

アントン・ウェーベルン (1883-1945) パッサカリア 作品 1 (1908)

新しい音楽語法の創出——その同志を募るべく、アルノルト・シェーンベルク (1874-1951) が弟子を取りはじめたのは 1904 年のこと。ウィーン大学で音楽学を修めたウェーベルンがさっそく弟子入りし、ベルクも翌 1905 年に仲間入りする。こうして「新ウィーン楽派」と呼ばれるサークルが形成されていった。

本作品はウェーベルンが数年にわたるシェーンベルクのもとでの作曲指導を受けた末、1908 年 5 月に書き上がり、同年 11 月に初演。師匠のお墨付きを与えられ、のちに堂々たる作品 1 として出版されることになった。当時はまだシェーンベルク自身も本格的に無調の荒野へと飛び出してゆく前の「表現主義の時代」にあたり、R. シュトラウスのオペラ『サロメ』(1905) や『エレクトラ』(1908) の^{たいはい}頹廢的な音響世界とも地続きにあり、あくまで調性の枠組みや古典的な形式に支えられている。いっぽうで半音や七度の不協和な音程を多用することで協和音の美しいハーモニーを回避し、弱音器や特殊奏法によって耳をつんざく鋭いサウンドや、不穏で不気味な音色を生み出す意欲的なオーケストレーションは、その後の無調の時代を経て、十二音技法や「音色旋律」の道へと歩みを進めてゆくウェーベルンの尖った音響の世界を予感させる。

構成上は偉大な先達ブラームスの交響曲第 4 番 (1885) の第 4 楽章のパッサカリアを範とした堅固な枠組みをもつ。パッサカリアはスペインに起源をもつ

3 拍子の舞曲で、17・18 世紀にシャコンヌ (チャッコーナ) とともに変奏曲として発展した器楽の様式。ただしウェーベルンは「3 拍子の舞曲」という性格を捨象し、4 分の 2 拍子をとっている。

全体は 8 小節からなる主題とそれにもとづく 23 の変奏、そしてそれまでの素材が自由に展開する長大なコーダからなる。変奏部は二短調-二長調-二短調と大きく三つのセクションに分けられ、短調のセクションではそれぞれ音量・テンポともに高揚して頂点が形成される。コーダではもう一度長調の静寂がおとずれたのち、8 小節の枠組みを手放して畳みかけるように高揚してクライマックスを作り、その余韻とともに静寂に消えてゆく。

冒頭、弦のピツィカートで 8 音の「主要主題」が示される。続く第 1 変奏【譜例 1】では、弱音器をつけたトランペットが 8 音の主要主題をひそやかに鳴らすなかで、フルートが最初の「対主題」をため息のように途切れ途切れに奏でる。クラリネットにやや旋律らしい動き【譜例 2】があらわれて以降、変奏を重ねる過程でさまざまなモチーフが生成・変容し、断片化され、対位的に組み合わせられて密度と緊張度を増してゆき、秩序が崩壊するギリギリまで張り詰めてゆく。こうした変化のすべてを把握することはおそらく容易ではないが、要所で繰り返される第 1 変奏の各断片のほか、執拗にあらわれてこだまする「嘆き」のモットー (第 6 変奏で木管楽器に示されるモチーフ【譜例 3】)、あるいは長調のセクションで主要主題の反行形から紡ぎだされるモチーフ【譜例 4】は、全曲を通じ核となる要素として、茫漠たる音響や氾濫する轟音にふちどりを与えてくれる。

【譜例 1】



【譜例 2】



【譜例 3】



【譜例 4】



アルバン・ベルク（1885–1935）

ヴァイオリン協奏曲（1935）

1935年4月、「ムッツィ」の愛称でウィーンの芸術家たちに可愛がられていた少女マノン・グロピウス（1916–35）が闘病の末わずか18歳で世を去る。ベルクも彼女の死に心を痛めた芸術家のひとりであった。そして愛らしい少女の死は、かねてより委嘱を受けていたヴァイオリン協奏曲の創作意欲へとつながり、数年来進めていたオペラの作曲を脇において、その年の夏までに一気に書き上げることとなった。

「ある天使の思い出に」——本作品に書き添えられたこの言葉は、表向きにはこの曲がマノンへのレクイエムであることを表している。が、ベルク自身もその年の12月に亡くなってしまったこと（これがベルクが完成させた最後の作品となり、オペラ『ルル』は未完の遺作となった）、楽曲内に埋め込まれた別の女性についての直接・間接の仄めかし（音名のアルファベットや数字に象徴的な意味を持たせるのはベルクの専売特許ではないにせよ、常套手段だった）により、自伝的述懐としての奥行きもあわせもつ。

調性音楽の枠組みを乗り越えようと、前衛の荒野を邁進したシェーンベルク、ウェーベルン、ベルクら新ウィーン楽派の音楽は、大まかに1910年代は「無調の時代」、1920年代以降が「十二音技法の時代」と位置づけられる。乱暴に要約すれば十二音技法とは、猖獗^{しょうけつ}をきわめた調性という枠組みを乗り越えてあらたな理論を打ち立てるべく組み立てられた、音階や主和音（ハ長調だったらドレミファソラシの7音やドミソの和音）の優位性を放棄し、1オクターヴに含まれる12個の半音すべてを対等に扱い、その組み合わせによって曲を組織するという手法のこと。12音を満遍なく使用してモチーフを作る手法自体はバッハやモーツァルトにも見られるが、近代和声理論に代わる構成原理として組織化しようとしたのが1920年代の新ウィーン楽派であった。

ベルクのヴァイオリン協奏曲もこの十二音技法によって書かれている。1935年8月末のシェーンベルク宛の手紙によれば、本作品の基本音列【譜例1】は三度音程の積み上げと全音音階の組み合わせで構成され、前者はト短調（1,2,3）・ニ長調（3,4,5）・イ短調（5,6,7）・ホ長調（7,8,9）という4つの調の主和音を導き（各和音の主音はヴァイオリンの開放弦と一致）、後者の全音を並べた4音（9,10,11,12）は、第2楽章で引用されるバッハのコラール（後述）の歌い出しと重なる。全曲を通じ、この音列が基調となって音楽が生成されていく。音列をどのように音楽に使っているか、分析してゆけばキリがないが、技法を

象徴する比較的わかりやすい例として、基本音列の反行から導出された第1楽章後半の独奏ヴァイオリンのフレーズが挙げられよう【譜例2】。

十二音技法という独自の語法に彩られた神秘的な響きのヴェールをまといつつも、基本音列に内在する調性的な響きを巧みに利用することによって、優しくあたたかな調和の響きから耳を塞ぎたくなるような不協和の極みまでを自在に行き来する——ベルクが行き着いたのは、精緻に組まれた儂くも繊細なガラス細工のような音列のプリズムを通して、内面世界を色彩豊かに、そして抒情的に映し出す音楽語法なのであった。

楽曲はいずれも大きく2部に分かれた2楽章で構成されており、作曲者によれば第1楽章は「前奏曲」と「スケルツォ」、第2楽章は「カデンツァ」と「コラール変奏曲」がそれぞれ組み合わされている（上述のシェーンベルクへの手紙）。また、本人の具体的な言及こそないが、第1楽章は「肖像」と「思い出」、第2楽章は「死」と「祈り」をテーマとしている。

第1楽章 アンダンテ—アレグレット

クラリネットとハープが五度音程のアルペジオを奏でると、それに独奏ヴァイオリンが開放弦（＝基本音列の第1,3,5,7音）で答える謎めいた導入部分に続いて、第一楽章の前半部ではマノンの肖像を丁寧にかたどるかのよう^{よう}に、基本音列を素材に十二音技法によって和音と旋律が紡ぎだされる。

後半は8分の6拍子のスケルツォ。2本のクラリネットがどこかおどけたような主題【譜例3】を奏でると、独奏ヴァイオリンもそれを模倣し、一貫してワルツないしはレントラーのリズムにのせて音楽が進んでゆく。思い出の中の彼女と夢の中でたわむれ、踊っているかのようなのであるが、ときに破滅を予感させる綻びの音調も顔をのぞかせる。やがてはるか遠くから見知らぬ旋律【譜例4】が聞こえてきて、独奏ヴァイオリンがヨーデル風のハモリで応じる。引用されているのは「スモモの樹で鳥が啼^なき、ぼくを起こしてくれた／でなきやミッツィのベッドであやうく寝過^なぐすところだった」という歌詞をもつオーストリア南部ケルンテン地方の民謡。ミッツィはマノンの愛称ムッツィにも通じるが、本来はマリーの愛称。ケルンテンにはベルク家の別荘があり、当時17歳のベルクはそこで働く女中マリー・ショイヒルとの間に私生児をもうけていた。全曲中もっとも甘美で幻想的な一瞬の移り気を取り繕うかのようにワルツが回帰して慌ただしく楽章を閉じる。

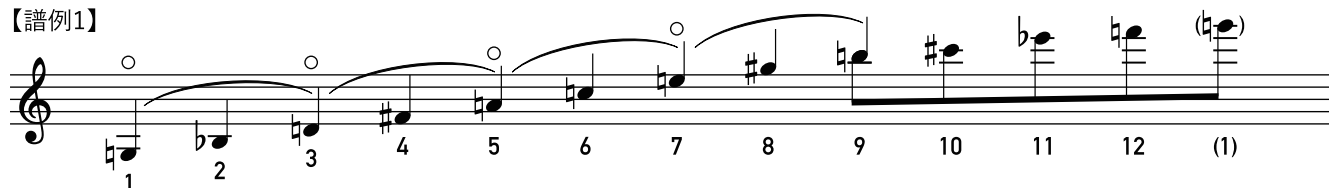
第2楽章 アレグロ-アダージョ

オーケストラのただならぬ不協和音とドラムロールの強奏で幕があけると、独奏ヴァイオリンが荒々しく激しいパッセージを繰り広げる。突然の死あるいは喪失に直面した痛みと悲しみ、後悔と焦りとが交錯し、一種の狂躁に駆り立てられているかのよう。そして23小節を境に音楽は付点のリズムを特徴とする「死の行進」へとなだれ込む（ベルクはこの23という数字を自分の「運命数」として象徴的に使用していた）。その足取りは前楽章のワルツとは打って変わって固く重く、引きずるかのよう。そんななか不意に第1楽章後半のモチーフが浮かび、思い出がよぎるが、そこにはもう当の相手はおらず、不在が際立つ孤独なカデンツァとなる。かくして死の行進は破滅と慟哭のカタストロフを迎え、その残響は静かに祈りの音楽へと収束してゆく。

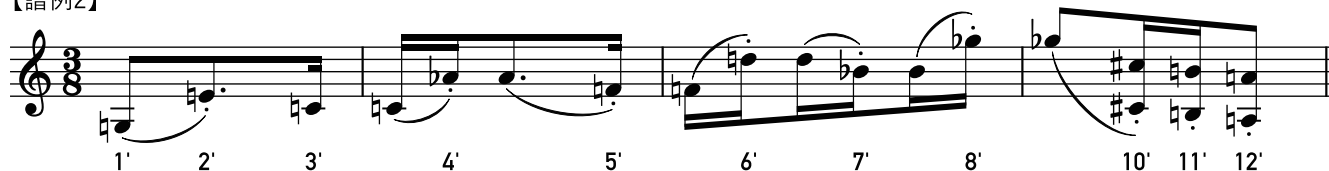
祈りを担うのはバッハのカンタータ第60番(BWV 60)

の最終コラール【譜例5】。「もう十分です！／主よ、あなたの御心にかなうなら／どうか私を解放してください！」と、苦しみに満ちた現世からの別れと死後の安らぎへの希求が歌われる。まずフレーズごとに独奏ヴァイオリンが奏でたコラール旋律を、オルガンの響きを模したクラリネット四重奏がバッハと同じ和声で応答し、その後コラール旋律にもとづく変奏となる。厳かに響きわたるコラールを背景に、ソリストがオブリガートで祈るようにつぶやき始めると、やがてオーケストラのヴァイオリンが一人、二人と加わってゆき、全ヴァイオリンとヴィオラを加えたユニゾンの奔流となって昇華されてゆく。そして静まりかえったところにリフレインするケルンテン民謡…。コラールの残響がかすかに響くなか、基本音列の音形とともに天へと昇ってゆき、遙かなる最終和音に至る。

【譜例1】



【譜例2】



【譜例3】



【譜例4】



【譜例5】

(9 10 11 12)

Es ist ge - nug! Herr, wenn es dir ge - fällt, so span-ne mich doch aus!
 Mein Je-sus kommt: nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr' in's Him-mels-haus.

(8' 9' 10' 11')

Ich fahr - re si - cher hin mit Frie - den, Es ist ge - nug.
 Mein gro - ßer Jam-mer bleibt dar - nie - den.

アントン・ブルックナー（1824–1896）

交響曲第6番（1881）

1875年から76年にかけて、それまでの総決算となる交響曲第5番を書き上げたブルックナーは、いったん新たな交響曲創作から遠ざかる。目下の望みは、それまで毎年のように書き上げてきた交響曲の実演であった。1876年8月の第1回バイロイト音楽祭において『ニーベルングの指環』の4夜にわたる全曲初演に立ち会ったことも、あるいはその原動力になったかもしれない。いずれにせよ「長すぎる」などの拒絶を聞き入れながら短縮と改訂が施された第3番第2稿は1877年に、第4番はたび重なる改訂を経て1881年にどうにか初演のはこびとなる。またヘルメスベルガー四重奏団のために弦楽五重奏曲も書かれた（1878年末に着手）。ブルックナーが交響曲第6番に着手するのはそんな時期、弦楽五重奏を書き終えた1879年晩夏のことである。第4番の再改訂などを挟んだため、本格的に取り組むのは1880年の秋以降となるが、それからおよそ1年をかけて1881年に完成した。5年ぶりの交響曲完成に弾みをつけたブルックナーは、間断なく第7番、第8番の作曲へと筆を進めてゆくことになる。

改訂作業や室内楽曲という寄り道を経ているためか、第6番はブルックナーの交響曲でもっともコンパクトかつ凝縮された構成となった。「ブルックナー休止」と呼ばれる総休止を挟まず、音楽に推進力を与えるさまざまな工夫も凝らされたほか、第5番で遺憾なく発揮された対位法的な手法は弦楽五重奏曲を経ることで洗練され、声部同士の対話はいつそう内省的で豊かな色彩を帯びている。記念碑的な第5番と、生前の成功にめぐまれた第7番に挟まれ、どうしても影が薄い存在ではあるが、味わい深さは決して他に劣らない、まごうことなき傑作である。（後年改訂の手を入れなかったことが、その証左と言えるかもしれない。）

第1楽章「堂々と」

冒頭、静寂からかすかに聞こえてくるのはブルックナーお決まりのトレモロではなく、跳ねるリズムによる伴奏。これを背景に低弦が朗々と第1主題を提示する【譜例1】。旋律はフリギア旋法に寄せた独特の翳りをもつが、フォルテシモの総奏で高らかに奏されるとこんどは神々しい威厳さえまとう。

第2主題ではぐっとテンポを落とし、伴奏の3連符（6拍子）と旋律の2連符（4拍子）がせめぎあう【譜例2】。2対3の交錯する律動が、独特のゆらぎを生み出している。哀愁をたたえた短調の弱奏は、オーケス

トラ全体で伸びやかに長調で反復される。力強いユニゾンの第3主題を経たのち、寄せては返すさざ波のように、あるいは風に揺れる木々のざわめきのように、細かな3連符が提示部の結尾に向けて音楽を運んでゆく。

展開部では3連符のざわめきを背景に、雲間から射しこむ光のように第1主題の反行形が次々と世界をあたたかく照らしてゆく。突然冒頭のリズムとともに第1主題の総奏が回帰し（ただし主調からもっとも遠い変ホ長調！）、絶妙な転調によってボルテージをさらに高めて華々しくイ長調となり再現部へと突入する。これはブルックナーの楽曲構成上の新たな試みであり、その後の第2、第3主題の再現で、どちらもあえて主調であるイ長調とはらない点も含め、楽章全体を統御するうえで絶大な効果をもたらしている。

そしてコーダでは、トロンボーンのあたたかい響きに支えられながら第1主題が美しい転調を重ねてゆき、冒頭のリズムの力強い回帰とともに大団円を迎える。

第2楽章 アダージョ「とても荘重に」

ブルックナーのもっとも繊細でもっとも美しい緩徐楽章。3つの主題をもち、いずれも息の長い旋律が弦楽器の充実した響きで歌われる。冒頭の第1主題は、愁いと慈しみを併せもつ厳粛な旋律【譜例3】。オーボエのため息まじりの対旋律が哀愁をさそう。続く第2主題は幸福な憧れに満ちており、チェロとヴァイオリンの対位法的対話と、織りなすハーモニーがこのうえなく美しい【譜例4】。そして足取り重く奏される第3主題【譜例5】は、深い悲しみをたたえた哀歌。

簡潔な展開部を経て再現部では第1楽章と対照的に、すべての主題が主調であるヘ調で再現される（そのかわり第1主題、第2主題のクライマックスには驚くほど大胆な転調が組み込まれている）。コーダでは、清らかな第1主題が最弱音でやさしくおだやかに天へと昇ってゆき、幕となる。

第3楽章 スケルツォ「速くなく」―トリオ「遅く」

低弦が力強く拍を刻むなか、さまざまなリズムの短い動機が重ね合わされて、目まぐるしく駆け抜けてゆく。調性もくるくると移り変わり、さながら霧深い森でいたずら好きの妖精に翻弄され、けむに巻かれるかのよう。

パッチワーク風のトリオでは、ピツィカート、ホルンの呼び声に答えて木管楽器が交響曲第5番の主題を得意げに吹き鳴らす。

第4楽章 フィナーレ「活発に、ただし速すぎず」

冒頭は弦楽器の謎めいた下降音形の旋律【譜例6】により開始する。やがて金管の強く短い呼び声に導かれ、第1主題の強奏に至る。このファンファーレ【譜例7】と続く金管の強奏【譜例8】は、ややいびつながら印象的な音形で、それぞれワーグナーの『ニーベルングの指環』より「剣」と「愛の救済」のライトモチーフを思わせる。これらは要所で楽章を牽引する核として機能する。

第2主題は明るく牧歌的な雰囲気。途中、一瞬の翳りをみせるホルンのコラール【譜例9】は、『トリスタンとイゾルデ』の「愛の死」の旋律で、ここにもワーグナーの影がちらつく。第3主題では軽やかなリズム動機【譜例10】と痛烈な「愛の救済」モチーフ【譜例8】

とがせめぎあったのち、浮き足立つリズム動機の繰り返しへと収斂してゆく。

展開部では各素材がパッチワーク的に配置され、冒頭の下降音形の息を呑むような美しい変奏とそれに水を差すようなファンファーレの対決を経て、いささか唐突に再現部に至る。ファンファーレとその合いの手が展開部さながらに新たな変化をみせたのち、第2主題をおおよそ型どおりに再現し、浮き足立つような第3主題が高揚し、その隙間からかすかに第1楽章冒頭のリズムが聞こえてくるとおしまいの合図。あらためて第1主題のファンファーレが高らかに再現され、第1楽章の第1主題がにわかに回帰して曲を結ぶ。

【譜例1】 Vn. *pp* Vc. *p*

【譜例2】 Vn. arco Vc. pizz. *p*

【譜例3】 Vn. *p* *cresc.* *dim.* Ob. *p* *cresc.*

【譜例4】 Vn. Vc. *p* *cresc. sempre* *tr*

【譜例5】 Vn. *pp* *cresc.* *mf* *dim.*

【譜例6】 Vn. *p*

【譜例7】 *ff*

【譜例8】 *ff*

【譜例9】 Hr. *pp*

【譜例10】 *p*