

## 耳—言葉，音楽を語る言葉

Th. W. Adorno: 『アルバン・ベルク，室内協奏曲』を読む

芳賀 和敏

### Ohren Hören — Sprache Reden über die Musik

Kazutoshi HAGA

#### Abstract

Da liegen zwei Übersetzungen;

„Alban Bergs Kammerkonzert“ von Theodor W. Adorno und, „Das Kammerkonzert von Alban Berg—Hommage à Schönberg und Webern“ von Constantin Floros.

Zwischen musikphilosophischen und musikwissenschaftlichen Reden wollte ich mir eine Möglichkeit der Sprache ansehen. Über den Sinn auf Musikknoten hinaus konnte man durch eigenen Ohren die Musik schlechthin hören? Danach konnte man darüber reden?

Adorno sagt dazu: „Vielleicht aber ist es mir gelungen, Sie wenigstens auf die Ebene zu geleiten, auf der das Kammerkonzert sich zuträgt, und Ihnen Hinweise zu geben, worauf Sie am besten Ihre Aufmerksamkeit richten.“

#### I

ここでは、アルバン・ベルクの室内協奏曲という音楽作品が（主題として、それに関して）論じられることになるのだが、まず最初に時と場所、人物を巡る布置を明らかにしておかねばならない。ベルクのこの作品は1923年から1925年にかけて成立している。作品自体に関して、さしあたり名指しされる人物は3人。作者ベルク、その師アルノルト・シェーンベルク、同門の友人アントン・ヴェーベルン。場所は勿論、ヴィーン。この年代のちょうど真中には、シェーンベルク50才の誕生日がはさまっている。その1924年にベルクは、音楽雑誌に「何故、シェーンベルクの音楽は、かくも理解し難いのか」という記念の一文を寄せている。

この30年ほど後に、Th.W.アドルノがベルクの室内協奏曲について語った講演がある。1954年4月に南ドイツ放送のラジオ番組でのものである。その中でアドルノは、演奏の録音の部分や、おそらく自身によるピアノでのデモンストレーションの音を交えて、この難解な（ベルクは、師シェーンベルクの作品をそう言っているのだが事情はまったく自分自身にも当てはまる。So schwer verständlich）作品を聴取者が聞き、本人が言うところに拠れば理解する為の「準備」の手助けをしているのだそうである。このアドルノという人物に関しては、これが何者か？という評価は難しい。一般には、ベルクの作曲家としては弟子筋にあたる哲学者ということで通ってい

るのだが、哲学者というのは問題がないとして、作曲家でもあるという点では、あるいは音楽家としては、玄人ではないという評価もある。真偽の程ははっきりしないものの、例えば、フルトヴェングラーなどという、作曲も含めて音楽の全き玄人がアドルノに対して素人呼ばわりして軽蔑していたとの風説もある。（このフルトヴェングラーに関しては、哲学者でもあったという評価が、おおむね多くの人に受け入れられ易いという点は、アドルノと対照的で、話がおもしろ過ぎるのだが）とまれ、ここでアドルノは、先に述べたようにきわめて啓蒙的な態度なのである。音楽作品を前にして、まさにそれを対象として語るアドルノがいる。ラジオ講演という性格上そうならざるを得ないのか、いわば無防備な状態のアドルノを見ることができるとだ。

ここで再び、室内協奏曲が成立したところのヴィーンへ立ち戻ることにする。哲学といえ、ここでは、論理実証主義、ヴィーン楽団、否、音楽を語っているので言葉を錯誤してしまった、正しくはヴィーン学団、固有名ではカルナップやヴィトゲンシュタインの名が挙げられよう。ベルクの雑誌論文のタイトルやアドルノの言説からうかがえたように、音楽の理解 (Verstehen) が言われている。音楽は実際、理解可能なのである。理解とは、どういうことか？元來verstehenは、論理的理解と言語的理解と両方の意味にとられるが、言語は、おそらく論理的根拠をもつものであろうし、音楽哲学、音楽学にせよ、つまりアドルノがここで言っているのは言語による音楽作品の論考なのであるから、音楽が理解可能であるとは、言語で語り得る、ということと同じ意味である。音楽が語り得る、このように無反省に言い切れないのがこの時代の思潮なのであった。1928年にカルナップは、その著書「世界の論理的構築」の中でこう語っている。「信仰と非合理的な意味での直観 (Intuition) については、こうして肯定にせよ否定にせよ、いずれの価値判断も述べなかった。その価値判断はまさにLyrikとErotikに他ならない生の領域である。(中略) 信仰や直観といった、非合理的な構想と学は、お互いには認しあうことも、否定しあうこともできないのである。」

こういった内容的に学問によっては語り得ない領域を表現しようという要求にふさわしいものは音楽を含め芸術なのである。そしてそこには、芸術に固有の、音楽それ自体に固有な媒体があるはずなのだ。音楽は音で成り立っている。1949年ここヴィーンの大学で学位論文を書いたI・バッハマンは、カルナップやヴィトゲンシュタインの影響下、ハイデガーへのアンヴィバレントな批判をこめて語っている。詩人である彼女は、言語の能力の射程をはかりつつ芸術の体験について（原コンテクストでは、彼女自身の実存哲学体験を語っているのだが、彼女によれば、実存哲学はそもそも、形而上学の領域における芸術的態度拡大の試みであると総括されるのであるから、歪曲にはならないだろう）「そこには何かしら人を生き生きとさせるものがあり、語りたくなる何かがあり、それを語りたくなる衝動をおさえられない。しかしこの体験は合理化しえないものであり、そういった試みには挫折が運命づけられている。」(I・バッハマン、学位論文ヴィーン大学哲学部)と語っている。

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen (L・ヴィトゲンシュタイン Tractatus Logico-Philosophicus 1921)

さてベルクの室内協奏曲において以上の時や人物達の布置の中で、語り得ることは何か、語り得ないのはどこからか、アドルノの講演を読みながら（全訳を付す）画定していくこととする。その彼方には、シェーンベルク・ベルク・ヴェーベルンのより良き事柄（友愛）を越えてシューマンの姿が見えてくるだろう。本稿はそこまでの道程をたどるものなのであるが、ここからは稿を改めて新たな論考が準備されなければならない。まずは、アドルノの言葉に耳を傾けるとしよう。

## II

(作曲家としては、ベルクの弟子筋にあたる哲学者アドルノが、  
1954年4月に南ドイツ放送で行った講演)

## アルバン・ベルク、室内協奏曲

テオドール・ヴィーゼングルントーアドルノ

作曲者ベルクの死後20年を記念して、これから聞くことになる、ピアノとヴァイオリン、そして13管楽器のためのこの室内協奏曲は、世上言われているようにやっかいな代物です。これから実際聞かれる作品そのものと皆様の関わりをせいぜい困難にするだけの、作品に関するおしゃべりをするよりは、皆様がこの作品を聞く準備の手助けをすることが、私のより正しい役割であると思われまふ。あるいは、私の第一の課題は、この作品に対して皆様が耳を澄まし関心を集中して下さるよう励ますことにあるのかもしれませんが、自分自身の耳で聞くという努力なしでは、この作品は、ザワザワと音を立てて、あなたの方のかたわらをただ通り過ぎて行くだけです。しかし、この努力をする人は、幾重にも報われることになるでしょう。

このように示唆されれば、誰でもものっけからビクッリしてしまうでしょうが、ベルクの場合には見過ごせないことなのです。ベルクは、現代音楽の重要な作曲家たちのなかにあつては、比較的、わかり易い作曲家といえます。というのは、一つには、彼はオペラの作曲家として、聴衆にとってわかりやすい橋わたしをする、ある程度わかり易い表現をすることにたけていたからであり、もう一つは、彼の音楽語法のなかには、伝統的調性が混在しているからなのです。習熟した技で居心地よく収まっている調性 (tonality)。これがためにベルクの音楽には、他の多くの現代音楽がもつ、引きさかれた音像 (音のイメージ) といった性質がまるで欠けているのです。ベルクの音楽は、点描的音楽のまさに正反対のものです。すべては、入り組んで仕上げられ、密に織りなされています。ですからまったく外形からだけでもってすでに、シェーンベルク楽派に連なるベルクの音楽は、ほとんど休止をもたず、音楽の川が持続的に流れるような音楽なのです。

とはいうものの、今言った、ベルクの音楽は比較的簡単だという考えは、条件つきでのみ正しいのです。これは、ベルクの音楽の緻密に織り成されている性質と関連しています。ベルクの音楽が分裂してはいないとしても、この緻密な織物であるベルクの音楽は、そのかわりに、聴く者がそれを手がかりに方向づけをすることができる、わかり易いコントラストという支えを与えてはくれないのです。何の準備もなしにベルクを聞くことは、茂みの中で道にまようような危険をはらんでいます。まさに茂みの中なのです。(複雑さの中) なぜならば、ベルクの音楽は、この織物としての性質において、きわめてユニークな個性をもつからなのです。ある種の無尽蔵さ、ヴェーベルン、あるいは、若い世代の彼の後継者たち、あるいは、点描派の音楽の難しさは、彼らの枯れた響きが、お互いに結合しあつてある意味をもつ点にあるとすれば、ベルクの音楽の難しさは、まさにその正反対の点にあります。あるときベルク自身が使った言いまわしを用いて比喩的に表現すると、こうなります。「あまりにもたくさんの音楽がそこにあります。それは、たくさんの声部が積み重ねられてできているので、同時に奏されているものの豊かさを、人々は容易に見過ごせない程なのです。」

少し早すぎるかもしれませんが、ここで皆様に一言、忠告させて下さい。ベルクは、他のシェーンベルク一派も皆同じですが、とどのつまりウィーン人であったということです。このベルクの音が生まれてきた伝統とは、ウィーン古典派の伝統に他ならないのです。ウィーン古典派の技

法は、いわゆるすかしぼりの技法、すなわち、たとえば皆様がベートーベンのカルテットでご存知の、ある一つの楽器による主声部が、他の楽器（声部）から突出する技法です。それは、すべての同時に鳴り響いている声部が、いかにそれぞれが独立したものとして形成されていようと、お互いに同等であるのではなく、根底には常に、ヴィーン古典派の場合のように、主声部と伴奏という関係が存在するのです。従って聞き方のテクニックとしては、まず主声部、いわゆる赤い糸（導きの糸）を探すということになります。もしあなたが、この主声部に理解を集中したとすれば、大ざっぱに言って全体の連関がクリアーになるでしょう。そしてこのことは、あなたが、個々の伴奏声部を、主声部と並行している、独立したメロディーとみなすことより、ずっと重要なのです。

この際に作曲者が皆様を助けてくれるでしょう。常に主声部は、伴奏声部に比べてより強く、あるいは少なくともより明瞭に置かれているので、聞く者は、音の様々な継起の中で最も優先するものは何かということに最も容易に気付くでしょうし、この分かり易い（主と伴奏といった対）事象を順序をつけて（秩序だてて）結びつけようとしめます。もっとも、この副次的事象（たとえば伴奏部）も単なるお飾りにすぎないものなのではなく作曲（コンポジション）においては、その厳密な機能を満たしているということは、つけ加えるまでもないことでしょう。しかし我々は、その機能に気付く前に、まず輪郭を感じるものなのです。そしてこの伴奏機能は、我々がただ主声部にのみ注意をはらう限り、背景が人物に対する関係と同じようにはからずも伝えられるのです。

さて、この協奏曲の冒頭近くに、イングリッシュホルンの低音域で奏される一つのモチーフがあります。このモチーフに今度は、常にかくさんの音符が付け加えられていきます。このメロディーは急激にその頂点に達した後、トランペットによって引き継がれ、次いでホルンによって引き継がれます。さしあたり、このメロディーの上下にあるアコードは、単なる伴奏にすぎません。皆様はまずこの主声部を追って見て、そして特にイングリッシュホルンのメロディーの終わるdの音と、トランペットの同じd音との間の接続をつかまえようとして下さい。このd音をトランペットが受け取り、次にホルンが受け取ります。そして皆様は、加えて伴奏和音を聞き、最終的には、さらに2つの独立した副声部を聞き、それで全部です。（第1小節から第4小節、および第5小節の最初の3つの8分音符、はじめは、主声部のみ、そして全部）

この室内協奏曲は、作品6からの第3番のオーケストラ作品と並んでベルクのもっとも豊かで複雑な（コンプレックスな）作品だと言ってよいでしょう。皆様は、この作品の成立に関して知りたいでしょう。これについては、ベルク自身が証言をしています。この作品は、彼の師にして友人でもあったアルノルト・シェーンベルクの50才の誕生日に捧げられたのだと、ベルクは作品にそえた手紙に書いています。その中で彼は、コンチェルトとは、「そこでソリストが単にその名人芸や才能を見せつける場であるばかりではなく、ソリストが同時に作曲者でもあるような、まさにそのような芸術形式なのだ。」と言っています。このようにベルクは、おのれの魂の求めるところに従って、彼の天性と同様、複雑であろうと欲し、芸術的に羽をのばそうとしています。しかしその一方で、音楽市場で成功するためには、そもそも聴衆にはそう多くを期待できないので、芸術作品は明解な単純さ（わかり易さとシンプルさ）が要求されるということを理解するだけのかしこさはもっていました。また作曲者自身が演奏してもよいという、コンチェルト特有の演奏形態もこの曲では免除されています。この曲に設定されている問題点は、しかしながら、まさに有意味で有機的な全体が生じ、決してカオスに解体することなどないように、ある規範に従う、かのつきせぬもの、組み合わせ（コンビネーションすること）への偏愛に他なりません。



このことと関連して、ベルクの室内協奏曲が、シェーンベルクの12音技法による最初期の作品とほとんど同時期に成立している、という事実を指摘しておきます。すでに完全に12音技法的などとは勿論言えないにしても、ベルクの室内協奏曲には、時おり12音技法的要素（エレメント）が用いられています。特に強調したいのは、作曲技法としてのシェーンベルクによる12音技法を外側から適用するのではなく、ベルクにあっては、自分自身の楽曲形成傾向が内側から（自分自身から、内的必然性をもって）12音技法を用いている、という点です。というのも、既に述べた通りこの曲において重要なことは、様々な音楽的事象の筆舌につくし難い豊かさを、そのまま、きわめて厳格に定式化し、その諸事象が分裂することがないように組み立てている点なのです。このことに、まさに12音技法というものが寄与しているのです。ベルクは、非常に並はずれた、いわゆる作曲上の経済を目指しています。すなわち、すべてのものは、すべからく展開され、すべて、お互いに似通ったものとして積み重ねられています。そして複雑に錯綜した事態は、部分的には次のような事情から生じてきます。まったく異質なものを構成的に総合しようとする努力は、しばしば作曲家（ベルク）を、まったく複合的なもの（コンプレックス）を上下関係に重ねたり（コンプレックスをヒエラルヒーに構成する）、時間的に前後する事象を同時的な事象に変換（シンクロさせる）したりするような事態へと追い込んでいきます。このことは、特に最終楽章について言えます。この楽章は、語のつづりではなく、つまり音名（参：SchönbergだのBergだのWebernだのの名を音名に置き換えてという話）によってではなく、イデーに従って最初の2つの楽章を同時にコンビネーションしているのです。とは言え、皆様にご忠告申し上げたいのですが、この作曲家の協奏的音楽であるという点に、あまり多く関心を持ち過ぎないように、むしろ、音楽の活きた経過を追うようになさって下さい。この作品の構成上、最も重要な点をこれから述べることにしましょう。しかしその前に、若干の特殊な難しさを取り上げ、私のできる限り皆様それが克服できる手助けをしたいと思います。

一番大事なことは、そもそも方向がわかることです。第1楽章は、テーマとヴァリエーションとあります。しかし、このテーマにしてからが、通常のテーマのイメージからはずれているのです。ヴァリエーションのテーマという点、皆様は16小節あるいは短いもので8小節からなるある短い、見通し可能なイメージを思い浮かべられるでしょう。ベルクのヴァリエーションは、しかしながら、あのイングリッシュホルンによるモチーフに始まって、非常に長く伸び、30小節の長きに渡っています。このテーマは、後の展開の単なる生の素材にすぎないものではなく、それ自体すでにとどこおりに展開され、一つの頂点へと向かい、静まりつつ、ベルク独自のきわめて美しい後楽節に至ります。（第25～28小節の最後から2番目の4分音符）

このテーマには、通常のヴァリエーションテーマが与える、拠り所が断念されていますが、このテーマの性格は、第1ヴァリエーションによって明確にされます。第1変奏は、ピアノにのみ委ねられており、そもそも、まだテーマは変奏されるのではなく、ピアニスティックな技巧の中へ置き換えられるのです。因に、この第1変奏は、ピアノがコンチェルトのソロ楽器としての立場をまっとうすることが許される、唯一の部分なのです。それでは、できる限りこのヴァリエーションを本来のテーマとして心に刻み付けるようにして下さい。

テーマが展開される、続く3つの変奏曲は、それぞれが、鋭く対照的に性格づけがなされています。第2変奏は、ワルツのリズムに基づいています。（第61と62小節）そして終始レントラーの性格が与えられています。第3変奏は、力強い動きをもち何層にも和音が重ねられています。この変奏曲は、冒頭のマルカートですぐにそれとわかります。（121～125小節のピアノパート）

第4変奏（151小節から）は、6/8拍子、急速な、はっきりとしたスケルツォ。第5番目のすな

わち最終変奏は、トリルで始まります。(181~182小節)これは、あきらかに、テーマに回帰し、カノン風の構想により、テーマは内容豊かなものにされています。コードのところで大きな高まりを見せ、休止なしにアダージオに入ります。そしてこのアダージオで、はじめてヴァイオリンが導入され、弱音器付きの金管楽器に伴奏されます。ここでは、ピアノは沈黙しています。

このアダージオの難しさは、諸テーマの互いに緊密に結合しあつた、すさまじい充実とあり、あまり密接であるために、聞く者は、混乱をきたすほどです。皆様が、この難しさの特別な理由について関心をもつようにするためなら、私はあえて学校の授業風なことをお話するのも躊躇しません。この2重協奏曲は、13のソロ管楽器によって伴奏されます。ここには、弦楽器が欠けていますが、これによって、ヴァイオリンとピアノ(二重協奏曲のソロ声部)の響きの対照(ちがひ)が伴奏楽器群から、まさに劇的にきわ立つこととなります。しかし、このような管楽合奏では、いかに作曲上、これらの管楽器の扱いに熟達しており、好意的な演奏にささえられたとしても、弦楽合奏以上の、扱い良さ、機動性は得がたいのです。1つの音をピアノニッシモまで弱め、気付かれないうちに、ピアノニッシモの音量のままその音色を他の音色に交替させることによって、様々な音を混ぜ合わせるベルクの技法は、すべての管楽器が同じピアノニッシモ、もしくは、ただのピアノと指示されず、フルオーケストラの場合のように、そもそも持続的にそれぞれの楽器を結びつけることができないという理由で、困難になるのです。たとえば、伴奏和音の最低音がトロンボーンによって担われるとすると、この楽器はそれ自身の自重があるので(音がでかくて目立つので)ほとんど自動的にまるで主声部であるかのように鳴り響き、例えば、クラリネットの比較的弱い音域にある本来のメロディー声部から人の注意をそらしてしまうことになるのです。これに類する問題点は、この室内協奏曲には、あまりにもたくさんあります。こういった事どもに皆様を気付かせるということが、ベルクの意図にあつたことは、ほとんど確実といってよいでしょう。我々が、この曲を聞く祭に直面する難しさの原因に気付いたならば、それは、皆様にとっての初めの第一歩とならなければなりません。そもそも音楽であろうが、他の事どもにおいてだろうが、まるっきり無意味なこととは、人がある事がある時理解しないということではなく、何かをわからない(理解していない)ということに気付かないということなのですから。

#### 《無知の知は哲学の第一歩・ソクラテス》

アダージオに話を戻します。第一テーマは、3倍に延長され、長く紡ぎ出されており、和音的に伴奏されます。ある部分では、2つのクラリネットとバスクラリネット1本が弦楽器のトレモロを模倣し、後には、全木管楽器の和音がオルガンの響きをまねています。このテーマは、目立たないうちに第2テーマへとすべり込みます。この第1テーマからは、きわ立っている第2テーマは、全く薄く独立した声部たちで、お互いにかけて離れた音域にへだてられています。因に、ベルクは、テーマの間隔を縮めている個所で、1小節だけ(276小節Vn)4分音を用いています。第3テーマは、コンチェルトのこの後の経過にとってきわめて重要なものとなるのですが、クラリネットによって奏されます。これはベルクの最も抒情的な着想と言えるものです。(283~286小節、クラリネットの終止音)このテーマは、大きく、比較的独立して展開されます。

私は、ここで皆様にベルクのコンビネーションの技法をせめて1カ所だけ示したいと思います。(主声部303~305小節)1度同じテーマが同時に3つのそれぞれ異なった音価で現れます。トランペットとトロンボーンに4分音符で、そしてホルン群とクラリネット群には8分音符で(主声部、303~305小節)16分音符でバスクラリネットとファゴットに。(下声部304~305小節)これに加えてヴァイオリンがこの全楽音とフィナーレをも規定する主リズムを奏します。(リズム上の主声部304~305小節)とうてい音楽の素人には望みえないことではありますが、これらのベルクの

技法によって産み出される(テーマ)主題連関の濃密さのすべてを本当に同時に知覚(聞き取る)しなければならないのです。(現に室内協奏曲のなかには、密度の高いいくつかの主題連関が存在しているのだから。)

この長い主題の発展が終わった後、今度は、第4番目の長いテーマ、第1テーマの反復を暗示する部分になります。しかし、ベルクの形式観は、彼にこうささやくのです。「この並外れてたくさんテーマや発展をもった呈示部には、普通の意味での展開部はつながらない。この呈示部はそれ自体で充分、展開部的だ。」と。また、この多岐に渡る複雑な構造をもった部分を、あまりに機械的に、ただ反復するとするならば、この構造自体がもつ差異性(アイデンティティーというか、キャラクターというか、とにかく古典的形式のようにわかり易い、一貫した音楽の構成原理がた易く透けてみえるようなものがないこと)という意図に反するのです。それ故、ベルクが思いついたことは、この全アダージオを逆行するように、つまり、ある折り返し点から後半部分を冒頭部分に向けて逆行的に運動するように構成したのです。(Krebsクレプス反行形)これは後にヒンデミットも、オペラのスケッチ《Hin und Zurück(行きつ戻りつ)》でやっていることですが、通俗な者の予断に従えば、ありきたりで予想がつきそうに見える、この処理法には、さしそめた芸術的根拠があることがお解り頂けるでしょう。機械的な反復はさけられべきである。そして、巾広く発展された呈示部に、さらに発展を付け加えない。呈示部がそれ自体のなかで反転(逆行)することによって、巨大な楽章が自身のうちに厳密に閉じている、(ある規則・公理のもとで演繹可能、分析可能な構造(全体)をもつ)それでいて、前半部分の逆行である後半部分では、すべてのものが、前半とはまるで別のものとなるのです。折り返し点は、このゆっくりとした楽章の、この1か所でピアノが目立たないように行動を開始する、低い嬰ハ音の12回連打でそれとわかるでしょう。(358小節の最後の4分音符から363小節、最初の4分音符まで)全楽章が逆行形に反転されているということ、金管楽器の咆哮するか所から取り出すと解り易いでしょう。折り返し点の前で1発、そして折り返し後にもまた。(385小節アウフタクト含めて前半そして、アウフタクト含め363小節後半及び364小節の4分音符)申しそえて置きますが、この緩徐楽章のクレプス構成を機械的(メカニック)なものとは考えないで下さい。理念(イデー)に従って、まさにこの処理法は12音技法と近い関係にあるのです。非常に広大な形式平面が問題となっているのですから、楽章前半を逆行的に反復するという事態が生じるのです。ベルク自身の言葉によれば、「一方では、逆行するテーマ素材の自由な形成であり、また一方で、厳格な鏡像」なのです。鏡像となっている例は、既に聞いたあの美しいテーマです。その切迫した性質のせいで、テーマは字義通り反復されるわけではなく、鏡像形式においては、ほとんど見わけのつかない程、変形されてはいるのですが、(435小節ホルンによる変口音から438小節)

最初の2つの楽章のコンビネーションは、最終楽章、ロンド・リトミコにきて、単なる計算された、外的なイヴェントにすぎないわけではなく、充分意味のあることなのです。総じて、ベルクの手込んだ、構築的手法は、英雄的努力そのものに他なりません。無定形への解体にひんしている危機的状況、芸術的ジャングル(無秩序状態)に打ち勝つ英雄的努力が、ベルク本来の性格に近いものなのです。このロンドでは、増殖し続けるベルクのファンタジーが、次のような点から実証されます。ベルクは最初の2つの楽章で与えられた要素から、常に新しいものを、完璧に自由なものを形成しているのです。ここで勝利を謳歌しているものは、変奏するファンタジーなのです。若干この例を挙げておきましょう。本来のロンドに先行して、巨大できわめて激しい、しかしながらそれ自体厳格に構成された、2つのソロ楽器によるカデンツがあり、ここでは一方のオーケストラは沈黙し、ロンドの開始とともに演奏に加わります。それでこの時はじめて、

オーケストラと2人のソリストが一体となります。第1楽章と第2楽章とのコンビネーションは、すでにこのカデンツのうちに始まっています。このコンビネーションについては、様々な可能性がベルクの手の中にありました。カデンツによって、その都度照応する諸部分の主テーマが交互に対位法処理される、個々の音に忠実に借用されたフレーズを直接、順次並べるといふ漸次的処理、全パートをその都度つけ加えていく、等々。カデンツの冒頭は2番目の処理により形成されています。ピアノの強音で始まるこの部分は、第1楽章主テーマの最初の4つの音が和音として同時に鳴る和音上の合一に他なりません。(eis, fis, gis, cisの4音、481小節、ピアノ・パート) この和音の強打は、ピアノのコントラストを与えるモチーフによって応答される、はじめは高音域で、次いで低音部に引き継がれる。(482~483小節) この相互補完的なモチーフを形成する音は、アダージョ楽章を開始する、あのヴァイオリンのメロディーそのものなのです。(241~245小節、ヴァイオリン声部) 従って最初の2つの楽章の主な構成要素は、密接な関係の中に移行されるのですが、機械的な反復あるいは接合を作為しているではありません。

さらにヴァイオリンがあるリズムを奏するのですが、これは、既に第2楽章で登場し、今やここでさらに重要な意味を獲得します。(299小節おしまいから300小節前半の、リズム主声部、及び481~482小節ヴァイオリン声部)

このリズムは、ロンド全体の形式形成にとって決定的なものだと私は考えています。ベルクの周到な作曲感覚にとっては、最初の2つの楽章の要素を變形することで、それらがオリジンからあまりにもかけ離れたものになってしまい、要素が變形されているということが見極めがたくなり、その結果、各々の要素を結合するだけでは、最終楽章を構成するには、不十分であるばかりか、新たな独立した決定的な楽章に変化させることはとうてい望めない、こういった点が見過し得なかったのです。そこでベルクは、この豊かにつきることのないテーマ素材の統一を媒介するものとして、あのリズムを用いています。このリズムこそ、ここで本来のロンド主題の役割を果たし、常にくり返されるのです。ベルクは、これで、すでに『ヴォツェック』のあるシーンに、そして後には『ルル』で採用しているある原理を先取りしています。この原理こそが戦後の最も若い世代の作曲家たちにあっては重大な役割を果たしているものなのです。すなわちリズムを音の連続と同様、主題的にあつかう、というプリンシプルです。ベルクは、前の時代の音楽語法をしのばせるものを一切厳格にしりぞける、というタイプではなかったとは言え、彼の手法がいかに現代的であるか、皆様にもお解りいただけたと思います。

次に、特にベルクらしい特徴的な2つのか所を指摘しないわけにはいきません。きわめて甘美に鳴りしずまるアダージョの後にくる、激しいカデンツのインザッツは、全曲を通じてわずか2か所の鋭くコントラストを与えられた表現効果の1つです。しかし、これはひょっとすると、ベルクは確実な媒介(動と静、明暗、善悪等、対照的な項目をくっつけて一つの統一、全体をでっち上げるための接着剤みたいなもの)を常にもとめつつも得られなかったので、そのようなコントラストをとうてい保持しきれず、このコントラストをリヒャルト・ヴァーグナーが「移行の技術」と名付けた、あの原理に基づいて形成しているというのが事実かもしれません。ベルクは、パラドキシカルな課題に直面しています、つまり、同時に極端なピアノニッシモとフォルティッシモを著しく対照的に、連続させ、しかもこの音の強さをお互いどうし移行させようという課題です。これは四角いまるといった類のものですが、ベルクは、たわむれつつも天才的に不可能事を可能にしているのです。実際アダージョの終わりで金管アンサンブルとヴァイオリンが目立たぬよう鳴りやむ一方で、このアダージョ終結部のすでに前から、こちらもひそかにピアノの音がはじまりメゾフォルテまで高まっています。これによってピアノの巨大な一撃は、この高まりの持続

性のうちに存在し続けたことになるのです。しかし、このピアノの高まりは、いわば画割の背後で成就するのです。ピアノは、これは第2楽章ではソロ楽器ではなかったのですが、まだほとんど姿を見せていません。低音域の騒音のような音形で高まるときですら、我々の関心は、ピッコロが奏でるメロディー風の主事象が鳴りやむところとヴァイオリンのソロに向けられています。このような仕方では、事実、音楽は鳴りやむ一方で、コントラストをなす次の部分へつながっているという効果と逆に、いわば無意識の理解といったものに対するダイナミックスのコントラストが準備されるのです。(476~481小節)

最後に皆様の注意を喚起したいのは、この協奏曲の終わりの部分です。その理由はこの、ある種唯一のといって良い終結部の類まれな美しさに皆様がきっと気付かれるはずだからです。この美しいコーダでは、ピアノはそのもてる限りの力で最低音域から最高音域に渡って、最終的な性格を持ち、終点をとにかく定めようと決意している、音のつらなりを奏きます。このコーダをなす複合体(コンプレクス)が鳴り響く一方で、ヴァイオリンと金管楽器は、もう一度、一群のモチーフを導入します。そのモチーフ間には、かなり長い休止が置かれ、だんだん短く、断片的になっていくので、そのモチーフの寿命は、無へと解体し鳴りやんでしまうのです。他方、力強い終止和音は、ますますはっきりと聞きとれるようになります。勿論、我々がこのか所の持つ力の全体を経験するのは、この場がその機能を満たしている連関においてのみなのです。(780~785小節)

この作品がいまこれから演奏されれば、私が皆様の注意を喚起した点が、実際その通りだとわかっただけだと確信しております。すくなくとも皆様を、室内協奏曲が生起している平面へと送りどけ、どこへ皆様の関心向ければよいのかを示唆する、私の仕事が成功したでしょうか。皆様、どうかできる限り心を集中させて、ことがらそれ自体(この室内協奏曲)へ自分自身を委ねてみて下さい。

### Ⅲ

#### 註釈

アドルノがラジオでの室内協奏曲の演奏に先立って導入のお話を担当しているらしいのだが、この1954年という時点にあっては、すでにベルクの死後20年の時が経過し去っている。アドルノは「作品そのもの」へと聴衆の集中力を向けようと意図している。20年の間に堆積した「やっかいな代物」つまり理解するのが非常に困難な作品という評価へと集約する、この作品に「関するおしゃべり」を排して作品そのものへと向かえ、と言っているのである。(zur Sache selbst!) つまり作品の外側から作品を理解しようとしてはいけない、と戒めている。外部とは、さしあたり音楽の構成要素、作曲技法以外のもの、例えば伝記的要素が考えられるだろう。音楽的要素、例えば比喩的な言い方をすれば「音楽語法」について言えば、現代音楽というカテゴリーにあって、ベルクの音楽は、伝統的な「調性」が「習熟した技が用いられ居心地良く収まっていて、点描的音楽とは異なり聴衆に受け入れ易いという傾向は認められるものの、非常に複雑にコンビネーションされた、テクスチャーという点に関しては、聞き手の側に何がしかの準備が必要だ」とアドルノは言う。無尽蔵とも言える程、複雑に錯綜した(そう見える)織物としての性質。「同時に奏でられているものの豊かさを、人々は容易に見通せない程なのだ」としたら、どのような準備



をすれば良いのだろう。

伝記的ではなく、音楽史的な文脈ならば導入は許されるかのようである。シェーンベルク派（ベルク、ヴェーベルン）は、ウィーン人であった、と規定される。勿論これは、音楽史上のウィーン古典派（例えばベートーベン）や擬古典派の音楽技法の伝統を示唆するのであるが、バッハマンやツェラン、そしてマッハやヴィトゲンシュタインのウィーンからシェーンベルク（これはバッハマンの小説『マーリナ』に楽譜付きで引用されている）一派へと迷い込んだ当方としては、最大級の強調をほどこした固有名詞といわざるを得ない。歴史ではなく、思いもかけない伝記の接触、接近を縫い合わせる消息はしばし惜き、音楽史にもどる。

ウィーン古典派のいわゆる「すかしぼり技法」が名指しされている。ある一つの声部（楽器）が他の声部（楽器）から浮き上がって突出させる技法。主声部と伴奏という関係である。もっとも伴奏声部といえども、コンポジションの上ではある厳密なファンクションを満たしているのだが、素人聴衆としては、まず主声部にのみ注意をはらい、輪郭を感じ、その背景としてあるように、副次声部のファンクションの存在に思い至るようにと示される。要約すれば、非常に重要な指摘なのであるが、これは「ポリフォニー」の反対物である、ということである。

続いてアドルノは、この作品の複雑さの分析へと話を進めていくのであるが、「準備」といい「作品そのもの」といい、それらは彼にとってはもっぱら楽譜の上にあるように見受けられる。音高や音価、テンポや強弱等の記号、楽器の指定、その他諸々の言葉の記述等々、とに角、楽譜上に記されているものが、音楽作品と等価であると。記号のテキストは与えられており、現代音楽の場合、不慣れた聴き手に欠けているのは「文法」なのであろう。伝統的な「文法」規則としては、ヴァージョン《ウィーン古典派》、調性音楽、和声法、ホモフォニック等があれば足りるだろう。そしてそれには、アドルノならずとも慣れた聴衆（専門音楽家ほどではないという意味）にとっては耳が経験的についていける範囲であろう。多少面倒臭いのが「12音技法的要素」なるものであろう。これには、音楽的統一感、あるいは、美的であるという意識を感じる聴覚（耳）が欠けているのだから。アドルノにしてみれば、たとえば調性感や和声に基づいた美的感覚のアソシエーションが欠けていようが、このベルクの音楽は、ある純粋な音楽上の、言い換えれば音楽の内的必然性から生じた、理念の展開があるのであり、無調の、あるいは12音セリーの音楽へと連なる新しい音楽の原理を提示しているつもりなのだろうが、この作品の成立とからんで、特に最終楽章の重要な構成部分の成り立ちは、本当に「イデー」に従って最初の2つの楽章をコンビネーションしている、作品内在的な事態なのだろうか、という疑念が生じてくる。

次にここで浮上した問題点、作品成立の事情（音楽史の話ではなく、パーソナルな、とはすなわち伝記的なまさに事情）及び、最終楽章を構成する要素、すなわち名のテーマ（Schönberg—主題、Berg—主題、Webern—主題）に関して、理念に関わる、音楽の哲学のアドルノから離れて、音楽学の地平からベルクの室内協奏曲をながめることにする。コンスタンチン・フローロスの『アルバン・ベルクの室内協奏曲』という論文を以下に訳出して示すことにする。アドルノの講演と対置することによって、おのずと註釈と批判のアスペクトが切り出されてくるであろう。先に述べた作品の外部としての伝記的要素が、果ては音楽外部の主導原理、例えば数の象徴法などが現れてくるのだから、これはアドルノの言うところの「おしゃべり」に過ぎないと断じることができるものだろうか。準備なく聴く耳の傍らを「ザワザワと過ぎ去る」だけの音に、過ぎ去った日々なつかしい追憶を呼び覚ますものは何物なのか。

フローロスは、まずこの『室内協奏曲』という作品の成立から論を始める。先にすでに引用した、ベルクの『何故シェーンベルクの音楽は、かくも理解し難いのか?』と題された、シェーン



ベルク50才の誕生日を記念する論文からの引用とともに、フローロスの『アルバン・ベルクの室内協奏曲』論文は、「シェーンベルクとヴェーベルンへのオマージュ」(Hommage à Schönberg und (sic!) Webern) という副題をもっている。

#### IV

### 音楽学の地平から コンスタンチン・フローロス

アルバン・ベルクの室内協奏曲—シェーンベルクとヴェーベルンへのオマージュ

「シェーンベルク50才の誕生日である今日、すでに我々は、預言者ならずともこう言う事ができる。彼が今日までに世に送り出した作品によって、彼の作品のすばらしさが世に認められただけでなく、それ以上に、次の50年間のドイツ音楽の優越があきらかになったのだと。」

アルバン・ベルク (1924)

#### IV-i 考察の諸相 (アスペクト)

どのような観点に従ってなされようと、初期と円熟期のベルクを区分しようという考察は、いずれも皆等しく、「ヴォツェック」(1917~1921)と「室内協奏曲」(1923~1925)との間にある深い裂け目に逢着する。ベルク後期の創作活動を集中的に検討すればするだけ、より一層、この室内協奏曲が新たな始まりを告知しているという事実が明白になる。この作品こそ、シェーンベルクによって提案された「12個の連続関係にある音のみによるコンポジション」という原理を—ためらいがちに、部分的にのみとは言え—適用したベルク最初の作品なのである。回想的な言い方をするならば、この作品は、テオドーア・W・アドルノが適切に定式化しているように、「ベルクがこの曲の後に書いたすべての作品の原型」なのである。後期のベルクと切り離すことのできない3つの特徴が、すなわち「大きく、拡張していく性向」、「戯れ、遊ぎの要素」、「大きな部分の運動性」が実際、この室内協奏曲には、はっきりと示されている。抒情組曲や、演奏会アリア「ヴィーン」、「ルル」やヴァイオリンコンチェルトの理解をさらに深めたい者は、この室内協奏曲に取り組むことを躊躇してはならない。

室内協奏曲のこういった意義に鑑みるに、音楽学研究が、例えば、アルテンベルク歌曲集、ヴォツェック、抒情組曲、ルル、ヴァイオリン協奏曲といったベルクの他の作品に向かう程、かならずしも注意をはらっていない、という事実は、奇妙に思われるかもしれない。マックス・ドイッチュの論文を除けば、室内協奏曲に関する個別研究はない。従ってベルク研究(個々の作品ではなくベルク全体像を論じる)においてのみ、室内協奏曲が詳細に論じられている、と例えば大げさに過ぎようか。このような状況にいたった原因は、もっぱらこの作品が献呈されたアルノルト・シェーンベルクあての1925年2月9日付けの公開書簡に求められるべきである。この中でベルクは、献呈にいたった事情と室内協奏曲の構成について明らかにしてる。ヴィリー・ライヒには、(他の研究者たちも大方同様だが)この書簡が単にオーセンティックであるばかりではなく、作者の言としてのこの作品をあますところなく分析しているように思われたにちがいがなく、ライヒのベルクに関する著作の中では、ライヒ自身の室内協奏曲に対するコメントがなされるべきとこ

ろで、この書簡をそのまま転載することに甘んじている。もっともこういったやり方を批判するのは、さしあたりは、公正を欠くものだろう。

しかし、ベルクの書簡は、アドルノがすでに正しく指摘しているように、この作品を分析しつくしてはいない。成程この書簡は、「概要の一覧表」を具体化する、この音楽の構造を明らかにし、いくばくかの作曲技法のデテイルを含んではいるが、この曲の微細構造（ミクロストラクチャー）は説明されておらず、また、個々の事例に即した、作曲技法上のデテイルは例示されていない。従ってこの書簡は、本来のデテイル分析の前に置かれた序文であると言ってもよいだろう。室内協奏曲の詳細な構造分析の学的考察はそれ故にこの作品の総譜が、まちががなくベルクのかいた最も複雑なものであるだけに、緊急の課題なのである。クラウス・シュヴァイツァーが最近、第一楽章、「テーマ、スケルツォとヴァリエーション」をソナタ形式の観点から綿密に分析している。しかし、アダージオとロンド・リトミコの綿密なデテイル分析は、これまでの所まだない。我々が例えば、「どのような原理に従ってアダージオの2分された部分が、それぞれ構成されているか」、「どのようなやり方で、ヴァリエーション楽章とアダージオ楽章がロンド・リトミコの中で、追加、ないし重ねられているのか」、「どのようにして、この協奏曲にあっては、ほとんど数学的な構造と芸術創造の自由が両立するのか」と問うならば、我々はむなしくその答えを求めさまようことになるだろう。（問うても答えは与えられない。）

室内協奏曲は、単に構造的であるばかりではなく、最高度に重要な意味論（セマンティック）的地平をも切り開くものである。この点に関してベルクは、件の公開書簡で重要な発言をしている。ここからはっきりと見て取れるのは、この作品を作曲する動機に、この曲の構成の持つ特別な意味が照応しているのであり、ベルクが打ち明けているところによると、この曲では、標題的なものが重要な役割を演じている、ということなのである。さらに彼はここで、当時さげすみの目で見られていた標題音楽に対するシンパシーを公言している。そしてさらにあからさまにこう告白している、「この友情と愛と世界からなる3つの楽章に、私の人間的・精神的関係に関する秘密をたくさん封じ込めた。」

室内協奏曲の意味論的分析の決定的なよりどころを、ベルクがこの作品の成立事情について述べている言説が与えている。この総譜には、はっきりと「アルノルト・シェーンベルクの50才の誕生日に捧ぐ」と書かれている。さらに公開書簡もシェーンベルクへの献辞がその内容の中心を占めている。しかしながら、献辞に該当する文章を注意深く読むことにしよう。そうすれば、ベルクはこの室内協奏曲という作品で、「3対の記念祭」を祝おうとしたこと、そして、この作品がシェーンベルクひとりだけにではなく、間接的にアントン・フォン・ヴェーベルンに対しても捧げられている、ということは見紛いようがない。この公開書簡におけるもっとも重要な所は、冒頭部分にあり、以下そのまま引用することにする。「親愛な、我が畏友アルノルト・シェーンベルク様。あなたの50才の誕生日に捧げた、私の協奏曲作品は、今日、私の40才の誕生日になってやっと完成しました。お渡しするのがおくれましたが、どうかお受け取りください。これをあなたに捧げようと思いついたときよりさらに長らえた、今や20年にならんとする私たちの友情のささやかな記念として、第一楽章に先行する音楽的モットーには、あなたとアントン・ヴェーベルンと私の名のアルファベットが音名として記譜しうる限り含まれており、3つのテーマ（あるいは、モティーヴ）として固定されています。この3つのテーマには、この音楽のメロディー発展上、重要な役割が割りあてられています。これで三対の出来事が暗示されたとしますと、——勿論1つにはあなたの誕生日が重要なのであり、私があなたのために祈るすべての善き事は、3対

のものなのです——この3対は, 他にも室内協奏曲全体の規範となるものなのです。」

ベルクの言う3つの「出来事」とは, すなわちシェーンベルクの50才の誕生日(1924年9月13日)とベルク40才の誕生日(1925年2月9日)そしてシェーンベルクとヴェーベルンとの20年間続いた友情のことである。これと合わせて次の事柄も当然思い浮かんでくる。ベルクは1904年10月半ば頃, 作曲を学ぶためにシェーンベルクの許に来て, そこで1904年秋以来シェーンベルクの授業を受けていたアントン・フォン・ヴェーベルンと識りあった。ベルクが「今や20年にならんとする友情のささやかな記念」と言うとき, 彼は, シェーンベルクの許で共に過ごしたヴェーベルンと自身の修行時代をほめかしている。

それ故に, 室内協奏曲は, シェーンベルクへの表敬作品であると同時に, シェーンベルクとヴェーベルンとの友情の音楽的記念碑でもあるのだ。この作品は, 最後に大切なことを一つ言い残したのだが, ARNOLD SCHÖNBERG, ANTON WEBERN そしてALBAN BERGという名前のつづり字を音名として並べかえて出来ているモティーヴから生まれたのであり, この事情についてベルクは次のように明言している。これらのモティーヴに「この音楽のメロディー発展に関してのある重要な役割が課されている。」強調するまでもないことだが, 室内協奏曲の意味論的分析は, ベルクのいっていた数の象徴への志向性と今述べた3つの名前のアナグラムによるモティーヴからはじめられなければならない。

#### IV—ii 構成と数の象徴

##### 3と5という数

この室内協奏曲が, この曲が成立した20年代という時代をバックグラウンドとしているのではなく, 50年代と60年代のセリーの音楽を背景としている, とみなすことが, さしあたり例外的に許容されるとすれば, 我々は, この作品に歴史的に特別な意義を認めざるを得ない。なぜならこの曲は(まだおぼろげではあるが) どう見ても作曲上の少なからぬ次元(ディメンジョン)を(現代的な言い方をすれば, 少なからぬ「パラメーター」を)言わば, 数学的なやり方で前もって規定するという最初の試みを示しているのだから。ベルク自身が公開書簡の中で, 「3対の記念」は, 3という数と対応し, この3対の記念の為にこの室内協奏曲は作曲され, この作品が作曲される土台となったことをはっきりと示唆している。3という数, あるいは3の乗数が, ——ベルクが詳述するところによれば——楽章の数, この作品の楽器構成, 演奏者の数, 演奏時間(39分 3×13)そしてたくさんの「形式的なもの」における, あるいはリズムやメトリックの領域での, また「ハーモニー」における様々な解とといったものどもを規定しているのだ。とはすなわち, 3という数, あるいはその倍数が規範として諸楽章の構成次元, 比率, 形式的区分そして, ロンド・リトミコ楽章の「リズム形式」, 様々な拍子記号そして, 無調性, 調性そして12音の自由な共存を規定しているのである。

次に, ベルクの説明に従って最も本質とかかわる点をまとめることにする。室内協奏曲は次の3楽章からなる。すなわちテーマ・スケルツォ・コン・ヴァリアツィオーニ, アダージオそして, イントロドゥツィオーネ付きのロンド・リトミコの3楽章からなる。

現存する楽器の3種類(キーボード, 弦楽器, 吹奏楽器)を利用しつくした音の全体が独特である。2つの独奏楽器であるピアノとヴァイオリンがプラスアンサンブルと対置されている。

総譜に挙げられている楽器は、独奏ピアノとヴァイオリンを除いて全部で15 ( $=3 \times 5$ ) すなわち、ピッコロ、フルート、オーボエ、イングリッシュホルン、EbとA管クラリネット、バスクラリネット、ファゴット、コントラファゴット、2つのホルン、トランペットそしてトロンボーンの計15。

ベルクは、ヴァリエーション楽章の演奏時間を約9分 ( $=3 \times 3$ )、アダージオとロンド・リトミコ楽章を各々15分 ( $=3 \times 5$ ) と指示している。

第1楽章のテーマは、5つのヴァリエーションに加工され、展開される。このテーマは30小節の長さで、この楽章全体で240小節 ( $=3 \times 80$ ) ある。

アダージオは2つの部分から出来ている。各々の部分の前半は、「3部形式のリート」からできている： $A_1-B-A_2$ 、「この際、 $A_2$ は $A_1$ の転回形になっている」。それぞれの部分が120小節からなり全体で240小節となる。

ロンド・リトミコは、「先行する2つの」楽章を「組み合わせたもの」を示し、ヴァリエーション楽章の再現部として、すなわちアダージオの「同時的な」再現部となっている。従ってその長さは正確に480小節 ( $=2 \times 240$ ) となる。

ロンド・リトミコでは、3つの「リズム形式」、すなわち「主リズムと副次リズムそしてどちらかといえばモチーフと言う方が理解しやすいようなリズム、が構成上重要な役割を果たす。

ヴァリエーションは、ずっと3拍子風のリズムで経過し、アダージオを支配しているのは、「偶数時間」であり、ロンドにおいては、ありとあらゆる偶数・奇数・分割可能あるいは不可能な拍子の種類が見られる。

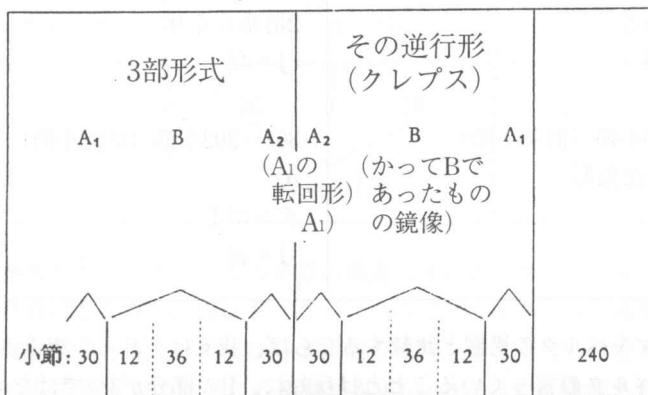
「3対の出来事」が、実際「和声的」に表現されているか所は、完全に解体された調性を示す長いインターヴァルと並んで、調性的傾向をもつ孤立した小さな部分、そしてシェーンベルクによって提案された12音技法の原則と対応する部分である。

これらの事実から、3という数字は、室内協奏曲の構成にとって事実、規範としての意義もっていることが明らかとなった。しかしベルクは公開書簡ではその事を全然言っていないが、この作品の構想に際して3という数と並んで5という数にも構成上重要な役割をもたせていたのだ。A. Pernye (ハンガリー人) が数年前に明らかにしたところによると、ベルクが室内協奏曲をはじめている、例のモットーは、5小節からなっている、さらに第一楽章のテーマは5つのヴァリエーションに加工されている、そしてまた第2楽章の主テーマ (241~245小節) は5小節からなっている。こういった点に彼は、シェーンベルクの50才の誕生日 (の5) への暗示を看とっているが、これはあたっているだろう。一連の新たな研究が教えてくれるところによると、この5という数は、Pernyeが推測した以上の重要性を担っている。もっぱらこの点を明らかにするものが、ベルクのシェーンベルクとヴェーベルンにあてた1923年に書かれた書簡に多数含まれている。1923年7月12日付け、シェーンベルク宛ての手紙から、ベルクは、もともと「交響曲的性格を持ったひょっとすると500! 小節に及ぶかもしれない大きな2つの部分からなる1楽章」を構想していたことがうかがえる。すぐその後でベルクは、この作品の構想を変更する、つまり、6日後の1923年7月18日には、室内協奏曲を3楽章構成することに決定している。その時ベルクの頭にかんんでいたのは、ヴェーベルン宛ての書簡によると、「3楽章からなる大きな交響的楽章：スケルツォ・ヴァリエーション、アダージオと1つのソナタ楽章」である。さらに興味深いことに、この両書簡でのベルクの陳述によれば、そもそも吹奏楽アンサンブルは10個の楽器で構成されることになっていた。

さらに、3つの名前のアナグラムからなる5小節のモットーが、この作品冒頭だけではなく、一

—姿は変化させられてはいるものの——他の2つのか所, すなわちアダージオとロンド・リトミコの終わりの所でもまた, 歌い出しの機能を果たしている点を看取するならば, 5のもつ意義がよくわかるだろう. アダージオの終わりのところ (476~480小節) にある, ピアノの5小節がモットー風にSCHONBERG—モティーヴを提示しているという事実は, 従来, 見過ごされてきたが, それがどのように提示されるかという点, シェーンベルク・モティーヴが, 自分自身の要素(エレメント)に解体し, そして次第次第に「形成」されるという風になるのである. このモティーヴが完全な姿で鳴り響くのは, 第480小節, 第3楽章の「イントロドゥツィオーネ」(カデンツ)へのアフタクトとしてである. モットーとしての機能がこの5小節に与えられているのだ, ということは, 次のような総譜 (105頁) の注意書きからも明らかだ. 「この第3楽章を導入する5小節のピアノは, ヴァイオリンと吹奏アンサンブルによって締めくくられるアダージオのテンポとは無関係である.」(「最小の移行」の原則に従っている—アドルノ) 同じように, 従来, 見過ごされてきたのは, 室内協奏曲がこの5小節のモットーで終わっている, という点である. 781~785小節に3つすべての名前のアナグラムモティーヴが変化させられた姿で歌い出されている. そしてまた, ここで総譜におけるベルクの注意書きが, 疑いなく, ここの最後の5小節がモットーの役割を果たしていることを証している. この5小節は, 休止とフェルマータによって1小節ずつお互いに区切られ(中断され)ている. ベルクの注意書き(総譜187~188頁)には, こう記されている. 「この5つのフェルマータは, ピアノの和音が消えてなくなるまでの時間に最後のフェルマータがおさまるようにのばす.」

今度はアダージオの構造に関して考察することにする. その際, 大事なことはさしあたり「概要の一覧表」においてベルクは, 回文的につくられているこの楽章の前半後半それぞれを5つの1部分から構成している. ということである. このテキストでベルクは, この楽章の構造は本質的に, 「3部形式」のリート:  $A_1-B-A_2$  であり「そこでは,  $A_2$ は $A_1$ の転回形として提示される.」と述べている. そしてさらにこう付け加えている. 「120小節からなる楽章の前半部分の反復は, 逆行形(クレプス)で与えられる, 一部分は, 逆行するテーマ素材の自由な形成の中で, また他方たとえば中間部(B)全部の場合のように, 厳密な鏡像をなして反復されるのである.」注目に値するのは, ベルクの言うところによると, 両中間部(B)は, 3つの部分に対応して, それぞれ12, 36, 12小節を含んでいる点である. ベルクの提示しているアダージオ楽章の構成スキーマは以下の表のようになるだろう.



さらにアダージオのアゴーギクは大いに解明の手がかりとなる. ベルクは, この楽章に対して

厳格に5つのテンポを指示している。テンポⅠはAの部分に該当し、テンポⅡからⅤは、Bの部分のアゴーギクを定めている。この楽章は、回文的に構成されているのでテンポ指定の並び方は次のようになる。すなわち、Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、-Ⅰ、Ⅴ、Ⅳ、Ⅲ、Ⅱ、Ⅰの順となる。

以下に示されるスキーマは、アダージオの逆行的構成と分岐構造及びテンポの並びを具体的に示している。

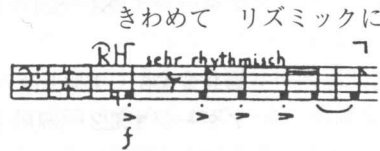
241~270小節 (計30小節) A <sub>1</sub> テンポⅠ ♩=ca48	451~480小節 (計30小節) A <sub>1</sub> テンポⅠ (468小節からはじまる) ♩=48
271~282小節 (計12小節) B テンポⅡ きわめて ゆっくりと ♩=24	439~450小節 (計12小節) B テンポⅡ (271小節を参照せよ) きわめて ゆっくりと ♩=24
283~293小節 (計11小節) B テンポⅢ 幾分いきいきと、しかし常に ゆっくりと ♩=ca54	431~438小節 (計8小節) B テンポⅢ (283小節を参照せよ) 非常にゆっくりと ♩=54
294~321小節 (計28小節) B テンポⅣ 若干アジタートで モルト・ルバート 基本テンポ ♩=72	408~430小節 (計23小節) B テンポⅣ (294小節参照) はっきりとアジタートに そしてモルト・ルバート 基本テンポ ♩=ca72
322~330小節 (計9小節) B テンポⅤ のろのろと ♩=ca48	393~407小節 (計15小節) B テンポⅤ (322小節参照) 2倍ゆっくり ♩=48
331~360小節 (計30小節) A <sub>2</sub> はA <sub>1</sub> の逆光形 テンポⅠ ♩=48	361~392小節 (計32小節) A <sub>2</sub> テンポⅠ ♩=48

この構造スキーマをベルクの構想と比較するならば、我々はそれらの相違点に行き当たる。さらに、ここには、ベルクの言っていることとは反対に、Bの部分が3つではなく4つの部分に分かれて構成され、楽章の前半、後半において照応する部分は、かならずしも同一小節数を示していない。ここからみて取れることは、楽章前半部分の逆行的反復は、決して機械的に行われてい



るのではなく、むしろこの鏡像的に作られている後半部分を、ベルクはかなり自由に構成して作曲している、という事である。

5という数をもつ意味に関する註釈に、最後に1つ付け加えるならば、室内協奏曲の主リズムを構成する打数（それは、先ず最初にアダージオの297小節で歌い出されるのだが）は5なのである。



最後にロンド・リトミコ楽章に目を転じることしよう。ここでは、ベルクの構成法（テクトニク）を考察することによって、彼のファンタジーの豊かさという天才の本質を解明できるだろう。とまれ先ずベルク自身がこの楽章について言っていることを聞いてみよう。

「この第3楽章は、とどのつまり先行する2つの楽章のアマルガムなのです。（概要の一覧表を参照せよ）ヴァリエーション楽章のこの条件によって制約された反復の結果、——たしかにアダージオが同時に再現されることによって豊かなものになり——この協奏曲の全体構想には、三分からなる形式が与えられます。（三部形式になっている。）

I楽章とII楽章を統一することにより、そもそも3種類のコンビネーションが得られます。

1. その都度照応する部分の自由な対位法処理、2. 個々の逐語的に借用されたフレーズと小楽章を並べて対置する、ほとんどデュエット風に、3. 先行2楽章の全パートを厳格に付け加える。以上の3種類である。この互いに矛盾した諸構成要素や様々な性格を1つにまとめあげることによって、——（考えてもみてください。一貫してスケルツォの性格を与えられた、約9分間の演奏時間を要する変奏曲楽章が一方にあり、他方には、長々歌い続けられる、広く張り出したような25分間も続くアダージオがあるのですから。）——〈ロンド・リトミコ〉という形式が全く独立したトーンをもった新たな楽章となって生まれるのです。」

この楽章のスキーマを具体的に示すために「概要の一覧表」に従って以下の如く示しておく。

イントロダクション (ヴァイオリンとピアノ のためのカデンツァ)	: 呈示部	展開部:	2. 再現部 ないし コーダ	
	(ダ・カーポ)			
54小節	96	79	76	305 175 } 480
	反復: 175			

しかし、この「概要」なるものが、この楽章の構造のきわめてラフなスキーマを与えるにすぎない点に注意しなければならない。ロンド・リトミコのヴァリエーション楽章とアダージオ楽章に対する関係を明確に図示しようとするならば、他の表現を考えなければならない。以下に示すスキーマが明らかにしているものは、この楽章が事実6つの部分から構成されている、ということである。そしてこの6つの部分は、ヴァリエーション楽章の6つの部分とアダージオ楽章の大きな6つのセクションとに対応しているのである。

イントロドゥツイオーネ 481～534小節 (計54)	～テーマ 1～30小節 (計30小節) と アダージオ241～282小節 (計42小節)
ロンド・リトミコ (呈示部) 535～576小節 (計42小節)	～第Ⅰ変奏31～60小節 (計30小節) と アダージオ283～321小節 (計39小節)
ロンド・リトミコ (呈示部) 577～630小節 (計54小節)	～第Ⅱ変奏61～120小節 (計60小節) と アダージオ322～360小節 (計39小節)
ロンド・リトミコ (展開部) 631～670小節 (計40小節)	～第Ⅲ変奏121～150小節 (計30小節) と アダージオ361～407小節 (計47小節)
ロンド・リトミコ (展開部) アラ・マルシア671～709b (39)	～第Ⅳ変奏151～180小節 (30) と アダージオ408～438 (31)
ロンド・リトミコ (コーダ) 710b～780 (71)	～第Ⅴ変奏181～240 (60) アダージオ439～465 (27)
コーダ781～785 (5)	～冒頭 (モットー)

このように並置してみると、ロンド・リトミコがヴァリエーション楽章とアダージオ楽章のきわめて独創的に変形された再現部をあらわしていることが具体的に見てとれる。しかし、一体どのようにして先行2楽章からの諸パートがロンド・リトミコにおいて統一され、「付加され」、あるいは、お互いに「結合」されているというのだろうか？ベルクは、公開書簡の中で「3種類のコンビネーション」に言及しているが、何ら具体例を挙げていない。そこで代表的な例を若干挙げてみよう。

「その都度照応する諸部分の自由な対位法処理」(ベルクの言う第一のコンビネーション)の例として、535～539小節が挙げられるだろう。ここでは、第1ヴァリエーションのはじまり(31～37小節)と、アダージオの前半部分から(283～291小節)なる第3番目の部分とが自由でファンタジーに富んだやり方で対位法的に編み合わされている。すなわち、吹奏楽が535～537小節でテーマの接頭語とヴァリエーションテーマからなるシェーンベルクのモティーヴを奏するというように、(～31～35小節)リズムの変化はきわめて重要であるが、それにもかかわらずこのモティーヴは聞くものにとって、ずっとモティーヴとして識別可能でありつづける。シェーンベルク・モティーヴに引き続いて、ピアノに538小節でヴェーベルン・モティーヴ(～35小節)と、ベルク・モティーヴの冒頭が現れ、後者はコントラファゴット、538小節で終わられる。(～36/37小節)。これらに加えて、535～537小節ではヴァイオリン、ピアノそして再びヴァイオリンが一驚くべきリズムの変容のうちに——、アダージオ283～286小節ではA管クラリネット2本、次いで第1ホルンが「きわめてよく歌って」と指示されたテーマを奏く。この変容は、あまりにも深部へと達しているのだから、聞く者はもはや同じテーマであると聞き分けることはできなくなっている。これは、トランペット(537/538小節)、オーボエとイングリッシュホルン(538/539小節)のラインにも言えることで、総譜を精密に研究してみればはじめて、アダージオ(287～291

小節) からなるヴァイオリンのカウンタービレテーマの (リズム的) 変容と識れるのである。

次にベルクが第2に挙げている、「個々の逐語的に借用されたフレーズと小楽章を、ほとんどデュエットのように並べて対置する」という例を698~706小節において考察しよう。アダージオからの1つの部分に、ここではヴァリエーション楽章とさらにアダージオ楽章に由来する部分が続く。すなわち698~701小節 (quasi Adagio) は431/432小節と、702/703小節 (scherzando) は174~176小節と、また704~706小節 (エスプレシーヴォ) は433~435小節と照応するのである。さらに子細に見れば、アダージオに由来する2つの部分は関連していて、小節数はヴァリエーション楽章の小節数から補間法で算術的に求められている。総譜を精密に読めば、さらに3つのパートが実際、逐語的に借用されているのが明らかになる。すなわちインストルメンテーションのみが変更されているにすぎないのだ。(小さな変更は若干あるにしても。) さらに興味深いのは、このか所のアダージオの性格がスケルツァンドの挿入によって一時的に中断されることである。

第3の、「先行する2つの楽章に由来する全パートの厳格な付加」の例は結局524~534小節に示される。この部分が提示しているのは、アダージオの2番目の部分 (271~282小節) に由来するエスプレシーヴォなテーマとヴァリエーションのテーマ (テンポⅢ, 25~29小節) からなる終結部のフレーズが何らの本質的リズム変化なしに (アダージオ——テーマはしかしながら縮小するのだが) 対位法的に結合されている様なのである。(ブーレーズの見解がスコアの前書にある——英訳があり——が、彼は数に基づく (3と5) 構造のみを重視している。それに対してここで述べられているようにシンメトリーな構造という論点もある。いずれにせよブーレーズの前書きを参照せよ)

総括として、ロンド・リトミコに関して言うならば、これは2つの最高度に重要なアспектを開示するものであるといえるだろう。第一に、ロンド・リトミコ楽章は、ベルクが古い再現部の構成法を徹頭徹尾、独創的なやり方で転換したという事実が認められること。ある作品の終結部で、先行する2つのお互いに相反する楽章を一つに結合するベルクの理念は、音楽史上になるほど萌芽はうかがえるが (例えば、リスト、ブラームス、マーラーそしてシェーンベルクにおいて) 直接比肩しうるいかなる類例をも見ない大胆な着想なのである。室内協奏曲は、そういった意味で、後にベルクはこの手法を「ルル」にも適用していることから、原型的作品と呼ばれてしかるべきであろう。「ルル」の第3幕で示されているものは、——テーマの基盤となるものとその処理に関してはまさに先行する2幕の再現に他ならないのである。

室内協奏曲が体现している第2のアспектは、ベルクがきわめて高度に展開しているテーマ変容の技術に関するものである。先行2楽章のテーマのゲシュタルトは、ロンド・リトミコ楽章においてリズムやアーティキュレーションを変えることにより、全く違った表情と全く新しい性格を与えられる。ここでは一つだけ例を挙げるにとどめるが、「のろのろ」と指示され、レガートでアーティキュレーションされたイングリッシュホルンのテーマ (323~325小節) を挙げておく。このテーマは、579~582小節のフィナーレでピアノに驚くべき変容した姿で現れるのだ。このテーマ変容の技術は、リストがファウスト交響曲で行っている手法に比肩しうるだろう。

### IV—iii 3つのアナグラム (回文) —モティーヴ

ハンス・フェルディナント・レートリッヒは室内協奏曲を以下のようなものと考えている。すなわち室内協奏曲ではじめて円熟期ベルクに典型的な世界が鳴り響くことになった。「この作品

が円熟期のこれから10年に及ぶ創作活動を決定づけるものなのである。」そしてベルク的世界を「次第次第に確たるイデーにまで高められる、連想されるものの引用、引用のようなアナグラム、アルファベットを音名に置き換えるあそびへの偏愛傾向」及び「音によるシンボル化」へと「高まっていく傾向」とよんでいる。事実、この室内協奏曲こそ、この曲の構想における自伝的性格に、音のアナグラムによって表現が与えられている、ベルクの一番最初の曲なのである。抒情組曲では、HFと(=Hanna Fuchs)とAB(=Alban Berg)というアナグラムが重要な構成上の役割を演じているが、前述の関連で言うならば、抒情組曲は、室内協奏曲の「後続作品」ということになる。

室内協奏曲の3つのアナグラム・モティーヴは、この作品の意味論的構成にとっても、また作品構造にとっても、きわめて重大な意義を持っているので、これらのモティーヴに対して今までより詳細な考察がなされてこなかったというのは、驚くべきことに思われる。こういった考察がなされるとするならば、まず冗談ともとれる着想が示されている風変わりな文学的-音楽的モットーから出発しなければならない。ベルクのウィットは次のように示される。「すべての良き事柄は…」という文学的モットーを形成する省略文が言語的にではなく音楽的に補完される。すなわちARNOLD SHÖNBERG, ANTON WEBERNそしてALBAN BERGという名前を構成するアルファベットを音名に置き換えることによって出来ている、3つのアナグラム・モティーヴによって音楽的に補完される、というように。この3つの「善き事柄」についてベルクが念頭に置いているのは、師シェーンベルクの50才の誕生日にあたって、祈願するものだけではなく、とりも直さず3人の作曲家の名前でもあったのだ。従ってそこから、ユーモアに満ちた文学的-音楽的モティーヴが、友情と固い結びつきというイデーを表現し、さらにそれを越えて3人の同盟というイメージに表現を与えるものであることが明らかになってくる。

音名に置き換えられるかぎりにおいて、ベルクは、3つのアナグラム-モティーヴをこの3人の名前のつづり字から構成している。そして3つのモティーヴは、あらゆる点において個性的で、それぞれ区別されている、と認めざるを得ないのである。シェーンベルク-モティーヴはピアノ、ヴェーベルン-モティーヴはヴァイオリンのフォルテで、そしてベルク-モティーヴは弱音付きホルンのpで歌いだされる。

### モット

The musical score for the 'Motto' section consists of three staves. The top staff is for Clarinet (Klarinetten), the middle for Horn (Horn), and the bottom for Piano. The tempo is 'Langsame d.' and the key signature has one flat. The score includes dynamic markings such as 'f', 'fp', 'p', 'mf', and 'p'. The piano part has a 'verklungen lassen' instruction. The letters A, B, and E are used as musical notes to represent the names of the composers: Arnold, Schönberg, Webern, and Berg.

3つのモティーヴは、様々な解釈を呼んだ。すでにレートリッヒが3つのテーマすべてがラの音

ではじまり、さらにシェーンベルクモティーヴには、ヴェーベルンとベルクのモティーヴが持つ全ての音が含まれている、という事を指摘している。彼にはそこから「2人の友人たち（ベルクとヴェーベルン）の修業時代と彼ら2人と教師・指導者（シェーンベルク）との発展的關係」が「繊細な音の象徴法において表現されている」と正しく結論付けている。さらに彼の註釈に付け加えるならば、この標準音「ラ」は同時に、室内協奏曲の主リズムが開始されるとき音でもあるのだ。

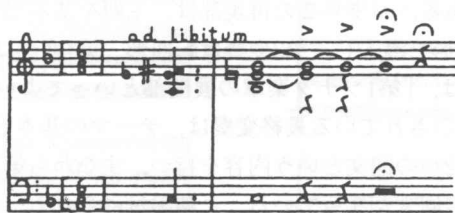
レートリヒの註釈をもう一つ見ることにする。彼はベルクの「つづり字のアナグラムによる主題という形式での伝統あるいは自伝的事実の上に構成されているきわめて個性的なアソシエーションの技法」は、シューマンの「謝肉祭」や「ダヴィッド同盟舞曲集」を思い起こさせるという。レートリヒはこのように註釈するが、彼はシューマンの他のある作品に言及するのを忘れていた。室内協奏曲にとって特別な意味を持つその作品とは、アベッグ変奏曲、作品1（1830年）に他ならない。従来、見過ごされてきた点は、まず第1にシューマンのABEGGモティーヴ



が室内協奏曲のベルクモティーヴ（ABABEG）ときわめてよく似ている、そして第2に、ベルクモティーヴ同様、逆行形でも現れる。



さらに第3、シューマンのモティーヴは、ある所（フィナーレ）で、いわばセリー風に取り扱われている。



以上3点である。

ベルクのシューマンに対する尊敬の念を思い起こすならば（彼はある論文の中で「トロイメライ」への精緻をきわめた分析をしている。）ベルクモティーヴとABEGGモティーヴの類似性は決して偶然ではないことがわかるだろう。ベルクは、シューマンの作品から少なからぬ刺激を受けたであろうことは想像に難くない。

さて今度は、3つのアナグラムモティーヴの方に再び目を向けることにしよう。これらのモティーヴは冒頭モットーで歌い出されるばかりではなく、ヴァリエーション主題の基盤となるものでもあるのだ。ヴァリエーション主題についてベルクは、公開書簡に、それは3部形式で30小節の長さ、であると書いている。総譜では、このテーマは縦線線で3つの「部分」に区別されている。第1「部」（軽くアレグロ、テンポⅠ、7～15小節）は15小節、第2「部」（きわめて活発に、テンポⅡ、16～24小節）は9小節、第3「部」（メノ・アレグロ、テンポⅢ、25～30小節）は6小節のそれぞれ小節数からなっている。3つのアナグラムモティーヴは、「接頭辞」も含めて、第1

「部」の前楽節（1～7小節）を形成し、8～15小節は後楽節を構成している。

ここで、もう1つ言及しておかなければならないのは、この3つのモチーフは、変奏主題において——モットーでも同じく——シェーンベルク、ヴェーベルンそしてベルクの順序で聞こえてくるということである。しかしここで変奏主題は、それぞれ異なった楽器によって奏される。シェーンベルクモチーフは、イングリッシュホルン、トランペット、ホルンが分担し、ヴェーベルンモチーフは、オーボエによって奏され、そしてベルクモチーフは2度、フルートの音で響くのである。シェーンベルクとベルクのモチーフは、——モットーではひかえ目だった——異なったりズムの輪郭を示している。

3つのアナグラムモチーフが、ヴァリエーションテーマにおいてもまた、友情というイデーと秘密に満ちた「3人の盟約」を象徴していること、そして、このモチーフに続くこの3部からなるヴァリエーション主題—それぞれの部分に3つの異なったテンポ指定がある—が友情、盟約のイデーと前もって密接に関連づけられている、これらのことは、ほとんど疑いれない事実だろう。さらに付け加えるならば、いくつかの証拠によって、変奏主題の3つの強く性格づけられたテーマ形成は、シェーンベルク（ア・テンポ スケルツァンド、しかし幾分ゆったりと）、ヴェーベルン（活発に）そしてベルク（メノアレグロ）の「人柄を描写するポートレート」として構想されていることが明らかにされている。

3つのアナグラムモチーフは、第1楽章のヴァリエーションの中で、いかに変化、転換されているのだろうか？この問いに答える為には、この楽章の構成に関する若干の事柄と主題冒頭の12音構造について注釈が必要であろう。はじめに断っておくが、この楽章は、厳格に12音技法で構想されているのではない。そうではあるがしかし、ベルクはこの楽章を12音思想と軸を一にする原理に従って構成しているのである。だから変奏主題は、基本形ばかりではなく逆行形にも、転回形にも、逆行転回形にも変奏されるのである。ピアノのみによって奏される第1変奏は、ベルクによれば第1再現部である。つまりこの再現部は、主題を基本形で反復する。第2変奏はテーマのメロディーを逆行形の形で導入し、第3変奏は転回形、第4変奏は逆行転回形である。（この2～3番目の変奏曲をベルクは、「第1ソナタ楽章の展開部とってよい部分」と自註している）ベルクによって「コーダ」と示されている最終変奏は、テーマの基本形に回帰する。

以上から、この楽章は、2つの回文という内容を持つ、すなわち第1と第2変奏は、第1の回文構造、第3と第4変奏は、第2の回文となっている、と結論付けられる。そして2つの回文構造が主題とコーダという枠組みによって間にはさまれているのである。

次に、すでに何度も言及した、ヴァリエーション主題（1～3小節）を開始する「接頭辞」が漸進的に形成された4音のグループである、ことについて註解しなければならない。ベルクは、8音からなるシェーンベルクモチーフに先立って、完全な12音列を得るためにこの4音グループを置いている。この12音列は、主題第一部の「前楽節」の根底をなすものに過ぎないとはいえ（主題の他のテーマ的形成物はこの12音列と何ら共通性を有しない）、ヴァリエーション楽章において突出した役割を果たしており、——この楽章の構成に即して——あらゆる鏡像形式（しかしながら移高ではなく）において現れる。

基本形Gg→	eis	fis	gis	cis	a	d	es	c	h	b	e	g	←K (クレプス) 逆行形
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
転回形U→	f	e	d	a	cis	gis	g	b	h	c	fis	dis	←KU 逆行転回形
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	



ここで5つのヴァリエーションでの、3つのアナグラム—モチーフの変化を追ってみることにする。

第1変奏では、諸モチーフは音高もリズムも変えられていない。とは言ってもこれらのモチーフは他のオクターヴに移されている。さらに、ベルク—モチーフは主題でのように2度ではなく、ただ1度だけ現れる。

第2変奏は、逆行形変奏である。従って3つのモチーフが転回形で並んだものと出くわすだろうことは、初めから予想される。総譜を調べてみるなら、直ちにトランペットの転回するベルク—モチーフ(110/111小節)を目にすることになる。他の2つのモチーフは見当たらないかに思える。しかし、さらに子細に観察するならば、111と112小節にある、この楽章の他のところでは沈黙しているソロヴァイオリンが開放弦(a/eとg/d)を奏させられるというベルクのウイトに富んだ思い付きを発見するだろう。この開放弦の音は、ヴェーベルンのアナグラム(すなわちa—e—b—e)を異化しているということを理解させようとしているのだ! さらに、ベルクが第2変奏最後の7小節で(114~120小節)シェーンベルクのアナグラムの音を7音ないし8音の和音に重ねていることも発見するだろう。かくして、シェーンベルク—モチーフはここで——総譜のほかのところと同様に——、垂直的に現れるのである。(これに関しては、スコアの18と19頁を見よ)

Das rückläufige SCHONBERG-Motiv als Akkord

111 *Immer im Tempo*

112 *poco rit.*

113 *Immer im Tempo*

114 *Andante*

115 *Andante*

116 *Andante*

117 *Andante*

118 *Andante*

119 *Andante*

120 *Andante*

121 *Andante*

122 *Andante*

123 *Andante*

124 *Andante*

125 *Andante*

126 *Andante*

127 *Andante*

128 *Andante*

129 *Andante*

130 *Andante*

131 *Andante*

132 *Andante*

133 *Andante*

134 *Andante*

135 *Andante*

136 *Andante*

137 *Andante*

138 *Andante*

139 *Andante*

140 *Andante*

141 *Andante*

142 *Andante*

143 *Andante*

144 *Andante*

145 *Andante*

146 *Andante*

147 *Andante*

148 *Andante*

149 *Andante*

150 *Andante*

151 *Andante*

152 *Andante*

153 *Andante*

154 *Andante*

155 *Andante*

156 *Andante*

157 *Andante*

158 *Andante*

159 *Andante*

160 *Andante*

161 *Andante*

162 *Andante*

163 *Andante*

164 *Andante*

165 *Andante*

166 *Andante*

167 *Andante*

168 *Andante*

169 *Andante*

170 *Andante*

171 *Andante*

172 *Andante*

173 *Andante*

174 *Andante*

175 *Andante*

176 *Andante*

177 *Andante*

178 *Andante*

179 *Andante*

180 *Andante*

181 *Andante*

182 *Andante*

183 *Andante*

184 *Andante*

185 *Andante*

186 *Andante*

187 *Andante*

188 *Andante*

189 *Andante*

190 *Andante*

191 *Andante*

192 *Andante*

193 *Andante*

194 *Andante*

195 *Andante*

196 *Andante*

197 *Andante*

198 *Andante*

199 *Andante*

200 *Andante*

110 *poco rit.*

111 *poco rit.*

112 *poco rit.*

113 *poco rit.*

114 *poco rit.*

115 *poco rit.*

116 *poco rit.*

117 *poco rit.*

118 *poco rit.*

119 *poco rit.*

120 *poco rit.*

121 *poco rit.*

122 *poco rit.*

123 *poco rit.*

124 *poco rit.*

125 *poco rit.*

126 *poco rit.*

127 *poco rit.*

128 *poco rit.*

129 *poco rit.*

130 *poco rit.*

131 *poco rit.*

132 *poco rit.*

133 *poco rit.*

134 *poco rit.*

135 *poco rit.*

136 *poco rit.*

137 *poco rit.*

138 *poco rit.*

139 *poco rit.*

140 *poco rit.*

141 *poco rit.*

142 *poco rit.*

143 *poco rit.*

144 *poco rit.*

145 *poco rit.*

146 *poco rit.*

147 *poco rit.*

148 *poco rit.*

149 *poco rit.*

150 *poco rit.*

151 *poco rit.*

152 *poco rit.*

153 *poco rit.*

154 *poco rit.*

155 *poco rit.*

156 *poco rit.*

157 *poco rit.*

158 *poco rit.*

159 *poco rit.*

160 *poco rit.*

161 *poco rit.*

162 *poco rit.*

163 *poco rit.*

164 *poco rit.*

165 *poco rit.*

166 *poco rit.*

167 *poco rit.*

168 *poco rit.*

169 *poco rit.*

170 *poco rit.*

171 *poco rit.*

172 *poco rit.*

173 *poco rit.*

174 *poco rit.*

175 *poco rit.*

176 *poco rit.*

177 *poco rit.*

178 *poco rit.*

179 *poco rit.*

180 *poco rit.*

181 *poco rit.*

182 *poco rit.*

183 *poco rit.*

184 *poco rit.*

185 *poco rit.*

186 *poco rit.*

187 *poco rit.*

188 *poco rit.*

189 *poco rit.*

190 *poco rit.*

191 *poco rit.*

192 *poco rit.*

193 *poco rit.*

194 *poco rit.*

195 *poco rit.*

196 *poco rit.*

197 *poco rit.*

198 *poco rit.*

199 *poco rit.*

200 *poco rit.*

第3変奏では、テーマが転回形であられる。アナグラム—モチーフを総譜で探すと、シェーンベルク—モチーフ(ピアノで123~125小節)そしてベルク—モチーフ(まずA管クラリネットついでトロンボーンで125~127小節)がある。シェーンベルク—モチーフは、通常cis—gis—g—b—h—c—fis—disからできており、ベルク—モチーフは、cis—c—des—c—ges—es—(f—g)の各音からなっている。しかしヴェーベルン—モチーフを探しても無駄である。(あったとすればcis—fis—c—fisという音から出来ているはずだが)

主題のメロディー音が逆行転回形で導入される第4変奏では、もっと「異常な諸点」が観察される。さしあたり目を引くのは、166~169小節のシェーンベルク—モチーフがまったく予期せ

ぬ場所で歌い出されるという点である。これは、フルートによる基本形と第1ホルンによる反行形で同時になされる。このモチーフは、「第1テーマ部」前楽節の終結部から借用された主題フレーズに対する対位点として用いられている。第4変奏終わりの部分（176～178小節）で今度は予想通りアナグラムモチーフが登場するが、3つのアナグラムモチーフすべてではなく、ヴェーベルンとシェーンベルクのモチーフのみが、それも変化させられ、あるいは不完全な形で現れるのである。ヴェーベルンモチーフ（正常ならば、fis-c-fis-cisとなるはずだが）は、c-cis-c-fis（176小節トランペット）あるいはc-fis-cis（176小節オーボエ）となっている。シェーンベルクモチーフ（完全な形では、dis-fis-c-h-b-g-gis-cisとなるはずだが）には、第一音がかけている。ベルクモチーフ（これは本来、dis-fis-c-cis-c-cisであるべきところが）はどこにも見当たらない。

第5変奏では3つの点に着目したい。第1点：モチーフは2度歌い出される。最初に187～191小節、ピッコロとフルートそして、トランペットとオーボエによって奏され、引き続き192～196小節でピアノによってくり返される。第2点：モチーフは記譜されたドッペルシュラクあるいは転過音で装飾されている。第3点：シェーンベルクモチーフが3回目に出てくるときは、予期せぬ場所（210～211小節）でトランペットないしトロンボーンで鳴り響く。

以上総括するならば、シェーンベルクモチーフは、このヴァリエーション楽章において、他の2つのモチーフと比して出現頻度が高く、モチーフを構成する音が（垂直的に）和音で用いられている唯一のものである点を強調しなければならない。

アダージオ楽章には、この3つのモチーフは含まれていない。ただ476～480小節、この楽章の終わりの部分に姿を見せるが、これは前述した通り、第3楽章への導入としてピアノにシェーンベルクモチーフが現れている。

ロンド・リトミコはヴァリエーション楽章とアダージオ楽章の変形再現部である。この関係からモチーフは、新しい変化形として回帰するのではあるが、ヴァリエーション主題と同じ順序の音列として回帰する。逸脱は比較的少ない。これに続く見通しとしては、イントロドゥツィオーネ（これは主題と対応している）では、3つのモチーフ（484～488小節）はヴァイオリンによって奏されているのである。呈示部の冒頭で（この部分は、第1変奏に対応する）シェーンベルクモチーフ（536/537小節）が吹奏楽で響き渡り、ヴェーベルンモチーフ（538小節）はピアノで、ベルクモチーフ（538小節）はコントラファゴットで奏される。

呈示部の最後で（この部分は、第2変奏に対応）ベルクとヴェーベルンモチーフは、逆行形で短縮されたかたちでフルートに現れ（624～625小節）、シェーンベルクモチーフは垂直的に解体され低音管楽器群に現れる（627～628小節）。

展開部冒頭（この部分は、第3変奏に対応）にシェーンベルクモチーフが転回形でフルートに（633～635小節）、続いてオーボエに現れる。そして転回形のベルクモチーフ（635～636小節）がトランペットとコントラファゴットに現れる。

展開部の後半部分（これは、第4変奏に対応）で3つのモチーフは（687～692小節）、——音列の外部で——基本形で出会う。展開部の終わりあたり（703小節）で逆行転回形のヴェーベルンモチーフ（イングリッシェホルンとオーボエで）そして707小節では、逆行転回形のシェーンベルクモチーフ（イングリッシェホルン）が現れる。

コーダ（第5変奏に対応）では、712～715小節、シェーンベルクモチーフ（オーボエ、次に2本のフルート、再びオーボエで）が、715～716小節では、ヴェーベルンモチーフ（ピアノ）が、そして716小節でベルクモチーフ（ピアノ）が響く。

最後に3つのモチーフがこの作品の最後の5小節で(781~785小節)姿を現わす。そしてこの部分は、作品冒頭のモットーの部分に対応するものなのである。

#### Ⅳ-iv シェーンベルクの「セレナード」op.24との関係

室内協奏曲に関して、厳格に12音技法に基づいて作曲された作品とは言えないながら、12音作曲技法の法則、技術への熟達を示している、と言われるのは、十分に根拠があつたことなのである。ベルクは「公開書簡」で、この作品には、「ほとんど大部分で解体されている調性と同時に、孤立した小さな調性部分の残しがみられる」と書いているが、これと同じくシェーンベルクが提出した「12の順序に並べられた(関係づけられた)だけの音を用いた作曲」という原則も存在するのである。室内協奏曲の作曲にシェーンベルクの初期12音作品に対する詳細な研究が先行していたことはまずまちがいない。この研究からベルクは、自分自身の作品に対するどのような刺激をくみ取ったのだろうか?

この問いに対する答えを示唆するものを、ベルク自身が「公開書簡」の中に書いている。というのもそこで彼は、ロンド・リトミコのリズム構造との関連でシェーンベルクの「セレナード」op.24を名指ししているのである。ベルクはこう記している。

「リズム構成にこれ程重要な役割を与えるやり方が可能である、と言うことを私は、私のオペラ「ヴォツェック」のある幕で示しました。しかし、室内協奏曲のこのロンドで試みられているような、あるリズムに基づいた広汎な主題形成もまた許容されるという事を、あなた(シェーンベルク)の「セレナード」のあるか所が証明しているように私には思われます。それは、最終楽章で——明らかにまったく別の動機から——先行する楽章に基づく一連のモチーフや主題が、先行する楽章では見られなかった若干のリズム上で呈示され、そして転回されているのです。」

こう書かれている以上、我々の研究は、シェーンベルクの「セレナード」を考慮に入れざるを得ないだろう。セレナードの各楽章と比較してみると、——ベルクが示唆している以上に——両作品間の関係とつながりが見えてくる。ベルクとシェーンベルクの2つの作品間にある諸関連の解明が、ベルクの意図を我々が認識する助けとなり、アダージオの意味論的理解の重要な拠りどころとなるとすれば、それは現下の室内協奏曲に関する考察にとって益々有益である。

それでは比較考察を、両作品の年代記に関する註解から始めることにしよう。シェーンベルクが7楽章からなるセレナードの作曲に1920年夏から1923年4月まで従事していたことは、手稿のシェーンベルク自身の日付け書き込みから識られている。1920年夏にまず最初にヴァリエーションが成立し、同じ頃ダンスの情景が書き始められている。1921年9月にマーチが作曲され、同年10月にメヌエットに着手している。1922年10月にソネットの草稿を書いている。ついで1923年3月と4月にヴァリエーションのコーダを新たに付け加え、メヌエットを完成。ソネットとダンスの情景に新たに着手し、これらを完成、そしてリートとフィナーレ、ついに全曲を完成している。ベルクは、——すでに言及したように——室内協奏曲の作曲を1923年のはじめに開始している。この仕事は当初遅々として進まなかった。1923年7月12日付で「やっとこさ50小節できた。」と記されている。この後、ベルクは長足の進歩を遂げたにちがいがなく、(「スケルツォの性格を持った」)ヴァリエーション楽章を1923年9月1日完成している。その後は、ほとんど1年近くこの仕事は休止状態となる。アダージオとロンド・リトミコが1924年8月11日と1925年2月11日との間の時期に作曲されたことが、ベルクのヴェーベルン宛の手紙から識られている。

もう一つ重要なのは、ベルクによる手紙での妻への2点の指図である。その後1923年3月29日にベルクは、シェーンベルクと室内協奏曲に関して言葉を交わしている。その3日後の1923年4月1日、シェーンベルクは、ベルクに「新しい」いくつかの作品を見せている。クラウス・シュヴァイツァーは正しく、この新しい作品群とは具体的に、「5つのピアノ曲op.23」、「セレナードop.24」そして「ピアノのための組曲op.25」であった可能性がある、と指摘している。

セレナードと室内協奏曲を比較して吟味するならば、セレナードの4つの楽章、すなわち第3楽章（変奏曲）、第4楽章（ペトラルカのソネット）、第6楽章（無言歌）そして「フィナーレ」の4楽章が室内協奏曲に対する特別な意味を持つ、という結論に至る。セレナードのこの4つの楽章と室内協奏曲の3つの楽章との間には、様々な関連があるのである。

まず最初にセレナード第3楽章と室内協奏曲冒頭楽章を考察してみる。両楽章を研究すればする程、この2者間の類似が顕著となってくる：

1. シェーンベルクの方の楽章は、クラリネット一声部で提示された主題が5つのバリエーションとコーダに仕上げられている。ベルクの方は、主題は5回ヴァリエーションされ—ベルクの指示に従えば—そのうちの最後のものがコーダの役割を果たしている。
2. シェーンベルクのテーマは、厳格に12音的ではないものの、セリー風にあつかわれている。この主題はいわゆる、基本形を示し、エルヴィン・シュタインの定式化によれば「(シの音以外のすべての音が存在する) 40の音の連なりからなる前楽節と、後楽節としてのその逆行形」から構成されており、その際「リズム主題」は「偶数拍子の傾向」を保持している。最初の2つのヴァリエーションで、この主題は、基本形、逆行形、転回形、逆行転回形に処理されるが、移高はなされていない。ベルクの場合も長い主題を構成するかたちは、必ずしも12音的ではないのであるが、少なくとも12個の音で構成されてはいるのである。それにもかかわらずこの主題は、全体として基本形、逆行形、転回形そして逆行転回形で変奏されるが、移高の形では変奏されない。
3. シェーンベルクの方の楽章のコーダにある2つの主声部（クラリネットで74小節にヴァイオリンで76小節）は、「スケルツァンド」と指示されている。ベルクは彼の楽章を「スケルツォ」であると解しており、この楽章に「テーマ・スケルツォ・ヴァリエーション付き」と指定を書いている。

しかし、我々の論評はまた、この両楽章間に3つの相異点があることを付け加えないならば、不完全なものとならざるを得ない。以下、箇条書に指摘する。

1. ベルクの主題は、シェーンベルクのものより単に長いばかりでなく、シェーンベルクの主題とは本質的に異なっている。シェーンベルクのは、強くパターン化されたいくつかのテーマ的形態から構成されている。一方、ベルクの楽章は、シェーンベルクのものより性格（キャラクター）に富んでいる。
2. シェーンベルクは、「主声部」のみならず「副声部」と伴奏声部全体をも主題から得ている。こうして、すべてが主題と関係づけられる、諸声部の緻密なポリフォニー的織物が出来上がっている。そのみならず、「セリー」は、水平的にだけでなく垂直的にも適用されている。とはすなわち、主題を構成する音はしばしば、いくつかの声部上に分配されているということである。以上2つの処理法は、室内協奏曲では見当たらない。セリー技法的扱いは、ベルクの場合、主題に限られており、副声部や伴奏声部は、しばしば12音的ではあるものの、おおむね自由に構想されている。そしてテーマを構成する音の他のいくつかの声部への分配は、ベルクにおいては見当たらない。従ってシェーンベルク—モティーヴ（室内協奏曲の）を構成する音を垂直的に和音として重なる処置は例外的なものなのである。

3. シェーンベルクは、40音からなる「定旋律」を最後の3つの変奏とコーダできわめて自由に扱っている。彼は定旋律から全く新たな形態を引き出し（第3変奏で）、巧緻をきわめた選別手法を介して「短いセリー」を形成してさえいる（第4変奏で）。この種のものは、室内協奏曲には見当たらない。しかしベルクは、このシェーンベルクの手法を徹底的に学んでいたはずで、少なからぬ刺激を受けたはずである。実際、後年になって「ルル」を作曲する際、似たような手法を用いているのだから！

次に「セレナード」の第6楽章、すなわち「リート」（無言歌）と室内協奏曲のアダージオ楽章とを比較考察するならば、いくつかの共通点を挙げることができるだろう：

1. エルヴィン・シュタインは、シェーンベルクのリートに関して、「最大級の親密さが表現されているが、完全に3部形式のうちにある」ものだと言っている。この部分は事実、A<sub>1</sub>（1～7小節）—B（8～15小節）—A<sub>2</sub>（16～26小節）という単純な構造になっている。ここで最も注目すべきことは、ベルクが、彼のアダージオ楽章を——すなわち、本当に複雑な構造をもつこの楽章を——「3部形式のリート」とであると言っていることである。この点に関してベルクは、公開書簡の中で、「このアダージオの構造も3部形式のリート、A<sub>1</sub>—B—A<sub>2</sub>の形式になっている。ここでA<sub>2</sub>は、A<sub>1</sub>の転回形を示している。」と書いている。

2. シェーンベルクのリートと室内協奏曲の緩除楽章、この2つの楽章はいずれもテンポ指示が「アダージオ」となっている。両楽章のテンポ基準は、ほとんど同じでメトロノーム表記では、シェーンベルクの方が♩=40でベルクの方（テンポI）は♩=約48となっている。

3. シェーンベルクのリートに特徴的なのは、3つの弦楽器（ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ）が弱音器付きで奏され、ヴァイオリンが第1部で独奏として現れる、という点である。似たようなあるいは同一の事情を室内協奏曲アダージオにおいても見ることができる。すなわち、独奏として現れるヴァイオリンは、ミュート付きの金管楽器で伴奏されているのである。

4. シェーンベルクのリートでは、終わりの部分にチェロで12回低いCisの音（23～26小節）が奏される。同じようにベルクの作品でも、アダージオの中間部分（358～363小節）でピアノが12回低いCisの音を連打するのである。シェーンベルクのリートがノクターンの性格をもっていることを考慮するならば、どのような点からみても、ベルクの作品もまた夜の音楽（ナハト・シュテュック）として構想されていると言うことができる。アダージオ楽章のまん中で連打される12の音は、深夜の12時を暗示しているのである。

更に室内協奏曲のアダージオ楽章は「セレナード」の「ソネット」と関連があることがわかる。この関連点は、音列技法のあり方なのである。この事実連関をはっきりと示すために、室内協奏曲のアダージオを開始するソロヴァイオリンの16小節からなる主題（241～256小節）が次のような12音音列に基づいていることを示しておく：

h	g	f	a	d	es	fis	gis	c	cis	e	b
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

この音列は、楽章冒頭で3回、順序に現れる（第2回目は、3番目と4番目の音が入れ替わっているが）、しかし2回目と3回目とは、新たなモティーヴ的、リズム的に組み替えられて現れる。この際ベルクは、自由なオクターヴ変位を用いている。

ベルクは、アダージオを形成するこのモデルを基礎構造となる12音列が歌のパートで13回基本形で反復される（13回目は不完全にだが）シェーンベルクのソネットの中に見出ししている、という点は強調されて然るべきである。ソネットは14行から構成され、各詩行が11音節からなる、さらに、作曲が厳格にシラブルに対応してなされているので、第2行は音列第12音で、第3行は第

13音といった具合に始まる。その際重要なのは、リズム的、モチーフ的観点からみて、1行として同じ行はないことである。この音列は以下の如くである：

e	d	es	ces	c	des	as	ges	a	f	g	b
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

ここで断っておかなければならないが、今挙げたエグザンプルが決してシェーンベルクから継承された技法の唯一の実例という訳ではないのだ。さらに2つのケースを挙げることができよう。1つは、ヴェーベルンが1924年に作曲したリート「我ら悪行の救い主」(3つの民間伝承テキスト op.17 No.3)に見られる。基底となる12音列は、ここでは5回変化させられることなく歌のパートに現れる(5回目は不完全な形で)、各々の反復に際しては、リズム的、モチーフ的にそして自由なオクターヴ変位によって変化させられる。第2の例は、ベルクのシュトルムの詩による2度目の作曲、「私の両目を閉じて」(1925)。この曲では、有名なシンメトリカルな総音程音列(フリッツ・ハインリヒ・クラインによって発見され1924年に公表された)が変化なしで、しかし周知のリズム-モチーフ的の組み替えを伴って、歌のパートで5回でてくる。

「セレナード」のフィナーレと室内協奏曲のロンド・リトミコの間には、種々多様な関連がある。第1に指摘しなければならないのは、ベルクがロンド・リトミコを変奏楽章とアダージョ楽章の変形再現部として構成するという独創的なアイデアを考えつくに至ったのは、シェーンベルクのフィナーレに刺激を受けたからだという点である。シェーンベルクでは、序奏(1~44小節)で先行楽章のモチーフが引用され、次に冒頭楽章の再現部が導入され、終わり頃(149~154小節)に「無言歌」の第1部へとさかのぼるのであるが、セレナードのフィナーレは従って、冒頭楽章(マーチ)とリート(アダージョ)の再現部と言うことができる。

第2の注目すべき点。ベルクは、ロンド・リトミコの展開部第2部(671~709小節)にアラ・マルシアと標記している。この点に「第1楽章のマーチのテンポで」と標記されている、セレナードのフィナーレへのほめめかしを見る事ができる。

第3点、ベルクがリズム的に組み替えをしている技術の範例がシェーンベルクのフィナーレにおいても見られる。この点に関してベルク自身、公開書簡で——既に見た通り——注意をうながしてはいる。しかしベルクはシェーンベルクの手法について詳しく述べ立ててはいない。それ故に以下この点を取り上げることが必要となる。

シェーンベルクがフィナーレの序奏(1~44小節)でモチーフと主題を前楽章から引用していることは既に述べた。この引用の仕方を概観すれば、これを3つのカテゴリーに分類することができる。

第1のカテゴリーに入る引用とは、「逐語的引用」である。1例を挙げれば、17~22小節、チェロが一音一音忠実に(幾つかの省略は問題ない)第1楽章マーチのテーマを引用している。(冒頭1楽章9~14小節を参照せよ)

第2のカテゴリーは、リズム的あるいはメロディー的に変化させられているが、どのみち引用であると識別可能なものである。例を2つ挙げる：ヴァイオリンが23~26小節で——リズム的に変形されて——無言歌の最初の2小節を引用している。この場合、引用されているモチーフの全5音のうち、第3番目と4番目の音が入れ替わっている。33~35小節、ヴィオラが——リズム変更がなされて——ダンス情景中のレントラー冒頭(63/64小節)を引用している。

とは言え、最も興味深いのは第3のカテゴリーなのである。ここで肝心な点は、最高度に独創的なやり方で、リズムが前楽章からとられた個々のモチーフと変奏主題のメロディーとをコンビネーションしている！ことである。少なからぬ先行する楽章からのモチーフと主題が——ベ



ルクの定式化によれば——「本来それらのモチーフ、主題がもっていなかったリズム上へ置かれ」そして転回されるのである。分かり易い例を少々挙げてみよう：8～9小節でクラリネットとバスクラリネットがソネット楽章から最初の3小節のリズムを、音はヴァリエーション主題の音列（基本形）を引用する。10～13小節では、マンドリンがメヌエット主題のリズム的表情を示し、音の並びは、ヴァリエーション主題の音列の転回形に由来している。13～15小節では、ギターが自由にメヌエット主題のリズムを奏し始め、メロディーとしては、ヴァリエーション主題の逆行形を基に構成されている。15～17小節は、クラリネットとバスクラリネットがメヌエット楽章、トリオの伴奏リズムをパラフレーズし、メロディーをなす音は、基本形ないし、転回形の音列に基づいている。18～22小節では、バスクラリネットがマーチ主題のリズムを開始し、音はヴァリエーション主題前楽節による。27～32小節でクラリネットは、マーチ主題のリズムを模倣し、音の連なり方はヴァリエーション主題後楽節から採られている（逆行形で）。

シェーンベルクが用いている手法の独創性、そして精緻さに思い至るならば、ベルクが深くこれに心服したとしても驚くにはあたらない。シェーンベルクの手法がベルクの胸中に深く刻まれたからこそ、ロンド・リトミコ楽章の基底部分に2つの先楽章の主題的実質を据え、先行楽章をリズムの媒介機能によって「さらに先へと」変成させようと決心させたのである。このやり方でベルクはシェーンベルクを出発点としながら彼を越えてさらなる地点にたどり着いたのだ。

さらに付け加えるならば、ロンド・リトミコのコーダは、ストレッタで終わっている（738～780小節）。これは、息の長いクレッシェンドの後に、異化された13度ドミナント和音へと流れ込んでいる。このストレッタをシェーンベルクのセレナードのダンスの情景をほのめかすものとして理解することが可能だとすれば、セレナードの177～200小節も同様にストレッタで終わっている。

室内協奏曲成立に際して、本論考により次の点が明らかになった。すなわち、ベルクはシェーンベルクのセレナードを自身の方向を決定するためのモデルとしていたことは様々な観点から明らかである。両作品間の様々な関連の存在が示された。ベルクの構成プランは、背景にセレナードを置いて考察することにより、一層理解し易くなる。室内協奏曲の多くのデテイルは、シェーンベルク作品へのほのめかしと思われ、そのような作品であると、シェーンベルクの側が理解していたのは確かだろう。

#### IV-v おしまいに

ベルクの様式がシェーンベルクのそれとは、はっきりと区別される、という主張は、これ以上詳しく根拠を挙げる必要がない程、妥当なものである。それに対して、2人の作曲家それぞれの個性的様式に境界線を引くのは、今猶困難である。こういった事態に立ち至った原因は、ベルクとシェーンベルクの音楽に関する比較研究がなされていないからなのである。それ故、今日我々がベルク（例えば、シェーンベルクに比べてベルクは、生涯に渡ってより一貫して調性と関わり続けたこと、あるいは、ベルクの全作品において、リニアなシェーンベルクの場合より和声的次元が重要性を持っている、ことなど）—シェーンベルク問題に関して言えることはさして多くはないのだ。

シェーンベルクの個人的様式を論じようというならば、既に引用しておいたベルクの論文「何故、シェーンベルクの音楽は理解し難いのか」を検討することから始めることになるだろう。こ

の論文でベルクは、ニ短調弦楽四重奏曲、作品7、冒頭10小節を細部に渡って分析考察した後、一つのテーゼを立てている。すなわち、シェーンベルクの音楽がもつ理解し難さは、必ずしもその無調性によるものではなく、「和声の様式においても常にうまく理論が応用されている芸術手段の充実」や「音楽数百年の歴史によって与えられている様々な作曲技法上の可能性すべてを一身に引き寄せている」こと、一言でいうならば、それらの「計り知れない豊かさ」という「無調性以外の構造」によるものなのだ、と言っている。

まさにこの理由から、ベルクによれば、シェーンベルクの調性を持つ作品と無調作品との間には、(理解困難という点に関しては)原理的区別は存在しない。弦楽四重奏曲冒頭10小節に関してベルクが言ったことは、——ベルクはこう書いている——後期作品であれ最後の作品であれ任意のどの部分にも影を投げかけている。シェーンベルクの調性を持つ作品も無調作品も等しく、同じもしくは似た様式上の特質を持っているのである：

「ここでまた我々は、和声的なものにおいても同じ多様性を見い出す、それはカデンツをきわ立たせている重層性なのだ。ここにもこのような和声に適合した旋律法がある、これがまさに12音という可能性から大胆な音の使用を引き出している。ここにも非対称的で徹頭徹尾自由な主題構成があり、縦横無尽なモチーフの処理がなされている。またここでは、テーマティック、和声化、対位法、リズムの点でこの音楽の性質を決定している変奏曲の技法がある。またここには全作品を通して見い出されるポリフォニーと他に類を見ない対位法的楽章構成法がある。そしてここにあるのは、結局、リズムの様々なかたちと綿密な区別なのである。リズムに関しては、繰り返しになるがただ一言付け加えておこう。リズムは、それ自体に固有の法則、いわば、ヴァリエーションの法則あるいは主題的發展、対位法処理、ポリフォニーといったもの以外に支配されており、これによってリズムの領域で構成(コンストラクション)の技法が目指されている。この技法が明かしているのは、たとえそれが必ずしも目的を達成してはいないとしても、『解体されたリズム』という概念をまさにシェーンベルクの音楽の中で語っているものなのである。」

このベルクの言葉は、いささかの変更を加えることなく、そのまま無条件に室内協奏曲にあてはまる程、2人に共通してあてはまる。ベルクがシェーンベルクの音楽について書いていることは、無条件にベルク自身の音楽についても妥当するのだ。両者の一致は次の事実から帰結する、すなわち室内協奏曲は、特別な、具体的な意味において「シェーンベルク楽派」の作品であり、その作品の中でベルクは、シェーンベルクによって提案された作曲原理をはじめ採用しているのであるからである。

ベルクは、公開書簡で、この室内協奏曲をシェーンベルクに希望をこめて手渡した、と書いている。その希望とは、「あなた(シェーンベルク)が和声学の中で予言のように述べられた、あのより良いチャンスが見い出されますように：『そしてこの運動が今度は私の方にひょっとしてもどって来る』ように」というものであった。この文が第一義的にはシェーンベルクへの個人的敬意として理解されるべきであるものの、3つのアナグラムモチーフはベルクが室内協奏曲で、シェーンベルクとヴェーベルンとの『20年に及ぶ友情の記念碑を打ち建てようとした』だけでなく同時に「シェーンベルク楽派」を記念しようという意図を持っていたことを告げている。

## V. エピローグあるいは次のStadiumへの中休憩

アドルノによって限局された、作品内在的構成原理、フローロスが提示する音楽史—音楽学的な成立条件は以上の如くである。ベルクの「室内協奏曲」は、かくの如く語られた。理念の展開を跡づけるにせよ、概念を規定、提示するにせよ、それは言葉で語られたのである。それでは、何が語られたのか？音楽作品が？（ベルクのと「作者」の固有名詞をそえるのは、アドルノの意にそぐわないだろう。また、以上見てきたように、フローロスにとっては、ある種重要な規定となろうが）Ⅲ節で示唆したように、いずれの視点にせよ、見ているのは、作品テキストなのであった。より正確に（exakt）というのではなく、より具体的・即物的（konkret, sachlich）な言葉で言い換えれば、楽譜を見て語っているのだ。いま一度、アドルノの出発点にもどらなければならない。アルバン・ベルクの『室内協奏曲』という「作品そのもの」へと、我々が耳を澄まし、関心を集中すること。見るのではなく耳で聞くことが目指されなければならない。理論は見て取られ、言葉・概念へと固着せられる。しかし、音楽そのものを直接聞くという体験は、いかにして語られるというのだろう。アドルノは、音楽が語りうるとは一度も言っていない。直接聞くために、作品そのものと直面するために、せいぜいその準備の手助けをするのが、この講演の目的だ、と言っているのである。フローロスの論に関していうならば、形式的な面、音楽理論にかかわる部分以外は、聴いて「理解」することを妨げるだけの「作品に関するおしゃべり」であるかのように聞こえる。作品そのものの外部、偶然なもの、特殊なもの、無限に物語り、おしゃべりを防ぎ出すもの。先ほどカッコ書きの中で言及した、作品「室内協奏曲」の頭に冠せられた、アルバン・ベルクという固有名詞に関わるものへと、最後に本稿は、この音楽を聴く者、この論考を読む物の関心を集中させたいと願うのである。

さて、ベルクの「室内協奏曲」を前にしてそこでは一体、何が生起しているのだろうか。アドルノは理解（verstehen）という語を使用しているが、一応了解可能な事象、聴覚表象が生起しているとしよう。有意味な一定の構造がテキスト（所定の文法を有する記号体系としての楽譜）上、看取せられ、充分複雑ではあるものの、無定形やらカオスなどではなく有意味なコンプレクスが成立している。その構成は緻密であり（テクスチャーという比喻を使えば、緻密複雑な織物として作品が成立している）それゆえ、秀れた音楽であるとされる。しかし、くり返すがこれは楽譜から見て取れる事柄なのである。ベルク自身やアドルノも認めている通り、現代音楽は「かくも理解困難」な代物なのだ。作曲上秀れていることが、聴衆の耳の評価に直接結びつき難い点を想起しなければならない。例えば、任意に指定された音列セリー；c-dis-fis-g-ais（人名主題でも、そのアナグラムでもない全くのデタラメの）があるとしよう、これを垂直に立てて、C-Dis-Fis-G-Aisのアコードを鳴らしたとして、テーマと和声の間に、音楽として聴いた印象のうちに、何かまとまった定形感が果たして生じるであろうか。アドルノは、伝統的な調性感や和声に慣らされた耳のせいだと言うだろうが、偶然的な音の同時事象の非常にあいまいな固まり（マス）と感ずるのではあるまいか。

ベルクの「室内協奏曲」は、それにもかかわらず、実は耳に受け入れ易い作品なのである。アドルノもフローロスも幾つか理由を挙げているが、おそらく最も重要な点は、伝統的な和声の残滓がこのヴィーンの3人の作曲家には共通して残っていることだろう。レトロスペクティブなベクトルをもったアヴァン・ギャルドとでも言えようか。「室内協奏曲」に話を今一度限定するが、フローロスが事細かく分析しているような、この作品の作曲技法は、アナグラムテーマの使用も

含めて、ベルクの独創なのではない。フローロスは、シューマンのAbegg変奏曲を示唆しているが、シューマンの彼方にはバッハの姿がひかえている。ここで分析されているコントラプンクトゥスの技術は何一つ目新しいものはない。全体、「フーガの技法」のパロディーと受け取れさえする程なのだ。「フーガの技法」の最後のフーガにおいてバッハは、自らの名を音名にしてB-A-C-Hの主題を3重フーガの最後の主題として導入している。d-Mollの共通した主題ときわめて近いg-Mollの「バッハ主題」は、何の齟齬違和感なくそこに提示され、緻密複雑な3重対位法が転回されるであろうことを、何人も疑いえない。理解しなくても、そこには音楽が生起している。聴く者は、ただそれと直面しているのだ。理解することと、音楽を受け入れることは別に成立している。全き偶然である固有名詞が、調性やコントラプンクトゥスの制約、音楽一般の語法と対立することなく同時に成立してしまった事態を我々はすでにもっていたのだ。ベルクはシェーンベルク、ヴェーベルンの名による主題を導入した時、あきらかに後ろ向きにバッハを思い浮かべていたことだろう。この自分たち3人の名が昔から現在にいたる音楽の歴史の中で、必然として受け入れられるのを信じて。

今、ここを示す、一回限りの個を示す固有名詞の永遠への参入を試みたものは、そしてまたバッハが初めてだったのではなかった。バッハが自身の名を書き加えようとした、おそらくより古い時代から伝承されてきた音列とともに、ベルクも含めてより大きな根源的連関のもとでの考察は、また新たに開始されねばならない。

シェーンベルクが引用されているのだが、本稿の冒頭で名を挙げたバッハマンの『マーリナ』の中で、彼らの音楽はたしかに、古き良き時代の懐かしい歌として響いている。そのようにさらに後の時代の私の耳にも響いてくるのかもしれない。シェーンベルクやベルク、ヴェーベルンの音楽それ自体へは、ヴィーンという共通項を持たない者にとっては、懐かしさといっても別のものでしかあり得ないのかもしれない。しかし、ここでも響きは、とぎれとぎれとなつてはいるものの、ヨーロッパの古い、あるメロディーをまだかすかにたどることができる。

モーツァルト「交響曲41番」終楽章、フーガのテーマの片割れ、バッハでは「2つのヴァイオリンのための協奏曲」第1楽章の主題、「フリードリッヒ大王のテーマ」、「フーガの技法のテーマ」  
「バッハの主題」、そしてビーバーの「ローゼンクランツソナタ」中、「パッサカリア」のテーマ、ヨーロッパで流行した歌謡「ラクリメ」、「リーヴズ・ビー・グリーン」等々。