

白井史人氏が提出した博士論文『音楽的想念の変容、シェーンベルクから後続世代へー ー 1920～30年代のドイツ映画との関係から』は、十二音技法の創始者のひとりとして著名なオーストリアの作曲家アルノルト・シェーンベルク（1874-1951）が、20世紀の芸術メディアとして登場した映画と、どのような関係を取り結びつつ創作を変容させていったかという問題を、1920～30年代という時代に焦点を当てて論じた労作である。

全体を通してキーワードとなるのは、シェーンベルクが唱えていた「音楽的想念 *der musikalische Gedanke*」という概念であり、このことばは伝統的には主題や動機といった音楽の要素を指す場合が多いが、シェーンベルクは音同士の連関として楽曲全体が意味するものを示す用語としても用いている。シェーンベルクの創作におけるこの中心概念が主として映画という芸術メディアを前にして被る変容が、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後続世代の映画の音楽における活動という3つの視点から論じられる。

シェーンベルクは実際の映画に音楽を付すことはなかったが、映画はこの作曲家の創作意識の上に常に影を投じていたメディアである。映画というものがその創作に対していかなる意味を持ち続け、いかなる変容を促してきたのかということ、それが本論文の核心となる問題設定であり、これまでこの作曲家に対してなされてきたアプローチとはまったく異なった、斬新な視点がそこに示されている。

全体は第1～5章までの本論と、それらの間に挿入された2つの補論からなるが、そのほか、長期にわたる調査から得られた貴重な資料、すなわち未公刊の書簡や、知られざる作品についての情報、新聞記事等々の原文および翻訳が巻末に付されており、詳細な参考文献と併せて、書誌の面にも周到な配慮が施されている。以下、各章の内容を紹介する。

第1章「シェーンベルクの舞台作品と映画」では、第2章以降への礎石として、1910～20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が、ふたつのオペラ作品の創作を通じて論じられる。1913年完成の1幕オペラ《幸福の手》の上演に際して、映画を用いることが構想され、色彩、照明、音響、音楽、身振り等々を融合させた複合的な舞台が企図された。しかしながら、1920年代半ばにシェーンベルクは、映画の有するリアリズムにオペラは抗しきれないという認識を持ち、オペラには映画とは異なった新たな方法論を見いださねばならないという視点に立つようになった。そのため、1929年に完成された時事オペラ《今日から明日へ》は、日常生活の些細な事象を扱うという、いわゆるリアリズムをテーマとしつつも、あえて十二音技法を用いて写実的表現の情動作用から距離を置き、オペラの歌唱のなかにシュプレヒシュティンメや語りを異化的に取り入れながら、オペラとはどのようなものであるべきかを自己言及的に問いかける作品になった。

第2章「ドイツにおける無声映画の音楽——選曲、ハンドブック、『オリジナル作曲』」では、ドイツ無声映画期の伴奏音楽のあり方が、豊富な楽譜の原資料や当時の専門雑誌等の文献渉猟を通して分析される。映画館で行われる実演としての伴奏音楽が、既成曲からの選曲と新曲の創作という複数の方向性のなかで独自の方法論を模索し、洗練していく実験的な姿が浮き彫りにされており、それが次のトーキー時代に映像と音楽の関係が新たに

構築されていくための素地を形成していることが指摘される。

本論文前半の中心である第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、けっして映画の伴奏音楽には用いられなかった、十二音技法によるこの「伴奏音楽」が、無声時代からトーキーへと変遷しつつあった当時の映画の音楽の議論なくしてはあり得なかったことが主張される。無声映画時代に洗練されていった映像と音楽の関係性、すなわち、劇作法上の機能に特化した伴奏音楽の持つ抽象性が、「音楽的想念」という、何らかの理念ではなく音そのものの抽象性によって構築されるものの提示というシェーンベルクの考え方と強い親和性を持ち、この作品がどのような映像を付しても揺るぎない「音楽的想念」を持つものとして構想されていることなどが示唆され、作曲者が映画の音楽の経験によって、新たな創作理念を得たことが示される。

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、ベルリン時代のシェーンベルクの弟子たちが、シェーンベルクの残さなかったトーキー映画における音楽の創作上で、どのようにその「音楽的想念」を展開したかということが、従来未調査であった貴重な資料の読解の上で論じられる。ナチ時代の社会的・創作的制約のなかで、特定の制作条件、内容、形式に即しながら、シェーンベルク的な音楽の論理的連関を映像に対して作り上げていく様子が、弟子2名の創作例を取り、豊富な譜例を用いて詳細に分析されていく本章は、本論文の主旨を越えて、映画の音楽史上でこれまで扱われてこなかった間隙を埋める資料的価値も十分に有する部分である。

第5章「『進歩的』な映画の音楽——『映画のための作曲』とアイスラーの実作における12音技法」では、シェーンベルクのもうひとりの弟子ハンス・アイスラーが、十二音技法を用いて創作した映画の音楽が論じられる。アドルノとの共著として出版した『映画のための作曲』の批判的検討を踏まえながら、『4億人』（1939）や『白い洪水』（1940）における十二音技法が分析される。そこでは、映像と音楽との間の慣習的な連関を断ち切ることによって、逆に映像を「現実の」ものとして体験させることが企図されており、そのための具体的な方途が、楽譜資料の詳細な検討によって示される。「音楽的想念」の媒体としての十二音技法が、聴衆の慣習をゆさぶるという形で、新たな「応用音楽」へと変容していることが主張される。

短い2つの補論では、本論文の扱う時代からはみ出した、シェーンベルクのハリウッド時代の完成されなかった映画の音楽、および現代におけるシェーンベルク作品のひとつの映像化の可能性として捉えることのできるストローブ＝ユイレの映像作品が論じられる。

審査においては、論文の中心的概念である「音楽的想念」の曖昧さが指摘され、その変容という形でこの時代のシェーンベルクの創作を論じ切れるのかどうか、またシェーンベルクを越えて弟子たちにこの概念を当てはめることが相応しいかどうかという点などを含めて議論がなされた。しかしながら、シェーンベルク自身に由来する曖昧さゆえの隔靴搔痒感は拭えないものの、この概念を当てはめることによって見えてくる、音楽とその表象するものとの関係性の変化、実際の創作における方法論の明確な意図性は明らかであり、対象とする時代の映画の音楽が孕むひとつの問題系を、綿密な資料調査に基づきながら時代の大きな潮流のなかで論じきった本論文の学問的貢献が大であることに関しては、審査員一同の意見の一致を見た。以上の理由により、審査員全員一致で本論文を博士（学術）の授与に相応しいものと判断する。