

新ウィーン楽派による伝統性と革新性

国際ファッション専門職大学
今村 淳

キーワード

芸術、人間の生、表現主義、シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルン

1 はじめに

「私たちがさらって行く生の流れに抵抗するためには、その流れに逆らって大河の源に進む以外にないのである」[Wagner 1983: 115; ワーグナー 1998: 79]。ドイツの作曲家リヒャルト・ワーグナー（1813-1883）によるこの言葉は、世俗社会を淀みきった大河に例え、その濁流に挑む革新的な芸術家たちの姿が表現されたものである。ここでいわれる「大河の源」とは、彼らがその探究の果てにたどり着く「生の源」[Wagner 1983: 115-116; ワーグナー 1998: 80] として言表されている。本稿では、この「生の源」にたどり着いた芸術家といってよい、20世紀初頭に誕生した新ウィーン楽派の作曲家たちの芸術表現に注目してみたい。新ウィーン楽派とは、アーノルド・シェーンベルク（1874-1951）と彼の弟子アルバン・ベルク（1885-1935）およびアントン・ヴェーベルン（1883-1945）の3人を中心とする音楽家集団である。シェーンベルクを中心にして形成される新ウィーン楽派は、その後のピエール・ブーレーズ（1925-2016）ら現代音楽家たちに多大な影響をあたえた。彼らは、西洋音楽における伝統的な形式性を保持しながらも、革新的といえる12音技法を用いて新たな芸術作品を生み出していった。この、伝統性と革新性を内包する、彼らの芸術表現は、異なるもの同士間の差異を肯定し、他者

とともに1つの世界の共有を目指す、人間の生のあり様そのものと捉えられる。

新ウィーン楽派は、西洋音楽史において、表現主義に位置づけられる音楽家集団として、先在する古典主義からロマン主義へと続く一連の芸術思潮を通して、新たな芸術表現を確立していった。そこで、まず、古典主義ならびにロマン主義に関する考察からはじめたい。そして、「生の源」を訊ねる新ウィーン楽派の、両芸術思潮への帰趨を見定め、そこからの展開を注視しよう。

2 古典主義とロマン主義

長い西洋の歴史の中で、芸術はつねに人間の生と直接関わり合いながらその表現性を開化させていった。中世の時代には、キリスト教の普及によって教会など宗教を介した場と芸術との密接な関係が生まれた。その後、ルネサンス期、バロック期の時代を経て、フランス革命期になると、古典主義と呼ばれる芸術思潮が誕生する。この古典主義とは、音楽史の中でいうならば、17世紀から18世紀にかけて主流であったバロック音楽に続く、曲進行の形式化や合理化が図られ、とくにソナタ形式の発展によるロジカルな展開が重視された音楽様式をその特徴にもつものである。モーツァルト（1756-1791）やベートーヴェン（1770-1827）に代表される古典主義作曲家たちは、このような厳格な形式性の

中に自らの芸術表現を内包させていったといえる。

ここでの古典主義における形式性について以下のように説明されている。この芸術形式において、「意味するもの」は自己自身を「意味されるもの」として指示されており、これは、「記号としての芸術が、記号の外部に呈示される「他者」をもたない自己啓示としての記号、「自己自身を意味している」記号である」[山田 2009: 117]。ここでの言及は、芸術形式がもたらす自己完結性をもつ古典主義音楽を、「自己自身を意味している」記号」として捉えることで、「外面の形式が、その内面と同一なものとして、直接的にそれ自身」[山田 2009: 116] をあらかず「記号としての芸術」と、みなすことを可能にしてくれる。このような見解は、以下のニーチェの言葉からもうかがえる。

ベートーヴェンとモーツァルト。——
ベートーヴェンの音楽はしばしば、とくに失われたと思われていた「音楽のなかの無垢」の曲を思いがけなくも再び耳にしたときの深く感動した内省のように思われる。つまりそれは音楽についての音楽なのである。路地をゆく乞食や子供たちの歌のなかに、旅行くイタリア人たちの〔歌う〕単調な旋律のなかに、村の居酒屋での、あるいは謝肉祭の夜の舞踏のなかに、——そういうところに彼は彼の「メロディー」を発見する。つまり彼は、ここかしこひとつひとつの音楽や短い楽句をすばやく捉えながら、蜜蜂のように旋律を集めるのである。それらは、彼にとって、「より良き世界」からもたらされる数々の神々しい追憶である、一ちょうどプラトンがアイデアのことをそう考えたように。モーツァルトは彼のメロディーに対してこれとは全く違った関係にある。彼がその靈感を得るのは、音楽を聴くときではなく、生を、しかも最も

躍動的な南国の生を視るときである。彼は、イタリアにいないとき、いつもイタリアを夢みていた。[Nietzsche 1998: 615; ニーチェ 1994: 377-378. 強調は原文、以下同じ]

ベートーヴェンは、イタリア人たちの歌う「単調な旋律」や「謝肉祭の夜の舞踏」の中に、作曲家である彼自身の根源的な生を見出していた。彼は、その生を「メロディー」へ転化することによって、自らの「音楽のなかの無垢」を、「自己自身を意味する記号」として成立させるために、厳格な形式性を必要としていたと考えられる。また、モーツァルトは、イタリアという「よりよき世界」から溢れ出る、「最も躍動的な南国の生」のエネルギーを彼自身の生へと転化させ、その生が生み出す音楽を「意味する記号」として奏でさせるために形式性を必要とした。彼らは、自らの生そのものといってよい音楽が「自己啓示としての記号」として「意味されるもの」となるために、芸術形式の確立に努めたのである。

19世紀になると、ロマン主義作曲家と呼ばれるシューベルト(1797-1828)やシューマン(1810-1856)らによって、古典主義音楽を掌る形式性から調性というコンセプトが確立される。彼らの「精神的なもの」へと向かう「自覚的な内面性」は[山田 2009: 118]、調性へと姿を変えて旋律によって謳われる。ここでいう調性とは、ある1つの主となる音を中心にして、他の音が秩序づけられるという、ある種の対自的關係性をその特徴としている。そして、そこから生まれる音楽は、主の音と他の音との、差異を含んだ統一性を重視することによって形成されている¹⁾。

ロマン主義者たちにとって、「世界を支えるものは、目に見えぬ普遍的精神の統一化する力」と考えられていた。このような「統一性へのロマン主義者たちの希求は社会的な領域や彼らの歴史読解」の中へもち込まれ

る。そして「深い共同体への帰属の感覚と集団主義」への強い傾向によって、「人間や国家のあいだの多様性、差異性を肯定しつつも、彼らはすべての社会を唯一の全体、愛と兄弟的人間関係という共通の理想に基づき、この理想によって統御される共同体へと結びつける世界共同体」を望観していたのである [Wiedmann 1979: 5; ウィードマン 1994: 5]。ロマン主義者たちは、異なるもの同士が混在する社会の中で、「愛と兄弟的人間関係」にもとづく統一性という、人間の生と世界に対する態度を表明した。この態度こそ、世界に生きる多種多様な人間同士の深い共同体を目指す彼らの「生の哲学 (Lebensphilosophie)」 [Wiedmann 1979: xiv; ウィードマン 1994: xiv] のあらわれにほかならない²⁾。

ニーチェは、シューマンの音楽についてこう評している。「ドイツやフランスのロマン主義的な抒情詩人たちが今世紀の最初の三分の一頃に夢みた「青年」、——この〈青年〉は、ローベルト・シューマンによって完全に歌と音楽のなかに移しこまれた——自己の力の豊満を自らに感じていた限りにおいて永遠の青年であった彼によって。もっとも、彼の音楽が永遠の「老嬢」を思わせる瞬間のあることはもちろんである」 [Nietzsche 1988: 619; ニーチェ 1994: 382-383]。ここで述べられるシューマン作品のもつロマン主義的（抒情詩的）特徴は、以下の言葉と呼応し合うであろう。「（「ロマン的芸術形式」に関して、）この芸術の基調 (Grundton) は音楽的であり、表象の一定の内容を伴っている場合は、抒情詩的であるという。しかも、この抒情詩的性格こそ、この芸術の根本的特徴であり、ここでは精神と心情がその作品的形象のすべてを通じて、まさしく（他の）精神と心情に語りかけるのである」 [山田 2009: 118-119]。「青年」として象徴されるシューマン作品から湧き起こる「精神と心情」は、「（他の）精神と心情に語りかける」ことによってその瑞々し

さは保たれる。つまり、「語りかける」他者の存在なくしては、「青年」の生の煌めきはあらわれないのである。したがって、この「青年」（シューマン作品）の生とは、まさしく他者との統一へと向かい続ける「芸術の自己自身からの超脱」 [山田 2009: 117] にほかならない。そして、この「超脱」が閉ざされた瞬間、永遠なる「青年」は永遠なる「老嬢」へと変貌するのである。

3 シェーンベルクの芸術表現

19世紀に全盛を極めたロマン主義に続く芸術思潮の1つが、20世紀初頭に誕生した表現主義である。このロマン主義と表現主義との関係性については、つぎのようにみることができる。表現主義という、「この弾力性ある概念の下に通常分類されている芸術家たちは、極めて個性的な一群の詩人、批評家、画家たちであるが、それでもなお彼らは一つの世界観を共有」していた。この世界観は「大体においてロマン主義運動の精神に由来」するものであった [Wiedmann 1979: xiv; ウィードマン 1994: xiv]。ここで言及されるように、表現主義者たちが目指すところは、ロマン主義者と同様に、他者へとむかうその表現性であり、古典主義の特徴にみられる、「芸術の自己自身の完結性」に終始徹するのではなく、「芸術の自己自身からの超脱」によって、他者とともに「1つの世界観を共有」することであった。

このようなロマン主義と表現主義との関係性は、以下の言葉からもうかがえよう。

芸術家の義務は、とカンディンスキーは作曲家のローベルト・シューマンを引用しつつ主張している、「人間の心の暗闇に光を投げかけることである」。この高い道徳的な調子は、ひとりカンディンスキーにのみ特徴的なことではなく、表現主義全体に特徴的なことであった。（中

略) ロマン主義者たちと同様に、彼らもまた、芸術を世界の救済として見ていたのである。[Wiedmann 1979: 79; ウィードマン 1994: 95]

ここに示されているように、芸術家が、古典主義にみられるような芸術作品の自己自身を、その厳格な形式性によって、まるで美しい大理石のように磨きあげるのではなく、芸術作品の自己自身を他者へと向かって、そして「世界の救済」を目指して放出し続ける「高い道徳的」な態度をもつことに、ロマン主義と表現主義とを結ぶ1つの共通項を見出すことができる。

このような表現主義思想のもとに、カンディンスキー(1866-1944)は、マルク(1880-1916)とともに芸術家集団「青騎士」を結成する。異なる領域間の壁を取り払い、自由な相互関係を目指す彼らの姿勢は、さまざまな芸術家同士が交流できる機会を生み出していく。とりわけ創立者であるカンディンスキーは音楽に造詣が深いことから、音楽家たちとの交流が盛んに行われた。なかでもシェーンベルクと交わされた往復書簡から、異なる領域で活動しながらも互いに優れた芸術家として認め合っていたことがうかがえる。シェーンベルクはカンディンスキー宛の手紙(1912年3月8日)の中で、「あなたに注目されたことをわたしはひじょうな誇りにし、あなたの友情をこのうえもなく喜んでいきます」[シェーンベルク&カンディンスキー 1985: 74]と書いている³⁾。カンディンスキーの最初の著作『芸術における精神的なもの(Über das Geistige in der Kunst)』とシェーンベルクの最初の著作『和声学(Harmonielehre)』が同じ年(1911年)に出版されていることなどから、彼らは互いの才能を響き合わせながら、既存概念に捉われない新しい芸術を生み出すべく活動を続けていたと推測することができるだろう。

カンディンスキーは『芸術における精神的

なもの』の中で、シェーンベルクについてこう述べている。

ここでシェーンベルクは、芸術に必要な自由で束縛されぬ空気、つまり最大の自由さえも、絶対的なものではありえないことを、はっきりと感じている。それぞれの時代には、その時代固有の、この自由の量がきめられているのだ。そしていかに独創的な力といえども、この自由の限界を、跳び越えてゆくわけにはゆかぬ。だが、それだけの量目は、どんな場合でも使い尽くされなければならぬし、また事実いつも使い尽くされているのである。でないと、あの仲々動かない車が、勝手気ままに逆戻りするかも知れないからだ!シェーンベルクも、この自由を存分に活用しようと努力し、そして内的必然性をめざす途中で、かれはすでに新しい美の金坑を発見しているのだ。シェーンベルクの音楽は、われわれを導いて、音楽的体験は耳の問題ではなく、純粋に魂の体験であるという、新しい世界へと進み入っている。この点から「未来の音楽」が始まるのである。[Kandinsky 2009: 53; カンディンスキー 2000: 53-54]

ここでいわれる「内的必然性」とは、カンディンスキー芸術を掌る中心的な概念であり、人間の自由および人間の内面の深層にある精神的なものの探究によって、異なるもの同士が共有する1つの世界観の発見を謳うことである。「カンディンスキーが執拗に繰り返して主張したことは、芸術家は、「ばらばらにではなく、一つに調和して鳴り響く事物の内的な声——天球の音楽」によって、「死んだ物質」を何か本質的に生きたものとして知覚することを可能にする内的ヴィジョン、一種の純粹知覚を陶冶しなければならない」ということであった。そして、「カンディン

スキーの信ずるところでは、この音楽は、芸術家の作品の「胚」を、すなわちすべての真の創造に働く「無意識の」生成原理を形成するものとして捉えられる [Wiedmann 1979: 25; ウィードマン 1994: 30]。ここでいわれる「胚」とは、作曲家によって記された楽譜上の音符同士が、それぞれの「自由を存分に活用」しながら、楽音として「一つに調和」する瞬間、「事物の内的な声」を発生し、「あの仲々動かない車」や「死んだ物質」を本質的に生成させようとするものといえるだろう。つまり、この「胚」を形成する音楽こそ、まさしくシェーンベルクが生み出した「未来の音楽」なのである。

シェーンベルクは、しかし、その際、ロマン主義的調性の束縛からさえも自由になるために、新しい音楽技法を生み出した。それは、12の異なる音階をすべて均等に使用することで主となる調性をもたない12音技法と呼ばれるものであった。この技法によって生み出された音楽は、まさしく「耳の問題」でなく、「魂の体験」を重視し、調性の伝統をまったく否定するのではなく、自ら自身が生きる「時代固有」の「自由の量」の中で、それを注視し捉え直すことによって、本質的に生成させるものであった。しかしながら、この「新しい美」がやどる「新しい世界へと進み入って」いく「未来の音楽」は、同時代に生きる大衆が求め続ける音楽からは完全にかけ離れていた。「文化産業によってさんざん捏ねまわされた聴衆の手にはとても負えないような困難を与えるために生じてきた（中略）シェーンベルクの音楽は、最初の音から、全身の注意を積極的に集中して完全についてゆくこと」を必要としていた。彼の音楽は、大衆にとって、「音楽は一連の快い感覚的な刺戟として提供される」という [アドルノ 1989: 162-163]、いまだ過去の「自由の量」の中で奏でられるものだったのである。

ここまでみてきたように、シェーンベルクは、世俗社会という大河の流れに逆らったそ

の果てにたどり着いた「生の源」に立脚しながら、自らの芸術表現を探究していった。しかし、生涯にわたりその淀みきった大河に飛び込むことに躊躇することはなかった。それは、彼の「未来の音楽」が、他者との統一へと向かい続ける「芸術の自己自身からの超脱」にほかならないからである。この「超脱」が閉ざされぬよう他者へと語り続けるシェーンベルクの芸術表現に、まさしく異なるもの同士間の差異を肯定し、他者とともに1つの世界の共有を目指す、人間の生のあり様そのものを見ることができるのである。

つぎに、彼の弟子の1人であるアルバン・ベルクの芸術表現についてみていくことにしよう。

4 ベルクという変奏的容姿

シェーンベルクは、自らの芸術表現をロマン的表現から12音技法による表現へとさらに推し進めていくが、彼の弟子ベルクは、師の編み出した新しい音楽技法を継承しつつも、生涯その作風にロマン性を保持していた。ブーレーズは、ベルクについて、「何よりも過渡期の人物であり、自分の時代に当時の語彙共々組み入れられてはいるが、過去に対する、よりの確にはドイツ・ロマン主義に対する懐旧の情に満ちた人間である」 [Boulez 2005: 431; ブーレーズ 2010: 326] と述べている。また、ベルクは、「自分がウィーン楽派の伝統の中にいると感じ」ながら、ロマン主義を代表する作曲家「マーラーの伝統や、マーラーが長引かせていたヴァーグナーの伝統の中で居心地よく思っていた」とも分析されている [Boulez 2005: 432; ブーレーズ 2010: 327]。

シェーンベルクと同じくウィーンに生まれたベルクは、作曲家になるためのすべてを師から学んだといっても過言ではない。ベルクは、1904年にシェーンベルクが新聞に載せた音楽理論と作曲教授の求職広告によって彼

の門下に入る。シェーンベルクの指導で着実に作曲技法を身につけていったベルクは、師の「主題労作の技法、動機をきびしく節約する技法を、持続的移行の原理に融合」させるという、「変奏の原理」を見出していった[Adorno 1968: 9; アドルノ 1983: 11]。その後、ベルクは自らの芸術概念を、彼の音楽上の弟子であった哲学者テオドール・アドルノ(1903-1969)へと教授していく。当時、アドルノは作曲家になることを志しており、大学卒業後、ウィーンに渡りベルクの弟子となっていた。アドルノはベルクの教授ぶりについてこう述べている。

シェーンベルクやヴェーベルンさえその例にもれないが、近代の作曲家たちのだけひとりとして、ベルクほどに、あの時代にあって、イデオロギーの粉飾に浮身をやつす音楽家から遠くかけはなれた者もいなかった。(中略)一貫して彼は、音楽形式の水準にたいする私の感覚を訓練し、徹底して分節されざるもの、空転するものにたいする、またとりわけ、溶解した作曲素材のただなかになおも残存する機械的にして単調な遺物にたいする、そうした抵抗力を私に植えつけた。彼が個々の場合に即して例示してみせるものは何であれ、脳裡に刻みこまれて、いつまでも消えることのない明証性をもっていた。[Adorno 1968: 39-40; アドルノ 1983: 73-74]

アドルノは、11年にもわたるベルクとの師弟関係の中で、音楽領域とは別の領域に進んだことを懸念しながらも、ベルクの音楽技法は、後の彼の文学的技法に影響を与えたと語っている。それこそが「変奏の原理」であり、これは、「あらゆるものは、本来、他のものから発展生成したにもかかわらず、しかしそれぞれに異なってもいる」[Adorno 1968: 40; アドルノ 1983: 75] という、全体の関

連性と要素間の異なりをともに重視するものであった。この「変奏の原理」は、ベルクの人物像そのものを形成する原理といえる。革新的な音楽技法の継承者であると同時にロマン主義の保持者でもあるベルクという「何よりも過渡期の人物」像は、ワーグナーやマーラー(1860-1911)、そしてシェーンベルクという「他のものから発展生成した」人間のいわゆる変奏的な容姿であり、彼は、「イデオロギーの粉飾に浮身をやつす音楽家から遠くかけはなれ」、(シェーンベルクのように)「事物の内的な声」を発生させながら、「機械的にして単調な遺物」を本質的に生成させる「胚」を備えた芸術家といえるだろう。

ベルクの代表的な作品に歌劇《ヴォツェック(Wozzeck)》(1921年)がある。この20世紀を代表する歌劇作品は、ウェーバー(1786-1826)のジングシュピールやワーグナーの北欧神話にみられるような、いわゆるファンタジーの世界から主題をえたものではなく、現代社会に生きる人間の不安や孤独を直接主題にした作品である。ここで、ベルクは、歌劇という伝統的な芸術形式に、現代的要素を盛り込みながら、新しい芸術表現を試みている。アドルノは芸術家としてのベルクについて、「未来への供犠として、おのが身を過去にささげたのである」[Adorno 1968: 13; アドルノ 1983: 21]と述べている。「何よりも過渡期の人物」であったベルクは、歌劇やロマン主義といった西洋音楽の過去を保持しながら、「未来の音楽」を生み出していった。このような過去と未来という異なる両者に対して、自ら自身を形成する「変奏の原理」を適用して、互いが1つの世界を共有するとみなすベルクの芸術表現に、「未来への供犠として、おのが身を過去にささげた」人間の生のあり様そのものをみることが可能であろう。

5 ヴェーベルンの未来の音楽

これまで検討してきたように、シェーンベルクやベルクの芸術表現にみられる、西洋音楽の過去と未来という両者へのまなざしは、ヴェーベルンの作品からもうかがえる。その一例として、ヴェーベルンが、バッハの《音楽の捧げもの(Musikalischen Opfer)》(1749年)を現代のオーケストラ用に編曲した作品⁴⁾がある。この作品について、以下のように解説されている。

この仕事の狙いは、どのような点においても、バッハの楽想をそのまま復興しようとしたり、バッハの意図がいかなるものであったかを創造したりするというようなものではない。ヴェーベルンは純粋に個人的な実験を試みたのであり(中略)しかもそれを、バッハ時代に用いられていた器楽編成様式からはスッカリはなれた音響様式によって行っているのである。すなわち、彼はこの作品において、音色旋律を扱うための彼の原則、を適用しようとするわけなのである。[ロスタン 1975: 221-222]

このようにヴェーベルンは、バッハというバロック期の伝統に立ち返りながら、師シェーンベルクのごとく「自由を存分に活用」して、自らの音楽表現の礎となるべき原則を見出していった。また、彼は、シューベルトのピアノ曲《ドイツ舞曲(Deutsche Tänze)》(1824年)のオーケストラ編曲(1931年)も行っており、西洋音楽の過去から演繹⁵⁾するという「個人的な実験」を通して「未来の音楽」を形成していったのである。

ヴェーベルンによる「未来の音楽」としての最大の特徴は演奏時間にある。時間芸術と称される音楽は、基本的に演奏時間が増すごとに表現の説得力が増す芸術であるといっ

てよい。しかしながら彼の作品は、ワーグナーやマーラーによる長大なロマン主義的作品と比べて極端に短い。たとえば《交響曲(Symphonie)》(1928年)と題された楽曲は、全二楽章(第一楽章はソナタ形式、第二楽章は変奏曲というように、それぞれ伝統的な形式性が採用されている)で構成され、その名称がもつ従来のイメージに反して、およそ10分程度で演奏される。このような短い演奏時間の中に、伝統性と革新性という異なる両者が凝縮されているのである。そうであるがゆえに、聴衆は極度の緊張の中で彼の音楽に向かいあわなければならない。そして、この《交響曲》の初演では、あまりの革新的な音楽表現にホール中聴衆の爆笑が起こったという[音楽之友社編 1994: 46]。すなわち、ヴェーベルンによる「未来の音楽」とは、音に身を委ねながら、長い演奏時間を経てついには感動に至るといふ、大衆がもっていた従来の音楽観とは明らかに対極の方向へとむかうものだったのである。

このような、余分な要素を取り払った究極的ともいえるヴェーベルンの芸術表現は、彼自らの生をあらわしている。ブーレーズはいう。「ヴェーベルンの進展、それは次第に研ぎ澄まされていく把握の鋭さであり、イデーの成長を制御するための殆ど偏執的なまでの戦いであり、作品化や方法と向き合った生活である。彼は毎日、「生きるとは一つの形式を擁護することである」という法外な掟に従うのだ」[Boulez 2005: 428; ブーレーズ 2010: 203]。この言葉が示すように、ヴェーベルンにとって、西洋音楽の伝統的な「形式を擁護すること」とは、自らの音楽(生)を進展(存続)させることにほかならない。彼は、形式性という過去と、進展という未来との共存性の実現のために、毎日の生活を全うするのであり、両者の統一性を保持するというあり様そのものに、自ら自身の生(音楽)を見出していたのである。

シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンという新ウィーン楽派の音楽家たちは、世俗社会という大河の流れに逆らいつつ、西洋音楽史における革新的な芸術表現を行った。しか

しながら、彼らの芸術表現においては、表現主義から、ロマン主義の先にある、古典主義、そしてバロック期へと遡及的にその舵がむけられていた。シェーンベルクはこう語っている。「バッハのであれ、ハイドンのであれ、あるいはその他のどのような巨匠のであれ、すぐれた人達の手になるあらゆる傑作の中に、われわれはかの不滅の新しさを発見するのである。何故なら、芸術とは新しい芸術のことだからである」[シェーンベルク 1973: 16]。彼らは、ワーグナーのいう「生の源」に立脚しながら、過去の巨匠たちから演繹することによって、未来の語りかける他者へむかって新しい芸術表現を行ったのである。自らの芸術表現において、異なるもの同士間の差異を肯定し、互いに1つの世界を共有するという、人間の生を示しながら。

6 おわりに

これまでみてきたように、新ウィーン楽派の3人の音楽家たちによる芸術表現は、過去という他者からの演繹によって、未来という他者へとむかうことを意図していたが、表現主義に位置づけられる彼らの芸術表現としての音楽は、ニーチェの音楽（芸術）観を通奏低音として鳴り響くもの、換言すれば、その意味をニーチェ的に捉え返しうるものであるといえよう。

ニーチェは、表現主義に影響を与えることになった自らの哲学思想と音楽との関係性に特別な関心を寄せていた。『悲劇の誕生 (Die Geburt der Tragödie)』(1872年)におけるワーグナーへの傾倒はいうまでもないが、他にも幾つかの著作で、その関係性についてふれており、たとえばこのように述べている。「音楽の友として。——結局のところ、われわれが音楽を愛しつづけてゆくのは、われわれが月光を愛しつづけてゆくようなものである。どちらも、太陽にとってかわろうなどとは思いはしない、——音楽も月光も、でき

るだけみごとに、われわれの夜々を明るくしようと望むだけである」[Nietzsche 1988: 623; ニーチェ 1994: 388-389]。この、われわれの慎ましい、愛すべき「友」として言表される音楽とは、まさしくカンディンスキーがシューマンの作品を評して述べた、「人間の心の暗闇に光を投げかけること」を目的とする芸術である。ロマン主義者や表現主義者、そしてニーチェが謳う音楽芸術の役割とは、「月光」との共同体⁶⁾を目指して、現実の世界に生きる人間の救済を試みることなのである。そして、この芸術がもたらす救済は、現実の世界に生きる人間の希求によるものといわれる。

夢や芸術と対照的な現実感覚を保持している限り、人は夢や芸術から利益を得ている。実際に夢も芸術もつかの間のはかない平和を見つけるために、われわれが背を向ける現実世界のなまぐささや、厳しさや、不安定を浮き彫りにする。こうしてこの二つは「生を可能にさせ、生きるに値するものにする」。だから現実世界によく馴染んだ幸せな人は芸術や想像力を必要としないだろうと、思われるかもしれない。もしフロイトが正しければ、願望がすべて実現された人は、決して夢を見ないことになる。もしもギリシア人が、言い伝えによって描かれているような健康で快活な人々であるならば、かれらは芸術を、すくなくともアポロ芸術を必要としなかったろう。ゆえにギリシア人はそれほどには世界と調和していなかったと推測しなければならない。これこそまさにニーチェが立証しようとしたことである。[Danto 2005: 31; ダントー 2014: 75-76]

ここで述べられているように、人間の生と世界との不調和が、ギリシア芸術の繁栄をもたらす原動力となっていた。そして、この芸

術の繁栄によって、芸術と人間の生との深い関係性が意識されはじめるのである。

ギリシア芸術はその宗教と同じように、生存を短縮し、消滅する代わりに生を最終的に受け入れ、処置する工夫であった。このような考え方はニーチェの考えにとって、きわめて重大なもので、それはギリシア文化だけでなく、文化一般に当てはまる。芸術、宗教、哲学、道徳、そして実際に経験に形式を付与するものはなんであれ、結局苦悩に対する一つの反応であり、生存を可能にし、耐えやすくして死の願望（これをそう呼んでよいならば）を克服する手段と理解しなければならない。[Danto 2005: 34; ダントー 2014: 80]

このように、芸術は人間の苦悩や死への願望を「克服する手段」として誕生した。まさしくこの誕生のあり様そのものこそ、新ウィーン楽派の3人の作曲家たちが、世俗

社会という大河の流れに逆らい、その探究の果てにたどり着く「生の源」から「人間の心の暗闇」へ投げかける光耀にはかならない。この光のもと、いまだ人間の生と世界との不調和が跋扈するこの現実世界が、「生の源」から湧く芸術によって満たされ、それこそ人間の生の芸術化が実現されることが、人間のつぎの課題になるといえるのではないだろうか。

自絵画作品について

本稿に自絵画作品を付加することは、芸術表現における理論と実践の共存および絵画制作を研究基盤におく筆者にとって非常に意義深いことである。この作品（図1）は、新ウィーン楽派の3人の作曲家、シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンを描いたものであるが、単なる肖像画ではなく、本稿で論じてきた芸術表現における人間の生のあり様そのものを表現した作品である。タイトルである《12 gaze》とは、(画家でもあった)シェーンベルクが描いた《Blick (Gaze)》(厚紙に油



図1 今村淳《12 gaze (Guardians)》紙に油彩、120 × 200cm、2019年

彩、32.2×24.6cm、1910年）によっている。彼の自画像とも捉えられるこの作品は、しばしば「赤いまなざし」と和訳され、表現主義的な荒々しい筆致で一氣に描かれており、黄土色の背景に浮かぶその顔面の頭部は灰色で塗りつぶされ、鑑賞者を凝視するかのような両眼は赤い絵の具で強く塗り囲まれている。筆者はこの作品に強く影響を受けて以来、2010年より《12 gaze》シリーズの制作を開始した⁷⁾。

《12 gaze》は、1つのイメージから12枚のヴァリエーション（変奏）を描き出す作品である。それぞれを描く際、色数および色を載せる手順もまったく同じにするが、それでも筆跡はそれぞれ異なっており、それら12枚で1組となる。これは、本稿第3節で述べた、自己を形成する「変奏の原理」を適用して、互いが1つの世界を共有するとみなすベルクの芸術表現によっている。そして、ここでの12という数は、本稿第2節で取り上げた、シェーンベルクによる12音技法にもとづいている。12の異なる音階をすべて均等に使用することで主となる調性をもたない、この革新的技法は、調性の伝統をまったく否定するのではなく、自ら自身が生きる「時代固有」の「自由の量」の中で、それを注視し捉え直すことによって、本質的に生成させるものであった。

《12 gaze》の制作過程は、筆者が1999年より開始している《Digital Image Painting》の制作技法にもとづいている。《Digital Image Painting》とは、デジタルカメラやインターネットなどから得た画像をプリントアウトし、その上にその画像を油彩で「上描き」した作品である。この上描きは、「下描き」（あるいは「完成図」）を他者に委ね自己を主体とせず行う表現といえる。これをデジタル社会（「時代固有」）における自己（人間）の生のあり様（「自由の量」）そのものとして、筆者はこの芸術表現を繰り返している。

これらの制作意図を踏まえた《12 gaze

》は、筆者の「守護者」として、シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンを取り上げ、彼らとの対話を表現した作品である⁸⁾。この作品は、彼らの画像をもとに、それぞれ12枚1組計36枚で構成されており、「赤いまなざし」の影響から赤色をベースに描かれている。ここでは、筆者と「守護者」という、異なるもの同士間の差異を超越し、互いに1つの世界を共有するという意識そのものとしての「上描き」（彼らとの対話）が自己の生をより鮮明にかたち作っていく。本稿第1節で述べたように、「語りかける」他者（ここでいう「守護者」）の存在なくしては、自己（筆者）の生の煌めきはあらわれないのである。したがって、ここでの自己の生とは、まさしく、自己とは異なる他者との統一へと向かい続ける「芸術の自己自身からの超脱」にみる、新ウィーン楽派の3人の作曲家および筆者の芸術表現における人間の生のあり様そのものにほかならないのである。

<注>

1) 山田は、「ヘーゲルによれば、「古典的芸術」は、人間性と神的本性（絶対的精神性）との統一の即自態にすぎず、この統一が内面的、主観的な知として、精神的な知によって、精神においてのみ実現されるべき意識的な統一として、あるのではない」[山田2009:117-118]と述べている。ここでいわれる「古典的芸術」という「記号の外部に呈示される「他者」をもたない自己啓示としての」、芸術形式上における「即自態」が乗り越えられた、「外部に呈示される「他者」をもつ、「精神においてのみ実現されるべき意識的な統一」こそ、ロマン主義芸術を掌る思想といえる。

2) ドイツの詩人ハインリヒ・ハイネは、「キリスト教と騎士道はロマン主義にルーツをつけるための手段でしかなかった」と述べ、ロマン主義がもたらす「オリーブの新緑がドイ

ツのパルナソス山にふたたび萌えいずるまでには、いくつかの月桂樹がその前に枯れてゆかずにはいないだろう」と指摘している [ハイネ 1995: 135]。この言葉は、ユダヤ人ハイネによる人間の生と世界に対する態度であり、ロマン主義をキリスト教社会に生きる自らの「生の哲学」として捉えたものといえるだろう。

3) カンディンスキーとシェーンベルクの間で行われた往復書簡は、ユダヤ人に関する人種問題の誤解から以下のシェーンベルクの手紙(1923年5月4日)をもって途絶える。「わたしはあなたを理解しないでしょう、理解できないのです。まだ二、三日前までは、わたしの論証であなたに印象を与えたいと、希望をもっていました。今日はもはやそんなことができるとは信じていませんし、弁護してきたことをほとんど品位の喪失と感じています」[シェーンベルク&カンディンスキー 1985: 135]。

4) 《六声のリチェルカータ (Fuga (Ricerca) a 6 voci)》(1935年)。

5) ここでいう「演繹」(déductionの訳語であり笠羽訳によっている)とは、ブーレーズの「創造における必然性は演繹の技法を前提とする」[Boulez 1989: 52 (ブーレーズ 2002: 51)] という言葉によるものである。この「演繹の技法」とは、創造性はまったくの無の状態から作品を生み出すものではなく、先在するものを十分に認めることから發揮され、生み出すものであることを知り、それを活用する手法である。

6) ピアニストであり指揮者でもあるダニエル・バレンボイムは、音楽(美)と倫理の関係性についての講演のなかで、演奏者にとって、その他者である聴衆とひとつの共同体となって楽曲を再創造するという「作品を共に生きている」状態が最良だと述べている [Barenboim 2010: 21]。

7) 筆者のホームページ (<http://www.junimamura.com> 2020年3月26日閲覧)

を参照されたい。

8) シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルンを含む、筆者にとっての芸術表現における精神的な「守護者」との対話を主題にした個展「Guardians」を2019年11月23日から同月29日まで書画画廊(東京・銀座)にて開催した。

<参考文献>

アドルノ、テオドール 1983『アルバン・ベルク——極微なる移行の巨匠』平野嘉彦訳、法政大学出版局。

アドルノ、テオドール 1989「アルノルト・シェーンベルク」『シェーンベルクのヴィーン<WAVE23>』吉田秀和訳、21.WAVE/ペヨトル工房、pp. 162-190。

ウィードマン、アウグスト 1994『ロマン主義と表現主義——現代芸術の原点を求めて 比較美学の試み』大森淳史訳、法政大学出版局。

音楽之友社編 1994『作曲家別名曲解説ライブラリー <16> 新ウィーン楽派』音楽之友社。

カンディンスキー・ワシリー 2000『カンディンスキー著作集 <1>』西田秀穂訳、美術出版社。

シェーンベルク、アーノルド 1973『音楽の様式と思想』上田昭訳、三一書房。

シェーンベルク、アーノルド&ワシリー・カンディンスキー 1985『出会い——書簡・写真・絵画・記録』イリーナ・ハール=コッホ編、土肥美夫訳、みすず書房。

ダントー、アーサー 2014『哲学者としてのニーチェ』眞田収一郎訳、風潮社。

ニーチェ、フリードリッヒ 1994『ニーチェ全集 <6> 人間的、あまりに人間的 2』中島義生訳、ちくま学芸文庫。

ハイネ、ハインリヒ 1995『ハイネ散文作品集 <5>』木庭宏訳、松籟社。

ブーレーズ、ピエール 2002『標柱——音楽思考の道しるべ』笠羽映子訳、青土社。

ブーレーズ、ピエール 2010『ブーレーズ作曲家論選』笠羽映子訳、ちくま学芸文庫。

山田忠彰 2009『エストーエティカ——<デザイン・ワールド>と<存在の美学>』ナカニシヤ出版。

ロスタン、クロード 1975『ヴェーベルン』店村新次訳、音楽之友社。

ワーグナー、リヒャルト 1998「時間と空間における公衆」『ワーグナー著作集 <5>』山地良造訳、第三文明社。

- Adorno, Theodor W. 1968 *Berg*. Wien: Verlag Elisabeth Lafite.
- Barenboim, Daniel 2010 *The Ethics of Aesthetics*. Tilburg: Nexus Institute.
- Boulez, Pierre. 1989 *Jalons (pour une décennie)*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- Boulez, Pierre 2005 *Regards sur autrui*. Paris: Christian Bourgois éditeur
- Danto, Arthur C. 2005 *Nietzsche as Philosopher*. New York: Columbia University Press.
- Kandinsky, Wassily 2009 *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag.
- Nietzsche, Friedrich 1988 *Menschliches, Allzumenschliches. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe (KSA) 2*.

- Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter.
- Wiedmann, A.K. 1979 *Romantic Roots in Modern Art-Romanticism and Expressionism: Study in Comparative Aesthetics*. Newport: Gresham Books.
- Wagner, Richard 1983 *Das Publikum in Zeit und Raum*. In Dieter Borchmeyer (Hrsg.) *Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe in 10 Bänden*. Berlin: Insel Verlag.

インターネット資料

今村淳のホームページ

<http://www.junimamura.com> 2020年3月26日
閲覧。

(2020年1月31日受理)

Tradition and Innovation: Art Expression of the Second Viennese School

Jun Imamura

Keywords

Art, Human Quality, Expressionism, Schoenberg, Berg, Webern

In this paper I discuss the Second Viennese School's art expression and concept. In the early 20th century the Second Viennese School was formed by Arnold Schoenberg, Alban Berg, and Anton Webern. Schoenberg invented twelve-tone technique and with this innovative technique they created “Zukunftsmusik” by reconsidering traditional art form established in the Western music history. The Second Viennese School is placed as Expressionism in the art history and this art movement relates deeply to these past movements, Classicism and Romanticism. As for Schoenberg, Berg, and Webern their art concepts show the companionate relationship between tradition and innovation which represents a human quality of co-existence with others.