

博士論文（要約）

音楽的想念の変容、シェーンベルクから後続世代へ
——1920～30年代のドイツ映画との関係から

白井 史人

目次（参考）

凡例	i
目次	iii
序	3
0.1 問題設定	3
0.2 先行研究	4
0.2.1 映像音響研究	
0.2.2 シェーンベルク研究と映画	
0.3 対象・方法	8
0.3.1 「音楽的想念」	
0.3.2 対象と一次資料	
0.3.2 方法	
0.3.3 構成	
第1章 シェーンベルクの舞台作品と映画.....	15
1.1 オペラ上演と映像メディア——歴史的背景	18
1.2 「舞台の手段による演奏」——《幸福な手》の視覚的演出と映画	20
1.2.1 映画を用いた演出構想	
1.2.2 「舞台の手段による演奏」	
1.2.3 視覚的演出——色彩の計画	
1.3 「問い」としてのオペラ——《今日から明日へ》	28
1.3.1 1920年代のオペラの「危機」と「可能性」——題材、声の用法、劇作法	
1.3.2 舞台上での歌と声——1920年代の劇作法をめぐる言説	
1.3.3 《今日から明日へ》の分析	
1.3.4 「叙事演劇」的瞬間——音楽語法と劇作法	
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」...	53
2.1 ドイツにおける無声映画伴奏譜の流通——歴史的背景	56
2.2 選曲と作曲	60
2.3 選曲とオリジナル作曲——事例分析	63
2.3.1 音楽シナリオ——「純粋な」映画館指揮者シュミット＝ゲントナー	
2.3.2 選曲と作曲の相補的關係——ジュゼッペ・ベツチェ『最後の人』	
2.3.3 モティーフから音響へ——エドムント・マイゼル『伯林——大都会交響楽』	

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.....87
3.1	《映画の一場面のための伴奏音楽》——作曲過程と構想メモ 87
3.1.1	作品全体の区分と構想メモの対応
3.1.2	推敲による枠構造と展開の強調
3.2	シェーンベルクと映画——第3次ベルリン滞在時を中心に 94
3.2.1	1920年代のシェーンベルクと無声映画——ゲルトルート日記帳から
3.2.2	トーキー映画とシェーンベルク——グイド・バーギエとの交流
3.3	1920年代ドイツの映画の伴奏音楽の実践・言説のなかで 99
3.3.1	伴奏音楽レパートリーの拡充
3.3.2	「音楽シナリオ」との比較
3.3.3	本作への同時代の反応
補論1	ハリウッドのシェーンベルク——映画『大地』のスケッチと言説.....109
補論 1.1	映画『大地』への委嘱とスケッチ
補論 1.2	オスカー賞スピーチ（1938）と「芸術と映画」（1940）
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.....121
4.1	シェーンベルクの「ベルリン楽派」と映画の音楽 122
4.1.1	先行研究・方法
4.1.2	マスタークラス受講者
4.2	ヴァルター・グロノスタイ
	——バーデン・バーデンドイツ室内楽音楽祭からトーキー映画へ 125
4.2.1	グロノスタイの活動の概観
4.2.2	グロノスタイとシェーンベルク
4.2.3	バーデン・バーデンドイツ室内楽音楽祭への参加
4.2.4	オペラ《あと10分間で》分析
4.2.5	映画『全ては回り出し、全ては動き出す』分析とトーキー映画論
4.3	ヴィンフリート・ツイリッヒ——『白馬の騎手』と国家社会主義 142
4.3.1	映画『白馬の騎手』（1934）分析
4.3.2	ツイリッヒとドイツ映画

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.....	159
5.1	アイスラーと映画 160	
	5.1.1 アイスラーのフィルモグラフィ	
	5.1.2 アイスラーの言説	
5.2	アドルノ／アイスラー『映画のための作曲』における慣習批判 167	
	5.2.1 新たな音楽素材の導入——12 音技法に関して	
	5.2.2 慣習化された楽曲選択と音響への批判	
	5.2.3 映像との関係の革新——形式主義批判	
	5.2.4 映像と音楽の「対比」	
	5.2.5 12 音技法の導入とシェーンベルク	
5.3	アイスラーの実作における 12 音技法——トポスからの逸脱 181	
	5.3.1 『4 億人』分析——12 音技法の「軍楽」	
	5.3.2 『白い洪水』分析——自然「描写」と 12 音技法	
補論 2	複数の声を撮る、《モーゼとアロン》の映画化——ストロブ／ユイレからシェーンベルクへ.....	211
	補論 2.1 二つの「モーゼとアロン」について	
	補論 2.2 オペラの映画化と声——映画『モーゼとアロン』のショット間の断絶	
	補論 2.3 いかにか（複数の）声を撮るか	
むすびに	変容する「音楽的想念」の行方.....	229
	資料	239
	参考文献	259
	1) 一次資料 261	
	2) 研究文献など 277	

序 (要約)

19 世紀末に登場した映画というメディアが、西洋芸術音楽のあり方にいかなる変化を及ぼしたのかを解明することが本論の大きな課題である。その具体的な対象として、本論はアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874~1951) と、彼に作曲を師事した後続時代の 1920~30 年代の作品群を選んだ。シェーンベルクが自らの音楽論で 1920~30 年代にかけて提唱した「音楽的想念」という概念を出発点とし、個々の作品の事例分析を重ねることで、その変容の過程を浮かび上がらせることが本論の目的である。

シェーンベルクは、ウィーンに生まれ、1926~1933 年にベルリンで活動、ナチス政権誕生後はユダヤ人としてアメリカへ亡命し、亡命先のハリウッドで生涯を閉じた作曲家である。従来の和声・旋律の慣習を逸脱した不協和音の多用と、その用法を体系化した「12 音技法」の確立によって、20 世紀の音楽語法を革新した作曲家として知られる。その音楽語法の革新や変化、さらに後続する世代への影響、戦後のダルムシュタットでの批判などに関しては、様々な観点からの先行研究がある。またシェーンベルクの活動は音楽語法の革新にとどまらない。自ら舞台作品の台本を執筆し、「青騎士」の展覧会へ出品するほどの独創的な絵画を残し、ウィーン、ベルリン、ハリウッドなどの各地で教育活動にも力を注いだ。

しかしながら映画というメディアに関しては、無声映画期にすでに映画の音楽への作曲を手掛けたパウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895~1963)、パウル・デッサウ Paul Dessau (1894~1979)、ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898~1962) や、亡命先のハリウッドで 1930 年代に積極的に商業映画へ作曲をおこなったエーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897~1957) やマックス・スタイナー Max Steiner (1888~1971) と比較すると、シェーンベルクと映画との関わりは極めて慎重なものであった。シェーンベルクが完成させた作品のうち、映画との関連が明らかな作品は演奏会作品《映画の一場面のための伴奏音楽 *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*》作品 34 のみであり、特定の映画作品へ音楽を付すことはなかった。しかし、1910 年代の舞台作品への映画を用いた上演構想に始まり、1926 年からの第 3 次ベルリン滞在時の映画産業との接点、さらにアメリカ移住後のハリウッドでの生活のなかでの映画人との交流など、映画との接点を生涯保ち続けた。その接点を細かく検討すると、必ずしも映画の音楽をその活動の主たる領域としない場合も、映画との接点が必然的に生まれたという 20 世紀の音楽家全般に通じる歴史的状況が浮かび上がる。そのなかでシェーンベルク自身も無声期からトーキーへと変化する映画というメディアの特性を理解しつつ、積極的な可能性を見出していた。本論は、シェーンベルクと映画との接点を手掛かりにして、20 世紀初頭の映画と音楽の関係を解明することを目指す。

対象・方法

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無視することはできない。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。

映像音響研究およびシェーンベルク研究という二つの大きな研究の流れの接点でもあり、間隙ともなってきたシェーンベルクの音楽とその後続世代の活動を、1920～30 年代の間メディア的ネットワークのなかに定位し、その歴史的布置から活動の意義を明らかにすることが本論の目的である。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。以下、その内容を要約する。

第1章 シェーンベルクの舞台作品と映画（要約）

20世紀に入るとオペラの創作や興行のあり方は大きな変化を迫られた。19世紀以来のヨーロッパ各地のオペラ文化を支えた宮廷劇場や歌劇場のシステムが揺らぎ、都市への人口の集中、電気、ガスなどの近代技術の浸透などを背景とする日常生活の変化は、演劇の上演方法などの物質的基盤や鑑賞習慣に深い影響を及ぼした。文学、演劇、絵画、音楽のそれぞれの分野で進展したモダニズムの運動は、こうした社会情勢の変化と切り離すことはできない。そうした中で「オペラ」——広義の「楽劇」を含む音楽と舞台作品を結び付けた創作群の総称——というジャンルそのものが作曲、台本、上演などの様々な面で自己変革に迫られたことは、1920年代のドイツで「オペラの危機 (Opernkrise)」という標語が繰り返し叫ばれたことが端的に示している。

本論の主たる対象であるシェーンベルクも、こうした時代の流れに巻き込まれてオペラの創作を続けた。1910年代まで「オペラ」という呼称を避け「モノドラマ」「音楽付きドラマ (Drama mit Musik)」などを用いたシェーンベルクは、「オペラの危機」が叫ばれる1920年代に「オペラ」という呼称へ回帰し、一幕物の《今日から明日へ *Von heute auf morgen*》(1929)を発表した。

そこで本章は、1910～20年代にかけて成立した《幸福な手》(1910/13)と《今日から明日へ *Von heute auf morgen*》作品32(1929)というシェーンベルクの2つの舞台作品に焦点を当てた。シェーンベルク自身の言説や自筆草稿を含む作品の作曲過程に遡ってその成立を検討し、映画という新興メディアに対してシェーンベルクが示した態度の変化を明らかにした。

第1節でオペラ上演と映画メディアとの歴史的関連を概観したのち、第2節では《幸福な手》を分析した。1913年の音楽付きドラマ《幸福な手》の映画を用いた演出構想からは、色彩豊かな舞台装置、照明、登場人物の身振りなどの諸要素の演出を複合的に再現する手段の一つとして、シェーンベルクが映画を捉えていたことが分かる。それに対して、第3節で分析したオペラ《今日から明日へ》では、先行する言説でオペラの固有のあり方に再検討を迫る対抗的なメディアとして映画を位置付けたうえで、視覚面の演出を抑制すると同時にオペラの可能性である様々な歌唱表現を12音技法において律することで、映画などの隣接するメディアとオペラとの峻別を際立てている。さらに末尾における「シュプレッヒシュティンメ」の配置は、登場人物が歌うというオペラというメディアの根本となる条件を語りによって異化する構成となっていることを示した。

こうした変化の背景として、映画の産業や作品としての社会的位置づけの変化を感じ取りながら、シェーンベルクが自らの舞台作品のあり方を構想していた点が浮かび上がるだろう。1910年代にはシェーンベルクは映像メディアを技術的手段の一環として捉えていたが、1920年代に入ると無声映画の技術的進展と普及を目の当たりにすることになる。そこでシ

エンベルクは、実現可能性が増したように見える映画を用いた演出構想へと回帰するのではなく、新興メディアの興隆が既成の芸術ジャンルに及ぼす影響を観察することで、オペラという舞台作品を成立させる条件を作品と通じて批判的に示す道を「ふさわしい」ものとして選んだのである。

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」(要約)

シェーンベルクがベルリンを中心に活動していたこの1920年代は、作曲家にとって「新興メディア」として捉えられていた映画と音楽のあり方そのものが大きな変革を遂げていく時期である。郊外のバーベルスベルクにウーファ社の巨大なスタジオを抱え、市内に多くの大規模な封切映画館を抱えていたベルリンは、そうした映画の音楽の変革のドイツ語圏における中心であった。そこで本章はシェーンベルクが巻き込まれたその変化と多様化の歴史的プロセスを明らかにするため、いったんシェーンベルク自身の活動から離れ、1920年代のドイツにおける映画とその伴奏音楽に視点を移した。

ドイツの無声映画の音楽の過渡期であった1920年代には、映画音楽専門誌『フィルム・トーン・クンスト *Film-Ton-Kunst*』が刊行され、場面ごとに場当たりに選曲された切り貼りの音楽ではなく、全体の様式や、物語叙述を助け、展開させるような選曲のあり方が模索された。さらに、「オリジナル作曲 *Originalkomposition*」と呼ばれる特定の映画のために作曲する事例も増加し、無声映画期の音楽のあり方が多様化したのである。本章では、無声映画の伴奏音楽において映像に対応する音楽のあり方が模索され、特定の映画に対する選曲や作曲の実践が普及し、トーキー映画に通じるような映像と音楽が一对一の関係で結びつく実践が本格化するプロセスを具体的な作品を通して検討した。

本章が主な分析対象としたのは、無声映画の伴奏のために作成された楽譜資料である。1910年代から20年代にかけての映画の伴奏音楽の問題を、残された楽譜のみから判断することは難しい。アメリカにおける初期映画から無声映画期の伴奏音楽の事例を丹念に調査したアルトマンも、無声映画期の伴奏音楽の実践の複合性を強調している。こうした無声映画のメディアとしての複合性という観点を踏まえた上で、本論は無声映画伴奏譜にどのような「音楽的想念」のあり方を読み取ることができるかという観点から、現存する楽譜資料を対象とし、1910年代～20年代にかけての伴奏音楽の楽譜の形態や作品ごとの特徴や映像との関係を分析した。

第1節では歴史的背景としてドイツの初期映画における音楽検討し、第2節では1920年代の無声映画期に特定の音楽のために作曲された「オリジナル作曲」の実践を概観した。第3節では、その作曲と選曲との間の中間過程で成立した様々な楽譜の形態を確認すると同時に、個別の楽曲の断片がなぜこの特定の作品によって選択されたのか、という点に着目して具体的な事例分析を行った。まず全てが既成曲の転用からなるシュミット＝ゲントナー *Willy Schmidt-Gentner* (1894～1964) による「音楽シナリオ」、続いて既成曲からの選曲と作曲が混在するベツェの『最後の人 *Der letzte Mann*』(監督：F. W. ムルナウ、1924年)、さらに映像と音楽が一对一へ対応する状態に近づくマイゼルの『伯林——大都会交響楽 *Berlin*.

『Die Sinfonie der Großstadt』(監督：W. ルットマン、1927年、以下『ベルリン』と略記)の3作品の分析を通して、無声映画館における音楽的想念のあり方を考察した。

以上の議論から、1920年代のドイツにおける映画の音楽の革新の動きに、複数の方向性が見られた点を具体的な作品の分析を通じて示した。「ライトモチーフ」や「形式」の構成、様式の正統性など、19世紀半ば以降の演奏会音楽の美学の枠組みを借りて伴奏音楽を改善する方向が一定の言説や実践の広がりを見せた一方で、マイゼンらによるノイズや四分音の利用など、理念の上で「シンフォニー」などの伝統的な音楽形態へ言及しつつ、動機的展開とは異なる音響的效果として音楽・音響を展開する動きがインパクトを持った。

ベツチェによる音楽の特徴は、比較的単純なモチーフの利用によって生じる音楽的な連関が、物語叙述を明瞭にすることを補助すると同時に、『アンドレア・シェニエ』や『展覧会の絵』などの既成曲を転用し、それらの楽曲が既に帯びているムードを映像の展開と巧みに結びつける点にある。ベツチェの「オリジナル作曲」は、伴奏曲集によって定型化された様々な範疇の「音楽的想念」を適切に選曲し、映画に固有の展開が要請される部分では新たな作曲を行うことで、映画全体の伴奏音楽を新たに提示する試みと言える。そこでは、既成曲が帯びていた「音楽的想念」は、切り取られ、映像と新たに組み合わせられ、伴奏音楽全体のなかで構成されることで読み替えられる。こうした「音楽的想念」のリサイクル消費とも言える音楽のあり方は、シェーンベルクが想定していた「音楽的想念」を論理的に構築して提示する技法の対極にある。しかしながら、1920年代の無声映画館は、様々な形でストックされた音楽が日々リサイクルされ、その転用の巧拙が批評の対象となるほどの成熟を見せていた。「音楽シナリオ」や「オリジナル作曲」は、映像との組み合わせによる音楽の聴かれ方の無数の変化のなかに、別の形の「音楽的想念」のあり方を見出す試みであった。

このようなベツチェらの試みに対して、マイゼンによる『ベルリン』は、サイレンの音や行進する足音の模倣などを多く含み、半音階や全音階による音型の反復や移調を繰り返す。反復、抜粋、交換などによっても全体の構成に支障がないそうした音楽構造は、伝統的な西洋音楽の文法からはみ出し、映像と細かく同期することで初めてその効果が明らかとなる。こうした音楽のあり方は、映像に対して自在に伸縮させる必要があるというメディア上の制約を逆手に取って生まれた表現方法と言えるだろう。

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(要約)

アルノルト・シェーンベルクの《映画の一場面のための伴奏音楽 *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*》(作品34、以下《伴奏音楽》と略記)は、ハインリヒスホーフエン社の委嘱により1929年秋から1930年2月にかけて作曲された。シェーンベルクが残した映画との関連が可視化されている唯一の作品として、本論において極めて重要な位置づけを持つ作品である。全曲が12音技法に基づく作品で、「迫りくる危険(Drohende Gefahr)」「不安(Angst)」「破局(Katastrophe)」という3つの副題が添えられているが、特定の映画のための伴奏音楽として作曲されたわけではない。1930年4月28日のラジオ放送上演を経て(Evans 1988: 163)、同年11月6日、オットー・クレンペラーOtto Klemperer(1885~1973)の指揮により演奏会作品として初演された。作曲家の生前に特定の映像とともに演奏された記録はない。初演後に総譜が出版され、『シェーンベルク全集』にて校訂版も出版されている。

先行研究では、3つの副題「迫りくる危険」「不安」「破局」が無声映画の伴奏音楽で多用された楽曲項目であったことが既に指摘されているが、3つの副題以外の場面展開は考慮されていないとされてきた。委嘱や上演の経緯を示す資料は少なく、成立の過程や、同時代の映画の音楽の実践との関連は十分に解明されていない。本作を映画の音楽という文脈から離れ、シェーンベルクの一連の標題音楽の流れのなかで評価する見方もある。そのなかで、2011年に出版された『著作目録』により、副題と深い関連を持つ構想メモ「危険-不安」がシェーンベルク・センターに所蔵されていることが発表された。

本章は、この標題メモを出発点に、本作の音楽構造が独立して示している標題的な構造を、同時代の映画音楽の言説や実践と対比させながら際立たせることを目的とした。第1節では、この構想メモの内容と曲の構造の対応を検討し、3つの標題の羅列にとどまらない内容上の展開が構想されていたことを示唆した。さらに、ラオホ(2010: 62-68)の方法を参照して草稿から成立過程を分析し、その展開が強調されるよう推敲されている点を明らかにした。さらに、第2節では、シェーンベルクとその周辺の伝記的資料を精査し、1920年代のシェーンベルクの映画産業との人的交流を示した。第3節では、同時代の映画館における伴奏音楽の実践・言説を検討し、《伴奏音楽》との共通点とずれを指摘した上で、同時代の音楽界・映画界における本作への反応を検討した。上記の分析を通じて、シェーンベルクの映画との関連を示す鍵であるこの《伴奏音楽》を、1920年代の映画伴奏の理論・実践との関わりをなかで位置づけた。

補論1 ハリウッドのシェーンベルク

——映画『大地』のスケッチと言説（要約）

《映画の一場面のための伴奏音楽》の作曲以降、1933年までのヨーロッパにおけるシェーンベルクの活動のなかで映画との接点は浮かび上がってこない。ベルクらとの書簡のやり取りなどで断片的に話題に上るものの、シェーンベルクの関心はオペラ《モーゼとアロン》などに移った。同時代のドイツ映画は無声期からトーキー映画への移行期にあたり、ヴォルフガング・ツェラー『世界のメロディー *Melodie der Welt*』（監督：ヴァルター・ルットマン、1930年）、パウル・デッサウ『モンブランの嵐 *Stürme über dem Montblanc*』（監督：アルノルト・ファンク、1930年）、ヴェルナー・リヒャルト・ハイマン『ガソリン・ボーイ三人組 *Die Drei von der Tankstelle*』（監督：ヴィルヘルム・ティーレ、1930年）、フリードリヒ・ホーレンダー-Friedrich Holländer（1896～1976）の『嘆きの天使 *Der blaue Engel*』らが初期トーキー映画へ進出していた（Thiel 1981: 142-143）。そのなかには、ベルリンでフランツ・シュレーカーに師事したカール・ラートハウス Karol Rathaus（1895～1954）や、シェーンベルクにベルリンで師事したヴィンフリート・ツィリッヒやヴァルター・グロノスタイもいた。だが、シェーンベルク自身がトーキー映画の音楽を完成させる機会は訪れなかった。

しかしながら既に先行研究で指摘されているように、アメリカへの移住以降、シェーンベルクはハリウッドを中心とする映画人と少なからぬ接点を持った。そのなかでも、1935年に、映画『大地 *The Good Earth*』（監督：シドニー・フランクリン、1937年）への作曲依頼は、シェーンベルクとハリウッドの映画産業が最も接近した出来事であり、シェーンベルクの作曲スケッチが残っている。またこのほか、1935年以降の映画との関わりで着目されるのは、私的な作曲のレッスンや大学での講義を受講した作曲家に、映画の音楽の分野で活動する者は少なくなかった。

そこでこの補論では、シェーンベルクが残した映画『大地』へのスケッチの内容や形式を分析し、さらにその後シェーンベルクが残した「オスカー賞スピーチ」（1938）と「芸術と映画」（1940）という二つの文章の内容を検討し、ハリウッド移住後のシェーンベルクが映画産業と接点を持ちながら、メディアとしての可能性に着目し続けたことを確認した。

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(要約)

第4章では分析対象をシェーンベルクの後続世代へと移し、シェーンベルクが音楽作品に対して想定していた「音楽的想念」のあり方が、映画を中心とする同時代メディアのなかでの彼らの活動のなかでどのように変容していったのか、という点を考察した。

シェーンベルクの「後続世代」という概念は、「第2次ウィーン楽派」や「弟子」という語との対比のなかで採用した。本章で詳しく検討するように、シェーンベルクのベルリンにおけるマスタークラス受講者の活動は、「後続世代」としてしか一括りにできないほど多様な地域、領域にまたがっている。彼らが残した創作には、12音技法の導入などシェーンベルクの影響が色濃い部分や、ノイズの多用、動機労作の徹底など、シェーンベルクを含む音楽のモダニズム全般の動きとの同時代性を示す部分など様々な特徴が見られる。このように音楽語法、ジャンル、製作国などが異なる多くの作曲家が、一つの「世代」の問題として、映画の音楽という新しい領野に向き合ったという事実が本論において重要な点である。本章では特に、1920～30年代の無声映画からトーキー映画への移行期のドイツにおいて活動した作曲家に焦点を当て、映画の音楽へ前衛的な音楽語法を導入する際に作曲家が直面するメディア上の制約と可能性を、それぞれの作曲家が巻き込まれた政治的・社会的問題のなかで検討した。

具体的には、シェーンベルクのベルリンにおけるマスタークラスに出席した作曲家のうち、ヴァルター・グロノスタイ Walter Gronostay (1906～1937) とヴィンフリート・ツィリッヒ Winfried Zillig (1905～1963) の二人を取り上げた。シェーンベルクのベルリン時代のマスタークラスへ参加した学生が、1920～30年代のドイツの映画の音楽に一定程度進出しその展開に貢献した点を示すと同時に、音楽語法の面、さらに映像・音楽・台詞との関連における語法の影響は限定的なものに留まっていたことを明らかにするのが本章の課題となった。

第1節にてシェーンベルクのベルリンにおけるマスタークラス受講者の活動を概観したのち、第2節では、1920年代の半ばから無声映画やラジオなどへと積極的に進出をしたヴァルター・グロノスタイによるオペラ《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)の音楽を取り上げた。音楽が独立して帯びる「音楽的想念」の論理性への志向は、同時代の題材を諷刺的に扱い、台詞、音響、劇の筋、映像と音楽が並列されるグロノスタイの作品では前景化していない。続く第3節ではシェーンベルクに近い音楽語法を使用しつつ、トーキー映画への音楽も手掛けるようになったヴィンフリート・ツィリッヒの作品を分析した。彼の映画音楽デビューとなった『白馬の騎手』(1934)の音楽の

分析を通じて、トーキー映画への作曲における製作上の制約や劇作法上の条件の枠内で、モチーフの展開による物語叙述などの技法上の洗練を試みていたことを明らかにした。

本章の分析は、後続世代とシェーンベルクが接点を保っていた時期に限定したものに留まる。これらの後続世代の活動や作品が、同時代のドイツ映画の音楽の製作にどのような影響を与えたのか、また同時代のハリウッドでの映画の音楽のあり方とどのように異なっていたのかという点は、1930年代の作品群のより体系的な分析とともに、本論とは異なる文脈のなかで検討する余地があろう。しかしながら本章の分析は、シェーンベルクと直接的な接点を持っていた後続世代の作曲家が、メディア技術や産業上の制約、さらに社会・政治的な側面からの限定を受け入れながら舞台作品や映画において活動していく際に、シェーンベルクが重視した「音楽的想念」の論理的連関を、特定の映画の製作条件、内容、形式に合わせて変容させていく具体的な事例を明らかにすることができた。シェーンベルクの「ベルリン楽派」には、新ヴィーン楽派のような音楽語法上のまとまりを見出すことは困難だが、1920年代後半から本格的に音楽家として活動を開始することになる彼らは、ベルク、ヴェーベルンらとは異なる社会的、メディア的条件のもとで1930年代から戦後にかけてのドイツで活動を行う必要があった。シェーンベルクが後続世代の活動をどのように評価していたのかは明確な文章として残されていないが、シェーンベルクが映画に対して見出していた可能性をそれぞれのやり方で引き継ぐその独自の手法が、本章の分析に示されている。

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（要約）

本章は、ハンス・アイスラーHanns Eisler（1898～1962）の1930年代後半から1940年代のロックフェラー映画音楽プロジェクトの遂行までの活動に焦点を当てる。前章では、シェーンベルクのベルリンにおけるマスタークラス受講者による映画の音楽との関わりを分析した。グロノスタイ、ツイリッヒがシェーンベルクと交流した1920年代半ばは、かつてウィーンでシェーンベルクの薫陶を受けたハンス・アイスラーが、政治的な立場の相違などから師との直接的な交流を絶っていた時期である。しかし1930年代に入るとアイスラーは音楽語法の面では12音技法を用いた作品を積極的に作曲し、アメリカへの亡命以降はシェーンベルクとの直接の交流を再開する。アイスラーは、シェーンベルクから引き継いだ音楽語法の特徴を最も色濃く帯びた音楽を映画に導入した後続世代の作曲家となっていくのである。

本章では特に、アイスラーによる12音技法の映画への利用を、理論的著作と具体的な作品の双方から論じた。トーキー映画技術の普及によって実現した映像と音響のより厳密な技術的同期という新しいメディア環境において、シェーンベルクに端を発する12音技法などの新たな音楽技法がどのような役割を果たしたのか、また果たすべきであると考えられたのかを、アイスラーの実作の分析を通して明らかにすることが本章の狙いである。特に12音技法の導入が、無声期からトーキーへの移行期を経た同時代の伴奏音楽の実践に対する批判の契機となった点を示した。

アイスラーの映画の音楽に関する先行研究としては、後述するロックフェラー研究プロジェクトにおける劇映画や、研究プロジェクトの成果である『映画のための作曲 *Komposition für den Film*』の成立過程を検討したガルの研究（2014）、戦後の東ドイツでの活動を主としたティール（1981）および高岡による研究（2014）、アドルノの複製芸術論や美学の文脈からの竹峰による研究（2007）、亡命期のハリウッドでの活動を論じたヴェーバー（2012）の研究などがある。本章はこれらの成果を踏まえつつ、アイスラーの映画の音楽における活動のなかでも、特に不協和音、12音技法や電子楽器などの新しい音楽素材の映画への導入を作曲過程や映像・音声分析を通してその特徴を明らかにした。アイスラーの言説と実作を、無声期からトーキー初期の映画の音楽をめぐる言説や同時代の作品群のなかに位置付けることでその主張と活動の特異性を明らかにするという視点を採用した。

第1節にてハンス・アイスラーのフィルモグラフィや映画に関するアイスラーの言説を概観した上で、ロックフェラー映画音楽プロジェクトの成果をもとにアイスラーがアドルノとの共著としてまとめた著作『映画のための作曲』を第2節で取り上げた。アドルノ／アイスラーの主張は、映画の音楽の映像に対する関係、特に慣習化された物語映叙の補助機能から製作形態にいたる美学的・社会的側面に向けられた。ただしその批判は、ハリウッ

ドで 1910 年代半ばから 1940 年代にかけて成立し成熟する「古典的物語映画」に対応する、映画の音楽の「古典的」特徴が形成されていく時期に向けられている。

続く第 3 節では『4 億人 *The 400 Million*』（監督：ヨーリス・イヴェンス、1939 年）と『白い洪水 *White Flood*』（監督不明、1940 年）の二つの作品分析を行った。両者の音楽には全編に 12 音技法が用いられている。本章では、アイスラーによる 12 音技法の特徴と映像との組み合わせを詳細に検討し、「軍楽」と「自然」という二つの具体的なトポスの慣習から逸脱した音楽を実現する上で、特定の意味内容やトポスと結び付くことなく、一定の音楽構造を映画伴奏に導入するための可塑的な音楽語法として 12 音技法が有効な役割を果たした点を示した。さらにその具体的な試みが可能となったのが記録映画というジャンルである点に着目し、当時のアメリカにおける記録映画製作における「自然」像の政治性との関係から同時代における意義を指摘した。

補論2 複数の声を撮る、《モーゼとアロン》の映画化

——ストローブ／ユイレからシェーンベルクへ（要約）

シェーンベルクによるオペラ《モーゼとアロン *Moses und Aron*》は、旧約聖書を題材とし、神の思想が伝達できずに苦悩するモーゼと、弁舌と偶像によって民衆を誘導しようとするアロンとの対立を扱っている。作曲家自身が全3幕の脚本を執筆し1930～32年にかけて第1、2幕を作曲、第3幕の作曲は未完のまま残された。その後、遺稿をもとに1954年にハンブルクで演奏会形式の初演、1957年にチューリッヒで舞台初演されるに至った。

初演から2年後の西ベルリンでの上演をみた映画監督ジャン＝マリー・ストローブ Jean-Marie Straub（1933～）と、その妻で共同監督であるダニエル・ユイレ Danièle Huillet（1936～2006）は、シェーンベルクの生誕100年にあたる1974年、このオペラを映画化した。『アンナ・マグダレーナ・バッハの年代記 *Chronik der Anna Magdalena Bach*』（1968年）で、既に演奏場面の同時録音という手法を採用していた彼らは、本オペラの映画化においても野外劇場での歌手の同時録音という方法を用いた。先行する舞台上演において問題となっていた第3幕は台詞の朗読のみが撮影され、1975年に完成・公開された。このストローブ／ユイレによる映画化が、オペラ《モーゼとアロン》の上演史のなかでどのように位置づけられるのか、という問いが本章の出発点である。

本映画の制作過程は、監督ストローブ／ユイレの記録、指揮者ミヒャエル・ギーレン Michael Gielen（1927～）のインタビュー、また出版されている撮影記録などを通して辿ることができる。また先行研究としては、物語内容から独立したカメラワークの多様性を指摘し、そこから生じる視点の問題と表象不可能性との議論を結び付けて論じた四方田（2003）、また本映画の第2幕までのギリシャ悲劇的装置が第3幕において崩壊する意義を、アドルノの《モーゼとアロン》論を再考する文脈で取り上げたラクー＝ラバルトの議論などがある。ただしこれらの先行研究では映像面が主として分析され、その創作過程、音楽面での特徴と映像との関係、またシェーンベルクが楽譜に記した細部の指示にまで溯った分析は少ない。

しかし本作における映画化の方法は、原作であるオペラの内容・構成と密接に関わり合いながら、映像と音楽、特に映像と声との関係を問い直すものとなっている。そこで製作資料などの検討と、シオン（1990）やドーン（1980）らの視聴覚メディア分析の視点を併用してその方法の細部を分析対象とした。シェーンベルクの作品が、彼自身の死後の映像と音楽を巡る様々な試みのなかでどのような参照点となりえたのかという観点から、オペラの映画化、さらには声と映像との関わりというより広い問題へと繋がる事例として位置づけることを目指した。

第1節では、原作オペラの成立・上演史、さらに本映画とストローブ／ユイレの創作史との関わりをまとめた。そして、第2節で『フィルムクリティーク *Filmkritik*』所収の録音・撮影記録などを通して製作過程を検討し、連続的に進行する音楽に対して、隣接するシヨッ

トが不連続に連結されていることから生まれる空間構成の特徴を明らかにした。第 3 節では、原作オペラにおける演出指示と映像との比較を行った上で、合唱の声の主体が、映像によって絶えず暗示されながらも、決定的な形では示されていない点を指摘した。むすびに、本映画における声の撮影方法をまとめた上で、ラクー＝ラバルトによる《モーゼとアロン》論で強調される「むき出しの言葉」ではなく、複数の声を視覚化する際に暴露された視聴覚的に構成された身体像と観客との関わりこそが、ストローブ／ユイレの映画化の主題となっている点を示した。

むすびに——変容する「音楽的想念」の行方（要約）

「来るべき」映画の音楽はいかにあるべきか——本論が考察してきたシェーンベルクとその後続世代の作品と活動が提起し続けてきた問いを、一言にまとめるとこの表現になるだろう。本論が問題とした 20 世紀初頭の芸術音楽における調性的音楽語法の変革と、映画の音楽という新たな領域の興隆という二つの大きな潮流は、狭義の西洋芸術音楽にとどまらず、20 世紀の様々な分野の音楽を共通して取り巻くメディアや社会の変化を背景としている。

シェーンベルクは狭義のトーキー映画の音楽は残さなかったが、ウィーン、ベルリン、ハリウッドと移動しながら展開する創作活動のなかで、映画メディアの進展と関連する舞台作品や演奏会作品を残し、後続世代の作品に様々な形で影響を及ぼした。本論が明らかにしたように、シェーンベルクは映画というメディアがもつ技術的素材としての可能性への信頼を生涯捨てなかった。本論は同時代の映画産業の現実に対するシェーンベルクの評価と、映画というメディアの未来に対してシェーンベルクが見通していたものを区別し、可能な限り詳細にシェーンベルクと映画との関係を検討してきた。

以上のように要約される本論の議論を通じて、本論は映画とシェーンベルクの音楽という二つの極の間からみえてくる様々な問題を通時的に検討する視座を得た。その結果、映画という新興メディアと 20 世紀の音楽との関係のどのような新たな側面が見えてきたのだろうか。

多様化する 12 音技法

本論の第 1 章、第 3 章および第 5 章では、シェーンベルクとアイスラーの作品のうち特に 12 音技法を用いた作品を対象とした。シェーンベルクの舞台作品《今日から明日へ》と演奏会音楽《映画の一場面のための伴奏音楽》、アイスラーの映画『4 億人』『白い洪水』の分析を通じて、12 音技法が異なる創作形態で用いられた事例を通時的に検討したことになる。本論は草稿に基づく作曲過程の分析や音列分析を出発点としつつも、音列の機械的な分析にとどまらず、歌唱／語りとの対比や、同時代の無声映画伴奏との標題的関連、さらに映像との同期や慣習からの逸脱に焦点を当てた。その結果、その音楽が 12 音技法で作曲されたかどうかという作曲技法上の判断が可能な専門家にとっての視点ではなく、作品を通してその「音楽的想念」に触れる観客に及ぼす作用を、それぞれの事例において明らかにすることができたと考えている。これまでシェーンベルク研究で着目されてきた音楽語法の「進展」という文脈における 12 音技法の意義ではなく、舞台作品や映像作品のなかでの 12 音技法の可能性と意義を示すことができた点は本論の学術的貢献の一つである。

「音楽的想念」と映画／映像

さらに本論では、一貫して映像とともにある音楽のあり方を検討してきた。第1章における映画に対抗するメディアとしてのオペラのあり方のシェーンベルクによる再検討や、第3章の映像なき《伴奏音楽》も、映像とともにある音楽のあり方への考察を背景に生まれている点は、本論が明確に示した点である。

ここで本論が取り上げてきた様々な作曲家による試みが、映像と音楽の関係における従来の議論のなかにいかに位置付けられるかをまとめておきたい。ゴープマンやミュッケら多くの先行研究がこれまで指摘してきたように、映像と音楽との関係は、「一致」を旨とする「並行主義 (parallelism)」と、映像と音楽の「対比」を旨とする「対位法 (counterpoint)」というあり方の二つを極として考えることができる。そのなかで、映像とともに奏される可能性を孕んでいたり、あるいは特定の映像作品のなかに組み込まれながらも、独立した「音楽的想念」としての存在を保つ音楽をどのように捉えることができるのだろうか。

図式的な単純化の危険性に配慮しつつ、本論の事例分析が明らかにした特徴に着目して、シェーンベルクと後続世代の作品群の特徴を上記の枠組みのなかで俯瞰して位置づけてみたい。

例えば無声映画期の音楽シナリオに示された試みやジュゼッペ・ベッチェによる「オリジナル作曲」は、音楽の動機や既成曲の転用を組み合わせつつ、映像の流れに沿って円滑かつ効果的に物語進行の叙述を促すものであった。マイゼルの『ベルリン』における映像の持続に合わせて無際限に半音進行で上行する音楽は、映像主導としての性格が強い音楽のあり方と言える（第2章第3節）。またツイリッヒやグロノスタイの試みは、映像と音楽のバランスには相違があるものの、原則として並行的な映像と音楽のあり方を重視した作曲家と言えよう。ツイリッヒは音楽の動機的展開をより重視する形で、映像と音楽の高次の統一を目指した（第4章第3節）。それに対して、アイスラーの試みは、映像に対する音楽の対比を重視している。『4億人』では、映像に同期させる形で物語世界内の行進曲に12音技法を導入する一方、『白い洪水』では音楽の反復構造が記録映像に物語的展開を与えている点で、音楽の構造の独立性が強い（第5章第3節）。

それぞれの作品が持つ歴史的な位置づけを離れてこうして全体を俯瞰してみると、音楽は映像とともにあることで作品ごとに映像との関係を変容させつつも、映像に汲み尽くされることのない何らかの独自の意味を「音楽的想念」として保っていることが分かる。映像作品のなかに潜むもう一つの、あるいは複数の断片のようにその独自の作用を保ち、映像との組み合わせや作品のなかでの配置によって機能を変化させながら、時に一瞬にして映像作品全体の意味を決定づけるような機能さえ果たすのである。

シェーンベルク研究／映像音楽研究における貢献

本論は常に、シェーンベルク研究と映像音楽研究が交錯する地点でその論述を進めてきた。そこで両分野それぞれに対する貢献をここで改めて要約しておこう。

シェーンベルク研究における第1の貢献は、《今日から明日へ》、《映画の一場面のための伴奏音楽》、さらに映画『大地』のスケッチなど、先行研究においては周辺的な位置づけにあった作品群の再検討を行った点である。草稿に改めて立ち返り、作曲過程をたどりながら、同時代のオペラ及び映画をめぐる言説などとの関わりを通して、作品の新たな側面を明らかにした。特に12音技法の技法上の特徴の分析ではなく、作曲過程へと光を当てたことで、作品が成立した状況や舞台作品等の作品全体の効果へと分析の手法を進展させた点にその特色がある。

第2の貢献は、後続世代として先行研究に一定の蓄積があるハンス・アイスラーだけではなく、ヴァルター・グロノスタイとヴィンフリート・ツイリッヒという二人の作品の草稿を含めた作品分析を行った点にある。シェーンベルクの教育活動や後続世代の影響を、より広い文脈のなかで具体的に明らかにした点においても一定の成果が上がった。しかしながら、グロノスタイの1930年代のファシズム政権下での活動や、ツイリッヒの西ドイツにおけるオペラ、ラジオ・ドラマ、演奏などの様々な活動は、研究の余地が大きく残っている。また先行研究において一定の蓄積があるハンス・アイスラーの作品分析に関しては、東ドイツの作曲家として政治的・社会的背景を強調するのではなく、メディア史上の文脈へとその活動を位置付けることができた。

映像音楽研究の側への貢献としては、不協和音などの音楽の映画への導入を扱った先行研究におけるシェーンベルクらの位置付けを刷新することができた点が挙げられる。シェーンベルクの《映画の一場面のための伴奏音楽》などは言及されるものの、その特徴や同時代の映画音楽との接点にまで遡って分析されることがなかった。またシェーンベルクを主たる対象とする視点を取りつつ、シェーンベルクの音楽語法の影響が強い作曲のみに限定するのではなく、同時代や後続世代の活動と比較する視座を確立した。その結果、先行研究で言及されてきたようなホラー映画との親近性など映画と前衛音楽との関係を語る際のクリシェを再検討し、映像と音楽の組み合わせが持つメディア上の可能性へと議論を進めることができた点が挙げられる。

さらにドイツ映画の音楽の無声期の試みとトーキー初期の試みに通時的な視座を与えることができたことも重要な成果である。無声映画期から1930年代にかけてのドイツのトーキー映画は、ファシズム政権の成立前後のコンツェルン化などの産業形態の集約や、ドイツ語圏外への人材流出による断絶として語られることが多い。またファシズム政権下での映画と音楽に関しては、その社会的・政治的含意などが主として論述の対象となってきた。しかしながら本論の第2章と第4章の議論から無声期の選曲から作曲、さらにトーキー映画でのシンフォニック・スコアに通じる試みの導入という通時的な展開が示されると同時に、ナチス政権下で拒否されたシェーンベルクの音楽の影響が、形を変えながら存続していたことを見て取ることができるだろう。

この他にも、本論で扱いきれなかった重要な領域は数多い。ドイツ語圏での映画の音楽に関する試みは、無声期の様々な映画館における伴奏音楽の活動（楽譜の輸入の実態、映画館

指揮者の活動等)に関する更なる調査や、1930年代の「流行歌」の興隆とツィリッヒらのシンフォニックな伴奏音楽の間の力学の検討、さらに戦後西ドイツでの映画の音楽の研究に基づく東西の比較など、より精緻な研究が望まれる。

変容する「音楽的想念」の行方

本論の貢献は、こうした個別の事例分析に加えて、これらの事例を無声映画期からトーキー初期にかけての映画と芸術音楽との関連の変化という広い文脈のなかで捉えたことにある。シェーンベルクの活動の全体のなかで、映画というメディアが占めていた領域は相対的には大きくないように見える。しかし本論が重視するのは、映画という新しいメディアが、その領域を主としていなかった作曲家に対しても、断続的に関わりを持たざるを得ない産業としての大きさとメディアとしての可能性を孕んでいたという事実である。シェーンベルク自身の作品の周囲につきまとう映画との関りや、後続世代を含めた視点からの作品群は、完結した作品の分析に基づくシェーンベルクの作家研究という枠組みでは見えてこない20世紀の芸術音楽と映画との関連を照射するものである。

本論が全体として示した映画というメディアの興隆と流通によって象徴される20世紀の芸術・アートの製作・流通の変化とは何であろうか。それは、19世紀の音楽美学を通して形成された作曲家が構想する「音楽的想念」の「自律」したあり方を根本的に揺さぶったのが、映画というメディアであったということだ。確かに、オペラや舞台作品、演劇の伴奏音楽など、音楽が視覚的要素など音楽以外の様々な要素と組み合わせられて生じる表現媒体は歴史的に新しいものではない。演奏会音楽の変化は、映画にとどまらない様々な社会構造の変化や、録音技術の普及などのメディア史上の変革などの様々な要因を背景としているだろう。しかし、本論が扱った無声映画期からトーキー初期が、映画というメディアの過渡期であったことは決定的に重要である。映像とともにある音楽や音を聴くという経験がまだ新しかった時期と時を同じくして、シェーンベルクとその周辺の作曲家が様々な音楽語法の変革を試みた。こうした歴史的状況のなかで映画に触れたそれぞれの作曲家たちが残した作品、言説、構想を、同時代の文化的布置のなかでその活動の意義を捉えることで、技術的・社会的な様々な条件のなかでメディア＝媒体と交渉しながら創作を進めた音楽家の試行錯誤が浮かび上がってきた。

シェーンベルクが作曲し、アドルノが擁護した「音楽的想念」の自律的な自己展開というあり方は、オペラ《今日から明日へ》において自己反省的に示され、《映画の一場面のための伴奏音楽》を理念的に支えている。しかし、シェーンベルク自身の活動や後続世代の作品は、こうした「音楽的想念」が映像とともにある時に、どのような変容を被るのかをおのの立場で実践した成果と言える。アイスラーの試みは、「音楽的想念」の論理的堅固さを保ちながら、映像作品のなかで音楽が果たす機能を探ることであった。本論が取り上げたアイスラーの作品は、ファシズムの台頭と第2次世界大戦の勃発といった社会史・政治史的側面や、トーキー映画の興隆・普及などが重なった1930年代半ばから1940年代にかけて、20

世紀初頭に大きく変化した西洋芸術音楽がどのように映像とともにあることができるのか、その根本となる問題に対する一つの答えを示したものと言えよう。

本論はシェーンベルクとその最初の後続世代を対象とすることで、その議論の広がりと同区切りを設定した。その様々な試みに示されている「音楽的想念」の変容は、映画というメディアが持ったインパクトと20世紀の芸術音楽との間に生じたダイナミックなせめぎ合いの産物として、その正確な歴史的配置のなかで理解する必要がある。