

アレクサンダー・ツェムリンスキー ——シェーンベルクの「盟友」の 実相をめぐって(1)

Alexander Zemlinsky — Über die Bedeutung
seiner Freundschaft mit Arnold Schönberg (1)

小林 正 幸

要 旨

世紀転換期ウィーンの作曲家、アレクサンダー・ツェムリンスキーは、十二音技法の確立者アルノルト・シェーンベルクに作曲の手ほどきを行った師として、また彼の妹がシェーンベルクと結婚したことから、シェーンベルクの義兄として知られているが、彼の音楽に対する評価は、シェーンベルクが主導する「新ウィーン楽派」の先進性に比べて退行的なものとは一般的には見られている。そうした否定的な評価はどの程度まで正当なのだろうか。ツェムリンスキーの音楽をいかに評価すべきかという根本的な問題を、彼とシェーンベルクの「盟友」関係の推移を手掛かりとして解明していきたい。

キーワード

アレクサンダー・ツェムリンスキー、アルノルト・シェーンベルク、
新ウィーン楽派、音楽におけるウィーン分離派

1 はじめに

アレクサンダー・ツェムリンスキー（1871-1942）といえ、一般的には、「新ウィーン楽派」の周辺にありながらも、時代の先進的な動向にはついて行けなかった保守的な作曲家と受け取られているのではないだろうか。彼の受容史においては、同時代における評価にせよ、第二次大戦後の「再発

見」以降進められた再評価の試みにせよ、結局のところ、「無調」から「十二音」へと音楽におけるモダニズムを過激に推進する進歩的なアルノルト・シェーンベルク（1874-1951）と、彼を支援しつつも、そうした「新音楽」理論を自身の創作原理とすることを望まないツェムリンスキーとの「盟友」関係をいかなる角度から捉えるかによってツェムリンスキーに対する評価が異なってくるように見える。あるいは、一步踏み込んで、アカデミックな音楽教育を受けたツェムリンスキーが、独学で作曲を学んだシェーンベルクに音楽の理論と実践を教授したものの、後に十二音音楽の理論を打ち立てて西洋音楽史上画期的なパラダイム転換を成し遂げたシェーンベルクと比較されることによって、退嬰的で凡庸な作曲家と見なされ、戦後もしばらく続いた進歩史観の立場から軽視されたのは必然的な成り行きであった、という風にもいえる。

ツェムリンスキーの音楽の意義を捉え直す試みは、1970年代になってようやく始まった。その先頭に立ったのは音楽学者ホルスト・ヴェーバーである。彼は、1971年発表の論文『ウィーンのツェムリンスキー 1871-1911』¹⁾を皮切りに、1977年には最初のツェムリンスキー評伝²⁾を刊行するなど、その後のツェムリンスキー研究の礎石を築いた。70年代といえば、近代的産業社会がもたらした環境破壊をめぐる議論が活発になり、近代科学に対する批判的論調が沸き上がった時代である。そこでの問題意識は生態学や経済学の枠を越えて、哲学や政治など幅広い分野でも共有された。そして音楽の領域においても、それまでの進歩主義的な観点から解放された新たな音楽文化、いわば「音楽におけるポストモダン」を模索する機運が高まっていった、といえる。

20世紀初頭から第二次大戦前にかけて高い評価を得ていたにもかかわらず、ナチスの弾圧を受けて表舞台から一度は姿を消し、戦後になるともはや時代に合わない過去の遺物と見なされて、ふたたび忘却の淵に沈んだ作

作曲家たちは、そうした時代的潮流を背景として蘇ることができたのである。フランツ・シュレーカー（1878-1934）やエーリヒ・ヴォルフガング・コロンゴルト（1897-1957）と並んで、ツェムリンスキーもこの時期に再発見されて「ルネサンス」を迎えたユダヤ系作曲家のひとりである。

70年代以降、断続的に開催されたツェムリンスキー・シンポジウムを契機として重要な研究成果も刊行され³⁾、個別テーマを掲げる研究書も少なからず出版されてきた。学術研究の進展は、当然ながら音楽家にも影響を及ぼし、ツェムリンスキーの作品が演奏される機会が増えたことはいまでもない。

もちろん、ユダヤ系作曲家に共通の問題として、ナチス時代に散逸した楽譜や台本といった第一次資料の探索が必要となる。音楽資料の精査・校訂のために、研究者や音楽家たちの地道な作業が続けられた。例えば、現在ではツェムリンスキーの管弦楽作品のうち《叙情交響曲》に次いで演奏されることの多い交響詩《人魚姫》は、1905年にウィーンで初演された後ほどなく、作曲者自身が出版予定を撤回したことも重なってスコアが行方不明となっていたが、1980年代になってようやくそれが発見され、1984年にはほぼ80年ぶりの再演（および出版）を果たしたのである。また、オペラ《夢見るゲルゲ》の場合、1907年にウィーン宮廷歌劇場で音楽監督グスタフ・マーラーの指揮により初演される予定だったが、劇場運営をめぐる対立抗争の果てにマーラーが辞任すると、総練習の段階まで準備が整っていたにもかかわらず、後任の音楽監督によって上演はキャンセルされた。それ以来、楽譜資料は劇場のアーカイヴに眠っていたという。それが70年代に偶然発見されたことにより、作品完成から74年後、1980年にニュルンベルク歌劇場での世界初演が可能となった。

さらに、ヒトラー政権下のベルリンからウィーンに戻ったツェムリンスキーが1936年に作曲した作品、《弦楽四重奏曲第4番》が初めて公開の場で

演奏されたのは、作曲家の死後25年を経た1967年（楽譜の出版は1974年）のことだった。弦楽四重奏曲というのは往々にして、ベートーヴェン晩年の弦楽四重奏曲のように、自身の内面に抱えた葛藤をあえて曝け出すために選択された、作曲家の個人史と深く結びついたジャンルともなりうるものである。この点で、創作最終期に書かれた弦楽四重奏曲の再発見は、ツェムリンスキーの創作全体を俯瞰するために必要なひとつの手掛かりを提供したといえる。

現在では、歴史的断絶を埋めるため行われた音楽資料の精査・校訂が進んで、70年代の「ツェムリンスキー・ルネサンス」の時代には所在を確認できなかった作品も聴くことができる。ツェムリンスキーを評価するために必要な諸要素が次第に整えられてきたことを大いに歓迎したい。しかし、今日に至ってもなお、ツェムリンスキーを真正面から見据えた受容がなされているかという問いに対しては、いささか曖昧に答えるしかないであろう。というのも、依然として一般的には、第一に、冒頭に述べたようなシェーンベルクとの師弟関係を前提としてツェムリンスキーの退行性が強調される傾向があるからであり、第二には、過去の伝統の踏襲という意味だけではなく、同時代のさまざまな音楽的動向に敏感に反応するという点を捉えて、侮蔑的ニュアンスを含んだ「折衷主義者」というレッテルが貼られることもあるからである。

たしかに、オスカー・ワイルドの作品をオペラ化した《フィレンツェの悲劇》（1916年）は、市民的モラルに反するような内容と豊かなオーケストレーションが同じくワイルド原作によるリヒャルト・シュトラウスの《サロメ》（1905年）を思い出させるばかりか、極めて強烈かつ扇情的な意味が込められたその前奏曲は、やはりシュトラウスの《ばらの騎士》（1910年）のそれと同じ機能を果たしていると見える。また、間違いなくツェムリンスキーの最高傑作のひとつに数えられる作品、インドの詩人タゴールの詩

をテキストに用いた《叙情交響曲》(1922年)については、彼自身が、声楽(中国の詩による)と交響曲の融合を試みたマーラーの《大地の歌》(1908年)を範とすることを構想段階から宣言していた。しかし、こうしたことをもって彼をエビゴーネンと呼ぶとしたら、それはあまりにも短絡的で、芸術の審美的評価とはかけ離れたかなり恣意的な判断といわざるを得ない。様式の継承がすなわちオリジナリティーの欠如につながるわけではない、何よりも個別作品の芸術的完成度こそが問われねばならないからである。

従って、ツェムリンスキーに関わる無用な先入観を振り払うためにも、一見時代に遅れているように見える作品のどこに、彼本来の音楽的美質があるかを再検討することには大きな意味があるだろう。以下では、シェーンベルクとの盟友関係の実際はどうであったのか、その内実を探ることを中心に、「新ウィーン楽派」と一線を画すことになった経緯、さらには世紀転換期ウィーンの文化的潮流におけるツェムリンスキーの位置を確認しながら、この作曲家の人生の輪郭を描いてみたい。

2 シェーンベルクとの出会いまで

(1) 系 譜

ツェムリンスキーの家系に関しては、アントニー・ポーモントによる評伝⁴⁾がもっとも詳しくそれを伝えている。おおよそポーモントに従って、彼の出自と生活環境を概観してみよう。

アレクサンダー・ツェムリンスキーは、1871年にウィーンのユダヤ人地区レオポルトシュタットで生まれた。祖父アントンはハンガリー北部(現在はスロヴァキア)からウィーンへ移住したカトリック教徒で、いくつかの公職を経た後、雑貨店の経営を始めた。彼の結婚相手ツェツィーリエの父親はテアター・アン・デア・ヴィーン劇場の音楽家だったとされている。彼らの息子アドルフ、つまりツェムリンスキーの父も当初は公職に就いて

いたが、文筆家として身を立てるための環境を求めて、保険会社の事務職員となった。20代の半ば、彼はトルコ系ユダヤ人女性クララと知り合う。クララはボスニアのサライエヴォで生まれた。父シェム・トヴ・セモはトルコ国籍をもったスペイン系ユダヤ人である。ジャーナリストとして各地を転々としながらユダヤ啓蒙主義運動に関わり、やがて、ムスリムの女性と結婚した後、サライエヴォを拠点にセファルディの社会統合推進運動を進めた人物である。

セモは1860年頃、家族とともにウィーンへやってきた。ウィーンのセファルディ共同体は、圧倒的多数を占める東欧ユダヤ系アシケナージとは異なり、18世紀末にオーストリア当局との間で締結された協約によって宗教共同体組織が認可され、比較的安定した生活を享受していた。とりわけ、セファルディが伝統的に得意としてきた印刷・製本の技術が最大限に活用された結果、19世紀に入ってからウィーンは、それまでヘブライ語やラディーノ語の書籍出版の中心地だったイタリアやオランダを凌駕する地位を獲得したとされる。

セモのイニシアティヴでセファルディの雑誌、ラディーノ語で書かれた『ウィーン通信』が創刊された。これの読者層はウィーンのセファルディだけでなく、バルカン全域やトルコ、イタリアにまで広がっていったという。また、その広い交友関係から、ウィーンのセファルディ共同体のなかに強い影響を及ぼした。

しかし、彼の影響力はそれだけにとどまらなかった。娘の結婚相手、つまりアドルフ・ツェムリンスキーがカトリックから離れてユダヤ教へ改宗することになったのである。改宗の動機は不明だが、宗教に寛容なオスマン帝国で培われたセファルディの特質、ある意味では高踏的ともいえる宗教文化にアドルフが引き付けられたのではないかの推測もできるだろう。そして、ふたたび旅に出たセモに代わって、彼が『ウィーン通信』の

編集長になった。そればかりか、彼は1872年（つまり、アレクサンダーが生まれた翌年）からセファルディ共同体、正式名「トルコ＝イスラエル・ゲマインデ」の事務局の仕事も引き受ける。さらには、イギリスの風刺漫画雑誌『パンチ』を模したユダヤ人向け『ウィーン・パンチ』の編集長を務めるかたわら、ユダヤをテーマとする小説を発表するなど、文筆家として活躍の場を広げていった。

彼が残した著述のなかでもっとも意義あるものとしては、何よりもまず『ウィーン・トルコ＝イスラエル・ゲマインデの歴史』⁵⁾（これが出版された1888年、17歳のツェムリンスキーはウィーン音楽院ピアノ科の学生だった。）を挙げねばならない。ドイツ語で15ページ、それにヘブライ語での全訳が付いた小著ではあるが、ウィーンにおけるセファルディ共同体の起源から始まり、1887年にアルハンブラ宮殿の様式で新シナゴグが建設された時期までの歴史をまとめた貴重な文献であり、この分野の歴史的資料として高い価値をもっている。

ただ、セファルディ共同体は、19世紀半ば以降、東欧での差別と貧困から逃れてきたアシュケナージ系ユダヤ人の大量流入の余波を受け、その地位の相対的低下を受け入れざるを得なかった。やがて1890年（アドルフが『ウィーン・トルコ＝イスラエル・ゲマインデの歴史』を出版したわずか2年後のことである。）、セファルディ共同体は、政府の決定によりユダヤ人多数派であるアシュケナージ系が管理運営するユダヤ共同体への編入を余儀なくされて独立性を失い、1929年頃には多くのセファルディがパリへ移住した。そして、オーストリアがナチス・ドイツに併合された1938年の11月9日、「水晶の夜」の焼き討ちで新シナゴグは灰燼に帰したのである。

こうした事情から、彼の育った家庭環境がウィーンの一般的ユダヤ人の場合とは異なるかなり特殊な性格をもっていたことが確認できる。たしかに、彼がシナゴグで馴染んだセファルディの宗教音楽が、その後の彼の

音楽的發展に顕著な影響を与えたというような形跡は見られない。そのう
え後年にはユダヤ共同体から離れてプロテスタントに改宗することになる。
しかし、アドルフのセファルディ文化への憧れ、宗教共同体のなかで指導
的な地位にあった父シェム・トヴ・セモに対するクララの崇敬の念が、ツ
ェムリンスキーの人格や思想の形成に何らかの影響を与えたのではないかと
と推測することは可能だろう。

とりわけ、クララにとって、かつてイベリア半島で黄金期を謳歌したス
ペイン系ユダヤ人の輝かしい伝統を自身のアイデンティティーの基盤とす
ることは当然ともいえる。ユダヤ教において聖典の写本は重要な仕事だっ
たが、イベリア半島では印刷と造本の技術がもっとも進んでいた。セモの
先祖はその伝統を継承し、印刷業や出版業に関わる者が多かったとされて
いる。

数少ない資料からクララの人物像を描出するには限界があるが、ポーモ
ントの見立てでは、芸術家肌のアドルフに対してクララは現実主義者で、
父親譲りの教育者的役割を果たしたとされる。その一方で、彼女のなかには
陽気と内気、衝動と抑制、慇懃と辛辣といった相反する要素が共存して
いて、いささか気難しい女性であったようだ。おそらく、こうした分裂的
的精神状態を統御していたのが、「セファルディに特徴的な、高慢と紙一重の
矜持」⁶⁾ だったのではないだろうか。

こう考えると、つい連想させられるのは、ブルガリアの多民族が共存す
る町ルスチュックに生まれたセファルディ系作家、エリアス・カネッティ
のことである。彼は自伝『救われた舌』⁷⁾ のなかで、彼らスペイン系は東欧
系アシケナージを見下し、彼の母親はヨーロッパ文化に対する熱狂とス
ペインから追われたユダヤ人の「尊大な家門の誇り」とを併せもっていた、
と書いている。そして、後年になって、自身の社会権力に対する徹底的な
分析や批判が、誇りをよりどころとして敵対者に立ち向かう母親の生き様

と似ていることを悟ったという。ついでにいえば、カネッティは各地を転々とした後、1924年からウィーン大学で学ぶために二度目のウィーン生活を始める。彼は、ナチス政権が誕生した1933年にベルリンからウィーンに戻ったツェムリンスキーの疲弊した姿の目撃者となった。当時二人はともにウィーン西北部のグリンツィングに住んでいて、カネッティは市電のなかでしばしばツェムリンスキーと遭遇したという。自伝第三作『眼の戯れ』には、「私は彼を見ると、いつも畏怖の念を抱いたし、彼の極端な精神集中を感じとった。彼のすこぶる小さな、厳しい、憔悴していると言ってもいいほどの顔は、純粋な思索の軌跡を浮き彫りにしていたし、人が指揮者のうちに期待するにちがいない尊大さがまったくなかった。何びともこれまでツェムリンスキーの音楽について語る事がなかったのは、真面目に考える性格のかなり若い音楽愛好者たちのあいだで、シェーンベルクが計り知れないほどの名声を博していたからかもしれない。私は市街電車のなかの彼を見ていると、彼が何か作曲したことがあるとは想像もつかないのであった。しかし、私はアルバン・ベルクがその〈抒情組曲〉を彼に献呈していたことを知っていた。ベルクはもはや生きていなかったし、シェーンベルクはウィーンに居なかった。彼の代理人であるツェムリンスキーがカーズグラーベン [=グリンツィングにある市街電車の停留所] で電車に乗ってくると、いつも私は心を動かされるのであった。」⁸⁾とある。

反ユダヤ主義の嵐に見舞われた世紀末ウィーンのユダヤ人社会は、同化主義とシオニズムという両極のあいだで引き裂かれた状態だったが、そうした表舞台の対立抗争を醒めた目で見えていたのが、マイノリティーのなかのマイノリティーとしてのセファルディ共同体ではなかったか。「矜持」は精神の卑俗さから身を守るだけでなく、往々にして、自己を堅固な柵に押し込めることで外部世界の侵入を遮断するといった傾向もある。もし、母クララの「セファルディの矜持」が息子にも受け継がれたと仮定すると、

行動面において受動的で、世渡りの才に乏しいと思われる人間ツェムリンスキーを形成していった根源的要因が見えてくるようにも思われる。

母からの影響は息子だけでなく、娘マティルドにも及んだであろう。マティルドはやがてシェーンベルクと結婚する。夫シェーンベルクは彼らと正反対に、弁舌の才能に長け、政治的行動も厭わない人物だった。二人の結婚生活は決して幸せとはいえないものだったが、その原因がこうした事柄に由来するかどうかは簡単にいえない。ただ、少なくともツェムリンスキーという人物と彼の作品を理解しようとすれば、セファルディとしてのルーツ、あるいは「セファルディの矜持」を頭の片隅に置いておく必要があるだろう。

(2) 音楽的環境

ツェムリンスキー自身の記述⁹⁾によると、彼が初めてシェーンベルクと出会ったのは、彼が指揮者を務めていたアマチュアオーケストラ「ポリヒュムニア」にシェーンベルクがチェリストとして入団した時だった。いつのことかについては諸説あるが、おそらく1895年、すでに音楽家の道を歩み始めていたツェムリンスキーが24歳、まだ銀行勤めをしていたシェーンベルクは21歳の頃と推定されている。その頃の二人の音楽的関心がどのようなものであったのか、まずはそれを見ておこう。

ツェムリンスキーは1884年、13歳でウィーン楽友協会音楽院予科に入学して本格的な勉強を始めた。1890年の修了時には最優秀ピアニストに選ばれるほどの腕前を示したが、さらに2年間作曲理論や管弦楽法を学び、音楽家として幅広く仕事をするための基本的能力を習得した。

当時の楽友協会音楽院の教育は、ウィーン音楽界の保守性を如実に反映して、対位法を基礎に置いた古典的形式の習熟を重視しており、長年にわたってブラームスの薫陶を受けた音楽家たちがそれを担っていた。リスト

やヴァーグナーに代表される「新ドイツ派」が台頭してきたこの時代、それを抑止する「ウィーン擬古典主義」の牙城としての役割が楽友協会音楽院に期待されていたことはよく知られている。しかし、音楽院から一歩外に出ると、ヴァーグナーのオペラ、ブルックナーやリヒャルト・シュトラウスのオーケストラ作品など新しい潮流が音楽生活の中心に入りつつあったことはいうまでもない。

また、当時のウィーンには、音楽院の教授たちによって1884年に創設された「ウィーン音楽家協会」という団体があった。その目的は、室内楽と声楽曲の優れた演奏によって音楽文化の発展に寄与するというものだが、当然のごとく、名誉会長を務めるのはブラームスである。1893年に入会したツェムリンスキーにも、ピアニストとしてのステージだけでなく、自身の作品を発表する機会がしばしば与えられた。《ピアノ四重奏曲ニ長調》(1893年初演)、《チェロ・ソナタ》(1894年初演)、《クラリネット三重奏曲》(1896年初演)など、いずれもブラームス風のロマン的情緒に溢れた作品である。ブラームス自身が自作を指揮した1895年の楽友協会ホール開設25周年記念演奏会では、ツェムリンスキーも同じステージで自作を指揮する栄誉に浴した。こうした音楽活動を通して、ツェムリンスキーの名前が徐々に楽壇に浸透していくことになる。1896年にはブラームスの自宅に招かれ、激励されたばかりか、彼の推薦によって楽譜の出版も可能となった。ツェムリンスキーはブラームスからウィーン擬古典主義の伝統の後継者と見なされたのである。この時、ブラームスは63歳、亡くなる一年前の出来事だった。

しかし、ツェムリンスキー本人にとっては、必ずしもブラームス流の伝統を固守することが自分の歩むべき道であるとは思われなかった。というのも、彼が初めて発表したオペラ《ザレマ》には、多くの点でヴァーグナーからの影響があると指摘されているからである。この作品はドイツで行

われたオペラ作曲コンクールへの応募作として作曲された。1893年、ヴァーグナーゆかりのバイエルン王国の摂政ルートポルトが資金を提供した「ルートポルト・オペラ・コンクール」の開催が告示されたのを受けて、ツェムリンスキーは《ザレマ》の作曲を始める。1894年6月までには全体がほぼ仕上がり、1895年8月にはオーケストレーションを終え、オペラは完成した。審査の結果、100を超える応募作品からこれが入賞作に選ばれて、1897年には宮廷歌劇場で初演されたのである。随所にヴァーグナー風の音楽表現が聴かれ、ヴァーグナーを研究した跡が克明に刻まれているという。そのためか、ミュンヘンの聴衆や批評家から好意的な反響があったとされるが、そのことは当時の資料からも確認できる¹⁰⁾。

このようにツェムリンスキーは、ウィーン楽友協会音楽院で学び、ウィーン擬古典主義の継承者と見られながらも、同時に、対抗勢力「新ドイツ音楽」の先進性にも敏感に反応し、新たなドイツ音楽の方向性を模索する段階に至った、ということができる。ウィーン楽壇の激しい対立状況を考えれば、こうしたツェムリンスキーの立ち位置は極めて微妙かつ困難なものであった。それを打ち破る突破口を見出すための試みを重ねていたところに現れたのがシェーンベルクである。おそらく、アカデミズムとは無縁で楽壇事情にも疎い、しかし特異な音楽的才能を予感させるシェーンベルクと知り合ったことを、ツェムリンスキーは一種の解放感をもって喜んだのではないかと推測することができる。

では、シェーンベルクのそれまでの音楽的履歴はどうだったのか。彼の著作のひとつに、十代の頃の音楽活動から十二音作曲技法の確立に至るまでの自身の「音楽的発展」を振り返る『回想』¹¹⁾がある。それによると、8歳のときヴァイオリンを習い始めたが、それとほぼ同時に初めて作曲なるものに興味を覚えたらしい。とはいえ、家族のなかに特に熱心な音楽愛好家がいるわけでもなかった。ごく普通の市民的環境のなかで聞こえる音楽

から触発され、せいぜいのところ、オペラの名曲や軍楽隊の音楽を模倣して曲を作るというレベルを超えるものではなかったという。やがてヴァイオリンを習う仲間と一緒に、既存のヴァイオリン二重奏曲を演奏したり、それらの様式を真似た曲を作るようになる。

音楽的形式に関する十分な知識のないまま、自己流で弦楽四重奏曲の作曲を試みた当時のことを、「百科事典を徹底的に読み込んだり、ウィーン音楽院で作曲を専攻する何人かの学生たちと知り合いになったことが、私の知識を広げるために役立った。こうして私は、他の楽器や他の編成であっても作曲できる能力を身につけて、交響曲の第一楽章にさえ挑戦した。その主題は今でも覚えている。この時期、モーツァルト、ブラームス、ベートーヴェン、ドヴォジャークが私のモデルだった。」¹²⁾と振り返る。ただし、これだけならば、ウィーンには珍しくもない、ただ音楽に没入する陽気な若者の姿であろう。しかし、シェーンベルクは、自己流儀での作曲に飽き足らず、さらに進歩するためにはアカデミックな教育プロセスに一度は身を置く必要性を感じていた。彼にとって、「ポリヒュムニア」で知り合ったツェムリンスキーは、そのアカデミックな経歴と世間での評判からして、作曲法の師匠とするにまったく申し分のない人物と見えたはずである。

(3) 教師ツェムリンスキー

教師であり友人でもあるツェムリンスキー、また最初の妻の兄という立場上、義兄ともなったツェムリンスキーに対してシェーンベルクは、——少なくとも公的な発言を見る限り——芸術的評価においても個人的関係においても敬意と感謝を込めた丁寧な姿勢を崩すことがなかった。

1921年当時、ツェムリンスキーはチェコスロヴァキア共和国のプラハで新ドイツ歌劇場音楽監督の地位にあったが、ある音楽雑誌がツェムリンスキー生誕50年を記念する特集号を出した。それに寄稿したシェーンベルク

の文章にはこうある。「彼（ツェムリンスキー）は私の教師となり、私は彼の友となるのだが、やがては義弟にもなった。そして彼はこれまでの長いあいだずっと、困ったときには必ずその言動を思い出すようなかけがえのない人だった。」¹³⁾と。

あるいは、『回想』のなかで、シェーンベルクは教師としてのツェムリンスキーについてこう言及している。ツェムリンスキーは、「私にとって作曲上の技法や諸問題に関する知識のほとんどすべてを与えてくれた恩人である。私はつねに、彼が偉大な作曲家のひとりであると固く信じてきたし、今もそう考えている。もしかすると、世間が思っているよりも早く、彼の時代がやってくるだろう。私には疑いのないことがひとつある。それは、ヴァーグナー以降の作曲家のなかで、劇場に求められるものを彼ほど崇高な音楽的内実によって実現させた例を知らない、ということです。」¹⁴⁾これは、1938年にアメリカへ亡命し、満足な仕事を得られないまま、1942年に不遇の死を迎えたツェムリンスキーへのオマージュである。

しかし、実際にツェムリンスキーがどのようなことを、どのように教えたかについては明らかになっていない。わずかにひとつ、音楽教育雑誌に掲載されたツェムリンスキーの教育論がそれを示唆しているだろうか。その趣旨は、「私の教育法は最近のやり方とは異なり、まず必要なことのすべてを習得させた後で、それをあえて忘れさせたり、別の手法を考えさせたりすることである。それが、本人の素質を自由に発展させるために必要なのです。定式的な課程をすべてくぐり抜けた後にやっと、古い伝統や習慣から自由になることができる。しかし、天才の場合だけは、そもそも決まりきった授業を受ける必要はない。」¹⁵⁾というものである。

シェーンベルクの弟子でツェムリンスキーとも親しかったアントン・ヴェーベルンはこう書いている。「アルノルト・シェーンベルクは独学の徒である。彼は、しばらくのあいだアレクサンダー・ツェムリンスキーから作

曲に関して助言をもらっていたが、それはレッスンのなかでというよりは、むしろ友人同士の語らいの場でのやりとりだった。』¹⁶⁾ また、やはりシェーンベルクの弟子エゴン・ヴェレスによると、シェーンベルクは2～3か月のあいだ、ツェムリンスキーから対位法を教わっただけだとされる。

その他さまざまな証言から分かることは、それは通常の教室で行われるような授業ではなく、「音楽様式、美学、古典的分析、和声法、対位法、楽式論、管弦楽法などについての議論の場」¹⁷⁾ になったというのが真相のようである。そこでは、ヴァーグナーのライトモチーフ技法とブラームスの発展的変奏の比較検討も重要なテーマとなったことが、「ツェムリンスキーと知り合った頃、私は根っからのブラームス派だった。しかしツェムリンスキーの方はブラームスとヴァーグナーを等しく好んでいた。これに影響された私は、まもなく同じように、この二人の作曲家の熱烈な信奉者になったのです。』¹⁸⁾ というシェーンベルクの述懐からも推察できる、というのがポーモントの見解である。

実践的な教育という面では、1897年秋に行われた《ザレマ》の初演に必要となるピアノ・スコアの作成がシェーンベルクに任せられたということも知られている。これによって、シェーンベルクは初めて、ヴァーグナーを規範とする後期ロマン派の大規模な管弦楽の扱い方を学ぶことができた。他方で、同じ1897年、「ツェムリンスキーの生徒」としてのいわば卒業作品として、師から大幅な書き直しを指示された末に完成したのが、《弦楽四重奏曲ニ長調》である。素材の処理法や形式性においてブラームス流儀に従い、ドヴォルザークを思わせるリズムに溢れたこの曲は、すでにウィーン音楽家協会の役員会に名を連ねていたツェムリンスキーのイニシアティブにより、1898年には公開演奏会での初演にこぎつけることができた。その成果として、この年にはシェーンベルクもウィーン音楽家協会への入会を許され、ウィーン楽壇から作曲家として認知されることとなったのである。

討論を重視するツェムリンスキーの指導法は、おそらくシェーンベルクに大きな影響を与えたのだろう。単なる作曲の知識や技術を教えることとは違い、教師と生徒が音楽理論や音楽美学をめぐる白熱した議論を交わすことで、互いに成長・発展することができるという認識がそこにはある。シェーンベルクの音楽生活において教育活動は大きな位置を占めていたが、彼の特異なところは、生徒たちから学ぶことが無数にありうると考えている点であろう。それが、彼の重要な理論書『和声法』（1911年）の序文冒頭の印象的な一文「この本に書かれていることを私は生徒たちから学んだ。」¹⁹⁾に集約されてことはあらためて強調するまでもない。そして、ここで示唆された師弟関係はやがて、ちょうど詩人シュテファン・ゲオルゲを囲む秘教的な「ゲオルゲ・サークル」を想起させるような、シェーンベルクの理想を実現するための芸術的共同体へと発展してゆくのである。

この時期の二人の関係について、ヴェーバーに倣えば、以下のようにまとめることができる²⁰⁾。——《ザレマ》はたしかにヴァーグナーの音楽語法を用いた作品ではあるが、作曲者はまだ「トリスタン」の半音階様式を手中に収めていない。従って、「トリスタン」様式を実際の作品に応用することは、シェーンベルクにとってと同様、ツェムリンスキーにとっても新たな挑戦だった。そこで彼らは、新しい様式を使いこなすための方策を追究したのである。この時から、教師と生徒という関係が根本的に変わらざるを得なかった。今やそれは、共通の目標をめざすための固い友情で結ばれた関係へと変化したのである。

こうして当初の師弟関係はほどなくして友情の絆へと変貌した。ブラームスの後継者として有望視される青年作曲家ツェムリンスキーと突如楽壇に躍り出た素人作曲家シェーンベルク、この二人による、ウィーン音楽界に新しい潮流を流し込むための共同作業がここに始まったといえるだろう。

(4) 芸術の革新

この時代の文化的状況はどのようなものであったのか。

ツェムリンスキーがシェーンベルクを導き入れたのは音楽の世界だけに限らなかった。当時、ウィーンのカフェは若い芸術家たちのたまり場になっていたが、ツェムリンスキーはカフェ・グリーンシュタイドルやカフェ・ラントマンの常連だった。特に前者は、1891年頃から批評家ヘルマン・パールを中心に、彼と同世代のアルトゥール・シュニッツラー、より若い世代のフーゴ・フォン・ホーフマンスタール、リヒャルト・ベアー・ホフマンなどの作家たちが集まり、それまで主流だった自然主義に代わって、唯美主義や象徴主義の性格が強い「モデルネ（現代性）」を掲げた文学運動「若きウィーン」の拠点となっていた。象徴主義文学を生んだのはフランスだったが、その多くの詩人や作家がヴァーグナーの音楽を信奉していたことを考えると、カフェ・グリーンシュタイドルでもヴァーグナーをめぐる議論が行われ、また、国外の文化的動向について幅広い知見を得る機会が提供されたことは当然であろう。こうして、ツェムリンスキーに伴われてやってきたシェーンベルクは、世紀末ウィーンの文化革新運動の只中に足を踏み入れることになったのである。

その後のことを少し補足しておこう。当初カフェ・グリーンシュタイドルに集っていたカール・クラウスは、ほどなくそこから身を離し、「若きウィーン」に見られる実生活から懸け離れた「夢想」や「安逸」に依拠する精神を徹底的に批判した。クラウスによる虚飾や偽善に対する批判は、つまるところ芸術に対する倫理性の要請に関わってくる。クラウスは1899年から個人雑誌『ファッケル』を刊行して、社会のあらゆる問題を捉えて風刺的批判を行ったが、なかでも「安逸」とつながる「装飾」に対する批判は、世紀転換期の重要な建築家アドルフ・ロースの著作『装飾と犯罪』（1908年）にその反響を見出した。そして、ロースと長く親交を結んだシェーン

ベルクは彼らとの影響関係のなかで、「装飾批判」の問題意識を共有しながら「無調音楽」や「十二音音楽」への歩みを始めた。その第一歩が刻まれた作品《弦楽四重奏曲第2番 嬰へ短調 作品10》が、後述する悲惨な出来事「ゲルストル事件」が起きた1908年夏に書かれたことは、実生活における精神的な危機が芸術理論における大転換に何らかの作用を及ぼしたのではないかと推測してみたくもなるが、残念ながらこれを確証するものはない。

ウィーンの芸術革新運動は、造形芸術の分野でも活発化した。1860年代から80年代にかけて、ウィーンの美術といえば耽美的で豪華なハンス・マカルトが権勢を誇り、都市改造の目玉となったリング通り沿いには、過去の時代のさまざまな様式を模倣した公共建築物が建てられた。ともに過去の美術史や建築史から抜け出てきたような、いわゆる歴史主義の産物ともいえるが、これが当時の有産階級の貴族趣味に叶っていたのである。「若きウィーン」の文学者たちが自然主義を批判したように、美術界でも若い勢力が歴史主義の超克をめざすようになる。そして1897年、アカデミズムの支配からの脱却をめざして、グスタフ・クリムトを盟主とする「ウィーン分離派」が結成され、翌1898年には、「時代にはその芸術を、芸術にはその自由を」のモットーを掲げた展示館が建てられた。クリムトに典型的な「ユーゲントシュティール（青春様式）」は、その平面的な装飾文様のなかから浮かび上がる形象の官能性と象徴性に特徴があり、それは「若きウィーン」の作家たちの作品とも共通している。機関誌『ヴェル・サクルム（聖なる春）』の編集にはヘルマン・バルが顧問として名を連ねていることから、そのつながりの強さが分かるだろう。

文学や美術より一足遅れたとはいえ、音楽界もまたこうした革新の動きに歩調を合わせた。その流れを引き寄せた人物は、1897年10月、ウィーン宮廷歌劇場監督に就任したグスタフ・マーラーである。長い間切望してい

たこの職務に就くため、彼はユダヤ教を捨て、カトリックに改宗した。折しも反ユダヤ主義者のカール・ルエガーがウィーン市長になった直後のことである。改宗という切り札も、人種主義的反ユダヤ主義には万能であるわけがない。それでも彼は、歌劇場を社交の場から芸術の殿堂に転換させるために、すなわち、ウィーン社会に巣くう「安逸」を除去するために、さまざまな改革を断行した。また、たびたび分離派の画家たちとの共同作業に関わるなど、芸術の革新のために重要な役割を担った。

作曲家としてのマーラーは、この後《交響曲第4番 ト長調》以降の重要な作品を書くことになる。複雑化した近代社会に生きる人間の世界観を表出する彼独自の管弦楽法は、ヴァーグナー以後の音楽の可能性を模索するツェムリンスキーとシェーンベルクにとっても示唆に富むものであった。

3 友情のゆくえ

(1) 「デーメル熱」に憑かれたひと夏

キャリアの初期にある作曲家にとって何より重要なのは、作品が演奏され、実際の音として聴衆の耳に届くことである。従って、演奏機会を得たければ、器楽曲や歌曲などの小規模編成の作品に取り組むことが理にかなっている。ツェムリンスキーとシェーンベルクの場合もまた、初期には歌曲作品に大きな比重が置かれていることが分かる。そしてテキストは、作曲家の思想的・文学的関心がどこにあるかが直接的に伝わり、受け手の側が作曲者の人物像を描き、また美的判断を行うさいの重要な材料となるだろう。

ツェムリンスキー最初期の歌曲には、未出版の習作を除けば、13曲からなる《歌曲集》作品2(1896年)、8曲からなる《歌》作品5(1897年?)、《トスカーナの民謡によるワルツの歌》作品6(?)などがある。選ばれた詩は、ロマン派に典型的な愛の喜びと苦しみ、挫折と希望を歌うものが大

半で、音楽もまだシューマンやブラームスの影響圏から抜け出していない。ところがその直後、《ばらのイルメリンとその他の歌》作品7（1900年）になると、それまでのツェムリンスキーにはなかった特徴が表れてくる。詩はほとんど同時代の作品となり、それゆえに世紀末ウィーンの芸術的傾向、つまり自然主義や歴史主義を否定し、抽象性や象徴性を基本原理とする考え方を反映するものになった。それがもっとも如実に表れた例として、リヒャルト・デーメル の詩集『救済』（1891年）のなかの詩に付曲された二つの歌がある。

ひとつは第2曲《呼びかけ》 („Entbietung“) である。その内容は——空に星がまたたく (glühen) 夜がくれば、男は女に、髪を野生のケシで飾らせる。男の心の灼熱 (Glut) を受けて女の髪は焼けちぢれ、さらに激しい灼熱が、ケシの赤い花と女の血を真夜中まで追い求めるだろう。今宵の逢瀬を前にして、手に松明を掲げる男の「燃えろ! (Lass glühn!)」という声が響く²¹⁾。—— というもの。昼の不毛な現実から逃れ、夜の審美的世界で生命力を取り戻す詩人の姿。「野生のケシ」は、人間を眠りによって原初に立ち返らせる呪縛力の象徴となるだろう。文明社会の囚襲から解放されて、男女関係の根源的状态へ戻りたいという憧憬の思いがここに含意されている。「ケシ (Mohn)」と「灼熱 (Glut および glühen)」のキーワードの音楽的な扱い方も非常に効果的だ。夢幻的でたゆたうような音楽は、音楽におけるユーゲントシュティールの始まりと見なすこともできるのではないだろうか。

もうひとつは第3曲の《海の瞳》 („Meeraugen“)。——君の瞳の奥は灰色の海の胎内につづく。その深い海のなかに私の心を沈めてほしい。そうしたら、僕の心は優しくまた荒々しく君の心を打つだろう。狂ったような至福の時が過ぎたあとは、愛のやすらぎに身を任せよう²²⁾。——これも、愛に捉われた人間の現実感の希薄な心理を歌っている。ツェムリンスキーの音楽で、これほどまで半音が多用されることはかつてなかった。半音がう

ねるような線を描き、転調が繰り返されることで音楽は安定を失い、浮遊感を著しく増幅させる。不安な夢のなかを手探りでさまよい歩いたその末に、調性の定まったピアノの後奏がやっと安らぐ場所を与えてくれる、という構成も卓抜である。

こうしたことから、デーメルと取り組んでいたこの時期に、ツェムリンスキーの音楽様式の転換が行われたというのは、ほぼ間違いないことのように思われる。実は、《ばらのイルメリンとその他の歌》を書く一年前、1899年にもツェムリンスキーはデーメル歌曲を構想していた。ポーモンがいう「デーメル熱」は、遅くともこの年にはツェムリンスキーに作風の転換を迫る要因になったと推測できる。それを実行するための課題は、詩集『けれども愛は』(1893年)のなかの1編、『女中』(Die Magd)をソプラノと弦楽六重奏のための曲に仕上げることであった。しかし、なぜかこの作曲は中断されてしまう。その結果、最初の2節だけに付曲した版、『いたるところで五月の花が咲き』(„Maiblumen blühten überall“)が残ることとなった。これは、断片で終わっていることが惜しまれる作品といわねばならない。ここでも上記の2曲と同様に、幻想的で色彩的な新しいツェムリンスキーの音調、ユーゲントシュティール風な響きが確実に聴こえてくるのだから²³⁾。

作曲中断の理由について、ポーモンは、同じ時期にデーメルの詩に夢中になっていたシェーンベルクに先を譲るために、ツェムリンスキーはデーメル歌曲の継続を諦めたのではないかと推測している²⁴⁾。真相は定かでないが、1899年、たしかに二人はウィーン南方の保養地パイアーバッハで夏季休暇をともに過ごした。彼らは、いつものように作曲中の作品を見せ合って意見交換をしたことだろう。また、その時デーメルの新詩集『女と世界』(1896年)を二人は初めて知ったという。ツェムリンスキーには妹のマティルデが伴っていた。シェーンベルクとマティルデのあいだに早くも

恋愛感情が芽生える。シェーンベルクは直ちに『女と世界』の詩数編にユークンテール風の付曲を施し、さらには、一種の標題音楽として詩の内容に沿って展開する弦楽六重奏曲《浄められた夜》をわずか3週間で完成させた。1899年がシェーンベルク研究において「デーメル之年」と呼ばれる所以である。マティルデとの出会いが、社会の制約から解放された愛を歌うデーメルへの共感を一層深化させ、彼の音楽様式を転換させるまでの影響を及ぼしたと見ていい。とりわけ、妻になる女性のすべてを寛大に受け入れる夫たる男性の理想像が刻印された《浄められた夜》に、マティルデに対するシェーンベルクの愛の告白を読み取ったとしても、決定的外れなことではあるまい。

こうして二人の友は、デーメルという詩人を共通の素材として、ブラームス流の保守主義とヴァーグナーを始祖とする革新的和声の融合を試み、その結果、それぞれ新しい音調を探し当てるという大きな収穫を得ることができた。しかし、この友人関係には「デーメル熱」の年から新たな人間関係が介入してくることになる。1901年10月、シェーンベルクがマティルデと結婚することにより、二人は義兄弟となった。ただ、親友でありかつ義兄弟でもあることは願ってもない僥倖だとは一概にいえないだろう。友人同士の気安さとくらべて、たとえ義理であれ、兄と弟の関係となれば複雑な問題が絡んで、二人だけでは処理しきれない親族特有の問題が発生する可能性がある、と誰しも思うに違いない。彼らにもまた、やがてその関係の重さを引き受けなければならない時がくるのである。

(2) 音楽における「ウィーン分離派」

1897年、宮廷歌劇場に着任したマーラーは、若手作曲家のなかでもツェムリンスキーに注目し、歌劇《ザレマ》のウィーン初演を提案した。しかし、ツェムリンスキー本人はそれよりも、着手したばかりの新作《むかし

むかし》の上演を希望する。事はスムーズに運び、《むかしむかし》は1900年1月にマーラーの指揮で初演され、評判も悪くなかった。ツェムリンスキーはマーラーの引き立てで、同年6月にはオペレッタ専門のカール劇場の第一指揮者に就任する。マーラーの知遇を得たツェムリンスキーは、こうして定職に就くことができた²⁵⁾。

一方、シェーンベルクはというと、経済的基盤が十分とはいえないなか、マティルデの妊娠が明らかになった後、1901年10月に結婚した。ツェムリンスキーはカール劇場の下請けのような編曲の仕事に斡旋するなど、シェーンベルクの生活基盤のために気を配る。また、ベルリンの文芸カバレット「ブンテス・テアター」がカール劇場に客演したさいには、主催者のエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンを紹介して、ベルリンでの仕事を仲介する役割を果たしたようである。こうした大衆向けの音楽作りに関しては、「若きウィーン」のフェーリクス・ザルテンがアン・デア・ウィーン劇場のなかに同様のカバレット「愛しのアウグスティン」を開設した時から、シェーンベルクはその協力者となっていたため、十分に精通していた。結局、シェーンベルクはヴォルツォーゲンの招きに応じて、ベルリンで座付き作曲家となり、当面の収入は確保することができた。

シェーンベルクがベルリンへ移った後、ウィーンでは《浄められた夜》をめぐって新たな動きが起こる。この曲をウィーン音楽家協会の演奏会で取り上げるといふツェムリンスキーの提案が、音楽理論で禁止されている和音が使われているという理由で拒否されたのである。以前は新しい音楽に寛大で、若手の発掘に積極的だったこの協会は、ブラームスの死後は硬直化に陥っていた。そして、こうしたことが原因となり、ツェムリンスキーとシェーンベルクは協会から脱退した。幸い、ツェムリンスキーとも親しいアルノルト・ロゼ弦楽四重奏団にウィーン・フィルの楽員を加えたメンバーで、1902年に《浄められた夜》が初演され、大きな反響を引き起こ

すことになる。聴衆のなかにはマーラーもいた。多くの批判者に対してマーラーは《浄められた夜》の価値を擁護し、以後、シェーンベルクを新時代の旗手と認めるようになる。

ウィーン楽壇の保守性は、このようにマーラーをはじめ意欲的な音楽家を悩ませていた。ツェムリンスキーにとっても、大衆的娯楽を提供するカール劇場での仕事は、年を追うごとに耐えがたいものとなり、芸術性の高い職場を切望するようになる。そうした状況と対峙するために、ツェムリンスキーとベルリンから戻ったシェーンベルクは、1904年に新たな団体「ウィーン創造的音楽家協会」を旗揚げした。現代音楽に無理解なウィーンの聴衆に、音楽の創造者自身が積極的に働きかけるための組織である。彼らは、歴史主義の超克をめざした美術における「ウィーン分離派」と同様に、旧来のアカデミズムからの離反を宣言した。遅ればせながらここでやっと、音楽においても「ウィーン分離派」が結成されたことになる。組織としてはわずか1シーズンのみの活動だったが、改革の機運を著しく前進させたことに大きな意義があった。

ウィーンへの復帰後も定職には就けず、経済的には問題をかかえるシェーンベルクだったが、ツェムリンスキーがユニヴェルザール出版社のオペレッタ編曲の仕事を斡旋するなど、各方面から支援を得ることができた。1903年からは、新たに創設された音楽講習会で教師の仕事始める。前述のとおり、シェーンベルクの教育は、教師と生徒の垣根を取り払って議論を積み重ねることにその特徴があるが、そうした手法は、お互いの関係が音楽という領域を超えた全人的な関係へと昇華する契機ともなりうるものだろう。音楽史において、シェーンベルクの門下生の果たした役割を振り返ると、彼らがまさに師に忠実な使徒であるかのように見えるのは否定できないことである。ともかく彼らは、——ヴェレス、ヴェーベルン、ベルクなどが初期の中心メンバーを形成していたのだが——シェーンベルク

の音楽思想と音楽理論の使徒として、師の音楽がウィーンおよび世界中で受け入れられるために広範な活動を行ったとはいえる。他方、ツェムリンスキーは、ウィーンの守旧派の砦を打ち倒すために、彼らの活動を側面から支援したが、そのグループに参加して主導的な役割を果たすようなことはなかった。めざす音楽の方向性が異なることは次第に明らかになっていったからである。ただ、ウィーン楽壇の改革という点では、明確に問題意識を共有していたのであり、その限りで、ツェムリンスキーは1904年のウィーン創造的音楽家協会の発足とともに、シェーンベルクの「盟友」となったといえるだろう。

二人の違いが公となったのは、翌1905年の演奏会のことである。ここでは、ほぼ同じ時期に作曲された作品、ツェムリンスキーの交響詩、アンデルセンの童話に基づいた《人魚姫》と、シェーンベルクの交響詩、メーテルランクの劇に基づいた《ペレアスとメリザンド》が演奏された。大方の批評家は、《人魚姫》について、ツェムリンスキーの対位法的処理や色彩豊かな楽器法において職人的技術を称賛しつつも、「この作品には、独自の個性的表情が少ない。その原因はヴァーグナーやリスト、シュトラウスやマーラーといった近代の巨匠たちの音楽を取り入れた折衷主義にある」²⁶⁾と、オリジナリティーの不足を指摘する声もあがった。一方のシェーンベルクに関して、聴衆の否定的反応にもかかわらず、批評家は、当時としては複雑すぎる対位法を駆使して、耳慣れない音響世界を描出した異能ぶりに驚いた。

こうした評価がすべてを物語っている。常識的に見れば、かつての生徒が師匠を押しつけ急速に高みをめざして駆け上がって行ったのである。ツェムリンスキーはこの現実を受け入れねばならなかった。その後《人魚姫》が何度か再演されたにせよ、結局彼が出版を思いとどまった理由は、内心に幾ばくかの敗北感が残ったからだろうと推測することはできる。しかし、

それは本当に敗北だったのだろうか。ともかく二人の方向性が異なることは確認できた。であれば、その後はそれぞれの音楽観に基づいた作曲活動を展開すべきと考えていいはずである。

シェーンベルクはこの後、伝統的な機能と声の枠内にとどまることには満足せず、「不協和音を調性という掟から解放するために」無調の音楽世界を模索し、最終的には未曾有の音楽原理として「十二音技法」を考案して、新たな歴史の創造者となった。たしかに音楽史的には、シェーンベルク自身がいうように、音楽における「進化」が彼によって達成されたといえるのだろう。しかし、「進化」によって生み出された産物としての音楽が、以後の人々の音楽生活において圧倒的に受容されたかと問えば、その答えは今のところ「否」である。あるいは、そもそも音楽において「進化」とは何かを、あらためて問うてみる必要があるのかもしれない。

ツェムリンスキーの道は本来、シェーンベルクの「進化」とは別のところにあったはずである。1902年2月、ちょうど《人魚姫》に着手したばかり、つまり交響詩の書き方について研究していた頃のツェムリンスキーは、ベルリンのシェーンベルクに宛てて手紙を書いた。リヒャルト・シュトラウスが《英雄の生涯》において対位法や管弦楽法に名人芸を見せていることを称賛した後で、「偉大な芸術家というのは、たとえ未知の領域に進もうと思ったとしても、美の境界線を守らなければならないものだ。僕たちの耳に醜悪な音が聴こえてくるならば、また、音によって情景描写や性格描写をする技術が、カリカチュアやパロディーに使われて、オペレッタや芸術カバレットの描写音楽を作り出すことになれば、たとえそれがどんなに高度な技巧であれ、美の境界線はもう踏み越えられているのだ。」²⁷⁾ という。

これは、ツェムリンスキーの基本的な立場を如実に表す言葉である。ここでは、美と醜がはっきりと区別され、単なる様態描写、単なる甘ったるさや心地よさ、単なる滑稽さ、あるいは大衆に迎合した音楽は芸術ではな

く、限りなく卑俗なものとして否定されている。リヒャルト・シュトラウスなら人の心理ばかりか、あらゆる現象を音楽で表現する技術を駆使して聴衆の心をつかんだのだが、そうした交響詩の世界にツェムリンスキーはもともと不適格だったといわざるを得ない。彼の美意識は明らかに、優美と尊厳を兼ね備えた古典主義者ブラームスに近かった。つまるところ、《人魚姫》はもはや時代のモードに遅れた失敗作の烙印を押されても仕方ないものだったのである。そうであれば、自身の芸術的信条を捨てることなく、同時代の審美的判断からも価値を認められるような作品を作ることが、その後のツェムリンスキーにとって最重要の課題となってくる。この意味で、《人魚姫》の失敗から得るものは逆に大きかったといえる。こうした経験を糧として、ツェムリンスキーはやがてシェーンベルクとの対抗軸を認識し、確信をもって調性音楽にとどまることを決断するだろう。

(3) ゲルストル事件

ツェムリンスキーは作曲家としての葛藤を抱えながらも、指揮者としてはその活躍の場を広げてゆく。1906年には、創設間もない劇場、演劇とオペラの両方を上演するフォルクスオーバーの第1指揮者に就任し、やっとオペラ指揮者としてのキャリアを始めることができた。しかも、1907年からは宮廷歌劇場の指揮者となることも決まり、数年来温めてきたオペラ《夢見るゲルゲ》の初演をマーラーは約束してくれた。しかし、順風満帆かと思われた矢先に事態は急変する。おそらく反ユダヤ主義と通じていたであろう反マーラー・キャンペーンに押しつぶされるように、マーラーは音楽監督の辞任を申し出た。皇帝から裁可が下りたのは10月2日、《夢見るゲルゲ》初演の2日前である。すでに出演者の衣装や舞台装置の準備も整っていたにもかかわらず、後任監督のフェーリクス・ヴァインガルトナーは上演をキャンセルした。落胆するツェムリンスキーにさらに追い打ちをかけ

るように、宮廷歌劇場指揮者の契約も翌年2月で破棄されるという不運が続いた。この後ふたたびフォルクスオーパーに戻ることができただけでも幸いであつたらう。

シェーンベルクはこの間定職がなく、経済的には厳しい状況にあったものの、1905年には大作《弦楽四重奏曲第1番 ニ短調》を、1906年には意欲的な《室内交響曲》を書きあげた。それらはともに、《ペレアスとメリザンド》をその奥深さで凌ぎ、大胆な着想で聴く者をエキサイトさせる力もっている。両曲とも1907年2月の初演のさいには客席を大混乱に陥れたが、聴衆のなかにいたマーラーは非難する人々を諷めたという逸話が残っている。

こうしたなか、1908年には彼ら二人にとって衝撃的な事件が起きる。ツェムリンスキーは妻子（一年前に結婚したイーダ、生後3か月の娘ハンズィ）とともに、シェーンベルクはマティルデと子供たち二人とともに保養地のグムンデンで夏の休暇を一緒に過ごした。そこへゲストとして旧知の夫婦、それに画家のリヒャルト・ゲルストルが加わる。

ゲルストルとシェーンベルクは1906年にマーラーの演奏会で知り合った。その時ゲルストルはまだ美術アカデミーの学生だったが、伝統的な教育に飽き足らず、独自の手法を模索しながら創作を試みているような青年だった。音楽に関しても新音楽のファンだということを理由に、シェーンベルクの肖像画を描かせてほしいと頼んだ。まもなく彼はシェーンベルクの家へ出入りして、シェーンベルクだけでなく家族の肖像画を書くようになる。それだけでなく、シェーンベルク自身も彼から絵を習うなど、親密な関係が生まれた。ところが、そうこうするうちにマティルデとゲルストルがただならぬ関係に陥ってしまう。1907年の夏も同じメンバーでグムンデンに出かけたのだが、その時、シェーンベルクは二人の関係に気づいた。シェーンベルクは二人に警告を与えたものの、関係はより深まったと見える。そ

して1908年、今度は二人の不倫の現場をシェーンベルクに襲われ、彼らはウィーンへ逃げ帰った。警察に捜索願を出したため大騒ぎとなったが、結局、ヴェーバルンの説得が功を奏して、マティルデは子供たちのために家庭に戻った。そして、ひとり残されたゲルストルは事を決着させるために自殺の道を選んだのである。

ゲルストルの絵は近年再評価され、今では重要な表現主義の画家と位置づけられている。1906年に描かれたシェーンベルクの肖像画ではまだ写実性が支配していたのに比べ、その後は次第にタッチが荒々しくなり、やがては顔に表情はほやけ、全体に炎が揺れているような描き方になっている。ゴッホやムンクからの影響も指摘されるが、そうした特異な表現が画家の心理とどのように関わっているのか、解釈の余地がまだ残されている。

根本的な問題、なぜ二人がそうした関係になったのかについて、ポーモントの推測は以下のとおりである²⁸⁾。——ツェムリンスキーの音楽的才能は、少なくとも生活を維持するための基盤を保証したが、シェーンベルクは音楽家という職業形態に馴染めなかった。定職に就かず、個人教授の報酬、個人からの寄付、借金などに頼る経済生活では4人家族の生計を賄うことは難しいだろう。彼にはツェムリンスキーにはない独特の楽天主義がある。経済的困窮からは家庭内不和も生まれるだろう。第一子が生まれた後、二人の関係は次第に冷めていった。シェーンベルクがずっと秘密にしていた《弦楽四重奏曲第1番ニ短調》につけられていた標題プログラム²⁹⁾には、疎遠になった二人の関係が反映されている。——そして、マティルデの気持ちを代弁するかのよう、こう付け加える。

「彼の名前にふさわしい妻でありたければ、忠実にしている以外にすべはなかった。それゆえ彼女は、事件の前も後も、決して妻であったことはない。1923年に亡くなるまで、彼女はシェーンベルクに忠誠を

誓う助手であり、クララの性質を引き継いだ面倒見の良い娘であった。しかし、外から見れば、彼女は自己主張をしない「無口な女」の典型と見えたのである。³⁰⁾

たしかに、さまざまな資料や研究から推測するところでは、シェーンベルク家の経済的基盤はかなり脆弱で、マティルデがこのことに不満をつのらせ、報復的な行動に出たということは十分考えられる。あるいは、世紀末ウィーン特有の「ファム・ファタール」のひとつの現象として彼女を捉えることも可能だろう。しかし、真相を導き出すような材料が乏しいのが現状である。ただ、確実にいえるのは、ゲルストルをめぐる不穏な雰囲気のもとで、シェーンベルクは《弦楽四重奏曲第2番 嬰へ短調》を作曲し、不義をはたらいた妻にあえてこれを捧げたということ、これは紛れもない事実である。この曲の最終楽章は無調が支配している。そして、同じ年から翌年にかけて作曲された歌曲集《架空庭園の書》は初めて全曲が無調で書かれた作品となった。無調へと一歩踏み出すための決断とゲルストル事件は無関係である、と断言してしまう明確な根拠もまた見出しにくいのではないだろうか。

私的体験と芸術作品とを関連させることの是非はさておいて、シェーンベルクの音楽的発展を眺めると、無調を選択してから、さまざまな試行と熟慮の末に十二音技法を公表するまでの歩みは、その外見上ほとんど一直線に見える。つまり、1908年を起点として、新しい芸術表現をめざす「新ウィーン楽派」の道、あるいは彼がめざす「進化 (evolution)」への道が拓かれたといっても過言ではないだろう。

他方、ツェムリンスキーの場合はどうか。妹の不祥事に彼がどのように対応したかについて確証する材料はない。少なくとも、盟友であり義兄弟であるシェーンベルクとの関係がそれまでと同じであるとは考えにくい。

また、二人のあいだに心理的な溝ができたとしても不思議ではない。しかし、ここでそれ以上に重要なのは、彼が《人魚姫》の失敗という試練をどう超克するかということであり、それは、1902年の信条告白と「新ウィーン楽派」の芸術原理とのあいだの齟齬をいかに克服して、新しい「ツェムリンスキーの音」を見出せるかどうかにかかってくるだろう。

1911年にマラーは死んだ。この年からツェムリンスキーはプラハの新しいドイツ劇場音楽監督になり、シェーンベルクはベルリンのシュテルン音楽院で教えることとなる。二人は、はからずも同じ年にウィーンを去っていった。いわば、音楽における「分離派」、あるいは、音楽における「若きウィーン」が終焉を迎えたともいえる。この後も、楽壇改革と現代音楽普及のための活動で二人の盟友関係は辛うじて続くとはいえ、それぞれが芸術家としての岐路に立ち、別の道を歩き始めることとなった。このさき、ツェムリンスキーはプラハで、音楽監督としても作曲家としても、生涯でもっとも輝かしい時代を築くことになるのだが、それもやはりシェーンベルクとの関係を抜きにしては実相を捉えることはできないだろう。

プラハ時代以降のツェムリンスキーについては、シェーンベルクとの盟友関係の行方、および二人の关系到複雑な影響を与えた妹マティルデの存在に注目しながら、次号で考察を続けたい。

付記 本論は中央大学特別研究期間制度の研究成果である。

注

- 1) Horst Weber: Zemlinsky in Wien 1871-1911, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg.28, Hft.2, 1971, S. 77-96.
- 2) Horst Weber: Alexander Zemlinsky. Eine Studie (=Österreichische

- Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd.23), Wien 1977.
- 3) 主要なものとして次の2点がある。1974年にグラーツで行われたシンポジウムの研究発表をまとめたものとして、Otto Kolleritsch (Hg.): Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule (=Studien zur Wertungsforschung, Bd.7), Graz 1976。および、死後50年目にあたる1992年にウィーンで行われたシンポジウムの成果報告となる Hartmut Krones (Hg.): Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1), Wien/Köln/Weimar 1995.
 - 4) Antony Beaumont: Alexander Zemlinsky. (Aus dem Englischen von Dorothea Brinkmann), Wien 2005。なお、原書英語版は同じタイトルで2000年にロンドンのFaber and Faber社から出版された。
 - 5) Adolf Zemlinsky: Geschichte der türkisch-israelitischen Kultusgemeinde zu Wien, Wien 1888.
 - 6) Antony Beaumont: a.a.O., S. 38.
 - 7) エリアス・カネッティ『救われた舌—ある青春の物語』岩田行一訳、法政大学出版局、1981年、4-9頁。
 - 8) エリアス・カネッティ『眼の戯れ—伝記 1931-1937』岩田行一訳、法政大学出版局、1999年、359-360頁。
 - 9) Alexander Zemlinsky: Jugenderinnerungen, in: Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, Wien 1934, S. 33.
 - 10) Antony Beaumont: a.a.O., S. 78-80.
 - 11) Arnold Schönberg: Rückblick, in: Stil und Gedanke – Aufsätze zur Musik. (Hg. Ivan Vojtech), S. Fischer 1976, S. 397。なお、これは1949年に英語で書かれた„My Evolution“の増補版(1952年)のドイツ語訳である。
 - 12) Arnold Schönberg: Bemerkungen zu den vier Streichquartetten, in: Stil und Gedanke – Aufsätze zur Musik. a.a.O., S. 410。この「四つの弦楽四重奏曲についてのコメント」は、1959年にウイスコンシン音楽大学で開催された演奏会のプログラムに掲載された文章のドイツ語訳である。
 - 13) Arnold Schönberg: Gedanken über Zemlinsky, in: Der Auftakt, Sonderheft, 1921, S. 228-229.
 - 14) Arnold Schönberg: Rückblick, a.a.O., S. 397-398.
 - 15) Antony Beaumont: a.a.O., S. 71.
 - 16) Ebd.
 - 17) Ebd., S. 70.

- 18) Arnold Schönberg: Rückblick, a.a.O., S. 398.
- 19) Arnold Schönberg: Harmonielehre, (neue Auflage), Wien 2014, S.V.
- 20) Horst Weber: Zemlinsky in Wien 1871-1911, a.a.O., S. 85.
- 21) Alexander Zemlinsky: Irmelin Rose und andere Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op.7, Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.
- 22) Ebd.
- 23) Alexander Zemlinsky: Maiblumen blühten überall, für Sopran und Streichsextett, Ricordi.
- 24) Antony Beaumont: a.a.O., S. 123.
- 25) マーラーが1902年3月に結婚したアルマ・シントラーはかつてツェムリンスキーから作曲の個人教授を受け、マーラーとの婚約直前まで彼と密かな恋愛関係にあった。ツェムリンスキーが失恋の痛手をどのように克服したのか、またその経験が彼の作曲活動にどのような影響を及ぼしたのかについては言及すべき事柄が多々あるが、本稿の主題とは直接に関わらないため、特にこれ以上立ち入らない。
- 26) Peter Wessel: Im Schatten Schönbergs. Rezeptionshistorische und analytische Studien zum Problem der Originalität bei Alexander Zemlinsky, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 2009, S. 155-156.
- 27) Brief von Zemlinsky an Schönberg, 18. Februar 1902, in: Alexander Zemlinsky, Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker, hrsg. von Horst Weber, Darmstadt, 1995, S. 8.
- 28) Antony Beaumont: a.a.O., S. 244.
- 29) 石田一志『シェーンベルクの旅路』春秋社, 2012年, 85-93頁を参照のこと。シェーンベルク自身は、《ペレアスとメリザンド》のあと標題音楽は断念したと述べたにもかかわらず、彼の死後に《弦楽四重奏曲第1番 二短調》が標題のもとで作曲されたことを示唆するスケッチが発見された。起伏の激しいさまざまな心理状況を表す言葉は、一見何らの脈絡もないように見えるが、シェーンベルクは、現実の自身についての物語を設定することで形式構造をまとめあげるのに成功したとされる。
- 30) Antony Beaumont: a.a.O., S. 248.

