

『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 —

(一)

川 井 學

(1)

ベートーヴェン (Beethoven, Ludwig van 1770-1827) の一般に後期弦楽四重奏曲として括られる 5 つの作品 (成立順に第12番Es-dur op.127、第15番a-moll op.132、第13番B-dur op.130、第14番cis-moll op.131、第16番F-dur op.135)¹の間には、しばしばそれらが(あるいはそれらのうちのいくつかが) 連作と見なされるほどの濃密で有機的な連関の存在が指摘されてきた。たとえばT. W. アドルノは、ベートーヴェンの諸作品の絶対的一回性を称揚しながらも、「晩年の弦楽四重奏曲群だけはその例外」であると、そこでは「一つの作品と他の作品の境界は止揚されており」、「存在するのは『個々の作品』ではなく、隠されたひとつの音楽の断章に過ぎない」²と述べている。

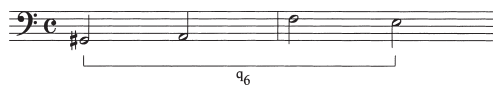
さて、ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群の連関の具体的な根拠とされる代表的な例としてまずあげねばならないのは、C. ダールハウスが「四音構造」(viertönige Struktur) あるいは「四音グループ」(Viertongruppe) と呼ぶ³契機であろう。

ダールハウスによって「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」とゆるやかに定義されるこの四音構造はしかし、通常の主題ないし動機概念——機能的、指標的etc.——だけでは捕捉し切れない特殊な存在様態を示すとされる。それは、——「変化する」に集約されるように、そしてこの定義が「不特定の漠然たるいい回し」でしかあり得ないことに表徴されるように——、一定の原型を持つことはなく、さらにある場合には、通常は主題の必須の属性としてまず思い描かれるそれと認知可能な (自己の) 像 (= 指標的特性) を直接結ぶことさえなく、抽象的で潜在的な場——「サブ・テーマ的 (sub-thematisch) 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というのである。

つまり四音構造は、各作品(ダールハウスによれば、op.132、op.133を含むop.130、op.131)に深く浸透して、その主題や動機あるいは部分構造の形態を、自身のおおまかな音の布置(音高構造)に基づいて示唆し規定する、しかし、それ自身は定まった形を持たない原理ないし^{パラダイム}範型のごときものということになるだろうか。

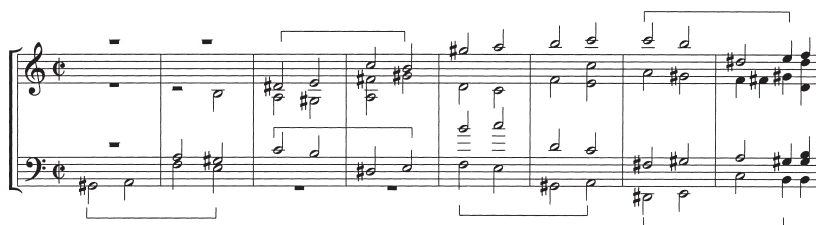
具体例を見てみよう。譜例1は、第15番op.132第一楽章Assai sostenuto ([1-8]) ([]内の数字は小節番号)冒頭に提示されるこの作品における四音構造の「基本となる形」(ダールハウス)である。(以下の譜例では、四音構造を中間音程⁴を表す数字を添えたqで示す。)

[譜例1]



このGis-A-F-Eからなる四音構造(中間音程は6度である)は、その反行形(F-E-Gis-A)、5度上部の応答(Dis-E-C-H)およびその反行形(C-H-Dis-E)を派生させてそれらと共に確保・定位され、(譜例2)

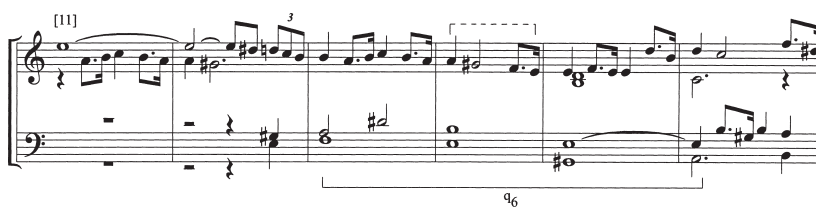
[譜例2]



続く主部Allegro ([9-264])では、「部分部分を互いに結びつける楽章のほんとうの基本楽想として」、「なかば隠れたままであるにせよ、モチーフ構造に浸透している」(ダールハウス)とされる。

たとえば、Allegro冒頭の第一主題の提示([11-16])に際しては、四音構造はその「対位法」を形成し、(譜例3)

[譜例3]



第二主題に至る経過部の[40-43]では、2度の音度差で偏移する二声部のやり取りのうち、に中間音程を4度に縮小したヴァリエントを浮かび上がらせ、(譜例4：実作から抽出した四音構造のモデルは、「基本となる形」に倣って下方の2度を上向形で、上方の2度を下向形で示す。)

『四音構造』の考察

[譜例 4]

第二主題 ([48-]) では、異なる音度の中間音程 4 度の四音構造が結句を構成し、(譜例 5)

[譜例 5]

続く提示部終結部分の [63] 以下では、上例と同じ組成の四音構造がコデッタの最終局面を導く。(譜例 6)

[譜例 6]

さて、第13番op.130最終楽章大フーガ (op.133) の導入部 ([1-25]) の音列およびフーガ主題 ([26-]) 中に現れる四音構造は、ダールハウスの所謂「作品の境界を越えて繰り返される修正されたヴァージョン」の一例である⁵。(譜例 7)

[譜例 7]

op.130に続いて書かれた第14番op.131では、四音構造の展開は頂点に達するかに見える。まず、第一楽章フーガAdagio, ma non troppo e molto espressivoの主題(主唱)は、^{ドウクス}譜例1の形態 (op.132の「基本となる形」) の順列が入れ替えられて移調された中間音程3度の転回形と解することができる。(譜例 8)

[譜例 8]

さらに、第四楽章変奏曲Andante, ma non troppo e molto cantabileの主題は、中間音程が4度に修正された四音構造のヴァリエーションと解され、(譜例9)

[譜例 9]

最終第七楽章Allegroの第一主題からは、第一楽章フーガ主題の変容——遡れば、長3度上部に移調された四音構造の「基本となる形」(譜例1) ——を容易に聴き取ることができる。(譜例10)

[譜例10]

ところで、op.132あるいは特にop.131の各楽章を見ていくと、ダールハウスの定義には矛盾するものの、それぞれの作品の冒頭楽章に提示される四音構造との関連を強くうかがわせるいくつかの主題や動機に遭遇する。

譜例11はop.132第一楽章展開部冒頭 ([92-96])、譜例12は同・最終第五楽章Allegro appassionatoのコーダ ([320-]) に現れる動機 (前後にE-Aの4度の動向が付加されているが、6度の「中間音程」を経過音で充填された四音構造の姿を持つ)、譜例13はop.131第二楽章Allegro molto vivaceの主題、そして譜例14は——いささか入り組んだ変奏が施されているが、2度に布置する二組の運動領域の上下両端に中間音程6度の四音構造が浮かび上がる——、同・第五楽章Prestoの主題である。

『四音構造』の考察

[譜例11]

Example 11 shows a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score consists of several measures. Brackets below the notes indicate intervals: q_3 (minor third) is marked under several pairs of notes in both staves, and q_5 (minor fifth) is marked under a pair of notes in the lower staff.

[譜例12]

Example 12 shows a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. A bracket below the notes from G2 to F3 is labeled q_6 (minor sixth).

[譜例13]

Example 13 shows a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. Brackets below the notes indicate intervals: q_3 (minor third) is marked under G4-A4, B4-C5, and F#3-E3; q_2 (minor second) is marked under C5-B4 and B4-A4; q_4 (minor fourth) is marked under A4-G4 and G3-F#3.

[譜例14]

Example 14 shows two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The lower staff notes are: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A bracket below the notes from G3 to F#3 in the lower staff is labeled q_6 (minor sixth).

これらの例は、上述したようにダールハウスの四音構造の定義に抵触する（これらは二組の2度のいずれかまたは両方が全音である）のだが、その一方で、これらがop.132およびop.131冒頭楽章の四音構造と無関係に出現しているとはどうしても考え難い。なぜならこれらの例は、四音構造との関連においてはじめて整合的な解釈が可能となり、(すなわち、それ以外にはそれぞれの作品における派生の筋道を求めることができず)、そして何よりも、四音構造の(潜在的)契機性をたとえ無自覚でおぼろげであるにしろ感じ取っている「耳」には、そのように(すなわち、四音構造の一形態として)知覚される——音楽言語(モチーフ構造)の直感的認知に際しては、音程の長短の差異は一般に容易に乗り越えられる——からである。

ところで、ダールハウスが言うように、四音構造は一定の原型を持たないのであるから、原型→^{ヴァリエーション}派生の関係ももとより成立しない筈である。また、四音構造が動機生産に深く関わる原理ないし範型のごときものとして作動しているとすれば、四音構造の実体化は、その都度「原理」に示唆されて直接的に(すなわち、すでに実体化された特定の形態が媒介することなしに)なされると考えるべきであろう。(四音構造から導かれた特定の動機や主題が、ひとつの作品の内部では通常の意味での主題的機能を担うという二重構造——原理適用の間接化

——も考えられなくはない。しかし、実際は必ずしもそうではない。四音構造は、作品ごとに特殊化され、定位されるのではなく、ひとつの作品の内部においてもその様態を「変化」させつつ適用されていると見るのがどうやら妥当なのである。たとえば、譜例8と譜例14は共にop.131の主題であるが、一旦は抽象的な次元（想定されるのは「基本となる形」である）に還元されない限り、主題的連関を形成するとは言えないだろう。ここでは変容の可塑性と同時に原理的な厳格性が求められるのだ。）

このことは同時に、四音構造の基礎的形象（この表現は四音構造には「原型」が存在しないという前提と矛盾するように見える。しかし、「構造」とはやはり要素——ここでは「音程」であろう——の組み合わせによる一定の形ないし布置の謂であり、可塑的・可変的な実体化の可能性を留保しつつ、それらに共通の特性を付与するための形態的な範疇はやはり規定されなければならない）は、実体化された動機ないし主題の形態から遡行的に画定される以外に明らかにされる方途はないことを意味している。したがって、譜例11-14に示した諸例を四音構造との関係において位置付ける解釈に与するからには、ダールハウスの四音構造の定義「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」⁶は、「変化する中間音程を含む（上向ないし下向する）二組の半音または全音進行の布置」と修正されねばならないことになる⁷。

(2)

さて、ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群における具体的な（音素材や音構造に裏付けられた）連関が論じられるとき、作品群劈頭の第12番op.127と最後の第16番op.135はその範疇から除外される、あるいは一步後退した位置に置かれるのがなかば通例化してしまっている。すなわち、op.127はしばしば、様式上の観点から（後続する弦楽四重奏曲群にではなく）先行する第九交響曲あるいはミサ・ソレムニスといった作品群に属するものとされ、またop.135は、（近年是正されつつあるものの）作品自体が不当に低く評価される傾向にあるだけでなく、——晩年の弦楽四重奏曲の際立った試みのひとつである多楽章化をop.131をもって「終えた」地点に古典的な四楽章制をとって置かれているためか——、一連のめざましい試行以前の様式への意識的な回帰（あるいはベートーヴェンの想像力・創造力の衰退の表れ）とされることさえある。

しかしながら、これら二作のこうした位置付けや処遇は、明確な論理的根拠に基づいて説明されたためしがなく、これらの——いくつかの意味でたしかに難解であるには違いない——作品を「謎」とせざるを得ない事態を正当化する意図だけが際立つ類のものとも思われてくるのである。

ダールハウスが四音構造についての考察においてop.127およびop.135に触れることがない

『四音構造』の考察

のは、この二つの作品にはダールハウスの定義がそのまま実体化され、かつ「サブ・テーマ的に」全曲に浸透して機能する四音構造が（しかるべき場所に）顕現していないからであろう。しかし、op.127およびop.135が晩年の弦楽四重奏曲の一貫した「構想」（有機的連関の環）の埒外にあると結論付ける前に、はたして四音構造以外にはこれらの作品群を貫く縦断的な要素はないのか、あるいは、四音構造をさえもひとつの派生形態^{ヴァリエーション}として生み出す晩年の弦楽四重奏曲群のすべてに敷衍されるさらに上位の契機は存在しないのか、といった問題が検証されねばならないだろう。

やや迂遠に見える例から考察を始める。

譜例15は、op.130終楽章大フーガ（op.133）の第三部Allegro molto e con brioの [242] 以下にエピソード風に現れる主題である。

[譜例15]



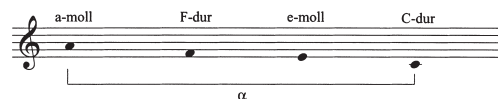
この主題は、^{ドックス}主唱（フーガ主題）の展開が対位的に付随するものの、明らかに（主唱の展開のオブリガートの位置付けではなく）この部分の主導的要素として扱われる。しかし、この主題は、Allegro molto e con brioの回帰（[533-]）に伴ってもう一度（[538] 以下）繰り返されるだけで、その後は主唱に統合されることもなく捨て去られてしまう。すなわちこの主題は大フーガ中においては、強固な一元性を本来的な特性とする筈のフーガの主要な主題類（主唱と二つの対唱）との直接的な関連を持つことがない。

ところが、大フーガ中にはその淵源を見出すことができないこの主題を形成する動機——このフィギュア（^{シリーズ}直列に連結された3度）を α としておく——は、op.130の先行する楽章に、（第五楽章Cavatinaの [17-20] に明示的に、第一楽章導入部にやや潜在的に、しかしより重要な意味を持って）、さらにop.132の随所に、さまざまなレベルで出現しているのだ。

まず、op.130に先立って成立したop.132における例から見ていく。

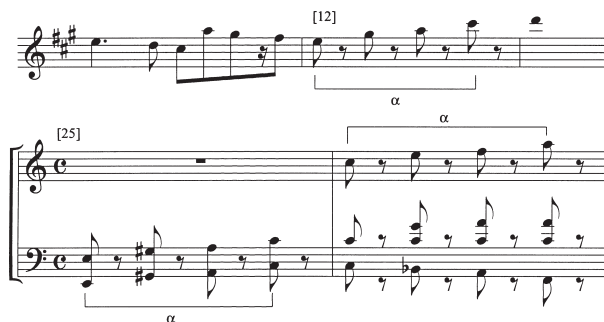
op.132第一楽章は、特異な調構造を持つ。すなわち、導入部と主部Allegroの第一主題は主調a-mollで提示されるが、提示部の経過主題（[40-]）および第二主題（[48-]）以降はⅥ度調（サブ・メディアント）のF-durで書かれ、さらに、^{レプリーゼ}再現（[119-]）は属調e-mollで開始され、第二主題部はⅢ度調（メディアント）のC-durに転じ、コーダで原調a-mollを取り戻す⁸。第二主題の再現までの調配列はしたがって、a-moll・F-dur・e-moll・C-durとなり、その主音の配列は、譜例15に示した α （C-E-F-A）の正確な逆行形を形成する。（譜例16）

[譜例16]



αはまた、同じくop.132の第四楽章Alla marcia, assai vivaceの [12]・[25-26] に明示的に現れ、(譜例17)

[譜例17]



さらに、第五楽章Allegro appassionatoの主要主題冒頭動機の中に出現する。(譜例18)

[譜例18]



再度op.132第四楽章Alla marciaに戻ってみる。[9-11] に提示され、この楽章の中間部を先導する動機は、経過音で充填されたαのアナグラムであろう。(譜例19)

[譜例19]



すると、op.130第一楽章冒頭Adagio, ma non troppoに提示される主題は、上例と同様の手法で、その骨格にαを包摂していることに気付く。(譜例20)

『四音構造』の考察

[譜例20]

Musical score for Example 20. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. A bracket labeled with the Greek letter alpha (α) spans the first four notes of the lower staff.

さらに、この導入部(この部分は、op.130において枢要な役割を演じる旋律音程6度の精緻な提示でもあるのだが、個々の作品に固有の系についての論考は本稿の埒外であるので、解析は割愛する)の旋律線は、[1]のアウフタクトに置かれたBで開始されて[14]のEsに終結するのだが、その間にG([2])とC([12])をそれぞれ最低音および最高音として配することにより、譜例17に示したこれらの四音を組成とする α をAdagio全体にわたる巨視的空間に描き出す。(譜例21)

[譜例21]

Musical score for Example 21. It consists of two staves. The upper staff has three notes labeled [1], [12], and [14]. The lower staff has four notes. A bracket labeled with the Greek letter alpha (α) spans the first four notes of the lower staff.

次の譜例22は、先にあげたop.130第五楽章Cavatinaにおける「明示的な」 α の例([17-20])である。

[譜例22]

Musical score for Example 22. It consists of two staves. The upper staff starts with a note labeled [17]. The lower staff has several notes with brackets labeled alpha (α) and (α) indicating specific intervals or structures.

さて、op.131第一楽章フーガの提示部([1-16])では、譜例6に示した主唱^{ドックス}——四音構造のヴァリエーション——に対し、応答は4度上部でなされる^{コメス}⁹。(譜例23)

[譜例23]

Musical score for Example 23. It consists of two staves. The upper staff has a series of notes. The lower staff has a series of notes. A bracket labeled with the Greek letter alpha (α) spans the first four notes of the lower staff.

同じ楽章の [21] 以下に現れる反復進行は^{ゼクエンツ} α の連鎖を形成するが、(譜例24)

[譜例24]

その直接の淵源は、主唱とその4度上部に置かれた応答のそれぞれの冒頭3音 (Gis-His-Cis、Cis-Eis-Fis) の関係性の形象化——複合であろう。(譜例25)

[譜例25]

すなわち、op.131第一楽章には、四音構造と α の接点——四音構造を主体に考えれば、 α の生成プロセスのひとつ——を看取することができる。

譜例25に示したこの主唱および応答の冒頭3音が形成する α の構成要素となる音型——3度を内包する4度——を β としておく¹⁰。

op.131のその他の α の例をあげておく。

第四楽章変奏曲のコーダ ([220-277]) の [231-242] には、譜例9に四音構造の例として示した変奏主題がC-durで回帰する Allegretto部分が置かれるのだが、この Allegrettoは in tempo (Andante) での主題の断片的な復帰 ([243-253]) を挟んで [254-263] にF-durで繰り返される。はじめの Allegrettoの旋律線の組成はC-H-F-Eの中間音程4度の四音構造であるが、Cに始まり到達点Eで長く滞留する。第二の Allegrettoはその4度上部への移調形であり、F-E-B-Aの四音構造を形成し、旋律線はFに始まり到達点Aで滞留する。この部分([231-263]) にこれら四音すなわち二組の四音構造の両端 (C-EおよびF-A) からなる α を聴くことができるとするのが牽強付会とは言えないのは、この α が大フーガの α (譜例15参照) およびop.132第一楽章の転調経過に現れる α (譜例16参照) を同じ音度でそっくり写し取るからで

もある。(譜例26)

[譜例26]

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting at measure 231. The middle staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting at measure 254, and contains a large bracket labeled with the Greek letter alpha (α). The bottom staff is in treble clef with a 2/4 time signature, starting at measure 254. Brackets connect notes across the staves, indicating relationships between them.

第五楽章Prestoの主要楽想についての以下の解は、一層強引に映るかもしれない。

この楽章の冒頭主題は四音構造を構成する(譜例14参照)のだが、[1] (チェロ)および[3] (第一ヴァイオリン)の冒頭動機のH(四音構造の構成音)以外の2音EおよびGisはその形成に参画しない。この主題が単なる四音構造の(修飾された)ヴァリエントに尽きるのなら、冒頭部にはHが聴かれれば十分であって、Gis-E-Gisはその限りでは意味不明であり、かつop.131の主題要素として三和音の単純な分散形が置かれねばならない根拠は、この作品のどこにも見出すことができない。

この疑問は、冒頭主題と二つの副次主題([69-110]・[110-140])との連携に想到することによって解決される。冒頭主題のE-Gis([1]・[3])は、副次主題1の冒頭2音Gis-A、副次主題2の冒頭2音A-Cisに引き継がれて、E-Gis-A-Cisのαを構成するのである。(譜例27)

[譜例27]

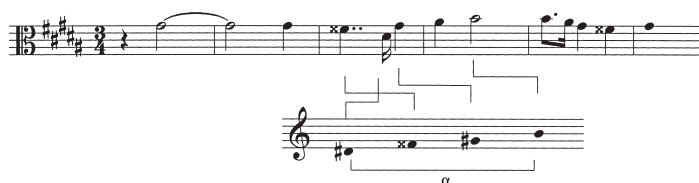
The image shows three staves of musical notation. The top staff is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#), starting at measure 1. The middle staff is in treble clef with the same key signature, starting at measure 69. The bottom staff is in treble clef with the same key signature, starting at measure 110. Brackets labeled (a), (b), and (c) group notes across the staves. A large bracket labeled with the Greek letter alpha (α) spans the bottom staff, indicating a specific four-note structure.

このような(牽強付会——ダールハウスの所謂「悪無限 (schlecht Umendliche)」——の謗りを免れないかもしれない)解にどうしても逢着するのは、ベートーヴェンの作品にあっては、孤立した無意味な楽想が介入することは決してなく、あらゆる構成要素が論理的な必然——そのレベルと実体化の位相はさまぎまである——に裏打ちされているというゆらぐことがない確信——この確信を与えるのはほかならぬベートーヴェンの諸作品という「経験」である——に支えられてのことである。それは、先行する論理が楽想や部分構造を規定する

のではなく、作品を構成していくプロセスが緊密な論理構築の作業そのものであり、かつ——殊に晩年のベートーヴェンにあっては——、語られているのは一切の非本質的な修辭の要素が排除された、「個人的表現を一切含まない剥き出しの音楽言語」(アドルノ)であるからでもあろう¹¹。

上の二つの例に比べれば、第六楽章Adagio quasi un poco andante主題(譜例28)および最終第七楽章の第二主題(譜例29)の組成 α (Dis-Fisis-Gis-HおよびH-Dis-E-Gis)を読み取るのは、はるかに容易であろう。

[譜例28]



[譜例29]



ところで、第13番op.130第一楽章を読んでいくと、譜例20(および譜例A(注))にあげた冒頭主題は、 α を形成するだけでなく、ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群のもうひとつの縦断的な契機の現れでもあることに気付く。

op.130第一楽章においてAdagio, ma non troppoは、主部Allegroと交互に、導入部を含めて計8回(1)[1-14]、(2)[20-24]、(3)[94-95]、(4)[97-99]、(5)[101-103]、(6)[214-217]、(7)[219]、(8)[221]現れる。これらのうち(1)[1-14]、(2)[20-24]、(3)[94-95]、(4)[97-99]、(6)[214-217]では冒頭主題が扱われるが、これら(1)-(4)のそれぞれAllegroを挟んで継承される下向半音階を書き出してみると、(1)はB-Gの、(2)はF-Dの、(3)はGes-Esの、(4)はD-Hのそれぞれ3度下向する半音階的順次進行を形成する。さらに、上記各部の両端に位置する音に注目すれば、(1)・(2)はB-G-F-Dの、(3)・(4)はGes-Es-D-Hの逆行形 α を形成することに気付く。(譜例30)

『四音構造』の考察

[譜例30]

また、(1)・(2)の下向ラインB-Dが [53-55] のチェロの刺繍を伴いつつ順次下向する楽句によって(3)に (音階的に) 連結されると考えれば、(1)-(6)はBに始まりGに至る楽章を貫く半音階的な下向ラインを描き出すことになる。(譜例31)

[譜例31]

さらに、この楽章のコーダ ([214-234]) の [218] から [224] にかけての第一ヴァイオリンには、B-Gの上向ラインが形成されることに気付く。(譜例32)

[譜例32]

するとただちに、最終楽章大フーガ (譜例33の(a)) および後にop.133として独立した作品とされた大フーガと差し替えられてop.130のFinaleとされたAllegro楽章 (譜例33の(b)) が共に、——主調がB-durであるにもかかわらず——、G-durまたは副次調に属するG音で開始され、B-durに到着する開始部を持つことが想起されよう。

[譜例33]

これらのB-GまたはG-Bの動向はさしあたり、op.130冒頭 [1] の3度下向 (B-G) の拡張されたヴァリエーションと解されよう。

これまで、ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲群のうち第15番op.132、第13番op.130 (op. 133)、第14番op.131について、それらがさまざまなレベルで共有しているように見える三つの契機——四音構造、 α 、B-G (G-B) の動向——を概観してきた。さらに、四音構造と α は β を介することによって接点を持つと考えられること(譜例25参照)、 α はB-Gを包摂し得ること(譜例30参照)、すなわち、これらの三つの契機間にも連関の気配があることも見てきた¹²。

さて、上記三作に先行する第12番op.127および後続する第16番op.135においても、これらの契機はすでに胚胎し、あるいは継承されて、その構成原理に何らかの形で関与しているのだろうか。

(3)

譜例34は第12番op.127第一楽章冒頭Maestoso ([1-6]) の両外声である。

[譜例34]

まず、この部分の旋律線が B_3-C_5 ¹³の9度の領域を持つことに注目しておく。

この旋律線の巨視的足取りEs ([1]) -G ([3]) -C ([6]) は、この作品固有の契機のひとつとなるもの(これも本稿で詳述すべき対象ではないが、たとえば、第一楽章で三回([1-6]、[75-80]、[135-138])繰り返されるMaestosoの調配列はEs-dur、G-dur、C-durであり、また、最終楽章終結部Allegro comodoを開始する調性C-durは、同楽章冒頭の開始音Gを継承するこの契機の全曲にわたる巨視的顕在化の例である)であるが、この旋律線はそれを骨格としつつB-Gの動向、G-F-B、F-B-G、B-G-Cの β (3度を内包する4度・譜例25についての記述を参照)を含み持つ。

なお、[1-3] のバス(チェロ)がEs-F (F-Es) の動向を示すことにも注目しておく。

続く主部Allegro冒頭に提示される4つの楽節からなる第一主題([7-22])は、 Es_4-F_5 の9度の領域を持ち、冒頭動機は2度下向する二つの β のフィギュアを示す。(譜例35)

『四音構造』の考察

[譜例35]

9°(Es-F)

[7] [19]

β β

上記の看取を踏まえてop.127の後続する各楽章の主要主題の構造を概観してみる。

第二楽章変奏曲Adagio ma non troppo e molto cantabileの主題旋律では、最初の楽節([3-4])にEs₄-F₅の9度が現れるが、この主題前半([3-10])には、この9度のさらに精緻な変容が仕込まれている。第一ヴァイオリンは主題前半[3-6]の提示を終え、主導権をチェロによるその反復([7-10])に受け渡した後も主題旋律の線を継承する対位旋律を受け持つが、これら旋律線全体の各小節の最低音は、([4]で刺繍的屈曲を見せるものの)Es₄-F₅の9度を描き出すのである。(譜例36)

[譜例36]

9°(Es-F)

[3]

9°(Es-F)

[7]

9°(Es-F)

F-Es

なお、この主題の冒頭動機は、後のヴァリエーション([96]以下)で明らかにされるように α を内包している。(譜例37)

[譜例37]

[3]

α

[96]

α

続く主題後半部分（[11-20]）では、B-Cの動向が顕著である。（譜例38）

[譜例38]

The image shows two systems of musical notation in a grand staff (treble and bass clefs). The first system has a bracket labeled 'B-C' above the treble clef staff, with a circled '11' above it. The second system has multiple brackets labeled 'B-C' above and below the staves, indicating the interval between notes in various parts of the melody and accompaniment.

第三楽章Scherzo. Vivaceの短い序奏はDの刺繍を伴うEs-Fの提示であり、続く主題旋律（[3-6]）はB-Cの動向に始まり、同じくB-Cで終結し、かつ B_2-C_4 の9度の領域を持つ。さらにそれを継承する応答（主題旋律の反行形）は、C-Bの動向に始まり、同じくC-Bで終結し、かつ B_3-C_5 の9度の領域を持つ。（譜例39）

[譜例39]

The image shows two systems of musical notation in a grand staff. The first system has a bracket labeled 'Es-F' above the treble clef staff. Below the bass clef staff, there are brackets labeled 'B-C' and '9° (C-B)'. The second system has a bracket labeled 'C-B' above the treble clef staff and a bracket labeled 'B-C' below the bass clef staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

この主題旋律は、[17]以下では4度上部に移調されて反行形を交えて繰り返され、 Es_4-F_5 および Es_5-F_6 の9度を描き出す。（譜例40）

[譜例40]

The image shows a single system of musical notation in a grand staff. There are brackets labeled '9° (Es-F)' above the treble clef staff and '9° (F-Es)' above the bass clef staff. Below the staves, there are brackets labeled 'Es-F' and 'F-Es' under specific notes. A circled '17' is placed above the first few notes of the treble clef staff.

第三楽章冒頭に戻り、主題旋律の動機に注目してみる。すると、上向反復進行の単位となる動機は複合された β であり、同時に中間音程3度の四音構造にほかならないことに気付く。

『四音構造』の考察

(譜例41)

[譜例41]

第四楽章Finale冒頭の導入部 ([1-4]) は四音構造のヴァリエントが織り込まれたG-Bの動向であるが、(譜例42)

[譜例42]

第一主題 ([5-20]) (譜例43) はB₃-C₅の9度の領域を持ち、その冒頭部分のバスはEs-Fの動向を示す点で第一楽章導入部冒頭を想起させる。(譜例43参照)

[譜例43]

第二主題動機 ([55-]) はF₅-G₆の9度の領域を持つが、^{レプリリーゼ}再現部 ([219-]) ではB₄-C₆の9度の領域を示す。(譜例44)

[譜例44]

さて、この楽章で何よりも注目しなければならないのは、^{レプリリーゼ}再現部 [187] に先立つ [145] から主要主題がサブドミナント調のAs-durで回帰するダールハウスの所謂「偽レプリリーゼ」(fausse reprise) であろう。(譜例45)

[譜例45]

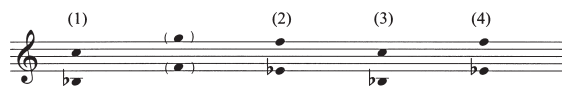


ダールハウスはこのIV度調の主要主題の回帰を「ハイドン流のソナタ形式の『偽レプリーゼ』と後期バロック期の協奏曲形式に修正されたロンドの移調されたりトロネッロとを（無自覚に）同一視する考え方の表現になっていると見ることもできる」としている。しかし、これまでの看取を経てきた目には、このサブドミナント上の主題の回帰は別種の意味を帯びて映るのではないか。（そして、このダールハウスの見解は何よりも、この時期のベートーヴェンの書法を決定するモメントとして過去の資産からの無自覚な借用などをあげることが果たして可能なのかという疑問を呼ぶ。晩年のベートーヴェンの音楽は、「自己自身にしか根拠を持たず」、「典拠は、ほのかなものですら、消滅してしまっている」（P. ブーレーズ¹⁴））であり、過去の「無自覚な」継承などとはおよそ無縁であると考えねばならない。そこでは、「あらゆるパースペクティブがそれ自体の成就と関連して展開され、測られる」（同）のではないのか。）

この作品では、主要な主題類の領域として提示されたB-CおよびEs-Fの9度（およびその転回である2度）が対になって支配的な契機性を帯びていることはすでに明白である。ところが、終楽章提示部にあつてはB-Cが強調される一方で、Es-Fは（その転回である2度の動向が第一主題のバスに置かれる以外は）一度も聴かれぬ。（第二主題が再現部では原調で回帰し、Es-Fの9度の領域を示すのは前述した通り（譜例44参照）であるが、主要な契機であるB-CとEs-Fの各部分ごとの相補性が重要な契機であると考えられるこの作品にあつては、提示部でのB-C・Es-F相互の補完的關係が問題にされなければならないだろう。）すると、この[145]以下の下屬調での第一主題の回帰は、Es-Fの9度を明示的に補完してB-Cに對置させるものと考えられるのではないか。言うまでもなく、下屬調As-durに移調された主題の領域は、Es₄-F₅の9度である。

すなわち、ベートーヴェンは、この楽章における最初のEs-Fの9度の提示を第一主題の下屬調での回帰として（真の）再現部の直前に置き、これによって、(1)B-C（第一主題提示）、(F-G)（第二主題提示）、(2)Es-F（第一主題の下屬調での回帰）、(3)B-C（再現された第一主題）、(4)Es-F（再現された第二主題）の9度の布置の対称構造を巨視的空間に描き出そうとしたのではないか。（譜例46）

[譜例46]



『四音構造』の考察

B-C・Es-Fの対の契機性が明らかであるとすれば、これらの組成から β および四音構造が容易に導かれることは言を俟たない。

第一楽章主部Allegro第一主題の冒頭動機は、その最小単位である二つの β (C-F-DおよびB-Es-C) が連鎖する下向運動の輪郭にB-C・Es-Fの中間音程4度の四音構造を描き出し、さらにその四音を組成とする二つの新たな β (B-C-EsおよびC-Es-F) を形成することによって、 β と四音構造とのもうひとつの接点となる¹⁵。(譜例47)

[譜例47]

ところで、このB-C・Es-Fの契機は、op.130第一楽章主部Allegroの「孤立した」動機の由来を明らかにする。op.130の諸契機がすでに第一楽章導入部Adagio, ma non troppoに提示されていることは明らかであるが、主部Allegroの[15-18]に第一ヴァイオリンの3度ずつ下向する16分音符のバッセージの反復進行（導入部冒頭のB-Gの3度下向のヴァリエント）の対位法として聴かれる動機については、その淵源を導入部に求めることはできない。この相互に2度の関係にあるふたつの完全4度(B-CおよびC-F)は、op.127の主導的な四音構造の直接的な継承ではないか。(譜例48)

[譜例48]

(つづく)

註

- 1 : op.130の最終楽章として作曲され、後に独立した作品とされた大フーガop.133を1曲に数えれば、後期弦楽四重奏曲は6曲となる。なお、大フーガに代わってop.130の終楽章として作曲され、差し替えられたAllegretto楽章は1826年、op.135の完成後に書かれた。

2 : Adorno, Theodor W. “Beethoven Philosophie der Musik” (Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1993)

邦訳：アドルノ、テオドール・W『音楽の哲学』大久保健治訳（東京：作品社、1997）

（引用は上記邦訳による。）

3 : Dahlhaus, Carl “Ludwig van Beethoven und seine Zeit” (Laaber : Laaber-Verlag, 1993)

邦訳：ダールハウス、カール『ベートーヴェンとその時代』杉橋陽一訳（新潟：西村書店、1997）

（引用は上記邦訳による。）

4 : 「中間音程」(Zwischenintervall) はそのまま術語とするにはいささか曖昧であるので、あらかじめ明確に定義する必要がある。ここでは、二組の2度の対応する音同士(低い方同士または高い方同士) が形成する音程をもって中間音程とする。

5 : ただし、op.130の大フーガに先行する四つの楽章には、op.132冒頭に見られるようなダールハウスの定義に適合する四音構造の明示的な提示はなされていないように見える。(ただしダールハウスは、op.130第一楽章導入部Adagio, ma non troppoの冒頭主題を、大フーガの主題（主唱）といくつかの音を共有するところから、四音構造のひとつのヴァリエーションとして認知する可能性に言及している。(譜例A))

[譜例A]



6 : ダールハウスの四音構造の定義は、それが現れる文脈から、op.132冒頭に提示される四音構造Gis-A-F-Eについての限定的なものとも読める。しかし、「変化する」の語が含まれる以上、(少なくともop.132内部においては) 一般化可能な定義と解すべきであろう。

7 : この修正はさらに、op.132第三楽章「感謝の歌」Molto adagioのコラール旋律の解説を促す。すなわち、二分音符で歌われるコラール旋律の第一節はF-Eで開始され(譜例Bの(a))、第二節はG-Aで始まりD-Eで閉じ(同・(b)(c))、第三節はC-Hで開始される(同・(d))。これらの音列は順列入れ替えを含む旋法バージョンの「基本となる形」とその5度上部の応答(コメス)の巨視的ヴァリエーションにほかならない。

『四音構造』の考察

[譜例B]

この「聖歌」旋律の「出典」に関するおよそ気乗りのしない論議（パレストリーナや当時の理論書——D. G. テルクのものとしてされる——があげられる）は、ベートーヴェンという作家の本質や、こうした作品固有の楽想に基づく変容の原理を見定めた上でのものなのだろうか。ベートーヴェンのような作曲家のまじめな作品において「引用」が可能となるのは、引用された素材がすべての根源となる場合だけである。

- 8：アドルノはこの調構造を含む特異な書法から、「想像を絶した名人芸」——展開部を「暗示」ととどめ、「第二の再現部」となるコーダで全体を纏め上げる——を読み取っている。（前掲書 [断章269]）
- 9：ダールハウスはこの提示部における応答を指して「不規則にサブドミナントで現れる」と述べているが、この型の主唱の応答としては穏当かつ妥当な処理である。
- 10： β には内包される3度の位置によって二つの形態がある。op.132第二楽章Allegro ma non tantoの冒頭主題（譜例C）は、譜例25に示したフィギュアが包含する β を反転させたものであり、同様のメカニズムで α を形成している。（なお、譜例C中に破線で示した q_7 については注15を参照）

[譜例C]

- 11：「分析方法の規制的な原理とは、『楽音の作る連関としての音楽』という理念にはかならないが、こうした分析方法に疑いを抱く人は、その方法自体にはいわばシステムへの強制といった要素が潜んでいるのではないかと不信の念を抱いているだろう。」（ダールハウス前掲書P.313）
- しかし、「器楽の歴史とは大部分テーマ技法の歴史であり、またこのテーマ技法が果たしている

機能の歴史でもある。つまり、作曲に関わる実体の歴史ともいえるものであって、この作曲上の実体が、内部から表に現れて、ある楽曲に形式的な完結性を与える」(同・P.299)のだ。

そして、譜例27にあげた例は、注7(譜例B)で解析したコラルの事例と技法において極めて似通ったものなのである。

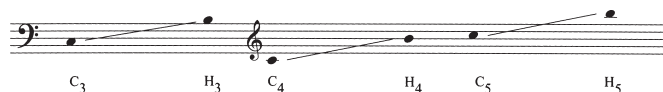
12:すると、遡ってop.132第一楽章第二主題(譜例5参照)を見れば、この主題が β およびB-G・G-Bと譜例5中に示した中間音程4度の四音構造の複合体であることが知れよう。(譜例D)

[譜例D]



13: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。(譜例E)

[譜例E]



14: Pierre Boulez “jalons(pour une décennie)” Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989

邦訳: プーレーズ、ピエール『標柱 音楽思考の道しるべ』笠羽映子訳(東京:青土社、2002)

(引用は上記邦訳による。)

15: 譜例C(注10)の例にも見られる楽想の2度の移置は、op.127第一楽章Allegroの第一主題と同様のメカニズムで四音構造を形成する。すなわち、譜例Cの[1]のGis、[3]のAis、[2]のFis、[4]のGisが形作る中間音程7度の四音構造がそれである。

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

(1)

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 paper 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.