

音楽作品の「力動性」と「静止性」をめぐる

Th. W. アドルノの理論について

——A. ベルク《クラリネットとピアノのための四つの小品》を具体例に——

西村紗知

1. はじめに

本論では、Th. W. アドルノの音楽理論における、「力動性 (Dynamik)」並びに「静止性 (Statik)」概念に着目し、これらの概念を用いたアドルノによる理論構築の一例を示す。

まず本論における「力動性」とは何か、辞典の記述を参考にしつつ確認しよう。ドイツの音楽百科事典である MGG には「Dynamik」の項目が設けられている。ここから「力動性」概念の二つの意味を読み取ることができる。一つは音の集中状態や音量のことであり、もう一つは作品が経過する方向へと向かっていく緊張の伴った発展のことである⁽¹⁾。アドルノのいう「力動性」とは、本論においてこれ以降順次確認していくが、この辞書的な意味における後者を指すとみなすことができる。つまり本論における「力動性」とは、作品における「発展 (Entwicklung)」のある状態のことである。しかしこうした辞書的な意味にアドルノの語法が完全に適合するわけではない。何故ならアドルノの音楽理論における「力動性」概念は、対極にある「静止性」概念——よって本論における「静止性」とは作品における「発展」のない状態のことである——と対になっていることが特徴的であり、このような対概念となったものとしての「力動性」については MGG の項目では触れられていない。

よって、アドルノのいう「力動性」並びに「静止性」概念には、彼の理論特有の含意があると思われる。このことは、もっぱら「力動性」及び「静止性」概念を用いてアドルノが作品論を構築しようとする姿勢からも窺える。その姿勢が最も明確に表れているテキストが、本論で扱う「クラリネット小品集」(1937年)⁽²⁾である。これは

ベルクの《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5の楽曲分析に依拠しながら、その作品の理念に言及するという形をとった小論である。この小論で軸となるのは、四つの小品それぞれで、「力動性が静止性へ転化する」という事態が生じており、まさにこのことが当該作品固有の理念を支える要素となっているという主張である。つまり、アドルノによれば、《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5は「力動性の静止性への転化」から生じている。またこれら四つの小品は「発展も時間も知らない瞬間」であり、「それにもかかわらず時間の中で繰り返される」⁽³⁾とされる。本論では注釈を加えつつ、こうした「力動性の静止性への転化」は如何に可能となるか、その理論構築の過程を明らかにする。なお、本論の内容はアドルノの音楽理論における「時間 (Zeit)」の問題⁽⁴⁾の考察の一部である。『新音楽の哲学』(1949年)においては、音楽における時間性質を表す概念は複数存在するが、それらの中でも「力動性」並びに「静止性」は、より直接的に作品の状態を指摘するものであり、それ自体は価値中立的な概念である。それにもかかわらず、静止性の作品は批判的な言説の的となる。それ自体はいわば価値中立的な概念である「力動性」及び「静止性」が、作品に対する批判的言説の立脚点となっているように思われる。他方今回の「クラリネット小品集」では、これ以降確認するが、「力動性」及び「静止性」は、批判的な言説と関係を持たない。アドルノが用いる複数の時間概念の精密な区分化のために、今回の考察を役立てたいと筆者は考える。ちなみに「クラリネット小品集」における「力動性」及び「静止性」概念に着目した先行研究として、ミュラー(1990)が挙げられる。ここでミュラーは「力動性」及び「静止性」概念を社会学における用語とみなして、このテキストから作品論から離れた含意を汲み取ろうとしている。アドルノの音楽理論における「力動性」並びに「静止性」概念に含まれる特有の意味合いはそうした考察によって明らかになるものであろうが、本論ではそうした作品とは直接関わらない視点による考察は割愛する。

2. 「クラリネット小品集」における「力動性の静止性への転化」

まさに次の引用が、力動性と静止性の特殊な関係に由来する、当該作品の固有性を示唆するものである。

そうした力動性の静止性への転化から、平衡を得て静止する (*einstehenden*) 時間それ自体からクラリネット小品集はつくられている。クラリネット小品集は、シェーンベルクの作品 19 あるいはウェーベルンの作品 11 のように、それぞれほんの一瞬 (*Augenblick*) 持続するに過ぎないが、しかしこの発展も時間も知らない瞬間 (*Augenblick*) は、それにもかかわらず時間の中で繰り広げられる [...] (5)。

「瞬間」が「時間の中で繰り広げられる」というのは、大いに矛盾しているように見える。ここではまず「瞬間」というものの含意を汲み取ることを試みよう。この場合の瞬間 (*Augenblick*) という語はまず第一に、曲の長さのこととして読み取ることができる。「シェーンベルクの作品 19」も「ウェーベルンの作品 11」も、数分に収まる程度の長さの曲だからである。しかし、「それぞれほんの一瞬持続するに過ぎないが」とした後、補足して記述を進める辺り、その「瞬間」の如く過ぎ去る作品の時間は、単なる曲の長さ以上のものを質的に含んでいるようである。ところで一般的に音楽は時間芸術であり、それ故時間の中で繰り広げられるものである。しかしこのように矛盾した事態を示されると、「時間の中で繰り広げられる」という一見至極当然のことでさえ、「瞬間」というものの含意とあわせて、一考に値すべき問題となっていくのである。

実際、上記引用文に至るまでには、まとめるとこの小論内部には三つの補足情報が提示されている。それはまた当該作品の基本的な特徴を示す。よって註 5 に挙げた引用文を分析し考察するためには、それらを踏まえねばならない。

2-1. 《クラリネットとピアノのための四つの小品》の基本的な三つの特徴

まず当該作品は、「調性の複合体」が存在しないということを理由に、いわゆる無調であると断定される (6)。この「調性の複合体」とは、調性音楽のシステムによって生み出される音の複合体なのであって、その欠落の例にあたるのが、「所々散ら

された六の和音、増三和音あるいは全音階がそれらのかつての状態を一度は思い起こさせるが、それだけである」という記述である。つまりは、調性音楽のシステムから生み出された和声と思しきものはあっても、確かにそれは六の和音であったりするのだから紛れもなく和声なのだが、それが進行したり、あるいは旋律やリズムやデュナーミク等の他の要素に対して、影響を及ぼすということがないのである。

次に当該作品は、「小形式」で書かれているとされる⁽⁷⁾。この視点は当該作品一曲あたりの小節数の少なさへの言及のために、持ち出される。小形式であるという指摘は、もちろん、小節数の少なさへの指摘であるが、同時に当該作品が無形式ではない、という指摘でもある。アドルノの認識では、ベルクは小形式の作品を作曲するのが自分には不向きであると知っており、それでも敢えて小形式の作品の作曲に踏み切り、形式をうちたてる方法を模索した、ということである。

更に、もうひとつ重要な要素がある。三つめの特徴は「極微なる移行 (der kleinste Übergang)」とアドルノが呼んだ技法である。これは半音階的な動機・主題労作のことである⁽⁸⁾。これは、シェーンベルクの下で習得された動機・主題労作が、ヴァーグナーのいわゆるトリスタン・コードのような半音階による音の移行の影響を受けたもの、とされている。つまり「極微なる移行」とは、最初に提示された主題を半音ずつ変奏させて、次々と別の主題を作り出してゆく技法である。これら三つの基本的な特徴の中で、この「極微なる移行」の技法が、力動性・静止性への関連性という点では、最も重要であると思われる。その理由は次の引用に明らかである。

確かに、「極微なる移行」は力動性的手段である。これは音楽の実体を機能へ変える。つまり、区切られて存在するものすべて (*alles abgesetzt Seiende*) を生成 (*Werden*) の連続へ変える⁽⁹⁾。

このように、「極微なる移行は力動性的手段である」と直接明言されている。これは、音相互に何らかの連関をもたせることを可能にする。例えば、ある主題が提示されて、それが半音ずつ変化するように変奏されれば、ある主題とそれを変奏したものとの間には関連性があるということになる。つまり力動性の音楽であるということになる。

まとめると、当該作品は、調性音楽で用いられる和声が単体で曲の中に点在しているという点では、調性の残滓があると言えるものの、全体的としては無調であり、小形式に基づいて、そして極微なる移行という半音階的な動機労作によって作曲されている。かつて音相互の連関を可能にしていた調性のシステムが作用しない無調で、なおかつ小形式に結果しているという指摘だけを見ると、作品の中での発展が不可能であるが故に、短い作品になってしまった、という事態が想定される。しかし作品を構成するのは極微なる移行という、力動性を生み出す、動機・主題労作の技法である。ここにどうやら「力動性の静止性への転化」の鍵が隠されているように思われる。

2-2. 「極微なる移行」の全面化

「極微なる移行」という作曲技法が、《クラリネットとピアノのための四つの小品》でいかに用いられているかを説明するのが以下の引用である。

ベルクのその〔力動性の静止性への〕転換は、極微なる移行が全面に及ぶことによつてのみ、可能となる。極微なる移行は、作品1のピアノソナタにおいては、また部分的には弦楽四重奏においても、まだ主題の間で効力を発揮していたのであつて、そしてその力動的性格を本質的には、ある主題の他の主題からの、「結果」としての発展というものに負うていた⁽¹⁰⁾。

当該作品においては、「極微なる移行」が全面に及んでいるとされる。それによつて「力動性の静止性への転化」は可能となる。このことは作品1との対比によつて説明される。作品1はソナタ形式であり、主題や形式を判断することができる。主題は再現部でもう一度提示される。作品の過程で主題と変奏の両方が提示されることになる。それは発展のある作品であり、「極微なる移行」は力動性に寄与している。他方当該作品には、「発展」がないとされている。主題と変奏を形式的に認めることができない。発展が発展であるためには、主題と変奏両方の提示が必要である⁽¹¹⁾。アドルノが特に注目するのは、当該作品の第一楽章の、出だしのクラリネットの約一小節半の主題で、すでに変奏が開始されるということである⁽¹²⁾。それは主題を主題として聞くこ

とを困難とする。主題ですら変奏されてしまい、しかもそれ以降同じ主題は元の形で繰り返されるといことがない。このことが「極微なる移行」の全面化である。この点こそが作品1との相違点であるとされている。そしてこの全面化は次のような事態を引き起こすに至る。

2-3. 痕跡としてのソナタ形式

「極微なる移行」の全面化によって、作品の時間は変容を余儀なくされる。このことをもって「力動性の静止性への転化」は遂に生じることになる。

ベルクが、展開の技法を音楽組織全体へと拡張することによって、ソナタというものを清算するならば、今や「素材」そのものが清算過程の犠牲となる。すべてのものが加工 (*Verarbeitung*) であるなら、各々独立してさらされた素材全てはその意味を失う。しかし素材がそれ固有の権利をもって対立するうちに、構成されるのが音楽的時間なのだ。対立なく流れゆくものとしての時間には尺度連関が欠けており、時間というものから離れて、停止する⁽¹³⁾。

この引用文の「ソナタ」というアドルノの記述を受けて、先程の「小形式」は補足説明を必要とする言葉であると分かる。《クラリネットとピアノのための四つの小品》作品5に導入された「小形式」は、アドルノの分析によると、元来大形式に属するはずのソナタ形式が結果的に「小形式」になったものである。アドルノによれば確かにベルクは小形式への可能性を選び取ったのではある。当該作品はソナタという「素材」を、すなわち既存のソナタ形式の元で為されていた、和声法や動機・主題労作などによる音素材の構築に関わる、あらゆる素材を、「極微なる移行」の技法を徹底的に主題にまでも働かせることによって、結果的に「小形式」になってしまった、ソナタ形式なのである。「極微なる移行」が招いたソナタ形式の破綻という結末は、音楽的時間の変容をもたらす。一つの作品を聴取する際に時間経過を認識するためには、作品内部に時間経過を確証する何らかのものが必要である。ここでは「素材」の対立が挙げられている。「極微なる移行」とは「音楽の実体を機能へ変える」働きをするもの

であるはずなのに、全ての「素材」は「各々独立してさらされた」状態に陥る。そして上記引用は段落を変えて次の引用に続き、そして今までの指摘は次のようにまとめられる。

そうしたことに従って小品集は理解されうる。〔…〕ゼクエンツですらもはや許されない。つまり、動機労作は変奏においてのみ存在する。〔…〕四つのソナタ楽章は痕跡となって、縮小されて回帰している。もちろんそれぞれの楽章のうちのいずれにおいても三部形式は、新しい、驚くべき方法で書きかえられている(14)。

ここまでの記述から、「力動性の静止性への転化」の内実が明らかとなる。当該作品は、アドルノの分析に依るならば、飽くまでもソナタ形式である。ソナタ形式は元来力動的な形式であるとされる。しかしベルクの当該作品の場合、動機・主題労作の一種である極微なる移行が、主題の機能を失わせる程に駆使されている。その影響でソナタ形式が可能にしていた、発展、動機やその他の音素材の対立という構造がなくなる。特にこの対立というものが失われることが、音楽的時間の在り方を不確かなものとする。そして曲そのものも短くなってしまふ。以上を経て、静止性の作品という結果になる。こうした見解に基づいて上記引用以降、アドルノはこの四つの小品集それぞれに対して、ソナタ形式としての分析を推し進めるのである。

3. おわりに

「力動性の静止性への転化」の内実は以上で明らかとなった。最後に、アドルノの他のテキストのことにも触れながら、「力動性・静止性」概念についての考察の、今後の展開の可能性を示すことによって、本論の締めくくりとする。

本論の引用には「時間 (Zeit)」という語句が多く登場したように思う。例えば「瞬間」が「時間の中で繰り広げられる」という箇所がそうである。これは音楽が時間芸

術であるという一般的な認識のみでは説明されないものであった。音楽が時間内部で展開されるというアドルノの言及について考察を進めていくなれば、他に如何なるアプローチが可能になるだろうか。筆者は、今回取り上げた小論で、「空間 (Raum)」概念がたった一カ所を除いて用いられなかったことに着目する。このことが、アドルノの後の「力動性・静止性」への言及と、異なる点だからである。

『新音楽の哲学』では、音楽あるいは時間の「空間化」というものについて度々言及される。そして静止性と空間とは相互に近接して用いられている。この場合、ストラヴィンスキーの《春の祭典》、これをアドルノはリズム主導型の作曲技法によるものとするが、これが空間化された音楽の代表例である。『新音楽の哲学』における音楽の空間化の意味を作品に対する言及に絞って汲み取るならば、それは機能和声による和声進行がなされないことといった、素材相互の連関の無さを指している。空間化された音楽には発展がないとみなされ、この点に関して「静止性」と「空間化」とは、具体的な作品例において重複するよう見える⁽¹⁵⁾。しかし、静止性と空間性とは当然異なる概念である。それに、本論で確認したところでは、静止性それ自体はネガティブな含意は無いように思われ、この点でも異なっている。『新音楽の哲学』では空間化された音楽は、絶えず批判され続ける。今回のベルクの作品は、確かに静止性の音楽ではあるが、批判的に捉えられているのではない。それに、空間化された音楽というわけでもないのではないだろうか。「力動性の静止性への転化」は、「極微なる移行」の「音楽の実体を機能へ変える」働きの結果であり、既存の和声進行は無効となっはいるものの、新しい連関を作り出しているのだから。だが、今回の小論が批判的な言説の部類に含まれないということに関して、この小論と『新音楽の哲学』の間で、「力動性・静止性」概念が否定的な方向に何らかの意味変容を遂げた可能性は否定することができない。そうした意味変容の可能性についての考察は今後の課題としたい。

註

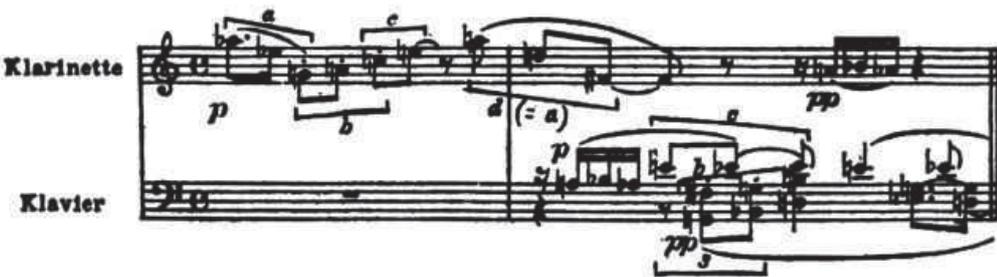
- (1) Vgl., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil. 2*, S. 1608.
- (2) 「クラリネット小品集」は『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』（1968年）に所収されているが、元来は1937年刊のヴィリー・ライヒ編ベルク論集のために執筆されたものである。自分の著作集へ転載するにあたって、内容を改変するような加筆修正は行わなかったとアドルノは『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』の解題で注記している。
- (3) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 409.
- (4) 本論の音楽上の「時間」の問題が示すのは、端的に言えば作曲論における時間の問題である。もっと言えば、楽曲形式の問題であり、例えば、20世紀初頭のいわゆる無調による音楽や初期十二音技法において、もはやそれまでのように長い作品を作曲できなくなった、と言われる場合に顕在化するようなものである。『新音楽の哲学』では、作品の実際の長さについても当然問題となるが、それに伴う聴取経験の変化の如何も問われ、それ故作曲家固有の問題に留まらず、果ては時間経験そのものの問題へと話題が及ぶ。
- (5) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 409. “Aus jenem Umschlag der Dynamik in Statik, aus der entstehenden Zeit selber sind die Klarinettenstücke produziert. Sie dauern ein jegliches nur einen Augenblick, wie Schönbergs op. 19 oder Weberns op. 11; aber dieser Augenblick, der keine Entwicklung kennt und keine Zeit, wird gleichwohl in der Zeit entfaltet; [...]”.
- (6) *Ebd.*, 「〔当該作品〕は厳格に「無調的」である。ベルクの場合かつて度々取り込まれていた調性の複合体が完全に欠落している。所々散らされた六の和音、増三和音あるいは全音階がそれらのかつての状態を一度は思い起こさせるが、それ以上はない」。“Sie sind strikt ›atonal‹; die sonst bei Berg immer wieder einbezogenen tonalen Komplexe fehlen ganz; einmal mahnt ein versprengter Sextakkord, ein übermäßiger Dreiklang oder eine Ganztonskala ans Gewesene, nichts sonst”.
- (7) *Ebd.*, 「しっかりと自信に満ちた態度で彼〔ベルク〕は、彼に開かれてある、小形式への可能性を選び取る〔…〕」。“Unbeirrt sicher wählt er die eine Möglichkeit zur kleinen Form, die ihm offen ist〔…〕”.
- (8) *Ebd.*, S. 327-328.
- (9) *Ebd.*, “Gewiß, der ›kleinste Übergang‹ ist ein Mittel der Dynamik. Er verwandelt die musikalischen Substanzen in Funktionen; alles abgesetzt Seiende in die Kontinuität von Werden”.
- (10) *Ebd.*, S. 410. “Bergs Wendung wird möglich nur durch die Universalität des kleinsten Übergangs. Der galt, in der Sonate, zum Teil auch im Quartett, noch zwischen Themen und

verdankte seinen dynamischen Charakter wesentlich der Entwicklung von einem Thema aus dem anderen als ›Resultat‹”.

(11) 『新音楽の哲学』S. 151. には「発展」に関する次のような文章がある。「マンハイム楽派から現在のウィーン楽派に至るまでの西洋音楽を支配している、力動的な音楽形式という概念は、限りなく小さなものであっても、同一のものとして刻印されて確保される、動機というものを前提としている。動機の解体と変奏は記憶の中で留まって保持されるものと対置される形でのみ成立する。固定したもの、凝固したものの知れば知る程、音楽は発展を知ることになる」。“Der Begriff der dynamischen musikalischen Form, welcher die abendländische Musik von der Mannheimer bis zur gegenwärtigen Wiener Schule beherrscht, setzt eben das als identisches, geprägtes festgehaltene, ob auch unendlich kleine Motiv voraus. Seine Auflösung und Variation konstituiert sich einzig gegenüber dem in Erinnerung bleibend Bewahrten. Musik kennt nur um so viel Entwicklung, wie sie ein Festes, Geronnenes kennt; {…} ”.

(12) 譜例は以下の通り。

Beispiel 14



譜例 1 《クラリネットとピアノのための四つの小品》第一楽章最初の二小節(『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 411. に実際に掲載された、アドルノによる分析)

アドルノはまずクラリネットの最初の約一小節半のパッセージをこの第一楽章の主題とし、動機(d)を動機(a)の変奏と分析する。それぞれ三つの音をみると、記譜音で言えば変イ音がイ音に、変ホ音がニ音に、ト音が嬰へ音に、それぞれ半音階ずつ変るよう変奏されている。これは「極微なる移行」の典型と言えよう。クラリネットとピアノの右手で演奏される部分にそれぞれ (c) とふられたもの相互には、リズムの模倣関係が成立していると分析される。またピアノの左手で演奏される部分の出だしの三つの音は、クラリネットの動機 (b) のリズムを変奏した模倣と分析される。

(13) 『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』S. 410. “Wenn Berg die Sonate liquidiert durch Ausbreitung der Durchführungstechnik übers ganze musikalische Gefüge, so fällt der Liquidationstendenz nun das 'Material' selber zum Opfer; ist alles Verarbeitung, so verliert alles

eigenständig exponierte Material seinen Sinn. Nur aber im Widerstand eines Materials von eigenem Recht konstituiert sich musikalische Zeit; als widerspruchslos fließender fehlt ihr der Maßbezug und zeitfern hält sie inne”.

(14) *Ebd.*, S.410. “Danach lassen die Stücke sich verstehen. […] Selbst Sequenzen werden nicht mehr geduldet; die motivische Arbeit besteht einzig in Variation. […] Die vier Sonatensätze kehren rudimentär, geschrumpft wieder; freilich ist die Dreiteiligkeit in jedem von ihnen auf neue, überraschende Weise umschrieben”.

(15) 『新音楽の哲学』S. 171-174. を参照。

参考文献

本論における引用は、既存の翻訳を参考にし、筆者が訳出したものである。

Th. W. Adorno: GS. Bd.13: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt a.M. :Suhrkamp. 1971

(テオドール・W・アドルノ『アルバン・ベルク 極微なる移行の巨匠』平野嘉彦訳、法政大学出版局、1983年)。

Th. W. Adorno: GS. Bd.12: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt a.M. :Suhrkamp. 1971

(Th. W. アドルノ『新音楽の哲学』龍村あや子訳、平凡社、2007年)。

Thomas Müller, *Die Musiksoziologie Theodor W. Adornos : ein Modell ihrer Interpretation am Beispiel Alban Bergs*, Frankfurt a. M., Campus 1990.

Richard Klein, "Die Frage nach der musikalischen Zeit," *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, 2011, pp. 59-74.

Max Paddison, "Adorno, Time, and Musical Time Response to Stephen Decatur Smith,"

The Opera Quarterly, vol. 29, no. 3-4, 2014, pp. 244-252.

Alban Berg, *Vier Stücke für Klarinette und Klavier, Op. 5.*, Wien, Universal Edition, 1952.

Matthias Thieme, "Dynamik," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 20 Bände in zwei Teilen, Sachteil. 2*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel; Basel; London; New York; Prag, Bärenreiter, 1995, S. 1608-1622.