現代の管弦楽作品における即興の可能性
―ブーレーズ《プリ・スロン・プリ》より《たまもの》の創作過程を中心に―

平成 22 年度入学　学籍番号 2310902　　田上　英江

凡例

楽譜中の練習番号について、初版では① ② ③...、改訂版では[1] [2] [3]...と表示されているが、本論文中ではいずれも囲み数字を用いず、明朝体（１～９：全角／10 以上：半角）で記し、他の数字（Times New Roman、半角）と区別する。また、練習番号内に含まれる小分節記号ⓐ ⓑ ⓒ...についてはａｂｃ...（全角）で表し、他の英文字（半角）と区別する。

目次

序論 **6**

1. 現代音楽における即興 6

2. ピエール・ブーレーズの《プリ・スロン・プリ》 7

3.《プリ・スロン・プリ》の成立過程 10

4. 本論における考察の対象 13

5. 先行研究について 16

6. 本論の構成 17

本論 **18**

第 1 章　《たまもの》管弦楽初版の考察 18

　第 1 節　分析の方法論 18

　　1-1. 即興をめぐる諸概念～本論における用語の使用法 18

　　1-2. 不確定性の分類 20

　　1-2-1. 時間的枠組みの諸段階 20

　　1-2-2.「時間構造」の定義と分類 21

　　1-2-3. 不確定性の導入方法の分類とそこで要求される即興性 22

　　1-2-4. アレアトリーの分類 26

　　1-2-5. 楽曲の構成～形式分節ごとの不確定性とアレアトリーの特徴～考察の手順 30

　第 2 節　「1s」の概念に基づく不確定性 33

　　2-1.「1s」の概要 33

　　2-2. 冒頭部 35

　　2-3. 第 1 部① 37

　　2-4. 第 1 部③前後奏部／第 2 部後奏部 45

　　2-4-1. 第 1 部③前後奏部 45

　　2-4-2. 第 2 部後奏部 48

　　2-5. 第 3 部 48

　　2-6. まとめ―「1s」の用法と定義の発展プロセス 62

　　2-7. 補足―「1s」の思考背景 64

第3節　拍子記号と共にある不確定性 70
3-1. 第1部② 70
3-2. 第1部③主部／第2部主部 86
3-3. コーダ 89
第4節　《たまもの》管弦楽初版のまとめ 93

第2章　《たまもの》改訂版の考察 97
第1節　不確定性をめぐる改稿状況の分析 98
1-1. 確定化へ向かった要素とその手段についての概要 98
1-2. 各場面の改稿状況 101
1-2-1. 冒頭部 101
1-2-2. 第1部① 105
1-2-2-1. 改稿状況の分析 105
1-2-2-2. 第1部①の場面における改稿状況のまとめ 117
1-2-3. 第1部② 119
1-2-3-1. 改稿状況の分析 119
1-2-3-2. 第1部②の場面における改稿状況のまとめ 138
1-2-4. 第1部③ 140
1-2-5. 第2部 144
1-2-6. 第3部 147
1-2-6-1. オーケストラの主構造側における改稿状況の分析 148
1-2-6-2. オーケストラの主構造側における改稿状況のまとめ 159
1-2-6-3. ソプラノを中心とする副構造側における改稿状況 161
1-2-7. コーダ 163
第2節　不確定性削減の理由と意義 170
2-1. 大編成ならではの演奏現場の問題への対処 171
2-2. ワーク・イン・プログレス―作品の書き直し― 176
2-3. 無限性の概念に対する決着 178
第3節　改訂版に残された不確定性の特徴と意義～他楽章、他作品の動向 180
3-1.《たまもの》改訂版に残された不確定性の特徴と意義 181
3-2. 他楽章、他作品の動向 186

第4節　《たまもの》改稿過程のまとめ　195

終論　**200**

1. 今日の作曲家にもたらされた経験　201

2. 今日の作曲家に開かれた展望　203

3. 今日の管弦楽作品における即興の可能性　208

参考文献表　**209**

譜例集　**216**

序論

1. 現代音楽における即興

本論文は、筆者自身の創作活動において大きな関心事であり続けている、アンサンブル音楽、なかでも管弦楽における「即興」の可能性とその効果についての考察である。

そもそも「即興 Improvisation」とは、「演奏しながら音楽作品を創造すること、あるいはその音楽作品の最終的な形。演奏者による即興的な作曲や、すでにある骨組みに付け加えたり形を整えたりすること、またその中間のさまざまな形を含む[1]」と定義され、そこには世界各地の音楽史上多様な形態が含まれる。例えば、バロック時代の通奏低音や装飾的変奏、古典派協奏曲のカデンツァ、あるいはジャズなどのポピュラー音楽や民俗音楽におけるものなどは、慣例やしきたりに基づいて楽曲を再創造するという意味での即興であると言うことができる。しかるに本論文では、検討の対象をそのように慣習的なものではなく、20 世紀半ば以降の西洋芸術音楽の領域に限定し、なかでも諸要素が原則として作曲家によって伝統的な楽譜上に記されている音楽において、演奏上の解釈や選択を部分的に演奏者の裁量に委ねることを、作曲家が要求し設定しているような形態を扱うことにしたい。すなわちそれは、「即興」という演奏方法そのものよりはむしろ、楽譜の随所に自由な要素が組み込まれていることによって生じる演奏の「即興性」であり、作曲家によって決められた範囲内における実践の柔軟性が、演奏の結果にある程度の流動性をもたらすことを意味している。

このような即興のありようは、周知のように、20 世紀芸術理論の中核をなす作品の「偶然性」や「開かれ」の概念との関連において、しばしば論じられてきた。「書物」の絶対性と偶然性をめぐるマラルメの探究に始まり、ヴァレリーによって「生産者」－「作品」－「消費者」の三項関係において展開される美学理論を引き継いだウンベルト・エーコは、いくつかの現代器楽曲のうちに、「解釈者に許された演奏上の特殊な自立性によって特徴づけられる」傾向を認める。そうした作品において「解釈者は、伝統的音楽の場合のように、作曲者の指示を自己の感受性に応じて自由に解釈できるのみならず、しばしば楽音の持続や継起を創造的な即興行為において決定することによって、作品の形に介入することさえ

---

[1] 「即興演奏」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』　東京：講談社、1994 年、第 10 巻 61 頁。

要求される[2]」。彼によればこうした「開かれた作品」の詩学とは、解釈者の意識的、能動的自由を助長しつつ、彼を多様な関係性の網目の主体的中心として位置づけるものであり、「解釈者は、この関係のただ中で自分自身の形を創設するのであって、享受する作品の確定した組織様態を彼に命ずる必然性により、決定されるのではない[3]」。いっぽう作品制作者の側は、「＜開かれ＞を事実上不可避の与件として忍受するかわりに、それを生産のプログラムとして選択し、それどころかできる限り大きな開かれを助長すべく作品を提示する[4]」。こうした制作姿勢の根底にあるのは、「作品の各演奏が作品の最終的な規定と決して一致しないようにする傾向[5]」であり、換言すればすべての演奏が相補的であると同時に不完全であるように設定しつつ、諸要素の置換・結合の潜在的可能性が保持され、作品を常に未完で「可動的」なものにとどめようとする傾向である。

エーコが「仮説モデル」として提示するこうした「開かれた作品」の実現可能性を、音楽作品の実践的な観点から考える場合、編成の規模に左右されることは言うまでもないだろう。上述の部分でエーコが例に挙げた現代器楽曲が、いずれも独奏曲ばかりということは示唆的である[6]。実際、独奏あるいは演奏者同士のコミュニケーションが容易な小編成よりも、大編成のアンサンブル—ここではその最大のものとして管弦楽を位置づけるが—においては、即興の集団的実践を成功させるために、作曲者による規定や、指揮者による統制がより複雑化し、困難となることは容易に想像されるだろう。しかしながら、作品を中心とした重層的な関係性を考えていくことは、現代音楽における即興の可能性とその射程の探究においては欠かせない点であると思われる。

2. ピエール・ブーレーズの《プリ・スロン・プリ》

このような問題を検討するうえで好個の材料といえる作曲家がピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-)であり、とりわけ彼の大編成作品《プリ・スロン・プリ *Pli selon pli*

---

[2] ウンベルト・エーコ『開かれた作品』(Umberto Eco, *Opera aperta*. Milano, 1967) 篠原資明、和田忠彦訳、東京：青土社、1984年、34頁。

[3] 同前、38頁。

[4] 同前、39頁。

[5] 同前、58頁。

[6] シュトックハウゼン《ピアノ曲第11番》、ベリオ《フルート・ソロのためのセクエンツァ》、ブーレーズ《ピアノ・ソナタ第3番》を例として挙げている。作品例にはプスール《交換》も含まれているが、テープ作品であるため、ここでは例外とする。

(Portrait de Mallarmé) 》である[7]。セリー主義をきわめて拡張した考え方と、語彙や形式の完成を目指す文学的嗜好との総合が結実した大作として、初期ブーレーズ（1945-1960）の到達点、また終結として位置づけられる[8]この作品は、《たまもの *Don* 》、3つの《マラルメによる即興 *Improvisation sur Mallarmé* 》、《墓 *Tombeau* 》の5楽章からなる連作であり、そこに見られる即興性は全体として、マラルメのテクストを歌うソプラノと、ひとりの指揮者によって統率されるアンサンブルないしオーケストラ[9]を担い手として展開されるもので、伝統的な楽譜上にさまざまに不確定な要素が導入されていることに由来している。

この作品におけるそうした不確定性は、周知の通り「管理された偶然性」と呼ばれるブーレーズ流の美学を背景として、楽譜というある意味確定的な手段を用いて精緻に組織化された構造上に、演奏者の選択の余地を残すという形で導入されているものである。それは、「即興」を「結局最終的には不可能なものである」と認識し、「書くことの枠組みに入らないもの」としては拒否の姿勢を示していた[10]作曲家が、熟考され書かれた音楽に新しい形式概念をもたらすための「自由な次元の闖入[11]」として即興を探究し、厳格と自由との間の弁証法に基づいて作曲との両立を試みたひとつのあり方を提示している。このあり方は、上述したような20世紀芸術理論の動向のなかで、ヨーロッパのセリー主義作曲家たちの「偶然性」に対する関心が、偶然性を作曲の過程自体に導入するジョン・ケージのアプローチ[12]とは区別される、作曲過程における作曲家の意図性を決して放棄することなく作品の演奏に柔軟性をもたらす手段として理解する姿勢のもとに浸透していった、という傾向の代表

---

[7] 作品データの詳細は後述する。また、同様の問題意識を所有した作曲家として、シュトックハウゼンの名を欠かすことはできない。ただし、当該問題に対する二人の作曲家のアプローチは大きく異なる。シュトックハウゼンにおいては電子音響技術や図形楽譜の積極的な活用が試みられたり、ひとりの指揮者による統制の域を超えたアンサンブルが表現媒体とされたりすることもあったのに対して、ブーレーズにおいては、ひとりの指揮者の存在を前提として、従来の楽器と楽譜の使用に基づく職人的手作業のなかで即興性が探究された傾向が強いからである。本論文においては、問題の拡散を避けるため、筆者の創作上の関心により近いブーレーズの営為を扱うことにし、シュトックハウゼンについては随時参照するにとどめる。

[8] ドミニク・ジャムー「プリ・スロン・プリ」、『ラルース世界音楽作品事典』　東京：福武書店、1989年、749頁。

[9] 現行版では、9人以上のアンサンブルから48人までのオーケストラ編成である。

[10] ホアキン・M・ベニテズ『現代音楽を読む—エクリチュールを越えて』　東京：朝日出版社、1981年、102頁。

[11] Pierre Boulez, “Construire une improvisation,” in *Points de repère*, tome I : *Imaginer*, nouvelle édition entièrement refondue, édités par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur et Édition du Seuil, 1995, p.445.《マラルメによる即興II》に関して1961年に行われた講演。

[12] ピエール・ブーレーズ 「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』（Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966）船山隆、笠羽映子訳、東京：晶文社、1982年、43頁。周知の通り、「怠慢による偶然性」としてブーレーズが批判したものである。

的な形態を示している[13]。

こうしたなかで《プリ・スロン・プリ》は、当時の作曲家の偶然性に対する考えを代表する論文『アレア』にも表れている、演奏家が1人である場合から2人の演奏家による場合へ、そして指揮を伴ういくつかの演奏グループ—オーケストラ—による場合へと、重層的に体系立てられた可能性の追求姿勢[14]のもとに、《ピアノ・ソナタ第3番》(1955-57)、2台ピアノのための《構造第2集》(1956-61)に続く、あるいは並行的な試みとして位置づけられるだろう。

ところで、「開かれた作品」の思想はブーレーズにおいて、作品のなかに不確定性が導入されていることにとどまらず、作品それ自体のあり方にも反映されていた。2つのピアノ作品は「進行中の作品(ワーク・イン・プログレス)」のカテゴリーに入れられ、たえず変化していく可能性が残されたし、《プリ・スロン・プリ》もまた、1957年に着手されてから数度の改稿を経て今日演奏される形になるまでに、30年間にわたる成立過程[15]を辿った。ただし《プリ・スロン・プリ》においては、そうした改稿過程のなかで、不確定性導入のあり方もまた大きな変化をとげていった。その変化とは、特に編成の大きな楽章[16]において顕著であり、不確定性の削減を中心とするものであった。こうした変化は今日において、70年代から最終決定稿が出版された80年代にかけてのブーレーズに特徴的な創作傾向でもあり、作曲家としての習熟はもちろん、指揮者としての経験の蓄積によるものである[17]とともに、作曲家自身によっても語られているように当初の不確定性のあり方が大きな編成には適していなかったという反省[18]に、演奏現場を志向したより現実的な記譜法が追求されるようになっていく時代背景[19]が重なって生じたものであると考えられている。したがって、最終決定稿が存在する今日においては、当初の不確定性の評価は、どちらかというと消極的な方

---

[13] しばしばシュトックハウゼンに比較されるが、ブーレーズは「オートマティズムによる偶然性」としてそれを批判し、独自の立場を主張した。同前、47頁。Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*. Paris: Julliard, 1958. Réédition, Paris: Slatkine, 1982, p.229.

[14] ピエール・ブーレーズ 「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』、56-57頁を参照。

[15] 詳細は第3項で後述する。

[16] 《たまもの》、《マラルメによる即興Ⅲ》、《墓》を指して言っている。

[17] ピエール・ブーレーズ『参照点』(Pierre Boulez, *Points de repère*. Paris: Seuil, 1981) 笠羽映子、野平一郎訳、書肆風の薔薇、1989年、407頁における野平一郎氏によるあとがきを参照。

[18] ピエール・ブーレーズ『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, entretiens avec Cécile Gilly sur la direction d'orchestre*, collection Musiques, Paris : Christian Bourgois, 2002) 笠羽映子訳、東京:青土社、2003年、137-138頁を参照。

[19] 沼野雄司『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ 前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』東京:音楽之友社、2005年、60-66頁を参照。

向へと向かっているように思われる。

しかしながら、こうした楽譜諸稿の変遷は、単に偶然性の歴史性のみならず、大編成作品における不確定性をめぐる作曲家の模索と葛藤を様々に反映しているのではないだろうか。そしてそこには、今日もなお積極的に評価されうるような不確定性のあり方、つまり本論文筆者が探究するところの、大編成あるいは管弦楽ならではの即興の可能性を追求するモデルとなりうるような手法や考え方が見出されるように思われるのである。したがって、その詳細を明らかにすることで、今日の作曲家が管弦楽作品において効果的に即興を機能させることのできるような楽譜を生み出すための最良の方法とはいかなるものかを検討し、自身の創作にも反映させていくことが、本論文の最終的な目的である。

3.《プリ・スロン・プリ》の成立過程

本論に先立つ参考資料として、以下に、《プリ・スロン・プリ》の成立の経緯を、作曲、上演、録音、出版などのデータとともに示しておく[20]。

1957　《マラルメによる即興Ⅰ》(ソプラノと7人の器楽奏者のための小編成版)、《マラルメによる即興Ⅱ》(ソプラノと9人の器楽奏者のための) を作曲。フルート・ソロのための《ストロフ Strophes 》を作曲。(未完、未出版の作品だが、冒頭部分が《たまもの》ピアノ版の終結部に対応している[21]ほか、管弦楽版の構造上の基盤にもなっている作品である[22]。)
1958　1月、《マラルメによる即興Ⅰ》と《マラルメによる即興Ⅱ》初演。(ハンブルク、Ilse Hollweg, soprano. 北ドイツ RSO, dir. Hans Rosbaud.[23])《マラルメによる即興Ⅰ (小編成版)

---

[20] 再演のデータについては、ブーレーズ自身が指揮した公演のうち、情報の収集が可能であった範囲で記すため、全てを網羅しているとは限らない。

[21] バーゼル、パウル・ザッハー財団所蔵の《ストロフ》と《たまもの》(ピアノ版) の草稿の比較によって確認される。《ストロフ》の草稿は、フルート譜 : Partitur (Reinschrift) von *Strophes* mit Anmerkungen zu *Don* aus *Pli selon pli.* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0218~0225)、《たまもの》ピアノ版の楽譜は、ピアニストのマリア・ベルグマンによって清書されたと見られる手稿 : Aufführungspartir (Reinschrift) von *Don* mit skizzen zu *Eclat* und *Eclat/Multiples* und Aufführungseintragungen von Maria Bergmann. (マイクロ・フィルム番号 137-0582-0563~0570) を参照した。

[22] Robert Piencikovski, "Assez lent, suspendu, comme imprévisible: quelques aperçus sur les travaux d'approche d' *Eclat*." *Génésis* no.4: Ecritures musicales aujourd' hui, ed. par Peter Szendy, Paris: Jean- Michel Place (1993), pp.51-68.

[23] 上演データは、G.W. ホプキンス「ブレーズ, ピエール」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』　東京 : 講談社、1994年、第15巻493頁を参照した。

Improvisation sur Mallarmé, le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui..., London: Universal Edition, 1958 (UE12855). 》、《マラルメによる即興II *Improvisation sur Mallarmé, une dentelle s'abolit,* London: Universal Edition, 1958 (UE12857).[24]》を出版。7月、再演。(エクス・アン・プロヴァンス、Orchestre symphonique du SWF, dir. Pierre Boulez[25].)

1959-62《墓》を作曲[26]。1959年10月、部分的な初演。(ドナウエッシンゲン、Eva-Maria Rogner, soprano. Ensemble Domaine Musical Paris, dir. Pierre Boulez.) この録音は出版されている[27]。

1959 《マラルメによる即興III (ソプラノと小オーケストラのための初版)》を作曲 (未出版)。6月、初演。(バーデン - バーデン、Eva-Maria Rogner, soprano. 南西ドイツ RSO, dir. Hans Rosbaud.[28])

1960 《たまもの》(ソプラノとピアノのための版、未出版。)を作曲。6月、《たまもの》(ピアノ版) と《墓》(未完だが当時の全曲) を含む《プリ・スロン・プリ》全曲初演。(ケルン、Maria Bergmann, piano. Eva-Maria Rogner, soprano. Orchestre symphonique du SWF, dir. Pierre Boulez.[29]) 10月、再演。(ミュンヘン、Eva-Maria Rogner, soprano. Symphonie-Orchester des Bayrichen Rundfunks, dir. Pierre Boulez.[30])

1961 《たまもの》(ピアノ版)《墓》(未完) を含む《プリ・スロン・プリ》全曲パリ初演[31]。

1962 《マラルメによる即興I》を大編成版に改訂 (出版は1977年)。《たまもの》管弦楽初版を作曲[32]、7月、アムステルダム初演。10月、《たまもの》(管弦楽初版)、《マラルメに

---

[24] 現在入手できるスコアは、*Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.3, Improvisation II, une dentelle s'abolit* pour soprano et 9 instrumentistes (1957), London: Universal Edition, 1958 (UE34303) である。

[25] 上演データは*Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre*. Paris: Ed. Plumes, 1989, pp.186-207を参照した。このときのプログラムでは、表題が*Improvisation sur Mallarmé*となっており、《I》《II》のいずれかが演奏されたのか、それとも両方が演奏されたのか、定かでない。

[26] 当初"*Tombeau à la mémoire du Prince Max Egon zu Fürstenberg*"との表題で発表された。

[27] 上演データはBoulez, orchestral works. col legno: (CD) released 2000 のクレジットを参照したが、『ニューグローヴ世界音楽大事典』によれば、演奏は南西ドイツRSOである。

[28] 上演データは『ニューグローヴ世界音楽大事典』を参照した。

[29] 上演データは *Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre* を参照した。このときのプログラムでは、題目は *Pli selon pli* となっている。《たまもの》(ピアノ版) については、このときのラジオ放送の録音資料がパウル・ザッハー財団に所蔵されている。

[30] 上演データは *Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre* を参照した。このときのプログラムでは、題目は *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* となっている。ピアニスト名が書かれていないことから、《たまもの》(ピアノ版) が演奏されたのかどうかは定かでない。

[31] *Equipe Analyse des pratiques musicales, Genèse de Pli selon pli de Pierre Boulez.*(Paris: Ircam, 2010), http://apm.ircam.fr/subproject/13/(accessed October 19, 2011) を参照。

[32] パウル・ザッハー財団所蔵のピアノ版楽譜の参照によると、この楽曲は《エクラ》へと発展したとみられ、《たまもの》管弦楽初版との対応関係を冒頭部分を除いては見出すことが出来ないため、管弦楽版はピアノ版の編曲ではなく別の楽曲であると解釈すべきである。両者が別物であることについては、エドワー

よる即興Ⅰ》（大編成版）、《墓》（完成版）を含む《プリ・スロン・プリ》全曲初演。（ドナウエッシンゲン、Eva-Maria Rogner, soprano. 南西ドイツ RSO, dir. Pierre Boulez.)

1967《たまもの（管弦楽初版）*Don*, London: Universal Edition, 1967 (UE13614)》出版。

1968　9月、《プリ・スロン・プリ》全曲再演。（ロンドン、BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez.[33])

1969　5月、《プリ・スロン・プリ》全曲の録音。Pierre Boulez, *Boulez conducts Boulez*, Halina Lukomska, soprano. BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez. Masterworks, 1969, D.C.40173.（本論文で参照する録音資料①とする[34])

1970　《墓 *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.5, Tombeau* pour soprano et orchestre, London: Universal Edition, 1977 (UE13616)》出版。

1977　《マラルメによる即興Ⅰ（大編成版）*Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.2, Improvisation I, le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui...* pour soprano et orchestre, London: Universal Edition, 1977 (UE16641)》出版。

1981　11月、　《プリ・スロン・プリ》全曲の録音。Pierre Boulez, *Pierre Boulez dirige Pierre Boulez.* Phyllis Bryn-Julson, soprano. BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez. Collection "Musique française d'aujourd'hui", 1983, Erato N.U.M.75050 (Microsillon), E.C.D.88074 (Compact Disc).（本論文で参照する録音資料②とする[35])

1982　《たまもの》から演奏経路の選択肢が除かれる。

1983-84《マラルメによる即興Ⅲ》を拡充改訂。*Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.4, Improvisation III, À la nue accablante tu* pour soprano et orchestre (1959, 1983), London: Universal Edition, 1963, 1982 (UE19521).として出版された。1984年2月、改訂版初演。（ロンドン、Phyllis Bryn-Julson, soprano. BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez.[36])

ズが以下の論文で言及している。Allen F. Edwards, "Eclat/Multiples et le problème de la forme musicale dans les oeuvres sérielles de Pierre Boulez," in *Pierre Boulez, Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. édités par Jean-Louis Leleu, et Pascal Decroupet. (Geneve: Editions Contrechamps, 2006), pp.163-166.

[33] 上演データは *Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre* を参照した。このときのプログラムでは、題目は *Pli selon pli* となっている。ソプラノ独唱者の名は明記されていない。

[34] 《たまもの》管弦楽版と《マラルメによる即興Ⅲ》について、改訂される以前の版を現在聴くことのできる最初の音源である。

[35] 《たまもの》管弦楽版については改訂以前の第2の音源である。《マラルメによる即興Ⅲ》については改訂年に諸説があるが、ドミニク・ジャムーによれば、この録音の過程で修正されたことになっている。Dominique Jameux, *Pierre Boulez* (Paris: Fayard, 1984), p.400.

[36] 上演データは、「ブレーズ，ピエール」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』を参照した。

1986　9 月、《プリ・スロン・プリ》全曲の再演。(ストラスブール、Christine Whittlesey, soprano. Orchestre symphonique du SWF, dir.Pierre Boulez.[37]) 11 月、抜粋として再演。(クリーヴランド、Phyllis Bryn-Julson, soprano. The Cleveland Orchestra, dir.Pierre Boulez.[38])

1989 《たまもの（管弦楽改訂版）*Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.1, Don* pour soprano et orchestre (nouvelle version 1989), London: Universal Edition, 1989 (自筆：UE19305, 浄書：UE31538) .》の出版。

1990　4 月、《たまもの》改訂版の初演。(ヘルシンキ、Tuula-Maria Tuomela, soprano. Orchestre de la radio finlandaise, dir. Peter Etövös.)

2000　3 月、《たまもの》管弦楽改訂版を含む《プリ・スロン・プリ》全曲の再演。(パリ、Cité de la musique でのブーレーズ生誕 75 周年記念演奏会、Valdine Anderson, soprano. Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez.)

2001　1-2 月、《プリ・スロン・プリ》全曲の録音。 Pierre Boulez, *Pli selon pli (1957-1989). Portrait de Mallarmé*, Christine Schäfer, soprano. Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 2002, Digital-Stereo 471 344-2. (本論文で参照する録音資料③とする[39])

2011　9 月、全曲再演。(パリ、サル・プレイエル、Barbara Hannigan, soprano. Ensemble InterContemporain avec le Lucerne Festival Academy Ensemble, dir.Pierre Boulez.)

4. 本論における考察の対象

1) 考察の対象となる楽章

ところで、《プリ・スロン・プリ》という作品は、マラルメのテクストと音楽的素材の相互関連性を共通項として一貫性を持った連作であるものの、5 つの楽章は上記のように、編成の規模が異なり成立の経緯も錯綜している。また 30 年の年月にわたる創作過程を明らかにするためには、未出版の諸稿やスケッチ―現在そのほとんどは、バーゼルのパウル・ザッハー財団が所蔵している―を含めた膨大な資料の参照が必要となり、一本の論文で詳細に踏み込んだ作品研究を行うには対象の規模が大きすぎる。そこで、楽章の成立過程にお

---

[37] 上演データは *Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre* を参照した。このときのプログラムでは、題目は *Pli selon pli* (1957-1969) となっている。

[38] Ibid. このときのプログラムでは、題目は *Portrait de Mallarmé extrait de Pli selon pli* となっており、抜粋されたのがどの楽章かは定かでない。

[39] 《たまもの》管弦楽改訂版、《マラルメによる即興Ⅲ》決定稿を聴くことのできる最初の音源である。

いて不確定性に関して大きな変化を見せていない《マラルメによる即興Ⅰ》《マラルメによる即興Ⅱ》、改稿過程において不確定性の大きな変化が見られ、その詳細が先行研究[40]によってある程度明らかにされてきた《マラルメによる即興Ⅲ》、また出版譜としては現行版が唯一であるが、近年ザッハー財団からファクシミリ版が出版された[41]ことで出版譜に先立つ諸稿において不確定性に関する変遷が多いに認められることが明らかになった《墓》を除き、筆者の関心の主対象でもある管弦楽編成の楽章であり、連作中最大の編成（ソプラノと48人のオーケストラ）であり、かつ不確定性をめぐって大きな変化をとげたもののその詳細がこれまで多くは語られてこなかった冒頭楽章《たまもの》に、本論文の考察の対象を絞り、そのなかで他楽章の様子も適宜参照していくことにする。

2）考察の対象となる資料（楽譜）

また、この楽章の構造的基盤はフルート・ソロのための《ストロフ》にあり、《たまもの》としての最初の姿はピアノ版であったが、このピアノ版《たまもの》は上述[42]の通り、初期の段階でほぼ全く異なる管弦楽版《たまもの》に置き換えられてしまった。両者の関連性は冒頭のマラルメの引用部分と、《ストロフ》の素材によっているという点を除いては見出すことができず、不確定な記譜法の点においては管弦楽版との共通項がわずかに認められるものの、本論文で問題となる管弦楽における即興についての考察にはほぼ無関係であり、管弦楽版のオリジナル版としてピアノ版を参照する有益性も得られない。

以上の事由により本論文では、分析の対象となる資料として、管弦楽版《たまもの》初版の楽譜（1967年出版、UE13614）を出発点とし、改訂版の楽譜（1989年出版、UE31538）を比較対象として使用し、必要に応じて、パウル・ザッハー財団所蔵の以下の資料を参照する。

・管弦楽初版に先立つ自筆草稿（括弧内はマイクロ・フィルム番号）：

①スケッチ（構造プラン）Strukturplan zu *Don* (137-0581-0276~0281) ②和声、ダイナミックス、リズムの構想スケッチ Harmonische, dynamische, und rythmische Tabellen zu *Don* und zu

---

[40] 詳細は第5項で後述する。

[41] Pierre Boulez, *Tombeau.* (1971, London) Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition, édités par Robert Piencikowski, une publication de la Fondation Sacher, Universal Edition, Wien/London/New York, 2010. 以後、この資料を「《墓》のファクシミリ版」と呼ぶ。

[42] 注21、22、32を参照。

Tombeau (137-0581-0282~0298) ③構想譜 Partitur (Entwurf) von *Don.* (137-0581-0344~0355)、④総譜 Partitur (Reinschrift). (137-0581-0356~0397)、⑤総譜 Partitur (Reinschrift : montierte Fotokopie für die Aufführung, mit hss. Dirigiereintragungen. (137-0581-0398~0448)、⑥総譜 Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigiereintragungen und Korrekturen.. (137-0581-0449~0491)、⑦ピアノ版 : Aufführungspartir (Reinschrift) von *Don* mit skizzen zu *Eclat* und *Eclat/Multiples* und Aufführungseintragungen von Maria Bergmann. (137-0582-0563~0570)

・初版から改訂版へ向かう過程における自筆草稿：

①Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigireintragungen und Korrekturen. (137-0581-0449~0491)、②Partitur (Entwurf). (137-0581-0532~0560)、③Partitur (Reinschrift). (137-0581-0561~0619)

3）考察の対象となる不確定性の種類（着眼点）

さらに、ブーレーズにおける不確定性とは、マラルメの影響下において可動的な形式概念の追求のなかで試みられたものであったため、一般的にブーレーズ流の不確定性の導入といえば、《ピアノ・ソナタ第 3 番》に代表される断片の選択や連結順序など演奏の経路に関わる問題を対象とする形態が特筆すべきものとして扱われることが多い。そうした形式の可動性は、進行の規則や選択肢の制御によって管理されていることを特色としており、《たまもの》初版にも該当箇所が見られることが、諸研究書においても指摘されてきた。

その一方で、ブーレーズがしばしば同時に用いたもうひとつの不確定性は、拍子、テンポ、音価、持続、音の間合いあるいは音型の演奏タイミングなど、いわば時間的な諸要素を導入対象とするものであった。それは例えば、多くの細かい装飾音符やテンポの変化を伴う非同質的なリズムで構成された旋律様式、演奏者に持続の判断を委ねる「センツァ・テンポ」や「フェルマータ」の使用法、テンポに選択肢を設けたり、範囲だけを特定したりすることで流動するルバートに限界を定める手法、不正確な音価の相対的な記譜法などに表れており、《たまもの》初版はそれらの手法が総合的に導入された例であったと言える。

こうした 2 種類の不確定性の導入はいずれも、ブーレーズにおいては、偶然性の概念との対峙を背景として広範なセリー的思考のもとに生じた特徴であったため、ブーレーズ語録の中でも、あるいは諸研究書の中でも、常に明確に区別されているわけではないように思える。そうしたなかで、特に時間的な諸要素の不確定性のほうは、一般的に言及はされるけれども、スポットが当たるのはどちらかというと演奏経路に関する不確定性のほうであって、不確定の程度からしても小規模なものとして扱われている印象を否めない。しかし、《たまもの》を対象として、管弦楽作品という観点から不確定性の問題を検討するにあ

たっては、2種類の不確定性を明確に区別し、時間的諸要素の不確定性の方を重視すべきであると筆者には思われる。というのもこの楽章では、演奏経路に関する不確定性は、初版の段階でも限定的に挿入されていたにすぎず、改訂版では完全に削除されてしまったのに対して、時間的諸要素の不確定性は、初版では楽章全体にわたってきわめて多彩に導入されていたため、改訂版に向かって大きな変化が加えられることになったからである。またそうした不確定性に由来する即興の実践は、指揮者によって発信され演奏者たちとの関係において展開されるか、あるいは指揮者による統括の下に個々の演奏者同士の間で行われることを特徴とするであろうから、そうした不確定性の導入は、指揮者と演奏者の関係のあり方に大きな可能性と問題を提起するものであったと想像され、すなわち作品を開かれたものにする機能を果たしていたのはむしろこちらの不確定性のほうであったと考えられるからである。したがって本論では、《たまもの》の不確定性について、とりわけ時間的な諸要素の不確定性のほうに焦点を当て、その変遷をめぐる分析を考察の主対象とし、演奏経路の不確定性については必要に応じて言及する。

5. 先行研究について

《プリ・スロン・プリ》の生成研究は、これまで何人かの研究者によって行われてきた。特に《マラルメによる即興Ⅲ》については、大西秀明氏の「ピエール・ブーレーズの偶然性《マラルメによる即興第3番》の初版と改訂版との比較考察」（慶応義塾大学大学院文学研究科　修士論文、1995年）を最新の研究として、同氏が指摘したいくつかの先行研究[43]が挙げられる。また《墓》に関しては、上述したようにパウル・ザッハー財団からファクシミリが出版されたことで、一次資料へのアプローチが容易に可能となり、ピアンチコフスキ氏の解説によって詳細が明らかにされたほか、最新の研究としては、須藤まりな氏の「P.ブーレーズ〈墓 Tombeau〉における作曲と改稿―草稿・自筆譜・出版譜に基づく創作プロセスの解明―」（東京藝術大学大学院音楽研究科　修士論文、2014年）が挙げられる。

しかしながら、《たまもの》における不確定性とその変遷については、沼野雄司氏の『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ　前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』（東京：音楽之友社、2005年）のほか、いくつかの文献で言及はされているものの、それに特化した先行研究は存在

[43] 同論文で大西氏は、ビュトール、マクカッラ、ストイアノヴァ、ジャムー、エドワーズ、ブラッドショウなどの名前を先行研究者として挙げている。文献データは同論文を参照。

せず、また《プリ・スロン・プリ》生成研究としても、時間的諸要素の不確定性とその変遷は、本論文独自の着眼点であり、未踏の研究領域と言うことができる。

6. 本論の構成

以上をふまえ、まず本論第 1 章では、時間的な諸要素の不確定性を考察の主対象とするために必要な事項を確認した上で、《たまもの》管弦楽初版の考察を行い、不確定性の導入方法と記譜法についての分析を通して、それらがいかにして構想され、演奏者にいかなる即興性を要求し、初版の時点においていかなる意義をもたらしたのか検討する。そうした不確定性は最終的には削減されたが、ここでは敢えてこれまで明らかにされてこなかった今日においても有効に活用され得る考え方や手法を見出すことで、初版の積極的な再評価を行うことを基本的な方針としたい。続いて第 2 章では、《たまもの》管弦楽改訂版の考察を、初版との比較において行い、第 1 章で論じた初版の不確定性がどのように削減されたのかを、その理由や意義とともに分析し、改訂版に僅かながら残された不確定性の特徴、あるいは同時期の他作品の動向も参照しつつ、初版の試みがどのように昇華されていったのか検討する。それによって、必ずしも不確定性と即興性に対する消極的な評価のみによってこの作品を理解するべきではないことを証明し、作曲と即興の両立を実現させるための演奏現場をもふまえた効果的なあり方は最終的にいかなるものであるか、作曲家の見地から再考したい。

第1章　《たまもの》管弦楽初版の考察

第1節　分析の方法論

1-1.　即興をめぐる諸概念～本論における用語の使用法

ブーレーズにおける即興は、「管理された偶然性」や「開かれた形式」の概念を背景とした、従来の楽譜を不確定の方法で使用することに由来するものであり、《たまもの》はその管弦楽編成における代表例であることを序論ですでに述べた。しかし、「偶然性」や「不確定性」といった諸概念は、現代音楽の諸研究書においても、ブーレーズ自身の語録においても、用語法において錯綜しており、日本では訳語上の区別が曖昧で受容のされ方が混乱している。例えば「偶然性の音楽」は、“Aleatory music / Musique aléatoire”の訳語であり、「作曲および演奏、またはそのいずれか一方が、作曲家によって多かれ少なかれ、不確定のままにされている音楽に適用される用語」と定義されている[44]が、「アレアトリー」の語は、ヨーロッパの前衛音楽における偶然性の概念をケージらの実験音楽における「チャンス」の概念と区別するためにも用いられているし、「不確定性」の語も、図形楽譜など多様な概念を含むこともあれば、「偶然性」とほぼ同義に扱われることもある。さらに、ブーレーズの著作や発言のなかでこれまで「偶然性」と訳されてきた語には、仏語の“Hasard”、“Aléa”または“aléatoire”、“Chance”が含まれ、その関連用語として「可動性 Mobilité」、「蓋然性 Probabilité」、その他様々な表現があり、「不確定性」は“Indétermination”の訳語であると同時に“aléatoire”の訳語として扱われる場合もある。

こうした事情をふまえ、論の曖昧さを避けるために、本論においては「即興」を中心に、諸用語を以下のような意味に統一して用いることにする。

1)「偶然性」とは、おもに1950年代後半～1960年代のヨーロッパの芸術音楽において、作曲家が即興への展望を抱く思考の背景にあった概念として位置づけられる。

2)「不確定性」、「可動性」、「蓋然性」とは、そうした「偶然性」の概念を背景として創作

---

[44] ポール・グリフィス「偶然性の音楽」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』　東京：講談社、1994年、第5巻459頁。

された作品の楽譜が内包することになった、柔軟な実践が可能であるという性質であり、演奏者に即興を要求する原動力となるものとして捉えられる。それぞれについて、以下のような扱い方をする。

①「不確定性」とは、作曲家によって何らかの要素が「決定づけられていない」ということであり、演奏の柔軟な可能性を意図的に要求するために導入される作曲の方法である。したがって本論では、不確定性を（楽譜に）「導入する」、「残す」、「削除する」、あるいは「（何らかの要素を）不確定にする」といった表現をしばしば使用し、作曲家サイドから見た重要な概念として捉える。

②「可動性」とは、ブーレーズにおいてはもともと、マラルメの「書物」に由来する形式概念を表す語であるが、本論では、①の「不確定性」の一種として扱う。ただし、「不確定性」に比べ、演奏者が作曲家から一定の範囲内における選択の自由を与えられて結果のイニシアティブを握っているというニュアンスが強いため、演奏家サイドから見た重要な概念でもある。「可変性 Variabilité」の語も同様に扱われる。

③「蓋然性」とは、①や②の性質を与えられた楽譜が潜在的に孕むこととなる、様々な楽譜の解釈や演奏の結果が「起こりうる」という性質を表すものとして捉える。すなわちそれは、①や②の性質が厳密には無限大でありうるという意味において、作曲家あるいは演奏家の意思によってコントロール可能な域を超える次元までを含むこともある。

3)「即興」または「即興性」とは、1）を背景として 2）の性質を与えられた作品において演奏者が要求される、程度の大小はあれ即時的な判断に基づく瞬間的な創造、という実践のあり方とその性質を表す語であると位置づける。ただし、その条件は必ずしも演奏の場において決定されるという予測の不可能性ではなく、事前に入念に計画されたものも含まれる。したがって「即興」の語は、演奏者サイドから見た実践の形態であるとともに、演奏解釈の領域に属する概念として捉えられる。

4）1）の概念に基づき 2）の性質を帯びた作品が 3）によって演奏されることで、演奏の度ごとの結果に多かれ少なかれ偶然的な差異が生じるという現象、出来事を指して、「アレアトリー」と呼ぶ。したがって本論では、「（楽譜の不確定性、またはそれに基づく演奏の即興性が）アレアトリーをもたらす、生じさせる」といった表現をしばしば使用する。

1-2. 不確定性の分類

《たまもの》管弦楽初版における時間的な諸要素の不確定性は、楽曲の形式分節ごとに異なった特徴を見せている。また、ある場面で提示された時間の捉え方が、楽曲の進行に従って発展的に変化していく傾向も見出される。そこには作曲家が、文脈に応じた不確定な時間構造の構築方法を、演奏の即興性とその結果として生じるアレアトリーについて想像力を駆使し、管弦楽曲としての秩序にも配慮しつつ模索した過程があったと推測される。

そこで本項では、形式分節ごとの観察に先立ち、《たまもの》管弦楽初版において不確定性の導入対象となっている時間の枠組みと、そもそも「不確定な時間構造」とはいかなるものかを確認したうえで、そうした不確定な時間構造がいかなる方法で構築されているか、手法のタイプを分類し、それらがいかなる演奏の即興性を要求しているか、また結果的な出来事としていかなるアレアトリーが想定されているか、概要を提示する。

1-2-1. 時間的枠組みの諸段階

あるひとつの楽曲を構成する「時間」は、楽曲の構成にしたがっていくつかの時間的枠組みに分節することができる。この意味において、《たまもの》管弦楽版は、非常に多重的な時間構造を持った楽曲であり、そこには基本的に素材（セリー断片）の提示とその展開からなる作曲プロセスが反映されているとみられる。しかし同時に、特に初版では、不確定性もまたこうした多重的な時間構造に基づいて組み込まれているということが、楽譜から読み取られる。この不確定性導入の対象となる時間の枠組みとは、以下のように分けることができる。

全体の時間
－大きな分節：後述する楽章の構成確認はこれをもとに行う。
　－小さな分節：原則としてひとつの練習番号が割り当てられた時間。
　　－断章：数小節からなる時間のまとまり。
　　　－小節（断片）：小節線によって区切られた時間。
　　　　－時間の単位：小節の内部を構成する拍節ないし韻律に割り当てられた時間。

《たまもの》では加えて、小節線の更新前後の時間、あるいは小節の内部における特定の時間（音、音形などに割り当てられる）もまた、不確定性導入の対象となる時間的枠組み

として存在していると考えられる。

1-2-2.「時間構造」の定義と分類

《たまもの》のように、上演の際ひとりの指揮者によって統率される大編成作品におけるひとつの「時間構造」とは、原則として共通の小節線を拠り所とし、共通の指揮に従ってシンクロナイズするアンサンブルに割り当てられたものを指すと定義でき、それによって大人数の奏者間の秩序が保たれることを大前提としている。《たまもの》初版では、オーケストラが異なった合図に従う複数のグループに分かれたり、指揮者から独立して演奏する特定のパートが存在したりするといった文脈の設定によって、場面によっては「時間構造」の複合性が見られるという特徴がある。そして、こうした「時間構造」のひとつひとつはまず、時間的な基盤が確定的な場合と不確定な場合とに分けることができる。

1）確定的な時間構造の基盤とは、拍子、音価、テンポが作曲者によっておおむね決定づけられていることを前提とするものである。すなわちそれは、演奏において仮に指揮者が不在であったとしても、演奏者たちが共有する暗黙の指針によっておおよそは理解されうる性質を持っている。
2）不確定な時間構造の基盤とは、拍子、テンポ、音価のいずれかまたは全てが作曲者によって決定づけられていないことを前提とするものである。したがってそれは、指揮者の合図なくしては演奏者たちが予測できないという強い主従関係を生じさせるか、逆に演奏者が指揮者から独立して自由に動くことを可能にする性質を持っている。

加えて、いずれの時間の基盤にも、部分的に不確定な要素（詳細は続く 1-2-3. で後述する 2a、2b、2c の手法を参照）が挿入されうる。したがって、ひとつの時間構造における「不確定性」の導入方法は、基本的には 3 通りに種別できる。

①時間の基盤自体を不確定にする。
②確定的な時間の基盤上に、部分的に不確定な要素を挿入する。
③不確定な時間の基盤上に、部分的に別の不確定な要素を挿入する。

《たまもの》初版では、①は多くの場合、部分的にも不確定な要素を伴うため、おもに②または③のいずれかによって不確定な時間構造が生み出されていると言えよう。

1-2-3. 不確定性の導入方法の分類とそこで要求される即興性

《たまもの》初版で用いられている上記①②③の方法は、具体的にいかなる要素をどのような方法で不確定にするのか、によってさらに分類される。また一般的に、あるひとつの時間構造に不確定性を導入する、とは多くの場合、上述 1-2-1. で示した時間的枠組みの諸段階について、その長さを不確定にし、計測方法をあらかじめ決定づけずに演奏者の裁量（即興）に委ねるということを意味している。

1) 時間構造の基盤の長さを不確定にする方法

時間構造の基盤の確定／不確定を左右するパラメータとは、拍子、音価、テンポであることをすでに述べたが、なかでも時間の長さを楽譜の上で確定する条件として一次的なものは拍子の確定性であり、それは伝統的な拍子記号を使用するか否かによって決まると考えられる。その上で、時間の長さの確定度を二次的に左右する条件となるのがテンポの確定度であると位置づけることができるだろう。というのも、拍子記号を使用するということはすなわち、小節ごとの時間の長さを見積もるための単位となる音価とその総数を特定するということであり、ある程度規則的な拍節の存在が前提となるため、テンポは必然的に規定されるべきものとなり、テンポが規定されることで、時間の長さは自動的に確定されるからである。したがって、《たまもの》初版において、時間構造の基盤の長さを不確定にする方法とは、伝統的な拍子記号の使用状況を基準として、以下の 3 つの場合に分類することができる。

1a) 従来の拍子記号を用いる場合

上述のように、拍子記号が用いられる以上は、音価、テンポも必然的に規定されることになるため、時間的な基盤の長さは基本的には確定的であると考えられる。テンポがメトロノーム数値によって決定づけられていればなお確定的となるが、抽象的にであれ規定されているのであれば、基盤はおおむね確定的であると位置づけられるだろう。ただし、テンポに対して意図的に不確定性が加えられる場合もある。それは例えば、テンポの柔軟性を意味する発想標語を掲げる、テンポに選択肢を設ける、あるいはテンポに変動の幅について規定を設ける、といった手段による。これらの手段が導入されると、時間的な基盤の確定性は多少なりとも揺らぎ、指揮者の即興の余地を含むこととなるだろう。したがって、拍子記号を用いており、意図的にテンポに不確定性が与えられていなければ、その時間的基盤はおおむね確定的であり、拍子記号を用いていても、意図的にテンポに不確定性が与

えられていれば、その時間的基盤は不確定なニュアンスを含むものと解することができるだろう。

1b) 従来の拍子記号を用いない場合

時間の長さを単位音価やテンポによって小節ごとに決定づけることはできなくなるため、時間的な基盤は不確定となる。単位音価や小節線更新のタイミングを各演奏者があらかじめ見積もることができないということは、実演上は指揮者への演奏者の依存の度合いが大きくなり、場合によっては指揮者の即興的な関与の複雑性が問題となりうるため、特に大編成では慎重な検討を要するだろう。《たまもの》初版では、以下の2つの方法が試みられている。

1b-1）拍子記号に代わる記号を使用する方法

拍子記号と同様に小節単位で設定される 1s、2s...という記号である（**譜例 1**）。この記号の詳細は改めて後述するが、このような記号によって、作曲家は時間を小節線によって区切り、小節ごとに有効な韻律構造を示すことはでき、さらに音価を相対的に、テンポを抽象的に規定することで、時間の計測単位や小節ごとに割り当てられる時間の長さをある程度は事前に管理することもできる。しかし、結局のところそれを最終的に決定するのは指揮者や演奏者の即興であり、その関与の仕方としては、文脈（小節内部の音楽の性格）に応じて以下の2通りが考えられる。

・指揮者が小節内部の時間の単位（韻律）を逐一決定する。

・指揮者は小節の開始（更新）のみを決定し、小節内部の詳細は各演奏者の判断に委ねられる。

1b-2）いかなる記号も使用しない方法

まったく自由で宙づりにされた時間を表すことになるため、音価、テンポ、小節線の機能は失われ、不要となる。作曲家はこの場合、音ないし音形の長さやそれら相互の間隔について、秒数などを用いて具体的に、あるいは分数を用いたり特定の音価のイメージに依拠したりすることで相対的に規定することはできる。《たまもの》初版では、以下の2通りの場合において、この手法が限定的に導入されている。

・一時的に挿入される独奏（ここではソプラノ）による即興的な文脈である場合。音価と小節線は、音価の相対性と詩の分節の関係で付されているにすぎない。

・基盤が確定的な時間構造と並行関係にある特定のパート（ここではピアノ）を導入対象として、そのおおよその時間構造を、基盤となる時間側の小節線との関係で相対的に管理する場合。管理された範囲内で、ピアニストの即興によって、諸楽句の長さや間隔が決定される。

2) 確定的またはすでに不確定な時間の基盤上に、部分的に不確定な要素を挿入する方法

2a) 部分的に演奏のタイミング[45]を不確定にする方法

上述のように、拍子、音価、テンポの不確定性によってすでに時間構造の基盤の長さが不確定にされている場合にも、それらの不確定な要素が指揮者や演奏者によって即興的に決定されるという意味では、演奏タイミングの不確定性であると言える。しかしその場合に即興は、時間的な基盤の性質が確定的なものに変更されない限り断続的に、かつ特に1b-1)のケースでは小節単位で行われるものとして要求されている。また、その即興が指揮者によって行われる場合も、指揮者はひとつの時間構造に対して単一の指揮を行う。これに対して、部分的にタイミングの不確定性が挿入されるということは、その対象となるのが特定の音、持続音、音形や断片、または一定の長さの時間的まとまり（断章）などであって、それらの開始や終了の点が時間軸上のどこに置かれるか、あるいは対象となる音形や断章などにどのくらいの長さの時間が割り当てられるのかが不確定にされているということである。そのような出来事は、時間的な基盤の確定不確定を問わず、その上に不規則に、かつ一時的に設定されうるし、導入の対象がある程度の長さを持った音形や持続音、断章である場合には、その時間的枠組みが小節を跨ぐこともある。それゆえに、そうした不確定な要素が指揮者の即興によって決定される場合には、別途それ専用の合図（通常、左手による）が必要となり、ひとつの時間構造のなかで指揮の所作が複合的になる。いずれにせよ《たまもの》初版では、部分的にタイミングの不確定性が挿入されるパートというのが、

---

[45] 「タイミング」の語は、第3者によるブーレーズ作品解説等のなかではしばしば用いられるが、筆者の調査するかぎり、ブーレーズ語録のなかにはこれまで「タイミング」と訳された言葉は見当たらない。しかしながら、彼がしばしば語り、あるいは楽譜に記していた“entrée”や“départ”といった言葉は、楽器の「入り」や「開始」が指揮者の「アド・リビトゥムな身振りに基づく」という前提の下に使われていたのであるから、それは要するに「タイミング」という要素を不確定にし、演奏者に即興性を要求しているということであると解釈し、筆者はこの語をキーワードの1つとして使用する。

あるひとつの時間構造に属するうちの 1 人または数人（小人数）の奏者であるか、他の時間構造と並行関係にあるパートであり、タイミングが不確定にされた楽句それ自体の長さは不確定であるが、それが挿入される範囲は、基盤となる時間構造や並行する時間構造の小節線との関係でおおよそ規定されているという特徴があり、オーケストラ全体の秩序のために配慮がなされている。

2b) フェルマータによって時間に任意の長さの延長や中断を加え、時間を一時的に空間化する方法

この方法自体は、フェルマータの現代的な使用法として一般的であり、時間的な基盤の確定不確定を問わず用いられうる。作曲家は、中断の長さについて抽象的、相対的な指示を加えたり、フェルマータの形状によって長さの違いを表したりすることもできる。しかし《たまもの》初版では、それだけにとどまらないフェルマータの使用法がいくつか指摘される。例えば、複雑な時間構造のなかで、フェルマータが楽器間、グループ間の時間調整の役割を果たしているような箇所も見られる点、あるいは、フェルマータを特定の音符や休符の上に付すのか、小節線の更新直前に付すのか、小節線の上に付すのか、それとも小節線と小節線の間に付すのか、といった使い分けがなされている点である。いずれにせよ、フェルマータの使用は、次の楽句に移行するために挿入された任意の待ち時間であり、その長さを決定するのは指揮者または演奏者の即興であるから、2a)に述べた部分的なタイミングの不確定性の一種であるとも考えられる。ただ、どちらかというと確定的な時間の基盤上に意識的に導入されているとみられる。この方法の具体例については、第 3 節で改めて後述する。

2c) 確定的または不確定な時間構造において演奏経路を可動的にする方法

序論 4. の 3) で指摘した、いくつかの断片または断章の有無や連結順序に選択の余地を与える、最もブーレーズ的とされる不確定性の導入方法である。《たまもの》ではこの手法が部分的に用いられているにすぎないため、考察の主対象にはならないが、上記 2a)、2b) と同様に、ある時間的枠組みを対象として部分的に挿入された不確定性としても捉えることができる。しかしながら、この手法の特異性は、演奏経路が固定されていないという点、つまり時間を再構成する方法が不確定にされているということであり、時間の長さや演奏タイミングの不確定性が含まれるかどうかは、提示された断片や断章の性格による。《たまもの》初版で用いられているのは、以下の 2 通りの方法である。

2c-1）固定されたオーケストラの時間を背景として、その再構成の方法を特定のパートないし楽器グループが変動させうる場合。

小さな分節（ひとつの練習番号）内部の時間内に複数の断片、断章が提示されており、一定の条件付きでその連結方法に可変性が認められているという特徴がある。提示されている断片、断章は、時間構造の基盤の長さ、相互に連結されるタイミング、あるいは断章内部に含まれる出来事が相互に連結されるタイミング、ともに不確定とされている。

この手法において、可動性を担うパートが独奏者である場合（ここではソプラノ）には、演奏経路は独奏者の即興か事前の計画によって決定されうる。しかし可動性の担い手が複数の奏者である場合（ここでは共鳴楽器のグループ）には、指揮者が事前に経路を決めることもできるが、演奏のその場で指揮者が何らかの合図（通常、断片の番号を指で指示するという方法であろう）によって即興的に決定することも可能だろう。

2c-2）オーケストラの演奏経路が全体として固定されていない場合。

《たまもの》初版では、断章の連結順序の可能性が 6 通り提示されたコーダ部分がこれに該当している。詳細は第 3 節において後述するが、この場面は、テンポは具体的に決定づけられてはいないが拍子記号を持っており、時間的な基盤の長さや断章の連結タイミングの不確定性は問題とならない。また、実際には指揮者の事前の選択に基づいて演奏される可能性が高く、即興性もほとんど問題とならないものと思われる。

1-2-4. アレアトリーの分類

上項 1-2-3. で示した時間的な不確定性導入の方法は、それぞれ演奏において指揮者や演奏者の即興性が介入することで、その都度微妙に異なった結果＝アレアトリーを生じさせることが推定される。すでに確認したように、《たまもの》初版における不確定な時間構造は、時間の諸段階の長さを決定づけないか、部分的な演奏のタイミング、時間の一時的な中断の長さ、あるいは時間の再構成方法を不確定にすることで生み出されているのであるから、そこでアレアトリーとは、当然それらの要素がどう決定されるかということに関わっている。しかしこの楽章は、ひとつの時間構造の中で特定のパートに部分的に不確定性が導入されたり、オーケストラ全体が異なった複数の不確定な時間構造に分かれたりすることで、場面によっては、ある特定のパートとオーケストラ全体の間、または異なった時間構造を持つ楽器（グループ）同士の間において、音の遭遇の時差というアンサンブル特有のアレアトリーが生じる可能性を包含している。それは管弦楽法的な観点から見れば、

音色合成のあり方という意味での音響的なアレアトリーであり、アンサンブル間の音の遭遇や音色合成のタイミングが不確定にされていることに由来するものであるとも言えるが、ブーレーズ作品においてはしばしば、アンサンブル間にこのようなアレアトリーを生じさせる要因となるものとしてヘテロフォニックな構造が挙げられる。というのも、ヘテロフォニーの概念に基づく手法は、音高構造が様々なタイミングで様々な楽器の音色によって分析されていく現象を生み出すが、ブーレーズにおいてはその手法が、小節線の合致しない複数の時間構造が任意のタイミングで重ね合わせられていくような文脈において導入されることで、アンサンブル間の関係にはゆるやかな不確定性が与えられているからである。ところで、ブーレーズにおいてヘテロフォニーの概念は、共鳴楽器の扱い方と共に、非ヨーロッパの文化の影響下で、決定論的な概念に従う西洋音楽の伝統が見過ごしてきた領域の再発見をもたらすモデルのひとつとして考察され、持続の処理方法に反映されたものであった[46]。したがって、このような不確定性を、「管理された偶然性」の概念に基づく不確定性と安易に混同することはできない[47]。しかし、時間的な不確定性に着眼する本論において、アンサンブル間の音の遭遇や音色合成に時差を生じさせる音響的な不確定性は、個々の時間構造における持続やタイミングの不確定性の集積結果であるとも捉えられ、想定されている結果の差異が近似値的でありながらも多様な可能性が残されている点に、作曲家による管理の意味が見出される。よって本論では、ヘテロフォニーについて、管理された時間的な不確定性と融合される概念であると解釈し、その上で、この楽章で生じうる時間的なアレアトリーを、ある出来事の持続やタイミングといったオーケストラ・スコアの水平的次元における不確定性に由来するもの（A とする）と、楽器間の相互関係という垂直的次元における不確定性に由来するもの（B とする）からなる[48]と位置づけ、その発生の経緯を、オーケストラの時間構造が単一的か複合的かによって、以下のように区別する。

---

[46] ピエール・ブーレーズ「ヨーロッパの思考と非ヨーロッパの思考」、『参照点』、342-350 頁を参照。

[47] 沼野雄司氏は、『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ―前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』、音楽之友社、2005 年、60 頁において、《リチュエル》（1975）で各楽器に縦線のずれが生じるヘテロフォニックな音響現象を例に採り、「ゆるやかな不確定性」としたうえで、「ブーレーズ流の管理された偶然性とは明らかに異なるもの」として区別している。《たまもの》初版と《リチュエル》は、確かにブーレーズの作品歴において時期も様式も大きく異なっているが、楽器間の縦の関係に偶発的な時差が生じる文脈を意図的に設定している点では共通している。したがって本論では、《たまもの》初版におけるヘテロフォニックな場面について、「ゆるやかな不確定性」として捉えつつも、管理された偶然性との関連性を否定することなく解釈する。

[48] ブーレーズにおいて時間構造は、水平的、垂直的のほかに対角線的な次元を持つものと捉えられている。（ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』（新装版） 笠羽映子訳、東京：青土社、2007 年、40 頁参照。）したがってここで垂直的な時差のアレアトリーは、対角線的な次元を経るものとして解釈するのが適切であるかもしれないが、本論で言う水平と垂直とは、スコアの横軸と縦軸を意味する。

1）時間構造の単一的な文脈（＝オーケストラ全体が共通の指揮にしたがってシンクロナイズすることを前提としている）の場合：

・全奏者に共通の要素として導入された不確定性は、指揮者の全奏者に対する合図の即興性を介して、水平的な次元のアレアトリーを生じさせる。（タイプ[1A]とする。）

・特定のパートを対象に部分的に導入された不確定性は、指揮者の当該パートに対する合図の即興性または当該パート独自の即興性を介して、当該パート単独では水平的な次元のアレアトリーを生じさせるが、当該パートとオーケストラの関係においては垂直的な次元のアレアトリーをも生じさせる。（タイプ[1AB]とする。）

2）時間構造の複合的な文脈（＝オーケストラが複数の異なった、あるいは開始が非同時的な時間構造に基づいた楽器グループに分かれ、それぞれが共通の指揮にしたがってシンクロナイズすることを前提としているか、オーケストラから独立した時間構造を持つ特定のパートが存在する）の場合：

・個々の楽器グループに共通の要素として導入された不確定性／ある特定のパートに導入された不確定性は、指揮者の個々の楽器グループに対する即興性／特定の奏者の個人的な即興性を介して、個々の楽器グループ／当該パートの時間構造単独では水平的な次元のアレアトリーのみを生じさせるが、オーケストラ全体の時間軸上では垂直的な次元のアレアトリーをもたらし、最終的には水平的なアレアトリーをも生じさせる。（タイプ[2AB]とする。）

このような文脈では、特に並行する複数の時間構造がいずれも不確定な性質であって、かつ全ての時間構造がそれぞれ指揮を必要とするような性質である場合には、指揮者がひとりで複数の即興を同時に実践することになる。そこでは楽譜上、オーケストラの内部における小節線の不一致という現象が生じているため、特に大編成では慎重な検討が必要となる。オーケストラの時間が単一構造の場合には、部分的に不確定性を与えられたパートは通常、指揮者の左手の合図に導かれることが可能であるが、異なった時間構造が複数並行するような場合には、その時点ですでに指揮の振り分けが必要となるため、特別な合図を必要とするような不確定な要素を導入することは難しく、実際に《たまもの》初版でもそこまでの複雑さは見られない。しかしいずれにせよ、ひとつの時間構造における部分的な演奏タイミングの不確定性とともに、こうした不確定な時間構造の複合性は、指揮の所作を拡大させ、作曲家が指揮法に関する指示を楽譜に記す必要性をもたらした。具体的な事例は改めて後述する。

《たまもの》初版における不確定性の導入方法→即興の要求→アレアトリーの発生のメカニズムに関する以上の分類を再度整理すると、それぞれの形態は、

1. オーケストラの時間構造が単一的であるか、それとも複合的であるか。

2. あるひとつの時間構造がどのような方法で不確定にされているか。すなわち、確定的または不確定（＝1a または 1b-1/1b-2 の手法による）な時間構造の基盤に対し、2a、2b、2c-1/2c-2 の手法がどのように組み合わされるか。

3. 時間構造を複合的にする場合、どのような性質のものが組み合わされるか。すなわち確定的な時間構造と不確定な時間構造との組み合わせなのか、それとも不確定な時間構造同士の組み合わせなのか。不確定な時間構造同士の組み合わせである場合、どのような手法によるものの組み合わせなのか。

という 3 点から特徴づけられることが理解される。そして、その内容に応じて即興が、指揮者とその指揮に従う全演奏者との関係、指揮者と特定の演奏者（1 人または複数）との関係、特定の演奏者（1 人）による周囲との関係における個人的な判断、のいずれかにおいて実践されること、その結果としてアレアトリーは、各時間構造における時間的諸段階の長さ、タイミング、連結方法、再構成のされ方など、時間進行のスケジュールに関わる水平的な次元で様々に生じるとともに、オーケストラ全体の時間軸上では、音が出遭い、音色が合成されるタイミングの時差という垂直的な次元においても生じることを特徴としていることがわかる。

さらに、作曲家があるひとつの時間構造に不確定性を与えたり、あるいはそのような時間構造を複数組み合わせたりする場合には、次のようなことが考慮されているであろうことが推測される。

1. 時間的な基盤を不確定にする場合、特にそれが伝統的な拍子記号の不使用によってなされる場合（＝1b-1/1b-2）、それをいかにして管理するか。つまり韻律や持続をどう組織化し、小節線を引くか。

2. その小節線を基準として、いかなる範囲で部分的な不確定性（2a、2b、2c-1/2c-2）を挿入するか（時間的な基盤が確定的な場合も）。また、それをいかにして管理するか。

3. 不確定な時間構造を複数並行させ、小節線の非共通性を含む場合には、それらの相互関係を、オーケストラ全体の秩序を維持するためにどう管理するか。

4. そうした管理を演奏に反映させるため、どのような指揮者の関与を要求するか。あるいは、独立的なパートに自分のいる時間的な位置をどのようにして把握させるか。

こうした作曲家による管理の問題は、作曲過程においては、記譜法の問題と密接に結びついている。すなわち、1. では音価や持続の相対的な表記の仕方、2. では範囲の指定方法、3. はスコアのレイアウトの仕方、4. では指揮法の指示の仕方（特定の独立的なパートに対してはパート譜の書き方）が、それぞれ問題となるであろう。

したがって、以上のような即興性とアレアトリーとを想定した時間的な不確定性の構築プロセス、またその管理方法としての記譜法が、《たまもの》初版の各場面において具体的にどのようになっているのかということを、第2節以降で明らかにしていきたいと思う。

1-2-5. 楽曲の構成～形式分節ごとの不確定性とアレアトリーの特徴～考察の手順

ここで《たまもの》の全体的な構成を確認し、形式分節ごとに、これまでの項で分類したうちのどの手法タイプが用いられているか、大まかな特徴を整理しておくことにする。

まず、この楽章の構成は、1-2-1. で示した「時間」の分類のなかでは「大きな分節」に相当するいくつかの場面からなるが、本論ではそれらを、大きくは冒頭部とコーダに挟まれた3場面に分け[49]、加えて、第1部をさらに3場面に分ける。この形式分節を、該当頁とスコアに記されている分節番号（練習番号であると仮定する）を補足しつつ示すと以下のようになる。

冒頭部：（1頁。練習番号記載なし）
第1部：2－17頁（練習番号 2－19）
　第1部①：2－7頁（練習番号 2－5）
　第1部②：7－14頁（練習番号 6－11）
　第1部③：14－17頁（練習番号 12－19）
第2部：17－21頁（練習番号 20－28[50]）
第3部：22－28頁（練習番号 29－38）
コーダ：28頁から最後まで（練習番号記載なし）

なお、この形式分節は、練習番号の割り振られ方に多少の相違点が見られるものの、改訂版においてもほぼ変わることのない対応関係を見出すことができるため、本論第 2 章にお

---

[49] この分節法はジャムーが採用しているものと同じである。Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, pp.381-384.

[50] 練習番号27と28はスコアに記載されていないが、おそらく記載漏れと思われる。

いても同様の分節法を採用することになる。

次に、この楽曲構成を、これまでの項で行った不確定性導入の手法とアレアトリーの分類に照らしてみると、各場面のおおよその特徴は以下のような表にまとめられる。

表 1

形式分節	時間構造の単一性(1)/ 複合性(2) とアレアトリーの生じる次元（水平(A)／垂直(B)）：1-2-4 項の分類 1A/1AB/2AB	不確定性導入の手法			
		時間構造の確定／不確定：1-2-2 項の分類 ①②③	時間構造の基盤を不確定にする方法（拍子記号の使用状況）：1-2-3 項の分類 1a/1b	部分的に不確定性を挿入する方法：1-2-3 項の分類 2a/2b	演奏経路の可変性：1-2-3 項の分類 2c
冒頭部	1A	③	1b-1（1s を使用）	2a/2b	
第 1 部①	2AB	③	1b-1（1s を使用）	2a	
第 1 部②	2AB（オーケストラ側の時間構造において 1AB を含む）	オーケストラ側：②	部分的に 1a を含む（全体的に拍子記号を使用）	2a/2b	部分的に 2c-1
		ピアノ側：③	1b-2	全体的に 2a/部分的に 2b	
第 1 部③	前後奏部：1AB（主部との境界において 2AB）	③	1b-1（1s を使用）	2a/2b	
	主部：単一構造でアレアトリー該当なし	確定的	拍子記号を使用		
第 2 部	主部：部分的に 1AB を含む	確定的だが部分的に②を含む。	部分的に 1a を含む（全体的に拍子記号を使用）	2a/2b	
	後奏部：1A	③	1b-1（1s を使用）	2b	
第 3 部	1AB（部分的に 2AB を含む）	③/②	1b-1/1a（1s と拍子記号とを併用）	2a/2b	2c-1
コーダ	1A（部分的に 1AB を含む）	②	1a（拍子記号を使用）	部分的に 2a を含む	2c-2

この表から、《たまもの》初版の時間的な不確定性について形式分節ごとに考察する上で特に着眼すべきと思われるものは、1b-1 の手法、つまり拍子記号の代わりに「1s」という時間概念に基づいて不確定な時間の基盤を組織化する方法であることがわかる。というのもそれは、《たまもの》初版で最も多くの部分に見出される特徴であり、本論で採用する形式分節は、この「1s」という概念が使用されているのか、それとも通常の拍子記号が用いられているのか、あるいは両者が混在しているのか、という類別とも一致しているからである。

- 「1s」のみが使用されている場面：**冒頭部**、**第 1 部**①、**第 1 部**③の前後奏部、**第 2 部**の後奏部
- 「1s」と従来の拍子記号が併用されている場面：**第 3 部**
- 拍子記号に基づく時間に対して独立した自由な時間が並行する場面：**第 1 部**②
- 拍子記号のみが使用されている場面：**第 1 部**③主部、**第 2 部**主部、**コーダ**

しかも、この「1s」という概念は、拍子とテンポによって持続が決定づけられることはないものの、小節ごとに組織化された韻律法に関する時間的な単位として機能しているとみられ、その機能は楽曲が展開していくにつれて発展的に変化し、最終的な定義が徐々に明らかにされていくような性質を持っているため、従来拍子とテンポによって決定されるものであった小節線の意味を刷新するような概念でもあると考えられる。さらに、この概念に依拠した時間の組織化は、この作品の理論的背景としてのセリー構造、あるいは美学的背景としての管理された偶然性とも結びついて提示されていると考えられる。したがって、本章の主目的である《たまもの》初版の時間的な不確定性の再評価には、特にこの「1s」という時間の捉え方がどのように発想され、文脈によってその採用目的や用法がどのように変化しうるものなのかを明らかにする必要がある。

以上の理由から、第 2 節以降で形式分節ごとに行う不確定な時間構造の構築プロセスとその記譜法についての具体的な考察は、「1s」の使用によって時間構造の基盤が不確定にされ、その上に部分的な不確定性が挿入されている場面と、従来の拍子記号を用いているため時間構造の基盤は確定的であるが、その上に部分的な不確定性が挿入されることで不確定な時間構造が生み出されている場面とに分けて行うことにする。

第2節　「1s」の概念に基づく不確定性

本節では、《たまもの》初版のなかで、拍子記号ではなく「1s」という概念に基づいて不確定な時間の基盤がもたらされている各場面について、用法と記譜法の特徴を分析し、その使用目的、演奏の即興性によって得られる効果、構想の背景を検討する。

2-1.「1s」の概要

本論では以降、拍子記号に代わるこの分母のない数字記号（**譜例 1**）を、「数字＋s 記号」と呼ぶことにする。この記号は、《たまもの》初版では冒頭部と第 1 部①の全体、第 1 部③と第 2 部の一部において、第 3 部では通常の拍子記号と併用される形で、また最終楽章《墓》のコーダ部分や《エクラ／ミュルティプル[51]》の一部においても使用されている。ブーレーズの後年の作品にも、従来の拍子記号に代わって分母のない数字が記されている場合があり、概念的には類似している可能性がある[52]が、「数字＋s」という形が統一的に採用されているのは、《たまもの》初版全体と《墓》のコーダのみであり、なかでも《たまもの》初版は、それが最も積極的に活用された例であると言えよう。

ブーレーズ自身によるこの記号自体の定義については、楽譜上には何の説明もなされていない。しかし、数字は文脈から推察するに、一般的にはその小節内での時間的な分節数に一致している。そして、ひとつの時間的分節の単位としての「1s」が包括する内容は、文脈によって様々であり、ある持続音の構成要素（ダイナミックスなど）の変化、発音や消音のタイミングといった短い時間である場合から、ひとつの音形やより大きな出来事を一纏めに捉えてある程度の長さを持った時間として存在する場合まで、幅広く解釈されうる内容となっている。また、その演奏法として、“s”の文字 は “signe ”の略であると推測され、「1s」＝指揮者の「合図」1 つ分に該当する可能性が高い。したがって「1s」という概念は、その包括内容が文脈によって様々に設定され、演奏の度ごとにその時間的な長さと再構築のあり方が柔軟に変化しうるような、韻律を表してはいるが拍節の規則性には基

---

[51] Pierre Boulez . *Eclat Multiples*. London: Universal Edition, 1965 (UE32746), p. 28 を参照。ここでは s の文字が、初めの 2 回のみに付けられ、以降省略されている。この楽譜はスタディ・スコアで、データは Panopus Score-System L36, 1974.となっている。公式な出版譜としては *Éclat*. London: Universal Edition, 1965 (UE 17746) しか存在せず、当該箇所はそこには含まれない。

[52] 《レポン》《アンシーズに基づいて》などが該当する。詳しくは第 2 章において扱う。

づかない時間の単位であるとともに、指揮者によって持続やタイミングが即興的に決定されること前提とした実践的な概念として使用されていると考えることができる。なお、1sの“s”が“signe”の略であり、「1s」＝指揮者の「合図」1つ分に該当するという推定の手掛かりとしては、スコアに記された演奏法に関するいくつかの注意書き—具体的には以下の2ヶ所—が挙げられる。

①スコア17頁：「2番目の合図で、すべての奏者はアンサンブルから独立して自由に演奏する。 *Sur le 2e* ***signe****, tout le monde joue librement le trait indépendemment de l'ensemble.*[53]」

②スコア22頁：「2手によるこれらの合図は互いに独立して出される。（左手による合図は、右手による2度の合図の前後または中間に、あるいはそれらのうちの一方と同時になされることが可能である。）*battre ces* ***signes*** *les deux mains indépendamment l'une de l'autre （le* ***signe*** *de la m.g.pouvant tomber avant ou après les deux* ***signes*** *de m.d. ou entre les deux, ou en même temps que l'un d'eux.）*[54]」

また、スコア2頁には、

異なったグループの標識は完全に独立している。結果、スコアの縦線は必ずしも合わなくて良い。それらの縦線は単なる指針にすぎない。Les signaux des différents groupes sont complétement indépendents. La réalisation ne devra pas forcément coïncider, par conséquent, avec les aplombs de la partition, qui sont une simple indications.[55]

という注意書きも見られ、同じく“s”を頭文字とする“signaux”(単数形：signal)の語もまた“signe”に類似する「合図」の意味を持つが、こちらは数字＋s記号の意味とは別に、楽譜上の「標識」全般を指していると筆者は解釈する。

---

[53] 1sが設定された2小節が続く場面で、2小節目を指して言っている（**譜例6**）。詳細は本章2-4-1.で述べる。

[54] 右手による合図2sと、左手による合図1sとが併記された場面である（**譜例10**）。詳細は本章2-5.で述べる。

[55] **譜例2**を参照。

2-2. 冒頭部

構成と文脈

長大な連作《プリ・スロン・プリ》の幕開けは、その終結を表す最終楽章《墓》の最終音と同一の、オーケストラのトゥッティで奏される重厚な和音の一撃によってなされる。マラルメの『詩のたまもの』第1行部分“Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!”のみが歌われるソプラノ導入部では、単一の時間構造上で、ソプラノのテクストの一音一音をオーケストラが同じリズムで支えていく文脈である（**譜例 1**）。

不確定な時間構造の構築と管理

この場面における不確定な時間構造は、マラルメのテクストに与えられた音楽的な性格—歌と語りの中間（à mi-voix）的な歌唱法と柔軟なリズム—を出発点として構築されているとみられる。そのことは、テンポに関する「やや迅速に、そして（語られるテクストに応じて）次第に遅く **Assez rapide** et ralentir au fur et à mesure (comme le texte parlé)」という発想標語からも窺えるほか、初版に先行する草稿[56]において、最上部にソプラノパートが書かれ、音節ごとに各楽器への対応関係が縦線で示されていることからも明らかである（**譜例 1a**）。

ソプラノのテクストに割り当てられた音符は、全体がひとつの連桁で繋がれ、それだけでひとつの小節を形成しており、そのリズムは小節の内部でいくつかの音節ごとに点線で区切られ、そうした小区分ごとに、そこに含まれる音節の数に応じて数字＋s 記号が置かれている。そして、ソプラノのリズムをなぞるかのように、オーケストラの全てのパートの持続も細分割されて書かれている。したがってここでは、数字＋s 記号は各音の持続の長さには無関係であり、1s とはマラルメのテクストの各音節に割り当てられる時間を包括するもので、その長さは指揮者によって、ソプラノとの間のある程度即興的な連携のもとに逐一決定されていくよう想定されていると考えられる。

ただし、このように 1s に基づいて不確定にされた各音の持続は、相対的には規定されている。そのことは、連桁下に持続が段階的に長くなっていくことを示す記譜法に加えて、いくつかの音符に付された“＋”記号によって表されている。この記号についても、作曲者による説明は楽譜には見られないが、“＋”の数は 1 つから 3 つまで、ソプラノが各音節の発音に要するであろう時間に応じて付されていることから、この記号は、持続の相対的

---

[56] パウル・ザッハー財団所蔵の手稿：Partitur (Entwurf) von *Don*（マイクロ・フィルム番号 137-0581-0345）。

な表現をさらに具体化するためのものであると推測される[57]。

以上の特徴から、冒頭部の時間構造の構築プロセスは、その目的を含めて次のように推定される。

①即興的なリズムが要求されるべき対象としてソプラノのテクストがあり、それは拍子やテンポによってあらかじめ決定づけられえないような、韻律的ではあるが拍節の規則性が排除された持続のシステムを必要としていた。

②この要求に応えるために、数字＋s 記号を用いて、ソプラノがどのように歌われる（語られる）かによってオーケストラ全体の持続が流動しうるように、つまり各音節の持続が不確定にされたまま指揮者を介してオーケストラ全体に共有されるように区画し、そうした意図を表明する発想標語を記した。

③その結果としてテクストの一音節ごとに生じる持続のアレアトリーの範囲を、段階的な音価の変動を表す連桁と音価を具体化する＋記号とを用いて、相対的に管理した。

予想される実演上の効果

以上のように構築された時間構造は、演奏の際、指揮者がソプラノと連携しつつ即興的にテクスト一音節ごとの持続を決定し、それがオーケストラ全体に伝えられることで、テクスト一音節ごとに割り当てられた 1s という時間に全奏者の意識が集中化されることが想像される。また、大人数で同じリズムを共有する文脈ゆえに、音色操作の点で推敲されたオーケストレーションは揺らぐことなく実践されるため、決定されたリズムは聴き手にもはっきりと認知されうる。つまり、この場面においてアレアトリーは、演奏の度に比較される差異ではなく、リズムの即興的な決定が大人数の同調によって大きく表出される点において重要なのであり、大編成ならではの効果的なあり方のひとつとして評価できる。そして、このような仕掛けによって実現される「語られるテクストによって柔軟に変化する音楽」は、特にテクストをもつ声楽に適った手法として提示されてはいるが、楽器のソリストとオーケストラの関係においても応用されうると思われる。

---

[57] この推測は、後にこの楽章の決定版において確定的に処理された音価の参照によって、裏付けられる。本論第 2 章において改めて言及する。

2-3. 第1部①

構成と文脈

第 1 部の開始とともに、オーケストラは 3 つのグループに分かれて機能する。グループ分けの詳細は以下の通りである[58]。

グループⅠ：フルート 1～3（2&3：ピッコロ）、アルトフルート、Es 管クラリネット[59]、ホルン 1～4、ヴァイオリン 1～4、ヴィオラ 1～4、 グロッケンシュピール（パーカッションｆ）

グループⅡ：ヴィブラフォン 1&2 （パーカッションａ、ｃ）、ハープ 1&2、マンドリン、ギター、チェレスタ、チューブベル（パーカッションｅ）

グループⅢ：ティンパニ（パーカッションｄ）、大太鼓（パーカッションｇ）、 平板ベル（パーカッションｂ）、ハープ 3、コーラングレ、バスクラリネット、バスーン、トロンボーン 1～3（テノール、バス、コントラバス）、チェロ 1～5、コントラバス 1～3

3 つのグループは、この場面の途中から、部分的な再分割や一部の楽器の所属グループの移動を伴って、楽譜上は 4 分割の形をとるようになる[60]。したがって、この場面の構成は、その変化を境に大きく 2 つの部分（練習番号：前半２－３ /後半４－５）に分けられる。

また、この場面の文脈は、複数のグループが別々の不確定な時間構造を持ち、1 人の指揮者による異なった指揮—使用される手、指示の方向によって区別される—に従って互いにシンクロナイズせずに並行していくことを前提としている。そのため、そこに生じるアレアトリーは、第 1 節で指摘したように、個々のグループ単独では水平的な次元—持続やタイミング—のアレアトリーであるが、オーケストラ全体の時間軸上では、それだけでなく垂直的な次元—音の遭遇や音色合成の時差—のアレアトリーとしても見出されることになる。

---

[58] グループの名称について、作曲者は特にスコア上には記載していないが、本論ではスコアの上から順にグループⅠⅡⅢ...と呼ぶことにする。なお、こうした特別な分割を伴って機能するオーケストラが、舞台の上でどのように配置されるのかについては、《たまもの》の楽譜には説明が見られないが、連作《プリ・スロン・プリ》として通奏されることを前提とするならば、最終楽章《墓》のファクシミリ版 84 頁に掲載されている楽器配置図はその手掛かりとなる。

[59] Dominique Jameux, *Pierre Boulez* では、「B 管」と書かれているが、おそらく誤りである。

[60] 詳細は以下の通りである：前半部分のグループⅠは、グループⅢにいたコーラングレ奏者がオーボエに持ち替えて加わり、後半部分でグループⅡとなる。前半部分のグループⅡは、後半部分でグループⅠとⅣの 2 手に分かれる。前半部分のグループⅢは、A管クラリネットの加入、ハープ 3 の新グループⅣへの移動を除いて、後半部分でもグループⅢのままである。

各グループの時間構造の構築と管理—単独で生じる水平的な次元のアレアトリー

1）数字＋s 記号の用法

各グループの時間構造の基盤は、数字＋s 記号、相対的な音価、“libre”、“irrégulier”、“hésitant”といった発想標語によって、不確定にされている。そして、マラルメの詩は登場しないものの、数字＋s 記号の用法は冒頭部に類似している。すなわち、1s が包括するのは各グループ内で共有されるひとつの音節（複数の楽器が同時に発音または消音するタイミング）であり、数字はそれが小節内に何回あるかを表している点、あるパートがそのタイミングに持続音を奏していたり休みであったりする場合にも、持続や休符は 1s ごとに細分割されて記譜されており、グループ内の奏者が小節ごとに 1s を単位とする韻律にしたがって同調し合うことが強調されている点、そして 1s の持続とタイミングが、指揮者の即興的な合図によって随時決定されていく点においてである（**譜例 2**）。

ただし、この場面はマラルメのテクストを持たないため、小節内の音節数は別の原理に基づいて決められ、数字＋s 記号がそれに応じて設定されていると思われるが、特にここでは、装飾音符をもその数字に含めるという厳密さが見られるのが特徴的である（**譜例 3**）。また、前半部分のグループⅠ（＝後半部分のグループⅡにほぼ編成が一致）は高音域の楽器、前半部分のグループⅢ（＝後半部分のグループⅢにほぼ編成が一致）は低音域の楽器からなり、音高構造が残りの共鳴楽器グループによって提示される和音に対して上と下の音域へと分散するように配置され、いわゆる「ブロック・ソノール」を提示していると思われる[61]が、数字の順列もまた、完全にではないが以下の表に示すようなシンメトリックな関係を見せており、セリエルに構想された規則性に従っている可能性を窺わせる[62]。

---

[61] 《たまもの》におけるブロック・ソノールの構造は、《墓》において楽器グループの音色との関係で組織されたブロック・ソノールのシェーマに対応している。《墓》におけるブロック・ソノールのシェーマは、ギリシャ文字の組み合わせによって表されており、ファクシミリ版 14 頁でのピアンチコフスキ氏による解説で詳細が分析されているが、それらが《たまもの》にも対応していることは、パウル・ザッハー財団所蔵の手稿：Partitur (Entwurf) von *Don* （マイクロ・フィルム番号 137-0581-0345~0355）に同様のギリシャ文字が記されていることからわかる。特にこの第 1 部①の場面（マイクロ・フィルム番号 137-0581-0345~0346）では、例えば練習番号 2 のグループⅠには **ΞιΕπ**、グループⅢには **ΟμΕπ**、練習番号 3 のグループⅠには **ΜυΕπ**、グループⅢには **ΝυΕπ** と記されている。

[62] 草稿（同前）では小節線が引かれていないが、提示される出来事ごとに数字＋s 記号が割り振られており、数字の順列が先に計画されていたことがわかる。

表 2

	グループⅠ		グループⅢ	
	練習番号と小分節	数字の順列	練習番号と小分節	数字の順列
前半部分	2 a	2s 1s 4s	3 a	4s 1s 2s
	2 b	1s (4s) 3s	3 b	3s 1s 1s
	2 c	4s 1s 2s	3 c	2s 1s 4s
			3 d	2s 3s
後半部分	(グループⅡへ)		(グループⅢのまま)	
	4	3s 4s 1s 2s	4	4s 3s 1s 1s
		2s 2s 3s		3s 1s 4s

2) 持続の相対的な管理方法

数字＋s 記号が使用されている以上、1s が包括する各音の音価も不確定であるが、この場面でも相対的には管理されていて、その管理方法と記譜法は、冒頭部とはまた異なった特徴を見せている。すなわち、各音符の長さの相対性は、長いものから順に符尾なしの□、●（休みの場合は 4 分休符がこの長さに対応している）、次いで 16 分音符、装飾音符を単位として使い分けるという方法によって規定されている。さらに、短い音価には●にタイ、長い音価には□に分数を用いた説明―「(小節) 全体の 2/3 の音価で les 2/3 de la valeur totale」

や「全体のおよそ半分の音価で 1/2 environ le 1/2 de la valeur totale」といった—が加えられているという特徴も見られる。つまりここでは、各音符や休符の持続（=1s の長さ）について、小節単位でヴァリエーションが広げられているとともに管理されてもいるのである。

また、このような持続の相対的な管理は、楽譜における小節線間の視覚的な距離によっても左右されうる。例えば、前半部分のグループⅡにおける 4s が設定された小節（**譜例 2a**）では、4 つの楽器が順々に発音されるタイミングごとに小節が点線で区切られ、点線間の距離が次第に長くなるようにレイアウトされており、4 つの発音の間隔が不均等ではあるが相対的には決められているということが点線間の距離によって読み取られるようになっているのに対して、後半部分のグループⅠⅣは、以前のグループⅡとほぼ同じ共鳴楽器による編成で、和音を発するだけであるという音楽的性格も変わらないが、4 楽器の順々の発音は、1s と書かれた均等な間隔の 4 小節に分けられている（**譜例 4**）。もちろん、楽譜のレイアウトというのは印刷上の事情が関係している可能性もあるため、和音の間隔が楽譜のレイアウトとどの程度関連しているかは、初版の時点では知ることができないが[63]、小節線間や点線間の視覚的な距離の差は、その小節や小区分に割り当てられる時間配分を表明しているかのような印象を少なからず与える。さらにこの場面では、全体的に数字＋s 記号の数字が大きいほど 1s に該当する音価が相対的に短く、併せて小節スペースも狭くとってあるという傾向が見られる。つまり、持続の相対的な表現は、音価の記譜法、各小節に記された数字＋s 記号の数字の順列、および小節スペースに基づいて、時間の密度を示すことによって行われていると考えられる。

グループ間の遭遇の不確定性—相互関係において生じる垂直的な次元のアレアトリー

上述のように相対的に管理された各グループの不確定な時間構造は、それぞれ開始されるタイミングも不確定にされており、しかもそれらは非同時的で、指揮者の即興によって決定されることになっている。そのことは、グループ間の小節線が合わないようにレイアウトされた譜表とともに、既に引用した「異なったグループの標識は完全に独立している。結果、スコアの縦線は必ずしも合わなくて良い。それらの縦線は単なる指針にすぎない。Les **signaux** des différents groupes sont complétement indépendents. La réalisation ne devra pas forcément coïncider, par conséquent, avec les aplombs de la partition, qui sont une simple

[63] 改訂版では、前半部分と後半部分のこうしたレイアウト上の差異はほとんど反映されていない。詳しくは第 2 章で扱う。

indications.」という作曲家による言葉によっても明言されている。それゆえ“signaux”の語は、グループごとに異なった指揮に従うという文脈では「合図」の意味にも解釈されるが、同時に小節線、数字＋s 記号、相対的な音価など、楽譜上の時間的な「標識」の意味にも解されるのである。

時間構造の基盤が不確定かつ異なっている複数の楽器グループが、このように非同時的かつ即興的なタイミングで開始されることで、この場面では演奏の度ごとに、グループ間の音の遭遇、音色合成のあり方という意味での音響のアレアトリー、またその「時差」という意味での時間的なアレアトリーが生じる。しかしそうしたアレアトリーも、実際にはスコアの視覚的な作用によってある程度は制限されている。というのも、各グループの時間軸上には、数小節からなる複縦線で区切られた断章が、あるグループの開始に他のグループの終わりが覆いかぶさるように配置されているため、各グループの時間構造が不確定ではあるものの、おおよその前後関係のスケジュールは必然的に演奏者によって見積もられるようになっているからである。さらに、例えば練習番号３のように複数グループの開始が密接している場合には、「(グループⅢは) グループⅠよりも先に開始する Départ avant la main droite」といった指示が言葉で加えられていたり、練習番号４－５のように、あるグループが開始され得る範囲を、先行グループとの関係で矢印（**譜例 3**）を用いて特定したりすることによって、タイミングの詳細を具体的に指定している箇所も見られる。時間構造の複合性による垂直的なアレアトリーはこうして、多様な可能性を前提としつつも、その差異が近似値的なものとなるようにあらかじめ管理されている[64]。

以上のことから、第 1 部①の場面における時間構造の構築プロセスは、その目的を含めて次のように推定される。

①各楽器グループの持続が、拍子記号と絶対音価によっては規定されえない性質のものとして構想されたが、律動的な性格であるために、記譜法が演奏者に拍節的な印象を与えるものにならざるをえず、その回避策として数字＋s 記号を活用し、時間構造を柔軟な時間的出来事のつながりとして表現することで、演奏者に対して、拍節化せずに不均等に数えてほしい意向を強調しようとした。

②その上で、1s が包括する各音符や休符の不確定な持続を、数字、相対的な音価の記譜法、

---

[64] パウル・ザッハー財団所蔵の手稿：Partitur (Entwurf) von *Don* （マイクロ・フィルム番号 137-0581-0345~0355）でも、楽器グループ間の時間的な前後関係は初版とほぼ一致していることから、初版の楽譜レイアウトが単に印刷上の事情ではなく、時間的な配分を表していることがわかる。

小節スペースによる時間の密度の表現法によって組織化し、時間的なアレアトリーの問題を管理した。
③このような時間構造を複数並行させることで、音響的なアレアトリーの生じる余地を設定したが、楽譜のレイアウト、言葉、矢印記号の助けを借りて、実質的には管理した。

そもそもブーレーズ作品において、楽器のグループ分けの背景には、音楽の垂直的な次元として、まず音高のセリーの発展形であるブロック・ソノールの概念があり、オーケストラではその組織が音色によってどう分析されるかという管弦楽法論が根底にあるとみられる[65]。音高構造の詳細について分析することは本論の作業範囲を超えるが、この場面の音高構造もまたブロック・ソノールのシェーマに基づいて構成されていることは、すでに指摘した通り、初版に先立つ草稿を参照すれば明らかである[66]。したがって、この場面の複合的な時間構造は、個々の時間構造における持続やタイミングの不確定性がヘテロフォニックな構造に組み込まれていると捉えることができ[67]、グループ間の縦線に時差というアレアトリーが想定され、かつその範囲が制限されているのは、アンサンブルに単にリズムの柔軟性を導入することのみならず、音色合成のあり方についても、ミクロな次元において展開を活気づかせ、多様な可能性を追求するためであったと推測される。また、そうした音色操作は、しばしば共鳴楽器群の残響の不確実さに働きかけることによっても、積極的に行われた[68]。

> […]単純な形式観念を拡大することにより、水平や垂直という観念に対抗して、あるいくつかの構造を並置したり、積み重ねたりすることが可能となる。[…] これらの構造の要求することは、それが実現される時どのように表明されるだろうか？　そうしたものは、もちろんまず、音色によって表現されるだろう。音色は直接的外観においてもっとも把握しやすい現象だからである。したがって作曲家は、いくつかの楽器グ

---

[65] 注 61 に記した《墓》のファクシミリ版の解説からも、オーケストラのグループ分けがブロック・ソノールと音色の関係を重視するセリー的思考によるものであることが理解される。

[66] 同様に、注 61 を参照。

[67] ジャムーはこの場面について、グループ間の関係をヘテロフォニーであると解説している。Dominique Jameux , *Pierre Boulez*, p.382.

[68] ピエール・ブーレーズ「秩序とカオスの間で」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、笠羽映子訳、東京：青土社、2002 年、445 頁に、そうした考え方が明言されている。時期的には 1988 年のコレージュ・ド・フランスでの講義の内容を収録したもの（Pierre Boulez, “Entre ordre et chaos,” *InHarmonique* no.3, Paris: Ircam, 1988.）だが、考え方自体は、初期においてすでに作曲家の中にあったものと思われる。

ループ、あるいはそれほど類別しないならば、いくつかの楽器の組み合わせの助けを借りて、展開の交錯や多様性を聴き手に対し独特なやり方で明瞭にするだろう。それは、展開を活気づかせ、展開をたえず感性的に理解してゆくためのもっとも効果的な手段の1つといえよう[69]。

たとえば、同一音高上の様々な音色の連続と、逆に同じ音色を帯びた様々な音高の連続を比較してみる。[…]最初の場合には、言わば、一方の構成要素が他方の構成要素によって、すなわち音高が音色によって分析されているという印象が得られるだろう[70]。

予想される実演上の効果と問題

このような複合的な時間構造は、指揮者に負担を与えるであろうけれども、スケジュールはある程度管理されているので、指揮者は演奏計画を事前に立て、練習によって意図的に「合わないように合わせる」実践方法を習得するだろう。また、断片的な時間構造の並置のされ方は、論理的に構築された韻律構造に由来してはいるものの、実演上重要となるのは、それぞれの開始のタイミングがどう決定されるかということである。終結は後続する構造の開始に吸収されていくような形となっており、終結の後に含まれる余白がずれた構造をリセットするチャンスにもなるため、一見複雑に見える文脈ではあるが、指揮者にとっての演奏の安全性はある程度保障されていると思われる。

このように考えると、1人の指揮者によって計画的に相互関係が調節されうる以上、各グループは完全には独立しえないとも言える。しかし、このように制限されたアレアトリー生成のシステムは、大編成でありながらシンクロナイズしないという複雑な文脈設定ゆえに一層必要となるオーケストラの全体的な集中度を保つために必要であると思われる。

いっぽう、この場面では複数の異なった時間構造が 1 人の指揮者によって振り分けられることを前提とはしているが、実際のところ、本当に全ての 1s が逐一指揮者によって指示されるのか、つまり“s”の文字は指揮者の“signe” に 100%該当するのかどうかは、少々疑問の余地がある。というのも、指揮者が 3 つ以上のグループに対して振り分けを完全に行うことは、指揮者にとっては不可能でなくとも、演奏者にとっては合図を明確には把握できない危険性もあるからである。特に後半部分では、グループの再分割や一部の楽器の

---

[69] ピエール・ブーレーズ「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』、53頁。

[70] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、56 頁。

所属グループの移動を伴うため、多くの奏者にとって従うべき指揮の種類も変わってしまう。どこでどの指揮に従うのか、各々のパート譜には記されていたとしても、曲が大編成であるほど、指揮者と演奏者の関係が複雑さを増すのは好ましいことではないであろう。もちろん、この場面ではそうした複雑さを回避しようとする配慮も認められる。すなわち3つ以上のグループが並行するとはいえ、実際には全てのグループが重なる箇所は僅かであり、後半部分では4つのグループ全てが重なる瞬間は皆無、3つ重なる箇所すらほんの少ししかない。さらに、あるグループが開始する領域では、先行グループは持続音や残響音に徹している。しかし、少なくとも部分的には、開始の合図を出した後の指揮者の関与の度合いに、グループ間で差が設けられる可能性はある。ここでは特に共鳴楽器のグループが、自律性を持つ可能性が高い。というのも、「指揮者の左手または右手に従う。Suivre la MAIN GAUCHE ou la MAIN DROITE du Chef.」という指揮の優先順位を暗示するような設定となっており[71]、かつ1sごとに演奏するパートが、単独であるか隣接する2奏者という奏者同士の連携が可能な関係にあるからである。これらの演奏者は、パート譜上のガイド、あるいは作曲家による説明やリハーサルによって、指揮者の合図を必ずしも伴わない自在なタイミング選択を任されたとしても、演奏に支障はないものと思われる。

> 私自身がこれを指揮するときは、初めにリハーサルで時間間隔を演奏者によく説明します。あとは訓練のみです[72]。

> （2奏者の時間的構造が全く独立して存在する場合について）作曲家は、どの位の時間間隔のなかでそうしたゼクエンツが奏されるのが望ましいかということを指示するだけであろう。これらの目印や記号に簡単に慣れてしまえば、すぐに「見棄てられた」という感じ—このような印象は、演奏家が自分の演奏相手ともはや厳密に同時的な韻律法によって結び付けられていない場合に、相手に対して抱かれうるものであるが—を克服することができるだろう[73]。

---

[71] ジャムーはこのグループについて、「指揮されることなく演奏する。joue sans être dirigé.」と述べている。Dominique Jameux. *Pierre Boulez*, p.382.

[72] Pierre Boulez. *Eclat*. Allegri Film BV in co-production with Avro, directed by Frank Scheffer, 1994 (DVD) の中で聞かれる、《エクラ》のピアノパートに関する作曲者の発言であるが、タイミングの不確定な記譜法とリハーサルの関係に対する作曲家の根本的な考え方を知ることができる。「訓練」の語は、日本語字幕では「タイミング」と訳されていたが、原語が“training”であるため、リハーサルまたは個人練習を指すものと筆者は解釈し、このように訳した。

[73] ピエール・ブーレーズ 「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』56頁。作曲家が初期の段階で、

ブーレーズのこうした発言や考え方は、《たまもの》初版に直接言及したものではないが、関連性は見出せるのではないかと思われる。ただし、現実的な問題として、演奏者への説明に時間がかかりすぎるのではないかということは危惧される。

以上のように、この場面は、特にブーレーズの拡張されたセリー技法や特徴的な管弦楽法を窺うことのできる、不確定性によって展開に活気をもたらそうとする試みが大きく反映された画期的な場面ではあるが、演奏を想定した場合には様々な問題が予想され、文脈の複雑さに対して楽譜の客観的な明瞭さが十分でないという、楽譜の問題点を多く含む場面でもあると言えるだろう。

2-4. 第 1 部③前後奏部／第 2 部後奏部

構成と文脈

第 1 部③の場面は、前奏（練習番号 12）/主部（練習番号 13－17）/後奏（練習番号 18）＋ゲネラルパウゼ（練習番号 19）というシンメトリックな 3 部構成である。1s によって包括されるピアノ、チェレスタ、ハープ、ヴィブラフォン、マンドリン、ギターによるひとまとまりの不確定な時間が、従来の拍子記号、絶対音価による確定的な時間構造を持った主部を両側から挟み込むように置かれている。したがって、これらを第 1 部③の前後奏部と位置づけることにする。また第 2 部も、主部は同様に確定的な時間構造を持つが、弦楽器の持続音からなる後奏部分（21 頁 5～10 小節目、練習番号は記載がないがおそらく 28）においてのみ、数字＋s 記号が使用されている。本項ではこれらの部分をまとめて考察する。

2-4-1. 第 1 部③前後奏部

1s の包括内容の拡大

ここでは、1s という時間のなかで提示される現象が、これまでとは異なった特徴を見せている。すなわち 1s 内部の時間は宙づり（後奏部は実際に“suspensif”という発想標語を持つ）にされ、そうとは書かれていないものの「センツァ・テンポ」に匹敵するような性質を持っており、冒頭部や第 1 部①の場面に比べると、「1s＝1 音節」ではなく「1s＝1 小節」

タイミングの不確定な記譜法に対して、「慣れること」を演奏者に要求する態度であったことがわかる。

となり、より大きなひとつのまとまった出来事を包括している。すなわちその内容は、単なるひとつの音や和音ではなく、一連の音群の総和からなるひとつの音響現象に相当しているのである。また、そこで指揮者の合図が出されるであろう回数は、その出来事を発生させる契機としては 1 回であるが、1s という枠組みの中にはそれ以外の合図も含まれ、実践的な観点からも 1s の包括内容は拡大を見せていると言える。

まず、前奏部（**譜例 5a**）では、1 つの合図を契機として、複数の楽器が直ちに、かつ異なったタイミングでアルペジオを発する[74]。楽譜上、各楽器の割り付け位置からは開始順序が指定されているかのように見えるが、ここでは単に楽器間の非同時性を表しているにすぎないと解釈してよいだろう。指揮に対する各楽器の反応はすばやく行われるので、アルペジオは密着し合って結果的には瞬時にして 1 つのブロック・ソノールを形成することになる。その後、一斉に「指揮者の合図によって消音 étouffez au signe du chef」することを意味するコンマが置かれているが、そのタイミング自体は 1s の数字にはカウントされていないことになる。

他方、後奏部（**譜例 6**）は 1s×2 小節からなる。1 小節目では、1 つの合図に基づいて、各楽器が 1 音または 1 和音を同時に発する。その後 2 小節目で、音価の相対的な変動が指定された急速なパッセージが、各奏者の裁量により一気に奏される[75]。楽器間で音数には差があるので終了は不揃いとなるが、急速な性格であるため、それら複数の動きは、前奏部と同様に 1 つのブロック・ソノールに基づく音響現象として捉えられる。また、1s の中に音形を発生させる身振りだけではなく、残響を停止させる身振りも含まれ、後者が別途コンマによって表されている点も前奏部と共通している。

アレアトリーの特徴

このように、前後奏部において 1s が包括する時間は、その基盤はもちろん、そのなかでブロック・ソノールが 6 つの楽器によって再構築されるタイミングの点においても不確定であり、小規模ではあるが、それ単独で水平的な次元だけでなく垂直的なアレアトリーをも生じさせる。加えて、この場面の時間は全体として単一構造であるが、不確定な前奏の

---

[74] 「すべての楽器は指揮の合図でほぼ直ちに奏するが、互いに独立してすばやく密着し合う和音のような効果を生じさせる。*Pour tous les instruments jouer Presque aussitôt après la battue, mais indépendemment les uns des autres.(l'effet doit être comme d'accords s'agglutinant les uns aux autres, rapidement.*」との説明が書き加えられている。

[75] 「2 番目の合図で、すべての奏者はアンサンブルから独立して自由に演奏する。*Sur le 2e signe, tout le monde joue librement le trait indépendemment de l'ensemble.*」との説明が書き加えられている。

末尾は後続する主部の確定的な開始に重なり、不確定な後奏の開始部分は先行する主部の確定的な終結に重なっている。つまり、不確定な時間が、確定的な時間を境界が曖昧な状態で両側から挟み込んでいるため、短い時間ではあるが両者が重なり合う領域が存在し、そこでは一時的に、前後奏部を演奏する楽器群と主部を演奏しているオーケストラとの間で垂直的な次元のアレアトリーも生じてくることになる。したがって、そうした領域においては、確定的な主部を統括する基本の指揮（**譜例 5a、6** 中に記した「指揮 1」）と、不確定な前後奏部で 1s の内容を決定する特別な指揮（同じく「指揮 2」）とによる身振りの対置が初めて見られることになるだろう。

こうしたアレアトリーもまた、第 1 部①の場面と同様に、共鳴楽器の残響の不確実さに対する関心に由来するものと思われる。「オリジナルのポリフォニーのデータを交錯させる装飾的なヘテロフォニー[76]」を奏する役割がこれらの楽器群に課されている可能性もある。

予想される実演上の効果

以上の特徴から、第 1 部③前後奏部の時間構造は、まずひとつのブロック・ソノールが 6 楽器によって再構築されるという出来事に割り当てられる時間が不確定なものとして構想され、そうした 1 つの出来事が起こる時間的な枠組みとして 1s が採用されたと見られる。この枠組みの中では、出来事の開始の合図が出されるまでの任意の「間」（**譜例 5a、6** 中に記した「アレアトリー1」）、出来事自体に割り当てられる時間（同じく「アレアトリー2」）、その残響が止められる合図が出されるタイミング（**譜例 5a** 中「アレアトリー3」）まで、アレアトリーの発生する区画が 3 つ含まれ、指揮者の身振りは 2 種類含まれる。したがって、冒頭部と第 1 部①の場面から導き出された 1s という時間の定義が、ここでは「1 つの合図を契機として起こる偶発的な出来事を包括する」ものに更新されていることが理解される。

また、これらの時間は、一部の楽器を担い手として、確定的な時間構造から一時的に分離したかのような状態に置かれると、確定的な時間とのコントラストのもとに存在感を表出させる。この方法によって作曲家は、自身が意識的に扱う楽器—ブーレーズにおいてそれは共鳴楽器、ギター、マンドリンである—の特徴的な音色を用いて、かつ指揮者の身振りの一時的な対置によって、特定の出来事を浮き彫りにすることに成功している。

さらにこの場面は、1s ごとに小節を更新することで、その包括内容を拡大するのみならず、その時間に対する演奏者の意識を高めることができる可能性も示している。というの

---

[76] ピエール・ブーレーズ「秩序とカオスの間で」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、469 頁。

も、例えば後奏部では、2小節置かれた1sのうちの2つ目について、「指揮者の2番目の合図 sur le 2ème signe 」によって開始されることがわざわざ言葉で説明されている。すなわち、2つの1sはまとめて1つの出来事として捉えられるが、それぞれの1sが「2sの前半と後半」という形で置かれている場合よりも2つの1sが小節線を隔てているほうが、1つの合図に凝集されるエネルギーは大きくなるであろうし、演奏者の心理的にも、出来事のひとつひとつが小節線によってリセットされたほうが、即興に臨みやすいのではないかと想像される。つまり、数字+s記号は数字を少なくするほうが、また小節線によって小分けにするほうが、1s によって包括される時間の不確定性を充実させ、ひいては即興の可能性も広がるということを、この場面は仄めかしているように思われる。

2-4-2. 第2部後奏部

第2部から第3部への移行部ともとれる21頁最後の6小節は、弦楽器群によるひとつの持続和音が次第に消え入る場面で、「自由に、しかしブレーキをかけずに（Libre, mais sans frainer)」との発想標語とともに、数字+s記号が控えめに用いられている。ここでは、数字+s記号の数字は、小節内で各楽器の音が順々に消失するタイミングの数に応じて割り振られており、1s は持続和音の音色変化に対応する単位として機能している。その時間的な長さの不確定性は、今度は音色の合成ではなく分解によってひとつの音高組織が分析されるタイミングに多様な可能性を残しつつも、第 1 部①の場面と共通する相対的な持続の表記法に基づいて管理されている。

第 1 部③の前後奏部と第 2 部の後奏部はいずれも、拍子記号に基づく確定的な時間構造の基盤を持った場面の後に置かれているという特徴があり、ともに終結後にゲネラルパウゼ—この楽章ではこの 2 度しか出てこない—が置かれるという共通点を持っていた。このことから、不確定な時間構造が形式分節間の移行を担うものとしても構想されている可能性が窺える。

2-5. 第3部

構成と文脈

この場面の構成は、大きくは、オーケストラのみによる前半部分（練習番号 29－31）とソプラノが再登場する後半部分（練習番号 32－38）とに分けられる。前半部分は、オーケ

ストラが原則としてシンクロナイズする単一的な時間構造によっているが、一時的に 2 つのグループに分かれて別々の時間構造を持つ部分（練習番号 30）が挿入され、左右対称的な構成となっている。他方、後半部分は、ソプラノを中心とする 3 つのエピソード—3 つの《マラルメによる即興》の「先取りされたおぼろげな記憶 réminiscences préalables[77]」—が、断片や断章の選択と連結順序の可変性を伴って、オーケストラのみによる移行部と交互に現れる構成となっている。

時間構造の基盤は、全体的に数字＋s 記号の使用によっており不確定である。テンポも常に不確定なニュアンスを持った発想標語で表され、音価も第 1 部①の場面に共通する相対的な音価に基づいている。つまり、特徴的な楽器のグループ分けを表出させていた第 1 部①の場面以来、1s を用いた韻律的な表現が初めて本格的に復活する場面なのであるが、第 1 部①の場面とは対照的に、オーケストラはほぼ単一構造をとり、スコアは上から順に木管、金管、打楽器、弦楽器という古典的な総譜の外観を備えていて、ジャムーの言葉を借りるなら「最初の“グループ”分けなど知らないかのような書法　une écriture qui ignore dorénavant les《groupes》initiaux[78]」によっているため、1s の用法もまた、新たな特徴を見せているのである。

前項 2-4. で、1s の独立性が高まるにつれて、その包括内容が拡大される可能性が広がるということを指摘した。それは、1s が重層化され、1s によって包括される不確定な時間構造上に、指揮者の即興的な身振りによって、あるいはそれを契機として行われる演奏者の即興によって決定される複数の不確定な要素が含まれる可能性であった。第 3 部における 1s の特徴的な用法は、この可能性が単一的な時間構造上に展開されることに由来するものである。

こうした単一構造における 1s の包括内容の拡大と重層化は、この場面の二部構成において、対照的な形で展開される。すなわち前半部分では、1s はオーケストラ全体を担い手として、細分化されていくつかの規則的または不規則的な出来事を内蔵し、時間の長さとしては短いが多重的な構造を示すようになる。対する後半部分では、主構造である 1s が開放され、多くの不確定な出来事からなる大きなひとつのエピソードを内蔵することで、役割を背景に転じ、ソプラノと一部の楽器群を担い手とする副構造としてのエピソードのほう

---

[77] ジャムーによる解説の中で、ブーレーズ語録として引用されているが、出典が記されていない。
Dominique Jameux, *Pierre Boulez*. p.383.

[78] Ibid.

が主構造のような役割を果たす。この手法は第 1 部③の前後奏部で行われたものの拡大型であるとも考えられる。

このような構成と文脈を前提として本項では、1s の拡大や重層化の様々な方法を、この場面の進行に則し、以下の順にしたがって詳細を観察していくことにする。

1s の偏用－1s の細分割－1s 内部におけるタイミングの特定－1s 内部における「指揮者の特別な合図」－2 つの数字＋s 記号の併記－数字＋s 記号と拍子記号との混在－ソプラノのエピソードを包括する 1s－ソプラノのエピソードにおける演奏経路の可変性

1s の偏用

第 3 部に見られる数字＋s 記号の数字は、ただ 1 か所の 4s[79]を除いては 1s の頻度が最も高く、次いで 2s が数か所に用いられている。つまり、小さい数字が選ばれる傾向にあり、1s の包括内容を充実させる可能性が積極的に追求されている。このことは、第 1 部③後奏部分の考察でも指摘したが、第 3 部ではそのことが一層顕著に観察される。

しかし、1s という概念の使用基準自体は、数字が小節内においていくつかの楽器が同時に発音したり休んだりするタイミングの回数に従っており、それが指揮者の合図にも一致しているであろう点、また、各小節に割り当てられる時間が音価の相対的な記譜法と小節スペースによって時間の密度として理解されるようになっている点においては、これまでと共通している。この場面に置かれた、ただ 1 か所の 4s（**譜例 7a**）もまた例外ではない。もっとも、ここで 4 つめは、音の開始ではなくすでに発せられた音の持続途中でのダイナミクスの変化に該当するので、数字は小節内のアーティキュレーションの変化に一致すると定義したほうが良いかもしれない。また、1 か所のみであるとはいえ、単にそうした身振りが他より多く含まれることによって他の小節より大きな数字を伴ったにすぎないだろう。ただしこの小節に特異性を見出すとすれば、それは末尾にコンマを持つという点である。このコンマは、ハープ群においては“étouffez”の語を伴っているため、短い休止または残響の停止として捉えられるが、フルート、チェロ、コントラバスにおいては休止符を意味するかどうか定かではない。しかしいずれにせよ、4s のうちの最後の 1s がコンマを包括しているにもかかわらずその存在は数字にはカウントされていない。第 1 部③前奏部分に比較して考えても、コンマ上に「指揮者の合図で休止する」の語は特に付されていないこと

[79] 練習番号 32 の 2 小節目である。**譜例 7a** の部分を参照。

から、指揮者の身振りによって決定される要素かどうかは不明だが、少なくとも 1s が 1 つの合図を契機として起こる様々な出来事を包括する概念であることはここでも再確認され、そうした意味において、末尾にコンマを含む 1s は、1s の多重的な構造の最も小規模な例であると捉えられる。

1s の細分割

隣接する小節にそれぞれ設けられた 1s 同士の時間的差異は、記譜法上、延ばされる音符が白いか黒いかによって小節スペースに多少の差が設けられているため、これまでと同様に時間の密度という観点から相対的に見積もられうる。いっぽう隣接する 1s の小節と 2s の小節とを見比べると、2s の小節のほうでは、最初の 1s の内部に持続を順番に停止するパートが特徴的に含まれており、そこでは 1s が、持続の停止タイミングの数に応じてさらに細分割されるという現象が起きている。例えば 4 つのパートは 4 連符の中でおのおの異なった持続をもち、指揮も 4 分割されることを暗示する注意書き[80]が付されているのである（**譜例 7b**）。

いくつかの楽器が異なったタイミングで順々に持続を停止するという現象は、たとえそれが急速に過ぎていくような出来事であったとしても、指揮者の合図を伴うのであるからこれまでの使用基準に従って 4s を設定することも可能であっただろうが、ここでは何故そうされなかったのであろうか。考えられる理由としては、持続の停止の連続が、4 つまとめて 1 つの出来事として認識されており、それだけで 1 小節設けるだけの理由が見出されていないこと、あるいは 4 分割がある程度均等になされることが想定されている[81]ということが挙げられるだろう。つまりここでは、1s のなかにコンマを包括させる用法にも類似して、今度は 1s のなかに、それが細分割されるという出来事を包括させているのである。このような手法は、オーケストラ全体に有効な基本の指揮と特定のパートのみに向けられる特別な指揮との二重構造を演奏時に要求することになり、「1s」の定義はこの場面において、今度は「1 つの基本の指揮を契機として起こる出来事を包括的に捉えた不確定な時間の単位」に更新されていることになる。

---

[80] “le premier subdivisé en 4.” という注意書きである。

[81] 分割に際し、カウントを表す数字が均等な間隔で書かれていることからも均一性の意図が感じられる。

1s 内部におけるタイミングの特定

小節の頭で、管楽器、弦楽器のトリルがトリルなしの持続音に変わる境目、または打楽器がトレモロを止める地点に「拍上でトリル（トレモロ）を（終りがわからないように）止める arrêter le trille（roulement） sur le temps (sans terminaison)」との注意書きが加えられた箇所がいくつか見られる（**譜例 7c**）。そのような文言はわざわざ書かれていなくとも、トリル記号が途切れていれば通常そのように演奏されるであろうに[82]、あえてそのような注記が加えられているのは何故であろうか。1s という不確定な時間の単位は、指揮者による開始の決定を契機としてコンマや細分割など別の出来事が包括されうることが確認されたが、すなわち 1s とは、それ自体の持続が不確定な上にイコール 1 拍でもない時間概念であるため、指揮者の身振りを伴うかどうかにかかわらず、内部に別の出来事を含ませるためにはそのタイミングを特定する必要性が出てくるのである。そうしたなかで、小節の頭に位置するトリルの停止は、当該奏者の判断で実践される出来事であって指揮者の身振りを伴わないであろうけれども、厳密には 1s の開始の合図によって網羅されている出来事でもある。したがって“sur le temps”の語は、トリルの停止というアーティキュレーションに対して、1s の開始を指示するタクトが降りると同時に演奏者の判断で行う、という特別な意味を与えるために付されたものであると解することができるだろう。

1s の内部における「指揮者の特別な合図」

包括される内容が拡張していくにつれ、1s という時間概念は次第に多重的な構造を持つ可能性を浮上させてきたが、それは第 3 部後半において一層明らかになる。ここでは“Très Mobile instable”という発想標語を持ったオーケストラのみによる部分（練習番号 34、36、38）が、ソプラノのエピソードと交互に現れるが、そこで特徴的なのは、「1s」と設定された小節の内部に、特別な指揮によって決定される出来事が、初めて明確な文言—「(左手による）特別な合図 Signe(s) Spécial(aux) du chef (m.g.)」—を伴って現れることである（**譜例 7d**）。

上述したコンマ、細分割、トリル停止、いずれの出来事も、それ自体の持続が不確定な 1s 上に部分的に挿入されたタイミングの不確定な出来事として、オーケストラの音色を任意のタイミングで変化させるべく機能する。しかし、それらの出来事は、小節の開始と同

---

[82] 実際に、改訂版ではこのような言葉はなく、トリル記号が途中で切れているにすぎない。第 2 章で改めて扱う。

時あるいは終了間際に実践される出来事であったり、ある程度均等な間隔が想定されていたりするなど、タイミングが不確定とはいっても近似値的なアレアトリーを生じさせるにすぎない。いっぽう「指揮者の特別な合図」によって決定される出来事とは、1s の内部でそれが生じるタイミングの自由さや不規則性が意図的に要求されている印象を強くする。どちらの場合も、1s という時間の二重構造化に伴って二重の指揮の必要性を生じさせる点では共通しているが、特にこの「指揮者の特別な合図で」との文言を伴った部分は、時間構造の不確定性の重層化をあらわにしている。そして「1s＝基本の指揮の 1 signe を契機として起こる出来事を包括的に捉えた不確定な時間の単位」という定義も、ここで決定的なものとなる。

コンマの機能と用法

上述した「指揮者の特別な合図」によって決定される出来事は、ひとつの小節内において、基本の合図によって開始される持続音を背景に、1 つまたは複数のパートを担い手として小節内に 1〜2 回設けられているが、そこで「特別な合図」とは、ほとんどが演奏の開始を決定するためのものである。しかし時折、それが演奏の停止を決定するためのものとして置かれることもある。練習番号 34 の 5 小節目、フルート群のトリル末のコンマの上に「停止の合図（左手）Signe d'arrêt (m.g.)」の語が記されているのはその例である（**譜例 8a**）。他にも練習番号 36 の 6 小節目のフルート 1 とハープ 2、あるいは 8 小節目のチェロとコントラバスの持続音も、停止は指揮者の「特別な合図」によって決定される（**譜例 9a**）。いっぽう、練習番号 34 の 1 小節目では、「特別な合図」によって発せられたハープ群の音が消音される任意のタイミングにコンマが記されているが、そこでは指揮者は関与せず、停止は演奏者の判断で行われる（**譜例 8b**）。さらに、練習番号 36 の最終小節では、小節末尾のコンマの上に“arrêter sur la levée pour le temps suivant”の語が加えられており、演奏の停止を決定するための指揮者の「特別な合図」が別の身振り—次の小節初めで振り降ろされることになるタクトがその直前に上げられる動作—によって兼ねられるよう、演奏法が計算されている（**譜例 9b**）。

こうしてコンマとは、一般的に瞬間的な休止や残響の停止を表すのに用いられるが、不確定な時間構造においては、部分的に挿入される不確定な休止のタイミングを表す記号として、あるいは不確定な短い待ち時間を表す記号として機能するが、指揮者による特別な身振りを伴ったり伴わなかったりし、その用法はこの場面で以下のように区別されている。

1) コンマが小節の末尾に置かれる場合。

1a) コンマが短い休止符を意味しており、後続小節の開始を準備する指揮者の身振りによって休止の長さとタイミングが決定され、その旨が言葉で記されている。(練習番号36の最終小節：**譜例 9b**)

1b) コンマは短い休止符を意味しており、"étouffez" の語とともに記されている。休止または残響の停止のタイミングは、小節線の更新間際において演奏者の判断で決定される。休止の長さは後続小節の開始によって自動的に決定される。(練習番号 30 の最終小節、あるいは 32 の 2 小節目 Hrp.1~3 のパート：**譜例 7a**)

1c) コンマが休止符を意味するかどうかは不明で、「特別な合図」の語も伴っていないが、1s の末尾に何らかの待ち時間が暗黙のうちに包括されていて、その間の長さは後続小節の開始によって自動的に決定される。(練習番号 32 の 2 小節目、Fl. Vlc. Cb.のパート：**譜例 7a**)

2) コンマが小節の途中に置かれる場合。

2a)「指揮者の（特別な）合図」によって休止のタイミングが決定され、その旨が記されている。(練習番号 34 の 5 小節目：**譜例 8a**、36 の 6、8 小節目：**譜例 9a**)

2b) 休止のタイミングが指揮者ではなく演奏者の判断で決定される。(練習番号 34 の 1 小節目：**譜例 8b**)

特に 2a) のケースは、1s という時間が包括内容の充実度を増すにつれて、持続を小節の頭や末尾でなく途中で不規則に停止することも可能になったために、コンマによって表される短い休止符でさえも時間的な不確定性の導入対象として存在感を放つことになったことを示している。こうして、1s の包括内容の拡大とともに時間的な不確定性とアレアトリーの可能性が拡張されると、それに応じた管理が必要となり、その管理を演奏に反映させるために作曲家が演奏法（ここでは指揮法）を考案し、楽譜上に脚注を加えることで他の用法との区別が表明されるようになったとみられる。

> 私は作品を作曲することから始めました。それらを指揮する方法を見つけたのはその後です。...グループのユニットを「分離」させたり「破裂」させたりし、次いでそれを元に戻す方法、私はそれらのことを先ず作品構成の上で考えました。[…]
>
> （特別な指揮の術を獲得する必要があるのは）その技術が、普通の韻律的な指揮よりもずっと一層、音楽家の眼差しや、身振りの幾何学に関係づけられるからで、普通の指揮では、皆が統合的な身振りを辿っていくだけです。その場合、安全上の慣例によ

る以外、楽器の入りを指示する必要は何らありません[83]。

こうして《たまもの》初版の展開にしたがって次第に包括内容が多重化していった、「1s」という不確定で実践的な時間概念は、ブーレーズが後の作品で展開することになる「集結の指揮」と「分散の指揮」の対置[84]を必要せしめたものの初期の形態であったということを、第3部後半のこれらの場面からは読み取ることができる。

2つの数字＋s記号の併記

これまでの考察では、第3部における数字＋s記号による不確定な時間構造を、オーケストラ全体がシンクロナイズする単一的な構造であることを前提として見てきた。つまり、そこに二重の時間構造があったとしてもそれは、一方の構造が他方の構造によって包括されているケースであった。

しかし第3部には、すでに指摘したように、オーケストラがシンクロナイズしない2つのグループに分かれる文脈（練習番号30：Un peu suspensif）が、一時的にではあるが含まれる。したがってここでは、第1部①の場面においてそうであったように、両グループの合成のあり方においてアレアトリーが生じることになる。もちろん、グループが2つしかないこと、また2つのグループの譜表は開始と終了の縦の線が一致しており、前後のシンクロナイズする場面（練習番号29、31）と「中断することなく連結するenchaîner sans interruption」ことを前提となっていることから、第1部①の場面に比べれば不確定度は小規模である。しかし、基本的に単一構造のオーケストラによって1sが重層化されていく第3部では、このように時間構造が複合的な文脈の挿入もまた、どちらか一方の構造を基準として全体をひとつの統合された時間構造として見た場合には、1sを重層化する手法のひとつとしても捉えられる。

さらに第3部では、このような音響的なアレアトリーの追求が、固有の手法によって試みられている箇所がある。それは、練習番号29の終わりと32の初めに見られる、1つの譜表上に2つの数字＋s記号の併記（2sと1s、または2つの2s）する手法で、単一的な時間構造のオーケストラに瞬間的に複合性が挿入されるというものである。そこでは、各楽器

---

[83] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、130-131頁。《プリ・スロン・プリ》や《エクラ》における演奏順の不確定なシークエンスを対象とした発言ではあるが、《たまもの》第3部の文脈においても参照されうるであろう。

[84] 同前、138頁。

群の持続音がどのような順序とタイミングで停止するか、それによってオーケストラの音色がどう変化するか、複数の組み合わせの可能性が設定され、指揮者によって選択されることになっている。非常に限定された時間内に起こる現象で、音響的な差異そのものは微細でありながら、アレアトリーの生じる可能性は以下に示す通り多彩である。

a) 練習番号 29 ： 2s（右手指揮）と 1s（左手指揮）の併記（**譜例 10**）

ここには、「2 手で互いに独立して振る。左手は右手の前後、あるいは 2 回の合図の間、あるいはそのうちのどちらかと同時であることが可能である。*battre ces signes les deux mains indépendamment l'une de l'autre (le signe de la m.g.pouvant tomber avant ou après les deux signes de m.d. ou entre les deux, ou en même temps que l'un d'eux.)*」という説明が加えられている。数字はこれまでと同様に、小節内で各楽器グループに向けられる指揮者の基本的な合図の数を表している。右手の 2s は、1 つめがフルート＋オーボエ、2 つめがクラリネット＋バスーンの消音タイミングを指示し、左手の 1s は、弦楽器群の消音タイミングを指示するものと解釈できるので、身振りと音響の選択肢としては次の 5 通りがあることになる。

①左手が右手の 1 つめの合図より前（弦→Fl+Ob→Cl+Bn の順に消音）

②左手が右手の 1 つめの合図と同時（弦+Fl+Ob→Cl+Bn の順に消音）

③左手が右手の 1 つめの合図から 2 つめの合図の間（Fl+Ob→弦→Cl+Bn の順に消音）

④左手が右手の 2 つめの合図と同時（Fl+Ob→弦+Cl+Bn の順に消音）

⑤左手が右手の 2 つめの合図の後（Fl+Ob→Cl+Bn→弦の順に消音）

b) 練習番号 32：2 つの 2 s の併記（**譜例 7e**）

練習番号 29 の部分と同じように、今度はフルートとホルンの持続音の長さの組み合わせの可変性が提示されている。しかしここでは再び、2s の 1 つめの合図が持続の停止タイミングの数に応じて細分割されるという状況が重なっているため、近似値的な範囲においてではありつつも、音響的なアレアトリーの可能性は一層拡張されていることになる。

このように複数の数字＋s 記号が併記されることに由来する音響のアレアトリーには、セリエルな組み合わせや増殖の原理が反映されているとみられる。どのような選択がなされたかによって音響上の結果がどのように異なるか、その相違が聴取されうるためには、速いテンポではなくある程度の間隔をもって合図がなされるような文脈であることが必要だが、この場面では重要であったのはおそらく、アレアトリーが聴取されうるかということではなく、セリエルな思考に基づいた管弦楽法によって、ブロック・ソノールが音色によって分析される多様な可能性が追求されたということであったと考えられる。

数字＋記号と従来の拍子記号との混在

第3部が進行していくにつれ、数字＋s記号は、次第に従来の拍子記号との混在を見せるようになる。その現象は、ソプラノのエピソードの前後に置かれた4か所のTrès mobile instable（練習番号32の4小節目、34、36、38）という発想標語を持つオーケストラ部において見られ、すでに言及した「指揮者の特別な合図」によって1sにおける不確定性が多重化されている部分に一致する。

これらの部分において、拍子記号を持つ小節というのは必ず、1sのもとに「指揮者の特別な合図」が挿入される小節の前後に置かれ、構造が対照的に示されているという特徴がある。また、ここで拍子記号とは、2/16～4/16と1度限りの3/8に限定されており、これらの設定された小節では、ある程度切迫した均等な音価が想定されているとみられ、第1部①の場面において16分音符と狭い小節スペースによって2s、3s、4sの設定されていた小節と性質は似通っている。にもかかわらず、敢えて拍子記号が採用されたのは何故であろうか。その理由は、第1部①の場面に比べて1sの包括内容が拡大され多重化されたからに他ならないだろう。つまり、当初1音節に該当する小節の構成要素として使用され始めた1sが、小節全体に適用され別の出来事を包括するようになれば、今度はその出来事が小節の構成要素として機能するようになる。拍子記号が必要とされた理由は、初版のみを参照する限り、ここで2通り考えられる。ひとつは、1sを細分割する手法が次第に頻繁に用いられるようになると、その都度言葉で説明するよりも、細分割された部分を抽出して16分音符を単位音価とする構造に置き換えたほうが合理的であったという仮説である。そしてもうひとつは、1sを1段階細分割したり、1sの中の1～2つの瞬間を抽出したりするところまでは問題がなかったが、さらにもう1段階細分割したり、さらにミクロな出来事を書き表す必要が生じた時、16分音符を単位音価とする構造は最適な手段だったという仮説である[85]。いずれの理由があったにせよ、そうした出来事はもはや、確定的か不確定的かといった次元を超越した細かい音価の連続する、時間的には一瞬にして過ぎてしまうような短い出来事であるから、どのような記譜法を選択しても結果は似通っている。4という数字を例に採ろう。練習番号34で登場する4/16拍子の小節には、「1,2,3,4」というカウント法が記載されている（**譜例8c**）ことから、それ以前の4sの小節と同じように、基本の指揮4つ分の合図に基づいて演奏されることを前提としていると思われる。しかし例えば練習番号31に出てくる1sの4分割（**譜例7b**）もまた、4つの合図を伴うであろう点においては同じである。

---

[85] この仮説は、改訂版の参照によって裏付けることができる。詳細は第2章で扱う。

要するに、こうした記譜法の相違は、1s の性質の変化に従って、場面ごとの構造に適した生成手段が選択されていったということを意味していると思われる[86]。もともと拍子記号と絶対音価によって決定づけられえないようなミクロな音価を含む持続を表す手段として考案された 1s も、再びミクロな音価を必要とした時、結局は拍子記号に回帰せざるをえなかったということなのではないだろうか。1s と 16 分音符を単位音価とする拍子記号が併用されているこの場面は、そうした経緯の中に位置づけられると考えられる。

なお、練習番号 32 以降、4/16 拍子の小節には「1,2,3,4」というカウント法が記載されている（**譜例 8c**、または**譜例 9**）が、2/16 や 3/16 拍子の小節（**譜例 8～9**）には記載されていない。おそらく、この場面で再登場するあらゆる拍子記号は、すべて 4/16 拍子を基準として考えられているのではなかろうか。というのもそれは、後続するコーダでも重要な意味を持つことになるからである。すなわちコーダでは、数字＋ s 記号が姿を消して拍子記号が主体となるが、そこでの 4/16 拍子には、カウント法の記載に代わって 1/4 拍子との関係で長さを説明する脚注が加えられており、1/4 拍子と同様に 1 度の合図によって演奏される時間の枠組みとなっていくからである。詳細は第 3 節、コーダの考察において改めて述べることにする。

ソプラノのエピソードを包括する 1s

第 3 部の後半部分では、この曲の冒頭以来姿を消していたソプラノが再登場してくる。ここでは主構造である「1s」と記され開放されたオーケストラの長い持続音を背景に、ソプラノを中心とする 3 つの《マラルメによる即興》の引用的なエピソードが副構造的に挿入される。それらのエピソードは、オーケストラのみによる部分と交互に 3 箇所置かれている（練習番号 33、35、37）。ソプラノの開始、終了地点では、それを毎度異なった特徴的な打楽器が「指揮者の特別な合図」によって告知する仕掛けになっている（**譜例 8d**）[87]。つまりここでは「指揮者の特別な合図」が、オーケストラの音色を任意のタイミングで変化させるというよりはむしろ、場面転換のタイミングを打楽器の力を借りて即興的に決定する

---

[86] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』256 頁を参照。「記譜法をひとつの生成原理としてではなく生成手段と見なす」と断言している。

[87] 第 1 エピソードの始まりにはゴング、終わりにはタムタム、第 2 エピソードの始まりにはマラカスの持続開始、終りにはマラカスの主張的なリズム演奏（終わりに置かれない可能性もある。詳細は後述する）、第 3 エピソードの始まりには大太鼓のアタックとボンゴの持続開始、終りには再びタムタムのアタックを筆頭に、持続してきたボンゴ、マラカス、シンバルを順々に指揮者が即興的に消していき、背景には弦楽器の持続だけが残るようになっている。

という機能を示している。

3つのソプラノのエピソードは即興的な性格であり、いわゆる「センツァ・テンポ」のような文脈であるが、その言葉は第 2 のエピソードに用いられているだけで、オーケストラ全体としてはあくまで 1s が採用されている。したがって 1s は、これまでの考察で明らかにされてきたように、基本の指揮"1 signe"を契機として起こるひとつの出来事を包括するが、ここではそれが最も長く大きな領域として捉えられ、最も多くの不確定な出来事が包括され、最も重層的に組織化されている部分であると考えることができる。特に第 2 エピソードでは、1s の内部に「センツァ・テンポ」と題された入れ替え可能な複数断片が挿入され、各断片の内部ではさらに、ソプラノが 1 音節ごとに付随する共鳴楽器アンサンブルによる即興的な出来事を包括している。また、練習番号 33 では、オーケストラ側の主構造「1s」の中に、「指揮者の合図による小さなクレッシェンドとデクレッシェンド」が含まれることになっている（**譜例 7f**）。

ソプラノのエピソードにおける演奏経路の可変性

ソプラノを中心とする3つのエピソードは、練習番号 33（《即興Ⅲ》の引用）→練習番号 35（《即興Ⅱ》の引用）→練習番号 37（《即興Ⅰ》の引用）の順に提示される。これらは、1s を背景として、ブーレーズ流の柔軟な声楽書法と即興的な旋律様式が、演奏経路の可変性という時間の再構成方法に関わる不確定性とともに提示された特徴的な部分である。
3つのエピソードではそれぞれ、ソプラノ単独で、または一部の楽器群を伴って、提示された複数の断片や断章の有無、連結順序に選択の余地が与えられているが、概してそれらは、マラルメの詩の可動性の概念を反映し詩の構造の可変性と連動しているため、声楽ならではのアレアトリーが追求された形態である。以下、各エピソードについて詳細を確認しておくことにする。

1) エピソードⅠ（練習番号 33）

弦楽器とシンバルの長い持続を背景に、ソプラノの即興的な"chanté"と"parlé insert"が交互に現れる。"parlé insert"には「必須」と「任意」があり、「必須」のみを挿入するのか両方挿入するのかによって、条件が異なる。その条件には音価とシラブルの組み合わせが関係している。《即興Ⅲ》から借用された *basulte, echo, écume, laves, épaves* という語の順序は決まっており、"parlé insert"の選択次第で詩の構造を変えられる、ということであろう。音楽についてだけ見れば、おおよその秒数指定に基づくソプラノの四分音を伴った柔軟な

ラインとリズム、ソプラノ単独による言葉の選択、それらに応じ指揮者の合図に基づいて小さなクレッシェンドとデクレッシェンドを作るという形で反応する楽器群とによって、時間的、音響的なアレアトリーが展開される。

2) エピソードⅡ（練習番号 35）

ブーレーズが《プリ・スロン・プリ》の声楽スタイルに与えた対照的な 2 つの構造は、華麗に装飾されたメリスマティックな構造 A と、厳密にシラビックなアーティキュレーションによる構造 B であった[88]。その対置は特に《即興Ⅱ》において顕著で、《たまもの》のこの部分はその引用となっているため、構造 B の最も典型的な形―個々のシラブルにフェルマータを付して間隔を置き、ただ個別的なシラブルの音だけを聞かせ、それらの合間に共鳴楽器が挿入されていく―が現れている。そして、ソプラノとアンサンブルによる断片Ⓐ Ⓑ Ⓒの連結について、Ⓐ Ⓒの順に繋げることさえしなければどんな順序で連結しても良い、という条件で選択の可変性が提示されている。つまり、ⒶⒷⒸ/ⒷⒸⒶ/ⒸⒶⒷ/ⒸⒷⒶという連結は可能だが、ⒶⒸⒷやⒷⒶⒸは不可能ということになる。これらの選択肢は、エピソードⅠに比べると、今度は詩の言葉自体を入れ替えうる可能性があることを示している（表 3）。

表 3

可能な選択肢	不可能な選択肢
Selon nul ventre enfui blême	Selon nul ventre blême enfui
Enfui blême selon nul ventre	Enfui selon nul ventre blême
Blême selon nul ventre enfui	
Blême enfui selon nul ventre	

ところでこの場面では、ソプラノの 1 シラブルごとに各楽器がどのように反応するか、という小規模な不確定性も含まれ、即興の可能性が提示されている。楽器群の役割は以下の 3 つに分かれている。

①ソプラノの 1 シラブルに対して「そのエコーのように」奏するパート（スコアでは、ソプラノ発声の瞬間にコンマ、その直後の位置に音が書かれている。）

---

[88] Pierre Boulez, “Construire une improvisation,” *Points de repère,* tome Ⅰ, p.462.

②ソプラノの各音の間に瞬間的な音、音形、または複数のパッセージを奏するパート（スコアでは、ソプラノの各音の間に範囲を特定するための矢印記号[89]を伴って書かれている。複数の楽器による場合は、パート間の相対的な位置関係も示されている。複数のパッセージはブレス記号で区切られている。）
③ソプラノの音と同時に奏するパート（“sur le temps”との脚注が記載されている。）

演奏順序の可変性が呈する問題

断片Ⓒの終盤には、マラカスの主張的な動きがあり、それは背景から表舞台へとマラカスが一瞬移動する特徴的な場面で、「指揮者の合図で」奏されるハープ、クロタル、チェレスタ、タムタムがこれに続き、それに合わせてマラカスが再び背景担当に戻って持続を再開する。すなわちこのマラカスは、他の楽器と連携して後続セクションへと繋がっていくように書かれている。したがって、断片Ⓒを最後には置かないという選択、つまりⒶⒷⒸ以外の演奏経路が選ばれた場合は、最後のマラカスの特徴的な動きも無くなるということになるだろう[90]。このように、アンサンブル作品の途中で演奏経路の不確定性が挿入される場合に、最初と最後に置かれる断片があらかじめ決定づけられていないにもかかわらず、可動的なセクションが他のパートや前後の音楽と関連付けられていると、その関連性が大きいほど経路の選択は音響的な結果に大きな影響を及ぼす。そのため、実際には特定の選択肢が作為的に選ばれる傾向が高まる。実際、この版の録音ではⒶⒷⒸという連結順序が選択されており、さらには連結順序が決定づけられた改訂版でも同様の順序が選ばれているのは示唆的である。

3) エピソードⅢ（練習番号 37）

再びソプラノによる、今度は歌う断片とその組み合わせ、順序の選択の可変性が提示されている。与えられた条件は、２つの異なった性質の節（1 または 2）のなかから、a、b、c いずれかの断片を選んで 1→2 の順で連結し、最後に d を加えたら終了、というものである。断片 d については、“articulé”か“bien articulé”をアド・リビトゥムに選べることになって

[89] ブーレーズはこの記号をしばしば使用した。この記号の定義は、《墓》のファクシミリ版、84 頁に掲載された作曲家による説明書きにおいて「矢印の範囲でリズムが自由に奏される」とされているほか、《即興Ⅱ》の草稿（パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜、マイクロ・フィルム番号 137-0581-0725）では「与えられた持続の内部でアド・リビトゥムに奏することを意味する」とされている。

[90] この問題は、第 1 部②のハープの演奏経路が可変的な部分でも同様である。詳細は第 3 節で後述する。

いる。テンポは「《即興Ⅰ》のテンポ（Modéré mais allant）で、しかし連続的に変動をもって」、断片は「厳密には途切れることなく繋げるが、組み合わせの際に声のニュアンスの大小をつくることで、区切りを持つ」といった注記が付されている。こうした設定に基づいて、1969 年の録音では a1→c2→b1→b2→d という経路が、1981 年の録音では a1→c2→b1→a2→d という経路が、改訂版の楽譜では、a1→c2→b1→a2→c1→b2→d という経路がそれぞれ選択された。いずれの経路が選択されたとしても最後に置かれる断片が d であることは決まっているため、それに従ってオーケストラが後続セクションへ進めるという点において、3 つのエピソードのなかでは、声楽とオーケストラという編成でマラルメのテクストを挿入的に扱うには、最も適した手法によっている場面であると言えるだろう。

3 つのエピソードにおけるこうした演奏経路の可変性は、この楽章のコーダにおいてオーケストラ全体に援用される。この点についても第 3 節、コーダの考察において後述する。

2-6. まとめ—「1s」の用法と定義の発展プロセス

以上のように、《たまもの》初版の冒頭部、第 1 部①、第 1 部③の前後奏部、第 2 部の後奏部、そして第 3 部では、拍子記号と絶対音価によって確定的に記譜しうる範疇を超えた持続、あるいは意図的に不均等で非拍節的な韻律構造を表現することへの要求から、1s というそれ自体の持続が不確定で実践的な時間概念が使用された。この時間概念は、当初指揮の 1 合図によって決定されることを前提とするものとして定義され、この概念に基づいて基盤が不確定にされた時間構造は、楽譜の上では、相対的な音価の記譜法と視覚的な効果の利用によって、時間的な密度の観点から小節ごとに管理されたが、その性質や活用のされ方は、楽曲の展開に従い変化していった。すなわちそれは、冒頭部と第 1 部①の場面、あるいは第 2 部後奏部においては、1 つの音節またはアーティキュレーションの変化（発音、消音、ダイナミクスや奏法の転換など）に割り当てられる単位的な性質を持つものとして活用されたが、第 1 部③の前後奏部を契機として、次第によりミクロな別の不確定な出来事—指揮者の基本の合図によって包括される場合と特別な合図を伴う場合とがある—を包括する可能性が生じ、第 3 部において拡張され重層化されていった。その結果、1s ごとに小節が更新される傾向が進み、最終的に主構造側の 1s は開放され副構造としての 1 つのエピソードを包括し、内部に「センツァ・テンポ」の楽想における多くの不確定な出来事や、独奏者（ここではソプラノ）を担い手とする演奏経路の可変性が組み込まれるに到った。

したがって 1s の定義もまた、最終的には、指揮者の 1 つの「基本の合図」を契機として起こるひとまとまりの出来事を包括する時間概念として定義づけられることが明らかになった。

こうした 1s の用法は、複数の異なった時間構造を並行させる文脈においてさらに発展されることになった。このような複合的な構造は、第 1 部①の場面では全体的に展開されたが、1s の用法がひとつの時間構造において上記のような発展をとげるにつれ、第 1 部③の前後奏部から第 3 部にかけて、単一的な時間構造のなかで部分的に挿入されることもあった。また、単一的な時間構造における 1s の用法は、楽譜の水平的な次元、すなわちあらゆる音符や休符の持続、またそれが実践されるタイミングという意味において、アレアトリーを生じさせたが、複合的な時間構造においては、さらに楽器グループ間の相互作用としての音の遭遇あるいは音色合成をめぐる、時間的とも音響的とも捉えられるアレアトリーを生じさせた。いずれのアレアトリーも、近似値的な結果の差異ではあるが、そこで重視されたものは、結果の差異の大きさではなく、きわめてミクロな次元を想定した、多様で厳密には無限とも言えるような差異を可能にする記譜法の追求であったと捉えることができる。

また、上記のような 1s の用法の発展のなかで、特に第 3 部で 1s を細分割する手法が試みられたのを機に、細分割された 1s の構造は、音節間の不均等性が把握されえないような切迫性を帯びた。したがって、それをさらに細分割する可能性を想定した場合にも、特定の構造については、16 分音符のような比較的小さい音価を単位とする拍子記号によって規定されうる、あるいはそうするのが合理的と思われるような状況が生じ、そのため第 3 部では、1s と拍子記号とが併用されるようになった。

《たまもの》初版における、1s に基づく不確定な時間構造の以上のような発展プロセスは、性質の類似する出来事に対する場面ごとの構造に適った記譜法の区別の必然性を改めて表明しているとともに、従来の拍子記号を排除するところから始まって、結局再び拍子記号の必要性を呼び寄せるに到った経緯を示すことになった。それは、不確定性への要求と、「手仕事によって記譜される」という時点である意味確定的とも言える音楽の束縛との狭間で、作曲家が模索し葛藤したプロセスでもあったと理解することができる。このことは、後年のブーレーズの言葉によっても回顧されているように思われる。

> 確定を排除しようとして、時として同時に図表の必要性を排除したとしても、確定の束縛は、記譜法に挑戦することによってしか、諸々のコードが持っていた一方向的で

単一価値的なものを退けることによってしか打ち破れなかったということを認識する必要がある。[…] ひとつの記譜法は、それが記述する諸構造への適合性によってのみ価値を持つのである。[…] 記譜法は、無論素材を記述するわけだが、また、作曲家がその存在や推敲に対してどのような類の責任を引き受けているかを示す。その結果、素材の性格は記譜法によって明らかにされ、素材の諸関係は創造に応じて特質を変え、記譜法は必然的に、単にそうした根本的な変更を反映するばかりか、表現することになる。記譜法が多少とも不確定の重要視された様相を帯びる必然性は、そこから生じている[91]。

2-7. 補足—「1s」の思考背景

1s という概念の用法、あるいはそれが、多様な持続や音響現象の可能性を残すための、規則的な拍節性を排除した不均等な韻律構造を表現する手段として用いられたということは理解された。しかし、そうした 1s の使用目的はそもそもどこから生じたのか、という点を、本節の最後に確認しておくことにする。考えられる主な要因のひとつは、セリー主義の延長線上にある事情と考え方であり、もうひとつは、「滑らかな時間」、「筋目の付いた時間」という対照的で境界の曖昧な時間の観念である。2 つの要因は互いに関連しているが、《たまもの》ではそれらの管弦楽曲であるという条件ならではの影響が、作曲技法にもたらされていると考えられる。

拡張されたセリー主義の影響

本論において分析の主対象となっている時間的な不確定性とは、持続と音響現象の観点から捉えられる不確定性であり、オーケストラ・スコアの水平的次元から垂直的次元へとアレアトリーを生じさせることがこれまでの考察から明らかになってきた。持続の不確定性とはリズムの柔軟性をもたらすが、ブーレーズにおいてそれは、先人から引き継いだ持続のセリー技法に基づいて、非合理な細分や付加価値を加え、合理的な要素と非合理的な要素、規則的な要素と不規則な要素とを結合させることでリズム技法の豊かさを得ようとする考え方に由来している。このようなリズム技法は、もともとは《主なき槌》を発端と

---

[91] ピエール・ブーレーズ「オートマティズムと決定」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、159-160 頁。1981 年のコレージュ・ド・フランスにおける講義に用いられたテクストからの抜粋である。

するブーレーズの、特に声楽書法における旋律様式を特徴づけるものだが[92]、同じく声楽作品である《プリ・スロン・プリ》に引き継がれる過程で、オーケストラにも援用されていったとみられる。しかし、持続のセリー技法によって、音価の可能性が無限に増殖していけば、ミクロな音価を従来の方法で確定的に書き記すことの合理性には限界が訪れるだろう。音高の変動する急速な音形であれば、装飾音符を用いて表現することができても、音高の固定された対象が一定時間継続し、その内部にミクロな音価の細分や付加が含まれていたとすれば、その持続は総体的に捉えた場合、極度に確定的に記譜されたとしても、実現できるのは電子音響的な手段だけである。ならば初めから、演奏者の実践に委ねられることを前提とした不確定な音価として記された方が当然合理的だったのではないか。実際、音価に多様な細分や付加価値を加えるリズムの構築法は、《たまもの》のスケッチにも残されている[93]。そして、こうした問題に加えて、特に編成の大きなオーケストラでは、指揮者による拍節的な統率が、完全にではなくとも維持される必要があるが、50年代から60年代のセリー主義において拍節的な「反復要素」は徹底的に排除される傾向にあった[94]。1sのような、楽譜の外観はある程度拍節的だが、実際には拍節的ではないこと、また同じ音価が繰り返されないことを意図的に表明する実践的な概念が必要とされたのは、それゆえにであったと思われる。

《プリ・スロン・プリ》のなかでも《たまもの》と《墓》は、ソプラノが非常に限定的にしか登場しないこともあって、柔軟なリズム技法は一層、オーケストラならではの様々な音色の探究とも結びついて展開された。水平的な構造と垂直的な構造との融合を試みるという姿勢は、セリー主義作曲家の音高構造に対する基本的な傾向でもあるが[95]、特にブーレーズの管弦楽作品においてはそれが、すでに何度か言及したように、オーケストラをグループ化し、音高のセリーの発展形としての「ブロック・ソノール」の概念に基づく音高構造を音色操作によって分析しようとする管弦楽法論を駆使することによって、発展的に探求されたとみられる。《たまもの》もまたそうしたなかに位置づけられ、そこで導入された音響現象の不確定性は、時間的な不確定性の観点から見れば、ある音高構造が諸楽器の音色の合成によって分析されるタイミングの多様な時差の可能性が設けられていることを

---

[92] G.W.ホプキンス「ブレーズ，ピエール」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、第15巻492頁参照。

[93] パウル・ザッハー財団所蔵のスケッチ：Harmonische, dynamische und rhythmische Tabellen zu Don und zu Tombeau (マイクロ・フィルム番号137-0581-0282~0298) では、こうしたリズム法が拍子記号とともに構想されているが、後に「1s」による記譜法に置き換えられたとみられる。

[94] 沼野雄司『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ—前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』、104頁。

[95] G. W. ホプキンス「ブレーズ，ピエール」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、第15巻492頁参照。

意味していると解釈できる。したがって、《たまもの》初版における時間的な不確定性は、その根源には音高のセリーを出発点とする作曲原理があったのであり、そのことは、本節におけるこれまでの考察で指摘したように、パウル・ザッハー財団所蔵の初版に先立つスケッチや自筆譜に書き込まれている、ギリシャ文字によって表されたシェーマと様々な数字が組み合わされたメモのなかに確認することができる。

また、不確定性と結びついたこのようなオーケストラならではの音響の追求において、《たまもの》では、グループ分けというのが楽器の音域によって行われているという特徴があった。特に第 1 部①の全体や第 3 部の一部分に見られた複合的な時間構造において、グループ分けされた構造は、ある構造の最後が別の構造の始まりに覆いかぶさるような連鎖を示し、そこに生じる音の遭遇のアレアトリーは、ある構造の終わりに別の構造の始まりとは異なる絶対音高が与えられていることで、前者の結尾領域が後者の冒頭領域を補完するような設定にもなっていたが、このことは、連鎖のあり方に柔軟性を残しつつ、構造それ自体の内部に制御を及ぼすという考え方に基づいていたようである[96]。さらにこれらの場面は、可動的な諸構造の組織化において、「自由意志に委ねられた連鎖が、この上なく向こう見ずな遭遇の偶然に応じて、時には上出来であり、時には不出来になる」ような不注意な態度を警戒していた[97]ブーレーズが、演奏者に自由を与えるという「初歩的な」地平と作品構造自体を機能させるという 2 つの地平から作曲に偶然性を吸収しようとしていた[98]こと、また「形式それ自体」のほかに「楽器間の関係」という側面から即興を追求していた[99]ことなど、その発言録に見られる様々な思考背景を喚起させる場面となっている。なかでも、これらの場面の思考背景を理解するのに最も重要と思われるのは、『現代音楽を考える』における以下のような言葉であろう。

> 音域設定の相対性を少しずつ音価に、ついで強度に与えることにより、私はそこで私の音の「点」がその正当化を見出すであろうようなある一定の「平面」を、ついである一定の「容積」を得るということになる。[…] さまざまに異なる指標集合に対しては、いくつもの出会いの領域が存在し、厳密に固定された音楽的出来事のチャンスは

---

[96] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、219-220 頁。

[97] 同前。

[98] ピエール・ブーレーズ「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』49-52 頁。

[99] Pierre Boulez, “Construire une improvisation,” *Points de repère,* tome I , p.445.

そこにひそんでいるのである[100]。

このような意味において、オーケストラの楽器グループ間における音の遭遇、つまり音響的な不確定性には、「ブロック・ソノール」を中心とするセリー的な思考に、「管理された偶然性」の概念と、エグゾティズムに関連するヘテロフォニックな構造と融合されたゆるやかな不確定性とが重なり合った現象を見出すことができる。

時間の二大観念—「滑らかな時間」と「筋目のついた時間」—の影響

ブーレーズ作品において「コントラスト」が常に重要な関心事となっていることは、多くの著作やインタビューで語られている通りであり、その書法を特徴づけているのは、種々の対照的な概念とそれらによる弁証法である。固定性と可動性、作曲と即興ないし偶然性もまた然り、1s という時間概念も、結局は自由と厳格との間の弁証的な考え方に基づいて構想されたものとみられる[101]。さらに、こうした時間の捉え方に着目する場合、関連性を特筆すべきであるのは、リズム法の基本原理にもなっている「滑らかな時間　temps lisse」、「筋目のついた時間　temps strié」という二大観念[102]であり、特に《たまもの》初版で 1s の概念が用いられた場面では、しばしばそれらの間の弁証法が駆使された痕跡が見出される。

ジャムーによれば、例えば第１部①前半部分の「滑らかな時間」は、後半部分において「筋目のついた時間」へと導かれることを作曲家が要求しているという[103]が、そのような印象は確かに、発想標語の移り変わり—練習番号２、３の Très libre, irrégulier / Très hésitant, pour commencer から練習番号４の Moins hésitant, et moins lent、５のグループⅢの Plus précis (comme caractère), et un peu plus rapide への変化—からも、ある程度読み取ることができる。

当時のブーレーズは、セリーの理論を推し進めるために、構成要素が活躍することになる音響世界の相対性への理解から、可動的な定義を伴った可変的な空間を探究していた[104]。そこで彼はまず、音高のセリーが適用される空間の定義として、知覚との関係で「滑らか

---

[100] ピエール・ブーレーズ「アレア」、『ブーレーズ音楽論—徒弟の覚書』、51-52 頁。

[101] オートマティズムと決定」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、179 頁参照。そこでブーレーズは、「一定の拍動には結び付けられない、いくつかの不規則で、持続の異なる音形」の感覚に到達するために、律動的な規定に逆らうという手段のほかに、律動を超越して、時間単位として与えられた、あるいは共鳴のような他の現象に依存した、近似的、クロノメータ的な時間に持続を組み込むという手段を提起している。

[102] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、129-136 頁において定義、考察されている。

[103] Dominique Jameux. *Pierre Boulez*, p.382.

[104] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、126-127 頁。

な空間」と「筋目の付いた空間」の観念を表明し、それらはジル・ドゥルーズによって「平滑」と「条理」の観念と関連付けられた[105]。ブーレーズによれば、音楽的時間もまた 2 つのカテゴリー「拍動づけられた時間」と「無定形な時間」とに識別されたため、これらの時間の定義が空間の 2 つの定義に比較され、「筋目のついた時間」と「滑らかな時間」と名付けられた[106]。不確定な時間構造がセリー主義と偶然性との狭間で導入された背景には、これらの時間的な観念が存在していた。

この二大観念をめぐって、ブーレーズは、全体的に滑らかな時間、全体的に筋目の付いた時間は「同質的な時間」であるとして、滑らかな時間と筋目の付いた時間の交替や堆積は「非・同質的な時間」であると定義し、特に「非・同質的な時間」というものを、音高における非同質的＝非平均律的な空間とは異なり、テンポの介入によって近似値的な様々な音価を獲得しうるため、ある可変的な時間領域において日の目を見ることができる、と考えてその実現を試みた[107]。2 種の時間は、連続した行程に融合され混同されうる曖昧さに支配されていたが、ブーレーズのそうした態度はドゥルーズによれば、2 種の時間の区別が分離としてよりも恒常的な交流として意義を発揮するものであったことを示している[108]という。

ただしそのように曖昧な性質を敢えて活用したブーレーズも、「筋目の付いた時間」を「占有するために計られる」時間として、「滑らかな時間」を「計ることなく占有される」時間として、それぞれに明確な定義を与えていた[109]。すなわち、「筋目の付いた時間」においては、拍動が最小単位音価またはその倍数からなり、持続の構造は、何らかの系統立っている標識と関係したクロノメーター的な時間に準拠するので、拍子や小節が切断相互間の長さとして規定されうるのに対して、「滑らかな時間」における持続とは、特定の音価ではなく特定の比例関係を伴って、あるいはそれすら伴わずにある時間領域の中で表明されるため、持続の構造は包括的にしかクロノメーター的時間に準拠せず、出来事の密度や希薄度が問題となり、拍動や拍子という標識は存在しない、という区別である[110]。2 種の観念の間

---

[105] G.ドゥルーズ、F.ガタリ『千のプラトー――資本主義と分裂症』、宇野邦一ほか訳、河出書房新社、1994 年、531-556 頁。

[106] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、129-136 頁。

[107] 同前、140-144 頁。

[108] ジル・ドゥルーズ「文学の参照―ブーレーズ、プルーストと時間」(1985 年)、ピエール・ブーレーズ『エクラ／ブーレーズ―響き合う言葉と音楽』、クロード・サミュエル聞き手、笠羽映子訳、東京：青土社、2006 年、299-307 頁。

[109] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、146 頁。

[110] 同前、133-136 頁。

で、ブーレーズはジレンマに陥っていたようである。時間をクロノメーター的尺度で示せば、演奏者は滑らかな時間を実現するかわりに、筋目の付いた時間を自動的に見出してメトロノーム単位に行き着いてしまうため、完全にクロノメーター的な記譜法は虚しいと感じる。それゆえ本当の「滑らかな」開かれた時間—そのコントロールが演奏家には不可能であり、秒単位で表される時間測定法よりもずっと精緻に組織化されている—の姿を示そうとしたが、持続のブロックが存在する以上、諸要素は閉じられた時間を配分するので、韻律的あるいはクロノメーター的な諸関係からは切り離すことができず、筋目の付いた時間に従うしかない……というジレンマである。そこで、二大観念の相互操作の定義を当時の作曲目標のひとつとして掲げるようになった[111]。可変的な時間の単位としての 1s も、そうしたなかで、比較的単純な比例関係と柔軟な分節法とを両立させるための表現手段として用いられたのではないかと推測される。すでに指摘した管弦楽法の特徴と同様に、電子音楽の影響下にありながら、職人的な態度に固執する美学もまた背景にあったと思われる。

例えば《たまもの》初版の第 1 部①の場面を見渡すと、確かに 2 種の時間の観念の相互操作を思わせる状況が観察される。全体としては「滑らかな時間」から「筋目の付いた時間」への移行が想定されているが、個別的には、全体的に滑らかな時間のなかで、あるグループにとっては筋目のついた時間であったり、別のグループにとっては滑らかな時間であったり、あるいは先行グループのそれとは異なった筋目の付いた時間であったりする。第 3 のグループはさらに異なった筋目の付いた時間のなかで演奏するが、相並行して進んでいく他グループの筋目の付いた時間の観念を失ってしまい、必然的に全体として滑らかな時間の中に位置することになったりする。それぞれのグループは筋目の付いた時間の性質を持ってはいても、その非同期的で偶然の並行現象によって、オーケストラ全体の時間は滑らかな時間の性質を示すことになったり、個々のグループ内でも指揮者の不規則な合図が加わることで、演奏者たちが筋目の付いた時間を具体化しようとする気持ちを完全に断ち切られてしまう仕組みになっていたりする。各持続構造の規定においても、速度や拍子によるクロノメーターにはよらず拍節的ではないが、韻律的な標識は存在している点、数値としての規定と密度としての規定とが相互に作用している点など、2 種の時間の解釈を可能にする要素が複雑に交錯している。

「滑らかな時間」と「筋目の付いた時間」の観念を操る作曲家の弁証的な思考が《たま

[111] 同前、145 頁。

もの》初版において全般的に見出されることは、ストイアノヴァも指摘している[112]通りだが、例えば第 1 部①のような文脈ではそれが、複数構造の堆積、連鎖、機能の相互交替によって、とりわけ積極的に試みられていると考えることができる。

第 3 節　拍子記号と共にある不確定性

本節では、《たまもの》初版のなかで、第 2 節で扱った、「1s」に基づいて時間構造の基盤が不確定にされた場面に比較される、拍子記号と絶対音価に基づいているがゆえに時間構造の基盤は確定的な場面において、部分的な不確定性—演奏や休止のタイミング、フェルマータによる任意の時間的延長や中断、あるいは演奏経路の可変性が挿入されることによっていかに不確定な時間構造が構築されているか、その手法と記譜法の特徴を分析し、第 2 節と同様にそれらの目的、演奏の即興性によって得られる効果、構想の背景を検討する。

3-1. 第 1 部②

構成と文脈

この場面の文脈は、時間構造がピアノ対オーケストラの 2 種に分かれて並行していくことを特徴とする。小規模な楽器群を中心とするオーケストラ側の時間構造は、拍子記号、絶対音価、メトロノーム数値によって確定的にされた時間的基盤の上に、不確定な出来事を部分的に含み、共通の指揮によって統制される。対するピアノ側の時間的基盤は、拍子記号、数字＋s 記号のいずれも持たず小節線も引かれていない、まったく「宙づりで希薄な」性質を示しており、指揮には部分的にしか従わない。2 つの時間構造の関係は、垂直的な次元においても可動的であり、この場面の時間的なアレアトリーは、それぞれの構造における水平的な次元と、オーケストラに対するピアノという関係において見出されることになる。また即興性に関しては、オーケストラ側の時間においては部分的に指揮者に、ピアノ側の時間においてはオーケストラの時間軸上で自らの位置をどのように決定するかがピアニストに委ねられ、両構造間の調整を指揮者が行うような仕組みになっている。

構成は、オーケストラ側の時間における部分的な不確定性の導入方法によって、大きく 3

---

[112] Iwanka Stoianowa, “《Pli selon pli》portrait de Mallarmé,” *Musique en jeu* 11 (juin 1973) , p.94.

つの部分（練習番号６－９／10／11）に分けられる。主要楽器は、シロフォン群とヴィブラフォン群、ハープ群、チェレスタ＋ベル、ギター＋マンドリン、およびチェロのソロであり、それらの楽器はここで、連作《プリ・スロン・プリ》全体にわたって遠隔的に展開されることになる重要素材の表明を担っている[113]。3つの部分はそれぞれ、オーケストラとピアノの両構造において共有される練習番号に基づく分節と、その内部におけるオーケストラ側の小分節ａｂｃ... との二重構成となっている。第 1 の部分では、小分節ａ～ｅは楽器（群）の導入ごとに定められ、その度ごとにテンポの変動を伴う。前半（練習番号７、８）において、楽器群は少人数のアンサンブルまたは独奏からなり、後半（練習番号９）では、楽器群の規模が管弦楽の組み合わせによって拡大される。

第2の部分は、2つのシロフォンと2つのヴィブラフォンとによるヘテロフォニックな構造を特徴とする。2つのシロフォンによるパッセージのまとまりごとに小分節ａｂｃが設定され、アームグロッケンがそうした分節を知らせる仕組みとなっている。ここでヘテロフォニーは、それぞれ異なった拍子とテンポを持つ3つの構造の同時進行によって成り立つ。ある構造にはテンポに変動の範囲が設けられており、ある構造は指揮者の特別な合図によって開始されるため、小規模ながら垂直的な不確定性も含まれている。

第3の部分は、3台のハープによる断章の連結順序に可変性が設定されている。ある断章では3台のハープが、第2の部分と同様のヘテロフォニックな関係を持つ。小分節ａｂは、そうした断章ではヘテロフォニーの開始点、そうでない断章ではテンポの変化点に設定されている。

これら 3 つの部分を通して、オーケストラに対置されるピアノは、終始微かに持続するシンバルに支えられ、ソステヌート・ペダルの活用によってこの場面全体にわたる長い持続的背景に徹しながら、残響豊かな和音の投入によって控えめな句読を担う。それは、第2節で検討したいくつかの場面における共鳴楽器と同様に、オーケストラ側の時間において提示され展開されていくブロック・ソノールに対して、任意のタイミングで分析的な効果を添える機能を果たしていることが推測される。

以上のような文脈と構成を持つこの場面は、不確定な時間構造の構築と管理が、ピアノ側の時間における操作、オーケストラ側の時間における操作、そして両者の相互関係における操作の 3 方向から行われている。したがって以下では、ピアノ側、オーケストラ側そ

---

[113] Dominique Jameux , *Pierre Boulez*, p.382.

れぞれの時間における不確定性に焦点を当て、導入の方法、記譜法、そこで要求される即興性について特徴を分析し、両構造の相互関係における操作がどのように行われているか、不確定性によってこの場面ではいかなる目的に基づいていかなる効果が想定されているか、といった問題を検討していくことにする。

ピアノ側の時間構造における不確定性

テンポは「完全にアド・リビトゥム」であり、ピアノ側の時間における出来事は、その発生のタイミングが演奏の度に僅かなりとも異なるアレアトリーの連続である。とはいえ、オーケストラから完全に独立しているわけではない。というのも、練習番号ごとに実質上合流を意味する機会が設けられているからである。ピアニストには、そうした一定の時間区分内において、和音や音形の投入タイミングを選択する自由が与えられている。

そうした不確定性の導入と実質上の管理とは、どのような楽譜上の装置によって行われているか。それは文脈と構成の項で述べた、二重の分節構造—練習番号と小分節ａｂｃによる—に基づき、2つの領域における操作からなる。

1）練習番号の境界における不確定性

練習番号の境界付近では毎時、常にピアノと周囲の楽器群という縦の関係において、この場面特有の矢印記号が楽譜に描かれている（**譜例 11**）。この矢印は、まず先行する楽器群からピアノに対して新しい練習番号へ移行することを、次にピアノから楽器群に対して新しい練習番号における最初の音を発するタイミングを知らせるかのように向けられている。この記譜法によって、ピアノ側の練習番号は、先行する楽器群側の練習番号が更新されると直ちに更新されるが、その後ピアノが最初の和音をいつ発するか、それに対して後続する楽器群がいつ再開されるかということが厳密には不確定であるということになる。つまり、例えば先行する楽器群の練習番号更新を8、ピアノの練習番号更新を８、ピアノの最初の和音が奏されるタイミングを８①、後続する楽器群の練習番号再開を８ａとすると、4つの出来事の時間的な前後関係は以下のようになり、8（８）から８①までの時間、８①から８ａまでの時間には、短いけれども不確定な「間」が存在することになり、全体としては、オーケストラ側の練習番号更新が、8と８ａという不確定な時差を挟んだ 2 つの地点に分かれるということになるのである。

Pf.：	８	８①
Orch.：	8	８ａ

こうした前後関係において、8と８ａは指揮者によって決定されるが、８①はピアニストによって決定されるので、８ａの開始は８①の影響を受けることになる。したがって、ピアニストには8（＝８）の合図に速やかに反応して８①を奏する即興性が、また指揮者には８①に速やかに反応して８ａの合図を出す即興性が、それぞれ要求されることになる。

ピアノ側の時間、またピアニストにとって、8（＝８）から８①までの不確定な「間」は、オーケストラ側の時間に合流するチャンスの含まれた時間である。したがって、８の開始を決定する指揮者の合図は、ピアニストに対しても明確な身振りによって出される必要があるだろう。しかしこのチャンスが与えられるまでに、ピアノ側の時間にはより長い不確定な「間」が存在する。というのは、ピアノはこのチャンス以前に、先行する練習番号内のすべての演奏を終えていなければならないのであるから、ある練習番号内の最後の音から次の練習番号内の最初の音まで、任意の待ち時間を持つことになるからである。そしてこの待ち時間の合計に対して、フェルマータが付されている。

このように、独立した時間構造を持つ以上、ピアノ側の時間には、演奏時に周囲との関係で居場所を見失わないよう定期的に安全性が保障される必要がある。つまり、ピアノ側の時間における練習番号更新の境界付近では、不確定な待ち時間にアンサンブル間の時間調整の機能が認められ、フェルマータのひとつの現代的な用法を提示していると言える。

> 例えば、一方は固定したテンポ、もう一方は変化するテンポである時、2 つの構造の遭遇点（出発点と到達点）を指示すれば十分であろう。遭遇点の座標は、作曲家によって、その特定の機会に要求される多少ともはっきりした正確さであらかじめ計算されているはずである。[…] 指揮者の本質的役割は、音楽家たちとの間に確立された約束によってさまざまに特殊化されるであろうようなサインで、主要なテンポから離れたり戻ったりすることや、この軸となるテンポに周期的に一致することなどを示すことにある。[…] つまり演奏家に、指揮者に「見棄てられた」とは思わせないで指揮者から自由であると感じさせればよい。したがって演奏家に、他人の各々の個人的テンポと関連付けて、自分自身の個人的テンポを意識させることが重要なのである。こうすれば拡散するものがバランスのとれた全体に融合されるのである[114]。

---

[114] ピエール・ブーレーズ「アレア」、『ブーレーズ音楽論―徒弟の覚書』、56-57 頁。

『アレア』で述べられていたこのような言葉は、もともと2台ピアノのための作品で想定していた文脈をオーケストラに応用する際の考え方を示すものであり、定期的に周囲との合流地点を設けつつ、特定の楽器に独立した時間構造を与える手法に反映されているとみられ、《たまもの》初版のこの場面は、その初期的な形態であると位置づけられるだろう。

2）練習番号内部の時間における不確定性

いっぽう、ピアノ側の練習番号内部の時間では、和音の演奏タイミングが完全にピアニストのイニシアティブに委ねられ、即興的に構成されていく。ただし、1区間[115]に和音の投入される機会が複数含まれる場合には、和音間の相対的な間隔が分数で指定されており、自由でありながらも一定の制約が課されている。したがって、楽器群との合流のチャンスに向かって時間を再構成していくプロセスはあくまで不確定性だが、ピアニストはリハーサルによっておおよその時間感覚を習得したうえで演奏することになるだろう。ともあれこの時間は、『たまもの』初版において、不確定とされた時間の長さや再構成方法の大部分が指揮者によって決定されていくなかで、それが特定の楽器奏者のイニシアティブに委ねられる、比較的規模の大きい希少な場面でもあり、この作品におけるピアノの特別な地位を暗示している。

オーケストラ側の時間構造における不確定性

時間的な基盤の確定性の要因となっている、拍子記号とメトロノーム数値は、順々に導入される楽器群ごとに割り当てられ、またひとつの練習番号の内部の時間は、楽器群の開始ごとにａｂｃ...と記された小分節構造からなっている。したがって、ここで確定的な時間とは、小分節ごとに頻繁に変化することを特徴としている。

このような二重の分節構造をもった確定的な基盤の上に導入された不確定性は、第一に2つの練習番号の境界付近の時間において見出される。つまりそこでは、時間を任意に中断、延長、あるいは一時的に不確定にする何らかの装置が挿入されているのである。そして第二には、1つの練習番号の内部構造に組み込まれたものとして見出される。

---

[115] 1~3つの和音ごとに①②③... の番号が付されているため、仮にこれを1区間と呼ぶことにする。

1）練習番号の境界における不確定性

ピアノ側の時間の項でも指摘したように、先行する楽器群によって練習番号が更新されてから後続する楽器群によって再開されるまでの間には、先行楽器群に応えるピアノの即興性と、それに応えて後続楽器群に合図を出す指揮者の即興性が介入するため、時差が生じる。この時差に該当する不確定な「間」において特徴的なのは、必ず何らかのパートが持続音を継続させていることによって、分節間の連続性―作曲家の後年の言葉を借りるならば「分節の印象と同時に連続という感じを与える停止の軌道[116]」―が保障されているということである。そうした持続音は基本的に、後続する練習番号の開始部分付近に覆いかぶさるように継続され、*diminuendo* または *perdendosi* によって吸収されていく性質を与えられているため、演奏において結果は認知されにくいが、停止のタイミングがどのように決定されるか、この場面では以下の２つのタイプが見出される。

a) 停止のタイミングが、練習番号更新後まもなく任意の位置で、「指揮者の合図」によって決定される場合（練習番号７－８、９－10 の境界）：

持続音は、開始され次の小節に入ったのを機にフェルマータとともに開放され[117]、「指揮者の合図があるまで（継続する） *jusqu'au Signe du Chef* 」という言葉を伴い[118]、その後到達する停止のタイミングは、ジグザグ状のグラフィック記号によって不確定にされている（**譜例 11**）。持続音の担当は、異なった楽器の組み合わせによる場合と同一楽器の数人の奏者による場合とがあり、停止タイミングの同時性、非同時性は初版の楽譜上は不明瞭である[119]ため、ジグザグ記号は単にタイミングの不確定性を示すものと解釈されよう。そしてフェルマータはここでも、ただ音符の長さを延長することだけでなく、周囲の出来事の進行次第で持続が決まる待ち時間の不確定性を表してもいる。

---

116 ピエール・ブーレーズ「無主題法、同一性と変奏」、『標柱―音楽思考の道しるべ』、296 頁。

117 スコア 8 頁、練習番号７ｄに該当するベル群にはフェルマータが記されていないが、記入漏れの可能性がある。

118 スコア 7−8 頁、練習番号７ｃに該当するハープ群には *"jusqu'au Signe du Chef"* の語が付されていないが、記入漏れの可能性がある。

119 改訂版では、前者は非同時的、後者は同時的にタイミングが処理されている。詳細は第 2 章で改めて述べる。

b) 持続音の停止が、練習番号更新後まもなく、確定的な持続を経て行われる場合（練習番号８－９の境界）：

持続音を担当するチェロ・ソロとチャイニーズ・シンバルは、練習番号９に割り当てられたテンポ変化には従わずに練習番号８のテンポを継続させる（**譜例 12a**）。したがって、この持続音の停止は、指揮者の関与を受けることなくチェロとシンバルの裁量によって決定されるのであるが、それを特徴的な打楽器の音色（ここではボンゴ）が指揮者の合図に代わるかのように小さく告げる仕組みになっており、持続音が停止されるという身振りを意図的に表出させる細やかな操作が加えられている。

このような練習番号の境界で、指揮者は、持続音を背景とする不確定な「間」を、ピアノ側の出来事を介して自由に決定するわけなのだが、上述のような持続音の構造によって、指揮者の身振りには、予め計画された基本の指揮と、ピアノとの関係に左右される即興的な基本の合図に加えて、a) の場合には、その後持続音を停止させる即興的な特別な合図も含まれることになる。いっぽう b) の場合に持続音は、指揮者ではなくチェロ、シンバル、ボンゴによって、練習番号の更新に関係なく停止されてしまう。つまり、いずれの場合にも指揮者は、ピアノが開始された後、後続する楽器群の練習番号の更新を、分節間の連続性の印象に支障のない範囲で速やかに実践しなければならないが、b) の場合には尚更そうせねばならないだろう。したがって、不確定な「間」において持続音が分節間の連続性を保障しているとしても、指揮者によるタイミング選択の自由は極めて限定されている。ただそうしたなかで、先行楽器群の奏するフェルマータによって延長された持続音が後続楽器群の楽想にどのように吸収されていくかという問題は、あくまで不確定であり、差異の判別はほぼ不可能だが、アレアトリーが生じるのは確かである。

なお、そうしたアレアトリーの可能性は、練習番号 10－11 の境界に限っては見出されない。そこで持続音とは、第 1 部②の場面全体の開始点（練習番号６）以来長く背景に徹しているピアノの残響とシンバルのみであり、持続音の停止という新たな身振りは含まれないからである。したがってここでは、先行楽器群の終了から後続楽器群の開始までの「間」が長く取られることは想定されていないにしても、上述したこの場面の他の練習番号の境界に比べれば、指揮者に課された制約は少ないと言える。

ともあれ、ピアノのソステヌート・ペダルの効果と融合され長い軌跡を示す、このシンバルの持続音自体は、特筆すべき存在である。というのもそれは、スコア 7 頁の練習番号６で開始されると同時に開放され、フェルマータによって持続に最も長く不確定な延長が加えられた音符だからである。この持続音は、第 1 部②の場面全体の終了間際（スコア 14

頁）で指揮者の合図によってほとんど認知されないように止められ Pendant tout le temps de la citation, jusqu'au signe du chef à peine audible, comme un bruit de fond)、後続する第 1 部③の開始とともに「指揮者の通常の合図（signe général du chef)」に合わせて残響を消すことが要求されており、ピアノの残響もそれに従うことになっている。つまりこの持続音もまた、開始とともにフェルマータによって開放され、練習番号、あるいはより大きな形式分節の境界において、指揮者の即興的な合図と演奏者の反応を介して停止が決定されるという、部分的な不確定性の導入対象となっているのである。

以上のように、この場面のオーケストラ側の時間における練習番号の境界付近では、ピアノとの相互関係において形式分節間の移行にかかる不確定な「間」が存在し、そうした「間」を繋ぐべく導入されたのが持続音であり、その持続音の軌跡もまたしばしば不確定にされていることがわかる。そこでは、練習番号の更新のタイミングがどのように決定されるか、形式分節間の連続性を保障する持続音の不確定な軌跡がそうしたタイミングの選択にどのような影響を及ぼすか、また持続音の不確定性は後続する形式分節にどのように吸収されていくか、といった問題が指揮者の即興に委ねられ、差異の聴取が不可能な次元においてアレアトリーを生じさせることを特徴としている。持続音の長い軌跡の扱い方は、作曲家にとって重要な関心事であったようである。

> 音楽の中には私にとって 2 つ重要な事があります。勿論、曲作りに関する詳細、どのようにモチーフや小説等すべてを構成するか。然し同時に大変重要なのは、どのように長い音の軌跡を表現するかなのです。私はこれを音響学用語で“形状の包み”と呼びます[120]。

2）練習番号内部の時間における不確定性

a) 小分節の境界における不確定性～フェルマータの現代的な用法

オーケストラ側の時間における練習番号による分節の境界では、ピアノとの関係におい

---

[120] Pierre Boulez, *Eclat*. Allegri Film BV in co-production with Avro, directed by Frank Scheffer, 1994 (DVD).
の冒頭において聞かれるブーレーズの言葉である。《エクラ》を想定した発言だが、《たまもの》にも関連が見出されるだろう。

て不確定な「間」が存在し、その背景が不確定または確定的な長さの持続音によって繋がれていたが、その際、ピアノ側の譜表には練習番号更新前の不確定な待ち時間として（**譜例 11** 中「フェルマータ 1」）、また楽器群側の譜表には持続音が開放され周囲の状況次第で長さが決定されるような場合（同じく「フェルマータ 2」）に、それぞれフェルマータが付されていた。こうしたフェルマータの用法は、それが付された対象を引き延ばすことではなく、背景の時間構造に含まれた不確定性に対応するための時間調整を主たる機能としている点において、現代的な用法のひとつであると言える。

いっぽう、そうしたフェルマータの現代的な用法は、大小の形式分節や小節、それに準ずる区画の境界や強調すべき内部の特定の時間を自由に空間化するためのものでもあると言える。というのも、オーケストラ側における練習番号内部の時間は、確定的な時間構造を持つａｂｃ...という小分節からなっていることをすでに指摘したが、それらの小分節間の境界付近においてもまた、フェルマータを伴った任意の「間」、あるいは持続の不確定性を含む何らかの出来事が、以下のように用意されているからである[121]。

・練習番号７：ここでは常に、小分節ａ～ｄの各境界となる小節線を越えて持続音が継続する。そのためフェルマータは、小節線の直前に引かれた点線の上に置かれている（**譜例 11** 中「フェルマータ 3」）。この点線は、持続音群のなかで一部が途中で停止される場合、そのことを表すコンマにも合わせて引かれている[122]。他方、小分節の境界とは限らないが、小節線上にフェルマータが置かれていることもある（同じく「フェルマータ 4」）[123]。ただしそれは、小節線にまたがって音が継続していない場合である。いずれの場合もフェルマータは、小分節ないし小節が更新されるまでに任意の待ち時間が置かれうることを意味していると同時に、小分節ないし小節の境界を空間化している。

・練習番号８：小分節ａからｂへの更新を、特定の楽器（ここではクラヴェス）が任意のタイミングで決定する。そのための便宜上、あるいはその表出効果を高めるために、直前の小節に空白の時間としてフェルマータが置かれている（**譜例 12** 中「フェルマータ 5」）。

---

[121] フェルマータの使用法については、記号の形状もまた様々である。それらは一般的には、長さの相対的な差に応じて使い分けられるもので、おそらくブーレーズにおいても同様であるが、《たまもの》初版では特に、長さの相違よりも使用目的や機能が重要な問題であると考えられるので、ここでは形状を区別せず、第２章において、最終的にどのように区別されたのか、改めて述べることにする。

[122] スコア７頁、練習番号７の小分節ｂの終わり、ハープ３のパートを参照。（**譜例 11**）

[123] スコア８頁、練習番号７の小分節ｃ、チェレスタのパート、１小節目と２小節目の間である。ここではフェルマータとともにブレス記号も置かれている。（**譜例 11**）

クラヴェスの開始を皮切りに、他の楽器は再び指揮に従って確定的な時間を進行させるが、クラヴェスはその影響を受けずに独自の時間を全うする。

・練習番号９：小分節ａ～ｅが毎時、前打音（装飾音符）のみからなる小節（拍子記号にも斜線が加えられている）から始まる。メトロノーム数値はそれらの直後の小節に置かれていることから、各小分節の頭には、装飾音符による短くも不確定な時間が存在していることになる（**譜例 12b**）。

・練習番号 10：シロフォンとアームグロッケンによる音群のまとまり（小分節ａ～ｃ）ごとに小節線が引かれ、その上にフェルマータが置かれている（**譜例 13** 中「フェルマータ 6」）。練習番号７と同様に、小節線上にフェルマータが置かれるのは、小節線を越える持続音が存在しない場合であることが再度確認される。

・練習番号 11：入れ替え可能な２つの断章（Fragment1 または 3）のそれぞれの内部において、小分節ａｂの境界では、指揮者の合図によって開始する奏者がいたり、テンポの転換が見出されたりするが、テンポの転換やフェルマータはそれ以外の小節線上や小節内部の特定の瞬間にも置かれ、楽譜を見る者の注意を引きつける（**譜例 14** 中「フェルマータ 7」）。

このように、オーケストラ側の練習番号内部の時間における不確定性とは、確定的な構造を持った小分節同士の境界に一時的に挿入されることを特徴としている。すなわち、拍子記号と絶対音価、あるいはメトロノーム数値によって確定的にされた時間構造では、練習番号の境界においてもそうであったように、フェルマータ、装飾音符、タイミングの不確定な要素など、部分的な持続の不確定性が、前後の確定的な構造との対照性をもって、形式分節を強調する機能を果たしていることが理解される。

b) ひとつの練習番号の内部構造全体に組み込まれた不確定性

いっぽう、オーケストラ側の時間においては、形式分節の境界に導入された持続の不確定性だけでなく、異なった時間構造の並行関係における音響の不確定性や、部分的な演奏経路の不確定性も、小規模ながら見出される。

・練習番号 10：　確定的なリズムでシンクロナイズし合う２つのシロフォンによる先行句が、小分節の境界を告知するアームグロッケンと任意のフェルマータを伴って、オーケストラ側の時間的基盤を築いていくが、これに対して、異なった時間構造―テンポが確定的であるか変動範囲の定められている―をもって「指揮者の合図で開始」したのち「指揮か

ら独立して演奏する」2つのヴィブラフォンが、きわめて短時間ではあるが並行し、楽器間に微妙な遭遇の時差を生じさせる。ここでは**譜例13**に示すように、シロフォンとヴィブラフォンの音高構造が同一の音の分布交換によっており、ピアノが発する和音とも共通していること、またテンポがある程度速いことから、ほとんど差異の認知され得ないアレアトリーが音高構造の分析のされ方を微妙に変化させる。

このような音響の不確定性は、小規模ではあるが、ヘテロフォニックな構造に由来するものである。音高構造が楽器間の音色の合成によって分析されるという考え方に基づき、その可能性を多様にするために異なった時間構造を並行させ、結果の差異が近似値的であることを想定しつつも音の遭遇や音色合成のタイミングが意図的に不確定にされていると解釈される手法は、第2節で検討したいくつかの場面でも観察された。それらの場面では、恒常的な持続の不確定性がヘテロフォニックな構造に組み込まれていると解釈された。いっぽうこの練習番号10のようなタイプのヘテロフォニーは、持続が確定的な構造同士の重ね合わせ方の不確定性と融合したものである。いずれにせよ、楽譜の垂直的次元におけるミクロなアレアトリーを生じさせる点、また非ヨーロッパの音楽モデルへの関心に基づいて考察され導入された点において共通している。

ブーレーズにおけるヘテロフォニーについて詳細を述べることは、ここでは最小限にとどめるが、そもそもこの練習番号10に関してヘテロフォニーの概念が問題となるのは、『現代音楽を考える』において、作曲家自身による具体的な記述があるためである。そこでヘテロフォニーとは、「あるひとつの最初の構造に、同一ではあるが様相の変わった構造を重ね合わせたもの」と定義され[124]、「同一の諸音高の構造的分布だが、様々な時間座標によって差異づけられ、異なった強度や音色で表明されるもの」と捉えられている[125]。また、セリー組織の順列や組み合わせの基準となる言語の統治法的組織化の形式のひとつであるとして、モノディー、ポリフォニーとの関連において特性の分類方法が提示されており、それらを例証するために《マラルメによる即興Ⅲ》の一部分が採り上げられ[126]、《たまもの》初版のこの部分におけるシロフォンとヴィブラフォンは、その譜例と全く似通った素材、テンポ設定によっているため、《マラルメによる即興Ⅲ》の引用として置かれたものと推定

---

[124] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、184頁。なお、第2節ですでに言及した「ヨーロッパの思考と非‐ヨーロッパの思考」、『参照点』、345頁では、ヘテロフォニーとは「異形や個別的な『逸脱』を認めつつグループの同一性を明確にするひとつの方法である」と定義されている。

[125] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、192頁。

[126] 同前、200頁に譜例48、49として掲載されている。笠羽映子氏の訳者ノートによれば、それらは《マラルメによる即興Ⅲ》現行版のシロフォンパート（スコア6頁、19頁）のオリジナル形である。

される。したがって、そこでのブーレーズの解説は、そのまま《たまもの》のこの部分に置き換えて以下のように理解することができるのである。

> シロフォン第2奏者の音形は、第1奏者の先行句－音形を移高あるいは転回して得られたひとつのホモフォニーである。それらのシロフォンパート全体（テンポ：♩＝160）に対して、後続句（対応句）として与えられたのがヴィブラフォンである。ヴィブラフォンは、音高については、先行句と同じ絶対的および相対的な音程を守り、持続－リズムについては、先行句から選択あるいは敷衍された音価を伴っている。また、第1のヘテロフォニー（＝ヴィブラフォン 1）では、テンポは可動的（♩＝120↗160）であり、ダイナミックスのプロフィールは、先行句と同じ強度帯域の中で非・類似的（非・平行的）である。第2のヘテロフォニー（＝ヴィブラフォン 2）では、テンポは固定しているが、第 1 のそれとは異なっていて（♩＝120）、ダイナミックスはただひとつの帯域（*mf*）のフィルターをかけられている[127]。さらに、第1のヘテロフォニーの可動的なテンポ（アッチェレランド）は、ダイナミックスの平行的現象（クレッシェンド）によって強調されており、第2のヘテロフォニーの固定的テンポは、固定したダイナミックスと結びついている[128]。

・練習番号 11：

オーケストラ側の時間構造を再構成する方法が、3台のハープを中心とする3つの断章の連結順序の可変性によって不確定にされている。この手法は、第 2 節で検討した第 3 部のソプラノのエピソードにも見られたものである。しかし、練習番号 11 ではこの手法が、上述した練習番号 10 に類似するヘテロフォニックな構造と融合されている点において、特異性が認められる。

ところで、スコアにおいて「断章」とは、ハープ群による Fragment 1 ou 3 →マンドリン、ギター、シロフォンの加わった Fragment 2 →再びハープ群による Fragment 3 ou 1 の順に印刷されているのだが、Fragment 1 ou 3 と Fragment 3 ou 1 の部分には、それぞれ 1 つの楽譜しか掲載されていないため、どちらが Fragment1 でどちらが Fragment 3 なのかということが

---

[127] あるパラメータに帯域フィルターの原理を適用するとは、先行句の特性を制限、部分的選択、部分的変更、拡大適用することなどが含まれる。

[128] ヘテロフォニーのある特性が別の特性によって際立たされていることを意味する。

不明瞭である。しかし、この 2 つの断章はシンメトリックな関係にあり、どちらかがFragment1、もう一方が Fragment3 で相互に入れ替えが可能、ということであると解釈できる。以下では、スコアの最初に掲載されているほう（**譜例 14a**）を Fragment1、最後に掲載されているほう（**譜例 14b**）を Fragment3 と仮定して述べることにする。

最初の Fragment 1 については、開始のタイミングが、ピアノとの関係で矢印によって示されており、残り 2 つの Fragment の開始については不明であるが、おそらく同様にピアノとの関係において指揮者の判断によって指示されることが予想される。断章どうしの連結のタイミングは、他の練習番号内部の時間においてそうであったように、指揮者のイニシアティブに委ねられる任意の「間」を表すフェルマータを伴って分節されている。このフェルマータには、以前のそれに比べれば長い時間を割り当てることが可能と思われるが、背景の連続性はやはりピアノの残響とシンバルによって支えられている。

ヘテロフォニーとの融合というのは、Fragment1 においてのみ見られるのだが、そこでハープ 1、2 は同調し合い、練習番号 10 の場合と同様に、第 2 奏者の音形は、第 1 奏者の先行句－音形を移高あるいは転回して得られたホモフォニーとなっており、全体のテンポは加速と減速が頻繁に組み合わされ可動的である。これに対して、第 3 奏者が「指揮者の合図で開始」し「指揮者から独立して演奏」する後続句となってヘテロフォニーを生じさせる。そのテンポは固定されながら、「非常に短い」フェルマータの存在によって微妙に可変的な音価を伴う（**譜例 14a**）。続く Fragment2、Fragment3 においては、3 台のハープはヘテロフォニックな関係をもはや持たない。したがって、Fragment1 と Fragment3 は、構造上の対比も見せているわけである。

いっぽう、3 つの断章の順序にかかわらず、ピアノは時間の進行に従って次第に音を発する頻度を減らし、ハープによる最後の Fragment3 が演奏される頃には、残響とシンバルの持続のみが残ることになっている。

以上のような状況設定から、Fragment 1 と Fragment 3 が入れ替え可能であるということは、当然ピアノとの関係における相互作用を不確定にしているが、単にそれだけではなく、一層興味深いアレアトリーを生じさせる。まずヘテロフォニーとの関係において、Fragment 1 を最初に、Fragment 3 を最後に演奏すると仮定した場合、ヘテロフォニーからホモフォニーへとリズム構造が収斂していく。この特性は、消失に向かうピアノによって強調されるだろう。これに対して、Fragment 1 と Fragment 3 の演奏順が逆である場合を想定してみると、練習番号 11 の内部構造はホモフォニーからヘテロフォニーへと発散していくことになり、これを先行する練習番号 10 から通して眺めてみると、開始後まもなくヘテロフォニー

が終了してしまうシロフォンとヴィブラフォンによる楽想から終盤でヘテロフォニーを生じさせるハープの楽想へと、楽器の音色によっても特徴づけられたヘテロフォニックな構造がシンメトリーを形成することになる。この場合、ピアノはただ独自に消失していくだけである。

また同時に、Fragment 1 と Fragment 3 が入れ替え可能であることによって、第 3 部のソプラノのエピソードと同様の問題も指摘される。それは後続する新たな場面との関係における問題である。というのも、Fragment 3 内の最終音（装飾音符）に合わせて、後続部分への移行の合図となるかのようなタムタムが「指揮者の指示で」鳴らされることになっている（**譜例 5b**）ため、Fragment1 が最後に置かれた場合にはこのタムタムも意味をなさなくなり、演奏されない可能性が高いからである。このように固定された楽曲全体の時間の進行に対して部分的に可動的な構造が挿入される場合には、最後に置かれうる全ての断章末に同様の操作を加えておかなければ、後続場面への連結に大きな影響をもたらす。そのようなアレアトリーを意図的に求めているにせよ、少なくともスコアからは真相が不明瞭であり、説明不足な印象は免れない。

以上のように、第 1 部②の場面で、オーケストラ側の時間における拍子記号と共にある不確定性とは、大小の形式分節の境界における、フェルマータ、装飾音符、開始のタイミングの不確定性などに由来する「間」の長さの不確定性、分節間の連続性を維持する持続音の停止のタイミングに関する不確定性、時間構造の異なるパート間の関係における相互作用の不確定性、あるいは練習番号内部の時間がどのように再構成されるかということの不確定性などが組み合わされたものであること、またそれらの不確定性を含むオーケストラ側の時間構造は、常にピアノによってどのようなタイミングで音響効果を与えられるかという不確定性をも抱えていることを特徴としており、矢印やジグザグ等のグラフィック記号を活用した記譜法と、時間調節を図ったり特定の時間を空間化したり開放したりするフェルマータの頻繁な使用が特徴的であると言える。

予想される不確定性の効果

1) ピアノ側の不確定性がオーケストラ側に与える効果

ピアノ側の時間における和音の演奏間隔の不確定性は、練習番号の境界では、指揮者の合図にすばやく反応する形で、練習番号内部においては相対的な目安に従って、それぞれ

ピアニストの即興によって決定される仕組みであった。このような持続とタイミングの不確定な和音は、ブーレーズ作品における特徴的なピアノの役割を示すものでもあった。すなわちそれは、オーケストラ側の時間において展開される音高組織に対して、残響によって背景の連続性を維持しつつ音源的な存在としても機能するということである。例えば、練習番号7の部分の音高構造を見ると、残響豊かな共鳴楽器からなる楽器群側は、楽器間で音高素材を共有し、先行する楽器の奏する素材を後続する楽器が分析するかのように両楽器の音色が合成される。これらをさらにピアノ側の音高構造を比較すると、ピアノ側が行う静かな句読は、その音色によって楽器群側の提示する素材をしばしば予告し、時には回顧する役割を担っているのが一目瞭然である（**譜例 11** に音高の対応関係を示す）。ピアノ側の即興性によって、予告や回顧のタイミングが様々に変化するのはもちろん、予告と回顧のいずれを行うのかが変更されることもありうるだろう。したがって、音色の合成結果の差異はもはや判別不可能だが、楽器の残響の豊かさも利用した、決して同じ結果を生じさせえないような仕掛けが、ピアノ側の時間における不確定性によって用意されているのがわかる。

こうした手法は、「いくつかの特徴がきわめて明確な構造を持っている場合、それらと合致しない他の構造を重ね合わせることでそれらを『曇らせる』ような技法が連鎖の柔軟化に測り知れないほどの効果をもたらす[129]」という作曲家の考え方を喚起させ、ピアノがオーケストラの楽器群に対して、常にヘテロフォニックな効果をもたらす存在としても扱われていることを窺わせる。つまりヘテロフォニーは、《たまもの》において、不確定性を導入する上で活用されたエグゾティックな概念であるとともに、不確定性によって一層豊かにされた効果としても捉えられるように思われる。

2) オーケストラ側、ピアノ側、それぞれの時間における不確定性の効果

練習番号や小分節の境界に設けられた不確定な「間」のありようは、指揮者の指示→ピアノの反応→指揮者の反応→諸楽器の反応といった手順で決定されることが確認されたが、そうした「間」は、異なった時間構造の並行現象において、時間を調整する機能を持つと同時に、事実上は非常に限定された時間のなかで俊敏に過ごされるべきものとして管理されていた。またピアノ側も、相対的な和音間隔やオーケストラ側との合流の義務が予め管理され、事実上はピアニストに的確な選択を要求していた。このように、この場面におけ

[129] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、202 頁。

る不確定性は、確定的な時間構造の基盤との対照性のなかに置かれ、かつ俊敏な実践という極めて制御された即興性を要求していることによって、不確定な出来事の起こる瞬間が浮き彫りにされている。それは、演奏家の集中力を途切れさせる隙を与えないような自由の与え方であり、確定的な時間構造ならではの不確定性の効果的なひとつのあり方を示すものである。

3) 楽曲に身振りを添える効果

この場面では全体的に、不確定性が大小の形式分節の境界において見出されるという特徴があった。それは形式分節の境界における時間を空間化し楽器間の時間調節に寄与したり、瞬間的であるがゆえに効果的な即興性を要求したりすることが予想される一方で、形式分節や重要素材の提示という身振りそのものを強調するための手段としても活用されていると考えられる。諸研究書でも明らかにされているように、《たまもの》のこの場面では、連作《プリ・スロン・プリ》全体にわたって遠隔的に展開される重要素材（matériau pour le cycle）の提示が随所で行われている[130]。したがってここでは不確定性が、楽曲を構成する各セクションが楽曲において示す役割に適った方法で導入されているとも言える。このような効果は、練習番号やそれを構成する小分節ごとに楽器（群）の編成が変わっていく構成、つまり形式分節が特徴的な音色や音形をもって表明されていく構成とあいまって、一層豊かにされている。

なかでも、最も目立つ身振りは、練習番号８の小分節ｂにおけるクラヴェスの扱い方ではないだろうか。そこには、*Tempo libre (modéré→rall→lent)*と書かれた４つの音が均等に並び、小規模ながら間隔の可変性が設定されている（**譜例 12c**）。「クラヴェスの合図により（開始されたのち）指揮者の合図で次の小節へ移行する。*Signal claves et sur le signe du chef passer à la mesure suivante.*」との脚注から、練習番号８ｂの開始に契機を与えるのはクラヴェスということになるが、その直後、オーケストラはクラヴェスを放置して確定的な時間を再開させ、チェロのソロが始まる。つまりここでは、クラヴェスの即興的な合図の重要性とは、後続するチェロが提示する素材に演奏者と聴き手の注意を向けさせる予告的な機能であって、それ自体の可変性ではないのである。

---

[130] 具体的には、8頁のチェレスタ、マンドリンとギターの音形、9頁のチェロのソロ、11-12頁のシロフォンとヴィブラフォンのヘテロフォニー、12－13ページのハープ群による入れ替え可能な断章で、それらの多くは《マラルメによる即興Ⅲ》で展開されることになる素材である。Dominique Jameux , *Pierre Boulez*, p.382.

また、練習番号９の小分節ｂ中にも重要素材の提示が指摘されるが、その素材は他の素材とは異なった性質のものである。すなわちそれは、特徴的な音形ではなく前打音を伴った保続音（C 音）の提示にすぎないが、最終楽章《墓》冒頭のアナローグとされている[131]もので、前打音だけからなる小節が初めて現れる箇所である（**譜例 12b**）。前打音の記譜法はこの第 1 部②の場面において、通常通り前打音を小節の頭に含める場合と、前打音のみからなる小節を別個に置く場合とに分かれているという特徴があるが、両者を比較すると、後者は 3 人以上の奏者によって前打音が奏される場合に用いられているが、それは単に奏者の多さからではなく、重要素材の提示を予告するために意識的に演奏される前打音として位置づけられているためであると推測されるのである。

こうして最終的に、この場面における不確定性とは、ピアノ側と楽器群側の時間、またそれぞれの形式分節の境界と形式分節の内部構造において一時的に挿入され、楽器間におけるヘテロフォニックな音高構造の分析的効果、俊敏な即興性が瞬間を浮き彫りにする効果、前打音の特別な扱い方や即興的なパートの出現などの特別な身振りが音色の観点から特徴づけられた楽曲の形式分節構造を強調する効果などを生じさせるべく構想されたものであることが理解される。

3-2. 第 1 部③主部／第 2 部主部

本章第 2 節ですでに考察したように、この 2 つの場面は前奏部分あるいは後奏部分に不確定な時間を含んでいたが、主部は拍子記号に基づいており、確定的な時間の基盤を持っている。またそこには、不確定性がほとんど含まれないか、部分的に挿入されたとしても小規模であるため、この楽章において最も確定的な性質の場面となっている。よって本項では、それらの小規模な不確定性の導入状況を、簡単に確認しておくことにする。

第 1 部③の主部

テンポはメトロノーム数値こそ伴わないが、大きな変動を経ることはなく、時間的な不確定性はほぼ含まれない。

---

[131] Ibid.

第 2 部の主部

練習番号 19 全体に割り当てられた大きなゲネラルパウゼによって、第 1 部と完全に分断された上で開始される。楽譜は、第 1 部③で兆候が見られ始めていた古典的なオーケストラの楽器配分に基づく総譜の形式を継続させ、それは中心部（練習番号 25）で頂点に達する。また、終始一貫して通常の拍子記号に基づき、オーケストラ全体の小節線が常に一致する単一的な時間構造である[132]点においても、《たまもの》初版中、最も確定的で古典的な性格を示す部分となっている。そのような性格は、特にテンポの連続性、つまり形式分節（＝練習番号）間のテンポの時系列的な相互関連性—初めのテンポ Modéré を Tempo I とし、それを基点として Agité 、Sourdement agité を経由したり、Modéré (Tempo I)に回帰したりしながら、加速減速がつねに Tempo I との相対関係において管理されつつ展開されていくということ—に由来しているといえるだろう。

ただしこの場面にも、部分的には不確定性を含んだ時間帯が見られないわけではない。不確定性の規模としては本楽章中最も小規模ではあるが、その効果を含めて以下の 4 点が指摘される。

1）発想標語

不確定なニュアンスはまず、テンポに関する発想標語—練習番号 25 の 3 小節目に始まる Tempo subito souple, flexible—に表れる。第 2 部のテンポは、基本的に Modéré または Agité という指定がなされているので、唯一不確定なこの発想標語が楽譜の中では目を引く。しかしそれも、Tempo I を基点としている点においては変わらず、Tempo I と Tempo I との間に挿入されているにすぎない上に、その間のテンポの変動が細かく規定されていて、実際にはそれほど自由さを備えているとはいえない。ならばこの部分は、何のために他とは異なる不確定なニュアンスを与えられているのか。それは、練習番号によって分節されてはいないものの、直後の Tempo I に始まる特徴的な場面に先立っていることから、前項 1-3-1. の考察でも確認された、表出されるべき特定の出来事を不確定性が予告するという傾向に準じているとみられる。

---

[132] 練習番号 25 では Tempo double として 4/8 拍子と 4/4 拍子が、24 では Tempo rapport 1/3 として 2/8 拍子と 6/8 拍子が同時進行するのも、各楽器セクションにおける諸事情を調整するため基本となる音価を区別しているだけであって、オーケストラ全体の対応関係に時差を生じさせるものでは全くない。

2）ヘテロフォニー

そうした表出されるべき特別な出来事とはここで、ストラヴィンスキーの《ペトルーシュカ》風とされる背景[133]に、それぞれ「自由に」かつ別々に「指揮者の合図で開始」するヴィブラフォン1,2とヴァイオリン1,4、および3つのハープによる活動的なパッセージが、全面的にセリエルな性格と特徴的な音形をもってメシアンの引用符[134]の如く、同じ音の分布の交換に基づくヘテロフォニックな現象を生じさせながら挿入されていくという出来事である（**譜例 15**）。ここでの不確定性は、1-3-1. の項で指摘した練習番号 10 と同様に、各パッセージの開始されるタイミングが指揮者のイニシアティブに委ねられるため、確定的な時間構造がどのようなタイミングで重ね合わせられるかということの不確実さがヘテロフォニーと組み合わされたものである。しかし、全ての音はオーケストラと共通の小節線の中に割り振られているため、実演上はその枠組みに音を詰め込もうとする各奏者の運動性がより強調されるであろう点において、練習番号 10 とは若干異なる。いずれにせよ、不確定性は極めて限定されており、効果としてはヘテロフォニックな音響よりも即興の俊敏さのほうに重要性が認められるだろう。

3）主題を提示する前打音の機能

第2部は Fis-C のトリトンの提示によって開始されるが、第1部②の場面において確認されたものと同様に、このトリトンも連作全体に通じる重要素材の提示とみなされている[135]。第 1 部②の練習番号 9 では、前打音に独立した小節と斜線付きの拍子記号が与えられ、その直後に素材（保続音 C）が提示されるという特徴が指摘されたが、これに類似する特徴が第 2 部の開始とともに確認される。しかし、ここでは素材が 2 音からなるためか、前打音 Fis と後続する主要音 C を点線で区切りつつ 1 小節としてまとめ、「+ 1/8」という拍子が設定されている。このように、ある音高や音程を特徴とする素材の提示を予告、強調するために、前打音を独立させることによって瞬間的に不確定な運動性を挿入する傾向は、《たまもの》初版の拍子記号に基づく場面に共通して見られるものであることがわかる。

---

[133] ジャムー、ストイアノヴァともに指摘している。Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, p.382.
Iwanka Stoianowa, “《Pli selon pli》 portrait de Mallarmé,” *Musique en jeu* 11 (juin 1973), p.93.

[134] Ibid.

[135] Ibid.

4）形式分節機能としての不確定性

第2部の終結直前に「自由に、しかしブレーキをかけずに（Libre, mais sans frainer）」という発想標語と数字＋s記号の控えめな再登場が観察されることは、第2節ですでに言及したが、本節の考察を進めるにつれ、突如書法の変化するこの移行部の存在を含めて、《たまもの》初版の拍子記号に基づく場面においては、不確定性が、様々な形式分節—大きな形式分節、練習番号、小分節、あるいは特定の小節の境界において見出されるという傾向が明らかになってきた。このことは、「強固にヒエラルキー化された出来事から遠ざかる場合、直接的な結び付けか、あるいは分節化の手段という 2 つの方向で、偶発的な出来事に意味を与えることが可能であると私には思われる[136]」という後年の作曲家の発言によって回顧されているようにも思われる。

こうして、《たまもの》初版において最も確定的な時間構造を持った場面がこの楽章の中央に置かれたことで、前後の数字＋s記号に支配された不確定な時間構造は扇状に際立ってくる。すなわちこの第 2 部の場面は、楽章の構成全体を見渡した時、拍子記号と相対する「1s」の概念の定義が徐々に明らかになっていく過程の折り返し点としても位置づけられる。

3-3. コーダ

文脈と構成

コーダの時間構造は、拍子記号による確定的で単一的な基盤を持つが、Agité et instable という発想標語によって、テンポはある程度柔軟に変動しうる。ここで最大の特徴は、オーケストラ全体の演奏経路が可動的にされ、6つの選択肢が提示されているということである。それぞれⒶからⒹまでのまとまった長さの断片を持つ 2 つのグループ（Ⅰ：赤で記譜 / Ⅱ：緑で記譜）が交互に演奏し、Ⓔで合流すると、《たまもの》は初版の時点での終結へと向かう。グループの楽器編成は、初版のスコアには色分けが見られないが、スコアの書き分けから、グループⅠは木管楽器、ホルン、3 ハープ、2 シロフォン、チューブラーベル、シンバル、グループⅡは弦楽器、トランペット、トロンボーン、ピアノ、2 ヴィブラフォン、ゴングであることはわかる。Ⅰは指揮者の右手に、Ⅱは左手に従うという指揮の振り分けも行われるが、2つのグループはこれまでのような並行関係にはなく、「アンティフォニー」

---

[136] ピエール・ブーレーズ「オートマティズムと決定」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、166頁参照。楽器の奏法に関して述べた部分ではあるが、関連性が見出せる。「直接的な結びつけ」として、前打音が引き合いに出されている。

の概念に基づいて「交互に」演奏されることを特徴とする。

アンティフォニー［アンティフォナ・交唱］

この概念は、同時期のブーレーズの作品[137]において常に意識的に用いられているものである。ラテン語の antifona が語源、英語では antiphony、仏語では一般に antienne の語が用いられるのに対して、ブーレーズは antiphonie という独自の語を用い、「すでに『定式化された』ポリフォニックな諸構造のひとつの配分であり、ひとつの『定式化』を生じさせるはずの組み合わせ基準ではなく、形式的プロトタイプのひとつ[138]」であり、「レポン［レスポンソリウム・答唱］」や「セカンス［セクエンツィア・続唱］」とともにポリフォニーやヘテロフォニーとは区別される、「厳密な再使用ではなく、ほのめかしであり、比喩として介入してくる概念」であると位置づけている[139]。

アンティフォニーの形成に断片の連結順序の可変性が組み込まれているという点で、この場面の作曲に直接的な影響を及ぼしたと思われるのは、《ピアノ・ソナタ第 3 番》の第 1 フォルマン《アンティフォニー》である。《たまもの》初版のコーダで提示された演奏経路の選択肢は、Ⅰ Ⅱそれぞれの楽器グループにおいてⒶⒷⒸⒹの順序を保持し、各グループに属する計 8 つの断片をⅠとⅡが交互になるように 6 つの行程に分けることを前提としているため、1 つのグループが 2 つの断片を続けて演奏する行程が含まれ、その結果として 6 通りの経路が導き出されている。《第 3 ソナタ》の《アンティフォニー》における構造 A と B の計 5 つの断片[140]を、《たまもの》におけるグループⅠとⅡの計 8 つの断片に置き換えてみると、類似する操作によっていることがわかる。《第 3 ソナタ》の《アンティフォニー》で 2 つの構造が対照的な性格によっている[141]のと同様に、《たまもの》初版のコーダにおける 2 つのグループは、楽器編成（音色）という管弦楽ならではの基準に従って対照的にされている。

---

137 《ピアノソナタ第 3 番》、《エクラ》、《構造第 2 集》を例として挙げることができる。

138 ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、188 頁。

139 ピエール・ブーレーズ「無主題法、同一性と変奏」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、300 頁。

140 この楽譜は出版されていないが、Pierre Boulez, “Sonate《Que me veux-tu》” in *Points de repère,* tome Ⅰ, p.438、およびその翻訳（ピエール・ブーレーズ「ソナタよ、おまえは何を私にのぞむのか—第三ソナタについて」、笠羽映子訳、『ユリイカ』第 18 巻 10 号、1986 年）383 頁に、アンティフォニーの構造が掲載されている。

141 同前の翻訳、笠羽映子氏による訳者ノート（389頁）によれば、「構造Aはゆったりした厳格なテンポを特徴とし、点描的書法によっているのに対して、構造Bはより急速で流動的なテンポをもち、「偽りのモノディー」のヴェールに包まれたポリフォニーとでも言えるような書法で書かれている」という。

なお、こうした 6 つの選択肢の中からどの演奏経路を選択するのかということは、指揮者によって決定されるのであろうが、それは即興的にではなく、事前に計画されるものと思われる。したがってここで不確定性の意義は、もっぱら形式が「開かれ」ているということであり、即興性は問題とならない。そして実際には、最初の 2 度の録音においてはいずれも 1 番目に書かれた経路が選択された[142]。

部分的に挿入された演奏タイミングの不確定性

演奏経路の可動性のほかに、コーダでは、部分的に演奏タイミングの不確定性が挿入されている箇所がある。一部の楽器が、全体との関係において矢印で区画された範囲の中で、和音や音形を、指揮者の左手による右方向への「不確定な合図 Signes éventuels[143]」に従って奏する瞬間が時折見られるのである（**譜例 16a**）。ここでは、音形の開始の契機は指揮者によって合図されるが、その後は当該パートの奏者による、矢印記号↓———↑[144]によって区画された範囲内における即興に任されることになる。しかしテンポに流動性が認められているとはいえ、規則的な拍動を原則とするこの文脈では、音形が投入されるタイミングは指揮者にとってもそれに応える演奏者にとってもほぼ特定され、予測されうる小規模な不確定性である。

こうして、《たまもの》初版において特定のパートを対象に導入された部分的な演奏タイミングの不確定性というのは結局、第 1 部②のピアノパートに極めて限定的に用いられた手法を除いては、分節移行の際の「間」にせよ、持続音の停止のタイミングにせよ、音形の投入タイミングにせよ、「指揮者の合図に演奏者が応える」という形で、時間的な範囲がきわめて限定されたなかで導入されていることを特徴とすることが明らかになった。

拍子記号の用法

最後に、コーダ部分における拍子記号の用法について述べておくことにする。それは 4 分音符から 16 分音符までを基本音価として、ほぼ小節毎に変化するが、以下の 2 つの場合において、特筆すべき用法が見られる。

---

[142] 改訂版ではこの 1 番目の選択肢の通りに決定された。

[143] グループⅠではハープ、シロフォンがその導入対象となっている。スコアでは、これらのパートに対して指揮者の合図が特別に向けられることが記されている。いっぽうグループⅡにも、ピアノとヴィブラフォンを対象として同様の出来事が設定されているが、指揮者の指示に関する脚注は記されていない。しかしおそらく、同様の方法によって実践されるものと思われる。

[144] 注 89 を参照。

1) 装飾音符の扱い方

装飾音符はこれまでの場面において、通常通り後続する主要音とセットで存在するものとして捉えられている前打音を除けば、特徴的な扱われ方をしてきた。数字＋s 記号が採用された場面では、前打音が独立した身振りとしてその数字にカウントされたり、指揮者の特別な合図に従って奏されることが明記されたりした。拍子記号が採用された場面では、重要素材の表明を担う前打音がそれだけで独立した小節を形成し、斜線付きの拍子記号が設定された。いっぽうコーダでも、前打音が独立した小節を形成する場合とそうでない場合があるが、前者の場合に拍子記号は、小節に含まれる音の数に関わらず「𝅗𝅥（斜線）[145]」と表され、記号上は単位音価が定められていないことを特徴としている（**譜例 16b**）。

2) 16 分音符を単位音価とする拍子

例えば 7/16 拍子は「小さなルバート（またはリタルダンド）を伴うほぼ 3/8 拍子」、5/16 拍子は「リタルダンドを伴うほぼ 1/4 拍子」、3/16 拍子は「アッチェレランドを伴うほぼ 1/4 拍子」であるといった脚注を伴っている点が注目される（**譜例 16c**）。ここで用いられているそれらの拍子記号は、おそらく、7、5、3 といった拍数を指揮者が刻むには適さないようなある程度急速な展開速度上にあるため、3/8 や 1/4 拍子に準ずる指揮法を用いるほうが実情には適っているが、確定的な時間構造を基盤とする場面であるため、記譜法上は本当の 3/8、1/4 拍子と持続が区別される必要があったのだと考えることができる。また、このコーダに先立つ第 3 部において 1s や 2s といった記号と混在していた、例えば 4/16 という拍子の設定された小節の構造は、1s が 4 分割された構造から抽出されたもの、あるいはそれをもう 1 段階細分した構造であると推測され、4s とは区別するために、またおそらくある程度切迫した音価ゆえに規則的にならざるをえないような拍動が想定されていたために、16 分音符が単位として選ばれたのだという仮説が、本章第 2 節、第 3 部の考察の項で提示された。したがってこのような性質の 4/16 拍子が、時間的なひとつの基準としてコーダに受け継がれ、今度は 1/4 拍子という実践的な単位として機能するようになったと想像することもできる。

いずれにせよ、3/8 や 1/4 拍子と関連付けられたコーダの拍子記号は、数字＋s 記号と異なり、実践の場において合図の数に一致することは必ずしも想定されていないことを意味している。1/4、3/16、5/16、𝅗𝅥、いずれの小節も 1 度の合図によって演奏されるわけで、それ

[145] 斜線が右上がりの場合と左上がりの場合があるが、両者に意味上の差はないものと思われる。

らの持続の差異は指揮者の相対的な裁量に委ねられている。つまり拍子記号の使用は、時間的な基盤を確定的なものにする条件にはなっているものの、それは拍子記号を用いない場合に比較すれば拍節的で規則的であるということなのであって、実際には拍子記号も、ある程度急速な展開速度を持った文脈では、一種の持続の柔軟性が了解された記譜法上の言語として用いられうるということが、コーダにおいて表明されているのである。

こうして、《たまもの》初版において拍子記号は、音価の多様な細分や付加価値を含む複雑な持続を実践的な観点から合理的に記譜する手段として不確定性が要求されたのを機に、冒頭部、第1部①の場面において、数字+s記号に取って代わられる形で全面的に排除されたが、第1部②の場面で、部分的な不確定性が効果的に挿入される時間的な基盤を作るのに不可欠なものとして再び活用され、第1部③、第2部でそうした意義が改めて確認されると、今度は不確定性の追求のなかで、「1s」に含まれる細分や付加価値的な構造を記譜する手段として再び見出され、最終的にコーダで、記譜法上は確定的であるが概念としては必ずしも確定的ではない実践的な記号として機能するようになっていくという、一連の発展プロセスを辿っていることが理解される。

第4節　《たまもの》管弦楽初版のまとめ

初版の楽譜において、演奏者（主に指揮者）に即興性を要求し演奏結果にアレアトリーを生じさせる要因として大きな位置を占めていたのは、楽曲を構成する時間的な要素、すなわち諸楽句の持続と、その集積結果としての音響現象に関して導入された不確定性であった。その手法は、拍子や音価を相対的にしか決定づけないことによって、楽曲の時間的な基盤を全面的に不確定な性質にするものと、特定の音符ないし時間帯を対象に部分的に挿入されるものからなり、両者は組み合わされることもあった。さらに、《たまもの》では小規模であったものの、演奏経路に関する不確定性もまた、そうした時間的な不確定性との融合を見せていた。

したがって本論第1章では、《たまもの》管弦楽初版における管理された、おもに持続と音響に関わる不確定性に着眼し、大きな形式分節ごとの書法を特徴づけている数字+s記号と拍子記号という2つの言語の使用状況をもとに、各場面について、楽譜における不確定性の導入方法、目的、不確定な時間構造の構築プロセス、そこから導き出される演奏上の効果としての即興、あるいは限られた範囲内でもたらされる結果の多様性（＝アレアトリ

ー）の詳細について検討した。その結果、2つの時間的な言語は、楽曲の展開とともに用法や使用される意義が発展的に変化していくという共通点を示していることが判明し、また楽章全体としては、確定と不確定あるいは「記譜」と「実践」の狭間で、数字＋s記号が拍子記号を排除し再びそれを必要とするに到るプロセスが見出された。

第1節で行った不確定性の分類に従い、第2節では、数字＋s記号、すなわち「1s」というそれ自体の持続が不確定である概念の使用を前提として、時間構造を全面的に不確定にする手法の可能性が考察された。この概念は、セリー的に展開された確定的な絶対音価の多様な細分や付加価値を含む不均等で不規則な持続の連なりが、大編成では特に指揮者によって韻律的に統制される必要があるため、実践的な観点に基づいて組織化された記譜法への要請から生じたものと考えられ、歴史的には拍子記号と絶対音価、テンポとの関係で決定されてきた小節線の意味を刷新する考え方でもあった。そしてこの概念には、それを主要言語として構築された場面を通して、その包括内容が1つの音節に始まり次第に拡大され重層化されていく可能性のなかで、次第に最も基本的な指揮の1合図を契機として決定される様々な出来事の集積を意味するようになっていく発展プロセスが確認された。

続いて第3節では、拍子記号の使用を前提としつつ、部分的な不確定性を挿入していく手法の可能性が考察された。部分的な不確定性とは、特定の時間帯において持続が不確定な楽句が含まれるということであり、装飾音符、特定の時間を空間化するフェルマータの現代的な用法、打楽器の特徴的な音色に依拠した音価の自在な音形などの導入を表現手段として、俊敏な即興性によって大小の形式分節や重要素材を強調する機能を示していた。こうしたなかで拍子記号は、まず部分的な不確定性の機能を効果的に利用するために活用され、次いで全面的な不確定性の追求のなかで、「1s」に含まれる細分や付加価値的な構造を記譜する手段として再び見出され、記譜法上は確定的だが実践の場においては必ずしも確定的ではない記号として機能しうるようになっていく発展プロセスが確認された。

また、楽章全体を通して、数字＋s記号の使用によって特徴づけられる全面的に不確定な時間構造であれ、拍子記号の使用によって特徴づけられる部分的な不確定性を含んだ確定的な時間構造であれ、複数の異なった時間構造を堆積させ並行させる手法の可能性が考察された。このような手法は、しばしばヘテロフォニックな構造と融合され、ピアノや共鳴楽器の残響の豊かさを利用した、楽器間の相互作用—音色合成の時差—によって音高構造がどのようなタイミングで分析されていくかという意味での音響的な不確定性の可能性を提示していた。

《たまもの》初版で展開されたこのような不確定性の導入方法は、アレアトリーという形で生じる結果の大きな相違を想定したものでは全くなく、限定された範囲の中で、近似値的ではありながらミクロな次元では極めて多様で厳密には無限とも言えるような相違を想定しているという意味において、管理された偶然性の美学の一環として解釈されうるものであった。その背景には、《ピアノソナタ第3番》を発端とするマラルメの影響はもちろん、厳格と自由、確定と不確定、合理と非合理、あるいは円滑と条理といった、対照的な諸概念間の弁証法を追求した作曲家の創作姿勢があった。そうしたなかで、不確定性の意義は、いずれの手法においても、楽曲を構成するテクストを持続や音響の観点から豊かにし活気づけるという点にあったと考えられる。すなわち、1s の概念に基づいて全面的に不確定な時間を構築する手法は、ある程度動的で拍節的な対象から静的で孤立的な対象に至るまで、あらゆる性質の楽想を構成するすべての音符と休符の持続とタイミングが程度の差はあれ不確定であることを前提としていたため、各場面における音楽の展開はたえず不確定性によって活気づけられていた。つまりこの手法は、記譜と実践の両観点から不確定な時間構造を組織化する可能性を示すものだった。いっぽう、拍子記号の使用によって確定的な記譜法を前提としつつも、部分的に不確定な記譜法を挿入したり、実践的な観点から見れば必ずしも確定的でないような構造を含ませたりする時間構築法においては、音楽の展開は、不確定性が各場面における要所—例えば形式分節間の連結時、重要素材の提示の契機、あるいは急速に経過するために持続の差異が知覚されえないような瞬間—で機能を発揮することによって活気づけられていた。つまりこの手法は、確定的な記譜法と不確定な記譜法を対比させたり、確定的な記譜法に実践的な不確定性を内蔵させたりする可能性を示すものであった。

このような不確定性の可能性を提示した《たまもの》初版は、現代的なオーケストラのあり方の追求のなかで、セリー主義の限界に対して「自由の探求の源が過度の束縛である」ことを理解した作曲家が出したひとつの答えであり、作品を「聴かれるために特定の外観で固定した」一過程であった[146]。したがって、不確定性によって解釈と実践の可能性が様々に残されているという点においてはもちろん、初版の時点では「進行中の作品」であるという点においても、また連作全体における素材や手法の遠隔的な照応関係によって、この楽章単独では自律的な（閉じられた）作品にはなりえない[147]という意味においても、「開か

---

[146] ピエール・ブーレーズ「オートマティズムと決定」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、177頁を参照。

[147] Iwanka Stoianowa, “《Pli selon pli》 portrait de Mallarmé,” *Musique en jeu* 11, p.94.

れた作品」であったことが理解される。

こうした不確定性の試みは、《即興Ⅲ》や《墓》の初稿でも行われ、そこでは演奏経路に関する不確定性も積極的に導入されたが、未出版にとどまるか、不確定性を早期に削除した上で出版されることになった。いっぽう《たまもの》の初版は、演奏経路に関する不確定性が大編成には適さないことを見込んでか、初版の段階からこれを小規模にしか導入せずに時間的な不確定性のほうを多彩に展開し、楽譜と録音が出版されるに到った。したがって、それらの実践の可能性は今日においても否定できないものであると言える。ただ、第三者による演奏を想定した場合には説明不足な点が楽譜の所々に見受けられること、あるいは要求される指揮の所作の複雑さゆえに演奏者との関係において混乱を生じさせる危険性があることなど、演奏現場を視野に入れた場合には諸問題を残していた。

本論第 1 章の考察からは、《たまもの》管弦楽初版について、以上のような再評価が導き出された。そして、この楽章に例証される時間的な不確定性—即興—アレアトリーの可能性とは、持続や音響の豊かさによって管理された音楽の展開を活気づけるという共通の目的のもとに追求された、時間構造を特徴づける 2 つの言語の様々な用法に基づく手法のヴァリエーションの可能性であり、指揮者によって統制され、また最も豊かな音色パレットを作曲家に与えるという管弦楽作品ならではの可能性であったと結論づけることができよう。ブーレーズが初版の時点で残したこのような成果は、次章で考察される改訂版に向かって、受け継がれ修正されていくことになる。

第2章　《たまもの》改訂版の考察

改訂版では、《即興Ⅲ》や《墓》の決定稿と同様に、初版の不確定性―特に時間構造を特徴づけていた不確定性―は大幅に削減され、僅かに残されるのみに到った。したがって、初版を参照することなく改訂版だけを見た場合、一見その楽譜の確定的な外観は、かつての不確定な痕跡を見出すことなどほとんどできないほどに大きく変更されたものとなっている。しかしこの状況は、初版の試みが効果的でないとか不都合であるといった判断から、作曲家が不確定性を放棄したことの表れなのであろうか。改訂の背景に、初版の時期とは異なる時代風潮、作曲家自身の価値観の変化、あるいは演奏体験を通して直面した諸問題があったことは、少なくとも否定できないだろう。

しかしながら本論文筆者は、この改訂版を、ただ最終決定稿としての神格性のもとに捉えるのではなく、改訂の作業過程に着眼し、以下の問題に焦点を当てて理解すべきであると考える。それは第 1 に、改訂版では、初版で書かれていた全ての音符との対応関係を辿ることができるほどに楽曲のプラン自体が何ら変化していないことから、その改稿過程には、不確定な性質をもって構想されていた諸要素を一言一句確定的に書き替える膨大な作業が含まれていたことになるが、その詳細や意味はいかなるものかという問題である。そして第 2 に、改訂版を観察すると、不確定性が完全に削除されたわけではなく、場面によっては程度が軽減されつつも残存していること、また、他楽章の改稿状況や同時期におけるブーレーズの他作品のなかに、《たまもの》初版に特徴的であった不確定性の名残を思わせる部分を見出すことができることから、改稿時期のブーレーズが不確定性を完全に放棄したわけではないことが推測されるが、ならばその継続の方法にはいかなる特徴や意味があったのかという問題である。さらに、こうした改稿過程の考察によって、初版の特徴、あるいは初版当初の不確定性の性質や意義といったものが、改めて見えてくることもあるのではないだろうか。改訂版の楽譜において、結果的には不確定性が重要なファクターでなくなったのだとしても、そこに到る作業の過程には、初版の不確定性との因果関係を抜きにしては理解されえない問題が様々に含まれているはずである。

こうした問題意識により筆者は、改訂版における確定化の傾向について、ただ不確定性に対する挫折や放棄の結果なのではなく、ブーレーズ自身が作曲家として、また指揮者としても熟練していく年月のなかで、不確定性を特徴的な要素のひとつとして構築されたこの楽章を記譜する上で、より適切な考え方と手法に到達したことの表れであると予測する。

したがって本章では、不確定性の削除と継続とを含む両版間の変遷状況を分析し、改稿過程における作業内容や作曲家の思考について、その詳細、目的あるいは意義を推察することによって、改めて見えてくる初版の特徴や意義を視野に入れながら、時間的な不確定性との関係におけるこの楽章の総合的な考察を試みる。そこから、今日の作曲家が、時間構造に関連する即興の可能性を、演奏現場にも配慮しつつオーケストラ作品において探究していくためには、不確定性を含む構想をどのように楽譜に書き表すのが適切であり、また効果的であるのか、ひとつのモデルを導き出すことを目的とする。その上で、筆者自身の創作を通じた継承ないし発展にも繋げていきたいと考える。

以上の事柄をふまえ、本章では、《たまもの》改訂版の考察を、初版との比較をもとに、以下の構成で行う。

第 1 節　不確定性をめぐる改稿状況の分析
第 2 節　不確定性削減の理由と意義
第 3 節　残された不確定性の特徴と意義～他作品の動向
第 4 節　《たまもの》改稿過程のまとめ

第 1 節　不確定性をめぐる改稿状況の分析

本節では、不確定性が全体的に削減される傾向にあった改訂版において、初版のいかなる不確定性がどのような手段によって確定化されたのか、あるいは確定へと近づけられたのか詳細を分析し、そこに至る作業過程や作曲家の思考を推論していく。またそのなかに、不確定性との関係において改めて明らかになる初版の特徴を見出し、それらが改稿作業にいかなる影響を及ぼしたのかという問題も含めて検討する。

1-1. 確定化へ向かった要素とその手段についての概要

まず、改稿過程で楽譜から削減される対象となった不確定性とは、オーケストラ全体または楽器グループ、あるいは特定のパートの時間構造において導入された 3 種の不確定性—①時間的な基盤に関わるもの（拍子、音価、テンポなどを決定づけないことによる全体

的な持続の不確定性)、②部分的に挿入されたもの（フェルマータやコンマを伴った任意の時間的な延長、中断、あるいは特定の音形の演奏タイミングの自由など、部分的な持続の不確定性)、③演奏の道筋に関するもの（断片の選択や連結順序の可変性）—である。このうち、①②については大部分が削除されつつも、完全に失われたとは言えない部分が見出されるが、③については不確定性が完全に削除されている[148]。いずれにせよ、削減された不確定な要素とは、大部分が指揮者によって決定される事柄であるため、演奏の観点から見れば、初版で指揮者に与えられていた即興性の余地が大幅に失われたことは確かである。

次に、不確定性を削減する手段であるが、まず上記①の時間的な基盤に関わる不確定性の削減については、拍子記号ではなく数字＋s 記号が用いられていた場面において顕著である。すなわち、数字＋s 記号と相対的な音価を用いた記譜法によって、不確定にされ不規則性の意図されていた持続構造は、従来の拍子記号と絶対音価とを用いた通常の記譜法への変更によって、規則的な拍節性の意図された確定的な持続構造へと改められている。数字＋s 記号の拍子記号への置き換えと音価の確定作業は、一見、初版の韻律構造や音価の相対性を反映すべくなされた傾向にあるが、必ずしも規則的ではない箇所も見られる。そのため、初版で用いられていた「1s」という時間単位が包括していた持続は、結果的に非常に多様な持続に置き換えられ確定されたことになる。さらに、こうした拍子と音価の確定化に加え、楽章全体にわたって、テンポがメトロノーム数値とともに規定されたため、時間的な基盤としての持続構造はほぼ完全に確定されたことになる。ただそのなかで、発想標語や注釈として、あるいはテンポの変動範囲を指定することによって、時間的な分節法や継起の速度に若干の柔軟性を許容する形で、不確定なニュアンスは随所に残されている。

いっぽう、上記②の部分的に挿入された不確定性の削減については、フェルマータやコンマ、装飾音符の使用頻度の節制や用法の整理、あるいは指揮者の特別な合図によって演奏タイミングが決定されるような機会の削減によって行われた。その結果、特定の音符または休符に任意の延長が加えられるような状況や、特定の音形が演奏されるタイミングの不確実さは、最小限にとどめられることになった。

最後に上記③、演奏経路の選択の余地については、もともと限定的かつ小規模に導入さ

---

[148] この作業については、改訂版が出版されたのが 1989 年であるのに対して、1982 年に行われていたということであるので、①②の確定作業との関連性は否定できないが、不確定性を完全に取り除くことが先に決められていた可能性がある。ポール・グリフィス『ピエール・ブーレーズの〈プリ・スロン・プリ〉』佐藤みどり訳、Pierre Boulez, *Pli selon pli (1957-1989). Portrait de Mallarmé* , Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez (direction), Christine Schäfer (soprano), Deutsche Grammophon, 2002, Digital-Stereo 471 344-2 の解説ブックレットを参照。

れていたにすぎないが、いずれも提示されていた選択肢のうちの１つに決定されたため、完全に失われることになった。したがって、改稿作業の重要な位置を占めていたのは、上記①と②、つまり持続の不確定性を削減する作業であったと言える。

これらの不確定性の削減作業は、しばしば小節線の再検討を伴うものであった。新たに小節線が追加されたり、逆に小節が統合されたり、あるいは練習番号の更新地点の変更によってどの小節線を重要な分節点とすべきかが見直された箇所などが、所々に見られるためである。そうした小節線の再検討は、初版で複数の異なった時間構造が並行していくことを特徴としていた場面において、特に重要な作業であった。というのも、それらの場面の時間構造は、改訂版では小節線と指揮の統一によって統合が図られたため、持続の不確定性と融合されるように存在していた楽器間の相互作用の不確定性、音色合成の時差の可変性もまた削除されたことになるからである。また、このような時間構造の統合も影響して、楽譜は終始従来の古典的な管弦楽の外観[149]を取り戻し、断続と持続のプロセスとともに表現されたセクションごとの韻律に関係していたと思われる五線上の余白もすべて休符によって埋められたため、初版当初のオーケストラの特殊なグループ分けは少なくとも楽譜上はもはや表出されない状況となったが、そこに到るまでに、かつてのグループ分けや複数の時間構造の相互関係をどのように反映させるか、検討しなければならなかったはずだからである。さらに、こうした小節線の再検討と統合は、ただ不確定性を削減するために重要だったのではない—すなわちそれらの作業は、不確定性を残す場合にも、その範囲を明確にする上で必要な作業でもあった—からである。いずれにせよ、改稿作業における小節線の再考と統合は、持続の不確定性を処理する上で基準となる作業であったと考えられる。

改訂版の初版との対応関係、あるいはその間に位置する手稿資料を参照し、改稿作業の柱であったと思われるこうした小節線の再考と持続の確定化がどのように行われたのか観察すると、作曲家が初版の構想の段階ですでに認識していたであろう、楽曲を構成する素材が割り当てられた様々な時間枠における不確定性の性質とその程度の相違が、改めて明らかになってくる。したがって以下では、第 1 章で採用した初版と同様の形式分節に沿って、持続の不確定性、あるいはそれらの集積による楽器間の相互作用の不確定性が改訂版でどのように処理されたか、場面ごとに詳細を分析し、改めて見出される初版の特徴がどのように反映されたかということを含め、改稿過程を推定しつつ解明していくことにする。

---

[149] 上から順に、木管楽器、金管楽器、打楽器、鍵盤楽器、撥弦楽器、弦楽器のパートを記すということ。

1-2. 各場面の改稿状況

1-2-1. 冒頭部

はじめに、初版における各小節の韻律構造と相対的に管理された持続が、改訂版にどのように対応しているか、以下の表に示す。

表 4

初版						改訂版				
小節	□s	記譜法				小節	拍子	記譜法		
1 ⓐ	2s	前半	①	②	③	1	4/4	①′	②′	③′
		後半				2	4/4			
2 ⓑ	2s					3	2/4			
	3s					4	7/8			
	1s					5	5/8			
	5s					6	2/4			
						7	8/8			
	1s					8	3/4			
3 ⓒ	1s	④	⑤	perdendosi	⑦	9	4/4	④′ ⑤′	perdendosi	⑦′
				⑥ tr perdendosi					⑥′ ét. tr perdendosi (- - - - - - - - - *)	
			⑧	Pf. Vibr.		10	4/4	⑧′		

この表をもとに、改稿上の特徴として、以下の点が挙げられる。

1）時間的な基盤の確定化

・数字＋s 記号が従来の拍子記号に変更され、全ての音符と休符の持続が絶対音価によって確定された。（単位音価としては、4 分音符または 8 分音符が使用された。）

ソプラノ導入部における各音節の相対的な持続を絶対音価に書き換えるにあたっては、初版で各音符に付されていた＋記号の数が反映され、＋記号が多いほど長い音価に置き換えられた。その結果、各音節に割り当てられた「1s」の持続は、4 分音符 1 つ分から 8 つ分までの多様な音価に置き換えられることになった。

・発想標語として“Libre”の語が“Lent”に変更され、メトロノーム数値が加えられた。また、初版でソプラノのテクストに従って次第に生じることになっていた“ralentir”についても、開始終了位置が具体的に決定された。こうして、テンポもほぼ確定化された。

このような拍子、音価、テンポの確定によって、楽譜は規則的な拍節性を演奏者に要求する性質を取り戻し、ソプラノのリズムの流動性は楽譜の上では失われた（実際の演奏では指揮者次第であるが）が、柔軟性の名残は置き換えられた音価の多様性に表れている。

2）小節線の追加

冒頭部は、オーケストラによる和音とその持続または残響からなる小節にソプラノ導入部が挟まれた構成となっているが、改訂版ではそれぞれについて、小節線が追加された箇所がある。まず、オーケストラによる冒頭小節では、上記表中③のみが残る瞬間を境に新たな小節線が引かれ、また最終小節においても、持続音または残響の含まれる時間枠とゲネラル・パウゼの時間枠とが新たな小節線によって分断された。いっぽうソプラノ導入部では、点線による小節線が実線化された上で、最も音節数の多い 5s の小節が 2 つの小節に分割された。

こうした小節線の新規追加により、リズムの静的なオーケストラ部分では、アーティキュレーションやダイナミックスの変動を含まない時間枠の範囲が明確にされた。また、旋律的であるという意味で動的なソプラノ導入部では、1 つの小節に含まれる韻律構造の複雑さや持続の冗長さが回避された。

3）部分的に挿入された不確定性の削減―フェルマータとコンマの用法の整理

・上記表中①②④⑦のフェルマータは削除され、ある程度十分な長さを持った確定的な持続（ここでは遅いテンポで4分音符3つ分以上の長さ）に置き換えられた。

・フェルマータを残す場合には、アーティキュレーションやダイナミックスの変化を含まず、かつ十分な長さにわたって継続する持続音または休符（ここではいずれも遅いテンポの4/4拍子1小節分）の上にのみ、小節線を更新した上で残している。

・フェルマータの形状は標準的なもの1種類に統一されている。

・フェルマータとコンマの併記は回避されている。（上記表中⑧）

・上記表中①のコンマ（残響の消失、あるいはそのための間合いを表していたと推測される。管楽器パートにも付されていた）は削除され、確定的な短い持続（8分休符）に置き換えられた。

・ピアノとヴィブラフォン（ペダルで残響を残す楽器）の消音について、コンマと＊記号の併記を避け、＊記号のみによってタイミングを指示する方法が採られた。

・コンマが残されたのは、小節の更新直前における打楽器の消音を表すためにのみであり、“étouffez”の語を伴っている。（上記表中⑥）この出来事は、そのタイミング自体は厳密には不確定だが、小節線で区画された確定的な時間枠のなかで、後続小節に移行する直前という極めて限定されたタイミングに実践されるべきものとして位置づけられている。

・残響を自然消失に任せる場合にも、記譜法を統一し、フェルマータやコンマとの併用を避け、確定的な時間枠のなかで残響が吸収されるような設定になっている。（上記表中④⑤）

4）その他の変化

・声楽の奏法について、「歌」と「語り」半々の奏法を示す大譜表からレガティッシモで歌う通常の単一の譜表によるものへと変更された。

・アーティキュレーションについて、ピアノパートに混在していた ♩ ／ ♩. ／ ♩: は に統一された。

以上のような特徴から、冒頭部の改稿過程は、次のように推測される。

ソプラノ導入部

初版において持続は、段階的な音価の記譜法と補足的な＋記号とによって相対的に管理され、持続に関係なく専ら小節ごとの音節数を表すために数字＋s記号が使用され、規則的

な拍節性が意図的に排除されていた。改訂版では、初版の相対性を反映させつつ絶対音価に置き換え、音節数の多いところは 2 小節に分け、拍子記号を設定し、テンポも確定させた。この作業は、まずソプラノについて行われ、その結果としてオーケストラ全体の持続も自動的に決定されたと思われる。というのもこの部分は、草稿にも形跡が確認できる[150]ように、流動的なソプラノのリズムにオーケストラが追随するようにして各音の持続が決定されていく構想に基づいているからである。ピアノのアーティキュレーションが統一されたのも、そのような構想を尊重した上で余計な複雑性を排除した結果とみられる。こうした作業によって、ソプラノを中心とするリズムの即興性や可変性は楽譜上排除されたが、当初のリズムの不均等な性質は、詩の 1 音節ごとに割り当てられる持続の多様さによって、結果的には反映された。また 1 音節ごとに指揮の合図を伴うという点では変わっていないことから、当初の即興性ないし柔軟性は、楽譜上は失われたが、実践上の問題としては必ずしも失われたわけではない。

冒頭と終結部（第 1 部への移行部）

小節線の新規追加により、持続音について、アーティキュレーションやダイナミックスの変動しない時間枠（ソプラノの登場、あるいは第 1 部の開始など、重要な形式分節点の直前の時間枠にそのような性質を与える傾向が認められる）を明確化し、そのような静的な対象の上にのみ、持続の不確実さを残した。その手段として、ある程度長いものについてはフェルマータを継続して用い、いずれも 4/4 拍子を設定した。いっぽう短い持続の不確定性については、一部のコンマの継続使用によって僅かに残されたのみである。初版においてコンマは、持続音や残響を停止すること、かつそれにかかる時間が短く不確定である場合にしばしば用いられていたが、その間他のパートにフェルマータが含まれる場合にはフェルマータが併用されることもあったため、厳密には不確定な時間枠に含まれるもうひとつの不確定な要素であった。しかし、改訂版においてコンマは、確定的な休符に置き換えることが可能な場合には削除され、休符で表せばかえって複雑で非合理的になるような場合—ここでは特定の拍節直前の瞬時の間合い—を表すためにのみ、確定的な時間枠の中で活用されたため、小節の長さ自体を不確定にすることはなく、確定的な長さの中で実践のタイミングを演奏者に大差なく選択させるにすぎないものとなった。こうしたフェルマ

---

[150] パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Entwurf) von *Don* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0344~0355) に基づく**譜例 1a** を参照。

ータとコンマの整理には、曖昧さを表す記号の濫用や重複を回避したり、残響に対する一層厳格な管理を行ったりすることで、拍節性への回帰と併せて、時間的な計測や配分が演奏者にとって明快になるような記譜法を指向した作曲家の姿勢を読み取ることができよう。

1-2-2. 第1部①

1-2-2-1. 改稿状況の分析

この場面の改稿上の特徴は、以下の通りである（一例として、**譜例2**と**譜例17**とを比較参照されたい）。

1）時間的な基盤の確定化

・冒頭部と同様に、数字＋s 記号が拍子記号に置き換えられ全ての持続が確定されたため、規則的な拍節性を要求する性質が取り戻された。また、単位音価としては4分音符、8分音符、16分音符が使用されたため、ここでは、1sの長さは、16分1つ分から4 分音符4つ分までの一層多様な持続に置き換えられたことになる。

・メトロノーム数値が設定されたため、テンポも基本的には確定された。ただし発想標語上は、不確定なニュアンスを表す言葉が残されている。両版間の発想標語の変化は以下の表に示す通りである。

表5

改訂版練習番号	初版の発想標語	改訂版の発想標語
1～2	Très libre irrégulier / Très hésitant pour commencer	Lent, hésitant, très libre (♩=58)
3～5	G*Ⅰ：Moins hésitant, et moins lent / Retourner au caractère hésitant et irrégulier GⅡ：Moins hésitant, et moins lent GⅢ：Moins hésitant, et moins lent / Plus précis (comme caractère), et un peu plus rapide GⅣ：Moins hésitant, et moins lent / Retourner au caractère hésitant et lent	Un peu moins lent, moins hésitant (♩=64)

*Gの文字はグループを表す。

発想標語について両版を比較すると、改訂版にも“hésitant”や“libre”の語は含まれているため、テンポが確定されつつも不確定なニュアンスは残されていることがわかる。ただし、改訂版では“irrégulier”の語が残されておらず、また“hésitant”の語を使用しつつも“pour commencer”の語は削除されている。このことから、拍節の不均等性や開始のタイミングの自由さを意図的に要求するのは取りやめたが、ある程度の柔軟性は許容することを意味していると思われる。したがって、この場面の時間的な基盤は、あくまで確定的に記譜するという基本方針には徹しながら、かつての厳格ではない性質のテクストを暗示している。

2）小節線の統一（＝指揮の統一）による時間構造の統合

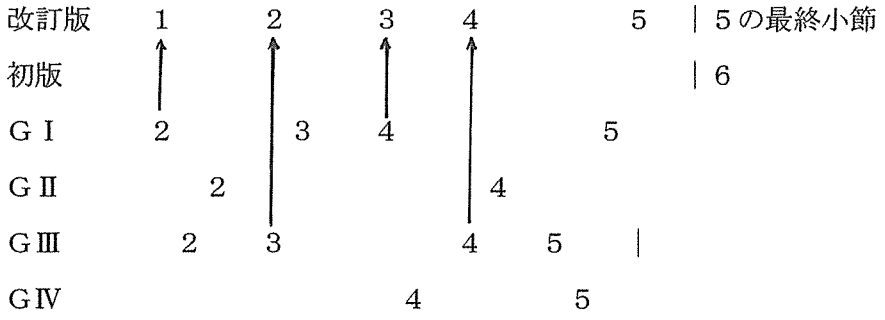
初版においてこの場面は、オーケストラのグループ分けに基づいた、指揮の振り分けを前提とする複合的な時間構造を大きな特徴としていたが、改訂版では小節線が統一され、スコアの楽器記載順も古典的な形式によっているため、当初の楽器グループ分けが楽譜上は全く表出されていない。よってこの場面では、時間構造の統合にともない諸楽句の時間的な配分が再検討されたことで、楽器グループ間の相互作用としての音色合成がどのように行われるか、という管弦楽法的な観点からも不確定性が完全に削除された。

複数グループに分散していた諸楽句を統一された時間軸上に再配分し、音響結果を確定的に書き表すにあたって、グループ間の時間的な前後関係は、初版の楽譜レイアウトから見積もられるものと大きくは異ならないよう処理されている。よって、仮に楽譜レイアウトに印刷技術上の事情でそうなっている部分があったにせよ、グループ相互間の前後関係は、流動的であることを前提としつつも、ある程度は初版の時点であらかじめ想定されていた可能性が高い。しかしそれだけでなく、両版の対応関係を詳しく見ると、グループ間には優先順位のようなものが存在しており、それが時間構造の統合と確定に反映されていることが、部分ごとに浮かび上がってくる。特定グループの構造上の優位性は、セリー断片を思わせるａｂｃ...の分節記号がそのグループに記されていたこと、そのグループが従うべき指揮が「右手」であったこと、あるいは草稿においてそのグループは最上部に書かれ、①という番号が振られていた[151]ことなどから、初版の考察の時点である程度予測されたことではあった。しかし改訂版の参照によって、そうした優位グループの構造がこの場面の時間的な構築の基礎にもなっていたということが、改めて明らかになってきた。

---

[151] パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Entwurf) von *Don* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0344~0355) を参照。

では、改稿にあたり、具体的にどのグループがどの部分で、どのように優先的に扱われたのであろうか。はじめに、両版の時間的な対応関係を、練習番号とともに示す。（第１章でそうしたように、初版のグループは楽譜の上から順にＧⅠ～Ⅳとし、また同様に、改訂版練習番号１～２を前半部分、３～５を後半部分として扱う。後半部分のＧⅠとⅣは前半部分の共鳴楽器からなるＧⅡが二手に分かれたもので、後半部分のＧⅡとⅢは前半部分のＧⅠとⅢにそれぞれほぼ対応した楽器編成となっている。）



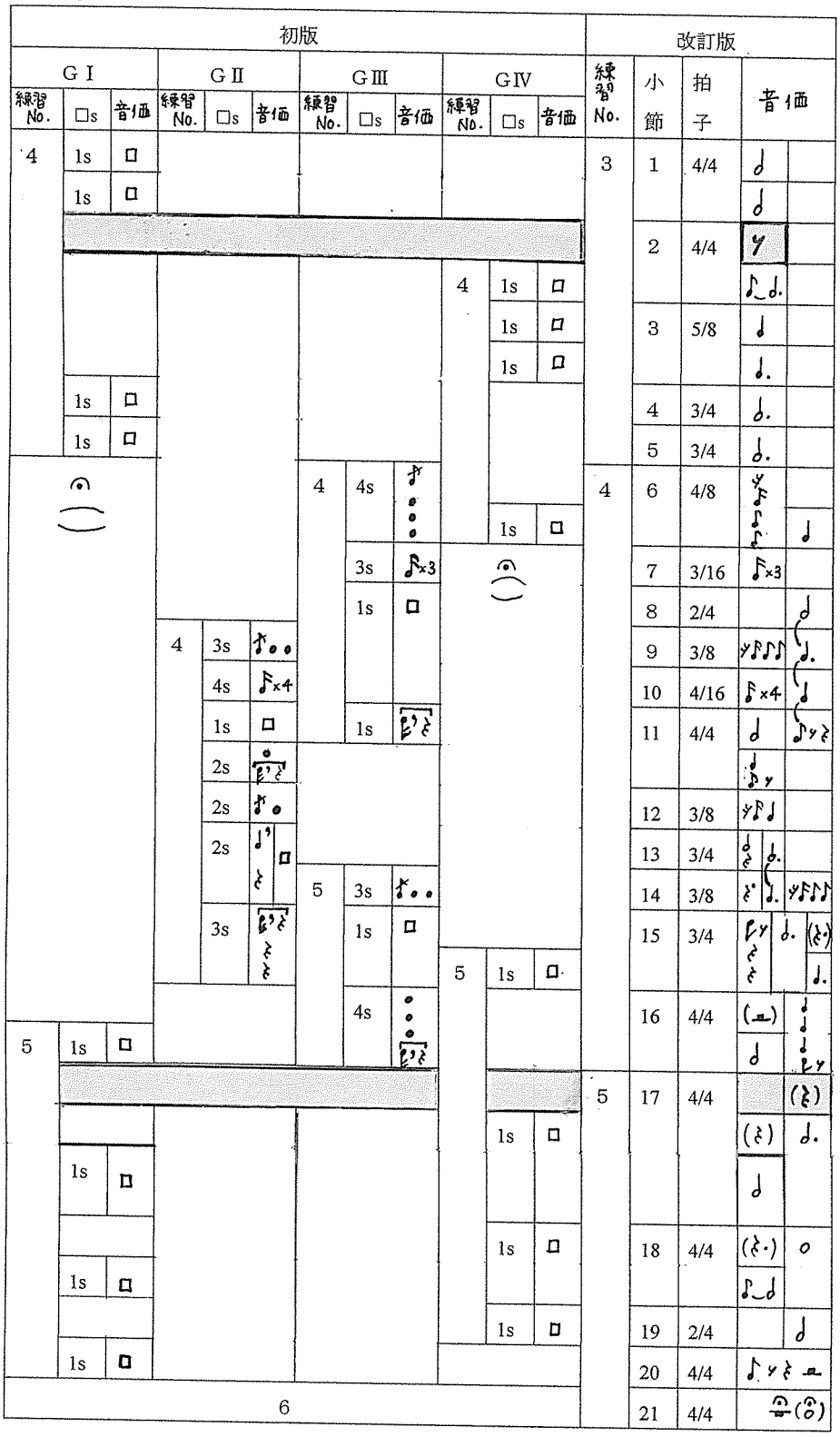
このような対応関係から、初版では、同じ練習番号であっても開始タイミングには楽器グループ間で時差が設けられていたが、改訂版では、練習番号５を除き、初版における特定のグループの開始と一致するように練習番号が設定されていることから、まずはそれらのグループの開始が形式分節上重要な位置づけにあったことが、改めて確認できる。

次に、練習番号の開始に関して優位にあったそれらのグループというのは、前半部分ではその練習番号の終わりまで固定されているのに対し、後半部分では１つの練習番号の内部で移行している。そこで、初版の数字＋s 記号と相対的な音価とが改訂版の拍子と絶対音価とにどう対応しているか、前半部分については優位グループとの関係を、後半部分についてはどのグループがどのタイミングで優先的に扱われたのかわかるよう一覧表にすると、それぞれ以下のようになる。

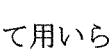
表 6　前半部分

初版					改訂版					
練習番号	□s	単位音価		記譜法	練習番号	小節	拍子	単位音価		記譜法
		音符	休符					音符	休符	
G I	2s				1	1	2/16			
2 ⓐ	1s					2	4/4			
	4s					3	4/8			
						4	4/4			
ⓑ	1s									
	3s					5	3/8			
ⓒ	4s					6	4/16			
	1s					7	3/4			
	2s					8	2/8			
ⓓ	3s					9	3/16			
	1s					10	5/4			
	1s									
G	4s				2	1	4/16			
Ⅲ ⓐ	1s					2	3/4			
3	2s					3	2/8			
ⓑ	3s					4	3/16			
	1s					5	4/4			
	1s					6	2/8			
ⓒ	2s					7	2/16			
	1s					8	2/4			
	4s					9	4/8			
ⓓ	2s					10	3/4			
	3s					11	3/8			
	G I の Vln 持続音の末尾					12	2/4			

表7　後半部分



これらの表から、前半部分と後半部分にはいくつかの共通点を見出すことができる。

第1に、1sが設定された小節と2s以上が設定された小節との間には、与えられた音楽的な性質に差があり、そのことが改訂版における拍子記号と小節線の設定に影響を及ぼしていることである。すなわち、1sの小節は、1つの身振り—持続音の継続、または和音の表明とその残響—からなる静的な性質を持ち、それらはきわめて多様な音価に置き換えられたため、該当部分の拍子は2拍子系～4拍子系まで様々であり、独立した1小節とはされなかった部分も多い。それに対して、2s以上の小節のうち、特に3sや4sのように含まれる身振りの多かった小節は、何らかの主題系を想像させる動的な性質を持つが、改訂版では規則的で均等な小さい音価に—例えば16分音符は16分音符のまま、●（符尾なし音符）は8分音符に置き換えられ、常に1s ＝1拍になるように書き換えられたため、数字がそのまま拍子記号に反映され、独立した1小節のままになっている。いっぽう、2sの小節については、含まれていた2つの身振りが必ずしも均等な音価に置き換えられなかった場合もあるため、数字が常に拍子記号に対応しているわけではなく、2小節に分割されたところもある。第2に、小節線の統一と拍子記号の設定に際し、その構造が最も優先的に関与したグループとは、多くの場合、共鳴楽器グループ以外の2つのグループ（前半：ＧⅠⅢ／後半ＧⅡⅢ：これらを仮に主要グループと呼ぶ）のうちいずれか一方の、動的な素材の表明を担っているグループであり、そこでは上述のように、初版の不確定音価の相対的な区別が規則的に反映される形で音価が確定されているという点である。すなわち、装飾音符は装飾音符のままか32分音符または16分音符に、16分音符は16分音符に、●（符尾なし音符）は8分音符に、□（符尾なし音符）は2分音符～全音符にそれぞれ置き換えられているほか、初版で持続音の末尾を表す記号として用いられていた［  ］は、前半では8分音符を単位音価として［ ］に、後半では4分音符を単位音価として［ ］にそれぞれ確定された。また、後半部分で特徴的に登場する装飾音符と●のコンビネーションも、［♪＋●×x＝ ＋♪×x］、［♪＋●＝ ＋♩］という規則的な図式にのっとって、それぞれ書き換えられている。そして、このように主要グループのうち一方のグループの構造をもとに小節線と拍子を統一した上で、もう一方のグループに属していた音が、初版の楽譜レイアウトに近いタイミングで割り振られたような状況となっている。いっぽう、残りの共鳴楽器グループ（前半ＧⅡ／後半ＧⅠⅣ）は、それしか出てこない部分（改訂版練習番号３、５）を除いては、小節線の統一に全く関与しておらず、音価の決定方法にいたっては全く規則性が見出されない。このグループに与えられていたのは、常に1sにつき1つの和音を発するという静的な性質であり、それらの音価は●または□で記譜されていた

が、改訂版で決定された音価は極めて多様で、主要グループにおける 1s の処理に比べて一層多岐にわたっており、長さが●＜□となるように処理されなかった箇所すらある。加えて、それらの確定のされ方は、初版の楽譜レイアウトから想像される持続の相対性をも全く反映していない。例えば練習番号３は、初版では和音を発する間隔があたかも次第に長くなっていくことを、また練習番号５は、初版ではある程度均等な間隔であることを想定しているかのようなレイアウトになっていたが、改訂版では、和音の間隔は段階的にも均等にも処理されていない。以下の表にその分析結果を示す。

表 8

改訂版 練習番号		初版の記譜法とレイアウト	改訂版の音価とその比	間隔の比
１～２		4s：● ● ● □	(5：2：3：6)	3：2：5：4
		3s：● ● □	(2：1：3)	6：7：10
		2s：● □	(4：1)	1：1
		1s：□		
3	G I	1s×4：□ □ □ □	(4：2：3：3)	4：17：6
	G IV	1s×4：□ □ □ □	(7：2：3：2)	7：2：17
5	G I	1s×4：□ □ □ □	(4：4：5：1)	6：7：9
	G IV	1s×4：□ □ □ □	(11：6：8：4)	13：6：8

音価の確定にあたり、このように、あるグループが規則的に処理されているのに対して他のグループの処理状況が不規則であるということは、何を意味しているであろうか。

初版において、共鳴楽器グループに比べ優位性を窺わせた２つの主要グループでは、個々の音符の持続やタイミングは相対的に管理されており、そのことが楽譜の外観上も表出されていた。したがって、不確定であることを前提としつつも、実際にはある程度の持続の

規則性や間隔の均等性が想定されていて、開始のタイミングを除けば即興の余地というのは少なかったのだが、あくまで確定的な音価を用いるよりも一層多様な、ミクロな次元での持続の差を表現するために、敢えて 1s という単位を用いた不確定な書法が使用されたのであろう。それゆえ、確定的に書き換えることが基本方針として採択された改稿作業において、これらの主要グループの素材は、規則的で均等な音価への書き換えが比較的容易に可能であったことが想像される。これに対して、共鳴楽器グループ側の素材は、時間構造上、初版時のヒエラルキーも改稿作業における優先順位の点でも副次的な存在であったとみられるが、その分不確定の程度としては大きく、持続やタイミングが楽譜から相対的に見積もられるよう想定されていたわけでもなく、即興の余地という点では最も開かれた、文字通り不確定なグループであったはずである。したがって、結果的に確定されたとはいえ、当初不確定性が最も強く意図されていたのはこの共鳴楽器グループ側の素材であり、改稿作業においてそれらが不規則で不均等な持続と間隔をもって確定化されたことは、そうした当初の意図が最も大きく反映されたこと、すなわち作曲家に最も熟考を強いた部分であったことの表れなのではないかと想像されるのである。実際、初版から改訂版に向かう期間に書かれた草稿上には、これらの共鳴楽器のタイミングを何度も書き直すなど、決定に迷ったかのような形跡が部分的に確認できる[152]。そしてこれらの共鳴楽器グループは、時間構造上は下位にある一方で、音高組織上は重要（おそらく音響塊のオリジナルとして）であったことが初版に先立つ草稿からも推測されうる[153]が、いずれにせよ、共鳴楽器グループの素材の時間的な不確定度は高く、またそれらが改稿時に熟考を要した素材だったであろうことは、音響塊のオリジナルとしての重要な地位を反映している可能性が高い。このことは要するに、共鳴楽器に対して主要グループの楽器がどのようなタイミングで重なるか—音高組織が音色によってどのように分析されるかということを意味する—という問題の可能性が不確定性によって豊かに残されていたなかから、作曲家が最適なタイミングを吟味し再編集したということを示していると考えられるのではないだろうか。

---

[152] 改訂版練習番号 1 、4 小節目、2 つのヴィブラフォンのタイミングである。パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Entwurf) von *Don* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0532~0559) を参照。

[153] 《たまもの》の音高組織は《墓》がもとになっていることが、その構造プラン（パウル・ザッハー財団所蔵のスケッチ：Strukturplan zu *Don* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0276~0281) に確認できるが、第 1 章の注 61 で指摘したように、そこに書かれている音響塊のシェーマをもとに再構成されたフォルムを表すギリシャ文字とローマ数字との組み合わせが、自筆譜：Partitur (Entwurf) von *Don*（マイクロ・フィルム番号 137-0581-0344~0355）にも記され、上部 2 段に書かれた主要グループにはギリシャ文字しか書かれていないが、最下部に書かれた共鳴楽器グループにはローマ数字が記載されている。

なお、このように不確定度の比較的高い部分は、共鳴楽器グループだけでなく、主要グループにも含まれていた。すなわちそれは、先行小節で動的なリズムを伴って表明された和音がただ持続するだけの小節で、そこではやはり 1s が設定され、上記の表からもわかるように、初版で□で表された音価は、改訂版で様々に異なった音価に置き換えられている。置き換えられた音価は 4 分音符 2〜4 個分に限定されていることから、共鳴楽器グループに比べれば程度は小さかったであろうが、不確定なものを確定化するという作業において作曲家に熟考を強いたであろう点では、共鳴楽器グループに類似していたと思われる。

3) 部分的に挿入された不確定性の削減

装飾音符の使用の再検討

ここでは装飾音符を、小さな音価で書かれた通常の音符に比較すれば不確定な記譜法であると捉える。改訂版では、装飾音符がそのまま残された場合と削除された場合とに分かれ、それぞれ該当部分として、以下の箇所が挙げられる。

残された場合

a) 練習番号２のフルート、練習番号１～２のヴィブラフォン、ギター、チェレスタ、チューブベル（**譜例 18a**）

削除された場合

b) 練習番号４の木管楽器群と弦楽器群（**譜例 18b**）

c) 練習番号４、9 小節目のバスクラリネット（**譜例 18c**）

装飾音符が残された場合と削除された場合との違いは、初版における装飾音符の使用目的の差に由来するものと思われる。まず上記 3 つの場合のうち、a) と b) の装飾音符は 1 個の前打音である。a) の前打音は、拍頭に奏されるかそうでないかの違いが矢印記号で表されているが、いずれも改訂版で装飾音符のままにされたのは、おそらく装飾音符であることに必然性があったため、つまりそれらが初版当初から装飾音符として認識されていたためであり、それゆえに、初版では数字+ s 記号の数字にカウントされていなかったのであろう。これに対し、b) の前打音が改訂版で装飾音符ではなくなったのは、それらが初版では装飾音符として認識されていたのではなく、後続する音符よりも短い音価であることを相対的に表すために装飾音符が用いられたにすぎなかったためであると思われる。これらが

初版では数字+ s 記号の数字にカウントされていたのもそのためであろう。ただしこれらの前打音は、装飾音符から確定的な音価に書き換えられる際、テヌートの有無にかかわらず、休符を先行させた共通のリズムに書き換えられている。したがって、いずれも拍頭に置かれるものとしては認識されていなかった可能性があるのだが、それでもなお直接的な合図を伴って奏される音だった[154]のであり、これらの前打音の素材上の重要性が改めて認められる。いっぽう c) は前打音ではないが、急速な音形であるため、装飾音符で書いても 32 分音符で書いても大差のない性格であり、初版で装飾音符が用いられていたのは、やはり相対的に小さな音価であることを表すためであろう[155]。このように、改訂版における装飾音符の処理の差は、装飾音符であることの必然性を再確認し装飾音符の濫用を避けようとする傾向の表れであると考えられる。

トレモロの記譜法の変化

初版においてトレモロは、段階的な記譜法によっていたり、「短く」など長さが指定されたりしていたが、改訂版ではいずれも確定的な音価で書かれている。拍子とテンポの確定によって長さを言葉で指示する必要がなくなったためであるが、特に段階的な記譜法については、急速な出来事であるため、そのような書き方をせずとも演奏結果に大差がないゆえに削除されたものと思われ、その点においては装飾音と同様に、部分的に不確定な記譜法を用いる必然性が再検討されたことの表れであると考えられる。

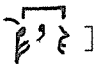
持続音の終了地点についての処理とコンマの削除

初版ではあらゆる音符の持続が不確定であったため、ある程度継続する持続音の終了地点もまた厳密には不確定であり、そのことは次の 3 つの方法で書き表されていた。

---

[154] パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigireintragungen und Korrekturen.(マイクロ・フィルム番号 137-0581-0449~0491) で、数字＋記号がどのように指揮されるかを表すと思われるメモが記入されている。例えば 3s の小節で、前打音と通常の音符、計 3 回の発音が含まれる場合、指揮用のメモは「3 ♪♩♩」と書かれている。

[155] 改訂版練習番号 1 の 7 小節目、バスーンの音形もこれに類似する性格であるが、初版では装飾音符でなく 32 分音符で書かれていた。初版では、急速な音形の記譜法がまだ厳密には区別されていなかった可能性もある。

a) [] という記譜法（**譜例 18d**）

b) タイの最後にブレス記号を置く記譜法（**譜例 18e**）

c) 持続音の長さをそのグループ中最も長い持続音との比において分数で表し、タイの最後にコンマを置く方法（**譜例 18f**）

a) は初版でしばしば用いられた記譜法で、改訂版では、前半部分では単位音価 8 分音符の拍子で [ ] に（ **譜例 18d'** ）、後半部分では単位音価 4 分音符の拍子で [ ] に、それぞれ書き換えられた。したがって、そこにはおそらく、合図（＝1s の更新）の後間もなく個々の奏者の判断で終了するというニュアンスが込められていて、1s それ自体の音価が不確定であったため、1s に音符と休符がセットで含まれることを表すために考案された記譜法であり、終了そのものが指揮者によって合図されるわけではなかったと思われる。いっぽう b) と c) は、a) の場合のように拍節的な性質ではなかったので、終了のタイミングの不確定度はより高かったことが想像され、b) のほうは、持続音の終了が直接指揮者によって合図されることが想定されていたのに対して、c) のほうは、持続音が終了した直後に次の合図が出される、つまり持続音の終了そのものは指揮者の合図を伴わず、次の合図の直前に奏者の裁量で終了されることが想定されていたとみられる[156]が、いずれも改訂版においては、単位音価に合致するようなタイミングに確定された（**譜例 18e'**、**18f'**）。また、c) の該当箇所とは、改訂版では練習番号 2、5 小節目のホルンと 9〜10 小節目のフルートの部分だが、「約 2/3 の長さで」とされていたホルンは全体の 11/17 の長さに、「約 1/2 の長さで」とされていたフルートはちょうど全体の 1/2 の長さになるよう、それぞれ改訂版で処理された。したがってこれらのグループは、小節線の統一には関与してはいないが、確定化のされ方にはある程度の規則性があり、当初の相対性も反映されていることから、不確定の程度および改稿時の優先順位としては、やはり最優先グループと共鳴楽器グループとの間に位置していたことがわかる。なお、a) と c) に関しては、初版で持続音の終了地点にコンマが置かれていたが、改訂版では持続音の終了地点が確定化されたため、当然コンマは姿を消している。しかし以上のような状況から、結局この場面では、コンマもまた

---

156 パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigireintragungen und Korrekturen. (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0449~0491) に見られる、数字＋s 記号がどのように指揮されるかを表すと思われるメモでは、ブレス記号で表された持続音の終了に関してははっきりと V が記載されているのに対して、分数とコンマによるほうは、その直後に 2 番目の合図が出されることを表すと思われる「(2)」という数字が書かれている。

持続音の音価が不確定である場合にその終了を表すための手段であり、持続音の終了が、特に指揮者の合図の直後または直前の瞬間における奏者の俊敏な反応によって実践されることを想定して用いられていたことが推測され、その点においてb) の用法とは区別されていたと思われる。

最終小節の独立化、残響の処理、フェルマータの意味

上記の**表 7** からもわかるように、改訂版におけるこの場面の最終小節は、初版のように練習番号が更新されるのでなく、複縦線で区切られ、唯一フェルマータが付いていることで特別な存在感を放っている。第 1 部①の場面においてフェルマータは、初版では残響を自然消失に任せる場合にも用いられていたが、改訂版では休符に吸収されるという前提の下、わざわざフェルマータを伴って記されることはなくなった。また、唯一フェルマータの残された最終小節からは、「指揮者の合図があるまで延ばす」ことを意味する注意書きが削除されている。つまり、フェルマータは特定の音というよりも特定の小節の長さに対して任意の延長を加えるべく用いられていて、その延長は小節線の更新の合図とともに自動的に終了されるので、わざわざ「指揮者の合図で」などと記す必要もなくなったのである。

さらに、最終小節の直前に現れるピアノは、初版ではソステヌート・ペダルに加えてダンパー・ペダルを伴い、ダンパー・ペダルを上げるタイミングが最終小節中に指示されていたが、改訂版ではソステヌート・ペダルのみで、ダンパーペダルは「無しで」との指示に変更されている。そのほうが残響の効果が良いとの判断であるとも考えられるが、と同時に、フェルマータによって延長される不確定な時間枠の中には余計な身振りが含まれないようにした可能性もある。

これらの状況から、残響というのは、意図的に消したい場合でない限りは、ただ“l.v.”と記し休符に吸収されるものとして扱うこと、フェルマータによる時間の不確定な延長は、小節線によって独立している時間枠においてのみ導入すること、「指揮者の合図」は小節線の更新に一致する場合は特筆しないこと、など、不確定な要素の曖昧な用法を回避しようとする作曲家の判断を垣間見ることができる。

1-2-2-2. 第1部①の場面における改稿状況のまとめ

この場面は、不確定性との関連において特に複雑な場面であったため、最後に改稿過程を再度整理しておくことにする。

・初版ではグループ間に時間構造上のヒエラルキーが存在し、改訂版において時間構造の統合と諸楽句の再配分を行う上での基準となった。その序列は、共鳴楽器グループを除く2つの主要グループのうち一方が最も優位にあり、次にもう一方のグループ、最後に共鳴楽器のグループという順であった。1s という概念によって基盤が不確定にされ、かつ異なっていたそれらの時間構造は、改稿作業において、まず最も優先的なグループの時間構造に基づいて小節線が統一されることで統合され、音価、拍子記号とテンポが設定されることで確定化された。その上で、発想標語にのみ不確定なニュアンスが残された。
・そうした優先グループの構造に基づく音価と拍子の決定は、3s または 4s→2s→1s の小節の順に行われた可能性が高く、数字が大きいほど均等な音価に置き換えられた。こうした作業に続き、優先順位第 2 位のグループに属していた音が、初版で想定されていた持続の相対性や最優位グループとの前後関係を反映させつつ割り振られ、最後に共鳴楽器グループに属していた音が再配置された。その際、主要グループについては、ある程度規則性にのっとって音価の確定がなされたのに対し、共鳴楽器グループについては、きわめて不規則で不均等な持続とタイミングになるよう処理された。したがって、初版のこの場面における持続の不確定性は全体として、個々の音符は確定的な音価を超越したミクロな次元の差異までを含む持続をもち、隣接する音符との関係においては持続や間隔が不規則あるいは不均等であるという性質であったことが改めて確認され、その程度の差が、持続を確定化する際に忠実に反映された。
・そうした不確定性の程度の差は、素材の意味や性質によるもので、共鳴楽器による和音の表明やオーケストラの主要楽器による持続音の継続からなる小節（ここでは多くが 1s の小節であった）のように、そこに含まれる身振りの少ない静的な時間であるほど高いものとして構想されていた。
・あらゆる音符の持続が不確定であり、かつ時間構造が複合的であったこの場面は、全体としてオーケストラの音色合成の可能性を豊かなものにする目的が込められていたとみられるが、特にそうした静的な要素の不確定性はその鍵となる存在であり、音高組織（音響塊）との関係でオリジナルとしての地位を表明すると同時に、動的で身振りの多く含まれ

た時間との対照性のなかにあることで、動的な要素に対して加えられる音響効果や次の動的な要素が開始されるタイミングに対しても多様な可能性を提示していた。

・拍子と音価の確定の際には、部分的に付加された持続の不確定性も再検討された。例えば装飾音符は、そのままにする必然性がある場合（もともと装飾音符として構想されていた、あるいは装飾音符であることを含めて素材として重要であった、など）については残された。また、全般的に拍子と音価が確定化されたため、持続音の終了地点についてコンマやブレス記号、あるいは分数を用いた相対的な記譜法も必要なくなり、それぞれが意味していたことが反映される形で確定化された。併せて、残響は休符に自然に吸収されるものとして扱われ、フェルマータは小節の長さを延長するものとして最終小節にのみ残された。

・改訂版において時間構造が統合され、不確定の程度に差のあったあらゆる素材の持続が敢えて厳密に確定されたことは、指揮者に決定が委ねられたあらゆる音符の持続の近似値的ながら無限の可能性のなかから作曲者自身が選択したこと、また音高組織が音色によってどのように分析されるか、多様な時差が吟味された末に再編集されたことを意味している。このことから、演奏経路の不確定性だけでなく持続や音響の不確定性もまた、選択の可能性のなかで音楽を構築する時代性を反映するものでもあったことが、改めて理解される。

1-2-3. 第1部②

1-2-3-1. 改稿状況の分析

はじめに、この場面について、両版の対応関係を練習番号ごとに示す[157]。

改訂版	5最終	6	7	8	9	10	11	12	13	14			
初版	6	7 a b		c d	8		9 a	b c d e	10				
		7			8 a b		9	|		10 a b c			

改訂版	15	16(Célesta)	17	18(Célesta)	19
初版	11(Hrp.F1/3)		(F2)		(F3/1)[158]
	11				

この場面は、初版では、指揮に従属するオーケストラと独自に進行するピアノとによる二重の時間構造を特徴とする場面であった。ピアノ側の時間は、練習番号の更新地点付近でオーケストラ側の時間と合流の機会を持つほかは、完全な独立性を前提としていた。
双方の時間にはそれぞれ不確定な要素が導入されていた。すなわち、オーケストラ側では、初版の時点ですでに拍子と音価が確定的で、テンポもメトロノーム数値によって規定され頻繁にテンポの変動を繰り返す性質であったが、部分的に、フェルマータの様々な使用法によって、「指揮者の合図」によって長さが即興的に決定される持続音や、更新が任意に延長されうる小節などがしばしば置かれていたほか、独自の小節線、拍子、テンポを持ったパートが重なることで音の遭遇に時差が生じるところ、あるいは演奏経路自体が可変的な場面も含まれていた。対するピアノは、確定的な要素を持たず、相対的な間隔のみが定められた和音を即興的に投入し、オーケストラに多様なタイミングで音響効果を添えていたと同時に、第 1 部①の場面における共鳴楽器グループと同様、音高組織上のオリジナルで

---

[157] 改訂版練習番号５の最終小節は、初版（練習番号６に対応）では、シンバルとゴングが第 1 部②の開始を告げる部分と思われたが、改訂版では練習番号を更新せずに複縦線で区切ってあるため、ここでは第 1 部①から第 1 部②への移行部と見なす。また、改訂版練習番号９～15 は、初版ではピアノとオーケストラ双方の練習番号の間に若干のずれがあったため併記してある。網掛け数字で表した練習番号は、オーケストラ側で先行していた楽器群の練習番号が更新されピアノがその練習番号の最初の音を奏するチャンスが開始される地点であり、ａｂｃ...の分節記号を伴った練習番号のうちａ付きの番号は、ピアノがその練習番号の開始音を奏すると直ちにオーケストラ側の後続楽器群が再開される地点にあたる。

[158] F=Fragment：断片を表す。

あった可能性も草稿および出版譜から推測された[159]。さらに、双方の時間には、その相互関係に由来する不確定な時間も含まれていた。すなわち、ピアノ側は、ある練習番号の最後の音から次の練習番号の最初の音を奏するまでの間、不確定な待ち時間—その終了はオーケストラ側の練習番号の更新を告げる指揮者の合図が契機となる—を持ち、オーケストラ側は、先行楽器群が練習番号を更新してから後続楽器群が再開されるまでの間、やはり不確定な待ち時間—その終了はピアノがその練習番号最初の音を奏すると出される指揮者の合図が契機となる—を持っており、このことが、上述のように双方の練習番号の更新地点に不確定な時差を生じさせていた。それゆえ初版の考察では、不確定性の問題について、練習番号の更新地点付近におけるものと練習番号の内部におけるものとが、オーケストラ側とピアノ側それぞれについて検討された。

このように、この場面はそれぞれ異なった不確定性を含むオーケストラとピアノによる二重の時間構造を特徴としていたが、実演の観点から見れば、双方は練習番号という一定の枠組みごとに合流の機会を持っており、基盤となっていたのは指揮に従って進行するオーケストラ側の時間であったはずである。そうした意味では、第 1 部①の場面のように複数の指揮の所作が並行する場合とは異なり、全体としての時間構造は統合されていたと言える。それゆえ、この場面の改訂作業は、双方の時間における不確定性にそれぞれ再検討や変更を加えた上で、オーケストラ側の時間構造を基盤としてピアノ側の時間を再配置し、双方の相互関係に起因していた不確定な待ち時間については、確定的な持続に置き換えることでその存在自体は反映させる[160]、というプロセスに沿って行われたであろうことが、改訂版の楽譜から推測できる状況となっている。

オーケストラ側の時間における改稿上の特徴

そこで次に、この場面の改稿上の特徴について詳細を見ていくことにするが、まず基盤となるオーケストラ側の時間にどのような再検討と変更が加えられたのかを考察するため、小節線の追加ないし統合、拍子とテンポの変更、フェルマータの処理の状況などを以下に示す。練習番号ごとの性質の相違から、**表 9** では練習番号 6 ～13 について、**表 10** で練習番号 14 について、最後に**表 11** で練習番号 15～19 について、それぞれ初版からの変更点をま

---

[159] パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Entwurf) von *Don* (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0344~0355) 、および**譜例 11** に示した音高の分析を参照。

[160] 以下の**表 9～11** を参照。初版に関して、網掛け数字で表した練習番号がこの不確定な時間に該当する。

とめ、全体的な改稿上の特徴を整理し、改稿過程の推定を行う。その上で、ピアノ側の時間にどのような変更が加えられ再配置されたのか検討する。

表 9

初版					改訂版				
練習番号	拍子	テンポ	特記事項	フェルマータ	練習番号	小節	拍子	テンポ	フェルマータ
7 a	4/4	♩=120			6	1	4/4	Rapide (♩=108)	削
7 b	6/4	♩=80				2	6/4		削
	8/4				7	1	4/4		
						2	4/4		削
7 c	3/4		Célesta		8	1	3/4		削
			装飾音符			2	3/4		
	8/4					3	4/4		
						4	4/4		削
7 d	5/4	♩=160	Guit.Mand.			5	5/4		削
	3/4		装飾音符			6	4/4		
						7	3/4		
	6/4					8	3/4		
						9	3/4		
8	?				9	1	3/4	ralentir	
8 a	2/8	(♪=80)				2	2/4	Lent, très	
	4/8					3	4/4	soutenu	
	3/8					4	3/4	(♩=54)	
	3/8?					5	3/4		削
8 b	?		claves		10	1	2/4	Moderé, sans	
	2/4	♩=120	vlc.1			2～8	2/4	traîner (♩=96)	

9	?				11	1	2/4	accéléler	
						2	2/4		
9 a	5/4	♩=40				3	2/4	♩=108	
					12	1	4/4	Lent,très soutenu (♩=𝅗𝅥=54)	
9 b	~~1~~/8		装飾音符			2	~~1~~/8		
	2/4					3	2/4		
9 c	~~5~~/32		装飾音符			4	~~3~~/8		
	2/4					5	2/4		
	2/4					6	2/4		
	2/4					7	3/4		
	1/4								
9 d	~~1~~/8		装飾音符			8	~~1~~/8		
	1/4					9	2/4		
	1/4								
	2/4					10	2/4		
	~~5~~/32		装飾音符			11	~~5~~/16		
9 e	~~7~~/32		装飾音符			12	~~7~~/16		
10	?				13	1	3/4	オーボエ追加	削

表 10

初版							改訂版						
練習番号	Xyl. 1&2				Vibr.1	Vibr.2	練習番号	Xyl. 1&2				Vibr.1	Vibr.2
	小節	拍子	テンポ	フェルマータ				小節	拍子	テンポ	フェルマータ		
10a	1	6/4	(♩=160)		♩=120 ↗160	♩=120	14	1	3/4	Rapide (♩=120)		Modéré (♩=90 - accél - 120)	Modéré (♩=90)
								2	3/4				
	2	5(/4)						3	3/4				
								4	3/4				
10b	1	4(/4)						5	3/4				
								6	2/4				
10c	1	3(/4)						7	3/4				
	2	2(/4)						8	3/4				
11		?					15	1	2/4				

＊ 濃い灰色は、改訂版にはあるが初版にはなかった拍節である。薄い灰色は、そのパートが余白となっていること、または登場しないことを表している。

表 11

初版			改訂版					
練習番号	Hrp.1&2	Hrp.3	練習番号	Hrp.1&2			Hrp.3	特記事項
				小節	拍子	テンポ		
11			15	1	2/4	Modéré (♩=96)		
断片 1[161] a	2/4 ♩=80~♩=160 まで頻繁に変化			2	2/4			
b		♩=120 拍子なし		3～11			Modéré (♩=84) 拍子あり	
移行部余白			16	1	3/4	Lent (♪=104)		Célesta 追加
				2	3/8	céder		
断片 2	4/4	♩=120	17	1	3/4	Modéré, un peu plus vif (♩=102)		
	4/4			2	3/4			
移行部余白			18	1	3/2	Lent (♩=52), Flottant, rubato		Célesta 追加
				2	2/2			
断片 3 a b	2/4 ♩=120		19	1～8	2/4	Modéré (♩=96)		Célesta、Guit.,Mand. 追加
移行部余白				9		休 (𝄽)		(Cymb.)

＊ 薄い灰色は、そのパートが余白（初版）または休符（改訂版）であることを表す。

[161] Fragment1 ou 3 と題されてはいるが、初版の考察時と同様に、ここに書かれていたものを断片 1 として扱う。改訂版では選択の余地が廃され、この断片 1 が採用された。断片 3 についても同様である。

以上の 3 つの表をもとに、まずピアノ側の時間を除く改稿上の特徴として、以下の点が指摘できる。

1）テンポの変更、または持続の確定化に応じてテンポに加えられた操作

・全体的に、メトロノーム数値自体が変更され、変動の幅と頻度が抑制された。

・初版における先行楽器群とピアノの練習番号更新（網掛け番号）から後続楽器群の再開（a の文字の付いた番号）までの時間は、拍子、音価、テンポともに不確定な時間であったが、改訂版ではこれを、持続とテンポの定められた 1〜2 小節に置き換えた上で、テンポに変動（ralentir, accélérer)を加えたり楽器を追加したりすることで、かつての不確定な時間の存在や性質を意図的に反映させたとみられる。また、練習番号 15 以降の部分では、断片間の移行部（譜表が余白にされフェルマータが置かれていた）もまた持続の不確定な時間であったが、これらも同様に確定的な 2 小節に置き換えられた上で、テンポに変動（céder)や柔軟性 (rubato) が加えられたり、楽器が新たに追加されたりしている。

・練習番号 14 のヴィブラフォン 1 のパートでは、テンポが変動しはするが、初版のように一定の範囲で変動の自由を与える方法は採用されず、どのタイミングでどのテンポへと変動するかが具体的に指示された。

2）拍子の変更—装飾音符の処理—

拍子については、ほぼ初版のものが採用ないし反映された状況であるが、特に初版で装飾音符の含まれていた小節に対して、特徴的な変更が加えられている。

a) 装飾音符で始まり装飾音符で終わる特徴的な音形（初版７ｃおよび７ｄの２小節目）では、装飾音符が確定的な音価に置き換えられ、かつ休符で始まり休符で終わるよう変更された上に、小節も二分された。その結果、この音形は敏捷性が軽減された（**譜例 11** 下部を参照）。

b) 初版で拍子記号の分子に斜線が記され装飾音符のみからなっていた小節（９ｂ、９ｃ、９ｄ、および９ｅ前後の 2 小節[162]）では、改訂版でも装飾音符の使用が継続され、拍子記号に斜線を記す点でも変わっていないが、拍子そのものに変更が見られる。すなわち、~~1~~/8 はそのまま継続されたが、~~5~~/32 は ~~3~~/8 に、5/32 と 7/32 はそれぞれ ~~5~~/16 と ~~7~~/16 に変更されて

[162] ９ｅ前後の２小節は、初版では拍子記号に斜線が記されていないが、書かれた音符は装飾音符であるため、斜線が抜けていたものと思われる。

いて、単位音価を大きくし複雑さを軽減した傾向にある。

c) 拍子に変更は加えられていないが、装飾音符が確定的な音価に書き換えられた箇所もある。すなわち、初版練習番号 11 の「断片 3」（改訂版 19）においてゲネラル・パウゼの直前に鳴らされるハープ群の最終音であり、第 1 部②の部分の終了を告げるタムタムとの同時性が意図されていた音である。これらの音は、初版では指揮者の即興的な指示で奏されることが重視されていたと思われるが、改訂版では、ゲネラル・パウゼの直前でタムタムとともに鳴るという条件が重視され、即興性の要求は反映されなかった。

こうした装飾音符の処理法の相違は、何を意味しているのだろうか。a) のように特徴的な音形を形成していた装飾音符が確定的な音価に変更され、前後に休符も加えられたというのは、それらが装飾音符である必然性がなかったためだけでなく、該当部分であるチェレスタ、ギター、マンドリンの音形は重要素材の提示を担っていることがこれまでの研究でも明らかにされている[163]ことから、そうした素材の表出をより正確で明瞭に行うためでもあったのではないかと思われる。また、b) のように装飾音符のみからなる小節については、初版でａｂｃ...の分節記号がこれらの小節を開始点として記されていたことから、やはり重要素材の提示である可能性が高く、これらの音が装飾音符であること自体が素材の特徴として位置づけられていたために、改訂版でも装飾音符のみからなる小節として独立性が残されたものと思われる。装飾音符の生成原理はブーレーズにおいて、しばしば持続のセリーをもとにポリフォニーからホモフォニーに転換しヘテロフォニーを生み出す際に問題となる[164]が、結局演奏においては俊敏に奏される不確定性を含んだ特徴的な音符として機能するので、改訂版ではその使用が再検討され節制された傾向にあり、特徴的な素材として使用する必然性のある場合に限って使用された状況にある。

3）小節線あるいは練習番号の再検討

上記 2）で言及した装飾音符からなるチェレスタとギター&マンドリンの音形は、拍子が変更され、かつ小節が二分されるという比較的大きな変化が両版間に見られたが、それ以

---

[163] Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, p.382.

Iwanka Stoianowa, “《Pli selon pli》 portrait de Mallarmé,” *Musique en jeu* 11, p.91.

[164] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、213-215 頁を参照。

外では、4/8 拍子が 4/4 拍子 2 小節分に分けられたり、あるいは逆に 4/1 拍子の 2 小節が 2/4 拍子の 1 小節に統合されたりした箇所があるだけで、持続に変化は加えられていない。おそらく、2/4 拍子や 4/4 拍子に比べると特殊である 8/4 拍子や 1/4 拍子を採用する必然性もなかったのであろう。

ただし、練習番号の更新地点に変更が加えられた箇所はある。改訂版の練習番号は、基本的には初版の先行楽器群とピアノの練習番号の更新地点に割り振られ、さらに細かく更新させる場合には後続楽器群のａｂｃ...という分節点のいずれかが採用された。しかし、例えば初版の９ａは例外的である。おそらく、練習番号の条件として、テンポの変動途中に設定することができないため、変動の後インテンポとなる地点に設定した結果、初版より 1 小節ずれることになったのであろう。

4）部分的な持続の不確定性の削減―フェルマータの処理と指揮者の合図の整理

この場面には、特にフェルマータの多様な使用法が含まれ、どこに記すか、どの程度の延長を想定しているか、あるいはどのような目的で使用したのか、といった問題が、状況に応じて様々であった。改訂版では、上記**表 9** が示すように、これらのフェルマータの多くが削除され、一部のみが残された。また、使用法に変更が加えられた上で残された場合もある。したがって、初版における使用法のタイプごとに、改訂版における処理状況を整理しておくことにする。

a）音符上に が記されている場合（練習番号７ｂのシロフォン、７ｃのハープ[165]、10 のチェロ）［**譜例 11** 中「フェルマータ 2」］

初版：特定の持続音の長さ（終了地点）が不確定で、「指揮者の合図まで」継続される場合に使用されていた。これらは、並行するパートとの関係で不確定性が開始される位置に記され、終了地点の不確実さはギザギザのグラフィック記号によって表された。

改訂版：持続音の終了地点が確定されたため、フェルマータも特別な「指揮者の合図」も不要となり削除された。ギザギザのグラフィック記号は、パートによって終了タイミングがまちまちであることを表しているかのように思われたが、改訂版では、シロフォン、ハープ、ベルのほうは非同時的、チェロ（奏者 2 人）のほうは同時的なタイミングで、そ

[165] ７ｄのチューブラー・ベルと平板ベルも同様の性質であることから、フェルマータが抜けていたと思われる。表 6 では、フェルマータが付いていると見なし、記入した。

れぞれ確定された。いずれのタイミングも、初版の楽譜レイアウトが示していたものに近い位置が選ばれている。したがって、初版ではおおよそのタイミングは想定されつつ、指揮者の即興的な身振りを伴う持続音の消し方に様々な可能性を残す意図があったが、改訂版ではそのなかからひとつの、おそらく最良のタイミングが吟味され、確定されたということであろう。

b）小節更新直前に引かれた点線上に が記されている場合（練習番号７ａ～ｂ、ｂ～ｃ、ｃ～ｄそれぞれの境界）［**譜例 11** 中「フェルマータ 3」］

初版：小節内の音価は確定的であるが、小節の更新を任意に遅らせうるという意味で使用されていたとみられる。フェルマータの適用される対象はその小節を越えて継続される持続音であり、その点では上記ａ）の音符上にフェルマータが置かれた場合と同様だが、おそらくこちらのフェルマータの使用の意図は、その音符を長く引き延ばすことではなく、ａｂｃ... の分節点を強調することにあり、そのために若干の延長が加えられることが想定されていたのではないかと思われる。

改訂版：各小節に割り当てられる持続が確定されたため、フェルマータはやはり不要となり削除された。ただし、持続の確定にあたり、初版より長くするなどフェルマータの存在が特に反映された形跡はなく、単にフェルマータが取り除かれただけである。したがって、そこではやはり小節内の持続を引き延ばすことは重要ではなく、わずかな延長が想定されていたにすぎなかったのであり、かつ分節点となる小節の更新は結局指揮者によって意識的に決定されるのであるから、フェルマータをわざわざ記すに及ばない、と判断されたのではないかと思われる。

c）小節線上に記された

初版時、このタイプには 2 通りの使用目的があったとみられ、改訂版でもそれぞれの処理状況が異なっている。初版の該当箇所はそれぞれ、以下の部分である。

c1）練習番号７ｃのチェレスタの後［**譜例 11** 中「フェルマータ 4」］

初版：小節線上に置かれたフェルマータは、小節線の直前に置かれている場合と同様に、後続小節の開始を任意に待つこと―小節線上に併記されたブレス記号もそのことを強調していたのではないか―を要求しており、並行するパートの音符や休符は暗黙裡のうちに延長されることが想定されていたと思われる。ただし、小節線の直前に置かれている場合と

異なっていたのは、その小節線が必ずしも形式上の分節点ではないこと、またフェルマータの適用される対象が持続音だけでなく特徴的な音形であるということだった。したがって、このフェルマータの使用目的は、チェレスタの音形の後に若干の間を置くことと、それによってこの音形の存在を強調することであったと見られる。

改訂版：フェルマータが削除されず、形状を に変えて残されている（**譜例 11** 下部参照）。また、チェレスタの音形の後には休符も置かれていて、後続小節の開始前に間を置くことが意図されていたのがわかる。休符が加えられ、かつフェルマータも残されているので、ここで想定されていた延長の度合いは、長くはないが b）の場合に比べると長かった可能性が高いだろう。ただし、チェレスタの音形と並行する周囲の持続音は小節を越えて継続されるので、後続小節の開始を待つことを要求するならば、チェレスタの休符上と周囲の持続音上とにフェルマータを置くという方法もあったであろうし、小節線上にフェルマータを置けば持続音も一旦そこで途切れる印象になるのに、なぜ敢えてそうしたのか疑問が残る。おそらく、ここでフェルマータを敢えて小節線上に残した目的は、先行するチェレスタの音形の存在自体を強調することにあったのではないだろうか。この音形は、改訂版では後だけでなく前にも休符を伴うよう変更されたので、b）のフェルマータの意味も少し反映されていると言える。このような 2 つのフェルマータの処理状況は、上記２）で言及した装飾音符の問題と併せて、この音形が素材の表明を担っていたことを裏付けていると言えるだろう。音符や休符の上にフェルマータを置くことで音形の存在よりも音符や休符を引き延ばすという印象を強くしてしまうことを危惧したか、あるいは小節線の直前に置かれたフェルマータには後続する出来事を強調する意図が、小節線上に置かれたフェルマータには先行する出来事を強調する意図が、それぞれあって使い分けられていたのか、このフェルマータが小節線上に残された意味については様々な推測が可能だが、いずれにせよ、改訂版において、この形状のフェルマータはここにしか置かれておらず、またかなり強調して大きく書かれていることからも、作曲家の特別な意図が込められている可能性が高い。

c2) 練習番号 10ａ～ｂ、ｂ～ｃの境界およびｃの後［**譜例 13** 中「フェルマータ 6」］

初版：シロフォンとヴィブラフォンの音群ごとにアームグロッケンが鳴らされ、フェルマータはその後に置かれていた。フェルマータはここでも形式上の分節点の表出を助長してはいたが、その役割はすでにアームグロッケンが果たしていたとも考えられるため、ここでフェルマータは、次の音群の開始小節に入る前に意図的に間をとることを意味してい

たと思われる。

改訂版：アームグロッケンの後に毎回 1 拍（シロフォンには休符、背景の持続音には音符）が付け足され、フェルマータは小節線上ではなく、小節更新直前に置かれたそれらの休符または音符の上に同じ形状のまま残された（**譜例 13** 下部参照）。したがって、ここではやはり、フェルマータに込められた意図として、分節点や前後の出来事を強調することよりも、純粋に間をとることのほうが重要であったものと思われる。また、ここではそうした間がある程度明瞭に作られることが想定されており、かつ長さを確定しないことに必然性があると判断されたのだろう。

なお補足になるが、小節と小節の境目に間を設けることが目的と思われるフェルマータは、別の場所（練習番号 11 の「断片 1」におけるハープ 3 のパート）にも見られた。そこでは小節線上、または小節内に引かれた点線上に、“très court” の語とともにフェルマータ［𝄐：**譜例 14a** 中「フェルマータ 7」］が置かれていたが、改訂版でこれらは、短い休符に置き換えられるか、または持続が若干延長される形で処理され、フェルマータは残されなかった。ただ、その間の長さや延長の程度は明記されていたとおり非常に短く、また特に強調すべき分節点でもなかったため、不確定にしておく必然性も合理性もないと判断されたのではないかと思われる。

また、初版では「断片 3」におけるハープ群の 3 小節目と 4 小節目の間がブラケットで区切られ、ハープ 1 の B♭ 音が小節線をまたいで継続されていたのに対し、改訂版では 3 小節目の終わりにコンマが加えられた上、ハープ 1 の B♭ 音は 4 小節目で弾き直すよう変更された。改訂にあたって、コンマは確定的な休符に置き換えられ削除されることはあっても、付加されることはほとんどなかったため、この部分は注目に値する（**譜例 14b**）。同じブラケットは「断片 1」のハープ 1、2 のパートにも含まれていたが、改訂版ではそれらが取り除かれただけで何の変更も加えられておらず、そこでブラケットは単にテンポの変更点を強調していただけであり、その使用法は必ずしも統一されていなかった。しかしおそらく、改訂版で追加されたコンマは、小節と小節の境目に間―非常に短いが休符に置き換えることのできない不確実さを持っていることが必然的であるような―を設けることを目的としていたと思われる。

d) 譜表上の余白に置かれた 𝄐 ［**譜例 11** 中「フェルマータ 1」］

このタイプのフェルマータは、初版では練習番号更新前におけるピアノの待ち時間を表すために定期的に使用されたが、そこではフェルマータの適用される対象が休符であり、かつその持続が不確定であった。改訂版ではそれらの持続を休符によって確定したため、フェルマータは不要となった。

ただ 1 箇所、休符が記されていないにもかかわらず持続が確定的な小節にフェルマータの置かれた箇所が初版にはあった。初版練習番号８ｂのクラヴェス直前の小節である［**譜例 12** 中「フェルマータ 5」］。この部分は、小節の更新を決定するのが指揮者ではなく特定のパート（クラヴェス）である点において特殊であった。これについても改訂版では、持続の確定的な 1 小節に置き換えることで処理された。クラヴェスのイニシアティブは、指揮者によって確定的なタイミングで行われる小節の更新に対して若干の自由さを持って反応しうるというきわめて軽減された状態に改められた（**譜例 12 c** 下部参照）。このタイプの自由さは、周囲との関係で挿入範囲を特定するための↓――――↑という記号によって表された[166]。このような部分的な不確定性の導入手法と記譜法は、ピアノ側で用いられた｜←[　　]→｜（詳細は後述）にも類似する[167]ものだが、特に挿入句が短く、小節線で区切ったり独自のテンポや拍子を設定したりする必要がないような場合に使用されたと見られ、ブーレーズはこれをしばしば用いている。

以上のように改訂版では、小節線の再検討や統合とともに持続を確定化していく傾向に伴い、フェルマータによって持続を部分的に不確定にしておくことの目的が再確認され、その必然性が再検討された。特にフェルマータの多様な使用法が認められたこの場面では、両版の比較によって、以下のような傾向が確認できた。

・両版ともに、フェルマータの形状は 𝄐 𝄐 𝄐 の 3 種が使用されたが、初版では長さに関しては言葉による補足が加えられることはあったが、長さに応じて形状を使い分けることは徹底されておらず、どちらかというと使用目的によって使い分けられていた傾向にあるが、改訂版では音符や休符の延長の度合いや後続小節への待ち時間の長さに応じて、形状が使い分けられた。（𝄐 ＞ 𝄐 ＞ 𝄐 ）

---

[166] この矢印記号によってある共通の時間（小節線）との関係において挿入範囲を限定し、特定のパートに対して自由を与える手法と記譜法を、ブーレーズは初期から今日の作品に到るまでしばしば使用した。それは管弦楽版との間に対応関係はほとんどないピアノ版《たまもの》においても含まれるもので、ピアノ版と管弦楽版の書法間に見られる、唯一の共通点でもある。この記号の定義については、本論第 1 章の注 89 を参照。同様の記号は初版のコーダでも用いられた。

[167] ピアノ側の時間については改めて後述する。

・音符や休符に不確定な延長を加えることが目的であったフェルマータについては、初版では音符や休符の上に記されていたが、改訂版では持続が確定されたので、大きな場面転換の直前（練習番号19の最終小節）であるなど特別な事情のある場合を除き、フェルマータは削除された。また、音符や休符という特定の対象でなく一定の時間全体が不確定であるために使用されたフェルマータも、その間の持続が確定化されたので、不要となり削除された。

・後続小節に入る前に不確定な間をとることが目的であったフェルマータについては、初版では小節線上に記されていたが、改訂版では先行小節最後に休符を設け、その上にフェルマータを残すという方法に変更された。ただし、そうした間が特に短いもので、残す必要はあるが明瞭に表出される必然性はないような場合には、フェルマータは確定的な休符または音価の延長に置き換えられた。そうした一方で、非常に短いものであっても意識的に表出される必要があるような場合には、小節線の直前にコンマを置くという方法が採られた。

・音符や休符を引き延ばすことではなく特定の出来事を強調することが目的であったフェルマータについては、初版では小分節点または後続する出来事を強調する場合には小節線の直前に、先行する出来事（音形など）を強調する場合には小節線上に置かれていたが、改訂版では前者の場合はフェルマータが削除され、持続を確定する際にもほとんど延長が加えられなかったのに対して、後者の場合は持続に延長が加えられた上、フェルマータも小節線上に残された。

・フェルマータの置かれた対象は、しばしば「指揮者の合図」によって持続が決定されることを前提としていたが、改訂版ではほとんどの出来事が、再検討され統合された小節線との関係において確定されたため、小節線の更新—指揮者の基本的な合図—を基準として、各奏者があらゆるイヴェントのタイミングを判断できるようになった。そのため、「指揮者の合図で」という文言がわざわざ記される必要は失われた。

ピアノ側の時間における改稿上の特徴

いっぽう、並行するピアノ側の時間においては、改訂版には以下のような変更点が認められる。

1）時間的な基盤の確定化

初版におけるピアノ側の時間は、小節線を持たなかったが、1つの練習番号の内部に含まれる和音が 1〜3 個ごとに区画され（①②③…の番号が付けられていた）、その区画内に複数の和音が含まれる場合には、間隔が分数表示によって相対的には定められていた。

改訂版では、まずこの区画ごとに小節線が引かれ、常に4分音符を単位音価とする拍子と一定のテンポ（moderé (♩=84)）が設定されたため、初版の不確実さとは著しい対照性を見せることになった。その際、相対的な和音間隔は、分数の比がそのまま反映されるべく確定的な持続に置き換えられた。また、初版において各和音の持続のあり方には、音価が不確定である代わりに、鍵盤から手をすぐに離すのか、それとも鍵盤を押さえたままにするのかといった動作と、ペダリングやアタックの指示とによって、多様な差が表現されていたが、例えば鍵盤を押したままにする場合の記譜法は、鍵盤から手を離すことを表すコンマが8分ないし16分休符に置き換えられるなど、残響の作り方までを含めて全ての和音の持続がかなり厳密に確定化された。

ただし、そのように完全に確定化されたのは、あくまでピアノ側の時間単独でのことであった。というのも、そこで①②③…の区画ごとに引かれた小節線というのはオーケストラの小節線とは一致せず、テンポも拍子もオーケストラとは異なっているからである。
改訂版におけるピアノの記譜法は、オーケストラの小節線との関係において挿入されるべき範囲を特定する方法：｜←[　　]→｜（｜はオーケストラの小節線との一致点である）によっている。ピアノが独自の確定的な時間を進行させるのは括弧内においてであり、1つの括弧は初版における 1 つの練習番号に含まれる和音群を網羅している。また、オーケストラとの一致点から括弧までの時間は、それぞれピアノの開始と終了の可能な領域を表している。したがって、ピアノ側の時間は、オーケストラとの関係においては、初版の独立性を失ってはおらず、各和音がオーケストラに対して音響効果の付加や音源的存在の表明をどのようなタイミングで行うのかということの不確実さが改訂版にも残されており、その点においては第1部①の処理状況とは異なっている。

とはいえ、そうした不確定性も程度が軽減された点においては、改稿の基本方針の例外を示してはいない。というのも、改訂版で即興性が認められているのはピアノの開始のタイミングのみということになるが、ピアノの挿入領域の始点はオーケストラの小節線に一致しており、オーケストラの小節が更新されれば直ちに開始することをピアニストに対して心理的に働きかけることになるであろう点では初版と変わらないため、実際にはそのタイミングはかなり限定されており、しかも開始後は、オーケストラから独立しているとは

いっても確定的な時間構造を持つよう変更されているので、結局のところ、ピアノとオーケストラの関係における相互作用の可変性はかなり制限されているからである。したがって、不確定性は残されたとはいっても、ピアニストに対して俊敏な反応の即興性を要求し、音響に極めてわずかな差を生じさせるものにすぎない。

2）演奏領域の確定化

ところで、ピアノの挿入される領域自体は、オーケストラとの関係においてどのように決定されたのであろうか。上述のように、その始点のほうは両版間にほとんど差がないが、終点のほうは初版に比べて著しく制限されたことになる。そのことは、改訂版では結局、1つの括弧内に含まれる和音のうち、最初の和音を除く全てのタイミングがオーケストラとの関係においてほぼ特定されたことを意味している。初版の演奏において、間隔の比やアーティキュレーションを勘案しながらの即興的な和音の投入は、もっぱらピアニストによって感覚的に、周囲の影響を受けることなく実践されたのか、それとも事前の計画に基づいて、結局は周囲の進行具合に影響されつつ行われたのか、初版のスコアだけからは、つまりパート譜においてガイドがどのように書かれているかを参照しないことには、推定が難しい。しかし、1つの練習番号に含まれるピアノの最終和音がオーケストラの進行との関係で遅くともどの辺りまでに奏されるべきかということを、仮に初版の楽譜レイアウトがある程度表していたのだとすると、改訂版では全体的に各和音のタイミングが早められる形で確定された傾向にあると言える。言い換えれば、ピアノとオーケストラの関係における両版間の楽譜レイアウト上の時差は、ピアノの各和音のタイミングに、初版ではそれだけ幅広い可変性が与えられていたことを意味していると思われる。

この場面の改稿作業が、まず練習番号の更新地点付近に含まれていた余白を1〜2小節分の持続に置き換えつつ、拍子とテンポを含めオーケストラ側の時間を再検討した後、その上にピアノ側の時間を、その諸要素を確定し領域を定めて再配置するという手順によっていたであろうことは、改訂版に向かう途中の自筆譜[168]に、すでに整理されたオーケストラ側の時間に対してピアノの諸和音をどう配置するか検討した形跡があることから推測されるが、上述のようにピアノの挿入される領域の終点が全体的に早められるに到ったことの要因は、オーケストラの時間軸上にピアノ側の時間を再配置するまでの作業過程のなかに

[168] パウル・ザッハー財団所蔵の自筆譜：Partitur (Entwurf) (マイクロ・フィルム番号 137-0581-0532~0560) 。

あったとみられ、その手順の詳細は同様の自筆譜（**譜例 19**）から次のように推測できる。

1. ピアノ側の小節線をオーケストラの小節線に対していったん一致させた後でどのようにずらすのか検討した。自筆譜では、実線 a に対してそれを消して引きなおしたと見られる点線 a' 、または点線 b に対してその間に加えたとみられる括弧 b' または短い実線 b" がその形跡であると思われる。この時点では、ピアノ側の和音にまだ十分に休符が書かれていなかったが、テンポはおよそ♩＝84（おそらく、オーケストラとピアノのおおよその関係を決めた段階で、それを反映させるのに適したテンポとして選ばれたのであろう）とすることは決められていた（c)。また、部分的にピアノに対してオーケストラの小節線をどうずらすかが再検討された箇所もある（d)。
この自筆譜の時点で、ピアノの挿入領域は初版に比べてある程度制限された。
2. ピアノ側の和音に休符を加え、初版で分数表示した和音の間隔比を忠実に反映させるべく持続を確定し、拍子を設定した。4 分音符を単位音価とする拍子が常に選ばれたのは、そうした間隔比を反映しやすいためだったのであろう。この結果、ピアノの挿入領域はさらに左詰めされることになった。

このような作業過程の中で、オーケストラとの関係におけるピアノのタイミングが初版の楽譜レイアウト上のタイミングに比べて著しく早められたことに最も影響しているのは、特に和音の間隔比を忠実に反映させる作業だったのではないかと思われる。というのも、和音間隔が分数表示されていなかった部分（練習番号：初版 10／改訂版 14）では、ピアノと音板打楽器群との関係が、両版間でほとんど一致しているからである。

オーケストラ側の時間における複合的な不確定性とピアノの関係

改稿過程における以上のようなオーケストラ側、ピアノ側それぞれの時間における諸要素の確定化と、両者の相互関係における可変性の制限傾向は、オーケストラ側の時間に複合的な不確定性が含まれていたいくつかの部分で、さらに複雑な変化が加えられることになった。最後にこれらについて言及しておく。

a) 練習番号：初版８ｂ／改訂版 10

初版では、この部分の小節線更新のイニシアティブをクラヴェスが握っていたが、改訂版では音価のわずかな自在さが残されただけで、小節線更新のイニシアティブを握るのは

指揮者である。したがって、初版ではピアノとオーケストラの時間的な関係をクラヴェスが左右する可能性すら含まれていたが、改訂版ではピアノはオーケストラとの関係だけでなくクラヴェスとの関係においても可変性が制限されたことになる[169]。

b) 練習番号：初版 10／改訂版 13～14

この部分のオーケストラはシロフォンとヴィブラフォンのみからなるが、ここで特徴的であったシロフォン側の時間に対してヴィブラフォンとピアノが異なった独自の時間を進行させる複合的な構造は、改訂版でも維持されたため、シロフォンに対するヴィブラフォンの重なり方、またそれらに対するピアノの重なり方という楽器間の関係における多重的な不確定性は、この部分でも完全に失われたわけではなかった。また、シロフォンのパッセージのまとまりごとに設けられる任意の「間」も削除されなかった。しかしここでも、ピアノ側の時間における諸要素の確定化はもちろん、オーケストラ側の時間における―ここではヴィブラフォンに関する―いくつかの変更によって、楽器間の関係の可変性は制限されることになった。すなわち、初版では 2 つのシロフォンによる先行句に対して、2 つのヴィブラフォンはそれぞれ独自のテンポと拍子を持った時間を、「指揮者の合図」による異なったタイミングで開始することになっていたが、改訂版では、ヴィブラフォンの開始のタイミングが先行するシロフォンとの関係で確定され特別な「指揮者の合図」は不要となった。またヴィブラフォン 1 のテンポの変動について、変動範囲を定める方法から具体的な変化を指示する方法へと変更された。

しかしいずれにせよ、シロフォンに対してヴィブラフォンもピアノも早い段階で終了するので、楽器間の関係におけるアレアトリーの問題は初版同様にあまり重要ではなく、改稿において不確定性は制限されたが、そのことが演奏状況に大きな変化をもたらしたわけではない。

c) 練習番号：初版 11／改訂版 15～19

この部分のオーケストラには、3 つのハープを中心にギター、マンドリン、打楽器が含まれ、初版ではハープ 1、2 に対して独自の時間を進行させるハープ 3 の重なり方、またそれらに対するピアノの重なり方という楽器間の関係における多重的な不確定性に加えて、この部分を構成する 3 つの断片のうち 3 つのハープによる最初と最後の断片は入れ替えが可能であったため、演奏経路の不確定性、またその選択とピアノや打楽器との関係における

---

[169] 《即興Ⅲ》の引用としての要素であったと思われる。《即興Ⅲ》の該当箇所（現行版練習番号 26 の 4~5 小節目でも同様の処理が施されている。

不確定性が存在し、アレアトリーの生じ方が特に複雑であった。しかし、やはり改訂版では、ピアノ側はもちろん、オーケストラ側—ここでは 3 つのハープに関する—における諸要素の確定化によって、楽器間の関係の可変性が、完全に削除されたわけではないが制限されることになった。3 つのハープにおける変更点と、それらがハープ同士、またはピアノや打楽器との関係においてもたらすことになった変化は次の通りである。

断片 1 該当部分における変更点

・初版でふんだんに変化していたハープ 1、2 による先行句のテンポは、改訂版では一定にされた。

・ハープ 3 の独立性は維持されたが、開始のタイミングはハープ 1、2 との関係において確定されたため、特別な「指揮者の合図」は不要となった。また、初版ではハープ 3 の音価は確定的に書かれつつも拍子は記されず、途中に非常に短いフェルマータも含まれていたが、改訂版では拍子が決定され、フェルマータは短い休符か延長された音価に置き換えられた。また、初版においてハープ 3 には、「指揮者から独立して演奏する」という言葉が加えられていたので、開始後は周囲の影響を受けることなく奏者の裁量で演奏されたと思われるが、ハープ 1、2 との関係の流動性は、実際にはパート譜や事前の計画の状況次第であっただろう。よって、改訂版ではハープ同士の関係における可変性は制限されたが、そのことが演奏にもたらした変化の程度は一概には言えない。

断片 1 と 3 の入れ替えの可能性が削除されたことによってもたらされた変化

1. ピアノとの関係

・ピアノはこの部分の初めのほうで終了するので、断片 1 が最初の断片として決定された以上、ピアノが断片 3 と並行する可能性は失われた。(ピアノの背景となる断片が決定された。) また、初版では最初の断片が終了し断片 2 が開始されてもなおピアノが継続している可能性もあったが、改訂版ではピアノの演奏される領域の終点が大幅に早められ、断片 1 が終わる前にすでに終了していることが確定されたため、ハープ群とピアノの時間的な関係の不確定性は、残されつつかなり制限された。

・ピアノ側が終息へ向かうのに対して、ハープ側の断片 1 と断片 3 は対照的な性質 (ヘテロフォニーとポリフォニー) であったので、この部分全体としては、断片の入れ替えによってヘテロフォニックな性質が発散していくか収斂していくかという 2 通りの可能性があ

りえたが、その可変性は失われた。

2. 打楽器との関係

・この部分の最後に鳴らされるタムタムは、初版では「指揮者の合図で」鳴らされることになっていたが、断片 3 のハープ群による最終音（装飾音符）との同時性が意図されていたので、仮に断片 3 が最後の断片として選ばれなかった場合にはどうなるのかという問題が残されていた。しかし結局、改訂版で断片 3 が最後の断片として確定され、ハープ群の最終音の音価とタイミングも確定されたため、このタムタムは確実性を獲得し、特別な「指揮者の合図」も不要となった。また、この出来事に続いて終了するピアノの残響とシンバルの持続の不確定性も、フェルマータとともに追加された 1 小節を経由させることにより、後続する確定的な時間のなかに吸収されるよう処理された。

なお、初版では、いずれの演奏経路が選択された場合にも 3 つの断片間には不確定な待ち時間があったが、この時間は改訂版において、確定的な持続に置き換えられ発想標語に若干の不確定なニュアンスが残されただけでなく、初版にはなかった音（チェレスタによる装飾音符からなる即興的な音形）が新たに加えられた点で特別な処理を施されている。

1-2-3-2.　第 1 部②の場面における改稿状況のまとめ

オーケストラ側とピアノ側それぞれの時間における、不確定性の再検討と削減を基本方針とした改稿作業は、以下の点を特徴としていることが確認できた。

1）オーケストラ側の時間

・練習番号更新地点における、先行楽器群の小節線を更新してからピアノの反応を待って後続楽器群を再開させるまでの指揮者の裁量に委ねられる不確定な時差を、1〜2 小節の確定的な持続（しばしばテンポに流動性あり）に置き換えた。

・装飾音符の必然性を再検討し、重要素材を担う音形、あるいはアタックの正確さや明瞭さが必要な場合には、確定的な音価に書き換えたが、前打音や装飾的な音形である場合、あるいは装飾音符であることを含めて重要素材であり、それらに形式分節を告げる役割が与えられているような場合には、装飾音符を維持した。

・初版では、練習番号の内部における小さな形式分節の境界には常に、フェルマータ、装飾音符、あるいは即興的なタイミング選択を要する出来事など不確定な要素が挿入されて

いた。改訂版では、そうした形式分節間のフェルマータについては、持続の延長や中断を意図的に要求する場合に限って小節線直前の音符または休符上に残し、形式分節を強調する目的から持続の延長を許容するという意味で使用されていたものについては削除した。そうした一方で、形式分節の境界ではなくても、特に重要な素材の存在を強調する目的がある場合には、その後の小節線上にフェルマータを残し、持続の延長や中断が特に短いものである場合には、フェルマータを休符か延長された音価に置き換え、小節線の更新直前の瞬間的な中断を表すには、コンマを使用した。

・小節線の更新は常に指揮者によって行われることを前提とし、特定の奏者にそのイニシアティブを与えることは避けた。また、初版で特別な指揮者の合図で開始や終了が決定されることになっていた出来事については、小節の更新を告げる指揮者の基本の合図を基準として、当該奏者がタイミングを判断し得るようにした。

・部分的に存在していた複合的な構造については、先行句に対する後続句の拍子やテンポの独立性を残しつつも、テンポの変動に関しては厳密に定め、開始のタイミングも確定したことで、複合的な関係にあった楽器間における不確定性を残しつつも、その可変性を制限した。

・部分的に導入されていた演奏経路の不確定性が削除されたことで、ピアノの背景、あるいは特定の打楽器との関係が確定された。また、断片と断片の間に存在していた指揮者の裁量に委ねられる不確定な待ち時間を、2 小節の確定的な持続に置き換え（テンポに流動性あり）、新しい即興的な音形を追加した。

2) ピアノ側の時間

・小節線を引き、独立性を残しつつオーケストラとの関係において各和音のタイミングを再検討しながら、初版における持続と間隔の相対的な関係や行為の指示を反映させた絶対音価に置き換え、拍子を設定しテンポを確定化した。その上で、オーケストラとの小節線との関係において領域を厳密に確定し、オーケストラとの関係における不確定性を残しつつも可変性を制限した。その結果、初版における各和音のタイミングは、初版では楽譜レイアウトに比べて全体的に早められたが、その差は初版における可変性の幅の大きさを表していたと思われる。また、初版における 1 つの練習番号に含まれる最終和音から次の練習番号に含まれる最初の和音までの不確定な待ち時間を、オーケストラと共通する相当分の確定的な休符に置き換えた。

・和音のまとまりごとに、開始タイミングには若干の自由が残されたが、それは実際にはオーケストラの小節の更新に対する俊敏な反応としての即興性をピアニストに要求するための自由にすぎなかった。
・初版では、各和音のタイミングや持続が不確定でありながらも、ピアニストは間隔比を常に意識しなければならなかったのに対して、改訂版では持続が確定されModéré (♩=84)という一定のテンポが定められたので、ピアノ側の時間それ自体における不確定性は削除されたが、規定に従って演奏すれば作曲家が示した領域内に収まるよう計算されているであろうことから、結果的にはかえって自由に演奏できる効果が得られているとも考えられる。

以上の特徴から、この場面では全体的に不確定性が制限されたなかで、フェルマータ、装飾音符、あるいは音価の自在さによる若干の部分的な不確定性が残され、そこには重要素材を表出させる目的が継続されていること、また、複合的な時間構造において、オーケストラ側の時間には部分的に楽器間の関係における不確定性が、またピアノとオーケストラの間には、恒常的なオーケストラ側の時間に対するピアノの重なり方の不確定性が、それぞれ削減されつつも完全には失われなかったのは、演奏者の瞬間的な反応を促し、音高分析のあり方にミクロな次元での可変性を残すためであったことが理解された。

1-2-4. 第1部③

はじめに、この場面についても両版間の対応関係を練習番号ごとに示す。

改訂版	20		21			22	23	24	最終小節
初版	12		13	14	15	16	17	18	19
	12							18	

ここでは、形式分節に関する変更はほとんどみられないが、網掛け数字で表した初版の練習番号は、拍子記号に基づく確定的なオーケストラの構造に対して不確定なタイミングで重なる、1s に基づいた共鳴楽器群による前後奏部であり、不確定性の問題を特筆すべきであるのはこれらの部分である。改訂版ではこの部分の時間構造を統合するにあたって、特徴的な処理がなされた。

前奏部分（練習番号：初版 12／改訂版 20）における改稿状況

・1 小節目：Brusque, 2s （♪𝅘𝅥𝅯 ♪𝅘𝅥𝅯 ）→ Libre (♩=env.104), 4/4 拍子 （♪𝄾 ♪𝄾 ）に変更された。

・2 小節目：各楽器のタイミングの不確実さ自体は改訂版でも残されているが、その程度や記譜法は、以下の点において変化している（**譜例 5a**、改訂版との比較を参照）。

a) 開始のタイミングに関する変化

・初版では、各楽器が分散和音を奏するタイミングの不確実さが、非同時的に書かれた音符とそれぞれの直前に書かれたコンマによって表されていた。改訂版では、音符の非同時性は初版同様であるが、コンマは全て小節の頭に記され、それが全パート共通の演奏領域の始点として位置づけられた。

・初版では、各楽器の分散和音が、1s の小節内において「指揮者の合図で直ちに」発せられることになっていたため、そのタイミングは「互いに独立している」ことを条件としながらも「密着している」ことが意図されていた。改訂版では、この小節の開始を告げる合図を機に、各楽器が 4/4 拍子の「最初の 3 拍内のどこかで自由に奏する」（arpéger ad lib. à l'intérieur des trois premires temps）ことになっているため、分散和音が奏される領域は具体的に特定されたが、楽器間の非同時性という意味での可変性はかえって拡大され、開始のタイミングは必ずしもすばやく密着した感じであることを要求されていない。

b) 音符の持続に関する変化

・初版では、音符の持続の不確実さを表すために、非同時的な音符の上にそれぞれフェルマータが記され、残響の停止には、同時性が要求されるがそのタイミングは「指揮者の合図」によるため不確定であった。しかし改訂版では、全ての楽器が 4 拍目でフェルマータとなり、残響の停止タイミングも確定された。したがって、この残響の停止が後続する主部の開始部分との関係でいかなるタイミングで行われるか、という不確実さも解消されることになった。

後奏部分（練習番号：初版 18／改訂版 24）における改稿状況

オーケストラから独立した時間構造を持つ共鳴楽器群が、トランペットの高い E 音の後、「指揮者の合図による同じ小節内の任意のタイミングで」同時に和音を提示し、続いて金管楽器、シロフォン、クラヴェスによる最終音の直後、「指揮者の 2 度目の合図に従って」

おのおの即興的な音形を奏して不揃いな終わり方をするこの部分の構造は、改訂版においても変わらず、基本となるオーケストラと共鳴楽器群との関係における不確定性はそのまま残されている。したがって、変更点といえば、これまでの場面と同様に数字＋s 記号が拍子記号に置き換えられたことだけである。

ただし、この部分の改稿結果には、これまでの場面にはなかった 2 つの特異性を指摘することができる（**譜例 6**、改訂版との比較を参照)。

a) 改訂版において初めて「指揮者の左手の合図で」の語が記されていること。

オーケストラ全体の確定的な構造に対して、異なった構造を持つ特定のパートが任意のタイミングで重なることによってアレアトリーが生じる文脈は、第 1 部②の場面において、ピアノ、ヴィブラフォン、ハープのパートに見られた。しかしいずれの場合も、可変性の担い手となる奏者は 1 人であり、彼らがオーケストラの小節線が更新される基本の合図を契機としてタイミングを把握できるよう相互関係が調整されたので、特別な「指揮者の合図」は不要であった。また、上述した前奏部分では、可変性の担い手は複数であったが、開始のタイミングが同時ではなかった。これらの状況に比較すると、この後奏部分は、基本的な時間構造に対して可変的な重なり方をするパートがあり、その数が複数である上にタイミングの同時性が要求されている。全体的に指揮者の特別な合図によって決定される不確定な要素が削減された改訂版において、敢えて左手による合図が必要とされたのは、それゆえであろう。

b) 「センツァ・テンポ」の語が初めて登場したこと。

初版では、1s という時間自体が可変性の観念に基づいていたので、この場面のように 1 つの合図を契機として 1s の小節内部にまとまった出来事が包括されるような場合であっても、その出来事に対して「センツァ・テンポ」の語を記す必要はなかった。しかし改訂版では、1s が包括していた持続の総計は確定的な持続に置き換えられている。したがって、その中に含まれる出来事のテンポを意図的に不確定なままにしておくには、「センツァ・テンポ」の語が必要とされたのであろう。

以上のような状況から、この場面の前後奏部は、改訂版の中でも不確定性が比較的残された部分であったことがわかるが、その改稿作業においては、以下のような特徴が認められる。

・持続音の長さに不確定性を残す場合、必ず基本となるオーケストラの小節線との関係で時間領域を特定しているが、開始のタイミングを可変的にしておくことはあっても、終了のほうは、最終的には確定的なタイミングで行われるようになっている。
・持続音の開始されるタイミングやそれ自体の長さが不確定、かつ楽器間で異なっていることを表す場合には、フェルマータやコンマの記載される時間軸上の位置が楽器間で異ならないようになっている。
・基本となる確定化された時間構造に対して、異なった構造や不確定な性質の出来事を重ねることで相互関係にアレアトリーの生じる余地を残す場合には、特に重ねる構造の開始されるタイミングについて不確実さを意図的に残しているが、その条件として、オーケストラの特定の小節線を開始の契機として明確に位置づけることが徹底されている。また、開始次第で流動的となる終了タイミングについても、そのリミットをオーケストラの特定の小節線に一致させている。
・この方法によって、重ねる構造の開始のタイミングについて奏者に決定のイニシアティブを与える場合には、その奏者が 1 人であれ複数であれ、また複数である場合にタイミングが互いに同時であろうとそうでなかろうと、オーケストラの小節線の更新を告げる基本的な指揮の合図を契機として決定されうる仕組みが実現された。重ねる構造が独自の小節線を持つ場合やある程度の長さである場合は｜←［　　］(→)｜、和音や短い音形の場合は｜↓—↑｜を用いて、それらの開始されうる領域を特定した。
・いっぽう、重ねる構造の開始のタイミングについて指揮者に決定のイニシアティブを与える場合には、「指揮者の特別な合図（左手」）が必要とされた。特に担い手となる奏者が複数、かつ彼らにタイミングの同時性を要求する場合には、今度は指揮者の特別な合図が出されうる領域を、基本となるオーケストラの小節線との関係において、同様の記号を用いて特定し、「指揮者の合図で開始する」の語を付した。
・重ねる構造は、独自の確定的な構造を持つこともあるが、特にテンポを意図的に不確定にしておく場合には、「センツァ・テンポ」の概念を用いた。

ところで、このように、1s の長さを確定的な持続に置き換えてもなお、時間的な要素の不確実さを残す可能性が出てきたのは、初版の考察で明らかにしたように、楽曲が展開していくにつれて 1s の包括内容が拡大され、それ自体が不確定な時間であった 1s の内部にさらなる不確定な要素や出来事が含まれるようになっていったからである。後述する第 3 部の考察では、そうした構造がどのように処理されたか検討されることになる。

最後に、これらの前後奏部に挟まれた主部（改訂版練習番号 21～23）は、初版の時点ですでに拍子記号の使用に基づく確定的な構造であったので、改訂版との大きな相違点はないが、テンポについては、全体的にメトロノーム数値が加えられた。拍子については、単位音価を倍にしつつ、初版のものがそのまま反映されているが、練習番号：初版 16 最後の 2 小節／改訂版 22 の最終小節―3/16(sostenuto)と 1/32(marcato)の 2 小節が 2/4 拍子の小節に統合されている―のように、音価やアーティキュレーションの楽譜における厳密さよりも演奏結果を見込んだ合理性が優先されたと思われる箇所も含まれている。したがってこの場面では、単位音価が小さい拍子の使用、複雑な拍子変化、持続が非常に短い小節を独立させることは、特別な事情がない限りは回避された傾向にある。

1-2-5. 第 2 部

両版間の練習番号の対応関係は以下の通りであり、最後の部分を除いては、両版の形式分節法に相違は認められない。

改訂版　25　26　27　28　29　　30

初版　　20　21　23　24　25　26　（27　28）

この場面は、初版において最も確定的な場面であったため、不確定性の問題に関する主な変更点は、テンポにメトロノーム数値が加えられたことぐらいである。拍子やテンポに関する変更点も随所に見られる[170]が、不確定性の問題にはあまり関係がない。ただし、部分的に不確定な要素が特徴的に残された箇所が認められる。

---

[170] テンポは Lent（初版では Modéré）を出発点とし、Sourdement agité および Agité との間でしばしば変動するが、改訂版では、変動の仕方に変更が加えられたり、対照的な概念である accel.と ralentir ないし céder とが入れ替わり、テンポ変動の性質そのものが変更された箇所もしばしばみられる。また、拍子記号の基本音価がしばしば倍に変更されているほか、(4/8 拍子で書かれたパートと 4/4 拍子で書かれたパートからなる“Tempo double”の関係や、2/8 拍子で書かれたパートと 6/8 拍子で書かれたパートからなる“Tempo rapport 1/3”の関係が 4/4 拍子に統一されるなどの変更も見られる。

1）装飾音符の意図的な使用

改訂版練習番号 25 と 29 のように、重要素材である Fis-C のトリトン[171]が提示される部分では、出だしの前打音の扱い方に変化が見られる。すなわち、初版では、1+1/8 拍子と 4/4 拍子の 2 小節に分けることで音程の跳躍が強調されていたが、改訂版では、1/8 拍子を点線で独立させ残りの拍をまとめて 5/4 拍子とすることで、前打音のみを強調する方法が採られている。装飾音符を小節線によって意図的に独立させている部分は、第 1 部②の場面でもそうであったように、装飾音符という厳密には不確実である音価を意図的に目立たせた状態で維持する身振りによって、装飾音符であることを含めて重要素材である、ということを改めて明言している。

2）コンマの意図的な使用

改訂版練習番号 29 の 2 小節目から、テンポは数値的には確定的でありながら不確定なニュアンスを持つが、この直前に置かれた短くも不確実な間を表すコンマは、改訂版に残存する数少ないコンマのひとつである。確定的なテンポを前提とする改訂版の中で、この部分は不確定なニュアンスが特に意識的に残された部分であるが、練習番号の更新地点＝形式上の分節点というこれまでの考察における基準に照らせば、形式分節点には該当しない。しかし、そこに敢えて不確実な間が挿入されていることは、第 1 部②において小節線上に残されたフェルマータを思い起こさせる。すなわちこのコンマは、形式上の分節点ではない場合に、特定の出来事―特に不確定なニュアンスを特徴とする楽想―を強調するために必要なものとして残された不確実な時間であると考えられる。なおこの部分は、初版では、テンポを souple, flexible とした上でさらにテンポ変化が細かく指示されているのに対し、改訂版では、souple, flexible とした以上はテンポ変化が指示されていない。そうした意味でも、この部分は、テンポをメトロノーム数値によって確定化することが全体的な改稿上の方針となっている中で、不確定なニュアンスに特別な意味が与えられた部分であると言える。

3）「指揮者の合図で」開始される出来事

改訂版練習番号 30 は、初版の練習番号更新地点の 1 小節後に対応している。この形式分

---

[171] Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, p.382.
Iwanka Stoianowa, “《Pli selon pli》portrait de Mallarmé,” *Musique en jeu* 11, p.91.

節の差は、メシアンの引用符とされる[172]ヘテロフォニックな音形群の開始点、すなわちヴィブラフォンⅠの開始される小節を、初版では形式分節の基準としたのに対し、改訂版では形式分節に先立つものとして扱ったことに由来している。また、両版間ではテンポが減速してインテンポに達する地点が異なっている。改訂版では原則として、練習番号の更新時は必ずインテンポになるよう処理され、リハーサルを行うにも都合の良い形式分節が徹底されている。

2つのヴィブラフォンと2つのヴァイオリン、続いて3つのハープが担い手となるこのメシアン風の音形群がオーケストラとの関係において挿入される時間領域は、両版間でほとんど差がないが、**譜例15**下部に比較されるように記譜法は異なっており、初版ではこの音形群が常にオーケストラと小節線を共有していたのに対して、改訂版ではオーケストラと小節線を共有するのは音形群の挿入領域の始点と終点のみとなっているため、改訂版の方が若干自由度が高くなっている。また、この音形群におけるダイナミクスの変動は、改訂版では初版に比べて簡略化されており、全体として強度が上がっている。(初版では*ppp*から*mf*までの範囲で*pp*が多用されていたが、改訂版では*pp*から*mf*までの範囲で*pp*は一度しか出てこない。)

いずれにせよ、この音群の担い手となる楽器間、あるいはそれらとオーケストラとの関係において、かなり制限されてはいるもののミクロな次元でアレアトリーの生じる余地が含まれている点で、この部分もまた第1部②、第1部③の前後奏部と同様の、改訂版で失われなかった不確定性である。なかでもこの音形群は、改訂版においてもなお「指揮者の合図で開始」される「自由(Libre)」な性質である点において、上述した第1部③の後奏部分に類似している。すなわち、基本となるオーケストラの時間に対して異なった構造が不確定なタイミングで重なる文脈で、その開始のイニシアティブを個々の奏者ではなく指揮者が握っている場合である。Libreという発想標語も、ブラケットで囲まれた構造に厳格でない性質—Senza tempoほどではない—を意図的に残すために、記されたものであろう。

4) 第3部への移行部に見られる変更点

改訂版練習番号30の9小節目(2/8拍子)、第2部の終了を告げるフルートⅠの*pp*によるF-E音(32分音符)は、初版では1つ前の6/8拍子の小節末に置かれた*pppp* quasi niento

[172] Ibid.

というニュアンスの装飾音符だった。したがって、改訂版ではこの 2 音がより明確に奏されるよう変更され、弦楽器の持続音だけからなる第 3 部への移行部は、開始点が初版よりも 1 小節後にずれている。この移行部における持続音は、初版では時間の単位が再び 1s とされたため不確定であったが、改訂版では、これまでと同様に拍子記号に変更され、テンポはインテンポ（“sans traîner” の語が残されたが）とされた。数字＋s 記号から拍子記号への書き換えは、最初の 2s＋1s → を伴う 3/8 拍子に、次の 2s＋1s → を伴う 3/8 拍子に、最後の G.P.(très court) → を伴う 3/8 拍子に、それぞれ置き換えられた。すなわちここでは、初版における 1s という時間の不確定性が、8 分音符を基本音価とすることで確定化はされたものの、異なった長さのフェルマータに吸収される形で不均等性が反映されている。

1-2-6. 第 3 部

両版間の練習番号ごとの対応関係は以下の通りである。ここでも形式分節法に大きな変更はないが、太字で記した部分に若干のずれがある。また網掛け数字は、持続音とともに開放されたオーケストラ側の時間に対して任意のタイミングで挿入されるソプラノのエピソードに該当し、改訂版ではオーケストラの時間軸に統合された。

改訂版	31	32	33	**34**	35		36	37		38	39	**40**
初版	29	30	31	**32**	33		34	35		36	37	**38**
					33(sop.)			35(sop.)			37(sop.)	

初版の考察で明らかにされたように、この場面は 2 つの特徴的な不確定性導入の可能性を提示していた。

第 1 の特徴は、単一的な時間構造の中で 1s の包括内容を拡大し、それ自体の持続が不確定な 1s の内部に第 2 の不確定な出来事を内蔵させていることであった。それらの出来事は多くの場合、決定のイニシアティブが個々の奏者に与えられているわけではなかったため、演奏法として、1s 自体を決定する基本の指揮に加えて、それらの出来事を決定する第 2 の合図の必要性をもたらした。しかし一方で、そうした第 2 の出来事として 1s の中に導入された構造を、オーケストラから独立した新たなエピソード—1 つの形式分節に相当する—と

して発展させる可能性も提示された。すなわちソプラノを中心とする3つのエピソードは、そうした第 2 の不確定な構造の最大の形態として解釈することができた。こうした場合には、主構造であった 1s が役割を背景に転じ、副構造であったエピソードの方が主構造のような地位を獲得して指揮者の介入対象となり、さらに第 3 の不確定性―ここでは時間的諸要素に加えて演奏経路の問題も含まれる―を内蔵することができた。このように単一的な時間構造における多重的な不確定性が試みられたことから、この場面の各小節には 1s が設定されていることが多く、2s より大きい数字が設定されていることは、ただ 1 箇所の 4s を除いては見られなかった。

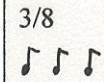
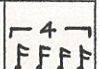
第 2 の特徴は、数字＋s 記号と拍子記号との併用によって不確定性と確定性の間の弁証法が示されていることであり、この件には第 1 の特徴との因果関係があった。例えば、多重的な不確定性の試みの 1 つである 1s の 4 分割と、4/16 拍子とは、どのような差異を表現しうるか、ということである。これらの概念は、第 1 部①の場面に見られた、相対的に小さな音価を単位とする 4s にも比較された。このような、初版における性質の似通った諸概念の混在は、楽曲の場面に応じて分節法をどう使い分けるのかという模索の過程を示すものであった。

以上のような初版の特徴をふまえ、この場面の改稿状況を考察するにあたって、まずは主構造であるオーケストラ側の時間における二重に不確定な構造や諸概念の対比が改訂版でどのように処理されたのか、という問題を考察する。その上で、副構造であるソプラノのエピソードに対していかなる再検討が加えられたのか、確認する。

1-2-6-1.　オーケストラの主構造側における改稿状況の分析

主構造における改稿状況を整理するため、まず両版間の小節ごとの対応関係を、以下の**表 12～16** に示す。その際、初版において 1s 内部に第 2 の不確定な要素を含んでいた小節と、改訂版における対応箇所を色づけしておく。

表 12

初版						改訂版			
練習 No.	□s			発想標語		練習 No.	小節	拍子	発想標語
29	1s			Modéré,		31	1	4/4	Très libre
	1s			sans traîner	s.t.		2	2/4	(♩=80/84)
	2s	1er en 3		Libre sans régularité			3	3/8 	（les valeurs de durée ne doivent pas être strictes.）
							4	1/4	
	1s				s.t.		5	4/4	
	1s				s.t.		6	1/4	
	2s	1er en 4					7	2/4	
							8	4/4	
	1s				s.t.		9	1/4	
	m.g. 1s	m.d. 2s					10	2/4	

初版において、

1er en 3(4) = le 1er subdivisé en 3(4)：(2s のうち)「前半の 1s を 3(4)分割する」との注意書きがある。

s.t.= arrêter le trille sur le temps：「小節の頭でトリルを止める」との注意書きがある。

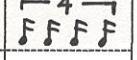
m.g./m.d.：オーケストラが一時的に指揮者の左手／右手に従うグループに二分されていた。

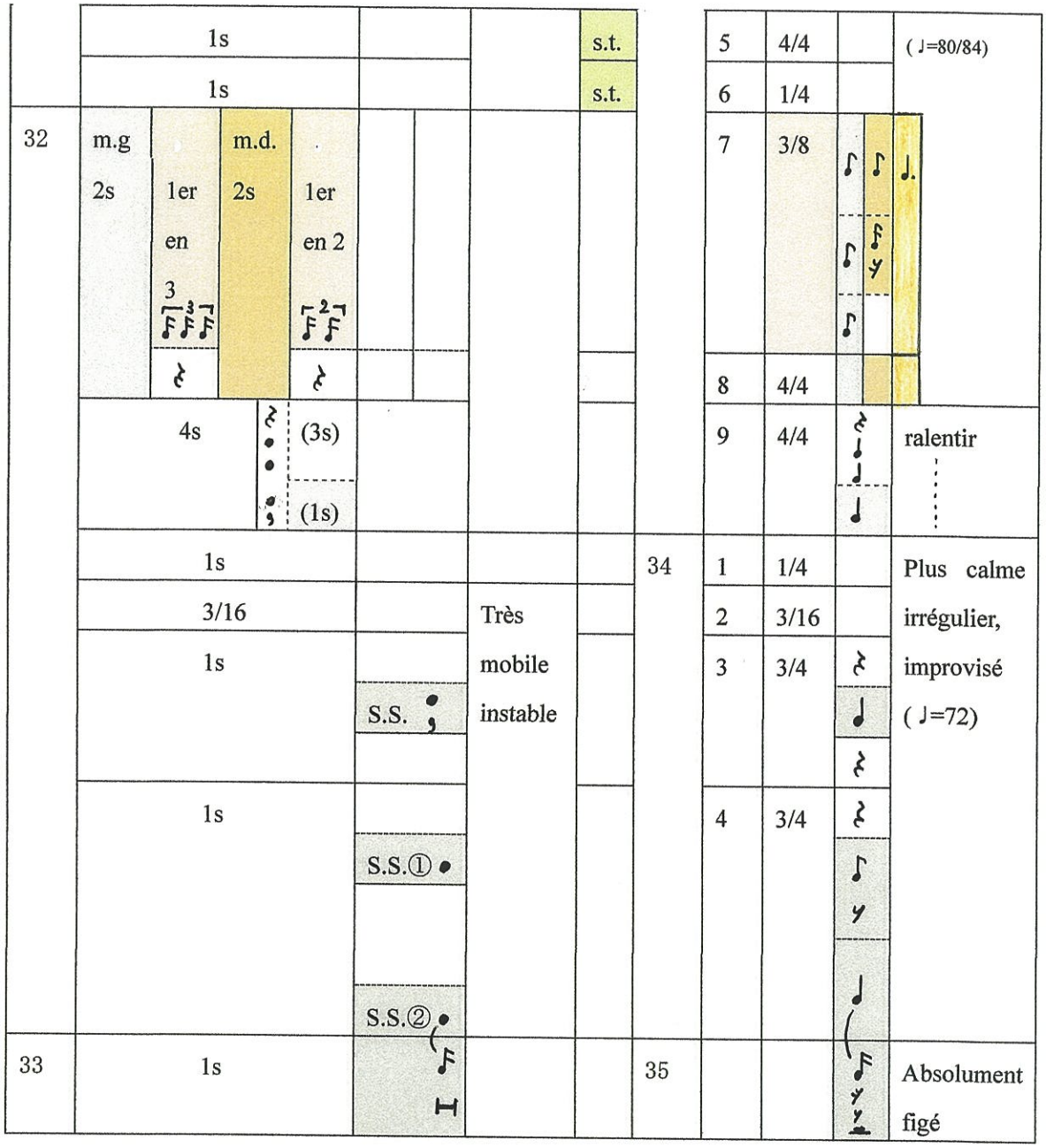
表 13

初版				改訂版				
練習 No.	□s (m.g.)	□s (m.d.)	発想標語	練習 No.	小節	拍子	発想標語	追加された楽器
30	2s		Un peu suspensif	32	1	3/4	Toujours très libre, mais plus rapide (♩=112/108) (les valeurs de durée ne doivent pas être strictes.)	Alt.
		2s			2	3/4		Fl.(en sol), Cl.
	1s				3	3/4		Alt.
		2s			4	3/4		Cor.
	2s				5	3/4		Tb.
		2s			6	3/4		Vln.
	2s				7	3/4		Vln.,Vlc., Cb.
		1s			8	3/4		Fl.,Cl.b.,Bn., Cor

初版において、オーケストラが指揮者の左手／右手に従うグループに二分され、それぞれの小節線は一致していなかった。改訂版では、両グループの全ての小節が交互に配置され、そのグループに属していなかった楽器が加えられた。

表 14

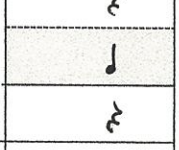
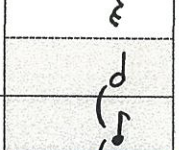
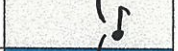
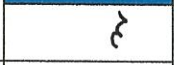
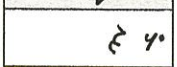
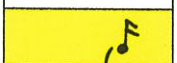
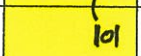
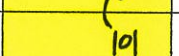
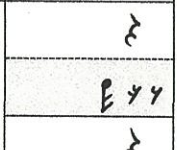
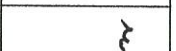
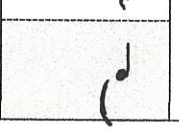
初版						改訂版				
練習 No.	□s または拍子			発想標語		練習 No.	小節	拍子		発想標語
31	1s			De	s.t.	33	1	4/4		Revenir au
	1s			nouveau	s.t.		2	1/4		tempo
	2s	1er en 4		sans			3	2/4		précédant, avec
				traîner			4	4/4		la même liberté

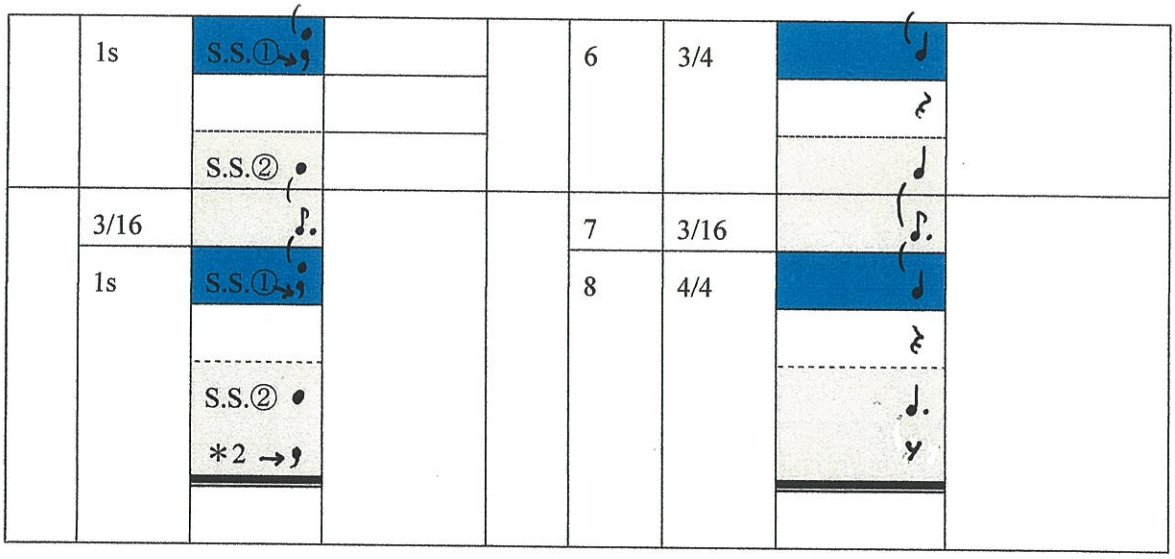


初版には、S.S.= Signe Spécial du chef (m.g.) :「指揮者の特別な合図（で演奏タイミングが決定される）」との注意書きがあり、同じ小節に複数回ある場合には番号が付いていた。

改訂版では音価もタイミングも確定されている。

表 15

初版				改訂版				
練習 No.	□s または 拍子		発想標語	練習 No.	小節	拍子		発想標語
34	1s		Très mobile instable	36	1	3/4		Mobile-irrégulier (♩=72)
		S.S.						
	4/16				2	4/16		
	1s				3	3/4		
		S.S.						
	2/16				4	2/16		
	1s	S.S.			5	2/4		
								
	3/16				6	3/16		
	1s				7	4/4		
		S.S.						
								
		＊1						
35	1s			37				Absolument figé
36	1s		Très mobile instable	38	1	1/4		Mobile-irrégulier (♩=72)
	2/16				2	2/16		
	1s				3	3/4		
		S.S.						
	4/16				4	4/16		
	1s				5	2/4		
		S.S.						



初版では、

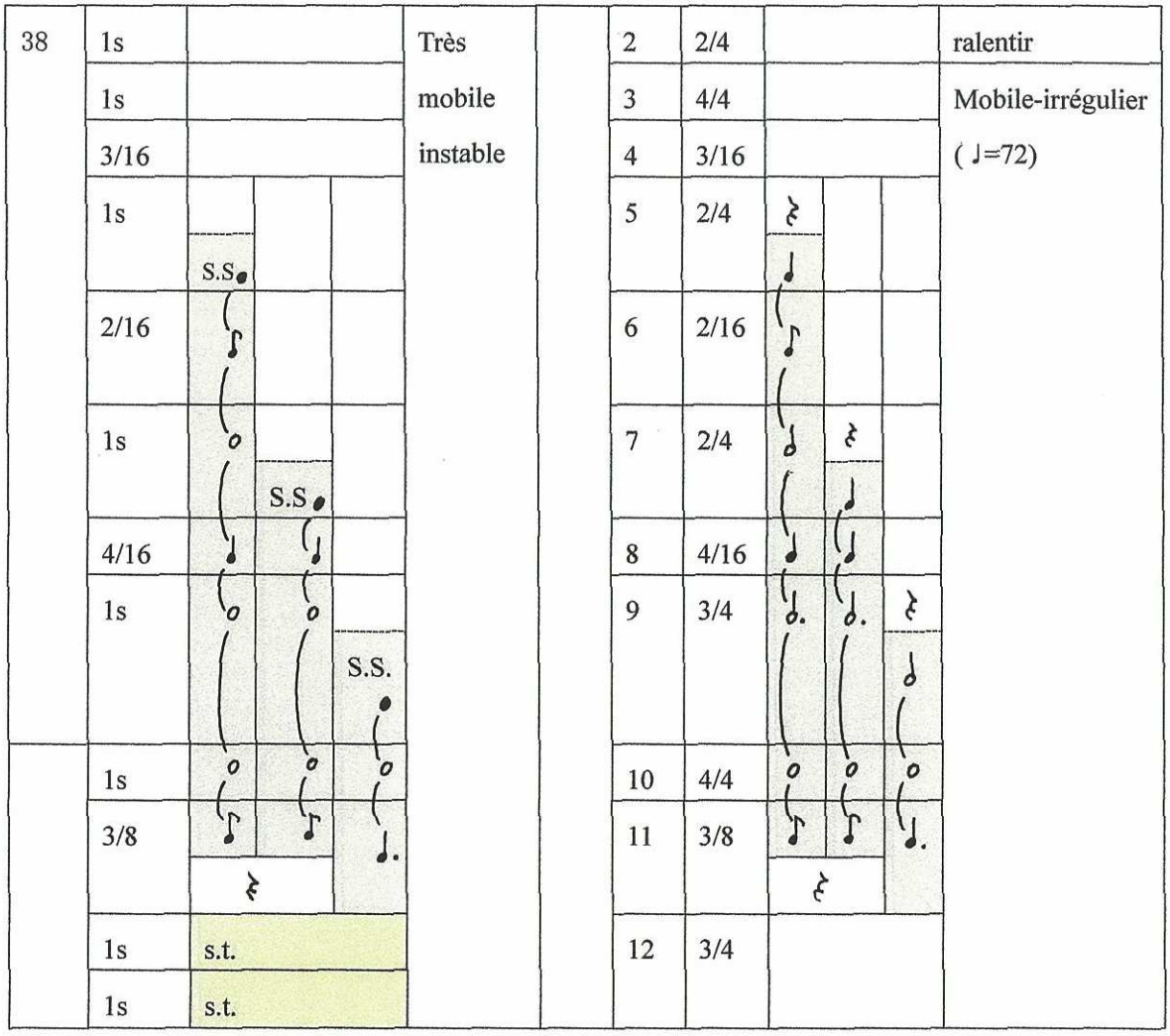
＊1＝En levée sur le temps suivant : (指揮者はこの小節終了間際で装飾音符が奏されるのを合図し) 次の拍頭でその手を挙げる、との注意書きが見られた。

＊2＝arrêter sur la levée pour le temps suivant：指揮者が次の拍頭（＝小節）に入る準備として手を挙げたら、この持続音を担当する奏者は持続を停止する、との注意書きが見られた。

S.S.：「指揮者の特別な合図」によって持続音の停止のタイミングが決定される部分であった。コンマが記されていたが、改訂版では確定的な休符に置き換えられた。

表 16

No.	□s 拍子		発想 標語	No.	小 節	拍 子		発想標語
37	1s			39				Absolument figé
		①		40	1	4/4		Librement sans traîner
		②						
		③						
		④						



① ②③④＝sur signe du chef (m.g.)：指揮者の左手合図で順に停止する。改訂版ではタイミングが確定された。

以上の表からわかる、この場面の主構造における改稿状況は以下の通りである。

1）時間的な基盤の確定化と残されたテンポの柔軟性

これまでの場面と同様に、数字＋s 記号は拍子記号に変更され、テンポもメトロノーム数値によって規定された。ただしこれまでの場面では、発想標語として、テンポの程度―「速い、中庸、遅い」―を表す言葉が初版の時点で含まれていたのに比べ、この場面では「自由、動的な、一定でない、不規則」などの表現が目立ち、テンポに関して全く不確定であった。したがって、改訂版におけるメトロノーム数値の設定は、この場面では特に、時間的な基盤の確定度を高めた。とはいえ、当初の不確定度の高さは、不確定なニュアンスを

表す言葉が多く残されている点、メトロノーム数値に流動性を与えている点、「音価は厳格でない」との注釈が加えられている点などによって、改訂版でもなお表明されている。なかでも特に注目すべきであるのは、練習番号 34 の発想標語“Plus calme Irrégulier, improvisé ”である。テンポを♩=72 と定めてはいるものの、そこには“improvisé”の語について、“les temps sont des gestes de battues et non pas les divisions d'une mesure” —拍子記号は指揮者がタクトを振る回数を表すが、小節の均等な分割を表してはいないという意味に解釈できる—という注釈が付けられている。つまりここで 1/4－3/16－3/4 と変化する拍子は、おそらく初版でいうところの 1s－3s－3s に類似する、必ずしも規則的な拍節性を要求しない概念として扱われており、単位音価は音価の相対的な差を表しているにすぎない。こうした状況は、作曲家が、拍子記号と絶対音価によって 1s の持続を確定化することを規定することを改稿上の方針として徹底しながらも、1s という単位と相対的な音価の組み合わせによって不規則性、不均等性を意図的に許容した当初の分節法に対して、放棄するのではなくむしろ固執的な態度であったことを窺わせる。

2）1s の確定化と 1s の細分割に対する処理

この場面では、相対音価から絶対音価への変換にあたり、1s は通常 4 分音符を単位として 1～4 つ分の音価に書き換えられている。しかし、2s のうち最初の 1s に対して細分割という第 2 の不確定な要素を加えた部分（上の表では 1er en 2～4 と書かれた部分）では、1s は 8 分音符を単位として 2～4 つ分の音価に書き換えられ、1 小節として独立することになった。いずれにせよ、各小節は音価の均等な拍節構造になるよう処理されたので、拍節の不規則性、不均等性という意味での不確定な性質は、音価の観点からは全く反映されず、上記 1）のようにテンポの観点から残されたと言える。

いっぽう、混在していた拍子記号—ほとんどが 16 分音符を単位としていた—は、改訂版でもそのまま採用された。（ただ 1 箇所の 3/8 拍子—改訂版練習番号 40 の 11 小節目—も同様である。）したがって、初版で用いられていた拍子記号は、1s の細分割よりも一層切迫した、急速すぎて不確定な書き方をすることがかえって合理的でない分節法を表す手段だったと考えられる。

3）部分的に挿入された複合的な時間構造に対する処理

初版では一時的に、オーケストラが小節線を共有しない 2 つのグループ—それぞれ異なった指揮（左手／右手）に従う—に分かれ、第 1 部①の場面に類似する複合的な時間構造

となっている場面が挿入されていた。（上の表では左手に従う側の時間を水色で、右手に従う側の時間をオレンジ色で示している。）改訂版では第1部①の場面と同様、単一の時間構造に統合され、各グループに属していた諸楽句が再配分され、グループ間の関係における音の遭遇の不確定性は完全に失われた。これらの箇所では、初版で挿入された複合的な時間構造の規模によって、改訂版での処理方法が異なっている。

a) 複合構造が1小節だけ挿入されていた箇所については、両方のグループの構造が1つの同じ小節内に再配置され、開始のタイミングと単位音価が同じになるよう処理された。

a1) 一方が2sで他方が1sであった場合（練習番号：初版29／改訂版31、最終小節）
→数字の大きい2s側に合わせて2/4拍子が設定され、4分音符を単位として、2s側と1s側の音価の比が2：1になるよう処理された。
a2) 両グループともに2sで、最初の1sが細分割（一方が2分割、他方が3分割）されていた場合（練習番号：初版32の開始小節／改訂版33の7小節目）
→最初の1sが独立した小節となり、分割数の多い3分割側に合わせて3/8拍子が設定され、8分音符を単位として、3分割側と2分割側の音価の比が3：2になるよう処理された。

b) 複合構造が 1つの形式分節にわたって挿入されていた箇所（練習番号：初版30／改訂版32）については、それぞれのグループの構造が別々の小節に交互に再配置された。全ての小節に3/4拍子が設定され、2s →4分音符＋2分音符に、1s →符点2分音符に、それぞれ置き換えられた上で、2s側の後半（2分音符）と1s側の拍頭に、そのグループに属していなかった楽器が加えられ、和声の充実が図られた。

このように、複合的な構造であった箇所も、1sが4分音符、1sの細分割が8分音符をそれぞれ単位音価とする持続に置き換えられた点に変わりはない。また、可変的であった両構造間の関係は、タイミングが同時で音価も均等であるなど、演奏が最も容易になるものが選ばれたので、かつての複合的な構造とその不確定な性質の名残は、改訂版には全く見られない状況となっている。

4)「指揮者の特別な合図」によってタイミングが決定される音符や休符に対する処理

初版では、基本の指揮によって決定される 1s の内部に「指揮者の特別な合図」によって決定される対象が挿入されていた。(上の表で、S.S.は発音のタイミングが特別な合図によって決定される箇所を表し、持続区間を同じ色で表している。持続の停止の不確実さはコンマで表されたが、持続が短い場合は奏者の判断で行われるのに対して、持続がある程度続く場合は特別な合図を伴うことになっており、該当箇所を S.S.で表した。) 改訂版では全てのタイミングと持続が確定されたため、「特別な合図」は不要となり、これらの対象は基本の指揮によって決定される対象の中に吸収された。タイミングの確定は、常に拍節的になるように行われたので、それらの対象が不確定な性質であった痕跡は、改訂版では皆無である。しかし、テンポには不確定なニュアンスが残されているので、初版で想定されたものに近い演奏結果は期待できる。

また、ソプラノの第 3 エピソード (練習番号：初版 37、改訂版 39) の初めと終わりに、「指揮者の左手の合図で」鳴らされ、あるいは停止されることになっていた打楽器は、初めのほうは「指揮者の合図で」決定される不確定な性質のままとされたが、終わりのほうは 4/4 拍子の中で確定化され、それに伴って小節も練習番号も更新された。ここでも、3 つの打楽器が停止していくタイミングは、拍節に一致する均等なタイミングに置き換えられているが、不確定なニュアンスの残されたテンポによって、演奏の柔軟性は保証されている。

5) 1s の終了間際の時間に対する処理

初版ではさらに、1s の内部、特にその終了間際の時間に、指揮者の「左手による特別な合図」ではないが、1s 自体を決定するものとは別の合図によってタイミングが決定される前打音 (**表 15**、＊1)、あるいはコンマによって表された持続音の停止が 1s 自体を決定する直前の動作によって決定される箇所 (**表 15**、＊2) が含まれていた。改訂版ではタイミングと持続が絶対音価に確定化されたので、演奏時における決定のされ方に変化はないが、わざわざそのことが記載される必要性は失われることになった。

いっぽう、練習番号：初版 32 の 2 小節目、改訂版 33 の 9 小節目は、初版において第 3 部唯一の 4s が設定されていた箇所だが、小節末にコンマが置かれていたため、厳密にはこのコンマが 4 つめの 1s によって包括されていた。改訂版では、コンマが削除されたかわりに、その身振りがテンポを緩める (“relantir”) ことで自然に表現されるよう処理された。また、初版ではコンマが後続小節に入る前に若干の沈黙を要求しているかのように見えたが、

改訂版では休符には置き換えられていない代わりに、持続が小節線を越えないようになっている。

ところで、上記 4)、5) の状況から、初版におけるコンマの意味と使用基準が明らかになった。すなわち、コンマは持続音や残響の任意の停止を表すが、通常は指揮の合図にはよらず奏者の判断で決定され、指揮の特別な合図、あるいは基本の指揮における特定の合図によって決定される場合に限って、その旨が明記されたということである。そして、曲中では持続音が小節線を越えた直後に停止されることが多かったが、それらと区別して小節線を越えずにぎりぎりまで延ばすことを要求するためにコンマが記されたのであって、必ずしも短い休止符として用いられたわけではなかったということである。

6) 1s の更新直後の時間に対する処理

初版ではしばしば、持続音のアーティキュレーションの変化、なかでも特にトリルから通常の持続に戻る際、「拍頭で（境目がわからないように）トリルを止める」ことを表す注意書きが加えられていた。（上の表で s.t. となっている小節。）改訂版では、記譜法は変わっていないが、わざわざそのような注意書きはなく、その必要性も特に認められない。

以上のように、初版では 1s 自体の持続が不確定であり、また基本の指揮によって決定される対象であったため、その内部により小規模な出来事—あくまで可変的で決定のイニシアティブが指揮者にあるような—を含ませるには、どのような合図によって決定されるのかを規定する必要があった。しかし改訂版では、1s が包括する持続の総計が拍子記号と絶対音価によって確定され、内部の出来事も確定的な持続を与えられたので、全ての出来事は指揮者の基本の合図によって直接的に、またはそれを契機として個々の奏者によって決定される出来事となった。確定化される際、1s の内部の出来事は、拍節的で決して複雑な持続を持たないよう処理されたため、改訂版には、不規則性や持続の多様性という意味での不確定性の痕跡は全く見られないが、1s の細分割にせよ、複合構造化にせよ、特別な合図の導入にせよ、いずれの出来事も指揮者の合図によって決定される出来事であった点においては変わらないことから、その可変性がテンポの観点から弁証的に残されたと解釈することができる。

7）ソプラノのエピソードを包括する 1s に対する処理

（練習番号：初版 33、35、37／改訂版 35、37、39）

上記 1）～6）に対して、1s の内部に主構造に匹敵するような大規模な楽想が挿入された特殊な場合といえるのが、3 つのソプラノのエピソードである。そこでは、オーケストラの主構造における時間は 1s を契機として開放され、副構造であるソプラノのエピソードの背景となる。この点において両版間に差はなく、改訂版では 1s でもなく拍子も持たないかわりに、“Absolument figé”との発想標語が加えられた。

これらの部分においてオーケストラは、ほとんど持続音の継続に徹していて、初版の練習番号 33 に含まれていた「指揮者の合図による小さなクレッシェンドとデクレッシェンド」も削除されたため、エピソードが完了するまでは指揮を必要としないが、部分的に出てくる特徴的な打楽器だけは、「指揮者の合図」によって動く性質を、改訂版でも維持している。ただし、改訂版練習番号 37 のマラカスの最後の音は副構造側の特定の楽器（ハープ、チェレスタ）を契機とすることになっていたし、39 の初めの大太鼓は指揮者の左手の合図で指示されることになっていて、主構造と副構造の逆転的な関係を思わせたが、改訂版ではいずれも「指揮者の合図で」とされていて、37 のマラカスは共鳴楽器群と共通の合図に従うこと、39 の大太鼓はソプラノに向けて出される合図と混同されないことが要求されているため、統一されたひとつの時間構造の中に、指揮者によって直接的に、あるいはそれを契機として個々の演奏者によって決定される即興的な出来事が、対等な関係において点在している印象を与える。

また、37 のマラカスは、第 2 エピソードの断片 C と因果関係を持っていたが、断片の順序は可変的であったので、断片 C が最後に置かれなかった場合には奏されない可能性もあった。改訂版では断片 C が最後に置かれるよう経路が決定されたので、断片 C との関係が確実なものになった。

1-2-6-2.　オーケストラの主構造における改稿状況のまとめ

以上のように、1s とその内部構造の多重化、あるいは部分的な複合構造、また全く不確定なテンポによって、持続の不確定性という点では最も発展的であったこの場面も、結局は拍子記号と絶対音価によって、均等で規則的な拍節性に基づく持続の確定性を取り戻すことになった。かつての不確定な性質の名残、あるいはそれを残そうとした作曲家の意思は、もはや発想標語や注釈として残された不確定なニュアンスの表現にしか見出すことができない。しかし言い換えれば、この状況は、柔軟な分節法やリズムを表現したいのであれば、

均等で確定的な拍節性を記譜したとしても、演奏次第では充分に可能であり、またそれが最も合理的な方法であることを示している。実際に、全ての音符に対応関係があるという意味においてプランが全く変化していない初版と改訂版は、演奏結果に大差をもたらさなかったであろう。したがって、この場面の改稿状況は、一見当たり前の結論に行き着いたことを示しているように見えるが、そこに行き着くまでに20年にも及ぶプロセスを経たこと自体が異例である。このことは、全ての持続が指揮者によって決定されるような不確定な時間構造というものが、初版においていかに重要であったかということを表しているのではないだろうか。

つまり、そうした時間構造は、記譜するためには「1s」という概念と相対的な音価が手段とされたけれども、元来不確定性や即興性を目的としたものではなく、拍子記号と絶対音価を手段として確定的に書き表すことが合理性の限界を超えてしまうようなミクロな次元での持続の多様な差を表現し、洗練された諸音価や音響の豊かさを獲得しようとする作曲の原理にかかわるものだったということである。そして、不確定性や即興性は、その結果生じた副産物として活用され展開された要素であった。ところが今度は、不確定的な記譜法を前提として、1s の分割や多重化が試みられていくなかで、再びミクロな次元を書き表すのに非合理な事態が生じてきた。その結果、持続をめぐる多様な可能性を追求する最も合理的な手段は、拍子記号を用いて均等な音価を記しつつ、テンポに柔軟性を託すことだった。このような考え方が、初版の時期にブーレーズの思考の中になかったわけではない[173]が、《たまもの》の改稿過程は、作曲原理と記譜法—演奏されることを前提とした—との合理性の間で作曲家が葛藤した過程だったのであり、この第 3 部は、そのような背景を最も大きく反映した場面であったと言えるのではないだろうか。

この第3部までの分析結果により、《たまもの》の成立過程は、①確定性の追求→②その限界と非合理性の発見→③解決法としての不確定性の追求（記譜手段として 1s と相対音価を使用）→④その限界と非合理性の発見（記譜手段として 1s と拍子記号を併用）→⑤確定性に回帰しテンポによって柔軟な分節法を維持する（記譜手段を拍子記号に統一し、その先を実践の現場に委ねる）結論へ、という流れの中にあり、より正確にいえば、以前の作品あるいは《プリ・スロン・プリ》の前身である《ストロフ》によって①②を経て、《たまもの》（《即興Ⅲ》《墓》）はそれを背景として初版で③に全面的に取り組み、《たまもの》第3部で④に達し、改稿過程において④から⑤へ向かったと位置づけることができるだろう。

---

[173] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、141 頁。

1-2-6-3.　ソプラノを中心とする副構造側における改稿状況

最後に、1s の内部における最も大きな出来事として位置づけられる、3 つのソプラノのエピソード側の構造における改稿状況について触れておく。

各エピソードにおける変更点

① 第 1 エピソード（練習番号：初版 33／改訂版 35）

・ソプラノの音価の自由さは両版に共通しており、相対的な規定を秒数によって行うのか、拍子記号を設定して♩=60 のテンポとするのかの差があるにすぎない。

・初版では開始の決定がソプラノによるか指揮者によるか不明だが、改訂版では開始の決定が指揮者によることが明記されている。

・ソプラノの記譜法がシンプルになり、音が切れるところはポワン・ダレ（ ^ ）を用いてその長さを「短く不規則に」と指示しているのみで、挿入句の選択肢も無くなり統一された。

・ソプラノ最終句に合わせて「指揮者の合図」によって鳴らされていたタムタムは削除され、ソプラノの最終句自体が指揮者の合図を伴うよう変更された。

② 第 2 エピソード（練習番号：初版 35／改訂版 37）

・“Senza tempo”の断片 ABC が並列され、ソプラノの 1 シラブルごとに共鳴楽器のアンサンブル内で即興的なイヴェントが生じる点は初版のままである。ただし、初版で順序が可変的であった断片 ABC は、A－B－C の順で確定され、上記 1-2-6-1 の 7）で述べたように、マラカスとの関係に影響を及ぼした。このように断片の入れ替えの可能性が周囲の背景との関係でアレアトリーをもたらし、改訂版で経路が確定化されたことでそのようなアレアトリーも失われたという過程は、第 1 部②における 3 つのハープによる部分に類似するが、この第 2 エピソードでは、詩の構造に関連したアレアトリーであったため、時間や音響の不確定性の問題は重要でない。

③ 第 3 エピソード（練習番号：初版 37／改訂版 39）

・ソプラノの断片には、それぞれ拍子記号と一律のテンポが与えられ、最初の断片の開始は指揮者によって指示されることが明記された。拍子記号は、各断片の音節数に合わせて設定されたにすぎないと見られる。

・初版で提示された断片とそれらの連結方法は削除され、a1→c2→b1→a2→c1→b2→d の順が採用された。またアーティキュレーションの選択の自由も削除され、アーティキュレーションを表出するのか控えるのか、断片ごとにいずれかが指定された。
・第 1 エピソードと同様に、「短く不規則」な、しかし最後のみ「長く」との指定を伴ったポワン・ダレが、断片間に置かれた。

3 つのエピソードにおける時間的な基盤の確定化

これらのエピソードは独奏的であり、奏者は開始のタイミングさえわかれば、オーケストラの主構造との関係において何の義務を負わずに演奏することができる。したがって、ここでの拍子記号とテンポの設定ならびに音価の確定化は、これまでのオーケストラの主構造側における処理とは必ずしも目的や意味を共有してはおらず、改訂版における書法を統一するために徹底されたにすぎないとみられる。ここで問題となる不確定性はむしろ、詩に関連した演奏経路の可変性である。実際、これらのエピソードは《たまもの》に後続する 3 つの《マラルメによる即興》の先取された引用であり、他の場面とは性質が根本的に異なっている。

「センツァ・テンポ」の概念

しかし、不確定な時間構造として重要な「センツァ・テンポ」の概念が、改訂版において改めて持つことになった意味については触れておくべきであろう。この概念が第 2 エピソードで用いられた直接の理由は、それがこの概念の多用された《マラルメによる即興Ⅱ》の引用であったからである。《たまもの》においてこの概念は、第 1 部③の後奏部分で、拍子記号に基づく主構造に対する自由な構造として置かれていた 1s が、改訂版で拍子記号を伴う Senza tempo に変更されて初めて登場しただけであった。しかし、《たまもの》では重要ではなかったものの、唯一用いられたり残されたりした部分から、その使用基準が見えてくる。すなわち、1s が用いられていた当初、「センツァ・テンポ」は 1s によっても表現可能な性質の概念だった。大きな拍節構造を持つが、全ての拍節が持続の柔軟性に富んでいることを前提としているからである。しかしエピソードⅡでは、主構造において 1s が用いられたので、それと区別するにも「センツァ・テンポ」は有用だった。逆に第 1 部③では、主構造が拍子記号によっていたので、自由な副構造側に 1s が用いられたのであろう。したがって、1s の概念が廃された改訂版では、拍子記号と絶対音価によって規定できるが全ての拍節が流動的でテンポが全く確定できないような場合に、「センツァ・テンポ」は有

用な概念となりえたはずである。第 2 エピソードのオリジナルである《即興Ⅱ》にしばしば見られた、全ての拍節がフェルマータによって文字通り延長され、装飾音符による即興的な性質の音形や相対的な音価の変動を伴う急速な音形など、動的な要素によって華麗に装飾されているような楽想は、その典型的な例であったが、《たまもの》改訂版において、かつての 1s が拡張され開放されることによって、拍節構造を持たない全く静的な楽想としての“Absolument figé”に置き換えられると、「センツァ・テンポ」はそのような性質と対置されることで、改めて使用する意味が確認されたように思われる。

1-2-7. コーダ

コーダにおける不確定性の中心は、2 つのグループに分かれたオーケストラ全体を対象とした、大規模な演奏経路の可変性であった。改訂版ではその選択の余地はなくなり、6 つの選択肢のうち左上に書かれていたものが採用され、2 つのグループも楽譜の外観上は統合された。その結果、各グループの構造に属していたＡ～Ｅまでの断章は、改訂版の練習番号に以下のように対応しつつ再配置されることになった。

| | | |

しかしこのコーダは、これまでの場面を通じて示されてきた、数字＋s 記号に基づく時間と拍子記号に基づく時間との対照性に対して、問題提起となる部分であった。この問題は、第 3 部において 1s と拍子記号が併用された時点で、すでに示されつつあった。すなわち、拍子記号と絶対音価に基づく記譜法が、必ずしも持続の確定的な表現であるとは限らないということである。ここでは、それらの問題提起が改訂版ではどのように処理されたのか、まとめておくことにする。

a) 即興的な音形や和音の挿入

初版では、基本の指揮によって統率されるオーケストラに対して、特定の楽器（ハープ、シロフォン、ヴィブラフォン、ピアノ）に対して特別な合図“Signes éventuels”が出されると、それらの楽器は、指定された小節の範囲内で、即興的な音形や和音を投入することになっていた。またそれらは、装飾音符では書かれていなかった。おそらくここでは、あくまでタイミングは不確定だが、動きの速い音形については、おおよその音価が 16 分音符であるとして明瞭さが求められていたのだろう。逆に残響を持続させる音については、タイミングが不確定である以上音価を決めることはできないので、不確定音価が記されていたのだと思われる。改訂版では、極めて確定的なタイミングと分節法をもって 16 分音符で動くパッセージに書き換えられ、持続音も、初版に全く書かれていなかったペダリングとともに確定化された。したがって、これらの音形や和音が周囲との関係においてアレアトリーを生じさせる可能性は完全に失われた。また、挿入範囲の長さ自体は変更されていないが、パッセージの長さのほうは同じ音高組織に基づいて音が書き足され、延長されている箇所が多くみられる。

改訂版においては、基盤となる時間構造をより確実に規定することが基本的な方針となっていたが、それとの関係における開始の契機と終了のリミットさえ明確であれば、開始のタイミングを奏者の俊敏な反応に委ねることも可能であったはずだが、ここではその選択はされず、該当する時間の枠組みを均等な音価で埋め尽くす措置がとられた。そこには、もともと個々の奏者ではなく指揮者に決定のイニシアティブが与えられていた要素であったことも反映し、即興的な展開を意図的に避けた何らかの理由があったと思われるが、考えられる理由の 1 つは、コーダの構成原理にある。すなわち、可変的であった断章の連結は、選択されたアンティフォニーの順序に従い、絶え間なく連結されていくことが想定されていたのではないかということである。急速な音形によって隙間が作られることが意図的に要求されることもあり、そうした仕掛けは形式分節では有効だが、ここでは頻繁に変

化する複雑な拍子のなかで、隙間が生じない構成を作曲家が意図していた可能性がある。

b) 装飾音符のみからなる小節

これまで拍子記号に基づく場面では、装飾音符のみから成る小節があり、そうでない小節に比べれば相対的に短い持続であるという意味において、厳密には持続が不確定であった。それらの持続を記譜する手段としては、音節数に斜線を記した拍子記号が用いられ、改訂版では拍子記号が変更されつつも残されてきた。コーダもほぼその例外ではないといえるが、他の場面と比較すると、ある傾向が見えてくる。

・第 1 部②：初版では装飾音符の単位音価に差があり、それが拍子記号の分母に反映され、分子はそれが単純に何個分含まれるかを表していた。改訂版では装飾音符の単位音価が 1 段階大きくなり、拍子記号の分子に音節数が反映されることもあった。すなわち、~~1~~/8 → ~~1~~/8、 ~~5~~/32（装飾音符の数は 3 個）→ ~~3~~/8 または ~~5~~/16、~~7~~/32 → ~~7~~/16。

・第 2 部：装飾音符は常に 8 分音符 1 個であり、これを ~~1~~と表記していたが、改訂版では ~~1~~/8 に変更された。

・コーダ：初版では装飾音符の単位音価が常に 8 分音符で、音節数を問わず ~~1~~と表記していたが、改訂版では装飾音符が 2 個以上の場合には単位音価を 16 分音符とし、拍子記号は約分したものを記してある。また、装飾音符でなくなり、後続小節に統合されたものもある。初版から改訂版への変更パターンは次の通りである。（該当箇所は下記の表を参照。）

~~1~~ (装飾音符の数 1 個) → ~~1~~/8（装飾音符は 8 分音符×1）または 3/8 拍子の最初の 16 分音符

~~1~~ (装飾音符の数 2 個) → ~~1~~/8（装飾音符は 16 分音符×2）

~~1~~ (装飾音符の数 3 個) → ~~3~~/16（装飾音符は 16 分音符×3）

~~1~~ (装飾音符の数 4 個) → ~~1~~/4（装飾音符は 16 分音符×4）

こうした状況から、仮にコーダで音節数が 5 つ以上の装飾音符が必要とされることがあったなら、初版では ~~1~~と表記され、改訂版で ~~5~~/16 に変更された可能性が高い。このことを第 1 部②の場面に比較して考えると、初版では、装飾音符による音形を記譜する際の考え方が場面によって異なっていた—第 1 部②ではセリー的な考えが重視されたのに対して、コーダでは実践的な考え方に傾いている—ことがわかる。しかしいずれの場合も、演奏方法は

同じ—指揮は 1 度の合図しかしない—であっただろう。そして改訂版では、記譜法上は音価による差がつけられているが、実践方法は暗黙の了解とされている。つまり、そこで重視されたのは、構造の原理でも実践的な指示でもなく、記譜法の合理性だったと考えられるのである。

c) 拍子記号の解釈

上記 b)にも関連するが、コーダでは、全体的に拍子記号と持続の関係について、両版ともに特異性が認められる。

例えば、初版では 3/16 = quasi 1/4 avec accel.、5/16 = quasi 1/4 avec rit.、7/16 = quasi 3/8 avec rit.（または un petit rubato）という具合に、注釈が加えられていた。これらの表記法は、拍子記号と絶対音価に基づいていても持続が確定的であるとは限らないことを明言していたと同時に、意図的に実践的な観点から持続を規定していたと見られる。というのも、初版では小節線によって時間が小刻みに分節されている傾向があり、1/4 - 1/8 - 3/16 - 1/4(2/8) - 5/16 - 3/8(6/16) - 7/16 といった拍子が、“Agité ”というある程度の急速さが想定されたテンポの中で小節毎に変化するため、各小節の持続は、構造上の差は確定的であったとしても、実践上は相対的な差をわずかにつけられた 1 度の合図によって決定されたであろうからである。いっぽう、これらに比べて持続の長い 2/4 または 3/4 拍子の小節というのは、ほとんどの場合 2 小節以上続き、その間に特別な出来事—上記 a)の装飾的な音形の挿入—が含まれているという特徴があった。したがって、1/4～7/16 拍子までの拍子が頻繁に変化する時間帯と、2/4 または 3/4 拍子が続く時間帯とは、対照的に表現されることが想定されていて、前者の方は、急速であるがゆえに厳密には不確定な持続の連続であり、実践的な観点から見れば、1s を用いて記譜することも可能な楽想であったとも考えられる。

ここで、コーダのうち両版間で拍子記号や小節線に変更があった箇所、および 3/16 拍子や 5/16 拍子を含め、あらゆる持続の基準にされていたと思われる 1/4 拍子の小節が改訂版でどのように対応しているか、表に示す。

表 17

初版				改訂版			
断章	小節	拍子	音価	練習番号	小節	拍子	音価
A I	1	~~1~~		41	1	~~1/8~~	
	6	2/4			6	4/4	
	7	2/4					
	13	~~1~~		42	6	~~1/8~~	
A II	3	3/4		43	3	4/4	
	4	1/4					
	5	~~1~~			4	~~1/4~~	
	6	1/4			5	3/4	
	7	2/4					
	12	1/4			10	1/4	
B I	3	~~1~~		44	3	~~1/8~~	
	8	2/4			8	4/4	
	9	2/4					
	11	~~1~~			10	~~1/8~~	
B II	1	~~1~~		45	1	~~1/8~~	
	6	1/4			6	2/8	
	9	2/4			9	4/4	
	10	2/4					
	11	1/4		46	1	4/8	
	12	1/4					
	16	1/4			5	2/8	
	17	~~1~~			6	3/8	
	18	5/16					
	19	2/8			7	2/8	
C II	4	1/4		47	4	2/8	
	16	2/4		48	6	4/4	
	17	2/4					

	21	1/4			10	3/4	
	22	2/4					
C I	1	1/4		49	1	2/4	
	2	1/4					
	5	~~1~~			4	~~1~~/8	
	6	1/4			5	4/4	
	7	3/4					
	13	2/4		50	5	4/4	
	14	2/4					
	15	1/4			6	1/4	
	16	~~1~~			7	~~1~~/8	
	17	1/4			8	7/16	
	18	3/16					
D I				51			
	12	1/4		52	3	1/4	
	18	2/4			9	4/4	
	19	2/4					
	23	6/16		53	4	3/8	
	24	1/8			5	1/8	
	27	2/4			8	4/4	
	28	2/4					
D II	2	2/4		54	2	4/4	
	3	2/4					
	9	~~1~~			8	~~1~~/8	
	11	2/4			10	4/4	
	12	2/4					
E I II	1	2/4		55	1	3/4	
	2	1/4					
	6	~~1~~			5	~~3~~/16	
	7	1/4			6	4/4	

	8	2/4					
	9	1/4					
	11	~~1~~		56	1	~~3~~/16	
	13	2/4			3	4/8	
(EII)	16	1/4			6	2/8	

改訂版では、3/16、5/16、7/16 といった拍子はそのまま採用されたが、注釈を伴わない代わりに分割方法[174]が記載されている。したがって、拍子記号と絶対音価が確定的な持続を表すという原則を意図的に覆そうとはしていない。しかし実践の方法も結果も、初版と大きく異なることはないであろう。いっぽう、急速な音形の挿入を伴う時間帯のほうは、改訂版では隣接する小節が統合され、長さは変わらないがより大きな時間の枠組みとして位置づけられる傾向にあり（上の表で小節線が統合された箇所の前後はほぼ該当する）、均等に割り振られた音形や和音が確定的な分節法をもたらしている。すなわち、拍子が頻繁に変化する構造は、音価は確定的だが分節法は柔軟であり、そのことが暗黙の了解のうちに表明されているのである。“avec beaucoup des contrastes”という表現が発想標語として加えられたのは、アンティフォニーの概念に基づく構成原理を仄めかすと同時に、2 種の時間の融合された交替現象をも暗示しているように思われる。

なお、上の表によると、初版で持続の計測基準になったと思われる 1/4 拍子は、2/8 拍子も含めると、初版では確かに頻繁に用いられていた（19 箇所）が、改訂版では回避傾向が強く、2/8 拍子を含めれば 7 箇所、1/4 拍子に限定するなら 2 箇所しか残されていない。

こうして、改訂版で作曲家は、度重なる複雑な拍子変化がある程度急速なテンポの中で行われる際の持続について、音価を確定的に記譜しつつ、当初の構想に近い柔軟な分節法を、意図的な操作なしに自然に得る最も合理的で客観的な手段に到達したのである。この点において、「1s」の概念と拍子記号が併用されていた第 3 部で到達したと思われる考え方は、もともと拍子記号のみに基づく確定的な書法であったコーダの改稿過程においても反映されていると言えよう。

このコーダ部をもって、《たまもの》改訂版は、終止線を持たない初版に対して終結音の A 音をトゥッティで強調すべく 1 小節が付け足された状態で、終わっている。これまでの場

[174] 例えば 7/16 拍子を 2+2+3 で数える、といった指示である。

面では、改訂版で新たに付け加えられた音というのは極めて少なかったが、コーダ部においては、オーケストラにはかなりの音が追加されている。それらの構造はもちろん、初版の音高組織と密接に結びついているであろうが、本論文では持続の不確定性を論点としているため、これらの変化の分析については別の機会に譲りたい。

第2節　不確定性削減の理由と意義

第 1 節では、《たまもの》の改稿過程が、持続や音響の不確定性を削減し確定的な書法に書き換える作業を中心とするものであるということを出発点として、その詳細を明らかにした。第 2 節では、そうした作業が、いかなる理由に基づいて行われたのか、あるいはそこにいかなる意義が認められるのか、といった問題について検討する。

指揮者として多くの自作自演を行っているブーレーズにとって、指揮法は、作曲上の構想に影響を及ぼすことはなく、作曲後に考案されるものだという[175]が、《たまもの》、あるいは《プリ・スロン・プリ》全体としても、初期の不確定な時間構造がもたらした功績の 1 つは、まさにオーケストラの指揮者の役割を拡大したことであった[176]。というのも、楽譜の段階で、諸楽句の持続やタイミングの可能性と、音高組織を音色によって分析するという考え方に基づいて管弦楽法の観点から構築された音響現象の可能性とを、近似値的ではあるがミクロな次元では無限に多様であるという意味において豊かにするものであった。それらの時間構造は、演奏の段階で、指揮者に事前の演奏計画を含めた様々な選択を要求し、そうした意味での即興性とそれに対する演奏者の反応を介してあらゆる出来事の持続と音響が決定されていく現象を生じさせ、指揮者と演奏者の関係を問い直すことになったからである。そうした意味において、《たまもの》初版（あるいは《墓》の初稿）における不確定な時間構造は、オーケストラならではの試みであったと評価することができたし、アレアトリーの連続という形で表出されることになったそれらの集積の結果は、まさに指揮者の即興的で複合的な関与によってこそ実現されうるものであった。

---

[175] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、130 頁。

[176] 『ニューグローブ世界音楽大事典』の「偶然性の音楽」461 頁では、アレアトリーの音楽と演奏家の役割との関連で《プリ・スロン・プリ》の手法がそのように扱われている。

にもかかわらず、そうした不確定な時間構造は、第 1 節で詳細を確認してきたように改稿過程において大幅に削減されていくことになった。そこには 3 つの方面からの理由あるいは意義が考えられる。1 つ目は、最も直接的で現実的な理由、すなわち演奏現場への配慮から生じた決断としての意義、2 つ目は、作品をたえず書き直し一層効果的なものにしようとする作曲上の方針に基づく決断としての意義、そして 3 つ目は、作曲家の精神のうちにある哲学的な意識に折り合いをつけたという意義である。

2-1. 大編成ならではの演奏現場の問題への対処

不確定性削減の理由として最もよく知られており、また容易に想像できる事情とは、即興的で複合的な指揮者の合図の複雑さや不明瞭さが演奏者との関係においてもたらした困難、という演奏現場の問題であった。そのことは、実際にブーレーズ自身によっても語られてきた。

> 諸々の楽器グループが、指揮者の「アド・リビトゥム」な身振りに基づいて、演奏を開始することになっていました。[…] 様々なグループは途方に暮れ、ひとつの身振りを別の身振りと取り違えてしまったのです。いかなるリハーサルも実質的な改善をもたらしはしませんでした。原理が間違っていたのです[177]。

> 音楽家には、十分単純で、方向性の明白な所作が必要です。それが、あまりにも複雑で、一種の抽象的な空間に向けられると、《プリ・スロン・プリ》の中の《たまもの》第 1 稿の場合がそうだったのですが、つねに何人かの演奏家たちは途方に暮れ、適切でない時に演奏してしまいます。私はそうした自由な次元を完全に犠牲にし、その楽曲を書き直しました[178]。

---

[177] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』137 頁。《墓》の第 1 稿（1960 年）についての言及であり、《たまもの》よりも問題が切実であったことが想像されるが、《たまもの》にも無関係な話ではないだろう。

[178] 同前、137 頁。

《たまもの》初版では、指揮者の「アド・リビトゥム」な身振りによってシークエンスの順序やダイナミクスが決定されるような状況こそ見られなかった[179]ものの、特に「1s」という概念が時間分節の単位であった場面では、演奏の開始タイミングだけでなく、大部分の音符と休符の持続が、そうした身振りによって決定されていたことになる。しかも、楽器グループ間で、あるいは特定のパートを対象として、従うべき指揮の手や方向が異なることがしばしばあり、そのような状態が同時並行することもあった。したがって、指揮者の身振りの即興性や複合性は、部分的に挿入される特別な合図のみならず、拍節を指示する基本の合図の性質でもあったのであるから、指揮者の所作が演奏者たちにとって相当複雑であったであろうことは想像に難くない。そして、こうした時間構造と演奏法は、演奏現場において「克服し難い障害[180]」をもたらしたのであったが、それはまさに大編成であるという条件に由来するものであった。その理由は大きく分けて3つあると思われる。

第 1 の理由は、指揮者と演奏者の物理的な関係への適合性が不十分だったことである。すなわちオーケストラでは、1つの合図を指揮者からの距離が様々な多くの奏者が共有するのであるから、指揮の合図は、本来この距離の差によって効力が左右されるようなものであるべきではない。しかし《たまもの》では、自身のパート譜を読みながら、不規則であったり、急速であったり、複合的であったりするような指揮の合図を眺めることは、特に指揮者から離れた奏者にとっては、極めて困難なことであったはずである[181]。さらに、基本の合図であれ特別な合図であれ、演奏者が常に「待ち伏せ[182]」しなければならないような性質の合図は、対象となる奏者に確実に把握されるものでなければならないが、大編成でそれを実現するには、「まさにその奏者に向けられた[183]」相当明白な身振りが必要である。しかし、《たまもの》初版の構造では、そのような合図を送らねばならない機会が多過ぎる

---

[179] 演奏経路に関わる不確定性は、ソプラノ独奏部分を除き、第1部②におけるハープの断片の入れ替えの可能性、第3部のソプラノの第2エピソードにおける共鳴楽器群の演奏順の入れ替えの可能性、コーダにおけるアンティフォニーの連結順の可変性しかなかった。いずれも、事前の計画によって決められていた可能性が高い。

[180] 『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』138頁。《プリ・スロン・プリ》の最初の稿についての言及である。

[181] 同前、140頁ではこの問題について、《レポン》を題材に言及しているが、《たまもの》や《墓》の反省が背景にあることは確かであろう。

[182] 同前、138頁。《エクラ》における不確定なシークエンスについて、聞き手のセシル・ジリーがこう表現している。

[183] 同前、132頁。《エクラ》や《マデルナ追悼のためのリテュエル》を引き合いに出して、そのような合図が必要であると作曲家が述べている言葉である。

ため、常に明白さを維持することは困難であったことが想像される[184]。

第 2 の理由は、指揮者と演奏者の慣習的な関係を覆したことである。本来、オーケストラの演奏者たちにとって基本の指揮は、「安全上の慣例による以外、楽器の入りを指示する必要はない[185]」もの、すなわち「(指揮者との間で) 特別な関係を必要とせずに (コミュニケーションを) 保障する[186]」ものであるべきだったのだが、《たまもの》初版において、基本の指揮によって統率される構造の不確定な拍節や複合性は、それさえも覆すものだった。したがって、作曲家は演奏家に「山ほどの説明をしなければならなかった[187]」が、楽譜上でそれが充分に行われていたとは言えず、だからといってリハーサルでそのことに時間を費やすのも合理的なことではなかったであろう。

第 3 の理由は、特殊な楽器配置とグループ構造が、オーケストラの演奏者同士の関係における慣習に抵触していたからである。ブーレーズ自身も語っていたように、オーケストラの奏者たちは、「グループ行動にありがちな無気力以上に、現実的な問題—ある音響的な環境で、いくつかの楽器の傍に、あるいは逆に、それらから遠い所に位置して、自分の音を聴くことに慣れているため、その環境を変更すると、慣れるまでに相当の時間がかかるという問題—をかかえている[188]」。《たまもの》の楽器配置がいかなるものであったか、スコアから直接知ることはできないが、編成の共通する《墓》の楽器配置図[189]が、少なくとも《プリ・スロン・プリ》の全曲を演奏する際には採用されていたと仮定すれば、特殊なものであったことは確かである。例えば、指揮者の左手に弦楽器がまとめられている点、ピアノとハープが中央部に位置している点、木管楽器群と金管楽器群がそれぞれ集合し互いに離れている点、音板打楽器が指揮者の左手と右手に分散している点などである。しかも、そのように楽器の分類ごとに離れた位置に配置されるにもかかわらず、グループ分けのほうは音域によっているため、同じグループに異種の楽器が混合されていたり、同じ楽器、例えばハープ同士や音板打楽器同士で所属グループが異なっていたり、さらには同じ

---

[184] もっとも《墓》の初稿に比べれば、指揮者の合図によって決定される要素はまだ少なかった。《墓》の初稿が出版には至らず、《たまもの》が出版されたのも、《たまもの》の不確定構造のほうがまだ現実的であったということであろう。

[185] 同前、131 頁。

[186] 同前、132 頁。

[187] 同前、131 頁。

[188] 同前、133 頁。

[189] 出版されたスコア (UE13616) には掲載されていないが、ファクシミリ版84頁に確認できる。《墓》では、"groupe principal" の考え方が楽譜の上で強調されているが、編成自体は《たまもの》と共通しており、《墓》のほうが人数が少ないだけである (フルート-2、ホルン-3、ハープ-1、チェロ-3、コントラバス-1)。

奏者でさえ従うことを要求される指揮者の手や指示方向が一定でないこともあった。つまり、指揮者の同じ合図に従うべき奏者が舞台配置の上で分散しているのに、指揮者の合図は右手か左手か、または指示方向によってしか区別されえないため、全ての奏者にとって方向性の明白な合図を維持することなど物理的に不可能であった。したがって奏者たちは、演奏すべきパート譜の音を読み、不規則で複雑な指揮を眺めるのに加え、どこでどの合図に従うのかを常に意識せねばならない上に情報の判別がしにくいという環境下で、慣習的に知っている集団の感覚ではなく個人で動くことを余儀なくされるにもかかわらずグループで動かねばならないような状況に直面させられたのである。

もし、指揮者と演奏者の距離が近くかつ比較的平等であり、合図の授受がよりスムーズで、指揮者との関係を個人的に築く奏者の集まりである小編成のアンサンブルならば、不確定性が導入された意図やそこに期待された効果がこのように物理的あるいは慣習的な要因によって左右されることは、それほど問題にならなかったであろう。そのことは、ブーレーズ自身も認めている。

> 《エクラ》の場合のように、9 人の音楽家となら、成果は逆に極めて獲得しやすくなります。責任は個別的ですし、指揮者との結び付きも、はるかにずっと直接的です[190]。

要するに、《たまもの》初版は、指揮者にとっては演奏不可能ではなかったのである。作曲家は、《たまもの》のどの場面でどのような困難があったか、具体的に言及はしていないが、例えば、時間構造の複合性が問題となったのは第 1 部の場面であろうし、基本の指揮と特別な指揮の関係が問題となったのは第 3 部の場面であろう。しかし、第 1 部①の場面では、3 つ以上の異なった時間構造が並行し指揮の振り分けを前提としていても、実際に 3 つ以上の全てが同時に演奏している時間はかなり限られており、指揮者は最良の演奏計画を事前に立て、練習によって「合わないように合わせる」ことができただろう。また多くの場合、重要なのは各断章の開始のタイミングであって、終了地点は後続する断章の開始に吸収され、また終了後には余白が含まれるため、複雑な構造は長く続くことなくリセットされる。第 3 部にしても、特別な合図によって決定される出来事自体は決して複雑な性質のものではなかった。いずれの場面も、ブーレーズの考える有能な指揮者であれば、合図の明白な方向性を維持することは困難だったにせよ、演奏を実現することはできたであ

---

[190] 『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、137-138 頁。

ろう。したがって問題の核心は、オーケストラという環境とその奏者の性質という合図の受け取り手の側にあったのである。

こうした理由により作曲家は、《たまもの》あるいは《墓》で試みた不確定で複合的な時間構造のあり方とその演奏法および記譜法について、テクスト、楽器配置、身振りの 3 方向から再考し発展させる作業を、より小規模なアンサンブルのための作品を通して推進し（詳細は第 3 節で後述する）、その一方で、《たまもの》改訂版に関しては、小節線を徹底的に統一し、全ての音高、持続、音色の対応関係が辿れる状態を維持しつつもグループ分けは表出されない[191]構造に改め、指揮者の基本の合図がつねにオーケストラ全体に共有され、全ての演奏者にとって、大部分の出来事が楽譜上は小節線、演奏時にはその更新を決定づける基本の指揮によって把握されるようにし、特別な合図によって決定される事項を必要最小限にとどめた。また書法として、時間的な基盤を確定的にする方法—拍子記号、絶対音価への書き換えとテンポの具体的な設定—を選択し、基本の指揮の拍節的な規則性を回復させることによって、演奏者にとって予測可能で安全な構造を維持し、そのようにして、指揮者と演奏者の関係に個別性を強いた素材の性質を一言一句反映させつつも、演奏法と記譜法は従来のオーケストラの集団的な慣習に適合するように改めたのである。

ただ、改訂版ではグループ分けこそ楽譜上は表出されなくなり、きわめて古典的な楽器の分類がなされたが、楽器配置に関しては、上述した《墓》の初稿に記載された配置図と最も新しい《プリ・スロン・プリ》全曲の演奏記録（動画）[192]とを比較すればわかるように、多少の変更点は見られるものの、その特殊性は最後まで排除されることはなかった。オーケストラ・グループの考え方は、《フィギュール・ドゥーブル・プリズム》で「響きの相互浸透によって正当化された[193]」個々の楽器の独立性の高い現代的なオーケストラを追求するようになったのを発端としており、《墓》における“groupe principal”の存在にも表れているような、「音高が音色によって分析される」セリー構造と管弦楽法の関係を追求する作曲家の姿勢にも由来するものでもあり、《たまもの》改訂版においてもそうした構想が放棄されたわけではなかった。したがって、改稿過程における楽譜の変化として重要なこ

---

[191] 《墓》では“groupe principal”の発想に基づく構造が楽譜の上でも改められてはいない。

[192] 期間限定で Web 配信された 2011 年 9 月 27 日のパリ公演の動画を参照した。 Pierre Boulez dirige l'Ensemble Intercontemporain à la Salle Pleyel avec le Lecerne Festival Academy Ensemble et Barbara Hannigan (soprano).

[193] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、135 頁。
『意志と偶然』152-160 頁。

とは、不確定から確定へということよりも、記譜法と演奏法が実用性を獲得したということなのである。

改訂版における不確定性の削減は、確かに指揮者と演奏者の負担を減らし、安全な環境をオーケストラに提供したであろう。あらゆる出来事が、小節線の更新と同時であるか、またはそれを基準として演奏者が実践すべきタイミングを把握できるように改められたことは、指揮者にとっても楽器奏者にとっても、身振りの効率を大きく改善した。挿入される即興的ないし独立的な音形や楽想の範囲が限定され明確にされていること、またその後に長い休止が置かれていることなども、奏者に居場所を見失わせないための配慮を窺わせる。確定的で拍節的な時間構造に回帰し、均等な音価を記しつつテンポの柔軟性という実践面に委ねる記譜法を基本方針としたのも、楽譜の普遍的な客観性を保障し、楽器奏者の事前の予測を可能にするとともに、リハーサルで作曲家や指揮者が演奏者に対して行うべき説明の必要性を軽減し、演奏現場に最も適合する手段であったといえる。このような拍節性への回帰や、演奏現場の効率を重視した実用的な演奏法とそれを組み込んだ記譜法の追求は、1970 年代以降のヨーロッパに特徴的な現象でもあり[194]、理想主義から脱却しつつある時代性を反映している部分も大きいと言える。

2-2.「ワーク・イン・プログレス」—作品の書き直し—

しかし当然のことながら、演奏現場に配慮するとはいえ、作曲家は演奏家側の事情ばかりを考えるわけではない。考えるのは、テクストがより効果的に、また完全に実現されることを望む作曲家自身の欲求である。作品をそのためにたえず書き直すという態度は、作品が「開かれ」ているという意図の表れであるとともに、ブーレーズにおいて特徴的な作曲の方法そのものであるとも言える。すなわち不確定性の削減は、いわゆる「進行中の作品」という意味での「ワーク・イン・プログレス」のカテゴリーに入れられた作品の成立過程において、テクストに不確定性が含まれることの必然性が再検討された結果であり、作曲家がたえず持ち続けている合理的なものと非合理なものとの間の弁証法的な思考によるものでもある。言い換えるなら改訂版は、多くのテクストが、確定的に記譜されうる、あるいは確定的に記譜された方が効果的であることを示したのであり、演奏者側の事情を

---

[194] 沼野雄司氏は『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ　前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』、66頁においてこのような傾向を指摘し、前衛のエリート性の解体であると述べている。

抜きにしたとしても、作曲家自身の価値観に基づいて合理的な書き換えを行ったという、まさしくその作業自体が「ワーク・イン・プログレス」の一過程だったのである。

> テクストの中で、ひとつの難問がほとんど常に克服し難いものであることが明らかになる場合、構想上の誤りと書法上の誤りが同時に存在します。そうした誤りを、音楽家の不十分な適合のせいに絶えずすることはできません。ですから、テクストをより効果的になるように直す必要があります。はっきり言っておきますが、一層容易になるようにではなく、効果的になるようにです。幸運によってしか達成できないテクストよりも、ほぼ完全な実現—絶対的な実現は例外的にしか達成されませんから—に適したテクストの方が私は好きです[195]。

> 自分自身のうちに非合理なものを持ち込むことは必要ですが、同時に、その自分のうちにある非合理な潜勢力を説明し得る唯一のものたる、合理的書き換えの術を保持することも必要なのです。その非合理なものは、それが他の人びとによっても再構成され得るためには、合理的な表現方法によって書き換えられなければならず、他の人びとはその書き換えを利用して、今度は彼らが、彼ら自身の非合理の力をそれに託することになるのです。音楽における基本的現象は記譜法というものであり、合理的で技術的な基準に基づく記譜法なのです[196]。

繰り返しにはなるが、初版の不確定性は作曲の主要目的として導入されたものではなく、テクストを持続や音響の観点から豊かにするために活用されたひとつの要素であった。それは、不確定性を選択の可能性の下に捉える当時のヨーロッパの前衛音楽の傾向を背景に、セリー主義の延長線上で持続の多様性を追求する作曲原理から生じて、演奏者（指揮者）の直観的な想像力を刺激し最良の選択を促すための仕掛けとして、またセリー的な構造に管弦楽法の観点からアプローチする可能性を広げるものとして活用された一種のエッセンスのようなものであった。しかし、テクストをより「効果的なもの」にし「ほぼ完全な実現に適したもの」にするためには、それらを削減する必要があった。つまり、主要目的ではないが重要なエッセンスとして、推敲された構造の中に組み込まれていたのであるから、

---

[195] 『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、153 頁。作品の書き直しについての言及である。

[196] 『意志と偶然』、95-96 頁。

簡単に削除できるような対象でもなかった。それゆえ、その推敲された構造を維持するためには、不確定性をただ削除するのではなく、当初演奏家に与えた選択肢の中から最良のものを作曲家自身が選択し[197]、またそうした選択の集積結果としての音響—セリーの組み合わせからなるブロック・ソノールの、音色による分析のされ方—を、作曲家自身が比較検討し再編集するという方法によって、処理する必要があった。第 1 節でも指摘したこのような改稿作業は、多様でありながらも曖昧であったあらゆる音の立ち上がりや合成、音色変化のあり方を明らかにしたという点において、不確定性の削減の意義としても捉えられるだろう。

要するに、この作品において、不確定性は重要なファクターではあったのだが、重要なのは不確定性自体ではなく、持続と音響の豊かさをもたらすそのニュアンスや効果の部分、あるいは拍節的であっても均等ではない性質の部分にあったのだろう。そうしたものは、確定的な書法に基づいていたとしても演奏次第で表現可能な領域の問題である。不確定性を大幅に削減した改訂版によって示されたのはそのような結論であり、もともと不確定性を含んでいた構想を記譜法の中に表出させるべきか否かという問題が再検討された結果だったのではないか。したがって、上述のような演奏現場の問題や時代性は、不確定性削減の理由というよりもむしろ、改訂にきっかけを与えた背景だったと考えるべきであろう。

2-3. 無限性の概念に対する決着

上述のような改稿の繰り返しは、《たまもの》に限らず《プリ・スロン・プリ》あるいは他のほとんどのブーレーズ作品において認められる。それゆえに、未出版譜や草稿の量と規模は格別に膨大である。したがって《たまもの》は、初版と改訂版という 2 版が公に出版されたというだけでも希少な例であると言える。さらにブーレーズは、「私は種をまく。それからは何が起ころうとも構わない。」と断言する[198]。そのように作曲を広大な無限の増殖の過程になぞらえる哲学的な意識は、ヴェロニク・ピュシャラが指摘しているように、ブーレーズの創作過程に浸み込んでいるものであり、「開かれた形式」の追求においても、「扇の形式」と称される《プリ・スロン・プリ》においても、基となるものであった。

---

[197] 演奏経路の選択に関しては、《たまもの》ではもともと小規模だったが、《即興Ⅲ》の改訂におけるその削除については大西秀明氏が同様の見解を述べている。

[198] ヴェロニク・ピュシャラ『ブーレーズ—ありのままの声で』神月朋子訳、慶応義塾大学出版会、2011年、169-174頁。

私はひとつの同じことがらの中に残り、同時に多方面に拡散する。そして今やしなやかな素材を持ち、それによって時間におけるこの移動とその再創造を行うことができる。こうして《プリ・スロン・プリ》の複数のヴァージョンを創作し、《エクラ》の拡大を構想するのだ[199]。

第1章のまとめとして述べたように、《たまもの》初版の意義のひとつは、作品が「聴かれるために特定の外観で固定された[200]」ということであり、不確定性はテクストに多様な、厳密にいえば無限の可能性を与える手段であったとともに、そうした無限性を固定する手段でもあった。そして改訂版が存在する今日においては、この作品が少なくとも 2 度固定されたことを意味しているとともに、不確定性が削減されたということは、改訂版出版の時点で、少なくとも記譜法のレヴェルでは無限の増殖に一旦折り合いがつけられたということなのではないだろうか。演奏現場への配慮、あるいは確定的な書法への転換は、そうした決断に正当性を与えたものでもあったとも考えることができる。そして、すでに指摘したように《たまもの》のピアノ版は《エクラ》へと発展したが、それとは大きく異なる作品として出発した《たまもの》管弦楽版にもまた、《エクラ／ミュルティプル》との関連性を否定することはできない[201]。すなわち、この作品は《たまもの》としては一旦決着したけれども、その音楽は現在もなお増殖を続けているのである。

以上のように、改稿上の主要な特徴であった不確定性の削減は、非常に多方面からの理由ないし背景に基づく結果であり、作品の成立の一過程として、そこに認められる意義もきわめて多方面に及んでいると言える。

---

[199] 『ブーレーズ—ありのままの声で』172-173 頁における引用。1967 年の作曲家の発言である。原典 : Pierre Boulez. *Points de repère*, tome II : *Regards sur autrui*, édités par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005. p.588.

[200] ピエール・ブーレーズ「オートマティズムと決定」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、177 頁を参照。

[201] 注 21、22、32 を参照。

第3節　改訂版に残された不確定性の特徴と意義～他楽章、他作品の動向

初版における時間的諸要素の不確定性は、近似値的だが多様な持続と音響の可能性を残すことを目的とし、時間の分節法がある程度拍節的であっても基本的には不均等な性質であることを前提として、それらが熟慮された演奏の即興性を介して実現されることを意図していた。その実現手段として、拍子と音価を不確定としたり、時間構造を複合的あるいは多重的に構成し重なり方のタイミングを不確定にしたりする記譜法が用いられ、演奏法が考案された。しかし、演奏現場に照らし楽譜の実用性や演奏の合理性を検討していくなかで、時間構造を統合し不確定な持続や音響を確定的に書き換えることの必要性が生じたのを機に改稿が進められ、その過程は、あらゆる対象の持続と音響について、多様な可能性の中から作曲家自身が最適と考える 1 つを選択し、素材ごとの不確定な性質の差―不均等性や柔軟性、あるいは拍節性の程度の差―や相互間のヒエラルキーの差を明らかにする過程であった。こうして改訂版は、初版で不確定だった要素の多くは確定的に書き表すことが可能であり、またそうされることが演奏現場においても、また作曲家自身の価値観においても合理的であるという作曲家の判断を示したが、その様相は、初版当初の不確定性の導入目的や想定されていた柔軟な性質、あるいは即興性を介して実現されるという効果の部分が、確定的な書法に書き換えたとしても表現可能であるということを表してもいたのだった。

本章第 2 節までの考察から明らかになってきたこうした事柄は、初版で提示された時間的諸要素の不確定性が、改訂版では大幅に削除されたけれども演奏経路の不確定性のように完全に失われたわけではなく、少なくともそのニュアンスだけは積極的に残し、即興性がもたらす効果の部分を維持しようとする傾向が認められることと大いに関係している。本章第 1 節で指摘し詳細を述べた、削減されつつも随所に残された不確定性とは、演奏者に俊敏な反応を要求したり、時間構造の厳格でない性質を確認したり、微妙な音響のアレアトリーを残したりする極めて小規模なものにすぎなかった。しかし、それらはあくまで楽譜上、客観的に目に見えるものとしてはそうであったかもしれないが、改訂版の最終的な様相は、時間構造を統合し諸要素を確定的に書き表す記譜法へと転換することで、不確定性を単に削除したのではなく、可変性の範囲を制限したという印象を強く与えるものだった。このことは、作曲家が不確定性を記譜法の上では排除したけれども理念や効果においては必ずしも放棄していないという、改訂版に残された目に見えない次元の不確定性の存在を感じさせ、同様の傾向は、他楽章の《即興Ⅲ》や《墓》の改稿状況においても認め

られる。また、《プリ・スロン・プリ》では全体的に書法の確定化が徹底された傾向にあるが、別の作品では《プリ・スロン・プリ》に端を発していると思われる時間構造と記譜法、あるいは演奏法が、整理されつつも継承され、一層積極的に展開されている。よって本節では、改訂版に残された可能性のある、目に見えない不確定性—例えばニュアンスや理念、あるいは効果の部分—について検討しておくとともに、他楽章の改稿状況に同様の傾向を確認しながら、より小規模な編成を媒体としつつも一層発展的に構築された不確定な時間構造と記譜法、演奏法を他作品のなかに見出すことによって、作曲家が《たまもの》初版の不確定性を放棄することなくその可能性の追求を継続した形跡を明らかにしておきたい。

3-1.《たまもの》改訂版に残された不確定性の特徴と意義

1）ニュアンスとして残された不確定性—指揮者に与えられた演奏解釈の自由と即興性—

《たまもの》改訂版がそうであるように、拍子記号、絶対音価への書き換え、メトロノーム数値の設定など、古典的な標識を用いて時間構造の基盤を確定的に表したとしても、テンポに変動の範囲を設けたり、あるいはもっと抽象的に柔軟性を表す発想標語や注意書きを記したりすることで、柔軟性を残すことは可能であった。とはいえ、楽譜において確定的な標識に基づいた記譜法の効力は大きく、言葉のほうは一見不確定なニュアンスを表すものでしかないように見える。また、装飾音符による即興的な音形、フェルマータやコンマによる時間の任意の延長や瞬間的な中断など部分的に付加された不確定な要素も、改訂版ではその必然性が再検討され、小節線を基準として対象を明確にするという条件の下に残されたが、対象となる音符や休符は確定的に記されているので、やはり不確定なニュアンスが小規模に残された印象を与えるにとどまっている。

改訂版に残されたこのような不確定性のニュアンス的な部分は、改訂版だけを見るならば、言葉の助けを借りて僅かに付け加えられただけのように見えるかもしれないが、初版を参照し改稿過程を視野に入れれば、改訂版の楽譜から想像される以上に重要な位置を占める不確定性の本質的な部分であったことがわかる。またそのようなニュアンスの部分は、改訂版が最終決定稿としての地位にはあっても、それだけでは—改稿過程を参照しなければ—充分に理解されえないような新しい時間の観念に基づいていることを裏付けるものであり、改訂版では言葉によってしか明言されていないとしても、それが楽譜における言葉の役割のひとつの重要なあり方なのだということが、改めて理解される。

そもそも、拍子記号や確定的な音価を記しつつ、言葉によってテンポに柔軟な性質を与える方法自体はまったく古典的で一般的な手法であるが、20 年以上かかってそこに到達したこの作品の異例な成立過程を遡れば、そうした手法がもともとはこれまでに言及したようなセリー主義を拡張した作曲の原理を反映していると考えられた。しかしそれだけでなく、まったく古典的な標識を使用しているにもかかわらずパラメータが潜在的に可変的であることが意図されているような、非常に弁証法的な時間の観念を提示している点において注目されるのではないだろうか。というのも、改訂版で古典的な方法で記譜された音符や休符の持続は、拍子記号や諸々の古典的な標識を使用する意味を問い直す改稿作業を経たことによって、西洋の伝統音楽におけるもののように「唯一のものとして構想された[202]」ものではなく、多くの可能性のなかから選択された—簡単に選択されたものもあれば、やむをえず選択されたものもあったと思われる—結果であり、外観は古典的なものと同じでも、それらとは異なったエネルギーを吹き込まれた多義的な存在となっているからである。例えば 4/4 という拍子記号によって規定された時間は、ある程度均等な分節を持った時間として構想されたものかもしれない一方で、最も不確定な時間が還元された存在であるかもしれず、3/16 という拍子記号によって規定された時間は、文字通り 3 分割される必然性とともに構想されたかもしれない一方で、単に 3 つの分節が含まれるというだけの時間であるかもしれないというように、その拍子記号と絶対音価が記された背景や真意は文脈によって様々であった。したがって、改訂版の拍子記号や音価は、標識とはいえ最低限の客観性を維持するものにすぎず、その性質を決定する重要な部分は意図的に演奏解釈の領域に委ねられていて、特にこの作品の場合は、改稿過程をも踏まえた上での想像力が要求されており、発想標語や注釈として添えられた言葉は、そうした演奏解釈に含まれる不確定性を意図的に活用しようとする作曲家の意思を明言するようなものだとも考えられるのである。特に本章第 1 節、この楽章の第 3 部の場面の項で指摘した、ソプラノ独奏部分を除いて注釈をほとんど持たない改訂版において唯一書かれている“improvisé”の語に対する注釈—拍子記号は小節の分割ではなく指揮者の合図を表す—は、必ずしもこの語が発想標語として付された練習番号 34 のたったの 4 小節にのみ適用されるわけではなく、改訂版全体に対する作曲家の意図を表している可能性もある。そして指揮者の合図とは、単に回数の問題だけではなく、おそらくもっと幅広い演奏解釈の問題として捉えられているのではないだろうか。

---

[202] 『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、124 頁。

こうして改訂版では、不確定性が放棄されたのではなく、記譜することは不可能あるいは不合理だが洗練された持続構造を得るのに不可欠である可変的なニュアンスの部分―目には見えない「作用を及ぼす」機能あるいは効果として捉えられる―への作曲家の関心が、演奏者の解釈の次元に含まれる「即興」に委ねられている点において、初版と変わっていないのであり、そのことを、例えば「1s」のような新しい標識を用いた目に見える書法によってではなく、演奏そのものに委ね、視覚的にはただ言葉を添えることによって確認する方向に変化しただけである、という解釈も可能なのである。

> 持続においては、時間的比例関係が現代の私たちの考えに沿って洗練を究められるような諸音価を獲得する2つの方法が提供されている。つまり、いくつかの分割が電子音響学的な方法の仲介によってしか実現されなくても、他のものはテンポという観念や演奏家のおかげで日の目をみることができるだろう。第1の、つまり電子音響的な手段による場合、明確な、確定した結果が得られるだろう。第2の場合、結果は、或る可変的な時間領域によって決定されることになるだろう[203]。

こうした弁証法的な時間の観念は、作曲家にとって長年の関心事であり、その根底には、すでに言及したように「筋目の付いた時間」と「滑らかな時間」という対照的だが境界の曖昧な時間の観念があったと思われる。しかし次第にそれは、作曲家のなかで、改訂版に至るまでの様々な時代背景―開かれた形式の追求、あるいは電子音響音楽との比較―を経て、手仕事によって電子音響以上に精巧なものを獲得しようとする考え方に発展していった。そうしたなかで彼は、演奏解釈とその不確定性が付け加えられる点にリアル・タイムの意義を見出し、自身の興味の核心が、演奏解釈の現実をひとつの概念として、つまり対象を変形していくデータとして捉え、不確定性を「作用を及ぼすもの」として捉えることにあることを確認するに到った[204]。記譜法とコード、記譜法とリアライゼーションの問題[205]から「伝えられるスコア」と指揮法のあり方[206]まで、《たまもの》の改稿過程と無関係ではないであろう膨大な議論を彼は展開してきているが、結局作品に導入された時間的な諸要

---

[203] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、140頁。

[204] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、122-125頁。

[205] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、244-257頁。

[206] ピエール・ブーレーズ『エクラ/ブーレーズ―響き合う言葉と音楽』笠羽映子訳、青土社、2006年、190-221頁。

素の不確定性、あるいはそれらがもたらす演奏の即興性の根本的な部分は、初めから同じであったように思われる。

なお、改訂版においてそうした不確定なニュアンスを明白に残したのは結局言葉だったわけなのだが、それらの言葉は、不均等性や不規則性に対して固執的で、標識の部分—メトロノーム数値を定め、拍節的で均等な音価を徹底した記譜法—とはあまりに対照的であった。楽譜において言葉は、簡潔に的確に添えられれば記譜法や演奏法の実用性を強化することができるが、あまりに多すぎたり明白性に欠けていたりすると、それらを低下させることもある。初版では伝統的な標識を放棄したことで、多くの言葉による説明が必要となったが、その楽譜は多くの補足的な言葉が添えられているにもかかわらず説明不足な印象を与えるものだった。これに対して改訂版は、伝統的な標識に基づいているなかで、演奏解釈の領域に委ねられ作用を及ぼす不確定性という最も重要な意図だけを表明している。時間とコミュニケーションの限られた演奏現場を前提として作曲家が何らかの新しい観念を伝えたい場合、このように、最低限の客観性を維持しうる標識とそれを適度に補足し時には対照的に覆す言葉とのバランスが保たれた楽譜は、ひとつの有効な手段になるだろう。改訂版の記譜法と言葉の関係は、記譜法の多様な現代において、きわめて保守的ではあるが合理的な楽譜のあり方のひとつを示していたとも言える。

いっぽう、フェルマータやコンマ、装飾音符などもまた、特定の時間を空間化したり、前後の出来事に焦点を当てる分節の手段であったり、それ自体が重要素材であるが故にそこに残されている場合もあるなど、作曲家と演奏家に様々に想像力を与える手段として用いられていたが、そのことは使用法が整理され使用頻度が節制された改訂版だけを見たのでは理解されにくいため、それらの演奏解釈はやはり、改訂版だけでなく初版をも参照しつつ行われるべきである。いずれにせよ、両版に共通して重要なのは、記譜法の上で標識によって表された対象の性質が演奏解釈によって具体化され、ある種の変奏的な作用を及ぼす不確定なニュアンスの部分であったと言えるだろう。

2) オーケストラと特定の楽器の関係における相互作用の不確定性—特定の奏者に与えられた演奏解釈の自由と即興性—

改訂版に残されたもうひとつの不確定性は、オーケストラの時間構造に対して、異なった時間構造が重なることで、両者の相互干渉の部分にアレアトリーを生じさせるという意味での可変性である。それが最も顕著に残されているのは、第 1 部②の場面であり、そこでは、オーケストラとピアノの関係におけるヘテロフォニックな構造に融合された音色合

成のタイミングの可変性が、部分的に音板打楽器や複数のハープの間の小規模なヘテロフォニーを含め、パート独自の拍子記号、絶対音価、メトロノーム数値を伴うことで可変性の範囲がきわめて制限されてはいるものの、完全に失われたわけではなかった。そうした可変性は、ピアノ側が提示する和音がその前後に位置するオーケストラ側の音高組織に対して分析的作用を及ぼすタイミングと、オーケストラの小節線更新に対してピアノが開始するタイミングからなり、特に後者は、ピアノが直ちに開始するという条件が維持されていて、結果の可変性というよりもむしろ、すでに指摘したように、極めて限られたタイミングゆえに要求されるピアニストの俊敏な反応という意味での即興性の効果の部分に焦点が当てられている。

ピアノの和音がオーケストラに分析的作用を静かに及ぼすタイミングの不確定性も、オーケストラに対してピアノが俊敏に反応するタイミングの不確定性も、極めて小規模な時差が問題となるだけである。しかし、不確定性を多用した書法が複雑さを見せていた初版に比べて、書法の上では大部分が確定的となった改訂版においてそれらがわずかに残されているほうが、コントラストという意味では効果的である。この対照性によって、演奏解釈の段階では、ブロック・ソノールとの関連においてミクロな次元での音色合成の可能性を残す不確定性導入の目的や、即興性を介して変奏的作用が及ぼされる不確定性の効果の部分が、その規模にかかわらず、残されているということ自体に価値が見出されてくる。また、個別的に自由を与えられた楽器がピアノまたは音板打楽器、ハープなど共鳴楽器に限定されているという条件が残されているのも、それらの楽器が音響塊の分析において音源的な役割を持っていることを暗示する効果を維持していると言えるだろう。いずれにせよ、こうした事柄の背景には、作曲家が非ヨーロッパ的な音楽文化に対する関心を失うことなく葛藤を続けていることが窺われる。

なお、《たまもの》改訂版では 2 ヶ所しか用いられていないが、「センツァ・テンポ」の楽想もまた、オーケストラ作品において、特定の奏者またはそのアンサンブルに個別的に自由を与える形態として残されていると言える。ただしその間は、周囲のオーケストラが長い休符か持続音に徹している（＝指揮者を必要としない）ことを条件として、それらの楽想を受け持つアンサンブルに対し指揮者の即興性が介入する。

以上のように、《たまもの》改訂版に残された不確定性とは、外観としては、言葉、あるいは延長記号、装飾音符、範囲を特定する矢印記号の限定的な使用による、ニュアンスとしての小規模なものでしかない。しかし本節で明らかにしたように、指揮者または特定の

奏者の演奏解釈に委ねられたそれらの本質的な部分の詳細を知るには、少なくとも初版の参照を含めた改稿過程の参照が必要である。そして、改訂版に残された不確定性は、大編成の作品に即興の可能性を含ませるひとつの合理的な方法論を示している。すなわち、その演奏現場では、全ての奏者が小節線を共有しその更新が指揮者によって決定されることと、最低限の客観性を保障する伝統的な標識の存在とが、秩序を維持する条件として不可欠であるということを出発点として、推敲された音高組織と音色の関係（管弦楽法）の上に、拍子と音価の継起としてのテンポの柔軟性、時間領域の内部における個別的な流動性、タイミング選択に対する俊敏な反応、といった演奏解釈のレヴェルで即興が介入する余地を残すということである。この「即興」は、事前に計画されたものであっても、瞬間的な反応であっても、熟慮された行為であることが必須条件とされている。演奏家の熟慮に基づく即興を導くような環境を設定することを、不確定性の効果を利用する作曲家に義務づけているのである。

> ［…］この構造と素材との関係は、作曲家と演奏家、あるいは作曲家とリアライゼーションに使用されるテクノロジーとの間の身振りの相互性を条件づけている関係である。しかし、何よりもまず、それは熟慮された行為でなければならない。［……］熟慮は瞬間的なものでもあり得るし、即興の中にも見出される[207]。

熟慮された即興を導くために、楽譜の不確定性ではなく、演奏解釈に含まれる不確定性の作用を活用するという姿勢に転じたことで、伝統的な外観に回帰しながら、書かれた音楽、伝統的な音楽のデータを、ある意味変更したのである。したがって、改訂版で大幅に失われたのは、楽譜の不確定性であって、その理念ではなかったのである。

3-2. 他楽章、他作品の動向

上述のような作曲家の思考傾向は、他楽章の現行版にも窺うことができるだけでなく、《たまもの》に端を発していると思われる不確定な時間構造の試み自体も、他の作品では、記譜法のレヴェル、演奏法のレヴェルにおいて継承され、積極的に展開されている。

---

[207] ピエール・ブーレーズ「作曲［作品構成］とその様々な身振り」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、148頁。

ここではその一部を例として採り上げ、検証しておく。

《マラルメによる即興Ⅲ》

《即興Ⅲ》改訂版では、《たまもの》改訂版、第1部②の場面でピアノとオーケストラとの関係において残されたものと同じタイプの不確定性が、より大規模に残されている。すなわち、練習番号11～20の第1、第2ハープのパート[208]は、オーケストラとは異なった小節線、拍子記号、テンポを持ち、オーケストラの小節線との関係において決められた範囲で、独自の時間構造を進行させる（**譜例 20**）。ただしそこでハープに与えられているのは、ただの和音ではなく、ダイナミクスの大きな、華やかな動きを持った音形であり、《たまもの》のピアノに与えられたものとは性質が大きく異なる。

《墓》

《墓》の初稿が、《たまもの》初版以上に大規模な不確定性を導入していたことは、パウル・ザッハー財団刊行の手稿ファクシミリ[209]の参照によって、今日容易に知ることができる。何色もに色分けされたスコアは、冒頭の詳細な説明書きを伴って、持続やタイミングのみならず、セクションの内部においてどの部分から開始するかという選択までを指揮者だけでなくアンサンブルグループの主要奏者あるいは個々の奏者にも委ねることや、様々な矢印記号を用いて音形の順序を入れ替える可能性を導入していることを表明していた[210]が、1960 年の初演後まもなく、それらの不確定性を削除した現行版のもとになる稿[211]に改められ、1962年に《たまもの》初版とともに初演された。したがって、《たまもの》初版を考察の出発点としている本論文では、比較対象となるのはむしろ現行版の方ということになる。

なかでも、《たまもの》との直接的な関係が見出されるのは、主要部分ではなくコーダの部分である。というのも、主要部分はほとんどがメトロノーム60を基準とする1拍子または 2 拍子で小節が頻繁に更新されていく時間構造であり、持続を決定する指揮者の即興性がほとんど問題にならない点において《たまもの》とは性質が異なるのに対して、コーダ[212]

---

[208] スコア（UE19521）8-31頁参照。

[209] 注41を参照。

[210] 同ファクシミリ版、84頁に掲載された説明書きと、以降127頁までに掲載されたスコアB稿を参照。

[211] 同前、131－138頁に掲載されたスコアC稿を参照。

[212] スコア（UE13616）76-82頁参照。

には数字＋s 記号が使用されており、あるいはそうでなくても指揮者の合図の即興性が常に問題となるからである（**譜例 21**）。そして、ここでの数字＋s 記号の使用法や指揮者の個別的で即興的な身振りは非常に明快で、大編成だからといって演奏現場で問題となるような要素は含まれない。例えば、コーダ a の部分（518－529 小節）では、“Senza tempo”と「1s」が併用されたり、コーダ b の後半部分（531－534 小節）では 1s ごとにフェルマータを伴ったりするなど、《たまもの》には見られなかったことが起きているが、ここでの「1s」は、指揮の 1 合図によって決定される、ある程度拍節的だが持続の不確定な時間を表しており、1 つの音符や音形しか包括しない最も基本的な使用法によっているため、合図の不明瞭さが生じる危険性は全くない。いっぽうコーダ b の前半部分（530 小節）は、数字＋s 記号を持たず、“Ad libitum-Signes individuels”という発想標語自体が演奏法を表している。指揮者は矢印の記されたタイミングで、その都度当該奏者に直接合図を送るが、ソプラノと非常に限定された楽器しか登場しないため、まさにその奏者に向けて合図を送ることが可能な文脈である。コーダ c の部分（535 小節－）は、ほぼ全ての小節が「1s」でフェルマータを持つが、持続音を奏するだけであり、指揮者は小節の更新を決定するだけである。このように、《墓》では、指揮者によって持続が決定されるという意味での持続の不確定性が、コーダにしか導入されていない上、最も単純な方法によっているため、この書法が現行版にまで残される余地があったのであり、また同時にこの書法が必然的で最も適切だったのである。したがって、「1s」という持続が演奏解釈に意図的に委ねられるような時間概念を用いる書法は、《たまもの》には適切でないと判断されたけれども、それ自体がを否定されたわけでは全くなかったのである。

《エクラ／ミュルティプル》

《たまもの》の管弦楽版とは冒頭部分しか対応関係がなかった《たまもの》ピアノ独奏版を継承し発展させたのが《エクラ》であった[213]。《たまもの》管弦楽版の成立過程と同時期にあって、不確定性が今日もなお積極的に残されており、特に指揮者と演奏者の関係のあり方を不確定性によって問い直すという試みを最も積極的に継承した作品である。また、9 人のアンサンブルである点では物理的な条件が大きく異なっているものの、《たまもの》や《墓》の初稿での失敗を機に、作曲家がテクストと楽器配置と身振りの 3 方向から書法プランの構想を立て直した成果を示している。そこでは、あらゆるテクストに、指揮者の

---

[213] 注 21、22、32 を参照。

右手と左手とに徹底的に分散された合図が割り当てられており、記譜法とリアライゼーションの関係が複雑であるが不明瞭では全くない構造となっている。いっぽう《ミュルティプル》の部分には、きわめて限定的に「1s」の表記法が残っている[214]。そこでは**譜例 22** が示すように、初めは「1s」と表記していたものが次第に s の文字が省略されて「1」と表記されるようになっていく過程が見出され、後年の作品《レポン》や《アンシーズに基づいて》で拍子記号に代わって記されている数字が、《たまもの》の数字＋s 記号に由来するものであることを知ることができる。また、1s または 2s の記された小節の性質と、単位音価を 8 分音符または 16 分音符とする拍子記号の記された小節の性質とが明確に対比されている点は、《たまもの》初版の第 3 部に類似する時間構造を継承していると考えられ、指揮者によって持続が決定される不確定な時間が、持続が短く俊敏な要素を挿入しながら展開されていくことでコントラストを生み出すような楽想である場合に効果的に用いられうることを例証している。さらに、「1s」の長さをどのような音価に還元するかということについて、2 通りの選択肢が指揮者に与えられている点も特筆すべきである。つまり《ミュルティプル》では、《たまもの》の改稿過程で行われた「1s」を絶対音価に置き換える作業が、「1s」を記した時点で同時に行われていたのであり、対象の持続がどのように規定されるべきか、たえず熟慮する作曲家の姿勢を窺うことができる。

《レポン》

24 人のアンサンブルと電子音響装置によって変調を施される 6 人の独奏者とによる 1981～84 年の作品である[215]。電子音響装置を使用している点、また指揮者から離されたり指揮者の背後に配置されたりする独奏者を含む点で、《プリ・スロン・プリ》とは表現媒体の性質が大きく異なるが、発想には共通点が見られる。ここでは《たまもの》との関連で、持続の不確定性を含む時間構造と書法、あるいは「基本の指揮」に対して「特別の指揮」が問題となる演奏法にのみ触れておくことにする。

《レポン》の書法は、拍子記号と絶対音価の使用を原則としながらも、結局ほとんどの拍節または小節全体の持続が不確定で指揮者によって決定されるような時間構造を表して

---

[214] スタディ・スコア（UE32746）、28 頁、練習番号 39 を参照。

[215] 参照したスコアは、*Répons* pour six solistes, ensemble instrumental et dispositif électroacoustique. London: Universal Edition, 1981 (UE32365) である。Panopus Score-System C45、Fassung II, 1985 と表記された手稿である。独奏者とは、2 ピアノ、ハープ、ヴィブラフォン、グロッケンシュピール、ツィンバルムである。

いる。すなわち練習番号 2 以降では、長くにわたり、各小節の持続の記譜法が、含まれる出来事の性質に応じて、以下のようなタイプに分類されている。

a) 持続の確定的な出来事が、連続せず単発的である場合、1 拍子系の拍子記号、確定的な音価とメトロノーム数値を記す。フェルマータが付けられることはない（**譜例 23a**）。
b) 持続の確定的な出来事が、長くはないが不確定な中断を伴う場合、2 拍子系以上の拍子記号、確定的な音価とメトロノーム数値を記し、どこかの拍節にフェルマータを付ける（**譜例 23b**）。
c) 華麗に装飾され、実演上は柔軟な分節が行われるけれども、全体として規則的な分節法によって記譜することが可能な場合には、拍子記号を設定する（**譜例 24**）。
d) ある程度長く続く不確定な持続音、残響、または休符からなる時間帯は、その音符が不確定な音価（符尾なし）で記され、独立した小節、または小節の内部に点線で区切って設けた時間枠に配置され、拍子記号の代わりに「1」と記される。（**譜例 23d** 参照。《たまもの》初版でいえば、「1s」と記された静的で不確定度の高い小節と同じ性質である。）また、そのような時間を背景として内部には様々な出来事が挿入され、それらの出来事は、性質に応じて次のように書き分けられている。すなわち《たまもの》初版で包括内容が拡張され発展していった「1s」の用法が、一層拡張され、一層多彩な出来事が包括されるに到っている。

①任意のタイミングでいくつかの出来事（和音、音形）が挿入される場合。挿入される音の音価はメトロノーム数値を伴う確定的な記譜法によって表される（**譜例 25**）。
②小節の開始を契機として直ちに音形が挿入される場合。拍子とテンポの定められた音形がブラケットで囲まれている（**譜例 26a**）。
③別の確定的な時間構造が挿入される場合。背景側のパートに「1」が記され、確定的な構造をもつ側のパートに「1{拍子記号」が記載される。背景が不確定であることを前提としているため、確定的な構造を持つ側のパートには、拍子記号に基づく小節の後に、さらにミクロな「1」と記された待ち時間のような小節が置かれ、その後でオーケストラ全体の小節線が更新されるようになっている（**譜例 26b**）。
④分節は規則的で均等に行われる（例えば 16 分音符 4 つずつに分けられる、といった具合に）が、総体的な長さがきわめて長い音形が挿入される場合。全体に「1｜拍子記号（しばしば、例えば 19/4 のように大きな数を伴うもの）」が記載されている（**譜例 27a**）。

⑤きわめて急速で長い音形（例えば 17 連符ぐらいから 52 連符ぐらいまでの）の連続が挿入される場合。1 つの小節に斜線付き数字「1、2、3、4…」が記され、数字ごとに連符の最大数と指揮の合図の回数が記載されている（**譜例 27b**）。

e) 背景が持続音または休符に徹していて、一部の楽器群によって不確定、しかし似通った性質の複数の出来事が連続的に実践される場合には、その出来事の数を記す。（**譜例 28** 参照。《たまもの》初版あるいは《墓》のコーダで用いられた最も基本的な数字＋s 記号の用法と同じである。）

f) 装飾音符からなる一連の急速な音形は、指揮のタクトが挙げられる場合、小節の後半部分に点線で区切って設けた時間枠（点線で区切られないこともある）に配置され、「&」と記されている。この時間は、次の小節に入る準備に該当する指揮者の身振りによって決定される（**譜例 23f**）。いっぽう、急速な一連の音群という点で共通していても、指揮のタクトが降ろされる場合は a) のように 1/8 拍子や 1/4 拍子で表している。

これらを総合すると、すべての小節の持続は、

・拍子記号のみ
・数字のみ
・拍子記号＋&または 1（点線で区切る）
・1＋拍子記号（点線で区切る）
・1{拍子記号（通常の範囲内の）
・1｜拍子記号（分子の数が大きい）
・斜線付き数字

のいずれかによって規定されていることになるが、結局 1 拍子系の拍子記号を持つ小節以外はすべて、持続の決定が指揮者に委ねられる不確定な性質となっており、特に「1」の数字が包括する出来事のヴァリエーションはかなり豊富であることから、《たまもの》における 1s の概念が受け継がれているどころか、著しく発展させられていることがわかる。

このような時間構造によって《レポン》では、《たまもの》初版で積極的に試みられ、演奏現場に問題を生じさせたがゆえに改稿過程で整理されていった「基本の指揮」に対する「特別な指揮」という二重の指揮法が必要となり、それが大編成のアンサンブルで再び展

開されている。6人の独奏者は、指揮者が取る拍子にではなく、指揮者の合図に従う存在である。しかも、指揮者から離れたところか、指揮者の後ろに配置されるため、《たまもの》と同様に大編成ゆえの物理的な問題も抱えていることになる。しかしこの作品で作曲家は、そうした問題に着目しつつ解決策を試みている。すなわち、指揮者から離れた奏者に向けられる特別な合図を「間遠で、孤立した、特殊な、楽器奏者が青信号を待つように、出発の合図を与えるもの」に限定し、その合図さえ与えられれば、「中央のアンサンブルによって完全にコントロールされた活動領域と並行関係にある活動領域の中でその奏者が自律性を獲得できる」ようにしている。また同時に、「独奏者の自由なシークエンスが、他の楽器の義務的なシークエンスにぴったりと重なり合うことなく、ほぼ呼応するようにした」ことで、「音響のモアレ模様」を生み出し「相互に識別不可能な結果—同期化しているという印象を受けるのに、同期化していないというような音響的幻覚—」の生成を試みたという[216]。こうして、《たまもの》初版で試みられた二重の指揮法は、指揮者でもあった作曲家の関心事「音楽家と指揮者との絆を緩やかなものとし、それをいわばもっと創造的なものにすること、つまり自分の好むがままに秩序化したり無秩序化したり、手綱を緩めたり、また引き締めたりできるようにするということ」の出発点となって、《レポン》のような作品で、「個別的になり、再度集団的になっていくような、集団的な時間の組織化」によって「様々な音楽的次元を豊かにすること」につながっていった。

二重の指揮法は、演奏解釈の不確定性が及ぼす変奏的作用への関心と、《たまもの》初版の時期から変わることのない、作曲家の不確定性に対する関心の根底にある考え—自由な次元と義務的な次元の間の相互干渉に含まれる不確定性を利用して、セリーの組み合わせによる音響塊の堆積が音色によって分析される多様な可能性を残すという作曲原理との関連で、豊かな音響現象を生み出そうとする考え方—とが、上述のような指揮者としての関心事と結びついたものであると考えられる。《レポン》もまた、電子音響装置という手段の相違があるだけで、不確定な時間構造の目的と書法、演奏法の関係のあり方において、《たまもの》あるいは《プリ・スロン・プリ》の延長線上に位置づけられるのではないだろうか。

---

[216] 『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、140-142頁。

《アンシーズに基づいて》

ピアノ、ハープ、音板打楽器からなる9奏者のための、1996~98年の作品[217]で、小編成だが、作曲家自身が《プリ・スロン・プリ》に比較し、「集結の指揮」と「分散の指揮」とを徹底的に対置し成功したと認識している[218]作品である。書法としては、小節線は常に統一されているが、拍子記号が頻繁に変化する場面と、数字と拍子記号とを併用している場面にはっきりと分かれていて、特に後者のほうで、《たまもの》初版の第3部に見られた、数字+s記号と拍子記号の併用を継承し発展させているのが認められる。そこでは、あらゆる出来事が、指揮者との柔軟かつ明快な関係において記譜されており、持続が不確定であるにもかかわらず、完全な実現に適した、演奏家に不明瞭な印象を与えるところの皆無な書法に到達している。特に急速な音形を含む出来事に関して、その出来事を総体的にとらえた場合に持続が確定的な性質か否かということを基準として、記譜法が徹底的に使い分けられている。参考までに、簡単に分類しておく。

a) 出来事の持続が確定的な性質で、ひとまとまりの急速な音形であって、しかも不確定な性質の小節に挟まれて対照性を生み出すような構造が想定されている場合、単位音価を16分音符または32分音符とした拍子記号を用い、1度の合図で実践されるであろう小節として独立させている（**譜例 29**）。そこでは音形は確定的な音価で記され、「1」と「拍子記号」はいずれも即興的で急速な性質であるが、拍子記号によって表される音形は均等な音価の連なりであることを特徴としている。また、あくまでその小節内部に収められることを条件とするもので、音形が奏される勢いを重視し前後に間が生じることを許容する場合もある。その場合にはコンマを記し、小節内において均等に奏される場合と明確に区別している（**譜例 30a**）。

b) 出来事がいくつかの急速で即興的な音形の連続であるが、音形ごとに均等な持続に分節されることを意図していない場合、拍子記号を用いず、音形のまとまりごとに「1」と記した小節に分けている。「1」同士の持続の関係が多様であったり（**譜例 31a**）、すべての「1」の持続が近似値的であることを前提としていたり（**譜例 31b**）することもあり、指揮者の合図と演奏者の反応の連続によって決定され、「1」は《たまもの》の1sと同様の意味を持つ。

---

[217] スコア：*sur Incises* pour 3 pianos, 3 harpes et 3 percussions-claviers (1996/1998), Wien: Universal Edition A.G., 1998 (UE34302).

[218] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』、143頁。

c) 出来事がいくつかの急速で即興的な音形の連続で、音形ごとに均等な持続に分節されることを意図していないが、各音形がブロック・ソノール的な和音の表明であり、それが分散和音化され装飾されているために急速で装飾的な特徴を持つに到っている場合、音形の連続する全体を大きな 1 小節とし、拍子記号を用いず、和音の提示されるタイミングの数に合わせて数字を記してある。全ての拍節の持続が近似値的ではあるが不確定で不均等であることを前提としており、《たまもの》の数字＋s 記号の最も単純な使用法と同じである。また、和音の表明をさらに装飾するような音形が先行する場合、これを装飾音符で表し、1 つの数字が包括する最後の出来事として「&」で表すこともある（**譜例 30b**）。

以上のように、《たまもの》の改稿過程上、あるいはその先にある 2 つの他楽章の現行版と 3 つの他作品では、持続の不確定な時間構造が、書法、演奏法との関係において、《たまもの》初版の試みを排することなく、継承したり発展させたりしていることが確認された。《たまもの》とそれらの他楽章、他作品を含めた一連の作曲過程は、結局のところ書法の上では、各小節の持続や分節法を書き表すために拍子記号と単なる数字（もともとは数字＋s 記号）のいずれを用いたのか、あるいはその 2 つをどのように使い分けたのかによって特徴づけられることがわかる。それらの用法は、これまで行ってきたように部分的に傾向を分析することはできても、追求する目的に適った書法手段というものが作品ごとに、また作品の場面ごとにその都度検討されたのであって、一概にマニュアルのようなものを導くことは難しい。しかしながら、その 2 つの時間概念は、現代音楽において重要な問題のひとつである「楽譜に何をしたためるのか」という問題に関わる対照的な概念を示している。すなわち、拍子記号はどちらかというと普遍的な「結果」を記譜する手段であるのに対して、単なる数字は演奏の実践という「行為」を記譜する手段である。しかし、作曲家がこれらの概念を書法の上で駆使し試行錯誤した過程のなかで、拍子記号は、必ずしも結果を表すだけでなく行為を表す可能性をもつようになった。（《たまもの》改訂版の第 3 部で“improvisé”の語に対する注釈が明言していたように。）同じように、単なる数字は確かに指揮者や演奏者の行為を表すが、拍子記号にまさる明証性を獲得してきた。作曲家は、《たまもの》初版で行為を表す記譜法の探究の萌芽を見せたが、記譜法と演奏法が十分に確立されていなかった。改訂版ではその反省から、より完全な実現に適した楽譜を求めて、結果を表す記譜法の中に行為との誤差を含める方向へ進んだ。そして《エクラ／ミュルティプル》を経て、《レポン》や《アンシーズに基づいて》で、再び行為の記譜法を優位に立たせ、完全な実現に適した決定的なテクストの構築に達した。したがって、《たまもの》初版

から、改訂版を経て他作品へと、不確定な時間構造が継承されていった過程には、大編成作品における楽譜のあり方を一新し、より効果的なものに発展させた作曲家の功績を認めることができる。

最後に、いずれの作品においても、作曲家がピアノあるいは共鳴楽器の可能性に特別な関心を寄せ、作品の構成とオーケストレーションにおいて特別な役割を与えようとする志向が共通しているのは言うまでもないだろう。作曲家にとってそうした楽器の特性を利用することは、エグゾティックな楽器がもたらす現象への関心が根底にある[219]とともに、「意志から相当独立した残響の豊かさと長さに関わる現象によって時間概念を豊かにする[220]」ねらいがあったのである。

第4節　《たまもの》改稿過程のまとめ

以上のように第2章では、第1章における初版の考察をふまえ、それとの比較を前提として、改訂版における時間的な、主に持続と音響に関わる不確定性の削減を中心とする改稿過程の考察を行ってきた。最後に、本章の各節で明らかになった事柄を、再度まとめておくことにする。

第1節では、初版との比較のもとに、不確定性が削減され記譜法が確定的な性質に変化していった過程の詳細を場面ごとに分析し、改稿作業の傾向と手段を解明した。

改訂版の楽譜において、初版の不確定な時間構造は、その基盤が、数字＋s記号を廃止し、すべての音符と休符の持続を拍子記号と絶対音価に基づいて書き換えることによって全体的に確定化された。また、グループ分けされ異なった時間構造を並行させるオーケストラの小節線が統一され諸楽句が再配分されることで、楽器グループ間の遭遇関係における不確定性も失われ、管弦楽法とともに確定化された。さらに、フェルマータや装飾音符などの部分的に挿入された不確定な要素も、使用法が整理され、使用頻度が節制され、適用対象が明らかにされたことで、極めて限定的に残された。いっぽう、オーケストラとは異なる独自の時間構造を持つパートや、指定された範囲で即興的な音形を挿入するパートの、

---

[219] ピエール・ブーレーズ「ヨーロッパの思考と非 - ヨーロッパの思考」、『参照点』、342頁。

[220] ピエール・ブーレーズ『ブーレーズは語る　身振りのエクリチュール』143頁。

オーケストラとの関係における相互干渉の不確定性は、独自の時間構造や音形の方が確定化されたり、挿入範囲が明確にされたりすることで、不確定性が完全に失われたわけではないが、可変性が大幅に制限された。こうしたなかで、全体的にメトロノーム数値が設定されたという意味においてはテンポも確定化されたが、発想標語にはしばしば不確定なニュアンスを意味する語が含まれており、分節法を柔軟にする余地は残された。

こうした改稿過程は、特に初版で数字+s 記号が使用されていた場面で、あらゆる音符と休符の持続とタイミングの、初版の書法によって示された近似値的でありながら多様な可能性の中から、作曲家自身が最適と考える 1 つを選択する過程であった。そこでは、素材ごとに与えられた性質や役割に応じて処理状況に相違点が見出されたことから、初版の特徴が改めて明らかになるとともに、それらが改訂版でどのように反映されたかが確認できた。すなわち、初版の不確定性とは、ある程度拍節的であるが不均等性あるいは不規則性を意図的に要求する性質のものであり、改稿過程で 1 つの持続を選択するにあたっては、そうした性質の程度の差が反映されたこと、また複数グループに素材が分散されている場合には、相互間に優先順位の差があり、時間構造を統一する上ではそうしたヒエラルキーも反映されたことがわかった。また、持続やタイミングを確定させ、複合的な時間構造を統合した過程は、セリーの組み合わせからなる音響塊が音色によってどのように分析されるかということが問題となっている音響のあり方を、作曲家自身が比較検討し再編集した過程であった。これらの意味において、初版の持続と音響の不確定性もまた、形式の問題と同様に、選択の可能性の中で音楽を生み出そうとする時代精神を反映していることが理解された。

第 2 節では、第 1 節で述べたような不確定性の削減が行われる契機となった演奏現場の問題を確認し、作品が書き直されたことの意義について検討した。

持続や音響の可能性を豊かにすることを目的とし、柔軟な分節法を意図していた初版の不確定で複合的な時間構造は、無限性に対する作曲家の意識とも関係している可能性があり、その実現手段として、拍子や音価、演奏タイミングを決定づけず指揮者の熟慮された即興に委ねる記譜法と、指揮者の複雑な関与を伴う演奏法を伴うことになったが、そのことは指揮者の役割を拡大させた反面、オーケストラの演奏現場で、楽器奏者たちが指揮者との関係あるいは奏者同士の関係において抱えている、物理的ないし慣習的な問題が作品の実現に困難をもたらした。こうした事情に、演奏現場を志向する時代背景も重なって、楽譜の実用性や演奏の合理性が検討され、時間構造を統合し不確定な持続や音響を確定的

に書き換え、指揮者と演奏者の関係を明快にする解決策が採られることになった。こうして改訂版は、記譜法の不確定性と革新的な演奏法を失った代わりに、演奏現場への適合というメリットを獲得した。

こうした演奏現場への配慮は、確かに作曲家に改訂のきっかけを与え、また作曲家が視野に入れるべき事柄であった。しかし、不確定性が削減されたことの本来の意義は、その必然性が再検討され、無限の可能性が与えられていた音の立ち上がり、持続、合成、音色の変化などが吟味され、作曲家が最良と判断するものが選択され再編集された結果であるということにあった。また、作品をあらゆる有能な演奏家によって再構成されうる合理的なものにすることを重視し、そのために効果的な方法というものを追求する作曲家の価値観が反映された結果なのだということも理解された。

第 3 節では、不確定性の、改訂版または他楽章、他作品に残され、あるいは整理された上で継承された部分の重要性に着目し、《たまもの》の成立過程全体における、不確定性に対する作曲家の関心の本質を探るとともに、それらの反映のされ方が記譜法とともにどのように変わっていったのかを明らかにした。

改訂版では、記譜法が確定化されたため、持続の不確定性は、発想標語や注釈の中に分節法の柔軟性を要求するニュアンスとして残されたにすぎなかった。しかしそのことは、ニュアンスの部分というのが、両版に共通する理念に関わる重要な部分であり、それを残せば、確定的な書法に変更されたとしても、当初不確定性によって意図されていた持続の豊かさや分節法の柔軟性は、演奏次第で実現が可能であるという作曲家の判断を表していると考えられた。そのようなニュアンスの部分は、演奏解釈の領域に含まれる不確定性であり、作曲家の不確定性への関心の本質的な部分であった。したがって、改訂版の確定的な記譜法と対照的なニュアンスを添える言葉の関係もまた、記譜法の多様な現代において、きわめて保守的ではあるが、作曲家の意図を楽譜によって伝える合理的な手段のひとつを示すものであることが理解された。

いっぽう改訂版に残されたもうひとつの不確定性は、オーケストラと特定のパートとの相互作用に関するものだった。多くが確定化された中でこうした不確定性は、小規模でありながら効果的なコントラストを見せ、ピアノと共鳴楽器の重要な位置づけと、音色による音響塊の分析のされ方を豊かにする当初の目的、また奏者の俊敏な即興性など、この作品において論理的に構築された不確定性の本当に必要な部分だけを抽出して、的確に維持していることが確認された。

《たまもの》初版の数字＋s 記号に由来する時間概念は、《墓》のコーダからその他の作品へ、“s”の文字を略して継承されていった。その際、「1s」の内部構造を拡張させる考え方が積極的に展開され、再び基本の指揮と特別な指揮からなる二重の指揮法を発展させた。こうして初版の不確定性は、改訂版では記譜法上は失われたがその理念は残され、他の作品では、持続と音響の豊かさの追求を根底として、また演奏解釈の不確定性が及ぼす作用への関心を本質として、演奏法における関心事と結合し、それぞれの作品、あるいは場面ごとに適った方法で展開されていったことが確認できた。このような状況から、《たまもの》両版をそれぞれ特徴づけていた、拍子記号と実践的な数字という2つの記譜法上の手段は、他の作品を通じて互いの意味を交錯させながら用法が整理されていったことが明らかになった。

本論第1章から第2章へと行ってきた以上の考察は、不確定性と即興の問題に関連する現代の大編成作品の中の、おそらくかなり保守的な一例を採り上げたものであり、ブーレーズ研究としても、きわめて限定的なひとつの側面を扱ったものである。また、演奏記録による実証が困難な領域であるため、出版譜の分析をもとに、手稿資料と作曲家が膨大に残してきた語録の一部を参照しつつ行った推論が中心となっている。よって、現代音楽における不確定性と即興の問題に関しても、ブーレーズ研究あるいは《プリ・スロン・プリ》研究としても、さらに多くの作品分析と資料調査をもとに、より実証性の高い総合的な研究を行うことが、今後の課題である。

しかしながら本論は、《プリ・スロン・プリ》という大作中の《たまもの》という1楽章における、時間的な不確定性という限定的な命題に関して、作曲家の見地から生成過程の全貌を明らかにした。それによって、最終決定稿が存在していたとしても、その楽譜だけから作品の理解や演奏解釈において必要な情報は得られず、本質的な部分を知り想像力を刺激するために、初版の参照を含めた改稿過程の情報というものがいかに不可欠であるかを示すことができた。また、管理された偶然性と開かれた形式との関連で、大編成による代表作だが大編成ゆえに成功しなかった例として位置づけられてきた傾向にあるこの作品に対して、新たな視点を提供することにもなった。というのも、新たな技法というのはそれが一番輝いている時期にスポットが当たり、また作品が改訂されれば最終決定稿が神格化されるのはやむをえないことであるが、そのような評価は必ずしも作曲家の意図や作品の本質的な部分に合致しているとは限らないこと、すなわち《たまもの》においては、時間的な—持続と音響に関する—不確定性というものが、演奏経路の可変性とは比べ物にな

らないほど重要な位置を占めていて、その問題は作曲家にとって決して一時的な関心事ではなく、楽譜から削除されてもなお、理念としては失われたとは限らないことが解明されたからである。

《主なき槌》の作曲時、記譜法を「音楽における基本的現象、他の人びととのコミュニケーションのための典範」であると位置づけていた作曲家は、偉大な作品のそれについて、「自身を興味ある何ものかにすることのできる演奏の非合理で情動的で感情的な積荷に耐えうる十分な柔軟性を持っている[221]」という認識のもとに、以後記譜法に対する膨大な試行錯誤を行ってきた。《たまもの》における時間的な不確定性は、記譜法上の言語としては拍子記号と絶対音価か、それとも数字と相対音価か、という問題に集約されるが、理念としては、作曲家が初版で確定的な記譜法から一旦離れ、30 年の歳月をかけて改訂版でそこに再び回帰するまでの間に、作品のテクストを時間概念や音響現象の観点から豊かにするための演奏解釈における重要なファクターであり続け、記譜法として目に見えるものからそうでないものへと変化しながら、音楽そのものをほとんど変えずに、伝統的な楽譜とは異なったデータをもたらしたのであった。したがって最終的には、初版か改訂版のいずれかに優位性を認めることはできず、本論によって明らかにされた生成過程は、不確定性とともにある理念を、記譜法によって確実に伝達することを優先するのか、それとも記譜法の合理性を優先して演奏解釈に働きかけるのか、目的に応じた適切な選択をすること、そしてより効果的な両版の間の弁証的な記譜法を追求することの必要性を、今日の作曲家にも投げかけることだろう。最終決定稿である改訂版が示したものは、論理的に構想された作品のテクストを豊かにするために必要とされた、指揮者と演奏者の想像力を刺激し最良の演奏解釈を促す即興の原動力となるような、持続と音響の問題を中心とする時間的な不確定性を、楽譜の上ではどのように表現すべきかという問いに対して作曲家が出したひとつの結論である。それは、今日の作曲家に対して、大編成の音楽においてこのような試みをする上で最低限考慮すべき、一種の経験的なモデルをもたらすものだったのである。

---

[221] ピエール・ブーレーズ『意志と偶然』、96 頁。

終論

本論は、「現代の管弦楽作品における即興の可能性」との命題の下に、《たまもの》というひとつの楽曲の作曲過程を採り上げたが、研究を展開していくに従って、即興の「可能性」という言葉には、意図的に作品に内蔵された可能性、作品が潜在的に持っている可能性、実現の可能性、あるいは必要性など、きわめて多様な意味が見出されていくことになった。

第 1 章で扱った初版が示した即興の可能性とは、それを記譜法によって意図的に楽譜に内蔵させ、指揮者や演奏者に対して直接的に要求する手法であり、その必要性は、作曲原理との関係において、「正確さにおいて失うものを分節法の柔軟性によって得る[222]」ことで、豊かな音価やオーケストラの音響を獲得しようとする目的に由来するものだと考えられた。

第 2 章で扱った改稿過程と改訂版が示した即興の可能性とは、部分的には意図的に楽譜に内蔵されていたけれども、全体としては、演奏解釈に働きかけることで、作品が潜在的に持っている可能性を導き出そうとする手法であり、分節法の柔軟性、音価や音響の豊かさを得ようとする当初の目的が失われたわけではないと考えられた。

そして、初版、改訂版ともに、実現の可能性を否定することはできないが、それを確実なものにすることは叶わなかった。初版には、実現を困難にする現実的な問題や合理性の問題が含まれていたし、改訂版は改訂版で、演奏解釈に働きかけるにはあまりに外観が確定的過ぎていて、初版の参照なしには実現が困難であったと思われる。

しかし、ブーレーズは両版の間の弁証的な、意図的でもあり潜在的でもあるような即興の可能性を内蔵させる、より効果的な書法の追求によって、他の作品では、実現の可能性を高める方向へと向かった。つまり彼にとって、即興の「必要性」が否定されることはなかったのである。したがって、本論の最後に述べたように、即興の可能性という問題に関して今日の作曲家がなすべきことは、ブーレーズが論理的に展開した一連の試みから、管弦楽作品あるいは大編成のアンサンブル作品である以上最低限考慮すべき事柄を教訓としてふまえた上で、即興の可能性を記譜法によって意図的に楽譜に内蔵させるのか、それとも記譜法の合理性を優先し、的確な補足によって演奏解釈に働きかけるのか、自身の考える即興の「必要性」に応じた適切な楽譜を開拓し、演奏家の想像力を刺激し、可能な限り演奏家の適応能力の拡大にもつながるような仕掛けを創り出すことで、「実現の可能性」を

---

[222] ピエール・ブーレーズ『現代音楽を考える』、124 頁。

向上させることなのではないだろうか。

以上の見解から、終論として、《たまもの》を一例とするブーレーズの試みを知見した本論文筆者自身を含む21世紀の作曲家が、実際に「管弦楽作品における即興の可能性」をどのように追求していくことができるのか、検討しておきたい。

1. 今日の作曲家にもたらされた経験

まず、理由はさまざまであるにせよ、作曲家が不確定性を導入し演奏に即興性を生じさせる欲求や必要性にかられる場合というのは、以下の 2 つのケースがあると考えられ、本論文筆者自身もそうした事態に日々直面しているわけなのだが、特に大編成の音楽の創作においてそのような欲求や必要性が生じた場合、今日の作曲家はどのような点に留意すべきなのであろうか。本論の考察から得られた、今日の作曲家にとって重要と思われる教訓的な事柄を、ここで整理しておくことにする。

1) 作曲の過程における副産物として不確定性と即興が問題となる場合。

《たまもの》の場合、ほとんどがこのケースであったと思われる。このような場合、まず言えることは、作曲家はそれが本当に不確定に記譜されるべき事柄なのかどうかを再検討し、確定的に記譜できる限りはした方が良いということである。不確定な要素というものは、ひとつの作品において全体的に用いられるよりも、本当に必要な場所にだけ置かれていたり、あるいは確定的な基盤の上に置かれていたり、コントラストのなかに存在しているほうが効果的である。というのも、管弦楽作品において可能でありまた意味のある即興とは、主に指揮者と演奏者の関係において実践されるものであるので、指揮者と演奏者の関係における慣習的な部分とそこから逸脱する部分とをどのように構成するかがポイントとなるからである。

また、大編成において必須条件というべきものは、小節線の統一性であり、あらゆる出来事を基本となる小節線との関係において規定する必要があるということである。特にひとりの指揮者を想定する以上は、単一の基本の指揮を前提とし、特別な指揮は本当に必要な箇所でのみ、その奏者に確実に伝わる文脈かどうか検討した上で要求すべきであり、特定の奏者に指揮から独立した自由な構造（異なった小節線、拍子、テンポを持つ構造、あるいはセンツァ・テンポの楽想）を与える場合には、基本となるオーケストラに対して自身の居場所を見失わないようにさせる配慮が最低限必要である。そのためには、開始や終

了の合図またはその領域の指示が指揮者によって明確に行われる機会を設け、パート譜上にもガイドを適切に記すことが必要となる。あるパートの特定の対象に対して時間的に不確定な性質を付加する場合にも、その対象が奏される時間帯は他のパートにおいてはどの対象が奏される時間なのかを常に明確にし、不確定な時間がオーケストラの全てのパートに共有されるようにすべきである。さらに、基本のオーケストラとは異なった時間構造を持つパートを置いたり、即興的な出来事を部分的に挿入したりする場合には、対象となるパートを 1 人または少人数とするか、もしくは複数奏者を対象とする場合には、互いに配置上近い関係にあるか、遠い場合にも特別な指揮の合図が認知されやすい関係が維持されるかどうかを検討することが必要である。そして文脈としては、比較的テンポが急速でなく、不確定な出来事の前後にある程度の時間的な猶予（休止符）をもたせることが望ましい。

このように、作曲家の美学と熟考に照らし、確定的に記譜すべきではないと判断された以上は、オーケストラ全体の基盤となる時間軸（小節線）との関係において、かつ本当に必要な限定された時間の枠組みの中で、指揮者と演奏者の関係の安全性と明確性が最低限維持されることを条件として導入するならば、今日不確定な記譜法を導入し、指揮者の合図の即興性ないしその時間枠内における演奏者の即興性を積極的に要求することは有用であり、《たまもの》初版、場合によってはそれ以上の可能性を開拓することもできるだろう。すなわち、拍節そのものを不確定で不均等な性質とすることも、隣接する音符を相対的な間隔の指定に基づいて自由に奏されるようにすることも、特定の音形をできるだけ速く奏されるようにすることも、基本となる時間軸上の特定の出来事に反応する形で指揮者や個々の奏者にタイミングを選択させる—例えばその直前ないし直後に奏する（楽譜上には矢印やコンマを記す）といったような—ことも含めた多様な方法が可能だろう。したがって、たとえ言葉の力を借りて演奏解釈の柔軟性に働きかけるにしても、改訂版のように確定的な記譜法に固執する方法は、その楽譜だけで即興を要求するには客観性にも説得力にも欠けるため、実際には極めて稀なケースであると言える。

2）不確定性と即興が何らかの目的のために初めから必要とされる場合。

今日において重要なのはむしろこのケースではないかと思われる。というのも、不確定性の発生の論理的なメカニズムは、ブーレーズによってすでに明らかにされたからである。すなわち、作品の素材、構成、およびオーケストレーションが高度に推敲されたものであり、記譜法が上述 1）のように演奏現場を想定した場合にも最低限の合理性を備えているこ

とを前提とするならば、不確定性の導入はもはや作曲家の責任放棄ではなく、初めからひとつの有意義な作曲技法として活用されうるのではないだろうか。

そのような不確定性と即興の活用とは、その効果の部分を追求し発展させることを意味していると考えられる。ブーレーズ自身もまた、論理的な思考のなかで生じた不確定性を一旦認めたのちには、そこから想像力を大いに得て、洗練された音価を得るために、またブロック・ソノールと音色の関係に焦点を定めたオーケストレーションを行う上で、あるいは形式分節や重要素材の表出のためなど、様々な目的においてその効果を積極的に活用した。初めは作曲の主目的ではなかった不確定性も、結局は次第に重要な要素となってゆき、楽譜から削除された後でさえも、限定的に、あるいは演奏解釈に委ねる形で残されたのである。したがって、今日の作曲家がブーレーズの一連の試みから享受すべき教訓とは、上述１）のような不確定性と即興を導入する上で最低限留意すべき事柄と、もうひとつは不確定性と即興の効果の部分を追求することの重要性なのである。

2. 今日の作曲家に開かれた展望

以上のような教訓を受けて、特に管弦楽作品を創作する今日の作曲家に開かれた展望とは、不確定性と即興の効果の部分をどのように発展させていくかということであると考えることができる。つまり我々は、不確定性と即興の効果の追求を作曲の主目的とすることも可能なのである。そうした効果には、ブーレーズが明らかに活用したものと、認識はしていたのか、意図してはいなかったのか、定かではないものとがあるが、いずれの効果も、それを創出しうる過程を楽譜にしたためることは、今日の作曲家に与えられた興味深い研究課題であると言えるだろう。

1）ブーレーズが活用した効果を発展させる可能性

ブーレーズが持続や音響の不確定性を追求し、《たまもの》改訂版では削減したものの、他の作品において継承し書法の改善とともに発展させていったのは、音楽現象や時間概念を豊かにし、テクストをより洗練された効果的なものにするためだったが、要するにそこで活用された不確定性の効果というのは、可変的な構造に対する演奏解釈によってもたらされる作用であり、すなわち記譜法とリアライゼーションの誤差というアレアトリーを生ぜしめたり、あるいは知覚から予期へ、さらに予期から幻覚へという一連の現象を創り出したりすることだったようである。それは瞬間の不確実性というものに対する関心にも基

づくものであった。

> 私たちは、諸々の対象自体の構成から、形式の時間的な連続性にそれらを組み込むに到るまで、絶えず秩序とカオスとの間を航行していくのだ。作曲の究極的な興味は、予測可能なものと予測不可能なものとの、あの名高い対で使われる用語を用いるなら、偶然と必然の間の不安定な均衡に存在する。[…] 作曲家の務めは、(知覚に操作された予期をつねに絶対的に) 強化すると同様に、そしてそれに劣らず、幻覚を創り出すことにあると私は思う。[…] 作品の絶対的な確実性は、瞬間の不確実性によって導かれ、検証される。つまり、秩序とカオスの間にこそ、想像力や知覚の最も不安定で、うつろいやすく、また最も豊かな領域は位置づけられるのだ[223]。

オーケストラならではの可能性としてブーレーズが展開した、指揮者に持続やタイミングの決定を委ね、特に管弦楽法との関係において不確定性の効果を活用する手法は、今日の作曲家にも重要な手法として継承されうるものであり、そこで活用された演奏解釈における様々な意味での変奏的効果を書法とともに発展させていく可能性もまた、ブーレーズ自身によって開拓されていると同時に、今日の作曲家にも開かれた展望である。しかしながら本論文筆者は、むしろもうひとつの効果のほうに多大な関心を寄せている。すなわちそれは、指揮者、あるいは指揮者と演奏者の関係に特別な緊張感、活気、エネルギーをもたらすという効果であり、記譜法によってしか実現できない、しかし演奏の場においてしか認知されえない効果である。

2) 演奏の場における効果を発展させる可能性

こうした演奏の場における効果というのはもちろん、指揮者に持続やタイミングの決定を委ねるが故に生じる効果であり、瞬間という概念に対する美学に基づいている点においても、ブーレーズが活用した効果のなかに含まれるものであるとも考えられるが、それらとの間にはひとつの根本的な相違がある。すなわち、演奏解釈の可変性ないし演奏結果にアレアトリーが生じるという効果の方は、書法や生成過程の分析によって証明されうる問題だが、可変性の範囲が限定されている上に、比較できる演奏記録が多数残されているわけでもなければ、演奏によって実証するのは困難な問題であるのに対し、演奏の場におけ

---

[223] ピエール・ブーレーズ「秩序とカオスの間で」、『標柱　音楽思考の道しるべ』、482-486 頁。

る緊張感やエネルギーといった効果の方は、客観的に立証できる次元の問題ではなく、作曲家、演奏者、聴衆、それぞれの側が抱く主観的なものではあるが、演奏の度に表出されうる効果であるという点である。

そのように主観的な問題であり、また作曲家自身が具体的に言及しているわけでもない以上、ブーレーズがこうした効果を認識し活用したのかどうかは、本論文では推測することしかできない。ただし、《エクラ》に関するインタビューで彼が語った言葉からは、指揮者と演奏者の関係における即興性がもたらす緊張感というものに対して、彼が少なからず関心を寄せていた可能性が推察される。

> 演奏者と指揮者の関係は、即興ライヴ的なものです。勿論、決定され予め決まっていることもありますが、全く自由で制限のない事項もあるからです。よって指揮者は人形を操る人形師のごとく、すべての鍵を手中に握っていて、それを公演の場で上演します。演奏を成功させたいのですが、実演上でいつ何が起こるかわかりません。そのため公演には緊張感が伴います。それは他者には計り知れないものなのです[224]。

ところで、《たまもの》において、このような演奏の場における効果は、初版と改訂版との間でどのように変化したのであろうか。上記の理由により、あくまで推測にすぎないが、少なくとも不確定性が削減されたことにより、指揮者と演奏者との関係は大きく変化したと思われる。初版では、持続やタイミングの決定が指揮者に委ねられている箇所が多く、演奏者にとっては予測不可能な上に、指揮者の複雑な合図に最大限の集中力を注がねばならないという状況が連続し、指揮者の合図自体にも、演奏者の反応にも、大きな緊張感が恒常的に発生していただろう。しかしその反面、そうした緊張関係が途切れてしまう危険性もあった。合図が把握不可能となって演奏者が途方に暮れてしまうなど、自由さがかえって逆効果な場合もあったからである。いっぽう改訂版では、指揮者と演奏者との関係がほとんど常に予測可能であるという点において緊張感は軽減されたかもしれないが、持続やタイミングの厳選された楽句が複雑な拍子変化のなかに詰め込まれ、すべての奏者に共有されるため、適度な緊張感が恒常的に確実に維持されたことだろうし、不確定性が限定的にしか残されていないことで、かえって効果が浮き彫りとなる可能性もあっただろう。

---

[224] Boulez, Pierre. *Eclat*. Allegri Film BV in co-production with Avro, directed by Frank Scheffer, 1994 (DVD).

要するに、演奏の場における即興の効果とは、必ずしも予測不可能な自由さから得ることが適切でない場合もある。そうした自由度の高い即興は、むしろ制約のなかでここぞという場所においてのみ活用されたほうが、演奏の場において豊かな効果をもたらすこともあるだろう。また、楽譜を前提とする以上、指揮者と演奏者の関係における緊張感やエネルギーといった効果は、かえって極度の確定性から得られる場合すらあるだろうし、そうでなくても、例えば俊敏な実践を求められる楽想があったとすると、その楽想が不確定に書かれているか確定的に書かれているかにかかわらず、挿入範囲が限定されているという制約によってこそもたらされるということもありうるだろう。したがって、演奏の場における緊張感やエネルギーといった効果は、ブーレーズ自身が意図していたにせよそうでなかったにせよ、不確定性によってのみ得られるものではなく不確定と確定の的確なバランスによってこそ得られるものなのだということもまた、《たまもの》の改稿過程から導き出される教訓であるとともに、その活用方法の探究は今日の作曲家に開かれた展望であると言えるのである。

こうした演奏の場における効果をいかに活用するかという展望は、今日における楽譜のあり方、つまり、「作曲家が演奏家に何を望み、何を楽譜にしたためるのか」という重要な問題を提起する。作曲家が想定する音楽の流れのなかで、緊張感やエネルギーが発生する点の連続を楽譜にしたためることの可能性に関わっているからである。指揮者が仲介者となり、そこからの距離や奏者の人数や慣習が大きく影響するオーケストラ作品において、そのような効果を生成する場として楽譜を機能させるにはどうすれば良いのであろうか。多様な美があふれている現代において、作曲家が何を美と感じるかは各人各様であるが、本論文筆者にとって、この緊張感という効果の追求は、即興性の探究の根源にあり、自身に研究の契機を与えたものであった。ブーレーズの作品には、極度に論理的で精緻な構造を持つにもかかわらず、あるいはおそらくそれ故に、自作自演にしても、第 3 者による演奏にしても、その公演には緊張感がみなぎっている。作曲家の意図がいかなるものであったにせよ、その効果を認めて継承すること、またこのような効果を追求するために、いかに演奏者の想像力に直観的な刺激を与え、最良のタイミングを選択する努力と鍛錬を促し、指揮者と演奏者の関係を活気づけ、リハーサルにおいて緊張関係を集中化し公演の場においてそれが頂点に達するような環境設定を楽譜に施すのかを考え実践を試みることは、本論文筆者の今後の創作活動における重要な研究課題である。

3）表現媒体となるオーケストラを発展させる可能性

以上のような展望を実現させるためには、表現媒体となるオーケストラそのものを、即興にある程度適した性質のものに発展させる必要もある。そうしたことは当然、作曲家のなせる技の領域を超える問題であり、一般的には、オーケストラの最低限慣習的な範囲内において発展を促す契機を作品に盛り込むことしかできないであろう。しかし、ブーレーズが《プリ・スロン・プリ》、あるいはその他の管弦楽作品によって示してきたのは、新しいオーケストラの可能性であり、手作業によって電子音響装置を越える精巧さの備えられた管弦楽法だった。配置を変えることや団員に不安を与えるコミュニケーションの切断は困難であるという現実問題をふまえてブーレーズが打ち出したのは、《たまもの》では 48 人、《墓》では 37 人編成の特殊な編成だった。大編成のアンサンブルともいうべき、しかしながらやはり管弦楽ともいえる特殊なメディア性を持ったこれらの楽章を、初版の 2 度の録音[225]では、BBC 交響楽団が演奏したが、2001 年の改訂版の録音[226]では、ついにアンサンブル・アンテルコンタンポランによる演奏の実現によって、ソリストの集合としてのオーケストラのあり方が示された。最近のプレイエルでの演奏もまた、アンサンブル・アンテルコンタンポランにルツェルン音楽祭のアカデミー・アンサンブルを加えたオーケストラによって行われたが、そこでは指揮者ブーレーズの身振りはもはや極めて節制されたもので、演奏家に完全に個別的な責任を要求するような態度を垣間見せていた。演奏媒体の変化をも含めた《たまもの》の成立過程は、管弦楽作品における即興の可能性を発展させる展望を一層現実的なものにするためには、作曲家側の書法を通じた探究に加えて、演奏者側にある程度の変化を要求する挑戦的な態度もやむをえないということを物語っているように思われる。

---

[225] 1 度目の録音：Pierre Boulez, *Boulez conducts Boulez*, BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez, Halina Lukomska,soprano. Masterworks, 1969, D.C.40173.

2 度目の録音：Pierre Boulez, *Pierre Boulez dirige Pierre Boulez.* BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez, Phyllis Bryn-Julson, soprano, collection "Musique française d'aujourd'hui", 1983, Erato N.U.M.75050 (Microsillon), E.C.D.88074 (Compact Disc).

[226] Pierre Boulez, *Pli selon pli (1957-1989). Portrait de Mallarmé* , Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez (direction), Christine Schäfer (soprano), Deutsche Grammophon, 2002, Digital-Stereo 471 344-2.

3. 今日の管弦楽作品における即興の可能性

最後に、今日の管弦楽作品において、時間的な不確定性を導入し即興を生じさせる可能性を探究することの必要性を見出すとすれば、それはそもそも何故なのかという問いをもって、本論文を終わることとしたい。その答えは《プリ・スロン・プリ》の改稿過程において完全に削除された演奏経路の不確定性と、削減されつつも残され継承されていった時間的な不確定性との根本的な相違から導き出されるとも言える。すなわち、演奏経路の不確定性においては、断片そのものは決まっており、即興性はそれらの組み合わせに関与するのに対して、時間的な不確定性がもたらす即興性というのは、演奏において音が生まれる様相に関わるものであるという相違である。したがって、本論文から導き出される「現代の管弦楽作品における即興の可能性」とは最終的に、作曲家に最も大きな想像力とエネルギーを要求する管弦楽作品の創作において、作曲家から楽譜へ、楽譜から演奏家へ、そして演奏家から聴き手へといった過程を見据え、作曲家があらゆる音の創出される様相について、時間的な観点から向き合う行為に通じていると結論づけることができるだろう。

参考文献表

ブーレーズによる著作、語録

ブーレーズ、ピエール「新しい音楽のために」船山隆訳、『現代人の思想6　美の冒険』、東京：平凡社、1968年、307-334頁。

ブーレーズ、ピエール『意志と偶然』［Pierre Boulez. *Par volonte et par hasard, entretiens avec Celestin Deliege*. Paris: Seuil, 1975.］店村新次訳、東京：法政大学出版局、1977年。

ブーレーズ、ピエール『ブーレーズ音楽論―徒弟の覚書』［Pierre Boulez. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.］船山隆、笠羽映子訳、東京：晶文社、1982年。

ブーレーズ、ピエール「ソナタよ、おまえは何を私にのぞむのか―第三ソナタについて」、『ユリイカ』第18巻10号、1986年（9月臨時増刊号、総特集ステファヌ・マラルメ）、376-394頁。

ブーレーズ、ピエール『参照点』［Pierre Boulez. *Points de repère*. Paris: Seuil, 1981.］笠羽映子、野平一郎訳、東京：書肆風の薔薇、1989年、抄訳。

ブーレーズ、ピエール『現代音楽を考える』［Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*. Geneve: Editions Gonthier. 1964.］笠羽映子訳、東京：青土社、1996年、新装版、2007年。

ブーレーズ、ピエール『標柱　音楽思考の道しるべ』［Pierre Boulez. *Jalons (pour une décennie)*. Paris: Christian Bourgois, 1989.］笠羽映子訳、青土社、2002年。

ブーレーズ、ピエール『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, entretiens avec Cécile Gilly sur la direction d'orchestre*, collection Musiques, Paris : Christian Bourgois, 2002.］笠羽映子訳、東京：青土社、2003 年。

ブーレーズ、ピエール／シェフネール、アンドレ『ブーレーズ - シェフネール書簡集 1954-1970　シェーンベルク、ストラヴィンスキー、ドビュッシーを語る』［Pierre Boulez, André Schaeffner. *Correspondence 1954-1970*, Paris, 1998.］笠羽映子訳、東京：音楽之友社、2005年。

ブーレーズ、ピエール『エクラ/ブーレーズ―響き合う言葉と音楽』［*ÉCLATS 2002 by Pierre Boulez and Claud Samuel.* Mémoire du Livre. 2002.］笠羽映子訳、東京：青土社、2006年。

Conversation de Pierre Boulez sur la direction d'orchestre. avec Jean Vermeil, Paris: Ed.Plumes, 1989.

Boulez, Pierre. *Points de repère*, tome Ⅰ: *Imaginer*, nouvelle édition entièrement refondue, édités par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris: Christian Bourgois Éditeur et Édition du Seuil, 1995.

Boulez, Pierre/Cage, John. *Correspondence et documents*, édités par Jean-Jacques Nattiez, nouvelle édition revue par Robert Piencikowski, Mayence, etc., Schott, 2002.

Boulez, Pierre. *Points de repère*, tome Ⅱ: *Regards sur autrui*, édités par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.

Boulez, Pierre. *Points de repère*, tome Ⅲ: *Leçons de Musique: Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, édités par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.

La Pensée de Pierre Boulez à Travers ses écrits: Textes réunis et présentés par Jonathan Goldman, Jean-Jacques Nattiez et François Nicolas, Éd.Delatour France, 2010.

ブーレーズに関する文献

大西秀明「ピエール・ブーレーズの偶然性《マラルメによる即興第3番》の初版と改訂版との比較考察」、慶応義塾大学大学院文学研究科修士論文、1995年。

笠羽映子「書評—Pierre Boulez 著 *Tombeau.* (Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition, édités par Robert Piencikowski, une publication de la Fondation Sacher; Wien, Universal Edition(UE34972), 2010.)」、『音楽学』第57巻1号、2011年、69-70頁。

ジャムー、ドミニク「プリ・スロン・プリ」、『ラルース世界音楽作品事典』東京：福武書店、1989年、748-751頁。

須藤まりな「P.ブーレーズ〈墓 Tombeau〉における作曲と改稿—草稿、自筆譜、出版譜に基づく創作プロセスの解明—」、東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文、2014年。

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

野平一郎「厳格と自由の間の弁証法」『音楽芸術』第52巻6号、1994年、44-53頁。

ピュシャラ、ヴェロニク『ブーレーズ—ありのままの声で』神月朋子訳、東京：慶応義塾大学出版会、2011年。［Puchala, Véronique. *Pierre Boulez à voix nue,* Lyon: Symetrie, 2008.］

ビュトール、ミシェル「ブーレーズによるマラルメ」［Michel Butor. *Mallarmé selon Boulez. Répertoire II* Paris, 1964］清水徹訳、『エピステーメー』 東京：朝日出版社、1976年8、9月合併号、8-20頁。

ホプキンス、ビル G. W.「ブレーズ、ピエール」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、第15巻488-493頁。

Agulia, Jesus. *Le domaine musical: Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris: Fayard, 1992.

Albèra, Philippe ed. *Pli selon pli de Pierre Boulez, Entretien et études*. Geneve: Editions Contrechamps, 2003.

Boulez, Pierre. *Tombeau.* (1971, London) Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition, édités par Robert Piencikowski, une publication de la Fondation Sacher, Universal Edition, Wien/London/New York, 2010.

Cross, Anthony. "Form and Expression in Boulez's Don." In *The Music Review* 36-3 (November 1973): pp.215-230.

Edwards, Allen. "Unpublished Bouleziana at Paul Sacher Fondation" In *Tempo* no.169 (1989): pp.4 -15

Goléa Antoine. *Rencontres avec Pierre Boulez*. Paris: Julliard, 1958. Réédition, Paris: Slatkine, 1982.

Griffiths, Pail. *Boulez*. London: Oxford University Press, 1978.

Guldbrandsen, Erling E. "Pierre Boulez in Interview, 1996 (2): Serialism Revisited." In *Tempo* vol.65, no.256 (April 2011): pp.18-24.

Jameux, Dominique : *Pierre Boulez*. Paris: Fayard, 1984.

Leleu, Jean-Louis et Decroupet, Pascal ed. *Pierre Boulez, Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*. Geneve: Editions Contrechamps, 2006.

Meston, Olivier. *Éclat de Pierre Boulez: musique & analyse*. Paris: Michel de Maule, MMI,2001.

Piencikovski, Robert. "Assez lent, suspendu, comme imprévisible: quelques aperçus sur les travaux d'approche d' Eclat." In *Génésis* no.4: Ecritures musicales aujourd' hui, ed. par Peter Szendy, Paris: Jean- Michel Place (1993): pp.51-68.

Stoianowa, Iwanka. "《Pli selon pli》 portrait de Mallarmé." In *Musique en jeu* 11(juin 1973): pp.75-98.

Equipe Analyse des pratiques musicales, Genèse de Pli selon pli de Pierre Boulez. (Paris: Ircam, 2010), http://apm.ircam.fr/subproject/13/(accessed October 19, 2011.)

現代音楽、偶然性、不確定性、即興に関する文献

エーコ、ウンベルト『開かれた作品』［Umberto Eco. *Opera aperta.* Milano, 1967.］篠原資明、和田忠彦共訳、東京：青土社、1984年。

ギーゼラー、ワルター『２０世紀の作曲－現代音楽の理論的展望』［Walter Gieseler. *Komposition im 20. Jahrhundert.* Celle, 1975.］佐野光司訳、東京：音楽之友社、1988年。

グリフィス、ポール『現代音楽小史－ドビュッシーからブーレーズまで』［Paul Griffiths. *A Concise History of Modern Music: from Debussy to Boulez.* London, 1978.］石田一志訳、東京：音楽之友社、1984年。

グリフィス、ポール『現代音楽－1945年以後の前衛』［Paul Griffiths. *Modern Music: The avant garde since 1945.* London, 1981.］石田一志他訳、東京：音楽之友社、1987年。

グリフィス、ポール「偶然性の音楽」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、第5巻459-462頁。

コープ、デイヴィッド『現代音楽キーワード事典』石田一志他訳、東京：春秋社、2011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』［K. Stockhausen. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik,* Band Ⅰ. Köln, 1965.］清水穣訳、東京：現代思潮新社、1999年。

スミス＝ブリンドル、レジナルド『新しい音楽―1945年以降の前衛』［Reginard Smith Brindle. *The New Music: The Avant-garde since 1945.* Oxford University Press 1975, 1987 (2nd Edition).］吉崎清富訳、東京：アカデミアミュージック、1988年。

沼野雄司「不確定音楽の研究－コミュニケーションの形態を対象にして」、『音楽学』第40巻１号、1994年、70-71頁。

ベニテズ、ホアキン M.『現代音楽を読む―エクリチュールを越えて』東京：朝日出版社、1981年。

ボスール、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.*］篠原詩子訳、東京：音楽之友社、2008年。

松平頼暁『現代音楽のパッサージュ』　東京：青土社、1995年。
「即興演奏」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、東京：講談社、1994年、第10巻61-77頁。

Deliège, Célestin. "Indétermination et Improvisation" In *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 5 (1974): pp.51-59.

その他の文献

ドゥルーズ、ジル／ガタリ、フェリックス『千のプラトー　資本主義と分裂症』
宇野邦一他訳、東京：河出書房新社、1994年。
『世界の詩31　マラルメ詩集』加藤美雄訳、東京：彌生書房、1966年。

ブーレーズの作品（出版譜、またはスタディ・スコア）

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.3, Improvisation II, une dentelle s'abolit pour soprano et 9 instrumentistes (1957), London: Universal Edition, 1958 (UE34303).
Improvisation sur Mallarmé, le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui..., London: Universal Edition, 1958 (UE12855).
Improvisation sur Mallarmé, une dentelle s'abolit, London: Universal Edition, 1958 (UE12857).
Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.4, Improvisation III, À la nue accablante tu pour soprano et orchestre (1959, 1983), London: Universal Edition, 1963, 1982 (UE19521).
Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.2, Improvisation I , le vierge, le vivace, et le bel Éclat. London: Universal Edition, 1965 (UE 17746).
Eclat / Multiples. Universal Edition, 1965 (UE32746), Panopus Score-System L36, 1974.
Don, London: Universal Edition, 1967 (UE13614).
Tombeau. (1971, London) Fac-similés de l'épure et de la première mise au net de la partition, édités par Robert Piencikowski, une publication de la Fondation Sacher, Universal Edition、Wien/London/New York, 2010.

aujourd'hui... pour soprano et orchestre, London: Universal Edition, 1977 (UE16641).

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.5, Tombeau pour soprano et orchestre, London: Universal Edition, 1977 (UE13616).

Répons pour six solistes, ensemble instrumental et dispositif électroacoustique. London: Universal Edition, 1981 (UE32365) , Fassung Ⅱ, 1985, Panopus Score-System C45.

Pli selon pli (Portrait de Mallarmé) No.1, Don pour soprano et orchestre (nouvelle version 1989), London: Universal Edition, 1989 (UE19305 / UE31538) .

sur Incises pour 3 pianos, 3 harpes et 3 percussions-claviers (1996/1998), Wien: Universal Edition A.G., 1998 (UE34302).

バーゼル、パウル・ザッハー財団所蔵資料

Pierre Boulez. Musikmanuskripte. Inventare del Paul Sacher Stiftung 3. Basel: Amadeus, 1988.

Partitur (Reinschrift) von *Strophes* mit Anmerkungen zu *Don* aus *Pli selon pli.* (137-0581-0218~0225).

Strukturplan zu *Don* (137-0581-0276~0281).

Harmonische, dynamische und rythmische Tabellen zu *Don* und zu *Tombeau* (137-0581-0282~0298).

Partitur (Entwurf) von *Don.* (137-0581-0344~0355).

Partitur (Reinschrift). (137-0581-0356~0397).

Partitur (Reinschrift: montierte Fotokopie für die Aufführung, mit hss. Dirigiereintragungen. (137-0581-0398~0448).

Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigiereintragungen und Korrekturen. (137-0581-0449~0491).

Aufführungspartir (Reinschrift) von *Don* mit skizzen zu *Eclat* und *Eclat/Multiples* und Aufführungseintragungen von Maria Bergmann. (137-0582-0563~0570).

Partitur (Musikdruck mit hss. Dirigireintragungen und Korrekturen. (137-0581-0449~0491).

Partitur (Entwurf) (137-0581-0532~0560).

Partitur (Reinschrift) (137-0581-0561~0619).

録音、録画資料

Pierre Boulez, *Boulez conducts Boulez*, Halina Lukomska, soprano. BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez. Masterworks, 1969, D.C.40173.

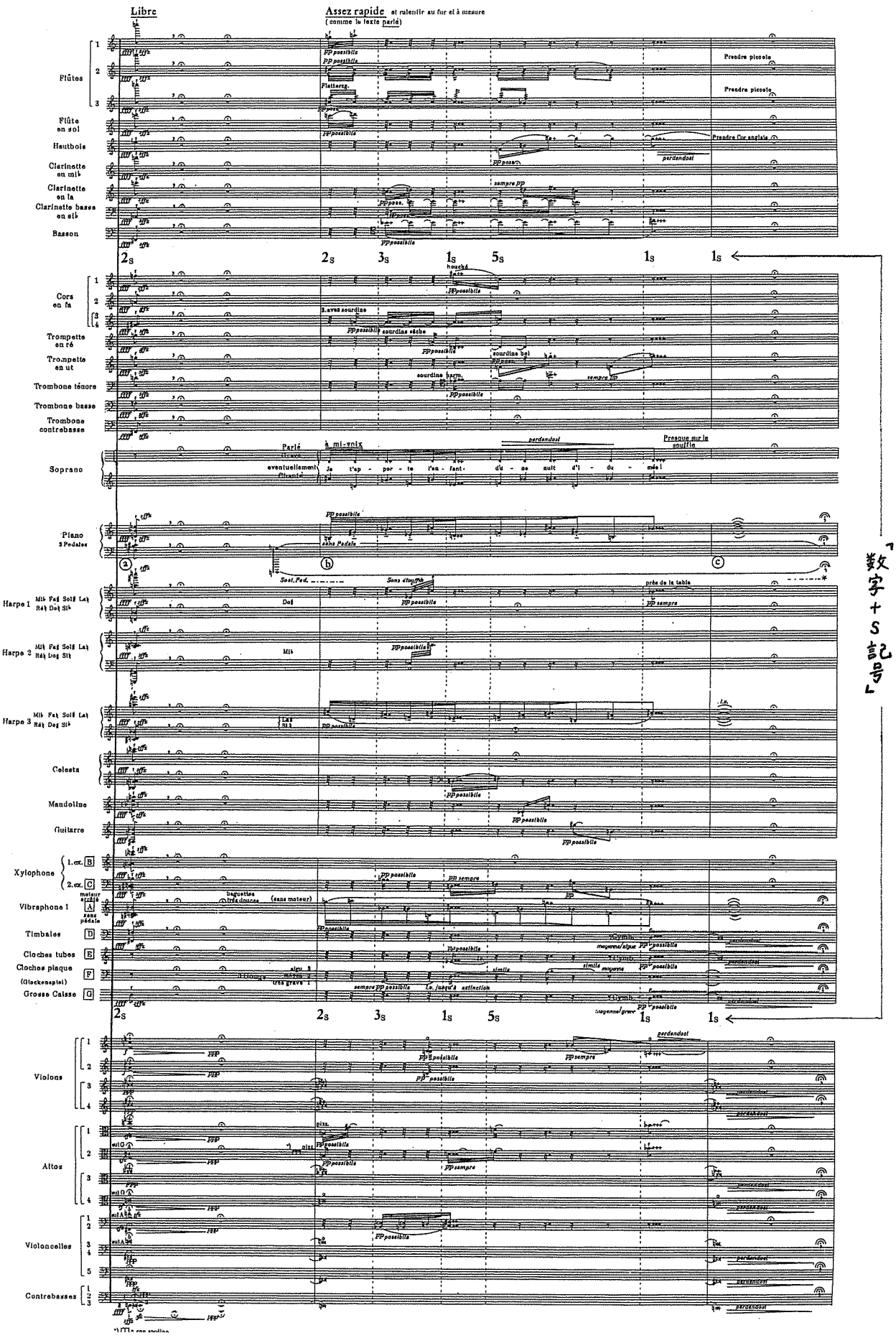
Pierre Boulez, *Pierre Boulez dirige Pierre Boulez.* Phyllis Bryn-Julson, soprano. BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez, 1981, Collection "Musique française d'aujourd'hui", 1983, Erato N.U.M.75050 (Microsillon), E.C.D.88074 (Compact Disc).

Pierre Boulez. *Eclat.* Allegri Film BV in co-production with Avro, directed by Frank Scheffer, 1994 (DVD).

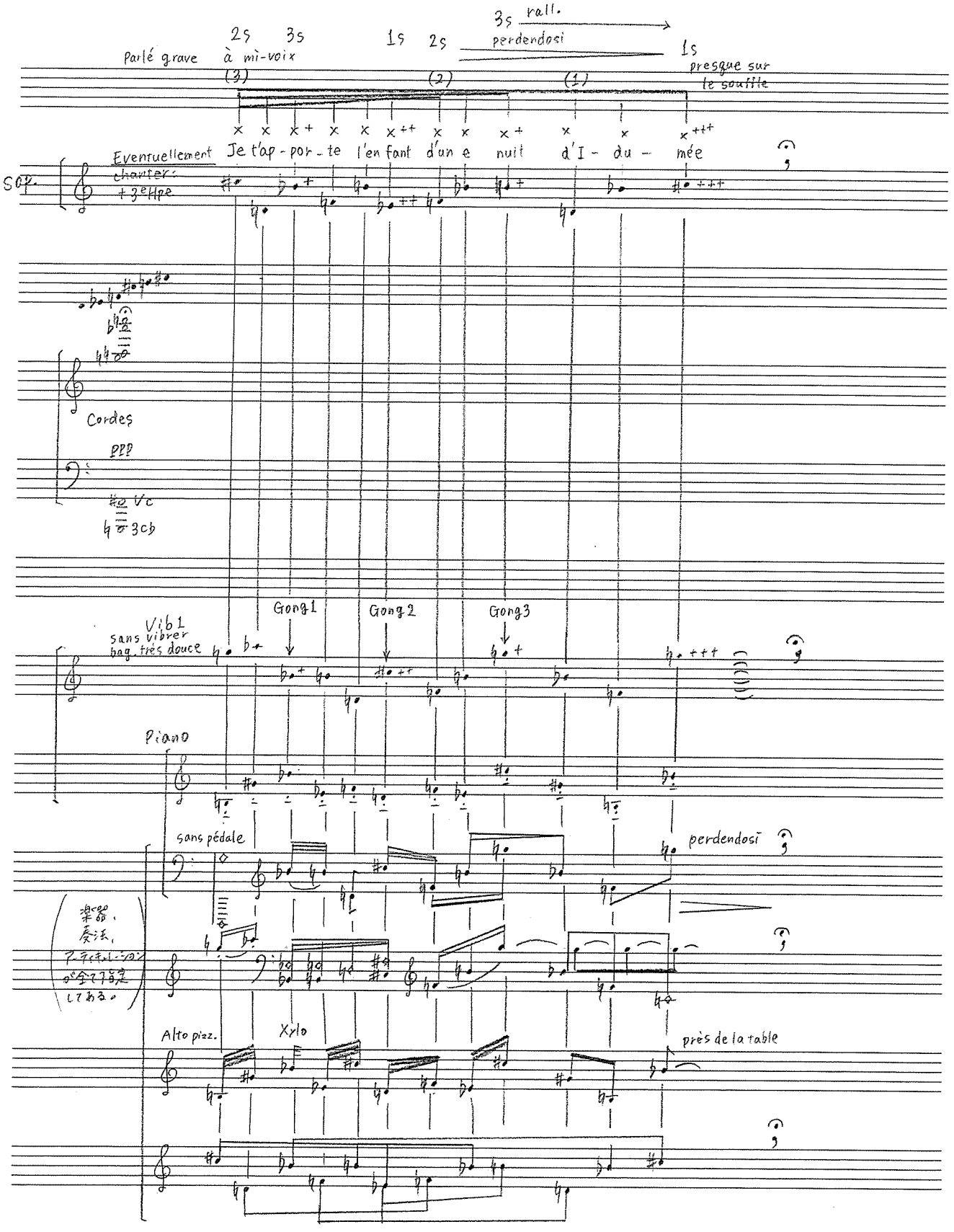
Boulez, orchestral works. col legno: (CD) released 2000. Eva-Maria Rogner, soprano. Ensemble Domaine Musical Paris, dir. Pierre Boulez, 1959.

Pierre Boulez, *Pli selon pli (1957-1989). Portrait de Mallarmé*, Christine Schäfer, soprano. Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon, 2002, Digital-Stereo 471 344-2.

譜例1　《たまもの》初版　1頁　冒頭部

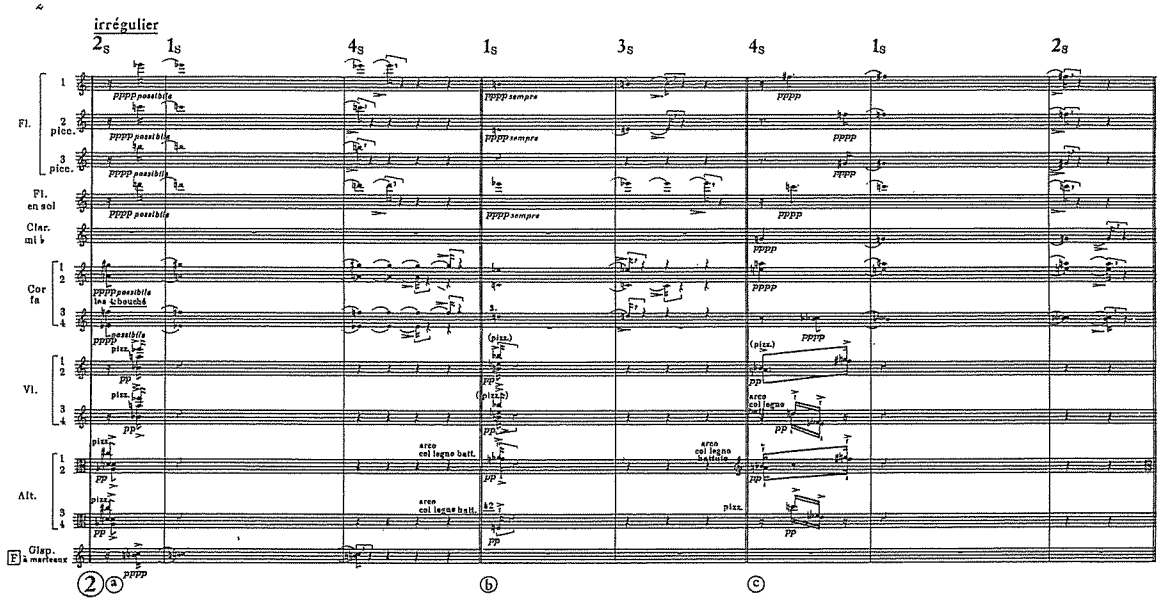


譜例 1a　《たまもの》　冒頭（ソプラノ導入部）の構想スケッチ



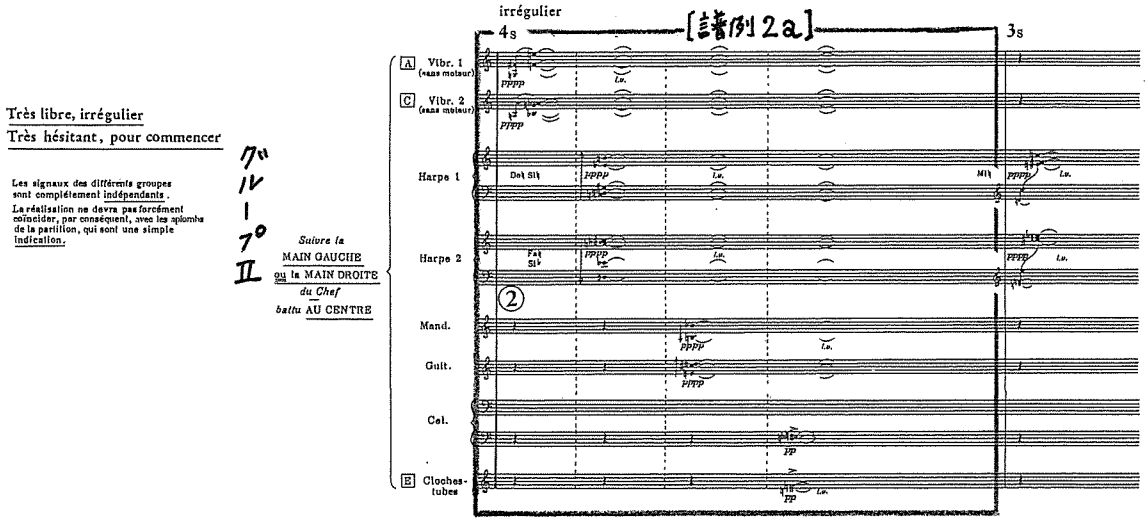
譜例２　《たまもの》初版　２頁　第１部①の開始部分

グループ I

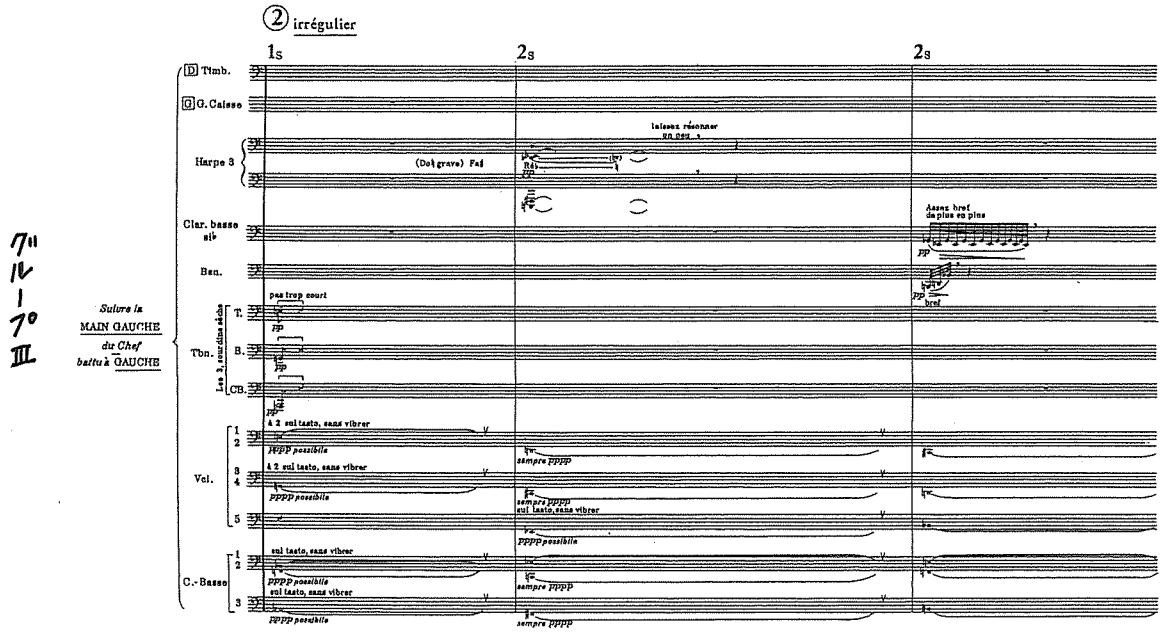


[譜例２a]

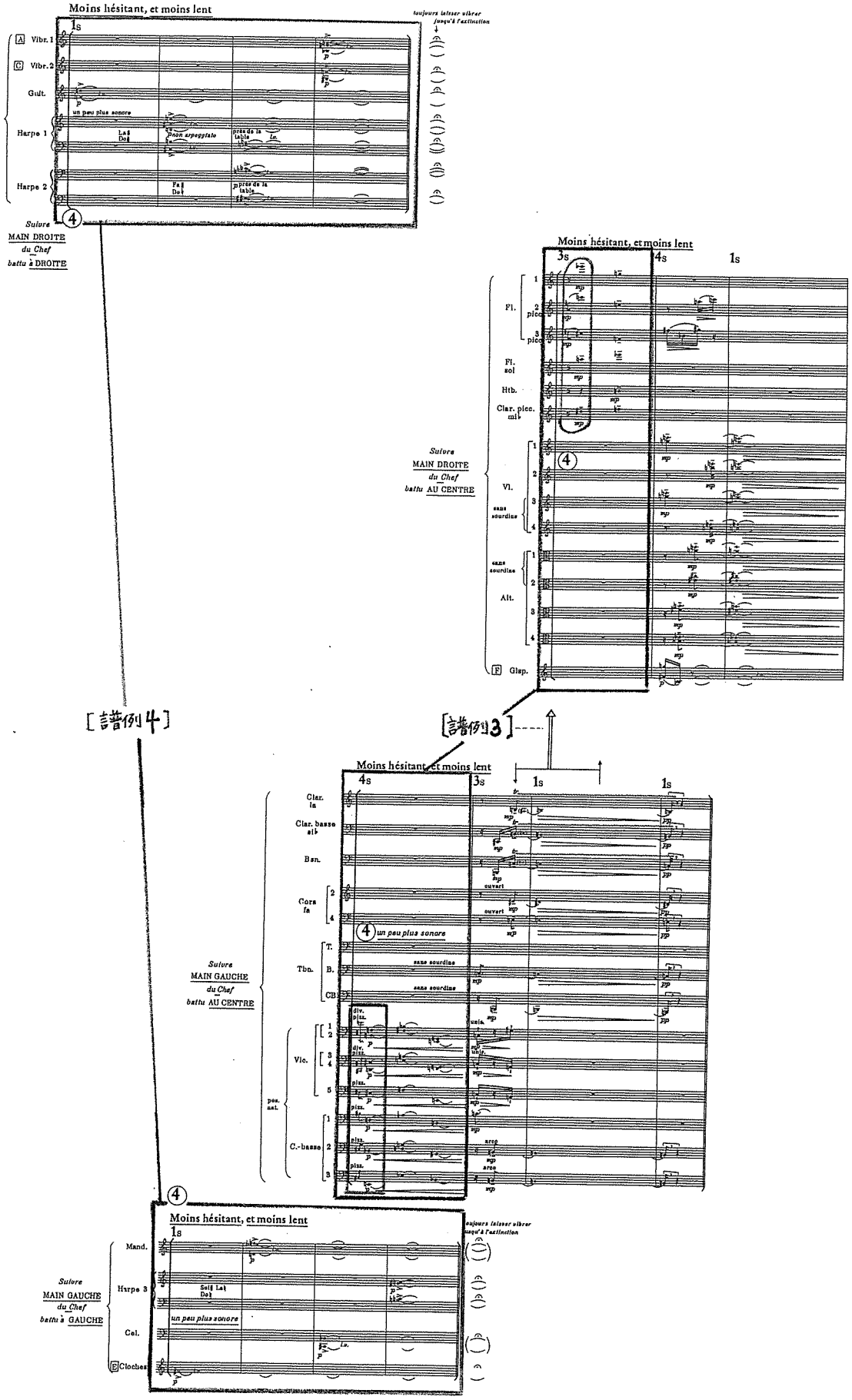
グループ II



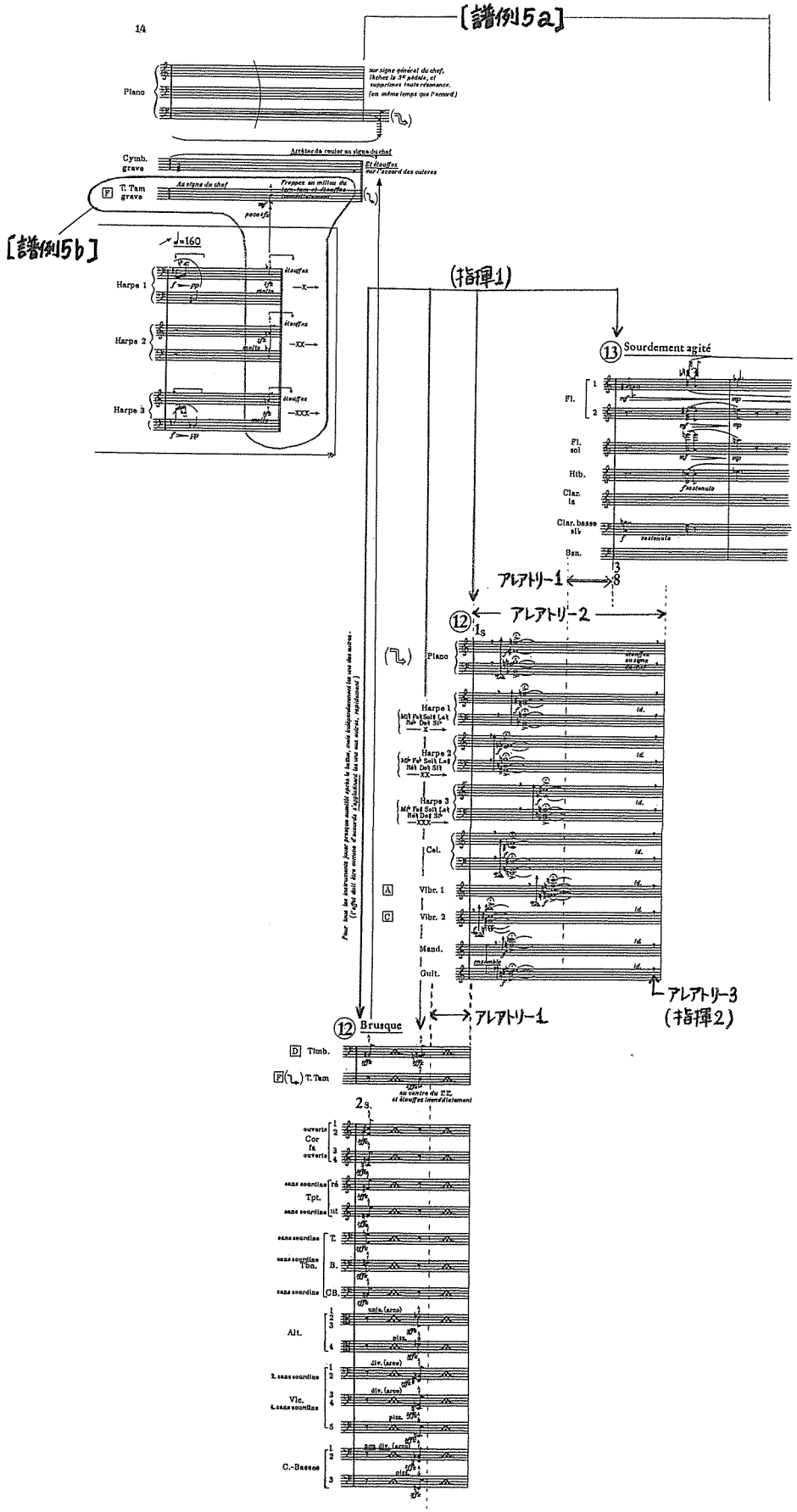
グループ III



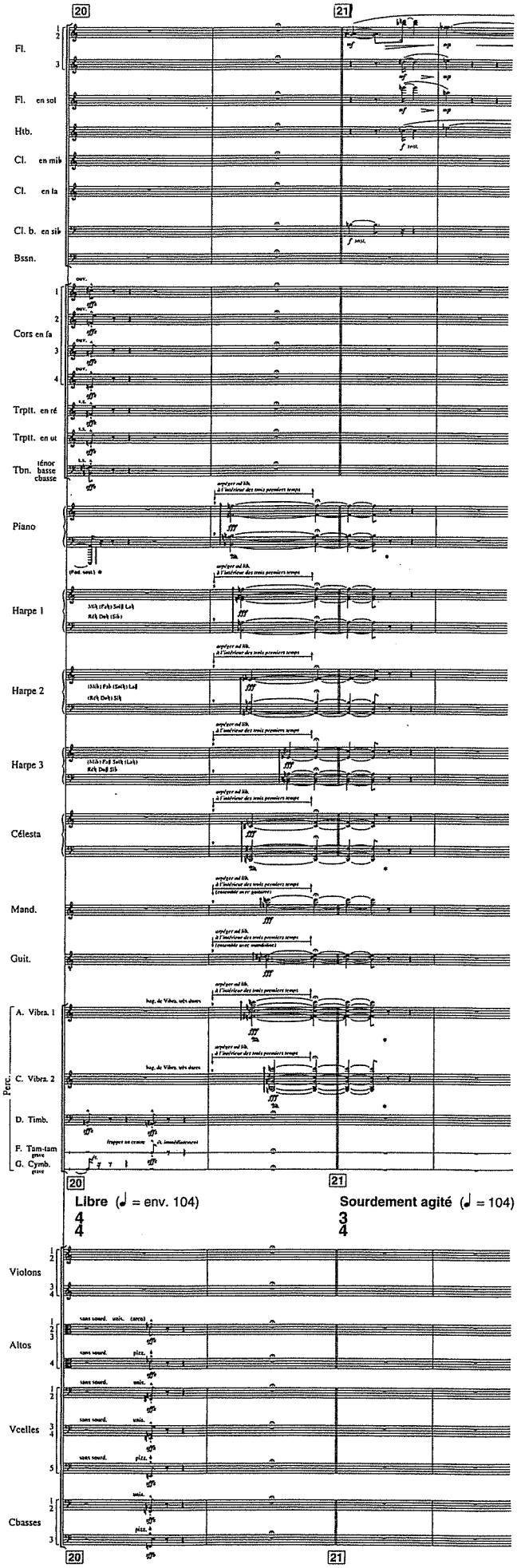
譜例３、譜例４　《たまもの》初版　５頁　第１部①後半部分



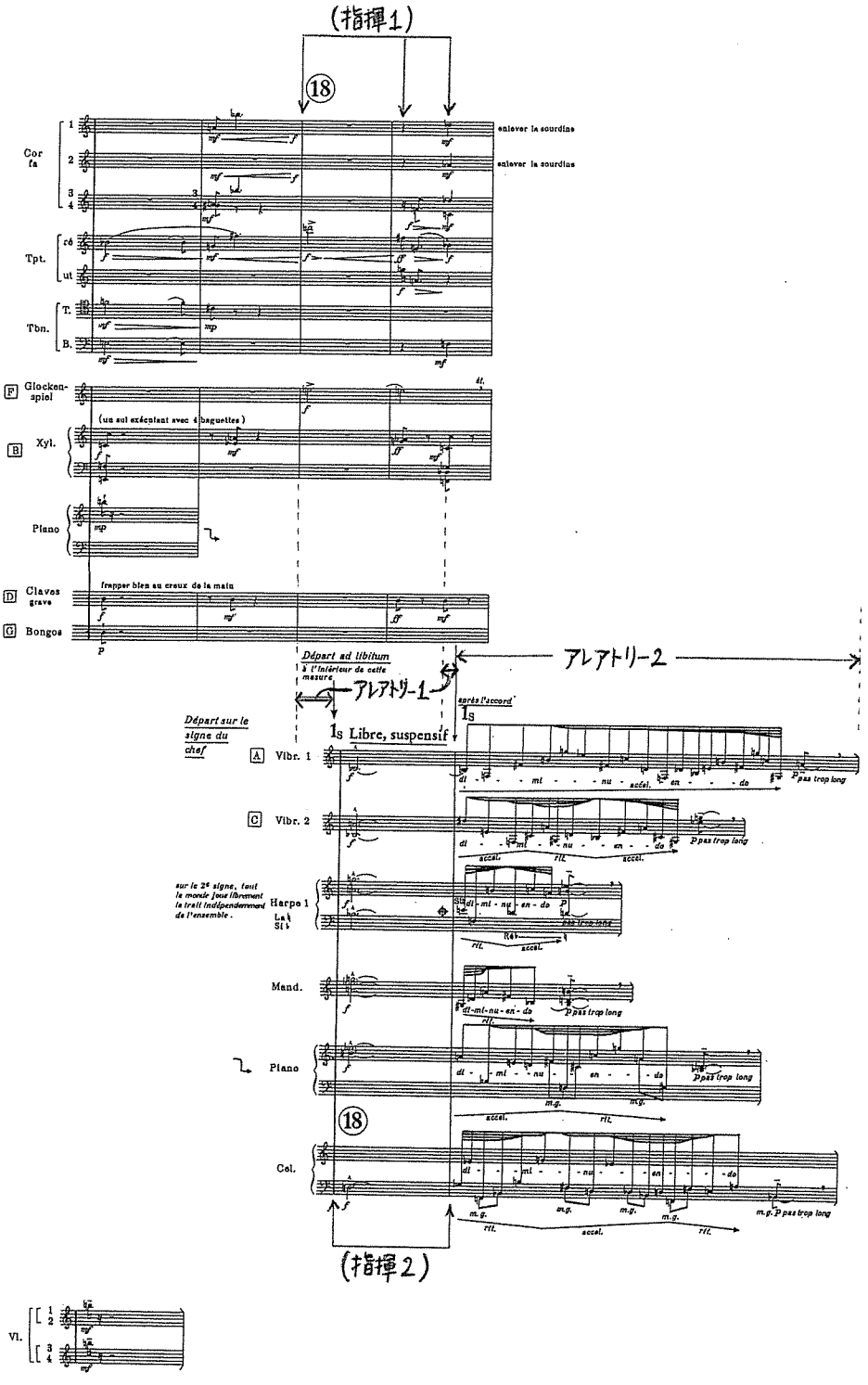
譜例 5a, 5b　《たまもの》初版　14 頁　第 1 部②～第 1 部③の前奏部分



改訂版（10 頁）との比較


20
21
Fl.
Fl. en sol
Htb.
Cl. en mib
Cl. en la
Cl. b. en sib
Bssn.
Cors en fa
Trptt. en ré
Trptt. en ut
Tbn. ténor
basse
cbasse
Piano
Harpe 1
Harpe 2
Harpe 3
Célesta
Mand.
Guit.
Perc.
A. Vibra. 1
C. Vibra. 2
D. Timb.
F. Tam-tam
G. Cymb.
Libre (♩ = env. 104)
Sourdement agité (♩ = 104)
Violons
Altos
Vcelles
Cbasses

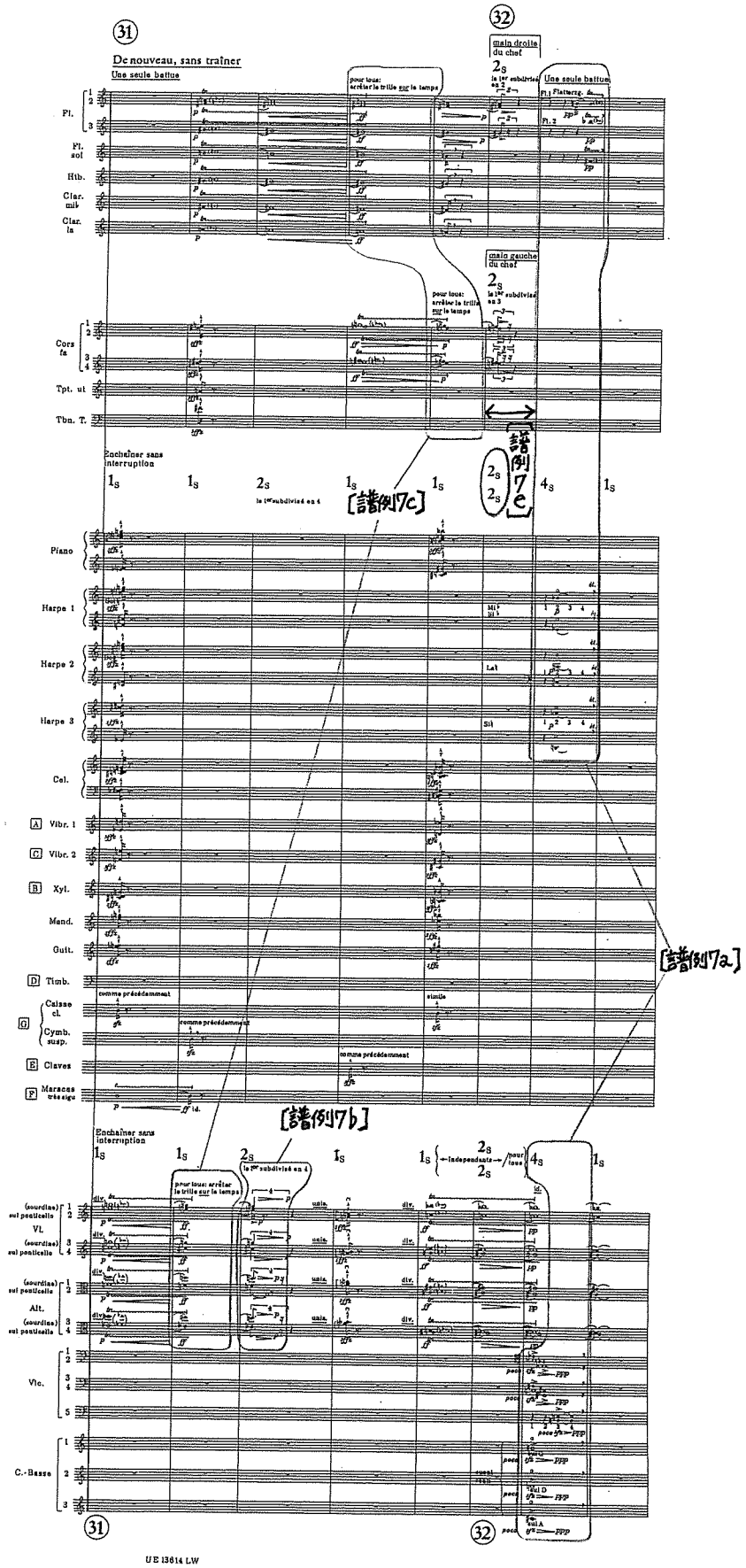
譜例 6　《たまもの》初版　17 頁　第 1 部③の後奏部分

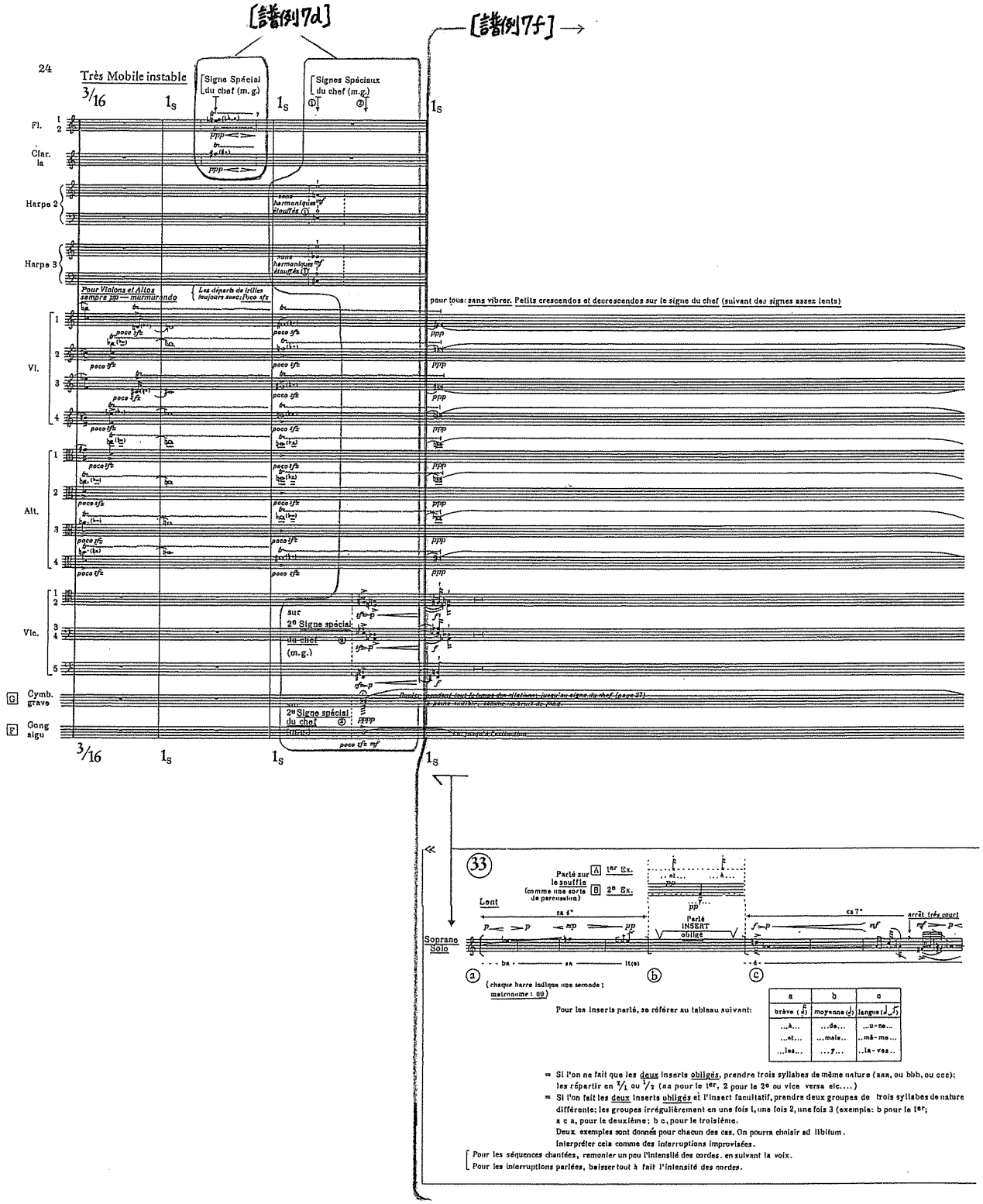


改訂版（12 頁）との比較

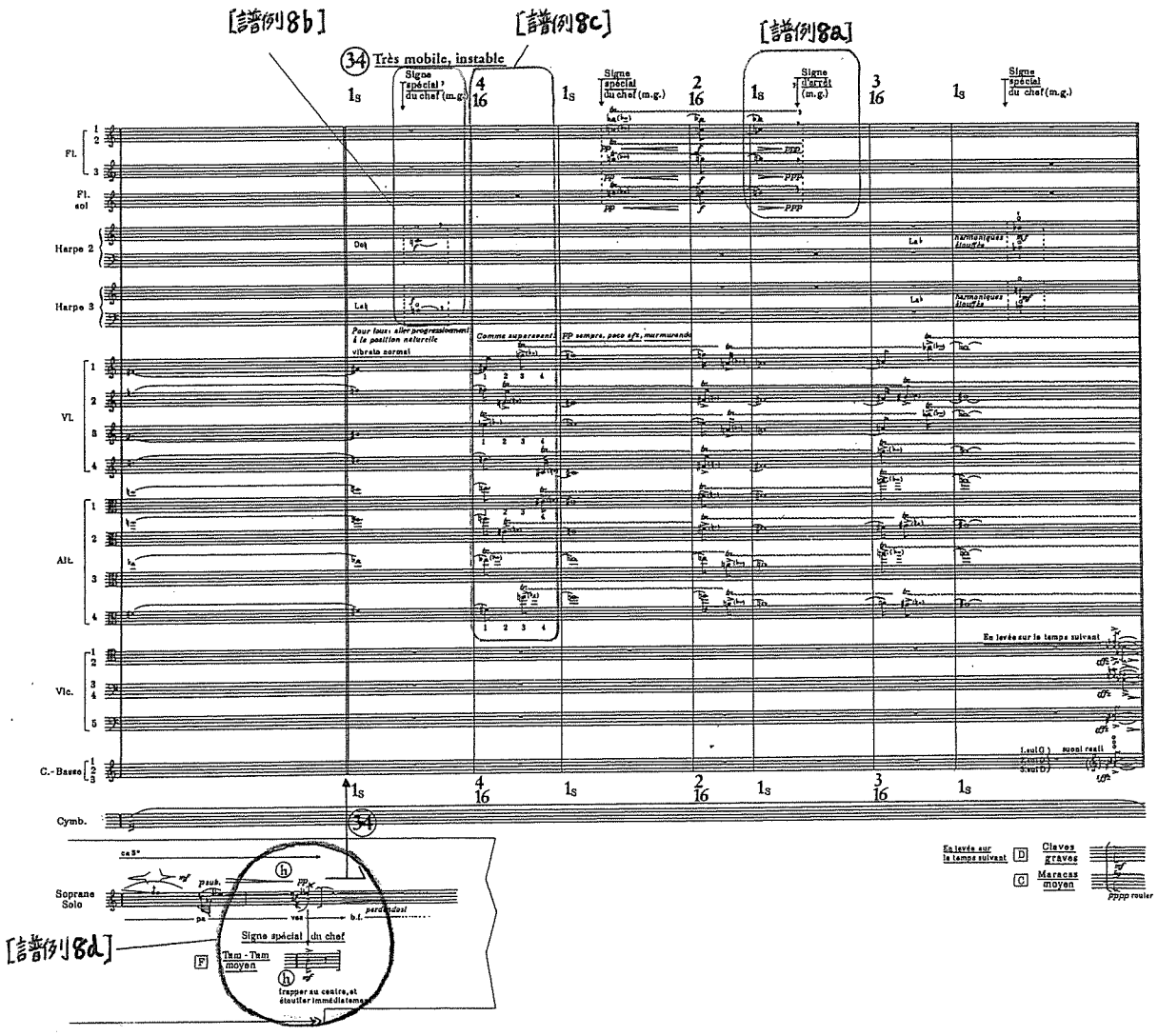
24
Cors en fa
1
2
3
4
Trptt. en ré
Trptt. en ut
Tbn.
ténor
basse
enlever la sourd.
enlever la sourd.
Piano
Harpe I
Célesta
Mand.
A. Vibra. 1
C. Vibra. 2
B. Xylo. 1
D. Claves
F. Glocksp.
G. Bongo
Perc.
Senza tempo
accél.
rall.
irrégulier
4
4
m. g.
signe pour piano, harpe I, celesta,
mandoline et vibraphones
sim.
Violons
24

譜例 7（7a～7f）　《たまもの》初版　23～24 頁　第 3 部（練習番号 31～33）

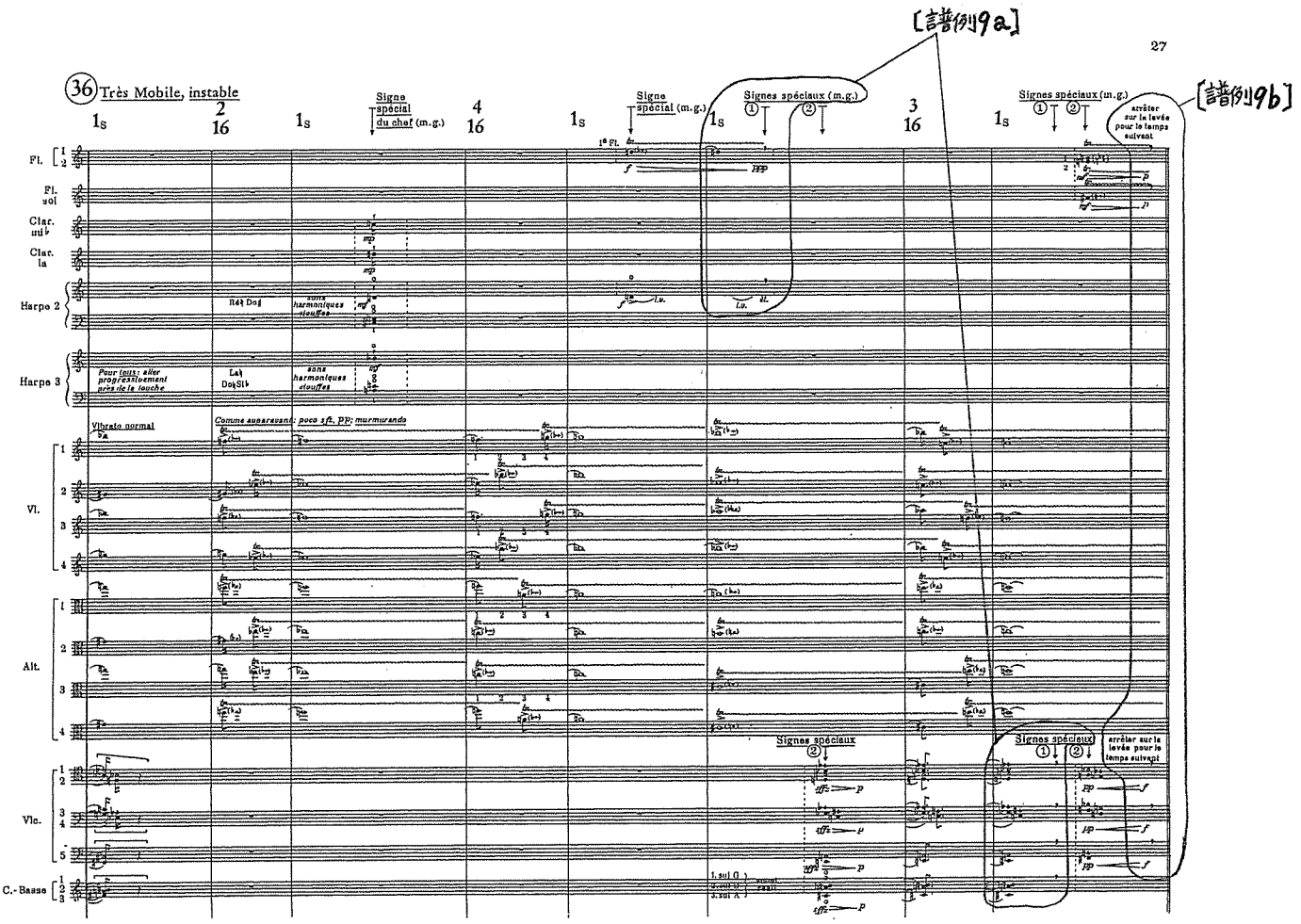



[譜例7d]
[譜例7f] →
24
Très Mobile instable
3/16
1s
[Signe Spécial du chef (m. g)
[Signes Spéciaux du chef (m.g.)
Fl. 1 2
Clar. la
Harpe 2
Harpe 3
sans harmoniques flautés (I)
Pour Violons et Altos sempre pp — murmurando
Les départs de trilles toujours avec: poco sfz
pour tous: sans vibrer. Petits crescendos et decrescendos sur le signe du chef (suivant des signes assez lents)
Vl.
Alt.
Vlc.
sur 2e Signe spécial du chef (m.g.)
Cymb. grave
Gong aigu
2e Signe spécial du chef
Soprano Solo
Lent
ca 4"
ca 7"
Parlé INSERT obligé
arrêt très court
(chaque barre indique une seconde ; metronome : 80)
Pour les inserts parlé, se référer au tableau suivant:
a
b
c
brève
moyenne
longue
...à...
...de...
...u-ne...
...et...
...mais...
...mé-me...
...les...
...y...
...la-ves...
= Si l'on ne fait que les deux inserts obligés, prendre trois syllabes de même nature (aaa, ou bbb, ou ccc): les répartir en 3/4 ou 1/2 (aa pour le 1er, 2 pour le 2e ou vice versa etc....)
= Si l'on fait les deux inserts obligés et l'insert facultatif, prendre deux groupes de trois syllabes de nature différente: les groupes irrégulièrement en une fois 1, une fois 2, une fois 3 (exemple: b pour le 1er; a c a, pour le deuxième; b c, pour le troisième.
Deux exemples sont donnés pour chacun des cas. On pourra choisir ad libitum.
Interpréter cela comme des interruptions improvisées.
Pour les séquences chantées, remonter un peu l'intensité des cordes, en suivant la voix.
Pour les interruptions parlées, baisser tout à fait l'intensité des cordes.

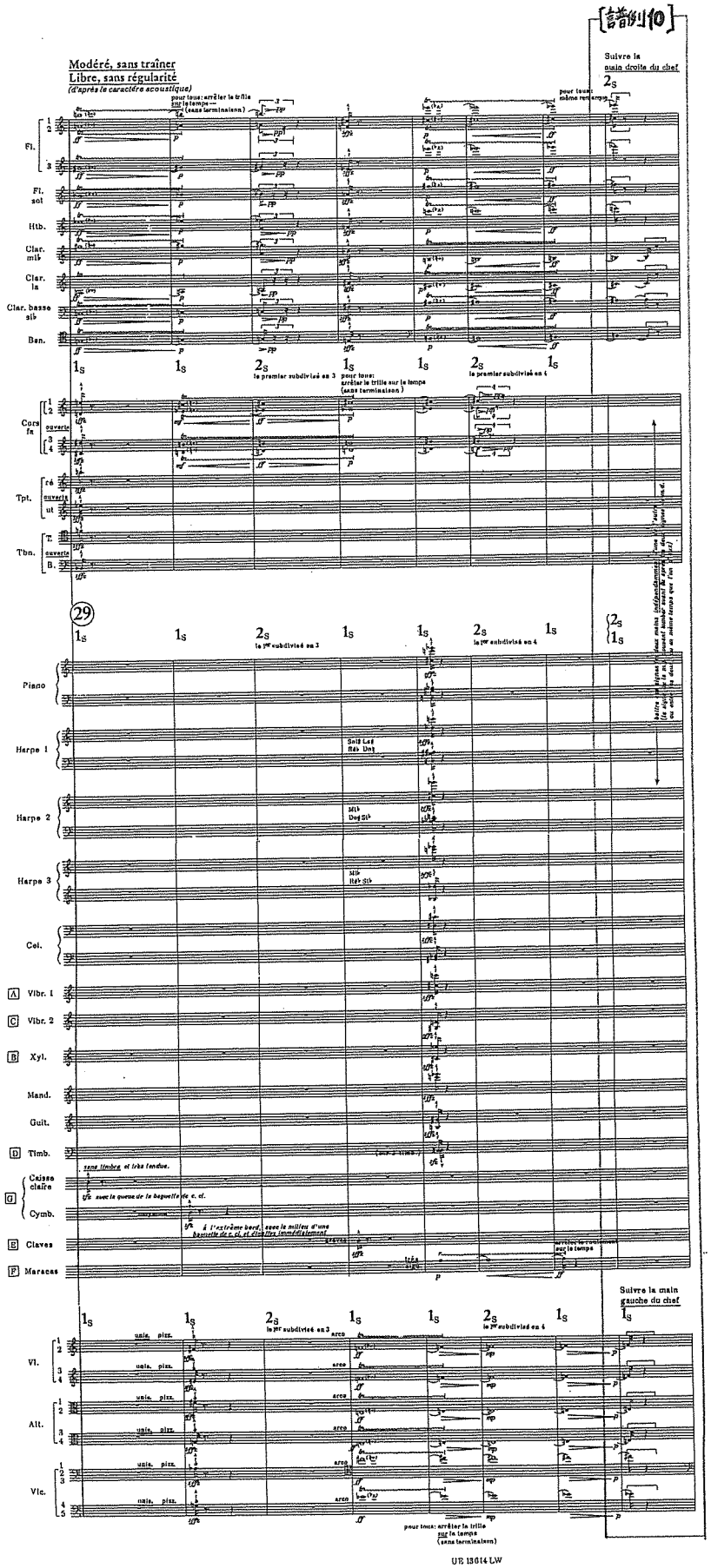
譜例 8（8a～8d）　《たまもの》初版　25 頁　第 3 部（練習番号 34 の前後）



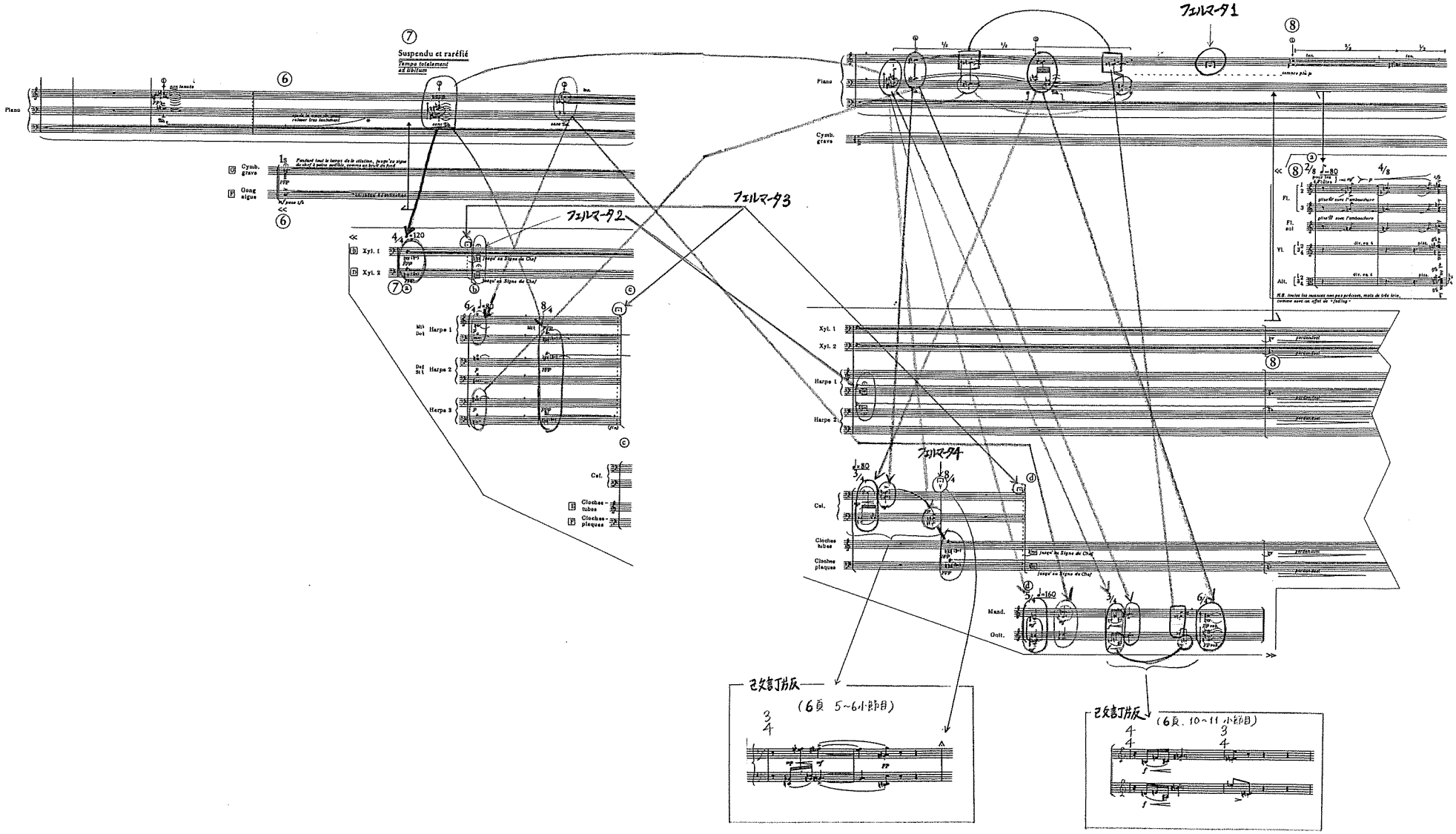
譜例 9（9a, 9b）　《たまもの》初版　27 頁　第 3 部（練習番号 36）



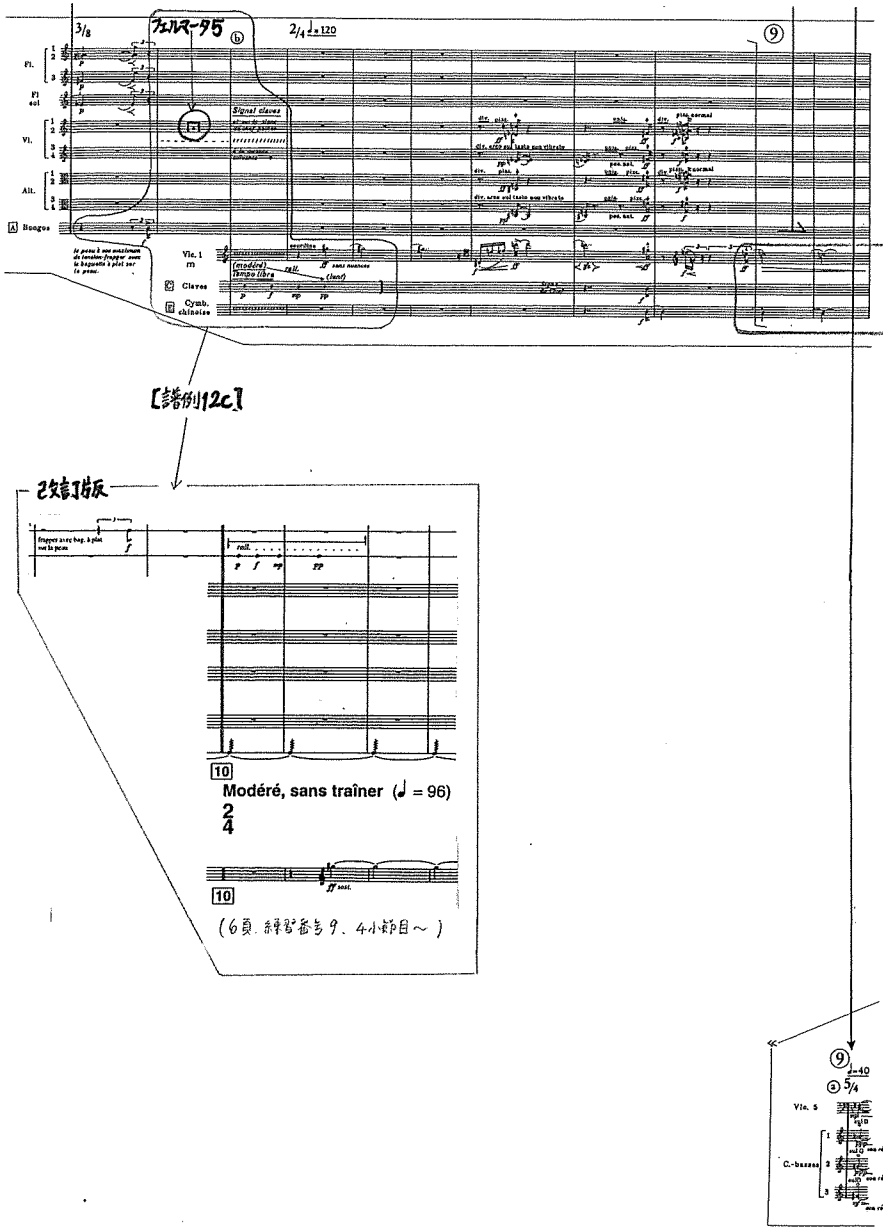
譜例 10　《たまもの》初版　22 頁　第 3 部開始部分（練習番号 29）

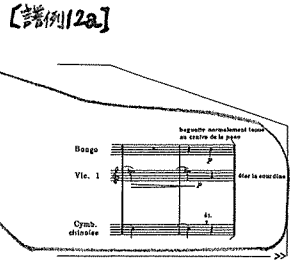


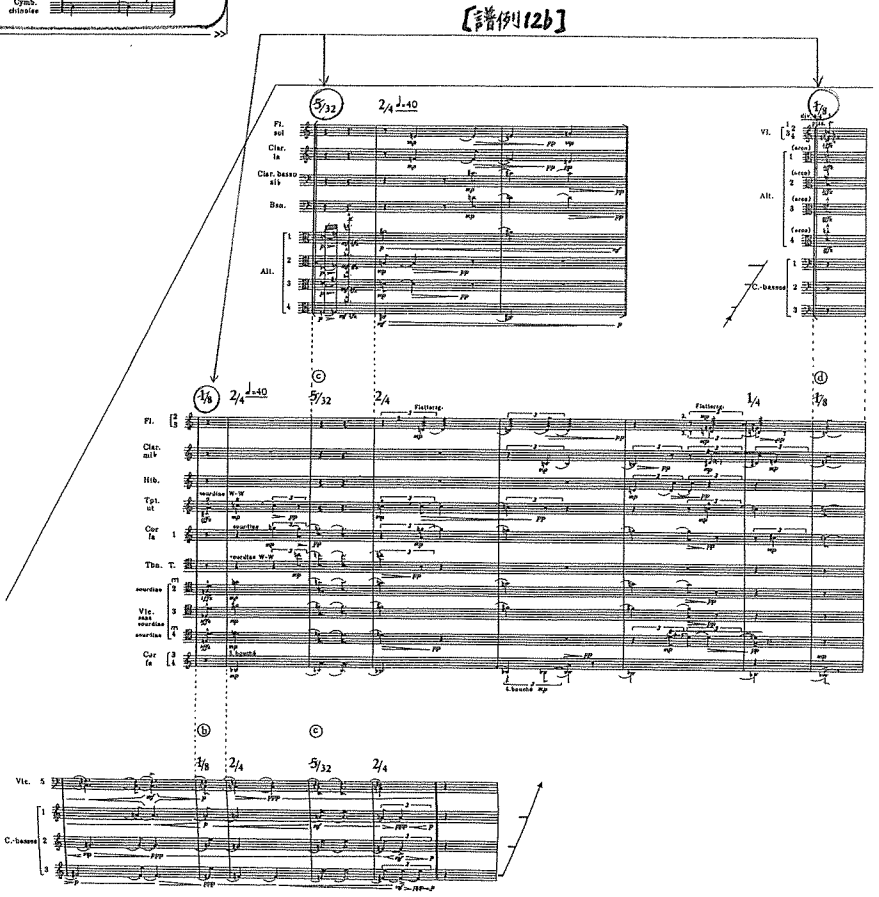
譜例 11　《たまもの》初版　7〜8 頁、第 1 部②（練習番号 6 〜 8）、音高組織の分析、
フェルマータ 1〜4、および改訂版との比較



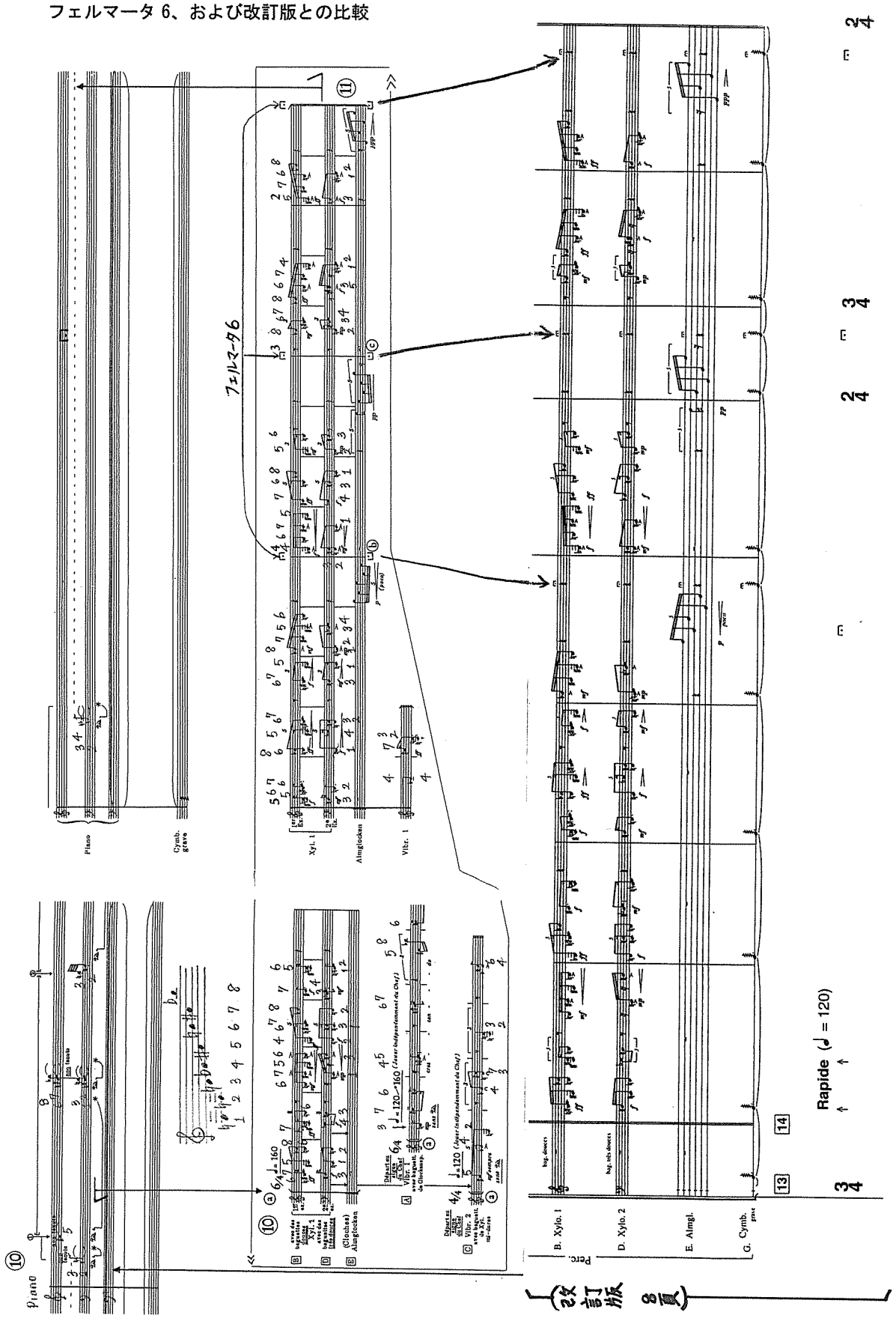
譜例 12（12a～12c）　《たまもの》初版 9～10 頁　第 1 部②（練習番号 8～9）、
フェルマータ 5、および改訂版との比較







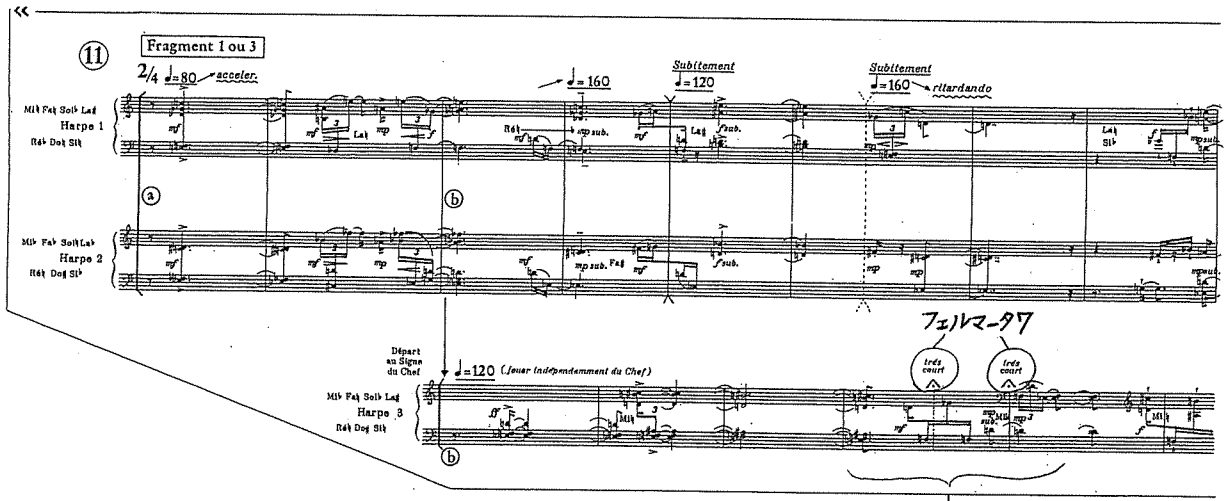
譜例 13　《たまもの》初版 11～12 頁、第 1 部②（練習番号 10）、音高組織の分析、フェルマータ 6、および改訂版との比較



譜例 14（14a, 14b）　《たまもの》初版　12、13 頁、第 1 部②（練習番号 11）、
フェルマータ 7、および改訂版との比較

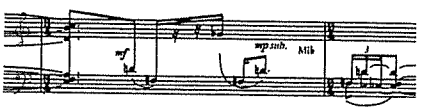
［譜例14a］

（初版）



（12頁）

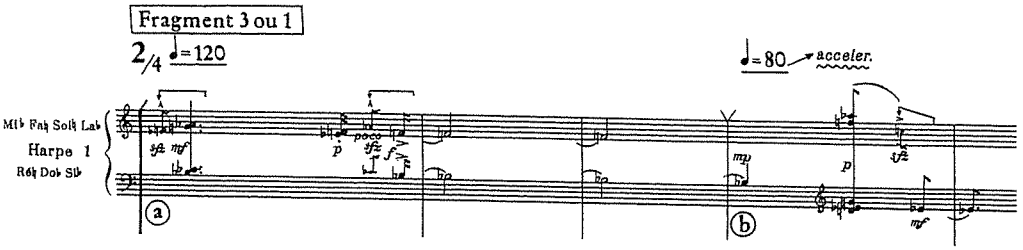
改訂版



（8頁、練習番号15、Hrp.3、7～8小節目）

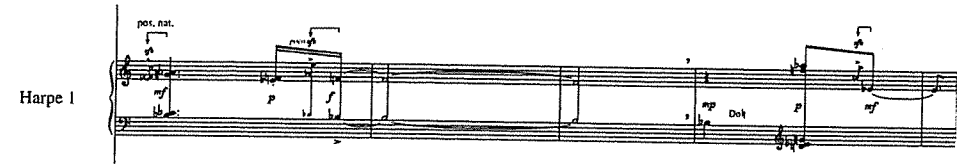
［譜例14b］

（初版）



（13頁）

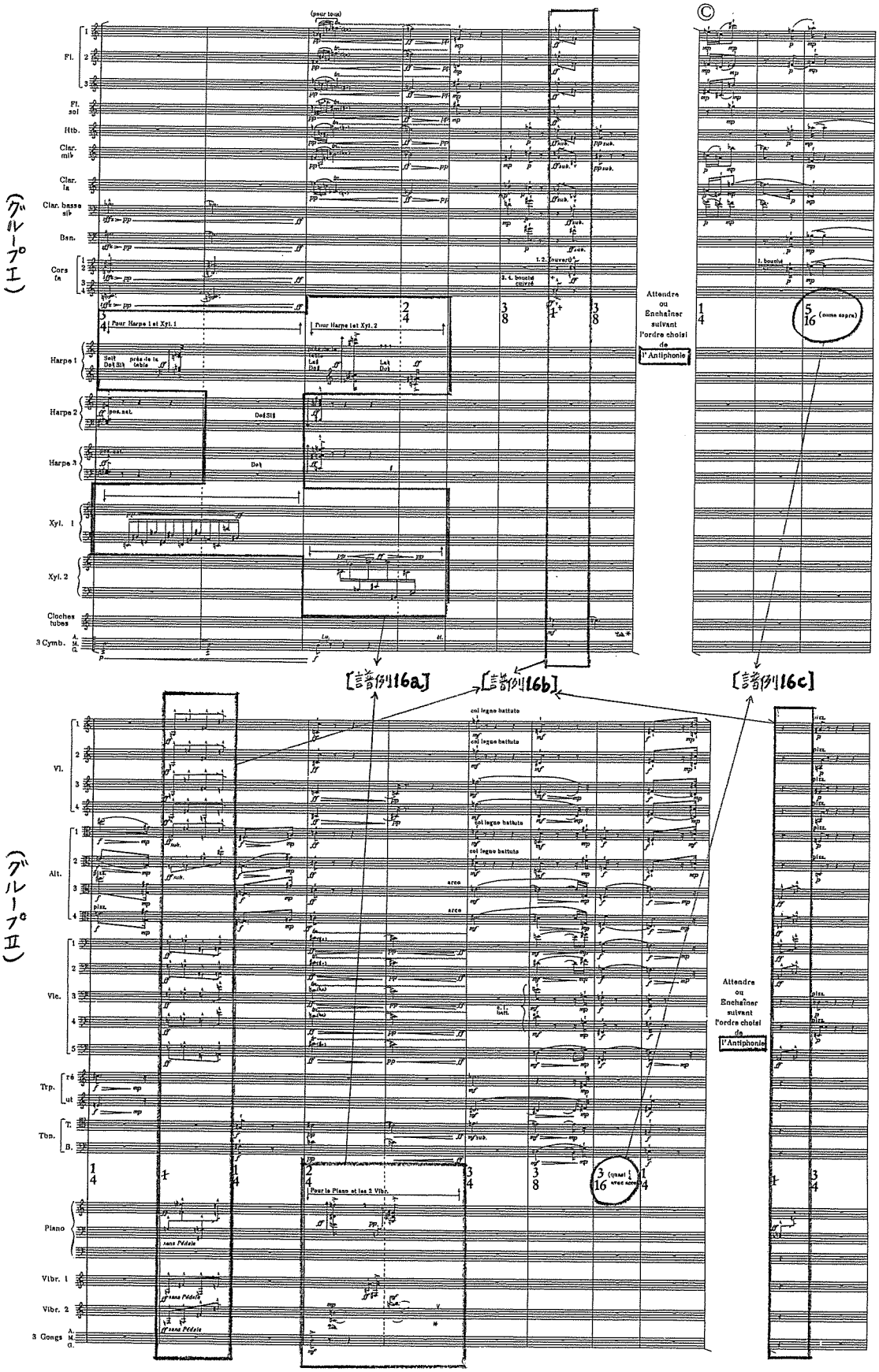
（改訂版）



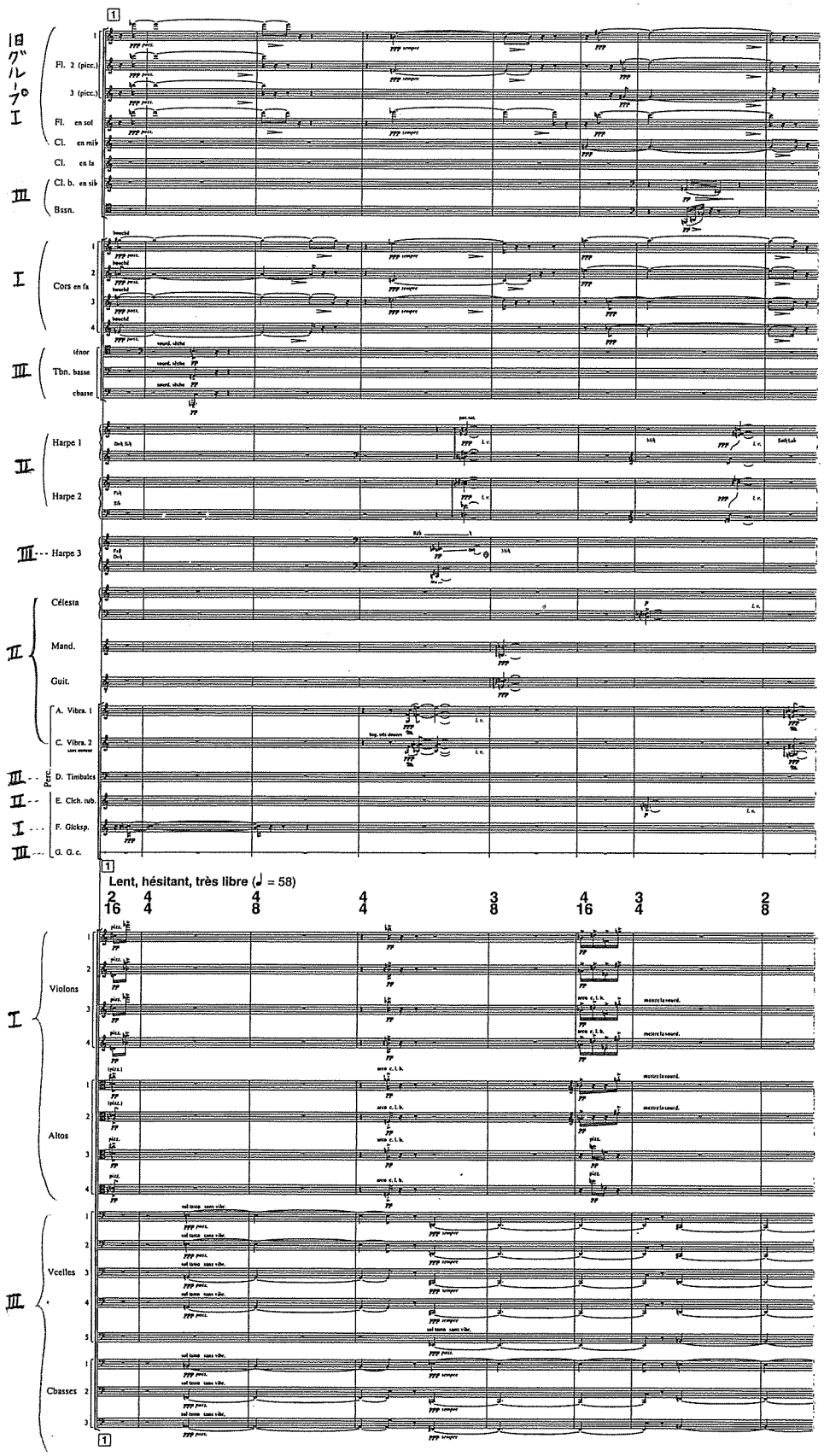
（9頁、練習番号19）

譜例 15　《たまもの》初版　20 頁　第 2 部、および改訂版との比較

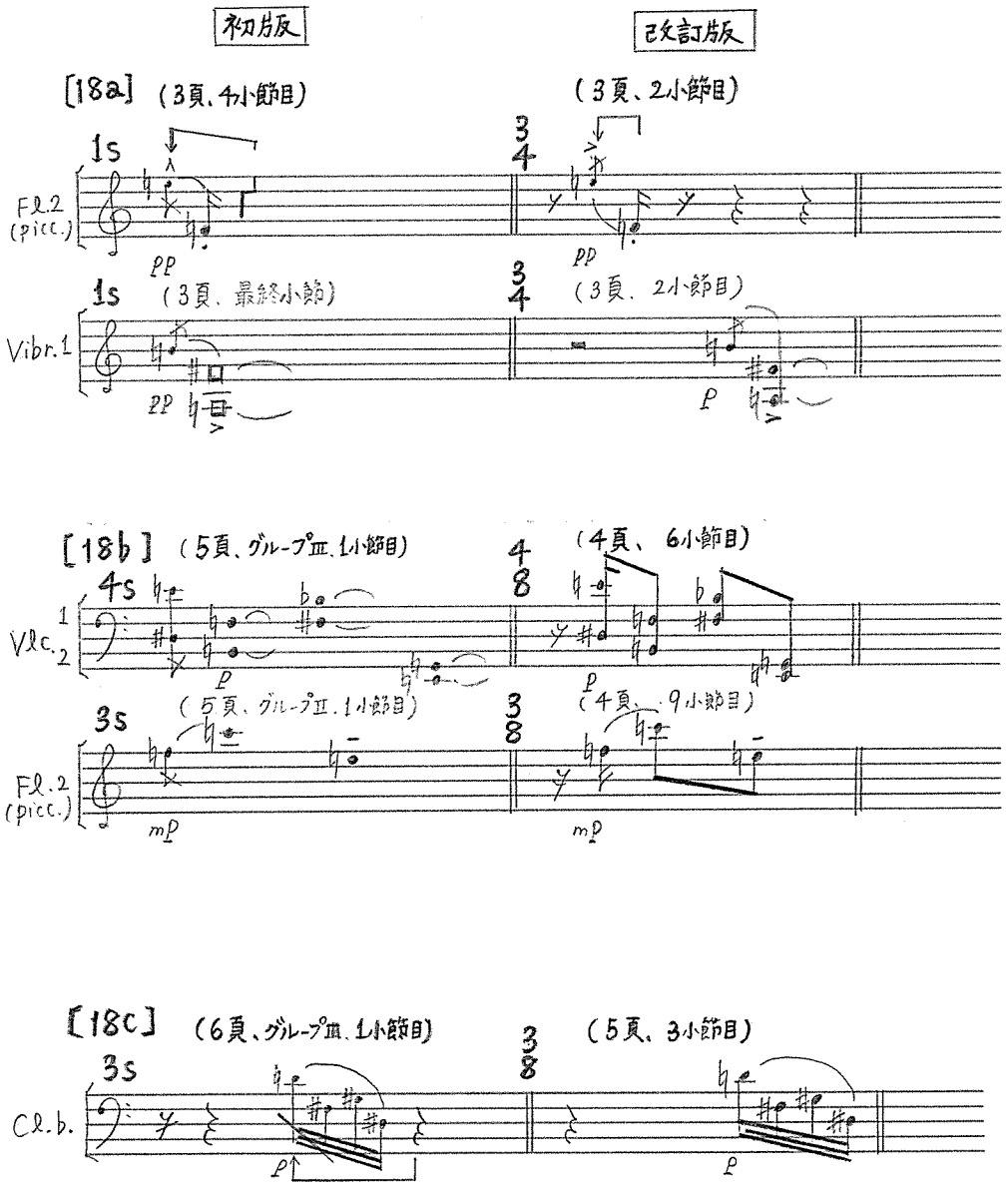
譜例 16（16a～16c）　《たまもの》初版　30 頁、コーダの一部



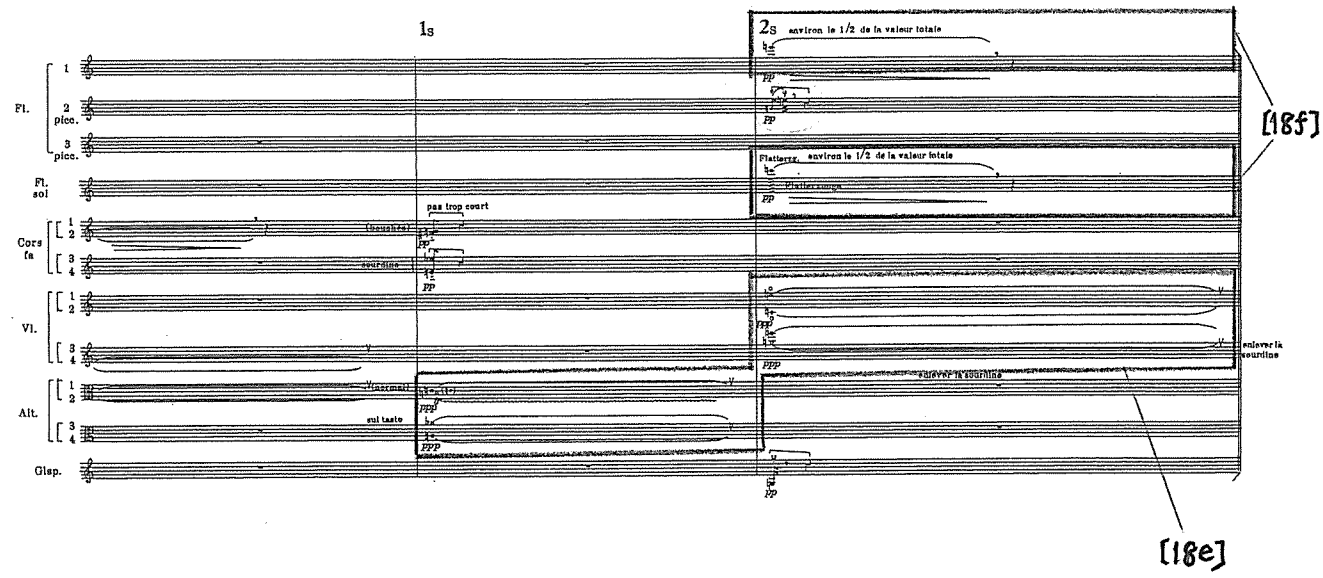
譜例 17　《たまもの》改訂版　2 頁、第 1 部①の開始部分

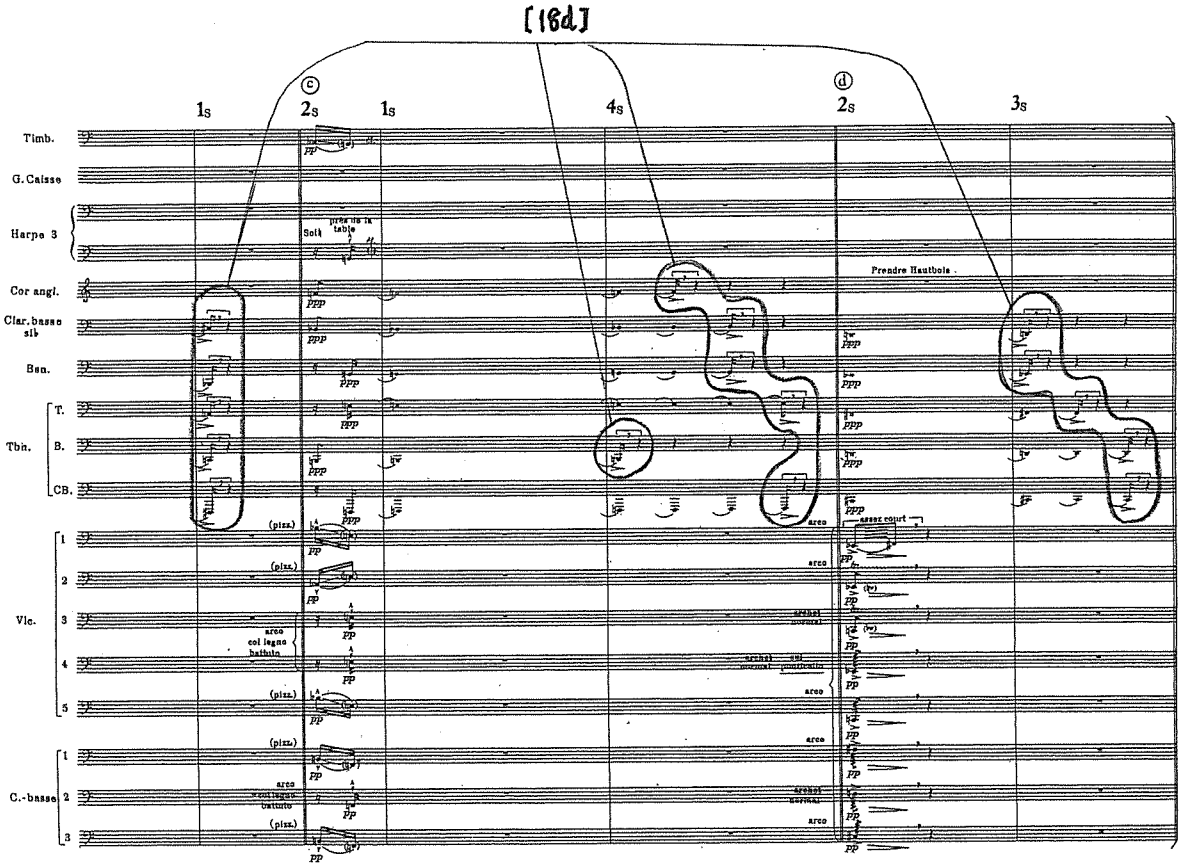


譜例 18a～18c　《たまもの》第 1 部①、両版間における装飾音符の変化



譜例 18d～18f 《たまもの》初版　4 頁　第 1 部①における持続音の記譜法




[18d]
1s
2s
1s
4s
2s
3s
Timb.
G.Caisse
Harpe 3
Cor angl.
Clar. basse sib
Bsn.
Tbn.
T.
B.
CB.
Vlc.
C.-basse
Prendre Hautbois
arco
col legno battuto
sautillé normal
sautillé normal
arco
arco
arco

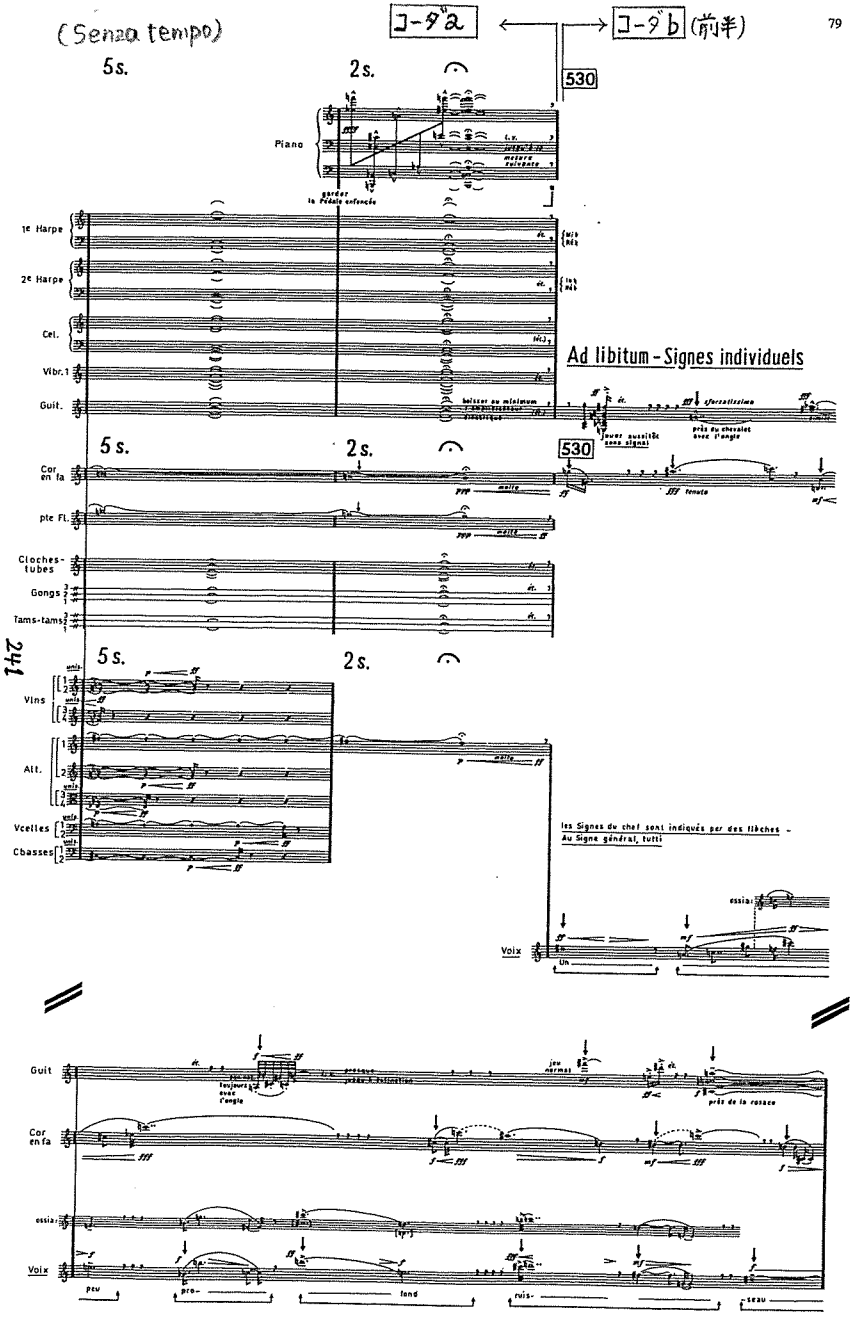
譜例 18d' ～18f'　改訂版（3 頁）との比較

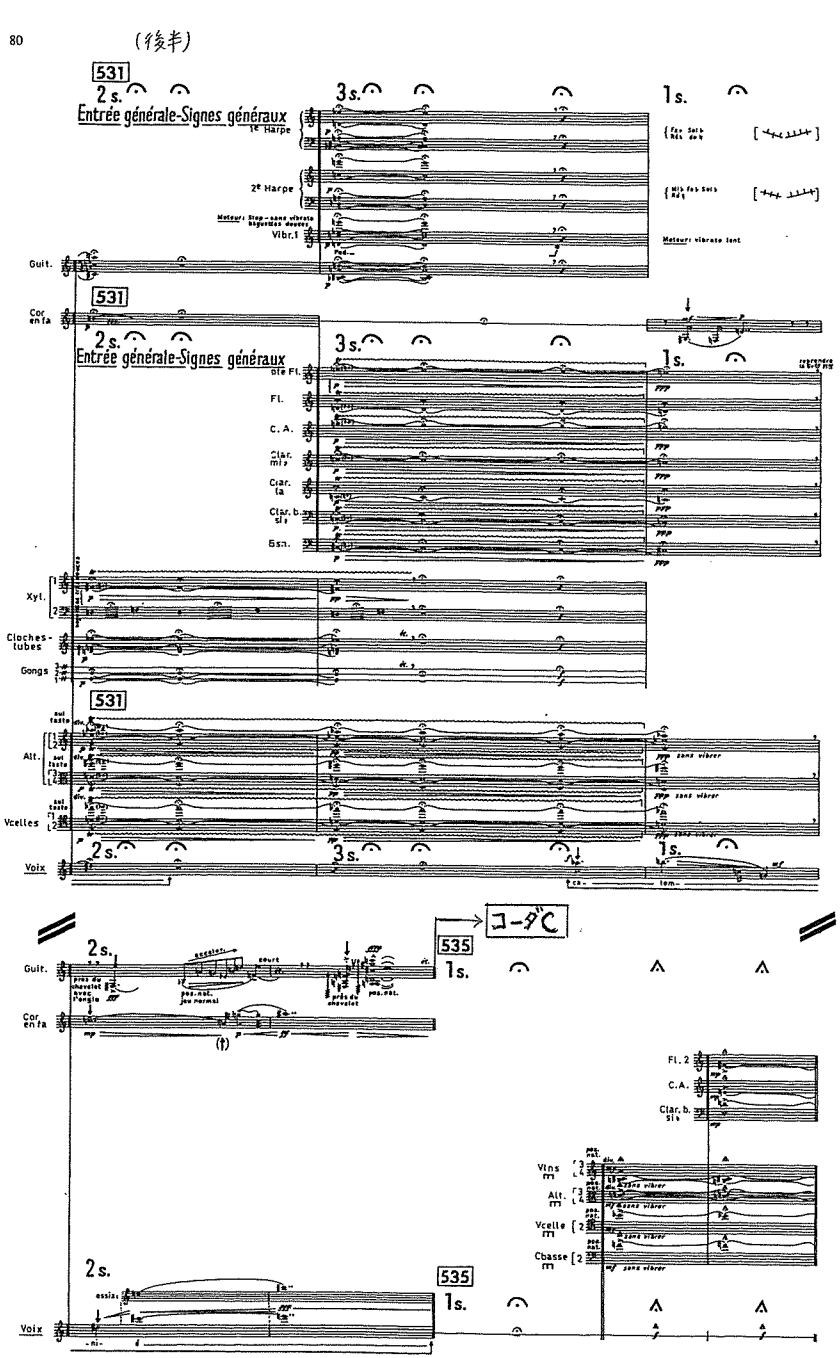
譜例 19　第 1 部②　初版から改訂版へ向かうスケッチ

譜例 20　《マラルメによる即興Ⅲ》現行版　9 頁

*) pouvant descendre à ♩ = 48 lorsque l'ornamentation le requiert / *Das Tempo kann bis zu ♩ =48 herabsinken, wo die Verzierungen es erfordern.* / The tempo could be as slow as ♩ = 48 if the ornamentation requires it.

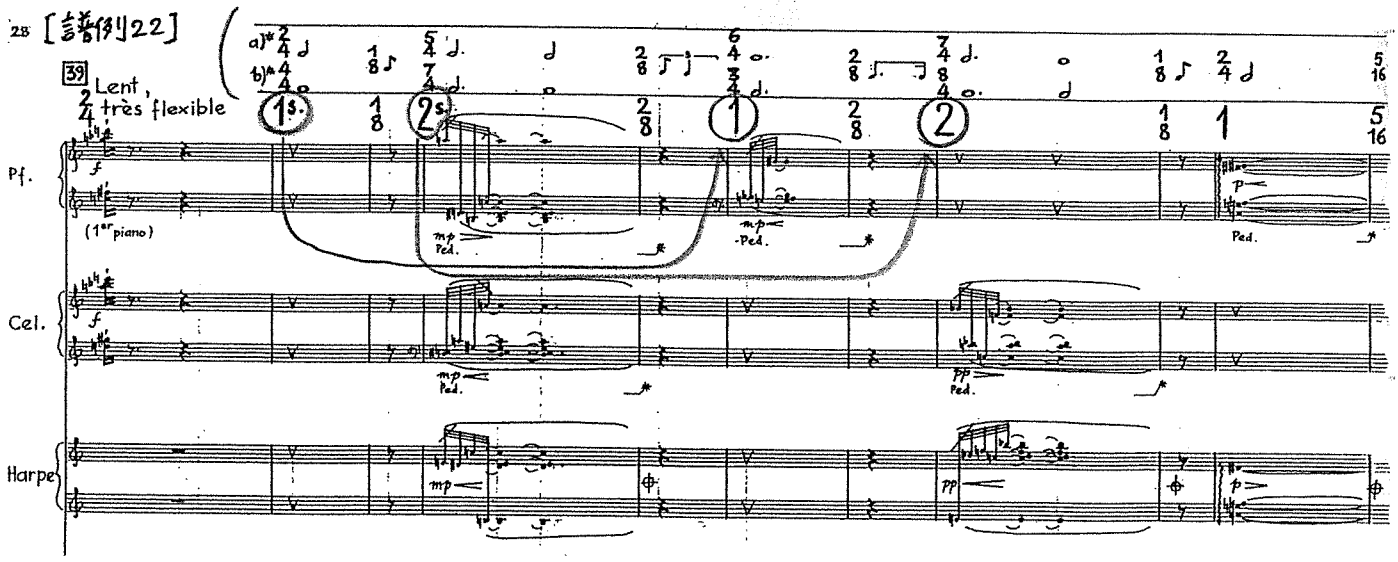
UE 19521





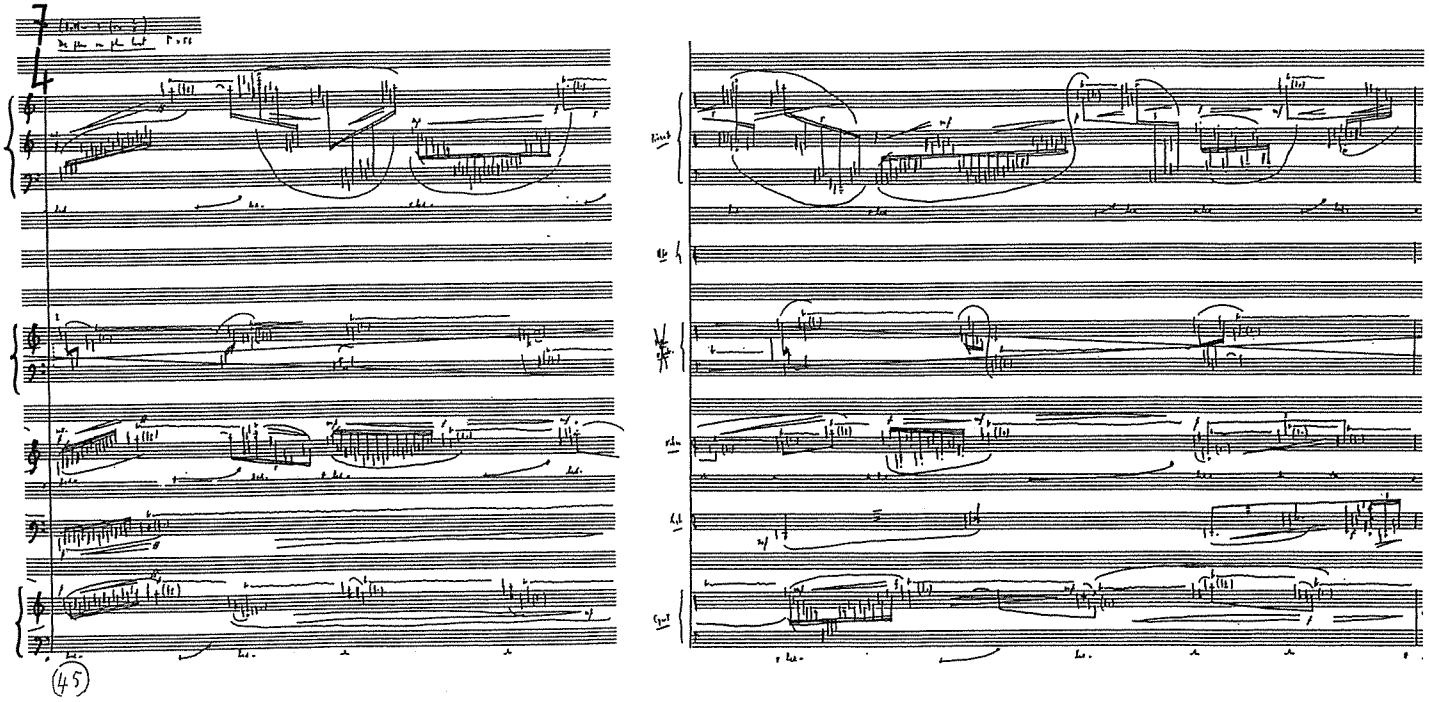
譜例 21　《墓》現行版　79～80 頁　コーダ a～c

譜例 22　《エクラ/ミュルティプル》 28 頁

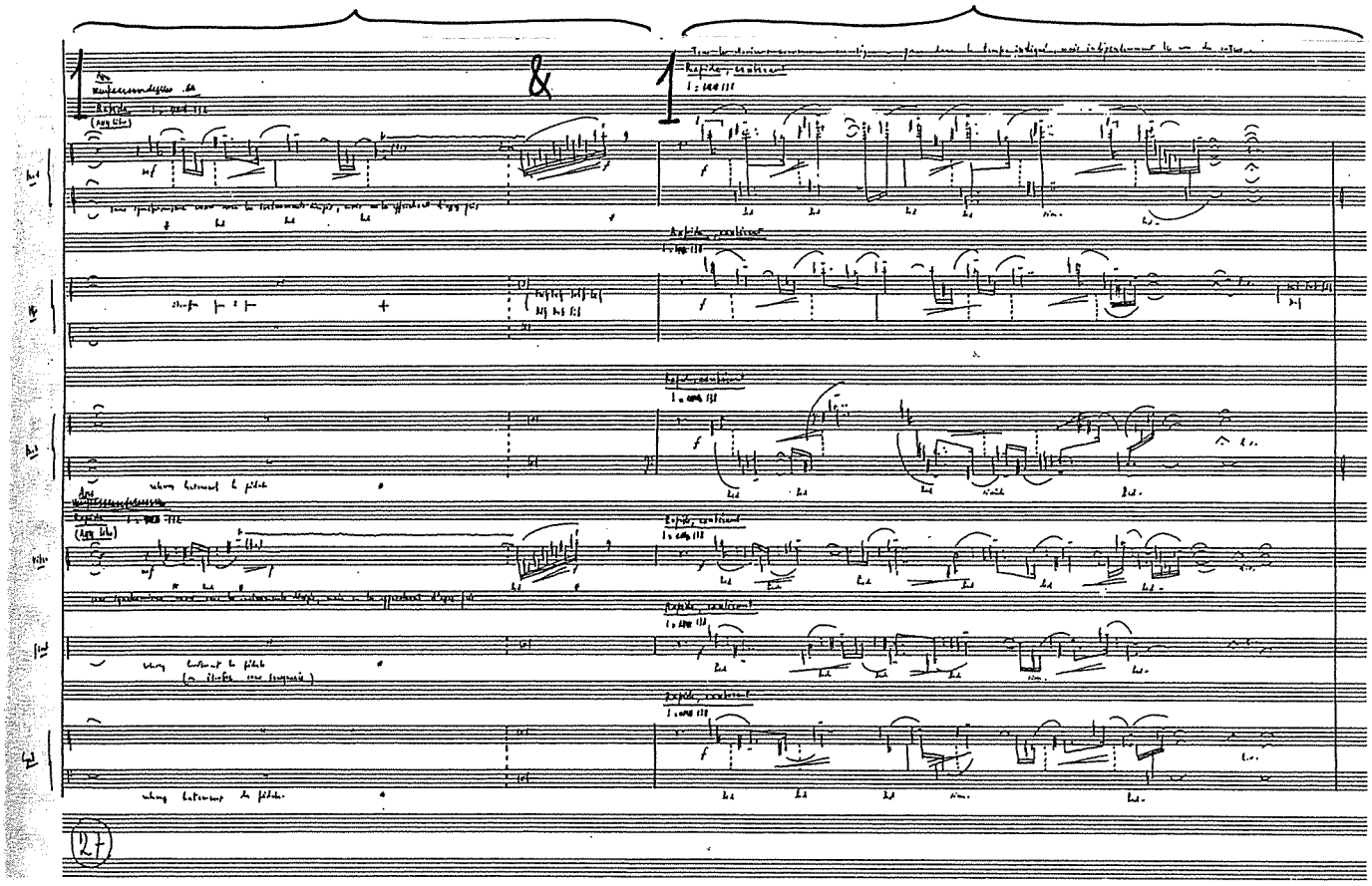


譜例 23（23a, 23b, 23d, 23f）　《レポン》　4 頁

譜例 24　《レポン》　67 頁 2 小節～68 頁　独奏楽器群のパート



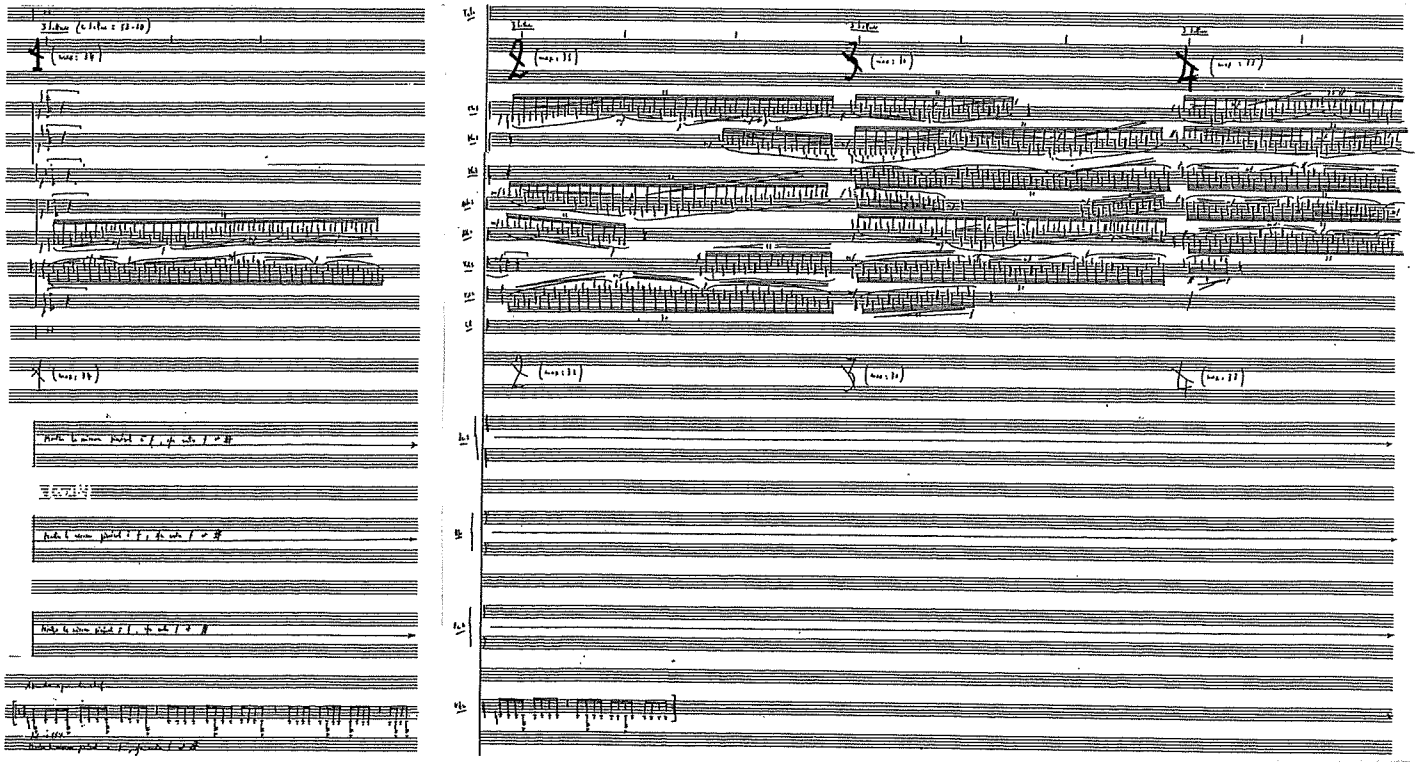
譜例 25　《レポン》33 頁　独奏楽器群のパート



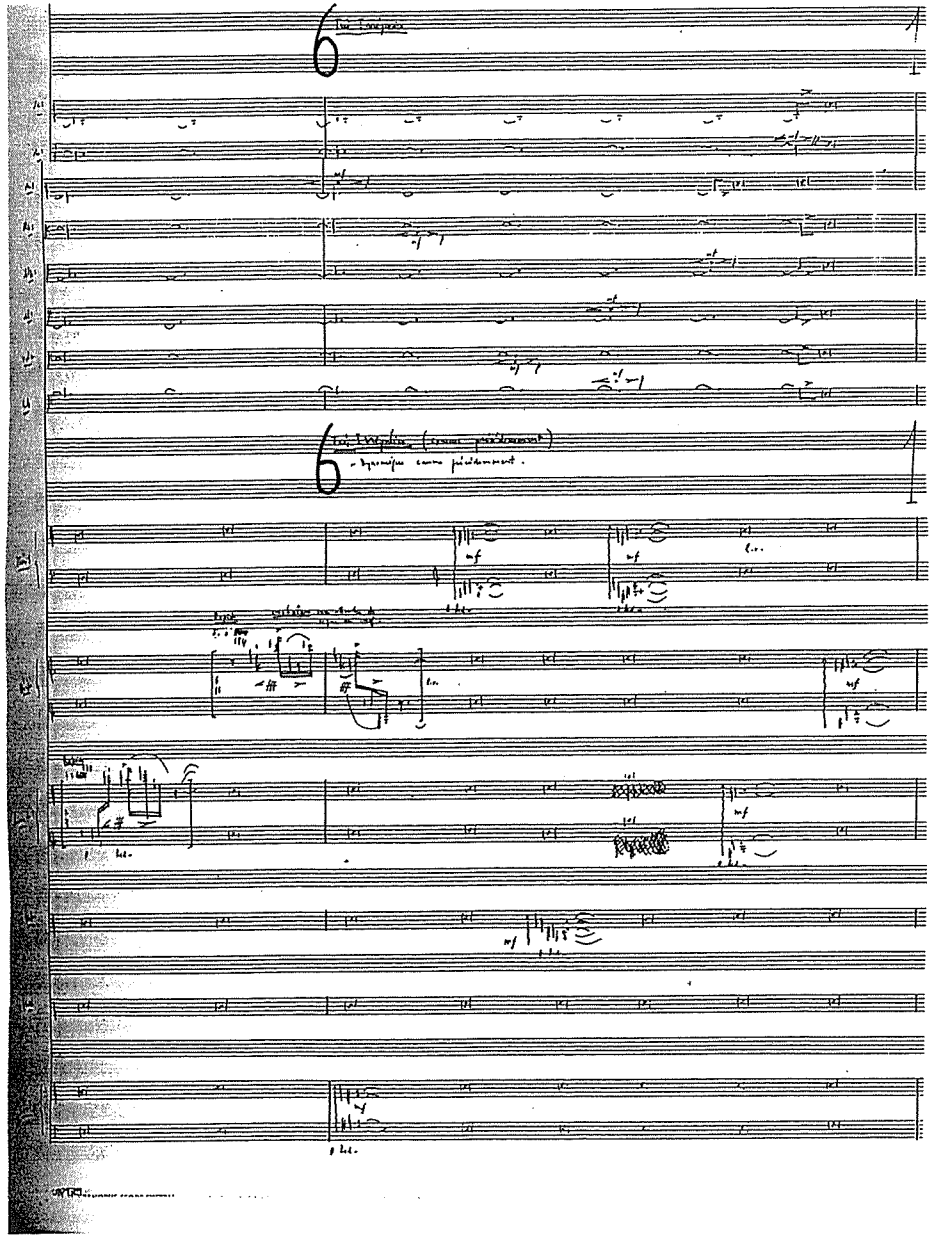
譜例 26（26a, 26b） 《レポン》 29 頁 弦楽器、独奏楽器群のパート

譜例 27a 《レポン》　119–120 頁　弦楽器、ピアノのパート

譜例 27b 《レポン》　120–121 頁　弦楽器、独奏楽器群のパート

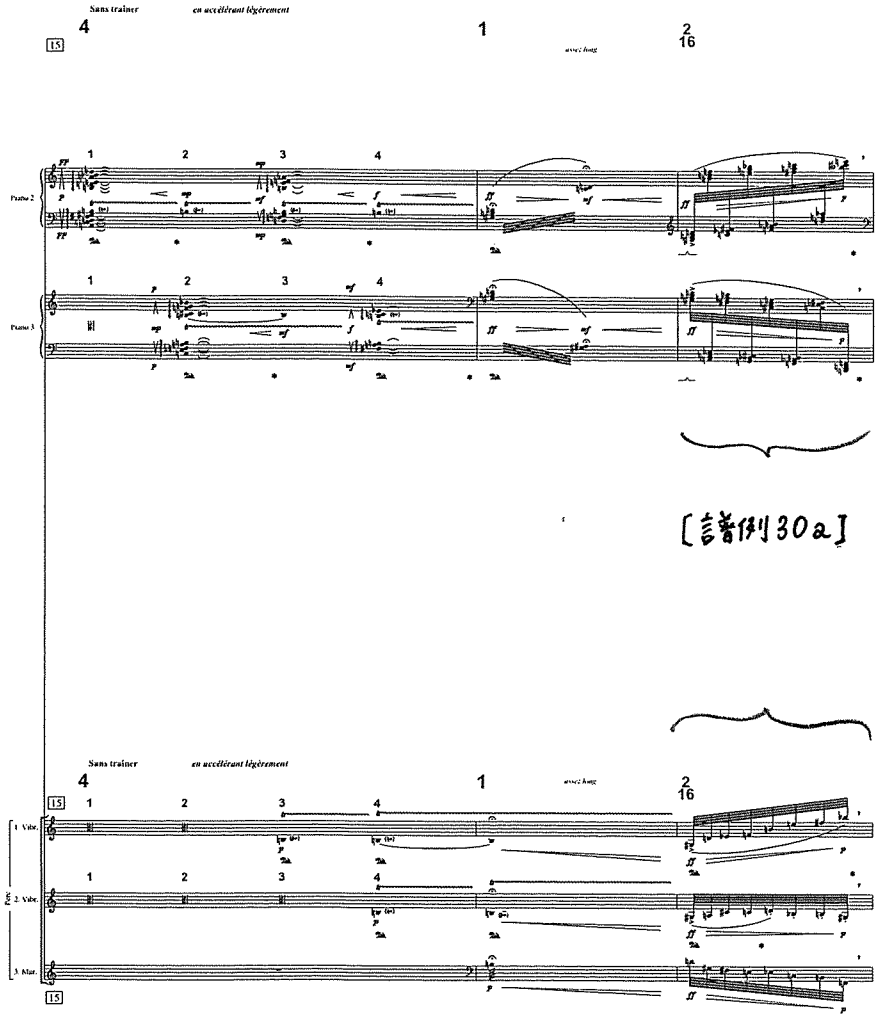


譜例 28　《レポン》　29 頁　弦楽器、独奏楽器群のパート



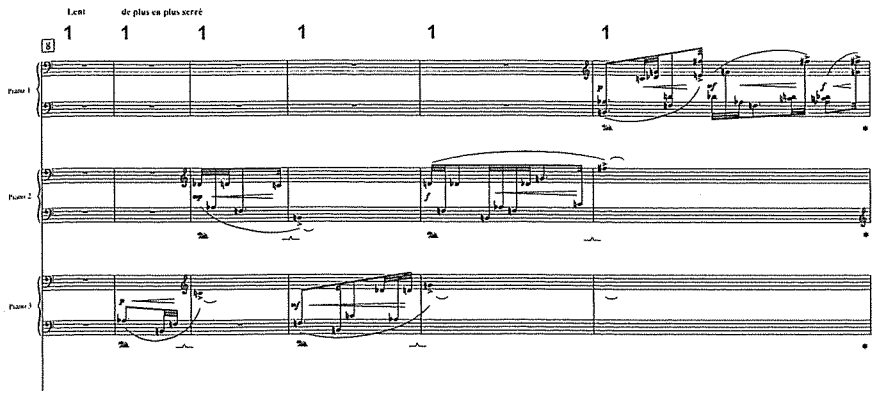
譜例 29　《アンシーズに基づいて》　180 頁

譜例 30a　《アンシーズに基づいて》　135 頁

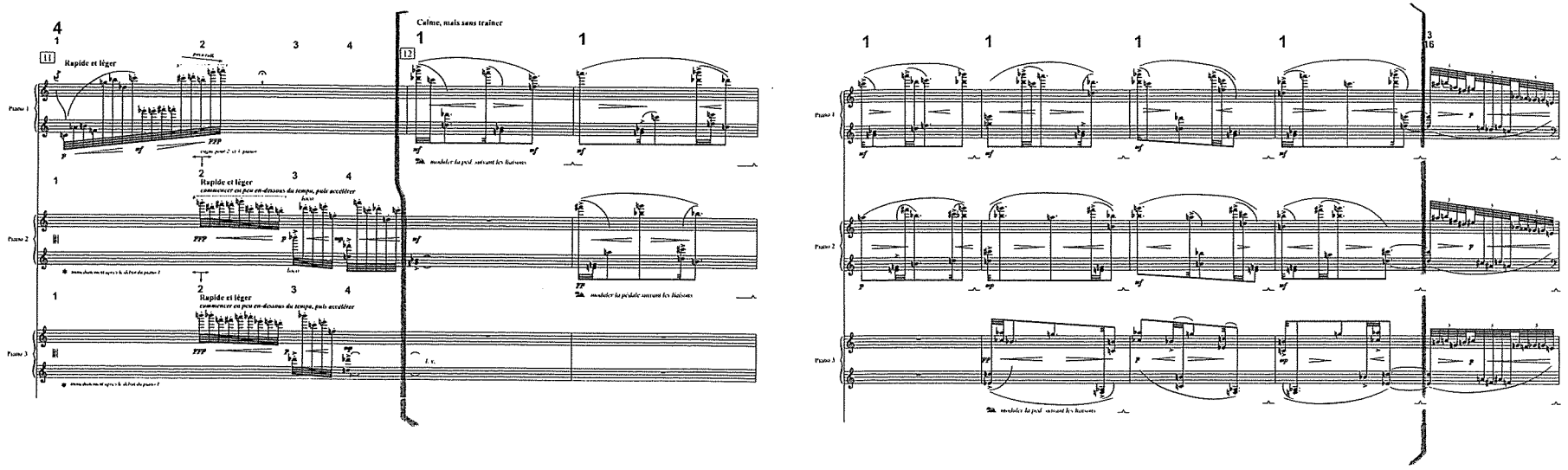


譜例 30b　《アンシーズに基づいて》　136 頁

譜例 31a　《アンシーズに基づいて》　13 頁　ピアノ 1~3 のパート



譜例 31b　《アンシーズに基づいて》　16~17 頁　ピアノ 1~3 のパート



謝辞

本論文執筆に際し、多くの方々からのご指導、ご支援をいただきました。ここに深く、感謝の意を表します。

主指導教員である東京藝術大学教授、小鍛冶邦隆先生には、学部 2 年次より長きにわたり、作品の創作、教育研究活動、そして本論文の計画から完成に至るまで、あらゆる方面において多大なご指導を賜りました。厚く御礼申し上げます。

副指導教員である同大学教授、野平一郎先生には、ブーレーズを含む現代作品研究について、特に演奏の見地からも、また、同じく副指導教員である同大学准教授、福中冬子先生には、音楽学の見地からも、貴重なご助言、ご意見を賜りました。そして、同大学教授、片山千佳子先生には、修士課程における楽書購読をはじめ、博士課程 1 年次においては副指導教員として、おもに仏語の文献研究の方面においてご指導いただきました。

さらに、同大学音楽創造・研究センターの前身であった大学院音楽研究科リサーチセンターの中田朱美先生、また音楽研究センター研究推進室の新堀歓乃先生には、おもに論文の組み立て方、書き方についてのサポートを通じ、有難いご助言と励ましをいただきました。

最後に、ブーレーズの自筆草稿、未出版譜等を含む資料の閲覧を快諾いただき、貴重な情報を提供くださったバーゼルのパウル・ザッハー財団、およびロベール・ピアンチコフスキ氏に、心より感謝申し上げます。