

脳裏に音楽が鳴り響くということ

—— シェーンベルクとウェーベルンの作曲プロセスによせて¹⁾ ——

浅井 佑太*

0. はじめに

ダルムシュタットにおける講演「アンフォルメル音楽の方へ」(1961)²⁾ でアドルノが問題としたのは、現代音楽の作曲行為における「主観／主体 (Subjekt)」と「客観／客体 (Objekt)」の非均衡な関係であった。彼の考えに従えば、作曲家の素材支配に際して、この二つは対立するものではなく、相互補完的な関係になければならない³⁾。作曲家 (=主体) は素材 (=客体) を必要とし、素材は作曲の主体に媒介されることを必要とする。ゆえに「主観性として芸術上の支配的な地位にあるものは、偶然的な経験の個人でも作曲家でもない。彼の技術的生産力は、素材そのものが有する機能であり、素材に従うことによって初めて、これを意のままにできるのである」⁴⁾。

しかしながら、シュトックハウゼンやブーレーズといったセリー主義者は、事前に決定された図式に従って作曲を行うことでこのプロセスを放棄する。アドルノによれば、彼らは「多くの場合、主観の介入を事後的な修正に限定し、あらかじめ決定された構造に耳を傾け、その生きた正当性を聴こうとする」⁵⁾ に過ぎない。そして、この問題に関していえば、彼らと対をなす存在であるケージらの偶然性も大きくは変わらない。自我によるコントロールを拒否するという点で、実のところ、偶然性の音楽はトータル・セリーと軌を一にするのである。

このような戦後の前衛音楽の状況を前に、アドルノが未来の音楽が進むべき道として示した概念が、講演タイトルでもある「アンフォルメル音楽 (不定形の音楽)」であった。もっとも、それは明確に定義されることはなく、常に理念としてのみ述べられる。いわく、「外側から押し付けられたものや異質なものから完全に自由でありながら」、なおかつ、実際に鳴り響く現象の中で音楽が「客観的で必然性をもって構成される」⁶⁾ ことがその前提条件なのだという。

*あさい ゆうた お茶の水女子大学

こうした抽象的な議論において、アドルノが唯一の具体的なモデルとして挙げるのが、十二音技法以前のいわゆる「自由な無調」時代におけるシェーンベルクとウェーベルンの作品である。前者の《三つのピアノ曲》作品 11 や《期待》作品 17, あるいは後者の《弦楽四重奏のための六つのバガテル》作品 9 といった 1910 年頃の諸作品の中に、アドルノは一時的にせよ「主観」と「客観」の間の弁証法的関係の実現をみる。この時期の様式の再現が目的とされることはないものの、素材そのものの状況から、音楽／形式が生成されるという点で、シェーンベルクらの無調作品はアンフォルメル音楽への可能性を示すものなのである。

その一方で、無調期以後の音楽の生産プロセスに関するアドルノの議論はいくぶん挑発的である。端的に言えば、シェーンベルクは無調／十二音技法による作曲中に、その音像を完全には脳裏に思い描くことができなかつたのだという⁷⁾。むしろ、「当該のパスセージが、いくなればちゃんと鳴るのか」、「その響きがしっかりと機能するのか」⁸⁾を経験的に判断することが作曲家の技量の一部とされる。そして、この想像しようとしたにもかかわらず、あらかじめ想像しえなかつたもの——アドルノが「客観性の余剰」と呼ぶものの中にこそ、彼は作曲における「真の実験」の存在をみる⁹⁾。それゆえに、この「[事前の]想像と予見不可能なもの間の緊張」は、むしろ新音楽の肯定的な要素として捉えられる。この観点から言えば、「アンフォルメル音楽とは、完全には想像されなかつたものの表象なのである」¹⁰⁾。

言い換えれば、アドルノにとっての「主観」とは、作曲家がどの程度、事前に自身の音楽を頭の中で想像しているかという問題とも重なり合う。セリー音楽の場合のように「主観の介入を事後的な修正に限定」する作曲法では、必然的に、この「[事前の]想像と予見不可能なもの間の緊張」は失われる。「主観／主体」によって素材が媒介されることを前提とするアドルノの芸術観において、事前の予見不可能性そのものを作曲の原理とすることで得られる生産性には疑いの目が向けられなければならない。そして、この「主観／主体」の存在が作曲プロセスの中で後退する端緒となったのが十二音技法である、というのが『新音楽の哲学』(1947)でも展開されたかねてからの批判の要点でもあった。

もちろん、作曲家の事前予見性というブラック・ボックスを科学的に検証することは原理的に不可能である。しかし、本稿ではアドルノの議論を出発点として、創作の際に記譜される／された音符が、どの程度、作曲家の頭の中で具体的に想像されていたかという問題を文献学的側面から考察することを試みよう。作曲プロセスが単なる仕事の手順ではなく、何らかの思考の反映であるとするならば、スケッチや草稿といった自筆譜資料をもととして、ある程度まで実証的にこの問題に迫る余地は残されているはずである。議論の対象とするのは、自由な無調から十二音技法に至るシェーンベルクとウェーベルン——アドルノの音楽哲学の議論でも常に中心的な位置を占めてきた二人である。

以下の第 1, 第 2 節では、まず両者の作曲手法・プロセスと、その創作時期による変化の概

要を示す。その際、第2節では内的聴取——すなわち脳裏に音像を思い描くというプロセスが、作曲の中でどのような位置を担っていたかを重点的に考察する。続く第3節では、《交響曲》作品21と《弦楽四重奏曲》作品28を例に、ウェーベルンの十二音作品の創作プロセスに具体的に立ち入る。ここではまず、作曲プロセスにおける内的聴取の位置、さらには着想の意義そのものが、十二音技法以前と比較して、少なからず変化していることを明らかにする。そして最終的には、この変化の背後にある新たな作曲的思考法こそが、シェーンベルクとは異なるウェーベルン独自の創作の前提となっていると結論づける。

1. 作曲の状況

1.1. 楽譜から想像しえないもの

1924年の論考「シェーンベルクの音楽はなぜ理解しにくいのか？」の中で、もうひとりの高弟ベルクはそのポリフォニーの複雑さを理由のひとつとして挙げる。互いに独立し、分節・拍節法も異なる個々の声部を聴衆は同時に聴き取らなければならない。そのためには、「極めて多彩な性格の諸声部を聴き分ける」のみならず、「かつてない多様さと変化をもって […] 現れるリズムという困難な問題に立ち向かう聴取力」¹¹⁾が必要とされるのである。

シェーンベルクの音楽が人間の聴取能力の限界を超えているという類の批判は同時代にしばしばみられるものだが¹²⁾、それは決して、彼に否定的な人々のみによってなされたわけではない。「すぐさま旋律や和声の道筋を見失ってしまいます」と唯一の作曲の師でもあったツェムリンスキーは、《ベレアスとメリザンド》作品4（1903）の総譜に対して、いくぶん否定的に述べる。「それゆえ、もう一度やり直さねばならないのですが、最後には頭と目が痛くなって、[楽譜を読むことを] やめなければなりません」（シェーンベルクへの手紙 [1904年4月付]）¹³⁾。

ツェムリンスキーの場合もそうであるように、専門家側の反応はしばしば読譜の不可能性と結びつく。シェーンベルクの回想によれば、マーラーは《弦楽四重奏曲第一番》作品7（1905）のスコアを見て言ったのだという。「私自身、三十段以上の五線からなる複雑な音楽をいくつも書いたことがあります。ここにあるのは、たった四段の総譜なのですが、私にはこれが読めません」¹⁴⁾。同様のエピソードは、リヒャルト・シュベヒトの回想にも現れる。それによれば、初期無調作品である《五つの管弦楽曲》作品16（1909）について、マーラーはその総譜を「『読むこと』ができないと、すなわち、その視覚的イメージから音響的イメージを想像することができないと」¹⁵⁾ 語ったというのである。

その一方で、シェーンベルク自身が、どの程度、自作の複雑な音像を正確に想像しえたのかについて考えてみる余地はあるだろう。少なくとも、《室内交響曲》作品9（1906）のような極めてポリフォニックな作品においては、実際に演奏されたときの響きと想定上の響きの間に多

少のズレは存在していたに違いない。というのも、1913年にこの作品の指揮を自ら行った翌年、恐らくはその経験をもとにして、彼は少なくない部分の改訂作業に乗り出しているのだ¹⁶⁾。発想・強弱記号の細かな修正のみならず、その際、しばしば声部の重複のカットが行われ、線的な響きの明晰化が行われる。今日通常聴くことができる《室内交響曲》の明晰な音像は、実のところ、ようやく1914年の改稿を経てたどり着いたものである。あるいは、前述の《五つの管弦楽曲》も同様に、自らの指揮経験をもとにして楽器法の改訂がなされている。

自由な無調期の代表作《月に憑かれたピエロ》作品21（1912）の初演のプロローブの際のエピソードはさらに興味深い（譜例1参照）。クラリネット奏者のカール・エスベルガーは、その第18曲〈月の染み〉を誤って本来のB管ではなくA管で（すなわち当該の声部のみを半音低く）演奏したのだが、シェーンベルクはそれに気が付かなかったのだという。このことを数日後にエスベルガーから聞いたシェーンベルクは、その驚きと当惑を1912年10月23日付の日記に書き記している¹⁷⁾。

18. Der Mondfleck.

The image shows a page of a musical score for the piece '18. Der Mondfleck.' by Arnold Schoenberg. The score is in 3/4 time and marked 'Sehr rasche (ca 144)'. It features five staves: Piccolo, Klarinette in B, Geige, Violoncell., and Rezitation. The Rezitation part includes the lyrics: 'Einen weißen Fleck des hellen Mondes auf dem Rücken'. The piano part is marked 'ppsf' and 'pp'.

譜例1 シェーンベルク《月に憑かれたピエロ》作品21より第18曲〈月の染み〉

1.2. 「縦の響きは問題にならない」

もちろん、どのような作曲家であっても、想定された響きと実際の響きのズレが完全に存在しないという事はありえないだろう。しかしながら、シェーンベルクの場合、こうした事例

の理由の一部は、無調以降の作曲上の理念からも説明することができる。というのも、とりわけ自由な無調期以後、そもそも和声（＝縦の響き）ではなく、独立した声部（＝旋律）を中心とした作曲的発想が、以前に増して前景へと現れはじめるのである。

その際、和音と旋律の根本的な違いは、前者の場合は「すべての音が同時に現れる」のに対し、後者の場合は「その音が順々に現れる」ことに求められる¹⁸⁾。さらに、1922年の『和声学』第三版によれば、「六声以上の和音を使用する現代の音楽」の場合、諸和音の構成についての判断は、その度数や機能によって行われるのではない。むしろ、和声法の諸体系が確立する前の時代にそうであったように、「縦の響き（Zusammenklänge）は、声部進行の結果となる」、すなわち「旋律的要素のみによる〔縦の響きの〕正当化」が許容されることになるのだという¹⁹⁾。

あるいは、1923年の十二音技法に関する論考では、より明確に次のように述べられる。

十二音による作曲の法則においては、ある和音の不協和的性格の大小は考慮されなくてもよいものとなる。なぜなら、和音そのものは（その効果が〔適切な〕調子を与えるものであるかどうかは別としても）、作曲上の要素としてはまったく問題にはならないからである。²⁰⁾

どのような不協和音も声部進行によって正当化されるゆえに、作曲の際にその性格を考慮する必要性は部分的に失われる。1925年の別の論考でも述べられるように、「縦の響きは問題にならない（Die Zusammenklänge sind nicht zur Diskussion gestellt）」²¹⁾のである。

こうした線的な発想を出発点とする作曲法は、自由な無調時代の作品にも同様に当てはめることができる。前述の《月に憑かれたピエロ》もそうだが、モノドラマ《期待》作品17（1909）や《心のしげみ》作品20（1911）のような複雑な作品では、その大部分が、音色の異なる個々の独立した声部によって構成される。それゆえ、音楽の横の次元（＝旋律・動機）に重点が置かれる反面、縦の響きの厳格なコントロールは、少なくとも調性作品の場合ほどは考慮されないのである。

1.3. 追隨者としてのウェーベルン

こうした作曲的思考法を、ウェーベルンは多くの点で踏襲する。和音と旋律の相互作用的な関係は、1908年より作曲されたゲオルゲ歌曲集（作品3と4）や《弦楽四重奏のための五つの楽章》作品5にもすでにはっきりと確認できる²²⁾。しかし何より、1912年の《月に憑かれたピエロ》の初演が彼に与えた印象は極めて絶大なものだった。事前に総譜を受け取ったウェーベルンは、すでに初演の一ヶ月前の9月12日の手紙の中で、「毎日、この作品に取り組み続けている」²³⁾と書き送っている。

もっとも、《月に憑かれたピエロ》が彼の書法に対して本格的な意味を持ち出すのは1917年になってからであると考えられる。というのも、この年の6月24日に師に宛てた手紙の中で、歌曲〈公園の芝生〉作品13/4および〈夕べの国III〉作品14/4の完成を報告するとともに、ウェーベルンは次のように言う。「私は徐々に明晰さを取り戻しています。これはあなたのピエロのおかげです！」あるいは、その三ヶ月後の9月12日の手紙によれば、「私は常にあなたのようにやりたいと望んでいます。今年になってようやく、私はあなたの《ピエロ》をそのまま模倣しようと試みていました」。

実際に、自由な無調時代最後の音楽である歌曲集作品13~16の大部分は、《月に憑かれたピエロ》同様に、音色の不均質なソロ楽器によるポリフォニックな書法が中心的な役割を果たす。例えば、シェーンベルクへの手紙でも述べられた〈夕べの国III〉作品14/4では、歌唱声部と二台のクラリネットおよび弱音器付きのチェロの計四声部が独立した動きをみせる（譜例2参照）。すべての声部を束ねるという意味での和音は、曲を通して一度たりとも現れない。シェーンベルクが『和声学』の中で述べたように、縦の響きは原則的に声部進行の結果として生み出されるのである。

Abendland III

譜例2 ウェーベルン《六つの歌曲》作品14より第4曲〈夕べの国III〉

2. 十二音技法以前と以後の作曲プロセス ——「内的聴取」をめぐって

2.1. シェーンベルクの場合

自らも終生、誇りとしたように、シェーンベルクは圧倒的なスピードで曲を書き上げることできた作曲家だった²⁴⁾。代表的な例に限っても、モノドラマ《期待》作品 17 (1909) は三週間ほど、前述の《月に憑かれたピエロ》作品 21 (1912) は一曲あたり一、二日ほどで何のスケッチもなしに初稿を完成させている。もちろん、細部の修正や推敲、それに伴うスケッチの存在は決して稀なことではない。しかしながら、一旦創作意欲に火が付けば、ほとんど一挙に作品を完成させられるのがシェーンベルクの常であった。そして、このことは、十二音技法以後であっても基本的には変わらない。驚くべきことに、《弦楽三重奏曲》作品 45 (1946) のように最も複雑な十二音作品ですら、彼はほとんどスケッチを必要とすることもなく、約三ヶ月の間に初稿を書き上げることができたのである。

こうした生涯に渡る作曲スピードの速さの理由のひとつは、シェーンベルクがピアノを使用することなく作曲できたことだろう。そもそも彼はこの楽器を弾きこなせなかったが、それ以上にフーゴ・リーマンが「真の作曲家」²⁵⁾ の条件とする「内的聴取」²⁶⁾ を重視した作曲家であったことを忘れてはならない。彼自身も述べるように、「作品全体が自然発生的なビジョンとして浮かび上がる」²⁷⁾ ことが創作の出発点となる。細部の作曲上の問題については、そのつど対応する必要はあるが、それは基本的に頭の中だけで行われなければならないのだ。

その創作上の態度は晩年のエッセイ「民族的交響曲」にも現れる。彼がそこで「安っぽいやり方」として批判するのは、「左手をピアノの上に置き、右手の鉛筆で旋律や和音を永遠に記録しようと試みる」作曲家にお決まりのポートレートであった。それは彼が想定する「真の創造者」の姿とはかけ離れる²⁸⁾。シェーンベルクにとって、作曲とは何よりも内なる耳よって行われる仕事でなければならなかった。逆にいえば、アドルノの言う「予見不可能なもの」——すなわち《月に憑かれたピエロ》のような複雑な作品においてあったような「[事前の] 想像と予見不可能なものとの間の緊張」は、この「内的聴取」能力の限界に求めることができるだろう。

2.2. ウェーベルンの場合

残された資料から判断する限り、自由な無調期のウェーベルンの作曲プロセスは、シェーンベルクのそれと大きく変わらない²⁹⁾。直感的に脳裏に浮かんだ冒頭の起草が最初の一步をなし、そのまま一息で最終小節まで書き上げられる。数小節ほどしかない断片作の存在も多いとはいえ、初稿の完成にかけられる時間は数日以内であることが大半。その後、清書譜の作成に際して、細かな推敲・修正作業が必要となるとはいえ、最初の草稿の時点で基本的な作曲は完了し

ているとってよい。

その一方で、自らの師とは異なり、ウェーベルンは内的聴取のみに従って創作できた作曲家ではなかった。このことは、彼が作曲の際に常にピアノを必要としたことに端的に示される。

例えば、前述の歌曲〈公園の芝生〉および〈夕べの国Ⅲ〉を作曲する1ヶ月前の1917年5月27日にシェーンベルクに宛てた手紙には次のようにある。

まだ、まったく作曲していません（さしあたり、写譜をしています）。ピアノの問題はまだ解決していません。いまのところ、アップライト・ピアノすら借りることができません。

あるいは、1922年に夏季休暇を利用してトラウンキルヒェンに向かうに際して、ウェーベルンは当地に滞在するシェーンベルクに対して述べる。「ようやく、あなたと一緒にいられることに加え、また二ヶ月ほど邪魔されずに作曲できるというのは素晴らしいことです」。ただし、その際、ピアノを住居に調達することは欠かせない条件となる。というのも、「残念ながら告白しなければなりません、私はピアノなしではやっていけないのです」（7月25日付）。

シェーンベルクが弟子たちにピアノを使用せずに作曲することを勧めていただけに、この事実は決して軽視してはならない³⁰⁾。即興する指を通して創作していたわけではなかったとしても、少なくとも、ピアノの上で実際に楽想の響きを確認する作業は、ウェーベルンの作曲プロセスの中で重要な地位を占めていたと考えられる。アドルノにそって述べるならば、「[事前の]想像と予見不可能なもの間の緊張」は、実際に創作している最中に、ある程度まで——すなわち、ピアノという限定された音色の上であったとしても——解消すべきものだったのである。言い換えれば、無調作品であっても、その「縦の響き」は実際に耳で確認されなければならないのだ。《六つの歌曲》作品14や《五つの宗教歌曲》作品15ように最も複雑な室内楽伴奏歌曲の場合ですら、ウェーベルンが自ら、ボーカル・スコア（＝伴奏声部のピアノ編曲）を作成していたという事実もこの推測を裏付ける。この点に関していえば、すでに自由な無調期において、シェーンベルクとウェーベルンの作曲プロセスは実は大きく異なる。

そして、このことは十二音技法以後のウェーベルンの作曲プロセスに、少なくない影響を与えたに違いない。彼の有名なポートレートが伝えるように、1920年代後半以降、音列表をピアノの上の板に貼り付け、譜面台に立て掛けたスケッチブックに音符を書き記していくという作曲スタイルが定着しはじめる（図像1参照³¹⁾）。同時に、作曲スピードは大幅に停滞しはじめる。自由な無調時代とは異なり、しばしば50小節にも満たない楽章が半年以上の歳月をかけてスローペースで作曲されるのだ。弟子のフェリックス・グライスレの回想は興味深い。「ピアノの上にあったウェーベルンの大きな板をいつも思い出します……。そこには、あらゆる形

脳裏に音楽が鳴り響くということ（浅井）



図像 1 仕事部屋でのウェーベルン（1930年頃）

のすべての音列が書かれていて、中央には小さな五線紙が置かれていました。音符が四つあって、それが作品でした。また三日後に彼のもとを訪ねると、音符が二つ増えていたのです」³²⁾。

作曲にかける時間が伸びたことで、そこでピアノが果たした役割は以前にも増して大きなものとなっただろう。特定のパッセージを記譜した後、ピアノでそのつど演奏することで、その音像をウェーベルンが耳で確かめていたことは想像に難くない。事実、娘のマリアが回想するように、彼が仕事部屋で作曲している様子を子供たちはいつも聞くことができたのだという。そして、作品が完成すると、ウェーベルンは妻の前でそれを実際に演奏してみせたのだ³³⁾。

3. 脳裏に鳴り響かない音楽？

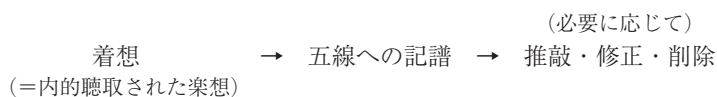
3.1. 十二音技法が作曲プロセスにもたらしたもの

1951年に、シェーンベルクが弟子のヨーゼフ・ルーファーに宛てた手紙によれば、「音列の最初の着想は常に何らかの主題的性格をもった形で現れる」³⁴⁾ という。ただし、前年の別の手紙で、彼は次のようにも述べる。「最初の着想がそのまま完璧で使用に耐えうる音列であることは多くなく、いくらかの手直しはきっと必要となるでしょう」³⁵⁾。同様の見解は、ウェーベルンの1932年の講演にもみられる。彼によれば、十二音列は「直感的に浮かんだ作品全体と関連して着想が生じ、これが慎重に検討されることによって」³⁶⁾ 成立するのである。

このことは、実際の両者の創作にも当てはまる。スケッチから確認できるように、ほとんどの場合、彼らの最初の着想となるのは、抽象的な音列ではなく、音価やリズムをとまなう具体的な楽想である。十二音技法に適應させるためにこの楽想が手直しされることはあっても、最初の着想（＝最初に脳裏に浮かんだ楽想）の中心的な意義は、自由な無調の時期と基本的に変わ

ることはない。

そしてシェーンベルクの場合、音列を作成した後、初稿を作曲する際においても同様のプロセスを想定することができる。いくぶん単純化すれば、このプロセスは次の図のように表すことができるだろう。



実際には、五線紙に記譜される前の段階、すなわち頭の中で、この推敲・修正作業が行われることもあっただろう。あるいは、推敲の必要性がかなり後の段階で——例えば一度、初稿を完成し終えてから——ようやく判明したような事態も考えられる。しかしながらシェーンベルクにとって、脳裏に鳴り響く楽想こそが、作曲プロセスにおいて常に支配的な位置にあったことに疑いはない。クリスチャン・マーティン・シュミットが彼の創作について総括するように、音列技法による「音楽的素材の処理の合理化のような未来を指し示す要素」が実際の作曲プロセスの中では後景へと退くのに対し、その動機・主題労作にもとづく作曲手法は「極めて19世紀[的な伝統]に根ざしている」のである³⁷⁾。

そして、作曲の際に、シェーンベルクが音列からの逸脱をしばしば許容したことは、まさにこの内的聴取が、その判断の最上位を担っていたからに他ならない。彼自身もしばしば強調したように、十二音技法は作曲のひとつの手段であって、無批判に遵守すべきドグマのようなものでは決してない。それゆえ、あるとき弟子たちに総譜の中の音列の誤りを指摘されると、彼は怒り狂って言ったのだという。「Fisを聴いたら私はFisと書くし、Fを聴いたらFと書くのです。君たちの愚かな……理論のためだけに、私が何を書くべきか指図しようというのですか?」³⁸⁾

3.2. 作曲プロセスにおける着想の意義 ——《交響曲》作品21のスケッチを例に

対して、とりわけ後期十二音技法以降のウェーベルンにおいては、シェーンベルクとまったく異なる音楽的発想が現れる。というのも、彼のスケッチには、五線紙への記譜が内的聴取に先んじていると推測できるケースがしばしば確認されるのだ。いくらか誇張していえば、彼は脳裏に鳴り響いてはいない楽想をまず記譜し、恐らくはピアノで試し弾きすることによって、事後的に耳でその是非を判断しているのである。

以下では、最初の後期作品のひとつでもある《交響曲》作品21(1928)を例に、このことを簡潔に示そう。この楽曲は全二楽章からなるが、もともとはそれに続く第三楽章の構想が存在していた。この破棄された終楽章の最初のスケッチは、ウェーベルンの後期様式における着想の意義を雄弁に物語る。

脳裏に音楽が鳴り響くということ（浅井）

譜例 3 《交響曲》作品 21, 第三楽章, スケッチ, パウル・ザッハー財団, バーゼル³⁹⁾

第一楽章でもそうであったように、ここでもウェーベルンは二種類の音列による転回カノンの作曲を試みる。彼自身の番号付けに従えば、「18」番と「19」番の音列のそれぞれを上・下声部とする二声の楽想がこの第三楽章の最初の着想である（譜例 3, 第 1, 第 2 段参照⁴⁰⁾）。この二種の音列の重なりは次のように示すことができるだろう。

$$\begin{array}{cccccccc}
 (18) : & C\sharp & E & D\flat & D & F\sharp & F & H & C & G\sharp & A & B & G \\
 & & \diagdown & & \diagup & & & & & \diagup & & \diagdown & \\
 (19) : & G & E & F & F\sharp & D & E\flat & A & G\sharp & C & H & B & C\sharp
 \end{array}$$

しかしながら、ウェーベルンはすぐさま、「19」番の音列をその下段の「17」番の音列に置き換える（譜例 3, 第 3 段参照）。その理由は十二音技法の原則から、簡単に説明することができる。というのも、上にも図示したように、基本形 (18) と転回形 (19) の音列の組み合わせからは、あまりにも多くの同音反復が二声の間で生じるのである (E, Fis, Gis, B の四音)。

同時にこのことは、最初の着想 (=「18」と「19」の音列によるカノン) をスケッチした時点では、ウェーベルンがその楽想を明確に内なる耳で把握していなかったことを示唆する。実際に五線紙に記譜した後になって——あるいは、それをピアノで演奏してみてはじめて——彼は同音の反復が両声部に頻繁に現れることを理解し、それゆえに使用する音列を再考せねばならなかったのである。この作曲プロセスは簡略化すれば、次のように示されるだろう。

(必要に応じて)

五線への記譜 → ピアノによる楽想の確認 → 推敲・修正・削除

もちろんこのプロセスは、ウェーベルンの作曲に対して安易に一般化されてはならない。しかしながら、少なくともこの箇所に関していえば、もはや内的聴取を出発点とした作曲について語ることはできない。シェーンベルクにとって——そして、十二音技法以前のウェーベルンにとっても——、最初の着想は楽曲全体の展開を決定づけるものであった。それゆえ、多

くの場合、それは音高・リズム・音色といったすべての面において、具体的にイメージされた楽想でなければならなかった。しかしながら、この《交響曲》のスケッチにおいては、最初の着想の意味は大きく変化している。「二種類の音列を使用したカノン」という抽象的なアイデアはあったとしても、それは五線紙に書き下ろす前の時点では、まだ具体的な音響的なイメージとしては想像されていないのである。

3.3. 枠組みとしてのカノン ——《弦楽四重奏曲》作品 28 第三楽章を例に

こうした作曲プロセスは、後期十二音技法以降のウェーベルンがカノンを偏愛したことも密接に結びつく。《交響曲》第三楽章のスケッチでもそうであったが、この手段を用いた場合、応答主題のピッチとリズムは、主題に従ってある程度まで自動的に決定される。いわばカノン技法は、具体的な楽想を必ずしも明確に思い描かずとも作曲を可能とするフレームワークとしての役割を果たすのである。

《弦楽四重奏曲》作品 28 (1937) 第三楽章冒頭の作曲プロセスは、このことを端的に示す(譜例 4 参照)⁴¹⁾。冒頭主題を作曲した後、ウェーベルンはこのスケッチの中で、はじめてこの旋律 (1. Vn.) に対して他の声部 (Vl., Vc.) をカノンの応答主題として組み合わせる。ピッチとリズムに違いはあれど、この時点で最終稿と同じく、第一ヴァイオリンに対してヴィオラはリズム的カノンを、チェロはリズム的逆行カノンをなす。

しかしながら、このスケッチにおいては、ヴィオラとチェロ声部の音高は必ずしも確定されているわけではない。というのも、それぞれの声部にどの音列を用いるかという決断は、実のところまだなされていないためである。

たしかに、ヴィオラ声部には「4」番の音列 (=原形 [1. Vn.] の短三度上行形) が、チェロ声部には「8」番の音列 (=原形の短三度下降形) が使用される。しかしながら、それは考えられる音列の選択肢の中の一例に過ぎない。ヴィオラ声部の冒頭とチェロ声部冒頭の注記 —— 「場合によっては 5 番の音列 (evt. [=eventuell] 5)」および「あるいは 2 番の音列 (oder 2)」 —— は、ウェーベルンがこの時点でまだ使用する音列を決めかねていることを示唆する。そして実際に、第 5 段目には「2」番の音列 (=原形の転回形の短三度下降形) によるチェロ声部が記譜され、「8」番と「2」番の音列の比較がスケッチ上で行われる。

これに続くスケッチでも、基本的には同様のことが繰り返される。カノンという枠組みは不変である一方、各声部にはそのつど異なる音列が試される。言い換えれば、リズム的カノンという抽象的な枠組みにふさわしい音列を選ぶことそのものが、ここでは作曲行為となるのである (音列を選択した後に残る作曲家の自由は、各音のオクターブ位置以外にはない)。

こうした作曲プロセスが物語るのは、具体的な楽想ではなく、むしろリズム的カノンといった抽象的なアイデアこそが、ウェーベルンの着想の本質的な部分をなしていることだろう。そ

譜例 4 ウェーベルン《弦楽四重奏曲》作品 28, スケッチ, パウル・ザッハー財団, バーゼル⁴³⁾

して音高（=音列）の選択は、多くの場合、この抽象的なアイデアとの適合性という観点から行われる。内的聴取にもとづく具体的な楽想の着想こそが常に作曲の出発点をなしていた自由な無調期と異なり、《弦楽四重奏曲》作品 28 においては（必ずしも音高と結びつかない）抽象的な着想こそが、最終的な楽想に先立つ重要な役割を果たすのである。

戦後の現代音楽の作曲についてのアドルノの言葉は、こうしたウェーベルンの作曲プロセスにも当てはめることができるだろう。いわく、

総譜を読む者だけでなく、作曲家にとっても、聴かれるべきものすべてを正確に思い浮かべることは、もはやほとんどできない。メチエ、すなわち職人技としての素材支配の手法は、想像しえないものをコントロールすることへと変化しつつあるのだ。つまり、完全に想像することができないにもかかわらず、そこから生みだされる音楽が明晰に表現されるための枠組みとなる限界と法則を知り、これを定めることへと変わってきているのである。⁴²⁾

まさにこの意味で、ウェーベルンが《弦楽四重奏曲》作品 28 におけるカノン技法は、「想像しえないものをコントロール」するための手段として理解されるだろう。作曲者自身ですら、五線紙に記す

前の段階では、どのような音楽が生みだされるのかを正確に把握することはできない。19世紀の作曲の主要な前提であった内なる耳が作曲を主導するのではない。事前に定められるのは「カノンによる四声部のコントロール」という抽象的な枠組みであって、この中で、彼はピアノの助けを借りつつ、「想像しえないもの」の実現を試みるのである。

むすび

自身の師とは異なり、ウェーベルンは作曲の際にピアノを必要とし続けた。自らが五線紙に記した楽想は、この楽器を通して、そのつど耳で確認されなければならない。アドルノに沿っていえば、「[事前の] 想像と予見不可能なもの間の緊張」は、創作の最中にある程度まで解決されなければならないものだったのである。

そして、このピアノによる音響的イメージの確認の重要性は、十二音技法以降のウェーベルンに新たな作曲プロセスを許容することへと繋がる。自由な無調期以前では、いわば自らの内的聴取の正確さを確かめる手段としてピアノが使用されていた。それに対して、十二音技法以後のウェーベルンの作曲には、まだ具体的な音像として想像されていない楽想を五線紙に記譜し、それを事後的にピアノによって検証するというプロセスが、少なくとも部分的に介在し始める。その際、カノン技法のような枠組みの存在は、まだ正確に想像されていない楽想を記譜するにあたっての道しるべとしての役割を担う。音列というそれ自体拘束力のある手段に加えて、カノンのようにさらに拘束力をもつ作曲要因を彼が増やしたことは、ここからも説明できるだろう。

こうした作曲における主観と客観の関係のラディカルな変化は、まさにアドルノがウェーベルンの十二音技法に対して批判したことでもあった。『新音楽の哲学』によれば、その音列の処理方法ゆえに、「ウェーベルンという音楽の主体は沈黙しつつ退位し素材に身を委ねる」⁴⁴⁾のだという。それゆえ、素材を支配する主体を欠いた音楽として、彼の論考の中では、ウェーベルンの後期作品は否定的に捉えられる。

しかしながら、本稿で示したような彼の作曲プロセスは、アドルノの言うような単なる「音列のフェティシズム」⁴⁵⁾としてではなく、想像しえないものを生み出すための手段として肯定的にも評価されうるものだろう。アンフォルメル音楽の前提として挙げられるような事前に想像するプロセスが後景に退いているとはいえ、ウェーベルンにとって彼が五線紙に記したものの是非は、作曲の最中に、そのつど耳を通して主観的に判断されなければならないのであろう。ここには、アドルノとは違った意味での主体と客体の相互補完的作用を見出すこともできるだろう。

そしてこの新たな作曲家(=主体)と素材(=客体)との間の関係は、ウェーベルン独自の

後期作品への道を切り開くための土台にもなったはずである。シェーンベルクとウェーベルンの十二音作品の差の少ない部分は、単なる音列の扱いに由来するのではない。むしろ、その背後にある作曲プロセス、そしてその前提となる作曲的思考法そのものの違いにこそ起因するのだ。

興味深いことに、両者の十二音作品の方向性の違いが明らかとなりはじめる《交響曲》作品21以降、シェーンベルクはウェーベルンの音楽の評価をいくらか保留しはじめる。

「たったいま、あなたのピアノ四重奏曲が届きました」と《四重奏曲》作品22のスコアを受け取ったシェーンベルクは、意味深に次のように続ける。「とても素晴らしいと思います。私が言っているのは、作品ではなく印刷のことですが。作品に関して表面的なことは、何も言いたくありません」（1932年8月12日付）。

あるいは、バッハの《音楽の捧げもの》の管弦楽編曲版——この編曲は同時期のウェーベルンの器楽作品に、その断片的な動機の扱いのため、スコアの外観がよく似ているのだが——は、シェーンベルクにとってもはや「楽譜から想像しえないもの」となる（譜例5参照）。1936年8月27日の手紙の中で、彼は言う。

バッハの編曲に対しては、あまり大きな印象をもちませんでした。この音楽を脳裏に思い描くことは大変やっかいですし、個々の声部の道筋を見つけることは非常に難しいのです。それに、道筋を見つけたとしても、すぐに見失ってしまいます。この作品はきっと演奏のためのもので、読むためのものではないのでしょう。もしかすると、最も重要なのは、そこから何が出てくるかなのかもしれないが。

12 poco allargando - - - tempo

41 42 43 44 45

Fl. *p*

Ob. *p*

E.H. *p*

Kl. B *p*

Bskl. B *p*

Fg. *p*

Hr. F *p* *offen*

Trp. *mp*

Pos. *p*

Pk. *p*

Hrf. *p*

poco allargando - - - tempo

Solo 1.Gg. *p* *pizz.* *p* *arco*

die übr. 1.Gg. *p* *arco* *p* *p*

2.Gg. *p* *arco* *p* *p*

Solo Br. *p* *nimmt Dpt.* *p* *arco*

die übr. Br. *p* *(mit Dpt.)* *p* *arco*

Vlc. *pizz.* *p*

Kus. *p*

U. E. 10.277

譜例 5 バッハ《音楽の捧げもの》BWV 1079, ウェーベルンによる管弦楽編曲版, 第 41-45 小節

注

- 1) 京都大学人文科学研究所共同研究「20世紀作曲家における創作プロセスと語法創造」のオンライン会議における2021年8月15日の口頭発表にもとづく。なお本研究は、JSPS科研費21K19945の助成を受けたものである。
- 2) Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle“, in: *Musikalische Schriften I-III*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 493-540. (テオドール・W・アドルノ「アンフォルメル音楽の方へ」, 『アドルノ音楽論集 幻想曲風に』, 岡田暁生・藤井俊之訳, 法政大学出版社, 2018年, pp. 343-408.) 以下, 訳出はすべて筆者自身の手によるが, そのつど上記の日本語訳を参考にした。
- 3) 同様の考えは, すでに1934年の論考「弁証法的作曲家」でも中心的なテーマとして扱われている。いわく, 「主観と客観——作曲上の意図と作曲の素材——は, バランスをとらねばならないような, 硬直しつつ崩壊せんとする二つの存在のあり様を意味しない。むしろこの両者は, それぞれが歴史的に生成されたのと同様に, 互いを相互に生成するのである」。Adorno, „Der dialektische Komponist“, in: *Musikalische Schriften IV*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 17), S. 201.
- 4) Adorno, „Vers une musique informelle“, S. 521.
- 5) Ibid., S. 527f.
- 6) Ibid., S. 496.
- 7) Ibid., S. 523.
- 8) Ibid.
- 9) Ibid.
- 10) Ibid., S. 524.
- 11) Alban Berg, „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich“, in: *Arnold Schönberg. Zum fünfzigsten Geburtstag. 13. September 1924*, Wien 1924 (Sonderheft der Musikblätter des Anbruch), S. 333f.
- 12) 例えば, アルバート・カウダースによる《室内交響曲》作品9の初演評を参照のこと。Albert Kauders, „Modernste Musik“, in: *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, hg. von Martin Eybl, Wien 2004 (Wiener Veröffentlichung zur Musikgeschichte 4), S. 115f.
- 13) *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hg. von Horst Weber, Darmstadt 1995 (Briefwechsel der Wiener Schule 1), S. 42.
- 14) Arnold Schönberg, „Wie man einsam wird“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 348.
- 15) Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin 1913, S. 28f.
- 16) Cf. Schönberg, *Kammersymphonien. Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3. Entstehungs- und Werkgeschichte. Dokumente. Fragment für Kammerorchester*, hg. von Ulrich Krämer, Mainz 2010 (Sämtliche Werke IV/11 B), S. 68f.
- 17) Cf. Schönberg, *Berliner Tagebuch*, hg. von Josef Rufer, Frankfurt/M. 1974, S. 34f.
- 18) Schönberg, „Rückblick“, in: *Stil und Gedanke*, S. 404.
- 19) Schönberg, *Harmonielehre*, Wien ³1922, S. 466.

- 20) Schönberg, „[Zur Komposition mit 12 Tönen]“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz 2007, S. 100.
- 21) Schönberg, „[Zur Darstellung des musikalischen Gedankens]“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 115.
- 22) とりわけ, エルマール・ブッデによるゲオルゲ歌曲集作品3の詳細な研究 (Elmar Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Wiesbaden 1971 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 9]) を参照されたい。
- 23) 以下, 本文中で引用するシェーンベルクとウェーベルンの間の手紙は, すべて Arnold Schönberg Center, Wien のホームページ (<https://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>) にて閲覧できるオリジナルのデジタル・コピーにもとづく (閲覧日: 2022年9月6日)。
- 24) Cf. Schönberg, „Schaffensqual“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 397.
- 25) Hugo Riemann, „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 19 (1909), S. 37.
- 26) Ibid., S. 40f.
- 27) Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein, London 1970, p. 1.
- 28) Schönberg, „Symphonien aus Volksliedern“, in: *Stil und Gedanke*, S. 139.
- 29) 1914年以前のウェーベルンのスケッチは, 徒弟時代のものを除き, ほとんど現存しない。彼の創作プロセスの詳細に関しては, 筆者の博士論文 (Yuta Asai, *Anton Webern: Komponieren als Problemstellung. Quellenstudien zu seinem Schaffen 1914-1926*, Stuttgart 2021 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 85], S. 15-26) も参照のこと。
- 30) 例えば, 以下のハンス・アイスラーの回想が挙げられる。「私自身は長い間, ピアノなしで [作曲を] やりくりしてきました。というのも, シェーンベルクがそれを求めたことに加え, ピアノを買う余裕もなかったのです」。Roger Planchon, „Hanns Eisler in Lyon“, in: *Sinn und Form* 15/1 (1963), S. 149.
- 31) 一部の例外を除き, 使用された音列表には, 画鋏で板に留められた跡が残っている。音列表の物理的側面については, 次の論文を参照のこと。Kathryn Bailey, „Webern's Row Tables“, in: *Webern Studies*, ed. by Kathryn Bailey, Cambridge 1996, pp. 172ff.
- 32) Joan Allen Smith, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, New York 1986, p. 214.
- 33) Cf. „Aus einem Gespräch mit Weberns Tochter Maria Halbich-Webern“, in: *Anton Webern 1883-1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1983, S. 94.
- 34) Josef Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952, S. 86.
- 35) Ibid., S. 89.
- 36) Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 58.
- 37) Christian Martin Schmidt, „Über den kompositorischen Prozeß bei Arnold Schönberg“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 250.
- 38) Smith, *Schoenberg and His Circle*, p. 216.
- 39) Webern, *Skizzenbuch 2*, Paul Sacher Stiftung, Basel, S. 51.
- 40) 《交響曲》作品21に使用された音列表のトランスクリプトは, 次の文献に見ることができる。

Bailey, „Webern's Row Tables“, pp. 186-188.

- 41) 《弦楽四重奏曲》作品 28 の作曲プロセスに関しては、筆者の次の論文も参照されたい。浅井 佑太「20 世紀「新音楽」における作曲コンセプトと創作プロセスの関係——バルトーク《ミクロコスモス》第 141 番〈イメージと反映〉とウェーベルン《弦楽四重奏》作品 28 の比較を通して」、『お茶の水音楽論集』、お茶の水音楽研究会、第 24 巻 [印刷準備中]。
- 42) Adorno, „Tradition“, in: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1973 (Gesammelte Schriften 14), S. 129.
- 43) Webern, *Skizzenbuch 4*, Paul Sacher Stiftung, Basel, S. 59.
- 44) Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1975 (Gesammelte Schriften 12), S. 108.
- 45) Ibid., S. 107.

参考文献

- Adorno, Theodor W., „Der dialektische Komponist“, in: *Musikalische Schriften IV*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 17), S. 198-203
- *Philosophie der neuen Musik*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1975 (Gesammelte Schriften 12) (アドルノ『新音楽の哲学』、瀧村あや子訳、平凡社、2007 年)
- „Tradition“, in: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1973 (Gesammelte Schriften 14), S. 127-142 (アドルノ「伝統」、『不協和音 管理社会における音楽』、三光長治・高辻知義訳、音楽之友社、1971 年、pp. 174-198)
- „Vers une musique informelle“, in: *Musikalische Schriften I-III*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/M. 1978 (Gesammelte Schriften 16), S. 493-540 (テオドール・W・アドルノ「アンフォルメル音楽の方へ」、『アドルノ音楽論集 幻想曲風に』、岡田暁生・藤井俊之訳、法政大学出版局、2018 年、pp. 343-408)
- Asai, Yuta, *Anton Webern: Komponieren als Problemstellung. Quellenstudien zu seinem Schaffen 1914-1926*, Stuttgart 2021 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 85)
- 浅井 佑太「20 世紀「新音楽」における作曲コンセプトと創作プロセスの関係——バルトーク《ミクロコスモス》第 141 番〈イメージと反映〉とウェーベルン《弦楽四重奏》作品 28 の比較を通して」、『お茶の水音楽論集』、お茶の水音楽研究会、第 24 巻 [印刷準備中]
- Bailey, Kathryn, „Webern's Row Tables“, in: *Webern Studies*, ed. by Kathryn Bailey, Cambridge 1996, pp. 170-228
- Berg, Alban, „Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich“, in: *Arnold Schönberg. Zum fünfzigsten Geburtstage. 13. September 1924*, Wien 1924 (Sonderheft der Musikblätter des Anbruch), S. 329-341
- Budde, Elmar, *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*,

- Wiesbaden 1971 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 9)
- Hilmar, Ernst (Hg.), *Anton Webern 1883-1983. Eine Festschrift zum hundertsten Geburtstag*, Wien 1983
- Kauders, Albert, „Modernste Musik“, in: *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*, hg. von Martin Eybl, Wien 2004 (Wiener Veröffentlichung zur Musikgeschichte 4), S. 113-117
- Planchon, Roger, „Hanns Eisler in Lyon“, in: *Sinn und Form* 15/1 (1963), S. 149-154
- Riemann, Hugo, „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 19 (1909), S. 33-46
- Rufer, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin 1952
- Schmidt, Christian Martin, „Über den kompositorischen Prozeß bei Arnold Schönberg“, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in der Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Hermann Danuser und Günter Katzenberger, Laaber 1993 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 4), S. 243-251
- Schönberg, Arnold, *Berliner Tagebuch*, hg. von Josef Rufer, Frankfurt/M. 1974
- ____ *Harmonielehre*, Wien ³1922
- ____ *Kammersymphonien. Kritischer Bericht zu Band 11, Teil 3. Entstehungs- und Werkgeschichte. Dokumente. Fragment für Kammerorchester*, hg. von Ulrich Krämer, Mainz 2010 (Sämtliche Werke IV/11 B)
- ____ „Rückblick“, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976 (Gesammelte Schriften 1), S. 397-408
- ____ „Schaffensqual“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen, Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni, Mainz 2007, S. 397-398
- ____ „Symphonien aus Volksliedern“, in: *Stil und Gedanke*, S. 134-139
- ____ „Wie man einsam wird“, in: *Stil und Gedanke*, S. 338-358
- ____ „[Zur Darstellung des musikalischen Gedankens]“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 101-123
- ____ „[Zur Komposition mit 12 Tönen]“, in: *Stile herrschen, Gedanken siegen*, S. 99-100 (Schoenberg, Arnold)
- ____ *Fundamentals of Musical Composition*, ed. by Gerald Strang with the collaboration of Leonard Stein, London 1970
- Smith, Joan Allen, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait*, New York 1986
- Specht, Richard, *Gustav Mahler*, Berlin 1913
- Weber, Horst (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, Darmstadt 1995 (Briefwechsel der Wiener Schule 1)
- Webern, Anton, *Der Weg zur Neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien 1960

引用文における訳出はすべて筆者自身の手によるが、既訳が存在する場合は、そのつど当該の訳文を参考にした。

要 旨

ダルムシュタットにおける講演「アンフォルメル音楽の方へ」（1961）の中で、アドルノは表現主義時代のシェーンベルクとウェーベルンの作品を、作曲の主体と素材の間の弁証法的関係の実現という点において、現代音楽の可能性を提示する理想像として捉える。その際、無調期以後の作曲プロセスに関するアドルノの議論は興味深い。彼によれば、作曲家自身にとっても、「無調や十二音技法による極めて複雑な総譜は、完全に適切な〔音響的イメージ〕の想像からは恐らく常に離れたものであった」という。しかしながら、アドルノにとって、これは作曲上の欠陥を意味するわけではない。というのも、作曲する耳が素材へと自己批判的に向かう限り、「[事前の] 想像と予見不可能なものとの間の緊張」は、それ自体が生産的な作曲原理として機能するからである。

本稿では、アドルノの議論を踏まえ、シェーンベルクとウェーベルンの創作手法を比較・考察することを試みる。その際、とりわけ考察の対象とするのは、内的聴取——すなわち脳裏に音像を思い描くというプロセスが両者の作曲において、どのような位置を担っていたかという問題である。議論の前半では、ウェーベルンの場合——生涯に渡って内的聴取の重要性にこだわり続けたシェーンベルクとは異なり——ピアノによって音像をチェックするという作業が、自由な無調期においてすでに作曲過程の不可欠な一部となっていたことを指摘する。その後、彼の《交響曲》作品 21 と《弦楽四重奏曲》作品 28 の創作プロセスを検討することで、ウェーベルンが音楽的着想を推敲するにあたってピアノが果たした本質的な意義を考察する。

キーワード：新ウィーン楽派、新音楽、十二音技法、作曲プロセス、音楽文献学

Abstract

In seinem Vortrag „Vers une musique informelle“ (1961) sieht Theodor W. Adorno das Schaffen von Schönberg und Webern in der expressionistischen Phase als mögliches Idealbild einer musikalischen Utopie an, in der sich das kompositorische Subjekt und das Material in eine dialektische Wechselbeziehung setzen lassen. Interessant ist dabei eine Diskussion hinsichtlich des Kompositionsvorgangs, in der Adorno die Ansicht vertritt, dass auch für den Autor selbst „[s]ehr komplexe Partituren der Atonalität und der Zwölftontechnik vermutlich allemal der voll adäquaten Vorstellung sich entzogen [haben]“. Dies gilt ihm allerdings nicht als Manko, denn „die Spannung von Vorstellung und Unabsehbarem“ wirkt durchaus produktiv, sofern das komponierende Ohr sich selbstkritisch nach dem Material richtet.

Ausgehend von Adornos Diskussion werden die Schaffensweisen von Schönberg und Webern im vorliegenden Beitrag vergleichend diskutiert. Dabei wird das Augenmerk insbesondere darauf gerichtet, inwieweit sich beide Komponisten ihre Werke konkret innerlich vorstellten. Es wird sich zeigen, dass bei Webern – im Unterschied zu seinem Lehrer, der zeitlebens an der Priorität des inneren Hörens festhielt, – bereits in der frei-atonalen Phase die klingende Erprobung am Klavier als fester Bestandteil in die kompositorische Arbeit eingebettet wurde. Anschließend wird anhand der Schaffensprozesse zu Weberns *Symphonie* op. 21 und *Streichquartett* op. 28 die tragende Rolle nachgezeichnet, die die klingende Erprobung am Klavier bei der Ausarbeitung seiner Einfälle spielte.

Keywords: Wiener Schule, Neue Musik, Zwölftontechnik, Kompositionsprozess, Musikphilologie