

# ヘルマン・シェルヘンと ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会 — 1947年を中心に —

山口真季子

## Hermann Scherchen und die Darmstädter Ferienkurse

### はじめに

ドイツ人指揮者ヘルマン・シェルヘン Hermann Scherchen (1891~1966) は、1912年にシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》初演ツアーで指揮者としてデビューし、人生を通じて同時代音楽の庇護者であり続けた。

1933年にナチス政権が誕生するとドイツを去り、スイスに拠点を移して精力的に活動を続け、第二次世界大戦後には、前衛音楽の中心地となったダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会にも登場した。同講習会の「最初の10年間、彼は決定的な影響を及ぼした」(Schipperges 2005, 1302-1303) とされ、中でも大きな功績として言及されるのは、1951年のシェーンベルクの《モーゼとアロン》第2幕第3場の〈黄金の仔牛の踊り〉初演である。シェーンベルクの十二音技法への関心が高まる中で、大きな成功を収めたという。

しかしシェルヘンのダルムシュタットにおける活動の全体や、彼の活動を支えた思想について、まだ十分に考察されているとは言えない。よって本論文ではまず、ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会においてシェルヘンが行ったマスターコースや講演、演奏について概観する。そのうえで、今回はシェルヘンが最初に参加した1947年に焦点を当てて、シェルヘンの音楽に対する態度とその影響を検討したい。

講習会におけるマスターコースや講演、演奏会の実施状況は、ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会の最初の20年に関する歴史と関連資料がまとめられた Borio & Danuser (1997) を参照する。同書には1947年の講習会の参加者による文章も収録されており、ダルムシュタットでのシェルヘンの発言がどのように受け止められたのかを読み取ることができる。一方、シェルヘンの1947年のダルムシュタットにおける講演は原稿や録音等が残されていないため、講演で話された内容そのものは想像することしかできない。しかし講演内容の一部はその前年に出版されたシェルヘンの著作『音楽の本質について *Vom Wesen der Musik*』(1946)に含まれる内容に近いものであったと推測される。よって本論文では、

この著作も参照しながら考察を進める。

## 1. シェルヘンのダルムシュタットでの活動概観（表1参照）

ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会は1946年、ダルムシュタット市で音楽評論家のシュタイネッケ Wolfgang Steineckeによって創始された。講習会は基本的に作曲をはじめとする個々のマスターコースおよび演奏会や講演で構成されている。1946年の第1回の講習会（8月25日～9月29日）は、指揮、作曲、室内楽、ピアノ、声楽、ヴァイオリン、オペラ監督、音楽批評の各セミナーと、講習会の後半（9月22日～29日）に開催された「国際現代音楽祭」からなっていた。指揮のセミナーはランゲ Carl Mathieu Langeが、また作曲のセミナーはフォルトナー Wolfgang Fortnerとダルムシュタット出身のハイス Hermann Heißがそれぞれ担当した。コンサートではナチス時代に禁止されていたヒンデミット、ストラヴィンスキーらの作品が多く演奏されている。一方、講演としてはハイスによる「十二音音楽への導入」が3回にわたって開催され、またヴェルナー Karl H. Wörnerによる「アメリカにおける十二音音楽」という講演も行われた。ハイスはシェーンベルクと同じところに十二音技法を開発したとされるヨーゼフ・マティアス・ハウアーの弟子であるが、彼の十二音音楽の捉え方はハウアーとシェーンベルク両方の考え方を取り入れたものだったという（柿沼 2020, 139）。

シェルヘンは1947年、1950年の講習会では指揮のマスターコースを担当、1951年、1954年、1957年には指揮者として登場している。また1947年、1950年には講演も行っている。残念ながらダルムシュタットにおける演奏解釈のマスターコースやシェルヘンの講演については録音資料が残っておらず、その内容を知ることはできないが、シェルヘン指揮による演奏のいくつかは録音が残されている。

シェルヘンが最初に参加した1947年、彼は指揮のマスターコースに加え、3つの講演と祝祭コンサートの曲目についての解説を行い、またバッハの《フーガの技法》BWV1080（1742）の室内オーケストラ版（シェルヘンの提案によりロジェ・ヴェアタが1938～1839年に編曲）<sup>1</sup>と祝祭コンサートを指揮した。

シェルヘンが参加しなかった翌1948年には、すでにパリで新ウィーン楽派の十二音音楽を紹介していたレイボヴィッツ René Leibowitzが参加して作曲コースを担当、十二音技法への関心の高まりにつながった。シェルヘンは「音楽の聖霊降臨祭会議1948 Musikalische Pfingsttagung 1948」を企画していたようだが、実現しなかった（Lucchesi 1996, 61）。計画では、モンテヴェルディ、パーセル、ラモーからマリピエロ、ストラヴィンスキー、ミ

<sup>1</sup> シェルヘン指揮ベロミュンスター放送管弦楽団による録音（1949年11月21日）も残されている。また1965年にはシェルヘン自身の編曲によるオーケストラ版がルガーノで初演された。

ヨー、ヒンデミットに至る「音楽の発展にとって重要な作品による4つのマスターコンサート」が提案されていたといい、新しい音楽、古い音楽の区別なく音楽史を見渡そうとする彼の構想が感じられる。この年の夏、シェルヘンはヴェネツィアで指揮のマスターコースを開催し、コースに参加したブルーノ・マデルナ Bruno Maderna (1920~1973)、ルイジ・ノーノ Luigi Nono (1924~1990) に大きな影響を与えていくことになる。

シェルヘンが再びダルムシュタットを訪れた1950年には、マデルナとノーノも参加し、シェルヘンは彼らの作品初演を行った。またシェルヘンは「指揮者による新音楽のリアリゼーション Die dirigentische Realisation neuer Musik」という題目で講演を行い、シェーンベルクの《ワルシャワの生き残り》ドイツ初演とヴァレーズの《イオニザシオン》のヨーロッパ初演をはじめ、複数の作品初演を行った。これら2作品の演奏は、保守的な人々からの激しい抗議にさらされたという (Borio & Danuser 1997, Bd.2, 144)<sup>2</sup>。さらに1951年には第二回国際十二音会議が開催され、その特別演奏会におけるシェーンベルクの《モーゼとアロン》からの〈黄金の仔牛の踊り〉初演 (シェルヘン指揮) が大きな反響を呼んだ。

1953年の講習会にはシェルヘンは参加しなかったが、ウェーベルンの生誕70年を記念した催しが開催され、ウェーベルンへの注目が高まった。翌年、再び登場したシェルヘンはバッハ《音楽の捧げもの》BWV1079 (1747) より〈6声のリチェルカーレ〉ウェーベルン編 (1934-35) のドイツ初演を含むプログラムを指揮した。シェルヘンの最後の登場は1957年で、2つの演奏会で指揮している。1961年にも招待の話があったが、家族の同行をめぐって事務局との折り合いがつかず、実現しなかったようだ (Lucchesi 1996, 64)。

## 2. 1947年のダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会とシェルヘンの講演

1947年7月12日~27日に開催された第2回の講習会では、指揮、作曲、音楽批評、室内楽、ピアノ、ヴァイオリン、声楽、オペラ監督、舞台美術の各コースと「新しい室内音楽によるお城コンサート」(講習会参加者と招待客を対象とする)、「国際現代音楽祭」(7月20日~27日、ダルムシュタット州立劇場による)が開催された。

シェルヘンは、7月21日~27日の日程で指揮のコースを担当し、複数の講演を行ったほか、指揮者として演奏会に登場した。シェルヘンの3つの講演タイトルはそれぞれ、「《兵士の物語》における現代音楽の形式の問題 Das Formproblem der modernen Musik in der Geschichte vom Soldaten」、「ベートーヴェンにおける音楽的音列技法の芸術 (交響曲第3

<sup>2</sup> 同年、ヴァレーズは作曲のマスターコースを担当し、1つの講演を行った。彼の作曲コースにはノーノやシュネーベル Dieter Schnebelらが参加しており、ノーノの《ポリフォニカ・モノディア・リトミカ》(1951年、ダルムシュタットでシェルヘン指揮によって初演)の誕生には、1948年に出会ったブラジル人作曲家カトゥンダ Eunice Katundaとともにヴァレーズの影響があるようだ (Iddon 2013, 42-44)。

番、第5番、第9番)Die Kunst der musikalischen Reihentechnik bei Beethoven (3., 5., und 9. Symphonie)」、「バッハの《フーガの技法》に基づく音楽表現への注釈Bemerkungen zum musikalischen Ausdruck anhand der *Kunst der Fuge* von Bach」である。

ストラヴィンスキーの《兵士の物語》は講演の翌日、ランゲ指揮で演奏されている。またバッハの《フーガの技法》(室内オーケストラ版)はシェルヘン指揮ダルムシュタット州立劇場管弦楽団によって演奏された。さらに最終日の祝祭コンサートでは、リーバーマン Rolf Liebermann のオーケストラのための《フリオーソ》(1948、世界初演)、フォルトナーのヴァイオリンと大室内オーケストラのための協奏曲(1946)、ヘンツェ Hans Werner Henze の交響曲第1番第2楽章(1947、世界初演)、ハルトマン Karl Amadeus Hartmann の交響的序曲《中国は戦う》(1942、世界初演)がシェルヘン指揮ダルムシュタット州立劇場管弦楽団(ヴァイオリン・ソロ:ゲルハルト・タッシュナー)によって演奏され、その前日にシェルヘン自身によって「7月27日祝祭コンサートの曲目への導入 Einführung in die Werke im Programm des Festkonzerts am 27.7.」と題した解説が行われた。

シェルヘン以外による講演としては、ダルムシュタット出身の演出家アルノルト Heinz Arnold による「道徳的な場としてのオペラ Die Opera als moralische Anstalt」のほか、「新音楽の主導的な巨匠たち Fühlende Meister der neuen Musik」シリーズとして、マイヤー Hans Mayer による「アルバン・ベルクの世界 Die Welt Alban Bergs」、ホル Karl Holl による「ベラ・バルトーク、アルフレード・カゼッラ、マヌエル・デ・ファリャの思い出に In memoriam Béla Bartók, Alfredo Casella und Manuel de Falla」、シュトローベル Heinrich Strobel による「イゴール・ストラヴィンスキー Igor Strawinsky」が行われた。こうして見ると、シェルヘンのバッハやベートーヴェンを取り上げた講演の異色さは明らかだろう。

では、シェルヘンの3つの講演に戻って、内容について考えたい。ストラヴィンスキーの《兵士の物語》(1918/1919-20)はシェルヘンの『指揮者の奥義』(1929)の中で実習例にも取り上げられており、そこでは「拍子とリズムの衝突」(シェルヘン 2007 [1929], 332)がさまざまな形で現れるストラヴィンスキーの音楽をどのように指揮すべきかが詳述されている。ダルムシュタットでの講演は「形式の問題」に着目している点で『指揮者の奥義』で言及された内容とどの程度関連していたかは不明だが、この著作の中で一貫して問題になっている拍子とリズムの対照性という側面は、講演においても少なくとも重要な観点の一つだったのではないだろうか。

一方、バッハの《フーガの技法》やベートーヴェンの交響曲は、講習会の前年にあたる1946年出版の『音楽の本質について』においても取り上げられている。この著作は3つの部分からなっており、第1部は音の振動数や倍音に関する研究を行い、音響学の基礎を築いたジョゼフ・ソヴァール Joseph Sauver (1653~1716)にあてられている。そして第2部ではバッハの音楽、第3部ではベートーヴェンの音楽がそれぞれ主題となっている。

Borio & Danuser (1997) では、シェルヘンの《フーガの技法》に関する講演について「おそらく音程構造と表現内容との密接な関連に重きを置いていた」(Borio & Danuser 1997, Bd.1, 155)とあり、その内容を推し量る手がかりとして『音楽の本質について』における同曲を扱った部分を参照するように書かれている。実際に『音楽の本質について』における《フーガの技法》に関する記述を見てみると、「音楽のより高度な精神的構造は私たちの本質を無意識のうちに対応させる」(Scherchen 1946, 76)として、この作品の主題の多様な変化と、それぞれの変化—主題の反行形、縮小や拡大、リズムや拍子の変化、長調への変化、旋律の音程や音域の変化—が私たち聴き手の中に引き起こす効果について論じられている (Scherchen 1946, 77-78)<sup>3</sup>。

また講習会でのベートーヴェンについての講演では「音列技法 Reihentechnik」が問題となっていたが、『音楽の本質について』の中では交響曲第9番ニ短調 Op.125における「ほとんど完全な十二音音列」(Scherchen 1946, 206)や「線の和声法」(Scherchen 1946, 210)に関する記述があり、講演内容との関連が推測される。ベートーヴェンの交響曲を取り上げた『音楽の本質について』第3部では、まずベートーヴェンの交響曲におけるオーケストラの楽器それぞれの扱いについて述べられている。それに続く部分は「音楽のあらゆる基礎である拍子、リズム、動機、旋律、音程、和声 [……] から彼 [ベートーヴェン] はそれまで知られていなかった力を引き出し、今日まで息づく緊張感をもたらした」(Scherchen 1946, 149)という書き出しで、ベートーヴェンの交響曲において音楽を形作るそれぞれの要素がどのように扱われているかが論じられている。その最後にあたる《第九》の分析では、先に挙げた「十二音音列」のみならず、20世紀の音楽につながるような手法が指摘される。すなわち「ある意味において、ストラヴィンスキー、ヒンデミット、シェーンベルクの極めて本質的な成果への萌芽的な力が《第九》の中に見出される」(Scherchen 1946, 203)というのである。

具体的に見ていくと、まずストラヴィンスキーのポリメトリックの「模範」として示されるのが《第九》の第3楽章第25小節からの部分(4分の3拍子になる部分)である。ここでは「3つの相対する拍節を互いに折り合わせる」ことによって「拍節的な浮遊状態」を生み出しているという(譜例1参照)。

<sup>3</sup> この他、主題のつくりやB-A-C-H主題、さらに《フーガの技法》初版譜の巻末に付されたコラールについてもページが割かれている。コラールに関する部分では「バッハの表現技法」と題した項目があり、そこでも主題の変化や音程・音域の変化、音色の変化による表現効果が問題となっている。

譜例1<sup>4</sup>

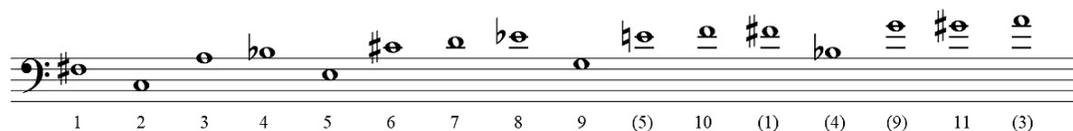
譜例1に示した通り、シェルヘンは第2ヴァイオリンとヴィオラが奏する主旋律、チェロとコントラバスの音型、そしてファゴット、クラリネット、オーボエによって奏される音型がそれぞれ異なる拍節で動いていると捉えた。シェルヘンが1953年にウィーン国立歌劇場管弦楽団を指揮した録音を聴いてみると、シェルヘンが拍頭と捉えた主旋律の16分音符に軽くアクセントが置かれているほか、他の声部が主旋律に寄り添うというよりもそれぞれの拍節感を重視しているように聞こえる。正直なところ、シェルヘンが示した拍節の区切りには納得し難い部分もあるが、拍節に対するシェルヘンの鋭敏な感覚が、結果としてベートーヴェンの音楽を形づくっている絶妙なバランスを際立たせているように感じられた。

また《第九》に見られる「奇妙なほど強力な主音の強化」(Scherchen 1946, 204)はヒンデミットの後年の作品に見られるという。そしてこの「主音を確かなものにしようとする意志」(Scherchen 1946, 205)はベートーヴェンのすべての交響曲に現れており、それはベートーヴェンが今後の和声上の問題を予見したうえで、そうした問題から音楽を守ろうとする態度にも思われるとシェルヘンは言う。

ベートーヴェンは後の音楽の和声上の主要な問題—その衰えに至るまでのますますの調性概念の拡大—をただ予見しただけでなく、彼の意志の力によってそこから音楽を守ろうとしているかのようである。ほのめかされた和声上の問題はまさにそれ自体からシェーンベルクへと通じている。そして実際に、第九において、最初のほとんど完全な十二音音列が見いだされる。(Scherchen 1946, 206)

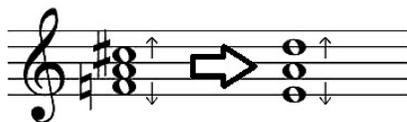
この「ほとんど完全な十二音音列」として示されるのが第4楽章第730小節目からの旋律(「ひざまずくのか、幾百万の人々よ? Ihr stürzt nieder, Millionen?」からの部分)である(譜例2参照)。

<sup>4</sup> Scherchen (1946) の204ページの譜例をもとに作成した。

譜例2<sup>5</sup>

譜例2を見ると、この部分が音の重複（譜例の括弧つきの数字）をほとんど持たない音の並びでできており、また半音階的進行や増音程を多く含んでいることに改めて気づかされる。

シェルヘンはさらに、第1楽章の第486小節と第489小節の弦楽器に現れる増3和音（それぞれ Cis-A-F、Fis-D-B）について、上下両方向へのシンメトリー構造という点で、シェーンベルクの4度を積み重ねた和音の「間接的な出発点」（Scherchen 1946, 209）となっていることを指摘している（譜例3参照）。

譜例3<sup>6</sup>

つまり、シェーンベルクの和声的革新の萌芽をベートーヴェンの《第九》の中に様々な形で見るができるというのである。

《第九》のもう一つの革新として、最後に挙げられるのが「線的和声法」である。

ここで耳は、ただ平面的（二次元）で水平的なレチタティーヴォの進行から、立体的（三次元）な、和声的なものへと突き進むその垂直的な基礎を認識することを課される。（Scherchen 1946, 210）

すなわち、和声による支えを持たないレチタティーヴォという水平方向の音の並びから、音の垂直的な重ね合わせである和声的な基礎を聞き取ることが聴き手に要求される、ということである。それは作曲家と聴き手との新たな関係性へと扉を開くものだった。「聴くということはここでは、共に作ることなのである！—なんと現代的で、全く新しい創造的天才の態度だろうか」（Scherchen 1946, 210）とシェルヘンは興奮した調子で記している。

<sup>5</sup> Scherchen (1946) の206ページの譜例をもとに作成した。

<sup>6</sup> Scherchen (1946) の209ページの譜例をもとに作成した。

《第九》の中にポリメトリックや十二音音列を見出すことは、少々行き過ぎた解釈に思われるかもしれない。しかしそこにはシェルヘンの「真の芸術家の本質は常に、[……]社会のより繊細で新しい感覚の開拓者であり続けること」<sup>7</sup> (Scherchen 1991 [1949], 143) という信念が反映されているように思われる。音楽は常に人間の「より繊細で新しい感覚」を発展させ、そうして世界は前へ進んでいく。ストラヴィンスキーやシェーンベルクの登場する時代になって初めて、自分たちはベートーヴェンの中にその萌芽を見つけ出すことができるようになった。シェルヘンはそんな風を感じていたのではないだろうか。

### 3. 1947年講習会におけるシェルヘン——参加者の証言より

ここからは、1947年の講習会に参加した人々のシェルヘンに対する言及を見ていきたい。まずダルムシュタット出身の作曲家ハンス・ウルリヒ・エンゲルマン Hans Ulrich Engelmann (1921~2011) が『ダルムシュテッター・エコー Darmstädter Echo』に寄稿した「ヘルマン・シェルヘンとの対話 Gespräch mit Hermann Scherchen」(1947年8月5日)を取り上げる (Engelmann 1997 [1947])。ここには、様々な話題に対するシェルヘンの考え方と、エンゲルマンがシェルヘンに感銘を受けた様子が記されている。エンゲルマンの文章は「真に重要な人物との出会いは若い成長中の人間にとって常に決定的な瞬間である。私は近頃、指揮者ヘルマン・シェルヘンと共に過ごす機会を得て、再びそのことを自覚した」と始まる。そして同時代音楽の「反動的な傾向」に懸念を表明するエンゲルマンに対して、シェルヘンはそうした傾向は、同時代の多くの音楽家たちに「現代の生の喜びからくる真の創造力が欠けている、きわめて明白な証拠である」と述べたという。一方でシェルヘンは新たな時代の音楽表現を確信しており、エンゲルマンにそうした作品の例としてミヨーの《暴君の死》(1932)、ハウアーの《人間の道》(1934)、ストラヴィンスキーの《狐》(1916)、コーブランドの《アブラハム・リンカーン》[リンカーンの肖像 (1942) ?]、ティベットのコンチェルト・グロッソ [2つの弦楽合奏のための協奏曲 (1938-1939) ?]、ブリテンの《セレナーデ》[Op.31 (1943)] を示したという。新しい音楽を語る上でいわゆる無調の音楽や十二音技法による音楽に固執するのではなく、さまざまな観点における新しさを見出そうとするシェルヘンの態度が見て取れる。

シェルヘンはまた演奏についても話をしたようだ。彼は「解釈 Interpretation」と「リアリゼーション Realisation」とをはっきり区別した。そして「ロマン主義的で不明瞭なインスピレーション einem romantisch-verschwommenen Offenbarungsgefühlに由来する」解釈に対して、リアリゼーションは「完全に純粋に音楽作品の理念をその中に抱き、強化された力でもって(その個性を)放たせること」だとした。彼のこうした考えは1930年代に

<sup>7</sup> この言葉はシェルヘンが1949年に書いた「現代音楽の現在の状況」という文章に見られる。

彼が開催した「研究会 Arbeitstagung」と題する一連の音楽祭にも通底するものだった。ナチスが政権を獲得した1933年、シェルヘンはストラスブールで指揮のマスターコースを含む音楽祭の第1回を開催し、翌1934年にはパリで、さらに1935年ブリュッセル、1936年ジュネーブ、1937年ブダペスト、1938年ブラウンヴァルトと第6回まで続けた。ストラスブールの音楽祭の様相を報告したヴィリー・ライヒの記事には、シェルヘンの音楽実践における美学が次のようにまとめられている。

芸術作品は一義的に認識でき、従ってまた客観的に表現しうるものである。この文章を認知することによって、芸術作品の「解釈」を通してももとは作品に全く含まれていなかったものを持ち込み、そしてその表現を全く偶然的に成立した解釈者の自由意志にゆだねようとする、かのあらゆる試みはほとんど退けられる。[……] 名指揮者と単なる棒振りとを分かちつのは、従って彼の「解釈」の特別さではなく、高い認識能力なのである。それは、名指揮者をして、作曲家によって書かれた音符の中に脈絡を捉えさせ、表現させるが、その脈絡は単なる棒振りには永遠に隠されたままなのだ。(Reich 1933, 625、傍点部分は、原文では文字間隔を広げた形で強調されている。)

ここでは「リアリゼーション」という表現は使われていないものの、「解釈」に相對するものとして、作品の中にある理念を正しく認識し、表現することが指揮者の使命だというシェルヘンの考えが見られる。この一連の音楽祭開催と同じころに執筆したと考えられる、シューベルトの交響曲の演奏法を論じた原稿（未完成、未刊行、ベルリン芸術アカデミー、ヘルマン・シェルヘン・アルヒーフ所蔵）には次のような一文がある。

この交響曲 [シューベルトの交響曲第8番ハ長調D944] をベートーヴェンのように演奏してしまうと、その [交響曲の] 本質的なものを侵害してしまい、こうしてそれは一「天国的に」長くなるのだ。(HSCHA1284, 2)

一般に冗長さを指摘されることが少ないシューベルトの音楽に対して、それはその本質を見誤っているからだという見解が示されている<sup>8</sup>。それぞれの作品における音楽のありようを正しく見極めることを重視するシェルヘンの姿勢は一貫していることが分かる。

さらにシェルヘンはエンゲルマンに対し、十二音音楽についても語った。エンゲルマン

<sup>8</sup> シェルヘンがシューベルトの音楽をどのように捉えていたかについては、拙論（山口 2018）を参照されたい。

によれば、シェルヘンの十二音音楽に対する態度は「全く客観的」なものであった。彼は十二音音楽を「一つの世界観から生まれるものではなく、新しい音楽上の規則性を持った単なる一つの技術」と捉え、「それが形式主義的、機械的な指示になってしまうこと」にこの作曲技術の危険性を見出した。シェルヘンのこうした見解について、他にも証言が残されている。

それは、同講習会で音楽批評のセミナーを担当したハンス・ハインツ・シュトゥッケンシュミットが『ノイエ・ツァイトゥング *Neue Zeitung*』（1947年8月12日）に寄稿した「ダルムシュタットの出会い *Darmstädter Begegnungen*」と題した文章の中にある（Stuckenschmidt 1997 [1947]）。

ヘルマン・シェルヘンがスイス人の友人たちとともにチューリヒから到着したとき、突然クラニヒシュタインの状況は完全に变化した。彼はちょっとの間状況を探り、私たちは皆あまりに形式主義的な方向に向いていると考えた。

この文章の前でシュトゥッケンシュミットは、感情を重視し、作品の分析的な考察を敵対的なものとするような戦前の思想を引きずった人々の存在に言及し、さらにフォルトナーのセミナーに参加する門下生たちについて「精神的に非常に進んでいて、際立って審美的」としつつ、才能ある若者たちが自身の経験不足をカモフラージュするそのわずかな傲慢さを見て取る。またそうした人々の考え方や態度に対して彼は、戦時中そして戦後の状況の中で多くの若者たちが勉学を中断し、アカデミックな環境から離れざるを得なかったことを指摘している。こうした講習会の空気を一変させたのがシェルヘンの登場だったのである。シェルヘンのベートーヴェンの語り方に対しては「自分で案出した文言と結びつける彼の解釈学的方法は私にはいかがわしいシェリング的なものに思われた」と批判的なシュトゥッケンシュミットだが、シェルヘンの指摘する形式主義的傾向には同意したようだ。一方でそうした指摘が可能であるのも、シェルヘンのいたスイスが、ドイツがナチスの支配下にあった時代にも持続的な発展を遂げ、あらゆる音楽にアクセス可能な国だったからだとしてシュトゥッケンシュミットは考える。スイスのように「[チューリッヒの作曲家] リーバーマンの驚くべき言葉を信じるなら、現代的な音楽家のだれもが十二音技法を用いて作曲する」国であり、「厳格な形式主義的な規律が長らく進歩的な人々の共有財産であった」国であれば、形式主義の克服が望まれるのも当然である、というのである。シェルヘンは第三帝国期を通じてスイスを拠点に活動してきたことによって、この戦後間もない時期にドイツで開催されたダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会に新鮮な風を送り込むことができたのかもしれない。シュトゥッケンシュミットは文章の締めくくりで、何よりも重要なのは「人間同士のつながりの回復の問題」だと述べている。ダルムシュタッ

トはまさに、そうしたつながりの再構築に資する場所だったのではないだろうか。

## おわりに

シェルヘンは1947年の講演や指揮のコースを通じて、彼のそれまでの指揮活動、教育活動を通して培ってきた音楽の捉え方や、指揮者としてのあるべき態度に関する彼の考えを惜しむことなく伝えようとしたことが分かった。そしてエンゲルマンやシュトゥッケンシュミットの証言からは、シェルヘンの存在が講習会に大きなインパクトをもたらしたことが読み取れた。

1953年のウェーベルンを記念する催しにおいてはアイメルト Herbert Eimert、ノーノ、シュトゥックハウゼン Karlheinz Stockhausen によるディスカッションが行われ、フーイファールツ Karel Goeyvaert とブーレーズ Pierre Boulez の文章も読まれた。そこでノーノは、ウェーベルンの音楽を数理的、科学主義的に捉えようとする方向性に警鐘を鳴らし、その技術の「意味と内容をとらえることをむしろ主張した」という（柿沼 2020, 155-156）。ノーノのそうした姿勢には、シェルヘンがエンゲルマンに語った見解に通じるものが感じられる。

1950年前後のダルムシュタットに関しては、シェーンベルクらによる十二音技法に対する若い作曲家たちの熱中と、その中で誕生したメシアンによる《音価と強度のモード》(1949) が一つのきっかけとなって総音列主義が主流をなしていったというような語られ方が中心的であった。しかし近年、そうした捉え方の一面性が指摘され、ダルムシュタットの多様な側面に着目した研究が見られるようになってきている。

シェルヘンのダルムシュタットにおける活動に着目することは、ダルムシュタットの新たな一面を提示することにもつながるのではないだろうか。今後はさらに、彼が1954年にスイスのグラヴェザーノに創設した音響実験スタジオや、スタジオでの研究成果を発表するために創刊された雑誌『グラヴェザーナー・ブレッター』など、彼のダルムシュタット外での活動にも目を向けつつ、1950年以降のダルムシュタットとシェルヘンとの関わりについて調査を進めていきたい。

本研究はJSPS 科研費 JP20K12852 の助成を受けたものです。

表1 シェルヘンのダルムシュタットでの活動  
(Borio & Danuser 1997, Bd.3 “Chronik der Ferienkurse” をもとに作成)

UA: 初演、DE: ドイツ初演、EE: ヨーロッパ初演

マスターコース	講演タイトル	演奏曲目 (シェルヘン指揮による演奏会のみ)
1947年7月12日～7月27日 (シェルヘンは7月21日から参加)		
指揮	《兵士の物語》における現代音楽の形式の問題	
	ベートヴェンにおける音楽的音列技法の芸術 (交響曲第3、5、9番)	
	バッハの《フーガの技法》を手がかりとする音楽的表現へのコメント	J. S. バッハ: 《フーガの技法》 ヴェアタによる室内オーケストラ版 (1936-37)
	7月27日 祝祭コンサートの曲目への導入	「祝祭コンサート」 R. リーバーマン: オーケストラのための《フリオーソ》 (1948, UA) W. フォルトナー: ヴァイオリンと大室内オーケストラのためのコンチェルト (1946) H. W. ヘンツェ: 交響曲第1番第2楽章 (1947, UA) K. A. ハルトマン: 交響的序曲《中国は戦う》 (1942, UA)
1950年8月12日～8月27日		
指揮	指揮者による新音楽のリアリゼーション	
		「特別コンサート」 W. フォルトナー: バレエ音楽《白いバラ》より演奏会組曲 (1949, UA) A. シェーンベルク: 語り手、男声合唱、オーケストラのための《ワルシャワの生き残り》Op. 46 (1947, DE) E. ヴァレーズ: 13人のパーカッション・アンサンブルのための《イオニザシオン》 (1929-31, EE) E. クルシェネク: 交響曲第4番 (1947)
		「研究コンサート」 (アルバン・ベルクの思い出に—エルンスト・クルシェネクの生誕50年に) A. ベルク: ピアノとヴァイオリンと13管楽器のための室内コンチェルト (1923-25) 第1、2楽章 J. M. ハウアー: 《9つのソロ楽器のための十二音音楽》Op. 73 (1937, UA) 第3楽章 E. クルシェネク: 弦楽四重奏曲第7番Op. 96 (1943-44, EE) E. クルシェネク: ヴァイオリンとピアノのためのソナタ (1944-45, DE)
		「室内オーケストラ・コンサート」 N. コダリ: 弦楽オーケストラのためのシンフォニエッタ (1949, UA) T. ケニンシュ: クラリネット、ファゴット、ホルン、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスのための七重奏曲 (1949, UA) 第3楽章 D. デ・ラ・モッテ: フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、弦楽オーケストラのための室内コンチェルト (1950, UA) B. マデルナ: 室内オーケストラのための《コンポジション》第2番 (1950, UA) 「オーケストラ・コンサート」 H. U. エンゲルマン: 大オーケストラのための即興曲Op. 4a (1949, UA) H. サール: 22弦楽器のための《ポエム》Op. 18 (1950, UA) L. ノーノ: 《シェーンベルクのOp. 41のセリーに基づくカノン風変奏曲》 (1950, UA) H. W. ヘンツェ: 大オーケストラのための交響曲第2番 (1949)

1951年6月22日～7月10日	
	<p>「『十二音会議』に際しての特別コンサート」</p> <p>A. シェーンベルク：《モーゼとアロン》より〈黄金の仔牛の踊り〉（1930-32、UA）</p>
	<p>「若い世代の音楽 第1回オーケストラ・コンサート」</p> <p>M. パウマン：弦楽オーケストラのためのコンチェルト・グロッソ第1番（1950、UA）</p> <p>G. M. ケーニヒ：大オーケストラのための舞踏情景《ホライ》（1950）より第1楽章「マネ」</p> <p>W. フェイス：1楽章のシンフォニエッタ</p> <p>G. シュナーベル：交響曲（1950、UA）第1楽章</p> <p>K. シェーファー：ピアノとオーケストラのためのディヴェルティメント（1950、UA）</p>
	<p>「若い世代の音楽 第2回オーケストラ・コンサート」</p> <p>M. シリ：大オーケストラのための交響曲第3番（1948-50、DE）</p> <p>S. ニグ：交響詩《とらわれた詩人のために》（1950、DE）</p> <p>L. ノーノ：《ポリフォニカ・モノディア・リトミカ》（1951、UA）</p> <p>A. シブラー：大オーケストラのための交響的変奏Op. 28（1950、UA）</p>
1954年8月12日～8月27日	
	<p>「オーケストラ・コンサートⅡ」</p> <p>J. S. バッハ：《音楽の捧げもの》より〈6声のリチェルカーレ〉 ウェーベルンによるオーケストラ版（1934-35、DE）</p> <p>A. ウェーベルン：オーケストラのための変奏曲Op. 30（1940）</p> <p>H. ハイス：《フルートと室内オーケストラのための協奏曲》（1953-54、UA）</p> <p>L. ノーノ：混声合唱とオーケストラのための《ゲルニカの勝利》（1954、UA）</p> <p>A. シェーンベルク：ピアノとオーケストラのための協奏曲Op. 42（1942）</p> <p>演奏：ヘッセン放送交響楽団&amp;合唱団</p>
1957年7月16日～7月28日	
	<p>「新音楽の日 第1回オーケストラ・コンサート」</p> <p>R. フィンクバイナー：室内オーケストラのための協奏曲、3楽章（1955、UA）</p> <p>R. ホフマン：ピアノとオーケストラのための協奏曲（1954、DE）</p> <p>R. ハウベンシュトック＝ラマーティ：《音色の交響曲》（1957、UA）</p> <p>演奏：ヘッセン放送交響楽団&amp;合唱団</p>
	<p>「新音楽の日 第2回室内コンサート」</p> <p>C. バリフ：弦楽三重奏曲（1956-57、UA）</p> <p>P. ブレーズ：フルートとピアノのためのソナチネ（1946）</p> <p>E. ヴァレーズ：フルート・ソロのための《デンシティ 21.5》（1936）</p> <p>A. ベルク：ピアノとヴァイオリンと13管楽器のための室内コンチェルト（1923-25）</p>

※オーケストラの演奏は、特記しない限り、ダルムシュタット州立劇場管弦楽団による。

またソリストを列挙すると煩雑になるため、省略している。

※網掛け部分は室内楽のため、シェルヘンは指揮していない。

## 参考文献

## 一次資料

Hermann-Scherchen-Archiv, Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, HSCHA1284.

## 二次資料

Borio, Gianmario, and Hermann Danuser, eds. 1997. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Engelmann, Hans Ulrich. 1997 [1947]. “Gespräch mit Hermann Scherchen.” In *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd.3, 465–466. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lucchesi, Joachim. 1996. “‘Um in ihnen mehr Klarheit zu schaffen’. Zu Hermann Scherchen.” *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946–1996*, edited by Rudolf Stephan, 61–64. Stuttgart: DACO Verlag.

Pauli, Hansjörg, and Dagmar Wünsche, eds. 1986. *Hermann Scherchen. Musiker 1891–1966*. Berlin: Edition Hentrich.

Reich, Willi. 1933. “Hermann Scherchen und seine Strassburger Arbeitstagung.” In *Schweizerischer Musikzeitung und Sängerbblatt*, Heft 19 (1. Okt.), 625–627.

Schipperges, Thomas. 2005. “Scherchen, Hermann” *MGG Personenteil* 14: 1302–1304.

Scherchen, Hermann. 1946. *Vom Wesen der Musik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

—. 1991 [1949]. “Die gegenwärtige Situation der modernen Musik.” In *Werke und Briefe in 8 Bänden*. Band 1: Schriften 1, edited by Joachim Lucchesi, 142–144. Berlin: Peter Lang.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1997 [1947]. “Darmstädter Begegnungen. Generationenprobleme und geistige Grenzpfähle.” In *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, Bd.3, 380–383. Freiburg im Breisgau: Rombach.

シェルヘン, ヘルマン 2007 [1929] 『指揮者の奥義』 福田達夫 (訳) 東京: 春秋社

柿沼敏江 2020 『〈無調〉の誕生 ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』 東京: 音楽之友社

山口真季子 2018 「ヘルマン・シェルヘンによるシューベルト解釈——未刊行の原稿『シューベルト・ブック』を手がかりに——」 *日本音楽学会『音楽学』* 63(2) : 78–93

## 録音資料

Scherchen, Hermann, conductor. 1951–1962. *The Art of Hermann Scherchen*. Recorded 1951–1962. Scribendum SC801, 2015, 27 CDs.