

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

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

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 1996-12-20 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/761

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



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

沼野雄司

序

「反復」は楽曲を構成する上で最も重要な原理の一つである。

主題や特定の旋律の反復を持たない楽曲を見つけるのは困難であるし、一般に「楽式分析」と呼ばれるものの殆どが、当該楽曲内の大きな反復構造を重要なメルクマールにして行なわれていることはその証左であろう。「ソナタ形式」「変奏曲形式」「3部形式」といった形式区分がその反復スタイルと密接な関係にあることを考えても、この原理が音楽にとっていかに重要であるかは明らかである。

しかし、第2次大戦後に現れた前衛音楽においては、この反復原理は出来るかぎり回避されることになった。反復が音楽を「音楽」として成立させる最も重要な原理の一つであるかぎり、従来の「音楽」を一旦否定し乗り越えようとする前衛の運動に反復を避けようとする意志が働くのは当然と言える。トータル・セリエリズムにおいても、そして不確定性音楽においても、容易に知覚し得る反復は注意深く避けられることになった。前衛音楽特有の分かりにくさは、聴き手が反復構造をとらえられないことにもその一因がある。

ところが、およそ1970年前後を境にして、前衛音楽の中にも反復の要素が侵入するようになってきた^{註1)}。このことは、前衛音楽が大きな変質を遂げていることの兆候と考えられる。

小論ではこの変質を探るための基礎作業の一つとして、第1章で反復の基本的な形態を整理し、第2章でブルーゼ、ベリオ、シュトックハウゼン、リゲティの作品から若干の実例をとって観察する。ちなみにこの4人は、それぞれ程度の差はあるものの、50年代の前衛期から現在に到るまで活発な創作活動を続けていることから選ばれた。さらに第3章において、戦後の創作における重要な構成原理を対照・推移・反復という3つの側面から考え、あわせて反復の持つ機能について触れる。そして最後の第4章においては、音楽の「物語性」の復活という観点から、反復の増加について考える。

第1章 反復の諸形態

一口に「反復」と言っても、細かい音型の反復から、反復記号を用いて作品の特定の部分を繰り返すものまで、実際にはさまざまなレベルのものが存在する。小論では、反復を大きく3つに分け、さらにいくつかの下位区分を設定する^{#2)}。

1) 同音反復

同じ音高の音を繰り返すことを「同音反復」と呼ぶ。この場合厳密には2つの音によって反復を構成することができるが、同音の連打というだけでは反復の効果が薄いため（故に12音音楽においても、連打は一般的に「許容」されている）、ここでは少なくとも一定の区間、同音が続けられるものを指す。一般的には、この種のことを反復とは呼ばないが、本論文では敢えて反復形態の一つとして分類する。なぜならば、70年代以降の前衛音楽には、このかたちの反復が非常に多くみられるため、50～60年代の様式と比較する際に好都合であると考えられるからである。

同音反復は最も小さな反復の形態であり、さらにパルス型、モールス型に区分することができる。

同じ音高が等間隔で繰り返されるもの（**譜例1a**）をパルス型と呼ぶが、装飾的な2音を交互に繰り返すものもここに含める（**譜例1b**）。

一方、モールス型は、同音反復に一定のリズム形が保たれている場合（**譜例2**）である。ただし、パルス型が単に特定の1音の反復に過ぎないのに対して、この場合は特定のリズム型が反復されているということになり、実際には、次に述べる音型反復の一種と考えるのが妥当であるかもしれない。

2) 音型反復

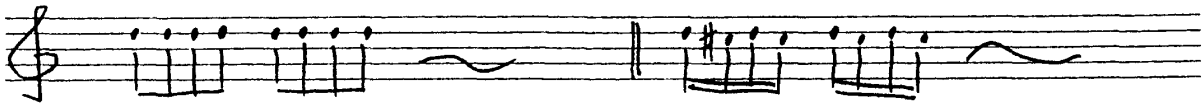
一定の長さを持つ音型が繰り返されることを「音型反復」と呼ぶことにする。いわゆるミニマル音楽の多くはこの音型反復を徹底することによって「反復音楽」と呼ばれているわけである。

この反復はさらに、同じ音型が同じ音高で繰り返されるオスティナート型、同じ音型が移動しながら展開していくゼクエンツ型、そして一つの音列が様々にかたちを変えていくセリー型の3つに区分することができるが、この3種の型の異同は大雑把ながらも次のような表にまとめられる。

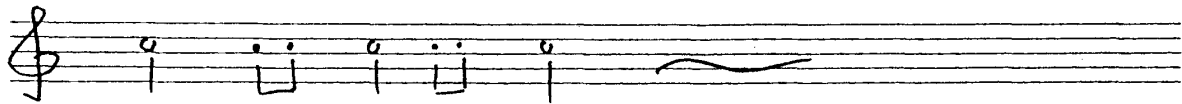
	音高が同じ	音高が異なる
音型が同じ	オスティナート型	ゼクエンツ型
音型が異なる	セリー型	×

譜例 1a

1b



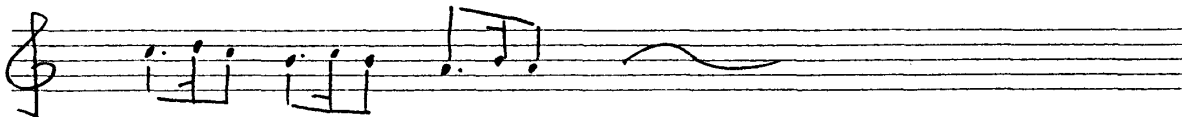
譜例 2



譜例 3



譜例 4a



譜例 4b



まず、反復される音型がそのまま繰り返されるオスティナート型の場合、反復は非常に認識しやすいかたちであられる（譜例 3）。

音型は変わらないものの音高が移動しながら進行するものをゼクエンツ型（譜例 4a）と呼ぶが、音型は多少崩れてもほぼ同じリズムが繰り返される場合もここに含める（譜例 4b）。

セリー型は、セリーの反復ということなので原理的には12音音楽は全てこの型に含まれてしまうことになる。ただし12音音楽を生み出したシェーンベルク自身、こうしたセリーの反復を

「反復」ではなく「変奏」と捉えているのに加えて、こうした「反復」は実際に知覚することが困難なために、先ほどまでの反復の例とは次元が異なると考えられる。故に、一応分類項目として挙げておいたものの観察の対象からは外す³⁾。

3) 部分反復

ある一定の区間が回帰するような構造を指す。冒頭で述べたように、古典的な諸形式はこの部分反復を抜きにしては考えられないが、前衛音楽における例はほとんど無い（ただし後述するように、ベリオの作品などに若干これに近い例はある）。古典的な作品の場合、完全な反復が行なわれる場合には、省略記号を用いるのが一般的である。

第2章 前衛作曲家の作品における反復の例

この章では、前章で試みた反復の分類を基にして4人の前衛作曲家の作品において反復がどのように用いられているのかについて観察し、あわせて彼らの作品の中に反復要素が増加した時期を探る。

1) ブーレーズ

50年代初頭から厳格なセリー音楽を書いているブーレーズの場合、60年代までの諸作品はほとんどが点描的な様式を基にした、反復要素の少ないものばかりである。その打楽器パートが民族音楽との関連を指摘されることもある《マルトー・サン・メートル》(1954) や、大作《ブリ・スロン・プリ》(1960) においても、一部を除いては反復は注意深く避けられているが、しかし70年代に近づくと、彼の作風にも変化が見られるようになる。

クラリネット独奏のための《ドメーヌ》(1968～)あたりからその兆候は現れはじめ、さらにストラヴィンスキーの追悼のために書かれた《爆発・固定》(1971～)、そしてマデルナの追悼のために書かれた《リチュエル》(1975)を境にして、ブーレーズの作品にも明快で旋律的な要素や、反復の要素がはっきりと前面に現れてくる。ちなみに、ブーレーズの管弦楽作品を詳細に分析しているブラッドショウも、この2作を彼の転換期の作品として捉えている(Bradshaw 1983: 220)。

とりわけ、管弦楽のための《リチュエル》は反復要素との関連がよく指摘される作品で、崩れたかたちではあるがゼクエンツ型の音型反復を随所で観察することができる。譜例5は、練習番号4番の一部。若干の変化はあるものの、明らかにひとまとまりの音型が繰り返されている(また、単一の和声から楽曲全体を導き出しているといった点で、グリフィスはこの作品をブーレーズ後期の様式を代表するものの一つと考えている。Griffiths 1978: 59-60)。

譜例5 ブーレーズ 《リチュエル》(1975) 練習番号4から

さらに、ブーレーズは80年代に入ってから諸作品において、様々な反復を頻繁に使用するようになった。80年代の代表作となった《レポン》(1981～)、クラリネットと電子機器のための《二重の影の対話》(1985)などでは、細かい装飾的な同音反復や音型反復が至る所で用いられている。この反復要素は、奏者の発した音をリアルタイムで変形できる「4 X」をはじめとするコンピュータ機器の機能とも深く関連していると考えられる。

譜例6は、1985年に書かれた《メモリアル》の練習番号12の一部。この作品は、後に『爆発・固定』の中に組み込まれることになる小さな作品だが、譜例の部分のみならず全曲にわたって細かな反復音型が観察できる^{注4)}。

譜例6 ブーレーズ 《メモリアル》(1985) 練習番号12から

反復という面からブーレーズの様式を追っていくと、70年代初頭に転換期が訪れていることがわかる。

2) ベリオ

50年代前半には12音音楽や電子音楽に関わっていたベリオだが、50年代末からはそうした潮流から距離を置き、彼独特の諧謔的な要素を持った作品を発表するようになった。多作家であるベリオの場合、現在までに12曲を数える《セクエンツァ》のシリーズが、作風の変遷という点では格好の指標になる^{註5)}。

フルートのための《第1番》(1958)にはセリーの要素が強く残っているが、ハーブのための《第2》(1963)、女声のための《第3》(1966)と進むにつれて、徐々に自由な形式の作品が増えてくる。反復という点ではヴィオラのための《第6》(1967)からはっきりと同音反復、音型反復が用いられ始め、その後の《セクエンツァ》では、ほとんど例外なく、細かい反復を積み重ねながら楽曲を構成する方法をとることになった。譜例7は、《第6》の冒頭と《第7》(1969)の冒頭で、いずれも同音反復がこの後増殖していく。

譜例7 ベリオ 《セクエンツァ VI》(1967)と《セクエンツァ VII》(1969) 冒頭

à serge collot

sequenza VI per viola sola luciano berio

sequenza VII per oboe solo (1969)

à heinz holliger

一方、この時期の管弦楽作品を見ると、やはり反復要素が増えていることがわかる。1960年代初頭の作品《サークルズ》(1960)では反復要素はほとんど観察できないが、1964年の《シンクロニー》ではところどころで同音反復が見られる。そしてベリオの代表作として知られる《シンフォニア》(1969)では、様々な同音反復が折り重なって楽曲が進んでいく。譜例8は、この作品の第1楽章からの例。また、ベリオの作品には、同音反復とトレモロ的な2音の反復が縦横無尽に使用されるものも多い。譜例9はその代表的な例の一つである《カーヴで見いだす点》(1974)の練習番号2の一部。

譜例 8 ベリオ 《シンフォニア》 (1969) 第 1 楽章から

Example 8 is a woodwind and string score for the first movement of Luciano Berio's 'Sinfonia' (1969). The score is arranged in systems for Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinet 1 and Bass Clarinet, and Strings. The woodwinds play a complex, rhythmic pattern with various articulations like accents and slurs. The strings provide a steady accompaniment. Dynamic markings include *pp*, *p*, *ppp*, and *cresc.*. Time signatures are 2/8, 3/8, and 2/8. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

譜例 9 ベリオ 《カーヴで見いだす点》 (1974) 練習番号 2 から

Example 9 is a chamber music score for Luciano Berio's 'Curve' (1974), exercise number 2. The score includes parts for Piano (PF), Clarinet (Clarinet), Violin (Vln), Viola (Vla), and Cello (Cb). The piano part features complex rhythmic patterns and articulations. The woodwind and string parts provide accompaniment with various textures. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *ppp*. The score includes a variety of note values and rests.

80年代に入ってからでもベリオは、セクエンツァの《第10》(1984)、管弦楽のための《レクイエム》(1985) など反復要素が至る所で使用される作品を書いている。

《セクエンツァ》シリーズの中でも、ピアノのための《第4》(1966) や《第10》(1984) においては、冒頭部分の音型や雰囲気曲の最後で回帰するような構造が与えられている (また、反復要素ではないが《第4》や、ギターのための《第11》(1988) といった和楽器のための作品においては、オズモンド=スミスが「和音変換」と呼ぶ、ある種の推移現象が起こっていることも興味深い。Osmond-Smith 1989 : 39-40)。

ベリオの作品を反復要素の増加という点から見ると、60年代半ばから後半あたりが転換期と

考えられるだろう。

3) シュトックハウゼン

電子音楽と12音音楽から出発し、トータル・セリエリズムへと進んだシュトックハウゼンの60年代半ばまでの作品は、セリエルで硬い響きのもものがほとんどである。その中では《ピアノ曲 IX》(1955)の冒頭部分で同じ和音を139回繰り返す箇所などが、前衛とは異質の反復要素を持つという点で若干注目されるが、しかしこの曲全体は紛れもなく50年代後半の様式で書かれている(譜例10)。

譜例10 シュトックハウゼン 《ピアノ曲 IX》(1955) 冒頭

Klavierstück IX

♩ = 160

Akkord 139x in regelmäßigen Abständen:
dimin. ganz kontinuierlich ohne Rück-
sicht auf nicht ansprechende Tasten bei
geringer werdender Intensität.

ff *f poco a poco diminuendo* - - - - - *pppp*

p 1. P

一方で1962年の《ブクテ》(1952年の同名作品を改作, 64年, 66年に再び改訂)では意外にも、オーケストラの各パートにパルス型の反復要素が観察できる(マコニーは、この作品にベルクの影響を指摘している。Maconie 1976: 158-159)。ちなみに、この作品はシュトックハウゼンの60年代唯一の、単独オーケストラのみによる作品である。譜例11は66年版の冒頭。

譜例11 シュトックハウゼン 《ブクテ》(1966年版) 冒頭

その後の『モメンテ』(1964)にもこの傾向はうかがえるし、大胆な旋律への復帰を示した『ソロ』(1966)の中でも音型反復が観察できる。そして、1968年の『シュティムク』に至ってはほとんど同音反復のみによって楽曲全体が構成されることになった。この作品では、たった一つの和音を基にして、「マジック・ネーム」と呼ばれるバリ島の神々の名が独特の唱法で歌われていく。ただし60年代半ばからのシュトックハウゼンは、プラス・マイナスの記譜に代表される偶然性の作品や神秘主義的、秘教的な作品が多くなって来るため、譜面上からは反復を観察し難いものがほとんどである。

しかし彼は、1970年に入ると再び通常の記譜を用いた作品も発表するようになった。2台ピアノのための《マントラ》(1970)がその代表的な例だが、この作品では至る所で細かなパルス型反復、小さな音型反復が観察できる。70年代の作品としては、他に4つのオーケストラのための《トランス》(1971)、そして《イノリ》(1974)等にもこの傾向ははっきりと見られるし、また《十二宮》(1976)などは、反復要素にとどまらず旋律的、調性的な要素を大きく取り入れた作品と言える。

シュトックハウゼンの場合、反復要素の増加という点からは60年代後半から70年代初頭にかけての時期に転換が起こっていると考えられよう。

4) リゲティ

ハンガリー時代のリゲティの作品は民族色を持った保守的な作風のものほとんどだが、西側に出てからの彼は、電子音楽とそしてその結果をオーケストラに適用したクラスター(マイクロ・ポリフォニー)音楽の作曲家として出発した。

彼の場合、先の3人の作曲家とは異なり、もともとセリー音楽にはあまり接近していないところに大きな特徴がある。ただし、ブーレーズの《構造1》を分析した論文(Ligeti 1958)

は、トータル・セリエリストの基本的な教科書の一つとして知られており、彼がこの作曲技法を熟知していたことは間違いない。

初期の《アパリジョン》(1959)、《アトモスフェール》(1961)といった作品はトーン・クラスターによって構成されているが、彼のクラスターの場合は「マイクロ・ポリフォニー」という名で呼ばれることから分かるように、その細部において細かい反復要素が見られることに注意しておくべきだろう。

《アヴァンチュール》(1962)などのシアター作品を経た後、1966年の《チェロ協奏曲》の第2楽章あたりから、リゲティは細かい同音反復、そして音型反復が多層的に織りなされていくような独特のテクスチュアを用い始めた。譜例12は、《室内協奏曲》(1970)第3楽章の冒頭で、各楽器のパルスが重なって増殖していく部分。また、音型反復の例では、譜例13に挙げた《弦楽四重奏曲第2番》(1968)の第5楽章などが代表的である。

譜例12 リゲティ 《室内協奏曲》(1970)第3楽章冒頭

4
4 Movimento preciso e meccanico
4 (♩ = 60)

In den Blas- und Tasteninstrumenten stets staccatissimo leggero, in den Streichern pizzicato - alles sehr deutlich artikulieren (niemals Flatterzunge!) Stets sehr gleichmäßig spielen: Keine Taktmelrik gelten lassen.
Wind and keyboard instruments: always staccatissimo, leggero. Strings: pizz. Articulate everything very clearly (never flutter-tonguing!) Always play very evenly; do not observe metrical bar subdivisions.

① ②

Fl. sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp

Ob. sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp

Cl. 1 sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp

Cl. 2 sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp

Cor. con sord. sfpp sfpp sfpp

Trbn. con sord. sfpp sfpp sfpp

譜例13 リゲティ 《弦楽四重奏曲第2番》(1968) 第5楽章から

The score shows four staves of music. The top three staves have a complex, rhythmic texture with markings such as 'poco a poco', 'ord.', and '(sempre pp)'. The bottom staff has a more sustained line with 'poco a poco' and '(sempre pp)' markings. The music is characterized by its intricate, layered rhythmic patterns.

この時期以降、ミシェルが《13人の奏者のための室内協奏曲》(1970)を例に挙げて説明しているカノンの手法 (Michel 1985 : 214) や、いくつかの異なった周期のパルスや音型を重ねて、複雑なテクスチャを作り出す手法は、現在に至るまでリゲティの得意とするところとなっている。また、リゲティはこの手法を、60年代後半からは鍵盤楽器のためのいくつかの作品にも取り入れて、高い効果をあげている。チェンバロのための《コンティヌウム》(1968)やオルガンのためのエチュード第2番《流れ》などは、クラスター音楽と反復音楽の接点と言える、ユニークな作品群である。

さらにリゲティは70年代半ばからは、ミニマル音楽に近い、あからさまな音型反復を多用することになった。2台のピアノのための《記念碑・自画像・運動》(1976)、《ホルン・トリオ》(1982)、《ピアノのためのエチュード》(1985~)、《ピアノ協奏曲》(1986)などがこの代表作と言える。譜例14は《ピアノ協奏曲》の冒頭に見られるポリリズム的な反復。

譜例14 リゲティ 《ピアノ協奏曲》(1988) 冒頭

The score is divided into two main parts: Percussion and Piano. The Percussion part is for 4 Tom-toms and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings like 'ppp sempre secco', 'mf', and 'ppp'. The Piano part is for Solo and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings like 'mf', 'pp', and 'ppp'. The score is characterized by its intricate, layered rhythmic patterns and dynamic markings.

こうした作品に関しては、リゲティが70年代に入ってから出会った様々な音楽、すなわちミニマル音楽、アフリカの音楽、そしてブルデも正しく指摘しているように、アメリカの異色作

曲家コンラン・ナンカロウからの影響が感じられる (Burde 1993 : 190)。

反復という点からリグティの様式を考えた場合、60年代末から70年代にかけてを転換期として捉えることができよう^{#6)}。

以上の概観によって、4人の作曲家がそれぞれ微妙な差はあるもののおよそ1970年前後を境にして反復要素を取り入れていること、そして反復の種類としては、同音反復（とりわけパルス型）、音型反復（とりわけゼクエンツ型）が多く、当然のことながら部分反復は非常に少ないことがわかる。

第3章 対照・推移・反復

前章では、およそ1970年前後を境にして、前衛作曲家の作品の中に反復要素が増加していることを具体例を挙げつつ指摘したが、このことをふまえて50年代以降の創作における素材連関の原理について考えると、対照 → 推移 → 反復、という図式が浮かび上がってくる^{#7)}。

この章では一旦音楽史をさかのぼって、対照と推移の原理について論じ、そしておよそ70年前後から増加している反復の要素が楽曲の中で持つ意味について触れる。

1) 対照と推移の原理

同質の素材を繰り返すことがすなわち「反復」であるわけだが、50～60年代の前衛において最も重要であったのは、異質の素材を並置した「対照」の原理だと考えられる。

12音技法、そしてトータル・セリエリズムによる作品では、セリーの「変奏」という理論的な骨組みが楽曲全体の統一を保証していると考えられていたため、他の部分ではほとんどあらゆる箇所にあつて、対照的な素材が用いられている。そこでは音高や強度の極端な変化が絶えず設定され、楽曲全体には張りつめた緊張感が漂うことになった（一般に「現代音楽」といった時にイメージされるのは、この種の極端な対照原理に基づく音楽であろう）。こうして、反復という要素は徹底的に回避されることになる。

その作品が、戦後のダルムシュタットに集まった作曲家たちの一つのモデルとなったアントン・ウェーベルンは次のように述べている。

……しかし私は、いま他の仕方で保証された統一により、主題の技法なしでも——つまりずっと自由に——操作できます。音列が私に関連を保証してくれるのです。私たちがしだいに調性を放棄していったとき、私たちには反復したくない、つねになにか新しいものが来るべきである！ という考えが生まれました。(ウェーベルン 1960 : 111)

実際に、例えばウェーベルンの《弦楽四重奏のための6つのバガテル》作品9では、ほとん

ど一つひとつの音符ごとに強弱や表情が変わっていく。ブーレーズやシュトックハウゼンの50年代から60年代初頭にかけての作品にも同様の傾向が見られるが、ブーレーズは、反復されるはずの主題や旋律が前衛音楽の中から失われていったことを、次のように述べている。

現代に近づくとつれて、私たちは何を観察することになるのか？ とりわけ、感受性を覚醒状態に保とうとして、作曲家たちは、それらの手がかりを次第に、非シンメトリックに、段々識別し難くしていったのだ。(ブーレーズ 1964：238)

しかし一方で、細かいレベルで頻繁に「対照」を積み重ねることが、巨視的な効果の点から言えば、楽曲を平板なものにしてしまうこともまた確かであろう。

L.メイヤーに代表される情報理論美学では、情報を「期待からのズレ」と定義するが、この場合、「曲が高度に組織化されて、音の流れの中で期待される特定の可能な解決の仕方が大きい実現の確率をもつならば、その曲のになう情報としての情緒的意味は小さく、逆に継起する音の流れのあらわれる可能性がすべて等確率の期待度しかもたず、曲の不確定性が強ければその曲の情報は大になる」(川野 1872：175)ということになる。極端な対照の原理に基づく音楽は、従来の音楽に慣れた人間にとっての期待からは常に外れるために(ブーレーズの表現によれば「感受性を覚醒状態に保つ」ため)、個々の瞬間では情報が極端に多いという現象が生じる。しかし一旦対照の原理に慣れてしまった後は、全てが「対照」的であるために聴き手は感覚的な麻痺状態に陥り、全体としては情報量が著しく減少するという逆説的な結果を産むことになる。

また、特にトータルセリエリズム作品における、セリーから演繹された音響と、実際の聴取の齟齬に関しては、既に50年代後半からクセナキス等によって批判されている。彼は次のように述べている。

線的対位法は、その複雑さによって自ら崩壊してしまう。実際に聞こえるのは、様々な音域の中に存在する音の塊にしか過ぎない。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ことになる。結局のところ、線的対位法のシステムと、現実の表層、つまり音の塊という聴取の結果との間に矛盾が存在するのである。(Morgan 1993：270)

こうした主張は、その後多くの作曲家によって共有されることになり、個々の瞬間では極端な対照の原理によっているトータル・セリエリズムは、急速に力を失っていく。

2) 推移

対照の原理の中に、徐々に反復の原理が侵入していったとするならば、丁度我々はその中間

項としても一つの要素を音楽史の中に見いだすことができる。クラスター音楽に代表される「推移」である。極端な対照の原理から、70年前後の反復要素が現れる中間段階に、この「推移」が位置しているのは必然的な現象と言えよう。

リゲティの《アトモスフェール》(1961)や、《コンティヌウム》(1968)の例からもわかるように、このクラスター音楽においては、実際には細かいレベルで存在する反復が、全体のテクスチュアを構成する上で重要な役割を果たしている。故に、クラスター音楽の「推移」はミニマル音楽の「推移」と原理的に非常に近い関係にあり、この2つの技法がほぼ同時期に現れていることはきわめて示唆的である。

3) 反復の役割

では、反復はどのような機能と役割を持っているのか。

H.メルスマンは、音楽形式を「閉塞的形式」と「開放的形式」の2つに大きく分け、次のように述べている。

くりかえしは、疑いもなく、閉鎖的形式現象の表現である。つまり、その部分部分は、相互にはっきりした限界を保持する。また、くりかえしそのものは、一種の形式的固定化となるものであり、このことは、閉塞的現象においてのみ可能なのである。反復進行は、このものに内的に対応する。しかしこの反復進行は這い進むものであり、まったく能動的な形式意志の表現であり、また発展への衝動をも持っている。だから反復進行は、いわば、現状再来の原則を開放形式の上に、移行(翻案)したということができよう。(メルスマン 1929: 347-348)¹⁸⁾

メルスマンによれば、閉鎖的形式におけるくりかえし(部分反復)を開放形式の上に翻案したものが反復進行であり、しかも反復はそれ自体「発展の衝動」をもっているという。ここでメルスマンは、くりかえし(部分反復)と、反復進行の機能をはっきりと分けて論じているが、同様にツッカーカンドルも、前進するための反復と、回想・再起のための反復を区別して論じている(ツッカーカンドル 1957: 97)。

第1章で扱った反復の諸形態の内、同音反復と音型反復は、楽曲を前進させるためのものであり、部分反復は回想・再起のためのものと考えてよいであろう。前章で確認されたように、1970年以降の前衛音楽における反復の多くは、同音反復と音型反復、すなわち楽曲を前進・発展させる役割を担うものであった。反復の持つこの力について、アドルノは次のような巧みな表現で語っている。

『同じ河に足を入れることはできない』というヘラクレイトスの言葉に従えば、一つの発展する構造であるという点で音楽は反復の絶対的な否定である。しかし一方で、音楽を発展させることができるのは、ただ反復の美德によってのみなのである。(Adorno 1963: 284)

そして、反復はさらに、楽曲を前進・発展させること以外の役割も持っている。

音楽の様々な側面に関して透徹した思考を残しているシェーンベルクは、自分の作品がわかりにくい理由として、反復の代わりに変奏の原理が自作の中では用いられていることを挙げ、そして一般的に言うならば、「ある音楽作品を、聴き手にとってより簡単に把握できるようにするには、小さなセクションであれ、大きなセクションであれ、より頻繁に繰り返さねばならない」と述べている (Schoenberg 1975 : 103)。また、最近出版された彼の草稿の中にも、反復は提出されたアイデアの理解しやすさを促進するための、ひとつの手段であると記された部分がある (Schoenberg 1995 : 299)。

シェーンベルクにならって言えば、反復は、全体として多様な現れを見せる楽曲の中の特定の地点に置かれることによって、聴者の集中力、理解力を増す働きを持っているのである。期待と記憶という2つの働きを軸にして独自の音楽時間論を構築したブルレが、反復は「生成の多様性の中に、形式の同一性と永続性を表す」(Brelet 1949 : 570) と述べているのも、角度は違え、多様の中の統一を図る手段と捉えている点では同様と言えよう。

結局、反復は「紡ぎだし」の効果によって楽曲を前進させると共に、音楽的知覚を刺激し時間の中に楔を打ち込むことによって、楽曲に統一を与え、理解しやすくする働きを有しているということになる。反復は、こうした機能によって長い間音楽の重要な要素となっていたが、しかし、戦後の前衛のみがこの反復を拒否したのであった。

では、70年前後から起こった反復要素の復活はどのような視点から捉えるべきなのかについて、次章で述べる。

第4章 音楽における物語性

この章では、反復の復活という現象を、物語の復活という観点から位置づけようと試みる。

最初に、反復の復活のきっかけと言われることもある民族音楽とミニマル音楽について触れた後、音楽における物語性の問題について考察する。

1) 民族音楽とミニマル音楽

70年代以降の現代音楽作品の中に反復要素が増加した一因として指摘されることが多いのが、非ヨーロッパの民族音楽からの影響である。60年代において次々と「新しさ」を消費していった時に、アイデアの源泉として非ヨーロッパの音楽が作曲家たちの眼に写ったことは、おそらく間違いないことであろう (当然ながら、この背景には60年代から現代思想界を席卷していた、フランスの構造主義思想の存在がある)。

実際、作曲家たちが反復原理を用い始める際には、非ヨーロッパの文化や音楽をきっかけにしている場合が多い。例えばシュトックハウゼンの《シュティムク》(1968) では、民族的な歌唱法で「マジック・ネーム」と呼ばれる神々の名が歌われ、一方ブーレーズの《リチュエ

ル》(1975)はガムラン音楽との類似性がよく指摘される。また、ベリオの《シンフォニア》(1969)は周知のようにレヴィ・ストロースのテキストが用いられているし、リゲティの場合にも、自らアフリカ音楽からの影響を公言している(リゲティ 1989:68)。前衛作曲家たちが、60年代後半にこうした民族音楽から影響を受けたことは十分に考えられることである。

また、ミニマル音楽からの影響に関しても同様のことが言える。1960年代のアメリカにおいて誕生したミニマル音楽は、基本的には以下の2点から特徴づけることができる。すなわち、「ミニマル」という語が示すようにきわめて限定された素材が使用されるという点、そして「反復音楽」とも呼ばれることから分かるように素材の徹底的な反復が見られるという点である。ライヒやライリーの試みは60年代初頭に始まっており、時期的には前衛音楽家たちによる反復の復活に先行している。実際、先の民族音楽の場合と同じく、特にリゲティの場合には、1972年から滞在したアメリカでライヒやナンカロウなどの新しいアメリカ音楽の潮流に触れているから、直接的な影響も十分に考えられよう。

しかし、前衛作曲家たちが反復を使用するようになったのは、おそらく単にこうした影響関係からではない。むしろ、彼らが無意識的に反復を取り入れようとした時に、格好のきっかけあるいはモデルとしてこうした民族的な装いや、ミニマル音楽風の外観をまとったと考える方が妥当であろう。

何故ならばまず第一に、第3章で概観したように、彼らによる反復の復活が60年代を通じてほぼ段階的に見られるからである。先のリゲティの場合にしても、反復の要素は72年のアメリカ滞在前から次第に現れた現象であり、全てを民族音楽やミニマル音楽の影響と考えるのは無理がある。

そして第二に、より重要なことだが、反復の増加という現象は60年代末から70年代初頭にかけて起こった、創作における大きな変化の一つの側面でしかないからである。

きわめて禁欲的であった前衛音楽は、この時期から、反復、調的な音関係の部分的な復活、引用の増加、そして一方では不確定性の排除、セリー構造の弱体化、といった点で徐々に変容している。先に取り上げた4人のような、前衛を代表する作曲家たちの作品にさえ、この兆候ははっきりと観察できるのである。こうしたことを考えあわせると、単なる一時的な影響関係から彼らが反復を用いたとはとても考えられず、この時代に作曲家たちの意識に根本的な変化が起こったことは間違いないように思われる^{#9)}。

前衛以後の音楽に関して「新ロマン主義」「新しい単純性」「ポストモダニズム」といった用語が用いられることがあるが、ジャーナリズムのレベルとは言えこの種の用語が現れること自体が、創作の姿勢の変化を如実に示していると言えよう^{#10)}。ただし、こうした用語は対象とする作品やその強調点が異なっており、この時代の創作に起こった変化の性質を記述する場合には不十分である。

2) 物語への志向

70年代以降に起こった創作の変化は「物語への志向」としてとらえた時に、最も納得のいく説明が与えられるように思われる。

こうした音楽の物語性に関しては、これまでミニマル音楽の論者によって語られることが多かった。ミニマル音楽は、従来の物語的な構造を持たない新しい音楽であると主張されていたからである。以下、ミニマル音楽に関する文章をたたき台にして、音楽の物語性に関して考察を進める。

まず、自らがミニマル音楽の作曲家でもあるメルテンは、次のように述べている。

……したがって西洋音楽は本質的に弁証法的だ。つまり、対立物の間の葛藤が現れるところから発展が生まれ、最後に葛藤が完全に、または部分的に解消されるジンテーゼの状況に達するのである。これを、古典的な小説の進行にならって、物語的と呼べるだろう。そこでは、事件の展開がプロットの葛藤を保証するからだ。(メルテン 1980:27)

さらに、ストイアノヴァは、従来の音楽における反復と、ミニマル音楽における反復を対比させた詳細な論考を残している。ストイアノヴァは、伝統的な音楽における反復は「叙述的・説明的」「目的論的・方向的」「機能主義的」と位置づけ、その性格を以下のように述べる。

叙述主義は、時間の中での継起的な配列を含む。したがってそれは、音楽的言表を産み出した構成的な操作の痕跡をとどめている様々な特徴の整序された集合の『論理的な』、定められた方向性を持つ線形化を含んでいる。即座の、あるいは間をおいた差異的反復は、作曲作業の操作的な痕跡であり、それは聴者にとっては、聴取の際に音楽的な空間—時間を自分自身のものにしていく体験において、操作指令としてはたらくものである。反復は知覚にたいして一種の慣性を設定し、叙述的な言表のつねに因果的な言表、すなわちあらかじめ形づくられ、またあらかじめ形づくるものである言表の聴取の際の、満たされた期待と満たされない期待の戯れを設定する。異なる音の特徴および／または反復される特徴の共存と相互作用が、伝統的な言表の叙述的なパースペクティブを定めているのである。(ストイアノヴァ 1977:14-15)

伝統的な反復の機能は、ここでは「物語的」「叙述的」といった用語で説明されている。前章で確認したような反復の役割、すなわち「紡ぎだし」の効果によって楽曲を前進させると共に、音楽的知覚を刺激し時間の中に楔を打ち込むことによって、楽曲に統一を与え理解しやすくする働きとは、言い換えれば「物語」を形成するための必須要素に他ならない。

そして反復に限らず、調的な要素、引用、旋律要素、表現といったおよそ70年代以降の創作に見られるあらゆる特徴は、音楽における物語の復活という側面から考え得るのである。

50～60年代の前衛音楽を代表するセリー音楽と不確定性音楽を考えてみると、このいずれもが「物語」に対して非常に強い警戒心を抱いていたことが分かる。トータル・セリエリズムの論理の中では伝統的な音感覚による、慣習的な進行を拒否することに強いアクセントが置かれているし、一見自由な不確定性音楽の場合にも、事実上物語を構成することは「禁じられて」いる^{#11)}。

戦後のダルムシュタットに集まった作曲家たちは、従来の「音楽」を乗り越えゼロから出発するために、音楽における物語性を否定した。さらに言えば、その意識の底には第2次世界大戦、とりわけナチスに代表される様々な悲劇への嫌悪と反省があったに違いない^{#12)}。例えばワーグナーの音楽が持つ強烈な「物語」の力こそが、人間をあのような悲劇へとかりたてたとも言えるからである。こうして彼らはセリーという楽曲統一の手段を見いだすと同時に、自らに「物語」としての作品を書くことを禁じ、前衛音楽は限りなくオブジェとしての作品に近づくことになった。

しかし、12音音楽、トータル・セリエリズム、不確定性、クラスターといった創作界のトップ・モードが見えなくなる70年前後において、第一線の作曲家たちは、意識的にせよ無意識的にせよ自らの創作に対して新しい意味付けを行なう必要があった。もはや、トータル・セリエリズムも不確定性も創作の基盤としては機能しなくなったときに、彼らの前に再び「物語」がたちあらわれてくる。

言うまでもないことだが、物語性を持った音楽とは、たとえば標題音楽のように何らかのかたちで背後に（多くは言語的な）テキストを伴う音楽に限られるわけではない。特定の理論から演繹されたオブジェとしての音楽ではなく、いわば聴取の側から有機的に構成された音楽は、必然的に「物語性」を帯びるのである。

そして逆説的ではあるが、伝統的な音楽文法の制約を受けるこの「物語」の上でこそ、作曲家たちは過去から現在に至るまでの全ての要素を取り入れることができるようになる。小見は、60年代の創作における引用と70年代におけるそれとを対比させた時に、後者の引用は特定の指示的な役割を持たない「効果としての引用」とであると論じているが（小見 1993：11）、このような「柄」としての引用は、物語という「地」の中でこそ生かされるのである。

3) 前衛と物語

ところで、1970年前後における物語の復活は、この時代の社会の変質とも並行している。

60年代末から生じた世界の変化、すなわちアフリカ諸国の相次ぐ独立、ヴェトナム戦争、チェコ事件、そして68年のパリをはじめとする世界各地の学生たちの反乱といった出来事の中で、それまでの「進歩」の概念は疑われ、あらゆるマイノリティからは一斉に異議申し立ての声があがることになった。この中で芸術創作の世界も大きな影響を被ることになる。

建築の分野を例にとるならば、ミース・ファン・デル・ローエの〈skin and bone〉〈less is more〉といった語に象徴されるモダニズム建築は、およそ1970年以降、徐々にポスト・モダニ

ズムの様式にとって代わられることになった^{#13)}。モダニズムの建築が機能を重視する一方で装飾を罪悪視し、極端な抽象の美学によって作品を構成したのに対して、ポスト・モダニズム建築においては装飾の復活や諸様式の折衷、また「意味」の復活が堂々とうたわれている。これは現代音楽をめぐる状況と酷似していると言えよう（建築における「国際様式」は、そのまま音楽における12音技法と対応させて考えることが可能である）。すなわち、建築分野でも「物語」はほぼ同じ時期に復活を遂げているのである。

多少紛らわしい表現になるが、1970年前後における物語性の復活は、いわば「前衛という物語」が崩壊したことを示している。前衛という語の変遷を追ってみると、元来既存の伝統を破壊することを目指したこの思想乃至運動が、反物語性に大きなアクセントを置いていることに気付くが^{#14)}、この前衛の思想が持つある種の排他性、エリート性は、この時期に大きな批判や反省にさらされることになる。

カリネスクは、前衛の活動に必要な条件を2つ挙げている。

(1)アヴァンギャルドの代表者たちが時代に先んじているとまわりから見なされ、また自らもそうしているという可能性（中略）そして、(2)伝統がわれわれの前進を阻むために課する足枷にも似た、停滞を招来するさまざまな力、古い形式と思考法、これらを象徴するひとつの敵に対し激しい闘いが行なわなければならない、という考えである。（カリネスク1992：172）

しかし、70年代に入るとこの2つの条件は相次いで成立し難くなってしまふ。前者の条件は先にも述べたように現代音楽の秘教性・エリート性への批判によって、そして後者の条件は、前衛の技法が定着するに従って必然的に生じる「敵」の不在によってである。

戦後のダルトムシュタットに集まった前衛作曲家は、従来の音楽を音楽たらしめていた「物語」を徹底的に否定した。音をコントロールする究極の論理であるトータル・セリエリズムと、そして「音楽」という概念そのものに対して揺さぶりをかけることになった不確定性という手段を用いて物語を破壊した後、もはや彼らにとって否定の対象は見失われ、ついに前衛は否定の矛先を自らへ向けることになった。

物語の復活という現象は、いわば敵を見失った前衛が、前衛のつくりあげた様式自体を否定し始めたことを示しているのである。

（本学講師＝音楽史担当）

注 釈

- 注1) 欧米の現代音楽通史の中では、70年代の創作の特徴として調性・表現などの復活については触れられているものの「反復」ということに関しては、ほとんどがミニマル音楽の文脈の中でしか語られていない。ただしギーゼラー（1975）の訳者補遺中で、佐野光司が「前衛音楽における反復」について言及している。
- 注2) それぞれの反復の名称は、ある種の傾向を示すための便宜的なものであり、本論文でこの後に使用される「オスティナート」「ゼクエンツ」といった名称に関しても、用語本来の意味とは必ずしも一致していない。
- 注3) 12音音楽ではないが、50年代の作品ではベリオの《セクエンツァ1番》（1957）において、同じ音列がかなりはっきりと反復される。この反復は、一聴しただけでは認識困難とは言え、ソロ作品ということもあって、少なくとも演奏者にはかなり明確に意識されるはずである。なお《セクエンツァ4番》（1966）にも同様の箇所がある。
- 注4) また、この作品は基本となる7音の音列を《リチュエル》と共有しているが、両作品ともがブーレーズの友人の追悼のために書かれたことを考え合わせると、この事実は興味深い（野平1995：77）。
- 注5) ただし、当然ながらこのシリーズはソロ楽器のための作品であるから、それぞれの楽器の特性を考え合わせねばならないだろう。また、作曲年代にも偏りが見られることにも注意が必要である。
- 注6) この60年代末におけるリゲティの様式変化については、記譜法の点からもかなりはっきりとした断絶が見られる。沼野（1995b）参照。
- 注7) ただしもちろんこれは飽くまでも比較の問題であるから、ある時期に対照の原理から推移の原理へ、そしてさらに推移の原理から反復の原理へ、という転換が急激に起こったというわけではない。現在にいたっても「対照」は重要な構成原理であることには変わらないが、比較したときに徐々に変化が生じているというほどの意味である。
- 注8) 邦訳の旧かな遣い、旧漢字は適宜修正している。
- 注9) リゲティ自身、現代音楽の創作における転換期を1968-72年の間と捉えている。リゲティ（1983：75）参照。
- 注10) この3つの用語に関しては、沼野（1995a）に簡単な説明がある。
- 注11) この不確定性音楽の「隠されたルール」について、筆者は以前音楽学会関東支部例会で口頭発表を行なった。この発表の要旨は沼野（1994）に掲載されている。
- 注12) そもそも、ダルムシュタットの現代音楽講習会がアメリカ軍の出資を受けていることに注意しなければならない。この意味では、ダルムシュタットは当初から非常に政治的（反ナチス的）な催しだったと言える。

注13)よく知られているように、〈less is more〉という言葉は、後にヴェンチャーリによって
〈less is bore〉と揶揄されることになる。

注14) この語の変遷は、カリネスク (1992: 133-208) に詳しい。

参考文献

(邦訳のある場合、引用の頁数は全て邦訳書のもの)

Adorno, Theodor.

1963 *Quasi una Fantasia*. ([Eng. trans] London: Verso)

Bosseur, Jean-Yve.

1992 *Vocabulaire de la musique contemporaine*. (Paris: Minerve)

Boulez, Pierre.

1964 *Penser la musique aujourd'hui*. (Genève: Editions Gonthier)

(『ピエール・ブーレーズ 現代音楽を考える』笠羽映子訳, 青土社)

Bradshaw, Susan.

1983 "The instrumental and vocal music."

Pierre Boulez: A Symposium: PP.127-231 (New York: The New York
Magazin Inc.)

Brelet, Gisele.

1949 *Le temps musical*. (Paris: Presses Univ. de France)

Burde, Wolfgang.

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

Calenescu, Matei.

1987 *Five Faces of Modernity*. (Duke Univ. Press)

(『モダンの五つの顔』富山英俊訳, せりか書房)

Griffith, Paul.

1978 *Boulez*. (New York: Oxford univ. Press)

Gieseler, Walter.

1975 *Komposition im 20. Jahrhundert*. (Moeck Verlag+Musikinstrumentenwerk)

(『20世紀の作曲』佐野光司訳, 音楽之友社)

川野洋

1972 『芸術情報の理論』(新曜社)

Ligeti, György.

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

Die Reihe 4: PP. 38-62.

1983 *Ligeti in Conversation*. (London: Eulenburg)

1989 「現代の音楽について」『音楽芸術』第47巻9号 PP. 68-74.

Maconie, Robin.

1976 *The works of Karlhainz Stockhausen*. (London: Oxford univ. Press)

Mersmann, Hans.

1929 *Musiklehre*. (Berlin)

(『音楽通論』長広敏雄訳, 第一書房)

- Mertens, Wim.
 1980 *American Minimal Music*. (London: Kahn & Averill)
 (『アメリカン・ミニマル・ミュージック』細川修平訳, 冬樹社)
- Michel, Pierre.
 1985 *György Ligeti: Compositeur D'aujourd'hui*. (Paris: Minerve)
- Morgan, Robert.P.
 1993 *Modern Times*. (London: Macmillan)
- Nordwall, Ove.
 1971 *György Ligeti: eine Monographie*. (Mainz: B. Schott's Söhne)
- 沼野雄司
 1994 「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.
 1995 a 「20世紀音楽用語辞典」(『ブーレーズ・フェスティバル パンフレット』)
 1995 b 「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—」『東京音楽大学紀要第19集』PP. 67-84.
- 野平一郎
 1995 『爆発・固定』の解説 (『ブーレーズ・フェスティバル パンフレット』)
- 小見あづさ
 1993 「現代音楽に見られる引用の展開 —〈効果〉としての引用」
 『音楽学』第39巻1号 PP. 1-12.
- Osmond-Smith, David.
 1989 *Berio*. (New York: Oxford univ. Press)
- Schoenberg, Arnold.
 1975 *Style & Idea*. (London: Faber & Faber)
 1995 *The Musical Idea*. (New York: Columbia Univ. Press)
- Stockhausen, Karlhainz.
 1991 *Stockhausen on Music*. (London: Marion boyars)
- Stoianova, Ivanka.
 1977 “Musique répétitive.” *musique en jeu*26. (Edition du seuil)
 (『反復の音楽』岩佐鉄夫訳, 『エピステーメ』1978年11月号 PP. 8-19)
- Webern, Anton.
 1960 *Wege zur Neuen Musik*. (Wien: Universal Edition)
 (『新音楽への道』竹内豊治編訳, 法政大学出版局)
- Zuckermandl, Victor.
 1956 *Sound and Symbol*. (Princeton: Princeton Univ. Press)
 1959 *The sense of Music*. (Princeton: Princeton Univ. Press)
 (『音楽の体験』馬淵卯三郎他訳, 音楽之友社)