

2021 年度

博士学位論文

東京藝術大学大学院音楽研究科 音楽文化学研究領域 音楽音響創造

フランスのピアノ作品におけるスペクトル音響とその解釈

——響きの変容と、身振りの連続性

学籍番号 2319910

前田裕佳

## 凡例

### ■ 譜例における音程の省略について

- 2 : 短 2 度
- + 2 : 長 2 度
- 3 : 短 3 度
- + 3 : 長 3 度
- 4 : 減 4 度
- P 4 : 完全 4 度
- + 4 : 増 4 度
- 5 : 減 5 度
- P 5 : 完全 5 度
- + 5 : 増 5 度
- 6 : 短 6 度
- + 6 : 長 6 度
- 7 : 短 7 度
- + 7 : 長 7 度

### ■ 譜例におけるスペクトル音響\*

\* 「スペクトル音響」、「序数」の語義については序章に記載。

赤色で書かれた基音（例：C）、序数（数字で表記）：上方スペクトル音響

青色で書かれた基音と序数：下方スペクトル音響

## 目次

序章 .....	4
I. 研究の動機、目的、及び意義 .....	4
II. 先行研究の概観 .....	5
III. 本論の構成 .....	9
第1章 スペクトル楽派の諸相 .....	12
第1節 スペクトル楽派の成立 .....	12
第1項 「スペクトル音楽」という語義 .....	12
第2項 スペクトル音楽初期の創作美学ーグリゼーとミュライユを中心に .....	15
第3項 グリゼーやミュライユ にとってのピアノ .....	19
第2節 フランス哲学からの援用と浸透 .....	21
第1項 ベルクソンによる「持続」の概観 .....	21
第2項 ベルクソンの「持続」概念における「質」と、スペクトル音楽 .....	23
第3節 スペクトル第2世代における音響 .....	26
第1項 ハーヴィにおける音響の対比とその融合 .....	27
第2項 リンドベリにおけるシンメトリカルな音程による音響とその変容 .....	31
第3項 ハーヴィとリンドベリの分析まとめ .....	35
第2章 スペクトル音響としての再解釈 .....	37
第1節 スペクトル楽派以前におけるスペクトルの音響 .....	37
第1項 ドビュッシー、ラヴェル、ボザに見られるスペクトル音響 .....	37
第2項 ラモーとラヴェルに見られる付加6度音 .....	40
第3項 ジョリヴェによる「2重の低音」 .....	42
第4項 メシアンによる「共鳴の和音」 .....	43
第2節 スペクトル音響へ .....	45
第1項 「開拓者」としてのデュティユの革新性 .....	45
第2項 デュティユのピアノ作品における創作的特徴 .....	50
第3章 作品分析事例① 第1世代 ミュライユの《水の中の小石》 .....	56
第1節 トリスタン・ミュライユのピアノ作品 .....	56
第1項 《水の中の小石》以前の作品 .....	56

第2項	《水の中の小石》における、ドビュッシーの作品との対応	59
<b>第2節</b>	<b>2度と3度を中心とした音程構造</b>	<b>61</b>
第1項	垂直的構造	61
第2項	水平的構造	66
<b>第3節</b>	<b>スペクトル音響構造</b>	<b>69</b>
第1項	ドビュッシーの《水の反映》との対比	69
第2項	スペクトル音響のまとめ	77
<b>第4章</b>	<b>作品分析事例② 第2世代 ルルーの《AMA》</b>	<b>79</b>
<b>第1節</b>	<b>ルルーとスペクトル音楽</b>	<b>79</b>
第1項	ルルーとピアノ作品	79
第2項	《DENSE ...ENGLOUTI》、《Répéter...Opposer》における連続性	79
<b>第2節</b>	<b>スペクトル音響の概観</b>	<b>83</b>
第1項	冒頭部の音響	83
第2項	E♭スペクトル音響の成立過程	84
<b>第3節</b>	<b>スペクトル合成音響による連続性と非連続性</b>	<b>87</b>
第1項	同時的スペクトル合成	87
第2項	経過的スペクトル合成	88
第3項	上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による合成	90
第4項	これまでのスペクトル音響のまとめ	92
第5項	基音と部分音の関連	94
<b>第5章</b>	<b>音響構成の演奏解釈とその表出</b>	<b>96</b>
<b>第1節</b>	<b>解釈と身体</b>	<b>96</b>
第1項	演奏実践研究と、演奏解釈の範疇	96
第2項	ピアニストにおける身振り	101
<b>第2節</b>	<b>身振りの生成と表出</b>	<b>104</b>
第1項	手の動き、及び指使い	105
第2項	響きの残像と生成	107
<b>第3節</b>	<b>スペクトル音響の究明による解釈</b>	<b>111</b>
第1項	アーティキュレーションの再構成	111
第2項	分析と演奏の相乗	116
<b>終章</b>		<b>120</b>
I.	スペクトル第1世代と第2世代——分析と、その結果としての解釈	120

Ⅱ. 演奏（リサイタル）実践の成果 .....	123
Ⅲ. 結び——分析と解釈による結果 .....	126
参考文献 .....	127
謝辞 .....	138

## 序章

### 1. 研究の動機、目的、及び意義

筆者は 20 世紀以降のピアノ作品について、「音色」という概念が大きな位置づけとなっていく創作過程を研究した成果を学士論文「20 世紀以降の音楽における音色への思考と表出方法」としてまとめた結果、音色や音響に対していかに対峙し解釈するかという課題を得た。その後パリのピアノ演奏科では、ピアノ作品における時代毎の響きの聴き方と旋律の解釈とそれに伴う奏法や、異なる時代間における書法の類似性について再考し、調性音楽以後のフランス音楽について何らかの共通項を含む原理について考察する契機を得た。修士課程ではデュティユのピアノ作品の楽曲分析や文献研究を通して、彼の創作の特性や姿勢について修士論文「アンリ・デュティユのピアノ作品における体系化“鏡”性について」として総べ、デュティユは作曲語法とその姿勢、どちらにおいても「境界」という言葉で論じられる作曲家であると結論づけた。加えて他の現代フランス作曲家との相関関係や彼らの創作の特徴の 1 つとして見出した「響きの志向性」について考察する契機を得た。修士論文では、作品ごとに体系化し分析したが、演奏実践という観点からも研究を進める必要があると考えた。

その後フランスをテーマとしたリサイタルを開催し、1 回目の「メロディとソノリテの交錯 フランスと日本のレフレクション」では、フランスの作品とそれに纏わる日本の作品を並置することにより、日本の作品におけるフランス的書法、響きの垂直的な構造と水平関係（旋律）を意識するようになった。2 回目の「近現代フランスのエスキス、エスパス、エスプリ」（フェニックス・エヴォリューション・シリーズ 2017 年度入選企画）では、Ph.ルルーや、G.ペソン等の現代のフランス人からドビュッシーまでの 100 年に亘る作品について時代を遡って演奏し、ドビュッシーが後に与えた影響や彼の音楽に内在する現代性について認識するようになった。

以上のリサイタルより、響きを把握することによって導かれる身体から得られる音楽の解釈や表出、響きと自身の呼吸との均衡等の演奏からも研究する必要性を実感するに至った。このような経緯から、楽曲分析、文献研究、演奏実践による多角的な視野からフランスの調性以後のピアノ音楽、特にスペクトル楽派の作曲家の作品における構成要素とその扱いに対する課題について研究を開始した。

本研究の目的は、まだ数少ないピアノ分野におけるスペクトル音楽の楽曲分析において、

一つのモデルを示すと共に、楽曲分析によって得られた結果より、スペクトル音楽における演奏解釈を示すことである。また、演奏実践と楽曲分析を往来することによってもたらされる相互作用についても論じる。

本研究は、文献研究、楽曲分析、演奏実践より構成され、その視点そのものが学術的進展に寄与すると言える。これまでは座学による文献研究や楽曲分析研究という分野と、実践による演奏研究とが乖離しがちだった音楽研究に風穴を開け、多面的なアプローチにより研究を行うという点で新たな位置づけと言える。加えて本論で扱う作曲家であるルルーへのインタビューやルルーの作品を献呈されたピアニストであるドゥラングルへのインタビューも含み、現代におけるフランス音楽の実情との架け橋的な役割を果たすものであると言える。本論の分析で扱った作品は、今年度のリサイタルで扱った作品と過去に扱った作品によって構成されている。リサイタルにおける演奏実践を通した上で、楽曲の構造分析をし、加えてさらなる演奏実践から得られた実体験をもとに考察し論じた。

本論は、ピアノ奏者としてピアノ作品を分析した結果を解釈し、演奏行為における「身振り」を論じるものであり、音楽構成論と演奏論の橋渡しを行う研究と位置付けられる。研究者がピアノ奏者の場合、自身の演奏解釈のための研究は多く存在すると言えるが、本論は、それにとどまらず、楽曲分析と演奏実践とを往来し、相互に関連し合う独創的な研究であると言える。スペクトル楽派における音響構成について整理した上で、その演奏について解釈する事は、それは響きの捉え方の提示や聴き方の提案、現代フランス音楽受容とその演奏実践の活性化にも大きく貢献する。また、響きの解釈とその表現法についての言及と実践法は、作曲家が描くピアノの扱い及びその美学を具現化するための方法として、将来のピアノ教育にも活かされると考えられる。そして、現代の作曲家との共振によって、ピアノ作品におけるフランス現代音楽の発展が期待される。

## II. 先行研究の概観

スペクトル楽派の形成やその背景など、スペクトル音楽全体を網羅しまとめられた上で、作曲家やその作品についての楽曲分析の研究としては、クリストファー・ヨゼフ・ゲイニー Christopher Joseph Gainey の「TURNING SOUND INTO MUSIC: ATTITUDES OF SPECTRALISM」があり、その中で「Proto-Spectral」と題された章では、ワーグナーやシ

ユトラウスやマーラーの作品における倍音列の使用、ドビュッシーのオーケストレーションにおける音色、シェルシの室内楽におけるトレモロやスペクトル音響の変化などが述べられた上で、グリゼー、ミュライユ、ハーヴィ、リンドベリの作品における音響構成等について論じられている。リンドベリにおける「実際の作曲の前に音楽のための和声的枠組みを設ける<sup>1)</sup>」という特性や、ハーヴィの「調性音楽の和声進行に類似した構造としてスペクトル音響の進行を概念化する手法<sup>2)</sup>」など、スペクトル楽派の創始者であるグリゼーやミュライユに関しての記述のみならず、スペクトル第2世代<sup>3)</sup>と称されるハーヴィやリンドベリについての言及まで網羅されている点において価値があると言える。

ジュリアン・アンダーソン Julian Anderson の「Timbre, Process and accords fixes: Dutilleux and His Younger French Contemporaries」では、「デュティユの作品は、大きな形式的な過程を連続的に展開させている複合体を創造するためにいかに相互に作用するかという音色と和声の両者の注意深い再考によって、驚くほど多く広範に、これらの若いフランスの作曲家たちの作品の類似点を提供している<sup>4)</sup>」と論じられた上で、デュティユの《メタボル》(1959～1964)の音響構成がスペクトル音響に依拠している点とグリゼーの《パルシエル》(1975)の音響構成について比較され、その類似性について考察されている。このアンダーソンの研究は、伝統的な作曲家として捉えられるデュティユに、スペクトル音響における先駆的な作曲家としての視座を見出すことによって、デュティユの位置づけが再考されるという意味で画期的であると言えよう。

スペクトル楽派とそのピアノ作品に関わる研究として、マリリン・ノンケン Marilyn Nonken の「The Spectral Piano: from Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age」が

---

<sup>1)</sup> Christopher Joseph Gainey, "TURNING SOUND INTO MUSIC: ATTITUDES OF SPECTRALISM" (Ph.D.diss., The University of Iowa, 2009), p.133.

"Lindberg establishes a harmonic framework for the music before the actual composition of the music."

<sup>2)</sup> Ibid., p.133.

"who has developed a method of conceptualizing progressions of spectra as structures analogous to chord progressions in tonal music."

<sup>3)</sup> 第1章第3節にて後述するが、1980年代以降、フィリップ・ルルー (b.1959)、カイヤ・サーリアホ (b.1952)、マグヌス・リンドベリ (b.1958)、ジョナサン・ハーヴェイ (1939~2012) 等。

<sup>4)</sup> Julian Anderson, "Timbre, Process and accords fixes: Dutilleux and His Younger French Contemporaries" *Contemporary Music Review* 29/5(2010) : p.459.

"The work of Dutilleux, by contrast, with its subtle rethinking of both timbre and harmony, and of how they interact to create complex, continuously evolving large formal processes, offers surprisingly numerous and far-reaching parallels with the work of these younger French composers."

あり、この研究は、スペクトル楽派成立以前から本格的にスペクトル音響が運用された作品に関して、フランス哲学（ベルクソン、ドゥルーズ等）との関連が述べられている論考である。ノンケン<sup>5</sup>は、リストの《無調のバガテル》（1885）を例に挙げ、鍵盤における音響的な新しい時代を築くに至る道筋を付け、スクリャービンの《プロメテウス》（1910）を受け継いで、鍵盤から自然音響現象を合成するという願望によって音と色との結合を追い続けたと指摘している。加えてドビュッシーについて、和声の巧みさは共鳴の微分音的な性質を近似させながら倍音列の作用を反映させたと指摘している。「スペクトル音楽の中核は、持続時間の純粋な強さである。その特定の目的は、過程の可動性、流動性、および連続性を捉えることである<sup>5</sup>」と述べられたことは、ベルクソンの持続概念<sup>6</sup>が踏まえられた上のもと考えられるが、この概念と実際の書法との兼ね合いを検討する余地があると言える。

スペクトル楽派の作品における分析の研究としては、先述したアンダーソンの研究や、ロバート・ハセガワの“Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony<sup>7</sup>”、鈴木純明の「スペクトル音楽とジェラルール・グリゼーの創作《ヴォルテクス・テンポルム I, II, III》（1994-1996）の考察<sup>8</sup>」があり、これらは、グリゼーの《パルシエル》や《ヴォルテクス・テンポルム I, II, III》（1994-1996）についての音響構成が分析され論じられている。また、ピアノ作品における分析の研究としては、フランク・クーニー Frank Kuhny の「HISTORICAL, ANALYTICAL, AND PERFORMANCE PERSPECTIVES OF TIMBRAL PIANO COMPOSITIONS BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN AND TRISTAN MURAIL<sup>9</sup>」がある。この研究では、ミュライユの《ラ・マンドラゴール》（1993）における和音の構成音が、そ

---

<sup>5</sup> Marilyn Nonken, *The Spectral Piano: from Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), p.162.

“At the core of spectral music is the pure intensity of duration. Its particular objective is capturing the mobility, fluidity, and continuity of processes.”

<sup>6</sup> ベルクソンは、『意識に直接与えられているものについての試論』（1889）において、「持続」について「全く純粋な持続とは、私たちの自我が生きるままとなり、現在の状態と以前の状態の間に区別を設けることをしない時に、私たちの意識の継起がとる形式のことである」と定義している。

<sup>7</sup> Gérard Grisey and Robert Hasegawa, “Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony,” *Music Analysis* 28/1-2(2011): p. 349-371.

<sup>8</sup> 鈴木純明「スペクトル音楽とジェラルール・グリゼーの創作《ヴォルテクス・テンポルム I, II, III》（1994-1996）の考察」、『NEW COMPOSER』第10号、2009年、14～36頁。

<sup>9</sup> Frank Kuhny, “HISTORICAL, ANALYTICAL, AND PERFORMANCE PERSPECTIVES OF TIMBRAL PIANO COMPOSITIONS BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN AND TRISTAN MURAIL” (D.M. diss., Florida State University College of Music, 2020.)

の低音を基音としたスペクトル音響<sup>10</sup>に依拠しているということが、その序数を提示した上で論じられている。この研究では作品の一部の和音に限定して分析を行っていたが、作品の細部の和音に亘ってスペクトル音響の分析を検討する余地と、ミュライユ以降のスペクトル楽派第2世代と称される作曲家群におけるピアノ作品の分析についての研究の余地が十分にあると言える。

近代フランス音楽以降の楽曲における構造分析を演奏に活かした文献として、マック・キャリーScott McCarrey と、ライト・レスリーWright Lesley の編集した「Perspectives on the Performance of French Piano Music」があり、ドビュッシー、ラヴェル、シュミット、メシアン等の作品についての音楽学者による楽曲分析や、ピアニストによる演奏解釈などが提示されている。楽曲分析を演奏と結びつけることは新しい可能性を提供するとし、「分析的な技術は、フランスの教育学的伝統によって伝達された幾つかの見識と結論を分類し、特徴的な演奏の選択肢を作ることを可能にすることができる<sup>11</sup>」と指摘している。実際にドビュッシーやラヴェルと同時代であり互いに親交があるとされていたピアニストのドゲローは、「一般的なルールとしては、全てのスラーには始まりと終わりがあり、スラー自体には、実際のリズム表記よりもある程度勝る（または強い意味を持つ）音楽的/ジェスチャー的価値がある<sup>12</sup>」とした上で、ドビュッシーの《金色の魚》(1907)における短いスラーとラヴェルの《オンディーヌ》(1908)における長いスラーを比較し<sup>13</sup>、演奏する上での呼吸の量の差異に言及している。実際にドビュッシーやラヴェルと親交があり、彼らと同時代のピアニストにおける演奏実践としては貴重な資料であると言える。

---

<sup>10</sup> 本論における「スペクトル音響」については、序章の「Ⅲ.本論の構成」にて改めて後述するが、1オクターヴを構成する12音の何れかに対応させた「倍音列」の部分音から構成され、その「倍音列」によって構成される音群による音響を指す。「序数」とは、その構成音の序列（例：第11倍音は、序数が11）である。

<sup>11</sup> Scott McCarrey, and Wright Lesley, eds. *Perspectives on the Performance of French Piano Music* (Dorchester, England: Henry Ling, 2014), p.169.

“analytical techniques make it possible to sort among the insights and decisions transmitted by French pedagogical traditions and generate informed performance choices.”

<sup>12</sup> Ibid., s.v. “Doguereau” p.91.

“The general rule seems to be that every slur has a beginning and an ending, and the slur itself has a musical/gestural value that to some extent trumps (or perhaps enhances) the actual rhythmic notation.”

<sup>13</sup> ラヴェルの《オンディーヌ》が長いスラーで構成されているのに対して、ドビュッシーの《金色の魚》はより多種多様なアーティキュレーションがあり、スラーが短いことを指摘している。この表記の差異が、（同様に水に関連した作品ではあるが）演奏する際の呼吸の相違に繋がるということについて言及している。

ピアノ演奏分析における研究として、ジュリアン・ハラヴィ Julian Hellaby の「Reading Musical Interpretation Case Studies in Solo Piano Performance<sup>14</sup>」があり、バッハ、ブラームス、メシアンの諸作品について、ピアニスト毎の演奏解釈について論じている。「動作の解釈タワー」というハラヴィ自身が打ち出した分類表に基づいて、テンポ、題名の様式、時代、持続の操作、音の加減、性格、話題、楽譜の各々の項目毎に分類した上で演奏を分析しており、数人のピアニストとハラヴィ自身の演奏を比較した上で演奏そのものを分析した研究は珍しいと言えるが、これらの異なる概念を一つの表として纏めるにはやや無理があると考えられる。

以上、スペクトル音楽とその分析やフランス近現代以降のピアノ演奏に特化した先行研究についての概説である。

### III. 本論の構成

本論は先述したように、ピアノ奏者としてピアノ作品を分析した結果を解釈し、演奏行為における「身振り」を論じ、音楽構成論と演奏論の橋渡しを行うものである。第1章ではフランスを中心としたスペクトル音楽の諸相を踏まえ<sup>15</sup>、第2章ではその形成を辿った上で、第3章にてトリスタン・ミュライユ Tristan Murail と、第4章にてフィリップ・ルルー Philippe Leroux のピアノ作品における構造分析を行い、第5章ではそれまでの作品分析結果によって見出すことができる演奏解釈について論じる。

本論における「スペクトル音響」及び「倍音列による音響」とは、1オクターヴを構成する12音の何れかに対応させた「倍音列」の部分音から構成され、その「倍音列」によって構成される音群による音響を指す。「序数」とは、その構成音の序列（例：第11倍音は、序数が11）である。また場合によっては、オクターヴ関係にある音を同じ序数と見なす場合もある（例：序数12を、序数6と同じように扱う。）音響現象としての実質的な倍音列を意味する時は、その都度そのように明記する。また、「種々の周波数の音の重ね合せでできた音

---

<sup>14</sup> Julian Hellaby, *Reading Musical Interpretation Case Studies in Solo Piano Performance* (London: Routledge, 2009.)

<sup>15</sup> 第1章の第3節では、スペクトル第2世代として、ジョナサン・ハーヴィ Jonathan Harvey、及びマグヌス・リンダベリ Magnus Lindberg のピアノ作品の分析も行う。

をもとの周波数の音に分解し、振幅を周波数の関数またはグラフにして示した<sup>16</sup>」、音響スペクトル（sound spectrum）とは区別される。

各章の概説は以下のとおりである。第1章の第1節における第1項では、スペクトル楽派の成立背景とスペクトル音楽という語義について、アンダーソン、ファインベルグ、デュフォー、ドロット、ジョンソンの言説を纏め、第2項ではスペクトル楽派初期の作曲家と位置付けられているグリゼーとミュライユの言説を考察することによって、スペクトル楽派の創作理念や手法などを探り、第3項では、グリゼーとミュライユにおけるピアノ作品について、それぞれの作曲家のピアノにおける見解について探求する。第2節では、フランス哲学からの援用として、第1項では、アンリ・ベルクソンの持続概念について整理し、第2項では、スペクトル音楽と持続との関連性、グリゼーにおける連続性の意味について考察する。第3節では、スペクトル第2世代の音響構成法として、ハーヴィの《ff》と、リンドベリの《Jubilee V》について分析する。

第2章は、フランスのピアノ作品におけるスペクトル楽派以前のスペクトル音響の前史として、第1節の第1項では、ドビュッシー、ラヴェル、ボザに見られる倍音列による音響、ラモーとラヴェルに見られる付加6度音、ジョリヴェによる「2重の低音」、第4項ではメシアン「共鳴の和音」を参照することによって、スペクトル音響の成立を考察する。第2節では、デュティユの《メタボル》におけるスペクトル音響を探り、グリゼーの《パルシエル》との類似性について考察した上で、デュティユのピアノ作品について考察する。

第3章では作品分析事例①として、ミュライユの《水の中の小石》の音響構成について分析する。第1節では《水の中の小石》以前の作品について纏めた上で、《水の中の小石》とドビュッシーの《水の反映》との関連性について整理する。第2節では、ドビュッシーの《水の反映》で使用される2度と3度の組み合わせ和音を中心とした音程構造のミュライユの《水の中の小石》における変性について考察する。第3節では、ミュライユの《水の中の小石》におけるスペクトル音響構成について考察する。

第4章では作品分析事例②としてスペクトル第2世代であるルルーの《AMA》をとりあげる。第1節は、ルルーにおける連続性についての言及をまとめた上で、《AMA》以外の作品について考察する。第2節は《AMA》のスペクトル音響の概観として、冒頭のスペクトル音響について考察し、第3節以降では、スペクトルの音響合成に着目し、ピアノの譜面上の

---

<sup>16</sup> Encyclopedia Britannica Online, s.v. "Sound Spectrum," accessed Oct. 27, 2021.  
<https://kotobank.jp/word/音響スペクトル-41861>

上段と下段に分かれた2声の音列による「同時的スペクトル合成」、1つの音列内で異なるスペクトル音響が共通音を介し合成される2声の音列による「経過的スペクトル合成」のそれぞれの特徴と、基音と部分音の関連について考察する。

第5章では、これまでの音響分析の結果より演奏解釈について論じる。第1節では演奏実践における文献研究を分類することによって筆者の演奏解釈における研究を位置づけた上で、演奏解釈の範疇について考察し、ピアニストにおける身振りについて整理する。第2節では、打鍵時による手の動きや指遣いと、打鍵後の身振りの生成とその表出について、曲の事例を基に考察する。第3節では、アーティキュレーションの再構成として、スペクトル音響に伴ってフレーズングや強弱などを再考する。加えて、演奏と分析の相乗現象についても論じる。

終章では、本論文の纏め、及びスペクトル第1世代と第2世代の差異について探求する。そして本年度に行ったりサイタル実践の報告を行い、そこから得られた解釈の観点について言及する。

## 第1章 スペクトル楽派の諸相

### 第1節 スペクトル楽派の成立

#### 第1項 「スペクトル音楽」という語義

「スペクトル音楽」とは、フランスを中心とした1970年代から現在に至るまでの、倍音を活かした創作、所謂「スペクトル楽派」と称される作曲家群が創作した音楽のことであり、スペクトル音楽とは、アンダーソンによって以下のように定義されている。

主にヨーロッパで1970年代以降、その作曲上の素材の基礎として音それ自身（またはスペクトル音響）の音響的特性を使用して作曲された音楽を表している言葉である。特にフランスのグループのイティネレール Ensemble Itineraire の作曲家達（特にグリゼーとミュライユ）と、そしてフリッツ、マグアシュカ、エトヴェシュ、ヴィヴィエ、バロウを主なメンバーとしたドイツのグループと関連づけられる。「スペクトル音楽」という言葉は、1979年の記事でデュフルによって造られ、その音楽やその技術へのスペクトル音響自体の意義を重要視する。しかしながらその傾向は、形式や音楽的な時間の分野で重要な細分化を有されるものを持っている<sup>17</sup>

「スペクトル音楽」という言葉はユーク・デュフルによって造られ、その音楽は、スペクトル音響の音響的特性を利用することによるものであるが、その創作傾向については多岐にわたることをアンダーソンは指摘している。次に、ファインベルグによるスペクトル音楽についての記述を引用し整理する。

---

<sup>17</sup> Julian Anderson, "Spectral music" *Grove Music Online*, accessed Jan 10, 2020.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982?rskey=CiZ7Mw&result=1>

"A term referring to music composed mainly in Europe since the 1970s which uses the acoustic properties of sound itself (or sound spectra) as the basis of its compositional material. It has come to be associated particularly with the composers of the French Groupe de l'itinéraire (especially Grisey and Murail), and the German Feedback group, with its principal members Fritsch, Maiguashca, Eötvös, Vivier and Barlow. The term 'spectral music', coined by Dufourt in an article of 1979, emphasizes the importance of the sound spectra themselves to the music and its techniques. However, the tendency has also had important ramifications in the fields of form and musical time."

スペクトル音楽という言葉はユーグ・デュフルによって造られた。しかしながら、その意味を理解するための最も適切な見解は、トリスタン・ミュライユが、技術的な派閥より、むしろ音楽や作曲に対する態度としてのスペクトルの作曲について言及したときに示された。このような態度は、特定の様式的なものがない代わりに広範な美学的な帰結を引き受ける。このようにスペクトルの作曲家達は広大に異なる様式を持つかもしれないし、中には、そのレッテル貼りを拒絶することを好むかもしれない<sup>18</sup>。

ファインベルグの指摘により、スペクトル楽派と称される作曲家達は、楽派としての技術的な共通項を持っているというよりも、音色への趣向性という共通志向として、「スペクトル楽派」と総称されると指摘していることがわかる。各々の作曲家は独自の創作的な手法を持っていたため、実質的には限定的な楽派として称されることを好んではいなかった。ジョンソンは、「結局のところ、スペクトル主義とは、語法の文法的構造との模倣的な関係ではなく、感覚との関係に基づく音楽の意味を作る方法である、音楽的な理論の新たな形式の研究である<sup>19</sup>」と指摘している。このジョンソンの指摘にある「新たな形式の研究」とは何を指すのだろうか。「スペクトル音楽」を定義したデュフルは、「スペクトル音楽は、セリー技法が引いた路線に沿って内在性と明晰性への進歩を刻む。この点において、内的なものとの外的なものとの曖昧さ、音楽形式が対立する統一性で構成される傾向、変形の連続体、原因とその結果を同時に提示する意志といったものすべてが、1つの文化として体系的に過程を積み重ねる努力というものを示している<sup>20</sup>」と言及し、スペクトル音楽とはそのような経緯のもと、「セリー技法が引いた路線」に則り生まれたと論じた上で以下のようにセリー音楽とスペクトル音楽について比較している。

---

<sup>18</sup> Joshua Fineberg, "Spectral Music," *Contemporary Music Review* 19/2 (2000): p.2.

"The term spectral music was coined by Hugues Dufourt. However, the most pertinent remark for understanding its meaning was made by Tristan Murail when he referred to spectral composition as an attitude towards music and composition, rather than a set of techniques. This attitude takes on broad aesthetic consequences instead of specific stylistic ones. Thus spectral composers may have vastly different styles and some might even prefer to reject the label.

<sup>19</sup> Julian Johnson, *After Debussy: Music, Language, and the Margins of Philosophy* (London: Oxford Univ, 2020), p.280.

"In the end, spectralism is a research into new forms of musical logic – a way of making sense in music that is not based on a mimetic relation to grammatical structures of language but to the senses."

<sup>20</sup> ジャン-イヴ・ボズール『現代音楽を読み解く 88のキーワード』栗原詩子訳、東京：音楽之友社、2015年、175頁。

セリー音楽が局所的で多角的な作曲方法をとるのに対し、スペクトル音楽は音質の観点や演算上の連続性の観点を取り入れている。前者が内的理論を隠し、作品の展開に潜在的な統一性を与えているのに対し、後者は構成要素の秩序を外面化し、作品に明確な統一性を与える。前者には不連続性の直観を優先させる傾向があり、音楽を構造的な空間の錯綜として構成するのに対し、後者は動的な連続性の直観によって支えられており、音楽を相互作用の編み目とみなしている。前者は縮約によって、後者は差異化によって、緊張を獲得している。前者は部分的解決によって、後者は全体的な調節によって、衝突を減らしている<sup>21</sup>

「前者が内的理論を隠し、作品の展開に潜在的な統一性を与えているのに対し、後者は構成要素の秩序を外面化し、作品に明確な統一性を与える」に関しては、セリー音楽は、階層化された音列や強度などの諸要素が作品の構築において重要な点であり、他方でスペクトル音楽は、基音とそれに伴うスペクトル音響やそれらの合成によって構成される音構成が明確な統一性を作ることが重要な点であることを指摘していると言える。

デュフールがセリー音楽について指摘した「不連続性」は、フランスの哲学者ジゼール・ブルレの著書『新しい音楽における非連続の美学』（1968）において、調性以後の音楽に不（非）連続性という時間の原理を見出している。山下は、ブルレの調性音楽の概念について、「音楽の非連続性という特徴は、調性音楽の『連続の美学』（ブルレ）と対比させて論じられる。調性音楽の基本的特徴は、ハーモニーの体系と結びついて、主音からはじまり主音を結末＝目的（fin）とするような「時間的合目的性」（ブルレ）ということにある<sup>22</sup>」と言及する。ブルレは「非調性音楽を非連続なもの」とし、「とくにヴェーベルン以降の音楽においては、不連続性がより高次の連続性に従い、その代わりに、自足しつつ単独で形式を支配するように振る舞うようになった<sup>23</sup>」と述べている。「高次の連続性」とは、「時間の持つて生まれた連続性（continuité congénitale du temps）」とだ考えられる。山下はこれを「音楽

---

<sup>21</sup> 同前、175頁。

<sup>22</sup> 山下尚一「ジゼール・ブルレの非連続の音楽美学における持続と瞬間の問題ーベルクソン、バシュラー、ブルレの時間論ー」、『美学』第63巻2号（241号）、2012年、14頁。

<sup>23</sup> ポズール『現代音楽を読み解く88のキーワード』、42頁。

の根源的な連続性<sup>24</sup>」とし、加えて、「調性音楽の連続性に対抗して調性以後の非連続性を打ち立てるが、最終的にはそれらの根源にある連続性に向かっていく<sup>25</sup>」と指摘している。他方、デュフルがスペクトル音楽について指摘した「動的な連続性」とは、ベルクソンによって概念化された「動的な連続性」だと考えられる。ベルクソンは「動的な連続性」について、著書『物質と記憶』（1896）の中で「持続」として再発見<sup>26</sup>している。ベルクソンの「持続」については第2節にて後述する。

デュフルによって論じられたセリー音楽との対比を基に考えれば、セリー音楽とスペクトル音楽は、その創作方法や現象が大きく異なる、あるいは真逆であり、セリー音楽の反動としてスペクトル音楽が位置付けられていると考えられ得る。

## 第2項 スペクトル音楽初期の創作美学—グリゼーとミュライユ—を中心に

第1項にて言及したアンダーソンの指摘にある、「スペクトル音楽」と関連づけられたとされるアンサンブル・イティネレーは、グリゼー、ミュライユ、ミカエル・レヴィナス、ユグ・デュフル、ロジェール・テシエールを共同責任者としたグループで1973年にパリを拠点として設立された。その主要なメンバーであるグリゼーとミュライユがローマ賞を受賞した際に滞在していたメディチ荘にて、ジャチント・シェルシの音楽を知ったとされ、ミュライユはシェルシの音楽に衝撃を受けた上でこのように述べた。

私は創作においてシェルシの実質的な影響はなかったと思う、音の現象の探究における収束の1種であった。全く直感的な方法の具現化の探究で、その上「神秘的」であり、御言葉のような、そして私の知らない基礎（基音）の振動または“元素精”のような音の関係の探究であった。彼はヒンズー教の哲学から着想を得た概念についてよく話していた。（中略）しかしながら、本当に共通の帰結があった：音楽の中で音色におい

---

<sup>24</sup> 山下尚一『ジゼル・ブルレの非連続の音楽美学における持続と瞬間の問題』、18頁。

<sup>25</sup> 同前、19頁。

<sup>26</sup> 「持続」はベルクソンの『意識に直接与えられているものについての試論』（1889）において「持続」は定義されていたが、『物質と記憶』はそれからのちの1896年に書かれた著書であるので「再発見」と記した。

て調和の重要性—音色は1つの作品のほとんどの構造化の要素である<sup>27</sup>

ミュライユはこのように言及し、シェルシとはその創作方法や創作に至る着想については異なるが、創作における共通の帰結として音色があったことに関しては同意していた。加えてミュライユは、「スペクトル楽派は主に音楽的及び、音響的現象に対する態度であり、もちろん、いくつかの技術的な必然的な結果も必要である。私たちは構造主義者の矛盾から抜け出す方法を探そうとしていた。同時に、ジャチント・シェルシやジョルジュ・リゲティのように完全に直観的になりたくなかった。私たちはそれらの経験には興味を持っていたが、もっと（意図された）音を建設したかった<sup>28</sup>」と言及していた。ここでの「構造主義者」とは、セリー音楽の作曲家を指す言葉だと考えられ、ミュライユは、セリー音楽に矛盾を感じ、そこからの脱却としての一つの解決策としてスペクトル音楽へ向かったと言えよう。

次に、グリゼーにおけるスペクトル音楽に関しての創作的理念や手法について考察する。グリゼーがスペクトル音楽における創作的態度に関して、「和声的かつ音色的な帰結<sup>29</sup>」としてまとめたのが以下の通りである。

- ・音色やノイズや音程のもっと「生態学的な」アプローチ
- ・単一の存在の中でのハーモニーと音色の統合
- ・全てのサウンドの統合（ホワイトノイズから正弦波まで）
- ・音響的相補性の観念や複雑性の階層を含む新しい和声的機能の創造

---

<sup>27</sup> Peter Szendy, *Tristan Murail* (Paris: L'Harmattan, 2002), s.v. interview of Murail, p.33.

“Je crois qu'en fait il n'y a pas eu de véritable influence de Scelsi sur mon travail, tout au plus une sorte de convergence dans l'exploration du phénomène sonore. Exploration qu'il a réalisée, quant à lui, de façon totalement intuitive, voire 《mysyique》, dans une relation avec le son comme Verbe et je ne sais quelle vibration élémentaire ou 《élémentale》. Il parlait beaucoup de concepts inspirés des philosophies hindoues. [...] Néanmoins, c'est vrai, il y a des conséquences communes: l'importance accordée au phénomène du timbre dans la musique-ke timbre comme élément quasi structurant d'une partition...”

<sup>28</sup> Bruce Ronald Smith, “An Interview with Tristan Murail,” *Computer Music Journal* 24, no. 1(2000): p.12.

“Spectral music is chiefly an attitude toward musical and sonic phenomena, although it also entails a few techniques, of course. We were trying to find a way out of the structuralist contradiction. At the same time, we did not want to be completely intuitive like the aleatoric composers or like Giacinto Scelsi, or even György Ligeti...We were interested in those experiences, but we wanted to build something more sound (pun intended). This was part of it, as was a curiosity about sounds.”

<sup>29</sup> Joshua Fineberg, and Gérard Grisey, “Did you spectral?,” *Contemporary Music Review* 19:3(2009): p.2.

- ・ 転調及び協和音と不協和音の概念を広い文脈において再確立する
- ・ 調律されたシステムからの脱出
- ・ 新しい音階の確立と、旋律の再発明<sup>30</sup>

グリゼーの指摘する「単一の存在の中でのハーモニーと音色の統合」に関しては、第2章の第4項にて後述する。「全てのサウンドの統合（ホワイトノイズから正弦波まで）」とは、スペクトル音楽においては（セリーの音楽や調性の音楽とは異なり）、音色の全ての要素が創作の対象であるということを示し、「音響的相補性」とは、音色と和声、協和と不協和、高次とノイズ、リズムと色調など、2つまたはいくつかの観点を往来する関係性を指すものと考えられる。「旋律の再発明」については、ファインベルグの「多くのスペクトル作曲家は、これらのモデル（スペクトル）を容器として使用する。時々これらの容器を音階として扱い、そこから線と調和が構築されることが可能となる<sup>31</sup>」という指摘より、スペクトル音楽における旋律とは、スペクトル音響という「容器」から抽出されたものを互いに組み合わせながら創造されたものということが言えよう。この「容器」は、グリゼーの指摘するように「全てのサウンドの統合（ホワイトノイズから正弦波まで）」であると考えられる。

デュフルは、「スペクトル音楽は隣接するカテゴリーとハイブリッドなものである。それらは、音色と和声、協和と不協和、高次とノイズ、リズムと色調など、2つまたはいくつかの観点の境界にある<sup>32</sup>」と指摘し、この指摘は、グリゼーによる「和声的かつ音色的な帰結」

<sup>30</sup> Ibid., p.2.

- “・ More ‘ecological’ approach to timbres, noises and intervals.
- ・ Integration of harmony and timbre within a single entity.
- ・ Integration of all sounds(from white noise to sinusoidal sounds).
- ・ Creation of new harmonic functions which include the notions of complementarity(acoustic not chromatic)and hierarchies of complexity.
- ・ Re-establishment, within a broader context, of the ideas of consonance and dissonance as well as modulations.
- ・ Breaking out from the tempered system.
- ・ Establishing new scales and – over time– a melodic re-invention”

<sup>31</sup> Joshua Fineberg, “Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music,” *Contemporary Music Review* 19/2(2000): p.99.

“Many spectral composers use these models [spectra] as reservoirs. They sometimes treat these reservoirs as modes, from which lines and harmonies can be constructed.”

<sup>32</sup> Hugues Dufourt, *La musique spectrale* (Sampzon, France: Éditions-Delatour,2014), p.15.

“La musique spectrale est au contraire une musique de catégories mixtes et d’objets hybrides. Ses objets se situent à la frontière de deux ou plusieurs dimensions, timbre et harmonie, harmonie et inharmonie, hauteur et bruit, rythme

の内容を捉えていると言える。

グリゼーの指摘する「生態学的なアプローチ」とは何だろうか。それを探るためにドロットの引用を参照する。

フランスのスペクトルの作曲家達は、それらの初期の美学を明確化する際に、時には、同時代の社会の動向の言葉を利用して、彼らの作曲の実践における音色の役割を解明することがあった。環境保護への言及、差異の政治学、植民地主義への消えない不安材料は、ミュライユ、グリゼー、デュフルが1970年代後半から1980年代初頭に書かれたマニフェストとエッセイに現れている。これらのほのめかしは2重の目的を果たす。彼らの美学を正当化すると同時に、彼らの知覚される社会的対立への応答として機能する。特にジェラルド・グリゼーの著書では、そのような対立が象徴的に克服されるかもしれないという場所として、音色は描写されるようになる<sup>33</sup>。

ドロットは、スペクトルの作曲家達が彼らの作曲の実践における音色の役割とその解明について同時代の社会の動向や言葉（生態学、差異の政治学、植民地主義への消えない不安材料など）に見出し、その概念を彼ら自身がエッセイやマニフェストで援用したということを目指している。スペクトル音楽は、そのような社会的背景が引き金となり、音色への解明に向けて結合した結果としての「楽派」だとも考えることに関しては多少の疑問の余地があるが、グリゼーは、その創作的態度や書法を、社会的動向やその諸相に見出したと推測されよう。

---

et grain.”

<sup>33</sup> Eric Drott, “Timbre and the Cultural Politics of French Spectralism,” *Conference on Interdisciplinary Musicology, Montreal* (2005): p.1.

“In articulating their nascent aesthetic, French spectral composers drew at times on the language of contemporary social movements to elucidate the role of timbre in their compositional practice. Allusions to ecology, the politics of difference, and the lingering specter of colonialism appear in the manifestoes and essays that Murail, Grisey and Dufourt wrote during the late 1970s and early 1980s. These allusions serve a dual purpose, at once legitimizing their aesthetic while at the same time acting as responses to perceived social antagonisms. In the writings of Gérard Grisey in particular, timbre comes to be depicted as a site where such antagonisms may be symbolically overcome.”

### 第3項 グリゼーやミュライユ にとってのピアノ

本項ではグリゼーやミュライユはピアノという楽器に実際どのように対峙していたかを検討する。グリゼーは《ヴォルテクス・テンポルム》“Vortex temporum” (1994-1996)<sup>34</sup>のピアノに関してグリゼーは、「ピアノの調律といういわば神聖不可侵の行為は、楽器の様々な微分音程とのよりよい融合をもたらす<sup>35</sup>」と述べ、ピアノに特殊な調律を施すことによって生成された音響をこの作品に生かした。ハセガワは《ヴォルテクス・テンポルム》に関して、「グリゼーの歪められたスペクトルは自然の音から見つけれられた拡大や圧縮を基にしているが、これらの特徴を不自然な程度へと誇張している<sup>36</sup>」と言及している。「自然の音から見つけれられた拡大や圧縮」に関して、「自然の音」とは倍音列を指すと考えられ、「拡大や圧縮」は倍音列の構造を人工的に変性させることについて指摘していると考えられる。ノンケン は《ヴォルテクス・テンポルム》のピアノについて、「《ヴォルテクス・テンポルム》では、グリゼーは控えめな特殊調弦によって、ピアノの4音を4分音下げながら、そしてピアノの共鳴をもたらす歪んだ不自然な色彩の世界の3種のスペクトル（和声、伸張、圧縮）<sup>37</sup>を明確にするためにより広範な調和を使いながら、ピアノの特異性を誇張する<sup>38</sup>」と言及する。ノンケンは、ピアノという楽器は平均律的に調律されているため、そのピアノの音と、その音から生成された倍音の合成による不協和な合成によって成り立つ楽器であるということ を「ピアノの特異性」と呼んでいると考えられる。「ピアノの特異性」というよりは、ピアノという楽器が、1度に多くの音を出し、ダンパーペダルによって一定の時間は持続させる

---

<sup>34</sup> 1994年～1996年に書かれたピアノ、フルート、クラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのための作品。グリゼーは生涯ピアノソロのための作品を書いていないため、この作品を例として取り上げた。

<sup>35</sup> 鈴木純明「スペクトル音楽とジェラルド・グリゼーの創作《ヴォルテクス・テンポルム I, II, III》(1994-1996)の察」、『NEW COMPOSER』第10号、2009年、17頁。

<sup>36</sup> Gérard Grisey and Robert Hasegawa, “Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony.” *Music Analysis* 28/1-2(2011): p.354.

“Grisey’s distorted spectra are based on the stretching and compression found in some natural sounds but exaggerate these features to an unnatural degree.”

<sup>37</sup> (和声、伸張、圧縮)は、それぞれ、「倍音スペクトル」、「拡張された倍音スペクトル」と、「収縮された倍音スペクトル」のことであり、それぞれ以下の数式による。

$y = Fx^{1.046}$   $y = Fx^{0.945}$  ( $y$ =周波数、 $F$ =基音の周波数、 $x$ =倍音スペクトル上の部分音の番号)

(鈴木純明『NEW COMPOSER』、p.16による。)

<sup>38</sup> Nonken, “*The Spectral Piano*,” p.47.

“In *Vortex temporum*, Grisey exaggerates the piano’s idiosyncrasies via a modest scordatura, lowering four notes on the piano microtonally and using the larger ensemble to articulate three kinds of spectra (harmonic, stretched, and compressed), distorted and unnatural coloristic worlds inspired by the piano’s resonance.”

ことが可能であり、例え特殊な調律を施すことなくとも細分化された音響を生成することは可能であると言える。この作品は、倍音列と、それを基に作られた「拡張された倍音スペクトル」と「収縮された倍音スペクトル」の合計三つの音列によって構成されており、ピアノの4分音下げられた4つの音<sup>39</sup>の創出によって、それらがそれぞれこの三つの音列の共通音となる。よって、「ピアノの特異性」による細分化された音響の中で、これらの4音は三つの音列の共通項となる。

ミュライユは、この「ピアノの特異性」を活かし、ピアノについて、「私が準備した共鳴現象の方法は確かな方法でピアノの共鳴を創造する<sup>40</sup>」と言及した。その一例として1977年に作曲された《忘却の領土》“Territoires de L'Oubli”（譜例1-1-1）を参照する。《忘却の領土》の和音に関して、「Gは、低音の和音から自然に抽出された」と作曲者本人の楽譜の注に示されており、これは、下段のG（○で示された）は、下段の和音の、E♭にとって第5倍音、Cにとっての第3倍音、B♭にとっての第13倍音、Aにとっての第7倍音であり、各々の低音から抽出されたGは、実質的には倍音の序数の差異によりそれぞれ高さが異なる。ミュライユは特殊な調律を施さないピアノにおいて、このように様々な高さのGと、記譜されたGの合成による微分音音響を生成していたと言えよう。または、それぞれの低音（E♭、C、B♭、A）のいずれの音の倍音（基音に近い）であるGをこのように記譜したとも考えられよう。

譜例1-1-1 Tristan Murail, *Territoires de L'Oubli*, Editions Paris,: Transatlantiques, 1978. p.5

<sup>39</sup> 4つの音とは、C、D♯、A、F♯の4音である。

<sup>40</sup> Szendy, “Tristan Murail,” p.46.

“J’ai arrangé les phénomènes de résonances fait que ce piano sonne d’une certaine façon…”

この作品におけるダンパーペダルは、曲の冒頭から終わりにかけて踏まれた状態のままであり終始踏み換えられない。このような手法によって生成された音響に関してスゼンディーは、「その響きは連続した領土を描き、それらは消滅する周波数という忘却によって描かれる<sup>41)</sup>」と言及する。

ミュライユは、グリゼーとは異なりピアノに特殊な調律を施すことのないピアノの音響によって創作を試みた。ミュライユは、ピアノのソロ作品を現在までに10曲書いており、その全てが特殊な調律を施すことのないピアノのために書かれた作品である。この《忘却の領土》は、意図的に作られた微分音音響がピアノのダンパーペダルによって持続され、微分音を含む膨大な音響が生成された作品であり、ピアノ作品における画期的な音響の提示方法であったと言える。

## 第2節 フランス哲学からの援用と浸透

### 第1項 ベルクソンによる「持続」の概観

スペクトル音楽について参照される概念の1つとして、アンリ・ベルクソン Henri Bergson の「持続」概念が挙げられる。ベルクソンとスペクトル楽派の作曲家達との関連性は、ジャン・パスラー、マリリン・ノンケン、ジュリアン・ジョンソン、クリストファー・ヨゼフ・ゲイニーなど多くの音楽学者達によって言及されている<sup>42)</sup>。第1項ではまず、ベルクソンの持続概念について、スペクトル音楽のみとの関連ではなく、より広範に概観する。

ベルクソンは、『意識に直接与えられているものについての試論』(1889)において、「持続」について「全く純粋な持続とは、私たちの自我が生きるままとなり、現在の状態と以前の状態の間に区別を設けることをしない時に、私たちの意識の継起がとる形式のことである<sup>43)</sup>」

---

<sup>41)</sup> Ibid., p.117.

“Leur resonance décrit des territoires successifs, délimités par l’oubli des fréquences qui s’éteignent.”

<sup>42)</sup> パスラーの「Resituating the Spectral Revolution: French Antecedents and the Dialectic of Discontinuity and Continuity in Debussy’s *Jeux*」(2004)、ノンケンの「The Spectral Piano: from Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age」(2014)、ジョンソンの「After Debussy: Music, Language, and the Margins of Philosophy」(2020)、ゲイニーの「TURNING SOUND INTO MUSIC: ATTITUDES OF SPECTRALISM」(2009)

<sup>43)</sup> アンリ・ベルクソン『意識に直接与えられているものについての試論』竹内信夫訳、東京：白水社、2010年、67頁。

と定義している。加えて「持続」について、「ある旋律を奏でるさまざまな楽音を思い出すときのように、いわば一つに溶け合ったものとして、過去の諸状態を現在の状態に有機的に統合する」としている。このようなベルクソンの「持続」における旋律と結び付いた言及に対して、川里は、「既に流れ去ったメロディは、私の精神の時間の中に保存され、今流れているメロディと共に存在している。これが、ベルクソンが言う『意識の継起』つまり『持続』である。ここで言う「記憶」とは、単に昔のことを覚えているという意味での記憶ではない。持続は、時間や記憶の働きと切り離して考えることができないのである<sup>44</sup>」と指摘する。藤井は、「持続とは、メロディを構成する諸々の音の連りのように、たえず変化しながらも区切られることのない異質的な連続性のこと<sup>45</sup>」であると指摘する。以上のような言及からは時間経過を伴う旋律的な音の動きについて「持続」を関連づけていることがわかる。ベルクソンは、「一つの位置から次の位置へと通過する動きそのものは、内的持続のうちにあるものであり、したがって運動を観察するわれわれ意識主体にとってのみ存在するものであって、(中略) 運動とは、しかしながら、一つの事物ではなく、一つの進展である<sup>46</sup>」と言及する。ここでベルクソンの言及する「進展」とは音楽に援用すると、時間経過を伴う音の連なり、旋律と置き換えられる。これらは進展によって音の連りの全体が知覚されると考えられる。

加えてベルクソンは「純粹持続<sup>47</sup>の流れは連続的であり、そこでは、ある状態から別の状態への移行は、それと気づかれぬほどなめらかなグラデーションでなされる<sup>48</sup>」と述べる。このような持続に関する言及を、音楽へ援用している見解として、ジョンソンの次の指摘を参照する。ジョンソンはドビュッシー以後の音楽に関して、「『ドビュッシーの後の』音楽は、言語によって課された分離の論理の外で、一時性を表現するベルクソンの試みに相当している。持続の概念は全くそのような観念であり、言語によって壊されない存在のベルクソンの『動的な連続性』である<sup>49</sup>」と指摘している。「言語によって課された分離の論理の外で」

<sup>44</sup> 川里卓「ベルクソンの持続における二つの特徴」(名古屋大学哲学会第三十二回研究大会若手研究発表)、2017年、2頁。

<sup>45</sup> 藤井奈津子「ベルクソンにおける創造性の理論」、『京都大学臨床教育人間学』4巻、2002年、102頁。

<sup>46</sup> ベルクソン『試論』、109頁。

<sup>47</sup> 「純粹持続」という言葉は、ベルクソンは持続に関して、「ひそかに空間観念を介在させる持続(ベルクソン『試論』98頁)」があるという、空間概念の持続と対比させた場合使われる。

<sup>48</sup> アンリ・ベルクソン『物質と記憶』東京：杉山直樹訳講談社学術文庫、2019年、260頁。

<sup>49</sup> Johnson, "After Debussy," p.284.

"Music 'after Debussy' parallels Bergson's attempt to articulate a temporality outside the logic of division imposed by

とは、ベルクソンの「言語を用いるがゆえに、われわれは観念相互のあいだに、物質的対象物に対するものと同じような、明瞭で確定された区別、相互の連続を断ち切る境界を置いているのである<sup>50</sup>」という言語における指摘を受けての见解であると考えられる<sup>51</sup>。ジョンソンは、ドビュッシー以後の音楽に持続の概念を見出した上で、それは「動的な連続性<sup>52</sup>」であると指摘する。次項にて、ドビュッシーと持続の関連における言説も交えながら、スペクトル音楽における持続との関連性について考察する。

## 第2項 ベルクソンの「持続」概念における「質」と、スペクトル音楽

以上の項目より、持続概念が、スペクトル音楽に限らずドビュッシー以降の音楽においても参照される概念であることは確認できたが、本項では、ベルクソンの「持続」概念における「質」と、スペクトル音楽の関連性について考察するために様々な言説を交えながら探求する。

ベルクソンは、「持続とは、(中略)異質なものであり、明確な輪郭線を持たないものであり、したがって数とは似ても似つかぬもの<sup>53</sup>」と指摘し、持続は数えられないということが多々言及した上で、「持続は、こうして質として意識に直接立ち現われ<sup>54</sup>」と指摘する。持続における質の話として、ベルクソンは時計の鐘を例に、4回目の鐘が鳴った時点で「鐘がなっていた」ことに初めて自覚したが、よく思い出すと、それまでの鳴っていた鐘の回数が分かり、実際に鐘の音を自覚した4回目に、それまでの鐘のことが再構成されるとし、そのことは、一つ一つの鐘を量としてカウントしたわけではなく、質として知覚したと論じている。この指摘から、この場合の4つの鐘を一つの纏ったものとして知覚されたものであることが読み取れる。

---

language: the concept of the durée is precisely such an idea, a fluid continuity of Being unbroken by language.”

<sup>50</sup> ベルクソン『試論』、9頁。

<sup>51</sup> ベルクソンは『意識に直接与えられているものについての試論』では、言語について否定的な側面を述べているが、『物質と記憶』においては、ベルクソンは言語の肯定面も述べるようになる。つまりジョンソンの指摘は、ベルクソンの言語に対する否定的な面を捉えて「言語によって課された分離の論理の外で」と言及したと考えられる。

<sup>52</sup> デュフルは第1節にて「動的な連続性」は、セリー音楽における「不連続性」に対する概念としてスペクトル音楽にこの言葉を当てはめていた。

<sup>53</sup> ベルクソン『試論』、117頁。

<sup>54</sup> 同前、124頁。

では、スペクトル音楽における質とは何を指すのだろうか。それを探るためにまずはパスラーの言説を考察する。パスラーは、「スペクトル主義者にとって、ドビュッシーのように、音色は音楽の全体部分の特徴付ける音の明確な質を委ね、動的な過程を伴う。この意味において、音色は単にそのことを明確にするのではなく、構造を作ることを促進する<sup>55</sup>」と述べ、加えてパスラーは以下のように指摘した。

興味深いことに、アンベルティもデュフルも、20世紀後半の音楽の進化について、「テクスチャーと音色の流動的な関係に完全に基づいた形式」という非常に類似したことについて言及している。スペクトルの作曲家にとって、ドビュッシーに関して、音色としての音へのこの焦点には形式的な結果がある。ミュライユにとって、これはその音響構成と音楽形式の間に同等性を作り出そうとすることを意味した。この文脈において、デュフルは、スペクトル音楽における時間は「組織化する形式」であることに気づいた。このような問題は、ドビュッシーとスペクトルの作曲家に提起され類似していた<sup>56</sup>

この指摘は、形式を形成する音色が、結果として時間を組織化することを示していると言える。このことはセリー音楽における音色とは異なる捉え方であることが以下のシュトックハウゼンの指摘より明らかである。

セリー構造の最初の試みは、音高として知覚される時間の断片を対象としていた。それが持続、音価さらには音色までも時間によって構造化した。『音色』とは時間を構造化し

---

<sup>55</sup> Jann Pasler, "Resituating the Spectral Revolution: French Antecedents and the Dialectic of Discontinuity and Continuity in Debussy's *Jeu*." *Musicæ Scientiæ: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Special issue (2004) : p.134.

"For the spectralists, as for Debussy, timbre refers to the distinct quality of sound characterizing an entire section of music and involves a dynamic process. In this sense, timbre helps create structure rather than merely articulating it."

<sup>56</sup> Pasler, "Resituating the Spectral Revolution," p.133.

"Interestingly, both Imberty and Dufourt refer to the evolution of music in the second-half of the twentieth century in remarkably similar terms: "forms entirely based on fluid relationships of textures and timbres". For spectral composers as for Debussy, there were formal consequences to this focus on sound as timbre. For Murail, this meant attempting to create an equivalence between the construction of sounds and musical form. In this context, Dufourt notes, they realized that time is that which "organizes form". The problem thus posed for Debussy and the spectralists was similar."

た結果であり、作曲家がこの構造化に介入できるということである<sup>57</sup>

セリー音楽における音色は、時間の構造化の結果であり、スペクトル音楽における音響は、時間を組織化するものであり、スペクトル音楽における音響（音色）は、形式と同等に引き上げられ明確に音楽の質を委ねられた帰結であると言える。

次に、実際にスペクトル楽派の作曲家は「持続」についてどのような点を自らの創作と関連づけていたのか。グリゼーの言説を参照する前提として、まずはノンケンの以下の指摘から参照する。

スペクトルの作曲家はドビュッシーの同時代の 19 世紀末のフランスの哲学者アンリ・ルイ・ベルクソンと歴史的に関係する時間の感覚を採用した。ベルクソンの持続の概念は過程と変形の認識によって決定された。[中略] ベルクソンの意味において音楽の流れは音響体の変化の連続体「溶解して他のものに浸透する質的な変化の連続」（ベルクソン）である<sup>58</sup>。

上記のノンケンの言及にもあるベルクソンの「溶解して他のものに浸透する質的な変化の連続」というこの言葉を受け、パスラーはグリゼーの創作についてアンベルティの言説に同意しながら「それらの持続を知覚するために瞬間を拡張させ、音の世界の中でこのように連続性を再征服する<sup>59</sup>」と指摘する。「連続性を征服する」とはグリゼーによると、「持続を引き伸ばしながら音の内部を探求し、変動する速度におけるマイクロ構造からマクロ構造まで旅することが可能となった<sup>60</sup>」とも言及している。「持続を引き伸ばし」とは、パスラーの

---

<sup>57</sup> カールハインツ・シュトックハウゼン『シュトックハウゼン音楽論集』清水穰訳、東京：現代新潮新社、1999年、45-46頁。

<sup>58</sup> Nonken, "The Spectral Piano," p.25.

"The spectral composers embraced a sense of time associated historically with the late-nineteenth-century French philosopher Henri-Louis Bergson (1859-1941), a contemporary of Debussy. Bergson's concept of duration (a time as experienced) is defined by perceptions of process and transformation. [...] The flow of music in a Bergsonian sense is a continuum of acoustic change, "a succession of qualitative changes which melt and permeate one another"

<sup>59</sup> Pasler, "Resituating the Spectral Revolution," p.130.

"dilate the moment to perceive its duration and thus reconquer continuity within the world of sound".

<sup>60</sup> Jean-Baptiste Barrière, Christian Bourgois Editeur, *Le timbre, métaphore pour la composition* (Paris: IRCAM 1991), s.v. Grisey, Gérard. "Structuration des timbres dans la musique instrumentale," p.352.

"Il est enfin devenu possible d'explorer l'intérieur du son en étirant sa durée et de voyager du macrophonique au

言葉で換言すると「それらの持続を知覚するために瞬間を拡張させ」ということであり、グリゼーの言及の「音の内部を探求し」とは、パスラーによると「音の世界の中でこのように連続性を再征服する」に相当すると考えられる。創作によって、連続的な時間の流れを操作し得ると言えよう。

実際にグリゼーはいかにして「連続的な時間の流れ」を操作したのか。ゲイニーは、「グリゼーは連続性と非連続性の間の“可能な相互作用”へ言及する事実は、1970年代以降のスペクトル音楽の発展の証拠である<sup>61</sup>」と言及した。ゆえに、グリゼーは、音色（音響）が音楽の質にまで引き上げられ上で、リズム、音高、音色といったこれまでの分類に依拠することなく、これらは相互に作用しあう性質であるとし、連続性と非連続性を往来することによって、連続的な時間の流れを操作したと言えよう。

### 第3節 スペクトル第2世代における音響

スペクトル楽派第2世代とは、1950年代から1960年代生まれのスペクトル楽派第2世代と呼ばれる作曲家達（K.サーリアホ、P.ルルー、M.A.ダルバヴィ、P.ユレル、M.リンドベリ、J.ハーヴィ、J.ファインバーグ等）を指し、ミュライユもこの楽派の方法論を踏襲しつつもスペクトル楽派第1世代とは違う新しい音楽を生み出した<sup>62</sup>と指摘しているが、「第1世代とは違う新しい音楽」とは何を指すのだろうか。その件に関してゲイニーの言説を参照すると、「創作の教条的楽派になることを避けるために、作曲家達は自由に、求められる効果を産み出すあらゆる方法において、音響的研究の原理を応用することを考えているのであろう<sup>63</sup>」とあり、この見解からスペクトル音響に対峙する作曲家個々の方法を解明することは、必ずしも「楽派」として括る事が出来ないスペクトル第2世代の自由さが顕在化す

---

microphonique à des vitesses variables.”

<sup>61</sup> Gainey, “TURNING SOUND INTO MUSIC: ATTITUDES OF SPECTRALISM,” p.24.

“Grisey refers to the “potential interplay” between continuity and discontinuity is evidence of the development of spectral music since the 1970s.”

<sup>62</sup> Tristan Murail, *Modèle et artifices* (Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.)による。

<sup>63</sup> Gainey, “TURNING SOUND INTO MUSIC,” p.107.

“In order for spectralism to avoid becoming a dogmatic school of composition, rather than a flexible means for the development of a personal compositional style, composers must feel free to apply the principles of acoustic research in any manner that produces their desired effect.”

ると考えられる。この節ではスペクトル第2世代と呼ばれるジョナサン・ハーヴィー Jonathan Harvey、マグヌス・リンドベリ Magnus Lindberg,の作品によるスペクトル創作技法の技術的展開を検証する。

#### 第1項 ハーヴィーにおける音響の対比とその融合

1990年代中頃以降からハーヴィーは、スペクトル楽派の作曲家達と連合するような方法によって自らの創作にスペクトルの技法を採用したとされており、ノンケンによると、「一周波数と強度の反復される部分音の膨大な宝庫としての音そのもの—それは彼にとって音色的、和声的、旋律的要素の基礎と、全ての音楽的行為を駆り立てるエネルギーの源となった<sup>64</sup>」である。この言及により、創作のための膨大な宝庫としてスペクトル音響を援用したと考えられる。

本節で分析する《ff》は1995年に作曲され、自身の作品について、「単純な輝かしいスペクトルは、輝度調整によって真に高められた単一のラインである。バス声部の『連打』は高度に強調され、リズムカルであるべきである<sup>65</sup>」とハーヴィーは述べている。「単純で輝かしいスペクトル」と「バス声部の『連打』」という2つ部分の対比を基に音響構成を検証する。ハーヴィーの晩年の作品について、ウィトールによると、「旋律的層の発展と相互作用と、信仰(メロディ)と恍惚(ダンス)の典型的な象徴が展開でき得る、思索的な雰囲気創造<sup>66</sup>」とされ、これらの特徴は《ff》で見られるのだろうか。まずは、「単純な輝かしいスペクトルの部分」と、「バス声部の連打部分」のそれぞれの音響について考察する。

---

<sup>64</sup> Nonken, “*The Spectral Piano*,” p.142-143.

“His quest led him to recognize the potential of the spectrum – the sound itself as a vast repository of partials iterated at varying frequencies and intensities – which became for him the grounding of timbre, harmony, and melodic elements and the source of energy animating all musical play.”

<sup>65</sup> FABER ff MUSIC, s.v. “Harvey Jonathan” accessed Apr. 20, 2020.

<https://www.fabermusic.com/music/ff-2916>

“The simple, brilliant spectra are really an enriched single line with the brightness control turned up. The ‘drumming’ in the bass should be highly accented and rhythmic.”

<sup>66</sup> Arnold Whittall, *Jonathan Harvey* (London: ff. Ircam-Centre Pompidou, 1999), p.61.

“The creation of a meditative atmosphere within which dialogues between the generic attributes of devotion(melody) and ecstasy (dance) can unfold.”

「単純な輝かしいスペクトルの部分」について、上段は、約6度にわたる白鍵のクラスターで構成され、下段は1オクターブを完全5度と完全4度で分割された和音が、およそ並行に配置されている(譜例1-3-1)。また下段は、小節毎に共通音を介し半音差の上方スペクトル音響が合成されている。上段の部分が輝かしいとされる部分で、下段の部分が「単純な」部分だと考えられる。これらが旋律層を成して発展しているといえ、先ほどのウィトールの言説は具体的にはこのような部分に表れていると言える。また、この部分はウィトールの言説の「旋律的層の発展と相互作用」と考えられるのではないだろうか。

譜例 1-3-1 Jonathan Harvey, *ff*, London,: faver Music ltd., 1996. 1~5 小節

Example 1-3-1 shows a piano score for Jonathan Harvey's piece. The tempo is marked 'Fast' with a quarter note equal to 132. The score consists of two systems, each with a piano staff (treble and bass clef) and a vocal staff (treble clef). The piano part features complex clusters of notes, with some notes circled in red and labeled with letters: A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, G, C<sup>#</sup>, and F<sup>#</sup>. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The vocal part has a melodic line with some notes circled in red and labeled with letters: B, F, and G. The score includes various musical notations such as '8va', '5:4', and '5'.

譜例 1-3-2 Jonathan Harvey, *ff*, London,: faver Music ltd., 1996. 1~5 小節

Example 1-3-2 shows a piano score for Jonathan Harvey's piece. The tempo is marked 'Fast' with a quarter note equal to 132. The score consists of two systems, each with a piano staff (treble and bass clef) and a vocal staff (treble clef). The piano part features complex clusters of notes, with some sections highlighted by red boxes. The vocal part has a melodic line with some notes circled in red. The score includes various musical notations such as '8va', '5:4', and '5'.

加えてこの部分の下段の5度サークルの循環の様子が(譜例 1-3-2)であり、黒字は実際に存在する音で、グレー字は実際に存在していない音を示し、1つの小節で5度サークルが多く形成されていることが確認でき、この点に関しても先ほどの例と同様に「単純」な部分であると言えよう。

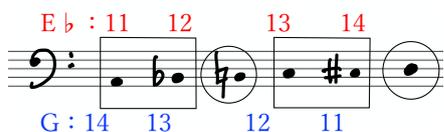
続いて「バス声部の連打の部分」(譜例 1-3-3)の音構成について、下段と上段の音がA、B♭、B、C、D♭、Dで構成され、それらが半音階を形成する。さらにこの6音が2分割された、2つのユニットのそれぞれ最後の音であるBとDによって上段が構成され、下段はその残りの4つの音によって構成される。この部分はウィトールが言及するハーヴィの晩年の創作的思考である「信仰(メロディ)と恍惚(ダンス)が展開できうる対話の中での思索的な雰囲気創造」が表れたところだと推測されよう。恍惚(ダンス)に関しては、第5章にて改めて探求する。この箇所におけるスペクトル音響構成(譜例 1-3-4)は、E♭(上方スペクトル)で検討すると、11、12、13、14倍音となり、Gの(下方スペクトル<sup>67</sup>)で検討すると11、12、13、14倍音であることがわかる。

譜例 1-3-3 Jonathan Harvey, *ff*, London, : faver Music ltd., 1996. 6~12小節

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 6-8, and the second system shows measures 9-12. The notation includes triplets, staccatissimo markings, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *accents ff*. A diagram at the bottom illustrates the pitch structure with labels for '上段' (upper segment) and '下段' (lower segment).

<sup>67</sup> 下方スペクトルとは、基音を対称の軸として倍音列を反転させた理論上の音列による。下方スペクトル音響として解釈する方がより相応しい時は適宜使用する。以下、下方スペクトル音響と対応させて、「倍音列による音響」を「上方スペクトル音響」と表記することがある。

譜例 1-3-4 「バス声部の連打」部分の音構成



この曲は、上述した「輝かしいスペクトルの部分」(以下 I 部分) と、「バス声部の連打の部分」(以下 II 部分) の2つのセクションが交互に繰り返されることによって構成されており、これらの2つのセクションの全体的な長さについては、以下の表 1-1 のようになる。

表 1-1 ハーヴェイ《ff》における I 部分と II 部分の拍数と小節数

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨
I 部分	m.1-5 41 拍	m.14-17 40.5 拍	m.27 12 拍	m.33 3 拍	m.35 3.5 拍	m.37 5+拍	m.39 4+拍	m.41 4+拍	m.43-44 23.5+拍
II 部分	m.6-13 26.5 拍	m.21-26 38.5 拍	m.28-32 19.25 拍	m.34 4 拍	m.36 3.75 拍	m.38 2 拍	m.40 1 拍	m.42 1.25 拍	

\* m. は、小節を表す \* フェルマータは、「+」と表記

\* I 部分と II 部分の二つのセクションを順にグループ分けすると、①から⑨までである。

表 1-1 より、I 部分と II 部分のそれぞれの部分が③巡目以降急激に短くなり、④巡目以降は 1 小節ずつとなり、それ以降段階的に短くなっていくことがわかる。これらの間隔が短くなることによって I 部分と II 部分の交代が増え、それまで独立して考えられていたそれぞれの部分が、36-37 小節、38-39 小節、40-41 小節(譜例 1-3-5)に記譜されているペダルによって、II 部分のそれぞれの部分の最後の音響と、続く I 部分の音響が混じり合うようになる。これらの 36-37 小節、38-39 小節、40-41 小節のそれぞれの II と I の接合部分は、それぞれ B $\flat$ 、F $\sharp$ 、G のスペクトル音響によって構成されている。よって、ここは I と II のそれぞれの部分の交錯による対比というよりは、両者が音響的に融合されている部分と考えられ、II の部分の低音からそれぞれの I 部分の和音が形成されると考えられる。

I 部分は、旋律全体が作り出すスペクトル音響を時間経過と共に次々に変化させていくため、時間経過と共に基音は変化し、他方 II 部分は、全体として一定の音響であると言える。第 1 章で述べた通り同小節内は半音差でスペクトル音響が連なっており、加えて、特定の基音を基としてスペクトル音響が多いとも言い難く、これらは概して様々な音響によって構

成されていると言える。つまり全体的な音響としては、I部分の音響の変容というよりも、同一音響で構成されているII部分の音響の出現の方が目立つと言え、このII部分の音響が曲の終わりにかけて減少していく様子がよく理解でき得る音響構造になっていると言える。これらのI部分とII部分の音響構造の相違は、先ほど述べたように36~41小節では、それまでのI部分とII部分という2つの部分の対比というよりは、II部分とI部分が連結し、またグルーピングも、II部分とI部分という順に変化する。その変換小節が36小節の2分音符（上段：B、下段：A）である。従って、初めはI部分とII部分の音響は独立していたが、やがてそれぞれは一つの音響になっていくことがわかる。

譜例 1-3-5 Jonathan Harvey, *ff*, London: faver Music ltd., 1996. 36~41 小節

## 第2項 リンドベリにおけるシンメトリカルな音程による音響とその変容

リンドベリは自身について「私はとりわけ、ハーモニーを構築することにおいて、シンメトリーを使用することが好む。私は時には、明確に区別できる程度のバスを強調すると装って、純粋な聴覚的な堆積と共に結合されたシンメトリカルな音程の集合体を好む<sup>68</sup>」と述べる。この「シンメトリカルな音程の集合体」は、1988年に作曲された《Twine》で明確に見られる。この曲について、マーティンによると、「リンドベリは、独自で精巧なシャコンヌの彼の創意に富む機能について中心となる循環進行の中に12音による和音を設定するための和音システムを発展させた<sup>69</sup>」とされる。まずは、《Twine》(1988)を例に、リンドベリの

<sup>68</sup> Magnus Lindberg, Joshua Cody, Kirk Noreen, "Magnus Lindberg in Conversation. Moving between extremes," *The Musical Times*. Vol.141, No.1872(2000): p.38.

"I do use it, particularly in building harmonies: I like symmetrical pitch assemblages, sometimes combined with a purely auditory collection underneath-literally underneath, emphasizing the bass as a distinctive level."

<sup>69</sup> Edward Paul Martin, "Harmonic Progression in Magnus Lindberg's *Twine*," *A journal of the Society for Music*

「シンメトリカルな音程の集合体」の例について概観する。1～11小節（譜例 1-3-6）の音組織は、A から H にグルーピングされた、それぞれ 12 音による和音によって構成され、A から H のそれぞれの和音の音高が鏡像型を形成する。このような方法で《Twine》においてリンドベリは「シンメトリカルな音程の集合体」である鏡像型の和音を使用していたことが確認できる。

譜例 1-3-6 Magnus Lindberg, *TWINE*, Helsinki: Edition Wilhelm Hansen, 1988. 1～11 小節

The image displays a musical score for Magnus Lindberg's piece 'Twine'. The upper portion is a piano score for measures 1 through 11, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *pp*, and *mf*. Vertical lines labeled A through H mark specific points in the score. Below the piano score is a chord chart with eight columns, each labeled with a letter (A-H). Each column contains a 12-note chord structure, showing the specific pitch classes used in each chord. The chords are arranged in a way that demonstrates their symmetrical, mirror-image relationship.

リンドベリにおける《Twine》以降の作品について、ゲイニーは、「リンドベリは自身の作品のための和声的枠組みを構成する事を促すために、スペクトルのアイデアを使用する<sup>70)</sup>と述べている。さらにノンケンも「彼のピアノ作品にこれ（スペクトルのアイデア）が見られる。Jubilee(2000)は、楽器にとってのポストドビュッシー的アプローチというスペクトルの何らかを提示する<sup>71)</sup>と述べている。これら指摘のような和声的枠組みとしてのスペクト

*Theory*. Volume 16(2010): p.1.

“Magnus Lindberg (b.1958) developed a distinct and sophisticated harmonic system for arranging dodecapronic chords into recurring centering on his inventive use of chaconne.”

<sup>70)</sup> Gainey, “TURNING SOUND INTO MUSIC,” p.108.

“Lindberg uses spectral ideas to help form a harmonic framework for his compositions.”

<sup>71)</sup> Nonken, “*The Spectral Piano*,” p.114.

“This is seen in his piano works; Jubilees (2000) exhibits something of a spectral, post-Debussyian approach to the

ル音響を精査するため、《Jubilee V》における音響構成法を検証する。《Jubilee V》における鏡像型の音型は、「共通するモチーフ」（譜例 1-3-7）が曲中に数回現れ、半音、長3度、全音で構成された音程関係の旋律として鏡像型を形成している。これらの音構成は B♭ の上方スペクトルもしくは、G の下方スペクトルで構成されていると解釈できる。

譜例 1-3-7 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 42~43 小節

11~12 小節（譜例 1-3-8）も先ほどと同様に音程的に鏡像型を形成している。上段と下段で短3度、長3度、長3度、長3度、長3度、短3度という鏡像が形成され、ここも先ほどと同様に、それぞれ上段が上方スペクトル、下段が下方スペクトル音響を形成している。加えて 25 小節（譜例 1-3-9）を構成する音も鏡像型を形成していることが確認できる。

30 小節（譜例 1-3-10）は、オクタトニックの音列を形成し（G のスペクトル音響 序数：11,12,13,14,16,17,19,20）、32 小節の後半では音組織が変容し（A のスペクトル音響 序数：10,11,12,13,14,16,17,19）、別種のオクタトニックの音列が形成される。オクタトニック自身も 1 つの鏡像型であると考えられる。リンドベリの初期からの創作趣向であるシンメトリックな音型の 1 つとしてのオクタトニック音列は、序数の（10~14）に見られる音列であるため、彼の創作する音組織とスペクトル音響には親和性があると言えるのではないだろうか。

譜例 1-3-8 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 10~12 小節

instrument.”

譜例 1-3-9 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 24~27 小節

譜例 1-3-10 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 28~32 小節

1～6小節（譜例 1-3-11）は、最初はC#の下方スペクトル音響で構成され、2小節目の3拍目から5小節にかけてC#の上方スペクトル音響を形成している。4小節目になると、17、21、24倍音などより高次倍音によって構成され、次の音響に移り変わっていることがわかる。これらの音響は完全に切り替わるのではなく、一つの音響から次の音響へ幾つかの共通音を内包しており、その結果、音響の変容はグラデーショナル的であると言えよう。これらの音響は、それぞれに一部オクタトニック音列が含まれ、このオクタトニック音列は、リンドベリの《Twine》で見られたような初期からの創作趣向の一つである「シンメトリカルな音程の集合体」の1種が表れていると言えよう。

譜例 1-3-11 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 1 ~ 6 小節

7 小節目から 8 小節にかけて(譜例 1-3-12)の音構成は、C と C # を共通音として音響が移行していく様子がわかる。このように漸次的に音列が変化することによってスペクトル音響が変容すると言える。

譜例 1-3-12 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 7 ~10 小節

### 第3項 ハーヴィとリンドベリの分析まとめ

ハーヴィとリンドベリのそれぞれの作品を通して以下のように纏められる。

まず、スペクトル音響内における音の配置の傾向に関しては、ハーヴィの作品は、音程が比較的離れて配置されるところと、決まった音組織のみで配置される所がある。リンドベリの作品は、オクタトニック音列等のシンメトリックな音列が形成されている。次に、時間経

過を伴ったスペクトル音響の合成方法については、ハーヴィの作品においては、1つの和音を介し、半音差の音響へ移行され、リンドベリの作品においては、スペクトル音響の一部が、やがて別種のスペクトル音響の一部として振る舞うと言える。

以上より、ハーヴィの作品においては、スペクトル音響そのものの提示と、ループの一貫性的手段としてのスペクトル音響の運用、リンドベリの作品においては、スペクトル音響の運用によるシンメトリックな音型の創作と分類できる。

## 第2章 スペクトル音響としての再解釈

### 第1節 スペクトル楽派以前におけるスペクトルの音響

#### 第1項 ドビュッシー、ラヴェル、ボザに見られるスペクトル音響

第2章ではスペクトル楽派成立以前におけるスペクトル音響的な音構成やその理念について考察する。まず第1項では、楽派成立以前の20世紀以降の創作技法における倍音列の扱いについて探求する。19世紀末から20世紀初頭にかけてドビュッシーは、機能和声における論理的な和声的展開を緩和した。五音音階や全音音階などを使用することによって調性の体系に依存しない一方、教会旋法を利用する手法に則りつつも、それらの音組織を使用することによって機能和声の発展の終極として、革新的な音楽を形成した。ドビュッシーによる音組織の次なる発展として、スペクトル音響は形成された。ドビュッシーの《プレリュード》第2巻の《オンディーヌ》の15～17小節は、D-リディア旋法による音によって構成されており、20～21小節（譜例2-1-1）は、15～17小節のD-リディア旋法で構成されたところと同様にDを低音に配置する音響であるが、20小節以降の中段はC#ではなく、半音下げられCとなる。このことによって、20～21小節は、D-リディア旋法によって構成された音響として捉えるのではなく、Dのスペクトル音響に変容すると捉えられる。中段の旋律的動きはDを基音とした部分音（序数：13、14、13、12、11、10）によって構成されている。

譜例 2-1-1 Claude Debussy, *Préludes 2e livre "...Ondine"*, Paris: Durand, 1913. 20～21小節

ドビュッシーの1903年に作曲された《喜びの島》（譜例2-1-2）は、Aの長3和音で構成された下段の和音上に、Aのスペクトル音響（序数：9～14）によって上段が構成されている。《喜びの島》は、アントワーヌ・ワトーの『シテール島への船出』から着想されたものとされており、シテール島は古代ギリシアの頃、愛の女神のヴィーナスの島とされていた。

この曲は、ドビュッシーの当時の私生活とも関連づけられることが多いが、シテール島の自然を音楽に置き換えて創作していたことも考えられる。ポッターはドビュッシーについて、「彼にとって、音楽は自然の一部、またはその特徴を共有する何かでなければならない<sup>72)</sup>」と指摘した上で、「ドビュッシーにとって、自然に対する音楽的反応または自然との同一性は、自然現象の単純な模倣をもたらすことはできない<sup>73)</sup>」と言及し、ドビュッシーは、ベートーヴェンの牧歌的な交響曲第6番に表出されるような自然の模倣は嫌だったということをポッターは指摘している。ドビュッシーは、直接的な自然の模倣（例えば鳥の鳴き声などの模倣）をするようなことはなく、自然倍音列(Résonance naturelle)（の模倣）を使用することによって、自然の響きと一体化することを試みていたと考えられるのではないだろうか。

譜例 2-1-2 Claude Debussy, *L'Isle Joyeuse*, Paris: Durand, 1904. 8～9小節

ドビュッシーの《オンディーヌ》の8小節(譜例 2-1-3)は、B♭を基音とするスペクトル音響によって構成されており、倍音列のように、音高が高くなるにつれ、音程が狭められる傾向が確認できる。

ドビュッシーの《オンディーヌ》と同様の例が、ラヴェルの作品にも見られ、1912年に作曲された《ダフニスとクロエ》のトロンボーンパートでは(譜例 2-1-4)、B♭音の低次倍音から高次倍音によって構成され、旋律(序数: 1～10)が形成されている。《ダフニスとクロエ》は、ニンフの神殿がある神聖な森の近くの牧草地や海賊ブリュアクシスの夜営地のある海岸が舞台となっており、トロンボーンのス펙トル音響によって構成された旋律が、こ

<sup>72)</sup> Simon Trezise eds., *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) s.v. “8 Debussy and nature”, p.137

“Music, for him, should be a part of nature, or something sharing its characteristics.”

<sup>73)</sup> Ibid., p.139.

“For Debussy, then, a musical response to, or identification with, nature could not result in a simple imitation of natural phenomena.”

これらの雄大な自然風景と結び付いたとも考えられよう。

ラヴェルの《ダフニスとクロエ》に見られるスペクトル音響と類似した例が、1939年に作曲されたウジューヌ・ボザ Eugène Bozza のオーボエとピアノのデュオの《ファンタジーパストラール》の4小節（譜例 2-1-5）にも見られる。ピアノパートはEを基音とした倍音列による音構成で形成された音響であると言える。

譜例 2-1-3 Claude Debussy, *Préludes 2e livre "...Ondine"*, Paris: Durand, 1913. 8小節

A musical score for Claude Debussy's 'Ondine' from the second book of Preludes. It shows the piano and organ parts for measures 8 through 10. The piano part is marked 'p' and features a complex texture with many notes. The organ part is marked 'm.d.' and 'm.g.' and has fingerings indicated in red: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. A red 'Bb' is written below the organ part.

譜例 2-1-4 ラヴェル 《ダフニスとクロエ》トロンボーンパート 49の1～2小節

A musical score for Maurice Ravel's 'Daphnis et Chloe', showing the trombone part for measures 1 and 2 of page 49. The notes are: Bb, G, F, E, D, C, Bb, A, G, F. A red 'Bb' is written below the first note, and '(in Bb)' is written below the staff.

譜例 2-1-5 ボザ 《ファンタジーパストラール》ピアノパート 4小節

A musical score for Eugène Bozza's 'Fantasy Pastoral', showing the piano part for measures 4 through 7. The notes are: E, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E. A red 'E' is written below the first note.

これらの音響で頻出する第11倍音とその基音は、調性音楽においては増4度関係であり、「diabolus in musica」（音楽の悪魔）」と呼ばれる不協和音程として捉えられ、加えて、調性の五度圏における増4度関係は、音程関係の中で最も遠隔な関係性であったが、以上の実例より、倍音列として捉えたときに第11倍音が頻出することが確認することができた。第11倍音の存在により、スペクトル音響としての一つのモデル音響が形成されたと言えよう。

## 第2項 ラモーとラヴェルに見られる付加6度音

第2項では、ジャン・フィリップ・ラモーに見られる付加6度について検討する。付加6度とは、調性音楽では根音に対する長6度上の音であり、根音を基音とした倍音列で置き換えると、第13倍音に相当する。メシアンは『音楽言語の技法』の第13章の中で、低音のC音の共鳴音としてのF#音にあたる第11倍音に言及すると共に、付加6度について「基音の共鳴音に起因する<sup>74)</sup>」と言及した上で、付加6度は、ラモーが予感し続いてショパンやワーグナー、マスネ、シャブリエさらにドビュッシーとラヴェルが用いたと述べている。

ラモーの作品における《クラヴサン組曲》の「タンブーラン」(1724)の21小節(譜例2-1-6)に示した下段のAに対して、上段のF#は、長6度上の音程を形成している。ラモーは長6度について、「3度と6度を成す諸音はすべて全長モノコルドの分割に含まれており、したがって基音から生じるものである。しかし音程ということでは、基音から直接的に生み出されるのはオクターヴ、5度、そして長3度だけである。短3度と長6度は5度とオクターヴの帰結に過ぎない<sup>75)</sup>」と言及しているように、ラモーの作品には、瞬間的な付加6度は見られるが、それらはあくまでもメロディの経過的な倚音としての存在であると言える。

譜例 2-1-6 Jean-Philippe Rameau, *Pieces de Clavecin "Tambourin"*, Paris: Charles-Etienne Hochereau, 1724.

12~21 小節



明確な付加6度は、先のメシアンの『音楽言語の技法』に明記された指摘のように、ラヴェルの作品中に多々見られるようになる。1905年に作曲された《鏡》の「道化師の朝の歌」(譜例2-1-7)では、Gを根音とした長3和音(G-B-D)に、Gの長6度上に相当するEが重ねられて、付加6度を形成している。ここにおける付加6度は、譜例2-1-6に見られるよ

<sup>74)</sup> オリヴィエ・メシアン『音楽言語の技法』細野孝興訳、東京：YAMAHA、2018年、75頁。

<sup>75)</sup> ジャン＝フィリップ・ラモー『和声論』伊藤友計訳、東京：音楽之友社、2018年、33頁。

うなラモールの例とは異なりメロディの倚音的な役割としての付加6度ではなく、長3和音に合成されることで、響きの変性に貢献していると捉えられる。

譜例 2-1-7 Maurice Ravel, *Miroirs* “Alborada del gracioso”, Paris: Max Eschig, 1905. 75 小節

付加6度は、メシアンを引用すると、「特別な表情アクセントもなしに平穏に和音の一部と化し、その色彩を変え、唐辛子と新しい香りを加えた和声外音<sup>76</sup>」である。この第13倍音である付加6度は、和声外音である一方、倍音列音響としては第1項の譜例で示したように頻出する。これらの付加6度はラモールの実際の書法からも一部使用されていたことが確認でき、まさに、ラモールの時代から付加6度は準備されていたとも言えるのではないだろうか。

ハセガワは、グリゼーの作品に関して、理論的な相違はあるとしつつも、J.-Ph.ラモールの「音響体」を強く想起させるところがあると指摘する。その理論的な相違とは、ラモールの場合は意図的に第6倍音までが音響体に振動するとし和声の理論を構築したが、グリゼーの場合は、実質的な複雑なスペクトル音響を作品に取り込んだ<sup>77</sup>。ラモールの言及する「音響体」とは、ザルリーノの説いていた、音の生じる全ての物体という意味における音響体という概念よりも、意味が限定され、「諸数の源であるところの総合体は音響体と表される。ここから諸音の関係についての証明が引き出される<sup>78</sup>」である。その上でラモールは、オクターヴ、5度、4度、3度、6度音程が協和音程としての全長モノコルドの分割に含まれていると言

<sup>76</sup> メシアン『音楽言語の技法』、75頁。

<sup>77</sup> Gérard Grisey and Robert Hasegawa, “Gérard Grisey and the ‘Nature’ of Harmony,” p.351.

“Grisey’s technique will have strong echoes of Rameau’s corps sonore. The essential difference, however, is that Grisey is dealing with real sounds, not with an idealised source of overtones. Recall that Rameau’s corps sonore, as formulated in the *Génération harmonique*, conveniently stopped vibrating after the sixth partial”

<sup>78</sup> ラモール『和声論』、14頁。

及した上で、それらは全て、基音から生じると説いている<sup>79</sup>。このように、自然倍音列の原理を知った上で和声理論の構築を試みたが、その手法には偏りがあったため、ラモアの和声理論には多くの矛盾や批判があったとされる<sup>80</sup>。

ラモアによる和声構築の思想には、自然倍音列とその基音が根底にあったことがわかるが、ラモアの音楽をスペクトル音楽の一端と捉えてしまうと、調性音楽が全てスペクトル音楽となってしまふ。しかしながらこのような見解は、スペクトル音楽と同様の観点の一つであると言えよう。

### 第3項 ジョリヴェによる「2重の低音」

本項ではアンドレ・ジョリヴェ André Jolivet の「2重バス」について取り上げる。ジョリヴェは1935年に、倍音列の理論に基づいた上で、その技術的な原理について以下のように提示した。

#### 2重の低音 “La Double Basse” 低序数の倍音 “La Résonance Inférieure”

1. 転調 (modulation) の新しい手順は、「2重の低音」、「低序数の倍音」によって多義的なものとなる。

「2重の低音」は、効果的に倍音列を生成するためお互い補足し合うための方法のようなものとして配置された2音の低い音によって構成される。「2重の低音」は、音楽的な背景に、それらの作った倍音列に基づいている低音の2つのうちの1つによって補強される、いくつかの異なる和音を挿入することを可能にさせる<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> 同前、14頁。

<sup>80</sup> 伊藤によると、「ピュタゴラス以来数世紀にわたり脈々と受け継がれてきた伝統的な数比の論理に依拠して理論の叙述を展開していたラモアは、科学革命や啓蒙主義の圧倒的な影響のもと自らの理論的基盤を科学へと一気にシフトさせるが、その帰結として矛盾と困難を抱えるに至り (後略)」ということである。(伊藤友計 (2020)『西洋音楽理論にみる ラモアの軌跡』音楽之友社 p.147)

<sup>81</sup> André Jolivet, *Réponse à une enquête de Claude Chamfray: le métier et l'inspiration musicale* (Paris: Beauxarts, 1936), p.34.

“1) New Procedures of modulation made ambiguous by the doubles basses, resonance inférieure.

La double basse is composed of two low notes dispensed in such a way as to generate harmonic series effectively complementing each other. The double bass makes it possible to insert on that musical background mode(series) by one

ジョリヴェは以上のような「2重の低音」を基に作曲する上で、「2重の低音」に依拠する、または「2重の低音」のうちの何か一方に依拠する、もしくは「2重の低音」の何にも依拠しない音構成を用いた。ジェリヴェの《五つの典礼舞曲》より「秘儀伝授の踊り」(譜例 2-1-8) では、1つ目の低音の C に由来する音 (16 倍音まで) は、上段の F#、B であり、2つ目の低音の B♭ に由来する音 (16 倍音まで) は、下段の、A♭、F であり、両方の低音に由来する音 (16 倍音まで) は、上段の E、A である。上段の D# と C# は2つの低音のいずれの音の 16 倍音よりも高次の音である。ここでは、「2重の低音」に関連する音によって和音を構成し、「2重の低音」に依拠しない音によって上声部を構成していると言えよう。

譜例 2-1-8 André Jolivet, *Cinq Danses Rituelles* “1. *Dance initiatique*”, Paris: Durand, 1947. 24 小節

これらの「2重の低音」によって抽出された音構成による結果としての実質的な音響は、これまでの第1項、第2項で見られた他の作曲家の例のような音響構成より複雑になると言える。ジョリヴェの作曲理念の基には倍音列があったことは事実であり、2つの低音から抽出された倍音を配置することによって音響を構成していたと言える。

#### 第4項 メシアンによる「共鳴の和音」

メシアンの『音楽言語の技法』についてゲイニーは、「この展開の最も直接的な例は、メシ

---

of the two notes of the bass.”

原文が見つからなかったため、以下のランドレスの論文より引用した。

Landreth, Janet Elaine. “Andre Jolivet: A Study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles” (The University of Oklahoma. DMA. diss., 1980, p.23.)

アンは、倍音列から別個の8個の音高と一緒に響くという“共鳴の和音”として言及したことである<sup>82</sup>と述べる。「共鳴の和音」(譜例 2-1-9)とは、メシアンによると、「低いハ音の共鳴の中に聴き取れるほとんど全ての音」ということであり、例としてCを基音とすると、3、5、7、9、11、15、24倍音から構成される和音となる。加えてゲイニーは、「音色と和声を組み合わせるといふメシアンの考えは、確かに初期のスペクトル作曲家に影響を与え、スペクトル的態度をとる先駆者のほとんどがメシアンの下で同時発生的に勉強していたのは偶然の一致ではない<sup>83</sup>」と指摘する。このゲイニーの指摘する「音色と和声を組み合わせるメシアンの考え」とは何か。メシアンの「共鳴の和音」は、基音に重ねられた倍音列のことであり、和音として構成された音組織は同時に根音の倍音となり音色を形成すると言える。このようにメシアンによる和声と音色の概念の融解によってもたらされた音の思索は、スペクトルの作曲家達にとって共振することが多かったと言えよう。このようなメシアンの思索は、第1章におけるグリゼーの「単一の存在の中でのハーモニーと音色の統合」の初段階的な発想と言えるのではないだろうか。

譜例 2-1-9 メシアンによる「共鳴の和音」



第1節では、ドビュッシー、ラヴェル、ボザ等の例を参照することによって、スペクトル楽派成立以前より、倍音列による音響が形成されていたこと、メシアンによる和声と音色という概念の融解について確認した。このような中からスペクトルの作曲技法や理念が形成されたと言えよう。

<sup>82</sup> Gaaney, "TURNING SOUND INTO MUSIC," p.38-39.

"The most direct example of this derivation would be what Messiaen referred to as the "chord of resonance," in which eight distinct pitches from the overtone series are sounded together."

<sup>83</sup> Ibid., p.39.

"Messiaen's ideas of combining timbre and harmony surely influenced the early spectral composers, and it is no coincidence that most of the pioneers of the spectral movement studied under Messiaen at one time or another."

フィリップ・ルルーは「フランス音楽はハーモニーに注意がいたる音楽、倍音を大事にする、古くから倍音の合成が行われてきた。クーランやラモーからも（それが）見出せる<sup>84</sup>」と述べ、同様に作曲家のフィリップ・マヌリも「ドビュッシーより前の作曲家、クーランやラモーももちろん自然倍音を意識して作曲していた<sup>85</sup>」と言及する。これらはインタビューによるやや大らかな言及ではあるが、現代のフランス人作曲家の意識として、倍音列を創作に利用する方法は、伝統的なフランス音楽の手法であることが読み取れよう。このようなフランスの倍音列における見地から、スペクトル音楽は必然的に形成されたと言える。

## 第2節 スペクトル音響へ

### 第1項 「開拓者」としてのデュティユの革新性

第2節では、スペクトル楽派の創始的存在であるグリゼーが、創作において影響を受けたアンリ・デュティユの作曲技法について考察する。アンダーソンはデュティユが、グリゼーやミュライユに対して与えた影響について以下のように言及している。

デュティユの作品は、大きな形式的な過程を連続的に展開させている複合体を創造するためにいかに相互に作用するかという音色と和声の両者の注意深い再考によって、驚くほど多く広範に、これらの若いフランスの作曲家たちの作品の類似点を提供している。彼は、彼らが想像していたよりも遥かに革新者だった<sup>86</sup>

デュティユはいかにして若いフランスの作曲家たちに影響を及ぼしたのか。アンダーソンは、デュティユを「革新者」と位置づけるに至る要因として、デュティユの《メタボル》“Métaboles”(1959～1964)と、グリゼーの《パルシエル》“Partiels”(1975)の類似性について

---

<sup>84</sup> 筆者によるインタビュー（2019年9月21日 スカイプ）

<sup>85</sup> 筆者によるインタビュー（2019年8月31日 ストラスブールのマヌリ氏の事務所にて）

<sup>86</sup> Anderson, “Timbre, Process and accords fixes,” p.459.

“The work of Dutilleux, by contrast, with its subtle rethinking of both timbre and harmony, and of how they interact to create complex, continuously evolving large formal processes, offers surprisingly numerous and far-reaching parallels with the work of these younger French composers. He was far more of a novateur than they ever suspected.”

て言及している。アンダーソンの考察を参考にしつつ、両作品における音構成の関連性について考察していく。デュティユは《メタボル》に関して以下のように言及している。

自然界において、例えば昆虫の世界において一つの要素が一連の変容を被り、ある一定の段階でその変化が飽和状態に達することによりその種を本質的に変えてしまうに至る。大雑把に言えばこれが形式面で工夫した点である<sup>87</sup>

この「一連の変容」と「その種を本質的に変えてしまう」ということについて、デュティユ自身は、あくまでも形式面における言及としているが、このような現象は形式面のみならず、音の変容の現象としても捉えることができると考える。《メタボル》の第1曲目の「アンカンタトワール」“Incantatoire”の音響の推移を読み解くことによってこのことを検証していく。

まず、「アンカンタトワール」の音響の推移（譜例 2-2-1）について、E 音を基音とした倍音列を中心とした音響で構成されているとアンダーソンは指摘する。その後、**3**の直前では基音の E のみで音響が構成され、**3**から**6**の手前にかけての音響は、E を基音とした上に、次第に高次倍音が重ねられることによって音響が形成されていくことがわかる。**4**および**5**では、E のスペクトル音響として捉えるのではなく、他の音を基音としたスペクトル音響に変性されるようになる（譜例 2-2-2）。**4**の音響（譜例 2-2-2）は、それぞれ B、F、G $\flat$ 、C を基音としたスペクトル音響として考えることができ、**5**の音響については、1小節目は E を基音とするスペクトル音響であるが、それ以降はそれぞれ C $\sharp$ 、F、A $\flat$ 、G、G $\sharp$ 、F のスペクトル音響として捉えた方が妥当であると言える。E のスペクトル音響が漸次的に変容することによって、**4**と**5**では E とは異なる基音によるスペクトル音響へと変性していることがわかる。

ここに先ほど参照したデュティユの言及である、「ある一定の段階でその変化が飽和状態に達することによりその種を本質的に変えてしまう」という音響的な現象が解釈でき得ると言えるのではないだろうか。つまり、ここで述べられている「飽和状態」とは、基音に対する部分音が次第に高次になり、それらの音で満たされることを指し、E を基音としたスペ

---

<sup>87</sup> クロード・グレイマン『デュティユとの対話 音の神秘と記憶』木下健一訳 東京：法政大学出版局、2009年、119頁。

クトル音響の構成音ではなく、その結果、基音そのものが変異し別種のスペクトル音響に変性してしまう。この音響的現象を「その種を本質的に変えてしまう」と述べていると考えられる。

一方、**6**から**8**にかけても異なる基音によるスペクトル音響や、構成音が多いため、基音が特定し難い音響が見られるが、徐々にEのスペクトル音響となり、**8**ではやがてEのスペクトル音響が増加し、最後はEのみの音構成となる。

譜例 2-2-1 デュティユ 《メタボル》「アンカンタトワール」の音響の推移 (Eを基音とする場合)

The score consists of two staves (treble and bass clef) with various notes, accidentals, and fingerings. Measures 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are highlighted with boxes. The progression shows a shift in the spectral quality of the sound over time.

譜例 2-2-2 デュティユ 《メタボル》「アンカンタトワール」の音響の推移

The score consists of a single staff (treble clef) with various notes, accidentals, and fingerings. Measures 4 and 5 are highlighted with boxes. The progression shows a shift in the spectral quality of the sound over time.

以上がデュティユの《メタボル》の「アンカントワール」の音響構成である。これと同様に、グリゼーの《パルシエル》の音響も E を基音としたスペクトル音響によって構成されており、アンダーソンは、《パルシエル》の E のスペクトル音響に関して、次のように言及している。

（「アンカントワール」の）冒頭部の響きとその変容の再現は、明確にその作品の形式のメインステージを作り、そしてグリゼーの一連の E におけるスペクトル音響の再発への明示的な類似点を形成する<sup>88</sup>

以上のようにアンダーソンは、グリゼーの《パルシエル》に見られる、E 音におけるスペクトル音響が、デュティユの《メタボル》と類似することについて言及し、《パルシエル》におけるトロンボーンとコントラバスのアタックの E の後の保続された音響は、E のスペクトル音響によって構成されたものであると指摘している。それらの音響（譜例 2-2-3）は、次第に高次倍音になっていき、**8**以降は、音が増加し、E の倍音列音響から、より高次の倍音列によって構成されていくことが確認できる。このような《パルシエル》の音響構成について、ファイネルベルグは以下のように分析している。

曲の冒頭部ではより明確でなくなるコントラバスが繰り返されるアタックのジェスチ

<sup>88</sup> Anderson, “Timbre, Process and accords fixes,” p.456.

“The recurrences of the opening resonance and its transformations clearly mark out the main stage of the work’s form, and form a clear parallel to the recurrences of the harmonic spectrum on E throughout Grisey’s cycle.”

ヤーと共にトロンボーンのリフォルテのアタックが聴かれる。これにより、保続されたトロンボーンが段階的に現れる。このことが起こると、デクレシェンドしていた保続された音は、クロスフェードを通して、樂器的にそれ自身の合成された型に道を譲る。この樂器の音色は、原型の模倣と区別がつかないことを示すことを要求するのではなく、むしろ、トロンボーンの声の増幅と変容を生成することを要求している<sup>89</sup>

「コントラバスが繰り返されるアタック」とは冒頭の3小節間を指し、そのアタックの後の、トロンボーンによる保続されクロスフェードされた結果としての音響が、時間経過と共に、あたかもコントラバスの音の変容を表現しているかの如く存在していることをフィンベルグの言説は指摘していると言えよう。

譜例 2-2-3 グリゼー 《パルシエル》音響構成 (11まで)

The musical score shows four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. Measures 1 through 11 are indicated by boxed numbers above the staves. The notes are arranged in a way that illustrates the gradual emergence and transformation of the trombone sound over time.

以上のように、グリゼーの《パルシエル》における音響構成は、デュティユの《メタボル》の「アンカンタトワール」に類似していることが確認でき、デュティユはグリゼーよりも前に、このような音響構成によって創作していたことがわかる。藤田は、「《メタボール》の和

<sup>89</sup> Fineberg, "Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music," p.107.

"At the very start of the piece one hears the trombone attack forte with the double bass repeating the attacking gesture with less and less determination. This allows the sound of the sustained trombone to gradually emerge. Just as this happens the sustained note which has been performing a decrescendo begins to give way— through a cross-fade—to an instrumentally synthesized version of itself. This instrumental timbre does not seek to present an indistinguishable copy of the original, but rather to generate an amplification and transfiguration of the trombone note."

音が、音響解析の結果として導き出されたものではないにせよ、〈アンカントワール〉の組織化原理の基底に、自然共鳴とその効果への興味があったことは、十分に推察されることである<sup>90</sup>と指摘している。第2項では、その「自然共鳴」が題名の一部となっているデュティユの《Figures de résonances》や《résonances》などのピアノ曲の書法について考察する。

## 第2項 デュティユのピアノ作品における創作的特徴

第2項では《メタボル》で見られた倍音列によって構成される音響が、後のピアノ作品に及ぼした影響について考察する。1976年に作曲された《Figures de résonances》は、「一種の反響のカタログのようなもの<sup>91</sup>」であり、ノエルはこの作品に対して、「音響、音色、和声というパラメーターに焦点をおいた作品である<sup>92</sup>」と指摘する。第2楽章の冒頭部（譜例2-2-4）は、ピアノ両パートの広音域のクラスターの余韻としての音響が第1ピアノに表されているように、G♭のスペクトル音響で構成されていることがわかる。それは、あたかもクラスターによる音響から、G♭のスペクトル音響が抽出されているように捉えられ得る。

5小節の第1ピアノ（譜例2-2-5）と6小節の第2ピアノ（譜例2-2-6）では、時間経過と共にクラスターの構成音が減少し、1つの音に凝集されている。その凝集された音を基音とした上で、これらの音をスペクトル音響として捉えることが可能であると言える。それぞれ、GとCを基音とし、これらの音響構成は徐々に低次になり音数も減らしつつ基音に近づいていることがわかる。

これらに見られる基音とその倍音による音の構成法は、先に述べた《メタボル》の「アンカントワール」の冒頭部と類似していると言える一方、《Figures de résonances》（譜例2-2-5、譜例2-2-6）は、高次倍音を含む和音から次第に低次へと序数を下げ、そして基音へと

---

<sup>90</sup> 藤田茂「アンリ・デュティユのドデカフォニズム：《メタボル》のスケッチの考察を通して」、『東京音楽大学紀要』第40巻、2017年、80頁。

<sup>91</sup> 楽譜の注釈（Henri Dutilleux, *Figures de Résonances II*, Paris: Heugel & Cie, 1980）  
“une sorte de “catalogue des résonances””

<sup>92</sup> Richard Jonston Noel, “The Figures de resonances and 3 Préludes of Henri Dutilleux Analysis and Context” (D.M.A. Diss., Rice University, 2003), p.24.  
“focusing on acoustic, timbral and harmonic parameters.”

移行していく書法であると解釈できる。

譜例 2-2-4 Henri Dutilleux, *Figures de Résonances II*, Paris: Heugel & Cie, 1980. 1 小節

Example 2-2-4 shows a musical score for a piano and guitar. The piano part is in 5/4 time with a tempo of 50. The guitar part is in 5/4 time with a tempo of 50. The score includes fingerings and dynamics like sf.

譜例 2-2-5 Henri Dutilleux, *Figures de Résonances II*, Paris: Heugel & Cie, 1980. 1 小節 6 小節

(第1ピアノ)

Example 2-2-5 shows a musical score for a piano. The score is in 5/4 time with a tempo of 50. It includes fingerings and dynamics like sf.

譜例 2-2-6 Henri Dutilleux, *Figures de Résonances II*, Paris: Heugel & Cie, 1980. 1 小節 (第2ピアノ)

Example 2-2-6 shows a musical score for a piano. The score is in 5/4 time with a tempo of 50. It includes fingerings and dynamics like sf.

次に、スペクトル音響という観点に止まらず、広範な側面からデュティユのピアノ書法とグリゼーの書法における類似点について考察する。第1章で触れたようにグリゼーがスペクトル音楽に関する作曲の理念や手法として掲げたことを纏めると、「2つまたはいくつかの観点の境界にある<sup>93</sup>」という言葉であった。筆者は以前にデュティユのピアノ作品を分析

<sup>93</sup> 第1章にて言及したように、デュティユはこの件に関して、「スペクトル音楽は（中略）音色と和声、協和と不協

した上で考察した際に、これらのデュティユのピアノ作品の技法的特徴を表すキー概念としても、「2つまたはいくつかの境界、相反するものの統合」であると結論づけた。筆者が、相反する対比や境界、及び統合をキー概念としてまとめたデュティユのピアノ作品の技法的特徴は以下の表 2-1 の通りである。

表 2-1 デュティユのピアノ作品の創作的特徴<sup>94</sup>

曲名	2つの対比・統合について
《Sonate》(1948)	・ブルーノート調における長音階の音とブルーノートに変化した音との「ずれ」
《Résonances》(1964)	・同類の響きではあるが異なる2つの「ずれ」の浮遊感 ・1つの響きの中で、共鳴させるものと残響に音量の対比と、和音が半音ずれているものの、それらの「ずれ」は、1つの響きの中に含有される
《Figures de Résonances I》(1976)	・2つの異なる全音音階に最高音部とそれ以外に「ずれ」があるものの、それらは1つの響きの中に含有されるような「ずれ」の統合現象
《Figures de Résonances II》(1976)	・広範な音域のクラスターから、中音域に残存、変容する現象
《Figures de Résonances III》(1976)	・鏡型音型におけるモチーフの等価性 ・1つの音型とそれに付随する音響との主従性
《Figures de Résonances IV》(1976)	・音名は同じであるが、音高は全て違うため、それぞれの音が異なる音色を持った。ユニゾン旋律の、残響(音色)の多様性
《Préludes》1.D'Ombre et de Silence (1973-1988)	・クラスターの伸縮や、それらの過程により生成された鏡型などの響きの陰影関係 ・4つの異なる和音を作る鏡型
《Préludes》2.Sur un Même Accord (1973-1988)	・半音ずれた2つの長3和音である a 和音の変質 a 和音のオクターブ移高、a 和音への付加、構成音を留めた中での音型の変形
《Préludes》3.Le Jeu des Contraires (1973-1988)	・扇状形式(鏡型音型の中でも、対照的な形で次第に縮小していく音程プロセスによるもの)の戯れ ・黒鍵と白鍵の対比 ・増4度の遠隔性によって生じた両極性

和、高次とノイズ、リズムと色調など、2つまたはいくつかの観点の境界にある」と指摘している。

<sup>94</sup> 前田裕佳『アンリ・デュティユのピアノ作品における体系化—“鏡”性について—』神戸大学、修士論文、2010年、73頁。

《メタボル》と同年に作曲された表 2-1 の 2 列目の《résonances》(譜例 2-2-7)は、B を根音とした長 3 和音 (B-D # -F #) と短 3 和音(B-D-F #)の合成音響であり、この作品以前の 1948 年に作曲された《Sonate》(表 2-1 の 1 列目)の第 1 楽章の冒頭部では既に F # の長調と短調の 2 つの調が混合する調性によって作曲されていた。このような長 3 和音と短 3 和音、そして長調と短調の合成と対比について、ピエレットは、「このような曖昧な調性は、まず第 1 に、歪んだ関係を作り出している長 3 度音程と短 3 度音程の交代に起因する、他方で、旋法と調性の混合に起因する<sup>95</sup>」と言及している。このような長 3 和音と短 3 和音の合成音響は、デュティユの創作の初期からの傾向の 1 つであり、この合成音響によって、表 2-1 に示した 2 つの「ずれ」が表出されよう。

譜例 2-2-7 Henri Dutilleux, *Résonances*, Paris: Choudens, 1965. 32 小節



表 2-1 の《Figures de résonances》以降見られる鏡型音響（扇状書法）は、この作品以降より徐々に増加し、のちに作曲された《プレリュード》において多用され、特に 1988 年に作曲された第 3 番の「対比の戯れ」では頻出すると言える。代表的な例が（譜例 2-2-8）に示した通りであり、上段と下段で音程がシンメトリックな構造であることがわかる。これらは鏡型音型における統合音響の例である。

鏡型音型（扇状書法）に関して、デュティユは「この曲ですでに私の言う扇状書法というアイデアが使われている、つまり対照的な形で次第に縮小していく音程を鏡の方法ほど大規模でない形で、和音構造そして時にはリズム構造に応用した<sup>96</sup>」と言及している。「対比の戯れ」（譜例 2-2-9）では、次第に縮小していく音程が示され、長 7 度、短 7 度、長 6 度、増

<sup>95</sup> Mari Pierrette, *Henri Dutilleux* ( Paris: Ed.A.Zurfluh, 1988 ), p.115.

“Cette imprecision tonale est due, d’une part, à l’alternance de l’intervalle de tierce majeure et de tierce mineure créant de fausses relations, et, d’autre part, au mélange de modal et de tonal.”

<sup>96</sup> Henri Dutilleux, *Mystère et mémoire des sons Entretiens avec Claude Glayman* (Paris: ACTES SUD, 1997), p.157.

“On y trouvait déjà cette idée d’écriture en éventail, avec des intercalles qui se rétrécissent progressivement et d’une façon symétrique mais beaucoup moins ces procédés en miroir, appliqués aux structures harmoniques et parfois rythmiques.”

5度、完全5度、増4度、完全4度、長3度、短3度と徐々に音程が狭まっていく様子がわかる。このような扇状書法による上段と下段のシンメトリックな鏡型、加えて、音が上昇するに従って音程が狭まる下段が上方倍音列という発想を、一方で、音が下降するに従って音程が広まる上段の様子は下方倍音列という発想を想起させられ得ると言えよう。

譜例 2-2-8 Henri Dutilleux, *Préludes “III. Le Jeu Contraires”* Paris: Alphonse Leduc, 1994. 22 小節

このようにデュティユのピアノ作品の音構成は、何かの対比とそれらによる合成音響によって成り立っていることが特徴づけられると言える。デュティユはグリゼーの師であるが、グリゼーがデュティユからこのような技法的特徴を示唆された上で、それを自らの作曲理念の源としたとは断言出来ない。しかしながら結果として、「2つまたはいくつかの境界にある」という作曲理念においても、第1項での二つの管弦楽曲と同様に、両者の書法は類似していると言えよう。

デュティユの作曲家としての評価や位置付けに関しては多種多様である。サーローによるとデュティユ「アンリ・デュティユは、1940年代の終わりから若い現代のピエール・ブーレーズがパリとヨーロッパのほとんどを支配した活発な前衛運動に対して、気難しくアウトサイダー的な立場を占めていた<sup>97</sup>」であり、デマスは、「フランス音楽の偉大なる流儀の本質が、アンリ・ビュッセルの弟子である、アンリ・デュティユにある<sup>98</sup>」と言及する。これらの言説により、デュティユは、同世代のブーレーズとは異なり、フランスの伝統の中で培われた当時としては保守的な技法で創作しているように捉えられていたことがわかる。

<sup>97</sup> Jeremy Thurlow, *Dutilleux...La musique des songes* (Paris: Millénaire, 2006), p.10.

“Henri Dutilleux a occupé une position delicate et marginalisée par rapport au vigoureux mouvement d’avant-garde au sein duquel son jeune contemporain Pierre Boulez dominait Paris et la majeure partie de l’Europe à partir de la fin des années 1940.”

<sup>98</sup> ノーマン・デマス『フランス・ピアノ音楽史』徳永隆男訳、東京：音楽之友社、1964年、172頁。

しかしながら、《メタボル》における音響構成や、ピアノ作品についての音構成や創作手法を考察することによって、デュティユは、決して音楽史における保守的な作曲家として捉えられるのではなく、スペクトル楽派の作曲家への架け橋となる作曲家として捉え直すことが可能ではないだろうか。スペクトル楽派は、第1節で述べたようなフランスにおける創作傾向の潮流に乗り、デュティユの書法の革新性が作用することによって生まれたと考えることが可能であると言えよう。

第3章より、スペクトル楽派の作曲家とされるミュライユやルルーの創作特徴やその理念について探究する。

譜例 2-2-9 Henri Dutilleux, *Préludes "III. Le Jeu Contraires"* Paris: Alphonse Leduc, 1994. 7~10 小節

The musical score for Henri Dutilleux's *Préludes "III. Le Jeu Contraires"* (measures 7-10) is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a 2/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly chromatic, with numerous accidentals. The bass line is in 3/4 time. The second system continues the piece, featuring a change to a 2/4 time signature and a 'poco rit.' marking. Red handwritten annotations (+7, +6, +5, +4, +3, -3, -7) are present throughout the score, indicating specific intervals or fingerings. Performance markings include 'p' (piano), 'f' (forte), and 'loco'.

### 第3章 作品分析事例① 第1世代 ミュライユの《水の中の小石》

#### 第1節 トリスタン・ミュライユのピアノ作品

トリスタン・ミュライユ (b.1947) は、パリ国立高等音楽院にて1967年から1972年までメシヤンの作曲クラスで学び、第1章にて先述した通り、1973年にグリゼーと同様にアンサンブル・イティネレールを設立し、スペクトル音楽における創始の一人として位置付けられている。

ミュライユの10曲のピアノ作品<sup>99</sup>のうち、本章で扱う“Cailloux dans l'eau”《水の中の小石》は、2002年以来16年ぶりのピアノ作品であり、この作品以来、再びピアノ作品が作曲されるようになった。ミュライユのピアノ作品における研究としては、ノンケンや、フランク・クーニーなどが挙げられるが、いずれも、2002年までの作品を扱った研究であり、本論で扱う《水の中の小石》についての楽曲分析的な研究は未だ見られない。第1項ではまず、《水の中の小石》以前の作品について、ミュライユの言及を中心に簡単に纏める。

#### 第1項 《水の中の小石》以前の作品

ミュライユの初のピアノ作品である《夢にぶら下げられた磨かれた目のように》(1967)は、「この作品で聞かれる『鐘』は、『スペクトル』音楽の世界とメシヤンの世界の両方に属している<sup>100</sup>」とされ、加えてミュライユはメシヤンに関して、「メシヤンも本質的に和声的作曲家であったことは確かである。彼は、与えられたメロディーに対して『真の』和声は1つしかないということを好んだ。私に関しては、私は常に和声（ハーモニー）の現象に惹かれていった<sup>101</sup>」と言及している。ノンケンはこの曲の和音構造を分析した上で、「全ての和声

---

<sup>99</sup> 《夢にぶら下げられた磨かれた目のように》“Comme un oeil suspendu et poli par le songe...” (1967)、《河口》“Estuaire”(1972)、《忘却の領土》“Territoires de l'oubli” (1977)、《告別の鐘と、微笑み》“Cloches d'adieu, et un sourire... in memoriam Olivier Messiaen” (1992)、《ラ・マンドラゴール》“La Mandragore” (1993)、《仕事と日々》“Les Travaux et les jours” (2002)、《水の中の小石》“Cailloux dans l'eau” (2018)、《恋するナイチンゲール》“Le Rossignol en amour” (2019)、《湧昇》“Résurgence” (2021)、《記念碑》“Mémorial” (2021)の現在10曲。

<sup>100</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

“Les “cloches” entendues dans la pièce appartiennent à la fois à l'univers de la musique “spectrale”, et à celui de Messiaen.”

<sup>101</sup> Szendy, “Tristan Murail,” s.v. “interview of Murail”, p.39.

の拡張には、先行して聞かれた響きの転置（移高）ではなく、特有の音程的和声的内容が聞き取れるほどに新しい和音が組み入れている<sup>102</sup>」との見解を示している。ミュライユのメシアンに対する見解及びノンケンのミュライユへの指摘を併せて読み解くと、メロディーに対して『真の』和声は1つしかないと主張するメシアンに対して、ミュライユが、「和声（ハーモニー）現象に惹かれていった」と言及しているように、ミュライユは、和声のあり方を模索する中で得られた和声の概念の「拡張」による音響の思索を試みたと言えるのではないだろうか。

《河口》(1972)は、「海岸に」と「水の混合」という2つの作品から構成される。ミュライユは、「これら2つの作品の音楽様式は過渡的な様式である。まだメシアンとセリー音楽の影響を受けていた私は、12音時代の禁則から離れ始め、よく共鳴するピアノの書法へと向かい、思い描いていた音響の像を表現するに適した新しい独自の言語を同時に探していた<sup>103</sup>」と述べる。この作品に関しても前作と同様、ミュライユにとっての独自の書法を確立するまでの過渡的な作品であったと推察されよう。

《忘却の領土》(1977)は、本人によると、「音は自然に消えるまで振動する、なぜならペダルを上げることなく作品中ペダルを踏みっぱなしにするからである。それらの共鳴は、消える周波数の「忘却」によって境界をなす連続する領域を表す。(中略)音色と和声は密接に関係している。音高は、ピアノの自然共鳴の機能によって概して選択され、進展の方向（より単純な方向またはより複雑な方向）に応じて強化または相反する<sup>104</sup>」とされ、ノンケンは、

---

“Il est certain que Messiaen aussi était essentiellement un compositeur harmonique. Il aimait bien dire qu'il n'y avait qu'une seule «vraie» harmonie pour une mélodie donnée. Enc e qui me concerne, j'ai toujours été attiré par les phénomènes, harmoniques.”

<sup>102</sup> McCarrey, “*Perspectives on the Performance of French Piano Music*,” s.v. “Chapter8 Messiaen to Murail, or, What Sounds Become Marilyn Nonken”, p.186.

“Every expansion of the harmony incorporates not a transposition of a sonority previously heard, but a new chord with an audibly distinctive intervallic and harmonic content.”

<sup>103</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

“Le style musical de ces deux pièces est un style de transition. Encore influencé par Messiaen et par la musique sérielle, je cherchais en même temps un langage nouveau et personnel apte à traduire les images sonores que j'avais en tête. D'où l'écriture d'un piano très résonant, et qui commence à s'écarter des interdits de la période dodécaphonique.”

<sup>104</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

“Les sons vibrent jusqu'à extinction naturelle, car la pédale est enfoncée pendant toute la pièce, sans jamais être relevée. Leur résonance décrit des territoires successifs, délimités par l'oubli des fréquences qui s'éteignent. [...] Le timbre et l'harmonie sont en relation étroite : les hauteurs sont souvent choisies en fonction des résonances naturelles

「ミュライユの《忘却の領土》は、響きの壮大な研究としてもスペクトルの傑作としても地位を占めている<sup>105</sup>」と指摘する。ここにミュライユのピアノ作品の書法における1つの確立が見られると言えよう。この作品については第1章に先述したように、踏まれた状態のダンパーペダルによって、記譜された音とピアノが共鳴することによって生まれた実質的な部分音との合成音響による微分音的な音響に注目した作品であると言える。

1992年に作曲された《告別の鐘と、微笑み》は、メシアンへの追悼のために作曲され、初のピアノ作品である《前奏曲》(1929)の「苦悩の鐘と告別の涙」と、最後の管弦楽曲である《une sourire》(1989)の題名に由来する。ミュライユはこの作品は、メシアンへの「苦悩の鐘と告別の涙」の和音を借用した上で、「私自身の作品の多くで取り上げられているいくつかの鐘の反響とをさりげなく混ぜ合わせようとした<sup>106</sup>」とされ、メシアンに敬意を持ちつつ、メシアンと自分の書法の融合を図ったとされる。

《ラ・マンドラゴール》(1993)は、ミュライユによると、「《ラ・マンドラゴール》は、ラヴェルの《絞首台》の陰で生息する<sup>107</sup>が、直接の引用は含まれない。《ラ・マンドラゴール》は《絞首台》から、オスティナート、特定の響きの雰囲気、ラヴェルを模倣する和声的色彩の着想を保持しているが、それらは非常に異なる概念に基づいている。音楽は、リズム、色彩、音色のうちのいくつかのオスティナートを中心とした螺旋状のように発展する。さまざまな様子の5つの「スペクトル」和音がこのスパイラルの勢力の中で回転する<sup>108</sup>」ということである。クーニーによると、「音符はピアノの低音域では広がり、高音域では接近してい

---

du piano, qu'elles renforcent ou contrarient selon le sens de l'évolution (vers plus de simplicité ou vers plus de complexité).”

<sup>105</sup> Nonken, “The Spectral Piano,” p.75.

“Among these works, Murail’s Territoires de l’oubli stands as an epic study in resonance and a spectral masterwork.”

<sup>106</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

“J’ai tenté d’y mêler, entre autres allusions, quelques échos des cloches qui jouent dans beaucoup de mes propres oeuvres,”

<sup>107</sup> マンドラゴールとは、ナス科のマンドラゴラ属の植物であるため、ミュライユは比喩的に「生息する」と述べたと考えられる。

<sup>108</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30, 2021.

“Cette “mandragore” musicale pousse à l’ombre du “gibet” de Ravel, bien qu’elle n’en comporte aucune citation directe. Cependant la “mandragore” retient du “gibet” l’idée d’ostinati, une certaine ambiance sonore, des couleurs harmoniques qui font écho à Ravel - bien qu’elles soient basées sur des concepts très différents. La musique se développe comme une spirale centrée sur plusieurs ostinati, de rythme, de couleur, de timbre - cinq accords “spectraux” à l’apparence variable tournent dans les bras de cette spirale.”

る。この間隔の類似性は、どの音符がフィルターされているという倍音列の操作についての同様の考え方を示唆している<sup>109</sup>」とされる。

《仕事と日々》(2002)は、ミュライユは、「今日のピアノのための作曲は、いくつかの問題の型を引き起こす。それは歴史の重い楽器である：最小単位の（同時に演奏された）和音はすぐに何か他の指向を生み出す。私の思う限り、それを障害物のようなものや出発点のようなものとは考えていない。これがピアノのために書かれた最初の曲であるようにするために、完全に自然な態度を採用することが最善であるように私には思える。作品には内省的かつ回顧的な側面がなければいけないが、それは必ずしも古いものからの引用を見つけることを必要とするわけではない<sup>110</sup>」とし、この指摘から、音楽史的な潮流を組みつつ自己の独自の書法によって作品を構成することが必要とされるが、それは必ずしも過去の作品の借用によってのみ構成されるものではなく、それが初めてのピアノ作品であるが如く新鮮なものでありたいというミュライユの意志が読み取れる。

《仕事と日々》にて述べられたようなピアノ作品に対する考え方が作用したのかは定かではないがこの後、約16年に及びピアノ作品は作曲されなかった。16年ぶりに作曲された《水の中の小石》について、次節より検証していく。

## 第2項 《水の中の小石》における、ドビュッシーの作品との対応

第2節より分析する《水の中の小石》は、2018年に作曲され、フランソワフレデリック・ギーに献呈され初演された。この作品は、《映像第1集》の《水の反映》(1905)を基と

---

<sup>109</sup> Frank Kuhny, "HISTORICAL, ANALYTICAL, AND PERFORMANCE PERSPECTIVES OF TIMBRAL PIANO COMPOSITIONS BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN AND TRISTAN MURAIL" (DMA. diss., Florida State University College of Music, 2020), p.65.

"notes spread out in the lower registers of the piano and closer together in the higher registers. This similarity of spacing suggests similar thinking about manipulating the harmonic series and which notes are filtered."

<sup>110</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

"Écrire aujourd'hui pour le piano pose plusieurs types de problèmes. C'est un instrument chargé d'histoire : le moindre accord plaqué fait immédiatement référence à quelque chose d'autre. En ce qui me concerne, je ne le considère ni comme un obstacle, ni comme un point de départ. Il me semble que le mieux est d'adopter une attitude totalement naïve, de faire comme si c'était la première pièce que l'on écrivait pour le piano. Il doit y avoir un côté introspectif et rétrospectif de l'oeuvre, ce qui ne veut pas nécessairement dire que l'on trouve des citations de choses anciennes."

した上で作曲され、ミュライユによると「これらの反射、いくつかの小石は、不注意に投げられ、いくつかの“スペクトル”波が水面をかき混ぜることによってそれらを乱す。しかしながら、これらの混乱を通じて、ピアノスティックな書法は、《映像》（《水の反映》または同様に《金色の魚》）の中の作品における技術に大きく着想を得ることと、私の個人的な語法の使用を通し、ドビュッシーの作品の大きな形を認識することができる<sup>111</sup>」ということである。この言説より、《水の中の小石》は、ドビュッシーの《水の反映》から書法面で大きく着想を得て書かれたことがわかり、実際にテクスチャー等がドビュッシーの作品と曲頭から曲尾にかけて具体的に明確に対応している。ミュライユの《水の中の小石》における具体的なドビュッシーの《水の反映》との対応箇所（一部《金色の魚》も含む）は以下の表3-1の通りであると解釈される。これらの対応は、テクスチャーや、旋律的動きの類似性により筆者が分類した。表3-1より、ミュライユの《水の中の小石》は、ドビュッシーの《水の反映》にほとんど対応していることがわかり、加えて、小節数に関しても、最後を除いてはかなり類似していることもわかる。しかしながら、演奏時間は、ドビュッシーの《水の反映》が約4分半、ミュライユの《水の中の小石》は約7分<sup>112</sup>であり異なる。

第2節より、ドビュッシーの《水の反映》との対応を踏まえつつ、ミュライユの《水の中の小石》の音響構成について考察する。

---

<sup>111</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

“Ces reflets, quelques cailloux, négligemment jetés, vont les perturber en agitant la surface de l'eau par quelques ondes "spectrales"...On pourra néanmoins reconnaître la grande forme de la pièce de Debussy au travers de ces perturbations, tandis que l'écriture pianistique s'inspire largement des techniques à l'oeuvre dans ces Images (dans les Reflets dans l'eau, ou aussi dans Poissons d'or) , et tâche de les mettre au service de mon langage personnel.”

<sup>112</sup> これらの演奏時間は筆者の場合であり、多少の個人差はある。

表 3-1: ドビュッシー《水の反映》(一部《金色の魚》)と、ミュライユ《水の中の小石》の対応小節

	ドビュッシー《水の反映》	ミュライユ《水の中の小石》
A	1～8 小節	1～10 小節
B	9～15 小節	11～16 小節
C	16～19 小節	17～20 小節
D	20～21 小節	21 小節
E	22～23 小節	22～24 小節
F	24～34 小節	25～27 小節
	35～41 小節(1～8 小節の変奏)	
		28 小節 (11～16 小節の変奏)
	《映像第 2 集》の《金色の魚》30～45 小節	29～40 小節
G	43～47 小節	41～48 小節
H	48～49 小節	48 小節
I	50～55 小節	49～53 小節
J	56 小節	54 小節
K	57～64 小節	55～63 小節
L	65～70 小節	64～69 小節
M	71～80 小節	70～73 小節(72 小節目は 18,20 小節の挿入)
N	81～94 小節	74～78 小節

## 第 2 節 2 度と 3 度を中心とした音程構造

### 第 1 項 垂直的構造

第 1 項では、ドビュッシーの《水の反映》に特徴的に見られる長 2 度と短 3 度<sup>113</sup>の組み合

<sup>113</sup> 機能 and 声における論理的な和声的展開を緩和したとはいえ広範な意味において「調性」に依存しているドビュッシーの音楽と対応させるべく、ミュライユの作品においても、同様な基準を設けるため、インターバルクラスを用いて分析するわけではなく、長 2 度等の度数を用いて分析した。また、ミュライユにおいても「2 度と 3 度」という一定の基準とその変化形として捉えることにより、その変容(5 章においては手の形の変容)が示されるであろうと考え

わせの音程（以下、「 $\alpha$ 和音」と呼ぶ。）が、ミュライユの《水の中の小石》における音構成にどのように組み込まれているかを検証していく。

まずは、ドビュッシーの《水の反映》の1、2小節における $\alpha$ 和音及び、長2度と短3度の組み合わせの音程による旋律（以下、「 $\alpha$ 音程による旋律」）を抽出する。1小節（譜例3-2-1）の上段の和音（B $\flat$ -D $\flat$ -E $\flat$ ）は、B $\flat$ -D $\flat$ が短3度を、D $\flat$ -E $\flat$ が長2度を形成する。同様に、下段の1、2小節のA $\flat$ -F-E $\flat$ の音列は、A $\flat$ とFが短3度を、FとE $\flat$ が長2度を形成する。このようにドビュッシーの《水の反映》には、和音構成や旋律的動きの中に長2度と短3度音程の組み合わせの構造が見られる。

譜例 3-2-1 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905, 1~2 小節

**Andantino molto**  
(Tempo rubato)

次に、ドビュッシーの《水の反映》で多用される $\alpha$ 和音は、ミュライユの《水の中の小石》においてどのように表れるのかを考察しつつ、ミュライユの《水の中の小石》の冒頭部における和音の音程構造を探る。ミュライユの《水の中の小石》の1~5小節（譜例3-2-2）より、ドビュッシーの《水の反映》の $\alpha$ 和音を見出すことができ、2小節目の下段の（B-D-E）と、（C $\sharp$ -D-E-G-A<sup>114</sup>）、3小節目の下段の（D-F-G）と上段の（G-B $\flat$ -C）、4小節目の上段の（B-D-E）と（D-E-G）、5小節目の上段の（G-B $\flat$ -C）と下段の（A-B-D）にそれぞれ見られる。このようにドビュッシーには $\alpha$ 和音が表れる一方、5小節目の（C $\sharp$ -F-G）のC $\sharp$ とFによる長3度と、FとGによる長2度の組み合わせ和音（ $\alpha$ -1和音とする）や、4小節目の（C $\sharp$ -D-F $\sharp$ ）のC $\sharp$ とDによる短2度音程と、DとF $\sharp$ による長3度音程の組み合わせ和音（ $\alpha$ -2和音とする）や、3小節目の上段に見られるような（E-F $\sharp$ -G-B $\flat$ -C<sup>115</sup>）の、F $\sharp$ とGによる短2度と、GとB $\flat$ による短3度の組み合わせ和音（ $\alpha$ -3和音と

た。

<sup>114</sup> この和音の中における D-E が長2度を、E-G が短3度を、G-A が長2度をそれぞれ形成する。

<sup>115</sup> この和音の中における F $\sharp$ -G が短2度を、G-B $\flat$  が短3度をそれぞれ形成する。

する) という長短の異なる音程構造の3度と2度の組み合わせ和音も多数存在することがわかる。

譜例 3-2-2 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 1~5小節

このような3度と2度の組み合わせの $\alpha$ -1和音、 $\alpha$ -2和音、 $\alpha$ -3和音は、26、27小節目(譜例 3-2-3)でも見られ、ドビュッシーで見られた $\alpha$ 和音構造に加え、短2度や長3度も含めた組み合わせの和音構造( $\alpha$ -1、 $\alpha$ -2、 $\alpha$ -3和音)がそれぞれ混在していることが確認できる。表 3-2 は、2度と3度音程の組み合わせとそれに対応する倍音列の序数<sup>116</sup>との関係をまとめたものであり、これよりドビュッシーで見られた $\alpha$ 和音構造は、序数が6、7、8であり、比較的低位の倍音列構造であると言え、ミュライユの作品に存在する、 $\alpha$ -1和音、 $\alpha$ -2和音及び $\alpha$ -3和音は、ドビュッシーの使用した $\alpha$ 和音の音程構造よりも高位の倍

<sup>116</sup> それぞれ該当する音程が連続して適応するできるだけ低い序数で考えた。

音列の組み合わせで構成されていることがわかる。他方で、ドビュッシーの $\alpha$ 和音は、6、7、8と序数が順番に並んでいることもわかり、ミュライユで見られる $\alpha-1$ 和音、 $\alpha-2$ 和音及び $\alpha-3$ 和音は、序数が(8、9、11)或いは、(9、11、12)或いは、(11、13、14)であり、順に並んでいるものと1つ置きの序数であることもわかる。ミュライユは、 $\alpha$ 和音を基にした上で、このような方法で倍音列から音を抽出することによって、ドビュッシーの $\alpha$ 和音を歪ませさせ、和音の響きを変性させていると言えよう。

譜例 3-2-3 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 26~27 小節

The image shows two staves of musical notation. The top staff covers measures 26 and 27, and the bottom staff covers measures 27 and 28. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The top staff has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *mp*. The bottom staff has a tempo marking of *mf*. The music features a complex texture with multiple layers of notes. Annotations in red and blue boxes identify specific chords:  $\alpha-1$  and  $\alpha$  chords in measure 26, and  $\alpha-3$  and  $\alpha$  chords in measure 27. In measure 28,  $\alpha$  and  $\alpha-1$  chords are identified. The annotations show the intervallic structure of these chords, with numbers like +2, +3, -2, -3 indicating the intervals between notes.

表 3-2 2度と3度の音程と序数の関係

2度と3度の組み合わせ	倍音列の序数	Cを基音とした倍音列の場合
$\alpha$ 和音 短3度と長2度	6、7、8	G-B $\flat$ -C
$\alpha-1$ 和音 長3度と長2度	8、10、11	C-E-F $\sharp$
$\alpha-2$ 和音 長3度と短2度	9、11、12	D-F $\sharp$ -G
$\alpha-3$ 和音 短3度と短2度	11、13、14	F $\sharp$ -A-B $\flat$

次に、これらの音程構造についてもドビュッシーの作品と比較することによって考察する。ドビュッシーの16、17小節（譜例3-2-4）の16分音符による和音は、完全5度と完全4度によって全て構成され、一方でミュライユ（譜例3-2-5）の方は、短3度と完全5度、長3度と完全5度、短3度と短7度、増4度と完全5度と、その和音構成の音程構造は一貫していないことがわかる。表3-3に示したように、ドビュッシーでみられた完全5度と完全4度の音程構造は比較的低位の倍音列構造で構成され、ミュライユの場合は、ドビュッシーの使用した音程構造よりも高次の倍音列の組み合わせで構成されていることがわかる。一方で、ドビュッシーにおける完全5度と完全4度の音程構造は（2、3、4）と序数順に並び、ミュライユにおける音程構造は、序数順ではないことも確認できる。表3-2と同様に、ミュライユは倍音列から音を不均等に抽出することによって、 $\alpha$ 和音に見られたような響きの変性があり、その変性については、 $\alpha$ 和音の際より多様であることが表3-3に示された序数より確認される。

譜例 3-2-4 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 16小節(上段)

譜例 3-2-5 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 17小節(上段)

表 3-3 17小節におけるミュライユのそれぞれの音程の組み合わせと序数の関係

音程の組み合わせ	倍音列の序数	Cを基音とした倍音列の場合
完全5度と完全4度	2、3、4	C—G—C
完全5度と短3度	4、6、7	C—G—B $\flat$
完全5度と長3度	6、9、10	G—D—E
完全5度と増4度	8、12、17	C—G—C $\sharp$
短7度と短3度	8、14、17	C—B $\flat$ —D $\flat$

第1項ではドビュッシーの《水の反映》の1~2小節の上段のB♭-D♭-E♭の和音が形成する $\alpha$ 和音の構造をミュライユの作品において確認すると共に、別種の音程による2度と3度の組み合わせ構造( $\alpha$ -1、 $\alpha$ -2、 $\alpha$ -3和音)の存在も見出すことができた。これらはドビュッシーの作り出す音程構造の歪みとして捉えることができ、ミュライユはこの $\alpha$ 和音を、高次の音響を形成させるための元細胞として捉えていると言えよう。加えて、このような音程構造の歪みは、2度と3度に止まらず、4度と5度にも見られ、より複雑な音程の変性により構成された音響が見出された。

## 第2項 水平的構造

第2項では、第1項に示したドビュッシーの《水の反映》の1~2小節(譜例3-2-1参照)の下段のA♭-F-E♭の旋律線から見出すことができる短3度と、長2度の組み合わせの線的音程である「 $\alpha$ 音程による旋律」について、ミュライユの作品中より抽出しながら検証していく。

ミュライユの1~5小節中(譜例3-2-6)における、「 $\alpha$ 音程による旋律」は、一見すると、4小節の下段のC♯-A♯-Aの旋律的動きと類似しているように見えるが、ここの音程関係は短3度と長2度の組み合わせ構造とは異なり、短3度と短2度による組み合わせ構造( $\alpha$ -3音程による旋律)である。これらの小節の上段がそのまま長2度上に移高された7、8小節(譜例3-2-7)では、D♯-C-Dとなり、こちらは $\alpha$ 音程による旋律と同様の短3度と長2度の旋律的動きを形成する。ここにも $\alpha$ 和音と同様に、ドビュッシーの形成した $\alpha$ 音程による旋律構造と、その変性構造が見られると言える。

加えて、1~5小節には先述した旋律的動きのみならず、2度と3度の組み合わせによって構成された和音の上声部による線の構造が存在する(譜例3-2-6)。2小節の上段のG♯と下段のAとCが短2度と短3度を形成し、3小節目の下段のGと上段のCとD♯が長2度と短3度を形成する。一方で、完全4度や完全5度、増4度がこれらの和音の上声部による線の構造の中に見られる<sup>117</sup>。これらの4度と5度は、ドビュッシーの《水の反映》(譜例3-2-8)の上段の1小節に現れる、上声部のD♭-A♭-E♭による完全4度と完全5度

<sup>117</sup> これらは適宜オクターブを読み替えている。その上での音程(度数)である。

の音程構造による旋律線に由来するものと推測される。

譜例 3-2-6 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 1~5 小節

譜例 3-2-7 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 9~10 小節

譜例 3-2-8 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 1 小節(上段)

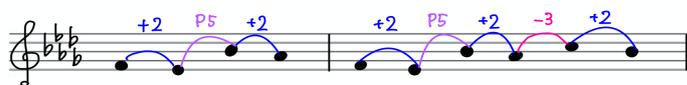
**Andantino molto**  
(Tempo rubato)

ミュライユの 11~12 小節と 13~14 小節（譜例 3-2-9）の和音の上声部によって形成された線にも 2 度と 3 度の組み合わせが多々みられる。この部分に対応するドビュッシーの箇所が 9、10 小節（譜例 3-2-10）である。ドビュッシーの方は、長 2 度が他の音程（完全 5 度と短 3 度）の間に必ず交互に現れ、ミュライユの方は、短 2 度が他の音程（短 3 度と長 3 度）の間に必ず交互に現れる。それぞれの音程構造の種類は異なるが、音程構成の配置の方法論において、これらは類似していると言えよう。

譜例 3-2-9 ミュライユ 《水の中の小石》 11~14 小節における上段の上声部

11~12 小節      13~14 小節

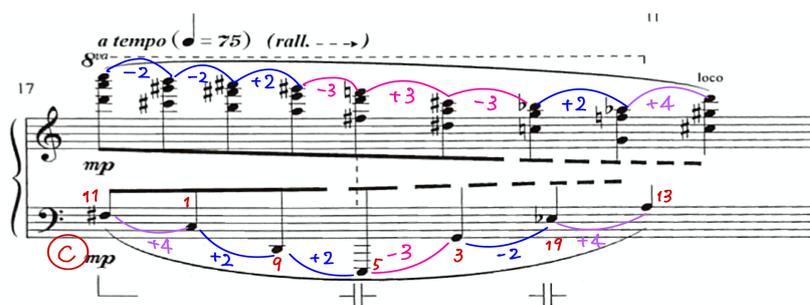
譜例 3-2-10 ドビュッシー 《水の反映》 9～10 小節における上段の上声部



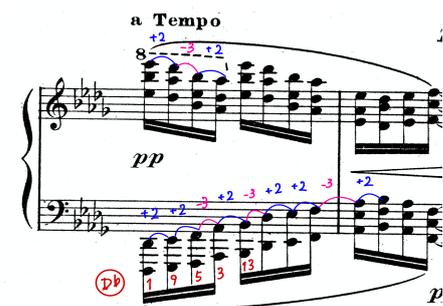
ミュライユの 17 小節（譜例 3-2-11）の部分に対応する部分のドビュッシーの箇所は 16、17 小節（譜例 3-2-12）であり、和音構成は第 1 項で述べたとおり、ドビュッシーで見出せる完全 5 度と完全 4 度の音程の変性が見られた。和音の上声部によって形成された線については、ドビュッシーは長 2 度と短 3 度のみの  $\alpha$  音程による旋律の連なりによって構成されており、ミュライユの方は、それらの音程に短 2 度や長 3 度も加わり、 $\alpha$  音程による旋律の音程構造が変性されていることが確認できる。

ドビュッシーの下段の音響は、D $\flat$ 、E $\flat$ 、F、A $\flat$ 、B $\flat$ で構成された 5 音音階による音響であり、スペクトル音響で置き換えると、D $\flat$ のスペクトル音響（序数：1、3、5、9、13）と捉えられ、ミュライユの下段は C のスペクトル音響（序数：1、3、5、9、11、13、19）である。スペクトル音響についての詳細は第 3 節で改めて述べるが、序数を見ると、ミュライユの作品は、ドビュッシーで使用されていた序数に 11 と 13 と 19 が加わったことがわかる。ミュライユは、ドビュッシーの音響を、より高次の音響を形成させるためのものとして捉えていたことが読み取れ得る。

譜例 3-2-11 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 17 小節



譜例 3-2-12 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 16 小節



以上のように第1項で述べた $\alpha$ 和音と同様に、旋律的動きの中にも、ドビュッシーで見られた「 $\alpha$ 音程による旋律」と、その変性による音程によって生成された旋律的動きが見られた。換言すると、ミュライユのこの作品において、ドビュッシーの作品を彷彿とさせるのは、ミュライユで出現する音程構造がドビュッシーの作品を形成する音程構造に由来しているからと言えよう。一方で、長短に関わらず2度と3度という音程数的な要素はドビュッシーの作品から借用しているが、表3-2及び表3-3に示された序数からわかるように、これらの類似した音程的要素から組織された音響構造は、ドビュッシーとは異なることがわかる。

### 第3節 スペクトル音響構造

#### 第1項 ドビュッシーの《水の反映》との対比

第1項では、ミュライユの作品におけるスペクトル音響について、ドビュッシーの《水の反映》における音響（和音）との比較を交えつつ考察する。

ドビュッシーの10～11小節(譜例3-3-1)のそれぞれの和音は、下段のA $\flat$ からD $\flat$ までの半音階を構成する音をそれぞれの基音としたスペクトル音響によって構成されている。そこに相当するミュライユの(譜例3-3-2)の下段は、D $\sharp$ 音からB音までの半音階になっており、それぞれを基音としたスペクトル音響によって構成されている。両者の和音も、下段を基音とした場合に、上段の和音の一番下の音が全て序数が第7倍音であり、この点においてはかなり類似しているが、その他の重ねられた音は、ドビュッシーよりも比較的高次倍音で形成されていることがわかる。

譜例 3-3-1 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 9～10 小節

譜例 3-3-2 ミュライユ 《水の中の小石》 11～14 小節におけるスペクトル音響

The image shows a musical score for two systems. The first system is labeled '11~12 小節' and the second '13~14 小節'. The notation includes treble and bass clefs, notes with accidentals, and various annotations such as circled numbers (1, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 24) and circled chord symbols (D#, E, F, G, Ab, A, Bb, B). The notes are written on a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The annotations are placed above and below the notes, indicating specific spectral components or intervals.

次に、ミュライユの作品の 19 小節（譜例 3-3-3）は、17 小節の移高型であり、上段は長 2 度下に、下段は長 2 度上にそれぞれ移高されている。下段はそれぞれ C と D のスペクトル音響であり、一方ここに対応するドビュッシーの下段は第 2 項で述べたように D $\flat$  スペクトル音響（譜例 3-2-12 参照）で構成されている。それぞれの小節の初めの上段による上声と下段のスペクトル音響の基音との音程関係については、17 小節の方は、C と F $\sharp$  による増 4 度であり、19 小節の方は、B $\flat$  (A $\sharp$ ) と G $\sharp$  による減 3 度（長 2 度）である。一方、この部分に対応するドビュッシーの 16 小節目の音程関係は、E $\flat$  と D $\flat$  による長 2 度である。従ってこれらの上段の上声と下段のスペクトル音響の基音との音程による関係性においては、移高された 19 小節の方がドビュッシーの作品に類似していると言えよう。ミュライユはドビュッシーと同素材を繰り返し使いながらも、作品内でドビュッシーとの遠近関係を変容させていると言える。

18 小節（譜例 3-3-3）の初めの 4 分音符が、長 2 度上に移高されたものが 20 小節の 4 分音符となる。その後続く音列部分は、上段と下段はそれぞれ異なるスペクトル音響による音構成であり、18 小節は、上段が E $\flat$  のスペクトル音響、下段が A のスペクトル音響で構成され、20 小節の上段は、18 小節の E $\flat$  のスペクトル音響による音列の最後の G、A $\flat$ 、B $\flat$  の 3 音の後、E のスペクトル音響へ移行し、下段は、C $\sharp$  のスペクトル音響によって構成されている。ここに対応するドビュッシーの 16、17 小節（譜例 3-2-12 参照）は、D $\flat$ 、E $\flat$ 、F、A $\flat$ 、B $\flat$  で構成され、D $\flat$  のスペクトル音響（序数：1、3、5、7、9）である。この点においてもミュライユの移高されたのちの 20 小節の C $\sharp$  のスペクトル音響の方が、（C $\sharp$  = D $\flat$  のスペクトル音響と読み替えると）18 小節目の音響と比較して、ドビュッシーの 16、17 小節の音響（D $\flat$  のスペクトル音響）に近いと言える。以上より、ミュライユの 17～20 小節は、ドビュッシーで使用される音型を変性させてはいるものの、いずれもその音型を繰り返した後の方が、よりドビュッシーの素材に近似していることがわかる。このよ

うな傾向は、第2節で前述した4~5小節と8小節（譜例3-2-6、3-2-7参照）の $\alpha$ 音程による旋律的な動きにも見られる。

譜例 3-3-3 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 17~20 小節

ミュライユの作品の21小節（譜例3-3-4）は、スラーによってまとめられた音高群（以下、セグメントとする）が、前半と後半で4音ずつに分けられる2つのスペクトル音響によって構成されている<sup>118</sup>。まずはこれらのスペクトル音響について言及する。

2個目のセグメントは、1個目の音構成の完全な移高型であり、それぞれC#とC、G#とGの半音差のスペクトル音響によって構成されている。3個目のセグメントはD#とFの全音差のスペクトル音響、4個目のセグメントは前半のみ3個目のセグメントの移高型であり、後半は前半と同スペクトル（Bb）で構成され、5個目のセグメントはさらに変容し、スペクトル音響もDとCの全音差のスペクトル音響によって構成されている。

加えて、これらのセグメントのそれぞれ最初のスペクトル音響の基音は、最後のセグメントを除いて、C#—G#—D#—Bb（A#）と、完全5度ずつ上昇している。ここに対応するドビュッシーの《水の反映》の部分が20、21小節（譜例3-3-5）であり、下段の音毎に1小節内に4つのセグメントがある。これら4つのセグメントはそれぞれDb（C#）、E、G、Bbを基音としたスペクトル音響による完全な移高型によって構成され、1個目のセグ

<sup>118</sup> 後述するが、4つ目のフレーズのみ、1つのスペクトル音響（Bb）のみで構成されている。

メントから D $\flat$  (C $\sharp$ ) -E-G-B $\flat$  と基音を短 3 度ずつ上昇させている。それらのセグメントの前半部分と後半部分のそれぞれの 3 音は異なる種の和音 (音響) を形成しており、1 個目のセグメントを例に挙げると、前半部分は (C $\flat$ -E $\flat$ -F) の C $\flat$ -5、後半部分は (D $\flat$ -F-A $\flat$ ) の D $\flat$  (長 3 和音) である。ドビュッシーにおける 2 つの異なる和音によって 1 つのセグメントが構成されることと、これらが (ミュライユの場合には完全な移高型ではないにせよ) 規則性を持って上昇していくという特徴を用いる方法を採用することによって、ミュライユは音響を構成したと考えられる。

加えて、ドビュッシーの 20、21 小節における 4 つのセグメントは、それぞれ序数が (1、3、5、7、9) による D $\flat$ 、E、G、B $\flat$  のスペクトル音響によって構成され、これらはミュライユのスペクトル音響とは類似しないようにも見えるが、ドビュッシーの最後の (4 個目の) スペクトル音響と、ミュライユの 4 個目のセグメントのスペクトル音響が共に B $\flat$  を基音とした音響 (序数: 1、3、5、7、9、11) で類似していることがわかる。先述したように、前半部分よりも比較して後半部分の音構成の方がドビュッシーと類似するという特徴がここにも見られると言えよう。

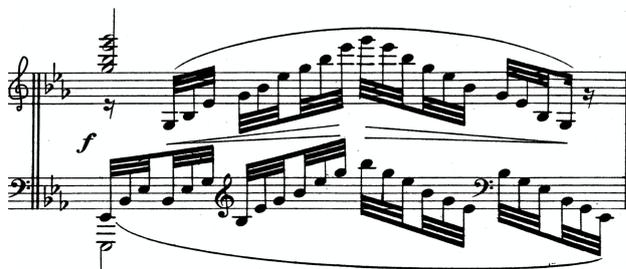
譜例 3-3-4 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 21 小節

譜例 3-3-5 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 20 小節

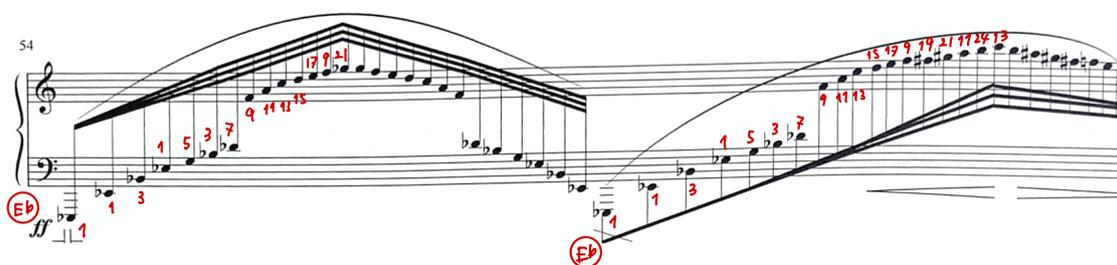
ドビュッシーの 56 小節 (譜例 3-3-6) に見られる E $\flat$  の長 3 和音のアルペジオに対応するミュライユのパッセージは 54 小節 (譜例 3-3-7) であり、ドビュッシーと同様に、E $\flat$  を低

音とした上に、E♭のスペクトル音響が構成される。

譜例 3-3-6 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 56 小節

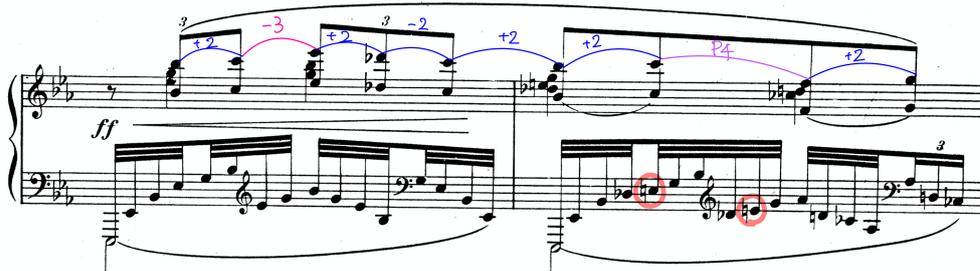


譜例 3-3-7 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 54 小節



ドビュッシーの 57、58 小節（譜例 3-3-8）に対応するミュライユの 55 小節（譜例 3-3-9）では、54 小節（譜例 3-3-7）と同様に下段は E♭ を基音としたスペクトル音響が形成され、55 小節（譜例 3-3-9）の上段と中段のパスセージは、ドビュッシーの 57 小節（譜例 3-3-8）の上段に相当する部分であり、ここは、2つの和音を合わせた構成音が、それぞれ G、D、F のスペクトル音響によって形成されていると言える。これらのスペクトル音響の基音の G、D、F は、長 2 度、短 3 度、完全 4 度を形成しており、これらの音程は、57 小節（譜例 3-3-8）のドビュッシーの上段の旋律（B♭—C—E♭—D♭—C—B♭—C—F—G）の音程に見られる長 2 度と短 3 度と完全 4 度に由来していると考えられよう。ドビュッシーの 58 小節の下段の E については後述する。

譜例 3-3-8 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 57~58 小節



譜例 3-3-9 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 55 小節

ミュライユの 57 小節（譜例 3-3-10）も 55 小節（譜例 3-3-9）と同様に E $\flat$  を基音としたスペクトル音響が形成されていると言えるが、音列の後半の一部は E $\flat$  の半音下の D のスペクトル音響として考えることも可能であることがわかる。58 小節（譜例 3-3-10）は、保続音として E $\flat$  があるものの、それらの音構成は半音上の E のスペクトル音響と混合していると言え、E $\flat$  のスペクトル音響から離れていく。59 小節は E のスペクトル音響と半音上の F のスペクトル音響とが混合している。60 小節の前半は F $\sharp$  と G によるスペクトル音響の混合であり、後半は B と C によるスペクトル音響の混合と言える。これは、ドビュッシーの 58 小節（譜例 3-3-8）の、E $\flat$  のスペクトル音響に挿入された（半音上の）E に音の挿入に由来すると考えられよう。

61 小節から 62 小節（譜例 3-3-10）にかけては、A、G $\sharp$ 、E $\flat$ 、F $\sharp$ 、F $\sharp$ 、B $\flat$ 、B の基音によるスペクトル音響が構成されつつ、音域が上昇傾向にある。それに対応するドビュッシーの 57～64 小節（譜例 3-3-11）は、E $\flat$ 、G、（1 オクターブ上の E $\flat$ ）、A $\flat$ 、D $\flat$  と音が上昇していることがわかる。加えてミュライユの 61 小節の G $\sharp$  のスペクトル音響の中に、第 1 項で述べた  $\alpha$  和音（短 2 度音程と長 3 度音程の組み合わせの和音）と同じ音程構成の（C $\sharp$ -D $\sharp$ ）と（F $\sharp$ -A）が挿入されている。62 小節のスペクトル音響は、1 つ目が F $\sharp$  と F、2 つ目が B $\flat$  と B、3 つ目が B であり、最後の音響以外は 57～60 小節で見られた、半音差のスペクトル音響の合成によって構成されている。この 62 小節の最後の音響に相当するドビュッシーの部分が 64 小節（譜例 3-3-12）の C $\flat$  (=B) のスペクトル音響（序数:1、5、7、9、11、24）であり、そこに対応するミュライユの部分が 63 小節の直前の B のスペクトル音響（序数:1、3、5、9、11、13、14、15）となっており、類似した音構成となって

いる。ここにも、ドビュッシーの音型を基に変性させた音型の後半部分が、それに相当するドビュッシーの音響と近似するというこれまでに見られた傾向が見られると言えよう。

譜例 3-3-10 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 57~62 小節

57

58

59

60

(poco rit.)

譜例 3-3-11 ドビュッシーの 57～64 小節における低音の推移

譜例 3-3-12 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 64 小節

ミュライユの 74 小節と 75 小節（譜例 3-3-13）における上段と中段の和音と装飾和音は、それぞれ、中段の小節の開始音を基音としたスペクトル音響として捉えることができる（74 小節は中段の B を基音としたスペクトル音響、75 小節は中段の F を基音としたスペクトル音響）。これらのそれぞれのスペクトル音響は、一部の音はそれぞれの下段の音を基音としたスペクトル音響としても捉えることができるが、いずれの小節においても、中段の音を基音とした上でのスペクトル音響として捉える方が妥当であると言える。なぜなら、ここに相当するドビュッシーの 81～84 小節（譜例 3-3-14）においても、それぞれの小節初めの和音の上声部である D $\flat$ と E $\flat$ を基音としたスペクトル音響として、同小節内の音響を捉えることが可能であると言えるからである。序数の種類は異なるが、小節の初めの和音と基音

の関係性において、両者の類似性が見られると言える。

譜例 3-3-13 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 74~75 小節

74 = 50 dans une sonorité harmonieuse et lointaine

75

譜例 3-3-14 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 81~84 小節

**Lent (dans une sonorité harmonieuse et lointaine)**

81 3 5 9

84 3 9

## 第2項 スペクトル音響のまとめ

ミュライユの《水の中の小石》の音響は、ドビュッシーの《水の反映》の音響よりも、より高次倍音によって形成されており、その構成のされ方は先述した通り、ドビュッシーの音組織に付加される形で音響が構成されていることがわかる。他方で、ドビュッシーと音響構造も音程構造も異なる場合であっても、音組織のグルーピングや音を選択する方法論については、ドビュッシーの模倣が見られた例もあった。ドビュッシーの模倣によって組織された各セグメントは、移高して繰り返されることが多く、それらの繰り返された後の方の音響がドビュッシーと近似していることが頻出することもわかる。これは、音響が模倣され移高されることによって、ドビュッシーの音響との遠近関係をミュライユが操作した結果であ

ると考えられよう。

第1節のミュライユの《水の中の小石》の「これらの反射、いくつかの小石は、不注意に投げられ、いくつかの“スペクトル”波によって水面をかき混ぜる<sup>119</sup>」という言説の「不注意」とは、ドビュッシーにおける $\alpha$ 音程等からの変性と捉えられ、「不注意に投げ込まれた小石の“スペクトル”波」は、ドビュッシーの《水の反映》よりも高次倍音音響によって複雑になると考えられるが、結局は同じ水の中に沈んでいくという点では、曲の終着点はドビュッシーと変わらないと言えるのではないだろうか。それは先述したようにドビュッシーとの音響の遠近関係を操作させた結果、ドビュッシーと近似した響きに辿り着くという傾向に表れていると言えよう。

《水の中の小石》の前作である《仕事と日々》においてミュライユが、「これがピアノのために書かれた最初の曲であるようにするために、完全に自然な態度を採用することが最善であるように私には思える。作品には内省的かつ回顧的な側面がなければいけないが、それは必ずしも古いものからの引用を見つけることを必要とするわけではない<sup>120</sup>」と言及していたが、ドビュッシーで使用されている音程構造を徹底的に模倣し変性させることによって組織される音響を生み出すことは、ミュライユ自身にとって、伝統的な作曲家の書法から自分の書法を改めて眼差す契機であったと考えられよう。

---

<sup>119</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

“Ces reflets, quelques cailloux, négligemment jetés, vont les perturber en agitant la surface de l'eau par quelques ondes "spectrales"...”

<sup>120</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

“Il me semble que le mieux est d'adopter une attitude totalement naïve, de faire comme si c'était la première pièce que l'on écrivait pour le piano. Il doit y avoir un côté introspectif et rétrospectif de l'oeuvre, ce qui ne veut pas nécessairement dire que l'on trouve des citations de choses anciennes.”

## 第4章 作品分析事例② 第2世代 ルルーの《AMA》

### 第1節 ルルーとスペクトル音楽

#### 第1項 ルルーとピアノ作品

フィリップ・ルルーPhilippe Leroux (b.1959) は、カイヤ・サーリアホ (b.1952)、第1章で触れたマグヌス・リンドベリ (b.1958)、ジョナサン・ハーヴィ (1939~2012) 等と共にスペクトル楽派第二世代と称される作曲家である。宮川によると、ルルーがスペクトル楽派の作曲法を取り入れ始めたのは、主に1990年代以降であるとされている<sup>121</sup>。

ルルーは、2001年から2005年までフランス国立音響音楽研究所 (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) にて教鞭をとり、グリゼーの《ヴォルテクス・テンポルム》に見られるような音の波形をモデルとして構成した作品《VOI (REX)》(2002)<sup>122</sup> など数多くの電子音楽を創作した。それらに関する論考は多数存在するが、一方アコースティックな作品に関しては、声とソプラノサックスのための作品《UN LIEU VERDOYANT》(1999) について書かれた論考<sup>123</sup>は存在するものの、ピアノ分野の研究は演奏される機会がフランスを中心に多いにも関わらず進んでいないのが現状と言える。またピアノ作品は、本章で扱う《AMA》(2009)、《DENSE ... ENGLOUTI》(2011)、《Répéter...Opposer》(2017)、《Impressions d'enfance》(2016)および《Bagatelle... Désert》(2019)の現在4作である。本章は、ピアノ作品である《AMA》I. における、スペクトル音響によって構成される音群や、それらの音群の合成について考察し、本人の証言を交えながらその作曲語法について検証する。

#### 第2項 《DENSE ...ENGLOUTI》、《Répéter...Opposer》における連続性

ドゥルーアンによるルルーの創作の特徴は、「連続的な変化を骨組みとした上で、連続性

---

<sup>121</sup> 宮川渉「スペクトル楽派第二世代の作曲家フィリップ・ルルーの音楽語法」、『先端芸術音楽創作学会会報第35回』、第10巻1号、2018年、15頁。

<sup>122</sup> ルルーの作品の題名においては、日本語表記にし難いものもあるため、全て言語表記とする。

<sup>123</sup> Andrew Martin Smith, "CONTINUITY, MOTION, AND ENERGY THROUGH THE SPECTRUM: AN ANALYSIS OF PHILIPPE LEROUX'S UN LIEU VERDOYANT - HOMMAGE À GÉRARD GRISEY" (DMA diss., College of Bowling Green State University), 2014.

と非連続性、近接と隔たり、発展的思考と無原則という対立の上で振舞わせながら頻繁に繰り返しを用いる<sup>124</sup>」であり、スミスによると、《UN LIEU VERDOYANT》において、「ルルーの創作美学は様式上の技法と哲学的な概念の統合である。その結果としての音楽は構造と直感の均衡であり、その対立する持続により生み出されており、変容の連続的プロセスとして存在する素材の有機的展開である<sup>125</sup>」とのことである。ここにおける連続性や、連続のプロセスとはどのように捉え得るのだろうか。まずは、ルルー自身の言説を参照する。ルルーは《AMA》について、「主として響きの概念と連続的な変化過程を探求する<sup>126</sup>」と述べた上で、連続性について、他のルルーの作品を例に以下のように言及した。

連続性 (continuité) は、ほとんどの場合、響きの作用の段階で発生するが、しかし形式上の段階でも発生する場合がある。例えば、《Dense…Englouti》の中では非常に鋭い音が (介入のたびに)、一種の形式上の指針を形成し、作品の連続性を保証する。

《Répéter…Opposer》の連続性は主として、加速と減速を伴ったリズムまたはポリリズムである。反復される音でさえ実際には変装したポリリズムである。しかしハーモニーの密度の特定の現象の中にも連続性がある。それゆえ、ピアノの音がアタックとそれに続く響きと分かれている場合、本質的には連続ではない、全ての音の間での関係性ははっきりと聞こえるので、私は耳のレベルで連続性を創造する。ドットのみで (不連続な) 顔を描くのと少し似ており、その顔の特徴は連続しているとみなされる<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Dominique Druhen “Philippe Leroux” *Grove Music Online*, accessed Aug 20, 2019.

“Leroux makes frequent use of repetition , but within a framework of continuous variation, playing on oppositions between continuity and discontinuity”

<sup>125</sup> Andrew Martin Smith, “CONTINUITY, MOTION, AND ENERGY THROUGH THE SPECTRUM:AN ANALYSIS OF PHILIPPE LEROUX’S UN LIEU VERDOYANT –HOMAGE À GÉRARD GRISEY” (DMA diss., College of Bowling Green state University, 2014), p.32.

“The resulting music is a balance of structure and instinct; it is a music crafted from the continuity of oppositions, an organic unfolding of material existing as a continuous process of change.”

<sup>126</sup> Booklet of “AMA”, Odile Dulangle, nous, BIS Records AB Sweden: BIS-2490(CD), track2, 2019, 2020.

“AMA explore principalement les notions de resonance et de processus de transformation continue.”

<sup>127</sup> フィリップ・ルルーからの E-mail (2020年11月11日)

“La continuité se fait la plupart du temps au niveau de l’activité sonore, mais parfois aussi au niveau formel. Par exemple dans Dense…Englouti les sons suraigus forment (à chaque intervention) une sorte de flèche formelle qui assure la continuité de l’œuvre. Dans Répéter…Opposer la continuité est principalement rythmique ou polyrythmique avec des accélérations et des ralentissements. Même les notes répétées sont en fait des polyrythmies déguisées. Mais il y a aussi une continuité dans certains phénomènes de densités harmoniques. Alors si le son du piano est une attaque

まずは、《Dense…Englouti》における、「高音が（介入のたびに）一種の形式的な指針を形成」について検証する。まずは、《Dense…Englouti》で見られる鋭い音について、1小節や5小節（譜例 4-1-1）などの鋭い F の音は、作品の前半を通して見られる。これらの F の音について、1小節目はソステヌートペダルによって下段の C、G、C のダンパーが上げられた空間の中に響き、5小節は F の音の残響後、下段の B の音の音響と絡む。11小節目（譜例 4-1-2）の F は、F を鋭く強く演奏することで生成された残響をペダルによって捉えた上で、他の音を演奏するという指示がある。このように、同じ F の鋭い音であってもそれを取り巻く周囲の音響構成によって、F の意味は異なると言える。こういった点が、「鋭い音が（介入のたびに）、一種の形式上の指針を形成し、作品の連続性を保証する」というルールの言葉と繋がると言えよう。

譜例 4-1-1 Philippe Leroux, *Dense…Englouti*, Paris: Gérard Billaudot, 2012. 1~5 小節

譜例 4-1-2 Philippe Leroux, *Dense…Englouti*, Paris: Gérard Billaudot, 2012. 11~14 小節

suivie d'une résonance, donc n'est par nature pas continue, je crée une continuité au niveau de l'oreille, car on entend clairement les relations entre tous les sons. C'est un peu comme si vous dessinez un visage avec uniquement des points (discontinus), celui qui regarde perçoit les traits du visage comme étant continus."

次に《Répéter…Opposer》で見られる「加速と減速を伴ったリズム」について考察する。27～30 小節の 3 拍目までの上段による主にスタッカートで構成された音型（以下、上段のセグメントとする）（譜例 4-1-3）は、D# から、E、D、F と徐々に音域を広げつつ、加減速を伴いながら音の密度やリズムを変化させている。ソステヌートペダルで D# のみが保続され、上段のセグメントはすぐに消えるような仕組みになっている。加減速を伴いながら 1 拍毎に D# が存在することによって、記譜されたダイナミクスを伴いながら D# の音響は保続される。

譜例 4-1-3 Philippe Leroux, *Répéter…Opposer*, Paris: Gérard Billaudot, 2019. 25～30 小節

以上が、《DENSE …ENGLOUTI》と《Répéter…Opposer》における、ルールの言及する「連続性」の現象である。ルールの「ピアノの音がアタックとそれに続く響き」とは、《DENSE …ENGLOUTI》においては、F の鋭い音とそれに続く音響のことであり、《Répéter…Opposer》においては、上段のセグメントとソステヌートペダルによって保続された D# であると解釈される。

第 2 節より、ルールの《AMA》1. における分析をしてその音響構造を探ると共に《AMA》1. における連続性についても考察する。

## 第2節 スペクトル音響の概観

### 第1項 冒頭部の音響

この曲における主要なスペクトル音響として、冒頭部の E $\flat$  のスペクトル音響と、F $\sharp$  の上方と下方のスペクトル音響合成の二つが挙げられる。本項ではまず冒頭部の E $\flat$  のスペクトル音響と、その再登場について概観する。1小節（譜例 4-2-1）は E $\flat$  のスペクトル音響の音群が2小節提示され、3、4小節は F $\sharp$  のスペクトル音響による音群が提示される。1小節と同様な E $\flat$  のスペクトル音響による音群が57小節（譜例 4-2-2）、121小節（譜例 4-2-3）にも見出される。57小節は1小節目の音価の拡大型であり、且つ上下の2声部がずれているという変形である。121小節は1小節と同じ形で E $\flat$  のスペクトル音響が現れる。このような E $\flat$  スペクトル音響の出現の前には F $\sharp$  の上方と下方による両スペクトル音響の合成が見られる。次項にて E $\flat$  のスペクトル音響の成立過程について概観する。

譜例 4-2-1 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 1~4小節

譜例 4-2-2 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 56~58小節

譜例 4-2-3 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 119～123 小節

## 第2項 E♭スペクトル音響の成立過程

まずは、57 小節目（譜例 4-2-2）の E♭ スペクトル音響が現れる過程を述べる。1～30 小節（譜例 4-2-4）では、同音の上方と下方による両スペクトル音響の合成が提示された後、31 小節（譜例 4-2-5）以降のスペクトル音響の音群の合成の後に、36 小節目の F♯ の上方と下方の両スペクトル音響の合成へと変容する。ここから 55 小節にかけて、その両スペクトル音響の合成の持続の上に、別種のスペクトル音響群が挿入される（譜例 4-2-5）。そして 55 小節で F♯ の上方と下方の両スペクトルの音響の合成が再度明確になり、57 小節（譜例 4-2-2 参照）の 2 拍目以降に冒頭の E♭ スペクトル音響の音群が現れる。

続いて、121 小節（譜例 4-2-3 参照）の E♭ のスペクトル音響が現れる過程について、57 小節以降のスペクトル音響合成（これについては次節で考察）を経て、93 小節（譜例 4-2-6）に明確に F♯ のスペクトル音響が現れる。97 小節目より F♯ のスペクトル音響から半音階進行を経て 99 小節目のクラスター（最低音が F♯）に行き着く。100 小節（譜例 4-2-7）の音の配置は 7, 8 小節目（譜例 4-2-4）と同じであり、F♯ の下方倍音列スペクトル音響である。104 小節（譜例 4-2-7）からは 9～12 小節（譜例 4-2-4 参照）と同じスペクトル音響の音の配置で構成され、その音群が 109 小節目（譜例 4-2-7）にかけて持続されるが、116 小節にかけては、それは内声の別種のスペクトル音響により侵食されていく。その後 117 小節で F♯ の上方と下方の両スペクトル音響合成が再び現れ始め、119～120 小節（譜例 4-2-3 参照）では、両スペクトルの合成音響が確立する。そして、121 小節では

冒頭の E♭ のスペクトル音響の音群が現れる。

また 121 小節（譜例 4-2-8）は、先述したように 1 小節と同じ E♭ のスペクトル音響の音群が見出せ、曲尾にかけて 1～8 小節の音そのまま再現される形で配置されている。さらに 121 小節から曲尾にかけては、1～8 小節の再現される音の配置と共に、15～19 小節に見られる E♭ の上方と下方の両スペクトル合成による音響が付加されている。そして《AMA》II.へと繋がっていく。

以上より、同音の上方と下方の両スペクトル音響合成が多用され、特に 1 小節目の E♭ のスペクトル音響の音群が出現する 57、121 小節に向けて、F♯ の上方と下方の両スペクトル音響合成が明確に構成されていくことがわかる。第 3 節では、主に 57～93 小節についてのスペクトル音響合成に焦点を当てて考察する。

譜例 4-2-4 5～30 小節におけるスペクトル音響の様子

譜例 4-2-5 31～57 小節におけるスペクトル音響の様子



### 第3節 スペクトル合成音響による連続性と非連続性

#### 第1項 同時的スペクトル合成

第1項では、57～93小節に多用されている上段と下段に分かれた2声の音列による上方と下方で構成される同時的スペクトル音響合成（譜例4-3-1）について、57小節以前のスペクトル音響合成との関係を基に検証する。表4-1に、上方と下方（16倍音まで）の音組織について、「互いに重複しない音数」についてまとめたものと、57小節以前と57～93小節について、該当する合成パターンの箇所をまとめた。

譜例4-3-1 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 87小節 同時的スペクトル合成の例



表4-1 上方と下方（16倍音内）の両スペクトルの「互いに重複しない音数」と、その合成パターンと、  
《AMA》1. における同時的スペクトル音響合成の出現小節

度数	互いに重複しない音数	57小節以前	57-93小節
同音 (例：Cと <u>UC</u> )	8音 (例：C#,D#,E,F,G,G#,A,B,)	5, 6, 9~30, 36~47	88
短2度 (例：Cと <u>UD</u> ♭)	4音 (例：C, D♭, D#, A#)	31-36, 54	68, 86
短3度 (例：Cと <u>UE</u> ♭)	8音 (例：C, C#, D, E♭, F, G, G#, A#)	51, 52, 53	73, 74
長3度 (例：Cと <u>UE</u> )	2音 (例：F, B)	51, 52	65, 72, 78
完全5度 (例：Cと <u>UG</u> )	8音 (例：C#, D, D#, E, F, F#, G#, B)	なし	71, 74, 81, 87

\*Uは、それぞれ下方スペクトル音響を示す。

表4-1より57小節以降は、57小節以前に使用された合成パターンが多用され、57小節以前の発展的な部分であると言える一方、それまでには見られなかった完全5度関係の合成が徐々に多用されることがわかる。完全5度関係の合成は、「互いに重複しない音数」が8音であり、これは、同音による合成と「互いに重複しない音数」が同じである。従って、57小節以降、曲の進行と共に完全5度関係の合成が増加するということは、57小節

以前に多用されている同音による合成音響に近づく事を意味し、この事象は、音響の循環構造を生み出すと言える。

## 第2項 経過的スペクトル合成

第2項では31小節以降の音階としてグルーピングされる音列のスペクトル音響合成(以下、経過的スペクトル合成)(譜例4-3-2)について考察する。1つの音列の中で異なるスペクトル音響が共通音を介し合成されていることがわかる。表4-2に31小節以降について、第1項と同様に上方と下方の両スペクトル音響合成の出現箇所についてまとめた。以下より、経過的スペクトル合成は、先に述べた同時的スペクトル合成と比較して、「互いに重複しない音数」が少ないスペクトル音響の合成パターンが多用されていることがわかる。つまり、経過的スペクトル合成による経過的音響の変容は、比較的緩やかであると言える。

譜例4-3-2 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 83小節 経過的スペクトル合成の例

表4-2 上方と下方(16倍音内)の両スペクトルの「互いに重複しない音数」と、

その合成パターンと、《AMA》1.における経過的スペクトル音響合成の出現小節

度数	互いに重複しない音数	31小節以降
同音 (例: C と <u>UC</u> )	8音 (例: C#, D#, E, F, G, G#, A, B)	63, 92
短2度 (例: C と <u>UD</u> b)	4音 (例: C, D <b>b</b> , D#, A)	31, 32-36, 60, 62, 63, 68, 71, 74, 77, 86, 89
長2度 (例: C と <u>UD</u> )	6音 (例: D#, F, F#, G#, A, B)	58, 59, 65, 73, 83
長3度 (例: C と <u>UE</u> )	2音 (例: F, B)	61, 72, 82, 83

一方、経過的スペクトルの音構成の大部分は、それぞれのスペクトル音響の序数順になっている。例を挙げると 83 小節（譜例 4-3-2）の下段は、F# の上の 15,14,13,12,11,10 倍音と、C の下方の 14,13,12,11,10,9・・・倍音となっており、それぞれ序数順に音が配置されている。これについては、ルルー自身の創作趣向である「音というものは決して固定的ではない、微細な変化を伴うことで常に様々な方向へと展開していく。この音の観念は私にとって多大な影響力を及ぼすものであり、私の創作の集約された概念であると言える<sup>128</sup>」と関連していると考えられる。つまり先に述べたように、スペクトルの序数順で構成された音列であるため、1つのスペクトル音響の中で、スペクトル音響の基音から離れる方向性、または近づく方向性（それらの組み合わせ）があり、これらの音響は、スペクトル音響の段階的な経過として知覚できると言える。これらは、云わば1つの音の中に内包されている倍音の構成を人工的に変性させているプロセスと言える。これは、ルルーの言葉の「微細な変化を伴うことで常に様々な方向へと展開していく」ということを創造していると言えるのではないだろうか。

46～47 小節（譜例 4-3-3）のように突如として、それまでの音響とは異なる別種のスペクトル音響が挿入される場合があり、このようなルルーの音響現象を宮川は 1994 年から 1995 年に創作された、ヴァイオリンとアンサンブルのための《d'Aller》の中に見出し、「ルルーは、ある音型が聴き手の記憶に十分に残るだけ反復させた後に、ほとんど予測できないような『響き』を取り入れる<sup>129</sup>」と言及している。《AMA》の 46～47 小節においても同様に「予測できない」響きを取り入れており、この挿入された音響は、12 音全ての音によって構成された音響であるため、特定のスペクトル音響を形成するとは言い難い。このように「予測できない」、且つ特定できない音響が突如として挿入されることによって音響的な不連続性を形成していると言える。ここは、アクセントであり fff と表記されているように、それまでの F# の上方と下方による合成スペクトル音響とは異なるように見えるが、この挿入された音響の最初の 2 音（F と E）は、それまでの上段の音響（B、A、G、F、E）と同じ音構成であるため、響きの実際の変化としては、(D♭-E♭) の和音（矢印の音）からであるため、そこに、音響の断裂とダイナミクスの断裂のズレが生じる。この音響の断裂は、「経過的ス

---

<sup>128</sup> Yiorgos Vassilandonakis, “An Interview with Philippe Leroux,” *Computer Music Journal* 32:3 (2008): p.13.

“I realized that sound is never static but always evolves in time in some aspect, even when this change is imperceptible. This notion of perceptual motion has influenced me a lot, and I have integrated it in all levels of construction in my music.”

<sup>129</sup> 宮川渉『スペクトル楽派第二世代の作曲家フィリップ・ルルーの音楽語法』、16 頁。

ペクトル」とは音型が異なるが、音響現象としては同様であると解釈され得る。従って、この和音 (D $\flat$ -E $\flat$ ) はそれまでのスペクトル音響 (B、A、G、F、E) の終止である一方、挿入された音響の開始でもあるような分節点と捉えられる。このような音響現象をベルクソンの言葉で例えるならば、「わたしはその二つの揺れ<sup>130</sup>を一つが他方のなかにあるような形で認知する。いくつもの音が一つの旋律を織り成すように、両者は相互浸透し、相互に一つの有機的統合体をつくる<sup>131</sup>」と捉えられるのではないだろうか。このような「予測できない」音響を1つの瞬間として捉え、両者の音響は相互に浸透し合い、相互に1つの有機的な統合音響を形成すると言えよう。

譜例 4-3-3 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 44~49 小節

### 第3項 上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による合成

第3項では、上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による、同時的な合成と経過的な合成についてもそれぞれ検討する。

まず、上方スペクトル音響同士と下方スペクトル音響同士によるそれぞれの同時的な合成については表 4-3、表 4-4 のようにまとめられる。同時的な合成について、上方スペク

<sup>130</sup> この場合の「揺れ」とは時計の振り子の揺れのことであり、ここでは1分間に60回揺れる時計の振り子の「揺れ」をどのように思考するかについて記されている。

<sup>131</sup> ベルクソン『試論』、103頁。

トル音響同士による合成（表 4-3）は、長 2 度や完全 5 度による互いに重複しない音数（4）の少ない合成が多いことがわかり、下方スペクトル音響同士による合成（表 4-4）は、表 4-3 と同様に互いに重複しない音数（4 音）が少ない合成が多いと言える。また、上方スペクトル音響同士の合成と、下方スペクトル音響同士の合成のどちらにおいても長 2 度と完全 5 度の合成が多いと言える。

表 4-3 上方スペクトル音響同士による同時的な合成

度数	互いに重複しない音数	31 小節以降
長 2 度（例：C と D）	4 音（例：C $\sharp$ ,G,G $\sharp$ ,B $\flat$ ）	65,67,70,73,81,90
短 3 度（例：C と E $\flat$ ）	6 音（例：C,D $\flat$ ,D $\sharp$ ,E,F,F $\sharp$ ）	75
長 3 度（例：C と E）	6 音（例：C,C $\sharp$ ,D $\sharp$ ,G,G $\sharp$ ,A）	61,89,90
完全 5 度（例：C と G）	4 音（例：C,C $\sharp$ ,F,B $\flat$ ）	62,68,72,83,84

表 4-4 下方スペクトル音響同士による同時的な合成

度数	互いに重複しない音数	31 小節以降
短 2 度（例： <u>UC</u> と <u>UD</u> $\flat$ ）	8 音（例：C,E,F,G,G $\sharp$ ,A,A $\sharp$ ,B,）	32
長 2 度（例： <u>UC</u> と <u>UD</u> ）	4 音（例：D $\flat$ ,E,F $\sharp$ ,G）	64,71,75,77,91
短 3 度（例： <u>UC</u> と <u>UE</u> $\flat$ ）	6 音（例：C, D,E,A,A $\sharp$ ,B）	92
長 3 度（例： <u>UC</u> と <u>UE</u> ）	6 音（例：C $\sharp$ ,D $\sharp$ ,E,G,G $\sharp$ ,A）	63,79
完全 5 度（例： <u>UC</u> と <u>UG</u> ）	4 音（例：D,F $\sharp$ ,G,A）	66,66,66,*,86

\* 66 小節に 3 個ある

次に、上方スペクトル音響同士と下方スペクトル音響同士によるそれぞれの経過的な合成については表 4-5、表 4-6 のようにまとめられる。

表 4-5 上方スペクトル音響同士による経過的な合成

度数	互いに重複しない音数	31 小節以降
短 2 度（例：C と D $\flat$ ）	8 音（例：C $\sharp$ ,D,D $\sharp$ E,F,F $\sharp$ G $\sharp$ ,A）	62,62*
長 3 度（例：C と E）	6 音（例：C,C $\sharp$ ,D $\sharp$ ,G,G $\sharp$ ,A）	52,53,61,65,67,76
完全 5 度（例：C と G）	4 音（例：C,C $\sharp$ ,F,B $\flat$ ）	53,68,71,72,78,85

\* 62 小節に 3 個ある

表 4-6 下方スペクトル音響同士による経過的な合成

度数	互いに重複しない音数	31 小節以降
長 2 度 (例: $\underline{UC}$ と $\underline{UD}$ )	4 音 (例: $D\flat, E, F\#, G$ )	82
短 3 度 (例: $\underline{UC}$ と $\underline{UE\flat}$ )	6 音 (例: $C, D, E, A, A\#, B$ )	92
増 4 度 (例: $\underline{UC}$ と $\underline{UF\#}$ )	8 音 (例: $C\#, D\#, E, F, G, A, A\#, B$ )	71, 75
完全 5 度 (例: $\underline{UC}$ と $\underline{UG}$ )	4 音 (例: $D, F\#, G, A$ )	51, 66, 66, 66, 66, 75, 79, 86

\* 66 小節に 4 個あるという意味

経過的なスペクトル合成について、上方スペクトル音響同士による合成（表 4-5）は、長 3 度や完全 5 度による互いに重複しない音数（4 もしくは 6）の比較的少ない合成が多いことがわかり、下方スペクトル音響同士による合成（表 4-6）は、表 4-5 と同様に完全 5 度による互いに重複しない音数（4 音）の少ない合成が多いと言える。一方で、同時的なスペクトル合成には見られない互いに重複しない音数（8 音）の多い合成が、上方スペクトル音響同士にも、下方スペクトル音響同士による合成にも見られる。また、上方スペクトル音響同士の合成と、下方スペクトル音響同士の合成のどちらにおいても長 3 度、（下方のみではあるが増 4 度）及び完全 5 度の合成が多いと言える。

以上より、上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による、同時的な合成と経過的な合成は、第 1 項と第 2 項で述べた上方倍音と下方の両スペクトル音響の合成によって構成される同時的なスペクトル合成と経過的なスペクトル合成と比較して、いずれにおいても音響の合成及び変容は緩やかであると言える。

#### 第 4 項 これまでのスペクトル音響のまとめ

第 2 節では、同音の自然倍音と下方倍音の両スペクトル音響合成が、楽曲を通して多用されていることがわかり、さらに 1 小節の  $E\flat$  スペクトル音響と同じ配置の音群が再現される 57 小節や 121 小節のそれぞれの前には  $F\#$  の自然倍音と下方倍音の両スペクトル音響合成の音群が構成されていることがわかった。

第 3 節より、同時的なスペクトル音響合成は、完全 5 度関係の合成の増加によって、同音による合成と同じ音響条件が繰り返され、音響の循環を創り出していることがわかった。その音響は 12 音に近い音組織であり、これらの循環の結果としての音響結晶が、99

小節（譜例 4-2-6）の F# を最低音としたクラスターであると解釈できる。以上より曲全体が、「冒頭に提示された E♭ スペクトル音響素材を再出現させる為の、F# の自然倍音と下方倍音列の両スペクトル音響合成による音響成立の連続的過程」であると言える。ここに第 1 節で先述したドゥルーアンの「連続的な変化を骨組みとした上で、（中略）頻繁に繰り返しを用いる」が見られると言えるだろう。

第 2 項の、1 つの音階としてグルーピングされる音列内に構成された経過的スペクトル合成について、同スペクトル音響内ではスペクトル音響の序数順に音が配置されているという連続性と、他方、時間経過と共に共通音を分節点として別種のスペクトル音響に移行するという非連続性がある。この 1 つの音列内における事象の対比は、ドゥルーアンの「連続性と非連続性」と解釈できよう。

また、この経過的スペクトル合成は、同時的スペクトル合成に比べて「互いに重複しない音数」の少ない、類似したスペクトル音響による緩やかな合成であることがわかった。近似したスペクトル音響で構成される経過的スペクトル合成と、相違したスペクトル音響で構成される同時的スペクトル合成の対比は、ドゥルーアンの言葉を借りるならば、「近接と隔たり」である。

第 3 項で述べた上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による、同時的な合成と経過的な合成は、第 1 項と第 2 項で述べた上方と下方で構成される同時的スペクトル合成と経過的スペクトル合成と比較して、いずれにおいても音響の合成及び変容は緩やかであると言える。

ここで題名の《AMA》に言及する。「《AMA》とはラテン語で「愛する」という言葉を意味し、（中略）、メロディ的な細胞は（例えば 1 小節目は）、ハーモニーに熱を帯びて再び合流する<sup>132</sup>」というルルーの言葉により、1 小節目の E♭ のスペクトル音響が、様々な音響合成の中で、F# の両スペクトル音響の保続を経て E♭ スペクトル音響へと帰着する過程が描かれている事がより明白に解釈され得る。「熱」に関して、「音の密度」と同義であると解釈すると、E♭ のスペクトル音響へと帰着する前段階の F# の自然倍音と下方倍音の両スペクトルの合成された音響は比較的密度が濃いことがわかる。「メロディ的な細胞が、ハーモニーに熱を帯びて再び合流する」という言葉は、先に述べたように「冒頭に提

<sup>132</sup> フィリップ・ルルーからの E-mail (2019 年 8 月 15 日)

“AMA veut dire 《aime》 (du mot amour) en latin. Les cellules mélodiques comme par exemple le premier motif ou 2 éléments mélodiques se rejoignent mais aussi la chaleur harmonique.”

示された E♭ のスペクトル音響の素材を再出現させる為の、F♯ の上方と下方の両スペクトル合成による音響成立の連続的過程」に伴う音響合成事象そのものを意味し、スミスの「変容の連続的プロセスとして存在する素材の有機的展開」と言えるのではないだろうか。

以上が、《AMA》I. における音響合成法である。先に述べたようにドゥルーアンの「連続性と非連続性」、「近接と隔たり」や、スミスの「変容の連続的プロセスとして存在する素材の有機的展開」が、《AMA》1.を通して見られると言えよう。《AMA》における連続性とは2つ考えられ得る。1つ目は、スペクトル音響全体の過程とプランという意味における連続性であり、2つ目は、同スペクトル音響内における序数の段階的变化のことであると言える。

#### 第5項 基音と部分音の関連

これらのスペクトル音響を形成する構成音とその基音との関係について考察する。このことに関して、ルルーは以下のように言及している。

和声的な音色は和声において繋がっていて、相互に和声は音色を創造する。(中略) しばしば、ハーモニーは低音の基音に基づかせる、それから、上部の部分音を発達させる、しかし、時折、それらは、新しく創造された低い周波数の結合を伴った高音である<sup>133</sup>

以上の言及より、記譜された音は、そのスペクトル音響に基づく部分音であることを改めて確認され、スペクトル音響の基音からの様々な距離感を思考した上の創作であると言える。

スペクトル音響の基音は、それらを構成する音列による部分音の集合体によって知覚される、若しくは必ずしも知覚されるとは考え難く、演奏する際は必ずしもそのことを理解し

---

<sup>133</sup> フィリップ・ルルーからの E-mail (2020 年 11 月 11 日)

“c’est-à-dire qu’harmoniquement le timbre est lié à l’harmonie et réciproquement l’harmonie crée des timbres. Très souvent, les harmonies s’appuient sur une fondamentale grave puis développent des partiels supérieurs, mais parfois ce sont les sons très aigus qui par leurs combinaisons créent des fréquences graves.”

ている必要がないとも言える。記譜されたスペクトル音響は、知覚できない基音の上に戯れた音列と換言できる。

ドゥラングル<sup>134</sup>は、ルルーの作品に関して、「彼（ルルー）は“音に関する”研究をしている。彼の作品は深刻ではなく、jeux そのものである。演奏する際にフレーズを探すべきであり、フレーズの中に jeux がある<sup>135</sup>」と言及する。Jeux とは、遊戯、戯れ、作用、展開、及び自由な動きなど様々な意味が考えられ得るが、フレーズの中の遊戯とは何を意味するのか。ジョンソンは、“Jeux”に関連する楽曲について、以下のように言及した。

（ドビュッシーの）「海」の2楽章はドビュッシーと彼の多くの同時代人の音楽に広く普及している遊び(play)の着想を例示している—彼のバレエ音楽の“Jeux”、ラヴェルの『水の戯れ』、フィデリコ・モンポウの『子供の情景』より「浜辺の遊び」が見られる。もしそのようなタイトルが、特に水への一般的に遊びの概念と関連づける場合、それは音楽の印象を形作るというより、動きの質を再現する<sup>136</sup>

“Jeux”という言葉は、水のような流動的な「動きの質」を捉える言葉として解釈し得ることを指摘している。基音の上に戯れた記譜された音は、ジョンソンの“Jeux”への指摘の「音楽の印象を形作るというより、動きの質を再現」するための音の戯れのものであるとも言える。

この現象とは逆に、基音が記譜された上で部分音を意図的に配置している例はミュライユにおける第1章で触れた《忘却の領土》、第3章で考察した《水の中の小石》のような例があるが、ルルーはこれらの書法とは異なり、基音の上に記譜された（部分）音の配置の連続的推移によって音の内部の遠近化を創造し、結果として音色を変容させていると言えるのではないだろうか。

---

<sup>134</sup> オディール・ドゥラングル (b.1957) ピアニスト。《AMA》を献呈され、初演を行っている。

<sup>135</sup> 筆者によるインタビュー(2019年9月5日オディール・ドゥラングル氏のパリの自宅にて)。

<sup>136</sup> Johnson, “After Debussy,” p. 259.

“The second movement of La mer exemplifies an idea of play that pervades the music of Debussy and many of his contemporaries – witness his ballet score Jeux, Ravel’s Jeux d’eau, or Federico Mompou’s ‘Jeux sur la plage’ (from the Scènes d’enfants). If such titles link the idea of play in general to that of water in particular, it is less to frame musical images than to evoke a quality of movement.”

## 第5章 音響構成の演奏解釈とその表出

### 第1節 解釈と身体

#### 第1項 演奏実践研究と、演奏解釈の範疇

本章ではこれまで取り扱ってきた諸作品群（第1章のハーヴィ《ff》とリンドベリ《Piano jubilee》、第3章のミュライユ《水の中の小石》、第4章のルルー《AMA》）についての分析を踏まえた上で、その演奏解釈を論じる。ピアニストが論じたピアノの演奏実践の方法における研究を大きく2種に分類し概観した上で、筆者の本章で述べる演奏解釈の位置づけをする。その2種類の分類とは、以下の通りである。

- (1) ピアノ奏法自体の実践的テクニックに特化した研究
- (2) 特定の作品に対して、楽曲分析を交えながら具体的に演奏方法を論じた研究

(1) については、身体のメカニズムの考察によって捉えることのできる動作や、練習における心構えなどについて広範に論じられたものである、ゲンリッヒ・ネイガウスによる“The Art of Piano Playing” (1958)<sup>137</sup>、ジョルジ・シャンドールによる『シャンドール ピアノ教本』(2005)<sup>138</sup>、井上直幸による『ピアノ奏法』(1998)<sup>139</sup>等が挙げられる。ペダリングにより特化したものについて、ライマー・リーフリングによる『ピアノ ペダリング』(1982)<sup>140</sup>等などが挙げられる。

(2) については、近現代フランス音楽を研究の対象としたものとしては、キャロル・ジョイ・ギンガーリッチによる“The French piano style of Faure and Debussy: Cultural aesthetics, performance style characteristics, and pedagogical implications” (1996)<sup>141</sup>、アルフレッド・

---

<sup>137</sup> Henrich Neuhaus, *l'art du piano* (Paris: Editions Van de Velde, 1971.)

<sup>138</sup> シャンドール、ジョルジ『シャンドール ピアノ教本』(Gyorgy Sandor, *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*, New York, 1995) 岡田暁生、大久保賢、小石かつら、佐野 仁美、大地 宏子、筒井 はる香訳、東京：春秋社、2005年。

<sup>139</sup> 井上直幸『ピアノ奏法』東京：春秋社、1998年。

<sup>140</sup> リーフリング、ライマー『ピアノ ペダリング』(Reimar Riefing, *Piano Pedalling*, London, 1962) 佐藤峰雄訳・監修、東京：音楽之友社、1982年。

<sup>141</sup> Carol Joy Gingerich, “The French piano style of Faure and Debussy: Cultural aesthetics, performance style

コルトーによる“La musique française de piano”(1930–48)<sup>142</sup>、マルグリット・ロンによる“Au piano avec Claude Debussy”(1963)<sup>143</sup>、青柳いづみこによる『指先から感じるドビュッシー』(2009)<sup>144</sup>などが挙げられる。これらは実際に該当曲を演奏する際の身体の使い方や指使いに加え、題名から連想される音楽外的な要素に関する記述<sup>145</sup>、作曲家とのエピソードなどを含んでいる。また、先述した音楽外的な要素等よりもより楽曲分析の記述が多く含まれた上での演奏についての研究として、ハインリヒ・シェンカーによる“The Art of Performance”<sup>146</sup>が挙げられ、この資料は、原資料である未完となった“Die Kunst des Vortrags”を、シェンカーの死後、弟子等によって編纂されたものであり、シェンカー自身による楽曲分析の結果から、アーティキュレーション、指使い、レガート奏法、ダイナミクス、テンポ及び休符についての考察や、特定の曲に関しての練習方法などについて述べられている。

本章での、これまでの章における音響構成法の分析結果によって得られた考察から、それに伴う演奏解釈や身体的な動きを論じることは、上記分類では(2)に該当する。加えて、演奏実践と楽曲分析の双方向的な現象についても論じたいと考える。

次に、演奏解釈について言及するにあたり、まずは主にピアノにおける様々な演奏解釈について述べられた大久保賢の『演奏行為論』に寄り添った上で、「演奏解釈」の範疇を纏める。大久保は、演奏行為の前提となる「作曲家の意図」を以下の様に分類している。

- ①作品が持つ（はずの、あるいは、べき）音像
  - (a) 具体的・即物的な水準での音像
  - (b) それよりも理念的・抽象的な水準での音像
- ②そうした音像の背後にある（はずの、あるいは、べき）、さらに理念的・抽象的

---

characteristics, and pedagogical implications” (Ed.D. diss., Columbia University, 1996.)

<sup>142</sup> Alfred Cortot, *La musique française de piano* (Paris: Presses universitaires de France, 1944.)

<sup>143</sup> Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy* (Paris: G. Billaudot, 1963.)

<sup>144</sup> 青柳いづみこ『指先から感じるドビュッシー』東京：春秋社、2009年。

<sup>145</sup> 演奏についての記述はないがピアニストであるブルンは、ドビュッシー、ラヴェル及びメシヤンの作品について、音楽外的な要素（絵画や詩）との関連について言及している。

Siglind Bruhn, *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen* (N.Y.: Pendragon Press, 1997.)

<sup>146</sup> Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (Originally published as: *Die Kunst des Vortrags*) Translated by Irene Schreier Scott, (New York: Oxford University Press, 2000.)

## な構想<sup>147</sup>

大久保は①について、「作曲家本人が『こう鳴り響いて欲しい』と考える作品の姿<sup>148</sup>」と言い換え、さらに(a)については、作曲家が生きた時代と類似する楽器や場所を用い、当時の演奏習慣を踏まえた上で、「作曲者や当時の聴き手が聴いたであろう音楽のありようを目指して演奏される<sup>149</sup>」とし、他方 (b) については、例えば現代のピアノによって現代のホールにてバッハを演奏するための方法を考察することによって得られる演奏等としている。②については、「作品の具体的な現象に対する『本質』のこと<sup>150</sup>」とし、例えばウラディミール・ホロヴィッツが、ムソルグスキーの《展覧会の絵》の楽譜を書き換えることによって得られた演奏<sup>151</sup>について言及しこのような現象について、「彼らにとって大切なものはあくまでも作品の『音像の背後にある構想』なのであって、それを実現するためならば音を書き換えてもかまわない、というわけである<sup>152</sup>」としている。

大久保は上記のように「作曲家の意図」を分類し、「『作曲家の意図』として演奏者は何を想定し、解釈において目指しているのだろうか<sup>153</sup>」とした上で、演奏「解釈」における多様性を、「創造」という観点から考察することによって、作品の演奏における「創造」の幅を以下の様に定義し分類している。

「弱い創造」と「強い創造」の両極が考えられる。まず、前者の場合、それは解釈行為の枠内に収まるものだ。すなわち、作品（楽譜）が解釈を経て現実の鳴り響きを得る場合には、二度と同じものはできないわけで、これを「創造」とみなすわけだ（この見方によれば、「創造的解釈」（たとえば、ジゼール・ブルレ）という言い方が可能となるし、一つの作品に多様な解釈がありうることにも説明がつく）。他方、後者の場合、逆に解釈の枠組みを超えるものだが、あくまでもそれが

---

<sup>147</sup> 大久保賢『演奏行為論 ピアニストの流儀』東京：春秋社、2018年、45頁。

<sup>148</sup> 同前、45頁。

<sup>149</sup> 同前、46頁。

<sup>150</sup> 同前、47頁。

<sup>151</sup> ホロヴィッツが楽譜を書き換えることによって得られた演奏については後述する。

<sup>152</sup> 大久保賢『演奏行為論』、47頁。

<sup>153</sup> 同前、44頁。

元の作品によることだとわかる範囲内に収まる必要がある<sup>154</sup>

上記の「弱い創造」として例にとり挙げられていた、ブルレの「創造的解釈」としての演奏行為は、「作品の可能性を追い払うことはできない。そうした可能性はむしろ、作品が実演され終わったときに、作品から再度生まれて (renaitre)、新たな参加へと差し出されることになる<sup>155</sup>」とされ、ブルレのこの様な見解を受けて芝池は、「われわれは再創造なしに音楽を知ることができないので、作品のただ一つの真実、『作品それ自体』というものはあり得ず、どれほど完璧なものであるようであっても、他に優越したただ一つの演奏というものはないのである。つまり、演奏することは解釈することである<sup>156</sup>」と指摘している。大久保の指摘する「弱い創造」の範疇における演奏には、指摘から、作品の可能性の限り多様な「創造」が存在することがわかる。一方、「強い創造」について大久保は、「演奏に『強い創造』を認める方に与したい。さもなくば、グールドやホロヴィッツたちの演奏の存在と、それが高く評価されもしている現実をうまくとらえられなくなるがゆえに<sup>157</sup>」とした上で、個性的な演奏で知られるピアニストに関する言説として、グールドの「演奏家は、たとえ盲目的にであれ、自分が正しいことをしているのだという信念を持たなくてはなりません。それは作曲家本人ですら十全に実現できなかった解釈の可能性を見出しつつあるかもしれないのだという信念です<sup>158</sup>」を取り上げた。この言説から、「作曲家が実現できなかった」＝「楽譜に書くことができなかった」行間を読み解いた上で、新たな可能性を演奏によって提示する行為、それ自体が演奏の役目であるというグールドの思想と、演奏家はただ作曲家に従って演奏をするだけの媒介者ではなく、自らが何かを表出するべき存在であるという意思が読み取れる。

大久保は、ホロヴィッツの演奏はグールドよりもさらに、楽譜を書き換えることによって、編曲の領域にまで及ぶより「強い創造」による演奏であるとし、ホロヴィッツが、ムソルグスキーの《展覧会の絵》、リストの《メフィスト・ワルツ 第1番》及び《ハンガリー狂詩曲 第2番》等を一部編曲したことについて、楽譜には完全には表れることのない（表

---

<sup>154</sup> 同前、61頁。

<sup>155</sup> Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice* (Paris.: P.U.F., 1951), p.6. (訳は山下尚一による。)

<sup>156</sup> 芝池晶美「創造的演奏の美学—ジゼル・ブルレの演奏論についての考察—」、『美学』188号、1997年、61頁。

<sup>157</sup> 大久保賢『演奏行為論』、61頁。

<sup>158</sup> グールド、グレン P・L・ロバーツ編 (2005)『グレン・グールド発言集』(Glenn Gould, John Peter Lee Roberts ed. "The art of Glenn Gould," 1999.) 宮澤淳一訳、東京：みすず書房、2005年、207頁。

されない)「作曲家の意志」が楽譜よりも重要視されるものであり、その「作曲家の意志」を実現させるためには作曲家の書いた楽譜を書き換えても構わないという見解がホロヴィッツ自身にあるということを指摘している。これらの「強い創造」による演奏は、作曲家が書いた楽譜よりも、先述の通り、『音像の背後にある構想』が重要視された結果であると言える。

別の視点で大久保は、「作曲家としての経験が他者の作品の『解釈』に活かされると共に、演奏には『創造』が盛り込まれる<sup>159</sup>」とも指摘している。作曲家のみならず指揮者としても活動をしていたブーレーズは、大久保の指摘する「作曲家＝演奏家」に該当すると考えられる。ブーレーズは自作の演奏について以下のように述べている。

実のところ、個人的には何度も練習したあとでないと自作になじむことができない。そのようにして初めて、自分の作品を始めから終わりまで把握することができるのだ。

[作曲によって] 想像上の風景を作ることはできるわけだが、そのあとその風景に書き込まれた道をたどらなければならない。同じ作品を何度も演奏し、自分自身のために徹底的にそれらを分析するのは、演奏者の仕事である<sup>160</sup>

このブーレーズの指摘は、作曲家(=自分自身)が、自作の演奏を解釈することによって作品を再構成するというを示していると言え、ブーレーズは自作において、作曲家としての姿勢と指揮者としての姿勢の二つの異なる姿勢を持っていると考えられる。加えてヴェロニクはブーレーズについて、「彼の場合指揮者としての仕事は作曲家としての仕事に相当影響しているし、またその逆でもある<sup>161</sup>」と指摘する。筆者は実際ピアノ作品を中心に数曲、作編曲した経験があり、その演奏を介することで自作を理解することができ、その上で楽譜が作曲家(筆者自身)の意思に及んでいないと判断した場合は書き換える。筆者自身が譜面を書く前に思い描いていた音楽を実際の譜面にした際に、何かが欠落していると感じたことがある。それは筆者自身の作曲の技術的な不足という点に起因する要素もあるが、その要素とは別に、思い描いていた音楽の一つの解が譜面として表れる一方で、もう一つ(以

---

<sup>159</sup> 大久保賢『演奏行為論』、76頁。

<sup>160</sup> ヴェロニク・ピュシャラ『ブーレーズ ありのままの声で』(Véronique Puchala, Pierre Boulez, “à voix une,” 2008.) 神月朋子訳、東京：慶應義塾大学出版会、2011年、102頁。

<sup>161</sup> 同前、103頁。

上)の譜面上に採用されなかった解が存在することを知っている。筆者のこのような経験から、楽譜は作曲家の意図を全て反映しているとは言い難いことを実感し、『音像の背後にある構想』を見出す必要性があると考え。

筆者が本論でこれから述べようとしているスペクトル音響を分析した上での演奏における解釈として検討できることについての提案は、決してグールドやホロヴィッツの演奏解釈における大幅な編曲を伴うような『強い創造』までには及ばないが、これまでの楽曲分析を基とした上での演奏解釈について述べることは、楽譜に書いてある情報を検討し一部変更するような「強い創造」から、作品の可能性を追求した「弱い創造」を往来するものと言える。

## 第2項 ピアニストにおける身振り

ブーレーズは指揮について、「聞きたいものについて明確な考えを持っていれば、それにふさわしい身振りが到来するでしょう<sup>162</sup>」と述べる。指揮者にとっての身振りは、拍を伝達すること以上に、求める音楽のテクスチャーそのものを奏者に伝達し、聴取者にその音楽を提示するためのものと言える。ピアニストにとっての身振りは、指揮者と同様に聴取者に音楽を提示するための身振りは必要であると考えられ、ノンケンは、「パフォーマンスは身体的な身振りとその音響的結果を中心におく。演奏者の手と体の位置、印象及び動きは、それらが出現し進化する時に投影される音響的な変化に影響を与え、発展させる<sup>163</sup>」と言及している。ノンケンの指摘から、音とそれを作り出す身体的な身振りは、有機的に関連し相互に影響を及ぼし合うことによって、結果として身体的な身振りは「音楽的結果」となり得ると考えられる。

「身振り」は、概して単に意思や考えを伝える空間的な動作という意味と、行為や行動及び振る舞いという意味がある。加えて音楽においては、特定の旋律や音響やテクスチャーの

---

<sup>162</sup> 同前、80頁。

<sup>163</sup> Nonken, "The Spectral Piano," p.83.

"The focus in performance centers on the physical gesture and its acoustic consequence – the position, appearance, and movements of the performer's hands and body influence and represent sonic transformations projected, as they emerge and evolve."

ことを「身振り」とすることがある。これらとも異なる「身振り」として、ジゼール・ブルレによる音楽における「身振り」としての、「“geste vivant” 生き生きとした身振り<sup>164</sup>」と称されるものがある。ブルレは音楽における「身振り」は時間の働きに依存するとし、所謂ダンスのような空間的な動作という意味における身振りと比較して次のように述べる。

音楽的身振りとは何よりもまず声の身ぶりであって、目には見えない身ぶり、非物質的な身振りなのである。それはダンスの身振りとは異なっており、ダンスの身ぶりはといえば、身体的身振りであって、目に見える身ぶり、物質的な身ぶりである<sup>165</sup>

しかし、山下は、ブルレの音楽的身振りに関して、「目立たないかたちで音楽における空間的身ぶりの存在を許容している<sup>166</sup>」と指摘する。ルルーは、このようなブルレによる音楽的な身振りについて、「彼女はとりわけ音楽の身振りが時間内に刻まれているという事実について話していると思う。しかし、それが空間にも刻まれていることは確かである。私にとって『非物質的な身振り』とは、音を文章のようにつなぐ動きである<sup>167</sup>」と言及する。このような言説から、非物質的な身振りとは、物質的な身振りと同様に連続した動きであるということが読み取れる。このような山下とルルーの指摘に筆者も賛同しながら考察していくと、まず、ピアノから音や音楽が生成されるとき、そこには人間の動作が必ず伴い、音楽的な身振りは、空間的な身振りによって生成されると考えられる。加えてルルーは「身振り」に関して、「身振りに由来した動きは、同様に連続性の現象である。筋肉の動き、指のカーブ、または呼吸の開始などの深部感覚へ達する全ては、一連の手順が音の誕生を与える事象の連続に支配されるまで連続的な方法で行われる。その音は時間的連続性の一部である。身体的（物理）的な身振りは音楽を創作する音を生む音響現象を、生じさせる<sup>168</sup>」と述べ、身体的

---

<sup>164</sup> Brelet, “*L’interprétation créatrice*,” p.9.

<sup>165</sup> Ibid., p.11.

“Le geste musical est avant tout un geste vocal, geste invisible et Presque immatériel, et c’est ce qui le différencie du geste de la danse, qui est geste corporel, visible et matériel.”

<sup>166</sup> 山下尚一「ジゼール・ブルレの音楽論における演奏的身ぶりの問題」、『論叢現代文化・公共政策』第6巻、2007年、41頁。

<sup>167</sup> フィリップ・ルルーからのE-mail (2021年10月18日)

“Je crois qu’elle parle surtout du fait que le geste musical s’inscrit dans le temps. Mais il est certain qu’il s’inscrit aussi dans l’espace. Pour moi le « geste immatériel » est un mouvement qui relie les sons entre eux comme une phrase.”

<sup>168</sup> Philippe Leroux, “…phraser le monde: continuité, geste et énergie dans l’oeuvre musicale,” *Circuit volume 21*

な身振りが連続的な音響現象を創ると指摘する。加えてアンベルティは「音楽的聴取は身体的な表現によって組織化される、そして、それらの表現は、聴いていたその感覚の解読に寄与する<sup>169</sup>」と言及する。

つまり、ブルレの指摘する「音楽的な身振り」は、連続した動きを形成し、それが空間的な身振りによって表出でき得ると言える。これは先のノンケンの言葉を借りながら述べると、身体的な身振りによって「その音響結果」が引き出され、且つ、「音響的な変化に影響を与え」た結果、それは身体的な身振りに還元されると言えよう。

以上、「身振り」について整理した上で、ピアニストにとっての身体的な身振りは、物理的には、①打鍵前、②打鍵時、③打鍵後における以上3点と、その3点同士の連なりによってなされると考えられる。①に関しては、ピアニストが音を出す以前に、音楽のテクスチャーや音響などを予め想起したものである。この点に関してはブーレーズが指摘している指揮者における「聞きたいものについての明快な考え」と類似すると言える。②に関しては身振りというより実際に鍵盤に触れている際や指使いや身体の動きである。指使い“doigté”に関して、ネイガウスは、「私たちは指使いについて話す時、ラテン語の諺の『人間の数だけ、それだけ多くの意見があり得る』という精神になるということに等しい。(中略)美学的に道義にかなった指使いの主軸となる原理の接近を設置することが必須である<sup>170</sup>」とし、この言説により、数多くの可能性のある指使いの選択は、②に関する身振りを形作ると考えられる。加えて、ネイガウスは「作曲家のピアニスティックな、“souplesse”しなやかさ、その精神による決然的な指使いの移ろいやすさ、性格、様式を考慮に入れる必要がある<sup>171</sup>」と述べ、

---

no.2-2, 2011: p.32.

“Le mouvement provenant d’un geste est également un phénomène continu. Le mouvement du muscle, tout ce qui touche à la proprioception, la courbe du doigt ou le débit du souffle s’opère de façon continue, jusqu’à l’algorithme présidant à l’enchaînement des événements donnant naissance à un son, qui lui aussi s’inscrit dans une continuité temporelle. Le geste physique produit les phénomènes sonores desquels naissent les sons qui créent la musique.”

<sup>169</sup> Michel Imberty, *La musique creuse le temps* (Paris: L’Harmattan, 2005), p.91.

“l’écoute musicale est organisée par des représentations kinétiques et... ces représentations viennent contribuer au déchiffrement du sens de ce qui est écouté.”

<sup>170</sup> Henrich Neuhaus, *l’art du piano* (Paris: Editions Van de Velde, 1971), p.141.

“Quand on parle de doigté, l’adage latin: 《quot homines tot senyentiae》 me revient à l’esprit. [...] L’essentiel est d’établir d’abord le principe directeur d’un doigté esthétiquement correct.”

<sup>171</sup> Ibid., p.142.

“on peut retenir [...] la souplesse, la mutabilité du doigté determine par l’esprit, le caractère et le style pianistique de l’auteur.”

この指摘から、指使いは単なる指の都合によるものではなく、作曲家や作品に寄り添った上での解釈の一端を成すものと捉えられる。③に関しては、フレーズの終止等の際における、鍵盤から指を離す方法、或いは、次のフレーズへ繋がる際の手軌跡や方向性が考えられる。音響結果を、空間における身振りに変換するという動作であると言える。

ピアニストの手に関して、岡田は「『ピアノを弾く手』は決して『作品を再現するための単なる透明な媒体』ではない。『手』は音楽との最も生々しい接触点であって、その『かたち』の中にこそ、ある音楽文化の感性や美学の思考法の精髓は染み込んでいる。『手』は知恵を持っている<sup>172</sup>」と述べる。「『作品を再現するための透明な媒体』ではない」とは、第1項で整理してきたように、作品を演奏するピアニストの手は、作品を単に同じように再現するための個性のない「透明な」道具ではなく、個々のピアニストによって様々な「解釈」が行われるためのものであるということを示している。加えて、『かたち』とは、ピアニスト個々の知性、音楽的趣向及び素養等が、これまで分類したような一連の身振りとして表出されると考えられよう。そして手による空間的な身振りが音楽を表出することを、岡田は、「『手』は知恵を持っている」と表現していると考えられる。

アンベルティが「身振りと動きは、音楽的な精神の表現の起源の大部分である<sup>173</sup>」と言及するように、身振りを探求することは、そのまま音楽を探求することにつながると考えられる。第2節にて、これまで分析してきた曲における実際の事例を用いながら「身振り」について論じる。

## 第2節 身振りの生成と表出

本節では、前節にて段階分けした身振りについて、特徴的なものについて事例を基に論じる。その段階の「①打鍵前」については、ピアニストが音を出す以前の音楽のテクスチャーや音響などを予め想起したものであり、該当する曲にて特質した身振りが見られないため、本節では「②打鍵時」と、「③打鍵後」について論じる。

---

<sup>172</sup> 岡田暁生監修 岡田暁生 伊東信宏 近藤秀樹 大久保賢 小岩信治 大池宏子 筒井はる香『ピアノを弾く身体』、東京：春秋社、2003年、21頁。

<sup>173</sup> Imberty, “*La musique vreuse le temps*,” p.91.

“le geste et le mouvement sont donc pour une grande part à l’origine de la représentation mentale musicale.”

## 第1項 手の動き、及び指使い

### ■ハーヴィ 《ff》：「ダンス」の身振り

ハーヴィの《ff》におけるII部分（譜例 1-3-3 参照）については、第1章のウィトールの言及によるハーヴィの晩年の創作思考である「信仰（メロディ）と恍惚（ダンス）の典型的な象徴が展開でき得る、思索的な雰囲気創造<sup>174</sup>」が表出されるどころだと考えられ、限られた音組織の中で、上段と下段それぞれに不規則に現れるアクセントと、3連符と16分音符によるリズム構成によって、異なる身振りのダンスが表出され得ると言えよう。

6～10小節の3連符で構成された下段は、アクセントが不規則に付けられ、且つ11～12小節と比較して音域が広いため、身振りが複雑且つダイナミックであり、それに対する11～12小節の16分音符で構成された下段は、3連符で構成された6～10小節と比較して、アクセントが規則的且つ音域が狭く、身振りが単純で小さいと考えられる。上記のように、両者の身振りのコントラストが、同音響内で如実に表出され得る。ノンケンが「一周波数と強度の反復される部分音の膨大な宝庫としての音そのもの—それは彼にとって音色的、和声的、旋律的要素の基礎と、全ての音楽的行為を駆り立てるエネルギーの源となった<sup>175</sup>」と指摘するように、このIIの部分による「周波数と強度の反復される部分音の膨大な宝庫としての音そのもの」は、スペクトル音響のみならず、身振りの要素の源でもあると言えよう。

### ■ミュライユ 《水の中の小石》：音響と身振りの形状

ミュライユの《水の中の小石》の元となったドビュッシーの《水の反映》の1小節上段の3種の和音による具体的な指番号は以下のように（譜例 5-2-1）考えられる。1番の指が、①の和音のG♭から、②の和音のCに移行する際、黒鍵から白鍵への移動に伴い1番の指は、右斜め下に移動する。それに伴い手の甲は、やや左回りに（30度程）回転した上で、②の和音の4番目の指（F）と5番目の指（A♭）も打鍵され、その動きの延長上に③の和音が2番、3番、4番の指によって打鍵される。このような円のような自然な手の動きによるこれらの一連の身振りによって音型が形成される。

一方ここに対応するミュライユは、ドビュッシーと比較して $\alpha 1$ 、 $\alpha 2$ 、 $\alpha 3$ 和音による2度と3度の組み合わせがより複雑な和音構成であり、それに準じて指使いも多様である

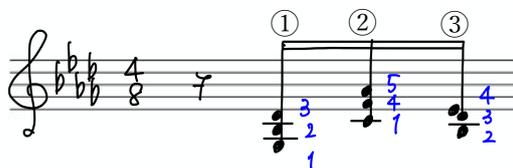
<sup>174</sup> Whittall, "Jonathan Harvey," p.61.

<sup>175</sup> Nonken, "The Spectral Piano," p.142-143.

ことがわかり（譜例 5-2-2）、加えてドビュッシーと異なる点としては、両手で演奏されるという点である<sup>176</sup>。その時点でドビュッシーの場合と大幅に異なる身振りとも捉えられ得るが、筆者はこの部分は、上述したドビュッシーの身振りから、両手によって構成される空間的に1つの一連の身振りを目指そうとする。それは、ミュライユが「ピアノスティックな書法は、《映像》（《水の反映》または同様に《金色の魚》）の中の作品における技術に大きく着想を得ることと、私の個人的な語法の使用を通し、ドビュッシーの作品の重要な形を認識することができる<sup>177</sup>」と言及するように、この冒頭部におけるミュライユにとっての形とは、これまで分析してきたように、ドビュッシーの作品で頻出する $\alpha$ 和音と、 $\alpha$ 音程による旋律である。そして、これらの形によって創出される身振りを、ミュライユの作品に見出すことによって、ドビュッシーの形が身振りとして浮き彫りになると考えられるからである。

3小節の①の和音を打鍵した左手が、②・③の和音が右手で打鍵された後に、④の和音の鍵盤の位置に向けてスムーズに移動し、上段の響きの延長のように5つ目の和音を打鍵することによって一連の身振りが形成される。その際、下段に現れる2つのFを同じ3番の指で打鍵できるように移動するため、左手の甲が上げられ、やや緊張した動きとなる。その緊張が弛緩するところが、4小節の初めである。この3小節で両手によって表出される一連の身振りは、音型の最後が上述したような緊張によってドビュッシーの例とは異なると言える。ミュライユによって表出された $\alpha 1$ 、 $\alpha 2$ 、 $\alpha 3$ 和音による音響的な歪みが身振りの緊張として表出されたと言うには安易ではあるが、身振りの側面の考察においても、「ドビュッシーの形」の歪みがミュライユの作品から抽出されたと言えよう。

譜例 5-2-1 ドビュッシー 《水の反映》の上段1小節の指使い

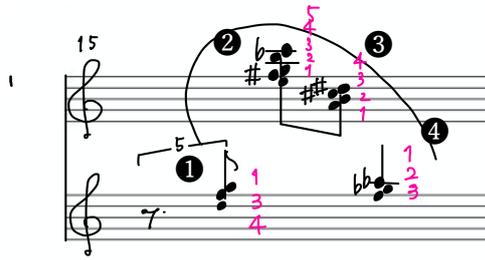


<sup>176</sup> この場合は上段が右手、下段が左手。

<sup>177</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

譜例 5-2-2 ミュライユ《水の中の小石》の上段3小節の指使い



第2項 響きの残像と生成

■ ルルー 《AMA》：残響の身振り

冒頭部についてドゥラングルは、「冒頭部は、鐘の音であり、ブロック<sup>178</sup>したジェスチャーで演奏するべきではないし、ブロックした和音であってはならない。laissez vibrer（響きを残す）これは、ドビュッシーによく見られる書法である<sup>179</sup>」と言及する。ルルーの《AMA》の冒頭部（譜例 5-2-3）には“Sonore”と表記され、このような響きについての指示記号は、“laissez vibrer”の他にもドビュッシーの作品で多く見られるようになり、《映像第2集》「葉ずえを渡る鐘」（譜例 5-2-4）の“doucement sonore”の表記例がある。この部分についてホワットは、「（ここは）4個以上の音というより同時にただ1つの音に響く<sup>180</sup>」と述べ、この言及は、これらの構成音の全てによって1つの響きが形成されるということの意味していると考えられる。それを踏まえると、ルルーの場合もこのドビュッシーの例と同様に、個々の音の集合体が1つの音響を形成していると言える。E♭のスペクトル音響を演奏し終えた1小節の後半と2小節では、E♭のスペクトル音響による残響があり、演奏し終えた後の身体的身振りは、譜例に示した線に沿ったような手の動き（譜例 5-2-3）によって、鍵盤が手から離れた後も、非物質的身振りとしての音響と、物質的身振りとしての手の動きの連動によ

<sup>178</sup> 「ブロック」とは、「bloqué」であり、「停止された」や「進展しない」という意味が適合される。筆者はドゥラングルにピアノを師事してきたため、実際の音からこのような「bloqué」のニュアンスを理解できるが、「ブロックした音」というものを実質的には、脱力されていない身体から発せられると考えられる。

<sup>179</sup> 筆者によるインタビュー（2019年9月5日 オディール・ドゥラングル氏のパリの自宅にて）

<sup>180</sup> Roy Howat, *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier* (New Haven: Yale University Press, 2009), p.114.

“sounds just one note at a time, never more than four”

って、あたかも E♭ のスペクトルの音列が続いているかのように表出することが可能である  
 と言えよう。

譜例 5-2-3 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 1~2 小節

Sonore  
 Sonorous ♩ = 66 circa

*f* sempre  
*sed.*

譜例 5-2-4 Claude Debussy, *Images 2e série "Cloches à travers les feuilles"*, Paris: Durand, 1908. 1 小節

Lent (M.M. 92 = ♩)

douxment sonore

*pp*

このように響きと身振りに関しては、ノンケンもリストの作品を例にした上で同様に言  
 及している。

《エステ荘の噴水》は、太陽の光の中で水のしぶきに類似した美的な経験を共にする  
 ために繊細で束の間のような揺らめく音で聴取者を魅了する。《婚礼》の恍惚と轟くよ  
 うな頂点は、その雄大な組織的でない音響的に豊富な鐘の不協和（カコフォニー）を  
 再現する。これらの作品は、それらの別種の音響的な側面と、それらを生成するよう  
 に要求された複雑な身体的な身振りから表現力を得るのであり、これらは分離するこ  
 とはできない<sup>181</sup>

<sup>181</sup> Nonken, "The Spectral Piano," p.37.

この指摘のように、音響的な側面と身体的な身振りは有機的に結合し、その結果、身振りが音響を助長させ得ると筆者は考える。筆者が1小節目で示した具体的な身振りに関してはその一例に過ぎないが、作曲家が提示した音響に際して、ピアニストは、それを実現させるために響きの内部を観察し、その方向性を視覚的な身振りとして表現することによって響きが具現化されると言える。

ルルーは、「もしこの作品がある種の空虚さの中に開始しても、すぐに音楽的素材とピアニスティックな身振りの増殖、そして祝祭を表出することを試みるような不変のうねりとなる<sup>182</sup>」と記しているように、この冒頭部は捉え方によっては単なるE♭のスペクトル音響の提示に過ぎないと言えるが、上記に記したような身振りによって、その響きの動きを表出することは、決して「空虚さ」ではないと言える。

#### ■ ルルー 《AMA》：同軌跡上の身振り

1つの音列の構成音が徐々に減少していく15～18小節(譜例5-2-5)は、構成音が最終的にEとFのみになるまで、15小節目の1番目のセグメント<sup>183</sup>を演奏する際と同様の身振りによって構成される。この部分の指から鍵盤へのアプローチは、全て同軌跡上で行われることになり、それによって1番目のセグメントで演奏された構成音の音響が、1つの響きの中で、EとFへと段階的に集約される様子が表現でき得ると考えられる。ルルーのこのような音響的に類似した書法は、デュティユのプレリュードの1番(譜例5-2-6)にも見られる。11小節の後半の音響が12小節ではその構成音が下の音域から1つずつ無くなり、最終的に最高音のみが残る。このように両者は、音響的には類似していると言えるが身振りについては異なると言える。ルルーの場合は、上記に述べたように、音響の減衰ののちにEとFに集約されていくまで、同じ軌跡上のセグメントを8回繰り返す。他方デュティユの場合は、予め形成された音響から1回の身振りでこの音響を減衰させる。このように類似した音

---

“《Les jeux d'eau》 invites the listener to partake in an aesthetic experience analogous to that of the spray of water in the sunlight, with a shimmering sound as delicate and as ephemeral. “Sposalizio”'s ecstatic and thundering climax evokes the cacophony of bells in all its grandeur and disorganized acoustic profusion. These compositions gain expressive power from their distinct acoustic profiles and the intricate physical choreography required to produce them, which cannot be separated.”

<sup>182</sup> Booklet of “AMA”, Odile Dulangle, nous, BIS Records AB Sweden: BIS-2490(CD), track2, 2019, 2020.

“Si cette œuvre commence dans un certain dénuement, elle deviant vite un jaillissement perpétuel qui veut exprimer la jubilation et le foisonnement de la matière sonore et des gestes pianistiques.”

<sup>183</sup> ここでは一続きの連符(譜例で囲まれた四角の連符)を指す。

響現象ではあるが、身振りは同軌跡上を辿りながら、そのセグメントの回数が異なる。ルルーの方はデュティユと比較して、時間をかけながら音響の収縮現象の段階を、身振りとしても表出させていると言えよう。「彼（ルルー）は“音に関する”研究をしている。彼の作品は深刻ではなく、jeux そのものである<sup>184</sup>」とドゥラングルが言及するように、まさにここは、音響の変容の段階を身振りの戯れの創出によって表出できよう。

譜例 5-2-5 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 13~18 小節

譜例 5-2-6 Henri Dutilleul, *Préludes "I. D'Ombre et de Silence"* Paris: AlphonseLeduc, 1994. 22 小節

(\*\*\*) Même remarque qu'à (\*\*)

A. L. 28.904

<sup>184</sup> 筆者によるインタビュー（2019年9月5日 オディール・ドゥラングル氏のバリの自宅にて）

### 第3節 スペクトル音響の究明による解釈

#### 第1項 アーティキュレーションの再構成

- リンドベリ《Jubilee》V：「共通するモチーフ」が取り持つフレージング

《Jubilee》Vに3回現れるB♭のスペクトル音響、もしくはG♯の下方のスペクトル音響として構成される「共通するモチーフ」（譜例1-3-7参照）とその前後における音響について考察した上で、記譜されたフレージングを再考する。

27小節（譜例1-3-9参照）の1回目の「共通するモチーフ」は、25～27小節にかけてのDのスペクトル音響の下部に重なるように出現する。この「共通するモチーフ」の最後の音であるB♭は、Fと和音を構成しており、このFは、「共通するモチーフ」のB♭スペクトル音響にとっての第3倍音であるため、これらと同音響であると考えられる。27小節の上段のF♯—C♯—F♯は、25、26小節と同スペクトル音響（Dのスペクトル音響）としてグルーピングされ得るため、上段のF♯—C♯—F♯と後の2分音符の（B♭-F）の和音は、別のフレーズと解釈できる。両段にクレシェンドとフォルテのダイナミクスの指示が書かれているが、徐々に「共通するモチーフ」の存在を表出するために、上段よりも下段のクレシェンドの方を強くすることも考えられよう。

B♭のスペクトル音響内の途中に登場する2回目の35小節目（譜例5-3-1）における「共通するモチーフ」については、B♭のスペクトル音響として捉えて解釈できる一方で、この「共通するモチーフ」はG♯の下方スペクトル音響として捉えられ、B♭のスペクトル音響の中に挿入された異質な音響として解釈することも可能であると言えよう<sup>185</sup>。その場合は、「共通するモチーフ」に記譜されているスラーによって、前後のスタッカートとのコントラストを明確にし、これらの音響を別種のものとして提示でき得る。

3回目の43小節（譜例1-3-9参照）については、41小節の後半<sup>186</sup>のGとC♯の合成されたスペクトル音響における構成音の一部であるFとGのみが42小節に残され、これらの

---

<sup>185</sup> 35小節の初めのGは記載の通り36小節とまとめてB♭のスペクトル音響として捉えられ得る一方で、33小節後半から34小節にかけてのBの下方のスペクトル音響から残された音としても捉えられ得る。いずれにしても、Gは、G♯の下方のスペクトル音響（共通するモチーフ）にとっての高次倍音である。

<sup>186</sup> ここは、記載したようなスペクトル音響の他に、上段がEのスペクトル音響（序数：10,11,12,13）、下段がB♭のスペクトル音響（序数：10,11,12,14）とも捉えられ得る。その場合であっても42小節のFとGはB♭のスペクトル音響と捉えられる。記載したようにスペクトル音響は捉えた理由については、ここは冒頭部と同様に、両段で一つの音響を形成しているところだと考えたからである。

FとGは、43小節のB♭のスペクトル音響として捉えた「共通するモチーフ」の音響における前兆的な音構成として捉えられうると言えよう。従って42小節のFとGは、41小節のC♯のスペクトル音響の構成音の一部、且つ次の「共通するモチーフ」の音響の開始でもあると捉えられる音響の過渡的な箇所となる。42小節と43小節の間に縦線があるものの、42小節から43小節は連続していると捉えることによって、ノンケンの指摘する「音響体の変化の連続体<sup>187</sup>」が表出され得ると言えよう。

譜例 5-3-1 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 35~36小節

■ リンドベリ《Jubilee》V：音響の段階的変容に伴うフレージング

11小節（譜例 5-3-2）に見られる上下段の音響的差異が、対立し合った結果1つの音響へと融合するところが、12小節の2拍目以降のF♯の下方スペクトル音響<sup>188</sup>であり、これらの構成音は、12小節の2~4拍目ではA♭とBのみである（のちに構成音は増える）。それらは、同小節の1拍目の和音の両段のAの上方とDの下方のスペクトル音響の構成音から1つずつ抽出された結果の響きとして捉えられる。従って、12小節目の2拍目から新たな音響としてF♯の下方のスペクトル音響を提示するような解釈ではなく、実質的にはこれらは1拍目の構成音の一部であり、12小節以降は、段階的に別種の音響へ移行するような解釈が考えられる。よって12小節目の1拍目と2拍目は連結したフレーズと解釈と言えよう。

ゲイニーが「リンドベリは自身の作品のための和声的枠組みを構成する事を促すために、スペクトルのアイデアを使用する<sup>189</sup>」と指摘するように、上記の12小節の例のように直前の音響に何らかの共通音がある場合は、前後の音響関係に「和声的枠組み」を見出し、それ

<sup>187</sup> Nonken, "The Spectral Piano," p.25.

<sup>188</sup> 12小節の音構成のみではF♯の下方スペクトル音響とは言い難いが、その後F♯の下方スペクトル音響による構成音が増え、16小節までこの音響は続く。その音響の開始を12小節とした。

<sup>189</sup> Gainey, "TURNING SOUND INTO MUSIC," p.108.

らによって形成された音響の漸次的変容を理解した上で新たなフレーズが解釈されると考えられる。

譜例 5-3-2 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 10~12 小節

■ リンドベリ 《Jubilee》 V：音響の漸次的変容

18~19 小節（譜例 5-3-3）は、スペクトル音響の分節点の音を注視することによって、記譜されたアクセントと音響的分節点のずれが表出されると言えよう。22~23 小節は、G の下方スペクトル音響へと向かい、この前段階としての同音響のオスティナートが 20 小節の下端より始まる<sup>190</sup>。21 小節はデクレシェンドの指示があるが、上段のみにこれを適用し、下段は適用せず音量を一定にすることによって、オスティナートとしての 20 小節からの G の下方スペクトル音響が次第に強調されると考えられよう。

譜例 5-3-3 Magnus Lindberg, *JUBILEE*, London: BOOSEY HAWKES, 2007. 17~22 小節

<sup>190</sup> ここは、18 小節より、下段は、上段の A#、F というスペクトル音響の変容を追いかけていくように同様な音響の変容が見られるため 21 小節までは両段で分けて考えたが、22~23 小節は両段で同音響と捉えられる。

■ ミュライユ：スペクトル音響の合成

基音が半音差の2つのスペクトル音響によって構成されながら、それらが半音ずつ上昇している57～60小節（譜例3-3-10参照）にかけては、音響合成の位置及び手法によって演奏解釈が異なると考えられる。

E♭のスペクトル音響で開始する57小節は、徐々にDのスペクトル音響へ移行し、ここでの分節点はA（Dのスペクトル音響における第3倍音）と考えられ得る。57小節におけるこのようなスペクトル音響の変化を表現するには記譜されたようなクレシェンドの開始点より、スペクトル音響が変化し得るAから緩やかなクレシェンドをすると共に、ダンパーペダルによって保持されたE♭のスペクトル音響を段階的にかき消していくように一つ一つの音をはっきりと演奏することによって、より時間経過と共に音響が変容していく様子が表出できるとも考えられよう。58小節のE♭のスペクトル音響からEのスペクトル音響への移行は、57小節よりも2つ目のスペクトル音響への移行が早く、両者のスペクトル音響の変わり目を若干強く演奏することによって、その移行音響の差異を提示させ得ると言えよう。

59～60小節は、2つの半音差のスペクトル音響がEの保続音上に同等に存在し、59小節については、2つ目のセグメントの5つ目の音のC♯の音が、1つ目のセグメントのCより変異し、その音が1つ目のセグメントからの変容点と考えられ得る。同様に、60小節においては2つの合成音響が同等に存在しているため音量に差異は付けずに演奏することが求められよう。

これらの2つの重ねられたスペクトル音響のまとめとも言えるところが69小節目（譜例5-3-4）の音列であり、ここはこれまでの半音差のスペクトル音響による合成ではなく、基音の差は完全4度によるものである。ここに対応するドビュッシーの64小節（譜例5-3-5）は、C♭のスペクトル音響によって構成されると捉えられる一方、D♭のスペクトル音響とも言えよう。65小節の1拍目は嬰へ短調のトニックの音響になっており、その点から考えると、64小節目は、続く65小節目にとってのドミナント的な役割を果たすと言え、D♭のスペクトル音響と解釈される。ミュライユの場合は、69小節のEからAの完全4度のスペクトル音響の変容は、ドビュッシーにおける64～65小節のドミナントからトニックへかけての進行の引用と考えられ得る。その解釈を採用すると、ミュライユの69小節のスペクトル音響の変容は、これまで（57～60小節）の変容とは種類の異なり、このセグメントはこ

れまでとは異なる一定の音価で構成されている理由が理解でき得る。しかしながら記譜のような装飾音として捉えるのではなく、記譜されているよりも時間をかけて音価を長くすることによって、音響の変容を一つ一つの音によって明確に提示したいと考える一方、57小節のセグメントの上昇部分と同様に、記譜されているような一定の音価ではなく、次第に音価が短くなるように、さらにクレシェンドを加えるという解釈もでき得る。57～60小節のセグメントの音価は、59小節と60小節を除き、音高が高くなるに連れて音価が短く、音高が低くなるに連れて音価が長く書かれている。この部分に関して、初演を行ったフランソワ・フレデリック・ギーの演奏は、(初演後すぐに楽譜が変更された可能性はあるものの、)全ての小節において音価をあまり変化させずに演奏をしている<sup>191</sup>。「ドビュッシーの作品の重要な形を認識することができる<sup>192</sup>」というミュライユの言説を再び参照すると、これらの箇所は、ドビュッシーのような変ホ長調のトニックによるアルペジオ(譜例3-3-6参照)の音型が表出されることが重要であり、その音価に関してはピアニストによって解釈の幅がある程度許容されているように考えられる。以上のように1つのセグメント内に2つの異なるスペクトル音響が合成されているという点に関しては57～60小節と69小節は全て共通するが、合成された2つ目のスペクトル音響を構成する音の配置及び役割によって解釈が異なると言える。

譜例 5-3-4 Tristan Murail, *Cailloux Dans L'eau*, Paris: Henri Lemoine, 2018. 69 小節

譜例 5-3-5 Claude Debussy, *Images 1ere série "Reflets dans l'eau"*, Paris: Durand, 1905. 64～65 小節

<sup>191</sup> *You Tube*, s.v. "Tristan Murail - Cailloux dans l'eau," by François-Frédéric Guy, accessed Oct 21, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=mefDFOvt5A4>

<sup>192</sup> Tristan Murail Home page accessed Aug.30,2021. <https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

■ ムュライユ：微分音音響の合成

74 小節(譜例 3-3-13 参照)の中段の B は、下段の C# にとっての第 7 倍音に相当し、中段の B と、C# の音が共鳴することによって生成される実際の部分音としての第 7 倍音との間に喰りが生じる。このような現象は、第 1 章において取り上げた《忘却の領土》における合成された微分音音響の例と類似していると言える。そのような微分音音響による濁りが上段と中段の記譜された B のスペクトル音響で構成された音群と混じる。よって、下段の音の実質的な部分音としての第 7 倍音と、中段の記譜された B の音によって生成される微分音音響を表出させるため、B のスペクトル音響の基音としての役割とのバランスを保持しつつ上段と中段の音群を弱めに演奏することが考えられる。ムュライユはピアノに関して、「私が準備した共鳴現象の方法は確かな方法でピアノが共鳴するということを創造する<sup>193</sup>」と言及するように、敢えて曲の終結部でこのような濁りが生じることを前提として B の音を配置させたことは、曲全体に通底する「ドビュッシーの作品の重要な形」に、ムュライユ自身の音響構成法を表出させた結果だと考えられる。

## 第 2 項 分析と演奏の相乗

■ ムュライユ：演奏解釈結果から得られた音響構成

21 小節(譜例 3-3-4 参照)について、1つのセグメントは、2つのスペクトル音響によって構成されているという分析結果に至った背景は、1つのセグメントを左手と右手によって4音ずつ演奏することによる気づきであり、それは実質的に右手と左手の交替によって得られた意識を通して考察した結果であると言える。この2つのスペクトル音響によって1つのセグメントが形成されているという発想を基に、改めてここに相当するドビュッシーの20小節(譜例 3-3-5 参照)を捉え直すと、ドビュッシーの方も1つのセグメント<sup>194</sup>内が2つの異なる和音によって構成されていることがわかった。ドビュッシーの20小節は、セグメント毎の第1音目に相当する8分音符のみを左手で演奏し、後の音は右手で演奏するため、この動作とアーテュキレーションからでは、これらの発想は気づきにくいと考えら

---

<sup>193</sup> Szendy, “*Tristan Murail*,” p.46.

<sup>194</sup> 32分音符による5音で構成された連符を一つのセグメントとして捉える。

れる。よって、ミュライユの演奏によってドビュッシーの音響内部を再構成することができたと言える。

■ ルルー：演奏によるテクスチャーの変容の気づき

第4章の第1節で触れたルルーの《Dense…Englouti》の作品内に存在する「鋭い音」について、これらの鋭い音は、《Dense…Englouti》の曲を通して見られ、76小節（譜例5-3-6）では、これらはトリルや細かい3連符へとテクスチャーを変容させていく。このように考えると73小節目の32分音符による音列もこれらのテクスチャーの変容として捉えられ得る。このような《Dense…Englouti》で見られた変容例を踏まえた上で《AMA》（譜例5-3-7）を捉えると、スペクトル音響による音列の帰結としてのアクセントがそれに相当すると考えられる。これらの《AMA》におけるアクセントは、直前のスペクトル音響による音列と同音響の場合と異なる場合があり、これらの音響の類似性又は相違性を考慮して演奏することによって、鋭い音とその直前の音響との関係性を表出することが可能であると考えられる。

岡田は、「例えばクルトが名著『線対位法の基礎』の中で、長い音は必然的にヴィブラートないしトリルになろうとする傾向があると指摘して、『長く伸ばされる音は運動への意思である。そしてこの意思が、静止状態が続くとともに、徐々に昂ぶってくるのである』と語るとき、（中略）それは自分自身のきわめて生々しい肉体経験であったはずである<sup>195</sup>」と言及する。クルトの例による長く伸ばされた音が徐々にトリルになる傾向は、岡田の指摘のように肉体を伴った実体験からの発想であると共に、響きの持続しない楽器（例えばチェンバロ等）を演奏する術としての実質的な解決策でもあったと考えられる。このように考えると、これまで述べてきた高音による鋭い音も同様に長くは持続しないため、その持続の代替としてのトリルや音列（連符）へ派生したと捉えられ得る。

加えて岡田は演奏による肉体的な側面と響きに関して以下のように言及する。

生産物としての「響き」は、音楽の根源的・肉体的体験の表面現象でしかない。いわんや、楽譜の記譜構造などは、表面現象としての「響き」をさらに抽象化した影のようなものにすぎない。音楽作品の「構造」や「理想の響き」や「詩的・精神的內容」といっ

---

<sup>195</sup> 岡田暁生『ピアノを弾く身体』、11頁。

たものが、感覚から超越したイデーとしてあらかじめ存在していて、手がそれを再現ないし実現するのではない。手は道具ではない。事情はむしろ正反対である<sup>196</sup>

「生産物としての『響き』」とは、ピアニストによって演奏された、作品（楽譜）に表記されている音響も含めた記譜された音全般であると考えられ、これらを再現するために手はあるのではないということ岡田は指摘している。「生産物としての『響き』は、音楽の根源的・肉体的体験の表面現象でしかない」と岡田は指摘するが、これまでの分析とそれに伴う解釈の考察から、「響き」は、決して「肉体的体験の表面現象」には止まらず、音響的結果によって身体的な身振りが活性化されることによる両者の有機的結合を生み出すと考えられるのではないだろうか。勿論、手は道具ではなく、さらに手は「音像の背後にある構想<sup>197</sup>」を捉えて表出するばかりではなく、それによって得られた音響的結果を、さらに身振りとしても延伸させ得るものであると言えよう。

譜例 5-3-6 Philippe Leroux, *Dense...Englouti*, Paris: Gérard Billaudot, 2012. 70~77 小節

<sup>196</sup> 同前、15頁。

<sup>197</sup> 大久保賢『演奏行為論』、47頁。

譜例 5-3-7 Philippe Leroux, *AMA*, Paris: Gérard Billaudot, 2011. 75~76 小節

The image shows a musical score for piano, measures 75 and 76. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is annotated with several colored boxes and dynamic markings:

- Measure 75:**
  - Staff 1: *f* (forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *pp* (pianissimo).
  - Staff 2: *f* (forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte).
- Measure 76:**
  - Staff 1: *f* (forte), *pp* (pianissimo).
  - Staff 2: *f* (forte), *pp* (pianissimo).

Annotations include:

- Green boxes highlighting specific chordal or melodic passages in both staves of measures 75 and 76.
- Purple boxes highlighting specific melodic lines in the upper staff of measures 75 and 76.
- Pink boxes highlighting specific melodic lines in the lower staff of measures 75 and 76.
- Dynamic markings *f* and *pp* are placed above and below notes to indicate volume changes.
- Accents (>) are placed above notes in measures 75 and 76.
- Handwritten numbers '5' and '10' are present below notes in measures 75 and 76, possibly indicating fingering or measure counts.
- A dashed horizontal line is drawn across the top of the score, spanning from measure 75 to measure 76.

## 終章

### 1. スペクトル第1世代と第2世代——分析と、その結果としての解釈

本論では、楽曲分析、文献研究、及び演奏実践の相乗によって得られるピアノ作品におけるスペクトル音響の構造分析の一つの解を示すと共に、その得られた結果を基に演奏解釈を示した。まずはこれまで述べてきた第1章から第4章までを振り返り、スペクトル第1世代と第2世代と呼ばれる作曲家群の音響構成の差異について探求する。

スペクトル楽派と称される作曲群によるスペクトル音響における音響的特性の利用とその手法は多岐に渡っている。デュフールやミュライユの言説によると、彼らはセリー音楽からの脱却としての一つの解決策としてスペクトル音楽に向かったとされる。グリゼーは、スペクトル楽派の創作理念や手法を提示すると共に、その実践における音色の役割や解明を、同時代の社会的な動向から援用したとされる。グリゼーとミュライユにおけるピアノ作品について、前者はピアノに特殊な調律を施すことによって音響を生成させ、後者は、ピアノに特殊な調律を施さず、記譜された音と実質的に音響現象として構成された倍音による微分音音響との合成を作品に活かしている。

ベルクソンの「持続」は、時間経過を伴う旋律的な音の動きに適応できる概念であり、ベルクソンによると「純粹持続の流れは連続的<sup>198</sup>」、であり、「持続」における性質として「連続性」や、「連続的」が用いられ、「質として意識に直接立ち現れ意識に直接立ち現われ<sup>199</sup>」る。「持続」のこうした性質は、スペクトル音楽の質として捉えられる音色（音色が音楽の質にまで引き上げられた上で、リズム、音高、音色といったこれまでの分類に依拠することなく、これらは相互に作用しあえる性質であるとし、連続性と非連続性を往来し連続的な時間の流れを操作しうるもの）に参照される概念であると言える。

スペクトル第2世代とされるハーヴィとリンドベリのスペクトル音響の合成方法については、ハーヴィの作品においては、1つの和音を介し、半音差の音響へ移行され、リンドベリの作品においては、スペクトル音響の一部が、変化する別種のスペクトル音響の一部として振る舞うと言える。ハーヴィの作品においては、スペクトル音響そのものの提示とループの一貫性的手段としてのスペクトル音響の運用、リンドベリの作品においては、スペクトル

---

<sup>198</sup> ベルクソン『物質と記憶』、260頁。

<sup>199</sup> ベルクソン『試論』、124頁。

音響の運用によるシンメトリックな音型の創作と分類できる。

ドビュッシー、ラヴェル、ボザに見られる倍音列によって構成された音響から、第11倍音の頻出を実際の事例を基に確認することができ、第11倍音の存在により、スペクトル音響としての一つのモデル音響が形成されたと考えられる。第13倍音に相当する付加6度音は、ラモーが瞬間的に旋律の経過音として用い、ラヴェルは、響きの変性に貢献する意味において用いた。ジョリヴェによる「2重バス」は、2つの低音による部分音を抽出することによって音響を構成していたことを確認した。メシアンによる「共鳴の和音」を参照することによって、基音に重ねられた部分音による和音は、同時に根音の倍音となり音色を形成する。これは、メシアンによる和声と音色の概念の融解によってもたらされた音の思索と言えよう。

デュティユの《メタボル》におけるスペクトル音響を探ることによって、その音組織から、スペクトル音響への思考が読み取れ、その音構成はグリゼーの《パルシエル》と類似していることを確認した。デュティユのピアノ作品におけるスペクトル音響の存在を確認し、加えて、デュティユのピアノ作品の書法とグリゼーの書法において「2つまたはいくつかの境界にある」という類似性を見出した。これらより、デュティユは、音楽史における保守的な作曲家として捉えられるのではなく、スペクトル楽派の作曲家への架け橋として捉え直すことが可能である。スペクトル楽派は、フランスにおける創作傾向の潮流に則り、デュティユの書法の革新性が作用することによって生まれたと言えよう。

ミュライユの《水の中の小石》の作品の基となっているドビュッシーの《水の反映》で使用される長2度と短3度の組み合わせ和音を中心とした音程構造と旋律的動きが、ミュライユの《水の中の小石》においては、これらと同様の組み合わせ和音も見られる一方で、これらの組み合わせ和音の部分的な変性が見られた。ミュライユの作品は、ドビュッシーの作品における組み合わせ和音よりも高次倍音によって和音が形成され、ドビュッシーの音組織に付加される形でこれらの音響が構成されていることがわかる。他方で、ドビュッシーと音響構造も音程構造も異なる場合であっても、音組織のグルーピングや音を選択する方法論については、ドビュッシーの模倣が見られた例もあった。ドビュッシーの模倣によって形成された各セグメントは、移高して繰り返されることが多く、それらの繰り返された後の方

の音響がドビュッシーと近似しているという特徴が見られた。この作品から、音響が模倣され繰り返さる移高によって、ドビュッシーの音響との遠近関係を操作し、それらは最終的にはドビュッシーと近似した音響にたどり着くという帰結が見出される。

ルルーの《AMA》では、同音の上方と下方の両スペクトル音響合成が、楽曲を通して多用され、1小節のE♭スペクトル音響と同じ配置の音群が再現される直前には、F♯の上方と下方の両スペクトル音響合成の音群が構成され、曲全体が、「冒頭に提示されたE♭スペクトル音響素材を再出現させる為の、F♯の上方と下方の両スペクトル音響合成による音響成立の連続的過程」であると言える。

同時的スペクトル音響合成は、同じ音響条件が循環される性質が見られる。経過的スペクトル合成における同スペクトル音響内では、スペクトル音響の序数順に音が配置されているという連続性と、一方、時間経過と共に共通音を分節点として別種のスペクトル音響に移行するという非連続性が確認される。この経過的スペクトル合成は、同時的スペクトル合成に比べて類似したスペクトル音響による緩やかな合成である。上方スペクトル音響同士と、下方スペクトル音響同士による、同時的な合成と経過的な合成は、いずれにおいても音響の合成及び変容は緩やかである。

以上が第1章から第4章までのまとめである。スペクトル楽派の作曲家群の創作技法は、スペクトル音響を基にしながら多岐に渡るということがこれまでの作曲家群による作品の分析結果からわかる。各作曲家の書法の特徴はこれまでの各章で述べてきた通りであるが、スペクトル第1世代（ミュライユ）と第2世代（ルルー、ハーヴィ、リンドベリ）の書法の差異について言及するならば、第1世代は、スペクトル音響の基音はその音響内に含まれ、最低音である傾向があるが、第2世代は第1世代と比較して基音はその音響内にない場合もあり、それが存在する場合であっても最低音として記譜されることが少ない。これは、第1世代の創作は、「1つの音に内包されている様々な序数によって構成された結果としてのスペクトル音響」であり、第2世代の創作は、「1つのスペクトル音響は様々な音（序数）によって構成され、それらは1つの（見えない）基音に裏付けられている」と解釈できる。

続いて第5章の演奏解釈においても第1世代と第2世代の差異に探求するため、まずは第5章について以下に簡単に纏める。

「演奏解釈」には、作品の可能性の限り多様な「創造」が存在する。作曲家が書いた楽譜よりも、『音像の背後にある構想<sup>200</sup>』が重要視された結果、これらにはピアニストによって創造の幅があると言える。

指使いや体の動きによって形成された身体的な形と音響との関連性や、身振りによって残響が創出される例などを挙げた。これらより、音響的な側面と身体的な身振りは有機的に結合し、身体的な身振りによって音響結果が引き出され、加えてその音響結果は身体的な身振りに還元され得ると考える。作曲家が提示した音響に際して、ピアニストは、それを実現させるために響きの内部を観察し、その方向性を視覚的な身振りとして表現することによって響きが具現化されると言えよう。

記譜されたスペクトル音響を実現するために、作曲家の記譜したアーテュキレーション、発想記号及び強弱記号に関しての検討の余地を示唆した。加えて、演奏実践とスペクトル音響の分析における相乗より、音響構成の再考が出来ると考える。

第1世代（ミュライユ）と第2世代（ルルー、ハーヴィ、リンドベリ）の演奏解釈について、第1世代の作品は、基音（多くが最低音）の音量と同音響内の音との兼ね合いを考えることが大事であり、第2世代の作品は、記譜されたスペクトル音響が、その（見えない）基音に操られると言え、他方で記譜されたスペクトル音響を演奏することによって（見えない）基音の存在を操れると言える。これらは少々過言ではあるが、いずれにしても、第2世代の作品は、第1世代と比較して音響の変容は演奏者の（見えない）基音による解釈に委ねられていると言える。そのため第1世代の作品より、響きの行方を究明することや身振りで助長させることが重要ではないだろうか。

## II. 演奏（リサイタル）実践の成果

序章に先述したように、本論の分析で扱った作品は、今年度のリサイタルで扱った作品と過去に扱った作品によって構成されている。その公演の曲目は、スペクトル楽派と称される

---

<sup>200</sup> 大久保賢『演奏行為論』、47頁。

作曲家等の作品群と、2章にて先述したように、スペクトル音響として再解釈出来る一つのモデル音響が形成されたドビュッシーの作品群、自然倍音列の原理を用いて和声理論を構築したラモーと同時代の作曲家等の作品群によって構成されている。公演の詳細と具体的なプログラムは以下の通りである。

- 公演名：「スペクトル スペクタクルー フランスの伝統と革新、そして現在」
- 東京公演：2021年5月26日(水)19時開演 ムジカーザ
- 大阪公演：2021年5月9日(日)14時開演 あいおいニッセイ同和損保ザ・フェニックスホール（大阪公演は緊急事態宣言の無観客要請により2022年5月29日に延期）
- チケット料金：一般3,000円、学生1,000円
- 助成：公益財団法人 野村財団
- 協賛：あいおいニッセイ同和損保、あいおいニッセイ同和損保 ザ・フェニックスホール
- 後援：東京藝術大学音楽学部 同声会/ 神戸大学大学院人間発達環境学研究科 人間発達専攻 表現系
- 共通プログラム：F.クーラン 《クラヴサン組曲 第1オールドル》「サラバンド荘重」(1713)、P.ルルー 《RÉPÉTER...OPPOSER》(2018)、C.ドビュッシー 《12の練習曲》より、「対比的な響きのための」(1915)、C.ヴィヴィエ 《PIANOFORTE》(1975)、J.-H.ダングルベール《クラヴサン曲集 組曲ト長調》「プレリュード・ノン・ムジュレ」(1689)、M.リンドベリ 《Piano Jubilees》より、第1、第5番(2000)、J.-Ph.ラモー 《クラヴサン曲集 第1集 組曲イ短調》より「プレリュード」(1706)、T.ミュライユ《Cailloux dans l'eau》(2018)、C.ドビュッシー 《映像第1集》(1905)より、《水の反映》、E.-C.ジャケ・ド・ラ・ゲール 《クラヴサン組曲 イ短調》「プレリュード」(1687)
- 東京公演のみのプログラム：J. ハーヴィ 《Haiku》(1997)、C.ドビュッシー 《前奏曲集第2巻》(1909-1910)より、「パックの踊り」、P.ルルー 《DENSE...ENGLOUTI》(2011)
- 大阪公演のみのプログラム：J. ハーヴィ 《ff》(1995)、C.ドビュッシー 《映像第1集》(1905)より、「ラモーを讃えて」、P.ルルー 《Impressions d'Enfance》(2015)

このリサイタルの実践により、ミュライユとドビュッシーのそれぞれの音響と指使いの関

連性、リンドベリの漸次的音響変容とアーティキュレーションの再構成、ルルーの身振りと音響との関連性などの観点を持った。スペクトル音響によって解釈される実践的な演奏方法としては第5章に明記したが、一方で、ラモー（と同時代人）、ドビュッシー及びスペクトル楽派の作曲家達の作品群を往来するうちに、どの作曲家の作品でも通底し得るような「直観的なスペクトル音響の解釈」が浮かび上がっていた。それはなぜ生まれたのだろうかと考えていた際に、ノンケンの以下の言説に出会った。

スペクトル音楽の熟練した演奏には、ピアニストが絶えず変化している音楽的な環境に調和し、絶えず反応することが必要である。従って、ピアニストは、柔軟性のない「解釈」または固定された身体的なルーティンで演奏にアプローチすることはできない。そうではなく、演奏家は「具現化」の観念で演奏にアプローチする必要がある<sup>201</sup>

これまで論じてきたことを踏まえた上でこの言説を読み解くと、「音楽的な環境」とは、記譜された音響の変容の他に、表出された響きによって身振りをコントロールし、またそれを響きの助長とさせることや、記譜された音と実際の音響現象としての倍音列との合成等が挙げられる。これらの「音楽的な環境に調和する」には、常に響きの成り行きを注視しながら柔軟性を持つことが大事であり、この柔軟性は、演奏する場所やピアノにも作用する問題であり、「『具現化』の観念」と言及されているように、これは、実際に音にすることによって持てるものと言える。

しかしながら、この「柔軟性」の意味は、先述したように単に環境に即した上で音の成り行きに身を任せることのみではないと筆者は考える。それはスペクトル音楽には、先述したデュフルによる初期のスペクトル音楽に対する見解である「音色と和声、協和と不協和、高次とノイズ、リズムと色調など、2つまたはいくつかの観点の境界<sup>202</sup>」や、前項で言及したように特に第2世代で顕著な「見えない」基音等の観点が包含されていて、それらを捉えた上で演奏することができるという意味において、「柔軟性」のある視座が必要であると言

---

<sup>201</sup> McCarrey, *Perspectives on the Performance of French Piano Music*, s.v. “Chapter8 Messiaen to Murail, or, What Sounds Become Marilyn Nonken,” p.195-196.

“The skilled performance of spectral music requires that the pianist be attuned and continually respond to the musical environment, which is in continual flux. Thus, the pianist cannot approach the performance with a rigid “interpretation” or fixed physical routine. Instead, the performer must approach the performance with the idea of “realization,””

<sup>202</sup> Dufourt, “*La musique spectrale*,” p.15.

えるからである。

筆者の「直観的なスペクトル音響の解釈」という観点は、楽曲分析を通した上で実際に身体を使って音楽を「具現化」された時にしか生まれえない観点と言え、この観点は机上からでも演奏のみからでも表出されない。その観点の内容については次項の「結び」にて言及する。

### III. 結び——分析と解釈による結果

本論の楽曲分析は、該当する作品の全ての音について、まずはスペクトル音響の適合を検討したが、明確なスペクトル音響ではない限りは、様々な音響とその分析の可能性が存在し幾度とパターンを考察した結果、様々な合成パターンを見出すことができた。音響構成を探求することによって、作曲家の創作過程の理解に繋がった。

分析によって見出すことができたフレージングの再構成、記譜された音と実際の倍音との合成的な微分音音響などは、スペクトル音楽特有の解釈と言える。他方、一見してスペクトル音楽特有のものでない「身振り」は、連続的な音響現象を表出するものであり、この「連続性」は、これまで見られたように、ハーヴィによる半音差のスペクトル音響の移行、リンドベリによる漸次的音響の変容、ミュライユによる音響を繰り返すことによってドビュッシーとの遠近感を創出する方法、そしてルルーによるスペクトル音響内における序数の変遷等、スペクトルの作曲家に通底する概念であると言えよう。つまり身振りに由来した動きを論じることはそのままスペクトル音楽の解釈の一端を担うと言えよう。

分析を行った上で、身体を通して演奏を解釈することは、楽曲の深い理解に止まらず、先述したような「直観的なスペクトル音響の解釈」が生まれ、『音像の背後にある構想<sup>203</sup>』を捉える以上に、これらの作品を演奏している瞬間に、まるで自分が作曲しているような幻影を抱く。そのような幻影の上に、より自由な解釈が成り立つと言えよう。これは、大久保の指摘する「弱い創造」から「強い創造」の往来によって浮かび上がる直観的な「創造的解釈」と言えるのではないだろうか。

(…ピアニストは常に、作品と共に響きの成り行きを「創造」していく。)

---

<sup>203</sup> 大久保賢『演奏行為論』、47頁。

## 参考文献

- Anderson, Julian. "Introduces the Music and Idea of Tristan Murail." In *The Musical Times* Vol.134, No.1804(1993): 321-323.
- . "Timbre, Process and accords fixes: Dutilleux and His Younger French Contemporaries." In *Contemporary Music Review* 29/5(2010) : 447–459.
- Barrière, Jean-Baptiste. Bourgois, Christian Editeur, *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: IRCAM, 1991.
- Birsch, Marcel. "Claude Debussy Préludes pour piano Livre2." Paris: Editions COMBRE, 1996.
- Boulez, Pierre. Changeux, Jean-Pierre. Manoury, Philippe. *Les neurones enchantés*. Paris: Odile Jacob, 2014.
- Braes, Ross. "An Investigation of the Jeux de Timbres in Claude Vivier's Orion and his other Instrumental Works of 1979-80." Ph.D. diss., University of British Columbia, 2003.
- Brelet, Gisele. *L'interprétation créatrice*. Paris: P.U.F, 1951.
- Bruhn, Siglind. *Images and ideas in modern French piano music : the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. N.Y. : Pendragon Press, 1997.
- Caballero, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Callender, Clifton. "Continuous Harmonic Spaces." In *Journal of Music Theory*. Vol. 51, No. 2 (2007):277-332.
- Campbell, Edward. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Cazenobe, Jean. "Milic Capek, Bergson and Modern Physics : a reinterpretation and a re-evaluation." In *Revue d'histoire des sciences*, 26/3, (1973): 276-279.
- Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Cook, Nicholas and Mark Everist ed. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Cornejo, Manuel. *MAURICE RAVEL L'intégrale*. Paris: LE PASSEUR ÉDITEUR, 2018.
- Cortot, Alfred. *La musique française de piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1944.

- Croft, John. "The Spectral Legacy," In *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2010): 191–197.
- Derfler, Barbara Joan. "Claude Debussy's influence on Olivier Messiaen: an analysis and comparison of two preludes." M.A. diss. University of Alberta, 1999.
- Dodd, Julian. *Works of Music An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Donin, Nicolas. "Spatialization as a Compositional Tool and Individual Access to Music in the Future Jonathan Harvey in Conversation with Nicolas Donin." In *À musique contemporaine*. 16/3(2006): 75-82.
- Drott, Eric. "Timbre and the Cultural Politics of French Spectralism." In *paper presented at the Conference on Interdisciplinary Musicology, Montreal, (2005)*: 1-7.
- Dufourt, Hugues. *La musique spectrale*. Paris: Sampzon, France: Éditions-Delatour, 2014.
- , and Fauquet, Joël-Marie. *La Musique depuis 1945 Matériau, esthétique et perception*. Paris: Mardaga, 1996.
- Dunsby, Jonathan. "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music." In *Music Analysis* 8, 1/2(1989) : 5–20.
- Dutilleux, Hanri. *Mystère et mémoire des sons Entretiens avec Claude Glayman*. Paris: ACTES SUD, 1997.
- Evans, Peter. "Jonathan Harvey's recent Works." In *The Musical Times*, Vol. 116, No. 1589 (1975): 616-617+619.
- Fineberg, Joshua. "Spectral Music." In *Contemporary Music Review* 19/2 (2000): 1-5.
- . "Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music." In *Contemporary Music Review* 19/2(2000) : 81-113.
- , and Grisey, Gérard, "Did you spectral?" In *Contemporary Music Review* 19:3(2009):1-3.
- , and Pierre Michel. "Tristan Murail: Catalogue of Works." In *Contemporary Music Review* 24/2–3 (2005): 275–279.
- Fulcher, Jane. "Melody and Morality: Rousseau's Influence on French Music CriticismInternational." In *Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11/1 (1980) :45-57.

- Gainey, Christopher Joseph. "TURNING SOUND INTO MUSIC: ATTITUDES OF SPECTRALISM." Ph.D. diss., The University of Iowa. 2009.
- . "HEARING TIMBRE-HARMONY IN SPECTRAL MUSIC." Ph.D. diss., The University of British Columbia, 2019.
- Garant, Dominic. *Tristan Murail les objets sonores complexes*. Paris: L'Harmattan, 2016.
- Gingerich, Carol Joy. "The French piano style of Faure and Debussy: Cultural aesthetics, performance style characteristics, and pedagogical implications." Ed.D. diss., Columbia University. 1996.
- Goldman, Jonathan. "Boulez and the Spectralists between Descartes and Rameau: Who Said What about Whom?" In *Perspectives of New Music* 48/2 (2010): 209–233.
- Grisey, Gérard. *Vingt-cinq ans de creation musicale contemporaine*. Paris: Ed. danielle Cohen-Levinas, 1998.
- , Hasegawa, Robert. "Gérard Grisey and the 'Nature' of Harmony." In *Music Analysis* 28/1–2(2011): 349–371.
- Guigue, Didier. *Esthétique de la sonorité l'héritage de Debussy dans la musique pour piano XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Harper, Patricia. "Eugène Bozza's 'Quatorze Etudes-Arabesques pour Flûte.'" In *The Official Magazine of the National Flute Association; Royal Oak, Mich* 39/3 (2014): 24-32.
- Harvey, Jonathan. "Reflection after Composition." In *Tempo, New Series* 140 (1982) :2-4.
- . "Spectralism." In *Contemporary Music Review* 19/3(2000) : 11-14.
- Hasegawa, Robert. "Tone Representation and Just Intervals in Contemporary Music." In *Contemporary Music Review* 25/ 3 (2006) :263 – 281.
- Hellaby, Julian. *Reading Musical Interpretation Case Studies in Solo Piano Performance*. London: Routledge, 2009.
- Howat, Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Humbert, Daniel. *Henri Dutilleux: l'œuvre et le style musical*. Paris: Genève: Champion-Slatkine, 1985.
- Imberty, Michel. *La musique creuse le temps*. Paris: L'Harmattan, 2005.

- Jenkins, Matthew and Harvey, Jonathan. "An Interview with Jonathan Harvey." In *Perspective of New Music*, 44/2 (2006) : 220-231.
- Justyna, Humięcka-Jakubowska. "The spectralism of Gerard Grisey: from the nature of the sound to the nature of listening." In *Interdisciplinary Studies in Musicology* No.8 (2009): 227-251.
- Johnson, Julian. *After Debussy: Music, Language, and the Margins of Philosophy*. London:Oxford Univ, 2020.
- Jolivet, André. *Réponse à une enquête de Claude Chamfray: le métier et l'inspiration musicale*. Paris: Beauxarts, Paris,1936.
- Joos, Maxime. *La Perception du Temps Musical chez Henri Dutilleux*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Klingbeil, Michael. "Spectral Analysis, Editing, and Resynthesis: Methods and Applications." Ph.D. diss., Columbia University, 2009.
- Kuhny, Frank. "HISTORICAL, ANALYTICAL, AND PERFORMANCE PERSPECTIVES OF TIMBRAL PIANO COMPOSITIONS BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN AND TRISTAN MURAIL." D.M. diss., Florida State University College of Music, 2020.
- Kuyper-Rushing, Lois. "REASSESSING EUGÈNE BOZZA: DISCOVERIES IN THE BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE VALENCIENNES ARCHIVE." In *Music Library Association* 69 /4 (2013) :706-720.
- Landreth, Janet Elaine. "Andre Jolivet: A Study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles." DMA. diss., The University of Oklahoma, 1980.
- Leroux, Philippe. *Musique, une aire de jeux Entretiens avec Elvio Cipollone*. Paris: Aux éditions M.F, 2009.
- . "...phraser le monde:continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale." In *Circuit volume 21 2/2* (2010) :29-48
- Lesure, François. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: Éditions Gallimard,1971.
- . *Claude Debussy Correspondance 1884-1918*. Paris: HERMANN ÉDITEURS DES SCIENCES ET DES ARTS, 1993.
- Lindberg, Magnus and Cody, Joshua. Noreen, Kirk. "Magnus Lindberg in Conversation.

- Moving between extremes." In *The Musical Times*. 141/1872(2000): 34-38.
- Long, Marguerite. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: G. Billaudot, 1963.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth. "A Model of Melodic Expectation." In *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 22/ 4(2005) :663-714.
- Martin, Edward Paul. "Harmonic Progression in Magnus Lindberg's Twine." In *A journal of the Society for Music Theory* Volume 16(2010):1-7.
- McCarrey, Scott and Lesley A. Wright, eds. *Perspectives on the Performance of French Piano Music*. Dorchester, England: Henry Ling, 2014.
- Messiaen, Olivier. *Technique de mon Langage Musical*. Paris: ALPHONSE LEDUC, 1942.
- Moscovich, Viviana. "French Spectral Music: An Introduction." In *Tempo New Series* No. 200 :21-27. 1997.
- Murail, Tristan. "Spectra and Pixies." In *Contemporary Music Review* 1, 1(1948) : 157-170.
- . "After-thoughts." In *Contemporary Music Review* 24/2-3(2005) : 269-272.
- . "Scelsi and L'itinéraire." In *Contemporary Music Review* 24/2 (2005) : 181-185.
- . 2005b. "Scelsi and De-Composer." In *Contemporary Music Review* 24/2-3 (2005) : 173-180.
- . *Modèle et artifices*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.
- Neuhaus, Henrich. *l'art du piano*. Paris: Editions Van de Velde, 1971.
- Noel, Richard Jonston. "The Figures de resonances and 3 Préludes of Henri Dutilleux Analysis and Context." DMA., diss., Rice University, 2003.
- Nonken, Marilyn. *The Spectral Piano: from Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Orenstein, Arbie. *A Ravel Reader Correspondence, Artivles, Interviews*. London: DOVER, 2003.
- Pasler, Jann. "Resituating the Spectral Revolution: French Antecedents and the Dialectic of Discontinuity and Continuity in Debussy's Jeux." In *Musicae Scientiæ: The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Special issue (2004) :125-140.
- Pierrette, Mari. *Henri Dutilleux*. Paris: Ed.A.Zurfluh, 1988
- Potter, Caloline. *Henri Dutilleux; his life and works*. London: Aldershot Ashgate, 1997.

- Pugin, Tristan. "Through the Spectrum: The New Intimacy in French Music (II)." In *Tempo, New Series*, No. 217(2001) : 38-44+47.
- Rose, François. "Introduction to the Pitch Organization of French Spectral Music." In *Perspectives of New Music* 34/2(1996) : 6-39.
- Rehding, Alexander. "Rousseau, Rameau, and Enharmonic Furies in the French Enlightenment." In *Journal of Music Theory* Vol. 49, No. 1(2005) : 141-180.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. (Originally published as: Die Kunst des Vortrags ) Translated by Scott, Irene Schreier. New York: Oxford University Press, 2000.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Smith, Andrew Martin. "CONTINUITY, MOTION, AND ENERGY THROUGH THE SPECTRUM:AN ANALYSIS OF PHILIPPE LEROUX'S UN LIEU VERDOYANT – HOMAGE À GÉRARD GRISEY." DMA. diss., College of Bowling Green StateUniversity, 2004.
- Smith, Ronald Bruce. "An Interview with Tristan Murail." In *Computer Music Journal* 24, no.1(2000): 11–19.
- Stévance, Sophie. *COMPOSER AU 21e SIECLE pratique,philosophies.langages et analyses*. Paris: VRIN, 2010.
- Suschitzky, Anya. "Debussy's Rameau: French Music and Its Others." In *The Musical Quarterly*, 86/ 3(2002) :398- 448.
- Szendy, Peter. *Tristan Murail*. Paris: L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, 2002.
- Thurlow, Jeremy. "The Music of Henri Dutilleux: A Critical Survey of the Major Works." Ph.D. diss., King's College, University of London, 1998.
- . *Dutilleux···La musique des songes*. Paris: Millénaire, 2006
- Treize, Simon, eds. *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Vassilandonakis, Yiorgos. "An Interview with Philippe Leroux." In *Computer Music Journal* 32:3 (2008): 11-24.
- Waeber, Jacqueline. "Jean-Jacques Rousseau's "unité de mélodie." In *Journal of the American Musicological Society*, 62/1 (2009) :79-143.

Whittall, Arnold. *Jonathan Harvey*. London: ff. Ircam-Centre Pompidou, 1999.

青柳いづみこ『指先から感じるドビュッシー』東京：春秋社、2009年。

伊藤友計『西洋音楽理論にみる ラモアの軌跡』東京：音楽之友社、2020年。

井上直幸『ピアノ奏法』東京：春秋社、1998年。

今谷和徳、井上さつき『フランス音楽史』東京：春秋社、2010年。

大久保賢『演奏行為論 ピアニストの流儀』東京：春秋社、2018年。

岡田暁生監修 岡田暁生 伊東信宏 近藤秀樹 大久保賢 小岩信治 大池宏子 筒井はる香『ピアノを弾く身体』東京：春秋社、2003年。

川里卓「ベルクソンの持続における二つの特徴」(名古屋大学哲学会第三十二回研究大会若手研究発表)、2017年。

久保田慶一『音楽分析の歴史 ムジカ・ポエティカからシェンカー分析へ』東京：春秋社、2020年。

グールド、グレン P・L・ロバーツ編『グレン・グールド発言集』(Glenn Gould, John P. L. Roberts ed., *Glenn Gould Brief*, München, 1999) 宮澤淳一訳、東京：みすず書房、2005年。

グレイマン、クロード編 デュティユ、アンリ『デュティユーとの対話 音の神秘と記憶』(Dutilleux, Hanri. Glayman, Claude ed., *Mystère et mémoire des sons Entretiens avec Claude Glayman*, Paris, 1997) 木下健一訳、東京：法政大学出版局、2009年

芝池晶美「創造的演奏の美学—ジゼール・ブルレの演奏論についての考察—」、『美学』188号、1997年、56～67頁。

ボズール、ジャン-イヴ『現代音楽を読み解く 88のキーワード』(Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, 2013) 栗原詩子訳、東京：音楽之友社、2015年。

シャンドール、ジョルジ『シャンドール ピアノ教本』(Gyorgy Sandor, *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*, New York, 1995), 岡田暁生、大久保賢、小石かつら、佐野 仁美、大地 宏子、筒井 はる香訳、東京：春秋社、2005年。

シュトックハウゼン、カールハインツ『シュトックハウゼン音楽論集』(Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, 1987) 清水

穰訳、東京：現代新潮新社、1999年。

鈴木純明「スペクトル音楽とジェラルド・グリゼーの創作《ヴォルテクス・テンポルムⅠ、Ⅱ、Ⅲ》(1994-1996)の考察」、『NEW COMPOSER』第10号、2009年、14～36頁。

田母神顯二郎『ベルクソンとジャネ(3) -連続と非連続-』明治大学文芸研究 第132号、2017年、117～145頁。

デマス、ノーマン『フランス・ピアノ音楽史』(Norman Demuth, *French Piano Music: A Survey with Notes on its Performance*, London, 1959) 徳永隆男 訳、音楽之友社、1964年。

藤井奈津子「ベルクソンにおける創造性の理論」、『京都大学臨床教育人間学』4巻、2002年、101-117頁

藤田茂『《トゥランガリーラ交響曲》《峡谷から星々へ・・・》《彼岸を照らす閃光》：メシアンの音楽における「かたち」の問題と新しい分析法の創出』博士学位論文 東京藝術大学、2007年。

——「アンリ・デュティユーのドデカフォニズム：《メタボール》のスケッチの考察を通して」、『東京音楽大学紀要』第40巻、2017年、75-97頁。

ピュシュラ、ヴェロニク『ブーレーズ ありのままの声で』(Véronique Puchala. *Pierre Boulez à voix une*. Paris, 2008) 神月朋子訳、東京：慶應義塾大学出版会、2011年。

ブーレーズ、ピエール『現代音楽を考える』(Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, 1953) 笠羽映子訳、東京：青土社、2007年。

——『ブーレーズ音楽論——徒弟の覚書』(Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*. Paris, 1966) 船山隆、笠羽映子訳、東京：晶文社、1982年。

——『ブーレーズは語る——身振りのエクリチュール』(Pierre Boulez, *L'Écriture du geste*, Paris, 2002) 笠羽映子訳、東京：青土社、2003年。

ベルクソン、アンリ『意識に直接与えられているものについての試論』(Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889) 竹内信夫訳、東京：白水社、2010年。

——『物質と記憶』(Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1896) 東京：杉山直樹 訳、東京：講談社学術文庫、2019年。

前田裕佳『アンリ・デュティユーのピアノ作品における体系化——“鏡”性について』修士論文、

神戸大学、2010年。

丸山慎「音楽を修辭する身体の技法—演奏家の身振りと表現に関する事例的検討—」、『認知科学』、第14巻4号、2007年、471～493頁。

メシアン、オリヴィエ『音楽言語の技法』(Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, 1944) 細野孝興訳、東京：YAMAHA、2018年。

宮川渉「スペクトル楽派第二世代の作曲家フィリップ・ルルーの音楽語法」、『先端芸術音楽創作学会会報第35回』、第10巻、1号、2018年、13～17頁。

山下尚一「ジゼール・ブルレの音楽論における演奏的身ぶりの問題」、『論叢現代文化・公共政策』6巻、2007年、37～51頁。

——「ジゼール・ブルレの非連続の音楽美学における持続と瞬間の問題—ベルクソン、バシュラール、ブルレの時間論—」、『美学』第63巻2号(241号)2012年、13-24頁。

ラモー、ジャン＝フィリップ『和声論——自然の諸原理に還元された』(Jean-Philippe Rameau, *Traité de L'Harmonie*, Paris, 1722) 伊藤友計訳、東京：音楽之友社、2018年。

リーフリング、ライマー『ピアノペダリング』(Reimar Riefing, *Piano Pedalling*, London, 1962) 佐藤峰雄訳・監修、東京：音楽之友社、1982年。

ルシュール、フランソワ編『ドビュッシー書簡集1884-1918』(François Lesure, *Claude Debussy Correspondance 1884-1918*, Paris, 1993) 笠羽映子訳、東京：音楽之友社、1999年。

ルソー、ジャン＝ジャック『言語起源論——旋律と音楽的模倣について』(Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, 1755) 増田真訳、東京：岩波文庫、2018年。

オンライン資料

Encyclopedia Britanica Online, s.v. “Sound Spectrum,” accessed Oct. 27,2021.

<https://kotobank.jp/word/音響スペクトル-41861>

FABER ff MUSIC, s.v. “Harvey Jonathan” accessd Apr. 20,2020.

<https://www.fabermusic.com/music/ff-2916>

Grove Music Online, s.v. “Spectral music.” s.v. by Anderson, Julian. accessed Jan 10, 2020.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050982?rskey=CiZ7Mw&result=1>

Grove Music Online, s.v. “Leroux, Philippe” s.v. by Druhen, Dominique. accessed Aug 20, 2019.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045090?rskey=NZ0meF&result=2>

Murail, Tristan Homepage.

<https://www.tristanmurail.com/en/index.html>

CD のブックレット

AMA”, Odile Dulangle, nous, BIS Records AB Sweden: BIS-2490(CD), track2, 2019, 2020.

引用楽譜

Debussy, Claude. *Images 1ere série “Reflets dans l’eau.”* Paris: Durand, 1905.

———. *Images 2e série “Cloches à travers les feuilles.”* Paris: Durand, 1908.

———. *L’Isle Joyeuse*, Paris: Durand, 1904.

———. *Préludes 2e livre “Ondine.”* Paris: Durand, 1913.

Dutilleux, Henri. *Figures de Résonances II*. Paris: Heugel & Cie, 1980.

———. *Préludes “III. Le Jeu Contraires.”* Paris: Alphonse Leduc, 1994.

———. *Résonances*. Paris: Choudens, 1965.

Harvey, Jonathan. *ff*. London: faver Music ltd., 1996.

Jolivet, André. *Cinq Danses Rituelles “1. Dance initiatique.”* Paris: Durand, 1947.

Leroux, Philippe. *AMA*. Paris: Gérard Billaudot, 2011.

———. *Dense…Englouti*. Paris: Gérard Billaudot, 2012.

———. *Répéter…Opposer*. Paris: Gérard Billaudot, 2019.

Lindberg, Magnus. *JUBILEE*. London: BOOSEY HAWKES, 2007.

———. *TWINE*. Helsinki: Edition Wilhelm Hansen, 1988.

Murail, Tristan. *Cailloux Dans L'eau*. Paris: Henri Lemoine, 2018.

———. *Territoires de L'Oubli*. Paris: Editions Transatlantiques, 1978.

Rameau, Jean-Philippe, *Pieces de Clavecin "Tambourin."* Paris: Charles- Etienne Hochereau, 1724.

Ravel, Maurice. *Miroirs "Alborada del gracioso."*, Paris: Max Eschig, 1905.

## 謝辞

本論を完成するにあたり、多くの方々よりご指導及びご支援賜りましたことを深く御礼申し上げます。

本研究を進めるにあたり、指導教員の田村文生先生には多大なるご指導を賜りました。神戸大学の時から、本当にお世話になりました。心より感謝致します。副指導教員の福中冬子先生はじめ、後藤英先生、亀川徹先生、丸井淳史先生には、多角的なご視点から様々なご指導を頂きました。心より感謝致します。

インタビューさせて頂きました、作曲家のフィリップ・ルルー氏、フィリップ・マヌリ氏には、様々なご意見を頂き、またメールでの質問にも手厚くご回答いただきました。心より感謝致します。

ピアニストのオディール・ドゥラングル氏には、インタビューのみならず、パリ留学時より継続してピアノもご指導いただき、心より感謝致します。

また、本研究に関わるリサイクルにおきまして、公益財団法人 野村財団、あいおいニッセイ同和損保、あいおいニッセイ同和損保ザ・ファニックスホールよりご支援頂きました。心より御礼申し上げます。

前田裕佳