

# 『四音構造』の考察

— ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群を貫くもの —

(二)

川 井 學

(4)

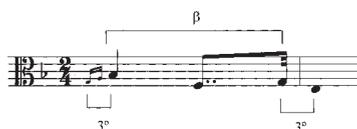
— 1 —

最後の弦楽四重奏曲第16番op.135は、これまでの看取を経てきた日には、たしかに多義的で曖昧に映る。op.127からop.131に至る四つの四重奏曲から抽出した諸要素——四音構造のフィギュア、 $\alpha$ 、 $\beta$ 、B-G(G-B)<sup>1</sup>——は、op.135にあっても随所に見出すことができるのだが、それらを、作品群を縦貫して有機的連関を作り出す一連の契機あるいはそのヴァリエーションとしてこの作品の中で定位しようとする、容易には確証が得られないことを思い知らされるのだ。

例をあげてみる。

第一楽章Allegrettoの冒頭動機からは、ただちにB-F-Gの $\beta$ が看取されるが、最初の装飾音G-Aと最後のEが付加されることによって、耳はむしろ二つの構成要素（冒頭のG-A-Bおよび二拍目以降のF-G-Eの二つの短3度グループ）を捕捉するのではないか。（譜例49）

[譜例49]



同じ楽章の[109-118]では、op.132以来馴染み深い四音構造の「基本となる形」(修正ヴァージョン)が聴かれるのだが、これは、この楽章の文脈では[10-14]に提示されるフィギュア（譜例70（後出）参照）の倚音によって修飾されたヴァリエーションとして出現している。このヴァリエーション派生形態と「四音構造」のフィギュアとの符合は偶然に過ぎないのだろうか。（譜例50）

[譜例50]

Example 50 shows two staves of music. The upper staff has interval markings  $q_7?$ ,  $q_2?$ ,  $q_4?$ , and  $q_6?$  above it. The lower staff has interval markings  $q_6?$ ,  $q_7?$ , and  $q_2?$  below it. The first measure of the upper staff is marked with [109] and the first measure of the lower staff with [10].

第二楽章Vivaceの主題を支える対位旋律からは、容易に $\beta$ および $\alpha$ を抽出することができるが、しかし、それらを $\beta$ ないし $\alpha$ と同定する根拠をどこに求めればよいのだろうか。(譜例51)

[譜例51]

Example 51 shows two staves of music. The upper staff has interval markings  $\beta?$  above it. The lower staff has interval markings  $\alpha?$  and  $\beta?$  below it. The first measure of the upper staff is marked with [1].

第三楽章変奏曲Lento assai, cantante e tranquilloの主題旋律は、 $\alpha$ と $\beta$ の複合、あるいは修飾された中間音程5度の四音構造 (As-B-F-Esの $q_5$ ) と解することが可能だが、いずれの解釈も決定的な根拠を持たないのではないか。(譜例52)

[譜例52]

Example 52 shows two staves of music. The upper staff has interval markings  $\beta?$  and  $\alpha$  above it. The lower staff has an interval marking  $q_5?$  below it.

次の疑問は上例と関連する。同じ楽章の第四変奏 ([43-54]) では、第一ヴァイオリンは徹底して四音構造型のオブリガートを奏するのだが、これを四音構造として定位する根拠ないし淵源を、この楽章あるいはこの作品のどこかに求めることができるのだろうか。(譜例53)

[譜例53]

Example 53 shows a single staff of music starting at measure [43]. It contains multiple interval markings:  $q_3?$ ,  $q_4?$ ,  $q_4?$ ,  $q_5?$ ,  $q_3?$ ,  $q_4?$ ,  $q_4?$ ,  $q_4?$ ,  $q_6?$ ,  $q_4?$ , and  $q_4?$ .

最終第四楽章の主部Allegroの主要主題第二楽節（[17-20]）は、op.131第一楽章の [55] 以降（元をただせばフーガ主題の [3-4]）の移調された引き写しともとることができるが、これらの動機の間には、二つの作品が共有していると考えられる契機 $\beta$ のヴァリエントである以上の関係——たとえば、op.135のそれがop.131からの引用や回顧であるといった——があるのだろうか。（譜例54）

## [譜例54]



分析者を当惑させるこうした曖昧さは、作品の早い段階に——作品の開始部は常に、作品全体の存在様態を示唆しているものだ——上記の諸要素を導き画定する契機が（少なくとも明示的には）定位されていないことに起因すると考えられる。すなわち、上記の諸例の読みが容易には確証を得るに至らないのは、それらの淵源が未定義であるように見えること——したがって各動機は、自らの原点をこの作品の中には持たないように思われること——による。

するとわれわれは、先行する四作——op.127からop.131——の中で定位されて「市民権」を得たさまざまな契機が、op.135という万華鏡的世界の中で自在に（というよりは放恣に）変容・明滅しているという事態を目の当たりにしているのだろうか。

いや、やはりベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群は、共有する契機の多面的・多角的な展開であると同時に、作品ごとに固有の秩序を体現して成立している筈であり、したがって——それらがいかに縦断的な諸要素によって相互に浸透しあっているように見えても——、作品の枠組みの外側でのみ定位される契機などといったものを含み持つことはない筈である。縦断的な要素は——ア prioriに承認されているのではなく——、作品ごとに新たに宣言し直されるのだ。したがって上記諸例は、本稿の方針——個々の作品に固有の系<sup>システム</sup>についての論考は埒外とする——にもかかわらず、一旦分析の原点——作品固有の楽想が作品の全容を示唆する——に立ち戻って解読されねばならないだろう。

## — 2 —

まず、このop.135の特異性は何か、を考えてみる。分析者である私にとって——「特異性」は、現段階では検証を今後委ねた「手がかり」に過ぎないので、その列挙にあたっては主観を排除する必要はない——この作品を特徴付けているのは、まず1)「楽節構造」、および



『四音構造』の考察

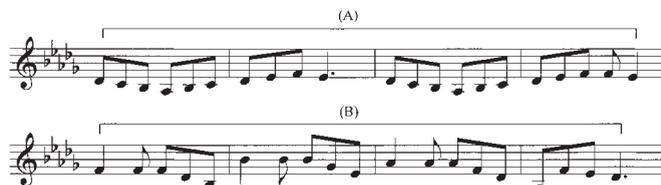
また、同じ楽章の副次主題（[38-41]）も、第二と第一の二つのヴァイオリンの間で受け渡される二つの小楽節からなり、加えて、後段（[40-41]）がオクターブ高い位置に置かれることによって、前段との一体的な連続性よりも対比が強調されることから、同様に「問い(A)と答(B)」の構図を描くと見ることができよう。（譜例58）

[譜例58]



さらに、第三楽章変奏曲の主題旋律も同様に、[3-6]の問いかけ(A)と[7-10]の応答(B)と解することができる。（譜例59）

[譜例59]



もちろん、こうした楽節構造それ自体は、類例をあげるまでもなくしばしば見られるものであり、特異な作法ではない。ここで注目しなければならないのは、対比的な楽節構造の遍在から浮かび上がってくる作品固有の契機であり、そこから読み取ることができる構造的な意志の固有性・個別性である。

さて、この作品の聴き手は、第二楽章Vivaceで奇妙な音に遭遇する。開始後まもないスケルツォの持続が中断され、手探りするようなりズムで総奏されるEs([16-22])がそれである。このEsは、異なる調への移行を直感させ、DあるいはDesへの下向解決を予測させながら、結局その意志を放棄するかのようEに上向し、何事もなかったかのように主調F-durが継続されるのだ。（譜例60）

[譜例60]



この奇妙な調的攪乱・逡巡は何なのだろう。Muß Es sein?——変ホ音でなければならないのか?——。

第二楽章のEs音に拘泥する耳は、遡って第一楽章の「Esへの傾斜」に関心を寄せることになる。

第一楽章の主要動機は前述したように、B-F-Gの $\beta$ の下方にEを加えた減5度の領域を持つ。この形を $\gamma$ とし、Bを開始音とする(ここでは冒頭の装飾音G-Aは捨象している) $\gamma$ を $\gamma$ -Bと表記することにする。(以下、 $\gamma$ の音度を、その開始音をハイフンで結んで付記することによって示す。)

$\gamma$ は、[1-4]で提示されたまま、展開部の[65]で取り上げられるまで省みられることはないが、展開部前半で集中的に扱われ、 $\gamma$ -D([65-66])、 $\gamma$ -F([67-68])、 $\gamma$ -G([69-70])、 $\gamma$ -Des([71-72])を経て[73-74]の $\gamma$ -Esに至り、再度 $\gamma$ -F([75]) (以下の出現では、短縮されて冒頭の $\beta$ のみが保持される)、 $\gamma$ -Des([77])を経過して[78]の $\gamma$ -Es(一連の展開の頂点)に到達し、[79]で $\gamma$ -Cに到着する。(譜例61)

[譜例61]

さらに、この楽章のコーダ([160-193])では、 $\gamma$ -C([166-167])を挟んだ $\gamma$ -F([164-165]・[168-169])が、原型( $\gamma$ -B)と $\gamma$ -Aの3回にわたる反復交替([170-171]・[172-173]・[174-175])および[182-183]の $\gamma$ -Cを経て、やはり[184-185]の $\gamma$ -Es(これがこの楽章で最後に聴かれる $\gamma$ である)に到達する。(譜例62)

[譜例62]

$\gamma$ -Esは $\gamma$ -Bに対して5度下部(4度上部)すなわち下<sup>サブドミナント</sup>属調的位置にある。楽曲の終局に<sup>サブドミナント</sup>下属調が聴かれるのは定型かつ慣習的な手法であるが、ここでは $\gamma$ -Esは、展開部とコーダの二回にわたって指向され、それぞれの持続の頂点に置かれていることから、 $\gamma$ -B→ $\gamma$ -Esの動向が慣習的な調構造を超えた意味を帯びていることは明らかであろう。

『四音構造』の考察

また $\gamma$ は、経過的な出現を捨象すると、 $\gamma$ -B (楽章冒頭、再現部の [101-102] および [170-174])、 $\gamma$ -Es ([73]・[74]・[78]・[184-185])、 $\gamma$ -C ([79]・[182-183])、 $\gamma$ -A ([171-175]) が顕著で明示的であるが、これらの $\gamma$ の開始音Es・B・C・Aは $\gamma$ -Esを形成する。(譜例63)

[譜例63]

さて、Esは、第三楽章では変奏曲主題の最初の楽節の終結音として現れるが、このEs<sub>4</sub><sup>2</sup>は主題旋律全体 ([3-10]) が占める領域As<sub>3</sub>-B<sub>4</sub>の9度の対称中心に位置する。(譜例64)

[譜例64]

すると、この楽章に付された導入部 ([1-2]) の領域Des<sub>2</sub>-F<sub>4</sub>の対称中心もEs<sub>3</sub>を指し示し、(譜例65)

[譜例65]

旋律線 (最上声) の最高音 ([52] のB<sub>6</sub>) と同・最低音 ([3]・[5]・[10]・[52] のAs<sub>3</sub>) の対称中心もまた、Es<sub>5</sub>であることに気づく。(譜例66)

[譜例66]

さらに、この主題旋律前半の音列からDes-As-Bの $\beta$ を認めるなら、後半[7-9]の各小節の冒頭音F-B-Asが形成する $\beta$ も容認することになるだろうが、これら二つの $\beta$ を構成する各音も対称中心としてEs<sub>4</sub>を指し示すことを付記しておく。(譜例67)

[譜例67]

The image shows two staves of music. The top staff is a single melodic line in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of two phrases. The first phrase is marked with a bracket and the label  $\beta-1$ . The second phrase is marked with a bracket and the label  $\beta-2$ . The bottom staff shows a harmonic structure with several intervals labeled: 2°, 5°, 4°, 2°, 5°, 4°, and  $\beta-1$ . The notes are arranged in a way that suggests a relationship to the  $\beta$  intervals in the top staff.

すなわち、ここでも<sup>変ホ音</sup>Esは特別な意味を帯びている気配があり、この第一から第三の三つの楽章におけるEsの強調ないし突出は、第四楽章冒頭に提示される動機に書き添えられた字句“Muß es sein?”、“Es muß sein!”の指示代名詞<sup>it</sup>esを想起させずにおかないのだが、この語呂合わせめいた符合の詮索はさておいて、上記の対称中心のコンセプト<sup>3</sup>についての考察を進めることにする。

第一楽章冒頭部の対比構造(譜例57参照)に戻ってみる。ここで対置されているのは[1-4]の $\gamma$ -Bと[5-10]の楽節であるが、[5-10]の楽節は[5-6]に現れるF-Cの5度の上向順次進行と、[6]の上拍から中断と反復を含みつつ[10]のFに決着するラインからなる。[6]の上拍から[10]の第1拍までを大楽節を收拾する結句的な部分と見なせば、この作品の冒頭に提示される対比構造は、[1-4]の $\gamma$ -Bと[5-6]のF-Cの相互に2度に<sup>2</sup>関連する二組の5度の布置のうちに表れていると見ることができる。

[1-2]の $\gamma$ -BはE-Bの減5度の領域を持ち、その対称中心はGである。また、[5-6]のF-Cの進行が占める完全5度の領域の対称中心はAである。(譜例68)

[譜例68]

The image shows two staves of music. The top staff is a single melodic line in a key with three flats. It consists of two phrases. The first phrase is marked with a bracket and the label 5°. The second phrase is marked with a bracket and the label 5°. The bottom staff shows a harmonic structure with several intervals labeled: 3°, G, 3°, and A. The notes are arranged in a way that suggests a relationship to the 5° intervals in the top staff.

さらに、[6-7]で拍ごとに交替するヴィオラと第一ヴァイオリンによって提示され、[8]の上拍から[10]の冒頭にわたってヴィオラで(二つのヴァイオリンによるオクターブないし2オクターブの重複を伴いつつ)繰り返される動機(これ自体が複数の $\gamma$ および $\beta$ を包含す

る)の([8-10]のヴィオラにおける)領域 $C_3$ - $F_4$ の対称中心は $A_3$ であり、[8]の上拍から[10]の冒頭にかけて第一ヴァイオリンによって重複される部分の領域 $C_5$ - $D_6$ の対称中心は $G_5$ である。(譜例69)

[譜例69]

The image shows a musical score for two staves, Violin I (top) and Viola (bottom). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The top staff begins with a measure marked [8]. Brackets and arrows indicate intervals: a 5° interval between the first and second notes, a 9° interval between the second and third notes, and another 5° interval between the third and fourth notes. The bottom staff has two measures marked with  $\gamma$ -F and  $\gamma$ -B. A bracket spans the first two measures of the bottom staff, with an 11° interval indicated. A 6° interval is marked between the first and second notes of the bottom staff, and another 6° interval is marked between the third and fourth notes.

すなわち、第一楽章 [1-6] では、領域の対称中心としてGおよびAを指し示す二つの動機が提示され、[10]に至るその後続部分にも、同じく領域の対称中心としてGおよびAを持つ新たな旋律線が置かれていることになる。

すると、続く[10-14]に現れるフィギュアの組成と意図が明らかになる。すなわち、[10-12]の動機は、 $\gamma$ -Bの領域である減5度を上下に2度拡張したD-Cの短7度の領域を持ち、対称中心Gを指し示す。また、後続する[12-14]の同型の動機は、[5-6]のF-Cの5度を同様に上下に2度拡張したE-Dの短7度の領域を持ち、対称中心Aを指し示す。(譜例70)

[譜例70]

The image shows a musical score for a single staff in treble clef, starting with a measure marked [10]. The melody consists of the notes G, A, B, C, D, E, F, G. Below the staff, a diagram illustrates the symmetrical structure of the melody. It shows a central G note with a 4° interval to the left and a 4° interval to the right. The notes are arranged symmetrically around G, with A and F being 4° from G, B and E being 4° from A, and C and D being 4° from B. The notes are labeled G and A at their respective positions.

これらはしたがって、新たな動機ではなく、冒頭に提示される二つの動機 $\gamma$ -BとF-Cの要約的なヴァリエーションと考えるべきであろう。そして、このヴァリエーションの端的な書法が、この作品における対称中心のコンセプトの主導性を示唆していると考えられるのである。

なお、[4]上拍に初出し、コデッタの[58]上拍にも現れて展開部を導く5度の領域を持つ動機は、 $\gamma$ の微細だが周到なヴァリエーションと見なすことができる。第一楽章冒頭の $\gamma$ -Bは、(最初の装飾音G-Aを捨象すれば)5度を二分する二つの3度領域の一方が音階構成音によって充填された形を持つが、上記の[4]・[58]のフィギュアも同様の形態を持つ。(譜例71)

[譜例71]

このフィギュア（内包する3度の上下いずれかが音階構成音によって充填された5度）を $\delta$ としておく。

上記の三つの<sup>コンセプト</sup>概念——楽節の対比構造（「2度に関連する二組の5度の布置」を含む）、Es音、領域の対称中心——について、さらに類例の観察を試みる。

第一楽章副次主題（[38-43]）に続く[44-45]（再現部では[145-146]）の楽句の最上声は、 $\gamma$ -F（再現部では $\gamma$ -B）のヴァリエーションであるが、[46-49]の主題（これについては後述する）および[50-53]の経過部を挟んで、[54-57]にヴィオラ次いでチェロに置かれるC-G（再現部では[155-158]のF-C）の5度の上向順次進行がこれに対置され、ここでも「2度に関連する二組の5度」の対比構造が聴かれる。（譜例72）

[譜例72]

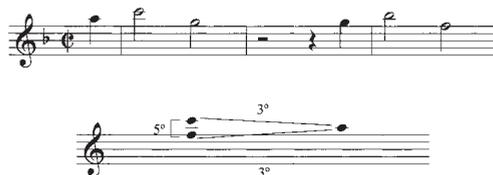
第四楽章導入部Grave, ma non troppo trattoを主導するチェロのレシタティーヴォ風のラインは、[1]の $G_2$ に始まり、[6]で再度 $G_2$ を確かめた後、上向して[9]の $G_3$ に至る。（譜例73）

[譜例73]

後続する主部Allegroの主要主題第一楽節（[13-15]）は、 $F_5$ - $C_6$ の5度の領域を持ち、その対称中心として $A_5$ を指し示す。（譜例74）

『四音構造』の考察

[譜例74]

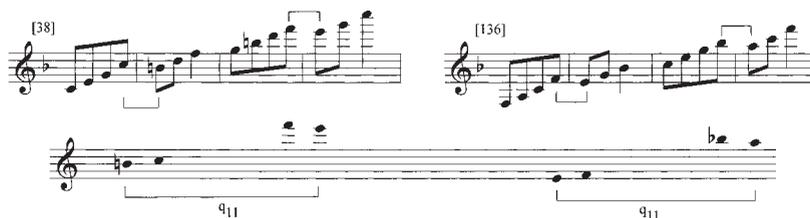


すなわち、前述した第四楽章冒頭の対比構造（譜例55参照）は、G-Aの拡張されたヴァリアントでもある<sup>4</sup>。

なおここで、両端楽章が共に、主和音の支配下でない開始部を持つ（主和音の構成音を開始音としない）ことにも着目しておく。

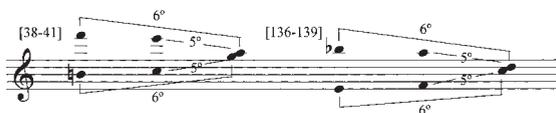
先にあげた第一楽章副次主題は、それぞれ2小節の二つの小楽節からなるが、各小楽節は提示部にあつてはC<sub>5</sub>-H<sub>4</sub>・F<sub>6</sub>-E<sub>6</sub>の、再現部にあつてはF<sub>4</sub>-E<sub>4</sub>・B<sub>5</sub>-A<sub>5</sub>の四音構造のフィギュアを形成する二つの屈曲点を持つ。（譜例75）

[譜例75]



この主題は、後半の小楽節がオクターブ上方に置かれることによって、ある種の（問いと答の）対比構造を現出していると考えられるのだが、この布置によって屈曲点同士の対称中心として提示部ではA<sub>5</sub>-G<sub>5</sub>が、再現部ではD<sub>5</sub>-C<sub>5</sub>がそれぞれ指し示される。（譜例76）

[譜例76]



第一楽章主要主題における二つの対称中心G-Aは、原調F-durの枠組みの中で実現されるのだが、副次主題が提示部では型通り属調で提示されるにもかかわらず、譜例75に示したように、(G-Aの5度上部のD-Eではなく)主要主題と同じG-Aの対称中心を持つ——したがって、原調で回帰する再現部ではC-Dの対称中心を持つ——ことに注目しなければならない。すなわち、提示部と再現部における副次主題の対称中心G-A・C-Dは、(原調と属調の関係に対

応するのではなく)  $\gamma$ -Bとそれに続くF-Cおよび $\gamma$ -Esとそれに続くB-Fの原調と下<sup>サブドミナント</sup>属調の関係に対応しているのだ<sup>5</sup>。(譜例77)

[譜例77]

Example 77 consists of four staves of music. The first staff shows a melodic line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup> marked. The second staff shows a bass line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup>, and chord labels G and A. The third staff shows a melodic line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup>, and measure numbers [78, 184] and [82, 186]. The fourth staff shows a bass line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup>, and chord labels C and D.

同じく第一楽章の譜例72にあげた対比構造に挟まれる[46-49]の主題もまた多義的である。直感されるのは、[46]の $\beta$ と[47-48]の上向順次進行の足取りとして看取されるG-H-C-Eの $\alpha$ であろう。(譜例78)

[譜例78]

Example 78 consists of two staves of music. The first staff shows a melodic line starting at measure [46]. The second staff shows a bass line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup> marked, and labels  $\beta$  and  $\alpha$  indicating specific intervals or structures.

しかし、この主題と第二楽章Vivaceの対位旋律との類似に想到すれば、実はこれらの主題が共に、作品冒頭に提示される「2度に関連する二組の5度」のヴァリエント（第二楽章の対位旋律にあっては、明確な $\delta$ の形をとる）であることに気づく。(譜例79)

[譜例79]

Example 79 consists of two staves of music. The first staff shows a melodic line starting at measure 1. [46] with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup> marked, and labels  $\delta$  indicating specific intervals. The second staff shows a bass line with intervals of 5<sup>o</sup> and 3<sup>o</sup> marked, and labels  $\delta$  indicating specific intervals.

第三楽章変奏曲の主題も、遡行的に定義されると考えられる。

『四音構造』の考察

第四楽章副次主題は、[53]から<sup>メディアント</sup>A-durで提示されるが、この主題と第三楽章変奏曲主題との関連は明らかであろう。(譜例80)

[譜例80]



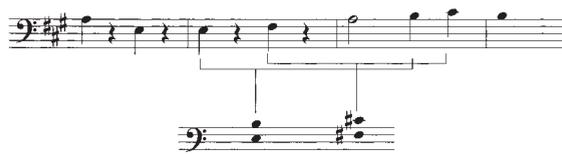
第四楽章副次主題からは、まずA-E-Fisの $\beta$ が看取され、同時にE-Fis-Cis-Hの四音構造のフィギュアが見えてくる。(譜例81)

[譜例81]



さらに、この四音構造からは、E-HおよびFis-Cisの「2度に関連する二組の5度」が浮かび上がってこないだろうか。(譜例82)

[譜例82]



この看取から遡って、第三楽章変奏曲主題からは、Des-As-Bの $\beta$ と共に、As-Es・B-Fの「2度に関連する二組の5度」を読み取ることができるのではないか。(譜例83)

[譜例83]



これらのいわば（ヴァリエント→原型の）倒錯現象は、後期弦楽四重奏曲群を貫く代表的

な契機である四音構造についてのダールハウスの記述、「一定の原型を持つことはなく」、「抽象的で潜在的な場——『サブ・テーマ的 (subthematish) 領域』——にとどまって、作品全体を『さまざまな糸が縦横に結びついている』『いわばネットワークとしての形式』の下に統合する役割を果たす<sup>6</sup>」を想起させる。

また、この現象は、本章冒頭にあげた第一楽章 [109-118] に現れる四音構造の「基本となる形」(譜例50参照) の存在様態を示唆していると思われる。すなわち譜例50にあげた例は、同じ楽章の [10-14] に提示されるフィギュアのヴァリエーションであると同時に、やはり四音構造でもあるのではないか。だとすれば、この例は同時に、原型である [10-14] のフィギュアの前述した「対称性」が、四音構造の特性のひとつであることを、あらためて示していると言えるだろう。

— 3 —

第一楽章が示すEsを指向する傾向についてはすでに述べた。 $\gamma$ -Bは $\gamma$ -Esを指向し、それに伴って $\gamma$ -Bと対をなす5度F-Cは、 $\gamma$ -Esと対をなす5度B-Fを生み出す。このことは同時に、 $\gamma$ -BとF-Cの対称中心G-Aが、対応関係にある $\gamma$ -EsとB-Fの対称中心C-Dを指向することを意味する。

ここに至って、この作品における中心的な四音構造を仮定することが許されるだろう。すなわち、上記の看取から浮かび上がるC-D-A-Gの $q_5$  (中間音程5度の四音構造) がそれである。(譜例84)

[譜例84]

上記の看取を踏まえて第四楽章主部Allegroの主要主題を見てみる。

第一楽節 ([13-15]) は、2度下向する $\beta$ の反復行進であるが、その領域は $A_5$ を対称中心とする $F_5$ - $C_6$ の5度であり、下向しつつ反復される $\beta$ 型動機の開始音は $A_5$ および $G_5$ である。(譜例85)

『四音構造』の考察

[譜例85]

続く第二楽節 ([17-20]) は、前述したようにop.131第一楽章に現れる動機と同じく2度下向する連鎖であり、これも $\beta$ のヴァリエントと解することができるのだが、ここで肝要なのは、第一楽節 [13-15] と第二楽節 [17-20] の関係、すなわち、原調<sup>F-dur</sup>と下屬調<sup>B-dur</sup>の継時的生成（この構図は、言うまでもなく第一楽章における $\gamma$ -Bと $\gamma$ -Esの関係を写し取る）と、第二楽節もまたD<sub>5</sub>を対称中心とするB<sub>4</sub>-F<sub>5</sub>の5度の領域を持つことの二点であろう。（譜例86）

[譜例86]

さらに、これに続く [21] からの第三の楽節は、D<sub>5</sub>に始まり、C<sub>4</sub>を底点として [25] のF<sub>4</sub>に到着する（最後の4音G・C・E・Fは $\delta$ を形成する）ことにより、G<sub>4</sub>を領域の対称中心として指し示しつつ輪郭線の両端にD-Cを描き出す。（譜例87）

[譜例87]

また、主要主題全体の領域はC<sub>5</sub>を対称中心とするC<sub>4</sub>-C<sub>6</sub>の2オクターブであり（譜例88-①）、第二・第三楽節の領域はA<sub>4</sub>を対称中心とするC<sub>4</sub>-F<sub>5</sub>の11度（譜例88-②）である。

[譜例88]

すなわち、第四楽章主要主題は、C-D-A-Gの四音構造のすぐれて展開的なヴァリエーションなのである<sup>7</sup>。

第四楽章副次主題は、前述したように、 $\beta$ および「2度に関連する二組の5度」のヴァリエーションと考えることができるが、この楽章中での三回の出現（コードの [250-] における第四の出現については後述する）の布置からは、それにとどまらない周到な作意——対称中心のコンセプトとの統合——を読み取ることができる。すなわち、この副次主題は、まず提示部の [53] 以下にA-durで $A_3$ を開始音として提示され、次いで展開部の [109] からD-durで $D_5$ を開始音として現れる。そして、再現部では [216] から原調F-durで $F_4$ を開始音として回帰する。この調配列はただちに、D-Aの5度とその対称中心としてのFの構図を想起させるのだが、対称中心Fの定位は、実際には、3度は6度に転回されて、 $A_3$ と $D_5$ が $F_4$ を指し示す構図の中で実現される。（譜例89）

[譜例89]

The image shows three systems of musical notation. The first system, labeled [53], is in A major (one sharp) and shows a sequence of notes with intervals E-Fis and Cis-H. The second system, labeled [109], is in D major (two sharps) and shows a sequence of notes with intervals A-H and Fis-E, followed by a diagram showing a 6th interval between two notes. The third system, labeled [216], is in F major (one flat) and shows a sequence of notes with intervals C-D and A-G.

このことは同時に、副次主題の原調の形態（[216-]）が包含するop.135における基軸的な四音構造C-D-A-Gが、A-durとD-durの二つの移調形態に含まれる四音構造（E-Fis-Cis-HおよびA-H-Fis-Eの $q_5$ ）の対称中心として定位されることも意味している<sup>8</sup>。

先に述べたように、第四楽章副次主題は第三楽章変奏曲主題を遡行的に定義する。すなわち、変奏曲主題の第一楽節は $A_5$ -B-F-Esの四音構造を主軸としている。（譜例81・83参照）したがって、本章冒頭にあげた第四変奏における第一ヴァイオリンの四音構造（譜例53参照）を形成するオブリガート音型は、主題の歴とした変奏にはかならない。殊に、[46] [48] のF-Esの動向と、続く [49-52] に顕著なB- $A_5$ の動向は、この楽章の主題が包含する四音構造そのものである<sup>9</sup>。

なお、第四変奏の第一ヴァイオリンの旋律線は、[52]で前述した最高音 $B_6$ に到達し、直後の最低音 $A_3$ との対称中心 $E_5$ を画定する（譜例66参照）のだが、程なく [54] の $F_5$ に落着いてこの楽章を終える。このB-Fのラインは、続く第四楽章開始部のチェロのG-Eの動向に引き

継がれて $\gamma$ -Bを描き出す。(譜例90)

[譜例90]

第二楽章Vivaceに触れておかねばならない。

この楽章の主要主題は、対位的に組み合わせられる二つの要素からなる。そのひとつは、当初は上声に提示されるA-G-Fの3度（その対称中心は、言うまでもなく $\gamma$ -Bと同じGである）を領域とする<sup>10</sup>主題旋律であり、もうひとつは、当初は下声（バス）に置かれる前述した「2度に関連するそれぞれ $\delta$ の形を持つ二組の5度」の対旋律（譜例79参照）である。（譜例91）

[譜例91]

この楽章の主要な調の配列は、原調F-dur ([1-96])、II度調G-dur ([97-110])、III度調A-dur ([123-190])、原調F-dur ([192-272])であり、これらの調の主音の配列は主題旋律冒頭の音列の逆行形をなぞる。また、A-dur部分の [143] 以下にAに倚行する音型の48回にわたる執拗苛烈な反復およびその上声の第一ヴァイオリンのAの異常な強調（譜例92）が聴かれ、

[譜例92]

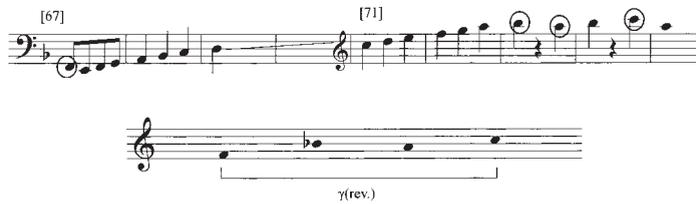
その後の主部復帰 ([201]) に至る経過部の [193-200] では、今度はGが異様な突出（譜例93）を見せることにより、A-Gの配列が浮き彫りにされる。

[譜例93]



すなわち、第二楽章Vivaceは、この作品の中核となる四音構造を形成する一方の2度G-Aの拡張されたヴァリエーションである。(なお、[67]以下F-dur、G-dur、A-durで反復される主題は、 $\gamma$ の反行形のヴァリエーションもしくは $\delta$ であろうか。) (譜例94)

[譜例94]



さて、第一楽章のEs指向は、 $\gamma$ -B $\rightarrow$  $\gamma$ -Esの構図に要約できるが、冒頭の装飾音を含む $\gamma$ は、減5度の領域内のすべての音階構成音を網羅しつつ下向動向を示すことから、この $\gamma$ -B $\rightarrow$  $\gamma$ -Esの構図は、BからAに至る下向音階で表すことができよう。(譜例95)

[譜例95]



第二楽章の主題旋律は、A-G-Fの2回にわたる下向順次進行を主軸とするが、主部のフレーズの落着後、前述した「奇妙な」(そして「未解決の」) Esに受け渡されて、A-Esの増4度の下向音列を形成する。(譜例96)

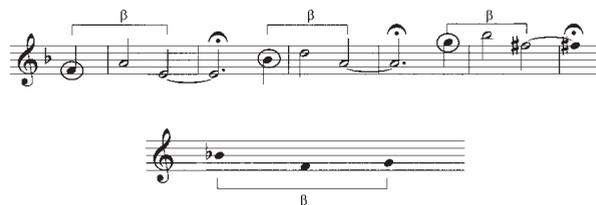
[譜例96]



第三楽章変奏曲主題も、Des-Asの下向順次進行で開始される。(譜例97)

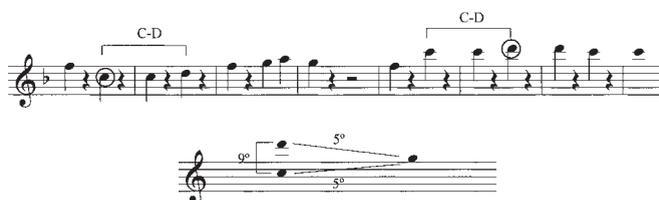


[譜例100]



次の副次主題が回帰する [250-257] では、動機の反復 ([254-257]) が最初の提示のオクターブ上方に移されることによってC<sub>5</sub>-D<sub>6</sub>の9度の領域を形成し、その両端に二組のC-D(C<sub>5</sub>-D<sub>5</sub>およびC<sub>6</sub>-D<sub>6</sub>)を配しつつ対称中心G<sub>5</sub>を指し示す。(譜例101)

[譜例101]



そして、最後の“Es muß sein!”の動機(β)の反復進行では、各小節冒頭(および [269] の第2拍)にF<sub>5</sub>-C<sub>6</sub>の5度が描き出されるが、その対称中心はA<sub>5</sub>である。また、アウトタクトのA<sub>5</sub>を開始音として各小節上拍に形成される下向順次進行は、ここでもその両端にC-D-A-Gの四音構造を浮かび上がらせる。(譜例102)

[譜例102]



譜例99-102に示したコーダにおけるこの構図は、実は、第一楽章冒頭部 ([1-10]) を写し取るものでもある。

( 5 )

二組の2度進行からなる四音構造——特に、その「基本となる形」——や、α、βは、特異なフィギュアを示すものではなく、むしろありふれた姿を持つ。したがって、これまで解読

してきた諸要素におけるそれらの出現は、抽出されたモデルと種々雑多な断片との単なる偶発的な符合に過ぎないものを含むのではないかという疑問を呼ぶかもしれない。たしかにここでは、ダールハウスの所謂「悪無限 (schlecht Umendliche)」の危険はひとときわ高いと考えねばならない。

しかし、楽曲の固有の構成原理は、つまるところ基軸となる「楽想」によって示唆されるのであり、——われわれはこれまでの考察によって、四音構造が各作品の基軸的な楽想（あるいはその布置）に包含されていることを確認した——、要素が文脈や部分構造の中で、その原理を明確に実体化し得る位置に置かれ、かつ全体的な整合性が保持されている限り、作品の枠組みの固有性の中で、確かなものとして、むしろ進んで立ち現れてくるものなのだ。

すなわち、真正なヴァリエーションは、無心の、しかし、特定の事象への関心と正確な洞察を踏まえた聴取や解釈のさまざまな過程において、形態的に符合する多くの例の中から、作品固有の原理にいわば引き寄せられて姿を現すのであり、したがって、多くの可能性の中から真正なヴァリエーションが特定されるプロセスは、最終的には確かな感触を伴う「知覚体験」として成就されるのである。(これは、音楽の本来的な成立プロセス——われわれの知覚と記憶の中でさまざまな契機の統合体、秩序と意味を備えた実体として生成される——と直に響き合うものではないか。)<sup>13</sup>

と言っても、私は、これまで述べてきた事象がベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群を貫く「音楽的事実」そのものであると主張しようというわけではもとよりない。私は、ダールハウスの所謂サブ・テーマ的なもの、その位相や様態についての関心にしたがって読み進めてきたに過ぎず、サブ・テーマ的なものは、音楽的実体の生成を支えるいわば下部構造としての機能や作品固有の思想や発想の基幹的な情報を伝えるネットワークの役割は果たすものの、常に「音楽的事実」の文字通り<sup>サブ</sup>下方にあるものなのである。

op.135における四音構造は、その存在様態の点でop.127のそれに似ているかもしれない。そう考えるのは、これらの作品における基軸的な四音構造（op.127ではB-C-F-Es、op.135ではC-D-A-G）を構成する二組の2度は、単一の動機や主題の中で定位されるのではなく、それぞれ別個に定義され、組み合わせられて一つの契機（としか呼べないもの——それをわれわれが四音構造と呼んでいるのだ）を形作ること、その支配は、それ自身が実体的な形態をとることによるよりも、動機の輪郭やその生成原理、さらには、それらの（時には極めて巨視的なスパンを持つ）布置や足取りなどの、より潜在的・抽象的な様態によって実現されること、したがって、その構造的な機能にとっては、音<sup>インヴェンション</sup>型よりも（絶対的な）音高が支配的な要素となること<sup>14</sup>などによる。

ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群の劈頭と掉尾におかれた二つの作品にうかがうこと

ができるこうした共通性の作品群という全体性における意味を問おうとすると、op.127からop.135に至る一連の作品群を「閉じた（完結した）系」と見なすことが妥当か否かという根本的な疑問に縫着することになり、問いかけそれ自体の基盤を問い直さねばならないことになるだろう。（ベートーヴェンの創作活動は、op.135を書いた翌年1827年の彼の死によって「中断」されたのだ。）

しかし、その一方で、op.111をもってピアノ・ソナタの創作に終止符を打ち、第10番のスケッチが残されたとはいえ、op.125をもって交響曲の幕を閉じたベートーヴェンが、第11番op.95 (1810) 以来ほぼ15年ぶりにこのジャンルに立ち帰り、比較的短い期間<sup>15</sup>に二つの自発的な創作（op.131とop.135は委嘱によらない）を含む一連の弦楽四重奏曲を集中的に作曲したことを考えると、そこに自覚的で意志的な試みの意図が一貫していたのではないかと考えてみるのも、あながち的外れではあるまいとも思われるのだ。

op.127およびop.135の解析からもたらされた新たな事実は、op.132、op.130、op.131についてのさらなる考察を促すものでもあろう。殊に、四音構造の端的で典型的な表れとされてきたop.132とop.131では、四音構造（という契機）が主題生成においてすぐれて明示的・具体的であるために、その潜在的な機能や抽象的な様態についての考察が逆になおざりにされてきたのではないかと思わせられるのだ。

個々の作品においてそれぞれ確かな基盤と独自の形態を持つ四音構造という契機が、個々の作品の外側において作品群を巨視的レベルで結び合わせる系<sup>システム</sup>あるいは（個々の形態を超えた）概念として共有される様相に目を向け、その意味を考える——それは、とりもなおさず、個々の作品の「絶対的一回性」と、作品と作品の間の「止揚された境界」<sup>16</sup>の問題に向き合うことである——ことができるのは、op.127およびop.135の解析から得られた視座や方法に基づくop.132、op.130、op.131のさらなる解析と、そこから得られる新たな視点に立った作品群全体についての俯瞰と考察の作業を経てからのことであろう。

## 註

1：前編（東京藝術大学音楽学部紀要第30集所収）で定義した要素をあげておく。

四音構造：ダールハウスの定義（前編注3および本編注6参照）では「変化する中間音程を含む（上向ないし下向する）二組の半音進行の布置」を指すが、本稿ではこれを修正し、「変化する中間音程を含む（上向ないし下向する）二組の半音または全音進行の布置」と定義している。なお、本稿では、「基本となる形」（ダールハウス）の表記に倣って、下方の2度を上向配列で、上方の2度を下向配列で記譜し、四音構造を示すqに中間音程を表す数字を添えて示す。

$\alpha$ ：直列に連結された二つの3度。3度音程および接点に形成される2度音程の長・短は問わな

『四音構造』の考察

い。

$\beta$  : 3度を包含する4度。4度音程は完全・増・減を問わず、3度は長・短を問わない。また、3度は、4度の上下両方に位置し得る。(譜例A)



$\alpha$ は $\beta$ の連鎖であり、 $\beta$ は $\alpha$ に包含されている。また、 $\alpha$ および $\beta$ は、四音構造との接点を持つ。(前編P.28、P.32、P.37参照)

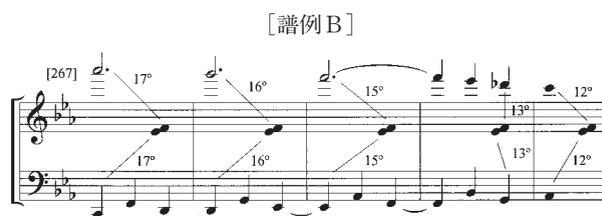
なお、B-G (G-B) は、単一の主題や動機の内部の二点間、二つの主題や動機の布置、またはさまざまなレベルの巨視的構造の二点間などにおいて、BとGの2音が対となって(その時間軸や領域の両端、二つの構造体の冒頭などの) 有意な二点に明示的に配されることを指す。

2 : 中央Cを4とする指数によって各音の絶対的位置を示す。前編注13参照。

3 : 「領域と対称中心」については、拙稿『アナリーゼの試み(1)』(東京藝術大学音楽学部紀要 第25集,1999)を参照されたい。

また、筆者には、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲 (op.59-3) における領域と対称中心についての考察『「新しい道」私考』(エレオノーレ弦楽四重奏団第10回定期演奏会プログラム所収,1999)がある。

なお、前章でとりあげた第12番op.127の第一楽章コーダに、この作品の主要な契機のひとつであるEs-Fを集約すると考えられる部分 [267-271] がある。そこでは、相互に反行の関係にある両外声が、対称中心Es<sub>4</sub>・F<sub>4</sub>を指し示し続ける。(譜例B)



4 : 第四楽章導入部Graveについて補足しておく。

[1-4] の下声 (チェロ・ヴィオラ) の“Muß es sein?”の動機 ( $\beta$ ) は、上声に対置される応唱風の楽句——その全体が「問い」である導入部の内部でも、「問いと答」の対比が聴かれる——の開始音C ([1-2])・F ([3-4]) を包摂することによって、E-G-As(A)-C-Des-Fの $\alpha$ の連鎖を形成する。(譜例C)

[譜例C]

なお、第一ヴァイオリンに置かれる応唱風の楽句の終結音F ([2])・B ([4]) と [6]・[7] の最上声E・Gの4音は、 $\gamma$ -Bの構成音と一致する。(譜例E参照)

- 5：副次主題全体の領域はC<sub>4</sub>-C<sub>7</sub>の3オクターブであり、その対称中心はF<sub>5</sub>-G<sub>6</sub>である。これら二音は、それぞれ11度 (C<sub>4</sub>-F<sub>5</sub>およびG<sub>5</sub>-C<sub>7</sub>) の領域を持つ二つの楽節の接点を形成している。(譜例D)

[譜例D]

- 6：前掲書“Ludwig van Beethoven und seine Zeit” (『ベートーヴェンとその時代』) (前編注3参照)
- 7：この楽章の導入部Graveの [5-6] (上声の動向B-Eについては注4参照) に続く下声が $\beta$ の2度ずつ上向する反復進行とドミナントに滞留する区間 [7-12] の最上声 (第一ヴァイオリン) のラインG-As-Des-Cは、この四音構造C-D-A-Gの短調ヴァージョンであろう。(譜例E)

[譜例E]

- 8：このA-durと原調の副次主題は、提示部および再現部で主要主題第一動機 (“Es muß sein!”の動機) といわば統合される。すなわち、提示部および再現部のコデッタでは、主要主題第一動機のヴァリエーション——二つの $\beta$ の反復進行が2度下向から2度上向に変えられる——が現れる

『四音構造』の考察

([73-75] および [236-238]) が、これらの5度の領域の輪郭は、転回された副次主題の四音構造H-Cis-Fis-E ([72-75])、G-A-D-C ([235-238]) (中間音程は5度から4度に変更される)を描き出す。(譜例F)

[譜例 F]

9：第三楽章第二変奏Più lento ([23-33]) も四音構造型の音型で満たされている。[24]の第一ヴァイオリンのCis-Dis-A-Gis (Des-Es-Bes-As) は主題の四音構造を5度下方(4度上方)に移調した $q_5$ であり、この変奏の主調cis-mollから一時その平行調(E-dur)に転じる[25]以降でも四音構造がヴィオラ([26-27])および第一ヴァイオリン([26-30])に連鎖する。

しかし、この変奏では、「領域と対称中心」に注目すべきである。この変奏の最低音は[23-24]のチェロのCis<sub>2</sub> (Des<sub>2</sub>)、最高音は[30]の第一ヴァイオリンのE<sub>6</sub> (Fes<sub>6</sub>)であり、その対称中心はDis<sub>4</sub> (Es<sub>4</sub>)である。また、第一ヴァイオリンの旋律線の最低音は、[23]の刺繍音Hisを捨象すれば(捨象の根拠は、この部分の主題への関心はバスの動向にあり、上声は和声的に充填されているに過ぎない点である)[23-24]のCis<sub>4</sub>、最高音は[30]のE<sub>6</sub> (Fes<sub>6</sub>)であり、その対称中心はDis<sub>5</sub> (Es<sub>5</sub>)である。(譜例G)

[譜例 G]

すなわち、(しばしば持て余し気味に)「自由な変奏」とされる第三変奏は、拡張された主題の和声上で四音構造を扱いながら、「対称中心としてのEs」を定位する。

10：第一楽章の $\gamma$ -B (領域は減5度)を淵源とするGを対称中心とする契機としては、同じ楽章の[10-12]の動機(領域は短7度)があげられるが、第二楽章のこの例が加わることにより、単音程領域の三つの可能な形態(3度・5度・7度)が網羅されることになる。

11：アドルノが、晩年のベートーヴェンの「神話的特徴」を示す「鍵」として「極めて重要」と示唆した(前掲書“Beethoven Philosophie der Musik”(『音楽の哲学』)(前編注2参照)断章[217])第二楽章Vivaceの音楽的な核心は、「奇妙な」Es音およびこれによる持続ないし時間軸の屈曲・

攪乱(おそらく重層化と言ってもよい)にあると思われるのだが、このEs音の構造的な意味の一端は、このB-Gの巨視的ラインの実現にあるのではないか。(「解決」が保留されていた第二楽章のEsは、第三楽章変奏曲主題冒頭のDesに「解決」することになる。)

12：[250]以降は終局まで、([252] [260]のチェロの刺繍音Hを除いて)F-durの固有音のみで書かれている。すなわち、[248-249]の形態Es-B-Fis (Ges)が、この作品における主調の固有音以外の最後の出現であるが、これがEs上の三和音であることに留意すべきであろう。

13：ただし、ここで扱う諸要素、殊に四音構造は、その抽象性・潜在性のために「後方を向いた視線\*」によってはじめて統合的に把握・定位し得るのであり、時間軸に沿った追尾によって捕捉できるものではない。

★『もともとは互いに異質なフレーズのなかに置かれていたモチーフが、あとからひとつのつながりを築く、と見る場合、決定的な要素は後方を向いた視線であって、こうした視線を放つ認識は、過去を向いてこそ諸関連を作り上げるのである。さしあたりその内的統一性が潜在的なままの経過というのは、結果の方から振り返って自己完結性をもったものとわかるのである。』C.ダールハウス前掲書(前編注3参照)P.346

14：特にop.135にあっては潜在性は一層深いものとなり、殊に対称中心の概念が支配的であることによって、絶対的な音高(音度)はより重要なファクターとなる。なぜなら、一定の領域とその対称中心はあらゆる音構造の属性であり、そこから特定の存在を同定・抽出するには、「対称中心としてどの音が指し示されるか」が鍵となるからである。

15：五つの作品すべてが1825年から1826年にかけて完成されたが、op.127への着手は1822年頃とされている。

16：前編第一章(紀要第30集P.19)参照

#### 前編(紀要第30集所収)の訂正

P.37の本文・譜例47に続くパラグラフ6行目の(B-CおよびC-F)は(B-EsおよびC-F)の誤り

**An Examination of *Viertönige Struktur*  
Moment Running Through Beethoven's Late Quartets**

(2)

KAWAI Manabu

There are clear organic relationships between some of Beethoven's late string quartets, especially, in order of their composition, Op. 132, 130, and 131. This suggests they are really a cycle, ein *Zyklus*. One of the main common elements in these three works is a four-note moment which was named *viertönige Struktur*, literally a "four-tone structure", by Carl Dahlhaus, a German musicologist.

The various appearances of the moment, which is introduced in the first movement of Op. 132, are seen as a sequence of explicit variants which are elaborated on in Op. 130 and 131.

But a closer examination of the five quartets beginning with Op. 127 and followed, in order of composition, by Op. 132, 130, 131, and 135, reveal this same distinctive figure in either its original form or structurally related variants in all five quartets.

Through the analysis of this *viertönige Struktur*, chiefly in the development of the subjects and motifs of these quartets, this series of papers attempts to demonstrate an expanded concept of the idea of theme, showing how the shared material moves from one work to the others, how the motif is manipulated in the variants in all five quartets, and to show both how the material is shared and how it is developed uniquely in each quartet. In this second paper the aspects of *viertönige Struktur*, mainly in the quartet, Op. 135, are analyzed and examined.