

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

アンリ・デュティユーのドデカフォニスム：
《メタボール》のスケッチの考察を通して

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2017-06-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤田, 茂 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1134

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



アンリ・デュティユーのドデカフォニスム ——《メタボール》のスケッチの考察を通して——

藤 田 茂

序

本研究は、アンリ・デュティユー Henri Dutilleux (1916-2013) が《メタボール Métaboles》のために残したスケッチの考察を通して、この作曲家のドデカフォニスムを論じることを目的とする。

現代フランス音楽を語るに際し、これまでの音楽批評、とくに英語圏の音楽批評は、デュティユーの創作を、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016) の創作の対蹠点に位置づけようとしてきた (Rae 2002)。これに従えば、ブーレーズがセリアリスムの旗手であるのに対してデュティユーはアンチセリアリストであり、ブーレーズが伝統の破壊者であるのに対してデュティユーは伝統の守護者ということになる。

しかし、こうした語りは用語法の問題を引き起こす。フランス語圏において、もともと「セリアリズム」の言葉でイメージされたのは、第2次世界大戦後、ルネ・レイボヴィッツ René Leibowitz (1913-1972) の著作が紹介役を果たしたシェーンベルクとその楽派の十二音音楽であった (Leibowitz 1947 ; 1949)。しかし、レイボヴィッツのもとを訪れた若い音楽家たちが、セリー概念を一般化するに及び、「セリアリズム」の言葉はもっぱら、ブーレーズをもっとも鋭い論客とするポスト・ウェーベルン様式を指す方向へと動いていく。つまり、ひとくちに「セリアリズム」といっても、それが戦後世代（あるいは、「25年世代」）の実践した「セリアリズム・ジェネラリゼ」（つまり、セリー概念を一般化した音楽）を指すのか、シェーンベルクを音楽史上の始祖とする「ドデカフォニスム・セリエル」（つまり、十二音がセリー化された音楽）を指すのか、この言葉が発せられる時代によっても、この言葉が位置づけられるコンテキストによっても、変わってくるのである。

デュティユー自身の用語法も、この点ではいくらか混乱しており、そのことがデュティユーとセリアリズムの関係を語ることを難しくしている。いま明らかなのは次のことである。デュティユーは、なるほど、これら戦後世代の実践した「セリアリズム・ジェネラリゼ」には距離を感じていたこと。しかし、その源流にあるシェーンベルクの音楽には、十二音音楽、すなわ

ち「ドデカフォニズム・セリエル」の試みを含め、「外国からの酵母 Le levain de l'étranger」(Dutilleux 1986) としての可能性を見出していたこと。それゆえ、デュティユーは、「ドデカフォニズム・セリエル」を、「セリアリズム・ジェネラリゼ」とは異なった方向に発展させることになること。以下に引用するニュアンス豊かなデュティユーの言葉は、これを強力に支持してくれる。

1925 年世代との 10 年の世代差を、わたしは、ときに断絶のように感じてきました。(中略) [しかし] よくよく考えてみれば、好き嫌いは別にして、一時、自分がセリーの音楽家になることも十二分にありえたと思うのです。(中略) この 25 年世代の音楽家にとって、セリアリズムは、自分を見出し、[他人の] 影響から脱するための手段でした。(中略) しかし、わたしはといえば、すでに自分の道を歩き始めており、問題は別様に提起されたのです。とくに、この十二音技法において、12 半音の音度間にあるヒエラルキーを無化するという基本原理を本当の意味で受け入れることは、全然できませんでした。(Glaxman 1993: 43)

いま、「セリアリズム・ジェネラリゼ」と「ドデカフォニズム・セリエル」を区別して、後者を単に「ドデカフォニズム」と呼ぶことにする。とすれば、デュティユーによるドデカフォニズム吸収の痕跡は、すでに《交響曲第 2 番》(1955-59) に見出すことが可能である (Goléa 1977: 840 ; Glaxman 1993: 100)。しかし、研究者にとってもっとも興味深い対象となるのは、これに続く管弦楽作品《メタボール》(1959-64) であるに違いない。というのも、この作品には、ドデカフォニズムのアイデアをもっとも強く展開する〈オブセッショナル Obsessionnel〉というセクションが含まれるだけでなく、スイスのパウル・ザッハー財団に、作品の『通しドラフト』ばかりでなく、同作品の作曲に先立って根本的なアイデアを実験したと思われる、それぞれ鉛筆書きとペン書きによる 2 種類の『エチュード』が残っているからである。これらはいずれも、デュティユー自身によってパウル・ザッハー財団に寄託されたものであり、同財団のアンリ・デュティユー・コレクション目録に、それぞれ「Partitur (Entwurf mit Korrekturen; unvollständig) [69 S.]」「Particell (Entwurf mit Überklebung; Fragment) [4S.]」「Particell (Reinschrift; Fragment) [1S.]」と記されている (Noirjean; Piencikowski, 2008: 9)。

では、《メタボール》の作曲過程で、いったいドデカフォニズムは、デュティユーにいかなる問題を提起したのだろうか。そして、デュティユーはその問題をどのように解決したのだろうか。これに答えるべく、これから、『通しドラフト』『エチュード (鉛筆書き)』『エチュード (ペン書き)』を、完成された《メタボール》、とくには〈オブセッショナル〉との関係で読み解き、デュティユーのドデカフォニズムを論じていくことにしよう。最初に《メタボール》を概観し、この作品の最終形態においてドデカフォニズムがどこに位置しているのかを確認しよ

う。つぎに『エチュード（鉛筆書き）』ならびに『エチュード（ペン書き）』を順に検討し、《メタボール》におけるドデカフォニズムがどの段階で生じ、どのような問題を作曲家に提起したのかを考察しよう。そして最後に、〈オブセッショナル〉として《メタボール》に作品化されたデュティユーのドデカフォニズムは、提起された問題をどう解決したのかを読み解こう。このとき、『通しドラフト』を活用して議論を進めることにしたい。

なお、紙面の制限ゆえに、譜例は論文末にまとめた。これらはすべて、パウル・ザッハー財団、アンリ・デュティユー・コレクションから（Paul Sacher Stiftung, Collection Henri Dutilleux）、財団の許可のもと論者自身が作成したものである。完成された《メタボール》に言及する場合も、そのための譜例は、出版譜からではなく、財団所有の『通しドラフト』から作成している。

1. 《メタボール》概観

1-1. デュティユーの創作史における《メタボール》の位置

管弦楽のための《メタボール》は、《交響曲第1番》（1950-1951）、《交響曲第2番》（1955-1959）に続く、デュティユーの第3の大規模管弦楽曲として、1959年から1964年にかけて作曲された。

大規模管弦楽作品の第1作となる《交響曲第1番》が、1951年6月、ロジェ・デゾルミエール Roger Désormière（1898-1963）の指揮するフランス国営放送管弦楽団によって初演されると、これがシャルル・ミュンシュ Charles Munch（1891-1968）の注意をひく。そして、そのミュンシュによって委嘱された《交響曲第2番》が彼の率いるボストン交響楽団によって1959年12月に初演されると、今度は、こちらがジョージ・セル George Szell（1897-1970）の関心をひく。結果、最後に、クリーヴランド管弦楽団の音楽監督であるセルが、あとに《メタボール》として結実することになる、さらに新しい交響的作品を委嘱・初演することになった。

この流れでいけば、新しい作品は第3交響曲ともなり得ただろう。しかし、セルが求めたのは、4管編成の大オーケストラのために作曲してほしいということだけであり（Dutilleux 1983: 11）、かつ、このときまでにデュティユーは、交響曲の枠から離れることを求めている（Glayman 1993: 111）。結果、実現されたのは、これまでの楽章区分に代わって5つのセクションの連続体というアイデアを打ち出した《メタボール》という作品だった。これらの5つは、それぞれに〈アンカントワール Incantatoire [呪術的に]〉、〈リネエール Linéaire [線の]〉、〈オブセッショナル Obsessionnel [憑かれて]〉、〈トルピード Torpide [淀んで]〉、〈フランボワイヤン Flamboyant [燃え上がる]〉と名づけられている。

1-2. 《メタボール》の野心

デュティユーが示した交響曲からの離脱の意志を、ブーレーズの批判的態度への応答と考えることも、部分的には可能である。デュティユーがグレイマンに述べたところによると、1951年の《交響曲第1番》の初演の場にいたブーレーズは、この時代に交響曲に取り組むことを奇妙な行為と捉え、デュティユーに「はっきりと背を向けた」からである (Glazman 1993: 72)。しかし、同じ意志は、内的必然でもあった。「交響楽になお忠実であるのは誰か?」という論説のなかで、モーリス・フルレ Maurice Fleuret がまとめたデュティユーの言葉によれば、「《メタボール》は、わたしの重要なステップではあるが、それ以前のわたしの交響曲の試みと切れてしまうものではありません」。これはさらに次のよう続く。

これは前進なのです。それだけです。わたしが望み、わたしが思い描いている、オーケストラによる表現に向けた前進、すなわち、安易にならずに統一がとれ、混乱することなく多様である表現への前進です。(Dutilleux 1965: 23)

いま最後の言葉に着目しよう。「安易にならずに統一がとれ、混乱することなく多様である」。それを実現するのが「メタボール」というプロセスであり、デュティユーは、このプロセス自体をそのままタイトルにしたのである。

「メタボール *métabole*」という言葉自体は『リトレ Littré』から引かれてきたものであり、それによれば次のような意味をもつ。「あらゆる種類の変化。単語内の変化のこともあれば、フレーズ内の変化のこともある」(Gervasoni 2016: 736)。しかし、そのことよりも、この「メタボール」が、作品としての《メタボール》に即し、まさにプロセスとして次のように説明されていることのほうが重要であろう。

主題の役割を果たす素材が、小さな変化の連続によって形を変えていく。あるところまでくると、形の変わり方が際立って、最初のモチーフに真の性質変化を与えるほどになる。このようにして、次々と新しい音形が生み出される結果となり、新しい曲に移るごとに、[生み出された新しい] これらの音形が、新たな展開のもとになる。しかし、最終的には、この作品の終結部が示しているように、《メタボール》で取られた形式の奥に透けて見えるのは、「循環する時間」のアイデアである。(Dutilleux 1983: 12)

この説明を踏まえれば、「メタボール」とは、コントラストと連続性を同時に確保しうるプロセスと理解される。

1-3. 連続性／コントラスト

連続性という側面は、時間現象であるゆえ、紙面上に一度に取り出すことが難しいが、コン

ントラストという側面であれば、以下のようにその見取り図を与えることはできる。

曲	支配的な楽器	基底にある組織化原理
〈アンカントワール〉	木管楽器	ハーモニック（レゾナンス）
〈リネエール〉	弦楽器	ダイアトニック
〈オブセッショナル〉	管楽器全般	ドデカフォニック
〈トルピード〉	打楽器	ヘクサトニック
〈フランボワイヤン〉	すべての総合	すべての総合

上の表の「支配的な楽器」については、デュティユー自身がもっとも明快な説明を与えている。

《メタボール》では、曲ごとの性格に応じて、異なった楽器法が用いられています。第1曲で目立って用いられるのは、高音域で動く木管楽器です。木管楽器は、[《メタボール》の作曲前に] クリーヴランド管弦楽団を聴いたとき、わたしが大いに魅了されてしまった楽器群でした。第2曲は、木管楽器群の高音域の反対をいって、弦楽五重奏の低音域を活用しています。第3曲は、セリー（十二音音列）にもとづいており、管楽器群に優位が与えられています。第4曲は、（金属製と皮製の）打楽器をひっそりと用い、静的に扱われる金管の層によって、その下地が作られています。第5曲は、すべての楽器群を集合させます。（Dutilleux 1983: 12）

しかし、「基底にある組織化原理」については、補足説明が必要であろう。以下に、ひとつずつ取り出して説明を加えておく。

・〈アンカントワール〉：ハーモニック

この「ハーモニック」は、いま「自然共鳴」と読み替えることが出来る。楽器法を語るデュティユーの言葉にあったとおり、〈アンカントワール〉は、高音域で動く木管楽器を際立たせているのだが、その手段となるのは、自然共鳴の意識的な利用であるに違いない。より具体的にいえば、高音域の木管楽器の艶やかな響きは、弦楽器が低音に響かせるE音と共鳴することで、つくられているのである。〈アンカントワール〉の冒頭に置かれ、この曲の軸和音（ひいては、《メタボール》全体の軸和音）となる和音を譜例1に示す。

ジュリアン・アンダーソン Julian Anderson は、スペクトル楽派の代表者、ジェラルド・グリゼイ Gérard Grisey (1946-1998) によるデュティユー擁護論、「革新者アンリ・デュティユー」を梃子に、譜例1の和音が倍音現象にもとづいていること（括弧の数字は、基音となるE音の第何倍音にあたるかを、アンダーソンが示したもの）、それゆえに、この和音が、グリゼイの《倍音 Partiels》に用いられる和音と強い親近性をもつことを論じている（Anderson

2010)。《メタボール》の和音が、音響解析の結果として導き出されたものではないにせよ、〈アンカントワール〉の組織化原理の基底に、自然共鳴とその効果への興味があったことは、十分に推察されることである。

・〈リネエール〉：ダイアトニック

「ダイアトニック」という言葉は、一般的な用語法においては、全音階、ならびに、それにもとづく長短の調性を想起させよう。しかし、デュティユー分析というコンテクストにおかれるとき、「ダイアトニック」の言葉は、ポスト調性理論の用語法に従って、5度のインターバル・サイクルの7音セグメントと理解されるべきである（Straus 2005: 140-144, 154-157）。例をあげれば、C-G-D-A-E-H-Fis や F-C-G-D-A-E-H がそれにあたる。

〈リネエール〉において特徴的なのは、この意味での「ダイアトニック」が、ある単位構造（シーケンス）の母体となるよりは、横の線どうしの、そのときどきの垂直関係を調整する役割を担っていることである（譜例2）。実際上は「5度のインターバル・サイクルの7音セグメント」に欠損が生じることもしばしばなら、逆に、同じものにさらなる5度が付加されることもしばしばである。それでも、「ダイアトニック」が、〈リネエール〉の組織化原理の重要な参照点となっていることは、理論的仮説として有効であると考えられる。

・〈オブセッショナル〉：ドデカフォニック

〈オブセッショナル〉が「セリーにもとづく」楽曲であることは、デュティユーによって明言されている。

《メタボール》には、音楽思考をある種、セリーによって組織化したところがあり、〈オブセッショナル〉では、真の意味でのセリーが、この技法が提案するもっとも厳格な手法によって発展させられ、それが和声の次元における帰結を伴ってさえいる。（Dutilleux 1983: 12）

いま明確にしておくべきなのは、以下の2点である。デュティユーがここで「セリー」という言葉で指し示しているのは、（他のパラメーターのセリーではなく）もっぱら「十二音音列」であること。それゆえに、本論考で、用語法上、「ドデカフォニスム・セリエル」を、「セリアリズム・ジェネラリゼ」から区別したことをふまえるなら、〈オブセッショナル〉の基盤となる組織化原理についても、（「セリエル」ではなく）「ドデカフォニック」と呼ばれるべきこと。

〈オブセッショナル〉の十二音音列は譜例3に示した。この十二音音列は、〈リネエール〉の練習番号11に予感のように示されることも、あわせて指摘しておく。

・〈トルピード〉：ヘクサトニック

現在のポスト調性理論において、「ヘクサトニック」は、C-Cis-E-F-As-A など、半音と短3度の交替する6音組織をとくに意味している (Straus 2005: 149-150)。これには、リチャード・コーン Richard Cohn の先駆的研究の成果が大きく関与していた (Cohn 1996)。デュティユーも、のちのピアノのための《同じ和音にもとづいて》、また、その発展形であるヴァイオリンと管弦楽のための《同じ和音にもとづいて》において、同じ6音組織の可能性を意識的に探求することになる。しかし、この〈トルピード〉における「ヘクサトニック」は、譜例 4a にあげた、これとは別の6音組織である。実際に、この6音の様々な配置が、楽器法を語るデュティユーの言葉のなかにあった「金管の層」を作っている (譜例 4b)。この「ヘクサトニック」について、ダニエル・アンベール Daniel Humbert が倍音列との関係を指摘していることは、〈トルピード〉と〈アンカントワール〉との相互参照を考えるうえで重要なことであるし (Humbert 1985: 103)、また、この「ヘクサトニック」が、「ダイアトニック」の断片 (C-G-D-[A]-E-[H]-Fis. 括弧は欠損している音) を含むことは、〈トルピード〉と〈リネエール〉との相互参照を暗示するという意味で興味深い。

・〈フランボワイヤン〉：すべての総合

以上、簡単に説明してきた「ハーモニック」「ダイアトニック」「ドデカフォニック」「ヘクサトニック」が、〈フランボワイヤン〉では、互いの境界を侵食しながら、しだいに弁別不可能になっていく。その意味で、ここでいう「すべての総合」とは、デュティユーの注目すべき自由書法の実現といえるだろう。デュティユーによるメタボールの説明を再度、引用しておく。「しかし、最終的には、この作品の終結部が示しているように、《メタボール》で取られた形式の奥に透けて見えるのは、『循環する時間』のアイデアである」。実際、この自由書法は、最後に、譜例 1 にあげた軸和音に回帰して終わるのである。

このように《メタボール》がプロセスに他ならず、セクションごとに基底にある組織化原理も変化していくものであるならば、デュティユーのドデカフォニズムへの関心も、また一過的・限定的なものであったように見える。つまり、完成した《メタボール》においては、ドデカフォニズムは、他の組織化原理よりも重要さで劣るわけではないが、かといって、勝るわけでもない。しかし、《メタボール》の創作過程に分け入って行くと、これとはまったく違ったヴィジョンが得られるのである。

2. 『エチュード（鉛筆書き）』の考察

2-1. 全体的特徴

パウル・ザッハー財団に寄託された《メタボール》関連のスケッチには、『通しドラフト』の他に、鉛筆書きとペン書きによる2種類の『エチュード』があることは、序に述べたとおりである。いま、このうちの『エチュード（鉛筆書き）』に目を向けてみよう。

- ・五線紙：一面 44×30.7cm のバイフォリウム（全4面）40段
- ・透かし：なし
- ・筆記具：黒鉛筆・赤鉛筆

『エチュード（鉛筆書き）』を特徴づけているのは、なんといっても、その修正の多さである。消しゴムによる修正、斜線による修正、さらには、一度書かれた部分の上から新たな五線紙を貼るという方法での修正が、『エチュード（鉛筆書き）』の全面を覆っているのである。さらに、このような「試し」の様相は、デュティユー自身によって赤鉛筆で書き込まれた次の言葉ゆえに、いっそう興味深いものとなっている。

Etude pour la 1^{ère} des 5 Métaboles (“Incantatoire”)
(disposition abandonnée par la suite)

これを翻訳すれば「5つのメタボールの最初のもののためのエチュード（“アンカントワール”）（あとに破棄された配置）」。

本論が、このスケッチを「エチュード」と呼んでいるのも、この書き込みゆえであるし、また、このスケッチが、《メタボール》（少なくとも、その第1曲〈アンカントワール〉）の作曲に先立って、その根本的アイデアを試してみるものであったことが推察されるのも、この書き込みのゆえである。

この書き込みに含まれている2つの言葉、すなわち、「エチュード étude」と「disposition 配置」は、『エチュード（鉛筆書き）』を読み解くキーワードとなる。というのも、実際、この『エチュード（鉛筆書き）』は、木管セクションの「配置のエチュード」として読み解くことができるからだ。そして、このときの「配置」とは、舞台上の物理的な配置のことではなく、木管楽器によって奏される音の配置、すなわち、和声を意味している。

このことは、《メタボール》作曲の出発点を回想するデュティユーの言葉と見事に合致する。

わたしは、クリーヴランド管弦楽団を〔《メタボール》作曲〕以前に聴いていて、わたしの作曲作業もこの体験に沿って進められました。ご承知のように、ソリストたちが作品を

委嘱するとなると、当のソリストたちが作品に影響するものです。というのも、作曲家は、委嘱作に取り組みながら、委嘱者たるソリストたちが演奏しているのを思い浮かべるからです。クリーヴランド管弦楽団を聴いてわたしが驚いたのは、木管の透明性であり、明澄さでした。[それゆえ]《メタボール》で、わたしは、木管セクションを大いに重用したのです。(Dutilleux 1983: 11)

「透明」「明澄」という言葉で表現される、クリーヴランド管弦楽団に特有の木管の響き。デュティユーが《メタボール》の作曲に先立ってこれらの特質に出会い、最初に木管の配置を研究することで、これらの特質を活かそうとしたことを、『エチュード（鉛筆書き）』は証言している。

2-2. 資料分析

【冒頭部分】

譜例5は、ザッハー財団の許可のもと、『エチュード（鉛筆書き）』の冒頭部分を転写したものである。この試みの基本コンセプトは、両端の2段と中央の2段をそれぞれ組にするという段組の様子から、すでに明らかであろう。デュティユーは、「フォルテ」で鋭く打たれる両端2段の和音の残響を、「ピアノッシモ」でテヌートされる和音と共鳴させようとしているのである。そして、最上段に「Bois 木管」「Cuivres 金管」とあるように、両端2段のフォルテの和音は管楽器群によって鋭く奏され、また、中央に「Cordes 弦」とあるように、中央2段のピアノッシモの和音は弦楽器群によって静かに保たれる。とするならば、この『エチュード（鉛筆書き）』は、管楽器、とりわけ、高音域におかれる木管楽器を、「透明」「明澄」という作曲家の言葉にふさわしく、艶やかに響かせようとする、まさしく「配置のエチュード」といえよう。

同時に、この「配置研究」が、先に引用した書き込みによって、〈アンカントワール〉のためのものであった、と述べられていることにも注意しておこう。仕上がった《メタボール》における〈アンカントワール〉のなかには、確かに、この「配置研究」が直接に活かされた、と考えられる部分が存在している。譜例6は、《メタボール》の『通しドラフト』から、練習番号3の最初にあたる小節を取り出したものである。ここでは、和音のアタック（フォルテ）は、管楽器のみならず、いまや弦によっても打たれるようになっているし、また、それにづく和音のテヌート（ピアノ）は、いまや弦楽器ではなく木管楽器によって保たれている。それでも、『エチュード（鉛筆書き）』の基本構想は、明らかに活着しているのである。

しかし、『エチュード（鉛筆書き）』には、〈アンカントワール〉にはない、あるいは、〈アンカントワール〉では、少なくとも明確な発展をみなかった要素が存在している。先ほどの『エチュード（鉛筆書き）』の冒頭部分には、4段譜のさらに上の一段に、実は、音部記号なしで、そして、他の部分に比して明らかに弱い筆圧で、譜例7の音列が記されている。直ちに明

らかになるのは、この音列のそれぞれの音が、いまフォルテとピアノを交替させながら続いている、それぞれの和音のソプラノの音を示していること、また、この音列が、十二音音列に他ならないことである。

【中間部分】

これが偶然でないことは、『エチュード（鉛筆書き）』の続きを見ることで確かめられる（譜例8）。というのも、弱音器をつけた弦楽四重奏によるこの部分は、同じ音列の「逆行形」と「逆行の反行形」の組みを、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリン、ならびに、ヴィオラとチェロの組みに、16分音符で担わせるものだからである。スケッチ上の同部分に「foisonnement 増殖」という言葉が付されていることは重要である。この「増殖」とは、音列の「増殖」に他ならないだろう。つまり、ここには、ドデカフォニズムを特徴づける意識的な音列操作によって、オリジナルの音列からは直ちには推測できないが、オリジナルの音列からの増殖として理解される逆行カノンが形成されているのである。

実のところ、『エチュード（鉛筆書き）』におけるこの部分全体は、大きなストロークで引かれた斜線によって無効とされ、すぐさま「Nouveau foisonnement 新たな増殖」と記された部分へと接続されていく（譜例9）。この「新たな増殖」は、先ほどの斜線を引かれた「増殖」よりもずっと大規模なもので、バイフォリウムの連続する2面全体を使って、全オーケストラによる音楽が展開される。この部分が2層に分かれることは、視覚的にも明らかである。

第1の層は、次のもの。コントラバスと第1ヴァイオリンが、それぞれの低音域と高音域で、オリジナルの音列の開始音であるD音を保持し、それに枠づけられた空間のなかを、残りの弦楽器（第2ヴァイオリン）、金管楽器（トロンボーンとトランペット）、ならびに打楽器（シロフォン）が、鋭角的な軌跡を描く。

そして、これらを下地として作られる第2層は、もっぱら木管楽器が担当するもの。ピッコロ、フルート、オーボエ、クラリネットが、オリジナルの音列の原形、反行形、逆行形、逆行の反行形を組み合わせるのである。このとき、いずれの音列の基準点もD音であることは、同時に指摘されるべきだろう。原形と反行形の起点はD音、逆行と逆行の反行形の終点はD音。序論に引用したデュティユーの言葉に、次のようなドデカフォニズム批評があったことを思い出そう。「とくに、この十二音技法において、12半音の音度間にあるヒエラルキーを無化するという基本原理を、本当の意味で受け入れることは全然できませんでした」。このD音の強調は、音列操作に、軸音を導入した結果と考えられる。

【終結部分】

新たな増殖を経て、『エチュード（鉛筆書き）』は、終結部に入るのだが、これは、冒頭部分の逆行に他ならないため今回は譜例を割愛する。実は、逆行がひと通り完了したあとも最後の2つの和音が（次第に密度を薄くしながら）繰り返されるが、これは、ここまでも強調され

てきた、音列の開始音 D 音を、再度、強調するためであろう。

2-3. 提起される問題

いまいちど譜例 7 に立ち戻ろう。これは、『エチュード（鉛筆書き）』のもっとも上段に（音部記号なしに）薄く書き込まれたものであった。いま、『エチュード（鉛筆書き）』の全体に照らしてみたときに推察されるのは、この十二音音列こそが最初に書き込まれたものであり、『エチュード（鉛筆書き）』の全体が、この十二音音列から生まれたのではないか、ということである。

最初に引用したデュティユーの言葉を裏づけるように、この『エチュード（鉛筆書き）』には、クリーヴランド管弦楽団の特質たる木管楽器の「透明」「明澄」を際立たせようとする工夫が見られる。しかし、それと同時に、あるいは、それ以上に、ドデカフォニズムを自分の音楽語法のなかに取り込もうとする意志が、きわめて強く示されているのである。

しかし、いったい冒頭部分（そして、その逆行たる終結部分）における、十二音音列と和音の関係はどうなっているのか、という新たな問題が浮かび上がってくる。確かなのは、デュティユーが「レイボヴィッツの著作で学んだ」（Gervasoni 2016: 1314）というシェーンベルクの十二音技法のやり方では、この関係を解くことはできない、ということだ。この問題を掘り下げる前に、もうひとつのエチュードを見ておこう。

3. 『エチュード（ペン書き）』の考察

3-1. 全体的特徴

次に、パウル・ザッハー財団に寄託された 2 つのエチュードのもう一方の側、つまり、『エチュード（ペン書き）』に目を向けてみよう。

- ・五線紙：44×30.7cm（バイフォリウムを切断した形跡あり）一面のみ、40 段
- ・透かし：なし
- ・筆記具：黒インク

これが『エチュード（鉛筆書き）』と同じアイデアを展開するものであることは、直ちに直観される。なぜならば、『エチュード（ペン書き）』は、『エチュード（鉛筆書き）』と同じように、十二音音列をソプラノにもつ 12 の和音をフォルテ（正確には *sffz*）のアタックとピアニッシモのテヌートで交互に奏するところから始まり（譜例 10a）、音列操作の行われる中間部分を経て（譜例 11a）、冒頭部分の逆行に終わるからである（譜例は割愛）。先の『エチュード（鉛筆書き）』は、デュティユー自身の書き込みの言葉を取って、「エチュード」と呼んでいた

わけだが、こちらには、そのような書き込みは見られない。これが『エチュード（ペン書き）』と呼ばれ得るのは、『エチュード（鉛筆書き）』とのアイデアの近さによってである。

もっとも、現物を前にしたときに両者から受ける印象には、大きな違いがあることも、また指摘しておく必要がある。『エチュード（鉛筆書き）』が、まさしく鉛筆による試みであり、先に述べたように、消しゴム、斜線、さらには、新たな五線紙の（部分的）貼り付けによる多量の修正を含むものであるのに対して、こちらの『エチュード（ペン書き）』は、（ザッハー財団のカタログにそう記されているとおり）ペンで書かれた「浄書 Reinschrift」なのである。

このような、2つの『エチュード』間の二重の関係性、すなわち、展開されるアイデアどうしの近さと、現物から受ける印象の遠さは、必然的に、時間的順序の問題を引き起こす。しかし、最初に『エチュード（ペン書き）』に浄書された音楽的アイデアが、後に『エチュード（鉛筆書き）』でより大きく展開されたのか、それとも、最初に『エチュード（鉛筆書き）』でなされた試行錯誤が、後に『エチュード（ペン書き）』に整理・定着されたのかは、現時点では判断できない。

なるほど、『エチュード（鉛筆書き）』の「増殖」の部分が、明らかに『エチュード（ペン書き）』の中間部分と関係をもちながら、すべて斜線で消され、「新たな増殖」に置き換えられたところを見ると、『エチュード（ペン書き）』から『エチュード（鉛筆書き）』へ、という流れが想起される。また、『エチュード（ペン書き）』のこの中間部が全面的に管楽器のために書かれていることも、同じ流れを示唆している。しかし、いずれも決定的なものとはいえない。

では、比較の視点を取り入れつつ、より詳しく『エチュード（ペン書き）』を見てみよう。

3-2. 資料分析

【冒頭部分】

冒頭部分は、『エチュード（鉛筆書き）』を論じたときの言葉を再活用して、木管楽器の「配置研究」と呼ぶことができる。『エチュード（ペン書き）』においてもまた、両端2段の和音の残響を、中央2段の和音のテヌートのもとで共鳴させるものだからだ。

とはいえ、この『エチュード（ペン書き）』には、『エチュード（鉛筆書き）』との大きな違いがある。こちらにおいては、テヌートされる和音を木管が担っているのである。この点からすれば、『エチュード（ペン書き）』は、完成された《メタボール》の〈アンカントワール〉練習番号3により近い（そして、このことが、先の推測とは逆に、この『エチュード（ペン書き）』のほうを、『エチュード（鉛筆書き）』の後に位置づける材料となる）。

しかし、これらの和音のソプラノがつくる十二音音列（譜例 10b）に目を向けるとき、『エチュード（ペン書き）』がもつ、『エチュード（鉛筆書き）』との、もっと本質的な違いが浮き上がってくる。この十二音音列を反行させれば、『エチュード（鉛筆書き）』の音列に相当近く。このことは、両エチュードのアイデアの近さを証明する新たな材料にはなるのだが、同時に、両エチュードのコンセプトの距離を指し示すことにもなる。というのも、『エチュード

（ペン書き）』においては、譜例 10b の音列をそのまま用いて、それに続く中間部分（譜例 11a）が作られるのではなく、この中間部分のために新たな音列が設定されるからだ（譜例 11b）。

【中間部分】

この音楽が、互いに反行となる十二音音列で作られていることは、直ぐに理解されよう。しかし、この音列は、冒頭部分の音列とは別物であるに違いない。確かに最初の 3 音の音程関係は同じであるのだが、そこに特段の重要性を認めることはできないだろう。むしろ、次のように考えるほうが自然である。つまり、この音列は、冒頭部分の音列の終点にある A 音を新たな起点として、再設定された音列である。

このとき、冒頭部分の音列の起点たる D 音と、新たに設定される音列の起点となったこの A 音が、5 度関係にあることは、構造的な意味を持っていると予想される。しかし、現時点では、その意味を根拠をもって言い当てることは、まだできない。

【終結部分】

これにつづく終結部分では、やはり、冒頭部分が逆行で再現される。不思議なことに、本来あるべき 12 の和音のうち、実は、10 までしか再現されない。しかし、その理由は、音楽的なものであるよりは、プラクティカルなものと考えられる。つまり、冒頭とは逆順に 10 の和音が再現されたところで、『エチュード（ペン書き）』が書記されている五線紙の一面が埋まるのであり、続きはデュティユー自身には自明であった、ということなのだ。

3-3. 再び提起される問題

さて、ここまできて、前節で保留にしていた問題に、再び、引き戻される。『エチュード（鉛筆書き）』と同じく、この『エチュード（ペン書き）』の冒頭部分（そして、その逆行たる終結部分）における、十二音音列と和音の関係はどうなっているのだろうか。ここからは両エチュードの冒頭部分（譜例 5 と譜例 10a）をセットにして扱いながら、この問題を掘り下げたい。

いま『エチュード（鉛筆書き）』の 12 の和音（譜例 5）について A1 から A12 までの番号を振り、『エチュード（ペン書き）』の 12 の和音（譜例 10a）について B1 から B12 までの番号に割り当てる。考察の出発点になるのは、ここに登場する計 24 の和音が、いかにもデュティユーらしく響くという事実である。

その理由を求めるとき、ジェレミー・サーロー Jeremy Therlow の示唆は有用なものとなるだろう。彼は、1980 年代までのデュティユーの創作を俯瞰する博士研究のなかで、次のように述べている。

同じような音程構成をとる和音を一貫して用いるというのが、1960年代以降のデュティユーの音楽の特徴となった。その音程構成は、ホール・トーン・コレクション〔全音音階の音を集めたもの〕であったり、完全4度、あるいは、〔その転回である〕完全5度を積み重ねたものであったりする。(Therlow 1998: 13)

そこで、B3の和音を試しに取り上げてみれば、以下のことが連続的に観察されよう。下段に記された4音が完全4度の積み重ね(C-F-B-Es)であること、上段に記された4音が、それをさらに継続していること(As-Des-Ges)、そして、最後のAsは重複音であること、結果として、この和音は、C-F-B-Es-As-Des-Gesの7種類のピッチクラスをまとめたものであること。

いまポスト調性理論の用語を用いて言い換えれば、この和音は「ダイアトニック・コレクション」であり、5度のインターバル・サイクルの7音セグメントに由来する、と表現可能である。そして、実際これが、サーローの示唆するとおり、「ホール・トーン・コレクション」となり、響きのデュティユーらしさをつくる重要要素となるのである。

いま問題にしている24の和音のうち、4つ(A3, A11, B3, B7)は、まさしく「ダイアトニック・コレクション」であり、17(A1, A2, A4, A6, A8, A10, A12, B1, B2, B4, B5, B6, B8, B9, B10, B11, B12)は同コレクションに含まれる「ダイアトニック・コレクションのサブセット」である。いずれにもあてはまらない和音は、A5, A7, A9であるが、これらにおいても完全5度あるいは完全4度の積み重ねという特徴が棄却されるわけではない。

つまり、両エチュードの冒頭（ならびに、その逆行である終結）部分において、デュティユーは、自分の和声感覚に合う和音でもって十二音音列を和声付けした、と言い得る。しかし、十二音音列自体は半音階的なものであるゆえ、音列と和声との間には、感性的な軋みがあった。

4. 〈オブセッションネル〉と『通しドラフト』の考察

ここまでの議論を振り返っておこう。完成された《メタボール》において、ドデカフォニズムを基本的な組織化原理とするものは〈オブセッションネル〉のみであり、その意味で、《メタボール》におけるドデカフォニズムへの関心は一過的・限定的であるよう思われた。しかし、現実には、ドデカフォニズムは、すでに「エチュード」を書記している段階から中心的な関心事であった。とはいえ、ここには、十二音音列と和声との軋みが残された。

さて、ここから推論されるのは、2つの『エチュード』が、〈アンカントワール〉のための木管楽器の配置研究であることを超えて、〈オブセッションネル〉のためのドデカフォニズムの予備研究にもなったこと、また、〈オブセッションネル〉において、音列と和声の調整が引き続き問題化されるであろうこと、である。

以下、この推論を下敷きにして、2つの『エチュード』との関係において、〈オブセッショナル〉のドデカフォニズムを再考しよう。このとき参照されるべきは、〈オブセッショナル〉の出版譜であるに違いない。しかし、ここでは『通しドラフト』の当該部分を活用する。出版譜に向けて浄書される前段階にあるこの『通しドラフト』は、デュティユーの思考の痕跡を、エチュードとの連続性のもとに捉えることを可能にするからである。

4-1. 全体的特徴

現在、パウル・ザッハー財団では、通しドラフトの閲覧は、マイクロフィルムを通して行うよう指定されている（資料コード：0465）。そのため現時点では、原資料の実寸を計測するには至っていないが、一面が40段であることからして、2つの『エチュード』と同じ40×30.7cmの五線紙を用いたものと推測される。筆記具は鉛筆である（色の判定はできず）。

タイトル・ページには、資料寄託時にデュティユー自身によって次のような言葉が記されている。「Brouillons de la partitur d'orchestre (nombreuses pages manquante) オーケストラ・スコアのドラフト（欠けているページ多し）」。しかし〈オブセッショナル〉に関しては、実際には欠けページはない。問題になるのは、むしろ、別ページが途中で挟まれていることである。具体的にいうと、マイクロフィルムのなかで〈オブセッショナル〉に該当するのは、資料ページ番号の0465-0841から0465-0854にあたるのだが、そのうちの2ページ（0465-0842と0465-0843）は、明らかに後から挟まれたものなのである。

後者（0465-0843）は、練習番号18の6小節分が移調譜を用いて書き直されたものであり、このページがここに現れることも、ある程度、納得できる。それに対し、前者（0465-0842）は、実は〈オブセッショナル〉ではなく、〈リネエール〉の練習番号11に関わるものであり、そして、この練習番号11は、（第1節で触れたように）〈オブセッショナル〉の十二音音列が予感のように現れる部分なのである。この混入の意味を解明することは今後の課題であるが、これが単なる資料整理の乱れでなければ、〈リネエール〉のダイアトニックと〈オブセッショナル〉のドデカフォニックが無関係でないことを示唆しているように思われる。これは、このあとの議論でも有用なヒントとなるだろう。

4-2. 資料分析

〈オブセッショナル〉のドデカフォニズム

2つの『エチュード』をドデカフォニズムの予備研究としてみると、直ぐに気づくのは、『エチュード』で実践されたのと同じ音列操作が、〈オブセッショナル〉では、ずっと拡大されて実現される、ということだ。前節で確認したように、2つの『エチュード』の中間部において、それぞれの十二音音列の様々なカノンが現れていた（譜例8、譜例9、譜例11a参照）。〈オブセッショナル〉においてもまた、デュティユーは音列を新しく設定し直したうえで、そのカノンをより大規模に展開するのである（〈オブセッショナル〉の音列は譜例3参照）。

実際、出版譜の練習番号 31 においては、〈オブセッショナル〉の音列が、原形のまま、10 声のカノンを形成していくのがわかる。また、出版譜の練習番号 23 においては、反行形を繰り返すバスのうえで、それ自体がカノンをなす逆行の反行形が、しかし、常にそのリズムを変化させながら、組み合わせられていくのが確認できる。これらはいずれも『エチュード』の中間部分、より直接的には、『エチュード（鉛筆書き）』の「新たな増殖」から発展したものと考えられよう。両事例において、弦楽器が前面に押し出されていることにも注目すべきである。というのも、ここに次のことが確認されるからだ。デュティユーは、木管を際立たせるという最初の意志と切り離しても、音列操作への意志を前進させた。両方の箇所において、『通しドラフト』は、すでに出版譜通りに書かれていることを付け加えておく。

4-3. 提起された問題の解決

さらに興味深い考察は、しかし、音列と和声の関係を、〈オブセッショナル〉において、再び問い直すことで得られる。

まず確認しておくべきは、デュティユーは、〈オブセッショナル〉において、レイボヴィッツの著作に解説された通りのやり方で、音列から直接、和声を導くこともあった、ということだ。楽曲の最後、練習番号 32 の 4 小節後からはじまるクラリネットの和声（譜例 12: マイクロフィルム 0465-0854）が、音列を 3 音ずつ組にすることで生じることは、デュティユー自身によっても論じられている（Dutilleux 1980）。また、『通しドラフト』には、これとは別の部分における、同様の和声導出の思考の跡が、はっきりと認められる。

譜例 13 は、マイクロフィルム 0465-0853 に記されているものである。メモされた〈オブセッショナル〉の十二音音列の最初の 6 音に「×」がついているのは、デュティユーが 5 つの和音の連続を作りながら、その和音の構成音と十二音音列の音との対応をチェックしたためであろう。実際、この 5 つの和音のうち、奇数番目、すなわち、1、3、5 番目の和音は、「×」のついた十二音音列前半の 6 音から作られ、偶数番目、すなわち、2、4 番目の和音は、「×」のついていない十二音音列後半の 6 音から作られているのである。これが、練習番号 31 の 2 小節前にはじまる金管の和音の素描であることは明らかである。

しかし、このように音列から直接、和声を導出するのは、〈オブセッショナル〉では、やはり、稀な瞬間である。多くの部分において、デュティユーは、エチュードと同じく、彼の和声感覚にあう「ダイアトニック・コレクション」あるいは、そのサブセット、また、そのスーパーセットによって、十二音音列を和声づけしていく。たとえば、練習番号 28 の木管部分にあたる譜例 14（マイクロフィルム 0465-0851）は、それがもっとも分かりやすく現れる部分である。ソプラノには譜例 3 に見た〈オブセッショナル〉の十二音音列が置かれていること、そして、これらを和声づけする 12 の和音は、すべて、「ダイアトニック・コレクション」のサブセットであることがわかる。その意味では、十二音音列を和声づけするという『エチュード』のアイデアは、〈オブセッショナル〉でも正確に受け継がれたといえる。ところが、『エチュー

ド』で見られたような音列と和声との軋みは、ここではずっと抑えられたものに聴こえるのである。

そこではじめて、〈オブセッショナル〉において、2つの『エチュード』とはまったく違ったかたちに、音列がまったく新しく設定しなおされた意味が見えてくる。おそらく、デュティユーの思考のなかには、理念形として、2つの5度サイクルを入れ子にする譜例15のような音列があったと思われる。しかし、これをE音からはじめたとすると、E音が重複して現れるまでに、B音が現れないことになる。そこで、この2回目のE音を取り除いたうえで、文字通り締めくくるように、B音から逆順にB, F, Hと進んで、譜例3に見たような、実際の〈オブセッショナル〉の十二音音列を作り上げたのではなかろうか。この仮定にもとづけば、〈オブセッショナル〉の十二音列は、理念としては、まさしく5度から組みあげられるものであり、その意味で、5度サイクルの7音セグメントたる「ダイアトニック・コレクション」を和声的参照点とする、デュティユーがすでに自分のなかに形成していた和声感覚と、相互調整しうる音列であったと考えられる。

結論

以上、アンリ・デュティユーが《メタボール》のために残したスケッチの考察を通して、この作曲家のドデカフォニズム（より正確には、セリアリズム・ドデカフォニック）を考察してきた。《メタボール》が、まさに作曲のスタート地点から、ドデカフォニズムを吸収する努力を示していることは、いまや明らかである。では《メタボール》に取り組む過程で、ドデカフォニズムは、デュティユーにどのような問題を提起したのだろうか、そして、デュティユーはどのような解決を行ったのだろうか。この最初の問いに、本論考は、次のように答えることができる。ドデカフォニズムは、作曲家のうちにすでにあったダイアトニックな和声感覚と十二音音列とをいかに調停するか、という問題を提起した。そして、デュティユーは、ダイアトニックを発生させる5度サイクルを入れ子状に組み合わせた音列を設定することで、これを解決した。

実は、デュティユーは、次のチェロ協奏曲《遙かなる世界が》において、サーローの示唆していたもうひとつの重要な和声感覚、すなわち、「ホール・トーン・コレクション」にもとづく和声感覚と十二音音列とをいかに調停するかという問題と向き合うことになる。これについては、次の機会に論じることとしたい。

（本研究は科学研究費補助金 JP15K02120 を受けて行われた）

（本学准教授＝音楽学担当）

参考文献

- Anderson, Julian. 2010. "Timbre, Process and Accords Fixes: Dutilleux and his Younger French Contemporaries," *Contemporary Music Review*, 29-5: 447-461.
- Cadieu, Martine. 2007. *Constellations : Entretiens avec Martine Cadieu*. Paris : Michel de Maule.
- Cohn, Richard. 1996. "Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions," *Music Analysis*, 15-1: 9-40.
- Dutilleux, Henri. 1965. "Qui reste fidèle à la musique symphonique ? : propos recueillis par Maurice Fleuret," *Nouvel Observateur*. 23.
- . 1983. "Entretien avec Henri Dutilleux," *Zodiaque*, 135: 2-40.
- . 1986. "Le levain de l'étranger," *20eme siècle, Images de la musique française, Textes et entretiens, réunis par Jean-Pierre Derraien*. Paris, SACEM et Papiers.
- . 1980. "Les problèmes d'harmonie à notre époque," la conférence prononcé par le compositeur, dans le cadre d'Acanthes 1980. http://medias.ircam.fr/x141642_henri-dutilleux-les-problemes-dharmonie
- Gervasoni, Pierre. 2016. *Henri Dutilleux*. Paris, Actes Sud.
- Glavay, Claude. 1993. *Henri Dutilleux, Mystère et mémoire des sons, Entretiens avec Claude Glavay*. Paris, Belfond.
- Goléa, Antoine. 1977. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, vol 2, Paris, Leduc.
- Humbert, Daniel. 1985. *Henri Dutilleux: l'œuvre et le style musical*. Paris, Genève: Champion-Slatkine.
- Leibowitz, René. 1947. *Schoenberg et son école*. Paris, J. B. Janin.
- . 1949. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris, L'Arche.
- Noirjean-Linder, Teber; Piencikowski, Robert, ed. 2008. *Sammlung Henri Dutilleux: Musikmanuskripte*. Schott.
- Rae, Caroline. 2000. "Dutilleux and Maurice Ohana: Victims of an Exclusion Zone?" in *Tempo*, New Series, 212: 22-30.
- Straus, Joseph N. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson Education.
- Thurlow, Jeremy. 1998. *The Music of Henri Dutilleux: A Critical Survey of the Major Works*. Submitted for the degree of Ph.D. King's College, University of London.

譜例 1

3H^tbois
1P^{te}Clar
3Clar
1P^{te}Flûte (son réel)

Bois

2 2F (9)
2 2B (7)

pizz (32)
b $\flat$ (22)
(15)

2 pizz (9)
(7)

CB
Div

pizz (1)

譜例 2

〈リネエール〉 第5小節

矢印の和音は Ges-Des-As-
Es-B-F-C を集約したもの

譜例 3

[illegible]

譜例 4a

譜例 4b

The image shows a musical score for a piece titled "Sourd Rob". The score is written for two staves, both in 6/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of chords, some of which are held for a long duration, indicated by a fermata. The notation includes various chord symbols and rests.

〈トルピード〉第8-9小節

譜例 5

Bois
Cuivres

Cordes

譜例 6

Htb

Bois
Clar

Clar

Bon

Trp sound

Solo

Cuivre

Alto

Harpe et

Xylo

CB

Velles

Bons Tuba

Bons Tuba

譜例 7

譜例 8

1Vons

2Vons

Sourdes

Altos

Velles

pp

pp

譜例 9

pteFlûte

Bois

H¹bois

Clar

Xylo

Cuivres

1^{re}Trp

2ndTrp

sans Robinson

1stTrb

1^{re}Vons

Div

2ndVons

Div

pizz

pp

Detailed description: This musical score is for a symphonic band or orchestra. It includes parts for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Xylophone), brass (Trumpets, Trombones), and strings. The woodwinds have complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The brass section has more melodic lines, with the Trumpets and Trombones playing in unison or harmony. The strings provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic movement. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The woodwinds are in the upper staves, brass in the middle, and strings at the bottom. The woodwinds are labeled 'pteFlûte', 'Bois', 'H¹bois', 'Clar', and 'Xylo'. The brass are labeled 'Cuivres', '1^{re}Trp', '2ndTrp', 'sans Robinson', and '1stTrb'. The strings are labeled '1^{re}Vons', 'Div', '2ndVons', 'Div', and 'pp'. The woodwinds have many slurs and ties, indicating long phrases. The brass have some slurs and ties as well. The strings have many sustained notes and some rhythmic patterns. The woodwinds are playing a complex rhythmic pattern, while the brass and strings provide a more melodic and harmonic support.

譜例 10a

(♩ = 76 environ)

P.F. *8va* - - - -
 Fl. *8va* - -
 Xylo *8va* -
 3Bois *3* *pp*
 3Trb *pp*
 CB *ffz*
 Tuba *ffz*

譜例 10b

譜例 11a

(3Fl) *p*
 (2Clar) *p*

譜例 11b

譜例 12

2Clar *pp*
 Cl Basse *pp*

譜例 13

Example 13 is a musical score for three staves. The top staff is a single melodic line with several notes marked with an 'x' above them. The middle and bottom staves are paired with a brace on the left and feature triplets of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

譜例 14

Example 14 is a complex musical score for multiple staves. The top staff is labeled '2^{pt} Fl (Oreille)' and the second staff is labeled 'Bois'. Both have an '8va' marking. The score includes numerous triplets of eighth notes across several staves, with some notes marked with an 'x'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

譜例 15

Example 15 is a musical score for two staves. The top staff is a single melodic line, and the bottom staff is a single bass line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4.