

# 《4つのオーケストラ歌曲》Op.22におけるシェーンベルクの作法の問題 ——マーラーの交響曲第9番との関係において——

佐野 旭 司

## 序文

本稿ではシェーンベルクの《4つのオーケストラ歌曲 Vier Lieder für Gesang und Orchester》Op.22 (1913~16) とマーラーの交響曲第9番 (1910) との関係について考察する。シェーンベルクのこの歌曲は、彼の様式変遷の流れの中で1つの転換点に位置する。しかもその転換点とは12音技法とも関連するという意味で、時代様式の変化にも通じるものである。そしてこの歌曲の作曲の前後の時期に彼はマーラーの交響曲第9番に着目しており、その変化の背後にはマーラーの交響曲第9番の存在が考えられよう。

マーラーとシェーンベルクの関係についてはこれまでも多くの研究が行われている。中でも両者の音楽作品における関連性を扱った研究としては、ライナー・リー Rainer Rien<sup>1</sup> やジュリア・ベス・フッバート Julia Bess Hubbert<sup>2</sup>、オリヴァー・ウィーナー Oliver Wiener<sup>3</sup> らの論文が代表的であろう。リーンはシェーンベルクによるマーラーの《さすらう若者の歌》と《大地の歌》の編曲の問題を扱っている。またフッバートの博士論文は、12音技法の要素がマーラーの交響曲第5番に遡ることを論証したものである。そしてウィーナーの論文では、ウェーベルンの交響曲Op.21とシェーンベルクの《6つのピアノ小品》Op.19第6曲についてマーラーの交響曲第9番との関連性という観点から論じている。

これらの作品研究以外にも2人の作曲家の関係を扱った先行研究は、伝記的研究、美学的研究、シェーンベルクのマーラー観を論じた研究など多岐にわたる。しかしそのような中で、シェーンベルクのOp.22とマーラーの交響曲第9番との関係についてはおそらくまだ研究されていない。

本稿ではまずシェーンベルクのOp.22の作曲技法の検討、マーラーに対するシェーンベルクの言説の検討を行ったうえで、シェーンベルクのOp.22とマーラーの交響曲第9番の作曲技法を比較する。さらにシェーンベルクの作品の様式変遷におけるOp.22の位置づけを考察する。以上の考察を踏まえ、マーラーの交響曲第9番がシェーンベルクのOp.22における様式の変化にどのような意味を持っていたか、という問題を明らかにしたい。

## 1. シェーンベルク《4つのオーケストラ歌曲》Op.22の作法の考察

シェーンベルクの《4つのオーケストラ歌曲》Op.22 (1913~16) はグウスンとリルケの詩に基づく歌曲である。この歌曲の作曲技法上の特徴としては、音程が曲の構造上重要な意味を持っていることが挙げられよう。

シェーンベルク自身の分析によれば、この歌曲においては2度と3度の音程が重要な役割を果たしていることが分かる。彼はまず第1曲の冒頭動機 (Ex.1-1) を分析する中で2度と3度の音程について頻繁に言及している<sup>4</sup>。そのことから、この2つの音程の存在を強調する意図が窺えよう。実際にこの動機を見ると、2度と3度 (特に短2度と短3度) の音程を中心に旋律が作られていることが分かる<sup>5</sup>。

Ex.1-1: 第1曲冒頭動機



※数字の前にマイナスがついている場合は短音程、そうでない場合は長音程を表す。

またシェーンベルクの分析で注目すべき点は、この動機に登場する7度音程の存在であろう。第4小節にはH-Cの長7度進行が見られるが、彼はこれについて「h、cという2度進行は跳躍進行に変形する」<sup>6</sup>と述べている。それより前の記述では冒頭から2度音程が頻繁に出てくることを説明していることから、上述の彼の言葉は明らかに、それまで頻繁に出てきた短2度進行がここで形を変えて跳躍進行 (長7度) となるという意味であろう。すなわちシェーンベルクは長7度進行を短2度進行と同類のものと見做しているのである。後の12音技法においては5度以上の音程は4度以内に還元され、例えば7度、9度、16度などは2度と同一視されるが、シェーンベルクのこの考え方は、12音技法におけるそのような発想の先駆けともいえよう。したがって本稿では6度や7度、9度や10度およびそれ以上の音程は2度や3度の変形と見做し、「転回音程」という言葉で呼びたい。

シェーンベルクが2度と3度の音程を強調しているのは冒頭動機の分析だけではない。第1曲の声楽の旋律はDis-E-Gの3音で始まる。この冒頭の部分動機は2度と3度の組み合わせでできているが、彼はこの2つの音程の並列が後々さらに重要な役割を担うと論じている<sup>7</sup>。Ex.1-2の楽譜は声楽旋律の冒頭6小節 (第18~23小節) をシェーンベルク自身が分析したものであるが<sup>8</sup>、その他の箇所にも随所にこの冒頭動機の変形が現れていると説明している<sup>9</sup>。

Ex.1-2：第1曲声楽旋律冒頭（作曲家自身による分析：典拠は脚注8に同じ）

Er-schei-ne jetzt nicht traum - verlor-nes An - ge-sicht

mir wind - verschlag-en auf des Le-bens wilder See

また彼の分析によれば第2曲に新しい要素（Des-Es-C-Dの音形）が現れ、それが随所で変形・発展していることが分かるが<sup>10</sup>、この音形もまた2度と3度の組み合わせによるものである。

以上の言説からはシェーンベルクがこの曲において2度と3度の音程の存在を重視していたことが窺えよう。では実際に、2度と3度の音程が現れるのは彼が分析で指摘した箇所だけであろうか。

この歌曲全体（第1～4曲）を見ると、各楽章の諸動機および声楽旋律にとってこの2種類の音程が重要な意味を持っていることが分かる。この曲の楽譜には主要動機と副次動機が明記されている。主要動機にはHの文字によるH 1という括弧がついており、副次動機にはNの文字によるN 1という括弧がついている（HとNはそれぞれHauptmotiv、Nebenmotivの頭文字であろう）。

第1～4曲の中で、この2つの括弧でくくられた動機および声楽の旋律に用いられている音程を調べたところ、2度と3度の音程（転回音程を含む）が多くの割合を占めていることが分かる。それを示したのが以下の表である。

Ex.1-3 : Op.22分析表

		第1曲			第2曲		
		主要動機(H)	副次動機(N)	声楽旋律	主要動機(H)	副次動機(N)	声楽旋律
楽章内の動機の数		43	13	3(※)	11	2	1
音符の数合計		583	87	166	95	12	97
音符間の数合計		540	74	163	84	10	96
音程	短2度	173(42)	20(2)	46(5)	34(5)	1(1)	37(5)
	長2度	82(25)	8(1)	28(6)	14(3)	3(1)	16(3)
	短3度	92(22)	25(3)	29(7)	14(3)	4(1)	23(1)
	長3度	82(25)	12(2)	30(10)	9(2)	2	13
2度・3度音程の割合		429/540 約79.4%	65/74 約88%	133/163 約81.5%	71/84 約84.5%	10/10 100%	89/96 約93%

		第3曲			第4曲		
		主要動機(H)	副次動機(N)	声楽旋律	主要動機(H)	副次動機(N)	声楽旋律
楽章内の動機の数		15	1	1	16	2	1
音符の数合計		97	5	153	130	13	113
音符間の数合計		82	4	152	114	11	112
音程	短2度	26(4)	2	48(6)	45(7)	3	43(10)
	長2度	12(3)	0	28(2)	19(3)	1	19(3)
	短3度	18(1)	0	20(3)	19	2	21(4)
	長3度	17(4)	1	27(7)	12(5)	3	19(6)
2度・3度音程の割合		73/82 約89%	3/4 75%	123/152 約81%	95/114 約83%	9/11 約82%	102/112 約91%

※第1曲のみ声楽旋律の数を3としたが、旋律の切れ目と判断しうる箇所（1小節以上空いている）が2箇所あるため、そのように数えた。

この表は主要動機、副次動機、声楽旋律のそれぞれの中で2度と3度が占める割合を示したものである。ここではその3種類の動機のそれぞれの音符の合計数を計算したうえで、「音符間の数」の中に2度と3度の音程が占める割合を示した。「音符間の数」とは筆者自身による呼称である。音程とは当然ながら2音間の幅である。しかしこの曲では各動機が離れていたり、また複数の動機が同時に表れたりする場合もあるので、単純に音符間の数＝音符の合計数－1とはならない。そのため音符の数の他に音符間の数を数えた上でその合計数を表に示した。また表の中で括弧のついた数字は前述の転回音程を意味する。例えば第1曲の声楽旋律では短2度の欄に「46(5)」とあるが、これは短2度およびその転回音程（長7度、短9度など）が計46回現れるうち5回が転回音程であることを意味する。

そしてこの表からは各楽章において、3種類の動機における2度、3度音程の割合がほとんどの場合8割以上を占めていることが分かる。もちろん他の作曲家の作品を調べた場合にも同様な数値が出る可能性はあるだろう。だがシェーンベルクの場合、これをおそらく意図的に作曲の方法論として用いている点で意味がある。

以上のようにシェーンベルクの分析と筆者の分析を合わせると、曲中において2度と3度の音程が以下の2つの形で機能していることが分かる。

- ・2度と3度という2種類の音程を組み合わせた動機を多様に発展させる(特に第1、2曲)。
- ・各楽章の諸動機および声楽旋律の至る所にこの2種類の音程およびその転回音程を配置する。

前者は従来の作品にも見られる動機労作によるものであり、後者は純粹に音程を統一的要素として用いるという新しい手法である。つまり、この歌曲では動機労作と音程の配置という2つの形で2度と3度の音程が曲全体を統一する役割を担っているのである。

ではこのような着想をシェーンベルクはどのようにして得たのか。その要因の1つにマーラーの交響曲第9番を挙げることが可能ではないだろうか。彼はこの歌曲を作曲した前後の年にマーラーの交響曲第9番に関連する言説を残している。次にその言説について着目したい。

## II. マーラーの交響曲第9番とシェーンベルク

### II-1. マーラーの交響曲第9番に対するシェーンベルクの見解

シェーンベルクは《4つのオーケストラ歌曲》Op.22の作曲を開始する前年の1912年にプラハでマーラーについての講演を行っており、同年10月23日にその原稿を執筆した。そしてその中で彼はマーラーの交響曲について以下のように論じている。

マーラーがほんの2、3の音から空想と芸術性と豊かな変化によって果てしない旋律(彼の旋律を分析することはその道の達人によってさえしばしば困難な作業だが)を作り上げていくのを観察すれば、[中略]、マーラーの主題は最高の意味において独創的である、といえるのである<sup>11</sup>。

シェーンベルクのこの言葉は、マーラーの主題が凡庸であるという批判(おそらくマーラーの主題の旋律的特徴に独創性がないという批判)に対し擁護するために述べたものである。またこの文の前では、音楽は主題そのものが重要なのではなく、その主題から音楽全体をどのように作るか、すなわち主題を如何に徹底して労作させるかが問題であるとシェーンベルクは論じている。つまり彼はマーラーの動機労作の手法が優れていると述べているのである。

たしかにこの言葉はマーラーの交響曲第9番に限定したものではなく、むしろ彼の作品全般に対して述べたものである。しかし、シェーンベルクはこの発言をした時点ですでにマーラーの交響曲第9番の楽譜を見る機会があったことは明らかであろう。

というのも1912年6月22日にベルクはシェーンベルクに宛てた手紙の中で「私はマーラーの第9に夢中になっています。この交響曲の4手ピアノ編曲版が出版されました」<sup>12</sup>と述べている。シェーンベルクが遅くともベルクのこの手紙を見た時点でマーラーの交響曲第9番のピアノ譜の存在を知ったことは明らかであろう。つまり彼にはこの時にマーラーのこの曲の

作曲技法（とりわけ和声、形式構造、動機労作の手法）を知る機会があったのである。

この時点でシェーンベルクがマーラーの交響曲第9番の楽譜を見ていたことを示す資料はない。しかしそのような資料がなくとも、以前からマーラーと音楽に対する議論を交わし、また彼の交響曲の演奏を何度も聴きに行っていたことを考えれば、この当時のシェーンベルクはマーラーの作品に対し強い関心を抱いていたことは明らかである。むしろそうでなければこの時期にマーラーについての講演を行い、その中で彼の交響曲について論じようとはしないだろう。そしてそのシェーンベルクが、いつでも入手可能な状態にあったマーラーの交響曲第9番の楽譜を見ていないと考える方がむしろ不自然であろう。

さらに、もしそうであるならば、マーラーの交響曲第9番はシェーンベルクがこの時点で最も新しく知ったマーラーの作品ということになる。つまりマーラーの交響曲について特定の曲名は挙がっていないが、第9番の技法を知った上で発言していることはほぼ確かであろう。

さらにシェーンベルクはOp.22完成の翌1917年にも類似した内容の言説を残している。シェーンベルクは1940年代に、自らの未完の理論的著作をリストアップし「未完の理論書」と題した表を作成した。そしてその表からは、彼が1917年にマーラーの交響曲第9番に関する理論書の執筆を試みていたことが分かる<sup>13</sup>。これは未完のメモとして残されており、現在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。

そしてこのメモは、1)～11)までの11項目の箇条書きと、結論部分からなる。そしてその内容からはシェーンベルクがマーラーの交響曲第9番の作曲技法について論じようとしていたことが分かる。中でも特に7)～9)においてこの交響曲の特徴に言及している。その記述は以下の通りである。

- 7) Tritt man also an ein Werk wie Mahlers IX. Symphonie, an ein Schlusswerk, heran, so wird man mit Recht die Merkmale des Höhepunktes in der Technik suchen dürfen.
- 8) Es wird gut sein, vorher zu erwägen, welche dieser Merkmale es sein mögen.
- 9) Allgemein wird man sagen können:  
Der sagt mehr, der es mit weniger Worten tut. Es wird also die Knappheit und Präcision des Ausdrucks ein wesentliches Merkmal sein.

- 7) マーラーの第9交響曲のような作品、彼の最後の作品に分け入ろうとするならば、技法の最高点という特徴を、正しく探求するであろう。
- 8) その特徴が何であるのかを、まず考えてみるのがよいだろう。
- 9) 全体として、次のように言うことができよう。

僅かな言葉をもって、より多くのことを語る。それには表現の簡潔さと精密さが本質的な

特徴となる。

このメモの中ではマーラーの交響曲第9番の技法的特点については具体的に述べられてはいないが、項目9)において「僅かな言葉をもってより多くのことを語る」「表現の簡潔さと精密さ」という記述が見られる。この言葉は具体的に作曲技法のどのような側面を指しているのか。このメモの中ではそのことに対する説明は一切なされていない。

しかしこの言葉はすでに引用した1912年のマーラー論に見られる「ほんの2、3の音から空想と芸術性と豊かな変化によって果てしない旋律を作り上げていく」という考え方と対応しているといえよう。

以上のように、1912年のプラハでの講演と1917年のメモの内容を合わせて考えると、シェーンベルクは限られた素材から大きな構造を作るという主題や形式の構成法を、マーラーの作品、特に交響曲第9番の特徴の1つと見做していたと考えることができよう。

さらにマーラーを分析して得た特徴をシェーンベルク流に援用した方法が、2度、3度という2つの音程を曲の統一要素として用いたOp.22といえるだろう。

ではマーラーの交響曲第9番の場合は、具体的にどのような形で限られた素材から大きな構造が作り出されているだろうか。

## II-2. マーラーの交響曲第9番の作曲技法

第1楽章は、全体的には大きく3つの部分（提示部、展開部、再現部）に区分することが可能であり、ソナタ形式の枠組みで捉えることができよう。しかしその内部構造はきわめて変則的で、楽章全体が2つの主題の交替によって作られているのである。まず第1主題は冒頭の2度下行音形を特徴としており、譜例に示したようにこれが装飾（付加音）を伴いながら多様に変形させられている。そしてその変形（譜例のxの部分）からさらに第2主題冒頭動機が作り出される。また第2主題末尾の動機sもまた2度下行の連続となっており、これも第1主題冒頭を大きく延長発展させたものと考えられよう。そしてこれらの諸動機は楽章内の後の部分で多様に発展させられるのである。



Ex.2-1：第1楽章第1主題（h）、第2主題（s）

h  
7  
11  
15  
18  
22  
発展

※h冒頭の2度下行音形を装飾的に発展

s1 29 (第1主題h1のxに由来)  
s2 39

※hは第1主題(Hauptthema)、sは第2主題(Seitenthema)の頭文字

続く第2楽章は、A（1～89）、B（90～217）、A'（218～260）、B（261～332）、A'（333～403）、推移（404～422）、B（423～522）、A（523～577）、コーダ（578～621）という2主題の交替による構成である。そしてAとBの2つの部分では以下の動機が用いられている。

Ex.2-2：第2楽章諸動機（a、b）

a1 1  
a2 10  
a3 333  
b1 90  
b2 147  
b3 445  
第1楽章 h



最初のA部分ではa1とa2が現れる。この中でa1の後半は2度下行音形となっており、明らかに第1楽章hに由来するといえるだろう。一方a2の下行音形は第1楽章の第2主題s1の上行音形の自由な反行形と考えられよう。それは本来第1主題の部分動機xから発展させられたものだ。また2回目および3回目のA部分（A'）では最初のAには現れなかった動機a3が登場する。この動機が2度下行音形に由来していることは誰の目にも明らかである。第1楽章第1主題の冒頭動機を変形すらさせていない。これは明らかに第1主題の再現であろう。

次にB部分では、まずb1とb2 (Ex.2-2) の2つの動機が現れる。b1は2度下行の連続による音形でありA部分のa1の発展形と考えられよう（もちろん第1楽章のhとの関連性は言うまでもないだろう）。そしてb2は冒頭2小節を除けば分散和音のような上行音形の後に跳躍下行が続くという形であり、これは第1楽章第2主題の冒頭動機の変形と考えられよう。つまり第1楽章のs1は跳躍下行の後に分散和音のような上行音形が続く形であることから、この第2楽章のb2は跳躍下行と上行音形という2つの要素の順序を入れ替えたものといえるだろう。

この動機自身は2度下行音形、すなわち第1楽章hと直接的な関連性はない。しかしすでに説明したように第1楽章第2主題の動機s1は、hの中のxの音形に由来するものである。したがってこの第2楽章のb2は第1楽章のhと間接的に関連性を持っているといえよう。そして2回目のB部分では新出動機b3が現れるが、これもb2と同じく第1楽章s1の変形であろう。

第3楽章も第2楽章と同様に2主題の交替からなっており、A（1～108）、B（109～179）、A（180～261）、B（262～346）、A発展（347～521）、A（522～640）、コーダ（641～667）という構成である。まずA部分の冒頭動機a（Ex.2-3）は第1楽章のhを変形させたものである。一方B部分の動機b（Ex.2-3）は音程関係によってhと結びついている。つまり、裏拍の音を除くと長2度下行の連続となり全音音階的になっている。またaの自由な変形であるa'は第4楽章のA部分の冒頭動機を作り出しているのである。

Ex.2-3：第3楽章諸動機（a、b）

第1楽章h

最後の第4楽章はA（1～27）、B（28～48）、A（49～87）、B（88～107）、A（107～158）、コーダ（159～185）という構成であり、第2、第3楽章と同様AとBの2つの主題が交替する形となっている。まずA部分の動機a（Ex.2-4）の冒頭（譜例中の□で囲んだ部分）は第3楽章の動機a'に由来するものである。この主題ではそれに続き順次下行を中心とした旋律が続き、随所に冒頭部分のターンのような音形が現れている。またB部分の動機b（Ex.2-4）のうち、主旋律は順次上行を中心とした旋律である。順次下行の連続や順次上行の連続のみでは、2度下行を主体とした既出の動機との関連性というにはやや無理があるだろう。仮にマーラー自身がそのように意識してこうした音形を使ったとしても、その証言がない限り、第三者の分析でそう判断するのは困難であろう。しかしこの主題の対声部には第4楽章の動機aや2度下行音形が用いられており、それにより第1楽章第1主題との関連性が保たれている。

Ex.2-4：第4楽章諸動機（a、b）

第1楽章 h

以上のように、この交響曲では各楽章の主要動機が2度音程を特色とする第1楽章第1主題(h)と何らかの形で関連性を持っていることが分かる。その手法はhの冒頭動機を多様に変形させる伝統的な動機労作によっていたり(第1楽章における第1主題の発展、第2楽章a3)、音形による関連性は見られないが2度という音程により関連していたり(第2楽章a1後半とb1、第3楽章aとb、第4楽章bの対声部など)という形が目立つ。さらには2度という音程の要素は見られないが、最初の動機の発展により新たな動機が作られ、さらにその動機の発展からまた新たな動機が生まれるという段階的発展により第1楽章hと関連している動機もある。それは第1楽章h→同楽章s1→第2楽章b3、あるいはh→第3楽章a→同楽章a'→第4楽章aという形であり、間接的な動機的関連性といえよう。

このように直接的または間接的な形で第1主題冒頭の2度音形が交響曲全体の諸動機の基となっているといえるだろう。そしてシェーンベルクの言葉にある「僅かな言葉をもってより多くのことを語る」、「表現の簡潔さと精密さ」という特徴はこのような側面に見ることができよう。

マーラーの交響曲第9番とシェーンベルクのOp.22の手法を比較すると次のようにいえる。マーラーの場合は2度音程を基本とする第1楽章第1主題の冒頭部分が発展・変形することで各楽章の主要動機と関連性を持っている。シェーンベルクの曲においても2度と3度の組み合わせによる音形を多様に発展させるという特徴が見られる。しかしOp.22の場合これらの音形の発展は曲中のすべての動機に見られるわけではない。したがってこの歌曲ではマーラーと比べると動機労作による統一性の性格は弱いといえよう。むしろこの歌曲では、曲中の諸動機および声楽の旋律に2度と3度の音程を組み込む形で統一性が保たれている。

ただしマーラーの曲においても動機的関連性の核となっているのは2度の音程である。つまりこの2作品には細かい手法上の違いはあっても、音程を統一要素としているという大きな特徴において一致している。前述のようにシェーンベルクは限られた素材で大きな構造を作り上げることを理想とし、その理想をマーラーの交響曲(特に第9番)に見出していたが、この2曲ではどちらも音程がその「限られた素材」として用いられているのである。

ではシェーンベルクのこの歌曲を彼自身の作法の変遷の流れの中で見た場合、どのようなことが言えるだろうか。

### III. シェーンベルクの作法の変遷とOp.22の位置づけ

当然ながらシェーンベルクの以前の作品でも何らかの形で曲中に統一性を見ることができよう。しかしその手法はOp.22とは大きく異なっている。

シェーンベルクの作品の中で、統一性への志向は《室内交響曲第1番》Op.9(1906)からとりわけ顕著に見られる。この曲は曲全体の諸動機のうちほとんどすべてが冒頭動機と直接

的に関連性を持っている。その手法はリズムや音形などの要素を多様に変化させるという伝統的な動機労作によるものであり、それを今までになく徹底させることにより単一主題で曲全体を作り上げるという構造を生み出した。

そしてシェーンベルクにとってこのような作法は初の試みであるが、彼がそのような作法に至った背景にはマーラーとの音楽的交流があるだろう。マーラーとシェーンベルクはおそらく1903年の秋以降<sup>14</sup>、密接な音楽的交流を持っていた。彼らは当時「創造的音楽家協会」での活動を通し互いの作品を知る機会があった。またマーラーの妻アルマ・マーラーによればシェーンベルクはマーラーの家を何度も訪れては専門的な議論を交わしていたという<sup>15</sup>。そしてそのような議論の中で特に注目すべきものは、ウェーベルンの日記に見られる以下のマーラーの発言であろう。

自然において、宇宙全体が原始的な細胞から植物、動物、そして人間を経て神、すなわち最高位の存在へと発展していくのと同じように、音楽においても、大きな構造は単一の動機から発展させられるべきである。そこには後に現れる全ての素材の胚芽が含まれているのである<sup>16</sup>。

マーラーのこの言葉は、1905年2月3日に行われた創造的音楽家協会の演奏会の後、マーラーとシェーンベルクおよびシェーンベルクの弟子たちが一緒に食事をした際にマーラーが述べたものである。つまり、単一の主題で曲を構成するという発想は2人の議論の中で生まれたものであり、その考えを翌年の夏の作曲で実現したと言えるだろう。

さらにシェーンベルクの《3つのピアノ小品》Op.11 (1909) の第1曲では冒頭に現れる4つの動機の発展・変形により楽章全体が構成されている。つまりOp.9よりも少ない素材で曲が作られているのである。シェーンベルクの作品はこの頃から後にいわゆる「無主題主義」と呼ばれる様式になっていくが、それについて芳野房子は、無主題の様式において絶えざる変奏の技法によって、似てはいるが決して同一の音形は繰り返されない絶えず変化する旋律が考案された、と論じている<sup>17</sup>。つまり動機労作をより徹底させる方向に向かったのである。

それに対し、Op.22では徹底した動機労作が行われているものの、曲に統一性を与える要素としては動機という音形よりもむしろ、音形を形成する音程という高次の構造により重きを置いているのである。

以上の点からOp.22における統一性のあり方はそれまでとは異なっていることが分かるだろう。しかしここで注意すべき点は、Op.22のように音程を統一要素とするあり方はシェーンベルクの作品において全くの初の試みではないということである。

佐野光司は《月に憑かれたピエロ》Op.21 (1912) の様式分析を通し、この曲では従来の動機労作に代わり短2度を中心とした2度、3度の音程が曲の背後で統一的に支えていると指摘している<sup>18</sup>。つまり音程を曲の統一要素とする方法はOp.22の前年にすでに行われていた

のである。

しかしここで重要なことは、Op.21の作曲の時点でシェーンベルクがこのような手法を意識的に用いていたかどうかである。すでに述べたようにシェーンベルクはOp.22を自ら分析し、2度と3度の音程の存在を強調している。それに対しOp.21については、これまで調べたところそのような作曲技法に関する記述が見られない。もしOp.21でも同じ手法を意図的に用いていたのならば、自身の作曲技法に関する言説を多く残したシェーンベルクがそれについて全く言及しないとは考えにくい。つまりこの2曲の間では、音程が統一的要素となってもそれを意図的に行っていたかどうかの違いがある。言い換えれば、シェーンベルクにとってOp.22の作曲は音程という要素を意識的に用いたという意味で彼の作法における1つの「転換点」にあたるといえよう。

### 結び：シェーンベルクがマーラーの交響曲第9番に着目したことの意味

以上の本論の考察からは、シェーンベルクの作法の変化とマーラーの交響曲第9番との関係について次のようにいえるだろう。シェーンベルクの作法はマーラーの交響曲第9番に着目する前と後で変化したのではなく、この交響曲を知って以降シェーンベルクは意識的に音程を重視した、すなわちOp.22において自身がそれ以前にも用いた手法が意識化されたと考えられよう。

さらに特筆すべき点は、音程を重視するという発想は後の12音技法にも通じる考え方である。シェーンベルクは1941年に『12音による作曲』というエッセイを執筆するが、その中で彼は12音技法について「相互の音の関係のみに依る12の音の作曲法」と規定している<sup>19</sup>。これは言い換えれば、隣接する音同士の関係でしか音列を同定できないということになる。そして隣接する音同士の関係は音程によってしか決めることができない。また音列には、原形に対し、反行形、逆行形、反行形の逆行形およびそれぞれの移置形があるが、これらの派生形においては当然ながらいずれも12の音の順序が入れ替わる。それでも同じ音列から派生したものと判断する根拠となるのは音程である。

このように音程という要素は、12音技法において音列を同定するために不可欠な存在である。そしてシェーンベルクの言説など現存の資料から考えて、曲を構成するにあたり音程に意識的に重要な役割を与えたのはおそらくOp.22が最初であろう。つまりOp.22において彼は、音程の存在を意識することで12音技法へと向かう新たな1歩を踏み出したといえよう。そしてその背景にはこの歌曲の創作に先立ちマーラーの交響曲第9番に着目し、さらにこの2曲の間には手法上の共通性が見られるという事実があるのである。

## 主要参考文献

- Brand, Juliane, Christopher Hailey and Donald Harris, eds. *The Berg-Schoenberg correspondence: Selected Letters*. Houndmills, Basingstoke Hampshire RG21 2XS and London: The Macmillan Press Ltd, 1987.
- Hubbert, Julia Bess. *Mahler and Schoenberg: Levels of Influence*. UMI (A Dissertation Presented to the Faculty of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy), 1996.
- Mitchell, Donald, ed. *Alma Mahler-Werfel Erinnerungen an Gustav Mahler, Gustav Mahler Briefe an Alma Mahler*. (1st ed., Amsterdam 1940) 3rd ed. Frankfurt: Propyläen, 1972.
- マラー、アルマ『グスタフ・マラー—回想と手紙』酒田健一訳、東京：白水社、1973年。
- Moldenhauer, Hans. *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Work*. London: Victor Gollancz Ltd, 1978.
- Riehn, Rainer. “Über Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen und Das Lied von der Erde.” In *Musik-Konzepte*. 36: Schönbergs Verein für Musikalische Privataufführungen (1984): 8–31.
- 佐野旭司『マラーとシェーンベルク—その相互関係における作法の変遷』博士論文、東京藝術大学大学院、2012年。
- 佐野光司「『ピエロ・リュネール』—動機的統一性の問題」『思想』第723号、1984年、133～144頁。
- Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke/Aufsätze zur Musik*. ed. by Ivan Votěch, S. Fischer, 1976.
- シェーンベルク、アーノルト『音楽の様式と思想』、上田昭訳、東京：三一書房、1973年。
- Schoenberg, Arnold. *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*. Edited and with an introduction by Severine Neff. Translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1994.
- Wiener, Oliver. “... Mahler als Sprachrohr benützt? Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6 und Anton Weberns op. 21,” pp. 183–194. In *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Edited by Ludwig Holtmeier, Michael Polth and Felix Diergarten. Augsburg: Wißner Verlag, 2004.
- 芳野房子『シェーンベルクの無調時代における作曲技法の変遷』修士論文、お茶の水女子大学大学院、1978年。

## 注

- 1 Rainer Riehn, “Über Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen und Das Lied von der Erde,” in *Musik-Konzepte*. 36: *Schönbergs Verein für Musikalische Privataufführungen* (1984): 8–31.
- 2 Julia Bess Hubbert, *Mahler and Schoenberg: Levels of Influence* UMI (A Dissertation



- Presented to the Faculty of Yale University in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 1996).
- 3 Oliver Wiener, “... Mahler als Sprachrohr benützt? Zur Analyse von Arnold Schönbergs op. 19, Nr. 6 und Anton Weberns op. 21,” in *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, edited by Ludwig Holtmeier, Michael Polth and Felix Diergarten. (Augsburg: Wißner Verlag, 2004), pp. 183–194.
  - 4 Arnold Schönberg “Analyse der 4 Orchesterlieder op. 22” in Arnold Schönberg *Stil und Gedanke/Aufsätze zur Musik*, edited by Ivan Votěch. (S. Fischer, 1976), p. 288.
  - 5 この譜例における音程の記載は筆者自身のものであり、ここにはシェーンベルクが指摘していない箇所の音程も含まれている。
  - 6 Arnold Schönberg, *op. cit.*, p. 288
  - 7 *Ibid.* p. 289
  - 8 *Ibid.* p. 290
  - 9 *Ibid.* pp. 291–293
  - 10 *Ibid.* pp. 294–296
  - 11 Arnold Schönberg “Gustav Mahler” in Arnold Schönberg *Stil und Gedanke/Aufsätze zur Musik*, edited by Ivan Votěch. (S. Fischer, 1976), p. 14.  
アーノルト・シェーンベルク「グスタフ・マーラー」、アーノルト・シェーンベルク『音楽の様式と思想』上田昭訳、三一書房、1973年、107頁。
  - 12 *The Berg-Schoenberg correspondence: Selected Letters*, Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris. (Houndmills, Basingstoke Hampshire RG21 2XS and London: The Macmillan Press Ltd, 1987), p. 96.
  - 13 Arnold Schoenberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*, edited and with an introduction by Severine Neff, translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1994), pp. 121–122.
  - 14 佐野旭司『マーラーとシェーンベルク—その相互関係における作法の変遷』博士論文、東京藝術大学大学院、2012年、164頁。
  - 15 *Alma Mahler-Werfel Erinnerungen an Gustav Mahler, Gustav Mahler Briefe an Alma Mahler* (1st ed., Amsteldam, 1940/repr. Frankfurt: Propyläen, 1972), edited by Donald Mitchell. pp. 111–112.  
アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー—回想と手紙』酒田健一訳、東京：白水社、1973年、101～102頁。
  - 16 Hans Moldenhauer, *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Work* (Lodon: Victor Gollancz Ltd, 1978), p. 75.



- 17 芳野房子『シェーンベルクの無調時代における作曲技法の変遷』修士論文、お茶の水女子大学大学院、1978年、178頁。
- 18 佐野光司「《ピエロ・リュネール》—動機的統一性の問題」『思想』第723号、1984年、144頁。
- 19 Arnold Schönberg “Komposition mit zwölf Tönen” in Arnold Schönberg *Stil und Gedanke/ Aufsätze zur Musik*, edited by Ivan Votěch. (S. Fischer, 1976), p. 75.  
アーノルト・シェーンベルク「十二音による作曲」、アーノルト・シェーンベルク『音楽の様式と思想』上田昭訳、三一書房、1973年、136頁。

**The Problems of Schoenberg's Compositional Style  
in "*Vier Lieder für Gesang und Orchester*" op.22:  
On the Relation to Mahler's Ninth Symphony**

SANO Akitsugu

This thesis examines the relationship between Arnold Schoenberg's "*Vier Lieder für Gesang und Orchester*," op.22 (1916) and Gustav Mahler's Ninth Symphony (1910). There are many theses in which the relation between Schoenberg and Mahler is studied. But the relation between Schoenberg's op.22 and Mahler's Ninth Symphony has not yet been explored. Here the role Mahler's Ninth Symphony had for the change of Schoenberg's compositional style will be discussed.

Schoenberg's op.22 shows the "turning point" in his compositional style. In the years before and after he had composed this work, he showed a strong interest in Mahler's Ninth Symphony, so it is possible to think that this symphony is related to the change in Schoenberg's style.

From analyzing Schoenberg's op.22, it is clear that the intervals of a second and third (both Major and Minor) can be seen very frequently in every motive. Those intervals are about 80% of the intervals in the motives. Schoenberg himself also emphasized about the importance of the second and third intervals in his article "*Analysis of 4 Orchesterlieder op.22*".

"*Vier Lieder für Gesang und Orchester*", op.22 was composed from 1913 until 1916. In 1912, Schoenberg wrote an essay about Gustav Mahler, in this essay Schoenberg commented on Mahler's symphonies: Mahler makes "an endless melody out of a few tones". Furthermore, in 1917 Schoenberg wrote about Mahler's Ninth Symphony. In this note he has commented on the compositional technique "to say more with fewer words". From these two statements of Schoenberg, it is clear that he considered a feature of Mahler's symphony, especially the Ninth, that feature being that the large scale music is composed from few materials.

From the analysis of the Ninth Symphony, it is obvious that all the main themes in the four movements stem from the opening motive of the first theme of the first movement, in which the motivic feature is the descending second interval. The compositional technique of this symphony is in common with that of Schoenberg's in op.22, in that the intervals play the important role of giving the unity to the work.

Naturally Schoenberg had tried to give unity to his works in various ways before he

composed op.22, but the method is different from that of op.22. For example, in his “*Kammersinfonie*” No.1, op.9 (1906), all the main themes are composed by developing the first theme; in the first movement of his “*Drei Klavierstücke*” op.11 (1911), all motives stem from opening motives. In these two works the unity is given by *Motivische Arbeit*, whereas in op. 22 the unity is given by the intervals.

Among the works of Schoenberg, op.22 is not the first work in that intervals take a role in giving unity to the work. In his “*Pierrot Lunaire*”, op.21 (1912), the same technique as op. 22 can be seen. But from existent documents, especially from Schoenberg’s own statements, it is not probable that in op.21 he intentionally used the intervals in this way. This is the essential difference between op.21 and op.22.

From these facts, it is clear that after observing Mahler’s Ninth Symphony, Schoenberg used the technique consciously which had been used unconsciously before.

Interval is a very important constituent for the twelve tone technique. It is only intervals that allow distinguishing between certain *Tonreihe* and others. So, when Schoenberg intentionally emphasized the second and third intervals to compose op.22, he took a step toward twelve tone music. On top of this, there is also the fact that Schoenberg had observed Mahler’s Ninth Symphony before he composed the op.22.