

体験的作曲家論
-自作品とジェルジ・リゲティの作曲クラス-
Empirical composition theory
-My works and György Ligeti's composition class -

たかの舞俐

Mari Takano

はじめに

本稿は、2016 年 6 月 25 日と 7 月 16 日に Buncademy¹で行ったレクチャー「作曲家が語る作曲家 Vol.1『たかの舞俐 リゲティを語る』」に基づいている。6 月 25 日のレクチャーのテーマは、「リゲティが作曲クラスの討論から受けた影響について（微分音など）」であり、7 月 16 日のテーマは、「《ピアノのための練習曲集第 1 巻》を中心とする和音構造とシムハ・アロムからの影響（リズムの構造）について」であった。これらのテーマについてはすでに多くの研究や文献が存在するので、本論文では、筆者がハンブルク音楽大学大学院の作曲専攻の学生として 1986 年から 1989 年までリゲティの作曲クラスに在籍した際に直接見聞きしたことや体験したこと、当時のリゲティの様子などを中心に論を進める。さらにリゲティ作品の分析と、自作品が受けた影響について述べたい。

1. リゲティと彼の作曲クラス

1.1 1980 年代のリゲティの作曲クラスと創作

リゲティは「1977 年から 1982 年の間に 2 つの小さなチェンバロ作品を書き終えた以外、なにも作品を仕上げる事ができなかった」と書いている（Ligeti 2007:284）。この時期はリゲティがハンブルク音楽大学で作曲クラスを教えていた時期でもあり、当時の弟子のひとりによれば「リゲティは 1984 年から 1986 年まで、生徒の一人マンフレット・シュターンケ Manfred Stahnke 作曲の《パルトータ Partota》まで、生徒の作品を一つもほめなかった

¹ 韓国人音楽学者シム ヒョジョン氏が目黒区鷹番 3-1-3 で主催していた文化芸術講座。現在は休講中。

のでクラスの雰囲気はますます暗くなった」²。

筆者がリゲティに師事しはじめた 1986 年には、クラスの雰囲気も明るくなりはじめ、リゲティは《ピアノのための練習曲集第 1 巻》と《ピアノ協奏曲》を書き上げていた。当時の作曲クラスで、リゲティはよく生徒に「自分は、昔のアヴェンギャルド時代の仲間ともう意見が一致しない。ライヒやライリーのミニマル音楽を彼らは理解しない。自分は孤独である」と語っていた³。今でこそスティーブ・ライヒは現代音楽シーンの寵児となったが、当時は主に現代音楽の聴衆ではない熱狂的なファンをのぞいて、ヨーロッパの現代音楽の世界では距離を置いたスタンスで見られる事が多かった⁴。

リゲティは冗談めかして「自分はどのように作曲を教えていいのか、わかりません」とよく話していた。彼は決して、それぞれ生徒の作品について細かく「どこが良くない、どこがおかしい」と作曲技法や楽器法について指導することはなく、むしろ、音楽だけではなく、絵画や他の芸術作品や文化の例を出しながら抽象的な批評を行った。

生徒の作品が少しでも「よくあるアヴェンギャルドのスタイル」であると「使い古された」と突き返していたが、単に目新しいことを書けば良いというわけでもなかった。生徒につねに求めていたことは、個性を重要視しながらそれを音楽として実現できる高度な「Handwerk」（手仕事、高度に熟達した職人芸的技術）だった。それはまたリゲティの作曲家としての信念でもあった。

1.2 リゲティのクラスで討論されたマイクロチューニングについて

1.2.1 リゲティが作曲クラスの討論から受けた影響

前に述べたように、リゲティは生徒の作品に非常に厳しい批評を行ったため、生徒はよほど自分の作品に自信が持てない限りリゲティに見せなくなった。このようなクラスの状態の中で、当時よく討論されたことの一つに「純正調律」や「マイクロチューニング」があり、さまざまな調律について議論が行われた。

1987 年、リゲティは当時ハンブルクに支店を出していたヤマハから DX 7-II を 4 台贈られた。しかしリゲティは「自分はもう年をとっていてそういった機材を使う事がうまくで

² 当時クラスに在籍していたドライヤー氏談。

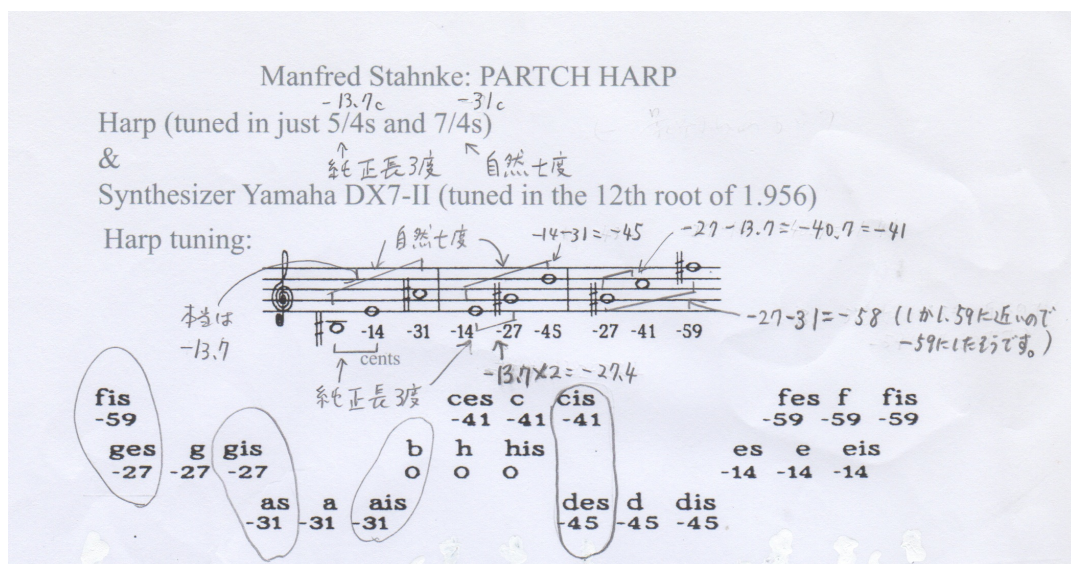
³ 当時、作曲クラスでリゲティが言っていた言葉で筆者がおぼえているものである。

⁴ 当時、ライヒを DAAD の助成に推薦したのはリゲティであり、1996 年に筆者がコンサートのため来日中のライヒに彩の国さいたま芸術劇場であったとき、ライヒもリゲティへの感謝の言葉を口にしてた。

きない」と何人かの作曲クラスの生徒に DX 7-II を送った⁵。その頃、DX 7-II はそれぞれの鍵盤に異なる調律を行うことができる唯一のデジタル・シンセサイザーであり、これを使った作品が作曲クラスで多く見られるようになった。その中のひとつ、マンフレット・シュターンケ Manfred Stahnke⁶の《パーチ・ハーブ Partch Harp》(Hp と DX7-II)は、リゲティも高く評価した作品のひとつであり、クラス内の討論でよく取り上げられた作品である。

この作品でシュターンケは、ハーブを純正長3度と自然七度を組み合わせで調律し、DX 7-II は1オクターブを1.956とし(平均率では2)それを12分割して調律している(譜例1)。ハーブと DX7-II は同じCの音でも異なる音となり、ハーブのペダル奏法によって生じる異名同音によってさらに多くの微妙に調律の異なる音が発生する(例 fis-59, ges-27)(譜例1)。

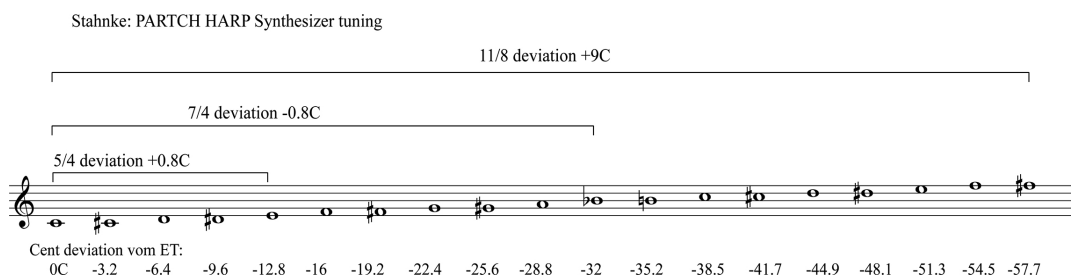
譜例1 シュターンケ作曲《パーチ・ハーブ》マイクロチューニング表



(Stahnke 1989 《パーチ・ハーブ》スコアより)

⁵ そのうち1台は筆者、3台はونسーク・チンを含む他の生徒であった。

⁶ 前述したが、リゲティの作曲クラスの一人であり、後にハンブルク音楽大学でのリゲティの作曲教授の職を引き継ぐ事になった作曲家。



(Stahnke 2007:11)

リゲティは《ヴァイオリン協奏曲》(1992)の最終稿の初演のあとのインタビューで、「私は既に述べているように、平均律調律システムに代わるものを探していたが、《ホルントリオ》(1982)の作曲中に、そして《ヴァイオリン協奏曲》のために数多くのアイデアが生じた。オーケストラには通常の楽器とともに、スコルダトゥーラ調弦のヴァイオリンとヴィオラ、そしてバロックフルートやオカリナ、ロトスフルートといった不正確な音高の楽器が多く含まれている。また自然ホルンと自然トロンボーンは、木管と小さな音高の違いを感じながら演奏すべきである。私は不正確なイントネーションと汚れた響きを望んだ」

(Ligeti 2017:305)と述べている。《ホルントリオ》から《ヴァイオリン協奏曲》最終稿完成までの10年に含まれる1980年代後半の作曲クラスにおいて、多くの微分音、マイクロチューニングによる作品が作曲され、討論されたことがリゲティの作品に多くの影響を与えたと推測できる。実際、リゲティは2001年3月にシュターンケが行ったインタビューで、「マンフレット、私は代替のイントネーション(音の高さ)をあなたからたくさん学んだ。」

(Stahnke 2017:6)と語っている。

作曲クラスには他にハンスペーター・ロイターHans Peter Reutter 《Hinkel》(Fl, Synth)、フベルトス・ドライヤーHubertus Dreyer 《All Star Marmalade for you》(Synth)、たかの舞俐《Sexality》(Mez.Sop, 3Synths, Va)など、DX7-IIを使って作曲されたマイクロチューニングを用いた作品があり、それらの作品はリゲティ門下生と数人の演奏家で構成されたグループ「カオスマ」Chaosmaによって、ヨーロッパ各国とアメリカ、日本で演奏された。

1.2.2 作曲クラスの討論、およびリゲティの作品から影響を受けた自作品について

この項では、自作品《Sexality》(1988-89)と《Flute concerto》(Fl, 弦楽オーケストラ)(2004-2006)について述べる。

《Sexality》はリゲティの作曲クラスに在籍中に作曲した作品であり、編成はメゾソプラノとヴィオラ（第5弦を含む）と2台の DX7-II とシンセサイザー 1 台（当時はローランド Rolland 社のものを使用）である。2 台の DX7-II の調律と、ヴィオラが意図的に音を外すことで作られる微分音程によって、独自のマイクロチューニングの世界が構成されている。この作品で私は、当時のヨーロッパの同僚たちが純正律や倍音構造を意識して組織的に独自の調律を作っていたのに対し、すべての音を耳によって調律していった。作曲の際には、あるメロディーのある音は少し低い、あるいは高い、この和音の一番下の音は少し下に下げる（あるいは上にあげる）などとして平均律の和音の響きからずらす、といったことを考えていた。そしてできあがった草稿に合うように DX7-II の音を調律していった。

譜例 2 たかの舞例 《Sexality》 マイクロチューニング表

Synthesizer I

はしめから 47 小節まで

記音

実音

48 小節目から おわりまで

記音

実音

Synthesizer III

はしめから おわりまで

記音

実音

例えばシンセサイザー 1 の最低音 G 音は、同じ G でも 3 つの異なる高さが存在し、演奏は F \sharp 、G、G \sharp によってなされる(譜例 2)。私の作った調律は、おそらく私が日本人であることと関係があるものと思われる。日本の伝統音楽がそうであるように、楽器や歌声の音程がヨーロッパ音楽のように定まっているものではなく、揺れ動くものであると感じていたということ、そして当時さまざまな国の民族音楽に興味を持っていて、無国籍の架空の民族音楽のようなものを作曲したいとイメージしていたことに由来していると思う。

《Sexality》における微分音程は四分音として記譜されているが、実際のところは、四分音までいかない四分音と六分音の中間ぐらいの音に調律した。

《Flute concerto》では、《Sexality》とは異なり、リゲティの《ヴァイオリン協奏曲》のオーケストラ編成と同じように、最初から通常の楽器に異なる調律の楽器を加えることで全体の和音の響きを崩すといった調律となっている。すなわち、フルートの微分音はだいたい 4 分の 1 の差異がでるように臨時記号の矢印によって表示され、第 2 楽章と第 3 楽章の 117 小節目まで、1 ヴァイオリン（スコルダトゥーラ）と 1 ヴィオラ（スコルダトゥーラ）が用いられる。

リゲティの《ヴァイオリン協奏曲》では、スコルダトゥーラのヴァイオリンとヴィオラはそれぞれコントラバスの G 弦の第 7 倍音（F より 45 セント低い）と A 弦の第 5 倍音（Cis より 14 セント低い）をもとにして調律されているが、私の《Flute concerto》では、ヴァイオリン（スコルダトゥーラ）は、すべての弦が 1/6（33 セント）低く調律され、ヴィオラ（スコルダトゥーラ）ではすべての弦が 1/6（33 セント）高く調律される。この調律法は、リゲティのように「正確なイントネーションと汚れた響き」を作品の非常に重要な側面と考えたというよりも、弦楽オーケストラという西洋音楽の伝統的、ある意味で保守的な編成の響きに、ちょっとした刺激や揺らぎを与えたいと思ったからである。スコルダトゥーラの楽器と通常の調律の弦楽器で同じ音をぶつけるとときには、できる限りそれぞれの双方の弦に開放弦かフラジオレットを指示し、確実に音程がずれて響くようにさせた。特に第 2 楽章の 151 小節目以降、スコルダトゥーラ調律のヴァイオリン、ヴィオラと通常の調律による弦楽器との音響によるコーダのように思える部分は、その揺れ動く不安定な和音の響きの渦となっている（譜例 3）。

譜例 3 たかの舞例《Flute Concerto》第2楽章より

151

Vln. I
with scord.
(1/6 tone lower)

Vln. I

Vla.
with scord.
(1/6 tone higher)

Vla.

152

Vln. I
with scord.
(1/6 tone lower)

Vln. I

Vln. I
arco

Vln. I
arco

Vln. II
tutti
arco

Vln. II

Vla.
with scord.
(1/6 tone higher)

Vla.

① From here on, there is no need to strictly avoid equalization of the intonation (so, artificial harmonics can be used if convenient)

153

Vln. I
with scord.
(1/6 tone lower)

Vln. I

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.
with scord.
(1/6 tone higher)

Vla.

Vla.

Vla.

2. リゲティが、刺激や影響を受けた他文化、他ジャンルの音楽

2.1 《ハンガリアン・ロック》におけるオスティナート・バスと和音

リゲティの作曲クラスでは、しばしば生徒たちが各自の好む他ジャンルの音楽、ジャズやポップスの音楽も持参してリゲティに聞かせていた。例えばリゲティは、マイルス・デイヴィス《キリマンジャロの娘》、北ヨーロッパのジャズ（ヤン・ガルバレクなど）、フリー・ジャズ（オルネット・コールマン）なども、興味を持って聞いていた。生徒のひとりだったハンス・クリスティアン・ダーデルセンHans Christian Dadelsenが持参したポップ・ミュージックへの「答え」という意味あいをもって作曲されたのがチェンバロ独奏のための《ハンガリアン・ロック Hungarian Rock》(1978)である。この作品の左手は、ほぼ全曲を通して四分音符4つと8分音符1つからなる1小節のオスティナート・バスに和声付けされたパターンを演奏する（譜例4）。

譜例4 ジェルジ・リゲティ《ハンガリアン・ロック》のオスティナート・バスと和音付け

オスティナートのバス



行の特徴をとらえ、それをそのまま使用するのではなく、自分なりの「ポップ・ミュージックへの答え」とも受け取れるコード進行を書いたと推測される⁷。

2.2 シムハ・アロムの *"African Polyphony & Polyrhythm"* からの影響

リゲティの1980年代以降の作品のリズム構造を分析するにあたって、最も重要なのはシムハ・アロム Simha Arom の著書 *"African Polyphony & Polyrhythm"* である。リゲティはアロムを1980年代前半に知った。リゲティの作曲クラスではさまざまな民族音楽を聞いて討論が行われた。リゲティは当時驚くほど多くの民族音楽を知っていて、それらの録音を持っていた⁸。前述したように、リゲティと同僚の「アヴァンギャルド」の作曲家たちが、これらの音楽にほとんど興味を持っていなかったことを考えれば、リゲティがさまざまな音楽に差別意識を持たずに興味を持ちながら接して、自分の作品の糧にしようとしていたことがうかがわれる。

アフリカの民族音楽にリゲティは特に興味を持っていたが、数あるアフリカ音楽研究者の論文や著書のなかでリゲティがアロムに傾倒していったのは、「アロムが複雑なポリリトミックのリズムを表記するにあたって、アクセントのメトリックをダウンビートとしてとらえるのではなく、パルスとピリオドで構造的に表したことにある。」（Dreyer 2015 : 53）からであろう。次の図は、アロムが *"African Polyphony & Polyrhythm"* において、12パルスのリズム・ピリオドがアクセントによって、3 : 3 : 3 : 3、あるいは4 : 4 : 4、6 : 6に分けられることを示した図である。

⁷ 筆者にもリゲティはよく「自分の国の言葉、文法（つまり自分の作品を表現する独自の作曲技法）を探なさい。」と語っていた。

⁸ 私の手元にはまだいくつかのリゲティが自らコピーし、自筆で題名をかいてくれたカセットテープがある。

図1 12パルスのリズム・ピリオドの様々な分割のモデル

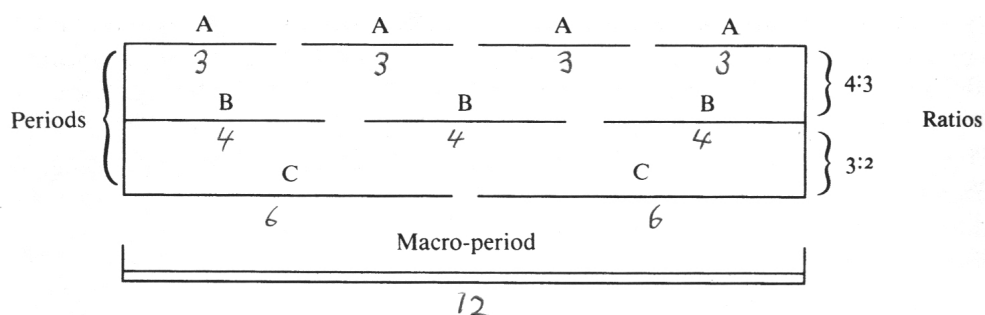


Fig. 1

(Arom 1991: 232)

Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm, Musical Structure and Methodology* © Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press 1991, reprinted with permission

実際にアロムが採譜したリズムの例は次のようになる（譜例5）。

譜例5 Aka musicにおけるアロムによるリズムモデルの採譜

♩ = 158

è.ndòmbà
and ngué

dì.kpàkpà

dì.kétò

mà.nzénzé

(Arom1991:287)

Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm, Musical Structure and Methodology* © Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press 1991, reprinted with permission

12 のパルスはアクセントによって 3 : 3 : 3 : 3 に分けられたり（一番下段の *ma nzenze*）、3 : 2 : 2 : 3 : 2 (5 : 2 : 5) に分けられているのが（一番上段と 2 段目）わかる。そしてこれら「さまざまなアクセントの積み重ねからヴァーチャルなポリリトミックが現れ、

それはパルスに対照的なメトリックがもたらされる」(Dreyer 2015:53)のである。

リゲティは《ホルントリオ》の第2楽章で8分音符8つからなるパルスを3:3:2に分け、さらに《ピアノのための練習曲集第1巻》など多くの作品で8拍を単位とするパルスをさまざまに分割してループを作っている。ここではその1例として《ピアノのための練習曲集第1巻》から第1番"Désordre"(無秩序)を取り上げる。

2.3 《ピアノのための練習曲集第1巻》第1番"Désordre"(無秩序)のポリリズムの例

この作品の開始部分は、8分音符8つからなるパルスを3:5に分割するリズム型が中心となっている(譜例6)。

譜例6 第1番"Désordre"(無秩序)の開始部分のリズム型



8拍のパルスがアシンメトリックに分割されているが、それは数式 $n-1:n+1$ に由来する。(この場合は、 $4-1:4+1$) アロムはこのような非対称的なリズム構造を「リズム的奇異さ rhythmic oddity」、のちには「疑似アクサク Pseudo-Aksak」と呼んでいる(図2)。アクサクとはトルコ民族音楽に見られる周期的リズム構造である。

図2 「Pseudo-Aksak」の例

or into $3.2/3.2.2 = 5/7 = 6-1/6+1$, as in ex. 33.

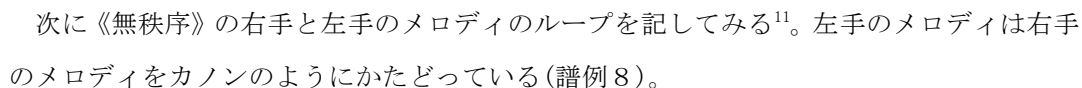
Ex. 33



(Arom 1991:247)

Simha Arom, African Polyphony and Polyrhythm, Musical Structure and Methodology © Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press 1991, reprinted with permission

譜例 7 第 1 番 "Désordre" (無秩序) の右手と左手のリズム型のサイクル

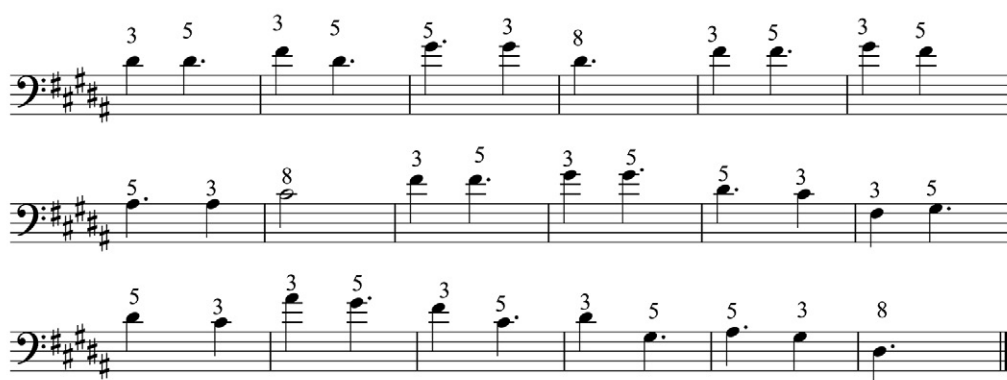


① 右手のメロディ（1回目のループ）



¹¹ 譜面上、アクセントの音に与えられている音価で記載しているので、数と実際の音価は一致していない。

② 左手のメロディ(1回目のループ)



2.4 《ピアノのための練習曲集第1巻》第6番"Automne à Varsovie"(ワルシャワの秋)における音型の構造、および音型と音構造との関係

沼野雄司は、リゲティの作品は「80年代を過ぎると倍音列使用に典型的に見られるように、いくつかのモードや調を同時に用いることによるポリ・トナールな響きへ推移している事が明らかになった」と述べている(沼野 2005:145)。リゲティが西欧に亡命する以前の作品には、トナールな響きやモード的なメロディが聞かれる。しかし亡命後は、オルガンのための《ヴォルミナ》などでトーン・クラスターによるテクスチュアの音楽を作り出し、本来のメロディ感や音感は影を潜めることになった。しかし本来持っていた音楽的嗜好のために、他の同世代の作曲家よりも早い時期に、スティーヴ・ライヒやテリー・ライリー、コンロン・ナンカローなどの作曲家の音楽を理解し、評価することができたものと推測できる。さらに1980年代に自身の作曲クラスで生徒たちが持ち寄ったさまざまなジャンルの音楽を聴く機会が多かったこともあり、自身の本来の調性感やモード的なメロディに立ち返る勇気を得たのではないだろうか。

《ホルントリオ》(vn,hm,pf)には、ホルンの自然倍音から生じる微分音、アロムの著書から影響を受けたポリリズム、ポリ・トナールなど、リゲティがのちの作品で用いることになった音楽語法が含まれている。リゲティ自身、《ホルントリオ》についての論文で「言うまでもなく私は常に少しばかり先端的である。(ただし無意識に)。こうして半ば皮肉的に、半ば非常に生真面目な(四つの楽章!)、保守的かつポストモダンなヴァイオリン、ホルンとピアノのためのトリオが出来上がった。この作品では、主要モチーフまた「ブラー

ムスへのオマージュ」として、偽装したベートベンの《告別ソナタ》からの引用を使用した。」(Ligeti 2007:284)と書いているが、のちに作曲された《ピアノ協奏曲》や《ピアノのための練習曲集第1巻》になると、明確に三和音や七の和音の響きが聞こえてくるようになったのである。筆者はかつて《ピアノのための練習曲集第1巻》の第2番と第5番の和声構造について分析を行った¹²。この論文では、主に出現する音程を分析し、音程から生じる和声の関係について分析したが、本論文ではその分析結果をふまえ、《ピアノのための練習曲集第1巻》第6番"Automne à Varsovie"(ワルシャワの秋)を例として、リズム型と和声構造の直接的な関係について触れてみたい。

《ワルシャワの秋》は、十六分音符4個によるオクターヴのリズム型ではじまり、そこに十六分音符5個分の音価を持つ¹³半音階を含んだ下行メロディラインが加わってくる¹⁴。(譜例9)

譜例9 《ワルシャワの秋》冒頭部のリズム型と下行メロディライン



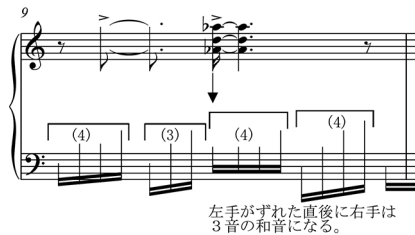
すでに十六分音符4個(オクターヴのリズム型)と十六分音符5個(下行メロディライン)がポリリズムの関係になっている。さらにオクターヴのリズム型は、9小節目で初めて十六分音符3個に変化し、このことでオクターヴのリズム型は十六分音符一つ分前にずれることになる。そして、まさにこのずれた直後に今まで2音だったメロディラインは3音となる(As, D, As)。(譜例10)

¹² 2011年11月第11回先端芸術創作学会研究会(JSSA) アジアコンピュータ音楽プロジェクト(ACMP) 2011 No. 2 Japan 合同会議

¹³ このメロディラインの最後の音価は、十六分音符10個分となる。

¹⁴ 楽譜上部の()内の数字は十六分音符の数(パルス)を示すが、休符も入れて数えている。

譜例10 《ワルシャワの秋》リズム型のずれと下行メロディラインの関係



さらに 11 小節目で、オクターヴのリズム型はもう一度十六分音符 3 個に変化し、それによってまた十六分音符一つ前にずれる。

14 小節目では、オクターヴのリズム型は、十六分音符 6 個に変化し、同時にオクターヴの上行音型も崩されていく。15 小節目で両手によるアクセントによってはっきりと As-C-Es の長三和音の響きが聞き取れる¹⁵。

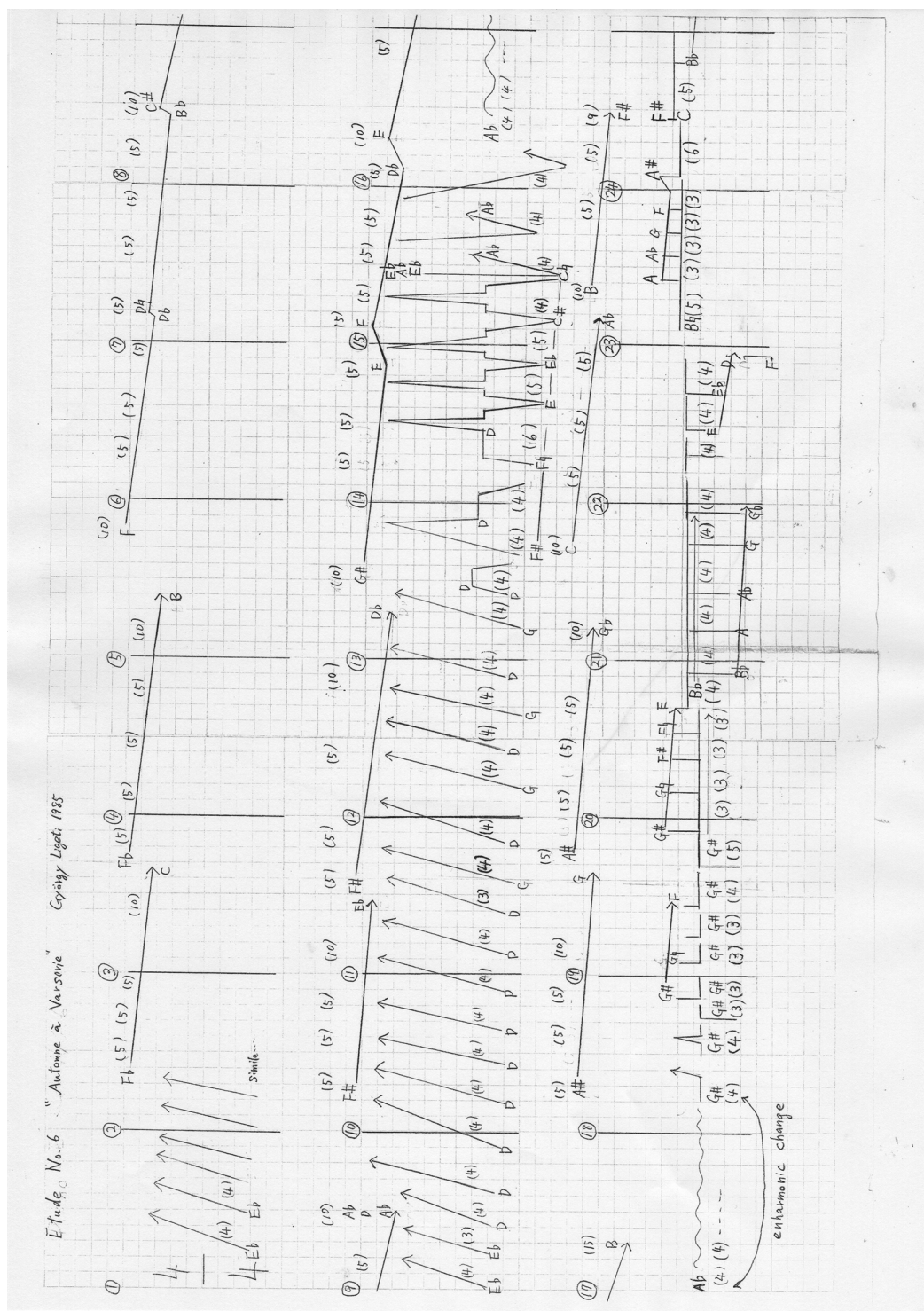
図 2 は第 6 番の 24 小節目までの音の動きをグラフ化したものである。この図では、型のそれぞれの音の動きが矢印で記され、() 内の数字は十六分音符の数を表す。リゲティはまずごく単純な十六分音符 4 個によるオクターヴの型にポリリズムの関係となるメロディラインを重ね、さらに十六分音符 4 個によるオクターヴの型を十六分音符 1 個減らすことによってずらしていく。このオクターヴのリズム型のずれとともに三和音の響きが出現し、オクターヴの上行形の動きが崩れていくことによって響きが変化していく。

リゲティは絵画にも非常に興味があり、特にマウリッツ・エッシャーやピーテル・ブリューゲル(父)の絵を好んでいた。エッシャーの騙し絵やブリューゲルの絵画に見られる「諺」の描写などの視覚的な世界が、リゲティの音楽にも影響を与えていたのかもしれない¹⁶。

¹⁵ バス音も入れると第一転回形 C-Es-As になる。

¹⁶ 美術史研究では、ブリューゲルは諺をしっていても作品制作における直接の意図としたかどうかはわからないとの見解もある。

図3 《ピアノのための練習曲集第1巻》第6番"Automne à Varsovie" (ワルシャワの秋)における音型の構造、および音型と音構造との関係を示したグラフ



3. 自作品におけるリゲティ、およびシムハ・アロムからの影響

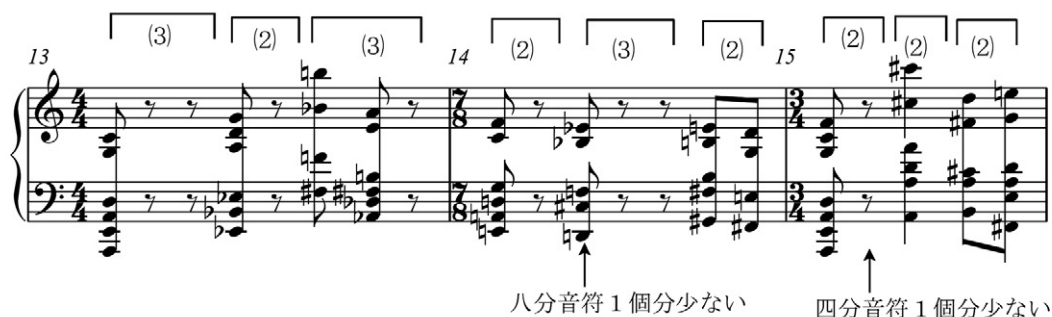
この章では、前章でも取り上げた自作品《Flute concerto》第3楽章の冒頭部分のリズムループと和音の関係について述べる。

この楽章では、弦楽オーケストラは2小節単位のループを変化させながら繰り返す。拍子は4分の4拍子である。1小節目では、八分音符8つのパルス（パルス）をリゲティ作品にも見られるように3：2：3でアシンメトリックに分割しているが、2小節目では2：3：3で分割される。このように2小節からなる基本ループの単位がすでに異なる拍に割られている（譜例11）¹⁷。

譜例11 《Flute concerto》の第3楽章のループの変化1

譜例11は、《Flute concerto》の第3楽章の冒頭部分のリズムループと和音の関係を示す。楽譜は4分の4拍子で、8つのパルス（パルス）をリゲティ作品にも見られるように3：2：3でアシンメトリックに分割している。2小節目では2：3：3で分割される。このように2小節からなる基本ループの単位がすでに異なる拍に割られている（譜例11）¹⁷。

¹⁷ 楽譜下部の丸数字は、和音の順番を示す。楽譜上部の（ ）内の数字は八分音符の数（パルス）を示す。



この八分音符 8 個からなる 2 小節単位のループは、4 小節目では八分音符 1 個分少ない八分の七拍子となり（2 小節のうち後の小節）（譜例 11）、11 小節目では四分の三拍子となり（2 小節のうち前の小節）（譜例 11）、13 小節目ではループの長さ自体が 3 小節（四分の四拍子、八分の七拍子、四分の三拍子）となって拡大される（譜例 11）。

次にループの拍節感と和音の関係について述べたい。前述したようにリゲティの《ピアノのための練習曲集第 1 巻》第 6 番 "Automne à Varsovie" (ワルシャワの秋) では、十六分音符 4 個によるオクターブのリズム型が崩れるところで、メロディーラインが三和音の響きになるという点で、リズムと和音との間に関連性が見られる。筆者の《Flute concerto》の冒頭のリズムループでも、音との関係において同じような関連性が見られる。例えば、3 回目のループにあたる 5 小節目において、ループの基本音型がすでに入れ替えられている。つまり、②と③との順序が入れ替わっている。（譜例 12）

この操作の主な目的は、それぞれのループの特徴は最高音によって聴覚的に認知されるという観点から、最高音の場所を入れ替えることによって、耳が繰り返しのループの響きに慣れてしまうのではなく、刺激を感じられるようにすることである。同時にパルスのリズム型も 3 : 2 : 3 ではなく、2 : 3 : 3 となっている。（譜例 12）

さらに 11 小節と 12 小節では①と②と⑦のループの音も変化する。①は最高音が c から cis になり、②は最高音が g から長 7 度高い fis になり、⑦は和音そのものが変化する。（譜例 12）しかし、ループの和音の基本的な動きの形（1 小節目は基本的に上行し、2 小節目にループ全体の最高音がある）は不変である。

譜例 12 《Flute concerto》の第3楽章のループの変化2（リズムと音の関係）

リゲティの作品では多くの場合、拍の数を加減することでリズムループが崩されていくが、筆者の《Flute concerto》第3楽章の冒頭部分では、ループの基本形を崩さずに、あるいはループの基本形の特徴を残したまま拍の数を変化させてループの長さを変化させ、さらに和音の順序や和音そのものを変化させている。この冒頭部分では、ループの繰り返しによるリズム感を保ちながらも、単なる繰り返しにしたくなかったからである。

この部分は、アロムがホルンオーケストラの各奏者のパートを採譜した譜例から啓発されている（譜例 13）。この譜例で筆者が興味を持ったのは、30 回の繰り返しのなかで音の付加によってリズムにどのような変化があったとしても、基本の核となるリズム型（譜例の「1 3」の「核となる形」）はいつも認識されるということである。それは《Flute concerto》第3楽章冒頭のループの作曲にほぼ直接的な影響を与えている。

譜例 13 シムハ・アロムの "African Polyphony & Polyrhythm"

ホルンオーケストラのそれぞれの奏者の各パートの採譜

Ex. 66 Horn 1: tété 第1奏者のパート

族となる形

サイクル

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

↑変奏

フタノエ

(Arom 1991:383)

Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*, Musical Structure and Methodology © Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press 1991, reprinted with permission

ここでこれまでに説明を行った筆者の《Flute concerto》の冒頭部分(1小節目から15小節目)を譜例14で示す。

譜例 14 たかの舞例 《Flute concerto》の冒頭分のスコア

♩=98 con brio 3. Walking

第一ループ with much air, slap tongue 第二ループ

Bass Flute solo

Violin I with scordatura (1/6 tone lower)

Violin II

Violin II

Viola

Viola

Violoncello

Violoncello

Double Bass

① ② ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ① ② ④

第三ループ

B. Fl.

Vln. I with scord. (1/6 tone lower)

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Db.

⑤ ⑥ ⑦ ① ④ ② ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

♪ 1個分少ない

和音の順序入れ替え

第四ループ

第五ループ

A

The musical score is divided into two sections: 第四ループ (Loop 4) and 第五ループ (Loop 5). The instruments are B. Fl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score includes various musical notations such as triplets, arco, pizz., and dynamics like *mf*, *mp*, and *f*. The Vln. I part has a section marked 'tutti' in Loop 5. The Vln. II and Vla. parts have sections marked 'arco' and 'pizz.'. The Vc. and Db. parts have sections marked 'div.'. The score is numbered 1 through 8 at the bottom.

① ② ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ① ② ④

第六ループ

[illegible]

第七ループ(3小節)

B. Fl. *ff* *ff*

Vln. I with scord. (1/6 tone lower) *mf*

Vln. I *tutti* *mf*

Vln. II (3) (2) (3) (2) (3) (2) arco (2) pizz. *mf* *mp*

Vln. II arco pizz. *mf* *mp*

Vla. with scord. (1/6 tone higher)

Vla. arco pizz. *mf* *mp*

Vla. arco pizz. *mf* *mp*

Vc. div. arco pizz. *mf* *mp*

Vc. arco pizz. *mf* *mp*

Db. div. arco pizz. *mf* *mp*

① ② ④ ⑤ ⑦ ⑧ ① ⑥

♪ 1個分少ない

♪ 1個分少ない

おわりに

本論文では、筆者の作曲の師ジェルジ・リゲティの作曲クラスにおいて経験した討論と、シムハ・アロムからリゲティが受けた影響について述べ、自作品を含む作品の分析を行った。特に 2.4 では、「リズム音型と音構造の関連性」についても論を進めた。前述したように筆者は、《ピアノのための練習曲集第 1 巻》の第 2 番と第 5 番でも他の論文において、リズム音型と音構造の関連性について論じたが、本論文ではグラフを用いてこの関連性を異なる作品で指摘した。

今後はピアノ曲だけではなく、他の編成の作品においても、リズム音型と音構造に関連性が存在するのか、また存在するとすれば、どのような関連性が見られるのかといった視点から、リゲティが自作品について述べていた「“neither ‘avant-garde’ nor ‘traditional,’ neither tonal nor atonal,” (アヴァンギャルドでもない、伝統的でもない、調性でも、無調性でもない)」(Dufallo 1989:334–35) ことの実態と本質についてさらに分析と研究を進めたい。リゲティのこの文言は、私自身が自分の作品のなかで絶えず思索している音楽語法のひとつでもあり、今後の大きな研究課題であると考えている。

参考文献

Ligeti, György. 2007. *György Ligeti Gesammelte Schriften Vol.2*

herausgegeben von Monika Lichtenfeld Mainz/Berlin, London: Schott

Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung

Stahnke, Manfred .2017. *Ligeti in einem nur teilweise veröffentlichten Interview mit Manfred*

Stahnke, 5.3. 2001 Hamburg, in Manfred Stahnke Mein Blick auf Ligeti / Partch &

Compagnons. Paperback 424 Seiten ISBN-13: 9783743166639 Books on Demand

Stahnke, Manfred .2007. *Hybrid Thinking in Meloharmony*, in: Proceedings of the International

Conference « Composer au XXIe Siècle – Processus et Philosophies » Montréal (Québec)

Canada, 28 feb – 3 mar 2007

Dreyer, Hubertus. 2015. *Theorie aus der Ferne. Über die Vielfalt*

derkompositorischen Simha-Arom-Reflexion,

In Matthias Schlothfeld (Hrsg.) . Folkwang Studien: Kongreßbericht des
XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Essen. Hildesheim,
Zürich, New York: Georg Olms Verlag S. 53-63.

Simha,Arom.1985. *Polyphonies et polyrythmies:instrumentales d’Afrique Centrale.*

La Maison des Sciences de L’homme:Paris. (*African polyphony and polyrhythm:
misical structure and methodology*, translated from French by Martin Thom,
Barbara Tuckett and Raymond Boyd: Cambridge University Press Cambridge
1991).

沼野雄司 2005 『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。

森洋子 2017 『ブリューゲルの世界』新潮社。

Dufallo,Richard.1989. “György Ligeti.” *In Trackings.*

New York: Oxford University Press:327-37