

モートン・フェルドマンの《ヴァイオリンと管弦楽》におけるウェーベルンの影

沈 孝 静*

The Shadow of Webern in Morton Feldman's *Violin and Orchestra*

SHIM Hyojung

abstract

Morton Feldman's music and its aesthetics have hitherto been studied from various points of view. However, we find little research on the relationship between Feldman's work and serial music, besides a very general statement that his music is set against serialism. In fact, Feldman's music is not serial music. Although it shares with serial music an aesthetic attitude of casting off or deconstructing the system of traditional music, Feldman's music holds ultimately a stance quite removed from serial music. In other words, while serialism strived to systematize the intertonal relationships in musical structure, Feldman, in contrast, focused on the characteristic existence of each individual sound in music and laid stress upon the sound in its own right. It is interesting that, despite this fundamental discrepancy, in Feldman's later works we find some references to compositional techniques of dodecaphony, typical of Webern's serialism. This paper examines Feldman's reference in one of his later works, *Violin and Orchestra*, composed in 1979, to Webern's serial compositional techniques.

Keywords: musical analysis, Morton Feldman, Anton Webern, serialism, dodecaphony

はじめに

My music is just like Webern, Only a little bit longer — Morton Feldman
(FELDMAN&ZIMMERMANN 2000 : 1)

モートン・フェルドマン (FELDMAN, Morton, 1926-1987) の音楽作品とその美学についての研究は、様々な観点から為されている。例えば、フェルドマンをアメリカの実験主義的音楽の代表的な作曲家の1人として位置づけた研究、抽象表現主義からその思想を探る研究、或いは、後期作品におけるミニマル主義的な傾向などに焦点をあてた研究等があげられる。しかし、フェルドマンの音楽を音列主義の観点から考察した研究はまだほとんど見られず、むしろそれは音の関係性を強調した音列音楽とは対立する音楽として語られるにとどまっている。実際、フェルドマンの音楽は、音列音楽ではない。なぜならば、既存の音楽様式からの脱皮及びその解体という側面で、音列音楽と共通するところがあるものの、それ以外においては、音列音楽とは程遠い立場にあるからだ。つまり、音列音楽が、音楽を構成する諸音間の相互関係性の組織化に力を注いだのに対して、フェルドマンは、個々の音それ自体の固有の存在性に着目し、それを強調したのである。しかし、こうした根本的な差異にも関わらず、フェルドマンの後期作品には、音列主義の代表的な作曲家であるアントン・ウェーベルン (WEBERN, Anton, 1883-1945) が使用した音列技法が散見される。よって、本稿では、フェルドマンの後期作品の一つである《ヴァイオリンと管弦楽》(1979) におけるウェーベルンの音列技法の用い方を探りたいと思う。

ウェーベルンの音列音楽の特質

アメリカの音楽学者メイヤーは彼の著書 *Music, the arts, and ideas—patterns and predictions in 20th culture* で以下のように述べている。

キーワード：音楽分析、フェルドマン、ウェーベルン、音列主義、12音技法

*平成19年度生 比較社会文化学専攻

ウェーベルンの音楽は、同じ音列方法に基づいているが、シンタックスにおいても様式的においてもシェーンベルクのものとは非常に異なっている。というのは、非常に明確に印象に残るだけでなく、指向的に組織されるリズムパターン、継起的に構築されたモチーフの関係を避けることによって、ウェーベルンは目的論的な動きに対する聴者の感覚を弱めるからである。すべてのレベルとすべての要素で非機能主義に向かうこの傾向のために、前衛作曲家たちは、「現代」音楽が、ロマン主義の最後を代表するシェーンベルクからではなく、ウェーベルンから始まると認識する。(MAYER 1967 : 243-244)

ウェーベルンの音楽は、上記のメイヤーが述べた機能主義から非機能主義への移行を模索した点にその特徴があるといえるだろう。また、メイヤーは、音列音楽が長・短調の調性体系から生じる旋律・和声的な関係を避けるため創案されたという伝統的な観点からみれば、音列音楽は疑うこともなく非機能的であるが、伝統的な調性のないところで、音列の形式を見事に作ったという面で機能的、つまり、「調性によって指示された形式」と、「音列に適合する形式」は両方とも機能的な脈絡である (ibid. : 299-300) と語っている。ウェーベルンの音楽は、シェーンベルクやベルクの音列音楽とは異なっているが、音列によって形式 (或いは機能) を構築した点で完全なる非機能主義への移行を成すことはできなかった。とはいえ、その非機能主義的な特質によって、ウェーベルンは、その後の総音列主義 (total serialism) や戦後の前衛音楽に極めて大きな影響を与えた。

フェルドマンの後期作品におけるウェーベルンの影

フェルドマンの音楽におけるウェーベルンの影響は、フェルドマンが作曲を始めた頃の 1940 年代以後、1950 年までの初期作品にも見出すことができる。例えば、《ヴァイオリンとピアノのための小品》(1950) では、ウェーベルンの点描的なテクスチャーと曲の簡潔性が見受けられる。しかし、これは、その時期のフェルドマンの師匠だった 12 音技法の作曲家の Wallingford Riegger (1885-1961)、また、ウェーベルンの弟子であった Stefan Wolpe (1902-1972) を通じての影響だと考えられる。その後すぐにフェルドマンは図形楽譜の作品を書き始め、ウェーベルン的な傾向から脱皮するようになる。しかし、フェルドマンは 1960 年代後半から再び伝統的な記譜に戻り、1979 年には、ウェーベルンが用いたある音列をそのまま曲に引用した作品を書く。《ヴァイオリンと管弦楽》がその作品である。この作品は元々 Why Webern (FELDMAN 2006 : n93) と題されていたことが知られている。フェルドマンはこの作品《ヴァイオリンと管弦楽》について以下のように述べている。

私はその曲のたった 3 小節に使用するための 12 音音列を作るのに 7 時間を費やした。それから曲は進んで、ほぼ 10 ページ後に、私がほしがっているのは小さいフレームであることを、そしてフレームの中での美しいシンメトリーを望んでいるのを感じた。シンメトリーは私の好みではないが、その瞬間には私は美しいシンメトリーが必要であった。それから私は完璧なシンメトリーの原型であるウェーベルンの音列—それは有名な音列である—を引用した。私はまさに旋律 (tune) を引用した。しかし、そのシンメトリーのためにだけ、それを引用した。また、独奏者のための一種の擬似カデンツァとして使用した。それから私はまさしく曲を続けた。それから、私は別のアイディアを持った。さあ、私はシンメトリーに興味がないから、ウェーベルンを引用した。また、私は音程的な関係性に全く興味がない。しかし、曲に「音程的なロジック」が必要であることを感じた。そこで、私はウェーベルンの別の音列を引用した。実際、シンメトリーの瞬間や明確な音程的な関係性の別の瞬間無しでは、曲は多くを失うはずだ。(ibid. : 92-93)

この引用のように、彼は音列音楽で尊重されるような音程間の関係性を意図したのではないが、単にシンメトリーのため、ウェーベルンの音列を使用したのである。以下に、実際の分析を通じて、フェルドマンがウェーベルンの音列技法をどのように採り入れているかを考察したいと思う。

フェルドマン《ヴァイオリンと管弦楽》におけるウェーベルンの引用

表 1 a はウェーベルンの《弦楽四重奏 op. 28》の音列マトリックスであり、この作品は BACH 主題 (英 : Bb A C B) による作品としても知られている。

表 1 a : ウェーベルン《弦楽四重奏 op. 28》の音列マトリックス (沈 作成)

表 1 b : ウェーベルン《カンタータ I op. 29》の音列マトリックス (沈 作成)

表 1 a での矢印が示しているように、この作品の音列は回文の構成で作られている。つまり、 O_1 と RI_{10} 、 I_1 と R_4 が一致し、同様に $O_2 = RI_{11}$ $O_{11} = RI_8$ $O_{12} = RI_9$ …の形で成り立っている。144 個 (12x12) の音全体が回文構造になるように音列を作るには、所定の規則が必要である。つまり、音列の原型を作る時、音列の 12 個の音の前半と後半の音程関係が対になるように配置しなければならない (図 1 a)。また、音列の音を数字に変換したとき、対称関係の 2 つの音の数字の和が、すべて 13 (音を 1-12 にする場合) になるように組織化している (図 1 b)。

図 1 : 回文音列の構造 (沈 作成)

フェルドマンは、ウェーベルンの作品 op. 28 での音列の一つ (表 1 a の $O_{10} = RI_7$) を曲に引用している。以下の譜例 1 でのヴァイオリンの独奏部分の旋律がその音列である。しかし、フェルドマンは、op. 28 での音列をそのまま使用してはいるが、音の進行の方向については、12 音技法の作曲家達の作曲法とは異なっている。譜例 1 でのヴァイオリンの独奏部分の各小節内の 2 つの音はすべて上行進行しているが、このような音の進行は 12 音音楽ではほとんど見られない。実際の音楽を聴いても、新ウィーン楽派の 12 音音楽やその遺産を引き継いだセリー音楽とは明らかに異なった響きになっている。

譜例 1 の管弦楽パートにおいて、12 個の異なる音が垂直的に配置されている。しかし、この部分は 12 音音列とは考えにくい。何故なら、相互の音程関係で作られる 12 音音列において、12 個の音を垂直に (同時に) 演奏すると、音列の始まりがどの音からなのか、という音の順番や音列内の音の音程関係が曖昧になってしまうからである (譜例 1 での 1 から 12 までの音列の番号付けは沈による)。しかしながら、管弦楽パートはいくつかの規則性を持っているので、フェルドマンはある程度 12 音音列の構造を考えながら音を配置したとも考えられる。まず、彼は、楽器パート別に一定の決まった音を配置している。つまり、フルート・パートは $\{C \cdot C\# \cdot D\}$ の音を、弦楽器パートは $\{D\# \cdot E \cdot F\}$ を、オーボエ・パートは $\{F\# \cdot G \cdot G\#\}$ 、そしてクラリネット・パートは $\{A \cdot B\flat \cdot B (C\flat)\}$ のみを演奏する。また、この楽器パート別の音は、1 小節内では、水平方向でも垂直方向でも反復をしない。つまり、譜例 1 で示しているように (斜線で表示)、音は楽器間で置換しながら現れる。また、以下の表 2 で示したように、楽器パート別においては、部分的には、ウェーベルンが用いたような回文構造 (対称構造) も見られる。

この種の置換技法はウェーベルンが頻繁に使用した音列運用の一つである。特にウェーベルンは、音列のトロンソンの

置換技法をよく使用した。以下の譜例2はウェーベルンのカンタータ I op.29 の合唱の一部分である。ここでは4つの音列を用いているが、短い小節の中で音が置き換られていることが分かる。(op. 29の音列マトリックスは表1 b参照)

譜例1：フェルドマン 《ヴァイオリンと管弦楽》 [mm. 1348-1359]

表2: 譜例1のフルート・パート[mm. 1349-1351]の回文構造 (沈 作成)

フェルドマンはこの曲の O_7 (RI_{12}) 音列を曲に引用している(譜例3の[mm. 1423-1426]参照)。この音列もヴァイオリンの独奏のため使用されているが、前後を管弦楽による部分に挟まれて、その間で対称軸のような役割を果たしている。ウェーベルンの op. 29 の音列も op. 28 の音列のように回文構造になっている。

譜例2:ウェーベルン《カンタータ I op. 29》合唱パート [mm. 14-19]

12 音技法への他のリファレンス

フェルドマンの《ヴァイオリンと管弦楽》におけるウェーベルンの音列の使用は、上述の2ヶ所の2つの音列しかない。しかし、12音音列を連想させるいくつかの部分がある。以下の譜例4の弦楽器パートでは、同一音高の音に1から12までの異なる数字が、フェルドマン自身の手によって書かれている。これらの数字だけを見れば、これは完全なる12音技法の組織である。つまり、12個の数字は4小節の単位で成り立っているが、すべてが同じ数列から生成されたセリ一的な組織である。即ち、最初の12個の数字を原型にして音列を作ると以下の表3のようになる。弦楽器パートに書かれている数はすべてこのセリ一的組織にしたがっている(O₁, O₃, O₄, O₁₁, O₉, O₈, R₅, R₁₂, R₁₀, R₉, O₁₁の音列を使用している)。ここでの数字がフェルドマンの意図によって組織された12音音列を暗示する数字であるというのは確実であろう。しかし、もしそうであるならば、何故反復される同じ音に12音の番号を付けたのであろうか。この疑問を解くためにいくつかの仮説を立てた。

仮説1: この部分の直前に現れる上行する音列の12音的性質を強調する。

→数字が書かれている弦楽器パートが現れる直前に、独奏ヴァイオリンによって12個の異なった音で構成された一つの音列が演奏される。この音列はウェーベルンの音列ではなく、単なる半音階であって、12音音列としてみなすには無理がある。また、この音列は譜例4での数字と一致しないが、一定の構造を持っている。譜例5での音列(「音列Q」と呼ぶ)は譜例4に書かれている数組織(表3)の音列と対称関係になっている。しかし、音列全体が対称に成っているのではなく、3つの音の単位として対称関係を示している。

譜例3:フェルドマン 《ヴァイオリンと管弦楽》 [mm. 1420-1431]

譜例 4 : フェルドマン 《ヴァイオリンと管弦楽》 [mm. 1408-1419]

表 3 : フェルドマン 《ヴァイオリンと管弦楽》 [mm. 1408-1419]
弦楽器パートの数列マトリックス (沈 作成)

譜例5:フェルドマン《ヴァイオリンと管弦楽》 [mm. 1384-1395]

以下の図2は音列Qと表3のO₁₂の音列の関係を説明したものであるが、構造上のより明確な関係性が見受けられる。つまり、音高において対称の構造になっていることが確認できる。

図2音列Qと表3のO₁₂数列の対称構造(沈 作成)

仮説2: 管弦楽全体の音は、12個の異なる音で構成されている(譜例4参照)。弦楽器パートの数字はそのことを示す。

→管弦楽の垂直的な響きについて、音列マトリックスを作り、弦楽器パートの音列のと比較してみたが、組織的な一致は見られなかった。従って、弦楽器パートでの数字は、その数字自体としては完全なる12音音列の体系であるが、それが属している管弦楽の響きとは、直接は関連していないということが確認できた。

しかし、この検証方法(仮説2)には問題がある。何故なら、上記の譜例2でも説明したように、これらは、垂直関係の12音であるからである。筆者の検証では、楽譜上の最上部からの順番で音列を作ったのであるが、音列の始まりが最上部であるとは断言できない。或いは、どの音から始まってもいいということであれば、弦楽器パートに書かれている数字とも合わせられることになる。別の言い方をすれば、同時に響く12個の垂直音は12音技法の規則に反しているのだから、弦楽器パートの数字が管弦楽パートの音を示していることを検証すること自体が間違っている。ここでは、どのような結果も正解で、どのような結果でも間違っているという曖昧さをフェルドマンが意図したのではないかという推測もできる。つまり、音の相互関連性を重要視した12音技法に対するフェルドマンのアイロニーを含んだ批判として解釈することも可能であろう。

考 察

上記のようなウェーベルンの音列の引用、置換技法の使用以外にも、ウェーベルンとフェルドマンには作曲手段において、共通点がある。つまり、短2度の頻繁な使用、多くの休符(沈黙の小節)、そして対称構造である。しかし、このような作曲手段を共通して用いた二人は、その音楽観においては異なっている。ウェーベルンは、短2度と長7度に基づいた音列の使用によって、主題的な旋律感覚を避けようとした。また、このような音列と共に多くの休符を入れることによって、彼の音楽は一層非旋律的で点描的に聴こえる。またウェーベルンは、組織的な構造を追求した。一例として、上記のウェーベルンの回文構造の音列を作るためには、一定の組織的な音程配置が必要であり、そこから対称が現れる。彼の対称構造は鏡像対称のように非常に精密な組織性の下で扱われている。

一方、フェルドマンは、西洋音楽の楽器が、短2度音程を最少単位として整えられていることに着目して、これに基づいた音程関係を作品に用いたのである。フェルドマンは、「音程や音高より楽器の音色と音域がより大事である」(*ibid.*: 36)と述べているが、彼は、ウェーベルンが幾つの作品で楽器の音色と音域を全く考慮しなかったと語っている(*ibid.*: 198-199)。フェルドマンにとっては、音楽が旋律的に聴こえるか非旋律的に聴こえるかより、楽器の本質と特色に合う音の選択と配置が重要であった。沈黙についてのフェルドマンの考えは、その沈黙(無音)自体を音楽素材として使うという意識をもっていた。フェルドマンは「沈黙は対位法のための代用物である。これは在るものに対する無である」

(FELDMAN 2000 : 181) と述べている。また、1979年に書かれたこの作品では、部分的にシンメトリーが使われていて、上記の譜例3は一つの音列を対称軸にして左右対称になっているが、これはウェーベルンがよく使用した鏡像対称に幾分似ているが組織的なものではない。しかし、フェルドマンの作曲法は、この作品をきっかけに、大きく変化し始め、「絨毯パターン」と呼ばれる彼特有のパターンに基づいた独創的なシンメトリー構造へと発展するのである。そこには、この《ヴァイオリンと管弦楽》でのウェーベルンとの出会いが、大きく影響していると思われる。

結 語

本稿では、フェルドマンの作品におけるウェーベルンの影響を、比較分析を通じて検討した。フェルドマンの作曲手段は以下のように整理できる。

- ・12音音列を、組織的にではなく、単なるシンメトリーのため使用する。
- ・ウェーベルンの音列をそのまま曲に用いながらも、音程関係や音進行の方向性を変えて、「12音」としての感覚を弱める。
- ・12音の半音を垂直に配置する。

12音技法は、諸音程のセリ一的な組織化から形成される音列とその運用規則に束縛され、従ってそこでは、諸音間の関係性は本質的な重要性をもっている。しかし、フェルドマンは、12音音列を使用しながらも、その規則に束縛されず、上記のような独特な作曲法によって、音の関係性を曖昧にした音響的・音色的な音楽を創造したのである。ウェーベルンが、古典的な音楽形式を曲に用いながら、彼独特の作曲手法を展開したのと同様に、フェルドマンは、楽器音や声といった伝統的な楽音を使用し、ウェーベルンの影響を受けながらも、彼独自の音楽世界を構築したのである。

参考文献

[洋書]

- BAILEY, Kathryn. 1991. *The Twelve-tone Music of Anton Webern*. New York: Cambridge University Press
- FELDMAN, Morton. 2000. *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. B. H. Friedman (Ed.). Cambridge: Exact Change Press.
- _____. 2006. *Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964-1987*. Chris Villars (Ed.). London: Hyphen Press.
- FELDMAN, Morton & ZIMMERMANN, Walter. 2000. *Liner Notes to CD Morton Feldman: Complete Music for Violin & Piano*. New York: Mode Records.
- MEYER, Leonard B. 1994. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-century Culture* (1967). Chicago: The University of Chicago Press.

[楽譜]

- FELDMAN, Morton. *Violin and Orchestra* (1979). London:Wien: Universal Edition, 1979.
- WEBERN, Anton. *Streichquartett op. 28* (1938). London:Wien: Universal Edition, 1955.
- _____. *I. Kantate op. 29* (1939). London:Wien: Universal Edition, 1957.