

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12音技法受容：
スケッチを活用した《メタボール》と《遙かなる世界が》の分析を通して

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-10-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤田, 茂, Fujita, Shigeru メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1318

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

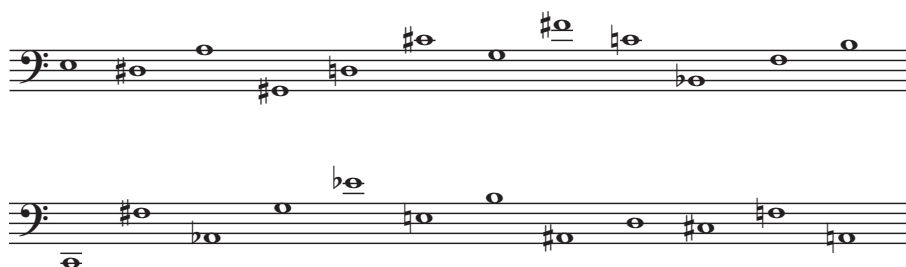


アンリ・デュティユーの12音技法受容 スケッチを活用した《メタボール》と《遙かなる世界が》の分析を通して

藤田 茂

序

1960年に前後して、アンリ・デュティユー Henri Dutilleux (1916–2013) は自身の作曲道具のひとつとして、12音技法を活用しはじめる。実際、それぞれ1964年と1970年に完成された《メタボール》と《遙かなる世界が》は、12音技法への接近なくして実現しえなかった作品であり、これらにおいては、周到に設定された12音音列が「この技法の提供するもっとも厳格な手法に従って」¹ (Dutilleux 1983 : 12) 展開されるのが確認される(譜例1)。このような12音技法への接近は、当時、デュティユーの「回心」と考えられても不思議ではなかった²。デュティユーは1954年のラジオ番組「現代音楽に賛成か反対か」に招かれたとき、はっきりと「12音技法の使い手になるつもりはない」(Dutilleux 1957 : 128) と宣言していたからである³。



譜例1 《メタボール》(上)と《遙かなる世界が》(下)の12音音列

しかし、《メタボール》と《遙かなる世界が》におけるデュティユーの12音技法は初歩的な段階に留まっているように見える。《メタボール》と《遙かなる世界》が成立する1960年代といえ、すでに《ル・マルトー・サン・メートル》の初演から5年を経ており、その作者であ

- 1 この言葉は《メタボール》について言われたものだが、《遙かなる世界が》についても充分に有効である。
- 2 12音技法への接近に限らず、全般的な様式の観点からも、《メタボール》と《遙かなる世界が》の両作品は「転換点」をなす作品であると見られてきた。たとえばジェレミー・サーロー Jeremy Thurlow は「音楽言語における控えめでありながら決定的な革新が、その後の長年の創作を方向づけた限りにおいて」両作品が様式的な転換点をなすと述べている(Thurlow 2006 : 115)。また、両作品が形態上の類似性を示していることも、同時に指摘しておきたい。つまり《メタボール》は〈アンカントワール〉〈リネエール〉〈オブセッシュネール〉〈トルビード〉〈フランボワイヤン〉の連続する5つのセクションからなり、《遙かなる世界が》も同じように〈謎〉〈まなざし〉〈うねり〉〈鏡〉〈賛歌〉の連続する5つのセクションからなる。
- 3 ラジオ放送の録音は現在、フランス国立視聴覚研究所に「Henri Dutilleux à propos de la musique contemporaine」のタイトルでアーカイヴされている。

るピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016) を旗手とするダルムシュタット世代の作曲家たちは12音技法を大きく発展させていた。新ウィーン楽派のドデカフォニズムをダルムシュタット世代のセリアリズムが超克したという歴史観が生きている限り、この進歩の直線のなかにデュティユーを位置づけることができないのも当然である。さらに重要なことに、《メタボール》と《遙かなる世界が》は12音技法に全面的に依拠して構造化されるわけではない。これらの作品における12音技法は、局所的な構造の支えとして機能するひとつの技法として援用されるのみである。

それゆえ本論文は、デュティユーをドデカフォニストあるいはセリアリストの殿堂に無理矢理に引き入れようとするのではない。デュティユーがいかに12音技法を自己の様式に適應させたのかを、パウル・ザッハー財団所収のスケッチを活用した音楽分析を通して検証することを試みる。12音技法は、デュティユーをドデカフォニストまたセリアリストにすることなく、しかし、彼の個人様式の発展の重要な刺激剤となったと思われるからである。

12音技法についてのデュティユーの見解

デュティユーが12音技法に意識的に接しはじめるのは第2次世界大戦後のことであった。導き手となったのは、当時のフランスの大部分の音楽家にとってそうであったように、ルネ・レイボヴィツ René Leibowitz (1913-1972) だった。デュティユーはクロード・グレイマン Claude Glayman に当時のことを次のように回想している。

当時、わたしはレイボヴィツの講演を聴きにいくこともありました。彼はたいへんに知的で豊かな教養を備えているだけでなく、人間的な魅力にも恵まれていました。わたしはまた、彼の著書である『12音技法入門 Introduction à la musique de douze sons』と『シェーンベルクとその楽派 Schoenberg et son école』も読みました。(Glayman 1993 : 66)

しかし、同じようにレイボヴィツを介して12音技法に接近した若きピエール・ブーレーズが、同技法にもとづくアルノルト・シェーンベルク Arnold Schoenberg (1874-1951) の音楽に熱狂的に反応し⁴、1952年、「12音技法の必要性を感じたことのない音楽家は皆、無用である」(Boulez 1995 : 265) と言明することを考えれば、デュティユーの12音技法への態度はかなり留保をとまなうものであったと言わねばならない。先にも言及した1954年のラジオ放送に出

4 ブーレーズは、シェーンベルクの《木管五重奏曲》をレイボヴィツの指揮ではじめて聴いた衝撃を、アントワヌ・ゴレア Antoine Goléa に次のように語っている。「これはわたしにとって閃光でした。この音楽を自分のものにしたいと熱烈に思いましたし、まずはこの音楽がいかにして作られているかを知りたいと思ったのです。わたしはまだ〔パリ音楽院の〕メシヤンのクラスにいましたが、仲間を募ってレイボヴィツのもとに12音技法への手ほどきを願い出たのです。」(Goléa 1958 : 28)

演した際、デュティユーは「12音技法はわたしの気質に合わない」と述べたうえで、次のように自己分析した。

12音技法が突如として現れたことで衝撃を受けた若い音楽家たちがいましたが、この衝撃はわたしにも降り掛かる可能性はあったのです。この事件に無関心を貫いたわけではありませんが、四半世紀遅れで突然にやってきた音楽技法のルネサンスは、わたしには遅きに失した事態であり、その理論を有効だとはもう思えなかったのです。シェーンベルクの教義はまだとても若かった音楽家たちのほうに、当然、より大きな影響を及ぼしました。わたしを含め、[旧来の]アカデミックな教育を受けて育ち、この教育との絆を完全には絶つことなく、そこから抜け出そうとしたものたちよりもです⁵。(Dutilleux 1957 : 128-129)

実際、1950年代までのデュティユーは「まだ大規模形式に忠実であり、興隆してきたセリアリズムに心奪われることなく」ピアノ・ソナタや2つの交響曲を書いてきた。彼が当時を振り返って「時代に逆行していた」と自己評価するゆえんである (Cadieu 2007 : 50)⁶。デュティユーの説明をそのまま信じるならば、彼の12音技法に対する留保は、同技法に魅せられたより若い作曲家たちとの世代間ギャップに起因するということになろう。しかしこの留保は、実のところ、12音技法に対するデュティユーの個人的理解とも大きく関係しているのである。

フランスにおける12音技法受容の端緒となったのは、パリに招聘されたシェーンベルクが自らフランス語で行った講演であった。1926年、すなわち、第2次世界大戦が始まるよりも10年以上前のことである。同講演は「確信と知識」のタイトルで音楽雑誌『Musique』にテキスト化されて掲載され、フランス音楽界で広く読まれた (Mussat 2001 : 161)⁷。いま重要なのは、この講演が、調性か無調かという二分法のもとに12音技法の議論を展開していることである。

調性が提供してくれていた統合手段の代わりとなり、再び大規模作品を構築することを可能にする代替案を見つけなければならないことが、わたしには最初から明白でした。長さはなるほど相対的なものでしかありませんが、実際に曲は長かったり短かったりす

5 デュティユーは、このラジオ出演のほぼ40年後に出版されるグレイマンとの対話においても、同様の発言をすることになる。「1925年世代との10年の開きを、わたしはときに断絶と感じました。戦争ということもあるでしょうが、わたしがパリ音楽院の公式の教育を受けて育ったということもあります。これにひびが入ったときには、わたしの発展はもう始まっていたのです。12音技法が突如として現れたことで若い音楽家たちが受けた衝撃のことをいいたいのです。」(Glazman 1993 : 43)

6 これを象徴する出来事として、第1交響曲の初演のことをデュティユー自身が語っている。それによると1951年のこの交響曲の初演の場にいたブーレーズは、この音楽に「はっきりと背を向けた」という (Glazman 1993 : 72)。

7 また同講演は“Opinion or Insight”のタイトルでシェーンベルクの著作集に収録されている (Schoenberg 1984 : 258-263)。

るのですから、音楽のひとつの次元ではあります。作品は短くてもよいというのは一時的な言い逃れにすぎません。わたしはこの点から12音による作曲に辿り着いたのです。
(Schoenberg 1928 : 163)

1916年生まれのエドヴィン・メーソンがこの講演に直接触れたとは当然、考えられない。しかし、この講演は、やがてレイボヴィツの『12音技法入門』のなかで次のようにパラフレーズされて、エドヴィン・メーソンのもとに届くことになる。

かくして、もっとも重要な疑問が解消されるのだ。12音技法は「無調」世界の必要不可欠な法となる。つまり、この技法で組織化されたものは、調性の構成要素の代替となるだけの強力な構成要素を含み持つことになるのであり、結果、大規模形式を造形することが可能になるのである。(Leibowitz 1949 : 27)

問題はこの言葉をどう解釈するかである。レイボヴィツの記述を素直に読むならば、12音技法とは「無調においてコントロールする」技法と解されよう。しかしエドヴィン・メーソンは、ここまで引用してきたのと同じ1954年のラジオ放送において、12音技法を「コントロールによって無調たらしめる」技法と解し、これを「恐るべき行為」と評した。「無調においてコントロールする」と「コントロールによって無調たらしめる」の間には、微妙でありながら大きな違いがある。

《メタボール》と《遙かなる世界が》の作曲を終えたずっと後になっても、エドヴィン・メーソンは12音技法を「無調を厳守するシステム」と見なしつづけ、これを自身の「自発的な無調」と対比させる。そしてエドヴィン・メーソンは、この技法への根本的な疑義を次のように要約した。「12音技法でわたしにはどうも受け付けなかったのは、12の半音の音度間のヒエラルキーを全廃するという、この技法の基本原理でした」(Dutilleux 1983 : 12 ; Dutilleux 1993 : 64)。エドヴィン・メーソンはかくして12音技法、さらにはセリー技法一般をめぐる繰り返されてきた「ヒエラルキー論争」に落ち込む。12音技法はヒエラルキーを全廃するものなのか、それとも調性に代わるヒエラルキーを構築するものなのか⁸。

しかし、本論考はもはや歴史のなかに置き去りにされた同論争を蒸し返すことを望みはしない。それよりも、エドヴィン・メーソンが《メタボール》と《遙かなる世界が》に実際に12音技法を活用したとするならば、それはこの技法をどのように自分の様式に適應させた結果であるのか、その特性を明らかにすることに注力する。当然、そのためには以上に見てきた12音技法に対するエドヴィン・メーソンの概ね否定的な見解を考慮することが必要になる。

8 セリアリズムとヒエラルキーの問題についてはロバート・ピアンチコフスキ Robert Piencikowski が詳細に論じている (Piencikowski 2006)。

《メタボール》における12音技法 —その水平次元に注目して

5つのセクションからなる《メタボール》において、12音技法が中心的な役割を担うのは、その第3セクション〈オブセッションネル〉である。すでに序に示唆したことだが、ここで印象的なのはデュティユーによる12音技法運用の（見たところの）単純さである。正行、反行、逆行、逆行の反行という12音音列の4つの基本形をここに見分けることは、場合によっては耳で聞き分けることも、造作ないことである。

The image displays four musical staves, each representing a different permutation of the 12-tone scale. The first staff, labeled '正行' (Ascending), shows a sequence of notes starting from a low register and moving upwards. The second staff, '逆行' (Descending), shows the same sequence of notes moving downwards. The third staff, '反行' (Retrograde), shows the sequence of notes starting from a high register and moving downwards. The fourth staff, '逆行の反行' (Retrograde of Retrograde), shows the sequence of notes starting from a low register and moving upwards, which is the original ascending sequence. All staves are in 3/4 time and use a bass clef.

譜例2 12音音列の4つの基本形：〈オブセッションネル〉練習番号15-17

〈オブセッションネル〉の上記部分に見られる単純さは、デュティユーが12音音列を移高しないという事実から来ている。しかし、「移高しない」のは、デュティユーが12音技法について初歩的な知識しか持たなかったからだろうか。現実にはそれは考えにくい。「移高しない」のはむしろ、任意の音（この場合はEの音）を12音音列の開始音あるいは到達音に固定することによって、その音に優位を与えようとする身振りであった、そう考えるほうが自然である⁹。実際、デュティユーは次のようにいう。

しかし、わたしの音楽では常に軸音、優位音、さらには「和音主題」まで存在することがありますが、これらは皆、12半音間のヒエラルキーを全廃するというこの技法の第1原理に反するものです。(Dutilleux 1983 : 12)

デュティユーがかくして優位音の存在とヒエラルキーの全廃とを対置していたならば、12音音列を「移高しない」（結果、音列開始音あるいは到達音に優位を与える）というのは、デュティ

9 〈オブセッションネル〉におけるミの音の優位は、実際には《メタボール》冒頭で確立されている。この作品全体を開始する和音は、ジュリアン・アンダーソン Julien Anderson の分析に示されたように、低いEの音から発する諸倍音を縮約したものである (Anderson 2010 : 453)。このEの音は、よって、作品全体の優位音であり、また、それを起源とする冒頭和音は作品全体の「和音主題」の役割を果たす。実際、この和音は作品の様々な瞬間に再帰する。

ユーにとっては、12音技法に依りながらも音楽にヒエラルキーを再導入する戦略であったと捉えられよう。

この12音音列の非移高戦略は、さらに、〈オブセッション〉のセクションが外皮としてまとっているパッサカリアという形式とも折り合いがよい。つまり、デュティユーは12音列を移高しないでバスで繰り返すことによって、これをパッサカリア主題として機能させるのである¹⁰。しかしながら、パッサカリアで書くという決定が先にあって、そのために音列を移高しないことが決定されたとは決していえない。事実は逆であり、12音音列の非移高という決定が先で、パッサカリアという形式の選択はこれに続くものであった。

このことを強力に示唆するのが、デュティユーが《メタボール》の作曲準備として書いた2つのエチュードである。これらはパウル・ザッハー財団のアンリ・デュティユー・コレクションに収められている。2つのエチュードの一方は鉛筆書きされ、一方はペン書きされたものだが、その規模の違いにも関わらず両者とも同じ形式プランに従っている¹¹ (表1)。

小節	拍子	テクスチャ
1-5	2/3	ホモフォニック (12音音列の各音にひとつの和音)
(6-20)	6/16	斜線で削除)
21-24	2/3	ポリフォニック (12音音列の同時進行)
25	1/4	休止
16-33	2/3	ホモフォニック (12音音列の各音にひとつの和音)

小節	拍子	テクスチャ
1-5	2/3	ホモフォニック (12音音列の各音にひとつの和音)
6-13	6/16	ポリフォニック (12音音列の同時進行)
16-33	2/3	ホモフォニック (12音音列の各音にひとつの和音)

表1 《メタボール》のためのエチュードの形式プラン (左：鉛筆書き、右：ペン書き)

鉛筆書きのエチュード、すなわち、より大きな規模をもつエチュードのほうを仔細に検討してみよう。ここから12音音列を移高しないという戦略が、もともとどのように着想されたかが確認できる。全体を見渡して確実に分かるのは、デュティユーはこのエチュードを作成したとき、はっきりとDの音に優位を与えようとしたことである。もちろん12音技法に依りながらもヒエラルキーを再導入するためである。

10 デュティユーは、演奏会用に作成した《メタボール》の自作解説によれば、この作品の各曲を順番に次のような伝統的な形式と関連づけている。第1曲〈アンカントワール〉はロンド、第2曲〈リネエール〉はリート、第3曲〈オブセッション〉はパッサカリア、第5曲〈フランボワイヤン〉はスケルツォ。第4曲〈トルビード〉は何にも関連づけられていない (Dutilleux [1967])。

11 鉛筆書き、また、ペン書きのエチュードは、パウル・ザッハー財団のカタログに、それぞれ「Particell (Entwurf mit Überklebung; Fragment) [4S.]」「Particell (Reinschrift; Fragment) [1S.]」と記載されている (Noirjean; Piencikowski 2008: 9)。両資料のより詳細な考察は同著者の論文 (藤田 2016) を参照のこと。

Aの部分から見てみよう（譜例3）。ここでは一見すると任意の和音が自由に接続されているようだが、その実、これらの和音の最上声部はDの音からはじまる12音音列になっている（D-Es-Gis-Fis-E-F-H-A-B-C-Des-G）。しかも、（譜例3には表していないが）ひとつ上の五線にこの12音音列がきわめて薄い筆致で書き出されていることも自筆譜上では確認できる。

The image shows a musical score for two parts: 'Bois Cuivres' (top staff) and 'Cordes' (bottom staff). The 'Bois Cuivres' part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of chords, each marked with a dynamic like 'f' (forte) or 'pp' (pianissimo). The 'Cordes' part is written in bass clef and also features chords with dynamic markings. The score is a transcription of the first 4 measures of an étude.

譜例3 《メタボール》のためのエチュード（鉛筆書き）：最初の4小節のトランスクリプション

次のBの部分で、この12音音列は「増殖 foisonnement」を受け、その4つの形の複雑な対位法を形成する。しかし決して移高されることはない。しかも12音音列の開始音あるいは到達音であるDの音は（譜例上ではスペースの関係でカットしてあるが）、低音域でペダル音の役割を担わされてもいる¹²。

The image shows a musical score for a piece marked 'Moderato'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a series of chords, each marked with a dynamic like 'f' (forte) or 'pp' (pianissimo). The middle and bottom staves are in bass clef and also contain chords with dynamic markings. The score is a transcription of the 24th measure of an étude.

譜例4 《メタボール》のためのエチュード（鉛筆書き）：第24小節のトランスクリプション

最後のA'の部分で、同じ12音音列が同じ和音をともなって、しかし全体が逆行で再現される。Dの音にはじまる12音音列が逆行されるのであるから、当然、このエチュードはDの音で閉じられる。

12 同じ部分のフォリオをより広く見渡した譜例は、同著者の別の論文にある（藤田 2016：95）。



譜例5 《メタボール》のためのエチュード（鉛筆書き）：最後の5小節のトランスクリプション

実際、〈オブセッショナル〉には、このエチュードから引き出され、このエチュードを推敲したと思われる例を発見することができる。たとえば、〈オブセッショナル〉の練習番号28、練習番号19、練習番号26では、譜例1（上）に見た12音音列がそれぞれ移高なしに正行、反行、逆行で上声部におかれ、その各音に和音が付されている。これはエチュードの両端部分（Aの部分）を発展させたものと考えられる。また〈オブセッショナル〉の練習番号23と24では、同12音音列が16小節にわたってやはり移高なしに反行ならびに反行の逆行の複雑な対位法を形成している。これはエチュードの両端部分（Bの部分）をさらに展開したものと考えられる。つまりはエチュードで実践された12音音列を「移高しない」という戦略がより推し進められた結果として〈オブセッショナル〉を見ることが可能なのである¹³。当然、〈オブセッショナル〉の音楽はエチュードよりも複雑で、12音音列による声部を聞き分けることはほぼ不可能であるかもしれない。しかし、だからこそ〈オブセッショナル〉の12音音列の開始音あるいは到達音であるEの音が、まさしく優位音として全体のなかで際立つのである。

《メタボール》における12音技法 —その垂直次元に注目して

この12音音列の非移高戦略は、デュティユーの12音技法の目立った特徴をなしているので、次のような観察が受け入れられてきた。「この作曲家のセリアリズムは、シェーンベルク・モデルに自由に依拠して、音列を本質的に旋律として用いるところに止まっている」（Goléa 1977：840）。しかし、こうした印象論を超えてより本質的に問われてきたのは、ではそのように旋律として用いられる12音音列とそれを取り巻く和声とはどのような関係にあるのか、ということであった。

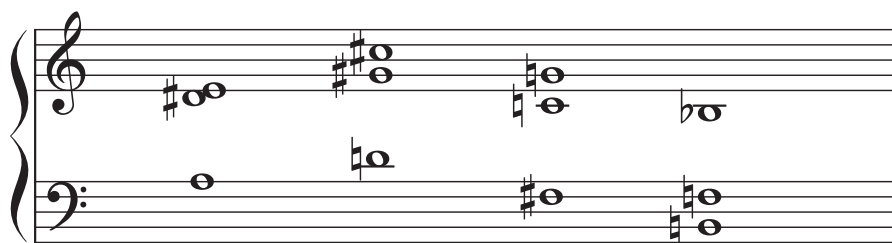
〈オブセッショナル〉に関して、過去の考察の総括ともいえる見解を提出したのがジェレミー・サーローであった。彼はこう断言する。「デュティユーは、この旋律的音列からほぼ独

13 より詳しい分析は同著者の論文（Fujita [2018]）にある。

立に、和声とその進行を組織する」(Thurlow 2006 : 120)。これは、先駆者としてのダニエル・アンペール Daniel Humbert の分析を追認したものにはかならない。アンペールは〈オブセッションネル〉の12音音列が「音列から引き出されたものではまったくない和声」を伴って現れることを指摘したうえで、「この作品は、その精神においてセリエルではない」と述べていたのである (Humbert 1985 : 99)¹⁴。

しかし、現時点において、仮にこれを真実として受け入れるとしても、次の疑問はあいかわらず残る。デュティユーはいかにしてこの（旋律的だという）12音音列と（そこから独立しているという）和声とを共存させることができたのだろうか。デュティユーが12音音列という共通分母から（旋律という）水平次元と（和声という）垂直次元をシステムティックに演繹する意図を持たなかったとするなら、両者の一貫性はいかにして保証されるのだろうか。

もちろん、デュティユーが12音音列から直接に和声を導くことが全然なかったというわけではない。例えば〈オブセッションネル〉を締めくくるクラリネットの和声（練習番号32）が12音音列を3音ずつの4つのグループに分割して得られることは、すぐに見抜くことができるであろう¹⁵。



譜例6 〈オブセッションネル〉の12音音列を4分割して得られる和音

しかし、これらはやはり稀な瞬間といわなければならない。〈オブセッションネル〉の垂直次元において支配的なのはダイアトニック諸和音¹⁶であり、これらの由来を12音音列に求めることは、たしかに不可能と思われるのだ。実際に（旋律的に用いられる）12音音列が（それとは独立に組織される）ダイアトニック諸和音に「和声づけ」される例を実際に見てみよう。譜例7と譜例8は、それぞれ12音音列の正行と逆行がダイアトニック諸和音に和声づけされる例である。

14 さらにアンペールは、そのプロトタイプをジャン・カースの詩にもとづく〈J'ai rêvé que je vous portais entre mes bras〉(1954)に見出している (Humbert 1985 : 56-57)。

15 このことはサーローも指摘しているし (Thurlow 2006 : 138)、また、Dutilleux も公開講座において同様の分析を行っている (Dutilleux 1980)。さらに付け加えるならば、練習番号31の2小節前にはじまる金管の和音は、12音音列を6音ずつセットにすることで導きだそうとしたものであることが、通しドラフトから明らかになっている (藤田 2016 : 90)。

16 ここでいうダイアトニック諸和音とは、調性の基盤たるダイアトニック音階の構成音を組み合わせて作ることのできる和音のことである。ポスト調性理論の用語を使うならば「ダイアトニック・コレクション(7-20)のサブセット」ということができる。サーローはそれゆえに、これらの和音を「ノスタルジックな和音」と呼んだ (Thurlow 2006 : 120)。



譜例7 〈オブセッションネル〉練習番号28：12音音列の正行形の和声づけ



譜例8 〈オブセッションネル〉練習番号26：12音音列の逆行形の和声づけ

12音音列のダイアトニック諸和音による和声づけ。このアイデアの起源もまた、実は先に検討した〈エチュード〉に見いだすことができる。〈エチュード〉のAの部分に再び注目してみよう。この部分のソプラノ（最上声部）が12音音列であることはすでに見た通りである。そして、いまこの12音音列を旋律とみなし、これに伴う和声調べてみるなら、やはりダイアトニック諸和音が支配的であることに気づく。実際、ダイアトニックのカテゴリーから外れる和音は、譜例3の5番目と7番目の和音の2つだけなのである¹⁷。

しかしこのようにして、（起源としての）〈エチュード〉と（その創造的延長としての）〈オブセッションネル〉とのアイデア上の連続性がいっそう明らかになってみると、なぜに後者の12音音列が前者の12音音列とこれほど違うものになったのか、いっそう不思議に思われる。なぜデュティユーは〈エチュード〉の12音音列をそのまま（あるいは、もとの音列が判別できる程度の変更で）〈オブセッションネル〉に用いなかったのだろうか。〈オブセッションネル〉において12音音列を〈エチュード〉とまったく異なるものに変更する背景に、いかなる作曲上の判断が働いたのだろうか。

17 また、今回は詳しく検討していないペン書きの方の〈エチュード〉においては、すべての和音がダイアトニックであることを補足しておく（藤田 2016：88）。

〈エチュード〉の12音音列と比較したときに〈オブセッション〉の12音音列の特徴として際立ってくるのは、そのシンメトリックな性質である。アンベールの言葉で言い換えるならば、「この12音音列は、大きな跳躍で見えにくくされてはいるが、その実、増4度と短2度の連続進行」(Humbert 1985: 98)なのである。もちろんアンベールは、これが理念上の話であり、現実の運用においては、若干の反則が持ち込まれることも忘れずに指摘する。

しかしここには「本来そこに無いはずの音」があることにも気づく。最後から2番目の音程は完全5度である。なぜかといえば、増4度と短2度の連続進行を（上行であろうが下行であろうが）短2度ではじめると、12番目の音は必然的に最初の音に引き戻されてしまい、12の音を聞かせるのは不可能であるからだ。¹⁸ (Humbert 1985: 98)

けれども、〈オブセッション〉の12音音列は、実のところ、まったく別に解釈することも可能なのではなかろうか。つまりこの12音音列は、2種類の音程の連続進行（あるいは交替）としてではなく、それぞれ6音からなる2つの5度サイクルの入れ子として見ることもできるのではなかろうか。

5度サイクル1

5度サイクル2

譜例9 5度サイクルの入れ子としての12音音列

この場合でも、アンベールが上に指摘したのと同じ理由から、12音音列を完成させるのに「本来そこに無いはずの音」を導入しなければならない(すなわち、第2サイクルの最後の2音は、B-Hではなく、H-Eであるべきだ)。しかし、このように見ることではじめて、(旋律として用いられる)12音音列とそれを和声付けするダイアトニック諸和音とがなぜに共存できるのか、という本論文が発した問いに答える道が開かれる。かつ、〈エチュード〉の12音音列が、なぜに〈オブセッション〉においてこれほど異なるものになったのかにも答える用意ができよう。

指摘するまでもないが、ダイアトニック・コレクションは5度サイクルの連続する7音を切

18 アンベールはこのあとさらに思考実験を続けて、同じ「増4度と短2度の連続進行」を今度は、増4度から始めることを提案する。そうすれば、「本来そこに無いはずの音」を導入することなく、12音音列を完成させることができるからだ(つまり、E-B-A-Es-D-As-G-Des-C-Fis-F-H)。デュティユーがなぜそのように音列を作成しなかったのかは、彼のこの指摘以来、開かれた問いとして残っている。(Humert 1985: 99)

片として取り出したものである。そしてダイアトニック諸和音は、そうして取り出された音を任意に組み合わせることのできる。とするならば、5度サイクルの入れ子である〈オブセッショナル〉の12音音列には、そもそもダイアトニック諸和音の響きが内在しているのであり、よって両者は大きな軋みを起こすことなく共存することができるのだ。そして、12音音列をこのように構造化するためにこそ、デュティユーは〈エチュード〉にあった12音音列を、いま〈オブセッショナル〉の12音音列として存在している、まったく別の12音音列へと作り変えたと考えられる。

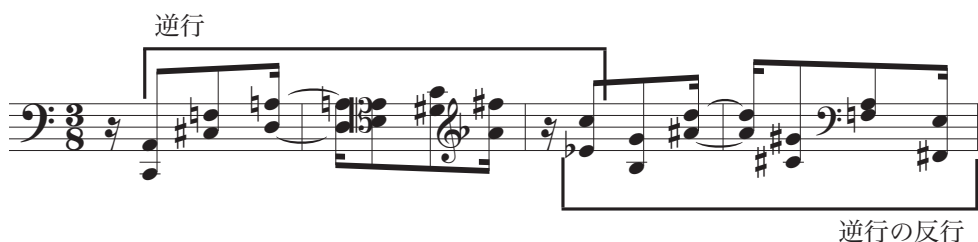
《遙かなる世界が》における12音技法 —その水平次元に注目して

《メタボール》の第3セクション〈オブセッショナル〉に見た12音音列の非移高戦略は、《遙かなる世界が》でも明らかに生きている。その第1セクション〈謎〉を見てみよう。ここではすでに譜例1（下）に示した12音音列が練習番号7の3小節前で提示されたあと、連続的に変奏されていく。その分節点は楽譜上にもはっきりと記されていて、練習番号9からが第1変奏、練習番号12からが第2変奏、練習番号15からが第3変奏、練習番号22からが第4変奏である。このような12音音列にもとづく変奏というアイデアが、シェーンベルクの《管弦楽のための変奏曲》から来たものであることは、デュティユーがレイボヴィツの『12音技法入門』の読者であったことを考えればほぼ確実であるが¹⁹、それだけに、12音音列の移高を当然ながら最大限に活用するシェーンベルクに対して、自らの設定した12音音列を移高しないデュティユーの身振りはいっそう印象的である。

しかし〈オブセッショナル〉から12音音列の非移高戦略が継承されたからといって、この〈謎〉を前者の焼き直しと考えることはできない。ここには12音技法のデュティユー的实践における明らかな進展が見られるからだ。

第1に、手段のエコノミーが働いていること。たしかに〈謎〉においても12音音列の扱いは本質的に旋律的であるといえるかもしれない。しかし、12音音列とは別にこれを伴奏する和音が必要とされる度合いは〈オブセッショナル〉よりもはるかに少ない。この意味で、〈謎〉はデュティユーの書いたもっともオーセンティックな12音音楽に属する。譜例10と譜例11は、それぞれ第2変奏と第3変奏より、ここでもまた「移高なしに」音列が組み合わせられる特徴的な部分を抜粋してきたものである。これらの譜例の音楽は、その内部にすでにある響きに重心を与えるために特定の音が他の声部で強調されることがあったとしても、かなりの程度、自足したパッセージを形作っている。

19 レイボヴィツはシェーンベルクの《管弦楽のための変奏曲》を12音技法によるもっとも重要な作品のひとつと考え、『12音技法入門』の第2部（第4章から第8章まで）をこの曲の詳細な分析に充てている。



譜例10 〈謎〉の第2変奏に現れるパッセージ



譜例11 〈謎〉の第3変奏に現れるパッセージ

第2に、優位音の概念が優位音響の概念へと拡大されていること。デュティユーの12音音列の非移高戦略の根幹にあったのは、12音技法に拠りながら、これによって書かれる音楽にヒエラルキーを再導入するというアイデアであった。〈オペセッションル〉において、この優位音がそこで設定される12音音列の開始音・到達音のEの音であったのと同じように、〈謎〉における優位音は、この12音音列の開始音・到達音のCの音であるとまずいうことができる。しかしいまやこのCの音は、これに隣接するFisの音とセットとなる傾向にあり、そうして作られる増4度の響きが明らかな優位音響として働きはじめる。それゆえに、12音音列の運用上、この両者の順序を入れ替えるということも起こるのである。譜例12は〈謎〉の第1変奏のはじまりを簡略化して記したものであるが、ここではバスに置かれたCとFisが優位音響として強調されるなかで、実際に12音音列の最初の2音が入れ替えられて提示されている。



譜例12 〈謎〉の第1変奏のはじまり

第3に、そしてもっとも重要なことに、12音音列の有効範囲が拡大されていること。〈オブセッション〉の12音音列は、まさしく〈オブセッション〉という《メタボール》の第3セクションにのみ関わる構成因であった。その意味で、この12音音列は《メタボール》の局所構造にその有効範囲が限定されていたのである。しかし、〈謎〉の12音音列は、〈謎〉という《遥かなる世界が》の第1セクションに初出するだけであって、実は、《遥かなる世界が》全体にわたってその効力を発揮することになる。本論文の次のセクションは、その特徴的な実例を提供することになる。

そもそも〈謎〉の12音音列は、楽曲冒頭の4度連鎖から派生したものにはかならない。譜例13に示したように、〈謎〉の12音音列（譜例の下）は同セクションの時間的展開のなかで冒頭の4度連鎖（譜例の上）から徐々に引き出されていくのである。



譜例13 冒頭の4度連鎖からの12音音列の引き出し

そして、この楽曲冒頭の4度連鎖が、より上位の「母構造」として《遥かなる世界が》全体に敷衍されることが明らかであるならば²⁰、その派生形である12音音列も自然と《遥かなる世界が》全体にその有効範囲を広げることになるのである。

《遥かなる世界が》における12音技法

—その垂直次元に注目して

実際、〈謎〉で提示される12音音列にもとづく垂直次元の造形を論じるとき、その興味深い事例は〈謎〉のセクションの外にこそ求められる。

20 これについては国際学会 Tracking the Creative Process in Music 2017 で素描したところである。

まずは、第4セッション〈鏡〉の最初に出てくる3つの和音に注目しよう（練習番号61）。これらの和音が同じ音集合（Gis, C, G, B, Dis, Fis）の様々な配置であることは、すでにアンペールも指摘していた（Humber 1985：130）。しかし、パウル・ザッハー財団所収の《遙かなる世界が》の通しドラフト²¹はより興味深い事実を明らかにする。譜例14は同通しドラフトの〈鏡〉の音楽に該当する部分に示されたデュティユーのメモである。



penser aux différents renversements (synthèse harmonique du motif de la 1^{ère} partie)
 utilisé également pour la 4^{ème}



譜例14 〈鏡〉のためのメモ

注目すべきは、右肩にデュティユーが「Synthèse harmonique du motif de la 1^{ère} partie（第1部のモチーフの和声的特質の要約）」との注記とともに記している5つの音が、第1セッション〈謎〉に提示された12音音列の最初の5音に他ならないことである。そしてデュティユーは、その左に書き込んだ「penser aux différents renversement 様々な転回形を試せ」の言葉通り、しかし「même le si（Hの音も）」含んだかたちで、6音和音の6種類の転回形を試していることがわかる。このなかからもっともよい響きとしてブラケットを付されて選び出されてきたのが、〈鏡〉の最初の3つの和音なのである。

つまり、デュティユーはこれらの和音を12音音列から派生させた。このときデュティユーが12音音列の第6音（E）を飛ばして、第1音から第5音（C-Fis-As-G-Es）ならびに第7音（H）を選び取ったことに、規則通りではないデュティユーの12音技法を見出すこともできよう。しかし、より本質的に思われるのは、彼がこうして派生させた和音を先にも触れた母構造たる4度連鎖から別に引き出した和音と並べることができたという事実である。ここには「連続的の派生」という、それ以前のデュティユーの作品にも見られるアイデアが、12音技法を吸収

21 パウル・ザッハー財団「アンリ・デュティユー・コレクション」のカタログでは「Particell（Entwurf mit Überklebenden; Fragment）[58 S.]」と記載されている（Noirjean; Piencikowski 2008：11）。

して発展していく姿を認めることができる。デュティユーは、〈謎〉の冒頭（すなわち、《遙かなる世界が》の冒頭）にある4度連鎖から和音を派生させもすれば（譜例15）²²、同じ4度連鎖から派生させた12音音列から、さらに別の和声を生派生させ、それらを網のように織りあげていくのである。



譜例15 〈謎〉冒頭の4度連鎖から派生する和音

この「連続的派生」というアイデアは、とくに英語圏ではロジャー・ニコルス Roger Nichols とデュティユーの対話が出版されて以降、「漸次的成長」という言葉でも語られてきたものである（Nichols 1994）。しかし、いま重要なのは、それ自体としてはオーソドックスなアイデアが、12音技法という「外からの酵母」(Dutilleux 1986: 163)に触れることによって、より遠い帰結を得るという事態である。第2セクション〈まなざし〉は、この観点からの熟考に価する。

〈まなざし〉の開始部分に出てくる和音群に注目してみよう。楽譜の上段と下段を別々に見るなら、ここでは4つの和音が交差していることが確認できる（譜例16）。すなわち、最初の下段にあった2つの和音は上段に移動し、上段にあった2つの和音は下段に移動する。同じ音集合が配置を変えて繰り返されるという意味で、これらの和音の連続は先に見た〈鏡〉の和音連続に通じている。



譜例16 〈まなざし〉における和音の交差

しかし、これらの音集合がどのように、そして、何から派生したものであるかは判然としな。実際、スケッチの助けがなければ、その手がかりをつかむことすら困難であつたろう。《遙かなる世界が》の通しドラフトが示唆するのは、これらの和音が〈謎〉の12音音列の第8移高

22 これらの和音は《遙かなる世界が》の和音主題として機能し、全曲に散りばめられる（Humbert 1985: 117-118）。

形と関係しているのではないか、ということである。同ドラフトは、デュティユーが〈鏡〉のセクションを最初は、現在わたしたちが知るものよりも全音低く着想していたことを教えてくれるのだが、それを書き直すにあたって（かすかな筆致で）12音音列の第8移高形を記しているのである。

あくまで仮説として可能であるのは、デュティユーがこの第8移高形の奇数音から2つの三和音をつくり、残りの偶数音から2つの三和音をつくり、これらを交差させて配置しているということである（譜例17）。

譜例17 12音音列の第8移高形からの和音の引き出し

論者の知る限り、デュティユーが12音音列の移高を活用したことが、スケッチのエビデンスとともに指摘されるのは、これが初めてである。もちろん(12音音列が最初に姿をあらわす〈謎〉から、それにつづく)第2セクション〈まなざし〉へとセクションが移動しているので、この移高形の使用が非移高戦略の根幹にあった優位音の設定を揺るがせることにはなるまい。むしろ、〈まなざし〉では、転調概念を延長するように、優位音がCからGisに移動したと考えるほうが自然である。

しかしこれに加えて、《遥かなる世界が》では優位音の概念が優位音響へと拡大されたことも思い起こそう。実際、〈まなざし〉においては、〈謎〉においてC-F#の増4度が強調されたように、Gis-Dの増4度が強調されることが確認される。とするならば、ひとつの可能性として、この増4度関係にある2つの移高形、この場合、(Gisにはじめる)第8移高形と(Dにはじめる)第2移高形を、同時に利用することもありえるのではなかろうか。

果たして、譜例16につづく和音は、まったく同じやり方で、12音音列の第2移高形から導くことができる。かくして、母構造としての4度連鎖から12音音列が派生し、さらに、そこに内在する増4度をテコにして、2つの移高形から導かれる和音が組み合わせられていく。

終わりに

本論文は、デュティユーの12音技法についての見解を確認したあと、この作曲家が同技法をいかに自己適用するかを、スケッチを援用しつつ《メタボール》と《遙かなる世界が》を分析することで観察してきた。本論文を終えるにあたって、両作品のあいだでデュティユーの12音技法受容にどのような進展あるいは深化があったかを考察しておきたい。

まず明らかなのは、《メタボール》から《遙かなる世界が》に向かって12音技法の適用範囲の拡大が見られることである。《メタボール》においては、本論文の分析がその第3セクション〈オペセッションネル〉に限定されたように、12音技法は作品の局所構造を作りだす一技法であった。しかし《遙かなる世界が》においては、12音技法はその第1セクション〈謎〉で明示的に援用されるだけでなく、本論文が取り上げた限りでも、第2セクション〈まなざし〉また第4セクション〈鏡〉でも構造化の参照点でありつづけた。

けれども、この12音技法の適用範囲の拡大はまた、12音技法の発展的解消ともいえる様相を呈していることもいまや明らかであろう。《遙かなる世界が》における12音技法は、もはやレイボヴィツが『12音技法入門』で解説していた古典的あるいはシェーンベルクの12音技法の範囲を超えて、ブーレーズが「Eventuellement」で示した新しい12音技法を抱合するものとなっている。すなわち、この作品における12音技法は、12音音列のもっとも広い意味での変奏という概念を保持しつつも、さらに12音音列をマトリクスとして機能させる段階に入っているのである。当然ながら前者が第1セクション〈謎〉に援用される12音技法であり、後者が第2セクション〈まなざし〉と第4セクション〈鏡〉に援用される12音技法である。

この新しい12音技法は、連続的派生あるいは漸次的成長というもっとも初期からもっていた個人様式上のアイデアに12音技法を接合する道をデュティユーに開いたという意味で、今後のさらなる研究の主題となるだろう。現時点では、次なる管弦楽作品である《音色・空間・運動》がその延長線上に位置することを指摘するに止めておこう。この作品では冒頭に提示される12音音列（Gis-E-Dis-F-C-H-G-B-A-Fis-D-Cis）がまさしくマトリクスとして機能し、楽曲を構成する多様な断片を生み出す母体となるのである。12音技法は、デュティユーの個人様式を、それがなければ考えられない地点へと押し上げる、ひとつの酵母として働くのである。

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.

Boulez, Pierre. 1995. “Eventuellement.” Nattiez, Jean–Jacques et al. ed. Point de repère I: Imaginer. (Paris : Christian Bourgois) 263–295. (First appearance in Revue musicale 212 in 1952.)

Cadieu, Martine. 2007. Constellations: Entretiens avec Martine Cadieu. (Paris: Michel de Maule)

Dutilleux, Henri. 1954. Henri Dutilleux à propos de la musique contemporaine.

<http://www.ina.fr/audio/PHD88021288> (2018 年 9 月参照)

-----, “Henri Dutilleux.” Gavoty, Bernal and Danier Lesur [, Jean Yves] ed. Pour ou contre la musique moderne? (Paris: Flammarion) 127–129.

-----, 1983. “Entretien avec Henri Dutilleux.” *Zodiaque* 135, 2–40.

-----, 1986. “Le levain de l’étranger.” Derraien, Jean–Pierre ed. 20eme siècle: Images de la musique française. Textes et entretiens. (Paris: SACEM et Papier)

-----, [1967]. *Métaboles*. Texte dactylographié. Archive Radio France.

-----, 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 (2018 年 9 月参照)

藤田 茂 2016. 「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」『東京音楽大学研究紀要』 40, 75–97.

Fujita, Shigeru. [2018] (forthcoming). Henri Dutilleux’s dodecaphonism in *Métaboles* and *Tout un monde lointain*. European Music Analysis Conference XI, Online Proceedings, Université de Strasbourg.

Gladyman, Claude. 1993. Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons*: Entretiens avec Claude Gladyman. (Paris: Belfond)

- Goléa, Antoine. 1977. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*. vol 2. (Paris: Leduc)
- , 1958. *Rencontres avec Pierre Boulez*. (Paris: Julliard)
- Humbert, Daniel. 1985. *Henri Dutilleux: l'œuvre et le style musical*. (Paris, Genève: Champion-Slatkine)
- Leibowitz, René. 1949. *Introduction à la musique de douze sons*. (Paris: L'Arche)
- Mussat, Marie-Claire. 2001. "La réception de Schoenberg en France avant la Seconde Guerre mondiale." *Revue de Musicologie* 87/1, 145-186.
- Noirjean-Linder, Teber; Piencikowski, Robert, ed. 2008. *Sammlung Henri Dutilleux: Musikmanuskripte*. (Schott)
- Nichols, Roger. 1994. "Progressive Growth. Henri Dutilleux in Conversation with Roger Nichols." *The Musical Times* 135/1812, 87-90.
- Piencikowski, Robert. 2006. "Inscription : Ligeti – Xenakis – Boulez." *Pierre Boulez: Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Leleu, Jean-Louis and Decroupet, Pascal ed. (Genève: Contrechamps) 95-108.
- Schoenberg, Arnold. 1928. "Conviction ou connaissance." *Musique* 15 janvier 1928, 158-164.
- , 1984. *Style and Idea : Selected writing of Arnold Schoenberg*. Stein, Leonard ed. Translation by Leo Black. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)
- Thurlow, Jeremy. 2006. *Dutilleux: la musique des songes*. Traduction de l'anglais par Frédérique Aït-Touai. (Paris: Millénaire III)