

第83回 定例研究会 報告

日時: 2023年6月17日(土)14:00-17:00

場所: 国立音楽大学6号館101教室

およびオンライン

司会: 石川亮子(昭和音楽大学)

内容: 修士論文発表(4件)

阪内 佑利華(お茶の水女子大学大学院)
芥川也寸志の《エローラ交響曲》(1958)の分析
——男性楽章・女性楽章の書き分けと楽章間の結びつきに着目して——

【研究発表要旨】

芥川也寸志(1925-1989)は、戦後日本を代表する現代作曲家であるものの、彼の各楽曲や作曲技法に焦点を当てた先行研究は未だ多いとは言えない。本研究では、芥川の作曲手法や現代音楽への姿勢の一端を解明すべく、独特な楽曲形式や背景を持ち、一次資料も豊富な《エローラ交響曲》(1958)の分析を行った。

本作は芥川の作曲中期の第一作目に位置付けられ、それまでのオスティナート音楽や叙情的で明快な音楽から一変し、無調性やクラスター音響に傾倒し始めた最初の作品である。また、芥川が自作の解説を行っている数少ない作品でもある。芥川は、インドのエローラ石窟寺院にて、岩窟を掘り残すという「マイナス空間」的な建築技法や直截的・原始的な表現に、当時の西洋音楽の限界を突破する活路を見だし、エローラ交響曲の着想に至ったと語る。全20楽章(初演時)からなる本作は、各楽章に男性・女性いずれかの性格が付され、「各楽章の演奏順位は指揮者に一任され、ある楽章を割愛することも、重複することも自由」とされる。しかし、芥川自身が後に一部の楽章を削除しているほかに、実際に楽章順の入れ替えや削除が行われた例は見られない。そこで本論では、自筆譜を用いた楽曲分析を行い、楽章の性格のまつまりごとの内容や楽章同士の関連性を探ることで、楽章の入れ替えや削除の実現可能性を検証した。さらに、「マイナス空間」という発想がどのような形で実際の楽曲に表れているか考察し、芥川が自身の創作活動や現代音楽界に対して抱いていた問題意識を明らかにすることを目的とした。

分析結果に鑑みると、男性楽章と女性楽章の音楽的特徴の差異は、それぞれの役割や作曲上のアプローチ

の差異と密接に関係すると言える。まず、男性楽章はいずれも急速楽章で、全音階的な旋律を持ち、オスティナート手法が頻用されるなど、芥川にとって保守的な性格を有する。一方、女性楽章では、12音和音から数個の音を抜いた「マイナス」を連想させるクラスター和音が幾度も現れるほか、各楽章内での音域の移り変わり、音の密度といった音響的特徴もそれぞれ異なるなど、概して実験的で革新的な傾向が見られた。両者の差異は、後に芥川がこれらの傾向からやや外れるような一部の楽章の削除を行ったことで、より明確になっている。このように、男女楽章の役割を明確に書き分けることで、芥川は、西洋音楽にはない原始音楽的な発想を自身の作曲技法と融合させ、新たな音響を生み出すことを試みたのではないかと考えられる。また、一部の楽章間には強い関連性や連続性が見いだされ、実際のところ、楽章の入れ替えや削除は完全には自由でなかったことが明らかになった。芥川の本作に関する発言は、作品に明確に現れているものというよりも、作品の構成要素として捉えられる。《エローラ交響曲》は、現代音楽界への問題提起と、前衛的手法の獲得という2つの目的が、中期の中でも顕著に見られる作品だと言える。

【傍聴記】(長木誠司)

芥川の作品中、作曲者自身のことばがもつとも多く残されている《エローラ交響曲》について、その言説を追いながら、ことに「マイナス空間」という芥川の使用の持つ意味を手がかりに、創作における問題意識を説き明かそうということが主眼であった。当初20楽章で書かれたものの、その後の推敲で15楽章へと縮減された作品に対しては、楽章同士の配列や楽章の削除が指揮者に一任されるという作曲者のことばが残されている。各楽章は「男性楽章」と「女性楽章」という識別が作曲者によってなされており、両者におけるモチーフ構成の性格の違いは男女の恐らくはセクシュアルな(ということばは用いられなかったが)関係を暗示しているが、同時に①連続した演奏が指示されていたり、②連続して作曲された痕跡があったり、③楽章を越えたモチーフ同士の連関があったりして、作曲者による削除はこうした楽章同士の連関を損なわぬ範囲で行われており、それゆえにその配列や削除の「指揮者に一任」が最終稿では難しくなっていることが指摘された。そのことが分析を通して詳細に検討され、また「マイナス空間」という発想が、アジアの一作曲家としての芥川の意識の表れであることも「再」確認されている。手堅い研究ではあるものの、それではなにゆえ「指揮者に一任」ということばが残されたのか、それに対しては「楽章同士の広がりや繋がり可能性を文字として残した」という、やや不透明な説明しか発表ではなされず、それが芥

川の創作態度の変遷によるものなのかどうか、あるいはもしも残されたことば通りに実際に「一任」されたなら何が生じるのか、そこまで踏み込んだ検討が欲しかった。

小野寺 彩音(東京藝術大学大学院)

道化・鏡・鈴

—「グロテスク」から見るオペラ《こびと》《烙印を押された人々》—

【研究発表要旨】

本研究は、アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキー Alexander von Zemlinsky(1871-1942)の《こびと Der Zwerg》と、フランツ・シュレーカー Franz Schreker(1878-1934)の《烙印を押された人々 Die Gezeichneten》という、醜いせむしのこびとが道化として描かれたオペラを、「グロテスク」概念の視座のもとに楽曲分析を行うものである。両オペラは従来、後期ロマン派の残余が強く感じられるオペラや、作曲家の自伝として解釈されてきた。一方で本研究では、両オペラの物語を「グロテスク」概念のもとに、道化が鏡や鈴を介して自己認識と自己分裂を経験するものとして解釈し、その効果が音楽へとどのように波及しているかを分析することで、両オペラの再解釈・再評価を行う。

本研究における「グロテスク」は、ヴォルフガング・カイザーの先行研究に基づき、「矛盾したものが衝突する動的な現象」と定義される。矛盾したものが調和せずに衝突し続けることで世界の秩序が乱され、世界の崩壊に対する不安・恐怖・発狂・笑い等が生まれている。これが「グロテスク」という現象と感覚との相互的な構造となっている。このような「グロテスク」概念を表象する存在の一つが、道化である。道化は矛盾した概念の境界を行き来できるため、自身の中にも常に衝突し合う矛盾したものを抱える。それゆえ、道化の外的世界の秩序は攪乱される一方で、道化の内的世界では自己認識が揺らぎ続け、そして引き裂かれて自己分裂に至る。この自己分裂を表象するのが、道化と強く結びつく鏡と鈴である。この道化、鏡、鈴、自己認識、自己分裂、「グロテスク」の場としての祝祭、美と醜の衝突は、楽曲分析の鍵となった。

本研究における楽曲分析は、前述した「グロテスク」の構造や、付随するキーワードを楽曲分析に応用するというものである。両オペラの音楽はモチーフを織り合わせることで形作られており、楽器の特殊な音色が効果的に用いられているため、楽曲分析ではモチーフと楽器の音色に焦点を当て、様々なものの衝突が音楽やテキストの中で如何に起こっているのかを観察した。

その結果、両オペラにおいて、醜さを表す楽器群の特徴や、それに起因する楽器の音色による美と醜の衝突が観察された。また、逆説的な喜劇性を持ったモチーフや場面、道化の自己分裂の瞬間の音楽の不在はオペラの構造自体に問いを投げかけるものだった。これらの異質な音楽的要素や、道化の自己認識の強い表出から、両オペラは「グロテスク」と親和性を持つ表現主義に結びつけて再評価できることを指摘した。また、「グロテスク」による楽曲分析は、両オペラを「グロテスク」の軸に沿って

短絡化せずに読み解くという一つの解釈方法を提示するものである。このような新たな方法論は、オペラのような、音楽とテキストという二元性を持ち、それらが相互的に作用する芸術を分析する上で有効なものとなることが示唆された。

【傍聴記】(長木誠司)

ツェムリンスキーの《こびと》とシュレーカーの《烙印を押された人々》のなかの道化の存在を、「グロテスク」の概念を用いて分析し、そこに新たな分析方法の成果を見出そうとする発表。道化の滑稽さではなくグロテスクな要素に着目することにより、従来の形式的で静的な分析ではできなかった新たな方法が開示されるという主張には、残念ながら説得されなかった。「従来の」分析を、それこそあまりに「静的に」捉えすぎている。主としてヴォルフガング・カイザーの「グロテスク」概念に依拠しながら、それを矛盾したものの衝突として捉えるのは出発点としてはよいとしても、その結果分析対象にする箇所は①醜さの複合的モチーフ、②逆説的な喜劇性、③道化の自己認識における音楽と自己分裂における音楽の不在という3点であり、これらはたまたま「グロテスク」という符号を与えられうるにせよ、そうでない概念の下での音楽的特徴としても十分に説明付けられる。それに音楽分析の方法論史は、少なくとも音楽の動勢をいかに生々しく描けるかということへの挑戦の歴史でもあったことは論を俟たない。また近代以降、音楽的な矛盾や混沌を意味づけることは、むしろ多くの分析が試みている。まず「グロテスク」ありきでの演繹的な方法論では、必ずしも音楽からグロテスクへの帰趨ができるとは限らないだろう。「受容者」は必ずしも「グロテスク」として感得するわけではない。また「グロテスク」概念そのものも、いささか硬直したカイザーのものに固執せず、「矛盾」に関しても、日常と非日常の反転のなかでの高位と低位の逆転や精神と身体性の転倒等々、垂直な側面をバフチン的に読み解いて、それを音楽的に対応させることができたならば、より有意義でわくわくさせる論になったろう。

植村 遼平(慶應義塾大学大学院)

オリヴィエ・メシアンの「移高の限られた旋法」再考
——1930年代の作品を中心に——

【研究発表要旨】

本発表は、オリヴィエ・メシアン(Olivier Messiaen, 1908-1992)の1930年代の作品を対象に、初期の重要な技法である「移高の限られた旋法 modes à transpositions limitées」(以下 M.T.L.)の用法とその変遷を明らかにしようとするものである。メシアンは M.T.L. を、最初期の作品である《前奏曲集》(1928-29)で既に使用していることが知られており、最終的に『音楽言語の技法 Technique de mon langage musical』(1944)において全7種類の旋法として体系化した。したがって、1920年末～1930年代の作品群を分析することにより、M.T.L.という技法の成立やその使用法の変遷に迫ることが出来ると考えられる。しかし、初期作品における M.T.L. の使用については、これまで限定的な作品の中で個別に

分析されるのみで、1930年代におけるM.T.L.の技法の成立と変遷に関して包括的な研究はなされてこなかった。本研究では1930年代の出版作品を対象とし、楽曲中のM.T.L.の使用箇所を特定し、楽曲全体でのM.T.L.の使用割合を算出する。さらに、それを踏まえて使用されたM.T.L.の種類や使用法の変遷について考察を行う。分析に際して、いかなる場合にM.T.L.が使用されていると見做すかについて統一的な判断基準を設ける為、『音楽言語の技法』をはじめとするメシアンの言説を改めて整理する。従来の研究では旋法外音の扱いなど、M.T.L.の同定が曖昧な基準の元で行われてきたことから、このような基準の設定は複数の作品を客観的に分析する上で有効である。分析の結果として、楽曲中のM.T.L.の使用割合が1930年代を通じて増加傾向にあり、使用されるM.T.L.の種類も年を追うごとに多様化していくことが明らかとなった。このことから、メシアン初期の創作活動において、M.T.L.という技法の重要性は次第に増していったと考えられる。また、1930年代の作品の中にはしばしば調性が明瞭な部分があるが、M.T.L.はそのような楽曲中の調性的な箇所同士をスムーズに繋げる役割を持っていた。加えて、M.T.L.の使用されるフレーズそのものの中にも調性的な響きを組み込むことによって、調性とM.T.L.とが対比されていた。M.T.L.と調性はそれぞれのフレーズが置かれる箇所によって対比されつつも、共通の構成音をうまく活用することで円滑に接続されていたと言える。さらに、楽曲の形式区分とM.T.L.の使用割合・種類が対応関係にある場合があることや、管弦楽曲では特定のパートのリズム音型がM.T.L.と対応し、他のパートと対比させられる例も確認できた。このように、M.T.L.は調性、形式、リズムといった要素と深く関係しており、それらは楽曲に「対比」構造を与える存在であると結論づけられる。

【傍聴記】(藤田茂)

「それは作曲家の考えたことなのか？」作曲家研究の歴史(伝記)主義から音楽分析に対して発せられるその問いは、分析行為への本質的な誤解に基づいている。音楽分析とは「芸術音楽」を対象を限定しての話だが、楽譜上に記号化されている音楽的事象の布置関係を論理的に説明せんとするものであり、作曲者の意図を問うものではない。メシアンが《春の祭典》を分析して、その音価の布置を「リズムの登場人物」で説明したからといって、誰がそれを「ストラヴィンスキーの意図」と混同するだろうか。

ならば、われわれも、メシアンの音楽を同じ態度で分析すればよい。実際、植村氏による「移高の限られた旋法」の同定と占有率に関する研究は、その実践として価値のあるものだった。「移高の限られた旋法」という用語はメシアン由来のものだが、移高限定性をもつ音階の利用はメシアンの専売特許ではないのだから、メシアンの音楽のなかにそれを同定するのは、いわば中立的な作業であり、また、そうあるべきでもある。

もし今回の分析に「メシアンの意図」を介在させようとするなら、楽譜上にある音たちが、メシアンの頭のなかでは

どうグルーピングされていたかを知っておく必要がある。音を水平にグルーピングするか垂直にそうするかで、旋法の同定は大きく異なるからだ。しかし、これに関するメシアンの証言はごくわずかしなない。

今後のメシアン分析に必要なのは、フォートがウェーベルンの音楽を分析したときと同じ心意気であろう。植村氏には「メシアンの意図」への郷愁がいくらかあるようにも思えたが、今や、それを乗り越える準備も十分にできているに違いない。

村上功一(東京大学大学院)

ハンス・ロットの目指した音楽

——《田園的前奏曲》を中心とする器楽作品におけるフーガについての論考——

【研究発表要旨】

本発表は、修士学位論文「ハンス・ロットの目指した音楽 —《田園的前奏曲》を中心とする器楽作品におけるフーガについての論考」より一部抜粋したものであり、修士論文にて扱った作曲家ハンス・ロットのこれまでの研究史上の位置付けを示した上で、作品分析を通してフーガを軸としたロット解釈を示すことを目的とする。

ハンス・ロット(1858-1884)は、歌を伴う劇を得意とした一流の役者カール・マティアス・ロット(1807-1876)と、歌手のマリア・ロザリア・ルッツ(1840-1872)の間に生まれた。ウィーン・コンセルヴァトリウムにてオルガンを第一の専攻として、ブルックナーにオルガンを、フランツ・クレンに作曲を、ランツクロンにピアノを教わり、とりわけブルックナーとは良好な師弟関係を築いていた。また、クレンの作曲のクラスにてグスタフ・マーラーと知り合っている。ロットは就学中に両親を亡くして金銭的に厳しい状況の中で過ごしたが、卒業後には定職に就くよりも作曲のコンペティションでの成功を狙い、不安定な生活をした期間が長かった。1880年、アルザス地方のミュルーズ(ミュールハウゼン)の合唱団の指揮者の職を務める運びとなり、ウィーンからミュルーズに向けて出発したが、その列車の中で精神疾患を発症し、以後没するまで入院生活を行った。この精神疾患の発症には、コンペティションの審査員を務めていたブラームスに、ロットの作品を強く拒絶されたことが強く影響していると考えられる。

ロット研究は、マーラーの回想録の中でロットが「同じ土に生まれ、同じ空気で育った、同じ1本の木から育った2つの果実」と言及されていること、マーラーの作品にロットの交響曲のモチーフの引用があることが明らかになったことを端緒に始まった。研究初期は、マーラーとの関わりや、引用・被引用関係を指摘することが主軸とされることが多かったが、2008年ごろ以降には、マーラーからある程度距離を置いた議論が行われるようになっていく。

本研究では、ロットの作品の中から《田園的前奏曲 Pastorales Vorspiel》を取り上げた。この曲は最終的に一曲の前奏曲という形をとったが、元はより大きなオペラを作曲する構想があり、その序曲とすることを想定して作曲が開始された。残されているスケッチの分析の結果、彼がこの曲の中で最初に作曲した部分が曲の後半部分

を占めるフーガの主題であることが明らかになり、ロットが大規模なオペラの序曲において作品の骨子にしようとするほど、フーガという形式を重要視していたということが明らかになった。この分析を通して、ロットの人生と作品について語る際に、先行研究のなかで語られていたようなマラー作品との繋がり等だけではなく、フーガという形式に注目することが重要である、ということを示した。

【傍聴記】(西原稔)

標記の研究発表について報告する。ハンス・ロットはマラーの《交響曲第2番》における借用関係が注目されているが、本研究ではロットの創作がヴァーグナー受容から始まった点に注目し、この《田園的前奏曲》はオペラの前奏曲として創作されたことを切り口に研究成果を発表した。この作品の作曲は1877年であるが、その前年に彼はパイロイトでヴァーグナーの楽劇を観劇しており、それがこの創作の背景にあったことを述べる。この研究の核心は《田園的前奏曲》のスケッチ研究で、ABCの3つの部分からなるこの作品では、C部分のフーガから作曲を開始していることを自筆の資料を通して論じた。

発表後、フロアーからいくつかの質問があった。まず、ヴァーグナーとの具体的な関連性についての質問があり、用いられている動機の点で《ニーベルングの指環》との関連性があるとの回答があった。さらになぜフーガから書き始めたのか、さらにそのフーガの書法についての質問があり、発表者はロットのバッハ研究からの影響があるのではないかと返答した。オペラの台本の構想についての質問があり、これについては、彼は確かに友人にオペラ作曲の構想を述べているものの、実際にどのような構想であったのかについては明らかではないとのことであった。ロットの創作背景に迫る興味深い研究であったが、スケッチの全体像についてもう少し深い論及が欲しかったことと、配付されたハンドアウトは伝記の概略で、発表内容の理解のために資料の提示に工夫があってもよかった。

日本音楽学会東日本支部通信 第83号

2023年7月20日発行

発行：日本音楽学会東日本支部

<http://www.musicology-japan.org/east/index.html>

日本音楽学会東日本支部事務局

〒102-0072

東京都千代田区飯田橋3丁目3番地3号 生光ビル303

Tel & Fax : 03-3288-5616

E-Mail : higashi@musicology-japan.org