

ディーター・シュネーベルが見るシューベルト作品 における時間構造

山口真季子

Zu Dieter Schnebels Betrachtungen über Zeitstrukturen in Schuberts Werke

0. はじめに

ディーター・シュネーベル Dieter Schnebel (1930–2018) は、ドイツの作曲家、音楽学者である。シュネーベルはシューベルトの音楽に対する論考を複数執筆しているだけでなく、シューベルトのピアノ・ソナタ長調 D894 第1楽章に基づくオーケストラ作品《シューベルト・ファンタジー Schubert-Phantasie》(1977–8/1989) を発表している。

とりわけ、「解き放たれた時を求めて—シューベルトについての第一の試論」(1969)¹ は、シューベルトの独創性を音楽的時間の観点から論じたものとして注目される。しかし《シューベルト・ファンタジー》については複数の先行研究²がある一方、上記の論考をはじめとするシュネーベルのシューベルト論については、論考からいくつかの象徴的な表現が引用され、ごく簡単に要約された形で触れられることがほとんどである³。シューベルト作品に対するシュネーベルの解釈の詳細が主題的に論じられることはなく、またシュネーベルのこうしたシューベルト論がどのような背景のもとで培われたのかについても考察されていない。一方、戦後の作曲をめぐる議論において、時間論が主要なトピックの一つであったことはよく知られている。しかし一口に時間論と言っても、作曲家、理論家によってその切り口や論じ方は様々である。そこで本稿では、音楽的時間に関するシュネー

¹ 1969年5月5日にヘッセン放送で放送され、翌年 *Zeitschrift für Musik* (1970/10) に掲載された。本稿では *Denkbare Musik, Schriften 1952–1972* に収録されたもの (Schnebel 1972, 116–129) を参照する。なお、この「第一の試論」に対して、「音響空間—時間的音響：シューベルトについての第二の試論」(Schnebel, 1979) が1978年に執筆されている。また本稿では基本的に、“Zeit”の訳語として「時間」を当てるが、この論考のタイトルはプーレストの『失われた時を求めて』をもじっていることから、同書の一般的な和訳に合わせて「時」としている。

² Frisius 1979, Gruhn 1989, Höfer 1997, Bergé 2007 など。

³ ハイランドは、シューベルトの弦楽四重奏曲ト長調 D887 第1楽章について時間論の観点から検討した論文で、シューベルトの器楽作品分析に対するシュネーベルのシューベルト論の影響は「無視されてきた」(Hyland 2016, 86) ことを指摘している。

ベルの考え方を1957年執筆の「時間の形成における形式：コンポシテオ」⁴をもとに確認したうえで、「解き放たれた時を求めて—シューベルトについての第一の試論」においてシュネーベルが提示しようとしたシューベルトの独自性を再検討したい。

1. シュネーベルの作曲活動

シュネーベルの音楽論を検討する前に、まず彼の作曲家としての活動を概観しておく。シュネーベルは1949～1951年にフライブルク音楽大学で学んだのち、チュービンゲン大学では神学、哲学、音楽学を学んだ⁵。フライブルクでは、ハインツ＝クラウス・メッツガーと親交を結び、彼を通じて新ウィーン楽派の音楽を知るようになる。また1950年、1951年にはダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会に参加し、アドルノやシュトックハウゼン、ブーレーズ、ヴァレーズ、ノーノと出会った。1953～1956年にはセリアリズムへの取り組みの中でツィクルス《実験Versuche》が生まれている。シュネーベルの1957年の論考で取り上げられている《コンポシテオ Compositio》(1955-56/64)はこのツィクルスの第4作にあたる。

1956年からは、カイザースラウテルン（～1963年）、フランクフルト（1963～70年）、ミュンヘン（1970～76年）で宗教学を教えている。また、1976年にはベルリン芸術大学の音楽学および実験音楽の教授に就任し、1995年の定年退職まで務めた。1956～1957年にはシュトックハウゼンの作品について一連の文章を書き、また「セリアリズムの可能性と限界の調停を示唆」（Attinello 2001）するような《声のためのFür Stimmen》（1956-69）と題した作品群の第1作として《dt 31₆》（1956-58）を作曲している。その後ジョン・ケージの影響から、1960年代にはコンセプチュアルな作品が多く書かれたが、1970年頃からは一転して伝統的なものに基づく作品が構想されるようになる。そうして生まれたのが、《シューベルト・ファンタジー》を含む編曲作品シリーズ《Re-Visionen》（1970-89）である。さらに1975年から1998年にかけて、《伝統Tradition》と題された作品群も書かれた。

2. 新音楽における時間論—シュネーベルの1957年の論考をもとに

先述の通り、第二次世界大戦後の主導的な作曲家たちにとって、音楽的時間の問題は重要なテーマであり、ブーレーズやシュトックハウゼンらによっても、たびたび論じられている。

⁴ この原稿は西ドイツ放送で計画されていた放送用に執筆された。本稿では、*Denkbare Musik, Schriften 1952-1972*に収録されたもの（Schnebel 1972, 236-248）を参照する。

⁵ 学位論文（1955年）のタイトルは「アルノルト・シェーンベルクのデュナーミクに関する研究」である。

そうした中で、シュネーベル自身は音楽的時間についてどのような見解を述べているのだろうか。これについて、シュネーベルの「時間の形成における形式：コンポシテオ」(1957)を取り上げて内容を検討したい。ここで取り上げる1957年の論考では、自作の《コンポシテオ》の他、シェーンベルク、ウェーベルン、シュトックハウゼンらの作品を例に、音楽におけるさまざまな時間構造に目が向けられている⁶。

まずシュネーベルは、「形式とは音楽の時間経過を組織すること die Gliederung des Zeitverlaufs von Musikに他ならない」⁷ (Schnebel 1972, 236) と述べ、この論考の最後では次のように総括している。

形式を把握するためには我々は一つの楽曲の時間経過がどのような動きを見せるのか—静止する時間がより重要なのか、動く時間がより重要なのか、どのような濃さの度合いが現れるのか、時間は上昇するのか、下降するのかに耳を傾けなければならないだろう。一つの楽曲の時間経過がどのような方向をとるのか、統一的な方向性を打ち出すのか、あるいは時間の方向転換や旋回などがやってくるのかに耳を傾けなければならないだろう。最後に我々は、時間経過がいかなる実質的速度を示すかに気をつけなければならない。そうすれば最近の音楽の諸作品—ケージ、ウォルフ、フェルドマン、シュトックハウゼン、カーゲル、ブッソッティ、カーデュー、ラ・モンテ・ヤングら—において形式を識別するようになるだろう。(Schnebel 1972, 247-248)

調性体系に基づいた音楽、主題や動機を基礎に展開される音楽であれば、調関係や和音進行、主題同士の関係や動機操作といった観点から分析することができるのに対し、そうした音楽と一線を画する戦後の作品を理解するうえで、時間経過の様相を把握するということが必要になるという認識が示されている。ここで言及されている時間の「濃さ」や「方向性」が何を意味するかは追って確認することとし、まずシュネーベルが時間の2つの要素として挙げている「時間の点Zeit-punkt」と「時間の流れZeitablauf」から見ていく。

まず「時間の点」とは、静寂から鳴り響きへ、あるいは鳴り響きから静寂へと移行する時点を指す(Schnebel 1972, 236)。ある音が鳴り始め、そして鳴りやむにあたって二つの「時

⁶ シュネーベルが同時期に執筆したシュトックハウゼンに関する複数の論考でも音楽的時間の問題が論じられており、彼の時間論にはシュトックハウゼンの音楽や思想が大きな示唆を与えたことが想像される。

⁷ 時間経過を組織することに関して、シュネーベルは次のように述べている。「時間は組織されたときにのみはっきりと感じられる。あらゆる構成を持たない時間の持続は、特徴的に聞こえない。すなわち、それは長くも短くもなく、速く過ぎるわけでもゆっくり過ぎるわけでもない、一言でいえば空虚なのである。」(Schnebel 1972, 236)

間の点」が形成されるわけである。そして「時間の点」の数は時間構造を判断する一要素となる。一方、音楽的時間を組織するもう一つの要素が「さまざまな種類の時間の間隔」である。これはすなわち、対応する「時間の点」同士の隔たりであり、さらに言い換えれば「楽段の持続やインザツの間隔」(Schnebel 1972, 238)ということになり、シュネーベルはこれを「時間の流れ」と呼ぶ。そしてこれらは切り離すことのできない音楽的時間の二つの側面であり、「簡潔に言えば、時間の点と時間の流れにおいて、時間は[それぞれ]止まっている状態 *stehende* と動いている状態 *bewegte* として具現される」ことになる。ある音や響きが起こった、あるいは止んだその瞬間に集中することによって、止まった時間としての「時間の点」がクローズアップされるのに対し、それら「時間の点」の連なり方に目を向けることで動きを持った「時間の流れ」が見えてくる。

シュネーベルはまず、「強調された時間の点 *ein pointierter Zeit-Punkt* の助けを借りて、立ち止まる時間をいかに形作ることができるのか」(Schnebel 1972, 239)を、シューベルトの《5つのピアノ曲》第2曲 Op.23-2 冒頭を例に次のように説明する。

嵐のように動く部分が不意に止み、シグナルのような音型が駆け上がり、そしてあらゆる先立つものから非常に際立ったピアノシモの響きが現れる。もはや何も先に進まない、静止状態が支配する。そしてそれは、この響きのオーラが時間を超越して輝きだすかのようなのである。(Schnebel 1972, 239)

シューベルトのこの曲では、冒頭で右手のアクセントづけられた16分音符の上行音型に左手が反行して、*pp*からのクレッシェンドが2回繰り返されたあと、第3小節目から第5小節目にかけてのクレッシェンドで *fff* にいたる。この *fff* は次の第6小節目まで続き、各音は鋭くアクセントづけられている。それに対し、第7小節目では突然 *p* になり、アクセントのない駆け上がるような音型がクレッシェンドとアチエランドを伴って現れる。これがシュネーベルのいう「シグナルのような音型」である。そしてプレスをはさんでフェルマータのついた和音 (*d-b-cis-f-as-e*) が *ppp* で鳴らされる。この和音が「強調された時間の点」として作用し、時間がいったん静止することになる。この和音のしんとした響きは、それまでの激しい音楽の流れをリセットするような役割を果たし、第8小節目からは新たな時間が流れ始める。こうした中断を生み出すような瞬間は、次節で見るとようにシューベルト作品の分析においても重要な役割を果たすものとして注目されている。

シュネーベルはさらに自身の作品《コンポシテオ》の中から、時間の点が音楽の進行を止めるような瞬間をもたらし、それによって「その時点の周辺にいわば静止状態の領域が広がる」(Schnebel 1972, 240)局面を紹介する。こうした静止状態の構造においては、「持続というカテゴリーはもはや非本質的」になり、「『それ以前』『それ以降』というカテゴリー

は消え去る」ことになるという (Schnebel 1972, 240)。そして、長さや動き、速さではかることのできないこの静止する時間においては、「濃さ *Dichte*」が問題となる。ここからシュトックハウゼンによる5つの木管楽器のための《ツァイトマーセ *Zeitmaße*》(1955–56)を例に、時間の点の集積によって生じる時間の濃淡が説明されている⁸。

また「流れる時間」については、「音の長さによって特定の速さが示され、またその構成によって一より周期的、あるいはより非周期的といった一固有の構造が示される」(Schnebel 1972, 242) ようなものとして説明される。シュネーベルによると、短い音は長い音に比べ軽い印象を与える。それによって、長い音と短い音の連結は重い–軽いとなり、時間が上昇するような印象をもたらすのだという。そしてこうした時間の上昇、下降は時間の方向転換をもたらす一要素として作用することになる。最後にテンポについて論じられて、上記で見たような総括でこの論考は締めくくられている。次節では、シューベルトの音楽を扱った「解き放たれた時を求めて」に目を転じ、シューベルトの音楽的時間の特質がどのような点に見出されているのか、この1957年の論考で見られた音楽的時間の語られ方とどのような接点が見られるのかを検討していきたい。

3. 「解き放たれた時を求めて」に提示されるシューベルト作品の特質

ここからは、シュネーベルのシューベルト論を考えるうえで最重要と考えられる論考「解き放たれた時を求めて」から、シュネーベルがシューベルトの音楽をどのように考察しているのか見ていく。シュネーベルはこの論考を執筆した前年に最初の妻を亡くしており、この1968年という年に彼の様式と発想における重要な断絶を見ていた (Attinello 2001)。またその断絶は、「[世界的なベトナム反戦運動、「プラハの春」、キング牧師暗殺といった]その年の政治的出来事に対する反応とみることもできる」(Attinello 2001)とされる。実際、彼の音楽に目を向ければ、先に述べたように1970年代以降の伝統的な書法による作品群が生まれていく、ちょうど起点にこの論考が位置しているのが分かる。

シューベルトのト長調ソナタ D894の第1楽章に基づくオーケストラ作品《シューベルト・ファンタジー》について、シュネーベルは次のように述べている。

《編曲》のシリーズにおいて私が目指したのは、私自身の聴体験を、より明確なものにするということでした。現在生きている作曲家として、私がどのようにシューベルトを聴いているのか、その一つの視点を打ち出すこと。(長木 1988/89, 78)

⁸ この作品では、個々の音の持続が厳密には規定されず、息の長さや「できるだけ速く」といった指示に依存する。そのため複数の管楽器が重ね合わされるとき、それぞれの音の前後関係は不確定なものになるが、全体としてマス構造をなして特定の濃さとして聞こえてくることになる。

このように、《シューベルト・ファンタジー》がシュネーベル自身のシューベルトの聴き方を提示するものであるとすれば、それに先立って書かれたこの論文も、それを言葉にしたものと捉えることができるだろう。

論考「解き放たれた時を求めて」の中でシュネーベルは、音楽における時間について次のように述べる。

規則正しく進む秒針の画像というのがごく普通の時間イメージに影響を及ぼしている。音楽においてそれは [……] 聞きとることのできる、もしくは単に想定された拍子の脈動である。それにもかかわらず時間は、それが音響的に構造化されないかぎり、空虚な印象を与える。すなわち音楽的時間は、その中で生じることがらによって、ようやくはっきりと示されたものとして聞き取られるのだ。(Schnebel 1972, 117)

ここで例として挙げられているのは、シューベルトの弦楽五重奏曲ハ長調D956第1楽章冒頭である。4分の4拍子、アレグロの指示がなされながら、冒頭ではタイで結ばれた全音符が持続し、その流れを区切るようなアインザッツの瞬間が間隔をあけて現れることによって、聴く人にゆっくり進む導入部という印象を与えるというのである。シュネーベルは、「この〔弦楽五重奏曲に見られる〕ような揺動ないし衝撃Impulsの連なりによる構成—それは響きの振動の拡大コピーである—が時間自体を構造化し、ある意味直接的に時間を形成する」(Schnebel 1972, 118) と述べ、この点にシューベルトの特質を見出す。

そしてまさにそれがベートーヴェンの音楽との根本的な相違点とされる。すなわち、ベートーヴェンにおいては「弁証法的なプロセスが実際の音楽的事象となる」のに対して、シューベルトにおいて「それ〔音楽的事象〕は時間経過の中で生じる」のであり、その点においてベートーヴェンの音楽が「いわば素材の上部、理念の領域で作曲されている」とすると、シューベルトは「時間の衝撃を造形することによって自身が音楽的素材の中にはまり込む」のだという (Schnebel 1972, 124)。シュネーベルは、その音楽が対立する主題とその統合という弁証法的プロセスをとるベートーヴェンを「観念論的な作曲家」とする一方、時間を直接的に造形するシューベルトを「比較にならないほど唯物論的」とみならず (Schnebel 1972, 124)。そして「シューベルトによって実践された時間の直接的な造形」(Schnebel 1972, 124) が、新しい音楽の中でようやく一般的になってきている状況を指摘している。

このようにシュネーベルは、「時間の直接的な造形」にシューベルトの音楽的特質を見るわけだが、その際、その時間のあり方を一様なものとして捉えているわけではない。むしろ、時間構成の多様性にシュネーベルはシューベルトの卓越を見ているといえる。そこでここからは、シュネーベルが挙げているシューベルト作品における時間構造の種類を確

認していく。さまざまな時間構造の例としてシュネーベルが取り上げている作品のうち、最初の2曲は歌曲であるが、あとはもっぱら器楽曲となっている。

1つ目は「音楽がその場で足踏みする」(Schnebel 1972, 118) ような時間経過であり、ここでは《冬の旅》より〈辻音楽師〉D911-24が挙げられる。伴奏における空虚五度(a-e)の鳴り響き、あまり変化のない旋律を繰り返す伴奏の上声部や歌唱声部によって、「ここではもはやなにも進まず、逆戻りさえもほとんど不可能」となり、「時間はいわば静止することになる」(Schnebel 1972, 118)。2つ目は「常に同じ場所の周りをまわっている」(Schnebel 1972, 118) ようなものとしての時間の構造化であり、《白鳥の歌》より〈ドッペルゲンガー〉D957-13が引き合いに出される。この歌曲はピアノが奏する4小節の和音で始まり、この4つの和音に導かれた一連の音が繰り返される。一度目は歌唱旋律にわずかな変化を伴うだけでそのまま繰り返されるが、二度目以降はその都度変化を見せる。この「そのたびに違った方法でその出発点へと戻ってくる」(Schnebel 1972, 118) ような循環する時間構造において、時間は変化し、それによって回帰するゼロ地点そのものが新しさをもって現れることになる。

続いて、ピアノ・ソナタ変ロ長調D960第1楽章における「滞らせるような時間の進行 die Prozesse retardierender Zeit」(Schnebel 1972, 122)、同時期に書かれたピアノ・ソナタイ長調D959第2楽章やピアノ三重奏曲変ホ長調D929第2楽章における「一点に集められたkonzentrierte」(Schnebel 1972, 120) 時間⁹が論じられる。またヴァイオリンとピアノのための幻想曲ハ長調D934冒頭に見られるような「作曲家が響きを解放し、[……] その前進する力をゆだね、そうして解放された時間が流れ出す」(Schnebel 1972, 121) さま¹⁰にも言及し、そうした自然に流れる時間がシューベルトの作品中に少なからず現れることを指摘している。

⁹ それは「時間それ自体がほとんど雲散霧消してしまうくらいまで、複数の異質な進行が混沌としたひとまとまりへと高まっていく」(Schnebel 1972, 120) ような時間として説明される。シュネーベルは具体的な小節数を示していないが、イ長調ソナタ第2楽章の第120小節、および変ホ長調トリオ第2楽章の第122小節でクライマックスを迎える進行を指していると思われる。そこでは、それぞれ互いに異なるリズムで進行する声部の重なりが緊張を高め、最後の和音で一致するとき、爆発的な強度が見られる。

¹⁰ この幻想曲の冒頭はピアノによるピアノッシモのトレモロで開始され、第5小節目でヴァイオリンの旋律が同じくピアノッシモで歌いだされる。これについて、シュネーベルは「この部分は形をもたない、[64分音符のトレモロによる] 光がゆらめくような音楽で始まり、徐々に輪郭を獲得していく。そこからほとんど気づかれないように一つの旋律が生まれ、まるで真に無限であるかのように歌い上げようとする」(Schnebel 1972, 121) と説明している。明確な形態を持たない、すなわち人工的な造形を感じさせない音楽が、時間の自然な流れを感じさせるものとして解釈されていると考えられる。

さらにシュネーベルは次のように述べて、さまざまな時間のあり方が全体の構造に関係するものであることについても例を挙げて論じている。

シュネーベルの時間の構造化という作曲方法は個々の部分だけでなく、全体の連関にも該当する、というのもそれは委曲を尽くして統一を作り出すというよりも、むしろ途切れることのない事象の分節だからだ。(Schnebel 1972, 122)

部分部分の組み立てによって全体を構築していくのではなく、すでにそこにある時間を音響的に構造化することによって、聞き取ることのできる音楽的時間を形成するシュネーベルの音楽において、さまざまな時間現象の造形は必然的に楽曲全体にかかわる問題となる。ここで例として挙げられ、またさまざまな時間のあり方の中でとりわけシュネーベルに強い印象を与えているように思われるのは、弦楽四重奏曲ト長調D887とピアノ・ソナタ変ロ長調D960におけるそれである。というのも、この論考の冒頭でシュネーベル作品における音楽的時間を象徴的に例示するものとして取り上げられるのがト長調の弦楽四重奏曲であり、シュネーベルの最後のピアノ・ソナタである変ロ長調ソナタについては、この論考以外でも「音響空間—時間的音響：シュネーベルについての第二の試論」(Schnebel 1979)や「沈思—シュネーベルの最後のソナタ(変ロ長調、D960)に関する考察」(Schnebel 2009)などでたびたび論じられているからだ。そこで、ここからはこの2曲に対するシュネーベルの捉え方を見ていきたい。

4. ピアノ・ソナタ変ロ長調D960と弦楽四重奏曲ト長調D887における音楽的時間

まずピアノ・ソナタ変ロ長調D960について見ていく。この最後のピアノ・ソナタはソナタ形式による第1楽章、続く緩徐楽章、第3楽章スケルツォ、そしてロンド・ソナタ形式による第4楽章という標準的な構成をとるが、その内容はシュネーベルの独自性が強く現れたものになっている。特に第1楽章の提示部では、変ロ長調の第1主題に対して、第2主題が嬰へ短調で開始され、そののちに属調であるへ長調にいたることで提示部に3つの調が存在する「三調提示部」の手法が見られる。また第1主題部はA-B-A'の閉じた構造をとるが、B部分は変ト長調、すなわち第2主題を提示する嬰へ短調の異名同音調によって、異名同音を巧みに使い、主調と属調との間に遠隔な調を入り込ませることは、二調の緊張関係というソナタ形式の原理を脅かすものといえる。

シュネーベルによれば、このソナタにおいては「時間Zeitraumの抽象的な空虚を崩壊させ、時間の流れを聞き取れるものとする衝撃が、持続性を回避するように時間を表明する、すなわち拍動が押しとどめられ、中断される」(Schnebel 1972, 119) ような時間の構造化

が提示されているという。ここでそうした「衝撃」として作用するのは、音楽の突然の中断や低音のトリル、フェルマータや休止である。

第1楽章冒頭は、和音で進行しながら、和音の最高音とそのオクターヴ下に重ねられた音が主旋律として聞こえてくる。その意味でこの冒頭の主題は、旋律的要素と和声的要素が融合したものと言える。また旋律線は主音 (b) と上主音 (c) を中心にその周辺を漂うように動き、和声を基礎づけるバスの動きは主音 (b) と属音 (f) の交替からなっている。またリズムは主旋律とバスの4分音符を中心とする動きと内声部の8分音符の刻みが淡々とした流れを形作っており、全体として明確な方向性が見えない音楽に感じられる。シュネーベルはこの冒頭の音楽について「特定の旋律的、和声的、リズム的形態よりもむしろ漠然と変口長調の響きというものが感じ取られる」(Schnebel 1972, 119) と述べている。この音楽は第7小節目において属和音で停止し、その響きの中から低音のトリルが現れ、続いてフェルマータのついた休止が置かれる。その後、音楽が再開されるが今度は主和音で終止したあと、低音のトリルに導かれて変ト長調領域にいたる。第20小節目からの変ト長調領域では、16分音符の伴奏に支えられた歌謡的な旋律が現れるが、第27小節目からその旋律は8分音符で分散和音を奏で出し、第29小節目からは16分音符の動きへと変化、第34～35小節目で左手の音型とともに三連符の和音を刻むと、内声に三連符の動きを伴った冒頭主題の回帰を促す。そして主題が戻ってくるが、フレーズ末尾の変口長調の主和音が期待される第45小節目では減七の和音 (h-d-f-as) が鳴らされ、異名同音変換による和音 (eis-gis-h-d) を経て嬰へ短調で第2主題が開始される。

ここまでの経過をシュネーベルの説明にならってまとめると次のようになる。「漠然」とした変口長調の響きを感じさせる冒頭主題、その「形の定まらない性質 *das amorphe Wesen*」(Schnebel 1972, 119) が確固たる形態を求めて振れ始めるも、まもなく静められる。新たな始まりも再び静まる。そうして「時間は、動き出し、形態を生み出すまで何度も始ま」(Schnebel 1972, 119) り、そしてそのたびに中断され、空回りし、停滞する。つまり「その進行はいつも繰り返し妨げられる」(Schnebel 1972, 119) のである。

その際、音楽の中断やトリルは「遅滞させるような瞬間」(Schnebel 1972, 119) となり、「音楽的時間は何度も進みをとめて、我を忘れてそこにとどまる」(Schnebel 1972, 119) ことになる。

シュネーベルはこのトリルを「解体の瞬間」(Schnebel 1972, 119) とも呼んでいるが、それは、この音楽が動機操作によって建造物のように構築されていく音楽とは対極にあることを端的に表しているように思われる。ここでは漠とした形態が変化を見せつつも並列的に連なって音楽を形成しているのである。シュネーベルは和声的な側面について何も述べていないが、三調提示部によって「『主調-属調』の両極性が水平化されてしまう」(ヒンリヒセン 2017, 146) ようなこの音楽のあり方を音楽的時間の観点から見事に説明して

いるといえるだろう。

また、このシュネーベルの論考では「時間の点」という表現は出てこないが、このトリルやフェルマータ等によってもたらされる、音楽的時間が「我を忘れてそこにとどまる」ような瞬間は、1957年の論考で論じられていた「時間の点」が作り出す静止状態であると考えられる。そしてこの「時間の点」による静止状態は第4楽章でも頻繁に見られる。

このソナタの第4楽章は「停止Halt」で始まる。すなわち、*fp*で打ち鳴らされ2小節間持続するオクターヴのgで音楽はまず立ち止まるのである。この「時間がそこに引き止められる点」(Schnebel 1972, 120)がこの楽章を通じて繰り返し現れる。それは音楽の流れ、時間の流れに対する異議であるとともに時間を新たに流れさせる源泉として作用し、快活な音楽は繰り返し押しとどめられ再び流れ出すが、最後にはそのエネルギーが使い果たされることになる。ロンド主題に先立つ持続音であるからには、ロンド主題が回帰するたびに現れるのは当然なわけだが、それによってそれまでの音楽の流れがリセットされるような感覚がたしかにある。

シュネーベルはこのソナタに支配的な時間構造のあり方を次のように要約している。

時間のある意味希薄化し、無力化し、抑え込む。その結果、大口を開けた静寂、すなわち区切られない時間の本質としての空虚が出現するのだ。(Schnebel 1972, 120)

1957年の論考では、音楽的時間の一要素として論じられていた「時間の点」とそれが生み出す静止状態が、このソナタにおいては全体構造を決定づける要素とみなされていることが分かる。

一方、弦楽四重奏曲ト長調D887の全体構成を特徴づけるのは「さまざまな種類の揺動」(Schnebel 1972, 122)であり、それは「きわめて密なトレモロから非常にゆっくりとした脈動まで」(Schnebel 1972, 122)多岐にわたるといえる。シュネーベルは論考を次のようなこの四重奏曲第1楽章の説明で開始している。

まとまった響きが繰り返しかすかなきらめきとなるような音楽、それは震えながら時間の中へ伝わり、むしろその中に消え去ることで、その振動はより静かなフェーズへと伝わっていく。ここでは内部で、そしてより一層繊細に揺動するのだ。そのような音楽においては、音楽の実質的なありようが聞き取られる一振動する空気、描かれた時間が、そして内面生活の地震記録として。だからこそ直接的に心を動かすのだ。(Schnebel 1972, 116)

つまりこの四重奏曲全体を貫く「揺動」は響きを伝える空気の振動そのものであり、そう

した響きによって顕在化する時間そのものであり、また心の揺れを反映するものでもあるということである。このような全体において、異質な時間を持つのが第3楽章のトリオである。「[楽曲全体の] 振動する性質から完全に引き離された音楽」(Schnebel 1972, 116)として現れるこのトリオについて、シュネーベルは次のように説明する。

それは時間のかなたにあるかのように作用する、というのも、そのエーテルのような軽やかさのゆえに、響きはその軽やかな実質の中に溶けてなくなり、いわば永遠へと気化するからだ。(Schnebel 1972, 116)

作品全体を貫くトレモロがやむこのトリオにおいて、その音楽は「軽やかさ」のゆえに時間を超越したもののよう聞こえるというのである。またシュネーベルは、このトリオの「遠く離れている abliegen」(Schnebel 1972, 117) という性質が時間的なものだけでなく、空間的な遠さにも由来するとし、そうした遠さをもたらししている要素としてデュナーミクや音域、そして調関係を挙げている。少し詳しく見ていこう。

このトリオは単純なA-B-A'の構成をとっている。ト長調のA部分では、まずチェロによって主旋律が示され(音域は $g-g^1$)、残りの楽器がそれを和声的に支えている。ここでは pp というデュナーミク的作用で遠くから響いてくるように感じられる。続いて第13小節目から第1ヴァイオリンが主旋律を引き継ぎ(音域は g^1-g^2)、チェロはその対旋律を奏でる。第1、第2ヴァイオリンが新たな旋律と対旋律を奏でるB部分は口長調(=ト長調の三度調)という「なじみのない調」(Schnebel 1972, 117)となり、景色が一変するような印象を与える。A'部分に入ると、ヴァイオリンが奏する主旋律の音域は g^2-g^3 となり、ヴィオラが1オクターヴ下でそれに寄り添う。主旋律の音域は冒頭部分から徐々に上昇しており、バスとの隔たりは広がる。それが「遠ざかると同時に広々とした眺めを手に入れるかのように」(Schnebel 1972, 117)な感覚をもたらし、空間的な遠さを生じさせることになる。

ここでもシュネーベルは和声に関しては具体的な言及を行っていないが、こうした時間的、空間的な遠さの表現において、和声は重要な役割を果たしている。まずA部分、A'部分でのト長調はほとんど属音上で提示されているが、これも「軽やかさ」を生む大きな要因になっていると考えられる。また、口短調のスケルツォからト長調のトリオへの移行にも浮遊感をもたらす仕掛けが見て取れる。口短調のスケルツォは主音(h)で締めくくられるが、トリオではチェロによってそのhが4小節間保持され(最初の2小節間はタイでのばされ、次の2小節間は四分音符で刻まれ)たのち主部に入る。第5小節目に入るとチェロはト長調属和音の響きに支えられてcから始まる主旋律を奏で始めるため、冒頭のhは主旋律へと流れ込む準備の音であるとともに、ト長調主和音の第3音であったかのように

感じられる。持続するhがその間に短調の主和音から長調の第3音へと微妙に色合いを変え、浮力を生み出すのである。

このトリオは先に述べたように単純な形式によっており、穏やかな旋律が高さを変えて繰り返され、B部分が明確な対照性を持つこともない、非常に素朴な音楽ともいえる。しかしシュネーベルにとっては、四重奏曲全体を特徴づける揺動から解放され、時間的、空間的に遠く隔たると同時に、空間的な広がりや時間的な限りなさを獲得したものとして、強い感銘を与えるものであったことがうかがえる¹¹。

そしてまた、このように楽曲の中のある部分が「空間的、時間的に隔たったもの」(Schnebel 1972, 122-123)として現れてくる音楽は、各部分の対比で組み立てられる音楽、目的地に向けて直線的に進んでいくような音楽からは大きく外れるものであるが、そうした時間的、空間的に別の次元が出現したかのような音楽が肯定的に捉えられていることが分かる。

5. おわりに

ここまで、シュネーベルの1957年の論考をもとに、シュネーベルの音楽的時間の捉え方を確認したうえで、彼のシューベルト論を代表する論考「解き放たれた時を求めて」を考察してきた。

これらの論考を突き合わせてみると、形式とは時間経過を組織することである、という考え方がシュネーベルにとって同時代音楽を理解していくうえでの前提となっているとともに、時間の直接的な造形にシューベルトの独自性が見いだされており、その意味においてシューベルトという作曲家がアクチュアルな存在意義を持っていたことが明確になった。

また1957年の論考において、音楽的時間の二つの要素として挙げられた時間の点と時間の流れのうち、とくに静止状態を生み出すような時間の点は、用語としては出てこないものの、シューベルトの音楽においても重要な役割を果たすものとして論じられていることが分かった。それはまた、従来の主題展開や動機操作に着目した分析においては形式をもたらずものとして考慮されることのない要素への注目を必要とするものだった。すなわち、シュネーベルはシューベルトの作品分析において、流れを中断するようなフェルマータや、テクスチャー、音域、デュナーミクといった、古典的な形式の観点においては周辺的とみなされるような要素にその本質的な意味を見いだしているのである。また、今回見

¹¹ シュネーベルは空間的、時間的な隔たりをもって響くこのトリオの「繊細なレントラー」に「取り返しのつかないものUnwiederbringlichenの音響的なシンボル」を見出し、この音楽の時間的遠さをユートピアの表現と捉えている (Schnebel 1972, 117)。

た論考の中ではほとんど言及がなかったが、シュネーベルがシューベルト作品の音楽的時間に見出す特質には、機能を逸脱するような和声的側面も大きな役割を果たしているといえるだろう。

一方でシューベルト作品における時間構造の中でも弦楽四重奏曲ト長調D887の第3楽章トリオに対する、楽曲の一部が空間的、時間的遠さを持つようなあり方は、1957年の論考では見られなかった。こうした異次元な世界が突然目の前に広がるような音楽のあり方はとりわけシューベルトに独特なものであるように思われ、シューベルト作品解釈の歴史においても重要な指摘といえる。そのため、こうした指摘を可能にする視点がどのように培われたのかは、シュネーベルの他の論考や同時代の作曲家たちの著作にも目を向けて考察を進めていきたいと考えている。

本研究はJSPS 科研費JP20K12852の助成を受けたものである。

主要参考文献

- Attinello, Paul. 2001. "Schnebel, Dieter (Wolfgang)." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan. (*Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24978> 2022年2月13日閲覧)
- Bergé, Pieter. 2007. "Interpreting a Composition, Composing an Interpretation: Schnebel's *Schubert-Phantasie* (1978, Rev. 1989)." *Perspectives of New Music*, 45(1): 224–234.
- Frisius, Rudolf. 1979. "Strukturelles bei Schubert. Anmerkungen über den Anfangsatz der G-Dur-Klaviersonate (D894) und über seine Bearbeitung durch Dieter Schnebel." In *Musik-Konzepte. Sonderband: Franz Schubert*. hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, 250–267. München: Text u. Kritik.
- Gruhn, Wilfried. 1989. "Schubert heute – Mächtigkeit oder Vermächtnis." In *Franz Schubert – Der Fortschrittliche? Analysen, Perspektiven, Fakten*. hg. von Erich Wolfgang Partsch, 115–145. Tutzing: Hans Schneider.
- Höfer, Annette. 1997. "Von der Aktualität Franz Schuberts." In *Franz Schubert und Gustav Mahler in der Musik der Gegenwart*. hg. von Klaus Hinrich Stahmer, 73–91. Mainz: Schott.
- Hyland, Anne M. 2016. "Search of Liberated Time, or Schubert's Quartet in G Major, D. 887." *Music Theory Spectrum*, 38(1): 85–108.
- Kogler, Susanne. 2003. "'Timelessness' and 'Released Time' – Franz Schubert and Composition Today." In *Schubert the Progressive. History, Performance Practice, Analysis*. ed. by Brian Newbould, 89–100. Aldershot: Ashgate.
- Schnebel, Dieter. 1972. *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*. hg. von Hans Rudolf Zeller. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- . 1979. "Klangräume – Zeitklänge. Zweiter Versuch über Schubert." In *Musik-Konzepte. Sonderband: Franz Schubert*. hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, 89–106. München: Text u. Kritik.

- . 1998. “Schuberts Ländler.” In “*Dialekt ohne Erde...*”. *Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*. hg. von Otto Kolleritsch, 25–40. Wien: Universal-Edition.
- . 2009. “Nachsinnen: Gedanken zu Schuberts letzter Klaviersonate (B-Dur, D960).” In *Kunst und Wissen in der Moderne: Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*. hg. von Andreas Dorschel, 169–173. Wien: Böhlau Verlag.
- 長木誠司 1989 「ディーター・シュネーベルとの対話—1988年6月3日 アビラックセンター応接室—」『ベルク年報』3：72–80
- ヒンリヒセン, ハンス=ヨアヒム 2017 『フランツ・シューベルト あるリアリストの音楽的肖像』堀朋平訳 東京：アルテスパブリッシング