154; 167-168; 189-196 及び本論の註 46、数的秩序の予測による音楽解釈、主題と全体構造の数的対応を参照。後者の様な同型の発想は 12 音音楽にも度々現れる。

(註 73) 本論の第 1 章の分析を参照。

(註 74) Burkholder 1984: 79.

(註 75) Rule 2013: 147.

(註 76) 三島 2022: 10 参照。

(註 77) Mann, et al.; Grout, et al., 158. 1 本の旋律は別の旋法等で読まれ、多声の組合せとしてカノンに解釈される。註 46 参照。

(註 78) Litzmann, Bd. 1: 73.

(註 79) Kross 1957: 185. 対位法上模倣しやすい定旋律に関する研究も注目される。

(註 80) 三島 2022.

【定期刊行物等の略記】

JMR = *The Journal of Musicological Research*

19M = *19th-Century Music*

BS = *Brahms-Studien*

GM = *Grove Music Online* . <http://www.oxfordmusiconline.com>

MGG = *MGG Online* . <http://www.mgg-online.com>

CP = Cambridge University Press

OP = Oxford University Press

【引用文献】

- Brodbeck, David Lee. 1997. *Brahms: Symphony No. 1*. Cambridge: CP.
- Burkholder, J. Peter. 1984. "Brahms and Twentieth-Century Classical Music." *19M* 8 (1), 75-83.
- Danuser, Hermann. 1983. "Aspekte einer Hommage-Komposition: Brahms' Schumann-Variationen op.9." In *Brahms-Analysen*. Friedhelm Krummacher, et al. (eds.), Kassel: Bärenreiter, 91-106.
- Geiringer, Karl. 1947. *Brahms: His Life and Work*. London: Allen & Unwin.
- Grout, Donald Jay, et al.. 2001. *A History of Western Music*. 6th ed. New York: W. W. Norton.
- Horne, William. 2002. "Through the Aperture: Brahms's Giges, WoO4." *Musical Quarterly* 83 (2), 530-581.
- Josephson, Nors S.. 2014. "Zyklische Intervalltechniken in der Musik von Johannes Brahms." *BS* 17, 163-182.
- Knapp, Raymond. 1989. "The Finale of Brahms's Fourth Symphony: The Tale of the Subject." *19M* 13(1), 3-17.
- Kross, Siegfried. 1957. "Brahms und der Kanon." In *Festschrift Joseph Schmidt-Grg zum 60. Geburtstag*. Dagmer Weise (ed.), Bonn: Beethoven-Haus, 175-187.
- Lester, Joel. 2020. *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance*. New York: OP.
- Littlewood, Julian. 2004. *The Variations of Johannes Brahms*. London: Plumbago.
- Litzmann, Berthold (ed.). 1927. *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896*. Leipzig: Breckopf & Härtel.
- MacDonald, Malcolm. 2001. *Brahms*. Oxford, United Kingdom: OP.
- Mann, Alfred, et al.. 2001. "Canon," *GM*.
- May, Florence. 1905. *The Life of Johannes Brahms*. 1. London: William Reeves.
- McCorkle, Margit L.. 1984. *Johannrs Brahms Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*. München: Henle.
- Moseley, Roger. 2007. "Reforming Johannes: Brahms, Kreisler Junior and the Piano Trio in B, Op. 8." *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2), 252-305.
- Moser, Andreas (ed.). 1908. *Johannes Brahms Briefwechsel*. V. Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.
- Pestelli, Giorgio. 2008. "On the Finale of Brahms's Fourth Symphony." *BS* 15, 127-148.
- Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- Rule, Marie Rivers. 2011. "The Allure of Beethoven's 'Terzen-Ketten': Third-Chains in Studies by Nottebohm and Music by Brahms." PhD Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- . 2013. "Tracking Trends in Beethoven's Compositional Style: Manuscript Materials in Nottebohm's *Nachlass*." *JMR* 32(2-3), 132-149.

- Schmidt, Christian Martin. 1983. *Brahms und seine Zeit* . Laaber: Laaber-Verlag.
- . 2016. “Brahms, Johannes,” *MGG* .
- Schönberg, Arnold. 1976. *Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik* . Ivan Vojtch (ed.), Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Seaton, Douglass. 2010. “Mendelssohn in 1825: A Snapshot with Two Canons.” *JMR* 29, 159-170.
- Sholes, Jacquelyn E. C.. 2018. *Allusion as Narrative Premise in Brahms's Instrumental Music* . Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Swafford, Jan. 1999. *Johannes Brahms: A Biography* . New York: Vintage Books.
- Swinkin, Jeffrey. 2012. “Variation as Thematic Actualisation: The Case of Brahms's Op. 9.” *Music Analysis* , 31/i, 37-89.
- Todd, R. Larry. 1983. *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition* . Cambridge: CP.
- Yearsley, David G.. 2002. *Bach and the Meanings of Counterpoint* . Cambridge: CP.

- 三島理. 2012. 「ブラームスの《シューマンの主題による変奏曲》op. 9におけるカノン: 序数と度数の法則性に着目して」『音楽文化研究』11, 15-20.
- . 2015. 「ブラームスのピアノ変奏曲に見られる数的な関係: 模倣を使用する変奏の模倣の音程とその配列に着目して」聖徳大学大学院音楽文化研究科博士論文, 博乙第7号.
- . 2021. 「メンデルスゾーンが受けたピアノを用いる変奏曲の作曲教育とその実践: 音程カノンの構成原理の観点から」『成城美学美術史』27, 1-17.
- . 2022. 「数学者ブラームス: カノンの模倣に関する技法の利用」『成城美学美術史』28, 1-17.

【主な参照楽譜】

- Brahms, Johannes. 1976. McCorkle, Donald M. (ed.), *Variations on a Theme of Haydn, Opp. 56a and 56b* . New York: W. W. Norton.
- . 1996-. Johannes Brahms Gesamtausgabe e. V. (ed.), *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke* . München: Henle.

カノンの模倣とブラームスらしさ: 3度の鎖に着目して

著 三島理

制作 Puboo
発行所 デザインエッグ株式会社
