

博士学位論文

ヴィクトル・ウルマンの歌曲作品における「音響音階」

－ そのシェーンベルクとシュタイナーからの影響 －

筒井 紀貴

# 目次

凡例 .....	iii
序章 .....	1
1. 研究の目的 .....	1
2. 先行研究と本論文の位置付け .....	6
3. 「音響音階」をめぐって .....	10
4. シュタイナーをめぐらる問題 .....	14
第 I 部 「音響音階」への視座 .....	
第 1 章 ウルマンの様式の変遷と歌曲作品 .....	18
第 1 節 歌曲史におけるウルマンの作品の位置付け .....	18
第 2 節 創作期の区分と様式 .....	22
第 3 節 ウィーンにおける表現主義とシェーンベルク .....	24
第 4 節 プラハにおける初期の創作と表現主義的無調 .....	33
第 5 節 「オデュッセイ」とシュタイナー思想への接近 .....	36
第 6 節 独自様式への到達と中期の創作 .....	43
第 7 節 テレージエンシュタットにおける創作とウルマンの芸術観 .....	47
第 2 章 ウルマンと「不協和音の解放」 .....	53
第 1 節 シェーンベルクの『和声学』と「不協和音の解放」 .....	56
第 2 節 『和声学』における全音音階和音・四度和音とウルマンへの影響 .....	62
第 3 節 「不協和音の解放」と音響音階 .....	74
第 3 章 音響音階とその思想的背景 .....	82
第 1 節 世紀転換期における「神秘主義の侵入」とゲーテ・ルネサンス .....	86
第 2 節 ゲーテ自然学 .....	95
第 3 節 シュタイナー思想におけるゲーテとシラー .....	101
第 4 節 シュタイナー思想とウルマン .....	121

## 第II部 作品における音響音階

---

第4章 音響音階とその理論的基礎 .....	134
第1節 ウルマンと音響音階 .....	135
第2節 音響音階の理論的基礎 .....	145
第3節 ピアノ・ソナタ第1番についての予備的考察 .....	149
第4節 歌曲作品における音響音階とその役割の整理 .....	153
第5章 ウルマンによる付曲と音響音階による分析 .....	161
——《6つの歌曲》Op.17と《宗教的な歌曲》Op.20を題材として——	
第1節 シュテッフエンの自然描写 .....	164
第2節 ノヴァーリスと「絶対的なるもの」 .....	204
第3節 「天使」の表象性 .....	218
第4節 マッケイのテキストにおけるシュタイナー思想 .....	257
第5節 ウルマンの付曲過程から見る音響音階の意図とその役割 .....	278
結論と今後への課題 .....	282
引用・参考文献 .....	288
謝辞 .....	304
付録資料（作品目録） .....	305

※本論文におけるウルマンの楽譜の引用については、出版元のショット・ミュージック株式会社の厚意により許諾を得ている。 © 2004 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz.

## 凡例

- 1) 歌曲作品について、付曲前のテキストを指す場合は「」を用い、作曲者によって付曲された後の歌曲（単体）を指す場合は〈〉を用いる。

例：「昇天祭に」 〈昇天祭に〉

- 2) 作品名の表記について、《》を用いる。ただし、ピアノ・ソナタや交響曲には使用しない。

例：《宗教的な歌曲》Op.20

《クラリネットとピアノのための4つの小品》Op.5

ピアノ・ソナタ第1番 Op.10

- 3) 調性の表記、また音名に関してはドイツ語表記を用いる。  
小節の表記もこれに準ずる。

ハ長調 C-Dur      ニ音 D

第1小節 T.1

- 4) ウルマンの和声語法において頻出する和音について、以下のように略字表記する。  
全ての構成音を用いていない場合でも、同様にこの表記を用いる。

全音音階和音 [Ga]

四度和音 [Qa]

(ウルマンによる) 音響音階和音 [Ua]

短三長七和音 [m7+]

減七和音 [dim7]

5) ウルマンが用いた音響音階による和音 [Ua] の分析に際して、譜例では、この音階が用いられていると考えられる箇所を線で括って示す。この音階は十二通りに移高されるが、枠外に、移高された音階の基準音を表記する。また、枠内の各音について、基準音を第1音とするときの何番目の音にあたるかについて算用数字で表記する（枠内で音型が反復されるときはこの表記を省略することがある）。時折観察される、倚音や経過的な音については、その都度、円形によって指摘する。

6) 和声分析に関して、機能和声的な分析を行う際、付加音や変位音について以下の表記を用いる。

例) $I_7$	主和音に7度の音が付加された長七和音
$I^{+4}$	主和音の付加4度
$V_7^{5+}$	属七和音第5音上方変位
$V_7^{5-}$	属七和音第5音下方変位

7) テクストの韻律分析において、強音と弱音をそれぞれ以下のように表記する。

強音 (Hebung)	$\acute{X}$
弱音 (Senkung)	$X$

8) 本稿の楽曲分析では音階や和声の分析に付随して、概観的なモチーフの分析を行なっているが、その表記 (モチーフ a, b, c...) に関して原則として以下の通りとする。

$a', a'', a''' \dots$	モチーフ a の変形
$a (I)$	モチーフ a の反行形
$a (R)$	モチーフ a の逆行形

- 9) 本稿の主たる論考に関わるウルマン、シェーンベルク、シュタイナーによる言説は原則として原典を参照し、特にウルマンに関しては原文を脚注内に示す。ゲーテ、シラーなど副次的な引用に関しては、原典を参照した上で、既に広く日本語訳が普及していることを考慮し、原則として邦訳書の参照箇所を示す。
- 10) 脚注は章ごとの連番とする。

# 序章

## 1. 研究の目的

ユダヤ系作曲家ヴィクトル・ウルマン Viktor Ullmann (1898-1944) の作品は長らく忘れられていたが、1990年代に再発見され、近年再評価が進みつつある。オーストリア＝ハンガリー二重帝国北方の城塞都市テッシェンに生まれたウルマンは、ウィーンで青年期を過ごしたのち、チェコのプラハで主に活動し、1942年にプラハ北方のテレージエンシュタット強制収容所に収容された<sup>1</sup>。同収容所でも多くの作品を残したが、やがてアウシュヴィッツ＝ビルケナウ強制収容所へ再移送され、その直後にガス室で命を落とす。テレージエンシュタットで作曲された歌劇《アトランティスの皇帝》が1975年にアムステルダムで初演されたのが再評価の最初のきっかけではあったが、戦後50年の節目を迎えた1990年代になってホロコーストの被害者となったユダヤ系作曲家たちが注目を集めたのを機に、ウルマンが生前に自費出版した作品や、スイスの人智学協会で保存されていた遺稿が発見されるに至った<sup>2</sup>。その後Schott社を通じて、一連のピアノ・ソナタ（1997年）、現存する歌曲作品の全集（2004年）など、消失を免れた作品が相次いで出版された。ウルマンの歌劇作品は現在までに欧米の主要な歌劇場で幾度となく上演されているほか、ピアノ・ソナタや彼が生涯にわたって作曲を続けたピアノ伴奏歌曲は、多くの録音に加え、演奏会におけるレパートリーとしても定着しつつある。その事実を示すように、例えばドイツ歌曲の分野において世界で最も権威のあるコンクールの一つであるオーストリア・グラーツの「フランツ・シューベルトと現代音楽のための国際コンクール Internationaler Wettbewerb „Franz Schubert und die Musik der Moderne“」のリート部門においては、自由課題曲としてウルマンの現存する歌曲の全てが含まれているほか、2017年にドイツのカールスルーエで開催された第2回「20-21世紀の歌曲のための国際コンクール Internationale Wettbewerb Karlsruhe für das Lied des 20. und 21. Jahrhunderts」では、パウル・ヒンデミット Paul

---

<sup>1</sup> テレージエンシュタット Theresienstadt はドイツ名で、チェコ語のテレジーン Terezín の名前でも知られる。

<sup>2</sup> 人智学はシュタイナーによる後期思想とその運動を指し、その基礎的な情報については序章第4節以降で触れる。人智学協会はスイスのドルナッハに本部を置く。

Hindemith (1895-1963)、ヘルマン・ロイター Hermann Reutter (1900-1985) と並び、ウルマンがテーマとなる作曲家として指定された。

当時のナチス政権によるユダヤ人排斥運動の結果として、ウルマンの作品はその多くが消失の憂き目に遭っている。1920年代に彼がプラハの新ドイツ劇場のカペルマイスターとして従事していた頃の初期作品は、IGNM現代音楽祭で初演された《シェーンベルク変奏曲》(ジュネーヴ稿)を唯一の例外として全て消失した<sup>3</sup>。その後の作曲中断期間を経て、創作を再開した1933年からテレージエンシュタット強制収容所へ移送される1942年までの間にプラハで作曲された作品も、作曲者自身が自費出版した作品などを除いて、その多くが消失の状況にある。さらに、作曲時のスケッチや手稿、手記の類も同様に消失している。一例として、Shott社が2004年に出版した歌曲の出版楽譜のうち、プラハで作曲された歌曲については1930年代当時の初版のみに依拠している。このような一次資料の散逸は、ウルマンの創作理念や手法を議論していく上での障壁の一つとなっている。

その一方で学術研究においては、特にバイオグラフィに関して一定の成果がある。これには、第二次大戦中のユダヤ人排斥やテレージエンシュタット強制収容所という極めて特殊な空間への世間の関心の高まり、さらには、収容所で命を絶たれた不遇の芸術家の再評価といった社会的背景が影響していると考えられる。1990年前後に東欧諸国の民主化が進み、共産党政権の崩壊と社会主義からの脱却を経て、戦時中の収容所に関する多くの情報が広く社会の目に触れるようになったことが一つの契機になったことも間違いないだろう。そのような状況にありながら、ウルマンの作曲における方法論や様式については、対位法的手法やシンメトリー性、機能和声との接点を持つ独自の和声語法など、いくつかの外観的な特徴が指摘される程度にとどまっている。ウルマンの作品はその創作初期にはアーノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の影響を色濃く有する表現主義的無調の様式で書かれ<sup>4</sup>、1929年から1933年にかけての4年間の作曲中断期間とその間のルドルフ・シュタイナー Rudolf Steiner (1861-1925) の思想への接近を経て、1930年代中葉以降に独自の和声語法へと到達したことが、これまでの先行研究から明らかになって

---

<sup>3</sup> Internationale Gesellschaft für Neue Musik (International Society for Contemporary Music、国際現代音楽協会)。1922年、ザルツブルク音楽祭に際して新ウィーン楽派の面々による提案によって同地で設立、現在まで存続する。

<sup>4</sup> シェーンベルクがいわゆる「自由な無調」期に、表現主義の文化潮流との関連の中で推し進めた無調の様式を本稿では「表現主義的無調」と呼称する。



いる。そしてこのウルマンに特有の和声語法は、彼の創作全体を特徴付ける、主要な要素の一つにみなされている。この経緯から、ウルマン自身が「オデュッセイ」と表現した空白の4年間におけるシュタイナーへの接近が、ウルマンの創作理念に一定の影響をもたらしたであろうことが推察される。これまでの先行研究において、特に一連のピアノ・ソナタに関して、シェーンベルクに由来する全音音階和音や四度和音、さらにアレクサンドル・スクリャービン Alexander Skrjabin (1872-1915) の「神秘和音」に似た和音が、彼の和声語法において主要な役割を担っていることが指摘されているが (Richter 2000: 108)、これはピアノ・ソナタのみならず、ウルマンが生涯にわたって創作を絶やさなかった歌曲の分野においても観察される特徴である (Bauni, Hoesch 2004: II)。ウルマン自身が「ロマン派の和声法と無調の和声法の隔たりを埋める」と形容した和声語法は、収容所における最後の創作時期に至るまで、作曲者が自らに課せられたものとして認識していたと考えられている (Richter 2001: 119)。ウルマンは青年期にシェーンベルクの作曲ゼミナールを受講するなど新ウィーン楽派とは緊密な関係にあり、作品に見られる全音音階和音や四度和音はシェーンベルクの『和声学 Harmonielehre』 (1911) からの影響を明瞭に示している。一方で、「神秘和音」との近似性が指摘される、ウルマンに特徴的な「音響音階 Akustische Skala」を用いた和音については、それがウルマンの和声語法の全てを説明するものではないが、少なくとも主要な役割を担っていると考えられている。従ってこの音響音階の由来と意図について、全音音階や四度和音との関係も考慮しながら検討する必要がある。従って、ウルマンの和声語法を支える主要な要素の一つと推察されるこの音響音階について、歌曲の分野から明らかにしようとするのが本研究の立場となる。それは、ウルマンが歌曲の創作に注力していたこと、シュタイナーの思想からの影響が彼の音楽理念にまで及んでいると推察されること、さらにウルマンがシュタイナー思想と関連するテキストへ付曲を行なっているという事実による。

歌曲はウルマンにとって不断に創作が続けられた分野であった。ウィーンでの青年期には既に多数の歌曲を書いていた彼が、1923年にプラハの楽壇に初めて登場したのも《7つのピアノ伴奏歌曲》によってである。ウルマンが独自の和声語法に到達して創作に専念するようになる1933年以降、テレージエンシュタット強制収容所での最後の創作に至るまでの間に確認されている作品は57作品を数える<sup>5</sup>。このうち、40作品は声楽を伴う作品、27作品は歌曲集であり、歌曲だけでも作品全体の約半数を占めている。この27作品のうち10作

---

<sup>5</sup> Schultz (2008) の作品目録による。本稿巻末の付録資料を参照。

品は消失し、残った17作品に収められた61曲が、現存する歌曲となる。ウルマンはシェーンベルクをはじめとする前衛的な音楽との接点の一方で、創作に対して理論が先に立つような作曲家ではなかった。彼が生前に残した言説からは、ウルマンが理性的でありつつも、いかに音楽の情操的側面や芸術的意図を重視する作曲家であったかを窺い知ることができる<sup>6</sup>。現存する歌曲作品における筆致からは、ウルマンにとって歌曲という分野が、自身の生来の気質や感受性を、文学的意図や美学的思索といったものを交えつつ音楽に結びつけることができる主要な表現領域の一つであったのだろうということが推察される。

ウルマンが作曲したテキストを俯瞰すると、フランク・ヴェーデキント Frank Wedekind (1864-1918)、ゲオルク・トラークル Georg Trakl (1887-1914) などの表現主義的な題材、またリカルダ・フーフ Ricarda Huch (1864-1947) の新ロマン主義的な詩作や、ハンス・ベートゲ Hans Bethge (1876-1946) の自由翻訳によるハーフィス Hafis (1325/26-1389/90) のテキストなどが見られ、それらの選択に関しては、同時代の他の作曲家の傾向と趣を異にするものではない。一方で、シュタイナーと関わりの深いアルベルト・シュテッフェン Albert Steffen (1884-1963) やパーシー・マッケイ Percy MacKaye (1875-1956) のテキスト、さらにはクリスティアン・モルゲンシュテルン Christian Morgenstern (1871-1914) の晩年の詩の存在は、この作曲家へのシュタイナー思想の影響を明瞭に裏付けるものとなっている<sup>7</sup>。このように、シュタイナーによる影響が強く推察されるにも関わらず、その内実についてはこれまで十分に検討されてこなかった。ウルマンの1930年代におけるラジオ講演記録、当時やり取りされた書簡、同時期に執筆したと考え

---

<sup>6</sup> 例えばウルマンによる以下のような言説が残されている。「音楽家には、音楽をしたい人間と、音楽史をやりたいような人間とが存在する。(Es gibt Musiker, die Musik, und solche, die Musikgeschichte machen wollen.)」(Ullmann 1995: 95) 「様式についての議論に関しては、僕はもう長らく、芸術に反するものだと思っている。各々の鳥は、彼らそれぞれのやり方で歌うものだ。(Die Stildiskussion empfinde ich schon lange kunstwidrig. Ein jeder Vogel singt seine eigene Weise)」(Richter 2000: 105) また、ウルマンと同時期にテレージエンシュタット強制収容所に収容されたギデオン・クライン Gideon Klein (1919-1945) の演奏評に以下のように記している。「我々の若者は強靱で、聡明な知性を持っている。願わくばそれらが心をもまた、頭脳にまで引き上げることができればいいのだが。

(Unsere Jugend hat starke, intelligente Gehirne; hoffentlich vermag sie auch das Herz in den Kopf zu heben.)」(Ullmann 1994: 50-51) ウルマン自身は、例えばプラハにおける自身の作品の批評において「気性の音楽家 Temperamentmusiker」という見出し語と共に評されていた (Schultz 2008: 109)。

<sup>7</sup> モルゲンシュテルンは晩年にシュタイナーと親交を結び、その思想へと傾倒する。

られる韻文日記『見知らぬ旅人 Der fremde Passagier』、さらにテレージエンシュタット強制収容所で書かれた論考「ゲーテとゲッター」などからは、シュタイナーの思想が、ウルマンの創作理念のレベルにまで浸透していたであろうことが窺える。ウルマンの創作がこのように思想的な背景を持つと考えられる以上、彼のライフワークであった歌曲の分野において、テキストと思想との関係からその理念について検討する必要がある。

すなわち本研究の目的は、ウルマンによる独自の和声語法の構想が、シェーンベルクによる音楽理念とその理論に着想を得て、シュタイナーをその思想的な拠り所としつつ展開されたものであることを明らかにし、さらにシュタイナー思想に関連するテキストへの付曲を分析することを通じて、それを裏付けることにある。これまで述べてきたように、歌曲はウルマンにとって主要な表現領域であった。歌曲の分野から彼の創作理念について検討することで、思想的な背景を含めた両者との具体的な接点について、有用な考察が可能になると考えられる。

本論文は大きく二部構成を取っている。第I部では、ウルマンの和声語法において主要な役割を担っていると考えられる音響音階への視座について、理論的背景と思想的背景の両面から検討する。第1章では、ウルマンの青年期におけるシェーンベルクへの接近と初期様式の確立、その後のシュタイナー思想への接近と独自語法への到達について、ウルマンの作曲家としての遍歴と彼の時代の文化的背景を交えながら論じる。第2章ではウルマンの和声語法における全音音階和音と四度和音、さらに音響音階について、そのシェーンベルクからの影響について論じ（理論的背景）、第3章では、シュタイナーの思想がこの音響音階とそれを用いた創作の拠り所となった経緯について論じる（思想的背景）。第II部では、ウルマン自身の言説および歌曲作品の分析を通じ、第I部で論じた内容について、テキストへの付曲の過程から裏付けるという作業を行う。まず第4章において、第I部で言及した二つの背景がウルマンの創作理念にどのように結びついたかについて、彼自身の言説を引用しながら考察する。また、その言説に基づく形で、音響音階の用法における基礎について整理する。続く第5章においては、シュタイナー思想と関連を持つテキストへ付曲された《6つの歌曲》Op.17と《宗教的な歌曲》Op.20を題材として、音響音階とテキストとの関係に主眼を置いた分析を行う。これら二つの歌曲集を扱うことで、ウルマンがシュタイナー思想と関連を持つテキストへ付曲した歌曲集を一通り網羅することになる。

## 2. 先行研究と本研究の位置付け

ウルマンに関する研究は、主にこの作曲家への関心が高まった1990年代から2000年前後にかけて進展した。以下に、ウルマンによる作曲技法、さらに歌曲作品を扱った主要な先行研究を挙げる。

### バイオグラフィに関する研究

**Schultz**, Ingo. 2008. *Viktor Ullmann: Leben und Werk*. Kassel: Bärenreiter.

———. 2006. „Ullmann, Viktor“ In: *MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personen-  
teil 16* : 1195–1198. Kassel: Bärenreiter.

———. 2001. „Ullmann, Viktor (Josef)“ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*  
2nd ed. Vol. 21: 62–64. London: Macmillan.

———. 2000. „Viktor Ullmann und Arnold Schönberg: Dokumente aus den Jahren 1917-1919“. In: *Arnold Schönbergs Wiener Kreis/Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. Sept. 1999*,  
hrsg. von Christian Meyer (= *Journal of the Arnold Schönberg Institute, Bd. 2*): 159-170. Wien:  
Arnold Schönberg Center.

———. 1998. „Die »Schönberg-Variationen« von Viktor Ullmann 1925-1929-1933/39“. In:  
*Viktor Ullmann: Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien: Veranstaltungen in der  
Sommerakademie Johann Sebastian Bach Stuttgart 1998*: 36–47. Kassel: Bärenreiter.

———. 1994. *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*.  
Hamburg: von Bockel.

### 作曲技法に関する研究

**Bergman**, Rachel E. 2013. „Set on noteS: Palindromes and Other Symmetry in the Music of Viktor  
Ullmann.“ In: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part IV)*, ed. David  
Carson Berry, *Gamut* 6/1 (2013): 193–218.

———. 2001. „The Musical Language of Viktor Ullmann“. Ph.D. diss., Yale University.

**Richter, Konrad.** 2001. „Viktor Ullmann: Die Wiederentdeckung eines Verschollenen. Anlässlich des Konzertes zum Osnabrücker Friedenstag am 24. Oktober 2000 im Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums“. In: *Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft VIII / 2001: Friedenspolitik und Friedensforschung*: 117-123. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.

———. 2000. „Einführung in die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten Viktor Ullmanns“. In: *«Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit» Die Referate des Symposions aus Anlass des 100. Geburtstags von Viktor Ullmann in Berlin am 31. Oktober/1. November 1998*: 103-120. Friedberg: Pfau.

#### シュタイナー思想との関連についての研究

**Benetková, Vlasta.** 1995. „Viktor Ullmanns ‚Tagebuch‘, sein Ort im Leben und Werk des Komponisten“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*, hrsg. von *Hans-Günter Klein*. Hamburg: von Bockel.

**Dostal, Jan.** 1995. „Ullmann als Anthroposoph“, „Erläuterungen zu den Gedichten und Aphorismen“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*, hrsg. von *Hans-Günter Klein*: 126-142. Hamburg: von Bockel.

**Kolben, Robert** 1996. „Viktor Ullmann und die Anthroposophie“. In: *Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags 14.-16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*: 39-54. Hamburg: von Bockel.

#### 歌曲作品に関する研究

**Eberle, Gottfried.** 2006. „„Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf“ zu Viktor Ullmanns Hölderlin-Liedern“ In: *mr-Mitteilungen 60*: 1-10. Berlin: musica reanimata.

Schultzによる一連の研究は実地調査を踏まえた、ウルマンのバイオグラフィに焦点を当てる詳細なものであり、現在までのウルマン研究における基礎となっている。ウルマンの作曲様式に関する具体的な言及をも含んでおり、特に彼の1998年の研究においては、《シェーンベルク変奏曲》の初稿から第3稿に至るまでの変遷が扱われている。Bergman (2013, 2001)の研究はウルマンの器楽作品に見られる対位法的手法について、ピッチクラスセット理論を用いつつ論じようとするもので、器楽作品に見られるシンメトリー構造などについて明らかにしている一方で、和声的な観点には欠落しており、その成果は限定的と言わざるを得ない。Richter (2001, 2000)の研究はウルマンの和声語法について、ピアノ・ソナタに見られる用法を扱うものであり、ウルマンが1930年代に到達したこの独自の和声語法を検討する上で多くの示唆に富んでいる一方、全体として導入的な概論にとどまっている。シュタイナー思想への接近や、その創作への影響を論じたものとしては、Benetková (1995)、Dostal (1995)、Kolben (1996)といった研究が挙げられる。ただしこれらもウルマン研究の初期のもので、導入的な研究の枠を出るものではない。Eberle (2006)の研究はテレージェンシュタットで作曲された《ヘルダーリン歌曲集》を扱っており、Richterが「ウルマンの神秘和音」と指摘する音響音階についての言及も含んでいる。その一方でウルマンのプラハにおける歌曲作品には触れておらず、その背景にあると推察されるシュタイナーからの影響については、この論文においては言及されていない。

このように、ウルマンの作曲様式に関してまとまった研究はまだ少なく、全体として基礎的な内容にとどまっている。特にその和声語法や思想的な背景についての研究はこれまでほとんどなされてこなかった。このような状況にあつて、本研究は以下の三点において意義を有すると考える。第一に、彼の作品に特徴的な要素でありながら、これまであまり焦点が当てられてこなかったウルマン独自の「和声語法」について論じるという点である。第二に、この「和声語法」において主要な役割を担っていると考えられる音響音階とその和音に関して、その理念上の意味と用法に注目しながら、理論的背景（シェーンベルク）と思想的背景（シュタイナー）の両側面から位置付けるという点である。これまで両者からの影響については断片的に触れられてきたものの、その具体的な内容は、踏み込んだ形では論じられてこなかった。そして第三に、ウルマンの全作品において大きな割合を占め、作曲者が注力した分野であるにも関わらず、これまで研究対象とされてこなかった歌曲作品について扱うという点である。ウルマンの用いた音響音階とその和音は彼の和声語法において主要な役割を担っており、本論文ではこの音響音階を軸に、シェーンベルクの理論とシュタ

イナーの思想がウルマンの創作理念においてどのようにして交わるのかを、テキストへの付曲の分析を通じて検討する。

本研究を通じて、シェーンベルクが「自由な無調」期に構想していた「汎調性<sup>8</sup>」の概念と彼の調性観が、後に方向転換する十二音技法という存在の一方で、この時代にどのような影響を及ぼしうるものであったか、その一側面を概観することにもなる。シェーンベルク自身、十二音技法による創作を展開した後に、「自由な無調」期にその様式の持つ可能性について十分に検討できなかったことを常に悔やんで (Neighbour 2001)、自らがかつて構想したこの「汎調性」へと再び光を当てている。さらに、本稿でシュタイナーとの関係の中で論じられるゲーテ自然学は19世紀末に再注目され、シェーンベルクやアントン・ヴェーベルン Anton Webern (1883-1945)をはじめ、ハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935) のような理論家にも影響を与えた。また、彼らやウルマンの時代はシュタイナーによる人智学の流行に象徴されるように、「神秘主義の侵入」 (Safranski 2007: 309) と言うべき特異な時代背景に彩られた、文化的に複雑に入り組んだ様相を呈した時代でもあった。これらの時代背景の上にウルマンを描き出すことによって、未だ局所的にとどまっているウルマン研究により広範な視野をもたらすと共に、世紀転換期から戦間期にかけての文化的・精神的背景が、音楽の分野といかんして交わったのかについて、その一端を描き出すことにもなると思われる。

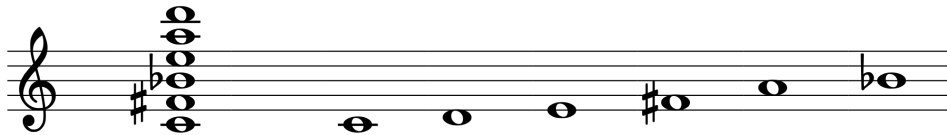
---

<sup>8</sup> シェーンベルクは「無調 atonal」という言葉を好まず、調性を破棄してから十二音技法に至るまでのいわゆる「自由な無調」期において、調性の枠組みを拡大し、全ての調性が一つの概念の下に集約されるような「汎調性 pantonal」を構想していたと考えられている。この汎調性については、第2章で詳しく触れる。

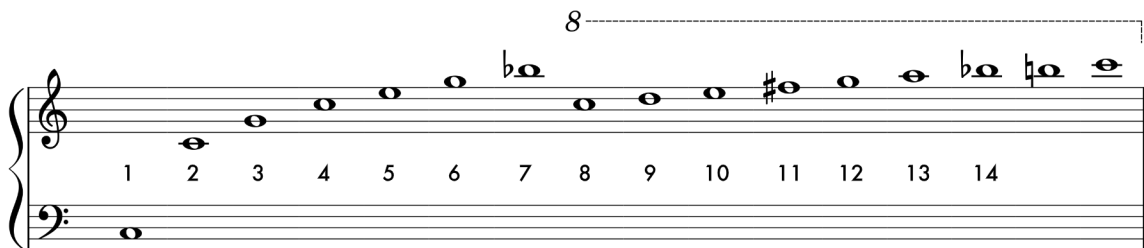
### 3. 「音響音階」をめぐって

ウルマンの作品において特徴的であり、スクリャービンのいわゆる「神秘和音<sup>9</sup>」（譜例1）との近似性も指摘される音階やその和音について、これまでの先行研究においては、一連の自然倍音列（譜例2）のうち第8-14倍音によるものとされてきた（Richter 2000: 108）。

譜例1 スクリャービンの「神秘和音」



譜例2 五線紙上における近似値としての自然倍音列



和音の根拠を自然倍音に求める姿勢そのものは、マラン・メルセンヌ Marin Mersenne (1558-1648) による倍音の発見とその後のジョゼフ・ソヴール Joseph Sauveur (1653-1716) の研究成果を受けて、18世紀にジャン・フィリップ・ラモー Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) が自らの和声理論に結びつけた時代にまで遡るが、シェーンベルクも長音

<sup>9</sup> 「神秘和音」はスクリャービンの後期の創作において多用された和音であり、例えば C, Fis, B, E, A, D の各音を四度堆積した形態で知られる。これが様々な音高に移高して用いられた。神秘和音については第4章で再度触れる。



階の根拠として自然倍音列を持ち出しており、この伝統の上に立っている。シェーンベルクはこの自然倍音を拠り所にして、自らの「不協和音の解放」へとさらに理論を展開したのであるが、『和声学』において繰り返し強調される自然倍音列への視座は、同著から影響を受けたウルマンにとっても、そのような音の配列への嚮導性を有していたと考えられる。

しかし、これらが平均律として用いられる限り、純正律である自然倍音との間には明確な誤差が生じる（図表1）。つまり、平均律の楽器や記譜方法を想定する場合、特に誤差の大きいFis音、A音、B音は「自然倍音」であるとは言えない。

図表1 自然倍音と平均律との誤差（cent値による比較）<sup>10</sup>

	C (8)	D (9)	E (10)	Fis (11)	G (12)	A (13)	B (14)
実際の音程 (cent)	0	203.91	386.31	551.32	701.96	840.53	968.83
平均律 (cent)	0	200	400	600	700	900	1000

音のスペクトルとしての自然倍音が実際的な意味で創作体系へと結びつくのは、戦後の音楽の発展を待たなくてはならず、ジェラルド・グリゼー Gérard Grisey (1946-98) やトリスタン・ミュライユ Tristan Murail (1947- ) らによるいわゆるスペクトル楽派の音楽との間には半世紀ほどの隔りがある。ウルマンはシェーンベルクよりも7年早く没しており、その意味ではシェーンベルクと同じ時代の問題意識を共有した作曲家であったと言わ

<sup>10</sup> 誤差の一覧については以下を参照の上、作成した。Guy Oldham, Murray Campbell, and Clive Greated. "Harmonics." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 30 Aug. 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050023>.

なければならない<sup>11</sup>。すなわち、スクリャービンやウルマンによる音階は自然倍音列を想起させるものではありながらも、それは実際の自然倍音列における音程とは誤差を持つものである。すなわち、彼らは倍音を解析的に扱うという目的意識にはまだ立っておらず、それらは自然倍音列に着想を得た音階という枠を超え出るものではない。

ウルマンが用いた音階とその和音は、スクリャービンの「神秘和音」にG音が加えられたものであり、C, D, E, Fis, G, A, B の各音によって構成される。これは一般に音響音階と呼ばれる音階と一致する（譜例 3）。この呼称は、音楽学者エルネ・レンドヴァイ Ernő Lendvai (1925-1993) がベーラ・バルトック Béla Bartók (1881-1945) の研究に関する複数の著書の中で用いたものであり、「倍音列音階」としても知られている<sup>12</sup>。

### 譜例 3 音響音階 Akustische Skala



---

<sup>11</sup> シェーンベルクの自然倍音への認識が必ずしも正しいとは言えない一方で、彼の時代、西洋音楽の和声体系の理論として不動の地位にあったフーゲー・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) の和声理論では、実際には存在しない下方倍音列を指定することによって和音を説明しようとしたことも考慮しておく必要があるだろう。この潮流の中で、現実には存在しない下方倍音列を用いて複数の理論家、作曲家が和声理論を構築した時代でもあった。例えばジョン・ケージ John Cage (1912-1992) の師としても知られるヘンリー・カウエル Henry Cowell (1897-1965) はウルマンと同年代の作曲家であるが、やはりシェーンベルクの『和声学』と、さらにこの下方倍音列に影響を受けて自らの理論を構築した。高橋はカウエルの理論について以下のように述べている。「本書で提起されている各理論を分析すると、これらが必ず自然倍音列に還元される仕組みが浮き上がる。自然倍音列への還元を以てカウエルは自身の理論の整合性を図ろうとしたと考えられる。」 (2013: 101)

<sup>12</sup> 柿沼はバルトックの作品に見られるこの音階について「倍音列音階」の呼称を用いているが、この音階に Acoustic Scale (Akustische Skala の英訳) という呼称があることにも触れ、これを「音響音階」と訳出している (2020: [注]19)。バルトックの「倍音列音階」については特に柿沼 (2020: 169-170)、柴田 (1967: 100-103) を参照されたい。

Gárdonyi と Nordhoff は、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886)、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)、モーリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937)、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) の作品にこの音響音階の部分的な使用が認められることを指摘しており、スクリャービンの「神秘和音」もこの音響音階として論じている (1990: 135-146)。すなわち、音響音階は全音音階やオクタトニック (八音音階) のように、特に19世紀末から20世紀前半の時期に複数の作曲家によって注目され、用いられた音階のうちの一つであったと言える。そのため、本稿においても Gárdonyi と Nordhoff による整理に従って、ウルマンの用いた音階について、より包括的な定義を有した「音響音階」の呼称を用いることにしたい。従って音響音階はウルマンに固有のものとは言い難いが、この音階を全音音階和音や四度和音といったシェーンベルクの『和声学』に由来する「不協和音の解放」理論との関連の中で、楽曲全体を通じて現れるような主要要素として用いたのは、ウルマンに特有であると言える。

シェーンベルクによる無調音楽の時代にあつて、柿沼はこの時期に複数の作曲家に注目されたオクタトニックについて「調性的とも非調性的とも言えない、両義的な機能を持つもの」 (2020: 188) と形容しながら、全音音階とこの音響音階もそこに含めて論じている。すなわちこの音階を使用することの意義は実際の自然倍音列によって音楽を創作することではなく、19世紀までの「調性」とそこから逸脱する「非調性<sup>13</sup>」の両義性を有する、それまでの伝統的な調性の枠組みを超えた、新たな調感覚を導くことにあつたと言える。ウルマンがこのような意識を持っていたことは、自身の創作が目指すところについて「ロマン派の和声と無調の和声の隔たりを埋める」 (Richter 2000: 106) と表現していることから裏付けられる。Dahlhausは20世紀の和声における重要な側面として、シェーンベルクの「不協和音の解放」と並んで「様々な和声体系の考案」を挙げているが (2001: 865)、このような調性でもなく無調でもない「新しい調感覚」は、シェーンベルクやその楽派が

---

<sup>13</sup> 「非調性」という言葉に関して、本稿では原則として19世紀までの伝統的な調性組織から逸脱するものという意味で用いている。「無調」という言葉は「調性がない」という意味を持つため本来区別されるべきであるが、20世紀初頭以降広く浸透し、様々なコンテキストにおいて使用されてきた語であることも事実であろう。シェーンベルクが十二音技法に至る前の様式を形容した「自由な無調」など、既に一般的に認知されている用語が存在し、ウルマンも「調性と無調性 Tonalität und Atonalität」という標題の講演記録において「無調」を19世紀までの調性組織を逸脱するものという意味で用いている。そのため、本稿ではそれらを引用する場合に、「無調」の語を「非調性」と同様の意味で用いる場合がある。

十二音技法を推進した時期にあつて、この技法に追随せずに自らの「新たな」和声語法を開拓した作曲家たちに共通する、彼らが目指す方向性のうちの一つでもあつたのである。

#### 4. シュタイナーをめぐる問題

ウルマンにとどまらず、ワシリー・カンディンスキー Wassily Kandinsky (1866-1944)、ピート・モンドリアン Piet Mondrian (1872-1944)、パウル・クレー Paul Klee (1879-1940) といった画家、フランツ・カフカ Franz Kafka (1883-1924) やモルゲンシュテルンのような作家、あるいはアロイス・ハーバ Alois Hába (1893-1973)、ブルーノ・ヴァルター (ワルター) Bruno Walter (1876-1962) ら当時の著名な音楽家もその影響を受けた「人智学 Anthroposophie」は、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の自然学に関する著作の研究であつたシュタイナーによる神秘主義的な色合いの強い後期思想と、その実践的運動を指す<sup>14</sup>。人智学の思想を教育に実践する「シュタイナー教育」は現在に至るまで欧米を中心に受容され、シュタイナー教育の実践の場である「自由ヴァルドルフ学校」は、例えばドイツ国内では大抵の都市に開校している。一例として、作家のミヒャエル・エンデ Michael Ende (1929-1995) や指揮者のマレク・ヤノフスキ Marek Janowski (1939- )、ピアニストのティル・フェルナー Till Fellner (1972- )、声楽家のトルステン・ケール Torsten Kerl (1967- ) といった人物もこのシュタイナー学校の教育を受けている。ただしこのような学校が飛躍的に増加し始めるのは1970年代以降のことであつて、現在のシュタイナー教育は、1925年に没したシュタイナーよりもむしろ、その後の世代による展開として位置づけられることには留意しておく必要があるだろう。

シュタイナーの人智学は、20世紀初頭にヨーロッパ知識社会で流行したいくつかの主要なムーヴメントのうちの一つを成していた<sup>15</sup>。人智学に見られる神秘主義的な傾向そのもの

---

<sup>14</sup> 人智学のカンディンスキー、クレー、モンドリアン、カフカ、モルゲンシュテルン、またヴァルターへの影響については生松 (1981: 171-172) が概観的に言及している。

<sup>15</sup> 生松は以下のように述べている。「第一次大戦後のドイツの思想・文化の状況への論究にはいつもシュタイナーの名がもち出されている」 (1981: 160)。

は、19世紀までのロマン主義の潮流に内在していたものでもあるが<sup>16</sup>、19世紀後半以降、ダーウィニズムの台頭によるキリスト教的価値観の瓦解、フリードリヒ・ニーチェ Friedrich Nietzsche (1844-1900) の思想を通じた超越的存在の否定、ドイツ生活改革運動、実証主義的自然科学への反動といった様々な背景が交錯する中で、神秘主義的な思想が流行を見せるようになる。19世紀後半の神秘主義的傾向としてまず挙げられるのは、1875年にヘレナ・ブラヴァツキー Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) が中心となって主導した「神智学」であろう。フーゴー・フォン・ホーフマンスタール Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) やジークムント・フロイト Sigmund Freud (1856-1939) といった様々な文化人との交友関係で知られ、世紀転換期のウィーン社交界における中心人物であったフリードリヒ・エックシュタイン Friedrich Eckstein (1861-1939) は、ウィーンにおけるこの神智学運動を先導した人物でもあった。エックシュタインはアントン・ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896) の秘書を務め、フーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) を支援したことでも知られているが、彼の神智学運動のサークルにはこのヴォルフをはじめ、グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911) も足を運んでいた(上山 2014: 303)。シュタイナーもまたこのエックシュタインを通じて神智学へ接近し、ドイツで神智学協会の重要なポストを担った後、当時神智学協会を率いていたアニー・ベサント Annie Besant (1847-1933) から半ば決別・対立する形で、自らの「人智学」協会を設立する<sup>17</sup>。

従って、シュタイナーもまた「神秘主義の侵入」という世紀転換期の一つの文化潮流の影響を色濃く受けた人物の一人であって、彼の展開した人智学は時代背景の一端を明確に映し出している。当時の多くの文献にこの人智学への言及が見られる一方で、独特の神秘学的専門用語に彩られた思想とその言説は、現代的な理解の及ぶ範囲を逸脱する部分も多

---

<sup>16</sup> 例えばロマン主義運動の旗手フリードリヒ・シュレーゲル Friedrich Schlegel (1772-1829) はそのロマン主義的な思索の果てに神秘主義へと傾倒し(久野 1977: 206)、ノヴァーリス Novalis (1772-1801) やフリードリヒ・ヘルダーリン Friedrich Hölderlin (1770-1843)、アルトゥール・ショーペンハウアー Arthur Schopenhauer (1788-1860) などの詩人、思想家もまた神秘主義的な傾向を強く有している。

<sup>17</sup> シュタイナーはゲーテの自然学に関する著作と思想の研究者として出発し、その後ヴァイマルのゲーテ＝シラー遺稿保管局に勤め、ヴァイマル版ゲーテ全集の編纂にも携わる。1902年以降、ベルリンの神智学協会に関わるようになり、この時期に「転身」「転回」があったとされる。シュタイナーの初期哲学は神智学と関わる前までの、ゲーテ・シラー研究者時代の彼の思想を指す。

く、学術研究の分野からは敬遠されがちな側面もあることには触れておく必要がある<sup>18</sup>。またシュタイナーの場合、彼がゲーテ自然学の研究者であった初期に取り組んだ哲学的思索や著書よりも、彼が「神智学」へと足を踏み入れ、神秘主義を取り込んだ「人智学」を提唱してからの後期の活動の方が、当時の社会や芸術界においてむしろ圧倒的に受け入れられたという状況が、シュタイナーへの理解と評価をより複雑なものにしている。すなわち、シュタイナーに関しては当時流行した人智学の側面が表に立ち、20世紀初頭の文化的一側面としてシュタイナーを論じる際には主にこの文脈において理解される場合が多いのに対して、ゲーテやフリードリヒ・フォン・シラー Friedrich von Schiller (1759-1805) の美学思想をドイツ観念論やニーチェ哲学との関係の中で検討する研究者であったという側面は積極的には注目されてこなかった経緯がある。そしてこの人智学が近代思想の分野での学術研究においては扱いにくいとされる一方で、当時あまり評価されなかったゲーテ自然学に関する研究を進展させた学術的な功績に対しては、シュタイナーの死後に一定の評価が与えられている<sup>19</sup>。シュタイナーを論じるにあたって、このようなある種のねじれのよ様な状況が生まれていることには言及しておく必要があるだろう。

20世紀初頭のドイツの文化状況に関してシュタイナーに触れないことは避けられず、多くの芸術家に少なからぬ影響を与えたムーヴメントであったにも関わらず、当時流行した人智学は神秘主義的な傾向が論理的な考察の足枷となってきたことは否めない。しかし近年の研究で、シュタイナーの初期哲学におけるゲーテとシラーを通じた美学的思想が、人智学の根底に通じている点が明らかにされてきた<sup>20</sup>。シュタイナーの思想研究は彼がゲーテ研究者であった時代の初期哲学を軸に進展しつつあるのも事実である。このような状況において、本論文では、まずシュタイナーの思想を当時の文化的・社会的状況の中に位置付けることを試みる。当時はシュタイナーのみがゲーテに注目したわけではなく、ゲーテの自然学

---

<sup>18</sup> この経緯については、例えば井藤 (2010: 4-6) に詳しい。

<sup>19</sup> 例えば木村はシュタイナーの功績について、それまで過小評価されていたゲーテ自然学に有用な注釈を与え、19世紀末におけるゲーテ自然学の再評価の契機をもたらしたと述べている (1980: 516)。併せて、高橋による言及も参照されたい (1988: 8-9)。

<sup>20</sup> 例えば野口 (2011) は「人智学」の側からではなく、初期哲学における思想的コンテクストからシュタイナーを解釈しようと試みている。シュタイナーはその初期哲学において、ゲーテ自然学における認識論をドイツ観念論哲学やニーチェ哲学との関係の中で解釈しようとしていた。

は大きな再評価のうねりの中にあった<sup>21</sup>。その一連の状況の中にシュタイナーを描き出すことは、その思想の形成過程を、当時の文化史的背景との関連性において客観的に理解するために重要になると思われる。そしてシュタイナーを論じるにあたっては、その思想の根底にあるとされるゲーテ・シラーの美学的思想に焦点を当て、そこから導き出されるシュタイナー自身の芸術観についてを中心的な論題とする。シュタイナーの初期哲学においてはゲーテ自然学における自然認識と、シラーによる「遊戯衝動」の美学理論が一つの前提として機能しており、特に両者の芸術観を通じてそれらが結び付けられる。ウルマンはシュタイナーにとどまらずゲーテやシラーの美学的思想、芸術観について重要な言及を残しており、シュタイナーの初期哲学が扱うゲーテとシラーについて深く検討していたことが窺える。すなわち、シュタイナーのウルマンの音楽理念への影響を評価する上でも、ゲーテとシラーの美学的思想を主たる媒介として論じていく必要がある。

ウルマンがシュタイナーの思想と関連するテキストへ付曲している以上、人智学の神秘主義的側面に触れずにそれらを論じることはできないが、本論文ではゲーテ・シラーの美学的思想の観点からテキストに内含された意味を捉えつつ、ウルマンの音楽理念との関連について論じることに注力したい。そしてウルマンが自らの方法論を開拓するにあたり、いかなるコンテキストにおいてシュタイナーの思想と結びついたのかを明らかにすること、さらにテキストへの付曲という具体的な行為から、その影響が指摘しうるかを明らかにすることが本稿の射程となる。ゲーテ・シラーの美学的思想を基礎とするシュタイナーの初期哲学が、ウルマンの創作理念において、どのような点において思想的な拠り所になりえたと言えるか。本論文におけるシュタイナーへの考察は、そこに主眼を置くものとした。

---

<sup>21</sup> この世紀転換期に起こったゲーテ自然学の再評価について、高橋義人（1994）や木村直弘（1993）は「ゲーテ・ルネサンス」の呼称を用いて説明している。

## 第1章 ウルマンの様式の変遷と歌曲作品

### 第1節 歌曲史におけるウルマンの作品の位置付け

ウルマンの作品群を俯瞰するとき、目を引くのは全体に占める声楽作品、特に歌曲の多さであろう<sup>1</sup>。1933年以降、ウルマンが作曲したことが確認されている全57作品のうち、声楽を伴う作品は実に40作品を数える。このうち、歌曲集が27作品と最も多くを占めている。これに次いで7曲のピアノ・ソナタが注意を引くが、彼が幼少期からピアノの専門教育を受け、青年期には高度な演奏能力を有していたと考えられていることを考慮すれば、この作品数に不自然さはない<sup>2</sup>。ピアノ・ソナタに関しては、他の分野とは対照的に、テレージエンシュタットで書かれた第5番から第7番までを含む7作品全てが消失を免れて現存していることも、現在までのウルマン作品全体の受容に一定の偏りをもたらしている側面がある<sup>3</sup>。では、歌曲作品はどうだろうか。歌曲の分野においては消失作品こそ多いが、1923年に処女作となる《7つのピアノ伴奏歌曲 7 Lieder mit Klavier》によってプラハの楽壇に登場したウルマンは、その創作活動全般にわたって、断続的に歌曲を作曲している。彼がウィーンでの青年期に特に偏愛した歌曲という分野はその作曲家としての歩みに常に随伴し続け (Schultz 2008: 69)、やがてユダヤ排斥運動の果てにテレージエンシュタット強制収容所に収容されてもなお、自身の死の間際に至るまで歌曲の作曲は継続された。

プラハの新ドイツ劇場 (Neue deutsche Theater、現在のプラハ国立歌劇場) において、音楽監督アレクサンダー・ツェムリンスキー Alexander Zemlinsky (1871-1942) の

---

<sup>1</sup> ウルマンの現存作品と消失作品については本稿付録を参照。

<sup>2</sup> ウルマンはウィーンにおける青年期には既に高度な演奏技術を有していたとされる (Schultz 2008: 20)。ウィーンで著名なピアニストであるエドゥアルト・シュトイアーマン Eduard Steuermann (1892-1964) にピアノを師事していたことも分かっている (Schultz 2001: 62)。アルフレート・ブレンデル Alfred Brendel (1931-) もシュトイアーマンの門弟の一人である。

<sup>3</sup> ピアノ・ソナタに関しては、テレージエンシュタット強制収容所に収容され、ウルマンとも面識があったピアニストのエディット・クラウス Edith Kraus (1913-2013) によるものをはじめ、これまでに一定数の録音が存在する。



下でカペルマイスターを、またプラハ北方のウスティ・ナド・ラベム<sup>4</sup>の劇場において音楽監督を務めたウルマンは、シェーンベルクの《グレの歌》のような大規模な作品や、様々な歌劇作品の上演にも携わった。彼の指揮者としての経験が反映されているであろう管弦楽作品の分野においても、器楽作品に比して声楽作品が圧倒的に多いという事実は、ウルマンの声楽への並ならぬ興味を示すものとなっている。そしてこのような声楽作品の優位性にも関わらず、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) のように歌劇作品に専心せず歌曲の分野に多くの作品を残していることは、ヴォルフの歌曲への姿勢に比肩するものではないにしても、マーラーやシェーンベルク、アルバン・ベルク Alban Berg (1885-1935)、ツェムリンスキーといった作曲家のそれと同等か、あるいはそれ以上の姿勢であると言っても間違いではないだろう。ウルマン自身が自らの歌曲作品が演奏される際にピアノパートを受け持っていたことは、ヴォルフ以降の主要な歌曲作曲家としてみなされるオトマール・シュック Othmar Schoeck (1886-1957) を想起させる部分もある。ウルマンの文学への興味はウィーンにおける青年期からその傾向が顕著に見られ、自身も詩作を試み、自らのテキストに付曲をした作品の存在も確認されている<sup>5</sup>。テレージェンシュタットに移送されるのを前に、自身によるそれまでの日記風の詩作をまとめた『見知らぬ旅人 *Der fremde Passagier*』は韻文形式で書かれたもので、アフォリズム風の散文がそれに付随する。テレージェンシュタット強制収容所内で作曲が試みられた、ジャンヌ・ダルク Jeanne d'Arc (1412頃-1431) の逸話を題材にした歌劇《1431年5月30日》の台本には、この『見知らぬ旅人』から二つのテキストが挿入されている。これらの事実が示唆しているように、言語表現に興味を向けていたウルマンにとって、テキストと音楽を結びつける歌曲という表現領域は、自ずと力が注がれる分野であったと推察される。

歌曲作品はウルマンの創作の全容を最も表している分野であって (Bauni/Hoesch 2004: II)、それはまた、彼の歌曲作品が持つ多様性をも物語っている。シェーンベルクをはじめ新ウィーン楽派からの影響を受けた表現主義的傾向、東洋由来のテキストへの付曲に見られるオリエンタリズム、シュタイナーの思想に関連するテキストの選択、いくつかの歌曲作

---

<sup>4</sup> Ústí nad Labemはプラハの北方70km、ドレスデンとの間に位置し、ウルマンが1942年から1944年まで収容されたテレージェンシュタット (テレジーン) にもほど近い。ドイツ名はアウスィヒ (Aussig an der Erbe)。

<sup>5</sup> 消失作品ではあるが、ソプラノと12の楽器のための《7つの小セレナーデ *Sieben kleine Serenaden*》(1929年) は自身のテキストによる。

品に見られる、明らかに意図的に簡素化されたと考えられる民謡風の外観、そして晩年の作品に見られるテレージエンシュタット強制収容所という特殊な空間からの制約や影響など、ウルマンの歌曲作品には多様な要素が見出される。

作曲家として初めて公の場で初演され、批評を受けた処女作となる1923年の《7つのピアノ伴奏歌曲》は消失してしまった作品だが、当時の批評記事などからは、この歌曲集がマーラーや、新ウィーン楽派からの影響を色濃く受けたものであったことが分かっている (Schultz 2008: 88-89)。ウルマンが青年期を過ごした20世紀初頭のウィーンは、歌曲史の観点から言えば、ヴォルフの後の時代にあたる。ヴォルフの歌曲作品に見られるいわゆる「デクラマツィオン Deklamation」の重視においては、テキストの絶対性の下で歌唱とピアノによる音楽表現の一体化が目指され、この綿密な融合をもって、フランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) 以降のロマン派音楽とともに発展してきた、歌曲の分野における朗誦法の一つの完成形を見ることになる。その一方で20世紀初頭は、マーラーやリヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) による管弦楽の巨大化と管弦楽伴奏歌曲の登場に伴って、歌曲という概念そのものが変容していった時期でもあった。1912年に書かれたシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》でシュプレッヒゲザングという新たな手法が試みられたことに象徴されるように、後期ロマン派の時代の終焉と共に、歌曲の分野においても表現主義的な側面が開拓されてゆくことになる。旋律法において増音程が多用されたり、「自由な無調」による人間の内面性を激しく表出するような表現が試みられるようになる。やがてシェーンベルクらは十二音技法による音楽へと移行していくのであるが、20世紀前半のドイツ語による歌曲作品を概観するとき、それらは主に三つの方向性に整理されうるように思われる。第一にハンス・プフィツナー Hans Pfitzner (1869-1949) やエーリヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)、あるいはシェックやR.シュトラウスのように、後期ロマン派の延長としてみなされる作品。第二に、シェーンベルク、ベルク、ヴェーベルン、エゴン・ヴェレス Egon Wellesz (1885-1974) など新ウィーン楽派による「自由な無調」、またその後の十二音技法によって書かれた歌曲作品。そして最後に、ヒンデミットに代表されるように、それまでの和声法を拡大し、自らの和声組織を用いて書かれた作品である。ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898-1962) が初期の十二音技法から決別して独自の音楽語法を用いてゆくように、ウルマンもまた初期の「自由な無調」の傾向から、1930年代中葉を境に独自の和声語法へと変遷してゆくのであるが、その後のウルマンの作品においても「自由

な無調」期のシェーンベルクやベルクに見られるような表現主義的な傾向は依然として見出せる。このことは、ウルマンの後の創作においても、シェーンベルクの音楽理念や理論はその基礎として存在し続けていたことを示唆している。英国の女流詩人エリザベス・バレット＝ブラウニング Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) の『ポルトガル語からのソネット *Sonnets from the Portuguese*』からの3編に付曲した《ポルトガル語からの3つのソネット》Op.29や、リカルダ・フーフ Ricarda Huch (1864-1947) の『愛の詩集 *Liebesgedichte*』からの5編に付曲した《5つの愛の歌》Op.26に見られるほとぼしるような感情表現は、その傾向を確かに示している (Bauni/Hoesch 2004: II)。ウィーンでの青年時代にシェーンベルクやその周辺と近い関係にあったウルマンの歌曲を論じる上では、彼の歌曲がまず第一に、このような表現主義的無調の様式に端を発していることを理解しておく必要があるだろう。また、《ハーフィス歌曲集》Op.30に見られるような東洋由来のテキストへの付曲は、ユダヤ系作曲家としての先達であるマーラーやツェムリンスキーからの影響を感じさせる。これらの傾向からは、確かにウルマンは20世紀初頭のシェーンベルクに至るまでの歌曲史の上に位置付けられる。

しかしながら、ウルマンの歌曲におけるテキスト選択において極めて特徴的なのは、アルベルト・シュテッフェン Albert Steffen (1884-1963) というスイスの詩人の存在である。シュタイナーから多分に思想的影響を受けていたシュテッフェンのテキストへの付曲は、ウルマンの1930年代中葉以降の創作において重要な位置を占めるようになる。既に言及した「意図的に簡素化された民謡風の外観」は、このシュテッフェンのテキストの持つ性格と、その背景にあるシュタイナーの思想にその根拠があると推察される。《6つの歌曲》Op.17はシュテッフェンのテキストによるものであり、《宗教的な歌曲》Op.20、また作品の中で一曲のみ現存している《8つの悲歌》Op.8にも彼のテキストが含まれる。また、歌劇《反キリスト者の転落》Op.9はシュテッフェンの戯曲に基づいている。そしてこのようなテキスト選択は、1920年代の創作初期までには見られない傾向である。これらの事実、1930年代中葉以降のウルマンの創作において、シュタイナーの思想が大きな影響をもたらしていたことを示している。

BauniとHoeschがRichter (2000) による研究を踏まえて指摘しているように、1930年代中葉以降のウルマンの歌曲作品は、彼がこの時期に到達した独自の和声語法によって支えられている (ibid: II)。すなわち、シェーンベルクをはじめとする新ウィーン楽派の影響が色濃かったウルマンがその「自由な無調」から脱し、独自の和声語法へと到達するの

と、彼のシュタイナー思想への接近の時期は一致する。従って、ウルマンによって独自の様式が生み出された背景には、シュタイナーからの影響が推察されることになる。本章では、ウルマンの歌曲作品について具体的に論じるのに先立って、彼の作曲家としての遍歴において歌曲作曲がどのように位置付けられうるのか、また「独自の和声語法」への重要な契機となったと推察されるシュタイナー思想への接近の過程について論じておきたい。

## 第2節 創作期の区分と様式

ウルマンの歌曲作品をめぐる背景について言及する上で、彼の創作活動の概観とその区分について、ここで簡単に整理しておきたい。ウルマンのバイオグラフィーに関して先駆的な研究を行なっているSchultzは、ウルマンの創作活動について3つの段階に区分している(2001: 63)。第一段階として、青年期を過ごしたウィーンからプラハに移り住んだ1919年以降、作曲家として楽壇に名を挙げ、ツェムリンスキーの下でカペルマイスターを務めながら創作活動を行なっていた時期。第二段階として、チューリヒとシュトゥットガルトを経てプラハに帰還した1933年から、1942年にプラハ北方のテレージエンシュタット強制収容所に移送されるまでの時期(第二プラハ期)。そして第三段階として、テレージエンシュタット強制収容所に移送された1942年9月から1944年10月までの約二年間にあたる、強制収容所の内部での創作時期である。本稿ではこの3つの段階について、それぞれ創作初期、中期、後期として定義しておく。また、当時のオーストリア=ハンガリー二重帝国の首都で文化的中心でもあったウィーンにおいて、シェーンベルクやその周辺の作曲家と交わり、音楽や芸術分野にとどまらずウルマンの思想的な基盤や文学への造詣を形づくる役割を果たしたであろう1919年までの時期を、青年期として位置付けておく。そして1929年にチューリヒ劇場(Schauspielhaus Zürich)の指揮者に就任してから、1931年にシュトゥットガルトで人智学関連書店の経営を引き受け、1933年に同書店が破綻に陥るまでの

間の創作の空白期間について、ウルマン自身の表現に基づき「オデュッセイ」として呼称することにしたい<sup>6</sup>。

表1 ウルマンの創作時期における区分

1898年 – 1919年	テッシェン → ウィーン	青年期
1919年 – 1929年	プラハ	初期
1929年 – 1933年	チューリヒ → シュトゥットガルト	「オデュッセイ」
1933年 – 1942年	プラハ	中期
1942年 – 1944年	テレージエンシュタット	後期

十一歳の時に生地テッシェンから母マルヴィーネ Malwine Ullmann (1873-1940) の出身地であるウィーンへと移り住んだウルマンは、20世紀初頭のこの都市における前衛的な表現主義の雰囲気の中で多感な青年期を過ごした<sup>7</sup>。ウルマンはシェーンベルクの『和声学 *Harmonielehre*』を愛読し、やがてシェーンベルクの作曲ゼミナールを受講するなど、新ウィーン楽派との親密な関係の中で自らの創作の基礎を確立してゆくのである。従ってウルマンの初期様式はシェーンベルクの「自由な無調」の延長線上にあると言ってよい。1929年までに書かれた作品は《シェーンベルク変奏曲》Op.3を除いて消失してしまったが、ウルマンの作品が「自由な無調」を基礎とするものであったことは、既に言及したように、当時の新聞の批評記事などから明瞭に読み取ることができる。しかしながら1929年から1933年までの間、ウルマンは作曲の筆を折る。彼がホメーロスの叙事詩を持ち出して形容したこの四年間は、その名称が示しているように、精神的な苦難の時期であった。この時期にウルマンはシュタイナーの思想へと接近する。作曲の第二段階である中期において

<sup>6</sup> ウルマンが作曲家としての空白の4年間を指して自ら表現した (Benetková 1995: 98)。Odyseeはホメーロスの叙事詩であるが、その内容から転じて放浪・苦難の旅と言う二次的な意味合いがある。

<sup>7</sup> オーストリア＝ハンガリー二重帝国北方の城塞都市であったテッシェン (Teschen) は、体制崩壊後の1918年にチェコ・スロヴァキアとポーランドに分割される。現在のポーランドのチェシン (Cieszyn) 及びオルザ川対岸に位置するチェコのチェスキー・チェシン (Český Těšín) にあたる。

は、調性の要素を包括する独自の和声語法へと到達する。ウルマンの中期以降の作品はこの独自の和声を用いた様式が基礎を成している。既に言及したように、この独自の和声語法の形成には、シュタイナー思想への接近が関与している可能性が強く推察される。1942年にテレージエンシュタット強制収容所へ移送されてからの後期の創作期間はおよそ2年ほどであり、実質的には1933年から1942年までの中期の創作の延長として捉えることも可能であろう。しかしながら、ウルマンは同収容所に収容されていた他の芸術家やゲッターという特殊な空間性、制限された環境や「余暇活動部門 Freizeitgestaltung」の運営上の都合など、その環境から多くの影響を受けている。従って、様式としては中期を引き継ぐものとして理解しつつも、それをさらに進展させた時期であり、作曲時期としては区別するのが妥当であろう。

### 第3節 ウィーンにおける表現主義とシェーンベルク

ウルマンが1930年代中葉に到達する独自の様式とそこまでの道程を考えるにあたって、ウィーンにおける前衛的な表現主義の潮流、またシェーンベルクとその周辺の作曲家から受けた影響は極めて重要な意味を持っている。ウルマンの初期様式について概観する前に、まず20世紀初頭のウィーンに見られた表現主義的傾向について整理しておきたい。ウルマンはこの前衛的な表現主義の潮流の中で多感な青年期を過ごし、文学への興味も、この表現主義との関わりの中で形成された。ウルマンにとって、エルゼ・ラスカー＝シューラー Else Lasker-Schüler (1869-1945) をはじめとする表現主義的傾向を持つテキストへの付曲が歌曲創作の原点であって、人間の内面を鮮烈に描き出していくような表現主義的傾向は、1930年代中葉以降の中期歌曲作品にも、依然として見られる傾向の一つである。

20世紀初頭のウィーンはハプスブルク帝国の首都であると同時に、特に芸術の分野において文化的爛熟を迎え、また分野の垣根を超えて新しい芸術観を模索しようとする大きな潮流の中にあった。「ウィーン世紀末」という呼称は、現代の商業主義的な文脈においては感傷的でどこか盲目的な、消費の対象としてこの都市を讃美する側面を確かに有しているが、当時のペシミズム、耽美主義とデカダンス、象徴主義、表現主義、さらには神秘

主義の流行といった当時の思想的特徴とその錯綜、さらに伝統的様式への反抗、あるいは20世紀のモダニズムへの過渡といったように、多様な意味を内含した呼称でもある。いずれにしても「ウィーン世紀末」という呼称はこの時期の諸相であって、特定の様式や思想を示すものではない。一例を挙げれば、美術の分野では保守的なキュンストラハウスに対してグスタフ・クリムト Gustav Klimt (1862-1918) を中心とするウィーン分離派が組織され、そこには建築家のオットー・ヴァーグナー Otto Wagner (1841-1918) も名を連ねた。装飾を排除した機能主義的な建築によってモダニズムの先駆的存在となったロースも分離派の雑誌「ヴェル・サクルム」に寄稿した<sup>8</sup>。この分離派の一員であったヨーゼフ・ホフマン Josef Hoffmann (1870-1956)、コロマン・モーザー Koloman Moser (1868-1918) が設立した「ウィーン工房」では、ユーゲントシュティールを土台に、植物的なアラベスク模様や、19世紀末に起こったゲーテ・ルネサンスの影響を受けた「メタモルフォーゼ」が中心的なモチーフとして扱われた<sup>9</sup>。こうした流れを汲むヴァルター・グロピウス Walter Gropius (1883-1969) はドイツでバウハウスを設立し、その初期の教育内容として表現主義と機能主義が重視されていたことは一般に知られている通りである。文学においては、アルトウール・シュニッツラー Arthur Schnitzler (1862-1931)、R.シュトラウスとの協働でも知られるホーフマンスタール、ベルクによる表現主義的な管弦楽伴奏歌曲の題材となったアルテンベルクらによる「若きウィーン Junges Wien」が台頭した。その一員であったクラウスはやがてこのグループから離れて対立し、シニカルな風刺と旧体制批判で、作家としてのみならずジャーナリストとして名声を獲得する。音楽界ではマーラーが1897年にウィーン宮廷歌劇場の芸術監督に就任し、シェーンベルクは1911年に、それまでの伝統的な和声の在り方に疑義を呈する『和声学』を出版する。この著作はクラウスに献呈された。シェーンベルクが「青騎士 Der blaue Reiter」のグループと親しく交流していたこと、彼をはじめとする新ウィーン楽派の作品が同時代の表現主義との関連において論じられてきたことは改めて言及するまでもなく、テオドール・アドルノ Theodor W. Adorno

---

<sup>8</sup> もっとも、ロースがウィーン分離派の装飾性を後に批判の対象としたことは周知の通りである。

<sup>9</sup> 19世紀末、それまであまり知られていなかった文豪ゲーテの自然学に関する著作が注目を集め、「ゲーテ・ルネサンス」とも言うべき再評価の流れが起こる。ユーゲントシュティールの背景には、ゲーテ・ルネサンスの一翼を担ったエルンスト・ハッケル Ernst Haeckel (1834-1919) からの影響がある(佐藤 2015: 354)。このゲーテ・ルネサンス、「メタモルフォーゼ」をはじめとするゲーテ自然学における概念、さらにハッケルについても第3章でより詳しく触れる。

(1903-1969) は『新音楽の哲学』においてシェーンベルクの批判的精神と革新性を描き出している。アドルノは『音楽の観相学』において、マーラーの作品についてもまた、自律的な芸術作品の仮象性というそれまでの美の規範を批判する性格を持ち、矛盾と対立を孕む音楽として位置付けた(森田 2011: 205-206)。調性の拡大を推進するなどの革新的な姿勢で知られるフランツ・シュレーカー Franz Schreker (1878-1934) は1912年にはウィーン音楽院で教鞭を執るようになっていた。既存のものに対する批判的態度や、革新へと向かう風潮の中で、青年ウルマンにとってこの三名の作曲家は特に規範となった存在であった。心理学の分野では、フロイトの精神分析は個人の無意識の領域に、さらにカール・グスタフ・ユング Carl Gustav Jung (1875-1961) の分析心理学は人間の集合的無意識の領域にまで踏み込んでいった。人間の内部で起こる現象へとその考察対象を沈潜させていく過程は、これまで表現主義による人間の内面への注目との関連の中で論じられてきた経緯がある。ウィーン世紀末の諸相の内に潜む退廃的雰囲気と、そこから前衛的な「新しい芸術」が産み出される過程、すなわちウィーン世紀末を表現主義の前史として解釈する試みは、これまでも度々なされてきた一つの傾向である<sup>10</sup>。そして、この世紀転換期ウィーンにおける諸相の一翼を担った文化人のうち、ユダヤ系の占める割合を考慮すれ

---

<sup>10</sup> 土屋は、世紀末期のウィーンに終末的な雰囲気と表層的な文化的開花が両立した象徴的な背景として、オーストリア帝国が普墮戦争の敗北によって力を失い、アウスグライヒの結果ハンガリーとの二重帝国となって没落への道を歩み始める中で、リンクシュトラッセ事業を一つの国威発揚として推進したであろう側面を指摘する(1997: 180)。



ば、この時期のウィーンにおけるユダヤ人をめぐる状況もまた浮かび上がる。この時期の文化的潮流を論じる上では、ユダヤ人問題は不可避なテーゼの一つである<sup>11</sup>。

既に触れたように、青年期のウルマンの興味は、同じユダヤ系作曲家のマーラー、シュレーカー、シェーンベルクへと向けられた。1913年3月31日、楽友協会大ホールにおいてシェーンベルクが自らの室内交響曲第1番 Op.9 を指揮した「スキヤンダル公演」をウルマンも体験する<sup>12</sup>。当時、いわゆる「自由な無調」期へと歩み始めていたシェーンベルクの音楽とその響きは、当時の聴衆にとってはおよそ理解しがたいものであったが、ウルマンには決定的な印象を与えることになった。ウルマンは後年になって、1911年には自ら作曲を試みるようになったことを告白しているが<sup>13</sup>、ウルマンが「スキヤンダル公演」でシェーンベルクの室内交響曲第1番に触れた約3年後、第一次世界大戦従軍中の1916年ごろに取り

---

<sup>11</sup> この背景の一つとして挙げられることが多いのは、1857年にフランツ・ヨーゼフ1世 Franz Josef I. (1830-1916) によって発布された、ウィーン中心部の城壁および軍事用遊地を解放する勅令である。これをきっかけとして環状大通り（リングシュトラッセ）が造成され、その周囲に国会議事堂、市庁舎、ブルク劇場、大学、美術史・自然史博物館、宮廷歌劇場（現在の国立歌劇場）、楽友協会といった建築が次々に建造されていった。これを背後から支えたのが新興ブルジョアジー、すなわちユダヤ系資本家たちであったのだが、彼らの意識はそれまでの封建的な貴族の在り方を排除する方向にではなく、自らもかつての宮廷貴族のように振る舞うという姿勢に向けられた点で特異であった。彼らは「かつて貴族が体現した文化遺産を我がものとするために、過去の時代への歴史的関心、とりわけロマン主義運動によって喚起された中世への関心を根底とする懐古的保守的な趣味傾向を示した」（土屋 1997: 179）。ウィーンにおける自由主義的な風潮はユダヤ人に対する制限を取り除く方向に進み、ロシアや東欧において盛んになっていたユダヤ人殺戮ポグロムを一つの背景として、ウィーンにおけるユダヤ系の人口は19世紀後半から20世紀初頭にかけて増加の一途を辿った。しかしその結果として、ウィーン市長を務めたカール・ルエガー Karl Lueger (1844-1910) に代表されるような反ユダヤ主義を招いてゆくことにもなる。ウルマンもまた同化ユダヤ人として、まさにこのウィーンにおける歴史的規模を誇る文化的潮流の中で青年期を過ごした。

<sup>12</sup> 1913年3月31日にウィーンの楽友協会ホールで行われた公演ではシェーンベルクの室内交響曲第1番をはじめ、ツェムリンスキーの《メーテルランク歌曲集》（管弦楽版）、ヴェーベルンのオーケストラのための6つの小品、ベルクの《アルテンベルク歌曲集》といった新ウィーン楽派の管弦楽作品を軸にプログラムが組まれ、シェーンベルクが指揮した。演奏中から怒号が飛び交い、度重なる中断の末、プログラムの最後に置かれたマーラーの《亡き子を偲ぶ歌》は遂に上演不可能となった（Stuckenschmidt 1951: 72, Schultz 2008: 29-30）。

<sup>13</sup> 1935年9月16日のシュテッフェン苑の書簡による。ウルマンは、自身が1898年に生まれ、13歳となる誕生日に作曲、詩作、叙事詩に取り組み始め、また劇作品についても初めて創作を試みたことを告白している（Schultz 2008: 26）。

組んだと推測される「17の独奏楽器のための室内交響曲」のスケッチは<sup>14</sup>、青年期のウルマンが創作においてこのシェーンベルクの室内交響曲を意識していたことを強く感じさせる<sup>15</sup>。ウルマンがヨーゼフ・ポルナウアー Josef Polnauer (1888-1969) から音楽理論や作曲の手解きを受け始めたのはこの頃である。ウルマンよりもおよそ十歳年上であったポルナウアーは、シェーンベルクとベルクから音楽的教育を受けた人物であり、後の1917年9月にシェーンベルクが作曲ゼミナールを開講した際にはアシスタントを務めた。ポルナウアーとの関係は、青年ウルマンをシェーンベルクの新音楽へと誘い、新ウィーン楽派の面々との接点をもたらすという点で極めて重要な役割を果たしたと考えられている。1916年にウルマンは戦時卒業資格を得て、1918年4月までオーストリア軍へ従軍し、第一次世界大戦へと出征する。この間、ポルナウアーとの関係は中断されるが、終戦後になって、ウルマンはこのポルナウアーにとどまらず、シェーンベルクやその周辺の作曲家と積極的に接触していくことになる。

ウルマンと表現主義との関係性を論じるにあたっては、学校教育改革の青年運動との関係についても触れておかねばならない。フリードリヒ・ニーチェ Friedrich W. Nietzsche (1844-1900) が「神の死」を謳って超人思想に象徴される「生の哲学」を掲げたことは、その後の表現主義の隆盛においても極めて重要な意味を持っていた。彼の死と共に19世紀は終焉を迎え、新しい世紀が到来し、当時の若者は半ば熱狂的にニーチェを読んだ。今や「生」を肯定すべく、古く疲弊した既存体制へとその矛先が向けられなければならない。学校教育改革運動もまたニーチェの影響が色濃く、既存体制の破壊という点においても表現主義的潮流と同一の方角に目を向けていた。ウィーン青年運動を代表する人物であるジークフリート・ベルンフェルト Siegfried Bernfeld (1892-1953) は「下からの改革」を

---

<sup>14</sup> ウルマンは1916年5月に戦時卒業資格によってギムナジウムを修了し、砲兵として志願して、1年間ウィーンの士官学校にて学ぶ。1917年5月に現在のハンガリー領ジュール (Győr) に配属され、ヴェスプレム (Veszprém) を経てイタリア戦線にて第12次イゾンツォの戦いに関わった後、トリエステのバルコラ地区 (Barcola) に配置される。バルコラでは演奏会でピアノ伴奏をした記録も残っている。1918年5月にウィーンへと帰還する。従軍中のウルマンの音楽活動についてはSchultz (2008: 35-70) に詳しい。

<sup>15</sup> Schultzはこのスケッチを含む第一次世界大戦従軍中に作曲が試みられた「室内交響曲」へのウルマンの言及や、後年テレージエンシュタットで書かれた弦楽四重奏曲第3番の楽章構成がシェーンベルクの室内交響曲に酷似していることを挙げ、ウルマンがシェーンベルクのこの室内交響曲を重要な検討対象の一つとして捉えていたと述べている (2008: 29-30, 48-50, 197)。

モットーに「学校改革のための学術委員会<sup>16</sup>」を組織する。その集会で催された、マルクス主義者マックス・アドラー Max Adler (1873-1937) の著作などを題材とした講読や討論の機会は、ウルマンの青年期の知的発達に影響を与え、彼の交友関係も青年運動と共に広がっていくことになる (Schultz 2008: 30-31)。ウルマンのギムナジウム時代における重要な学友としてゲアハルト・アイスラー Gerhard Eisler (1897-1968) の名が挙げられるが、ウルマンは弟のハンス・アイスラー、姉のエルフリーデ Elfriede Eisler (1895-1961) を含むこのアイスラー一家と親しい関係にあった<sup>17</sup>。

ウルマンが第一次世界大戦にオーストリア軍として従軍した際の「戦時書簡」からは、彼がこの青年期に文学に対して広範な知識を有し、クラウスの雑誌『炬火 *Die Fackel*』や、ラスカー＝シューラーの作品に特に興味を示していたことを窺い知ることができる<sup>18</sup>。従軍中にもこの興味が途絶えることはなく、戦時書簡からは、クラウス、ラスカー＝シューラー、あるいはリヒャルト・デーメル Richard Dehmel (1863-1920) といった詩人のテキストに付曲し、複数の歌曲集を作曲していた形跡が見られる (Schultz 2008: 69)。この他にウルマンが付曲、あるいは戯曲の音楽化を試みたことが分かっているのは、ゲーテは別にすると、ハインリッヒ・マン Luiz Heinrich Mann (1871-1950)<sup>19</sup>、テオドール・クラマー Theodor Kramer (1897-1958)<sup>20</sup>、フランク・ヴェーデキント Frank Wedekind (1864-1918) といった詩人たちであり、これらの人物を列挙するだけでも、ウルマンの視線がいかに表現主義的傾向を持ったテキストに注がれていたかを見て取ること

---

<sup>16</sup> A.C.S. (Akademische Comité für Schulreform) はベルンフェルトによって1912年に組織された。

<sup>17</sup> ゲアハルトとエルフリーデはオーストリア共産党の初期メンバーであり、エルフリーデはのちにルート・フィッシャー (Ruth Fischer) としてドイツ共産党を率いる。ハンス・アイスラーの音楽にも見られる共産主義的な傾向はこのウィーンにおける青年運動を通じて育まれた側面も指摘できる。いずれにせよ、アイスラー一家との交流はウルマンに前衛的な思想との接点をもたらした。

<sup>18</sup> 戦時書簡 (Kriegskorrespondenz) は主に当時の恋人アニー・ヴォティッツ Annie Wottitz (1900-1945) と交換されたもので、ウルマンの青年期における思想形成を知る上で重要な資料となっている。文学への造詣に関してはSchultz (2008: 45-46) を参照されたい。

<sup>19</sup> トーマス・マン Paul Thomas Mann (1875-1955) の実兄。権威主義の批判と表現主義的技法で知られる。

<sup>20</sup> クラマーはオーストリア出身のユダヤ系詩人。ウルマンとは青年運動時代に友人関係にあり、後にゲオルグ・トラークル Georg Trakl (1887-1914) やベルトルト・ブレヒト Berthold Brecht (1898-1956) の影響を受けた。

ができる。戦時書簡からは、ウルマンがフロイトやニーチェの著作に触れていたことも確認されている。また、シェーンベルクの『和声学』への言及が見られるのもこの戦時書簡においてである。この『和声学』は既に言及したようにクラウスへと献呈され、その行為が象徴するように、旧体制への批判をはじめ青年運動とも軌を一にした精神を有している。ウルマンがシェーンベルクのこの著作に興味を持ったことは、半ば必然的であったと言えるだろう。例えばクラウスの詩「若き日々から Aus jungen Tagen」への付曲のスケッチには既に、全音音階から由来したと思われる増四度音程を躊躇なく用いている様子が観察できる (Schultz 2008: 47)。ウルマンが青年運動に加わり、クラウスやラスカー＝シューラーの著作を愛読し、シェーンベルクの『和声学』を自らの創作上の検討対象としていたことは、まさに彼が当時の前衛的な表現主義の思想的潮流の最中で青年期を過ごしたことを示している。この当時の潮流という意味において、彼が後年に人智学へと傾倒したことは不自然ではない。Kolbenは、ウルマンがウィーンでの青年期には既にシュタイナーの人智学について一定の知識を有していた可能性を指摘しているが (1996: 39)、例えばウルマンが青年運動で行動を共にし、当時恋愛関係にあったマリア・ドイチュ Maria Deutsch (1897-1983) は第一次大戦後に医学を専攻し、やがてこの人智学におけるオイリュトミー療法に関わる。序論でも述べたように、シュタイナーの人智学は当時のウィーンの知識階級で流行した、主要なトピックのうちの一角を占めていたのである。

この時期のウルマンに見られる歌曲への偏愛は、アニー・ヴォティッツ Annie Wottitz (1900-1945) との恋愛を一つのきっかけにして過熱した。第一次世界大戦への従軍に伴う様々な制約にも関わらず、従軍中にアニーとの間で交わされた戦時書簡には、恋愛を題材にした数多の詩歌、特にラスカー＝シューラーのテキストへの言及が見られる。そしてそれを裏付けるように、1918年にアニーとの関係が終焉を迎えてから、ウルマンがこの詩人のテキストへ再び付曲を試みることはなかった。しかしながら、彼がウィーンでの青年期に培った経験は、表現主義との関係の中で、二つの重要な側面をウルマンにもたらしたように考えられる。第一に従来の体系の持つ制約性を突き破って、それらを超越しようとする姿勢である。表現主義の音楽が目指したのはまず調組織の否定であって、いかなるものにも囚われない「自由な」音楽の創造であった (神林 1995: 13)。そのための破壊を、「青騎士」のトーマス・ハルトマン Thomas de Hartmann (1885-1956) は「音楽におけるア

ナーキー」と評した<sup>21</sup>。第二に、人間が直接知覚できない無意識の領域、人間の内部で起こる現象へ注目し沈潜していくという姿勢である。そしてこのような表現主義を背景とする方向性は、シェーンベルクにとどまらず、後のウルマンのシュタイナーへの接近とも本質的に関係しているとみなすことができるように思われる。

ウルマンは第一次世界大戦の前線から1918年5月にウィーンへと帰還するが、従軍中に深められた『和声学』への理解とシェーンベルクへの興味は、この時期の彼の行動にはつきりと現れる。同年6月にシェーンベルクは楽友協会の小ホールにおいて、自らの室内交響曲による「10回の公開リハーサル」を開く。ウルマンはこの公開リハーサルに訪れ、さらに同年10月には、シェーンベルクが前年より開講していた「作曲ゼミナール Seminar für Komposition」の和声学、対位法、アナリーゼなどのクラスへ登録する<sup>22</sup>。この作曲ゼミナールはオイゲニー・シュヴァルツヴァルト Eugenie Schwarzwald (1872-1940) による、改革教育に根ざした学校（シュヴァルツヴァルト・シューレ Schwarzwald Schule）において行われた。受講料は受講生の経済能力に応じて支払われるという「新しい教育」に即した運営方法は当時のウィーンでも注目され、旧体制を否定し新しい在り方を追求するシェーンベルクの先駆的な考え方はその運営理念にも反映されている。このソクラテス的な、対話を重視した教育姿勢は『和声学』においても顕著に見られる姿勢であり、ウルマンも後年、雑誌への寄稿でこのことを回想している<sup>23</sup>。教鞭は原則としてシェーンベルクが執ったが、時にベルクやポルナウアーがこれを代行することもあった（Schultz 2008: 75）。これをきっかけに、シェーンベルクやその周辺の作曲家たちとの関係は短期間のうちに広まった。シェーンベルクが同年11月から12月にかけて設立した「私的演奏協会

---

<sup>21</sup> ハルトマンは雑誌『青騎士』に「音楽におけるアナキーについて Über Anarchie in der Musik」という論考を寄せている。

<sup>22</sup> ウィーンシェーンベルク・センター（Arnold Schönberg Center）のアーカイヴから、この作曲ゼミナールへのウルマンによる登録届が参照できる（<http://www.schoenberg.at> リソースID: TM3763, TM3782）。この登録届によれば、受講形態には聴講生（Hörer）と学生（Schüler）を選択する必要があり、その違いはただ修了試験による受講証明の有無のみであると明記されている。1924年にシェーンベルク五十歳を記念して贈られたアルバムには、彼の生徒としてウルマンの頁があり、ここでも作曲ゼミナールへの参加が確認できる（リソースID: PH1669）。

<sup>23</sup> 1937年から1938年までプラハで発行された *Volk und Kultur: Mitteilungsblätter für die deutsche öffentliche Bildungspflege* に掲載された論文 „Das Wort im Dienste der Erziehung zur Musik“ による。Schultz (2008: 76) を参照されたい。

Verein für musikalische Privat-aufführungen」にウルマンも「世話役 Ordner」として、ベルクやポルナウアー、著名なピアニストで作曲家としても活動したエドゥアルト・シュトイアーマン Eduard Steuermann (1892-1964)、ギムナジウム以来の学友でありゼミナールにも参加していたヨーゼフ・トラヴニチェク Josef Travníček (1898-1975)らと共に名を連ねる。この私的演奏協会は現代音楽の正しい理解のために設立され、その詳細な目的について、ベルクによる趣意書では以下のように示されている。すなわち、作品の理解にあたって今日の演奏会では提供できない正確さと簡明さを補う役割を果たすこと、同じ作品は一度のみならず複数回取り上げられること、演奏作品についての討議が挿入されること、報道・論評の禁止、拍手の禁止、ヴィルトゥオージティの忌避、演奏作品の事前非公表などである<sup>24</sup>。この趣意書からは、現代音楽の演奏から偏見や先入観、ジャーナリズムといったものを排除し、本来の意味で理解を図る機会を設けること、作品そのものに演奏機会を提供すること、また現代の音楽について知見を深め、若い作曲家たちも交えて意見を交わす機会を設けるといった意図を読み取ることができる。この私的演奏協会におけるプログラムはウルマンがウィーンを去る1919年5月中旬までに20回を数え、そこではマーラーやシュレーカー、ツェムリンスキー、R.シュトラウスをはじめ、クロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)、マックス・レーガー Max Reger (1873-1916)、スクリャービン、バルトーク、イーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882-1971)、さらにはヨーゼフ・マティアス・ハウアー Josef Matthias Hauer (1883-1959)の作品が取り上げられた<sup>25</sup>。ウルマンがシェーンベルクの作曲ゼミナールを受講したのは1918年10月から1919年5月までの8ヶ月で、私的演奏協会に関わったのも6ヶ月という短い期間ではあったが、創作姿勢と作曲技法の両側面において、さらにはその後の作曲家としてのキャリアの側面においても、彼に重要な基盤を提供することになった (Schultz 2008: 75)。1919年5月24日にウルマンは青年運動以来の学友で、作曲ゼミナールにも参

---

<sup>24</sup> 趣意書の内容についてはSichardt (2002: 31-32) に詳しい。協会についてはSchultz (2008: 75)、上野 (2005: 27-28) も参照されたい。

<sup>25</sup> ハウアーはシェーンベルクに先駆けて十二音による「トローペ」を考案したことで知られるが、ゲーテ・ルネサンスの影響を受け、ゲーテの色彩環を模した「色音環 Farb-Ton-Kreis」を考案した人物でもある。ウルマンがハウアーの音楽に触れるだけでなく、この「私的演奏協会」でその作曲理念に触れていたことは、彼が後に傾倒するシュタイナー思想とゲーテ・ルネサンスとの関係を考慮する上で重要であるように思われる。

加していたマルタ・コレフ Martha Koref (1894-1942) と結婚し、ウィーンを離れ彼女の出身地であるプラハへと転居する<sup>26</sup>。

#### 第4節 プラハにおける初期の創作と表現主義的無調

第一次世界大戦の終焉と共にハプスブルク帝国も解体され、1918年10月18日のワシントン宣言によってボヘミア・モラヴィア地方が独立して、チェコスロヴァキア共和国が成立する。ウルマンがウィーンから移り住んだ1919年5月には、首都プラハはこの国家の中核として歩み始めていた。オーストリア＝ハンガリー二重帝国の時代からプラハでは度々独立運動が起こってきたが、この都市ではチェコ人が多数派を占め、他にドイツ系（ドイツ人・オーストリア人）、同化ユダヤ人が共存していた。同化ユダヤ人の多くはドイツ語話者であった。このドイツ系マイノリティの社会が依然としてウィーンと文化的に結びついていたことには留意しておく必要がある<sup>27</sup>。プラハは後の1930年代、パリに次いでシュルレアリスムが隆盛する都市となるが、そのような前衛的な芸術潮流への素地は、この頃のプラハには

---

<sup>26</sup> 「戦時書簡」のアニーとの関係はこの頃、既に解消されていた。この直後、彼女の師であった画家で彫刻家のヨハネス・イッテン Johannes Itten (1888-1967) がバウハウスで教鞭を執るのに伴い、アニーは同じ青年運動のメンバーであった「フリードル」ことフリーデリケ・ディッカー Friederike Dicker (1898-1944) と共にヴァイマルへ赴く。フリードルは後年、テレージエンシュタット強制収容所においてウルマンと再会することになる。ヴェーデキントの『春の目覚め』の一節に付曲された〈庭のヴェンドラ〉はもともとウィーンでの青年期にウルマンが作曲したもので、テレージエンシュタットで「再度」作曲され、フリードルに献呈されたという経緯がある。

<sup>27</sup> 20世紀初頭のプラハはアル・ヌーヴォーの影響が強く、それはアルフォンス・ミュシャ Alfons M. Mucha (1860-1939) のような画家が同地で名を馳せていたことに象徴される。ウィーンに端を発する、O.ヴァーグナーや「ウィーン工房」によるユーゲントシュティールの装飾やデザインの影響も色濃く、それは工芸品や装飾における幾何学的な形態への志向性、いわゆるチェコ・キュビズムと呼ばれるこの地域独自の様式へと発展した。

既に存在していたと考えられる<sup>28</sup>。ウルマンの創作初期にあたる1920年代の音楽活動は、新ウィーン楽派からの影響が色濃い表現主義的無調の様式による創作と共に、このプラハにおけるドイツ系マイノリティの中で展開された。

ウルマンは1921/22年のシーズンからヴェーベルンの後任として、ツェムリンスキーが音楽監督を務める新ドイツ劇場のカペルマイスターとしての職を得る<sup>29</sup>。彼の初期の創作は、この劇場における指揮者としての職務の傍らに行われた。1922年には、ウィーンの「私的演奏協会」のプラハ支部が設立された。ツェムリンスキーが会長を務め、ウルマンも設立当初から会員に名を連ねた。ウィーンの本部は1921年12月に財政上の理由で活動を停止していたが、プラハでの第1回開催においてシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》が取り上げられたことから理解されるように、本部とは非常に密接な関係にあり、ウィーンの作曲家や奏者は折に触れてプラハまで赴いた。この活動を通して、ウルマンはウィーン時代に親交を温めた前衛の作曲家たちと依然として接触を保っていた<sup>30</sup>。新ドイツ劇場の同僚であり、私的演奏協会でも主導的役割を担っていたハインリッヒ・ヤロヴェッツ Heinrich Jalowetz (1882-1946) がウィーンのフォルクスオーパーの指揮者に就任するために1923年にプラハを去ると、ウルマンはヤロヴェッツを引き継ぐ形で同協会の理事を務める。プラハの私的音楽協会は、翌年1924年にプラハで開催されたIGNMのプラハ音楽祭を主導する役割を果たした<sup>31</sup>。このように、プラハにおいてもウルマンはシェーンベルクの周辺の作曲家たちと近い関係を保ちながら、プラハにおける前衛音楽の中心で活動していた。1923年に初演された《7つのピアノ伴奏歌曲》は消失作品ではあるが、ウルマンの作品のうち、初めて公的な場で演奏され、メディアによる批評を受けた処女作とみなされている。

---

<sup>28</sup> 例えばこの時期のカフカの作品に見られる現実と非現実の境界を超越していくような世界観は、アンドレ・ブルトン André Breton (1896-1966) らシュルレアリストから、後のシュルレアリスムの先駆ともみなされることにもなる。ウルマンはテレージェンシュタットにおける言説の中で表現主義やシュルレアリスムに言及している (Ullmann 1995: 147)。

<sup>29</sup> 1921/22年のシーズンは合唱指揮者・コレペティートルとして、1922/23年のシーズンにおけるモーツァルトのジグシュピール《バステインとバステイエンヌ》にて初めて指揮者としての役割を担った (Schultz 2008: 83-87)。

<sup>30</sup> 一例として、1923年5月10日に同協会ではアイスラーのピアノ・ソナタ第1番が演奏された際は、ウルマンは旧くからのこの学友と、さらに演奏を担当したシュトイアーマンの両者との再会を果たしている。

<sup>31</sup> 1923年にIGNMの第1回音楽祭がザルツブルクで開かれ、1924年に第2回がプラハとザルツブルクの両都市で開催された。



付曲されたテキストはトラークル、インドの詩人ラビンドラナート・タゴール Rabindranath Tagore (1861-1941)、14世紀ペルシアのハーフィス Hafis (1325頃-1389頃)、16世紀フランスのルイズ・ラベ Louise Labé (1525-1566)、中国のシャイ・ミン Schei-Min (1858-1901)、12世紀ミンネゼンガーのマインロー・フォン・ゼヴェリ ングエン Meinloh von Sevelingen (生没年不明)、さらにマーラーの歌曲を思わせる、民謡『子供の不思議な角笛 *Des Knaben Wunederhorn*』からの一編と、極めて多岐にわたるものであったことが分かっている<sup>32</sup>。このうち、ラベのテキストはライナー・マリア・リルケ Rainer Maria Rilke (1874-1926) による独訳である。この時期ドイツでの受容が高まっていたタゴールのテキストも、同様に独訳されたものと推察される<sup>33</sup>。ハーフィスは既に19世紀にはゲオルグ・フリードリヒ・ダウマー Georg Friedrich Daumer (1800-1875) の翻訳を通じて知られていた詩人ではあるが、マーラーの《大地の歌》のテキストとなった『中国の笛 *Die chinesische Flöte*』で知られるハンス・ベートゲ Hans Bethge (1876-1946) による、ハーフィスやシャイ・ミンのテキストを含む自由翻訳詩 (Nachdichtung) がこの頃には出版されていた。ウルマンの《7つのピアノ伴奏歌曲》におけるドイツ語以外のテキストに関しては、これらの独訳に付曲されたと考えられる。

多様なテキストを一つの作品として混在させるという姿勢は、例えばロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) やヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) といったドイツ語歌曲の大家においても散見される傾向ではあるものの、ウルマンのように、多様な時代と文化圏からのテキストを混在させることは、その伝統からは明らかに逸脱している。このことは、ヴォルフまでの時代に重視された19世紀的な「テキストと音楽の一体化」に到達点を定めるのではなく、異なる部分に焦点が当てられた可能性を示唆する。すなわち、テキストの朗誦的側面よりも、テキストの裏に潜む、人間の内面的な側面の表現が重視された可能性である。この《7つのピアノ伴奏歌曲》の初演当時の批評記事には、ウルマンの初期歌曲に見られる特徴が、シェーンバルクの表現主義的無調との関係において指摘されている。一例として、「自然な旋律線の発展と棘のある不協和な和

---

<sup>32</sup> このうちテキストの内容が判明しているのは、『子供の不思議な角笛』における「私は緑の野を越えていった Ich ging wohl über einen grünen Plan」のみである。

<sup>33</sup> タゴールは1913年にノーベル文学賞を受賞したインドの詩人で、同時期にドイツ語への翻訳も行われた。タゴールのドイツ語圏における需要についてはKämpchen (2013) に詳しい。

声。感情はいつも示唆的に向けられ、統一的につなぎとめられている<sup>34</sup>、「マーラーとシェーンベルクの足跡を移ろい、実に多様な種類の詩による作品は、歌唱部のデクラマツィオンよりも器楽的な下絵に重点が置かれていた<sup>35</sup>」といったものである。ここで指摘されているような「示唆的に向けられた感情」、「デクラマツィオンに対するピアノ声部の優位性」といった表現は、ウルマンがテキストそのものの言語的な美しさよりも、テキストの内奥に潜む、人間内面の表現を重視したとみなしうるものである。

この《7つのピアノ伴奏歌曲》をはじめとするウルマンの初期作品は、シェーンベルクの「自由な無調」に代表されるような、表現主義的側面を持つ無調という様式に括られうる (Schultz 1994, 2008)。その一方で、ウルマンは新ウィーン楽派の他の作曲家たちのように、十二音技法の方向へ進むことはなかった。1920年代のウルマンの初期作品はほぼ全てが消失しているが、この「自由な無調」の傾向はこの初期作品に共通するものであったと考えられており、同時期のウルマンによる他の作品に対する批評記事もそのことを裏付けている。また、1926年に初稿が作曲され (第1稿)、1929年のIGNMジュネーヴ音楽祭での演奏機会のために改稿が行われた《シェーンベルク変奏曲》 (第2稿=ジュネーヴ稿) は、1920年代の作品の中で唯一消失を免れて現存する作品であるが、この作品もまた表現主義的な無調という様式から逸脱するものではない。そしてこの《シェーンベルク変奏曲》を創作初期におけるピークとして、IGNMジュネーヴ音楽祭への参加の直後から、ウルマンは自らの作曲の筆を折ることになる。

## 第5節 「オデュッセイ」とシュタイナー思想への接近

ウルマンの歌曲作品に関して、同時代の他の作曲家には見られない特徴として、シュテッフェンのテキストの存在が挙げられることについては既に触れた。シュテッフェンはシュタイナーの死後、スイスのバーゼル近郊に位置するドルナッハに置かれた人智学協会を率

---

<sup>34</sup> 1923年3月13日付 Prager Presse。オットー・バウム (Otto Baum) の執筆による。Schultz (1994: 75-76) を参照。

<sup>35</sup> 1923年3月12日付 Prager Montagsblatt。Schultz (1994: 75) を参照。

い、その活動を引き継いだ人物である。この人智学への接近を示すかのように、ウルマンの創作中期以降の作品には、シュタイナーと関連した題材が散見されるようになる。本節では、ウルマンがどのような経緯でシュタイナー思想へと接近するに至ったかを、彼自身の言説を引用しながら整理しておきたい。

1929年のIGNMジュネーヴ音楽祭の時期から、1933年に再び《シェーンベルク変奏曲》の改稿（第3稿）に取り掛かるまでの間、ウルマンの創作活動は停滞する。20世紀初頭にシュタイナーの「人智学」が流行していたことには既に触れたが、1929年のジュネーヴ滞在の折、ウルマンはかねてよりこの人智学協会に名を連ねていたプラハの作曲家アロイス・ハーバ Alois Hába (1893-1973) を通じて、同じくチェコ出身の作曲家エルヴィン・シュルホフ Erwin Schulhoff (1894-1942) らと共にドルナツハの「ゲーテアヌム」の見学を訪れている。ゲーテアヌムはシュタイナーの設計した「有機的建築<sup>36</sup>」とされ、現在に至るまで、ここには人智学協会の本部が置かれている。ユーゲントシュティールや表現主義との関連が指摘されるゲーテアヌムが、表現主義的な思想背景を持つウルマンに決して少なくない印象を与えるものであったことは容易に推察される。この頃のウルマンは指揮者としての職を辞して創作活動に専念していたが、このジュネーヴ滞在が一つのきっかけとなって、1929年秋からの二年間、チューリヒ劇場の舞台音楽の指揮者を務めることになる<sup>37</sup>。Schultzが指摘しているように、チューリヒへ赴いたのは経済的理由によるものではなく、彼の創作活動が、新たな段階に達しようとしていたためだと考えられる (2008: 117-118)。この時期のウルマンは、妻マルタとの離婚が成立するなど、指揮者や作曲家として

---

<sup>36</sup> シュタイナーの思想、特にゲーテ的な有機的形態を建築に応用したものとして位置付けられている。シュタイナーが設計に携わったゲーテアヌムは1922年に竣工するが（第一ゲーテアヌム）、同年末に焼失する。第二ゲーテアヌム計画がすぐに構想され、1925年の着工直後にシュタイナーは死没する。1928年から1929年にかけて、未完成ながら一部が公開されていた。ゲーテアヌムの名称はゲーテに由来するが、シュタイナーの思想におけるゲーテの位置付けについては第3章を参照されたい。シュタイナー建築とユーゲントシュティール、表現主義との関係についてはフェルガー、シュート、エルファーフ (1985: 76) を参照。

<sup>37</sup> ツェムリンスキーが1927年に新ドイツ劇場のポストを離れ、ベルリンのクロール劇場へ移るのに際して、ウルマンも同劇場のカペルマイスターの職を辞している。1927/28年のシーズンにプラハ北方のアウトズィヒ (Aussig、現在のウスティ・ナド・ラベム) のオペラ監督を務めた後、1928年秋以降は作曲家としての創作に専念していた。ジュネーヴ滞在の折、ウルマンはウィーン出身の演出家カール・ゴルトナー Carl Goldner (1900-1955) を通じてチューリヒ劇場のポストに関する情報を得たであろうことが推察されている (Schultz 2008: 118)。

のキャリアだけでなく私生活においても一つの転換期にあり、彼の抱える精神的な問題もまた顕在化しつつあった。ウルマンがチューリヒ劇場における職務の傍らでフリーメーソン組織へ出入りしていたことや、そこでの精神的な不調を推察できる資料からは、その内的な葛藤の様子を窺い知ることができる<sup>38</sup>。ウルマンは1931年9月にプラハ出身のアニー・ヴィンターニッツ Annie Winternitz (1907-1944) と再婚するが、彼女の父親はプラハ大学医学部の教授を務め、両親は共に同地の人智学協会に所属していた (ibid: 126)。従って、この時期のウルマンにとってシュタイナーの人智学は非常に近い存在であった。そしてシュタイナーの思想は、後にウルマン自身が告白しているように、この時期の彼の精神的な葛藤に対して一つの解決をもたらすことになる (Ullmann 1995: 148)。1931年6月27日付の書簡で、ウルマンはハーバに人智学協会への斡旋を依頼する。同7月に同協会への入会を果たしたウルマンはチューリヒを離れ、1931年9月以降、プラハへと帰還する1933年7月までの間、シュトゥットガルトで人智学に関連した書店「ゲーテアヌム書店」の経営に携わることになる。ウルマンが後に「オデュッセイ」と形容するこの四年間の空白期間における内的葛藤について、1931年10月11日付でベルクに宛てられた書簡に、その一端を見て取ることができる。

長い間、何も作曲をしていない。僕の人生に外からも自分の内からもたくさんの新しいものが入り込んできて、それで停滞 [の理由] が理解されると思う。 [この停滞から先へと] 進むかどうか、どうなっていくのかは、まだはっきりとは言えない。刺激には満ちているが、大きくなってしまった問題を前にしてすっかり失せてしまった。偉大な芸術家にまで上り詰めたという気力が！……劇場にはいないが、かね

---

<sup>38</sup> チューリヒのフリーメーソン組織 “In Labore Virtus” に度々出入りし、1931年5月18日に老子の思想についての講演を行った記録がある。Schultzの調査によれば、親交のあった同組織の会員 ヴィルフリード・シュヴァイツァー (Wilfried Schweizer) の娘エファ (Eva Krauer-Schweizer) は、ウルマンを「青白く、悲しげな顔つきをした若い男」と形容しており、ウルマンが同時期の精神状態が窺える資料となっている (2008:122)。

てよりの心の願いを充足しながら、ゲーテアヌムの書店で働くことになる。人智学運動に直接貢献できるように。(Schultz 2008: 127) <sup>39</sup>

ウルマンはこの時期に人智学協会の人脈を通じて知り合ったハンス・メンドル Hans Mändl (1898-1972) という人物から、ベルリン、イエーナ、シュトゥットガルトに展開していた「ゲーテアヌム書店株式会社」のシュトゥットガルト支店の経営を1931年に引き継ぐ。しかしながらこの書店の経営はそもそも不健全な状態に陥っており、ウルマンはメンドルを通じて債務を押し付けられる格好になる<sup>40</sup>。彼は書店の名称を「ノヴァーリス書店」に改めて経営再建に取り組むが、1933年には頓挫し、同年7月にプラハへと帰還を余儀なくされる。ウルマンがこの書店にノヴァーリス Novalis (1772-1801) <sup>41</sup>の名を冠したことは、彼のシュタイナー思想への理解を裏付ける上で重要であろう。第5章において詳述するが、シュタイナーはゲーテとノヴァーリスを、自らの「自由」の思想へと至るための、対をなす二つの姿勢として解釈していた。

後年、テレージェンシュタット強制収容所で構想されたジャンヌ・ダルクを題材とした歌劇《1431年5月30日》の台本に付された序文には、シュタイナーに対する献辞が添えられた形跡が残っている。この献呈文には、シュタイナーの思想を通じてウルマンの「人間的な思考が、耐え難い分極性から高次の統一へと解決」され、彼が「隠された目標からどれだけ離れて、自分自身の境界で耐えることを強いられ」ていたかという内容が記されている (Ullmann 1995: 148)。この時期のウルマンの内的葛藤について、彼自身によって後に具体的な言葉で語られることはなかった。従って残された数少ない資料から推察するし

---

<sup>39</sup> 原文は以下の通り。Komponiert habe ich jetzt lange nichts. Es ist ja soviel Neues von Außen und Innen in mein Leben getreten, daß diese Stockung begreiflich ist. Ob und wie es jetzt weiter gehen wird, kann ich noch nicht sagen. Anregungen gibt es in Fülle, aber vor wachsenden Aufgaben ist der Mut wesentlich gesunken, dafür die Liebe zu den Meistern gestiegen! [...] Zwar bin ich nicht am Theater, sondern ich arbeite, einen alten Herzenswunsch erfüllend, in der Bücherstube des Goetheanums, um der anthropos. Bewegung unmittelbar dienen zu können.

<sup>40</sup> Schultzはメンドルによる「ゲーテアヌム書店株式会社」の経営状態の悪化や、ウルマンへ譲渡される際の譲渡側に不利な契約内容などを挙げつつ、メンドルが恣意的にウルマンへ自らの会社の債務を転嫁しようとした意図を指摘する (2008: 130-134)。

<sup>41</sup> 一般的に知られているようにノヴァーリスは筆名で、本名はフリードリヒ・フォン・ハルデンベルク Friedrich von Hardenberg。

かないが、ウルマンが「分極性」と形容するこの問題は、イマヌエル・カント Immanuel Kant (1724-1804) 以来の二元論に由来する自我と非我、あるいは主観と客観との間で起こった、彼の内的葛藤に由来するものであったと考えられている (Schultz 2008: 124-125)。ウルマンの韻文日記『見知らぬ旅人』において、この「分極性」について以下のような表現がある。

悪魔が言う「瞬間を享楽せよ！」／その光の対立者が言う「永遠へと萌え出よ！」  
おお私の胸を引き裂く葛藤よ！ (Ullmann 1995: 108) <sup>42</sup>

それは人間のドッペルゲンガー／全く正確なフーガの歌い手。  
テーマを彼は鏡の中で君に示す、／それは神に対して君をそそのかす。  
対位法を彼は完璧に歌う／反逆行の対主題のように。  
それは古くから実証されてきた型／二重フーガ——第二テーマなのだ！ (Ullmann 1995: 101) <sup>43</sup>

全ての精神的な病は二つの極を有している。文学におけるドッペルゲンガー、すなわち宮廷道化師、サンチョ・パンサ、[モーリエールの] スガナレル、ハレルキン、レポレッコ、ハンスヴルストとカスパール、パパゲーノ、[ヴェルフェルの] 鏡人 (Ullmann 1995: 123) 。<sup>44</sup>

「瞬間 Augenblick」と「永遠 Ewigkeit」の間の相克、すなわち有時間的な生の享楽と無時間的で神的な真理との間の対立は、ドイツ観念論哲学における一つの論題であったと

---

<sup>42</sup> 原文は以下の通り。Es spricht der böse Geist: “Den Augenblick genieße!” / sein lichter Widerpart: “Der Ewigkeit ersprieße!” / O Zwiespalt, der den Busen mir zerreisst!

<sup>43</sup> 原文は以下の通り。Es ist des Menschen Doppelgänger / ein ganz exakter Fugen-Sänger. / Das Thema zeigt er dir im Spiegel, / dass er dich gegen Gott aufwiegel?. / Den Contrapunkt singt er perfekt / als Spiegelkrebs-Contrasubjekt. / Er ist nach altbewährtem Schema / der Doppelfuge - zweites Thema!

<sup>44</sup> 原文は以下の通り。Alle seelischen Krankheiten haben zwei Pole. Der Doppelgänger in der Literatur: Hofnarr, Sancho Pansa, Sganarell, Harlekin, Leporello, Hanswurst und Kasperl, Papageno, Spiegelmensch.

言える。カント哲学に由来するこの二元論的な考え方は、我々が知覚する「現象」と、その現象の背後にある真理であり、人間には知覚することができない神的な「物自体」の間の、二項対立の構図を有している。この「瞬間」と「永遠」の間の葛藤については、ウルマンが後年テレージエンシュタット強制収容所で残した論考「ゲーテとゲッター」においても、ゲーテの言葉を引用しながら言及される。既に述べたように、ウルマンが抱えていた精神的な問題が具体的にどのようなものであったのかは、彼の遺した日記などの記録においても暗示的に示唆されているに過ぎない。しかしながら、彼の「同化ユダヤ人」としての出自やウィーンやプラハといった都市における人種的マイノリティの問題、両親の不仲と別居・別離の経験、自身の初婚年齢の低さや二度に渡る再婚などから推察される不安定さ、また書簡などから読み取られる繊細な感受性は、ここで述べられているような内的葛藤の背景として論じられるに十分であり、ウルマン自身の言説や作品にも投影されているように思われる。「自由」は表現主義にも通ずる主題であるが、ウルマンはこの時期にシュタイナーの「自由」の思想を通じて、自らの内的問題に一つの解決を見出そうとするのである。

私は真実を求め妄想の中で衰弱した／治癒を待ち焦がれ私は病を患った  
小道を見つけ出しそれは行路を開いた／そして次第に私は萎れていった、全く沈んでしまうまで  
私は美を求めその欲求の中に倒れた／芸術に私は身を委ねてそして悪化した  
呪いを逃れ私は呪われた／自由に向かってひたむきに私は従者となった (Ullmann 1995: 107) <sup>45</sup>

「自由」の問題は、シュタイナーの初期哲学が反映された著書『自由の哲学 *Philosophie der Freiheit*』における中心命題であり、カント的な二元世界の超克、ウルマン自身の表現を用いるならば「瞬間と永遠」の対立に一つの解決をもたらすものでもある。ウルマンはチューリヒ滞在中にシュタイナーの著作に触れ、シュトゥットガルトの書店経営を通じて『自由の哲学』をはじめとする彼の著書について集中的に検討する機会を得て、その思想

<sup>45</sup> 原文は以下の通り。Ich suchte Wahrheit und verfiel in Wahn, / ersehnte Heilung und ich wurde krank, / den Pfad erspäht' ich und es brach die Bahn / und wachsend welkt' ich, bis ich ganz versank. / Das Schöne sucht' ich und verfiel in Sucht, / der Kunst ergab ich mich und wurde schlecht, / dem Fluch entfloh ich und ich ward verflucht, / nach Freiheit strebend wurde ich ein Knecht.

へと傾倒していったと推察される<sup>46</sup>。シュタイナーの初期哲学はゲーテ自然学における自然認識の手法にその基礎を置いているが、このゲーテ的自然認識と関わっているシュテッフエンの詩作についても、この書店経営を通じて理解を深めていたと考えられる。そして1935年には「音楽に関してシュタイナーが述べたことは全て熟知している<sup>47</sup>」と表明するまでに至っている。この「オデュッセイ」の時期の内的葛藤に対して一つの解決をもたらしたシュタイナー思想は、1942年にテレージエンシュタット強制収容所に移送された後も、ウルマンの創作に影響を与え続けたと考えられる。表2はシュトゥットガルトからプラハへ帰還する創作中期以降、1942年にテレージエンシュタットへ移送されるまでの間に書かれた、シュタイナーの思想や人智学に関係すると推察される作品の一覧である。

表2 1933年から1942年にかけて書かれた、シュタイナー思想との関連が推察される作品

作品名 (テキストの著者)	作曲年	作品番号	
ソプラノと管弦楽のための《8つの悲歌》(シュテッフエン)	1935	Op.8	消失
歌劇《反キリスト者の転落》(シュテッフエン)	1935	Op.9	
合唱、ソリスト、管弦楽とオルガンのための交響的ミサ 《大天使ミカエルの栄光に》	1936	Op.13	消失
3つの無伴奏合唱《薔薇十字団カンタータ》	1936	Op.14	消失
《6つの歌曲》(シュテッフエン)	1937	Op.17	
歌曲集(クラウス、ゲーテ、ノヴァーリス)	1937?	Op.18	消失
《宗教的な歌曲》(シュテッフエン、スイス民謡、 モルゲンシュテルン、ノヴァーリス、マッケイ)	1939/40	Op.20	
バリトンとピアノのための《神と舞姫》(ゲーテ)	1940?	Op.23	消失
歌劇《オデュッセウスの帰還》	1940/41?	Op.33	消失
演奏会用アリア(ゲーテ『タウリス島のイフィゲニーエ』より)	1942?	Op.40	消失

<sup>46</sup> 1929年のチューリヒ滞在中より、ウルマンは『自由の哲学』の検討を始めていたと考えられている (Schultz 2008: 124)。

<sup>47</sup> 原文: vertraut mit all dem, was uns Rudolf Steiner über Musik gesagt hat. シュテッフエンへ宛てた1935年9月16日付の書簡 (Schultz 2008: 124)。



消失作品ながらゲーテのテキストによる作品を一覧に加えているのは、ドルナッハのシュタイナー建築「ゲーテアヌム」の名称にも象徴されるように、シュタイナーの思想はゲーテの自然学及び芸術美学に根ざしているという理由による。歌劇《オデュッセウスの帰還》も消失作品であり、どのような作品であったかは推察の域を出るものではないが、これまでの文脈から、ウルマン自身が呼称である「オデュッセイ」の経験が重ね合わされたものであろうとみなすことは可能であろう。

## 第6節 独自様式への到達と中期の創作

ウルマンがシュトゥットガルトからプラハに帰還した1933年は、ドイツで国家社会主義ドイツ労働者党（NSDAP）、すなわちナチス党が政権を掌握し、アドルフ・ヒトラー Adolf Hitler（1889-1945）が首相に任命された年にあたる。この年から1945年まで同党は独裁体制を築き、優生思想に基づく絶滅政策の下、ユダヤ人排斥運動が過激化していくことになる。チェコスロヴァキアでは、この頃いわゆるズデーテン問題が顕在化し、マイノリティであるドイツ系住民たちは政治的背景による困難に直面するようになっていた<sup>48</sup>。オーストリア国籍を維持していたウルマンにとって、労働許可発行の問題により、生活の基盤を確保できるようなポストを得ることは困難を極め、音楽アカデミーの臨時講師やフリーランスの音楽教師、ラジオ講演、新聞や雑誌などへの寄稿を行うほか選択肢はなかった。一方でこの時期に行われた講演活動や雑誌への寄稿は、現在までのウルマン研究において、彼の同時期の創作姿勢を探る上での貴重な資料となっている。このような状況はまた、結果として、ウルマンに作曲家としての創作のための時間的な余裕をもたらすことにもなった。

1930年代中葉のプラハの芸術界は前衛的な潮流の最中であつた。1934年のヴィーチャスラフ・ネズヴァル Vítězslav Nezval（1900-1958）草案の宣言文「チェコにおけるシュル

---

<sup>48</sup> 1933年にコンラート・ヘンライン Konrad Henlein（1898-1945）が率いるズデーテンドイツ郷土戦線が発足。ズデーテンはドイツの一部だと主張して、チェコスロヴァキア内でのチェコ人とドイツ系住民の対立が顕在化した。

レアリスム」に象徴されるように、プラハはパリに次いで、モダニストたちが前衛芸術を謳歌する時期を迎えていた<sup>49</sup>。ハプスブルク家による長い支配の過程でプラハではドイツ人とチェコ人とが二分化し、この二者間の奇妙な乖離は、例えばチェコ人が解読不可能なドイツ語による文字標識といったものに象徴される。すなわち、この都市に潜在的に存在していた「言語」への失望感と、その無言の重圧を背景とするプラハのシュルレアリストたちの精神性は、言語というものへの意識という観点において、パリのシュルレアリスムと軌を一にするものであった（神保 2010: 62-63）。シュルレアリストの作品に見られる自動記述などいわゆるオートマティスムの表現手法は、フロイトの精神分析における「潜在意識」にその理論的根拠を求めている。無論、「生」を標語とし、人間の激しい内面感情の主観的表現を特徴とするドイツ表現主義の潮流と、超現実主義による潜在意識や「夢」の表現が特徴的なシュルレアリスムではその性質や扱う主題にも違いがあるが、人間の内面へと沈潜し、人間の内部を探求するという意味においては、シュルレアリスムには表現主義の精神性に通じる志向性が内在しているとも言える<sup>50</sup>。ウルマンがテレージエンシュタットで残したジャンヌ・ダルク戯曲《1431年5月30日》への序文には、シュルレアリスムに関する以下のような言及がある。

芸術の秘密とは、質料を形相を通して抹殺するのではなく、質料を——形相を通じて——変容させることである。メタモルフォーゼは分裂の場面に足を踏み入れる。それはシュルレアリスムや音のレアリスムへと導く。ここでキュビズムや表現主義が想起されうるだろう。ここでは質料的な要素を——場合によっては歴史的な要素を——根源現象へと還元することが起こっているのであり、それは画家たちが印象

---

<sup>49</sup> 宣言文には画家のインジヒ・シュティルスキー Jindřich Štyrský (1899-1942)、「トワイヤン Toyen」ことマリエ・チェルミーノヴァ Marie Čermínová (1902-1980)らが署名し、コラージュ作家として知られるカレル・タイゲ Karel Teige (1900-1951)もその中心的な役割を担っていた。

<sup>50</sup> 例えばマックス・エルンスト Max Ernst (1891-1976)のような画家は初期に表現主義の芸術家やクレールと接点を持ち、後にダダイズムを経て、超現実主義を牽引してゆく。

派美術から分離して以来、自然の姿と向き合う中で、予感に満ちて試みたことである。(Ullmann 1995: 147、強調はウルマンによる)<sup>51</sup>

ウルマンによるこの言説の意図については第3章で詳細に検討するが、ここで彼がゲーテに由来する概念である「根源現象」への還元として、表現主義、キュビズム、シュルレアリスムを、同一の方向性の下に位置付けていることに留意しておくべきだろう。根源現象はゲーテの自然学における主要概念であり、序論でも触れたように、ゲーテ自然学における自然認識の手法はシュタイナーの思想の根幹をなしている。ウルマンが自らの言説の中で、自身の青年時代を象徴する表現主義とプラハにおけるキュビズムやシュルレアリスムといった前衛芸術を、シュタイナー思想との関連において結びつけて理解していることは、ウルマンの創作理念を議論する上で重要であるように思われる。それはすなわち、ウルマンはシェーンベルクの影響下にあった創作初期から、シュタイナー思想への接近を経て自らの様式を確立し、テレージエンシュタット強制収容所における創作後期に至るまで、自らの創作理念を断絶のない一続きのものとして捉えていたことを意味する。そしてそれらに共通するのは、「人間の内部で起こる現象」への注目であるように解釈できる。ウルマンが自らの創作を創作初期からの継続性があるものとして考えていた一例として、1933年の再改稿を経て、翌年に管弦楽化され1935年にエミール・ヘルツカ賞<sup>52</sup>を受賞する《シェーンベルク変奏曲》(第3稿)に見られる、全音音階に由来するトリトーンズや四度和音の使用が挙げられる。これらの手法はウルマンの1920年代における作曲様式を集約するものであると同時に、1930年代の新しい創作時期においても、シェーンベルクの『和

---

<sup>51</sup> 原文は以下の通り。Das Geheimnis der Kunst ist nicht, den Stoff durch die Form zu vertilgen, sondern ihn - durch die Form - umzuwandeln. Es tritt die Metamorphose an Stelle der Zertrümmerung. Sie führt zu Surrealismus oder Sonrealismus. Hier wäre des Kubismus und Expressionismus zu gedenken. Dies geschieht durch die Rückführung der stofflichen Elemente - eventuell der historischen - auf *Urphänomene*, wie es die Malerei seit der Loslösung vom Impressionismus gegenüber den Naturformen ahnungsvoll versucht.

<sup>52</sup> エミール・ヘルツカ Emil Hertzka (1869-1932) はウィーンのユニフェルザール出版社 (Universal Edition) の経営を率いた人物であり、現代音楽作品の出版に尽力した。この人物の死を受けて、「ヘルツカ賞」は優れた現代音楽作品に対して贈られる作曲賞として1932年から1937年にかけて開催された。ウルマンをはじめ、1934年にはルイージ・ダッラピッコラ Luigi Dallapiccola (1904-1975)、1937年にはハンス・エーリヒ・アポストル Hans Erich Apostel (1901-1972) とカール・アマデウス・ハルトマン Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) がこれを受賞している。

声学』から受け継いだ語法が依然として用いられていたことを示している (Schultz 2008: 138-145)。その一方で、1936年に作曲されたピアノ・ソナタ第1番Op.10、あるいは1937年のシュテッフェンのテキストによる《6つの歌曲》Op.17といった作品には、この《シェンベルク変奏曲》までには見られなかった、不協和ではあるが調性の要素をも包括していくような独自の和声語法が見られ、ウルマンが新しい様式に到達したことを明確に物語っている。ウルマンのこの独自の様式について、1938年8月にドルナッハでこれらの作品に触れた作曲家レオポルト・ファン・デア・パルス Leopold van der Pals (1884-1966) の日記には、以下のような記述が残されている<sup>53</sup>。

日曜日、ビュッヘンバッハー博士邸にて。ウルマンが彼の作品を演奏した。極めて重要な事柄が認められた。様式の不思議な発展。すなわち、和声的簡素さへの回帰。(Schultz 2008: 174)

パルスが「様式の不思議な発展」「和声的簡素さへの回帰」と形容したことは、ここで演奏されたピアノ・ソナタ第1番や《6つの歌曲》に見られるような、調性的な和音を包括するウルマンの独自の語法が、それまでの表現主義的無調の様式とは異なるものであったことを示している。そしてそれが調性音楽への単純な回帰を意味するのではないことは、パルスの「不思議な発展」という表現に現れている。ウルマンの新たな様式は、これらの作品のほか、シュテッフェン、スイス民謡、モルゲンシュテルン、ノヴァーリス、マッケイという異なる詩人のテキストによって構成された《宗教的な歌曲》Op.20にも見られるものである。二つの歌曲作品 (Op.17、Op.20) は、シュタイナー思想と関連を持つ作品であるという点で共通している。しかしながらこの新しい音楽語法はこれらの作品にのみ限定的に用いられたのではなく、創作中期以降の作品に全体として観察できる傾向である。例えば《ハーフィス歌曲集》Op.30や、女性詩人の内面の激しい感情表現に焦点を当てた三つの歌曲作品、フーフのテキストによる《5つの愛の歌》Op.26、ブラウニングのテキストによる《ポルトガル語からの3つのソネット》Op.29、ラベのテキストによる《6つのソ

<sup>53</sup> ドルナッハのゲーテアナムで1938年8月5日にウルマンとパルスの作品による演奏会が開催された。プログラムはパルスの弦楽四重奏曲、ウルマンの「6つの歌曲」Op.17より4曲、ピアノ・ソナタ第1番Op.10によって構成され、ウルマンが自作品のピアノを演奏した。この数日後、人智学協会に所属しウルマンとも親交の深かった哲学博士ハンス・ビュッヘンバッハー Hans Büchenbacher (1887-1977) の邸宅でも演奏会が催され、パルスの日記はこの後者の演奏会への出席に基づいている。

ネット》Op.34にも、この新しい様式による語法が顕著に見られる<sup>54</sup>。それは歌曲以外の、一連のピアノ・ソナタやピアノ協奏曲Op.25といった作品においても同様である。ウルマンが1923年の処女作《7つのピアノ歌曲》において扱ったハーフィスとラベという二人の詩人は、1930年代になってそれぞれ独立した歌曲集として再び焦点が当てられている。そしてこのことは、ウルマンが1930年代の新しい創作を、過去の1920年代の創作との連続性の中で捉えているように解釈できる。

シュタイナーによる自己認識論、すなわち人間の内面で起こる認識について検討課題とする哲学的思索は、表層的な外皮の中に潜む人間や事物の本質を露わにしようとする表現主義とその目的において共通性が指摘される (Patzlaff 2019: 10)。つまり、ウルマンのシュタイナー思想への接近は、彼の青年期からの人間の内面への注目の一つの結果としても位置付けることができる。シュタイナー思想はウルマンに全く新しい思想と作曲様式をもたらしたのではなく、彼が青年時代を通じて培った表現主義的無調の理念やその独自の展開に対して、思想的な拠り所をもたらすものであったと推察される。

## 第7節 テレージエンシュタットにおける創作とウルマンの芸術観

1939年にナチス・ドイツがチェコスロヴァキアを占領し、ベーメン・メーレン保護領が成立すると、国内のユダヤ人に対する圧力は飛躍的な高まりを見せる。これと時を同じくして、ウルマンの周辺的环境も大きく変化する。父マクシミリアン (1938年)、母マルヴィーネ (1940年) との死別に加え、二人の子、ヨハネスとフェリシアは疎開プログラムの一環として1939年にイングランドへ渡り、妻であるアニーとも1941年に離婚が成立する。本稿で分析対象とする《宗教的な歌曲》Op.20はまさにこの時期の作品であり、第2曲は母マルヴィーネに、第5曲と第6曲はそれぞれ二人の息子に献呈されている。自らの収

---

<sup>54</sup> ブラウニングの《ポルトガル語からの3つのソネット》Op.29の当時の出版譜には、「著名な女性による愛の歌集、第2集 *Liebeslieder berühmter Frauen, II. Reihe.*」という表記がある (Bauni/Hoesch 2004: 231)。フーフの《5つの愛の歌》Op.26、ラベの《6つのソネット》Op.34を含めて、ウルマンが複数の作品による連作を想定していた可能性が考えられる。

容所への移送が現実味を帯びてくると、ウルマンは知人の作曲家、アレクサンダー・ヴァウリン Alexander Waulin (1894-1976) に自らの手稿譜のいくつかを託す。その中に含まれていたのが、これまで折に触れて言及してきたウルマンの韻文日記『見知らぬ旅人』である。1942年9月、ウルマンはテレージエンシュタット強制収容所へと移送される。

プラハの北方に位置し、当時のナチスの勢力圏のほぼ中央に位置したテレージエンシュタット強制収容所はいわゆる「中継収容所」としての性格を有していた。周辺各国から移送されてきたユダヤ人はテレージエンシュタットを中継点として、アウシュヴィッツをはじめとする「東方」の強制収容所に「再移送」された<sup>55</sup>。ただし表向きはテレージエンシュタットは「優先収容所」と称され、著名で権威のある知識階級のユダヤ人が優先的に受け入れられるとされた (Schultz 2008: 191)。このために、テレージエンシュタットには必然的に多数の文化人たちが集まる環境が生まれ、音楽界の中軸を担っていた作曲家、指揮者、演奏者たちもそこには含まれた。テレージエンシュタット強制収容所のこのような性格は、後に当局によって、国際社会の批判を免れるため「ユダヤ人を保護する」というプロパガンダに利用されることになる<sup>56</sup>。その美化政策は、宣伝映画「総統がユダヤ人に町を贈る Der Führer schenkt den Juden eine Stadt」において一つの頂点に達する<sup>57</sup>。ホロコーストの犠牲者としてウルマンと同列的に取り上げられる機会の多いハンス・クラサ Hans Krasa (1899-1944)、パヴェル・ハース Pavel Haas (1899-1944)、ギデオン・クライン Gideon Klein (1919-1945) などの作曲家、またヴァルター・ヴィントホルツ

---

<sup>55</sup> この経緯についてはSchultz (2008: 187-188) を参照。テレージエンシュタット強制収容所の詳細な実態については、ウルマンとも深い親交のあった詩人・作家であり、収容所を生き延びた証人でもあるH.G.アドラーによる複数の文献が存在する (1974, 1960, 1958)。 *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1960) はその代表的なもので、収容所生活についての基礎的かつ重要な文献となっている。 *Die verwaltete Mensch* (1974) においてはその視野がユダヤ人の強制収容所への移送の全体像へと広げられ、強制収容所の設置、機能性、収容所の組織形態、移送の具体的方法など精緻な分析が見られる。

<sup>56</sup> 小林は以下のように述べている。「そしてこの [ユダヤ人を保護するナチス・ドイツという虚像を対外にアピールする] 機能をより効果的に発揮させるためには、領内各地のユダヤ人指導層や世界的に著名なユダヤ人、国外からの安否の問い合わせが予想されるユダヤ人を集めておく必要があったのである。」 (2002: 358)

<sup>57</sup> テレージエンシュタットの小さな町は美化され、公園や音楽ホールが整備された。これにかかる住環境の過密化の解消のために7500人ものユダヤ人が新たにアウシュヴィッツへ送られた。結果、国際赤十字社の視察団の目を欺くことに成功する。このあたりの経緯については小林 (2002: 357-358) に詳しい。

Walter Windholz (1907-1944)、カレル・アンチェル Karel Ančerl (1908-1973)、アリス・ヘルツ＝ゾマー Alice Herz=Sommer (1903-2014)、エディット・クラウス Edith Kraus (1913-2013) といった著名な演奏家は、このようにしてテレージエンシュタットへ移送されてきた文化人たちのうちの一角であった。

同様の経緯によってテレージエンシュタットへ移送されたハンス・ギュンター・アドラー Hans Günther Adler (1910-1988) は既にプラハにおいてウルマンと親交があった人物であるが、彼のテキストは収容所内でウルマンによって付曲され、カンタータ《いつも心の奥に Immer Inmitten》(2曲のみ現存)、《男とその日 Der Mensch und sein Tag》Op.47といった歌曲作品へと結びついている。そのテキストと音楽には収容所という特殊な空間が影を落としている。なお、アドラーはテレージエンシュタットから生還し、この収容所の実態を記した複数の重要な文献を残している。この他に、コンラート・フェルディナンド・マイヤー Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) のテキストによる《3つの歌曲》、フリードリヒ・ヘルダーリン Friedrich Hölderlin (1770-1843) のテキストによる3つの歌曲、クラーブントのテキストによる《3つの中国の歌》(2曲のみ現存)といった歌曲作品が作曲された。クラーブントは表現主義との関連が強く、一方マイヤーは同じスイス出身のシュテッフェンが影響を受けていた詩人であることから、それらの点においては収容所内の歌曲創作は、プラハでの初期・中期の創作を引き継いだものであるとみなすことが可能だろう。無論、これら後期歌曲の持つ様式と創作中期からの進展については、今後の研究において比較的に検討される必要がある。

ウルマンのテレージエンシュタットにおける創作活動と間接的に結びついていたのが、収容所内の自治組織による余暇活動部門 (FZG, Freizeitgestaltung) である<sup>58</sup>。この部門は1942年10月に、経済や技術、衛生部門などの創設と併せて、その下位に位置する文化的活動のための部門として長老評議会によって設置された<sup>59</sup>。1943年には、ウルマンがこのFZGにおける「現代音楽スタジオ」及び「コレギウム・ムジクム」の運営を任されていたことが分かっている。このことが《3つのイディッシュ語による歌曲》をはじめとした、収容所内での実用的な用途のための作品の創作に結びついている。FZGの活動の一環として、ウルマンはテレージエンシュタットで催された演奏会の批評活動を行い、1944年まで

---

<sup>58</sup> Freizeitgestaltung の設置経緯と運営については Schultz (2008: 199-202) を参照されたい。

<sup>59</sup> 当局は他の強制収容所と同様に、ユダヤ人の長老を中心とする組織を構築した上で、自治的に運営させるという手法を採用していた。

に少なくとも26点の批評記事を執筆した。同時期に書かれたのが論考「ゲーテとゲッター」であり、これらの批評記事と共に、収容所内での音楽活動の実態や、ウルマンの創作姿勢を探る上での貴重な資料となっている。これらはテレージエンシュタットで書かれたウルマンの作品の自筆譜と共に、1944年10月のアウシュヴィッツへの移送直前、収容所の「ゲッター図書館」を管理していたエミール・ウーティツ Emil Utitz (1883-1956) へと託される。ウーティツはテレージエンシュタットを生き延び、その結果としてウルマンの後期作品は消失を免れている。

この「ゲーテとゲッター」において、ウルマンはゲーテとシラーの名前を挙げながら、彼自身の芸術観について表明する。

テレージエンシュタットは私にとって形相（形式）<sup>60</sup>を学ぶ場所であって、今もそうである。以前は美しい形相を実現することは容易であった。そこでは便利さという文明の魔術が排除してしまっていたために、質料（素材）としての生の勢いと圧力とを感じていなかった。ここ [テレージエンシュタット] は、人が日々の生活において形式を通して質料を克服し、またあらゆる芸術的なものが [強制収容所のような] 環境に全く反して存在している場所である。ここは、その中にシラーをもって芸術作品の秘密を見出すならば、本当の意味での職業学校なのである。すなわち、形式によって質料を抹殺するということだ。それが、おそらくそもそもの人間の使命なのである。美学的な人間だけでなく、倫理的な人間にとっても。私はテレージエンシュタットでかなり多くの新しい音楽を書いた。大抵は指揮者、演出家、ピアニスト、歌手たちの要望や希望を満たすためであり、ゲッターの余暇活動部門における要求に添うためであった。同様に、テレージエンシュタットには楽器がない以上、ピアノを演奏することができないことを強調するようなことを列挙するのは私にとっては無意味なことのように思われる。五線紙の甚だしい不足も、後の世代にとっては興味のないことであろう。強調するべきはただ、私がテレージエンシュタットを通じた音楽活動の中で [常に芸術行為を] 要求され、 [それが強制収容所のような環境によって] 妨げられるようなことはなかったということであり、我々がただ嘆きながらバビロンの河の畔に座り込んだなどということは決してなく、我々の文

---

<sup>60</sup> 原文の Form は、アリストテレス以来の質料形相論の文脈においては「形相」と訳される。Stoffも同様に「質料」と訳されるのが一般的である。



化への意志が我々の生への意思にふさわしかったということである。そして私は確信する、生と芸術において、意に反する質料から形相を手に入れるべく努力した全ての者は、私に正しいと言ってくれることを。(Ullmann 1993: 93) <sup>61</sup>

この言説は、ウルマンをはじめユダヤ人がテレージエンシュタット強制収容所で置かれていた悲惨な環境とその精神的状況を今に伝えるものであるが、同様に注目すべきなのは、彼が「形相によって質料を抹殺する（平らげる）」というシラーの著名な『人間の美的教育について』の書簡における芸術観を引用している点にある。この『人間の美的教育について』において展開されるシラーの思想は、それまでは「自然の模倣」として捉えられていた芸術を人間の根源なる力として捉えたカント哲学の影響を受けたものであり、教育学における古典としてや美学理論として広く知られている一方で、シュタイナーの初期哲学の基礎をなし、彼の後期の「人智学」をも貫いている理念でもある。ウルマンがこのシラーの引用に関してシュタイナー思想を念頭に置いていることは、この「ゲーテとゲットー」の後に書かれたと考えられる、ジャンヌ・ダルクを題材とした歌劇《1431年5月30日》への「序文」において、より具体的に明らかにされる（これらの内容については第3章において詳しく触れる）。これらの事実から窺い知れるのは、「自由な無調」時代のシェーンベルクによる概念を基礎とし、さらにシュタイナーの思想を一つの拠り所として形

---

<sup>61</sup> 原文は以下の通り。Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation, sie verdrängte, war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht: Hier ist die wahre Meisterschule, wenn man mit Schiller des Geheimnis des Kunstwerks darin sieht: den Stoff durch die Form zu vertilgen - was ja vermutlich die Mission des Menschen überhaupt ist, nicht nur des aesthetischen, sondern auch des ethischen Menschen. Ich habe in Theresienstadt ziemlich viel neue Musik geschrieben, meist um den Bedürfnissen und Wünschen von Dirigenten, Regisseuren, Pianisten, Sängern und damit den Bedürfnissen der Freizeitgestaltung des Ghettos zu genügen. Sie aufzuzählen scheint mir ebenso müßig wie etwa zu betonen, dass man in Theresienstadt nicht Klavier spielen konnte, solange es keine Instrumente gab. Auch der empfindliche Mangel an Notenpapier dürfte für kommende Geschlechter uninteressant sein. Zu betonen ist nur, dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloss klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war; und ich bin überzeugt davon, dass alle, die bestrebt waren, in Leben und Kunst die Form dem widerstrebenden Stoffe abzurufen, mir Recht geben werden.

成されたウルマン独自の創作理念は、テレージエンシュタットという過酷な環境にあっても変わらずその根幹に存在し続けたという点である。Schultzが指摘するように、テレージエンシュタットの創作は、プラハでの創作中期を通じて獲得した表現手法によって特徴付けられているのであって（2001: 63）、実作品を観察する限り、ウルマンが1930年代中葉に到達した和声語法もまた、変わることなくその基礎にあると考えられる。

## 第2章 ウルマンと「不協和音の解放」

ウィーンで青年期を過ごしたウルマンは、短期間ではあったが、シェーンベルクをはじめとする新ウィーン楽派の作曲家と密接な関係を持つようになる。その関係が1919年以降に移り住むプラハにおける創作初期においても維持され、この時期の作品が表現主義的無調によって特徴付けられていること、その後の「オデュッセイ」とシュタイナー思想への接近を経て自らの語法へと到達してからの作品においても、それまでの表現主義的な傾向が依然として指摘できることは既に触れた通りである。このことを裏付けるように、ウルマンが1938年8月25日付でプラハの作曲家カレル・ライネル Karel Reiner (1910-1979) へ宛てた書簡には、自らの創作に関して次のような言及がある。

シェーンベルク楽派に私は、厳格な——と言うより論理的な構築や、音響世界への冒険への愛好という点で、ハーバの楽派には旋律的な知覚の深化や、新しい形式的価値観への展望、ベートーヴェンやブラームスの正典からの解放という点において感謝している<sup>1</sup>。

この書簡が1938年に書かれたという事実は、ウルマンが独自の様式へと到達した創作中期においても、自身の創作にシェーンベルクの理念が依然として息づいていることを示唆している<sup>2</sup>。ウルマンはベルクやヴェーベルン、あるいはアイスラーのように、十二音技法の

---

<sup>1</sup> Richterによる同書簡からの引用を参照 (2000: 103)。原文は以下の通り。Der Schönbergsschule danke ich strenge - will sagen logische Architektonik und Liebe zu den Abenteuern der Klangwelt, der Hábaschule die Verfeinerung des melodischen Empfindens, den Ausblick auf neue formale Werte und die Befreiung von dem Kanon Beethovens und Brahms'.

<sup>2</sup> ウルマンは1935年から1937年にかけてプラハ音楽院におけるハーバの四分音のクラスを受講しているが、この四分音の技法を用いて書かれたのは《四分音クラリネットとピアノのためのソナタ》Op.16のみであると考えられている。Richterはハーバからの影響について、ハーバの論文「音楽における音の細分化と新しい様式の可能性の基礎」からの引用を踏まえつつ、シェーンベルクからのそれと比較すると極めて微小であると述べている (2000: 104)。この論文では新しい様式のためにソナタ、ロンドなど古典的な形式の使用の拒絶が明記されているが、Richterが分析しているように、少なくともウルマンのピアノ・ソナタには該当しない。このように、ハーバからの影響を受けた作品は限定的であると推察されるものの、現存する作品にも見られるかどうかは今後研究されるべきだろう。

方向に進むことはなかった。このことは十二音技法の構成主義的な性格が、ウルマンの表現主義的無調に由来する創作姿勢とは根本的に趣を異にするものであったことを示している。同じシェーンベルクによって目指されたものである一方で、「自由な無調」による様式と十二音技法による様式との間に本質的な違いがあることは、これまでも幾度となく言及されてきた。これらは「無調という点では共通性をもつとしても、『音構成の論理学』とも言うべき構成主義的でストイックな十二音音楽は、音楽的構成における無秩序と混沌によってのみ、近代人の苦悩に満ちた実存的自我の根底をあからさまにすることができると考える表現主義の音楽の本質とは、根本的に次元を異にするもの」（三浦 1995b: 270）であった。シェーンベルクをめぐる研究の文脈においても、十二音技法は彼のそれまでの無調音楽を引き継いだと言うよりも、方針の転換であったとみなされている。浅井はアドルノによるシェーンベルクの「解体領域<sup>3</sup>」への指摘を引き合いに出しつつ、このような技法は音楽的連関性の欠如という特徴を持ち、その分析の困難さは表現主義という時代背景と関係付けられると述べる。この「解体領域」がシェーンベルクの「表現」の音楽美学において正当化されるものであったのに対して、1917年以降に中心概念として現れる「理解しやすさ Fasslichkeit」の音楽美学は、シェーンベルクに技法の転換を余儀なくさせるものであった（浅井 2014: 141）。そしてこの二つの様式が一続きでなく別個のものとして考えられていたことは、シェーンベルクが1930年代以降に、自らの「自由な無調」期における「汎調性」との関連を思わせるテーマを再び用いるようになることから明らかであるように思われる<sup>4</sup>。

---

<sup>3</sup> アドルノはシェーンベルクの十二音技法に至るまでの無調作品において、調的に解釈が可能な部分に対して、四度和音による不協和な楽節が現れる部分を「解体領域 Auflösungs-feld」として、その意義を強調する（Adorno 1990: 81）。浅井は以下のように述べている。「こうした謂わば作品における破断とでもいふべきパッセージを機能と声内で解釈する試みは、必然的に挫折という対価を要求することになる。」（浅井 2014: 135）

<sup>4</sup> フロイトの深層心理に象徴されるような人間の内的側面へと迫ってゆく表現主義的題材とその音楽は、調性音楽を破壊し、前衛的かつ実験的な表現をもたらした一方で、聴衆に「理解のしにくさ」を招く結果を生んだ。シェーンベルクが1918年に「私的演奏協会」を組織したのも、ベルクによる趣意書に示されているように、彼らの新音楽が「正しく理解されること」にその主要な目的があった。シェーンベルク自身が明言するように、彼の十二音技法による作曲の目的は「理解のしやすさ」のためにほかならず（Schönberg 1976: 72-73）、この「理解しやすさ」というシェーンベルクの新たな音楽美学のために、「音色旋律」に象徴されるような、音響の次元にその焦点の一つが当てられた「自由な無調」期の作曲技法は、1920年代には一時的に撤回されることになる（浅井 2014: 141）。

では、ウルマンはこの十二音技法についていかなる見解を有していただろうか。ウルマンが1935年に当時のチェコスロヴァキア共和国のドイツ語ラジオ放送を通じて講演し、2017年になって再発見された講演記録「調性と無調性 Tonalität und Atonalität」の中で、十二音技法について以下のような言及がある。

ある意味では私たちがここ [つまり十二音技法] で耳にしているのは、私たちが最先端の自然科学に即して見ているものということになるだろう。すなわち、色彩や形式、形態の世界ではなく、波動、原子、イオンといった世界である。全ては暗澹としている<sup>5</sup>。(Ullmann 2018: 9)

ウルマンにとって十二音技法が、自らの音楽理念とは異なる方向性を持つものであったことが理解される。ウルマンが新ウィーン楽派の中でも、特にベルクに共感を示し、表現主義的無調で書かれた《ヴォツェック》にとりわけ興味を示していたことは、このことを裏付けているように思われる。ベルクは後に十二音技法を用いるようになるが、その音列に調性的な響きが混在することを許容した。すなわち、ウルマンの創作に影響を与えたのは、シェーンベルクが十二音技法に至る前の時期に生まれ、新ウィーン楽派の間で共有されていたであろう「自由な無調」に由来するものであると言える。そしてその根底にある「汎調性」という包括的な概念への志向は、ウルマンの創作初期だけでなく、創作中期以降においても、彼の音楽語法の基礎に存在し続けたと考えられる。

ウルマンの現存する作品には、シェーンベルクを想起させる全音音階和音や四度和音に加えて、スクリャービンの「神秘和音」と同じ構成音を含む音響音階とその和音の使用が顕著に見られる。本章では、ウルマンが青年期に多大な影響を受けたシェーンベルクの『和声学』との関係から、いかなる理論的背景によってこの音響音階が導かれたのかを明

---

<sup>5</sup> この講演はウルマンがチェコ・スロヴァキア共和国のドイツ語ラジオ放送に提供したもので、1935年12月30日に放送された。2017年にJirgensが編集して出版された、当時の同国のラジオ放送における講演記録 *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik. Musiksendungen 1925-1938: Vorträge – Artikel – Autoren* の中で再発見され、2018年6月にDümlingの論文を通じて公開された。引用箇所の内容は以下の通り。Im gewissen Sinne hören wir hier, was wir gemäß der neuesten Naturwissenschaft sehen sollten: anstatt der Welt der Farben, Formen und Gestalten nämlich bewegte Wellen, Atome oder Ionen. Alles grau in grau.

らかにする。それはすなわち、ウルマンが『和声学』をどのように受容し、その理念を自らの語法へ結実させていったのかを考察することでもある。第1節において、シェーンベルクの汎調性への志向について、彼の『和声学』の特徴と、そこで展開される協和音・不協和音に対する概念を中心に論じる。第2節で、『和声学』において論じられている全音音階和音と四度和音の意義について整理し、ウルマンの作品に見られるそれらの影響について言及する。そして第3節で、ウルマンが用いた音響音階とその和音が、シェーンベルクの汎調性への志向を基礎として導かれたと考えられることを明らかにしたい。

## 第1節 シェーンベルクの『和声学』と「不協和音の解放」

シェーンベルクが調性を放棄してから十二音技法による初めての作品を発表するまでの間は、いわゆる「自由な無調 Freie Atonalität」期として知られている (Delaere 1993: 9-11)。当然ながら、この「自由な無調」は突如として起こったものではない。例えば1906年に作曲された室内交響曲第1番 Op.9 は、まだ調性を排除してはいないものの、既に言及したように作曲者自身が指揮した1913年3月の演奏会でスキャンダルを巻き起こした (Stuckensmidt 1951: 72)。この事実は、当時のシェーンベルクの前衛性を示すとともに、調性の放棄へと向かう段階的な過程を物語っている。この2年前にあたる1911年に Universal Edition 社からその初版が出版された『和声学』は、同時代の和声的発展を従来の和声理論に基づいて説明してはいるものの、そこではむしろ、シェーンベルクの和声に対する急進的な態度が表れている<sup>6</sup>。既に言及したように、同著がクラウスに献呈されているという事実は、シェーンベルクが特に旧体制への批判という観点において、当時のウィーンにおける表現主義的風潮の最中にあつたことを示している。彼は自らの作曲法上の発展が、その前衛性にも関わらず、伝統的な和声理論の基礎の上に存在することを証明しようとした (Luchterhandt 2014: 198)。すなわち、シェーンベルクは自らの理論を伝統的な

---

<sup>6</sup> シェーンベルクの『和声学』は1911年に初版が出版された後、1922年に著者自身によって改訂が加えられた第三版が出版されている。本稿では第三版を参照している。

方法論の延長線上に解釈してみせることで、伝統的な和声学に対して、自らの正当性を主張することを試みたのである<sup>7</sup>。シェーンベルクが自らの作品を形容する「無調性 atonal」という言葉を嫌って無意味なものと評し、「汎調性 pantonal」と呼称されることを好んだという逸話は知られているが (Neighbour 1983: 17)、この『和声学』を貫いているのは、まさにこの、より進歩的な概念によって調性体系を包括するという汎調性への志向にほかならない<sup>8</sup>。その後の空白期間を経て十二音技法を用いた創作へと方針の転換がなされ、この「自由な無調」期に扱われたテーマは一旦中断されるのであるが、既に触れたように1930年代の終わりになってシェーンベルクは再びこの問題を扱うようになる。すなわちこの「汎調性」をめぐるテーマは、十二音技法による創作へと移行してからも、彼にとって生きた検討課題であり続けたと見なされている<sup>9</sup>。

この『和声学』では、その冒頭から、それまでの和声理論において当然のように論じられてきた協和音と不協和音という二項区分が否定される<sup>10</sup>。

近くに位置する [倍音は] より多く、遠くに位置するものはより少なく寄与する。

これらの間の差異というのは本質的なものではなく、単に程度の問題である。……

---

<sup>7</sup> 一方で、例えば十二音技法においてバロック時代までの形式や技法を踏襲したことなどに見られるように、シェーンベルクにおける革新性と保守性の両義性はアドルノによっても指摘されてきた。三浦 (1995: 265f) も参照されたい。

<sup>8</sup> シェーンベルクが調性がないという意味の「無調」ではなく、これまでの調性体系をより進歩的な概念によって包括する「汎調性」を思い描いていたことは、後の『和声の構造的諸機能』において見られる「単一調性 Monotonalität」「調域」の概念からも明らかであると言える。つまりシェーンベルクが「無調」という表現を嫌ったのは、彼の目指したものが調性の否定ではなく、より広義の意味での調性であったということだろう。

<sup>9</sup> 十二音技法を経て、1930年代以降にシェーンベルクは調性に再び焦点を当てる。彼は後年、「多くの未だ用いられていない可能性 viele ungenutzte Möglichkeiten」 (Schönberg 1958: 260) という表現を用いて、オルガン変奏曲 Op.40 の調性的な和声や、室内交響曲と自らの無調音楽の隔たりを埋めるものだと説明している (Luchterhandt 2014: 198)。Luchterhandtは、この汎調性 (あるいは単一調性) への志向が十二音技法を経た1930年代においても、シェーンベルクにとって未だ進展中の、生きたテーマであったと指摘している (2014: 197-225)。

<sup>10</sup> Dahlhausは、不協和音と協和音の決定に関する議論そのものは18世紀から見られたものであり、シェーンベルクはその意味で音楽理論における伝統の上に立っていると述べている (1968: 665)。

対立を意味する協和音と不協和音という表現は誤りである。それは、遠く離れた倍音にも慣れ親しみ、芸術能力における美しい響きという概念を、総ての自然物の現象にまで拡大するという、分析を行う耳の成長能力のみに依存するのである。

(Schönberg 1922: 18)

シェーンベルクは後年にも『和声の構造的諸機能 *Structural Functions of Harmony*』の中で、不協和音は一連の倍音中のより遠い協和音に過ぎないのであって、両者の「理解しやすさ *Fasslichkeit*」には差がないと述べている (1954: 193)。自然倍音に和音の根拠を求める姿勢は18世紀のラモーにまで遡り、シェーンベルクはその意味では、西洋音楽における伝統的な考え方を継承していると言える。このシェーンベルクの「不協和音は一連の倍音中のより遠い協和音に過ぎない」という主張が物理学的な見地から正しいと言えるかどうかは議論の余地があるとしても、和音の根拠を自然倍音に求めるという伝統的な立場から「不協和音」の存在そのものを否定したことは、一定の意義を有するものであった。

シェーンベルクがこのように自然倍音に言及することについては、ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ Hermann von Helmholtz (1821-1894) による『音感覚論』の存在が一つの背景として指摘できるように思われる<sup>11</sup>。1863年に初版が刊行された同著では、音響学に関する音の周波数や振動数の物理的・生理学的解析にとどまらず、知覚の美学的側面——すなわち物理現象である音響と人間の生物的知覚との間に存在する、不可逆的な非対称性について問いかけている (Kursell/Schäfer 2010: 191)。つまり、ヘルムホルツは一切の倍音を持たない「純音」を用いた実験の結果として、複数の純音を組み合わせた「合成音」が不協和であるか否かは、その音の成り立ちではなく、聴者の耳の音楽的経験に依存するということを主張する。

ある合成音 [すなわち和音] が他のものよりも粗いかどうかは耳の解剖学的構造のみに依存し、心理学的動機には依存しない。しかしながら、聴者がどれほどの粗さまで音楽表現の手段として堪える傾向にあるかは、嗜好と慣れに依存する。それゆ

---

<sup>11</sup> 「音色」が耳には直接知覚されない倍音が関わっているという言及からも、シェーンベルクの主張がヘルムホルツによる倍音の理論に基礎を置いていることは明らかであろう。Kursell/Schäferは5つの管弦楽曲 Op.16 の第3曲〈音色〉における「音色旋律」を引き合いに、ヘルムホルツが提起したこの美学的問題とシェーンベルクとを結びつけている (2010: 189-218)。



えに協和音と不協和音の間の境界は様々に変化してきた。……すなわち、音階・調性のシステムやその和声組織は単に不変の自然法則に基づくのではなく、部分的には、人間の進歩的な発展と共に移り変わり今後もなお移りゆく、美学的原理による結果なのである。(Helmholtz 1877: 386)

19世紀後半はリーマンやアルトウール・フォン・エッティンゲン Arthur von Oettingen (1836-1920) が二元的和声理論を展開した時期でもあるが、ヘルムホルツは同著の第四版(1877)において、下方倍音列についてその存在を否定した上で、「短調組織はいろいろな要求の間の妥協として発展してきた」と主張する。つまり、ヘルムホルツが同著の中で繰り返し主張しているように、音階や和声組織の構造というのはそれ自体が人為的な、芸術的発明なのであり、自然の仕組みあるいは我々の耳の自然の働きによって直接与えられたものではない(Helmholtz 1877: 588)。シェーンベルク自身も『和声学』の中で、短調組織は教会旋法の名残であり、その由来を自然に求めることを無意味なものとして明確に否定する<sup>12</sup>。

短調は従って純粋な人工物であって、それを自然の所産とみなすのは無意味なことである。つまり、短調の自然さは直接的ではなく、教会旋法のように間接的である。確かにこの状況は、長調と短調が発展の一つの結果であり、それらが先行するもの[教会旋法]に対する一つの本質的な簡素化であるということであろう(何故ならそれら[長調と短調]は古い七つの音列[教会旋法]に現れたものを全て含んだ総和であるからである)。そしてそれらを通じて描き出される二元論は、二つの性別を想起させ、表現領域において快と嫌悪とを隔て、その力は高次の調度品を思わせるようなシンボルを有している。確かにこれら全ての状況は、これら二つの調が唯一の自然であり、最終的であり、悠久のものであるという誤解を支えてきた。それらを通じて自然の意志は満たされてきたのである。私には別の考えが生じている。すなわち、人間は自然の意志に近づいてきたということだ。しかし人間はまだ十分すぎるほど遠くに離れている。天使、つまり私たちの超自然は、性別を持たないか

---

<sup>12</sup> 一方で、長短調組織を教会旋法の発展の結果であるとするシェーンベルクの主張に誤りが指摘されてきたことも考慮しておく必要がある。柿沼は、旋法から調性を経て調性の崩壊に至る進化の図式は実際にはシェーンベルクの推測であり、信念になっていったと述べている(2020: 34)。

らである。そして霊は嫌悪 [の感情] を知らない。(Schönberg 1922: 117、強調は Schönbergによる)

このシェーンベルクの主張が、短調組織の由来についてヘルムホルツの問題提起と軌を一にしていることは明らかである。この時代に影響力を有していたであろうリーマンの和声理論における調性の二元論的な理解に対して、『和声学』におけるシェーンベルクがそれを誤解であると表明していたことは留意しておくべきだろう<sup>13</sup>。ウルマンもまた、先に引用した「調性と無調性」の中で、短調組織の由来は教会旋法にあるというシェーンベルクの考え方を引き継いでいる。

短調がその成立において、長調の発展としての教会旋法から非常に大きな影響を受けたことは注目に値する。短調は少なく自律的であり、弱い種族である。長調は正しく与えられたものであり、短調は極めて多くを長調に依っている。逆に、長調の種族もまた後に広範囲にわたって短調と混交した。古典派音楽は既に、その理論においてMoll-Dur [短調化された長調<sup>14</sup>] として記述されているように、ある種の二重性を示している。二つの調への厳格な分離は双方の音響領域の共生の中で徐々に消えていった。この音響領域のそれぞれは、私たちが知るように、十二の調とその内に含まれる七つの段階、すなわち音階における七音である。(Ullmann 2018: 6-7) <sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> シェーンベルクは『和声の構造的諸機能』の中で、自らの「不協和音の解放」は、かつて短三度が解放されたのと同様に正当であると述べている(1954: 193)。すなわち、短調組織を形成する短三度は人間の聴感覚の受容によって解放されたのであり、同じようにして不協和音も解放されうる。

<sup>14</sup> 長音階の第6音を下方変位させることで人工的に「短調化」したものを伝統的にMoll-Durと呼称していた。Amon (2005: 307) を参照されたい。

<sup>15</sup> 原文は以下の通り。Es ist bemerkenswert, dass unser Moll bei seiner Entstehung aus den Kirchentonarten der Einwirkung des Dur sehr stark unterworfen war; Moll ist weniger selbstständig, ist das schwache Geschlecht. Dur war richtunggebend, und Moll hat sehr viel von Dur angenommen; umgekehrt hat auch das Dur-Geschlecht sich später weitgehend mit Moll vermischt; schon die klassische Musik zeigt eine Art von Doppelgeschlecht, das in der Theorie auch als Moll-Dur verzeichnet wird. Die strenge Scheidung in zwei Tongeschlechter ist allmählich einer Symbiose beider Klangreiche gewichen. Jedes dieser Klangreiche hat, wie wir wissen, 12 Tonarten und innerhalb derselben sieben Stufen, entsprechend den sieben Tönen der Skala.

以上のように、シェーンベルクが短調組織を人工的な所産だと捉え、なおかつ長調組織の由来を自然倍音（上方倍音列）に求めていることは重要であるように思われる。すなわち、短三度音程を含む短調組織の成立が人間の耳の妥協の産物であるとするれば、下方倍音列の存在を措定せずとも、短三度が受容されてきた経緯が説明される。従って、協和音と不協和音という区分は絶対的なものではなく、実は相対的であるという事実が明らかになる。協和音と不協和音という二項対立が自然科学的根拠に基づくものではなく、時代とともに移りゆく、美学的価値判断に依存するものであるならば、これまで不協和音と見なされてきた和音もまた、協和音と同様の価値基準の下に存在しうる。「非和声音は存在しないか、非和声音ではないかのどちらかである」というシェーンベルクの言葉からも明らかのように、『和声学』が扱っているテーマの一つは、これまで承認されてこなかった和音に独立した価値を認めることにある<sup>16</sup>。このように、『和声学』はこれまで不協和音として扱われてきた和音を「解放」することでそれまでの調性の概念そのものを超越し、それらを一つの概念に集約するという「汎調性」への一つの道筋を示すものとなっている。

今日遠く離れているものでも、明日には近在することができる。それはただ、そのことを可能にする能力があるかということによる。そして音楽の発展は、音の中に潜在している和音の可能性を、芸術的手段の領域に取り入れていくという道歩みなのである。（Schönberg 1922: 18）

この方向性、すなわち不協和音が一連の倍音中のより遠い協和音に過ぎないという考えに従って、これまで不協和音と見なされてきた和音が協和音として受容される過程は、後にシェーンベルク自身によって「不協和音の解放 *Emanzipation der Dissonanz*」と表現され、全音音階和音や四度和音といった内容と結びつけられることになる<sup>17</sup>。そしてある和音

---

<sup>16</sup> シェーンベルクは屋根から落ちてくる煉瓦に例えて、偶成和音の「非偶然性」について述べている（Schönberg 1922: 372-373）。浅井（2014: 134）も参照されたい。

<sup>17</sup> シェーンベルクは「不協和音の解放」に関して、自らの『和声学』の459頁以降を参照するように求めており（Schönberg 1969: 193）、該当箇所には四度和音と全音音階和音の章が含まれる。また、「不協和音の解放」について室内交響曲第1番と関連づけて言及している（Schönberg 1976: 401）。Darlhaus（2005: 665-673）、浅井（2014: 135）も併せて参照されたい。

が協和音か不協和音かを問題にしないということは、複数の調による調性体系という枠組みそのものが取り除かれ、「単一調性 Monotonalität」へと導かれることを意味する。シェーンベルクが後に『和声の構造的諸機能』で示した「調域 region<sup>18</sup>」の概念はまさにこの単一調性によるものであり、この「単一調性」による長短調の統合は、彼の言う「汎調性」の理念へと限りなく近づいたものであると考えられる<sup>19</sup>。そして「人間は自然の意志に近づいてきた」「天使、私たちの超自然は性別を持たない」といった言及から理解されるように、シェーンベルクが自身の調性観において、19世紀までの調性組織から「汎調性」という上位概念による統合へと向かう発展の段階を措定していたことは重要であるように思われる。そしてこの段階的発展の考え方は、ウルマンの言説にも確かに反映されていることが分かる。もっとも、『和声学』においてはまだ「調域」の概念は語られておらず、ウルマンへの影響を考えるにあたっては、まず「不協和音の解放」を導く全音音階和音や四度和音について検討する必要がある。

## 第2節 『和声学』における全音音階和音・四度和音とウルマンへの影響

全音音階を例えばドビュッシーのように一種の旋法として扱うのではなく、垂直に堆積した和音として用いるのが全音音階和音である。一方で、伝統的な三和音のような三度の音程間隔ではなく、四度音程によって堆積された和音が四度和音として定義される。これ

---

<sup>18</sup> 「調域」の概念では、借用和音や転調というのは別の調への逸脱なのではなく、原調性の枠組みの中で起こっていることとして捉えられる。シェーンベルクは以下のように述べる。「調域という概念は、モノトナリティの原理の論理的帰結である。この原理にしたがえば、直接であれ間接であれ、近親関係であれ遠隔関係であれ、トニカからの離反は、すべて原調内にある、と考えられる。一つのピースにはただ一つの調性のみが存在し、従来は他の調性にあると考えられてきたそれぞれの小部分は〈調域〉、つまり原調の中に包含された和声的コントラストに過ぎないのである。」（シェーンベルク 1982: 34）

<sup>19</sup> 「調域」においては長調と短調のそれぞれの調域を互いに置き換えることができ、互いの調域を自由に行き来することが可能となる（柿沼 2020: 42）。柿沼はさらに、シェーンベルクによるこの単一調性の概念と、本章でも触れた彼の『和声学』における「天使」の形容、また両性具有の天使を題材とする歌曲〈セラフィタ〉との関係について言及する（ibid）。

ら伝統的な和声学においては不協和音としてみなされてきた和音は、『和声学』の後半において、それぞれ独立した章を割いて論じられている。

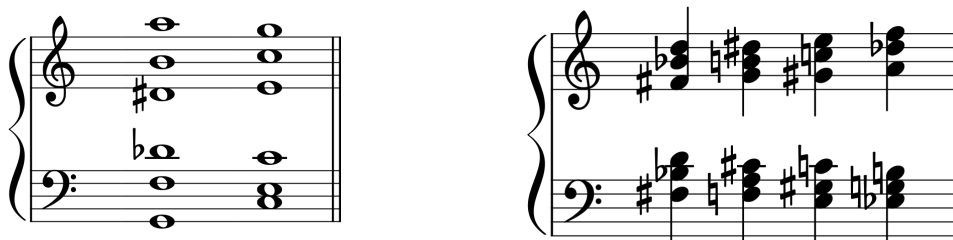
## 全音音階和音

全音の音程間隔によって等しく配列された全音音階（譜例2-1）から我々がまず想起するのは、いわゆる「印象派音楽」における旋法的な使用であろう。後のメシアンによる移調の限られた旋法（MTL）の第1番がこれに相当する。しかしシェーンベルクは、ドビュッシーやR.シュトラウスがより音色に関わる、印象派的な色彩表現のためにこれを用いているのに対して、自らの使用法はむしろ、全音音階による和音が他の和音と連結する可能性や、全音音階が旋律に与える影響との関係の中で発生したもの、すなわち和声的・旋律的な手段であると主張する（Schönberg 1922: 471）。全音音階の構成音の組み合わせは常に2通りに限られる。シェーンベルクは『和声学』の中で、全音音階を「和音」として垂直に堆積した上で、その一例として、6音全ての構成音を用いた全音音階和音がC-Durの主和音に解決する例を示している。さらに実例として、自らの交響詩《ペレアスとメリザンド》Op.5における使用を引用している（譜例2-2）。《ペレアスとメリザンド》における四つの和音はすべて全音音階和音とみなされうるが、特に二番目、四番目の和音は、6音の構成音全てを用いた全音音階和音である。

譜例2-1 全音音階



譜例2-2 全音音階和音とその解決例、《ペレアスとメリザンド》Op.5に見られる用法



無論、ここで示した例は数多の可能性のうちの一例に過ぎない。シェーンベルクは全音音階和音から他の和音への連結の可能性として、属七和音、短七和音、減七和音、増三和音、長七和音の第5音下方変位、短九和音の第5音下方変位、長九和音、短九和音を例に挙げ、さらに任意の全音音階和音から、異なる構成音による全音音階和音への推移の例を示している（譜例2-3）。シェーンベルクが『和声学』で示した60を超える全音音階和音の推移の例は、各構成音の半音進行による推移のみを前提としており、実際的な用法においてはさらに多くの可能性が導き出されることになる（Schönberg 1922: 476）。また、ここで示されている和音の連結はその構成音6音全てを用いた全音音階和音についてのものであり、5音による全音音階和音、4音によるそれを含めてゆけばその可能性は極めて多様になる。このとき、全音音階和音は決して経過的な和音としてではなく、これまで協和音として存在してきた和音と同様に、独立した和音として和声構造の中に存在しうることになる。

譜例2-3 全音音階和音の推移の例 (Schönberg 1922: 475-476) より抜粋

The image displays a musical score for Example 2-3, illustrating a sequence of twelve chords (a) through (l) in a whole-tone scale. The chords are arranged in two rows of six. The first row is labeled a) through e), and the second row is labeled f) through l). The chords are complex, featuring six notes each, and are connected by a half-step progression of individual notes. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. The first row of chords is numbered 327. The chords are connected by a half-step progression of individual notes, demonstrating the concept of a whole-tone scale chord progression.

## 四度和音

全音音階和音と同様に、経過的な和音ではなく独立した和音としての四度和音について、シェーンベルクは『和声学』で一つの章を割いて言及している。四度和音は、伝統的な和音における三度音程による音の堆積を四度音程へと拡大したものであり、五度和音と一致した関係にある。すなわち、D音の四度上にあるG音を堆積することは、五度下にG音を堆積することと等しくなる。従って、例えばD音から上方へ四度堆積した [D-G-C-F] の四度和音は、D音から下方へ五度堆積した [F-C-G-D] の五度和音と同じ構成音を持つことになる（譜例 2-4）。シェーンベルクは四度和音の響きが実際には長三和音ほど自然ではないことを認めつつも、この四度和音が自然倍音の関係に基づいており（D音は四度上のG音の第3倍音、G音はその四度上のC音の第3倍音、G音はさらにその四度上のF音の第3倍音に相当する）、三和音を補うような形で、理論家に新たな展望を開くものであるはずだと述べている（Schönberg 1922: 479）。彼はまた、四度和音の成り立ちが全音音階の場合と同様に、印象派音楽における表現手段に求められることに言及する。その上でこの四度和音を「技法的に」、すなわち和音として和声構造の中に取り入れることに関して、表現主義の精神にも通じる自らの前衛的な姿勢を強調する。「それら [前衛的で若い作品] は極限のものすべてを成し遂げることが求められているのである。彼らが一つの世界を描き出し、新しい感覚世界に表現をもたらすことを。彼らの新しいものを新しいと言うことを。つまり、新しい人間と呼ぶことを！<sup>20</sup>」（Schönberg 1922: 479）

シェーンベルクはさらに、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の田園交響曲の最終楽章に現れる持続低音、またヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》の第2幕冒頭でホルンによって半ば偶発的に奏される四度和音を例示し、これらの例が一つの由来となって、現代の作曲家は半ば無意識的にこの四度和音を用いていると主張する（譜例 2-5）。これに続いて、全音音階和音の場合と全く同様にして、自身の《ペレアスとメリザンド》における使用例が示される（譜例 2-6）。

---

<sup>20</sup> 原文は以下の通り。Dass sie Alles, das Äußerste, leisten, wird ihnen zugemutet; dass sie eine Welt darstellen, einer neuen Gefühlswelt Ausdruck geben; dass sie neu sagen, was neu ist: einen neuen Menschen!

譜例 2-4 四度和音

A piano score for Example 2-4. The right hand (treble clef) plays a four-note chord consisting of G4, A4, B4, and C5. The left hand (bass clef) plays a two-note chord consisting of G3 and C4. The interval between G3 and C4 is a perfect fourth.

譜例 2-5 ベートーヴェンの持続低音とヴァーグナーの四度和音

A piano score for Example 2-5. The left hand (bass clef) features a sustained bass line with a low G3 note. The right hand (treble clef) features a melodic line with a G4 note. The interval between G3 and G4 is a perfect fourth.

譜例 2-6 《ペレアスとメリザンド》Op.5における四度和音

A piano score for Example 2-6. The right hand (treble clef) plays a four-note chord consisting of G#4, A#4, B4, and C5. The left hand (bass clef) plays a two-note chord consisting of G#3 and C4. The interval between G#3 and C4 is a perfect fourth.

四度和音に関しても、他の和音への連結に関する様々な可能性が示される（譜例 2-7）。ここでも、シェーンベルクによって示されたのはその一例に過ぎない。このように、



全音音階和音で展開されたのと同様の位相で、シェーンベルクは四度和音についてもその和音としての独立性を主張する。

譜例 2-7 四度和音の推移の例 (Schönberg 1922: 484-485) より抜粋

全音音階和音と四度和音に関して、シェーンベルクは後年になってこれらを「不協和音の解放」として結びつけていくようになる。そしてこの「不協和音の解放」は、カール・ダールハウス Carl Dahlhaus (1928-1989) によって、20世紀の和声における重要な側面の一つとみなされることになる (Dahlhaus 2001: 865)。シェーンベルクは『和声の構造的諸機能』の中で、以下のように述べる。

ベルク、ヴェーベルンやその他の作曲家を含む私の楽派は調性の確立を目指していないが、調性を完全に排除しようともしていない。われわれの手法は、私の不協和音の解放の理論に基づいている。この理論に従えば、不協和音は一連の倍音中の、より遠い協和音に過ぎない。より遠い倍音の、基音との類似性は次第に減じるが、両者の理解しやすさは協和音のそれと同じである。……かつての時代、短三度の解放が正当化されたのと同じように、今や不協和音の解放は正当である（シェーンベルク 1982: 255）。

全音音階和音と四度和音を「不協和音の解放」へと結びつける上で重要なのは、これまで述べてきたように、これらが不協和音としてではなく独立した和音として和声構造の中に存在しうる点にある。既出のシェーンベルクの室内交響曲第1番 Op.9 において、冒頭で提示される二つの主題は、それぞれ四度和音と全音音階和音に基づいている（譜例2-8）。この作品はオーボエと第1ヴァイオリンが奏するAs音によって開始されるが、この音の下に四度和音 [G-C-F-B-Es-As] が形成される。この四度和音はE-Durの主和音へと推移するが、第5小節ですぐにホルンによる主題へと移り変わる。ホルンがD音から上方へ四度間隔で音を堆積してゆくと、第6小節からそれは全音音階和音による和声へと推移する。この室内交響曲こそ、ウィーンにおいて青年ウルマンが多なる影響を受けた作品であった。

譜例 2-8 シェーンベルク 室内交響曲第1番 T.1-2 及び T.5-7

「不協和音の解放」の一形態としての全音音階和音と四度和音については、シェーンベルクにとどまらず、新ウィーン楽派の作曲家の作品にもその使用を見出すことができる。例えばベルクによる1905年の歌曲〈浜辺にて Am Strande〉の第25小節において見られるのは、全音音階6音を用いた和音である（譜例2-9）。また、彼のピアノ・ソナタ Op.1 の第7小節では、全音音階和音が順次下行しながら推移する（譜例2-10）。一方、《クラリネットとピアノのための4つの小品》Op.5 の第1曲の終結部では、クラリネットのG音とピアノの四度和音が執拗に反復されながら終止する（譜例2-11）。このようにベルクの作品において全音音階和音が見られることは、シェーンベルクとその周囲の作曲家にとって全音音階和音や四度和音が生きたテーマの一つであったことを裏付けている。

譜例2-9 ベルク 〈浜辺にて〉 T.25

Musical score for Example 2-9, showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics "Tü - cke, - die". The piano accompaniment features a sequence of triads in the right hand and triplets in the left hand.

譜例2-10 ベルク ピアノ・ソナタ Op.1 T.6-8

Musical score for Example 2-10, showing a piano piece with complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes markings such as "stringendo", "f", "molto rit.", and "ff".

譜例 2-11 ベルク 《クラリネットとピアノのための4つの小品》Op.5 第1曲 T.10-12

第1章において触れたように、ウルマンはウィーンでの青年時代にこのシェーンベルクの『和声学』を熟読していたと考えられている (Schultz 2008: 47)。西洋音楽の伝統的な枠組みから自由となり、新しい価値観を創造しようとする精神に満ちた『和声学』への共感 はウルマンにとって自然な流れであったと考えられる。シェーンベルクの室内交響曲第1番を意識したであろう作曲の形跡や、そのスケッチに全音音階に由来すると思われる増四度音程が用いられていることなどからは、ウルマンの青年期の創作への試みにおいて、同作品が大きな影響力を持っていたことを窺い知ることができる。Schultzは後にテレージエンシュタット強制収容所で書かれた弦楽四重奏曲第3番の楽章構成が、このシェーンベルクの室内交響曲第1番と極めて類似している点を挙げ、ウルマンにとってこの作品が青年期だけでなく、死の直前に至るまで検討対象であり続けたと考えられることを指摘している (Schultz 2008: 197-198)。

『和声学』全体に通底する大きな特徴の一つは、「この本を私は自分の生徒から習得したのである (Schönberg 1922: V)」という前文からも明らかなように、読者となる生徒との対話的な姿勢にある (Luchterhandt 2014: 198)。既に言及したように、このソクラテス的な教育姿勢はウルマンにも大きな印象を与えるものであった (Schultz 2008: 76)。例えば全音音階和音の章の末尾で、シェーンベルクは自らが言及した内容の具体的

な実践を生徒に期待する<sup>21</sup>。シェーンベルクのこのような教育姿勢が青年ウルマンに根幹から影響を及ぼしたことは、これら四度和音と全音音階和音がウルマンの実作品において明確な形で用いられていることから裏付けられる。『和声学』やウィーン作曲ゼミナールを通じた教育における対話的姿勢、すなわち自らの理念や手法の実践を生徒たち自身に求めていく姿勢は、ウルマンの創作にも明確に反映されていると言えるだろう。1936年に書かれたピアノ・ソナタ第1番 Op.10 の第1楽章、第79小節から第80小節にかけての四度和音（譜例2-12）、1939年のピアノ・ソナタ第2番 Op.19 の第1楽章冒頭の第3小節に主要主題の一部として現れる全音音階和音（譜例2-13）はその一例である。

譜例2-12 ウルマン ピアノ・ソナタ第1番 Op.10 第1楽章 T.78-82

© 2004 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz.

ウルマンの楽譜の引用については、ショット・ミュージック株式会社の厚意により許諾を得ている。

(以下同様)

譜例2-13 ウルマン ピアノ・ソナタ第2番 Op.19 第1楽章 T.1-3

<sup>21</sup> 生徒によって可能性が開拓されていくことを期待する、以下のような言及がある。「確かなことというのは後になってから許可されるようになるものだとすることを私は頻繁に話してきたが、これ[全音音階和音に関すること]がまさにそれに当てはまるだろう。私はその使用を生徒に勧めずに、その許可を与えたくはないのである。」(Schönberg 1922: 477)

このような四度和音と全音音階和音の実践は歌曲においても見られる。例えば、1940年に書かれたブラウニングのテキストによる《ポルトガル語からの3つのソネット》Op.29の第2曲〈いつも繰り返し言って… Sag immer wieder…〉においては、歌唱旋律の“wieder”が歌われる第2小節冒頭に四度和音 [G-C-F-B-Es] が用いられている（譜例2-14）。また、1939年の作品であるフーフのテキストによる《5つの愛の歌》Op.26の第2曲〈ピアノにて Am Klavier〉では、全音音階和音と長七和音が交替しつつ推移する和声構造が見られる（譜例2-15）。

譜例2-14 ウルマン 〈いつも繰り返し言って…〉 Op.29/2 T.1-3 の四度和音 [Qa]

Andante leggiero (♩ = 63) poco ritard.

Sag im - mer wie - der und noch ein - mal sag, daß du mich

[Qa] [Qa]

Detailed description: This musical score is for the second movement of Op. 29 by Kurt Weill. It is in 3/4 time and marked 'Andante leggiero' with a tempo of 63 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a four-note chord [Qa] (G-C-F-B-Es) in the right hand, which is highlighted with a box and labeled '[Qa]' below. The vocal line has lyrics in German: 'Sag immer wieder und noch einmal sag, daß du mich'. The tempo ends with 'poco ritard.'.

譜例2-15 ウルマン 〈ピアノにて〉 Op.26/2 T.11-13 での全音音階和音 [Ga]

11 全音音階和音 [Ga] [Ga] [Ga]

Traum auf e - wi - gen Stei - nen, vom Himmel um - schlun - gen wir bei - de,

[Ga] [Ga] [Ga]

Detailed description: This musical score is for the second movement of Op. 26 by Kurt Weill. It is in 3/4 time and marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a whole-tone chord [Ga] (G-A-B-C-D-E) in the right hand, which is highlighted with a box and labeled '[Ga]' above. The vocal line has lyrics in German: 'Traum auf ewigen Steinen, vom Himmel umschlungen wir beide,'. The piano part includes a 'cresc.' marking. The score starts at measure 11.

さらに、1943年にテレージエンシュタットにおいて書かれたH.G.アドラーのテキストによる《男と一日》Op.47の終曲〈静寂〉の結部（第16小節）では、ピアノによってオクターヴ内の十二音全てを含んだ四度和音 [C-F-B-Es-As-Des-Fis-H-E-A-D-G] が奏され、フェルマータの指示によって四度和音の響きが保続されつつ、この響きが空間に消え入るように全曲を終える（譜例2-16）。四度和音の響きによって曲を閉じるという発想は、既に引用したベルクによる《クラリネットとピアノのための4つの小品》Op.5との類似性が指摘できる。このように、シェーンベルクの『和声学』に由来する全音音階和音と四度和音の用法は、テレージエンシュタットにおける創作後期に至るまで、ウルマンの和声語法の内に息づいていると考えられる。

譜例2-16 ウルマン 〈静寂〉 Op.47/12 T.13-16

The image shows a musical score for Example 2-16, consisting of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and begins at measure 13 with the lyrics "Gott - heit ü - ber - nach - ten." The piano accompaniment is in bass clef and features a series of chords that change every two measures, creating a sequence of four-note chords. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp sub.*, as well as performance instructions like *portamento* and *(Pedal)*. The piano part ends with a fermata over a complex chord structure.

### 第3節 「不協和音の解放」と音響音階

これまで見てきたように、ウルマンが1930年代中葉以降に到達した独自の和声語法においても、その基礎にシェーンベルクの『和声学』で示された「不協和音の解放」の理念を依然として引き継いでいることは疑いがないように思われる。それはすなわち、「不協和音の解放」によって、伝統的な和声学では不協和音とされてきた「新しい和音」に価値を与えるという方向性である。このことは、1929年にプラハの音楽雑誌 *Der Auftakt* へ寄稿された「現代の音楽作品の問題について Zur Frage der modernen Vokalmusik」と題されたウルマンによる論考にも見出すことができる。

現代の音楽はその主な潮流の中で、いわゆる「不協和音」である新しい和音を優先的に扱っている。不協和音というのは、ある一定の長さのみ保持することができた和音であり、不可能な和音からより可能な和音を選定していたときに問題となったのであるが、それはもはや妥当な問題ではないのである。この和音は、遠く離れた子孫（倍音）たちの洗練された関係を抛り所としており、従ってそれはかつて三和音組織の血縁関係が生み出したよりも、さらに高度な秩序による音の共同体をもたらす。この和音は事実、[和音 Zusammenklänge という語のごとく]「和を成して zusammen」実現され、響く klingen。その結果、それらはもはや不協和音とは言えない。これは特にシェーンベルクを通して構造上の意義を獲得し、もはや単なる例外やコントラストのための使用ではない。（Ullmann 1929: 273-274）<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> 原文は以下の通り。Die zeitgenössische Musik favorisiert in ihren Hauptströmungen neue Zusammenklänge, für welche das Wort 'Dissonanzen', welches nur so lange Geltung behalten konnte, als es sich um die Sonderung möglicher von unmöglichen Zusammenhängen handelte, nicht mehr recht am Platze ist. Diese Klänge, welche sich auf da sublimen Verhältnis des Tons zu seinen entfernten Abkömmlingen (Obertönen) stützen, also eine Tongemeinschaft höherer Ordnung schaffen, als sie die Blutsverwandschaft der Dreiklangfamilie ergeben konnte, diese Akkorde werden verwirklicht und klingen in der Tat, 'zusammen', sodaß man sie nicht gut dissonierende nennen kann, zumal sie durch Schönberg architektonische Bedeutung erhielten und nicht mehr bloß als Sonderfall oder Kontrast Verwendung finden.



さらにウルマンは現代の声楽曲に見られる不協和音が、単に協和音・不協和音の区別に従ってではなく、先達の作曲家たちの労作によって巧みに見出され、注意深く扱われてきたという点を挙げ、解放された「不協和音」の正当性を主張する。

今日、協和音がますます後退していくような様式（シェーンベルクの冗談によれば、彼らには間もなく準備と解決とが必要となる）の要求に〔対して〕、まさしくそれ〔不協和音〕に発展が見られないと思われる一方で、不協和音が先人たちによる声楽曲の作曲実践において巧みに用いられ、適切に、かつ注意深く扱われたというのは重要である。解放された不協和音はすなわちその和音の元々の領土において抛り所を与えられたのである。（ibid: 274、強調は筆者による）<sup>23</sup>

ここでウルマンは「不協和音」とされてきた「新しい和音」がシェーンベルクを通して構造上の意義を獲得したと明確に述べている。その一方で、ウルマンの記述に特徴的なのは、この「新しい和音」が倍音を根拠にしている点で伝統的な三和音よりも高度な秩序に支えられていると主張している点にある。これまで言及してきたように、ウルマンが自らの和声語法において、四度和音や全音音階和音と並んで、自然倍音列を想起させる音響音階とその和音を用いていることは先行研究によって既に明らかにされている。Richterはウルマンによるこの和音とスクリャービンの「神秘和音」との間の類似性に言及した上で<sup>24</sup>、スクリャービンの「神秘和音」について、解決を欲する不協和音としてではなく、協和音として知覚された点において革命的であったと指摘する（Richter 2000: 105）。ウルマンの韻文日記『見知らぬ旅人』には、スクリャービンの1900年から1906年頃までの日記的なスケッチを集める形で編纂され、当時ドイツ語圏でも出版された『プロメテウス幻想

---

<sup>23</sup> 原文は以下の通り。Es ist bedeutsam, daß die Dissonanz in der Kompositionspraxis der Alten der Vokalmusik abgewonnen und entsprechend vorsichtig behandelt wurde, während eben diese heute den Forderungen eines Stils, in dem mehr und mehr die Konsonanz zurücktritt, (welche nach einem Scherzwort Schönbergs ihrerseits bald der Vorbereitung und Auflösung bedürfen wird), nicht gewachsen erscheint. Der emanzipierten Dissonanz wird also in ihrer ursprünglichen Domäne Halt geboten.

<sup>24</sup> 神秘和音が第8-11, 13, 14倍音から構成されるのに対して、ウルマンの「倍音列和音」は第12倍音も構成音に含まれると考えられる。

『Prometheische Phantasien』への言及が見られる<sup>25</sup>。スクリャービンの作品はウィーンの私的音楽協会においても演奏されており、少なくともウルマンは青年期に彼の作品に触れていた。スクリャービンの神智学への傾倒は一般によく知られている通りであり、ウルマンがシュタイナーとの関係性の中で、スクリャービンの音楽に一定の興味を抱いていた可能性は否定できない。実際にウルマンがスクリャービンの神秘和音を意識していたかどうかは推測の域を出るものではないが、しかしながらこの神秘和音の「協和音として受容される」という性格は、全音音階和音や四度和音で見られたようなシェーンベルクの「不協和音の解放」の理念と一致する。

例えば1939年から40年にかけて作曲された《宗教的な歌曲》Op.20 の第1曲〈真夜中、もう眠っているときに Am Mitternacht, im Schlafe schon…〉の第21小節から22小節にかけて、ピアノの内声部に観察できる音響音階の推移は、彼がこの音階を意図的に用いたことを示すものである（譜例2-17）。ここでは、Des音を基準音とする（あるいはDes音の基準音へと移高された）音響音階が用いられている。

譜例2-17 〈真夜中、もう眠っているときに〉 T.19-22

The image shows a musical score for the piece 'Am Mitternacht, im Schlafe schon...'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 19 with the lyrics 'Au - gen wer - den wie - der - mäd.' The piano accompaniment is written for the right and left hands. The right hand has a complex, chromatic melody with many accidentals, and the left hand has a more rhythmic accompaniment. A 'dolce pp' marking is placed over the piano part, indicating a soft and sweet dynamic. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

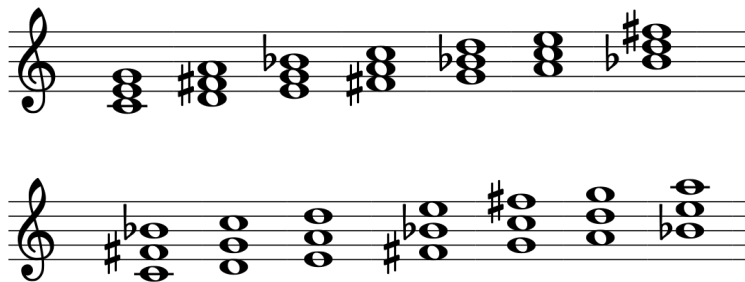
<sup>25</sup> スクリャービンについての以下のような記述がある。「スクリャービンの『プロメテウス幻想』から。『一つの展望、一つの概念と共に私はすっかり抱擁する、私の世界を。キリストの教え——プロメテウスの行い』（Aus Skrjabins „Prometheische Phantasien“: „Mit einem Blicke, einem Gedanken, umfasse ich dich ganz, meine Welt: Die Predigt Christi - Die Tat Prometheus.“）」（Ullmann 1993: 122）『プロメテウス幻想』という表題はスクリャービン自身ではなくドイツ語訳を担ったリーゼマンによって付され、1924年にドイツで出版された（Schibli 279-280）。

## Des音を基準音とする音響音階



全音音階が常に2種類の構成音の組み合わせにとどまり、移高が限定されているのに対して、この音響音階は十二通りに移高することが可能である。また、シェーンベルクが全音音階に関して用いたのと同じ方法論によって、様々な構成音の組み合わせが生まれる。四度和音の考え方を適用すれば、この音響音階に関しても三度堆積だけでなく四度堆積の形態を取ることが可能となる（譜例2-18）。

### 譜例2-18 C音を基準音とする音響音階から形成される三度和音と四度和音の例



ウルマンの音響音階が和音として用いられている一つの例として、Eberleも指摘しているように、晩年の《ヘルダーリン歌曲集》の〈春 Frühling〉を挙げることができる（Eberle 2006: 3）。同曲の第19小節では、既出の例と同様にDes音を基準音としたときの音響音階、第1音から第7音までのすべての構成音によって和音が構築される（譜例2-19）。

譜例 2-19 〈春〉 T.16-19

16  
Ruh und Lust und Won - ne der Ge -  
Des  
音響音階和音 [Ua]

この音響音階は十二通りに移高可能であるが、それはこの音階が常に十二通りに移高されなければならないということの意味するのではない。さらに、ウルマンは実作品において音響音階を様々なエンハーモニックの読み換えによって比較的自由に用いているが、これも十二音技法による用法を想起させるものである。Eberleは当時のポーランドの音楽学者ゾフィア・リサ Zofja Lissa (1908-1980) が「スクリャービンの後期の音楽は『十二音技法』の前史である<sup>26)</sup>とする解釈を引用しているが (Eberle 2006: 4-5)、ウルマン自身が自らの様式について「調性を基礎とする一種の十二音技法」と述べていることから、彼がシェーンベルクのこの歴史的な技法に否定的な見解を示しつつも、それを拒否するのではなく、自らの語法へと昇華しようとした姿勢が窺われる<sup>27)</sup>。ウルマンが十二音による音楽

<sup>26)</sup> Acta Musicologica VII, 1935, S. 154ff. Eberle (2006: 5) を参照。

<sup>27)</sup> 本章の冒頭で引用したウルマンからライネルに宛てた書簡には、自身が「一種の十二音技法」と表現したと思われる表現を見出すことができる。「僕はきつと、調性的な基礎を持つ一種の十二音技法の方向へと進み続けているんだと思う。長調と短調の統合の過程のように。」 (Richter 2000: 106) 「この主要主題」とは、自身のピアノソナタ第1番Op.10のことを指している。

それ自体には大きな可能性を見出していたことは彼自身の言説からも明らかであるが<sup>28</sup>、それが彼の音楽語法とどのように交わるのかについては、本稿第4章において詳しく検討する。そのため、ここでは音響音階が、シェーンベルクの全音音階和音や四度和音の用法と同様の用法において用いられたと考えられることを示すのにとどめておく。

第1章において言及したような、ウルマンがその前半生において培ってきた表現主義的な精神と、この音響音階との関係を考慮するとき、それはシェーンベルクとフロイトやユングの「潜在意識」との関係へと議論を敷衍しうるものであるように思われる。シェーンベルクは『和声学』において以下のように述べている。

遠く離れた倍音は分析する耳の意識には達しないのであるが、それらはしかし音色として知覚されるのである。何を言いたいかという、音楽的な耳はここで確かに音を詳細に分析する試みを放棄するのであるが、その印象はおそらく感じ取るということである。それらは潜在意識において感受され、もしそれらが意識へと上がってくれば分析され、和音全体との関係性が確かめられるのである (Schönberg 1922: 17-18)。

アドルノが『新音楽の哲学』において、初期のシェーンベルクの無調作品は精神分析学における夢の判断という意味でのプロトコルであると述べているように (2007: 63)、シェーンベルクが高次倍音を「音色」として「潜在意識」によって感受されると表明していることは、20世紀初頭という時代背景にあつて、この時期のシェーンベルクの創作と表現

---

<sup>28</sup> ウルマンは以下のように述べる。ここでは「十二音音楽」と「十二音技法」が別の概念として語られていることに留意すべきである。「したがって私たちは、確かに全く自由であるがしかし同時に危険でもある抽象性へと沈潜していくために、以前の文化の精神的高みを否定せずにいたいならば、五音組織や七音組織の脈動を、実に可能性を秘めた十二音音楽の形式へと引き継がなければならない。なぜならばそれは[十二音技法の進歩的な側面への]反動を勧告したり、必然性を伴った発展を阻止することによってではなく、きっと一面性を避けて、技術的成果や学術的抽象性についての心的・精神的な価値と事実を忘れず、また失わないことが問題となるからである。」(Ullmann 2018: 9、傍点は筆者による) この言説については第4章の本文中でも引用し、原文も同箇所を示す。

主義の題材である「心の情動」が結びついていたことを示している<sup>29</sup>。この「潜在意識下」において知覚される「音色」について、「5つの管弦楽曲」Op.16 に彼の具体的な試みを認めることができる。同作品第3曲〈色 Farben〉に見られる「音色旋律」は、不協和音である和音集合体とその構成音を変えることなく、インストゥルメンテーションの変化によって、旋律に似た構造を形成する。ここで「旋律」は不断に変化する高次倍音、すなわちの音色の変化によって、潜在意識において感受されることが想定されている。また、「3つのピアノ曲」Op.11の第3曲においても、ピアノによるフラジオレットを用いた表現が見られるのは極めて特徴的である（譜例2-20）。ここでシェーンベルクは演奏者に「鍵盤を音を出さずに押さえよ！ Die Tasten tonlos niederdrücken!」という指示を与え、ピアノの下声部で奏される楽想の上で、演奏者が鍵盤を押さえることによってダンパーから解放されたF、A、Cis、E音の各弦が共鳴する。

譜例2-20 シェーンベルク 「3つのピアノ曲」Op.11 第3曲 T.14-16

The image shows a musical score for three piano pieces, Op. 11, No. 3, measures 14-16. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes performance instructions: 'Die Tasten tonlos niederdrücken!' (Die Tasten tonlos niederdrücken!) and 'langsam' (langsam). There are also markings for 'Flag. (d)' and 'ohne Ped.' (ohne Ped.). The music features complex textures with multiple layers of chords and moving lines, characteristic of Schöenberg's atonal style.

このように、シェーンベルクによる自然倍音への眼差しは、伝統的な考え方を踏襲しつつも、20世紀初頭の表現主義的な風潮と共に無意識や夢という人間の心の内奥に横たわる情動がクローズアップされる中で、音楽表現の美学的側面と結びつけられていった経緯がある。ニーチェの「生の哲学」を一つの背景としたこの時代の表現主義の精神性は、音楽の分野においては「転換期としての社会的にも文化的にも大きな危機感を孕みながら、人間

<sup>29</sup> アドルノはシェーンベルクの表現主義的傾向について、初期のシェーンベルクと比較したときに、「自由な無調」期において音楽的表現の機能が変化していること（無意識やショック、精神的な外傷などの生きた心の情動などへの変化）を指摘する（アドルノ 2007: 62）。

の深層心理的自我の崩壊を芸術家の自己の内面表現として意識的に音楽的に具現せんとするもの」(三浦 1995a: 142)であった。この時代のウィーンで青年期を過ごしたウルマンにとって、シェーンベルクの「自由な無調」に代表される前衛的な音楽は重要な意味を持ち、なおかつ、シェーンベルクによって表現主義の美学的側面とも関連付けられた「自然倍音」へと注目していくことは必然的な帰結であったと考えられる。そして『和声学』で示された「不協和音の解放」と、より進歩的な概念によって既存の調的体系を包括していく「汎調性」への志向は、ウルマンの創作姿勢の中に通奏的に存在し続けていたと考えられる。本章の冒頭で引用したライネルへの書簡の中で、ウルマンは自身のピアノ・ソナタ第1番に触れながら、自らの創作理念について言及している。

この主要主題は三つの調性の中に成り立っているが、それが本質ではなく、半音階を基盤とした十二の調性、あるいはその短調を結合することが問題になっていると思われる。僕はきっと、調性的な基礎を持つ一種の十二音技法の方向へと進み続けているんだと思う。長調と短調の統合の過程のように。……おそらく、機能和声のまだ汲み尽くされていない分野を掘り下げていくこと、あるいはロマン派的和声法と無調の和声法の間隔を埋めることが重要なのだろう。」(Richter 2000: 106)<sup>30</sup>

本章冒頭において触れたように、この書簡においてウルマンがシェーンベルクからの影響を自ら表明していることを考慮すれば、この「長調と短調の統合の過程のように」、あるいは「ロマン派的和声法と無調の和声法の間隔を埋める」と表現される自らの語法が、シェーンベルクの「汎調性」とその性格において同一の方向性を示していることは明らかだと言えるだろう。

---

<sup>30</sup> 原文は以下の通り。Das Hauptthema steht in drei Tonarten, aber das ist nicht das Wesentliche: es scheint sich um die Bindung der 12 Tonarten bzw. Ihrer Mollverwandten auf Grund der chrom. Skala zu handeln. Ich strebte wohl immer nach einem Zwölftonsystem auf tonaler Basis, ähnlich dem Prozesse der Verschmelzung von Dur und Moll. [...] Es mag darum gehen, die unerschöpften Bereiche der tonal funktionellen Harmonik zu ergründen oder die Klüft zwischen der romantischen und der 'atonalen' Harmonik auszufüllen.

### 第3章 音響音階とその思想的背景

ウルマンによるシュタイナーへの傾倒の経緯についてはこれまでに述べてきた通りだが、音響音階に象徴されるウルマンの音楽理念へいかなる影響を及ぼしたのか、その思想的背景を探るにあたって一つの指標となりうるのが、収容所内で書かれた論考「ゲーテとゲッター」である。この論考は第1章において言及したように、テレージエンシュタットという特殊かつ過酷な空間における創作活動の実態を今に伝える貴重な資料の一つであって、先行研究をはじめとして度々引用されてきた経緯がある。その実録的な資料価値の一方で、ウルマン自身が論考の中で言及しているゲーテやシラーの美学的思想について、またウルマンが彼らに言及した意図については、これまで中心的な論題として扱われてこなかった<sup>1</sup>。しかし、このゲーテとシラーへの言及の背後には、ウルマンとシュタイナー初期哲学との接点の確かに指摘できる。すなわち「ゲーテとゲッター」は、意に反する環境に置かれてもなお創作を貫こうとする一芸術家の生への意志を示すものであると同時に、「オデュッセイ」以来傾倒してきたシュタイナー思想と、そこに内在するゲーテ・シラー的芸術観の、ウルマンへの思想的影響をもまた示すものであると言える。ウルマンはこの論考の中で、ゲーテを引きながら以下のように述べる。

このようにして私には、ゲーテの格言「瞬間を生き、永遠を生きよ<sup>2</sup>」がいつも芸術の謎めいた意味をすっかり暴き出すもののように思われるのである。画家は静物画の中に儂く移ろうものやすぐに枯れゆく花、風景、人間の容貌や姿、あるいは過去の重要な歴史的瞬間を描き出す。音楽は同様の、あらゆる精神的なもの、人間の感情や情熱、広範な意味におけるリビドー、エロスやタナトスといったものを実現す

---

<sup>1</sup> この「ゲーテとゲッター」を引用した文献・論文として、川尻（2014）、Schultz（2008）、小林（2002）、Richter（2001）、Hammacher（2000）などが挙げられる。

<sup>2</sup> 原文：Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit. ゲーテの詩「遺言 Vermächtnis」の第5連 Der Augenblick ist Ewigkeit. からウルマンが細部の表現を変えつつ引用したものと思われる。ここでは相対的で移ろう「瞬間 Augenblick」と絶対的で普遍的な「永遠 Ewigkeit」が対比されていると解釈できる。



るのである。このことから、形相 Form は、それをゲーテとシラーが理解したように、質料 Stoff の超克者となる<sup>3</sup>。(Ullmann 1993: 92)

ゲーテを引用し、さらにシラーにも言及しながらアリストテレス以来の質料形相論に結びつけるウルマンの叙述の背景には、ゲーテの自然哲学観とシラーの美学理論に根ざしたシュタイナー初期哲学の存在がある。晩年のゲーテが自然科学分野の研究に没頭したこと、また『色彩論』をはじめとする複数の著作は既に一般に知られているが、ゲーテ自然学における「直観 Anschauung<sup>4</sup>」を重視した自然認識はシュタイナーによる初期の著作において扱われる中心的テーマをなす。シュタイナーは19世紀後半以降にゲーテ自然学が再評価されていく中で(ゲーテ・ルネサンス)<sup>5</sup>、シラーの『美的教育書簡』における美学理論を一つのモデルとして、物質世界と精神世界の認識における一元論的統合をもたらそうとしたものと言える。それはニーチェ以後の現実の「生」を肯定する思想風潮の中で、カント以来の「現象」と「物自体」、すなわち現実としての感覚世界と神の領域である形而上的な理念世界を厳然と区別しようとする二元論的な認識論を否定し、これら二つの世界を一元的な理解によって統一的に捉え克服しようとした側面を有している<sup>6</sup>。ゲーテの自然学に関する思想研究者であったシュタイナーは、ゲーテの自然科学関連著作の編纂作業を

---

<sup>3</sup> 第1章において既に触れているが、Form は通常「形式」と訳されるが、アリストテレス以来の伝統に立つ質料形相論において論じられる場合には「形相」と訳される。同様に Stoff は「素材」だが、哲学的な文脈で用いられる場合には「質料」を指す。

<sup>4</sup> 「直観」は主にドイツ観念論哲学で用いられた概念の一つだが、ゲーテ自然学においては、現象の背後にある根本的実在を知性的働きによって捉えるといった意味で、スピノザの「直観知」に近い。カントは「知的直観」を超感性的で神的であるとみなし、人間にはその所在を認めないが、フィヒテやシェリングは人間の知性の最高段階として位置付ける。シェリングの知的直観はロマン主義思想に影響を与えることになる(久野 1977: 206)。いずれにせよ、気分や感情によって物事を判断するという意味での、現代的用法における「直感」とは区別されるべきである。

<sup>5</sup> 「ゲーテ・ルネサンス」の語は例えば木村直弘(1993)、高橋義人(1994)がこれを用いて、世紀転換期のゲーテ自然学への再評価について言及している。

<sup>6</sup> カントは『純粹理性批判』(1781/1787)において、経験としての「現象」の背後に「物自体」を措定し、この物自体は経験の前提とされる一方で、これを認識することはできないと考えた。「現象」が属する世界が感覚界であり、「物自体」が属するのが叡智界である。この「物自体」はすなわちプラトンのイデア、あるいは形相の概念を引き継いだものであると言える。シュタイナーの思想がカント二元論の克服と位置付けられることについては、衛藤(2018: 79-100)、衛藤(1998: 65-68)、野口(2011: 160-164)に詳しい。

通じて、ゲーテによる自然認識の手法とシラーの『人間の美的教育について *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*』（以下『美的教育書簡』）における美学思想がその芸術論において交わりと解釈する。そしてカント的認識論の二元性を克服するものとして、ゲーテ自然認識とシラーの「遊戯衝動」を基礎に、その解釈を自己認識の問題へと応用しようとした<sup>7</sup>。そしてシュタイナー初期哲学におけるこの自己認識論は、神秘主義的側面を強く帯びることになる、彼の後期の「人智学」の根底に通じる思想とされる<sup>8</sup>。すなわち、ウルマンが「ゲーテとゲッター」においてゲーテとシラーを引き合いに出しながら形相と質料の関係について論じていること、また収容所内で構想された音楽作品である「ジャンヌ・ダルク戯曲」への「序文」において、同じ質料形相論の文脈においてシラーとシュタイナーへの言及が見られることは<sup>9</sup>、ウルマンの創作理念に、シュタイナー思想の基礎にあるゲーテ＝シラーの美学が確かに存在していたであろうことを示している。

ウルマンは1929年から1933年までの「オデュッセイ」の空白期間を経て、再びプラハに戻って作曲活動を再開する。既に触れたように、彼はプラハでのこの創作中期において独自の和声語法へと到達するが、このオデュッセイ期の前後においてウルマンの内外を通じての最も顕著な変化と言え、シュタイナー思想への接近において他にない。そのため本章では、以上に述べてきたシュタイナーの思想についてより詳細に検討し、ウルマンとの関係について論じることを目的とする。シュタイナーの思想について世紀転換期の社会的・時代的背景から位置付けると共に、シュタイナーの初期哲学の中心をなすゲーテ＝シラーの美学について概観し、さらにウルマンの創作理念に対して、その思想がいかなる点で影響を与えうるものであったのかについて検討する。第1節では、シュタイナーの「人智学」が当時の知識社会において流行した背景について、ニーチェ哲学の影響、世紀転換期において神秘主義的な傾向が高まりを見せた「神秘主義の侵入 *Einbruch einer Mystik*<sup>10</sup>」、ゲーテ自然学を再評価する流れが起こった「ゲーテ・ルネサンス」、さらに一元論の流行

<sup>7</sup> 井藤（2012: 252）を参照。なお、本稿119頁の註において同先行研究における言及を具体的に引用している。

<sup>8</sup> 例えば井藤（2012）、野口（2011）を参照されたい。

<sup>9</sup> この内容については本章第4節において詳しく触れる。「ジャンヌ・ダルク戯曲」への「序文」におけるウルマンによるシュタイナーへの言及については本稿125頁以降を参照されたい。

<sup>10</sup> この「神秘主義の侵入」は Safranski が世紀転換期の思想・文化状況に神秘主義が影響を及ぼした事象を指して、ハリー・ケスラー（Harry Graf Kessler 1868-1937）の表現を引用して用いたものである（2007: 309）。

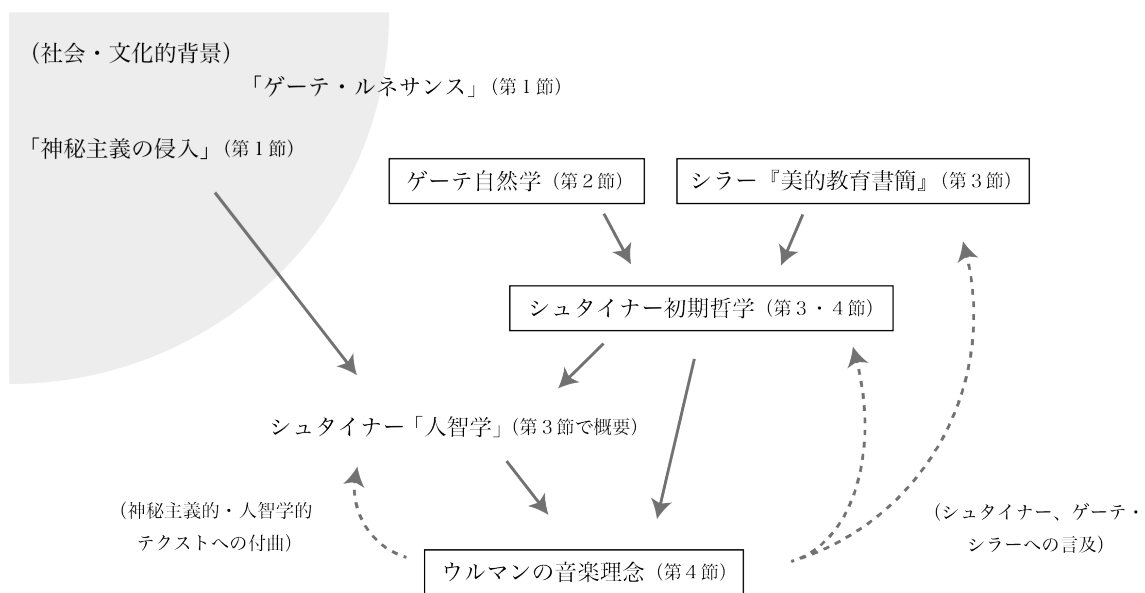
などに触れながら検討する。この作業は、ウルマンの人智学への接近を当時の社会・文化的状況と結びつける上で重要である。ウルマンはゲーテやシラーだけでなく、シュタイナーの後期思想とその運動である「人智学」へ多くの言説や詩作を残し、また関連するテクストへの付曲を行っている以上、人智学をはじめとするこの時代の神秘主義を取り巻く状況についてその社会的背景から考察することは必要な作業であろう。序章において触れたように、ウルマンの生きた時代はダーウィニズムの台頭とキリスト教的世界観の瓦解、ニーチェの影響、産業革命と経済的発展に伴う格差拡大などの状況が入り混じり、人々が潜在的に実存的不安を抱えていた時代でもあった。人々の精神的空白へ侵入するようにこの時期に流行したのが神秘主義的な潮流であり、人智学はその代表的なものの一つとして位置付けることができる<sup>11</sup>。そしてシュタイナーの思想の根幹に存在するのが、世紀転換期に一元論の流行の中で再評価され、芸術の分野にも多様な影響を与えたゲーテ自然学である。このゲーテ自然学については既に序章において触れたように、シェーンベルクやヴェーベルン、シェンカー、ハウアーといった人物による具体的な言及が見られ、ウルマンもシュタイナーとの関連の中でゲーテに言及している。従って第2節で、ゲーテの時代からおよそ一世紀を経て見直しが起こった、この自然学について概観する。第3節では、シュタイナーの思想形成において、ゲーテ自然学における自然認識がシラーの『美的教育書簡』における「遊戯衝動」の美学理論と交わりながら、シュタイナーの初期哲学へと応用される過程について論じる。ウルマンの叙述におけるシュタイナー、ゲーテやシラーへの言及について本質的な意味で理解するためには、シュタイナーの初期哲学について触れておくことは不可避である。そして第4節において、ゲーテ＝シラー美学に依拠するシュタイナーの思想が、ウルマンの創作理念にいかなる点で影響を与え、どのようにして彼の独自様式へ結びついたのかについて言及する。これらの作業を通じて、第2章で論じた「不協和音の解

---

<sup>11</sup> 三島は、シュタイナーの人智学には新プラトン主義、神秘思想、自然哲学からの影響が見出せると述べているが(2002: 596)、これらは19世紀後半以降に流行した一つの傾向である。上山が指摘するように、この時期に神智学や人智学が流行した背景には、ドイツ産業革命以降に起こった「生活改革運動 Lebensreformbewegung」の潮流が見出せる。「植物医学、自然治癒、菜食主義、裸体主義、田園共同体(コロニー)運動が噴出している。それは『自然への回帰』とさらに『民族主義的』運動ともオーバーラップしていた……当時のロマン主義のエジプト復興、アメリカの心霊主義、インドのヒンズー、そうしたハイブリッドな異国の神秘主義を混合した神智学の流行を支えたのは、生活改革運動だったのである。」(2014: 306) かの文豪ヘルマン・ヘッセ Hermann Hesse (1877-1962) も、スイス南部アスコーナのモンテ・ヴェリタに滞在し、自然回帰を志向する思想家や芸術家と生活を共にしながら裸体生活・菜食主義を試みた。ヘッセと生活改革運動の関係については森(2019)に詳しい。

放」というシェーンベルクの音楽理念を背景に持つウルマンの音響音階が、シュタイナー思想において重要な役割を持つ「直観」の概念と交わることによって、思想的な拠り所を得るに至ったと考えることを示す。

ウルマンとシュタイナー思想の関係を論じるにあたっては、シュタイナー思想の基礎にあるゲーテの自然学とシラーの美学理論に触れておく必要があるため、ウルマン自身の音楽理念への影響については主に後半で扱う。論考の流れをより明確化するため、本章の各項目のおおよその関係性について以下に図式化して示しておく。



## 第1節 世紀転換期における「神秘主義の侵入」とゲーテ・ルネサンス

ニーチェが『ツァラトウストラはこう語った *Also sprach Zarathustra*』の執筆を終えたのは19世紀末の1885年であり、周囲の人物たちによる商業主義的な思惑こそあれ、『ツァラトウストラ』において提示された神の死とニヒリズム、永劫回帰といった概念、何より超人思想によるニヒリズムの超克は当時の若者たちを中心に熱狂的に受け入れられた。ニーチェによる現実の生の強い肯定は、「生」という言葉にロマン主義的で神秘的な、それまでになかった新しい響きをもたらした。この「生」はやがて彼らの中心的概念とな

り、青年運動、ユーゲントシュティール、新ロマン派、学校教育改革運動のモットーとして機能する (Safranski 2007: 303-304)。「生」の肯定は必然的に、既存体制や社会の矛盾への反抗へと結びついてゆく。ウィーンにおいては、クラウスは雑誌『炬火 *Die Fackel*』において既存権力への諷刺や社会批判を繰り広げ、青年たちによる学校教育改革運動は20世紀初頭にその全盛を迎えた。シェーンベルクもまた『和声学』において伝統的な不協和音の定義に疑念の目を向けるが、このような既存体制への懐疑や反抗の姿勢は、シェーンベルクがまさにこのウィーンの表現主義的風潮の最中にいたことを示しており、既に言及したように、同著がクラウスに献呈されている事実がそのことを端的に裏付けている。シェーンベルクが自らの「新音楽」によって伝統の破壊者とみなされるまでに至ったことは、改めて言及するまでもないだろう。このようにニーチェの思想は象徴主義、ユーゲントシュティール、表現主義といった20世紀初頭の重要な芸術潮流に靈感を与えた。「市民的因習、有益性偏重、合理主義といったものに対して、『生』を擁護する者たちは好んでニーチェを引き合いに出した」 (ibid: 329) のである。かつてロマン主義全盛の時代において「精神」が合理主義に対置されたように、この時代における「生」もまた反合理主義のモットーとして機能した。ウルマンがニーチェから多分に靈感を受けたこの前衛的な雰囲気ウィーンを生きたことは、彼の音楽理念の形成を考察する上でまず把握しておかなければならない。

このような世紀転換期におけるニヒリズムと生の肯定、また表現主義の先鋭性へと引き継がれた神秘主義的性向あるいはロマン主義的性向は、19世紀を通じた実証主義的自然科学の発展や、チャールズ・ダーウィン Charles R. Darwin (1809-1882) の進化論が人口に膾炙しキリスト教世界の価値観を次第に揺るがせていったという背景と無関係に論じることができない。19世紀を通じて科学は自然哲学から分離し、物理学や生物学の分野では飛躍的な発展が見られた。熱力学の進展は蒸気機関をさらに発達させ、19世紀後半には先進各国で鉄道の敷設が本格化した。巨大化した実験室と原子物理学の確立は後の原子爆弾の開発へと結びつく。1859年に出版されたダーウィンの『種の起源 *On the Origin of Species*』における自然淘汰の考え方もまた、神の存在を排除した自然観であるゆえにキリスト教の教義とはそもそも矛盾するものであったにせよ、それ以上に、伝統的な目的論的信念を拒否し、宗教から科学を独立させる道を開くという意義を有していた (村上 2000: 147)。このように、19世紀を通じて近代の自然科学が従来のキリスト教的価値観から独立し、飛躍的な発展を見せる一方で、その反動として、人々の精神的支柱を失わせる結果を

生んだ。それは多かれ少なかれ、人々の心に空洞化をもたらした。この時期にニーチェの「生」の哲学が流行したことは、一方では、ニヒリズムやダーウィニズムによるキリスト教的価値観の瓦解、実証主義的自然科学への反動を背景とした実存的な不安が、人々の内部に潜在的に存在していたことを示しているとも言える。このような背景にあつて、ニーチェの思想と半ば混じり合うようにして、人々の内面における隙間を埋めるようにして台頭してきたのが神秘主義であった<sup>12</sup>。19世紀後半以降、神秘主義は知識社会の中で様々な思想に影響を及ぼし、また思想そのものを支える役割を果たした。それは例えばブラヴァツキーの神智学、グスタフ・フェヒナー Gustav Th. Fechner (1801-1887)<sup>13</sup>の思想、エルンスト・ヘッケル Ernst Haeckel (1834-1919) を中心とする「一元論者同盟」、グスタフ・ランダウアー Gustav Landauer (1870-1919) によるユートピア的社会主義と共同体思想などにその一端を見て取ることができる。この「神秘主義の侵入」とも言える事態は、神秘主義が宗教の領域を超えて、高度に専門化された科学の分野にまで浸透していった点で特徴的であった<sup>14</sup>。この神秘主義の侵入の結果として、「もはや科学と宗教の、十九世紀にみられる境界は失われてしまった」（上山 2014: 288）。19世紀を通じて宗教的価値観や自然哲学的価値観から独立の道を辿ってきたはずの科学に対して、あたかもその反動のように、この時期に神秘主義的なものが侵入するのである。「神秘主義の侵入」は芸術の諸分野にも著しい影響をもたらした。例えばベルリンのフリードリヒスハーゲン・クライスのヴィルヘルム・ベルシェ Wilhelm Bölsche (1861-1939) やブルーノ・ヴィレ Bruno Wille (1860-1928) らは、特にヘッケルの一元論に強い影響を受けている。リルケやホーフマンスタール、モーリス・メーテルランク Maurice Maeterlinck (1862-1949)、シュテファ

---

<sup>12</sup> Safranskiはハリー・ケスラー Harry Graf Kessler (1868-1937) による言及を以下のように引用する。「彼 [ニーチェ] の影響はより包括的で深く、神秘的だった。彼のますます膨張してゆく反響は、合理化され機械化された時代へ神秘主義が侵入することを意味した。」(2010: 329) 世紀転換期における神秘主義の流行については、長谷川 (2017: 444)、上山 (2014: 288) も併せて参照されたい。

<sup>13</sup> フェヒナーは実験心理学の祖として、また「ヴェーバー＝フェヒナーの法則」などで物理学者として知られているが、宇宙の一切のものに神的なものが顕現するという汎神論を支持した神秘主義者でもあり、実証主義的な科学認識と神秘主義を合致させようとする思想を有していた。シュタイナーはフェヒナーの思想に批判的であるが、それは一方では共通する問題意識を有していたことを示唆する。フェヒナーの神秘主義的側面に関しては、福元の研究に詳しい (2011, 2009)。

<sup>14</sup> 鶴岡はこのような状況について、ドイツの宗教学事典 RGG (Religion in Geschichte und Gegenwart) の1930年第二版における「神秘主義」の項目に、神智学やヘッケルの自然哲学、シュタイナーの人智学に対しての言及が新たに加えられていることに言及している (2017: 16)。

ン・ゲオルゲ Stefan George (1868-1933) の作品に見られる神秘主義的傾向は良く知られているし、マーラーがフェヒナーの信奉者であった事実や、その妻アルマとの関係でも知られるグロピウスがヴァイマルに創立したバウハウスにおいて、その初期プログラムに神秘主義的な世界観が反映されていることなどは、神秘主義的なものが当時の芸術界の一角を占めていたことを示している<sup>15</sup>。人間の内面への志向性という点でロマン主義の精神を継承し先鋭化させた表現主義にも、神秘主義的な傾向は内在する<sup>16</sup>。ゲーテ自然学の研究者として出発したシュタイナーが、ドイツ神智学協会を経た後に確立する「人智学」もまた、この潮流の一つに位置づけられる。人智学は神智学と同様に神秘主義的な側面を有するが、神智学が派生したものと言うより、シュタイナーの初期哲学における認識論が神秘主義的傾向を帯びたものとして解釈できる。その認識の中心は人間であって、あくまで人間の自己認識についてが主題となる。神智学とは異なりキリスト教的な概念や社会的性格を併せ持ち、オイリュトミー、芸術を根幹とした教育、あるいは有機農業など多方面にわたる活動を展開した。当時の芸術界への影響の大きさについては、既に序章において示した通りである。ブラヴァツキーの神智学から影響を受けたスクリャービンの音楽については既に一般に認知されているところではあるが、このような神秘主義からの影響はスクリャービンに特有のものなのではなく、例えば同時代のツェムリンスキーやシェーンベルクもまた、神秘思想や神智学からの影響を少なからず受けていた<sup>17</sup>。従って、ウルマンがハーバを通じて人智学協会へと入会し、シュタイナー思想の影響を受けてゆくことは、全く不自然なことではなかった。19世紀末のウィーンは「神秘主義的で、エソテリックな雰囲気漂った都市（上山 2014: 302）」であった<sup>18</sup>。

---

<sup>15</sup> バウハウスのプログラムについては長谷川（2017: 445）を参照。

<sup>16</sup> 長谷川は同時代における表現主義の建築家ブルーノ・タウト（1880-1938）についての研究の中で、表現主義と神秘主義について互に関連させつつ詳細に論じている（2017）。また片桐はパウル・ティリッヒ（1886-1965）の研究の中で、表現主義に内在する神秘主義の存在について論じている（2000: 34-35）。

<sup>17</sup> 《ヤコブの梯子》などの作品におけるシェーンベルクの神秘主義からの影響についてはFöllmi（1996）に詳しい。

<sup>18</sup> 序論において触れたように、19世紀末、ブルックナーやヴォルフとの関係で知られるエックシュタインはウィーンの知識人たちと幅広い交友関係を持つ一方で、ウィーンにおける神智学運動のリーダーであった。シュタイナーと神智学協会はこの人物を介して通じるようになった。エックシュタインはフロイトの古い友人であるばかりでなく、彼のサークルにはマーラー、ヴォルフも出入りしていた（上山 2014: 303-304）。

神秘主義（英：mysticism、独：Mystik）の語はギリシア語で「閉じる」という意の *muo* あるいは古代密儀宗教に結びついた動詞 *mueo* に語源を持つと考えられており、神秘主義という概念には「隠された」、すなわち「秘儀」を中心とした思想や実践が内在しているとされる（鶴岡 2017: 6）。この語源から明らかなように、神秘主義は秘教的側面を有する。この性格は例えば薔薇十字団やフリーメーソン組織のように、限られた人員で組織された秘密結社にも引き継がれている。鶴岡は2011年にトロワのラシ大学において行われた国際会議に基づく論集の序文の内容を以下のように引用している。「『神秘主義』という概念はたいていの場合、言葉にし得ない伝達不能な経験、超越的であるかないかはともかく、何か高次の存在との合一の経験に結び付けられている」（*ibid*: 2）<sup>19</sup>。一般的に、神秘主義的と言われるものの特徴の一つは、神的なもの、高次の存在との合一（エクスターゼ）体験を重視するという姿勢である。すなわち、悟性によって認識できない絶対的な実在を、超感覚的に体験しようとする立場をさす。神秘主義は特にヤコブ・ベーム Jakob Böhme (1575-1624) によってその近世的枠組みが完成して以降、ヨーロッパ社会において重要な位置を占めるようになる<sup>20</sup>。そして古代や中世に見られたような絶対者との合一体験よりも、「むしろ人間の魂の中に神の子イエス・キリストが顕現しそこに〈内面世界〉が発見され拓かれるという点に近代〔ここでは16世紀から18世紀末頃の近世を指す〕における神秘体験の特徴がある」（岡部 1998: 370-371）。近世以降の神秘主義において、「自然」には中世までのそれには見られなかったような位置付けが与えられる。自然は「神の器、神の自己顕現の場として重視される。万物には神を指し示す〈しるし〉が刻み込まれており、〈自然の書物〉を読み解くことによって神に至る回路が開かれる」（*ibid*: 371）。このような新プラトン主義的ないしは汎神論的な性向は、18世紀後半のゲーテ自然学やノヴァーリスの自然神秘思想に通底するものである。

---

<sup>19</sup> この邦訳からは仏語併記を省略した（神秘主義 *mystique*、経験 *expérience*、高次の存在 *entité supérieure*、合一 *union*）。

<sup>20</sup> 神秘主義的な立場やその思想は古来よりドイツ精神史に内在してきたが、特にマイスター・エックハルト Meister Eckhart (1260頃-1328) やパラケルスス Paracelsus (1493-1541)、ヤコブ・ベーム Jakob Böhme (1575-1624) といった神秘思想家の新プラトン主義的な思想は、キリスト教の支配の下で時には教会を軽視する異端として扱われながらも、後の時代の哲学や思想に確実に影響を与えていった。エックハルトの思想はマルティン・ルター Martin Luther (1483-1546) を介して、17世紀のベームの思想にも通ずる（生松 1977: 124）。ベームの思想がドイツ観念論哲学、ロマン主義、さらにニーチェに影響を与えていることは知られている。



19世紀末から20世紀初頭にかけての「神秘主義の侵入」を論じるにあたっては、18世紀末のドイツにおける神秘主義の状況について触れておく必要がある。18世紀後半のドイツにおいては、新プラトン主義や神智学、薔薇十字思想、カバラ、スピノザ主義、汎神論などは、啓蒙主義における折衷主義や諸説融合の傾向にあつて、一つの連続的な流れとして把握されていた（中井 1998: 125）<sup>21</sup>。そして「自然神秘思想の伝統は、十八世紀末にあつて、唯物論的機械論的自然観に反対する人々に共通のよりどころとなっていた」（ibid: 126）。ベームの思想はフリードリヒ・シェリング Friedrich W. J. von Schelling (1775-1854) やフリードリヒ・ヘーゲル G. W. Friedrich Hegel (1770-1831) に対しても大きな影響を与え<sup>22</sup>、近世の神秘主義の流れはゲーテやシラーの人間観にも通じている（松井 1968: 135）。19世紀においてもドイツ観念論哲学、ロマン主義文学、さらにはニーチェのキリスト教批判といったこの時代の巨大な潮流に素材と靈感を与えてゆく（岡部 1998: 371）。ロマン主義を代表するノヴァーリスやフリードリヒ・ヘルダーリン Friedrich Hölderlin (1770-1843) に見られる神秘主義的傾向は神秘思想がロマン主義と表裏一体であることを示しているし、既に触れたように、ロマン主義運動の先導者たるF.シュレーゲルによる「神秘主義への古くからの性向」はヴァルター・ベンヤミン Walter Benjamin (1892-1940) が指摘するところでもある（1970: 52-53）。アルトウール・ショーペンハウアー Arthur Schopenhauer (1788-1860) の思想に見られるベームからの影響や神秘主義的傾向、さらにそのショーペンハウアーからニーチェへの影響を考えれば、神秘主義的な思想は19世紀後半になって前触れなく注目されたのではないことが分かる。ロマン主義運動の高まりとともに、神秘主義的な要素もまたその内に受け継がれ、後の世紀転換期に神秘主義が流行を見せる萌芽は既に内在していたと言ふべきだろう。かつてゲーテの自然学やノヴァーリスの自然神秘思想、さらにはロマン主義思想が啓蒙の時代における合理主義への一つの反動として機能したのと同じように、19世紀末から20世紀初頭にかけて、分化・近代化した実証主義的自然科学への反動とキリスト教世界の伝統的価値観の瓦解に対して、過ぎ去りつつあったロマン主義の時代からその精神を引き継ぐかのように、神秘主

---

<sup>21</sup> 中井はノヴァーリスの研究の中で、ディートリヒ・ティーデマン Dietrich Tiedemann (1748-1803) による『哲学史』とクルト・シュプレングル Kurt Sprengel (1766-1833) の『医学史』に触れ、これら諸思想が一つの「伝統」とみなされていたことに言及する（1998: 126）。

<sup>22</sup> 例えばヘーゲルは『哲学史講義』の中でベームを高く評価している。

義は多様な靈感を注ぐ源泉として再び脈打つようになる<sup>23</sup>。この時期に18世紀末のゲーテの自然学が再び注目されたのも、このことと無関係ではないだろう。

この世紀転換期における神秘主義の流行と並行して、この時期にゲーテ・ルネサンスと言うべき、約一世紀前のゲーテ自然学の見直しと再評価が起こる<sup>24</sup>。一般的には文豪として広く認知されるゲーテだが、青年時代より自然科学への興味が衰えることはなく、例えば執筆に二十年ほどを要し、1810年に発表された『色彩論 *Zur Farbenlehre*』をゲーテは自身の他のどの著作よりも重視していた<sup>25</sup>。既に触れたように、ゲーテの時代、彼の「形態学（モルフォロジー）」や色彩論を中心とした自然学はアイザック・ニュートン Isaac Newton (1643-1727) による合理主義的力学への反駁としての意味合いを有していたが、19世紀後半以降における実証主義的自然科学の飛躍的發展や資本主義の発達に代表されるような新しい科学論の台頭に対して、ゲーテの自然学はこの時期に再び注目され、再評価の流れが起こった。それは例えばフロイトやユングの精神分析学をはじめ、ヴィルヘルム・ディルタイ Wilhelm C. L. Dilthey (1833-1911)、エルンスト・カッシーラー Ernst Cassirer (1874-1945) にも影響を与えるものであった<sup>26</sup>。このゲーテ・ルネサンスの影響は音楽の分野においても顕著に見られ、例えば理論家シェンカーによる「ウアリーニエ（根源的旋律線） *Urlinie*」や「ウアザッツ *Ursatz*」といった概念、後景から中景、前景に至るまでの還元論的な思考には、ゲーテ自然学からの影響が指摘される<sup>27</sup>。またシェーンベルクやヴェーベルンが少なくともゲーテの「原植物」を意識していたことから、この

---

<sup>23</sup> Safranskiは以下のように述べている。「神秘主義の侵入、すなわち神秘的なものへのロマン主義的な憧憬が、崇高な外観を纏い、[秘儀伝教者のような]神秘家を伴うことなく帰ってきたのである。」(2007: 310)

<sup>24</sup> ゲーテ・ルネサンスの呼称については上山(1986)、木村(1993, 2003)に倣っている。

<sup>25</sup> 高橋義人 1988: 4. ゲーテの自然科学に関する研究の特徴を踏まえ、また近代の実証主義的自然科学と区別するために、本稿ではゲーテの自然科学のことを総称して「自然学」と呼称する。

<sup>26</sup> ディルタイやカッシーラーへの影響については高橋義人(1994)、フロイトやユングへの影響については上山(1989)に詳しい。また、フロイトとユングもまたこの時期の神秘主義の侵入の影響を多分に受けているが、これについては上山(2014)の研究に詳しい。

<sup>27</sup> ゲーテ自然学がシェンカーへ与えた影響については、木村(2003, 1993)に詳しい。

ゲーテ・ルネサンスの影響力の大きさが窺われる<sup>28</sup>。また十二音による「トローペ」の理論体系を考案したハウアーの色聴理論にも、ゲーテの『色彩論』からの明確な影響が見て取れる<sup>29</sup>。ゲーテから多大な影響を受けていたハウアーの音楽を、ウルマンは少なくとも青年期より「私的演奏協会」を通じて耳にしていた。「新音楽」を主題とするウィーンの雑誌「アンブルッフ *Anbruch*」に、ウルマンは1935年に「調性の性格について *Zur Charakteristik der Tonarten*」と題した論考を寄稿しているが、この中でハウアーによる調性と色彩の関係を示した「色音環 *Farb-Klang-Kreis*」がゲーテに依っていることへの言及も見られる。このようなゲーテ・ルネサンスの流れにあつて、19世紀後半にダーウィニズムが知識社会へと広まったことを背景に、ダーウィンの進化論とゲーテの自然学を結びつけようとした人物がヘッケルである<sup>30</sup>。ヘッケルによる両者の接合を一つのきっかけとして、ゲーテ自然学は次第に人々の関心を引くようになる<sup>31</sup>。ゲーテ自然学や、ゲーテに深く示唆を与えたバールーフ・デ・スピノザ *Baruch De Spinoza* (1632-1677) の汎神論の影響を受けていたヘッケルは、鉱石などの無機的自然も植物などの有機的自然も、すべて因果的自然法則に支配されており、神は物質として、時には精神として偏在していると主張し

---

<sup>28</sup> 柿沼はゲーテ自然学の「メタモルフォーゼ」の概念が、シェーンベルクの「調域」や、ヴェーベルンの十二音技法による「変奏」の考え方へ影響を与えた可能性について触れている (2020: 42-48)。ウルマンもゲーテ自然学に通じる複数の言説を残しており、この「メタモルフォーゼ」に関して言えば以下のものがある。「テーマと変奏 - - - 様々な地上の生における個性のメタモルフォーゼ。(Thema mit Variationen - - - die Metamorphosen der Individualität in verschiedenen Erdenleben.)」(Ullmann 1995: 100)

<sup>29</sup> 木村 (2007) はハウアーの音楽理論についてもゲーテ自然学との関係の中で検討している。

<sup>30</sup> 動物学者であったヘッケルは当時ヨーロッパを席捲していたダーウィンの進化論を全面的に支持していたが、著書『有機体の一般形態学』の中でジャン・バティスト・ラマルク *Jean-Baptiste Lamarck* (1744-1829) とダーウィン、そしてゲーテのモルフォロジーを結びつけ、「個体発生は系統発生の反復である」との主張の下、生物同士の類縁関係や系統発生を樹木のように描いた系統樹を作り上げた。個体が発生の初期段階(胚)において短時間に見せる変化は、その生物の祖先が長い年月の中で成し遂げてきた変化の短い繰り返しであるというこの主張において、ゲーテはドイツにおける進化論の先駆者と見なされて、ダーウィン進化論との関係において論じられていくことになる(上山 1986: 4)。

<sup>31</sup> ヘッケルの活動はこのような学問的領域に留まらず、ノーベル賞化学者であるヴィルヘルム・オストヴァルト *F. Wilhelm Ostwald* (1853-1932) や要素一元論などで知られる物理学者エルンスト・マッハ *Ernst Mach* (1838-1916) ら当時の著名な科学者と共に「一元論者同盟」を結成し、この組織を率いたことでも知られる。

た<sup>32</sup>。このヘッケルの「一元論」は、実証主義的科学が発展した19世紀後半という時代にあつて、鉱石と生物とを結びつけ、機械論的唯物論に汎神論的自然哲学を持ち込むという、「神秘主義の科学への侵入」というこの時代特有の異質な状況を端的に映し出している<sup>33</sup>。

これらのゲーテ・ルネサンスを取り巻く状況からは、ニーチェ以後のある種混乱した状況の中、神秘主義の流行と同じような様相で、ゲーテ自然学やその内に見出されるスピノザ主義的汎神論、あるいは新プラトン主義的なものに関心が寄せられていった様子が窺える<sup>34</sup>。シュタイナーはこのゲーテ・ルネサンスの担い手として、ウィーン工科大学における師であるカール・ユリウス・シュレーアー Karl Julius Schröer (1825-1900) の影響の下、ゲーテの自然科学関連著作における研究によってそのキャリアを開始する。そしてこのゲーテ自然学における自然認識の手法こそが、シュタイナーの初期哲学を形成する礎となる。そして後に神智学へと接近してそれを取り込んでいくことは、神秘主義の流行という当時の時代背景と共に理解されるべきであろう。シュタイナーはやがて神智学協会から離れ、自らの「人智学」を展開することになるが、ゲーテ自然学の理念はそこに引き継がれ、ウルマンにも思想的な影響を与えていくことになる。

以上のように、シュタイナーの思想は神秘主義の流行とゲーテ主義という、世紀転換期に起こった二つの潮流との関係において捉えることが可能であろう<sup>35</sup>。ヘッケルに代表されるように科学者が汎神論を唱え、教会や社会の改革運動にまで乗り出してゆくというような状況は、既に触れたようなキリスト教的価値観の瓦解と教会の権威失墜、ニヒリズムの蔓延と実証主義的自然科学への反動、人々の精神的空白といった状況において、神秘主義の侵入によって科学と宗教との境界が希薄化していった、この時期特有の精神状況を反映している。シュタイナーの思想もまた、このような時代の所産である。そしてシュタイナーの

---

<sup>32</sup> ヘッケルは晩年の著書『結晶の魂 *Kristalseelen*』において、無機物から有機物という生命が誕生したと主張し、結晶と生命の同質性を説いた。

<sup>33</sup> やがてこの一元論者同盟は教会離脱運動へ、さらには社会改革運動にまで発展していくことになる。ヘッケルの一元論思想は当時のドイツ社会において一定の影響力を有し、例えば後のナチズムの優生思想にも少なからぬ影響を及ぼす。このあたりの経緯については、佐藤 (2015: 265-290) に詳しい。

<sup>34</sup> 上山によれば、シュタイナーは、ヘッケルの一元論が神秘主義への嚮導性を有していることを見抜いていた (1986: 7)

<sup>35</sup> 19世紀末から20世紀初頭の世紀転換期において、ゲーテ自然学に思想的な靈感を受けた、ないしは思想的にそのような志向性を持つ潮流については「ゲーテ主義」と呼称する。

思想が育まれたその精神的土壌を、ウルマンもまた共有していた。では、シュタイナーの思想の根幹に存在するゲーテの自然認識とはどのような理解の下に位置づけられるだろうか。次節で、このゲーテ・ルネサンスによって再び注目されることになったゲーテ自然学について、その概観を示しておきたい。

## 第2節 ゲーテ自然学

この庭一面に咲く百花繚乱の花は、

〔中略〕

すべての形態は似ているけれども、一つとして同じではありません。

それらの群れは、秘密の法則、聖なる謎を指し示しています。

〔中略〕

植物がしだいに生成する様子をごらんください、

段階的に導かれ、花と果実へ形成されていきます。

〔中略〕

穏やかな生を保護しているのは乾燥した種子の核です。

核はやさしい湿り気に会うと勢いよく伸びはじめ、

周りの闇からすぐ立ち上がります。

しかし最初の現象形態は単純です。植物のあいだでも子供はそれと分かります。

引き続きあらたな衝動が起こってきます。

結節から結節へと積み重なりますが、依然として最初の形成物です。

もちろん、いつも同じではありません。多様につくりだされ、

形成されていくのは、あなたがおわかりのように、いつも次の葉です。

〔中略〕

進展する葉の緑の衝動はしずかに後退し、葉脈はより完全に形成されます。

葉はなくても急により繊細な茎が立ち上がり、

奇跡の形成物が眺めている人の目を惹きます。

円く環をなして小さな葉が似たような葉のそばに、  
一定数あるいは無数にならびます。  
軸の周りにぎっしりと、支える萼が分離し、  
色のある花冠を最高の形態をとるよう送りだすのです。

〔中略〕

それが収縮すると、いとも繊細な形のものが  
ふたつ勢いよく伸び、一つになる定めにあります。  
愛らしい数々のペアはいまや婚礼のように一緒に立っています。  
それらは多数の組になって清められた祭壇の周りに並んでいます。  
婚姻の神が静かにやってきて、すばらしい香気が  
つよい匂いを撒き散らし、すべてのものを生気づけます。  
するとすぐに無数の芽が膨らみ、膨らむ果実の母胎の中へやさしく包まれます。  
自然はここで永遠の力の環を閉じます。  
しかし新しい環がまえのにつながり、鎖は永劫未来にのびていきます。  
こうして個も全体も生を付与されます。

〔中略〕

どの植物もあなたに、永遠の法則を告げています。  
どの花もますます大きな声であなたと語ります。

〔中略〕

愛情が私たちの内部に力強く芽生え、  
アモルが最後に花と果実を生み出しました。  
考えてください、いかに多様な形態を、静かに展開しながら、  
自然は私たちの感情に与えてくれたことでしょう。  
また今日という日を喜んでください。  
聖なる愛は伸びて 同じ気持ちという最高の果実に高まります。  
同じ事物の見方をして、調和した直観のうちに  
ひと組の男女が結ばれ、高次の世界を見出すためです。

(ゲーテ 2009: 216-221)

ゲーテが「植物のメタモルフォーゼ Die Metamorphose der Pflanzen」と題したこの詩を書いたのは1798年のことである。このテキストはゲーテの自然学における主要な分野である形態学と、その中心概念となる「原型とメタモルフォーゼ」を理解する上で、その本質が明快な形で表現されている。植物が種子から発芽し、莖を伸ばし葉を広げながら高昇し、収縮して花と果実となり、その種子は再び大地へと戻ってゆく。ここで観察される生長の過程、すなわち絶えざる生成はメタモルフォーゼと呼ばれ、花や果実も、葉のメタモルフォーゼの一環として生じるのである。ただ一つの根源なるものから絶えず変化を続けるその構造こそ「秘密の法則 ein geheimes Gesetz」「永遠の法則 die ewgen Gesetze」であり、現世界に存在する多種多様な植物は「原型<sup>36</sup> Urbild」なる原植物の多様なメタモルフォーゼによって生じている<sup>37</sup>。そしてこの永遠なる「原型」は悟性によって知覚されるものではなく、「直観<sup>38</sup> Anschauung」に開示される。自然の内に「高次の世界 die höhere Welt」の、すなわち神的なものの現れを見出すゲーテの理念は、ネオプラトニズム的な思想をその内に含んでいる。

「原型」と「メタモルフォーゼ」はゲーテの形態学を理解する上で最も重要な概念となる<sup>39</sup>。かのイタリア旅行中、南方の多種多様な植物を目の当たりにしたゲーテは、その多様性に圧倒され、やがてすべての植物の原型である「原植物 Urpflanze」を措定するに至

---

<sup>36</sup> ゲーテによるこの概念を示す語として Urform という用語が用いられることがあるが、Urform はゲーテ自身によるものではなく、アウグスト・バッチュ August Batsch (1761-1802) が1802年にゲーテの『植物のメタモルフォーゼを説明する試み』を論評する中で使用したもので、後のヘッケルやシュタイナーの著作にも用いられた。ゲーテ自身は Urbild、Schema、Typus、さらに最終的には幾分隠喩的に「イデー Idee」という表現を用いた (Wellberry 2014: 22)。木村によれば、ゲーテは Urbild をどちらかと言えば植物に関して用い、Typus を動物学において用いたとされる (1980: 470)。

<sup>37</sup> 「メタモルフォーゼ Metamorphose」という言葉はゲーテの自身の創作ではないものの、それまで昆虫などにのみ用いられていたこの語を、ゲーテは初めて、アリストテレスの質料形相論における内的志向性の文脈において用いた (高橋義人 1988: 164, 190-194)。ゲーテは一部の昆虫の変態という意味においてのみ用いられていたこの語を、植物や動物が普遍的な真理である「原型」に基づきながらも絶えず変化してゆくという、有機体の形態に関する概念として応用した。

<sup>38</sup> 木村によれば、この直観とは「肉眼を通して心眼で見るというきわめてゲーテ的な概念である。」 (1980: 469) 言わば感覚性を通して本質を見るという概念であって、既に触れたように、気分や感情によって咄嗟に物事を判断するような、現代的用法における「直感」とは区別される。

<sup>39</sup> ゲーテの「形態学」は『色彩論』及び『植物のメタモルフォーゼに関する試論』と並んで、ゲーテの自然科学研究における大規模かつ重要な貢献の一つとしてみなされている (Böhme 1997: 755)。

る<sup>40</sup>。南方の地に生息する実に多様な植物のそれぞれは、一つとして同じ形を有していないにも関わらず、それらが植物であることを疑うことはない。植物の驚くべき多様性は、原植物という根源的なもののメタモルフォーゼの結果として生じているとゲーテは考えた。ゲーテがイタリアの地で見出した原型とそのメタモルフォーゼという概念は、植物を固定した「実在」においてではなく、永遠に生成発展し続ける「過程」と捉えている点に特徴がある（高橋義人 1988: 199）。このような動的な把握こそがゲーテの形態学が持つ主要な性格の一つであり、後にシュタイナーが自己認識論へと応用してゆく基礎となったのである。この原型とメタモルフォーゼの概念は、後には「根源現象 Urphänomen」という表現に代えて用いられるようになる。この根源現象こそ、ゲーテが自らの自然学において最も重視した概念であった。『色彩論』において、ゲーテはプリズムを利用した実験の結果を通して、「色彩とは明るさと暗さ、そして媒質の持つ『曇り』、この三つの要因の相互関係によって生ずるもの」（村田 2001: 20）とみなす。これがゲーテが見出した、色彩における「根源現象」である。『色彩論』の序文の中で、彼は自らのこのような自然観について「高次の直観の伝達」（ゲーテ 1980: 307）と位置付ける<sup>41</sup>。ここに、ゲーテの形態学における「原型とメタモルフォーゼ」との理念的一致が見られる。根源現象は原型と同様に、「直観」を通じて「高次の世界」が見出されるような根源的なものであり、ゲーテ自

---

<sup>40</sup> 1786年からおよそ2年間に及ぶイタリア滞在は、ゲーテの芸術観や自然観、「古典主義」の確立といった観点において重要な意味を持つとみなされる。一例として藤本（1983）、加藤（1999）を参照されたい。このイタリア滞在の記録は後に『イタリア紀行 *Italienische Reise*』として刊行された。

<sup>41</sup> ゲーテは以下のように述べている。「色彩と光は相互にきわめて厳密な関係を保っているのであるが、しかし両者はともに自然の全体に属していると考えられなければならない。なぜなら、それらを通して自己を眼という感覚にとりわけ啓示しようとしているのは、自然全体にほかならないからである。……このように自然は他の下位の感覚器官にまで、すなわち既知の、誤認された、未知の諸感覚にも語りかけ、そうして自己自身と、またもろもろの現象を通してわれわれと語っている。……その最小の破片においてさえ、われわれは地球全体の内部で起こっていることを知覚できることになっているのである。自然の語るこの言語はひじょうに多種多様で錯綜をきわめ、われわれにはしばしば不可解に見えるかもしれないが、その基本的要素はつねに同じである。……これらの普遍的な記号、この自然の言語を色彩論にも適用すること、この言語を色彩論によって、その多種多様な現象によって豊富にし、かつ拡大し、そうすることによって高次の直観の伝達を自然愛好者のあいだで容易にすることこそ、本書の主要な意図であった。」（ゲーテ 1980: 306-307）この序文には、『色彩論』におけるゲーテの自然認識の根本的な理念が示されている。ここでは、根源現象は「普遍的な記号」「自然の言語」といった表現に置き換えられているが、ゲーテは疑いなくこの根源現象を中心的な命題に据えている。そしてそれは、ゲーテにとって「高次の直観の伝達」である。



身の言葉に従えば、「神性は物質においても道徳 [つまり精神的なこと] においても、根源現象の中に開示される」 (Eckermann 1836b: 68) という。

すなわち、ゲーテがニュートン科学を非難の対象とした事実が示すように、ゲーテ自然学はニュートンの『光学 *Optik*』に見られるような合理主義的な自然科学とは根本的に異なる見地に立っている。現代物理学の見地に立てば、ゲーテの色彩論は、色彩を光の屈折率と色光で説明するニュートンの色彩理論に匹敵するものではないだろう。しかし、それにも関わらず彼の自然学が後の時代に度々論じられるのは、彼の自然学が現象そのものというよりも、むしろ観察主体としての人間の認識に主な焦点を当てているからにほかならない。すなわち、ゲーテの自然学は人間の美学的な価値判断に対して問題を提起している側面がある。例えばゲーテ自身の表現にも見られるように、「美」というものそれ自体を説明することは本来不可能である<sup>42</sup>。美は観察者たる人間の美学的価値判断によって形成される概念にほかならない。しかし、それは概念でありながら実際には現実世界における具体的なかたちや事物に関わっているのであるから、美しいと思う形態を細部まで観察したり、表現したり、あるいは美を感じる際の特徴を叙述していくといった「経験」を通じて、その「美」という現象を人間の把握できる最も根源的な現象にまで還元することによって、人間が受容する、人間にとっての「美」の本質に迫っていくことは可能であろう。このとき「美」とは根源現象であって、「美」そのものを人間の感覚とは切り離された構成単位にまで分解してその要素を分析するのではなく、人間の経験によって捉えることこそが、根源現象への道である。従って根源現象とは現実世界の事物との関連において見出される、人間の内部で起こる現象であると言いうる。ゲーテはかのイタリア紀行において、ギリシアの数々の彫刻や建築を目にし、高い芸術性を備えた作品の内には自然が存在し、「そこには必然があり、神が内在している」 (Goethe 1913: 419) と感じた。この経験が彼の自然学の根幹に存在している。根源現象とは原型と同じように根源的なものであって、その本質は直観を通じて我々に示される。そしてゲーテが生涯を通じて取り組んだのは、現象を生きた人間によって経験し、記述するという方法である。「ゲーテの自然科学はあくまでも経験に忠実でありつづけることによって、超経験的な根本現象を読みとり、それを記述しようとする。」 (高橋義人 1988: 134-137)

---

<sup>42</sup> ゲーテによる以下の言説がある。「美とは一つの根源現象である。確かにそれ自体は現れることは決してないが、その反映は、あらゆる様々な創造的な精神の顕現の中に見られるのだ。それは自然そのものと同じくらい多種多様である。」 (Eckermann 1848: 146)

ゲーテが、自然の諸現象の内には神的なものが含まれており、直観を通してその原型や根源現象としての姿を把握しようとする考え方に至った背景には、彼がヨハン・ゴットフリート・フォン・ヘルダー Johann Gottfried von Herder (1744-1803) の影響を受けて取り組んだスピノザ研究の影響がある (高橋義人 1988: 68) <sup>43</sup>。ゲーテの時代、スピノザは自然の内に神的なものの現れを見る思想 (スピノザ主義) として知識人の間で注目を集めていた (中井 1998: 39-40)。当時、神秘思想と汎神論的なスピノザ主義は非常に近い関係にあった。

ゲーテの自然観が相対したのは、彼自身がその著作において述べているように、ニュートンに代表される、現象から主観を排除しようと努める合理主義的な自然科学であった。ニュートンが用いる近代的な手法は、ゲーテにおいては望ましい方法とは言えず、そこには、実際に現象を認識するのは他ならぬ人間であるという観点が欠けていた。このような文脈において、ゲーテは自らの自然認識の手法によって見出される自然を「生ける自然 lebendige Natur」と呼称するのである。「自然はデカルト主義者たちの主張するように客体化されうるものではない。客体化されることによって、自然は精巧な機械、抽象化された法則として把握されるであろう。しかし自然を内側から眼によって注視するとき、自然は生きた具体的なものとして見えてくる」 (高橋義人 1988: 136、強調は高橋による)。

無論、ゲーテの自然学を現代の自然科学と同じ目線によって評価することはできない。高橋義人はゲーテの自然学を広義の意味での現象学であり、また解釈学であるとも言える (1988: 137)、ゲーテの自然学とは自然現象を扱っていると同時に、客観的な (人間の感覚を排除した) 現象そのものではなく、生きた人間の目に映り、観察された自然を扱うのであって、人間の認識能力の方をむしろ問題にしている。そこで問われているのは、自然の客体化された姿ではなく、生きた人間によって認識された自然、人間の認知能力が受け取る現象である。この意味において、「原型」も「根源現象」も、ゲーテにとっては経験的現象との重層性をなす「象徴 (シンボル)」である。ゲーテの時代、シンボルとアレゴリーに関する議論は一つのトポスを形成していたが、「ゲーテの『シンボル』は『個別的なものの中に一般的なものを直観する』……『同時に一般的なものでもある個別的なもの』である」 (中井 1998: 432)。すなわちゲーテは人間の眼に現れる自然

---

<sup>43</sup> ゲーテは1773年にはスピノザの『エチカ Ethica』を読み、その思想を理解していた。ゲーテによる、自然が直観に開示されるという理念は、スピノザ哲学における「直観知 scientia intuitiva」、すなわち事物の本質に関する認識論の影響を感じさせるものである。

の中に、直観を通じて、普遍的なもののシンボルとしての姿を見る。そしてこの態度は、彼の詩作や文学に通底するテーマにもなっている。

ゲーテの死後半世紀を経て、彼のこの理念はシュタイナーをはじめ、これまで触れてきたようにシェーンベルクやヴェーベルン、シェンカーの考え方にも示唆を与えることになる。シュタイナーはそれまで過小評価されていた、『色彩論』をはじめとするゲーテの自然科学関連著作に有用な注釈を与えながら、19世紀末にゲーテ自然科学に再評価をもたらす契機をもたらした（木村直司 1980: 516）。シュタイナーによるゲーテ自然認識への理解は、シラーの思想との関わりの中で、彼の初期哲学において自己認識への方法へと応用されていく。シュタイナーを通じて、ウルマンもまたゲーテ的理念の影響を受けてゆくのである。

### 第3節 シュタイナー思想におけるゲーテとシラー

これまで世紀転換期における「神秘主義の侵入」と「ゲーテ・ルネサンス」という二つの潮流、さらにゲーテ自然科学について概観してきた。本節では、ゲーテ自然科学とシュタイナーの思想との関係について言及する。シュタイナーが後期に展開した人智学の基盤になっているとされる彼の初期哲学について、まずシュタイナーがゲーテの自然認識を自らの自己認識論のための基礎と捉えていたことについて概観する。また、その応用の過程でシュタイナーはシラーの「遊戯衝動」を一つのモデルとしたが、そこで「芸術」がゲーテとシラーを繋ぐ媒介となっていることを示す。さらに、シュタイナー初期哲学における自己認識論が集成された著書『自由の哲学 *Philosophie der Freiheit*』において、ゲーテの直観、シラーの美学における「生ける形態<sup>44</sup>」が重要な役割を果たしていることについて言及する。

オーストリア＝ハンガリー帝国の国境の町で、現在はクロアチア北部に位置するクラリエヴェク（Kraljevec）に1861年に生まれたシュタイナーは、ウィーン工科大学の学生時

---

<sup>44</sup> 「生ける形態 *lebendige Gestalt*」はシラーが『美的教育書簡』において論じている概念である。人間に遊戯衝動を喚起するような形態であって、芸術作品のあるべき姿を指す。この「生ける形態」については本節の後半以降で詳述する。

代、ドイツ文学の教授を務めていたシュレーアーの影響でゲーテの自然学に触れる。その後この師の紹介で、ヨーゼフ・キュルシュナー Joseph Kürschner (1853-1902) によるゲーテの自然学関連著作の出版に際して、その校訂の仕事を依頼されることになる。この校訂作業を通じてシュタイナーはゲーテ自然学における自然認識の手法、特に有機体を動的に捉える「原型とメタモルフォーゼ」の理念に共感を抱き、その成果は1886年にキュルシュナー版ゲーテ全集の副読本として出版された『ゲーテ的世界観の認識論要綱 *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der goetheschen Weltanschauung*』へと結びついた。この著書はゲーテ自然学について解説したものでありながら、同時にシュタイナーによるゲーテ解釈と、後に展開される彼自身の思想の基礎を含んでいる。ここで既に彼の初期哲学の思想的な根幹をなす、「ゲーテ自然認識の手法をシラーの方法によって理解する」という基本姿勢が明らかになる。この頃の彼の交友関係の中には後にフロイトと『ヒステリー研究』を共同執筆したヨーゼフ・ブロイアー Josef Breuer (1842-1925) が含まれ、ウィーンにおける精神分析グループの雰囲気と共有していた(上山 1986: 5)。シュタイナーはやがて1890年秋にヴァイマルへと居を移し、この地のゲーテ・シラー遺稿保管局に7年間務め、ヴァイマル版ゲーテ全集の編纂に携わることになる。認識論に関する彼の初期哲学を代表する『自由の哲学』が出版されたのはこの時期(1893年)である。1895年には『フリードリヒ・ニーチェ その時代の闘争者 *Friedrich Nietzsche, Ein Kämpfer Gegen Sein Zeit*』が刊行される。19世紀末のウィーンを生きたシュタイナーにとって、ニーチェの「生の哲学」はゲーテやシラーの思想と並んで、自らに影響を与えた主要な思想の一つであった。1896年にはヴァイマルでのゲーテの著作の校訂作業を終え、1897年にはゲーテ研究の成果を集約した『ゲーテの世界観 *Goethes Weltanschauung*』が出版される。ここまですシュタイナーの前半生であり、彼の初期哲学はこの時期までのゲーテ、シラー、ニーチェ研究とその著作によって構成される。

ヴァイマルでの仕事を終えたシュタイナーはベルリンにおいて、オットー・エーリヒ・ハルトレーベン Otto Erich Hartleben (1864-1905) と共に『文芸雑誌 *Magazins für Literatur*』の刊行に携わる<sup>45</sup>。シュタイナーは1900年にはこの雑誌の編集者としての職務

---

<sup>45</sup> ハルトレーベンとはベルギーの象徴派詩人アルベール・ジロー Albert Giraud (1860-1929) による原詩を自由に独訳した『月に憑かれたピエロ *Pierrot lunaire*』で知られ、これにシェーンベルクやヨーゼフ・マルクス Joseph Marx (1882-1964) が作曲したことは良く知られている。アルマ・マラーもハルトレーベンのテキストによる歌曲〈私の父の庭で *In meines Vaters Garten*〉を残している。

から離れることになるが、この時期における彼はハルトレーベンをはじめ、ベルリンのいわゆる文学モデルネのグループと親交を持っている。そのグループの一つであるフリードリヒスハーゲン・クライスは、当時の生活改革運動の一種として神秘主義的な共同体思想を掲げたランダウアーとも関係があった<sup>46</sup>。このクライスにはデーメルやラスカー＝シューラー、ヴェーデキント、ペーター・ヒツレ Peter Hille (1854-1904) も名を連ねていた。すなわち、ウルマンの青年時代にも関係の深い作家たちである。既に述べたように、特にベルシェやヴィレの作品にはヘッケルからの影響が色濃く、その一元論的な自然科学と文学の接合が目指された (上山 1986: 5-6) <sup>47</sup>。シュタイナーとヘッケルとではその思想において確かな方向性の違いがあるものの、ゲーテ・ルネサンスの潮流の中で、シュタイナーがヘッケルやその周辺、またベルリンのこの文芸クライスと交わっていたという事実は考慮されるべきだろう<sup>48</sup>。

この直後、シュタイナーの思想は転回を見せる。1890年代のシュタイナーが「ニーチェの無神論的な思想を受容しながら反宗教的傾向を強めて神智学を否定していたにもかかわらず」 (野口 2015: 57)、1902年には神智学協会への入会を果たし、神秘主義思想を強めていくのである。1900年9月、シュタイナーはベルリンのカイ・ローレンツ・フォン・ブロックドルフ Cay Lorenz von Brockdorff (1844-1921) の邸宅においてニーチェについて

---

46 ランダウアーによる「新共同体」は当時のワンダーフォーゲル運動や入植運動の一環としてベルリン近郊に設けられた生活共同体 (コミュニオン) であり、同時代の「生活改革運動」の一つであった。ランダウアーの人脈を通じて、特に、ロマン主義的でニーチェから影響を受けた芸術家や作家、哲学者を惹きつけることになった (Safranski 2007: 308)。この「新共同体」では初期ロマン主義の精神、すなわちフィヒテとノヴァーリスに帰する原則に基づき共同体的宗教を生み出すことにその小さからぬ目標があった。その原則によれば、人間は自分自身の中に神秘的中心たる自我をフィヒテ的に発見し、この自我から共感的な統一の感情をノヴァーリス的精神の下に見出すべきだとされた。このような目的のために、社会を離れ、自然の中で「自我」を発見するべきとされた (ibid: 307)。

47 上山 (1986: 5-6) を参照。ヘッケルとフリードリヒスハーゲン・クライスの関係については福元 (2008) に詳しい。

48 上山が述べるように、フリードリヒスハーゲン・クライスを含む文学モデルネとヘッケルの一元論は、ゲーテ自然学の研究者であったシュタイナーにとっては「踏絵」であった (1986: 5-6)。フリードリヒスハーゲン・クライスが神秘主義にかなり接近した傾向を持っていたことも、この時期のシュタイナーの神智学協会への出入りを考慮する上で理解しておく必要がある。

での講演の依頼を受ける<sup>49</sup>。直後にはゲーテの『メルヒェン<sup>50</sup>』解釈に関する講演を行う。これらの講演が反響を呼び、この後、連続して神秘主義に関する講演を行い、シュタイナーは神智学の領域へと足を踏み入れてゆく。1902年に神智学協会ドイツ支部が設立された際には、シュタイナーはこの支部長を任されることになる。このように、1900年を一つの契機として、シュタイナーの思想はゲーテ自然学研究者の立場から表向きには転回を見せ、次第に神秘学的側面を強めていくことになる<sup>51</sup>。1910年には主著の一つとされる『神智学概論 *Geheimwissenschaft im Umriß*』を発表する。ブラヴァツキーの後を継いだ神智学協会のベザントとの対立から、自らの「人智学協会」を設立し、そのムーヴメントを展開するようになるのは1912年の終わりごろからである。

既に言及したように、シュタイナーの初期哲学はカントの超越論的二元論を一元論的に解釈し、主体と客体の問題を克服しようとする点に特徴がある。そこでは必然的に自然と人間との同質性が前提となるが、例えばフリードリヒ・シェリング Friedrich Schelling (1775-1854) が主題とした同一哲学と根本的に異なるのは、シュタイナーの認識論がゲーテの手法に倣って「直観<sup>52</sup> Intuition」を重視することにある。シュタイナーはこの直観を、人間の「思惟 Denken」における最も根源的な形態と位置付ける。ゲーテのように自らの直観を通じて、自然界（感覚世界）の内に通底している根源的なものを見出すことで、感覚世界と精神世界の隔たりは解消される。その二世界の循環的な往来という構図に、シラーの「遊戯衝動」の美学理論が援用される。そして、それを実現する直観が、人間自らの「思惟」によるものであるという点で、カントが措定するような背面世界による道徳的強制から「自由」となる。そのような人間の主体的な思惟のあり方に、シュタイ

---

<sup>49</sup> ブロックドルフはドイツの神智学運動を主導していた一人であった。

<sup>50</sup> 本稿では、文学形式としての「メルヘン」の呼称に対して、ゲーテの作品『緑の蛇と百合姫のメルヒェン (Das Märchen)』についてのみ、『メルヒェン』の呼称を用いる。

<sup>51</sup> 野口が指摘するように、「シュタイナーの『転身』の問題は、（とくに教育学の）先行研究においては、1890年代の彼の『自由の哲学』と晩年の『人智学』に通じる思想的統一性が強調されることにより、問題視されなくなっている」（2015: 57）。その上で野口は、1900年までのシュタイナーのアナーキズムへの傾倒を、神智学への前段階と見ている (ibid: 69)。

<sup>52</sup> ゲーテの「直観 Anschauung」に対して、シュタイナーは「直観 Intuition」の語を頻繁に用いるが、前者はドイツ語、後者はラテン語であって、本質的には同一の概念である。Anschauungが「接触して an」「見る schauen」という語源に基づいているのに対して、Intuitionは「中に in」「じっと見る tuor」「こと tio」が語源である。

ナーはニーチェの超人思想との親和性を感じ取っていた<sup>53</sup>。これがシュタイナーの言う「自由」の思想であり、彼の初期哲学のごく大まかな骨組と言いうるが、神秘主義的な色合いを帯びた後期思想である彼の「人智学」は「神智学」を取り込みつつ、感覚世界の内に「感覚を超えた世界」への道を開くという、自身の初期哲学を基礎とした思想の下で、それがいかに社会的に実践されうるかが主題となっている。

## ゲーテの自然認識とシュタイナー

ゲーテ研究者時代のシュタイナーの眼に、ゲーテの自然学はどのように映っていたのであろうか。1886年に出版された『ゲーテ的世界観の認識論要綱』初版の序文において、シュタイナーはゲーテ自然学がそれまでの歴史において重要視されてこなかったことに言及した上で、ゲーテ自然学の価値は自然科学としての個々の成果というより、その自然観にあることを強調する。

親愛なる師K.J.シュレーアーを通じて私がゲーテの世界観へ足を踏み入れたとき、私の思考は既にある方向を取っていて、それはこの詩人の単なる個々の発見を超えた、最も重要な問題について目を向けることを可能にした。それは、ゲーテがそのような個々の事実をいかに彼の自然認識の全体に組み入れたかということである。そして自然存在の関連への洞察に達するために、個々の事実をいかに役立てたかということである。あるいは、ゲーテ自身の（「直観的判断力」の論文における）的確な表現のように「自然の生産物に精神的に関与する」ために個々の事実をいかに活用したか、ということである。……個々の発見は実際のところ、ゲーテの探究がなくともなされたであろう。しかし彼の傑出した自然認識は、科学が自身の手で直接彼から手に入れぬ限り、欠落したままであろう。（Steiner 1883: VI-VII）

---

<sup>53</sup> シュタイナーはニーチェの「超人」思想の内に、背面世界（すなわちカント的道德律）の外的要請からの「自由」という、自らの思想との共鳴を見出している（井藤 2012: 229-235）。さらに井藤は、シュタイナーの『自由の哲学』において、彼がニーチェの思想に共感しつつも感じ取った不備の解決が意図されているとする（ibid: 237）。

実証主義的な自然科学が支配的であった19世紀後半という時代において、文学者としてのゲーテは変わらぬ評価を受ける一方で、半世紀以上も前にニュートンと対峙した彼の自然学に、人々の関心が向けられることはなかった。当時、弱冠二十二歳の無名の学生であったシュタイナーに校訂の仕事が舞い込むという経緯も、ゲーテ自然学が置かれていた当時の状況を鮮明に描き出しているように思われる。この時代のゲーテ・ルネサンスの担い手としての道を歩み始めたシュタイナーにとって、「ゲーテが個々の事実をいかに彼の自然把握の全体に組み入れたか」、すなわちゲーテが観察を通じて、個々の自然現象をいかに神祕的・根源的なものの「象徴（シンボル）」として読み取ったか、この点が、彼に示唆を与えるものになったのである。個々の自然現象を、その背後に横たわる、一なる必然性である普遍的なものとの関連において捉えること、すなわち生きた人間の観察によって「生きた自然」の姿を捉えるというゲーテ自然学における自然認識の手法こそが、シュタイナーによるゲーテ解釈の本質であると同時に、自己認識論への応用というその後の展開を理解するための鍵となっている。

同著においてゲーテによる自然認識は、無機的自然と有機的自然の二つに分けて論じられている。大まかに言えば無機的自然とは生命を持たない自然であり、有機的自然とは植物、動物、微生物に至るまでの生命を持つ自然である。シュタイナーによれば、無機的自然においては「根源現象」を、有機的自然において「原型」を見出すことが、ゲーテの自然認識における目標とされる。もっともゲーテ自身は無機的自然と有機的自然といったような分類をしておらず、これはシュタイナーによるゲーテ解釈である。彼が無機的自然と有機的自然を分けて論じたのは、同著の後半で現れる、彼独自の「精神科学 Geisteswissenschaft」を論じるための布石としてであったと考えるのが自然だろう<sup>54</sup>。この「精神科学」はシュタイナーによる人間の自己認識を扱う方法論であって、後の「自由」の思想へとつながるものだからである<sup>55</sup>。シュタイナーは有機的自然が無機的自然よりも高次の自

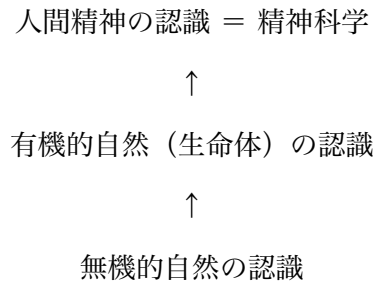
---

<sup>54</sup> シュタイナーのいうこの「精神科学」は現代的な用語とは異なる概念であり、認識論という哲学上のテーマを、ゲーテ的自然認識の手法を応用することで明らかにしようとする試みであったと言えるだろう。当時はまだ現代的な、人間の精神を科学的に扱うような学問は存在しなかった。フロイトを通じてこの分野が科学として独立していくことになるが、いずれにせよ、まだ未開の人間の精神の中への関心はこの時代の一つの傾向と言える。

<sup>55</sup> 衛藤が指摘するように、ゲーテの自然学では、有機体としての動植物はその対象となりえたが、人間に対してはその理論を展開するに至らなかった。シュタイナーによれば人間の思考の内に「最高のメタモルフォーゼ」があるとされ、この人間精神に対するベクトルを持つのがシュタイナーの言う「精神科学 Geisteswissenschaft」である（1998: 71-72）。



然認識であると述べているが、それは彼の最終的な目標である「精神科学」が人間という有機体の認識を扱っていることに起因する。つまり、シュタイナーはゲーテの自然認識を、自己認識論へと応用を試みている。彼は以下のように、ゲーテの無機的自然から自らの「精神科学」までを階層的に捉えていると考えられる<sup>56</sup>。



このような階層構造の一方で、シュタイナーは無機的自然の認識について否定している訳ではない。シュタイナーによれば、「無機界においてある現象が法則に還元されるのに対して、有機界では原形から特殊形態が発展させられる。」（Steiner 1886: 84）すなわち、有機的自然と無機的自然とでは、自然認識の方法におけるベクトルの向きが異なっている。以下のような図式において理解されるだろう。

無機的自然　：　現象　→→　根源現象　（還元的思考）

有機的自然　：　　　　　　　原型　→→　メタモルフォーゼ　（絶えざる生成）

---

<sup>56</sup> シュタイナーが無機的自然と有機的自然という対概念を用いたことは、ゲーテが自らの自然学をニュートンの自然科学と対峙させたこととは区別して解釈する必要がある。つまり、シュタイナーが分類するところの無機的自然と有機的自然について、ゲーテはその双方について扱っており、有機的自然に価値を置いているのではない。ゲーテの自然認識において重視されたのは、対象となる自然が無機のか有機のかに関わらず、人間の眼に映る「経験」に基づいたプロセスがあるかどうかである。一方で、シュタイナーが『ゲーテの世界観の認識論要綱』においてこのように無機的自然と有機的自然を段階的に論じたのは、シュタイナーの主張である「精神科学」で扱われる「人間の精神」が、ゲーテの「原型とメタモルフォーゼ」という有機的自然の応用段階として捉えられているためである。従って無機的自然、有機的自然、精神科学という分類はシュタイナーによる解釈である。

無機的自然においては、あらゆる自然現象の中に普遍的な自然法則が発見されるようにして、生きた人間の眼を通じて観察された自然が、ゲーテの言う根源現象へと還元される。従って、数多くの事例から一つの定理を導くような、還元的な思考が求められることになる。有機的自然においては、生命を持つ有機体に見られる様々な生成と発展を、普遍的な「原型」の絶えざるメタモルフォーゼの結果と捉える。生命としての有機体は常に生成し続けるため、その生成の結果をある程度予測はできても、その結果はいつも同じにはならない。したがって有機的自然は「動的」に（つまりその生成の過程と共に）解釈されるのであって、この点において、有機的自然はシュタイナーにとっては「高次の」自然認識である。

一方で、それは無機的自然が軽視されるということの意味するのではなく、そのどちらの自然もゲーテの言う「生きた自然」として解釈されなければならない<sup>57</sup>。すなわち、そのどちらの背後にも普遍的なもの、「原型なるもの Urbildliche<sup>58</sup>」が横たわっていると言う点では共通している<sup>59</sup>。

## ゲーテ自然認識と芸術

シュタイナーはこのようにしてゲーテの有機的自然と無機的自然を理解しているのであるが、彼のゲーテ理解における大きな特徴の一つは、ゲーテ自然認識の根幹に、芸術的行為

---

<sup>57</sup> シュタイナーは『ゲーテの世界観』の中で、無機的自然において見出される「根源現象」は理念的なもの（普遍的なもの）が作用した結果として認識されなければならないと述べている（シュタイナー 1995: 211）。

<sup>58</sup> ゲーテの「原型」の訳語はゲーテが用いたいくつかの概念（原型 Typus、現植物 Urpflanze、根源現象 Urphänomen、原形 Urform、イデー Idee、現像 Urbildなど）を包括的に指す言葉として使われることが多いが、一方で動物における原型 Typus を指す場合もある。ここでは議論の簡素化のために「原型なるもの Urbildliche」をゲーテのこれらの概念を総称する呼称として用いる。ウルマンも同様の文脈でこの語（Urbildliche）を用いている。

<sup>59</sup> 例えばシュタイナーはゲーテが『色彩論』において見出した、根源現象としての色彩を、人間による観察との一体性の中で評価する（1995: 197）。根源現象とは、人間によって観察される現象、つまり人間の諸器官を通して体験される現象を、それ以上人間の認知能力によっては還元できない段階にまで突き詰めたものである。シュタイナーはゲーテの「根源現象」を、観察者の内部に映る現象として捉えている。

との同質性を見ている点にある。シュタイナーによれば、ゲーテの自然認識の原点にはイタリアで触れた多種多様な植物の繁栄と、数々の彫刻や建築に代表されるギリシア芸術の存在がある。ゲーテにとって芸術的な創造とは、人間によつて最高の形態にまで高められた、自然における創造と映った<sup>60</sup>。「プラトンが観念世界（イデアの世界）において見出せると信じ、また哲学者たちがゲーテの側には決してもたすことができなかつたものが、イタリアの芸術を通して彼にその眼差しを向けた」（Steiner 1897: 24）という。すなわちシュタイナーの解釈では、ゲーテにとって芸術的創造とは、ある人間が直観を通して見た自然の姿の、人間の精神を通じた具現化である。シュタイナーは次のように述べる。

ゲーテが一つの自然認識を得るための活動は、本質的には芸術的な活動と異なるものではない。二つの活動は互いに混じりあい、互いに噛み合う。……従つて芸術作品というのは、自然の造形の中に含まれているのと同じ法則性とその芸術の表現に多くもたらされるほど、その作品はより完全であり、それは自然に適合する。そこにはただ一つの、統一された真実の国があるのみであり、それこそが芸術と自然を包摂する。それゆえに、芸術的な創造能力もまた、自然の認識能力と本質的に異なるものではない。（Steiner 1897: 25）

哲学的に思索する観察者はこの理念的な要素をしっかりと捉えて、彼の思想的著作において直接的にそれを表現する。芸術家に対してもまた、この理念的なもの *Ideelle* が作用する。ただしそれは彼に一つの作品を表現するように駆り立てる。その作品においてはイデー *Idee* [つまり原型なるもの<sup>61</sup>] はただ単に自然の造形のように機能するのではなく、生き生きとした現象としてもたらされる。自然の造形において単に理念的で、観察者の精神的な目 [すなわち直観] に姿を現すものが、芸術作品においては実在的で、知覚することが可能な現実となる。芸術家は自然におけるイデーを現実化するのである。（*ibid*: 26）

---

<sup>60</sup> ゲーテは『イタリア紀行』において、ギリシア芸術に触れた体験について、以下のように書き残している。「これらの高い芸術性を持った作品は同時に、真実かつ自然な法則に従つた人間による、最高の自然の作品として生み出されたのである。あらゆる恣意的なもの、思い上がったものは共に倒壊する。つまりそこには必然性があり、神がいる。」（Goethe 1913: 419）併せてSteiner（1897: 24）も参照されたい。

<sup>61</sup> ゲーテは原型の概念に関して、最終的に「イデー *Idee*」の語を用いた。本稿97頁の註を参照されたい。

シュタイナーの理解によれば、ゲーテにとって、自然認識と芸術的行為は異なるものではない。なぜなら芸術家に作用するのは「理念的なもの」であり、彼の精神に直観を通じて捉えられたその「理念的なもの」「原型なるもの」こそが、芸術作品において現実化されるからである。この点において、ゲーテの芸術家としての側面と、自然学の探究者としての側面は何ら矛盾しない。つまり、「原型」や「根源現象」を把握しようとすることは、「理念的なもの」を現実化するような、優れた芸術を生み出すことに通じている。シュタイナーのゲーテ解釈とウルマンとの関連については次節で詳述するが、例えばウルマンの残した「芸術は精神的法則に基づく自然であり、自然は自然の法則に基づく精神である<sup>62</sup>」というアフォリズム風散文からは、ゲーテによるこの考え方がウルマンに確かに反照していることが窺える。そしてシュタイナーはゲーテの自然認識とその芸術表現において、そこに直観という人間の思惟能力が媒介しているという点にとりわけ注目する。それがシュタイナー自身の認識論、つまり人間の「自由」の思想へとつながっていくのであるが、そこにはシラーによる「自由」が関わってくる。

### 自己認識におけるモデルとしてのシラー遊戯衝動

これまで、シュタイナーがゲーテの自然認識と芸術行為を、その直観的認識という点において等しく捉えていたことについて言及した。既に触れたように、シュタイナーがそれを自己認識論に応用するにあたって、シラーの遊戯衝動が一つのモデルとなるのだが、その際にゲーテとシラーの美学の間を媒介するのが芸術である。そしてそれは、ゲーテとシラーの解釈を通じた、シュタイナー自身の芸術観にも等しい。シュタイナーは自らの「自由」の思想の実現において、芸術の果たす役割を特に重視していた。ウルマンの創作理念に影響をもたらしたのも、このゲーテ＝シラー美学を通じた芸術観ということが出来るが、それについて論じるために、先にシラーの『美的教育書簡』について触れておかなければならない。

シュタイナーの『ゲーテ的世界観の認識論要綱』は「シラーへの特別な考慮と共に *Mit besonderer Rücksicht auf Schiller*」という副題を持ち、このことから明らかなように、シュ

---

<sup>62</sup> 原文：Kunst ist Natur nach geistigen Gesetzen, Natur ist Geist nach natürlichen Gesetzen. ウルマンによる韻文日記『見知らぬ旅人』に付随するアフォリズム風散文 Nr.35 (Ullmann 1995: 124)。

タイナーはゲーテ自然認識を自らの自己認識論へと発展させるにあたって、シラーによる方法を一つの規範として重視していた。シュタイナーはシラーの抽象的で概念的な思索がゲーテにとっては程遠いものであったことにも触れた上で、両者の背景にある共通した世界観について、同著の中で以下のように述べる。

シラーほどゲーテの創造的精神の偉大さに目を向けていた者はいない。彼はゲーテに宛てた書簡の中で、ゲーテにゲーテ自身の本質を鏡像のように掲げて見せたのである。「人間の美的教育について」の書簡の中で、シラーはゲーテによって気付かされた芸術家の理想像を導き出した。……ゲーテ＝シラー的な世界観の基礎の上に立って述べることはそれゆえに正当化される。[我々は]ゲーテの学問的な思索について、シラーが模範を示した方法によって観察したい。ゲーテの眼差しは自然と生命に向けられている。その際に彼が従う観察方法が、我々の論究のテーマである。シラーの眼差しはゲーテの精神へと定められている。その際にシラーが従う観察方法が、我々の用いる方法の模範となるべきである。(Steiner 1886: 8)

ここでシュタイナーはシラーの観察・考察方法によってゲーテの自然認識を解釈しているとはっきりと表明する。同著において、シラーのこの「考察方法」についてその方法論が具体的に展開されているわけではない。しかしながら、シュタイナーが同著の中で論じた自らの認識論における「自由」の問題は、明らかにシラーの「遊戯衝動」の美学を念頭に置いており、その美学が展開されているシラーの『美的教育書簡』は、シュタイナーのその後の著作や講演において幾度となく引き合いに出される<sup>63</sup>。シラーの『美的教育書簡』に見られる理念は、ゲーテの自然認識を発展させたシュタイナーの自己認識論、すなわち「精神科学」の礎となり、シュタイナーの「自由」の哲学の基盤を成しているとされる(井藤 2012: 40)<sup>64</sup>。この『美的教育書簡』における重要な概念である「遊戯衝動」について、シュタイナーによる解釈を整理しておきたい。

---

<sup>63</sup> シラーにおいて「自由」は遊戯 Spiel の本質的な特質である(小田部 2009: 152)。また、西村は以下のように述べる。「ドイツ精神史の中で、誰よりもこの「精神の自由」を主題とした思想家・芸術家といえば、シラーを他にはいない。」(2012: 47)

<sup>64</sup> シュタイナーがシラーの遊戯衝動、すなわち理性衝動(形式衝動)と感性衝動(素材衝動)の同時作用状態について述べているのは、主に彼のゲーテ『メーメルヒェン』解釈においてである。この点に関しては特に井藤の研究を参照されたい(2012: 125-141)。

ゲーテにとって、ヴァイマルの地におけるシラーとの邂逅は、彼のイタリア紀行と並んで人生における重大な転機の一つとみなされている。というのも、高橋義人が、ヴィルヘルム・フォン・フンボルト Wilhelm von Humboldt (1767-1835) が当時シラーに宛てた書簡を引用しながら指摘しているように、「ゲーテはより多く自然に依拠し、シラーはより多く精神に依拠していた」(1988: 121) からである。思弁的で理念を重視するシラーの理性的な精神性と、人間の経験を重視するゲーテの感覚的なそれとでは、そもそも決定的な乖離があった。しかし、1794年7月の自然科学に関する研究会において、二人はゲーテの「原植物」についての意味深い会話を交わすことになる。この日をきっかけに、ゲーテとシラーは互いにその精神性において歩み寄りを見せるようになる。すなわち、ゲーテは自らの自然科学的方法論を、それまでの自分に欠けていた認識論において位置付ける必要に駆られ、シラーもまた、自らが「直観的精神」と特徴付けた、ゲーテの直観的な自然認識の手法について興味を引かれていく(高橋義人 1988: 124-125)。これ以降、ゲーテとシラーの間で延べ千通以上の往復書簡が生まれ、互いに多大な影響を及ぼしあうことになる<sup>65</sup>。

1794年に自らが主宰する雑誌『ホーレン *Die Horen*』への掲載のためにシラーが執筆した『美的教育書簡』は合わせて二十七の書簡から成り、教育を美や芸術との関係において論じ、人間を「遊戯衝動」が作動する「美的状態」へと導くための理念が掲げられている。その根底には、芸術を、現象世界と道徳的世界とをつなぐ通路として設定したカント哲学の存在がある。芸術を単なる自然の模倣や道徳との混同、また哲学の仮装的形式から救い

---

<sup>65</sup> シラーが死去する1805年に至るまでの約10年の間に、この『美的教育書簡』に限らず、ゲーテ・シラーそれぞれの様々な作品が往復書簡と共にやり取りされ、議論が交わされている。一方で、ゲーテとシラーの間でこのような認識の一致が生まれたとしても、それが両者の全面的な思想の一致を導くようなものにはなり得なかったであろうことには留意しておかねばならない。高橋義人も以下のように述べている。

「抽象的普遍よりも具体的普遍を。ここにこそゲーテの思惟の特徴が色濃く現われている。ゲーテとシラーがいかに精神的に大きく歩みよったとしても、両者のあいだには決して超えられない間隙があった。概念的思惟と直観的思惟のあいだの間隙が。概念的思惟は、表象と法則と原理を、また感性と悟性と理性とを明確に区別する。しかし直観的思惟においては、経験的現象と学問的現象と純粋現象とが連続的に捉えられるばかりではなく、感性も悟性も理性も『直観』という上位概念に包摂されるのである。」

(1988: 143)

出し、芸術が人類の根源的な能力であることを証明し、さらにそれを人為的な自由な体系として捉えたカントの思想は、シラーに影響を与えたのである（小栗 1972: 16）<sup>66</sup>。

ゲーテが「ほとんど完全にといいてよいほどの、自分の考え方との一致」（ゲーテ 2019: 52）を見出したと表明するシラーの『美的教育書簡』において、その中核をなしているのが「素材衝動（感性的衝動）」と「形式衝動（理性衝動）」、さらにその同時的作用状態である「遊戯衝動」の概念である。この「美的状態」について、シラー自身は『美的教育書簡』において以下のように表現している。

ただ単なる世間 [ここでは、人間が単なる欲望によってのみ動くこと] でないためには、人間は素材に形式を授けなければなりません。そしてただ単なる形式でないためには、自分のうちにある素質に現実性を与えなければなりません。……さてここから流れ出るのが、人間に対する二つの対立的な要求、すなわち感性的で理性的な天性の二つの基本的法則です。第一は絶対的な現実性を催促するものです。すなわち人間は、いっさいの単に形式であるものを世界にし、そして彼のあらゆる素質を現象にすべきだということです。第二は絶対的な形式性を催促するものです。すなわち人間は、一切のただ単に世界であるものを自分のうちで抹殺し、そして彼のあらゆる変化の中に一致をもたらすべきだということです。換言すれば、人間はいっさいの内的なものを手放して、いっさいの外的なものを形成すべきだということです。この二

---

<sup>66</sup> 『美的教育書簡』は教育学における古典として評価を受けてきた一方で、その理念の抽象性と難解さはこれまでに多くの解釈を生んでいる。シラーの「遊戯衝動」の理論は、一般に知られているように、カントの『判断力批判』を前提としている。シラーは『美的教育書簡』においてカントの二元論的議論を引き継ぎ、それを独自の方法によって理論化する（小田部 2009: 151）。シラーはカントにならって「自然状態」に置かれた人間を「道徳的状态」に導くことを発展段階の最終目標とする。それにも関わらず、この『美的教育書簡』ではその中間的状态として位置付けられたはずの「美的状態」が目的として論じられていることには明らかな矛盾がある。すなわち、カント的な実践理性の絶対的優位の理想と、シラーの言う「美的状態」における人間の「自由」や「解放」の問題がどのように交わるのかは、この『美的教育書簡』の解釈をめぐるアポリアとしてこれまで認識されてきた（西村 2012: 46）。シュタイナーによれば、シラーがカント主義者であったことはなく、彼はカントを乗り越えたのであり、『美的教育書簡』を書いている間、もはやシラーはカントの立場には立っていなかったという（Steiner 2010b: 11）。つまり、シュタイナーはシラーによる理論をカントの立場を超克するものとして、「美的状態」を目的として捉えていたことになる。一元論的な傾向を強く有するシュタイナーの初期哲学にとって、カント的・二元世界の克服は一つの課題であった。シュタイナーによる『美的教育書簡』の評価は、シュタイナーがシラーの理論にカント的構図を克服するための契機を見出していたということを示していると考えられる。

つの課題は、その最高の実現の場合を考えると、私が出発点とした神性の概念に還元してきます。(シラー 2003: 77-78、強調はシラーによる)

すなわち、「感性的衝動(=素材衝動)」とは感受の衝動であり、有時間的で、変化があり、現実性を催促する。色彩、音、質感といった人間の諸器官を通じて感性的かつ具体的、外的に感受されるものへの衝動である。これに対して、「形式衝動」は理性的な衝動であり、無時間的で、あらゆる変化の中の一致(永遠性)であり、形式性を催促する。それは理念、法則、原理といった、概念的、抽象的、内的に理解されるものへの衝動である。シラーによれば、この二つの衝動は、そのどちらかだけでは「美的状態」に至ることはできない。この二つの課題が重層性をもって実現されるとき、神性の概念に還元されるという。シラーによれば、絶対者たる神の「神性(=同一性)」に対し、人間は「人格」と「状態」の二つに分けられた概念を持つ。これらはそれぞれ、遊戯衝動における「形式」と「素材(感性)」に対応する概念であると言えるだろう。そして人間の感覚の内には、この二つが一致するところの同一性、すなわち「神性」を目指そうとする道が開かれているのだという<sup>67</sup>。感性的衝動(素材衝動)と形式衝動の二つが同時に作動している状態は「美的状態」と呼ばれ、シラーによればこの美的状態において、人間は自由であるという。そしてこの同時作用状態を導くものとして、「遊戯衝動」が措定される。

---

<sup>67</sup> シラーは以下のように述べている。「一つの無限的な存在、つまり神性なるものは、なにかに成ることができないとしても、しかしわれわれが神的とよばなければならない一つの性向があります。それは神性の最も固有的な特徴である能力の絶対的な表示(すべて可能的なものの必然性)と、現出するものの絶対的な統一(すべて現実的なものの必然性)とを自分の無限の課題とする性向です。この神性の素質を、人間はその人格の中に少しの矛盾もなく包容しているのです。この神性への道——決して目的地に導かないものを道とよんでよければ、この道は、人間にとつて感性の中に開かれているのです。」(シラー 2003: 77) この「神性への還元」というシラーの概念について、田口は「シラーの人間観は、伝統的なキリスト教の理解に沿うものであろう。にもかかわらず、神と関連しつつ人間の領域での完成を目指すという方向が強調されているように思われる」(2012: 1126)と述べる。シラーにとって、絶対者の同一性(神性)に対し、人間は「人格」と「状態」の二つの概念を持つ(人間性)。この人間の人格の中に内在する神性への道は決して目標へ至ることがないのだが、その道は人間の諸感官の中に開かれているという(ibid)。シラー自身はこの道を「神性」を目指しつつも「目標へ至ることがない」と述べており、カントによる二元論的理解を前提としていると言える。一方でシュタイナーはここに一元論的な統一への方途を見出していると解釈される。



その衝動は、二つの他のものがともに自分の中で作用しているわけで、したがってこれを細かに見れば、そのいずれの一つとも相対的であり、当然一つの新しい衝動とみられるわけです。感性的衝動は変化のあること、時間が一つの内容をもつことを欲し、——形式衝動は、時間が廃棄されること、変化のないことを欲しています。それゆえに自分の中で二つのものが組み合わされて作用しているこの衝動（これに適当な名前がつけられるまで、これを遊戯衝動とよばせてもらいますが）、この遊戯衝動は、時間を時間の中で廃棄すること、生成を絶対的な存在と協定させ、変化を同一性と協定させることに向けられているものと言えましょう。…したがって遊戯衝動が努力しようとするのは、自分自身が表出したかのように感受すること、そして感覚が感受しようとするときのように表出することなのです。（シラー 2003: 91-92、強調はシラーによる）

遊戯衝動においては、時間が時間の中で廃棄され、生成は絶対的（神的）な存在と協定され、あらゆる変化は同一性と協定される<sup>68</sup>。この理念が実現されるために目指されるのは、「自分自身が表出したかのように感受すること」、「感覚が感受しようとするときのように表出すること」である。

この遊戯衝動における構図と、「神性（二つの概念の同一性）への道が人間にとって感性の中に開かれている」とするシラーの主張は、シュタイナーの自己認識論の形成に決定的な影響を与え、彼の思想の根底に存在し続けたと言える。シュタイナーはこの遊戯衝動の概念について、「ただ美の朝焼けの門を通ってのみ、おまえは認識の国へと至るのだ<sup>69</sup>」というシラーの一節を引き合いに、以下のように述べている。

我々が芸術と向き合うとき、精神的なものを通じて美が輝く。……美においては精神と感覚性 [つまり形式と素材] の均衡が取れている。シラーにとっては、人間においても精神と感覚性の均衡が保たれなければならない。人間がこの二つの状態の

---

<sup>68</sup> もっとも、シラーはこの相反する二つの衝動の均斉について、現実によっては達することのできない理念 *Idee* としてのみとどまっていると述べる（2003: 101）。つまり、遊戯衝動による完全な均斉が理念的にしか起こり得ないことは、シラー自身が認めているとも言える。しかしながら、この二重性を措定し、二つの状態が言わば「連動」することによって、彼の言う「美的状態」が導かれる。

<sup>69</sup> シラー「芸術家 *die Künstler*」より、第3連の冒頭句（*Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land.*）の引用。

間、自然の必然性〔素材〕にも論理的な必然性〔形式〕にも依らずに、シラーが美的と呼ぶ状態の中に生きると、そこで情動は克服されている。人間は精神を高め〔つまりカントの叡智界、感覚を超えた世界〕から自分のところへと取ってきて、〔地上的な〕感覚性を美を通じて気高いものとし、そのようにして〔カントの〕定言的命令が要求することを自由意志で行おうという衝動と欲求を持つ。人間の中で道徳性は血肉となり、衝動と要求が自ずと精神的なものを明らかにする。人間は自分が〔自由意志によって〕行うべきことを愛するゆえに、精神と感覚性は美的な人間へと浸透し、精神と感覚性は互いに人間の中で溶け合う。人間の中に眠っているもの〔つまり神性への道〕が呼び覚まされるべきである。それがシラーの理想である。

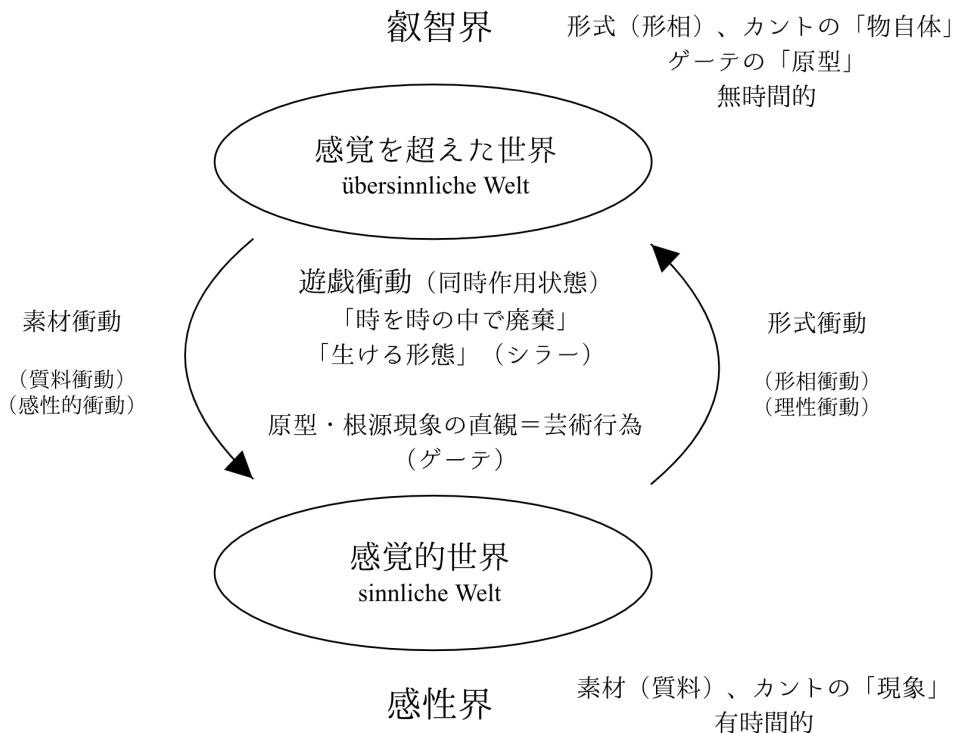
(Steiner 2010b: 12)

ここでは、シュタイナーがシラーの「遊戯衝動」による自由の思想をいかに解釈したかが示されている。彼が言うところの「精神と感覚性の均衡」とは、シラーによる「素材衝動」と「形式衝動」による「遊戯衝動」を指しており、芸術を通して、人間を「美的状態」へと導くものである。「定言的命令」とはカント哲学における厳密な道徳法則、つまりあらゆる人間の道徳的な行為を制約する、絶対者による普遍的な法則である。シュタイナーの初期哲学にとってカントのアプリオリな道徳法則は克服されるべき課題であって、シラーの「美的状態」はその克服のための方途とみなされる。シラーの遊戯衝動の構図によってカントの超越論的二元世界における断絶を解消し、人間が道徳の強制ではなく自らの「自由意思で行おう」とすることが、シュタイナーが『自由の哲学』で論じた「自由」の主たる意味である。このような思想は、「感覚的世界の内に超感覚的な世界への道を見出す」という後の「人智学」の思想と、その社会的実践にも通底するものと理解されている。シラーの「美的状態」はシュタイナーが目指す目標と同質的なものとしてみなされ、「とりわけ、シュタイナーが人間形成における最重要課題とみなした『自由』獲得の問題は、シラー的構図に依拠しつつ打ち立てられている」（井藤 2012: 381）のである。

シュタイナーによる理解を図式化するとすれば、以下のように解釈されうるだろう（図 3-1）。カントによる二元的世界、すなわち「感性界」と「叡智界」に隔てられたそれぞれは、互いに交わることがない断絶した二世界である。「叡智界」とはカントの言う「物自体」、ゲーテの「原型」、あるいはシラーの文脈における「形式（形相）」が属するような世界である。それは無時間的であり、不変で、全てが捨象されている。一方で「感性

界」とはカントの言う「現象」の世界であり、色彩や音、感触といった感覚的なものが属する世界である。時間を有し、絶えず変化し、具象が支配する。シラーによれば人間の二つの対立的な衝動、すなわち形式衝動は普遍的で根源的な「形式」を要求し、素材衝動は感覚的世界に属する具体的な感性的素材（色彩、音、匂い、味、感触など）を要求する。遊戯衝動とはこの二つの対立的な要求の同時的作用を指す。そして、このような遊戯の状態こそ、「美的状態」であり、人間は遊んでいるときに全き人間であって、自由であるというのがシラーの主張である。そしてこれまで述べてきたように、その「神性（二つの概念の同一性）」は人間の諸感官の中に開かれているというシラーの考え方こそ、シュタイナーの思想形成に決定的な影響を及ぼした。

図3-1 シュタイナーによるシラー「遊戯衝動」の解釈



シュタイナーの解釈では、シラーの構図は「感覚的世界 sinnliche Welt」と「感覚を超えた世界 übersinnliche Welt」の二元的な世界として捉えられる。感覚的世界はシュタイ

ナーが言うところの感性界であり、感覚を超えた世界は彼が言うところの叡智界である。この関係において、自然の観察を通じてその内に「原型とメタモルフォーゼ」や「根源現象」を見出すゲーテの自然認識とは、感覚的世界の中に、感覚を超えた世界の原理を見出すことに等しい。そのような姿は、シラーが「遊戯衝動」との関連において言及する「生ける形態 lebendige Gestalt」に対応する姿である<sup>70</sup>。すなわち、シラーの言う「生ける形態」は人間の美的教育において「遊戯衝動」を誘発するものであり、それは芸術家によって創造される。一方で、ゲーテの自然認識は芸術的創造とその本質において同一であり、シュタイナーによれば「芸術的創造においては、人間が直観するのと同じ形でその精神が流し込まれている」。このゲーテの芸術観は、シラーが述べるような「自分自身が表出したかのように感受すること」、「感覚が感受しようとするときのように表出すること」という芸術観と一致する。これが、シュタイナーが解釈するところの、ゲーテとシラーにおける方向性の一致である<sup>71</sup>。このような直観による認識を通じて、あるいは「生ける形態」を通じて、二世界は一元論的に繋がれる。このようにして、シュタイナーはゲーテ的直観に、自らの思想を基礎付ける重要な価値を置く。芸術行為に関するシュタイナーの解釈については、次節でより詳しく言及する。

以上のようなシュタイナーのシラー解釈は、彼がシラーと同様に「自由」の問題を扱った著書『自由の哲学』に引き継がれるテーマである<sup>72</sup>。そしてこの「自由」の理念は、既に述べてきたように、自らの「人智学」運動を展開することになる後期のシュタイナーに

---

<sup>70</sup> 「生ける形態」とは、人間に遊戯衝動を喚起するような形態である。シラーによれば芸術家の手によって「生ける形態」が実現されるという。「遊戯衝動の対象は、一般的な一つの式であらわせば、まず生ける形態とでもいえましょう、すなわち現象のすべての美的な性状、一言で言えば、もっとも広い意味において美といえるものの表示となる一概念です。……一塊の大理石は、たとい生命のないものであり、またいつまでもそうであるにしても、それにもかかわらず、そうであればこそ建築家や彫刻家の手によって、生ける形態となることのできるのです。」(Schiller 2003: 94、強調はシラーによる) この「生ける形態」については本章第4節でも言及する。

<sup>71</sup> 具体的には、シュタイナーは例えば、ゲーテの『メーテルヒェン』を美的教育書簡における遊戯衝動の構図の具象化として理解する。『メーテルヒェン』において「いまや感性界と叡智界は自由に往来可能となる。感性の国と理性の国の交流が達成されるのである……ここには人間の「自由」の獲得状態が描かれているのだという。」(井藤 2010: 128)

<sup>72</sup> シュタイナーの『自由の哲学』がそのテーマとしてシラーの『美的教育書簡』を扱っていると考えられることについて、西村は以下のように述べる。「直接的にシラーを論じたテキストのみならず、『自由の哲学』における認識論、行為論、および「社会有機体三分節化」論と称される社会構想の全体は、人間の「自由」の可能性を問う『美的書簡』に対するシュタイナーの応答と読むことができる。」(2010: 1)

とつてもその根幹に存在し続けたと考えられている。彼が人智学において目標とした「感覚を超えた世界」の認識においては、この「自由」の理念がその思想的中核を成している。シラーの遊戯衝動はシュタイナーにとっては感覚的世界と感覚を超えた世界を一元論的に統一するためのモデルとして捉えられ、シラーが言う「神性の概念への還元」の道、すなわち、人間の諸感官の内に神性（同一性）への道が開かれているという思想に基づいて、感覚を超えた世界が感覚的世界の内に開かれているというのが彼のシラー解釈である。そしてその社会的実践が、彼の「人智学」として理解される。

### 『自由の哲学』と「直観」

最後に、シュタイナーが価値を置くゲーテの直観による自然認識の手法が、彼の初期哲学における「自由」の問題の中で、具体的にどのように位置付けられているかについて触れておく。シュタイナーは『自由の哲学』の中で、カントの道徳法則から人間を自由にするものとして人間の「思惟 Denken」を重視するが（野口 2011: 163-164）、その思惟の重要な形態として「直観」を叙述する<sup>73</sup>。同著の中でシュタイナーは自己認識のために必要とされる直観について論じ、また直観によって「自由」の獲得へと至るということを主張する（井藤 2012: 252）。この『自由の哲学』において、シュタイナーは人間にとっての全く純粋な観察内容として、光、音、感触、温度などが脈絡を持たず存在する無秩序な状態を想定する。このときそれら外部からの刺激に対して、その反応として、思考内容が人間の内部に現れることになる。この思考こそがシュタイナーが述べる「思惟」である。シュタイナーはこの思惟における最初の形態を「直観」と位置付ける。

そのような存在者が思考を活動させる以前に気づくものは何かといえば、それは純粋な観察内容であろう。その時には世界は、この存在者に対して、互いに関連のない感覚的対象、すなわち色彩、音響、圧迫感、温感、味覚、嗅覚、それから快感や

---

<sup>73</sup> 『自由の哲学』の中で、自己認識に際して重視されるこの「直観」は「道徳的想像力」とも言い換えられる（井藤 2012: 252）。その上で、井藤は以下のように述べる。「シュタイナーは、ゲーテ自然科学から抽出した『直観』を、人間の自己認識に応用し、これをもって行為の動機の認識が可能になると考えた。自然科学の方法が忠実に保持されるならば、精神領域への認識へと導かれると考えていたのである。」（ibid）

不快感などの単なる集合体として現われるにすぎないだろう。このような集合体が、思想を欠いた純粋な観察の内容なのである。これに対して思考は、そのきっかけとなる点が見いだされれば、自分の活動を展開する用意ができています。

(Steiner 1894: 37)

外部から我々に与えられる知覚内容とは対照的に、思考内容は内部に現れる。思考内容が最初に現れる時の形態を、我々は直観と呼ぶ。(ibid: 64)

この「直観」は、光や音、感触といった、自然という外部の観察からの知覚を通じて、人間の内部に現れる思考形態である意味で、ゲーテの自然認識における直観を、より人間内部の思惟能力の段階において解釈したものであると言える。そしてこの直観こそが、シラーの「美的状態」になぞらえたシュタイナーによるカント的二元世界の一元論的統合という彼の思想へと結びついている。

観察において我々に別個に立ち向かってくるものは、直観によって関連づけられた統一世界を通じて互いに結びつく。(ibid: 64-65)

これまで述べてきたように、シュタイナーの「自由」の思想はシラーの遊戯衝動を一つのモデルとして解釈したものである。神性（同一性）への道は人間の諸感官の内に開かれていて、それが決して到達することはないにしても、それは人間の領域での完成が目指されるべきものであるというのがシラーの考え方だとするならば、シュタイナーは人間の諸感官の内に、感覚を超えた世界への道が開かれていると解釈する。さらにシュタイナーは、ここにゲーテの自然認識との同質性を読み取る。つまり、ゲーテが自然の観察を通して、「原型」や「根源現象」といった、叡智界に属する無時間的な概念を直観に見出すならば、それはシラーの言う「人間の感性の内に、神性への道が開かれている」という理念と一致する。なぜなら、既に論じてきたようにゲーテの直観とは、自然そのものの姿というよりも、人間の諸感官を通じて人間の内部で認識された、人間にとっての自然の姿を問題としているからである。このようにゲーテの直観はシラーを通じて、シュタイナーの認識論において根幹かつ重要な概念となる。

#### 第4節 シュタイナー思想とウルマン

これまで見てきたように、シュタイナーはその初期哲学においてゲーテ的直観をその根幹に置き、シラーの遊戯衝動の美学理論を一つの規範としながら自らの「自由」の思想を展開したと言える。その過程において芸術作品や芸術行為はゲーテとシラーの思想を結ぶものであり、シュタイナーの「自由」の実現においても芸術は重視される。これらの理解を経てはじめて、本章冒頭で引用した「ゲーテとゲッター」において示されているウルマンの芸術観について論じること、すなわちシュタイナーからの影響がいかにしてウルマンの芸術観に結びついているかの検討が可能となる。

同論考においてウルマンは、テレージエンシュタットという、厳しく制限された劣悪な環境が、芸術作品を生み出すための「職業学校」であると述べている。ウルマンにとって、テレージエンシュタットという空間はその強制収容所としての環境に反して、生の勢いに満ちた「質料」が存在している。それら質料を「形相」によって抹殺する（平らげる）ことが、芸術家としての、また人間としての使命なのだという。この文脈から、ウルマンがシラーの美学理論に依拠しつつ自らの芸術観を表明していることは疑いようがない。この「形相によって質料を抹殺する」という表現はシラーの『美的教育書簡』からの引用である。それはシラーの言う、芸術家はその芸術作品において「生ける形態 lebendige Gestalt」を実現することに等しく、それはすなわち「瞬間を生き、永遠を生きよ（「瞬間」という感覚、質料の内に「永遠」の絶対性、形相を直観せよ）」という表現に象徴される、ゲーテによる「直観」と結びついた芸術観にほかならない。本節ではまず、これまで概観してきたゲーテとシラーの芸術観を念頭に、ウルマンのこの言説の意味するところについて検証する。次に、シュタイナーのゲーテ・シラー解釈がウルマンに与えた影響について考察する。最後に、ゲーテとシラーを踏まえたシュタイナーの認識論が、ウルマンの用いた音響音階によってもたらされる「新しい和音」の思想的な拠り所となった経緯について論じる。

## 芸術における質料と形相

ウルマンによれば、「形相は、それをゲーテとシラーが理解したように、質料の超克者となる」。ここで質料と形相を貫いているのは、ウルマンが自ら具体的に挙げている画家や音楽家の例からも理解されるように、「形相によって質料を超克する」という関係性である。ゲーテは1818年の論文『形成衝動 *Bildungstrieb*』の中で、生命 *Leben* を質料 *Stoff* と形相 *Form* の関係の下に図式化し、その諸力として能力 *Vermögen*、力 *Kraft*、威力 *Gewalt*、努力 *Streben*、意欲 *Trieb* の五つを措定しているが、ゲーテは「アリストテレスやライプニッツにならって、質料には形相を獲得しようとする志向性が内在していると考えていた」（高橋義人 1988: 176-177）。すなわち、物質には形態を目指す根源的な原動力が内在しているというのがゲーテの考え方であった。この根源的なものを直観することによって、自然は生き生きとした姿で我々の眼前に現れる。そのような自然こそがゲーテの言う「生きた自然」であって、メタモルフォーゼという有機体の絶えざる生成は、質料と形相におけるこの関係性において理解される<sup>74</sup>。この点について、シラーは『美的教育書簡』において、芸術家による形相と質料の関係を以下のように表現している。

もちろん芸術家も時代の子であります。……もちろん質料は、現在から彼は取ってくるでしょうが、形相は、ある高貴な時代から、いな、あらゆる時代の彼方から、彼の本質の絶対的な普遍の統一性から借りてくるでしょう。（シラー 2003: 63）

シラーによれば、芸術家は「現在」における質料を用いる。ウルマンが言うように、それは彫刻においては「特定の人物の輪郭」であり、絵画では例えば「歴史的瞬間」であり、音楽では「その精神的なもの」であるが、そのような題材は芸術家が実際に生きる、ゲーテの言うところの「瞬間 *Augenblick*」の中から取り出される。しかし、芸術作品において目指される形相は「あらゆる時代の彼方」、永遠性の支配する「普遍の統一性」、すなわち神性の領域にあり、それはシュタイナーの言う「感覚を超えた世界」あるいはカントの叡智界に属するものである。つまり、芸術とは質料に形相を与えようとする行為である。シラーはさらに、芸術と遊戯衝動の関係性について以下のように述べる。

---

<sup>74</sup> 質料形相論と「形成意欲」をめぐるゲーテの考え方については高橋義人（1988: 175-190）に詳しい。



感性的衝動の対象は、一般的な一つでいいあらわせば、もっとも広い意味における生命、すなわちすべての素材的な存在と感覚の中にあるすべての直接的な現存を意味する一概念です。形式衝動の対象は、一般的な一つでいいあらわせば、本来の意味においても、比喩的な意味においても、形態すなわち事物のすべての形式的な性状と、その思考力に対するすべての関係を包容している一概念です。遊戯衝動の対象は、一般的な一つの式であらわせば、まず生ける形態とでもいえましょう、すなわち現象のすべての美的な性状、一言で言えば、もっとも広い意味において美といえるものの表示となる一概念です。……一塊の大理石は、たとい生命のないものであり、またいつまでもそうであるにしても、それにもかかわらず、そうであればこそ建築家や彫刻家の手によって、生ける形態となることのできるのです。（シラー 2003: 94、強調はシラーによる）

シラーによれば、質料（素材）としての大理石は、建築家や彫刻家という芸術家の手によって「生ける形態 *lebendige Gestalt*」となることのできる。そして人間を「美的状態」へと導くための「情調 *Stimmung*」を、芸術が開放する。この「情調」が普遍的であればあるほど、優秀な芸術作品であるという（Schiller 1795: 72-73）。そしてそのような高度な芸術作品においては、形相（形式）が一切のものをなすべきだとするのがシラーの主張である。

芸術家は、ただ単に彼の芸術種類の特殊な性格がたずさえる制限だけでなく、彼の手がける材料に付随する特殊な制限をもまた征服する処置をとらなくてはなりません。真に美しい芸術作品においては、内容はなにもすることなく、形式がいつさいのものをなすべきです。なぜかといえば、形式を通してのみ、人間の全体に働きかけることができるので、逆に内容を通しては、ただこの力に働きかけることができるだけです。内容は、それがどんなに崇高で包括的であろうとも、いつも精神に対し拘束的に働きかけていますが、形式からだけは本当の美的自由が期待できます。それゆえに、名匠の本来固有の技芸奥義は、材料を形式によって抹殺する *vertilgen* ところにあるのです。（シラー 2003: 130、強調はシラーによる）

人間を美的状態へと導くために、シラーは芸術に重要な価値を置いていた。芸術作品においては、「材料（質料）を形式（形相）によって抹殺する」、すなわち素材としての大理石や、楽音、詩的言語、あるいは歴史的題材の持つ制限性を、形式の下に調和的に屈服させること。そのような芸術こそが、シラーにとって、人間を遊戯衝動による美的状態へと導くものであって、芸術において実現されるべき「生ける形態」であった。

シラーの言う「生ける形態」は芸術家が目指すべき目標であり、芸術の本質にも等しい。そしてこの「生ける形態 lebendige Gestalt」という表現は、ゲーテの自然認識における「生ける自然 lebendige Natur」を想起させる。先に引用したように、シラーの表現を用いれば、遊戯衝動とは「時間を時間の中で廃棄すること、生成を絶対的な存在と協定させ、変化を同一性と協定させること」である。ウルマンが「ゲーテとゲッター」において述べるように、画家が静物画に儂く移ろうものや歴史的瞬間を描き出すとき、また音楽家があらゆる精神的なものを音楽として描き出すとき、すなわち、無時間的な概念が芸術家によって現実性の中で描き出されるとき、まさに「変化と同一性は協定され」、「時は時の中で廃棄される」。このとき、「形式は素材の超克者 Überwinderin となる」。このようにウルマンの表現を紐解いてゆくと、その芸術観がシラー的な芸術観に基づいていることが明らかになる。そしてそこにシュタイナーが媒介することは、ウルマンがシラーと同時にゲーテを引き合いに出していること、そして「超克者 Überwinderin」という語の使用がそれを示唆している。シュタイナーは『ゲーテ的世界観の認識論要綱』の最終章で以下のように述べている。

芸術作品においては、芸術家がどのようにして理念を素材に植え付けたかが重要である。何を扱ったかではなく、どのように扱ったのかが問題となる。学問においては外から知覚された素材が完全に消え去り、その結果、ただその本質と理念のみが残る。芸術作品においては素材は消えることなくそこにとどまるのだが、その特異性、偶然性が芸術的な扱いによって完璧に克服される。……感覚性 [すなわち素材] を精神 [つまり形式] を通じて克服する überwinden ことは、芸術と学問の目標である。（Steiner 1886: 94-95、強調は筆者による）

すなわちこの語はシュタイナーからの引用であると考えられる。これまで述べてきたように、同著においてシュタイナーはゲーテの自然認識について論じているが、その最終章

で、認識とは受動的な活動なのではなく能動的な活動であるとして、シラーの芸術観に触れた上でゲーテの自然認識と芸術的創造の同質性に言及する。このように、ウルマンの「ゲーテとゲッター」における言説から、その背後にあるゲーテ＝シラーの芸術観、またその媒介となるシュタイナーの思想の存在が指摘できる。

さらにウルマンは「ゲーテとゲッター」に続いて、「ジャンヌ・ダルク戯曲」こと歌劇《1431年5月30日》<sup>75</sup>への「序文」の中で、以下のように述べている。

シラーはその崇高な詩作において歴史における史実に向き合わず通り過ぎているが、それは彼の芸術・世界観においては、質料は抹殺すべきものだったからである。そうして彼は質料を超えて高みへ舞い上がったのである。……シラーがカントとの対決の中で武器として用いた、卓越したアリストテレス的な概念の下で、ただ唯一の、小さな誤りがあった。芸術の秘密とは、質料を形相を通して抹殺する *vertilgen* のではなく、質料を——形相を通じて——変容させる *umwandeln* ことである。メタモルフォーゼは分裂の場面に足を踏み入れる。それはシュルレアリスムや音のリアリズムへと導く<sup>76</sup>。ここでキュビズムや表現主義が想起されうるだろう。ここでは質料的な要素を——場合によっては歴史的な要素を——根源現象へと還元することが起こっているのであり、それは画家たちが印象派美術から分離して以来、自然の姿と向き合う中で、予感に満ちて試みたことである。しかし質料を、そしてまた歴史における質料をも、人々は伴わなければならないのである。さもなくば人は高次の、しかしながら空想的で、現実性に支配されない非現実の国へと到達することになり、そうすると歴史的な真理と共に、あの肖像であり原型なるも

---

<sup>75</sup> この作品はジャンヌ・ダルク Jeanne d'Arc (1412頃-1431) の逸話を歌劇化しようとしたもので、消失作品であるものの、いくつかのスケッチ、ウルマンによる序文と台本、線で消された形跡のある献辞が現存している (Klein 1995: 145-146)。

<sup>76</sup> *Son-Realismus* は一般的に知られた用語ではなく (Klein 1995: 145)、ウルマンによる独自の表現とも考えられる。*Surrealismus* が仏語の *surréalisme* から来ていることを踏まえれば、*Son-realismus* もまた仏語の *son* (音) + *réalisme* という造語ではないかと考えられる。ウルマンが新ウィーン楽派の影響を受けてきたことを考えれば、音列主義がこれに相当するのではないかと推察される。

の Urbildliche の象徴である、精神的な真理をも失ってしまう。(Ullmann 1995: 147、強調はウルマンによる)<sup>77</sup>

ここでウルマンはシラーの芸術に対する「質料の形相を通じた抹殺」という表現を唯一の小さな誤りだとし、「質料の形相を通じた変容」へと独自の解釈を試みている。「ゲーテとゲッター」で表明されたウルマンのシラー的芸術観は、より深められた解釈へと結びついている。ウルマンによれば、シラーにとって質料とは形相を通じて抹殺すべきものであったがために、その詩作において、質料としての歴史的な史実と向き合うことがなかった<sup>78</sup>。これに対して、ウルマンはバーナード・ショウ Bernard Shaw (1856-1950) の戯曲における質料(素材)としてのジャンヌ・ダルク悲劇の扱い方を引き合いに、質料は形相を通じて変容させるべきものであると解釈を改める<sup>79</sup>。そうでなければ、「原型なるもの

---

<sup>77</sup> 原文は以下の通り。Schiller ging in seiner erhabenen Dichtung an der historischen Realität vorbei, die ihm, gemäß seiner Kunst- und Weltanschauung, *Stoff* war, den man zu vertilgen hatte. So schwang er sich über den Stoff *empor*. [...] Es war aber unter Schillers herrlichen, aristotelischen Gedanken, die er in seinem Kampfe mit Kant als Waffe gebrauchte, nur ein einziger, kleiner Fehler: Das Geheimnis der Kunst ist nicht, den Stoff durch die form zu vertilgen, sondern ihn - durch die Form - *umzuwandeln*. Es tritt die Metamorphose an Stelle der Zertrümmerung. Sie führt zu Surrealismus oder Sonrealismus. Hier wäre des Kubismus und Expressionismus zu gedenken. Dies geschieht durch die Rückführung der stofflichen Elemente - eventuell der historischen - auf *Urphänomene*, wie es die Malerei seit der Loslösung vom Impressionismus gegenüber den Naturformen ahnungsvoll versucht. Den Stoff aber, auch den der Geschichte, den muß man schon mitnehmen; sonst gelangt man in ein hohes, aber phantastisches und nicht dem "Realitätsprinzip" unterworfenen Reich des Nicht-Wirklichen, und dann verliert man mit der geschichtlichen Wahrheit auch die geistige, da jene ja ein Abbild dieser ist, ein "Symbolum" des Urbildlichen.

<sup>78</sup> シラーはジャンヌ・ダルクを題材とした戯曲『オルレアンの乙女 *Die Jungfrau von Orleans*』(1801)を残している。本稿でも言及したように、シラーはその叙述において多分に理念的で抽象的な傾向を持ち、ゲーテはこれに対して具体的とされる。既に指摘したように、高橋義人はフンボルトの見解を引き合いに、シラーの「理念」とゲーテの「経験」を対置して論じている(1988: 120-122)。

<sup>79</sup> 本引用ではウルマンによるショウへの言及は割愛しているが、ウルマンは《1431年5月30日》の歌劇作曲にあたって、ショウの戯曲『聖女ジョウン』のドイツ語訳を参照していたと思われる(Klein 1995: 145)。ここでウルマンはシラーとショウの戯曲を比較している。もっともウルマンのショウへの評価は芳しくなく、「その中で彼はしかし質料に打ち負かされ」(Ullmann 1995: 147)たと述べている。ウルマンはショウによる戯曲を引き合いに、自らの戯曲がショウとは異なり、「質料の変容」を目指すものであることを強調している。

の象徴である精神的な真理を失ってしまう」とウルマンは述べる。すなわち芸術家はその創作において、質料に形相を刻み込むのであるが、シラーの言うように形相によって質料を屈服させるのではなく、質料を変容させたものでなければならない。従ってウルマンのこの解釈は、質料（素材）と形相（形式）を二元的なものとして扱うのではなく、「質料に内在する形相」、すなわち素材には形式を求める志向性がそもそも内在しているという、一元論的な概念をより意識していると言える。それはすなわち、シュタイナーの思想における根本的な理念である。

### ウルマンの創作理念とシュタイナー思想

そしてこのジャンヌ・ダルク戯曲「序文」の後半に見られるウルマンの叙述は、ウルマンの芸術観の前提として、シュタイナーによる二世界の一元論的理解（高次の統一）が存在していたことを裏付ける。

人はただ真摯に、移ろうものを「比喩」として経験しようと努めなければならない<sup>80</sup>。そうすればただ「聖なる」歴史が存在することになる。そして世界の両側面は確かに対極的な関係にあるが、——それは見えるものの外のものと内のものと言うことであるが、不可視の世界というものは存在しないのであって、「善悪、空間と時間、原因と結果の彼岸<sup>81</sup>」におけるより高次の、最高次の統一へと統合されるのである。（Ullmann 1995: 147-148、強調はウルマンによる）<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> 原文：Man muß nur ernst machen damit, das Vergängliche als “Gleichnis” zu erleben. 明らかに、ゲーテの『ファウスト』における神秘の合唱による終句「すべて移ろうものは比喩に過ぎない Alle Vergängliche ist nur ein Gleichnis」を意識した表現である。

<sup>81</sup> ニーチェの『善悪の彼岸 *Jenseits von Gut und Böse*』（1886）を意識したものだろう。シュタイナーはニーチェの「超人」思想に自らの思想に通ずるものを見出していた。シュタイナーによるニーチェ解釈については井藤（2012）の他、衛藤（2019）を参照されたい。

<sup>82</sup> 原文は以下の通り。Man muß nur ernst machen damit, das Vergängliche als “Gleichnis” zu erleben, dann gibt es nur “heilige” Geschichte und die beiden Hälften der Welt sind zwar polare Gegensätze, - die außen sichtbare und die innen sichtbare, denn es gibt keine “unsichtbare” Welt, aber “jenseits von Gut und Böse, Raum und Zeit, Ursache und Wirkung” zu höherer, höchster Einheit zusammengefaßt.

移ろうものを「比喩」として経験しなければならないとするウルマンの表現は、ゲーテの『ファウスト』最終場面を引用したものであり、移ろうもの（すなわち感覚的世界における質料）は、感覚を超えた世界にある形相の一つの比喩、つまり感覚的世界に現れた象徴（シンボル）として認識されなければならないという意味に解釈できる。すなわちこれはゲーテ的な質料と形相の関係性に言及しており、現実世界における質料のそれぞれは、崇高な形相の特性を、内在的にその内に含んでいるというウルマンの理解を裏付けるものである。そして、ウルマンによれば世界の両側面、外のもの——すなわち感性界（感覚的世界）と内のもの——つまり叡智界（感覚を超えた世界）というカント二元論的な図式は、確かに対極的な関係にはあるが、シュタイナーの一元論的解釈によって、「不可視の世界」はもはや存在しないという。そしてシュタイナーによるこの一元論的思想が導くものが、ウルマンの言及する「より高次の、最高次の統一」である。それは、ウルマンがこの「序文」に添えた献辞によって、極めて端的に裏付けられる<sup>83</sup>。

史実の忠実性と、質料の形相を通じた変容は、ここでは音楽のために意図された言葉の形式であり、それゆえにこのような小さな戯曲として構成された。それはまた人間的な思考が、耐え難い分極性から——その完全なる認識と共に——高次の統一へと解決されて以来、それによってのみ可能であった<sup>84</sup>。それは精神・肉体における人間学の創始者で人智学者であるルドルフ・シュタイナーを通じてであり、隠された目標から私がどれだけ離れて、自分自身の境界によって耐えることを強いられて

---

<sup>83</sup> もっともこの献辞に関しては、「人智学者であるルドルフ・シュタイナー einer Anthropro-Sophia, Rudolf Steiner」という表現がまず消され、さらにその後献辞全体が線で消されたと推察される形跡が残っている（Klein 1995: 148）。その理由については推察するしかないが、いずれにせよ、シュタイナーへの傾倒を否定するような意図がないことは明らかだろう。この「序文」全体の論調から、シュタイナーの「高次の統一」の思想からの影響は明白と言える。

<sup>84</sup> 第1章でも言及したように、ウルマンは自らの「オデュッセイ」において認識論上の二元論的対立を抱え、その葛藤に解決をもたらしたのが、シュタイナーの人智学であったと考えられている（Schultz 2008: 124-125）。

見てきたかを隠すことなく、その秀でた思い出に、私のジャンヌ・ダルク戯曲の詩作と音楽を捧げる。(Ullmann 1995: 148) <sup>85</sup>

### 音響音階による「新しい和音」の拠り所としての「直観」

これまでの議論を踏まえれば、ウルマンの創作姿勢にはシュタイナーの思想からの影響が顕著に見られ、特にシュタイナーが主題とする、ゲーテとシラーによる芸術観がそこに内在することは明白だろう。ウルマンが到達した独自の和声語法とそれを支えている音響音階は、元々はシェーンベルクの「不協和音の解放」理論から着想を得たものであり、シュタイナー思想から直接導き出されたものではない。しかしながら、シュタイナー思想におけるゲーテ＝シラー的な考え方は、ウルマンの着想をより強固なものにするための拠り所となっていると考えられる。

それは第一に、「不協和音の解放」理論を根拠として全音音階和音や音響音階和音といった「新しい和音」を用いるウルマンの音楽理念にとって、シュタイナーの重視する「直観」の概念は親和性が高いと言える点である。これまで見てきたように、シュタイナーは『自由の哲学』において人間の「思惟」という行為を重視し、ゲーテ的直観をその根幹に位置付ける。そしてゲーテの直観は客体としての自然ではなく、人間という主体による認知能力が自然をどう捉えるかということの問題とする。シェーンベルクの「不協和音の解放」理論は、協和音と不協和音を隔てる境界そのものを取り払い、それまで不協和音とされてきた和音に独立した価値を与えるという点で意義を有していた。それは同時に、和音の協和性というのは和音そのものの成り立ちではなく、実は人間の認知能力に由来する問題であるということを明らかにした点で、「認知能力の解放」とも言うべき特質を併せ持つ概念だったと言える。このような状況において、ウルマンの用いた音響音階とその和音は、

---

<sup>85</sup> 原文は以下の通り。[ Durchgestrichen: Historische Treue und doch Umwandlung des Stoffes durch die Form, die hier für Musik bestimmte Form des Wortes, sollten daher dieses kleine Drama gestalten, das nur möglich wurde seit auch das menschliche Denken aus der untragbaren Polarität befreit und - bei deren voller Anerkennung - in einer höheren Einheit aufgelöst wurde durch den Begründer einer geistig-physischen Menschenkunde, einer Anthro-Sophia, Rudolf Steiner, dessen erlauchtem Andenken ich daher Dichtung und Musik meines Jeanne d'Arc-Dramas widme, ohne zu verhehlen, wie weit von dem gesteckten Ziele ich kraft eigener Grenzen stehen zu bleiben mich gezwungen sah.]

世紀転換期から20世紀前半までの間に複数の作曲家によって用いられ、当時の人間の耳に次第に受け入れられるようになってきた「新しい和音」であり、シェーンベルクの「不協和音の解放」が受容されたのは、そのような「新しい和音」に理論的根拠を与える意義を有していたからである。

「不協和音の解放」によって「新しい和音」が解放され、その価値が人間の美学的価値判断に委ねられるとしても、それではその価値判断はいかにして規定されるのか。この点において、この美学的価値判断に一つの解決をもたらすのがシュタイナーの認識論であり、ゲーテの根源現象の考え方であったと考えられる。感覚世界において、音のそれぞれというのは本来無秩序な羅列であるはずである。それらの音を人間が集合的に「一つのもの」として捉え「和音」として認識する過程には、聴覚における主観的な価値判断が伴う。このように音の無秩序な羅列に対して人間が能動的に行う価値判断について、シュタイナーが「直観」の働きを見ていたことには既に触れた（本稿119頁）。その直観によって把握される現象は、すなわちゲーテの言う「根源現象」である。ウルマンは以下のような言説を残している。

三和音は根源現象としてゲーテが見逃していたものである。すなわち、3つが1つになる<sup>86</sup>。

ウルマンが人間による和音の認識を根源現象として捉えていたことは、シェーンベルクによって解放された「新しい和音」もまた同様に、根源現象として認識されることを意味する。すなわち、ウルマンは「新しい和音」が人間の耳に受容される過程に直観による働きを見ている。純粋な観察内容としての「音」は無秩序であり、現象の羅列に過ぎない。しかしシュタイナーによれば、人間の直観によって「特定の概念と共に結びついて、両者の間に一つの間接関係を打ち立てる」。このようにして音響音階による「新しい和音」は、「直観」を通じて、その認識論的な根拠を得ることになる。

そして第二に、このシュタイナーによる直観の概念の先には「自由」の思想、すなわち二世界の一元的統合が目指されており、シェーンベルクの「汎調性」における、より上

---

<sup>86</sup> ウルマンが1930年代にプラハで執筆したと考えられ、テレージエンシュタットへの移送前にヴァウリンへと託された韻文日記『見知らぬ旅人』にはアフォリズム風の散文集が付随しており、これはそのうちの一つである。原文：Der Dreiklang ist, was Goethe als Urphänomen entgangen ist: Drei in Eins. (Ullmann 1995: 123)



位の概念によって長短調組織が統合されるという考え方と、その理念の方向性として一致が見られる点である。ウルマンは不協和音の解放によってもたらされる「新しい和音」について「かつて三和音組織の血縁関係が生み出したよりも、さらに高度な秩序による音の共同体をもたらす」（Ullmann 1929: 274）と説明し、さらに自らの和声語法を「長調と短調の融合の過程のように」（Richter 2000: 106）と形容しており、その根底にシェーンベルクの「統合」的な調性観への視座が存在していたことは明らかである。そして本章で議論してきたように、ジャンヌ・ダルク戯曲「序文」でウルマンが「高次の統一」を表明していることを踏まえれば、ウルマンが自らの統合的な音楽理念の思想的拠り所として、一元論的な統合を目指すシュタイナーの哲学を捉えていたであろうことは想像に難くない<sup>87</sup>。

### 「新しい和音」による創作行為の根拠としてのシュタイナー思想

シュタイナーの思想はウルマンの理念に対して認識論的な拠り所を与えただけでなく、この「新しい和音」を用いた創作そのものにも価値をもたらすものであったと考えられる。既に触れたように、シュタイナーにとってはゲーテの直観による認識行為と、芸術行為は本質的に同じものとみなされる。

ゲーテは「偉大な芸術作品は人間によって、真実かつ自然な法則によって創り出される」という感覚を持ち、芸術作品のこの真実で自然な法則をいつも探し出そうとする。ある芸術作品の影響力とは、その作品自体から一つの自然の法則性が立ち現れてくることに拠ると確信していた。ゲーテはこの法則性を認識しようとする。そして偉大な芸術作品が、同時に偉大な自然造形であることの根拠を探ろうとする。

（Steiner 1897: 105-106、強調はシュタイナーによる）

---

<sup>87</sup> 『和声学』に見られるようなシェーンベルクの調性観の背景には、教会旋法が長短調組織に集約され、長短調組織は単一調性に包摂されていくという調性における段階的・進化論的な思考の傾向が指摘できる。シュタイナーの思想もまた人類の文化期が進化論的に発展して一元論的な統合に至るという理念を有しており、ウルマンもこの文化期の段階的発展をかなり意識していたと考えられる言説が存在する。この第二の観点については第4章においてさらに検討する。

ゲーテがイタリアの地でギリシア芸術に触れて見出した、この「真実のそして自然の法則」こそ根源現象である。シュタイナーの解釈に基づけば、ゲーテにおける芸術的創造には、根源現象を直観に把捉するという自然認識が深く関わっている。シュタイナーはさらに以下のように述べる。

真の芸術家はあらゆる存在の源泉から直接創造しなければならない。そして私たちが学問で自然と精神の中に理念的に探し求める必然性を、芸術家が彼の作品にどのように刻み付けるのかが明らかになる。学問は自然からその法則性を見出す。芸術もこれと同様だが、芸術は法則性をまだ生の素材に植え付ける。芸術作品も自然物と同じように自然の所産であるが、ただ芸術作品の場合、そこに自然の法則性が、それが人間の精神に現れたのと同じ形で流し込まれている。ゲーテがイタリアで見た偉大な芸術作品は、人間が自然の中で感得する[一なる]必然性の、直接的な刻印のように彼に現れたのである。従ってゲーテにとっては芸術もまた、隠された自然法則のあらわれである。(Steiner 1886: 94) <sup>88</sup>

ウルマンは、当時の人間の耳に「新しい和音」が受容されてゆくそのプロセスに、直観の働きを見出した。従ってシュタイナーの思想に基づくならば、芸術行為への姿勢として、それは「人間精神に現れたのと同じ形で流し込まれ」るものであるということになる。ウルマンがこのような芸術観を有していたことを裏付けるのが、もう一つのアフォリズム風散文である。

芸術は精神的法則に基づく自然であり、自然は自然の法則に基づく精神である<sup>89</sup>。

---

<sup>88</sup> 「隠された永遠のあらわれ」という表現は、以下のゲーテの言説からの影響を思わせる。「美は秘められた自然法則の表現である。それは美としてあらわれなければ、われわれに永遠に隠されたままである。」(Goethe 1958: 467)

<sup>89</sup> 原文：Kunst ist Natur nach geistigen Gesetzen, Natur ist Geist nach natürlichen Gesetzen. (Ullmann 1995: 124)

ウルマンは、芸術を精神的法則に基づく自然であると理解していた。彼の一連のアフォーリズム風散文はシュタイナー思想と強く関連しており、この精神的原理とはすなわちシュタイナーの言うところの直観を意味し、「自然」をこの直観に基づいて概念化したのが「芸術」であると解釈されうる。すなわち、シュタイナーにとって芸術とは認識における直観に基づくものであるべきであり、直観によって把握される「新しい和音」を用いたウルマンの創作はシュタイナーの芸術観に合致する。そしてその「新しい和音」をもたらす主要な方法論が音響音階であったと言える。

本章では、まず世紀転換期における神秘主義の流行とゲーテ・ルネサンスという二つの背景からシュタイナーの思想の位置付けについて論じ、さらにその基盤となっているゲーテ自然学と直観による自然認識について概観した。続いて、ゲーテの自然認識がシュタイナーによって自己認識論へと応用される過程において、シラーの美学理論を一つのモデルとしていたことについて概観した。そこで明らかになったのは、シュタイナーが芸術を媒介として、ゲーテとシラーの間に理念的一致を見出していたことである。それゆえにシュタイナーは芸術に価値を置く。そして、彼の認識論である「自由」の思想には、芸術行為とも密接に関係するゲーテの直観の理念が根ざしている。最後に、シュタイナーの思想とウルマンの関係について論じた。ウルマンがシュタイナーの思想から影響を受けていたことはもはや疑いようがないが、特に直観と芸術行為との関係において、シュタイナーの思想が「不協和音の解放」に由来する「新しい和音」の思想的根拠となりえたことについては、一通り示すことができたと考えられる。

## 第4章 音響音階とその理論的基礎

前章までに述べてきたように、1930年代中葉以降のウルマンの和声語法の中でも特に主要な役割を担っていると考えられる音響音階とその和音は、シェーンベルクの『和声学』における「不協和音の解放」「汎調性」といった理念を背景として導き出され、さらにシュタイナーの「自由」の思想とその芸術観において重要な「直観」の概念が思想的根拠を提供したと考えられる。ウルマンはシェーンベルクの理念を前提として、遠く離れた、より高次の倍音を想起させるような構成音による和音が、伝統的な三和音組織よりも高次の「音の共同体」をもたらすと考えていた。序章で触れたように、ウルマンは後のスペクトル楽派のように音響を解析しようとする時代の人間ではなかったが、少なくとも和音の根拠を自然倍音に求めるというその着想においては、ラモー以来の伝統に立つシェーンベルクによる視座を受け継いでいる<sup>1</sup>。つまり、ウルマンの言う「音の共同体 Tongemeinschaft」とは、実際の音のスペクトルを用いるものではないが、その着想として自然倍音に拠り所を求めた「解放された不協和音」であるとみなすことができる。そしてこの「音の共同体」を実現するための主たる要素として用いられたのが、同時代に複数の作曲家によっても注目された音響音階であったと考えられる。無論、ウルマンが「音の共同体」という呼称を「不協和音の解放」の文脈において用いていることから、全音音階和音や四度和音もそこに含意されているとみなすのが自然であろう。ただ、その中でも音響音階は構成音それ自体が自然倍音列を想起させるものであるために、より象徴的な役割を果たすものであったと推察される。

本章では、この「音の共同体」（すなわち解放された不協和音であり、「新しい和音」とも呼称しうる）と、ウルマンにとってそれを導く主たる要素であったと考えられる音響音階について論じる。第1節でこれまでの議論を集約しつつ、自然倍音に着想を得た、あるいはそれを想起させる音響音階がシェーンベルクとシュタイナーという二つの背景が結びついた上に存在することを、ウルマン自身による彼の音楽理念への言及を引用しながら示す。それは同時に、第2章と第3章で論じた各々の背景を、ウルマン自身の言葉を用いな

---

<sup>1</sup> ゴナールは西洋音楽の伝統における自然倍音への視座について、シェーンベルクがこれを不可避と受け取り続けていたと述べている（2015: 100）。シェーンベルクの倍音への注目と「音色」の概念、さらにそのスペクトル楽派への影響に関しては Kursell, Schäfer（2010）に詳しい。

が統合する作業となる。第2節で、ウルマンが用いた音響音階による和音の理論的基礎について整理する。第3節においては、1936年の作品であるピアノ・ソナタ第1番 Op.10の主要主題を題材に、彼自身が書簡の中で言及した内容を踏まえながら、ウルマンによる音響音階の具体的な用法を考察する。第4節では、ピアノ・ソナタ第1番で見られた用法が歌曲作品においても同様に見られることを、いくつかの具体例を示しながら考察する。これらの予備的分析を通じて、ウルマンによる音響音階の用法についてその実践的な概観を把握しておくことで、第5章における歌曲作品の分析への準備としたい。

## 第1節 ウルマンと音響音階

ウルマンが1929年の論考の中で自然倍音へと眼差しを向けつつ、シェーンベルクの「不協和音の解放」「汎調性」という音楽理念との関係の中で「音の共同体」という概念に言及していることには既に触れた（第2章第3節を参照）。この「音の共同体」という呼称は1930年の論考でもシェーンベルクに関する文脈において、さらに1935年のラジオ講演「調性と無調性」においても強調して用いられる（ただ一つの音の共同体 *nur eine Gemeinschaft der Töne*）。ウルマンによればこれらの和音は「遠く離れた子孫（倍音）たちの洗練された関係」を抛り所としている。すなわちそれらの構成音は自然倍音そのものではないが、その配列は自然倍音を想起させるために「かつて三和音組織の血縁関係が生み出したよりも、さらに高度な秩序による音の共同体をもたらす」という。そしてこの「音の共同体」がシェーンベルクの理論によって解放された不協和音のことを指し、それが同時に、19世紀後半から20世紀初頭にかけて聴衆に次第に受容されるようになった「神秘和音」をはじめとする「新しい和音」を示しているであろうことにも既に触れた。スクリャービンの後期作品において用いられた神秘和音は、協和音ではないが不協和音とも言えない、新しい響きとして受容されるという性格を有していた<sup>2</sup>。つまり、神秘和音が革命的であったとされる理由は、この和音が伝統的な和声学では不協和音として分類されるべ

---

<sup>2</sup> 先行研究においては、この神秘和音が属九和音の変位であるという見方と、スクリャービン本人による言説も踏まえ、自然倍音を抛り所とした和音であるという二つの見解が存在する。

き和音であったにも関わらず、その響きが「解決を欲さずに、それ単体で存在できる」性質を有していたことによる (Richter 2000: 105)。19世紀までの伝統的な調性音楽においては不協和な響きは何らかの方法によって協和音へと解決されなければならないが、「トリスタン和音」に代表されるように、それまで不協和音とされてきた響きはその解決を引き延ばされて多用されるようになった結果、聴衆がその響きに慣れ始めると、神秘和音のような調性的とも非調性的とも言えない曖昧なところに位置する和音が次第に受容され始めたのである。これまで「不協和音」とされてきた和音は次第に「新しい和音」として認知され、聴取されるようになる。そしてそれは、一般に言われているようなシェーンベルクによる調性音楽の破壊と「不協和音の解放」直後の時代にあつて、彼が『和声学』で標榜したような「これまで不協和音とされてきた和音に独立した価値を与える」という目的とその方向性において軌を一にする傾向であつた。

このような「新しい和音」「新しい響き」に自然倍音という抛り所を求めることは、その実際的な整合性の問題こそあれ、シェーンベルクをはじめとする新ウィーン楽派の音楽理念にとって必要とされた、言わば一つの美学的根拠であつた<sup>3</sup>。この意味で、ウルマンの「音の共同体」は、四度和音や全音音階和音と並んで、「新しい和音」に論理や秩序をもたらすための、主要な原理の一つであつたと考えられる<sup>4</sup>。ウルマンは翌年1930年にウィーンの音楽雑誌「アンブルッフ *Anbruch*」へ寄稿したベルクの歌劇《ヴォツェック》に関する記事の中で、シェーンベルクの「不協和音の解放」について以下のように述べている。

---

<sup>3</sup> シェーンベルクは後に「不協和音の解放」理論を引き合いに、以下のように述べている。「多くの現代作曲家たちは、“新しい”響きを求めて単純なメロディに不協和な音をつけ加える。だが、このようなことをすると、つけ加えられた音が予期しない機能を発揮するかも知れない、ということを経験は見落としている。また、ほかの作曲家たちは、主題と無関係なハーモニーを用いることによって、主題の調性感をぼかそうとする。準対位法的な模倣、たとえばゼクエンツに代るフガート（これは、かつて価値の低いカペルマイスター音楽の理想として多く用いられた手法だが）が、楽想の貧しさが目につかないような混迷の中で、いっそう混乱を深めている。このような状態では、和声は非論理的かつ無機能的である。」

(シェーンベルク 1982: 254-255)

<sup>4</sup> 実際にウルマンの作品を分析的に見れば、音響音階を用いた和音は四度和音や全音音階和音と併用される形で、すなわち同じ価値観の下に用いられていることが確認できる。四度和音や全音音階和音はそもそもシェーンベルクによって「自由な無調」に一つの秩序をもたらす意味があつたと考えられるが、ウルマンの「音の共同体」にもそのような指向性が内在している。このような新たな枠組みへの要求は、調性組織が崩壊した直後の時代にあつて、十二音技法を採用しなかつた同時代の作曲家に共通する傾向でもある。

シェーンベルクはかつて、ポリフォニーを用いて彼の新音楽を見出した。彼は「全ての音は兄弟になる」という革命的な概念の後で、この「原集団 Urhorde」に起因するものとみなすことのできる音の共同体 Tongemeinschaft に、無秩序という危険が待ち受けていることに気づくと、その〔新音楽の〕中でまず音楽的な類縁関係の全てのつながりを解消したのである。彼はこの危険を、十二音技法という大きな禁則によって縛り付けた。この若い「音の共同体」に、他の規則はまだ欠けていた。この新しい秩序、「十二音の掟」が一つの巨大な国家の構築の礎となったか、あるいは単に暫定的な政府として成功を取めたに過ぎなかったかについては、前もって予言することはできない。なぜならシェーンベルクは自身で新しい調性——最も広範な意味において——を期待しており、その本質は我々にはまだ明らかにされていないからである。(Ullmann 1930: 50) <sup>5</sup>

ウルマンはこのように「不協和音の解放」を「すべての音は兄弟になるという革命的な原理」と位置付ける。ウルマンによれば、この原理によって解放された「音の共同体」は、「原集団」に起因するものとみなすことができるという。この「原集団」がシェーンベルクが「不協和音の解放」の理論的根拠とした自然倍音列を指し、ウルマンが自然倍音を思わせる楽音の配列に価値を見出していたであろうことは間違いないように思われる。伝統的に和音の根拠を自然倍音に求めてきた西洋音楽の流れにあって、より高次の倍音列を想起させるような音列は、自ずと「新しい和音」を導き出すための拠り所となったと考えられる。ウルマンによれば、「不協和音の解放」は無秩序という危険を孕み、シェーンベルクはこれに気付くと十二の音の間に存在する音楽的類縁関係によるつながりの全てを解消し、一つの音列において同じ音を繰り返してはならないという、十二音技法における「大きな禁則」でこれを縛ったという。さらにウルマンは、この十二音技法が新音楽の絶対的

---

<sup>5</sup> Schönberg fand damals seine Ars Nova auf polyphonem Wege. Indem er zunächst alle Bande der musikalischen Sippe löste, nach dem revolutionären Prinzip: „Alle Töne werden Brüder“, sah er alsbald die Gefahr der Anarchie in dieser Tongemeinschaft lauern, welche zur „Urhorde“ zurückführen konnte. Er brannte diese Gefahr durch ein großes Tabu, das Zwölftonsystem. Andere Gesetze fehlten der jungen Tongemeinschaft. Ob ihre Neuordnung, ob die „lex-Zwölfton“ die Basis zu einem gewaltigen Staatengebilde gelegt hat oder ob bloß eine provisorische Regierung geschaffen wurde, läßt sich schon deswegen nicht voraussagen, weil Schönberg selbst eine neue Tonalität - im weitesten Sinne - erwartet, deren Wesen uns unbekannt ist.

な基盤となり得るものであるかは、シェーンベルクが最も広範な意味における「調性」を期待しているために、前もって予言することはできないと続ける。この後の時代に十二音技法が多大な影響をもたらすことになる一方で、この「最も広範な意味における調性」が、『和声学』をその嚆矢とする「汎調性」を指していることは明らかだろう。いずれにせよ、ウルマンにとってシェーンベルクの理念は「十二音技法」においてではなく「汎調性」の概念において重要であった。そしてシェーンベルクが目した自然倍音列について、ウルマンの視線もまた、それを想起させるような「音響音階」へと注がれることになる。

その後の「オデュッセイ」におけるシュタイナー思想への接近は、彼自身の内的な「分極性」の問題に解決をもたらし (Ullmann 1995: 148)、『自由の哲学』を中心としたシュタイナー初期哲学の認識論に触れてこれを自らの検討課題としたことは、「音の共同体」の概念にも思想的な裏付けを与えることになったと考えられる。第3章において論じたように、ウルマンは人間が複数の楽音を協和音という集合体として認識する現象を「根源現象」と捉えていた。根源現象はゲーテの自然学において目指されるべき目標であるが、それはゲーテが、現象の背後に一なる必然性、神性としての「原型なるもの<sup>6</sup>」の概念を措定していることによる。20世紀初頭において、次第に聴衆の耳に受容されるようになった「新しい和音」は、シェーンベルクによって協和音として解放され、協和音と不協和音を隔てているのは和音の成り立ちではなく人間の聴覚における美学的価値判断に起因するということが明らかになった。そこではこの美学的価値判断がいかなる根拠において規定されるのか問題となるが、シュタイナーの初期哲学は、この人間の価値判断に対して「直観」の働きという、認識論における思想的根拠を与えるものであったと言える。

そしてシェーンベルクの調性観において、過去の教会旋法が近代的な長短調に集約され、長短調はさらに上位の概念によって単一調性に包括されていくという「統合」への視座は、人間自らの自由意志による思惟能力によってカント的道德律や二元的世界から自由となり、世界に統一的な諸連関をもたらそうとするシュタイナーの「統合」的な思想と理念の方向性において一致する。このような経緯から、新しい和音としてのウルマンの「音の共同体」はシェーンベルクの「不協和音の解放」及び「汎調性」という理論的背景と、シュタイナーの芸術観における「直観」という認識論的根拠（思想的背景）を得ることになる。

---

<sup>6</sup> 既に第3章において述べたように、「原型なるもの Urbildliche」はゲーテによる原型の概念を総称する呼称であり、ウルマンもこの語を自身の言説において用いている。



ウルマンがシュタイナーの一元論的「統合」のコンテクストにおいて自身の「音の共同体」の概念を意識していたことは、1935年におけるラジオ講演「調性と無調性」において裏付けられる。この講演において、ウルマンは音組織の発展と人類の文化的発展が互いに連関した対応関係にあることを主張する。例えば西洋音楽における「和声組織」の誕生と発展は、人類による「空間」の支配への興味と関係しているという。かつての大航海時代、外の世界の発見と制圧が人類の主たる関心となり、技術的・学術的な発見や成果に結びついたのであるが、「和声」とはそのような、人間による「空間」の征服への欲求と対応したものであるという。そしてこういった音楽の歴史はシュタイナーの文化期の発展段階に一致するとウルマンは明確に表明する<sup>7</sup>。

そして我々は、音組織の転換が中世から現代に至る人類の発展と完全な平行関係にあることを見出すのである……古い音組織、最も新しい音組織もまた同様に、いつも文化の転換点を意味し、人類の世界観における新たな段階を常に意味しているということを私たちは理解する。従って音楽の歴史は、ルドルフ・シュタイナーが文化期の発展段階について述べていることを裏付けている。これらの観点から、我々は五音組織による古いオリエントの文化、その末端が15世紀にまで及ぶ七音組織によるギリシャ・ローマ時代、そして最後に、長短調並びに、新しい音組織を見出すとする現在の試みを含む現代を差別化しなければならない。(Ullmann 2018: 8)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> シュタイナーは「人智学」において、古代インド文明から古代エジプト、ギリシャ文明から現代に至る人類の文化期について第一文化期から第七文化期までを指定し、現在を第五文化期と位置付けている。この文化期は精神世界と物質世界の軸の間で段階的に発展し、最終的な高次の統一へと至る社会（文化）進化論的な発想に基づいている。

<sup>8</sup> 原文：Und wir finden, dass der Wechsel der Tonsysteme ganz parallel geht mit der Entwicklung des mittelalterlichen zum neuzeitlichen Menschen, wie Humanismus und Reformation, Kopernikus und Luther, Giordano Bruno und Galilei verkörpern. Wir verstehen, dass noch ältere Tonsysteme und auch die allermodernsten stets den Wendepunkt einer Kultur, stets eine neue Phase in der Weltanschauung der Menschheit bedeuten. Die Musikgeschichte bestätigt so die Darstellung, welche Rudolf Steiner vom Entwicklungsgange der kulturellen Epochen gibt. Betrachten wir diese nach diesen Gesichtspunkten, so müssen wir unterscheiden: alte, orientalische Kulturen mit dem Fünftonsystem, die griechisch-römische Zeit mit dem Siebentonsystem, die mit ihren Ausläufern bis in das 15. Jahrhundert reicht, schließlich die sogenannte Neuzeit mit dem Dur- Mollsystem und die gegenwärtigen Versuche, ein neues Tonsystem zu finden.

一方で20世紀初頭というウルマンの時代は、形式や形態・色彩といった、かつてゲーテ自然学で問題となったような「可視的世界」の探究から、原子やイオンといった「感覚で認識できる世界のさらに下へ」沈潜していく段階である。ウルマンはシュタイナーによる文化期の概念を引き合いに、人類の文化的発展を、西洋音楽における調性音楽から十二音音楽への移行と重ね合わせる。そして十二音による音楽そのものには価値を認めつつ、それを「暗澹としている grau in grau」と評する。

では、どのようにして近代的な無調へと至ったのだろうか？新しい時代の人々の、一つの重要な意識変化が再びその前触れとなる。つまり、成層圏、核分裂、相対性理論、電球の世紀[という新しい時代において]は、[音楽の分野では]七音組織から十二音組織へと移行しようとしている。自然科学が空間についての研究を次第に終えて、あらゆる機器が動き出し、あらゆる運動がついに電力へと移行された。このようにして例えばシェーンベルクは、明るい長調と暗い短調による十二の調性の世界を放棄し、十二の原音を、関係を失ったもの、よって確かに完全に独立してはいるが、しかし同様に魂を抜かれた個々の点、あるいは原子へと変貌させたのである。ある意味では私たちがここで聴いているのは、私たちが最新の自然科学に即して見ているものなのである。すなわち色彩、形式、形態といった世界ではなく、波動や原子、イオンといった世界である。全ては暗澹としている。(ibid: 8-9)<sup>9</sup>

さらにウルマンはベルクの無調作品における調性的な響きの許容を引き合いに、十二音音楽に過去の脈動を与えなければならないと主張する。

---

<sup>9</sup> 原文：Wie kommt es aber nun zur modernen Atonalität? Wieder kündigt sich ein bedeutsamer Bewusstseinswandel des neuzeitlichen Menschen an; das Jahrhundert der Stratosphärenflüge, der Atomzertrümmerung, der Relativitätstheorie und des elektrischen Lichtes will nun vom Siebentonsystem zum Zwölftonsystem übergehen. Wie die Naturwissenschaft die Erforschung des Raumes allmählich beendet hat und alle Körper in Bewegung, alle Bewegung zuletzt in Elektrizität überführt hat, so hat z. B. Schönberg die Welt der 12 Tonarten des lichten Dur und des dunklen Moll aufgegeben und die 12 Ur-Töne in beziehungslose, also zwar vollkommen freie, aber auch entseelte Punkte oder Atome verwandelt. Im gewissen Sinne hören wir hier, was wir gemäß der neuesten Naturwissenschaft sehen sollten: anstatt der Welt der Farben, Formen und Gestalten nämlich bewegte Wellen, Atome oder Ionen. Alles grau in grau.

私たちは従って正当性を持って、三つの大きな文化期と音組織を区別する。第一に五音組織を伴い、その組織自体が感覚を超越した、あるいは宗教的なものに属するような音組織、第二に空間知覚的な、七音組織によるより芸術的な時代であり、後に近代的な精神の表現として長調と短調が用いられるようになる。……そして第三に、最も新しい、感覚下 [すなわち人間の諸器官では感知できないマイクロレベル] の、無調の時代であり、心と精神と共に、空間と可視世界までもをまさに失いかけている。したがって私たちは、確かに全く自由であるがしかし同時に危険でもある抽象性へと沈潜していくために、以前の文化の精神的高みを否定せずにはいたいならば、五音組織や七音組織の脈動を、実に可能性を秘めた十二音音楽の形式へと引き継がなければならない。なぜならばそれは [十二音技法の進歩的な側面への] 反動を勧告したり、必然性を伴った発展を阻止することによってではなく、きつと一面性を避けて、技術的成果や学術的抽象性についての心的・精神的な価値と事実を忘れず、また失わないことが問題となるからである。(ibid: 9) <sup>10</sup>

ウルマンは十二音技法に対して、十二の音の各々がそれまでの伝統的な相関関係から隔絶されることについて、近代自然科学の発展になぞらえて否定的な見解を示す。その一方で、十二の音の組織によって構成される十二音音楽という「形式」そのものには「実に可能性を秘め」という評価を与える。この意味でウルマンは、19世紀的な後期ロマン派の価値観に留まり続けた作曲家たちとは、その姿勢において異なる性格を有していると言える。そしてウルマンは「必然性に伴った発展を阻止」しない、「古いものと新しいもののジンテーゼ」(Dümmling 2018: 5) を主張する。すなわち過去の調性音楽と、未来

---

<sup>10</sup> Wir unterscheiden daher mit Recht drei große Kulturzeitalter und Tonsysteme: 1. das übersinnliche oder religiöse mit dem ihm zugehörigen Fünftonsystem, 2. die räumlich-sinnliche, mehr künstlerische Epoche mit dem Siebentonsystem, später Dur und Moll als Ausdruck neuzeitlichen Geistes. [...] Und 3. die neueste, untersinnliche, atonale Epoche, welche im Begriffe ist, mit Seele und Geist auch noch den Raum und sichtbare Welt zu verlieren. - Wollen wir also die geistige Höhe älterer Kulturen nicht ganz verleugnen, um in zwar gänzlich freien, aber auch gefährlichen Abstraktionen unterzugehen, so müssen wir die Impulse der Fünf- und Siebentonmusik in eine wirklich zukunftssträchtige Form der Zwölftonmusik mit hinübernehmen. Denn nicht darauf kommt es an, Reaktion zu predigen oder die Entwicklung, die ihre Notwendigkeiten hat, aufzuhalten, wohl aber darauf, die Einseitigkeit zu vermeiden und die seelischen und geistigen Werte und Tatsachen über technischen Errungenschaften und wissenschaftlicher Abstraktion nicht zu vergessen und zu verlieren.

の無調音楽の弁証法的な統合の過程である。そしてそれは「共同体的な芸術体験 gemeinschaftliches Kunsterlebnis」へと我々を導くという。

何故なら十二音が結びつきなしに存在していたなら、人間もまた別個の、孤立したそれぞれとして互いに対峙して存在することになるからである。しかし我々は再び音楽的な共同体体験に向かわなければならない。ただしそれはバッハによる共同体のそれとは異なるものであり、しかし価値の劣るものであってはならない。この共同体的な芸術体験へと、ただ一つの音の共同体、過去の力を未来のそれと同じように身に纏った一つの音楽、調性の一つの新しい体験が我々を導くのである。

(ibid) <sup>11</sup>

ウルマンは「互いに結びつきのない」十二音のそれぞれを無関係に用いるのではなく、過去の遺産である長短調組織の「脈動」を十二音音楽に与えた上で、新たな「共同体的芸術体験」を導かなくてはならないと述べる。この「共同体的芸術体験」とは、これまでの文脈から、音と音の持つ関係性を隔絶することなく実現される、十二音技法によるものとは異なる音楽ということになる。そしてこの「共同体的な芸術体験」へと、「ただ一つの音の共同体」、「過去の力を未来のそれと同じように身に纏った音楽」、「調性の新しい体験」が我々を導くという。ウルマンは和音を根源現象と捉え、シェーンベルクによって解放された不協和音が協和音として価値判断される思想的根拠として、そこに直観の働きを見ていたであろうことには既に触れた。シュタイナーが述べるように、「直観」は互いに結びつきを持たない、無機質な現象の羅列としての自然物のそれぞれに統一的な「一つの関係をもたらず」(Steiner 1893: 37)。「観察において我々に別個に立ち向かってくるものは、直観によって関連づけられた統一世界を通じて互いに結びつく」(ibid: 64)という。すなわち、十二音技法によって音と音の間の支配関係が断たれ、原子やイオンの世界のごとく「暗澹とした」時代にあって、直観の概念は新しい統一的連関の認識論的根拠とな

---

<sup>11</sup> Denn wenn 12 Töne unverbunden nebeneinander stehen, so stehen auch die Menschen ihnen jeder als einzelnes, isoliertes Individuum gegenüber, wir müssen aber wieder zum musikalischen Gemeinschaftserlebnis kommen, das zwar anders sein wird wie das der Gemeinde Bachs, aber darum nicht weniger wertvoll. Zu diesem gemeinschaftlichen Kunsterlebnis führt uns aber nur eine Gemeinschaft der Töne, eine von den Kräften der Vergangenheit wie der Zukunft gleichmäßig getragene Musik, ein neues Erleben der Tonalität.

る。この意味において、音響音階による和音は直観を通じて「互いに結びついた」和音であり、「共同体的芸術体験」と言いうる。そしてウルマンの用いた音響音階は自然倍音列の配列に準拠するものであり、倍音列という一つの必然性を想起させる。この音階によって導かれる、調性的な和音ではないがもはや不協和音でもない新しい和音としての性格を持つ「音の共同体」は、調性と非調性、その双方の特徴を有するものとして「調性の新しい体験」をもたらす。それは、調性という「過去の力」を、無調（非調性）という「未来のそれ」と同じように「身に纏った音楽」である。十二音技法のように音と音の関係性を断絶しないこの性格は、我々を「共同体的な芸術体験」へと導く。そして文化的発展の段階を弁証法的に解釈する姿勢は、ウルマンが自身で表明しているように、シュタイナーによる文化期についての考え方にも見られるものである。

この調性と無調性のジンテーゼというウルマンの理念は、1938年の書簡においてピアノ・ソナタ第1番についての叙述で表明されている「ロマン派の和声と無調の和声の隔たりを埋める」「機能和声の論じ尽くされていない部分を解明していく」という、自らの作曲様式に関する言及とも一致する<sup>12</sup>。

この主要主題は三つの調性の中に成り立っているが、それが本質ではなく、半音階を基盤とした十二の調性、あるいはその短調を結合することが問題になっていると思われる。僕はきっと、調性的な基礎を持つ一種の十二音技法の方向へと進み続けているんだと思う。長調と短調の統合の過程のように。……おそらく、機能和声のまだ汲み尽くされていない分野を掘り下げていくこと、あるいはロマン派的和声法と無調の和声法の間隔を埋めることが重要なのだろう。」（Richter 2000: 106）

音響音階とその和音、ウルマンの言うところの「音の共同体」が持つ調性と非調性の両義性という特徴は、まさにこのジンテーゼを象徴するものであり、「ロマン派の和声法と無調の和声の隔たりを埋め」ている。そして「半音階を基盤とした十二の調性あるいはその近親短調を結びつける」「調性的な基礎を持つ一種の十二音技法〔ここで十二音技法は修

---

<sup>12</sup> これらの言及は先行研究においても、ウルマンの様式を説明する上で度々引用されてきた。本稿では第2章第3節において既に示しているが、ウルマンの音楽理念を議論する上で重要な言及であるため、本章で再度引用する。原文については第2章第3節を参照されたい。

辞学的に用いられており、実際は十二音による音楽として解釈しうる]」「長調と短調の統合過程のように」という表現は、ウルマンの理念がシェーンベルクの統合的な調性観の延長線上にあることを明確に裏付けるものである。

新しい和音としての「音の共同体」は、もはや不協和音とは認識されないために、解決されることを欲さない。それゆえに和声構造の中でそれ単体で存在でき、また、様々な和音を媒介する役割をも果たす。つまり、異なる調性の和音の間を自由に媒介する。これが「ロマン派的和声法と無調の和声法の隔たりを埋める」「十二の調性を結びつける」という表現の、狭義の意味であると考えられる。一方で、音響音階は包括的でより進歩的な調性の姿へと向かう概念であり、伝統的な調性における三和音組織よりも上位の概念として位置付けられる。つまり、音響音階による音組織は長短調組織を包括する理念を有している。実際、この音階からは複数の調性的な三和音、四和音を導くことが可能であり、この音階が旋法のように十二通りに移高されて用いられることによって、あらゆる調性の和音をその内に包括することになる。これがより広義の意味における「隔たりを埋める」「十二の調性を結びつける」こと、すなわち統合である。そしてこの理念は、後年のテレジエンシュタット強制収容所における作品においても変わることなくその根底に存在し続けた、ウルマンの主たる創作理念の一つであったと考えられる<sup>13</sup>。次節で音響音階の方法論について整理したのち、この理念が音響音階の用法とどのように結びついているのか、ウルマンが1938年の書簡で言及するピアノ・ソナタ第1番の予備的分析を通じて具体的に検討したい。

---

<sup>13</sup> ウルマンはテレジエンシュタットにおける批評記事でも、パヴェル（パウル）・ハース（1899-1944）の作品を形容しながら以下のように述べている。ここでウルマンが言及する調性体系の放棄とは十二音技法や音列主義のことを指し、「汎調性」はあくまで広義の「調性」として捉えられていたということであろう。「調性体系の放棄、すなわち自然所与の倍音の放棄は、絵画における誠実な自然の模倣からの離脱に即していた。ハースはしかしこの過程に追随せず、逆に新しい響きを調性の中に取り入れたのだ。それは調的な十二音技法と言うことができるだろう。……ハースの音楽はここでもまた完全に同意すべきもので、遊戯的で力強く、自然に多声的で、ピアノパートは明晰で、興味深く優雅である。（Das Aufgeben des tonalen Systems, also der naturgegebenen Obertöne, entsprach dem Verlassen der getreuen Naturnachahmung in der Malerei. Paul Haas setzt aber diesen Prozess nicht fort, er führt eigentlich umgekehrt die neuen Klänge in die Tonalität ein; man könnte von einer tonalen Zwölftonmusik sprechen. [...] Haas' Musik ist auch hier durchaus zu bejahen, sie ist spielend-kraftvoll, ungezwungen mehrstimmig, durchsichtig im Klaviersatz, interessant und graziös.）」（Ullmann 1994: 52）

## 第2節 音響音階の理論的基礎

ウルマンのピアノ・ソナタに関する先行研究において指摘されているように、音響音階とその構成音による和音は、全音音階和音、四度和音と並んで、彼の和声語法を特徴付ける主たる要素の一つとなっている (Richter 2000: 108-114)。ここで再度、ウルマンの用いた音響音階について示しておく (譜例4-1)。さらに、ウルマンがこの音階を意識的に用いていたことを示す例として、ピアノ・ソナタ第5番と第2番に現れる使用例を併せて示す (譜例4-2 a/b)。前者の例では第3小節から第4小節にかけてC音を基準音とした時の音響音階が、後者の例においては第81小節に、この音響音階が五度上に移高された状態で観察できる。なお、第82小節は全音音階によって構成されており、両者が同様の用法において用いられていることが確認できる。

譜例4-1 音響音階



譜例4-2 a ウルマン ピアノ・ソナタ第5番 第1楽章 T.1-7

**Allegro con brio**

譜例 4-2b ウルマン ピアノ・ソナタ第2番 第2楽章 T.81-82

譜例 4-2bで見られた例が具体的に示しているように、音響音階は12通りに移高が可能である。この全ての音の組み合わせを示したものが譜例 4-3 となる。

譜例 4-3 音響音階とその移高の例

※実際には異名同音の様々な読み替えによって記譜され、ここで示す記譜方法と必ずしも一致しない



12通りに移高が可能であるという点においては、全音音階やオクタトニックといった、いわゆる「移高の限られた旋法」とはその性格が異なる。また、実作品におけるウルマンの記譜を俯瞰すると、ウルマンは音響音階の構成音の組み合わせこそ意識しているが、その記譜方法について一貫性は見られない。これは全音音階を用いる際も同様である。このことは、シェーンベルクの『和声学』における以下の記述を想起させる。

和声的な意味のためにcisであるかdesであるか、gisであるかasであるかについて頭を悩ませるのがほとんど役に立たないことに言及するのは余計なことだろう。人は最も単純なものを記譜する。間違いは、我々の不完全な記譜法にある。他のものではない。(Schönberg 1922: 306-307)

すなわち、ウルマンはシェーンベルクの「汎調性」の理念を共有する形で、和声的な意味が記譜法にも反映されるような「調性」の枠組みを超越し、自らの聴いた音を、最も単純な方法で記譜したと考えられる<sup>14</sup>。そして「自らの聴いた音をそのままの形で記譜した」ことは、シュタイナーの直観を通じた芸術観にも合致する。

さらに、音響音階を用いて作られる三和音、四和音、五和音を例えば以下のように整理することができる(譜例4-4)。ウルマンは実際には様々な配置によってこのような和音を用いており、六和音や、さらに全ての構成音を用いた七和音の形態も見られる。ウルマンは音響音階によって形成されるこれらの和音を、シェーンベルクの『和声学』で見られたような全音音階和音や四度和音と同じ用法の下に用いながら、自らの和声語法における主要な要素を構築したと考えられる。

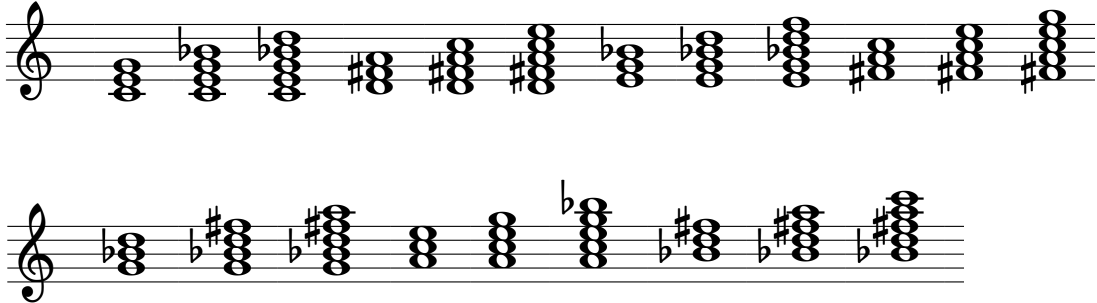
Richterはピアノ・ソナタに関する研究の中で、ウルマンの楽曲に見られる特徴的な和音として短三長七の和音[m7+]を挙げているが(2000: 108)、これは譜例4-4における、G音から三度堆積によって形成される四和音に等しい。すなわち、短三長七の和音は音響音階から導き出される和音である。

---

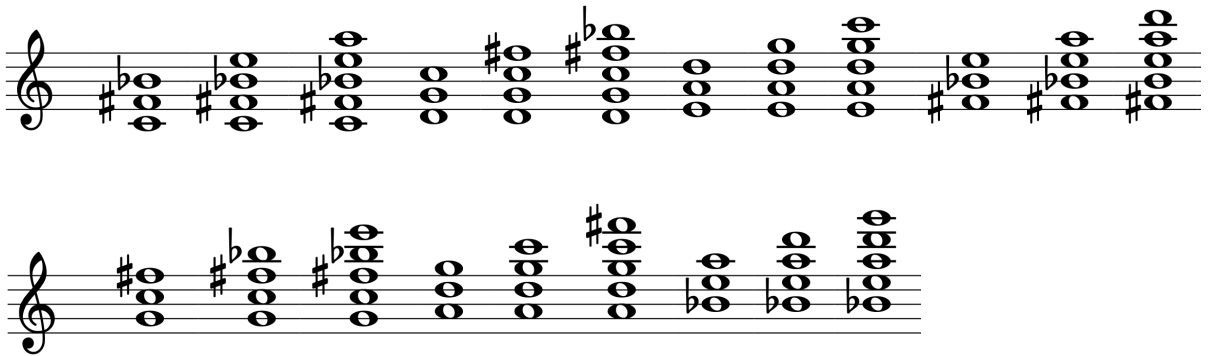
<sup>14</sup> Kolbenはシェーンベルクによるこの言説を引用した上で、ウルマンの記譜法の不統一について以下のように述べる。「ウルマンは自分が聴いた音を書いたのである。彼がfisと聴けばgesではなくfisと書き、desと聴けばcisとは書かず、そしてそれについては熟慮しなかった。」(1996: 46)

譜例 4-4 音響音階の構成音で作られる三和音、四和音、五和音の例

(三度堆積)



(四度堆積)



音響音階の持つ「調性と非調性の両義性」という性格は、実際的には以下の三つの特徴によって説明されるように考えられる。第一に、この音階はC-Durの長音階と比較すると第4音と第7音を変位させたものであり、その意味では調性の要素をその内に含んでいる。その一方で、この二つの音によって二種類の三全音 [C-Fis] [E-B] と、減4度音程 [Fis-B] が形成される。このような構成は過去の長短調組織や教会旋法では忌避されてきたものである。この意味で、音響音階は非調性の要素を含んでいる。第二に、スクリャービンの「神秘和音」の場合と同様に、これらの構成音から作られる和音が解決を欲さず、それ単体で和声構造の中に存在できるという点である。この第二の意義については、これまで述べてきたように、ウルマン自身が「現代の声楽作品における問題について」において表明していることでもある。そして第三にスクリャービンの「神秘和音」との決定的な

違いとなりうるのが、ウルマンによる音響音階の使用が「汎調性」という、より進歩的で包括的な概念へと視線が向けられたものであり、長短調組織をその内に包括的に統合するという意義を有している点である。

### 第3節 ピアノ・ソナタ第1番についての予備的考察

先に触れたライネルへ宛てた書簡における、ウルマンの自らの作曲技法についての言及は、自身のピアノ・ソナタ第1番についての言及を踏まえて述べられたものであった。この作品について、ウルマンは「この主要主題は3つの調性の中に成り立っているが、それは本質的なものではない」「半音階を基盤とした十二の調性あるいはその近親短調を結びつけることが問題になる」(Richter 2000: 106)と述べる。これらの言及を経て、最終的に「調性的な基礎を持つ一種の十二音技法」「長調と短調の融合」「ロマン派的和声法と無調の和声法の間隔を埋める」(ibid)という自らの作曲技法に関する表明へと結ばれる。従って彼自身が言及しているピアノ・ソナタ第1番の、少なくとも主要主題においては、これまでに示してきた音響音階の用法が反映されていると見るべきである。

本節では、ウルマンがこの書簡において具体的に言及しているピアノ・ソナタ第1番の主要主題について、彼自身の言説と音響音階の用法に基づきながら、予備的な分析を試みる。この作品は1936年に作曲され、同年に自費出版された。これはウルマンが「オデュッセイ」を経てプラハで創作を再開し、独自の様式を展開し始めた直後の時期にあたる。このソナタの第1楽章はソナタ形式で書かれ、前奏を置かずにファンファーレ風の第1主題から開始される(譜例4-5)。

譜例4-5 ウルマン ピアノ・ソナタ第1番 Op.10 第1楽章 T.1-9

The image shows a musical score for a piano sonata. The first system is marked 'Molto agitato' and 'ff'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The second system starts at measure 6 and also consists of two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

冒頭、第1小節における二種類の和音を経て、第2小節から第3小節にかけてGes-Durの主和音が反復によって強調される。第1小節の最初の和音 [H-F-A-Es] は、F音を基準音とした音響音階による四和音 [Ua]、もしくは全音音階による四和音 [Ga] とも解釈することが可能である。ただし、H音に付されたナチュラル記号とEs音に付されたフラット記号はF音を主音とする長音階との差別化を思わせるため、この和音は音響音階に基づいていると解釈しうる。同様にして、第1小節における第二の和音 [E-B-D-G] もまた、C音あるいはB音を基準音とするときの音響音階による和音 [Ua] であると考えられる。従って、第3小節までは音響音階による二つの和音 [Ua] と長三和音 (Ges-Durの主和音) によって和声が推移する。

第4小節の二つの和音を同様に分析すると、最初の [E-C-D-As] の和音はB音、D音もしくはFis音を基準音とした音響音階の和音 [Ua] であるか、あるいは全音音階による和音 [Ga] としても解釈可能である。第二の和音 [As-Es-Fis-C] はFis音またはAs音を基準音とする音響音階による和音 [Ua] であると考えられる。これらの和音を経て、第5小節のC-Durの主和音へと和声は推移する。このC-Durの長三和音の響きが保続される中で、ユニゾンでC音とFis音による音形が奏される。このFis音は、C音を基準音としたときの音響音

階の第4音として説明できる。従って第5小節から第6小節にかけて用いられている構成音は、その全てがC音を基準音とする音響音階によって説明される。一方で第7小節からは、このユニゾンの音形は全音音階によるものと思われる As, Fis, D, C音の構成音へと変化していると考えられる。これら4つの音が全音音階に起因することは、この楽章の再現部にあたる第111小節において明確な形で姿を現すことになる全音音階とその和音 [Ga] によって説明される。再現部の第111小節から第112小節にかけては冒頭の第7～8小節において見られたユニゾン音形が再現されるのだが、ここでは全音音階の構成音である6音全てが現れる（譜例4-6）。提示部では、このユニゾン音形が反復を経て、第9小節冒頭のf-mollの主和音へと推移している。

譜例4-6 同 T.109-112

提示部の第9小節までに現れたGes-Dur、C-Dur、fis-mollの3つの三和音、これがおそらくウルマンの言う「3つの調性」と考えて間違いないだろう。しかしながらウルマンによれば、この3つの調性が本質的なのではなく、「半音階を基盤とした十二の調性あるいはその近親短調を結びつける」ことが問題だという。この意味を解釈するために、第1小節から第9小節の構造を簡素化したものを以下に示す（譜例4-7）。

譜例 4-7 同 T.1-9の和声構造の分析

小節：	T.1	T.2-3	T.4	T.5-6	T.7-8	T.9		
和音：	[Ua] / [Ga]	[Ua]	Ges: I	[Ua]/[Ga]	[Ua]	C: I - [Ua]	[Ga]	f: I
基準音：	(F)	(C/B)	(Ges)	(B/D/Fis)	(Fis/As)	(C)	(C)	(As/B)

この分析結果から明らかなように、3つの三和音の間を、音響音階による和音 [Ua] と全音音階和音 [Ga] が媒介するように置かれている。この二つの和音は「不協和音の解放」によって人間の耳の認知能力に解放された「新しい和音」であって、特定の和音へと解決を求めることなく和声構造の中に存在していると言える。そしてウルマンの用いた音響音階は、Ges-Dur、C-Dur、f-mollという、伝統的な調性理論においては関係が近いとは言えない3つの調性の間を媒介し、それらを「結びつける」役割を果たしていることが分かる。さらにこの3つの三和音は、伝統的な調性和音であると同時に、音響音階を想定すれば、それぞれGes音、C音、As音（またはB音）を基準音とする和音 [Ua] の一形態であるとも考えることも可能である。すなわち音響音階の存在によって、「長調と短調の融合の過程のように」、「半音階を基盤とした十二の調性とその近親短調」は包括的に「結びつく」ことになる。

このように、このピアノ・ソナタ第1番の冒頭主題の分析から、全音音階や音響音階がもたらす特徴が浮かび上がってくる。第一に、全音音階和音や音響音階による和音が和声構造の中に組み入れられることによって、「転調」の概念が極めて希薄化するという点である。このような音楽の聴取者は確かにいくつかの調性的な和音をその耳に認識するのであるが、どのようにしてその和音に至ったのかを分析することができない。その効果をもたらしているのが、調性的な和音の間に配置された「新しい和音」である。この和音が媒介することによって、カデンツ構造によって認識されていた伝統的な「調性」の概念は半ば

失われる。これはシェーンベルクの『和声の構造的諸機能』における「調域」の概念を想起させ（「調域」については第2章において触れた通りである）、全曲を通じて一つの広義の「調性」として説明されるという、単一調性の理念に通じる特徴でもある。第二に、音響音階は増三和音や、三全音を含む非調性的な和音を導くものでありながら、調性の要素をその内に含んでいる。この音階が12通りに移高される時、機能と声において根幹となる三和音もまたその内に包括されることになる。この意味においては、伝統的な24の調性は、ウルマンの音響音階の用法によってより上位の概念の下に結びつけられている。より包括的な概念によって既存のシステムを超越していく考え方こそ、シェーンベルクの志向した「汎調性」が目指したものであった。この理念の下に、音響音階とその和音 [Ua] は、全音音階和音 [Ga] や四度和音 [Qa] のように、一定の秩序に基づきつつ、調性と非調性の両面を併せ持つ和音として用いられたと考えられる。

#### 第4節 歌曲作品における音響音階とその役割の整理

音響音階とその和音 [Ua] が歌曲作品においても全音音階和音や四度和音と同じような形で用いられていることについては第2章において既にいくつかの例を挙げたが、本節でより分析的に概観しておきたい。例えばフーフの『愛の詩集 *Liebesgedichte*』からの5編へ付曲された《5つの愛の歌》作品26の第2曲〈ピアノにて〉では、調性的な三和音と音響音階による和音 [Ua] が交替する様子が観察できる（譜例4-8）。この歌曲は1小節の短い前奏の後に第2小節第1拍でb-mollの主和音が示され、第2拍で [Ges-B-E-A-C] の和音へ推移し、それは第3小節で再びb-mollの主和音に接続される。この第2小節第2拍の和音を分析すると、C音を基準音とする音響音階による四度和音 [C-Fis(=Ges)-B-E-A] であり、最下部にGes音が来るようにその配置を転回させたものであることが分かる（譜例4-9）。

譜例 4-8 〈ピアノにて〉 Op.26/2 T.1-3

**Andante tranquillo**

Die laß mich hö - ren, al - te Tö - ne, die

譜例 4-9 音響音階による四度和音

このようにしてウルマンは調性的な和音と音響音階による和音 [Ua] を併用する。これまで述べてきたように、調性と非調性の両義性を有する音響音階は、その特徴として調性の要素をその内に含む。ウルマンが調性の響きを許容したことについては、彼自身が1935年の言説において調性音楽の「脈動」を十二音音楽にもたらさなければならないと述べていることから明らかであるし、実作品がその特徴を裏付けている。

このような用法は、音響音階による和音 [Ua] が例えばドミナント和音の代用のようにして、機能 and 声の枠組みによって解釈できる可能性を示唆するものでもある。ウルマンがライネルへ宛てた書簡で述べているように、自らの様式によって「機能 and 声のまだ使い尽くされていない分野を解明していく」と表明していることは、確かに機能 and 声の枠組みからの解釈の可能性を否定するものではない。しかしながらこのような機能 and 声的観点のみから、例えば同歌曲集の第1曲〈どこからその全ての美しさを取ってきたの…〉を分析しようとすると、分析者は挫折を味わうことになる。この歌曲の冒頭でピアノが奏する増三和



音は、第4小節において短七の和音 [Cis-Gis-H-E]、第5小節で短三長七の和音 [m7+/G-D-B-Fis] といったように推移してゆく。これを機能和声の枠組みで説明するのは、不可能ではないにしても、ほとんど困難であると言える（譜例4-10）。

譜例4-10 〈どこからその全ての美しさを取ってきたの…〉 Op.26/1 T.1-8

**Andante con moto**

*p dolce* *p*

Wo hast du all die Schön - heit her-ge - nom - men, du

*leggiro, ma tranquillo*

*pp espr.*

*pp sempre*

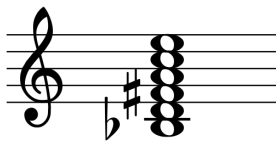
5 *pp* *p* *mf*

Lie - bes-an - ge-sicht, du Wohl - ge-stalt! — Um dich ist al - le Welt zu

しかしながらここで音響音階の存在を考えると、第1小節から第3小節にかけての歌唱旋律と和声の動きは、[B-D-Fis-A-C-E-Gis] という、C音を基準音とした音響音階による三度堆積和音（譜例4-11）によって説明される。歌唱旋律が“Schönheit”に到達する第3小節第1拍のF音はこの構成音には含まれないが、和声の大きな流れの中での倚音として考えることは可能だろう。このような「非音階音」と言えるような例はウルマンの作品に

おいてはしばしば見られる。それよりも重要なのは、第1小節から第3小節までの響きが、C音を基準音とする音響音階の和音 [Ua] を背景にして成り立っていると考えられることである。

譜例4-11 C音を基準音とする音響音階による三度堆積和音 [Ua]



同様にしてこの作品を分析してゆくと、第4小節はE音、第5小節はC音、第6小節から第7小節にかけてはH音、第8小節以降はDes音をそれぞれ基準音とした音響音階の和音 [Ua] によって推移していることが明らかになる。第5小節、第7小節、第8小節にはそれぞれ短三長七の和音 [m7+] が現れる。このように音響音階による和音 [Ua] が連続して推移していくような和声構造は、ウルマンの音楽を機能和声で解釈することの限界を示している。

以上のような音響音階の和音を用いた和声構造の特徴は、主なものとして、以下の三点に整理できるように思われる。第一に、音響音階の構成音によって、増音程など機能和声からは逸脱するような音程を含みながらも、全体としてその逸脱の程度は小さいもの ( $\alpha$ )。この特徴を持つ和音は、どちらかと言えば機能和声において変位音を持つ和音のように「調性的に」響き、調性的な三和音と組み合わせられた和声構造の中で、調性に近いものを感じさせる。第二に、音響音階に含まれる増音程の特質を生かし、むしろ調性を感じさせない非調性への方向性を有した、逸脱の程度が高いもの ( $\beta$ )。この和音はスクリャービンの「神秘和音」のように、和声構造の中で解決への欲求を喚起しないため機能性からは離脱し、浮遊し漂うような聴感覚をもたらす。さらに、何らかの機能に特定されないという和音の「未定義性」とも言うべき特徴は、それが短い時間の間に連続して現れることで、音楽的な切迫感をも生み出す。そして第三に、調性的な和音と非調性的な和音を

交互に「交替」させ、音響音階による和音を例えばドミナント和音の代用のようにして用いているもの（ $\gamma$ ）である。この場合、本来のドミナント和音をもたらすような明快な解決効果は得られないが、逆に言えば、明快なカデンツ構造を感じさせないまま調性と非調性が互いにその間を循環し、円環的に運動するような効果をもたらす。

### 音響音階を用いた和声の特徴

- ( $\alpha$ ) 機能和声からの逸脱の程度が低く、調性的に響く和声
- ( $\beta$ ) 機能和声からの逸脱の程度が高く、非調性的に響く和声
- ( $\gamma$ ) 調性和音と音響音階の和音が循環する和声

第一の（ $\alpha$ ）の特徴を持つ和声として、例えばフーフのテキストによる同歌曲集の第3曲〈嵐の歌〉に見られる例が挙げられる（譜例4-12）。この歌曲の第10小節からの和声はes-mollの調性を感じさせるものであるが、その構成音はes-mollからは逸脱する音を含んでいる。この構成音を分析すると、これが音響音階を根拠とした逸脱であることが分かる（譜例4-13）。

譜例4-12 〈嵐の歌〉 Op.26/3 T.9-13

The musical score for 'Storm Song' (嵐の歌) Op.26/3 T.9-13 is presented. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 9 with the lyrics 'arm. Ich will kein Kis-sen mir un-ters'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include 'ff' and 'arm.'.



で連続的に用いて、音楽的な切迫を生み出すのにも用いられている。一例として、同歌曲集の第2曲〈ピアノにて〉の中間楽想においてこの様子が観察できる（譜例4-14）。

譜例4-14 〈ピアノにて〉 Op.26/2 T.26-28

The image shows a musical score for Example 4-14, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in German and includes the lyrics: "Sehn-sucht Drang, Göt-terkraft, Ju-gend-blut, Lie-be". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a crescendo. The score is divided into five measures, each with a chord symbol above it: Es, E, F, G, and Ais/B. The tempo and dynamics markings include "acceler. rubato" and "cresc. sempre". The piano part includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 6, 7) and articulation marks (accents and slurs). The vocal part includes slurs and accents. The score is labeled with measure numbers 26, 27, 28, and 29.

この部分は *ff* の指示を与えられた歌唱旋律が低声部から高声部へと徐々に音域を上ってゆき、直後の再現部へ向けて音楽的に高揚していく箇所であるが、ここでウルマンは音響音階による和音 [Ua] を半音階的に移高させながら連続して連結することで和声構造を形成している。各和音において歌唱旋律の最初の音は音響音階には含まれず、「倚音」として解釈されるが、ここでは「機能性を持たない」和音が連続して使用され、音響音階による和音が断続的に凝集されていくことで、音楽的な切迫感が生み出されている。以上のように、和声の特徴 ( $\beta$ ) に関しては大きく分けて二通りの用法が見られる。

和声の特徴 ( $\gamma$ ) については、同歌曲〈ピアノにて〉の冒頭部分において、調性的な和音と音響音階による和音 [Ua] が交替しながら用いられている例を既に示した（譜例4-8）。上掲の例の場合、音響音階の和音 [Ua] はあたかもドミナント和音の代用のような役割を果たすことになる。しかし、本来のドミナント和音のように聴取者にその解決を期待させることがないため、結果として新たな聴覚が生み出されることになる。

このような音響音階を用いた和声における3つの特徴、すなわちより調性的な構成音とより非調性的な構成音、その濃淡の中で和声が揺れ動くのはウルマンの和声に見られる特

徴であって、その背後に存在しているのが、調性と非調性の要素を同時に併せ持つ音響音階だと言える。無論、ウルマンによる音響音階の和音の用法がこの3つの特徴のみに集約されるわけではなく、ここでは比較的頻繁に観察できる特徴について、便宜的に整理を試みたに過ぎない。しかしながらこのような傾向は音響音階の持つ両義的な性格が反映されたものであり、調性的要素と非調性的要素を包括する意味でシェーンベルクの汎調性の理念の延長線上にあり、なおかつウルマンが言うように「ロマン派の和声と無調の和声の隔たりを埋め」ていると評価することは十分可能であろう。そしてこうした特徴を整理しておくことは、実作品の分析にあたって有用であるように思われる。

以上のように、ウルマンが自らの方法論としてこの音響音階を想定していたことは実作品からも明らかだと言える。この音響音階は、シェーンベルクの「汎調性」の理念と共に導き出され、またシュタイナーという思想的な拠り所を得て、調性の要素をその内に含んだ、彼独自の用法へと結びついたと考えられる。調性音楽を否定せず、無調の音楽との隔たりを埋めていくと言うウルマンの創作姿勢は、調性と非調性の両義性を持つ音響音階や全音音階によって支えられたものであり、それはまさに「ロマン派の和声法と無調の和声法の隔たりを埋める」試みであったと言える。

本章における予備的な分析と考察によって、ウルマンの用いた音響音階がどのような背景から成立し、なおかつ実作品においてどのような方法論によって用いられているか、そのおおよその概観は明らかになったと考えられる。一方でウルマンのこの音響音階とその創作理念が、シュタイナーの思想といかに交わっているのかについては、まだ十分に言及しきれていない。次章において、1936年にシュテッフェンのテキストへ付曲された《6つの歌曲》Op.17、さらに1939年から1940年にかけて、シュタイナー思想と関わるテキストを集めて構成された《宗教的な歌曲》Op.20を題材として、その思想的側面が、ウルマンの創作理念および音響音階とどのように交わるものであったかについて検討したい。

## 第5章 ウルマンの付曲と音響音階による分析

——《6つの歌曲》Op.17と《宗教的な歌曲》Op.20を題材として——

本章ではシュテッフエンのテキストによる《6つの歌曲》Op.17、複数の詩人によるテキストを集めた《宗教的な歌曲》Op.20という二つの歌曲集を分析対象として、ウルマンのテキストへの付曲過程について、その背景にあるシュタイナー思想との関連において分析的に検討する。本章で扱うこの二つの作品によって、シュタイナーと関連を持つ歌曲作品についてはそのほぼ全てを網羅することになる。本章で扱う歌曲のほかに、一曲のみ消失を免れて現存する管弦楽伴奏のための〈美を残すのは難しい *Schwer ist's, das Schöne zu lassen*〉Op.8/2、さらにテレージエンシュタットにおいてシュテッフエンのテキストへ付曲が試みられた断片が存在し<sup>1</sup>、そのいずれにも音響音階を用いた形跡は認められる。その一方で、作品の全体像が見渡せないことや、そもそも断章として書かれ完結していないこと、管弦楽や弦楽三重奏による伴奏のために書かれており純粋なピアノ伴奏歌曲の分野からは外れること、またテレージエンシュタットにおける創作に関しては本稿の射程を超えて後期の様式の中で検討する必要があることなどから、本章の分析からは除外する。本章の目的は、上掲の二つの歌曲作品について分析的に考察することによって、彼の和声語法において主要な役割を担う音響音階と、テキストの背景として存在するシュタイナー思想に連関が見出しうるか、いかなる点において交わるかを明らかにすることにある。具体的には、テキストにおいてシュタイナー思想との関連が強く感じられる箇所やその表現において、ウルマンが音響音階や音響音階和音 [Ua] を明確な形で、あるいは意識的に用いていることを示す。この過程を通じて、シェーンバルクの理念に由来する音響音階が、シュタイナー思想を一つの拠り所としたと考えられることを、作品分析の観点から明らかにしたい。

本章ではこれらの歌曲集に収められた12の歌曲を4節に分割して論じるが、その構成は前半と後半とに大別される。本章の前半では、主にシュタイナーの初期哲学、すなわちゲーテ的自然認識における直観と、詩人によるテキストとの関係に主眼を置く。これまで述べてきたように、ゲーテの自然認識における直観はシュタイナーによって自己認識へと応

---

<sup>1</sup> シュテッフエンの詩集『慰め人 *Der Tröster*』のテキストによる〈死者はとどまることを望まない *Tote wollen nicht verweilen*〉、〈クリスマスへの目覚め *Erwachen zu Weihnachten*〉の一部はテレージエンシュタット強制収容所内で1943年に書かれたと考えられ、断片的に残されている。

用され、物質世界と精神世界を一元論的に統合する「自由」の思想へと敷衍される。第3章で述べたように、シュタイナーの解釈においてはゲーテの自然認識とその芸術表現は本質的に同一であるが、シュテッフェンの詩的言語はその意味において、多分にゲーテ的性格を有している。シュテッフェンは自然を自らの人間としての眼で見ることを通じて、自らの直観に捉えたものを詩的言語へと置き換える。ウルマンの作曲過程において音響音階は、シュテッフェンの詩的言語におけるゲーテ的・直観的描写に対して前面に姿を現す。そして自然という人間の外へのゲーテ自然認識に対して、シュタイナーが一つの対をなすものとして捉えていたのが、初期ロマン主義を代表するノヴァーリスによる人間の内への認識であった。両者は共にシュタイナー的「自由」の思想に包括されるが、その方法は対極であるとされる(Steiner 2010a: 12)。シュタイナーにとって、ノヴァーリスが自ら「魔術的観念論」と呼称した、自らの魂の内奥へと沈潜してゆくような手法は、ゲーテの自然認識とは対照的な方法によってシュタイナー的「自由」へと至るものとみなされる。ノヴァーリスによる内的な詩的表現に対して、ウルマンは歌曲全体において音響音階を支配的に用いながら作曲を行っており、そのコンテキストについて論じる必要がある。従って、第1節においてゲーテ的直観の反映が見られるシュテッフェンのテキストについて検討し、続く第2節においてノヴァーリスの〈マリアの歌〉について検討する<sup>2</sup>。第1節では、《6つの歌曲》Op.17から第1曲〈昇天祭に〉、第2曲〈三つの花〉、第4曲〈私の靴が這うように…〉、第5曲〈夜は何と…〉、第6曲〈小さな家から庭へ…〉の5曲について扱う。第2節では、《宗教的な歌曲》Op.20から第4曲〈マリアの歌〉を分析対象とする。

本章の後半では、人智学的、すなわち神秘主義的な側面を持つテキストへの作曲に焦点を当てる。神秘主義的な色彩を帯びたテキストの選択そのものは、例えば同時代のヴァーグナーやシェーンベルク、リヒャルト・シュトラウスに顕著に見られるように、ウルマンに

---

<sup>2</sup> ウルマンは実際にはゲーテのテキストにも数多く作曲し、ノヴァーリスについても、この〈マリアの歌〉以外のテキストに作曲していることが分かっているが(本稿付録の作品目録を参照されたい)、現在までに残念ながらその全ての作品が消失している。



特有のものではない<sup>3</sup>。しかし、ウルマンのシュタイナーへの傾倒やその言説を考慮するとき、テキストにおける「天使」や「輪廻」といった主題性は、世紀転換期における神秘主義の流行との関係を踏まえた上で、人智学との関連において捉える必要がある<sup>4</sup>。その上で本稿では、それらのテキストを人智学的コンテキストにおいて捉えると言うよりも、シュタイナー人智学の神秘主義的表象の背後にある、シュタイナー初期哲学における「自由」の思想との関係についてを主要な論点とする。既に繰り返し述べてきたように、シュタイナーの「自由」の哲学は、神秘主義的な色に彩られた人智学においてもその根幹を成していると考えられているためである。すなわち、本章では人智学的・神秘主義的表象や表現の背後に存在する「自由」の思想と、ウルマンの用いた音響音階がどのように交わるのかについて考察を行う。第3節では、この二つの歌曲集に共通して描写される「天使」の表象について検討する。《6つの歌曲》Op.17から第3曲〈三種の守護霊〉、《宗教的な歌曲》Op.20から第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉、第2曲〈哀れな魂〉、第3曲〈静かに、やさしい足取りで…〉が対象となる。第3節ではまた、この二つの歌曲集を通じた一つの特徴である「意識的に民謡風に方向付けられた」(Bauni, Hoesch 2004: II) 様式について、シュタイナー思想との関連から言及する。最後の第4節で、シュテッフェンと親交のあったマッケイのテキストによる2曲を扱う。《宗教的な歌曲》Op.20の第5曲〈初めての出会い〉、第6曲〈ドルナッハのクリスマスの朝〉が検討対象となる。

---

<sup>3</sup> 神秘主義的な題材は、19世紀までの歌曲や芸術一般において広く認められるものである。一例として、ゲーテの『ファウスト』では「天上の序曲」における主、大天使とメフィストフェレスの描写から戯曲が始まり、第二部冒頭では精霊が象徴的な役割を果たす。戯曲の結部においてファウストが救済される際には天使たちが悪魔を退ける。シューマン、エクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869)、シャルル・グノー Charles Gounod (1818-1893)、マーラーのような作曲家はこの救済の場面を題材として長大な作品を残している。ヴァーグナーの《ヴェーゼンドンク歌曲集》は〈天使〉から開始される。ホーフマンスタールやシュニツラー、メーテルランク、リルケといったいわゆる「新ロマン主義」の作家たちにも神秘主義的傾向が強い。シェーンベルクの〈セラフィタ〉Op.22/1は両性具有の天使を題材したオノレ・ド・バルザック Honoré de Balzac (1799-1850) の同名小説をゲオルゲがドイツ語訳したテキストを用いている。バルザックと同じフランスのオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) をはじめとした「若いフランス La jeune France」の作曲家の作品にも、神秘主義的な側面が多分に見られる。

<sup>4</sup> 19世紀末から20世紀初頭にかけての「神秘主義の侵入」、すなわち神秘主義的なものの流行を経て、例えばリルケやクレールが扱う天使のように、20世紀初頭の芸術には新たな主題性が見られる。シュタイナーの人智学における神秘主義的傾向もまたこの中に含めて論じられうるが、この点に関しては本稿220頁の註を参照されたい。

本章の分析にあたっては、第4章で論じたようなウルマンによる音響音階の用法に主眼を置く。この音階が彼の和声語法における主要な要素であると捉えられる一方で、当然ながら全てが音響音階に還元されるというということではなく、この用法の枠組みを超えた自由な書法も散見される。序章で述べたように、ウルマンは理論が先に立つような作曲家ではなかったが、本章における分析にあたって重要なのは、彼の作品における筆致の背後に、この音階の存在がいかんにか認められるかについて示すことである。一方で、音響音階や他の語法によって説明が困難な部分に関しては、分析の中でも言及する。

## 第1節 シュテッフェンの自然描写

シュテッフェンは現在ではその存在をほとんど知られていないが、スイス出身の作家であり、シュタイナーの死後に「人智学協会」を引き継いだ人物である。簡単にその経歴に触れておくと、1884年にスイス北部のヴィナウに生まれ、医者であった父親の影響から当初は医学を志すものの、次第に文学へと傾倒する。ベルリン留学中の1907年に、著名な出版者であるサミュエル・フィッシャー Samuel Fischer (1859-1934) を通じて最初の長編作品『オット、アロイスとヴェレルシェ *Ott, Alois und Werelsche*』が出版され、スイスの新しい世代の作家・詩人として知られるようになる。このフィッシャーを通じてさらに四つの作品が相次いで出版されたことは、人智学と関わるようになる前のシュテッフェンが作家としての才覚を広く認められていたことを示している。この1907年に、彼は当時ベルリンに滞在していたシュタイナーによる講演に参加し、その思想に触れる。その約4年後、シュテッフェンはミュンヘンでシュタイナーと個人的に知り合うようになり、同地の神智学協会へと所属する。1912年から1913年にかけてシュタイナーが神智学協会から分離して人智学協会を組織するにあたって、シュテッフェンはシュタイナーに追随し、1925年にシュタイナーが没した後には人智学協会の会長を務めた。

シュテッフェンはシュタイナーに接近する前の青年期からゲーテの作品に親しみ (Zinck 1986: 1)、彼にとってゲーテは一つの規範であった。シュテッフェンの詩作は、生まれ育ったスイス山岳地方の豊かな自然環境が反映されているであろう、特有の自然描写に一つの

特徴がある。シュテッフェンが自然を描写することは彼のスイス人としての気質であり、自らの身体を通じて具体的に体感することを通じて、自然との精神的な結びつきを得ようとする<sup>5</sup>。シュテッフェンの自然描写の根底にはゲーテ的な自然認識、すなわちゲーテのように、原植物や根源現象といった根源的な「原型なるもの」を捉えようとする姿勢が存在する (ibid: 12)。シュテッフェンは自然における根源的なもの、一なる必然性と言うべきものをゲーテ的に直観に捉え、それを自らの言葉に置き換える。この点においてシュテッフェンはシュタイナーの思想と交わっている。このことを裏付けるように、シュタイナーは詩人シュテッフェンについて以下のように述べている。

[シュテッフェンの才能が唯一であるのは] 彼が誰もが見るべきものを、極めて個人的な芸術家の眼で見ているからである。初めの印象は奇妙なものであるかもしれない。と言うのは、シュテッフェンは実際、彼の全く個人的な所有物であるところの感覚世界の中に生きているからだ。だがこの世界をすぐに故郷のようにすることができる。なぜならこの故郷とは詩人シュテッフェンがその中で彼の特別なやり方によって世界を作り上げ、それは心という暖かさが染み渡ったものであり、本当の善意に満ちているからだ。シュテッフェンの情景は多くの場合、山々という自然の器の中から取られている。しかし、それは思考の内奥において、生き生きとした芸術家の感覚を決して失わない人によって作り上げられている。……シュテッフェンの詩作は精神の領域からのものである。だが、世界の秘密を見出し、人間の謎を感じるその精神は、しばしば深淵へと挑み、星空の高みへと飛翔し、絵を描き、音を奏で、[従って] 概念という冷淡さへと誘い唆すようなことは決してない。シュテッフェンは言葉で絵を描く。その言葉は色彩を持つ。そしてその色彩は、世紀を超えて生き長らえ、かつそれを証明するような絵画のそれ [色彩] のように感銘を与える。シュテッフェンは眼で見て、そして感じ取りつつ、自然の中へと足を踏み入れてゆく。

---

<sup>5</sup> Zinckは以下のように述べている。「自然への精神的なつながり、すなわち山やそれを登ることへの困難さ、アーレ河の荒々しい流れを泳ぐこと、渦の中で勇氣と力を示すこと、木々へ登りながらそれを彼自身の存在へと結びつけることである。」 (1986: 5-6) このような自然観はシュテッフェンに特有という訳ではなく、19世紀後半以降にドイツで社会運動となり、共同体生活や草食主義などを通じて自然への回帰を志向した「ドイツ生活改革運動 Lebensreformbewegung」とも共通点を見出しうるものと言える。ドイツ生活改革運動に関しては、上山 (1989) に複数の言及があるほか、芸術家との関わりを含めたものとしては森貴史 (2019) に詳しい。

そして自然は彼を通じて、その精神の存在を打ち明ける。(Steiner 1961: 197-198)

シュタイナーはシュテッフェンの極めて個人的な芸術家としての感覚世界を指摘した上で、それが「概念の冷淡さ」に収斂されていくような観念的世界ではなく、「心という暖かさ」、すなわち人間の眼に映るゲーテ的な「生きた自然」の世界であると述べる。彼の描く情景は従ってゲーテのように直観に捉えたものであり、それゆえに彼の詩的表現は「生き生きとした芸術家の感覚を決して失わない」のである。かつてゲーテが南方の植物の生態の中に原植物という「永遠の法則」(ゲーテ 2009: 220)を見出したのと同じようにして<sup>6</sup>、シュテッフェンは自らの感官によって自然を受け止め、同時にその自然の内に潜む摂理、あらゆる自然の先にある一なる必然性を捉えようとする。シュタイナーの表現を用いれば、自然はシュテッフェンを通じて「その精神の存在を打ち明ける」。そして、眼という感官を用いつつも、彼が自然から直観に受け取ったものは、シュタイナーによればシュテッフェンという人間の「精神の領域からのもの」である。その精神は「世界の秘密を見出し、人間の謎を感じる」。すなわち、シュテッフェンが自然を通じて自らの内に感得するものは、シュタイナーが『自由の哲学』で述べるような、人間の直観を通じてもたらされたものである。そしてほかならぬ直観を通じて、人間は隔絶された二元世界に対して統一的な世界観を見出すというのがシュタイナーの初期哲学における理念であった。すなわち、シュテッフェンが感官を通じて自然を捉え、自らの詩的言語を通じて描写しようとするものは、直観を媒介にシュタイナーの「自由」の思想へと通じている。この意味においてシュタイナーはシュテッフェンを芸術家として評価するのであり、シュテッフェンの詩作はシュタイナーの芸術観に即した性格を有していると言える。従ってウルマンとシュタイナーの間の関係を考察するにあたって、彼がシュテッフェンのテキストへの作曲の過程において、このような詩的言語とどのように向き合ったのかが問題となる。

《6つの歌曲》Op.17は6曲全てがシュテッフェンの詩によって構成された歌曲集であり、1937年に書かれ、同年にプラハで自費出版、初演された。シュテッフェンの詩集『秘蹟 *Weg-Zehrung*』(1921)、『詩集 *Gedichte*』(1931)からテキストが選択されている。

---

<sup>6</sup> ゲーテ自身は他に例えば「秘密の法則 *ein geheimes Gesetz*」「聖なる謎 *ein heiliges Rätsel*」と表現している(2009: 216)。

## 〈昇天祭に Am Himmelfahrt〉

シュテツフェンによるゲーテ的な自然描写は、《6つの歌曲》Op.17の最初に収められた第1曲〈昇天祭に An Himmelfahrt〉から具体的に観察することができる。ここでは、ヨーロッパコマドリ (Rotkehlchen) の巣立ちの様子が描写されている。五月の昇天祭の日にはまだ孵化していなかった雛が、初夏となる六月の聖霊降臨祭の頃になって巣から飛び立とうとする様子が描かれる<sup>7</sup>。

### An Himmelfahrt

An Himmelfahrt	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	昇天祭の日
im Vogelbau	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	鳥の巣の中には
der Eilein zart	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	か弱い小さな卵
azurnes Blau.	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	紺碧の青。
An Pfingsten schon	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	聖霊降臨祭にはもう
zum Fluge flügg,	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	飛べ立つまでになる、
o Zwitscherton!	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	おおさえずりの音よ!
o Sommerglück!	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	おお夏の喜びよ!
Rotkehlchen schwingt	[Ẋ Ẋ]   Ẋ   Ẋ	コマドリがその身を振るわせる
sich aus dem Nest,	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	巣の中から
sein Seelchen singt	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	その小さな魂は歌う
purpurnes Fest.	[Ẋ Ẋ]   Ẋ   Ẋ	真紅の祭りを。
O Heil'ger Geist	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	おお聖霊よ
in der Natur,	X   Ẋ <sup>(?)</sup>   Ẋ   Ẋ	自然の中の、
Christos, dich preist	[Ẋ Ẋ]   Ẋ   Ẋ	キリスト、あなたを讃えているのだ
die Kreatur!	X   Ẋ   Ẋ   Ẋ	生き物たちが!

<sup>7</sup> 厳密には昇天祭 Himmelfahrt は復活祭の後の40日目、聖霊降臨祭 Pfingsten は復活祭後の第7日曜日であり、年によって時期が移動する。

テキストは四行を一つの連とする四連の構成で書かれている。第一連で描かれるのは初夏を迎える直前の時期である昇天祭の日の光景であり、巣の中の雛は、まだ小さな卵のままである。続く第二連で、春の穏やかさから初夏の躍動へとシュテッフェンによる描写の対象は移り変わる。聖霊降臨祭の日、以前は小さな卵だった雛はもう空へ向けて飛び立とうとする。シュテッフェンは聖霊の降臨を祝うこの祭日の、コマドリの生命の躍動の中に、ゲートのように自然の必然性、あらゆる自然に根源的に関わっている「原型なるもの」を見出そうとする。シュテッフェンの筆致は示唆的ではあるが、このテキストにおいて感嘆符が付されて特に強調されている“o Zwitscherton!”（おおさえずりの音よ!）、“o Sommerglück!”（おお夏の喜びよ!）といった表現には、生命の躍動に接した詩人の内部に生じたであろう、自然に潜む必然性へとつながるシュテッフェンの直観を解釈することができる。

テキストはヤンブスの韻律を持ち、男性終止（強勢での終止）で統一されているが、9行目の“Rotkehl-chen”と12行目の“purpurnes”、そして15行目の“Christos”は転置強音と解釈されるべき箇所だろう。ウルマンは“Rotkehlchen”と“purpurnes”に関してはそれぞれの第一音節を3/4拍子の第1拍に置き、シュテッフェンのこの転置強音に従っている。その一方で、“Christos”に関しては反映していない。これは転置を行うことによってこの語が必要以上に強調されることを避け、むしろテキスト最後の語であり、詩人によって感嘆符が付されている“Kreatur!”を強調するための処理と考えられるが、これについては分析の中で言及する。

楽曲はA-B-A'の三部形式を基調とし、4小節の前奏と10小節の後奏を持つ。以下にその形式的な構造を示しておく（図表5-1）。冒頭のピアノによる前奏で、四分音符による柔和なモチーフaと、それとは対照的に動きを持った八分音符の順次下行によるモチーフbが示される。これが全体を構成する基本要素となる。ウルマンの歌曲作品は、例えばシェーンベルクやベルクのそれと同じように動機労作の傾向が見られる。ただし、本章においては音響音階についての分析が主眼となるため、モチーフの分析に関しては楽曲全体の構造を概観するための補助的な言及に留めておく。

図表 5-1 〈昇天祭に〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
前奏		T. 1-4	a (四分音符), b (八分音符順次下行)
A	第一連 (1-4)	T. 5-12	a
B	第二連 (5-8) 第三連 (9-12)	T. 13-28	b, a
A'	第四連 (13-16)	T. 29-40	a
後奏		T. 40-49	a

曲はA-Durの主和音によって開始される。ウルマンはゲーテの色彩環に影響を受けたハウアーの色音環 (Farb-Klang-Kreis) を引用した、調性の持つ性格についての論考を残しているが、その記述によればA-Durは「夏の衝動 sommerlicher Einschlag」 (Ullmann 1935: 245) であるとされる。間近に迫った初夏を思わせるA-Durの主和音は、第2拍でA-Durには属さない短七和音 [E-D-G-H]、第3拍で従来の調性からは逸脱する非調性的な [F-B-Gis-D] の和音を経由して、第2小節のD-Durの構成音による四度和音 [Qa/G-Cis-(Fis)-H-E] へと推移している。第1小節第2拍の短七和音、第3拍の非調性的な和音は、それぞれ音響音階を背景に構成された和音 [Ua] と考えられる。そのように考えるとき、冒頭のA-Durの主和音もまた、G音を基準音とする音響音階の構成音として解釈することも可能だろう (譜例 5-1)。なお、第2小節で見られたような小節全体が特定の長音階によって構成される傾向は、第13小節以降のB部分において顕著になる。

譜例 5-1 〈昇天祭に〉 T. 1-5

Sehr leicht und zart (♩. ca. 46)

モティーフ a

モティーフ b

pp legato

poco espr.

pp dolce arpegg.

A: I<sup>2</sup> [Ua] [Ua] [Qa] A: I<sup>2</sup> [Ua] [Ua] [Ua] VI<sup>2</sup> [Ua] [Ua] [Ua] (Fis:V<sub>7</sub><sup>3</sup>)

— D-Dur 音階 —

このように音響音階による和音 [Ua] は冒頭から用いられ、歌唱旋律が始まる第5小節以降も同様の形で観察できるが、その響きはまだ調性に近いものを感じさせる。それは第12小節までの部分の音響音階和音 [Ua] が、第4章において整理したウルマンの和声的特徴 ( $\alpha$ )、すなわち調性からの逸脱の程度が小さく「調性的」に響くような構成音によって成り立っていることに起因する。第4章で述べたように、構成音の選択によって調性的にも非調性的にも作用し、その濃淡の中で和声が揺れ動くのは音響音階の持つ性格に起因するものであり、ウルマンによる語法の特徴と言える。

これに対して音響音階がはっきりと顕在化するのは、第13小節の“Pfungsten”においてである。聖霊降臨祭へと描写が移り、テキストにおいて意味上の変化があるこの箇所において、歌唱旋律とピアノ声部にDes音を基準音とする音響音階全ての構成音を用いたモチーフbが現れる（譜例5-2）。ここで示唆的に、しかしはっきりとした形で用いられた音響音階は、この後の第17小節以降においてより顕著な形で示されることになる。

譜例5-2 同 T.12-15

3拍子の拍節において、テキストのヤンブスの韻律を1拍分の長さ（弱音）と2拍分の長さ（強音）によって付曲していくという基本構造は変わらないが、第13小節以降、歌唱旋律はモチーフbと共に八分音符によって順次下行し始め、それはピアノ声部へと引き継がれる。この歌唱旋律はアウトタクトから長7度を跳躍上行し（As - G）、そこから全音階的に下行していくという大胆な動きを伴っており、それまでの旋律の流れと比較すると明確な変化を感じさせるものである。音楽もまた、それまでと比べて明らかに躍動する。



モチーフbは冒頭の前奏において提示されていたものだが、音響音階によるこの旋律線は最初の4音が全音階で下行するために、冒頭のD-Durの音階によるもの（T.2）とは異なる性格を感じさせる。聖霊降臨祭の時期における初夏の自然の脈動に対して、ウルマンはここで *bewegter* の指示を与えながら、モチーフbを用いて楽想に明確な「動き」をもたらしている。曲はこの第13節から中間部（B部分）へと入り、調性的な音階と音響音階、さらに全音音階が交替していくような構造となる。

初夏の生命の躍動に接したシュテツフェンがゲーテ的にその直観に受け取る自然の必然性は、既に述べたように感嘆符によって強調された二つの語、すなわち “Zwitscherton!”（T.17-18）と“Sommerglück!”（T.19-20）に読み取ることができるが、この部分でウルマンは音響音階を明確な形で示しながら和声を形成している。“Sommerglück!” の第19小節においてはH音を基音とする音響音階、その7つ全ての構成音が和声構造の中に表れ、第20小節では再び音響音階がピアノによって明確な形で示される（譜例5-3）。

譜例5-3 同 T.16-23

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 16 to 18, and the second system covers measures 19 to 20. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score includes German lyrics and harmonic analysis.

**System 1 (Measures 16-18):**

- Measure 16: *flügg.* O
- Measure 17: *Zwit - scher - ton!* O
- Measure 18: *Som - mer*

**System 2 (Measures 19-20):**

- Measure 19: *glück!*
- Measure 20: *Rot - kehl - chen schwingt sich aus dem*

**Harmonic Analysis:**

- Measures 16-17: As-Dur 音階 (A major scale)
- Measures 17-18: E-Dur 音階 (E major scale)
- Measure 19: H (C major) 音響音階 (Harmonic scale)
- Measure 20: H (C major) 音響音階 (Harmonic scale)

**Dynamic and Performance Markings:**

- Measure 16: *p* (piano)
- Measure 17: *mp* (mezzo-piano)
- Measure 19: *p dolce* (piano dolce)
- Measure 20: *pp* (pianissimo)

**Other Markings:**

- Accents (^) are placed over the notes 'g' in 'flügg.', 't' in 'Zwitscherton!', and 'g' in 'Sommerglück!'.
- Chord symbols [Ua] and [Ga] are indicated below the piano accompaniment.
- Scale degrees (1-7) are marked above the piano accompaniment notes.

このように、コマドリを通して初夏の自然の脈動に触れるというシュテツフェンのテキストにおいて、詩人が自然の内にその摂理を直観するその表現に対して、ウルマンは音響音階を最も顕著な形で用いていると考えられる。この傾向は、テキスト最後の“Kreatur!”の部分においても同様に指摘できる。この部分の和声構造を見ると、第32小節から第33小節にかけて、“Christos”に付された音響音階和音 [Ua] を間に媒介させながらAs-Durの属七和音から主和音に推移していると分析できる（譜例5-4）。

譜例5-4 同 T.32-39

The musical score for Example 5-4, measures 32-39, is presented in two systems. The first system covers measures 32-35, and the second system covers measures 36-39. The vocal line is in G major, and the piano accompaniment is in 4/4 time. The piano part features complex chords and textures, including a '先取音' (pre-emptive sound) in measure 33. Harmonic analysis labels are provided below the piano part: [Ua], As: V7, (先取音) [Ua], I, (Qa), (G: I9), (Qa), [Ga], [Ua], [Ua], and D: V9.

さらに第34小節からはヘミオラの拍節に従って、G-Durの音階による四度和音 [Qa/D-G-C-Fis-H-E-Aが基礎になっていると思われる] から九の和音 [G-H-D-F-A] へ推移し、これと同様の構造が第36小節までに反復されていると考えられる。そして第36小節第3拍で全音音階和音へと推移したのち、第37小節の“Kreatur!”から音響音階和音 [Ua] に推移している。第39小節の第2拍でD-Durの属九和音に至るまでの間、“Kreatur!”の歌唱旋律には音響音階和音 [Ua] による和声を与えられている。既に述べたように、ウルマンは第33小節の“Christos”の転置強音に従わず、この語の第一音節ではなく第二音節に、3拍子の

第1拍を置いている。音響音階和音 [Ua] と *ff* によって "Christos" は強調されるが、ウルマンによる歌唱旋律はさらにその後の "Kreatur!" を目指している。聴き手の意識は必然的に、第37小節から5小節を超える非常に長い音価が与えられた "Kreatur!" へと向けられる。ここで強調されるのはシュテッフェンが自然の中に具体的な事象として見出した「生き物たち Kreatur」であり、このような具体的普遍こそ、ゲーテの自然認識において重視されるものである<sup>8</sup>。そしてこのシュテッフェンによる描写へのゲーテ的な意味での理解を示すように、ウルマンは音響音階による和声を用いてこの部分の音楽の高揚を作り出している。

本歌曲において、シュテッフェンが自然から感じ取った必然性を言語に置き換える過程、すなわち詩人が自然を通じてその直観に「原型なるもの」を受け取り、それが詩的表現として現れる際に、ウルマンは音響音階の存在をより顕著な形で示していると言える。音響音階が顕著な形で示されるほど、そこでは調性的とも非調性的とも言えない、従来の和声体系とは異なる新しい響きが聴取される。それは伝統的な調性音楽における転調とは異なる聴覚体験であり、不協和音のように、然るべき和音へと解決を欲するようなものでもない。性格を特定できない言わば浮遊感のある和音の響きは、聴取者を言わば「新たな聴覚感覚」へと誘い込む。この効果をもたらすのが音響音階であって、それはすなわち、ウルマンが「調性と無調性」において述べている「調性の新しい体験」にほかならない。調性構造の中に無秩序な無調が入り混じれば、それはむしろ両者の間の断絶を想起させる。しかし、調性と非調性の両義性を備えるこの響きは、断絶ではなく、調性に「新しい体験」をもたらすことができる。そしてシュテッフェンがその詩作において自然界の内に自然の必然、すなわち「原型なるもの」の存在を見出すように、ウルマンも自らが用いた音響音階に「原型なるもの」へ通じる思想的側面を見出していたと考えられる。なぜなら音響音階は自然倍音列、すなわちウルマンの言うところの「原集団 Urhorde」 (Ullmann 1930: 50) を想起させるものであって、それらの和音は自然倍音列というただ一つの自然所与のものへと還元されていくことを連想させるからである。そしてこのような還元的思考は、シェンベルクやシェンカーの例が示しているように、ウルマンの時代の音楽における、一つの

---

<sup>8</sup> 第3章において既に引用したが、ゲーテの自然認識について高橋義人は以下のように形容している。「しかし自然を内側から眼によって注視するとき、自然は生きた具体的なものとして見えてくる。」 (1988: 136、強調は高橋による) また、以下のようにも言及している。「抽象的普遍よりも具体的普遍を。ここにこそゲーテ的思惟の特徴が色濃く現われている。」 (ibid: 143)

思想的な傾向でもあった<sup>9</sup>。シュテッフェンが直観を通じた一元論的な思想をテキストにおいて表現するのに呼応する形で、ウルマンが同様に一元論的な理念を想起させる音響音階が用いられていることは、ウルマンがこの音階を用いるにあたってシュタイナーを一つの思想的な拠り所としたことを示しているように考えられる。

### 〈三つの花 Drei Blumen〉

第1曲〈昇天祭に〉で見られたように、詩人が自然を通じて直観に感じ取ったものを詩的言語によって表現される際、ウルマンが音響音階による和音を特に顕著な形で用いる傾向は、第2曲〈三つの花〉においても認められる。このテキストは第1曲で見られたような自然描写とは性格が異なり、その描写はより解釈的なものになっている。ここではイヌサフラン (Uchtblume)、アイリス (Iris)、「イシスの涙 Isisträne<sup>10</sup>」の三つの花について、名前の由来とその詩的な意味が描かれる。

#### Drei Blumen

<u>Ucht</u> blume blüht im Herbst,	´ X X X   ´ X X   ´ X	イヌサフランは秋に咲く
<u>zeitlos</u> für Tote.	´ X X X   ´ X X	時を超越し 死者たちのために。
<u>Frucht</u> bringt im Frühling	´ X X X   ´ X X	果実は春にもたらされる
<u>Leid</u> <u>blossgelegter</u> ,	´ X X X   ´ X X	剥き出しの嘆きがのしかかる
<u>schamerfüllter</u> Seele.	´ X X   ´ X X   ´ X X	臆病さに満ちた魂によって。
<u>Weh</u> , verschwinde,	´ X X   ´ X X	痛みよ、消え失せよ、
<u>Schnee</u> , verhülle.	´ X X   ´ X X	雪よ、覆い隠せ。

<sup>9</sup> 例えばシェンカーは音楽の根本を「自然の音響 Naturklang」に求め、自然倍音列における第5倍音までからなる「三和音」の形式が利用されると考える。ここから「根本線 (ウアリーニエ) Urlinie」が導かれる (木村直弘 2003: 80)。音楽はウアリーニエへと言わば「還元」される。また、ゴナールはシェーンベルクとシェンカーの両者における還元的思考の共通性について指摘している (2015: 101-102)。

<sup>10</sup> ドイツ語では「イシスの涙」あるいは「鳩の愛」と呼ばれ、日本では「ヴァーベナ」として知られる。

Iris ist dem Mond entwichen,	´X X ´X X ´X X ´X X	アイリスは月から流れ出て
Und auf einem Regenbogen	´X X ´X X ´X X ´X X	虹に乗って
auf die Welt hinabgeflogen.	´X X ´X X ´X X ´X X	この世界へと降りてきた。
Ihre Farben, fast erblichen,	´X X ´X X ´X X ´X X	その彩りは、ほとんど青ざめ、
siebenfach im Blaugewand,	´X X ´X X ´X X ´X X	青い装いの中で七重となり、
weisen auf ihr Heimatland.	´X X ´X X ´X X ´X X	彼女の故郷を指し示す。
Isisträne, blaue Blume,	´X X ´X X ´X X ´X X	イシスの涙、青い花は、
im Ägypterland bekannt,	´X X ´X X ´X X ´X X	エジプトの国で知られ、
Taubenlieb, auf deutscher Krume	´X X ´X X ´X X ´X X	鳩の愛と、ドイツの地では
nach Maria so genannt,	´X X ´X X ´X X ´X X	マリアに因んでそう名付けられた、
Augentrost der heiligen Fraue,	´XX ´XX ´XX ´XX ´XX	聖母の目の慰め、
Himmelsblick auf irdischer Aue.	´XX ´XX ´XX ´XX ´XX	地上における天上の景色。

三つの花はそれぞれに異なる韻律の性格を持ち、それぞれに対照的なリズムを有している。イヌサフランを描いた第一連はダクテュルスとトロヘウスが組み合わせられ、一行あたりの強音数が安定しない。行末の脚韻を揃えるのではなく、半ば頭韻のように行頭の語の脚韻が交叉的に統一され、最後の二行のみ対韻を成す。これに対して、アイリスを描く第二連はトロヘウスの韻律が貫かれ、脚韻は抱擁韻によって整えられている。最後の二行はやはり対韻となる。「イシスの涙」を扱う第三連においてもトロヘウスが支配的であるが、行末は女性終止（弱勢終止）と男性終止（強勢終止）とが交互に用いられる。ダクテュルスの韻律が現れる最後の二行は、やはり対韻構造を持つ。このように韻律を分析的に概観すると、各連における最終二行は、それまでのテキストの流れに対して一定の変化をもたらす役割を担っていることが分かる。ウルマンもこの特徴に従って、これらの箇所はそれまでとは各々異なる楽想を用いて作曲しているが、ここでも音響音階による和音 [Ua] が示唆的に用いられる様子が観察できる。

楽曲構造を以下の図表 5-2 に示す。三つの花の歌唱旋律はそれぞれ 4 度順次上行のモチーフ a によって開始されたのち、あたかも弧を描くように再び開始音まで下行していく輪郭線によって統一されている。それぞれの花の描写に異なる要素 (b, c) が挿入されるが、第三連の最終二行においては、イヌサフランを描いた第一行の冒頭の歌唱旋律が再現的に扱われる。

図表5-2 〈三つの花〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
前奏		T. 1	-
A	第一連 (1-7)	T. 2-11	楽想A [a (順次上行) + a'(I) + a'']
B	第二連 (8-13)	T. 12-21	楽想B [a + b (五音音階)]
C	第三連 (14-17)	T. 22-30	楽想C [a + c]
A'	第三連 (18-19)	T. 31-35	楽想A' [a + a''']
後奏		T. 35-36	

曲はドリアのIVからgis-mollの主和音へ推移して開始される。第4小節の“Tote (死者)”ではピカルディ終止が見られる。この終止に至るまでの和声はgis-mollを強く感じさせるものの、その構造は伝統的な機能和声からは逸脱している。この主な要因となっているのは音響音階和音 [Ua] であり、“im”と“zeitlos für (時を超越して)”の箇所に用いられている。この部分は第1曲で見られたのと同様に、和声構造(α)によって特徴付けられる。秋に咲くイヌサフランは死者への送辞であり、「時を超越して」その死者たちのために咲く。この“zeitlos”はイヌサフランの別名 Herbstzeitlose に呼応する語であるが、詩人が自然における具体的な植物から“zeitlos”という無時間性、すなわち神的な永遠性の意味を見出す箇所に、ウルマンは7音全ての構成音による音響音階和音 [Ua] を用いている。この和音によって、冒頭のgis-mollからは異なる響きが生じる(譜例5-5)。

譜例5-5 〈三つの花〉 T. 1-4

モチーフ a

**Ruhige Bewegung** (♩ ca. 60) *p*

gis: +IV<sub>7</sub>    I (V<sub>7</sub>)    I    [Ua]    (A: I<sub>7</sub>)    [Ua]    gis: V + I

イヌサフランが春に実を結ぶ果実は、シュテッフェンの表現によれば嘆きと臆病さに満ちた痛み (Weh) であるという。これは、イヌサフランの果実がコルヒチンという有毒成分を持つことに由来する表現であろう。既に述べたように第一連の最終二行では韻律上の変化が生じるが、ウルマンはここで順次下行の旋律による新しい楽想を用いている。“Weh”、“Schnee” という同じ脚韻を持つ語に、ウルマンは音響音階和音 [Ua] を四度和音 [Qa] の形態で用いている (譜例 5-6)。第 8 小節はこの音響音階和音 [Ua] から減七和音を経て属七和音の第 5 音下方変位から d-moll の主和音へ推移していると解釈できるが、この属七和音の第 5 音下方変位 (V<sup>7-5</sup>) もまた音響音階から作られる音響音階和音 [Ua] であり、ウルマンの作品に頻繁に観察される形態の一つである。

譜例 5-6 同 T. 8-11

The musical score for Example 5-6 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and features a descending melodic line. The lyrics are: "Weh, ver-schwin-de, Schnee ver-hül-le, ver-hül-le." The piano accompaniment includes figured bass notation. The harmonic analysis labels are: [Qa] d: V<sub>9</sub>, [Ua] (V<sub>7-5</sub>), [Ua] I<sup>1</sup>, [Qa] [Ua] [Ua] (As: V<sub>7</sub>), [Ua], [Ua]. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*.

第一連の最後に置かれた“verhülle (覆い隠せ)”の語は、ウルマンの付曲において意図的に反復される。この反復の箇所、音響音階和音 [Ua] の使用によって終止感は曖昧なものとなり、調性的とも非調性的とも言えない一種の浮遊感の中で第一連を終える。

アイリスが描写される第二連は、冒頭のgis-mollとは対照的なGes-Durの主和音で開始される。ただしその旋律の構造は、冒頭のイヌサフランの旋律と似たような性格を有している。歌唱旋律 (T.12-13) は調性を感じさせつつも、やはり冒頭で見られたのと同じように、属七和音の第 5 音上方変位 (これも音響音階から形成される) から“dem”と“Mond”の箇所で音響音階による和音 [Ua] を経由して、VIの和音に推移していると分析できる。“Mond”に付された和音は短三長七和音 [m7+] の形態である (譜例 5-7)。

譜例 5-7 同 T.12-14

モチーフ a

Ces *Etwas bewegter* (♩ = 76) As *Noch etwas fließender* (♩ = 92) *p dolce*

12 I - ris ist dem Mond ent - wi - chen, und auf ei - nem Re - gen - bo - gen

Ges: I II<sub>7</sub><sup>3</sup> [Ua] I [Ua] [m7+] VI<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>2</sup> VI ——— 五音音階 ———

(V<sub>7</sub><sup>5+</sup>)

その後、属七和音からVIの和音へ偽終止する（第14小節第1拍）。ここから [Ges, B, Ces, Des, F] の構成音による五音音階の旋律、続いてGes-Durの長音階による旋律が、歌唱部、ピアノ上声部、内声部の三声部によって、カノン構造を形成しながら進行する。ここで見られるような五音音階の使用は、ウルマンが「調性と非調性」において示した理念、「五音組織や七音組織の脈動を、実に可能性を秘めた十二音音楽の形式へと引き継がなければならない」（Ullmann 2018: 9）という表現を想起させる。その後、第二連の最終二行、すなわちテキストの脚韻構造が変化する箇所において、ウルマンは音響音階の構成音を全て使用した和声を、2小節余りにわたって用いている（譜例5-8）。このように音響音階和音 [Ua] が支配的になるという点において、第一連との最終二行とは共通性が見られる。

譜例 5-8 同 T.18-21

18 F/Geses *ritard. poco* Des

sie - ben - fach im Blau - ge - ward, — wei - sen auf ihr Hei - mat - land.

*pp* *poco espr.* *pp*

b: IV I<sub>7</sub> IV [Ua] IV (I<sub>7</sub>) [Ua] (As:V<sub>7</sub>)



シュテツフェンの描写によれば、アイリスは月から漏れ出したものであり、虹に乗って、地上へと降りてくる。これは、この花がギリシャ神話の女神イーリスに因んでいることに由来した表現である<sup>11</sup>。その青い七重の花弁は、彼女の「故郷」である月を示唆するという。このアイリスを描いた第二連の冒頭部分、第13小節における“Mond (月)”の語に、ウルマンは音響音階による短三長七の和音 [m7+] を用いていたが、この短三長七の和音に含まれる増三和音は、第21小節の“Heimat (故郷)”の語でも用いられて、「故郷」の響きの性格を文字通り回想している。

第三連では、エジプト神話の女神であるイシスの名が冠された青い花、「イシスの涙」について語られる。これまでのイヌサフランやアイリスの旋律と同じ特徴を持つ4度順次上行 (a) の旋律が、ここでは2小節にわたってその動きを拡大しながら、As-Durによる和声と共に進行する (譜例 5-9)。

譜例 5-9 同 T.22-24

As: I VI<sub>7</sub><sup>1</sup> II<sub>7</sub><sup>3</sup> V<sup>2</sup> I<sup>1</sup> V<sub>7</sub><sup>3</sup> V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>2</sup> IV<sub>7</sub><sup>1</sup> I<sub>7</sub><sup>3</sup> VI<sub>7</sub><sup>1</sup> II<sub>7</sub><sup>3</sup> V<sub>9</sub><sup>2</sup> — V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup> II<sub>7</sub><sup>3</sup> V<sub>7</sub><sup>1</sup> VI<sub>7</sub><sup>1</sup> V<sub>9</sub><sup>4</sup>

<sup>11</sup> ギリシャ神話において、アイリス (イーリス) は虹を渡って天上と地上を往来する存在として描かれる。シュテツフェンによるこの表現には天上 (叡智界) と地上 (感覚界) を一元論的に繋ぐことを目指すシュタイナーの思想の反映として解釈することも可能だろう。ウルマンがここで7つの構成音全てを用いた音響音階を使用していることも、ウルマンによるシュテツフェン解釈を検討する上で示唆的である。

この第三連の冒頭の和声は機能和声の枠組みで解釈できる点で、その和声構造において、イヌサフランやアイリスとは対照的である<sup>12</sup>。その後、この機能和声的な進行から逸脱するのは「マリアに因んで名付けられた」の箇所の和声である。ここでウルマンは“Maria”の語に *pp* の指示で音響音階の和音 [Ua] を与え、なおかつ歌唱旋律にアクセントを付してこれを強調する。このように特定の語を強調する際、歌唱旋律にアクセントを付しておきながら、それとは矛盾するかのような *pp* の指示を併用して強調する効果をもたらすのは、ウルマンの歌曲に見られる一つの特徴である。このような強調においてウルマンは音響音階和音 [Ua] を用いる傾向が強く、ここはその典型的な箇所と言える（譜例5-10）。

譜例5-10 同 T.28-30

28 Es Fes Es  
nach Ma - ri - a so ge - nannt, —  
[Ua] [Ua] (m7+) [Ua] as: I +IV<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> Ces=H: V<sub>7</sub>

第28小節の最初の和音はEs音を基準音とする音響音階和音 [Ua] であり、“Maria”に付された第二の和音は、最初の和音からEs音が保続されてはいるが、短三長七の和音 [m7+ / Ces-D-Ges-B] をその内に含んだ、Fes音を基準音とする音響音階和音 [Ua] であると分析できる。第29小節で再びEs音を基準音とする音響音階の和音 [Ua] へ推移し、as-mollの主和音に至る。as-mollは冒頭gis-mollのエンハーモニックであり、ここから冒頭のモチーフが再現され、変則的な6 / 4拍子の挿入である第30小節へと入る。この変拍子の挿入が示唆するように、この小節はウルマンによる意図的なツェズールの挿入であり、第

<sup>12</sup> このように機能和声的な和声構造は、ウルマンの歌曲作品においてはシュテッフェンのテキストや民謡へ付曲されたものに特徴的であり、他の歌曲作品には見られないものであるため、作曲者による意図を感じさせる。シュタイナー思想と関連するテキストへの付曲において、民謡へ意図的に方向付けられたような傾向が見られることに関しては、本章第3節において言及する。

一連と第二連で見られた傾向と同様に、第三連においても最終二行がそれまでと異なる性格のものであることを示唆する。第31小節から冒頭旋律が再現されるが、gis-mollの平行調であるH-Durが用いられる（譜例5-11）。第32小節の“heilige Fraue（聖母）”において、特に“heiligen（聖なる）”の箇所の歌唱旋律にアクセントが付されているが、この部分の和声もまた音響音階による和声によって推移していると考えられる。最後に冒頭のモチーフがもう一度再現されて、曲が閉じられる。

譜例5-11 同 T.31-33

31 *p* **Zeit lassen!** **モティーフ a** H A A H Ais  
 Au - gen - trost - der hei - li - gen Frau - e, Him - mels - blick auf  
*p* **モティーフ a**  
*dolce espr.* **モティーフ a**  
 H: I (V<sub>7</sub>) [Ua] [Ua](m7+) II<sup>1</sup> [m7+][Ua] [Ua] (Fis: I<sub>7</sub> V<sub>9</sub> I)  
 (VI)

この「イシスの涙」はドイツでは別名で「鳩の愛 Taubenlieb」とも呼ばれ、シュテツフェンの詩の表現によれば「マリアに因んで名付けられた」のだという。処女のまま子を身籠ったとされるエジプト神話の女神イシスと、キリスト教における「受胎告知」などの題材において伝統的に聖霊のモチーフとして用いられてきた鳩は、いずれにしても聖母との関連性を想起させる。また、ノヴァーリスの『ザイスの学徒たち *Die Lehrlinge zu Sais*』に挿入されたメルヘン「ヒヤシンスと花薔薇」において、ヒヤシンスが目指すザイス神殿こそは女神イシスの場所であり、イシスは同作品の中で「万物の母」「絶対的同一性」という象徴性を帯びて描かれる。万物の根源である女神のヴェールを揚げたとき、ヒヤシンスがそこに見出すのは置いてきたはずの恋人、花薔薇である。その描写はノヴァーリスの詩集『夜の讃歌』『聖歌（宗教的な歌曲）』におけるゾフィーを介したマリア像との関連性を想起させるものであるが、ウルマンがここでシュテツフェンのテキストから特に“Maria”を強調して扱っていることは、ノヴァーリスとの関連性を考慮する上でも意味を持っているように思われる（ノヴァーリスとゾフィー、マリアとの関連については次節で

詳しく触れる)。《宗教的な歌曲》Op.20に収められたノヴァーリスの〈マリアの歌〉への付曲において、ウルマンは音響音階による和声を全面的に用いている。

このように、三つの花それぞれからシュテツフェンが見出すその詩的意味の描写に対して、ウルマンは音響音階和音 [Ua] を明確な形で用いていると分析できる。第1曲の〈昇天祭に〉と比較すると、そのテキストの性格こそ異なるが、詩人が観察対象の内に必然的意味を見出すこと、換言すれば対象に潜む本来の意味が、観察者たるシュテツフェンの直観に現れるという点で共通している。〈昇天祭に〉において描かれるコマドリの巣立ちも、〈三つの花〉の植物としての特徴も、その生態学的描写が問題になるのではなく、シュテツフェンという観察主体を通じて、彼の直観に現れるものが詩的な意味を伴って言語化される。そしてその背後に、シュテツフェンは「永遠の法則」「原型なるもの」を認めようとする。この意味でシュテツフェンの詩作は多分にゲーテ的と言えるが、付曲者たるウルマンは、他ならぬこのゲーテ的「直観」にシュテツフェンの詩的原語の主たる性格的特徴を見出していると言える。

### 〈私の靴が這うように… Es schleppt mein Schuh…〉

自然描写において自然との精神的なつながりを見出そうとする傾向は、第4曲〈私の靴が這うように…〉においても観察される。このテキストでは過酷な冬の自然の情景を舞台にして、詩的主体の「私 Ich」が足を取られ靴を重く引きずる様子が描かれる。熱い涙も、氷のように凍った硬い層を溶かすことはなく、体は地へと倒れる。巨人の精神が歩む道も、挫折するほどであるという。この「精神 Geist」の語から、冬の自然と人間の精神的な、内的苦悩が重ね合わせて表現されていると解釈される。このテキストにおいて、詩的主体である「私」に明白な変化が現れるのは最終の第四連においてである。「この寒冷なる極 am kalten Pol」において、「私」は「神々しい萌芽 Gotteskeim」がひそかに芽生える感覚を覚える。それは「心地よい」ものだという。このテキストにおいて、シュタイナーが言及するように「自然は彼を通じて、その精神を打ち明ける」(Steiner 1961: 198) 瞬間、すなわちシュテツフェンの直観を通じた詩的表現を見出すとすれば、その精神的なつながりは、この最後の瞬間に表現されているという解釈が成り立つだろう。

## Es schleppt mein Schuh...

私の靴が這うように

Es schleppt mein Schuh	x x x x	私の靴が這うように
sich schwer im Schnee.	x x x x	雪の中で重く引きずられる
Jedoch ich geh,	x x x x	それでも私は行く
geh immer zu.	x x x x	いつも進んで行く
Die Träne heiß	x x x x	熱い涙は
erweicht nicht	x x x x	和らげることをしない
die harte Schicht:	x x x x	この硬い層を
sie friert zu Eis.	x x x x	涙は氷に凍ってしまう
Der Körper fällt.	x x x x	体は倒れる
Gerade Bahn	x x x x	まさに巨人の
der Geist Titan	x x x x	精神の歩む道も
doch innehält.	x x x x	途中で挫折するほどだ
Wie wird mir wohl!	x x x x	なんと心地良くなってきたらう!
Ein Gotteskeim	x x x x	一つの神々しい萌芽が
grünt insgeheim	x x x x	ひそかに芽生える
am kalten Pol.	x x x x	この寒冷なる極で

テキストは簡素なヤンブスの韻律で書かれ、一行あたりの強音数は2つと、各行は短い韻律で統一される。脚韻は常に抱擁韻を形成する。この歌曲の形式的構造を示したのが図表5-3となる。四分音符による同音連打のモチーフbは、途中で変化しながらも、曲の最後まで一貫して用いられる。第四連におけるテキストの意味上の変化に対して、ウルマンもその作曲過程において、楽想に変化を与えている。

図表 5-3 〈私の靴が這うように…〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想/モチーフ
前奏		T.1-2	a (二度上行) b (三度順次下行)
A	第一連 (1-4)	T. 3-6	a, b, b', c (同音反復)
A'	第二連 (5-8) 第三連 (9-12)	T. 7-14	a, b, b', c ※反行形含む
B	第四連 (13-16)	T. 15-20	b ※反行形含む

歌曲は二度上行で付点のリズムを持つモチーフa、三度順次下行のモチーフbが組み合わされた2小節の前奏を経て開始される(譜例5-12)。冒頭はg-mollを強く感じさせる。靴を重く引きずる様子を模したと思われる、四分音符による同音反復のモチーフcは、複付点のリズムを伴いながら順次下行するb'と同時に用いられる。全体で20小節に過ぎないこの小さな歌曲は、これらのモチーフが半ば変奏的に扱われることで構成される。

譜例 5-12 〈私の靴が這うように…〉 T.1-3

Langsam gehend (♩ ca. 56)

Es schleppt mein Schuh sich

モチーフ a

b

b'

I (F: V<sub>9</sub>)

第3小節で見られたようなモチーフ構造が保持されながら、冬の自然あるいは詩的主体の「私」の苦悩に呼応するように、形成される和音は徐々に調性を逸脱し、非調性的な

響きを伴う。テキストが第二連に入る第7小節以降は、この変化がさらに大きくなる（譜例5-13）。和声構造の特徴としては（ $\alpha$ ）よりも（ $\beta$ ）に近いものがあり、形成される和音は非調性的な性格を強く有している。

譜例5-13 同 T.7-9

The musical score for Example 5-13, measures 7-9, consists of three systems. The top system is the vocal line with German lyrics: "Trä - ne heiß er - wei - chet nicht die har - te Schicht: sie". The middle system is the piano accompaniment, featuring a motif labeled "モチーフ c". The bottom system contains harmonic annotations: [Ua] (C: V<sub>7</sub><sup>5-</sup>), [Ua] (D: V<sub>7</sub><sup>5-</sup>), [Ua], [Ga], [Ua], [Ua], [Ua], [Ga], b: V<sub>9</sub><sup>3</sup>, [Ua], d: I<sup>1</sup>. Above the vocal line, there are notes for accidentals: b, B, Hes, Des, As, Fes, b, A. The score also includes dynamic markings like "cresc. sempre" and "f", and articulation marks like accents (^) and slurs.

この後、モチーフに合わせて音響音階による和音と調性的な三和音が交錯するが、音響音階和音 [Ua] は特に第12小節から第13小節にかけて連続して用いられ、その構造は第4章で整理した和声の特徴（ $\beta$ ）に近い性格を有する。テキストの進行に伴って苦悩の描写も肥大する。「熱い涙」も「硬い氷の層」を溶かすことはなく、その氷の層は歩みを阻む苦の凝集であるように読める。音楽はこの描写に沿うように、5小節間に及ぶ *cresc. sempre* を要求する。「巨人の歩む精神の道も挫折するほど」の「氷の層」、苦の集積と言うべき詩的表現に対して、ウルマンは音響音階和音の持つ「解決を欲しない」性格の和音を連続的に配置することによって音楽に切迫感をもたらしている。

この切迫の最後の頂点となる箇所において（T.13-14）、ウルマンはEs-Durの属九和音から主和音へ解決する明確なカデンツ構造を用いる（譜例5-14）。そして、テキスト第三連から第四連の間に生じる意味上の変化をウルマンが確かに読み取っていることは、この箇所における *fff* から *pp* という極端なダイナミクスの変化、*dolce legato*の指示、複付点から三連符へのリズムの変化によって裏付けられる。

譜例 5-14 同 T.13-15

この第四連においても音響音階和音 [Ua] の使用が認められるが、その構造はそれまでの和声構造の特徴 ( $\beta$ ) から、より調性的に響く ( $\alpha$ ) へと一時的に変化が見られる。第15小節の後半から、その和声と構成音はC-Durに近いものを感じさせる。しかしながら、第17小節で *pp* の指示を伴う“insgeheim (ひそかに)”の箇所からは、再び非調性的な構成音の選択が優勢になる(譜例5-15)。この最終4小節における連続的な音響音階和音 [Ua] の使用は再び ( $\beta$ ) の傾向に近いが、音楽的切迫と言うより、この和音が調性と非調性の中に位置することによって得られる和声的浮遊感へ焦点が当てられていると考えられる。

譜例 5-15 同 T.16-20



以上のように、本歌曲においては音響音階和音が前2曲ほど明快な形で提示される訳ではないが、第二連から第三連にかけての音楽的高揚を実現するために、さらに第四連において読み取ることのできる自然との精神的つながりに対して、ウルマンは音響音階和音の特性を用いて付曲を行なっている。

### 〈夜はなんと… Wie ist die Nacht…〉

第4曲〈私の靴が這うように…〉で暗示された「死」のモチーフは、続く第5曲〈夜はなんと…〉においてより顕著な形で描かれる。このテキストは「夜」の情景を舞台に、詩的主体である「私」と死者の「あなた」が互いに語りかける、その発話のみで全体が構成されているが、詩的主体の「私」は一方的に語りかけるのみで、対話としての直接的な交わりが見られないことに一つの特徴がある。しかしながらこの関係性は、詩人によって描写される「不思議な光 der wundersame Granz」を通じて、詩的主体が「あなた」を間接的に認識するように変化を見せる。従ってこのテキストで描かれる生者と死者のつながり、二世界の間を生じる一体性の表現は、シュテッフェンのこれまでの一連の自然描写で見られたような直観を通じた自然との精神的つながりの、詩人による一つの隠喩であるという解釈が成り立つだろう。

このテキストの性格、すなわち二者の間の断絶をウルマンが確かに読み取っていることは、「あなた」には音響音階の和音 [Ua] が支配的に連続する和声構造 ( $\beta$ ) を、主体である「私」には調性的な和音と音響音階による和音が交替する和声構造 ( $\gamma$ ) を用いて、対照的に処理していると分析できることから裏付けられる。

「私 ich」 : 和声構造 ( $\gamma$ ) 調性的和音と音響音階の和音 [Ua] の交替  
「あなた du」 : 和声構造 ( $\beta$ ) 音響音階の和音 [Ua] が支配的

## Wie ist die Nacht...

„Wie ist die Nacht so weich und warm,	x´x x´x x´x x´x	「夜はなんと穏やかで暖かく
wie sind die Seelen nah,	x´x x´x x´x	魂に近いことだろう、
wie du so ruhst in meinem Arm,	x´x x´x x´x x´x	あなたはそうして私の腕の中に眠り
bist du schon nicht mehr da.	x´x x´x x´x	あなたはもうここにはいないのだ。
Ich sehe dich am Himmelsdom	x´x x´x x´x x´x	私はあなたを天空のドームの
von Stern zu Sternen ziehn,	x´x x´x x´x	星から星々へと導かれる中に見る
ein bläulich schimmerndes Phantom,	x´x x´x x´x x´x	青白くほのかに輝く幻影よ、
willst du die Liebe fliehn,	x´x x´x x´x	君は愛を避けたいのか、
hinwandern mit geschlossnem Lid,	x´x x´x x´x x´x	閉じた瞼であちらへさまよう、
du Geisterkolonist,	x´x x´x x´x	魂の開拓者よ、
bist du der dunklen Erde müd,	x´x x´x x´x x´x	あなたは暗鬱な地上に疲れたのか、
weil du so heilig bist?	x´x x´x x´x	あなたがそう神聖だから？
Du hast dich weit von mir gewandt.	x´x x´x x´x x´x	あなたは私から離れて行ってしまった
Jetzt trittst du in den Mond -“	x´x x´x x´x	今やあなたは月に踏み入ろうとする」
„Ich gehe nur in jenes Land,	x´x x´x x´x x´x	「私はただあの国へと行くだけです、
wo deine Seele wohnt.“	x´x x´x x´x	あなたの魂が住む国へと。」
„O wie der wundersame Glanz	x´x x´x x´x x´x	「おお、なんと不思議な光が
gewaltiger erwacht?“	x´x x´x x´x	激しく輝き始めただろう？」
„Geliebter, ach, ich bin so ganz	x´x x´x x´x x´x	「恋人よ、ああ、私は全く
in deiner Liebesmacht.“	x´x x´x x´x	あなたの愛の力の中にいるのです。」
„Nun hebst du dich zum hehrsten Raum,	x´x x´x x´x x´x	「今あなたは最も崇高な場所へと上がる、
wie bist du still und blaß.“	x´x x´x x´x	あなたはなんと静かで白いだろう。」
„Es trennt mich noch ein schmaler Saum	x´x x´x x´x x´x	「私はまだ薄い裾ほど隔てられただけ
vom seligsten Gelaß.“	x´x x´x x´x	至福の小部屋から。」
„Du fliehst, du fliegst, du bist so fern.	x´x x´x x´x x´x	「あなたは消え、飛んでゆく、遠くへと。
Ich sehe dich nicht mehr.“	x´x x´x x´x	あなたをもう目にすることはない。」
„Ich habe dich für ewig gern,	x´x x´x x´x x´x	「私はあなたを愛します、
ach viel, ach viel zu sehr.“	x´x x´x x´x	こよなく、永遠に。」

テキストはヤンブスの韻律で統一され、一行あたりの強音数が4と3の行が順に交替する。脚韻は常に交叉韻である。テキストは行間なく一続きに書かれているが、実質的には四行を一連のまとまりとして、全七連の構成によって成り立っている。テキストは詩的主体

の「私」と死者である「あなた」の発話のみによって構成され、既に述べたようにそれらが直接的な対話となることはない。生者と死者それぞれの発話は独立して展開されるのみであるように見えるが、詩的主体が夜の情景の中に「不思議な光 der wundersame Granz」を認めて、両者の関係性に一つの変化がもたらされるのは第十七行（実質的には第五連）においてである。

この歌曲の形式的な構造を以下の図表5-4に示しておく。曲は二つの2度下行を組み合わせたモチーフaが中心となって、歌曲の主題となる歌唱旋律を形成している。この歌唱旋律は、音楽の進行と共に変化を加えられながら、また対位的に扱われつつ、何度も反復される。B部分では唯一この主題が現れないが、モチーフaが変形されて用いられている。モチーフbは冒頭でモチーフaに対して奏される半音の順次下行によるもの（T.3）であるが、モチーフaの副産物ともみなすことができ、曲全体はモチーフaによって統一されていると考えられる。

図表5-4 〈夜はなんと…〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想/モチーフ
A	第一連 (1-4)	T. 1-8	a (2度下行の対), b (半音順次下行)
A-1	第二連 (5-8)	T. 9-16	a, a+KP-1
B	第三連 (9-12)	T. 17-24	b', a'
A-2	第四連 (13-16)	T. 25-32	a, a''
A-3 (C)	第五連 (17-20)	T. 33-40	a+KP-2, a+KP-3
A-4	第六連 (21-24)	T. 41-48	a, a'''
A-5 (D)	第七連 (25-28)	T. 49-56	b'', a
	後奏	T. 56-57	

曲は前奏を持たず、Es-Durを感じさせる長七和音 [Es-B-D-G] を軸とした和声で開始される（譜例5-16）。譜例において示しているように、第1小節第2拍の [Fes-Ces-D-

Fis]、第3拍の [Es-B-Es-A]、第2小節第1拍から第2拍にかけての [As-Ces-D-Ges-B] の各和音は音響音階による和音 [Ua] として分析可能である。

譜例 5-16 〈夜はなんと…〉 T.1-3

このように本歌曲の冒頭においては、調性的な和音と音響音階による和音が交替しながら推移する ( $\gamma$ ) の特徴が見られる。テキストの第一連が終わる第8小節まで、同様の構造が継続される。この冒頭から継続される ( $\gamma$ ) 構造に変化が生じるのは、テキスト第二連の後半となる第13小節以降である。第13小節からピアノによって主題が反復されるが、この主題に対して歌唱旋律は対旋律 [KP-1] を奏する (譜例 5-17)。この対旋律はピアノの各声部に現れ、対位的に展開される。

譜例 5-17 同 T. 11-17

— 主題+対旋律[KP-1]によるカノン構造 — [Ua] [Ua] B: I [Ua] es: V<sub>7</sub> I [Ua] [Ua] (B: V<sub>11</sub>)

このカノンの構造は、第15小節の後半から再び元の(γ)構造へと回帰する。テキストが第三連(閉じた臉であちらへさまよう、魂の開拓者よ)へと入る第17小節からは、歌唱旋律によって半音順次下行のモチーフbが扱われる(モチーフb')。第21小節からはこのモチーフb'がピアノへと引き継がれ、歌唱旋律はモチーフaの変形(a'')を扱う(譜例5-18)。

譜例5-18 同 T. 18-21

es: I [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] (b: V<sub>9</sub> V<sub>9</sub><sup>3</sup>) [Ua] [Ua]

このように歌曲の主題が反復されながら、テキストの各連の進行に従って、モチーフの扱いが変化する。和声構造としては依然として(γ)の特徴、すなわち調性的な和音と音響音階による和音[Ua]が交替しながら進行するという構図を保持している。この構造に次の変化が現れるのは、冒頭から長らく続いていた詩的主体である「私」の発話に対して、第四連になって初めて、死者である「あなた」の発話が見られる箇所である。それまで、

音響音階和音 [Ua] が現れる一方で調性的な和音へと回帰していた和声構造 ( $\gamma$ ) は、「あなた」の発話が現れる部分 (T.29-32) において、音響音階の和音 [Ua] が連続的に繋がれた構造、すなわち和声の特徴 ( $\beta$ ) へと変化する。そして「私」の発話が再び現れる部分 (T.33-36) においては、和声構造の特徴もまた ( $\gamma$ ) へと回帰する (譜例 5-19)。このように「私」と「あなた」の間に生じた和声構造 ( $\gamma$ ) と ( $\beta$ ) の対照は、第六連の終わり (T.48) まで継続される。

譜例 5-19 同 T. 26-33

The image shows a musical score for T. 26-33, divided into two systems. The first system (T. 26-32) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "mir gewandt. Jetzt trittst du in den Mond." and "„Ich gehe nur in". The piano accompaniment includes chords and harmonic analysis labels: [Ua], G: I<sub>7</sub>, Fis, H, [Ua] I<sup>2</sup>, [Ua] (F:V<sub>7</sub>), [Qa] (G:III<sub>7</sub> V<sub>7</sub><sup>3</sup>), and [Ua]. Performance markings include "Gis/As", "a'", "poco ritard.", "a tempo", "a'", "pp sempre", and "dim.". The second system (T. 30-33) continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: "je - nes Land, wo dei - ne See - le wohnt." and "„O wie der wun - der -". The piano accompaniment includes chords and harmonic analysis labels: [Ua], [Ua], [Ua], [Ua], [Ua], [KP-2], and H: I<sup>2</sup>. Performance markings include "pp" and "espr. [主題]".

テキスト第五連 (T.33-40) にあたる「私」の発話部分は、それまで死者を嘆くのみであった「私」が、夜の情景の中に「不思議な輝き」を見出す箇所である（おお、なんと不思議な光が／激しく輝き始めただろうか？）。この部分では、第33小節からこの歌曲の主題が再びピアノの低声部で奏されるのだが、この主題に対して、歌唱旋律に対旋律 [KP-2] が現れる。不思議な光が激しく輝き始める (gewaltiger erwacht) 箇所に至ると、音響音

階による和音 [Ua] が連続して用いられる構造が見られ、音楽的ダイナミクスも第37小節の *f* を目指して高揚する。なお、この部分に音響音階の構成音に含まれない音がいくつか散見されるが、これは主題と対旋律 (KP) による旋律的な動きに由来すると考えられる。第36小節からは、ピアノの内声部へと主題が移り変わる。この内声部で奏される主題に対して、歌唱旋律には新たな対旋律 [KP-3] が現れる (譜例 5-20)。

譜例 5-20 同 T.34-41

34 A Cis C H G Es H Des  
 sa - me Glanz ge - wal - ti - ger er - wacht! „Ge lieb - ter, ach, ich  
 das Them<sup>3</sup> hervorheben!  
 [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [m7+] [m7+] [Ua] Es: I [Ua] I<sup>2</sup> [Ua]

38 Des F C G  
 bin so ganz in dei - ner Lie - bes - macht. „Nun - hebst du dich zum  
 [Ua] [Ua] Fis: I<sup>2</sup> [m7+] [m7+] Es: I<sup>2</sup>

この箇所は歌曲全体を通じて唯一ダイナミクスが *f* にまで達する部分であり、歌曲全体の一つの頂点を形成する。シュテッフェンによる「不思議な光」の描写をきっかけにして、交わることのなかった「私」と「あなた」が接近し、つながりを見出すと解釈できる箇所である。「私」の発話部分にはそれまでの ( $\gamma$ ) 構造から ( $\beta$ ) 構造への接近が見られ (T.34-35)、逆に「あなた」の発話部分には調性的な長三和音が現れて (T.39)、( $\beta$ ) 的特徴から ( $\gamma$ ) 構造へと接近しているという分析が成立する。しかしそれらは完全に交

わることはなく、第六連から再び元の ( $\gamma$ ) と ( $\beta$ ) の対照的な構造へと回帰する (T.41 以降)。

第41小節から再び「私」の発話部分となる。この部分の和声は、冒頭の第9小節から第12小節までの構造が再現される。第45小節からは「あなた」の発話部分になり、ここでも当初見られたような音響音階和音 [Ua] が連続的に扱われる ( $\beta$ ) 構造が見られる (譜例 5-21)。

譜例 5-21 同 T.42-45

最後の第七連において、「私はあなたを永遠に愛する ich habe dich für ewig gern<sup>13</sup>」という表現が「あなた」の発話の中に現れる。ここでウルマンは、それまで「あなた」の発話に対して歌曲全体を通じて保持されてきた和声の特徴 ( $\beta$ ) を、「私」における発話に見られたような ( $\gamma$ ) の特徴へと変化させている。このようなウルマンによる作曲上の処理を見る限り、シュテツフェンのテキストにおけるこの最後の発話部分において、「私」と「あなた」の間の断絶に対して、二世界の間本来存在しているはずの一体性が再び示唆されると分析することは十分可能であろう。歌曲の終始部では、音響音階和音 [Ua] を経て、最後はEs-Durの主和音によって閉じられる (譜例 5-22)。

<sup>13</sup> Ich habe dich gern. は「私はあなたが好きである」という意味の口語的表現として用いられる。ここではテキスト全体の流れを考慮して意識しているが、他の訳出も可能だろう。



譜例 5-22 同 T. 50-57

50 *poco ritard.*  
 G D A C C E Es  
 bist so fern. Ich sehe dich nicht mehr. „Ich habe dich für  
 dim. p espr. pp  
 [m7+] [m7+] h: V<sub>9</sub><sup>2</sup> I [Ua] I [Ua] I Es: I<sup>1</sup> [Ua] [Ua] (I<sub>7</sub>)  
 (V<sub>9</sub><sup>5</sup>) (V<sub>9</sub><sup>5</sup>)

54 *ritard. molto* *ritard.*  
 Fes F Ces Fes  
 e wig gern, ach viel, ach viel zu sehr.“  
 p pp ppp  
 [Ua] Es: I<sub>7</sub> [Ua] [Ua] [Ua] Es: I

このように、第5曲〈夜はなんと…〉においては、「私」と「あなた」における隔絶された発話が交互に展開されるテキスト構造に対して、ウルマンは和声構造(γ)と(β)を対比的に用いていると言える。より調性的な要素を含む「私」の和声構造に対して、死者である「あなた」のそれは音響音階和音[Ua]が支配的に用いられることによって、調性と非調性の間を浮遊し、伝統的な調性において感じられるような安定性を欠いた響きを持つ。これらの対照的な構造は、第五連で描かれる「不思議な光」を通じて、生者の感覚世界と死者の精神世界という二つの世界の交わりの描写に沿って刹那的に接近する。ここに、シュテッフェンによる直観を通じた、シュタイナー的統一へとつながる描写を読み取ることができる。そして最後の第七連において、それまで(β)の構造を維持していた「あなた」の和声構造は(γ)へと変化する。ウルマンによるこの付曲上のテキスト解釈と処理は、二世界の間を架橋を示唆したものとして解釈できるだろう。

## 〈小さな家から庭へ… Aus dem Häuschen in den Garten…〉

《6つの歌曲》Op.17の最終第6曲に、ウルマンは冒頭の第1曲〈昇天祭に〉で見られたように、詩人が自然の中へと歩み入り、その姿を描写するという性格のテキストを選択している。しかしその描写においてこの第6曲に特徴的なのは、詩的主体の「私」と自然の中に描写する対象である「雀蜂」が「僕ら uns」という一人称複数形の表現によって同一的に扱われる点である。テキストは全体として自然の内に見られる生命の循環性を描写しているのだが、詩的主体は客体としてそれらを観察するのではなく、あくまでその一部をなす主体になっている。すなわち、シュテツフェンによってゲーテ的な自然との精神的つながりが描写されていると言える。こういった世界観は、自然回帰を志向して菜食主義を試みたり、郊外や山岳地帯での共同体生活を実践したドイツ生活改革運動ともその背景において共通する要素を指摘できる。既に第3章において言及したように、シュタイナーはヘッケルやフリードリヒスハーゲン・クライスと関わった経緯を持つ。自然との「精神的つながり」、また一元論的な思考の方向性は、シュタイナーに独自のものと言うよりも、当時影響力を持っていた思想的傾向の一つであったことには留意しておく必要がある。

このようなシュテツフェンの筆致に対して、ウルマンは音響音階和音 [Ua] を冒頭から全面的に用いている。すなわち、この歌曲においては和声の特徴 (β) が極めて支配的となる。

### Aus dem Häuschen in den Garten...

Aus dem Häuschen in den Garten	× x × x × x × x	小さな家から庭へ
zu dem Apfelbaum,	× x × x ×	林檎の樹へと、
denn du kennst die guten Arten,	× x × x × x × x	君はいい種類を知っているから、
rot mit blauem Flaum,	× x × x ×	青い産毛をまとった赤い果実、
bis zum Bach verfolgt von Wespen,	× x × x × x × x	小川まで雀蜂に追われて
beiß nicht hinein,	× x × x ×	まだ噛みつかないで、
erst im Schatten dieser Espen	× x × x × x × x	このヤマナラシの木陰でやっと
lassen sie uns sein.	× x × x ×	僕らにその身を委ねる。

Schau dort auf dem Wipfelneste	× x × x × x × x	そこの梢の巢の上をごらん
jene schwarze Kräh,	× x × x ×	あの黒いカラスを、
schenk ihr schnell die Schalenreste,	× x × x × x × x	あいつに急いで皮の残りをやろう
daß sie uns nicht schmah,	× x × x ×	そうすれば僕らを罵ることはない、
und die Fischlein in den Wellen	× x × x × x × x	そして川の流れの中のあの小魚たち
locke mit dem Kern,	× x × x ×	林檎の芯でおびき寄せよう
o die sonnigen Forellen,	× x × x × x × x	おお陽に輝くあの鱒たち、
o die nehmens gern!	× x × x ×	彼らはそれに飛びつくだろう！

テキストはトロヘーウスの韻律を持ち、4つの強音を持つ女性終止、3つの強音を持つ男性終止という二行の組み合わせが全体を貫いている。脚韻は交叉韻によって構成される。テキスト全体は前半八行の第一連、後半八行の第二連とに分割される。この歌曲の形式的構造を図表5-6に整理する。7度跳躍のモチーフaと減4度下行のモチーフb、さらに第5小節で現れるモチーフcが全体を通じて用いられていると考えられる。

図表5-6 〈小さな家から庭へ…〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想/モチーフ
前奏		T. 1	
A	第一連 (1-4)	T. 2-8	主題 [a (7度跳躍), b (減4度), c (2度下行)]
B	第一連 (5-8)	T. 9-16	b, a, c
間奏		T. 16-19	c
A'	第二連 (9-12)	T. 20-26	主題の対位法的処理
C	第二連 (13-16)	T. 27-34	a, b, c
後奏		T. 34-42	c

シュテッフエンのテキストは、腐りかけた林檎の実が雀蜂によって追われ、ヤマナラシの木陰で食されるという内容が第一連で描かれる<sup>14</sup>。林檎の果実が雀蜂に食されれば、果実の皮と芯がそこに残される。テキストの第二連では、不吉の象徴である黒いカラスと、陽に輝く鱒とが対照的に描かれる。カラスは皮を、鱒は果実の芯に誘き寄せられた小魚を食する。このような自然の摂理、生命の循環とも形容できる内容の描写は、シュテッフエンの詩的言語においては、客体的分析対象として生態学的観点からそれが観察されるのではなく、ゲーテ的な「生きた自然」として、詩人の感覚を通じて把握される。そこで描写されるのは自然に潜む必然性である。既に指摘したように、ウルマンはこのような描写に対して、冒頭から音響音階和音 [Ua] を支配的に用いる（譜例 5-23）。この和音はその構成音の選択によって非調性的な性格をより強く持つ。この「新しい和音」はシンコペーションのリズムの継続の中で、機能和声のように和音の前後関係を予期させないことによって、新たな聴感覚を生み出す。

譜例 5-23 〈小さな家から庭へ…〉 T. 1-4

The musical score consists of three staves: vocal line, piano accompaniment, and a bass line. The tempo is marked 'Gemächlich (♩ ca. 80)'. The piano part is marked 'pp mit Pedal'. The score is divided into four measures, each with a specific chord label: [Ua], [Ga], [Ua], and [Ua]. Above the vocal line, there are labels for motifs 'a' and 'b', and 'a'' and 'b'' with a 'C' time signature change. The lyrics are: 'Aus dem Häuschen in den Garten zu dem Apfelbaum,'.

冒頭に現れる主題は歌唱旋律として整っているとは言えないが、それは音響音階や全音音階に含まれる増5度音程や減4度音程に由来する。その非調性的な傾向の強い音程を歌

<sup>14</sup> 雀蜂は木の樹液や花蜜にとどまらず、イチジク、林檎、ブドウなどの、熟して腐りかけた果実を特に好む。「青い綿をまとった赤い果実」とはつまり、菌類が付着するほど熟れた果実のことだろう。雀蜂は昆虫を捕らえるイメージがあるが、それは巣の幼虫のためで、成虫は固形物を消化することができないという。

唱旋律に与えることによって、冒頭部分が持つ「機能と声に定まらない」性格は一際強調されていると考えられる。音響音階和音 [Ua] によって開始された冒頭の和声は、全音音階和音 [Ga] を経て再び元の和音へと戻り、第4小節ではC音を基準音とする別の音響音階和音 [Ua] へと推移する。第5小節以降はシンコペーションを維持しつつ音の構成音が次第に増えてゆくが、この部分は冒頭の音響音階和音 [Ua] の要素をその内に含みつつ、音響音階には含まれない構成音がさらに加えられて、より調性からは逸脱した響きへと推移する（譜例5-24）。

譜例5-24 同 T. 5-8

5  
 denn du kennst die gu-ten Ar - ten, rot mit blau - em Flaum, *pp*

この後、第9小節からテキスト第一連の後半部分へと入る。ここから再び音響音階和音 [Ua] が連続して用いられるようになる。歌唱旋律は冒頭のモチーフbに由来する減4度跳躍下行（長3度下行）を反復する。第10小節では「雀蜂 Wespe」が林檎の実に「噛み付く beißen」様子を音楽的に描写していると考えられる、前打音を持つ八分音符が連続してピアノ高声部に現れる（譜例5-25）。

譜例 5-25 同 T. 9-11

9 b'' H a'' Gis

Ges Des As

bis zum Bach ver - folgt von Wes - pen, bei - ße nicht hin -

[Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]

ppp staccato pp

この後、テキストの第一連と第二連の間には4小節の間奏が挿入され、これまでには見られなかった調性的な和音を極めて刹那的に経由するが、すぐに音響音階和音 [Ua] へと推移し、冒頭の楽想へと回帰する（譜例 5-26）。

譜例 5-26 同 T.16-19

16 E/Fes His/C A

sein.

*p sempre*

*p dolce espr.*

e: I [Ua] e: I [Ua] [Ua]

冒頭主題

第19小節からはテキストの第二連に相当する部分となる。まずピアノの低声部において冒頭主題が5度音程下げられた形態で現れ、これに1小節遅れて、歌唱旋律が今度は冒頭と同じ音高でそれを模倣し、対位的に推移する（譜例 5-27）。

譜例 5-27 同 T.20-22

冒頭主題

冒頭主題

第二連の後半部分（T.27以降）の歌唱旋律は、それまでの7度跳躍上行のモチーフa、減4度（長3度）跳躍下行のモチーフb、2度下行のモチーフcが組み合わされていると考えられる。ピアノには第28小節に全音音階的な順次下行の音型が現れるが、これは第1曲〈昇天祭に〉で見られた音響音階に基づくモチーフbに酷似する（譜例5-28）。この順次下行の音型は、この部分から結部に至るまで、ピアノ声部に繰り返し現れる。

譜例 5-28 同 T.26-29

[Ua] [Ua] [Ua]

第27小節以降、和声は音響音階和音 [Ua] を中心に推移し、特に第31小節から第32小節にかけて、さらに第35小節以降は歌曲の結部に至るまで、一貫して音響音階の全ての構成音が観察できる（譜例5-29）。第37小節以降は冒頭部分と同じGes音を基準音とする音

響音階和音であり、その構成音が全て響く中で、*morendo* および *rit.* の指示と共に曲を閉じている。

譜例 5-29 同 T.30-42

The musical score consists of three systems. The first system (measures 30-33) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 34-37) includes the instruction 'tranquillo molto' and 'p dolce espr.'. The third system (measures 38-42) includes 'rit.' and 'morendo' markings. The score concludes with a fermata and a double bar line.

このように、《6つの歌曲》Op.17の終曲として置かれた〈小さな家から庭へ…〉では、音響音階和音 [Ua] が歌曲全体の和声の基調を成していると分析でき、第4章で整理した和声の特徴 (β) が顕著に見られる。シュテツフェンによる筆致は、この歌曲においては自然描写を通じて何か特定のものを見出すというより、その描写内容や人称の変化から、詩的主体と自然との精神的一体性が強調された描写であるという解釈が成り立つ。このよ



うなテキストに対して、ウルマンは音響音階和音 [Ua] の持つ、和声の機能性から離脱した響きを全般的に用いている。特に結部において8小節にわたって構成音全てを用いた音響音階和音 [Ua] を一貫して用いて、この響きの中で歌曲集を閉じていることは作曲者による特定の意図を感じさせる。テキストで描かれている「自然との一体性」を前提とすれば、ウルマンによるこのような付曲上の処理は、シュテッフエンの描くシュタイナー的な一元論的統合と音響音階和音の関係性をはっきりと示唆する。

以上のようにシュテッフエンのテキストを具体的に検討すると、そこには自然に「原型なるもの」を見出そうとするゲーテ的な直観の精神が内在していると言える。その方向性において「自然との一体性」「精神的なつながり」が描写される。そしてゲーテ的直観を通じて自らの内に受け取ったものを詩的言語に置き換えることはシュタイナーの芸術観に即しており、シュタイナーの思想において重視される、芸術家としての在り方にも適合する。つまり、シュテッフエンが自然の中へと足を踏み入れるとき、観察者シュテッフエンはゲーテ的に生ける自然を感得し、その精神に生じたものは詩人シュテッフエンによって詩的表現へと、シュタイナーの表現に即して言えば「人間精神に現れたのと同じ形で流し込まれ」(Steiner 1886: 94) ている。そのようなテキストへの付曲において、ウルマンによって用いられる音響音階和音 [Ua] は、自然を通じて詩人が直観に受け取った「原型なるもの」との関係性を示唆する。シュテッフエンが自然を通じて自らの直観に捉えたものを言語化するとき、ウルマンもまた両者の意味的な一致を示すように、直観を思想的背景とする音響音階を用いてそれを音楽化する。

## 第2節 ノヴァーリスと「絶対的なもの」

前節での分析を通じて観察されたように、詩人としてのシュテッフェンは自然の中へ歩み入ることを通じて、外の世界としての自然を介して「原型なるもの」を直観しようとする。それは自らの外への方向性を持つと同時に、その認識は詩人の内部で起こるのであって、詩人の精神の内に生じた自然とのつながりであると言える。この意味においてゲーテ的自然認識が人間内部で起こる現象と言いうることは、第3章において既に指摘した。このようなシュテッフェンの詩的言語について、Hiebelは「彼のあらゆるリズムと情景の内奥、魂の深淵において、ノヴァーリスと共に告げられるべき、一つの気分が歌い上げられる」(1960: 114)と形容しているが、ゲーテ的直観とノヴァーリスのロマン主義的詩作の間の関係性は、実はシュタイナー自身がはっきりとそれを表明している。シュタイナーはゲーテ的な方法に対して、ノヴァーリスをその対をなすものとして位置付ける。ノヴァーリスは外的世界としての自然を媒介とするのではなく、自らの内へ、(ゲーテのように自然を経ずに)直接的に沈潜しようとする。その視線の先には「絶対的なもの das Absolute」「制約なきもの das Unbedingte」が措定される。シュタイナーによれば、ゲーテとノヴァーリス、そのどちらも彼の思想の主題である人間の「自由」の問題に関わるという。

ノヴァーリスとゲーテは二つの極みである。一方[ノヴァーリス]は詩的なもの、音楽的なものを心理的に理解しようとする極みであり、他方[ゲーテ]は具体的な、造形的なものを掴み、それを心理的に理解しようとするもう一つの極みである。どちらの極みにも、芸術の領域において内的に経験されるものを、外的に世界にもたすことが最大の現実的課題となるような体験が存在する。それは、人間における自由の体験である。(Steiner 2010a: 12)

シュタイナーの理解によれば、ゲーテとノヴァーリスはそれぞれに対極的な方法を取りながらも、両者は人間の「自由」という同一の解釈の下に包摂される。ゲーテが多種多様な植物やギリシア彫刻といった、具体的で造形的なものの先に「原型なるもの」を、ノヴァーリスは捨象された、詩的で音楽的なものを理解しようとするという。ゲーテの場合、自然という外の世界を介して、言わば絶対者の領域にある神性を人間の直観に捉える

ことが目標であった。シュタイナーはこのようなゲーテ的自然認識について、この直観という人間の認識能力にカント的な道徳的強制からの「自由」を見て取る。その際、シラーが言うところの「美」あるいは美的な感受性と言うべきものが人間の感覚世界と絶対者の領域の間を媒介する。この文脈において、芸術作品は人間の直観に捉えられるがごとく表出されなければならないと言うのがシュタイナーの芸術観であった。この観点においてシュテッフェンの詩作は、自然を通じて彼が内部で直観したものを自らの詩的言語へと置き換えた表現と言える。この一方で、ノヴァーリスは自然という具体的なものを介さずに直接的に人間存在の内奥深くへと沈潜し、「絶対的なもの」へと迫ろうとする。ノヴァーリスの詩作もまた、シュタイナーにとって「芸術の領域において内的に経験されるもの（すなわち美的なもの）を外的に世界にもたらしこと」にほかならない。それはすなわち、ノヴァーリス自身が「魔術的観念論 Magischer Idealismus」、あるいは「ロマン化 romantisieren」と呼んだ行為を指している<sup>15</sup>。一見、古典主義者たるゲーテと初期ロマン主義の代表的な存在として論じられるノヴァーリスの間には思想的な隔りがあるように思えるが、18世紀末から19世紀末にかけて起こった新たな自然学の探究はこの時代における一つの傾向であって（中井 1998: 344）、ゲーテもノヴァーリスも、同時代の一つの潮流を成した自然哲学の大きな流れの、一つの形態として位置付けられる<sup>16</sup>。実際、ゲーテはノヴァーリスと自然学の諸問題について意見を交わしている<sup>17</sup>。こうした自然哲学観は、彼

---

<sup>15</sup> シュタイナーはこの引用文の前後で、ノヴァーリスは「詩の中に音楽的なものを響かせながら、詩によって空間と時間を溶解させ、魔術的観念論の中に生き」（Steiner 2010a: 11）たと述べている。

<sup>16</sup> さらに中井は次のように述べる。「自然神秘思想の伝統とのつながりについては、ノヴァーリスやバーダーのようにはっきりと認め、積極的に追求していく行き方と、シェリングやゲーテのように、このつながりをはっきりと語らぬ、用心深い行き方とがある。しかし、自然神秘思想の伝統の中から取り出した考えにより、新たな自然学を構築していくことは共通している。」（1998: 345）

<sup>17</sup> この件を含め、ノヴァーリスとゲーテの関連性についてはユールリングス（1995）が詳しく論じている。

らの時代には「自然科学や哲学が、それぞれの限界を超えて、人間と自然のつながりを追求するときに、分裂した知の統合のモデルとなった」(ibid) ののである<sup>18</sup>。

ノヴァーリスの魔術的観念論について論じるにあたっては、彼の「ゾフィー体験」への言及を避けて通ることはできない。22歳のノヴァーリスが、当時まだ12歳の少女であったゾフィー・フォン・キューン Sophie von Kühn (1782-1797) を婚約者として見初め、両者の間に生まれた関係については既に広く認知されている通りであるので、本稿ではその概観的な描写のみにとどめておく。ゾフィーは15歳を迎えた二日後に、患った腫瘍のためにその短い生涯を終える。このことはノヴァーリスに極めて大きな衝撃を与え、その後の彼の哲学的・神秘思想的な思索には、ゾフィーの影が常につきまとうことになる。このいわゆる「ゾフィー体験」は、彼を『青い花』『夜の讃歌』に見られるような、内省的でロマン主義的な傾向へと方向付けてゆく。ノヴァーリスはやがて29歳でその生涯を終えるが、ゾフィーの死後の「夢想的な死への歩み」(ハイネ 1978: 128) とも形容される自然哲学的思索を、彼は自ら「魔術的観念論」と呼称した。この魔術的観念論において、ノヴァーリスは「自分の魂の深みに入っていくことが、かえって、自と他との根源的なつながりを回復する道だと考える。自我は有限だが、その内奥に無限な神性があり、そこに達することで世界霊と合一し、外なる自然をも真に理解しうる。つまり、内への道が外への道でもある。同時に、同じ魂の深みにいわば精神的現在ともよぶべき座があつて、そこで過去と未来とが混和する<sup>19</sup>」(久野 1977: 206) と考えていた。すなわち、魔術的観念論者たるノヴァーリスの詩作の背後には、時間と空間とを超越した「絶対的なもの」が措定

---

<sup>18</sup> ゲーテやノヴァーリスの時代に、ニュートンに代表される合理主義的な自然科学に対する一つの反動として起こったのがこのような自然哲学観や「新たな自然学」だとすれば、19世紀末、実証主義的な自然科学に対する反動を一つのきっかけとして、ダーウィニズムやニーチェ哲学、「神秘主義の侵入」といった複合的な背景から生じた主要な流れの一つがシュタイナーの「人智学」であったことは既に述べた。既に指摘してきたように、当時の「ドイツ生活改革運動」やヘッケルをはじめとする「一元論者同盟」、シュタイナーの一元論的思想はその背景において共通する要素を見出すことができる。

<sup>19</sup> ここで言う世界霊 (Weltseele) とはフリードリヒ・シェリング Friedrich Schelling (1775-1854) の同一哲学に通ずるもので、「自然の根源」とも換言しうる概念である。ドイツ観念論における主要なテーマの一つであった「主観と客観」に対してシェリングは両者の同一性を主張し、自然と精神とを、その現象としての二つの形式として位置付ける。ノヴァーリスにとって精神の深淵は、その「自然の根源」へと通じており、そのために精神の内奥へ迫っていくことが、同じ根源を持つ外なる自然を理解する道であったと解釈される。

されている。この言わば無限性への希求はノヴァーリスの詩作に通底する一つの性向であって、それが同時に19世紀ロマン主義の底流へと通じていることは言を俟たない。

ノヴァーリスが講話「キリスト教世界あるいはヨーロッパ<sup>20</sup>」において述べるように、かつて感覚的なものが超越的な意味を有していた「聖なる感覚<sup>21</sup>」は、彼の生きる時代においてはもはや失われてしまっているという。この「聖なる感覚」とはノヴァーリスの解釈する、宗教改革以前におけるこの世界の本来の意味であり、「この世界のなかに超越的なものの顕れを見る」（中井 1998: 83）感覚だという。このコンテクストにおいて、シュタイナーの一元論的思想、特に人智学において感覚世界の内に超感覚的な精神世界を見出すという思想が、ヨーロッパに伝統的な神秘主義的価値観と接点を持つことは明らかであろう。失われてしまった世界の意味を回復し万物の間にある関係性を再び見出していくこと、すなわち「平凡なものと同貴なもの、有限と無限、ありふれたものと神秘的なもの、既知のものと未知のもの、この世と別世界、此岸と彼岸、物と精神を結びつける」（ibid: 104）こと、それをノヴァーリスは「ロマン化」と呼ぶ。

世界はロマン化されなければならない。そのようにして、人は原初の意味を再び見出す。……平凡なものに高次の意味を、ありふれたものに神秘的な外見を、知られたものに知られざるものの品位を、有限なものに無限の外見を与えるならば、そうやって私はそれをロマン化するのだ。高次のもの、未知のもの、神秘的なもの、無限なるものに対する操作はこの逆である。（Novalis 1960a: 545）

この「ロマン化」の過程においてノヴァーリスの思考を支えているのは、彼のフィヒテ研究が反映された「産出的想像力 *die produktive Einbildungskraft*」、そして「漂い *Schweben*」の概念である<sup>22</sup>。人間が事物を認識するとき、その視覚的な印象はただ受動的に感受されるのではなく、そこには理性や価値判断が伴う。この媒介項として措定される

---

<sup>20</sup> 雑誌『アテネウム』のために1799年に書かれた評論。

<sup>21</sup> 中井は以下のように述べている。「講話『ヨーロッパ』において、「信仰」という特定の宗派や宗教に結びつく言葉を避け、「聖なる感覚」という、より普遍的な言葉を使っている」（1998: 82）

<sup>22</sup> ノヴァーリスが『全知識学の基礎 *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*』をはじめとするフィヒテの著書を詳細に研究していたことは良く知られているが、宮田によれば、ノヴァーリスの「産出的構想力」と「漂い」は彼のフィヒテ研究の一つの到達点である（1993: 149）。

のがカント・フィヒテ的な「産出的想像力」であって、フィヒテにおいては構想力は自我の定立において、無意識的な生産活動である。ノヴァーリスはこの「想像力」を感覚的なものと精神的なものの両極の間を浮遊し媒介するものと位置付ける。「精神の領域と感覚でできるこの世界をふたたび結びつけることを課題とするノヴァーリスにとっては、『想像力』が、人間のあらゆる活動の根源」（中井 1998: 110）とされるのである。さらに、産出的想像力は「感覚をとおしての外界の認識において働くばかりでない。これは、外からの刺激なしに、まったく外界から独立して私たちの意志のみにしたがって働くこともできる」（ibid: 111）。この点が、ノヴァーリスの「想像力」理解がフィヒテの無意識的なそれと決定的に異なる点として解釈される。すなわち、ノヴァーリスは「想像力」を人間によって意識的に行為されうるものと位置付ける。この想像力が、ありふれたもの（感覚的なもの）に高次の意味を与える、または逆に高次のものに有限の外観を与えるという「ロマン化」に関わっている。そしてこのような二極化の図式において、両極の間の往復運動であるところの「ロマン化」はすなわち二つの間の「漂い」であるとされる<sup>23</sup>。感覚的なものと精神的なもの、表象と直観の間の往復、「内から外へ」「外から内へ」といった双方向の運動はノヴァーリスにおいては常に要請されるものである。彼の一つの目標であった「絶対的なもの」の提示は「漂い」の提示として移行し、「想像力」による分離と結合が決定的な役割を演じる（宮田 1993: 153）。このように「想像力」が感覚世界と精神世界という二極間を媒介するというのは、実はシュタイナーによる直観の解釈に近接した概念と言える。シュタイナーは『自由の哲学』において、ゲーテ的直観に認識能力としての特に重要な位置付けを与えると同時に、それを自らの展開する自己認識の議論において「倫理的想像力 die moralische Phantasie」という言葉に置き換えている。倫理的想像力はシュタイナーの言う「自由」の実現のために必要とされ、「自由な精神がその理念を実現し、その目的を達成するために必要なのは、したがって倫理的想像力である」（Steiner 1893: 139）「自由であることは、行動の動機を倫理的想像力によって自分自身で規定しうると言うことを指す」（ibid: 146）という。そして倫理的想像力こそが、外的な道德規則に従うカント的構図を克服し、それを内在的な欲求によって媒介しようとする（小林 2010: 96）。

---

<sup>23</sup> 中井によれば、ノヴァーリスがフィヒテと異なるのは、媒介されるべき両極が全くの等価であるとされることであり、媒介する方法は論理的にではなく、円環運動などのイメージによって表現される（1998: 111）。

「ロマン化」によって本来的な原初の意味、すなわち感覚世界が超越的な意味につながっていた「聖なる感覚」を取り戻そうとするノヴァーリスの理念は、詩集『聖歌（宗教的な歌曲）*Geistliche Lieder*<sup>24</sup>』においてもその全体を通じて表現される。同著において、「聖なる感覚」を失ったという「罪」はキリストの存在を通じて救済される。このように同詩集は『夜の讃歌』と並んで「キリスト教世界あるいはヨーロッパ」と思想的に緊密な関係性にあるが、『夜の讃歌』よりもノヴァーリスの歩みは一步先へと進み、そこではゾフィーを媒介としたキリストとの結合が中心的思想となる（丸山 1978: 322）。すなわちここでノヴァーリスは純粋なキリスト教徒として信仰を告白するのではなく、ゾフィー体験を通じて、この極めて個人的な体験と思索の果てにキリスト信仰へと至る。『聖歌』は全部で十五編から成るが、この詩集の後半において、聖母マリアの描写はゾフィーと重ね合わされて描かれる。第十句から、最終第十五句に置かれた「マリアの歌」にかけてマリアの描写は次第に増大し、第十四句では、「知っているだろう、敬愛なる女王よ、私がどれほど完全にあなたのものであるかを<sup>25</sup>」という表現に至る。そして最終第十五句で、その眼差しは完全に聖母へと向けられることになる（Dürr 2000: 112）。すなわちゾフィーは媒介者であり、彼女と神の間にもう一人の媒介者としてのキリストが存在する。ノヴァーリスにとって聖母とゾフィーの差別はなく、「マリアの歌」は宗教上の告白ではなく、個人的な体験の表現である（丸山 1978: 324）。

ウルマンはこの小さな八行詩による最終句「マリアの歌」を自らの《宗教的な歌曲》Op.20の第4曲として置き、さらにこの歌曲集の標題として、ノヴァーリスによるこの詩集の名（*Geistliche Lieder*）を冠した。このことは無論、ウルマンがシュトゥットガルトで経営に携わった書店にノヴァーリスの名を冠したと無関係ではないだろう。これまで述べてきたように、シュタイナーはノヴァーリスを、ゲーテとは対極的な方法によって、自らの標榜する「自由」を体現する存在として位置づけていた。これに対してウルマンは、歌曲集《宗教的な歌曲》Op.20において、特にこのノヴァーリスのテキストに中心的な位置

---

24 ノヴァーリスの詩集 *Geistliche Lieder* は1802年に出版され、「聖歌」と訳されることが多い。ウルマンの歌曲集 *Geistliche Lieder* Op.20 第4曲はノヴァーリスのこの詩集からの一編（マリアの歌）であり、ウルマンによる全体の作品名はノヴァーリスの同詩集に由来すると考えられる。ノヴァーリスの詩集が彼独自のキリスト教的価値観に基づいている一方で、ウルマンの場合はシュタイナー的解釈に拠っていると考えられるため、本稿ではウルマンの歌曲集の標題について「宗教的な歌曲」と訳出し、区別する。

25 原文は以下の通り。Du weißt, geliebte Königin, Wie ich so ganz dein eigen bin.

付けを与えていると考えられる。それはテキストと音響音階の間の結びつきとして現れている。

### 〈マリアの歌〉

#### Marienlied

#### マリアの歌

Ich sehe dich in tausend Bildern,  
Maria, lieblich ausgedrückt,  
Doch keins von allen kann dich schildern,  
Wie meine Seele dich erblickt.

あなたの姿をたくさんの絵画に見る  
マリア、愛らしく描かれたあなたを  
でもその全てがあなたを描写しきれていないのだ  
私の魂があなたを見るようには

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel  
Seitdem mir wie ein Traum verweht  
Und ein unnennbar süßer Himmel  
Mir ewig im Gemüte steht.

私にはただ分かっている、この世の喧騒が  
あの時からまるで夢のように吹き消され  
形容しがたい甘美な天上の世界が  
私の心の中に、永遠に存在していることを

(韻律) X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ X  
X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ

テキストはヤンブスの韻律で書かれ、交叉韻を形成する脚韻は、女性終止と男性終止が交替する簡素な詩型となっている<sup>26</sup>。そこにはシュテッフェンのテキストに見られたような、自然観察を通じた動的な表現はなく、詩的主体はこの第十五句に至るまでの一連のテキストにおいてキリスト信仰とマリア讃美が表現された後で、ただ静かに自らのマリア観、すなわちゾフィー体験を告白する。ノヴァーリスが自らの「心の中 im Gemüte」に見出す、「形容しがたい甘美な天上の世界 ein unnennbar süßer Himmel」を媒介するのは

<sup>26</sup> 丸山は、『聖歌』の持つ簡素な形式がヘルンフト派の賛美歌の影響によるものであると指摘している(1978: 322)。



マリアであり、ゾフィーである。このノヴァーリスによる詩的表現に対して、ウルマンは音響音階による響きをほぼ全編にわたって対応させる。

この歌曲の楽曲構造を整理したものを以下に示す。ピアノによって最初に示されるモチーフa (Dis-Fis-Gis-Ais) と、長7度音程のモチーフbは、この歌曲全体の構成要素として機能していると考えられる。

図表5-8 〈マリアの歌〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
前奏		T. 1-3	a (Dis-Fis-Gis-Ais) , b (長7度音程) , b'
A	第一連 (1-4)	T. 4-11	a, b, b'
B	第二連 (5-8)	T. 12-24	a, b
後奏		T. 24-27	a

歌曲はピアノの序奏によって、E-Dur の主和音の第二転回形 [H-E-Gis] にDis音を加えた長七和音で開始される (譜例5-30)。ピアノの下声部が半音上行し、上声部は循環運動をするかのようなモチーフaを反復する。第2小節冒頭に現れる長7度 (減8度) 音程は、この歌曲全体を通じたモチーフbとして機能していると考えられる。第2小節の上声部 A-E-Ais の跳躍下行も長7度の音程によって成り立っており、これをモチーフb' とすると、同じb' は第6小節にも現れる。第3小節でもピアノの上声部と内声部では漂うような旋律線を継続して描き、この小節の最後に刹那的に属九和音が暗示されて、前奏部分を終える。

冒頭の長七和音はモチーフaと下声部の半音上行によってその形態を変えてゆくが、この小節全体を支配しているのは、Fis音を基準音としたときの、その構成音全てを含んだ音響音階和音 [Ua] である。調性と非調性の要素が混合された音響音階の響き、さらにピアノ上声部の逡巡するようなモチーフaの動きと下声部の半音上行によって、この冒頭の和音は行き場を失いまさに「漂う」ような性格を持っていると言える。このFis音を基準音とした和音 [Ua] は、この歌曲後半における全体の音楽的頂点において再び用いられることになる。同様に、第2小節における第2拍まではC音を基準音とする和音 [Ua]、同第3

拍から第3小節にかけてはG音を基準音とする和音 [Ua] が、そのほぼ全ての構成音と共に現れる。第3小節後半のC音及びDis音は、G音を基音とする第8-14倍音には含まれないが、これらのいわば「非構成音」は元々の音響音階和音 [Ua] を刹那の間 e-moll の属九和音（第5音省略） [H-A-Dis-C] の響きへと導き、第4小節の長七和音へと推移する。

譜例 5-30 〈マリアの歌〉 T. 1-6

**Andante amabile e tranquillo**

E: I<sub>7</sub><sup>2</sup> [Ua] Fis Ais p [Ua] G

E: I<sub>7</sub><sup>2</sup> [Ua] H: I<sup>2</sup>

第4小節から歌唱旋律が開始される（あなたの姿をたくさんの絵画に見る）。冒頭小節のFis音を基準音とする [Ua] の和声が反復された後、第5小節でAis音を基準音とする和音 [Ua] へと推移する。第5小節のピアノ上声には、モティーフbによる7度跳躍から徐々に下行する音形が見られ、この音形はこの歌曲の中で何度も用いられる。第6小節、歌唱旋律がたくさんの絵画に現れるマリアの姿を描く箇所で、和声は一瞬「愛らしく描かれたマリア」に対応するように、H-Durを感じさせつつ響きは調性的になる（マリア、愛らしく描かれたあなたを）。しかし詩的主体である「私」にとって、その愛らしく描かれたマリアは自らの見る姿とは別の姿である（でもその全てがあなたを描写しきれていないのだ／私の魂があなたを見るようには）。「でも doch」という語の否定的なニュアンスを反映するように、一瞬 H-Dur へと落ち着くかに見えた和声は、第8小節以降のテキストに合わせ

て、再び音響音階による和声へと回帰する（譜例5-31）。この部分で描かれる「私」の見るマリア像、それがノヴァーリスがゾフィー体験を経て見出したマリア像であって、それは彼が魂の内奥にあるものとして措定する「絶対的なもの」あるいはその「永遠性」を媒介するものである。

譜例5-31 同 T. 7-12

歌唱旋律が第一連を終える第11小節まで、音響音階が支配的な和声は継続される。第10小節の和音は四度堆積を基調とし（従って四度和音 [Qa] と解釈することも可能だろう）、第11小節では全音音階和音 [Ga] が四度和音 [Qa] の形態で現れる。

続く第二連では、テキスト後半に現れる“ewig（永遠）”を目指して音楽が徐々に高揚を見せる。第12小節で、まず冒頭の楽想が再現される。テキスト第一連の第二行への付曲過程において、その最初の強音（第1強音）である“Maria”は3/4拍子の第1拍に置かれることでウルマンによって強調されていたが、第二連の第二行でウルマンが強調するのは第3強音にあたる“Traum（夢）”である。この“Traum”にも3/4拍子の第1拍が置かれているが、この配置をもたらすために、ウルマンは第13小節に5/4拍子という変拍子を

挿入している（譜例 5-32）。ここまでの和声は全て音響音階和音 [Ua] によって推移する。

譜例 5-32 同 T.13-19

13 Ais As Ces Des G  
 tüm - mel seit - dem mir wie ein Traum ver - weht,  
 [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]  
 16 G As E  
 und ein un - nenn - bar sü - ßer Him - mel mir e - wig,  
 [Ua] [Ua] [Qa]

この世の、すなわち此岸における喧騒は「私」の魂がマリア像を見出したときから夢のように吹き消えてしまったという（私にはただ分かっている、この世の喧騒が／あの時からまるで夢のように吹き消され）。「夢 Traum」は此岸の彼方にある彼岸のものとして対置される。ウルマンによるその解釈を裏付けているのは、変拍子の挿入によって強調されたこの“Traum”の表現には *crescendo* を経た後に高音域で *pp subito* が指示されている点である。演奏者にも高度な演奏技術が要求されていると言えるが、このような強調の手法がウルマンに見られることについては既に言及してきた通りである（本章第1節を参照）。そして他の場合と同様に、このような強調には音響音階による和音 [Ua] が用いられている。

ここから歌唱旋律は、マリア像を通じて「私」が自らの内奥で感じ取ったもの、すなわち無限なる天上の世界を描写する（なんとも言えぬ甘美な天上の世界が／私の心の中に、永遠に存在していることを）。ピアノが第15小節で冒頭のモチーフaを再現し、「私」の魂の深淵に見出された“unnennbar（なんとも言えぬ）”“Himmel（天上の世界）”のそれぞれの語を強調するために、ウルマンはここで再び第14小節で見られたような、*p sub.* や *pp dolciss.* による強調を用いる。第16小節の終わりまで、和声は継続的に音響音階和音 [Ua] の間を推移する。

この後、第18小節から第20小節にかけてはこの歌曲における音楽的頂点となる箇所であるが、ウルマンは歌唱旋律の“ewig（永遠に）”の語を三たび繰り返している。この部分の和声は三度目の“ewig”において、冒頭で見られたFis音を基準音とする音響音階和音 [Ua] へと達する（譜例 5-33）。この音楽的高揚は徐々に衰退し、モチーフaが冒頭の長七和音と音響音階による和音 [Ua] の間を揺れ動きながら、冒頭と同じ長七和音へと回帰して曲を閉じる。

譜例 5-33 同 T.19-27

この“ewig”の強調がウルマンに特有であることは、この同一テキストへの他の作曲家による付曲を比較すれば明らかである。ここでは一例として、ノヴァーリスと同時代のシュー

ベルトによる付曲、さらにウルマンと同時代のオーストリア人作曲家ヨーゼフ・マルクス Joseph Marx (1882-1964) による該当箇所への付曲について示しておく (譜例 5-34a/b)。

譜例 5-34a シューベルト 〈マリア〉 D.658 T.16-21

nenn-bar sü-sser Himmel mir e-wig im Gemü-the steht.

譜例 5-34b マルクス 〈マリアの歌〉 T.30-39

und ein un-nen-bar sü-Ber Him-mel, mir e-wig im Ge-mü- te steht.

シューベルトによる付曲はテキストの韻律に沿った簡素な形態を持ち、“ewig”は第18小節の第1拍の強拍が前小節からのタイによって先取されることで強調されるが、その強調の程度は大きいとは言えない。一方マルクスはウルマンと同様に“Gemüte (心)”にこそ長い音価を与えているが、“ewig”に関しては特に強調をしていない。このようにして比較

してみると、ウルマンによる“ewig”の三度にもわたる反復からは、作曲者の意図を感じない方がむしろ不自然だろう。そしてその背景には、ノヴァーリスによる精神世界の内奥への希求を、人間の「自由」の体現として捉えるという、シュタイナーによる思想が反映されていると考えられる。

本歌曲の分析を通じて、ノヴァーリスのテキストに見られる魂の内奥への眼差し、その音楽化にあたって、ウルマンは非常に明確な形で音響音階和音による和声を用いている。この〈マリアの歌〉全体において、ウルマンの歌曲作品の中でも特に顕著な形で音響音階とその和音の使用が認められることは、作曲者におけるノヴァーリスの位置付けの大きさを感じさせる。そしてそれは彼の表明する「共同体的な芸術体験」との関連を感じさせるものである<sup>27</sup>。ノヴァーリスが自らの精神の奥底に無限な「絶対的なもの」を措定するように、ウルマンもまた音響音階による和音に、絶対的な神性へと通じるものを見ていると考えられる。音響音階によって導かれる「新しい和音」が、人間の直観を通じて協和音として受容されるのであれば、その直観的認識の背後には一なる必然性が横たわっている。シュテッフェンが自然を通じて自らの直観したものを言語化するように、あるいはノヴァーリスが精神の奥に内面世界を見出そうとするように、ウルマンもまた自らが直観したものを音の集合体として音楽化する。シュテッフェンとノヴァーリスのテキストへのウルマンの作曲に見られる音響音階の用法は、シュタイナーがシラーの「生ける形態」という芸術観において論じる「直観に捉えたごとく、素材に形式を流し込む」芸術家の姿を想起させるものと言える。

---

<sup>27</sup> ウルマンが青年時代に関わったドイツ青年運動の背景には、1896年にカール・フィッシャー Karl Fischer (1881-1941) が中心となって始まったワンダーフォーゲル運動の存在がある。ワンダーフォーゲルの青年たちはノヴァーリスをその思想的中心に位置付け、近代の実証主義に対して「自然」との関わりを重視する。第3章で触れたランダウアーの「新共同体」もまたワンダーフォーゲル運動と関連があり、シュタイナーもフリードリヒスハーゲン・クライスを通じてこの新共同体に関わっていた。この新共同体は、「ロマン主義的でニーチェから着想を得た意義をふたたび人生に与えようとする芸術家、作家、哲学者にとりわけアピールした」（ザフランスキ 2010: 328-329）。すなわち、ウルマンが「調性と無調性」において主張する「共同体的な芸術体験」の背景には、彼に関わった青年運動のモチーフであり、シュタイナーも自らの思想において重視したノヴァーリスの精神が関わっていることが推察される。ウルマンによればこの「共同体的な芸術体験」へと「ただ一つの音の共同体」が導く（第4章参照）。ノヴァーリスへの作曲においてこの「音の共同体」に等しい音響音階とその和音が顕著に用いられていることは、以上のつながりを考慮する上で重要であるように思われる。

### 第3節 「天使」の表象性

本節では、《6つの歌曲》Op.17のうちまだ触れていなかった第3曲〈三種の守護霊〉を足がかりとして、《宗教的な歌曲》Op.20の前半の3曲、〈真夜中、もう眠っているときに…〉〈哀れな魂〉〈静かに、優しい足取りで…〉に焦点を当てる。これらのテキストに共通する一つの特徴は、天使という神秘主義的な表象が描かれることにある。この表象はシュタイナーの人智学との関連性において解釈される必要があるが、その表象性について論じるために、シュタイナーが前節で示したノヴァーリスの「ロマン化」との関係においてこれをどう捉えていたかについてまず触れておく。

これまでの議論において、シュタイナーはノヴァーリスの「ロマン化」の過程を、自らの「自由」の思想の下に解釈していた。「ロマン化」あるいは「魔術的観念論」について、シュタイナーは以下のように述べている。

いかに人間の心魂が高次世界へと高まるか、それをノヴァーリスは理解した。日常の意識での目覚めた昼の生活は現代人のいとなみの一部にすぎない、ということもノヴァーリスは見ることができた。そして、心魂が毎夜、外的な昼の知覚にとっては無意識のなか、実際には精神世界のなかに沈潜するのを見るのがノヴァーリスには可能であった。心魂が毎夜沈潜する彼方の精神世界が高次の現実であること、昼の印象は、太陽と光の印象でさえ、精神的現実の一部分に過ぎないことを彼は深く感じ、知ることができた。……そのように夜の世界、本当の精神的世界がノヴァーリスの前に現れ、この観点の下に夜は彼にとって価値ゆたかになる。(シュタイナー 2011b: 73-74)

ここで明らかと言えるのは、シュタイナーがノヴァーリスの精神世界への沈潜、すなわち「魔術的観念論」「ロマン化」の過程を、人間の「無意識」と結びつけて解釈している点である。シュタイナーがウィーンの精神分析グループと親交を持っていたことは既に触れたが、19世紀末のウィーンは神秘主義的な傾向と同時に、フロイトやユングの精神分析に代表されるような、人間の意識下に存在する「無意識」「潜在意識」への注目が混和的に



併存した時代でもあった<sup>28</sup>。シュタイナーはノヴァーリスによる「睡眠は身体と精神とが混ざり合った状態である。睡眠において、身体と精神は化学的につながっている。睡眠中、精神は身体を通じて均質に分割される——人間は中和される。覚醒は分割された——もう一方の極の状態である。覚醒においては精神は極点化され——局限される。睡眠は精神の消化である。身体は精神を消化する」（Novalis 1960b: 277）という断章 Fragment を引きつつ、以下のように述べる。

従って睡眠は、ノヴァーリスにとって身体を通して精神を消化することを意味する。ノヴァーリスは事実、睡眠において精神が万有のものと一つになり、人間が物質世界のために、自分自身を助け前へ進ませることができるということをいつも自覚していた。（Steiner 2010e: 12）

このようにシュタイナーは、ノヴァーリスの魔術的観念論との関連において、「眠り」を物質世界（すなわち感覚世界）と精神世界が交わる点として位置付ける。そしてシュタイナーが自らの人智学においてこの「眠り」に言及するとき、精神世界に属するものに対して、神秘主義的・人智学的な表象として用いられるのが天使のメタファーである。このような傾向は当然ながら、これまで折に触れて述べてきた、世紀転換期における「神秘主義の侵入」を背景としている。この時代、天使の表象はキリスト教やキリスト教神秘主義に

---

<sup>28</sup> ユングがその考え方に神秘主義的傾向を有していたことは一般に知られているが、フロイトもまた、それに相対する立場を取っていないながら、神話学や中世の悪魔学は彼の精神分析への触媒となっている（上山 2014: 186）。世紀転換期の「神秘主義の侵入」に対するフロイトとユングの立場については上山の同著に詳しい（ibid: 290-368）。

おける解釈を超えて、この時代特有の一つの題材性を有していた<sup>29</sup>。本章の冒頭においても触れたように、シェーンベルクは両性具有の天使を主題にした、ゲオルゲのテキストによる歌曲〈セラフィタ〉Op.22/1を書いている。ウルマンの1936年の作品とされる交響的ミサ《大天使ミハエルの栄光に》Op.13もまた、消失作品ではあるが、やはり天使を題材とした作品であると推察される。また、彼の韻文日記『見知らぬ旅人』においても天使は精神世界の隠喩として現れる。

悪魔が言う「瞬間を享楽せよ！」

その光の対立者が言う「永遠へと萌え出よ！」

おお私の胸を引き裂く葛藤よ！

まだ私は人になれず——ましてや精神（霊）になど！

いつか私に最後の鐘が鳴る、

私は動物と天使の交配なのだ。（Ullmann 1995: 108）<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> 天使の表象を議論する上で、18世紀に合理主義的な啓蒙文学に相対したフリードリヒ・ゴットリープ・クロプシュトック Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) には触れておく必要がある。クロプシュトックの『救世主 *Der Messias*』においては、エロア、アバドナといった様々な神秘的な天使が描かれる。リヒャルト・シュトラウスもクロプシュトックの天使を題材としたテキストに付曲している（Op.43の第1曲）。同時代のリルケ『ドゥイノの悲劇』、またクレーの絵画のモチーフとしても、天使は主たる題材となっている。これらは19世紀末から20世紀初頭の世紀転換期におけるこの表象の新たな主題性を示すものだが、リルケはこのクロプシュトックによる天使の表象を吸収したと考えられている（高橋英夫 1954: 56）。リルケは天使を「此岸と彼岸の両界を貫く『大きな統一界』（die große Einheit）に住む存在」（稲田 1988: 40）と捉えている。さらに稲田はリルケが天使について形容した「目に見えるものから目に見えないものへの変容が、その内部で既に成就しているように思われる存在」という言説を引用しつつ、「天使の住む『大きな統一界』は、生と死の両界を包摂し、過去の塔や宮殿も、現存中の塔や橋も不可視のものとなって共に存在する広大な空間的・時間的な世界である」と述べる（ibid: 41）。このリルケの天使観はシュタイナーのそれに近いものがあり、シュタイナーによる天使の表象性を把握する上での一つの指標となるだろう。

<sup>30</sup> 「私生児 *Der Bastard*」と銘打たれた韻文の原文は以下の通り。Es spricht der böse Geist: “Den Augenblick genieße!” sein lichter Widerpart: “Der Ewigkeit ersprieße!” O Zwiespalt, der den Busen mir zerreißt! Noch ward’ ich Mensch nicht - wie viel weniger Geist! Tönt einstens mir der letzte Glockenschwengel, bin eine Kreuzung ich von Tier und Engel.

論考「ゲーテとゲッター」から理解されるように、瞬間 *Augenblick* と永遠 *Ewigkeit* の相克はウルマンにとって一つの重要な主題であった。この感覚世界と精神世界との間の葛藤は、ここでは動物という感覚性の隠喩と天使という精神性のメタファーによって対比されている。

シュタイナーが1900年を境に神智学協会へ出入りするようになってからは、その言説は神秘主義的な概念や神智学用語に彩られ始める。ベルリンの神智学協会における1908年の講演における彼の言説によれば、キリスト教的な「神性」と人間の間には神秘主義的なヒエラルキー構造があり、人間のすぐ上の段階にいる存在を、秘教的あるいはキリスト教的な呼称に従って「天使 *Engel*」、あるいは「アンゲロス *Angelos*」と呼ぶという (Steiner 2001: 137)。この関係性において、天使は事実上人類の指導者的な存在であり、導き手であるとされる (ibid: 139)。このような考え方の妥当性については人智学そのものに委ねるしかないとしても、本稿で検討すべきなのは、シュタイナーが自らの初期哲学との関連においてこういった神秘主義的表象をいかに位置付けていたか、それが当時の思想的コンテクストにおいてどのように説明しうるかという点であろう。少なくともシュタイナーにとって「天使」という表象は、彼の言う「感覚を超えた世界」、すなわち精神世界との関連において用いられていると解釈して間違いない。シュタイナーはさらに1921年の講演において、この表象と人間の睡眠との関係について触れている。既に触れたように、シュタイナーによれば人間は眠っている間に精神世界を体験し、感覚世界と精神世界が交わるのであるが、そこに「天使」が媒介する役目を果たすという (Steiner 1982: 35)。このような人間の睡眠時における、いわゆる「無意識」の状態をシュタイナーは一貫して重視する。外的な身体を感覚世界に置き去ることによって、「内的知覚」が近づいてくるのだという<sup>31</sup>。つまりシュタイナーは、ノヴァーリスに見られたような、自らの精神の内奥へ沈潜しその先に「絶対的なもの」を提示しようとする姿勢を、人間の睡眠における「無意識」と関連付けて捉えていたと言える。人間の無意識に、人間の表面的な知覚を超えた根源的な領域を見出そうとする視座は、同時代の表現主義やシュルレアリスムといった芸術潮

---

<sup>31</sup> シュタイナーは以下のように述べる。「人間の精神の奥底で生じ、[シュタイナーの] 精神科学を通して捉えることのできるもう一つのもは、眠りにつく瞬間のものである。人間の精神が感覚性、肢体から抜け出し、言わば外的な身体を物質的・感覚的世界に置き去るとき、内的知覚と言いうものが精神に近づく。そうして精神は初めて、無意識にこのもう一つの内的葛藤を経験する……外的な道徳的情調では定義することのできない、一つの[内的な] 道徳的情調が、眠りへと入ってそれ単体となった人間の精神の中に無意識的に生じる。」 (Steiner 2010d: 7-8)

流、またフロイトやユングの精神分析学との接点を感じさせるものでもある。実際、フロイトとユングもまた、当時の「異常なオカルト・ブーム」（上山 2014: 288）に翻弄されながら揺れ動いていたのである。シュタイナーも含めたそれらの諸相は、19世紀末から20世紀初頭にかけて、表面的な世界ではなく、人間の精神的内面に並ならぬ関心が向けられていったという当時の時代背景の反映として説明されうる。シュタイナーは神秘主義という当時の流行を自らの思想の触媒とし、フロイトはまた実証的な自然科学にその方途を求めたが、それらに共通項を見出すとすれば、20世紀初頭の一つの傾向とも言える、人間の内面世界の探究への興味と言いうるだろう。

この「転回後」のシュタイナーの言説が人智学的な、神秘主義的側面を強く有していることは疑いようがないが、一方でその根底に、これまで本稿において言及してきたようなシュタイナーの初期哲学における認識論の構図は依然として存在していると考えられる<sup>32</sup>。人間の諸感官、感覚の内に神性への道が開かれているというシラーの思想を一つの規範とするシュタイナー初期哲学は、ここでは人智学的な表現によってその意図を捉えづらくなっているが、「天使」という表象は一元論的な「神性への道」の神秘主義的言い換えであり、感覚世界に内在する「感覚を超えた世界」「原型なるもの」への道筋を示唆するメタファーとして機能していたと考えられる。

### 〈三種の守護霊 Dreierlei Schutzgeister〉

この天使の表象について論じるにあたって、まずシュテッフェンのテキストへ付曲された〈三種の守護霊〉に焦点を当てたい。シュテッフェンはここで「笛吹き」、「つがいの彪

---

<sup>32</sup> 既に本稿の中で言及しているが、1900年ごろを境としてシュタイナーはそれまでのゲーテ・シラーの思想研究者としての立場から、神智学協会との関わりの中で神秘主義的な側面を強めていく。神智学協会と関わってからのシュタイナーは先行研究においても「転回後」と位置付けられている。一方で、シュタイナー初期哲学と「人智学」の間に理念的な連続性が見られることは先行研究でも示されており、その点については本稿序章を参照されたい。

犬」、「天使」という三つの精霊の姿を描写する<sup>33</sup>。第一連から第三連にかけて、それぞれの三つの精霊が順に描かれる。シュテッフェンの詩作において、このような神秘主義的な精霊は自然描写の一部として表現されている。つまり、これらはシュテッフェンが自然を通じて自らの直観に見出したものが神秘主義的な形容を伴って言語化されたものであって、これまで論じてきたシュテッフェンの自然描写の延長上に解釈されうる。

ウルマンはその付曲にあたって音響音階和音 [Ua] と全音音階和音 [Ga] を同列的に用いているが、それでいてこの歌曲は全体として調性に近い要素を感じさせる。すなわち、この〈三種の守護霊〉は和声の特徴 ( $\alpha$ ) を有していると言える。

### Dreierlei Schutzgeister

### 三種の守護霊

Pilinko, Tilinko,	× × ×   × × ×	ピリンコ、ティリンコと、
fröhliche Flötisten,	× × ×   × × ×	愉快的な笛吹きたち
kluge Gnomen, immerfroh,	× ×   × ×   × × ×	賢い精霊、いつも陽気で、
Riesen überlisten.	× × ×   × ×	巨人たちを欺く
Usake, Busake,	× × ×   × × ×	ウサケ、ブサケと
bellendes Pudelpaar,	× × ×   × × ×	吠える彪犬のつがい
wehre dich, packe	× × ×   × ×	身を守り、嘯みつけ
böse Dämonenschar	× × ×   × × ×	悪い悪霊の群れに

<sup>33</sup> シュテッフェンとゲーテの関係は既に述べてきた通りであるが、その上で、ゲーテの《ファウスト》における天使や精霊といった存在の果たす役割には注目しておく必要がある。同作品において、前狂言の直後に置かれた「天上の序曲」の場面では、主と三人の大天使ラファエル、ガブリエル、ミハエル、そしてメフィストフェレスが登場する。続く「夜」の場面では、ファウストが地霊を呼び寄せる。グレートヒェンの悲劇を経た第2部冒頭の「回生」の場面では、精霊アリエルが自然の賛美を歌い上げる。そして結部の「ファウストの救済」で彼を悪魔から退けるのは天使の群れである。シュテッフェンが自然を通じてこのような描写を試みていることに関しては、シュタイナーだけではなく、ゲーテの作品に内在する神秘主義的側面についても考慮しておく必要がある。

Aumru und Kaumru,	´x x x ´x x	アウムル、カウムルと
helfende Engel,	´x x x ´x x	助ける天使、
gebt uns im Traum Ruh,	´x x x ´x x	私たちに夢の中で憩いをくれる
trotz alter Mängel.	´x x x ´x x	昔の欠陥にも関わらず

テキストはダクテュルスの韻律を主体としている。脚韻は交叉韻で統一され、三体の守護霊のそれぞれに対応した三連によって構成されている。それぞれ連の冒頭行は擬態語で統一される。テキストは神秘主義的なものを感じさせつつも、その文体は童謡や民謡の性格に近い、簡素な形態と言える。歌曲の形式的な構造を示したものが図表5-7である。

図表5-7 〈三種の守護霊〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
前奏		T. 1-9	a (増4度跳躍) b (5度跳躍) c (2度上行+3度下行)
A	1-4 (第一連)	T. 10-17	a, c
A'	5-8 (第二連)	T. 18-29	a, c
A''	9-12 (第三連)	T. 30-49	b, c
後奏		T. 50-52	

この歌曲全体を概観すると、音響音階に由来する増4度音程によって特徴付けられるモチーフaと、5度の跳躍によるモチーフb、2度上行した後に3度下行するモチーフcによって全曲が構成されていると考えられる。これらは全て前奏において示される。その後、第一連および第二連はモチーフaとc、第三連はbとcというようにその組み合わせが変化する。

前奏は増4度跳躍によるモチーフaによって開始される。第4小節以降にモチーフbが現れる。和声的には音響音階和音 [Ua] と全音音階和音 [Ga] が支配的であるが、第2

小節から第3小節にかけてはその和声構造にB-Durの主和音の反復を含んでおり、非調性と調性の要素が混在する独特の響きを生んでいる（譜例5-35）。前奏におけるこのような性格は、この歌曲全体の傾向を暗示する。すなわち、本歌曲では全体として和声の特徴（β）が顕著であるものの、時折挿入される調性的な和音によって（β）構造からの逸脱が見られる。

譜例5-35 〈三種の守護霊〉 T.1-5

**Lebhaft, mit Laune** (d. ca. 56)

[Ua] [Ua] B: I<sup>2</sup> (m7<sup>+</sup>) (I) (I<sup>1</sup>) (I<sup>1</sup>) (I<sup>1</sup>) [Ga]

第一連と第二連の楽想においてはモチーフaが支配的であり、その性格は酷似している（譜例5-36、譜例5-37）。それに対して、「天使」がモチーフとして扱われる第三連の楽想はそれまでとは明確に異なる性格を有している（譜例5-38）。

譜例5-36 同 T.6-14 (第一連)

[Ga] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]

11

a H D H G c Ais G

Ti - lin - ko, fröh - li - che Flö - ti - sten, klu - ge Gno - men,

[m7+] [Ua] [Ua] fis:  $\forall_9^1$  I [Ua] V IV<sup>2</sup>[Ua] [Ua]

*stacc.*

譜例 5-37 同 T.15-22 (第二連)

15

c Fis F B H a Des

im-mer-froh, Rie - sen ü - ber - li - sten. U - sa - ke,

[Ua] [Ua] C:  $\forall_9^1$  [Ua] [Ua] *mf stacc.* 全音音階 Des: I<sup>2</sup> [Ua]

*kräftig* *f marc.*

19

a Des a c Fis G

Bu - sa - ke, bel - - len - des Pu - del - paar, weh - re dich,

[Ga]' [Ua] [Ga] *stacc.* *ff* G: I<sub>7</sub>[Ua] [Ua]



譜例 5-38 同 T.27-36 (第三連)

27 *ritard.* *p dolce* *Etwas ruhiger* *p dolce* *b(I)* *b(I)*  
 Aum-ru und Kaum-ru,  
 [Ua] G: I<sub>7</sub> [Ua] F: I<sub>7</sub>  
 (C: V<sub>7</sub>) (B: V<sub>7</sub>)

32 *C* *Es* *b(I)* *B* *H* *E* *b''* *b''*  
 hel-fen-de- En-gel, gebt uns im Traum- Ruh, trotz al-ter  
 [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] F: I<sup>2</sup> [Ua] I<sup>2</sup> [Ga] [Ga]

譜例から明らかなように、「天使」が描かれる第三連ではモチーフbの反行形が用いられ、*p dolce* の指示によってそれまでの快活な曲調から一転して、柔和な表情が付される。音響音階と全音音階はここでも支配的ではあるが、その和声構造は調性的な和音を内に含んでいる。第一連の「笛吹き」、第二連の「彪犬」の描写に対して、第三連の「天使」にウルマンはこの楽想の変化に加えて20小節という長い小節数を与えている。これは、第一連と第二連がそれぞれわずか8小節という短さだったことを考えれば、倍以上の長さと同時間を費やしているということになる。シュテツフェンの描写によれば、天使は「昔の欠陥」にも関わらず、「夢の中で」憩いをくれるという。ウルマンはこの“Ruh（憩い）”に6小節にわたる息の長い歌唱旋律を与えており、そこに付曲上の明確な意図を読み取ることができる（譜例5-39）。

譜例 5-39 同 T.37-46

37  $b''$  Fis  $p$  A E A  $pp$  E  
 Män - gel, gebt uns im Traum Ruh,  
 [Ua] A: I  $V_9$  I [m7+] [Ua] [m7+] [Ua]

42 E Dis ruhig H  
 trotz  
 [Ua] [Ua] Cis: I<sup>2</sup> [Ua]  
 poco espr.

第三連の後半では、全音音階和音 [Ga] ではなく音響音階和音 [Ua] が和声的な背景となる。調性的な和音を経由しながらも、背後に音響音階和音 [Ua] が存在する構図は結部まで継続される（譜例 5-40）。

譜例 5-40 同 T.47-52

47 H D G  $poco ritard.$   
 al - ter Män - gel.  
 [Ua] [Ua] [Ua] h: I [Ua] [Ua]  
 (h: I<sub>7</sub>)

このように「夢の中で慰いをくれる」というシュテツフェンによる天使の描写に関して、ウルマンはテキストの表現を上回る比重を置いていることが明らかになる。この天使の描写に対して、音響音階和音 [Ua] はやはり示唆的に用いられている。ウルマンが強調するこの天使の表象は、《宗教的な歌曲》Op.20の前半において、より顕著な形で音響音階と結びつくことになる。

### 〈真夜中、もう眠っているときに… Um Mitternacht, im Schlafe schon…〉

1939年から1940年にかけて書かれたと考えられている歌曲集《宗教的な歌曲》Op.20には、これまで論じてきたシュテツフェンによるテキストに加えて、スイス民謡、モルゲンシュテルン、ノヴァーリス、マッケイといった複数の詩人による異なるテキストが集められている。一見するところ関連性の希薄な複数のテキストをその背後で結びつけていると考えられるのがシュタイナーの思想である。この作品は、プラハにおいて自費出版された歌曲集のうちの一つに数えられる。作曲当時のプラハでは既にユダヤ系音楽家の活動は制限されていたが、1940年3月3日、現在のプラハ芸術アカデミーの音楽科教授で作曲家でもあったコンラート・ヴァラーシュタイン Konrad Wallerstein (1879-1944) の邸宅で催された私的演奏会において、この歌曲集が初演された記録が残っている。この初演はヴァラーシュタインの娘で歌手のマルゴット Margot Wallerstein (1916-1942) の独唱で、ウルマン自身がピアノ伴奏を務めた。この私的演奏会では、他にピアノ・ソナタ第2番 Op.19、《シェーンベルク変奏曲》Op.3 (1933/34改稿版)、《ポルトガル語からの3つのソネット》Op.29、《ハーフィス歌曲集》Op.30が演奏された (Schultz 2008: 180-181)。これらの事実は、少なくともウルマンがこの《宗教的な歌曲》Op.20に対して、ヘルツカ賞を受賞した《シェーンベルク変奏曲》や自費出版した他の歌曲作品に並ぶ位置付けを与えていたことを示している。

第1曲の〈真夜中、もう眠っているときに…〉はシュテツフェンの1931年の『詩集 *Gedichte*』からの一編に付曲されており、同テキストはシュテツフェンが1937年にマッケイとの共作で出版した『異国にて *In another Land / Im anderen Land*』にも取められている。

**Um Mitternacht, im Schlafe schon...** 真夜中、もう眠っているときに…

Um Mitternacht, im Schlafe schon,  
ermuntert mich ein milder Ton.  
Ich tu die Fensterladen auf  
und schaue nach dem Sternenlauf.

真夜中、もう眠っているときに、  
やさしい音で目が覚めた  
私は鎧戸を開けて  
流れゆく星の方を見つめた

Im Waldgebirg der Mond versinkt,  
die Notenschrift am Himmel blinkt.  
War das der Klang? Klang dort das Lied?  
Die Augen werden wieder müd.

高い山林に月は沈み、  
天空に音の跡が煌めいた  
あれはこの音だったのか？そこで鳴っているのが  
あの歌だったのか？再び瞼が下がってゆく

Aus halbem Winkel seh ich nur  
entschwinden eine Silberspur.  
Ein Engel, der vorüberlief.  
Und wieder sang es, da ich schlief.

半開きの瞼から私はただ  
銀の轍が消えゆくのを見る  
天使が、通り過ぎていった  
そして再びその歌を口ずさむと、私は眠りについていた

(韻律) X | X' X | X' X | X' X | X'

テキストは一貫してヤンブスの韻律で統一され、一行あたりの強音数は4、行末は常に男性終止で対韻構造の脚韻を持つ。本稿で分析対象としているOp.17とOp.20の歌曲集には部分的に民謡へと方向付けられた傾向が見られ (Bauni, Hoesch 2004: II)、この歌曲の冒頭部分もまた、部分的に用いられたドリア旋法によって民謡を想起させる響きを有している。(その背景としてシュタイナーの思想との関連が推察されるが、この点については〈哀れな魂〉の分析においてより詳細に触れる。) テキスト全体は三連から構成される。詩的主体である「私」は真夜中に「やさしい音」によって目を覚ます。しかしその音は「私」が目を覚ました後にはもう耳にすることができない。第二連で「私」は自然の中、夜空にその所在を探すが、そこでは星が煌めくのみで、それが「やさしい音」であったかは明らかにならない。「私」は再び眠りへと誘われてゆく。第三連において、眠りへと落ちてゆく「私」は銀色の轍が消えてゆくのを見る。そこで象徴的に描写されるのが天使の表象である。そして「私」が眠りに落ちると、天使は冒頭の「やさしい音」を口ずさむ。

「眠り」を通じて、天使の表象が感覚世界と精神世界を媒介するものとして描かれていると解釈される点で、その背後にはシュタイナーの思想との関連が推察される。

楽曲の構造を図表5-8に示しておく。二部形式のような構造だが、B'部分の後半では、A部分の後半の楽想が再現される。

図表5-8 〈真夜中、もう眠っているときに…〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
前奏		T. 1-4	a
A	第一連 (1-4)	T. 5-12	a, a'
B	第二連 (5-8)	T. 13-20	b, a
間奏		T. 21-24	a'
B'	第三連 (9-12)	T. 25-32	b, a'
後奏		T. 33-34	

冒頭の4小節にわたる前奏部分では、短2度下行を含んだ、この歌曲のモチーフaが示される(譜例5-41)。これはすぐに反復されるが、このように冒頭のモチーフが直後に反復されるのは《宗教的な歌曲》Op.20を通じて見られる特徴の一つである。この冒頭旋律はG音を音高の中心としながら軌跡を描いているが、このように特定の音へと回帰するような旋律線もまた、歌曲集全体に共通する特徴をなす。調号は付されていないものの、冒頭部分はg-mollを感じさせ、真夜中の静謐な情景が一貫した *pp* によって表現される。一方でピアノの下声部にはドリア旋法の音階(G-A-B-C-D-E-F)が見られ、この旋法的な響きとウルマンによる *semplice* の楽想指示によって、民謡的な趣きを感じさせる。各声部の水平方向への音の推移に重点が置かれ、この部分の和声は機能和声の枠組みで解釈することが困難であり、複数の解釈の可能性を有している。第4小節における終止はドリア旋法に基づいたものと考えられる。

譜例 5-41 〈真夜中、もう眠っているときに…〉 T.1-7

Tranquillo e semplice (♩ ca. 76)

モチーフ a

*pp dolce espr.*

(ドリア旋法)

$g: (I^1 V_7^3+6) I^2$   $I^2 +IV_7 (V_7^3+6) I_7^3 (VI_7)$   $(III_7)$

4

a

Um Mit - ter - nacht, im Schla - fe schon, er - mun - tert mich ein

*pp*

[Ua]  $g: V_9^3- I$

第4小節の第1拍に現れるアクセントが付された和音 [A-B-D-Fis] は、下声部で推移するG音を含めて、C音を基準音とする音響音階和音 [Ua] として分析できる。この和音は第2拍の、ドリア旋法によって導音が変位した属九和音（根音省略）を経て主和音へ解決していると考えられる。この前奏による楽想をそのまま反復する形で、第5小節から歌唱旋律が開始される（真夜中、もう眠っているときに／かすかな音で目が覚めた）。

第8小節で歌唱旋律がFis音に至る箇所のテキストは、シュテツフェンによる本来の「やさしい音 ein milder Ton」から、ウルマンによって「かすかな音 ein leiser Ton」へと置き換えられている（譜例 5-42）。この“leiser”の語に付されたFis音を含む [A-B-D-Fis] の和音は、既に第4小節で見られたものと同じであり、C音を基準音とする音響音階による和音 [Ua] と考えられる。この「かすかな音」はテキストの最後において天使によるものということが明らかになるが、ウルマンもまたこの「かすかな音」に音響音階和音 [Ua] を付すことによって天使の表象を暗示していると思われる。歌曲の後半において、音響音階は完全な形で現れてこの天使の表象に重ね合わされる（T.21-22、T.29-30）。

譜例 5-42 同 T. 8-11

The musical score consists of three staves: a vocal line, a piano right-hand part, and a piano left-hand part. The key signature is one flat (B-flat major/E-flat minor) and the time signature is 4/4. The vocal line starts at measure 8 with the lyrics: "\* lei - ser Ton. Ich tu die Fen - ster - la - den auf und schau - e nach dem". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with various chords and textures. Below the score, a harmonic analysis is provided for the piano accompaniment.

Harmonic analysis below the score:

[Ua] g:  $V_9^3$ -I e: I [m7+] [Ua] I e: I [m7+] [Ua] I [Ua] IV [Ua] III [Ua]  
 [m7+] [m7+] [m7+] (V $_7^2$ 5-) (F: V $_7^2$ 5-)

第8小節第4拍から、歌唱旋律とピアノ上声部によってモチーフaが模倣される。ここでは冒頭のモチーフの最後の2音が短2度下行へと変化している（モチーフa'）。この間、ピアノの内声は第8小節第4拍のe-mollの主和音から、第9小節第3拍のg-moll主和音に至るまで、和声の変化を辿って揺れ動く。この中に置かれた二つの和音、すなわち第9小節第1拍の和音 [G-D-B-Fis] と第2拍の和音 [E-H-G-Dis] は共に短三長七の和音 [m7+] であり、それぞれ音響音階に由来する。この和声構造は反復され、調性的な和音と音響音階和音 [Ua] が交替しながら和声進行を形成する、和声の特徴 ( $\gamma$ ) が形成される。第12小節の“Sternen”の語の和音 [Des-E-As-C] にはアクセントが付されているが、この和音もGes音を基準音とした音響音階和音 [Ua] であると分析できる。和声はg-mollの主和音へと回帰する（譜例5-43）。

音楽は間断を挟まず、第二連へと入る。「私」が夜空を見上げると、星は音の痕跡のように輝く（高い山林に月は沈み／天空に音の跡が煌めいた）。第13小節から第16小節にかけて、これまで見られなかった要素である、A音の反復によるモチーフbが現れる。和声は長七和音から、音響音階の和音 [Ua] を経てA-Durの主和音へと推移していると考えられる。これが反復され、第16小節の第3拍ではD-Durの主和音へ推移する。A音の反復に続いて歌唱旋律とピアノ上声部によって奏される回文風の旋律 (A-G-F-E-F-Gis-A) は、第3曲〈静かに、やさしい足取りで…〉のモチーフを暗示するものである。

譜例 5-43 同 T.12-15

12 Ges *p* *b* *a'* *a'(I)* *G* *F*  
 Ster-nen - lauf. Im Wald - ge - birg - der - Mond ver - sinkt. Die No - ten - schritt am

[Ua]g: V<sub>7</sub><sup>3-</sup> I B: I<sub>7</sub><sup>2</sup> [Ua] [Ua] [Ua] A: I B: I<sub>7</sub><sup>2</sup> I<sub>7</sub> [Ua] [Ua]

第16小節の第2拍、“Himmel” (X X) の語において、ウルマンは強音 (Hebung) ではなく弱音 (Senkung) 部分にアクセントを付している。この結果、この第2拍の和音 [Ua] は韻律の流れに逆らう形で際立つことになる。この韻律上の弱音の部分にアクセントと共に付されている和音 [G-Fis-B-D] はC音を基準音とする音響音階和音 [Ua] である (譜例 5-44)。第17小節から「私」は「かすかな音」の所在を探す (あれはこの音だったのか?そこで鳴っているのがあの歌だったのか?)。夜空に輝く星々を示した指示代名詞である「あれ das, dort」の語が、それぞれアクセントを付されて強調される。ここでも、それぞれの語に付されているのは音響音階に由来する短三長七の和音 [m7+] である。

譜例 5-44 同 T.16-18

16 *poco rit.* *C* *G* *♩ tempo* *a* *a* *p*  
 Him - mel - blinkt. War das der Klang? Klang dort das Lied? Die -

D: I [m7+] [Ua] I B: I [m7+] (I<sub>9</sub>) [Ua] c: I [m7+] [Ua] es: I (es: V<sub>7</sub><sup>5</sup>)



第二連の最後で、「私」は再び眠りへと誘われてゆく（再び臉が下がってゆく）。この部分の和声（T.19-20）は、音響音階和音 [Ua] を挟みながらAs-Durの和声へ推移していると解釈できる。ここから4小節にわたる間奏部分となるが、このような間奏は第一連と第二連の間には見られなかったものであり、ウルマンによる意図的なツェズールの挿入であると考えるのが自然であろう。ここで、ピアノは上声部でモチーフa'（As-G-E-Es）を扱いながら、内声でDes音を基準音とする音響音階を奏する（譜例5-45）。このような音響音階の扱い方は後に「天使」の語が現れる場面（T.28-29）において同様に見られるものである。したがってここで見られる音響音階は、覚醒時と睡眠時の中間であるまどろみの状態にある「私」に、やがて現れる天使の存在を示唆する前触れとなる。

譜例5-45 第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉 T.19-22

Des音を基準音とする音響音階

第三連では「私」はまだまどろみの中にあるが、半開きの臉から何者かの軌跡を見る（半開きの臉から私はただ／銀の轍が消えゆくのを見る）。第25小節からの楽想は、第二連（T.13以降）の歌唱旋律を短3度上へ移高したものを基調としているが、第二連におい

て長七和音が支配的だった和声は、ここでは短三長七の和音 [m7+ / Des-Fes-As-C] へと変化している。この部分の和声構造を第二連 (T.13以降) と比較すると、音響音階による和音 [Ua] がより頻繁に用いられていることが分かる (譜例 5-46)。短三長七の和音 [m7+] に始まるこの部分の和声構造は、音響音階による複数の和音 [Ua] を経ながら、最終的にAs-Durの主和音に至ると考えられる (T.26 第1拍)。さらにこの和音から再び音響音階に由来するいくつかの和音 [Ua] の間を推移し、Des-Durの主和音へと推移していると思われる (T.28 第1拍)。

譜例 5-46 同 T.23-30 (第三連)

Harmonic analysis for Example 5-46:

Measures 23-26: Des: V<sub>9</sub><sup>1</sup> [Ua] [Ua] VI II<sub>7</sub><sup>3</sup> [Ua] I [m7+] [Ua] As: I<sup>2+</sup><sub>4</sub> V<sub>7</sub> (IV) V I [Ua] [Ua] [m7+] [Qa] [Qa] (C: V<sub>7</sub><sup>5</sup>)

Measures 27-30: [m7+] [Ua] [Qa] Des: I [m7+] I

この直後から、「天使が、通り過ぎていった Ein Engel, der vorüber lief」という歌唱旋律に合わせて、ピアノは再び内声で音響音階を奏する (T.28、第4拍以降)。このとき、歌唱旋律は“Engel (天使)”の語をアクセントによって強調している。「私」が眠りへと入ってゆくと、天使は再び「その歌」、すなわち冒頭の「かすかな音」を口ずさむ（そして再びその歌を口ずさむと、私は眠りについていた）。ピアノによる短い後奏はg-mollに終止して曲を閉じる。

このように第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉を分析すると、テキストに現れる天使の表象に対して、ウルマンが音響音階を意図的に結びつけていると解釈できる。このような結びつきは、シュタイナーを超えて、シェーンベルクの『和声学』における言説をもまた想起させる。シェーンベルクは伝統的な和声学における長調と短調という二つの組織について、これらは二つの性別を想起させるゆえに象徴的であり、これら二つの調が普遍のものであるという誤解を支える要因となってきたと述べる。

この状況は、長調と短調が発展の一つの結果であり、それらが先行するもの〔教会旋法〕に対する一つの本質的な簡素化であるということだろう。そしてそれらを通じて描き出される二元論は、二つの性別を想起させ……これら二つの調が唯一の自然であり、最終的であり、悠久のものであるという誤解を支えてきた。……私には別の考えが生じている。すなわち、人間は〔長短調という二極的な音組織によって〕自然の意志に近づいてきた〔だけに過ぎない〕ということだ。しかし人間はまだ十分すぎるほど遠くに離れている。天使、つまり私たちの超自然は、性別を持たないからである。(Schönberg 1922: 117、強調はシェーンベルクによる)

かつての教会旋法から17世紀以降に支配的になった長短調への遷移は、シェーンベルクによれば単に自然の意思に近づいてきたことを示しているに過ぎず、その自然の意思に対して、人間はまだまだ遠くに位置しているに過ぎない。シェーンベルクはここで明らかに、長短調組織を包括するような統合的単一概念への道筋を示唆している。すなわちシェーンベルクが目指した「単一調性」あるいは「汎調性」への理念であって、音響音階がこの理念の下にウルマンによって展開されたであろうことは、本稿においてこれまで示してきた通りである。シェーンベルクの理念が、広義の意味での「単一調性」という概念に統合されるという文脈において、言わば一元論的な方向性を有しているとするならば、それ

はシュタイナーとも親和性の高い性格を有していることになる。シュタイナーの人智学において、天使の表象は人間の眠りという無意識の領域を通じて、統一的世界への媒介として用いられる。この〈真夜中、もう眠っているときに…〉におけるウルマンの作曲過程を分析する限り、音響音階が持つ調性と非調性の両義性とすべき性格は、シェーンベルクの「汎調性」の理念を念頭に置くものであると同時に、シュタイナーの「二世界の一元的統合」という思想とも重ね合わされていると思われる。

### 〈哀れな魂 Die arme Seele〉

第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉で見られたような、テキストにおける天使の表象とウルマンによる音響音階の使用の間に見られる一致は、第2曲の〈哀れな魂〉においても観察することができる。スイス民謡を題材とするこの歌曲の存在は、本稿で分析対象としている二つの歌曲集に散見される「民謡調」への傾向を明確に指し示すものとなっている。この歌曲は「天上の、天国の扉の前で Dort oben, vor der himmlischen Tür<sup>34</sup>」が原曲となっている（譜例5-47）。

譜例5-47 民謡「天上の、天国の扉の前で Dort oben, vor der himmlischen Tür」

Dort o - ben, dort o - ben vorder himm - li - schen Tür, undda  
steht\_ ei - ne ar - me See - le, schaut\_ trau - rig her - für.

<sup>34</sup> Dort obenは直訳すると「そのの上」だが、Der dort obenで「天なる神」という意をなすことから、ここでは「天上の」と訳出した。

元々の民謡は複数の節を持つが、ウルマンはそれらを4つの節に集約して用いている<sup>35</sup>。以下に示すのがウルマンによって作曲されたテキストである。十戒を踏み越えてしまった「哀れな魂」が天国の扉の前で悲しげに見つめている。その「哀れな魂」に天使が語りかけるという内容が描かれる。

### Die arme Seele

Im Himmel sind der Freuden soviel,  
 X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 da singen die Engel, sie haben gut Spiel.  
 X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 Dort hinten, bei der himmlischen Tür,  
 X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 dort steht eine arme Seele, schaut traurig herfür.  
 X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 „Was traurig, arme Seele vor Gott?“  
 X | Ẋ X | Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 „Ich han übertreten die zehn Gebot“.  
 X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ  
 Arme Seele mein, komm zu mir ins Paradeis,  
 Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ Ẋ | Ẋ Ẋ Ẋ  
 dann werden deine Kleider ja alle schneeweiß.  
 X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ X | Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ Ẋ

### 哀れな魂

天国にはたくさんの喜びがあつて、  
 そこでは天使が歌い、素敵な調べがある  
 その奥、天国の扉の傍らに、  
 ひとつの哀れな魂がいて、  
 こちらを悲しげに見つめている  
 「神様の前で何を悲しんでいるの？」  
 「私は十戒を踏み越えてしまったのです」  
 哀れな魂よ、樂園の私のところにおいで、  
 そうすればあなたの衣服はみな  
 雪のように白くなるでしょう

テキストはヤンブスとダクテュルスが混交し、原曲の民謡に起因すると考えられるこの韻律は、整えられていない粗野な性格を持つと言える。脚韻は対韻構造を成している。前半は天国の情景が天使と共に描写されるが、後半の第三節では「哀れな魂」と「天使」の対話の様子が描かれる。第四節でこの「哀れな魂」の救済が暗示される。ウルマンはテキスト二行に一つの旋律を与える有節歌曲形式で作曲しており、この旋律は全部で4回反復される。これに前奏と後奏が加えられた構造を有している。

<sup>35</sup> この民謡はスイス北部からドイツ南部にかけて、ボーデン湖周辺で伝承されてきたものであり、ドイツではバーデン民謡とされることもある。民謡の多くがそうであるように、原曲の歌詞やその順序に正しく定められたものはないが、ウルマンによるテキストは第1節から第7節まで歌われる民謡の内容を集約したものになっている。原曲の歌詞においては脚韻が整っていないため、ウルマンによって歌詞が編集された可能性が推察される。

第一節 Im Himmel sind der Freuden soviel,  
da singen die Engel, sie haben gut Spiel.

第二節 Dort hinten, bei der himmlischen Tür,  
dort steht eine arme Seele, schaut traurig herfür.

第三節 „Was traurist, arme Seele vor Gott?“  
„Ich han übertreten die zehn Gebot“.

第四節 Arme Seele mein, komm zu mir ins Paradeis,  
dann werden deine Kleider ja alle schneeweiß.

曲は原曲の民謡と同じA-Durで書かれている<sup>36</sup>。8小節の前奏を経たのち、歌唱旋律によって間断なく全4節が歌われる。この前奏は、いくつかの音響音階和音 [Ua] を含んでいるものの、調性的に書かれている。構成音は原則として機能和声の枠組みの中で変位音として説明することも可能であるため、調性からの逸脱の程度は低い。従ってこの部分は和声の特徴 ( $\alpha$ ) に相当すると判断できる (譜例 5-48)。

譜例 5-48 〈哀れな魂〉 T.1-5

Andante tranquillo                      poco accel. e rubando                      a tempo

[Ua] A: I (V<sub>7</sub>5<sup>+</sup>) [Ua] I (V<sub>9</sub>) VI (V<sub>9</sub>) [Ua] (V<sub>7</sub>5<sup>+</sup>) I<sub>7</sub> (G: V<sub>7</sub>5<sup>+</sup>) [Ua] G: I<sub>7</sub><sup>(+6+)</sup> Fis: I [Ua] A: I<sup>2</sup> V<sub>9</sub>

<sup>36</sup> ウルマンの歌曲において特定の調号が付されるのは極めて稀であり、この〈哀れな魂〉を含めて僅かに2例を数えるのみである (もう一つの例として、晩年の〈夕べの幻想 Abendphantasie〉が挙げられる。収容所内での実用的機会のために書かれた《イディッシュ語による歌曲》は除く。)

第9小節から歌唱旋律が開始され、天国の様子を描写する（天国にはたくさんの喜びがあつて／そこでは天使が歌い、素敵な調べがある）。第一節の和声は伝統的な機能と声の枠組みで分析可能であり、第二節はこの歌唱旋律と和声を単純に繰り返す構造になっている（譜例5-49）。

譜例5-49 〈哀れな魂〉 T.9-20（第一節） 機能と声による分析例

Im Him-mel, im Him - mel sind der Freu - den so viel, da

A-Dur: I V<sub>9</sub><sup>5+</sup> I II<sub>7</sub> V<sub>9</sub><sup>1</sup> VI — <sub>7</sub> II<sub>7</sub><sup>1</sup> I<sup>1</sup> I<sup>5+</sup> V<sub>9</sub><sup>1</sup> V<sub>9</sub> — V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup>

T D<sub>5<</sub><sup>9</sup> T Sp<sup>7</sup> (D<sup>9</sup>) Tp — <sub>7</sub> Sp<sup>7</sup> T T<sup>5<</sup> D<sup>10-9</sup> D<sup>9</sup> — D<sub>7</sub><sup>7</sup> T<sub>3</sub>

sin - gen die En - gel, sie ha - ben gut Spiel, da

(II<sub>7</sub><sup>+</sup>) — II<sub>7</sub> — II<sub>2</sub> V<sub>9</sub><sup>1</sup> IV V<sub>9</sub><sup>1</sup> V — V<sub>5</sub><sup>2+</sup> (VI<sub>7</sub><sup>+</sup>) — VI V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup>

Sp<sup>7<</sup> — <sub>7</sub> Sp<sub>2></sub> (D<sup>5-6</sup>) S D<sub>3</sub> D<sub>3</sub><sup>4</sup> - 3 - 2 - 1 - 7 Tp<sup>7<-1</sup> D<sub>7</sub><sup>7</sup> T<sub>3</sub>

sin - gen die En - gel, sie ha - ben gut Spiel.

II<sub>7</sub> V<sub>9</sub><sup>1</sup> V<sub>9</sub><sup>5+</sup> I IV V<sub>7</sub><sup>15-</sup> V V<sub>5</sub><sup>-</sup> I

Sp<sup>7<-7-6-5</sup> D<sub>3</sub><sup>9</sup><sub>5-5<</sub> T<sup>5<</sup> S D<sub>3</sub><sup>7</sup><sub>5></sub> D<sub>3</sub><sup>4-3-2</sup> D<sub>7</sub><sup>5></sup> T

この一方で、天使が「哀れな魂」に語りかける第三節以降では、それまでの第一節、第二節における和声進行こそほぼ同じように繰り返されるのだが、その和声進行の上に新たな歌唱旋律が現れる。この旋律は、十戒を踏み越えてしまった「哀れな魂」を描写するがごとく、原調のA-Durでは説明のつかない音を多く含んでいる。この言わばいびつな旋律線は機能 and 声の枠組みからは逸脱するものであり、倚音や係留音、経過音としても解釈が困難な音を含んでいる。しかし、ここで音響音階の存在を想定すると、これらの不協音が音響音階の構成音として説明されることが明らかになる（譜例5-50）。

譜例5-50 同 T.21-32（第三節）音響音階による分析例

（譜例下の和声分析は歌唱旋律を含まず、ピアノ声部のみを分析したもの）

A-Dur: I V<sub>9</sub><sup>5+</sup> I II<sub>7</sub>  $\overset{VI}{V}_9$  VI —  $\frac{3}{7}$  II<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> I<sup>5+</sup>  $\overset{V}{V}_9$  V<sub>9</sub> — V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup>

T D<sub>5<</sub><sup>9</sup> T Sp<sup>7</sup> (D<sup>9</sup>) Tp —  $\frac{7}{7}$  Sp<sup>7</sup>  $\overset{T^{5-4}}{3-2}$  T<sup>5<</sup>  $\overset{D}{D}^{10-9}$  D<sup>4-3-2</sup> D<sup>7</sup> T<sub>3</sub>

II<sub>7</sub><sup>+</sup> — II<sub>7</sub> — II<sub>2</sub> —  $\overset{IV}{V}_9$  IV  $\overset{V}{V}_9$  V — V<sub>5+</sub><sup>2</sup> V<sub>9</sub><sup>2+</sup> (VI<sub>7</sub><sup>+</sup>) — VI V<sub>7</sub><sup>3</sup> I<sup>1</sup>

Sp<sub>3</sub><sup>7<-</sup>  $\frac{7-6}{2>}$  Sp (D<sub>7-5<</sub><sup>9</sup>) S  $\overset{D}{D}_3$  D<sub>3</sub><sup>4-3-2-1-7</sup>  $\overset{9-7}{5<-}$  Tp<sup>7<-1</sup> D<sub>7</sub><sup>7</sup> T<sub>3</sub>



第四節ではこの旋律はピアノの上声部によって繰り返される。歌唱旋律が第四節のテキストを全て歌い終わると、後奏ののち、A-Durで曲は閉じられる。

この〈哀れな魂〉の分析から明らかなように、天使が「哀れな魂」へと語りかける第三節以降、ウルマンはそれまで明確な形で提示されていたはずのA-Durの調性からは逸脱した新しい旋律を用いている。第三節以降の旋律と和声構造が音響音階によって分析可能であることは、ウルマンがそのテキスト解釈において「天使」の表象と音響音階を意図的に関連させて、両者を結びつけていることを示している。第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉において見られた天使の表象と音響音階の結びつきは、第2曲〈哀れな魂〉においても同様に観察されることになる。

さらにシュタイナーとの関連において、ウルマンが「民謡」を素材として選択し、また本稿の分析対象である二つの歌曲集に「民謡調」への方向付けが見られることには、特定の意味が内包されていると考えるべきである。既に言及したように、シュタイナーは人間の睡眠時の状態を、自らの「感覚世界の内に感覚を超えた世界（精神世界）を見出す」という一元論的思想との関係において重視していた。この無意識の領域において人間が捉える「空腹感のような欠乏」に対して、メルヘンや民謡といったものがそれを満たす役割を果たすのだという (Steiner 2010d: 10)。シュタイナーはシラーの「遊戯衝動」との関連から、ゲーテの『メルヒェン<sup>37</sup>』についてシラー的「自由」の理念が反映されていると読み

37 既に第3章で言及したが、本稿では1795年にシラーによる文芸雑誌 *Die Horen* に掲載されたゲーテの作品 *Das Märchen* については『メルヒェン』の訳語を用いる。一方、ドイツに伝統的に見られる古い文学形式を指す場合には「メルヘン」の語を用いて区別している。

解いているが（井藤 2010: 128）、このゲーテの作品で描かれる若者と百合姫の結婚による両国の架橋は感性界と叡智界の間の架橋であり、そこで人間の「美的状態」、「自由」の達成が見て取れるという<sup>38</sup>。シュタイナーは以下のように述べる。

ちょうど誰かが、ゲーテのように、その芸術的活動の傍で存在というものの源泉や根拠へと深く迫ろうと試みることは、全く自然な感情でありうる。そうして彼が人間精神を深く体験するとき、しかしながら理論的に分析したり研究を通じてメルヘンの源泉を破壊するのではなく、彼がまさにこの源泉への認識を獲得するとき、人間精神を高度に表現しようとするために、再びメルヘンへと自然に手を伸ばす。そのようにしてゲーテは、人間精神のあの深い体験を彼の方法によって表現しようとしたとき、緑の蛇と百合姫という『メールヒェン』においてそれを成し遂げた。それ[深い体験]をシラーは、『人間の美的教育について』という書簡においてより哲学的、抽象的に表現したのである。（Steiner 2010d: 2-3）

シュタイナーによれば、メルヘンや民話といった簡素ながら含蓄を備えた形式には、人間がその無意識の中で感じ取った深淵なものが反映されているという。

ゲーテが豊かに体験したもの、[すなわち]シラーが抽象的かつ哲学的な概念で表現したものを、[ゲーテは]緑の蛇と百合姫の『メールヒェン』という含蓄に富み、多義的な意味を有した形象の中に表現したということが理解される。つまりゲーテは多分に思索したのにも関わらず、彼が人間の精神における最も内奥、無意識の中で感じ取った最も深淵なものについて、その形象の中に表そうとしたのである。メルヘンが精神における最も内的なものに関連しており、人間精神の内奥と深く結びついているために、メルヘンはまさに子供の心に最も適した表現の形式である……最も理解しにくいものを最も明白な形式の中に表現できれば、それは最も偉大な芸術

---

<sup>38</sup> 『メールヒェン』、すなわちゲーテの『緑の蛇と百合姫のメールヒェン』では、「若者」の国と、その手に触れると死をもたらすという「美しい百合姫」の国が描かれる。若者は百合姫に惹かれるが、両国の間には橋がない。冒頭からモチーフの如く登場していた緑の蛇の自己犠牲によって架橋がもたらされる。若者は百合姫に触れ、死と回生を経て両者は結ばれる。両国は緑の蛇の橋によって結ばれ、橋は絶え間なく人が往来する場所となる。

であり、最も自然な芸術であって、人間と本質的に関連する芸術である。

(Steiner 2010d: 25-26)

シュタイナーはゲーテの『メーテルヒェン』について、シラーの抽象的な遊戯衝動の理念を具象化し、最も簡素な形式の中に表現したものとして解釈する。感覚的世界と感覚を超えた世界の「高次の統一」を思想とするシュタイナーにおいて、ゲーテの『メーテルヒェン』は一つの思想的基盤であった(井藤 2010: 130)<sup>39</sup>。シュタイナーによればメーテルヒェンという簡素な形式は「もっとも理解しにくいもの」の「もっとも明白な形式の中の表現」であり、真の芸術であるという。ウルマンが《宗教的な歌曲》という、シュタイナーの思想を意識した歌曲集において、歌曲におけるもっとも簡素な形式の一つと言える「民謡」を題材として選択したことは、シュタイナーの『メーテルヒェン』解釈との重層性として指摘できる。それはまた、〈三種の守護霊〉、〈真夜中、もう眠っているときに…〉のようなテキストへの付曲、またマッケイのテキストによる〈ドルナッハのクリスマスの朝〉にも散見されるような「部分的に民謡風に方向付けられた」付曲傾向における背景にもなっていると言える。

以上のように、歌曲〈哀れな魂〉の前半(第一節・第二節)で示される明確なA-Durの調性は、歌曲後半(第三節、第四節)における音響音階の使用と対比構造を成している。テキストにおいて「天使」と「哀れな魂」が対話する第三節以降では、反復されるA-Durの和声構造に対して、ウルマンは意図的に「不協和な」対旋律を挿入する。しかしながら、この不協和な対旋律は分析上、音響音階の下に包摂される。このことは、シュタイナー的な天使の表象性、すなわち「高次の統一」への視点は、ウルマンの音響音階による調性と非調性の統合という視点と重層を成していると解釈することができる。

---

<sup>39</sup> このシュタイナーによる『メーテルヒェン』解釈が、「転回後」の人智学の指導者時代においても一つの基盤となっていることについては、井藤(2010: 323-352)を参照されたい。

### 〈静かに、やさしい足取りで… Leis' auf zarten Füßen naht es…〉

本章第3節で扱ってきた歌曲に共通するモチーフである「眠り」と「天使」の関係性は、モルゲンシュテルンのテキストによる第3曲〈静かに、やさしい足取りで…〉においても認めることができる。モルゲンシュテルンは、その青年時代にはニーチェやフリッツ・マウトナー Fritz Mauthner (1849-1923) の思想的影響を受けた詩人であった。代表作『絞首台の歌』(1905)に見られる言語遊戯的な「ナンセンス詩」の様式は、ニーチェの「あらゆる価値の転倒」の影響を受けた「あらゆる言葉の転倒」、つまり「言語への懐疑」の一つの結果として解釈される(種村 2003: 257)。やがて彼は1909年にベルリンで行われたシュタイナーの講演をきっかけに急速にこの思想へと傾倒し、「神秘主義の侵入」の潮流に飲まれていくのである。すなわち、「言語懐疑から言語遊戯へ転回した詩人は、ふたたび言語神秘主義へ再転向する」(種村 2003: 279)。

モルゲンシュテルンは1914年に没するが、この年に出版された彼の最後の詩集『私たちは一本の小径を見つけた *Wir fanden einen Pfad*』はシュタイナーの思想の影響を強く受けた作品であり、シュタイナーに献呈されている<sup>40</sup>。死の前年1913年に記されたモルゲンシュテルンの『自伝的ノート *Autobiographischer Notiz*』には、自身のシュタイナー思想への傾倒の経緯について以下のように記されている。

そのとき私は、あまりに酷い苦境の中で、きみという他者に出会った！  
きみと一つになり、わたしは新たな勇気を得た。  
新たに私は始めたのだ、きみと共に、放浪することを  
すると見よ、運命はわたしたちに好意を示した。  
私たちは一本の小径を見つけた、神殿のありかまで  
明らかにそして孤独に通じている小径を。  
上りはけわしい、けれどわたしたちは共にあえてした。  
そして今日も手に手を取って助け合う……

---

<sup>40</sup> この詩集のテキストには、フィンランドの歌曲の大家として知られるユリエ・キルピネン Yrjö Henrik Kilpinen (1892-1959) による多数の付曲がある。

他者とは、わたしの生を今後とも分かってくれるきみだ。小径とは、今日ルドルフ・シュタイナーにより独特な仕方であたしたちに伝えられている人智学的認識の道だ。この人のうちには偉大な霊的探求者が生きていて、「真理の奉仕にまると支えられた生」をわたしたちの目の前に、わたしたちのために体現している。彼を前にしては、いかに独立不羈の人といえども新たに思慮し自己改造するがよからう。彼を前にしては、生を真理の犠牲に供せよ（ヴィタム・インペンデレ・ヴェロ）  
[vitam impendere vero] ——なる言葉をつねに範として生きようとしてやまぬ人なら、かならずやそうしたのだ。（モルゲンシュテルン 2003: 235-236）

20世紀初頭のアヴァンギャルドの潮流は表現主義から、後のダダイズム、シュルレアリスムへと引き継がれていく。モルゲンシュテルンのナンセンス詩のような言語遊戯の背景には、ニーチェの影響を多分に受けた「言語」の秩序の崩壊という事象がある。言わば「言語のアナーキズム」からモルゲンシュテルンがシュタイナー思想へと接近していく様子は、シェーンベルクによる「音」の秩序の破壊に対して、後にウルマンがシュタイナーへ接近していく状況と酷似している。この二つの崩壊の背後にあるのは「あらゆる価値の転倒」であって、ニーチェ後の時代の精神的空白に対する神秘主義の侵入という、この時代の精神状況を反映していると考えられる。『私たちは一本の小径を見つけた』では、もはや以前の『絞首台の歌』に見られたような遊戯性は見られない。ここではシュタイナー的な「二世界の統合」、「高次の統一」への道が、モルゲンシュテルンの詩的言語によって描き出されている。「静かに、やさしい足取りで…」はこの詩集に取められた全5集のうち、第1集の5番目に置かれたテキストである。

**Leis' auf zarten Füßen naht es...**

静かにやさしい足取りで…

Leis' auf zarten Füßen naht es,  
vor dem Schläfe wie ein Fächeln:  
Horch, o Seele, meines Rates,  
laß dir Glück und Tröstung lächeln.

静かにやさしい足取りでそれは近づく  
眠りの前に、まるで扇のように  
耳を傾けよ、おお魂よ、私の助言に  
君に幸せと慰めとが微笑みかけるよう

Die in Liebe dir verbunden,  
werden immer um dich bleiben,  
werden klein und große Runden  
treugesellt mit dir beschreiben.

愛の中で君と結ばれた者たち  
彼らはいつも君の周りにとどまり  
小さな、そして大きな仲間となって  
忠実な友となって君と共に描く

Und sie werden an dir bauen,  
unverwandt, wie du an ihnen, -  
und, erwacht zu Einem Schauen,  
werdet ihr wetteifernd dienen!

そして彼らは君のために従事する  
目を逸らさず、君が彼らのためにそうするように  
そして、一なる注視へと目覚め  
君たちはこぞって奉仕するのだ！

(韻律)  $\acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X | \acute{X} X$

韻律はトロヘーウスが終始支配し、一行あたりの強音は4つに固定されて常に女性終止を伴い、脚韻は交叉韻を成す。テキスト全体は三つの連に分かれており、第一連では「眠り」の前に扇のように近づく“es（それ）”が描かれ、詩的主体の「私」はその存在について喚起する。モルゲンシュテルンはテキストにおいて「それ」について具体的に言及することはないが、モルゲンシュテルンの同詩集に収められた「私の最愛の女性の眠りを妨げないでくれ、私の光よ！ Stör' nicht den Schlaf der liebsten Frau, mein Licht!」のテキストや、シュタイナーの人智学との関係から、天使の概念に相当するものとして考察することが妥当だろう<sup>41</sup>。

モルゲンシュテルンの詩集『私たちは一本の小径を見つけた』は、人智学的な思想を背景とする一方で、その輪郭は半ば断片的に暗示されるに過ぎない（Kretschmer 1985: 65）。この「静かに、やさしい足取りで…」もまさにその傾向を有し、テキストは暗示的

---

<sup>41</sup> モルゲンシュテルンのこのテキストにおいては、「眠り」と「天使」が明確な形で関連づけられて表現されており、シュタイナーの思想的影響が顕著であると言える。Stör' nicht den Schlaf der liebsten Frau, mein Licht! Stör' ihren zarten, zarten Schlummer nicht. Wie ist sie ferne jetzt. Und doch so nah. Ein Flüstern – und sie wäre wieder da. Sei still, mein Herz, sei stiller noch, mein Mund, mit Engeln redet wohl ihr Geist zur Stund. (私の最愛の女性の眠りを妨げないでくれ、私の光よ！／彼女のやさしい、やわらかなまどろみを妨げないでくれ。／彼女は今どれだけ遠くにいるだろう。けれどこんなに近くにいるのだ。／抜け出し——そして再び帰ってくるだろう。／静まれ、私の魂よ、もっと静まれ、私の口よ、／きっとこの時間に、彼女の精神は天使と話しているのだ。)

な部分を多く含んでいるが、モルゲンシュテルンがテキストで用いている「愛 Liebe」「一なる注視への目覚め erwacht zu Einem Schauen」「奉仕する dienen」といった語は、既に引用した『自伝的ノート』を踏まえるとき、シュタイナーによる「高次の統一」との関係性を推察するには十分と言える。シュタイナーは『自由の哲学』において、哲学的概念としての「愛」、すなわち人間の行為を内から喚起する衝動について、人間の「自由」をもたらすものであると位置づけていた（西村 2012: 58-59）。

この第3曲の楽曲構造は以下のように整理される（図表5-9）。この歌曲は、ウルマンが創作初期の表現主義的無調の時代に習得したと推察される無調による対位法的手法と、彼の音響音階による語法の双方によって構成されていると考えられる。特にテキスト第二連に相当するB部分では、この無調による対位法的手法が顕著になる。

図表5-9 〈静かに、やさしい足取りで…〉における楽曲構造

	テキスト（行）	小節	楽想／モチーフ
A	第一連 (1-3)	T. 1-6	a, b
	第一連 (3-4)	T. 7-12	c (推移的)
B	第二連 (5-8)	T. 13-25	a (対位法的展開), c, b
A'	第三連 (9-11)	T. 26-30	a, b
	第三連 (11-12)	T. 31-36	a, c
後奏		T. 36-42	a

眠りへと入ってゆく「私」に、「それ es」が静かに、優しい足取りで近づく。ノヴァーリスの表現を用いれば、「身体は睡眠を通じて精神を消化する」。従って、「それ」とは精神世界に属する、シュタイナーによる天使の表象に近いものとして解釈できる。冒頭のモチーフは「それ」が「扇のように近づく」というモルゲンシュテルンのテキストの内容を音楽的に描写したものと考えられるが、このモチーフはこの《宗教的な歌曲》第1曲のモチーフa' (E-Dis-C-H) から取られたものだろう。これは第1曲において“Engel (天

使)”の語と共に用いられたものであり、第3曲ではそれが鏡像的に組み合わせて用いられている。このことから、テキスト冒頭において提示される「それ」について、天使の表象性との関連において解釈することは可能だろう。ただし、本歌曲においてはウルマンは音響音階和音を“es”にではなく、むしろ“es”によってもたらされる“Glück”“Tröstung”の語に用いている。この歌曲におけるウルマンの解釈は、本節で分析した前3曲のような天使の表象性というより、テキスト後半の「一なる注視へと目覚める」様子が主眼が置かれている。一方で、天使の表象性と関連するこのモチーフaは歌曲全体に支配的であり、中間部では対位的にテクスチュアを織り成す。

この歌曲は伴奏を伴わずに、モチーフa (E-Dis-C-H-C-Dis-E) による歌唱旋律のみによって開始される。第2小節ではピアノがこのモチーフを模倣し、これが次第に展開される(譜例5-51)。

譜例5-51 〈静かに、やさしい足取りで…〉 T. 1-7

モチーフ a

**Un poco mosso, ma non troppo**  
*pp*

Leis' auf zar - ten Fü - ßen naht es vor dem Schla - fe wie ein

第1曲 a'      第1曲 a' 反行

a

a' (a 拡大)

4

Fä - - cheln:      horch, o See - - le, mei - nes Ra - - tes, horch, o

b      b      c

D      D      D      H

*ppp*

a

a''      a''      a''

[Ua]      [Ua]      [Ua] [Ua]



第5小節以降、「私」は自らに語りかける（耳を傾けよ、おお魂よ、私の助言に／君に幸せと慰めとが微笑みかけるよう）。冒頭の「それ」はモルゲンシュテルンの描写によれば、幸せと慰めをもたらすという。歌唱旋律が“horch（耳を傾けよ）”と呼びかける箇所の和音 [E-Gis-C-Fis] にウルマンはアクセント記号を付しているが、これはFis音を基準音とする音響音階和音 [Ua] である。第12小節において曲のモチーフが再びピアノで奏されるまで、曲は複数の音響音階和音 [Ua] の間を推移する構造が見られる（譜例 5-52）。

譜例 5-52 同 T. 8-11

The musical score consists of three staves: vocal line, piano right hand, and piano left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "See - le, mei - nes Ra - tes, laß dir Glück und Trö - stung". Above the vocal line, notes are labeled with pitch names: c, D, G, Gis, Fis, D, Fis, E, A. Below the piano part, harmonic analysis labels are provided for each measure: [Ua], [Ua], [Ua], [Ua], [m7+], [Ua], [Ua], [Ua]. Additional annotations include "(Cis: V<sup>5</sup>)" under the second measure and "(H: V<sup>5</sup>)" under the sixth measure.

「幸せ Glück」と「慰め Tröstung」にはそれぞれD音、E音を基準音とする音響音階和音 [Ua] が用いられている。この“Tröstung”の部分の歌唱旋律には、これまで見られなかったリズムの形態が観察できる。これは“Tröstung”の語による韻律の都合ではなくウルマンによる意図として解釈できるが、このリズムの形態は第5曲〈初めての出会い〉の冒頭部分で再び現れる。第12小節はD音を基準音とする音響音階によって構成され、第13小節のcis-mollの主和音へと移行する。

第13小節からテキストの第二連へと入る。モルゲンシュテルンは後に友人への書簡において、「私がかつて自分を慰めようと試みたように」（Selg 2013: 156）と言及しつつ、

この「静かに、やさしい足取りで…」の第二連と第三連のテキストを引用している<sup>42</sup>。このことから、この第二連以降で描写されるのは、第一連において示唆された「幸せ」と「慰め」に関する内容であると推察される。第二連において、「愛の中で君と結ばれた者たち」はいつも周りにとどまり、小さな、そして大きな仲間になるとモルゲンシュテルンは描写する（彼らはいつも君の周りにとどまり／小さな、そして大きな仲間となって／忠実な友となって君と共に描く）。ウルマンは、冒頭のモチーフaを対位的に展開させることによってその描写を音楽化している（譜例5-53）。ここからテキスト第二連の後半まで音響音階の用法は希薄にあり、ウルマンの創作初期に優勢であったであろう対位的な手法が目立つ部分となる。第15小節は全音音階によって構成されている。第16小節は譜例では音響音階和音 [Ua] として示しているが、異なる解釈も成り立つだろう。

譜例 5-53 同 T.12-19

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The score is divided into three measures. The first measure starts at measure 12 and contains the lyrics 'lä - cheln.' with a motif 'a' indicated below. The second measure contains 'Die in Lie - - be' with a motif 'a 反行' indicated below. The third measure contains 'dir ver -' with a motif 'a' indicated below. The piano accompaniment features various chords and textures, with labels [Ua], cis: I, a'', and [Ga] placed below the staves. Dynamics include *pp dolce*, *p*, and *pp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

<sup>42</sup> 1910年、友人であったフリードリヒ・カイズラー Friedrich Kayssler (1874-1945) の4月7日の誕生日に際して送られた書簡において、シュタイナーの著書『いかにして超感覚的世界の認識を獲得するか *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*』と『神秘学概論 *Geheimwissenschaft im Umriß*』の二冊と共に、「静かに、やさしい足取りで…」の第二連と第三連が添えられた。(Proskauer 1973: 75)

16 G G C *pp*  
 bun - den, wer - den im - mer um dich blei - - ben, wer - den klein und gro - ße  
 (Ua) (Ua) (Ua) a 反行 a

第23小節以降、歌唱旋律が「忠実な友となって君と共に描く」というテキストを反復し、この表現が強調される。旋律はそれまでのモチーフaから、モチーフbによるものへと移り変わる。第24小節からの2小節では、短三長七の和音 [m7+] が見られる (譜例 5-54)。

譜例 5-54 同 T.20-27

20 a b  
 Run - den treu ge - sellt mit dir be - schrei - - ben, treu ge - sellt  
 a a a a  
 a e: I<sup>2</sup> a (前半) A: I A: I a (前半)  
 24 D D Fis a  
 mit dir be - schrei - - ben. Und sie wer - den an dir bau - - en,  
 poco rit. *p* *pp*  
 a  
 fis: I<sup>1</sup> [m7+] I<sup>1</sup> [m7+] I<sup>1</sup>

第26小節から、テキストの第三連となる。モルゲンシュテルンによれば、彼ら（愛で結ばれた者たち）は、目を逸らすことなくいつも「君のために従事する」という（そして彼らは君のために従事する／目を逸らさずに、さも君が彼らにそうするように）。ここではモチーフaが扱われながら、冒頭部分が再現される。モルゲンシュテルンはここで、「君たち ihr」（「彼ら」と「君」が含まれると解釈できる）が「一なる注視 Einem Schauen」へと目覚め、競うように奉仕すると描写する（そして、一なる注視へと目覚め／君たちはこぞって奉仕するのだ！）。本歌曲は冒頭から *ppp* から *p* までの小さなダイナミクスの中で動いていたが、ウルマンは「一なる注視」に *f* を付して、この歌曲における一つの音楽的頂点を与えている。

このテキスト第三連の“Einem（一なる）”の語はモルゲンシュテルン自身によって強調されたもので、「一なる注視へと目覚める」という表現は、シュタイナーが自らの思想において重視したゲーテ的直観、そしてその一元論的統合への視座を想起させる<sup>43</sup>。ウルマンは本歌曲で繰り返し扱われてきたモチーフaをこの部分でも用いているが、これまでとは対照的に、音響音階によって分析可能なモチーフ形態および和声に変化していることが分かる（譜例5-55）。

譜例5-55 同 T.28-36

28 *pp* *a* *b* Fis Gis/As H D *a*

unverwandt wie du an ih - nen, - und, er-wacht zu Ei - nem -

A: I VI<sup>2</sup> VI<sup>2</sup> [Ua][Ua] [Ua] (VI<sup>1</sup>) [Ua] (IV<sup>3</sup> V<sub>7</sub><sup>2</sup>)

<sup>43</sup> 出版された詩集においては頭文字が大文字で表記され（Einem）、他の語とは差別化されている

（Morgenstern 1914: 19）。Schauen は本来「注意を向けて見る」という意であり、ここでは若干の意訳を含んでいるが、「直観する」、「観ずる」、「直観的に捉える」と訳される場合もある。

ここでウルマンは“Schauen”にA-Durの長三和音を付している。モチーフaの対位法的な操作によって、この第3曲はこれまで全体として非調性的な性格を強く感じさせてきた。その一方で、A-Durはこの歌曲全体を通じて暗示されてきたものである（例えば第2小節のピアノによる推移や、第16小節の歌唱旋律の推移）。音響音階を経て、ここでウルマンがあらゆる調性の「頂点 Kulmination」（Ullmann 1935: 245）と言及したA-Durの主和音へと導かれることには、作曲者による意図が解釈できる<sup>44</sup>。

A-Durの頂点へ至った後も、歌曲の結部に至るまでこの調性は支配的である。第36小節からはピアノによる後奏へと入る。ここで再び冒頭のモチーフが繰り返し扱われ、再びfまでダイナミクスを上昇させながら、A-Durに終止して曲を閉じる（譜例5-56）。

譜例5-56 同 T.37-42

<sup>44</sup> ウルマンは『アンブルッフ *Anbruch*』へ寄稿した「調性の性格について Zur Charakteristik der Tonarten」という1935年の論考において、ゲーテの「色彩環」の影響を受けたハウアーの「色音環 Farb-Klang-Kreis」を引用しながら、各調性の性格的特徴について論じている。詳細はUllmann (1935) を参照されたい。

以上のように、第3曲〈静かに、やさしい足取りで…〉においても、テキストにおいて「眠り」の描写ならびに天使の表象性との接点を見出すことが可能となる。テキストにおける「一なる注視 Einem Schauen」の語の強調は特徴的であり、シュタイナーによる一元論的統合の思想との関係を想起させる。モルゲンシュテルンのこの強調に対して、ウルマンはこの部分に音響音階を用いながら、歌曲全体の音楽的頂点を作り出している。

本節を通じて、シュタイナーがノヴァーリス的な精神世界への沈潜と「睡眠」における無意識とを重層的に解釈し、関連するテキストにおいて天使という神秘主義的表象がその「眠り」と結びついた、感覚世界の内に精神世界が拓かれる際のメタファーとして描かれていることについて論じた。ウルマンがこのような解釈に基づいていることは、作曲過程において天使の表象性と彼の音響音階の用法の間に明確な一致が見られることから明らかと言える。そしてこのことは、シェーンベルクに由来する統合的な調性観と、シュタイナーの「自由」の思想、すなわち直観を通じた感覚世界と精神世界（感覚を超えた世界）の一元論的統合を、一定の関係性の下に捉えていたことを示している。

#### 第4節 マッケイのテキストにおけるシュタイナー思想

本節では、《宗教的な歌曲》Op.20に収められた最後の二曲を対象として分析を行う。これらはマッケイとシュテッフエンが共作した『異郷の地で *Im andern Land / In Another Land*』からの二編に付曲されたものであり、マッケイによる英語のテキストと、シュテッフエンによる独語訳のテキストとが併記された状態で記譜されている。

マッケイは1875年にニューヨークに生まれた米国の詩人で、米国の市民演劇を提唱した劇作家としても知られる。彼は1897年にハーヴァード大学を卒業した後、2年間をライプツィヒ大学をはじめとする留学に費やすなど、ドイツ文化とは精神的な距離が近かったと考えられる。しかし、彼とシュタイナー人智学とを結ぶ決定的な役割を果たしたのは娘のアルヴィア・マッケイ Arvia MacKaye (1902-1989) の存在であった。マッケイとその妻アリオンの第二子として米国に生まれたアルヴィアは、やがてシュタイナーに興味を持ち、1923年のドルナッハ訪問及びシュタイナーとの面会を経て、1928年に設立されたニューヨークにおけるシュタイナー学校の創始者の一人となる。アルヴィアは1932年に再びドルナッハへと赴き、妹のクリスティと共に1940年まで同地に滞在する。アルヴィアの兄ロベルトはこの頃に精神的な問題を抱えるようになり、アルヴィアの勧めによって、ドルナッハの北、フライブルク近郊に位置するヴィースネックのサナトリウムで療養することになる。マッケイとアリオンもまた1936年の10月にドルナッハを訪れ、その冬の間を同地で過ごす (Barnes 2005)。この際にマッケイ夫妻と、この時期には既にシュタイナーから協会を引き継いでいたシュテッフエンとの間に友好的な交流が生まれる。マッケイとシュテッフエンは互いの詩作を互いの言語に翻訳し、一つの詩集として編纂した。これが詩集『異郷の地で』に相当し、ウルマンはこの詩集からマッケイによる最初の二編「初めての出会い First Meeting」と「スイスのクリスマスの朝 Christmas Morning in Switzerland」を選択し、マッケイによる英語の原詩と、シュテッフエンによる独語訳を併記した上で付曲した。

従ってウルマンはマッケイのテキストを、シュテッフエン及びシュタイナーという両者を通じた視点によって解釈していると言える。その一方で、マッケイの息子ロベルトが療養していたヴィースネックのフーゼマン博士によるサナトリウムには、ウルマンも1938年から1939年にかけて自らの療養のために滞在している。このサナトリウム滞在中にウルマンとマッケイの間に接触があった可能性もあるが、推察の域を出るものではない。いずれにし

でも、ウルマンは異なる二言語のテキストを同一の歌曲集の中に収めるという類を見ない行為を行っており、そこには必然的に、言語を超えて双方のテキストを結びつけるものが見出されるべきであろう。この《宗教的な歌曲》においては、それはシュタイナーの思想ということになる。本節では、これまでの文脈において観察されたような音響音階とテキストとの交わりが、このマッケイのテキストによる二曲にも見られるかについて考察する。

### 〈初めての出会い First Meeting〉

First Meeting

Percy MacKaye

初めての出会い

P. マッケイ

I have seen you long ago:  
seen you smiling even so -  
with an enigmatic glow,

ずっと昔に、あなたを見ていた  
あなたがそんな風に微笑むのを――  
謎めいた輝きと共に、

(Hab gesehen dich irgendwo,  
sah dich lächeln grade so,  
strahlend, eines Rätsels froh.)

As a lonely poet smiles  
at his own allusive wiles  
luring him to occult isles.

あたかも孤独な詩人が微笑んで  
狡猾に仄めかして  
隠された孤島へと誘い込むように。

(Das verbirgt der Dichtermund  
schalkhaft einsam, wohl mit Grund.  
Wunderinseln sind ihm kund.)

I have felt your sentient hand  
touch my own (as now we stand)  
long since, in another land

私は感じていた、あなたの繊細な手が  
私の手に触れるのを（今と全く同じように）  
ずっと昔から、異郷の地で

(Hab gespürt wie deine Hand  
meine so wie heute fand,  
lange her in anderm Land.)



on some threshold of the air  
in a glimmering doorway where  
the soul is of itself aware.

空の境界の上  
光が瞬く戸口のところで  
魂がそのものに気付いている。

(Auf der Schwelle in der Luft,  
vor dem Tor aus Ätherduft,  
wo die Seele selbst sich ruft.

Was it in a Doric wood  
of some Delphian solitude  
so we met and understood?

あれはドーリスの森だったのか  
デルフィの民に隔絶された  
私たちが出会い理解しあったのは？

(Ist es in dem Dorischen Hain?  
Sahn wir uns bei Delphis Weih;  
schauten da in uns hinein?)

Or in some old Gothic pile,  
when deep organ played the while,  
I caught that candle-flickering smile?

それとも古いゴシック建築の中  
オルガンが深く鳴り響く間だったのか  
私が燐燭の揺らめくような微笑みに  
気づいたのは？

(Ist es wo der Dom ersteht,  
wo im Orgelsturm verweht  
stilles Kerzenlicht Gebet?)

Or beside an Orient well  
where the Bethlehem shepherds dwell  
first we felt this starry spell?

あるいは東方の泉のほとりだったか  
ベツレヘムの羊飼いたちが暮らす  
私たちが初めてこの星のように輝く恍惚を  
感じたのは？

(Fand an östlicher Zistern,  
Bethlehem warnicht mehr fern  
unser Hirtenherz den Stern?)

Still you smile, through all the lore  
of long ago while at the door  
they say, we've never met before.

静かにあなたは微笑んでいる、あらゆる昔の  
伝承を通じて  
門のところで彼らがこう口になっている間  
「私たちは未だかつて出会ったことがない」  
と。

(Immer lächelt noch hervor  
Weisheit doch an diesem Tor,  
heißt's stellt man sich erst heute vor.)

(韻律) X X | X X | X X | X

マッケイによるテキストは前半の四連、後半の四連の合わせて八連から成り、出版された詩集においては前半四連と後半四連の間が明確に区切られている。韻律はトロヘウスで書かれ、各行における音節は4に統一されている。脚韻はテルツェット（三行連、トリプレット）を構成する。シュテッフエンによる独語訳も、このマッケイの韻律をそのまま踏襲している。テキスト前半において、詩的主体の「私」は、遙か昔から感じ取っていた、微笑む「あなた」の存在を告白する。その「謎めいた輝き」は、「孤独な詩人が仄かし、隠された孤島へと誘い込む」ように密やかなものである。そして「私」は、この詩集全体の標題でもある「異郷の地 In another land」において、「あなた」の繊細な手が自らの手に触れるのを感じていたという。テキスト後半では古代ギリシャ、中世ヨーロッパ、中近東が描写される。その全てにおいて、「私たち」は出会っていたという。すなわち、マッケイの描写の背景には輪廻的な思想が指摘でき、テキストにおける「あなた」とは「絶対的なもの」「神性」を意味するものということになるだろう。東洋的あるいはインド哲学的な輪廻転生の思想は、例えば19世紀のショーペンハウアーの思想やヴァーグナーの《パルジファル》に既にそのドイツ文化への影響を見て取ることができるが、神智学や人智学に代表される世紀転換期の神秘主義の流行の文脈の中でも注目された概念の一つであった。

この〈初めての出会い〉は以下で示すような楽曲構造を有している（図表5-10）。主要なモチーフaは3度順次下行の性格を持ち、付点によるリズム形態にその特徴がある。モチーフbもこの付点の特徴を持ち、7度音程を跳躍下行する。全曲はこの二つのモチーフによって構成されていると考えられる。第6小節から第9小節にかけて、さらに第29小節から第31小節にかけて短い間奏が挿入されている。これ以外にも、2小節の短い間奏が第二連と第三連の間（T.16-17）に存在する。

図表5-10 〈初めての出会い〉の楽曲構造

	テキスト（行）	小節	楽想／モチーフ
A	第一連（1-4）	T. 1-6	a（3度順次下行、短2度下行xを含む）
間奏		T. 6-9	b（7度音程の跳躍下行）、x
B	第二連（5-8）	T. 10-17	a'（x、短2度上行x'を含む）

C	第三連 (9-12)	T. 18-23	a'' (aの後半部分の変形、xを含む)
C'	第四連 (13-16)	T. 24-29	a'' (aの後半部分の変形、xを含む)
間奏		T. 29-31	
D	第五連 (17-20)	T. 32-38	b, x'
D'	第六連 (21-24)	T. 39-44	b', x'
C''	第七連 (25-28)	T. 45-50	a'', x'
E	第八連 (29-32)	T. 51-59	b'', a再現
後奏		T. 60-64	a''' (長2度下行の部分のみ)

この歌曲は前奏を置かずに開始されるが、[G-Fis-E] という3度順次下行のモチーフaが歌唱旋律とピアノにまず現れる(譜例5-57)。このモチーフaは、《宗教的な歌曲》全体を通じて見られる短2度下行の要素(x)を含んでいる。冒頭のモチーフが直後に必ず反復されるのは、本作品における他の歌曲と同様の特徴である。和声はe-mollの主和音で開始されるが、冒頭小節の第2拍において、[Ais-Gis-Cis-Fis]の和音が現れる。これはFis音を基準音としたときの音響音階和音[Ua]であり、同時に四度和音[Qa]の形態を取っていると分析できる。第3拍でモチーフの動きに従ってFis音からE音へと移るが、この音も同じ和音[Ua]の構成音となる。第2小節では再びe-mollの主和音に戻るが、第2拍から第3拍にかけては全音音階和音[Ga]へと推移する。第3小節でe-mollの主和音にD音を加えた短七の和音へ移ったのち、再び音響音階和音[Ua]/[Qa]へ推移する。第4小節は第3小節の和声を反復する。このように調性的な和音と音響音階による和音[Ua]とが交替しながら推移する和声構造は、時として全音音階和音[Ga]が含まれてはいるものの、第4章において整理した和声の特徴( $\gamma$ )に相当すると考えられる。

第5小節では歌唱旋律に短2度下行(x)と、7度跳躍下行によるモチーフbが見られる。この二つの短2度下行の組み合わせは第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉におけるモチーフa'(「天使」の表象性に用いられたモチーフ)と同一の要素によって形成されており、直後に7度を下行するモチーフbは、第4曲〈マリアの歌〉に見られたモチーフbと共通するものである。この第5小節におけるピアノの和音はH音を基準音とする音響音階和音[Ua]と考えられるが、他の解釈も可能だろう。第6小節以降は4小節の

間奏になるが、モチーフbと短2度下行 (x) が組み合わされている。ここから和声は音響音階和音 [Ua] が連続的に推移し、和声の特徴 (β) を形成する。この〈初めての出会い〉は歌曲全体を通じて、冒頭で見られた (γ) とこの (β)、二つの特徴が顕著に観察される。

譜例 5-57 〈初めての出会い〉 T. 1-8

The musical score for Example 5-57 consists of two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics in English and German. Harmonic analysis is provided below the notes, identifying chords like e:I, [Qa], [Ua], I, [Ga], I<sub>7</sub><sup>3</sup>, and [m7+].

System 1 (Measures 1-4):  
 - Measure 1: e:I, [Qa], [Ua]  
 - Measure 2: I, [Ga]  
 - Measure 3: I<sub>7</sub><sup>3</sup>, [Qa], [Ua]  
 - Measure 4: I<sub>7</sub><sup>3</sup>, [Qa], [Ua]

System 2 (Measures 5-8):  
 - Measure 5: [m7+], [Ua]  
 - Measure 6: [m7+], [Ua]  
 - Measure 7: [m7+], [Ua]  
 - Measure 8: [m7+]

テキストの第二連から第四連まで、マッケイは「私」の手に触れる「あなた」についての描写を継続するが、音楽はモチーフaが基調となり、変形されながら扱われる。テキスト第二連に入ると、音響音階による和音 [Ua] と全音音階和音 [Ga] の間を推移しながら和声動き (譜例 5-58)、続くテキスト第三連では [Ua] のみが連続する和声構造 (β)

から、[Ua] が長七和音や長三和音と交替しながら推移する構造 ( $\gamma$ ) へと変化する (譜例 5-59)。その後のテキスト第四連では、再び ( $\beta$ ) が基調となる。

譜例 5-58 同 T. 9-14 (第二連)

9 *poco animando, leggiero* H E  
 As a lone - ly po - et smiles  
 Das verbirgt der Dich - ter - mund

12 H E D  
 at his own al - lu - sive wiles  
 schalk - haft - ein - sam, wohl mit Grund.  
 lu - - ring him  
 Wun - - der - in -

[m7+] [Ua] [Ua] [Ga]

[Ua] [Ua] [Ga] [Ua]

譜例 5-59 同 T. 18-25 (第三連)

18 G D F C G D F C  
 I have felt your sen - tient hand touch my own (as now we stand)  
 Hab ge - spürt wie dei - ne Hand mei - ne so wie heu - te fand,

*p leggiero, ma poco espr.*

[Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]  
 (m7+) (m7+) (m7+) (m7+) (m7+) (m7+) (m7+) (m7+)

22 *pp* X A X A X H X  
 long - since, in an - o - ther land on some thres - hold of the air  
 lan - ge her in an - derm Land. Auf der Schwel - le in der Luft,  
 A: I<sub>7</sub> [Ua] I<sub>7</sub> [Ua] D: I

テキスト全体の後半に差し掛かる第五連以降、マッケイは古代ギリシャのドーリスの森（第五連）、中世のゴシック大聖堂（第六連）、キリストの生地とされるベツレヘム（第七連）についてをそれぞれ描写する。この部分においては、第32小節でまず歌唱旋律に再び姿を現すモチーフbが主体となる。「ドーリスの森」の第五連の和声は、音響音階和音 [Ua] が連続する（β）構造と、長七和音と [Ua] が交替しながら推移する（γ）構造の双方が見られる（譜例5-60）。

譜例5-60 同 T.30-36（第五連）

30 *p* Dolce agitato H Ais H Ais  
 Was it in a Do - ric wood  
 Ist es in dem Do - ri - schen Hain?  
 G C G [m7+] [Ua] [m7+] [Ua]  
 [Ua] [Ua] [Ua]

34 *pp* *b* Cis/Des Cis/Des H Ais  
of some Del-phian so - li tude so we met and  
Sahn wir uns bei Del-phis Weihn; schau-ten da in

A: I<sub>7</sub> [Ua] A: I<sub>7</sub> [Ua] [Ua]

これに対して、「ゴシック大聖堂」の描写である第六連は音響音階和音 [Ua]、「ベツレヘム」の第七連は [Ua] と全音音階和音 [Ga] が連続的に配置される和声が基調となる (譜例 5-61, 5-62)。

譜例 5-61 同 T.37-40 (第六連)

37 D Fis Fis G  
un - der stood? Or in some old Go - thic pile,  
uns hin ein? Ist es wo der Dom er - steht,

D: I<sub>7</sub> [Ua] I<sub>7</sub> [Ua] [m7+] [Ua] [m7+] [Ua]

譜例 5-62 同 T.44-49 (第七連)

44 *p dolce animando*

Or be-side an O - ri-ent well  
Fand an öst - li-cher Zi - stern.

*pp dolce animando*

47

where the Beth - le - hem  
Beth - le - hem warnicht mehr

shep - herds dwell  
fern - un - ser

first wefelt this  
Hir - tenherz den

*cresc. sempre*

[Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]

[Ua] [Ga] [Ua] [Ga]

テキストは最後の第八連において、再び「あなた」の描写へと回帰する。「あなた」はあらゆる昔の伝承を通じて描かれているという（静かにあなたは微笑んでいる、あらゆる昔の伝承を通じて）。この箇所は「ドーリスの森」、「中世の大聖堂」、「ベツヘレム」の描写を経て、このテキスト全体の一つの頂点を成す部分になるが、それに合わせて、ウルマンも音楽的頂点を置いている。この部分の和声は冒頭で見られたような（γ）構造を形成しており、長三和音と音響音階の和音 [Ua] とが交替しながら推移する。ここではピアノに64分音符による細かいパッセージが用いられる。冒頭からこの箇所に至るまでの



間、調性とも非調性とも言えない「新しい和音」である音響音階和音 [Ua] は、その響きの特性が *p*、*pp*、*ppp* というダイナミクスと相まってテキストの「神秘的な」印象を音楽化するのに用いられてきたと言えるが、ここで初めて *ff* にまで到達する（譜例 5-63）。

譜例 5-63 同 T.50-52

50 *ritard.*  
 star - ry spell?  
 Stern?  
 [Ua] [Ga] H: I Es

52 *meno f*  
 Still you smile,  
 Im - mer lä - chelt  
 H: I [Ua] Es

この和声構造を反復しながら、高揚したダイナミクスは徐々に *p* まで、再び収斂していく。歌唱旋律に冒頭のモチーフaが再現されるが、3度の順次下行は短3度から長2度音程を組み合わせた長3度に変化する。後奏はこの長2度音程を引き継いで、曲を終える（譜例 5-64）。

譜例 5-64 同 T.55-63

55

a

Fis

a

a

pp

while at the door they say, we've  
 doch an die - sem Tor, heißt's, stellt man

A B

b

a

a

a

a

p

p

pp

[Ua] [Ua] e: I [Ua] I [Ga] E: I

58

Fis

dim.

a

E

D

ne - ver met be fore.  
 sich erst heu - te vor.

dim.

a

a

pp

ppp

m.g.

pp

p dolce

pp

[Ua] E: I [Ga] I [Ua] [Ua] I+2

このように〈初めての出会い〉では、マッケイが「絶対的なもの」あるいは「神性」の表象として擬人化している「あなた」の表現に対して、ウルマンの音響音階による用法はやはり対応関係にあると言える。マッケイによるテキストは、ドーリスの森、中世のゴシックの大聖堂、ベツヘレムの草原といったいくつかの過去の事象を描写して、その感覚世界の背景に存在していた「あなた」の存在を示唆する。これらはマッケイがテキストにおいて表現しているように「狡猾な詩人のように仄めかされた」ものであって、そのような密やかで神秘的な表現の付曲過程において、ウルマンは音響音階和音の調性と非調性の間に位置する曖昧な響きを用いている。本歌曲の場合、これまでシュテッフェンのテキストへの付曲において見られたような、特定の語や詩的表現に音響音階が結びついているというよ

りは、むしろテキストを貫く一つの「神秘的な」情調について、ウルマンによる音響音階の用法との関連性が指摘できる。

### 〈ドルナッハのクリスマスの朝 Christmas Morning in Dornach〉

《宗教的な歌曲》の第6曲のテキストとなるマッケイの「スイスのクリスマスの朝 Christmas Morning in Switzerland」は、「初めての出会い」と同様に、シュテッフェンとの共作詩集『異郷にて』から取られたものである。原題に付された「スイスの in Switzerland」に対して、ウルマンは「ドルナッハの in Dornach」へと言葉を置き換えており、このテキストがシュタイナーとの関連において解釈されることを、作曲家自身が仄かしている。

この歌曲に関しては歌曲集全体とは独立して印刷された形跡があり、そこにはOp.20/7と記された上で次男ヨハネスへの献呈の表示が加えられているが、その内容は同一である (Bauni, Hoesch 2004: 230)。本歌曲は平易な楽想によって開始されるが、これまで本章で扱ってきた他の歌曲に見られたように、「意図的に民謡に方向付けられた」傾向はこの〈ドルナッハのクリスマスの朝〉にも見られる。自らの幼い息子に献呈するという事実はこのことを裏付ける行為としても指摘できる。歌曲はしかし冒頭の平易な楽想の一方で、彼の用いた音響音階によってその響きに非調性的な方向への変化を加えられてゆく。

#### Christmas Morning in Dornach

Percy MacKaye

ドルナッハのクリスマスの朝

P. マッケイ

I met God walking leisurely.  
So calm the time, so keen the air,  
it seemed a simple thing to see  
him walking there.

私は神がゆっくり歩いているのにすれ違った  
時はとても穏やかで、空気は鋭敏だった  
ここでは容易なことのよう思われた  
彼が歩くのを見るのは

(Gottvater sah gemach ich gehn.  
Das Frühlicht hielt den Atem an.  
Ein einfach Ding ihn so zu sehn  
auf seiner Bahn.)

His little son was at his side.  
They held each other by the hand.  
Under a shining cloud they eyed  
the shadowy land.

彼の小さな子とその傍らにいた  
彼らは互いに手を繋いでいた  
彼らは輝く雲の下で見つめていた  
影となった地を

(Der kleine Sohn zur Seite dicht.  
Und beide schauten Hand in Hand  
unter dem Wolken glanzgesicht  
ins Schattenland.)

The cloud, the father and his son  
all moved with such melodious pace  
It was as if they went in one  
encircling grace.

その雲と父と子は  
みな旋律的な歩調で動き  
それはあたかも彼らが一続きの  
慈悲のようだった

(Zusammen Wolke, Vater, Sohn,  
sie wandeln wie in Melodien  
dreieiniglich getragen von  
der Gnade hin.)

My heart, that beat so quick and wild,  
right then I felt its fears allay.  
„Grüß Gott!“ I said. The Three all smiled:  
„Grüß Gott!“ said they.

私の心臓は、急速にそして激しく脈打ち  
そしてすぐにその畏れが静まるのを感じた  
「ごきげんよう！」私は言った  
その三体は皆、微笑んで言った  
「ごきげんよう！」

(Mein Herz, wie pochtest du so wild!  
Und plötzlich sagst du nimmer bang:  
„Grüß Gott!“ von ihrem Munde mild  
„Grüß Gott!“ es klang.)

(韻律) X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ  
X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ  
X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ | X | Ẋ  
X | Ẋ | X | Ẋ

全部で四連から成るこの詩はヤンブスの韻律で書かれている。各連の四行目のみ、一行あたりの強音数が2となる。行末は男性終止で統一され、脚韻構造は常に対韻をなす。第5曲〈初めての出会い〉と同様、シュテッフェンは独語訳においてこのマッケイの韻律に従っている。テキストは、ここでは神的なものの描写に対して直接的であり、それは例えば冒頭の「神がゆっくりと歩いているのにすれ違った」という描写に表れている。こういった直接的な表現は、詩人が「神性」を間近に感じることを強調する比喻と解釈しうる。テキストにおいて現れる「雲と父と子」の描写が、キリスト教の「父、子、精霊」という三位一体を意味していることは、「あたかも彼らが一続きの慈悲のようだった」というテキスト内の表現からも明らかだろう。テキストの後半、スイス（あるいはドルナッハ）の地で神性を間近に感じた詩的主体の「私」の心臓は急速に、そして激しく脈打ち、そしてそれは突然和らぐ。言わば神性の一端に触れるという、このマッケイのテキストにおける一つの頂点が、この箇所に描かれていると解釈すべきである。

楽曲構造は図表5-11のように整理される。B音から3度跳躍上行した後に元のB音へ順次下行するのがモチーフaとなり、この歌曲でも、冒頭においてこのモチーフはすぐに反復される。第6小節に見られるモチーフbは、第1曲〈真夜中、もう眠っているときに…〉で見られたモチーフa'と共通する要素で形成されており、短2度下行(x)とその反行形(x')が組み合わされている。第9小節からは新しい楽想が現れ、四度跳躍下行のモチーフcが扱われるようになる。この新しい楽想はまずピアノの間奏によって提示され、それが歌唱旋律に引き継がれるという形になっている。ここまででテキストの第二連を終えるが、この一連の流れは変奏されながらもう一度反復される（第三連から第四連）。しかしながら、図表5-11から明らかなように、ウルマンは第四連の途中でB'部分を中断し、A部分の楽想を再現している(A'')。つまり、神性に触れ、脈打つ「私」の心臓を描写するテキスト第13行と、その畏れが和らぐテキスト第14行以降の描写に対して、ウルマンは明らかに音楽的な断絶を置いており、作曲者がテキストにおいて重要な意味上の変化を解釈していると言える。

図表5-11 〈ドルナッハのクリスマスの朝〉の楽曲構造

	テキスト (行)	小節	楽想／モチーフ
A	第一連 (1-4)	T. 1-8	a (3度跳躍上行+順次下行) b (二つの短2度音程 (x, x') の組み合わせ)
B	第二連 (5-8)	T. 9-20	c (四度跳躍下行)
A'	第三連 (9-12)	T. 21-28	a', b'
B'	第四連 (13)	T. 28-34	c + x
A''	第四連 (14-16)	T. 35-41	a, b
後奏		T. 42-49	c

歌曲はピアノが奏するB-Durの主和音によって開始される。この後、第2小節第3拍で再びこのB-Durの長三和音に回帰するまでに経由する二つの和音は、共に音響音階和音 [Ua] であると分析できる (譜例5-65)。この和声構造はモチーフaの反復に従って繰り返される。その後、第4小節以降で和声はE-Durの主和音、長七和音に推移する。その後、音響音階和音 [Ua] や全音音階和音 [Ga] として分析できる和音を推移するものの、この部分はウルマンが比較的自由的な書法によって和声を構成している。第6小節の第4拍で明瞭に現れるAs-Durの主和音と、第9小節で到達するEs-Durの主和音は調性を感じさせるものであり、冒頭からここに至るまでの和声は、第4章で示した和声構造 ( $\alpha$ ) に近い。特に、第8小節から第9小節にかけてはEs-Durのカデンツの構成音を、音響音階を媒介させることによって変位させたと考えられる構造が見られる。

譜例 5-65 〈ドルナッハのクリスマスの朝〉 T. 1-8 (第一連)

**Tranquillo** (ca. 66) *dolce e legato*

*pp*

I met God wal-king lei-sure-ly. So calm the time, so  
 Gott va-ter sah ge-mach ich gehn. Das Früh-licht hielt den

As B As B D B

B: I [Ua] I [Ua] [Ua] I E: I I<sub>7</sub> [Ua] [Ua]

5 B Es As Des Des Es B

keen the air, it seemed a simp-le thing to see him wal-king  
 A tem an. Ein ein-fach Ding ihn so zu sehn auf sei-ner

[Qa] [Ua] [Qa] [Ua] as: I [Ua] a' [Ua] [Ua]  
 (Es: V<sub>9</sub><sup>s+</sup>) (Es: °IV) Es: IV<sub>7</sub><sup>3</sup> II<sub>7</sub> (Es: V<sub>7</sub><sup>s-</sup>)

第9小節からはモチーフcによる新たな楽想となる。ピアノの下声部がEs-Durの主和音を奏し、上声部もまたEs-Durを明確に感じさせる旋律を奏する。同小節第4拍で音響音階による和音 [Ua] へと推移するが、これは属七和音の第5音下方変位の形態を持つ。これがウルマンに顕著な和音形態の一つであることは、本章における一連の分析において示してきた通りである（譜例5-66）。第12小節から、歌唱旋律が現れる第14小節までは音響音階による和声が続く。第14小節からはB-Durが支配的になるが、第13小節、第14小節、第15小節の各第4拍には、音響音階が媒介することによって変位されたと考えられる、属七（九）和音の第5音下方変位が見られる。このように、テキスト第一連であるA部分に

引き続き、テキスト第二連のB部分においても、和声構造（ $\alpha$ ）の特徴は継続的に見られる。

譜例 5-66 T. 9-16 (第二連)

9

there.  
Bahn.

*pp* *dolciss.* *espr.*

Es: I (II<sup>1</sup>)III [Ua] I (II<sup>1</sup>) III [Ua] I (IV) [Ua] VI<sup>2</sup>  
(V<sub>7</sub><sup>5-</sup>) (V<sub>7</sub><sup>5-</sup>) [Qa] [Qa]  
[Ua]

13

*poco rit.* *a tempo*

His - litt - le son was at his - side. They held - each o - ther -  
Der - klei - ne - Sohn zur Sei - te - dicht. Und bei - de schau - ten -

*mf dim.* *p*

[Ua] B: II<sub>7</sub> IV<sup>+2</sup> [Ua] B: I IV<sup>+2</sup> I<sup>1</sup> [Ua] I IV<sub>7</sub> I<sup>1</sup> [Ua] I IV<sup>1</sup> [Ua] [Ua]  
(V<sub>9</sub><sup>5-</sup>) (V<sub>7</sub><sup>5-</sup>) (V<sub>7</sub><sup>5-</sup>) (m7<sup>+</sup>)

続く第21小節からの第三連では第一連の歌唱旋律が変奏され、和声構造も第一連のものを繰り返す。この部分から三連符の使用が目立つようになる（譜例 5-67）。三連符のリズムは第23小節で、歌唱旋律において強調される。



譜例 5-67 T.21-23 (第三連)

21  
cloud, the fa - ther and his son all mo - ved with such me -  
sam - men a" Wol - ke, Va - ter, a" Sohn, sie wan - deln wie in -

[Ua] [Ua] B: I [Ua] [Ua] B: I E: I a' 3/7 [Ua] [Ua]

第28小節から再びモチーフcによる楽想が現れる。内声では音響音階によるものと考えられる [A-C-Ges (=Fis-A-C)] の減三和音が、半音ずつ順次下行して推移する。このように2度の音程間隔によって元の和音が平行して滑り降りていくような構造は、第34小節まで継続して見られる。

第30小節から音楽は *animato* の指示と共に前へと動き出し、それまでとは異なる展開を見せる。これは「神性」を間近に感じて急速に、また激しく脈打つ「私」の鼓動の表現であると解釈される。第30小節第1拍の和音はFes音を基準音とした音響音階和音 [Ua] と考えられ、分散和音で奏される第2拍の和音はEs音を基準音とした音響音階和音 [Ua] に推移する。後者の音響音階和音には、音響音階の7つ全ての構成音が現れる。第3拍、第4拍とこの和音が原則として長2度ずつ平行移動しながら下行する。第31小節はこの第30小節の反復である。ここで現れた長2度下行と短2度下行のパッセージは歌唱旋律に引き継がれ、第34小節まで継続される。「激しく脈打つ」旋律の動きに従って第32小節を平行移動する和音は長七和音を基調としていると考えられる。これが第33小節で減七和音に変化し、さらに平行的に下行しそれを反復する。同33小節後半でもこの動きが反復されるが、旋律の音価は四分音符となる。

そして第34小節で、先に言及した、ウルマンがマッケイのテキストから意味上の大きな変化を読み取ったと考えられる箇所到達する。テキストにおいて「私」の心臓の鼓動が高まる第13行と、その畏れが消える第14行以降の間にある、第34小節のツェズールに、作

曲者は実に3拍分の時間を用いる（譜例5-68）。ここでピアノは一度 *p* にまでダイナミクスを落としながらも、*ritard.* を伴いながら、第34小節第3拍の分散和音に向けて再び高揚する。この分散和音は、第30小節で見られたものと同じ、Es音を基準音とする音響音階和音 [Ua] である。

譜例5-68 同 T.28-35（第四連）

28 *animando* *f*

grace. hin. *c* *pp dolce* *mf* *f*

Fes Es Des Ces Fes Es Des Ces My Mein

es: I (内声長三和音の半音下行) [Ua] [Ua] [Ua] [Ua]

32 *ritard. - Tempo I* *p* *p* *p*

heart, that beat so quick and wild, right then I felt its  
Herz, was poch-test du so wild! Und plötz-lich sagst du

(短2度↓) (短2度↓) (短2度↓) (短2度↓)

(長七和音の平行移動とその反復) (減七和音の平行移動とその反復) (dim7) [Ua] [Ua] [Ua] B: I

(同一の減七和音)

この直後から、歌唱旋律はテキスト第14行以降の表現となる（そしてすぐにその畏れが静まるのを感じた）。歌唱旋律が終わる第41小節まで、音楽は冒頭のA部分の楽想を再現する（A''）。

後奏となる第42小節からはピアノがB部分冒頭のモチーフcによる旋律 (T.9-10) を5度上で変奏しながら再現し、最後は音響音階による和声構造を経て曲を終える (譜例5-69)。

譜例5-69 同 T.44-49

このように、第6曲〈ドルナッハのクリスマスの朝〉において、ウルマンはマッケイによって描かれる「神性」の比喩表現と、それに触れる「私」の描写について、音響音階の和音を意図的に結びつけていることが分かる。特に第34小節、ウルマンはテキストにおける意味上の変化を読み取っており、それはツェズールの拡大と、Es音を基準音とする音響音階和音を用いていることによって裏付けられる。ウルマンがマッケイのテキストで表現される「絶対的なもの」としての神性をシュタイナーとの関連の中で解釈し、音響音階の語法を重ね合わせていたことを示していると言える。

本節ではマッケイによる二つのテキストの分析を通じて、その詩的表現とウルマンの作曲との間に、これまでの文脈で見られたような接点が見出しうるかについて検討した。ウルマンの作曲過程におけるテキスト解釈を見る限り、《宗教的な歌曲》の他の歌曲と同様のコンテキストにおいて、音響音階の用法を重ね合わせている様子が見られた。従って、

異なる複数のテキストを組み合わせた《宗教的な歌曲》という作品は、シュタイナー思想との関連によってウルマンによって結び付けられており、そこには彼の音響音階とその用法が主要な役割を果たす。

## 第5節 ウルマンの作曲過程から見る音響音階の意図とその役割

本章の分析を通じて、シュタイナー思想と関係する各テキストに対して、その思想的意味を考察しつつ、同時に音響音階の用法を具体的に検証しながら、作曲者がテキストから何を解釈し、それがいかなる形で音楽化されているのかについて検討を行った。その作曲の過程から観察できる最も顕著な特徴は、元々はシェーンベルクから影響を受ける形で見出された音響音階が、シュタイナーの芸術観と呼応し、その思想的コンテキストの一致の中で用いられたとみなせる点にある。

シュテッフエンはその詩作において、ゲーテ的な自然認識を通じ、自らの内部に生じた自然との精神的つながりを自身の詩的言語に置き換える。詩人が自然を通じて直観したもの、その自然との精神的なつながりが反映されたテキストはシラーの言う「生ける形態」を獲得し、そのような芸術作品の姿はシュタイナーの「自由」の思想において特に重視される。このような自然の直観、自然との精神的つながりは、シュタイナーにとっては感覚世界と精神世界、その二世界の統合的把握につながるものとして捉えられるからである。シュテッフエンのテキストにおいて描写される、直観を通じた自然との精神的つながりに対して、ウルマンは自らの音響音階とその和音を重ね合わせる。このことはウルマンの音楽理念を考慮する上で、シュタイナーがこの直観という概念において思想的根拠となったということを裏付けていると言える。音響音階による和音をはじめとする「新しい和音」はシェーンベルクを通じて解放された結果、音の成り立ちではなく美学的価値判断によって規定されることになるが、ウルマンが「和音の認識」という一つの美学的価値判断に根源現象という直観の働きを措定していたことは第3章を通じて言及してきた通りである。直観を統合的把握の鍵とみなすシュタイナーの思想にあつて、シュテッフエンのテキストにおける「自然との精神的なつながり」とウルマンによる音響音階和音の明確な使用との間に重

層性が見られることは、双方の間をシュタイナー的「直観」が媒介していることを意味すると言える。

外界である自然を通じて「原型なるもの」を直観する、すなわち神性への道を把握しようとするシュテッフエンに対して、ノヴァーリスは自らの精神の「内」に神性を希求し、その内面世界を拓こうとする。ゲーテ的な外への自然認識に対して、ノヴァーリスによる人間の精神の奥底に通じているはずの「絶対的なもの」を措定する内への自己認識を、シュタイナーは対極的な姿勢として位置付ける。しかし、「原型なるもの」であれ「絶対的なもの」であれ、内在する神性、一なる必然性を見出そうとする点で両者は同じ性向の下に包摂されうる。このようにシュタイナーはノヴァーリスのロマン主義的詩作を自らの「自由」、つまり「二世界の統合」の文脈において評価する。ノヴァーリスは『聖歌（宗教的な歌曲）』を通じて、自らの「内」に神性としてのキリストの顕現を捉えようとする。その媒介者としての役割を果たすのがマリアであり、そこには彼のゾフィー体験が深く根を下ろしている。ノヴァーリスによる、媒介者としてのマリア（ないしはゾフィー）を通じた内面世界の描写に対して、ウルマンはそのほぼ全編にわたって、音響音階和音の響きを対応させている。このことはすなわち、マリア賛美を告白するノヴァーリスの『聖歌』最終句において解釈されうる、シュタイナー的で一元論的な「二世界の統合」への方向性と、ウルマンの音楽理念の間には意味上の一致が指摘できることを示している。

このように、シュテッフエンのゲーテ的な自然描写も、ノヴァーリスによる自らの内奥へ沈潜するロマン主義的描写も、シュタイナーによる二世界の統合的把握、統一世界への視座の下に解釈される。この文脈において、シュテッフエンやモルゲンシュテルンがその詩的言語において用いる天使の表象は、20世紀初頭の「神秘主義の侵入」との関係の中で、シュタイナーによって二世界の媒介として解釈された、人智学的なメタファーであるとみなすことができる。世紀末ウィーンを生きたシュタイナーにとって、当時の人々の関心が向けられた「無意識」という人間の内奥にある領域は、人間の内部現象でありながらも感覚的には把握できない領域であり、「直観」に価値を置く自らの「自由」の思想と親和性が高かったと考えられる。シュタイナーはノヴァーリスによる「ロマン化」の過程と、人間の睡眠における無意識世界とを同列的に解釈する。シュタイナーの人智学においては、「眠り」において感覚世界と精神世界が特に交わるのであり、この二世界の媒介としての天使の表象は、感覚世界において顕現した精神世界のメタファーとして機能する。シュテッフエン、スイス民謡、モルゲンシュテルンによる各テキストへの付曲において、ウルマンが明らかに

意図的に、天使という表象性の描写に音響音階を重ね合わせる過程が分析できる。このことはこれまで述べてきたように、シェーンベルク由来の調性観とシュタイナーの思想とがウルマンの音楽理念において交わるという意味で示唆的である。すなわち、ウルマンが元来有していたシェーンベルク的な汎調性への視座において、シュタイナーの「自由」の思想は親和性の高いものであり、ウルマンの音楽理念を思想的に支える役割を果たしたことを意味していると考えられる。性別を持たない「天使」の表象性は一元論的統合の象徴であって、かつてシェーンベルクが自らの汎調性のイメージを天使になぞらえたように、ウルマンにとっても「長調と短調」あるいは「調性と非調性」の統合という自らの音楽理念を象徴する意味を持ち、同時にシュタイナー的な二世界の統合を意味するものであったと考えられる。

感覚世界において精神世界、つまり超感覚的な神性の顕れを見出そうとするシュタイナーの人智学における姿勢は、マッケイのテキストにおいても顕著に見られる傾向である。ウルマンは付曲において、マッケイの詩的言語によって描かれる神性の描写に対して、やはり音響音階を対応させていると分析できる。特に〈ドルナッハのクリスマスの朝〉において詩的主体が神性に触れるという象徴的な箇所、ウルマンはツェズールを意図的に拡大して、さらに音響音階和音を象徴的に用いる。ここでもテキストのシュタイナー的解釈と音響音階の用法の間でコンテキストの一致が見られる。

ウルマンによる一連の付曲過程において、音響音階による「新しい和音」（あるいは「音の共同体」）は伝統的な和声的枠組みからは逸脱し、調性的な響きと非調性的な響きのせめぎ合いの中で、この二つの要素が和合的にも離反的にも作用することで、新たな聴感覚をもたらしている。本章では、シュテッフェンによるゲーテ的な自然把握やノヴァーリスによる精神世界への沈潜といった、シュタイナー思想において感覚世界と精神世界の交わりとして解釈される詩的表現、またこの二世界の交わりが神秘主義的表象性を伴って描写される詩的表現を対象として扱った。音響音階による調性と非調性の両義性という性質は、こういった詩的表現の持つ世界観の音楽的表現に加えて、特に自然の中での「直観」、精神世界への沈潜、神秘主義的な表象、「神性」に触れるといったテキストの「意味上の変化」を音楽化する上で、主たる役割を担っていると言える。

音響音階を中心としたウルマンの和声語法は、作曲者自身が表明しているように、「ロマン派の和声と無調の和声の隔たりを埋める」ことを目指している。それはすなわち、シェーンベルクの汎調性のように、調性と非調性を統合しようとする一元論的な調性の姿

への志向を意味する。このような音響音階にとって、シュタイナーの「自由」の思想、すなわち感覚世界と精神世界を一元論的に解釈し、そこに統一を見出そうとする思想は、自らの音楽理念を支える思想的根拠として機能していたと考えられる。本章で扱った歌曲でのウルマンの作曲過程において見られる、両者のコンテクスト上的一致がそれを示している。

## 結論と今後への課題

本論文では、ウルマンの和声語法において中心的な役割を担っていると考えられる音響音階とその和音について、まず理論的背景と思想的背景からその由来を検討し、この音階がシェーンベルクの「不協和音の解放」や「汎調性」といった音楽理念を共有する形で導き出され、シュタイナーにおける「直観」という思想的な拠り所を得て自らの語法へと結びついたとみなせることを明らかにした。さらに、作曲者自身の言説を解釈しながら音響音階の理論的基礎を整理した上で、《6つの歌曲》Op.17と《宗教的な歌曲》Op.20の二つの歌曲集の分析を行い、この音階の持つ調性と非調性の両義性という特徴が、この両者およびウルマン自身の音楽理念と密接な関係を持ちながら歌曲創作に結びついていることを示した。

本稿前半の第I部では、ウルマンによる音響音階への視座に焦点を当てた。第1章では、ウルマンの歌曲作品を20世紀前半の歌曲史に位置付けた上で、彼の歌曲創作の概観と芸術観の形成について、文化・社会的背景や作曲家としての遍歴、シュタイナー思想への接近に触れながら考察した。また、ウルマンが創作中期において到達した独自の和声語法がシェーンベルクとシュタイナー双方の影響の下に成り立ち、彼の創作を支える主要な要素になったと推察される経緯について言及した。テレージエンシュタット強制収容所で書かれた論考からは、ウルマンが収容所内での後期創作においてもこの自らの理念を貫こうとしたことが窺える。

第2章では、シェーンベルクの『和声学』（1911年）に端を発する「不協和音の解放」や「汎調性」の理念について中心的に論じ、音響音階がこの理念と深く関わっていることを、全音音階和音や四度和音との関係について言及しながら示した。『和声学』に通底する表現主義的性格や自然倍音への関心は、同時代のウィーンで青年期を過ごしたウルマンにとって親和性の高いテーマであったことが推察される。ウルマンの作品に頻繁に見られる四度和音と全音音階和音はシェーンベルクの「不協和音の解放」からの影響を顕著に示している。音響音階とその和音もこれらと同様の用法において用いられており、理論的には、シェーンベルクの「汎調性」の理念を独自に発展させたものとして位置付けられる。

第3章では、ウルマンへの影響が推察されてきたシュタイナーの思想に焦点を当て、まず世紀転換期における「神秘主義の侵入」と「ゲーテ・ルネサンス」といった社会背景につ



いて概観し、シュタイナー初期哲学の鍵となるゲーテ自然学とシラーの美学理論について詳述した。ゲーテ自然学における「直観」の概念は、シラーの『美的教育書簡』における、美と芸術をカント的二元世界をつなぐものとする美学理論と結びつけられ、シュタイナーの「自由」の思想へと敷衍される。それゆえに、シュタイナーは自らの初期哲学においてこの直観と芸術の関係性を重視する。ウルマンが自らの音楽理念との関係においてシュタイナーを思想的背景とするに至った経緯と根拠は、以下の三点において整理される。まず、音響音階によって形成されるような「音の共同体」（あるいは「新しい和音」）はシェーンベルクを通じて理論的に解放されるが、それらが実際に受容される過程においては人間の美学的価値判断に左右される。従ってシュタイナーが重視する直観の概念は、第一に同価値判断における認識論的根拠として機能したと考えられる点である。第二に、シュタイナーによる二元世界の統合的把握という目標は、汎調性というやはり統合的な志向を背景に持つウルマンの理念にとって、その方向性において一致する点。そして第三に芸術行為というのは、シュタイナー初期哲学においては直観を通じて精神に捉えたものを表出化するという行為であり、「自由」の思想へとつながる。この意味において、直観に関わる「音の共同体」を用いた創作というウルマンの行為そのものの根拠となる点である。このような経緯において、ウルマンの理念はシュタイナーという思想的な拠り所を得ることになったと考えられる。

論文後半となる第Ⅱ部では、音響音階とウルマンの創作理念の関係、またそれらが作品における実際の用法といかに関わっているかについて焦点を当てた。第4章では、ウルマン自身の論考や言説を引用しながら、シェーンベルクとシュタイナーという二つの背景との関係において、彼の表明する創作理念がどのように意味づけられるかについて論じた。ウルマンの表明する、調性といわゆる「無調性」のジンテーゼという理念は、調性と非調性の両義的な性格を併せ持つ音響音階に象徴され、「汎調性」の理念を引き継いでいる。また彼の主張する「共同体的な芸術体験」とは、音の間の支配関係を断たれた十二音に対して「音の共同体」という新たな連関を与えようとするものであり、それはシュタイナーによる「自由」、すなわち直観を通じた二世界の統合という思想につながる。音響音階は狭義には様々な調性を媒介し、広義には長短調組織を統合する。この音響音階の理論的基礎について整理し、さらに彼自身が言及したピアノ・ソナタ第1番Op.10の主要主題を題材に、その用法に関する予備的な分析を行った。また、歌曲作品においても同様の分析が可能であることを示した。

第5章では、シュテッフェンのテキストによる《6つの歌曲》Op.17、またノヴァーリスをはじめとする複数の詩人によるテキストを集めた《宗教的な歌曲》Op.20という二つの歌曲集について、音響音階を軸とした分析を行なった。これらの作品は、シュタイナー思想と関連を持つ点で共通している。分析の結果、各々のテキストにおいてシュタイナー的な「二元世界の統合」との関連が見出せる描写に対して、ウルマンによる音響音階の使用は明確に対応関係にあることが明らかになった。第5章前半ではシュタイナーの「直観」について、ゲーテ的手法によって「原型なるもの」を把握して自然との精神的つながりを見出し、それを詩的言語へ結びつけようとするシュテッフェンと、自らの精神の内奥へと沈潜してゆくことによって「絶対的なるもの」へと迫ろうとするノヴァーリスのテキストを順に考察した。両者のテキストにおいて、その根幹となる詩的表現に対して音響音階とその和音が特に明確な形で観察できることは、この音階がシュタイナーの直観の概念と結びついて用いられたものであることを示している。第5章後半では、まず「天使」という表象性に焦点を当てた。感覚世界の内に精神世界とのつながりを見出そうとするシュタイナー的な直観の過程において、神秘主義的な天使の表象性は二元世界の媒介としての人智学的メタファーとして機能する。テキストにおけるこの表象性に対してウルマンは音響音階を意図的に重ねていると言えるが、それはシュタイナー思想における二元世界の統合との関係にとどまらず、同様に天使の表象性を用いてシェーンベルクが言い表した、汎調性の理念における長短調の統合を想起させる。マッケイのテキストへの付曲においても、ウルマンがシュタイナー的「二元世界の統合」を解釈した上で、音響音階を意識的に対応させているという分析結果が得られた。

以上のことから、ウルマンの和声語法において主要な役割を担う音響音階とその和音は、シェーンベルクの「汎調性」の理念を受け継ぎ、シュタイナーによる思想がそこに拠り所を与えるものであったことが、作品分析を通じて裏付けられる。シェーンベルクの音楽理念を理論的背景に持つ音響音階にとって、シュタイナーの思想と芸術観は、音響音階の認識論的な根拠となっただけでなく、音響音階を用いたウルマンの音楽理念とその創作そのものに意義を与えるものであったと結論づけられる。

20世紀初頭は、シェーンベルクが一つのきっかけとなって「調性音楽」と「無調音楽」という対立的概念が生じ、後の時代の音列主義を導く「十二音技法」の大きな存在の影で、各々の作曲家が独自の新たな和声体系を開拓しようとした時代でもあった。変遷していく調性観の中であって、調性的でも非調性的でもない、その両義的な性格を持つ音響音

階は、この時代に注目された全音音階やオクタトニック（八音音階）などと同様に、作曲家に新たな表現の可能性をもたらすものだったと言える。ウルマン自身が自らの様式について述べた「ロマン派の和声法と無調の和声法の隔たりを埋める」という表現は、音響音階の持つこの性格と正確に一致する。ウルマンはシェーンベルクに影響を受けつつも、音楽におけるアナーキーとも言える状況の中、十二音技法や調性観をめぐる葛藤を抱えながら自らの方向性を模索し、シュタイナーという思想的な拠り所を得るに至った。それを示すように、シュタイナー思想と関連を持つテキストへのウルマンの作曲過程を見る限り、音響音階の持つこの両義的性格は、テキストにおいて描写される「二世界の統合」というシュタイナー思想における主題を音楽化する上で主要な役割を担っている。ウルマンは作曲においてそれぞれのテキストに異なる色合いを与えているが、それをもたらしている主要な要素の一つは音響音階によってもたらされる調性と非調性の濃淡であって、音響音階は作曲の背後においてほとんど常にその存在が想定されるべき、主要な要素であると言える。ウルマン自身の言葉がこのことを物語っている。「僕が自らの作品を概観するとき、各々の作品にそれぞれ異なる様式を見るが、しかしそれにも関わらずそれらは同じところに属しているように思える。様式についての議論に関しては、僕はもう長らく、芸術に反するものだと思っている。各々の鳥は、彼らそれぞれのやり方で歌うものだ。クラウディウスの詩の中で詠われているように。<sup>45</sup>」（Richter 2000: 104-105）ゲーテの「原型とメタモルフォーゼ」の概念がシェーンベルクやヴェーベルン、あるいはシェンカーに代表されるような同時代の音楽における還元的思考に影響を与えたように、ウルマンの場合は特にシュタイナーを介して、ゲーテと結びついていた。ウルマンによって書かれる各々の作品はそれぞれのやり方によって歌われた「メタモルフォーゼ」であって、それだけで全体として同一の源泉、すなわち音響音階へと還元されるという、そのような発想が根幹にはあったのではないだろうか。

ウルマンは「ジャンヌ・ダルク戯曲」への「序文」の中で表現主義やキュビズム、シュルレアリスムとゲーテの根源現象を結びつけて論じているが、20世紀初頭という時代はダーウィニズムや自然主義的価値観が一層強まり、キリスト教的価値観の瓦解とニーチェ思想の多大な影響の中で人々の実存的不安もまた高まり、ある種の混沌した状況にあったと

---

<sup>45</sup> 原文は以下の通り。Wenn ich meine Arbeiten betrachte, so sehe ich in jedem Werke einen anderen Stil und es will mir schienen, daß sie doch zusammengehören. Die Stildiskussion empfinde ich schon lange als kunstwidrig. Ein jeder Vogel singt seine eigene Weise, wie es in dem Gedichte von Claudius heißt.

言える。このような状況において、表現主義やシュルレアリスムといった芸術潮流、フロイトやユングに代表される精神分析学、ヘッケルの一元論者同盟、シュタイナーの自己認識論に至るまで、人間の内部で起こっていることについて人々が特に関心を向けた時期であった。人間精神においてまだ未開の領域は、当時の芸術家にとっては、近代化に伴って危機的状況に陥りつつあった人間性を回復するための最後の方途のように映ったのだろう。歴史的にも二つの世界大戦が引き起こされるこの激動の時代に、19世紀とはまた異なる形で、人々の精神的なものへの希求が芸術において顕在化した時期とも言える。ウルマンの音楽はこの時代特有の精神状況を映し出しているとも言えるが、そこに見られるのはロマン主義の時代への前時代的な憧憬ではない。時代の大きな転換期の諸相を背景として、この時期ゆえに検討課題となり、作品として生まれ出たであろう、客観と主観・理性と精神の間の相克、そしてその克服への意志もまた確かに映し出されている。ウルマンはまさにこのような時代精神の中に作曲家として生き、シェーンベルクの音楽理念やシュタイナーの思想は、彼の創作に根拠と意義、そして主たる表現領域を与えるものであったと考えられる。

本研究においては、音響音階とシュタイナー思想との関係を主要な論点の一つとしたために、分析対象としては必然的にシュタイナーに関係するテキストへの付曲についてのみに絞らざるを得なかった。しかしながらウルマンの一連の歌曲創作においては、シュタイナーを超えて、この作曲家に特有の感性が詩人のテキストと呼応する様子が見られる。本稿の議論に基づいて、プラハにおける他の歌曲作品についても、同時代の歌曲との関係の中で発展的に論じられる必要がある。本研究ではウルマンが用いた音響音階に関してまずその背景を明らかにすること、また和声構造の中で主要な役割を果たしているのを示すことに焦点を当てたが、音響音階を用いた和音に関してより厳密な規則性や組織性が見出さるか（あるいは全く「自由」と言えるか）については、歌曲作品以外の作品も含めて、さらに横断的な分析が必要となるだろう。さらに新ウィーン楽派の歌曲との接点、特にウルマンが並ならぬ共感を寄せていたベルクの作品との関係については、今後論じられるべきテーマとなる。また、テレージエンシュタット強制収容所における創作については、プラハでの創作期において培われた書法が発展したものとみなされており、両者の間にいかなる連関と発展が見られるかについては検証する必要がある。さらに、ウルマンが1938年にライネルに宛てた書簡において言及している、ハーバとの理論的接点とその影響について、本稿では議論を絞るために対象としなかったが、今後の研究課題となるだろう。ウル

マン研究は全体としてまだ初期の段階にあり、今後の充実が待たれる分野でもある。そのような状況にあって、研究の一つの足枷となってきたであろうシュタイナー思想との関係について光を当てたことが、今後のウルマン研究にとっての足がかりとなることを期待したい。

## 参考・引用文献

- Adler, Hans Günther. 1974. *Der verwaltete Mensch: Studien zur Deportation der Juden aus Deutschland*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- . 1960. *Theresienstadt 1941-1945: Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft: Geschichte, Soziologie, Psychologie*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- . 1958. *Die verheimlichte Wahrheit: Theresienstädter Dokumente*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Adorno, Theodor W. 1990. „Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition (1958)“. In: *Gesammelte Schriften, Band 16*: 68-84. Berlin: Suhrkamp.
- . 1971. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. In: *Gesammelte Schriften Bd.13*. Berlin: Suhrkamp. (アドルノ, T.W. 1999. 『マーラー 音楽観相学』 龍村あや子訳。東京：法政大学出版局。)
- . 1949. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J.C.B. Mohr. (アドルノ, T.W. 2007. 『新音楽の哲学』 龍村あや子訳。東京：平凡社。)
- Amon, Reinhard. 2005. *Lexikon der Harmonielehre: Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analyseschriften für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*. Wien: Doblinger Metzler.
- Barnes, Henry. 2005. *Into the Heart's Land: A century of Rudolf Steiner's Work in North America (Kindle-Edition)*. Forest Row: Rudolf Steiner Press.
- Bauni, Axel / Hoesch, Christian. 2004. „Editorischer Bericht“. In: *Ullmann Sämtliche Lieder*: 228-239. Mainz: Schott.
- . 2004. „Vorwort“. In: *Ullmann Sämtliche Lieder*: II-XIII. Mainz: Schott.
- Beller, Steven. 1989. *Vienna and the Jews, 1867-1938: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University. (ベラー, S. 2008. 『世紀末ウィーンのユダヤ人—1867-1938』 桑名映子訳。東京：刀水書房。)
- Benetková, Vlasta. 1995. „Viktor Ullmanns ‚Tagebuch‘, sein Ort im Leben und Werk des Komponisten“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*. Hamburg: von Bockel.
- Bergman, Rachel E. 2013. „Set on noteS: Palindromes and Other Symmetry in the Music of

- Viktor Ullmann.“ In: *A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part IV)*, ed. David Carson Berry, *Gamut* 6/1 (2013): 193–218.
- . 2001. „The Musical Language of Viktor Ullmann“. Ph.D. diss., Yale University.
- Böhme, Gernot. 1997. *Goethe Handbuch Band 3: Prosaschriften*. Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler.
- Busch, Regina / Schäfer, Thomas / Kapp, Reinhard 2000. „Der »Verein für musikalische Privataufführungen«“. In: *Arnold Schönbergs Wiener Kreis/Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. Sept. 1999*, Christian Meyer (Hg.) (= *Journal of the Arnold Schönberg Institute, Bd. 2*): 107-121. Wien: Arnold Schönberg Center.
- Dahlhaus, Carl. 2001. „Harmony“ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.)*, Vol.10: 865–867. London: Macmillan.
- . 1968. „Emanzipation der Dissonanz“. In: *Gesammelte Schriften, Band 8 (2005)*: 665-673. Laaber: Laaber.
- Delaere, Mark. 1993. *Funktionelle Atonalität*. Wilhelmshafen: Florian Noetzel.
- Dostal, Jan. 1995. „Ullmann als Anthroposoph“, „Erläuterungen zu den Gedichten und Aphorismen“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*, hrsg. von Hans-Günter Klein: 126-142. Hamburg: von Bockel.
- Dümling, Albrecht. 2018. „Viktor Ullmann über Tonalität und Atonalität: Ein wiederentdeckter Aufsatz von 1935.“ In: *mr-Mitteilungen*, 95: 1-5. Berlin: musica reanimata.
- Dürr, Walter. 2000. „Hymne und Geistliches Lied: Franz Schuberts Novalis-Vertonungen“. In: *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert: theologische, musiklogische und literaturwissenschaftliche Aspekte / hrsg. von Irmgard Scheitler*: 105-122. Tübingen-Basel: Francke.
- Eberle, Gottfried. 2006. „„Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf“ zu Viktor Ullmanns Hölderlin-Liedern“. In: *mr-Mitteilungen* 60: 1-10. Berlin: musica reanimata.
- Eckermann, Johann Peter. 1836a. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Bd.1 (Deutsches Textarchiv). Leipzig:Brockhaus. (エッカーマン, J.P. 1969. 『ゲーテとの対話 (上)』 山下肇訳。東京：岩波書店)
- . 1836b. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Bd.2 (Deutsches Textarchiv). Leipzig:Brockhaus. (エッカーマン, J.P. 1969. 『ゲーテとの

- 対話 (中) 』山下肇訳。東京：岩波書店)
- . 1848. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Bd.3  
(Deutsches Textarchiv). Leipzig:Brockhaus. (エッカーマン, J.P. 1969. 『ゲーテとの  
対話 (下) 』山下肇訳。東京：岩波書店)
- Gárdnyi, Zsolt / Nordhoff, Hubert 1990. *Harmonik*. Wolfenbüttel: Mösele.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1958. „Maximen und Reflexionen“. In: *Goethes Werke*  
*Bd.12*. Hamburg: C. Wegner.
- . 1881. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Stuttgart-Tübingen: J. G.  
Cotta'sche Buchhandlung. (ゲーテ, J.W. 2019. 『ゲーテ=シラー往復書簡集』森淑  
仁, 田中亮平, 平山令二, 伊藤貴雄訳。東京：潮出版社。)
- . 1829. „Das Märchen“. In: *Goethes Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand*. 15.  
*Band*: 213-262. Stuttgart-Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- . 1810. *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta. (ゲーテ, J.W. 1980. 『色彩論』木村  
直司訳。In: 『ゲーテ全集 14』東京：潮出版社。)
- Gutman, Israel / Eberhard Jäckel / Peter Longerich / Julius H Schoeps (Hrsg.). 1998.  
*Enzyklopädie des Holocaust: Die Verfolgung und Ermordung der europäischen*  
*Juden*. München: Piper.
- Hájková, Anna. 2014. „To Terezín and Back Again: Czech Jews and their Bonds of  
Belonging from Deportations to the Postwar“. In: *Dapim: Studies on the Holocaust*,  
*Vol.28 No.1*: 38-55.
- Hammacher, Wilfried. 2000. „Viktor Ullmanns Oper *Der Sturz des Antichrist*: Dramatische  
Skizze von Albert Steffen“. In: «*Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit*» *Die*  
*Referate des Symposiums aus Anlaß 100. Geburtstags von Viktor Ullmann in Berlin*  
*am 31. Oktober/1. November 1998*: 121-131. Saarbrücken: Pfau.
- Helmholtz, Hermann L.F.v. 1877. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische*  
*Grundlage für die Theorie der Musik, Vierte umgearbeitete Ausgabe*. Braunschweig:  
Friedrich Verlag und Sohn. (ヘルムホルツ, H.L.F.v. 2014. 『音感覚論』辻伸浩訳。東  
京:星雲社。)
- Hiebel, Friedrich. 1960. *Albert Steffen: Die Dichtung als Schöne Wissenschaft*. Bern: Francke.
- Kämpchen, Martin. 2013. „Rabindranath Tagores Rezeption in Deutschland, Österreich und



- der Schweiz 1913-2013“. In: *Rabindranath Tagore: ein anderer Blick auf die Moderne*, hrsg. von Gabriele Fois-Kaschel: 17-36. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Kárný, Miroslav / Raimund Kemper / Margita Kárná (Hrsg.). 1994. *Theresienstädter Studien und Dokumente 1994*. Prag: Academia.
- Klein, Hans-Günter. 1995. „Vorbemerkung“ zum Textbuch der Oper „Der 30. Mai 1431“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*: 145-146. Hamburg: von Bockel.
- Kolben, Robert. 1996. „Viktor Ullmann und die Anthroposophie“. In: *Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags 14.-16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*: 39-54. Hamburg: von Bockel.
- Kretschmer, Ernst. 1985. *Christian Morgenstern*. Stuttgart: Metzler.
- Kursell, Julia / Schäfer, Armin. 2010. „Kräftespiel: Zur Dissymmetrie von Schall und Wahrnehmung“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2: 189-218. Bielefeld: Transkript. (クルセル, J / シェーファー, A. 2016. 「力の競合——音響と知覚の非対称性について——」 沼口隆訳。岩波書店『思想』第1103号: 47-70。)
- Luchterhandt, Gerhard. 2014. „Vom Einfall zum Gedanken“. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 9/2 Jg. 2012 (2014): 197-225. Hildesheim: Georg Olms.
- . 2008. *Viele ungenutzte Möglichkeiten: die Ambivalenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs*. Mainz: Schott.
- Mackaye, Percy / Steffen, Albert. 1937. *In another Land / Im andern Land*. Dornach: Verlag für Schöne Wissenschaften.
- Morgenstern, Christian. 1973. *Wir fanden einen Pfad (1914). Gedichte. Sämtliche Dichtungen I. Band II*. Basel: Zbinden.
- . 1922. „Autobiographischer Notiz (1913)“. In: *Stufen: Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*: 9-13. München: R. PIPER & CO. (モルゲンシュテルン, クリステイアン 2003. 「自伝的ノート」 『絞首台の歌』 種村季弘訳: 227-236. 東京: 書肆山田。)
- . 1914. *Wir fanden einen Pfad*. München: R. Piper & Co.
- Naegele, Verena. 2002. *Viktor Ullmann: Komponieren in verlorener Zeit*. Weilerswist: Dittrich.
- Neighbour, Oliver Wray. 2001. „Schoenberg [Schönberg], Arnold.“ Grove Music Online.

- 2001; Accessed 1 Sep. 2020. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025024>.
- . 1983. „Arnold Schönberg“. In: *The New Grove Second Viennese School*. London: Papermac.
- Novalis. 1960a. *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Zweiter Band: Das philosophische Werk I*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- . 1960b. *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband. Dritter Band: Das philosophische Werk II*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Oldham, Guy / Campbell, Murray / Greated, Clive. „Harmonics“. Grove Music Online. 2001. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>)
- Patzlaff, Rainer. 2019. *Rudolf Steiner und das „Nicht-Wort“ in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Info3.
- Proskauer, Heinrich O. 1973. „Nachwort des Herausgebers“. In: *Christian Morgenstern. Wir fanden einen Pfad. Gedichte. Sämtliche Dichtungen I. Band 11*: 70-79. Basel: Zbinden.
- Richter, Konrad. 2001. „Viktor Ullmann: Die Wiederentdeckung eines Verschollenen. Anlässlich des Konzertes zum Osnabrücker Friedenstag am 24. Oktober 2000 im Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums“. In: *Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft VIII / 2001: Friedenspolitik und Friedensforschung*: 117-123. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.
- . 2000. „Einführung in die Kompositionsprinzipien der Klaviersonaten Viktor Ullmanns“. In: *«Lebe im Augenblick, lebe in der Ewigkeit» Die Referate des Symposiums aus Anlass des 100. Geburtstags von Viktor Ullmann in Berlin am 31. Oktober/1. November 1998*: 103-120. Friedberg: Pfau.
- Safranski, Rüdiger. 2007. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München-Wien: Carl Hanser.
- (ザフランスキ, R. 2010. 『ロマン主義 あるドイツ的な事件』津山拓也訳。東京：法政大学出版局。)

- Sayer, Derek. 2013. *Prague, Capital of the Twentieth Century: A Surrealist history*.  
Princeton: Princeton University. (セイヤー, D 2018. 『プラハ、二〇世紀の首都：あるシュルレアリスム的な歴史』阿部賢一、河上春香、宮崎淳史訳。東京：白水社。)
- Schibli, Sigfried. 2005. *Alexander Skrjabin und seine Musik: Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*. BoD - Books on Demand.
- Schiller, Friedrich von. 1881. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Stuttgart-Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung. (シラー, F.v. 2019. 『ゲーテ＝シラー往復書簡集』森淑仁, 田中亮平, 平山令二, 伊藤貴雄訳。東京：潮出版社。)
- . 1795. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. [1. Teil; 1. bis 9. Brief.] In: *Die Horen, Band 1, 1. Stück (Deutsches Textarchiv)*: 7-48. Tübingen: J. G. Cotta. (シラー, F.v. 2003. 『人間の美的教育について』小栗孝則訳。東京：法政大学出版局。)
- . 1795. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. [2. Teil; 10. bis 16. Brief.] In: *Die Horen, Band 1, 2. Stück (Deutsches Textarchiv)*: 51-94. Tübingen: J. G. Cotta.
- . 1795. Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. [3. Teil; 17. bis 27. Brief.] In: *Die Horen, Band 2, 6. Stück (Deutsches Textarchiv)*: 45-124. Tübingen: J. G. Cotta.
- Schönberg, Arnold. 1976. „Komposition mit zwölf Tönen“. In: *Gesammelte Schriften 1*, hrsg. von Ivan Vojtěch: 72-96. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- . 1958. *Briefe, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*. Mainz: Schott.
- . 1954. *Structural Functions of Harmony*. London: Williams and Norgate.
- . 1922. *Harmonielehre, III. vermehrte und verbesserte Auflage*. Wien: Universal.
- Schorsche, Carl E. 1971. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Alfred A. Knopf. (シヨースキー, C.E. 1983. 『世紀末ウィーン：政治と文化』安井琢磨訳。東京：岩波書店。)
- Schultz, Ingo. 2008. *Viktor Ullmann: Leben und Werk*. Kassel: Bärenreiter.
- . 2006. „Ullmann, Viktor“ In: *MGG - Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil 16* : 1195–1198. Kassel: Bärenreiter.

- . 2001. „Ullmann, Viktor (Josef)“ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2nd ed.) Vol. 21*: 62–64. London: Macmillan.
- . 2000. „Viktor Ullmann und Arnold Schönberg: Dokumente aus den Jahren 1917-1919“. In: *Arnold Schönbergs Wiener Kreis/Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. Sept. 1999, hrsg. von Christian Meyer (= Journal of the Arnold Schönberg Institute, Bd. 2)*: 159-170. Wien: Arnold Schönberg Center.
- . 1998. „Die »Schönberg-Variationen« von Viktor Ullmann 1925-1929-1933/39“ In: *Viktor Ullmann. Beiträge, Programme, Dokumente, Materialien. Veranstaltungen in der Sommerakademie Johann Sebastian Bach Stuttgart 1998* : 36–43. Kassel: Bärenreiter.
- . 1994. *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte: bibliographische Studien zum Prager Musikleben in den zwanziger Jahren*. Hamburg: von Bockel.
- Seidel, Margot. 1983. *Novalis' Geistliche Lieder*. Frankfurt am Main-Bern-New York: Peter Lang.
- Selg, Peter. 2013. *Christian Morgenstern: Sein Weg mit Rudolf Steiner. 2. durchgesehene Auflage 2013*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Sichardt, Martina. 2002. „Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion.“ In: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*: 31-44. Wien: Böhlau.
- Skrjabin, Alexander. 1924. *Prometheische Phantasien*, übers. von O.v. Riesemann. Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags-anstatt.
- Steiner, Rudolf. 2010a. *Die Psychologie der Künste. Ein Vortrag, Dornach 9. April 1921*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV (<http://anthroposophie.byu.edu>). 4. Auflage 2010.
- . 2010b. *Schiller und die Gegenwart. Öffentliche Vorträge im Architektenhaus Berlin am 4. Mai 1905*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010. (シュタイナー, R. 2011. 「シラー」 『シュタイナー文学講義』 西川隆範訳: 45-69. 東京: アルテ。)

- . 2010c. *Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen Faust und durch das Märchen von der Lilie und der Schlange (1918)*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010.
- . 2010d. *Märchendichtungen im Lichte der Geistesforschung. Berlin am 6. Februar 1913*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010.
- . 2010e. *Der Geist im Pflanzenreich. Berlin, 8. Dezember 1910*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010.
- . 2001. *Das Hereinwirken geistiger Wesenheiten in den Menschen Dreizehn Vorträge, gehalten in Berlin zwischen dem 6. Januar und 11. Juni 1908*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- . 1982. „Die spirituellen Zukunftsaufgaben Norwegens und Schwedens“. In: *Nordische und mitteleuropäische Geistimpulse. Das Fest der Erscheinung Christi. Elf Vorträge aus dem Jahre 1921 gehalten in Kristiania (Oslo), Berlin, Dornach und Basel (GA 209)*: 13-69. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.
- . 1961. „Albert Steffen als Lyriker (1922)“. In: *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart (GA 36): Gesammelte Aufsätze 1921-1925 aus der Wochenschrift «Das Goetheanum»*: 197-201. Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung.
- . 1897. *Goethes Weltanschauung*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010. (シュタイナー, R. 1995. 『ゲーテの世界観』 溝井高志訳。京都：晃洋書房。)
- . 1893. *Die Philosophie der Freiheit: Grundzüge einer modernen Weltanschauung: Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 4. Auflage 2010. (シュタイナー, R. 1981. 『自由の哲学』 本間英世訳。東京：人智学出版社。)
- . 1886. *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der goetheschen Weltanschauung: Mit besonderer Rücksicht auf Schiller*. RUDOLF STEINER ONLINE ARCHIV. 3. Auflage 2009. (シュタイナー, R. 1991. 『ゲーテ的世界観の認識論要綱』 浅田豊訳。東京：筑摩書房。)
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1951. *Arnold Schönberg*. Zürich: Atlantis-Musikbücherei.

- Ullmann, Viktor. 2018. „Tonalität und Atonalität (1935)“. In: *mr-Mitteilungen*, 95: 6-9.  
Berlin: musica reanimata.
- . 1995. „Der fremde Passagier: Ein Tagebuch in Versen“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*, hrsg. von Hans-Günter Klein: 101-125. Hamburg: von Bockel.
- . 1995. „Vorwort und Widmung eines Jeanne d’Arc-Dramas“. In: *Viktor Ullmann: Materialien, Zweite, revidierte und erweiterte Auflage*, hrsg. von Hans-Günter Klein: 147-148. Hamburg: von Bockel.
- . 1993. „Goethe und Ghetto“. In: *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt: Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz: 92-93. Hamburg: von Bockel.
- . 1993. *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt: Mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*, hrsg. und kommentiert von Ingo Schultz. Hamburg: von Bockel.
- . 1935. „Zur Charakteristik der Tonarten“. In: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, 7. Jg. (1935): 244-246. Wien: Universal.
- . 1930. „Alban Berg“. In: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik*, 12. Jg. (1930), Heft 2, Februar 1930: 50-51. Wien: Universal.
- . 1929. „Zur Frage der modernen Vokalmusik“. In: *Der Auftakt: Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik*, 11 (1929.9.): 273–275. Prag: Auftakt.
- Vojtěch, Ivan. 2000. „Einige Anmerkungen zur Idee des »Vereins für musikalische Privataufführungen« in Wien“. In: *Arnold Schönbergs Wiener Kreis/Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. Sept. 1999, Christian Meyer (Hg.) (= Journal of the Arnold Schönberg Institute, Bd. 2)*: 107-121. Wien: Arnold Schönberg Center.
- Wellbery, David E. 2014. „Form und Idee: Skizze eines Begriffsfeldes um 1800“. In: *Morphologie und Moderne: Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*: 17-42. Berlin: Walter de Gruyter.
- Zander, Helmut. 2007. *Anthroposophie in Deutschland: Theosophische Weltanschauung Und Gesellschaftliche Praxis 1884-1945*. Band 1. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Zinck, Karl Hugo. 1986. „Der Dichter sei Arzt: Albert Steffen und die Therapeutische Dichtung.“ In: *Hinweise und Studien. Zum Lebenswerk von Albert Steffen. Heft 1*: 1-22. Dornach: Verlag für Schöne Wissenschaften.
- 浅井祐太 2014. 「シェーンベルクにおける無調音楽の構成原理」 美学会『美学』第65巻1号 (244号) : 133-142.
- 浅田豊 1991. 「訳者あとがき」 シュタイナー『ゲーテ的世界観の認識論要綱』: 179-199. 東京: 筑摩書房。
- 生松敬三 1981. 『二十世紀思想渉猟』 東京: 青土社。  
—— 1977. 「ドイツ神秘主義」 『西洋哲学史の基礎知識: 西洋哲学の形成と展開』: 124. 東京: 有斐閣。
- 井藤元 2012. 「『美育書簡』とゲーテ-シュタイナーのゲーテ=シラー論」 『近代教育フォーラム』第21号: 91-101.
- 井藤元、山原麻紀子 2012. 「ルドルフ・シュタイナーの音楽理論 ——その思想的背景と教育実践の連関——」 『東京家政学院大学紀要』第52号: 45-52.
- 井藤元 2012. 『シュタイナー「自由」への遍歴: ゲーテ・シラー・ニーチェとの邂逅』 京都: 京都大学学術出版会。  
—— 2011. 「シュタイナーとニーチェ ——ニーチェ論に潜在するゲーテ的自然観」 『京都大学大学院教育学研究科紀要』第57号: 81-95.  
—— 2007. 「シラー『美的書簡』における『遊戯衝動』 ——ゲーテ文学からの解明——」 『東京大学大学院教育学研究科教育学研究室研究室紀要』第33号: 89-100.
- 上山安敏 1989/2014. 『フロイトとユング—精神分析運動とヨーロッパ知識社会』 東京: 岩波書店。  
—— 1986. 「世紀末におけるモルフォロジー」 『モルフォロギア (ゲーテと自然科学)』1986(8): 2-15.
- 稲田伊久穂 1988. 「リルケの「窓」のモチーフ(上)」 『ドイツ文学研究』33巻: 22-51.
- 今井兼次、池原義郎、上松佑二 1971. 「ルドルフ・シュタイナーの建築と思想」 『日本建築学会論文報告集』第156号 (昭和46年8月) : 59-66.
- 上野大輔 2005. 「A.シェーンベルクの教育活動と音楽思想」 『東京情報大学研究論集』Vol.8 No.2: 25-35.

- 衛藤吉則 2019. 「生の哲学としてのシュタイナー教育思想：ニーチェ思想との連続性」  
『HABITUS』23巻: 17-30. 広島：西日本応用倫理学研究会。
- 2018. 『シュタイナー教育思想の再構築：その学問としての妥当性を問う』 京  
都：ナカニシヤ出版。
- 1998. 「ルドルフ・シュタイナーの人智学的認識論に関する一考察」『教育哲学  
研究』第77号: 65-77.
- 岡部雄三 1998. 「近代神秘主義」『岩波哲学・思想事典』: 370-371. 東京：岩波書店。
- 岡村康夫 1990. 「後期シェリングとペーメ 西洋形而上学と神秘主義の問題」『宗教哲学  
研究』7巻: 37-52.
- 小栗孝則 1972. 「展開」「反映」 F.シラー『人間の美的教育について』: 1-26, 174-187.  
東京：法政大学出版局。
- 小田部胤久 2009. 『西洋美学史』 東京：東京大学出版会。
- 2007. 「ロマン主義の美学を突き動かしていたもの ——三つの源泉をめぐる  
——」『ドイツ・ロマン主義研究』伊坂青司、原田哲史編: 212-233. 東京：御茶  
ノ水書房。
- 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。
- 加藤紫苑 2017. 「詩と哲学 ——ノヴァーリスと産出的構想力——」『Prolegomena: 西  
洋近世哲学史研究室紀要』8: 1-16.
- 加藤博子 2006. 「ノヴァーリスの幻想論」名古屋大学博士論文。
- 1999. 「哲学としての神秘思想 ——ノヴァーリス哲学における神と人間の関係  
——」『中京女子大学 アジア文化研究所論集』第1号: 63-69.
- 加藤芳子 1999. 「ゲーテの『イタリア紀行』」『札幌大学総合論叢』7: 101-111.
- 川桐信彦 2000. 「表現主義とティリッヒの美学」『ティリッヒ研究』創刊号, 1, 31-48.  
京都：現代キリスト教思想研究会。
- 神林恒道 1985. 「ドイツ表現主義における音楽と色彩」『待兼山論叢 美学篇』19: 3-15.
- 川尻竜彰 2014. 「『落日』ヘルダーリンとヴィクトル・ウルマン」『Lynkeus』47 (2014):  
57-73.
- 木原俊哉 1998. 「表現主義とウィーン（その2）」『大阪芸術大学紀要〈藝術〉』21:  
110-121.



- 木村直司 1980. 「ゲーテ『色彩論』への訳注」ゲーテ『色彩論』 In: 『ゲーテ全集 14』東京：潮出版社。
- 木村直弘 2007. 「根本現象としての音程 ——ヨーゼフ・マティーアス・ハウアーの音楽理論におけるゲーテ色彩論の受容をめぐって——」『モルフォロギア（ゲーテと自然科学）』29: 28-44.
- 2003. 「音楽における「傑作」のモルフォロジー：ハインリヒ・シェンカーの音楽理論におけるゲーテの自然学の反照」『モルフォロギア（ゲーテと自然科学）』25: 77-99.
- 1993. 「世紀転換期におけるゲーテ・ルネサンスと『音色旋律』（美学会第四十四回全国大会報告）」『美学』44(3): 59.
- 久野昭 1977. 「ロマン主義の哲学」『西洋哲学史の基礎知識：西洋哲学の形成と展開』：206. 東京：有斐閣。
- 1967. 『魔術的観念論の研究』 東京：理想社。
- ゲーテ, ヨハン・ヴォルフガング 2009. 「その後の展開 Verfolg」『ゲーテ 形態学論集：植物篇』木村直司編訳：208-241. 東京：筑摩書房。
- ゴナール, アンリ 2015. 『理論・方法・分析から調性音楽を読む本』藤田茂訳。 東京：音楽之友社。
- 小林奈央子 2007. 「舞台における”精神的なもの” ——ワシリー・カンディンスキーの総合舞台芸術〈舞台コンポジション〉作品における実験的身体像について——」『演劇研究センター紀要VIII 早稲田大学21世紀COEプログラム 〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』8: 209-216.
- 小林裕明 2010. 「R.シュタイナーの『道徳的想像力』の構造」『現代社会文化研究』47: 89-106.
- 小林正幸 2002. 「ヴィクトル・ウルマンとテレージェンシュタット ——あるいは、収容所のなかの『死の舞踏』」中央大学人文科学研究所編『ツァロートの道 ——ユダヤ歴史・文化研究』：355-401. 東京：中央大学出版部。
- 佐々木庸一 1963. 「ゲーテの音楽批評についての一考察」『一橋論叢』50 (2): 171-187.
- 佐藤恵子 2015. 『ヘッケルと進化の夢：一元論、エコロジー、系統樹』 東京：工作舎。
- 柴田南雄 1967. 『西洋音楽史：印象派以後』（1999年第28刷） 東京：音楽之友社。
- シュタイナー, ルドルフ 2011a. 「シラー」『シュタイナー文学講義』西川隆範訳: 45-69.

- 東京：アルテ。
- 2011b. 「ノヴァーリス」『シュタイナー文学講義』西川隆範訳: 71-79. 東京：アルテ。
- 1990. 『メルヘン論』高橋弘子訳。 東京：書肆風の薔薇。
- シラー, フリードリヒ 2003. 『人間の美的教育について』小栗孝則訳。改装版第1刷（2017年）。 東京：法政大学出版局。
- 神保京子 2010. 「大戦間のチェコにおけるシュルレアリスム運動の展開と特質」『東京都写真美術館紀要』No.9: 60-76. 東京：財団法人東京都歴史文化財団。
- 高橋巖 1991. 『シュタイナー哲学入門：もう一つの近代思想史』 東京：角川書店。
- 高橋智子 2013. 「ヘンリー・カウエルの音楽理論と実践 ——『新しい音楽の源泉』における新たな音響素材の探究——」『立教女学院短期大学紀要』45巻: 85-104.
- 高橋英夫 1954. 「天使とオルフォイス」『ドイツ文学』13巻: 54-59.
- 高橋義人 2007. 「ゲーテとロマン主義」『ドイツ・ロマン主義研究』伊坂青司、原田哲史編: 18-43. 東京：御茶ノ水書房。
- 1994. 「世紀転換期におけるゲーテ・ルネサンス ——ディルタイ、ヘッケル、カッシーラー」『現代思想』22(2): 78-93.
- 1988. 『形態と象徴：ゲーテと「緑の自然科学」』 東京：岩波書店。
- 1982. 「解題」『ゲーテ 自然と象徴：自然科学論集』: i-xvi. 東京：富山房。
- 田口博子 2012. 「神性と人間：フリードリヒ・シラーの遊戯衝動について（第四部会、<特集>第七十回学術大会紀要）」『宗教研究』85(4): 1125-1127.
- 種村季弘 2003. 「懐疑・遊戯・沈黙——Ch.モルゲンシュテルンとグロテスク詩」『絞首台の歌』種村季弘訳: 238-284. 東京：書肆山田。
- 土屋勝彦 1997. 「『世紀末ウィーン』文化の脱神話化」『名古屋市立大学人文社会学部研究紀要』3巻: 177-188.
- 鶴岡賀雄 2017. 「『神秘主義』概念の歴史と現状」『東京大学宗教学年報』34: 1-24.
- 中井章子 2007. 「自然神秘思想とロマン主義自然思想 ——ベームとノヴァーリス——」『ドイツ・ロマン主義研究』伊坂青司、原田哲史編: 18-43. 東京：御茶ノ水書房。
- 1998. 『ノヴァーリスと自然神秘思想——自然学から詩学へ』 東京：創文社。
- 中野有希子 2004. 「ヴィクトル・ウルマンのピアノ・ソナタ——『無抵抗』の『抵抗』と

それが意味するもの」『Aspekt: 立教大学ドイツ文学論集』37: 141-154.

西村拓生 2012. 「あえてシュタイナーのシラー論を語ってみる ——『美と教育』再論への一つの試み——」『近代教育フォーラム』2012, 21: 45-66.

野口孝之 2015. 「アナーキズムから神智学へ——ルドルフ・シュタイナーの「本来的自己」の言説——」『東京大学宗教学年報』32: 57-73.

——— 2012. 「ルドルフ・シュタイナーのキリスト教論（第七十回学術大会紀要）」『宗教研究』85: 246-247.

——— 2011. 「ルドルフ・シュタイナーの初期哲学」『東京大学宗教学年報』28: 159-176.

——— 2011. 「ルドルフ・シュタイナーにおけるドイツ哲学と神智学の関係」『宗教研究』84巻4輯: 237-238.

ハイネ, ハインリヒ 1965. 『ドイツ・ロマン派』山崎章甫訳。東京：未来社。

フェルガー, ペーター/シュート, マイク/エルファーフ, ジュースト 1985. 『シュタイナーと建築』中村静夫訳。東京：集文社。

福島正彦 1987. 「ベームの神智学とヘーゲル」大阪府立大学『人文学論集』5巻: 85-95.

福元圭太 2011. 「フェヒナーにおけるモデルネの『きしみ』——グスターフ・テオドール・フェヒナーとその系譜(2)——」『言語文化論究』九州大学言語文化研究院 第26号: 1-21.

——— 2009. 「魂の計測に関する試論：グスターフ・テオドール・フェヒナーとその系譜(1)」『かいろす』47: 33-48.

——— 2008. 「生物学的世界観とドイツ文芸クライス——ヘッケル一元論の射程・エルンスト・ヘッケルの思想(4)——」平成17~19年度科学研究費補助金・基盤研究(C): 1-46.

——— 2006. 「ゲーテとヘッケル——エルンスト・ヘッケルの思想(3)——」『西日本ドイツ文学』18: 1-16.

——— 2001. 「一元論の射程——エルンスト・ヘッケルの思想(1)——」『言語文化論究』13: 79-88.

藤本正幸 1983. 「イタリアにおけるゲーテ」『広島女学院大学論集』33: 207-219.

- ベンヤミン, ヴァルター 1970. 『ドイツ・ロマン主義 (ヴァルター・ベンヤミン著作集 4)』大峯顕・佐藤康彦・高木久雄訳。東京：晶文社。
- 松井利夫 1968. 「芸術家と神：神秘思想からロマン主義へ：リルケとニーチェ ——トーマス・マンと戦後作家たち」『東京外国語大学論集 (Area and Culture Studies)』No.17: 133-155.
- 丸山武夫 1978. 「聖歌」『ノヴァーリス全集 第3巻 研究・資料編』: 321-326. 東京：牧神社。
- 1978. 「基督教世界或は欧羅巴」『ノヴァーリス全集 第3巻 研究・資料編』: 327-330. 東京：牧神社。
- 三島憲一 2002. 「人智学」『岩波キリスト教辞典』: 418. 東京：岩波書店。
- 宮田眞治 1993. 「反省と表象 ——ノヴァーリスにおける『絶対なるもの』の探究と言語 ——」『芸術の射程』神林恒道編: 142-164. 京都：ミネルヴァ書房。
- 三浦信一郎 1995a. 「伝統的調性音楽からの『脱世界』 ——表現主義的無調音楽の世界」『ドイツ表現主義の世界』神林恒道編: 138-150. 京都：法律文化社。
- 1995b. 「音構成の論理学／表現主義音楽の終焉」『ドイツ表現主義の世界』神林恒道編: 260-270. 京都：法律文化社。
- 村上良夫 2000. 「ダーウィンとキリスト教」『北陸大学紀要』第24号: 143-157.
- 村田純一 2001. 「色彩の多次元性 ——ゲーテとヴィトゲンシュタイン——」『モルフォロギア (ゲーテと自然科学)』23: 16-32.
- 森章吾 1991. 「解説：ゲーテ的自然認識について」シュタイナー『ゲーテ的世界観の認識論要綱』: 139-178. 東京：筑摩書房。
- 森貴史 2019. 『裸のヘッセ：ドイツ生活改革運動と芸術家たち』東京：法政大学出版局。
- 森淑仁 1974. 「ゲーテにおける象徴的自然観の本質について」『ドイツ文學』53巻: 53-64. 東京：日本独文学会。
- 森田数実 2011. 「音楽の批判的理論(4)」『東京学芸大学紀要 人文社会科学系 II』62: 205-225.
- 山川淳生 2016. 「ゲーテの『秘儀』とその探求、及びシュタイナーの解釈」『成城文芸』235: 19-47.

ユールリングス, ヘルベルト 1995. 「ノヴァーリスとゲーテ」相良憲一訳。『モルフォロギア (ゲーテと自然科学)』17: 15-27.

リヒター, コンラート 1995. 「ヴィクトール・ウルマン ——忘れ去られた作曲家の帰還」相澤啓一・相澤ちあき訳。『ベルク年報』7: 72-84.

## 楽譜

Berg, Alban. 1920. Vier Stücke für Klarinette und Klavier. Berlin: Schlesinger'sche Musikhandlung.

Marx, Joseph. 1915. Lieder-Album Bd. 1. Wien: Universal Edition.

Schönberg, Arnold. 1910/1924. *Drei Klavierstücke, Op. 11*. Wien: Universal Edition.

Schubert, Franz. 1895. Schubert's Werke, Serie XX: Sämtliche einstimmige Lieder und Gesänge Band 6 (1819-21). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Ullmann, Viktor. 2004. Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier. Mainz: Schott.

———. 1997. Klaviersonaten Bd.1 / 2, hrsg. von Konrad Richter. Mainz: Schott.

ウルマンの譜例の引用については、ショット・ミュージック株式会社の厚意により許諾を得ている。

## 謝辞

本論文の執筆にあたり、研究の初期段階から、文献資料や研究内容の方向性や妥当性、また論文の構成方法などに関して常に的確かつ真摯にご指導を頂いた沼口隆先生にまず心より御礼を申し上げます。

研究対象の歌曲作品に見られる和声語法と、その響きの音楽史・作品史的観点からの解釈については、花岡千春先生に大変多くの有益な示唆と助言、またいつも温かい励ましを頂きました。この場で厚く御礼を申し上げます。

ウルマンの音楽語法とその思想史に照らした解釈に関しては、瀬尾文子先生、並びに堀朋平先生に示唆に富んだ助言とご意見を頂き、感謝の念に堪えません。また、和声語法や作曲様式に関する初期調査の段階では、今野哲也先生に多くの貴重な助言を頂きました。深く感謝をしております。

ドイツにおける留学中、ウルマンの歌曲作品の位置付けやその作品解釈に関して、その導入と共に多くの重要な示唆を与えてくださったピーター・ネルソン教授には拝謝の念に堪えません。

最後に、ドイツ留学中も含め、本研究を多方面から支えてくださった全ての先生や友人、また家族に対する感謝の意を表し、謝辞とさせていただきます。

## 参考資料： ウルマンの作品目録

※Schultz (2008: 254-259) による

※ウィーンでの青年期の作品は除く

Op.	作曲年	作品 (テキスト作者)	初演	現存
	1919	3つの無伴奏男声合唱曲	-	
	1921	管弦楽伴奏歌曲	-	
	1922	ソリスト、合唱と管弦楽のための《夜の歌》(クラウディウス)	-	
	1922	舞台音楽《如何にしてK.エルゼが幼子キリストを探しに行ったか》	Prag 1922	
	1923	《7つのピアノ伴奏歌曲》	Prag 1923	
	1924	《7つの歌曲》(室内管弦楽伴奏版)	Prag 1924	
	1924	舞台音楽《白墨の輪》(クラープント)	Prag 1925	
	1924	交響的幻想曲 (テノールと管弦楽のためのソロカンタータとも記載)	Prag 1925	
I	1923	弦楽四重奏曲 第1番	Prag 1927	
2	1924	八重奏曲	Prag 1926	
3a	1933/34	《シェーンベルク変奏曲》(第3稿・ピアノ版)	Prag 1940	○
3b	1933/34	《シェーンベルク変奏曲》(第3稿・オーケストラ版)	Prag 1938	○
3c	1939	《シェーンベルク変奏曲》(第3稿・弦楽四重奏版)	-	○
4	1928	管弦楽のための協奏曲 (第一交響曲、あるいはシンフォニエッタとも記載)	Prag 1929	
5	1929	ソプラノと12のソロ楽器による7つの《小セレナーデ》 (ウルマン)	Frankfurt 1936	
6	1927-29, 1938	歌劇《パール・ギュント》	-	
7	1935	弦楽四重奏曲 第2番	Prag 1936	
8	1935	《7つの悲歌》(シュテッフエン)	Prag 1936	No.2
9	1935	歌劇《反キリスト者の転落》(シュテッフエン)	Bielefeld 1995	○
10	1936	ピアノ・ソナタ 第1番	Prag 1936	○
11	1936	声楽曲《中国のメロドラマ》	Prag 1936	
12	1936/37	叙情交響曲《フッテンの最後の日々》声楽付	-	
13	1936	交響的ミサ曲《大天使ミハエルの栄光に》	-	
14	1936	3つの無伴奏合唱曲	-	
15	1936	復活祭カンタータ	-	
16	1936	四分音クラリネットと四分音ピアノのためのソナタ	Prag 1937	Part
17	1937	《6つの歌曲》(シュテッフエン)	Prag 1937	○
18	1937	歌曲集(クラウス、ゲーテ、ノヴァーリス)	-	
19	1938/39	ピアノ・ソナタ 第2番	Prag 1940	○
20	1939/40	《宗教的な歌曲》(シュテッフエン、民謡、モルゲンシュテルン、 ノヴァーリス、マッケイ)	Prag 1940	○
21	1929/1939	歌曲集(ブジェジナ)	-	
22	1939/40	子供のための歌曲集	-	
23	1940	《神とバヤデーレ》(ゲーテ)	Prag 1940	
24	1939/40	《スラブ風ラプソディ》	-	○

25	1939	ピアノ協奏曲	-	○
26	1939	《5つの愛の歌》(フーフ)	-	○
27	1940	《フォーゲルフライ王子の歌》(ニーチェ)	-	
28	1940	ピアノ・ソナタ 第3番	-	○
29	1940	《ポルトガル語からの3つのソネット》 (E.ブラウニング/リルケ独訳)	Prag 1940	○
30	1940	ハーフィス歌曲集(ハーフィス)	Prag 1940	○
31	1940	拾遺詩集(歌曲、詳細不明)	-	
32	1940	カンタータ《戦争》	-	
33	1940/41	歌劇《オデュッセイアの帰還》	-	
34	1941	《6つのソネット》(ラベ)	-	○
35	1941	《6つの歌曲》(テキスト不明)	-	
36	1941/42	歌劇《壊れた壺》(クライスト)	Dresden 1996	○
37	1942	《3つの歌曲》※テレジエンシュタットで改稿 (C.F.マイヤー)	Theresienstadt 1943	○
38	1941	ピアノ・ソナタ 第4番	-	○
39	1937	ヴァイオリン・ソナタ	-	Part
40	1942	演奏会用アリア(ゲーテ)	-	
41	1942	《6つの歌曲》(H.G.アドラー)	-	
42		<不明>		
43		<不明>		
44		<不明>		
45	1943	ピアノ・ソナタ 第5番	-	○
46	1943	弦楽四重奏曲 第3番	-	○
47	1943	歌曲集《男とその日》(H.G.アドラー)	-	○
48		<不明>		
49	1943	ピアノ・ソナタ 第6番	Theresienstadt 1943	○
49	1943/44	歌劇《アトランティスの皇帝》	Amsterdam 1975	○
50		<不明>		
51		<不明>		
52		<不明>		
53	1944	3つのイディッシュ語歌曲	-	○
54	1944	ベートーヴェンのピアノ協奏曲へのカデンツァ(No.1,3)	-	○
	1942	低声と弦楽四重奏のための《慰めの歌》(シュテッフエン)	-	2 Lieder
	1942	ソプラノと弦楽三重奏のための《秋》(トラークル)		○
	1943	10曲のイディッシュ語・ヘブライ語合唱曲	-	○
	1943	《庭のヴェンドラ》(ヴェーデキント)	-	○
	1943	カンタータ《いつも心の奥に》(H.G.アドラー)	Theresienstadt 1943	2 Lieder
	1943	ヴァイロンの戯曲のための舞台音楽(ヴァイロン)	Theresienstadt 1943	
	1943	ピアノのための序曲《ドン・キホーテ》	-	Particell
		戯曲《1431年5月30日》への台本		台本
	1943/44	歌曲集(ヘルダーリン)	-	2 Lieder
	1943	フランス語による子供のための歌曲集	-	1 Lied



1943	《3つの中国の歌》（クラープント）	-	2 Lieder
1944	ピアノ・ソナタ 第7番	-	○
1944	〈夕べの幻想〉（ヘルダーリン）	-	○
1944	3つのヘブライ語による少年合唱曲	-	○
1944	朗読とピアノによる《愛と死の旋律》（リルケ）	Theresienstadt 1944?	○