

〈無調のメロス〉を聴く

—ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーによる12音音楽と雑音音楽の対比をめぐる—

木村 直弘*

(2014年2月13日受理)

Naohiro KIMURA

Listening to the 'Atonal Melos'

— On Josef Matthias Hauer's Contrast Between the Twelve-ton Music and the Noise Music —

はじめに

フーゴ・フォン・ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) らと並び世紀転換期オーストリアを代表する詩人として知られるライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) は、第一次世界大戦後の1919年8月15日にスイスのソリオで、ある詩を書き上げ、二日後、タイトルがないままその清書稿を出版社 (1901年創立のインゼル書店 Insel-Verlag) 社主カタリーナ・キッペンベルク (Katharina Kippenberg, 1876-1947) に送った。リルケは本来、この詩に「実験 Experiment」というタイトルをつけたかったようだが、結局この詩の出版時 (同社広報誌『インゼルシッフ *Das Inselschiff*』創刊号所収, 1919年10月刊) には出版元の意向により、「原-雑音 Ur-Geräusch」⁽¹⁾ という、本文中に1回だけ登場する語がタイトルとして採られることになった。後で触れるこのエッセイの内容からすれば、「実験」の方がより相応しいタイトルと考えられ、リルケ自身も「原-雑音」というタイトルを気に入っていなかったのだが⁽²⁾、第一次世界大戦前後は、芸術分野で、雑音あるいは騒音がクローズアップされた時代であったことも、出版社によるこ

のタイトル選択に影響していたように思われる。

たとえば、イタリアの作曲家バリッラ・プラテッラ (Francesco Balilla Pratella, 1880-1955) が「未来派音楽宣言 Manifesto dei musicisti futuristi」を発表したのが1910年10月11日、同じくイタリア未来派の画家・作曲家ルイージ・ルッソロ (Luigi Russolo, 1885-1947) が論文「騒音の芸術 L'arte dei rumori」を発表したのは1913年3月11日で、同年にはルッソロの代表曲《都市の目覚め *Risveglio di una città*》が作曲されている。1914年4月には、騒音楽器「イントナルモーリ Intonarumori」(「調律」された「騒音」機械の意) によるコンサートが、ルッソロや未来派の創始者である詩人フィリッポ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944) によって各地で始められた。こうした動きは第一次世界大戦後も続き、1931年に西洋芸術音楽史上最初の打楽器アンサンブル用の楽曲《電離 *Ionisation*》⁽³⁾ を作曲することになるエドガー・ヴァレーズ (Edgard Varèse, 1883-1965) も、1921年に、未来派やイーゴリ・ストラヴィーンスキイ (Igor Stravinsky, 1882-1971) に影響され、サイレンを含む大編成の打楽器群⁽⁴⁾ をもった4管編成の管弦楽曲《アメリカ *Amériques*》を作曲している。

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

また、アーノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1838-1889) に先駆けて独自の12音技法を発展させたことで知られるオーストリアの作曲家・音楽理論家のヨーゼフ・マティーアス・ハウアー (Josef Matthias Hauer, 1883-1959) も、1919年、最初の12音音楽作品である、ピアノあるいはハルモニウムのための〈ノモス Nomos〉作品19⁽⁵⁾ を発表した。彼は、その後、独自の44のトロローベ理論に基づく1000曲を超える《12音遊戯 Zwölftonspielel》の作曲のほか、『音楽的なものの本質について *Vom Wesen des Musikalischen*』(1920年)、『メロスの解き明かし *Deutung des Melos*』(1923年)、『メロスからティンパニへ *Vom Melos zur Pauke*』(1925年)、『12音技法 *Zwölftontechnik*』(1926年)等の音楽理論的書物や、雑誌論文、マニフェストを著すことになる。ハウアーもまた御多分に漏れず、「雑音」について積極的に発言していた。そこで、この小論では、従来見過ごされてきたハウアーの雑音音楽観を手がかりに、同時代人による雑音や音楽に関する言説を補助線にして、彼の12音音楽観の中核的概念「純粋なメロス」を照射することを目的としている。

1. 「雑音音楽」の時代

ハウアーの未発表草稿に、1925年末頃に執筆されたと思われる「雑音音楽について：時代に即した考察 *Über Geräuschmusik : Eine zeitgemäße Betrachtung*」[GA:245-248]⁽⁶⁾と題されたエッセイがある。しかし、このハウアー特有のエキセントリックな内容を紹介する前に、ハウアーの同時代人が書いた同種のトピックに関する論述をみておこう。それは、ウィーンの指揮者・作曲家で音楽評論家でもあったエゴン・ルストガルテン (Egon Lustgarten, 1887-1961) による「騒音を発する音楽 *Lärmende Musik*」と題されたエッセイ⁽⁷⁾で、1919年11月にウィーンのユニヴェルザール出版からその創刊号が出た現代音楽に特化した音楽雑誌『アンブルッフ *Musikblätter des Anbruch*』の

第2号(同年同月発行)に掲載されている。

エッセイの冒頭に、ルストガルテンは、リルケのロダン論(『オーギュスト・ロダン *Auguste Rodin*』1902年)冒頭の有名な一節、すなわち「名声とは、新しい名前の周囲に集る誤解の総体にすぎないのだから」⁽⁸⁾を掲げ、この標語が音楽の分野でもあてはまるとする。たとえば、現代では信じられないことだが、モーツァルトの音楽は生前「過剰な楽器編成をもつ *überinstrumentiert*」ものとみなされており、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) に対してもグスターフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) に対しても、和声的な音の積み増しだけでなくこうした音響学的な肥大が問題視されてきた。オーケストラにおける木管楽器の「解放」、すなわちそのステイタス向上に貢献したモーツァルトの場合でも、ホルンとトランペットという自然倍音列に依拠した金管楽器は、当時単なる「騒々しい突発的事件 *lärmende Intermezzi*」として把握されていたオーケストラの総奏では、ティンパニと同様、「騒音楽器 *Lärminstrumente*」として主にリズム的な補強のために用いられた。金管楽器はティンパニと比べても和声音を奏でるアンサンブルからはどうしても突出して聞こえる楽器であった。しかし、ベートーヴェンによってこれらが旋律楽器の仲間入りをし、ピストン装置の普及もあって、これら突出した騒音楽器は「音響複合体全体に適した和声や旋律の担い手」となっていく、オーケストラの中に歌手たちの声までもが埋没するヴァーグナーの楽曲でやっと「解放」されることになる。当然、こうした騒音楽器を伴った「音響複合体 *Klangkomplex*」は「騒々しい」音楽づくりという汚点を残すが、ルストガルテンによれば、分厚くオーケストレーションされすぎた音楽だけが「騒々しい」音楽とされる。これに対して、マーラーの交響曲における「野性的なオーケストラ的爆発」は、「非常に高められた表現意志」に由来するものであり、そこで動員された打楽器の表現は、打楽器を本当の意味での「楽音の道具 *Tonwerkzeugen*」とした。そして最終的に、単な

る音の塊が「騒音的音楽 *lärmende Musik*」となるかどうかは「様式が整っている *stilvoll*」かどうかの問題であり、騒々しさは、ダイナミックスと表現の不適切さに由来するとされる。ダイナミックスについては「もしリズムとメロスが主導的要因をもつなら」邪魔に目立つことはない。以上のような革新の意味を理解することによって、人は冒頭のリルケの標語を乗り越えることができるというのがこのルストガルテンの主張である。ここで言及される騒々しい「現代音楽」の対象は、大編成のオーケストラに種々の打楽器を導入したマーラーの交響曲までであるが、ルストガルテンはこうした管弦楽の「喧騒化」について肯定的である。しかし、たとえばヴィーンでストラヴィーンスキイの作品が初めて演奏されるのは1925年であり、また、彼が前述ルッソロを知っていたかどうかもわからない。

では、次に、その1925年12月以降に書かれたと思われる前掲ハウアーの「雑音音楽」についてエッセイをみてゆこう。この未刊の草稿には日付がないが、前出『アンブルッフ』誌第7巻第10号（1925年12月発行）に掲載された音楽評論家ハンス・グートマン（Hanns Gutman）による記事「ベルリンにおける新音楽（プフィツナー～イラーク～11月集団～ヒンデミット～ストラヴィーンスキイ）」⁽⁹⁾の一部をハウアーが引用していることから、1925年12月以降に成立したと考えられる⁽¹⁰⁾。ハウアーが引用した箇所は、ストラヴィーンスキイ自身がピアニストとして参加したベルリンでの《兵士の物語 *L'Histoire du soldat*》編曲版の演奏についての批評の一部分である。1918年にスイスのローザンヌで（ちなみにドイツでは1924年にフランクフルトとヴィースバーデンで）初演された原曲の編成は、ヴァイオリン、コントラバス、ファゴット、クラリネット、コルネット、トロンボーンの七重奏に打楽器奏者1名（トライアングル1、タンバリン1、小太鼓2、中太鼓2、大太鼓1、シンバル1を使用）であったが、1919年の編曲版はヴァイオリン、クラリネット、ピアノ三重奏用に編成が縮小されている。グートマンは、こ

の編曲によって原曲にあった「トランペットのどぎつい金管、コントラバスの粗削りな重さ、そしてとりわけ打楽器群の刺激的な効果」が放棄され、さらに新古典主義的作風が強まっていることを批判しているのだが、ハウアーがこのエッセイを書くにあたって、この記事が執筆のひとつの動機づけになっているように思われる。

このエッセイでまずハウアーは、ある人にとっては空虚で退屈な雑音が、別の人にとっては素晴らしい音楽であったりすることを確認し、ここでの「雑音音楽」という表現が、決して皮肉な意味合いをこめて用いられているのではなく、彼がそれまでの著作で繰り返し書いてきたように、「いかなるメロス *Melos* も、いかなる旋律 *Melodie* も、いかなる〈調律された音階 *temperierte Skala*〉もない音楽」という意味で用いていると明示する。しかし、雑音音楽とメロスの音楽との正確な境界は確かめることはできないので、それを正しく認識するためには極端な例を挙げる必要があるとされる。同時代においては「雑音音楽」への傾向が強いが、たとえばジャズやストラヴィーンスキイの音楽でも、まだまだ完全無欠な理想の雑音音楽というには不十分である。つまり、理想的な雑音音楽は、世間に満ちあふれている感覚的な雑音音楽（*Geräuschmusik*）や陶酔音楽（*Rauschemusik*）とは区別されねばならない。ハウアーによれば、正しい雑音音楽にとって最も危険なものとは、完全8度、完全5度そして完全4度であり、長三和音と短三和音も好ましくない。よって、ハウアーがいわば極端な例として挙げるのが、わざと狂って調律された楽器から成る「理想的な雑音オーケストラ *das ideale Geräuschorchester*」である。それは、太鼓、ティンパニ、銅鑼、鋸、石、金槌、金属板、鳴子等々をあらゆるサイズで全て揃えている。木管楽器は、音高を決定する穴や蓋があってはならず、奏者が間違っただけで吹けるように位置が狂った栓だけがあればよい。あらゆる金管楽器は、トロンボーンのようにすべてスライドをつけねばならず、吹く際自然音を発してはならない。マンドリンやギターも狂って調律され、当然指板にフ

レットもつけてはならない。ハーブも同様に精妙に調子を狂わされる。ヴァイオリンでは、トレモロもグリッサンドすることとされ、さらに駒の裏でのかき鳴らしも重要視される。黒人音楽でよく使われる近代になって発明された楽器サクソフオンは、すでに調律がなされているためその使用が禁じられ、そしてピアノについては、どんなに調子が狂っている箱状態のものであっても使用が厳禁とされる。

では、なぜ「雑音音楽」におけるピアノの使用は厳禁とされるのか。これはピアノが典型的な12等分平均律楽器だからである。ハウアーはこの12等分平均律をいわゆるクラシック音楽という「メロスの・旋律的音楽 melische Musik」の本質的基礎とみなした。12等分平均律は、自然倍音列の重要な諸音程、すなわち、完全5度、完全4度、長3度、長2度と近似しているので、ポリフォニー音楽なども可能になったと理解される。つまり12等分平均律をもたない諸民族の音楽はなべて「単声的」な旋律的音楽をもっているからである。ハウアーにとって、メロスの・旋律的音楽とは、別に12等分でなくてもよいのだが「等分平均律で調律された音階」をその無条件の前提としてもつ音楽であり、よって、雑音音楽はそれとは逆に等分平均律で調律された楽器は排除されねばならないことになる。なぜストラヴィーンスキイはまだまだ「雑音音楽」として不十分とされたのか。それは、ハウアーにとって、雑音音楽のピアノ用総譜などはないからである。

しかし、ここで誤解されてはならないのは、ハウアーは決して雑音音楽を全否定しているわけではないことである。たとえば〈兵士の物語〉原曲では、舞台に小オーケストラの他に、語り手、兵士、悪魔が登場するが、彼らが「非音楽的」すなわち「メロ的に発展しない」場合、こうした俳優たちの使用も、雑音音楽にとって極めて有効ということになる。ハウアーは、ストラヴィーンスキイ以外にも、有名な三和音や旋律進行から逃れて独創的で器用な作曲をする「雑音作曲家たち Geräuschkomponisten」がいることを

認めるが、彼らもまだ「雑音音楽」のもつ標題音楽の本質にはまだ気づいていないと主張する。すなわち「雑音オーケストラ」でイメージされるのは「人間と動物のあらゆる可能な感情噴出、自然の大惨事等々の模倣」といった標題音楽的内容であり、こうした標題的雑音音楽は、「視覚人間」でありよって「いかなる音楽家でもない」フランス人には向いているが、すぐれて「聴覚人間 Gehörmensch」であるドイツ人には向かないとされる。つまりドイツ人は、「旋律家 Meliker」「平均律家 Wohltemperierter」であり、その音楽性は、雑音の本質にとっては強過ぎる抑制である。よって、ドイツ人が雑音で「作る macht」時、それは月並みで退屈なものになってしまうことになる。

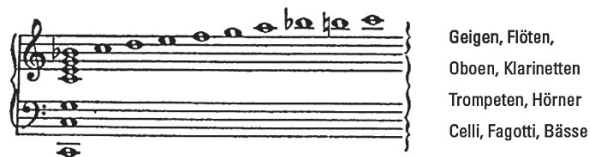
以上、見てきたように、ハウアーの「雑音音楽」観は、実は、自然倍音列や12等分平均律についての独特な理解に根ざしている。これをふまえて次に、「無調音楽の教本 Ein Lehrbuch der atonalen Musik」という副題をもって1920年に出版された彼の主著『音楽的なものの本質について』⁽¹¹⁾ [GA:85-129]におけるその主張を確認してゆくことにしよう。

2. 「無調の旋律」と等分平均律

前掲の主著では、序と「音 Ton, 音響 Klang」という節に続き「倍音列 Obertonreihe, 雑音 Geräusch」という節 [GA:86f.]が置かれている。ここで、ハウアーは、あらゆる楽器に関して、擦弦音、吹奏音、撥弦音、打撃音など、雑音が大きな役割を果たしていることに改めて注意を喚起する。音 Ton には、「純粹に感覚的なもの」である雑音と音楽的な価値づけを促す「倍音和音 Obertonakkord」的なものの二つの主要なメルクマールがある。雑音の方は、たとえば、schnarren という動詞が、ガラガラ、カタカタ、ギンギン、ギイギイ、リンリン、ブンブン音を出す、がみがみ叱る、ぶつぶつ文句を言うといった意味をもつように、さまざまな言葉による表現に鑑みて、耳を（目と同様に）一種の「触覚器官」と考えれば、「触覚過程 Tastprozess」に

対応しているとも捉えられうる。こうした雑音はいわば「非音楽的人間」のためにだけあり、そうした人間は、音色が由来する倍音の響きを知覚せず、雑音を音色とみなしている。ここでの重要なポイントは、雑音は単純に感覚を通して受け取れるものだが、こうした倍音和音の知覚はすぐれて精神的な営為であるということである。

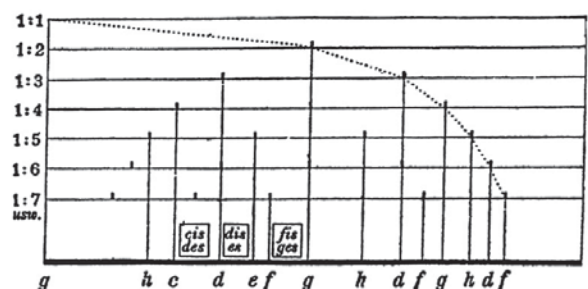
さらに、ハウアーの「雑音音楽」観をより明確にするためには、ルストガルテンも例に出していたオーケストラについての彼の説明 [GA:102-107]をみるのが早いかもしれない。ハウアーにとって、和音は一つの旋律であり、その諸音は同時に鳴り響いているため、その「音楽的意味」を理解するために、われわれは一つの倍音和音を「分解」する。分解された和音は全音階と近似しており、この全音階による旋律の頂点は、自然倍音列に依拠する楽器も含めて、オーケストラ曲の頂点たるハイドンやモーツァルトの曲と合致するとされる。そこでハウアーは、以下のように、自然倍音列に沿ったモーツァルトの「純正な *echt*」楽器音配分（下から「チェロ、ファゴット、コントラバス」「トランペット、ホルン」「オーボエ、クラリネット」そして「ヴァイオリン、フルート」）を例示してみせる。すなわち、



しかし、この頂点から時代が下るにつれて、オーケストラの「拡大」＝荒廃が「技術的進歩」によって促進されることになる。ハウアーにすればこれは音楽だけのことではなく他の諸分野における精神生活でも同じことが起きていた。自然倍音列と結びついていた全音階的旋律とそれに基づいた音楽は、その後「雑音」すなわち感覚性および臆測を志向し「不純 *unecht*」「にせもの」化する。つまり、音楽は「詩的」形態、すなわちベートーヴェンやヴァーグナーおよびその多くの亜流のもとで、その「理念」に役立つ「実用品」になりさ

がる。そこで目標とされたのは、あらゆる芸術の統一化、すなわち形而上学的な装いの下に隠された感覚的快楽へと芸術の諸技法を結びつけることだった。

しかし、ハウアーは、「純粹に音楽的なもの」、すなわち、「形にしよう」とか「描こう」とかいった意図から自由であり人間の内なる「音楽的」生から成長してくるものも、ここで「再生」すると考える。旋律がヴァーグナーの示導動機によって取って代われ、音楽がその本質から疎遠になればなるほど、諸音は「具象的に *gegenständlich*」並置されることになる。多様な楽器によって示される諸音を「有機的な」総体として把握することは困難になり、最終的には旋律それ自体も怪しくなっていく。しかしハウアーによれば、旋律への憧憬は現代の音楽創造にも保たれている。ここで要請されるのが、現代音楽の創作原理の基礎となっている無調の旋律であり、そこから形式や表現等全てが新しく生まれねばならない。もはや無調の旋律では、倍音列の構造に依拠した全音階旋律にみられた諸和音への「解決」などは無視される。つまり、無調の旋律は、物理学的・生理学的ないわば「自然な」倍音に由来する協和・不協和といった諸関係に依拠することなく創造されるため、それは「自然」からは隔たっているともとれる。しかし、それゆえ無調の旋律は、「純粹に精神的なるもの、音楽的なもの *etwas rein Geistiges, Musikalisches*」である「卓越した *kat exochen*」旋律ということになる。よって、無調の旋律は、その聴取のためには、自然倍音列に依拠するオーケストラ楽器によって奏されるべきではない。たとえばヴァイオリンのG線上の *cis* 音は、「自由に」振動する開放弦 *g* 音とは異なり、三全音として不



協和音程を生じ、(単純な振動数比1:3である)d音への「解決」を志向する雑音である(前頁のグラフ参照)。つまり、オーケストラ楽器の等分平均律化は、いろいろな点でお話にならず、オーケストラにおいては、短2度、増1度、長7度、増4度、減5度といった不協和音程は、解決へと進行する全音階的音楽のみにおいて正しく用いられうる。

逆に、無調の旋律は、たとえば導音が主音へ解決するような「軌道的な *geleisartig*」諸音程によって妨げられる。では、自然倍音列から出発することはない無調の旋律はどこから出発するのか。ハウアーによれば、それは「純粹に精神的な、すなわち音楽的な意味における音程それ自体」からということになる。つまり、以下の譜例のような場合、



純正にとられた長7度は導音進行から逃れられないが、無調の音楽では、長7度はこうした条件づけからいわば「自立」し、他の諸音程と同じ立場になる。つまり、無調の音楽によって長7度は「協和音」となったとハウアーは言う。三全音、すなわち1オクターヴを2等分する不協和音程についても同じことが当てはまる。増4度が完全5度に上行するか減5度が完全4度に行下するかという「解決」はもはや不必要であり、12等分平均律で調律されて等しく唸りを生じる諸音においては、もはや協和も不協和も存在しない。



そもそも、たとえば第11、第13、第7倍音等、自然倍音自体にも、調律しなければ音楽的に利用で

きないものが多くある。ハウアーは、12等分平均律が1オクターヴ内の12音が等しく唸りを生じさせるため、それぞれの音に依存関係が発生せず、さらに、その12音が一つの環として閉じられることによって、その全体性が担保される点を重視した。そこにあるのは、絶対音高に左右されない純粹な「音程」関係⁽¹²⁾だけであり、導音進行のように感覚に任せて聴くことは通用せず、その聴取には、いわば精神的「緊張」が要請される。

たとえば、前述の長7度を導音進行的に、不協和音からオクターヴ音への移行音程としてだけイメージする者は「自然に」「感覚的に」「全音階的に」聴いているのであり、「音楽的に」「無調的に」聴いていることにならない。「音楽的」「無調的」な聴取に要請されるのは、19世紀におけるオーケストラ音楽の拡大化によってもたらされた非音楽的な、導音進行的な必然的拘束から自らの耳を解放し、各音程を完全に「精神化」「脱機械化」することである。ハウアーによれば、「感覚的」「自然に」「機械的に」聴く人の耳は「死んで」おり、19世紀がベートーヴェンから相続したのはその「死んだ耳」だと説明される。もちろんベートーヴェンの後期作品、たとえば第九交響曲終楽章を特徴づける冒頭の不協和音が象徴するように、ベートーヴェン自身、「精神的な」耳を求めて、こうした「感覚的な」「自然な」耳と格闘しはしたが、結局それを克服することはできなかった。こうした「聴習慣」は「精神」すなわち「音楽的直観」によってのみ克服されうるのであり、まさに「非感覚的な」よって「創造的な」聴取、「純粹に精神的な、音楽的聴取行為」は、現代の無調の旋律においてやっと実現させることになる。そしてこうした聴取の教育のために最も相応しい楽器が、「最も精神的な楽器」[GA:123]である12等分平均律で調律されたピアノということになる。

自然倍音列に依拠しない物理学的な調律は、中立的で、当たり障りのない、感覚的でない、まさに「調律された」雑音であり、それは結局聴き手の「精神」=「音楽的ファンタジー」によって、その意味を得ることになる。しかし、そこには人

格や個人的体験などが関与しないように注意される。すなわち、「完全に純粋な無調の音楽は、旋律の絶対的即物性の具現化」[GA:110]であり、それはとりもなおさず、無調の音楽が「無対象性」という特質をもつことを示しているが、それは「無法則性」とは全く異なる。次に、ハウアーが無調音楽でイメージしている「法則性」についてみてゆくことにしよう。

3. 無調音楽における「合法則性」

ハウアーは、1923年11月に『音楽 *Die Musik*』誌上に発表した「無調の音楽 *Atonale Musik*」[GA:268-270]⁽¹³⁾という論考の冒頭に、以下の対照表を掲げた。すなわち、

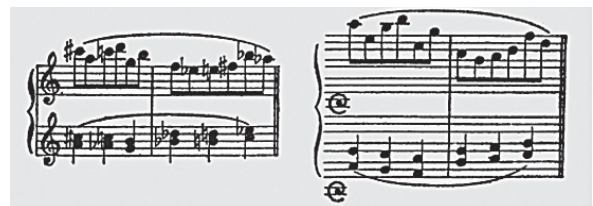
音	音程
雑音	音響（複合音）
リズム	メロス
絶対音高	相対音高
強調された	整律された
調的	無調的
倍音スペクトル	音色全体性
ヴァイオリン、ホルン	ピアノ、オルガン
ヨーデル、唸る	歌う、語る
規則、因習	法則、ノモス
和声論、対位法	旋律論、メロス解釈
対象	運動要因

調的・リズム的極（左列）と無調的・メロスの極（右列）という、人間の音楽生活の二つの極を示したこの対照表は、第一次世界大戦後のヨーロッパで失われた「尺度」を示すものである。つまり、当時は、調性音楽が崩壊し従来の慣習的な対位法や和声法にとらわれず、無調的に「自由に」作曲する風潮がみられたが、ハウアーの目には、それらの自由さは単なる無秩序、すなわち「無法則性」の大勝利としか映らなかった。そうした危機的状况にあって、ハウアーは一つの救済への指針を提示しようとした。単一の音しかない場合、そ

こにはいかなる音程もメロスも旋律も生じないため、音楽は、太鼓を叩くなど、リズム的で騒音的でしかなく、ハウアーはこれを純粋に調的な音楽の状態ととらえる。それはいわば音楽の子ども時代である。リズムは、脈拍に由来するように純粋に生理学的なもので、それによって人は話す。そうした一つの音は倍音列をもち、それを利用してヨーデルなどの歌唱や倍音列に依拠した金管楽器に代表される「調的」楽器も登場する。諸倍音は展開されて音階へと再構成され、それをもとに対位法や和声論が整備され、たとえば導音進行のようなルールに従って人は音楽を聴取する。これが調的・リズム的極の概要である。

これに対して、右列、無調的・メロスの極は、前述のように、12等分平均律を前提としている。無調の音楽において、12の半音は全て平等に自立しており、そこに主従・強弱等の差はない。よってそれが演奏されるときは、リズム的な強調がなされるべきはない。等分平均律によって指定された相対的音高は一つの閉じた環を作り、その全体性の中で諸音と音程は均衡する。こうした諸音間の「運動」、「音から音への緊張」が「メロス」であり、それを有効に働かせる「静力学的法則」が「ノモス」＝「根本法則 *Urgezetzt*」ということになる。

こうした「法則」のために、ハウアーは無調音楽用の記譜法を発明する。たとえば、



ここでは左が通常五線譜による大譜表で、右がハウアーが考案した八線譜での表記となる。この八線譜における横線は、ピアノの鍵盤の黒鍵を、そして線間は白鍵の位置を示している。五線譜的な呼び方に従えば、第3間（第3線と第4線の間）と第5間（第5線と第6線の間）は他の間よりも幅が広いが、これはピアノの鍵盤において黒鍵のない、すなわち白鍵が隣接する2箇所、 $e^1 - f^1$ と

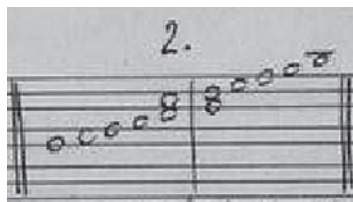
$h^1 - c^2$ をそれぞれ示しており、たとえば第3間では、 e^1 は下の第3線に、 f^1 は上の第4線にそれぞれ接触させて記譜される。ここでは、臨時記号はもはや不要であり、12等分平均律の特色である平等性、均質性が担保され、ヘ音記号等の音部記号は単にオクターヴを示す記号として用いられる。しかし、実際の楽曲の出版譜などは、演奏の利便性を考えて、結局伝統的記譜法が用いられた。

ではメロスはどのように構成されるのか。前掲の対照表にもあったように、無調的・メロスの極の前提は「音程」であり、出発は2音からとなる。2音の場合、メロスの可能性は、1-2と2-1という2通りであり、3音の場合は、1-2-3、2-3-1、3-1-2、1-3-2、2-1-3、3-2-1の6つのメロスの可能性がある。4音の場合は $4 \times 6 = 24$ 通りのメロスの可能性、5音の場合は $5 \times 24 = 120$ 通り、6音の場合は $6 \times 120 = 720$ 通り、7音の場合は $7 \times 720 = 5040$ 通り等々計算してゆくと、12等分平均律の12音の場合は、479,001,600通りのメロスの可能性があることになる。こうした音の選択は、「単声」の「モノディー」的な無調の旋律の基礎となり、ハウアーは、こうしたシンプルで「比類なく美しい」ものを、複雑化したヨーロッパの騒音習慣＝「リズム的に摩擦や雑音の多い英雄主義」の中へ投入することによって、その一掃を図った。

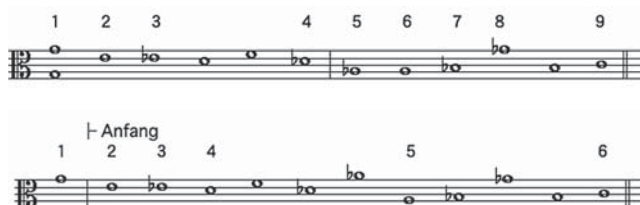
こうした無調のメロスの法則性を確固たるものにするために、さらにハウアーは、12音を音列化し、単純化された半音階から成る44のトロペ Trope 表⁽¹⁴⁾を作成した。シェーンベルクの12音音列とは異なり、ハウアーのトロペは、1オクターヴの中間点（三全音の位置）で二つのヘクサコードに分割され、その中の諸音高はどんな順序で現われてもよし、自由に再発・反復されてよい。たとえば、アメリカ国会図書館のモルデンハウアー・アーカイヴ所蔵のハウアーの「メロスの草案 Melischer Entwurf」草稿⁽¹⁵⁾を例にその概要を押えておこう。これは、1954年に書かれたハウアーの《弦楽四重奏のための12音遊戯 Zwölftonspiel für Streichquartett》（未出版）用にスケッチされた

もので、トロペ表から、第2、第5、第25、第16、第28トロペが選ばれている。

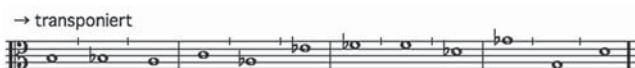
まず、冒頭、第2トロペ、すなわち【 $des^1 - d^1 - es^1 - e^1 - f^1 - g^1 \mid ges^1 - as^1 - a^1 - b^1 - h^1 - c^2$ 】がメモされ、



これをもとに音列【 $g^1 \& g - e^1 - es^1 - d^1 - f^1 - des^1 \mid as - a - b - ges^1 - h - c^1$ 】が構成される。



次に、ハウアーはこれに手を加え、この音列の第2音、すなわち e^1 から始まる音列を完全4度下に移高し（transponiert）音列【 $h - b - a \mid c^1 - as - es^1 \mid fes^1 - f^1 - des^1 \mid ges^1 - g - d^1 \parallel h$ 】を最終的に決定する。



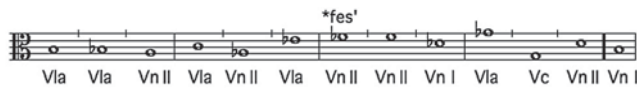
これらは八線譜に白符で示されるが、一つの白符の上下に3箇所黒符が小さく打たれている。これは一種の和声づけであり、4声の声部書法的な記譜のスケッチである。



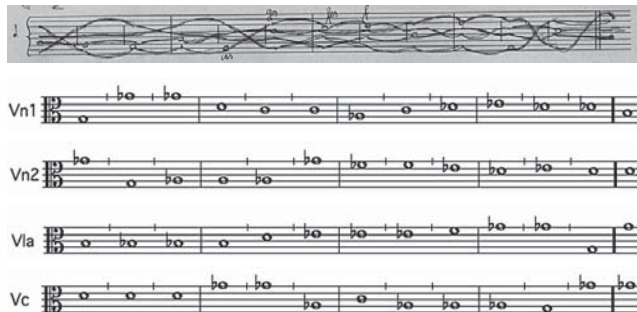
以下1段目の4小節分だけみておこう。



すなわち、基本音列の楽器交替は以下のようになる。



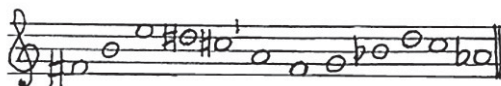
この4声体的なスケッチは、4色で色分けされる「4路線 Vierweg」に当てはめられる。たまたまこの曲は弦楽四重奏のための曲であるため、楽器の割当も1本ずつそのままで、第1ヴァイオリンは赤、第2ヴァイオリンは黄緑、ヴィオラは橙、チェロは青が割り当てられ、八線譜上で、それぞれ色鉛筆で声部進行が辿られる。すなわち、



ここでは、4小節×8段=32小節の見取り図が書かれているが、前半の4段にそれぞれ四分音符、八分音符の三連符、八分音符、十六分音符と音価の変更が指示されており、この指示は後半の4段にも同じ順序で適用される。

この音列 *Reihe* は具体的にどのように音づけられていくのであろうか。1924年に『芸術雑誌 *Der Kunstblatt*』に掲載されたハウアーの論文「無調のメロス論について *Zur Lehre atonales Melos*」⁽¹⁶⁾の譜例 [GA:290] も引いておこう。

まず、ここで直観的に選びとられた単声=モノディー的な「メロス事例 *Melosfall*」



がリズムづけ = *Be'ton'ung* されると、それは直観の領域から感覚的領域へ、すなわち無調的・メロスの極から調的・リズムの極へと移り、ここでは7音+5音の2小節に変容する。

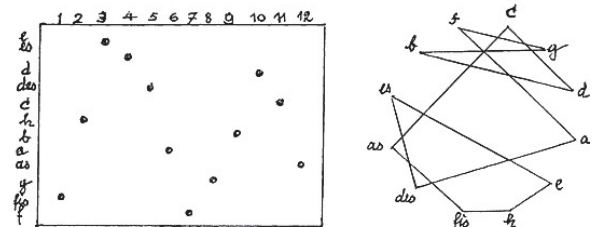


さらにこうしたリズム的解釈に加え、以下のような和声的解釈も可能となる。



つまり、ここでは、前掲のリズムづけされた12音音列が上段に示され、下段では、上段の音をそのまま7音+5音という配分で和声的に配分している。こうした反復的な使用をハウアーは「弾き通すこと *Abspielen*」あるいは「歌い通すこと *Absingen*」と呼び、それはこうした音列 = 「最小の統一 *kleinste Einheit*」である「建築用石材 *Baustein*」から生じることになる。

ハウアーはこの論考の中で、こうした「12音性」に1912年以降の初期作品について「無意識に」従ったとするが、1919年8月に明確にこうした「12音法則」を文字通り発見してからは「意識的に」用いているとする。そしてさらに、造形芸術家がこうしたメロスを立体的にイメージできるように、前掲のメロスを以下のような空間的、5度圈的表記も試みている。



さて、ここで注意されねばならないのは、基本的にこうした作曲行為に近い音づけがハウアーの目標ではないということである。たとえば、1923年の草稿「無調の旋律論：聴取の教え *Atonale Melodielehre : Eine Hoerschule*」では、リズムは

メロスの「敵」とされ、「純粹にリズム的な雑音音楽（黒人のジャズバンド）は、本来的な意味での旋律を断念しなければならない」とされた[GA:167]。つまり、上述のように、メロスの可能性をリズム的に「解き明かす *deuten*」音楽は許容されるが、最初からリズム的なものに端を発し、ただ単に個々の音を強調 *Be'ton'ung* するジャズのような音楽は許容されない。ハウアーによれば、リズム的に音づけ *Be'ton'ung* されたものは、前述のように等しい長さで等しい強さで演奏されねばならない。なぜならば、すでにこの音づけはメロスを損っているからである。

では、こうしたメロスはどうか学ばれるのか。ハウアーは、『メロスの解き明かし *Deutung des Melos*』⁽¹⁷⁾ (1923年) 中の「旋律か雑音か? *Melodie oder Gerausche?*」という節の最後で以下のように述べている。

完全な無情緒性という状態において、そして上述の諸前提のもとで、正真正銘、思考と感情の真空状態で、人は今この楽器を取り、そして中央の位置で、中くらいの強さで順々にゆっくりと、まず2つの音を、次に3つの音を等々、1オクターヴ内の12の音、本来なら長7度が弾かれるまで弾く。さて、人は小休止をし、その間その人はまさに自身のうちでまさに聴かれたものの余韻を聴く *nachklingen* ことができる。次に、人は諸音のこの同じ順序を、意識に残るアゴーギクとダイナミックスのニュアンスづけによって少し表出的に繰り返す。——この順序が沈黙の間、余韻が残ったように。その間に、純粹な（無調の）メロスはリズム的な分節化によってすでに無調の旋律になった。そして今や、人は、しっかりとした確信をもつまでその間繰り返し内的に聴取してよいし、ちょうど弾かれた旋律は別な風にではなくただそのように把握されうる。しかし、諸音間で体験されたものとは、つまり、いわば空間、物質、感覚的なものの外側の、純粹な運動、運動それ自体、直観、音楽の原体験である。あらゆる陰いもの、対立するもの、情緒的なもの、雰囲気、感覚的なこと、性的なことは、直観が可能になるために、排除されねばならない。直観的人間、すなわち「音楽家」は、「世

界」を手放し、空間を——もちろんただ表向きに——宇宙において感じ、そして、時間的なこと、連続的なこと、有機的な成長のうちに生きる。[GA:137f.]

ハウアーが、東洋人は最小の事柄に「世界」を見つけ、「本質」の内に入り込むことが可能であるとしているように[GA:138f.]、実はこうした思想は、中国の古代思想に淵源がある。すでに前稿⁽¹⁸⁾でも言及したように、第一次大戦後のウィーン思想界・芸術界ではこうした中国古代やインド思想が流行し、特にハウアーは、主体的な12音による「作曲」ではなく、12音による「遊戯 *Spiel*」すなわち、易のような一種の神託の「ゲーム」として、西洋音楽史上、ジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992) に先駆けて偶然性の要素を積極的に取り入れるという発想に到った。つまり彼の多くの「12音遊戯 *Zwölftonspiel*」に関するマニフェストで表明されているように、『12音遊戯 *Zwölftonspiel*』と名づけられた1000曲を越える営為は、「世界秩序の開示としての永遠不変の絶対的音楽を聴き取ること」[GA:403.]を前提としていた。換言すれば、「完全で、宇宙的で、永遠不変の絶対的音楽は、12音遊戯として教えられ、学ばれうる」[GA:403.]ということになる。この「宇宙的で、完全に完成した、永遠不変の絶対的音楽 *die kosmische, vollkommen vollendete, ewig unveränderliche absolute Musik*」⁽¹⁹⁾、つまり、この無調の音楽＝純粹なメロスは、発明されるものではなく「道 *Tao*」を悟るが如くに発見されるべきものであった。

4. リルケという補助線

以上みてきたように、ハウアーの12音音楽観が極めて独自色の強いものであることは言を俟たないが、それは第一次世界大戦後の独逸圏の雰囲気の色濃く反映しているものでもあった。それを確認するために、ここで改めて冒頭で言及したリルケのエッセイ《原－雑音 *Ur-Geräusch*》に立ち戻ってみよう。

まず学生時代に蓄音器が発明され世間の評判を呼んでいたことから書き起こされ、エッセイの前半では、頭蓋骨の冠状縫合線と蓄音器用の円筒に刻まれる線との類似から、もしこの冠状縫合線の線条に蓄音器の針を落としたらどのような事態が出来るかと自問される。恐らくそこには、ひとつの音、ひとつの旋律、ひとつの音楽が生じるだろうが、いずれにせよ、そのときこの世界に生じるのが「原－雑音 Ur-Geräusch」である。もしそうした音が生起するのであれば、人はいろいろなものに針を落とし、別の感覚領域のなかから迫ってくるものを感じたいと思うのではないかとリルケはさらに問いかける。エッセイ後半では、一転アラビア詩が取りあげられ、そこでは五官が同時かつ均等に作用しているように感じられるのに対して、当時のヨーロッパの詩人たちが、諸感覚を切り離して用いていることへの違和感が表明される。曰く「完全な詩は、五つの感覚でもって梃子を入れるように力を加えられた世界が、一定の相の下においてあの超自然的な地平に現われるという、この条件がかなえられている場合にのみ成立しうるのであり、その超自然的な地平こそまさに詩の地平なのである」⁽²⁰⁾。もちろんここで我々が注目すべきは、世紀転換期の芸術界を彩った共感的なものへの志向ではない。たとえば、頭蓋骨の冠状縫合線の溝から蓄音器の針が拾う未知の音＝「原－雑音」の聴取といったこれまでにない経験は、「感覚によって浸透されることなく、したがって真には《体験されえない》」のであり、よって「つねにより澁刺たる、より精神的な把握を達成しようとするような芸術家こそ、個々の感覚領域の拡大という仕事にもっとも決定的にたずさわっている、と想定しても、早計ではないだろう」⁽²¹⁾とされる。ここでハウアーとの関連で注目したいのは、リルケが、新しい感覚的次元にあるものの「精神的な把握」を重視している点であり、そしてそれが「超自然的な地平」で想定されているということである。

では、こうした思考は、リルケの詩自体ではどのように反映されているのだろうか。リルケ自身

が発表すべきかどうか最後まで迷い、前出カタリーナ・キッペンベルクに判断を委ねたくらい「大胆に新しい表現領域をめざしたもの」⁽²²⁾という評価がなされている最晩年（1925年11月）の詩《ゴング Gong》を例にとろう。

Nicht mehr für Ohren... : Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume. Entwurf
innerer Welten im Frein...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern... : Gong!

Summe des Schweigenden, das
sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepreßt,
um-gegossener Stern... : Gong!

Du, die man niemals vergißt,
die sich gebar im Verlust,
nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt,
Wanderers Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat... : Gong!

もはや耳のためのものではなく……、音の響き、
それはより深層の耳のように
聞いているかに見える私たちを聞いている。
空間の逆転。外部での
内部世界の草案……
その誕生前の寺院、
溶けてゆく神々で飽和した
溶液……、銅鑼の音、ごーん！

自分自身の存在だけしか認めず

沈黙している空間の総和、
それ自体で鳴りやむ空間の
自分自身の内部への 鳴り響く内省、
流出の型から押し出される持続、
鏝なおされた星……、 ごーん！

けつして忘れられることなく、
喪失のな中で自らを産み出す おまえ、
もはや理解されることのない祝祭、
目に見えない口に触れるワイン、
担っている柱の中のあらし、
旅人の道の中への転倒、
私たちの、万物への裏切り……、 ごーん！⁽²³⁾

(小林栄三郎訳)

タイトルとなっている「ゴング Gong」とは銅鑼の一種で、決まった音高をもつものを言う。それは前述のように、この時代の「雑音音楽」には定番の楽器でもあった。しかし、第一連にあるように、ゴングの響き Klang はもはや主体的な耳のためのものではなく、逆にそれ自体が「深層の耳」であるかのように、聴き手である我々を聴く響きである。第二連では、このゴングの響きは「世界」を裏返し＝内部世界を外部へ展開させるものとして捉えられ、さらに第三連では、烈しい打撃音をたてながらも減衰し沈黙へと溶解していくものとして形容される。

スイスの文学者ベーダ・アレマン (Bada Allemann, 1926-1991) は、この詩に代表される一連のリルケ晩年のゴング関連の詩群について「一見したところただ逆説的で不可解な表現だけで組み立てられているようにみえるかもしれない」が「音楽の言葉、言葉が終わるところに始まる言葉を語っている」⁽²⁴⁾ ものとする。たとえば、リルケと音楽についての先行研究は数多いが⁽²⁵⁾、中期までは音楽に理解を示さなかったリルケが後期に入ると音楽への違和感を払拭したというのが通説である。しかし、リルケが、この詩が書かれたのと同月である1925年11月5日付けヴィーン出身の作曲家エルンスト・クルシェネク (Ernst Křenek,

1900-1991) 宛て書簡で、「ご存じのように、私の詩を音楽で驚かそうとするあらゆる試みは、私にとって喜ばしくないものであり、それ自身で完結しているものへの歓迎されざる附加物であります。音楽的要素を、共通の中心から、呼び起こすのに適しているとか、その必要があるとか、私自身に思われた詩を私が書いたことはめったにありません」⁽²⁶⁾ と書いたように、晩年までリルケが「音楽」に何かしらの距離を置いていたことは事実であるように思える。それは、1921年2月23日付けドイツの美術評論家ヴィルヘルム・ハウゼンシュタイン (Wilhelm Hausenstein, 1882-1957) 宛書簡におけるリルケの画家パウル・クレー (Paul Klee, 1879-1940) 批判からも見て取れる。すなわち、

クレーのグラフィックが、ときとして音楽からの書き換えであるということは、たとえ誰からもクレーの疲れを知らぬヴァイオリン演奏について聞かされていなくとも、その当時すでに私の推測するところであったでしょう。このことは、私にとりましては、クレーの創造力にそなわったもっとも無気味な要因なのです。と申しますのも、音楽が絵筆に、ここでもあそこでも通用する合法則性をあてがっているにもかかわらず、自然の背後にみられるこうした諸芸術の意志疎通を、わたしは一種の戦慄を覚えずしては、みることができないからです。⁽²⁷⁾

(塚越敏訳)

クレー研究の第一人者・前田富士男は、リルケの有名なテーマである「世界内部空間 Weltinnenraum」がそのロダン論に見られるように、「より高い円環のうちに閉じられる」いわば時間性を拒否する「彫像的空間」であり、そうした「閉じられ、円環をなす空間的かつ彫刻的素描観」がクレーの「開かれ、結晶化してゆく音楽的素描観」との軋轢を惹起したと指摘する⁽²⁸⁾。さらに前田は、前掲ハウゼンシュタイン宛書簡の末尾で、リルケが前出『インゼルシッフ』創刊号に掲載された《原一雑音》をクレーに届けよろしくと伝えてくれるよ

う追伸していることを紹介し、このエッセイ後半でリルケが五官を一つの円と見なしていることへの注意を喚起している⁽²⁹⁾。リルケがクレーの線描に見出した「無気味な」音楽性とは、まさに引用文にもあるように、クレーがプロ並みの腕をもっていたヴァイオリン演奏に根ざしたものとリルケは考えているわけだが、ハウアーの前掲対照表に戻れば、ヴァイオリンは、自然倍音列に依拠する調的・リズム的極の楽器の典型とみなされていた。一方、無調的・メロスの極にある等分平均律はまさに円環として閉じることに意味があり、その意味ではリルケのスタンスは、後者に近いと考えることもできる。それは、引用文の中で、リルケが「音楽の合法則性」に言及していることにも関連する。

たとえば、この詩については、第二連の「世界の裏返し」という表現がよく注目されるが、それと関連してよく引き合いに出されるのが、1912年11月17日付けマリー・フォン・トゥルン・ウント・タクシス＝ホーエンローエ侯爵夫人（Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe, 1845-1934）宛書簡⁽³⁰⁾における、フランス革命期の作家、詩人そして作曲家であったファール・ドリヴェ（Antoine Fabre d'Olivet, 1767-1825）⁽³¹⁾の著作を読んだ感想である。

～ファール・ドリヴェが、少なくとも或る道のりを、昔のヴィア・サクラの道を、大へん真直ぐに、重要な方向に向って前進したことも、考えられないことはありません。彼が音楽について言うこと、古代の諸民族の間で音楽の占めた位置についていうことも、やはり正しいのかも知れません。——音楽の中の声なき部分、何と云ったらいでしょうか、音楽の数学的な裏面が例えばまだシナの国で全く生活を秩序づける要素であった事実。シナでは帝国全体のために採用された基調（ファの音に相応する）が最上の法律の偉大さを持っていて、この音を生む管は尺度の単位とされ、その容量が空間の単位等々とされ、代々の支配者に受けつがれたほどでした。音楽はとにかく、古代すべての国々で、言いようもなく責任あるもの、ひどく保守的

な或るものでありました。この点に、私が音楽に対して持つ感情がいろいろと体験すべき場所があります。というのは、この極めて根拠のない未発達な感情に、おくれらせながら一種の系譜が与えられたということです。つまり、音楽こそ真の、否、唯一の誘惑（何も誘惑するわけではないが、それでも根本において）なのですが、それはただ音楽が合法則性へと、法則自体へと誘惑する限りにおいて許されるということです。なぜなら、音楽の中にだけ、ふだんはいつも命令ばかりする法則が嘆願的になり、開放的になり、我々を限りなく必要とするものになるという前代未聞の^{ケース}場合があらわれるのです。音というこの口実にかくれて、宇宙が近づいて来ます。一方の側に我々があり、他の側に、それと我々とを距てる何ものもなく、我々自身によって興奮した星が傾いてふるえています。それで私はファール・ドリヴェの言うことを信じたくなるのです、音楽においてはきこえるもののだけが決定的ではないということ。なぜなら、真実ではなくても聞いて快いというものがあるわけです。しかし、すべて芸術を決定するものは外見ではなく、その「作用」（いわゆる「美」）などではなく、最も深い内面的な原因、決してすぐには美などと見分けられないに違いないこの外見を生み出すところの、埋もれた存在こそ決定的なものです。——それで私にはわかるような気がするのです。秘祭において人は音楽の裏側に参入することを許され、そこで離散した無限に複雑なものから単一へと復帰する幸福な「数」の内部に参与せられるということ。⁽³²⁾

（高安国世訳）

リルケによれば、ドリヴェの著作では、中国古代において、音楽の中の沈黙しているものあるいは音楽の「数学的な裏側」とでもいうべきものが生活を秩序づける要素であったこと、たとえば、国家的に認定された基音を発生させる管が尺度の単位になっていることなどが紹介されており、そうした考えが自らの音楽に対する感情と一致していることが告白されている。音楽は誘惑的なものだが、リルケにとってそれは「合法則性」それ自体を志向するかぎりにおいてのみ許容され得るもの

であった。換言すれば、「音楽においては聞こえるものだけが決定的ではない」こと、すなわち「音楽の裏側」にある「数」の秘密を知ることへの共感が吐露されている。

また、観相学者ルードルフ・カスナー (Rudolf Kassner, 1873-1959) は、リルケが数学、特に幾何学に興味をもっておりそれを熱心に学んでいたことを紹介しているが⁽³³⁾、リルケの1925年11月13日消印のポーランドの詩人ヴィートルト・フーレヴィチ (Witold Hulewicz, 1895-1941) 宛書簡において、自身の代表作《ドゥイノの悲歌 Duineser Elegien》(1922年) に関して、目に見えるものを「私たちの自然の不可視の振動」へと置換し、自分たちの自然＝本性が「新しい振動数を宇宙の振動領域へと導入」することによって、「精神的な緊張のようなもの」を用意することになるかもしれないと言及していることは注目に値する⁽³²⁾。リルケ研究者・金子孝吉は、この書簡における「音楽の裏側」という表現に着目し、こうした書簡の内容をふまえて、1925年12月8日付で当時新音楽をよく演奏したベルン弦楽四重奏団のチェロ奏者ローレンツ・レーア (Lorenz Lehr)⁽³⁵⁾ に献呈された詩《音楽 Musik》や《オルフォイスへのソネット *Die Sonette an Orpheus*》(1923年) 第2部第13歌などにおける「数」や「振動」に関する表現を例示し、リルケの創作に底流する、ファール・ドリヴェ由来の、「音楽の裏側」にある「法則」、すなわちピュタゴラス学派的な天体のハルモニア論的思考の存在を指摘している⁽³⁶⁾。

ハウアーが数学を重視していたのは自明であり、たとえば、マニフェストで「12音音楽は偉大な芸術であり、音楽は最高の学問、すなわち数学である。12音音楽は宇宙の、永遠で不変の書物・言語である」[GA:363] と宣言し、あるいは音楽書簡において「数学は、音楽家がそれに依拠しうる唯一の真の基礎である。音楽家の原体験や最高の数学的認識はほぼ一致する。よい音楽家はまたたいいよい数学者である。たとえ彼が一度も正規に計算することを習っていなかったとしても」[GA:62] と記すなど、このトピックについての

ハウアーの強調は枚挙に暇がない。

ただ、ここで問題となるのは、やはり調律の問題である。たとえばハウアーは、マニフェストで「12音遊戯は、最高の数学式、すなわち、有機的成長のための式、アインシュタインが探したが、しかし計算的には発見することができなかった式である」[GA:409] とし、さらに同じく「12音遊戯 *Das Zwölftonspiel*」と題されたマニフェストで、天体のハルモニア論への依拠が以下のように示唆される。すなわち、

絶対的、宇宙の音楽は世界の出来事への最も深い洞察を許されている。倍音を伴った諸音は、惑星を伴った太陽である。太陽系は互いに「調律」しあう。それらの諸緊張は天体の調和へ必ず繋がる必然性をもって並んでいる。12音遊戯は、有機的な過程の推進的な形成中心である銀河系の諸機能を含んでいる。[GA:403]

つまり、こうした宇宙的な音楽直観に古代の叡智は由来しているとされた。しかし、調律という点からみれば、ピュタゴラス音律は、等分平均律とは異なり、均衡していない。ここで注目すべきは、1900年11月6日付のドイツ表現主義の画家パウラ・モーダーゾーン＝ベッカー (Paula Modersohn-Becker, 1876-1907) 宛て書簡に書かれたリルケの詩中の「音楽！音楽！雑音を秩序づけるもの *Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche*,」⁽³⁷⁾ という一節である。「雑音を秩序づける」ことは、とりもなおさず調律することに直結する。前述・タクシス侯爵夫人宛書簡には「音というこの口実にかくれて、宇宙が近づいてきます」という表現もみられたように、まさにピュタゴラス学派的な思考に依拠しているのは自明だが、さらに、先の引用文中にある「法則」とは、単なるピュタゴラス学派的な数秘学に止まらない。なぜならば、たとえ真実でなくとも聞いて快いものもあるので、音楽において耳に聞こえてくるものだけが決定的なのではないと明確に意識されているからである。つまり「音楽の裏側」に隠された「数」の秩序も、調律されている限りにおいて、「精神的な

把握」という営為を経て成立しているものであり、リルケもハウアーと同様、実際の音の鳴り響きよりも、音楽の裏側にあるものの「解き明かし」を重視していたのである。

では、雑音はどのように捉えられるのか。たとえば、前出・金子孝吉⁽³⁸⁾は、前掲の詩《ゴング》を例にとり、その「雑音性」の意味について検討している。金子によれば、後期リルケにおける「音楽」の肯定の理由は、その「秩序性」と「建築性」にある。たとえば、《オルフォイスへのソネット》第2部第10歌で「なおも言葉は言えないものとの接触から出発し……／そして音楽はたえず新たに もっとも慄えやすい石を積み、／用いることのできぬ空間に その神聖な家を建てている。」⁽³⁹⁾といった表現は、一見すると〈ゴング〉の響きの雑音性と相容れない世界であるかのように思われるが、金子はリルケのいう「秩序」を「人間が自分たちの都合に合せて勝手に作りあげた現実世界の規則、人為的な規則」ではなく、「もっとも高度な次元の秩序、自然界のすべてを統べる根本的法則とでも呼ぶべきもの」を指しているとする⁽⁴⁰⁾。もちろん、その見解は首肯できるものだが、ハウアーとの関連で言えば、この「もっとも震えやすい石」を積む作業は、まさしく響き＝振動を伴った「建築用石材 Bausteine」として置かれる純粋なメロスを想起させずにはおかない。

この問題は、たとえば、金子も紹介している、音楽学者アルブレヒト・リートミュラー（Albrecht Riethmüller, 1947-）による同じく「雑音性」に着目した詳細な分析が提出する、ここでの銅鑼は決まった音高があるゴングではなく、それが無いタムタム Tam-tam であるという説⁽⁴¹⁾とも関連する。たしかに、この小論の序で紹介した現代の雑音音楽には含まれているのはゴングが多かったが、確かに、実際の雑音的效果としてはタムタムの方がより騒音性が際立つ。しかし、リルケの場合、すでに《原－雑音 Ur-Geräusch》で、単なる感覚的把握ではなく精神的な把握が重視されていたことを思い出すべきである。ハウアーは、前掲の対照表において、雑音 Geräusch に対して音響 Klang

を置いていた。たとえば前掲ルストガルテンは騒音を形容するにあたって Geräusch ではなく Lärm を用いていたが、基本的に楽音 Ton との対比に使われるのは前者である。そして改めて詩《ゴング》をみてみれば、4箇所ある「…」の後に配されている語をみれば一目瞭然であるように、「Gong」と等号で結ばれるのは「Klang」しかないのである。「音 Ton」と比べて「響き Klang」とは、豊かな倍音列を伴ったイメージがあるが、それはゴングの発する豊かな倍音のイメージに重なる。それは、雑音として否定的に聴かれるべきものではなく、それ自体は「沈黙しているものの総体」「それ自身無言でいるものの」であるにもかかわらず、「内部の世界を外部へ展開させるもの Entwurf」であり、そのためには、当然「傾聴」が必要となる。前掲ハウアーの「メロスの草案 Entwurf」とはメロスを「解き明かす deuten」スケッチであり、それは内的に「直観」した「世界」を外部に開陳する謂いでもある。まさにハウアーが『メロスの解き明かし』の引用文で語っていた「まさに自身のうちでまさに聴かれたものの余韻を聴く nachklingen」姿勢に通じる。再録しておけば、「諸音間で体験されたものとは、つまり、いわば空間、物質、感覚的なものの外側の、純粋な運動、運動それ自体、直観、音楽の原体験」なのであり、「直観的人間、すなわち「音楽家」は、「世界」を手放し、空間を—もちろんただ表向きに—一宇宙において感じ、そして、時間的なこと、連続的なこと、有機的な成長のうちに生きる」のである。

5. 結びにかえて

以上みてきたように、第一次世界大戦後は、特に敗戦国だった独逸圏では、荒廃した文化の再建のため、感覚の背後にある「精神的なるもの」への関心が急速に高まった時代であった。つまり無調の背後にも依拠すべき法則が要請されることになる。独文学者・神品芳夫は、Gong の語源がマレーシア語のオノマトペーに由来することを紹介しつつ、この詩に「アラブ的あるいはアジア的

雰囲気」を看取しているが⁽⁴²⁾、それは、『原-雑音』においてアラビア詩を例に、「精神的な把握を達成しようとつとめるような芸術家」の必要性が説かれたことと無縁ではない。前掲『アンブルッフ』誌や『音楽』誌と並んで、1920年に創刊された音楽雑誌『メロス *Melos*』創刊号の序文で、その号の編集を担当した現代音楽を得意とした指揮者ヘルマン・シュルヘン (Hermann Scherchen, 1891-1966) は、「ただ個人の精神を支配する！」という標語を掲げ、「音楽文化」の全体像の把握のために創刊されたその雑誌の「内的な合法則性 *innere Gesetzmässigkeiten*」の発見を含意する言葉として「メロス」という名称を選んだ⁽⁴³⁾。すなわち、「雑音」的なものに秩序や合法則性を求めることこそ、まさにその時代で要請された気運だったのであり、それは「エネルギー」といった運動表象とも結びつくことになった。たとえば、ハウアーの同時代人で、音楽美学史上「エネルギー論者 *Energetiker*」⁽⁴⁴⁾の一人と目されるハンス・メルスマン (Hans Mersmann, 1891-1971) はその著『応用音楽美学 *Angewandte Musikästhetik*』(1926年)において、「絶対旋律法 *absolute Melodik*」「無調旋律法 *atonale Melodik*」について語っている⁽⁴⁵⁾。本稿では、こうした音楽思潮とハウアーが主張する「運動要因」を胚胎したものとしての「メロス」概念との関連について言及することができなかった。今後の課題としたい。

註

- (1) Rainer Maria Rilke, „Ur-Geräusch“, in: Rilke-Archiv (hg.), *Rainer Maria Rilke Sämtliche Werke*, Bd. 6 (Frankfurt a m Main: Insel-Verlag, 1966) S. 1085-1093. 塚越敏訳「始原音」(塚越敏監修『リルケ全集 第7巻・散文II』, 河出書房新社, 1990年) 419-426頁。
- (2) 塚越敏「解説」(同上) 477頁。ちなみに『リルケ全集』にある日本語訳では、上掲のように「始原音」(塚越敏訳)、あるいは、川村二郎訳「太初之音」(富士川英郎編『リルケ全集第9巻: エッセイ・文芸論』, 彌生書房, 1960年, 95-104頁) など、「雑音 *Geräusch*」

という意味が消されてしまっているが、「原-Ur-」という接頭辞を冠した術語はこの時代に頻出してくるキーワードであり、ここではリルケが、単なる「音」ではなく敢えて「雑音」という術語を用いていることに意味がある。こうした時代背景については、以下の拙稿を参照されたい。木村直弘「演奏美学としての対位法的思考(2) —20世紀前半における芸術のトポスとしての「線」—」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第4号, 2005年) 27-50頁。

- (3) ちなみに、楽器編成は以下の通り。バスドラム3(大・中・大々)、テノールドラム2、スネアドラム2、タロール(小スネアドラム)1、ボンゴ2、タンブリン1、フィールド・ドラム1、クラッシュ・シンバル1、サスペンデッド・シンバル1、タム・タム3、ゴング1、トライアングル2、スレイベル2、金床2、カウベル1、チャイム、グロッケンシュピール1、ピアノ、テンブル・ブロック3、クラベス、マラカス、カスタネット、ウィップ、ギロ、ライオンズローア、サイレン2(高音と低音)、ホイッスル、ウィンドマシーン、チェレスタ各1で13名の奏者が必要である。
- (4) ちなみに、楽器編成は以下の通り。ディンパニ2、バスドラム2、シンバル、スネアドラム、シロフォン、グロッケンシュピール、トライアングル、タンブリン、ゴング、カスタネット、ウィップ、ラチェット、スレイベル、ライオンズローア、サイレン、クロウ・コール、チェレスタ各1で打楽器担当奏者は計15名が必要である。
- (5) 1919年8月25-29日の日付をもち、友人の画家ヨハネス・イッテン (Johannes Itten, 1888-1967. 1919年10月ヴァイマルのパウハウスに教師として招聘されている) の最初期シュトゥットガルトの美術学校時代の弟子でその後ヴィーンに戻っていたアガテ・コルンフェルト (Agathe Marc-Kornfeld, 1894-1973) に捧げられている。
- (6) Josef Matthias Hauer, „Über Geräuschmusik : Eine zeitgemäße Betrachtung“ in Joachim Diederichs/ Nikolaus Fheodoroff/ Johannes Schwieger (hrsg.), *Josef Matthias Hauer : Schriften, Manifeste, Dokumente. Gesamtausgabe mit neuem Werkverzeichnis*. (Wien: Verlag Lafite, 2007), S.

- 245-248. オーストリア国立図書館音楽部門フェオドロフ文庫にある未発表草稿。以下、ハウアーの著作からの引用はすべてこのDVD版全集からであり、本文中に当該頁を[GA:245-248]のように記す。
- (7) Egon Lustgarten, „Lärmende Musik“, *Musikblätter des Anbruch*, 1. Jg., Heft.2, 1919), S. 66f.
- (8) Vgl. Rilke-Archiv (hg.), *Rainer Maria Rilke Sämtliche Werke*, Bd. 5 (Frankfurt a m Main: Insel-Verlag, 1965) S.141. 塚越敏訳「オーギュスト・ロダン」(塚越敏監修『リルケ全集 第8巻・評論』, 田代崇人訳, 河出書房新社, 1991年) 147頁。
- (9) Vgl. Hanns Gutman, „Neue Musik in Berlin (Pfitzner-Jirák-Novembergruppe-Hindemith-Strawinsky)“, *Musikblätter des Anbruch*, 7. Jg, H.10, 1925), S. 548f. ちなみに、この号には、哲学者テオドル・ヴィーゼングルント・アドルノ (Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969) によるアルバン・ベルク論 („Alban Berg : Zur Uraufführung des Wozzeck“, ebd. S. 531-537) やシェーンベルクにも師事し『アンブルッフ』誌の編集も担当したことがある音楽評論家パウル・シュテファン (Paul Stefan, 1879-1943) によるハウアー評 („Vom Melos zur Pauke : Ein Konzert und ein Gespräch mit J. M. Hauer“, ebd., S. 543-545) も掲載されている。
- (10) 前掲DVD版ハウアー著作全集収録のこのエッセイへの註には、このエッセイが早くとも1919年12月、おそらく1920年にやっと成立したとあるが、これはおかしい。つまりハウアーが本文で引用している音楽評論家ハンス・グートマン (Hanns Gutman) による記事「ベルリンにおける新音楽 (プフィツナー～イラーク～11月集団～ヒンデミット～ストラヴィンスキイ)」は、音楽雑誌『アンブルッフ』第7巻第10号 (1925年12月発行) 549頁からのものであり、当然ハウアーのエッセイはそれ以降に成立したと考えられるからである。
- (11) ちなみに、この本には、「フェルディナント・エープナーと一緒に編まれたヨーゼフ・ハウアーによる研究 Studie von Josef Hauer gemeinsam verfasst mit Ferdinand Ebner」という副題をもつ1919年5月に成立した未発表の草稿と、「無調音楽の教本 Ein Lehrbuch der atonalen Musik」という副題が付けられて出版された版の二つの版がある。Vgl. Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen : Grundlagen der Zwölftonmusik.* (Leipzig & Wien: Verlag Waltheim-Eberle, 1920)
- (12) ハウアーは、ゲーテの色彩論に依拠し、この音程関係と音色との対応を強調する。詳しくは以下の拙稿を参照のこと。「根本現象としての音程 —ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめぐる—」(『モルフオロギア』第29号, 2007年) 28-44頁, および, 同「ファンタジーとしての音色 —ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽思想をめぐる—」(『藝術論究』第22編, 1995) 31-52頁。
- (13) Josef Matthias Hauer, „Atonale Musik“, *Die Musik*, 16. Jg, H. 2, 1923, S. 103-106.
- (14) 1921年以降、ハウアーの数種類のトローペ草稿が残されているが、ハウアーは1948年にトローペ表の改定を行っており、これ [GA:445], はその時のものである。本稿末尾の譜例参照。
- (15) この草稿の画像が同館のウェブサイトにはアップロードされているので、以下のURLを参照のこと。
<http://memory.loc.gov/service/music/molden/2806/0010000v.jpg> (2014年1月末日現在) あわせて、この草稿についての以下の論考も参照されたい。Lauriejean Reinhardt, "Josef Matthias Hauer's Melischer Erntwurf", in: Jon Newsom and Alfred Mann (eds.), *The Rosaleen Moldenhauer Memorial : Music History from Primary Sources : A Guide to the Moldenhauer Archives.* (Library of Congress, 2000), pp. 249-257. ちなみに、現代音楽に特に理解のあったドイツ人指揮者ハンス・ロスバウト (Hans Rosbaud, 1895-1962) に捧げられた原曲の手稿譜は現在オーストリア国立図書館音楽部門に所蔵されており、2005年5月18日夜同部門主催によるサロンコンサートで、作曲家ニコラウス・フェオドロフ (Nikolaus Fheodoroff, 1931-2011) によって補筆された版が、ピアノ五重奏曲 (1948年) やもう一つの弦楽四重奏曲 (1957年), 作品23のヘルダーリン歌曲集などとともに、ミネッティ弦楽四重奏団によって演奏されている。
- (16) Josef Matthias Hauer, „Zur Lehre atonalen Melos“, *Der Kunstblatt*, 8.Jg, H.12, 1924, S. 353-360.

- (17) Josef Matthias Hauer, *Deutung des Melos : Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit* (Leipzig / Wien / Zürich : E. P. Tal, 1923)
- (18) 木村直弘「〈ガラス玉遊戯〉と〈十二音遊戯〉—20世紀前半の芸術上のトポスとしての〈結晶〉をめぐる—」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第11号, 2012年) 41-70頁。ハウアーへの中国思想の影響についてはあわせて以下の文献を参照のこと。Vgl. Ricarda Rätz *Josef Matthias Hauer's Theorie und Musik* (Berlin: Mensch & Buch Verlag, 2003) S. 22-50.
- (19) ハウアーの絶対音楽観については以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「〈絶対旋律〉の系譜学 —ヴァーグナーからハウアーへ—」(『岩手大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要』第12号, 2013年) 91-106頁。
- (20) 前掲『リルケ全集』第7巻, 423-424頁。Rilke, „Ur-Geräusch“, S. 1091.
- (21) 同上, 425頁。Ebd., S. 1092.
- (22) 神品芳夫『新版リルケ研究』(小沢書店, 1982年) 9頁。
- (23) Rainer Maria Rilke, „Gong“, in: Rilke-Archiv (hg.), *Rainer Maria Rilke Sämtliche Werke*, Bd. 2 (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1956) S. 186f. 小林栄三郎訳「銅鑼」(塚越敏監修『リルケ全集 第4巻・詩集IV』, 河出書房新社, 1991年) 251-253頁。
- (24) ベーダ・アレマン『リルケー《時間と形象》』(山本定祐訳, 国文社, 1977年) 185頁。
- (25) 以下, このトピックに関する邦語文献のうち主な雑誌論文を挙げておく。竹内豊治「リルケと音楽」(『音楽芸術』第9巻第3号, 1951年) 6-11頁, 同「リルケと音楽—承前—」(『音楽芸術』第10巻第2号, 1952年) 5-10頁, 同「リルケと音楽—完—」(『音楽芸術』第10巻第9号, 1952年) 33-37頁, 棚橋実「リルケ研究補遺-5- 音楽と沈黙」(『芝浦工業大学研究報告 人文系編』第16巻1号, 1982年) 33-42頁, 金子孝吉「リルケと〈数〉——「音楽の裏側」に潜む「法則」を巡って——」(『徳島大学教養部紀要・人文・社会科学』第22号, 1987年) 233-251頁, 池田遊魚「リルケにおける音楽の意味——「オルフォイスに寄せるソネット」をめぐる」(『ドイツ文学語学研究』第34号, 1993年) 101-133頁, 森治「ヤヌスの双貌——『マルテ』以前のリルケと音楽——」(『人文論集』第58巻第2号, 2008年) 71-86頁, 同「「音楽の裏側」について——リルケ中期の音楽観」(『人文論集』第59巻第1号, 2008年) 21-39頁, 黒子康弘「リルケの詩における言説, および表象の機能と意味についてリルケ後期の詩“ゴング”詩論」(同編『Kulturwissenschaftの課題と実践』日本独文学会研究叢書16, 2003年) 69-83頁。
- (26) エルンスト・クシェネック「三部作「ああ 涙でいっぱいひとよ」の由来」(富士川英郎編『リルケ全集第14巻・リルケの生涯』富士川英郎訳, 彌生書房, 1963年) 197頁。
- (27) 塚越敏編訳『リルケ美術書簡 1902-1925』(みすず書房, 1997年) 214頁。前田富士男『パウル・クレール造形の宇宙』(慶應義塾大学出版会, 2012年) 369頁。
- (28) 前田, 前掲書, 373-374頁。
- (29) 同上, 375-376頁。
- (30) Rilke-Archiv in Weimar (hrsg.), *Rainer Maria Rilke Briefe* (Wiesbaden : Insel Verlag, 1950/1980) S.373-377. リルケは彼女に晩年の代表作といえる連作詩《ドゥイノの悲歌》を捧げているが, ドイツを本家とするこの侯爵家は, その分家として現在チェコのラウトシン Lautschin と現スロヴェニアのドゥイノに居館があり, 作曲家ベドジフ・スメタナ (Bedřich Smetana, 1824-1884) やチェコ弦楽四重奏団のメンバーなどもラウトシンを定期的に訪れていた。
- (31) ファーブル・ドリヴェは, 特にピュタゴラスに関心を持っており, その黄金詩などを訳しており, その後の新ピュタゴラス主義リヴァイヴァルに一役買った。ちなみに, リルケが読んだのは, 死後に出版された以下の書籍で, 古代中国の音楽思想についてはその第2章に記載がある。Cf. Antoine Fabre d'Olivet, *La Musique expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre* (Paris: Edition de l'initiation, 1896), pp. 8-12.
- (32) 富士川英郎編『リルケ全集第6巻・書簡』(高安国世他訳, 彌生書房, 1974年) 482-483頁。
- (33) Rudolf Kassner, „Rainer Maria Rilke zu seinem

- sechzigsten Geburtstage am 4. Dezember 1935“, in Klaus E. Bohnenkamp (hg.), *Rilke : Gesammelte Erinnerungen 1926-1956* (Pfullingen: Neske Verlag, 1976) S.16f.
- (34) *Rilke Briefe*, S.898. 塚越, 前掲編訳書, 237-238頁。
- (35) 当時の新音楽とこの弦楽四重奏団との関わりについて詳しくは, 以下の文献を参照のこと。Doris Lanz, *Neue Musik in alten Mauern: die «Gattiker-Hausabende für zeitgenössische Musik» – eine Berner Konzertgeschichte 1940-1967*. (Bern: Peter Lang, 2006), S. 26.
- (36) 金子, 前掲論文 (1987), 240-245頁参照。
- (37) Rainer Maria Rilke, „Strophen“, in: Rilke-Archiv (hg.), *Rainer Maria Rilke Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1959) S. 705.
- (38) 金子孝吉「リルケと雑音 ―音に対するリルケの特殊な感受性について―」(『希土』第25号, 1999年) 2-18頁。
- (39) Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, 2. Teil, in: Rilke-Archiv (hg.), *Rainer Maria Rilke Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955) S. 757. 田口義弘訳「オルフォイスへのソネット」(塚越敏監修『リルケ全集 第5巻・詩V』, 河出書房新社, 1991年) 45頁。
- (40) 金子, 前掲論文 (1999), 9 頁。
- (41) Albrecht Riethmüller, Rilkes Gedicht „Gong“. An den Grenzen von Musik und Sprache, in: Günter Schnitzler (hg.), *Dichtung und Musik : Kaleidoskop ihrer Beziehungen* (Stuttgart: Klett@Cotta 1979) S. 194-223.
- (42) 神品芳夫「リルケの詩「ゴング」——未完のポエティックスに因んで」(20世紀文学研究会編『文学空間』第5巻第10号, 2013年) 31頁。
- (43) Hermann Scherchen, „Gleichwort“, *Melos*, 1.Jg. 1920, S. 3.
- (44) 20世紀初頭ドイツを代表する音楽美学思潮である「エネルギー論 Energetik」の概要については, 以下の拙稿を参照のこと。木村直弘「二十世紀初頭の音楽理論 ―リーマンとエネルギーティク―」(根岸一美・三浦信一郎共編『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社, 2004年) 73-90頁。および同「Energetik 再考」(『人文論究』第39巻第1号, 1989年) 45-56頁。
- (45) Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Berlin:

Max Hesses Verlag, 1926) S. 157f. ちなみに, メルスマンには「ライナー・マリア・リルケと音楽」という論考もある。Vgl. Hans Mersmann, „Rainer Maria Rilke und die Musik : Zur seinem 20. Todestage“, *Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit*, Nr.4 (Bayreuth: Julius Steeger, 1949) S. 48-51.

[付記]

本稿は平成22～25年度日本学術振興会科学研究費補助金・基盤研究(C) (課題番号: 22520121) による研究成果の一部です。

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 10. 11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

18. 19. 20.

21. 22. 23.

24. 25. 26. 27. 28. 29. 30.

31. 32. 33. 34. 35.

36. 37. 38. 39. 40.

41. 42. 43. 44.

Die Tränen
(Ch. Long 1918 / 1954)

m. furue