

G. リゲティ《ピアノのための練習曲》

全 18 曲における演奏法

2008 年(平成 20 年)度入学

学籍番号: 2308907

川崎 翔子

目次

余白	4
序章	5
第1章 練習曲の変遷とリゲティ《ピアノのための練習曲》	12
1.1 ショパンからリゲティまでの練習曲概観	13
1.2 リゲティ《ピアノのための練習曲》の成立過程	24
1.3 リゲティ《ピアノのための練習曲》の歴史的位置づけ	27
第2章 《ピアノのための練習曲》全 18 曲の演奏法考察	30
—— 第 1 巻 ——	
2.1 Étude: 1 Désordre (無秩序)	31
2.1.1 デイナミクの表示とその考察	31
2.1.2 ペダリング	33
2.1.3 アーティキュレーションとタッチ	34
2.1.4 ファインガリングについて	36
2.2 Étude: 2 Cordes à vide (開放弦)	38
2.2.1 <>とスラー、rubato の関係	38
2.2.2 デイナミクの考察	40
2.2.3 5 度音程	40
2.3 Étude: 3 Touches bloquées (妨げられた打鍵)	45
2.3.1 練習段階において—リゲティの注記をもとに—	46
2.3.2 パフォーマンスにおけるアプローチ	49
2.4 Étude: 4 Fanfares (ファンファーレ)	50
2.4.1 バス・オスティナートの奏法の考察	50
2.4.2 小節線とアーティキュレーション	53
2.4.3 123 小節目からの練習法	55
2.5 Étude: 5 Arc-en-ciel (虹)	57
2.5.1 dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo	58

2.5.2	ジャズと swing の味わい	60
2.6	Étude: 6 Automne à Varsovie (ワルシャワの秋)	63
2.6.1	ポリリズム—アフリカ音楽から—	66
2.6.2	ポリリズム—過去の作曲家の作品から—	70
2.6.3	ポリリズム—演奏に際しての考察—	74

—第 2 巻—

2.7	Étude: 7 Galamb Borong (悲しい鳩)	77
2.8	Étude: 8 Fém (金属)	77
2.8.1	構造とブレス	78
2.8.2	“swing”と即興性	80
2.9	Étude: 9 Vertige (眩暈)	84
2.10	Étude: 10 Der Zauberlehrling (魔法使いの弟子)	84
2.10.1	ミニマル・ミュージック的なうつろいの表現	84
2.10.2	アクセントの配分による時間の拡大・収縮	86
2.10.3	タッチについて	87
2.10.4	音型のずれによる奏法の考察—触覚とは—	89
2.11	Étude: 11 En Suspens (不安定なままに)	92
2.11.1	リズム構造	93
2.12	Étude: 12 Entrelacs (組み合わせ模様)	94
2.12.1	ポリリズムに慣れるために—読譜み初期段階において—	94
2.12.2	複調 —鍵盤を触れる悦び—	99
2.13	Étude: 13 L'escalier du diable (悪魔の階段)	102
2.13.1	作曲のコンセプト	102
2.13.2	有限の中の無限—演奏にあたって—	103
2.13.3	ショパンとリゲティのピアノリズムの関係(1)	
	—ピアノリズムの領域における「触覚」—	119
2.14	Étude: 14 „Columna infinită” (無限の円柱)	126
	Étude: 14A „Coloana fără sfârșit” for player piano (ad lib. Live pianist)	

——第3巻——

2.15	Étude: 15 White on White(白の上の白).....	126
2.15.1	タッチについて.....	127
2.15.2	16小節目からの演奏法.....	138
2.16	Étude: 16 Pour Irina(イリーナのために).....	131
2.16.1	漸次的なうつろい、「視覚上整理のための小節線」からの脱却.....	131
2.16.2	ショパンとリゲティのピアノニズムの関係(2)一指を伸ばしたタッチ.....	134
2.17	Étude: 17 À bout de souffle(力尽きて).....	138
2.17.1	人間への挑戦.....	139
2.18	Étude: 18 Canon(カノン).....	141
	結び.....	142
	参考文献.....	145

* 巻末付録(作曲年など出版情報一覧)

序章

「G. リゲティ《ピアノのための練習曲》全 18 曲における演奏法」

本研究では、ジェルジ・リゲティ György Sándor Ligeti (1923-2006) の《ピアノのための練習曲 Études pour piano》(1985-2001) において、演奏法の視点から分析と考察を行い、この作品における一演奏法ならびに演奏解釈を提示するものである。

「芸術」という言葉は英語で「art」であり、「art」は「芸術」の他にも多くの意味を持つ。その一つに「技術」という言葉も含まれるので、要するに「技術」は「芸術」と同じかきの中に存在するといえよう。「技巧というのは副次的な材料ではなく、音楽にとって必要不可欠な要素である。曲の中で決して消極的な役割をもつものではない。技巧の表現の成否に曲全体の生死がかかっている。」¹と言ったのは、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) である。演奏者、又は作曲家兼ピアニストの、その「技巧」を向上させる為に作曲された作品が「練習曲」である。また、独自の音楽語法を模索し、それらをソナタや小品等、他の作品ジャンルに用いる為に練習曲という分野で実験を行った作曲家もいる。故にピアノという楽器が発明されてから今日に至るまで、「練習曲」と名のつく作品は膨大な数が存在する。それらの膨大な練習曲の中で、著者は本論でリゲティの練習曲に焦点を当てた。その理由を以下に記そう。

まず、我々音楽を志す者の、20 世紀後半に書かれた練習曲に対する見識の低さを指摘しなければならない。1960 年に書かれた Peter Ganz の論文では、20 世紀前半までの練習曲の変遷について詳細に書かれているが²、1960 年以降から現在に至るまでに作曲された練習曲について網羅している文献は見当たらない。20 世紀の練習曲作品という大きな括りの中では、クロード・ドビュッシー Claude Achille Debussy (1862-1918) の《12 の練習曲 Douze Études》やセルゲイ・ラフマニノフ Sergei Vasil'evich Rachmaninov (1873-1943) や、アレクサンドル・スクリャービン Alexander Scriabin (1872-1915) の練習曲を最も新しい芸術的練習曲とする見識があ

¹ Mehdi Idir. “Études de Virtuosité.” 元山巖訳 藤原亜美『エチュードの妙技』 Paris: Disques fy & du solsti SOCD-168(CD) (直接輸入版、レグルス:RGCD1001)、1998 年録音、1999 年発売、1 頁。

² Peter Felix Ganz. “The development of the etude for pianoforte.” Ph. D. diss. Northwestern University, 1960.

ることは否めない。だが、聴衆の耳にさらされる機会はほとんど無いといっても過言ではないものの、上に記した作曲家の作品以後も、実際は多くの作曲家が膨大な数の練習曲を書いている。20世紀、特に半ばから後半の作曲家にとって、練習曲という媒体がどのような存在だったのか、どのような練習曲が書かれ、それらの特徴はどういうものなのか、これらについては本論文の第1章第1項で詳しく述べるので、ここでは簡潔にまとめておこう。19世紀における練習曲の目的は演奏家のスキル・アップ、作曲家兼ピアニストであった彼らのステージ上でのテクニックの圧倒的で華麗なパフォーマンスの為に作曲された傾向が見られる。要するに演奏という行為と練習曲という媒体が相互に関連し合っていた。しかし、先のドビュッシーの練習曲を筆頭に20世紀以降、その傾向は俄かに薄れ始め、練習曲の多くは作曲家にとっての作曲技法の実験台的役割に変化し始めたのである。演奏者や聴衆の存在を意識すると言うよりかは、作曲家が机上でイメージし、創作する、言わば作曲家の為のアイデア帳のような、演奏家と聴衆不在の作品と言っても過言ではないだろう。故に現代、19世紀の練習曲と比較して20世紀のそれらが日の目を見る機会が少ないのは、このような背景が起因していると言えよう。

しかし、このような背景の中で、2006年に没して未完に終わった本論文のテーマであるリゲティ《ピアノのための練習曲》は異色を放っている。この練習曲集は、演奏家の技巧の限界を押し広げようとする側面を持ち、これまでにみられなかったような新規性もあり、かつ様々な音楽的表現の可能性を内包し、作曲家の独創性が反映されている。同時代の他の作曲家がそうであったように、リゲティも当然、同時期に作曲していた《ピアノ協奏曲》³の為の練習として、この練習曲を作曲していたとも考えられる。⁴しかし彼の場合、そのような側面を内包していたとしても、先にも述べたように、20世紀において演奏者と聴衆不在の練習曲が多い傾向にある中、この練習曲は作曲家と演奏者と聴衆が三位一体となり得る作品であることは特筆すべき点であろう。現在、演奏家の間においてコンサート等で演奏される機会も多くなっており、又、国際コンクールの予選において練習曲の課題曲としても取り上げられるようになり、今日、演奏者にも聴取側にも浸透し始めているのは事実である。

このように俄かに広がり始めてきたリゲティの練習曲だが、それでも全ての演奏者のレパートリーになり得る作品とは言い難い。というのも、リゲティの練習曲は書法が至極複雑で、テクニック

³ 第1～第3楽章は1985－86年作曲。第4、5楽章は1987年に作曲されている。

⁴ ミュンヘン音楽大学とハンブルク音楽大学で教鞭をとるピアニストでリゲティ練習曲第1巻の初録音ピアニストでもある Volker Banfield 教授による指摘。(2013年7月3日、筆者との談話による)

やリズムが難しい為である。この作品の書法の特徴は、まず多量の音符群である。それから、西洋音楽でこれまで用いられてきた一般的な意味での小節線ではなく、視覚の整理に過ぎない便宜上の小節線の存在である。演奏技法の面からみると、ポリフォニー的な構造によるリズムの複雑さ故に、手や指は酷使しなければならず、多量の音符群を同時に整理する視覚、同時に聴き取る為の聴覚等、あらゆる器官を駆使する必要があり、まさに人間の限界を超えている。本研究の最大のねらいは、複雑難解とされるこのリゲティの練習曲を、より捉えやすく、演奏しやすくする為に紐解くことである。

この作品の書法と演奏技法には、上記の難しさが在りながらも、しかし同時に、作品の解明に役立つものとして 2 つの柱が内在している。それは、リゲティ以前の作曲家や同時代の芸術文化からの継承的側面と、リゲティの独自の音楽語法、つまり新規性の共存である。筆者はこの 2 つの共存もしくは混在こそが、この作品の大きな特徴であり魅力でもあると考える。例えば、リゲティ自身の言説や先行研究から、この作品にはコンロウ・ナンカロウの自動ピアノ、ステイーヴ・ライヒのミニマリズム、中央アフリカの音楽のリズムや多声音楽、ポリリズム、カノン、先に述べた過去の作曲家であるドビュッシーやショパンの作曲技法・演奏法の継承、ジャズのイディオムといった様々な要素が含まれていることもわかっている。⁵ また、練習曲の幾つかには心理学的な音響効果(エッシャーのだまし絵のような)や幾何学的分野からのインスピレーションも指摘されている。このように、音楽史上の既存のアイディアはもとより音楽以外の分野における既存のヒントまでもリゲティは踏襲した。しかしそれらの姿はほとんど跡形も無くリゲティ自身の音楽語法に姿を変えてしまうのである。そして、それまでに誰かが着手しそうで、しなかった新しい音楽を練習曲という媒体で披露したのである。上記に述べてきたことはリゲティのこの作品の継承的側面であると同時に、踏襲とその転換の仕方は新規的とも言える。他に、新規的側面として、リゲティがこの作品を作曲する際に使った感覚器官である「触覚」という視点が挙げられるだろう。リゲティは作曲の際にこの「触覚」による捉え方が音響面の捉え方と同程度に重要と書き残しており⁶、音楽においてこの聞き慣れない「触覚」と言う感覚器官を意識的に使用したことは新規

⁵ Yung-jen Chen. "Analysis and Performance Aspects of Gyorgy Ligeti's Etudes pour Piano: Fanfares and Arc-en-ciel." Ph. D. diss., The Ohio State University, 2007.
Tsong, Mayron Kacy. "Analysis or inspiration? A study of Gyorgy Ligeti's Automne a Varsovie." Ph. D. diss., Rice University, 2002.

⁶ ジェルジ・リゲティ「練習曲集について」(Görgy Ligeti. "Études pour piano.")、長木誠司訳 《ピアノのための練習曲第 1 巻、第 2 巻、第 3 巻》 Pierre-Laurent Aimard 『György Ligeti Edition3—Works for Piano—』東京:ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル:SRCR-2130(CD) 1996 年録音、1997

的である。

リゲティの一連の練習曲は、音楽史に登場する作曲技法を駆使しつつ、多様化した現代音楽と呼応したリゲティの特殊性が見事に反映された集大成的な練習曲であるといえる。しかしながら、上に述べた現代における様々な要素、作曲家、音楽ジャンルからのインスピレーションやリゲティの新鮮で独創的な感性、各曲の多様性等この作品のあらゆる魅力は、並外れて難しい技巧や複雑なリズムの陰に隠れてしまいがちである。また、上記の様々な要素は、今まで音楽学の分野でのみ言われてきたことであり、実際の演奏の現場において、それらが演奏に反映されているとは言い難い。本研究では、これまで机上で語られていたリゲティの作曲技法における魅力を、演奏の現場で有意義になり得るように追求し、考察する。

考察の具体的な方法としては、先に述べたリゲティ自身が遺したこの作品に関連する言説を大いに参考し、過去の遺産からの継承とリゲティ独自の新規性という2つの視点から、それらがこの作品にどのように反映されているか考察する。そして作品に内在する様々な要素を、書法上のアーティキュレーション、リズムや、身体的な視点であるテクニック、タッチ、運指、各感覚器官へのはたらき等と関連づけ具体的な演奏法を考案していきたい。又、新規的な側面の代表格として挙げられる先に述べた「触覚」に関しては、そもそもそれは一体どのようなものなのか、そしてリゲティがそれを作曲段階でどのように用いたのか、そして奏者が演奏においてそれを意識するとどのような利点、演奏効果があるのか、第2章の演奏法考察の中で練習曲中の具体的な場所と共に演奏技法と結び付けて論じていく。

ところで、練習曲の歴史の変遷を辿っていくと、練習曲は各時代の作曲家の音楽語法の特徴を浮かび上がらせる媒体ともいえ、広い視点から見れば、それは各時代における音楽の特徴を反映している媒体ともいえるだろう。練習曲の作曲目的や存在意義は、教育の為、技巧向上の訓練の為、公衆の場での技巧披露など様々であり、時代と共に移り変わっている。例えば18～19世紀初頭に作曲された練習曲は、教育の為、技巧訓練、テクニック向上の為の作品が多く、反復練習や機械的な作品が多い。その後18世紀中頃にフレデリック・ショパン Frederic Chopin (1810-1849) や先のフランツ・リストのような作曲家が登場し、非常に独創的な練習曲を作曲した為、演奏会でも練習曲が取り上げられるようになった。20世紀になると、ドビュッシーが

る文献では Richard Toop の文献が挙げられる¹⁰。しかし、これまでの先行研究の全体的な特徴としては、音楽学的な面や作曲学的な面からの分析研究によるアプローチが多い。例えば、Jonathan w. Bernard は 80～90 年代にリゲティに関する論文を幾つか発表している¹¹。それらは《Lux aterna》(1967)と弦楽四重奏曲第 2 番(1968)を題材に、リゲティのマイクロポリフォニーを中心に分析しているが、また一方では、リゲティの 70 年代の作品を中心にリゲティの作曲技法における音高と音程の問題の分析を行っている。これらの研究ではピアノ作品には触れていない。

ピアノ作品、それも練習曲を中心に研究された論文では、練習曲から抜粋で数曲を取り上げている研究が多いのだが、とりわけ〈第 4 番 ファンファーレ Fanfares〉と〈第 6 番 ワルシャワの秋 Automne à Varsovie〉を扱う研究が多くみられる。¹² これらの論文では、リゲティ以前に作曲・出版された練習曲の歴史的変遷に関する章も設けられており、各々の作曲家が、どの側面でどのような影響を受け、それらをどのように継承していくかという問題に焦点が当てられている。これらの論文におけるリゲティの練習曲に関しての考察は、各曲において詳細に分析が行われており、リゲティの新規的な作曲技法の特徴が把握できるので、これらを土台とし、本研究において具体的な演奏法考察に発展させたい。

リゲティ作品の歴史的 position を行っている研究では、沼野の論文¹³が挙げられ、美学的観点からの分析研究では神月の研究¹⁴が代表的なものとして挙げられる。リゲティの作曲技法の転換期という点において、両者の見解は異なり、沼野は 1970 年前後を中心に扱っているが、神月は 1980 年に焦点を当てており、「継承と転換」を明らかにしながらリゲティが新たに到達した技法と空間概念について考察しているのは大変興味深い。¹⁵ また、リゲティの作曲技法の分析学的研究を行った小場瀬の研究では、リゲティが 60 年代の作品に共通して用いていた

¹⁰ Richard Toop *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999.

¹¹ Jonathan W Bernard. "Inaudible structures, audible music: Ligeti's problem and his solution." In *Music analysis* 6/3 (1987 Oct): 207-236.

"Voice leading as a spatial function in the music of Ligeti." In *Music analysis*, 13/2-3(1994 July-Oct): 227-253.

"Ligeti's restoration of interval and its significance for his later works." In *Music theory spectrum: the journal of Society for Music Theory*, 21/1(1999 Spring): 1-31.

¹² Yung-jen Chen、前掲書。

¹³ 沼野雄司『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ：前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』東京：音楽之友社、2005年。

¹⁴ 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論：音楽における現象学的空間とモダニズムの未来 = A study of György Ligeti : future of phenomenological space and modernity in music』東京：春秋社、2003年。

¹⁵ 同前、189p。

Klangfeld という手法を中心に分析を行っている¹⁶。その考察の結果は、80 年代以降に作曲された練習曲作品にも十分に見受けられるため、本研究ではそれらを演奏法に反映させたい。

演奏法に関する研究という視点で見た場合、上に挙げた様々な先行研究は、多少、運指法などの基本的な事柄には触れているものの、「演奏上の注意点」という注意喚起レベルでの論として完結してしまっている点は否めない。¹⁷ 実際に演奏する際の問題点や、運指法、解釈、演奏論について具体的に考察した先行研究は皆無と言っても過言ではないだろう。本研究では、先行研究から知り得たリゲティ作品の作曲技法や楽曲分析、リゲティの音楽美学や哲学を、実際の演奏にどのように反映させるか、具体的な演奏法や演奏解釈に論を展開させ、一考察を提示する。それと同時に、まだ一般的に浸透していないリゲティの「ピアノイズム」について、奏者にも聴衆にもこのイメージが想起できるよう追求し、実際の演奏現場に於いてリゲティの魅力を十二分に表出し得る演奏法を提案したい。

¹⁶ 小場瀬純子「リゲティの作曲様式に関する研究——響きのテクスチュアの斬新的な変化のプロセス——」、『音楽学』第 27 卷 3 号、1981 年、173～200 頁。この中で、小場瀬は Klangfeld を極めて多くの声部を短 2 度関係で積み重ねて、さらに緻密に編みこむ方法、と説明している。

¹⁷ Yung-jen Chen、前掲書。他に Mayron Kacy Tsong. “Analysis or Inspiration? A Study of Györg Ligeti's Automne a Varsovie.” Ph. D. diss., Rice University, 2002、Nikolai Zinke. “Ligeti's Etüden im historischen Vergleich.” Diplomarbeit, Hochschule für Musik Hans Eisler Berlin, 2004 が挙げられよう。

第 1 章 練習曲の変遷とリゲティ《ピアノのための練習曲》

鍵盤楽器が誕生してから現在に至るまで、「練習曲」というタイトルを与えられた作品は膨大に存在する。特に現在のグランドピアノの前身となるフォルテピアノが普及した 19 世紀初頭から今に至るまでの時代に、ピアノの為の作品を多く生み出した作曲家は、同時にピアノの為の練習曲も作曲した傾向が見られる。作曲家達は彼らが生きた各々の時代の中で、ピアノを学ぶ者のテクニック向上の為に、又は音楽を鑑賞する者の楽しみの為に、そして自らの作曲の勉強の為に練習曲を作曲し、それらはピアノという楽器の改良・発達と共に変遷を遂げた。音楽語法が時代と共に移り変わっていると同様、練習曲の目的、意義もまた、時代の潮流に乗って変遷を遂げてきたのである。

まず、1.1 では練習曲の存在意義が時代と共にどのように移り変わってきたか、又、各時代においてどのように受容されたのか、その変遷を作曲家の作品と共に追っていく。尚、Chopin 以降の作品と規定した理由は、ピアノの為の作品で、圧倒的に大勢の聴衆を巻き込むことが出来る作品として演奏される練習曲は、ショパンのそれが歴史的変遷の上で最初の作品であるからだ。この項では、ショパンが生きた時代よりも前の時代における練習曲の在り方にも多少触れるが、「練習曲」というタイトルを与えられている作品を全て挙げることは紙面の都合上不可能なので、ここではショパン以降の作品を中心に話を進めていく。また、本研究論文のテーマであるリゲティ《ピアノのための練習曲 Études pour piano 1984-2001》の演奏法を考察する上で中心となる要素—リズム、テクニック、形式などの観点で通じ合う練習曲、特徴的な練習曲を中心に言及していこう。その流れを受けて、1.2 ではリゲティの《ピアノのための練習曲》がそれ以前の作曲家、作品とどのように影響し合っているのか、又、どのように成立したのか、その過程を考察する。これらを考察することによって、必然的にリゲティの《ピアノのための練習曲》が歴史上、どのような位置づけに在るのか、練習曲の歴史的変遷の中でどのような意味・意義を持つものなのか明らかになるだろう。それを 1.3 で言及したい。

1.1 ショパンからリゲティまでの練習曲概観

一種類のテクニック、又は音楽的要素で1曲を構成する練習曲の概念は、2つ以上のアイデアで構成されコントラストを主軸においたソナタ形式の原理とは対極の位置にあると言えるだろう。この点において、練習曲はバロックにおけるプレリュードに近い精神があり、実際、このプレリュードから派生してきたと言われている。¹

18世紀に カール・フィリップ・エマニュエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) は、技術よりも、主として音楽理論および装飾音符の扱いや美学的な問題に着眼点をおいたピアノ教本、《正しいクラヴィーア奏法への試論 Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen》(1752年)を書いた。しかし、19世紀に入るとともに、それまでとは対照的に理論や美学的な見地は重要視されず、技術を修得することだけに焦点を当てた教本が出版されるようになった。例えば、カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) や、ムツィオ・クレメンティ Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi (1752-1832)、シャルル・ルイ＝アノン Charles-Louis Hanon (1819-1900) らによる膨大な数の練習曲がそれだ。この傾向は19世紀を通して絶えることはなく、この間に「Etudes」と名のつく作品以外にも Übung や Exercise と呼ばれるものが膨大に出版された。この傾向の主な理由として、岡田暁生氏は19世紀を通してピアノの鍵盤のタッチの重さが増していったことを指摘し、それ故にピアニストに求められたものは耐久力と音量である為に、訓練的な練習曲が多く出版されたと述べている。またこれらと並ぶ当時の重要な教育目的が指の「均質さ」であったことも指摘している。要するに19世紀の多くのピアノ練習曲に通じる発想は「弱い部位の強化」だったのである。² 又、当時発明された指強化器具や、薬指を独立させる為の指手術なるものが開発されたことに触れ、岡田氏は以下のように述べている。

これら偏執狂的な「強くて均質な指」の追求の背後にあるのは、逆説的になるが、「指は音楽のための手段にすぎない」という発想であったにちがいない。「指は手段に

¹ チェンバロの為に書かれたスカルラッティ D. Scarlatti (1685-1757)の600曲近くのソナタは、最初に出版された曲集は《30の練習曲 30 Essercizi》と名付けられている。これらの曲は幅広い音程間の跳躍、長く続く音階の進行、連続するオクターヴ、両手の交差、同音反復、トリルの連続等で構成され、まさに時代を越え、ロマン派のヴィルトゥオーゾに匹敵している。

² 岡田暁生「練習曲の思想と均質化する指たち」、『民博通信』第111号、2005年、4～6頁。

すぎない」が、いつのまにか「目的＝音楽を達成するにはまず手段から」ないし「手段さえそろえば、目的＝音楽は意のままになるはずだ」へ、さらには「手段の機能アップのためには、一時的に目的＝音楽を脇において、まず指強化だけに専念したほうが効率的だ」という具合に、少しずつ論理のすり替えが起こり、「強い指」信仰をどんどんエスカレートさせていったのが、19世紀ではなかったか？³

音楽の精神性を強調した19世紀の音楽界において、それとは裏腹に演奏家の中で以上のような観念が繰り返されてきた事実は皮肉である。このような状況下にあつて、同じ時代に生きた二人の作曲家、フレデリック・ショパン Frédéric Francois Chopin (1810-1849)とフランツ・リスト Franz Liszt(1811-1886)は、練習曲をピアノのための「演奏会用作品」というジャンルの中で確固たる位置に確立させるという偉大な功績を残した。先に述べたように練習曲は、この時代に多く出現したピアニストのテクニック向上の為のものであったが、この二人の出現により、それは作曲家自身の自由な創造の産物、感情の吐露のキャンバスとしてそれまでとは異なった意味を持つようになり、「練習曲」は聴衆を巻き込む「演奏会用作品」にまで高まったのである。

ショパンの《練習曲 Etudy》作品 10(1829-1832)と、《練習曲 Etudy》作品 25(1832-1836)は、革新的なハーモニーの構造を持ちつつ、3度や6度、オクターヴやアルペジオといったテクニックの基本となる問題を扱っている。又、この練習曲群において特筆すべき点は、左右の手が同様の音楽的表現を可能にするために、焦点を左手にも当てたことであろう。ショパンの練習曲においては、右手同様の動きの柔軟性を左手にも課した作品が並ぶ。特に作品 10の《練習曲》の後半からその傾向は見られるが、作品 25の《練習曲》においてそれは顕著である。⁴しかしここで強調すべき点は、左右の手が同様のヒエラルキーとして扱われたとしても、人間の持つ5本の指が均質で強度を全て等しく揃えなくてはならないという、当時の中心的な考え方とは全く反対の見解をショパンが持っていたということである。例えば、薬指はコントロールの難しい指であり、又、中指や人差し指に比べると強く、明瞭な音で打鍵することは容易ではない。その為、薬指を他の指の強度と等しくさせる目的で考案された当時の練習曲は非常に膨大である。しかし、ショパンはこの指に関する弱点を逆手に取り、強い打鍵はしにくい、逆にデリケートな音色

³ 同前、6頁。

⁴ 作品 10では第 10、11番、作品 25では第 1、3、10番が例に挙げられるだろう。

に相応しいタッチが可能であるというように、各指の持つ特性を活かすことが重要であることを説いたのである。つまり、ショパンの考えは「10本の均質な指」ではなく、各指の長所と短所を考慮して、「10本の異なる個性を持った指」で演奏することであった。この考えは、ショパンの弟子の一人であるモーテ・ド・フルールヴィル夫人が、やがてクロード・ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)のピアノ教師となり、受け継がれていったのである。従って、Chopin の《練習曲》を演奏する際には、この考えに基づいて指使いを検討することも必要であろう。又、ショパンの作品におけるヘミオラや不規則なリズムのテクスチャー、綾のように絡み合う各声部の在り方など、彼の傑出した作曲技法の多くは、後のリゲティの練習曲にも大いに影響を及ぼしている。これについては第2章で詳細に考察していこう。

一方、リストの練習曲作品では、1826年から1852年に至るまで、推敲を重ねて作曲された《超絶技巧練習曲 Études d'exécution transcendante》(Czerny に献呈)、そして、ヴァイオリニストの鬼才であるニコロ・パガニーニ Niccolò Paganini (1782~1840)に触発されて書いた《パガニーニによる大練習曲 Grosse Etüden von Paganini》(作曲 1838年、改訂 1851年)が挙げられる。6曲から成るこの練習曲は、第3曲の《ラ・カンパネラ la Campanella》が Paganini のヴァイオリン協奏曲第2番の終楽章を原曲とする以外は、《24の奇想曲 24 Capricci》の中でもとりわけ演奏効果の高い5曲を原曲として、リスト独自のピアニスティックな書法を隅々まで遺憾なく発揮させ、ヴァイオリンの超絶技巧をピアノに置き換えることに成功させている。リストにおいてはこの他に、1848年のワイマールでの所産《3つの演奏会用練習曲 Trois études de concert》(1848年)と晩年にローマで書かれた《2つの演奏会用練習曲 Zwei Konzertetüden》(1862~1863)がある。リストの練習曲の特徴はピアノの演奏のテクニックを超絶的な領域にまで拡大して、ピアノにおける音楽表現の可能性を大きく開拓したことであろう。多くの練習曲作品では両手はピアノの鍵盤の広い音域を縦横無尽に駆け巡り、指の極端な伸縮運動を要求する。ショパンの練習曲と比較して各曲の長さが倍以上かかること、ショパンが各練習曲において使用したテクニカル素材を1つ又は2つとシンプルに扱ったことに対して、リストは1曲の中でも複数のテクニカル素材を扱っていることは注目すべきポイントであろう。要するに、ショパンと比べてリストの練習曲では奏者の耐久力、持久力も求められ、テクスチャーはより入り組んでおり、また包括的であると言えよう。

また、彼のテクスチュアにおける最も大きな特徴は、ポリフォニー的に声部を何層にも積み重

ねていることである。このポリフォニー性は、ヨハン・セバスチャン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)の各声部が線として重ねられているテクスチュアとは異なり、分厚い壮大な音量をピアノという楽器から引き出すための、いわば音響的效果を狙った手法である。ショパンにおいては先にも述べたように柔軟な動き、機敏さなどの奏法で左右の手に同様な動きを求められている点において均等に扱われている。それに対してリストの場合は音響的效果を狙ったテクスチュアが顕著であり、左右それぞれが受け持つ音の数がショパンのそれと比較すると非常に多く、それに伴った奏法として特に左右の手の交代、内声部の持ち替えなどの奏法においては 5 本 + 5 本という左右の手が個々に分かれた考え方よりはむしろ 1+1+1+・・・と言う様に 10 本の指が均等に扱われている。この点においてショパンとリストの手のヒエラルキーの在り方は異なると考えられるだろう。又、リゲティの練習曲における左右の手、各指におけるヒエラルキーの在り方は、ショパンよりもリストのそれに通じると言えるだろう。リストが練習曲という媒体で行った革新的なことは、先に述べたポリフォニー的な響きを求め、左右の手による音域の交換によって音色を変えることを目的とした両手の交差を取り入れたことだ。これは単にピアニストであったリストの華麗なパフォーマンス精神に則って行っていることだけではない。ジャンケレヴィッチ⁵は、ヴィルトゥオーソに必須の能力の一つとして、速度や指さばきの素早さ、打鍵の正確さよりも、管弦楽にも劣らぬ音色の多彩さを挙げている。⁶ ヴィルトゥオーソの代表的存在であるリストは、まさにこの多彩な音色をピアノという楽器から引き出すことを第一の目的として、練習曲をはじめとする膨大なピアノ作品を書いたのである。

ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810~1856)も前述のパガニーニに影響を受けて練習曲を書いた作曲家である。1832年に書かれた《パガニーニの奇想曲による練習曲 6 Studien nach Capricen von Paganini》作品 3 はシューマンが 20 歳の時に初めて目の当たりにしたパガニーニの実演に発奮してこれを作曲した。自ら考案した練習器具を使って猛練習をし、指を傷めてピアニストの道を断念せざるを得なかったシューマンは、方法論としての練習曲にも高い関心を示し、彼は様々な作曲家達の練習曲を練習目的別に体系的に一覧表に分類した。シューマンは、この分類の仕方において、例えばクレメンティやモシェレスのような、現代では教育や訓練の為に練習曲を書いたとされる作曲家と、ショパンの練習曲を区別せずに分類している。

⁵ ウラジミール・ジャンケレヴィッチ Vladimir Jankélévitch (1903-1985)、フランスの哲学者。

⁶ ジャンケレヴィッチ『リストーヴィルトゥオーソの冒険』伊藤制子訳、東京：春秋社、2001年。

又、シューマンは変奏曲の形を用いるのが得意だったようで、1833年には《ベートーヴェンの主題による自由な変奏形式の練習曲》を書き、その翌年には、《交響的練習曲 *Symphonische Etüden*》作品 13 を、また、1854年には足鍵盤付きピアノの為の《カノン形式による練習曲 *Studien für Pedal-Flügel*》作品 56 を作曲している。足鍵盤付きピアノというのはピアノの改良過程の中で生み出されたピアノで、現在でいうところのエレクトーンに似ているが、シューマンはこの楽器に大変興味を示し、カノン形式による6つの小練習曲を書いた。現在では、足鍵盤にあたる旋律を低音部に移し、さらに1オクターヴ下の音も加えた4手連弾の形で演奏される。《交響的練習曲》は、練習曲と変奏曲の2つのジャンルを併せて作曲されており、元来の練習曲の在り方とは長さ、構成ともに異なっている点で19世紀初めの他の練習曲とはかけ離れたコンセプト、スタイルと言える。ちなみに、シューマンが多くの作品で用いた彼の特徴的なリズムの要素、例えばシンコペーション、ポリフォニー的な拍節移動はリゲティの練習曲にも多く見られる。

変奏曲を多く作曲し、パガニーニに影響を受けて練習曲を書いた作曲家がもう一人いる。ヨハネス・ブラームス *Johannes Brahms* (1833-1897) である。1862年から2年かけて作曲された《パガニーニの主題による変奏曲 *Variationen über ein Thema von Paganini*》作品 35 がそれである。今でこそあまり知られていないが、実は《フォルテピアノの為の練習曲》というサブタイトルを添えており、演奏会練習曲に変奏曲の形式を取り入れたものである。主題は、前述のパガニーニの《24の奇想曲》の第24番変奏曲で、パガニーニはこれに11の変奏をつけているのに対して、ブラームスは28もの変奏をつけ、2巻に分けている。ところで、ブラームスのピアノ曲のテクスチャには、リストともまた趣の異なる分厚い響きのテクスチャが見られるが、同時に、上記のシューマンの箇所でも述べたようなシンコペーション、ヘミオラ、ポリリズム、ポリフォニーなどの複雑な拍節移動も顕著である。特に、《パガニーニの主題による変奏曲》は、後に論ずるリゲティの作品に通じるポリリズムの要素が多く散在する。野田清隆氏は自身の研究において次のように述べている。

リゲティの技法の根幹である「ポリフォニー」や「ポリリズム」、「ポリフレーズ」といったものは、ブラームスがあらゆる作品で徹底して駆使しているものである。(中略)こうした拍節

の複雑で巧みな操作は、リゲティのピアノのための《エチュード》にも近いものがある。⁷

野田氏の指摘の様に、ブラームスのテクスチュアにおけるポリフォニーの扱いもまた、バッハやリスト同様、リゲティをはじめとする 20 世紀の作曲家たちに与える大きな遺産となったのである。このことについては後の章で詳しく述べることにする。しかし、ブラームス作品におけるポリフォニー性は、前述のバッハやリストのそれとも一線を画することを強調しておこう。リストがポリフォニー的な響きを求めて何層もの声を重ねたのに対し、ブラームスの場合は、2~3 声と、それほど多くない。しかし、それぞれの声部の持つ拍子を変えてポリリズムを生み出し、拍節を移動させて各々の声部の存在を明らかにして声部と声部を絡み合わせたテクスチュアが特徴的である。要するに、ポリリズムなどによるリズム面を重視したポリフォニーの扱いが、革新的なことなのである。

ブラームスはさらに晩年の 1893 年に《51 の練習曲 51Übungen》を残した。これは前記の《パガニーニの主題による練習曲変奏曲》を弾くための練習曲なので、指の拡張や独立した運指、オクターヴの柔軟性の習得を目的としたいわば、訓練・教材用ともいえる作品である。そして忘れてはならないのは、この練習曲において、先に述べた《パガニーニの主題による練習曲》に頻繁に使われているポリリズムなどの練習を多く忍び込ませていることである。各々の手に、2 声又はそれ以上の声部を様々なリズムと異なった音価とタッチ、或いは音色で弾かせる課題も多く、左右の手の中で運動と音色において多層的に弾くことの学習を促している。又、この 51 の練習曲は段階的に順序だてられていない。また、《ピアノのための 5 つの練習曲 Fünf Klavierstudien》(1852-1877)は大変珍しい作品から構成されており、バッハの独奏ヴァイオリンのための《パルティータ Partiten》ニ短調 (BWV1004)のシャコンヌを左手のみで演奏するように編曲したもの、原曲に多様な対位法的変形を施した、バッハ、ウェーバー、ショパンの作品の編曲である。

ブラームスはパガニーニやリストのようなヴィルトゥオーゾではなかった。この点においてはリゲティも同様であり自身もそれを認めている。⁸ なんとも皮肉で又、逆説的であるが、作曲家自身

⁷ 野田清隆「ヨハネス・ブラームスをめぐるモダニズム論の問題」、『博音』第 58 号、2004 年、58 頁。

⁸ ジェルジ・リゲティ「練習曲集について」(Görgy Ligeti. “Études pour piano.”)、長木誠司訳 《ピアノのための練習曲第 1 巻、第 2 巻、第 3 巻》Pierre-Laurent Aimard 『György Ligeti Edition 3—Works for Piano—』東京：ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル：SRCR-2130(CD) 1996 年録音、1997

が卓越した技巧を持たないピアニストである場合、技巧の面において新たなる可能性をもったテクニクが生まれるといっても過言ではない。作曲家によるテクニクのユートピアと表現したら分かり易いだろうか、技巧面での限界を想像しにくいほど、それまで存在していなかったテクニクの可能性が創造されるのだ。また、ピアニストのように巧みにピアノを演奏しない作曲家でも、当然、作曲の段階でピアノを用いるが、その際、音を確かめるような手つきでゆっくりとしたテンポで演奏し、それを楽譜に起こす傾向にある。従って、完成したテクニカルな作品を遅いテンポで演奏することは可能であっても、実際に作曲家が想起した理想のテンポで演奏することが困難なことは多々あろう。要するに、ヴィルトゥオーソピアニストでない作曲家の作品に限ってかえって、技巧的に斬新なアイデアが広がっており、それまでの観念や限界とされていた範囲を超えた新たなテクニクが生み出される可能性があると言える。

19 世紀も終わりに近づくと、印象主義の作曲家と呼ばれるクロード・ドビュッシー Claude Achille Debussy(1862-1918)とモーリス・ラヴェル Maurice Ravel(1875-1937)がそれぞれ異なるスタイルでピアノのための作品を大量に作曲した。ドビュッシーの《12 の練習曲 Douze Études pour Piano》(1915 年)は、ショパンに捧げられている。ショパンが各々の練習曲でテクニカルな素材を単体で取り上げ、それを一楽曲の中で豊かなハーモニーと美しいメロディーで展開させたのに対し、ドビュッシーの練習曲でも、各練習曲のタイトルからも分かる通り、ショパンと同様の方法でテクニカルな素材を扱っている。ドビュッシーの作曲技法の特徴は、和声の完全 5 度の平行使用や様々な旋法による音階の使用が挙げられるが、ピアノ奏法において最も革新的なことはペダルの斬新的な使用方法であろう。ペダルを使った響きの帯はドビュッシーが影響を受けたバリのガムラン音楽の響きと通じうる。練習曲に限らず、ドビュッシーの作品では聴覚のコントロールが非常に大切な要素であるが、その理由の一つとして、このペダルの多用に影響するところが大きいと言えるだろう。ペダルを多く使用するとなると必然的に聴覚の意識が求められ、タッチのコントロール、鍵盤にハンマーが存在しないと思わせるようななめらかなレガートの使用、音色の多様性、手首・手指の柔軟性などの様々な要素が、手指の意識ではなく、聴覚から得た情報によって行われる。ドビュッシーの多くの作品は、我々奏者が手指のコントロールだけではなく、聴覚を意識することによっても、レガートやフレージングのコントロールが可能となることを教えてくれる。彼の練習曲はそういった要素の練習の宝庫でもあるわけだ。勿論、これ

らのことは他の作曲家の作品でも同様に求められていることであるが、ドビュッシーの作品においては特にこれらの要素が強く、又、彼が強く影響を受け、作曲技法を大いに受容したショパンの作品でも顕著であることは言うまでもない。この点において、彼らの練習曲はどこか合い通じるものが感じられる。

一方で、ショパンのそれとも異なり、ドビュッシーの練習曲において特筆すべき特徴は枚挙に遑がない。ドビュッシーの練習曲における強弱記号の在り方も特筆すべき点であろう。前述したリストの練習曲と比較すると相違は明らかである。リストの練習曲ではブリリアントな音色が求められており、ピアノという楽器からどれだけ大量の音数と音量を引き出せるかという点が特徴的だったのに対し、ドビュッシーの練習曲にはピアノッシモの数が非常に多く、ディナーミクはより弱音に偏っている傾向にある。彼の練習曲において奏者が繊細なタッチのコントロールを求められる理由にこのディナーミクの影響もあろう。又、ルバートの在り方にも注目したい。ルバート、アゴーギク無しには表現することができないショパンの音楽と比べても、ドビュッシーの練習曲に記載されている「*rubato*」、「*rit.*」、そして大変注意深く指示されている「*a tempo*」や「*Tempo I*」の数は尋常ではない。これらの点においてドビュッシーの練習曲は、それまでも変化し続けてきた練習曲のスタイルをさらに変革させ、完全に新しい視点と彼の独自の感覚で作曲され、練習曲はさらにまた新しい境地へ辿り着いたのだ。

リゲティが彼の練習曲における言説の中で「4人の偉大なる作曲家の助けを借りた」⁹と述べているが、これまでに述べてきたドビュッシーとショパンがまさにその4人の中に存在していることをここで記載しておこう。彼の練習曲作品には、先に述べたドビュッシーやショパンの作品が奏者に求めている要素を持つ練習曲が多々存在する。

ところで、20世紀の作曲家において、リズムの書法で革新的な扉を開け、それを練習曲で用いた作曲家は多数存在する。イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882-1971) は《4つの練習曲 Four Études 作品 7》(1908)において、伝統的なリズムと小節線の制限を広げた重要な作曲家である。先に述べたドビュッシーも、第12番目の練習曲〈和音のための〉において、8分の3拍子であるにも関わらず、小節線をまたいで2つつグルーピングされた8分音符でやや入り組んだリズム構造を書いているが、作曲年代を見ると、ストラヴィンスキーの方がドビュッシーよりもいち早くこのアイディアを取り入れたことがわかる。しかし、例えば《4つの練習曲》

⁹ リゲティ、前掲書、6頁。

第 4 番の譜例を見てみても一目瞭然の様に(譜例 1)、グルーピングされた音群が小節線を越えて書かれており、拍がずれているというものの、パルスは曲の冒頭より終わりまで常に一定であり、彼らの書法をリゲティのそれと比較すると食傷気味に陥るのは否めない。テクスチャーは一見類似しているかのように見えるが、リゲティのポリリズムのそれとはまた種類が異なる。

譜例 1 ストラヴィンスキー 《4 つの練習曲 作品 7》より第 4 番



リズム構造に、当時としては斬新なアイデアと感じられるその他の練習曲に、セルゲイ・プロコフィエフ Sergei Prokofiev (1891-1953) による《4 つの練習曲 Four Études 作品 2》(1909)、ベラ・バルトーク Béla Bartók (1881-1945) による《3 つの練習曲 Three Études 作品 18》(1918) が挙げられる。例えばバルトークの《3 つの練習曲》ではリズム構造が大変複雑で技巧的にも非常に高度なものとなっている。例えば第 3 曲目においては、冒頭 2 ページ間に亘って、6/8、7/8、6/8、10/16、9/16、11/16、7/8、5/8、9/16、6/8、15/16、6/8、4/8、10/16、11/16、3/4、6/8、7/8、11/16 という様に、変拍子がほぼ毎小節ごとに変化する。オクターヴを使用する代わりに 7 度や 9 度の音程をふんだんに用いたり、又不協和音を連続させる等のハーモニーに対する彼のアイデアはすでに調性に対する抵抗とみなすことができる。一方で、すでにミニマリスト的な要素も取り入れているのは大変興味深い。

もう一人、アレクサンダー・スクリャービン Aleksandr Skryabin (1872-1915) も忘れてはならない。彼の練習曲には、12 曲から成る作品 8 (1894)、8 曲から成る作品 42 (1902-1903)、3 曲から成る作品 65 (1912) があり、計 23 曲にも及ぶ。彼の練習曲の特徴は、各曲の長さが非常に短いこと、又、各曲において扱われるテクニク的な要素が 1 つに限られていることはショパンのそれと類似する点である。特に後期の作品 65 の各練習曲においては、長 9 度、長 7 度、完全 5 度と通常連続的に使用されない音程を用いてこれらの重音のための練習曲となっている。彼の使用したメロディーやハーモニーはロマン派のアプローチとは異なるものの、それでもまだ伝統的な調性は存在している。しかし、リズムの書法においてはバラエティに富んで複雑化したリズム

テクスチャーを練習曲に用いており、例えば作品 8 の第 2 曲では、以下のように 1 拍目は 5:3、2 拍目は 6:3、3 拍目では 1:4 という様に非常に複雑な手法になっている。(譜例 2)

譜例 2 スクリャービン 《練習曲 作品 8》より第 2 番



又、作品 8 の第 7 曲では、アーティキュレーションでグルーピングされた 8 分音符群が小節線を越えて書かれており、リズムのずれの書法が見られる。作品 42 の第 1 曲は 9:5、第 2 曲目は 3:5、第 6 曲はまた 3:5、第 7 曲は 4:3、第 8 曲では再び 3:5 といったように割り切れないポリリズムの練習が中心となっている。メロディーに対するリズムの優位はスクリャービンの後期作品の最も大きな特徴の一つでもある。

同時代の重要な作曲家セルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov (1873-1943) は計 18 曲から成る《音の絵 Études-tableaux 作品 33》(1911) と《同 作品 39》(1916-17) を遺しているが、彼は同時代において秀でたピアニストの一人として見なされた。このようにピアニストとしても活躍した彼の練習曲は、リズムやハーモニーにおいて特別に斬新で目新しい手法は見当たらないものの、ピアノ・テクニックの面では、彼のピアノ全作品におけるスキルの集約とも言える程にバラエティに富んでいて極度にヴィルトゥオーゾ的であり、手のポジションの大胆な移動、指の軽快さと塊のような和音群のコントラスト等、先述したリストのそれに通じるテクスチャーが特徴的である。

19 世紀に演奏家がステージで熱狂的なヴィルトゥオーゾ的パフォーマンスや情緒豊かで感性溢れるロマンティックな演奏を求められたのに対し、20 世紀は特に半ば頃から、演奏家は作曲家の考えや新しく創造された手法を作曲家の立場で考慮し、客観的な姿勢で各々の演奏に反映するというスタイルに変わり始めていく。一方で作曲家は益々、練習曲というジャンルを作曲の為の新しい手法の探求を行う媒体として、作曲するというよりはむしろ「実験」する傾向になり、練習曲は演奏家の為というより、作曲家の為の練習曲となっていく傾向にあると言っても過言ではない。

例えば、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen の《4 つのリズムのための練習曲 Quatre

études de rythme》(1949-50)の中の〈Mode de valeurs et d'intensités〉(1949)はトータル・セリアリズムの先駆けの一つでメシアンは早速、練習曲という媒体でそれを実験した。メシアンの様に練習曲という分野で作曲家が新たな手法を試みた例として、Tsong は研究論文でジョン・ケージ John Cage (1912-1992)の《南天の練習曲 Etude Australes》(1974-75)、ウィリアム・ボルコム William Bolcom (1938)の《12 の練習曲 Twelve Études》(1966)、《12 の新練習曲 Twelve New Études》(1986)、ジョージ・ペルレ George Perle (1915-209)の《6 つの練習曲 Six Études》(1973-76)、《6 つの新練習曲 Six New Études》(1984)を挙げている。¹⁰ 作曲技法の歴史的変遷と、各時代の作曲技法を反映し得る練習曲の変遷を考察する上では興味深く重要な作品であることは言うまでもない。しかし、リゲティの言説や先行研究などではこれらの作品のテクスチュア、又は奏法やアイデアからリゲティが何かヒントを得たという記述は見られず、現段階でこれらがリゲティの練習曲に直接的に影響を及ぼした側面が含まれていると論じることは難しい。

以上の様に 19 世紀以来、練習曲という分野は作曲家、演奏家、そして楽器改良、この 3 つの軸を中心として相互に深く関わり合いながら、常に安定した発展を遂げてきたと言えよう。初めは奏者のスキルアップの為に、それに加えて次の世代ではステージ上で演奏家がパフォーマンスとして聴衆を熱狂に取り巻く為に、次の時代には作曲家の実験台として常に変遷を遂げてきた。練習曲は各作曲家の作品の作曲技法の集約とも言え、作曲家自身の個性を反映する媒体でもあり、各時代における音楽の、又は音楽界の特徴を反映する鏡でもある。練習曲の変遷を追うと、一方で、多くの作曲家がショパンとドビュッシーの練習曲に影響を受けたのは明らかな事実であり、彼らの練習曲が歴史上、今後も大変意味深い存在で在り続けるのは確かである。リゲティもその影響を受けた作曲家の一人であることは以前にも述べた通りである。

このように練習曲の変遷を 19 世紀から 20 世紀後半、リゲティが練習曲を作曲し始める年代まで追ってきたわけだが、では一体、20 世紀後半において、リゲティはどのようにして練習曲に取り掛かり始めたのだろうか。そしてリゲティの練習曲はどのように歴史の中に位置づけられるのであろうか。

¹⁰ Mayron K. Tsong, "Analysis or Inspiration? A study of György Ligeti's Automne à Varsovie." Ph. D. diss., Rice University, 2002.

1.2 リゲティ《ピアノのための練習曲》の成立過程

この項では、リゲティがどのようにして《ピアノの為の練習曲》の作曲に至ったのか、リゲティ作品の対象を練習曲に限定し、これが作曲された 1980 年代周辺を探查する。それにより、リゲティが関心を持った物事が浮き彫りになり、後の第 2 章ではそれらがどのようにこの作品に反映されているのか、各練習曲における演奏法考察で明らかになるだろう。つまり、この項の目的は《ピアノの為の練習曲》の成立過程を追うことである。リゲティの生涯、作曲技法の変遷等については現在、多くの資料で言及され閲覧できるので、ここでの重複は避けることにしよう。とはいうものの、リゲティの練習曲の作曲技法に触れる為には、リゲティの作曲技法の変遷についての若干の説明がやはり必要となるだろう。

リゲティの名を一躍有名にしたのは音程のズレを活かし、オーケストラの各パートが、半音ずつ、或いは微分音程分ずらして異なった音程でトーン・クラスターを使って大きな雲を表した《アトモスフェール Atmosphères》(1961)である。これはリズムもメロディーもなく、ただ色彩だけが次第に推移してゆく音響変化を最大に活かした作品である。その後、リゲティはクラスター内部の音響をより精密にコントロールし始め、1967年に《ロンターノ Lontano》を作曲した。リゲティはその後、音響だけではなく、拍のズレ、反復音型のズレに注目し始め、チェンバロのための《コンティヌウム Continuum》(1968)を作曲した。この作品では、チェンバロの鍵盤の軽さを最大限に活かし、音価の大変短い音型を連続的に使用して様態を変化させていくという手法である。この作曲技法の要素は後の練習曲にも使用されるが、それについては次の項で詳しく述べることにしよう。拍の異なった分割を垂直に並べるのもこの時期に見られる作曲技法の特徴であり、《弦楽四重奏曲 String Quartet》第 2 番や《管楽五重奏のための 10 の小品 Ten Pieces for Wind Quintet》はその代表例である。2 台ピアノの為に書かれた《記念碑・自画像・運動 Three Pieces for Two Pianos》(1976 年)では、ミニマル的な音型反復が導入されるが、この要素は 1985 年に作曲が開始される練習曲にもつながっていく。

1980 年代の半ば頃からリゲティはコンロン・ナンカロウ Conlon Nancarrow (1912-1997) の、プレイヤー・ピアノのための多層的で複雑なリズム構造を持った作品や、12 平均律とは異なるハリ・パーチ Harry Partch (1901-1974) の音律構造といったアメリカの音楽にも興味を示し始める。ナンカロウの《プレイヤー・ピアノのためのエチュード Studies for Player Piano》は、1950

年から85年までの間で50作品も書かれている。リゲティは彼から、リズムと拍節の複雑な構造を学んだと自身が述べており、また「我々がそれまでの〈現代音楽〉に認めていた限界というものはるかに越える広大な沃野が、リズムと旋律の妙味にあることを彼は示してくれたのである。」¹¹と続けている。ナンカロウの上記の作品は直接リゲティの練習曲にも影響を及ぼしており、第14番の練習曲はプレイヤー・ピアノの為の作品ともなっている。後にリゲティは練習曲第2集から抜粋でプレイヤー・ピアノのための改訂版も作曲している。

一方で1980年代に入ると、リゲティはアフリカや東南アジアの音楽に関心を持ち始めた。特にアフリカンリズムへの傾倒は、彼の作品に反映されている特に重要な要素の一つと言える。言うまでもなく、この要素は練習曲にも大いに反映されている。リゲティの非西洋文化への興味は彼の幼少期からすでに始まっていたと言えるだろう。リゲティの対談著書では、彼が7歳だった時に様々な国の切手収集が趣味だったことが書かれてある。¹²これは他文化への興味の発端であるといえるだろう。彼は元来、アフリカ音楽ばかりではなく、世界中の民族音楽に興味があることについて触れている。しかし、彼の音楽の興味はポリフォニックなものに集中しており、「世界中の民族音楽の中でも、たくさんの声部を持つ極度に複雑なポリフォニーがその一つ一つの声部とは全く違った結果として聴こえてくるアフリカとメラネシアの音楽から強い影響を受け、練習曲を作曲した。」¹³と述べている。アフリカ音楽の要素の一つであるポリリズムは練習曲だけでなく、《ピアノ協奏曲 Piano Concerto》(1985-88)、《ヴァイオリン協奏曲 Violin Concerto》(1990-92)、そして声を使った作品《ナンセンス・マドリガル Nonsense madrigals, for 6 male voices》(1988-93)にも反映されている。元々、リゲティの練習曲は、自身の不十分なピアノ・テクニックが作曲の機動力となっており、この能力の欠如をプロフェッショナルリズムへと変換することが目的であった。¹⁴ 加えて、リゲティはピアノという楽器を愛していた。しかし、先に述べたポリフォニー音楽からの影響をなぜ、リゲティは練習曲という媒体でピアノという楽器を通して実現しようとしたのであろうか。リゲティはポリフォニー音楽とピアノの関係について、アフリカ音楽の楽器について触れた後、以下のように述べている。

¹¹ リゲティ、前掲書、8頁。

¹² Eckhard Roelcke, *Träumen Sie in Farbe-György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke?* (Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003), p.19.

¹³ 細川俊夫「来日作曲家にきくー私には書きたい音楽がたくさんありますー」、『音楽現代』東京：芸術現代社、1991年、38頁。

¹⁴ リゲティ、前掲書、5頁。

それらは、多くの場合、両手の親指、あるいは3本の指で演奏します。これらの演奏法は私が音楽を考える上での大きな影響を与えました。というのは、演奏家は両手をまったく独立させて、違うリズムのモデルをそれぞれの手で演奏するのです。そして、その結果出てくる音楽は、その一つのモデルとはまったく違った結果が生まれてくるのです。(中略)このアフリカ音楽の考え方を多数の打楽器奏者ではなく、たった一人のピアニストがいかにか2つの手によって実現できるか。それで私はこの2つの手をそれぞれ独立させ、それぞれにまったく異なったリズムのモデル、パターンを与えました。¹⁵

さらにリゲティは、ピアノという楽器を用いた理由について、以下のように主張している。

私たちのヨーロッパには、こういう楽器¹⁶はありませんでしたし、私はピアノという楽器でこういったポリフォニーを実現したいと思いました。しかも、私たちのピアノ音楽の伝統の基礎の上にあります。特にショパンやドビュッシーのピアノ音楽の影響を受けながらです。(中略)もう一度なぜ私がピアノを使ったか、と考えますと、この楽器が二つの手を完全に独立したものと扱えるうえ、さらにその指が異なったリズムを演奏できる理想的なヨーロッパの楽器であったからだといえます。¹⁷

以上のリゲティの言葉通り、彼はアフリカ音楽に関心を持ち、それをピアノという楽器で試みようとして《ピアノのための練習曲 Études pour piano》は1985年、リゲティが62歳の時に作曲され始めた。この練習曲全3巻が80年代以降の重要な作品の一つであることは言うまでもない。80年代以降の他の重要な作品には、《ヴァイオリン、ホルンとピアノの為のトリオ》(1982)、《ピアノ協奏曲》(1985-88)、《ヴァイオリン協奏曲》(1992)が挙げられよう。また、これらは相互に強く影響し合っていることも事実であり、例えば第4番の練習曲のバス・オスティナートの音型は、《ヴァイオリン、ホルンとピアノの為のトリオ Trio for Violin, Horn and Piano》の第2楽章の特徴的な

¹⁵ 細川、前掲書、38頁。

¹⁶ アフリカ音楽に使われる、ラメロフォーン、リラ、サンザ等の楽器を指す。

¹⁷ 細川、前掲書、38頁。

左手のオスティナートからそのまま用いられているし、¹⁸ 練習曲集において顕著であるポリリズムへの志向は《ピアノ協奏曲》の第 1 楽章でも見られる。ショパンやドビュッシーの練習曲がそうであったように、リゲティのこの練習曲集も、奏者のピアノ・テクニック向上の為だけが作曲の目的であったわけではなく、作曲者自身にとっての作曲の「練習」でもあったというわけだ。

以上のように、リゲティの練習曲の成立過程が明らかになったわけだが、この練習曲には彼の関心が強かったアフリカ音楽、コンロン・ナンカロウのプレイヤー・ピアノの作曲技法の他に、リゲティ以前の作曲家、特にスカララッティ、ショパン、シューマン、ドビュッシーにおけるピアノスティックな面からの影響、ジャズ・ピアノの技法、Jean-Claude Risset(1938-)等のコンピューター音楽、そしてマウリッツ・コルネリス・エッシャー Maurits Cornelis Escher(1898- 1972)のだまし絵や、ブノア・マンデルブロート Benoît B. Mandelbrot(1924-2010)らのフラクタル幾何学模様をはじめとするリゲティ世代における音楽以外の非常に様々な分野からの要素までもが加わる。それらについては第 2 章の演奏法考察の項で順次、触れていこう。

1.3 リゲティ《ピアノのための練習曲》の歴史的位置づけ

練習曲の変遷について言及してきた第 1 節からの流れを受け、第 2 節ではリゲティの練習曲の成立過程が明らかになったわけだが、ここでは過去と現在の時空の狭間でリゲティの練習曲がどのような位置づけにあるのか考察しよう。

リゲティの練習曲は彼自身も認めているように、現代における音楽以外の様々な分野からの影響を受けつつ、しかしながら 20 世紀音楽における「前衛的」、「伝統的」という枠組みはもとより、「ポスト・モダン」という枠組みにも当てはめることはできない。長木氏は以下のように述べている。

セリーを遇したこの方途を彼はクラスターでも偶然性でもミニマル音楽でも変わらずに踏

¹⁸ ミュンヘン音楽大学とハンブルク音楽大学で教鞭をとるピアニストでリゲティ練習曲第 1 巻の初録音ピアニストでもある Volker Banfield 教授によると、このホルン・トリオを演奏した際に、リゲティ本人にこのバス・オスティナートを練習曲に使ってみてはと提案し、リゲティがその提案を受け入れた結果がこの練習曲第 4 番であるとのことである(2013 年 7 月 3 日、筆者との談話による)。

襲したのである。彼自身が一番乗りした手法はないし、誰かの発明品に一番最初に反対したという形跡もない。むしろ、一番先に反対したひとに、もう一度反対して異を唱える方が、彼の性に合っていた。「アンチ・アンチ」、それが周回遅れの周到な戦略であり、哲学でもあった。¹⁹

リゲティが吸収し、練習曲をはじめとする作品に反映させた彼の関心事は、ただ表面的なことに過ぎず、音楽そのものはアフリカ音楽の模倣でも、他の作曲家の作曲技法の踏襲でもなく、リゲティ自身の言葉による音楽であることは言うまでもない。リゲティは既存のものを再発見するだけでなく、あたかも、元々リゲティ自身のものであったかのように、彼自身の鋭敏な感覚と独自の視点でそれらを新たに発見するのである。長木氏は以下のようにも述べている。

「前衛」ということばに目がくらんだ 20 世紀の西洋芸術音楽が、ひたすら先頭を走り続けることによって見落としてきたもの、それは同じ前衛のレースに参加しながら、周回遅れを決め込んだリゲティがこぼさずに拾い上げたものだ。(中略)その音楽は難解であるとともに平易、理詰めであるとともに感情的、緻密であるとともに融通無碍。きっとそこにこそ、ほんとうに「わかりやすい」現代音楽というものの可能性があるにちがいない。²⁰

これはまさにリゲティの練習曲の概要を表した言葉であると筆者は考える。リゲティの息子であるルーカス・リゲティ Lukas Ligeti は以下のように述べている。

父の作品の最も傑出した特色はおそらく、音楽的な関心とコンセプチュアルな革新とをいかに融合させたか、という点にあります。(中略)父が普通では考えられないほど偏見と無縁で、強い探究心をもっていたこと、そして、自身に対して最高レベルの独創性と自己表現を要求しながら、決して伝統との結びつきを軽視しなかったことでしょ

¹⁹ 長木誠司「リゲティ〜リマスター・アンド・コマンダー」、東京フィルハーモニー交響楽団 第 73 回東京オペラシティ定期シリーズ、2012 年 10 月 18 日、コンサート・プログラム、9 頁。

²⁰ 同前。

う。²¹

つまり、古今東西、時空を越えた様々な要素を取り入れつつも、西洋人が持つ伝統的な音楽的感覚、西洋人が生まれながらに持つ音楽を聴きとる耳を意識しつつ、それをいかに越えるか、いかに自身の世界を開拓していくかということを常に意識した作曲家であったといえよう。そして、彼の練習曲においては、練習曲という媒体、人間の手指、ピアノという楽器のもつ固定観念からいかに自由になるか、その方法の一つとして、非西洋的な領域、音楽以外の分野からの様々なヒントを得て作曲したとも考え得る。過去と現代からの産物をリゲティ独自の視点と感覚で取り入れ、ピアノという楽器、奏者の手指に適したものにしたものがこの練習曲である。結果として、《ピアノのための練習曲》の中に存在する新しいテクニック、音楽的響き、リズム構造など、今まで何となく存在はおぼろげにありつつも、誰も形として表してこなかったものを我々は発見することが出来たのだ。まさに、この練習曲は現代において、練習曲という媒体において先駆的な作品と言えるのではないだろうか。

しかし、一方でリゲティは 19 世紀に代表される作曲家、ショパンやリストのような作曲家兼ピアニストではなかった。リゲティはあくまでも、作曲家と演奏家が分業してしまい、作曲家優位で楽譜が絶対的な権限をもつ 20 世紀後半に生きた作曲家であることは否めない。リゲティは彼自身、「基本的な事項は私の頭のなかで部分的に決められているだけで、ある程度ピアノの性質に委ねられている」²²と書いており、「ユートピア色が強い作曲家」²³でもあるが故に、この作品において彼の求めた理想と、ピアノという楽器、そして奏者の技巧的側面における限界には多少なりとも溝が生じる。そこでいよいよ次の第 2 章では、この作品を一奏者の視点から見た場合、技巧面や音楽表現の観点からどのような問題が浮き彫りになるのか、問題点を提示しながら、奏法の一見解を曲ごとに考察していこう。

²¹ ルーカス・リゲティ「わが父、ジェルジ・リゲティ」、東京フィルハーモニー交響楽団 第 73 回東京オペラシティ定期シリーズ、2012 年 10 月 18 日、コンサート・プログラム、10 頁。

²² リゲティ、前掲書、6 頁。

²³ Volker Banfield(脚注 19 参照)の言葉(2013 年 7 月 3 日、筆者との談話による)。

第 2 章 《Études pour piano》全 18 曲の演奏法考察

第 1 章の 1.2 では、どのような経過を経て《Études pour piano》に辿り着いたのか、その過程を追った。いよいよここ第 2 章では、この作品の作曲技法に関して考察が行われている先行研究では取り上げられることのなかった、演奏の現場への実践編としての演奏法を考察していく。私は、演奏する際の身体の適切な運動、身体感覚というものを我々奏者の経験知らないし暗黙の領域とされている内的プロセスと共鳴させたい。要するに形而上学的、机上論的ではなく、作品を奏者の身体でどのように音にするか、リゲティのこの作品を演奏する際の身体運動の在り方、この作品で繰り広げられる運動感覚を探求していく。

18～20 世紀の作曲家の遺した多くのピアノ作品において、音楽学研究者、作曲家、ピアニストが研究した、いわゆる演奏解釈に関する書物を私たちは手にすることができる。それらの書物では、各作品における「作曲家の生い立ち」、「作品に関する背景」、「指使い」、「テンポ設定」、「強弱記号の解釈」、「タッチの問題」等の考察と提案が多くを占めている。リゲティの《Études pour piano》は、内部奏法や特殊奏法を用いる作曲家が多い現代の中で作曲された時代的に新しい作品であっても、「鍵盤を指で弾く」という純粋な奏法のみで全曲を作曲しており、前章のリゲティによる言説の引用にも見られるように、テクスチュアや音楽的なアイデアにおいて、18、19 世紀に活躍したリゲティ以前の作曲家からの継承的側面が見受けられる。もちろん、リゲティの独自の音楽語法、つまり新規性も存在しており、これら 2 つの側面の共存が見受けられる。

したがって、この作品の演奏法を考察する際に言及する項目として、従来のいわゆる解釈本で扱われてきた項目を念頭に置き、その上でこの作品における新規的面までも補えるよう、各練習曲に作品の演奏解釈として鍵となるポイントを項目として立てた。各練習曲はそれぞれ多種多様に異なった個性を持つので、当然、演奏解釈となる重要ポイントも異なる。それでは、早速、第 1 番から考察していこう。

——第 1 卷——

2.1 Étude: 1 Désordre (無秩序)

リゲティは全 18 曲から成る練習曲の、この第 1 番からすでに独自の世界を創り上げている。それは壊れた機械のように聴こえる左右のかみ合わないズレたリズム、つまりポリリズムの作曲技法が作曲のコンセプトであり、これはこの後に続く練習曲にも通じる。リゲティの練習曲はショパンやリスト、ラフマニノフやドビュッシー等の作曲家の練習曲同様に、番号が進むにつれて難易度が上がっていくという風には順番立てられていない。リゲティの練習曲は先にも述べたようにポリリズムやヘミオラによるリズムの複雑なテクスチャーが特徴的であり、リゲティ自身が各曲の冒頭で注記を設けているように、ほとんどの練習曲において小節線や拍子は意味を成さない。しかし全 18 曲中、ほとんどの練習曲は小節内の音数が揃っており、その場合はいくつかの段階を踏めば、いくら複雑なテクスチャーとはいえどもそれに慣れることは可能である。一方で、拍子記号も無く、各小節内の音数がまばらな場合、これは非常に厄介である。第 1 番の練習曲からそれはすでに始まっており、それが難しさの大きな原因の一つとなっている。¹ リゲティの練習曲に初めて取り組む者が、いきなりこの第 1 番から始めた場合、抵抗を感じてしまうのは必至であろう。

ところでこの練習曲のその他の特徴は、非常に長いスパンにおいて成されるダイナミックの漸次的な変化である。この特徴はリゲティの他の練習曲にも頻繁に見られる要素なので、まず第 1 項目として詳細に考察しておこう。ダイナミックはペダリングやタッチ等の要素と共に影響し合うので、後に続く項ではこれらについても言及していこう。又、タッチについての考察はフィンガリングとも関係してくるのでこの練習曲の最後の項ではフィンガリングの考案も行なった。

では、これらの要素を支柱としてこの練習曲の演奏法を考察していこう。

2.1.1 ダイナミックの表示とその考察

まず、曲の冒頭から終わりまで、どのようにダイナミックが変化していくのか追っていこう。

>+fそして p が *sempre simile* の状態が 4 頁に亘って永続的に続いた後、*cresc. poco a poco* が 4 段に亘り、ff に至るが、*piu cresc.* がまた更に 2 段続き fff に達するが、*cresc. molto* がまだ 1 段あり、最終的に sfff に達する。約 4 頁に亘って音量の変化無しに、緊張感を維持させていき、更に長距

¹ この例として、第 1 番の他には第 3 番、第 16 番、第 17 番、第 18 番が挙げられよう。

離に亘って漸次的に音量とエネルギーを高めていくその到達地点が ff の音量を凌ぐ sfff である。f、ff などのディナーミクの指示は到達を意味するのではなく、長期的に *cresc.* がなされ、sfff に至るまでの道しるべであり、奏者は音量を計算して段階を作っていかなければならない。

ここまでで注目すべき点はもう 1 点あり、それは 4 頁目の最下段 *cresc. poco a poco* が始まる前から見られる現象である。リゲティはこの 4 頁目の最下段で初めて *cresc.* という文字を書いているが、その前からアクセント+f の音、つまりリゲティが言うところの「メロディー」²にあたる音の数が次第に増加していることである。当初は内声にあたっていた旋律がいつの間にかメロディー部分に変わっており、リゲティが言葉で *cresc.* と表記していないのにも関わらず、この「メロディー」の音を増やす書法によって自然と音量は増しているのである。この現象の始まりは 3 頁目 4 段、右手に出てくる単音 D である。それまでオクターヴがメロディー部分を司っていたが、ここから、次第に内声であった単音にもアクセントがついてメロディー部が変わっていき、5 頁目ではほとんど全ての音にアクセントがつき、メロディーを司る音の数が増加していく。オクターヴは当然 2 音から成っており、単音と比較してアクセントも付けやすいので、単音+アクセントの音がオクターヴに比べて弱くならないよう、強靱な打鍵が必要である。

ここまで、非常に長い距離でエネルギーを高めてきたのにも関わらず、しかしながらその後わずか 2 音で *sub. mf* 行い、そして何も無かったかのように当初の >+f、p が *simile* で 4 段続く。ここから注目すべき点は、前半にはなかったオクターヴではない重音、そして和音の登場である。前半でオクターヴ+アクセント、単音+アクセントでメロディー部を司っていたが、後半ではそれが重音、そして和音に代わるのである。その後 *Dynamic balance* の指示として、*the right hand plays somewhat stronger than the left one, so that by the end of the study the accented chords in both hands sound equally loud. Gradual crescendo untill ff, then fff (the right hand always being more prominent), the quaver figures gradually become mp, then mf* との指示がある。リズムとメロディーを活かす為のアクセントの活用がありながら、音量を増していく。前半は 1 回目の頂点へ向けて左は低音へ、右は高音へ音域は広がりそれまでの最高音、最低音に達しディナーミクも sfff になったが、2 回目は曲の終止に向けて左右共に高音の方へ向かい、漸次的に音量も増すのだが、1 回目が *cresc.* の連続で全体的に音量を増していくのに比べ、ここ 2 回目では上記のようにより詳細に指示されている。リゲティの指示によれば、右手は常に左より強く(ピアノという楽器の持つ高音の音色を活かすためと思われる)、アクセントは次第に音量を増して ff、fff となるが、8 分音符は mp、mf となっていくよう

² Play the melody legato in both hands とリゲティは楽譜の注釈で melody という言葉を用いている。

にとのこと。要するに漸次的に音量を増していくのだが、常に音量バランスを階段形式にコントロールして欲しいと解釈できる。しかし、この指示は一見すると詳細に感じるが、**Gradually use rather more pedal** とあるように左右とも近い音域で音を鳴らし、高音付近でペダルを多用する中で旋律を浮かび上がらせるのは難しいので、実に自然で理に叶っている必要不可欠な指示である。

この作品は楽譜を一目見ただけだと、常に不規則なリズムパターンを繰り返しつつ、しかしその譜面は変化に乏しく感じるが、楽譜をよく観察し音にすることによって、テクスチャーが音量とともに漸次的に変化し、演奏者と聴衆はその変化をにわかに関心を感じ取ることが出来る。トランスミュージックのような脳内の幻覚的感覚を刺激するリゲティの音楽の魅力がダイナミックという表現手段の一つにおいても顕著に見られる。奏者はこのダイナミックの漸次的な変化を美しい数学のグラフのように音で表現したい。それには、奏者と楽器の持つ最大音量の限界をまず知る必要があるだろう。聴衆にあたかも「いつの間にか音量が増加し、最大音に到達していた」という感覚が残るように、変化の瞬間や過程を悟られずにじわじわと行う必要があるだろう。

2.1.2 ペダリング

前項ではリゲティのダイナミック指示を考察したが、次に奏者はこの指示されたダイナミックをタッチとペダリングと関連付けて奏する必要があるだろう。

ペダルに関してリゲティは作品冒頭に **Use the pedal sparingly throughout.** (初めから終わりまで控えめにペダルを使って。)と書いており、6 頁下段から **Gradually use rather more pedal** の指示がある。リゲティのこの前半と後半におけるペダルに関する指示における文章の言葉の使い方の違いから、前半と後半でコントラストをつけるねらいがあることがわかる。指示通りペダルの使い方を変えると終始無機質的に不規則なリズムパターンが続くように感じるこの楽曲に自然とメリハリがつく。後半のペダルを多用した響きの帯を活かすために、前半ではリゲティの指示通りペダルは極少なくする。リゲティは冒頭注釈に **Play the melody legato in both hands** と書いていることから、基本的には左手のメロディーにあたる $> + f$ のユニゾンに合わせてペダルを踏むとアクセントペダルの効果が出て都合がいい。同時に、リゲティが言うように、ユニゾンがメロディーとしてレガートにつながって聴こえるようになるだろう。しかし、音の濁りを防ぐ為、ペダルを踏み込む深さはハーフか 3 分の 1 に留めておく必要があり、なるべく音価分はしっかり指でおさえ、極力指によるレガートを心がけたい。これらユニゾンの音価は不規則で様々なように見受けられるが、手の運びに非常に理に適った音価として指定されていることが、指使いを考察する際に明らかになる。フィンガリングに関しては後の項目を

参照されたい。

2.1.3 アーティキュレーションとタッチ

ここではスラーが施されているいわゆる内声におけるタッチについて詳しく言及していきたい。

スラーは書かれているものの、内声におけるこのスラーの指示はグルーピングとして捉えられる程度におさめて、レガートとして考える必要はないだろう。曲の冒頭に書かれた *vigorouso, molto ritmico* が、この楽譜を持たず、この指示があることを知らない聴衆にも感じられるよう、メロディーラインのリズムだけでなく、一音一音そのものの躍動感も感じられるよう内声のタッチも俊敏に、活き活きと表現したい。その為に、オクターヴを弾く 1 と 5 の指に挟まれた内声を弾く指は、鍵盤の底まで押し込んで重たい響きになることを避けなければならないが、ここでもう一度リゲティの言説を思い出したい。

ひとつの作品をピアノに適したものにするためには、触覚による捉え方が音響面の捉え方と同程度に重要だ。それゆえ、私はピアニスティックに思考した4人の偉大なる作曲家、スカルラッティ、ショパン、シューマン、ドビュッシーの助けを借りた。ショパンのような旋律のねじれや伴奏音型はそのままの形では登場しないが、触覚的な形としては、筋肉への連続した負荷として感じられる。うまく作られたピアノ作品は肉体にとって喜びでもあるのだ。³

この言説の中に登場する4人の作曲家の作品から想像できるピアニズムはそれぞれに異なり、この4人が同じ種類のピアニズムであるとは言い難い。しかし少なくとも、この第1番の練習曲のリゲティのテクスチャーは、スカルラッティ、ドビュッシーの作品の中のいくつかの作品のテクスチャーに共通する点が見られる。スカルラッティのいくつかの鍵盤楽器のためのソナタ、それからドビュッシー《前奏曲第1集》の〈野を渡る風 *Le vent dans la plaine*〉、《前奏曲第2集》の〈妖精たちはあでやかな踊り子 *Les Fées sont d'exquises danseuses*〉（譜例1）、〈花火 - *Feux d'artifice*〉（譜例2）等の音価の短い音の連なりからなる音型では、個々の音の輪郭を溶かし、音の集合体からなる音響を作る。

³ リゲティ、ジェルジ「練習曲集について」(Görgy Ligeti. “Études pour piano.”)、長木誠司訳 《ピアノのための練習曲第1巻、第2巻、第3巻》 Pierre=Laurent Aimard 『György Ligeti Edition3—Works for Piano—』東京:ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル:SRCR-2130(CD) 1996年録音、1997年発売、6頁。

譜例 1 〈妖精たちはあでやかな踊り子〉

IV...

Rapide et léger

Musical score for Example 1, measures IV... The score is in 3/8 time, key of B-flat major. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The tempo is marked 'Rapide et léger'.

譜例 2 〈花火〉

XII...

Modérément animé
léger, égal et lointain

Musical score for Example 2, measures XII... The score is in 4/8 time, key of B-flat major. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The tempo is marked 'Modérément animé' and 'léger, égal et lointain'.

これらにおいては個々の音が大切なのではなく、隣り合う音同士が重なり合う響きのテクスチャーと認識して、聴覚上、溶け合って聴こえる為には、できる限り速く演奏されなければならない、そのために左右の各々の5本の指の動きは狭い音域内に限定する必要がある。これらの部分を奏する際、その音の連なっているグループ全体が手の平で同時に掴めるポジションに手を置いて、その場所の鍵盤に触れ、そのグループの音群・音魂を捉えるという感覚を使う。その音群・音魂のグループの中の音は一つずつ粒として存在するといったイメージであり、一音一音明確に指を完全に独立させて打鍵するというよりは、一粒一粒は響きの帯を形成するための存在であるというイメージを持つと、

指が自然と鍵盤に吸い寄せられる感覚となり、弾き易くなる。これをリゲティの第 1 番の練習曲の内声を奏する際に応用すると以下のようなになる。この作品においては音の連なるグループというより、すでにユニゾンが各グループに配置されているので自動的にポジションが決まり、内声の音もこのユニゾンの範囲内にすでに限られている。まるで和音を弾くときの様な感覚で鍵盤を捉えることができる。内声は一つ一つ指を垂直に上げて正確に打鍵するというよりは、鍵盤に指を密着させた状態から打鍵し、鍵盤を押す瞬間よりも上げる瞬間に集中した方が、コントロールが効き易く、また素早く奏することができる。

2.1.4 フィンガリングについて

リゲティは 4 分音符、付点 4 分音符、2 分音符の違いを書き分けている。一見、規則がなく複雑に感じるが、実は音価分をしっかりと指でおさえ、極力指によるレガートを心がけようとする、これらユニゾンの音価は、手の運びに非常に理に適っている。これらの音価に即し、ユニゾンによるメロディーラインがレガートによって繋がられ、内声が前項で言及した一つの音群として捉えられるように指使いを考察した。以下に楽譜を用いて指使い案を記載する。(楽譜 1)

楽譜 1

dédiée à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

*) Use the pedal sparingly throughout.
 Play the melody legato in both hands.

Unauthorised copying of music is forbidden by law,
 and may result in criminal or civil action.
 Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich
 verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.

*) Stets sparsamer Gebrauch des Pedals.
 Die Melodie in beiden Händen legato.

2.2 Étude: 2 Cordes à vide(開放弦)

ドビュッシーを思わせるような響きが特徴的なこの練習曲のタイトルは、この作品全体が5度音程から成り立っているところからきている。5度音程を2つ積み重ねると9度の音程ができるが、オクターヴ(8度)のための練習曲が一般に多数存在する中で、オクターヴの範囲を越えた音程の9度を広げたまま、柔軟な奏法でレガートにつなげることを両手に課す練習曲は皆無に等しい。この練習曲のスコアを眺めると、まず長さの異なるスラーの多さが目立った特徴となっていることに気付く。このスラーはこの練習曲においてどのような意味を成しているのか、まず2.2.1で考察を行いたい。又、ディナーミクの表記の仕方においては第1番の練習曲との相違が感じられるだろう。ディナーミクはこの第2番の練習曲の *tenero*⁴な雰囲気を表出し得る要素の一つとなっているので注目すべきだろう。そして、この練習曲の雰囲気の大きな特徴は何よりも5度という音程が表している。この音程が持っている特長は一体何であろうか、2.2.3で説明していきたい。

2.2.1 <>とスラー、*rubato* の関係

まず、曲全体へのリゲティの指示である *Andantino rubato, molto tenero* に注目したい。計3巻全18曲の中で比較的落ち着いたテンポで奏されるいわゆる緩徐の性格を持つ練習曲はこの第2番を含め、5曲あるが⁵、この中でこの第2番と第16番の2曲のみ、*rubato* という語が与えられている。この第2番と第16番の大きな特徴はスラーの架かり方にあるといえるだろう。第2番は各スラー内の音数もそれぞれ異なり、まるでモーツァルトの作品におけるオペラの会話を模倣した様なイントネーションを意味する種類のアーティキュレーションと見て取れる。一方で第16番はアーティキュレーションというよりも、よりスラーの要素の方が強いが、この作品に関しては後の項で言及する。いずれにせよ、スラーと、冒頭より3ページ目第22小節目まで多用されている<>、そして *rubato* という音楽用語に注目すると、この練習曲における音楽的解釈が浮き彫りになるだろう。

多用されている<>の記号は、ディナーミク上の解釈となるクレッシェンド・デクレッシェンドだけを意味するものではないと考えられる。話しは少し逸れるが、私達がショパンの作品を演奏する際、非常に大切にセンスを問われるものとしてルバート(アゴーギクとも言う)が真っ先に挙げられるが、ショ

⁴ リゲティによる冒頭の表記より。

⁵ これらの練習曲は各々基本となる音価は異なるものの、全て *Andante* と指示されている。第2番 *Andante*、第5番 *Andante*、第11番 *Andante*、第15番 *Andante*、第16番 *Andante*。

パンにおけるルバートと彼が譜面に書き残した<>は非常に強い関係がある。ここで具体的にこのことに関して紙面を割くことは避けるが、簡単に言及すると、<>は単に音量を膨らまして萎ませる意味だけではなく、音の持つ推進力、または流れの方向性、簡単に表現すれば矢印記号とも解釈できるのである。ショパンが<と書き表しているときは前へ進み、>のときは丁寧に時間をとる、といった具合である。この記号を上記の様に解釈して演奏すると、自ずと音楽が流暢になり、至極自然なルバートが表現できるのである。話しを元に戻してリゲティの第 2 番についてだが、この作品における<>の記号も同様の解釈が可能である。11 小節目まではスラーと<>が必ずしも一致しているわけではないが、12 小節目以降は 24 小節目にかけて次第にスラーの長さも短くなっていくので、<>の表現、つまり上で言及したようにルバートが表現できる間隔も短くなっていき、慌ただしい雰囲気となる。そしていよいよ 25 小節目から *poco stringendo* が始まるのだが、25 小節までは以上のようにスラーと<>の記号とリゲティが曲全体に指示した *rubato* を関連させると、この 25 小節の *poco stringendo* が自然な形で始められるのである。

以上、スラーとルバート、ダイナミックの関係について述べたが、スラーの解釈は第 1 番の練習曲と同様に視覚的なグルーピングのための表記とも解釈できる。特に 20 小節目までは、スラーの最初の音に必ず 4 分音符が書かれ、これが響かせたい音として強調され⁶、この音を起点とするグルーピングと捉えられる。しかしながらリゲティが *dolce espr.*, *semple legatiss* と書いているように、このスラーはグルーピングと同時に当然レガートの記号ともいえる。ただ、第 2 番のようなテンポが比較的に遅い曲において、グルーピングとして解釈する上で注意しなければいけない点がある。それは、リゲティの特徴であるポリフォニックな書法、言い換えれば左右において「ずれ」が生じているので、グルーピングを意識してしまうと右手におけるスラーをグルーピングとして意識してしまうあまり、左手もつられてしまい、左においてスラーの途中の音であるはずなのに、右につられてアクセントがついてしまい、途切れ途切れになってしまう危険性があるのだ。これは勿論逆パターンにおいて(右手が左手につられる)も同様である。この練習曲を始める段階では左右各々を頭の中で整理して聴覚を個々に働かせ、聴き弾き分ける集中訓練が要されるが、その訓練に慣れてくると運動感覚が付随し、特に意識しなくても自然に聴き弾き分けられるようになってくる。⁷

⁶ 筆者はこれをメロディーと解釈することに抵抗を感じる。なぜなら、第 1 番のエチュードにおいてリゲティはこの種類の音をメロディーと書いていたが、第 2 番においてはそのような記載がないため。

⁷ ポリフォニーの練習としてピアノを弾く者は初期段階でバッハの 2 声、3 声を学ぶがそれを習得している者であれば、この第 2 番の練習曲はさほど難曲とは感じられないだろう。

2.2.2 ダイナミクの考察

練習曲第 1 番に比べると漸次的に音量が増す部分は 24 小節目～26 小節目、27 小節目～29 小節目の 2 回でどちらも短い間隔である。しかし 1 回目の頂点が *fff* であるのに対し、2 回目の頂点は *f sonoro* であることに注意すべきであり、これは音高に比例しており理に適った現象である。漸次的か否かという点では、この練習曲に関してはリゲティが強弱設定を繊細に書き込んでいる。11 小節目からはリゲティが *p* と *pp* を交互に書き込み、*pp* のときは 5 度の重音で遠くで鐘が鳴っているようなキャラクターを与えている。又、コーダ(32 小節目～)は *mf*、*mp*、*p*、*pp* と詳細に書き込んでいることから、この曲ではダイナミクは強音より弱音に注意を払う必要があるといえる。特に 32 小節目左手には *ppp* が出てくるので、全体的に *p* を弾く際に弱くし過ぎないように気をつけて、弱音レベルの範囲を広くとっておく必要がある。32 小節で *ppp mormorando* の指示があるが、これはドビュッシー《練習曲 第 2 番 3 度のための》にも見られる。これは 3 度音程をモチーフにした練習曲だが、リゲティのこの練習曲は 5 度音程、いずれにしても音程を素材に扱った練習曲であり、リゲティのドビュッシーに対する共感が見受けられる。音程については次の項で詳しく言及しよう。

2.2.3 5 度音程

音程を素材として練習曲を作曲する作曲家が多い中、リゲティはこの第 2 番においてのみ、この音程に注目して作曲したようだ。それゆえ、この練習曲において、リゲティが「音程」という要素をどのように考えていたか考察することは意義深いことであるといえよう。

この練習曲は冒頭から終わりまで、どこを切り取っても、ほとんどの隣り合う音、重音が全て 5 度音程で成り立っている。この作品のタイトルを見れば想像するに難くないが、つまり、作曲技法における基本素材が 5 度音程なのである。音楽において、「メロディー」、「リズム」、「ハーモニー」は改めて言及するまでもない 3 大要素である。しかしそれ以前に忘れてはならないのが「音高(ピッチ)」や「音程」であり、メロディーやモチーフを形成するための、非常に重要な素材であり、作曲家にとってイマジネーションの出発点でもある。特にモチーフを司る「音程」は、楽曲全体から比較すると虫眼鏡で覗かなければ見えない様な小さな存在であるが、それが基本単位となって、積み重なり、楽曲へと発展していくと言えよう。また、「音程」は、作曲家にとっての重要な作曲素材であるだけでなく、奏者にとっても、テクニックに関する諸問題を左右する鍵となっている。それ故、練習曲においてとりわけ重要視されてきたのである。鍵盤楽器においては指の開き具合によって音程の幅が決まる

が、その感覚を身につけるために膨大な練習曲が存在する。重音となれば、開いた2音の縦のラインを揃えて同時に弾くという奏法がテクニックの課題となる。これらは鍵盤楽器奏者が必ず通過しなければならないテクニックの関門だ。弦楽器においても音程の為の練習曲は無数に存在するが、弦楽器奏者の場合、各自の聴覚を頼りに正しく美しい音程を自らつくっていかねばならないという使命がある。このことから、弦楽器奏者は鍵盤楽器奏者よりも音程に対する感覚が鋭敏といえるかもしれない。つまり、指のコントロールと同時に音程感覚に対する聴覚も非常に重要になる。この点においては、正しく調律されているか否かは別として、鍵盤楽器奏者は音程が既存の鍵盤を弾けばいいのだから非常に幸運である。いずれにせよ、「音程」とテクニックは相互に関連しているのだ。その「音程」の為の練習曲を書いた作曲家は、ツェルニー Carl Czerny (1791-1857)をはじめとしてショパン、スクリャービンなど様々な作曲家が挙げられるが、ドビュッシーや、ラウタヴァーラ Einojuhani Rautavaara (1928-)、オアナ Maurice Ohana (1914-1992)、カプースチン Nicolai Kapustin (1937-)等は「音程」にこだわりをもって、奏者の為、そして作曲家自身の音程の素材を用いた作曲の為とも言える練習曲を書いた。⁸

5度音程に関しては、元来、平行5度の使用禁止という作曲上のルールがあり、音楽史に名を残している19世紀までの作曲家たちはこれを守り続けてきた。しかし、ドビュッシーはそれまで禁じられていた平行5度を作品の中に多用し、ルールを打ち破った。それどころか、完全5度の響きを曲中で活かし、響きの可能性を広げ、新しい音世界を創造した。他の作品においてはこっそり、否、堂々と5度を使用していた型破りなドビュッシーであるにも関わらず、「5度のための練習曲」を作曲しなかったことは興味深い事実である。しかし、20世紀後半頃から、先の作曲家達が練習曲において5度を使用し、「5度のための練習曲」が公の場に発表されるようになった。リゲティに至っては、この第2番において〈開放弦〉というタイトルを用い、5度音程に対するかつての抵抗を微塵も感じさせず、まるで5度の響きを戯れさせるかのようにこの素材を大いに活かして練習曲を創作した。

この作品の興味深いのは5度の積み重ね(5度+5度)で9度の音程を創り、5度と同時に9度の響きの魅力も加えたところである。言い換えれば、これは5度音程の持つ響きの新たな可能性の発見であり、新規性ともいえる。また、9度の、今まであまり聴き馴染みのない比較的新しい音程を

⁸ 参考までに各音程を多用した練習曲を以下に挙げる(タイトルに含まれる《練習曲》は省略する)。

3度:ショパン op. 25-6、ドビュッシー 第2番〈3度のための〉、ラウタヴァーラ〈3度〉

4度:ドビュッシー 第3番〈4度のための〉、ラウタヴァーラ〈4度〉

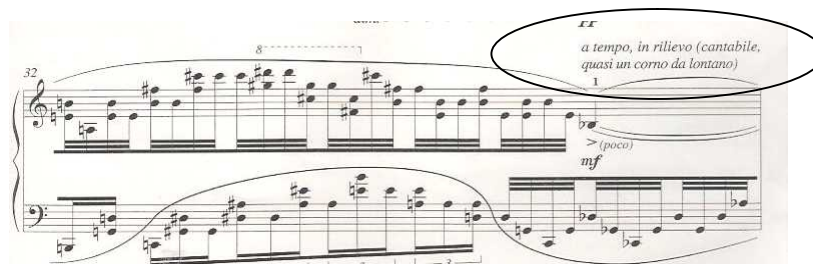
5度:スクリャービン op. 65-3、ラウタヴァーラ〈5度〉、オアナ〈V〉

6度:ショパン op. 10-10、op. 25-8、ドビュッシー 第4番〈6度のための〉、スクリャービン op. 8-6

8度:ショパン op. 25-3、op. 25-9、op. 25-10、ドビュッシー 第5番〈オクターヴのための〉、スクリャービン op. 8-3、op. 8-5、op. 8-9、プロコフィエフ op. 2-4、ボルトキエヴィッチ Sergei Bortkiewicz (1877-1952) op. 29-7 など。

テクニックの視点からみると⁹、指をオクターヴ(8度)より広げることによって、指と指の間、手首の柔軟性を強化させる練習にもなり、広い音程でのレガートの練習にもつながる。これらは、今までの膨大な練習曲において、どの作曲家も課題にしてきた要素だが、9度の音程そのもの自体が斬新な上、この広い音程間におけるそれらの課題は、今まで存在せず、テクニックの新たな開拓といえる。

ところで、5度音程を器楽全般で考えた場合「ホルン5度」という言葉があるように、多くのオーケストラ曲において、この美しい響きが用いられる。これはバルブが無く、倍音列で吹くナチュラルホルンの時代から愛されている響きである。「ホルン5度」の完全5度に達する重音による進行はこの練習曲には見られないが、ホルンで奏でられる「5度」の美しい響きのイメージと、ピアノによる単音の5度音程、重音の5度がリゲティの頭の中でリンクし合い以下のような記載が見られるのは単なるこじつけでは無いだろう。32小節の指示、*quasi un corno da lontano* がそれを表している。



その2小節後には *eco I*、*eco II* との指示がある。



⁹ これまで出版された中で、9度を多用した練習曲は筆者の知る限りではスクリャービン作曲の op. 65-1 一曲のみである。

タイトルにある「開放弦」、そしてこの「ホルンの模倣」からもわかるように、リゲティはこの作品においてニュートラルで自然な響きの世界を目指したといえよう。そして、それらをピアノという楽器で行うことによって、ピアノの新たな響きの可能性までもも彷彿させたのである。

では、5 度音程に関するテクニックと運指の関係をどのように探求すべきであろうか。鍵盤楽器奏者が、どんな作品に用いられるものでも、重音を弾くときに心がけることは、どの音も同時に揃えて弾くことと、バランスをとることである。ここでは、いかに聴覚を使うかが鍵となる。例えば3度の重音であれば、例外を除いて、より上の音(ソプラノ)が聴こえるように響かせる。4度や5度であれば、その作曲家が硬質な響きを求める場所において使用されることが多い音程である為、指を立てて、外声も内声も同等に聴こえるように響かせるだろう。6度という音程は非常に表情豊かな音程であるから、内声(これを司る指は大抵親指であることが多い)が硬くならないように、柔らかく響かせると6度が美しく響く。いずれも聴覚を頼りに成されることである。第2番の冒頭においては、重音ではなく、単音によるラインと捉えることが出来るので旋律として捉えるのだが、ここでも重音の時と同じように聴覚のはたらきが必要となる。弦楽器奏者が聴覚を頼りに、指の間隔を適切に広げたり狭めたりするように、この作品においても、聴覚を使って音程感を創っていく。一音鳴らした後に弾く音を、その前に弾いた音より弱すぎたら同じ音価の音として聴こえない。また、後に弾く音が強すぎてしまうと、今度は音程感のない2音になってしまう。鳴らした音をきちんと耳で聴いて、後に続く音を適切な音量で弾くことは、大切であり、5度音程を美しく響かせることにつながる。運指を考える際には、聴覚と指がコントロールできることが最善策であろう。

リゲティが冒頭に *dolce espr., semple legatiss.* と書いてあることも忘れてはならない。しかし、どんなに手が大きく、9度が楽に届く人であろうとも、人間の片手が5本指である限り、この左手の音型を完全にレガートで弾くことは不可能であろう。

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

p

m.s.

(with much pedal)
(con ped.)

5

つまり、この場合、指によるレガートよりも、聴覚を使い、響きでレガートにする方法をとるのである。言い換えれば、レガートに「聴こえるように」弾くのである。

第2番においても他の練習曲同様にリゲティ独特の複雑なポリフォニーの存在が随所に見られるが、この作品においては鍵盤楽器におけるポリフォニーの先駆者である J.S. バッハを更に遡り、それ以前のグレゴリオ聖歌におけるアイディアと通じ合うと筆者は考える。この第2番において、先に記したドビュッシーにおける平行5度の使用に関して補足するなら、グレゴリオ聖歌がその当時、モノフォニーからオルガヌムに変遷を遂げた際、平行5度は普通に使われていた。又、小節や拍節は存在しない。この練習曲においても小節線は便宜上のものとなっているが、これは、単なる偶然の一致ではなく、これら二つの音楽が世紀をまたいで通じ合うものといっても過言ではない。ポリフォニーについては、リゲティの練習曲の他の作品の方が、リゲティ独特のアイディアが強く反映されているので、後の練習曲で詳述することにしよう。冒頭で、リゲティは *with much pedal (con ped.)* と書いているが、多用される5度の響きをペダルで溶かし、会場の空気にその響きで満たすイメージで響きを創ると、まさにそれは残響の豊かな教会でグレゴリオ聖歌を聴いているような感覚になるだろう。

2.3 Étude: 3 Touches bloquées (妨げられた打鍵)

膨大な数のピアノ作品が作曲され、同時に様々な作曲家達がピアノの限られた鍵盤の数、10本の指という有限媒体で練習曲を生み出し、それに限界を感じた20世紀の作曲家が内部奏法に着眼し始めた。しかし内部奏法の種類によっては人の手指の油が楽器内部の金属に付着し、ピアノの劣化を早めてしまい、内部奏法の仕方によってはピアノに損傷を与える危険性を孕む場合もある。内部奏法と一口に言っても多様な種類のものが存在するにも関わらず、内部奏法それ全体がそのようなマイナスなイメージを与えてしまっていることは否めない。昨今、コンサートホールは高額なピアノの状態を維持する任務がある故、内部奏法を含む作品の演奏を禁止せざるを得ず、これらの作品の発表の場が少なくなってきたしまっているのは事実である。このような不遇な現代作品とは無縁に、リゲティは内部奏法には関心を示しておらず、ピアノの鍵盤と手指が直接触れ合う純粋な技法でピアノ曲を遺した。そのような伝統的で純粋な方法をベースにしているにも関わらず、第3番のような斬新なアイデアで奏者や聴衆をあっと言わせてしまうところに、やはりリゲティの作曲家としての魅力が感じられる。

この練習曲は《2台ピアノのための3つの小品》中の〈第2番 ライヒとライリーと一緒に自画像(後ろにショパンもいる) Selbstoportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)〉(1976年)で取り入れた「鍵盤ブロック」の手法がそのまま曲全体に用いられている。この2台ピアノのための作品では、2人の奏者による反復音型が徐々に形を変えながらずれていくという構造をもち、主従関係を交替しながら、「鍵盤ブロック」の手法で反復音型を増殖させたり、減少させたりする。では一体、この「鍵盤ブロック」という手法は何であろうか？以下のこの練習曲の冒頭部分を見ても分かるように(譜例1)、左手であらかじめ指定された鍵盤を押さえておく事で、右手を楽譜通りに奏したときに、大きな玉で書かれた音と左手の共鳴音のみが実際には鳴るとい記譜法である。

譜例1(冒頭)

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

“stuttering” / „stotternd“

senza ped. (sempre)

この実際には鳴らないブロッキングされた音を休符で書いても音響的には変わらないのだが、この

記譜法の方が歯の抜けたようなリズムを正確に表現することが出来る。この奏法は、まさにリゲティが楽譜に記した“stuttering(ぎこちなく、どもったように)”の雰囲気を醸し出している。

第 3 番を演奏するにあたって注意すべき点はいくつかある。各ポイントは些細なことなのだが、練習段階でその些細なアイデアを少し加えるだけで弾き易さが大きく変わるだろう。演奏のポイントとなる事柄をリゲティの注記に解釈を加えながら 2.3.1 でまとめて言及していこう。又、このような一般的に馴染みの少ない技法を凝らした作品を聴衆の前で演奏する場合に工夫すべき点が他にある。特に、この練習曲で使われている技法は「鳴らさない音」を含むが、この「鳴らさない音」が「鳴らなかつた音」、又は「鳴り損ねた音」と受け止められぬ様、アプローチの仕方も考慮すべきだろう。

2.3.1 練習段階において—リゲティの注記をもとに—

まず初めに、リゲティが楽譜に書き込んだ注意点に解釈を加える必要があるだろう。リゲティの注釈をここに全て書き込む必要はないので、要約しよう。彼は「大きな丸で書かれた音(実際に鳴る音)と小さく書かれた音(妨げられており鳴らない音)は同じスピードで演奏されなければならない。小節線は視覚の整理に過ぎず、何のアーティキュレーションの意味もないが、各小節の時間的長さは音の数によるものであり、全てが異なる長さになる」と書いている。¹⁰ この注記は一見、当然のことのように感じるが、この注記がなければ私たち奏者は無意識のうちに、これまでに培われた習性・慣習で演奏し、間違った解釈で演奏することになりかねない。

私たちの無意識の習性とは、小節線をパルス代わりに捉えてしまい、それによって各小節を同じ速度で弾いてしまうことである。先に載せた譜例 1 を見てみよう。第 2 小節目は音数が 7 つであり、第 3 小節目は 8 つの 8 分音符から成っているので、リゲティの注記に従えば、この 2 小節はすでに長さが異なる。しかし、先に述べたように、もしリゲティの注記が無ければ、私たちの感覚でこのテクスチャーを無意識に捉え、小節線をパルスの代わりに感じてしまい各小節内を同間隔で弾いてしまうのだ。さらに悪いことに、リゲティの注記があり、以上のことが理屈として理解できていても、小節線を視覚が捉えた際に無意識に身体が反応してしまい、自然に身体内でメトロノーム的なパルスが働き出してしまい、各小節を同間隔で捉え始めてしまう。これを避ける為には練習の段階でしっかり音の数を把握し、全ての 8 分音符が完全に同音価をもつように指に運動感覚として記憶させなければならない。

¹⁰ リゲティは全 18 曲の練習曲の中の幾つかの作品に自ら、「小節線は意味を成さず、視覚上の整理の為に過ぎない」と書き込んでいる。この第 3 番がその初めての例である。

リゲティが書いた注記でもう一つ「大きな丸で書かれた音(実際に鳴る音)と小さく書かれた音(妨げられており鳴らない音)は同じスピードで演奏されなければならない」という注意についてだが、小節線内で8分音符が同じ音価を持つのはソルフェージュ的には当然のことであるし、各小節線内の間隔が音符の数に関わってくることは先にも述べた。しかし、書かれた音が鳴らないと、私たちの感覚ではそれらを速く弾いてしまいかねない。これが私たちの無意識の習性なのだ。例えば、一般的に休符が多い作品、場所では、無意識に実際の長さよりも短く勘定してしまうのが私たちの悪い癖でもあるのだ。

以上のことを避けるために、練習段階では実際には鳴らない小さい音も、大きい音も全て音を出して弾く方法が一番効果的である。特に実際には鳴らない小さく書かれた音を、大きく書かれた音より強くはっきり弾く練習は、聴覚がそれを記憶するので、曲を仕上げる最終段階で実際に音として鳴らさなくても、まるで鳴っているかのように聴こえるようになるのだ。これは一種の錯覚を利用した練習方法である。譜読みの段階においてフィンガリングの考案は不可欠であり、この場合においても初めから両手で弾くのではなく、「妨げる音」、つまり維持される長い音価を外し、「妨げられる音」も鍵盤の底まで弾き、通常のテクスチャーの時と同様に音をきちんと鳴らして運動感覚として弾き易いフィンガリングを見つける必要があるだろう。

又、この練習曲の難所は、「音価の長い妨げる音」が受け持つ、時折、合いの手のように入ってくる単発的な音と、「妨げられる音」を含む半音階のようなスケールのタイミングをぴったりと嵌めるところにある。リゲティはこのタイミングを記す為に点線を敢えて加え、詳細にそのタイミングを指示している。聴取側にはあたかも奏者が不意に、又は即興的に合いの手を出しているかのように聴こえるだろう。しかし、これを書かれた通りに正確なタイミングで嵌めるのにはなかなか苦勞が伴う。これにも先に述べた、「妨げられる音」を含んだ半音階のスケールを全て音を出して弾き、それと合いの手を合わせるという練習方法が効果的である。その後、耳が慣れ始めると、「妨げられる音」半音階のパッセージに鳴らない音が含まれ始めても、聴覚がそれらの音を認識しているので、まるで鳴っているかのように聴こえ、通常感覚をもって弾けるようになり、合いの手のタイミングも掴みやすくなるのである。

以上の練習方法に慣れてきたら、次の段階としてこの練習曲のコンセプトに近づいていきたい。テクスチャーから想像される音の響きも、“*Vivacissimo, sempre molto ritmico*”、“*senza ped. (sempre)*”と書いていることから、この練習曲は乾いた音楽の響きが想像されるだろう。しかし一方でリゲティは *sempre legato* と書き込んでいる。これは、リゲティがピアノという楽器と人間の手指の関係について知り尽くしていることを表していると言える表記である。指が妨げられている鍵盤の上

を巡らねばならないこのテクスチャーは、ただでさえバタバタと手指を無駄に動かしてしまいかねない。その無駄な動きによって、指の鍵盤への命中率が下がり、実際には妨げられていない音までも鳴らずに音が抜けてしまうのだ。しかし、リゲティの記した *sempre legato* を心がけていれば、指の動きは自然と大人しくなり、鍵盤を這う様に正確に捕え始める。そして、無駄な動きが無くなった手指は疲労感も少なくなるので、速いテンポでの演奏が可能となりリゲティの記した *Vivacissimo* のテンポ感に近づくことができるようになるのだ。*sempre legato* は一見このテクスチャーの雰囲気とは相反するかのようであるが、効率的な演奏法を考察する上で非常に大切な指示である。

一方、他の問題点について言及しよう。この半音階のスケールを弾く手と、合いの手を入れながら音価の長い音を維持している手は非常に密接しており、物理的にも妨げ合っている。これを回避する為に、音価の長い音を受け持つ手が左手の場合は右手の下に位置しているの、そのポジションを通常時よりも更に下に構えることを提案したい。右手が音価の長い音を受け持つ時は逆のポジションになるだろう。つまり右手が左手よりも上に位置していることになる。その際は通常よりも高めに構えるのだ。このように手のポジションを工夫することによって両手間に距離が出来、密接し合っている狭い環境でも互いの手を妨げることがない。以上のような手の配置はこの作品以外に、例えばメシアンの《4つのリズム・エチュード》の第4曲目〈火の島 II〉の以下の部分でも応用できる。メシアン自身もこの練習曲に演奏上の注意点として手のポジション間に空間を空けるよう同様の指示を与えている。(譜例3)

譜例3 メシアン 《4つのリズム・エチュード》より第4曲目〈火の島 II〉

The image shows a page of musical notation for the piece 'Vif' by Maurice Ravel, as indicated by the tempo marking 'Vif (♩. = 138)'. The score is for piano and is divided into two systems. The first system starts at measure 92. The upper staff is marked 'staccato' and 'f', while the lower staff is marked 'p legato'. The notation features a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes, interspersed with longer note values. The second system continues this texture. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

長い音価の手のポジションについてここまで述べてきたが、この長い音価を受け持つ手が合いの手の音を入れる際はまた若干の工夫が必要である。なぜなら、合いの手の単発的な音はその長い

音を維持しつつ、幅広い距離を移動しなくてはならないからだ。その際には、長い音を維持している指を支点にし、バスケットボールでいうピボット・ターンのように手首を動かすと大変効率が良い。

2.3.2 パフォーマンスにおけるアプローチ

この練習曲の最大の特徴は「妨げられた音」の存在によって音が抜けて聴こえ、壊れた機械のように音の響きに、意図的にムラを作っていることである。しかし、そのことを聴衆側に説明無しで伝えることは容易なことではなく、この練習曲のコンセプトを知識として持っていない場合は、奏者が何を鍵盤上で行っているのか見当もつかない上に、鍵盤でのタッチがコントロールできず失敗した、と誤解を受けてしまいかねない。鍵盤が妨げられており、それによって音が鳴ったり鳴らなかったり、これが、リゲティが意図的に狙ったコンセプトであり、彼自身が記した音楽による“stuttering”であることを表現し伝える為には、聴衆の視覚に訴えるパフォーマンス的アプローチが考えられる。つまり奏者は、パフォーマンスとして「書かれた音の鍵盤を全て押しているにも関わらず、鍵盤が妨げられていて鳴らない音がある」ということを大袈裟にジェスチャーとして表し、元々の演奏に必要な不可欠な身体動きの中でそれを行うのである。

これは、2.3.1 で述べた「無駄な動きをなくす」奏法と矛盾しているように感じられるだろう。指先では 2.3.1 で述べたように鍵盤を這うように動かしているのだが、パフォーマンスの視点では実践的な演奏法とは違う「演技」も必要なのだ。そこで、2.3.1 で言及した両手間にスペースを置く奏法は、実際に演奏を容易にするだけでなく、視覚を通じてこのコンセプトを説明する助けにもつながる。両手間にスペースを空けることによって、聴衆側に、鍵盤を片方の手で塞いでいることが視覚的に伝わり、その上を片方の手が駆け巡っていることが明らかに視覚的に伝わる。演奏の姿勢も、淡々と事無く弾くのではなく、練習曲のタイトル「妨げられた鍵盤」が表しているように、「妨害されているものに対する抵抗」が感じられるような素振で演奏するのも効果的な方法かもしれない。

奏者は魔術師の様にトリックを使って時折聴衆をパフォーマンスの渦に取り巻くことができる瞬間がある。これは 19 世紀に活躍したパガニーニやリストの時代から続く奏者間における暗黙のテオリーと言えるだろう。この練習曲第 3 番の様な元々のコンセプトが聴衆にわかりにくい作品においては、上記のようなパフォーマンスも視野に入れた演奏法を考える必要がある。

2.4 Étude: 4 Fanfares (ファンファーレ)

この練習曲は、ドビュッシー作曲の『映像』第 1 集〈運動〉と響きあう。ミニマル・ミュージックとまではいかないまでも、〈運動〉で終始聴こえ続けていたオスティナートが、素材の形こそ違うものの、この練習曲でも一貫して聴こえてくる。左手で奏で始められる半音階でもない、全音音階でもないスケールがそれだ。Chen 氏は研究論文の中で、バルトーク作曲の《マイクロコスモス 第 6 巻》〈第 148 番 ブルガリアンリズムによる 6 つの舞曲〉との類似を指摘している。¹¹ また、このモチーフはリゲティの《ホルン・トリオ》第 2 楽章にもそっくりそのまま使われている。終始 3+2+3 という不規則なリズムが無表情に、全曲を通して 208 回も刻まれる。一方、金管のファンファーレのような対旋律は好き勝手に響き渡る。ジャズ・ピースのようでもあり、バルカン民謡の響きともいえる、非常にノリの良い作風である。リゲティの全練習曲の中でもとりわけ演奏機会の頻度が多い曲である。

ここでは、先に述べたバス・オスティナートについてまず取り上げよう。これを無窮動的に弾くための奏法を考える際には、フィンガリングの考案も必要不可欠なのでこれについても言及する。又、このバス・オスティナートとは無関係に響き渡るファンファーレのメロディーには、小節線とアーティキュレーションにおけるリゲティ独特のコンセプトがある。2.4.2 ではこのコンセプトについて考察しよう。又、このコンセプトは特に 123 小節目から演奏が難解になる原因になっている。2.4.3 では、この場所のテクスチャーを解析し、演奏が少しでも容易になるようアプローチする。

2.4.1 バス・オスティナートの奏法の考察

さて、上記にも記したようにこの練習曲の特徴は何度ともなく繰り返されるこのバス・オスティナートにあるわけだが、このモチーフのアクセントの付け方、そしてテクニカルな問題、数種類の可能性が考えられる運指に奏者は困惑するだろう。拍子はもともと 8 分の 3+2+3 と書かれてあるが、アクセントもその拍子に従って第 1 音目、第 4 音目と第 6 音目に付けられている。そしてこのモチーフのダイナミクの幅は 1 曲を通して、pppppppp から ff までである。しかし、このオスティナートは対するファンファーレの象徴であるメロディーとは完全に切り離された独立した世界を保ち続けなければならない。リゲティの言葉を借りるならば、「バックグラウンド」の存在でなくてはならない。例えば 63 小節からファンファーレの象徴であるメロディーは ff で奏されるが、一方でオスティナートはそれまで維

¹¹ Yung-jen Chen, “Analysis and Performance Aspects of György Ligeti’s pour Piano: Fanfares and Arc-en ciel.” Ph. D. diss., The Ohio State University, 2007, p. 39.

持してきた pp から更に ppp にダイナミクを落とさなければならない。より困難を極める場所は 74 小節から、そして 96 小節から続く数小節間にある。メロディーは pp、オスティナートは pppp で奏される所である。オスティナートとファンファーレの各キャラクターの間には弱音の中でも 2 段階のダイナミック・レンジが必要とされる。先にも述べたように、リゲティはこの曲全体のダイナミック・レンジを pppppppp から ff に設定している。151 小節に出てくるオスティナートの ppp< (クレッシェンド) pp の記述からもわかるように、リゲティはこのわずかなダイナミックの変化をも奏者に細心の注意を払うように求めているのである。奏者は現在受け持っているオスティナートがどのダイナミックで弾かねばならないのかを常に把握し、メロディーがいかなる強弱で登場しても、それにつられること無くオスティナートの不変的なアクセントの強調、リズムカルなキャラクター、スピード性、テンポ、そしてダイナミックを維持し続けなければならないのである。

加えてこのモチーフのもつ難しさは、このモチーフを左右の手で入れ替わり奏されることである。しかも、このモチーフが始まる冒頭よりモチーフの終結まで、209 小節間、切れ目なく、とてつもなく長い一つのスラーがかかっているのです。左右の手が入れ替わったことがわからないように、Vivacissimo, molto ritmico, sempre legato, quasi senza pedale で、左右共に全く同様のイントネーションでモチーフを扱わなければならない。例えば、第 9 小節目と第 10 小節目は左右が交替する場所であるが、この際、左右が入れ替わっても受け持つオスティナートのテンポを維持し続け、それと同時に、アクセントの位置とその強調の仕方に微妙な変異があってはならない。

さて問題の運指だが、奏者に適切な運指を考案することは、最後まで一貫した安定感のあるこのモチーフを弾ききるために一番重要な課題であろう。右手において考えられる運指は 12312345 と必然的に決定される。23412345 も在り得るが、この場合、最初に 2 指にアクセントが付くのでこれを運動として記憶した 2 指が、2 回目にアクセントを伴わない音として出てきたときにも、第 1 回目につられてアクセントを付けてしまいかねない。よってこの運指は避けたほうが良さそうだ。

左手において考えられる運指は 3 通りあるのでここに譜例と共にそれらを示そう。

譜例 A 32132321



譜例 B 43214321



譜例 C 54321321



譜例 A の運指では一つのモチーフにおいて 2 回、指をくぐらせる必要があり、この転換においてスピード性と生き活きとしたリズム感がやや失われてしまう恐れがある。モチーフとモチーフのつなぎ目も 1 指から 3 指の転換ということで、親指の開きが悪い奏者にとっては時間がかかってしまいかねない。また、2 回目の 2 指から 3 指の転換を黒鍵が重なるところでもあるので、奏者によっては弾きにくいだろう。しかしながら、第 1 音と第 4 音、第 6 音のアクセントが 3 回とも同じ 3 指で弾けることは奏者にとっては都合が良い。また、これらの音は全て指をくぐらせた後に出てくる音なので、腕の重みを自然にかけられ、無理にアクセントを付けようと思わずとも、自動的にクオリティーの高い音でアクセントを奏でられるだろう。3、2、1 指で全ての音を賄えるので、音が転がってしまい、音が霞むこともなく音を均等に弾く事ができ、またコントロールしやすい。

譜例 B では一つのモチーフにおいて、1 回のみ指の転換があるので、スピードが失われることなく、テンポ感に安定性をもたらせるだろう。アクセントの音に当たる指は、第 1 音目が 4 指だが、これは最初の音なので問題はなく、次の第 4 音目のアクセントも親指で白鍵なのでこれは非常に好都合である。問題は 3 回目に出てくる第 6 音目のアクセントの指であるが、1 指、4 指の後に 3 指でこのアクセントを付けなければならないのは弾きにくい。1 指と 3 指の間に挟まれた 4 指がつられて強くなってしまふからである。3 指にアクセントを付けることを意識していないと、このモチーフを反復させるうちに、次第に 3 指によるアクセントが疎かになり、4 指にアクセントが移行してきてしまう。8 分の 3+2+3 が 8 分の 4+4 に変化しまねないのである。それゆえに、この運指法を選択した場合には、以上のことに注意を払う必要がある。

譜例 C は、Fis に親指が当たってしまう点と、次の 3 指によるアクセントが黒鍵で、黒鍵上で指の

転換を行わなければいけないことを除けば、アクセントの問題、スピード感の安定性などほとんどの点において問題は無いだろう。

以上のように、どの方法を選択しても長所短所が多少なりとも付随してくるが、重要なことは、アクセントが適確に表現できることと、テンポが安定し尚且つスピードが失われないこと、選択した運指で pppppppp から ff までの表現が可能であること、リゲティが記述しているようにレガートで且つペダルなしで弾けること、これらのことが全て表現可能となる各手指に一致する運指を、奏者はこの 3 つの選択肢の中から選択されたい。特に重要なことは、リゲティの記した強弱記号のバランスからも明らかかなように、ファンファーレのメロディーがこの練習曲の音楽を語るのであり、オスティナートはあくまで背景の役割ということだ。終始反復されるオスティナート一音一音に入魂する必要はない。要するに自動的に、無意識の中でも弾けるのが望ましい。運指を決める際にこの点も考慮に入れるべきであろう。

2.4.2 小節線とアーティキュレーション

リゲティはこの練習曲において幾つかの脚注を記しているが、冒頭でファンファーレの象徴であるメロディーのアクセントの付け方と小節線の在り方について指示している。¹²

この作品においても小節線は「視覚上の整理」の為の役割に過ぎない。これは奏者がこの練習曲に取り掛かる譜読みの段階には必要不可欠だが、身体が音楽とこの作品のリズム感を捉え始めた段階からは、逆にこの小節線の存在がこの練習曲の持つ特徴を壊しかねない、危険な存在となってしまう。ファンファーレのモチーフは、リゲティが記しているように、常にフレーズの最初の重音にアクセントが置かれなければならない。これが、オスティナートの 8 分の 3+2+3 に付随するアクセントと重なる場所が毎回変化するところにこの練習曲の面白さがある。特に、オスティナートのモチーフの最初の C の音にファンファーレのモチーフの最初の重音アクセントが重ならずに、まるで歯車が噛み合うか、噛み合わないかのスリルも特徴の一つである。ファンファーレのモチーフは、常にオスティナートとは無関係に、そして拍感の存在なしに、気まぐれにアーティキュレーションを作っている。しかしこの小節線が「視覚上の整理」以上の働きをしてしまった際には、ファンファーレのモチーフにかかるフレーズの終わりの重音や途中の重音にまでアクセントを付けかねない。なぜなら、小節線が視覚に入ると、反射的に小節線のすぐ後の音に第 1 拍目の強拍として重きを置いてしまうのが

¹² The initial tones of the two-part motifs should be accentuated, so that the impression is made that the point of accentuation is the beginning of a bar. This applies to motifs in the right and left hands until the end of the piece.

我々の無意識の習性だからである。それを防ぐ為に、以下のサンプルはこの練習曲の本来のスコアの在り方をイメージするためのヒントとなるであろう。以下の2つのサンプルが、リゲティが本来望んでいたこの練習曲のスコアの在り方であろう。

譜例 1 小節線を全く書き込まない。



The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style that completely omits bar lines. Instead, it uses various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings to indicate phrasing and rhythm. The notes are often beamed together in groups, and there are frequent ties between notes across measures. The overall effect is a continuous, flowing line of music without the traditional structural markers of bar lines.

譜例 2 バーラインをファンファーレのモチーフだけにかけ、点線をひく。



The image shows two systems of musical notation for piano, similar to Example 1. However, in this version, bar lines are present. The first staff (treble clef) has solid bar lines, while the second staff (bass clef) has dotted bar lines. This visual distinction highlights the rhythmic structure of the music, which is based on a 'fanfare' motif. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings, consistent with the previous example. The overall structure is more clearly defined by the presence of these lines, though the rhythmic feel remains similar to the first example.

以上のアイデアは、この練習曲に限ったことではなく、リゲティの全ての練習曲にも用いられる。各曲に取り掛かり始める初期段階で、小節線は左右を同時化(シンクロナイズ)させる為に必要な存在ではあるが、ある程度の作品を修得したら小節線の助けを借りず、リゲティが記したリズムの強調の為のアクセント、そしてアーティキュレーションを重視して音楽を捉える姿勢が必要である。要するに、リゲティの音楽の場合、小節線や拍で音楽を感じるのではなく、アーティキュレーション又はスラーがその役割を占めているといっても過言ではないだろう。この第4番は他の練習曲と比較した場合、そこまで左右がポリフォニーによって入り組んでいるわけではないので、ポリリズムやポリテン

ポ、「ずれ」といったリゲティの音楽の特徴が、視覚的にも音楽的にも捉えやすい。

2.4.3 123 小節目からの練習法

この項では、この練習曲の中でもとりわけ困難を極める 123 小節目からの数小節を取り出して考察していこう。ここからは、オスティナートは変わらず同様のモチーフを続けるが、ファンファーレのメロディーに変化が生じる。それまでこのファンファーレのメロディーは、極めて比較的長い音価のシンプルな重音や重音によるメロディーであった。しかし、123 小節目からは、これが重音による動きのある複雑な音型に変わる。また、136 小節目まで、この複雑なファンファーレのメロディーを右手よりも左手が多く担当しなければならないのも困難を感じる原因の一つでもあろう。そこで、この項ではこの複雑難解な場所の練習法、そしてどのように身体にこの複雑な音楽を取り込んでいくか、具体的な考え方を考案しよう。

まず、とても凡庸に見える方法ではあるが、この 123 小節からのファンファーレのメロディーを重音ではなく単旋律としてソプラノだけを抜き出してみよう。そうすると重音で弾くと複雑に感じていた響きが、実は原型は誰もが歌うことのできるシンプルなメロディーであったことに気付くはずだ。しかも、まるで韻を踏んでいるかのようにリズムまで感じることができ、数回弾くと(又は歌うと)自然と身体に染み込んでくる。これがメロディーとして感じられるまで数回弾き込んだら次に、一方のオスティナートのモチーフとこれを重ねて弾いてみよう。その際に、身体的に慣れるまでただ反復練習をするのではなく、このファンファーレの単旋律メロディーとオスティナートがどのように重なり合うのか、よく聴くことがとても重要なポイントである。特に、ファンファーレのメロディーの4分音符の時に、オスティナートのどの音と重なるのか、縦の響きに注目して聴くと良いだろう。また、このような複雑な動きをしているメロディーでは、音の進行方向がどのようになっているのか精査することも欠かせない。オスティナートのモチーフは常に上行型であるが、ファンファーレのメロディーがこの上行型の動きとどのように絡みあっているのか、一つ一つの音程を調べることである。両者が平行に進むのか、反行しているのか、つまり音の進む方向性を感じながら丁寧に調査するのである。要するにここまで言及してきたことを端的にまとめると、両者の旋律を縦の響きと横の動きに分けて、入念に聴き取るのである。

次に、もう一つの練習法を考案しよう。上記の方法と、次に述べる練習法の順序は前後しても構わない。この練習の段階では、一度リゲティの記したアクセント記号、スラーを全て無視し、1 小節内をファンファーレのメロディーのイントネーションに合うように細分割してしまうのである。例えば、123

小節は 3+2+3 と、本来の分割の在り方でファンファーレのメロディーを感じることができるが、124小節では 2+2+2+2 に分割した方が、ファンファーレのメロディーのイントネーションに合い、都合が良い。

譜例 3(123 小節～)

The image displays a musical score for Example 3, spanning measures 123 to 126. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The treble staff features a melodic line with various dynamics and articulation marks. Above the treble staff, circled numbers indicate fingerings: ③, ②, ③, ②, ②, ②, ②. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *ppp*, *mp*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions like "tre corde", "mp 'closer'", and "„näher“". The score is annotated with numerous accents (>) and slurs, and includes a small inset of the treble staff at the bottom left showing a specific rhythmic pattern.

前項の 2.4.2 で小節線とこの練習曲の本来の音楽の在り方との関係について言及し、小節線は音楽の支柱でないことについて考察した。先に述べた練習法は小節線の数以上にこの練習曲の音楽を細分してしまう練習法で、やや乱暴に感じる練習法であることは否めない。しかし、身体にこの複雑難解な音楽を取り込む際には必要な過程の一つである。この複雑な音楽を、段階を踏まずして初めからアクセントとアーティキュレーションのみで捉えようとする事は不可能に近いだろう。

この分割の練習法に身体が慣れ、左右がどのように絡み合うのか聴き取れるようになってきたら、1小節を2つに分割したり、1小節を1つにまとめたりと、次第に分割の数を減らしていこう。そして最終的にはリゲティの指示通りにアクセントとアーティキュレーションで音楽を感じられるようにする。このように段階を踏んでいけば、最終段階では左右がどのポイントで重なるかということに気を囚われる必要がなくなっている筈なので、奏者は楽譜に書いてある小節線以外の全ての記号だけに注目し、それらを視覚から取り入れ、音楽と絡み合わせて身体に取り込んでいくことが出来るはずだ。

以上の練習法は第 4 番の練習曲のこの数小節間に限ったことではもちろんない。全ての練習曲の全ての小節に対応できるものである。特に後者の方法はリゲティの特徴である複雑なポリリズム、ポリテンポの存在する楽曲¹³で必要不可欠な練習段階の一つである。しかし、あくまで「段階の一つ」であって、この段階にある程度慣れたらこの方法から脱出し、リゲティの望んだ本来の音楽に向かわねばならないことは言うまでもない。

2.5 Étude: 5 Arc-en-ciel(虹)

この練習曲の特徴の一つは、他の多くの練習曲で見られる音価の短い音型が見られないこと、それによって求められる指の軽快な動きがほぼ皆無であることだろう。しかしそれでも、複雑なリズムと声部の入り組んだテクスチャーの存在は否めない。下降型半音階による旋律の絡み合いも、曲の雰囲気を作り出している要素の一つと言えよう。絡み合って聴こえる理由は、曲の冒頭より終わりまで一貫して左手の 8 分の 6 に対する右手の 4 分の 3 の刻みで成っているヘミオラと、幾重にもなる声部の重なり合い、つまりポリフォニーとポリリズムによるものである。これらが、曲線を描く音の綾のように聴こえるためには、タッチについてまず考察すべきであろう。2.5.1 では様々なアングルからこの練習曲を捉えタッチを中心とする演奏法を考察する。又、リゲティが指示した *Andante con eleganza, with swing* と、それに伴ってさらに詳細に記載してある *Varying tempo: The metronome mark represents an average, the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz* にも注目する必然性がある。また、この指示を見ても明らかであるが、リゲティ自身がこの練習曲に関して「(前略)。ジャズ・ピアノの技法も私にとっては大きな位置を占めている。ことに、セロニアス・モンクとビル・エヴァンスのそれである。第 5 番〈虹〉はほとんどジャズ・ピースと言えよう。」¹⁴と述べていることから、奏者には多少なりともジャズ・ピアノの雰囲気というものがいかなるものか知っておく必要があるだろう。リゲティのこの練習曲におけるジャズとスウィングの要素をどのように感じるができるのか、演奏法として解析してみよう。困難な場所としては、第 11 小節目からの 10 小節間が挙げられる。第 11 小節目より半音階が密集し始めるが、ここからルバートの種類に関わるテンポ変化 (*allrg. Accel. a tempo, meno mosso* 等)とダイナミックの変化が頻繁に繰り返され、奏者にはコントロールと極度の集中力が求められる。

¹³ 第 6 番の練習曲ではこの技法について多くのページを割き詳細に言及したのでそれも併せて参照されたい。

¹⁴ リゲティ、前掲書、8 頁。

2.5.1 dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

この練習曲が第 1 集において、または全練習曲中においても、数少ないメランコリックな雰囲気をもつ作品であり、そのキャラクターを活かし、尚且つ他の練習曲とコントラストをつけるためにも、奏者はこの項のタイトルにもなっているリゲティの指示を十分演奏に活かし、表現する必要がある。この項では、リゲティの上記の指示をこの練習曲において表現する方法として 2 つのアプローチを考察する。いずれも、この作品でリゲティが用いた作曲技法をベースにしたアプローチである。

一つ目だが、まず初めに入り組んだ楽譜を詳細に眺めると、右手、左手が各々 2 声を受け持ち、ほとんどの場所が 4 声で書かれていることに気付く。リズムについては後で詳しく言及するが、右手と左手とではリズム、拍子感が異なるので、この楽譜を目の前にした奏者は、やや複雑に入り組んだ声部と異なるリズムに気を囚われて内声の 16 分音符を追うことに神経を働かせてしまうだろう。確かに 9 小節目からはハーモニーよりメロディーとして捉えたほうが音楽に適う。しかし、少なくとも 8 小節目まではこのテクスチャーをハーモニー中心に捉えてみると、とてもシンプルなものとなっていることが感じられるだろう。多くのハーモニーは 7 の和音で構成されている。(譜例 1)

譜例 1(冒頭)

Andante con eleganza, with swing, $\text{ca. } 84^*)$
p dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo
con ped.

本論では、この作品が多くの 7 の和音で構成されているという基本的事実のみに言及を留め、この作曲技法をどのように演奏法に活かすことが可能であるかということに焦点をおきたい。上記の譜例のように、テクスチャーが和声で構成されているとわかると、私たち奏者は経験知から、単音の単位で楽譜を追うときと異なり、無意識のうちに手が自然と鍵盤を一度に捉えようとし始めるのだ。そうすると、指と鍵盤、又は手の平と鍵盤、指と指の間から無駄な空間が無くなり、無駄な動きも削減し始め、自然と指は鍵盤に密着する。この状態になると、特別に意識せずとも、又、ペダルを多用しな

くても、リゲティの指示にもあるような *sempre legato* が可能となる。鍵盤に指が密着すると、鍵盤に触れる場所も自然と指先から指の肉の部分になり、それによって音質も柔らかくなり、リゲティの指示にある“*dolce*”、“*con tenerezza*”、“*molto espressivo*”の音質が創り出せるようになる。アクセントが付いた音に関する音色についても触れておこう。アクセントがついた音は、リゲティが *play all the accents very clearly* と指示しているように、他の音とは異なる音質で演奏したい。音質、又は音色を変えるための方法としてタッチを変える方法があることは言うまでも無い。*clearly* との言葉があるように、アクセントの音をハッキリと目立たせるためには、少し指を立てると良いだろう。上でも述べたように、テクスチャーをハーモニーとして捉えて、ほとんどの場所で指が鍵盤に密着した状態が作れていれば、アクセントの付いた音の時に指を立てるのは好都合である筈だ。

さて、話しを移そう。*dolce, con tenerezza, sempre legato, molto espressivo* を表現するための作曲技法をベースにおいた2つ目のアプローチだが、ラメント・モティーフ¹⁵とも言える半音階の下降進行による音型がこの練習曲における主要なキャラクターを醸し出していることに注目したい。¹⁶ 昇ってはまた下降するこの半音階下降は、まさにリゲティが言うところの *molto espressivo* を表現するに格好である。リゲティでない他の作曲家の作品においても、この半音階や下降の際に特別にスラーを表記してレガートを求める傾向にある。特別にスラーが書いていなくても、特別な例外を除いて、このような音型が視界に入れば、経験知のある奏者であれば瞬時に身体が反応し、レガートで表現したくなるだろう。

このリゲティの練習曲においては、ソプラノにこの半音階進行があり、同時に内声も弾かなくてはならないので、内声で用いない指をこのソプラノに当てるしかない。そうなると、基本的に5指4指、手の大きさによっては時折3指も可能性があるが稀である。内声が重音で弾かねばならない時には、5指を連続で用いなくてはならない。この半音階の下降型音型が仮に上行型であったら、5指の連続でレガートをするのは不可能に近い。しかし、ありがたいことにこの作品においては下降型半音階が大部分を占めているので、たとえ5指の連続であっても、手の角度と意識する支点、レガートの際に使う筋肉に一工夫すればレガートが可能である。内声を伴いながら、5指の連続で半音階の下降型音型をレガート奏法で行う為に、手の角度はやや右斜めにするると自然に5指が引きずられる格好になり、特に黒鍵から白鍵の場所では滑りやすくなり自然にレガートが可能となる。手の角度をこのように作ると、意識が自然に肘に向き、上腕と前腕の外側に筋肉の重さをかけてレガートを試み始

¹⁵ ラメントという言葉は17世紀に生まれた「ラメント・バス」で知られているが、全音階又は半音階の下行音型で嘆き、哀しみを表したものである。

¹⁶ これは次の第6番の練習曲でも顕著であり、この点においても、この第1集は練習曲間における相互の関連性、影響があると言えよう。

めるだろう。上腕と前腕の外側に意識と重さの支点が置かれると、必然的に 1、2、3 指が軽くなるので、外声と内声の音量のバランス、音色のコントラストもつけやすくなる。

作曲技法と演奏法は一見すると交わる支点が無い、個々に独立したアイディアに感じることは否めない。しかし、このような複雑な譜面においては、以上のように一度テクスチャーを解体し、作曲技法における視点からアプローチを試み、演奏法を考察し、リゲティが指示し、求めた演奏に際しての表記に近づくこともできる。

2.5.2 ジャズと swing の味わい

この練習曲がジャズの様相を持つ理由の要素に、使われているハーモニーとリズムが挙げられよう。リゲティがいくつかの書物においてビル・エヴァンス¹⁷の影響について言及していることから、先行研究において、この練習曲とビル・エヴァンスの関係についての考察が見られる。¹⁸ しかし、これらは和声分析を中心とした作曲技法に関して考察されており、ここではこの練習曲に見られるジャズのもう一つの要素であるテンポ感とスウィング等、リズムに関する事柄を特記することにしてしよう。

楽譜を詳細に見てみると、ほとんどの場所が 4 声で書かれているが、曲の冒頭から終わりまで、絶え間なく 16 分音符が続く。これはリゲティの指示通り(前略) *the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz* で弾かれなくてはならない。そして、曲冒頭リゲティが書いたこの曲全体における指示、*with swing* という言葉に着目したい。これらの言葉をまとめると、要するにこの曲でのテンポ感は、スウィングを伴った自由な感覚で、曲のタイトル通り、まるで、虹が輪郭なしにぼんやり浮かんでいるような、直線や角がないアンニュイなテンポ感、雰囲気求められるということだろう。では実際それを可能にするためにどのようなアプローチが考えられるだろうか。

実は、奏者が特別に努力してその雰囲気を作り出そうとせずとも、自然とそれが可能となるように、すでにリゲティが楽譜上に記しているのだ。まず、リゲティがこの曲で主としているヘミオラがそれである。1 小節内に、16 分音符が 12 個あり、リゲティによってそれらの区切り方が点線でもって示されているが、その区切り方は左右の手で異なる。右手は 16 分音符を 4 ずつ 3 つの音群として区切っており、4 分の 3 と感じるができる。これに対して、左手は 16 分音符 6 ずつ、2 つに区切っているため 8 分の 6 と考えられる。つまりこれがヘミオラである。ヘミオラはリゲティ以前の作曲家、特に

¹⁷ William John Evans, (1929–1980)。アメリカのジャズピアニストで、ラヴェルやドビュッシーに代表される印象主義的な和声を取り入れたスタイルを生み出したことでも知られている。

¹⁸ Chen、前掲書、pp. 64-66.

ロマン派の作曲家で頻繁に使われており、例を挙げたらきりが無い。ヘミオラが使われている場所で共通しているのは、テンポ感や拍子感から生じる既存の角ばりが軽減され、一種の浮遊感が生じ、音の動きにまろやかさが出ることである。テンポをそれまでと比較してやや押し進めたり、逆に幅広く感じたりある種の自然なテンポ・ルバートも作り出しやすくなる。譜例 3 はブラームス《パガニーニの主題による変奏曲作品 35 第 2 巻》より第 12 ヴァリエーションの例である。第 1 小節で左手の音型が波のような流れを作り出しているが、第 2 小節では第 1 小節と比べると少しテンポをおさえ、言葉には書かれていなくてもリタルダンドの雰囲気醸し出されることは音楽的に自然だろう。

譜例 2 ブラームス 《パガニーニの主題による変奏曲作品 35 第 2 巻》より第 12 ヴァリエーション



また、ショパンはヘミオラを大変効果的に取り入れた作曲家の一人でもあるが、《スケルツォ 第 4 番》の以下の譜例部分では、音楽の雰囲気とともに音楽のテンポ感と流れも、このヘミオラによって変化する。

譜例 3 ショパン 《スケルツォ 第 4 番》



又、シューマンの《ピアノ協奏曲 イ短調》最終楽章では頻繁にヘミオラの宝庫といわんばかりに使われている。

譜例 4 シューマン 《ピアノ協奏曲 イ短調》最終楽章

以上のように、音の動きに変化を持たせる時やテンポ感に伸縮をもたらせる際、又、微妙な加減でのルバートを行う際に、作曲家はヘミオラ技法を使う傾向にあり、リゲティもその例の一人であると言えるだろう。リゲティが *with swing* と書いているからと言って、意識的に音楽やテンポを動かそうとせずとも、右手は3拍子、左手は8分の6拍子(もちろん2拍子にも感じられる)の異なる拍子感とそれに伴うテンポ感を持っていけば自然に動きが生じ、swing感が出るようになっているのである。

一方で、この練習曲はリゲティの他の多くの練習曲と比べて緩やかなテンポ設定となっており、それ故、奏者にとってはスウィングを伴ったヘミオラをこのテンポ設定で行うことはやや困難であるかもしれない。例え、先に述べたように奏者が左右の異なる拍子感を持っていて、このヘミオラから生じるswing感を表出できていたとしても、このような緩やかなテンポの中で、これをヘミオラという一種のポリリズムとして聴き取るのは聴衆にとっても難しい。しかし、これを助けるのがリゲティの記したアクセント記号である。リゲティは他の練習曲同様に注意深くアクセントの記号を記している。Yung-jen Chen は彼の論文¹⁹の中で、この練習曲におけるリズムの分析を行っている。その中で、アクセントが何番目の音に付けられているか、その統計を示しているのは大変興味深い。楽譜を見ただけだと、アクセントの数が多いため、その位置は不確定で散在しているように感じられるが、Chenの分析から、右手においてもっとも多くアクセントが記されている場所は1番目と5番目、それから9番目で、2番目と10番目には1回も記されていないことがわかる。これは右手を4分の3と捉える拍子感に即しており、散在しているかのように感じるアクセントの付け方にも、一つの理に適ったパターンが存在していることが明らかだ。一方、左手は、8分の6拍子と捉えた場合、ほとんどの場所が1拍目と4拍目にアクセントが記されており、アクセントの位置は拍子感覚に適っており、左手においても複雑さは無い。右手の2番目と10番目にアクセントが1回も記されていないことは、スウィング感やヘミ

¹⁹ Chen、前掲書、p. 71.

オラのリズムを表現する上での混乱防止となり、都合が良い。言い換えれば、リゲティによって指示された swing 感を実行する為に、常に上に言及したアクセントの位置による基本的なリズムをパターンとして身体に染み込ませ、アクセントが記されていないところにまでアクセントを付けてしまって swing 感やヘミオラのテンポの揺らぎの雰囲気を壊さないように、注意深くアクセントを読み込まなくてはならない。慣れるまでの初期段階では、1、5、9 番目のみにアクセントをつける練習方法も考えられるだろう。この方法で脳の思考と身体感覚が基礎固めできたら、その他の位置に記されているアクセントを付け、次第にアクセントの数を増やしていくのも良いだろう。先にも述べたように、様々なロマン派の作曲家たちがヘミオラを用いているが、いずれも比較的、動きのある速いテンポ設定の場所で使われていることが多い。リゲティのこの練習曲は彼が設定したように 16 分音符 = ca. 84 のテンポでリゲティの他の練習曲と比較してもかなり遅いほうだ。これまで述べてきたことを実行してもまだ swing 感やヘミオラによる音の動きの揺らぎを体感しにくいと感じたら、一度テンポ設定を速目にして練習してみるのも助けになるかもしれない。

2.6 Étude: 6 Automne à Varsovie (ワルシャワの秋)

この練習曲をもって第 1 集は締めくくられるわけだが、リゲティ自身、各練習曲は独立させて演奏することは可能としているが、それと同時に、第 1 集そのものは、この第 6 番の練習曲をコーダとするサイクルとも述べており、第 1 集全曲を演奏する場合には、この第 6 番を最終曲として曲順通りに演奏することを望んでいる。²⁰ M. Tsong は研究論文の中で、第 1 集はテンポ設定においてシンメトリックになっていると言及し²¹、また、開始曲にあたる第 1 番と、終結曲にあたる第 6 番は最も複雑なリズムを用いた曲として配置され相互に関連性を持たせていると述べている。加えて、第 1 番の最終小節は上行型のいわばスケール的なモチーフで最強音に達して曲を締めくくるが、第 6 番の最終小節は下降型スケールで最強音となって曲を閉じ、この点においてもシンメトリックになっていることを指摘している。²² (譜例 1)

²⁰ Ligeti, György. *Études pour piano-(premier livre-)* Ligeti, György & Messiaen, Olivier. *Études pour piano-(premier livre-), Vingt regards sur l'Enfant-Jésus(selection)*. Volker Banfield. Wergo: WER60134-50(CD). Recorded 1986, released 1987, p. 12.

²¹ No.1 急、No.2 緩、No.3 急、No.4 急、No.5 緩、No.6 急。

²² Mayron K. Tsong, "Analysis or Inspiration? of György Ligeti's Automne à Varsovie" D.M.A.dissertation, Rice University, 2002, p.34.

譜例 1 第 1 番 最終小節

第 6 番 第 120~122 小節

第 2 集では各曲においてキャラクターの変化が見られ、第 1 集と比較すると各練習曲がより個々に独立して存在しているように感じられる。それだけに、Tsong の指摘にもあるように、第 1 集では練習曲が相互に関連し合って、6 曲が一つの大きな輪を形成していると言えよう。

第 6 番は 6 曲の中でも最も演奏時間が長いが、この作品は冒頭よりクライマックスに向けて緊張感の蓄積が凄まじく、ディナーミクを増加させて突然、消滅させる現象が頻繁に行われる。この作品全体を大まかに把握するためにも、以下にそれらをディナーミクの変化と併せて整理してみよう。

- 第 1 回目 第 1 小節～第 24 小節 p から f
- 第 2 回目 第 25 小節～第 36 小節 p から mf
- 第 3 回目 第 37 小節～第 54 小節 p から ff
- 第 4 回目 第 55 小節～第 85 小節 pp から ff
- 第 5 回目 第 85 小節～第 98 小節 pp から fff
- 第 6 回目 第 98 小節～第 107 小節 pp から ff

第 7 回目 第 107 小節～第 122 小節 pp から fff

このように、毎回到達地点のディナーミクも微妙に異なるので、スタート地点の弱音のディナーミクに戻って再びテンションを高め始める度に、次はどのディナーミクに到達するのか、奏者は到達地点の最大ディナーミクを把握し、ディナーミクの変化を計算する必要がある。これは、後の第 13 番の練習曲にも共通するディナーミクの在り方に共通する。²³

練習曲第 1 集を通して演奏する場合、第 1 番から第 5 番の練習曲まで維持してきたある種の緊張感とテンションの高まりをさらに強めて奏する必要性があり、奏者のふんばりどころである。同時に、聴衆もこの曲の終結部において、第 1 集全体の締めくくりとして相応しいコーダの在り方を自然と期待してしまう故に、最後のスケールの駆け下り方、効果的なクレッシェンドからの低音のダイナミックな音の鳴らし方等は奏者の腕の見せ所であろう。

ところで、リゲティはこの練習曲の冒頭に 4 分の 4 拍子と記し、1 小節内に存在する 16 分音符 16 個分は常に一定のパルスを刻んでいるにも関わらず、幾重にもなる声部は各声部がそれぞれ異なるパルスを持っている為、いくつものテンポが存在しているように聴こえる。これが、元来の 4 分の 4 拍子のパルスを完全に曖昧にしておき、又それが曲全体に不安感を醸し出している。このことによつて、リゲティが曲に与えたタイトル、「ワルシャワの秋」からイメージできる、ややアンニュイな雰囲気や彷彿とさせているとも言える。この曲の特徴はまさにこのポリリズムと、それが創り出している複数のテンポ感である。リゲティの他の練習曲においてもこれらの特徴は見受けられるし、そもそもリゲティという作曲家を形容して例えるなら「ポリリズムの作曲家」であることは既知の事実である。リゲティの大方の練習曲はポリリズムが基本となっているコンセプトで作曲されていると言っても過言ではない。しかし、どんなに複雑に見えるテクスチャーでも、他の多くの練習曲においては両手に異なるテンポ感を持つアクセント等で強調された比較的長い音価のメロディーなるものがあり、背後に細かい音符群がテクスチャーを埋め尽くしている。ポリリズムを司る声部は 2 声に収められていると言えよう。一方でこの第 6 番で特筆すべきポイントは、強調される音が複数の「声部」に分かれており、それらがまるでフーガのように形成されており、その背後にさらに基本パルスとして細かい音符群が存在している。このようなテクスチャーは他に見当たらず、奏者は指が何本あっても足りない様な感覚を持つかもしれない。

リゲティ自身はこの技法をアフリカの音楽から学んだと言及しており、²⁴ 奏者にとってはとても斬新で新鮮なテクスチャーであることは間違いないが、どのような演奏法でアプローチすべきか当惑し

²³ 詳しくは 2.13.2 を参照されたい。

²⁴ リゲティ、前掲書、7 頁。

てしまうだろう。しかし筆者は、リゲティが挙げた 4 人の作曲家²⁵のうちのショパンとシューマンのピアノニズム、また彼らをはじめとする過去の作曲家たちのピアノ作品にすでにこの技法の前兆なるものが見受けられ、それらを発展させた型とも考える。特に演奏法を考察する上では、彼らの作品に類似点を見出し、それらを演奏する際に使うピアノ奏法をこのリゲティの作品に応用すると演奏技法のイメージが明確になるだろう。それだけでなく、演奏技法から作品を再考すると、思わぬところで既知で不動と思われがちな鍵盤音楽史の組み換えが起こり、これは大変興味深いものとなる。

2.6.1 ではリゲティの言説を引用しながらどのようにアフリカの音楽から着想を得たのかを追い、2.6.2 では過去の作曲家の作品に類似するテクスチャー挙げ、それらの比較検討を行い、2.6.3 で演奏法と結びつけながらこの技法について深く迫っていくことにしよう。

2.6.1 ポリリズムによる複数のテンポ感—アフリカ音楽から—

やはりこの練習曲においても他の練習曲同様に、リゲティは「視覚上の整理の為の便宜上の小節線」を用いている。リゲティは冒頭から 4 分の 4 拍子と書き記しているが、第 2 小節目からすでに右手の半音階下降による「ラメント調」²⁶のメロディーはシンコペーションの形で小節線からはみ出始めている。(譜例 2)

譜例 2

The image shows a musical score for a piano exercise by György Ligeti. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132'. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings 'pp sempre legato sempre con ped.' and '(pp)'. The notation is complex, with many notes beamed together and some notes extending across bar lines, illustrating the 'visual organization' mentioned in the text.

左のバス・オスティナート風の反復は、音型こそ微妙な変化を見せつつも 8 小節目までは左の小指

²⁵ 詳しくは第 1 番の練習曲の項 2.1.3 を参照されたい。

²⁶ Marina Lobanova, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics* (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), p. 278

に当たるバスが常に拍の先頭にきており、16分音符4つずつのグルーピングで進行している。しかし、9小節目からこの小指に当たるバスの入るタイミングが狂い始め、左右にずれが生じ始める。アーティキュレーションのくり方からみれば、各アーティキュレーション内の音符の数は常に変化しており、小節線もまたいでおり、やはり小節線は視覚上の整理の為に過ぎない。これによって聴衆にとってはこの4分の4拍子という拍子感は全く認識できないであろう。リゲティの言葉を借りるならば「ピアニストは変わらぬリズムを打ち続けるが、アクセントの配分が不規則に変わるため、混沌とした音楽に聴こえ」²⁷、また、「ひとりのピアニストが2本の手で同時に2種類、3種類、時に4種類の異なった速度で演奏しているように聴こえる」²⁸のだ。以下の譜例は4声によるポリテンポの例であり、第47小節からは音価の比率が5:4:3:7に変化していく。(譜例3)

譜例 3

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 43, features a treble clef with a melodic line marked 'dim.' and 'pp', and a bass clef with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The second system, starting at measure 45, continues the melodic and rhythmic patterns. The third system, starting at measure 47, shows further development of the polytempo texture with more complex rhythmic groupings and articulations. Vertical dashed lines indicate the boundaries of the systems.

²⁷ リゲティ、前掲書、8頁。

²⁸ 同前、7頁。

49

cresc. poco a poco

51

cresc. poco a poco

53

(cresc. poco a poco) *ff*

ff

また、リゲティは、彼のポリフォニーと拍節法(ヨーロッパの拍節法とは異なる)の源泉について以下のように述べている。

ウガンダや中央アフリカ共和国、マラウイその他で、数人の奏者たちが演奏するシロフォンによる多声的アンサンブルを聴くことができるし、また、ジンバブエやカメルーンほかの地域ではひとりの奏者によるラメロフォンの演奏もあり、それらに刺激された私は、同様の技術的な可能性をピアノの鍵盤で追求できないかものかと考えた。²⁹

アフリカ音楽には様々な楽器が存在する。例えばラメロフォンやリラ、サンザ等がそれである。それらは多くの場合、両手の親指、あるいは3本の指で演奏する。演奏家は両手をまったく独立させて、違うリズムのモデルをそれぞれの手で演奏し、その結果出てくる音楽は、その一つ一つのモデルとはまったく違った結果が生まれてくる、とリゲティは説明している。ヨーロッパにはこういう楽器はなく、リゲティはピアノという楽器で、しかもショパンやドビュッシーのピアノ音楽の伝統の基礎の上にこれら

²⁹ 同前、6頁。

の音楽の影響を受けながら、上記のようなポリフォニーを実現させたいと思ったのだ。続けて彼はこう語る。

このアフリカ音楽の考え方を、多数の打楽器奏者ではなく、ただ一人のピアニストがいかに二つの手によって実現できるか。それで私はこの二つの手をそれぞれ独立させ、それぞれにまったく異なったリズムのモデル、パターンを与えました。今、もう一度なぜ私がピアノを使ったか、と考えますと、この楽器が二つの手を完全に独立したものと扱えるうえさらにその指が異なったリズムを演奏できる理想的な『ヨーロッパの楽器であったからだといえます。³⁰

上記の言説はまさにこの第 6 番の練習曲のテクスチャーと 10 本の指の関係がアフリカ音楽のコンセプトの上に成り立っていることを言い当てる。この練習曲を音に出しても当然、アフリカ音楽の野生的な鼓動は聴こえてこないが、テクスチャーと作曲の動機となったアフリカ音楽に関する彼の言説を照合すると、確かに彼が言うところのアフリカ音楽の基本的なコンセプトをテクスチャーから垣間見ることが出来るだろう。もちろん、第 6 番に限ったことではなく、他の練習曲においても、このことは同様に言えるだろう。しかし、テクスチャーを比較してみると、先のアフリカ音楽のコンセプトは特にこの第 6 番で非常に大きな影響力を放っていることは顕著である。例えば、この次の練習曲である第 7 番においては音数が多くテクスチャーは混み合っている様に見えるが、両手が受け持つメロディーラインとなる声部は 2 声に収まっている。(譜例 4)

譜例 4 練習曲第 7 番 第 19～24 小節

³⁰ 細川俊夫「来日作曲家にきくー私には書きたい音楽がたくさんありますー」、『音楽現代』東京：芸術現代社、1991年、37～38頁。

しかし、この第 6 番においては両手が受け持つ声部は複数存在し、その合間を縫うように細かい音符群が埋め尽くされている。(譜例 5)

譜例 5

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 84. The music is characterized by dense, overlapping rhythmic patterns in both hands, often with grace notes and slurs. Dynamic markings include *pp sub.* (pianissimo, *sub.* for *subito*) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, showing similar complex textures and dynamic shifts.

そして前述のように、時間軸にあたる拍節をずらすことによって圧縮、伸張を施し、重層的なテクスチャーにおいて異なるテンポ感を生んでいる。

しかし、リゲティは「私はアフリカ音楽から運動についての知恵を着想として得ただけであり、その知恵そのものを用いているわけではない。」³¹とも述べている。リゲティの言うように、上記の事柄はアイデアの源泉に過ぎず、アフリカ音楽とこの練習曲のピアノイズム繋ぎ合わすことは不可能であろう。

2.6.2 ポリリズム—過去の作曲家の作品から—

ポリリズムやポリテンポの原点を遡ればシンコペーションにあると言っても過言ではないだろう。拍節を半拍ずらして緊張感を高めるという技法はシンコペーションと呼ばれ、クラシック音楽の歴史において、それは古典派よりもさらに昔から使われていた技法であることは言うまでもない。時代が進むにつれ、シンコペーションはその枠を超えてさらに巧みな表情を見せるようになり、緊張感を高めたり、躍動感や切迫感を表現するだけでなく、前進する音楽の力を敢えて抑えて葛藤や摩擦を表現したり、エネルギーの蓄積を表現する手段、反対に浮遊感を漂わせる為に使われる等、幅広い

³¹ リゲティ、前掲書、7 頁。

表現手段に適用され発展した。ここでその例をリゲティより過去の作曲家たちの作品から抽出してみよう。はじめに、拍節が前に食い込み、元々のパルスとずれが生じるパターンを譜例とともに追っ
ていこう。(譜例 6)

譜例 6 (A) ショパン《練習曲 作品 10》より第 3 番

(B) シューマン《交響的練習曲 作品 13》より練習曲第 6 番

(C) シューマン《幻想曲 作品 17》より第 2 楽章 第 91~99 小節

(D)

"

第 114~121 小節

Etwas langsamer

114

118

121

(E) ブラームス《パガニーニの主題による変奏曲 作品 35》より第 2 集 第 14 変奏曲

8

cresc. poco sostenuto sempre e con forza

シューマンは比較的この技法を多く用いている作曲家で、他に《クライスレリアーナ 作品 16》や多くの小品集の至る所にそれらは見受けられる。³² これらの例が各々場所でどのような音楽的意味合いを持っているかはここでは問題ではないのでそれらの考察は省くが、いずれも効果的に用いられており、このリズム効果がインパクトを持って音楽を引き締めているのは明らかだ。

次にポリテンポの例を挙げよう。ショパンやスクリャーピンは彼らの練習曲作品でポリテンポを取り上げているが、最も代表的な作品は以下であろう。(譜例 7)

³² ショパン、ブラームス、シューマンはヘミオラを駆使した作曲家でもあり、その点においては 2.5.2 を参照されたい。

譜例 7 (A) ショパン 《練習曲 作品 25》 第 2 番

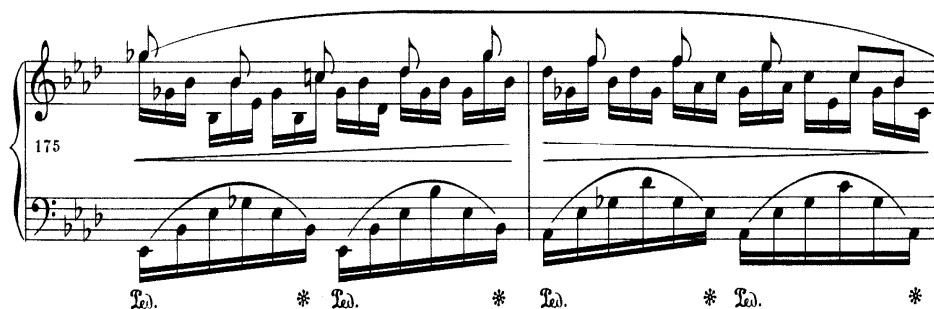


(B) シューマン《幻想小曲集 作品 12》より第 1 番〈タペに〉



上に記した例は2～3声で構成されており、しかも拍節がズレておらず拍感が安定して聴こえる為、奏者も聴衆も困惑することはない。一方で、以下の例は複数の声部がそれぞれ異なるテンポ感を持つポリテンポの例である。譜例 6 で示した譜例群の様に拍節もズレており、譜例 6 と譜例 7 を混合させたものと言えるだろう。拍節がズれている為、聴衆には何拍子で弾かれているのか、1 拍目がどの位置に置かれているのか、楽譜無しに認識することは至って困難である。

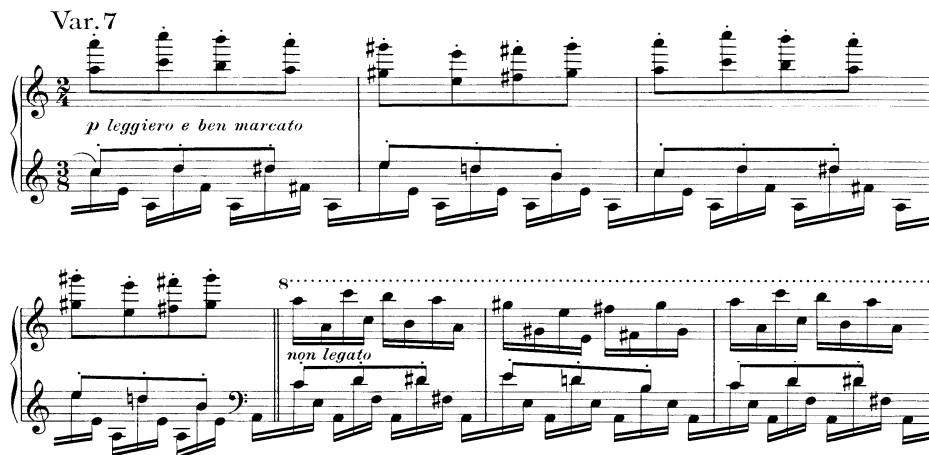
譜例 8 (A) ショパン 《バラード 第 4 番 作品 52》



(B) リスト 《巡礼の年報 第2年「イタリア」》より〈ダンテを読んで〉より 第157小節～



(C) ブラームス《パガニーニの主題による変奏曲 作品35》より第2集 第7変奏曲



以上のように、ポリリズムやポリテンポという技法はリゲティ以前の過去の作曲家がすでに徹底的に駆使してピアノ作品に積極的に取り入れており、加えてこれらの技法は音楽的な意味合い、表現と深く結びついている。言い換えれば、2.6.1 で言及したようにアフリカ音楽からこれらの要素を見つけ新規的に取り入れたリゲティだが、過去の作曲家たちはアフリカ音楽を発見する以前からある種の先見の目を持ってこれらの技法を開拓し、自身の作曲技法に取り入れた。そして長年に亘ってそれらは発展の形を見せたと言えるのではないだろうか。

2.6.3 ポリリズム—演奏に際しての考察—

ポリリズムやポリテンポをリゲティの言説におけるアフリカ音楽からの源泉、そして過去の作曲家か

らの潮流と、2 つの視点から追った。いずれにしても、ポリリズムやポリテンポは文字通り複数の声部が存在しないと成り立たない技法であり、器楽では唯一、ピアノがそれを可能にするのである。1 人の人間が単体の頭脳と身体、そして 10 本の指を駆使して、複数の声部を聴き・弾き分け、複数のリズムやテンポを同時に感じる行為は訓練された奏者でなければ達成できない領域の技法である。

どんなに訓練を受けた奏者でも、2.6.2 で挙げた譜例群に代表されるようなテクスチャーを目の前にした時、多少なりとも立ち止まり、各箇所における演奏法の考察、反復練習を行ったはずである。さらに錯綜し、複雑難解に書かれているリゲティの第 6 番の練習曲においては、奏者が通って来たであろう経験を踏まえ、2.6.2 に見られる様な過去の遺産に源泉を求めると、演奏法解明の糸口を見出すことが出来る。

先に挙げた譜例箇所を練習する際はまず始めに、各声部を個別に取り出しテクスチャーを解体するであろう。そしてそれらの基本拍節を身体に取り込み、消化させた後、全ての声部を合わせる。この際に 2.6.2 の譜例 6 の様にテクスチャーの拍節がズレていても、又、譜例 7 の様に拍が揃っていても、いずれにおいても共通して重要なのは第 1 拍目の存在と意識である。アクセントやタイに惑わされず、練習段階では拍の頭の音を耳で覚え、身体に記憶させる。これを意識しなくても身体で感じ、感覚として掴めるようになれば、身体の中で何種類かの拍節を同時に感じつつ、聴覚で声部を処理するという最終段階に向かえるのである。リゲティのこの練習曲においても原理は同じである。アーティキュレーションごとに 16 分音符の数は異なり、テクスチャーは小節線をまたいで書かれているが、小節線内の 8 分音符の数は共通して同じなので、4 分の 4 拍子と捉えることができる。音楽が進むにつれてどんなにテクスチャーが複雑になってきても、全ての小節において拍頭を見つけ、4 分の 4 拍子の拍節で身体に取り込み消化させるのが第 1 段階である。それに慣れたら、それまで練習の為に便宜的に感じていた拍節をなるべく意識せずに、最終的にはリゲティが書いたアクセントやテヌートの音と、アーティキュレーションを意識して音楽を進めていくことができる。

リゲティ以前の過去の作曲家における 2.6.2 の譜例群においても、リゲティの第 6 番の練習曲でも、このようなポリリズムやポリテンポのテクスチャーは一度、厳しく拍節を捉え、徹底的にリズムを身体に取り込んだ後、一旦身体が慣れると肉体的開放感の様なものを感じて演奏することができる不思議なテクスチャーとも言えるのだ。奏者が全ての束縛³³から開放されこの段階に達すると、リズムを逐一頭で考えずに機械のように手に任せ、聴覚は各声部が生み出すポリリズムやその絡み合いのみに集中することができ、身体感覚はポリテンポやズレた拍節に自然とノルことができる。練習段階

³³ ここでは練習の為に用いる便宜上の小節線や拍節を指す。

では、音楽を深めるというよりは、訓練や作業といった非人間的な行為に近く、音楽を修得するまでの道のりが遠く感じられるかもしれないが、それ故にかえって、それらから解放された際には理性を伴わずに複数の声部を操る様な酩酊的で解放的な身体感覚で演奏できるのである。これは奏者のみに感じ得る身体感覚であり、ポリリズムやポリテンポの魅力とも言えることであろう。

ところで、2.6.2 において行った譜例比較でも明らかであるが、ショパンのポリフォニーのテクスチャーはいずれも、右手の旋律と左手の伴奏音型に分かれており、古典的なテクスチャーがベースとなっている。一方でシューマンやブラームスのテクスチャーはより、内声部を充実させており、伴奏部に旋律を絡ませシンフォニックなテクスチャーと言える。リゲティのこの第 6 番のテクスチャーも内声の旋律が入れ替わり、それらが綾のように絡み合い、伴奏型は他声部に入り込むことが多く安定したポジションで動いていない。リゲティ自身、「〈ピアノスティック〉に思考した 4 人の偉大なる作曲家の助けを借りた。」³⁴と述べていることから、以上の点において、この作品のテクスチャーはシューマンのそれに近いものと捉えることができるだろう。シューマンに限ったことではないが、シンフォニックに書かれたテクスチャーを演奏する際、特に内声の響かせ方に注意を払わなくてはならない。内声部はソプラノよりも聴き取りにくい。基本的に内声は中音域で奏されることが多く、ピアノという楽器の音域そのものが持つ音色を考えると、中音域はソプラノ音域に比べるとまろやかな音色で調律されていることが多いからだ。又、多くのテクスチャーではソプラノに主旋律が置かれていることが多く、和音を弾く際も常に 5 指を意識して演奏することが習慣となっている私たちは、無意識に外声へと意識が働いてしまうのだ。この第 6 番の練習曲においても、シューマンやブラームス等のシンフォニックに書かれたテクスチャーを奏する時同様に、内声を特別に意識して初めて、全ての声部の音量のバランスが揃うと見積もる必要があるだろう。

³⁴ リゲティ、前掲書、6 頁。

——第 2 卷——

2.7 Étude: 7 Galamb Borong (悲しい鳩)

この練習曲は、リゲティのガムラン音楽への興味が窺い知れる音の響きとなっている。その理由として 2 つの調、つまり複調を使用していることが考えられるが、Chen 氏は彼の研究において、ドビュッシー《映像 第 2 集》の〈葉ずえを渡る鐘の音〉の影響が見られると述べている。³⁵

複調を使っている点やポリリズムの在り方、これらの作曲技法の点から考察でき得るピアノ奏法の視点でも第 12 番の練習曲との類似が見られる。ここでの演奏法に関する考察は省略し、第 12 番の項で併せて詳しく述べることにしよう。

2.8 Étude: 8 Fém (金属)

ハンガリー語では「金属」を意味しているが、ハンガリー語で「光」を表す<feny>という単語に似ていることから、リゲティはこの曲はもっと「輝かしい」含蓄を帯びている、と述べている。³⁶金属は、2 つ以上がぶつかり合うと、煌びやかな音を発する。2 度音程のぶつかりあいは、まさにそのような金属の音を表現したように思われる。落ち着いたテンポで、そしてピアノッシモで奏されるコードは光り輝く金属の魅力を讃えているかのようなのである。「とてもリズムカルに、そして撥ねるように(スウィングを伴って)演奏し、ポリリズムの多様性を前面に出すように。拍子は存在せず、小節線は補佐的に置いているに過ぎない」と、作曲家自身が楽譜に記しているように常に左右は異なったパルスで進行していく。

まず、練習曲 18 曲の中でこの練習曲が他の練習曲と比較してどのような差異があるのか言及しよう。まず楽譜をさっと眺めただけでも、この練習曲が他の練習曲とは異種であることは明らかである。リゲティ特有のテクスチャーである幾重にも絡み合う螺旋階段の様な短い音価による音型は見当たらない。幾声部にもなる複雑なポリフォニーも他の練習曲と比較して顕著ではない。そして何よりも他の作品で顕著に見受けられるアクセント、テヌート、長いスラー、長さの異なるアーティキュレーションも存在しない。それらに代わり、この練習曲で見られるテクスチャーの大きな特徴は休符で細切

³⁵ Yung-jen Chen. “Analysis and performance aspects of György Ligeti’s Études pour piano: fanfares and Arc-en-ciel” Ph.D.diss., The Ohio State University, 2007, 37 頁。

³⁶ リゲティ、前掲書、9 頁。

れになっている重音の存在である。強弱記号においてもコントラストがはっきりと分かれており、一部の短い区間を除いて、クレッシェンドの記号もほとんど無いと言える。音型においても、強弱記号においても、他の作品で見られるリゲティ特有の漸進的なテクスチャーはこの作品においては顕著で無いと言える。

以上のことを中心にこの練習曲の演奏法を考察していこう。

2.8.1 構造とプレス

先にも述べたようにこの練習曲を視覚的に眺めると、スラーもアーティキュレーションもなく、重音と休符の羅列に見える。しかし、この練習曲を音に表し、他の練習曲と比較すると、この練習曲がいかにシンプルでわかりやすい構造となっているかが一目瞭然である。なぜならば、聴こえてくる旋律に耳を傾ければ、それが他の練習曲で聴こえてくる複雑なものとは違って一種の「歌」のようなものとなっており、それだけでフレーズを成しているからである。他の練習曲で聴こえてくる旋律は、「歌」にはなっておらず、口ずさむことはなかなか容易なことではない。通常、「歌」といえるものには、呼吸が伴っており、4小節目ないし8小節を一区切りにフレーズを落ち着かせ、それらのポイントで自動的に呼吸を整えることができる。器楽曲であっても、ほとんどのバロック、クラシカル、ロマン派の曲、また近現代曲でも多くは「歌」が存在しており、実際に声に出さずとも、いかにそれらの「歌」を楽器で奏するか、又、奏者も歌手の様に呼吸をし、フレーズを作る。しかし、リゲティの練習曲では、その「歌」が存在しないといっても過言ではない。

これまで言及してきたように、彼の多くの音楽はポリリズムで形成されており、フラクタル幾何学の図形やエッシャーのだまし絵の様なものからの影響を多く受けていることは事実である。そして、それらは中断、区切りという概念がなく、永遠に続いていく様相である。これらの模様を音楽で表すには、これまで言及してきたポリリズムやポリフォニー、音型をずらす書法で、音群を螺旋階段のように引き延ばしていく。この点に関しては、後の第9、13、14番の練習曲の項において詳細に述べよう。これらのコンセプトのもと、リゲティの多くの作品には「歌」が感じられず、よってプレスが存在しないのは、いわば当然のことである。彼の音楽は機械的なイメージが伴っているのも事実で、私達が音楽的と感じる作品や演奏に、この「歌」や「プレス」といった存在を無意識に感じている。それらが感じられない作品では、「機械的」なイメージが伴うことは否めず、リゲティはまぎれもなく後者の作曲家であろう。

話しを元に戻そう。この練習曲第8番が機械的に聴こえるか否かは個人的な問題ではあるが、少

なくとも、聴こえてくる旋律に区切り、又は段落が存在し、奏者はそのポイントで呼吸を落ち着かせることはできる。そのポイントが明らかになるように以下に構造を示そう。またそれらは強弱記号とも関連しているので併せて記載する。

第 1 小節～第 6 小節（4 小節目の前で短い呼吸可能。） f

第 7 小節～第 12 小節（10 小節目の前で短い呼吸可能。） f

第 13 小節～第 18 小節（16 小節目の前で短い呼吸可能。） p

第 19 小節～第 24 小節（22 小節目の前で短い呼吸可能。） ff, fff

第 25 小節～第 29 小節（28 小節の前で短い呼吸可能。） p

第 31 小節～第 36 小節（34 小節の前で短い呼吸可能。第 36 小節目の最後の重音は次の小節へのアウフタクトと考える。） ff, fff

第 37 小節～第 42 小節（39 小節 第 6 拍目はアウフタクト。） pp, ff

第 43 小節～第 48 小節 pp, ff, fff

第 49 小節～第 57 小節 ppp, cresc.poco a poco, f, cresc., ff, cresc. molto, fff, cresc. ffff cresc. titta la forza

第 58 小節～第 78 小節 pp, dim. poco a poco, ppp, dim., pppp

以上のように、この曲の大部分においては、6 小節間をひとまとまりとし、この間は強弱も変化せず、奏者はブレスをとることが可能である。又、各小節間で 3 小節を短い区切りとしており、そこで奏者は小さなブレスを感じることもできる。このブレスは奏者にとって、技術的に都合が良いからといって取る類のものではなく、リゲティの強弱記号の配置の仕方とも合っているので、音楽的に適ったものであると言えよう。よって、段落のつけにくい他の練習曲とは異なり、奏者は練習の初期段階から細かく区切って練習することが可能であるし、それは暗譜作業においても大変役に立つポイントであろう。また、聴き慣れない響きが混沌と絶え間なく続く演奏よりも、耳と心がしっかりと音楽に添うようにブレスという音楽的に自然な間合いで時間を作ることは、奏者だけでなく聴取側にとっても必要なことなのである。

以上のことが可能となる練習曲はリゲティの全 18 曲中でも大変数少なく、珍しい。このことは、この作品のキャラクターを示す大きな特徴であり、音楽的な魅力に直接結びつくものであろう。

2.8.2 “swing”と即興性

先にも述べたように、この練習曲では、他の練習曲で見られたアクセントやテヌート記号、長さの異なるアーティキュレーションや折り重なる長いスラーが見当たらない。強弱記号においても同様に、他の練習曲と比較して作曲家からの情報量が極端に少ない作品である。アーティキュレーションに関してリゲティは楽譜に *always play “legato leggiero” with a variety of accentuation ad lib. Always hard and metallic (until “semplice da lontano”)* ! と書き記している。要するに、奏者によってアクセントの付け方は異なり、またその時々によってもその在り方は自在に変化し、まさに即興的な感覚が求められる作品である。書法においてもリズムの構造においても大変厳格で詳細な指示のある他の作品と比較して、「即興性」、これがこの練習曲の音楽の大きな魅力であるように感じる。そしてリゲティが楽譜上に *with swing* と記していることに注目したい。この練習曲の最大の魅力となる「即興性」と “swing” というキャラクターを活かす為にどのようなアプローチが考えられるだろうか。

“swing” という言葉から真っ先にイメージできるのはジャズ音楽であろう。ジャズと聞くと「即興」、「自由」と言ったようなイメージがある。一般的にはやや堅苦しいイメージが伴ってしまっているクラシック音楽とは異なり、ジャズにおいては、自由にカジュアルな雰囲気を楽しめるイメージがあるのは否めない。このイメージは決して間違いではないが、ジャズ音楽の全てではないし、やや偏った先入観であることは否めない。一見自由に聴こえるジャズこそ、実は様々な規則が多々あり、その規則性が強いからこそ逆に自由が生まれ、その自由が活きるのである。

話をリゲティに戻そう。リゲティも彼自身の言説においてジャズ・ピアノの技法からの影響について認めている。³⁷ この第8番の練習曲において、リゲティが “swing” や *with a variety of accentuations ad lib.* と示していることから、ジャズ音楽に見られる様な即興性や「自由さ」がこの作品の音楽的な要と言えらるだろう。先に、ジャズと自由性の関連について触れたように、このようなジャズ音楽の要素が強いクラシック音楽分野の作品においても、規則や基本的な決まりごとの無いところから、自由性を生み出すことは不可能であると筆者は考える。

では、これらの音楽において規則とは何を指すのだろうか。クラシック音楽でも勿論同様のことが言えるが、特にジャズ音楽において、音楽の鼓動であるパルス、ビートにおけるルールは必要不可欠であり、音楽を作っている土台である。パルス、ビートが存在しないところに先述の “swing” は感じられない。そして、この練習曲においても同様のことが言える。拍子を感じることは、つまりビートは、

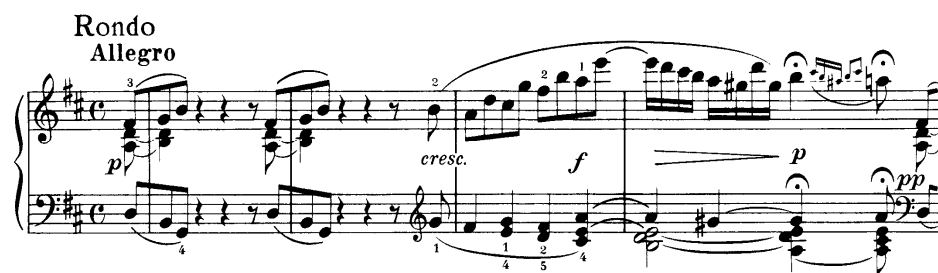
³⁷ 同前、8頁。

この練習曲にとりかかる初期段階だけではなく、ステージ上でも必要な要素である。これが他の練習曲における拍子感の在り方と大きく異なるところである。これまで、リゲティの多くの練習曲において、曲にとりかかる初期段階で、小節内をさらに分割して各声部をシンクロナイズさせる必要性について言及してきた。しかし、慣れてきた段階でそれらの分割の枠組みを外し、シンクロナイズさせる為に造った枠組み、つまり音楽とは別の、ある種人工的な拍子感は身体の奥底で感じる程度で、それよりもポリリズムや複雑に絡み合うアーティキュレーションが生み出すポリリズムに集中しなければならない。拍子感が前面に出てくると、それはリゲティが求めた音楽に反する。しかし、この第8番の練習曲では全く逆のアプローチが可能であろう。要するに、シンクロナイズさせる為に造る分割がそのまま音楽における基本的なルール、規則性であるビートとして自動的に応用変化でき、このビートの存在の上で、この練習曲の魅力となる「即興性」、「自由さ」が生まれるのである。このビートの存在なしに、奏者にとってリゲティが言うところの「swing」を感じることは不可能である。

では、この練習曲のビートをどのように造っていくか考察しよう。リゲティがこの作品においても例に漏れず小節線は視覚的整理の目的に過ぎないとのコメントを楽譜に記しているのだが、一方で、冒頭で8分の12拍子とも示している。筆者はこれを4分の6拍子と捉えて、1小節内を3拍子に捉えられることを提案したい。これがこの曲の基本となるビートである。この3分割は57小節間、つまり *semplíce, da lontano* が始まるコーダの前まで有効である。他の練習曲ではヘミオラが頻繁に現れるので、小節によっては拍子の取り方を変えねばならないのだが、この練習曲ではどの小節もこの3分割で対応できる。

ここで強調しておかねばならないのは、アクセントと拍子感は混同し得ないということだ。まず、リゲティより過去の作曲家の作品でそれを証明することにしよう。例えば、以下のベートーヴェン《ピアノ・ソナタ 第7番 作品10の3》の第4楽章で、小節の頭である1拍目を感じることは非常に大切なことではあるが、これにアクセントを置いてしまうとベートーヴェンの描くアーティキュレーションは無視されることになり、アーティキュレーション内の音型がもつ「問い」や「語りかけ」の雰囲気は台無しになってしまう。(譜例1)

譜例 1 ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ 第7番 作品10の3》の第4楽章



だからといって、アーティキュレーションの頭の音にアクセントを付ける必要は勿論ない。以下のモーツァルト《2台のピアノの為のソナタ ニ長調》の第3楽章でも同様の例が見られる。(譜例2)

譜例 2 モーツァルト《2台のピアノの為のソナタ ニ長調》の第3楽章



このように、過去の作品においてこれらの例は枚挙に遑がない。拍子を感じることに、それにアクセントをつけることは音楽とは関係が無く、逆に音楽を壊しかねない。しかし、拍子を感じるように意識するとそこにアクセントを付けてしまうのは我々の習性であり、この習性は特に、アップ・ビートの慣習が無い日本人に多く見られる。³⁸

さて、この練習曲におけるビートの刻み方について、アクセントとは全く関係ないことについて言及してきた。しかし、これだけでは即興性も“swing”も生まれない。この練習曲に、リゲティによるアーティキュレーションの書き込みは無いが、リゲティ自身が楽譜に **Articulation:** の項を設けて **with a variety of accentuations ad lib.**と書いているように、アクセントと関係の深いアーティキュレーションが楽譜に隠されているはずだ。では一体どこにそれらの可能性があるのだろうか。

アーティキュレーションやスラーの代わりに、この練習曲で顕著なのは、数多くの8分休符である。

³⁸ 日本人は強拍に重きをおく文化であり、欧米人、又黒人は弱拍文化を持つということが言われている。これは各々が持つ言語にも関係することであるが、日本人は強拍において、下に沈みこんでしまう特性がある。一方で欧米人は強拍を上向きの動きに感じて弱拍に支点を持ってくる。黒人ダンスの特徴のある「ノリ」や普段の何気ない動作一つをとっても、欧米人はリズムカルで非常に軽やかな動きが見られるのはこれらが理由の一つとなっている。このことは一般的に知られている話ではあるが、典拠として以下の文献を参考にされたい。七類誠一郎『黒人リズム感の秘密』 東京: 郁朋社、2010年。

休符と休符に挟まれた音符群が一つの音型として、ある種のアーティキュレーションを形作ると考えられるだろう。このようにして今一度楽譜を眺めると、休符の数が多いだけに、大変細かいアーティキュレーションとそれによる大量の音型が存在することが分かる。またこれらは下降の音型によるものが多い。視覚的に捉えられるように以下に筆者によるアーティキュレーションの書き込みを提示しよう。

譜例 3(冒頭)

Vivace risoluto, con vigore, ♩ = 30 (♩ = 180 ♩ = 120)

“swing”は1小節内を3つに感じていれば自然と生まれ、それとは別に、音型、休符と関係のあるアーティキュレーションを上記の様に感じていれば、アクセントの可能性のある場所はおよその見当がつく。このアーティキュレーションの頭全てに強いアクセントを施す必要はもちろんないが、可能性のある場所さえ目処がつけば、あとはこれらの中でどこにアクセントを付けるか、またはどのような種類のアクセントを施すかは、奏者の気まぐれで自由に即興的な感覚で対応できるはずだ。そして上記の例を見てもわかるように、左右各々で感じられるアーティキュレーションは左右で位置が異なるので、自然と比較的シンプルなポリフォニーが聴こえ、ポリリズムが生まれ、リゲティが言うところの *Play very rhythmically and springy (with swing) so that the polyrhythmic diversity comes to the fore* が自然と可能となる。

2.9 Étude: 9Vertige(眩暈)

この第 9 番の練習曲と第 13 番《悪魔の階段 L'escalier du diable》、そして第 14 番の《無限の円柱 Columna infinità》は、ピアノという鍵盤楽器において螺旋や渦巻きといった状態をどのように創造するか、リゲティの作曲実験ないし、遊び心溢れる作品といっても過言ではないだろう。

作曲上のコンセプトにおいて以上の 3 曲は実に似通っているので、演奏法考察について言及する内容が重複しないよう、第 13 番の項でこの 3 作品をまとめて詳細に述べることにしよう。

2.10 Étude: 10 Der Zauberlehrling(魔法使いの弟子)

この練習曲の特徴として、ミニマル・ミュージック的な短い音型の反復が挙げられる。これは作曲技法の一つであるが、筆者はこの技法を点描画法の色によるうつろいの表現のように、音楽によるうつろいの表現と結び合わせて演奏法を提示したい。又、随所に見られるアクセント記号の解釈をリゲティならではの時間の拡大・収縮と関連させて考察する。以上の側面はタッチと密に関連しあう事柄でもあり、タッチの考察は避けては通れないので、それについては第 3 項目で論じる。そして、いよいよここではリゲティの新規性とも言え、先に述べたタッチの考察から派生する「触覚」について考察を行う。第 10 番の練習曲の中盤に出てくる音型のずれによるテクスチャーは、まさにこの「触覚」を使ったタッチが相応しい。これは一体どのようなものなのか、どのような効果があるのか、具体的に論じよう。

2.10.1 ミニマル・ミュージック的なうつろいの表現

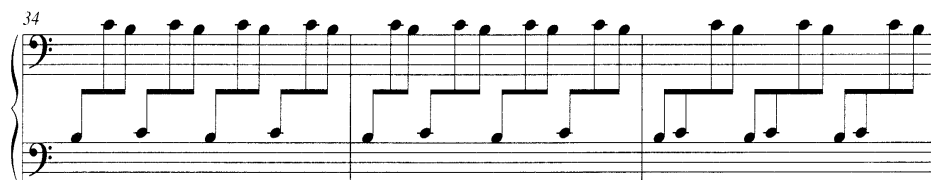
この練習曲ではリゲティの練習曲全 18 曲の中でも珍しく、3 部形式と言えるであろう 3 つの部分から成っている。中間部で激しく音量と音数を増した後、何も無かった様に再び冒頭の音型が現れる。この点においては第 1 番の構造と似ている。リゲティの練習曲に、ショパンやリストなどのリゲティ以前の世代の練習曲で見受けられる音楽的な形式³⁹が存在する作品はほとんど皆無といっても過言ではないだろう。唯一、リゲティの練習曲に通じるような、音型や素材の展開で練習曲を構成した

³⁹ ショパンやリストの練習曲の大部分においては A-B-A の 3 部形式で曲が成り立っているといえよう。

リゲティ以前の作曲家にドビュッシーが挙げられる。リゲティと同時代の作曲家、または後世の作曲家で同様のテクスチャーを用いている練習曲作品としてフィリップ・グラス Philip Glass (1937-) のそれが挙げられるだろう。これらドビュッシーやリゲティ、グラスの練習曲は各曲の特徴ともいえる素材や音型が、ショパンやリストの様にメロディーやフレーズで表されているのではなく、ミニマル・ミュージックの様に音型や素材といったものの「移ろい」で1曲が成り立っているとと言える。これらは徐々に展開する音楽の変化が目的であって、ショパンやリストの練習曲に見受けられる劇的な展開は存在しない。ドビュッシーの練習曲では素材や音型が断片のように瞬間的に現れては、また別の異なる素材や音型が現れ、まさに、自然現象をうつろいとして表現した同時代の印象主義絵画の影響が見られる。リゲティやグラスの練習曲では、ドビュッシーよりもさらに音の動きを最小限に抑え、パターン化した音型の反復とその音型がいつの間にかうつろい変化していく様子が特徴的である。絵画に例えたとしたら点描画とでもいえるだろうか。

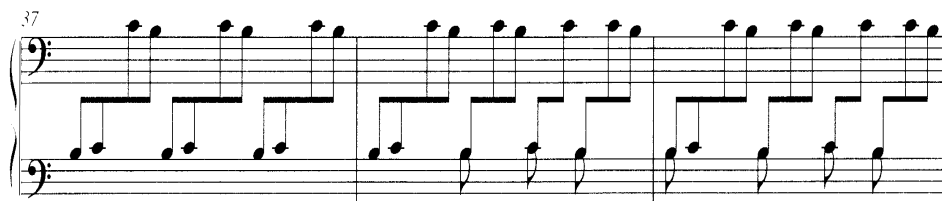
この第10番の練習曲において、以上のことを踏まえると、例えば35小節目まで1小節内に8分音符3つが4拍分であったのに、36小節目から8分音符4つが3拍分になる。(譜例1)

譜例1



37、38小節目間でもパルスの感じが以下のように変化する。(譜例2)

譜例2



これらの変化を「変化」と感じさせずに「微細なうつろい」という具合に聴衆に感じさせなければならぬ。66小節目からは音域が一気に変わるが、グルーピングの頭の音にアクセントを伴っており、強調したい音として際立てなければいけない。リゲティが66小節目からはこのようにアクセントを書き込んでいることから、冒頭より65小節目までは、拍の頭ないしはグルーピング⁴⁰の先頭の音にアクセ

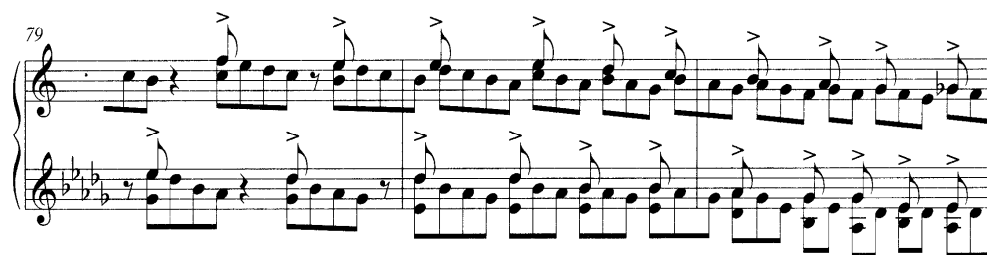
⁴⁰ 一つの音型を拍として捉えるより、リゲティの作品の場合、グルーピングと表現した方が適切であろう。

ントを伴う必要はないのである。アクセントを付けてしまうと、上記の 35–36 小節、37–38 小節間での変化が微細に行われなくなってしまう。

2.10.2 アクセントの配分による時間の拡大・収縮

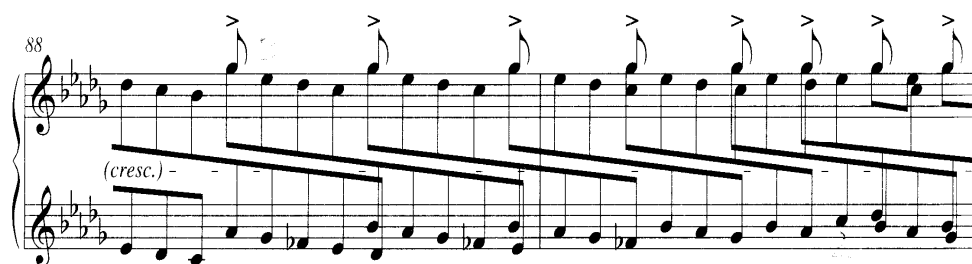
一方で先に記した 66 小節目からはしっかりとアクセントを付けグルーピングの先頭の音をくっきり浮き立たせなければならない。なぜならここからは複雑なポリフォニーが登場してくるが、このポリフォニーにおける各グルーピングのテクスチャーの長さが次第に縮まっていき、リズムサイクルが切迫していく変化がこのアクセントの音によって表現可能となるからである。先の項で言及したミニマル・ミュージック的なものはここではその漸次的に変化するプロセスよりも、この形態の中から次第に見えてくる大きなリズム構造、ポリフォニックに扱われた時間軸のずれに重点が置かれている。(譜例 3)

譜例 3



また、この現象のすぐ後には全く反対のことが行われる。82 小節目からはグルーピングの長さが次第に広がっていくのである。つまり聴衆にはまるで時間が引き延ばされているような感覚になる。この後も 88–89 小節で収縮(譜例 4)、94–96 小節で収縮と拡大といったように、この表現が繰り返される。

譜例 4



まさにこの第 10 番の練習曲の中間部は時空間に身をおいているように、音によって時間の収縮と拡大が感じられる不思議な空間となっており、リゲティ自身が「パターンが崩れてゆくどまし絵的な現象」⁴¹と表現していることも興味深い。これら全ての収縮と拡大の表現は、このグルーピングのテクスチャーの長短を、先頭の音にアクセントを付けることで聴衆に、そして奏者自身にも聴き取り易く施されている。要するにこの中間部は、ポリフォニーにおけるテクスチャーの収縮と拡大がこのアクセントの配分で全て明らかになるので、この複雑なテクスチャーの中、いかに左右の手がつかれることなく然るべきポイントでアクセントを強調できるかが要となっている。そのためには、左右ともアクセントに当たる音はいつも決まった同じ指で弾くと、脳から身体への伝達がシンプルに行われて都合が良い。そして同グループ内でアクセント以外の音にそのアクセントの音に用いた指を使うことは避けるべきである。

2.10.3 タッチについて

冒頭より 65 小節目までは、指回りのテクニックの限界というより、ピアノの楽器の鍵盤の跳ね返り反応速度の限界への挑戦と言えるだろう。いつの時代でも、楽器の持つ魅力、そして楽器開発による新たな可能性とその限界は、作曲家の作品に対するアイデアに大いに影響し、刺激し、相互に作用し合ってきた。昨今、グランドピアノにおいては、18、19 世紀に行われたような大きな開発の変化は行われていないが、リゲティが人間のテクニック能力の可能性だけでなく、楽器の持つ可能性の限界をも超えんばかりのこのような練習曲を作曲したことは我々奏者にとっても楽器開発者にとっても大きな革命と言っても過言ではない。

リゲティが冒頭で *Prestissimo*, *staccatissimo*, *leggierissimo* と全ての表現を最上級で書き示しているが、このような表現を用いた練習曲は全 18 曲中、他に例が無く、リゲティのユニークな一面が垣

⁴¹ リゲティ、前掲書、8 頁。

間見られて大変興味深い。また、リゲティは The player should attempt almost to reach the tempo of “Continuum”と表記しているが、これはテンポのことに限らず、このテンポを理想とした上で求められるタッチについてのヒントもこの表記から得ることができるだろう。この《Continuum》はハープシコードの為に書かれた作品であり、この第 10 番が staccatissimo で奏されなければならないことを考え合わせると、リゲティが挙げた 4 人の作曲家⁴²のうちスカルラッチェを思い出さずにいられない。スカルラッチェの多くのソナタで用いるタッチでも、とりわけ《ソナタ K.141》や《ソナタ K.455》に用いる同音連打のタッチはこのリゲティの第 10 番の練習曲と合い通じるところであろう。(譜例 5)

譜例 5 スカルラッチェ 《ソナタ K.141》

Allegro K.141 · L.422

リゲティが挙げた 4 人の作曲家の中のシューマンの《交響的練習曲 作品 13 1937 年版》の〈第 3 練習曲〉は同音連打ではないが、ここでも似たタッチが用いられる。この練習曲でも 32 分音符を Vivace 4 分音符 = 63 の速度で、しかも全ての音符をスタカートで奏さなければならない。(譜例 6)

譜例 6 シューマン 《交響的練習曲 作品 13 1937 年版》より〈第 3 練習曲〉

Vivace ♩ = 63

リゲティの第 10 番練習曲の同音連打でない部分でも、同音連打の場所も含めて、このような音

⁴² 詳しくは 2.1.3 を参照されたい。

型全ての音をスタッカートで奏することは至難の技である。ピアノの跳ね返りアクション機能の反応によるところも非常に大きい。この類のある種の機械的な反復作業を正確に遂行するためには手指の精妙なコントロールと丹念な訓練が必要である。

この場所における演奏技術の問題について考察しよう。8分音符3つから成るグループの頭の音は常に左手で弾くことになるが、右手の上に位置し、右手の邪魔にならぬよう手首を高めにとって指を鍵盤に直角に当たるように真っ直ぐ下ろす角度で弾くと筆者は弾き易い。この左手の役割はシンプルに見えるようであり、実はこの部分の成功を大きく左右する要となっている。左手だけ弾くととてもシンプルで、単音の連続だが、テンポがゆらぐことなく全ての音のタイミングが微動たりとも狂わず安定し、なおかつ全てが同じ音量と同じタッチで弾かれることが望まれる。各指と鍵盤の距離がまばらだと当然のことながらタイミングも音の強弱も不ぞろいになるので、この距離を統一させることも非常に重要である。そして、指を下ろす瞬間と同様に、指を鍵盤から離す瞬間にも注意を払いたい。私たち奏者は指を下ろす瞬間に際しては細心の注意を払うのだが、上げるタイミングに関して無頓着になりがちである。音の長さを均一に保つには、この鍵盤から指を離す瞬間により意識を働かせることが必要不可欠である。先に挙げた作曲家、スカルラッチェの多くのソナタでも、この「指の上げ」を意識すると格段に弾き易くなり、スカルラッチェの書法とハープシコードの音からイメージできる乾いたタッチに近づくことが出来る。以上のことが少しでも狂うと右手が入りにくくなり、左右がぶつかり音を失う。左手のこの単音の取り扱いについて、詳細を述べてきたが、身体が慣れ、無意識の中でも以上のように弾けるようになれば、あとはそれに右手を乗せるだけである。そのレベルに到達できたら、奏者はあまり緻密に考えすぎず、冷静を保ちつつ自動的、有機的に身体を働かせると良いだろう。頭で考えすぎ、コントロールしようと意識しすぎると、自然と無駄な力が入って身体が前のめりになり、かえって手指が有機的に動かなくなるからだ。指が鍵盤の底に着地して反動で弾む、この自然現象に身を委ねるととても弾きやすい。

2.10.4 音型のずれによる奏法の考察—触覚とは—

66小節からは左右がずれていく書法になり、特に88-89小節、94-96小節間ではそのずれがさらにポリフォニック的に層を重ねている。小節線はこの場合でも単なる視覚的整理の為の便宜上に過ぎないが、しかし練習の段階では奏者の身体内のパルスを見つけ、刻む上でとても便利である。しかも小節線と小節線の間は全ての間隔が8分音符12個に統一されているので、練習の段階で各小節内を3つに分けて4分の6拍子、もしくは2分の3拍子に視覚的にも拍感も一度整理し直

し、4つずつのグループとして聴き取ると筆者の場合は奏しやすくなる。その後、それに慣れてきたら少しずつ上記の4分の3のパルスを解放させて、最終的には拍感による拘束無しに、テクスチャーないしパルスとは無関係のグルーピングに従って音楽を感じていけるようにしたい。もちろん、左右の音型を個別に練習し、ある程度それぞれが習熟に達した段階で左右同時に弾くのも能率的であろう。ひたすら反復練習をし、自然に身についた運動感覚で弾ける場合もあるが、この方法はいささか時間がかかると思われる。このような音型のずれによるパターンを効率的に習得するには、右手の音型(グルーピング)の最初の音が左手の音型(グルーピング)のどの音と合わさるのかを目安として聴取によって記憶する方法もとても有効である。例えば、67小節目からの左右のずれで、左右が揃う瞬間のテクスチャーを縦方向に見るとしよう。速いテンポで横のテクスチャーばかりに耳を向けると聴き取るのが難しいが、ゆっくり縦の響きを聴取すると、ほとんどの場所で3和音が聴き取れる。

(譜例7)

譜例7(丸で囲んだところは3和音と認識できる場所。)

The image shows a piano score for Example 7, spanning measures 67 to 74. The music is in 4/3 time and features complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include circled groups of notes and vertical dashed lines. Performance instructions include 'cresc. poco a poco', 'pp', and 'poco a poco tre corde'.

これらが3和音で構成されていることを視覚上で認識することは難しい。なぜならこれらの音を異名同音として読み替えなければならないからだ。しかし、聴取の際には明らかにこれらの響きが不協和音ではなく、協和音であることがわかる。以上の響きを手がかりに、音型のずれを制御することができる。

また、先に述べた音型のずれがポリフォニックに複雑に現れる場所(88-89 小節、94-96 小節間)では、緻密に分析し、重なる響きを聴取しなくとも運指だけを目安にして対応できる。リゲティは以下のように述べている。

(前略)私の頭のなかで構想されていたものは私の両の手によってうまい具合に解剖され、ピアノの鍵盤によって形状を与えられたのである。(中略)基本的な事項は、私の頭のなかで部分的に決められているだけで、ある程度ピアノの性質に委ねられているから、私はそれを指を通した触覚から感じ取らねばならないのである。一つの作品をピアノに適したものにするためには、触覚による捉え方が音響面の捉え方と同程度に重要だ。⁴³

例えば先に挙げた小節間のテクスチャーが下降型モチーフの反復ではなく、仮に上行型であったとすると、我々奏者の手とピアノの性質を考慮した場合、不都合でありリゲティの上記の言説とはいささか異なるだろう。話しは一旦逸れるが、アリストテレスがヒトの感覚を視覚、聴覚、触覚、味覚、嗅覚の5分類に初めて分類したのは既知の事実であり、これらは五感と呼ばれる。また、この触覚は体性感覚内の、ヒトが暖かさを感じる温覚、冷たさを感じる冷覚、痛さを感じる痛覚と共に、表在感覚に分類される。音楽に携わるとき、ヒトが無意識のうちに働かせている感覚機能として、五感の中の視覚、そして当然、聴覚が主な範囲を占めていると捉えられてきた。しかし、ここで敢えてリゲティが「触覚」という感覚機能を使ったことを述べた上記の言説は非常に興味深いものである。ピアノを奏する行為は鍵盤に指先が「触れて」初めて音を発するのだから、逆説的に考えれば、これまで「触覚」という感覚機能について言及されてこなかったことが不思議なくらいである。実際、リゲティが作曲する際に、「触覚」というものをどのように使ったのか、著者がリゲティの手書きメモ、草稿を手にとって閲覧した際、にわかに感じ取ることが出来た。⁴⁴

リゲティは5線紙+(リゲティがきれいに真っ直ぐ書き入れた小節線とは別の)縦線によって升目を作っている。さらにそれに色鉛筆で線を重ねて、音符が多量に書かれても、音符の数と縦のラインが一目瞭然になっている。基本となる音と小節内に入れる音符の数⁴⁵を先に書き入れ、後から手指の感覚を頼りに⁴⁶指が鍵盤を捉えやすい「そこら辺の音」を散らばせている。この基音と「そこら

⁴³ リゲティ、前掲書、6頁。

⁴⁴ 2010年11月、スイスはバーゼルにある Paul Sacher Foundation にて資料閲覧を行った。

⁴⁵ Paul Sacher Foundation に数合わせのメモも別に保管されている。

⁴⁶ リゲティ自身、作曲する上で「10本の指を鍵盤の上に置いて音楽を想像する。(中略)着想とその触覚的な遂行との間にはフィードバックが生ずる。」と述べている。リゲティ、前掲書、5頁。

辺」の音の選択がリゲティの手指の感覚、つまり「触覚」によるものであると筆者は考える。要するに、基本となる音を中心とする音域に手を置いて、その際に手指で触れることの出来る範囲内の鍵盤に触れ、その部分の音群・音魂を捉えるという感覚である。それを譜面におこした結果がこのようなテクスチャーであると考えられる。

話を元に戻そう。つまり、ポリフォニック的に層を重ねている 88-89 小節、94-96 小節間を含む 66 小節からの中間部では、リゲティが作曲の際に手指が鍵盤に触れる感覚、つまり「触覚」を使ったように、奏者が初期段階で運指を決め、先に述べたようにパルスの整理を行う過程を経れば、後は奏者もリゲティ同様に手指の「触覚」を頼りに対処できると考察する。運指を決める際にも、先に言及したようにアクセントの音はいつも決められた指で弾くべきではあるが、それ以外の音はこの「触覚」を頼りに決められるところが大きい。各グループ内の音は一つずつ粒として存在するといったイメージであり、一音一音明確に指を完全に独立させて打鍵するというよりは、一粒一粒は響きの帯を形成するための存在であるというイメージを持つと、指が自然と鍵盤に吸い寄せられ、触覚によって捉えられる感覚となり、より一層弾き易くなるだろう。これについては、第 1 番の項 2.1.3 も参照されたい。

2.11 Étude: 11 En Suspens (不安定なままに)

右手は 6 拍を刻んでいるが、左手は 4 拍を刻む。その上、アクセントの位置が気まぐれなタイミングで登場する。片手ずつ弾けばとてもシンプルで簡素な旋律だが、左右の旋律を合わせると歯車がかみ合わないかのごとく複雑になる。また *avec l'élégance du swing* (スウィングの優美さをもって) という楽譜上でのリゲティの指示がフランス語でなされている。練習曲全 18 曲の中で、フランス語での指示が見られるのは唯一この練習曲のみであり、これは特筆すべきことであろう。フランスの作曲家の作品を意識したのであろうか、音の響きも透明で澄んだ色彩豊かな練習曲である。ダイナミックの幅は *ppp* から *f* までで、リゲティの練習曲全 18 曲中 *ff* 以上のダイナミックが現れない作品は唯一この第 11 番のみである。弱音の中で色彩の変化を持たせることが大切であり、弱音を活かした作品として他の練習曲と大いにコントラストをつけたいところである。

先にも触れた、フランス語の指示中に見られた“*swing*”については、2.5.2 の項を参照されたい。

2.11.1 リズム構造

他の練習曲と比較すると視覚的にはとてもシンプルなテクスチャーになっており、テンポも緩やかな速度に設定されているので、特筆すべき困難な点は見当たらない。

例に漏れず、この作品においても小節線は視覚上の整理の目的に過ぎず、スラーはもちろんのこと、タイも多くの場所で小節線を跨いでかかっているため、見落としがちなリズム構造についてここで触れておこう。先にも述べたように元々シンプルなテクスチャーであるが、小節線を外して整理し直すと、よりシンプルに見えてくる。1小節目から17小節目までの右手のリズム構造について以下に記そう。(譜例1)

譜例1



タイを外すと上記のリズム構造が見えてくる。音ではなくリズムだけに着目すると、実はこのリズム構造が1小節目から17小節目の間で4回繰り返されているだけなのである。メロディーを考慮に入ると、1小節目から9小節目一拍目と4分休符までが一つのセットでその中では対になっており、9小節目3拍目の4分音符からはそれが1オクターヴ下の音域で全く同様に繰り返される。左手のハーモニーが変化していることと、右手の譜割が1回目と異なることで瞬時には気付きにくい。

一方で27小節目からのパートは冒頭の旋律の再現の様に感じるが、すぐに形を変えてしまうため、再現にはなっていない。31小節目からの転調後も同様に、ここでも再現のように感じるが、最初の4音のみ冒頭のモチーフが用いられただけですぐに形を変えてしまい、ここも再現にはなっていない。しかし、それまで左右とも4分音符の重音から成っていた旋律が、27小節目からは絶え間なく続く8分音符の動きが加わった旋律に変化している。テンポこそ変わらないものの、基本となる音価が2分の1になるので、普通に聴いているだけでも早くなったように感じるだろう。8分音符が加わって動きが出てきても、基本のテンポ設定は変わることなく、それまでのものをキープしたい。そして、この8分音符の動きに集中しすぎず、これらはリゲティが記したようにppであり、あくまでバックグラウンドであることを忘れないようにしたい。27小節目からも引き続き4分音符の重音は存在しており、それまでとは異なり一つ一つにアクセントが付き始める。これが前面で音楽を奏でられるように心がける。

以上のリズム構造に着目してこの作品を眺めると、この練習曲は3部構成となっていることがわかる。またフレーズの終わり新たなフレーズの始まりの認識が可能であり、旋律には歌のようなものが感じられる。要するに、これらのフレーズの終わり新たなフレーズの開始の間において、奏者も聴取側も共にブレスをとることが可能である。このことは、2.8.1でも触れたように、リゲティの練習曲において稀なことである。

2.12 Étude: 12 Entrelacs (組み合わせ模様)

この練習曲は第7番の練習曲との類似が見られるので、第7番の練習曲と併せて演奏法を考察する。

右手と左手それぞれが受け持つ強調されるべき音符が、終始途切れることの無い16分音符のパルスの上に組み合わせられる。強調される音符は16分音符、8分音符、4分音符、2分音符と、音価も異なるが、それらの音価によって音量が指示されており、また、それらに付いているアクセントの数、テヌート、マルテルラートの種類も書き分けられていて、丁寧に楽譜を探索すると作曲家による指示が非常に細かいことがわかる。他の練習曲同様に、ポリフォニーがポリリズムによって形成されており、この点において、読譜の初期段階での工夫が必要である。それについて2.12.1で言及しよう。第7番とこの第12番は、もちろん修得の過程で様々な工夫とアイデア、そして時間が必要ではあるが、リゲティの他の非常に複雑なテクスチャーの練習曲と比較すると、そこまで困難ではないだろう。ダイナミクの幅が他の作品と比較して広くないからか、演奏の機会もそこまで多いとは言えないため、際立った作品とは言えない。しかし、リゲティが作曲の過程で、ピアノの鍵盤と指の在り方をどのように捉えていたのか、リゲティの「ピアニズム」というものが一体どのようなものなのかをイメージする上で、この2曲はとても良いサンプルに成り得るだろう。鍵盤と指の関係については2.12.2で詳細に言及したい。これらの作品がリゲティの「いろは」であり、他の練習曲はこれらの作品をより複雑にアレンジしていったものと考えても過言ではないと筆者は考える。

2.12.1 ポリリズムに慣れるために—読譜初期段階において—

楽譜上の上段と下段に書かれた長い音価に注目し、それらを耳で追っていく。すると、空間に長

い音価の強調されるべき音の響きが放たれ、それらが各声部でメロディーを創り始め、耳で追っていくと幾重にもなるリゲティ特有の時間軸のずれたポリリズムとして聴こえる。第 7 番の練習曲と同様に、曲の冒頭より終わりまで、16 分音符が途切れることなく続く。例に漏れず、早速、第 2 小節目か「ずれ」が生じ、リゲティ特有の視覚上の整理の為の小節線の存在が見られ、細かいアーティキュレーションも無く、曲の冒頭から終わりまで省略されて書かれた一つの長いスラーがかかっている。この練習曲に取り掛かり始めた最初の段階では、2.4.3 で言及した方法で取り組むのが読譜の近道であるので、ここではそれを応用して提示しよう。

リゲティは第 7 番の練習曲でも、「拍子、小節線は視覚上の整理の目的に過ぎない」と楽譜上に記しているが、裏を返せば、拍子と小節線は、楽譜に目が、ポリリズムに身体が慣れるまでは必要不可欠なシグナルなのである。筆者はここで、この所謂譜読みの初期段階において、小節線の数以上にテクスチャーを分割する必要性を主張したい。リゲティの練習曲、特に第 7 番やこの第 12 番のような、テクスチャーにグルーピングが成されておらず、音価の短い音が絶え間なく続き、そこに人が歌いやすいようなメロディーが存在せず、それによってブレスが取れず、フレージングが存在しない譜面を目の前にした際には、リゲティが便宜上に記した拍子に沿って小節内を分割し、左右をシンクロナイズさせることから始めたい。これは一見遠回りに感じ、特に、ポリリズムが存在するリゲティの音楽では非音楽的な方法に感じるかもしれないが、このステップ無しにこれらの複雑な譜面の音楽を体得することは不可能に近い。第 7 番も第 12 番もリゲティは冒頭で 16 分の 12 拍子と書き込んでおり、この時点で小節内は 3 つか 4 つに分割することができると考えられる。スコア冒頭を見るとどちらの練習曲も音型から、16 分音符 4 つを 1 つのグループと捉える 3 分割にした方が良さそうだ。そうすると左右、又は各ポリフォニーが視覚的にシンクロナイズされ、音価の長い音がどのタイミングで打ち鳴らされるべきか、自動的に目に飛び込んでくる。そして、特にシンコペーションが現れる箇所、これは大変有意義な方法となる。第 7 番でも第 12 番でも、音価の長い音、つまりメロディーが曲中の様々な箇所において、シンコペーションで鳴らされる場所は、上記のように小節内を分割すると譜面が大変すっきり整理される。又、このようなシンコペーションの場所では、分割せずにシンコペーションを意識しないで演奏するのと、分割することによってシンコペーションということが意識できて演奏するのとでは、はるかに音楽の印象が変わってしまう。(譜例 1)

譜例 1 第 7 番 第 13～15 小節

第 12 番 第 72~74 小節

また、以下の譜例を見てみよう。(譜例 2)

譜例 2 第 12 番第 49～53 小節

譜例 2 は、分割することにより、シンコペーションであることを意識でき、それによって音の出し方にも変化が生じる例である。上の譜例を分割しないで演奏すると、楔型アクセントに合わせて 1 小節内を 4 つに捉えるだろう。このように 4 拍として捉えた場合、楔型アクセントが付いた音の打鍵は指が垂直に鍵盤に当たる下向きの打鍵となり、強靱な音は出てもそれがやや安定感のある音色となってしまうため、この場所が持つ切迫した雰囲気は出にくくなるだろう。しかし、この練習曲を冒頭より 3 つに分割していたら、必然的にこの場所でもそのまま 3 分割で進んでいくこととなり、シンコペーションと感ずることが出来る。すると、楔型アクセントに対するタッチは、鍵盤を突くような上向きのタッチとなり、強靱な音量が可能となるだけでなく、自動的に音楽の雰囲気も切迫したようなこの場に相応しい表現が可能となる。このように、小節内を分割することは、視覚の整理の為であることはもちろんのこと、これによってメロディーの入ってくるタイミングも捉えやすくなり、それによってそのメロディーのタッチや音色にまで変化を及ぼすのである。第 12 番の冒頭も然りである。

以上の考察のように、2 分音符の入るタイミングが少しずつ変わってくることによって、音色にも若干の変化が生じる。しかし、これを分割せずに、のべつまくなしに演奏してしまうと、これらの 2 分音符の音が毎回変化しているのにも関わらず、何も音色に変化が生じない。また、いつまでたっても身体がメロディーの入るタイミングをつかめないどころか、そのタイミングも毎回曖昧なものとなってしまう、テクスチャーの崩壊、ひいては演奏も崩壊してしまう恐れがある。

しかし、上記の方法である程度、視覚と身体と聴覚がこの複雑なテクスチャーに慣れ始めたら、分割や小節線を意識しないように努めたい。この段階からは、メロディーとしてリゲティの記した長い音価を支柱として音楽を作っていくことを心がけたい。特にリゲティが詳細に書き分けたアクセント、

テヌート、楔形アクセントなどの表現の違いに配慮することは言うまでもない。

左右、そして左右各々の一音一音をシンクロナイズさせるために行った分割の方法で、テクスチャーを整理し、視覚からそれを脳に取り込み、聴覚と指の動きで音を身体の中に記憶させた。それに慣れることは、身体の中に自然にパルスが記憶されたことを意味する。実は、テクスチャーの分割はこの視覚整理のためだけでなく、これによって身体にパルスを刻み込むことが主の目的である。身体の中にパルスが刻まれれば、左右の手、そして一音一音のシンクロナイズは無意識のうちに自動化されているので指の感覚で弾けるだろう。この「感覚」については、先 2.10.4 でも述べた「触覚」を感じると、より演奏しやすいだろう。しかし、ここまでは単なる読譜の初期段階に過ぎない。

次のステップでは作品内でリゲティが主張したかったことを見つけ出さなければならない。他の作曲家の音楽を奏でる際には、作曲家が書いた一音一音に魂を込めて、響きを与え、それらの音で歌うことは暗黙の了解であり、奏者の重要な任務である。リゲティの場合も一音一音をおざなりにして良いわけでは決してない。しかし、多くの練習曲において、細かい音群は主張したい音同士を埋める為に書かれているテクスチャーとなっているので、前に述べた手指の感覚である「触覚」を用いて、言わば、各音を丹念に弾くというよりは、ある程度自動化された手指で無意識のうちに弾き、響きの帯と捉えて奏することが望ましい。そして、リゲティが各練習曲で主張したかったこと、つまり、時間軸のずれたポリリズムや螺旋階段の様な渦上のポリフォニーを表現するためにリゲティが書き込んだ長い音価やアクセント、テヌート記号などの主張すべき音を見つけ出す必要がある。ロマン派の作曲家の作品において、音楽の背後にある哲学や心情などを奏者が感じ取り、表現するのと同じように、リゲティの練習曲においては、複雑なテクスチャーからポリリズムやポリフォニーを、まるで聴取側が立体的に 3D 画像を見ているかのような感覚になるよう、表現していくのである。この段階では、初期段階で分割の為に作った仕切りや小節線はもはや必要ではなく、逆に上記のことを表現する際の妨害となってしまふ。身体の中にはすでにパルスが刻み込まれているので、これらの仕切りを外しても、あとは主張すべき音を頼りに音楽を進行していくことができよう。分割による仕切りが外れたまさにそのときに初めて、ポリリズムやポリフォニーの複雑さから解放され、それらの多様性を感じ、奏者はそれらを巧みに操ることができ得る。また手指は自由にまるで鍵盤上をまさぐるように、ピアノを弾くという行為の悦楽を感じることができるのである。

2・12・2 複調 —鍵盤を触れる喜び—

リゲティはこの第 12 番と第 7 番、そして実は第 1 番でも複調を使っている。複調という作曲技法についての詳細な説明はここでは省略するが、これはオーケストラ作品ではもちろん可能な手法であるものの、単体の楽器としては、多声部による複雑なテクスチャー、又、同時にいくつもの音を重ねて演奏できるピアノだからこそ使える作曲技法であろう。複調はその名の通り二つ以上の調性を同時に奏するのだが、これによって旋法も生じ、音の響きの交じり合いに特徴が出る。ドビュッシーの作品にもこれを活かした作品が多数見られ、《前奏曲集 第 2 巻》の〈霧〉はまさにその代表例であろう。奏者も聴取側も、複調によって、調性がぼかされた響きの混合を愉しむことができる。(譜例 3)

譜例 3 ドビュッシー 《前奏曲集 第 2 巻》より〈霧〉

Modéré
extrêmement égal et léger
la m.g. un peu en valeur sur la m.d. I...

この点において、リゲティはこうした音響上の喜びの豊かな源泉をアフリカのサハラ地域の文化に求めたと言っている。⁴⁷ また以下のようにも言っている。

(前略) 複数の声部を組み合わせることにより、旋律とリズムがキラキラと輝いているように見える(そのように演奏されているのではなく、そのように聴こえる)幻影のような構成である。⁴⁸

⁴⁷ リゲティ、前掲書、6 頁。

⁴⁸ 同前、6 頁。

Chen は彼の研究において、このリゲティによる複調の作曲技法は「シロフォンのテクニックとウガンダのアカディンナ音楽を思い起こさせる」⁴⁹とも述べている。リゲティ自身も述べているが、多くの先行研究でも言及されているように、リゲティの練習曲にはアフリカ音楽の影響が見られることは既知の通りである。しかし、これは単に複数のリズムを同時に行うというポリフォニー、ポリリズムをピアノで模倣したという点においてだけでなく、この複調による音の響きの面でもリゲティはポルトナールが存在するアフリカ音楽の要素からヒントを得たと言うことが言える。確かに、複調の響きはエキゾチックな感じがし、ピアノというポリフォニーが可能な楽器だからこそ成し得る技法である。

しかし、複調の魅力はこれだけでないと筆者は考える。奏者にとってもう一つ、別の悦びがあると筆者は考えるのでそれについて説明しよう。この複調というものは、例えば先に触れたドビュッシーの〈霧〉であれば、白鍵と黒鍵を使う複調であるが、多くの複調を用いた作品には跳躍や広い音程で進行していくような技法は見受けられない。奏者の手にとって、移動の少ない安定したポジションで隣り合った音やその近辺の音域を弾くことが多い。なぜなら複調の本来の目的は調性をぼかすことであり、そのために作曲技法もクラスター的な書法を多く用いているからである。左右が鍵盤上で離れることはもちろんあるが、各手の中で受け持つ音は密集した響きによるものが多い。そして、密集した音域内の音を弾いている左右の各手は黒鍵と白鍵両方に同時に触れることができる。つまり、白鍵と黒鍵を両の手が鍵盤に同時に触れており、作品全体を通して鍵盤のほぼ全域と密にコンタクトをとることができる。鍵盤と接触している部分が多い奏法は奏者にとって心地の良い感覚をもたらすのだ。ここに奏者にだけに与えられる複調のもつ音響面とは別の、また調性が存在する作品における手の在り方とはまた異なる肉体的な悦びがあると言えよう。リゲティの練習曲において、白鍵と黒鍵に同時に触れるという例で挙げれば、第 1 番の練習曲とこの第 12 番がまさにそれであろう。この第 12 番では左手はほとんど黒鍵に手を触れており、右手は白鍵を担当している。テクスチャーに跳躍や音階、指の開きによるテクニックは、ほとんどなく、常に鍵盤上をまさぐっている、そんな手つきが求められる。(譜例 4)

⁴⁹ Chen、前掲書、37 頁。

譜例 4 19 小節～

55 小節～

上記の譜例は、まさにリゲティ特有の鍵盤を手指の「触覚」でまさぐる例である。先の項、2.10.4において、リゲティの練習曲では、手指の「触覚」を意識することで鍵盤とコンタクトがとれ、リゲティの複雑に見えるテクスチャーが身体に馴染みやすくなることは言及した。作曲家によって 1 つの作品を完成させる過程で様々なアプローチの仕方があることは当然のことではあるが、「鍵盤に 10 本の指を置いて音楽を想像した」⁵⁰⁾リゲティだからこそ、リゲティの練習曲は常に「10 本の指」が鍵盤上に存在している。作曲過程において音の響きを想像したのはもちろんだが、それと同じレベルで、「指を鍵盤に置いた」その「触感」を作曲に反映させたと筆者は考える。リストやラフマニノフのような技巧を求められる作品において、奏者はピアノを弾く悦びを肉体で感じることができる。これと同様に、リゲティの練習曲の場合、鍵盤に触れる悦びを手指の触覚、触感で感じることが出来ると言えるのではないだろうか。複調でも様々なパターンがあるが、黒鍵と白鍵を同時に使うパターン、つまり第 1 番やこの第 12 番では、一人の人間がほぼ全ての鍵盤に触れることが可能であり、そのテクスチャーの在り方は、まさに鍵盤と手指の親密なコンタクトを表しているかのようである。白鍵だけを使う第 15 番の練習曲〈White on White〉が第 3 巻にあるのも興味深い事実である。

鍵盤における「触覚」を音楽創りのイメージの源としたリゲティだからこそ生み出せた練習曲がまさ

⁵⁰⁾ リゲティ、前掲書、5 頁。

にこれらであると筆者は考える。

2.13 Étude: 13 L'escalier du diable(悪魔の階段)

第 9 番の項でも述べたように、この 13 番の練習曲は第 9 番、そして次の第 14 番《無限の円柱 Columna infinita》と作曲上のコンセプトが大変似通っており、演奏法にも大きな相違は無いと思われるので、重複を避ける為に、これら 3 作品の演奏法考察をここでまとめて詳細に言及しよう。

まずこれらの複雑なテクスチャーを目の前に演奏法を考察するよりも先に、作曲上のコンセプトについて検討すべきであろう。その次にその作曲のコンセプトをどのように演奏に反映させるか検討したい。その後の項ではこれらのテクスチャーがリゲティ以前の作曲家で、しかもリゲティ自身が「〈ピアニスティック〉に思考した 4 人の偉大なる作曲家の助けを借りた」⁵¹として具体的に名を挙げたうちの一人であるショパンの作品のテクスチャーと比較し、これによって明らかになる演奏法を考察する。

2.13.1 作曲のコンセプト

これら 3 作品は階段の螺旋や液体による渦巻きといった視覚的なものを音でいかに表現し得るかといった、リゲティ自身による実験的な試みを感じられる作品である。絵画の世界では、独特の幾何学的方法論を駆使して、幻想的な小宇宙的絵画を生み出したエッシャー Maurice Cornelis Escher(1898-1972)が、階段が永遠に続くように感じられる、実際は建築不可能な構造物をキャンバスに描いた。これらの絵画からの影響をリゲティ自身も彼の言説において認めている。⁵² 又、電子音楽研究の第一人者の一人でもあるジャン・クロード・リセ Jean-Claude Risset(1938-)はグリッサンドや音階が永遠に昇っていく(又は下降していく)効果を電子音楽で発明した。⁵³ この電子音楽のアイデアからの影響を、第 4 番の練習曲の項で先述し、この第 13 番の練習曲の献呈者でもあるフォルカー・バンフィールド教授は指摘している。⁵⁴ 以上の、絶え間なく永遠に続いていく螺旋や渦巻きの表象は、第 9 番と第 14 番においては楽譜を眺めただけでも明らかであり、楽譜の有り様が

⁵¹ 同前、6 頁。

⁵² 同前、7 頁。

⁵³ Wikipedia, s.v. “Jean-Claude Risset,” accessed July 26, 2013, http://en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Risset.

⁵⁴ ドイツ・ミュンヘン音楽大学にて著者がバンフィールド教授にインタビューを行った際に判明した。(2013 年 7 月 3 日、筆者との談話による)。

まるで渦のように入り組んでおり、螺旋的なテクスチャーとなっている。第 13 番は楽譜上では第 9、14 番程に顕著ではないが、音に表すと瞭然である。同様のテクスチャー、ないしコンセプトはすでに第 10 番《魔法使いの弟子》の中間部 79–81 小節、88–89 小節、94–96 小節で使われており、これら第 9、13、14 番の 3 曲では第 10 番の数小節間におけるアイディアを曲全体に拡大して用いたと言えるだろう。

では一体、リゲティは無限に続くように感じられる渦や螺旋といった視覚的なものを音でどのように表しているのだろうか。これら 3 曲において、渦や螺旋といった表象をリゲティは音階で表している。第 9 番では下降型による半音階、第 13 番においては上行型半音階、第 14 番においてはこれもまた上行型の半音階を軸とした音階といった具合である。しかし、リゲティのこれらの作品においては、理容室が使用する赤・白・青のストライプによるサインポールと呼ばれる看板のように、渦や螺旋は永遠に続かなければならず、常に同じ方向でそれは繰り返され止ることを知らない。少なくとも、そのように聴衆に感じさせなければならないのである。それを表す為にリゲティは、グリッサンドや音階を微妙なタイミングのずれを利用して次々に層を重ねて増やしていくという独自のコンセプトで表現している。

一方で、ピアノの鍵盤は実際 88 鍵であることには変わらず、又、我々人間の指は当然 10 本と決まっている。要するにこれらは有限であり、それにも関わらず、まるで無限にそれらが存在し、永続するかのように効果的に表現している。

2.13.2 有限の中の無限—演奏にあたって—

先の項で述べたリゲティのコンセプトを表現したテクスチャーでは、一度に多くの音を捉えていなければならない、これまで再三検討してきたリゲティ特有のポリフォニー、ポリリズムによる複雑なテクスチャー同様、前項の 2.12.1 でも述べたように慣れるまでは数段階に分けて練習する必要がある、時間を要するものではあるが、コンセプト自体は至ってシンプルと言えるだろう。譜読みの段階からの練習方法に関しては、先の 2.12.1 を参照されたい。

以上のリゲティのコンセプト、有限の中でいかに無限を表現するか、言い換えれば無限のように錯覚させるかをより効果的に演奏で表現し得るために特筆すべきポイントを以下に言及していこう。

まず、第一にテンポ設定について述べよう。リゲティのコンセプトを演奏で表現し得るか否かはこのテンポ設定に左右するところが大きい。ここでリゲティの指示したテンポ表示を見てみよう。第 9 番は *Prestissimo*、2 分音符 = 48 であり、これに加えてリゲティは *So fast that the individual notes-even*

without pedal – almost melt into continuous lines と楽譜に記している。第 13 番は Presto、付点全音符 = 30、第 14 番は Presto possibile、2 分音符 = 105 となっており、いずれの練習曲もとても速いテンポで奏されることが求められている。矢継ぎ早に音階が現れ、層が増えていくかのように聴こえるが、一方で元の声部は知らぬ間に消えていくというテクスチャーを、まるで視覚的に見ているかのように聴取側に感じさせるためには、速いテンポ設定が望まれるのは必然的である。これは一種のトリックのようなもので、遅いテンポで演奏すると種がばれてしまうのである。

これらの複雑なテクスチャーをリゲティの指定したテンポに出来るだけ近いテンポで演奏するためには、先の項 2.10.4 で述べたアイデアを基に、次の 2.13.1 の項で考察するタッチを使うと、鍵盤が捉え易くなり、演奏し易くなるだろう。それらにおいては各項を参照されたい。又、このタッチの問題に通じることもあるのだが、第 9 番において、リゲティが楽譜に記した The piece has no rhythmic metre – it consists of a continuous flow – therefore the bar lines only serve as a guideline、それから、the first four “bars” serve as a model indicating the compositional structure of the whole piece に注目したい。(譜例 1)

譜例 1

Prestissimo *) sempre molto legato, $\text{♩} = 48$ (very even / sehr gleichmäßig **)

una corda
senza ped.

(4) ***

例に漏れず、「小節線は視覚上の整理にすぎない」という概念のもとに小節線が書かれ、リゲティの記したように、永遠に続くかのように見える長いスラーがフレーズを表しており、音楽の要となっている。これに沿って、奏者は一つのフレーズ内の音群をなるべく一つの手の動きの中で音を運ぶことをここで強調したい。これを意識することによって、スラーの途中で音の連なりに凹凸が出来にくくなり、渦のようなものが回転しているように聴こえ易くなるだけでなく、リゲティが冒頭で指示した *sempre molto legato* も可能となるだろう。そして、常に新しく入ってくる、その都度、最高音となる音を基本の音と意識して、軽くアタックをつけると、リゲティのコンセプトを表現し得る方法の一つとして効果的

である。要するに、常にフレーズが始まる最初の音は最高音となっており、それに腕の重さを少し乗せてアタックをかけるとスラーが強調されるだけでなく、スラーで表されているフレーズ内を一つの動きで、レガートで奏することができるというわけだ。楽譜では 5 小節目以降、スラーが省略されており、どれが基本となる音でスラーの始まりとなるのか視覚的にわかりにくい。基本となる音を楽譜に示した以下を参考されたい(→の矢印は基本となる音を示しており、これに対し⇒の矢印は基本となる音に変化する際に使用されている)。尚、34～38 小節はメロディーがある為、それから 91～最終小節までは基音となる音に動きが無いので省略する。(楽譜 1)

楽譜 1 練習曲 第 9 番 第 1～33、39～90 小節目

Prestissimo *)sempre molto legato, $\text{♩} = 48$ (very even / sehr gleichmäßig) **)

ppp
una corda
senza ped.

***)

(7)

(10)

(13)

(16)

(19)

(22)

poco a poco tre corde

(25)

mp *cresc. poco a poco*

poco ped.

emphasize the melody / die Melodie hervorheben

(28) *(cresc.)* - - - - *mf* *pp sub.*
una corda pp

(31) *(cresc.)* - - - - *f^{scd.}* *quasi senza ped.*

emphasize the melody / die Melodie hervorheben
 (34) *(pp sempre)*
poco ped. (>) tre corde mp *mp ped.*

(37) *ppp*
mp *mp* *p una corda*

(40) *p (>)* *p (>)*

(43)

cresc. poco a poco

mf tre corde
emphasize the melody
die Melodie hervorheben

(46)

(cresc.) - - - - *mp*
più ped.

(49)

(mp)cresc. - - - - *mf* *cresc. poco a poco*

(52)

cresc. poco a poco - - - - *f*
(cresc.) f - - - - *ff* *non arp.* *f*
ff *fff*

(55) ⁸

f *ff* *ff* *ff* *non arp.* *f* *cresc.*

(58) ⁸

(cresc.) *ff* *fff* *fff* *fff*

(61) ⁸

fff (A - F# simultaneously)
(A - Fis simultan)

mf. poco a poco *mf. dim.* *p* *p* *pp*

fff emphasize the melody
die Melodie hervorheben

fff dim. *f* *mf* *mp* *mp*

poco a poco *poco a poco meno ped.*

(64) ⁸

pp sempre

poco ped.

Musical score for measures 167-170. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some notes circled with arrows pointing down. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Measure numbers 167, 170, and 173 are indicated at the start of their respective systems.

Musical score for measures 171-174. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some notes circled with arrows pointing down. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for measures 175-178. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some notes circled with arrows pointing down. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for measures 179-182. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some notes circled with arrows pointing down. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The instruction *dim. poco a poco al -* is written below the upper staff.

poco a poco una corda

Musical score for measures 183-186. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and some notes circled with arrows pointing down. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The instruction *ppp* is written below the upper staff.

(82) 15

ppp sempre

pppppp pochiss. cresc. poco a poco al

The bass entry at the lowest limit of audibility (una corda) senza ped.
Bass an der Grenze des Hörbaren einsetzen 8b

(85) 15

(cresc.) - - *ppp* cresc. poco a poco - - *pp* cresc. -

poco a poco tre corde

8b

(88) 15

(cresc.) - - *p* cresc. - - *mp* cresc. - - *mf* cresc. - - *f* cresc.

8b

(91) 15

(cresc.) - - *ff* cresc. molto

poco a poco con ped.

8b

(94) 15

sempre cresc.

8

第 13 番でも同様のことが言える。しかし、この曲においては半音階を形成している音同士が休符や

他の半音階でない音に挟まれているため、スラーが書かれておらず、従って腕の重みを乗せて一つの動きで音を運ぶ手のコレオグラフィーは第 9 番程には必要ないだろう。第 9 番が下降型半音階であったのに対し、第 13 番は上行型であり、基音となる音は低音となる。この低音も同時に上行しており、緊張感を高めている。これも以下に示そう。(楽譜 2)

楽譜 2 練習曲 第 13 番 冒頭から 4 ページ間

Presto legato, ma leggero, $\text{♩} = 30$

una corda quasi senza ped. *cresc. poco a poco*

sempre cresc. poco a poco

tre corde
(cresc.) *sin da sempre cresc. poco a poco*

(cresc.)

* $\frac{12}{8}$ only serves as a guideline, the actual metre consists of 36 quavers (three "bars"), divided asymmetrically.

* $\frac{12}{8}$ ist nur ein Orientierungshinweis, die tatsächliche Metrik besteht aus 36 Achteln (drei „Takte“), asymmetrisch gegliedert.

(5)

(cresc.) - - - *mp cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex harmonic texture with many accidentals. Handwritten annotations include three circles around specific notes in the bass staff, each with a line pointing downwards.

(6)

(cresc.) - - - - - *mf cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Handwritten annotations include a circle around a note in the bass staff with a line pointing downwards.

8

f cresc. - - - - - *ff* - - - - - *fff p sub.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Handwritten annotations include two circles around notes in the bass staff, each with a line pointing downwards.

(7)

cresc. poco a poco - - - - - *mp cresc.*

This system contains two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Handwritten annotations include three circles around notes in the upper staff, each with a line pointing downwards.

(8)

(cresc.) - - - - - *mf cresc.* - - - - - *f* - - - - - *f sempre* - - - - - *f cresc. sempre*

This system contains two staves of music. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Handwritten annotations include three circles around notes in the upper staff, each with a line pointing downwards.

Musical score system 1, measures 7-8. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The music features complex chords and arpeggiated patterns. Handwritten annotations include a circled chord in the bass line at measure 8 and a circled chord in the treble line at measure 8. Performance instructions include *(cresc.)* and *ff cresc. sempre, poco a poco*.

Musical score system 2, measures 9-10. Treble clef, key signature of two sharps. The music continues with complex textures. Handwritten annotations include a circled chord in the bass line at measure 10. Performance instructions include *(cresc.)*.

Musical score system 3, measures 11-12. Treble clef, key signature of two sharps. The music features a *una corda* section. Handwritten annotations include a circled chord in the bass line at measure 11. Performance instructions include *fff*, *ppp sub.*, *cresc. poco a poco*, and *pp cresc.*.

Musical score system 4, measures 13-14. Treble clef, key signature of two sharps. The music is marked *capriccioso* and *tre corde*. Handwritten annotations include a circled chord in the bass line at measure 13. Performance instructions include *(cresc.)*, *mp*, *p cresc.*, and *mf*.

Musical score system 5, measures 15-16. Treble clef, key signature of two sharps. The music features a *f* section. Handwritten annotations include circled chords in the bass line at measures 15 and 16. Performance instructions include *(cresc.)*, *mp cresc.*, and *mf cresc.*.

Musical score system 1. Treble clef: *più f* (with a slur over the first few notes), *cresc.* (with a dashed line), *ff*. Bass clef: *(cresc.)*, *f cresc.*, *più f cresc.*. A red circle with an arrow points to a note in the bass clef.

Musical score system 2. Treble clef: *fff*. Bass clef: *ff cresc.*, *fff*, *p sub. cresc. poco a poco*. A red circle with an arrow points to a note in the bass clef.

Musical score system 3. Treble clef: *(cresc.)*. Bass clef: *(cresc.)*. A red circle with an arrow points to a note in the bass clef.

Musical score system 4. Treble clef: *(cresc.)*, *mf cresc.*, *f cresc.*, *ff*. Bass clef: *(cresc.)*, *ff*. A red circle with an arrow points to a note in the bass clef.

Musical score system 5. Treble clef: *ff*, *fff*, *ff*. Bass clef: *ff sempre*. A red circle with an arrow points to a note in the bass clef.

以上の楽譜を見ても分かる通り、これらの練習曲では幾度も半音階のスケールを形成しつつ、フレ

ーズの入りの音、つまり基本となる音も同時に上行し緊張感を高めていき、鍵盤上で最高音に達するのである。

一方でこの現象とリゲティが楽譜に指示したディナーミクは密に関連しており、これを効果的に表現することも先に述べたリゲティのコンセプトを表現する上で欠かせない点の一つである。これら3曲のディナーミクは第1番の練習曲 2.1.1 で考察した際同様、非常に漸次的に書かれている。第13番、第14番の練習曲ではリゲティの全18曲の練習曲中、最大音となる ffffffff が使われていることも注目すべき点であろう。第13番の練習曲でのディナーミクの注目ポイントは、p などのディナーミクから f などの強いディナーミクへの変化が何度も執拗に繰り返されることであるが、そのスパンが毎回異なり、また目的となる最大ディナーミクも毎回異なるのでそれには注意が必要である。第6番の練習曲で行った方法に倣って以下にまとめてみよう。

小節番号はリゲティが書き記したものではなく、リゲティが書き入れた点線を1小節としてカウントしたものである。又、矢印間の数字は2つのディナーミク間の小節数を表す。

第1小節 pp→18→第18小節 fff

第18小節 p→11→第28小節 ffff

第28小節 ppp→10→第37小節 fff

第38小節 p→14→第51小節 fffffff

第52小節 p→24→第75小節 fffffff + α

第76小節 fff→20→第95小節 fffffff

第96(95)小節 ppp→18→第113小節 ffff

第114小節・右手 ppp→14→第127小節 ffffffff

第114小節・左手 ffff→第119小節 subito ppp→8 第127小節 ffffffff

第127小節 p→19→第145小節 ffffffff→最終小節

以上のように、リゲティは注意深くディナーミクを書き分けており、ppp から ffffffff までとディナーミク・レンジは非常に幅広い。矢印間の小節数が表しているように、常に長いスパンに亘って漸次的にディナーミクを変化させなければならないので、演奏するピアノの最大音の可能性と、奏者の肉体的に可能な最大音を考慮して、計算してディナーミクの段階を作っていく必要がある。

これに対し、第14番の練習曲では、上記のように詳細にディナーミク・レンジの幅は支持されていない。出だしはリゲティの練習曲にしては珍しく fff から始まる。この練習曲において fff より弱いディ

ナーミクは存在せず、約 1 分 41 秒間⁵⁵の演奏時間の中に fff から fffffff+ α の音量に漸次的に変化させていく。

いずれの練習曲においても、演奏する際は、先に述べたように奏者と演奏するピアノの持つ最大限の音量を把握しておく必要があるだろう。ディナーミクにおいても、この有限の中でディナーミク、特に f 以上の強音がまるで無限に存在するかのように奏者は綿密に計算してディナーミクのコントラストを変えていかなければならない。この点も、再三言及しているリゲティのコンセプトを表現する方法の一つであると筆者は考える。

2.13.3 ショパンとリゲティのピアノイズムの関係(1)—ピアノイズムの領域における「触覚」—

ひとつの作品をピアノに適したものにするためには、触覚による捉え方が音響面の捉え方と同程度に重要だ。それゆえ、私はピアニスティックに思考した4人の偉大なる作曲家、スカルラッティ、ショパン、シューマン、ドビュッシーの助けを借りた。ショパンのような旋律のねじれや伴奏音型はそのままの形では登場しないが、触覚的な形としては、筋肉への連続した負荷として感じられる。うまく作られたピアノ作品は肉体にとって喜びでもあるのだ。⁵⁶

先述の項、2.10.4 でリゲティが「触覚」という言葉を用いたことを演奏法と照合して検討したが、上記の「触覚」は作曲上のそれとはやや意味合いが異なるように感じられる。前項 2.10.4 で「触覚」はリゲティの作曲の際、そして作曲技法という観点に重点をおき、それについて言及したが、ここではよりピアノイズムの領域でこの言葉が用いられていると言えよう。これらの作曲家の「触覚的な形」からリゲティの第 9、13、14 番の練習曲のテクスチャーに通じるピアノイズムを検討する場合、筆者はショパンの特徴的なピアノイズムを最も相通じるものとしてここに挙げたい。リゲティ以前の作曲家、それもピアノ奏者にはゆかりの深い作曲家の作品やテクスチャーとリゲティのその複雑難解なテクスチャーに通じる演奏技法を見出すことは、複雑なテクスチャーを捉え易くするだけでなく、2.6 でも述べたように既成の鍵盤音楽史の組み換えが起こり、興味深いものである。まずはショパンのピアノイズムが一体どういうものなのか、考察していこう。

ショパンのピアノイズムは、安定した一つのポジション内で音型を配列していくのではなく、音の方向と音程の並びにおいて細かいうねりを持つ、惰性感覚では弾けない音型となっている。これゆえ

⁵⁵ リゲティの表記による。

⁵⁶ リゲティ、前掲書、6 頁。

にショパンの音型は常に揺れ動き、微妙な色彩の変化を見せる。大久保賢が、《夜想曲》という分野の先駆者でショパンにもインスピレーションを与えたジョン・フィールド (John Field, 1782—1837) のことをショパンと比較して以下のように述べている。

左手の動きのほとんどの部分が、バス音をとるための跳躍を除けば、固定されたポジションの内部での動きで(中略)、和音は微妙に変化するのだが、そこにはショパンの夜想曲に見られるような複雑なポジション移動や指の動きはない。⁵⁷

また、ショパンと同時代のヴィルトゥオーソであったリストと比較して以下のように述べている。

リストの手は基本的に安定志向である。すなわち、ショパンのように手のひらを伸ばしたり縮めたり、あるいは指をくぐらせたりするのではなく、安定した一つのポジションで指を動かしている。そして、それで足りなくなったら、そのポジションを連続的に少しずつ平行移動させるか、あるいは「ガバっと」一気に移動させるのである。⁵⁸

つまり、大久保は「ショパン独特の手の感覚」⁵⁹は、ショパンのピアノイズムと彼の作品を演奏する上で欠かせないテクニックの一つとなる伸縮自在な手によることを指摘している。ショパン以外の作曲家でも、この伸縮自在な手が求められる作品を書いた作曲家は勿論、枚挙に遑がないが、ショパンのピアノイズムが特に一筋縄でいかない理由は、この伸縮自在な手を求められるテクニックの他に、このことに関連した別の要素が 2 点ある。それは、ショパンの音楽の特徴でもあり魅力でもある、大胆で頻繁に行われる転調と、手を伸縮しなければいけない地点が規則的な周期で求められるのではなく、毎回リズム上のポイントが異なることである。彼の音楽は即興的な要素が非常に強いというのは周知のことであるが、ピアノイズムにおいても、彼の作品には先が予測できない要素がとめどなく溢れているのである。大久保はショパンのピアノの《ピアノ協奏曲 第 1 番 作品 11》第 1 楽章の左手の経過的パッセージを例に挙げ、絶えず伸縮運動を繰り返す上に、技術上の難所に転調にとっての重要な音が配置されているので「その音を外したら全てが台無しになってしまう」と述べている。⁶⁰

⁵⁷ 大久保賢「手のドラマ——ショパン作品を弾いて体験する」、岡田暁生〔監修〕『ピアノを弾く身体』東京：春秋社、2007年、170頁。

⁵⁸ 同前 175 頁。

⁵⁹ 同前 171 頁。

⁶⁰ 同前 171 頁。

大胆な転調を繰り返す為には音の並びや音程も複雑な配列になり、従ってここでは指使いの工夫が非常に重要である。(譜例 2)

譜例 2 ショパン 《ピアノ協奏曲 第 1 番 作品 11》より第 1 楽章

The image shows a musical score for Chopin's Piano Concerto No. 1, Op. 11, first movement. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 291 and ends at measure 293. The second system starts at measure 294 and ends at measure 296. The music is in G major and 4/4 time. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a complex rhythmic pattern with many accidentals. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The first system includes the instruction 'ben marcato'.

また、大久保は右手における例として、この協奏曲と同年にかかれた、《練習曲 作品 10》第 1 番における「伸縮自在な手」⁶¹ を挙げている。この曲におけるテクニックとして「伸縮自在な手」が求められることは、この作品の譜面を目の前にしたら誰もが察知することであるが、大久保はこの作品の難しさが以下にあることに着眼している。

この曲はほぼ単一の音型が繰り返された、構造的には和音連結に還元できるような、いたってシンプルな曲であるかに見える。(中略)もともと、この「一瞬の手のひらの伸縮」という運動パターンは基本的には同じであっても、そのリズム上の配置箇所が違っている。(中略)大まかに見れば上下行のアルペッジョにすぎないのだが、細かく見れば、「一瞬の手のひらの伸縮」とその配置の妙によって、このエチュードを弾く者に、さらにそれを聴く者に、驚きを与えずにはおかないものとなっている。⁶²

これらの点において、少し逸脱してしまうが、リゲティの練習曲第 2 番においても全く同様の書法が見られるのでこれについて言及したい。以下の部分での右手は奏者に手の平の自在な伸縮が求められるばかりでなく、不規則なタイミングで伸縮ポイントが現れるために、非常に難所となっている。

⁶¹ 同前 172 頁。

⁶² 同前 173 頁。

ここでは、3 オクターヴにもまたぐ幅広い音域の中で、5 度の音程の醸し出す空虚な響きと、同音が反復される響きが同時に聴こえてくる非常に透明感のある美しい部分である。(譜例 3)

譜例 3

The musical score for Example 3 consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The first system (measures 18-29) features a piano staff with a *string.* marking and a *sub.* marking, and a bass staff with a *mp in rilievo* marking. Dynamics include *cresc.*, *f sonoro*, and *pp*. The second system (measures 30-31) has a piano staff with *sempre pp* and a bass staff with *mp in rilievo*. Dynamics include *dim.* and *pp*. The third system (measures 31-32) has a piano staff with *pp* and a bass staff with *ppp mormorando*. Dynamics include *dim.* and *pp*. The fourth system (measures 32-33) has a piano staff with *a tempo, in rilievo (cantabile, quasi un corno da lontano)* and a bass staff with *ppp mormorando*. Dynamics include *> (poco) mf* and *ppp mormorando*. Various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings are present throughout the score.

この項の本題である練習曲第 9 番でも同様のピアノリズムが見られる。ここでは、2 音、又は 3 音による積み重ねで出来た重音の連続であるが、もともと拍子が存在しておらず、リゲティ特有の書法の一つである小節線の役目はただの視覚上の整理に過ぎないため、パルスにおける規則性も、旋律における規則性も存在しない。従って伸縮のポイント地点も規則性を見出すことができず、非常に

困難を極める。(譜例 4)

譜例 4

(22) poco a poco tre corde

(25) *ppp* cresc. poco a poco
mp poco ped. emphasize the melody / die Melodie hervorheben
cresc. poco a poco

ここまで、ショパンとリゲティに共通するピアノリズムの極めて難解とされる所以について述べてきた。しかし、一見矛盾するかのようだが、彼らのこれらの難解とされるピアノリズムは、ピアノの性質、人間の手の機能に即したピアノリズムも同時に含有されているのである。かなり広い音域の中で、伸縮自在な手のテクニックを求め、伸縮ポイントに規則性がなく微妙な音の配列の変化で曲線の綾を生み出すショパンとリゲティだが、彼らのこれらの書法には、手がおのずと鍵盤に密着せざるを得ないピアノリズムが感得される。先の大久保はショパンのピアノリズムにおいてこの感覚を、極めて官能的な、「手が鍵盤にまわりつく感覚」と言及している。大久保はショパン《即興曲 Impromptus》第3番を例に挙げ以下のように述べている。(譜例 5)

もともと旋律線がもっている傾向もさることながら、それが多声的に処理されるとき、主旋律の声部に装飾的な声部が絡みつき、手が自然に鍵盤に張りつく格好になるのだ。そしてその中声部では、ときには左手のパートと交差して、両手がエロティックに絡み合いつつ鍵盤と溶け合うのである。⁶³

⁶³ 同前、180 頁。

譜例 5 ショパン《即興曲》より第 3 番

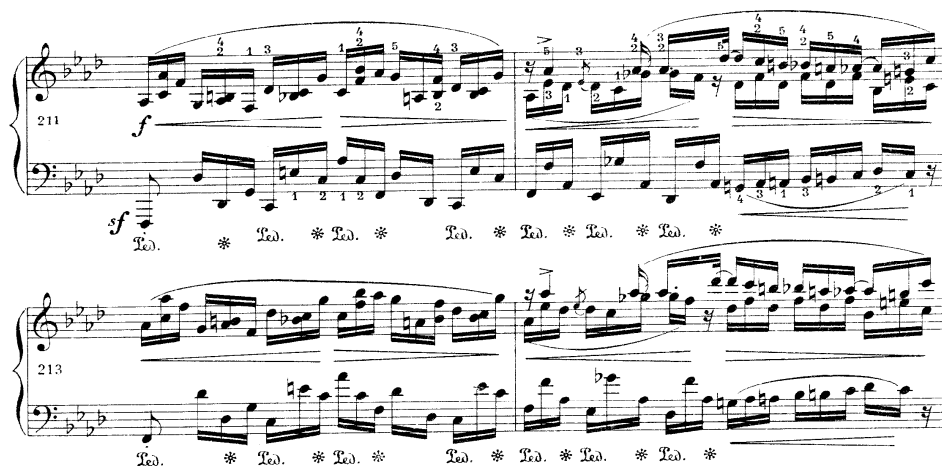


このことは、ショパンの《バラード》第 4 番のコーダを始め、ショパンの多くの作品にみられる。

譜例 6 ショパン《バラード》より第 4 番 第 72 小節～



第 211 小節～



ここで再度これらの譜例とリゲティの先の譜例を比較してみると、視覚においてこれらの譜面が非常に類似していることに気付く。視覚だけでなくピアノリズムを詳細に検討しても、規則性のない手の伸縮という視点で酷似しており、実際に鍵盤に触れてみれば、手が鍵盤にまわりつく感覚が非常に同様のものであることが感得できる。類似が窺い知れる別の譜例も以下に記そう。(譜例 7)

譜例 7

Presto possibile, tempestoso con fuoco, $\text{♩} = 105^*)$

16 *fff* sempre con tutta la forza, legato possibile

very little pedal **)
wenig ped.

これらとは別にショパンとリゲティ両者の作品で「鍵盤にまとわりつく手」が実際に譜面に記譜されている作品を例に挙げよう。大久保はショパンの作品として《ピアノ・ソナタ》第3番の第3楽章の中間部を挙げている。このように書かれれば手は嫌がおうにも鍵盤にまとわりつかざるを得ない。(譜例8)

譜例8 ショパン 《ピアノ・ソナタ》第3番より第3楽章

sostenuto

1 2 5 3

* Ped.

大久保は続けて以下のように述べている。

単なる音響効果として音を伸ばしたかったのであれば、それはペダルで容易に可能になることであって、わざわざこのような記譜をする必要はなかったはずである。つまりショパンは鍵盤が手に張り付くという「触感」こそを、何にもまして求めていたと考えられるのである。⁶⁴

大久保のこの研究において「触感」という言葉を使い、筆者がそれを見つけたのは偶然の一致に過

⁶⁴ 同前 183 頁。

ぎないが、ショパンとリゲティがこの「触感」や「触覚」を使って作曲したのはこれらの作品から顕著である。

以上のことを踏まえて、再度この第 9、13、14 番の練習曲の演奏法を考察すると、自ずと手のコレオグラフィーなる手の運びのイメージが浮かび上がってくるように感じるだろう。それによって譜読みの段階でまず初めに取り組むべきフィンガリングの決定も容易になる。

2.14 Étude: 14 ♪ *Columna infinită*”(無限の円柱)

Étude: 14A ♪ *Coloana fără sfârșit*” for player piano (ad lib. Live pianist)

前項で述べたように、この練習曲は第 9 番、第 13 番との非常に強い類似が見られるのでここでの重複は避け、前項を参照されたい。

——第 3 巻——

2.15 Étude: 15 *White on White*(白の上の白)

まず初めに、この練習曲の特徴となるポイントを検討していこう。導入部分にコラールにも似た大変穏やかなカノンが置かれていることは、全 18 曲の中でもこの作品と次の第 16 番の練習曲のみであり、特筆すべき点であろう。2 分音符だけで構成されたこのカノン部分は、16 小節目以降から始まる激しい *Vivacissimo con brio* の部分との大きなコントラストを感じさせ、大変効果的である。これは次の第 16 番でも同様に、リズムを持たない穏やかな導入部分が続く激しい複雑なテクスチャーと対比させている。このカノン部分について、項を敢えて設ける必要性は無いが、全て 2 分音符で書かれている譜面故に見過ごし兼ねないストラクチャーについて少しここで説明しておこう。

この第 15 番の練習曲においても、リゲティはそれまで同様に「*The vertical broken lines are not bar lines, they serve merely for orientation*」と楽譜に書き記している。このカノン部分で奏される 2 分音符は一見、無秩序に選ばれた単音、又は重音で規則性の無いものに見受けられるが、この点線で区切られた小節線を参考にして注意深く観察すると、5 小節サイクルでメロディーが繰り返されていることが分かる。第 6 小節目からの第 2 回目はややヴァリエーション的に内声にあたる部分の音に変化が見られるが、11 小節目からの第 3 回目は第 1 回目と全く同じである。リゲティは第 1 小節

目から終わりまで長い一つのスラーを書いているので、途中で不必要に間を空けるのは彼の意図に反する。従って、先に述べた通り、3回メロディーが登場する度にブレスをとる等して区切りをつける必要はないだろう。しかし、メロディーにあたるソプラノを追っていくと小節が進むごとに音域も上がっていき、ある種の起承転結なようなものが感じられるので、第6小節目、そして第11小節目で少し意識を新たにすることは可能だろう。又は、5小節目、10小節目の各結末部分でフレーズの終わりと感じられる程度に音量を控えるのも可能である。

カノン部分とその後に続く部分がコントラストをつけていることと同様に、ダイナミックにおいても対比を成すという特徴的要素が浮かび上がってくる。それまでの練習曲では長いスパンの中で長期的に、そして漸次的に変化していくことが多く、それがリゲティの練習曲における特徴の一つでもあったが、この第15番では第1小節～第14小節目まで *p* を保ち、激しいパートが始まる第16小節～第36小節目までは途中、*cresc.* や *dim.* は全く存在せず、*ff* をキープしなければならない。第36小節～最終小節までは *dim.* があり弱音の世界となっていくものの、全体的にはダイナミックにもコントラストを効かせている印象を持つ。

この練習曲の特徴は上記の他に、白鍵のみで書かれていることも挙げられる。このような特殊な場合のタッチの方法について考えていく必要があるだろう。これについては 2.15.1 で詳しく述べる。又、特に難所となる第2部からの練習方法について詳しく言及しよう。

2.15.1 タッチについて

この作品は曲のタイトル通り、40小節目からの終わり部分を除いて白鍵のみで作曲されている。特にクラシック音楽において、例えばニ長調はファンファーレ的な快活でオープンなイメージ、変ホ長調はベートーヴェンが《交響曲 第3番「英雄」》や《ピアノ協奏曲 第5番「皇帝」》に使ったように英雄的な華やかなイメージを持っている。この様に各調性にはキャラクターがあり、調性は作品の性格を仄めかす。白鍵だけで奏されるハ長調は一般的には純粋なイメージが持たれる他、リストの《ソナタ ロ短調》の以下の部分では死をも意味することがある。(譜例1)

譜例1 リスト《ソナタ ロ短調》より

リゲティのほとんどの作品が調性を持たないように、リゲティの第 15 番の練習曲をハ長調と言うことは出来ないが、白鍵だけでの響きで作られたこの作品で、何の混じりもない純粋無垢な響きを聴覚上で楽しむことはもちろん可能である。一方で先の 2.12.2 の項では、複調の魅力が奏者の聴覚への刺激以外にも、鍵盤の触れ心地を楽しむという点において見出せることを述べた。この作品においても、平らな白鍵を、触覚を通して感じるという奏者だけに限られた鍵盤とのふれあいなる喜びが感じられる作品とも言えるだろう。

ただ、これまでの練習曲と大きく異なる点がある。それは第 16 小節目からの *ff* で奏される *Vivacissimo con brio* の部分では、2.10.3 や 2.10.4、2.13.3 で述べた「触覚」によるタッチとはまた別のタッチが必要であることだ。なぜなら、この第 15 番の練習曲ではグルーピングされた音符群は 5 本の指で同時に捉えられる音域内に限っておらず、指の開きが必須であるからだ。この点において、これまでの練習曲と比較すると、手指における感覚、音の響き双方の点で異なった印象を受けるだろう。先にも述べたように、構成される音が全て白鍵によるところもこれまでの練習曲と相違を感じる大きな所以である。当然のことではあるが、演奏の際に使う身体のパーツやタッチも、触覚を感じて奏することができるこれまでの練習曲とは異なる。広い音域を *Vivacissimo con brio* で奏するためには指先や手首の回転だけではなく、支点をさらに上部に持ってきて肘の回転までも伴う必要がある。この 16 小節からは非常に難所となっているので次の項で詳細に演奏法について言及しよう。

2.15.2 16 小節目からの演奏法

この部分のテクスチャーを分析し演奏法を考察すると、この部分が難しいと感じられる理由は左手にあることがわかる。片手ずつ弾いてみてそれらを比べれば一目瞭然であるが、左右両方の手の動く範囲はどちらも広く、指を意識して開き、前項で述べたように肘の回転を使って弾かねばならない。しかしそれでも右手はグルーピングされた音符群内の音が順次進行で並べられていることが多く、規則は見出せないまでも、次に来るであろう音や動きが何とはなしに予測できるのである。しかし、左手はそういうわけにはいかない。右手にも増して音程幅はまちまちであり、音の進行方向も上下

に激しく行き来しなければならず、次の音や動きを想像するどころか、これらの音の動きに慣れるにも時間がかかる。従って、両手を合わせた際には非常に困難が生じるであろうことは容易に想像できる。書き入れられたアクセント、それに伴って書き足されている重音の場所も不規則であり、又、左右のそれらのタイミングは異なるので、奏者にとっては非常に厄介なテクスチャーとなっている。

しかし、注意深く観察すると、アクセントの音はほとんどの場合、左右共に1か5指で受け持たれることになっている。手指の端にあるこれらの指は、腕の重さをかけやすいので、それ程力む必要なく腕の重みを利用してアクセント付けることが可能である。又、それらを手の自然な回転や動きの中で行えるのである。つまり、先の項で述べた肘の回転を利用しつつ、その反動で1や5指に腕の重さを持ってきてアクセントの音を作るのである。このアクセントが仮に、2、3、4指等の手の真ん中に位置する指が受け持たなければならぬと、リゲティが書いた複雑なテクスチャーに加えて手の動きも複雑になり、より困難になっていただろうと想像する。

実際、このテクスチャーを両手で速いテンポで演奏できるようになるまでには相当な時間を要するであろう。これまでの練習曲とは、先に記したように音程が幅広く、譜面、音の響きの両面で相違が感じられるものの、左右が同時に違うリズムを持つという基本的なリゲティのコンセプトは変わらないので、2.12.1で考察した譜読みの方法は応用できるはずだ。

この楽譜が難しく見える理由には楽譜の書き方そのものに原因があることも否めないと感じる。例えば、16小節からの4小節間は3段譜となっているが、これはリゲティが左右のパート両方に長いスラーを書き入れたかった為に紙面上、3段譜にしたのであって、例えば彼がこのテクスチャーを3声で表したかったとは考えにくい。又、これは拍子を書き入れなかった彼の作曲の意図に反しかねないが、1小節内に存在する8分音符の数ほどの小節をとっても16個であるので、譜を読み易くする為の方法として、4つずつにグルーピングして書き直すのである。そうすると以下のように非常にシンプルな譜面となり、譜は非常に読み易くなる。

譜例 2 オリジナル

Vivacissimo con brio

(16) *sfz sfz sfz sempre sim.*
ff sempre, legatissimo possibile *sim. al fine*
quasi senza Ped. *sim. al fine*

(18) *sfz sfz sfz sempre sim.*

書き換えバージョン

28 小節からはさらに動きが煩雑化し、ますます動きが予測できずに混乱を伴うが、このような場所でも上記のように譜面を整理すると、意外にシンプルなテクスチャーであったことがわかるだろう。

以上のことは、リゲティが作曲する上で考えたコンセプトとはまた別の次元の提案であることは否めないが、リゲティが書いたこのような大変複雑で混乱を伴う譜面を譜面通りに演奏するために、避けては通れないステップである。例えば、19 世紀の作曲家の作品を演奏する際、それほどテクスチャーが困難でない場合は、そのテクスチャーを身体で感じながら同時に作曲家のその時の心情や曲の背景、文学との関連等の側面から曲に対してアプローチしていき、演奏法を考察していくであ

ろう。しかし、リゲティの練習曲のような視覚的に複雑なテクスチャーの場合、いかに視覚的に慣れるか、複雑なリズムを体得するか等、テクスチャーと身体のコミュニケーションがどのようになされるかが非常に鍵となる。この段階での工夫と考察が非常に重要なのである。

2.16 Étude: 16 Pour Irina (イリーナのために)

この練習曲においても第 15 番同様に、リゲティは 1 つの楽曲の中でいかにコントラストをつけるかという点において工夫を凝らしたように窺える。第 15 番同様に穏やかなコラール風の導入部を置き、その後 *attaca* でテンポの速い部分へと移る。この移行の仕方は、この練習曲が変口短調の雰囲気を持つ故か、ショパン《ソナタ 第 2 番 変口短調》第 3 楽章から第 4 楽章への移行部分を思い起こさせる。その後次第に音量が増し *fff* に到達すると、*subito pp* で *Allegro vivace* の部分が突然始まる。音量と共に音域が上昇すると再び *subito ppp* で *Molto vivace* に変わる。これらのテンポ変化は音価を変えることで行われている。音量の変化はこれまでの第 1 集、第 2 集のほとんどの練習曲で見られたように漸次的であるものの、テンポ変化の仕方において *accelerando* や *ritardando* が一切記されていないのは大変珍しい。この点はこの練習曲を考察するにあたって特筆すべきポイントがあるので、2.16.1 で考察しよう。

ところで、リゲティとショパンの音楽の響きは全く異なる性格を持っているように感じるにも関わらず、2.13.3 で考察したように、テクスチャーにおいては類似性が見受けられる。この第 16 番の練習曲においてはテクスチャーの類似もさることながら、音楽の雰囲気においてもショパンを感じさせる。第 16 番はリゲティの他の練習曲同様に難易度が相当高い作品ではあるが、このように過去の作曲家の作品とテクスチャーが共鳴し合うのであれば、これらの作品を演奏する際のテクニックも同様に、過去の作品を演奏するときのそれを応用できないだろうかと筆者は考えた。これについては 2.16.2 で言及していこう。

2.16.1 漸次的なうっつろい、「視覚上整理のための小節線」からの脱却

これまで楽曲を通して同じ音型や素材を繰り返して、音量やテンポ変化の点において漸次的なうっつろいの特徴としていた第 2 集までの練習曲とは明らかな相違が感じられる。コントラストをもつという点においては、この第 16 番の練習曲だけでなく、第 3 集全体においてそのような傾向にあると言

えるだろう。練習曲における作曲上、楽曲の中でどのようにコントラストをつけるかというコンセプトにリゲティは重点を置き始めたとも推測できる。

一方で、この練習曲についてリゲティは「視覚上の整理に過ぎない便宜上の小節線」をも外してしまう。これまでの練習曲では、小節線は便宜上ではあったものの仮にも存在していたが、この第 16 番以降、これを含む終わりの 3 曲では小節線も、時折使用していた点線も完全に姿を消してしまう。今までの練習曲に仮にも「小節線」が存在していたのは、この第 3 集の第 16 番でそれらを外しても対応できるよう、準備練習というリゲティの隠された意図があったかのようである。冒頭 2 ページは、第 15 番でも見られたテンポの落ち着いた穏やかなコラール調である為、初見でも可能なテクスチャーとなっているので視覚上整理の為の小節線が無くても対処できる。5 ページ目の *Allegro vivace* 部とそれに続く *Molto vivace* 部では、グルーピング内の音数が不規則ではあるが、左右のアクセントの位置が完全に揃っているので、譜面上で左右は視覚的にシンクロナイズされており、このアクセントの位置が小節線の代わりとなっていると見て取れる。(譜例 1)

譜例 1 *Allegro vivace* 1 段目

Allegro vivace
 (Duration of □ is equal to the previous □)
 (□ dauert so lange wie bisher □)

sub. *pp* (*sempre legato leggiero*)
 una corda

Molto vivace 2 段目

Molto vivace
 (Duration of ■ is equal to the previous □ and to the □ at the beginning)
 (■ dauert so lange wie vorher □ und zu Beginn □)

sub. *ppp* (*die Akzente mf*)
 sempre pianissimo

しかし、3~4 ページ目の *Allegro con moto, sempre legato* 部では、左右に付けられたアクセントの位置は揃っているにも関わらず、音符群はグルーピングされておらず、左右のテクスチャーをシンクロナイズさせる目印が存在しない。そのために、譜読みの段階では奏者は自ら工夫を施さねばな

らないだろう。先の第 15 番の練習曲、2.15.2 で考案した様に、譜面に慣れるまでは自らグルーピングを作り、左右をシンクロナイズさせた譜面を作り直すことが考えられるだろう。又は、以下に記したように小節線の代わりとなるものを書き入れることも考えられる。どのように音群を区切っていか、慎重に考えたいところであり、一区間においては一つの手の動きで音を捉えられる範囲に設定したい。第 15 番の音程が幅広いテクスチャーとは異なり、ここでは元々テクスチャーの音の動きは少なく、音の連なりは隣り合っていることが多く、手指が一度に掴める範囲内に限られているので、3 つずつに区切っても、又は 4 つに区切っても大きな違いはないだろう。以下の譜例は 4 つに区切った例である。(譜例 2)

譜例 2

10

リゲティは「私の頭のなかで構想されていたものは、私の両の手によってうまい具合に解剖され、ピアノの鍵盤によって形状を与えられたのである。」⁶⁵と言っているが、上記のアイディアはあくまで、テクスチャーを読み易くするための一アイディアに過ぎず、リゲティの頭のなかで構想されていたものではない。この段階を経たら、2.12.1 に述べた方法でリゲティのコンセプトの理解を深め、視覚整理の為に作った区切りを外して、テクスチャーに書かれた通りに、一フレーズで音楽を進めていくことは言うまでもない。

一方で、小節線も無い普段馴染みの薄い複雑に見えるこのテクスチャーにも、リゲティ以前の作曲家のテクスチャーとの相似が見受けられる。それについて次の項で考察していきたい。

⁶⁵ リゲティ、前掲書、6 頁。

2.16.2 ショパンとリゲティのピアノリズムの関係(2)―指を伸ばしたタッチ―

ここからは3ページ目 *Allegro con moto* 以降の奏法についてさらに考察していこう。小節線もなく、8分音符の連なりだけで書かれたこのページを見れば誰しも一瞬たじろいでしまうだろう。しかし、たとえテクスチャーは複雑に書かれていても、図形楽譜や特殊奏法を用いた20世紀後半に作曲された他の作品とは異なり、リゲティのこのような作品において、彼が斬新な演奏法を求めていたとは考えられない。先にも述べたように、この練習曲にはショパン《ソナタ 第2番 変ロ短調》第4楽章との相似が感じられる。ショパンのこの楽曲が両手のユニゾンでやや不気味で仄暗く、ひそひそとお喋りしているような雰囲気を出したかったことは既知の事実である。リゲティのこのテクスチャーの左右の音を見比べると、重音があるために分かりづらいのだが、ほとんどの音がユニゾンになっている。やはり、リゲティはこのショパンの楽曲を少なからず意識していたのではないかと筆者は考える。又、第3番の練習曲でも少し触れたが、リゲティ自身がこの楽曲を仄めかしている作品《2台ピアノのための3つの小品》中の《第2番 ライヒとライリーと一緒にの自画像(後ろにショパンもいる) *Selbstoportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*》の要素もかすかに感じ取れる。このようなテクスチャーの相似から、ショパンの作品を演奏するときの奏法をここでも応用できないかと考えられないだろうか。テクスチャーこそ複雑にはなっているものの、奏者は経験知としてすでに身体感覚に潜在的に存在するリゲティ以前の作曲家の作品での奏法を応用することができるのだ。

話はやや逸れるが、音楽を奏する際に、奏法から音楽を捉えようとする、両者がリンクしにくくなり、音楽を失った機械的な響きになってしまう危険性がある。あくまで、奏者が音の響きや音楽の在り方をイメージし、そのイメージが奏法を生み出していくのが自然であり、理想である。そしてそれが各人の個性となり同じ譜面でも幾通りの解釈が生まれるのである。しかし、リゲティの練習曲のような複雑な譜面では、譜読みの段階でも困難を極め、それにテクニックの難しさも加わり、譜面通りに音をはめていくことさえ過酷である。従って、その作業自体が、これらの楽曲のゴールでもあり得るのだ。この場合、奏者が心で感じ、頭で深く考えた解釈が求められるというより、身体的にこれらの複雑困難な楽曲に慣れ、解釈は幾度も訓練を重ねるうちに自然に出来上がっていく。ある種の肉体訓練が解釈を作るといっても過言ではないだろう。この場合、複雑なテクスチャーを奏法からアプローチしていくということは決して間違った方法ではないと筆者は考える。

以上のことを踏まえてこの第16番の奏法を考える際、やはりヒントとなるのはリゲティ自身の「ピア

ニスティックに思考した 4 人の偉大なる作曲家の助け」⁶⁶という言葉である。この言葉については 2.13.3 で詳細に言及したのでそれを参照されたい。この第 16 番とショパンの作品に雰囲気の類似が感じられることは先に記したが、第 9、13、14 番の項でも考察したように、やはりこの練習曲においても雰囲気という抽象的なものだけでなく、テクスチャー、そしてそれに伴う奏法の点においてショパンの作品からの影響を見出すことができるのだ。2.1.3 や 2.10.4、2.13.3 ではショパンの「伸縮自由な手」、そして「鍵盤にまわりつく手指」、「触覚を使ったタッチ」、これらとリゲティの楽曲における奏法との関連性について詳細に考察してきた。ここではそれらに加えて「指を伸ばしたタッチ」というショパン独特の奏法を取り入れたい。変ロ短調といっても過言ではないこの ♭ 記号が多いこの部分において、同じく ♭ 記号を好んで多用したショパンは指を伸ばして演奏したと言われている。ショパン自身及び弟子たちの記録によるショパンのピアノ・テクニク習得に関する指摘を以下に記そう。

右手はホ、嬰へ、嬰ト、嬰イ、ロに、左手はハ、変ロ、変イ、変ト、ホに置くこと。このポジションはスケールを素早く弾く練習に役立つ。

ハ長調のスケールは難しい。変ト長調のスケールから始めると黒鍵に長い指を使うので入りやすい。⁶⁷

ショパンの時代のピアノ奏法は、チェルニーに代表されるように、音階では決まってハ長調で、5 本の指を均一に、不揃いになることなく均等に動かすことを目的としていた。これに対しショパンは、長さやつくりが異なる指が同一平面上に置かれるハ長調に疑問を持ち、長い指は黒鍵に、短い指は白鍵に置き、各々の指の異なる個性を考え、各指に固有なタッチを活かすことを考えたのである。リゲティのこの作品においても、指を曲げた奏法、或いは伸ばした奏法どちらが指に馴染むか比較してみると一目瞭然である。(譜例 3)

譜例 3

⁶⁶ 同前、6 頁。

⁶⁷ ジョージ・R. マレック&マリア・ゴードン=スミス『ショパン:その実像』木村博江訳、東京:東京創元社、1981 年、406 頁。

Allegro con moto, sempre legato, ♩ = 152

黒鍵から始めなければいけない右手冒頭の音には 5 指が用いられる。この一音だけ取り上げても、黒鍵を立てた 5 指で弾くのは安定感がなく危なっかしいのである。従って 5 指を伸ばし弾くことが望まれる。このような黒鍵と白鍵の混じったテクスチャーの場合、指は必然的に鍵盤の奥の方に位置し、なるべく前後の動きが無いようにポジションを決めたい。それには「伸ばした指」という奏法が鍵盤を捉えやすく大変都合が良い。先のリゲティの楽曲の譜例において、最高音にあたる部分を取り出してその音の動きを追うと、テクスチャーと音の響き、どちらの点においても以下のショパンのピアノ作品との類似が感じられる。(譜例 4)

譜例 4 ショパン 《バラード 第 4 番》より第 159 小節目～

また、同じショパンの作品の以下の部分では視覚的な点においても先のリゲティの譜例との類似が見られる。(譜例 5)

譜例 5 ショパン《バラード 第 4 番》より第 211 小節目～

211

f

ff

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

213

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

いずれのテクスチャーにおいても左右ともに動きがあり、黒鍵と重音が混じりあい、その動き方に規則性はなく複雑である。もちろん、重音を伴い動きが複雑なテクスチャーは他の作曲家の作品から例を挙げてもきりがないだろう。リスト、ブラームス、ラフマニノフらは特に重音を用いてテクニク・レベルの高い作品を膨大に遺した。しかし、彼らの難しさは上記のショパンとリゲティの難しさとは種類が異なる。2.13.3でも考察したようにリストをはじめとする彼らの作品における技法を簡単に表すとすれば、安定した手のポジションを平行に移動していくという技法が主であろう。構える手指の端の1、5指が黒鍵にあたることも稀であるので、ポジションは比較的安定志向にあり、又、鍵盤上に指を立てて構える方が都合がいい。リストらの作曲家の作品で求められる音色もブリリアントなものも多く、レガート奏法でまろやかな音色が求められるというよりも、音量重視といった傾向もうかがい知れるので、この点においても指を寝かせて弾く奏法は不向きと言えるだろう。又、左右ともに違った動きを求められることもそれほど多くなく、どちらかの手が激しく鍵盤を駆け巡っていても、片方は同じ音域で安定した音型を奏している。左右が同時に動きを伴っていたとしても、両者が平行に動いていることが多い。動きにヴァリエーションは無く、奏者にとっては次の動きがどうなるのか予想し易いのである。音楽の流れや勢いに乗ってオートマティックに弾けるテクニクとも言えるかもしれない。これらの点で、リストらのピアノ技法とショパンは明らかな違いがあり、このリゲティの練習曲はテクスチャーの相似においても、又、実際の奏法においてもショパンのそれと密接に通じ合うと言える。

以上のように、この部分においては指を伸ばしたショパンの奏法を用いてテクスチャーを捉えていくと、音の動きと手指の動きがリンクし合い、動きのイメージが出来てくると、身体が音楽を体得し始めるのである。

2.17 Étude: 17 À bout de souffle(力尽きて)

第17番の練習曲は音程の幅が異なる重音が時折登場し、次に続く練習曲全18曲中の最終曲となる第18番は左右ともに全ての音が重音で書かれているので、これら2曲はテクニックこそやや異なるものの、曲の冒頭より終わりまでほぼ一貫して作曲上のコンセプトがカノンという点で共通している。第17番は右手に8分音符1つ分遅れて左手が追っていく。一方で第18番は右手に8分音符2つ分遅れて左手がそれを模倣していく。1つ遅れであろうが、2つ遅れであろうが、この相違は演奏技法上では特に大きな問題ではなく、これら2曲において個別に特筆すべき点は見当たらないので、第17、18番の練習曲はここでまとめて考察していこう。

アメリカの作曲家パーシケッティ Vincent Ludwig Persichetti(1915-1987)は、1980年に両手の音が完全な鏡像となっており、両手の指の動きとリズムが全く同じに書かれた《ソナタ 第12番》〈鏡のソナタ〉を作曲したが、彼においてもリゲティのこれら2つの練習曲においても、このようなコンセプトの作品は、奏者や聴衆の為というより、作曲家の為のアイデア帳といった実験的な印象は拭えない。

第17、第18番では、左右各々のパートを片手ずつ取り出して音に出せば、さほど困難なものではないだろう。カノン形式では当然のことであるが、各声部は全く同じメロディーとリズムで書かれているので、それらにおいて唯一異なるフィンガリングさえ決められれば、それぞれのパートにさほど難しさは感じられない。しかし、左右が全く同じメロディーと構造で単体ではそれほど難解なものではないものの、それらを合わせると途端に困難を伴う。左右の全く同じメロディーに時差を設けてタイミングをずらして奏しているだけにも関わらず、この左右のズレが両者を強く引き付け合う「釣られ合い」を引き起こすのである。まるでピアノを初めて両手で弾いた時のように、両手が同時に異なる動きを受け持つという行為が至極困難に感じるかのように。

一人の人間が同時に複数のリズムやパルスを刻み、左右の手が一度に複数の声部を受け持つことが出来るピアノという楽器で、リゲティはそれらを特長とした作曲上のコンセプトをテクニックと関連付け我々奏者の課題とした。多くの作曲家は、彼らの各々の全練習曲を通して、様々な種類のテクニックで多様なアプローチを試みているが、リゲティは上記のアイデアを第1番から18番まで一貫して続けたのである。そして、この第3集の第17、18番の彼の最後となる練習曲においては、ルネサンス時代に存在する、ポリフォニーの典型であるカノンに立ち戻ってこれを作曲のコンセプトとして用いたと言えよう。

ディナーミクの点においては第15番の練習曲同様、両曲ともコーダへの一部分を除いて、冒頭よ

り強弱記号は長期間変化せず、第 2 集までの練習曲で特徴的であった漸次的なダイナミックはここでも見られない。カノンにより左右で位置がずれているアクセントを厳格に表現することに集中しなければならない奏者への配慮であろうか、奏者がカノンのテクスチャーの難しさに心奪われダイナミック記号への配慮が薄れることへの懸念であろうか。自動ピアノであればいとも簡単に、そして全てを厳格にこの難解なテクスチャーを音に表出できるだろうに、リゲティはそれでも最後まで人間にその役割を託したのである。

2.17.1 人間への挑戦

リゲティが最初に興味を持った機械はメトロノームであり、《100 台のメトロノームのためのポエム・サンフォニック Poème Symphonique for 100 metronomes》(1962)という、人間ではなく機械に演奏を託した作品がある。又、リゲティ監修のもとに録音されたリゲティ・エディションというリゲティのオーケストラ、室内楽、声楽曲をはじめとする全作品を録音した CD 全集の第 5 番目の CD は自動演奏楽器で演奏した作品を集めたもので、先のメトロノームの為の作品と、自動ピアノで演奏された小品が収められている。それらと共に、練習曲から抜粋で第 7、9、10、11、13、14 番が録音されている。⁶⁸ 又、第 14 番の練習曲は 2 つのバージョンがあり、「第 14 番」は人間の手の為に作曲されているが、「第 14 番 A」は自動ピアノの為に作曲されており、括弧付きで ad lib. Live pianist とリゲティが記している。両者は全く同じ作曲コンセプトで書かれているものの、選ばれた音は第 14 番の方が当然人間の手指に即している。特に、両曲にある左右の腕を交差させる部分では同進行方向で、重音のレガートのテクニックを用いて奏さねばならず、困難を極めるところである。第 14 番では時折重音が単音になっているが、第 14 番 A ではピアノを弾く手に即したテクスチャーにはなっておらず、重音のままであり、第 14 番をはるかに凌ぐ複雑な技法となっている。そのために、先にも述べた手を交差させる部分では、両手の短い親指が大変弾きにくいポジションとなる。

第 1 章 1.2 の項で述べたように、リゲティは自動ピアノの為に多くの練習曲を作曲したコンロン・ナンカロウに影響を受け、自身も上記の第 14 番のように自動ピアノの為に練習曲を遺した。自動ピアノで練習曲を録音した CD の立会い、監修も行ったが、結局のところリゲティは全 18 曲中わずか 1 曲しか自動ピアノ用に編曲しなかったのである。

⁶⁸ 『Görgy Ligeti Edition5—自動演奏楽器のための作品集—』東京：ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル：SRCR-2155(CD) 1995 年録音、1997 年発売。

この第 17、18 番の練習曲は先ほど述べたようにディナーミクの変化もそれほどなく、一見するとこれらは、音楽というより調子の狂った機械のように聴こえるだろう。では、奏者は機械のように精密に、一寸の狂いもなく、タイミングのずれた左右の пассаージュを弾き、たまに狂ったようにタイミングのずれたアクセントを打ち鳴らすのがリゲティの本来目指したものであるだろうか。それとも、このような難解なテクスチャーを実験的に考え出し、人間のテクニックの可能性やテクニックの限界を広げようとしたのだろうか。はたまた、このような非常に難解で拘束力の強い練習曲を作曲し、それに挑んでいるピアニストをサディスト的な立場で見届けたかったのであろうか。様々な憶測が広がるが、リゲティがこのような一見、機械化されたように見えるテクスチャーの練習曲を作曲している際も、彼は人間が本来持つ感情や音楽を歌う心というものを忘れてはいなかったと筆者は考える。そもそも 18 曲の全練習曲中には機械的な作品ばかりが存在しているわけでは決してない。第 2 番や第 5 番、第 11 番のような響きの美しい作品は異彩を放っている。第 1 番の練習曲の作曲時点から 10 年以上経過して取り組んだ第 3 集においても第 15、16 番にはコラールがあり、音楽に対する穏やかな心を忘れることは決してなかったのである。全 18 曲の各曲冒頭に記された曲の性格を表す音楽用語も実に豊富で、後期ベートーヴェンのピアノ・ソナタやシューマン、ブラームスのピアノ作品に見られるような、人間の感情と結びついた音楽用語がほとんどの練習曲に記されていることも忘れてはならない。

もう一度、第 17、18 番の練習曲を見てみよう。そこには注目すべき音楽用語がいくつかある。第 17 番の第 6 ページ目には *senza colore* という表記があるが、この言葉の意味を裏返せば、これは、それまでのおよそ 5 ページに亘る間、テクスチャーがいくら機械的に見える音群であっても、*colore* を伴っていなければ、*senza* という言葉は表示されないだろう。リゲティが言うところの *senza* が生きないのである。その *colore* は冒頭にリゲティが表記した *con bravura* を表現し得る、同じく冒頭にある *ben forte* の音色の種類をイメージすれば必然的に生まれるだろう。*senza colore* の少し先には *cantabile* の表記もあり、この部分は第 2 番の練習曲の第 32 小節から始まるホルンの響きの模倣部分を思い起こさせる。リゲティはピアノという楽器で歌うことを忘れたわけでは決してなかったのだ。第 18 番には *p dolce* の指示が冒頭にあり、最終段には *Lento con tenerezza* の表記がある。このような楽語表記は「機械的」とは無縁ではないだろうか。リゲティが求めたこれらの指示は、いくら進化を遂げているとは言っても現代の機械では精密に表現することはできないだろう。

第 17、18 番の練習曲はテクスチャーの様態に終始変化が見られないことやディナーミクの変化もないこと、視覚整理上の小節線もない上に左右の手がカノンで絶え間なく奏され、全 18 曲中でも至極難解であること等から、テクスチャーからはどことなく機械的なイメージが想像されるだろう。第 17、18 番は特に全 18 曲中の終盤の作品ということもあり、全 18 曲の練習曲の様態を表す象徴的作品

とも見て取れなくもなく、リゲティが、人間がまた一つ限界を超えるように果敢に難解な作品を書き、それがリゲティのこれら練習曲における目的であったかのような印象を受けてしまいかねない。しかし、それらがリゲティの練習曲の主要な目的でないどころか、全練習曲を通して彼が目指したものではなかったと筆者は考える。リゲティはこれらの練習曲を「名人芸的な小品」⁶⁹と呼んだ。技巧の限界を広げることを念頭に置いた作曲家がこれらの作品に対して「小品」という呼び方をするだろうか。又、各練習曲にはその「小品」に相応しいタイトルも付けられている。リゲティが自動ピアノではなく、敢えて人間の手に託した意図、思いをこの難解なテクスチャーの背後に感じ取らねばならない。

2.18 Étude: 18 Canon (カノン)

前項で述べたように、この練習曲は先の第 17 番と作曲のコンセプト上、非常に強い類似が見られる。テクスチャーは機械化された複雑なものに見え、この練習曲でのリゲティの目的は、果敢にテクニックの可能性の上限を押し上げることのみを感じられることは否めない。この面が強いことはもちろん否定できないが、序章で筆者が述べたように、「技巧」や「技術」という概念が「音楽」という広義での枠組みの中に存在可能となる事実を踏まえると、上に述べたリゲティの意図を「非音楽的」と批判することはできない。しかし、この練習曲におけるリゲティの意図は上述の事柄のみではなく、その背後に存在する、複雑なテクスチャーの陰に隠れがちな、リゲティの音楽に対する、穏やかとも言うべき「心」があるのを忘れてはならない。リゲティが楽譜に記したのは、複雑な音の羅列ではなく、その先に存在する「音楽」なのである。音の羅列は機械や、先に述べた自動ピアノでも演奏可能だが、「音楽」は人間のみが与えられた表現手段の一つではなかろうか。私たち演奏者は、いかなる複雑なテクスチャーでも、リゲティが記した音の羅列から、彼が作曲中にイメージしたであろう「音楽」を想像して、それを表現しなければならない。この練習曲におけるリゲティの「音楽」は、ディナーミクの在り方やリゲティによる音楽用語の記載から感じ取れる。これについては、前項の第 17 番で述べているので、ここでの重複は避け、前項を参照されたい。

⁶⁹ リゲティ、前掲書、8 頁。

結び

ショパンの練習曲からリゲティの練習曲に至るまで、練習曲という分野がどのように変遷を遂げたのか、作曲家と練習曲、又、奏者と練習曲、そして各時代と練習曲という視点のもとでそれらを概観した。そしてリゲティが練習曲作曲に至るまでの過程を追い、リゲティと練習曲の関係、そして彼の練習曲の歴史の中での位置づけと存在意義を確認し、第1章を締めくくった。第2章では各練習曲を演奏する際にポイントとなる面、諸問題を浮かび上がらせ、書法上のアーティキュレーション、リズムや、身体的な視点であるテクニック、タッチ、運指、各感覚器官へのはたらき等と関連づけ一演奏法ならびに演奏解釈を提示した。全18曲の考察を通して、これまで奏者や聴衆にとって漠然としていたリゲティの練習曲における「ピアノズム」が明らかになったように思う。

同時代に抽象的な理論やシステムティックな思考が優先された音楽が存在する中、リゲティの全18曲による《ピアノのための練習曲》は複雑難解なテクスチャーから、一見そのような側面を併せ持っているかのように思われがちだが、奏者の身体の諸感覚に訴え得る音楽、そして音響の快樂を求めた音楽と言えよう。言い換えれば、この練習曲において、リゲティはリズム、歌などの音楽に普遍的に備わる生命力、音楽の原点、真髄を再確認し、それらの新たな可能性を広げたとも言える。今となってはすでに現代音楽の中の古典と言っても過言ではないが、クラスターや内部奏法、図形楽譜や偶然性などを用いた、原点ならびに基本的要素に基づいているとは言い難い作品が存在する中、リゲティが10本の指で弾くオーソドックスな奏法と5線大譜表によるテクスチャーで作曲に挑んだことだけでも、上に述べてきたことを如実に物語っている。

又、彼はピアノという楽器の特長の原点に立ち戻ったとも言える。一つの楽器で複数の声部を表現し得るピアノだからこそ可能となる「ポリフォニー技法」に着眼し、その表現の可能性を推し進めたことは代表的な例であろう。楽器の特性を活かした技法への着眼は、同時に、ピアノ演奏技法の原点にも繋がる。リゲティは、左右の手の異なる動きを特徴的テクニックとしたピアノ演奏技法の真骨頂にも着眼したと言えよう。一人の人間が2本の手と10本の指で同時に異なる運動性を保持するという、ピアノ演奏法の基本に立ち戻り、そのテクニックの可能性をリゲティはこの全18曲の練習曲を通して押し広げ、私たち奏者への挑戦状とも言わんばかりに、これまでの限界を引き上げようとした。要するに、リゲティは奇をてらった特異なアイデアを開発したわけではなく、あくまで上に述べてきたことがらの原点に立ち戻り、それら基本的要素の表現の可能性、限界を極限まで押し広げ、結果的にはそのこと自体が、この作品の特徴、魅力となり新規性となったと言える。

本論文が明らかにしたリゲティの「ピアノズム」について更に深く言及しよう。先にも述べたが、この作品は奏者の身体の諸感覚に訴える音楽であり、それが彼の「ピアノズム」にも関連している。20

世紀後半以降、システマティックな思考が優先された作品が誕生し、存在しているが、彼のこの作品を演奏する際、仮に、この作品が非音楽的に聴こえ、機械的に並んで見えるテクスチャーであったとしても、奏者は思考だけではなく、聴覚や第2章でも述べた「触覚」等の身体の諸感覚を活用させて演奏することが可能である。又、リゲティの練習曲において、楽曲の構成原理、楽曲分析等を行って理論を基に解釈を施すことが最早、意味をもたないところに従来の作品群とは異なる彼の新規性を見出すことができる。

リゲティの音楽は譜面に書かれた音の数、そして複雑なリズムとポリフォニーなどの点から非常に難解であり、難解な譜面を読解するにはもちろん思考を活用させ、丁寧に音の並びやリズムを分解して譜読みをしていかねばならない。複雑に絡み合うリズムを身体が会得するまでは、音楽の創造というより訓練や作業といった労働に近いと言えるだろう。しかし、譜読みを終えたある瞬間から、奏者は理性や思考に頼らず、それを越えて感覚的に弾ける状態を目指すことが求められる。練習段階で、その「瞬間」を迎えた奏者は、肉体が解放され、聴覚はリズムの異なる組み合わせに集中し始め、手指は第2章でも述べた「触覚」とピアノの性質に委ねて、自動的、そして有機的に身体の各機能が連動し始め、音楽を享受し始める。全練習曲中、形式はもとより音列や秩序、規則性といったものは一切見当たらない。頭脳を使おうとするとかえって身体がブロックされ、有機的な連動を妨げる原因ともなる。複雑すぎる故にそのような余地は無いのである。つまり、ある種の肉体的開放感の中で演奏できるようになるまでは丹念に訓練を積まなければならないが、身体が慣れて感覚的な状態の域に達せられた後は、奏者は自らの行為から開放されて演奏の肉体的な悦び、音楽の鼓動を享受できる。リゲティが自動ピアノの為にだけでなく、あえて人間の手に演奏させる為に作曲した所以がここにあるのではないだろうか。

思考だけでなく、諸感覚を活用させて演奏するという行為はリゲティに限ったことではなく、彼以前の多くの作曲家の作品を演奏する際にも通じることで、奏者は無意識のうちにステージで行っていると見える。例えば、ハーモニーを感じる時は聴覚を無意識に働かせているし、「うた」が存在する多くの楽曲では身体の諸感覚だけではなく、人間の感情や本能的なテンションの高まりを感じて演奏するであろう。つまり言い換えれば、リゲティのこの作品はこれらの作曲家達の作品と相反するものではなく、抽象的な理論優先の音楽と捉えられる作品ではないのである。ただし、リゲティのこの作品は、感情的、本能的に演奏される音楽とも異なり、その演奏法の在り方は、より身体機能や運動的な面で特色が強いと言えよう。リゲティのこの作品の演奏法を一言で言い表すと、機械的な思考だけで処理できない点、訓練を終えると身体が解放され諸感覚機能の有機的な連動のみで運動が成される点において、やや乱暴な例えではあるが、自転車の運転に似ているかもしれない。

リゲティの「ピアノズム」が身体感覚的であり、運動性の面で特色が強いことについてこれまで述

べてきたが、過去の作曲家の作品のピアノリズムをベースに成り立っていることもここで再度主張しておこう。第 2 章で過去の作曲家達の作品のピアノリズムとの共通点・類似点を挙げ、再三に亘りテクスチャーを比較検討した。このことは、ピアノ作品を多く書いた過去の作曲家達の作品のピアノリズムの流れを受け継いでいることを意味している。これはリゲティが過去の作曲家達を知る「現代の作曲家」である故、奏者がこの作品を演奏する上で多くの過去の作曲家達の作品、ピアノリズムを経験している必要があることも示している。過去の作曲家達のピアノリズムの下に成り立っていること、これも又、リゲティの「ピアノリズム」を語る上で忘れてはならない一側面である。勿論このことはリゲティ以外の現代の作曲家の作品にも当てはまるかもしれないが、リゲティにおいてはこの面が非常に重要である。

以上のように、リゲティの《ピアノのための練習曲》の「ピアノリズム」には、音楽性、感覚、運動、技術、知識などのあらゆる要素において彼ならではの特色が強く反映されているが、彼はいずれも各要素の原点に立ち戻って、本来の姿を破壊することなく彼ならではの方法で磨き上げ、しかもそれらを新たな魅力に変え、ひいては楽器や人間の持つ運動能力の可能性までも押し広げたと見えよう。この研究論文が、これまで複雑なテクスチャーに覆われていたリゲティの「ピアノリズム」の明確化を促し、演奏現場に於いて奏者がリゲティの魅力を十二分に表出し得る演奏法の提示となるようお願いしたい。

*参考文献

《洋書》

- Bernard, Jonathan W. "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem and His Solution." In *Music Analysis* 6/3 (Oct 1987): 207-236.
- "Voice Leading as A Spatial Function in The Music of Ligeti." In *Music Analysis* 13/2-3 (July-Oct 1994): 227-253.
- "Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works." In *Music theory spectrum: the journal of Society for Music Theory*, 21/1(Spring 1999): 1-31.
- Chen, Yung-jen. "Analysis and Performance Aspects of György Ligeti's Etudes pour Piano: Fanfares and Arc-en-ciel." Ph. D. diss., The Ohio State University, 2007.
- Ganz, Peter Felix. "The Development of The Etude for Pianoforte." Ph. D. diss., Northwestern University, 1960.
- Griffiths, Paul. *György Ligeti*. London: Robson Books, 1983.
- Hinson, Maurice. *Guide to The Pianist's Repertoire*. Indiana University Press, c2000.
- Ligeti, György. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, c2007.
- Lobanova, Marina. *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002.
- Roelcke, Eckhard. *Träumen Sie in Farbe? -- György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003.
- Troop, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon, 1999.
- Tsong, Mayron Kacy. "Analysis or Inspiration? A Study of György Ligeti's Automne a Varsovie." Ph. D. diss., Rice University, 2002.
- Zinke, Nikolai. "Ligeti's Etüden im historischen Vergleich." Diplomarbeit, Hochschule für Musik Hans Eisler Berlin, 2004.

《和書》

- 大久保賢「手のドラマ——ショパン作品を弾いて体験する」、岡田暁生〔監修〕『ピアノを弾く身体』
東京：春秋社、2007年、165～188頁。

- 岡田暁生「練習曲の思想と均質化する指たち」、『民博通信』 第 111 号、2005 年、4～6 頁。
- 小場瀬純子「リゲティの作曲様式に関する研究——響きのテクスチャの斬新的な変化のプロセス——」、『音楽学』 第 27 卷 3 号、1981 年、173～200 頁。
- 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論：音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』 東京：春秋社、2003 年。
- 酒井令子「現代日本のピアノ音楽の研究：1960 年代以降のピアノ作品を中心に」、『博音』 第 7 号、1989 年。
- ジャンケレヴィッチ、ヴラディーミル『リスト——ヴィルトゥオーゾの冒険』(Vladimir Jankelevitch. Liszt et rhapsodie essai sur la virtuosité, 1989) 伊藤制子訳、東京：春秋社、2001 年。
- たかの舞俐「師リゲティを偲んで(追悼 ジェルジ・リゲティ)」、『レコード芸術』 55(8) (通号 671)、2006 年、249～251 頁。
- 長木誠司「リゲティ～リマスター・アンド・コマンダー」、東京フィルハーモニー交響楽団 第 73 回東京オペラシティ定期シリーズ、2012 年 10 月 18 日、コンサート・プログラム 2012 年 10 月、8～9 頁。
- 七類誠一郎『黒人リズム感の秘密』 東京：郁朋社、2010 年。
- 沼野雄司『リゲティ、ベリオ、ブルーゼス：前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』 東京：音楽之友社、2005 年。
- 「リゲティの作品と生涯 20 世紀的としか言いようのない屈折とアイロニー(追悼 ジェルジ・リゲティ)」、『レコード芸術』 55(8) (通号 671)、2006 年、251～255 頁。
- 野田清隆「ヨハネス・ブラームスをめぐるモダニズム論の問題」、『博音』 第 58 号、2004 年。
- ピヒト＝アクセンフェルト、エディット『ピアノ練習によせて：ブラームスからの提案』 原田吉雄訳、東京：全音楽譜出版、1993 年。
- 細川俊夫「来日作曲家にきく—私には書きたい音楽がたくさんあります—」、『音楽現代』 東京：芸術現代社、1991 年、36～41 頁。
- マレック、ジョージ・R.&ゴードン＝スミス、マリア『ショパン：その実像』 木村博江訳、東京：東京創元社、1981 年。
- 山田陽一「音楽する身体の地平」、『民博通信』 第 111 号、2005 年、2～3 頁。
- リゲティ、ルーカス「わが父、ジェルジ・リゲティ」(訳者不明)、東京フィルハーモニー交響楽団コンサート・プログラム 2012 年 10 月、10～11 頁。

《ブックレット》

リゲティ、ジェルジ「練習曲集について」(Görgy Ligeti. “Études pour piano.”)、長木誠司訳 《ピアノのための練習曲第 1 巻、第 2 巻、第 3 巻》 Pierre=Laurent Aimard 『György Ligeti Edition3—Works for Piano—』東京:ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル: SRCR-2130(CD) 1996 年録音、1997 年発売、5～9 頁。

Idir, Mehdi. “Études de Virtuosité.” 元山巖訳 藤原亜美『エチュードの妙技』 Paris: Disques fy & du solsti SOCD-168(CD)(直接輸入版、レグルス:RGCD1001)、1998 年録音、1999 年発売、1～4 頁。

Ligeti, György. *Études pour piano-(premier livre-)* Ligeti, György & Messiaen, Olivier. *Études pour piano-(premier livre-),Vingt regards sur l’Enfant-Jésus(selection)*. Volker Banfield. Wergo: WER60134-50(CD). Recorded 1986, released 1987, 8~12.

《録音・録画資料》

《練習曲》 藤原亜美 『エチュードの妙技』 Paris: Disques fy & du solstice SOCD-168(CD) (直接輸入版、レグルス:RGCD1001) 1998 年録音、1999 発売。

《ピアノのための練習曲第 1 巻、第 2 巻、第 3 巻》 Pierre=Laurent Aimard 『György Ligeti Edition3—Works for Piano—』 東京:ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル: SRCR-2130(CD) 1996 年録音、1997 年発売。

《ピアノのための練習曲》 Jürgen Hocker 『Görgy Ligeti Edition5—自動演奏楽器のための作品集—』 東京:ソニーミュージックエンタテイメント ソニークラシカル: SRCR-2155(CD) 1995 年録音、1997 年発売。

Ligeti, György & Messiaen, Olivier. *Études pour piano-(premier livre-),Vingt regards sur l’Enfant-Jésus(selection)*. Volker Banfield. Wergo: WER60134-50(CD). Recorded 1986, released 1987.

Ligeti, György. *Trio for Violin, Horn and Piano(1982)*. The Danish Horn Trio. Chandos: 9964(CD), tracks 5-8. Recorded1998&1999, released 2001.

《楽譜》

Beethoven, Ludwig van. *Sonate op.10 Nr.3 D-dur*. Nach der Originalausgabe herausgegeben von B.A. Wallner. Fingersatz von Conrad Hansen. München: Henle Verlag, 1952/1980.

Brahms, Johannes. *Paganini-Variationen op.35*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1927. (Sämtliche Werke: Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Band. 13/a)

Chopin, Frederic. *Scherzo*. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.

Impromptu. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.

Ballade. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962.

Concerto op.11 e-moll. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.

Studies. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.

Sonata op.58 h-moll. Edited by Ignacy J. Paderewski. Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.

Debussy, Claude. *Preludes*. Herausgegeben von Ernst-Günter Heinemann. Fingersatz von Hans-Martin Theopold, Klaus Schilde. München: G. Henle, 2011.

Fedele, Ivan. *Études pour Piano(1990-2003)*. Mirano: Edizioni Suvini Zerboni, 2003.

Ligeti, György. *Études pour Piano, premier livre (1985)*. Faksimileausg., Mainz, New York: Schott, 1986.

Études pour piano, premier livre (1985). Mainz: Schott, 1986.

Études pour piano, deuxième livre (1988-94). Mainz: Schott, 1998.

Études pour piano : troisième livre, cahier I (1995-2001). Mainz: Schott, 2005.

Trio für Violine, Horn und Klavier (1982). Mainz: Schott, 2001.

Liszt, Franz. *Sonate h-moll*. Herausgegeben von Antal Boronkay. Budapest: Editio Musica, 1983.

Après une Lecture de Dante. Herausgegeben von Ernst Hertrich. Fingersatz von Hans-Martin Theopold. München: Henle Verlag, 2010.

Messiaen, Olivier. *Ile de Feu 1*. Paris: Durand, 1950.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonate für zwei Klavier*. Nach den Quellen neu herausgegeben von C.A. Martiensen und Wilhelm Weismann. Leipzig: C.F. Peters, 1951.

Scarlatti, Domenico. *Klaviersonaten*. Band 2. Nach den ältesten Handschriften und Drucken herausgegeben von Bengt Johnsson. Fingersatz von Detlef Kraus. München: Henle Verlag, 1990. (*Ausgewählte Klaviersonaten*. Band 2)

Schumann, Robert. *Fantasie op.17 C-dur*. Nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von Otto von Irmer. Fingersatz von Walther Lampe. München: G. Henle Verlag, 1979. (Klavierwerke Band IV)

Phantsiestücke op.12. Revidirt von Alfred Dörffel, mit Fingersatz versehen von Richard Schmidt. Leipzig: C.F. Peters. (Schumann's Werke für Pianoforte solo Band II), o.J..

Klavierkonzert op. 54 a-moll. Ausgabe für Klavier von Emil von Sauer. Frankfurt / M , Leipzig, London, New York: C. F. Peters- Copyright 1928 by C.F. Peters, Copyright renewed 1956 by C.F. Peters.

Symphonische Etüden op.13 Fassungen 1837. herausgegeben von Ernst Hertrich. Fingersatz von Hans- Martin Theopold. München: Henle Verlag, 2006.

Scriabin, Alexander. *12 etudes op.8*. Edited by K.N. Igunnova & I. Milsteina. Moscow: Muziuz 1959 (National Music Publishing Company, 1959).

Stravinsky, Igor. *Four Etudes*. Edited by Isidor Philipp. New York: International Music, 1953.

《オンライン資料》

Wikipedia, s.v. “Jean-Claude Risset,” accessed July 26, 2013,
http://en.m.wikipedia.org/wiki/Jean-Claude_Risset.

番号	タイトル(邦訳)	献呈者	作曲年月日	初演年月日 * 神月:神月朋子『ジェルジ・リゲティ論:音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』、Lobanova:Lobanova, Marina, György Ligeti: Style, Ideas, Poetics.によ	初演地	初演者	出版年
1	Désordre (無秩序)	Pierre Boulez	1985	1986.4.15	Bratislava	Loise Sibourd	Schott, Mainz 1986
2	Cordes à vide(開放弦)	Pierre Boulez	1985	1985.9.24	Warschau	Volker Banfield	1986
3	Touches bloquées(妨げられた打鍵)	Pierre Boulez	1985	1985.9.24	Warschau	Volker Banfield	1986
4	Fanfares(ファンファーレ)	Volker Banfield	1985	1985.11.1	Hamburg	Volker Banfield	1986
5	Arc-en-ciel(虹)	Louise Sibourd	1985	1985.11.1	Hamburg	Volker Banfield	1986
6	Automme à Varsovie(ワルシャワの秋)	mes amis Polonais	1985	1985.9.24	Warschau	Volker Banfield	1986
7	Galamb Borong(悲しい鳩)	Ulrich Eckhardt /Auftragswerke der Berliner Festwochen	1988/89	1989(神月) 1988.9.23 (Lobanova)	Berliner Festwochen	Volker Banfield	1998
8	Fém(金属)	Volker Banfield/Kompositionsauftrag der Berliner Festwochen	1989	1989(神月) 1988.9.23 (Lobanova)	Berliner Festwochen	Volker Banfield	1998
9	Vertige(眩暈)	Mauricio Kagel/Auftragswerk der Gütersloh	1990	1990.5.5	Gütersloh	Volker Banfield	1998
10	Der Zauberlehrling(魔法使いの弟子)	Pierre-Laurent Aimard/Commande du Festival «Musica»,	1994	1994.10.6	Strasbourg(festival Musica)	Pierre-Laurent Aimard	1998
11	En Suspens(不安定なままに)	György Kurtág/Commande du Festival«Musica», Strasbourg	1994	1994.11.7	Paris(Festival d'Automne)	Pierre-Laurent Aimard	1998
12	Entrelacs(組み合わせ模様)	Pierre-Laurent Aimard/Kompositionsauftrag der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster	1993	1993.5.23?(Dibelius) 1993.11.18(Lobanova)	Schwetzingen Festspiele,Süddeutscher Rundfunk?(Dibelius) Münster(Lobanova)	Volker Banfield?(Dibelius) Pierre-Laurent Aimard(lobanova)	1998

13	L'escalier du diable (悪魔の階段)	Volker Bannfield/Auftragswerke des Süddeutschen Rundfunks Stuugart für die Schwetzingen Konzerte	1993	1993.5.23	Schwetzingen Festspiele	Volker Banfield	1998
14	„Columna infinită“ (無限の円柱)	Vincent Meyer/Kompositionauftrag der Westfälischen Wilhelms-Universität, Mü	1993	1993.11.18	Münster(Lobanova)	Pierre-Laurent Aimard	1998
14a	„Coloana fără sfârșit“ for player piano(ad lib. Live pianist)	Vincent Meyer	1993	1994.10.14	Donaueschinger Musiktage	Jürgen Hockner, mechanical piano	1998
15	White on White (白の上の白)	Étinne Courant/Commissioned by the Royal Conservatory, Den Haag	1995	1996.???	The Hague	Koninklijk Conservatorium, Ligeti Festival; Pierre-Laurent Aimard	2005
16	Pour Irina (イリーナのために)	Irina Kataeva/Kompositionauftrag des Südwestfunks Baden-Baden für die Donaueschinger Musiktage 1997	1997	1997.10.17	Donaueschinger Musiktage	Irina Kataeva	2005
17	À bout de souffle(力尽きて)	Heinz-Otto Peitgen/Commissioned by the BBC	1998	1998.10.23	London(BBC)	Pierre-Laurent Aimard	2005
18	Canon(カノン)	fabienne Wyler/Kompositionauftrag des Wiener Konzerthauses&Commande de Radio France	2001	2001.5.11	Vienna(Konzerthaus Wien)	Pierre-Laurent Aimard	2005

作曲家名	作曲者読み方	国籍	生没年	作品名	作曲年	出版情報	出版年	その他(初演情報、演奏時間など)	確認資料(出自) (ア→アカデミア・ミュージックカタログ参照 H→M.Hinson. Guide to The Pianist's Repertoire Third Edition参照)	Hinsonによる作品へのコメント	NAXSOS視聴/雑感メモなど
Absil, Jean	アブシル	Belgium	1893-1974	Etudes Preparatoires a la Polyphonie 1		Lemoine			ア		
				Etudes Preparatoires a la Polyphonie 2		Lemoine			ア		
Alain, Jehan	アラン	France	1911-1940	Etude de sonorité					H	○	
				Étude sur un thème de 4 notes	1929				H	○	
Alimonda, Heitor		Brazil	1922-	O Estudo do Piano		Ric Brazil	1976		H	○	
				Estudo No I		Ric Brazil	1956		H	○	
				No II		Wehrs	1958		H	○	
				No III		Gerig	1957		H	○	
Allende, Humberto		Chile	1885-1959	6 Etudes		Sal			H	○	
Alvarenga, Delamar		Brazil	1952-	Estudo a duas vozes	1969	Ric Brazil			H	○	
Bacewicz, Grazyna	バツェヴィツチ	Poland	1909-1969	10 Studies	1958	PWM	1958		ア CD有り		
Bach, J.S./Siloti, A.				Prelude on the Cantata 'Wir danken dir, Gott': Ed. en forme d'etude		Musica Obscure			ア		
				Transcriptions for the young: 4 Etudes after the Cello-suites		Musica Obscure			ア		
Barlow, F. ?				Flute de Cristal: 5 Etudes		Lemoine			ア		
Bartok, Béla	バルトーク	Hungary	1881-1945	Studies Op.18	1918	Boosey			ア CD 楽譜有り		
Bennett, Richard Rodney	ベネット	Britain	1936-	5 Studies	1965	UECOL			ア	○	
Bentzow, Niels Viggo		Denark	1919-2000	koncert etude op.40	1947				H	○	
				Concert Studies op.48 No.1-3		W.Hausen			H	○	
Berger, L.				Prelude et 29eme Etude, op.41		Saier&Hug			ア		
				Etudes No.28 en forme de Rondeau op.30		Saier&Hug			ア		
Berkeley, Lennox	バークリー	Britain	1903-1989	4 Concert Studies	1940	Schott			ア	○	
				4 Piano Studies op.82	1972	JWC55076	1976		ア		
Blanchet, Emile R.		Switzerland	1877-1943	Etudes contrapunctiques op.43		Esching			ア		
				Etudes de concert op.55		Esching			ア		
				Preludes-Etude contrapunctiques de technique op.41, 2:21 Preludes		Esching			ア		
				Etude pour la main gauche seule op.59		Esching			ア		
				Etudes op.42-1: En re majeur		Esching			ア		
				Etudes op.42-2: En la mineur		Esching			ア		
				10 Nouvelles Etudes		Henn	1920		ア	○	
Bliss, Arthur	ブリス	Britain	1891-1975	Study for Piano(1927)		Curwen			ア		
Blumenfeld, Felix M.	ブリューメンフェルド	Russia	1863-1931	Etude in d op.29/1		Musica Obscure			ア	○	
				2 Etude Fantasies op.25		Musica Obscure			ア	○	
				Etudes de concert op.24		Musica Obscure			ア	○	
				Etudes op.36 fur Linke Hand		Belaieff			ア		
Bolcom, William	ボルコム	USA	1938-	12 Etudes for Piano		Merion Music	1964		ア 楽譜有り	○	
				12 New Etudes for Piano	1977	Marks			ア	○	
Bortkiewicz, Sergey Eduardovich	ボルトキエヴィチ	USSR	1877-1952	10 Etudes op.15		Rahter		Copyright 1911	楽譜有り		

				12 Etudes Nouvelles op.29		Rahter	Copyright 1924	楽譜有り		
Boucouchiev, Andre	ブークーレシュ リエフ	France born Bulgaria	1925-1988	6 Etudes d'apres Piranese		Salabert	1975	ア	○	
Brenet, T.				Océanides. Etude Pour la main gauche		Lemoine		ア		
Bridge, Frank	ブリッジ	Britain	1879-1941	Etude Rapsodique		Thames Publishing		ア		
Brief, Todd		USA	1953-	Consert Etude		Universal		ア	○	
Cage, John	ケージ	USA	1912-1992	Etudes Australes(1974- 75),Books1and2:Nos.1-16	1975	Peters		ア 芸大図書館に楽 譜、CD有り	○	
				Etudes Australes(1974- 75),Books3and4:Nos.17-32		Peters		ア 芸大図書館に楽 譜、CD有り	○	
				Etudes Boreales I-IV(1978)		Peters		ア 芸大図書館に楽 譜、CD有り		
Camilleri, Charles		Britain	1931-	Etudes op.8		Roberton		H	○	
Casadesus, Robert	カザドシュ	France	1899-1972	8 Etudes op.28	1941	Durand		ア	○	
Casella, Alfred	カセルラ	Italy	1883-1947	6 Studi op.70	1944	Curci		ア	○	
Castèrède, Jacques	カステレード	France	1926-	La Course du Soleil: 4 Etudes de Concert		Salabert	1958	ア	○	
Chaitkin, David		USA	1938-	Etude 1974		Columbia University Music Press		H	○	
Chaminade, Cecile	シャミナード	France	1857-1944	6 Etudes de concert 1er cahier:opp.25		Enoch		ア	○	
				6 Etudes de concert 2e cahier:opp.28;118;124;132;138;139		Enoch		ア		
Charpentier, Jacques	シャルパンティ エ	France	1933-	Etude Karnatiques, 5eme Cycle		Leduc	1960	ア H	○	
				Etude Karnatiques, 6eme Cycle: No.31-36		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 7eme Cycle: Nos.37-42		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 8eme Cycle:Quasi una Sonata No.43-48		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 9eme Cycle: 'Miroirs' No.49-54		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 10eme Cycle: No.55-60		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 11eme Cycle: No.61-66		Leduc			○	
				Etude Karnatiques, 12eme Cycle: No.67-72		Leduc			○	
Chavez, Cháves	チャベス	Mexico	1899-1978	Estudio a Rubinstein		G.Schirmer	1976	ア	○	
				4 Estudios(1919-21)	1919	Lifchitz		ア	○	
				4 New Etudes	1952	G.Schirmer	1985	ア	○	
				Estudio(Homenaje á Chopin)	1945			H	○	
				3 Etudes	1949	Belwin- Mills	1969	H	○	
Chopin, F./Philipp		Philipp: France, born Hungary	1863-1958	Etude de Concert No.2 in 6th(op.10/5)		Musica Obscure				
Corigliano, John	コリリアーノ	USA	1938-	Etude Fantasy	1976	G.Schirmer		ア	○	○
Dello Joio, Norman	デロ=ジョイオ	USA	1913-	Short Intervallic Etudes: for Well- Tempered Pianists		AMP	1988	ア	○	

Dohnányi, Ernst.von	ドホナーニ	Hungary	1877-1960	6 Concer Studies oop.28, Vol.1	1916	Editio Musica			ア	○	
				6 Concer Studies oop.28, Vol.2		Editio Musica			ア	○	
				12 Short Studies for the Advanced Pianist	1951	AMP			H	○	
Dubois, Pierre Max	デュボワ	France	1930-1995	10 Etudes de concert 1er recueil		Leduc	1960		ア	○	
				10 Etudes de concert 2e recueil		Leduc			ア	○	
Ducol,B.				6 Etudes de Rythme op.20		Leduc			ア H		
Durad, Pierre	デュラン	France	1939-	22 Leçons de Lecture de rythme et d' indépendance		Rideau Rouge	1974		H	○	
Dusapin,P.				Etude No.2(1999)	1999	Sarabert			ア		
				Etudes		Sarabert			ア		
Eben,P.				Oktavenetude: Hommage a Carl Czerny		Panton			ア		
Economou,N. エコノモー				Kinderlaunen: Kinder-Etuden fur Klavier	1972	Edition Modern			ア		
El-Khoury,B.				Etude op.51:pour Piano		Eschig			ア		
Esplá, Oscar	エスプラ	Spain	1886-1976	3 Movimientos		UME		1がEstudio	Naxsos		○
Fedele,I.				Etudes Boreales(1990)	1990	Zerboni			ア		
				Etudes australes		Zerboni			ア		
Finnissy, Michael	フィンツシー	Britain	1946-	Piano Studies	1976						
Foote,A.				Scherzino et Etude arabesque op.42		Masters Music			ア		
				Piano Studies op.27		Masters Music			ア		
Fricker, Peter Racine	フリッカー	Britain	1920-1990	12 Studies op.38	1962	Schott			ア	○	
Friedman, I	フリードマン			3 Pieces op.33: Etude; Mazourka; The Music Box		Musica Obscure			ア		
Gallon, Noël	ギャロン	France	1891-1966	2 Etude, 1: Etude en Ut majeur		Sarabert			ア		
				2 Etude, 2: Etude en la mineur		Sarabert			ア		
Ganz, Rudolph	ガンツ	USA	1877-1972	Exercises for Piano— Contemporary and Special		SB			H	○	
Glass, Philip	グラス	USA	1937-								
Goedicke, Alexander F.	ゲディケ	Russia	1877-1957	10 Miniaturen in Form von Etuden op.8		Forberg			ア		
Goossens, Eugene		Britain	1893-1962	2 Studies op.38		Masters Music			ア	○	
				Conscert Study op.10		JWC			H		
Gould, Morton	グールド	USA	1913-1996	Boogie Woogie Etude	1943	CPP/Belwin			ア	○	
Guarnieri, Camargo		Brazil	1907-1993	5 Estudos Vol. I , Nos.1-5	1949-1950,	Ric			H	○	
				5 Estudos Vol. II ,Nos.6-10					H	○	
Guinjoan, Joan			1931-	5 Estudios				2Pf+2Perc	Naxsos		○
Hemelin, M.	アムラン			Etudes in Minor keys, No.1(1992),NO2(2008),No3(1993),No4(2005),No.5(2008),No.6(1992),No.7(2006),No.8(2007),No.9(1987),No.10(1990),No.11(2009),No.12(1986)	1987-2009	Sorabji Archive			ア		
				Triple Etude after Chopin	1992	Sorabji Archive			ア		
				Etude in e flat minor: originally from 12 Etudes in Minor keys	1987	Sorabji Archive			ア		

Harbison, John		USA	1938-	Gatsuby Etudes: from the Opera 'The Great Gatsby'		AMP			ア		
Hauer, Josef Matthias		Germany	1883-1959	Etuden op.22-1: Nr.1-5		Universal			ア		
				Etuden op.22-2: Nr.6-9		Universal			ア		
Hersch,F.				Character Studies		Peters			ア		
Ives, Charles	アイヴズ	USA	1874-1954	Study No.5		Kirkpatrick Presser			※Ivesはピアノのためのetudeを27曲作曲したが、そのうち11曲が		
				Study No.20	1908	Merion Music			ア	○	
				Study No.21'Some South-Paw pitching'	1908	Kirkpatrick Presser			ア	○	
				Study No.22	1912	Kirkpatrick Presser			ア	○	
				Study No.23		Presser			ア		
				The Anti-Abolitionist Riots in the 1830's and 1840's(Study No.9)Edited by Henry Cowell	1908-1909	Mercury Music Corporatio	1949		ア 楽譜有り		
Jolas, Betsy	ジョラス	France, born	1926-	3 Etudes Campanaires pour Piano un Carillon a Clavier		Leduc			ア	○	
Jolivet, André	ジョリヴェ	France	1965-1974	Etdude sur des modes antiques: notation originale	1944	Durand			ア	○	
Jongen,J.	ヨンゲン	Belgium	1873-1953	3 Etudes de Concert, op.65	1929	Eschig			ア		
Kapustin, Nicolai	カプースチン	Ukraina	1937-	8 Concert Etudes for piano op.40	1984				芸大図書館に音源有り、楽譜有り		図書館で視聴
				3 Etudes for piano op.67	1992				芸大図書館に音源有り、楽譜有り		図書館で視聴
				5 Etudes in Different Intervals for piano op.68	1992				芸大図書館に音源有り、楽譜有り		図書館で視聴
				2 Etude-like Trinkets for piano op.12	2004						
				Etude for piano and orchestra op.19	1974						
Kessler, Minuetta		USA, born USSR	1914-	Etude Brilliante	1948	Transcontinental			H	○	
Khachaturian, Aran	ハチャトリアン	Armenia	1903-1978	Etude In collection Essential keyboard Repertoire to Develop Technique and Musicianship							
Kluge, R.				Studien fur Klavier 1		McNaughtan	1987		ア		
Kosenko, Victor S.	コセンコ	Ukraina	1896-1938	11 Etudes in the Form of Old Danses op.19	1926-		1969		楽譜、音源有り		
Lacerda, Osvaldo		Brazil	1927-	Estudios Book I : 1-4		Vitale	1969		H	○	
				Estudios Book II : 5-8		Vitale			H	○	
Lack, T.				Etudes speciales pour la main gauche op.75		Durand			ア		
Layton, Billy Jim				3 Etudes op.5	1957	GS			H	○	
Lee, Noël		USA	1924-	4 Etudes Series I		Schott			H	○	
				4 Etudes Series II		Schott 7068	1983		H	○	
Lees, Benjamin		USA, born China	1924-	6 Ornamental Etudes	1957	Bo&H			H	○	
Leeuw, Ton, de		The Netherlands	1926-1996	Etudes	1951	Donemus	1954		ア	○	

				Afrikaanse Etudes		Donemus			ア	○	
Leighton, Kenneth		Britain	1927-1988	5 Studies op.22	1953	Nov			H	○	
				6 Studies op.56		Nov	1971		H	○	
Lemoine, H.				Kinder-Etuden op.37							
Lenot, J.				12 Etudes		Salabert			ア		
Lerolle, A.				Au studio de danse,classique et rythmique 3: Petits ballets		Billaudot			ア		
Levinas, M.		France	1949-	3 Etudes	1991	Salabert			ア		
				Étude sur un Piano-Espace	1977				H		
Levy, L.				6 Etudes		Eschig	1985		ア		
Ligeti, György	リゲティ	Austria, born Hungary	1923-2006	Etudes pour Piano, 1er livre	1984 - 1985	Schott			楽譜、音源有り		
				Etudes pour Piano, 2me livre	1988 -	Schott			楽譜、音源有り		
				Etudes pour Piano, 3me livre,	1995 -	Schott			楽譜、音源有り		
Long, M.				Le Piano(Exercices)		Salabert	1969		ア		
Louvier, Alain	ルヴィエ	France	1945-	Etudes pour agresseurs, Livre I		Leduc			ア	○	
				Etudes pour agresseurs, Livre II		Leduc	1973		ア	○	
				Étude No.37 for Piano for Left Hand		Leduc	1976		H	○	
				Étude pour Agresseurs No.38		Choudens	1946	Copyright 1946	H	○	
Lutoslawski, Witold	ルトスラフスキ	Poland	1913-1994	Deux Études	1940 -	PMW			楽譜、音源有り		
Malipiero, G.F.	マリピエロ			5 Studi per Domani		Universal	2007	I～IIIは 2003年秋に 作曲、2004 年に初演。 IV～VIは 2004年秋に 作曲2005年 に初演。ま た、VII～XII は2008年に 初演。楽譜	ア		
間宮 芳生	まみや みちお	日本	1929-	6つのエチュード—ピアノのために	2003	音楽之友社	1980		楽譜有り		
Martin, Frank	マルタン	Switzerl and	1890-1974	Étude rythmique	1965	Breitkopf	1946		ア 楽譜有り		
Martinů, Bohuslav	マルティヌ	Czechos lovakia	1890-1959	Etudes and Polkas		Supraphon	1946		ア 芸大図書館に楽譜 有り 文化会館資料室 に音源有り		
				Etudes and Polkas,Complete		Boosey			ア 芸大図書館に楽譜 有り 文化会館資料室 に音源有り		
				Huit études pour Piano op.28	1939						
Martucci, G.	マルトゥッチ	Italy	1856-1909	Studio op.47		Pestalozza Ricordi	1970				
松平頼則	まつだいら よ りつね	日本	1907-2001	日本の旋法によるピアノのための 練習曲		全音楽譜 出版社			楽譜有り		
Messiaen, Olivier	メシアン	France	1908-1992	Ile de feu 1 Ile de feu 2 Mode de valeurs et d'intensites Neumes rythmiques	1949 - 1950	Durand			楽譜、音源有り		
Migot, Georges	ミゴ	France	1891-1976	Le Zodiaque: 12 Etudes de Concert	1933	Leduc	1993		音源有り		
毛利 蔵人	もうり くろうど	日本		10のエチュード	1985	全音楽譜 出版社			楽譜有り		

Nancarrow, Conlon	ナンカロウ	USA	1912-1997	Collected Studies for Player Piano2: Study No.41		Schott			ア	○	
				Collected Studies for Player Piano3: Study No.37		Schott			ア	○	
				Collected Studies for Player Piano4: Study No. 3		Schott			ア	○	
				Collected Studies for Player Piano5: Study		Schott			ア	○	
				Collected Studies for Player Piano6: Study		Schott			ア	○	
				Rhythm Study No.1:for Player Piano		New Music Edition	1951		ア	○	
				3 Two-Part Studies for Piano		Peters	1993		ア	○	
Nikiprowetzy, Tolia		France, born Russia	1916-	Treize Etudes		Bo&H	1955		H		
Nikolaeva, Tatiana	ニコラエフ	Russia	1924-1993	24 Concert Etudes, op.13	1951-	USSR			H	○	
Noel-Gallon.				Etudes,1: Etude en Ut majeur		Salabert	1984		ア		
Ohana, Maurice	オアナ	France	1914-1992	12 Etudes d' Interpretation Livre 1:1-6	19811-	Jobert	1986		ア	楽譜有り	
				12 Etudes d' Interpretation Livre 2:7-12		Jobert			ア	楽譜有り	
Oliveira, Fernabd Correa de		Portugal	1921-	Sete Estudos de Pequena Virtuosidade op.18		Parnaso	1969		H	○	
Oliver, Harold		USA	1942-	Piano Etude		CF			H	○	
Palmgren, Selim	パルムグレン	Finland	1878-1951	En Route op.9: Etude de concert		Fazer			ア	○	
Palmieri, Robert		USA	1928-	20 Piano Exercies	1971	OUP			H	○	
Panufnic, Andrzej	パヌフニク		1914-1991	12 Miniature Studies		Boosey	1955		ア	○	
Papineau-Couture, Jean		Canada	1916-	Etude		PIC	1959		H	○	
Papp, L.				As Gang Eri Fa(The Sky-High Tree): Etudes on a Hungarian Folk-Tale		Editio Musica Budapest			ア		
Pascal, Claude	パスカル	France	1921-	Quatre Etudes pour piano	1980	Durand			ア	○	
Pentland, Barbara		Canada	1912-2000	Studies in Line	1941	Canada Western Music			H	○	
Pépin, Clermont		Canada	1926-	Short Etudes1,2,3					H	○	
Perle, George	ペルル	USA	1915-	6 Etudes	1973-	Margum			ア	○	
				6 New Etudes	1984	Gunmer			ア	○	
Persichetti, Vincent	パーシケッティ	USA	1915-1987	Mirror Etudes op.143	1980	Theodore Presser Campany			H	○	
				Reflective Keyboard Studies for Piano op.138		Theodore Presser Campany	1943		H	○	
Pfizner, Hans	プフィツナー	Germany	1869-1949	6 Studien op.51		Oertel			H	○	
Piernó Gabriel	ピエルネ	France	1863-1937	Etude de concert op.13		Leduc			ア		
				Etude Passacaille: Etude de concert op.52		Salabert			ア		
Poldini, E.	ポルディーニ			Valse et Etude japonaises op.27		Editio Musica			ア		
Ponce, Manuel	ボンセ		1882-1948	Dos Estudios de Concierto(Two Concert Etudes)			1951		Naxos		○/
Poot, M.		Belgium	1901-1988	Etude		ESC			ア		
Pousseur, Henri	プスール	Belgium	1929-	Exercices pour Piano: Variations I	1956	SZ	1955-1956			○	
				Impromptu et Variations II		SZ			H		
Prokofiev, Serguei	プロコフィエフ	Russia	1891-1953	Etudes op.2	1909				音源、楽譜有り		

Rachmaninov, Serguei	ラフマニノフ	USA born	1873-1943	Etudes-Tableaux op.33	1911	Boosey			音源、楽譜有り		
				Etudes-Tableaux op.39	1916	Boosey					
Rakow, N.	ラーコフ			Konzert-Etuden 1		Sikorski	1965		ア		
Raphling, Saw		USA	1910-1988	24 Etudes		Gen			H		
Rautavaara, Einojuhani	ラウタヴァーラ	Finland	1928-	Etudes op.42	1969	Fazer			ア 楽譜有り		
Ravina, J.H.				Etude		Carl Fischer			ア		
Rawsthorne, A				Theme and Four Studies					ア		
Rhene-Baton				Album rose, Etude en la mineur					ア		
Respighi, O	レスピーギ	Italy	1879-1936	Etude		Bongiovanni			H		○
Riegger, Wallingford		USA	1885-1961	Petite Etude op.62	1956	Merion			H		○
Ries, F.	リーズ			Etuden WoO.78					ア		
Riley, T.		USA	1943-1999	Keyboard Studies 1&2					H		
Roger-Ducasse, Jean		France	1873-1954	4 Etudes		Durand			ア		
				Etudes, en recueil		Durand			ア		
				Etudes, en sol diese mineur		Durand			ア		
				Etudes, en La bemol majeur		Durand	1992		ア		
Rogg, Lionel		Switzerland	1936-	Etudes		Leduc			ア		○
Rorem, Ned	ロレム	USA	1923-	8 Etudes	1976	Bo&H			ア		○
Rosenthal, Manuel	ロゼンタール	Poland	1862-1946	Study on Waltz op.64/1		Chopin			ア		
						Fritsch			ア		
Rovics, Howard		USA	1936-	3 Studies for Piano	1964	seesaw			H		○
Rowley, Alec		Britain	1892-1958	Etudes in Tonality		CFP	1937		H		○
Roxburgh, Edwin		Britain	1937-	6 Etudes		UMP	1983		H		○
Rubinstein, Berly		USA	1898-1952	2 Etudes		OUP			H		○
				32 Piano Studies					H		○ 子供のための
Rybicki, Feliks		Poland	1899-	Etude for Left Hand op.54		PWV			H		○
Sabat, M				Piano Studies	1955		1929		ア		
Sapellnikoff, Vassily		Russia	1868-1941	Danse des Elfes(Etude de Concert)op.3					ア		
Sauer, E	ザウアー			Etude and Galop		Editio Musica	1969		ア		
Saygun, A,Adnan		Turkey	1907-1991	10 Etudes on Aksak Rhythms		Pic			H		○
Schloss, Julius		USA	1902-1972	23 Studies for Children in 12-Tone style	1962 & 196	PIC			H		○
Schulhoff, Erwin	シュルホフ	Czechoslovakia	1894-1942	5 Etudes de Jazz	1926	Universal	1929		ア		○
				Hot Music/O Syncopated Etudes		UE			H 楽譜有り		
Schweinitz, W.von				3 Etuden		Boosey			ア		
Scott, Cyril	スコット	Britain	1879-1970	Etude op.64		Novello(コピー譜)			ア		
Sgambati, Giovanni		Italy	1841-1914	Etudes de concert		Boccaccini & Spada			ア		
Scriabin, Aleksandr	スクリャービン	Russia	1872-1915	Etude op.2-1		Forberg					
				12 Etudes op.8	1894	IMC					
				8 Etudes op.42	1902	IMC					
				4 Pieces op.56	1912	Forberg		第4曲目が Etude			
				3 Etudes op.65	1907	Belaieff					

Slavicky, K.	スラヴィツキー			Etuden und Essays		Panton			ア		
				Short Studies			1952		ア		
Smith, Leland	スミス	USA	1925-	4 Etudes		Merion			H		○
Sorabji, Kaikhosru.Shapurji	ソラブジ	Britain	1892-1988	Transcendental Studies	1940-1944	Sorabji Archive(C complete版は)			ア		
Starer, Robert		USA born	1924-	The Contemporary Virtuoso		Alfred Publishing	1991		H		○
Stevens. Halsey		USA	1908-1988	Study in Irregular Rhythms		Helios			H		○
Stravinsky, Igor.	ストラヴィンスキー	USA, France, born Russia	1882-1971	4 Etudes op.7	1908	IMC		子供向け	楽譜有り		
				Les cinq doigts	1920-	Chester					
Stravinsky, Soulima	ストラヴィンスキー	USA, born Switzerl	1910-1994	20 Etudes pittoresques	1994	Gilgore/Peters	1971		ア		○
Strömhlpm, Folke		Norway	1941-	Etude Fantastique	1964	NMO			H		○
Svoboda, Thomas		USA, born Czechoslovakia	1939-	9 Etudes op.44	1965				H		○
Szymanowsky, Karol	シマノフスキ	Poland	1882-1937	4 Etudes op.4	1903	PWV			楽譜、音源有り		
				Etudes op.33	1916-	Universal/PWV			楽譜、音源有り		
Takacs, Jenö	タカーチュ	Hungary	1902-	Konzerttude op.120		Doblinger			ア		
				Toccata und Fuge für die Linke Hand op.56: 2 kurzere		Doblinger			ア		
田中 カレン		日本		Techno etudes		Chester	1995		ア		
Tansman, Alexandre	タンスマン	Poland	1897-1986	6 Etudes de virtuosité	1941	Eschig			ア		○
				Etudes		Eschig			ア		○
				3 Études transcendantes	1922	Salabert			H		○
Tcherepnin, Alexandre	チェレプニン	USA, born Russia	1899-1977	Konzerttuden op.52 1-5	1934-	Schott			ア		○
				Technical Studies on the Pentatonic Scale op.53		Peters			ア		
				7 Etuden op.56	1938	Belaieff			ア		○
				6 Études de travail op.21	1922-	Heugel			H		○
				10 Etudes op.18	1915-	Heugel			H		○
				Etude de Piano sur la gamme pentatonique op.51	1934-	Heugel			H		○
				Etude de Concert b	1920	Hamelle			H		○
Thomas, A.R.				Piano Etudes, after Bartok, Berio, Boulez, Feldman, Messiaen, Rakowski		Schirmer			ア		
Thomson, Virgil	トムソン	USA	1896-1989	10 Etudes	1943-	Carl Fischer		with Tr.&Hr.			○
				9 Etudes	1954	Schirmer			ア		○
Toch, Ernst	トッホ	USA, born	1887-1964	10 Konzert-Etuden op.55, 1: Nr.1-5		Schott			ア		○
				10 Konzert-Etuden op.55, 2: Nr.6-10		Schott			ア		○
				Vortrags-Etuden op.56		Schott			ア		○
				10 Anfangs-Etuden op.59		Schott			ア		○
Tournemire, Charles	トゥルヌミール	France	1870-1939	Etudes de chaque jour op.70		Universal			ア		

Van Rossum, Frederic		Belgium	1939-	Little Style Studies op.41		Roberton		各種ソロ楽器用のピアノ伴奏譜	H	○	
Vaughan Williams, Ralph	ヴォーン=ウィリアムズ		1872-1958	6 Studies in English Folk Songs		Stainer&Bell	1978		ア		
Vercoe, Elizabeth		USA	1941-	3 Studies		Arsis Press			H	○	
Vogel, Wladimir			1896-1984	Etude-Toccata	1926	Bo&H			H	○	
Waxman, Donald		USA	1925-	50 Etudes		Galaxy	1976		H	○	
				Etude of Sixth in Wrist Staccato		Galaxy			H	○	
				Etude in Octaves		Galaxy			H	○	
				Etude of Alternating Double Notes		Galaxy			H	○	
Weber, Alain		France	1930-	Études Acrostiches en forme de Variations	1973	Leduc			H	○	
Wellesz, Egon	ヴェレス	Austria	1885-1974	Studien in Grau op.116		Doblinger			H	○	
Winter, Geoffrey		Britain	1928-	Studies from a Rainbow op.71		Anglican	1981		H	○	
Wolff, C	ヴォルフ			3 Studies		Peters			ア		
Wolpe, Stefan		Germany	1902-1972	2 Studies for Piano Part 2	1955	McGinnis&Marx	1974		H	○	
				4 Studies on Basic Rows	1935	Merion	1958		H	○	
Wührer, Friedrich		Austria	1900-1975	18 Studies on Chopin Etudes in Contrary Motion		Süddeutscher			H	○	
Wyschnegradsky, Ivan	ヴィシネグラツキ		1893-1979	Etude sur le 'Carre inagique sonore' op.40	1956				ア 楽譜有り	○	
Zabrack, Harold		USA	1929-1995	Etudes		Kenyon	1979		H	○	