



論述の出発点は、シェーンベルクが 1920～30 年代にかけて音楽作品のあり方を体系的に叙述するために提唱した「音楽的想念 (der musikalische Gedanke)」という概念である。「想念 (Gedanke)」とは、伝統的には音楽作品の一部を指し示すものとしても用いられてきたが、シェーンベルクはこの概念を作曲家が構想する楽曲全体を指示する場合も使用した。さらにこうした「音楽的想念」はあくまでも音同士の連関によってのみ成立すると考えた。

しかしシェーンベルクの作品に目を向けると、舞台作品における視覚的要素などを含めた様々な要素との関係を見捨てることはできない。そこで①シェーンベルク自身の 1920 年代から 30 年代初頭の作品と言説、②同時代の映画の音楽の状況、③シェーンベルクの後続世代による映画の音楽における活動という 3 点に「音楽的想念」のあり方の変容を見出し、検討することで論述を構成した。

研究手法としては、草稿を含む楽譜資料の調査を基礎とした。近年、国内外で進展著しい映像音楽研究の成果と、ウィーンのアルノルト・シェーンベルク・センターを中心に進むシェーンベルク研究の国際的広がりを踏まえ、一次資料（草稿、書簡、雑誌および新聞などの言説）の調査・収集を行った。必ずしも完成した映像作品のみではなく、映像メディアとの関係から生じた作曲家の構想も含めて論述の対象とするため、主として作曲家の創作過程に着目した分析手法を採用した。本論の構成は以下の通りである。

## 構成

論文全体は、第 1～5 章と 2 つの補論からなり、巻末の資料として国内でアクセスが難しい未公刊の書簡、楽曲関連情報、新聞記事などの原文および翻訳を付した。前半の第 1 章から第 3 章と補論 1 では、シェーンベルクと同時代の映画との関連を扱い、第 4 章以降はシェーンベルクに師事した後続世代の作曲家の活動と作品を論述の対象とした。

第 1 章「シェーンベルクの舞台作品と映画」では、1910～1920 年代にかけてのシェーンベルクの映画に対する認識の変化を、舞台作品の分析から明らかにした。1910～13 年にかけて作曲された舞台作品《幸福な手》に関して、シェーンベルクが 1913 年に映画を用いた上演を構想していた点に着目した。色、照明、音響、音楽、身振りなどを融合させた複合的表現を実現する手段として映画を捉えていた点を明らかにした。しかし 1920 年代の言説でシェーンベルクは、映画が観客の趣味を変容させ、オペラの創作に革新を迫るものと捉えるようになる。そうした時代認識のもとで作曲された《今日から明日へ》(1929) を分析し、12 音技法や歌唱と語りの中間的技法である「シュプレッヒシュティンメ (Sprechstimme)」などを用いて、オペラという複合的メディアの技術的条件である声の用法を観客／聴衆に問い直す自己言及的特徴を明らかにした。

第 2 章「ドイツにおける無声映画の音楽」では、ドイツの無声映画の伴奏音楽を、文献および楽譜資料を用いて分析した。無声映画期には特定の映画館で映画館指揮者が楽曲を選

曲し演奏する実践が普及していた。本論はドイツ語圏の映画音楽専門誌『フィルム・トーン・クンスト』に掲載された伴奏選曲モデル「音楽シナリオ」や、特定の映画のために作曲された「オリジナル作曲」の動きに着目し、雑誌および楽譜資料の調査を通じて具体的な作品を検討した。ベルリンで映画館指揮者として活躍していたジュゼッペ・ベッチェ（1877～1973）による映画『最後の人』（1924年）の音楽に見られる選曲と作曲の折衷的性格や、エドムント・マイゼル（1894～1930）が映画『伯林——大都会交響楽』（1927）に通作した音楽における、映像に従属した反復表現の特徴を明らかにした。

第3章「シェーンベルク《映画の一場面のための伴奏音楽》の作曲過程とその背景」では、本作の分析を行い、無声期からトーキー移行期の映画とシェーンベルクとの関係を検討した。本作は同時代の映画館における伴奏音楽の実践を意識し「伴奏音楽」と題されているものの、演奏会用音楽として作曲された。全編が12音技法で作曲されており、「迫りくる危険」「不安」「破局」という3つの副題を持つ。本論は、従来の研究で顧みられることがなかった、副題の項目間の標題的展開を記した構想メモに着目した。そして草稿に見られる改稿過程を詳細に論じることで、シェーンベルクがこの構想メモに書き付けられた展開を強調していった点を明らかにした。さらに同時代のトーキー技術導入の動きとの接触やなどの人的交流および批評家や音楽家からの反応を検討した。

補論1「ハリウッドのシェーンベルク」ではアメリカへの移住後のトーキー映画『大地』への委嘱に伴いシェーンベルクが残したスケッチや、トーキー映画に関するシェーンベルクの言説を分析し、映画に対する関心の所在の変化と連続性を検討した。

第4章「シェーンベルクの「ベルリン楽派」とドイツにおけるトーキー映画の音楽」では、1920年代のベルリンでシェーンベルクに師事した作曲家のうち、映画やラジオなどの新興メディアに積極的に進出したヴァルター・グロノスタイ（1906～1937）と、ナチス政権下のドイツでトーキー映画の作曲に携わったヴィンフリート・ツィリッヒ（1905～1963）の作品を取り上げた。ベルリン芸術アカデミー資料館所蔵の自筆譜をもとに、グロノスタイのオペラ《あと10分間で》（1928）と、映画『全ては回り出し、全ては動き出す』（1929）の分析を行い、諷刺的側面や複合的性格が顕著である点を指摘した。続いてツィリッヒが付曲した映画『白馬の騎手』（1934）の音楽に関して、ミュンヘンの州立図書館所蔵のツィリッヒの草稿と現存する映像の分析を行い、後続世代への音楽語法や構想におけるシェーンベルクとの影響関係を検討した。

第5章「『進歩的』な映画の音楽」では、ウィーンでシェーンベルクに師事したハンス・アイスラー（1898～1962）が12音技法を用いて付曲した映画の音楽を論じた。アイスラーが、アメリカ亡命後に哲学者・美学者であるテオドル・W・アドルノとの共著で執筆した『映画のための作曲』の批判的検討を踏まえ、ベルリン芸術アカデミー資料館所蔵のアイスラーの自筆草稿と映像の分析を行った。映画『4億人』（1939）における軍楽や、『白い洪水』

(1940)での自然描写など、12音技法を映画に導入し慣習から逸脱する表現を実現した点を検討した。

補論2「複数の声を撮る、《モーゼとアロン》の映画化」では、ジャン＝マリー・ストローブ(1933～)とダニエル・ユイレ(1936～2006)によるシェーンベルクの未完のオペラ《モーゼとアロン》の映画化に関して、シェーンベルク自身の演出指示や映像と音声の分析を行い、シェーンベルクの作品の映画化が視聴覚メディアの条件そのものを問う試みへと通じる点を明らかにした。

論文全体のむすびにおいて、映像と音楽の対比や並行をめぐる映像音楽研究の従来の議論の枠組みのなかでの俯瞰的な位置づけを示した。さらに12音技法という西洋芸術音楽の自律的展開の極致にある技法が、いかなる論理と技法を用いて映像に付されたのかという点から、20世紀の前衛音楽と同時代の新興メディアとの関係を明らかにした点などを、シェーンベルク研究に対する成果として位置づけた。

シェーンベルクの後続世代の活動や、ドイツ語圏の無声期からトーキー初期にかけての音楽など、本論の枠を超える研究の余地も大きい。しかし、シェーンベルクが提唱した音同士の論理的な連関に基づく「音楽的想念」を出発点とし、1920～30年代の映画との関連から、個別の作品や作曲家を取り巻く20世紀前半の社会・政治情勢も踏まえて、その変容を多角的に明らかにしたことが本論の学術的貢献である。