

ハインリヒ・シェンカーの音楽理論における「自由」の概念について

木村直弘*

(2003年10月31日受理)

0. はじめに

20世紀を代表する指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの名著『音と言葉 *Ton und Wort*』は、ほぼ作曲家論、作品論、演奏論、一般的な音楽論から成っているが、その中には珍しくある一人の音楽理論家についてのエッセイが収められている。このエッセイによれば、「音楽理論の分野では古今無比ともいえる鋭い知性の持ち主」であり「生まれ故郷であるウィーンで」活躍したこの音楽理論家は、「当時ドイツ人にも期待しがたいほどの烈しい情熱を燃やしてドイツおよびドイツ音楽、すなわちブラームスとヴァーグナーにいたるまでのドイツ音楽の擁護にあたって」いた。そして、さらに続けてフルトヴェングラーは、この「一人の純粹で情熱的なユダヤ人がドイツ人たちに彼らが自国民とその偉大な巨匠から受けている恩義を指摘したということ自体、まことに奇妙な出来事だと言わねばならぬ」とし、最終的にこの理論家が「ドイツに関する事柄を擁護することが〈政治的に〉誤解を招くのではないかと懸念するに至ったとき、はじめて彼はこれらの問題点についてそれ以上の発言をすることを断念した」と述べている。(Furtwängler, 198f; 213-214頁)しかし、このフルトヴェングラーの記述には、彼がベルリン生まれのドイツ人であったため世紀転換期ウィーンの特異な政治的・社会的状況に敏感でなかったことに由来すると思われる幾つかの誤解が見られる。即ち、この音楽理論家の「生まれ故郷 Heimatstadt」はウィーンではないこと、またこの人物は、ブラームスを賛美する一方で、ニーチェ同様晩年にはヴァーグナーの音楽を苛烈なまでに糾弾していること、そして、ユダヤ人の彼がドイツ音楽の「傑作」についてドイツ人を啓蒙しようとしその理論的著作を国粹主義的言説で彩ったのは、実は、決して「奇妙な出来事」ではなかったことなどである。

同時代人フルトヴェングラーやブルーノ・ヴァルターといった大指揮者だけでなく、今日においても例えばアメリカの名ピアニスト、マレイ・ペライアら多くの演奏家たちに影響を与え続けているこの音楽理論家ハインリヒ・シェンカー (Heinrich Schenker, 1868-1935) の名は、彼のユダヤ人の弟子達がアメリカに逃れた後、その楽曲分析法を体系化し「シェンカーふう分析 Schenkerian Analysis」として広めたことによって英語圏の音楽学界において1970年代に人口に膾炙した。それは、心理学におけるジグムント・フロイト、物理学におけるアルバート・アインシュタインといった彼の偉大な同時代人達とも比肩する業績を残したとしばしば言われるほどである¹⁾。一方、第二次世界大戦前、国家社会主義者達の台頭により、独逸圏でユダヤ人シェンカーの著作と校訂楽譜は排斥されることになるが²⁾、結局、舌鋒鋭い批判と愛国

* 岩手大学教育学部音楽学研究室

主義的言説に満ちたその理論的著作に関して、前掲のフルトヴェングラーが述べたような「政治的な誤解」への懸念が現実のものになったのは、皮肉にも第二次世界大戦後ナチス・アレルギーをトラウマとして抱えた独逸圏においてであった。その意味で、自身ナチスへの協力を疑われたフルトヴェングラーが、終戦直後の1947年に「ハインリヒ・シェンカー ーひとつの時代的問題 Heinrich Schenker ーEin zeitgemäßes Problem」と題したこのエッセイを発表したことは、かなり思い切った行動であったことは確かである。

以下、この小論においては、フルトヴェングラーが見逃した、19世紀末の遅れてきた自由主義と多民族国家の首都ウィーンという特殊な環境がシェンカーの音楽思想および音楽理論形成に与えた影響を、「自由 Freiheit」というキーワードから読み解くことを目的としている。

1. *Der Weg ins Freie* : ドイツ文化の防衛者としての同化ユダヤ人

シェンカーは、1868年ポーランド東南部からウクライナ北部にわたるガリチア地方の人口1800人に満たない町（第一次世界大戦でロシア軍との戦場となったことで有名なプレツミスル Prezmysl 近郊のヴィスニオーツィク Wisniowczyk）に住む貧しいユダヤ人家庭に生まれた。当時オーストリア＝ハンガリー帝国の純スラブ系帝室領地であったガリチア地方は貧しい後進地域であり、ポーランド人によるポグロム（反ユダヤ暴動）に対抗し、強固な民族性が保持されていた³⁾。1860年代後半から高まったこうした民族主義的気運は、帝国の非ドイツ系地域から大量のドイツ系ユダヤ人がウィーンへ移住するという現象を加速させた。1867年に皇帝フランツ・ヨーゼフが立憲君主制を認め、政教条約が廃棄されたことによって、自由主義体制はまさに超民族的な雰囲気をもったウィーンでのユダヤ人の急激な増加と社会的解放・台頭をさらに後押しすることになった。こうした状況は教養あるユダヤ人インテリ層に最も恩恵を与え、「自由主義＝ユダヤ主義」というイメージをウィーン市民の念頭に刻み込むことになる。しかし1873年の株式市場の大暴落を機に、市民階級が担っていた経済的自由主義がまず信頼を失う。ところが、高い教養をもち商売に長けた富裕なユダヤ人市民層には、このバブル崩壊期に経済的に大成功した者も少なくなく、1870年代後半にはそれへの反動として反ユダヤ主義が勃興する。さらに1880年代には汎ゲルマン民族主義によって「反ユダヤ主義＝反自由主義＝反資本主義」という政治的図式が作り上げられ、最終的に、反ユダヤ主義を人心掌握の手段として巧みに標榜し、若き日のアドルフ・ヒトラーの心を捉えたキリスト教社会党のカール・ルエガーがウィーン市長に選ばれた1897年をもってウィーンでの自由主義は30年で完全に終焉することになる。

幼い頃からピアノの才を発揮したシェンカーは帝室の奨学金を得て1884年にウィーン大学法学部に入学し、1890年に法学博士号を取得。並行して1887年から1890年の間にウィーン楽友協会の音楽院（現ウィーン音楽・舞台芸術大学）でピアノと音楽理論（作曲家アントン・ブルックナーにも師事）を学んでいる。卒業後しばらくは音楽評論、ピアノ伴奏、作曲・編曲活動をしていたが、20世紀に入ってからウィーンのカンツレール出版社の楽譜校訂に携わるようになり、ピアノと音楽理論の個人教授で生計を立てながら1935年のその死までウィーンを離れることはなかった⁴⁾。まさにシェンカーがウィーンに出て学生生活を送ったのは自由主義の没落し反ユダヤ主義が隆盛になった時期であり、彼は自由主義の幕引きも直接目撃することになった⁵⁾。

自由主義の時代は、ユダヤ系作家ヘルマン・ブロッホの言う「楽天的黙示録」の時代と重なっているが、政治的、経済的だけでなく文化的にもこの華やかな世紀末ヴィーンを支えたのは、ユダヤ人上流市民層、即ちドイツ語を母国語としドイツ流の教育を受け、自らをドイツ人とみなした「同化したユダヤ人たち *assimilierte Juden*」であった。「同化したユダヤ人」からは民族学以外のあらゆる分野で独創的な業績が生まれ、こうした新思想は、主として中流階級のユダヤ人読者層によって吸収され、広められた。ユダヤ人としてのアイデンティティを失った「同化ユダヤ人」たちにもそうした資質は受け継がれていた。幼少時代から勉強して知的専門職に就き安定した社会的ステイタスを得ることによって偏見を跳ね返すよう厳しく教育されたユダヤ人インテリ層⁶⁾の抱えていた不安感は、それに関連した誇大妄想癖とともに、アルトゥール・シュニツラーの小説『自由への途 *Der Weg ins Freie*』(1908年)のテーマとなっている。そして彼ら同化ユダヤ人たちは自らを「ドイツ文化の防衛者」とみなし行動することによって、その不安をうち消そうとした。しかし、世紀末ヴィーンにおいて、カトリシズムと反ユダヤ主義を標榜するキリスト教社会党が権力を握ると、宗教面と人種面から必然的に同化ユダヤ人の「ドイツ文化の防衛者」としてのアイデンティティは否定されることになった。

では、シェンカーのユダヤ人としての立場はどのようなものであったのか。フルトヴェングラーが前出のエッセイで、初めて会ったシェンカーの印象を、その「理論的表現からくみ取られるものとは比較にならないほど豊かな、生き生きとした体験を人間としてする作家であり(中略)見かけは音楽理論とはなんの関係もない多数の問いに対して個性的で創造的な答えを出すことのできる人間」(Furtwängler, 200; 215頁)であると記しているように、音楽以外の分野でも該博な知識を誇り、その著作には日本の諺をも含む古今東西の文献からの引用がなされている。しかし、典型的な「同化ユダヤ人」であるシェンカーが生きた時代は、「同化ユダヤ人」がその人種を意識せず「ドイツ文化の防衛者」としての役割のみに邁進することができた時代ではもはやなかった。同時代人であるユダヤ人作曲家アーノルト・シェーンベルクがキリスト教へ改宗後またユダヤ教に戻ったのとは対照的に、シェンカーは一貫してユダヤ教徒であった。独逸圏では珍しくシェンカーの音楽理論自体を研究対象として扱ってきた音楽学者ヘルムート・フェーダーホーファーは、シェンカーがユダヤ教だけでなくキリスト教に対しても同様に批判的態度で接していたとしているが(Federhofer, 1985, 310)、例えば、第一次世界大戦前夜1914年1月25日付の日記にある「ただ精神によってのみ、動物崇拜としての戦争は追い払われるうらだろう。——ユダヤ人を見よ。彼らにあっては、ただ聖書だけが示している精神への必然的拘束によって完全な精神化 *Vergeistigung* がうまくあらゆる動物的な戦闘欲をずっと以前から追い払ってきたのだ」(*ibid.*, 311)といった記述からは、改宗した「同化ユダヤ人」への過度な賛否反応はみられず、シェンカーがあくまでもこの問題を冷静で客観的な目で見ることが看取できる。しかしその後、フルトヴェングラーが述べていたような懸念、例えば、第一次世界大戦後、国家社会主義が台頭しはじめた1925年9月30日付の日記での「ナチ黨員気質や、あるいは例えばユダヤ人であることを隠すような不正直さを私になすりつけるあらゆる人たちは、ありとあらゆる異議を唱えるかわりに、事実在即した反証を好んで手に取ろうとはしない」(*ibid.*, 317)といったシェンカーの嘆きが表明されるようになった。ドイツ語圏で初めてシェンカーに関する包括的な理念史研究をまとめた音楽学者マルティン・アイブルは、「ユダヤ人に属することをシェンカーは芸術的発信に対する些末なこととみなしており、ユダヤ人であるためにその著作を危険にさらすことを彼はしかたなく背負い込むつもりだった」

(Eybl, 11) としているが、確かに、シェンカーは自らの著作がユダヤ人の手になるものという色眼鏡を通してみられることについてはほぼ諦めに近い感情をもってたと推し量られる。

2. *Neue musikalische Theorien und Phantasien* : ドイツ音楽文化の救済

2.1. シェンカーの音楽理論の使命

さて「同化ユダヤ人」としてのシェンカーが「ドイツ文化の防衛者」として自らに課した責務とは、包括的な音楽理論体系を構築し、その啓蒙によってドイツ音楽文化の「救済」していくことであった。その理論的主著『新しい音楽理論とファンタジー *Neue musikalische Theorien und Phantasien*』は、1906年に出版された『和声論 *Harmonielehre*』、および、第1巻が第一次世界大戦前の1910年と第2巻が第一次世界大戦後の1922年に出版された『対位法 *Kontrapunkt*』、そして、1935年刊の『自由な作曲 *Der freie Satz*』の、全3部4巻から成る。特に、最後の著作では、1910年代のベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタ注解版や交響曲についてモノグラフィ、1920年代の雑誌『音の意志 *Der Tonwille*』全10集(1921-24年)と年鑑『音楽の傑作 *Das Meisterwerk in der Musik*』全3巻(1925, 1926, 1930年)において具体例に即して累積的發展を示していた「根本線 *Urlinie*」理論や「層理論 *Schichtenlehre*」が「根本構造 *Ursatz*」理論としてまとめられている。

シェンカーは、その『対位法』第1巻の長大な序文で、真の調性が崩壊していく「音楽芸術の没落」の外的要因を作った元凶をはっきりと措定した。すなわち、まず演奏家、次にディレクター(芸術愛好家、そして音楽それ自体に関連しては、作曲家を圧殺する「技法の行き過ぎ」を云々するスローガン)、作曲家、音楽理論、音楽教師や編集者、音楽学者・音楽著述家を挙げ、それぞれを徹底的に批判している。特に、同じ分野で芸術それ自体から乖離しそれ自体のための理論となってしまうとみなされた因襲的な和声法や対位法、例えば、当時和声法の定番教科書となっていたエルnst・リヒターの『和声教本 *Lehrbuch der Harmonie*』(1853年; 23版1902年)などは、各々の声部書法 *Stimmführung* の課題が和声法から対位法へと移されねばならないと糾弾される。『和声論』序文にあるように、シェンカーにとって和声論は「精神的世界、すなわち理念的な原動力による世界」(HL, V)として明らかになるものであり、彼にしてみれば実践的な声部書法の論と抽象的な和声論と分けて提示する必要があった。彼が、本来後に来るべき『和声論』を歴史的に逆行させて『対位法』より先に出版したのも、当時人口に膾炙していたリヒターあるいはリーマン他の和声論がもたらした弊害が見過ごすことができなくなったということに起因している。

さて、まさにここでシェンカーがこうした状況を「救済」するために自らの『対位法』に与えた使命は、「純粋な声部書法の理論と自由な作曲」との間に境界線を引くこと、そして「(最初の音楽文法的課題と考えてもよいところの) 対位法と現実の芸術作品との間の結びつき」を解明することの2点に集約される。(KT, I, 15) 特に後者に関して、シェンカーは「自由な作曲という現象は根本的な原理の拡大 *Prolongationen* としてだけ理解されるべき」(KT, I, 20) であり、これには自由な形成へと向かう心理的な諸力(つまりファンタジー)が不可欠であるとされた。この当時の「真の旋律の自由」(KT, I, 21) が成就されない状況の打破のためにシェンカーは、『対位法』において昔の理論家たちに近いアプローチを取り、定旋律の課題とおなじみの5種の対位法および、新しく加えられたテーマとして自由な作曲への架橋を扱うことにな

る。つまり、対位法の諸原理と作曲の諸原理が混同され「真の旋律の自由」が成就されない当時の（調的にみて）壊滅的状况にある音楽文化を「救済」するために、敢えて要請されたものが声部書法の原理であり、声部書法の理論である対位法の理論だけが、その絶対的な意味での調的法則と調的効果を例証することができるとシェンカーは信じた。そして、そうした理論に熟達することによって真の理解力を持つにいたった者は「楽曲の背景において根本的な対位法の諸原理が深くそして神秘的に作用していることを見いだす」(KT, I, 20) ことになる。この「根本的な対位法の諸原理」が、のちに「根本線 *Urlinie*」「根本構造 *Ursatz*」として理論化されることになったのは言うまでもない。

2.2. 音度 *Stufe* と自由な作曲 *der freie Satz*

シェンカーの音楽理論における中心概念である根本構造 *Ursatz* とは2声対位法の形で示される基本的なユニット（譜例1参照）であり、音楽の後景 *Hintergrund* として楽曲構造全体の基盤をなす。この対位法的基本構造の上声部は根本線 *Urlinie* と呼ばれ、「(主和音の) 根本的響きの水平的解体」を示している。まさに厳格対位法における「音づけ *Satz*」という用語の使用が示唆するように、根本線 *Urlinie* の単純な対位法的音づけが、『対位法』において説明された根本的な諸原理にまさに最も深いレベルで結びついていたことは明らかである。この *Urlinie* は、調性による楽曲を重層的に分析する際、声部書法を次々に還元していった最終結果でもあり、調性作品において旋律全体の動きについてその根底となる形を表示したものである。譜例2は、シェンカーが声部書法の源としての根本線 *Urlinie* とその発展をよく分らせる例として『音の意志』第5集(1923年)において挙げたJ.S. バッハの《12の小前奏曲》第5番ニ短調の例(TW, 5, 8)である。a)は後景, f)は前景 *Vordergrund* であり, b)からe)は声部書法層(変形層 *Verwandlungsschichten*)としての中景 *Mittelgrund* を示している。a)において $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ と順次下行する上声が根本線であり、これが基になって、最終的に根本線と下声の分散和音化 *Baßbrechung* とから成る根本構造 *Ursatz* が形づくられることになる。そして必然的に、後景から前景へと線的推敲によって肉づけし発展させる「拡大 *Prolongation*」(いわば厳格書法から自由書法への拡大)という概念はシェンカーの理論の核となっていく。

シェンカーのこうした考えは、実は先に出版された『和声論』でも言及されており、声部書法におけるより大きな自由は音度 *Stufe* の原理によって明確化されるとされた(HL, 203)。ここでの音度 *Stufe* とは、音階上の個々の音の上にそれぞれ形成される三和音を示すものではない。それは楽曲の表面での多様な和音現象を包括し要約する性格をもった抽象的な概念であり、いわば遠近法的に、出発点でもあり到達目標でもある主和音との関連において重要な和音を移行的な和音から区別するために用いられる(HL, 139)。

シェンカーは『和声論』第2部第2章「音度と対位法 *Stufe und Kontrapunkt*」で、続いて出版予定の『対位法』では、対位法には音度 *Stufe* のような超越した支配力が存しないことを示すつもりであると予告した。シェンカーはまずヨハン・フックスの古典的対位法教本『パルナッソスへの階梯 *Gradus ad Parnassum*』(1725年)から定旋律につけた11小節の3声課題(譜例3)を引用し、対位法では個々の音度進行の意味を顧慮しないで声部のよどみない発展と自然な解決が追求されるとする。「しかし、現実には、声部の策略は、自由な作曲において音度の力が突然引き起こされたとき、それだけいっそう自由なものになる。」(HL, 199)つまり、あたかも投光器のような音度によって明るくされた領域において、諸声部は、「より高度でより自

由な対位法的意味で、決して自己目的ではなく自由な運動から生じる和声的な諸和音へと集まりつつ、その発展を遂げる」(loc. cit.) ののである。そして、その類比的な自由な作曲の例としてシェンカーが挙げているのが、『和声論』の前節(HL, 196)でシェンカーが自由な声部書法の例として挙げているヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》第3幕第1場からの抜粋である(譜例4)。協和しているフックスの課題に対してヴァーグナーの引用例は不協和な響きを形成している。しかし、実際、このヴァーグナーの方法は、フックスの方法の拡張 *Erweiterung* であり、その対立物ではない。つまり、声部書法の問題が複雑化されるのを避けるため、対位法の問題は、真の旋律的結合とリズムの多様性を捨象したやり方で構成されなければならないのに対して、自由な作曲においては、自由に構成された旋律やリズム的な多様性を獲得することになり、従って声部書法の原理ははるかに自由になる。しかし、こうした新しく獲得された自由は、音度 *Stufe* の観点からのみ正当化され理解される。つまり自由な作曲においてどんどん肉づけされる際、より多くの和音を明確に一つのまとまりへと結びつける力を音度はもっているものであり、そのふところで声部書法はただ自由なふりをするだけである。要約すれば、厳格書法に比べて自由書法はより豊かな内容、多くの小節、多くの単位、多様なリズムをもつが、これは音度の力によってのみ獲得され、音度があるところで声部書法の動きは自由にされる。従って、音素材の量とその運動原理の点で、自由な作曲は厳格な作曲の延長 *Verlängerung* として現れる。全ての延長に責任をもつのは音度の概念であり、その保護の下で、対位法と自由な作曲は結びつけられる。よって、厳格書法においては不協和な経過音が重要になるし、自由な作曲においては自由な声部書法が存在することになる。例えば、譜例5を見てみよう。ここでシェンカーは2つの対位的声部によってアーチをかけられた定旋律の例を提示する。ここでは経過音によって、即ち3番目の4分音符 g^1 の箇所では不協和が形成されている。各声部を分離して考える限りこの声部書法の結果は問題ないが、全3声として纏めて捉えようと、個々の声部と定旋律の間では不協和が生じている。しかし、シェンカーは、ここで定旋律を音度と読み替えさせることによって、上声の対位的声部との不協和関係を解決する。つまりこの例は厳格対位法ではなくすでに自由書法(自由な作曲)の領域に属していることになるのである。(HL, 204)

「音度は、それに内在する自然な論理を通してそのあらゆる多様性をその秘められた法則から論理的に発展させることによって自由な作曲を成立させるだけではなくて、声部書法をより自由により大胆にさせもするのである」(HL, 203)としたシェンカーの発想はのちに根本線概念に直結することになるし、厳格な書法の拡張 *Erweiterung* あるいは延長 *Verlängerung* といった用語の使用は、のちの拡大 *Prolongation* あるいは構成化 *Auskomponierung* という概念で明確に理論づけされることになる。

3. 「天才」と「自由」——「天才学 *Geniekunde*」としての根本線概念

オーストリア史家カール・ショースキーは世紀末ウィーンの自由合理主義の危機に際して重要な役割を果たした人物としてショーペンハウアーとニーチェを名を挙げているが(Schorske, 221; 279頁)、シェンカーの音楽思想もその影響と無縁ではいらなかった。むしろ、シェンカーが最終的に自らの理論を「有機的連関の論 *die Lehre vom organischen Zusammenhang* と命名したことは、彼の理論が、英文学者メイヤー・ハワード・エイブラムズによって「ドイ

ツにおける植物的天才の理論」(Abrams, 201-213; 202-214 頁)とも呼ばれたズルツァー、ヘルダー、カント、ゲーテ、シェリング、アウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲルらの思想以来の伝統をもつドイツ有機体論の流れを汲んでいることを明らかにしており、必然的にその有機体論は「天才」概念に深く根ざすことになった。

3.1. ニーチェとシェンカー

前述のように、シェンカーは主著『自由な作曲』において、彼の論が、内的緊張の原理を包含している「有機的連関の論」であるとしたが、さらにシェンカーは「ニーチェは以下のように嘆いている」として『権力への意志 *Der Wille zur Macht*』838 節の冒頭部分を引用し、「自分の論によってニーチェの望みは満たされる」とした。即ち「まず私の論を習得すれば、哲学者や美学者たちは芸術一般としての音楽の理論を立案する仕事にとりかかるだろう。最後には、全ての芸術に共通する最高のメルクマールとしての内的緊張とその外部への相応しい実現の原理が確認される」(FS, 21) というのである。

まさにニーチェのいう「原理をめぐる本来の闘争 Kampf」(Nietzsche, 561; 348 頁)のまっただ中であつたシェンカーにとって、いわばマニフェストである『新しい音楽理論とファンタジー』全3巻とは異なり、具体例によって肉づけされた根本線 *Urlinie* 論が展開されている雑誌『音の意志』と年鑑『音楽の傑作』は「プロパガンダの手段、文化闘争の道具、そして自らの聖なる〈非政治的な〉闘争における武器」(Eybl, 13)であつた。そしてその闘争心はニーチェ同様ヴァーグナーにも向けられた。

初めて根本線概念が提出されたのは1920年ベートーヴェン《Op. 101》注解版序文(EA, 101, 3-13)においてであり、翌年の『音の意志』第1号所収の「根本線：前言」(TW, I, 22-26)とするエッセイでも更に簡単な分析を伴って再度提示されているが、ここでのシェンカーのヴァーグナー批判の舌鋒は特に鋭い。ヴァーグナーには、彼が根本線を伴った芸術的真実への道を見出すことができず自己防衛本能から楽劇に逃避し、ドイツ音楽文化を担ってきた天才たちの作品における有機的必然性をはっきりと否定したことによって「音楽の神経をいわば武装解除した」という罪が与えられた。つまり、あたかも社会的な伝統を崩壊させたカール・マルクスのように、「根本線の破壊、音楽的真実を荒廃させたこと」によって、ヴァーグナーは「ドイツ芸術の首切り役人」とみなされた(因みに、マルクスは「ドイツの人間性の首切り役人」とされている)(TW, 1, 25)。そしてその救済策として、ドイツの音楽芸術にとってヴァーグナー以前の音楽的真実へ回帰することが要請される。(TW, 1, 26) ニーチェと通底する安易さへのシェンカーの危惧は、この後に続けられた「根本線は作曲家の予知能力である。予知能力は重荷である」(*loc. cit.*)という言説によく表れている。予知者は、「神が予知者を通して自分の考えをうち明ける時に、口ではいえないくらい苦しむ」ものであるが、「音楽芸術のどん底はすでに最も長く続き、今や芸術的怠惰によって完全にヒステリーをおこした神経を強化することが重要である」ため、まさに「逆戻りの時が来た」とシェンカーは主張する。音楽外的解釈に依拠し、まさに「いかなる後景ももたない作曲家」(MW, II, 54)であるヴァーグナーの示導動機 *Leitmotiv* はまさに安易に流された技法であり、その非有機的な作品は、どこにいくつレーズンが入っているか勘定できるレーズン入り生パンに譬えられた。(MW, II, 53)

このようにヴァーグナー的な安易さや心地よさではなく「重荷」や「内的緊張」をとまなう根本線や根本構造を敢えて要請するシェンカーの姿勢には、まさに第一次世界大戦後の独逸圏

での「ドイツ文化の防衛者」たらんとする意識がはっきりみられるが、そこに要請されたのが、実は、「傑作」を想像する「天才」の概念であった。パリ・ソルボンヌ大学音楽学講座の初代教授も務め、浩瀚なベートーヴェン研究を世に送り出し、シェンカーの根本線概念を高く評価したロマン・ロランもシェンカーの論を「道徳的天才の内面的運動とその諸法則、根本線と創造の根本法則の研究」(Rolland, 366; 15頁)であるとしたように、根本線概念が初めて提出された《Op. 101》注解版序文および『音の意志』第1号(TW, I, 23)で特に強調されているのは、「天才だけの所有物」(EA, 101, 8)としての根本線であった。「根本線への理解は、最も確実に天才についての理解を促進する」(TW, I, 24)なのであるが、こうした「天才学 Geniekunde」は天文学のようであり、星座といった星の関係性についての知識によって、我々に利益を与えてくれることになる。しかし根本線は「作曲家の予知能力」とされたように、天才はそれについて何かを知る必要はなくをただ直観するのみである。

いみじくもニーチェは、先の引用の少し前、第834節で「芸術家の天才を、法則のもとでの最高の自由、このうえない困難においての神のごとき軽快さ、敏捷さと解するならば、オフエンバックはヴァーグナーにもましてはるかに〈天才〉の名に値する。(略)しかしおそらくは天才はなにかこれとは異なったものと解される必要がある。」(Nietzsche, 559f.; 346頁)とし、また第837節では「私たちの現代音楽について。——メロディの萎縮は、「理念」の、弁証法の、最も精神的な運動の自由の萎縮と同じものであり、——無骨鈍重さであるが、これが発達して新しい冒険をおかし、原理とすらなる。——最後には、おのれの天賦の、おのれの融通のきかない天賦の原理のみをもつこととなる。」(Nietzsche, 560f.; 347頁)と述べている。

これらの引用からもわかるように、この天才という存在が「自由」という概念と深く関わっているのは言を俟たない。根本線概念が初めて提出された《Op. 101》注解版序文(EA, 101, 10)で、シェンカーは、ゲーテ(『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』第2巻第8章から)やレッシングの天才に関する言説の引用と並んでカント『判断力批判』第46節冒頭を引用している。即ち、「天才とは、芸術に規則を与える才能(天賦の才)のことである。この才能は芸術家の生得的な生産能力としてそれ自身自然に属しているのであるから、人は次のようにも言いあらわすことができるかもしれない。すなわち、天才とは、自然がそれによって芸術に規則を与える生得的な心の性質(ingenium)である。」(Kant, 181f.; 216-217頁)まさに根本構造とは自然倍音列から引き出された自然の和音 Naturklang が水平的に開陳されたものであり、この直観的に感得される根本構造に依って天才は作曲に勤しむのである。シェンカーは、『音楽の傑作』第1巻所収の「根本線について更なる考察 I」という論文中、特に「根本線と自由 Umlinie und Freiheit」という項目で、根本線は自由あるいは束縛 Zwang のどちらを意味しているかという問いを立てている。その答えは以下の通り。「根本線はそれが天からの自由な贈り物としてやってくるかぎり自由を意味しており、いかなる束縛によっても成し遂げられない。しかし、同時に根本線は、人が全く制御できない野蛮な自由から逃れるために必要とするのと同じぐらいの束縛をそれと一緒にもたらすことになる。以前はそのような問題は全く出てこなかったのに。偉大な巨匠たちは根本線という抗しがたい束縛の下で創造しながら、それでもやはり自らが完全に自由であると感じていた。今日は勿論別である。根本線を後追いしなければならぬ人にとって根本線は束縛だけを意味している。さらにそのうえ、今日、人は——人間の魂を継ぎ合わせるかわりにそれを幾多の断片へとずたずたに引き裂くという誤って理解された自由の犠牲になって——最も有益な必要なものも余計な束縛と感じてしまう。」(MW, I, 197)まさに、

この言説ではニーチェの言う「法則のもとでの最高の自由」、カントの言う「自然がそれによって芸術に規則を与える生得的な心の性質」としての芸術の天才像と通底する思考が浮き彫りにされている。そして、前章でみたように、「自由な作曲」は厳格な声部書法の習得のうえに初めて成り立つとする『対位法』でのシェンカーの信念が敷衍されているのも明らかである。対位法にはいかなる「新しいやり方」も存在できないとして厳格な声部書法への回帰を要請するシェンカーにとって、作曲活動は果たして自由でありうるのかという問いも立てられるが、こうした自由は、創造的活動における拡大 Prolongation の技法での想像力豊かな取捨選択において見出されることになる。拡大 Prolongation は本質的に自由なままであり、音楽学者ジェイミー・クロイ・カスラーが指摘するように「内的必然性が決定論、即ち対位法の諸規則から生じる音楽の内的論理あるいは音楽的因果律に属するゆえに、想像力は自由を意味する」(Kassler, 228f.) のである。科学哲学者アラン・ジャンク & スティーヴン・トゥールミンの言葉を借りるならば (Janik & Toulmin, 156; 186-187 頁), ここには、「自由と必然性が意志する主体において共存するというカントの不朽の発見」を受け、音楽は、世界の内的自然、即ち意志を表象していると信じていたショーペンハウアーの思想が底流している。抽象的に考えることができる結果として人間は「自由」であるとするカントに対し、ショーペンハウアーは意志 Wille がその行為と同じであると考えた。つまり、「両者は厳密に因果律によって決定された〈現象〉として、また同時に〈物自体〉として知られることができ、それゆえ自由である」(ibid.; 同上) ことになる。

3.2. ショーペンハウアーとシェンカー

前節で引用したニーチェがそうであったように、ショーペンハウアーもその「辛辣さと洗練された文体」によって 1890 年代のヴィーンで最も広く読まれ、また影響力のある哲学者であった。(ibid., 164; 197 頁) シェンカーは前掲の『対位法』序文の最後 (KT, I, 23f.) で、ショーペンハウアーの『意志と表象としての世界 *Die Welt als Wille und Vorstellung*』第 3 巻第 52 節から「音楽が言い表わすのは、けっして現象ではなく、ひとえに内面的な本質であり、いっさいの現象の即自態であり、意志そのものだからである」(Schopenhauer, 364; 157 頁) という一文を引き、こうした曖昧な考え、即ち 19 世紀を通してなされてきた哲学者、詩人らによって言及されてきた音楽の性質に関する誤った考えを排する最良の方法が「対位法」の学習であるとしている。また、さらにシェンカーは同節から「音楽は、事物が形態をとることのいっさいに先立っている内奥の核すなわち事物の神髄を与える」(ibid., 367; 160 頁) という一文を引き、このショーペンハウアーの一文が音楽それ自体と相容れないとした。つまり、音楽は「事物 Dingen」とは殆どあるいは全く関係しておらず、よって「事物の神髄 *das Herz der Dinge*」ではない。しかし、シェンカーはショーペンハウアーを完全否定するわけではなく、「もしこの哲学者が、まず対位法から音楽の絶対性だけを理解し自分のものにすることができたなら、彼は、それだけますます、ここからたぶん世界の究極の秘密も、その独自の絶対的現存在 *Dasein* も、世界の創造者の夢も、同じ絶対的な現象としていかにたやすく理解したことであろうか」(KT, I, 24) と述べている。つまりシェンカーにとって、哲学者、詩人らは音楽を観察こそすれどその絶対性を理解できなかった者たちであったが、少なくともショーペンハウアーは、音楽のもつ普遍性が空虚な普遍性ではなく、明瞭な規定性と結び付いていることを知っていたことは評価している。しかし、ショーペンハウアーも音楽の前景的事象を分析することを知らず、よって「諸音の独自の生 *Eigenleben* が同時に音

楽独自の普遍性 *Allgemeinheit* でもある」(*loc. cit.*) ことを知らない。こうしたシェンカーの思考の淵源は、スピノザ的な「一にして全 *Hen kai pan*」あるいは、ゲーテ自然学的な、経験的現象は根本現象と同時に観察され「〈一にして全〉なる重層性」⁷⁾ を形成するといった思想にあり、ひいては、それはシェンカーが根本線概念を公表した1920年ベートーヴェン《Op. 101》注解版序文以来『自由な作曲』までずっと彼のモットーとなった「いつも同一だが、同一の方法ではなく *Semper idem sed non eodem modo*」へと繋がっていくことになった。

「全ての有機的なもの、即ち全ての連関は神に属している」(FS, 18) としたシェンカーは、前掲のエッセイ「根本線：前言」において、次のように述べている。即ち、天才である作曲家はいわば神の託宣を伝える予言者として、根本線の案内や指示によって、「霊験あらたかな運命」を知らせる。そしてその運命とは、曲の独自の生（前景の事象）と「音楽におけるプラトンのアイデア」としてその背後に存在しているものとの十分な一致であるとされた (TW, I, 23)。天才のみが音空間の後景、すなわち根本線の通過 *Durchgänge* から創作し、その「後景における通過の必要物と前景での連続的事象における自由とを結びつける。」(MW, I, 205)⁸⁾ つまり、後景とはプラトンのアイデアであり、このことはさらにゲーテ自然学的な根本現象 *Urphänomen* としての根本線観をさらに明確にする。ゲーテ『色彩論』教示篇175節で示された、根本現象は「現象によって直観に開示されるものである」(Goethe, 368; 96頁) という有名な言説は、まさにシェンカーの「私は根本線を直観的に感得した *erschaut* のであって、算出した *errechnet* わけではない！」(MW, II, 41) という言説に反響している。つまり、「全ては即興で *aus dem Stegreif* 創作されねばならない」(MW, II, 46) のであり、この「直観 *Anschauung*」の重視はショーペンハウアーの天才論と密接に関連するのである。

ショーペンハウアーは、シェンカー同様、旋律を重視する。即ち、「有意義で意図的なつながりをはじめから終わりにいたるまでもっているのは、ただ旋律のみである。したがって旋律というものは、思慮深さによって照らされた意志の歴史を物語っている。この意志が現実性のうちに複写されたものこそ、意志のもろもろの行為の系列をなすのである。」(Schopenhauer, 362; 154頁) そして、「人間の意欲と感覚の極めて奥深い秘密を旋律のなかでことごとく明るみに出すこと、これこそ天才の仕事なのである。天才の働きは、ほかのどこよりもこの仕事において明白に、いっさいの反省と意識的な意図から遠くへだたっており、インスピレーションとよばれてよい。」(Schopenhauer, 363; 155頁) つまり、旋律ひいては音楽は「抽象的であるのではなく直観的であり、どこまでも規定されている」(*ibid.*, 366; 158頁) ということになる。

確かに、「(プラトンの) もろもろのアイデアは意志の十全な客観化である」(*ibid.*, 359; 150頁) としたショーペンハウアーは、他の芸術がアイデアの模像であるのに対して音楽は「意志全体の直接的な客観化」であり「意志そのものの模像」である (*ibid.*, 359; 151頁) と考えている。音楽学者ニコラス・クック (Cook, 423) の指摘を待つまでもなく、シェンカーの『音の意志』という雑誌名にはショーペンハウアーの影響を看取しうるが、特に根本線や根本構造といったシェンカー独自の理論的概念が提出される第一次世界大戦後にそれは顕著である。前掲のショーペンハウアーの旋律重視の言説に、「音楽は世界とまったく同じように、意志を直接に客観化しているのであるが、和声がととのうことによって、はじめて完全となる」(Schopenhauer, 370; 163頁) とする言説を足して考えるならば、1920年の根本線理論から発展させられ1920年代半ばにその形を取り始めたシェンカーの根本構造 *Ursatz*、即ち自然の根本和音 *Naturklang* を水平方向へ旋律的に開陳した根本線 *Urlinie* と垂直方向への和声の支えを示した低声の分散和音化

Baßbrechung から成る対位的な構造の理念との類比的関係が看取しえよう。

さて、前出のカスラーは、ショーペンハウアーは音楽が象徴された事物であると主張してはおらず、むしろ音楽が世界の内的自然、即ち意志を表象していると信じていたとし、シェンカーのショーペンハウアー理解には誤りがあると指摘しているが (Kassler, 239f.)、必ずしもそうではない。ここではなぜショーペンハウアーが「対位法」から出発しなければならないとされているかが問題なのであり、それはシェンカーの「音楽の絶対性」の強調に由来している。それは、哲学者や詩人による抽象的なあるいは詩的な音楽外的解釈、換言すれば他律的解釈や楽劇や標題音楽の典型である交響詩といった音楽ジャンルの隆盛を目の当たりにした「ドイツ音楽文化の防衛者」が当然抱いた危機感の現れなのであった。これに関連して、注意しなければならないのは、シェンカーの言う「誤って理解された自由」の存在である。この、彼のヴァーグナー批判とも関連する、世紀転換期ヴィーンという時代背景が色濃く反映された問題を次に見ていくことにしよう。

4. シェンカー『装飾音楽法』における「自由」の概念

シェンカーの、音楽芸術における「自由」観がはっきりと表明されているのは、その第一次世界大戦後の著作においてではなく、むしろシェンカーの初めての著書『装飾音楽法 *Ein Beitrag zur Ornamentik*』(1904年/増補改訂版1908年)においてである。その副題からわかるように、この著作はシェンカーが校訂しユニヴェルザール社から出た楽譜『フィーリップ・エマヌエル・バッハのクラヴィーア曲集 *Klavierwerke von Ph. E. Bach*』(1902年)全2巻の別冊として出版されたものであった。その第2版の序文でシェンカーは、1906年に復刻版が出たエマヌエル・バッハの有名な『正しいクラヴィーア奏法への試論 *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*』全2巻(第1巻1753年/第2巻1762年)を「非常に表現しにくい、いやほとんど書き表せないような音楽上の問題を言葉でとらえ、使いこなしている点で、傑出した」(Bach, 3; 5頁)記念碑的な業績であると非常に高く評価している。そして、「シュターミッツ程度」の作曲家の発掘にかかわらず、そうした「小器用な才人の世界」と、エマヌエル・バッハのような「天才の芸術の世界」とを同じレヴェルで論じてしまう「歴史家先生」を糾弾しているが、これは、まさに「前古典派」の命名者でマンハイム楽派の交響曲の編集も行ったリーマンを半ば公然と批判していることは言うまでもない。また、19世紀を代表する指揮者で、交響詩の創始者リストの娘婿であり、後に尊敬するヴァーグナーにその妻を取られてしまったハンス・フォン・ビューローがエマヌエル・バッハのソナタ集を編集しペーターズ社から1862年に出版した際、その編集方針が曲の選択ではなく「改修」で、音符を細分化し、和音や楽句さらには小節まで勝手に補充してしまったことは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの注解版の編集に携わり、それと関連して自筆譜の資料的意義を強調し、所謂《月光ソナタ》の現存スケッチ付き自筆ファクシミリ版まで公刊したシェンカーにとっては、耐えられないことであった。つまり、のちに根本線や根本構造理論での中心的概念になる構成化 *Auskomponierung* がいかになされているかを楽譜で追い、スコア的な前景から後景である根本構造 *Ursatz* へと還元作業を行う際、作曲家が推敲したスケッチや自筆譜は得難い手がかりになるからである。

特に『ある芸術家の新しい音楽理論とファンタジー *Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*』の第1巻というタイトルで匿名で1906年に出版された『和声論』

(BO, 11; 12 頁) の 2 年後世に出たシェンカーのこの『装飾音楽法』第 2 版においては、さらにこの 2 年後の 1910 年に出版される『対位法』における現状認識と問題点が共有されているだけでなく、加えて、「装飾音楽法」という本の性質上、「ただ早く弾くことだけを志向する、病める名人芸全盛」(BO, 49; 41 頁) で型にはまりきった図式的把握に基づく当時の無味乾燥な機械的演奏の蔓延が批判の対象となっている。

シェンカーによれば、エマヌエル・バッハの作曲技法においてはいかなる図式も存在せず、そこにはすべて天恵的ともいえる即興的ファンタジーが横溢していた。しかし、「今日これに反してわれわれは、なんと型にはまりきってしまったことだろう」(BO, 11; 13 頁) と彼は嘆く。たとえば、大作曲家は、前楽節と後楽節を対にした偶数小節のシンメトリーな楽段構造把握に束縛されて作曲することはありえない。即ち、「天才の音楽もまた何物にも束縛されない、ただ生あるものすべてに課せられた、自然の本能的な法則に、永遠にこころよくつながるものである。芸術においてこのような自由の境地に達することは、——とりもなおさず至上の勝利を確保したといえるのではなかろうか？」(BO, 14; 15 頁) ここでははっきりと名指しはされないが、古典派の楽曲から抽出された硬直した「図式」的楽式モデルに依拠する従来の楽式論が檜玉に挙げられている。つまり当時リーマンの改訂によって多くの版を重ねていたアードルフ・ベルンハルト・マルクスの楽式論(『作曲論 *Lehre von der musikalischen Komposition*』全 4 巻 1837~1847 年)について、シェンカーは『対位法』第 1 巻序論(KP, I, 7)で、美学者としてのマルクスは認めつつも、対位法の理論も作曲の理論であるという誤認のためにフーガを対位法理論の付属物にしてしまい、対位法とフーガが同一視され、フーガがそれ自体自律した形式であるということが無視されきたことを糾弾することになる。

「天才というものは(略)どんなときにも創作において自由なのである」(BO, 16; 16 頁) とするシェンカーはこうした固陋な楽式論だけでなくもう一つの新しい問題点に直面する。即ち、「それなのに、過去 1 世紀にわたりわれわれは、人間が獲得できる最高の自由をみのがしてしまい、しかもその自由をものは自由として感じとることさえできなくなってしまったようである。そして音芸術に究極の自由——音芸術に真にふさわしい自由とやら——を与えるためには、なにはともあれ新しい方法を獲得せねばならないとまで信じられている。」(BO, 15; 15 頁) ここで述べられた「新しい方法」とは、「大作曲家の完全な自由や真の偉大さを認識し、評価する能力を備えていないことから生じた」(BO, 16; 16 頁) 標題音楽、そして楽劇への志向である。両者は、従来の楽式論的イメージで定型化されいわば「自由」を失った古典派のソナタ形式から脱し、「久しくあこがれてきた“新しい自由”を授けるにちがいない」(BO, 15; 15 頁) と期待され、「せんえつにも、音芸術に自由をもたらそう」(*loc. cit.*; 同上) と登場したものであった。しかし、シェンカーにとってそれらは「音楽の自由を促進させ、貢献するどころか、阻止しかねない」(BO, 16; 16 頁) ものであり、実は「今日という時代は、いわゆる“進歩”を大仰に求め、後退すまいと悪あがきしているのに、じつはそれほどまでに忌避する後退のきざしを示している。」(BO, 25; 24 頁) よって、このように過去の誤解がゆがめてきたものを是正すること、特に作曲技法がもっている重要な意味を、いままでのべたような見地から正しく理解することこそ、20 世紀の緊急の課題であるとシェンカーは信じた。例えば、「新しい自由の代表者をもって任ずる人たち」によるソナタ形式のメカニズムについてのおおげさな摘発に対しては、「ソナタ形式という有機的なるものについて Vom Organischen der Sonatenform」という論文(MW, II, 43-54)で、あるいは、旧来の楽式論によるあやまったフーガ理解に対しては

「フーガという有機的なもの Das Organische der Fuge」(MW, II, 55-95) という長い論文で彼らの誤りを正すといったような、その「ドイツ音楽文化の防衛者」として自らに課した使命を果たしていくことになる。ショースキーは、1897年の分離派結成の翌年、因襲的保守派の牙城「芸術家会館 Künstlerhaus」に対抗して建てられた「分離派展示館」の建物正面に掲げられた有名なモットー「時代にはその芸術を 芸術には自由を *Die Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit*」について以下のように述べている。「この言葉がどういう具体的意味を含んでいるかは、誰も知らなかった。文化的刷新と個人的内省、近代的アイデンティティと近代性からの逃避、真理と快樂——分離派のマニフェストに含まれたこれらの構成部分、多くの矛盾する可能性を示したが、これらの可能性はただ一つの意味で互に相容れるものであった。それは十九世紀で確実だったものを一括して捨て去ったことである。」(Schorske, 219; 276頁) まさにシェンカーにとって、「十九世紀で確実だったものを一括して捨て去った」のは「新しい自由」を標榜する楽劇や交響詩に代表される標題音楽だったのである。

5. 世紀転換期ウィーンにおける「新しい自由」あるいは「誤って理解された自由」

5.1. ブラームスとヴァーグナー

しかし、ここで注意されねばならないのが、『装飾音楽法』第2版における「リヒャルト・ヴァーグナーのような天才でも〜」(BO, 15; 16頁)あるいは「ヴァーグナーのような人の眼さえ、かの古典派の大作曲家たちの作品に存在する、ふたたび得られない輝かしい自由を、ぜんぜん見ていなかったのである」(BO, 15f; 16頁)といった論調である。すでに3.1.で見たように、第一次世界大戦後のシェンカー後期の著作におけるヴァーグナー批判は苛烈を極める。しかし、ここでは、ヴァーグナーが創始した楽劇は批判の対象になっているものの、ヴァーグナーはまだ「天才」に列せられているのである。この2年前に出版された『和声論』でも、前出の「音度と対位法 Stufe und Kontrapunkt」という章の最後(HL, 222f.)でヴァーグナーは「現代の最も偉大な作曲家」とされ、ヴァーグナーのもとでもヨハン・ゼバスティアン・バッハ同様「音度と声部書法が最も素晴らしい本能によってもたらされている」とされた。もちろん、こうした賛美のすぐ後に、その君臨はつかの間のものであり、数小節しか続かないという但し書きはつくのであるが、それでも最後まで巨匠 Meister として扱われている。ここでは、音度のもとで厳格書法は自由書法(自由な作曲)へと拡大され対位法と結合されることが論じられていたが、ヴァーグナーはその「自由な作曲」の例に挙げられていた。

シェンカーはさらに初期のエッセイ、すなわち1897年4月3日のブラームス逝去を受けて、同年5月8日付の『未来 *Die Zukunft*』誌に掲載された追悼記事において、当時ブラームスをさげすみ「エピゴーネン、固陋、ハンスリックの被保護者」として非難するためにヴァーグナーやブルックナーに好んで対置し比較する傾向があることを指摘しつつ、敢えて、ヴァーグナーをブラームスと並ぶ19世紀における巨匠と位置づけた。シェンカーはこのエッセイ冒頭で「芸術ジャンルの総まとめと多様性は、19世紀後半において2人の偉大な芸術家、即ちブラームスとヴァーグナーによってだけ使い尽くされることができた」(Federhofer, 1990, 230)と述べ、後者は、楽劇的な仕事に、前者は絶対的な芸術ジャンルにそれぞれ集中し、両者の偉業は19世紀後半の音楽芸術を代表することとなったとする。しかし、ここでシェンカーは敢えて、ブラームスだけでなく、ヴァーグナーも、その音楽と著作において、標題音楽、少なくともベル

リオーズやリストの系統を引くそれを奨励しなかったとしているのである。

音楽学者ケヴィン・カーネス (Karnes, 2002) は、シェンカーが音楽評論家としてのデビューを飾った、ブラームスの声楽曲についての最初期の評論 (1891-1892年) をとりあげ、その言説にみられる、ヴァーグナーの著『オペラとドラマ *Oper und Drama*』(1851年) との類縁性を指摘し、そこでのシェンカーの分析がまぎれもなくヴァーグナー派的な音楽構造と音楽的意味という着想をときどき用いていたことを明らかにしている。当時はまだブラームスは存命であり、巷では「非常に難解」な彼の創作が「第3の、最も弱い時期」に入ったという評価があった。こうした状況に対して、シェンカーは読者のために、音楽事象と付曲された詩のテキストにおける情緒や思想との連関をさぐるような解説を試み、さらにはヴァーグナーの示導動機のような音楽事象にも言及している。例えば、作品104の第3曲「最後の幸福 *Letztes Glück*」については、以下のようなものである。「この6部合唱作品について最も注目すべきなのは、それによって詩的理念が、それ自体にだけ正確に対応している独自の音楽形式を創造した自由である。」(Federhofer, 1990, 21) つまり、彼がのちに批判した音楽外的解釈、ヘルマン・クレッチュマーの音楽解釈学的な楽曲解説ばりに、ブラームスの歌曲をその形式的特徴にしたがって「描写」つまり「解釈」しているのである。そして彼のこの批評は、ヴァーグナー信奉者の音楽出版者や評論家にも非常に評判がよかった。カーネスはこうしたシェンカーのアプローチが世紀転換期の独逸圏にあってユニークではなく、ヴァーグナーとブラームスがともに普遍性をもったものとして並置され、結果的に多くの共鳴をさそったことを指摘している。(Karnes, 93) このことをシェンカー自身が意識していたことは、前述のブラームス追悼記事の引用にあったシェンカーの言及で確かめられる。

さらに、シェンカーはこの追悼記事でブラームスの旋律の素晴らしさについて音楽外的意味づけを援用して讃える。偉大な巨匠達の「旋律は、絶対音楽においても(つまり単に歌曲においてだけではなく)例えば歌や語りに似ているし、血の暖かさをもった諸音に対して生き生きとした言葉を考えるという喜びが我々にきちんと忍び寄ってくる。」(Federhofer, 1990, 232) 「まさに旋律の力だけが、音の詩人を偉大であるとして正当に認める」のであり、「偉大な固有の旋律力が与えられて」いたブラームスは「最も純粹で無害の簡潔さと最も美しい旋律法をもった巨匠」(*ibid.*, 231) であるとされた。こうした旋律の力に導かれ、ブラームス自身は「理性的な古いものを理性的に、そしてまた新しく繰り返すことで、そして新しい自由なやり方で高めることで得心していた。勝ることができない古いものを、弱い力ではあるが、いつも新しいやり方で入手しようと努力することを恥ずかしいと思わず、そうした熟練した力によって多様にとっても新しいものを創り出すことができた」(*ibid.*, 235) のであった。一方ニーチェはヴァーグナーについて次のようにコメントしている。「ヴァーグナーにおいて顕著にみとめられる完全な様式の解体が、彼のいわゆる戯曲的な様式が、〈模範〉であり〈傑作〉であり〈進歩〉であると教えられ崇められるようにさえいたるなら、私はとうてい我慢しきれなくなる。(中略) ヴァーグナーは絵画的に描くことはできる、彼は音楽のために音楽を利用しない、彼は身構えを強化する、彼は詩人なのである。」(Nietzsche, 561f.; 348-349頁) つまり、ニーチェがヴァーグナーを「音の詩人」として批判したのに対して、初期のシェンカーはブラームスを「音の詩人」として賞賛しているのである。

5.2. 自由なファンタジー

しかしシェンカーにこうした情緒 Affekt の表出としての音楽という考え方を素直に受け入れる素地があったことは、彼がエマヌエル・バッハの大きな影響下にあることから推測される。まさに『音の意志』という雑誌名がショーペンハウアーの影響を如実に物語るものであるとするならば、『新しい音楽理論とファンタジー』とは前掲のエマヌエル・バッハの『正しいクラヴィーア奏法への試論』における、曲種としての「ファンタジー」についての言説を喚起せずにはおかない。エマヌエル・バッハによれば、「鍵盤楽器奏者はファンタジーによってこそ、ほかのいかなる楽器奏者にもまして、レシタティブ的表現、ある情緒から情緒への急激な変化をうまくやってのけることができる。いうまでもなくこのファンタジーは、前から暗記していたパッセージとか、他人の曲から盗用した旋律からなるのではなくて、真の音楽的創造によるものでなければならない。」(Bach, 123f.; 上, 127 頁)そして彼が巻末の見本曲としてあげたのは第6ソナタの最終楽章「ファンタジー・アレグロ・モデラート」(Wq. 63-6/H75)である。この種の曲においてはいつも小節線が省略されるのだが、「拍子を考えないファンタジーは、概して情緒を表現するのに特に適しているように思われる。すべて小節というものは、必ずある種の束ばくをとともなうものである。少なくとも伴奏つきレシタティブをみるとわかるように、種々の情緒を次から次へとひき起こし、静めるにはテンポや拍子をしばしば変えねばならない。(略)我々は、こうした事情もなく、全く拍子にとらわれず、自由にレシタティブをこの楽器で行なうことができるのは、まさにこのファンタジーのおかげである。」(ibid., 124; 127-128 頁)こうした叙唱との関連づけは、「旋律は、絶対音楽においても歌や語りに似ている」とした前掲のシェンカーの文言を直接参照させるものである。

さらにこの見本曲が収録された第2巻の最終章「自由なファンタジー Von der freye Fantasie」では、次のように述べられている。「ファンタジーが決まった小節区分をもたず、そして小節区分に従って作曲または即興されたものよりは、転調がはげしい場合、そのファンタジーは自由であるという。小節区分をもつ曲では作曲の全分野にわたる知識が必要であるのに反して、自由なファンタジーでは和声に対する基礎的な理解と和声の構成に関する若干の法則を知るだけで十分である。どの場合でも天賦の才、特に即興の才能が必要である。」(Bach, 325; 下, 248 頁)

「奏者はそれぞれの曲をその真の内容に即して、相応な情緒をもって弾かなければならない」(Bach, 124; 上, 128 頁)と要求したエマヌエル・バッハの器楽レシタティーヴォはまさに彼の多感主義を代表するものだが、例えば、譜例2に見られるように、シェンカーの根本線図表には小節線がなく、そこにはエマヌエル・バッハ的な「自由なファンタジー」の着想が底流している。自由ファンタジーでは基本的な和声的法則の理解で十分としているところもシェンカーがいわば楽曲の骨組みである声部書法への回帰、ひいては楽曲の後景たる根本構造への注視を要請したことを思い起こさせる。そして根本線あるいは根本構造は天才によって直観されるものであった⁹⁾。

しかし、我々がすでに見てきたように、第一次世界大戦後、執筆活動を再開したシェンカーが初期の頃から槍玉に挙げていた標題音楽や楽劇だけでなく、音楽外的解釈を認めず、ヴァーグナーを徹底的に批判したことも事実であり、これは国粹主義的な言説で彼の著作が極端に彩られるようになるのと軌を一にしている。晩年のシェンカー理論はいかなる「音楽理論」でもなく、ロマン・ロラン以降、ルース・ソーリー (Solie, 1980)、ウィリアム・パスティル (Pastille, 1984)、ニコラス・クック (Cook, 1989) といった音楽学者たちが指摘してきたように、「傑作」

を通して学ぶ「天才学」の様相を呈していた。シェンカーの音楽理論へのゲーテの自然学の影響を論じたシェンカー学者ウィリアム・パスティルは、初期には有機体論者でなかったシェンカーが、1906年の『和声論』において独自の音度 Stufe 概念を提出し、「天才」概念がその理論の中でクローズアップされてくる頃に「天才」概念と直結する有機体論者になったと指摘している。しかし、『和声論』もしくはその2年後に出された『装飾音楽法』第2版ではまだヴァーグナーは「天才」扱いであり、必ずしもそうとは言い切れない。

世紀転換期ウィーンにおいて社会・経済的、政治的、哲学的そして芸術的に多様な使われ方をして人口に膾炙した「自由」という概念は、敗戦という大きな思想的画期によってシェンカーの天才概念の属性として、更に大きな位置を与えられるに至った。つまり、本来『対位法』の第3巻として公刊される予定であった『自由な作曲』が『新しい音楽理論とファンタジー』全体の第3巻へと格上げされたのは、まさに、和声と対位法についての総合的な音楽理論体系を構築するという当初の方針が、和声論1巻と対位法2巻とから成る「厳格な作曲」とまさに文字通り「自由な作曲」との対置、換言すれば、根本線を直観する天才における束縛と自由の理論を構築するよう方向転換したものであったとも言えよう。

6. 結び —— 芸術的イデオロギーとしての「自由」

ブラームスに向けられたベートーヴェンのエピゴーネンという評価への反論として「進歩主義者ブラームス Brahms the Progressive」(1947年)(Schoenberg, 398-441; 33-89頁)という論文を書きブラームスの「発展的変奏」の技法を「革新的」と評価したシェーンベルク自身が「保守的革新家」とみなされたように、ブラームスは実際、伝統主義者でもあれば革新主義者、保守主義者でもあれば急進分子、職人でもあれば創造者でもあった。つまり音楽学者マーガレット・ノートリーが浮き彫りにしたように、当時「自由主義の支持者とその批評家の両者は、自由主義的な文化実践の二律背反的な保守主義を自任していた」(Notley, 112)のである。つまり、まさに政治的にユダヤ人は自由主義だが、音楽分野では保守的あるいはアカデミックな垂流的古典主義とみなされた。「ショーペンハウアー同様ヴァーグナーによって影響された多くの音楽家と批評家は、最も偉大な音楽は知性の瞑想なしの強力な情緒的衝撃をもっている」と信じ、それが有益な民主化する特徴であると考えた」(ibid., 117)が、このことは「動機労作のためにブラームスの音楽と関連づけられた室内楽様式と省察的美的経験が、自由主義的知的エリート主義、そして暗に自由主義的個人主義と、より一般的に結びつけられた」(ibid., 123)という状況との対比をもたらした。そしてブラームス派シェンカーも、意識するしないに関わらず「自由主義的な文化実践の二律背反的な保守主義者」というパラドックスにからめ取られることになったのである。そこには、第一次世界大戦敗戦後に同化ユダヤ人たちが感じたアイデンティティへの危機感が、政治や経済という旗色の悪い分野ではなく彼らの得意分野である「(ドイツ)文化」の防衛者という面を突出させることによって、当時のどんどん加速する反ユダヤ主義的社会風潮の中で自らの足場を確保しようとした現実が垣間見える。「同化ユダヤ人」全体を飲み込んだ、さまざまな社会・経済的、政治的、哲学的「自由」イデオロギーの中で、シェンカーにおいては、芸術上の「自由」のイデオロギーが、革新的「新しい自由」ではなく、世紀転換期ウィーン文化を支えた中流階級以上の「同化ユダヤ人」に通底する、フルトヴェングラーをも驚かせたような保守的・復古的スタンスをとらせたのであった。クック (Cook, 427)

は、シェンカーが1920年代に活躍した折衷主義的作曲家達の活動を気儘な「自由」と捉え、それらが倫理的な意味において無責任であると考えていたとし、世紀転換期ヴィーンで活躍したユダヤ人作家カール・クラウスの倫理観との類縁性について指摘しているが、シェンカーにとって「新しい自由」とはまさに無責任で放埒な自由でしかなく、また自由のない型にはまった当時の硬直化した音楽理論、演奏、評論は論外であった。こうしたあらゆる面での現状打破は、束縛としては作用しない声部書法あるいは根本線によって支えられた正しい自由なファンタジーの獲得にかかっており、それはもはや過去に回帰するしかなかったのである¹⁰⁾。同化ユダヤ人が社会的束縛はあってもこの都市の音楽文化を担っていた時代へのノスタルジーが、まさに「勝ることができない古いもの *das unübertreffliche Alte*」(Federhofer, 1990, 235)、即ちドイツ音楽の天才が創造した傑作における「正しい自由」への希求となって、シェンカーの根本思想に定位したのであった。

最後に、他にもう一人シェンカーの思想との類縁性を指摘できる同時代人を指摘しておかねばならない。それは『自由の哲学 *Die Philosophie der Freiheit*』(1894/1918年)を著したルードルフ・シュタイナーである。シェンカー思想における「自由」の問題を扱う際、この著に触れないのは画竜点睛を欠く感を否めないが、紙面の都合上この問題については稿を改めざるをえなかった。本稿と併せて来るべき次稿も参照していただければ幸いである。

註

- 1) Cf. William Drabkin, "Heinrich Schenker", in Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 812.
- 2) 例えば、NSDAP (ナチス) によって編纂された以下のユダヤ人音楽家についての事典で、シェンカーの項目は次のように記述されている。「法学博士；音楽著述家，作曲家。ユダヤの哲学の抽象的な音楽理論の主要な代表者。この音楽理論は、楽曲における心的な内容を否定し、個々のソナタ楽章の関連からの恣意的な組み合わせによって音列を形成することに限られており、この音列から〈根本線 *Urlinie*〉(即ち〈実態的共通性 *Substanzgemeinschaft*)〉が読みとられる。／シェンカーの諸々の基本概念はひろく普及している。大戦後の前提のない音楽美学の数学的なお遊びがこの理論の意に沿う。」Cf. Theo STENGEL (hrsg.), *Lexikon der Juden in der Musik mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke, Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt A. M., Bd. 2*, (Berlin: Bernhard Hahnfeld Verlag, 1940), 240f.. 因みに、シェンカー夫人の Jeanette (1874-1945) はテレジエンシュタットの強制収容所で死亡している。また、シェンカーが戦後ドイツの音楽学会で顧みられなかった理由として、ドイツ音楽学会の巨頭でその学問的業績が今日まで多大な影響を残している同時代人フーゴ・リーマンを徹底的に批判したことも挙げられるかもしれない。
- 3) 詳しくは以下の文献を参照のこと。Cf., William O. McCagg Jr., *A History of Hapsburg Jews, 1670-1918*. (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 181-200.
- 4) シェンカーの作曲はブラームスやブゾーニらによって認められ、ブライトコプフ・ウント・ヘルテルやジムロックといった出版社を紹介されるほどであった。未出版のものを含めたシェンカーの作品の概要については、各曲の冒頭の譜面も掲載されている以下の最新のシェンカー文献を参照のこと。Benjamin McKay Ayotte, *Heinrich Schenker: A Guide to Research*, (New York: Routledge, 2004), 5-39. また、シェンカーは当時最高のピアノ伴奏者の一人と目されていた。Cf. Jonathan Dunsby, "Performers on Performance", in John Rink (ed.),

Musical Performance: A Guide to Understanding. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 233.

- 5) 従来自由主義の象徴であったウィーン大学でも、ユダヤ人研究者・学生の急激な増加に危惧を覚えた学生グループによってドイツ民族主義・反ユダヤ主義運動が盛んになり、シェンカーが入学する前年には、この運動の象徴的存在であった作曲家リヒャルト・ヴァーグナーの追悼祭が行われている。世紀転換期ウィーンでの反ユダヤ主義については以下の文献を参照のこと。村山雅人『反ユダヤ主義 世紀末ウィーンの政治と文化』講談社、1995年。
- 6) オーストリア史家ウィリアム・ジョンストンは「ユダヤ人の知的傑出」の理由として、母音を表記する文字をもたないヘブライ語の学習によって暗記力が強化されたこと、「道徳的適合性をめぐって、社会全般の具体的事例を検討する作業」であり偶像崇拜を禁じているタルムードの学習によって、抽象的・論理的思考能力が磨かれたことを挙げている。Cf. William M. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938*. (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972), 23-29. (W. M. ジョンストン『ウィーン精神 ハーブスブルグ帝国の思想と社会 1848-1938 1』井上修一・岩切正介・林部圭一訳、みすず書房、1986年、33-42頁)。確かに、富裕でないユダヤ人にとって医者、法律家、ジャーナリスト、大学教授などの知的専門職はゲットー脱出の近道、即ち「自由への途」を意味しており、ブラハ出身で法学を学んだ後ウィーン大学で音楽史の教授になったエドゥアルト・ハンスリック、モラヴィア出身でやはりウィーン大学で法学を修めた後、音楽学に転じてハンスリックに師事しその後任の教授となったグイド・アードラーには、まさに大学教授への就職以外は同じ途を辿ったシェンカーと同様ユダヤの血が流れていた。詳しくは以下の文献を参照のこと。Cf. *ibid.*, 132-134, (邦訳 198-202頁), Peter Gay, *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*. (New York: Oxford University Press, 1978), 257-277. (ピーター・ゲイ『ドイツの中のユダヤ —モダニスト文化の光と影』河内恵子訳、思索社、1987年、307-330頁)。
- 7) 高橋義人『形態と象徴 ゲーテと「緑の自然科学」』、岩波書店、1988年、153頁。シェンカーの音楽理論にみられるゲーテ自然科学の影響については、以下の拙稿を参照されたい。木村直弘「音楽における「傑作」のモルフォロジー——ハインリヒ・シェンカーの音楽理論におけるゲーテ自然科学の反照——」『モルフォロギア』第25号、2003年、77-99頁。
- 8) 例えば、同じ事を前掲の『音と言葉』でフルトヴェングラーは次のように表現している。即ち、ベートーヴェンの第5交響曲のような傑作は「眼前に経過する前景と、高次の音楽的な背後関係との同時性を意味している。かかる後景に立って、はじめて前景が完全な活動の自由と意義とを見出すのである。」(Furtwängler, 232; 246-247頁)
- 9) ファンタジーという楽曲ジャンルと天才概念との結びつきについては以下の文献を参照のこと。Cf. Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 34-72.
- 10) シェンカーは1926年に出版された『音楽の傑作』第2巻(MW, II, 30)で、ヴァーグナーは(ブラームスをもろろん除いた)彼以降のあらゆる作曲家よりも節操がある *aufrecht* としている。この発言からも、シェンカーがいわゆる新古典主義や12音音楽といった1920年代の音楽をいかに忌み嫌っていたかが看取できよう。

引用・参照文献

文中、邦訳のある文献からの引用は基本的にそれに依らせていただいたが、文中の術語との統

一を図るため適宜変更させていただいたところもある。引用箇所の記事は(著者名, 原典頁, 訳書頁)の順で示した。

- Abrams, Meyer Howard. 1953, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, New York, London: Oxford University Press. (M. H. エイブラムズ『鏡とランプ ——ロマン主義理論と批評の伝統——』水之江有一訳, 研究社, 1976年)
- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Teil I [Berlin: 1753/1787], Teil II [Berlin: 1762/1797], Kassel, etc.: Bärenreiter, 1994. (C. P. E. バッハ『正しいピアノ奏法 上・下』東川清一訳, 全音楽譜出版社, 1963年)
- ヘルマン・ブロッホ『ホフマンスタールとその時代 二十世紀文学の運命』菊盛英夫訳, 筑摩書房, 1971年
- Cook, Nicholas. 1989, "Schenker's Theory of Music as Ethics", *The Journal of Musicology*, VII/4, 415-439.
- Eybl, Martin. 1995, *Ideologie und Methode: Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie*. Tutzing: Hans Schneider.
- Federhofer, Hellmut (hrsg.). 1985, *Heinrich Schenker: nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California, Riverside. Hildesheim, New York: Georg Olms.
- Federhofer, Hellmut (hrsg.). 1990, *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891-1901*. Hildesheim, New York: Georg Olms.
- Furtwängler, Wilhelm. 1954, *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden: F. A. Brockhaus, (ヴィルヘルム・フルトヴェングラー『音と言葉 ——論文と講演(1918-1945)』芦津丈夫訳, 白水社, 1978年)
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1810, *Zur Farbenlehre*, (Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. XIII, Naturwissenschaftlichen Schriften I), Hamburg: Christian Wegner, 1960. (ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『色彩論』[完訳版]第1巻「教示篇・論争篇」南大路振一+嶋田洋一郎+中嶋芳郎訳, 工作舎, 1999年)
- Janik, Allan. & Toulmin, Stephen. 1973, *Wittgenstein's Vienna*, New York: Simon & Schuster, (S. トゥールミン/A. ジャニク『ウィットゲンシュタインのウィーン』藤村龍雄訳, TBSブリタニカ, 1978年)
- Kant, Immanuel. 1790, *Kritik der Urtheilskraft*, in Karl Vorländer (hrsg.), *Sämtliche Werke*. Bd. II, (Der Philosophischen Bibliothek Bd. XXXIX), Hamburg: Felix Meiner, 1924/1954. (イマヌエル・カント『カント全集第8巻 判断力批判』原佑訳, 理想社, 1965年)
- Karnes, Kevin C.. 2002, "Another Look at Critical Partnership in the Viennese *fin de siècle*: Schenker's Reviews of Brahms's Vocal Music, 1891-92", *19th-Century Music*, XXVI/1, 73-93.
- Kassler, Jamie Croy. 1983, "Heinrich Schenker's Epistemology and Philosophy of Music: An Essay on the Relations Between Evolutionary Theory and Music Theory", in David Oldroyd & Ian Langham (ed), *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, (Australasian Studies in History and Philosophy of Science, Vol. 2, Dordrecht & Boston: Kluwer), 221-260.
- Nietzsche, Friedrich. 1887, *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*, Peter Gast (hrsg.), *Sämtliche Werke IX*, Stuttgart: Alfred Kröner, 1964. (フリードリッヒ・ニーチェ『権力への意志 下 全ての価値の価値転換の試み』(『ニーチェ全集』第13巻)原佑訳,

筑摩書房, 1993年)

- ・ Notley, Margaret. 1993, "Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late-Nineteenth Century Vienna", *19th-Century Music*, XVII, 107-123.
- ・ Pastille, Willam A. 1984, "Heinrich Schenker, Anti-Organicist", *19th-Century Music*, VIII/1, 29-36.
- ・ Rolland, Romain. 1937, *Le chant de la Résurrection: La Messe Solennelle et les dernières sonates*, (*Beethoven: Les grandes époques créatrices III*), Paris: Édition du Sablier, R/Paris: Albin Michel, 1966, 428-858. (ロマン・ロラン「3. 復活の歌——『ミサソレムニスと最後のソナタ群』」『ロマン・ロラン全集 24』吉田秀和訳, 白水社, 1980年所収, 3-353頁)
- ・ Schoenberg, Arnold. 1975, [Leonard Stein (ed.)], *Style and Idea*, London: Faber & Faber. (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)
- ・ Schopenhauer, Arthur. 1819, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Wolfgang Frhr. von Löhneysen (hrsg.), *Sämtliche Werke* Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. (アルトゥール・ショーペンハウアー『ショーペンハウアー全集 3 意志と表象としての世界 正編(II)』斎藤忍随他訳, 白水社, 1973年)
- ・ Schorske, Carl E. 1979, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Adolf. A. Knopf. (カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』安井琢磨訳, 岩波書店, 1983年)
- ・ Solie, Ruth. 1980, "The Living Work: Organicism and Musical Analysis", *19th-Century Music*, IV/2, 147-56.

*本文中で引用されたシェンカーの著作

- ・ 1904/1908 *Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken mitumfassend auch die Ornamentik Haydons, Mozarts, Beethovens etc.*, Wien & Leipzig: Universal Edition. (ハインリッヒ・シェンカー『古典ピアノ装飾音楽法』野呂愛子・為本章子共訳, 音楽之友社, 1979年) (BOと略記)
- ・ 1906 *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 1, Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, 1906/1978. (HLと略記)
- ・ 1910 *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2-1, Kontrapunkt I: Cantus firmus und zweistimmiger Satz*, Wien: Universal Edition, R/Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1991. (KP, Iと略記)
- ・ 1920 *Beethoven: Op. 101. Erläuterungs-Ausgaben der letzten fünf Sonaten Beethovens*. Wien: Universal Edition. (EA, 101と略記)
- ・ 1921-24 *Der Towille*, Wien & Leipzig: Tonwille-Verlag, 1921-1924, R/Hildesheim, New York, Zürich: Georg Olms Verlag, 1990. (TWと略記)
- ・ 1922 *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 2-2, Kontrapunkt II: Drei- und mehrstimmiger Satz*, Wien: Universal Edition, 1922, R/Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1991. (KP, IIと略記)
- ・ 1925-30 *Das Meisterwerk in der Musik, Jahrbuch I, 1925; Jahrbuch II, 1926; Jahrbuch III, 1930*, München: Drei Masken Verlag, R/Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1974. (それぞれ MW, I, II, IIIと略記)
- ・ 1935/56 *Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3, Der freie Satz*, Wien: Universal Edition, 1935/1956 (FSと略記)

譜例 1

Hintergrund:
Ursatz

譜例 2

Fig. 1.

T. 7 9 21 25 29 33 39 44 45

D moll 1 $\sqrt{13}$ $\sqrt{13}$ VI IV V I II VI

譜例 3

Kontrapunkt.

Cantus firmus.

譜例 4

譜例 5

Kona. Diss. Kona.

Strenger Satz { Kontrapunkt: ————
Cantus firmus: ————

Freier Satz { Kontrapunkt: freie Stimmführung
Stufen: ————

Kontrapunkt
Kontrapunkt
Cantus firmus u. s. w.

[付記] 本稿は、日本学術振興会平成 13・14・15 年度科学研究費補助金「基盤研究 (C) (2)」(課題番号: 13610053) による研究成果の一部です。