

アンドレ・ジョリヴェの作曲技法から読みとれる和
声と呪術性：
作曲期の異なる3つのフルート作品の分析

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): アンドレ・ジョリヴェ キーワード (En): Andre Jolivet 作成者: 延原, 正生, Nobuhara, Masao メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/684

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



アンドレ・ジョリヴェの作曲技法から読みとれる 和声と呪術性

—作曲期の異なる3つのフルート作品の分析—

L'harmonie et la magie avec la technique de l'écriture par André Jolivet
Analyse de trois morceaux pour flûte par périodes différentes

延 原 正 生
Masao Nobuhara

1 はじめに

アンドレ・ジョリヴェ (André Jolivet 1905-74) の作品は、日本において20世紀では録音によって《ピアノ協奏曲 Concerto pour piano et orchestre》(1951) が広く知られていたが、その作品が全体的に知られることがまだ少なかった。21世紀に入ってから、独奏曲、室内楽曲、協奏曲がコンクールにおける近現代作品の課題曲として採り上げられるなどして一般的に広く知られるようになったと言える。

作曲法にはエドガー・ヴァレーズ (Edgar Varèse 1883-1965)、ベラ・バルトーク (Béla Bartók 1881-1945) の影響が見られ、構造的には生涯敬意を払っていたルートヴィヒ・ヴァン・ベートヴェン (Ludwig van Beethoven 1770-1827) の展開法を感じさせる。また、ジョリヴェの師であったヴァレーズの作品にはストラヴィンスキーの影響も感じさせ、オリヴィエ・メシアン (Olivier Messiaen 1908-92) の移調の限られた旋法の基となる旋法の使用、十二音技法の部分的使用など、新鮮な響きと大胆なリズムで、エネルギーあふれる音楽を作曲するために当時のさまざまな技法を採り入れた。

これは、それまでの確立された様式や概念、ひとつの作曲法に囚われず、自由に作曲することを標榜したことで¹⁾、作風が論理的に位置付けられずにきたと感じられる。反面、今日ではコラージュに代表される「様式の混在」や「作曲技法の併用」と言った作風の自由化が認められるが、それは現在知られている近代音楽の名作が数多く発表された1930年までと、それから後のさまざまな方向性が乱立した状況と似ている面もあり、ジョリヴェの再評価が進んでも良いと考えられる。

ジョリヴェの具体的な作風とは、楽譜上から読みとれることとしてバルトークが行った中心音によるシステム、また異国趣味的なさまざまな旋法の使用や3度の堆積によらない増4度や増2度音程による和声、従来の和声法による機能性の置き換えなど²⁾、作曲上の手法が数多く散見されるが、どちらかと言えばヴァレーズに傾倒する打楽器的なリズムの用法、自らも語っている呪術性といった曲名などからも受ける印象的な特徴が代名詞となっている。特に、呪術性について楽譜から読みとれることのできる作曲法との関わり、また和声や旋法から読みとれる特徴とはどのようなことかを考察したい。

2 ジョリヴェの作風における考察

ジョリヴェの作風の時代区分については諸説あるが、第1期は《弦楽四重奏曲 Quatuor à cordes》(1934) から《5つの儀式的舞踏 Cinq Danses rituelles》(1939) までの原始主義の時代、第2期は戦後の叙情的な時代、第3期は1947年以降の叙情的な作品と原始主義が混在している時代と3つに分かれると考えられている。³⁾ 叙情的な時代とされているのは、《兵士の三つの嘆き Les Trois Complaintes du soldat》(1940) に見られるような調性的な音の扱い、跳躍音程の減少、リズムの単純化などの顕著な作品が見られるようになったためと考えられる。

時代区分としての主義として原始主義と叙情の二極に分かれてはいるものの、第1期の代表作である《マナ Mana six pièces pour piano》(1935) において、その旋法的な音階はメシアンの「移調の限られた旋法」の第2、4、5旋法から1音変えられているか、1音省かれているなど酷似していることがわかっている。この変化している部分は、画一的な旋法の色彩に囚われず、微妙な音程関係が民俗的色彩や異国情緒を表出することに一役を担っている。また、第2期にあたる《ピアノソナタ第1番 Sonate pour piano n° 1》(1945) は、バルトークの追悼の意を表していて、バルトークの語法を感じさせると共に、《マナ》に通じる旋法の扱いが特徴と言える。時にこの旋法はバルトークを想わせる民俗的なジプシー音階にも姿を変える。同年に作曲された《セレナード Sérénade》(1945) においても、バルトークの増4度音程を基調とした響きの中に中心音によるフレーズの発展、移調の限られた旋法の第2旋法や第7旋法の1音変えられた変形や、ベートーヴェンのような動機的发展とパッセージの扱い、さらにはリズムへの固執を感じさせる。さらに、第3期の最初にあたる《オンド・マルトノ協奏曲 Concerto pour ondes Martenot et orchestre》(1947) では、テーマがさまざまな拍子に聴こえるようなストラヴィンスキーを想わせるリズムの扱いが目を引き、その後の主要なオーケストラ作品、《ピアノ協奏曲 Concerto pour piano et orchestre》、《交響曲第1番 Symphonie n° 1》(1953)、《交響曲第2番 Symphonie n° 2》(1959) では、ヴァレーズを彷彿とさせる打楽器用法が際立ち、打楽器群がソリや伴奏として活躍する。

作風における時代区分を跨いで共通して言えることは、概ねその作曲法が変わったわけではなく、さまざまな音楽語法を統合していく中で自らの世界観を作り上げたと考えられる。

そこには、中心音が存在する中に、限定された音による旋法的な旋律やフレーズを自在に操り、打楽器を多く採り入れ、民俗的なリズムを変容させながら原始主義的な騒然とした音像が出現する。⁴⁾

ここでは、ジョリヴェの作曲法についてこれらの事柄への考察をさらに進めるために、打楽器と共に偏愛していたとされる⁵⁾ フルートにおける作風の時代区分が異なる3つの作品を分析する。

3 フルートと呪術性

ジョリヴェがヴァレーズから継承した主な点として、「機械化された今日の文明社会の、騒音の異常発育の世界であって、彼はこれらを根底において人間性、宗教感情の魔術的表現を追求していった」⁶⁾ とされている。この「魔術的表現」がどのように具現化されているのか、本項ではその作曲法を考察する。

ジョリヴェのフルートのための作品で、第1期の代表作にあたる《マナ》の翌年の《5つの呪文

Cinq Incantations pour flûte》(1935) には、5つの部分それぞれにギリシャ神話に基づく呪文の目的が記されている。第2期にはパリ音楽院の卒業試験のために作曲された《リノスの歌 Chant de Linos pour flûte et piano》(1944) がある。この後も《フルート協奏曲 Concerto pour flûte et orchestre à cordes》(1949)、《フルートソナタ Sonate pour flûte et piano》(1958)、《フルートと打楽器のための協奏組曲 Concerto pour flûte et percussion》(1965) などが作曲されている。

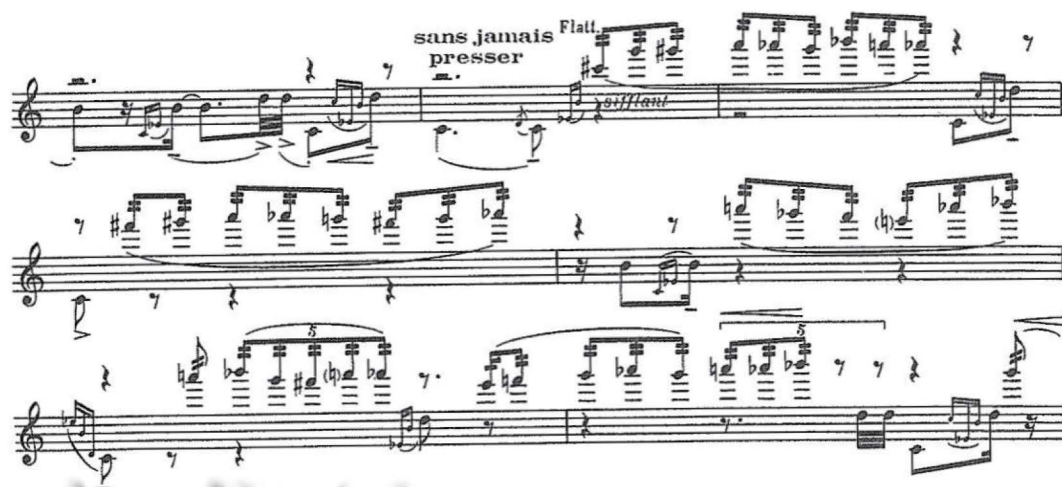
3-1 《5つの呪文》の分析

Ⅰの部分

ré 音で始まる冒頭、直ちにオクターヴ上げられ全曲の最高音として衝撃的に提示される。なお、全曲の最後、及びⅡは増4度上の sol[#]を中心音としている。この増4度の音程関係はバルトークに倣った最も遠い関係性を持つ音として意識的に構成されている。

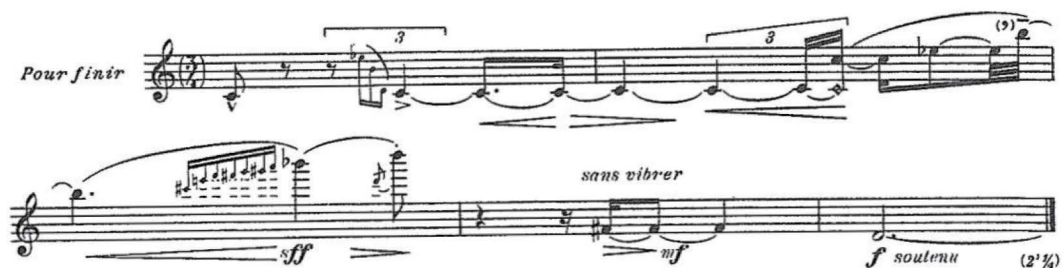


続いて最低音の do に下行、mi^b-si が装飾音として入れられているがこの4つの音がⅠの核となる。なお、do は最低音においてのみ扱われ、打楽器的な韻を踏んでいる。この4音が装飾されながら跳躍する中、高音のフラッターによる相対する先の4音以外の音による声部が現れる。フラッター冒頭の do[#]-sol の減5度を際立たせつつ、フラッターは断続的に下に音の幅を広げつつ mi が現れたところで、12音全てが出揃う。これらは呪文のように3回以上繰り返される。



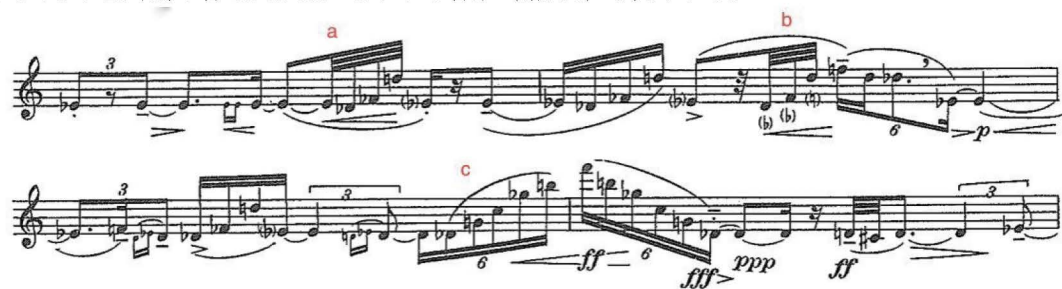
三

Ⅰのコーダは、最低音 do から始まり、4音が装飾を伴いながら最高音の ré 音まで達する。最後の2小節は fa[#] から ré へと長3度下げて終わる。



Ⅲの部分

mi^bの5連符の切分音によって始まる。mi^b-ré^b-fa^b-réが固定された基本モチーフ（譜例 a）であるが、同じリズム形の繰り返しは行われぬ。このモチーフは mi^b-ré^b-fa^b-ré-fa と増殖する（譜例 b）こともあるが、全く別の音 sol-do-sol^b-si^b による音形（譜例 c）も見られる。



“au Mouvt” から mi^b-ré^b-fa^b-ré の形が、ré^b-do-ré^b-fa^b-ré（譜例 d）→ do[#]-ré-fa-mi^b（譜例 e）→ do[#]-ré-fa-sol^b（譜例 f）→ do[#]-ré-fa-sol（譜例 g）のように発展する。

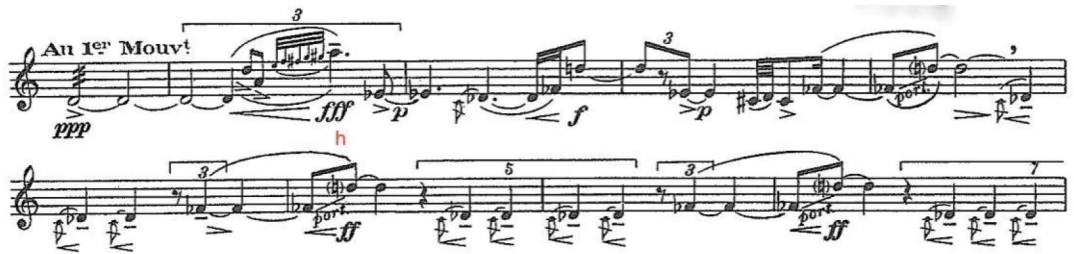


その後、mi^bに収束したのち “un peu moins vif ; plus scandé”（少し速度を落とし、よりうたって）からは ré のみとなり 9 小節に渡って打楽器的にさまざまなリズムを刻む。

四



“Au 1^{er} Mouvt” からもとに戻るが、それまで出てこなかった音 sol[#]、la、si^b が扱われる。とりわけ、中心音 mi^b に対する増4度音である la が最強奏で奏される（譜例 h）。また、ここでも最低音の do が打楽器的な韻を踏む。



最後においても中心音 mi^b に対する増4度音である la が最強奏で強調される（譜例 i）。



©の部分

音価が長く緩徐的な部分。装飾音は半音階的な平易なものになっている。冒頭に $ré$ と la^b の対比が提示され、続く部分では la^b を中心として最初に出てきた do 、 $do^\sharp$ 、 $ré$ は当面扱われない。ここでは、同じフレーズを5回繰り返すなど呪文としての性格も強い。前半の最後に冒頭部分の音による上行音形により $ré$ に終結する。



後半も前半の la^b を中心としたフレーズが繰り返され、4回目に下がった後に冒頭の音による部分が現れ、上行したのち mi^b に最強奏で終結する。さらに最後は減5度下（増4度）の $la-si$ の2音が添えられる。

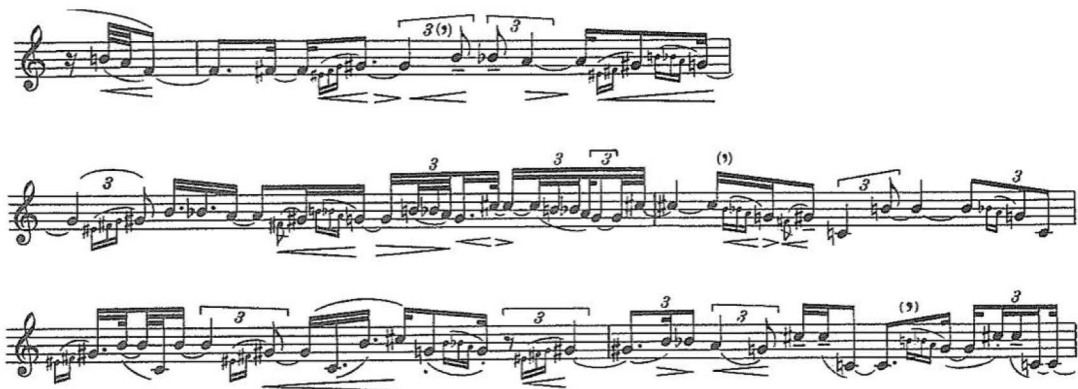


㊦の部分

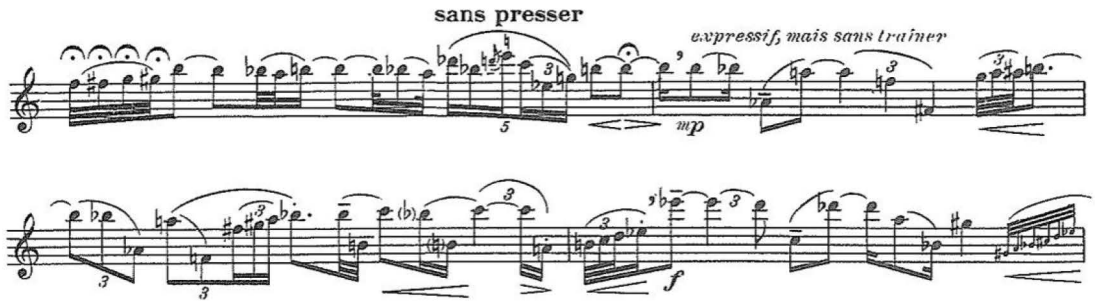
まず2小節からなるフレーズが多少のニュアンスを変えて繰り返される。冒頭、si から mi[#] (fa) が強調された後に、do[#]から最低音の do に増8度下行が後にモチーフとして扱われる。



6小節から fa を中心音として装飾音を伴いながら半音階的に音程を広げていく。6小節かけてその幅は do[#]から do の増8度下行に達し、ここでも打楽器的に反復的にさまざまなリズムで繰り返される。



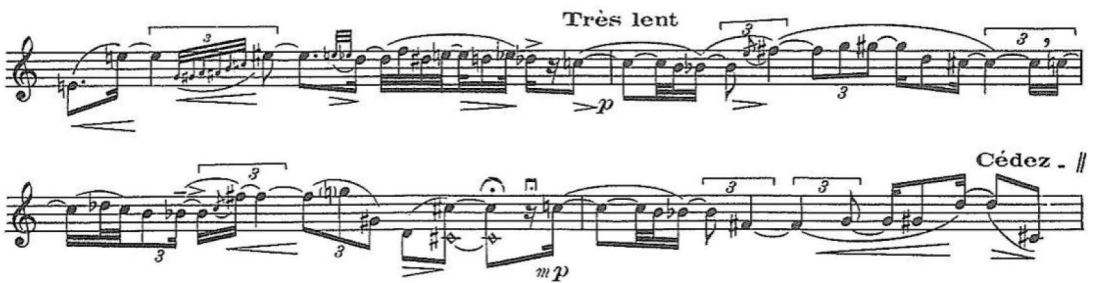
“Assez ample en animant”（幅広く動きを持って）からは半音階的ではあるが旋法的であり、続く“expressif, mais sans trainer”からは半音階を入れ替えるバルトークの手法をさらにオクターヴ違いに跳躍させる。



“Très ample” では mi を中心音として、旋法的な音階による装飾音を伴う。



“Très lent” はこの部分の再現であるが、冒頭の中心音を si から do に半音上げている。



Ⅵの部分

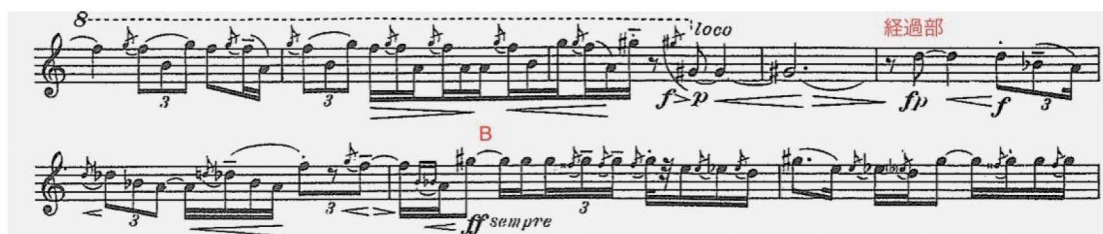
A (1-12 小節) —経過部 (13-14) —B (15-29) —C (30-41) —B (42-56) —C (57-68) —経過部 (69-77) —A+B (78-86) —A (87-100) の形式を持つ。Bは同音の繰り返しや切分音が多く、ソロによるトッカータの様相を呈しており、Cは舞曲的になっている。

A の部分は sol[#] を中心音とし、sol[#]-sol-fa-la-sol[#] をモチーフとする。A から B に移行する際に ré-si^b-la-ré^b-si^b-la-fa-si-si^b-la-sol[#] と経過部があり、ここでの新たな使用音は ré、si^b、ré^b、si となり、B に移る。

七



B では、やはり sol[#] を中心音とし、sol[#]-fa[#]-mi-mi^b-ré となり 12 音が出揃う。この B はオクターヴ上げて繰り返され、その後再びオクターヴ下がりさらに下行した後に mi^b に終結する。



C は fa-si の減5度を中心として、4音からなる上行装飾音を伴う。Cにおいて sol[#]は出て来ない。



BとCが再度繰り返され最初にAからBの移行に現れた経過部が、miを中心音として ré-ré^b-si^b-miと4回繰り返された後に、ré-ré^b-si^b-la-sol[#]と当初の形になる。



la-sol[#]の部分が繰り返されAが再現されたかと思えば続いてBも現れるA+Bの形が現れる。

次に音域を幅広く使ったアルペジオとAの部分からなるクライマックスが3回繰り返される。



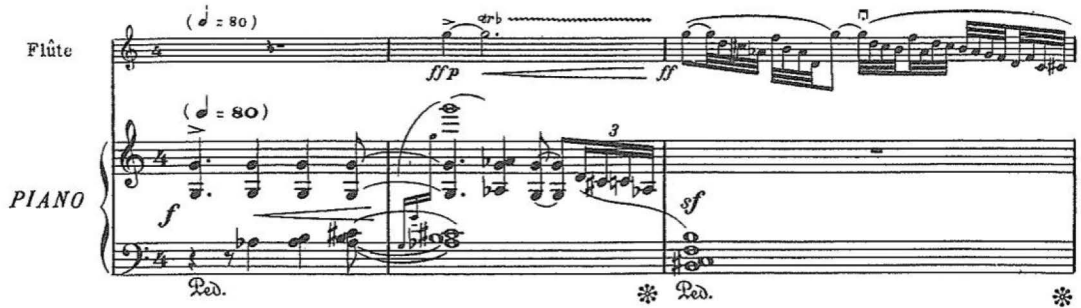
最後には経過部の動きが現れ高いsol[#]のトリルにより最強音で全曲を終える。



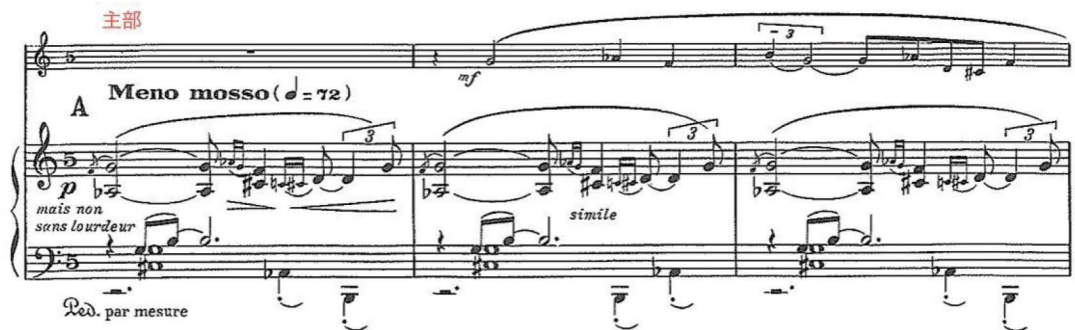
3-2 《リノスの歌》の分析

第2期にあたる《リノスの歌》において、《5つの呪文》に見られるような跳躍はフルートパートには見られない。また、頻繁に音組織を変えていた第1期と比べるとより半音階的ではなく旋法的であり、ひとつの旋法が長く続けられる。この旋法の変化による特徴がこの作品のコンセプトを表しており、そ

ここには劇的な構造が存在する。



冒頭から 16 小節は序奏であり、17 小節㊦からが主部であるが、主部に入ってから 17 小節間、冒頭から数えて 33 小節間がほぼ同じ旋法によって書かれており、特徴のある旋法があたかも調性音楽のごとく長く扱われている。



冒頭から 21 小節

sol-la^b-si-do-do[#]-ré-fa からなる旋法は la^b-si の増 2 度音程を特徴とし、ここでも民俗的で異国趣味を呈している。ここまでは旋法にない la、si^b、ré^b、mi^b、mi、fa[#] の各音は一度も出て来ない。

これは、メシアンに移調の限られた旋法第 4 旋法⁷⁾の 1 音 (fa[#]) 足りないのみで大変よく似ている。



22 小節から 33 小節

先ほどの旋法に mi^b が足され、sol-la^b-si-do-do[#]-ré-mi^b-fa となる。



㊦から3小節間（34～36小節）

la-si^b-ré[#]-mi-fa[#]-sol の音からなるが、これに do[#]-ré を加えると、先ほどの22小節から33小節の旋法の長2度上げたものとなる（メシアンの旋法とはfa[#]とfaの1音の違いがあるのみ）。

なお数小節間で旋法を流動的に変えていくのはこの㊦と㊦前半の部分のみである。

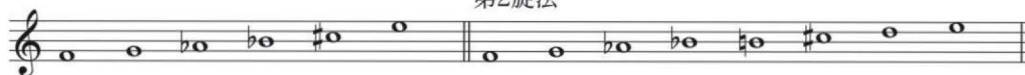
先ほどの旋法を長2度上げたもの



続く2小節（37～38小節）

fa-sol-la^b-si^b-do[#]-mi の音からなるが、これはメシアンの第2旋法から2音(si, ré)省いた旋法にあたる。

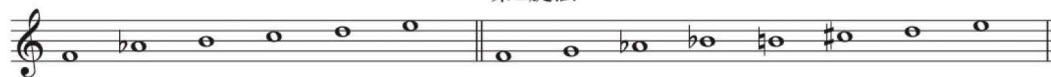
第2旋法



続く3小節（39～41小節）

fa-la^b-si-do-ré-mi の音からなる。メシアンの第2旋法のsol, si^bが欠けており代わりにdoが入っている。

第2旋法



続く5小節（42～46小節）

sol-la-si-do[#]-mi^b-fa[#] の音からなるが、これはメシアンの第1旋法である全音階の1音変えたもの。
(fa[#]が半音高い)

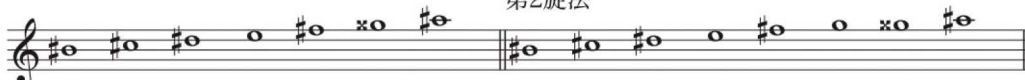
第1旋法



㊦（47～58小節）

si[#]-do[#]-ré[#]-mi-fa[#]-sol × -la[#] の音からなるが、メシアンの第2旋法から1音(sol)省いた旋法にあたる。

第2旋法



㊦の最初3小節（59～61小節）

si-do[#]-ré-mi^b-fa[#]-sol[#]-la の音からなる。

続く 1 小節 (62 小節)

前の旋法と次の旋法の橋渡しの小節で両方の音を含む $\text{do}^\sharp - \text{ré} - \text{mi}^\flat - \text{fa}^\sharp - \text{sol}^\sharp - \text{la} - \text{si}$ の音からなる。



続く 8 小節 (63 ~ 70 小節)

前の旋法から 2 音 ($\text{mi}^\flat$ と la) を省いた $\text{do}^\sharp - \text{ré} - \text{fa}^\sharp - \text{sol}^\sharp - \text{si}$ の音からなり、メシアンの第 4 旋法から 1 音 (do) 省いた旋法にあたる。



続く Ⅲ の 2 小節前から Ⅲ の 3 小節 (71 ~ 75 小節)

$\text{do}^\sharp - \text{ré} - \text{mi}^\flat - \text{fa}^\sharp - \text{sol}^\sharp - \text{la} - \text{si}$ の音からなり、メシアンの第 6 旋法から 3 音 (do , fa , sol) 省いた旋法にあたる。



続く 21 小節 (76 ~ 96 小節)

Allegro に入る前から Allegro の最初の部分にあたる。 $\text{do} - \text{ré} - \text{mi}^\flat - \text{fa}^\sharp - \text{sol}^\sharp - \text{la} - \text{si}$ の音からなり、メシアンの第 4 旋法を 1 音変えた旋法 ($\text{do}^\sharp \rightarrow \text{si}$) にあたる。



続く Ⅳ から 29 小節間 (97 ~ 125 小節)

前の旋法を長 3 度上げて移旋したもの。 $\text{mi} - \text{fa}^\sharp - \text{sol} - \text{la}^\sharp - \text{si} - \text{si}^\sharp - \text{do}^\sharp - \text{ré}^\sharp$ の音からなり、メシアンの第 4 旋法から 1 音変えた旋法 ($\text{fa} \rightarrow \text{ré}^\sharp$) にあたる。



続く□から 19 小節間（126 ～ 144 小節）

前の旋法を短3度上げて移旋したもの。sol-la-si^b-do[#]-ré-mi^b-fa[#]の音からなり、メシアン第4旋法から2音（mi、sol[#]）省き1音足した（fa[#]）旋法にあたる。



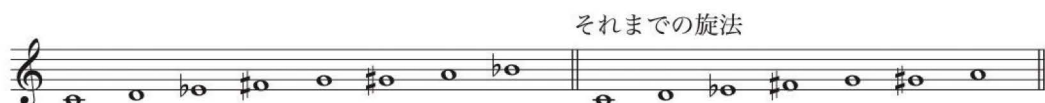
続く◇から 5 小節間（145 ～ 149 小節）

◇の4小節目（76小節）に現れた旋法でひとつ前の旋法を移旋する前のかたちに戻る。do-ré-mi^b-fa[#]-sol-sol[#]-laの音からなり、メシアン第4旋法から1音（do[#]）省いた旋法にあたる。



続く26小節（150 ～ 175 小節）

前の旋法に1音（si^b）を足した旋法。do-ré-mi^b-fa[#]-sol-sol[#]-la-si^bの音からなる。



続く□（176 ～ 187 小節）

旋法的には極めて調性に近い。三和音的な響きを取って避けているが極めて叙情性が高い。sol^b-la^b-si^b-do^b-ré-mi^b-mi-faからなるが、miのナチュラルがない場合は、変ホ短調和声短音階にも近い。



続く◇（188 ～ 196 小節）

do-ré-mi^b-mi-sol-la-si^bの音からなり、メシアン第2旋法から1音（fa[#]）省いた旋法にあたる。



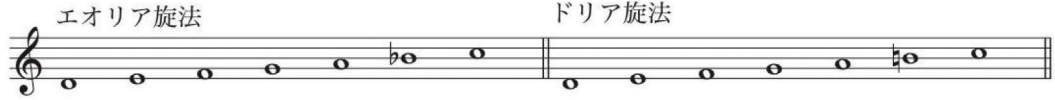
続く□（197 ～ 213 小節）

ré-mi-fa-sol-la-si^b-doの音からなり、réのエオリア旋法にあたる。ここでも三和音的な発想は避けら

れている。

続く 16 小節 (214 ~ 229 小節)

すべての臨時記号が取り去られ ré-mi-fa-sol-la-si-do の音からなり、ré のドリア旋法にあたる。ここでも三和音的な発想は避けられている。



《リノスの歌》には装飾音が見られず、呪術性といったものは見られない。しかし、ジョリヴェの旋法は画一的なものではなく音組織が細かく吟味され、徐々に調性的な音組織に変化していく構造が設計されている。これは第 2 期以降の叙情的と言われる傾向のひとつと言える。

3-3 《フルートソナタ》について

1947 年以降は、12 曲の協奏曲と 3 曲の交響曲などそれまでの作曲の応用的な作品が多く、それぞれの楽曲において多角的に技術が統合されている。作曲法においては、それぞれの作品において分析が必要となると同時に、《リノスの歌》のようにコンセプトとしての構造を検証することも重要である。

また、この時期のフルート作品として《フルートソナタ》(1958) があるが、フルートとピアノが対位法的で、その対話の中に 12 音でそれぞれに使う音が割り振られており、同じ音は演奏されない。ピアノパートは音色的な工夫が施されており、原始主義的なフルートの高音域と音域を広くとったピアノの打撃の音響へと導いていく。

○第 1 楽章

これまでと異なることは主題が今までより明確なモチーフを持っていることである。ピアノパートは 2 オクターヴのユニゾンを基本とし、3 オクターヴ、オクターヴに変化しつつヘテロフォニー的に増殖、変形をし、2 度音の付加やトーンクラスターを織り交ぜ音色の多彩さを発揮する。

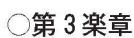
Fluide ♩ = 92-96

FLÛTE

PIANO

○第 2 楽章

音は縦に多くなるが、たいへんよく選ばれた 2 度や 4 度、7 度、8 度の並行進行和音からなり、三和音的な発想はない。時折出てくる fa[#]-mi のモチーフは特徴的である。

[illegible]

呪術的な表現としてジョリヴェは装飾音を多用することが挙げられ、拍子や拍節感を出さない。また限定された音で部分を形成するが同じリズムは用いず、絶えず土俗的、民俗的かつ即興的な音の表現を特徴としている。バルトークにも見られた増4度関係を構成に盛り込み、音階は半音階的で装飾的なものと、時に増2度が含まれる旋法の動きが民俗的かつ異国趣味を感じさせる。

ジョリヴェの作曲法を調べる際に特に留意していることは、旋法の使用におけるメシアンの「移調の

限られた旋法」との関係についてである。ジョリヴェは「移調の限られた旋法」そのものを使わず増2度を含み、音程関係も独自のものを使用した。これは、『リノスの歌』の中で無調であるにも関わらずダブルシャープを用いていることから旋法への拘りを感じさせる。この旋法から繰り出す和声や呪術性が、「機械化された今日の文明社会の、騒音の異常発育の世界であって、彼はこれらを根底において人間性、宗教感情の魔術的表現を追求していった」⁶⁾ ことに繋がるのであり、人間臭い音楽を追求したと考えられる。

ジョリヴェの3歳下であったメシアンは、学生時代から輝かしい業績を残しており未来を嘱望された作曲家であったが、26歳の時にジョリヴェに手紙を出し、メシアンとジョリヴェは親交が深くなった。ジョリヴェが過去の遺産的な作曲法を重視しそこから応用する作曲法をとったこととは異なり、メシアンは独自の語法を確立する方向性や、トータル・セリエリズムなどの普遍的なシステムで、後進の作曲家への影響を与え現代音楽への道標を示したが、そこにはジョリヴェの旋法に対する拘りについて意識していたに違いないと感じさせる。

さらには、ジョリヴェを取り巻く作曲家との関係がさまざまな現代音楽への布石として今日があるさえ感じられるわけで、その流れや成り立ちについても興味深く思いを馳せるのであるが、それは今後のジョリヴェ研究を深めることでさらに見えてくるかもしれない。

注

- 1) 1936年に、メシアン、イヴ・ボドリエ (Ives Baudrier 1906-88)、ジャン・イヴ・ダニエル＝ルシュ (Jean Yves Daniel-Lesur 1908-2002)らによって結成された創作グループ。当時の新古典主義に対して反発していた。
- 2) 中心音は従来の機能性から考えるとトニックであるが、ドミナントとしての機能を持つなど増4度音程を有することが多い。
- 3) 最新名曲解説全集 第10巻 協奏曲Ⅲ 318頁 解説：松平頼暁
- 4) 洗足学園音楽大学大学院 平成28年度修士副論文 アンドレ・ジョリヴェ《セレナード》の研究
2016 土屋愛菜／論文指導教員 延原正生
- 5) 最新名曲解説全集 第10巻 協奏曲Ⅲ 1980 320頁 解説：宍戸睦郎
宍戸睦郎はジョリヴェに師事した数少ない日本人作曲家である。
- 6) 最新名曲解説全集 第10巻 協奏曲Ⅲ 1980 309頁 解説：宍戸睦郎
- 7) オリヴィエ・メシアン／平尾貴四男訳 わが音楽語法 1954 東京 教育出版株式会社
- 8) 前掲注6

【使用楽譜】

Jolivet André. 5 Incantations London, BOOSEY & HAWKES c1938
Chant de Linos Paris, LEDUC c1946
Sonate pour flûte et piano Paris, HEUGEL c1960