

モーツァルトに学ぶアーノルド・シェーンベルク

マティアス・シュニツト（ウィーン）

（大田美佐子・訳）

シェーンベルクの音楽にあのモーツァルトを思い起こさせるものがあるかなどと、一般の音楽愛好家に尋ねてみて、おそらく回答者からはまったくの無理解しか得られないだろう。

我々の記憶に残るふたりの芸術家を作り出す音楽の響きは、あまりにも異なっているように思える。モーツァルトの音楽は単純明快で模範的であり、シェーンベルクの音楽はあらゆる規則を超越してしまう前衛的な響きをもっている。しかし、我々の意識はここで、どれほど音楽外的な偏見や常套句に影響を受けているのだろうか。文化史の流れのなかでは、そうしたことは彼らほどの偉大な人物には避けがたいものなのではあるが。知的な批判とは無縁な、気ままな神々の寵児としてのモーツァルトのイメージは、実際に彼の音楽にふさわしいものだろうか。

他方、シェーンベルクの作品を注意深く聴くならば、彼を伝統の容赦ない破壊者と説明することは可能であろうか。

たしかに、ふたりの作曲家の音楽は、響きの外観においては極めて異なっている。モーツァルトとシェーンベルクの音楽の間には、ベートーヴェンとマーラーのシンフォニー、シューベルトとブラームスの弦楽四重奏のみならず、ワーグナーの楽劇までもが存在したということは無視できない。両者の音を耳にした時の違いは明白であり、それはシェーンベルクが必然的に持ち合わせていたものであった。モーツァルトの後期の交響曲と、調性という伝統を放棄して、自由な調性と十二音音楽に移っていったシェーンベルクの作品の間に横たわる時間は、か

つて「楽しい調和」から「芸術社会主義的な不調和」への道と、いささか宣伝文句のように称されたことがある。ふたりの作曲家の間には、エリック・ホブズボームが名づけたように「両極端の時代」が横たわり、「ウィーンの生き残り」であるシェーンベルクが二度の想像を絶する残酷な世界大戦と彼自身が亡命を体験したことを考えるなら、社会政治的にみても、そのような観察はあたってはいるかも知れない。

たしかに、二十世紀の作曲家がモーツァルトへ回帰したことは明らかであり、聴衆もそれを直接聞き取ることができる。イゴール・ストラヴィンスキーの《道楽者の成り行き》*The Rakés Progress*におけるモーツァルトとの結びつきや、リヒャルト・シュトラウスの後期のホルンやオーボエ協奏曲でのモーツァルトへの回帰が思い起こされるだろう。これらの作曲家においては、古典主義や擬古典主義といった呼び名にかかわらず、様式上の関連、具体的な引用、あるいは当初耳にした印象から、モーツァルトが彼らの手本となっていることが暗示される。彼らに対するモーツァルトの影響は明らかであり、その影響は直に聞き取ることができる。そのような様式的な回帰は、シェーンベルクとモーツァルトの作品の間にはほとんど見受けられない。にもかかわらず、現行の音楽史がハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンのウィーン古典派と、シェーンベルク、ヴェーベルン、ベルクのウィーン楽派との関係(それゆえに「第一」、

「第二ウィーン楽派」についてよく語られるのだが)を指摘しているのは、様式的な回帰が認められないという事実を考慮するならば、「偏見」や「常套文句」として片付けられてしまうかも知れない。

いささか不思議に思えるのは、シェーンベルクがモーツァルトのことを、繰り返し自分の作品の手本と力説したことである。シェーンベルクは、自分自身の作曲にとつてのモーツァルトの意味をすでに一九二〇年代に明らかにし、一九三〇年ごろには極めて意識的に強調していた。一九四〇年代に彼は最終的に、モーツァルトからもっとも多くを学んだということを認めた。マックス・ドイチュは、シェーンベルクが意味ありげにこう述べた授業を回想している。「パツハ、モダンな作曲家。ブラームス、進化する作曲家。モーツァルト、あらゆるもののなかでもっともモダンだ」。そして、ドイチュは付け加える。「君はシェーンベルクが『私はまさにモーツァルトの生徒だ。ただの生徒ではなく、唯一の生徒だ』と言ったのを知っているだろう。彼はそう言った。そこで聞いたんだ」。²

この発言で重要なのは、シェーンベルクが彼自身の生徒に伝えようと試みた「学ぶ者」としての影響である。このことは、シェーンベルクの蔵書に残されているモーツァルトに関する多くの講義資料や、分析の草稿が書き込まれているニダースほど

のモーツァルトの楽譜からも明らかである。「モーツァルトのよつな人は生死のあるものと比べることはできない。彼がすることはどんなことでも正しい」。「モーツァルトは常にあらゆる人を凌いでいる」、「私はもっとも多くの知識をモーツァルトから学んだ」、あるいは「モーツァルト、すべてのうちでもっともモダンだ!」という数々の言葉はその評価の程を示しており、それはかのバッハをさえ凌いでいるようにみえる。シエーンベルクが一生取り組んだ過去の音楽の中で、モーツァルトは中心的な人物になっている。彼にとってはモーツァルトこそが（ブラームス、ベートーヴェン、あるいはバッハさえよりも明らかに）中欧伝統の唯一の作曲家であり、生涯変わらない名声を得ていただけでなく、後世にも影響力を及ぼし続けることができた作曲家だったのである。

シエーンベルクはモーツァルトから何を「学んだ」のだろうか。この点に関するシエーンベルク自身の発言には驚かされる。「複雑な形式の多様性」、「異質の素材を狭い空間で組み合わせる能力」、「フレーズの長さの不均一」、「異なる性格のものを統合して主題の統一性を作ること」、「主題とその構成部分における偶数拍からの逸脱」、「副楽想を形成する技術」、「導入と推移の技術」。これらすべての側面は（推測だが）、非均一なもの、二次的なものに関係しており、一切の因循化した伝統と区別されるものである。では、なぜシエーンベルクは、よりによって

均衡の取れた形式で有名なモーツァルト、リヒャルト・ワーグナーが「四角四面の」音楽と嘲笑した作曲家モーツァルトの作品のなかでも、この異質なものを強調したのだろうか。

まず考えられるのは、かつてシエーンベルクが同時代の聴衆に対して、自己を正当化する戦略に出ていることである。シエーンベルクにとってモーツァルトは、シエーンベルクの時代には「古典作家」として尊敬されていたが、「生存中にはたくさんの敵がいた」作曲家であった。シエーンベルクは同じようなことを彼自身の評価に対しても望んでいたのである。つまり、規則を逸脱したり、均一的でないということが、後の世代には、特異ではあっても意義深い意味連関の復活と思われることを望んでいたのだ。

彼自身の作品に少し目を向けてみると、シエーンベルクがモーツァルトにおいて「不均一性」を強調した別の動機がみえてくる。たしかに、シエーンベルクは若い時から講義でモーツァルトの作品を紹介し、すでに彼自身の作品もモーツァルトから影響を受けていた。けれども二十年代になって、十二音技法で作られた最初の作品群のときようやく、作曲家としてのモーツァルトの意味はシエーンベルクの中で優位を占めるようになったのである。このことには特に次のような理由がある。周知のように、十二音技法というのは音の高さの構成のみを整

理しているので、長調短調の調的な作品のような具体的な和声の分節を同時に行うことはできない。その方法では優先的に楽節の動機の密接な結合を固定する。その結果、ハーマニーの分かりやすさに欠けるので、リズムと形式を作り出すことに重点が置かれる。この響きの分かりやすさの問題を解決するには、明快な構造のなかでコントラストの豊かな多様性を形作れる音楽がふさわしいとシェーンベルクは信じていた。そのような楽節形成の方法をモーツァルトに学んだのである。それはピアノ組曲作品二十五や、管楽五重奏曲作品二十六の中の行進曲やワルツなどの舞曲の性格に現れている。それらのリズムの細分化によつて、シェーンベルクはより大きな形式の連関を形作ろうとしたのである。アクセントがより大きな形式の連関を形作ろうとして、付点のついた舞曲の拍節リズムは、型にはまった段落構造から解放された旋律形成と結びついた。シェーンベルクは、こつすることにより、二十世紀初頭の素材をもとに十八世紀後期の音楽の成果をまとめることができたのである。

短い例を挙げよう。シェーンベルクは、一九三六年の弦楽四重奏曲第四番の作曲にあたって、モーツァルトの劇的な技法の形態の多様性に習ったと強調している。ここで特徴的なのは、彼が異質の、しばしば中断しあう主題とその他の楽節を隣接させているということである。その主題とその他の楽節は、調和し整理された多様性として全体を形作っている。第一主題は

確かにコンパクトでシンメトリーな六小節、それに続く三小節の中間部分、動機としては最初に戻ってまた六小節の部分から成っている⁴。この第一主題は中間部分でのエネルギーにあふれる明確さにもかかわらず、コントラストのある主題として重要な内容を持つている。つまり、第二楽章の多様性を「貯蔵庫」⁵のように先取りしているのである。

シェーンベルク自身はその際に、モーツァルトの *Andante* のピアノソナタの一楽章の主題を引用している。とりわけ同種のアルベルティ伴奏と単声のソプラノのメロディーを伴うテーマの最初の四小節と五小節目で突然導入される、響きとしては間引かれたようなゼクエントツの間の明白な対照性が見えてくる。

(ハインリヒ・シェンカーはこの楽章の始まりを「永遠に変化し続けるという魅力」と分析した。エルンスト・クルトはモーツァルトのコントラストの技術をそこに見出した⁶。) この多様性は次の楽章全体で、対照的なものの差異化、分化の基礎となっている。

音楽例…モーツァルト、ピアノ・ソナタ *Andante*、シェーンベルク、弦楽四重奏曲第四番 Op.37

モーツァルトの場合と同様、シェーンベルクにおいても、出発となる素材は礎石のようにその進行を「内に」抱えてい

る。最初の動機の核から、ベートーヴェンによく見られるように、作品全体が有機的に発展していくプロセスの結果として現れてくるわけではない。むしろ「思考」の直接的な「並列」によって、曲全体の異質な多様性というものが、最初のディテイルから読み取れる。というのも、シエーンベルクの弦楽四重奏曲の最後の楽章は、とりわけ様々なテーマの導入と形態の多様性に富んだ展開部の発展が特徴となっているからである。

シエーンベルクの後期の作品には似たような性格の多様性や、明快な構造でありながら、動機と主題といった思考からはますます独立していくという現象が見受けられる。たとえば、《ファンタジー Op.47》あるいは《弦楽三重奏曲 Op.45》である。十二音技法の利点が生かされ、その短所が増幅することはない。明快な形式と均衡の構造をもつ「古典主義」は、動機と主題の性格がもつ明快な多様性や可変性に結びついたのである。この点で、モーツァルトの後期の弦楽四重奏や弦楽五重奏のみならず、最後の三つの交響曲《リンツ》、《プラハ》、《ジュピター》との数多くの構造的な類似性を見出すことができる。

もちろん、シエーンベルクがモーツァルトに回帰したことをどのように説明しようとしたかということとは問題である。つまり、聴いてすぐにわかることはないが、漠然とした構造的近似性としてのみ追体験し得るこの回帰を、シエーンベルクはその

回帰を、自分自身とモーツァルトの間の絆のように見ていたもの、彼がモーツァルトから精神的に学んだものと呼んでいた。シエーンベルクは響きをコピーせず、音楽の思考を模倣した。その思考の中で有益なのは、作曲の技法が歴史の発展から独立して伝えられ、その技法は様々な時代を變遷していく中でのみ意味も具現化するということである。換言すれば、シエーンベルクはモーツァルトの思考から学びたかったのである。もし、シエーンベルクがこの教えを自分の時代に対して表現する術をもたなかったとしたら、彼が重要な作曲家と呼ばれることはなかったであろう。ここにあげた我々の音楽作品例においては、コントラストの技巧は「思考」として記述できるのである。調性の中の「響きの生成」は百五十年後に十二音技法になり、それぞれが時代に応じた表現である。この意味で、シエーンベルクはたしかに歴史的には変化しない（つまり、モーツァルトの時代でもシエーンベルクの時代でも同じように関心を呼び起こすことのできた）思考から出発した。シエーンベルクにとつては、この「展開」はいつでも「新しく」でき、その思考を同時代の聴衆に同時代の音楽として紹介するには、響きを変えることが必要だったのである。

そのような考えは一九〇〇年ごろのウィーンに広まっていた。シエーンベルクのみならず、ベルクもワーグネルも、自らを「古き良き伝統」¹⁰を正しく理解し自然のままに受け継いでい

く人間と自負していた。シェーンベルクが、自分の十二音技法は、古典作家から受け継いだ思考をさらに進めるもつとも効果的な可能性を提供してくれるものだと言張したように、たとえはヴィトゲンシュタインも、「脱構築的」哲学の方法は人々がかつて哲学として理解したものの遺産である¹¹と主張しているし、カール・クラウスも自分の攻撃的な著述に関して似たようなことを言っている。¹² アドルフ・ロースは、常に過去の建築様式を採用することに反対すると同時に新しい様式を探すことにも抵抗しているが、唯一の教師は「伝統」であるとも言っているのである。¹³ こういったウィーンの意味において、音楽の思考の安定をシェーンベルクが求めることにより、モーツァルトの音楽とはまったく違う響きの印象が創り出された。「新しい芸術の意図と効果とは、けっして古い過去を排除または破壊するものではない」とシェーンベルクはくりかえし強調した。「逆である。真に新しいものをもたらす芸術家として、自分の先人ほど深く心底から尊敬できる者は他にいないのである。」¹⁴

結論に入ろう。フランスの詩人ポール・ヴァレリーは一九二四年に彼の「カイエ」で次のように言っている。「ここ百年来の音楽の発展が、逆方向に起り得たと想像していけないことはないだろう。つまり手段の数を減らし単純化しつつ、それら手段の洗練度と効率を高めるといふ方向で」モーツァルト

がシェーンベルクと同じ地平に（ブラームス、ワーグナー、そしてシューベルト以後の）現れるといった具合に。シェーンベルクがモーツァルトから得たものは、「現実には先に生起していた来るべき単純化の予感、探求課題として受け止められることによつて」（三浦信孝訳）。¹⁴ 作曲上のモーツァルトの受容で特筆すべきことは、ヴァレリーの考え方のなかで「先取り」と称されているかの偉大な繊細さや豊かな成果を、シェーンベルクがモーツァルトに負っていることである。実際、シェーンベルクの音楽は二十年代以降ますます「モーツァルト的」になっていく。つまり洗練され、多様化し、明快になっていくのである。歴史的に前であるか後であるかは別にして、シェーンベルクはモーツァルトから多様性と可動性という特徴をもつた音楽を学び、その多様性は同時にわかりやすく、節約的に形作ることが可能であった。このことはシェーンベルクがウィーン古典派と結びついていたことを示すだけでなく、二十世紀の終わりに彼自身を「古典作家」としたことをも明らかにするのである。

註

1 H. Kaufmann, Anbruch des Jahrhunderts, Zur Inoffizialität der Wiener Schule, in: Ders., Fingertungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung, Wien 1970, S.65.

2 J. Allen Smith, Schoenberg and his Circle, S.23.

- 3 Warren Langlie, *Gespräche* (1948), S.168.
- 4 Vgl. Vom Autor: Streichquartett Nr.4 Op.37, in: Arnold Schönberg, *Interpretationen seiner Werke*, hrsg. Von Gernod W. Gruber, Laaber 2001(Druck in Vorbereitung).
- 5 D.de la Motte, *Musikalische Analyse*, S.133 ff.
- 6 H. Schenker, Mozart: Sonate A-Moll, in: *Der Tonwille 2* (1922), S.19. Vgl. Dazu M. Eyb1, *Archäologie der Tonkunst, Mozart-Analysen* Heinrich Schenkers, in: *Mozart-Analyse*, S.159.
- 7 Vgl. dazu: R. Kohler, *Mozart und der Klassizismus*, in: *Mozart-Analyse*, S.159.
- 8 A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk*, Frankfurt a. M. 1968, S.255.
- 9 W.Langlie, *Gespräche* (1948), S.168.
- 10 Brief an Werner Reinhart vom 9.7.1923, in: Arnold Schönberg, *Briefe*, hrsg. Von E. Stein, Mainz 1958, S.104.
- 11 A.Jarlik/St. Toulmin, Wittgensteins Wien, S.295. (邦訳:『ヴァーゲンムタインのウーレン』 藤村龍雄訳 平凡社ライオンコーポレーション)
- 12 Ebd., S.233.
- 13 A. Loos, *Sämtliche Schriften*, Bd.I, 323.
- 14 Paul Valery, *Cahiers/Hefte*, hrsg. Von H. Kohler und J. Schmidt-Radefeld, Frankfurt a.M. 1993, S.45. (邦訳:『ヴァレリー全集 カイ工篇 八卷 三浦信孝訳 筑摩書房 一九八一年 三五頁』)