

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

リゲティ, ベリオ,
ブーレーズの作品にみる「前衛様式」の解体：
音高の分析を中心にして

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1998-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/778

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



リゲティ、ベリオ、ブーレーズの作品にみる「前衛様式」の解体 ——音高の分析を中心にして——

沼野雄司

(0) はじめに

- (1) 「前衛様式」における音高とテクスチュア
- (2) 3人の作曲家の50年代の作品にみる「前衛様式」
- (3) 3人の作曲家の70年以降の作品にみる「前衛様式」の解体
- (4) まとめ

(0) はじめに

1950年代から60年代に書かれた多くの前衛作品においては、トータル・セリアリズムのような厳密なシステムを用いていない場合でも、12音のセットを意識した音高の選択と点描的なテクスチュアが支配的であった。しかし1970年代に入ると、こうした創作の世界にも大きな変化が生じるようになる。本論文ではジェルジ・リゲティ（1923～）、ピエール・ブーレーズ（1925～）、ルチアーノ・ベリオ（1925～）の諸作品を対象にして、50年代における「前衛様式」を確認するとともに、1970年以降におけるそこから離脱を指摘する。

(1) 「前衛様式」における音高とテクスチュア

一般に「現代音楽」か否かのメルクマールは、調があるか無いか、あるいは調性の度合いに置かれることが多い。これをあまりに単純な見方だと批判することはたやすいが、戦後の新しい創作においてほとんど常に調性が避けられてきたのは、紛れもない事実である。とりわけ前衛と呼ばれる作曲家たちにとって調あるいは調性は、過去——19世紀——に繋がるものとして徹底的に避けられ、忌み嫌われてきた。

彼らにとって「反調性」の理論的な支柱となったのが、新ウィーン楽派による12音技法である。1920年代に一応の完成をみたこの技法は、ドイツの政治状況などを反映して急速に広まることはなかったが、ようやく第2次大戦後になってからレイボヴィッツ（1913～72）などの尽力によって若い世代に伝えられることになった。やがて、メシアンの《4つのリズム・エチュード》（1949）の第4曲「音価と強度のモード」をきっかけにして、12音によるセリーを音価

や強弱、音色（あるいはアタック）にまで適用した「トータル・セリアリズム」の技法が現れ、前衛音楽のシステムティックな性格は一つの頂点を迎える。

一方、楽曲のテクスチュアという点から見ると、この時期には、従来の音楽において重要な役割を果たしていた「旋律」が音楽から極力排除されることになった。これは、新ウィーン楽派の3人の中で戦後の作曲家たちのモデルとなったのが、19世紀的な音の持続（＝調性音楽のシンタックス）を感じさせるシェーンベルクやベルクではなく、「点描音楽」と呼ばれるウェーベルンの乾いたスタイルであったこと、そしてトータル・セリアリズムは原理上まとまった音群を滑らかに接続するようには出来ておらず、必然的に点描的なテクスチュアをとらざるを得ないことなどに起因している。

ただし、トータル・セリアリズムは若い作曲家たちに大きな衝撃を与える一方で、当初から多くの批判にさらされることにもなった。システム自体に対するヒステリックな拒絶を除外すれば批判のほとんどは、システム的前提となっている、音楽のあまりにもスタティックな捉え方、そしてそこから演繹される、システムと聴取の齟齬に集約することができる。

前者の批判を代表するアドルノは、トータル・セリアリズムは、その根底に音楽の非常に静的な見方を有しており、「つまり全面的な合理化の要求している正確な照応と等価ということは、音楽において同一のものが回帰する場合、型にはまった空間上の表現と同じように実際にも同一不変であるという前提の上に成り立っている。言い換えれば、固定された譜面の外見は、譜面の意味している出来事と混同される」のだという（アドルノ1963：212）。そして後者の批判を代表するクセナキスによれば、トータル・セリアリズムによる作品は「度を越した複雑さによって聴き手は線と線が交差するのを追えなくなるし、巨視的な効果としては、音の分布の全領域にわたって不合理で偶発的な音が散乱してしまう」と述べている（Morgan 1993：270）。

これらの批判を裏書きするように、トータル・セリアリズムは戦後のダルムシュタットに突然現れ、ほどなくして終焉を迎えることになった。しかしながら、ウェーベルンに端を発するトータル・セリアリズム的な楽曲の構成法、すなわち調性と旋律性を徹底的に忌避する独得の様式はその後50年代～60年代を通じて基本原理として機能しており、これを狭義の「前衛様式」と呼ぶことが可能であろう。

本論文で扱うリゲティ、ブーレーズ、ベリオ（ちなみにダルムシュタットへの参加はそれぞれ58年、52年、54年）も、50年代には「前衛様式」による作品を書いていた。次節ではその具体例を観察する。

（2）3人の作曲家の50年代の作品にみる「前衛様式」

本節では、リゲティ、ブーレーズ、ベリオの50年代の作品からそれぞれ1作品ずつ取り上げて簡単に実例を観察する。

●リゲティ

リゲティの場合、ハンガリーから西側に逃れてきたのが1956年であるために他の2人に比べると前衛作曲家としての出発が遅く、トータル・セリアリズムからの影響も少ない。ただし面白いことに彼は、ダルムシュタットに初めて参加した1958年、『ライエ』誌第4号（「若い作曲家特集」）にブーレーズの《構造 I a》についての論文を掲載し、ここで作品内で用いられているシステムに対する詳細な批判的分析を行っている。彼の場合、いわば「論文」という形式によって技法の消化が行われることになったと言えよう。リゲティはこの論文で《構造》における「決定」と「否決定」、すなわちオートマティズムに拠らない部分（基本構造の決定、そしてシステムの運用法など）とオートマティズムに拠る部分（システムが作動した部分）をより分けながら、作品の内部で両者が曖昧になる地点があることを指摘した。このことから容易に察せられるように、リゲティは当初からトータル・セリアリズムに対しては懐疑的であった。実際、彼は自らの電子音楽の体験から、トーン・クラスター（あるいはマイクロ・ポリフォニー）による楽曲という、トータル・セリアリズムとは異なったテクスチュアの音楽を作り出し、戦後の新しい創作にオリジナルな足跡を残すことになる。

しかしながら、彼の名を知らしめた初期のクラスター作品の譜面を調べてみると、少なくとも音高に関しては12音のセットを強く意識していることが分かる。譜例1はオーケストラのための《アパリシオン》（1959）の冒頭だが、コントラバスによって最初に奏される dis 音と e 音に続いて、f, ges, g, as, a, b, h, c という半音階のクラスターがあらわれ、続いて12音の残りの音、d と cis が次小節にはハーブで奏される。さらに、続く9小節目のクラスターでは、きれいに12音全部が使われているのである。

次節でみるように、《アパリシオン》に続く60年代前半のリゲティ作品においても、12音を埋めるという意識は共通している。

●ベリオ

リゲティと同じく、ベリオの場合もトータル・セリアリズムをそのまま用いることはなかったが、やはり50年代から60年代にかけては「前衛様式」による作品を書いている。

1954年に作曲された《ノウズ》はその最も分かりやすい例であろう。実はこの作品は、1954年のダルムシュタット夏期現代音楽講習会（ベリオはこの年に初参加）でトータル・セリアリズムの応用例としてブルーノ・マデルナがその講義の中で紹介することになった楽曲である。講義の全容は現在となっては分からないものの、ベリオのメモとマデルナの講義ノートが一部残っているために、作品のおおよそのシステムを辿ることが可能である（Berio 1981, Osmond-smith 1991 参照）。

まず、冒頭のハーブ・パートに13音からなる楽曲の基本セリー（O1）がはっきりと現れ（譜例2、ただし最後の2音はサクソフォンで奏される）、同時にこの原型セリーを減5度上に移行させたセリー（O7）が、弦から木管楽器へと続く。また点描的な音の配置に加えて、最初

譜例1 《アバリション》冒頭

Lento ♩ = 40

5

Kb.1
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato. Beggrüßungsal. unaufrichtig, selten und alternierend

(mit C-String)
2.
(with C-string)

10

Hf.
EFBCEA#
HAGEBA
klingen lassen

Vc.1
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

2.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

3.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

4.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

5.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

6.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

7.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

8.
mit Dämpfer
non trilliert, non vibrato
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

Kb.1
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

2.
ohne Dpf. +
v. molto, molto vibrato, delizioso

3.
v. molto vibrato, delizioso

4.
v. molto vibrato, delizioso

5.
v. molto vibrato, delizioso

6.
v. molto vibrato, delizioso

(mit C-String)
(with C-string)

7
8

譜例2 《ノウズ》の基本音列

(Hp)

(Sax)

のわずか4小節の間に、*ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *fff* といった強弱記号が使用されているため、曲全体はトータル・セリアリズム的なテクスチャを強く示唆するものとなっている。

彼の50年代の作品では《室内楽》《アレリヤ I》《四重奏曲》などに、60年代初頭では《エピソード》などにセリーを用いた「前衛様式」の典型を見いだすことができる。

●ブーレーズ

ブーレーズの場合は《構造第1巻》という、いわばトータル・セリアリズムの教科書となった作品を1951年に発表しているわけだが、一般に知られているように、この作品で完全にシステマティックに書かれているのは「1a」の部分だけである。しかしながら、例えば54年の《マルトー・サン・メートル》を観ると、彼が同時期の他の作品においても同様の原理を用いていることが分かる。「マルトー〜」がトータル・セリアリズム的な側面を持っていることは、以前から様々な研究者によって指摘されてきたが、Winick (1986) と続く Wentzel (1991) の論文は、第6曲「孤独な死刑執行人たち」に関するシステムを明らかにしている。

Winick が、論文「〈マルトー・サン・メートル〉におけるシンメトリーと音高・音価の関係」で用いた方法は、上行半音階列を成す12音の音高セリーと、32分音符を一つの単位とした音価のセリーとの対応関係を基に楽曲を解釈していくというものである。この音高・音価セリーを彼は「PDA (pitch—dulation association)」と名付けており、例えば PDA=C という表記は「Cの音を出発点にした PDA」を表す (譜例3 参照)。すなわち、これは C=32分音符、Cis=

譜例3 「孤独な死刑執行人たち」の PDA=C における音高と音価

PDA=C

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

The image shows a musical staff with 12 notes. The notes are: 1. quarter note, 2. quarter note with sharp, 3. quarter note, 4. quarter note with sharp, 5. quarter note, 6. quarter note with sharp, 7. quarter note with sharp, 8. quarter note with sharp, 9. quarter note with sharp, 10. quarter note with sharp, 11. quarter note with sharp, 12. quarter note with sharp. The notes are written in a treble clef. Below the staff, the numbers 1 through 12 are written under each note.

16分音符、D=付点16分音符、Dis=8分音符……H=付点2分音符という実にシンプルな音高・音価の対応関係なのだが、譜例4に示したように、この曲の冒頭においてブーレーズは明らかに PDA=D を用いている (ただし3連符の音価は例外的なカウント法を取る。ibid: 283 参照。また、譜例に記したように2小節目の途中から PDA=Gisに移行)。さらに Winick は、ソプラノが導入される13小節目からブーレーズがこの PDA を複数重ね合わせて使用していること、そして楽章全体を通して各 PDA がほぼシンメトリーを成すように配置されていることを鮮やかに読み解いた。

一方、Wentzel は、91年の論文「〈マルトー・サン・メートル〉における強度とアタックの関係」で、Winick の PDA システムを基にしながら、さらに同楽章の強弱とアタックのコントロールについて分析を行っている。その結果明らかになるのは、ブーレーズが大きくは6種の

強弱と4種類のアタックを組み合わせ、異なったPDAに規則的に割り振っていることである(譜例5は、PDA=Dの場合の音価とアタックの照応関係。詳しくはWentzel論文を参照)。

このように50年代のブーレーズは《構造I》以外でもトータル・セリアリズムの思考を応用しており、《マルトー》以降では《構造II》《プリ・スロン・プリ》といった作品の一部において同様の手法を観察することができる。

譜例4 「孤独な死刑執行人たち」冒頭(フルートはG管)

(PDA = D) | (PDA = G is)

譜例5 「孤独な死刑執行人たち」のPDA=Cにおける強度とアタック

以上に観てきたように3人の作曲家たちは、その出発点である50年代においては、厳密なシステムを導入しない場合でもトータル・セリアリズム的あるいは12音音楽的な「前衛様式」を用いている。次節では、3人の作曲家の作品を例にして、この様式が解体していく様子を観察する。

(3) 3人の作曲家の70年前後の作品にみる「前衛様式」の解体

音高とテクスチュアに関する「前衛様式」の解体という現象は、ジャーナリズムのレベルでは「新ロマン主義」「新しい調性」といった用語で説明されてきたわけだが、実際の作品に即しての分析例はそれほど多くはない。これは、システムを持っていない無調作品を分析することの難しさを如実に示している。

檜崎洋子によれば、無調作品の分析は、調性音楽をモデルにした上でそこからの類推あるいは逸脱として諸音を分析する「機能主義的分析」と、ピッチ・クラス理論などによって音高の関係を記述する「構造主義的分析」の二つに分けることができる(檜崎1994:24)。しかし機能主義的分析は、無調音楽を調性音楽とのアナロジーとしてのみ捉える点で、そして構造主義的分析は、「調的音高連関にかわるヒエラルキーを示しはするが、それは調的音高連関のように聴き手が志向し、直感するものと必ずしも同一ではない」(ibid:25)という点で、それぞれに欠点を持っているという。

確かに、前者のタイプの分析は「完全な」無調音楽に適用するには無理がある。例えば、本論文と同じく無調的な作品から調的要素を抽出しようという Vincent (1974) の試みの場合、対象として選ばれているのは、全て20世紀前半までの音楽である。また、後者の代表とされるピッチ・クラス理論は、かなりの成果をあげつつあるように見えるものの(例えば、Dunsby1988, Straus1990, Borthwick1995など)、当該作品がどれだけ「前衛様式」から離れているのかを計るための指標としては使用しづらい。

故に、多くの論考と同じく本論文でも、分析に際しては折衷的な方法を取らざるを得ない。具体的には、短2度(そしてその転回形の長7度)を強調する無調的な音程関係からの離脱、そして12音のセットを意識した12音音楽的な様式からの離脱、というマイナス面からのあぶり出しと、楽曲中における全音階部分やモード部分の指摘によって、調的な要素を抽出していくことにする。

●リゲティ

リゲティの音楽の変化を観察していく場合、彼の個人様式を特徴づけているクラスター音響の構造の変化が、まずは非常に分かりやすいメルクマールになる。

前節で観た《アパリシオン》に続いて書かれたクラスター作品《アトモスフェール》(1961)では、やはり12音を埋めるように音高が選ばれている。この曲の冒頭では弦楽器と木管楽器が

計74声部に分割されるが、この74声部の音高を調べてみると、cとbが7個、他の10音はそれぞれ6個というように、ほぼ完全に12音セットが使用され、しかもコントラバスから第1ヴァイオリンの最高音までの5オクターブ半をまんべんなく埋めるように音が置かれている（譜例6参照。左側に音高のドイツ名を記した。ただしスペースの都合上、ヴァイオリン・パートの

譜例6 《アトモスフェール》冒頭（ヴァイオリン・パートのみ）

The image shows a musical score for the violin parts of the introduction to 'Atmosphere'. It consists of two systems of staves. The first system is for Violin I (V.I. 1.2) and the second for Violin II (V.II. 1.2). Each system has seven staves, each with a specific pitch range indicated in German on the left: (h.cis) 1.2, (b.c) 3.4, (g.a) 5.6, (fis.gis) 7.8, (e.f) 9.10, (d.e) 11.12, and (h.cis) 13.14. The score is written in 4/4 time and includes performance instructions such as 'CON SORD., SUL TASTO, DOLCISSIMO**' and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The notation includes various articulations like 'div.' and 'ppp'.

みを抜き出している)。

62年の《アヴァンチュール》はシアター的な仕掛けの作品のために、楽譜の中で五線の占める割合が非常に少ないが、それでも五線譜部分の音高を調べると、12音をセットとしてとらえる意識ははっきりしている。譜例7は練習番号49の全楽器が参入する箇所、この小節内のチェンバロ以外の部分は12の音高を全て含み、且つ小節終わりに鳴らされるチェンバロは完全な12音クラスターになっている。

1966年の「ルクス・エテルナ」の場合にも、冒頭のf音が、短2度で隣接するe音やges音へと拡がって徐々に12音を埋めるような動きを見せるが、しかしdとhという2つの音高は曲調が変化する練習番号C以降にならないと現れない。また、継留で音が入ってくるために、実際にはあまり多くの音高は重ねられず、響きは非常に柔らかい（68年の《管楽五重奏のための10の小品》第5曲、《弦楽四重奏第2番》第2楽章もほぼ同じ構造を持っている）。68年の《ロンターノ》でも中心のas音から継留的に徐々に音がばらけていくという《ルクス・エテルナ》と同様のクラスター構成を取るが、全体のテンポが遅いのに加えて、音が半音で重ねられていくのではなく、時にディアトニックな関係を形成するために、さらに音色は柔らかい。譜例8はそれぞれの音高が出現する順を示したものだが、やはり最後のd,fという二つの音が現れるのは完全に新しいセクションである練習番号F以降（40小節以降）になる。

このように、12音の構造が崩れ始める60年代末頃から、リゲティ作品ではモードへの志向が明らかになってくる。68年のチェンバロ作品《コンティヌウム》では、右手、左手それぞれのモード的な音階が衝突するが、これは「鍵盤作品」という技術的な事情を勘案しても当時としてはかなり斬新と言える。また、71年の《二重協奏曲》第2楽章は、f音とd音という、短3度を成す2音の交替の上に、バス・フルートによる4分の1音だけ高いf音がのせられて始まる。やがて、この四分音に誘われてfis音がクラリネットに出現するが、四分音との微妙なズレの効果を使いやすくするために、他のパートは常に3度を基盤にした調性的な響きが用いられている（譜例9）。76年の《記念碑・自画像・運動》の第2曲でも、ミニマル音楽風のリズムの中でモード的な響きが重なっていく。

80年代に入ると、モードへの志向はさらにはっきりとしてくるが、88年の「ピアノ協奏曲」第1楽章冒頭（《ピアノのためのエチュード》第1曲も似たような構造を持っている）はその格好の例。調号からも容易に察せられるように、ピアノ右手がCdur、左手がHdur、弦楽器がAsdurに近いポリトナールな響きを構成するが、それに加えて各セクションがポリリズムで推移していくために、音響の

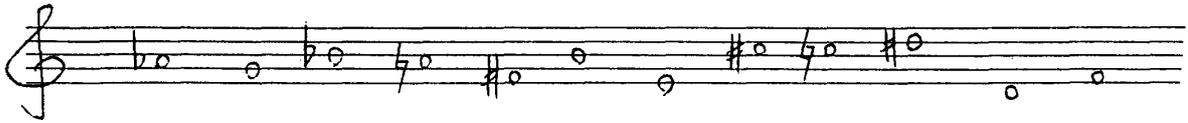
譜例7 《アヴァンチュール》
練習番号49の部分

49 2 Allegro appassionato
(con tutta la forza - übertriebend, aus)
4 4 J = 56-58 Senza tempo, 3-5"
A tempo

S
A
B
Fl
Cor
Perc
Cemb
Pf
Vc
Cb

12音クラスター

譜例 8 《ロンターノ》における12音の出現順序



多層性がよりきわだつことになる（譜例10）。

以上の観察から、リゲティの作品は60年代末～70年代初頭にかけて、12音音楽的なテクスチャから抜けだし、全音階や調性の要素を含んだ、より自由な響きが用いられていることがわかる。

譜例 9 《二重協奏曲》練習番号 A の部分

FLAUTO BASSO SOLO

Clar. 1

Clar. 2

Clar. basso

Fag. 1

Fag. 2

Cor. 1

Cor. 2

Vcl. 1

④

⑤

⑥

sempre p dolce

sim. (fa sempre 4)

con sord. (Tuch) (cloth)

pp non espr.

sempre pp, non espr.

con sord.

pp non espr.

con sord.

pp non espr.

con sord. sul faso

pp

●ベリオ

ベリオの場合も、リゲティと同様の現象を観察することができる。

彼の場合には、現在までに12作を数える独奏楽器のための作品「セクエンツァ」シリーズを軸にすると変化を観察しやすい。まず、1958年に作曲されたフルートのための《セクエンツァ I》では、冒頭の基本音列が曲の途中と後半で厳密に再現される。しかも譜例11に挙げたように、音列の中で隣接する音の多くは短2度（長7度）の音程を取り、典型的な前衛のテクスチャを形成する。こうした音構造は、続くハープのための《セクエンツァ II》（1963）やピアノのための《セクエンツァ IV》（1966）でも同様である。同時期の他の作品では《サークルズ》（1960）、《シンクロニー》（1964）などが、やはりこの時期の「前衛様式」を代表するものと言える。

譜例10 《ピアノ協奏曲》冒頭（管楽器は全休止のため省略している）

① mf mf pp mf mf pp mf
 ② mf mf pp mf mf pp mf
 ③

*** PIANO SOLO: The stressed notes are "foreground": they should clearly stand out (during the whole movement)
 Ⓜ sounds as written Ⓝ sounds an octave lower (also the harmonics)

しかしセクエンツァ・シリーズの中では、60年代末のヴィオラのための《セクエンツァ VI》（1967）あたりから徐々に変化が生じ始めている。弦楽器の構造を生かしたこの曲の冒頭は fis, d, gis, a, という、長3和音（d, fis, a）に1音を足した調性的な響きで開始され、やがて無調的な響きへと変化してはゆくものの、全体として12音のセットはあまり意識されていない。

譜例11 《セクエンツァ I》の冒頭音列とその音程関係
 (マルで囲んだのは半音で当たる音程)

また、この時期の「セクエンツァ」以外の作品では、多くの論者が指摘するように1968年の《シンフォニア》がとりわけ重要である。この曲の第1楽章は、冒頭の1小節こそメシヤンのMTL 2から取られた和音が使用されているが、驚くべきことに第2小節目後半からはc, es, g, hという短調のI₇の和音が鳴り響く(同年に発表されたシュトックハウゼンの《シュティムク》との類似は興味深い)。「おおキング」と題された第2楽章(1967年に作曲された同名の室内楽作品を作り替えたもの)の冒頭ではリゲティのクラスター作品と同じようにfの音から徐々に音が増えていくが、12の音全てが揃うのは19小節目の、練習番号Aが終わる地点。しかも、旋律が進行する際に直接短2度や長7度といった音程をとらず、必ずと言ってよいほど他の音を挟んで柔らかい響きになるよう設計されている。一方、最も有名な第3楽章は、マーラーのスケルツォを下敷きにしたコラーージュの手法による音楽で、ベルリオーズからドビュッシー、シェーンベルクに至る様々な作品の断片が層を成すが、ここでは調性は「引用」という手法によって、ほぼそのまま楽曲内に取り入れられている。続く第4楽章は冒頭のdes-esの繰り返しから徐々に音が増えていくが、しかし楽章の最後まで何らかのパートで常に、この2音の揺らぎは保持され、通奏低音のように響く(譜例12)。第5楽章でも、管弦楽

譜例12 《シンフォニア》第4楽章冒頭

部は「前衛」テクスチャに近い形をとりながら、独唱部は非常に旋律的な進行をみせるのが特徴である。

さらにベリオの場合、70年代に入ると細かい反復を基盤にした作品が目立ってくる。例えば71年に作曲された2人のソプラノと3人のクラリネット奏者のための《アグヌス》では、反復によって形成されるクラスター和音が、大部分で非常に簡素なモード的響きを示す。

譜例13は33小節目の部分で、長3度を成すb音とd音を基盤にして下のパートが色を加え

譜例13 《アグヌス》第33章節

ている。また、やはり細かい反復が特徴的な、74年の《カーブで見いだす点》でも同様の響きが観察できる。譜例14は4小節目の部分だが、一見すると複雑な動きのように見えて、小節の前半はfis-gisの交替、後半はdis-hの交替を基調にした、非常に整理された響き。一方、77年のヴァイオリンのための《セクエンツァVIII》では中央のa音から半音で「当たる」音が重ねられてゆくものの、規則的なビートとあいまって、前衛テクスチャとは一線を画する響きとなっている。

80年代に入ると、さらにこの傾向に拍車がかかる。譜例15は《セクエンツァX》(1984)の冒頭。短3度で動くトランペットと、7の和音を構成するピアノ(ただし、直接音は出さず、ダンパー・ペダルを踏んだままで共鳴体として使用)がはっきりと確認できる。

以上の概観からベリオは60年代末、《シンフォニア》の前後で「前衛様式」から離れていったことが分かる。

譜例14 《カーブで見いだす点》第4小節～5小節

The musical score for Example 14, measures 4-5, features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a grace note [e] in measure 4.
- ob. (Oboe):** Part 1, marked *E.H.* and *pp*, with a grace note [e] in measure 4.
- Cl. (Clarinet):** Part 3, marked *pp*, with a grace note [d] in measure 4.
- Saxa (Saxophone):** Part 2, marked *pp*.
- Bssn (Bassoon):** Part 2, marked *pp*.
- Hr (Horn):** Part 2, marked *pp*.
- Tr (Trumpet):** Part 2, marked *pp*, with a grace note [e] in measure 4.
- PF (Percussion):** Part 1, marked *pp*, with a grace note [d] in measure 4.
- Cello (Cello):** Part 1, marked *pp*, with a grace note [d] in measure 4.
- Db (Double Bass):** Part 1, marked *pp*.

●ブーレース

ブーレースの場合、先にも見たように50年代には徹底してトータル・セリアリズム的なテクスチャを用いていたわけだが、その後も現在にいたるまでセリーの技法を手放してはいない。しかし後述するような「セリーの選択」、そしてテクスチャという点ではやはり、70年代に大きな変化を示している。

まず彼の50年代末から60年代を代表する連作《プリ・スロン・プリ》の一部《マラルメによる即興II》(1957)を観ると、冒頭の2小節できれいに12の音が使われているのに加えて、ヴィブラフォンのパートを横に迫っていくと、隣接する音程関係が、長7度と増4度(減5度)を強調した典型的な前衛様式で書かれていることが分かる(譜例16)。こうしたテクスチャ

譜例15 《セクエンツァ X》冒頭

♩ = 84

Tromba

Pianoforte

譜例16 《マラルメによる即興II》冒頭

Andante - Alla breve

♩ = 68 - 63

Harpe

Cloches

Vibr. (vibrato normal)

Piano

Ré; Do; Sib
Mi; Fa; Sol; La; b; #

les petites notes rapides f, d, es

g. cis. gis | c. a. h

は《プリ・スロン・プリ》の他の楽曲にも共通するものだが、1968年の《ドメーヌ》では、若干ながら音の当たりが弱くなっている。譜例17はこの作品の「カイエ A」と記されたクラリネット・パートの一部だが、ここでは断片によって7度を基調にした様式と、全音階を基調にした様式の両方が混在している。同様に1970年の《e. e. カミングスは詩人である》の場合も、例えば冒頭の合唱パートを見てみると、モード的な音の重なりと長7度の関係が交互に出現していることが分かる。

しかしながら、ブーレーズの様式が大きく変化を遂げるのは、やはり70年代半ばを過ぎてからである。マデルナ追悼のために書かれた《リチュエル》(1975)は、その規則リズムという

譜例17 《ドメーヌ》カイエ A から3つの断片

○→ *Très Lent: harmonique*
 ○→ *Lent: normal*

ppp (senza cresc.) 長2 *sf subito*

a. *Modéré: 1/2 ton inférieur*
 b. *Assez Vif: Flatterzunge*

f →
pp →

Assez Vif *mf* *p* *mf* *p*

長2

譜例18 《リチュエル》冒頭のオーボエ・パート

(ob.)

点からも彼の様式転換が明らかな作品だが、音高において基礎となっているのが es—g—d—
 as—b—a—e という7音からなる音列。曲の冒頭ではオーボエによって、それまでのブーレーズには珍しいほどあからさまな旋律が歌われるが(譜例18)、この旋律は先の7音から構成されているために、隣接する音は多少きついなながらも、全体としてモード的な印象を聴覚に与える。ちなみにこの7音音列は、80年代のブーレーズ作品《エクスプロザント・フィクス》でも用いられることになった。

一方、パウル・ザッハーのために1977年に書かれた《メッセージスキス》では、ザッハーの名を音名に読み替えた es—a—c—h—e—d という6音からなる音列が用いられている。各音

示していると考えられる。先の3人の作曲家たちは、それぞれ「前衛様式」から距離を置くようになったとは言え、依然として無調の枠内にとどまった作品を書いているし、一方でミニマル音楽に代表される一群はあからさまな調性音楽を、そして「新しい複雑性」と呼ばれる作曲家たちは現在もかたくなにトータル・セリエリズム的な思考を展開させた楽曲を作り続けている。

3人の作曲家に見る「前衛様式」の解体は、何らかの新しい様式の登場を告げるというよりは、1970年以降における、こうした多元主義的あるいはポストモダン的な歴史認識（Kompridis1993）のあり方を如実に反映していると言えよう。

(本学講師＝音楽史担当)

主要参考文献

- Adorno, Theodor W.
1963 *Dissinanz* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht)
(『不協和音』三光長治他訳, 音楽之友社)
- Berio, Luciano.
1981 *Two Interviews*. (New York: Marion Boyars)
- Bradshaw, Susan.
1983 "The instrumental and vobal music."
Pierre Boulez: A Symposium: 127-231 (New York: The New York Magazin Inc.)
- Burde, Wolfgang.
1993 *György Ligeti: eine Monographie*. (Zurich: Atlantis Musikbuch)
- Dunsby & Whitall
1988 *Music Analysis in Theory and Practice* (London: Faber&Faber)
- Flynn, George W.
1975 "Listening to Berio's music" *Musical Quarterly* 61/1
- Kompridis, Nikolas
1993 "Learning from architecture: Music in the aftermath to postmodernism"
*PNM*31/2
- Ligeti, György.
1958 "Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure 1a."
Die Reihe 4: 38-62
1983 *Ligeti in Conversation*. (London: Eulenburg)
- Morgan, Robert.P.
1991 *Twenties-century Music*. (New York: Norton)
1993 *Modern Times*. (London: Macmillan)
(『音楽の新しい地平』沼野他訳, 音楽之友社)
- 檜崎洋子
1994 『武満徹と三善晃の作曲様式 無調性と音群作法をめぐって』(音楽之友社)
- 沼野雄司
1995 「1970年前後における前衛音楽の変質」
『東京音楽大学紀要第19集』PP. 67-84.

- 1996 「1970年前後の前衛音楽における反復要素の増加と物語の復活」
『東京音楽大学紀要第20集』 PP. 35-56.
- Osmond-sumith, David.
- 1975 “Berio and the art of commentary” Musical Times 116
- 1989 Berio (New York : Oxford univ. Press) (『ベリオ』 松平頼暁訳, 青土社)
- Straus, Joseph N
- 1990 Introduction to Post-Tonal Theory (Prentice Hall)
- Vincent, John
- 1974 The diatonic modes in modern music (Golden west music press)
- Wentzel, Wayne C.
- 1991 “Dynamic and attack associations in Boulez’s LE MARTEAU SANS MAÎTRE.”
Perspectives of New Music 29/1
- Winick Steven D.
- 1986 “Symmetry and Pitch-Duration associations in Boulez’s LE MARTEAU
SANS MAÎTRE” Perspectives of New Music 24/2