

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための 五楽章』 op. 5

——その表現主義的特質——

木 原 俊 哉

I

1890年新皇帝ヴィルヘルムⅡの即位によってこれまでの力をふやし財えるというビスマルク時代の「内向的」傾向から、これまで貯えた力をさまざまな面で積極的に展開する「外向的」志向が強くなる。芸術においても新しい表現形態を追求し、さまざまな外国文化と接触し吸収することで文化現象は多様化するものの、フランスを中心に広がっていた「世紀末」の時代感覚をドイツの芸術家も強く持つようになった。が「ドイツの将来は海外にあり」という国策を反映した一般的風潮は、「世紀末」よりは「世紀の転換」であり、終末感よりは「新生への期待」であったし、芸術においても紆余曲折があるものの過去のしがらみからの断絶と超克、新しい表現世界の模索と未来への意欲であった。経済的発展に伴って国民生活は近代化されレベルも上がるが、資本の集中や独占も急速に進展し、それが内包する諸矛盾も増大する。対外的にも急速に強国の仲間入りし植民地を獲得し積極政策をとる。が列強の警戒心を引いて次第に封じ込められ、ドイツ外交は友好の維持か力の行使かの二者択一を迫られる。1905年第1回モロッコ問題（タンジェル事件）が起り、翌年の列国会議でドイツ外交の完全な敗北で終る。対内的には経済的繁栄はヴィルヘルム時代を支える一部の新興成金などを潤すものの、発展を実質的に担った労働者は、意識は進むものの置かれた状況は一層深刻化してゆき、又工業の発達で都市を拡大し人口を急増させることになり、一部のきらびやかな繁栄と抑圧された労働者の群れとが都市に共存し、貧富の差がさらけ出され、ひずみも増大して矛盾がふき出してくる。個人のあり方、個人と社会との関係、人間そのものや文明・芸術の存立の基盤や将来といった問題が問われる風潮が次第に広まっていった。芸術家達もそれぞれの領域で疑問の余地のないものと認めていた既存の枠組みを新たに根本から問い直し、芸術家としてのあり方、対応の仕方から表現手段までを含めた新しい表現の世界を模索し獲得するという内的要請に直面せざるをえなかった。カンディンスキーは、「内的必然性は三つの神秘的な根拠から生れる。それは三つの神秘的な必然性から成る。すなわち 1. 創造者としての芸術家は、かれ独

自のものを、表現しなければならない。2. 時代の子たる芸術家は、この時代に特有のものを、表現しなければならない。3. 芸術への奉仕者たる芸術家は、芸術一般に固有のものを、表現しなければならない。」この「内的必然性の原理」が人間の魂を合目的的に動かす原理⁽¹⁾であると述べたが、それが1911年であった。

このような時代風潮の中で、1905年当時のザクセン王国の首都ドレスデンで「ディ・ブルック」(Die Brücke)がキルヒナー、ブライエル、ヘッケル、シュミット＝ロットルフの4人で結成され、ここに表現主義絵画の母体が生れた。彼らは1892年ベルリン特別展以来有名になったムンクやゴッホやゴーギャンなどの影響を受け、現実や自然の客観的再現ではなくて原始性にあこがれ、単純素朴でありながら野性的である自然の中での自由な人間象を追求した活動を行っていたが、1911年ベルリンに移ってから都市における抑圧された人間の不安、自我・魂を主観的に表現する作風へと転換した。又ウィーンでは1897年グスタフ・クリムトが分離派(Secession)を創設し、「分離派信条の第1の際立った特色は、父親たちとの断絶を主張したことである。(中略)分離派イデオロギーの第二の重要な目的は、近代人について真理を語ること…(中略)…『近代人にその真実の顔を示すこと』だった。一方ではこのことは、ブルジュワ人間がその近代的実践的正体を秘匿するための隠れ蓑として使った歴史主義と伝承文化とへの決定的な攻撃を意味していた。」⁽²⁾「1908年までには、精神的・哲学的反逆者として社会との衝突から受けた心傷に怯んで、クリムトはもともとリングシュトラッセでの彼の経歴の出発点だった画家・装飾家という役割に復帰していた。しかし意味の源泉としての歴史、適切な表現手段としての物理的写実主義との絶縁は、彼にとっても、歴史と自然とに対する期待が裏切られた階級にとっても、消え去ることなく残った。(中略)けれどもその分離派的な内面への旅では、しばしばギリシャ神話を図像学のパイロットとして役立てながら、クリムトは心理的経験の新しい世界を切り開いていたのだ。ウィーンの上流階級の脆弱な避難所へと美的退却を行ったときに彼が棄ててしまった探求を新たな深層へ運んでいく仕事は、表現主義運動のもっと若い精神の持主に委ねられたのである。」⁽³⁾このクリムトは1903年以後ウィーンで展示会を開かなかったが、再び新作を発表したのが「1908年クンスト Schau」でであったが、そのポスターの1つがオスカー・ココシュカのもので、「性的緊張の恐るべき行き詰まりから、ココシュカは脱出の可能性を二つの方向に見い出した。一つは求愛、一つは征服である。『夢見る少年たち』の極致は前者であって、愛の達成が自己と世界とをともに回復するのである。しかしココシュカはもう一つの解答を、『殺人者、女たちの希望』と名づけられた小戯曲のうちで突めた。」⁽⁴⁾この戯曲は1908年生れ翌年上演されたが、表現主義演劇の開幕を告げた作品である。「クンスト Schau 1908」を契機に注目を引いたのがこのココシュカであり、エゴン・シーレを含めたウィーン派の表現主義であった。ヴェーベルンがシェーンベルクに弟子入りしたのが1904年であるが、同年にはこのココシュカや建築家アードルフ・ロース⁽⁵⁾

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

と知り合いになっており、1914年頃にはココシュカがヴェーベルンの肖像を2度描くほどの仲になったので、1908—09年頃ヴェーベルンがココシュカの活動に関心を持っていたことは当然考えられる。又シェーンベルクは、1909年にミュンヘンでヤウレンスキー、カンディンスキーを中心に結成された「新芸術家同盟」から1911年末分離したカンディンスキー、フランツ・マルクらの「青騎士」(Der Blaue Reiter)に1911年に参加したが、そのきっかけはカンディンスキーが無調的器楽作品「3つのピアノ曲」op.11などに接したことから始まった。このようなドイツ語圏における代表的な3つの表現主義運動の誕生と展開は単に絵画だけでなくあらゆる領域に及んでいた。ヴェーベルンも1909年頃には、ウィーン育ちの詩人・批評家で鋭利な言語感覚を持った諷刺家で後に『人類最後の日々』(1919)という政治文学を書くカルル・クウスと知り合いになった。又1908年には、古来の芸術を大別して、自我と外界との調和を求める「感情移入の芸術」と、その調和を人間の内的不安に基づいて否定して「無機的」世界の構築をめざす抽象衝動の芸術に分けたヴィルヘルム・ヴォーリンザーの『抽象と感情移入』が出版され、大きな影響を及ぼしていったであろう。そして表現主義運動が単にごく一部の芸術家の傾向だけではないことを示しているのが、ヘアヴァルト・ヴァルデンの主宰した表現主義の中心的な芸術週刊誌『嵐』(Der Sturm)⁽⁶⁾(1910年創刊)、それと双壁をなすフランツ・プフェムファートが編集した社会的・政治的関心が強く総合雑誌の性格を持った『行動』(Die Aktion)で、これらが表現主義の機関誌として大きな役割を果し、多くの表現主義運動に関わった芸術家がそれらに携わった。

ではヴェーベルンと師シェーンベルクの状況はどうであっただろうか。シェーンベルクは1907—08年に『弦楽四重奏曲第2番』op. 10の第3・4楽章にシュテファン・ゲオルゲの詩「連禱 Litanei」「忘我 Entrückung」、1908—09年には『ゲオルゲの〈架空庭園の書〉による15の歌』op. 15で—『ゲオルゲ歌曲集』で、私は何年もまえから目の前に漂っている表現と形式との理想に近づくことに初めて成功した。この理想を実現するのに、それまでは力と確信が不足していた。しかしこの道をついに踏み出したいまは、過去の美学のあらゆる制限を突き破ったと自覚している。⁽⁷⁾—と確固たる内的要請に基づいて無調的表現主義の作風に進み、1909年には『3つのピアノ曲』op. 11、『5つの管弦楽曲』op. 16、『モノドラマ・期待』op. 17を完成する。シェーンベルクの場合には確固たる「内的要請・必然性」に基いていたにちがいないが、ヴェーベルンの場合はどうであろうか。確かにop. 3—4のゲオルゲの歌曲集によって無調的作風へと転換していったが、その場合テキストの選択を含めて師シェーンベルクの影響を受けたことは充分考えられる。がそれだけではないとも思われる。ヴェーベルンはシェーンベルクに師事する以前に多数の歌曲を書いたが、その中にデトレフ・フォン・リーリエンクローンによる1曲、リヒャルト・デーメル

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

による2曲があり、リーリエンクローンはデーメルと深い友情で結ばれ、若いリルケやクラウスの才能も認めていた。又シェーンベルクは『浄夜』 op. 4 (1899) に代表されるようにデーメルの詩に基く作品をいくつか作っている。デーメルは、新たにとらえなおされた「生」を原理として人間の本能的欲望を純化して表現しようとした。同じく強靱な「生」の原理を持ちつつもゲオルゲは、軽蔑と敵意の対象であったデーメルの開放性とは対照的に、極度に閉鎖的な仕方では抒情詩における象徴主義運動を共に展開していった。ゲオルゲは当時の自然主義中心のドイツ文学界に不満を持ち、「生」の非合理的な面に生命の生産性があると考え言語自体の革新を唱えた。この「生」の非合理性を明確に打ち出したのが詩集『第7の環』(Der siebente Ring 1907) で、そこでは急死した弟子の美少年マクシミーンを意志の力による「美しい生」の1形態ととらえ、彼への思慕、訣別、神格化を濃密な精神世界の中での「生」の形成そのものとして描き出そうとした。ヴェーベルンはこの詩集を基に7曲ずつの2つの歌曲集を計画し作曲したものの、op. 3—4の各5曲の歌曲集としたのが1907—09年であった。彼はこの異色の抒情詩に作曲する過程でシェーンベルクとは異なる「簡潔で凝縮された響きの世界」を知り、更に「声楽の器楽化」、「音楽的身振りの大きさとそれを構成する要素の極小化：拡大と凝縮の論理」を獲得した。自らの精神的動向をもとに師の影響を受けつつ調性を放棄したヴェーベルンは、ここに自らの探究の基盤、すなわちいかなるものからも干渉されず、いかなるものへも影響を及ぼさずに自己充足し、それ自体において生成消滅する音響そのものの世界へと進んでゆく。それはアドルノが、「しかしヴェーベルンの理念は絶対詩のそれ、つまり、音楽的素材性を、また音楽的形態のあらゆる客観的契機を、主観によそよそしく、かたく、同化されずに対立している残余なしに、主観の純粹な音声のうちに溶解しようとする試みである。」⁽⁸⁾と述べている「絶対詩」absolute Lyrikで、これがテキストを持たない純粹の音響の世界において追求されてゆくのも、いわば内的必然性によるものと言えるだろう。

II 分 析

『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5 について、テオドール・W・アドルノは次のように鋭く指摘している。「しかしヴェーベルンの最初の表現主義的ミニアチュア、ほかならぬあの四重奏曲集は動機的・主題的である。その第一曲はいくらか長いばかりか、まったくの、だがあるていどはその底層に還元されるソナタ楽章であり、そのほかの曲は短かいすこぶる簡潔な動機から紡ぎだされて、動機的同一性がまったくもう意識されないまでにリズム的音価やアクセント符号がずらされている模倣なり反行なりをしばしば利用している。すべてがかすかな息吹きのように、それでいてあのひそかな組織によってその必然的なものをもっている。それからこの必然的なものは、発展という概念が彼の全作品にたいしてもそのなかの個々の曲にたいしても歪んでいるとはいえ、ヴェーベルンの発展

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

とでも呼びうるものすべての刺激体となる。⁽⁹⁾ ソナタ楽章的構造が根底となっていることを、W・コルネーダーも述べているが、最も明解なのがスコア (Philharmonia No.358) の前書きで、それによれば、「五楽章の最初はソナタ楽章とみなされうるであろう。形式傾向は明瞭であり、1—13は提示部、14—36は展開部、36—50は再現部、コードである。」

第1楽章：曲は「激しく活発なテンポ」Heftig bewegt Tempo の指示で、VnIIとVcの arco (通常の弓の奏法) によるスラー付きの c-cis の短9度上行、引き続いて VnI と Va の pizz (指で弦を弾く) によるスタッカートの f-e の長7度上行が続き、16分休符後に col legno (コル・レーニョ：弓の木部で弦を打ったりこする奏法) による全楽器の fff 和音の打音へと進んでゆく。この和音は cis-f-c-e の構成音を持っており、冒頭の短2度 (オクターブ±短2度) 動機を同時的に響かせたものであると共に、その配置は下から cis-f-c-f-c-e の減4度・完全5度・完全4度・完全5度・長3度とシンメリックになっており、音の水平的継起と同時的響きとが組み合わされている。しかも音の存在の連続性が未決定にされている。そして VnI が前の e から長2度間隔の fis から7音の fis-dis-g-gis-e-a-b の短3度・増5度・短9度・長3度・完全4度・長7度の音程関係で上下動する動機(A)，則ち第1主題が3回反復する。この(A)の第2音の所に他の pizz 和音が鳴る。この出方は VnI の2回目の反復に pizz 和音と共に VnII の e，則ち VnI の1回目と長2度間隔で2回反復する場合と同一である。そして第2小節 (以下 T. 2 と略する) 以後の pizz, arco の4音の響き4つはすべて下から短3度・減5度・長3度で最低音と最高音は短9度になり、他に長短7度の構成になるだけでなく、最低音の進行は h-gis-c と短3度・増5度の(A)の冒頭3音の動きと同一となっており、垂直と水平の重積的進行で急速にデュナーミクが ff から pp 以下へと減衰してゆく。そして16分休符途切れて VnI から次々と am Steg (スル・ポンティチェロ：駒の近くに弓をあて倍音の多いかすれたような音をだす奏法) で16分休符づつ遅れてトレモロで(A)の第5・6・7音が、噛み合うように次々と VnII, Va, Vc と受け継がれてゆき、VnI と最後の Vc が2オクターブ離れた同じ音となることで、動機の同一性を保持することをねらい、又それぞれの3音の出の音程関係が短6度・増5度・短6度のシンメトリーになるだけでなく、各楽器の出が先行の第2音と短9度の間隔になるように配置されている。そして Vc の最終音 b と VnI の h が再び1オクターブ+短9度で重なり、T.3 の Va と Vc の重音下降の短6度の転回音程であり (A) の構成音程の1つとなっている長3度を VnI が下降している。〔譜例1〕 T1-7

T.4 最後の全楽器による重音の pizz 和音は VnII が短6度で他がすべて減5度間隔で、8音が全く重複せずに1オクターブ+完全5度の音域の中に入っている。次に Vc が b-d と短6度下降するが、これは T.3 の Va と Vc の重音下降の余韻であると共に(A)の第6-7音の変形である。8音の響きが arco で8分音符に延長されて反復しつつ次第に

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

Heftig bewegt Tempo I (♩ = ca 100)

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

am Steg

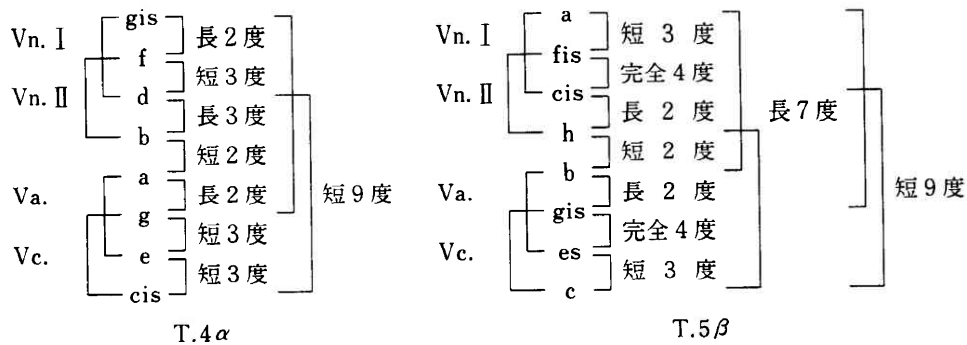
5

rit.

強められ、次に全楽器が一種の導音的關係で半音ずつ変化し、Vn I・IIが短6度、VaとVcが減5度間隔の重音でどれも重複せずに1オクターブ+長6度の音域へと広がっており、しかも最後には *ff* となっているものの *col legno* の奏法で16分音符に短縮され、瞬間的に消滅する。このような8音の響きは4回でてくるが、音程関係を除いてどれ1つ同じものがなく繊細に多様化され、音価と奏法による音色と音強とが巧みに組み合わせられ、一種のバランスを作るように配慮されている。ではこの2つの8音からなる同時音を音程関係において考えてみよう。最初のもの(α)は各隣接音が下図のような関係になっている。それに対して2番目(β)は各隣接音が短2度を中心とし、長7度と短9度を生み出す音まで含めてシンメトリックに配置され、(α)から(β)へと導音的關係での半音変化によって一挙にシンメトリーになるという点で、聴覚上では把握できないとはいえ、構成し尽されている感がするし、(α)(β)の最低音が *cis-c* と冒頭の短2度動機との関連性をも示している。

そして第1主題提示の最後に全楽器がフラジョレット奏法で *c-as-cis-a* を響かせる。これは技巧的ハーモニックスで実際には記譜音より2オクターブ上の高い音となり、指で軽くふれた個所が振動の節(*node*)を作り部分音が抑制されて音色が変化し、柔らかで透明ながらもややかすれたような現実離れした響きがかもし出される。この響きが協和音程

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5



的な長 3 度・短 6 度と不協和音の短 9 度を含んでもそれが奏法によって止揚され、あたかもこれまでの音の出来事を蜃気楼のヴェールでおおい隠してしまうかのような印象を与える。

これまで用いられた *pizz, col legro, am Steg*. フラジォレット, あるいは後に出てくるトレモロや弱音器の使用といった弦独特の奏法は、他からの借用や模倣といった種々の要因から物珍しさやテクニックの誇示、一瞬の変化や多様性をめざすいわば好奇心や探求心の結果として生れたもので、この時代においては常套的語彙に属するもので、それらが用いられたからといって特別な関心と呼ぶものとはいえない。しかし弦楽四重奏曲の第 1 楽章の冒頭から *pizz, col legno* で *ff·fff* と続き、第 1 主題は通常の *arco* であるが *pizz* や *am Steg* へと変化しつつディナミクの減少を伴ない、最後にフラジォレットで消える過程・6 小節においては、通常奏法が Vn I の最大で 2 小節弱、最小は Va と Vc の 1 小節弱というのは、休符が多いとはいえ、かなり極端で、組織的集中的に使用されているといえるもので、ここにヴェーベルンの革新的姿勢を見取ることができる。この第 1 主題提示では、切迫しきったものを吐き出したみかけるようなものが奏法の変化で稀釈されるものの、鋭角的で激しく動く第 1 主題の *ff* の呈示によって受け継がれ、繰り返す過程で急速に凝縮されつつ解体してゆき、精緻に段階付けられたデュナミクを伴って漸減し、非常に個有的な存在である響きの中に洗練されつつ集約化されてゆくというもので、激烈な動から一瞬の静への転換である。これは「内なるもの」の外へと向う表出力がどれほど強烈であるかということと、それを知的に統御しようとする構成的論理の力との正面对決、と言うことできるだろう。だからこそ内的衝動と対決の激しさをおおい隠すためのヴェールが必要であったのであろう。

それに対して 1.7 からの第 2 主題提示は、Vc の *am Steg* でのテンポの少し遅くなった 8 分音符による均一な 4 音動機 *cis-f-d-e*(B-i) で始まり、短かいがつまったような間の後にもう一回反復され、再び同じ間があって *f-fis-as-d* の長 7 度下降・短 2 度上行・減 5 度下降の大きく傾くような 4 音動機 (B-ii) が続いてゆく。Va は同じく *am Steg* で長 3 度をトレモロで響かせるが、それが Vc と短 9 度関係になるように配置されている。

〔譜例2〕 T.7-9



この部分は地に足が着いたしっかりした歩みのようであり、*am Steg* のためにどこなく非現実感、あるいは手探り状況の雰囲気漂っている。が次に Vn 群が Vc の最後の ♪ 音型を基に通常表法で2つの4音動機を継承発展させるかのように大きな身振りを持つアーチを築いてゆくと、霞がはれたかのように輪郭が明瞭になってくる。この Vn I は (B-i, ii) 音型の動きと音程構造を組み替え逆行させつつ拡大するパターン (B-iii) となり、Vn II が同一音価で音程を少し圧縮して重なって進行し、Va が短9度上行して2つの上声にギクシャクする動きで絡み合う対声部を形成している。が T. 11 の Va からの長・短7度下降が順次音域が高くなりながら途切れてゆき、次第にアーチ構築の願望が遠のきながらもそれが悲願であるかのように個々協和音的な音の継起とその重合による不協和音的響きが生じてゆく。T. 13 で T. 7 冒頭と同一の (B-i) が Vc によって反復され、この第2主題呈示を肯定しつつこの音型を新ためて印象付けている、がそれよりも T. 6 までの激烈な嵐が一端納まった後に伝統への惜別を込めた心情告白と考えるのがより自然とも思えるほどで、希求の如くフェルマータで拡散され、提示部が終る。〔譜例3〕 T. 9-13



T. 14 からの展開部は、(B-ii) の4音動機の16分音符による *pizz* によって開始される。次々と Va, Vn II, Vc へと引き継がれ、Vn I が4回完全に繰り返してゆくうちに他の楽器による解体が進行中で、身振りもデナームも収縮する。そして Vn 群が (B-iii) を発展させるように速度とデナームを増強しつつユニゾンで動き、次に *col legno* であるが *fff* の全楽器重音の短かい響きが2回まさに瞬間的にきらめく。これは T. 5 の (β) の8音と同一のシンメトリックな配置で (β) より全体が長2度高いのでシンメトリーの核に

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

c-cis の短2度動機が位置し、速度・音価・音強・音色の4パラメーターのほぼ完全な類似によって第1主題提示の一種の縮図のきらめきと言える。〔譜例4〕 T. 16-17

T. 18 から4音の短6度上行・完全4度下行・短6度上行の音型が Vc, Va, Vn II, 更に Vc に頻繁に現われオスティナートとなり、T. 21 から解体してゆくが、これは明らかに展開部冒頭の pizz の4音動機の変形である。又T. 18 の Vn II の pizz の音は (B-i) と関連しているし、T. 19 第3拍から Vc のオスティナートにしっかりと支えられながら Va が「espressivo」で第2主題の動機群を一方で拡大しもう一方で縮少しつつゆっくりした歩みで T. 22 まで進む。がこの Va には Vn I のフラジョレットのヴェールがかぶさり、しかも後半からオスティナートが解体してゆくという二重の契機によって、大きなアーチへの傾向が願望へと変質されてゆくことになる。この Va の発展変奏が終りきらないうちに、Vn I が am Steg でのトレモロの7音動機が現われるが、これは(A)と同一の音程構造で、ここでは第1・第2主題の展開が同時に重なって出現している。Vn I は次に短2度の ♯は (B-iii) の初めを暗示し次の短2度・長7度進行で曲冒頭の短2度動機を展開し、再び T. 24 から(A)動機のリズム価を変えて示し、T. 4 での(A)の第5・6・7音の順次下降で減衰してゆくのは対照的に、T. 25 では第1・2・3音をディナーミクを強めつつ Vn II に、Va の gis-c-a は増5度・短3度と逆の組み合わせであると共に直前の Vn II の h を第1音として代用するという。非常に意図的な組み合わせで、それ故 fff となり、次に元の形で Vc, Va へと受け継がれ解体する。T. 24 の(A)動機展開の開始では広い音域に拡散しているものの下から a-e-as-es の短6度・長3度・短6度の T. 7 のフラジョレットと同じ音程の組み合わせの響きと、短2度進行、更には Vc の d-es の長7度下降も含まれている。そして次に Vn II が T. 11 や T. 21 と類似した基本的には第2主題の多様の展開を示している。この T. 22-26 においては第1主題と第2主題とがそのアイデンティティーの保持の極限において、自らの本性をさらけ出しつつ相互の存在の根拠を、いわばフラッシュ・バック的に開陳している。自らの内なるものの爆進的突出力とそれをコントロールする知的構成力が披瀝されていると考えるのは、過大な見方で

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

あろうか。〔譜例 5〕 T. 21-26

T. 24 からは 2/4 拍子に変わり、音の動きも密度も低下して新しい展開主題のような効果を与えるが、基本的には第 1・第 2 主題の動機群に由来しており、あるいは展開されたものを再展開するといったようになっている。

展開部全体においては、各動機群があらゆるパラメーターの面において展開されつつ集中的かつ対位的に処理されて使用されており、動機・主題労作による長々しい展開が基本的には否定され、それに変わる不断の変奏・シェーンベルクの言葉を用いれば発展変奏と言いうるものになっている。

T. 37 から再び 3/4 拍子に戻り、Vn I が (B-i, ii) の動機で T. 7-9 と類似して現われると、いわゆる再現部となる。あえて言うならば、この B-i, ii) 動機の再現をより明瞭にするために 2/4 拍子の部分の必要性があったのであろう。ただ (B-i) は一回に省略され、逆に Va と Vc による (B-iii) の前半が変形しているが 2 回そして後半が T. 9-12 と類似して現われる。展開部では (B-ii) が集中的に用いられ、次に (B-iii) という経過であったのに対し、第 2 主題がほぼ原型に近く再現され、Vn I が「伴奏的」と指示されながら上・下行を繰り返しいわば準備しつつカモフラージュし、T. 40 から初めの 2 音は異なるが後の 5 音で (A) と同一の音程構造をリズムを変えつつ第 1 主題を再現し、Vn 群がユニゾンで T. 26-27 の Vn I と同様に 3 音・半音階下降し、T. 43 から Vc が長

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

7度上行, 2回の短9度跳躍をし, そしてそれと重なって Vn I が T. 32-36 を要約した動きになっている。〔譜例 6〕 T. 37-45

ここは、展開部でしばしば見られた動機・主題群の対位法的な重層的重積による構築的均斉化と不断の変奏による要約という発想に基づいており、ソナタ楽章における再現部の持つオーソドックな意義をその保持可能の極限点まで凝縮しており、それ故極度に神経を集中させた分析的聴取が要求される。T. 45 からは T. 26 に似た(A)の第1-3音による下降し Vc の gis-a の上行をステップにして Va が長7度上行完全5度下降の T. 18-21を思い起こさせるギクシャクした動きをし, それと対照的な T. 42 の3音の半音階下降がユニゾンでこの楽章でのハーモニックスを除いた2番目に高い音hの *ff* で現われる。この3音下降はこれで3回出現するが, 毎回リズム型と背景が異なり, ここでは前2回の隔合形になっている。全楽器が Va の先ほどのギクシャクした動きを受け継ぎ, Vn I に(A)の7音動機の変形が現われる。〔譜例 7〕

T. 48 の下降の受け継がれ方は, 変形された 4-7 番音〔短2度・短3度・増5度下降〕

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

が先行のものと短2度関係になるよう VnII と Va に配置されているが、Vc は5-7 番音に縮められているが、これは逆に(A)の1-3 番音の下降と同じになり、これまでの3 回の下降継承 (T. 4, 25, 45)より緻密に工夫され、このような論理が原型の形成・変形の基礎になっていると考えられる。2/4 拍子部分から作られた挿入部 (T. 49=T. 34-35, T. 50=T. 28) は曲の頂点となるような8 声の響きを生み出し(α)と(β)のように導音的緊張関係にあるが音域がはるかに広い。

T. 51 からコードに入る。Va と Vc が *fff* で h-c, c-cis と arco で短9 度跳躍し、Vn 群この跳躍とずれ合う形で自己を主張しつつ響きを多様化し跳躍を中和するかのようであるが、この上昇・高揚志向は更に一段と迫力を強めて Vn I でこの楽章最高音 cis へと飛翔する、というよりは絶叫するかのように *sfff* で短9 度飛び上がる。Vn I は更に3 回反復し、この短9 度跳躍がどれほどの意義と必然的な存在価値を持っていたかを明確に刻印付けているが、あまりにも強烈に自己主張するのを押えるかのようにディナーミクが配慮され、又 VnII と Va がそれ自体増4 度と増5 度の不協和音を跳躍の間隙を埋め響きを多様化することによって、Vn I の鋭さを和らげるかのように *am Steg* で重音を刻んでゆく。〔譜例8〕 T. 50-55

種々の奏法による多様な響きが、ディナーミクの漸減と Vc のオスティナート音型の確立と解体を通して、聞き手を響きの収斂点へと引きずり込むような印象を与える。Vc と

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

Va がひそやかに再び短9度上行し、再度 Vn I が受け継ぐが、まるでエコーが遠くからの叫びのようである。そして一瞬の全くの空白・無があって、それを否定するかのように全楽器による pizz の重音が ppp で響く。これは展開部 T. 17 で2回きらめいた8音の同時音と全く同一で、奏法 (col legno-pizz) と音強 (fff-ppp) が異なっている。前述のようにこの響きのシンメトリーの核が c-cis の短2度であることと c-cis の短9度跳躍が、音の水平的継起と同時的垂直化の組み合わせという曲冒頭に示された手法によって関連付けられており、それ故にこのコードが存在すべき必然性があったと考えられる。それ故 T. 17でのきらめきは先取りにあたるもので、ここにおいて短2度（あるいはその転回）による音群が継起的・同時的に多様な形態をとりながら頻繁に現われていたものすべてを凝縮する収斂点として、この8音の響きが存在していることになる。この響きの構成そのものが全体の構成原理の核心で、構成し尽くされているが、体験上では構成され尽くしたという印象は全く与えられない。ソナタ楽章では調的な出来事が重要な構成原理の1つであるが、その調性を放棄した段階でソナタ楽章を形式として採用し、動機・主題群の対位法的な重層的重積による構築的均斉化と不断の変奏による圧縮を、緻密な音程構成への配慮から導き出し、原理的な困難さを克服したかのようである。

第2楽章：全楽器弱音器付きの非常にゆっくりとした動きで pp を中心とする13小節の静寂さにあふれた曲である。Va の「最も柔らかな表現で」と指示されて g から始まり、すぐに Vn II と Vc がそれぞれ個別には完全4度と長6度の協和音程の重音で加わるが as-a の短9度の響きが生じ、Va の次の h-g の進行の後、cis で停留すると再び Vn II と Vc が同じ響きを反復することで、下から as-f-a-d-cis と短9度だけでなく長7度も結果的に生ずる。これはこれまでの伝統的な音響世界から離れるための意図的操作で、第1楽章にも頻繁に出現する響きを同時音と継起音を密接に関係付けることによって、両楽章の関連性を暗示しつつ、我々を異なる響きの世界へといざなっていく。〔譜例9〕 T. 1-4

Sehr langsam (♩=ca 56)
mit Dämpfer

メロディーの動きは Va の大きな身振りを持つ5音、縮小した動きの4音と続く。この2群は開始音と最終音がそれぞれ短2度関係になるが、次の3音は cis-d と短9度上行し

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

ながらも次には長2度下降するだけで、身振りではこれまでを踏襲しながらいわばアーチ形成を中断したような形になっている。この断点に Vc が d-es の短2度上下行を2回、その間に Va が d-cis の短9度下降しており、これらは明らかに第1楽章からの意図的な引用であると同時に、このマーチ断面の底の深さと鋭さを印象付けるかのようであり、更に T.5で Va と Vc が増4度の重音で短9度を2つ含む不気味な不協和音を響かせ、更に Vn 群がユニゾンで短2度を進行すると、それまでの雰囲気が一層深刻化する。が VnII が T.3 の Va と同じ音域で中断したアーチを完結しようとするかのようににより表情豊かに取り上げる。がそのアーチが閉じきっていないこと暗示するかのようにより T.5 前半が T.6 後半に現われ、短9度下降へと続いてゆく。〔譜例10〕 T.4-7



T.7 からは VnII のオスティナートを背景に VnI が旋律を紡ぎ出してゆくが断片化しており、T.10 から動きは小さいもののこの楽章で最も息の長く、しかも最後に短9度上行という大きな身振りを示しつつ長2度下降し、VnII のオクターブ下での同じ長2度下降の反復を伴っている。ここまでの経過は Va の黄昏れの中での問掛けに対して、自ら答えようと努力しつつ他から協力を求め、VnII、VnI と3つのブロックによって完結したアーチ志向に従って次々と先行の音型を用いて展開し、開離位置ではあるものの c-a-e の一種の三和音の響きを伴いながら最後の身振りで答えているかのようである。が VnII がリタルダンドしながら es をテヌートで保持し、その直後に再び c-a-e が響き、「鳴り止んでゆくように」「ほとんど聞こえないように」と指示され、協和音に付加された VnII がいわば牽引の中心を喪失してその響きに乗っかかっているように浮遊している。アーチを構成すべき内部的な部分構造に組み込まれる音が、その前後関係、更には個々の音へと解体され、音と響きという孤立した、座標を喪失した個的存在へと連続性から放擲されている。これが冒頭の Va の問掛けに対する一種の答えで、弱音器の効果も加わってこれまでの音響からのいわば自律的遊離化が最後に示されている。〔譜例11〕 T.10-13

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5



第4楽章：旋律的アーチから放擲され個的存在へと孤立した音と響きが再び水平的継起の連続体として展開されるのが、この楽章である。曲は非現実のようにチラチラまたたく響きで始まり、組み替えられて繰り返えられる。〔譜例12〕 T. 1-6

Sehr langsam (♩ = ca 58)

am Steg... *mit Dämpfer* *ppp* *arco* *pizz.* *am Steg...* *zögernd* *im tempo* *am Steg...*

5 *rit.* *äußerst sanft* *äußerst ruhig*

2つの響きの特殊さは弱音器付きの am Steg での細かい刻みのトレモロという奏法と音程構造が結びついて生れたものである。T.1 のものは下から h-f-c-e と T.2 は c-f-h-fis と短2度（長7度と短9度の転回）の組み立てになっており、これらは第1・第3楽章にも共通している。T.1 で Vc が es で Vn のトレモロの e とで、T.2 の Va は同じように e とトレモロの f とで短2度となり、しかも e-fis と2つの響きの最上音を結び付けた動きをする。その背景に再び Vc の es があ、再び最初のトレモロが pizz 和音

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

で響くと更に2つの短2度関係が生ずる。

T.3 は2番目のトレモロの響きの水平的開示になり、完全5度・増4度・完全4度と短2度ずつ減少する下降音型である。この開示に Va と Vc がそれぞれ短2度で重なり、T.4 では Va の fis に Vc の g, そして水平的開示は Vn I の最後の c に重なって Vn II の h から、そして f に対して Vc の fis で重なりつつ受け継がれ、Va の fis も Vc の f と、という工合には短2度が金網細工のように張りめぐらされ、垂直的な響きから水平的継起へ、そして継起が再び響きへと密接に組み合わされ、その中心に短2度が位置している。水平的開示が2番目の響きになっているのも、1番目を pizz 和音によって最小単位で反復し展開を省略して時間的短縮を行なうというヴェーベルン独特の論理に基づいているにちがいないが、響きの音程構造を意識的に操作して T.5 までは緻密に構成したと考えるべきであろう。それを示すかのように T.5 からの Vn I は c-f と完全4度上行（開示の第3-4音の反行とも思える）する6音の動機（後半に短2度を2つ含む）で進行し、Vc が開示の最終音から音価を変えてこれを模倣する。これについて R・ブリンクマンは「響きを集中する技法」と述べている。⁽¹¹⁾ そして Vc の最後の cis が響いている間に Vn II が c から7音の早い上行音型を奏する。この音型の第1-4-7音は長7度間隔になっている。

T.7-9 は Va が3連符による d-b-g の3音のオスティナート音型（特に第3楽章の後半で集中的に多彩に用いられたものである）を反復し、Vn II と Vc のフラジョレットをオルゲルポイントとして、Vn I が Va の長3度を避けるかのように進行し、再び7音の上行音型が Va の g から音価を変えて現われる。T.11 では Vn I が T.5 の Va の短2度進行をフラジョレットで反復する経過の中、Vn II と Va が同じ T.5 の Vn I の前半4音をユニゾンで反復するが、Vc 第4音への短2度下降を不必要であるかのように、前半3音を同じ動きで重ねる。この省略は水平的短2度継起に垂直的短2度を直接重ねる重層化と思われ、直後に水平的開示に用いられた T.2 の響きと同一音程構造の pizz 和音が鳴る。ここはすべての饒舌を排して圧縮して簡潔さを目標としたものと思われる。が次に再び7音の上行音型が現われる。〔譜例13〕 T.10-13

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

これまでの2回は先行音と短2度で重なって上行を開始し、音価の相違を際たせ、休符で途切れて又音楽が再開されるという区切りの役割りを持っていた。がここでは直前に異常な簡潔さを示す部分が存在し、完全に途切れて am Steg で『す早く』 flüchtig と指示されて最後の5音が5連符になっており、それまでの区切るとか曲を締めくくりうる存在にはなりえない。いわば音が現実背を向け、彼方の世界へと自己逃避するかのよう仕草になっている。冒頭の非現実の如き響きから緻密に音楽が構成されながらも、自己逃避の願望があり、確固たる時の歩みを避けながらもその歩みを利用しきれず、作為性の目立たぬ部分が精緻に構築された緊張の一瞬へと転換した直後、あたかもこれまでのしがらみから抜け出し我々の手からもしっかりと握りしめようとすればするほどするりと飛翔して逃げ出してしまうかのようである。従って曲は主体不在の「開かれたままの状態」となっている。

第5楽章：Vc の5音動機(A)で始まり、すぐ e-cis の短3下度下降が4回、c-e-cis の変形を含めた長7度下降4回のオスティナート音型となる。(A)には、短2度の転回が潜在的・顕在的に内存されている。この Vc のオスティナートに乗って他が5音からなる響きを途切れつつ響かせる。(第5楽章を5音動機で開始し更に5音の響きで豊かに陰影付けてゆくことが、果して偶然であろうか。ほぼ同年の1908—09年に作曲されたシュテファン・ゲオルゲの『第7の輪』に基づく作品3と4の歌曲集が、本来7曲づつのチクルス

In zarter Bewegung

ca 60 rit. ca 48

mit Dämpfer
mit Dämpfer
mit Dämpfer
mit Dämpfer

5 accel. - rit. - accel. - rit. - 48 rit. - pizz.

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

にまとめられるものが、5曲づつになったの照応しているのではないだろうか。) 5音構成はこれまでとかなり類似している。〔譜例14〕 T.1-9

T.3 の前半は下から e-b-es-g-d で第 1-3-5 音が長7度間隔で組み立てられ、次に全体長3度下降する。T.4 では以後基本型となる Va が短7度重音で下から 1-4 音が短9度、3-5音が長7度関係になる。T.5 から VnII と Va は2種の音に固定されて交互に現われ、しかも全楽器の出が一致し(↓), VnI が直前の Vc の短3度下降と張り合うかのように a-f と長3度下降し、テンポが揺れ動きつつ T.6 でこの動きを2回反復する。この反復が連続しているためにこれまでの動きが詰められ、3-5音の長7度関係が消滅する。それを静観するかのように Vc が停留している。そして初めて5音の響きが 1-4、3-5音が共に短9度関係で T.7 の第1拍に現われ、VnI が h-f と下降し、後半部は響きは同じ組み立てであるが VnI が再び a-f となって、T.5 と同一となり pizz 音に収束してゆくが、Vc の des-c の短2度が目立つ。5音の響きと VnI の動きとオスティナートとが多様に組み合わせられている。

T.10 は第4楽章冒頭同様 am Steg でのトレモロになる。個々は協和音程でありながら重なると c-cis, f-fis, cis-d の3つの短9度が生じ、トレモロの最上音の短9度上の es

10 sehr ruhig (♩ = ca 40) sehr langsam (♩ = 40)

arco pizz. rit. arco 3 rit.

am Steg... pp pp pp pp pp pp pp pp

arco pizz. arco verlöschend

am Steg... pp pp pp pp pp pp pp pp

arco pizz. arco verlöschend

am Steg... pp pp pp pp pp pp pp pp

arco pizz. arco verlöschend

am Steg... pp pp pp pp pp pp pp pp

tempo I äußerst ruhig (♩ = ca 40)

♩ = ca 60 rit. - ♩ = 48

pizz. arco 15 pp pp pp pp pp pp pp pp

espress. pizz. arco col legno

pp pp pp pp pp pp pp pp

pizz. arco am Steg... pizz.

pp pp pp pp pp pp pp pp

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

を次に Vn I がひき、Vn II と Va がトレモロの音を用いて受け継ぎ、再びトレモロに戻って消えてゆく。〔譜例15〕 T. 10-15

6/8 拍子を意識させ更に稀薄化してゆく T. 9 までと対照的に、この2小節はチラチラと漂うようなトレモロの響きに続いて一瞬の動きで下降し、点的に音が存在し、再び漂いつつ消えるという繊細・精妙な音の世界、時間の進行とその方向性が稀薄化され浮遊した世界になっている。がその根底には、最小要素に限定してできるだけ多様性を導き出そうという構成への緻密な配慮が為されている。

T. 12 には T. 1-2 の5音動機の変形と考えられる5音音群が現われ、その伴奏の音が T. 13 へ受け継がれ、再び Vc が変形と考えられる異なる5音音群を呈示する。この2種の音群にはそれぞれ長7度・短9度の上下行が含まれ、次々と下降音型に分散され、点的に pizz 音が響き、T. 17 に T. 12 の5音音群が同一音程構成で減4度下に音価を変えて現われ、伴奏も初めは同じであるが次に緊張が強められ、反復するにつれてディナミクを強めて am Steg ではあるが5音からなる同時音の刻みが現われる。この同時音の組み立ては初めの2つが T. 3, 後の2つが T. 4 以後の基本型で、Vcを含めていわば T. 1-9 が (T. 17-18 の5音音群が T. 12 の変形であると同時に T. 1-2 の代用として機能して) 縮図に凝縮されると共に、各部分が最小要素で関連付けられている。〔譜例16〕 T. 16-19

T. 20 から各楽器が4～6音で滑空するように上行・下行を6回繰り返す。垂直的・水平的な構造契機として重要な役割りを果たした長7度と短9度が必ず結果的に生ずるよう音

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

が選択されている。〔譜例17〕 T. 20-22

最初の Vn I の3音までの下降は T. 14 の Vn II と同じ音程（短6度・短3度）で、後の2音は Vc と短2度で重なり、Vc は全体として長7度下降するが最後の音で Va と重なる。この Va は Vn I の最終音 g から同じ音程の組み合わせで下降するが、中間から Vn II による半分の音価での am Steg の5音上行と重なる。3回の下降が pp からデクレッシェンドしてゆくのにに対して逆にクレッシェンドしており一種の抵抗である。が再び Vn I が下降の必然性を言い聞かせるかのようにこの楽章の最高音 cis から6音で2オクターブ+短2度通常奏法で下降するが、再び後半 Vn II の主張を受け継いだかのように Vc が上行する。がこの主張は、デクレッシェンドしつつ5連符に音価が短縮されるので、はかない抵抗のかすかなさやきのようなものである。この2小節は T. 19 の極微的クライマックス表現の縮図の後に必然的に来る「終熄」へのためらいの吐息といった趣を思わせる。次に T. 7 後半を想起させる e-c の長3度下降が納得するかのように Vn I に現われ、Vn II がその伴奏音（T. 8 とほとんど同じ）を利用して短9度上行し、オクターブ上で e-c を反復し、Vc の下降ではかない抵抗の詩が終る。〔譜例18〕 T. 23-26

T. 24 から Vc の f 音に遅れて cis-g-c-fis の長7度が2つ組み込まれた響きに加わり f をオルゲルプンクトに幾分明るいが不透明な霧が柔らかに漂い、その中で Vn I が長3度上行する。この動きがその直前の長3度下降への反応であるかの如くクレッシェンドするが一端途切れ、冒頭の5音動機の第1-2音と同じく次に完全4度上行することで、音楽の再開・展開願望が示されるかのようなのであるが、やはり b へと、更に同じく fis-h と繰り返す、現実と願望の世界のギャップの大きさ、言い換えればヴェーベルン自身の情念的な音響世界とその論理的構成の徹底化が「素材の歴史的状況から定められた」場⁽¹²⁾においては、二律背反することにならざるをえない。そこにおいては音は、「呈示されたもの一般において考えられるあらゆるものと同じく、ヴェーベルンの出会った無力化されて存在の基底にまで押しやられた抵抗は、消滅してゆくかの如く弱々しく世界から自己逃避してゆく現象と、この自己逃避の願望を鼓舞する全体のパトス、則ち見かけだけ外に向けられたあらゆる手段とあらゆる不遜さも絶対のユートピアにまだ控え目すぎると自己満足してい

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』op. 5

る絶対のユートピア、この二つのほとんど耐えられないほどの緊張によって励起されたのである。」という状況に置かれている。

III

MGG (Die Musik in Geschichte and Gegenwart 1949～) の表現主義の様式規定は4つの主要因 A. 刺激 Irritation, B. 表出 Expression, C. 還元 Reduktion, D. 抽象 Abstraktion から全体的様相を定義付けている。が作曲上の成果は作曲の理念から生じたものである。表現主義の根本的主題は、崩壊に直面している自我の危機的表現、「生そのもの」を非合理的で超遠近法的に主観化された世界において根源的にすべてに作用している力としてとらえ表現すること、であった。それ故にすべてに先立って主観化が前提となり、余分なものは徹底的に排除され、本質的なものへと強く集中して格源的な力として強調的に鋭利に抉り出されて表出される。この主観化の過程において、音素材は新しい構造の担い手へと価値付け直され、形態化される段階で新たな音空間の中でとらえ直されてゆく。ここから集中による膨張、細分化による還元、解体による分裂解離といった諸傾向が生じてくる。解体はまだかなり揺らいではいるものの既存の枠として作用していた調性と調的関連付けの解消へと進み、個々の音は特殊な密度を持つ実体的なものとなる。そして創作衝動の内的な力が強ければ、一層音楽の動的な力を活発化し、連動的要素が活性化され尖鋭化される。がそれが進むほどに部分の膨張と強調、それによる全体との関連性の喪失と硬直化あるいは断片化もあらわれ、メロスの流れは尖鋭化されて激しい動きを伴ない突然方向転換や停滞・停止し、あるいは分裂解体する。これは明らかに自我危機の徴候である。時間の進行と方向性が曖昧になり、これまでのメトリムの強い秩序が解体され、調的関連付けの解消も合せて、アクセントの稀薄と漠然化が進み、自由リズムの傾向が示されるもの、最後には断末魔的な痙攣と最小時価への飛散となる。これらの基本的精神動向が音楽の種々の要素に強烈に作用し、表現の露骨さと直接性、爆発へと導いていた。

がヴェーベルンの場合、主観化と共に合理的に組織付けて過度の表現の直接性を抑制しようとする客観化が認められる。この『弦楽四重奏のための五楽章』の第1楽章においても、長7度・短9度が旋律音程としても同時音音程として使用されながらも、最後には一瞬の自己終熄する響きの中に解消されているし、ソナタ楽章の形式をとりながらその形式原理の根底を調性に基かない視点から厳密にとらえ直そうとしたのであり、そこには表面的な不安定さと異常な激しさと簡潔性の背後に、ヴェーベルン独自の綿密に秩序付ける精神が支配していることがよく示されている。又旋律の動きも表現主義的特質をはっきりと示しているものの、単にそれだけのものではなくて、ヴェーベルン自身の本来の抒情性に裏打ちされ、更に構成化への基礎となっている。音素材の分散と崩壊から楽句の分裂解離

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

へと進み、結果として警句的な短小形式が生れたとは一概には言えない。彼の場合、第1楽章にみられるように、個々の動機・主題がアイデンティティーを保持しうる限界まで彫琢されており、それらを切り詰めた形態の中に極度に集中している。従って音楽として成立する根底において短小形式への萌芽が内在していたことになる。op. 3-4の歌曲集他によるテキストのある場合には当然であったが、それらから獲得された「拡大と凝縮の論理」がこの曲集において警句的な短小形式へと必然的に導いていったと考えるべきであろう。それが第2・4楽章に最も妥協を求めない潔癖な形でありながら、純化され強い緊張感にあふれた抒情性を持つミニアチュアとして音楽を成立せしめたのである。この内的必然性は各楽章の内部構造に深く浸透しているが、その典型は分析で示したように第1楽章である。又終楽章の一見硬直化したメトロムに従順そうな響きの揺れ動きと響きの浮遊、断片化され定型化された継起的な音と響き、滑空するような音の動きといった分断化されながらそれぞれに個性化された音群も、無調の根本要因である音程の水平的・継起的構造化によって生み出されたものである。がそれ故に各部分が断片化し相互に孤立化して誇張的表現に陥入らず、むしろ内的関連性を保持しつつ特殊な節度を持った音響の有機的連続体として現出したのである。

ヴェーベルンの「拡大と凝縮の論理」、秩序付ける精神は、音強と速度法あるいは特殊奏法の使用にも厳密に作用し、楽曲構造との密接な関連付けから過度の表出性に陥入らないよう統御しており、その例が第1楽章で各要素が精密細工のように組み合わせられている。特に速度法は、音の存在の密度や音強と共に、時間の進行と方向性を不透明にするが、一方で硬直化を伴うものの進行の安定性を保証するオスティナートとその解体が、時間の多様相をも示している。最も安定して進行するのが第3楽章で、ここではオスティナートが多様され、波乱を含みながらも、確実に時を刻んでいる。この第3楽章へと第1・2楽章の安定と不安定の混在した音響の世界が移り、再び第4・5楽章で元の世界へと戻ってゆく。五楽章の小節数は55:13:23:13:26となっており、第2・4楽章が対応し、第1楽章が曲の開始を告げるものであると同時にソナタ楽章になっている故に規模が大きいことと現実における響きの客観的時間持続を考えれば、全体がバランスするよう意図的に秩序付けて構成されている。このように主観化と客観化が同時的に存在している。身振りの大きさや極度の集中とそこから生れる表現の激烈さにも強く引きつけられるが、それ以上にそれらと対照的なppを中心とする音の密度の稀薄さと特殊奏法による音響の存在がそれらの存在を支え際立たせている。特に特殊奏法の組織的集中的使用による音響は、自らの存在の特異性を主張すると同時に、通常奏法による音響を既存の音響世界におけるのとは異なる意味付けへと導いており、ここに音素材全体の新たな見直しが行なわれ、素材の同種性と異種性を把握する指標とされている。自己の表現の独自性を主張するためには、他の表現主義芸術と同様、過去の伝統から遊離して伝達してくれる新たな表現

A. ヴェーベルンの『弦楽四重奏のための五楽章』 op. 5

の媒体が必要とされている。シェーンベルクが声楽作品でシュプレッヒシュティンメと呼ばれる唱法を用いたが、ヴェーベルンは特殊奏法による音素材の同種性と異種性の把握へと進んだ。それは必然的に音そのものの存在へと目が向けられてゆくことになり、ヴェーベルンの革新的姿勢を示している。この曲集における特殊奏法による効果は一面では表現主義的特質を際立たせるが、根本的には過度の誇張や露骨さや表出性を隠蔽するというよりは、むしろ内的な本質へと「内向」する傾向を持つものとして意義付けられていると考えられる。このように音楽は、あらゆる要素が重層的に構成されて、全体として「内なるもの」への沈潜化を明確に内在している。この点が同時期のシェーンベルクとの相違であり、ヴェーベルン独自の表現主義的特質と考えられる。

注

- (1) カンディンスキー、「抽象芸術論」(西田秀穂訳) 美術出版社 p. 87, p. 77
- (2) カール・E・ショースキー、「世紀末ウィーン」(安井琢磨訳) 岩波書店 p. 270—271
- (3) 同上 p. 338—339
- (4) 同上 p. 417『夢見る少年たち』については同書 p. 408—417 参照。
- (5) A. ロースは、ココシュカが工芸学校の奨学金が打ち切られた後に仕事の面だけでなく、新たな展望を開く知的環境をも与えた。(同上 p. 423)
- (6) ヘアヴァルト・ヴァルデン「表現主義」(本郷義武他訳) 白水社
- (7) ヴィリー・ライヒ、「シェーンベルク評伝」(松原・佐藤共訳) 音楽之友社 p. 91
- (8) Th. W. アドルノ「ヴェーベルン論」(「アントン・ウェーベルン」竹内豊治編訳) 法政大学出版局 p. 143, Anton von Webern, in : Klangfiguren, Suhrkamp Verlag 1959, S. p. 159—60
- (9) 同上 竹内編訳 p. 147, 原著 p. 163—4
- (10) 表現主義音楽再考, 般山隆監修東京ドイツ文化センター p. 54
- (11) Elmar Budde, Anton Weberns Lieder op. 3 Franz Steiner Verlag 1971 p. 4 特に op. 3-I “Dies ist ein Lied” というゲオルゲの異色のすぐれた抒情詩への音付けについての分析は、大変啓発的である。
- (12) Th. W. Adorno「Anton von Webern」 in : Klangfiguren p. 166