

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

不確定性音楽の諸形態：
1950年代,60年代の作品を対象にして

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1994-12-20 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/742

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



不確定性音楽の諸形態

——1950年代、60年代の作品を対象にして——

沼野 雄司

0. 序

不確定性音楽は1950年代に、音列主義にかわる新しい方法論として大きな注目を浴びた。¹⁾ 口火を切ったのはアメリカのJ. ケージだったが、この動きはまたたくまにヨーロッパを席卷し、60年代に入ると、ほとんどの前衛作曲家が不確定性音楽を作曲するようになる。²⁾ この新しい音楽は、その記譜が従来のものとは異なった形をとっていることに外見上の大きな特徴がある。

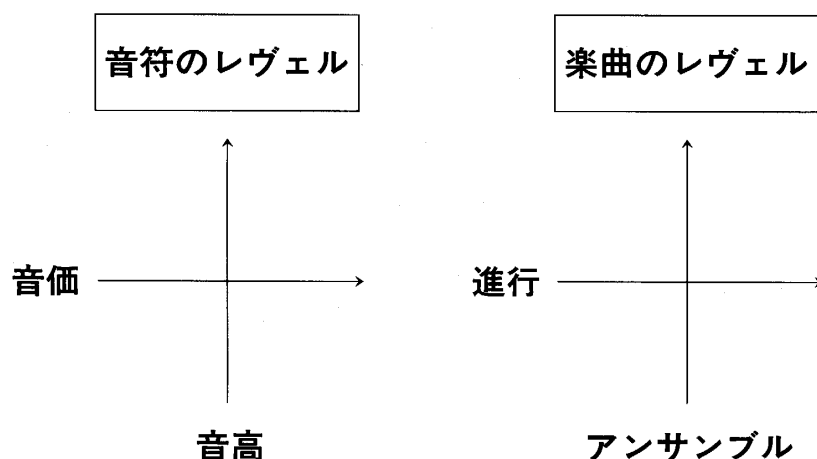
従来の不確定性音楽に関する研究には作曲家によるマニフェストを通じての美学的な研究が多いが、本論文は、作曲家自身の思想を検証するという手段をとらず、作品の形態そのものを調査することによって、その特質を明らかにすることを目的とする。調査に当たっては1950年代～60年代に作曲された約200曲を対象とした。50年代から60年代にその期間を絞ったのは、この20年間で、不確定性音楽の発生・隆盛・衰退をほぼカバーしているからである（作品リストは論文の最後に載せた）。

以下、論文の構成と方法を述べる。

最初に、楽曲を構成する4つの要素に関して、それぞれに不確定性がどのように適用されているのかを観察する。4つの要素とは「音高」「音価」「アンサンブル」「進行」である。この内、「アンサンブル」とは、主に各パートが別々のテンポで進行する場合の縦の響きのことを、また、「進行」とは楽曲内での時間的進行、前後関係のことを指す。

これら4つは、実質的には振動数と時間のグラフである五線記譜法においては、最も本質的・確定的な要素である。すなわち、最初に挙げた2つの要素、音高と音価は、1つの音符レベルでの垂直、水平軸に相当する。後の2つであるアンサンブルと進行は楽曲レベルでの垂直、水平軸に相当し、音高と音価によって規定された音符が、垂直、水平にどのように連なるのかを規定する（次ページの図参照）。

これら4つの要素に関して、それぞれ不確定性がどのように導入されているのかを、1. 音高の不確定性、2. 音価の不確定性、3. アンサンブルの不確定性、4. 進行の不確定性という順に、譜例に即しながら観察する。



なお、1.~4.でそれぞれ挙げる例は、必ずしもその当該要素の不確定性のみが使用されているという例ではない（例えば「音価の不確定性」の例としてあげる楽曲は、必ずしも「音価の不確定性のみが使用されている」わけではない）。不確定性音楽の実際においては、ほとんどの場合、これらの不確定性が組み合わされて使用されており、5.「不確定性音楽の分類」では、その組み合わせという点に着目して不確定性音楽の分類を行なう。この分類によって、従来の研究では見過ごされがちな不確定性音楽の特質を明らかにする。

1. 音高の不確定性

M. スターンはその論文の中で、音高、音価、音色、強弱に対する不確定性音楽の記譜法についていくつかの段階を設定している。⁴⁾ その内の音高を見てみると、次のような分類になっている。

①通常の確定的記譜

②わりあいと確定的なもので次の3つに分かれる。

(a)符頭のないもの (b)3本の線によって音高を表示 (c)1本の線によって表示

③わりあいと不確定的なもので、譜線などはなく波線や点などで音高を示すもの

④フェルドマンが用いたような箱型で、音高を示すもの

⑤全く不確定なもの

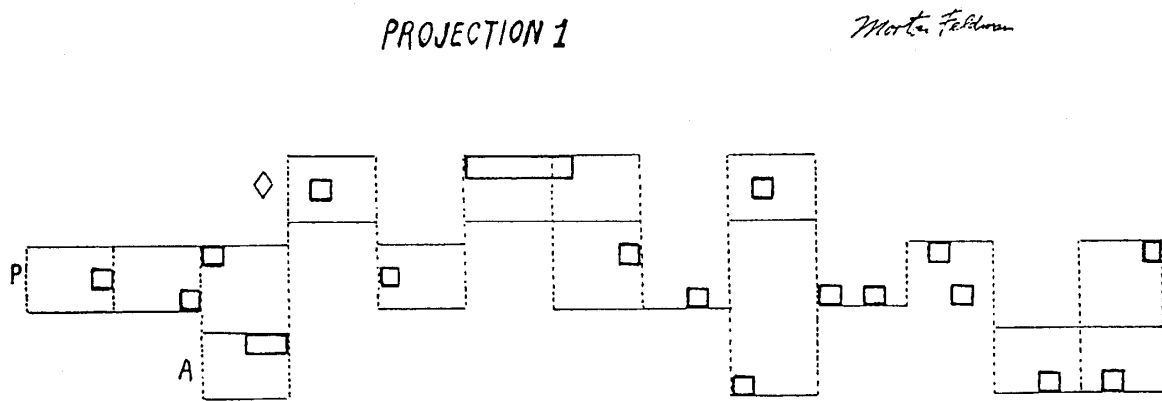
一見してわかるように、スターンのやり方は、作品のごく表面的な記譜法に対して帰納的に区分を与えただけのもので、しかもその区分は著しく不均等である。

本節では音高の不確定性を、a) 音高に一定の制限のあるもの、b) 制限のないもの、という2つに分け、実例を観察する。

a) 音高に一定の制限のあるもの

譜例1はM.フェルドマンによる、チェロ独奏のための《プロジェクションI》(1950)の冒頭部分。通常の見方と同じく、左から右へ読む。点線で区切られた部分は潜在的に4つの拍からなっており、1拍のテンポは約72とされている。◇はハーモニクス、Pはピチカート、Aはアルコを表している。音高は3分割されており、□が高音域、▣が中音域、▢が低音域を表す。ただし注意すべきなのは、この3分割はチェロの音域を正確に3分割するというのではなく、演奏者がその範囲を任意に定めてよい、という点である。⁵⁾

これらのルールからスコア冒頭の音を順に読み取ると、中音域のピチカート、低音域のピチカート、高音域のピチカート、高音域のアルコ、中音域のハーモニクス……、という具合に続く。この曲においては、以上のように演奏者による任意の3分割によって音高を指定している。



b) 音高に制限のないもの

譜例2はC.カーデューの《オーケストラのためのオータム'60》(1960)のスコア番号Cの部分である(スコア番号はAからPまでである)。楽器は何でもよく、又何人で演奏してもよい。最初の小節のmuteは管楽器のミュートを表す。管楽器が無い場合はこの指示を無視するか、近い効果で奏する。第2小節目はクレッシェンド。IIは2拍伸ばす、⊙は最大限に伸ばす、△はきついアクセントをそれぞれ表している。3小節目のIVは4拍伸ばす、●はきわめて短い持続、♯はトレモロあるいはフラッター、↑は上へ向けてのスライド(グリッサンド)、○はハーモニクスをそれぞれ表している。ただし、全ての指示を各奏者が守るわけではなく、適宜に分担する。このスコア番号Cの前半においては奏法、強弱、音色などの指示はあるが、音高の指示はまったく無く、各奏者は任意の高さの音を任意の数選ぶことになる。

譜例 2

2. 音価の不確定性

音価は不確定性が最も適用されやすい要素で、ほとんどの不確定性音楽が、音価の不確定性を導入している。本節では音価が不確定な例を、a) 音価に制限があるもの、b) 音価に制限のないもの、という2つに分けて観察する。⁶⁾

Times Five (1963)

1

譜例 3

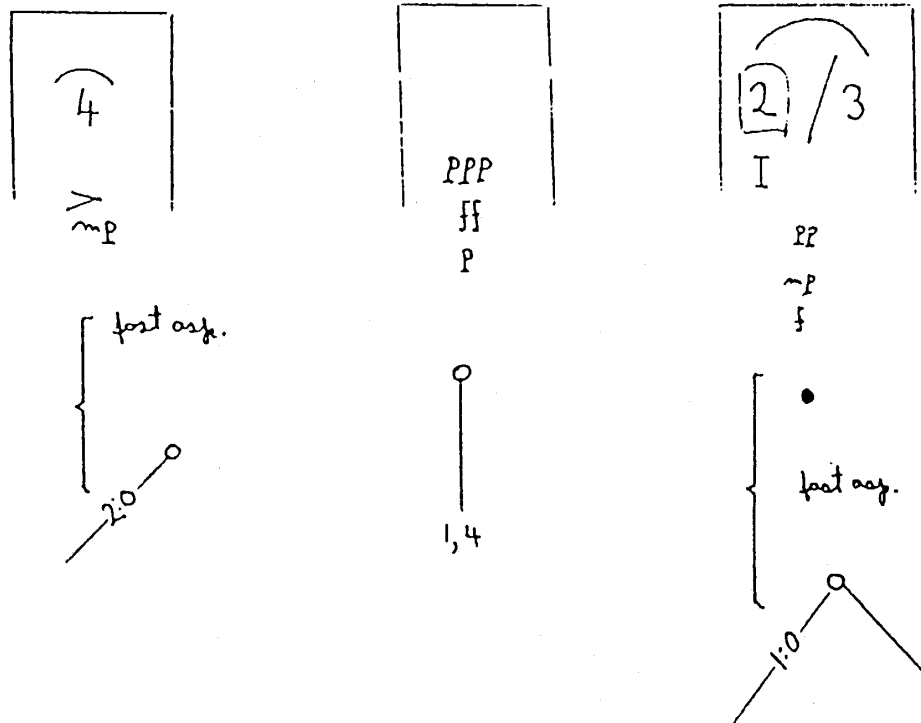
a) 音価に制限のあるもの

譜例 3 は E. ブラウン 《タイムズ・ファイブ》 (1963) の冒頭。この記譜法は60年代のブラウンに特徴的な「時間記譜法」で、ほぼ五線が塗り潰されている長さだけ、その音を持続させるというものである。⁷⁾ この曲においては、音価が制限付きながら不確定となっている。

b) 音価に制限の無いもの

譜例 4 は C. ウルフの《5人か10人のために》(1962) の冒頭部分である。この曲は5人あるいは10人の任意の楽器奏者のために書かれている。ウルフの作品の多くは奏者間のゲーム的要素が強く、この曲でも奏者たちがお互いの行為に反応しながら、演奏を進める。

一番最初の断片だけを解説してみると、箱型は一続きの行為を表しており、その中に書かれた4という文字は、4種の音高を使うことを示す。4の上の山型はスラーを表し、デクレッシェンド、mp というダイナミクスが与えられている。その下の大きなカッコは2つの内の任意のものを選べという意味で、上の fast asp は <as fast as possible> を、下の○のついた斜線は、自分がその前に聞いた音の後に、すぐ続けて音を発するということを表している。2:0 という数字は、次の音響イベントに移るまで、2秒の間隔が必要なことを示している。この曲においては音価の指定は全くなく、音の数さえ自由である。



譜例 4

3. アンサンブルの不確定性

ここで「アンサンブルの不確定性」と言う語は、各パートが自由に進行するもの、あるいは演奏ごとに使用するパート譜が違うもの、という2種類を指す。ゆえにこの不確定性は独奏曲においては存在し得ない。⁸⁾

また、例えば弦楽四重奏の各パートに「音高の不確定性」のみが導入されているという楽曲があった場合、縦の和音は当然のことながら不確定な響きになるが、これを「アンサンブルの不確定性」とは呼ばない。同じように、各パートの部分的なリズムが不確定という場合にも縦の響きには細かい差異が生じるが、これも「アンサンブルの不確定性」とは呼ばない。本論文

The image displays a musical score for a string quartet, labeled '譜例 5'. It consists of four staves: vno I, vno II, vla, and vc. Each staff is divided into systems of music. The vno I, vno II, and vla staves include performance instructions such as 'non vibr.', 'pp indifferente', and 'indifferente'. The vno I, vno II, and vla staves also feature Polish and English performance instructions: 'powtarzaj aż do wejścia wiolonczell (A), po czym przerwij natychmiast i przejdź do następnej sekcji' and 'repeat until the entrance of the cello (A), then break off immediately and pass on to the next section'. A dashed vertical line is drawn through the score, indicating a specific point of interest. The vc staff is at the bottom and includes a 'ca 5'' marking.

譜例 5

譜例 6

冒頭の図で確認したように、「アンサンブルの不確定性」は楽曲をマクロの視点から見た場合の不確定性であるので、それぞれのパートが独自の時間（テンポ）で進行する場合か、演奏者がそれぞれ違う楽譜を読み取る場合のみに生じることになる。

本節ではこのアンサンブルの不確定性を、a) 各パートが独自に進行するもの、b) 各演奏者が任意の断片を使用するもの、という2つに分けて観察する。

a) 各パートが独自に進行するもの

譜例 5 は W.ルトスワフスキの《弦楽四重奏曲》(1965) の 6 ページ目からの部分である。譜例を見れば分かるように、このページは各パートがバラバラに進行する（ただし、チェロは休んだままである）。第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラの順で入っていくが、入りの部分は明確に指定されている。その後はパートを不均等な速さで進行させるために、意図的にたくさんのフェルマータが置かれている。譜例の後半部は繰り返し記号が付いており、各奏者はこの部分を繰り返しながら、チェロによる合図を待つ。結果として、この部分では演奏の度にアンサンブルが不確定となる。

b) 各奏者が任意の断片を使用するもの

譜例 6 は、R. ハウベンシュトック＝ラマティの初期作品《インターポレイション》(1959) の原譜右上の一部分である。もとの楽譜は大きな1枚の紙でできている。この曲はソロ、あるいは2, 3人のフルートで演奏されるが、2人以上で演奏する場合に、「アンサンブルの不確定性」が生じる。断片は右からでも左からでも読むことができ(ただし、開始と終結は二重線のあるところでなくてはならない)、点線の部分で他の断片に移ることができる。各演奏者はそれぞれ任意の断片を任意の順番で演奏するので、演奏ごとに全く違った響きがあらわれることになる。

4. 進行の不確定性

「進行の不確定性」とは、楽曲の時間的な前後関係が不確定なもののことを指す。本節では楽曲の進行が不確定である例を、a) 断片を自由に、あるいは一定のルールに従って並べ換えることができるもの、b) ピースの順列を自由に、あるいは一定のルールに従って並べ換えることができるもの、という2つに分けて観察する。ここでは、「断片」とはそれだけでは独立性を持たない短い部分のことを、「ピース」とは一応完結した、ある程度の独立性を持った小曲のことを指している。

a) 断片を自由に、あるいは一定のルールに従って並べ換えることができるもの

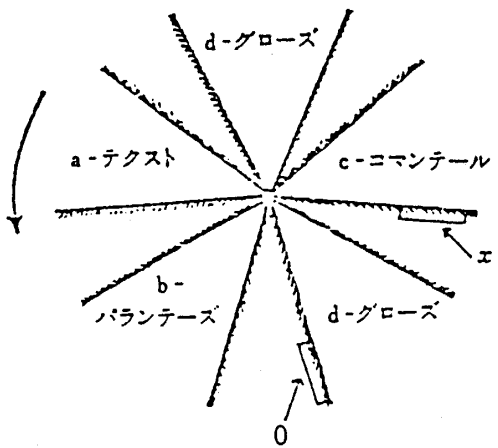
譜例 7 はこの形式の不確定性を持つ作品として有名な、K. シュトックハウゼンの《ピアノ曲 X I》(1958) の一部分である。この曲において奏者は、まず1つの断片を無作為に選んで演奏し、その断片を奏し終わった後に、素早く眼を動かし次に眼に入った断片を奏する。この際、最初の断片の末尾に付されたテンポ、強弱、アタックの指示に従わねばならない(この際に強弱や音色の不確定性が生じる。又、同じ断片を2回目以降に弾く時には、オクターブ移動や若干の音の付加、省略といった指示もある)。こうして、ある断片が3回目に眼に入ったときに、曲は終わる。ゆえに、楽曲全体の進行、長さは演奏の度に異なる。⁹⁾

b) ピースを自由に、あるいは一定のルールに従って並べ換えることができるもの

譜例 8 は P. ブーレーズの《第3ソナタ》の〈トロープ〉と名付けられた楽章(フォルマン)の構成を示す図である。¹⁰⁾ ブーレーズによれば、この楽章は「循環的な形式」を持っている。〈トロープ〉は4つの部分(フラグマン)に分かれており、それぞれ、「テキスト」「パランテーズ」「コマンテール」「グローズ」と名づけられている。これらはリングで閉じられており、どこから始めてもよいが、「グローズ」のみは、図のように、2つ全く同じものが入っている。この2つの「グローズ」はどちらか一方のみが奏されねばならず、そのために、図の横の説明のように、単なる循環的な組み合わせよりも多くの組み合わせが生じる。もしも、「グローズ」が1

譜例 7

つであった場合は、組み合わせは4通りでしかないが、実際には2つの「グローズ」のどちらかを回避するため、8通りの組み合わせが生じることになるのである。



- 例えば0から始める場合
グローズ→コマンテール→テキスト
→パランテーズと進む(グローズはくり返さない)。
- eから始める場合
コマンテール→グローズ→テキスト
→パランテーズと進んでも、コマンテール→テキスト→パランテーズ→グローズと進んでもよい。

譜例 8

5. 不確定性音楽の分類

前節まで楽曲の各構成要素別に、不確定性がどのように導入されているのかを観察してきたが、実際の不確定性音楽においてはこれらの不確定性が重複して使用されることが多い。本節ではこれらの不確定要素が、各作品において、どのように組み合わせられているのかという点に着目し、分類を行なう。

過去の研究者たちによる不確定性音楽の分類例もごく少数存在するが、それは本論文の1.から4.で行なったように不確定性音楽の各要素を分けたものか¹¹⁾、「全体と細部」というワクから大きく3つに分けたものだった。¹²⁾これらの分類法は不確定性音楽全体を見通す上で非常に便利なものだが、分類の結果として何らかの興味深い事柄が導き出されるものではない。

「音高」「音価」「アンサンブル」「進行」という4つの不確定要素の組み合わせを考えた場合、それぞれについて確定的か不確定的かの2つの選択があるので、組み合わせ方は基本的には2の4乗=16通りになる。しかし、4つの要素の全てが確定ということは、通常の確定的な五線譜と同じになってしまうため、実際には、 $16-1=15$ で、15通りということになる。本節ではこの15種類を①～⑮の番号で表す。

以下、15種について、順に実例をあげる。15種の中にはきわめて数の多いものと、ほとんど存在しないものがあり、このことは分類の結果をみていく上で非常に重要である。しかし、1950～60年代に限定してはいるものの、多量に存在する不確定性音楽のうち約200例を対象としているに過ぎないため、それらの量的関係の統計的なデータ（全体におけるパーセンテージなど）はあえて挙げなかった。但し、各項目の説明で、その型の代表的な作品名を挙げるようにした。

①型（音高のみ）

カッコ内に記されているのは、4要素の内、不確定なものである。以後、同様の仕方で示す。意外なことに、この①型を用いた不確定性はほとんど存在しない。今回の調査では1例も見つけることができなかった。このことは、個別の要素に着目した分類では、はっきりと現れてこない重要な現象である。この①型が非常に少ない理由については、後で述べる。

②型（音価のみ）

この②型は数が多い。2.でも述べたように、音価は不確定性を最も簡単に適用できるからである。初期のケージ、ベリオ、フェルドマンに多くの実例が見られる。特にフェルドマンは60年代にこの②型の作品を多く書いている。その中から、**譜例9**に《ケンブリッジのクリスチャン・ウルフ》(1963)を挙げておく。この無伴奏合唱曲においては、音価は自由だが、指揮者が各音符の音価を決定するために、「アンサンブルの不確定性」は生じない。ただし、フェルドマンの場合、この作品を含むほとんどの作品に「テンポは非常に遅く」という指示があるため、音価がそれほど意識されないのが特徴である。

③型（アンサンブルのみ）

この「アンサンブルの不確定性」という要素は単独で（つまりこの③型として）使用されることが多い。譜例5で例に挙げたルトスワフスキの《弦楽四重奏曲》(1965)や、シュトックハウゼンの《ツァイトマッセ》(1957)がこの③型である。

CHRISTIAN WOLFF IN CAMBRIDGE

Morton Feldman
(1963)

VERY SOFT

譜例 9

④型 (進行のみ)

この「進行の不確定性」も単独で使用される（つまりこの④型として）ことが非常に多い。譜例 7, 8 で例にあげた、シュトックハウゼン《ピアノ曲 X I》(1957)、ブーレーズの《第 3 ソナタ》(1957) の各曲や、同じくブーレーズの《マラルメによる即興 III》(1959) などが代表的な例である。特にブーレーズの《第 3 ソナタ》は、「進行の不確定性」がいくつもの層を成して使われている。

⑤型 (音高・音価)

この⑤型は、音高と音価という 2 つの要素に不確定性が適用されるもの。この型は両極端な傾向を示しており、進行がはっきり決まった図形楽譜の場合と、非常に確定的な記譜の一部に、音高・音価が自由な部分が混入する場合（例えば、ベリオ《サークルズ》1960 など）とに分かれる。譜例 10 は、前者の例にあたるハウベンシュトック＝ラマティの《マルティプル 5》(1965) である。この曲はオーボエと弦楽器のための曲で、一見すると全く図形的な作品だが、楽譜最上部に示されているように、各「小節」が 4, 5 秒のワクと定められており、進行と各楽器のテンポ（アンサンブル）は完全に確定している。

⑥型 (音高・アンサンブル)

この⑥型は音高とアンサンブルに不確定性が適用されるものだが、今回の調査では例を見つけることができなかった。おそらくこの型はほとんど存在しないと思われる。理由については後で述べる。

⑦型 (音高・進行)

譜例10

この⑦型は音高と進行に不確定性が適用されるものだが、今回の調査では例を見つけることができなかつた。しかし、わずかにこの型に近いのが、本論文中では④型の例として挙げているシュトックハウゼンの《ピアノ曲X I》である。この曲においては、同じ断片を繰り返す時に、音符を付け加えたり、省略したりする場合がある。しかし、この不確定要素は非常に小さいために、ほとんど問題とはならない。いずれにせよ、この⑦型が非常に少ないことは間違いなく、その理由は後で述べる。

⑧型 (音価・アンサンブル)

この⑧型は音価とアンサンブルに不確定性が適用されるものだが、この型は割合と多い。D. バーマンのいう「レース形式」にあたるが¹³⁾、フェルドマンは60年代には②型と並んでこの型の作品を多く作っている。譜例11は《サランガンの白鳥》(1960)である。この作品では、最初の拍だけは全奏者が同時に奏し、その後は各自の自由なリズム、テンポで進行する。

⑨型 (音価・進行)

この⑨型も、今回みつけることができなかつた。後でふれる。

⑩型 (アンサンブル・進行)

この⑩型はアンサンブルと進行に不確定性が適用されているものだが、これは逆に言えば、音高と音価は確定しているということになる。ゆえに、その形態としては音高と音価の確定した断片・ピースを水平、垂直共に好きな順で並べることができるものということになる。実例は少ないが、譜例12のH. カウエルの《26の同時のモザイク》がこの型に入る(譜例はそのピースの一つ)。

The image shows a complex musical score for Example 11. It consists of 13 staves. From top to bottom, the staves are labeled: FL. (Flute), O FL. (Oboe), CL. (Clarinet), BA. (Bassoon), T. (Trumpet), TR. (Trombone), and N. 1. (Double Bass). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'mf'. The overall texture is dense and polyphonic, with many notes occurring simultaneously across the different instruments.

譜例11

⑪型 (音高・音価・アンサンブル)

この⑪型は進行を除く3つの要素に不確定性が適用されるもので、E. ブラウン (例えば、《弦楽四重奏曲》1965)、ウルフなどに例がある。また、シュトックハウゼンの《プロツェッシオン》(1967)も、この型の特殊なケースである。譜例13はウルフの《ティルバリー》(1969)で、一見すると音高は確定的だが、各奏者が音部記号を自由に設定することが許されているため (ただし一回決めたらそのまま)、音高はある制限内で不確定となる。また、音価は一つの音が大体テンポが55~75ならばよい。

⑫型 (音高・音価・進行)

この⑫型はアンサンブルを除く3つの要素に不確定性が適用されるものだが、実際にはほとんどがソロ奏者のための図形楽譜である。これは第3節で述べたように、ソロ作品には「アンサンブルの不確定性」は適用されないためである。ゆえに、この⑫型と最後にあげる⑬型は、本質的にはほとんど変わりはない。図形楽譜を使用する作曲家はほとんどこの型の作品を書い

to Oliver Daniel
26 SIMULTANEOUS MOSAICS

HENRY COWELL
(1963)

Broadly I

譜例12

TILBURY

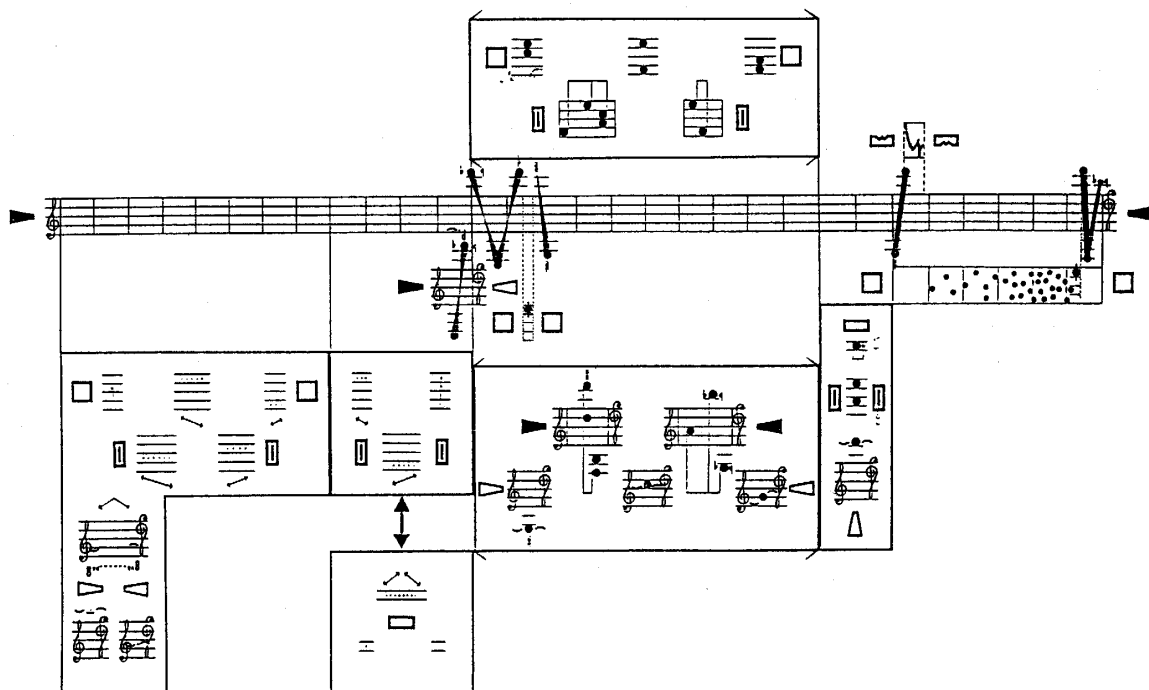
Christian Wolff

譜例13

ている。譜例14はシュトックハウゼンの《ツィクルス》(1959)である。これはソロ打楽器奏者のための作品で、きわめて図形的な書法によっているが、それぞれの記号の意味ははっきりと定められており、その外観ほど自由な作品ではない。¹⁴⁾

⑬型 (音高・アンサンブル・進行)

この⑬型は、音価を除く3つの要素に不確定性が適用されるものだが、今回の調査では例を見つけることができなかった。おそらくこの型は、ほとんど存在しないと思われる。理由については後で述べる。



譜例14

⑭型 (音価・アンサンブル・進行)

この⑭型は、音高を除く3つの要素に不確定性が適用されるもの。数は多く、ブラウン (例えば《アヴェイラブル・フォームズII》1962)、H. プスール (例えば《モビール》1958)、ウルフ (例えば《エレクトリック・スプリングス》1967) などに例がある。譜例15に挙げたのはカーデューの《マテリアル》(1960)の冒頭部分である。任意の数の和音楽器のための曲で、スコア番号はAからQまでである。この曲においては、各奏者はAからQまでの任意の部分を選び、自由な順番で奏していく。また、一応記されてはいるものの、音価は各奏者の裁量にまかされており、部分を繰り返すのも自由である。

⑮ (全ての要素)

この⑮型は4つの要素が全て不確定なものである。数は非常に多く、特にアメリカのケージ・グループ、ヨーロッパではハウベンシュトック＝ラマティ、S. ブソッティ、カーデューなどがこの型の作品を多く書いている。譜例16はケージの《ヴァリエーションズI》(1958)である。この曲の楽譜は何枚かの透明シートに線や点がかかれており、それを組み合わせることによって、無限の「ヴァリエーションズ」が生まれる(譜例もその何枚かを組み合わせる)。一見すると全く自由な楽譜のようだが、この作品は一度シートの組み合わせと天地を決定したならば、それをきちんと「読む」必要がある。つまり、奏者があらかじめ定めた読み取りのルールに従って、点と線の距離を測定し、その楽譜に沿って「正確に」音を出さなくてはならない。

MATERIAL
for any ensemble of harmony instruments

A ?

B

譜例15

さて、不確定性がそれぞれの要素にどのような形で導入されてきたのかを、1.~4.で見たあと、本節では今まで、それぞれの不確定性の組み合わせという点に着目して、不確定性音楽の楽譜を15種類に分類してきた。

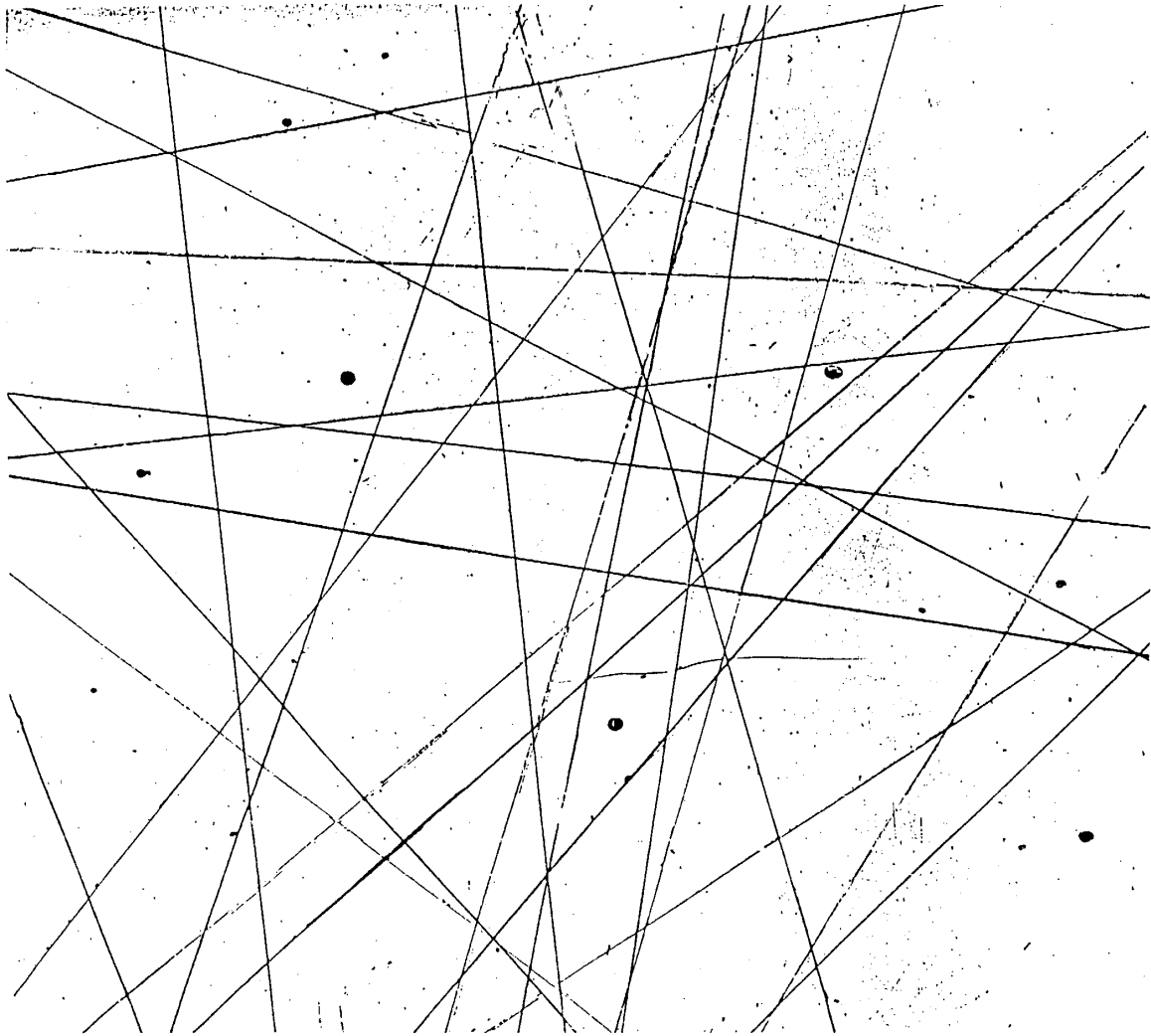
この分類によって、不確定性音楽の特徴のいくつかの側面が浮かびあがってくる。

まず、15種類の中で、その例がきわめて少ないものがいくつかあった。本節の最初に述べたように、本論文の分類は全ての不確定性音楽作品を対象としているわけではないので、その数量比に過度の重要性を持たせることはできないが、不確定性音楽のある程度の傾向が明らかになったこともまた事実である。

第1に指摘できるのが、音高の不確定性は使われ方に大きな特徴を持っているということである。

- ①型 (音高のみが不確定)
- ⑥型 (音高・アンサンブルが不確定)
- ⑦型 (音高・進行が不確定)

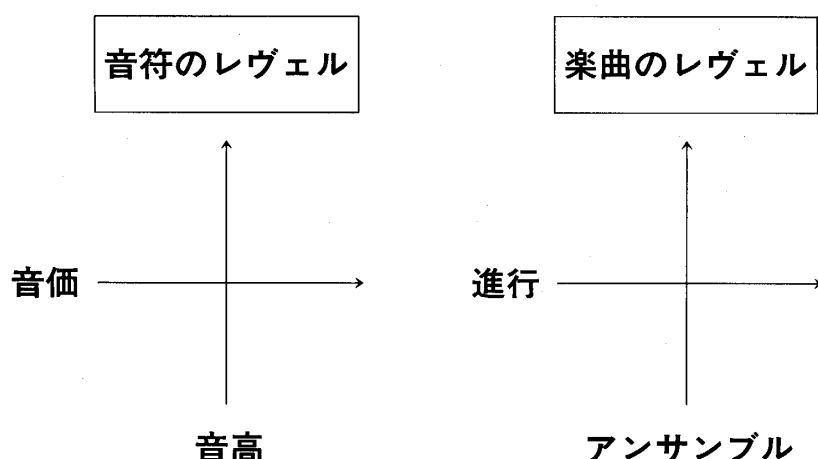
という3つの型の例が全く見つからなかったことから言えるのは、音高の不確定性が使用されるのは、その作品全体がきわめて高い不確定度をもっている場合にほぼ限られる、ということである。より具体的に言えば、音高の不確定性は音価の不確定性と一緒に用いられる場合がほとんどである (今回の調査では例外は無い)。



譜例16

これは伝統的な西洋音楽において、音高が最も重要、あるいは本質的な要素であるということと関連している。中世・ルネサンス期の定旋律書法から現代音楽の様々な技法に到るまで、「作曲技法」とは多くの場合、「音高操作」の技法である。ゆえに、西洋音楽においては音高という要素を不確定な状態に置いたとき、その楽曲の同一性は最も不安定な状態になる。従って、音高を不確定にする場合には、楽曲全体の形式が揺らぎ、他の要素も巻き込んだ不確定性の形態をとることが多いと考えられるのである。¹⁵⁾

音高はこうした理由によって、単独で不確定な状態におかれることがほとんどないが、⑥型(音高・アンサンブル)が見つからなかったのも同様な理由である。本論文冒頭に載せた下図からもわかるように、音高とアンサンブルは両方とも同じ次元、つまり音符と楽曲を構成する「縦」の軸を構成している。



本論文における「アンサンブル」とは諸音の「音高」の関係性である。⑥型は縦軸の音高とアンサンブルが不確定で、横軸の音価・進行が確定という形になるが、音高とアンサンブルを両方とも不確定にした場合、楽曲は既に事実上の形式を失っている。そのために音価と進行を確定のままにしておく意味がなくなってしまうのである。①型と⑦型はより広範な調査によって、若干の実例が見つかる可能性が高いが、この⑥型はおそらく存在しないと思われる。

第2に言えるのは、音価の不確定性は最も使用されやすい、ということである。このことは

- ②型 (音価のみ不確定)
- ⑤型 (音高・音価が不確定)
- ⑧型 (音価・アンサンブルが不確定)
- ⑪型 (音高・音価・アンサンブルが不確定)
- ⑫型 (音高・音価・進行が不確定)

のいずれもが非常に多く、一方では4要素の内、音価のみが確定しているという、

- ⑬型 (音高・アンサンブル・進行)

の例が一つも見つからなかったことからもしっかりしている。音価の不確定性は音高の不確定性とは逆に、不確定性音楽において最も使われやすいのである。

ただ、音価と進行という2つの要素が不確定な、

- ⑨型 (音価・進行)

の例が全く見つからなかったのが、例外といえる。この2つの要素はさきほど見た図では横軸に相当している。

第3には、進行の不確定性はトータル・セリエリズム経験のある作曲家によって使われやすい、ということである。また、こうした作曲家は音高の不確定性に対して慎重である。

例えば、ブーレーズはほとんどこの進行の不確定性しか使用していない。ブーレーズにとって音高は侵犯すべからざる聖域であって、主にケージのやり方を否定しながら彼が提出した、「管理された偶然性」¹⁶⁾とは、具体的には、緻密な「進行の不確定性」のことに他ならない。

進行の不確定性のみを使用する場合、細部の音響システムは、全て完全に保ったままにしておくことができる。

シュトックハウゼンも初期の不確定性作品《ツァイトマッセ》《ピアノ曲X I》では、進行の不確定性を用い、音高には手をつけていない。《ピアノ曲X I》においては、「偶然に目に入ったもの」を選ぶことによって、各断片は統計的に出現頻度が同じであると計算されており、この意味では各断片が大きなセリーを形成しているともいえる。¹⁷⁾ また、彼が最初に全面的な不確定性を使用する《ツィクルス》は打楽器のソロ作品であり、事実上音高とはかかわりがないことも重要である。より自由なプラス・マイナス記譜法を用いた《プロツェッション》等においても、彼の以前の作品を素材とすることが明記されている点は見逃せない。

トータル・セリエリズムを完全に用いた作曲家ではないが、音列作法から出発したベリオも音高を不確定にするような作品は、一部の声楽曲を除いては作っていない。総じて、アメリカの作曲家たちにくらべると、ヨーロッパの作曲家たちは音高の不確定性に対しては、はるかに慎重だといえる。

第4には、分類の例から分かるように、ある作品における不確定度は、その見かけとは必ずしも比例しない、ということである。例えば、一見したところきわめて図形的な作品であっても、その読み取りのルールがはっきりと決まっていれば、不確定度は低い。

C. ダールハウスは、不確定性音楽における図形楽譜について次のように述べている。

楽譜と図形との間には対立は存在せず——図形的な物理的実体をもたない楽譜など考えることもできない——むしろ、「一義的」な記号体系と「多義的」な記号体系が対立しているのである。¹⁸⁾

ここでダールハウスも指摘するように、ある作品の不確定度を決定するのは、その図形性ではなく、「読み取り方」なのである。

第5には、分類した作品の作曲年代を見比べてみると、そこには発展的な傾向がほとんどみられない、ということである。つまり、不確定性音楽は、不確定度が低い作品から徐々に不確定度が高い作品へと移行していったわけではない。このことは、不確定性音楽が突然現れたこと、そして、その方法が誰にでもすぐに使用できることを示している。歴史的な傾向としては、むしろ初期の段階で非常に不確定度の高い作品が現れ、後に70年代へ向けては鎮静化の傾向にあるとみることもできる。これは不確定性音楽が、トータル・セリエリズムなどの極度にシステムティックな思考へのアンチ・テーゼとしての側面を持っていたことと関係がある。不確定性音楽が「流行」になり、否定すべき対象を見失いかけると、不確定性音楽は急速に力を失っていくのである。

注

1) この種の音楽を指し示す用語として他にも「偶然性の音楽」を初めとする様々な用語があるが、それらの用法は実際には混乱しており統一的な規範を見出すことが難しい。本論文においては「不確定性音楽」indeterminate music という用語は、「不確定的記譜法」indeterminate notation を用いた作品の総称として使用している。ゆえに、例えばケージのチャンス・オペレーションズによる作品は対象の中に含まれない。本論文における「不確定性音楽」は下記論文における「偶然性の音楽2型」に当たる。

庄野進 「転換期の音楽としての J. ケージの偶然性の音楽」『音楽学』第22巻
第4号, 昭和56年(1976年), 139頁~151頁。

2) H. カウエル (例えば《ピアノソナタ1番》1910) や C. アイブズ (例えば《モザイク四重奏曲》1935) はケージなどよりもはるかに早い時期において、不確定性音楽の特徴を備えた作品を作曲しているが、その不確定度が比較的低いこと、そして直接の影響関係を持たないことなどから、歴史的に孤立した作品群ということが出来る。例えば下記文献を参照。

Morgan, Robert. p. Twentieth-Century Music. New York: Norton, 1991.
(A Norton Introduction Music History): P. 339.

3) この4要素以外にも、音色や強弱、空間の不確定性などが存在する。本論文ではこれらの不確定性を先の4種の不確定性に比べて、付随的なものと見なすが、それは以下の理由による。

五線記譜法において、音色や強弱、空間(音源の位置)は元来記譜されていなかった。19世紀を過ぎると、多くの要素が楽譜上に書き込まれるようになるとはいえ、それらは音符以外の言葉や記号によるものである。例えば、強弱記号ひとつをとってみても、f や p という記号の示す範囲は曖昧で、音高や音価に比べると確定的でない。音色や空間にしても同様である。不確定性音楽を考えると、もともと半不確定的である要素に対して不確定性を導入することは効果が低く、あまり意味がない。多くの不確定性音楽では、楽曲を構成する多くの要素が同時に不確定になるために、一見するとこれらの「半不確定要素」にも不確定性を導入しているように見えるが、実際は、ほとんどの場合が先の4要素に付随して不確定な値を示しているに過ぎないのである。ゆえに、本論文ではこれらの要素の不確定性を独立したものとして扱わない。

4) Stern, Max. "Organized Procedures Involving Indeterminacy and Improvisation"
Interface XVII/2 (1988): P. 109.

5) 本論文においては、楽曲の読み取りの説明はスコアと、作曲家自身によって書かれた論文だけを参考にしていく。一般の概説書などにおける説明は、時に誤ったものが含まれており注意が必要である。

6) スターンの分類は以下のようなものだが、やはりこの分類も我々の考察においては使うことができない。Stern, Max. op. cit., P. 109-110.

- ①通常のもの。
 - ②小節線のないもの。
 - ③テンポと拍が図形枠で示されているもの。拍の総量は示されているが、個々の拍のリズム関係が不確定なもの。
 - ④テンポが空間で示されているもの。
 - ⑤小節線の中を抽象的な時間で示しているもの。
 - ⑥小節線も無く、時間で示すもの。
- 7) 「時間記譜法」に関しては次の文献に詳しい。

Stone, Kurt. "Problems and Methods of Notation"

Perspectives of New Music I/2 (1963): 9-31

8) 独奏曲における「アンサンブルの不確定」の可能性としては、例えばピアノの右手と左手が自由に進行するもの等が考えられないこともないが、そういった例は見つけることができなかった。

9) シュトックハウゼンは、非常に分かりやすく効果的なルールを設定しているが、その場で即興的に断片を選び、指示されたテンポ、強弱、アタックで弾くのは極度に困難である。実際の演奏ではこのルール（即興的に眼に入ったものを奏する）が守られないであろう、ということを下記の論文は示唆している。

O'Grady, T. J. "Aesthetic Value in Indeterminate Music.

The Musical Quarterly LXVII/3 (1981): P. 373.

Pousseur, Henri. "Theorie und Praxis in der Neuesten Musik"

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 2 (1959): P. 25.

- 10) ブーレーズ, ピエール 「ソナタよ、おまえは何を私にのぞむのか」笠羽映子訳、
『ユリイカ 総特集ステファン・マラルメ』1986年9月臨時増刊号 385頁の図より。
- 11) 例えば、以下の論文における分類。

Stern, Max. "Organized Procedures Involving Indeterminacy and Improvisation"

Interface XVII/2 (1988): 103-115

Stone, Kurt. "New Music Notation-Why?"

Musical America in High-Fidelity 24/7 (July, 1974): 16-20

松平頼暁 「偶然性はいかに作品に採り入れられているか」『音楽芸術』

昭和36(1961)年, 2月号, 20~21頁。

- 12) 例えば、以下の論文における分類。

庄野進 「転換期の音楽としてのJ.ケージの偶然性の音楽」『音楽学』第22巻

第4号, 昭和56(1976)年, 139頁~151頁。

- 13) Behrman, David. "What Indeterminate Notation Determines"

Perspectives of New Music III/2 (1965): P. 60.

- 14) この曲に関しては次の文献を参照。

Stockhausen, Karlheinz. Text zur Eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuell

: Aufsätze 1952-1962 zur Musikalischen Praxis. Bd.2.

(Köln: M.DuMont Schauberg, 1964)

15) ①型が見つからなかったのには別の理由もある。それは、音高のみが不確定という形態がシュプレッヒ・シュティンメの記譜法に非常に近いということである。ただし、シュプレッヒ・シュティンメを用いた作品は、以下の2つの理由から不確定性音楽とは言えない。

第1に、記譜法を用いる目的が異なる。シュプレッヒ・シュティンメの「歌と語りの中間」である唱法は五線譜で記譜することが不可能であり、そのために特殊な記譜法が必要となった。一方、不確定性音楽においては、演奏の結果が採譜できるかどうかは全く問題ではない。

第2に、シュプレッヒ・シュティンメの記譜法は声楽パートのみにしか用いられない。そこではリズムとおおまかな音程が決定されていることに加えて、器楽部分はきわめて精密な確定的記譜のために、結果としての音響は著しく確定的である。

16) Boulez, Pierre. “ Aléa ” Relevés d'apprenti (Paris: Seuil, 1966)

(『ブーレーズ音楽論』 船山隆, 笠羽映子訳 晶文社, 1982年)

17) このことに関しては、次の文献に詳しい。

Boehmer, Konrad. Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik.

(Darmstadt: Tonos-Verlag, 1967)

18) Dahlhaus, Carl. “Notenschrift Heute”

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 9 (1965): P. 30.

また、つづけてダールハウスは正当にも次のように述べている。

図形でさえ、記号的機能を充たし得る。例えば、水平の線とその間隔で音の持続を、垂直線で音の高さを表すことができる。そして、この記号機能は「翻訳可能」である。図形の音楽的現実化を、伝統的書法で表すことを妨げるようなものはなにもない。…… (中略) ……それが図形と呼ばれるのは、適切な用語が欠けているからである。くわえて、あるものが図形であるかどうかのメルクマールは、記号と記号体系の二重の機能を持つかどうか、つまり、不足によってではなく、過剰によってのみ決まるのである。(P. 31.)

対象作品リスト

(全て1950年代、60年代に作曲されたもの。実際に楽譜を手にとって見る事ができたものだけを対象にしている。シリーズ作品の一部が抜け落ちたりしているのはそのためである)

Berio, Luciano: Sequenza I (1958), Tempi concertanti (1959), Circles (1960),

Epifanie (1961), Passaggio (1962), Sincronie (1964), Sequenza II (1965),

Laborintus II (1965), Sequenza III (1966), Sequenza IV (1966), Sequenza VI (1967),

Sequenza VII (1969)

Boulez, Pierre: Troisième Sonata (1957), Improvisation sur Mallarme 1 (1957),

Improvisation sur Mallarme 2 (1957), Improvisation sur Mallarme 3 (1959),
 Tombeau (1959), Don (1962), Eclat (1964), Domaine (1968)
Brown, Earle : October 1952 (1952), November 1952 (1952), December 1952 (1952),
 MM-87 (1953), MM-135 (1953), Music for "Torio for five dancers" (1953),
 1953 for piano (1953), Twenty-five pages (1953), 4 Systems (1954),
 Available Forms I (1961), Available Forms II (1962), Corroboree (1964),
 String Quartet (1965), Modules 1 and 2 (1968)
Bussotti, Sylvano : Due voci (1958), Five piano pieces for David Tudor (1959),
 Siciliano (1959), Phrase à trois (1960), Piaces de Chair II(1960), Il Nudo (1964),
 RARA (1966), Marbre (1967), Jurio organum Julii (1968),
 Mit einem gewissen sprechenden Ausdruck (1968),
Cage, John : Water Music (1952), Music for Carillon No. 1 (1952),
 Music for Carillon No. 2 (1954), Music for Carillon No. 3 (1954),
 Music for Carillon No. 4 (1961), Music for Piano No. 1 (1952),
 Music for Piano No. 2 (1953), Music for Piano No. 3 (1953),
 Music for Piano No. 4~19 (1953), Music for Piano No. 20 (1953),
 Music for Piano No. 21~36 (1955), Music for Piano No. 37~52 (1955),
 Music for Piano No. 53~68 (1956), Music for Piano No. 69~84 (1956),
 For M. C. and D. T. (1952), Winter Music (1957), Fontana Mix (1958), ARIA (1958),
 Concert for piano and Orchestra (1958), Music Walk (1958), Variations 1 (1958),
 Solo for voice (1959), Solo for voice 2 (1960), Music for the Marrying Maiden (1960)
 Variations 2 (1961), Variations 3 (1963), Variations 4 (1963), Variations 6 (1966),
Cardew, Cornelius : Autumn '60 for orchestra (1960), Material (1960),
 Octet '61 for Jasper Johns (1962), February Pieces (1962),
 Memories of you (1964), Solo with accompaniment (1964), Three Winter Potatoes (1966)
 Treatise (1967)
Cowell, Henry : 26 simultaneous Mosaics (1963)
Feldman, Morton : Projection I (1950), Projection II(1951), Projection III(1951),
 Projection IV(1951), Projection V(1951), Intersection I (1951),
 Intersection II(1951), Intersection III(1953), Intersection IV(1954),
 Marginal intersection (1951), Piace for 4 Pianos (1957), Piano four hands (1958),
 Two instruments (1958), Atlantis (1959), The swallows of Salangan (1960),
 Durations 1 (1960), Durations 2 (1960), Durations 3 (1961), Durations 4 (1961),
 Durations 5 (1961), Two Pieces (1961), Intervals (1961),
 The staraits of Mangellan (1961), For Franz Kline (1962),

Christian Wolf in Cambridge (1963), Vertical thoughts 2 (1963),
 Vertical thoughts 3 (1963), Vertical thoughts 5 (1963), RABBI AKIBA (1963),
 DE KOONING (1963), The King of Denmark (1964), Numbers (1964),
 For instruments (1965), Chorus and Instruments (II)(1967), First principles (1967),
 False relationships and extended ending (1968), Between Categories (1969),
 In search of an orchestration (1969)
Haubenstock-ramati, Roman : Interpolation (1959), Jeux 6 (1960),
 Mobile for Shakespeare (1961), Liaisons (1961), Comedie (1961),
 Petite musique de nuit (1963), Maltiple 4 (1965), Maltiple 5 (1965),
 Maltiple 6 (1965), Catch 2 (1968)
一柳慧 : Music for Piano 1 (1959), Music for Piano 3 (1960),
 Music for Piano 4 (1961), Music for Piano 7 (1961), サッポロ (1962),
 電子メトロノームのための音楽 (1968),
Kagel, Mauricio : Anagrama (1958), Transición II (1959), Sonant (1960),
 Pas de cinq (1965),
Lutosławski, Witold : Jeux Vénitiens (1962), Streich Quartet (1965),
 Paroles tissées (1965), Livre pour Orchestre (1968),
Nilsson, Bo : Ein irrender Sohn (1959)
Pousseur, Henri : Scambi (1957), Mobile (1958), Madrigal (1958), Ode (1961),
 Caractères (1961), Miroire de votre faust (1965),
Schnebel, Dieter : Mo-No Musik zum Lesen (1969)
Stockhausen, Karlheinz : Zeitmasse (1956), Stück piano no. 11 (1957), Refrain (1959),
 Zyklus (1959), Kontakte (1960), Plus-minus (1963), Mixtur (1964), Adieu (1966),
 Prozession (1967), Fresco (1969), Momente (1969), Solo (1969)
武満 徹 : RING (1961), Corona for Strings (1962), Corona for pianist(s) (1962),
 Sacrifice (1962), Valeria (1965)
Wolff, Christian : Duo for Pianists II(1958), For Pianist (1959), TRIO II (1961),
 Summer (1962), Duet I (1962), Duet II(1962), Duo for Pianists I (1962),
 Duo for Violinist and Pianist (1963), In between pieces (1963),
 For 5 or 10 people (1963), Septet (1964), Electric Spring 3 (1967), Paris (1968),
 Edges (1969), Tilbury (1969), Tilbury 2 (1969), Tilbury 3 (1969)