

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

1970年前後における前衛音楽の変質：
記譜法の分析という方法論を通して

| | |
|-------|---|
| メタデータ | 言語: ja 出版者: 公開日: 1995-12-20 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/751 |

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



1970年前後における前衛音楽の変質

——記譜法の分析という方法論を通して——

沼野雄司

0. 序

- | | |
|-----------------------|--------------------|
| 1. 規範的楽譜と記述的楽譜 | 4. 記譜法の分析という方法論 |
| 2. 楽譜を取り囲むコンテクスト | 5. リゲティ作品を対象にした分析例 |
| 3. 20世紀の前衛音楽における楽譜の位置 | 6. 問題点と課題 |

0. 序

およそ1970年前後を境にして、前衛音楽の創作はある変質を遂げているように思われる。この変質について様々な角度から検証し、その全体像を明らかにすることが筆者の研究テーマだが、本論文ではこの変質を探る手段の一つとして、記譜法の変化を分析するという方法論を提示し、あわせてその有効性を探る。論文の前半ではまず、20世紀音楽における記譜法の変遷を扱う際の理論的な枠組みについて説明する。また、1970年前後に記譜法に起こった変化に対して、一つの仮説を立てる。後半ではハンガリー生まれの前衛作曲家ジェルジ・リゲティ György Ligeti (1923-) の、1950年代から80年代の作品を対象にしてこの方法論を適用し、70年前後に何らかの変化が生じているかどうかを調べ、最後にこの方法論の問題点と今後の課題について触れる。

1. 規範的楽譜と記述的楽譜

音楽作品と楽譜について考察する場合、民族音楽学者チャールズ・シーガーの提出した、prescriptive (規範的) / descriptive (記述的) という構図は現在においても非常に示唆に富んでいる。規範的な楽譜とは、シーガーによれば「ある曲がどのように鳴りひびかせられるのかという青写真」(Seeger 1958 : 184) であり、記述的楽譜とは「ある曲が実際にはどのように演奏されたのかという報告」(ibid. : 184) である。シーガーの論文自体はこの2項を西洋音楽の楽譜と、民族音楽(学)における採譜に当てはめた上で後者について詳しく論じたものだが、この規範的/記述的という2項は、こうしたレベルにとどまるのみならず、西洋音楽の楽

譜の性格を考察する際にも大変に有効であると考えられる。

ゲオルギアードスは1962年の論文において、この規範的／記述的という構図を西洋音楽における記譜史に導入し、楽譜の性格が19世紀前半に変化したことについて論じた(Georgiades 1962)。彼は、ウィーン古典派が終わりを告げロマン派の時代を迎える1830年頃を境にして楽譜が徐々に複雑な様相を呈していくことについて、次のように述べている。

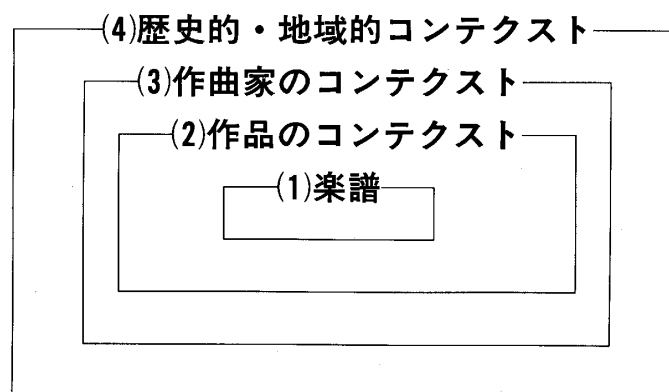
従来、この複雑さは楽譜の改良と見なされてきた。しかし実際はそうではなく、楽譜の持つ意味の徹底的な変化の兆候なのである。その本質からみて、ロマン派以降の楽譜は音楽を産み出すための規範 vor-schrift ではなく、実際に起こる音響現象の記述 nach-schrift なのである。(ibid.: 14)

1830年前後という時期を展開点として設定することの妥当性をここで問う余裕はないが¹⁾、より精密で完全な楽譜を求めていく記譜法の歴史を概観するならば、ゲオルギアードスも指摘するように、楽譜が元来の規範的性格から徐々に記述的性格を持つものへと変化していったことは十分に理解できる。では、20世紀の前衛音楽の楽譜の性格は、規範的／記述的という視点から考えた場合にどのように記述され得るのか。この問題については再び3.において扱うこととして、その前にシーガー論文に示唆されていたもう一つの重要な論点に触れておかねばならない。

2. 楽譜を取り囲むコンテクスト

先のシーガー論文では、精密に書かれた五線譜でさえも口承伝統が無ければ読み取れないのではないかと、重要な指摘がなされている(Seeger 1958: 186)。このことは普段あまり意識されないが、シーガーに従うならば、我々がある楽譜を読む際には必ず楽譜外の知識を前提にしているということになる。

特に20世紀音楽を念頭に置いた上で、演奏者が演奏にあたって参照する様々な情報、という観点から、楽譜を取り囲む外部をモデル化したのが下の図である。



中央に位置しているのが、(1)「楽譜」テキストである。言うまでもなく、演奏者にとってはこの楽譜テキストが最も重要な情報になる。また、特に前衛音楽の場合には、楽譜に夥しい量のインストラクションが付属していることが多い。次に(2)「作品のコンテキスト」とは、当該作品に関する様々な言説を示している。その最も基本的なものは、作曲者が演奏者に対して、直接口頭で作品に関する指示を与える場合の情報である。また、雑誌論文やインタビューなどにおける当該作品への言及、また過去の他の演奏者による当該作品の演奏（録音）などもこれに含まれる。次の(3)「作曲者のコンテキスト」とは、当該の作曲家に関する情報の集積で、すなわちその諸作品を貫く特徴や様式などを示している。演奏者にとっては、作曲者が誰であるのかは、演奏スタイルを決定する上できわめて重要な情報の一つとなるからである。そして(4)「歴史的・地理的コンテキスト」は、当該の作曲者と作品が属している時間的・空間的位置から引き出される情報である。

これらの「コンテキスト」という語は、別の角度から見ると「様式」と呼ぶことも可能である。いわば、この図の内側から外側へ向かって、作品の様式の集成が作曲家の様式となり、そうした様式があつめられて時代や地域的な様式が発生すると説明できる²⁾。

3. 20世紀の前衛音楽における楽譜の位置

1970年以降の記譜法の変化について考察を進める場合、まずは歴史的にその直前に位置する2つの大きな音楽様式、すなわちトータル・セリエリズムと不確定性音楽の記譜法について触れておく必要がある。

トータル・セリエリズムは、12音技法、とりわけウェーベルンの点描的なスタイルの音楽を基にして発展していったが、この種の音楽を演奏する際にはそれまでの様々な演奏慣習は楽譜を正確に音響化するという過程で一旦疑問符を付される。たとえば、ピアノのダンパー・ペダルの使用が厳格に制限されていることなどはその一つの例と言える。もちろん、原則的にはそれ以前の音楽においてもこうした制限は存在しているが、特にトータル・セリエリズムによる音楽の場合にはこのペダルの不用意な使用は楽曲全体の構造を無効にしてしまう可能性があるために、その指示を守ることは絶対的な要求といってよい³⁾。ここでの精密な記譜の役割は、演奏にあたっての振幅、作品解釈の幅をできる限り少なくする方向を向いていることは明らかであり、前ページの図の(2)(3)(4)という諸情報をできる限り排除しようとする。

さらにこのようなトータル・セリエリズム作品では多くのパラメーターがセリーの操作を受けるために、現実の演奏が不可能に近いほどの精密な記譜で書かれることが少なくない。例えば非常に細かい段階に分かれた強弱指定を弾き分けることは、実際には大変な困難を伴う⁴⁾。こうしたことから、この厳格な作曲システムから演繹された記譜の精密さは、演奏者へ向いているというよりは、個々の演奏の彼方に存在する絶対的な演奏、絶対的な作品を志向するという性格を必然的に持つ。シーガー／ゲオルギアードスの図式で言うならば、トータル・セリエ

リズム作品の楽譜の持つ複雑さは、単なる「記述的」楽譜の次元を超えており、これを「超—記述的」な楽譜と名付けることが可能である。

次に、トータル・セリエリズムの直後に登場した不確定性音楽の場合を考えてみると、その楽譜においては、演奏者によってその結果が異なるような可変的な記譜法が採用されている⁵⁾。この楽譜自体が様々な解釈を可能とする様相を呈しているために、現実的にはさきほどの図の中の(2)(3)(4)という情報が、演奏者に対して非常に強く作用するという結果を産むことになる(沼野 1994a : 71)。

例えば、不確定性音楽の一つの極端な例として自由度のきわめて高い図形楽譜を想定してみると、次のようなことが起こる。この種の作品においてはそこから引き出される音響の可能性が並外れて大きいために、もはや音響の同一性という地点から作品の存在を確認することが、当の作曲者にさえできなくなるのである。すなわちこうした作品の音響全体を見渡すことは誰にも不可能であるということになる。ここでも前のトータル・セリエリズムとは逆の形においてその楽譜は個々の演奏を超えた、もはや聴くことのできない絶対的な存在へと向いているとすることができる。この楽譜は、単なる青写真としての「規範的」楽譜を超えて「超—規範的」な性格を持っていると考えられる。

再度整理するならば、12音技法を基にしたトータル・セリエリズムにおいてその楽譜は、肉体的な限界を超えるほどに精密なものとなり、楽譜に付随する様々な外部をできる限り排除する方向を取った。そしてその直後に現れた不確定性音楽において、極端に許容度の高いその楽譜は、実質的には楽譜外の要素を取り込まざるを得ないことになったのである。この2つの楽譜は両極端ではあるが、しかし今までに述べてきたように個々の演奏の彼方を志向するという点ではきわめて似通っている。

70年代以降の記譜法を考える上では、それがこの2つのスタイルからどのような影響を受け、そしてどのように距離を置いているのかについて分析、調査することが、最も適当だと思われる。

4. 記譜法の分析という方法論

トータル・セリエリズム、そして不確定性はその力を失っていった後、およそ1970年前後から、創作は新しいステージを迎えているように見える。このことは、主にジャーナリズムのレベルで用いられているいくつかの用語にもはっきりと現れており、それぞれの拠って立つ地点や対象とする作品は異なっているとは言え、「新ロマン主義」⁶⁾「新しい単純性」⁷⁾「ポストモダン」⁸⁾といった区分が現れたこと自体が、およそ70年前後から創作に何らかの変化が生じてきたことを示している。そして我々が考察の対象としている記譜法も、70年代以降は新たな形の実用性を取り始めているように見える。つまり、50年代から60年代に創作界を席卷した、個々の演奏の彼方を志向する2つの記譜法のスタイル——完全な演奏は不可能に近いトータ

ル・セリエリズムの記譜法、そして極度に自由な故に外部の情報に頼らざるを得ない不確定性音楽の記譜法——ではなく、現実の演奏へと向かう記譜法である。ここにおいて、先の2つのスタイルを経過した後に、新たな記譜が確立されたのではないかという仮説を立てることができる。

これを検証するために、本論文では記譜法を分析するという方法論をとることにする。従来、大戦後の音楽を研究する場合には、新しい作曲システムの解明が中心的な課題となっており、楽曲分析においては、楽譜を通してその背後にある音響構造を明らかにすることが目的となっていた。しかし本論文での方法論は、楽譜テキストを一旦音響や作曲者から切り離し、その表面を子細に渡って観察するという点でそれらとは全く異なっている。元来音楽学においては過去の大作曲家の自筆譜研究を通して、記譜法の形態分析は作品の年代設定や真偽問題などの解明にあたって大きく活用されてきたという歴史があるが、しかしここでの目的は、記譜の変化を糸口にして当該の作曲家自身の様式やその変遷、影響関係などを明らかにすることにある。

もとより最終的にこの作業は従来のような音響分析と並行して成される時に初めて有効となるわけだが、本論文の主目的は方法論の検討にあるため、作品の音響構造については本文中では触れない。

分析にあたってG.リゲティ作品を選んだのには以下の理由がある。まず、彼がトータル・セリエリズムと不確定性のどちらにも、深くは関与していないということ⁹⁾。さらに、それにもかかわらずリゲティの作品は戦後の前衛の中で重要な役割を果たしたこと、そして一定の作品数があり基本的には五線記譜を用いている作曲家であることなどである。対象となるのは50年代から80年代までの25作品で、《弦楽四重奏第1番》以外は、リゲティがハンガリーから西側へ出てからのものになる。彼はハンガリー時代にも多くの作品を書いているが、その音楽は前衛の枠に入るものではなく、また、記譜法も全く古典的なものであることなどから、分析においてはハンガリー時代をこの《第1番》に代表させたことを断っておく。また、それ以降の作品においても、特殊な記譜法をとる電子音楽作品や未出版のものなどは扱っていない¹⁰⁾。

5. リゲティ作品を対象にした分析例

研究対象となるのは当該作品の記譜法だが、ここで「記譜法」と言う場合には、その楽譜を構成する諸要素の内、作曲家によって決定され、書きつけられたもの全てを含んでいる。諸要素は様々な分類が可能だが、ここでは次の9項目にまとめた。

- ①タイトル ②序文／脚注 ③音符及び付随する変化記号 ④拍子記号 ⑤強弱記号
⑥速度記号／発想記号 ⑦奏法記号／省略記号 ⑧練習番号等 ⑨その他

以下、それぞれの要素の調査可能性と、リゲティ作品においてそれぞれの要素が、特定の地点で変化しているかどうかについて検討する。

①タイトル

作品のタイトルが、必ずしも楽曲の内容を言語的に表したものであるとは言えないが、少なくとも近代の大部分の音楽作品においては、特定のタイトルが作曲者によって付される訳であるから、タイトルは楽曲の一部を成すと考えられる。リゲティ作品の場合、特定の地点でのタイトルの変化は観察し難い(表1参照)。但し、この作曲家が比較的古典的なタイトル、すなわち編成やジャンルをそのままタイトルとして使用することが割合と多いことは指摘できる。また、それ以外のタイトルは即物的で抽象的なものが多い。

②序文/脚注

前衛音楽作品の多くには、楽譜の冒頭に序文が置かれている。この序文では、作曲者自身によって、楽器の配置、特殊な奏法や記譜法の説明、演奏にあたっての諸注意が記されており、記譜法及びそれを取りまく慣習について調査する場合には貴重な情報になり得る。リゲティの作品においては、序文が無い場合には脚注というかたちで、ほとんどの場合に何らかの文章が付されているが、その中で、今回は小節線に関する記述に注目した(表1の②「小節線に関する指示」参照)。

多くのリゲティ作品の序文や脚注においては、小節線が拍の存在を意味せず、単に楽器のシンクロニゼーションのためにあること、故に小節線によるアクセントは生じないということが記されている。例1に挙げたのは、1967年の《ロンターノ》と69年の《ラミフィケーション》の序文の一部である。しかし、71年を境にしてこの指示は消えてしまう。71年以前で、この指示が無いものもあるが、1961年の《フラグメント》は僅か11小節のパロディ的な小曲に過ぎず、そして62年、65年の《アヴァンチュール》と《新アヴァンチュール》は声による非常に特殊な記譜の作品であり、その楽譜の中では五線譜と言語による指示が混在している。また、1967年の《オルガンのための練習曲第1番「和声」》は、最初から最後まで繋がった和音が鳴らされるという作品であることを考えると、この71年の地点でリゲティの作品における拍構造がある種の変化を遂げている可能性が指摘できる。また、この指示が1988年の《ピアノ協奏曲》の一部で復活していることを見れば、指示の有無が決して作曲者の気まぐれではないことは明らかである。

例1 《ロンターノ》より

Barring, playing technique

The bar lines serve only as a means of synchronization; bar lines and beats never mean an accentuation; the music must flow smoothly, and accents (with a very few, precisely indicated exceptions) are foreign to the piece. To avoid any effect of accentuation, it is recommended that all instruments enter with an imperceptible attack, even when this is not specifically prescribed;

《ラミフィケーション》より

Barring

Bar lines are purely a mean of synchronizing the individual parts, they have no function as metric pulsation. Therefore, the beginning and the subdivisions of a bar should not be stressed. On the contrary, the performance should be even and fluent. Accents should be played only where so directed, and independently of their position in the bar.

表 1

| ①タイトル | 作曲年/出版社 | 編成/楽章数(小曲数) | ②小節線に関する指示 | ③変化記号 |
|----------------------------|---------|-------------------------|----------------|---------------|
| 1) 弦楽四重奏曲第1番 | 1954/S | 弦楽四重奏/1 | 無 | 通常 |
| 2) アパリション | 1959/U | オーケストラ/1 | 有 | 通常 |
| 3) アトモスフェール | 1961/U | オーケストラ/1 | 有 | 通常 |
| 4) フラグメント | 1961/U | 室内楽/1 | 無 | 通常 |
| 5) アヴァンチュール | 1962/U | 声, 室内楽/1 | 無 | 全て |
| 6) 新アヴァンチュール | 1965/U | 声, 室内楽/1 | 無 | 全て |
| 7) レクイエム | 1965/P | 合唱, オーケストラ/4 | 有 | 全て |
| 8) ルクス・エテルナ | 1966/P | 合唱/1 | 有(脚注で) | 全て |
| 9) チェロ協奏曲 | 1966/P | チェロ, オーケストラ/1 | 有 | 全て |
| 10) ロンターノ | 1967/S | オーケストラ/1 | 有 | 全て |
| 11) オルガンのための練習曲 第1番「和声」 | 1967/S | オルガン独奏/1 | 無 | 通常 |
| 12) 管楽五重奏の為の十の小品 | 1968/S | 木管五重奏/10 | 有 | 全て |
| 13) 弦楽四重奏曲第2番 | 1968/S | 弦楽四重奏/5 | 有 | III, Vは通常 |
| 14) コンティヌム | 1968/S | チェンバロ独奏/1 | 有(脚注で) | 通常 |
| 15) ラミフィケーション | 1969/S | 弦楽オーケストラ/1 | 有 | 通常 |
| 16) オルガンのための練習曲 第2番「流れ」 | 1969/S | オルガン独奏/1 | 有 | 通常 |
| 17) 13人の奏者の為の室内協奏曲 | 1970/S | 室内オーケストラ/4 | 有 | 通常 |
| 18) メロディーエン | 1971/S | オーケストラ/1 | 有 | 通常 |
| 19) フルートとオーボエの為の 二重協奏曲 | 1972/S | フルート, オーボエ, オーケストラ/2 | 無 | Iは全て IIは通常 |
| 20) 記念碑・自画像・運動 | 1976/S | ピアノ2台/3 | 無 | 通常 |
| 21) ハンガリー風ロック | 1978/S | チェンバロ独奏/1 | 無 | 通常 |
| 22) ホルン・トリオ | 1982/S | ホルン, ヴァイオリン, ピアノ/4 | 無 | 通常 |
| 23) ハンガリー風練習曲 | 1983/S | 合唱/3 | 無 | 通常 |
| 24) ピアノの為の練習曲1-6 | 1985/S | ピアノ独奏/6 | 無 | 通常 |
| 25) ピアノ協奏曲 | 1988/S | ピアノ, 室内オーケストラ/5 | II, III, V楽章は有 | 通常 |

出版社は, S—Schott U—Universal P—Peters

③音符及び付随する変化記号

これは楽譜内で最も重要な部分であり、無調の作品においてどのような基準で変化記号が選ばれているか、あるいは連符の使用法など様々な観点からの調査が可能である。今回は、全ての音に変化記号が付されているかどうかという点に着目した。

12音技法から発展したトータル・セリエリズム的作品¹¹⁾においては、ほとんど全ての音にナチュラルを含む変化記号が付いているのが普通である。例えば、トータル・セリエリズムを代表する作品、ブーレーズの《構造 I a》などにおいては、タイで結ばれた音を除けば例外なく全ての音にナチュラルを含む変化記号が付されている。いわば、通常の音符と変化記号が必ずセットになっているわけで、この記譜の仕方自体、その音高がセリ-的な操作を受けたものであることを示すサインになっているとも言える。この場合、「小節内では変化記号は有効」という古典派以降の記譜法における重要なルールにはほとんど意味が無くなる。

リゲティ作品の場合を調べてみると、1961年までの作品ではナチュラル記号は常識的に必要な場合以外は付されていない(表1③「変化記号」参照)。すなわち通常の変化記号の付け方である。しかし、62年から68年までのほとんどの作品においては、全ての音に変化記号が付されていることがわかる(通常の場合になっているのは、ソロ楽器のための作品のみ)。その例として、例2に68年の《管楽五重奏のための十の小品》の一部を挙げておく。

例2 共に《管楽五重奏のための十の小品》より

4

しかし、1969年の《弦楽四重奏曲第2番》では、第3楽章と第5楽章において、必要な場合以外はナチュラル記号が付されなくなり、翌年の69年以降の作品では、ほとんどの作品が通常の（すなわち小節線の内部では有効という）変化記号の付け方に戻るのである。例3に72年の《フルートとオーボエのための二重協奏曲》の一部を挙げておく。そしてさらに、76年の《記念碑・自画像・運動》の第1楽章では例4に挙げたように、序文において「小節内では変化記号は有効」というルールが明言されている。これらの変化は些細なものであるが、69年頃、リゲティ作品にある変化が起こったことをはっきりと示している。

例3 《フルートとオーボエのための二重協奏曲》より

The image shows a musical score for Example 3, titled '例3 《フルートとオーボエのための二重協奏曲》より'. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for Flute (Fl.), with measures 55 and 56 circled. Below it are staves for Flauto Solo, Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Clar. basso), and Arpa. The Clarinet and Clarinet Bass staves include dynamic markings such as 'dim.', 'ppp', and 'morendo'. The Arpa staff includes a key signature change: 'Mi # Fa # Re #'. The score contains various musical notations, including notes, rests, and fingering numbers.

例4 《記念碑・自画像・運動》より

1st Movement: Monument

NB. 1: # and b are valid for the whole bar, unless cancelled by ♮.

④ 拍子記号

ここでは、古典作品のように明確な拍子を持たないことの多い前衛音楽において、拍子がどのように選択されているかなどについての調査が可能である。但し、リゲティ作品における拍子記号については、現時点では特に傾向あるいは変化を見出し得ていない。

⑤ 強弱記号

強弱記号の傾向についても、その使用頻度などの調査が可能である。元来、フォルテやピアノといった記号は単なる音量を示すのではなく、音色や表現を含んだ象徴的な記号であったと考えられるが、トータル・セリエリズム的作品においてセリーの操作を受ける場合には、音符に付された強弱記号が、理論上は厳密な音量の問題として扱われていることに注意する必要がある。

リゲティ作品におけるそれぞれの強弱記号の使用頻度や傾向は現時点では見出し得ていないが、若干注目に値すると思われるのが、例5に挙げた59年の《アパリション》の序文である。ここでリゲティは、「(強弱記号の) ピアノ」の数は「主観的」objectlyなものだと記している。しかし本来これは当然のことなのであって、リゲティがわざわざこれを序文に付したことの奥には、前衛においてトータル・セリエリズム的な思想が浸透していたという時代背景があったことを推測させる。

例5 《アパリション》より

NOTES ON REHEARSAL

The piece has an unusual number of dynamic gradations. The many soft passages, however, are not intended to be just „scarcely audible“. On the contrary, pppp should be taken to mean a clearly audible pianissimo, as a minimum level. All other dynamic values lie above that minimum, and the distinction between pppp, ppp, pp, etc., should be interpreted subjectively. Despite all its subtlety, then, the whole piece should be clearly audible. (Exception: the percussion passage in Movement I, bar 57—60, should be exaggeratedly soft.)

そしてもう一つ目を引くのは、序文や脚注によって楽器間の強弱バランスを細かく指定していることである（表2の⑤「強弱バランスの指定」参照）。例6は70年の《13人の奏者のための室内協奏曲》の第2楽章だが、この脚注に見られるように演奏における音量について、大変に詳細な指定がなされている。リゲティは管楽器を用いた作品には、ほとんどの場合にこのような注意を付しており、彼の記譜法がもともと、個々の演奏の場を強く意識していることが伺える。

表2

| | ⑤強弱のバランスの指示 | ⑥S. T. | ⑨秒数指定 |
|----------------------------|-------------|--------|----------|
| 1) 弦楽四重奏曲第1番 | 脚注で | 無 | 無 |
| 2) アパリション | 序文で | 無 | 無 |
| 3) アトモスフェール | 序文で | 無 | 全体の秒数指定有 |
| 4) フラグメント | 無 | 有 | 有 |
| 5) アヴァンチュール | 脚注で | 有 | 有 |
| 6) 新アヴァンチュール | 脚注で | 有 | 有 |
| 7) レクイエム | 序文で | 有 | 有 |
| 8) ルクス・エテルナ | 脚注で | 無 | 無 |
| 9) チェロ協奏曲 | 脚注で | 有 | 有 |
| 10) ロンターノ | 脚注で | 有 | 有 |
| 11) オルガンのための練習曲 第1番「和声」 | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 12) 管楽五重奏の為の十の小品 | 脚注で | 有 | 有 |
| 13) 弦楽四重奏曲第2番 | 無 | 有 | 有 |
| 14) コンティヌム | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 15) ラミフィケーション | 無 | 有 | 有 |
| 16) オルガンのための練習曲 第2番「流れ」 | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 17) 13人の奏者の為の室内協奏曲 | 脚注で | 有 | 有 |
| 18) メロディーエン | 脚注で | 無 | 無 |
| 19) フルートとオーボエの為の 二重協奏曲 | 脚注で | 無 | 無 |
| 20) 記念碑・自画像・運動 | 無 | 無 | 無 |
| 21) ハンガリー風ロック | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 22) ホルン・トリオ | 脚注で | 無 | 無 |
| 23) ハンガリー風練習曲 | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 24) ピアノの為の練習曲1-6 | —(ソロ作品) | 無 | 無 |
| 25) ピアノ協奏曲 | 脚注で | 無 | 無 |

例6 《13人の奏者のための室内協奏曲》より



*) Dynamic balance: *p* in Clar., Clar. basso and Via. = *ppp* in Cor. (which plays as soft as possible). None of the four should stand out.

**) See footnote, p. 8
pp in Picc. = *pp* in Cel.

***) Now that the Cor. ingl. has finished, the *pp* in Clar. and Clar. basso is softer than before.

⑥ 速度記号／発想記号

これらの記号についても様々な検討が可能であるが、今回はリゲティ作品において多く見られる「センツァ・テンポ」の指定について調査した(表2の⑥「S. T.」参照)。この記号は、19世紀音楽においては、多少自由なテンポ感(いわゆるルバート)で当該の場所を演奏することを示していると考えられるが、前衛音楽においてはより自由な、不確定性音楽に近い意味合いで使用されることが多い。例7に挙げたのは68年の《弦楽四重奏曲第2番》の一部である。この箇所では4つの弦楽器の縦の線を揃えないことが意図されており、「センツァ・テンポ」の指定のもとにかなり大きな自由を演奏者に許していることが見て取れる。リゲティ作品の中でこの「センツァ・テンポ」の指定は、不確定性音楽がヨーロッパを席卷する1960年代に入ってから使用されるが、不確定性音楽が力を失う70年代に入ると使用されなくなる。

例7 《弦楽四重奏曲第2番》より

Poco a poco „senza tempo“

Senza tempo“ - Prestissimo possibile

=> s: gilt stets für die Tonhöhe, nicht für den Griff.
s: always applies to the pitch, not to the fingering.

⑦ 奏法記号／省略記号

こうした記号については、どのようなものが用いられているかの観察を行なうことが可能だが、リゲティ作品において、特定の傾向、変化は今のところ見出し得ない。ただし、これらの観察の場合、単に新しい記号が用いられているかだけではなく、従来からあった記号が違った意味で用いられているかどうか、最も重要であると考えられる。

⑧ 練習番号等

練習番号あるいは練習記号は、ややもすると見落とされがちだが、作曲家によって記された重要な記号の一つであると考えられる。特に現代音楽作品においては、楽譜を一見しただけでは楽曲の全体構造が掴みにくいいため、こうした練習番号の区切りを目安にして分析を始めることが多い。この場合、練習番号は単に練習の際の目安、符牒であることを超えて、実質的には作曲者自身による楽曲分析の一部として機能していると言することができる。ただし、一定の小節毎（例えば5小節や10小節毎）に小節番号が付されている場合は、当然ながらこの限りではない。

リゲティ作品の練習番号には、現時点では特に傾向あるいは変化を見出せないが、76年の作品《記念碑・自画像・運動》の第2楽章『自画像』においては、練習記号の特殊な使用方法を見て取ることができる。この作品はピアノ2台の編成だが、例8に挙げたように、2台のピアノが時間的に少しずつズレていくのを小節のズレで表すとともに、対応する小節をアルファベットとそのダッシュを付けたかたちで表しているという例である。特殊な形ではあるが、ここにおいては「練習記号」は練習のための道具ではなく、記譜の内部へと食い込んで構造を示す記号となっている。

例8 《記念碑・自画像・運動》より

Musical score for Example 8, consisting of two staves. The notation is dense with many notes, rests, and performance markings. Above the staves, there are labels: HH, II, JJ, KK, LL, with circled numbers 1 and 2. The bottom staff has similar markings: HH, II, JJ, KK, LL. There are also some numerical markings like '4' and '3/4'.

⑨ その他

ここでは、今までの分類の中に収まらないような、記号や言語による指定を扱う。また楽章数や細かい楽器編成などについても様々な観察項目が設定できる。今回は、速度記号に関わることであるが、ある一定の小節や部分の長さを秒数によって表す記譜について調査した(表2の⑨「秒数指定」参照)。この秒数指定は、リゲティ自身が50年代に経験している電子音楽にその起源を辿ることができる。例9は65年の《レクイエム》の一部だが、リゲティ作品においては、この秒数指定はほとんどの場合先程ふれた「センチア・テンポ」の指定と共に使用されており、「センチア・テンポ」が消える70年代に入ると、この指定も同じく使用されなくなるのである。

例9 《レクイエム》より

Musical score for Example 9, showing a section with tempo markings and performance instructions. The score is divided into measures 11, 12, 13, 14, and 15. Measure 11 is marked 'A' in a box. Measure 12 has the instruction '(Mutter-Solo tritt ohne Zäsur ein)'. Above measures 12 and 13 are large numbers '4' and '3'. Below measure 12 is 'ca. 7"'. Above measure 14 is 'ca. 4"'. The tempo markings are 'SENZA TEMPO, ca. 12"', 'A TEMPO: ♩=40', and 'SENZA TEMPO'. Performance instructions include 'sempre senza portamento', 'pizzicato', 'sotto voce', 'con. (non dim.)', 'aufhören', 'abgerissen', 'ohne', 'unauffällig', 'stetig', 'SUSITENUTO', 'sotto voce', 'pizzicato', 'con. (non dim.)', 'aufhören', 'abgerissen', 'ohne', 'unauffällig', 'stetig'. There are also some numerical markings like '4' and '3'.

6. 問題点と課題

今までG.リゲティの作品を対象にしながらかの方法論の概略を述べてきた。そして、仮説として立てた傾向、すなわちおよそ1970年前後において、前衛音楽の記譜はトータル・セリエリズム的音楽に見られる「超一記述的」な、そして不確定性音楽の「超一規範的」な記譜法から離れ、徐々に変化を遂げていることがある程度ではあるが観察できたと思われる。以下、前節において成された分析に則して、この方法論の問題点と今後の課題について論じる。

記譜の変化について研究する際に注意しなければならないのは、その変化が作品自体の変化によってもたらされているのか、あるいは作品をとり囲む環境の変化によってもたらされているのか、という問題である。

例えば、②の序文の分析において、小節線の役割についての文章を手掛かりにして、71年という地点での変化を指摘したが、これについては2つの解釈が可能である。すなわち、リゲティ作品における小節線が、71年以降は拍構造に関連したものとして機能するようになったという解釈と、この頃には「小節線の区切りは便宜的なもので音楽の拍構造を表すものではない」という演奏慣習が一般化したために、序文においてその旨を記す必要が無くなったという解釈である。後者の場合には、これをリゲティ作品の変化として捉えることが妥当ではないということになる¹²⁾。

また、③の変化記号に関しても同様のことが言える。変化記号の付け方が変わったことが何を示しているのかについては、いくつかの見方が可能であろう（この、演奏慣習と記譜の関係については、⑤強弱記号で、「主観的」という語句の解釈について若干触れておいた）。

これらは全て最終的には当該作品の音響分析、作曲家の個人研究による影響関係、同時代の歴史的状況などの研究によって総合的な判断が成されることになる。つまり、2.で触れたことの繰り返しになるが、楽譜テキストは常に、その周囲を何層にもわたって取り囲んでいるコンテクストとの緊張関係を計らなければ、資料として十分に活用することはできない。しかし、この方法論の大きな利点は、記譜法の変化を調査することによって、様式が変化する地点を容易に予測でき、しかもそれがきわめて客観的なデータになり得ることである。

今後の課題としては、以下の3点が挙げられる。まず第1に、この方法論を他の同時期の作曲家に適用し、70年代前後にある変化や断絶が起こっているかを調査すること。そして第2に、音響分析や伝記研究などを通じて作品と周囲のコンテクストへの理解を深めていくこと。そして第3に、仮に1970年前後に前衛音楽にある変質が生じているとすれば、それが何故なのかについて考察していくことである。こうした作業を通じて今後、1970年前後における前衛音楽の変質について明らかにしていきたい。

(本論文は、1994年11月26日、姫路市民会館で行なわれた日本音楽学会第45回全国大会における口頭発表を基にしている)

(本学講師＝音楽史担当)

【注】

- 1) ゲオルギアードス自身、この1830年という年代に関しては、詳しく論じていない。
- 2) 不確定性音楽における作品とコンテクストの関係については、日本音楽学会関東支部第237回例会において口頭発表を行なった。沼野 1994a を参照。
- 3) 作曲家の近藤譲はその著書において、学生時代のレッスンで現代音楽にあまり詳しくないピアノ教師から、ウェーベルンの作品をペダルを十分に使用して演奏することを薦められて困惑した、という面白いエピソードを語っている。近藤 1985：135-136を参照。
- 4) スミスープリンドルはその著書の中でブーレーズの作品を例にとり、極端に複雑な記譜の実際の効果について懐疑的な見解を述べている。スミスープリンドル 1988：55を参照。
- 5) 不確定性音楽の様々な記譜の形態については、沼野 1994b に詳しい。
- 6) 「新ロマン主義」という用語は70年代半ばからアメリカにおいて徐々に使用され始めたようだが、一般に広く普及するきっかけになったのは1983年、ニューヨーク・フィルの定期演奏会の副題において使用されたことによる。この演奏会を企画した作曲家のジェイコブ・ドラックマンによれば「新ロマン主義」とは、トータル・セリエリズムの反動として60年代末から起こった、聴衆が近づきやすい音楽様式を指す。文献表末尾のパンフレット (1985), Morgan 1991：436などを参照。
- 7) 「新しい単純性」という用語も、トータル・セリエリズムの「複雑」さを前提として作られた用語である。但し、この語はアメリカではミニマリズムによる作品を含む多様な傾向を示しているのに対して、ドイツでは1977年に西ドイツ放送局が行なった催しのタイトルにおいて使用されたのをきっかけとして、ヴォルフガング・リームなどに代表されるドイツの比較的若い世代の作曲家の作品を示しているようである。植村 1982：79を参照。
- 8) 「ポストモダン」という語は、芸術史の中では建築の分野で最も早く使用され、広く論じられてきたが、建築の場合には機能主義としてのモダニズムという概念が確立していたため、「ポストモダン」も特定の様式を表す用語として既に定着した感がある。音楽においてはこの語は未だ市民権を得ていないが、〈生産〉から〈消費〉への転換という視点から近代の様々な音楽現象をこの語で示す場合 (例えば、庄野 1992：14-26) と、建築の場合と同じように70年前後からの特定の様式をこの語で示す場合 (例えば Morgan 1993：361-365) の2つに大別される。
- 9) 但し、リゲティはD. チューダーに献呈した1961年の作品《3つのバガテル》などで一時的に不確定性を採用している。Nordwall 1971：206などを参照。また、ブーレーズの《構造 I a》を詳細に分析した論文 (Ligeti 1958) を書いていることなどから、トータル・セリエリズムの技術に関しても熟知していたと考えられる。リゲティとセリー音楽については、Ligeti 1983：131; Burde 1993：66などを参照。
- 10) 50年代後半から80年代にかけての作品で重要なものには、電子音楽作品の《グリッサンディ》

(1957)や《アルティキュレーション》(1958),そして未出版の《時計と雲》(1973),《サンフランシスコ・ポリフォニー》(1974)などがある。リゲティ作品の基本的データに関しては,先の Nordwall 1971に加えて, Michel 1985: 223-238などを参照。

11) 「トータル・セリエリズム的作品」という若干曖昧な表現は, かならずしも全てのパラメーターにセリー処理を施していない作品を含むことを示している。ブーレーズの《マルター・サン・メートル》などはこの代表的な例である。実際に厳格なトータル・セリエリズムの書法で書かれた作品は非常に少ない。

12) 論文の主旨を外れるので詳述は出来ないが, この地点でリゲティ作品の拍構造が変化していることは, 音響分析などによっても明らかにすることが可能であると思われる。リゲティ自身, 1972年にスタンフォード大学に滞在し, アメリカの現代音楽に触れたことによって自身の音楽が変化したと述べている。Ligeti 1989: 68などを参照。

引用文献

Burde, Wolfgang.

1993 György Ligeti: eine Monographie. (Zürich: Atlantis Musikbuch)

Georgiades, Thrasybulos.

1962 Musik und Schrift. (München: Oldenbourg)

近藤 譲

1985 『耳の思考』(東京: 青土社)

Ligeti, György.

1958 “Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure 1a.”

Die Reihe 4: 38-62

1983 Ligeti in Conversation. (London: Eulenburg)

1989 「現代の音楽について」(高野眞理によるインタビュー)

『音楽芸術』第47巻9号 PP.68-74

Michel, Pierre.

1985 György Ligeti: Compositeur D'aujourd'hui. (Paris: Minerve)

Morgan, Robert.P.

1991 Twentieth-century Music. (New York: Norton)

1993 Modern Times. (London: Macmillan)

Nordwall, Ove.

1971 György Ligeti: eine Monographie. (Mainz: B. Schott's Söhne)

沼野 雄司

1994 a 「不確定性音楽の研究 コミュニケーションの形態を中心にして」

『音楽学』第40巻1号 PP. 70-71

1994 b 「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—」

『東京音楽大学研究紀要』第18集 PP. 1-24

Rockwell, John.

1984 All American Music. (New York: vintage Books)

Seeger, Charles.

1958 “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”

Musical Quarterly 44/2: 184-195

庄野 進

1992 『音へのたちあい』(東京: 青土社)

植村 耕三

1982 「〈新しい単純性〉の彼方へ」『音楽芸術』第40巻3号 P. 94

パンフレット

1985 「〈東西の地平〉音楽祭 新ロマン主義とその彼方へ」

日本音楽文化会議 No. 2