

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

《峡谷から星々へ…》：  
メシアンの音楽における「かたち」の問題

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2008-01-01 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	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/862">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/862</a>

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



# 《峡谷から星々へ…》：メシアン音楽における「かたち」の問題

藤田 茂

## 問題提起

オリヴィエ・メシアン（1908-1992）の音楽様式が、一般的に、多種多様なブロック<sup>1</sup>の織りなすモザイクとして記述されることは、すでに多くの研究者が繰り返し指摘してきたことである<sup>2</sup>。しかし、これまでのメシアン研究は、モザイクの断片となるブロックの音楽的特徴（それがどのような素材を用いていて、どのようなテンポで、どのような楽器で演奏されるか等）、あるいは、それらブロックの楽譜上での並びをただ記述するばかりで、ブロックが「なぜ現にある通りに並んでいて、別のようにはではないのか」という問いにはまったく答えることができなかった。これこそが、本論考のいう「かたち」の問題である。そこで本論考は、メシアンの主要管弦楽作品のひとつである《峡谷から星々へ…》の分析を通して、メシアンの音楽において、ブロックが「なぜ現にある通りに並んでいて、別のようにはではないのか」という、メシアンの音楽の謎のなかの謎を解き明かすことを試みる。

とはいえ、《峡谷から星々へ…》は、それ自体が12の楽章からなる巨大な作品であり、そのすべてを分析することは、かえって論点を曖昧にしてしまうだろう。メシアンの音楽において、楽曲を構成するブロックが「なぜ現にある通りに並んでいて、別のようにはではないのか」。この問いに答える足掛かりをえるには、実は、《峡谷から星々へ…》のなかでも特に興味深い楽章、

---

1 「ブロック」という用語は、そもそもは《天の都の色彩》のために特別に用いられたメシアン自身の言葉、「時間のブロック」に由来する。メシアンは、《天の都の色彩》をとらえて、「この作品は、その時間のブロックを織りあわせながら、自身の上で旋回する。まるで燃え立つ不可視の色彩をもったカテドラルの薔薇窓のように」と記述していたのである。この「時間のブロック」が自身を取り巻く詩的イメージをそぎ落としてただ「ブロック」となったとき、これはメシアンの音楽全般を説明するのに有用なメシアン研究の専門用語となった。しかし、論者の知る限り、この「ブロック」に対してはいまだプラクティカルな定義が与えられたことはない。例えばハルプライヒは、「ブロック」を「セクション」あるいは「静的な表面」さらには「区画された自律的なゼクエンツ」と言い換えるものの、「ブロック」自体を明確に定義することはない。しかし、本論考が同じ状態に留まるわけにはいかない。本論考における「ブロック」の定義を以下に示そう。ブロックとは、固有のテンポを与えられ、さらに旋律、和声、音色、素材などの複合的な特徴によって十分に個別化された、楽曲の構成要素となるべき諸断片である。

2 Sherlaw Johnson, Robert. *Messiaen*. London: Dent, 1976. Reverdy, Michèle. *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1978 ; *Idem., L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1988. Halbreich, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard/SACEM, 1980. Griffiths, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber, 1985. Hirsbrunner, Theo. *Olivier Messiaen: Leben und Werk*. Labor: Labor, 1988. 同じ結論に至ったより先駆的な研究として諸橋雪子のものがある。諸橋雪子「メシアンの音楽の特性と様式の変遷」、『音楽芸術』、1977年4号、72～77

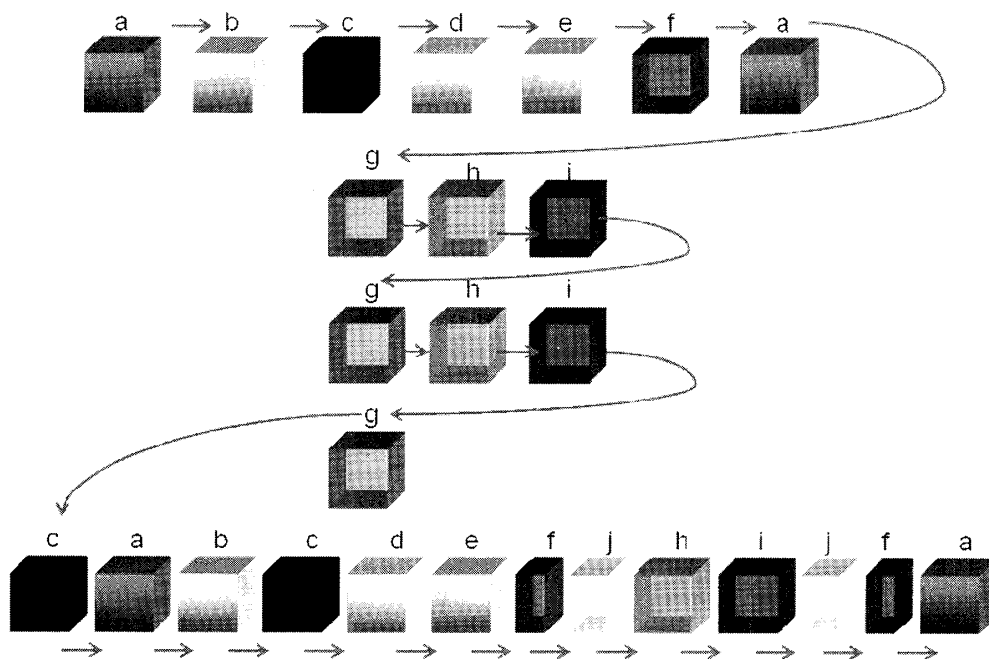
第2楽章〈ムクドリモドキ〉を、強い分析的想像力とともに分析するだけで、とりあえずは充分なのである。

では、これまでのメシアン研究の成果を参照しながら、第2楽章〈ムクドリモドキ〉におけるブロックの配置を正確に観察することから始めよう。次に、いかにしてこの配置が作り上げられたのか、そのプロセスを再構築してみよう。そして最後に、この同じプロセスが、《峡谷から星々へ…》の別の楽章、さらには、メシアンの別の作品におけるブロックの配置をも作り上げうることを示そう。ブロックの配置の観察、それが作り上げられるプロセスの再構築、同じプロセスの再現性の証明。この3つのステップを通して、メシアンの音楽の「かたち」の謎、つまりブロックが「なぜ現にある通りに並んでいて、別のようにはではないのか」が解明される、少なくとも、その解明の道が開かれることになる。

## I 〈ムクドリモドキ〉におけるブロックの配置

本論考における分析の第一段階は、〈ムクドリモドキ〉におけるブロックの配置を正確に観察することだが、それには当然、この〈ムクドリモドキ〉には、いくつのブロックが用いられているのかが、前もって述べられていなければならない。結論から言うと、この〈ムクドリモドキ〉には10種類のべ27個のブロックが用いられている。別の言い方をすれば、〈ムクドリモドキ〉は、10種類のべ27個のブロックが織りなすモザイクとして記述できるのである。以下の図は、このモザイクのあり様を直感的に把握させてくれるだろう。

図1



矢印は音楽の方向を示し、また個々のブロックに割り当てられた a から j までの記号は、それぞれのブロックの種類を示している。

10 種類のべ 27 のブロック。この種類と数については、誰が観察しても、大きな違いがでることはない。仮に違いがでたとしても、きわめて瑣末な理由による違いに留まるだろう。実は、楽譜を手許に置くことさえできれば、ブロックの弁別はこのうえなく機械的な作業なのである。というのも、メシアン自身が楽譜上で、ここに区別されたそれぞれのブロックを鳥の名前でラベリングしてくれているからだ。たとえば [a] のブロックは「アカクロムクドリモドキ」であり、[c] のブロックは「セグロムクドリモドキ」であり、[i] のブロックは「ビュックラムクドリモドキ」である、という具合に。

しかし、論者が繰り返し問うている問題、つまり、ブロックが「なぜ現にあるように並んでいて、別のようではないのか」という問題は、あいかわらず謎のままである。どのようなプロセスを経て、これら 10 種類のべ 27 のブロックがこのような並びに落ち着いたのかは謎のままなのだ。

メシアン研究はいつもメシアンの言説を頼りにしてきたが、この問いに関してだけはメシアンは完全に沈黙している。解決の糸口となる情報さえ実質的にゼロなのだ。また、研究者の側でも、この問題に正面から取り組もうとしたものはほとんどいない<sup>3</sup>。必ずしも怠慢からではない。この問題が、問題としてはあまり認められていなかったのだ。

パリ音楽院でメシアンの授業を実際にうけた学生たちのノートを精査したカナダの研究者、ジャン・ボワヴァンは、その著『メシアン・クラス』のなかで、次のように述べている。「一般に、メシアンは音楽的瞬間を優先して、全体の構築を犠牲にする傾向がある<sup>4</sup>」。つまり、メシアンはブロックの響きの美しさを求めはするが、作品として、それらをどのように組み上げるかは詩的直観に任せていた、というのである。だとするならば、研究者が、メシアンの作品におけるブロックの配置を見て、「現にある通りに並んでいて、別のようではない」理由を探し求めても見つかるはずはない。詩的直観（「天才」と置き換えてもよいが）とは、理性を（あるいは理論を）超越したところにあるのだから。

しかし、そのような通説は本当なのだろうか。〈ムクドリモドキ〉を構成する 10 種類のべ 27 個のブロックが「現にある通りに並んでいて、別のようではない」理由を説明してくれる組織化法則を探し求めるのは無駄なことなのだろうか。

---

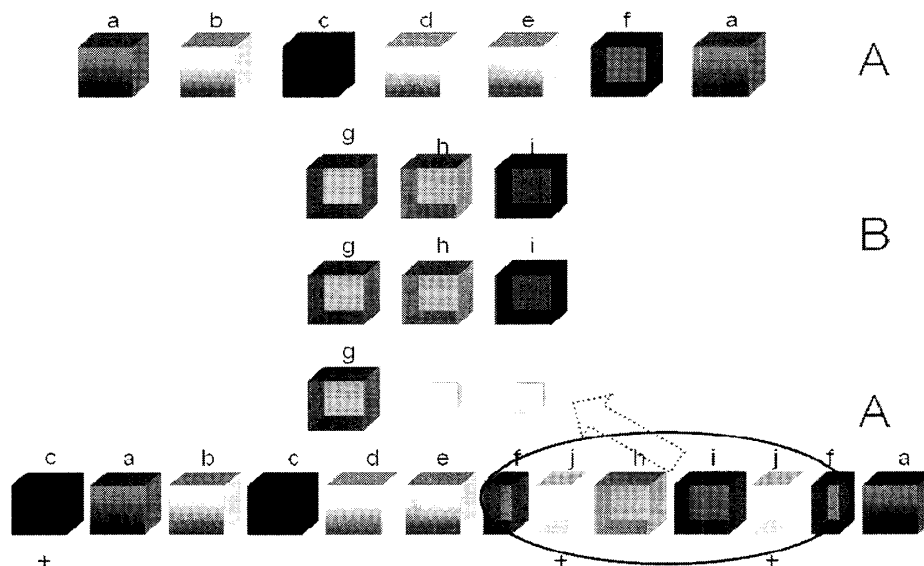
3 その偉大なる例外が以下の論文である。Mathon, Geniviève. “Les couleurs de la cité céleste: éléments d’analyse.” In *Musurgia* 2/1 (1995) : 141-158. マトンはこの論文で《天の都の色彩》を分析し、この曲のブロックが「現にあるように並んでいる」理由を問題にした。本論考はこの論文に示された彼女のアイデアに触発されたものであり、これをメシアンの音楽の造形についての一般理論へと拡大しようとするものである。

4 J. Boivin, *La classe de Messiaen* (Paris: Christian Bourgois, 1995), p. 191.

## II 〈ムクドリモドキ〉が出来上がるプロセスの再構築

それではもう一度、〈ムクドリモドキ〉におけるブロックの配置に戻ってみよう。

図2



遠目にざっと見渡してみれば、この配置がABAという基本プランに基づいていることはすぐにわかるだろう。しかし、このような明明白白な事実を指摘しただけでは何もいったことにはなるまい。では次に、この基本プランABAに照らして、もう一度、〈ムクドリモドキ〉のブロックの配置をじっくりと見てみよう。すると、太い円で囲まれた部分は何やら「間違っ

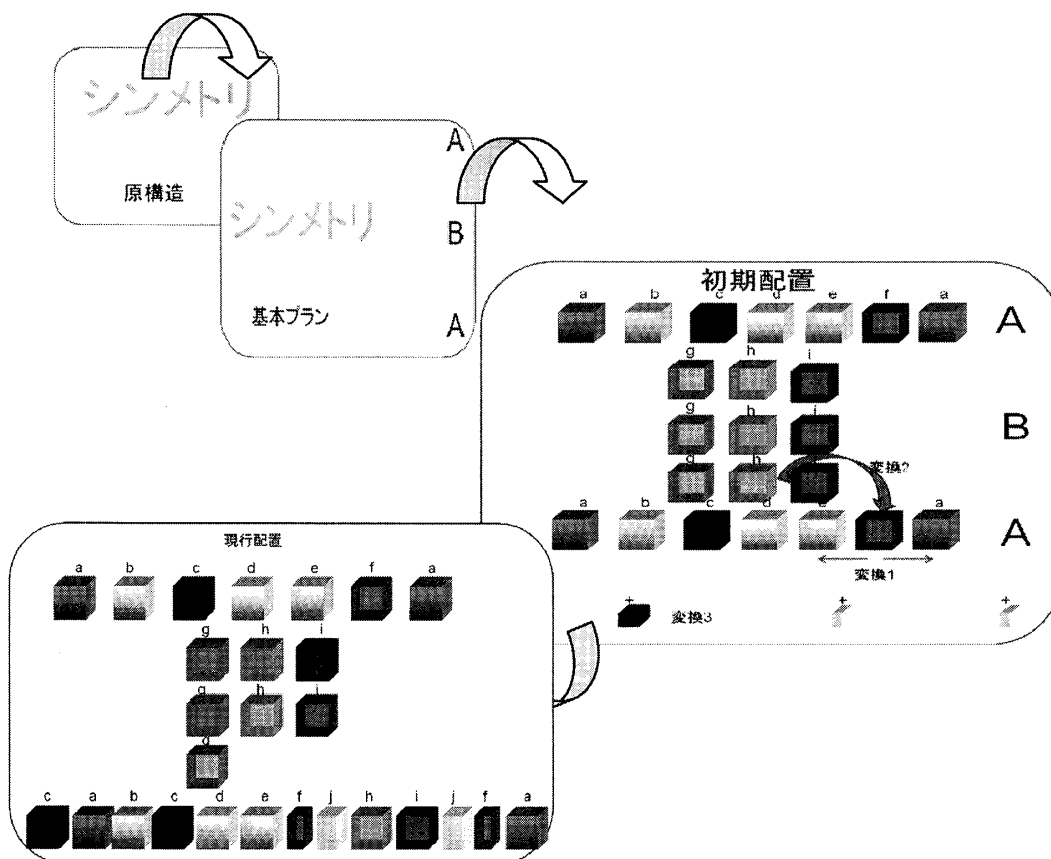
て配置されているのではないか」という気がしてくるのである。太い円の内側にあるブロック[h]とブロック[i]のセットは、もともとは3度目に登場するブロック[g]の隣にあったのではないか(ぼかしたブロックで示してある)。

今度は、基本プランABAの最初のAにおけるブロックの並びと、後のAにおけるブロックの並びを比較してみよう。すると、後のAにおけるブロック[c]ひとつと、2つのブロック[j]は、あとから付加されたブロックなのではないか。そしてまた、後のAにおける2つのブロック[f]は、もともとはひとつのブロックであって、これがあとから分割されたのではないか。

この「もともとは」そして「あとから」という想像力こそ重要である。これまでのメシアン研究は、ブロックの並びを現にある通りに記述するところまでしかいかなかった。ブロックは、現にある通りに、いわばキャンバスに張り付いていたのである。しかし、いま著者の分析的想像力は、このブロックの並びを見る目に、「もともとは」そして「あとから」という時間=運動を導入する。こうすると、現にある通りのブロックの並びはとたんに運動をはじめ、まさに現にある通りのブロックの並びを結果させるであろう一連のプロセスを示し始めるのである<sup>5</sup>。

それでは、ここで一挙に、〈ムクドリモドキ〉が現にある通りのブロックの配置を作り上げるプロセスを再構築してみよう。このプロセスには4つの連続する相を見ることができる（図3を参照）

図3



- 1) はじめに「原構造」があった。いま「原構造」を、「諸楽章のブロックの配置に根拠を与え、それらを自身の様々な実現様態として理解させてくれる作品の根本構造」と定義しておこう。この〈ムクドリモドキ〉における「原構造」はシンメトリである。
- 2) つづいて、この「原構造」たるシンメトリが「基本プラン」を生じさせた。「基本プラン」については、これを『原構造』が投影された、それぞれの楽章におけるブロックの配置の基本設計図」と定義する。〈ムクドリモドキ〉における「基本プラン」は（先行してこの用語を使ってあるが）ABA である。
- 3) そして、この「基本プラン」ABA を実施するために、用意されたブロックが「初期配置」

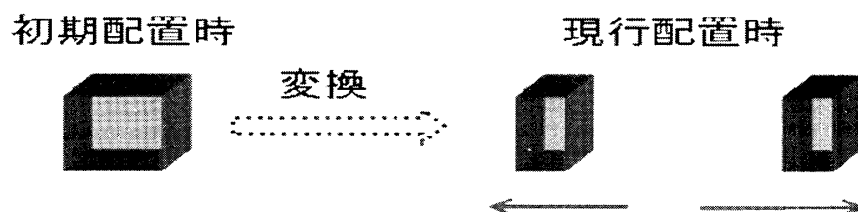
5 確かにこれは、分析の客観性を飛び越える危険な賭けである。しかし、この賭けがあつてこそ、分析は、楽譜のたんなる引き写し的手段ではなく、創造の根幹を示しうる手段となる。

をとる。「初期配置」については、これを「ある楽章がその基本プランをもっともシンプルに実行しようとしたときに取りうるブロックの配置」と定義する。〈ムクドリモドキ〉の「初期配置」は9種類のべ23のブロックが完全なシンメトリをつくるものである。

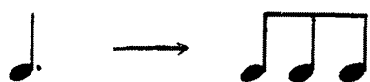
- 4) 最後に、この初期配置が幾度かの「変換」を受け、現行配置が結果する。変換は「初期配置に加えられる変形の操作」と定義されようし、また、現行配置は「変換の結果として、現にその楽章として与えられているブロックの配置」と定義されよう。〈ムクドリモドキ〉の現行配置とは、「まさに現にある通りに並んでいて、別のようにではない」ブロックの配置、すなわち、図1に見た通りのものである。

鍵となる概念は言うまでもなく「変換」である。そして、最初に指摘しておくが、この「変換」は、実は、メシアンのリズム原理が形式の造形にまで拡大適用されたもの、としてとらえることができるのである。それでは、〈ムクドリモドキ〉の「初期配置」から「現行配置」を結果させる「変換」を再検討してみよう。

変換1:「初期配置」における2度目のブロック [f] に加えられる「変換」を、いま、第1の「変換」ととろう。このブロック [f] は、次のような「変換」によって「現行配置」を結果させる。



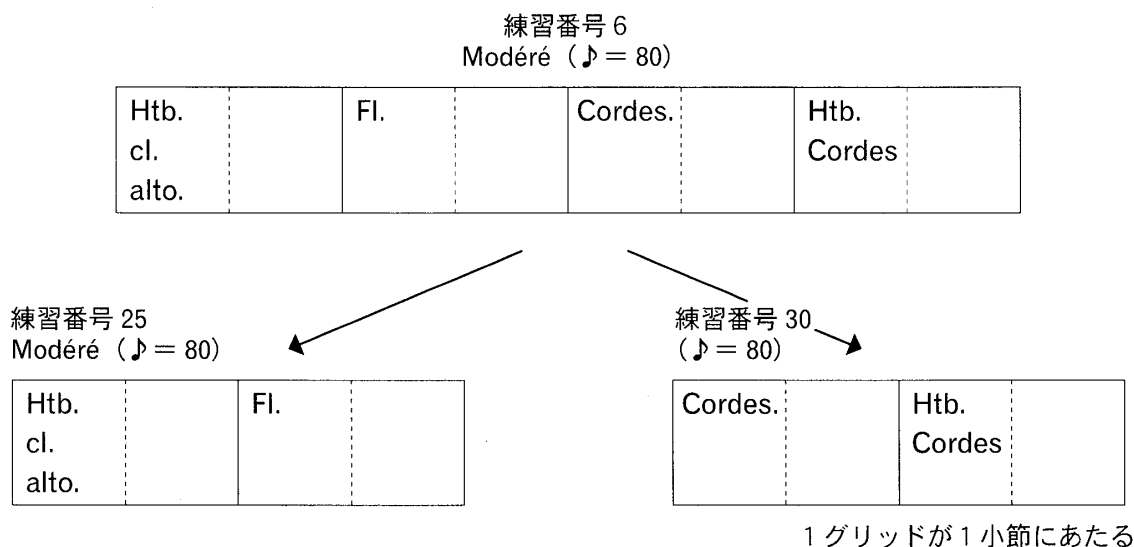
これは、メシアンがリズムの原理のひとつとして挙げている「分離」が、形式の造形に拡大適用されたものと考えることができる。実際、メシアンは『リズム、色彩、鳥類学教本』において、古代インドのリズム「ラーガヴァルダナー」を分析し、ひとつの長い音価は2つ、あるいは3つの短い音価に分離しようと論じ、これを自身のリズム原理のひとつとした<sup>6</sup>。



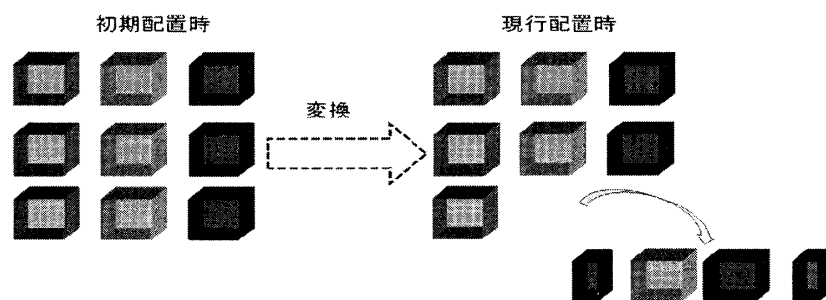
〈ムクドリモドキ〉の変換1は、このリズム原理を拡大適用し、1つの長いブロックを2つの短いブロックへと分離しているのである。試しに楽譜を当たってみれば、これが単なる比喩

6 Messiaen, *Traité de couleur, de rythme, et d'ornithologie*, Tome 1 (Paris : Leduc, 1994), p. 297-298.

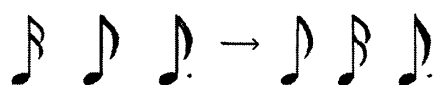
でないことが分かる。最初の登場では8小節の長さをもっていたブロック [f] (練習番号6) は、後の登場では4小節ずつの2つのブロック (練習番号25と練習番号30) に正確に二分されていることが確認できるのだ。



変換2:「初期配置」における3度目のブロック [h] とブロック [i] のセットに加えられる「変換」を、今度は、第3の「変換」ととろう。このブロック [h] とブロック [i] のセットは、次のような「変換」によって、「現行配置」を結果させる。



これは、メシアンのリズム原理のひとつである「置換」が形式の造形に拡大適用されたものと考えることができる。リズムの置換とは、あるリズムを構成する音価の並びを置き換えて、もともとの並びからはかけ離れた新しい音価の並びを結果させることである<sup>7</sup>。

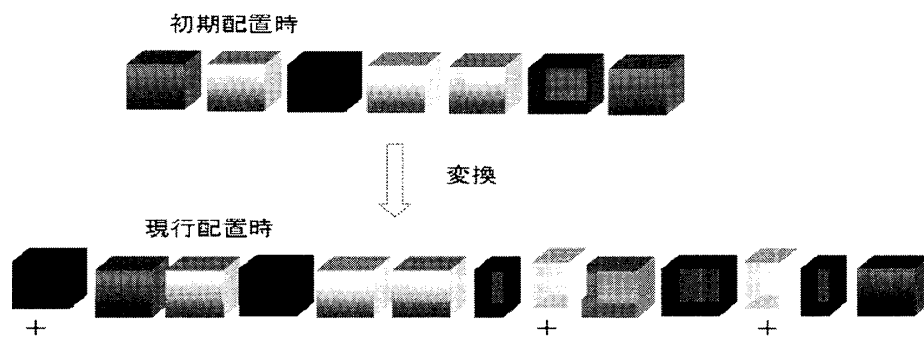


7 メシアンが採用したもっとも複雑なリズムの置換が「均斉置換」であることはいままでもない。C.f. O. Messiaen, *Traité de couleur, de rythme, et d'ornithologie*, Tome 3 (Paris : Leduc, 1996), p. 7-76.



〈ムクドリモドキ〉の変換2は、このリズム原理を拡大適用し、ある「初期配置」を構成するブロックの並びを置き換えて、もともとの並びとはかけ離れた、新しいブロックの並びを結果させているのである。

変換3：残ったものが第3の「変換」である。ひとつのブロック [c] とふたつのブロック [j] を新たに加えるというこの「変換」によって、次のような「現行配置」が結果する。



これは、メシアンのリズム原理のひとつである「付音価」が形式の造形に拡大適用されたものと考えることができる。「付音価」とは、あるリズムに短い音価を加えることによって、そのリズムバランスを崩すことである。



〈ムクドリモドキ〉の変換3は、このリズム原理を拡大適用し、ある「初期配置」に短いブロックを加えることによって、その形式バランスを崩しているのである。

### Ⅲ 別の楽章における上記プロセスの再現性

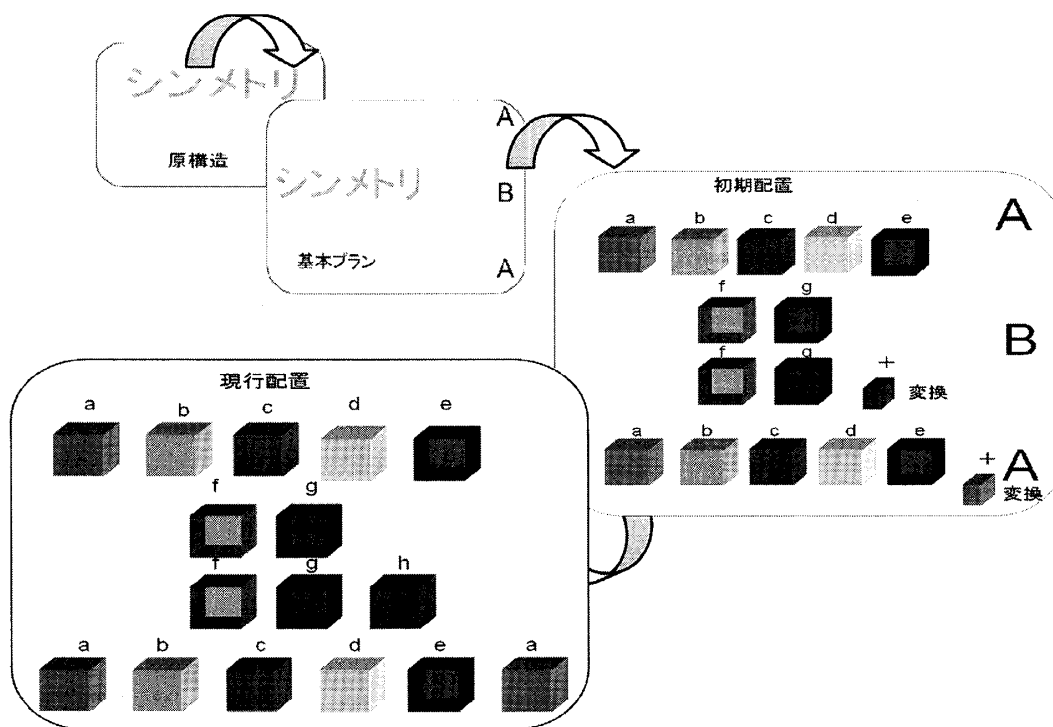
しかし、このようなプロセスは実際のものなのだろうか。〈ムクドリモドキ〉のブロックの配置は、本当に「原構造」「基本プラン」「初期配置」「現行配置」の4段階プロセスの結果として、「現にあるように並んでいて、別のようなではない」ものになったのだろうか。

論者が示したのは、つましく言えばひとつの仮定であり、大きくいえばひとつの学説である。読者は問うかもしれない。あなたの仮定あるいは学説は、スケッチ研究によって証明あるいは否認されるのではないかと。しかし、スケッチ信仰は危険である。将来、スケッチを参照することが可能になったとしても、本論にとって、有利な証拠も不利な証拠も、同時に提供されるだろう。というのも、本論考が提示するのは「歴史的な創作過程」ではなく、実際に楽

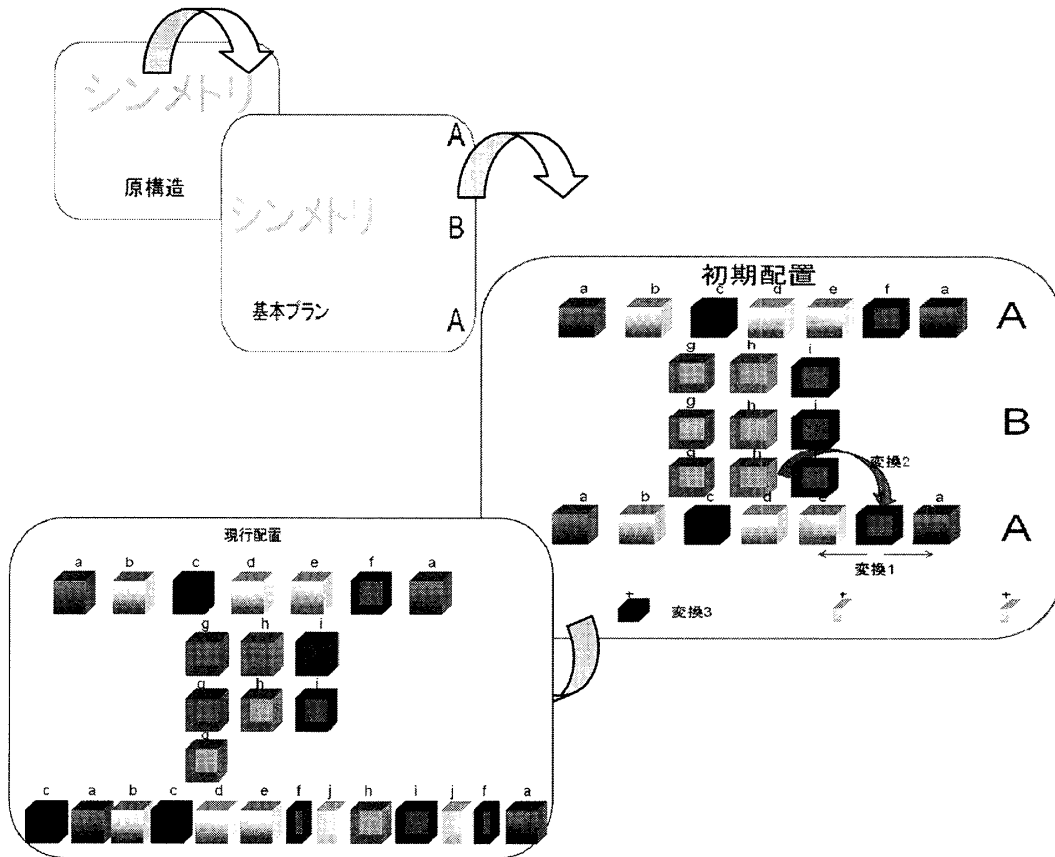
譜としてある作品を深く理解するための「説明モデル」だからだ。この「説明モデル」は、真理として証明されるものではなく、その再現性の程度によって有効性が検証されるのである。

ただ、以上のような認識論的譲歩にもかかわらず、次のことははっきりと述べておく。「原構造」が「基本プラン」を産み、「基本プラン」を「初期配置」が実施し、この初期配置に「変換」が加えられて「現行配置」が結果する、というこの4段階プロセス＝説明モデルは、〈ムクドリモドキ〉以外の楽章にあてはめた場合でも、きわめて有効に機能するのだ。そして、本当のところ、このプロセス＝説明モデルは、メシアンの別の作品においても有効に機能しうる。しかし、いまは議論を広げすぎないようにしよう。以下に、《峡谷から星々へ…》の第1部、すなわち第1楽章から5楽章までについて、それらのブロックの配置が「現にあるように並んでいて、別のようにではない」配置として結果する模様を、このプロセス＝説明モデルにそって、図示しておこう（ただし第4楽章は除外する。この楽章はピアノ・ソロの楽章であり、一種のファンタジアとして、ブロックによる造形原理を一時的に停止させる）。

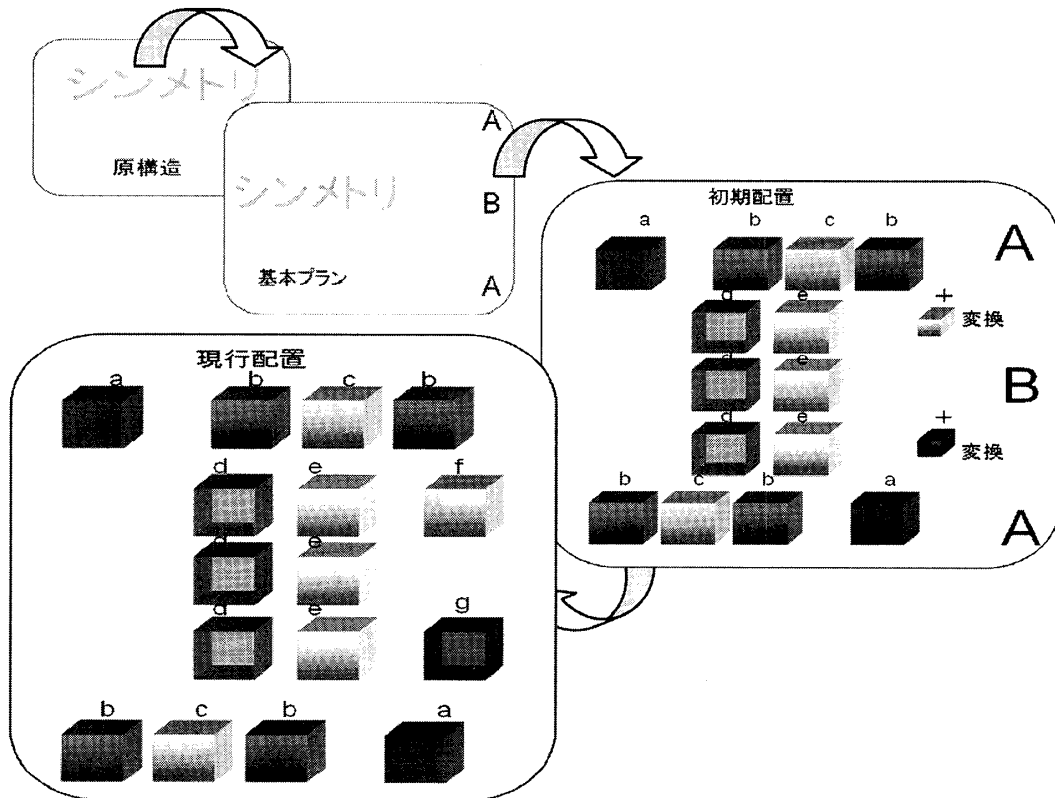
第1楽章（砂漠）



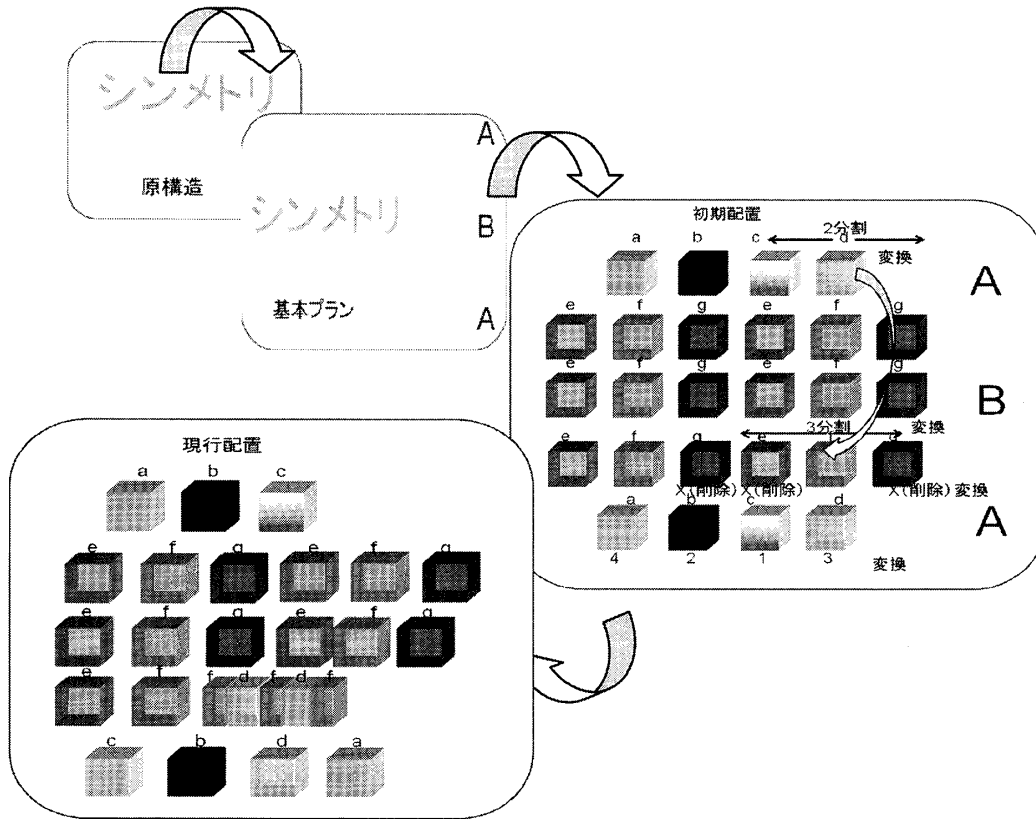
第2楽章〈ムクドリモドキ〉



第3楽章



第5楽章〈シーダー・ブレイクス〉と畏怖の恩恵



「原構造」が「基本プラン」を産み、この「基本プラン」を「初期配置」が実施し、この「初期配置」に「変換」が加えられて「現行配置」が結果する。いま《峡谷から星々へ…》の第1部（第1楽章～第5楽章。ただし第4楽章は除く）について、この4段階プロセスを連続的に見た。いま取り上げたすべての楽章は、「原構造（シンメトリ）」と「基本プラン（ABA）」を共有しているが、その後のプロセスにおいて、まったく違った楽章として完成される。つまり、第1楽章〈砂漠〉は「基本プラン（ABA）」を7種類のべ14のブロックで「初期配置」として実施し、これを「変換」することによって、8種類のべ16のブロックで構成される「現行配置」を結果させている。第2楽章〈ムクドリモドキ〉は（すでにモデルとして論じた通りであるが）同じ「基本プラン（ABA）」を9種類のべ23のブロックで「初期配置」として実施に、これを「変換」することによって、10種類のべ27のブロックで構成される「現行配置」を結果させている。また、第3楽章〈星々の上にかかれしこと〉は同じ「基本プラン（ABA）」を5種類のべ14ブロックで「初期配置」として実施し、これを「変換」することによって、7種類のべ16のブロックで構成される「現行配置」を結果させている。そして、第5楽章〈シーダー・ブレイクスと畏怖の恩恵〉は、同じ「基本プラン（ABA）」を7種類のべ26のブロックで「初期配置」として実施し、これを「変換」することによって、7種類のべ26のブロックで構成される「現行配置」を結果させているのである。

ブロックの種類、ブロックののべ数、そして変換の性質は、いずれの楽章も独自のものを持っている。だから、それぞれの楽章は、それぞれに異なった楽章として結果しているのである。しかし、この、それぞれに異なった楽章を結果させているのは、同じプロセスなのだ。つまり、このプロセスは複数の楽章にわたって再現されつづける。

## 最後に

本論考はこれで終了である。すでに最大限に要約された議論であったから、さらなる要約をここで行う必要はないと信じる。かわりに、今回の議論を音楽形式一般の議論へと連絡させる、ひとつのヴィジョンを示しておきたい。

かつて『自由作法』のハインリヒ・シェンカーは、調性音楽を分析し、次のようなヴィジョンを示した。正統的な調性音楽の核には彼が「ウアザッツ」とよぶ和声的・旋律的カデンツがあり、音楽作品とは、このカデンツの展開である。シェンカーのドグマティズムを批判することは、あまりに容易いがゆえに無益である。それよりも、彼のヴィジョンに含まれる潜在的可能性を取りだそう。つまり、シェンカーは、調性音楽というひとつのタイプにおいて、単位構造（すなわちカデンツ）が全体構造（すなわち最終的な作品の「かたち」）にも敷衍されることを主張したのだ。となれば、単位構造が変化すれば、それに連動して、全体構造も変化しなければなるまい。

さて、本論考のアイデアの核は、メシアン音楽においては、リズムの原理が、「かたち」の造形に拡大適用される、ということだった。メシアン音楽における単位構造は、和声的・旋律的カデンツではもはやなく、これは紛れもなくリズムである。すると、メシアン音楽では、新たな単位構造となったリズムが全体構造たる「かたち」に敷衍されるのだ、といえまいか。かくして、見かけのまったく異なる音楽が、「単位構造の全体構造への敷衍」という公式の複数のヴァージョンとして描かれることになるし、「かたち」の変化の歴史は単位構造の変化の歴史として描かれることになる。もちろん、このようなヴィジョンはいまだ大言壮語でしかない。今後の研究が、このヴィジョンに豊かな事例を与えてくれることを望み、結語としたい。

本稿は First international conference of Messiaen studies における論者の口頭発表（2008年3月30日、南クイーンズランド大学スプリングフィールド校、オーストラリア）にもとづいている。

（本学専任講師＝音楽学担当）

## 引用文献

- Boivin, Jean. *La classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgois, 1995.
- Griffiths, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. (1st ed., London: Faber and Faber, 1985) Ithaca, New York: Cornell University Press, c1985.
- Reverdy, Michèle. *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1978.
- Reverdy, Michèle. *L'œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*. Paris: Leduc, 1988.
- Halbreich, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard/SACEM, 1980.
- Hirsbrunner, Theo. *Olivier Messiaen: Leben und Werk*. (1st ed., Laber: Laber, 1988) 2. ergränzte Auflage. Laber: Laber, 1999.
- Mathon, Geniviève. "Les couleurs de la cité céleste: éléments d'analyse." In *Musurgia* 2/1(1995): 141-158.
- 諸橋雪子「メシアンの音楽の特性と様式の変遷」、『音楽芸術』、1977年4号、72～77頁および5号、68～73頁。
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical: Texte avec exemples musicaux*. (1st ed., Paris: Leduc, 1944) Paris: Leduc, 1999. (邦訳 メシアン、オリヴィエ『わが音楽語法』平尾貴四男訳、東京：教育出版社、1954年)
- Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (t.1- 7). Paris: Leduc, 1994-2002.
- Messiaen, Olivier. *Des Canyons aux étoiles...* Paris: Leduc, 1978.
- Sherlaw-Johnson, Robert. *Messiaen*. (1st ed., London: Dent, 1976) New ed. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 1989.