

ケージの対位法、シエーンベルクの対位法

セヴリン・ネフ（川本聡胤訳）

ジョン・ケージは、一九三五年三月一日から一九三七年一月に至るまでの二年弱、アルノルト・シエーンベルクに師事した。わずか二年弱ではあったが、ケージはその後も、シエーンベルクの教えを長らく忘れないでいた。数十年たつてから、ケージは当時のことを振り返り、「一九三五年から一九四〇年までの間、私は常に、シエーンベルクの教えを念頭において作曲をしていた」とまで述べているのである。

本論文では、ケージが出席していたシエーンベルクの対位法講義について考察する。この講義でシエーンベルクは、独特な指導法を採用していた。例えば、たった一つの定旋律により類比的対位法を書かせたり、多形態カノンを教えたり、対位結合に關する事前操作を学ばせたり、アメリカ人学生指導用に自ら書いた『弦楽オーケストラのための（古代様式）組曲ト長調』

（一九三四）を分析させたりしていた。そしてこうした講義を通じてシエーンベルクが教えた調性的対位法の捉え方、および彼の組曲第一楽章が、ケージの作品『セカンド・コンストラクション・イン・メタル』（一九四〇年一月完成）におけるフーガの取り扱いに、強い影響を与えたと考えられるのである。ケージ自身は、最終的にはこの曲が「駄作」に過ぎないとしているが、その理由として、この曲が「理論と教育」とに影響され過ぎたことを述べている点は、示唆にみちているだろう。

キーワード・ケージ、対位結合、二重変奏、フーガ、多形態カノン、シエーンベルク、『弦楽オーケストラのための（古代様式）組曲ト長調』、『セカンド・コンストラクション・イン・メタル』

図1：1934年から1935年にかけてのケージの文通相手



ポーリン・シンドラー (1920年、R.M. シンドラー撮影)。スミソニアン博物館アメリカ芸術文庫エスター・マッコイ文書。



アドルフ・ワイス (1934年) ハーヴァード大学ホートン図書館ハンス・モルデンハウアー・コレクション。

一九三五年三月一日、ジョン・ケージはアルノルト・シェーンベルクが自宅で行っていた楽曲分析講座に出席した。そこにはその地域の音楽教師や教授陣らが二十五名集っていた。

ケージは、シェーンベルクのことを「すばらしくて、言葉でいはい尽くせないほどの音楽家」であると思ったという²。同年六月まで、ケージはシェーンベルクに関して、別の二人との文通の中で書き記している(図1)。一人はポーリン・シンドラーである。シンドラーはケージの当時の恋人であ

り、また編集者でもあった³。もう一人はアドルフ・ワイスである。ワイスはケージのかつての師匠であり、シェーンベルクの以前の弟子であり友人でもあり、また作曲家でもある。ワイスはグスタフ・マーラーの指揮するニューヨーク・フィルでファゴットも吹いたことがある⁴。シンドラーやワイスへの手紙を調べてみると、ケージがシェーンベルクとどういう人間関係を築いていたか、そしてケージ自身がどういう人物であったのか、を垣間みることができる。

まずシンドラーに対しては、ケージは常にお気楽で、元氣のよいアメリカ西海岸的な雰囲気の手紙を書いた。

あのすごいシェーンベルクが俺に来なさいって言うてきたんだぜ……俺はもう緊張しまくりだぞ。身体のあっちこっちがチクチクうずいてくるし、なんだか感覚が麻痺してきて、でもバリバリなんだよ⁵。

ケージはシェーンベルクの弦楽四重奏曲第三番作品三十の分析講義を聴き、またロサンジェルスのアバス弦楽四重奏団によるこの作品のリハーサルと演奏も聴いた後、次のように書いている。

一週間ぐらい前に、また変な夢を見たんだ。

弦楽四重奏曲第三番を全て、寝ている間に聴いたんだぜ⁶。

一方、ワイスにあてたケージの手紙は、もっとまじめな口調で書かれている。

シェーンベルクの講座では楽曲分析を教わっています。料金はとても安いですし、今なら、父が始めた科学調査会社で働いているので、授業料を支払えるのですよ。この講座では、ブラームスの第四交響曲や、フーガの技法、平均律、シェーンベルクの第三弦楽四重奏曲などを分析しています。

私はこの講座についてゆけるほど力がないですが、なんとか必死に話を聞いて、吸収できるところは吸収するようにしています……⁷。シェーンベルクからすれば、私は特に身近な弟子というわけではないでしょう。毎回の講義ではとても貴重なものを得ていますが、他の出席者があまりに平凡なので、とても残念です。私自身もその例に漏れないでしょう。現時点では私も鈍いと思うので。ただし、先週の講義が終わった後、シェーンベルクは私

に來ないかと聞いてきました。たぶん行くようになれば、個人レッスンということになるでしょう⁸。

ケージは生涯にわたり、このオーストリアの巨匠との出会いについて、繰り返し説明している。おそらく、彼が最初にその出会いについて説明をした相手も、ワイスであった¹⁰。

約束を取り付けてから、私はあなたに言われた通り、彼にぶしつけに聞いてみることにしました。彼に師事してもいいかと。すると彼は、私にたくさんのことを質問してきました。あなた「ワイス」にどんなことを学んだのか、またあなたに教わるよりも前には、どんなことを学んできたか、などについてです。彼は私の答えを聞いて、いかに私が何も知らなかったのか、思い知ったことでしょう。特に弦楽四重奏曲や交響曲などといった楽種に関する私の知識は、とても乏しいからです。にもかかわらず、結局のところ彼は、既に始まっていた自身の対位法のクラスに、私を入れてくれました。ただし、彼に作曲を師事しているジョージ・トレンブレイに、よく分か

らなかつたところを聞くなどして補うように、とも言われました¹¹。シェーンベルクは、私があなたから学んだ和声に関する持ち合わせの知識で、当面は足りるだろうと感じていたようです。ただ、最後に彼は、今後、音楽以外のことを一切考えてはならない、そして毎日六〜八時間は勉強しないとならない、と言っていました。

結果として私は、いつも勉強ばかりするようになったのです。

一九三六年十二月初め、ケージはワイスとの文通を再開した¹²。ところがこの頃には既に、シェーンベルクの教えは、ケージにとつては、憂鬱と失望の種に過ぎなくなっていた。ケージがかつて「神のように崇拜していた」¹³かの作曲家は、今やケージの目には、ドイツ・オーストリアの技法研究にただ秀でることをよしとする術学者のようにしか映っていなかったのである¹⁴。ケージは特に、コラール前奏曲(彼がシェーンベルクに做つて「コラール教科書形式」と呼んでいたもの)を書くのに難航してからというもの、このような心情をより一層強めたようだ¹⁵。この曲種では、四声体で、模倣的な書法のコラールを作り、与えられた旋律の特徴を捉える形で様々なカデンツを導かなくてはならない。ケージはこれについて、ワイスに次の

ように説明している。

シェーンベルクの講座では今、コラール教科書形式を書いています。今日そのクラスがあるのですが、彼は間違いなく私の課題にがっかりするでしょうし、それと同じぐらい、私は既に自分の書いたものがすっかりしていません。どういう状況か、おわかりでしょう¹⁶。

ところが、シェーンベルクとしては、自らのアメリカでの指導が多くの人々から高い評価を得ることを望んでいた。彼は「私がこの地で必要とされているならば、人生の一部をここに捧げよう。そして前の地にいたときと変わることなく、ここでも引き続き、授けて給おう」と述べているのである¹⁷。彼は、真面目な学生には特別に(それもケージなどには無料で)、「ヨロツパ音楽の耳」を訓練する技術の基礎を学ぶ特権を授けており、その点からして、自分は寛大であると信じていた¹⁸。そうすることでアメリカの学生がヨロツパの伝統的な音楽技法を習得できるようになるばかりか、それを用いて各自が独特な作曲をできるようにまでなるからである。従つてシェーンベルクは、カリフォルニアの学生たちがいざれ、アルバン・ベルクのように、彼のことを絶賛するようになるだろうと信じていたのである。事実ベルクは、シェーンベルクに四年間師事した後、

こう述べている。

今日私は、シエーンベルクの指導のもと、対位法の学習を終えました。そして彼からも好評をいただき、とても嬉しく思っています。

この秋からは彼に「作曲」を教わることになっていて、特に夏の間に集中的な作業をすることになっています。それは部分的には作曲であり(現時点で私は自分のためにピアノ・ソナタを書いている)、また部分的には対位法の訓練でもあります(六声合唱、八声合唱、それにピアノ伴奏付き弦楽五重奏のための三つの主題をもつフーガ)。これは本当に嬉しいことですし、これなしでは何も出来なかったと思いますし、明らかに、本当に必要なことでした。事実、シエーンベルクのとてつもない知識のおかげで、全ての音楽作品に関する素晴らしい視野を獲得することができました¹⁹。

ケージは和声学、形式学、分析学を一年間リチャード・ピエーリクに師事した。また不協和対位法と近代和声学を一年間ヘンリー・カウエルに師事した。さらに対位法とシエーンベルク

風和声学をワイイスに師事した。そしてシエーンベルク自身には、対位法、形式学、分析学を二年近く学んだ。それだけ学んだケージとしては、自らが「作曲をし始めてもよい」段階にきていると感じていたため、シエーンベルクに作曲の指導を望んでいた。が、それはかなわなかった²⁰。ケージはシエーンベルクへの師事を終えることを決める。ケージは、シエーンベルクの要求する技術的レベルに到底届いていなかったのである(恐らく一九三七年一月であろう²¹)。ただしそれは、ケージが逆行および反行による多形態カノンの習得を目的とする難解な対位法講座を終えた後のことであり、また問題の多かった基礎和声のクラスをも終えた後のことである²²。

一九三七年三月二十三日、ケージの指導者であり、教師であり、友でもあるヘンリー・カウエルが、ケージ宛にサン・クエンティン州立刑務所から次のような手紙を書いている²³。

もう君には、シエーンベルクに師事する意味がないでしょう。もちろん彼の指導自体には意味があります。彼のベルリンでの講座には、私自身出席しましたし、その中身はよく知っていますから。しかし彼は決して、どんなことがあっても、君に作曲をさせないでしょう。もはや君は、自分で作曲すべきなのですよ。ただしもちろん、君が作りたいと思うタ

イブの音楽にも、精巧な構築性の原理は適用されるべきです。シェーンベルク自身のやり方を必ずしも採用することはないですが、こういったものを作り上げる方法というものは、彼の講座を受けていると学ぶことができますよね。逆行などといった多声音楽における形成要素に反感を覚えるのは当然のことです。しかし、大事なのはバランスを維持することですよ。つまりそれらがあまりに力強く教え込まれたからといって、それをかたくなに拒むべきではないのです²⁴。

シェーンベルクはケージが去って一年あまりたった一九三八年六月三十日、「音楽の指導と音楽の今日的傾向」というエッセイを書き上げた。その中で彼は、作曲指導に関する考えを改めて公にしている。

よく若者が私のところにきて、モダニズム的音楽を教えて欲しいと言う。しかしそういう人はたいてい、私に失望させられる。というのも、その人の作る曲を聴けば、その人には適切な前提知識が欠如していることが、私にはすぐ分かるからだ。よく曲を調べてみると、

だいたい原因が分かる。過去の作品に関する学生の知識は、スイス・チーズのように、チーズそのものよりも穴の方が広い面積を占めていたりするのである。そういう場合、私は学生に、次のような質問をすることになっている。「もし君が飛行機を作りたかったら、構成部品の細部に至るまですべてを自分で作りたいですか、それともまずはこれまで飛行機をデザインしてきた人たちの仕事に頼みますか。」²⁵

しかしある時点でシェーンベルクは、ケージの音楽性や価値観が必ずしもヨーロッパの聖典を理想とするものではないことに気づいた。ケージの音楽性は、シェーンベルクにとってはそもそも、作曲家の音楽性とは言えないものだったのである。シェーンベルクは生涯の友人でありテニス仲間でもあったカウエルに対し、「ケージは技法の習得よりも自らの哲学に興味をもっているようだ」と述べている²⁶。

ケージは一九三七年にシェーンベルクへの師事を辞めたが、それでも彼に教わった考え方や技術的な訓練を、完全に無駄なものとは見なさなかつたようだ。何十年もたつてから彼は、「一九三五年から一九四〇年までの間、私はシェーンベルクの影響下で曲を書いていた」と述べているのである²⁷。そして事

図2：作曲家ジェラルド・ストラングの自身向けメモ（1936年1月）

Note: Class on 1/20 missed (get notes from Page, et al.)

「メモ：1月20日欠席（ケージらからノート借りる）」

実、この二十年ほどの間に、デイヴィッド・バインスタイン、マイケル・ヒックス、ブレンダ・レイヴンスクロフトといった学者がケージとシエンベルクの師弟関係にまつわる画期的な調査結果を公表してきている²⁸。特にバインスタインは、ケージの初期作品がシエンベルクの分析や作曲の理論とどう関係しているのかについて研究している。しかし、ケージがシエンベルクの対位法講座から何を学び得たか、そして何を実際に学んだか、といった点に光を当てた研究は、これまでのところない。ケージは実際にそういった講座に出席していたことが資料的に明らかであり、またその講座では、伝統的な技法の中でもケージが最も尊重してきた対位法が教えられてきたことも知られている（表1）²⁹。ジェラルド・ストラングが対位法のクラスを休んだときには、彼はケージのノートを借りたが、それは驚くべきことではなかった。というのもケージは恐らくシエンベルクのものもケージは恐らくシエンベルクの対位法講座を真面目に出席していたからで

ある。（図2）³⁰

そこで以下、ケージのシエンベルクとの関係について、対位法指導の観点より、考察を進めていく。その上で、シエンベルクがアメリカ人学生のために教育目的で書いた作品、「弦楽オーケストラのための（古代様式）組曲ト長調」におけるフーガ楽章の分析を行なう。そして、ケージが対位法の一定レベルの技能を習得していたことや、シエンベルクの「組曲」に関する、資料から伺えるケージの好みや、彼の「セカンド・コンストラクション・イン・メタル」におけるフーガの提示に、影響を与えた点について論じて行く。この曲は彼が一九四〇年一月にシアトルで完成したもので、彼の作品の中でも最もよく演奏され、よく親しまれてきている作品の一つである。ただし、ケージ自身はこの作品のことを「理論と教育から引き継いだもの」に否定的な影響を受け過ぎてしまった「駄作」と表現しているのだが³¹。

シエンベルクの対位法指導法

シエンベルクは晩年の一九四九年に、「私は作曲以外のことを考えたことがない。これは恐らく、私の教師としての最大の強みだろう。」と述べている³²。この言葉は、教育者としての彼の生涯に渡る活動にも、そのまま当てはまるだろう。ケージは、シエンベルクにとって作曲というものが完全なる理想

表1：ロサンゼルスにおけるシェーンベルクの講座（1935年3月～1937年1月）

（*はケージが出席した授業）

| | | |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1935年1月～ 1935年5月 | シェーンベルク私邸。 音楽教師・教授が25名 出席。 | 分析講座：バッハのフーガの技法、 シェーンベルクの弦楽四重奏曲第 3番作品27 * [1] |
| | シェーンベルク私邸。 バーニス・エイブラム ズ、ジョン・ケージ、 ジョージ・トレンブレ イの3名出席。 | 中級対位法：5つの類的対位法。4 声まで。転調と模倣。* [2] |
| 1935年6月～ 1935年8月 | 南カリフォルニア大学 | 108A: 作曲法 I 208A: 作曲法 II |
| 1935年10月～ 1935年12月 | 南カリフォルニア大学 | 18回連続公開講座を2シリーズ 1) 「分析により解明される音楽形 式の要素」 2) 「音楽作品の評価」 |
| 1935年10月～ 1936年1月 | 南カリフォルニア大学 | 240A 対位法的作曲の技法 * [3] 254A 主題の構築 * [3] |
| 1936年2月～ 1936年6月 | 南カリフォルニア大学 | 240B: 対位法的作曲の技法 * [3] 254B: 主題の構築 |
| 1936年6月～ 1936年8月 | 南カリフォルニア大学 | 108A: 作曲法 I 208A: 作曲法 II |
| 1936年10月～ 1937年1月 | カリフォルニア大学ロ サンゼルス校 | 14A: 対位法 35A: 和声学（UCLA の授業目録で はシェーンベルク担当とはなっ ていないが Schreiner 1984 と Cage 1973 ではそうなっている）* [4] [5] 104A: 形式と分析 105A: 作曲法 122A 二重対位法、カノンとフー ガ * [6] |

注：アスタリスク直後の数字は、ケージの出席に関する以下の証拠資料を参照のこと。

- [1] ポーリン・シンドラー宛手紙（1935年3月18日）
- [2] アドルフ・ワイス宛手紙（日付無し。1935年5月中旬から下旬）
- [3] 授業ノート、1936年1月13日、アルノルト・シェーンベルク・センター（ウィーン、オーストリア）ジェラルド・ストラング・コレクション所蔵
- [4] Cage 1973
- [5] Schreiner 1984: 55-56.
- [6] 授業ノート（1936年9月9日付）、（オーストリア・ウィーン）アルノルト・シェーンベルク・センター、レナード・スタイン・コレクション所蔵

論であることを理解していた。彼はシエーンベルクの作曲哲学を次のように説明している。「音楽は我々が「作曲家として」体験する何かではなく、むしろ我々が持ちうる理念なのであり、その表現は決して完璧ではありえない。とはいえ、芸術的倫理的な理由から、私たちはそれを出来る限り完璧な形へともたらさないとならないが……」³³。シエーンベルクにとって、作曲家の抱く「音楽的理念」、すなわち真理に関する深遠なるメッセージは、「模倣することができないばかりか、教えることもできない」ものである³⁴。従って、作曲を教えるということは、彼の考えでは、パラドックスでもあった。

二〇世紀初頭に活躍したその他の音楽教育家（例えばナデア・ブルーランジェ、パウル・ヒンデミット、ロジャー・セツシヨンス）とは異なり、シエーンベルクはほぼ独学であった。彼がわずかに習ったのは、いざれ義理の兄となる作曲家、アレクサンダー・ツェムリンスキーと、幼なじみのヴァイオリニスト、オスカー・アドラーのみであり、どちらも非公公式に、短期間教わっただけである。事実、マックス・レーヴェンガルト（ベルリンにあるシユテルン音楽院でシエーンベルクと同期だったドイツ人理論家）はシエーンベルク著『和声学』の書評において、シエーンベルクの教育理念について次のように述べている。「彼はみなに独学者であつてもらいたがった。彼の本を読んだ人も、そして彼の弟子たちも、みなである」³⁵。シエーンベルクは自身の体験からして、作曲の指導というものを、弟子の一

人一人に表現性を喚起させる方法論と見なしていた。すなわち、弟子が、ヨーロッパ音楽の伝統に基づいた技法で、各自の思考を提示できるよう訓練してあげる方法と見なしていたのである。逆に弟子の方は、自らの「思想」を、各人に適した表現方法で伝えられるようになり、さらには他人の作品を聴いて、「その音のみから」、そこに潜む「論理」と思想とを「抽出」できるようになるものである³⁶。従って、技法とその提示法とについて集中的に学ぶことで、弟子は当然ながら、時を越えて尊重されてきたヨーロッパ的訓練ができるばかりか、今日のヨーロッパ芸術がどのような必然性から絶えず変化してきたのかに關する歴史的、進化的感覚をも習得することができるのである。シエーンベルクは次のようなことを述べている。

多くの作家について言われるのは、
技術はあつても創造性がないということだ。
それは間違いだ。
技術もないか、もしくは創造性もあるか、
いづれかだ。
何かを正確に模倣できたからといって、
技術があるのではない。
技術に振り回されているだけなのだ。それも
他人の技術に。
創造性なしに、技術は存在し得ない。存在す

るのは
創造性であり、それが技術を作り出さないと
ならないのだ³⁷。

対位法は、作曲技法習得のための理論としては最も古いものであり、その点からすると、それが現代音楽の作曲指導にも役立つのかどうか、決して自明ではないだろう。しかしシェーンベルクにとっては、歴史的知識は何をするにしても常に大事なものであった。こうした視座は、哲学者フリードリッヒ・ニーチェの視座を反映したものといえる。シェーンベルクはニーチェのことを尊敬し、またニーチェの歴史に関する書物を所有し読んでいた³⁸。そのニーチェは、歴史感覚というものを、三つの視点から論じている。第一に骨董的視点である。これは古い視点から論じている。第一に骨董的視点である。これは古い知識を敬虔で信心深い気持ちで整理する視点である。第二に記念碑的視点である。これは、過去の英雄を奉る視点である。今日の世の中には平凡な人物ばかりしかいなかったとしても、過去には偉大な人物がいた、従って人類は偉大になることができるとする事実から、慰めとインスピレーションとを引き出すという視点といえる。そして第三に、批判的視点である。これは過去の出来事について、幻想や慈悲なしに、判決を下す裁判官として歴史をみなす視点である³⁹。これら三つの視点は、シェーンベルクが対位法を指導する上でどのような信念を抱い

ていたのかを理解する上で、とても役に立つ。

シェーンベルクは対位法のことを、ニーチェのいう「骨董的」知識としての歴史現象と見なしたり、そのようなものとして教えたりすることはしなかった。彼は「先人の作曲家が対位法に通じていることへの畏敬の念こそが、恐らく対位法的技法に関する誤った価値判断の根元である」という⁴⁰。結果として、シェーンベルクは対位法をもつばら旋法的類似的なものとして教えることを疑問視するようになった⁴¹。ヨハン・アルブレヒツベルガー、ルイジ・ケルビーニ、ジークフリート・デーンのように、シェーンベルクはむしろ調性的に類的対位法が教えらるべきと考えた。ただし、そう考えたのは、彼独自の理由による⁴²。そこで彼は古風なスタイルを学生にただ複製させるのではなく、変奏の原理をも導入したより同時代的な様式で「多声的に考えさせた」。

例えば彼は、ヨーロッパに在る間、および、アメリカに在るからの初めの数週間、風変わりではあるが、たった一つの定旋律に基づいて類的対位法を教えた⁴³。例えば一九〇四年から一九〇七年の間、アルバン・ベルクが膨大な数の対位法練習を、C-D-F-E-E-D-C という定旋律のみに基づいて書いた記録が残されているのである(図3)。一九七三年、ケージはこれについてドイツ人作曲家のディーター・シュネーベルに次のように説明している。「対位法の講義で定旋律が必要な場合、たった一つ、C-D-F-E-E-D-Cのみが許されたのです」⁴⁴。

図3：定旋律 C-D-F-E-D-C と、それに基づく類的对位法課題

(アルバン・ベルクのものより(下段は音部記号を変更して著者が見やすく浄書したもの)。オーストリア国立図書館(ウィーン)、F21 Berg 32/IV:32)

The image displays a musical score for a counterpoint exercise. The top section shows the original manuscript with handwritten annotations 'C.F.' and arrows pointing to specific notes. The bottom section shows a cleaned-up version of the score, organized into three systems of staves. Each system has a different instrument label and clef:

- System 1: C.F. (Cello/Fiddle) in Treble clef, H (Horn) in Treble clef, W (Wah) in Bass clef.
- System 2: C.F. in Treble clef, W in Treble clef, H in Bass clef.
- System 3: H in Treble clef, W in Treble clef, C.F. in Bass clef.

The fixed melody C-D-F-E-D-C is written in a single line at the beginning of each system. The counterpoint is developed in the other staves of each system.

ケージのクラスメートでピアノストのバーニス・エイブラムズが残したノートや宿題を見ると、ケージの発言の裏が取れる⁴⁵。シェーンベルクは生徒たちに、一つの定旋律に対して三声および四声で全ての類で出来る限り多くの異なる解法を書かせた(典型的な課題については図4を参照)。ケージはこの方法で作曲的な思考、特に変奏曲的な思考をすることが出来るようになると思んだ。彼はワイスに宛てて、「私はありとあらゆる可能性を調べたのですよ。たった一つの定旋律からどれだけのことが出来るのか、驚くべきです」と述べている⁴⁶。

シェーンベルクの用いたこの定旋律は、ヨハン・セバスチャン・バッハの平均律クラヴィーア曲集第二巻のホ長調フーガの主題でもあり、またそれはモーツァルトの「ジュピター」交響曲第四一番最終楽章のフーガト主題にも関連している⁴⁷。こうして伝統に根ざした主題を喚起することにより、シェーンベルクは弟子たちに、ヨーロッパ芸術音楽の伝統について学ばせ、またそこからインスピレーションを得させた。その意味で彼は、原理的にはニーチェのいう「記念碑的」視点で歴史を取り扱っていることになる。しかしニーチェにとって、こうした訓練はもう一つの目的を果たすべきものである。彼は次のように述べている。

歴史は何よりもまず行為する逞しい人間に属する、偉大な闘いを闘う人間に、模範を示し

教えを垂れ慰めを与えてくれる人を必要としながら、それを仲間のうちにも現代にも見いだすことのできない人間に、属する⁴⁸。

孤独な革命児であったシェーンベルクは、カリフォルニアで一九三七年に書いたエッセイのタイトルをもじると、「孤立する」⁴⁹人物だったので、過去から「模範や指導者や理解者」を本当に探し出そうとしたのである。ケージのシェーンベルクに関する記憶はニーチェの考えと通じるものがあり、ケージと他の弟子たちはいつも無意識のうちにこのことに気づいていたようだ。ケージはこう述べている。「シェーンベルクの弟子たちは、彼がしばしば『この素材でバッハはこれこれをして、ペートーベンはこれこれをして、シェーンベルクはこれこれをした』と説明するのを聞いて、彼のことを傲慢だなどと思わなかった。彼の音楽的思考はつまり、目もくらむほど素晴らしいのです」⁵⁰。

アルバン・ベルクは、シェーンベルクに一九〇四年から一九〇七年の三年間学ぶ間に、七冊ものノットを使い、九冊もの練習帳で類の対位法、模倣、カデンツ、転調、二重対位法、カノン、フーガの練習を行った⁵¹。エイブラムズ、トレンプレイ、ケージはみな、これら全てに関して、一年で習得するよう言われた。それも夏期講習と、その後南カリフォルニア大学で行われた通年講座「上級対位法」とを通してである(図1参照)。

図4：C-D-F-E-D-C 定旋律とそれに基づく類的对位法課題

下段は音部記号を変更して著者が見やすく浄書したもの。カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校図書館所蔵、パフォーミング・アーツ・コレクション、バーニス・ゲイリンガー文書、1930-2001、PA Mss 40 より

Handwritten musical score for "2nd Species" (Cantus Firmus). The score is written on three staves. The top staff is labeled "2nd Species" and "C.F.". The middle and bottom staves show counterpoint. The notation includes various note values and rests, with some notes circled or marked with "x".

Handwritten musical score for "Second Species - 3" (Mr. Schoenberg's examples). The score is written on three staves. The top staff is labeled "Second Species - 3" and "Mr. Schoenberg's examples". The middle and bottom staves show counterpoint. The notation includes various note values and rests, with some notes circled or marked with "x".

Printed musical score for "2nd Species" (Cantus Firmus). The score is written on three staves. The top staff is labeled "2nd Species" and "C.F.". The middle and bottom staves show counterpoint. The notation includes various note values and rests, with some notes circled or marked with "x".

Printed musical score for "Second Species - 3" (Mr. Schoenberg's examples). The score is written on three staves. The top staff is labeled "Second Species - 3" and "Mr. Schoenberg's examples". The middle and bottom staves show counterpoint. The notation includes various note values and rests, with some notes circled or marked with "x".

恐らく講義のスピードが速かったため、ケージの場合、カリフォルニア大学ロサンゼルス校で一九三六年の秋学期に開かれた上級対位法講座も履修することになった。その講義内容は明らかに、南カリフォルニア大学で秋学期と春学期に開かれていたものと同じものであった(付録で講義内容を比較のこと)。

シェーンベルクはこれら全ての課題が、「対位結合」という考え方に基づく対位法形式を学ぶ際の、「前提」になるとしている。彼の言う「対位結合」とは、三つの次元からなる音楽空間である。すなわち、垂直方向で(つまり和声的に)聞かれる相、水平方向で(つまり線的に)聞かれる相、そして垂直方向と水平方向の両方で聞かれる相、すなわちゲシュタルトである⁵²。二―三の旋律によるこのような「対位結合」もしくは「基本形(Grundgestalt)」の操作や変奏は、対位法的作品の基本的素材となる(例えば主題と対主題との結合)⁵³。シェーンベルクは比喩を用いてこれについて説明している。曰く、この基本結合は映画のフレームのようなものだ、と⁵⁴。このようなフレームを、声部のリズム変化により変奏したり、あるいは逆行、逆行、逆行その他のピッチ変奏による多形態カノンを通して変奏したりすることで、対位法的作品の素材を作り出したり、または既存の対位法楽曲を分析できるようにするのである⁵⁵。

シェーンベルクはいわゆる「多形態カノン」という特殊な対位結合を、ケージなどの上級の学生に作らせた⁵⁶。シェーンベルクはこの構造のことを、次のように説明している。

カノンとは、それ自身の伴奏もできる声部である。これは曲に一貫性をもたらす形式の中でも特に高等なものといえる。……こうした結合の中でも、特に最高次のものが多形態カノンである。そこでは、基本声部の反復が、あらゆる仕方で模倣されうる。異なる音程で、異なる拍子で、逆行で、逆行で、拡大形で、縮小形で、またそれらの組み合わせで、模倣されるのである。しかも、複数の模倣が同時に提示されたり、あるいはほとんど連続して提示されたりもするのである。

明らかに、こうした形が多形態カノンから無数に導き出されれば出されるほど、そこから生まれた作品はすぐれたものとなる。共通の起源により統合された、音や形の異なるさまざまな形式は、一つの思想の変奏と考えることができよう。それは文脈的豊かさを表すもので、冒頭部分に密かに隠されているものである⁵⁷。

シェーンベルクの現存する全作品の中には、千ほどのカノンが現れるが、多形態カノンを教育目的で作ったものは既存資料

の中には見いだされない。結果として、エビニーザー・プラウトによる説明がここでは頼りになる。⁵⁸ その著『二重対位法とカノン』においてプラウトは、多形態カノンに関する古典的理論書を参照している。それは、ヨハン・セバスチャン・バッハと同時代のオルガニストであり作曲家でもあったゴットフリート・ハインリッヒ・シュテルツェルによる『Practischer Beweis] (1725)である。⁵⁹ プラウトによると、シュテルツェルが作った旋律は様々に移調をした形でそれ自身を伴奏することができると。また、反行形や逆行形も、さらには順回形にしても、カノンとして扱うことができる(例1)。プラウトによると、バッハの弟子でもあったヨハン・マールブルクは、このシュテルツェルのカノンをよく知っていたらしく、それが三九二通りもの異なる仕方でもカノン伴奏できるとしている。⁶⁰

プラウトもそうだが、シェーンベルクも多形態カノンを書くというのには、フーガのストレットを書くようになるための適切な準備になると考えた。特にシェーンベルクは弟子に、フーガ主題の事前研究をさせていた。すなわちある主題がカノンとして扱えるか、また反行対位法として扱えるかを作曲前に調べさせたのである。それは主題と対主題の結合を調べるのに匹敵するものである。例えば、**図5**はベルクが行った、フーガ主題の事前研究である。⁶¹

南カリフォルニア大学でシェーンベルクが行っていた上級対位法講座(ケージも出席していたもの)でストラングがとって

いたノートには、フーガの結合をカノンで行う可能性と反行で行う可能性を学生が調べていたことが記録されている。それを調べること、学生はフーガの三部分に適した結合を用いることができるからであろう。シェーンベルクによれば、基本結合と最初のエピソードとは、だいたい最初の六小節以内に提示されなければならぬ。また転調をとまなう変奏と冒頭素材の変形が、続く六小節で示されなければならない。そして最後の展開部では、ストレットが強調的に行われ、そして最後から二つ目のカデンツが現れなければならない(**図6**)。⁶² こうしてシェーンベルクの言葉によれば(ストラングの伝えるところによると)、「始まり〜中間〜終わり」という有機的形式に比せられる形が出来上がるのである。⁶³

厳格カノンや反行やフーガ的手法に関する事前研究をすすめるシェーンベルクの弟子はみな、対位結合の全ての側面を検討させられることになる。例えば声部どうしのリズムの相互作用や、線と線との間の不協和な度合い、そしてそれが調性に及ぼす影響、そして結合をさまざまに形で繰り返すことでのような大形式を作っていくことができるか、などといった側面である。このような考えでいけば、弟子たちはこれらの方法論を自らの創作に役立てられるとシェーンベルクは考えていた。従って、これは歴史的技法に関する(ニーチェの意味での)「批判的」判断を直接的に、また「幻想無しに」行っていることにならぬ。なぜなら教育的体験を用いて、ヨーロッパの作曲伝統の中

例1：ゴットフリート・ハインリッヒ・シュテルツェルによる多形態カノン
 (エビニーザー・プラウト『二重対位法とカノン』より)

a) カノンのための旋律



b) 上記旋律の反行形にリズム面で変化を加えたカノン旋律



c) 上記旋律のリズムをずらし、旋律を並べ替えたカノン旋律



d) 上記旋律のリズムをずらし、旋律を並べ替え、装飾音を加えたカノン旋律



e) 上記旋律のリズムをずらし、旋律を並べ替え、装飾音を加え、それを反行させたカノン旋律



図5：教科書フーガのための事前結合

アルバン・ベルクによるもの。音部記号を変更して転載。ヴィーン、オーストリア国立図書館、F21,Berg 32/IV:32

4声カノン

A musical score for a 4-voice canon. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a single system with four measures. The first measure shows the beginning of the canon with various rests and notes. The subsequent measures show the voices moving in parallel motion, characteristic of a canon.

フーガの対主題：オクターブと12度の転回対位法

A musical score for a fugue counter-theme. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a single system with four measures. The first measure is marked with a '1' and a fermata, indicating the start of the counter-theme. The subsequent measures show the counter-theme moving in parallel motion, illustrating the use of octave and 12th degree transposition.

図6：3声フーガの3部構成（3小節の主題、応答、エピソード）

アルノルト・シェーンベルク・センター、ジェラルド・ストラング文書より

Form: I

- Subject 3 meas.
- Answer (1 bar insert) 1 "
- Subject (or Answer) 3 "
- Episode (or cadence of 1 part) 1-3 "

II

- Three entries of theme (Extend to complete close or bit (part continue)) 1-3 "

III

- Stretto
- Close

| | | |
|-------|-----------------------------------------|-------|
| 形式： I | 主題 | 3小節 |
| | 応答 | 3小節 |
| | (1小節挿入) | 1小節 |
| | 主題（または応答） | 3小節 |
| | エピソード (I部のカデンツ) | 1～3小節 |
| II | 主題の再現3回 (完全な終止まで引き延ばすか もしくはI部を継続) | 1～3小節 |
| III | ストレット 終止 | |

で音楽的思想を提示しようとしているからだ。これから見て行くように、ケージはフーガのピッチ関係に関する知識を、『セカンド・コンストラクション・イン・メタル』のピッチのない打楽器に翻訳する方法を見いだしたのである。

「理論と教育の残滓」…
ケージの『セカンド・コンストラクション・イン・メタル』

アメリカに渡ってしばらくの間、シェーンベルクは英語で考えを言い表すのがまだ苦手であったが、その頃彼は、ヨーロッパではしたことのないような教育活動に手を染める。ニューヨーク大学の学生オーケストラのために、「教科書作品」を書いたのである。彼は当初、これを『古様式による組曲』と題したが、それは彼にとつて、弦楽四重奏曲第二番作品一〇以来、実に三十四年ぶりの調性作品となる。この曲は、アメリカの学生に彼の曲を紹介するために書かれた。またそれは、弦楽器の可能性や、対位法的作品の複雑さを彼らに教えるために書かれたものでもある⁶⁴。当時ニューヨーク大学の学生だったミルトン・パビットは、この曲のことを「全ての作曲家が知るべき事柄、いや、知らなくてはならない事柄を厳格に修めた必携書」と称している⁶⁵。

この「教科書作品」を通じてシェーンベルクは、自分自身が若い頃に学んだことを、アメリカ人の若者に教えたいと望んで

いた。シェーンベルクは二十三歳のころ、ツェムリンスキーに非公式に師事していたが、その際、『弦楽オーケストラのためのガヴォットとミュゼット(古様式で)』という初期作品を書き、そこから対位法について多くを学んだ。この作品は、シェーンベルクがカノンと二重対位法を洗練されたやり方で結合させた最初の現存する作品となった⁶⁶。一九三四年の組曲第一楽章も同じように、あらゆる複雑な対位結合を用いており、彼の弟子が分析したり模倣したりできるように作られている。ここでは、主要主題が対位法的に、それ自身と組み合わせられていた(第十、二四、四一小節など)、お互いに、そしてその反行形と組み合わせられていたり(第四八、八七小節など)、また縮小形(例えば第一〇九小節)や拡大形(例えば第一〇一小節)で提示されていたりする。

シェーンベルクはヨハネス・ブラームスが二十一歳の頃、対位法研究に深く肩入れしていたことを知っていた。それは自らの一八九七年頃に似ている。一八五四年に若きブラームスは、バッハの影響を受けてサラバンドとガヴォットを書いたが、その主題は後に、彼の弦楽五重奏曲へ長調作品八八第二楽章でも再利用されている⁶⁷。これは二重対位法でラルゴとアレグロとを対置させている作品である。シェーンベルクはこの五重奏曲を気に入っていた⁶⁸。そして事実、彼の組曲第一楽章は(「序曲」と題されているが)、ラルゴからアレグロへとテンポが変わる中で展開する二重対位法で出来ているのである。

表2：シェーンベルクの二重変奏曲+フーガによる二重形式



しかしながら、ブラームスとは異なり、シェーンベルクは二重対位法の構成の内部にまでフーガをはめ込もうとした(表2)。結果として、最初のラルゴの部分は、二重対位法の冒頭部としても、またフーガへの前奏曲としても、機能している。それに続いてアレグロからラルゴへとテンポ変化する箇所では、二重対位法および前奏曲主題に基づくフーガのエピソードの入り方が明示される。一方、作品全体を通して、主題は絶えず変奏される。そして反行形で示される場合にはアレグロの部分の再帰が予期される(四八小節など)。こうしてありとあらゆる手法で、組曲の第一楽章は雑種形式として機能するのである。

ケージはオットー・クレンペラー指揮ロサンゼルス交響楽団による組曲の初演を聞いたあと、シンドラー宛の手紙の中で、この作品を賞賛している。そこで彼は、シェーンベルクの作品の歴史的な経緯のため、ブラームスの音楽的思想を間接的に補うような言葉を用いている。

「古様式の組曲」が土曜日に演奏されたが、素晴らしかった。何も古めかしいものなどなかった。確かに曲は序曲(前奏曲とフーガ)で始まるが、全体の「思想」は基本的に新しい発想によるフーガといえる。二つとして主題と応答との関係が同じという箇所はないし、エピソードは前奏曲の発展形とも言える。そ

例2：ラルゴ部の終止と重なる主題の開始

ラルゴ部の終止? / 主題の開始?

Allegro (♩ = 100) Fuga

C: V

の魅力は、前奏曲の素材がラルゴでフーガのアレグロを絶えず中断させることにある⁶⁹。

組曲が速度を速めたり遅めたりするこうした形式は、前奏曲からフーガへの推移に似たものを表すためのシエーンベルクの手法といえる。彼は前奏曲のカデンツを（休符が後続する形で）、フーガの冒頭に導入しているのである（例2）。主題の明確な入りは、ドイツ・オーストリア的作曲の基本として教えられるが、その点からすると、シエーンベルクはその「規則」を破っていることになる。しかしながら、シエーンベルクの弟子で打楽器音楽やジャズの作曲家でもあるビル・ラッセルによると、シエーンベルクは「規則というものは、やってはならないことに関するものであって、何をするのがよいのかに関するものではない」と固く信じていたという。ラッセルが言うに、シエーンベルクは「オウムのようにただ言葉を反復するだけのよいうな答えを弟子たちに期待してはおらず、むしろ追求する姿勢を育て、自己批判的態度を刺激したかった」のである⁷⁰。

ケージ組曲を聴いてから四年後、そしてシエーンベルクへの師事をやめてからほぼ二年後にあたる一九三九年十二月九日、自らの打楽器楽団とともに、ラッセルの『八つの打楽器のためのフーガ』（一九三一—三二）を演奏した。これは初期のアメリカ打楽器作品の一つであり、またフーガ的形式で書かれた唯一の作品である。一九三九年の秋にケージがその演奏会の準

例3：『セカンド・コンストラクション』のマイクロ構造

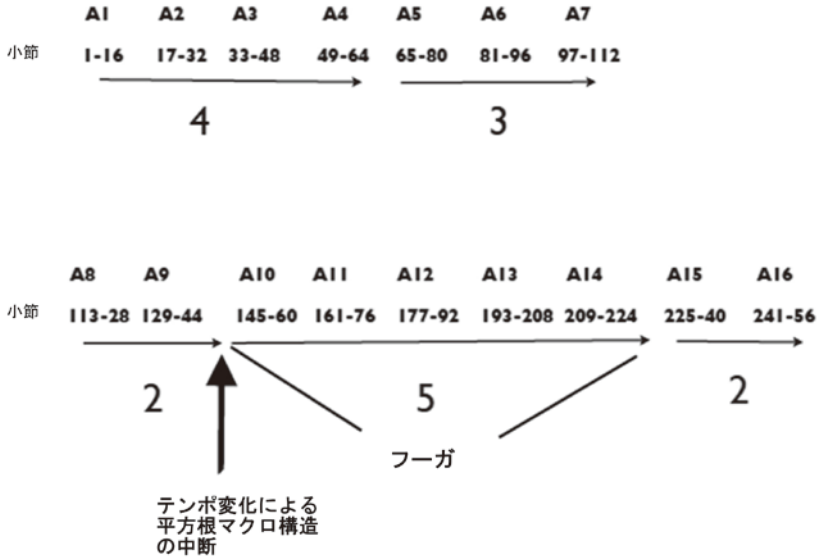
The image shows a musical score for 'Second Construction' with a 4/4 time signature. The score is divided into four systems, each starting with a '4' above the staff. The instruments listed on the left are: Sleigh Bells, Wind Glass, Indian Rattle, Small Maracas, Snare Drum, Tom-toms, Temple Gong, Small Maracas, Large Maracas, Tam-tam, Muted Gong, Water Gong, Thunder Sheet, and String Piano. The score includes various rhythmic patterns and dynamics such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also markings for 'center' and 'edge' on the Tam-tam part.

備をしていた頃、ラッセルはシェーンベルクの元で学んでいた。恐らく彼はケージにシェーンベルクのレッスンのことなど話していただろうし、またカウエルの『ニュー・ミュージック・エ

ディクション』（一九三三）に出版されたそのフーガの楽譜をシェーンベルクがみて、「いろいろと言いたいことがあったようだ」などと話していたことだろう⁷¹。

その年の秋、ケージも「新たなタイプの……フーガ」を書きはじめた⁷²。シェーンベルクのように、ケージもフーガを大形式の中に埋め込んだ。『セカンド・コンストラクション・イン・メタル』は平方根形式で出来ており、四人の奏者、メタルと皮の十二の楽器、そして「ストリング・ピアノ」のために書かれた⁷³。『セカンド・コンストラクション』の第一部は十六小節あるため、作品は十六ローテーションと呼ばれる十六個の部分からなる。そしてテクスチャ、リズム、音色の点から、最初のローテーションは明確に、四小節、三小節、四小節、五小節というように分かれている。これが本作のマイクロ構造である（例3）。ケージの平方根形式に関するこだわりを示すかのようには、作品全体のマクロ構造においてもローテーションが四、三、四、五というユニットに分かれている。事実、最初の四つのローテーションは第一主題（第一〜五小節）の変形からなっている。続く三つのローテーションでは第二主題（練習番号四、第一〜四小節）が示されている。また第三主

表3：ケージの平方根形式とフーガ形式とによる二重形式



題は八つ目のローテーションで入って来る（練習番号八、第十二―十六小節）。こうした主題提示手法は、マクロレベルで4+3という構造を生み出している。ただし典型的な平方根形式であれば本来、次の分節は第十二ローテーションで見いだされるべきところであるが、本作はそうではない。第九ローテーションがリタルダンドとフェルマータで終わって休符が後続するため、作品はここで一端止まってしまうのである（表3）⁷⁴。

この総休止は、ある特別な音楽的内容の前触れとして機能している。すなわち、この作品の冒頭主題の再帰である。これに続いて、さまざまな楽器がこの主題のリズムを模倣して提示して行く（例4）。模倣は四小節と三小節ごとに始まる。これは比率的にも本作のミクロ構造およびマクロ構造と同じである。後になつてようやく聴き手は、これらが実はフーガの主題と応答であることに気づく。こうしてケージは、シェーンベルクのように、フーガの主題を最初は予期せずに提示し、また同様に主題と応答とを絶えず変奏していく。そしてたった一つのリズムパターンを、絶えず異なる楽器で演奏させていく。

また、やはりシェーンベルクに似たやり方で、ケージは主題よりもエピソッドの方を音量の増大やテンポの変化により強調している（例えば第十一ローテーションの最後二小節など。例5）。これはケージが、シンドララーに宛てた手紙の中で、シェーンベルクの特徴として理解しているものである。ケージは常に浄書譜の中に「エピソッド」という言葉を書き込んでいる

例4：フーガ主題の入り

10
Tempo 主題 4
(as before)

2 Snare Drum
p *cresc.* - - - - - *f*

ストレット

3

1 Small Maracas
対主題 I
f *cresc.* -

2 Snare Drum
p *cresc.* *f*

主題

4 String Piano
mf *cresc.* - - - - - *ff*

応答の変形

例5：第11 ローテーションにおけるエピソードのリズム面、ダイナミクス面での変化

8 -----]

1 Sleigh Bells

2 Tom-toms

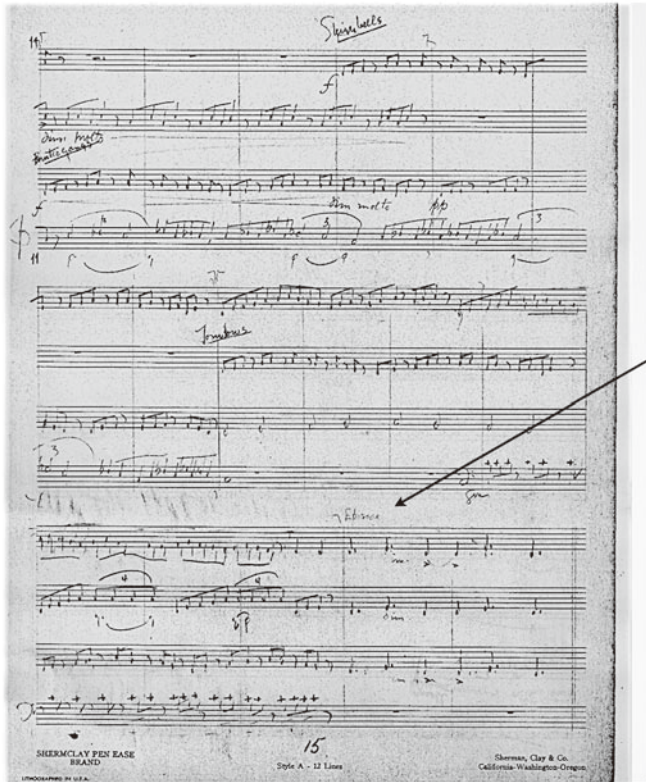
3 Muted Gong

4 String Piano

8 -----]

図7：ケージの分析的書き込みの例：第13ローテーションに「エピソード」の書き込み

ニューヨーク・パブリック・ライブラリー、ジョン・ケージ・コレクション、草稿1より。
 ジョン・ケージ・トラスト使用許諾を得て掲載。



エピソードの開始

(図7)。ここからも、彼がいかに、フーガの音高素材(例えば主題とエピソードやフーガの大形式など)に関するシェーンベルクの技法を、音高のない打楽器という媒体へと翻訳することに強い関心を抱いていたのがよく分かる。それは彼が初期の著作の中でも述べている作曲上の要素なのである⁷⁵。

ケージはフーガを三部分に分けている。すなわち提示部と展開部、それにストレット部である。これは南カリフォルニア大学で彼が学んだシェーンベルクの教科書の三部形式と機能的に同じである。第十ローテーションで導入される主題と応答に続き、主題がその応答と一小節重なる形で入る。第十一—十二ローテーションはこれらの素材の変形である。しかしながら、第十二—十三ローテーションにおいてケージは、主題が現れるたびに必ず一小節早く入るようにスト

例6：フーガ主題の再現。最後の2回で1小節分早まる箇所

展開部（続き）

A12 mm. 166-79 ⑫ 3小節ごとの主題の入り

1 Sleigh Bells
2 Tom-toms
3 Muted Gongs
4 String Piano

主題と応答

ストレット／終結部

A13 mm. 180-93 2小節ごとの主題の入り

Small Maracas
Small Maracas
Water Gong
String Piano

主題と応答

レットを書いた。これを、一周するまで続けるのである（例6）。そして事実、その箇所で、第十四ローテーションにて、フーガは終わる。このように対位結合を操作する点において、ケージは「シェーンベルクの教えを覚えていた」と考えられる。しかし彼は、（シェーンベルクの言葉になぞらえて言う）自らの個性を出したやり方で、その教えを導入し、かつ解釈したといえよう。

結び

一九八〇年に行われたインタビュウの中で、六八歳になるケージは、『セカンド・コンストラクション』が失敗だったと述べている。

「今日」とても多くの人々が古い音楽を演奏しはじめている。彼らは私をコンサートに誘うので、私もそれを聞く機会がたくさんある。中にはいいものもあるが、中にはそうでないものもある……『セカンド・コンストラクション』は駄作だと思う。書いた時には、あまりそうは思わなかった。そのときには、面白い曲だと思ったのだ。しかしあの曲には、教育や理論の残滓が見られる「傍点は筆者によ

る」。実はあれはフーガで、それを新たな秩序により作ったものだったのだ。しかし今日では、フーガは面白くないと思う（なぜなら主題を反復するからである）⁷⁷。

ケージは、フーガにおける反復が、いつの時代にも通用するようなものではないとして退ける。彼は、主題の入りが予測できてしまうことをもどかしく思い、またそのために「ヨーロッパの伝統への脆弱さ」を露呈してしまうことを懸念していたのである⁷⁸。しかしその生涯を通して、ケージはシェーンベルクの文章や理論的著作を読み直しては、個人的に考えを新たにしてきた。ただし、シェーンベルクの楽譜を同じぐらいの熱意でもって研究したことだけはなかったと思われる。恐らくシェーンベルクがカウエルに話していた通り、ケージはシェーンベルクの「哲学的な部分」にのみ関心があつたのだろう。例えばケージは晩年、『様式と思想』所収のエッセイから、数カ所、言葉を書き写している。それは、シェーンベルクと彼とが共通の見解を持っていたことを含蓄するような箇所からの抜粋である。具体的には、彼が引用した箇所には「未来形式の追求」は「さまざまに違った道と迂回路を通して到達されるものであり、そしてさまざまに違った方法で表現されるものなのである」と書かれている（**図8**）⁷⁹。

歳を重ねてからケージがシェーンベルクの著作に対峙したそ

の姿勢はおそらく、シェーンベルクがバッハやベートーヴェン、モーツァルトやブラームスの作品に対峙したその姿勢に比せられよう。その意味では、ケージは自らの師匠が仲間を持たなかったため、歴史上の「記念碑的」人物と対話を求めていたことを知っていたのである。ニーチェのゲルマン的、十九世紀的な想像力によると、

個々人の闘いにおける偉大な瞬間瞬間が一連の鎖を形成すること、それらの瞬間において人類の山脈が数千年に渡って結ばれること、おのれにとってそのような遠く過ぎ去った瞬間の至高のものが今なお生き生きと命脈を保ち、さん然として輝き偉大であること、これが……人間性への信仰の根本思想だ⁸⁰。

ジョン・ケージほどの人物にとつても、過去は捨てられないものだったのである。

図8：ケージ直筆による『音楽における様式と思想』所収「グスタフ・マーラー」からの引用

謝辞

本論の原稿に関してコメントをくださったデヴィッド・バーンスタイン、グラント・コーリー、ジョエル・フエイギンの各氏に感謝します。またゴードン・ルートおよびエイネ・ヘネガン両氏は、シェーンベルクが南カリフォルニア大学とカリフォルニア大学ロサンゼルス校で教えていた講座に関する情報を提供して下さいました。シェーンベルクの子であるローレンス・シェーンベルク、スリア・シェーンベルク・ノーノ、ロナルド・シェーンベルクの各氏は、シェーンベルク

There is only one content, which all great men wish to express: the longing of mankind for its future form, for an immortal soul, for dissolution into the universe—the longing of this soul for its God. This alone, though reached by many different roads and detours and expressed by many different means, is the content of the works of the great; and with all their will they yearn for it so long and desire it so intensely until it is accomplished.

—Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (1950)

偉大なる人々が表現しようと望む内容、それはたった一つしかない。未来の形式、不滅の魂、宇宙への溶解に対する人類の熱望である。すなわち、この魂の、神への熱望である。これは、さまざまな道を通り、迂回しつつ到達され、様々な方法で表現されるものではある。しかしこれこそが、偉大なる人々による作品の内容なのである。彼らはそれを成し遂げるまでは、確固たる意志をもち、それを果てしなく切望し、強烈に所望するのである。

—アルノルト・シェーンベルク、*様式と思想* (1950)

の遺産のいくつかを、本論で出版することを許可していただきました。オーストリアのウィーンにあるアルノルト・シェーンベルク・センターの古文書担当テレゼ・ムクゼンダー氏とその補佐役のエイケ・フェス氏は、シェーンベルク文庫とアルバン・ベルク文庫の両方で資料取得の手助けをしてくださいました。ジョン・ケージ・トラストの取締役、ローラ・クーン氏、およびニューヨーク・パブリック・ライブラリー、上演芸術部門のアメリカ音楽コレクシオン課長、ジョン・サン・ハイナム氏には、ケージの『セカンド・コンストラクション』

イン・メタル』の浄書譜を研究する機会を与えていただきました。さらに、ゲティ・リサーチ・インステイテュートの副学芸員、ナンシー・パロフ氏は、ジョン・ケージとポーリン・シンドラーの文通につき、教えてくださいました。これらの方々に、この場をお借りして感謝の意を表したいと思います。

付録・シエーンベルクの対位法講座・各回の授業テーマ

1. シエーンベルク私邸における講座。バーニス・エイブラムズ、ジョン・ケージ、ジョージ・トレンプレイが出席（バーニス・エイブラムズの一九三五年五月から八月までのノートより）

一九三五年六月？日

音部記号について

各声部の音域

各類の例

定旋律 C I D I F I E E I D I C による二声の第一、二、三、四、五類について

一九三五年六月三〇日

カデンツと転調

もう一つの定旋律 B b I F I D I G I C I F I D I E I
C I D I C I B b

一九三五年七月六日

短調における三声の第一類および複合類

短調における転調…ハ長調からイ短調へ、イ短調からホ長調へ、ハ長調からホ短調へ、イ長調からホ短調へ

一九三五年七月二〇日

四声の第二類と混合類

一九三五年八月三日

三分割リズムによる四声の混合類

解決の中断

一九三五年八月一〇日

四声の第五類

一九三五年八月二四日

四声の混合類

一九三五年八月三一日

四声の転調

転調…ハ長調からハ長調へ、イ短調からハ短調へ、ハ長調から二短調へ、イ短調から二短調へ

長調から二短調へ、イ短調から二短調へ

2. 南カリフォルニア大学、音楽 240 A I B 「対位法的作曲の技

法」(一九三五年十月から一九三六年六月まで、作曲家ジェ

ラルド・ストラングのノートによる)

第一学期

一九三五年十月七日

カデンツ

対位法における和声

二重対位法の例

一九三五年十月一四日

三声の類的対位法諸規則

声部間の交叉

繋留の可能性

一九三五年十月二一日

六度跳躍／隠伏五度と隠伏八度の危険性

中断された解決・カンビアータ

一九三五年十月二八日

大規模対位法形式作曲準備としての転調

解決の準備と中断

カンビアータの詳細

偽終止

繋留とカンビアータ

一九三五年十一月十八日

3 声書法・3 和音

一九三五年十一月二五日

近親調への転調、五度圏の上行および下行・(上行)ハ長

調からイ短調へ、ハ長調からト長調へ、ハ長調からホ

短調へ、(下行)ハ長調からハ長調へ、ハ長調からニ短

調へ、(上行)イ短調からハ長調へ、イ短調からホ短調

へ、(下行)イ短調からト長調へ、イ短調からハ長調へ、

イ短調からニ短調へ

特徴音の抑制

中立域

中立域と自然音階

転調域

一九三五年十二月二日

短調での書法

解消

音階の和声的起源

拡張調性と旋法

動機の回避

一九三五年十二月九日

解消

調の特徴的領域と非特徴的領域

中立的三和音

一九三六年一月六日

転調・ハ長調からホ短調へ

人為的ドミナントとしてのII、III、VIの三和音

一九三六年一月十三日

中継調への転調の難しさ…ハ長調→イ短調→ト長調、ハ長調→ホ短調→ト長調、ハ長調→イ短調→ホ短調、ハ長調→イ短調→ト長調→ホ短調、イ短調→ハ長調→ト長調、イ短調→ホ短調→ト長調、イ短調→ハ長調→ホ短調、イ長調→ト長調→ホ短調、イ長調→ハ長調→ト長調→ホ短調

一九三六年一月二十日

「ストラングは授業欠席。ケージらからノート借りる」

一九三六年一月二十七日

模倣(二〜四声)

第二学期

一九三六年二月十七日

不完全模倣

オクターブでの模倣

一九三六年二月二十四日

五度での模倣

バスにおける四度跳躍

模倣の継続する声部

一九三六年三月二日

カノン…基本、反行(拡大と縮小)、無限

一九三六年三月九日

フラット調への転調…ハ長調からハ長調へ
カノンへの二声部追加

一九三六年三月十六日

転調…ハ長調からニ短調へ
連続刺繍音

一九三六年三月二十三日

三声のカノン
教会旋法

長調風旋法と短調風旋法
三声カノンにおける問題

一九三六年四月二十日

コラール前奏曲の段階的作曲

一九三六年四月二十七日

コラール前奏曲の例

一九三六年五月十一日

フーガと語源
一つの楽想としてのフーガ

3.

カリフォルニア大学ロサンゼルス校・音楽122A「応用対位法」
(一九三六年九月～一九三七年一月、ピアノ・レナード・スタインのノートによる)

一九三六年九月十四日

混合類での転調

一九三六年九月二一日

カデンツにおけるリズム

一九三六年九月二五日

一九三六年五月十八日

フーガ主題のカノン(ストレット)としての創作
調性的応答

一九三六年五月二五日

フーガ主題のカノンによる作曲

一九三六年六月一日

三声フーガ形式

一九三六年六月八日

三声フーガ作曲のための指針
全ての度へのカデンツ

二重対位法とカデンツ

一九三六年九月二八日

三声模倣の部分と下拍におけるオクターブ

一九三六年十月二日

対位法と下拍における平行進行

一九三六年十月九日

対位法的作曲とは
多形態カノンの説明

二重対位法における付加声部の効果

一九三六年十月十二日

二重対位法における四度と五度

二重対位法と転調カデンツ

一九三六年十月十六日

カンビアータにおける協和と不協和

一九三六年十月十九日

二重対位法におけるカンビアータ

長旋法と短旋法

一九三六年十月二三日

転回点と解消

一九三六年十一月二日

転回点と解消

一九三六年十一月六日

音楽構造の土台としての模倣

一九三六年十一月九日

全ての度における解消とカデンツ

模倣における三全音

フリギア・カデンツ

一九三六年十一月三十日

コーラル前奏曲作曲の指導

一九三六年十二月四日

全ての度におけるカデンツ

コーラルのカデンツ

一九三六年十二月十一日

四声の模倣

一九三七年一月四日

単純なフーガ作曲の指導

カリフォルニアにおけるアメリカ原住民、カルク族の

音楽について

調性的応答

引用文献

- Alderman, Pauline. (1981). "Classes at USC." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5(2), 203-12.
- Babbitt, Milton. (1999). "My Vienna Triangle at Washington Square Revisited and Dilated." In *Driven into Paradise: The German Migration from Nazi Germany to the United States*. (pp. 33-53). Reinhold Brinkmann and Christoph Wolff (Eds.). Berkeley: University of California Press.
- Berg, Alban. The Alban Berg Collection, Austrian National Library, Vienna, F 21 Berg 32/IV.
- Bernstein, David W. (2002a). "Music I: to the late 1940s." In *The Cambridge Companion to John Cage*, David Nicholls (Ed.). (pp. 63-84). Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2002b). "John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea." In *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-50*. (pp. 15-46). David W. Patterson (Ed.). New York: Routledge.
- . (2002c). "Themes and Variations": John Cage's Studies with Arnold Schoenberg Revisited." *Journal of the Arnold Schoenberg Center* 4, 325-38.
- Bernstein, Martin. (1988). "On the Genesis of Schoenberg's Suite for School Orchestra." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11(2), 158-62.
- Cage, John. (1933). "Counterpoint." The Getty Research Institute. No. 940073, Box 7, John Paul Getty Museum, Los Angeles. Published as "Counterpoint." (1934). *Dune Forum* 1(2), 42-44.
- . (2000). *John Cage: Writer*. Richard Kostelanetz (Ed.). New York: Cooper Square Press.

- . (1973). Letter to Dieter Schnebel dated 11 December. The John Cage Collection, Special Collections, Series I: Correspondence 1909–93. Northwestern University Library, Evanston, Illinois.
- . (1965). "Mosaic." *The Kenyon Review* 27(3), 535–40.
- . (1978). *Second Construction in Metal*. New York: C. F. Peters Corporation.
- . (1961). *Silence: The Lectures and Writings of John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. (邦訳：柿沼敏江訳『サイレンス』水声社、一九九六)
- . The John Cage/Pauline Schindler Correspondence, 1934–35. The Getty Research Institute. No. 940073, Box 7, John Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Collins, Denis Brian. (1992). "Canon and Music Theory from ca. 1550 to ca. 1800." Unpublished doctoral dissertation, Stanford University.
- Crenn, Elise. (2008). "New Perspectives on the Canons of Johann Sebastian Bach." *Understanding Bach* 3, 80–83.
- Crosse, John. (2010). "Pauline Gibling Schindler: Vagabond Agent for Modernism." *Southern California Architectural History*. 1 July. Retrieved 5 August 2011 from www.arch-times.com/2010/07/21/pauline-gibling-schindler
- Dehn, Siegfried. (1859). *Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge*. (2nd ed.). Bernhard Scholz (Ed.). Berlin: Ferdinand Schöndner.
- Feisst, Sabine. (2011). Schoenberg's New World: The American Years. Oxford University Press.
- Gagne, Cole and Tracy Carrs. (1982). *Soundpieces Interviews with American Composers*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press Inc.
- Geiringer, Bernice. The Bernice Geiringer Papers, ca. 1930–2001, PA Mss 40, Performing Arts Collections, University of California at Santa Barbara Library.
- George, William Bernard. (1971). "Adolph Weiss." Unpublished doctoral dissertation, University of Iowa.
- Gerhino, Giuseppe. (1995). *Canoni ad Enigma: Pier Francesco Valentini e l'artificio canonico nella prima metà del Seicento*. Rome: Torre d. Orfeo.
- Gillespie, Don. (1998). "William Russell: American Percussion Composer." *The Southern Quarterly* 36, 34–55.
- Hicks, Michael. (1990). "John Cage's Studies with Schoenberg." *American Music* 8(2), 125–140.
- Higgins, Dick. (2002). *Essential Cowell: Selected Writings on Music*. Kingston, New York: Metherson Publishers.
- Kaufmann, Walter. (1965 [1975]). *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. (Rev. 3rd ed.). Princeton: Princeton University Press.
- Kircher, Athanasius. ([1650] 1999). *Musurgia Universalis*. Hildesheim: Georg Olms.
- Kostelanetz, Richard, ed. (1988). *Conversing with Cage*. New York: Limelight.
- . (1996). *John Cage (ex)plained(ed)*. New York: Schirmer Books.
- . (2000). *John Cage: Writer*. New York: Cooper Square

- Press.
- Krämer, Ulrich. (1960). *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk der Alban Berg Studien*. Berg Studien, Band 4, Franz Graszberger, Rudolf Stephan, Regina Busch, and Klaus Lippe (Eds.). Vienna: Universal Edition.
- Langley, Warren. (1960). "Arnold Schoenberg as a Teacher." Unpublished doctoral dissertation, University of California, Los Angeles.
- Leibowitz, René. (1949). *Schoenberg and His School*. Dika Newlin (Trans.). New York: Philosophical Library. (邦訳：入野義朗訳『シェーンベルグと彼の楽派』音楽之友社、一九六五)
- Mary, Maureen. (1996). "Letters: The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler, 1934–35." *ex tempore* 8(1). Retrieved 12 June 2011 from http://www.ex-tempore.org/Ex_Tempore96/cage96/html.
- Miller, Leta. (2006). "Henry Cowell and John Cage: Influences and Intersections, 1933–41." *Journal of the American Musicological Society* 59(1), 47–112.
- Neff, Severine. (2011). "Editing Schoenberg's Music-Theoretical Manuscripts: Problems of Incompleteness and Authorship." In *Arnold Schoenberg in seinen Schriften Katalog – Fragen – Editorisches*. Hartmut Krones (Ed.). 193–216. Vienna: Böhlau Verlag.
- Nicholls, David. (1990). *American Experimental Music, 1890–1940* (Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich. (1972). Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Unzeitgemässe Betrachtungen. 2 vols. Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Ser. III. Vol I. Giorgio Colli and Mazzino Montinari, (Eds.). Berlin. <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/HLRetrieved> 26 July 2011 from <http://www.theintellectchannel.com/works-pub/um/um-2g.htm> (邦訳「生に対する歴史の功罪」大河内一義訳「ニーチェ全集」第三卷(第一期)所収)
- Pascall, Robert. (1976). "Unknown Gavottes by Brahms," *Music & Letters* 57, no. 4: 404–11
- Pritchett, James. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Proust, Ebenezer. (1891) (1969). *Double Counterpoint, Canon and Fugue*. (2nd ed.) New York: Haskell Publishers.
- Ravenscroft, Brenda. (2006). "Re-Construction: Cage and Schoenberg." *Tempo* 60 (235), 2–14.
- Revell, David. (1992). *The Roaring Silence: John Cage A Life*. New York: Arcade Publishing.
- Schoenberg, Arnold. 1985. "Attempt at a Diary." *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 9: 7–51.
- . 1923. "Misunderstandings of Counterpoint." manuscript no. T37.03, Arnold Schönberg Center.
- . 2006. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. (Abridged ed.) Patricia Carpenter and Severine Neff (Ed. and Trans.). Bloomington: Indiana University Press.
- . (1934). "Notes: Preface to Suite," Manuscript no. T36.25, Mus 412, Arnold Schönberg Center.
- . (1963). *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Leo-

- nard Stein (Ed.). London: Faber and Faber. (邦訳：山原茂太郎、鴨原真一 共訳『対位法入門』音楽之友社、一九七八)
- . (2010). *Sämtliche Werke*. Abteilung IV: Orchesterwerke. Reihe B, Band 9. Werke für Streichorchester. Kritischer Bericht zu den Bänden 9, 1 und 9, 2. Skizzen, Entstehungs- und Werkgeschichte, Dokumente. Martin Albrecht-Hohmaler und Ulrich Scheideler (Eds.). Mainz, Wien: Schott Music, Universal Edition.
- . (1984). *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.). Leo Black (Trans.). Berkeley: University of California Press. (部分訳：上田昭記『音楽の様式と思想』三一書房、一九七三)
- . (1978). *Theory of Harmony*. Roy E. Carter, (Trans.). Berkeley: University of California Press. (邦訳：上田昭記『和声法』音楽之友社、一九六八)
- . (Undated). Unfiled. manuscript no. T37.03. Arnold Schönberg Center.
- Schreiner, Alexander (1984). *Alexander Schreiner Reminiscences*. Salt Lake City: Publishers Press.
- Shultis, Christopher. (2002). "No Ear for Music: Timbre in the Early Percussion Music of John Cage." In *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933-1950*. David W. Patterson (Ed.). (pp. 83-105). New York: Routledge Publishing, Inc.
- Sichardt, Martina. (1992). "Aus Schönbergs Lehrzeit: Zur 'Gavotte und Musette für Streichorchester (im alten Style)'" aus dem Jahre 1897." In Rudolf Stephan (Ed.). *Mitteilungen aus der Schönberg-Forschung*. Nos. 7/8, Berlin: Internationale Schönberg-Gesellschaft.
- Silverman, Kenneth. (2010). *Begin Again: A Biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf.
- Stölzel, Gottfried Heinrich. ([1725]. 1995). *Practischer Beweis. Practischer Beweis, wie aus einem nach dem wahren Fundamente solcher Noten-Künsteleyen gesetzten Canone perpetuo in hypodiptante quatuor vocum, viel und mancherley, theils an Melodie, theils auch nur an Harmonie, unterschiedene Canones perpetui à 4 zu mach seyn. Der Wahrheit, und einigen Music-Freunden zu gefallen, dem Druck überlassen, von Gottfried[Heinrich] Stölzel* Reprinted in Pinner, Hans (Ed.). Microfiche edition: Deutsche Hochschulschriften/Alte Reihe. Egelsbach, Frankfurt and Washington.
- Strang, Gerald. "The Gerald Strang Satellite Collection." Arnold Schönberg Center, Vienna, Austria.
- Tompkins, Calvin. (1965). *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. New York: The Viking Press.
- Tremblay, George. (1974). *The Definitive Cycle of the Twelve-Tone Row*. New York: Criterion Music Corporation.
- Zoltan, Roman. (1989). *Mahler's American Years, 1907-1911, A Documentary History*. New York: Pendragon Press.

註

1 ケージは一九三五年一月十一日にシェーンベルクに出会い、三月十八日に彼の講座を受け始めた。これについては、彼が一九三五年一月十一日と三月十九日にポーリン・シンドララーに宛てた手紙を参照。また Maureen Mary, "Letters" も参照のこと。この講座の内容については Pauline Alderman, "Classes at USC," 206 および Michael Hicks, "John Cage's Studies with Schoenberg," 127 を参照。ケージ自身も、ドイツ人作曲家ディーター・シュネーベルに宛てた一九七三年十二月十一日付けの未刊の手紙の中で、この講座について言及している。

2 ケージのシンドララー宛手紙(一九三五年三月十八日付)を参照。

3 一九三四年から一九三五年にかけて、ポーリン・シンドララーは美術雑誌『デューン・フォーラム』の副編集長であった。この雑誌には、ケージも対位法に関する論文を掲載したことがある。Cage 1933 を参照。シンドララーの別居中の夫は、ウィーン建築家でフランク・ロイド・ライトの弟子のルドルフ・シントラーである。ルドルフは、母国オーストリアではアルノルト・シェーンベルクやアントン・ヴェーベルンも含むアドルフ・ロースのウィーン・サークルの仲間でもある。ポーリンは夫を通じてシェーンベルクに出会っている。ポーリン・シントラーの生涯については John Crosse, "Pauline Ghibing Schindler," Mary, "Letters," 1, Kenneth Silverman, *Begin Again*, 18-19 を参照。

4 ケージは一九三三年から一九三四年にかけて、ニューヨークでアドルフ・ワイスのもと、作曲を学んだ。ケージがい

ずれシェーンベルクのもとで学ぶための前段階として、作曲家のヘンリー・カウエルが、ケージをワイスに引き合わせたのである。このことについては William Bernard George, "Adolph Weiss," 267-69 および Hicks, "John Cage's Studies," 126 を参照。ワイスはシェーンベルク流の指導に精通していた。彼はオーストリアのメートリンクにあるシェーンベルク私邸で、個人指導を一九二五年に受けていた。その後彼は、ヘルリンで一九二六年から一九二七年に開催されたプロシヤ芸術アカデミーにおけるシェーンベルクの作曲講座に入ることでできた最初のアメリカ人学生となった。そして一九三四年に彼は、ニューヨークでシェーンベルクのティーチング・アシスタントともなっていた。

5 ケージのシンドララー宛の手紙(一九三五年三月二日付)を参照。

6 ケージのシンドララー宛の手紙(一九三五年四月十五日付)を参照。ケージの級友でもあったポーリン・アルダーマン教授によれば、アパス弦楽四重奏団は弦楽四重奏曲第三番の抜粋を教室で演奏し、また全曲を学生の最後の集まりの際に演奏した(Alderman, "Classes," 206-207)。この弦楽四重奏曲の公開演奏会はプロ・ムジカの後援で一九三五年三月二十六日にロサンゼルスで開催された。Leta Miller, "Henry Cowell and John Cage," n. 53, 60 を参照。

7 George, "Adolph Weiss," 308-309。

8 George, "Adolph Weiss," 311。

9 例えば Silverman, *Begin Again*, 17。

10 ケージのワイス宛手紙(日付なし)。恐らく一九三五年中旬から下旬のもの)を参照。Hicks, "John Cage's Studies," 136

も参照。

11 シェーンベルクは、自らが以下の基準により学生を選ぶとアドルフ・ワイスに述べる。曰く、「私はしていることの中で人を評価しません。表情で評価します。もし共感的な表情をしていたら、私はその人に教えることが出来ると思いますが、そうでなければ、教えることはできませんから」と (George, "Adolph Weiss," 17)。

対位法講座には三名の学生がいた。ケージ、トレンブレイ、それにピアノリストのバーニス・エイブラムズである。ジョージ・トレンブレイ(一九一―八二)はカナダ人作曲家であり、ロサンジェルス、聖ヴィンセント・ドポール教会の作曲家兼オルガニスト、アメデー・トレンブレイの息子でもある。ジョージは音列作曲家であり、ジャズ・ミュージシャンであり、そして究極的には『十二音列の完全サイクル』(George Trembley, 1974)という理論書の著者である。彼は一九三五年から一九五一年まで、シェーンベルクに個人的に師事していた。

バーニス・エイブラムズ・ゲイリンガー(一九八一―二〇〇一)はコンサート・ピアノリストであり、音楽学者カール・ゲイリンガーの二番目の妻でもある。

12 この手紙には日付がないが、文面にはシェーンベルクの講座でコラール前奏曲を学んだことが言及されている。ウィーンのシェーンベルク・センター内レナード・スタイン・コレクションに所蔵されている、レナード・スタインが書き残したカリフォルニア大学ロサンジェルス校講座『Music 122A』のノートによると、このテーマは一九三六年十一月三十日と一九三六年十二月四日とに教えられている。

13 ケージのシュネーベル宛手紙(一九七三年十二月十一日付)を参照。ケージはこうした感情を生涯にわたって繰り返し表現している。例えば David Revill, *The Roaring Silence*, 48。および Richard Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, 89を参照。

14 一九三九年三月十四日、ヘンリー・カウエルは作曲家のジョン・ベッカー宛に、次のように書いている。「私は今ジョーン・ケージのために打楽器作品を書いています。彼のこと、知っていますか？ 彼はシェーンベルクに一定期間師事していましたが、シェーンベルクの学者ぶった態度に結局反発するようになったそうです」(Miller, "Henry Cowell and John Cage," 91)

15 シェーンベルクはまだ、アメリカに移住して間もなかったこともあり、ドイツ語の「Choralsatz」を「choral-school form」という英語に訳したが、より正確には「chorale setting」もしくは「chorale writing」という英語に訳すべきであったろう。

16 シェーンベルク文通集に関して、ケージは一九六五年にリビューを書いている。その中でケージは、シェーンベルクの対位法講座を受けていて、自身が心理的な困難に直面した経験を次のように書き表している。

対位法講座で彼は、諸規則を教えたと思っ
たら、次の瞬間には学生に、規則にあまり
厳密に従うべからずと言っていた。が、学
生がそのことに理解を示すと今度は彼は、
「何で規則に従わないのだ？」と聞いてき

た。彼は学生を、常に何かに失敗している者として扱ってきたのである。(Cage, "Mosaic," 538)

- 17 Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 176°
- 18 Cage, "Mosaic," 537°
- 19 Rene Leibowitz, *Schoenberg and His School*, 140°
- 20 ケージが作曲をどう学んだのかについては、²⁰まづまな説明がなされてきている。例えば以下を参照。David Bernstein, "John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea," 15-23° David Nicholls, *American Experimental Music, 1890-1940*, 13-14° James Pritchett, *The Music of John Cage*, 5-9° Calvin Tompkins, *The Bride and the Bachelors*, 81-88°
- 21 先行研究においては、ケージが一九三四年から一九三八年までシェーンベルクの元で学んだとされてきた。例え²¹ Bernstein, "John Cage," 18-19° Nicholls, *American Experimental Music*, 25° Pritchett, *The Music of John Cage*, 9° Tompkins, *The Bride*, 84, 88を参照。しかしながら、シンドラー宛の一九三五年三月十九日付の手紙と、本論文でのちに引用されるカウエルのケージ宛一九三七年三月二三日付手紙 (Miller, "Henry Cowell," 103) からはそれぞれケージの師事のはじまりは一九三五年三月十八日、終わりが一九三七年三月中旬以前、恐らく一九三七年一月、すなわちカリフォルニア大学ロサンゼルス校の秋学期の終わる頃であったことが分かる。
- 22 ケージからデーター・シュネーベルに宛てられた

一九七三年の手紙の中で時折触れられている一九三六年秋学期の和声講座とは、基礎和声を学ぶ学部生五六名のクラスであった。このクラスに関する記述はオルガン奏者アレクザンダー・シュライナーの『アレクザンダー・シュライナー追想録』(Hicks 1990: fn. 139, 130に引用あり)という本に見いだされる。シュライナーによる²²この講座は概して、あまりよくはなかった。というのも、指定された教科書がシェーンベルクの一九二二年刊『Harmonielehre』であり、ドイツ語で書かれていたため、ケージやその他のアメリカ人学生には、ほとんど意味が分からないままだったからだ。シェーンベルクはこの問題を解決すべく、一九三五年秋までにこの本を英訳してこの問題を解決すべく、²³ワイスに頼んでいたが、ワイスは訳を終えなかつた (George, "Adolph Weiss," 467)。とはいえ、ケージはこの講座のせいで和声学が嫌いになったとは言っていない。彼はむしろ、対位法は現代音楽に結びつくが和声学は過去の音楽に結びつくからという理由で、和声学に嫌悪感を抱いたと述べている (Hicks, "John Cage's Studies," 130)°

- 23 カウエルのこの手紙はケージからの手紙への返事であったが、ケージからの手紙は現存していない。おそらくカウエルは獄中にいたため、全ての手紙を保存することが許されなかつたのであろう。
- 24 Miller, "Henry Cowell," 103°
- 25 Schoenberg, *Style and Idea*, 377°
- 26 Dick Higgins, *Essential Cowell*, 132°
- 27 Bernstein, "John Cage," 18-19°
- 28 Bernstein, "Music I: to the late 1940s," "John Cage," and "Themes and variations," Hicks, "John Cage's Studies," and

Brenda Ravenscroft, "Re-Construction."

29 ワイスによると、ケージはワイスと出会った時には既に対位法をとてもよく知っていた (George, "Adolph Weiss," 46)。それは恐らく、ケージが対位法というものに、現代の作曲に強く関連したものであるという価値を見いだしていたからであろう。彼は一九三四年に、以下のように書いている。

個人的には、「一般的傾向」として、和声(垂直性のこと、リヒャルト・ヴァーグナーのような音楽)から離れ、むしろ対位法、もしくは線的特質(水平性のこと、バッハ、ヒンデミット、トツホ、オネゲル、ブランド (Brant)、リーガー (Rieger) のような音楽)への関心が高まっているように思われる。結果として、フーガやカノン、そして恐らくインヴェンションとも呼べるあらゆる新しい形式に、関心が集ってきているのである。和声はある瞬間へと注意を喚起するものだが、対位法はその瞬間を動くものに変換しようとする。この傾向は特に、シェーンベルクの発展の中に見いだされる。すなわち、彼の作風は、『グレの歌』における和声構造的テクスチャーから始まって、組曲作品二五のメヌエットのトリオにみられるような、比較的薄っぺらではあるが構造的には鉄線のように強く結ばれているものへと発展していったのである

(Cage, "Counterpoint," 44)

- 30 Bernstein, "John Cage," 18-19°
- 31 Cole Gagne and Tracy Caras, *Soundpieces Interviews with American Composers*, 19°
- 32 Warren Langie, "Arnold Schoenberg as a Teacher," 94°
- 33 Cage, "Mosaic," 538°
- 34 Schoenberg, *Preliminary Exercises in Counterpoint*, 223°
- 35 Ulrich Krümer, *Alban Berg als Schiller Arnold Schönbergs*, 147°
- 36 Schoenberg, *Style and Idea*, 366, 368°
- 37 同上°
- 38 シェーンベルクが所有していたニーチェの本とは、「生に対する歴史の功罪」(Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheit der Historie für das Leben*) を含む巻がある(アルノルト・シェーンベルク・センター所蔵。彼はまた、ニーチェの詩「さすらい人」に曲をつけて、「八つの歌曲」作品六の第八曲として発表している。
- 39 これら三点に関する要約は、ニーチェに関する古典的なテキスト「Walter Kaufmann, *Nietzsche*, 144 を参照。
- 40 アルノルト・シェーンベルク・センター所蔵手稿資料、番号 T37.03 (Grant Chorley 訳)
- 41 前掲資料。
- 42 例えばシェーンベルクは、先人たちとは異なり、遠隔調への転調課題を織り交ぜた(例えばイ短調からト長調への転調など。Berg, 34参照)。このようなことがあるので、学生は対

位法の勉強をしつつ、古典的調性の勉強もしなくてはならないのに加えて、十九世紀末から二〇世紀初頭にかけての拡張された調性や和声に關しても学ばなくてはならなかった。一例を挙げると、シエーンベルクの対位法における転調の手法は部分的には、「解消」(すなわち、声部どししが対斜關係にある場合、その導入音をうまく選ぶことにより衝突を「解消」すること)を含む和声上の声部進行規則に基づくものなのである(Schoenberg, *Preliminary Exercises*, 61, 63)。ケージはこの「解消」の練習に「よく覚えており、以下のように書いている。「課題の中にある調から別の調へと変わる箇所があった場合、対斜關係にある音は、連続8度をつくることなしに、各声部で解決しなくてはならなかった(例えばFはいつもF[#]となる前に一端Eにならなくてはならない。またBはいつもB^bに行く前に一旦Cに行かなくてはならない)」(ケージ、シユネーベル宛手紙、一九七三年十二月十一日付)。

43 ただしシエーンベルクはこの方法を変更し、「対位法入門」(Schoenberg, *Preliminary Exercises*)では複数の定旋律を用いている。これは彼の教育環境が変わったことに伴うものであった。すなわち、カリフォルニア大学ロサンゼルス校では一九三六年以降、六〇名以上の学生を含む大きなクラスを担当するようになっていたためである。

44 ケージのシユネーベル宛手紙(一九七三年十二月十一日付)を参照。

45 Bernice Geiringer, *The Bernice Geiringer Papers*. エイブラムズによると、他にあと2種類の定旋律が示されたが、それらが実際に用いられることは極めて稀だったという(本

論文末尾の付録参照)。

46 George, "Adolph Weiss," 314.

47 この旋律は、ヨハン・ヤークوپ・フローベルガーのファンタジア第二番やリチエルカレ第四番でも用いられている。さらに、ヨハン・カスパール・フィツシヤールの「アリアドネ・ムジカ」におけるリチエルカレホ長調にも現れる。

48 Kaufmann, *Nietzsche*, 144. [訳者注: 訳文は白水社版「ニーチェ全集第二巻」大河内了義訳、二一九頁より。]

49 Schoenberg, *Style and Idea*, 30-53.

50 Cage, "Mosaic," 539.

51 これらのノートや練習帳はオーストリア国立図書館のベルク・コレクシオン(Alban Berg, *The Alban Berg Collection*)に所蔵されている。Kämmer, *Alban Berg*, 160-161を参照。

52 シエーンベルクの「空間的結合 spatial combination」という概念は、十九二〇世紀の対位法理論の中でも独特なものといえる。例えば、スイス人の理論家エルンスト・クルトの理論をシエーンベルクは否定する。なぜならクルトの「線対位法」という考え方は一方向的だからだ。シエーンベルク曰く、「それならば、もし対位法的楽想が複数声部の結合からなっていたら、線的なものの周りに何があらうのだろうか?」(Schoenberg, *Style and Idea*, 295)と。彼はフーゴ・リーマンの対位法についても「空間的に限られた側面しか扱っていないという。それは、「経過音や掛留音といった裝飾音」を和声的テクスチャーに付加しているだけなのである」(同、297)。

53 Schoenberg, *Style and Idea*, 290.

54 同上。

55 シェーンベルクは次のように述べている。

基本的な設定がバラバラにされて再編成されてしまうと、そこに含まれるものはどれも、元々の形とは異なった音を後に生み出すことになる。従って、二声もしくは三声のカノンを一声の線に書き換えると、たった一声であっても、様々な異なる音を生み出すことになる。もし複数の対位法を適用し、三声でオクターブ、十度、十二度にて反行可能な結合を作るならば、それは長大な曲さえも作り出せるほど数多くの異なる結合を作り出すことになるのである (Schoenberg, *Style and Idea*, 397)。

56 ケージは明らかにこのような課題を行った。例えばさき引用したカウエルの手紙によると、ケージは「多声の形式要素における逆行などのようなものに反発していた」のである。シェーンベルクがカノン研究に肩入れしたのは、ブラームス以来の伝統による。ブラームスは作曲をしていないときに、複雑な謎カノンを書いていて、シェーンベルクは以下のように述べている。

私はブラームスの影響下で教育を受けてきた。彼が亡くなったとき、私は僅か二二歳あまりだったのだ。そして他の多くの人々同様、私は以下の例に従ってきた。「作曲

する気になれないときには、何か対位的なものを書く」。……周知の通り、彼はウイーンの森における日曜日の娯楽として、謎カノンを書き、それを数時間をかけて解こうとしていたのである (Schoenberg, *Style and Idea*, 67)。

57 資料番号 TBK6、アルノルト・シェーンベルク・センター所蔵。
58 彼の著作をケージは若い頃に読み、また頼りにしていたと思われる。ケージの初期の師であるピアニストのリチャード・ビューリックが、ケージにプラウトの和声と形式に関する本を読むよう勧めたからである。Tompkins 1965: 81 参照。

59 Gottfried Heinrich Stölzel, *Practischer Beweis*。多形態カノンの歴史については Denis Brian Collins, "Canon and Music Theory," 215-24 を参照。この語が最初に用いられた例としては Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 402-03 を参照。この種のカノンのイタリヤでの初期の歴史については Giuseppe Gerbino, *Canoni ad Enigmata*, 57-59 を参照。シュテルツェルとバッハの関係については Elise Cream, "New Perspectives on the Canons of Johann Sebastian Bach," 80-82 を参照。

60 Ebenezer Prout, *Double Counterpoint, Canon and Fugue*, 249-53。その他の教育的アプローチについては Siegfried Dehn, *Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge* の「多形態対位法」セクションを参照。

61 Berg: 32。
62 Strang, *The Gerald Strang Satellite Collection*, "Class

notes to Music 122b, "University of Southern California, 3-18-36. 例1で用いられている5♯, 8♯, 12♯といった記号は五線の下に配置されている場合には、完全五度下、オクターブ下、十二度下でのカノンをそれぞれ表す。またこれらの記号が五線の上に配置されている場合には、完全五度上、オクターブ上、十二度上でのカノンをそれぞれ表す。

63 Strang 前掲資料: 5-1-36。

64 Schoenberg, "Notes: Preface to Suite^o." この曲の経緯については Martin Bernstein, "On the Genesis of Schoenberg's Suite for School Orchestra," 158-62 を参照。

実際のところ、シェーンベルクは自身の師でもあったグスタフ・マーラーと同じ歩みを辿っているように思われる。というのも、マーラーも初期のアメリカでの作曲活動として、バッハのオーケストラ組曲を二つ、簡略化した形で組み合わせて、一つの曲にしていたからだ。それは『マーラー・バッハの弦楽オーケストラのための組曲 BWV 1067 と BWV 1068』という曲で、彼によると「クラシック音楽愛好家の教育のため、私のオーケストラ団員の教育のため、そして学生のため」に書かれたものである (Roman Zolman, *Mahler's American years*, 289)。しかしシェーンベルクはこのマーラーの編曲作品を徹底研究し、一九二二―二三年には指揮までしたが、この曲が「完全なる成功ではなかった」としている。というのも、「これは全体として考えられたものではなさそうだからだ。そこには論理性が欠けている。そして内的関係が存在しないからだ」(Schoenberg, "Atempt at a Diary," 27)。

65 Milton Babbitt, "My Vienna Triangle," 36。

66 Martina Sichardt, "Aus Schönbergs Lehrzeit," 25。
67 Pascall, "Unknown Gavottes by Brahms," 404-11
68 Severine Neff, "Editing Schoenberg's Music-Theoretical manuscripts," fn. 17, 207。

69 ケージ、シンドラー宛手紙、一九二四年五月二四日付。

70 Don Gillespie, "William Russell," 49; Sabine Feisst, *Schoenberg's New World*, 222。シェーンベルク自身による次の言葉も参照 (Schoenberg, *Theory of Harmony*, 31)。

「指導というものは」生徒に間違いをさせることで、それを通じて生徒を正しい方向へと導くものである。その間違いとは、知を歴史的に追求すると必ず伴うものである。そしてその間違いというものは、必須のものであり、通過しなくてはならないものなのである。その過程で、真理をも通り過ぎてしまうかもしれない。それでも、このようなことを通じて、いかにして真理を追求すべきか、どのような方法で思考をすべきか、間違いにはどのようなものがあるか、狭い範囲にしか当てはまらない真理が、より広い体系の中ではいかに真理でなくなってしまうか、などといったことを学ぶことができる。簡単に言うくと、生徒は私たちの思考のあり方を教わるのである。

71 Gillespie, "William Russell," 40-41, 47-49。

- 72 ラッセルのフーガにおける構造と形式は、ケージのそれと無関係である。
- 73 「ストリング・ピアノ」とは、ヘンリー・カウエルがグラウンド・ピアノの内部の弦を奏することを指して用いた言葉である。『セカンド・コンストラクション』におけるストリング・ピアノ技法と、カウエルの初期作品におけるストリング・ピアノとの関係について、詳しくは Miller 2006: 81 を参照。なお「セカンド・コンストラクション」におけるストリング・ピアノのサイレンのような音は明らかに、ケージも尊重していたエドガー・ヴァレーズの『イオニザシオン』（一九三三年）をほのめかすものといえる。
- 74 平方根形式へのフーガの挿入に関して、より詳しい議論は Kostelanetz, *John Cage: Writer, 7'* および Pritchett 1993: 19 を参照。このフーガの挿入により、『セカンド・コンストラクション』のマクロ構造が $4+3+3+6$ と $3+3+3+3$ のクロ構造に基づいてなるとする議論は Nicholls, *American Experimental Music*, 209-211 に見られる。これに対して Pritchett クロ構造が $4+3+5+4$ であると説くについては Christopher Shultis, "No Ear for Music," 95 を参照。両者について Miller, "Henry Cowell," 80 を参照。
- 75 このような彼の考え方は、「音楽の未来・クレド」というエッセイに最もよく表されている。そこで彼は、音高に基づく十二音技法という概念が、打楽器音楽に変換可能としているのである。曰く、「新たな方法論は、シェーンベルクの十二音組織と今日の打楽器音楽書法との明白な関連性において、発見されて行くことだろう」(Cage, *Silence*, 5)。
- 76 Bernstein, "John Cage" 67 を参照。
- 77 Gagne and Caras, *Soundpieces*, 19。フーガにおける反復が、先を予測させてしまうためケージを憤慨させたのは明らかである。
- 78 Cage, "Mosaic," 538。
- 79 Schoenberg, *Style and Idea*, 366, 368。手稿については Kostelanetz, *John Cage (ex)plained* の表紙口絵を参照。
- 80 ドイツ語原文は以下の通り。「Das die grossen Momente im Kampf der Einzelnen eine Kette bilden, dass in ihnen ein der Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausend hin sich verbindende, dass für mich das Höchste eines solchen längst, vergangenen Momentes noch lebendig, hell und gross sei — das is der Grundgedanke im Glauben an die Humanität . . .」。[訳者注：訳文は大河内了義による。白水社版ニーチェ全集第二巻 百三十三頁。]