



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	シェーンベルクのラジオ講演(1932年): 『4つの歌曲』(作品22)について
Author(s)	久保田, 慶一; 上野, 大輔
Citation	東京学芸大学紀要. 第2部門, 人文科学, 55: 155-169
Issue Date	2004-02-27
URL	http://hdl.handle.net/2309/2687
Publisher	東京学芸大学紀要出版委員会
Rights	

シェーンベルクのラジオ講演 (1932年)

『4つの歌曲』(作品22)について

久保田 慶一・上野 大輔*

音楽学**

(2003年9月30日受理)

1. H. ロスパウト

シェーンベルクが1931年から1933年にかけてフランクフルト放送局から3回のラジオ講演を行ったことはよく知られている。ラジオ講演を企画したのは、1923年から放送管弦楽団の指揮者で音楽監督を務めたハンス・ロスパウト(1895-1962)であった。

ロスパウトは、バッハからブーレーズまで彼のレパートリーの幅は大変に広く、たぐいまれな音楽才能の持ち主であった。このことは、彼が指揮をして録音したレコードにも示されている。モーツァルトのオペラ『フィガロの結婚』や『ドンジョバンニ』、ハイドンの交響曲第92番、ブルックナーの交響曲第7番、マーラーの『大地の歌』などがある。ミュンヘン時代(1945~1948年)には、ブルックナーのスペシャリストとして名が通っていたし、ラモーからルソーにいたるフランス音楽の解釈にも定評があった。ロスパウトは、マインツ(1921~1929年)、フランクフルト(1929~1937年)、ミュンスター(1937~1941年)、シュトラスブルク(1941~1944年)、パイロイト(1944~1945年)、ミュンヘン時代(1945~1948年)、バーデン・バーデン(1948~1962年)と多くの都市で活躍した。

ロスパウトは、1929年の10月1日付けでフランクフルト・ラジオ放送と契約を結んだ。同局に最近成立した交響楽団の指揮者として契約したのであるが、実際のところは、放送される娯楽音楽を含んだ全ての音楽番組の責任をもつ地位であった。フランクフルト時代のロスパウトに、顕著な音楽活動は、次の2点である。1つ目は、ラジオ放送を利用したレクチャー番組を始めたこと。2つ目は、ストラヴィンスキーやバルトー

クや新ウィーン楽派といった現代音楽を広く紹介したことである。

ロスパウトは、着任当初から、ラジオ放送が、潜在的な広い聴衆に対して娯楽や情報を提供するだけでなく、教育目的に従事させることができると理解していた。彼は、ラジオの聴衆に対して、可能な限り最良の音楽教育を提供することが自らの仕事であると考え、彼の教育に対する熱意は、ラジオレクチャーをたびたび放送することになった。ラジオレクチャーのために、彼はトピックを、オペラやオーケストラの楽器や、映画音楽までに広がる分野から選んだ。講師としては、Th. アドルノ、P. ピスク、M. ブコフツァー、K. ガイリッガー等が出演した。

ロスパウトは、自らレクチャーコンサートのために作品を新たに書いている¹⁾。『3つのファゴットのためのフゲッタ(小フーガ)』²⁾や「Virtuose Orchester und Solomusik」と題された1936年7月7日の放送番組のために、『バスチューバとオーケストラのための小品』をロスパウトは作曲した。

ワイマール時代の末期の、自由な芸術活動の雰囲気は、芸術上の実験的な表現を特に好む風潮があった。当時のドイツにおける小説家、画家、彫刻家、建築家、作曲家は、芸術の発展上の最前線にいたといえる。このような環境の中で「新音楽」もその活動をおこなっていた。現代音楽を支持する必要性が当然のことながら生じ、1920年代始め頃から、ラジオ放送がその役目を果たしていた。自らも作曲家であったロスパウトは、現代音楽にも関心があり、多くの現代音楽作品を演奏、初演している。

* 東京学芸大学大学院連合学校教育学研究所

** 東京学芸大学(184-8501 小金井市貫井北町4-1-1)

1930年にストラヴィンスキーが、フランクフルトを訪れ、彼のピアノ独奏で協奏曲『カプリッチョ』とバレエ『妖精の口づけ』が演奏された。その後たびたびストラヴィンスキーは、フランクフルトを訪れ、『ペトルーシュカ』や『ヴァイオリン協奏曲』を指揮した。

ロスバウトと新ウィーン楽派との関係は、フランクフルト着任当初から始まっていた。ヴェーベルンは、1929年11月にモーツァルトとマーラーの作品を、フランクフルト管弦楽団で指揮している。1932年4月には、ヴェーベルンは、自らの指揮で『6つの歌曲』op.14と『シンフォニー』op.21を自作自演した。ロスバウト自身も積極的に、シェーンベルクの作品を当初から演奏会で取り上げている。1929年の着任後最初のシーズンに、シェーンベルクの『5つの管弦楽曲』op.16を指揮した。1930年には、『映画の一場面の伴奏音楽』op.34を初演している。この6ヶ月後に同じ曲は、ベルリンでオットー・クレンペラーの指揮で演奏された³⁾。そして1931年から1933年にかけては、前述したシェーンベルクとの共同作業によるレクチャーコンサートが行われた。

ロスバウトの活動は、ワイマール末期、ナチ時代、大戦後と激動の時代を貫いている。この時期は、単に政治的な事件だけではなく、音楽上の発展においても、大きく変わった時期でもあり、ラジオ放送というメディアの普及によって、従来には考えられない聴衆と表現手段を得た時期といえる。ロスバウトとシェーンベルクによるレクチャーコンサートは、この意味において、ロスバウトのフランクフルト時代のハイライトだけに収まるのではなく、それ以後の音楽界を象徴するものであったといえよう。(上野)

2.A. シェーンベルクとH. ロスバウト

1928年、シェーンベルクの『オーケストラための変奏曲』(作品31)は、ヴィルヘルム・フルトヴェングラー指揮のベルリン・フィルハーモニーによって初演された。しかしこの初演は失敗に終わっていた。すでにパウエル・ヒンデミット(1895-1963)の「室内楽・第1番」(作品24-1)の演奏を通して、現代音楽の解釈者として名声を確立していたロスバウトは、この『オーケストラための変奏曲』をフランクフルト放送管弦楽団で再演し、ラジオ放送するにあたっては、作曲者自身に曲目解説をさせることを考えたのであった。ラジオ放送による講演と演奏の放送は、1931年3月24日に実現した⁴⁾。

現代音楽を作曲者自身の解説を交えて紹介するという啓蒙活動は、シェーンベルク自身も大いなる関心を

寄せた。音楽の専門家でない不特定多数の聴衆に対して、自身の難解な音楽をどのように説明するのかには苦心したシェーンベルクではあったが、反面、作曲者自身が自らの言葉でその創作理念を語ったという点で、我々今日の研究者にとっては重要な証言資料となっている。第1回目の講演では萌芽的ではあったが『12音技法』の理論を語り、ここでの証言が『12音技法』の考案者自身が語った数少ない発言の1つとなっているのである。ここに、シェーンベルクが当時まだ誕生したばかりのマスメディアに対して、聴衆に自己の芸術理念を理解してもらえ、またその普及にも役立つものと考えていたと思われる⁵⁾。

第2回目のラジオ講演は、1932年2月21日に行われた。この放送では、『4つの歌曲』(作品22)の初演となった。しかしこの頃体調を崩していたシェーンベルクはバルセロナで静養しており、放送ではロスバウトが原稿を代読した。実際のところは自身の作品が初演されるのにもかかわらず、シェーンベルクは録音のための演奏会への招きを断っている。以下に翻訳した今回の講演では、自身の作曲理念を語るというよりは、作品そのものを解説した部分が多くを占めている。作曲者の持論が展開されなかったのは、代読されたことと関係あるのかもしれない。

第3回目の講演は、1933年2月12日に放送された。この講演は、ブラームスの進歩性を強調し、また自身の作曲法とのつながりを指摘し、その伝統的基盤を明らかにした有名な講演である。特に、「音楽的散文」や「発展的変奏」という、シェーンベルク独自の音楽理論を紹介し、後のブラームス研究にも大きな影響を与えたのであった。

さて、第2回目の講演は他のふたつの講演と比べて、多少見劣りがする感がある。しかしこの講演においてシェーンベルクが実際に行った楽曲分析の方法は、調性の崩壊からそれに変わる新しい音楽秩序の構築を模索していたシェーンベルクが、彼独自の音楽概念をどのように構築し、それをを用いて理論を展開したのかを、実証的に示すものである。講演原稿を翻訳する前に、まずは講演での分析の一部となっている第1曲『ゼラフィータ』の冒頭部分の分析を紹介し、シェーンベルクの音楽概念と分析方法との緊密な連関を考察してみることにはしたい。

ちなみにその後のロスバウトであるが、1937年にはミュンスターの音楽監督となり、1941年にはドイツ軍が占領したシュトラスブールの音楽監督になっている。しかし第二次大戦後直後に、アメリカ進駐軍によって彼はミュンヘンの音楽監督そしてミュンヘン・フィル

ハーモニーの指揮者に任命されている。1948にはバーデン・バーデンに新設された南西ドイツラジオ放送管弦楽団の指揮者となり、現代音楽を積極的に演奏した。特にシェーンベルクとの関係で言えば、彼のオペラ「モーゼとアロン」の初演（1954年）され、レコード録音され、史上初めてのオペラのレコード録音となった。また1958年のオランダ音楽祭での「期待」と「今日から明日への」の記念すべき演奏も忘れることはできない。

ロスバウトとシェーンベルクとが実際に仕事を共にしたのは、1931年から1933年までの3年間で、シェーンベルクのアメリカ亡命で中断されてしまった。しかしこのふたりの共同によるラジオ講演は、ワイマール時代における現代音楽とマスメディアの関係、あるいは前衛作曲家のマスメディア観を知るうえで重要な出来事であった。もちろん、シェーンベルク自身の「生の声」としても貴重であることは言うまでもない。（久保田）

3. 第1曲『ゼラフィータ』の分析方法

シェーンベルクは、冒頭9小節のクラリネットのフレーズの分析で、非常に興味深い分析を提示している。彼はまず冒頭のフレーズを第1小節から第5小節までと、第6小節から第9小節までにわけている。

前者での分析では、譜例5, 8, 9, 10, 12, 13の譜例を掲げて、各部分の説明を行った。そして説明では、各部分の音程関係に主に注目した。すなわち、譜例5の冒頭のフレーズに含まれた、短2度と短3度の音程を、この曲の重要な要素と見たのである。そしてこの曲が2度と3度の音程から作られていることを示した。そしてまさしくこの二つの音程が、シェーンベルクのいう「基本形」である。この二つの「基本形」が各部分で繰り返し現れ、また形を変えて現れていることが、シェーンベルクの分析で明らかになるのである。

さらに彼は、短2度と短3度の音程の組み合わせからさらなるフレーズが生じていることの過程を説明する。すなわち、短2度、短3度の音程から様々に発展して、別の音程関係を作り出す方法を示している。そこでは転回音程の使用、短2度と短3度の音程関係にある3つの音の並べ替えなど、新たな音程関係の案出の方法も示された。

同様な手法として、短2度、短3度の音程を半音階的に変化させる方法の指摘も必要である。短2度が長2度になり、短3度が長3度となるが、シェーンベルクは長2度や長3度をそれぞれ短2度と短3度から派

生したものとこの曲において考えている。

譜例13に関しては、リズムのパターンが譜例8と同一であることしか論じられていない。つまり、この部分にだけ、これまで指摘されてきた音程関係が明示されていないのだ。しかし譜例aで示されたように、短3度の音程が組み合わさった音程であると考えられる。従って、この5小節間のすべてのフレーズが、冒頭のフレーズに含まれる二つの音程に還元されたことになる。

後半の第6小節から第9小節では、シェーンベルクは最後の第9小節についてしか論じていない。以下では前半部分での分析方法に参考して、筆者なりの分析を試みてみた。

たしかにこの部分では、冒頭2小節の音形を基にして、これまで指摘してきた音程関係をすべて示すことは不可能である。しかしシェーンベルクが、「長2度と短2度、あるいは短3度と長3度の音程が、半音一つふえた音程」として、これらの同一性を認めていたこと、さらに転回音程の導入や音の配列の変更でもって、後半4小節のフレーズを、短2度と短3度の両音程の派生として解釈することができる。ここ至ってようやくシェーンベルクが語った「第9小節のフレーズは冒頭のフレーズの変奏」であるという真意も理解できるのである。分析図では、譜例1後半部分において、まるで囲んだフレーズである⁶⁾。

シェーンベルクが理想とした音楽作品とは、一つのまとまりとなった音楽作品である。すなわち、「基本形」というひとつの単位から作り出され、その結果、各部分が相互に関係し、また作品全体とも関係した作品であった。実際の作曲では「基本形」は「発展的変奏」という手法で展開され、音楽作品の各部分の変化は「類似性」という観点から理解することができる。このことはまた「発展的変奏」という作曲過程こそが、作品に「とらえやすさ」を付与することも意味するであろう。こうして、ここに示された「基本形」そして「発展的変奏」こそが、シェーンベルクが最も重要と考えた構造的基礎、すなわち「連関」の概念にも一致したのである。（上野）

[分析図]

[譜例1前半部分]



[譜例5]



[譜例8]



[譜例9]



[譜例10]



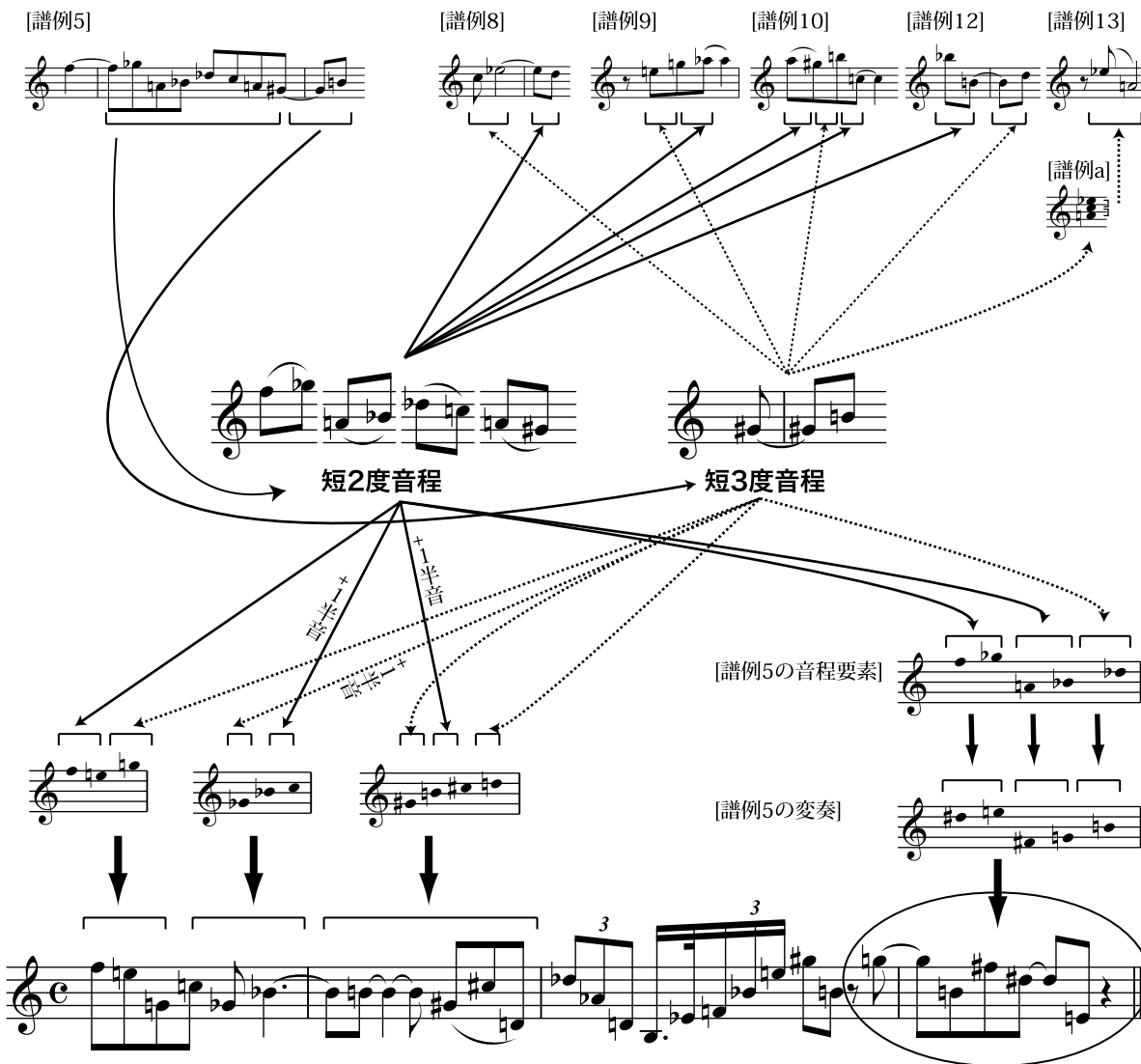
[譜例12]



[譜例13]



[譜例a]



[譜例1後半部分]

4. 1932年2月2日フランクフルト放送での講演『オーケストラのための4つの歌曲』(作品22)⁷⁾

私がこのオーケストラ歌曲を作曲したのは1915年のことです。このオーケストラ歌曲に至った経緯とそこからの発展を手短にお話することで、この曲の特徴的な様式をうまく説明できるでしょう。1908年頃に歌曲の分野においても、無調と誤って呼ばれている作曲法へ向けての第一歩を、私は踏み出しました。その特徴となるのは、調の中心、さらに不協和音の扱い方においてこれまで慣例となっていた方法の、ふたつを放棄

したことです。後でお話しますが、特に後者は、不協和音と協和音の双方を同じように解釈したことで可能になりました。

理念的にはこれだけです！しかし実際には不協和音のこのような解釈を妨げる、意識的あるいは無意識的な障害が、聴衆にも作曲家にもある程度存在していたし、今なお存在しています。そればかりか、形式や連関を作り出す働きがまさに協和音によって生み出されてきたわけですから、この協和音を放棄するとなれば、慎重に慎重を重ね、いくつかの防護処置も講じること

が必要となったのです。

解釈を容易にする最も有効な手段は、見通しをよくすることです。簡潔であることで概観することが容易になり、また明白さが増して理解しやすくなります。意識していたわけではありませんが、この頃の私は、極端に短い作品を作曲していました。

ご傾聴のみなさん、あなた方は、私が構成するだけの作曲家であると言われているのを聞いたことがおありでしょう。私はそのことに異議を唱えたりしません。というのも、それが私への賛辞でもあるからなのです。もし「間抜けな人間」ではなく、「頭脳の音楽家」とでも言っていただくと、もっと私を褒めることにもなったでしょう。ほとんど無意識的ながらも、私はこの他にもたくさん大切なことをしていたからです。音楽作品に形式上の連関を与えるには、実に多様で有効な方法があります。これら手法のひとつであります中心音を強調する調的和声法は、連関をつくるだけでなく、分節によって見通しをよくします。私の新しい作曲指針においてこうした補助手段が失われたことで、より大きな形式を構築することを当面は断念せざるをえず、またより大きな旋律を考案することも阻まれてしまいました。もちろん、動機反復を基礎にしたすべての形式要素も、もちろんその例外ではありません。この時には、代替手段による補填はまだなんら行われていなかったように思います。しかし無意識的にですが、それ故にまた正しくもあったのですが、私は助けとなる方法を見だしたのです。音楽が発展の節目に位置したときに、常々、なんらかの助けを見いだすようにです。当時、いわゆる表現主義というのが台頭していて、音楽作品も、音楽固有の素材の論理ではなく、内的であれ外的であれなんらかの出来事に向けられた感情に導かれて、形作られていたからです。つまり、音楽作品はこの出来事を表現し、出来事にある論理性に依拠したのです。音楽の歴史そのものには、このような新しい出来事はなんら存在しません。音楽素材が新しくされ発展させられる時には、革新や発展に向けられた感覚や印象などは、オペラであろうと、歌曲や標題音楽であろうと、たいてい詩学となって現れたのです。

私がこの歌曲を作曲していた時には、新しい様式に向かって最初に直面した困難をすでにある程度克服していました。12音による作曲によってようやく、音楽以外の要素とのいかなる関係を断ち切って、絶対音楽の形式を実現したのですが。

しかしこの時はやはり、歌詞よりも音楽を常に優先し、純粹に私の形式感覚だけをよりどころにしています。私はこのように自分に言い聞かせているし、お

そらくこのように言ってもさしつかえないでしょう。つまり、私は偉大な巨匠から形式感覚を学び、そしてさまざまな場合に自分の音楽理論を試してきました。だからこそ、私が作曲するものは、形式的に正しく、論理的であるという保証が与えられているのだと。たとえ私自身がそのように判断することができなくてもです。

この歌曲の形式分析を難しくしている状況も、このような状況です。

どんな新しい作曲様式も、最初の10年間はずっと、十分な音楽理論が存在しないものです。そしてもうひとつ別の状況があります。それは、歌詞に曲をつけるということは、少なくとも表向きには、詩から制約を受ける傾向があるということです。

こういった状況は、むしろ歌曲の場合よりも劇音楽や合唱音楽の場合によりはっきり現れます。私の作品22においても、こうした状況が顕著に現れているのも、上に述べた理由からも明らかです。

ここで古い意味での分析、すなわち、主題、副主題、展開、反復などといった言葉を使っての分析は不可能であります。ですからここでは、音楽に論理性があることを顕著に示す、他の特徴をいくつか示したいと思います。

では、アーネスト・ダウソン（シュテファン・ゲオルゲによるドイツ語訳）の詩による第1曲『ゼラフィータ *Seraphita*』の最初の器楽序奏18小節を聴いてください。

譜例1 第1小節から第10小節 クラリネットのみ

クラリネットの後には、分割されたヴァイオリン（訳注 ヴァイオリンのパートは6声部に分割されている）が奏するフレーズが続きます。

譜例2 第10小節から第16小節 ヴァイオリンのみ

クラリネットを伴奏するチェロの旋律も数小節、演奏してみたいと思います。ここには、後で繰り返してあなた方が聴くことになる部分が含まれているからです。

譜例3 チェロ第1小節から第4小節

では、これらを一緒に演奏すると、導入部全体は、こんな響きになります。ここでは、ヴァイオリンの音域まで高くされた伴奏の音型に注意してもらいたいと

思います。

譜例4 第1小節から第19小節すべて

この部分を何度か聴いていくうちに旋律となって聴こえてくるかどうかはわかりません。というのも、それに必要な反復が行われていないからです。しかし無意識のうちに音楽理論が統御している例として、次のように述べておきましょう。クラリネットの旋律は2度の音程進行からなり、その後短3度の上行が続くのです。

譜例5



譜例6



譜例7



次のフレーズでは、短3度の進行と2度の進行が結びついて、次のような音形になっています。

譜例8



そして第3番目のフレーズも同様です。

譜例9



2度とも3度進行して、2度進行がそれに続いているのです。しかし第4番目のフレーズでは、今度は順番が逆になっています。

譜例10



a音とgis音の2度音程で始まり、gis音とh音の3度

音程が続きます。

譜例11a



しかし少し変化しています。H音とc音の2度の進行は、7度の音程に変化しています。

譜例11b



すぐさま第5番目のフレーズにおいて、3度進行のh音とd音に続くb音とh音という新しい音形がまた現れます。

譜例12



第6番目のフレーズでは、別のやり方で終わっています。第2番目のフレーズ(譜例8)のリズムを再び使っているのです。

譜例13



第9番目のフレーズは、冒頭のフレーズ(譜例5)が明確に変奏され、興味深いものとなっています。

譜例14



クラリネットに続くヴァイオリンの声部においては、その第1番目のフレーズと第2番目のフレーズが、これまでの部分の変奏にすぎないこと、そしてさらに、終結部のチェロの伴奏において、小さいフレーズが2回続いて現れることに、気付かれたと思います。

譜例15



譜例16



小さいフレーズの最初の3音は、すでに聴いた2度と3度の音程のつながりを反復したものです。このフレーズは、さらに後になって重要な役割を演じます。歌唱声部の方は、間奏によって4つに分けられた最初の部分を、この小さなフレーズとともに始めます。では、この部分を演奏してみましょう。これら3音がほとんどいつも歌詞の冒頭に現れて、残りの部分でも活躍する動機音型がどのように形成されているのかに注意してください。音型は、私が後でお示しするように、多様に变化させられ発展させられているはずです。それでは、「荒れる狂う海 *Lebens wilder See*」と「嵐、闇、暴雨が私の行く手にあるのだが *sei meine Fahrt auch voll von finster Strum und Weh*」という歌詞の伴奏を見てみましょう。

譜例17 第18小節から第28小節 歌唱とオーケストラ

その動機はまず8分音符で、続いて16分音符で聴いてきます。

譜例18

そしてさらに進んで、この音型のリズムが別な音程を伴って、別の音型へと発展します。

歌詞に注目していただいても、決して無駄にならないと思います。いくつかの少なからず重要な原則について話していただけるからです。

「荒れる狂う海 *Wilde See*」「航海 *Fahrt*」「暗い嵐 *Finster Strum*」そして「苦痛 *Weh*」といった言葉を前にして、バッハからシュトラウスに至るまで、すべての作曲家はその言葉を具象的に表現してきました。音楽的な象徴を表現することなく、作曲家の手からすべり落ちてしまうことのない言葉ばかりです。そして私の歌曲のこの部分は、言葉のイメージと音楽を新しい方法で対応させた、きわめて特徴的な例なのです。私こ

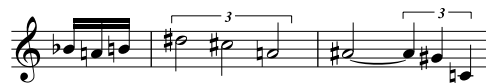
そが、この一步を最初に踏み出した作曲家であると言えます。真意を理解せずに模倣し olmayan 他人はこのことを口に出して言うことはまずありません。しかし彼らが誤解してくれているおかげで、私はそれもよしとしているのです。私はいかなる歌詞にも注意を向けていないと人々は考えています。私の場合、音でもって嵐を表現したり、剣のぶつかる音や嘲笑する声を音で模したりはしないからです。カタカタと音をたてたり警報がなったりすることはもはやないからです。そして人々はこのことを誇張して、歌詞にまったく音楽が付けられていないとか、歌われているのとは異なる歌詞に音楽が書かれていると言うのです。しかし私の音楽は、抽象的な言葉にも具象的な言葉にも、同じ方法でもって注意を向けているのです。つまり、全体だけでなく、個々の部分をもその全体における意味に従って、明確に表現されることを望んでいるのです。従って語り手が荒れ狂う海と静穏な海とを異なった抑揚で語るように、私も音楽では同じことをしているのです。抑揚によって表現できるように、充分に考慮しています。音楽が海のように荒れ狂うのではなく、語り手がするように表現すればよいのです。イメージと言っても、対象全体を再現することはありません。ただ動くことのない状態を表現し、言葉は対象とその状態を叙述するだけなのです。白黒映画は対象の色を表すことはありませんし、カラー映画といっても、対象を生きた物として表現することもありません。対象に生命を与えることができるのは、もっぱら音楽だけです。だからこそ模倣に関しては、音楽には制限が課せられているのです。つまり音楽は演奏されてこそ、対象とその本質を真に表現することができるのです。

第2部分では、歌唱声部は何回も多様な形で3音の動機を使用します。例えば、「大いなる不安 *Laute Angst*」や「汝の居所 *deines Ruheortes*」といった歌詞のところでは、すでに变化された形が示されていますが、周辺の半音を取ると、元の形がはっきりとわかります。

譜例19



譜例20



譜例21



譜例22

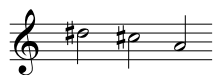


譜例23



ここでは、短3度が長3度になります。続くフレーズでも同様の変更が行われ、さらに短2度から長2度への変更も行われます。

譜例24



こうした音程の拡大は、第3部でのさらに大きな音程の、同一リズムでの拡大を準備しています。では、この第3部分を演奏しましょう。

譜例25 第26小節から第44小節

動きのある中間部を導く数小節を演奏します。ここで、ヴァイオリンの音型を聴いてください。

譜例26 ヴァイオリン 第41小節から第43小節

最初の音型リズムで現れる大きな音程です。この音程が実はこの最初の音型と関連があるのです。つまり最初のフレーズの上の方の音を強調すると、最初の音型が聴こえてきます。

譜例27



譜例28



この部分の前半ではオーケストラも歌唱声部もこの

音型を用いています。後半では動機、最初の形に近づいています。例えば、クラリネット声部はこうです。

譜例29 クラリネット第48小節から49小節

伴奏はまた冒頭を思い出させます。

譜例30 チェロ 第48小節から第50小節

では、この部分の全体を演奏しましょう。

譜例31 歌とオーケストラ 第39小節から第54小節

皆さん、この分析でこの部分のすべての現象が明らかになるとは、どうか信じ込まないでください。優雅で虚飾だけの表現をして、分析では明らかにならないことを避けてしまうことがなかったことだけが、私にとって慰めなのです。私は見たものを表現できる範囲で語っただけです。結局のところ、そのようにして一步一步、慎重に歩むしかないので。

最後の部分とオーケストラの後奏では、ヴァイオリン声部において、冒頭動機が連なった形で再現することを指摘しておきましょう。

譜例32



これが偶然にすぎないと人はいうかもしれません。この動機がそれほど目を引くものではなく、音程やその方向が変えられていないと、深い意味をもたずに現れていると考えるからです。しかし実際のところは、これらの一連の歌曲の第2曲では、動機は少なからず重要な役割を演じているのです。このことは、次のような事実からも明らかです。すなわち、ある一つの動機からは相互に無限に異なる部分を作り上げること、そしてこの意味において動機は、構成要素であること以上の意味を持つべきではなく、大切なのは、独自の積み重ねであるということです。しかし動機はどのようになるという代物でもないのです。このように変化できる音型には、使い方を制限する、ある種の個性を備えているからなのです。トランプで要塞を、石材で納屋を、そしてレンガで砂上の楼閣や空中楼閣を作りたいと思わないのと、同じなのです。

歌唱伴奏の部分から、クラリネット声部を演奏しましょう。

譜例33 クラリネット声部 第54小節から第59小節

そして、後奏のヴァイオリンの主旋律を演奏しましょう。

譜例34 ヴァイオリン全パート 第74小節から第84小節

そして終結部全体です。

譜例35 歌とオーケストラ 第53小節から終わりまで

ライナー・マリア・リルケの時禱詩集から「あなたを求める者は *Alle welche dich suchen*」の詩による第2曲は、すでにお話したように もしかすると、このことも偶然なのでしょうか？ 多くの個所で、第1曲と同じ動機が現れます。しかしここでの本当の連関はこれまでとは全く別なものであるのです。このことについてさらに詳しくお話しても無駄にはならないでしょう。このような歌曲ひとつについてお話しても、それはそれで興味深いからです。この歌曲はほんとうに短くて、25小節しかありません。このように短い作品を成立させる条件とは、私の考えでは、次の様なことです。わずかな小節では不可能な豊かな発展が必要となるような題材を提示しないように用心すること。そして箴言や叙事詩におけるように、最小のすべての構成要素に、他のすべての構成要素との豊かな関係を与えて、位置のわずかな変化であっても、十分な展開や発展の場合と同じような、多くの新しい形を生み出せるようにすることです。鏡の小部屋のいるように、たくさん鏡像が映し出され、これらはあらゆる側面から同時に見る事ができて、あらゆる方向に関係を持っているのです。当然のことながら、私自身が見ているのは、これらの関係の一部にしかすぎないこともお知らせしておきましょう。まず最初の歌曲でお話した動機が、二三現れます。例えば、歌唱声部においてはこうです。

譜例36



そして次の様な形がかなり頻繁に現れます。

譜例37

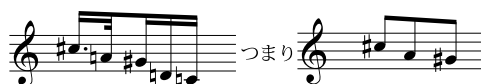
さらに伴奏にも現れます。例えばチェロの部分ではこうです。

譜例37a



あるいはフルートの部分ではこうです。

譜例37b



しかしすでにお話した、もうひとつ別の形があります。

譜例38の音型は、歌唱声部の冒頭と、さらに伴奏の第2、第3小節にも現れます。最初は、フルート声部で、次はクラリネット声部です。このクラリネットとそれにつづくフルートの速い音型に注意してください。この音型は後でもう一度聴くことになります。

譜例38



譜例39 歌とオーケストラ 冒頭から第6小節まで

おそらく、歌唱声部にこの動機がしばしば現れるのが聴こえるでしょう。例えば、「そしてあなたを見いだした人々はあなたを形姿や身振りに結びつけます *so dich finden, binden Dich an Bild und gebarde*」という歌詞のところでは。

譜例40a



譜例40b

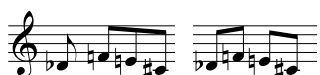


連続する2つの3度音程を探すことは、さらに有効でしょう。この連続はいたる所で聴こえます。この作品に現れるすべての音型の共通要素であります。3度音程の連続は、第1フレーズ「あなたを求める者は *Alle welche Dich...*」でも聴こえます。

譜例41a



譜例41b



譜例41c



同様に第2部分でも聴かれます。

譜例42a



譜例42b



第2部分の全体を聞いてみましょう。

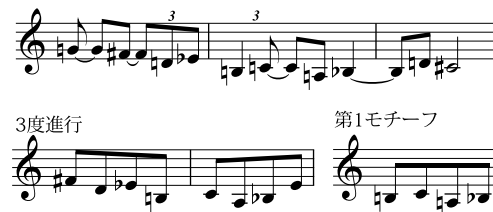
譜例43 歌唱とオーケストラ 第6小節から第12小節

第3部分は中間部分として位置し、形式的特徴は、冒頭動機にある厳格な基本形からある程度逸脱したり、さらに発展したりすることが認められていることです。しかし歌唱声部でははっきりと、3度の連続と最初の動機を聴くことができます。

譜例44



譜例45



3度進行

第1モチーフ

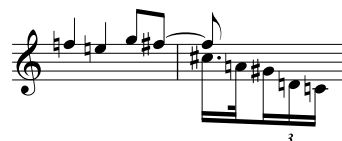


コントラファゴットとコントラバスの声部では、3度進行を基礎にした声部であることに注意してください。

譜例46 歌唱とオーケストラ 第12小節から第19小節

「3部形式の第3部分」に相当する第4部分では、再び冒頭の音型とはきわめて類似した音型が現れます。とりわけ、第3小節のクラリネットと第4小節のフルートの音型を思い起こしてもらいたいと思います。今度は楽器の組み合わせが変えられてチェロが、3度の動機をわずかに変化させて演奏しています。

譜例47



譜例48 オーケストラ第20小節から第21小節

そればかりか冒頭動機はまったく同じ音で、歌唱声部の「世代から世代へといよいよあきらかになってゆくあなたの法則を正しいとしてください *gib Deinen Gesetzen Recht, die von Geschlecht*」というフレーズでも聴かれます。

譜例49a



譜例49b



引き続き、フルートで演奏されます。

譜例50



では、この歌曲の終結部を演奏してみましょう。

譜例51 歌とオーケストラ 第20小節から第26小節まで

第3曲と第4曲では、分析はいつそう難しいものとなります。だからといって、分析を断念してもらようなことはするつもりはありません。というのも、通常に必要なとされるような、作曲概念に関する細かな知識などはなんら前提とはしていないからです。それよりも、どのようにしたら実例でもってわかってもらえるかが問題なのです。しかしこのことがその理由ではないのです。反対に、難しい素材をわかりやすい方法で示すという試みに、私自身が魅力を感じているからだと思うのです。でも実際にはそれを行うことができませんでした。なぜなら、これら歌曲に論理性が必ず備わっていることだけを知っているだけでは、それを証明することができないからです。ですからここでは別の方法で、まだお示していないことを明らかにしたいと思います。

その前にまず、お約束したことをしておきましょう。もしここで私が作曲技法的な分析を望んだ場合、どのような複雑な現象を説明しなくてはならないかを示しておきましょう。

R. M. リルケの時禱詩集からの詩による第3曲「わたしを、おんみの広野の見張りになしたまえ *Mach mich zum Wächter Deiner Weiten*」は、いくつかの部分に分かれますが、まずは3つの部分の最初を演奏してみます。

譜例52 歌唱とオーケストラ 第1小節から第14小節

ただ楽譜を眺めるだけでは、分析はできません。私なども目で関係を見つけることはほとんどありません。むしろ聴くことで関係を見いだします。そうすることで、オーケストラの導入部の第1小節と歌唱声部の最初の小節が、互いにほとんど同一と言えるほどに類似していることも発見できるのです。そうしてはじめて楽譜においても一致していることが理解できるのです。ピアノで、まずオーケストラ部分を聴いてください。

譜例53



次に歌唱部分を聞いてください。

譜例54



そして両方をもう一度聴いてください。（譜例55）

おそらくこの両方の形がきわめて類似していることに気づかれるでしょう。ここでは、d音、des音、c音の3音が同じであることがまずもって重要です。

譜例56a



続く部分では、一方はe音-f音で、もう一方はes音-f音となっています。

譜例56b



譜例56c



最初の例ではes音が上声で「延ばされ」、やがて異なった方向に進んで、h音-c音、そしてc音に至ります。

譜例56d



音楽の原理としては、次のように言うことができます。つまり目に見えて明らかな、音型の規則的な配置だけでなく、たとえ音程が交換されても常に類似性が保持されているような好条件では、不規則な音形の配置も認識できるということです。その結果、反復や変化も可能となるのです。目的は、移行、導入、解決、単なる交換でもよいのです。しかしここではまた別なことが問題となっているのです。このことについては時間の限り、ご説明したいと思います。

R. ヴァーグナー以来、ドイツ音楽における歌詞の扱いは、民謡から遠ざかってしまったし、南の国、イタリア人のものからも遠ざかってしまいました。シュ

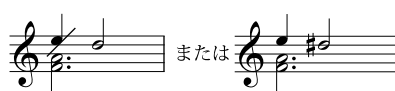
ーベルトでさえ言葉をその内容の程度に従ってはつきりと区別することもなく、たとえ詩的素材の内容が重要なものであったとしても、重要なことを無視して旋律でもってひとくくりにしてしまうのです。しかし歌詞を強調していても比較的まれに真の旋律が生れることがあります、それは驚くべきことではありません。なぜなら、そのような旋律には、ある種の規則性、繰り返し、規則などが必要とされますが、意味内容が語群、リズム、そして響きに強制した進行とこれらの要求とが一致することはほとんどないからです。この歌曲では、私はある作曲法の端緒についたばかりです。それは南の国の人(訳者注イタリア)とも、ヴァーグナーとも本質的に異なった方法です。しかしその結果最近の作品がどうなったのかを、私でさえまだ十分に説明はできませんが。でもひとつ言えることは、ひとつの動機を常に基礎にして、歌詞の最小の表現を正当なものにしているのが、変奏技法であるということです。この初期の段階では、まだそれほどではありません。今のところ、変化させられるだけの特徴的な動機が存在しないのです。また私自身もまだ、動機のような役割を担った音型を新しい方法で展開できる術を心得ていないのです。今のところは、別のものを、すなわち、数音がくっただけでようやく音型と呼べるような、不完全で未完成な、骨組あるいは骨格といったもの、あるいはリズムが変化するだけの音の列を基礎にしているのです。そしてこの音の列が骨組みとなって周りに音がくっつくことで、まさにその言葉にふさわしい「新しい音型」が生じるのです。おそらくその後の作品でも然るべき役割を担うわけですが、この変奏の技法によって私は正しい道を歩むことになるのです。このことは、これからの説明でもおわかりになると思います。

R. ヴァーグナーが言うのには、イタリアの有名なオペラ作曲家であるスポンティーニこそが、6度に至る掛留の発明家として、音楽で意味あることを表現できる最後の音楽家であるそうです。かつてこの発見を凌駕することは、誰にも不可能であったからです。スポンティーニ自身は、この冗談めいた主張に惑わされて、彼のいわゆる発明がどの程度影響力を持ったのかを誤って判断してしまったのですが、言葉に音楽を付ける作曲家として、掛留音を重視した彼の感覚は正しいのです。次のように考えれば、よくわかると思います。

表現力豊かな語りでは、その声は音高を変化させて広がります。しかも歌の場合と同様に、一瞬たりとも特定の音にとどまることはありません。言葉の自然な抑揚すなわち語り口調から歌唱旋律を作り出そうとす

る努力からも見てとれるように、歌うときも話す時と同様に、一定の音高を避けるのです。語りの場合には一定の音から離れるのですが、歌唱の場合には主音の周りに隣接音を配置します。おそらく、昔のオペラでレチタティーヴォを生き生きとしたものにした、掛留や前打音を配置するのです。このような考えをお認めいただければ、この時期の私の作品で理解するのが難しい多くの音楽をわかっていただけたと思います。そしてさきほどほとんど同じであると言いましたふたつの部分が、実はまったく同じであると認めてもらえると幸いです。

譜例57



譜例58



もし3部分に分かれる第2部分を演奏すれば、各部分が主音の周りに音が付けられた音型で始まっているかがわかるでしょう。

譜例59a



譜例59b



譜例59c



そして中間部分の全体はこうなります

譜例60 歌唱とオーケストラ 第15小節から第27小節

第3部分も同じであることをことさらに強調する必要もないでしょう。特に次の部分を聴いてください。

譜例61 歌とオーケストラ 第27小節から終わりまで。

第4番目の歌曲は、R. M. リルケの詩「予感 *Vorgefühl*」を歌詞にしています。ほんとうに学問的に分析しては時間がかかりすぎるので、ここでは、それぞれの歌曲と違うところを示すことにしましょう。特に、管弦楽法について2, 3を指摘したいと思います。これまではこのことについてほとんどお話ししてこなかったからです。私の管弦楽法の特徴は、楽器を独奏的に扱っていることです。たとえ声部数が多くても、しばしばその響きは薄いものとなっています。例えばオーケストラの前奏を聴いてください。第1小節では、第1, 2ヴァイオリンとチェロの3声部で、第2小節ではヴァイオリンに、イングリッシュホルン、クラリネット、フルート、それぞれ1本が加わるだけです。

譜例62 オーケストラ 第1小節から第4小節

いかに異質な要素をいかにして統一したかを示す特徴的な例として、第5小節の最初の第1拍を聴いてください。

譜例63 第1フルート、イングリッシュホルン、ヴィオラ

あるいは

譜例64 第6小節の第2, 3拍

こうした管弦楽法は虚飾ではなく、それぞれの声部が相互に協力していると言えるように、各声部にそれぞれの色を与えたいという望みから生れたものなのです。なるほど響きは鋭いのですが、非常に透き通った響きが得られ、書かれたものすべてが聴こえなくてはならないという私の理念を実現してくれるのです。再び8小節の第3拍を聴いてください。ヴァイオリン、フルート、ヴィオラ、チェロが巧妙に混ざり合っているのが、おわかりになるとと思います。

譜例65 第8小節第3拍

歌唱声部はこうした響きを背景にうまく広がっていきと私は思います。一部分を聴いてみましょう。

譜例66 歌唱とオーケストラ 冒頭から10小節まで

今、聴いた小節では、歌唱声部であるソプラノには異常に低い音域となっています。だからといって、オ

ーケストラ伴奏のかなり豊かな響きが、歌唱声部を覆い隠すことはありません。次の箇所では伴奏がいかに柔らかいかに聴いてください。

譜例67 オーケストラ 第10小節と第11小節

歌詞からは、歌唱声部がどのような予感を表現し、それでいかに静かに留まっていることが、理解できるでしょう。

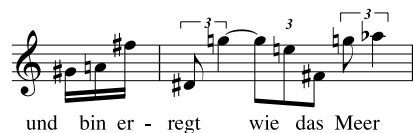
譜例68 歌とオーケストラ 第10小節から第14小節

興味深い響きを一つ一つ聴いていきたいと思います。低い音域でありながら、いかに多彩な表現が可能であるかを聴いてください。

譜例69 オーケストラ 第15小節

歌唱声部が激しく、そして速くに音域を変化させる場所では、それなりの表現が要求されていたとしても、伴奏付けするのは容易ではありません。例えば、こんな箇所です。

譜例70



オーケストラがいかに、慎重に、柔らかく、しかししっかりと伴奏しているかを聴いてください。

譜例71 オーケストラ 第17小節から第18小節のみ

このことがはっきりとわかる部分を聴いてください。以前にお示した、低い響きで始まっています。

譜例72 歌唱とオーケストラ 第15小節から第18小節

第20小節では、歌唱声部は中音域から低音域へと、短い音符で移ります。

譜例73



私の場合そのような重要な箇所でも響きの薄い伴奏

付けをする必然性が、ただ単に管弦樂法的にではなく、作曲技法的にもあったことを示す例として、この部分の伴奏を演奏したいと思います。

譜例74 オーケストラ 第20小節

では、この歌曲の終わりの部分を演奏して、私の講演と分析が終りにします。

譜例75 歌とオーケストラ 15小節のアウトタクトから終結部

注)

- 1) ロスパウトは、フランクフルト高等音楽院でヒンデミットとともに、作曲を同じ頃に学んでいた。
- 2) 現在では消失してしまった
- 3) 当時は、クレンペラーの演奏がこの曲の世界初演とされていた。エヴァンスの研究(1988年)によって訂正された。
- 4) 第1回目のラジオ講演とその公演内容については、拙論「A. シェーンベルクのラジオ講演『管弦樂のための変奏曲』について」を参照してほしい。
- 5) ワイマール時代のマスメディアとシェーンベルクの関係については、前傾論文を参照のこと。
- 6) シェーンベルク自身は、その理由についてシェーンベルクは何ら言及していないが、次のように考えられる。ふたつのフレーズは、まずリズム的にアウトタクトで始めてタイで最初の音が引き延ばされている点と、その後の音形が八分音符だけで作られているフレーズという点で共通点がある。そして音程的にはふたつの短2度の後ろに3度音程がつづくという共通の形も[譜例5の音程要素]と[譜例5の変奏]の分析で示している通りである。しかし3度音程の形が曲の冒頭では短3度であるのに対して、第9小節では長3度に発展していることが異なっている点である。
- 7) 翻訳に当たり底本としたのは、次の二つの資料である。
Schönberg, A "Analyse der 4 Orchester Lieder Op.22" in *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold* ed. Maegaard 1972 pp175-191.
Schönberg, A "Analyse der 4 Orchester Lieder Op.22" in *Gesammelte Schriften*, ed. 1. Vojtěch 1976 pp.286-300.

参考文献

- Maegaard, J. 1972 *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schonberg, 1* (Copenhagen : Musik Forlag) .
- Schonberg, A. 1975 *Style and Idea*, ed. L. Stein (London : Faber and Faber) .
- Schonberg, A. 1976 *Gesammelte Schriften*, ed. 1. Vojtěch (Frankfurt : S. Fischer Verlag).
- Evans, J. 1988 "New Light on the First Performances of Arnold Schoenberg's Opera 34 and 35" in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, xi (1988), pp.163-73.
- Evans, J. 1992 *Hans Rosbaud: Bio-Bibliography* (New York : Greenwood Press) .
- 久保田慶一・上野大輔・石田美雪・森田三香子 2001「A. シェーンベルクの講演(1933年)および論文(1947年)『進歩主義者ブラームスについて』」『東京学芸大学紀要第2部門人文科学』第51集, 35-79頁
- 久保田 慶一・上野 大輔 2002「A. シェーンベルクのラジオ講演『管弦樂のための変奏曲』について」『東京学芸大学紀要第2部門人文科学』第54集, 139-153頁
- リルケ, R. M. / 新妻篤, 上村弘雄, 田代崇人訳 1990『詩集, 2』(リルケ全集第2巻) 東京: 河出書房新社

A Study of the Radio Lecture on His “4 Songs” op.22 by Schoenberg

Keiichi KUBOTA and Daisuke UENO

*Department of Musicology**

On the 21st February in 1932, H. Rosbaud conducted a World Premier of “4 Songs”(op.22) by A. Schoenberg at a radio program of the Frankfurt broadcasting in Germany. Before the performance he read a paper written by the composer himself to introduce the work to public audience. At that time Schoenberg’s health was poor and could not travel to Frankfurt for the premiere. In the following this paper is translated into Japanese.

This paper, Schonberg explained precisely his “4 Songs” with musical sample. This performance with lecture was one of the important events to know not only the relation between “modern music” and mass media, but also a perspective of mass media for the contemporary composers including Schoenberg.

* Tokyo Gakugei University (4-4-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan)