

研究概要報告書【音楽振興部門】

( / )

研究題目	マーラーとシェーンベルクの相互影響の考察	報告書作成者	佐野旭司
研究従事者	佐野旭司		
研究目的	<p>まず始めに、私は平成 24 年度に当財団より研究助成を受け、マーラーとシェーンベルクの作曲技法上の関係についての研究を行い、それにより博士論文を完成させた。以下、研究概要報告書および説明書ではその博士論文の内容についての説明となる。</p> <p>本研究の目的は、グスタフ・マーラー(1860～1911)とアルノルト・シェーンベルク(1874～1951)両者の作曲技法上の関連性について考察することである。</p> <p>マーラーとシェーンベルクが共に世紀転換期ウィーンにおける音楽文化を共有していたことは、よく知られている。1904 年から翌年にかけて続いた「創造的音楽家協会」の設立やそこでの活動は、彼等 2 人が作曲に対する新たな理念を共有する機会となった。また同時代人(マーラーの妻アルマや、ウェーベルンら)の証言から、この両者は同じ時期に音楽に関する議論を頻繁に交わしていたことが分かる。このようにマーラーとシェーンベルクは公私ともに音楽を通して密接な交流を行っていたことから、両者の関係の重要性は先行研究でも指摘されてきた。しかし従来の研究では両者の交流に関する伝記的な研究が中心であり、2 人の作曲家の間の作曲技法上の関連性という問題については看過されている。</p> <p>しかし音楽活動を通して互いの作品や音楽観を知る機会に恵まれていたマーラーとシェーンベルクの間で、作曲技法を含め音楽上の影響関係がなかったと考える方がむしろ不自然といえよう。では、そのような音楽を通じた交流が両者の音楽様式の形成どのような意味を持ったのか、本研究ではその問題について考察を行なった。</p> <p>研究方法としては、まず両者の交流についての伝記的な考察や、両者および同時代人の言説について検討し、それを踏まえた上で作品の分析により両者の作曲技法を比較する。</p>		

## 研究概要報告書【音楽振興部門】

[※文中の※1～6の数字は、それぞれ説明書で補足がなされていることを示す。]

( / )

### 研究内容

**I. マーラーとシェーンベルクの最初期の関係:** マーラーがシェーンベルクを初めて知ったのは、資料の上では、両者が出会う以前にマーラーがシェーンベルクの《浄夜》を知った時である。音楽批評家マックス・グラーフの証言によれば、グラーフから《浄夜》の楽譜を見せられたマーラーは戸惑いながらも感銘を受け、さらにマーラーはウィーン宮廷歌劇場の楽団員にこの曲を「室内楽の夕べ」で上演するよう提案したという※1。一方《浄夜》初演(1902年3月28日)の際のチラシには「室内楽の夕べ」の記述が見られる。つまりグラーフの証言と《浄夜》初演のチラシを合わせると、《浄夜》の公的な初演はマーラーの強い勧めにより実現したことが分かる。

**II. マーラーとシェーンベルクの交流:** 両者は出会って以降音楽を通して密接な交流をすることになる。マーラーの妻アルマの証言によれば、シェーンベルクは度々マーラーの家を訪れては専門的な議論を交わしている。さらに、創造的音楽家協会※2のような公的な場においても両者は密接な音楽的交流を行った。この協会ではシェーンベルクの《ペレアスとメリザンド》が1905年1月25日に初演されている。そして作曲家エゴン・ヴェレスの証言: マーラーはこの曲のリハーサルの場に現れ、スコアを見ながら曲を聴いていたという。

このように I と II の考察から、マーラーはシェーンベルクと出会う前後に彼の曲の技法を知る機会があったことが分かる。さらに《浄夜》と《ペレアス》の作曲技法をみると、シェーンベルクが「発展的変奏」と名付けた動機労作の手法※3が曲の構成において重要な意味を持っていることがわかる。

**III. マーラーの交響曲の作法の変遷と、シェーンベルクとの関係:** シェーンベルクの曲を知る以前のマーラーの交響曲(第1～4番)では並列的な構成が目立ち、動機労作の手法は基本的に発展的変奏とは異なる。それに対し、シェーンベルクの曲を知って以降、第6番(1904)では動機労作を徹底した構成となり(ただしこの曲ではまだ発展的変奏の手法は見られず)、さらに第7番(1905)では発展的変奏の手法が顕著に見られる。

**IV. 1905～1906年における両者の関係:** この時期においても音楽を通して密接な関係にあり、資料的に互いの曲を知る機会があった可能性が高い※4。シェーンベルクの弦楽四重奏曲第1番(1905)では発展的変奏の手法が顕著にみられる。これは《浄夜》や《ペレアス》、マーラーの交響曲第7番と共通する特徴である。そして1906年にはマーラーは交響曲第8番を、シェーンベルクは室内交響曲第1番をそれぞれ作曲する。これらの曲はどちらも単一主題により曲全体が構成されている。ここで着目すべき点は動機労作の手法の変化であろう。シェーンベルクの弦楽四重奏曲第1番およびマーラーの交響曲第7番の手法は※5の図(「説明書」参照)のタイプAの形であるのに対し、シェーンベルクの室内交響曲第1番およびマーラーの交響曲第8番の手法は※5の図のタイプBの形に相当する。このことから、両者の動機労作の手法は同時期に同じ形で変化している、つまり手法の変化に平行関係があることが分かる。しかもその変化は両者の音楽的交流が密接な時期に起こったのである

**V. マーラーの晩年および死後と、シェーンベルクとの関係:** アルマによれば2人は音色の問題について議論を交わしている。そしてシェーンベルクは《5つの管弦楽小品》(1909)で音色の変化のみにより曲を構成する手法を用いた。またシェーンベルクは1917年にマーラーの交響曲第9番の作曲技法についての執筆を試みており、そこには「少ない言葉で多くを語る」という記述が見られる※6。1917年はシェーンベルクが《ヤコブの梯子》を書いていた時期である。この曲は6音の音列により構成されている。つまり限られた音で大きな構造を作る点においてマーラーの第9番との関連性が見られる。

研究概要報告書【音楽振興部門】

( / )

<p>研究のポイント</p>	<p>本研究のポイントは、マーラーとシェーンベルクの作曲技法上の関連性(影響関係)が具体的にどのようなものであったかについて考察した点にあり。そしてその作曲技法を考察する際には、動機労作のあり方の問題に焦点を当てた。したがってマーラーとシェーンベルクの作品の中でもソナタ形式の楽章、ないしは発展的技法を中心としている楽章を中心として行ってきた。</p> <p>そしてそのような形で考察を行なうことにより、マーラーの作法の変化にとってはシェーンベルクの存在が、シェーンベルクの作法の変化にとってはマーラーの存在がそれぞれ大きく関わっており、さらにその変化が後期ロマン派から表現主義という時代様式の変化の一側面にも通じていることが明らかとなった。そこにこの研究の意義があるといえよう。そしてその点については以下の「研究結果」の項目で詳述したい。</p>
<p>研究結果</p>	<p>マーラーとシェーンベルクの音楽的交流に関する伝記的背景をふまえ、両者の作品を分析し比較検討すると、両者の交流と作法の変化の間の関連性が見えてくる。まずマーラーの作法の変化とシェーンベルクとの関係としては、マーラーの作法の変化と彼がシェーンベルクの曲を知った時期が一致していることがわかる。そして両者の共通の変化としては、同時期に同じ形で動機労作の手法が変化しており、手法の変化に平行関係があるといえよう。つまりマーラーとシェーンベルクは共に、互いの作品を知り音楽的交流を深めていった時期に作法が変化している。さらにシェーンベルクの場合、時代様式の変化にも通じる作法の変化、つまり音色による作法、音列作法への移行の際に、マーラーからの影響が見られる。これまでの研究ではマーラーとシェーンベルクの技法上の変化・発展は、それぞれの個人様式の中での現象として捉えられてきた。それに対し、動機労作の手法の問題に焦点を当てると 2 人のそれぞれの独自の発展と思われてきた技法的、様式的な変化が単に個人的なものではなく、その中に両者の間の影響関係を見ることができよう。</p>
<p>今後の課題</p>	<p>本研究を行うに当たり、作曲技法の中でも特に動機労作の問題に焦点を当てたことはすでに述べた通りであるが、その際にはシェーンベルクの「発展的変奏」という概念が特に問題となった。「発展的変奏」とは動機労作の手法の 1 つの形であるが、では動機の発展の在り方には、この世紀転換期において、あるいはそれ以前においても、どのような形のものがあったのか。それを考察することが今後の課題となるだろう。シェーンベルクが動機労作を如何に重視していたかは彼自身の言説からも読み取ることができよう。そして彼は動機労作の問題に言及する際に、ブラームスやワーグナーの手法に言及している。長期的な作業を要する課題ではあるが、今後はマーラーとシェーンベルクのみならず、ブラームス、ブルックナー、R.シュトラウスなどの動機発展がどのようなものかについて考察することにより、動機労作の手法という切り口から世紀転換期の音楽のあり方について再考したい。</p>

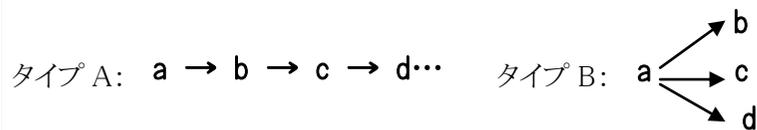
※1 マーラーが《浄夜》の楽譜を見た時期については、グラーフの文章では言及されていない。ただし、グラーフの証言と《浄夜》初演のチラシとの関係を考えると、この曲が作曲された1899年12月～1902年3月の間であることがわかる。さらに彼の証言では「室内楽の夕べ」での初演に先立ってマーラーのオフィスでこの曲が私的に演奏されているが、その記述の中にシェーンベルク本人に関する言及がないことを考えると彼がベルリンに発った後、つまり1901年12月～1902年3月の間と考えられる。

※2 創造的音楽家協会：当時の新しい様式の音楽を、演奏会を通じて広めることを目的とした団体。1904年4月に設立、翌年4月に活動を終える。現存する資料や先行研究からわかる範囲では、この期間に計8回の演奏会が行われた。シェーンベルクは協会設立の際の主要なメンバーの1人であり、またマーラーはこの協会の名誉会長を務めた。

※3 発展的変奏：シェーンベルクが名付けた動機労作の手法。シェーンベルクは、現存の資料では1917年に執筆を試みた未完の理論書の中で初めてこの手法について分析を交えて説明している。それによれば発展的変奏とは、 $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \dots$ という形で、ある動機がその変形により別の動機を作り出しさらにそこからまた新しい動機を作り出す、という段階的な動機の発展であることがわかる。そしてその過程を経て外見的に形の異なる動機の間に関連性を作り出す。

※4 シェーンベルクが1905年7月18日にマーラーに宛てた手紙では、室内交響曲第1番が完成したことが書かれており、さらに彼はその楽譜をマーラーに送りたいという意向も伝えている。またマーラーは、同年7月(交響曲第8番完成の1か月前)にシェーンベルクをマイアーニヒの別荘に招いている(ただし日付は不明)。このことから2人の作曲家は、互いの作品を見ている可能性が非常に高い。もちろんそうであったとしても、この両者が互いの作品の楽譜を見たのはおそらく自分たちの作品の完成間近のことであるため、そのことが直接互いの作品の技法に影響を及ぼしたとは考えにくい。

※5 動機労作の形を示した略図：



タイプ A = 段階的な動機の発展。タイプ B = 動機を段階的に発展させるのではなく、諸動機が冒頭動機と直接的に関連性を持つ。

※6 シェーンベルクのこのメモ書きは、ウィーンのシェーンベルクセンターに所蔵されている。マーラーの交響曲第9番を分析すると、第1楽章第1主題の冒頭動機はわずか2音からなるものであり(2度下行の動機)、それを発展させることにより交響曲全体(第1～4楽章)の主要主題が形成されていることが分かる。その点において「少ない言葉で多くを語る」というシェーンベルクの言葉が当てはまるだろう。