

プロセスとしての「和声」 —ジェルジ・リゲティ「ヴァイオリン協奏曲」をめぐって—

“Harmony” as Musical Process

An Analysis of “Concerto for Violin and Orchestra” by György Ligeti

川浦 義広
KAWAURA Yoshihiro

[要約]

ジェルジ・リゲティ（1923–2006）は、20世紀後半を代表するハンガリーの作曲家である。彼の音楽は「音響の変化のプロセス」を音楽の時間構造と結びつけたという点で非常に独創的であり、1960年代には「ミクロポリフォニー」という語法を確立した。その後一貫して音響空間や時間構造への試みを行うが、1980年代以降になると和声的な書法や旋法を用いた書法など過去の時代の音楽にみられた書法に回帰する。また、同時にミニマリズムの影響からポリリズムやポリテンポなどの多層的かつ複雑なリズム書法を用いるようになる。

本論文では、リゲティの作風の変遷を考察することによってリゲティの音楽的関心やそれに伴う作曲語法の変遷を明らかにし、晩年に書かれた作品である「ヴァイオリン協奏曲」の分析を通して和声的な書法や過去の書法が彼の音楽においてどのような効果を持っているのかを考察する。また、このような考察は、過去の音楽書法と現代作品の書法の関連性について検証することにもなるといえる。

キーワード：

ジェルジ・リゲティ、自然倍音列、教会旋法、ポリトナール、和声

[Abstract]

György Ligeti (1923-2006) was a Hungarian composer who was one of the most influential composers in the latter part of the 20th century. His music was extremely creative because he connected “process of variation in sound phases” with temporal process in music. He established his musical style called “micro-polyphony” in 1960s. In 1980s and beyond, he composed using past musical style, such as harmonic style by “poly-tonal” and church modes. And he came to compose using complicated and multi-layered structure of rhythm, such as “poly-rhythm” and “poly-tempo”.

This paper describes musical effects of harmonic style and past music styles in Ligeti's music by analyzing his work “Concerto for Violin and Orchestra”.

Keywords:

György Ligeti, natural harmonic series, church mode, poly-tonal, harmony

はじめに

ジェルジ・リゲティ（1923–2006）は、第2次世界大戦後を代表する作曲家の1人である。民族主義的な作風から作曲活動を開始し、ドイツでの電子音楽制作体験により、1960年代からは音響的な発想に基づいた諸作品を作曲するようになる。その時期の作風では、「ミクロポリフォニー」という多声部にわたって展開される複雑なポリフォニー書法が用いられ、独特の音響空間を形成している。しかし、1970年代以降、とりわけ1980年代以降の作風では、教会旋法をはじめとした様々な音階の導入や和声的書法への回帰がみられるようになる。本論文では、そうした「過去の音楽語法」へ回帰した時期の作品である「ヴァイオリン協奏曲」を分析し、和声的な書法や過去の音楽語法が音響の形成においてどのような役割を果たしているのかを考察する。

このような考察を行うために、本論文ではまず第1章においてリゲティの作風の変遷について考察する。考察にあたりリゲティの作風を3期に分け、それぞれの時期における関心や作品の傾向をまとめる。その上で、「ヴァイオリン協奏曲」がどの作風にあたるのか、そしてどのような関心の基創作がなされているのかを検討し、分析の視点を定める。第2章では、「ヴァイオリン協奏曲」の編成や楽章構成について整理を行う。第3章では、各楽章の分析を第1章及び第2章で定めた分析の視点と和声的書法に着目して行い、第4章では和声的書法のパターンについて整理をする。

1. ジェルジ・リゲティについて

この章では作品を分析するにあたり、まずジェルジ・リゲティの経歴や作風の変遷を捉え、分析対象の作品がどのような音楽的関心のもとに創作されたのかを考察する。

ジェルジ・リゲティ（1923–2006）は、ハンガリーの作曲家であり、トランシルヴァニアのディチオサンマルティン（現ルーマニアのトゥルナベニ）に生まれ、15歳のころから作曲を始めた。コロジュヴァール音楽院にてフェレンツ・ファルカシュに作曲を師事した後、ブタペスト音楽院にてシャーンドル・ヴェレシュ、ラヨシュ・パールドシュらに師事する。1949年から1950年までの間にルーマニアに民族音楽研究とトランシルヴァニア地方の民謡採集を行い、その後にブタペスト音楽院にて約6年間に渡り和声学などの講師を務めた。その後、ハンガリー動乱によりオーストリアのウィーンに亡命し、ケルンの電子音楽スタジオの自由共同研究員として務め、電子音楽の制作を行い、ウィーンを拠点に活動を開始し、西側での評価を確立していった。リゲティの作風は滞在場所及び作風の展開、音楽素材の変遷等からハンガリー時代（1940～1950年代）、ウィーン・ドイツ時代（1960年代）、ダイアトニシズムの時代（1960年代後半以降）、と大きく3つに分けることが可能である。

1. 1. ハンガリー時代—民族主義の音楽—

リゲティが音楽教育を受け、作曲活動を開始しているのは第二次世界大戦終戦前後から

であり、当時のハンガリーは音楽などの芸術活動において社会主義リアリズムの体制がとられていた。ゆえに、当時のリゲティの作風はバルトークやコダーイの延長にある民族主義の立場にあった。しかし、バルトークほどのモダンさを前面に出した作風ではなく、民族性を強調した比較的簡明な作風となっている。この時期の主要な作品としては「無伴奏チェロソナタ」(1948/1953)や「ルーマニア民謡による舞曲とバラード」(1950)が挙げられ、これらの作品はリゲティ自身による民謡採集や民謡編曲の仕事が反映されている。このような書法は西側の当時の前衛音楽とは大きく異なるものであり、そのような状況の中で、1955年以降リゲティは自身の音楽語法を追究するようになる。この時代の作風の特徴として神月朋子著『ジェルジ・リゲティ論』には次のように記されている。「音組織ではバルトーク風の半音階やグリッサンドのほかハンガリーの5音音階を用いている。またリズムの面ではアクサクやハンガリー語の抑揚に従った拍節などを取り入れている。形式では、調性音楽の一方向的な形式構成とは異なるブロック状の構成や民族舞曲の形式を使っている¹⁾。」このような作風による代表的な作品として、「ムジカ・リチェルカータ」(1951-53)が挙げられる。

1. 2. ドイツ時代—プロセスを音楽に—

リゲティは1956年のハンガリー動乱を機に、ブダペストでの教職を退職し、ウィーンに移住する。1957年初めにはケルンを訪れ、翌年ケルンの電子音楽スタジオにて当時アシスタントを務めていたゴットフリート・ミヒャエル・ケーニッヒの助力により「アルティキュクラツィオン」(1958)を制作する。この作品は「テープの断片から作られる短い音の単位によって音のパターンを作り出し、重ねあわせていく²⁾」ことによって作られており、音の集積によって響きを構成していく手法が特徴的である。リゲティは当時関心を持っていた「響き」について次のように述べている。「『アトモスフェール』や『アパリシオン』に見られるような一種の静態的な音楽について考えはじめたのは、1950年です。それはそれ自身の中にすっかり囲い込まれていて正しい音高をもたず、また別々のパートからなっているにもかかわらずそれと聞き分けることができません。そして、あたかも内側から音色を変えていくように漸次的に変形していくのです³⁾。」このような、全体としては静止しつつも響きの中にある音の運動の変化によって音楽の流れを作り出すということへの関心は「アルティキュクラツィオン」等の電子音楽の制作を経て、「ミクロポリフォニー」と呼ばれるリゲティ独自のトーンクラスターの技法によって達成されることになる。トーンクラスターを音楽の素材にすること自体はアイヴズやペンデレツキの作品ですで見受けられていたが、アイヴズは和音の拡張、ペンデレツキは音楽の構成要素(ピッチ、楽音、非楽音)の拡張といった視点からのクラスターであり、それ自体は非常に静的で幕のようなものであったのに対し、リゲティはミクロポリフォニーによって静的な響きと動的なテクスチュアを両立した音楽を創作する。ミクロポリフォニーは「単一の声部が支配しないポリフォニックな動きによる非常に複雑な密度⁴⁾」を持ったテクスチュアであり、カノンのような模倣の構造があるものの膨大な声部数や音響密度の高さから細部を聴き取ることは不可能である。ミクロポリフォニーを用いた代表的な作品として「アトモスフェール」(1961)が挙げられるが、この作品ではリズム自体はそれぞれの声部で拍の分割こそ違うものの、いずれの声部においても反復的なテクスチュアが用いられており、リズム構造の

推移や声部における音価の分布の変化、音域・声部関係の推移が行われる。こうした内部構造の変化のプロセスによってクラスター自体の色彩や響きが変化しており、前述したリゲティの理想である「全体としては静止しつつも多層的な響きの中にある運動によって音楽の流れを作り出す」音楽というのがこのような書法によって実現されたのである。また、反復的なテクスチュアを用いてモアレのような音響効果を作り出すという方法論は、「アトモスフェール」の翌年に作曲された「ポエム・サンフォニック」という100台のメトロノームのための作品に引き継がれており、この時代の象徴的なリズム書法であるとうかがえる。また、後の「室内協奏曲」(1969-70)や「メロディーエン」(1971)ではミクロポリフォニーの声部数は大幅に削減され、全体の音響とともに細部の構造(音程や和声、リズムの変遷)を聴取することができるようになっていく。

1. 3. ダイアトニシズムの時代—和声への回帰・「ずれ」の構造—

最後にダイアトニシズムの時代に関してみていくが、これは書法の取り方によって1960年代後半からの展開と1980年代からの展開の2つに分けられる。まず1960年代後半の展開においてはキーワードとして「反復」と「音程構造」が挙げられる。この時代の反復書法として象徴的なものは「コンティヌウム」(1968)が挙げられる。この作品における反復は「アトモスフェール」にみられたような異なる拍分割によるモアレのような反復ではなく一定の拍による周期的な反復である。ここでは、一貫したリズムの反復のパターンに徐々に音を加算することによって反復の構造を変化させる、という手法がとられている。一方で、「メロディーエン」(1971)においては半音階からなる反復音型から音を削減していき、特定の音程構造へ変遷させる、という方法をとっている。すなわち、この時代の作品群は音響様態をパルスの構造や音程構造と同期させることによって管理していることがうかがえる。このような反復構造と同期した音程構造の変化によってリズムや和声、音階といったドイツ時代には見られなかった要素が作品に現れるようになる。

次に1980年代以降の展開に関して考察する。この時代におけるキーワードは「拍分割とグルーピング」、「ポリリズム」、「ポリテンポ」と「倍音列と微分音」が挙げられる。「拍分割とグルーピング」は、周期的なパルス構造に対して別の拍構造を当てはめて別のリズム・グルーピングを作り、独特のずれを作り出す方法論である。例えば、「ピアノ協奏曲」(1985-88)では8分の12拍子と4分の4拍子が同時に用いられるが、伝統的な*L'istesso tempo*とは異なり8分音符の音価を等しく扱うため拍子の比が常に3:2の状態音楽が進行する。また、それぞれの拍子において固有のリズムのグルーピングを有しているため、独特なリズムのずれを作り出している。「ポリリズム」や「ポリテンポ」では、ミニマリズムのほか、アメリカの作曲家コンロン・ナンカロウの自動演奏ピアノのための諸作品に触れた影響もあり、複雑なポリリズムを追求し、パルス構造の新規性を開拓するようになる。ナンカロウの作品の特徴は声部間の比率によって作り出される複雑なリズム・カノンやテンポの増減の関係が挙げられ、リゲティは基準音価の変更やリズムのグルーピングの巧みな変化によって複雑なポリリズムを形成している。こうした書法の例は「ピアノのための練習曲集」(1985-2001)にみられる。また、「微分音・倍音列」とあるように、この時代はダイアトニックのような音選択の他に、倍音列を組み合わせた音階や倍音列に由来した微分音の使用が見られるようになる。また、複数の音階を組み合わせる「ポリトナール」のよ

うな書法もみられるが、これは前時代的なものではなく、モードの読み替えやスケールの多層的配置などにより新たな音響を形成している。こうした音選択の最たる例は「ピアノのための練習曲集第1集第1番“無秩序”」であろう。この作品では右手は白鍵（ダイアトニックスケール）を、左手は黒鍵（5音音階）のみを用いて互いにカノンを行う。こうした音組織が異なる両者でカノンを行うことにより、音高のずれがリズムのずれを強調するような効果を生んでいる。前の時代が全体的な音響の形成のためのピッチやリズムであったのに対し、この時代ではピッチやリズムの推移や多層性によってもたらされる「ずれ」や「ゆらぎ」といった音響現象へ関心があることがうかがえる。

1. 4. 作風の総説

以上、それぞれの時代の作風に関して考察してきたが、前衛的なイデオロムから切り離され、民族的で保守的な作風でスタートせざるを得なかったリゲティが電子音響の制作体験を通して、その後一貫して音響的な観点から旧来の語法をとらえ直し、自身の音楽へ昇華していった作風の変遷がうかがえる。特に後期の作風においては、前述のようにリズムの書法やピッチの扱い方に大きな変化が見られ、ドイツ時代にはあまりなかった和声的な書法への回帰も見られるようになる。ドイツ時代においてはミクロポリフォニーにおける音程の密集や分布の度合い、そして声部全体におけるリズムの分布が音響様態の変化を決定づけており、内部構造の変化が全体の音響の変化のプロセスを作り出していた。そのような時代を経て和声的な書法へと回帰したと考えると、後期における和声的な書法は全体の音響の様態を決定する内部構造として用いられているのではないかと仮定できる。このような仮定のもと、後期における和声的な書法を次章以降の作品分析によって検討及び考察したい。

2. ヴァイオリン協奏曲の概要

この章では、リゲティの後期の作品である「ヴァイオリン協奏曲」の楽器編成、全体構造等に関して考察する。この作品は1992年に作曲されているため、先ほど考察した作風の時期はダイアトニシズムの時代の後期（1980年代以降）にあたる。そのため、分析する際に重要となってくる観点は「拍分割とグルーピング」、「ポリリズム」、「ポリテンポ」と「倍音列と微分音」である。

2. 1. 音素材の「準備」―楽器編成と調弦

まず、楽器編成について確認を行う。「ヴァイオリン協奏曲」の編成はフルート2本（両者とも同族楽器及びリコーダーへの持ち替え）、オーボエ（ソプラノオカリナへの持ち替え）1本、クラリネット2本（両者とも同族楽器及びオカリナへの持ち替え）、ファゴット（オカリナへの持ち替え）1本、ホルン2本、トランペット、テナー・トロンボーン、ティンパニ、打楽器奏者2人、ヴァイオリン・ソロ、スコラダトゥーラ行ったヴァイオリン(1)、通常調弦のヴァイオリン（4）、スコラダトゥーラを行ったヴィオラ(1)、通常調弦のヴィオラ（2）、チェロ（2）、そしてコントラバス（1）という編成であり、オーケストラは室内オーケストラに近い編成となっている。また、スコラダトゥーラを行ったヴァイオリンとヴィオラはソリスト的に扱われており、「ヴァイオリン協奏曲」というタイトルであるも

のの合奏協奏曲⁵⁾のような側面がみられる。

管楽器においてはリコーダーやオカリナへの持ち替えがある点から通常のオーケストラとは異なった音響や色彩の変化が意図されていることがうかがえる。また、スワニーホイッスルなどの通常の管弦楽作品ではあまり用いられない打楽器が用いられている。金管楽器における演奏指示でホルンは「第7、11、13、14倍音を必要に応じて演奏すること」、トランペットとトロンボーンは「自然倍音列をそれぞれの箇所です演奏せよ」と指定されている。また、弦楽器のスコラダトゥーラでは、ヴァイオリンはⅠ弦をコントラバスのG線の第7倍音の音に合わせてほかの弦を調弦し、ヴィオラはⅡ弦をコントラバスのA線の第5倍音に合わせてほかの弦を調律するように指示されている。(譜例1)

譜例 1

Violin

Viola

(譜例1：コントラバスの倍音列とヴァイオリン、ヴィオラの調弦の関係性)
ヴァイオリン、ヴィオラ共に臨時記号に矢印が付いているのは、コントラバスによる倍音のピッチが12平均律によるピッチよりも低いからである⁶⁾。

このように、通常使われない管楽器の導入による音色の異化や色彩の変化を意図した楽器編成や自然倍音列を利用した12平均律によらない調弦の方法からもこの時期におけるリゲティの特徴の1つである「ずれ」の音響現象を表出させる意図がうかがえる。続いて、楽章構成に関して考察する。

2. 2. 楽章構成

作品は「Ⅰ.Praeludium」、「Ⅱ.Aria, Hoquetus, Choral」、「Ⅲ.Intermezzo」、「Ⅳ.Passacaglia」、「Ⅴ.Appassionato」の5楽章からなり、第3楽章まではattaccaによって続けて演奏される。下図は各楽章のテンポ、小節数、演奏所要時間をまとめた表である。

図1

	テンポ	小節数	演奏所要時間(分'秒")
第1楽章	Vivacissimo luminoso	80	4' 00"
第2楽章	Andante con moto (途中♩=152になる箇所有り)	239	6' 00"
第3楽章	Presto fluido	77	2' 15"
第4楽章	Lento intenso	114	5' 00"
第5楽章	Agitato molto	99	7' 00"

楽章の構成は急—緩—急—緩—急となっており、伝統的な協奏曲形式の踏襲がうかがえる。それぞれの楽章の小節数及び演奏所要時間は、第1楽章が全80小節で演奏所要時間が約4分、第2楽章が全239小節で演奏所要時間が6分、第3楽章が全77小節で2分15秒、第4楽章が全114小節で5分、第5楽章が全99小節で7分となっており、演奏時間の比率はおよそ2：3：1：2：

3となり、第5楽章を除いて（第5楽章はカデンツァがおさまられているため必然的に比重が大きくなる）緩徐楽章に演奏時間の配分の重きが置かれていることがわかり、第3楽章を中心にして1楽章と2楽章、4楽章と5楽章の比率がそれぞれシンメトリーに構成されている。

3. 各楽章の分析

次に、各楽章の分析及び考察に移る。この章では、各楽章の全体構造を示しつつ、各プロットでのピッチ構造・反復の構造・リズム構造などに焦点を当てつつ、それらがプロット間でどのように推移しているか、という視点から分析・考察を行う。本論文では、リゲティの後期作品における和声書法に焦点を当てるため、全5楽章のうち和声的な性格が比較的強い1楽章、2楽章、4楽章を分析の中心として取り上げる。3楽章はポリフォニックな性格が強く、5楽章は1～4楽章の総括としての性格をもっているため今回分析対象からは外し、楽章の概要を記述するのみに留めた。

3. 1. 第1楽章：Praeludium

第1楽章は上述の通り全80小節であり、全体の構造は以下の通りになる。括弧内は小節数を表す。

図2

全体 (80)					
序奏 (13)	主題的要素の提示 (20)	要素の圧縮・展開 (20)	bridge (6)	再現 (12)	Coda (9)
完全5度の堆積と飽和	倍音音階の連鎖的使用	拍構造の多層化とポリリズム、カノンのテクスチュア	ユニゾンとエコー	要素の多層的再現によるカノン構造の複雑化	微分音による下行の連鎖

まず、＜序奏＞から考察する。このセクションでは、ソロヴァイオリンの開放弦Ⅱ弦とⅢ弦間の16分音符によるトレモロから開始される。（譜例2）

このトレモロは徐々にソリスト（ヴィオラ、ヴァイオリン）、弦楽パート（ヴァイオリンとヴィオラのみであり、33小節目までチェロとコントラバスは演奏しない）へと敷衍しつつ、開放弦のトレモロが次第に発展し、堆積していく。（譜例3）

譜例2

Vn. Solo
0 0 simile
bow change ad lib.
ppppppp crescendo poco a poco

譜例3

Vn. Solo
ppp
bow change ad lib.
Vla. 0 0 simile
ppppp cresc. poco a poco

9小節目においてソロ、ソリスト、弦楽パート（第一ヴァイオリン、第一ヴィオラ）に開放弦のトレモロが自由なカノンによって敷衍しているが、この段階で（微分音程が入っているので厳密には異なるが）12音をすべて使い切っている。しかし、いわゆる十二音技法のように12音によって作られた音列による操作というわけではなく、調弦が異なる開放弦による完全5度の反復的なテクスチュアの連鎖によって構築されているのである。また、こうした開放弦の連鎖は音響全体の音域範囲を拡張する意図も有していると考えられる。実際、完全5度が飽和状態に達するとさらなる音域範囲の拡張のため、10小節目からはハー

モニクス・グリッサンドがソリストに現れはじめる。(譜例4) このハーモニクス・グリッサンドはソリストから弦楽パートへと拡散し共有され、やがてソロヴァイオリンへと波及する。開放弦の連鎖はソロヴァイオリンの派生であったのに対して、ここではソロヴァイオリンが最後にハーモニクス・グリッサンドを行っており、関係性が逆転している。やがてハーモニクス・グリッサンドが飽和状態になると、〈主題的要素の提示〉へと至る。〈主題的要素の提示〉は14小節目から開始され、ソロヴァイオリンがハーモニクス・グリッサンドを含んだ動きの中で旋律的な動きを示しはじめる。その主題の輪郭を明瞭にするために、マリンバがユニゾンを行う。(譜例5)

譜例4

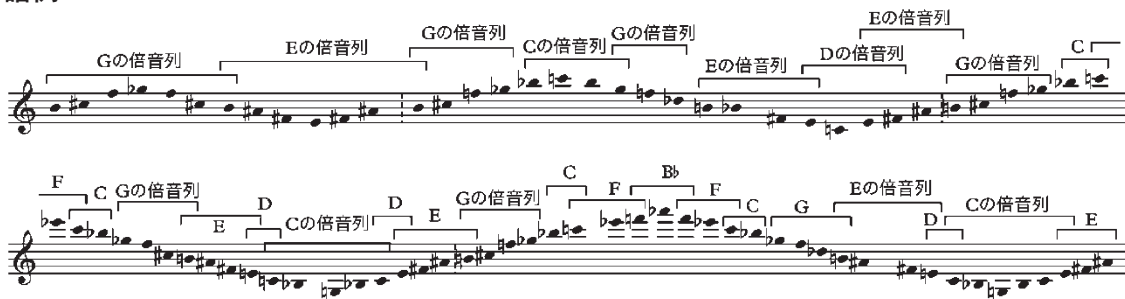


譜例5



〈主題的要素の提示〉においては、下の譜例のように一定の音程の周期を伴いながら意図的に音を加えて音域を拡張しながら反復している。(譜例6)

譜例6



これらの音程は、異名同音の読み替えや微分音を考慮せずに考えるとこの作品で用いられている弦楽器の開放弦の倍音列上から選択されたものであると考えられ、共通音を介し複数の倍音列（とりわけ第7、13、15倍音）を組み合わせる用いている。また、この旋律は13小節目から20小節目にかけては1音ずつ切り離されて提示されているが、21小節目からは徐々に2音のグルーピング→3音のグルーピング→5音のグルーピングと、音程を連鎖させている。ほかのパートにおいては、25小節目まではハーモニクス・グリッサンドを背景として演奏しているが、26小節目からはソリストがハーモニクス・グリッサンドに混じって半音階進行を行っている。やがて半音階進行が他の弦楽パートに敷衍し、ソロパートの音程連鎖が16分での細かく長い連鎖に移行して飽和状態に達すると、管楽器やチェロ、コントラバスが加わり、〈要素の圧縮・展開〉が行われる。

〈要素の圧縮・展開〉では、これまで弦楽だけであった楽器編成に管楽器とチェロ、コントラバスが加わり、色彩が大きく変化する。テンポも1.25倍ほど加速し、ソロヴァイオリンは先ほどの主題的要素を圧縮した16分音符による下降音型中心のフレーズを演奏し、木管楽器は2度や4度、5度を連鎖の基礎とした旋律を[3+2+2+2, 3+2+2]の8分音符によるリズムグループで演奏し、弦楽は木管楽器のフレーズに対してアクセントをつけている。拍子はソロヴァイオリンが8分の12拍子であるのに対してオーケストラは2分の4拍子となっており、2つのテンポが並行している。(譜例7)

このセクションにおけるソロヴァイオリンのフレーズには時折開放弦を用いたダブルストップが見られるが、これは木管や弦楽によって演奏されている完全5度のフレーズから派生していると考えられる。38小節目でテンポは冒頭のテンポより1.5倍速くなり、より律動的な音楽になる。41小節目にいたるとソロヴァイオリンとオーケストラの間にあった拍子のずれが8分の12拍子に統一される。このセクションは、以前のセクションに比べ縦の線がそろったテクスチャになっている。このセクションにおける41小節目までの音楽の展開で垂直的な音程構造を分析すると、楽器群ごとに固有の音程の組み合わせが使用されている。木管及び通常調弦の弦楽はソロヴァイオリンからは独立した動きを行っており、垂直的な音程は常に完全5度+完全5度+長9度という組み合わせになっている。そして、38小節目からはソリストも8分の12拍子になり、ソロヴァイオリンに対して音程を付加するようになり、ソリストのヴァイオリンはソロヴァイオリンに対して長7度上に音程を付加し（スコラダトゥーラをしているために、実際は長7度よりも低くなる）、ソリストのヴィオラはソロヴァイオリンに対して長3度上に音程付加を行う。41小節目になると、ヴィオラ、ソリストのヴァイオリン、ピッコロがソロヴァイオリンのフレーズの上に3度音程による音程付加を行っており、これは倍音列から導かれていると考えられる。また、通常調弦のヴァイオリンはソロヴァイオリンに対して、完全5度の音程付加を行っている。（譜例8）

譜例7

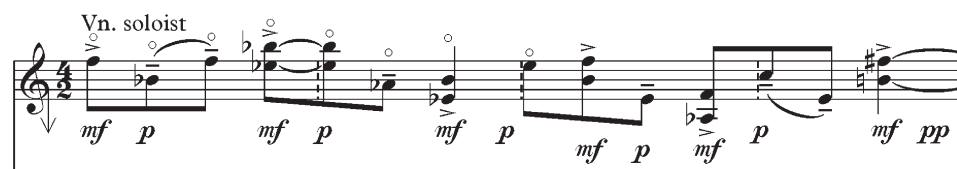
譜例8

（付加音程のパターン）

このように、このセクションでは音程付加によってソロヴァイオリンの旋律の色彩に変化を加えているのがうかがえる。また、音程の重ね方やそのオーケストレーションの差異によってソロヴァイオリンのフレーズをグルーピングしているとも考えられる。その後、固定されていた垂直的な音程構造は徐々に自由な組み合わせへと変わり、52小節目でソロヴァイオリンの音程連鎖がIV弦とⅢ弦の開放弦に至ると、＜bridge＞に至る。

＜bridge＞では、序奏と同じくハーモニクス・グリッサンドが奏される。しかし、序奏と異なる点は、序奏が上下降音型であったのに対してbridgeでは上行音型のみ限定されている。56小節目において、ソロヴァイオリンのハーモニクス・グリッサンドが終結する中、ヴァイオリンのソリストが5度を基調とした旋律（これは音程・リズムともに＜主題的要素の圧縮・展開＞においてオーケストラで演奏されていたものである）を奏し（譜例9-a）、そのエコーがトランペットとトロンボーンで演奏される。しかし、エコーのほうは縦の連なりも横の連なりも5度があまり用いられず、自由な音程の堆積が見られる。（譜例9-b）

譜例9-a



譜例9-b

Trp. & Trb.

そして＜bridge＞は短い上行形のハーモニクス・グリッサンドを経て、＜再現＞へと至る。

＜再現＞では、＜序奏＞と＜主題的要素の提示＞の要素が59小節～66小節にかけて回想的に再現され、67小節からはダブルストップによる下降音型が連鎖していき70小節の3拍目からは半音階の下降→微分音程音階の下降という音程変化のプロセスをたどりながら、71小節目からの＜Coda＞に至る。71小節目では開放弦とハーモニクス・グリッサンドが混じった音型が奏され、72小節目からは、開放弦とのダブルストップによる微分音程音階の下降が時折ハーモニクスによる微分音程音階の下降を伴いながら行われ、下降音程が管楽器やソリストなどに派生しながらティンパニの微分音程音階の下降音型に収斂していき、ティンパニからバスドラムに音が受け渡され、徐々にフェードアウトしながら第1楽章は終了する。

3. 2. 第1楽章における「和声」

以上の分析を通して、第1楽章における和声書法は大きく分けて2つのアプローチがあると考えられる。1つは、「音響変容のプロセス」としての「和声」である。この楽章の前半は倍音列による音響変容が展開されており、調弦の異なる楽器による反復音型の重なりによって「ずれ」が生じ、エコーのようにゆらいだ独特な音響が立ち現れる。この反復音型は開放弦のトレモロに始まり、飽和状態に達するとハーモニクス・グリッサンドに派生し、ハーモニクス・グリッサンドが飽和状態に達すると倍音列の連鎖による旋律へと移行する。このような反復音型のブロックを積み重ねて全体の音響を形成する方法論は、ドイツ時代の作風にも（例えば「アトモスフェール」）見受けられたが、この楽章では反復音型のリズムは常に一定であり、開放弦と自然倍音列のみが素材となっているため、ミクロポリフォニーのような複雑かつ細部が聞き取れない音響は形成されていない。限られた音程を積み重ねることによって、音響の規模の拡大や音域の拡張を行い、開放弦からハーモニクス・グリッサンドへと移行することによって音響の内部構造を変化させ、音響の色彩を変化させている。このような全体的な音響様態を変化させるための音程の垂直構造と、音響の色彩や内部構造を変化させるための水平構造はリゲティの和声の特徴の1つといえ

る。

そして2つ目は、「音色変化としての和声」である。これは＜要素の圧縮・展開＞にてみられた書法であるが、木管楽器における書法以外はソロヴァイオリンの旋律に対して音程を付加していた。水平方向の音程関係は中心となる旋律（この楽章ではソロヴァイオリン）によっているため、固定されており、垂直方向の音程関係のみが変化する。こうした旋律に対する音程の付加において、完全音程による重ねや協和音程、不協和音程、微分音程といった付加される音程の差異は旋律の質感を変化させる効果をもち、更に質感の変化によってフレーズの聴覚上のグルーピングや分節をもたらすと考えられる。加えて、この時期のリゲティの関心事である「ずれ」や「ゆらぎ」から考えると、様々な音程を付加することは基の旋律から「ずれた」音を重ねることであり、旋律の輪郭を「ぼかす」効果がある。そして、付加されている音程関係や調弦によって「ゆらぎ」を生じさせる意図があると考えられる。

3. 3. 第2楽章：Aria, Hoquetus, Choral

この楽章ではサブタイトルが示す通り、反復へのアプローチとしてアイソリズム⁷⁾やホケトゥス⁸⁾などのルネサンス期の対位法技術が使用されている。全体は大きく4つに分かれている。(図3)

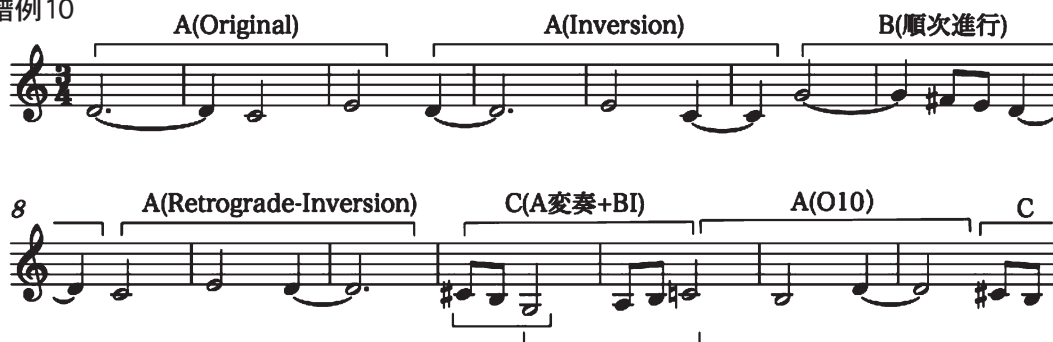
図3

全 (239)								
Aria (83)				Hoquetus (46)	Choral (62)			Coda (48)
Theme (42)	Variation I (20)	Variation II (12)	Variation III (9)		Choral Variation I (27)	Choral Variation II (23)	Choral Variation III (12)	
過去作品の引用	変奏と模倣	2つの拍の同居	音色・和声のデフォルメ					

各プロットの比率は2：1：1.5：1となっており、AriaとChoralに重点が置かれていることがうかがえる。楽章全体はAriaの主題の変奏からなっており、変奏技法に焦点を当てて分析と考察を行いたい。

＜Aria＞は42小節に及ぶソロヴァイオリンによる主題提示＜Theme＞から開始される。厳密にはソロヴァイオリンのみであるのは27小節までであり、28小節目からはヴィオラによる対旋律が挿入される。このAriaの主題の旋律はリゲティの過去作（ピアノ曲）である「ムジカ・リチェルカータ」（1951-53）の第7番のテーマからの引用である。譜例は主題旋律の核となる冒頭13小節であり、2度下降→3度上行→2度下降というモチーフAに対して反行・逆行などの操作を行いつつ、新規の素材（B及びC）を追加することによって旋律を形成している。(譜例10)

譜例10



この旋律の構成音を見ていくと、C-Lydianと判定することができる。実際、引用元のムジカ・リチェルカータも教会旋法によって旋律が形成されている。しかし、この楽章では37小節目においてヴィオラの対旋律にB♭が使われており、このことから、Cの倍音列による倍音音階ではないかと考えられる。ちなみに、譜例10のモチーフCにおけるC♯はモチーフBを10小節目の音から連鎖させ、モチーフAの音程関係（長2度と長3度）を組み合わせた結果である。各モチーフにリズム定型が設定されており、若干の変奏を施されながらもアイソリズムのような反復方法が主題の構成において行われている。以上のようにして主題の提示が終わると、Variation Iに突入する。

Variation Iでは、Ariaの主題がフルートによって変奏される。（譜例11）

譜例11



47小節目からはソロヴァイオリンがAriaの主題を完全5度高く移調したものを演奏し、フルートとソロヴァイオリンの間に疑似的なカノンが形成される。＜Theme＞において対旋律を奏していたのはヴィオラだけであったのに対し、このセクションではコントラバスも加わり、フルート2本、ヴィオラ、コントラバスによる4声で主題に対する和声付けが行われる。この和声付けはソロヴァイオリンに対して垂直的に行われているが、第1楽章にみられたように音程関係は固定されていない。

＜Variation II＞では、ソロヴァイオリンが＜Variation I＞から引き続いて移調された主題を演奏する中、ホルンがF♯の自然倍音列を用いた和声付けを行う。このセクションでは、2つの拍・テンポの同居がみられ、ソロヴァイオリンが4分音符＝100のテンポで4分の3拍子であるのに対してオーケストラは4分音符＝130のテンポで4分の4拍子である。テンポの比は3：4になっており、これは4分の3拍子における3拍4連のリズム比と一致しており、異なる拍を同期させるためのテンポ設定が行われている。

＜Variation III＞では、主題が木管楽器に受け渡されるのが、木管楽器奏者はここで楽器をオカリナに持ち替えて主題を奏する。主題旋律は冒頭とはリズム（拍節構造）及び旋律の音程が大きく変更されている。また、今まで主題はソロもしくはユニゾンで演奏していたが、ここで初めて長2度音程を介した完全5度重ねによって演奏され、主題の音色や響きを大きく変化させている。オカリナの4重奏によって主題が演奏される中、ソロヴァイオリンは合いの手として主題を断片化してさらにハーモナイズを施したものをピッツィカートによるアルペジオで演奏している。（譜例12）

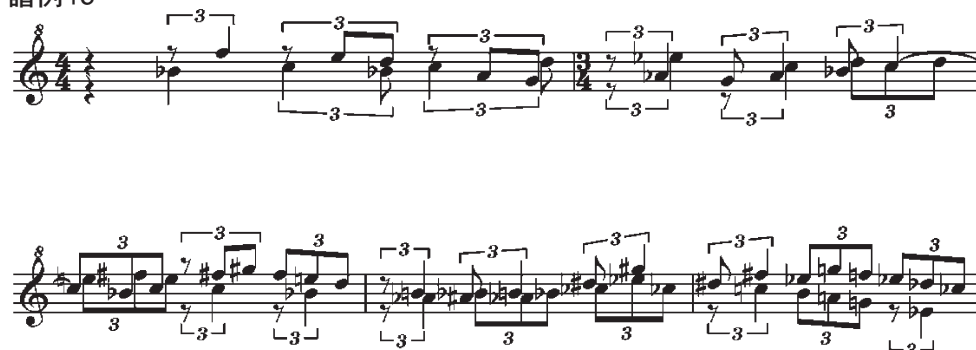
譜例12

オカリナの垂直的な音程構造は固定されているが、ソロヴァイオリンのアルペジオの音程の組み合わせは1音ごとに変化している。また、あまりピッチが明確でないにも関わらず固定された音程関係で主題旋律を奏するオカリナと、これまでソロヴァイオリンの背景の和声であった自由な音程の組み合わせによる断片的なフレーズを演奏するソロヴァイオリン、という〈Variation II〉までの楽器の関係性が逆転している。これにより、主題旋律に対して影のように様々な和声付けがなされるというこれまでの響きの遠近感やそこから生じる雰囲気とは全く異なった音響空間が立ち現われる。

〈Aria〉のセクションでは主題の線的要素を確保しつつ、反復や拍構造、音色の観点から変奏を行っており、オカリナによる主題が終了すると次のセクションである〈Hoquetus〉に突入する。

〈Hoquetus〉では、テンポが4分音符＝152に上がり、トランペットとトロンボーン、弦楽パート（ヴィオラ、チェロ、コントラバス）が拡大されたAriaの主題（ここではE♭-Lydianに移旋されている）を演奏するのに対し、ソロ、ソリスト、ピッコロが3連符を基礎とした細かい対旋律をホケトゥスによって演奏する。楽譜の指示には「ピッコロはソロヴァイオリンと対等な音量関係になければならない」と書かれており、これはホケトゥスを成り立たせるためである。譜例は、ソロヴァイオリンとピッコロをまとめて記譜したものである（上声部がピッコロ、下声部がソロヴァイオリンである）。（譜例13）

譜例13



このように2声部が入り組む、ルネサンス期のホケトゥスの書法がとられており、旋律の音色が交互に入れ替わるようになっている。この入り組んだ2声部を実際に聞こえる様態に記譜しなおしたものが次の譜例である。

譜例14

Example 14 shows a musical score for two staves, similar to Example 13. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a series of triplets, each marked with a '3' and a slur. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The triplets are played in a staggered fashion, creating a rhythmic pattern that is characteristic of the Hoquetus technique. The score is annotated with mode labels: Bb-Lydian, Ab-Lydian, B-Lydian, and Cb(B)-Lydian. A bracket labeled '全音音階' (Whole tone scale) is also present over the final section of the score.

旋律の動き自体は順次進行による上行下降を組み合わせたV字型の音型であり、疑似ゼク

エンツにもとらえることが可能である。また、それぞれの音型における使用スケールを分析すると、リディアンスケールが多く用いられていることがわかる。ルートを変えてリディアンスケールを使用することによって、ゼクエンツ的な効果を出している。加えて、途中からルートが違うリディアンスケールが重なり合うところが見受けられ、ポリトナールのような響きが立ち現れる。リディアンスケール自体はAriaの主題のスケールに含まれているリディアンスケールの要素から導き出されたものであると考えられる。

このセクションでは、拡大された主題旋律が若干の変奏を加えられつつ反復され、ホケトウスの書法で書かれた対旋律がひたすら展開していく。和声構造やポリトナールの構造は展開によって複雑になっていくが、リズム構造は複雑になることなく、＜Aria＞のセクション同様モチーフのグループごとに固有のリズム定型が設定され、定型内での展開が行われている。また、パート間でリズム定型を交換し合うことによって、エコーのような効果も見受けられる。

＜Choral＞は130小節目から開始される。テンポは冒頭のテンポに戻り、主題旋律に対してコラルのハーモナイズを施し、旋律の色彩を変化させている。色彩の変化に対するアプローチは＜Choral Variation I＞と＜Choral Variation II＞、＜Choral Variation III＞でそれぞれ異なっている。＜Choral Variation I＞では、ホルンが自然倍音列によってAriaの主題旋律を演奏するのに対して、ソロヴァイオリンがゼクエンツの構造をしたコラルによってハーモナイズを行う。オーケストラが4分の3拍子であるのに対して、ソロヴァイオリンは常に4分の4拍子で進行する。ソロヴァイオリンには「3重音の長さは指揮者の4分の3拍子内におさめること」と指示書きがあり、オーケストラとソロヴァイオリンは常に3：4の比率のポリテンポとなっている。主題旋律を奏するホルンの自然倍音列は一貫してEによるものであるが、ホルンの第2奏者は使用する倍音列を適宜変更しながら第1奏者が演奏する旋律の下に音程の付加を行う。コラルをそうするソロヴァイオリンの使用スケールは、付加音程を無視し、コラルの旋律のみをたどるのであれば、A-Lydian→B \flat -Lydian→E-Lydian→A \flat -Lydian→D-Lydian→A-Lydian（A-Aeolian との合成）となる。付加音程は、7度や9度が多くなり、声部の動きも全音音階や半音階的な動きが多くなる。ゆえに、＜Hoquetus＞よりも旋法性はかなり薄まっている。また、ゼクエンツの構造において、旋律の反復のポイントと旋法の変化のポイントは一致しておらず、旋法の変化は徐々に切迫する構造になっている。（譜例15）

譜例 15

The musical score for Example 15 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff, labeled 'A-Lydian', contains measures 1 through 6. The second staff, labeled 'B \flat -Lydian', contains measures 7 through 13. The third staff contains measures 14 through 21 and is divided into four sections: 'E-Lydian' (measures 14-15), 'A \flat -Lydian' (measures 16-17), 'D-Lydian' (measures 18-19), and 'A-Lydian' (measures 20-21). The final measure of the third staff is also labeled 'A-Aeolian'.

＜Choral VariationⅡ＞では、主題旋律がフルート、オカリナ、打楽器（スワニーホイッスル）の組み合わせとソロ、ソリスト、弦楽パートの組み合わせによって演奏されるが、管楽器群と弦楽器群ではリズムの基準拍がことなり、互いがエコーのような関係になっている。また、和声の音程構造がこれまでの主題旋律の和声付けに比べ豊かになり、7度や6度を中心とした付加音程が多くなる。＜Choral VariationⅢ＞では、再び金管楽器に主題旋律が受け渡され、ホルンだけでなくミュートを伴ったトランペット、トロンボーンとともに演奏される。しかし、ここでの主題旋律ははっきりしたものではなく、主題旋律のモチーフを断片的に繋げた旋律になっている。また、コントラバスのハーモニクスも加わり、これまでの金管楽器による主題旋律に比べ音色の大きな変化が見られる。

＜Coda＞では、金管のコラールの余韻の中に主題旋律がソロヴァイオリンに帰結する。ただし、音程は冒頭より増4度上げられている。オーケストレーションは金管のコラールが微弱音で引き伸ばされている点を除いては冒頭とほとんど同じである。220小節目でソロヴァイオリンが増4度音程のドローンに収斂すると主題旋律はフルートに受け渡され、第2楽章は終結する。

3. 4. 第2楽章における「和声」

以上みてきたように、第2楽章は旋律の反復・変奏を中心とした楽章であり、和声は旋律の変化のプロセスとしての役割をもっていると考えられる。主題には教会旋法の性格を有した倍音音階による旋律が用いられ、反復・変奏のアプローチとしては、アイソリズム及びホケトゥスなどのルネサンス期の対位法技法が用いられている。旋律の和声においては、第1楽章でみられた音程の付加以外にも複数の旋法を組み合わせるポリトナールが用いられており、主題旋律の色彩の変化が行われている。ポリトナールを用いた主題旋律の変化は＜Hoquetus＞のセクションや＜Choral＞のセクションでみられ、＜Hoquetus＞のセクションでは、ルートが異なるリディア旋法を組み合わせたポリトナールな和声感が全体を占める中、背景のように主題旋律が置かれており、＜Aria＞のセクションでもみられた空間の反転がみられる。このように、旋律の変化といってもただ単に音色や旋律線を替えるだけでなく、音響空間の変化にも関連していると考えられる。

楽章全体のプロセスは、主題の変奏→楽器の変更や付加音程による音色の変容→音色の交換やそれに伴う楽器の関係性による響きの遠近感の変化→倍音列や教会旋法などのモードの切り替えによる主題の性質の変化やポリトナールなどにみられる和声の多層化による主題旋律の色彩が一貫して変化している。

3. 5. 第3楽章：Intermezzo

第3楽章の構成は下図のようになっている。

図4

全 (77)	
A	A'
主題旋律の提示と圧縮	主題旋律の再現
半音階の敷衍と音域拡大	半音階の分解と圧縮

＜A＞では、半音階の下降の模倣と連鎖の中で主題旋律が提示される。主題旋律は、次のようになっている。（譜例16）

譜例 16

solo Vn. *p dolcissimo espr., elegante e cantabile* *mp* *p*

主題旋律は、「移調の限られた旋法」(MTL)の第6旋法とリディア旋法を中心とし、共通音や半音階的な進行を通して連鎖させることによって形成されている。旋律の特徴としては、全音音階的な順次進行と連続した跳躍を交互に配置している点であり、3全音を構成音の中核にしているため旋法を用いているにもかかわらず、旋法のような響きをあまり感じることはない。この主題旋律は、徐々に分解・圧縮され細かい音程グルーピングを施され、律動的な旋律へと変化していく。一方、半音階の下降は弦楽パート(ヴァイオリン)によって提示され、半音階の下降をパート内で等間隔に模倣し始める。やがて間隔が徐々に詰まっていくと同時に半音階の開始音が加算されていき、音域が拡大される。このように、＜A＞では、圧縮される主題と拡大され模倣される半音階という対照的なプロセスが並行している。

半音階がほぼすべての弦楽器に敷衍し、主題旋律も8分音符単位に分解・圧縮されると＜A'＞に突入し、主題旋律が再現される。＜A＞では主題がPで単音によって奏されていたのに対し、＜A'＞ではFFFFによって、オクターヴで力強く演奏される。ただし、＜A＞のように主題旋律が圧縮されることはない。主題が46小節目から再現されると、48小節目から木管楽器群に半音階の下降が敷衍し始めるのだが、ここから半音階の下降音型の分解・圧縮のプロセスが始まる。半音階の分解・圧縮のプロセスでは、中・低音域の半音階の下降音型は音数を減らさずに徐々に音域が下降し、高音域の半音階の下降音型も終結する音を徐々に減らし、最高音域に圧縮させていく。(譜例17)

譜例 17

Vn. I *mf p f p ff mp ff mf fff ff fff fff*

3. 6. 第4楽章：Passacaglia

第4楽章からはこれまでの楽章の要素の統括と展開がなされる。また、この楽章はサブタイトルに「Passacaglia」とあるように和声の反復とモチーフの変奏が楽章を通して終始行われる。

図5

	Theme (13)	Variation I (8)	Variation II (5)	Variation III (4)	Variation IV (5)	Variation V (8)
	音程の提示	主題のポリ化	主題の断片化	不協和音程の使用	半音階的処理	第1・3楽章のモチーフ
	Variation VI (5)	Variation VII (5)	Variation VIII (4)	Variation IX (2)	Variation X (3)	Variation XI (4)
全 (114)	第3楽章のモチーフ(半音階)	第1・3楽章のモチーフ	完全音程の堆積	第1楽章のモチーフ	完全音程と長音程の堆積	第3楽章のモチーフ
	Variation XII (1)	Variation XIII (8)	Variation XIV (2)	Variation XV (3)	Variation XVI (47)	
	完全音程の堆積	第1・3楽章のモチーフの拡大	完全音程と3度の堆積	第1・3楽章のモチーフの縮小	各楽章のモチーフの統括・多層化	

全体の構造は以上のように示すことができる。Variation XVIに関しては細かい要素に分

解することが可能ではあるが、モチーフが統合されて多層的に展開がなされているため大きな一つのまとまりとしてとらえた。また、ThemeからVariation IVまでは各プロットがオーヴァーラップしながら曲が進行するため、各プロットの小節数の合計は楽章全体の小節数とは一致しない。この楽章では、ハーモニーパターンとその展開、また、横の音程の連なりに関して分析を行う。

13小節に及ぶThemeは2本のクラリネットによって奏され、次のような音程の組み合わせとなっている。(譜例18)

譜例18



2音間の音程関係は短2度→短3度→完全4度→完全5度→完全4度→短7度→長7度→長6度→短6度→完全5度→短7度→増4度→完全5度、という音程サイクルになっている。また、横の連なりに関しては、譜例に示した通り半音階的な進行と倍音音階の音程によって構成されている。

また、7小節目からはトランペットがF音から半音階の上昇を行っており、クラリネットの上声部と譜例17の音程関係を形成する。A音に到達をすると<Theme>がホルンにオーヴァーラップしながら受け渡され、<Variation I>が始まる。また、ソロヴァイオリンはトランペットの半音階上行に対して6小節目から18小節目にかけて全音音階による下降音型を奏する。

<Variation I> (13小節目から) では、要素の縮小が行われる。<Theme>を短7度上に移調したものがホルンによって奏され、音程関係は短2度→短3度→完全4度→完全5度→完全4度→短7度→長7度と奏した後、長6度にはいかにずトランペットと展開音程である短3度を形成する。

<Variation II> (21小節目から) では、オーボエ、ホルン、トランペット、トロンボーン、ソロヴァイオリンによって和声が形成される。冒頭に示された主題をそのまま反復するのではなく、オーボエとトランペット、トランペットとホルンのそれぞれの間で完全4度や完全5度を形成し、時折2度や3度を付加することによって、主題を多層的なテクスチャに変換して反復している。

以下、和声が変奏されていき、<Variation III>では垂直的な和声構造に短2度や9度等不協和音程が用いられたり、<Variation IV>では垂直的な響きは完全5度等の完全音程を用いているものの横の音程は半音階であったりと、主題の音程構造を縦や横の構造に応用している。

このような和声変容の中、36小節目 (Variation V) においてヴィオラとチェロ、コントラバスによって長2度と長3度の上行下降を組み合わせた旋律が奏される。これは、第1楽章の倍音音階による上行下降の旋律音型を縮小したものであると考えられる。以後、和声変容のプロセスにこれまでの楽章のモチーフが断片的に挟まれ、最終的にはそれぞれの要素が統合され、大きなまとまりを形成する。モチーフの引用においてはこれまでの楽章の

主題旋律の処理の方法と同様に、特定の音程を付加することによって音色を変化させたり、元の旋律を異化したりしている。これらの要素は突発的に組み合わせられるものではなく、冒頭の和声の横の連結関係がすでに第1楽章や第3楽章に見られた音型を意識したものになっており、パッサカリアにおける変奏の一つのアプローチとして、モチーフの引用が行われていると考えられる。また、背景となっている主題旋律を基にした和声は、VariationⅣでなされた断片化及び音程構造の多層的変換を楽器のパート数を増やすことによって響きを複雑化している。パート数が増加し続けると60小節目（VariationⅩ）においてほとんどトゥッティの状態になる。トゥッティになったことを境に、木管楽器群は楽器の持ち替え（フルートはリコーダーに、他はオカリナに持ち替える）を行い、金管楽器はミュートやゲシュトップなどを行うことによって、和声全体の音色を異化している。また、主題旋律の音程構造はトゥッティを境に極小化が行われ、横の構造はこれまでのVariationよりも短いものになり、垂直的な音程構造がより複雑なものになる。垂直的な音程構造が複雑化するにつれて、楽器のグルーピングはより細分化していき、音響の全体密度は変わらないものの内部構造の変化が徐々に切迫するようになる。こうした和声の切迫と引用されるモチーフの断片化が一致していき、第4楽章は終結する。

以上、第4楽章について分析を行ったが、ここでサブタイトルのPassacagliaとの関連性について考察したい。パッサカリアとはバロック時代の舞曲を指し、反復されるバス定型の上に旋律の変奏が展開されるのが特徴である。この楽章ではバス定型はないものの、和声の横のつながりのフレーズ構造が反復の定型となっており、和声の垂直的な音程構造にも定型をあてはめているが用いられている。変奏においては、和声の構造の変容とモチーフ操作に焦点が当てられ、音響の内部構造の複雑化が図られている。また、モチーフ操作においては反復定型をもとに他楽章のモチーフの要素を導入する手法が用いられている。

3. 7. 第4楽章における「和声」

第4楽章の和声書法は、第1楽章や第2楽章で用いられていた手法とほとんど同じものであった。しかし、第1楽章や第2楽章では常に音響の拡大や複雑化、主題旋律の変化などには同じ旋律に音程を付加させたり、反復的なテクスチュアの内部構造を変化させたりするという反復と増加を活かした方法論を用いていたのに対して、第4楽章では主題の垂直的構造と水平的構造の間に関係性をもたせていた。具体的には、主題の横の音程関係を徐々に切迫させると垂直構造が複雑になるという関係であり、旋律の音程関係を縦と横で読み替えを行うという方法論である。これにより、垂直的な構造が複雑化するというプロセスに伴って次第に音楽の持続が短くなっていき、こうした持続構造の変化がこの楽章の推進力となっていると捉えられる。また、後半にみられた全体の音響密度は一定にしつつ楽器のグルーピングを細分化し、短い持続を交換しあう書法は第1楽章の音響の内部構造を変化させる書法を想起させるが、第1楽章はそれを開放弦から倍音列へ変化させるという「音程関係」によって行っていた。このような、細かい持続の交換によって全体音響の内部で細かい音の空間移動がなされ、独特の「ゆらぎ」の効果を出しているといえる。

3. 8. 第5楽章：Appassionato

第5楽章は最終楽章であり、協奏曲全体の総括となる。そのため、第一楽章から第4楽章

までのモチーフ・素材の操作方法等が用いられ、そのうえで更なる展開が行われている。全体は下図のように9つの部分からなっている。

図6

全 (99)								
A (11)	B (8)	C (8)	D (23)	A' (15)	B' (5)	Bridge (10)	Cadenza (x)	Coda (7)
第1楽章の回想	リズム・カノン	ポリリズム	コーラルとホケトゥス	Aの再現	Bの再現			

＜A＞は第1楽章を想起させるソリストによる開放弦のトレモロから開始され、トレモロの上をフルートとオーボエが全音音階の下降音型で歌う。その中で、ソロヴァイオリンは倍音音階と半音階下降を組み合わせた音型を第1楽章のパルスを断片化したリズムによって演奏する。(譜例19)

譜例19

Example 19 is a musical score snippet. It features four staves: Vn. solo (Violin solo), picc. (piccolo), Vn. (violin), and Va. (viola). The Vn. solo part starts with a tremolo on an open string, marked with *ff* and *sf* (sempref). The picc. part plays a descending scale pattern, marked with *ppp* and *poco cresc.*. The Vn. and Va. parts play a rhythmic pattern, marked with *pp* and *mp espr. dim.*.

12小節目になると開放弦によるトレモロがなくなり＜B＞に突入し、リズム・カノンが高音木管楽器群とソロヴァイオリンの間で形成される。16分音符を基準として高音木管楽器群が7拍単位で下降音型のフレーズを奏しているのに対し、ソロヴァイオリンは5拍単位で下降音型のフレーズ演奏している。(譜例20)

譜例20

Example 20 is a musical score snippet showing two staves: Wind Inst. (Wind Instrument) and Solo Vn. (Solo Violin). Both staves are in 12/8 time. The Wind Inst. part plays a descending scale pattern, marked with a 12/8 time signature. The Solo Vn. part plays a rhythmic pattern, marked with a 12/8 time signature.

(木管とソロヴァイオリンのリズム譜)

また、下降音型のリズム・カノンが展開される中、ファゴットとトロンボーンによって＜A＞のソロヴァイオリンのフレーズを演奏しているが、半音階による下降音階がフレーズの大半を占めている。

＜C＞では、高音木管楽器群が＜B＞の要素を持続し続ける中、＜A＞のソロヴァイオリン＜B＞のファゴットとトロンボーンによって演奏されていたフレーズがヴィオラとチェロに敷衍する。また、ソロヴァイオリンとヴァイオリンは3連符と基調としたリズムによって、そのフレーズを演奏している。この部分では、リズム・カノンが生成されると同時に、

ポリリズムが形成されている。律動的なフレーズが反復・蓄積されていくと＜D＞に至る。＜D＞では、＜A＞～＜C＞のようなカノンのような要素は見られなくなる。しかし、書法は依然としてポリフォニックであり、ソロヴァイオリンでは＜A＞における木管のリズムとソロヴァイオリンの音程セット、さらには半音階的な進行を開放弦によるフレーズを介して統合している。（譜例21）

譜例21



このようなフレーズが他のパートによってハーモナイズされながら縮小・発展されていき、ゼクエンツ的な処理や音程連鎖的な処理、ホケトゥスによる音色の交換等、音楽素材のデフォルメを通して＜A'＞に至る。＜A'＞と＜B'＞ではそれぞれ＜A＞と＜B＞の短い再現がなされる。そして、＜B＞の素材を確保しつつ＜A＞及び＜C＞でみられた種々の音階を組み合わせた進行を非常に縮小した連鎖関係で行う＜Bridge＞を経て、＜Cadenza＞に突入する。＜Cadenza＞ではこれまでの素材を基に即興的な演奏がなされる（楽譜には厳密な記譜がされているが、演奏者自身が作曲をしても良い）。＜Cadenza＞を経ると短い＜Coda＞に突入するが、ここでは打楽器の激しい打撃音から低音金管楽器の下降音型そして、ティンパニのグリッサンドへと受け渡され、最後はソロヴァイオリンのハーモニクスとフルートのフラッターツングでE音を引き伸ばして曲は終了する。

4. まとめと考察

以上、ヴァイオリン協奏曲の分析を行った。作品には倍音列を連鎖的に組み合わせる「倍音音階」という素材や教会旋法などの様々なモード、アイソリズムやホケトゥス、パッサカリアといったルネサンス期～バロック時代に用いられたリズム法や作曲の技法が用いられていた。和声においてはポリトナルなどの20世紀的な過去の和声書法も見受けられ、一見（この作品の古典的な構成にもより）旧来の語法によった作品のように思えるが、実際は音色・音響のパレットの拡大のために旧来の作曲語法を導入したと考えられる。

作品の考察から、リゲティがダイアトニシズムの時代後期において用いた和声書法の特徴として次の3つを挙げることができる。1つは「音響変容のプロセスとしての和声」であり、この書法はリゲティのこれまでの音響構築法や反復語法との関連を見出すことができる。リゲティはドイツ時代においてミクロポリフォニーの手法を確立し、反復されるリズムを構成する音価やリズムの分布などの関係性、音程の密度、音域の分布等の変化によって音響の様態のコントロールを行い、その変化によって音楽の時間構造を構築していた。この和声書法においては、短い反復音型を密集させることによって音響を形成することは共通しているが、ミクロポリフォニーのようにリズムの関係性が変化することはなく、常に一定の拍節構造が用いられている。音程関係においてもこの和声書法を用いた楽章（第1楽章及び第5楽章冒頭）では、開放弦の音型や倍音列が中心的に用いられ、限定された音程を組み合わせているのが特徴的である。このような非常に限定された素材を用いて作曲する手法としてミニマリズムとの接点もうかがえ、リゲティは単純な反復音型のブロックを様々に重ね合わせることによって音響の全体規模をコントロールし、また、開放弦のテ

クスチュアから倍音列によるテクスチュアへ移行することによって音響の内部構造を変化させるということを行っている。ミクロポリフォニーの書法を用いていた時代の作品は「アトモスフェール」等にみられるように、内部構造の変化が音響の様態を決定づけていたが、その音程の複雑さから結果としての音響は聴取できても内部構造を聴取するのはほとんど不可能であった。それに対して、この和声書法を用いることによって音響の様態の変化を作り出すことと、音響の内部構造の変化を聴取可能な状態にすることを両立させており、響きの輪郭と内部との両方を捉えることが可能な「半透明な響き」を形成することに成功しているといえる。

2つ目は「旋律の変化のプロセスとしての和声」であり、これは全楽章を通して主題旋律に対して用いられた書法である。これは、主題旋律に対して模倣した旋律を一定の音程間隔でずらして付加することであり、主題旋律の輪郭をあいまいにしたり主題旋律の色彩に変化を与えたりする効果をもっている。音程の付加の方法には3つパターンがあり、1つは垂直構造が固定された音程の付加である。これは、主題旋律に対して特定の音程を付加することであるが、その垂直的な音程構造は完全音程や協和音程、不協和音程、そして微分音程を連鎖させたものであったり、倍音列から導き出された音程構造が用いられていたりする。2つ目は垂直構造が自由な音程の付加である。垂直構造が固定化された音程の付加は旋律全体の色彩を変化させていたが、このパターンは付加される音程の変化によって旋律の色彩を局所的に変化させている。3つ目はポリトナールによる遠近法である。これは第2楽章の〈Hoquetus〉にてみられた書法であり、厳密には音程付加の書法ではないが、主題旋律に対して異なるモードを重ねあわせることで主題の和声感を大きく変更している。第2楽章ではオーケストレーションの差異に加えて異なるモードを重ねあわせることで響きの遠近感や音響空間の反転などの効果を作り出している。このような3パターンを使い分けることによって、主題旋律の線的な変化（第1パターン）や点的な変化（第2パターン）、そして空間的な変化（第3パターン）のプロセスを扱っていると考えられる。

3つ目の和声書法は「持続構造と音響空間の変化としての和声」である。この書法は第4楽章でみられた書法であり、主題旋律の水平構造と垂直構造を関連付けて扱う点に特徴がある。具体的には、主題旋律を徐々に解体していくことで水平構造は徐々に縮小されていくのに対し、縦の響きは主題の水平構造を垂直構造に読み替えることによって複雑化していく書法である。このような水平構造と垂直構造の相関関係によって、音楽の持続は徐々に切迫し、音響の規模は徐々に拡大するという関係性が生まれ、音響の内部構造が全体の音響を決定づけたり、旋律の状態を変化させたりするこれまでの持続形成の方法論とは大きく異なっている。

以上のように、リゲティの後期における和声書法の考察を行った。上述した3つの和声書法はどれも音響の変化のプロセスを形成するために用いられている。リゲティは第1章で考察したように、ドイツ時代から一貫して音響空間に関しての追求を行ってきたが、どの時代においても「全体を形成する個々の音」に関心があると考えられる。ドイツ時代では個々の音程よりも音の密集という群的な発想に基づいているが、ダイアトニシズムの時代においては個々の音程関係や響きを形成する音階の差異等、響きを形成する音と音の「関係性」に着目している。この時期のリゲティの音響的な関心は第1章で考察したように「ずれ」と「ゆらぎ」にあり、こうした「関係性」への試みとして、12平均律から「ずれ

た」調弦や倍音列を組み合わせた「倍音音階」の考案、様々な音階を多層的に配置する「ポリトナール」といった書法を用いた。以上の考察より、音と音の関係性の変化のプロセスがリゲティの和声書法の特徴であると考えられ、そうしたプロセスは響きの遠近感や輪郭など音響空間の様々な側面と密接に関連しているのである。

引用及び脚注

- 1) 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論 音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』春秋社、2003年、43頁
- 2) 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論 音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』春秋社、2003年、44頁
- 3) 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論 音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』春秋社、2003年、43頁
- 4) デイヴィッド・コープ、『現代音楽キーワード辞典』石田一志・三橋圭介・瀬尾史穂訳、春秋社、2011年、370頁
- 5) 「リピーエノ」または「コンチェルト・グロッソ」と呼ばれる大きなグループと「コンチェルティーノ concertino」と呼ばれる小さなグループが交替するコンチェルト（協奏曲）の一種。
柴田南雄・遠山一行『ニューグローヴ世界音楽大辞典第7巻』講談社、1994年、175頁
- 6) コントラバスのG線の第7倍音F音は通常のF音より45セント低く、D線の第5倍音C#音は通常のC#音よりも14セント低い
Ligeti, György, *Konzert für Violine und Orchester*. Germany, Schott Music, 2002, “Scordatura for the solo violin and viola from the orchestra”
- 7) 14世紀と15世紀初期のモテットに見られるリズム・パターンの周期的な反復や回帰を意味する語。
柴田南雄・遠山一行『ニューグローヴ世界音楽大辞典第1巻』講談社、1994年、50頁
- 8) 13、14世紀に用いられた対位法的作曲法の一つを指す、中世の音楽用語。2つ以上の声部に休符が交互に現れるように配置し、あたかも実音（演奏される部分）や休符が連続しているかのような印象をあたえる技法。
柴田南雄・遠山一行『ニューグローヴ世界音楽大辞典第16巻』講談社、1994年、575頁

参考文献

- 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論 音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』春秋社、2003年
- デイヴィッド・コープ、『現代音楽キーワード辞典』石田一志・三橋圭介・瀬尾史穂訳、春秋社、2011年
- 柴田南雄・遠山一行『ニューグローヴ世界音楽大辞典』講談社、1994年

引用楽譜

Ligeti, György, *Konzert für Violine und Orchester*. Germany, Schott Music, 2002