

ケージとシェーンベルク

佐野光司

ジョン・ケージがその初期にシェーンベルクに就いて学んだことはよく知られている。そしてシェーンベルクに学ぶことになった経緯は、『小鳥たちのために』に詳しい⁽¹⁾。

ケージにシェーンベルクに就くように薦めたのは、トーン・クラスターで音楽を最初に書いたヘンリー・カウエルである。ケージはシェーンベルクに就く前に、二十五音を母集団とした音楽を書いていた。彼は次のように語っている。

「シェーンベルクのもとで勉強する以前に、二十五の半音に基づいた多声部の作品を書いていたんです。私はとくに反復的にならないように注意し、それぞれの定められた音高の繰り返しの中に長い間隔をとるよう骨を折ったわけですが、X音の八度上の音は、X音のオクターヴとしてで

なく、別の音々として考えたんです……。その音楽をみて、カウエルは私をシェーンベルクのもとへ送ったわけです。」⁽²⁾

こうした作法で書かれた作品には

《二声のソナタ (Sonata for 2 voices)》(1933)'

《六つの小インヴェンション (Six short inventions)》(1933-34)

《三声のコンポジション (Composition for three voices)》(1934)

などがある。

ケージがシェーンベルクに就いたのは一九三四年なので、カウエルに見せた楽譜はおそらく《二声のソナタ》(1933)であ

Ex. 1-1

《Six Short inventions》 第1曲

(「」の中は25個の音が使われていた。)

COPYRIGHT © 1903 BY HISHMAN, BLEISS, INC., 573 BROAD AVE. SO., NEW YORK, N.Y.

ろう。これらの作品では二十五音を一通り使うまでは同一音の反復をしないように作られており、この同一音を反復しないという方法をみて、カウエルがシェーンベルクを薦めたのであることは想像に難くない。

ケージの云う二十五音とは十二の半音を二回使い、一音のみ

を三回用いる方法である。シェーンベルクに就く直前に書かれたトランペット、二ヴィオラの《六つの小インヴェンション》(1934)を例に説明しよう。Ex. 1-1はその第一曲である。

三声部はフーガ風に織られているが、楽譜の十二小節目(第三段目の頭)で各々の声部はそれぞれの二十五音を一通り使いきり、また次から二十五音を使つて終わる単純なものである。そして各々の二十五音は、シェーンベルクのように「音列」を成しているのではなく、毎回それぞれ異なった順番で現れている。唯一の規則は「一つの声部内では二十五音を全て使い切るまでは、同じ音(オクターヴの同音は、異なる音という認識)は使わないことである。

Ex. 1-2はトランペット声部の二十五音がどのように構成されているかを示した。g音のみが三オクターヴに渡っており、これを越える音域の音は他の声部にもない。トランペットの声部を例にとると、g音を両端と中央で仕切っており、その中で線で結んだ音はオクターヴの音である。黒い音符はg音で仕切られる内側にあり、白い音符はg音の仕切りを越えて置かれた音である。こうしてみるとg音の仕切りが増四度

Ex1-2 Six short inventions, (Trp Part)
25個の音の関係

に意味を与えていることが分かる。つまり、黒音符はg音の仕切りを越えたところに増四度があり、白音符はg音の仕切りの中で増四度を成している。

これを見ても分かるように、二十五音は全く無作為に選ばれたというより、ある程度システマティックに考案されている。

これはトランペット声部の一例であり、他の声部はまた別の工夫によって音が置かれている。

ケージはこのような作品を作っていたので、シエーンベルクの十二音技法を受け入れるのは容易だったろう。シエーンベルクはこの若者を「生涯を音楽に捧げる」という条件で無料で作曲のレッスンを引き受けたという。この挿話は、ケージとシエーンベルクについて語られるとき必ず引合いに出されるものであるが、それが意味するものは、シエーンベルクもまたケージの中に並々ならぬものを感じたことの証しであろう。

ケージはシエーンベルクの教えについて次のように述べて音列技法を採り入れた作品を書くようになる。

「私が打たれたのは、調性は構造である、構造的な手続きであるという彼の主張のほうだったのです。その見方からすれば、十二音で作曲することは一つの〈方法〉でしかない。私がこの方法で気に入っていた点は、それぞれの音に平等な価値を認めているということでした。」⁽³⁵⁾

ケージはそれからシエーンベルク的な音列による作品を書いた。一九三五年以降の作品には以下のものがある。

《クエスト (Quest)》 (35)

《二つのピアノ曲 (2 Pieces for piano)》 (35)

《メタモルフォーシズ (Metamorphosis)》 (38)

Quest - 2nd Movement Ex. 2-1 «Quest» 2nd movement

《クエスト》は第二楽章のみが現存している(Ex.2-1)。ケージは十二音全てを用いることをしなかったため、十二音としての音列は不明である。この作品は六音の音列による作品で、①は音列、②、③はそれぞれ和音の性格を示している。Ex.2-2はこの曲の音列、そして最下段にこの曲で使われている音列の

Ex. 2-2 «Quest» 2nd movement

①の移置形(この作品の中で使われている順番に示す。)

移置形を示しておいた。 Ex.2-2の第二段では、第三小節からの音列の置換の仕方を示した。この音列は短三度と短二度のみから成っているため、それを利用して音列を拡大している。また②和音の構成は、五度(転回形四度)を中心としたものと、三度と五度を組み合わせた

Ex. 3-1

《Metamorphosis》

Ex. 3-2

《Metamorphosis》第1曲
和音構造

半音円.

第30小節

第31小節

第32小節

第33小節

第34小節

ルとその移置形、②は反行形の逆行形とその移置形、③は和音の部分を示している。この和音の扱いは、 $\text{C} \text{ Fis}$ の半音円に示したように同じ小節内の和音は全て同じ和音構造の移置形で構成している。ケージのこの時期の作品で

せたもの③、を中心としたものから成っている。シエーンベルクの十二音技法の作品においては、和声的な面のシステマティックな方法はない。ケージはその面では師よりもある面では分かりやすく、別な観方をすれば徹底していたと云える。

ケージがシエーンベルクに就いた時期、シエーンベ

ルクは《ヴァイオリン協奏曲》(op. 36) の作曲の途中にあり、この作品以降、シエーンベルクの全ての作品は、O1(オリジナル)の前半とI6(反行形六)の後半が同じものとなる音列を用いるようになる。これは五度(四度)関係にある音列の前半と後半に同じ音を用いることになり、アメリカへ行く晩年から五度関係への執着が強くなることを述べておこう。

《メタモルフォーシズ》は五曲から成る。①は第一曲の途中までである。これは五音の音列から成り、①はオリジナル

は、和声的な面にかなりシテスマティックな志向がみられる。

この時期、ケージが和声にこだわった理由はおそらくシェーンベルクのレッスンを受けていたときのやりとりの結果だろうと思われる。ケージは和声が苦手だったので、シェーンベルクがケージに、和声が障壁となって作曲できるようにはならないだろうと語ったとき、ケージは「私は一生この壁に頭をぶつけてすごすでしょう」と答えた。この答えをシェーンベルクは称賛したという⁽⁴⁾。ケージはシェーンベルクのレッスンの過程で和声の出来が悪いことを指摘されたことが、音列とは関係なく和声の面にもシステマティックな方法を用いたものであろう。ところでケージは音列技法を学びながら、十二の音全てを使う方法は取らなかつた。十二音技法を学ぶ前には二十五音もの音を使って作曲していたのに対して、学んだ後にはすでに譜例で示したように、ケージの音列は五音から六音にとどまっている。その理由をケージは次のように述べている。

「シェーンベルクの教育を受けた後、十二音で書く必要を強く感じましたが、私の主な関心は、音列が全体の基礎を成しているも、音列を明らかにしないこと、それを隠すことでした。そのため十二音の音列を小グループに分けることを企てたんです。」⁽⁵⁾

しかしながら、ケージのこの着想を言葉通りに受け取るのは

早計だろう。というのは十二音技法で作曲するとき、十二音をそのまま音列として作品の中で用いることは少ないからだ。シェーンベルクのレッスンには単に和声法や十二音技法の教育だけでなく、分析も入っている。

十二音技法の作品を分析すれば、どの作曲家も十二音を水平的に全て流して使っているのではなく、十二を割り切る数、三音、四音、六音に分けて作曲していることが分かる。シェーンベルクのアメリカ時代の十二音作品の全ては、六音グループに分けて作曲しているのである。

シェーンベルクは十二音を六音グループとして使うことが特に多かつた。以下にシェーンベルク、ウエーベルン、ベルクが、それぞれ十二音をどのようなグループに分けて作曲していたかの比率を示しておく。

	六音グループ		四音グループ		三音グループ		非グループ化	
シェーンベルク	87%		27%		16%		11%	
ウエーベルン	62%		38%		38%		19%	
ベルク	50%		50%		25%		0%	

(この%の分母は音列数だが、楽章によって同じ音列を六音グループから四音グループに変えることもあるので、数値を足しても百にはならない。)

これは単に三人の比較に過ぎないが、これを見てもシェーン

ベルクが如何に六音グループに分割して作曲することが多かったが分かる。

そしてこうした方法を見ると、二十五音も母集団として用いていたケージが、音列作法に移ったとたんに、何故五音、六音の音列を用いるようになったかが理解できる。シェーンベルクの十二音技法の方法にヒントを得たことは疑いない。

ケージの音列技法による作品には、譜例で見たように反復が多い。これについてケージは次のように語っている。

「一九三五年から四〇年にかけてのすべての作品で、シェーンベルクの教えを念頭に置いていました。彼が変奏とは根本的には反復に帰すると教えたが、私は変奏の有用性を全く認めず、反復を積み重ねたのです。」^⑥

これはシェーンベルクの教えをまさに逆手に取った発言である。シェーンベルクは一九三〇年に次のように書いている。

「私にとって、変奏とはほとんど全く反復の代用である（これについては殆ど唯一の例外もない）。変奏という言葉で、私は提示されたものを、その構成部分やそれから作られた音形をさらに発展させる方法を意味している。その結果は常に新しい何かとなる。」^⑦

シェーンベルクは生徒たちにこうした変奏の意味を教えてい

たことだろう。そしてケージの発言は、それを覚えていたことの証しとも云える。

ケージがどのくらいの期間、シェーンベルクに習っていたかは明らかではない。シェーンベルクの日記でケージと私的に会う約束は、一九三五年五月一日が唯一のものだ^⑧。ケージが一九三四年のいつごろシェーンベルクの門を叩いたかは明らかではないが、三五年五月に会う約束があったとすれば、短くとも半年以上は就いていたものと推察される。

ケージは音楽思想の相違から、シェーンベルクから離れるようになる。特に一九三八年に打楽器アンサンブルを結成したことが、楽音と騒音の問題でケージにとっての大きな契機となった。また最初のプリペアド・ピアノによる《バックカナル(Bacchanale)》(1940)の作曲によって、ケージは楽音と騒音を等しく扱う楽器を考案したとも云えるだろう。

「プリペアド・ピアノは、たった一人の奏者でコントロールできる打楽器アンサンブルである。」^⑨ プリペアド・ピアノそのものが、ダンスの公演の際に打楽器アンサンブルを置くスペースがないための窮余の策としての考案であった。

そしてケージの思考は《バックカナル》の作曲において、「構造」の問題に向かう。

「音楽における構造とは、フレーズから長いセクションにい

Ex.4-1 《Sonatas and Interludes》 ソナタ第4番 (3, 3, 2, 2) の45分録音

The image shows a musical score for the fourth sonata of John Cage's 'Sonatas and Interludes'. The score is written for piano and includes measures 1 through 50. It features various annotations such as circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) and brackets indicating phrasing and structural divisions. The title above the score is 'Ex.4-1 《Sonatas and Interludes》 ソナタ第4番 (3, 3, 2, 2) の45分録音'. The score is divided into sections with measure numbers: 1-3, 4-6, 7-9, 10-12, 13-15, 16-18, 19-21, 22-24, 25-27, 28-30, 31-33, 34-36, 37-39, 40-42, 43-45, 46-48, 49-50.

たる継続的な部分への分割のことである。形式とは内容を持った連続体である。方法(Method)とは音から音への連続性をコントロールする手段である。音楽の素材は音と沈黙である。これらを統合することが作曲である。」¹⁰⁾これは一九四九年《ソナタとインターリユード》完成の翌年)に書かれたものだが、構造に関するこの思考は《バッカナル》以来持っていたものでもある。

ここで注目したいのは、ケージがシェーンベルクの十二音技法に感心したと述べた際の発言である。ケージは十二音技法について「私がこの方法で気に入っていた点は、それぞれの音に平等な価値を認めているということでした。」(注3)と述べているが、この思考を敷衍すると、全ての音、すなわち楽音も騒音も平等な価値を認めるという思考に行き着く。

ケージは十二音技法は「方法」に過ぎないことから、音楽を作るための「構造」という思考に至る。その壮大な作品が《ソナタとインターリユード(Sonatas and Interludes)》(1948)であろう。彼はこの作品を徹底的に構造的に構成する。

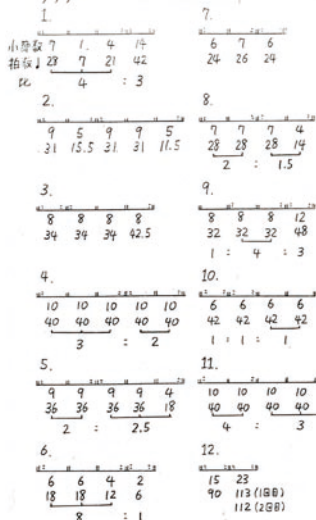
「例えばソナタの第4曲の構造は、二分の二拍子の百小節を、十小節づつの十個の単位に分けている。この十小節の単位は三・三・三・二・二の比率で結び合わされて、曲の全体構造を構成し、また同じ比率で、十小節の内部も分割されている。」¹¹⁾

Ex.4-1は、《ソナタとインターリユード》の第4曲を、ケージの言葉通りに分割したものである。①、②の数字はモチーフ素材を示しており、全体で五个のモチーフを基本としている。ケージの云う構造とはこのように全体を一定の比率でフ

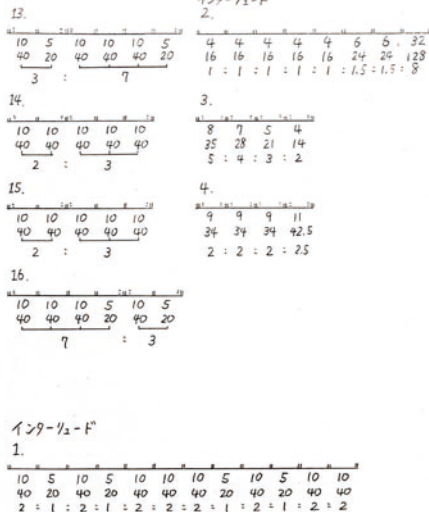
Ex.4-2

《Sonatas and Interludes》各曲の二重線の中の小節数と拍数

ソナタ



インターリュード



リーズからセクションへと拡大し、一つの全体を構成することである。

Ex.4-2はこの作品の十六曲のソナタと四曲のインターリュードが、どのような比例配分で構成されているかを試みに分析した表である。ケージはこの曲において、二重線を多く用いて分割の単位としているので、それに従った。[X]を見れば、第四曲を含めて、全ての曲が、小節数も拍数も多くはきれいな配分に従っており、きわめてシステマティックに構成されていることが分かる。

これこそが「音楽における構造とは、フレーズから長いセクションにいたる継続的な部分への分割のことである。」というケージの言葉を証明している。

ケージは十二音技法というピッチのシステムを採用することはなかったが、時間軸で、拍や小節の単位に自己のシステムを曲ごとに用いている。ケージがシェーンベルクから学んだことは、全ての音を等しい価値で扱うという思考——それは十二音から、さらに騒音にまで及んだ——と、音楽をシステムによって構成するという方法論と云えだろう。

註

- (1) 『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』青山まみ訳 東京青士社 一九八二／Charles, Daniel, 『John Cage-pour les oiseaux』Paris:Belfond 1976.
- (2) *ibid* p.53-54/原書 p.66.
- (3) *ibid* p.53/原書 p.66.
- (4) *ibid* p.53/原書 p.66なお訳書ではシェーンベルクが称賛した内容が分かりにくい。
- (5) *ibid* p.54/原書 p.66-67.
- (6) *ibid* p.57/原書 p.70 訳書では「変奏」を「変化」としてゐるので改めた。
- (7) Schönberg, Arnold “New music: Many music” (1930) in

Style and Idea London Faber & Faber 1975 p.102.

- (8) デヴィッド・レヴィル「ジョン・ケージの修業時代」河合拓始訳 David Revil “We make our lives by what we love” in 『ジョン・ケージ 1912-1992』Music Today リンコポート一九九三 No.18 p.25.
- (9) Cage, John “Sonatas and Interludes” in *John Cage* ed. by Kostelanetz, Richard, New York Praeger 1970 p.96
- (10) ジョン・ケージ「サイレンス」柿沼敏江訳 水声社 一九九六 p.112/John Cage “Silence” Wesleyan Univ.Press 1961 p.62.
- (11) *ibid* p.43 /p.19.