

## バッハとモーツァルトのはじめまで

## シエーンベルクのバッハ受容とその背景

樋口隆一

シエーンベルクの忠実な弟子であつた作曲家アルバン・ベルクは、一九三〇年に「クレド（われ信ず）」、「Gredo」と題する記事をベルリンの雑誌『音楽』Die Musik に寄稿し、シエーンベルクをいわば「二〇世紀のバッハ」と規定している。リーマンの『音楽事典』のバッハに関する項目の、歴史的位置づけに関する部分を紹介しながら、そのごく一部の文言を修正することによって、それがほとんどそのままシエーンベルクの歴史的位置づけとしても通用するというのが、彼の論旨であつた。バッハもシエーンベルクも、音楽の様式が変化する過渡期的な時代に、あたかもふたつの時代にまたがりながら、しかも両者をつなく壮大な里程碑として屹立し、ふたつの様式を統一する天才にほかならないのである。

リーマンによればバッハは「彼の背後に横たわるポリフォ

ニー音楽の対位法的、模倣の様式の時代と同様、和声的音楽の時代に、そして今こそはじめてその全体像が解明された（教会旋法に代わる）近代的調性の体系の時代に属している」作曲家である。ベルクはこうしたリーマンの表現を、次のように改めながらシエーンベルクの歴史的位置を論ずる。シエーンベルクは「彼の背後に横たわる和声の様式の時代と同様、彼をもつて再び始まったポリフォニー音楽の、対位法的、模倣の様式の時代、そして今こそはじめてその全体像が解明された（長調、短調に代わる）十二音列の体系の時代に属している」というのである（一）。

バッハがそうであつたように、シエーンベルクもまた中世以来のあらゆる音楽伝統を、自らの芸術の中に取り入れている。しかし特に模範とした先達については、「私の先生は第一に

バッハとモーツァルト、そして第二にはベートーヴェン、ブラームスとワーグナーだった」と彼は一九三二年二月二十四日の日付を持った「国民的音楽」Nationale Musikという論文中で告白している。

シェーンベルクはさらに、彼らから具体的に何を学んだかを、次のように論ずる。

「バッハから私が学んだのは、

- 一、対位法的思考、すなわち、それ自体を伴奏するような音型を発見する技術。
- 二、すべてをひとつのものから生みだし、それらの音型を互いに導きあう技術。
- 三、拍の独自性。
- モーツァルトから学んだのは、
- 一、フレーズの長さの不均一。
- 二、不均質な性格のものをひとつの主題的統一へと包括すること。
- 三、主題とその構成部分における偶数拍からの逸脱。
- 四、副楽想を形成する技術。
- 五、導入と推移の技術。
- ベートーヴェンから学んだのは、
- 一、主題や楽節を發展させる技術。
- 二、変奏と変化の技術。

三、大楽節の構築の多様性。

四、状況に応じて、ためらわずに長く書いたり、無情なほど短く書いたりする技術。

五、音型を別の拍までずらすリズム法。

ワーグナーから学んだのは、

一、表現の観点から主題を変化させる能力と、表現のためにその主題を正しく用いること。

二、音の連なりと和音の親近性。

三、主題や動機を技巧として解釈し、そのことにより和声とは不協和に用いうる可能性。

ブラームスから学んだのは、

一、私がモーツァルトから無意識に学んだものの多く、特に不均等拍や、フレーズの拡大と短縮。

二、輪郭のはつきりした造形性。明瞭さのためにより大きな空間が必要なら、儉約したりけちけちしたりせず、どの音型も最後まで仕上げること。

三、楽曲構築の体系性。

四、経済的で、しかも豊かであること。

私はまた、シューベルトやマーラー、シュトラウス、レーガーからも多くを学んだ。私はいかなる人にも自らを閉ざしたことはなく、だからこそ次のように言うことができた。私の獨創性は、私が見た良きものすべてをすぐに模倣したことに由来すると。たとえそれが他人のところでは初めて見た

ものでなくてもである。

そしてまた私は、しばしばそのことを自分としては初めて見たのだ、と言ってよいだろう。というのは私は、自分が見たものにとどまっていたことがないからである。私はそれを自分のものとするために手に入れ、それに手を加え、拡張し、それが私を新しいものへと導いた。

私たちの模範として与えられたものが、最良のものとしてだけ内面的に結びついているかは、まさにこの新しいものの中に認められるものであると、私は確信している。私は、ほんとうに新しく、しかも伝統に基づきながら、伝統となることを定められているような音楽を書いてきた実績があると自認しているのである。<sup>(26)</sup>

「伝統に基づきながらしかも新しく、それゆえに新しい伝統となりうるような音楽。これこそがシェーンベルクがめざしたものであり、しかも到達し得たものだったのである。」

この論文を読むかぎり、シェーンベルクの伝統意識の内実は明快であり、また彼の自覚としては揺るぎないものであったが、では当時の音楽界がそのことを認知していたかと言えば、必ずしもそうではない。シェーンベルクと伝統の問題は、彼が公言するように純粹に音楽的な地平だけにとどまらず、宗教的な問題や社会的要素も視野に入れながら、用心深く論じる必要があるだろう。しかしここでは特にシェーンベルクとパツハの関係

を、時系列に従って俯瞰することを試みたい。

若き日のシェーンベルクは、合唱指揮者としてパツハのモテットを好んで指揮したことが知られている。ベルク未亡人へレーネの遺産には一九〇七年二月二十四日に「技術者建築家連盟フェストザール」Festsaal des Ingenieur- und Architektenvereinsで催された「合唱音楽連盟」Chormusikvereinの合唱演奏会のプログラムが残されているが、それによるとシェーンベルクはハイドン、ハスラー、ゼンフル、メンデルスゾーン、グラウン、ヘンデル、ブラームスの作品と並んで、パツハのモテット《来たれ、イエスよ、来たれ Komm, Jesu, Komm》BWV二一九を指揮している。<sup>(27)</sup>

理論家としてのシェーンベルクの評価を確立したのは一九一一年に出版された『和声学』<sup>(28)</sup>であったが、そこでも彼はパツハのモテット《来たれ、イエスよ、来たれ》BWV二一九や《マタイ受難曲》BWV二四四からのコラールを例として用いている。このようなパツハへの偏愛は、カトリックが大勢を占めるウィーンにあつてはかなり例外的だったにちがいない。シェーンベルクは一八九八年三月二十五日、ユダヤ教からパツハと同じルター派プロテスタントに改宗している。この改宗の背景には当時のウィーンにおける反ユダヤ主義の急速な成長という事情があるが、ではなぜマラーのようにカトリックに改宗せず、あえてプロテスタントに改宗したのだろうか。おそら

く彼は、ウイーンでは少数派のプロテスタントに属することに  
より、知的階級の一員としての旗印を示したかったのだろつ。  
バッハのコラールを歌うことの多いプロテスタントの礼拝を好  
んだのも理由のひとつだったのだから。

作曲家としてのシエーンベルクの名声を確立したのは《月に  
憑かれたピエロ》Pierrot Lunaire (一九二二年)の成功だった。  
ストラヴィンスキーが「二〇世紀音楽のみぞおち」であり精  
神」と呼んだこの問題作は、ともすればシュプレヒヒュティ  
ンメによるすぐれて表現主義的な感情表出に耳を奪われがちだ  
が、ピアノとフルート(ピッコロ持ち替え)、クラリネット  
(A管、B管、バス・クラリネット持ち替え)、ヴァイオリン  
(ヴィオラ持ち替え)、チェロのために書かれた器楽パートを詳  
しく研究すると、そこにはシエーンベルクがバッハから学んだ  
ことの多くが密かに盛り込まれていることが分かる。その最た  
るものは第十八曲の「月の染み」Mondfleckで、ここではピッ  
コロとクラリネットが四度のカノン、ヴァイオリンとチェロが  
同度のカノンを行いながら絡み合う二重カノンでありながら、  
十九小節からなる全体は、第十小節の中間を中心に、前後が  
まったく対照的に構成されるといふ鏡像カノンを形成している。  
特定の音型を象徴的に用いる書法もまた、すぐれてバッハ的  
である。例えば第一曲「月に酔つ」Mondestrunkenの冒頭でピ  
アノが奏でる反復音型は「月の光」と考えられるが、ここだけ  
でなく曲集の各所に登場して「月光」の淡い光を表現している

し、バッハの《音楽の捧げもの》BWV一〇七九のトリオ・ソ  
ナタにおける用例で知られる「ため息」Seufzerの音型も、さ  
ながらピエロのため息を表すかのように、曲集の各所に登場す  
る。第十五曲「郷愁」Heimwehでは、ヴァイオリンが奏でる  
「すすり泣き」Schluchzenの音型が実に効果的だ<sup>(9)</sup>。

ルードルフ・シュテファン<sup>(10)</sup>の指摘によれば、第六曲「マドン  
ナ」Madonnaにおけるフルート、バス・クラリネット、チェ  
ロのピチカート<sup>(11)</sup>のトリオが奏でる浮遊するような響きのイメー  
ジは、バッハのモテット《イエス、わが喜び》BWV二二七の  
第九曲「さらば、この世の選びしもの」Gute Nacht, o Wesen, das  
die Welt erlesenを<sup>(12)</sup>下敷きと<sup>(13)</sup>して<sup>(14)</sup>。

シエーンベルクが「十二の互いに関係する音による作曲法」  
を体系づける作業の中で、バッハの対位法に多くを負っていた  
ことはよく知られている。そつした体系化の試みは特に、《ピ  
アノ組曲》作品二五(一九二二年)の作曲中に跡づけられるが、  
この作品の基礎となる音列の最後が、BACHの逆行型である  
HCABからなっていることも、興味深い。十二音による最初  
の大規模作品となった《管弦楽のための変奏曲》作品三二(一  
九二六～二八年)の中にしばしば登場するBACH音型ととも  
に、バッハへの尊敬と感謝の印と解釈することができよう。ま  
た、未完に終わったオペラ《モーセとアロン》Moses und Aton  
(一九二八年)の第一幕第一場、第八一小節では、ソプラノ

声部がH C A B、アルト声部がE<sub>s</sub> S) B A C Hという動きをとるが、そこに付けられた歌詞はなんと「模範」*ein Vorbild*であつた<sup>(77)</sup>。

シェーンベルクは一九三〇年十月二十二日、ブラハにおいて重要な講演をしている。題して『新しい音楽、古びた音楽、様式と思想』*Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*<sup>(78)</sup>。シェーンベルクはこの原稿をまず一九三三年十一月二十六日に、さらに三三年二月十日に改訂し、二月十五日にウィーン文化連盟での講演に用いている。

シェーンベルクはアメリカ亡命後も、この原稿をもとにした英語版を、一九三三年と三四年にボストンで、「新しい音楽」*New Music*、「バッハについて」*Something about Bach*、「ロマン主義について」*About Romanticism*と題した三回の講演として、さらに一九四五年十一月にも改訂をほどこし、一九四六年五月十六日、シカゴ大学での客員講義で使用している。

シェーンベルクはこの講演の中で、バッハをネーデルランド楽派(フランドル楽派)と比較し、ネーデルランド楽派が基本的に音階中の七音を用いて対位法的作曲を行ったのに対して、バッハはその可能性を十二の音すべてに広げたという意味のことを言っている。興味深いのは、一九三三年二月の第三稿と、一九四六年の最終稿では、そのニュアンスが多少異なる点である<sup>(79)</sup>。

第三稿において、シェーンベルクは次のように述べている。

「ネーデルランド人たちの対位法の秘術には、ただ七つの音の間の対位法的な関係の規則のみが知られていたのに対し、バッハは最初にして唯一、その秘密の規則を再発見しただけでなく、十二の音に拡張した、ということがわかるだろう。つまりネーデルランド人たちは、空間的に無限に変化、変容する可能性を持った音型を案出することができるほど、一つの音階の七つの音の間の関係を熟知していながら、その音階に属さない残りの音はときたま気分を変えるものとして使用したにすぎず、実際には七音以上を用いて仕事をしたことはないのである。それに対してバッハは、十二の音を用いて仕事をすることをきわめて明瞭に理解していた。しかも、彼にはまだ調(音階)を二分する五度と四度の間の不等性から生じる困難があつたにもかかわらず、このことを理解していたのである」<sup>(80)</sup>。

この部分をシェーンベルクは、一九四五年の最終稿では次のようにより詳細に論じている。

「門外漢には厳格に禁じられていたネーデルランド人たちの秘術は、全音階の七つの音の間に可能な対位法的な関係を完全に認識することに基づいていた。このことが専門家に、垂

直的ならびに水平的に多様な移動や、その他の類似した変化を許すさまざまな組み合わせをもたらすことを可能とした。しかし、残りの五つの音は、これらの規則の対象には含まれていなかった。それらの音はそもそもたとえ現れたにせよ、対位法的な連結の外にあり、偶然的な交代として現れたにすぎない。

それとは対照的にバッハは、ネーデルランド人たちよりも多くの秘術を知っていたので、これらの規則を、半音階の十二の音のすべてを包括するまでに拡大した。バッハは十二の音を用い、ときには最初の十二音作曲家と呼びたくなるような方法で仕事をしたのである。<sup>(1)</sup>

シエーンベルクがバッハを「最初の十二音作曲家」と名付けたのは、実はこれが最初ではない。アーノルト・シエーンベルク・センター所蔵の遺稿の中に、一九三二年七月二十三日の日付をもった「バッハと十二音」と題する次のようなメモがある。

「おそらく私は次のことをすでにどこかで書いているし、いずれにせよ弟子たちに述べてきた。『バッハは（逆説的に表現すれば）最初の十二音作曲家なのである。』」

事実、バッハはネーデルランドの対位法の秘術を有していた。すなわち『七つの音を互いに、その動きの中で起きるあらゆる響きがひとつの協和音のように把握されるような位置

にもたらす技術』である。

この秘術を彼は『十二音に拡大した』。

したがって彼が『平均律クラヴィーア曲集』を書き、それがまさに十二音の全てを考慮しているというのも、決して偶然ではないのである。

一九三二年七月二十三日

アーノルト・シエーンベルク<sup>(1)</sup>

一九三二年七月といえば、『新しい音楽 古びた音楽、様式と思想』の最初の改訂（第二稿、一九三二年十一月）の四ヶ月前である。シエーンベルクの思索の変遷を厳密に追うことは、原稿の詳しい調査を経ずには困難だが、一九三〇年から三三年頃の彼が、七音中心のネーデルランド楽派の対位法を十二音まで拡大したバッハのことを、自らの先駆者として位置づけることに腐心していたことは明らかであろう。そしてこの事実は、一九三〇年の弟子のベルクによる『クレド（われ信ず）』の内容とも互いに呼応し合っている。

しかしなぜこれほどまでにシエーンベルクは伝統を追求し、みずからの音楽的出自を明らかにしようともがくのдарうのか。本来、作曲家の位置づけなどというものは、後世の歴史家たちが論ずるものであって、作曲家本人がそれを論じた例は稀である。

シエーンベルクは違った。反ユダヤ主義の台頭が著しいこの

時代に、ユダヤ系でありながら、プロイセン芸術アカデミーの作曲科教授というドイツの作曲家としてまさに最高の地位にあった彼は、いわれのない攻撃に身をさらしつつ、伝統と革新の問題と対峙せざるをえなかったのである。実にこの緊張関係が、当時のシエーンベルクの芸術と理論を鍛えたともいえよう。

学問と芸術の担い手の多くがユダヤ系であった世紀転換期のウィーンに生まれたシエーンベルクは、その豊かな音楽伝統の中で育ったこともあり、その伝統の一員であることを自明のこととしていたに違いない。一九二一年の夏、避暑地トラウンキルヒエンの湖畔のプロムナードで弟子のヨーゼフ・ルーファーに「ドイツ音楽の優位をさらに百年保証する法則を発見した」と告げたという彼の言葉には、伝統の担い手としての確信が満ちている。

しかしその夏の彼は、人生最初の不愉快な出来事も体験している。その夏の休暇を過ごすそうと彼がはじめに訪れたのは、ザルツブルク近郊のマットゼー Matsee だった。六月二日にこの村を訪れた彼に対して村役場は、ユダヤ人の滞在を好ましくないとして、キリスト教徒としての洗礼証明書の提示を求めたのである。これを不快としたシエーンベルクはただちにこの村を後にし、弟子たちの尽力により、七月からはザルツカンマーグートの湖畔の避暑地トラウンキルヒエンのヨーゼフ荘 Villa Josef に住むこととなる。この「マットゼー体験」こそは、彼

がユダヤ人であることへの深い苦悩を抱いた発端だった<sup>128</sup>。

それから二年後、一九二三年五月四日に親友の画家カンディンスキーに宛てた有名な手紙は、このときの苦悩についても触れながら、パウハウスにもユダヤ人排斥の傾向があると決めつけて、そこで教えるようにとの友の誘いを、激しい調子で拒絶している<sup>129</sup>。

それからさらに二年後の一九二五年、シエーンベルクは十月一日付けでベルリンのプロイセン芸術アカデミーに着任する。ブゾーニの後任として得たこのポストは、ドイツの作曲界の頂点にほかならなかった。だからこそ、批判もまた大きかった。

バッハの町ライプツィヒから出版された『音楽雑誌』 Zeitschrift für Musik の十月号は、編集主幹アルフレート・ホイスの署名論文「アーノルト・シエーンベルク プロイセンの作曲教師」によって、彼を痛烈に批判する<sup>130</sup>。ドイツ作曲界最高の地位に、ユダヤ人のシエーンベルクが就くということは「これ以上の挑戦は考えられないようなドイツ音楽の問題への一撃を意味している」というのである。シエーンベルクの芸術は「伝統を否定する音楽観」 traditionslos wollende Musikanschauung に基づいているからだといっているのである。

一九〇〇年前後のドイツ音楽の危機をもたらしたのは、「強固なドイツ的過去を自らのうちに感じていない」ようなシエーンベルクその人であったとするホイスは、「手前味噌で、いかなる地域にも属さず、意識的に伝統を否定するユダヤ人が狂信

的な指導者となる。これは墮落への道を意味する以外の何物でもない」とまで断じる。さらにホイスはシェーンベルクを「根無し草のユダヤ人」とまで決めつけて、ユダヤ人としての価値までも否定するのである。

ホイスによるあからさまな人種主義的批判は、シェーンベルクにとつてはドイツ音楽界そのものからの拒絶とまで感じられたにちがいない。それがあらぬが、シェーンベルクの実際のベルリン着任は、盲腸炎を理由に遅れ、年を越した一九二六年の一月六日の顕現節の日に実現している。そしてその間のシェーンベルクが、ウィーンであの《三つの風刺》作品二八を書いていたということを知れば、彼の心中もまた察せられよう。彼自身の作詞による三曲の合唱曲では、日和見主義者、民族主義者、新古典主義者、そしてあらゆる「主義者」に対する痛烈な批判が、乾いた風刺を伴って歌われているからである。ソプラノ記号、アルト記号、テノール記号、バス記号を用いる伝統的な声部書法によつて記譜されたこれらの作品は、すべて厳密な十二音技法によつて作曲されている。第二曲「多方面」*Vielseitigkeit*などは二つの頁を一八〇度回転すると、そこに生じる楽譜がもとの楽譜と一致するという、六小節ずつのいわば「ねじれた鏡像」として構成されている。ネーデルラント楽派の対位法の秘儀と十二音技法の完全な結合は、暗黙のうちにヨーロッパ音楽伝統の最も正当な継承者としての自己を堂々と主張しているのである。

ベルリンでのシェーンベルクの仕事は、さらに充実したものとなった。その中心は、十二音技法をはじめて大規模な作品に応用した《管弦楽のための変奏曲》作品三一（一九二六―二八年）、ユダヤ人国家の建設をテーマとした戯曲『聖書の道』*Biblischer Weg*（一九二六―二七年）、そして未完に終わったオペラ《モーセとアロン》*Moses und Aarón*（一九二八年）である。すでに述べたように、《管弦楽のための変奏曲》にBACH音型を登場させて、バッハへの感謝の念を表明したシェーンベルクは、オペラ《モーセとアロン》においても、バッハこそが模範であることを密かに語らせている。

シェーンベルクは、音楽家としては常に伝統を強く意識してきた。しかし人間としてユダヤの伝統を考え、かつ自らの創作にそれを反映させるようになったのは、特にベルリン時代のことである。戯曲『聖書の道』で、ユダヤ人国家建設の問題を扱いつつながら、人間として正しい道は何かという普遍的な問題を論じざるを得なかったシェーンベルクは、オペラ《モーセとアロン》においては、旧約聖書に取材しながら、神は思考<sup>Gotanke</sup>かイメージ<sup>Bild</sup>かという神学のないしは哲学的な命題を扱うことにより、神と人との普遍的な問題へと昇華することに成功している。一九二八年十月三日から十六日までの短い期間に台本の執筆を終えた後、長大なオペラの全ての基礎となりうる十二音列のスケッチを開始したのが一九三〇年五月七日、第一幕



の作曲が完成したのが一九三二年三月十日のことであった。

ところで彼がブラハにおいて『新しい音楽、古びた音楽、様式と思想』を講演したのは一九三〇年十月二十二日、「バッハと十二音」と題するメモを書いたのが一九三二年七月二十三日のことであった。『モーゼとアロン』第一幕、第二幕の作曲はこれらふたつの日付の間にすっぽりと収まるではないか。講演における「新しい音楽と古い音楽」、「様式と思想」*Sitt und Gedanke* に関する二元論的考察は、「この神学的オペラにおける「イメージと思考」*Bild und Gedanke* の対立と、どこが相通するものがないだろうか。

興味深いのは、ドイツの社会における反ユダヤ主義の脅威が頭をもたげつつある中で、シェーンベルクが自らの言葉と音楽とを用いて音楽の伝統とユダヤ思想の伝統とを深く掘り下げる内面への旅を続ける過程にあつて、バッハの存在がことごとくにクローズアップされていったことである。ブラハでの講演はさらに二回の改訂を経て、一九三三年二月十五日、ウィーンにおいても反復され、それが彼の愛する故郷への別れの挨拶となった。ベルリンに戻った彼は、三月一日、プロイセン芸術アカデミーの評議会会で、「大学内でのユダヤ人の影響を打破せよ」との政府見解を伝える学長の言葉に憤激して退席し、それがアメリカ亡命への契機となったからである。

一九三〇年代のシェーンベルクにとって、バッハはもはや単なる「模範」*Vorbild* ではなく、反ユダヤ主義との戦いにおけ

る「守護聖人」*Schutzpatron* だったといつても過言ではない。一九三〇年〜三二年までにシェーンベルクが行った一連のバッハに関する論究と、その愛弟子ベルクによる「クレド（われ信ず）」と題した評論は、当時のこつじた政治的背景のもとによりよく理解されるのである。<sup>15)</sup>

註

(1) 拙著『バッハ探究』、春秋社、一九九三年（新装版一九九六年）、八七頁以下。

(2) Arnold Schönberg, "Nationale Musik", in: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik, Gesammelte Schriften I* (GS I), herausgegeben von Ivan Vojtech, Fischer-Verlag 1976, S.253 f.

(3) この日のプログラムは、次のようなものであった。1.) Haydn: "Du bist's, dem Ruhm & Ehre gebühret"; 2.) Hans Leo Hasler (Ende 1600): "Jungfrau dein schon gestalt"; 3.) Ludwig Senfl (um 1600): "Dich meiden, zwingt"; 4.) Mendelssohn: a) "Auf dem See"; 5.) Mendelssohn; b) "Die Nachtigall"; 6.) Graun: Doppelstimmung aus "Tod Jesu"; 7.) Joh. Seb. Bach: Motette "Komm Jesu, komm"; 8.) Brahms: a) "Sehnsucht"; 9.) Brahms: b) "Nächstens"; 10.) Brahms: c) "Zugeuntenied"; 11.) Haydn: Aus

- 『Die Schöpfung』: 12.) Händel: 『Seht, er kommt! aus Jesu auf.』
- (4) Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1911, S.367, 391, 395, 403, 412.
- (5) Gabriele Beinhorn, *Das Grateke in der Musik: Arnold Schönbergs "Pierrot lunaire"*, Musikwissenschaftliche Studien Band 11, herausgegeben von H.H.Eggebrecht, Centaurus-Verlagsgesellschaft 1988, S.221 ff.
- (6) Rudolf Stephan, 『Zum Thema "Schönberg und Bach" in: *Bach-Jahrbuch* 64 (1978) S.232-244.』
- (7) Karl H.Wörner: *Gotteswort und Magie. Die Oper "J Moses und Aroon" von Arnold Schönberg*, Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1959, S.59.
- (8) Arnold Schönberg, 『Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke』, in: GS 1, S.25-34, 466-477.
- (9) *ibid.*, S.468.
- (10) *ibid.*, S.28.
- (11) 拙著『シエーンベルクのバッハ論』『藝術学研究』第九号(明治学院論叢 第六三〇号) 一九九九年三月 三一〜三九頁(自筆メモの図版あり)。
- (12) N. Nono-Schönberg (Hrsg.), *Arnold Schönberg 1874-1951, Lebensgeschichte in Begegnungen*, Rüter, Klagenfurt und Wien, 1998, S.192以下「J」の事件を報じる新聞記事の切り抜きの図版がある。
- (13) イリエナ・ハール・コツホ編、土肥美夫訳『シエーンベルクノカンディヤンスキー、出会い、書簡・写真・絵画・記録』(東京、みすめ書房、一九八五年) 一一四頁。
- (14) Alfred Heu, 『Arnold Schönberg - Preu'ischer Kompositionslehrer』 in: *Zeitschrift für Musik* 92 (1925) S.583-585.
- (15) 本稿は、二〇〇一年七月十五日に明治学院大学アートホールで行われた国際シンポジウム「シエーンベルクと様々な伝統」での発表原稿を加筆拡充したものである。