

松平頼暁 《ピアニストのためのアルロトロピー》の 作曲技法分析

山口, 淳
九州大学大学院芸術工学府

<https://doi.org/10.15017/2794889>

出版情報：芸術工学研究. 6, pp.65-77, 2006-12-20. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：



松平頼暁 《ピアニストのためのアルロトロピー》の作曲技法分析

《Allotropy/pianist》 by Yori-Aki Matsudaira : Analysis of the composition theory

山口淳

YAMAGUCHI Jun

Abstract

This is a short paper as a part of the study on Yori-Aki Matsudaira who is a contemporary Japanese music composer. In this paper, I pay special attention to the technique of “quotation (collage/combine)” that Matsudaira uses in his work.

Influenced in the “combined arts” by Robert Rauschenberg, an American pop artist, Matsudaira composed the work in which he used the technique of “quotation (collage/combine)” for the first time in 1967. This technique became one of the most important elements of his composition thereafter.

In this paper, I examine Matsudaira’s “*Allotropy / Pianist*”, which was composed in 1970. In this piece, repeated blows how to play of a piano becomes an element for standardizing a work. With that in mind, Chopin’s “*Prelude No. 15 Op. 28-15*” is quoted as the most famous work for which repeated blows were used. A fragment of *Prelude* by Chopin functions as an annotation of quotation with this piece. Matsudaira testifies that this is the reason he composed this work. In his opinion, this proves that even a popular piece of music becomes difficult using the method of quotation.

In studying this work, I mainly analyzed it from the perspective of composition theory. It became clear that this work held fairly well by much quotation as well as Chopin by catching an element of this work in context of “quotation.” In addition, I imitated complete collages such as the quotation of Chopin, the quotation of a composition style, a self, and the possibility that there was a hierarchy by a method of quotation appeared in quotation it in itself.

In a study of this piece, I mainly analyzed a composition theory. It became clear that this piece used a lot of quotation as well as Chopin by thinking about elements of this piece in the context of “quotation.”

In addition, this paper does not go into much details regarding the possibility of the hierarchical structure

due to the abovementioned quotation method, and the inspection from a viewpoint of semiology/aesthetics of the quotation of a piece composed by Matsudaira. I want to that these points assume it a future problem. It is the first step toward a future study, and this paper serves as the first interim report.

1. 本研究の目的

本研究は日本を代表する現代音楽作曲家、松平頼暁(まつだいら・よりあき、1931～)の一連の作品における作曲技法の研究の一環として、《ピアニストのためのアルロトロピー Allotropy/pianist》を取り上げたものである。

本作品を取り上げる理由として、松平の創作の転換点に位置する「最も注目すべき」(秋山 1978 : 344)¹最重要作品の一つであることが挙げられる。作曲技法の上から、松平の創作は 1957～67 年の第 1 期、1967～82 年の第 2 期、1982～99 年の第 3 期、1999 年より現在に至る第 4 期に区分することができる²。このうち 1967 年からの第 2 期は、現在に至るまで松平の作品における重要な作曲語法の一つである「引用」の技法を用い始めた時代である。本作品は第 2 期の初期の作品で、「引用」をはじめとする第 2 期の松平の創作へ繋がる作曲技法が用いられている。また、松平の著述には本作品に触れているものが多数見られることから、松平が自身の創作の中で本作品を重視していることがうかがえる。以上の点から、本作品の作曲理論上の分析を行い、作品の構造を明らかにすることが、今後も松平作品を引き続き考察する上で極めて有益であると考えた。

本研究は、将来的には現代音楽(特に松平作品)にお

ける「引用」を、美学・哲学・記号学などの側面から考察する研究を予定しており、その第一歩となるものでもあるが、本論においては「引用」を哲学的な見地から検証するのが目的ではないため、考察にあたってはあくまで作曲上の視点に限定した³。また本論は、引用の技法それ自体に関する松平の思想や、松平の作品における引用を（本作品も含めて）総論的に論述するものでもないことを予め記しておく。これらの点に関しては、稿を改めて他の機会に譲る。

2. 松平頼暁について

松平頼暁は1931年、現代音楽作曲家で文化功労者の松平頼則（よりつね、1907～2001）の長男として東京に生まれた。作曲家として活動の傍ら、東京都立大学（現・首都大学東京）で理学博士号を取得した生物物理学者でもあり、1996年まで立教大学理学部の教授を務めた（現名誉教授）。

松平は1956年、父・頼則の門下生で松平と同世代の作曲家、下山一二三（しもやま・ひふみ、1930～）ら数名と作曲家の同人グループ「グループ20.5」を結成、本格的な活動を始めた。1957年に作曲した《ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための変奏曲》が国際現代音楽協会の世界音楽祭⁴に入選し、国際的にも注目される。この作品は、日本で初めてトータル・セリエリズムで書かれた作品である。（トータル・セリエリズムは、1オクターヴの12音を音列にしたものを基とする作曲技法である「12音技法」において、パラメータを音高のみならず音の強弱・長さ・演奏法にまで拡大したものであり、総音列技法とも言う⁵。）これ以降、松平は、前衛音楽・実験音楽への飽くなき果敢な挑戦を現在まで続け、多数の傑作は国際的にも高く評価され、日本の現代音楽界の最先端をリードしている。日本の音楽史の上で、1920年代後半～30年代に生まれた作曲家には、湯浅譲二（1929～）や武満徹（1930～96）、篠原眞（1931～）など、戦後の西洋現代音楽の発展と軌を一にし、日本の現代音楽に様々な影響を与えた者が多いが、その中でも松平は、数理的な思考に基づく作品群で特に大きな衝撃を与えた。

初期（創作の第1期、本論項目1.参照）は総音列主義であった松平だが、その後、アメリカのポップアーティスト、ロバート・ラウシェンバーグ（1925～）の「コンバインド・アーツ」⁶の影響を受け1967年に《コンボのためのオルターネーションズ》で初めて「引用」音

楽を書いた。後述するが、この作品はピアノの小品として有名なバダジェフスカ⁷の《乙女の祈り》を引用している。

3. 《アルロトロピー》の成立

《ピアニストのためのアルロトロピー》は、松平の3作目のピアノ独奏曲で、1970年に作曲された⁸。題名は「同素異型」を意味する。

本作品の「引用」と並ぶもう一つのキーワードに、作品を統一する要素である（ピアノの鍵盤の）「連打」がある。「連打」が用いられた有名な作品として、ショパンの《雨だれ（前奏曲第15番 Op.28-15）》を挙げ、この曲を「引用」の「注釈」と位置づけ、連打奏法により作品は展開されている。この点については後述する。

本作品の成立にはもう一つ面白いエピソードがある。松平は1960年代半ばに、放射線遺伝学の研究のためアメリカの研究所に1年間滞在していた。ある日、松平は当時住んでいた小さな町の間末のデパートで、見知らぬアメリカ人のブルーカラーの男がラヴェル⁹の《亡き王女のためのパヴァーヌ》の旋律を口笛で吹いているのを見かけた。その後松平はサンフランシスコのジャズ・クラブで、ラヴェルのこの旋律を用いたブルースが演奏されるのを聴き、「（自分が見かけた）あの男はラヴェルではなくブルースを吹いていた」ことに気付く。松平は「いかにラヴェルのこの作品が名作であっても、ブルースになっていなければこれほどポピュラーにはならなかっただろう、逆にポピュラーなものでも引用の方法によっては難解になりうるのでは」と考え、それを証明するために本作品を書いたと言う（松平1972：33）。

4. 作品の構造

4.0. 全体構成

本作品は、相互に際立った性格の違いは持つものの、全て「連打」が重要な要素である点で統一されている9つの部分¹⁰からなる。各部分は、I・III・V・VII部は単音（もしくは和音）のパルス状の音型が中心になっている。対照的にII・IV・VI部はクラスター（隣り合う音全てを用いる密集音群。ピアノであれば白鍵のみ、黒鍵のみ、あるいは全鍵盤を手の平や腕を用いて同時に奏する和音）が中心である。これらを交互に並べ、作品全体の形式がA, B, C, D…のように一定の方向へと進行する“上り坂型”（松平1995：254-6）になるように構成されている。

なお、松平自身は作品中に各部の区分を記していない。以下、各部分は外形や作曲語法に基づいて、筆者が区分したものである。

4.1. 第I部：単音の連打

4.1.1. 第I部の外観

第I部は作品の提示部にあたる部分である。単音の連打のみからなり、2声部に統一されている。

4.1.2. 第I部の分析

単音の連打の音高は延べ25ある。これらはC-C#-D-E-E♭-F(-E)-A♭-A-G-F#(-A-A♭)-B♭-Bの順序で現れ、15番目の音高であるBで1オクターヴの12音が揃う（ここまでに2回現れる音高が3つある）。この配列は12音技法を思わせる音列のようになっているが、厳密なものではない。実際にこの音列（および反行形などの展開形）が本作品中に現れることは、この部分以後は1カ所もない。

この音列は、一部を除き、重ねた際に長短2・7度の音程を形成しやすいように配列されている。また曲中において、隣り合う音が三和音を感じさせるような長短3度の音程関係にある2音を重ねないようにしたり、2声部がオクターヴを生成しないように配慮されている（特に後者のオクターヴは、調性を感じさせるものとして、12音技法では忌避される）。

次頁の図2は、第I部における全ての音高の音価（音の長さ）・持続の長さ・連打のアタック数・音域を、様式図として表したものである。強弱はppからffまでの6段階で、トータル・セリエリズムのように各音高ごと

に違うものが配置されているが、その配置に法則性を見出すことはできない。

松平は第I部に関して、以下のように証言している（平野 2002：108）。

- (1) 12音（音列）は特に意識していない。
- (2) 音高と強弱の選択は感覚的なものである。
- (3) 音域はチャンスオペレーション（素材の選択などの作曲作業に偶然の要素を介入させる作曲技法¹²⁾）によって選んだ。

(3)の証言には多少の注意を要する。図2の様式図において、ピアノの音域を1オクターヴごとに区切り（C4はピアノの中央のドの音）、各音の音域を示した。これに基づき、音域ごとの音の出現回数と強弱の配置を表にまとめたものが図1である。これを見ると、各音域の出現回数は2～5回の間ではほぼ一定している。これは松平がチャンスオペレーションを用いる上で、それぞれの音域の出現回数に極端な偏りが生じないようにアルゴリズムを設定していた可能性が高いことを示唆している。

音域	出現回数	強弱					
		ff	f	mf	mp	p	pp
C7 - C8	5	2	1	2			
C6 - B6	3		1	1			1
C5 - B5	4	1	1	1		1	
C4 - B4	2			1			1
C3 - B3	3	1			1		1
C2 - B2	4	1				2	1
A0 - B1	4		1			3	

(注) この表ではピアノの音域に合わせ、C1をピアノの最低音であるA0とした。

図1 第I部の音域ごとの出現回数と強弱の配置

4.1.3. 第I部分分析のまとめ

第I部には、松平が意識していなかったとは言え、トータルセリエリズムの様式の影響が色濃く見られる。このことは、前述の松平の創作の第1期（1957～67年）に松平が総音列主義であった点に留意していると理解できる。トータルセリエリズムを長きにわたって用いた松平にとって、それは無意識のうちに自然な音感覚になっていたと思われる。

なお、実際のトータルセリエリズムは、この部分に見られるような連打のパルス状の音型を含め、反復を忌避する作曲技法である。この点も含め、第I部における12音技法の原則から離れた12音の用い方は、松平の音



譜例1 第I部の冒頭の音列

第I部に現れる音高の音価・持続・強弱・音域

音符の上向き線=持続 音符の下向き線=音価 □内の数字=アタック数

The figure displays a musical score for the first section (第I部). It consists of two systems of staves. The top system includes a grand piano (G7, C6, C5) and a string section (C4, C3, C2, C1). The bottom system includes a grand piano (C7, C6, C5) and a string section (C4, C3, C2, C1). The piano part features complex rhythmic patterns with various time signatures (e.g., 6/16, 3/4, 8/32, 4/16) and dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, *ff*, and *p*. The string section is primarily composed of quarter and eighth notes with specific articulation and dynamics. Annotations include square boxes containing numbers representing attack counts (e.g., 7, 10, 26, 5, 8, 9, 6, 15, 8, 10, 6, 12, 8, 13) and lines indicating sustained notes (upward) and note values (downward). The score is divided into measures, with some measures containing multiple time signatures.

図2 第I部様式図¹¹

楽で1970年代後半にさらに顕著になって行くが（1976年に作曲された《アークのためのコヘレンシー》や、1979年の《マリimbaとオーケストラのためのオシレーション》における全音程音列のある特定の2音の反復など）、ここにその萌芽を見て取れる。

このような方法は、たとえ12音音列を用いていたとしても、厳密に言えば12音技法ではない。松平はこうした音列技法の拡大により、創作の第2期であるこの時代に伝統的なセリー書法から離れて行ったのである。

4.2. 第II部：特定の音域を飛び交う連打

4.2.1. 第II部の外観

第II部はクラスターと、連打の組み合わせによる、広い音程を跳躍する音群からなる。

4.2.2. 第II部の分析

クラスターと後に続く音群は、音域を変えて5回現れる。第I部において連打の音列が単音の連打を重ねた際に、長短2・7度の音程を形成しやすいよう配列されていることを指摘したが、第II部のクラスターは、この長短2・7度の音程の堆積によって引き出されたと思われる。

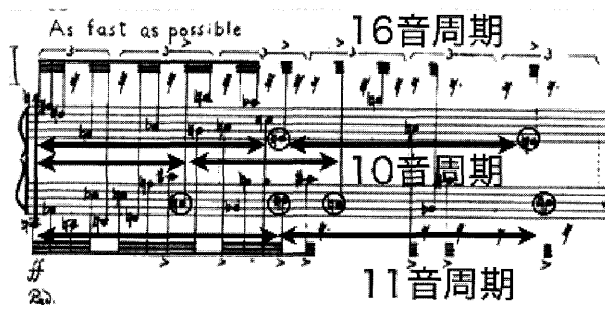
クラスターに続く“飛び交う音群”は、全て最初のクラスターの音域内にある。このクラスターを除いて2回以上出現する音にはアクセントが付けられており、その出現頻度は、例えば16音ごとに登場するといった周期性を持っている（譜例2）。クラスターは、この“飛び交う音群”の各音の出現周期において「大量の音が同時に連打を開始する」という意味を併せ持っている」（平野2002：108）のである。また、ペダルは踏んだまま演奏され、聴覚的には音群もクラスターであるような印象を与える。

5つのクラスター群の音の数は、長い群（1・3番目）が32個、短い群（2・4・5番目）が8個に統一されており、音の数をあらかじめ設定した上で音の周期性を決めていると思われる。

第II部における各クラスター群の、2回以上現れる音高の周期・音域を図3に示す。

4.2.3. 第II部分析のまとめ

この第II部に特徴的なものとして、クラスターの後の音群の、音程の広い跳躍が挙げられる。これはトータルセリエリズムの音楽に顕著な特徴の一つである。第I部



譜例2 第II部の最初のクラスター群

と同様にトータルセリエリズムの影響を見ることができる。

第II部の音群はいずれも12音音列にはなっていないものの、トータルセリエリズムの特徴を生かしつつ、なおかつ「連打」の要素を決して失っていない。

クラスター群	音域	2回以上現れる音	
		音高	音の周期
1番目	C2 ~ H5	C3	10
		D3	11
		C#4	6
		E4	16
		A4	8
2番目	F#6 ~ G7	G6	3
3番目	C4 ~ B♭6	F#4	8
		A♭4	10
		C#5	13
		E5	7
		F5	11
		C6	9
		A6	8
4番目	A♭1 ~ E3	A2	2
		E4	16
5番目	E♭4 ~ C5	A4	4

図3 第II部の各クラスター群の音域・2回以上現れる音の音高および周期

4.3. 第III部：多声部の単音の連打

4.3.1. 第III部の外観

第III部は、第I部と同様の単音の連打からなる。第I部の連打が2声部に統一されていたのに対し、第III部では連打は部分ごとに1～4声部まで広がりを持って重なる。

4.3.2. 第Ⅲ部の分析

基本的な構成方法は第Ⅰ部とほぼ同一である。ただし、第Ⅰ部と異なる点として、以下の2点が挙げられる。

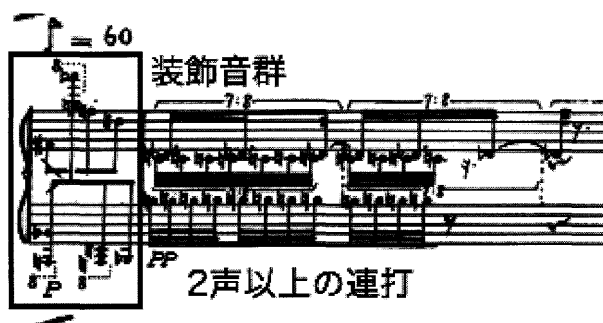
一つは、第Ⅲ部ではそれぞれの連打の前に、第Ⅱ部に現れたクラスターの後の音群に由来すると思われる装飾音群が必ず置かれている（譜例3）。これらの装飾音群の最後の音と、直後の連打音の最初の音との間の音程は、長短2・7度になっているものがほとんどで、響きの面で違和感（この部分では不必要な調性感）を与えないよう配慮されている。

もう一つの点は、第Ⅲ部の最後の部分は、第Ⅱ部も含めて、これまで一定であった連打のパルス状の音型の音価が、突如として不定になる点である（譜例4）。これは、後半の第Ⅴ部以降にしばしば現れる不規則な連打を暗示していると考えられる。ただしこの部分では、第Ⅲ部で用いられているその他の構成の規則は変えられていない。

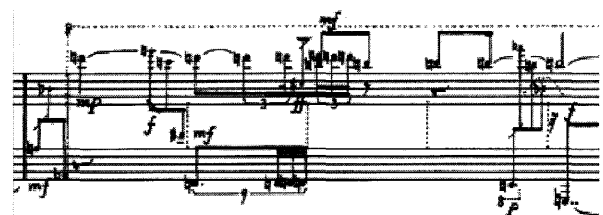
4.3.3. 第Ⅲ部分分析のまとめ

第Ⅲ部は、基本的な構成が一部を除いて第Ⅰ部とほぼ同様である。従って、第Ⅰ部と同じくトータルセリエリズムの様式の影響が見られる。連打の前の装飾音や、連打の音価が不定となる最後の部分は、音群作法の影響と捉えることも可能である。

4.4. 第Ⅳ部：クラスターのトレモロによる連打



譜例3 第Ⅲ部の連打の前に置かれた装飾音群



譜例4 第Ⅲ部の最後、連打の音価が不定になる

4.4.1. 第Ⅳ部の外観

第Ⅳ部は、一定のテンポとリズムにより、急速に奏されるトレモロによる連打である。トレモロは1音から始まり、クラスターへ広がって行く。クラスターの音域の幅は変化する。

4.4.2. 第Ⅳ部の分析

第Ⅳ部は、クラスターの動きや音域から、さらに5つに区分することができる。最後の5つ目のみが低音域のG1-A \flat 1の2音間のトレモロになっているが、最初の4つは2つ目を除いて、クラスターの音域が広がったり狭まったりする構造になっている。図4の模式図は1～4つ目のクラスター群の運動を視覚的に表したものである（上の五線には各々のクラスターに現れる最高音と最低音を表記し、音符の位置関係は下の模式図との間では揃えてある。模式図は、クラスターの幅が広がったり狭まったりする様子を示し、上段が右手に、下段が左手に対応する）。

クラスターを用いた音楽作品として有名な作品に、ペンデレツキ¹³の《広島犠牲者のための哀歌》（1959－61）がある（譜例5）。52人の弦楽オーケストラのためのこの作品は、微分音（音階で半音よりも狭い音程）を重ね合わせたクラスターが用いられている。

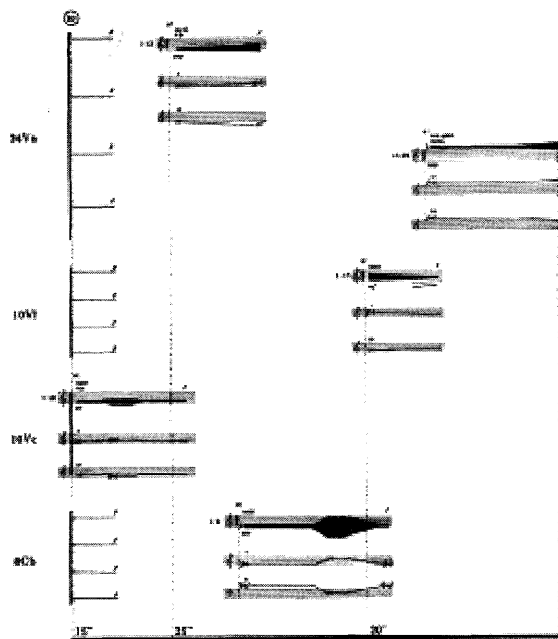
本作品のこの部分におけるクラスターは、図4で示したような模式図にすると、クラスターの形状にペンデレツキとの類似があることに気付く。ペンデレツキのこの作品に、何らかの影響を受けた可能性もある。

4.4.3. 第Ⅳ部分分析のまとめ

第Ⅳ部は、クラスターを素材にした上で、音楽の構造がクラスターの音域の拡散・収縮の運動に絞られている部分である。トレモロ奏法を用いることによって連打の要素は保たれている。



図4 第Ⅳ部のクラスターの模式図



譜例5 ペンデレツキ《広島の様性者のための哀歌》

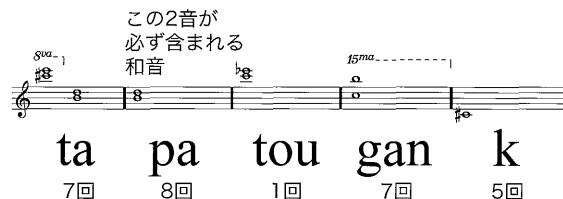


図5 発声の際に、それぞれの発音ごとにピアノで奏される和音・音高と、その発音が現れる回数

打を解りやすくする効果を持たせていると同時に、第V部全体を統一する要素としても作用している。

第V部において初めて現れるこれらの発声は、「《アルロトロピー》のスキヤットはジャズに由来している」(松平 1995 : 141) という松平自身の証言がある。

第V部の音の強弱は「感覚的に決定した」(平野 2002 : 109) と松平自身が述べている通りで法則性は見い出せないが、その他のパラメータ(音域、連打の回数、同時に奏される音など)は、「出現回数が平均n回」とする確率計算に基づいて決定されている。特に、音域はピアノの88鍵全てが一つの塊ごとに平均して現れるよう計算され、その上で決められた(平野 2002 : 108)。(なお、松平はその後、要素の出現回数の平均を設定し、確率計算によって実際の出現回数を決める方法を、1984年に作曲したピアノのための《ブレンディング》でも用いている。)

第V部の連打のリズムに一定のものではなく、全て不規則なものになっている。この点について、松平の興味深い証言がある。松平は、本作品のアイデアを電車の中で考えていた時、その響きのリズムに興味を持った。「電車の音も、私には特定の周期的なリズムとしては聞こえなかった。もちろん、不規則な強弱は聞き分けられる」(松平 1994 : 27) という。この事実は、本作品で連打を用いることを発想した大きな理由の一つになっているが、音楽の構造においてこの点が顕著に現れている(周期的なリズムの使用を避けた)と思われるのが、第V部の連打の不規則なリズムである。

4.5. 第V部：声を伴う不規則連打

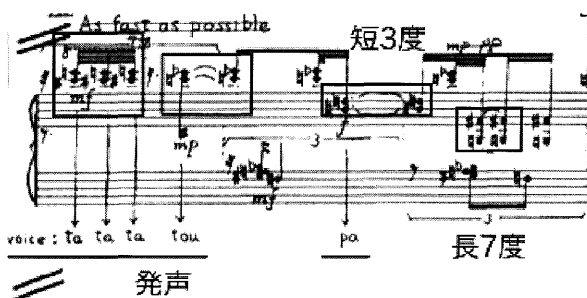
4.5.1. 第V部の外観

第V部は、従前の鍵盤上の連打奏法に加え、連打の要素として演奏者自身の発声を用いられている部分である。譜例6は第V部の冒頭部分を示したものである。

4.5.2. 第V部の分析

第V部において発声を用いられる際、その全てがピアノの打鍵と同時に現れており、発声が単独で用いられることはない。発声の発音は ta, pa, tou, gan, k の5種類が用いられているが、それぞれの発音ごとに発声する際の音高が決められている(図5)。

発声を用いられる際の音高のうち、和音は、第V部の中で発声を伴わずにピアノ単独でもしばしば現れる。また、これらの和音と同じ音程(短3度、長短2・7度)を持つ和音が第V部で多用されている。これにより、連



譜例6 第V部の冒頭部分

4.5.3. 第V部分析のまとめ

第V部の要素を検証すると、第IX部に現れるショパンに先んじて「引用」が用いられていることが指摘できる。その具体的なものは発声で、これは松平の証言の通り、ジャズの引用がなされたと考えるのが妥当である。

もう一点の不規則なリズムについては、電車の音の『隠れた引用』と考えられるのではないだろうか。本作品はピアノの生演奏のための作品ではあるが、具体音(例え

ば機械の音・都市の音・既成の音楽の断片など、ここでは電車の音をミュージック・コンクレート（具体音を録音したテープを編集して作られる音楽作品）の発想をもってピアノに写したと思われるからである。

4.6. 第VI部：クラスターの連打

4.6.1. 第VI部の外観

第VI部は、クラスターの連打からなる激しい曲想を持つ部分である。連打の音価は全て32分音符と一定で、強弱も *fff* に固定されている。

4.6.2. 第VI部の分析

第VI部に現れるクラスターは、全て音域が厳密に決められている。個々のクラスターが現れる頻度は、第II部の音群の連打と同じく周期性を持っている。ただし、第II部と異なる点として、例えば基本の周期が7音ごとのものが、他のある場所では14音・21音離れて現れるというように、出現周期が基本周期の倍数になっている部分がある。

クラスターの冒頭は、演奏者が叫び声を出すよう指示されている。第VI部の冒頭を譜例7に、クラスターが現れる音域を図6に、個々のクラスターのうち、代表的なもの6つの音域および出現周期を図7に示す。

なお、第VI部には、第V部と同様の「隠れた引用」が用いられている可能性がある点を挙げたい。それは冒頭の部分の叫び声である。松平によると、この叫び声は「シンバルみたいなもの」（平野 2002：111）だと言う。音楽的な面で、この叫び声は、クラスターの印象を強化する効果がある。しかし、松平の思考を辿ると、それ以外に別な考え方が可能になる。

私は信じない。音が鳴る時、私は音を聞く。言葉の霊に導かれ、音が呪術的な身振りによってそれに加わり、野性的な単純なリズムがクレッシェンドし、暗黒の森に咆哮し、或いは虹と花崗岩の雲母を結ぶ絹より細い光の糸のように、輝やき（原文のまま）、打ち震え。私は信じない。だから私はマイノリティ

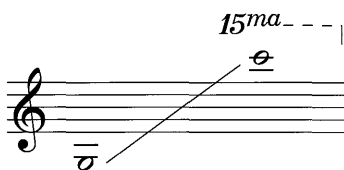
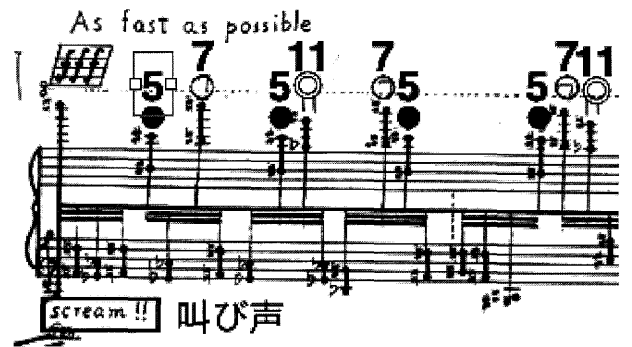


図6 クラスターが現れる音域



譜例7 第VI部の冒頭部分。上の数字は主なクラスターの出現周期。下の“scream!!”は叫び声の指示

各クラスターの周期の例



図7 第VI部の主なクラスターの音域と出現周期。上の3つのように、倍数になっているものもある

だ（松平 1982.12：50）。

松平のこの発言は、言葉と音との間の関わりから出たものではあるが、同時に、古典的な文脈において何かを表現するような音楽を松平が好んでいないことが見て取れる証言である。また、松平は以前筆者に対し、オーケストラにおいてティンパニーを好んでいないと発言していた。以上の証言から、古典的な管弦楽によく見られる表現、すなわち音楽的頂点でのシンバルやティンパニーの咆哮を松平が好んでいるとはおよそ考えにくい。従って、第VI部の冒頭の叫び声は、自分が嫌いな表現に特有の楽器であるシンバルを模し、「隠れた引用」にした可能性を捨て切れない。

4.6.3. 第VI部分析のまとめ

第VI部は、第II部と同じく周期性を持つ音の連打によって成り立っている。第II部がクラスターとそれに続く単音の音群からなり、音の現れる周期も一定であったのに対し、第VI部は全ての音がクラスターで単音はなく、音の出現周期に基本周期の倍数が用いられているものがあるため、周期性も一定ではない。しかし、それ以外の点は第II部によく似ていることから、第VI部を、第II部

を発展させた部分と考えることができる。

4.7. 第Ⅶ部：装飾音による音群

4.7.1. 第Ⅶ部の外観

第Ⅶ部は、第Ⅲ部に由来する装飾音群で構成されている。強弱は ppp に固定されている。また、演奏者の発声や装飾音群による連打がある。(譜例 8・9)。

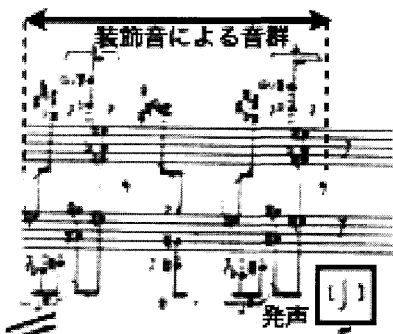
4.7.2. 第Ⅶ部の分析

第Ⅶ部に見られる装飾音群による連打は、音同士の間隔が離れたり、一定ではないリズムを生じる。同音連打も装飾音群にすることにより、聴覚的にも同音連打であるとの印象が本作品の他の部分と比べて弱くなる(譜例 9)。また、強弱が ppp と、音量が小さいことも重なり、連打の要素は保たれているにも関わらず、「連打」の印象を与えないような構成になっている。

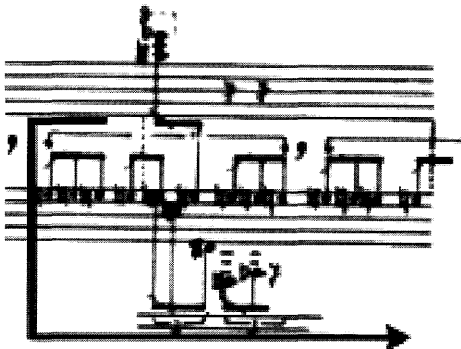
演奏者自身による発声は「シュ」の1種類のみで、楽譜では英語の発音記号で示されている(譜例 8)。発声は第Ⅴ部とは異なり、第Ⅶ部ではピアノと同時に現れることはなく、単独で用いられている。

4.7.3. 第Ⅶ部分分析のまとめ

第Ⅶ部は、第Ⅲ部に現れる装飾音群の要素をさらに発展させて用いた部分である。しかし、一定のリズムによ



譜例 8 第Ⅶ部の装飾音群と発声



譜例 9 装飾音群による同一音の連打

る同音連打のパルス状の音型が第Ⅶ部には存在しない。そのため、第Ⅲ部との関連を聴覚的に把握するのは難しいような構成になっている。

第Ⅶ部に現れる演奏者の発声は、ジャズの引用と考えられる第Ⅴ部の発声とは異なり、何らかの音楽を引用したのではなく、純粋に音響素材として用いられていると考えられる。この部分において、単独で現れる発声は、聴き手に連打の印象を強く与えることに成功しており、装飾音群によるピアノが連打の印象を与えない構成の中で際立っている。

4.8. 第Ⅷ部：素材の統合

4.8.1. 第Ⅷ部の外観

第Ⅷ部は、第Ⅵ部までに用いられた素材を並列・統合した部分である。楽曲全体の構成が一方方向へ向かう“上り坂型”(本論項目 4.0. 参照)になっている本作品で、ショパンの引用による次の第Ⅸ部を別にすれば、作品の頂点にあたるのがこの第Ⅷ部である。

松平の作品には、これまで用いた要素を最後に統合する部分を持つ作品を他にも見ることができる(1989年に作曲されたピアノ曲《Toyボックス》等)。

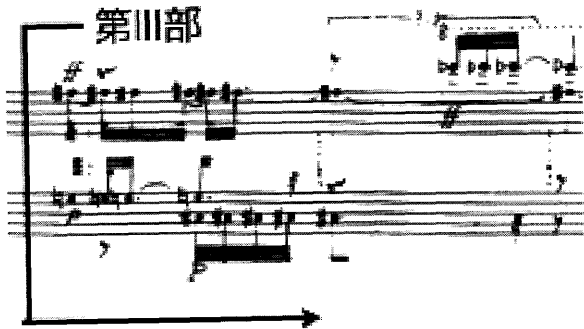
4.8.2. 第Ⅷ部の分析

第Ⅷ部は、以下の譜例 10～12 に示すように、第Ⅵ部までの要素、中でも特に第Ⅲ・Ⅴ・Ⅵ部の要素を駆使し、統合するように並べられている。例外として、第Ⅲ・Ⅶ部の装飾音群は用いられていない。第Ⅰ・Ⅱ部の要素がないのは、その発展した部分である第Ⅲ・Ⅵ部の要素を用いれば充分であるためと思われる。また第Ⅳ部の要素は全く用いられていない。

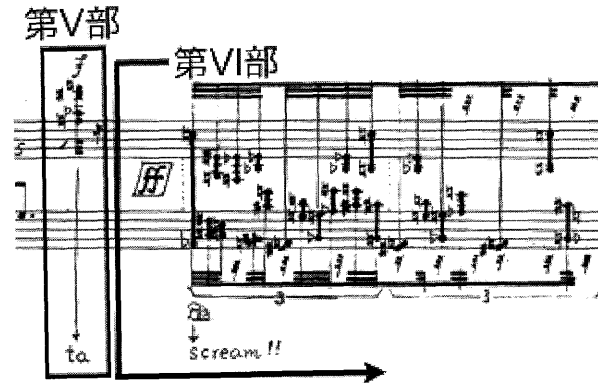
第Ⅷ部で用いられている要素は、これまで各部分の分析で述べて来た作曲の構成法が全て守られている。

4.8.3. 第Ⅷ部分分析のまとめ

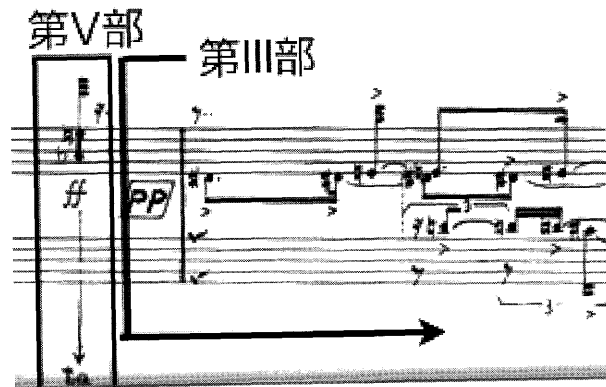
第Ⅷ部のように、作品のそれまでの素材を用いて統合する部分は、それまでに現れた以前の部分の断片が要素となる。この第Ⅷ部で現れる第Ⅵ部までの断片は全て、第Ⅷ部の要素に転化する。このように、それまでの部分の断片が他の部分の要素に変わると、その断片がもともと持つ構成法が隠されたものとなる。例えば、第Ⅷ部で現れる第Ⅵ部の断片は、あくまでも「第Ⅷ部の要素」であり、第Ⅵ部の構成法であるクラスターの周期的な連打は、本来の意味が隠れ、第Ⅵ部に由来する断片であるこ



譜例 10 第III部の要素を用いた部分



譜例 11 第V部と第VI部の要素を用いた部分



譜例 12 第V部と第III部の要素を用いた部分

とを指し示すだけになる。すなわち、第VIII部においては、「第VI部の断片」が要素であり、「クラスターの周期的な連打」は要素としては機能しなくなる。

素材の統合による第VIII部で作品構成の頂点を迎えたのち、この作品の一番重要な部分である第IX部へ自然に繋がって行く。

4.9. 第IX部：ショパン《雨だれ》の引用

4.9.1. 第IX部の外観

第IX部は、本作品の目的とも言うべきショパンの《雨だれ》の引用が現れる一番重要な部分である。

4.9.2. 第IX部の分析

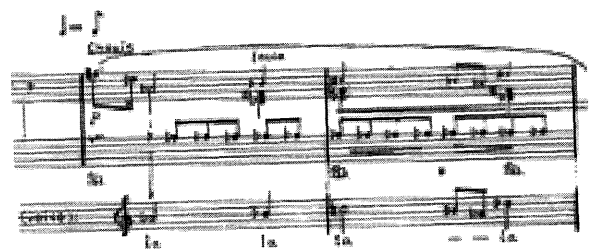
ショパンが引用されている部分を譜例 13 に、引用された部分のショパン《雨だれ》の原曲を譜例 14 に示す。この部分ではショパンの引用以外には、D 音の極限的な速さによる連打（譜例 15）、第V部にも現れたジャズのスキャットに由来する発声が続き、最後は足踏みと手拍子による連打によって曲は終わる¹⁴。

4.9.3. 第IX部分分析のまとめ

第IX部は、ショパンの引用に尽きると言っても差し支えない部分であるので、引用に関して松平の証言をもとに考察し、第IX部のまとめとする。

松平がショパンを引用した意図は、松平自身で多くの証言を残している。本論の項目「3. アルトロロピーの成立」で前述した「引用」の「注釈」について、松平は、連打音は「ラング」であって「パロール」ではないため¹⁵、「注釈」として引用するものは、ラングの相同性（本作品における「連打」）を足がかりにして、パロール（本作品の要素とショパンの音楽）の相異性を求めることのできるものの中から選ばれた、と述べている。その際、松平が少しでも親近感を持つ作品（ガーシュインの《ピアノ協奏曲》第3楽章など）は除外され、残ったのがショパンの《雨だれ》であった。そして、定式に従い作品の末尾にショパンの引用が置かれたのである（松平 1984 : 66）。

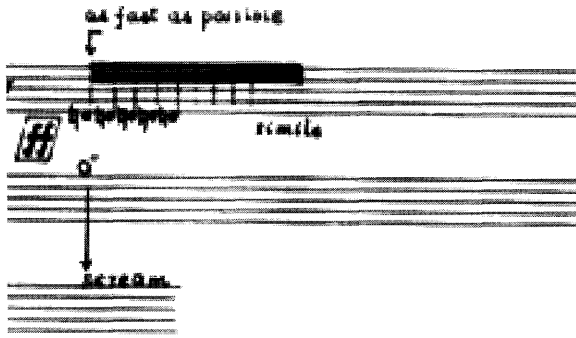
その他に、ショパンを引用した大きな理由として、松



譜例 13 ショパン《雨だれ》の引用部分



譜例 14 ショパン《雨だれ》原曲



譜例 15 第IX部の最終部、D音の急速な連打

平はさらにこのように述べている。

引用された部分と自作の部分との対照点をはっきりさせるためには、私が嫌いな作品を使う必要がある。(中略)先に述べたピアノ曲「アルトロピー」でも曲尾に、連打音を多用した名曲、ショパンの「雨垂れ」(原文のまま)を引用している。これも私の嫌いな曲の一つだ(松平 1994 : 28)。

第VI部の分析にて、筆者は、同部分冒頭の叫び声が、松平が嫌いなはずのシンバルの「隠れた模倣」の可能性を指摘したが、松平は、第IX部では、ショパンを引用した理由に「《雨だれ》が嫌いな曲」であることを挙げている。これは、「自分の好きなものと嫌いなものを同時に置くことで、完全な世界が出来る」(平野 2002 : 109)という松平の独特な世界観に基づいている。松平は「偏ったものの総和が公平になる」という、これによく似た集合論的な世界観を表明したことがあり¹⁶、筆者はそれを間近で聞いている。松平が初めて「引用」を用いた作品である《コンポのためのオルターネーションズ》(1967)で、バダジェフスカの《乙女の祈り》を引用したのも「私の大嫌いな曲」(松平 1982.12 : 23)という点を理由の一つにしており、本作品と共通する。

5. 結論

本作品はこれまでの各部分の分析の結果、ショパンの「引用」を中心テーマとして、用いられた要素はトータルセリエリズム風の音列による連打、音群、クラスター、演奏者自身の発声、ジャズなど多岐にわたっている。この分析結果をもとに、本作品の大きな特徴として、以下の点を指摘して結論としたい。

1) 本作品の重要なキーワードである「連打」は、作

品を構成する上で、一步間違えれば、音楽が支離滅裂なものになってしまいかねないほどの多様な要素を、唯一結びつける役割を果たしている。

- 2) 「連打」によって統一感が保たれているにも関わらず、本作品は古典的な形式感覚から大きく逸脱した「不均衡」を生じさせることに成功している。
- 3) 上記の2)で指摘した点について、「統一感」と「不均衡」と言う二律背反の併存を可能にしたものは、「連打」であり、ショパンの「引用」であり、各部分の分析において構造を明らかにした本作品の多様な要素である¹⁷。
- 4) 「連打」(ラング)によって、「引用」を含む多様な要素(パロール)は統一感を保つ事が可能となり、逆に多様な要素は「連打」の統一感を保ったまま最大限の「不均衡」を生み出す役割を果たしている(ただし、これは、「引用」の意味を松平が規定する範囲のものに限定して得たものである)。

筆者の結論を裏付ける松平の証言がある。それによれば、あるダンスのプロデューサーが、ラジカセで本作品を聴いていた際に、「引用の部分がはじまった時、彼は機械が故障してラジオに切替ってしまったのかと思ってレコーダーの上端を叩いた」(松平 1982.7 : 191)という。これは、松平が本作品に対する典型的な反応として3つの例を挙げたうちのひとつで、「(作曲者としての意図という点からではなく)私の個人的趣味という見地から大変に気に入った」(ibid.)と述べている。これは、筆者が指摘した本作品の「不均衡」さに対する反応である。松平はさらに、「この解釈によれば、この曲の形式構造は、古典的な平衡感覚に照合した時、九切の功(もし「功」があったとして)を一簣に欠く、ようなものだ。ツィンマーマン¹⁸やブッスール¹⁹など、ヨーロッパの作曲家の引用作品には、このような不均衡を見出だす(原文のまま)ことは難しい」(ibid.)と述べているが、この証言は、筆者の「統一感を保ったまま最大限の不均衡を生み出す」との考察を裏付けるものである。

註

1. 音楽評論家の秋山邦晴は、本作品について「そういえば近作のなかでも最も注目すべき作品であるとぼくの考えるピアノのための(アルトロピー) 1970も、一種のピアノによるモルス信号のようにひびいた。しかしあの場合、徹底的に同音反復を主体とした構造を追究してみせた異色のピアノ曲であり、独自性をもったすぐれた作品のひとつといえるにちがいない」(秋山1978 : 344)と述べて

- いる。
2. 作曲理論の上での様式に基づく筆者による区分。なお、松平は作曲様式や音楽に対する思考の観点から、このような区分が成立することを自身認めており、演奏会のプログラムや、松平作品が収録されたCDのブックレットに掲載のプロフィールにも記されている。
 3. 創作行為は何らかの形で過去や同時代の影響を受け、その表現技法を参照する性質を持っており、全くの「無」からの創作はありえない、という考え方がある（「引用」の美学・哲学・記号学的考察は、この考え方を前提にする必要がある）。この性質を捉えて、ジュリア・クリステヴァは、ロシアの文芸評論家・哲学者ミハイル・バフチンを論じた論文中で、「引用のモザイクとしてのテキスト」という考え方を提示し、「すべてのテキストは引用のモザイクとして構成される」「すべてのテキストはほかのテキストの吸収・変形である」と述べている（宇波1977：56）。しかし、松平は「引用によって生じる一種の集合体としての音楽」として引用音楽を論じるにあたり、「一見まったくオリジナルに思われるような作品さえもが、実は如何にして多くの「隠された」引用から成り立っているか、ということ进行分析することにあるのではない。作曲家が、聴き手にわかるような形で、何を引用したかではなく、引用したこと自体が、意図的に行なった引用がここでの対象になる。従って（筆者注：筆者が前述した）「すべてのテキストは引用のモザイクである」というバフチンやクリステヴァ（原文のまま）の拗って立つところの有名なテーゼを採用する必要性は認めない」（松平1995：158）という立場を採っている。本論もこの姿勢に倣うものとする。
 4. 国際現代音楽協会(ISCM)が1923年から、第2次世界大戦中を除き、毎年開催している現代音楽の国際音楽祭で、現在の名称はISCM World Music Days。松平はこれまで同音楽祭に9回入選している。同音楽祭は2001年大会が横浜市で開催されたが、これが現時点で日本での唯一の開催である。松平は2001年横浜大会の委員長であった。
 5. 「12音技法」とは、1オクターヴに含まれる12の音高全てを、調性音楽のように特定の音に機能（主音・属音など）を持たせることなく全て平等なものとした上で、これらの12音を作曲家が任意に配列した音列を基とする作曲技法のこと。西洋音楽では、19世紀末より音楽の表現が拡大するにつれて古典的な調性が揺らぎ始め、20世紀について崩壊する。12音技法はオーストリアの作曲家、アーノルド・シェーンベルク（1874～1951）が調性にかかわる理論的秩序として開発した作曲技法である。「トータル・セリエリズム（総音列）」とは、この12音技法において操作するパラメータを音高だけに限定せず、音の強弱・音価（音の長さ）・演奏法にまで拡大したもので、西洋音楽の作曲理論としては極限的なものである。フランスの作曲家、オリヴィエ・メシアン（1908～1992）が1949年に作曲した《音価と強度のモード》（《ピアノのための4つのリズムのエチュード》第3曲）にて、2～3オクターヴの音域にわたる3つの12音音列に音の強弱・音価・奏法を当てはめる方法を用い、トータル・セリエリズムへの道を開いた。厳密なトータル・セリエリズムは、1952年にフランスの作曲家・指揮者でメシアンの弟子であるピエール・ブレーズ（1925～）が《2台のピアノのための「構造」第1巻》で用いたのが最初である。この作品では、メシアンの前述の作品の音列の一つが用いられている。
 6. ラウシェンバーグは、1950年代半ばから「コンバイン・ペインティング」と呼ばれる作品を発表し始めた。芸術作品を作ることではなく、芸術と生活の橋渡しをすること、と言うコンセプトのもと、キャンバスを抽象表現主義の激しい筆致で塗り、そこに米国大統領や宇宙船などのイメージを貼り付けたり、交通標識、古タイヤなどの現実の物体を付けたりした。これらの作品の技法を総称してコンバインド・アーツと言う。
 7. テクラ・バダジェフスカ（1834(1838との説あり)～1861）：ポーランドの女性の作曲家・ピアニスト。《乙女の祈り》1曲のみで音楽史に名を残す。これ以外の作品は今日では全く知られていない。
 8. 《アルトロロビー》以前の松平のピアノ曲は、《形相》(1959)と《インストラクション》(1961)の2作あるが、《形相》は後に破棄された。そのため、《アルトロロビー》は実質的には第2作である（平野2002：58）。
 9. モーリス・ラヴェル（1875～1937）：フランスの近代印象派時代を代表する大作曲家。主な作品に《ボレロ》《古風なメヌエット》《水の戯れ》《鏡》《クーブランの墓》など。
 10. 平野は本作品を8つの部分に区分し、本論にて筆者が第Ⅷ部・第Ⅸ部とした部分を1つの部分と捉えて第8部分としている（平野2002：107-109）。
 11. 松平の原曲に拍子記号は記されていないが、この様式図では構造の把握を容易にするために筆者が付加した。
 12. 音楽作品の作曲のために、事前に用意しておいた素材を、その作曲の過程で偶然性によって配列する作曲法。その方法は幾つもあり、ジョン・ケージのように「易」を用いたり、楽譜を書く紙のしみなどを音符に見立てる方法、また、松平はしばしばカード（トランプ）を用いている。偶然性が介入するのは作曲過程においてのみで、得られた結果は楽譜に固定されるため、作品と演奏家との間に偶然性が介入する、いわゆる「不確定性」とは異なる。
 13. クシシュトフ・ペンデレツキ（1933～）：ポーランドの現代音楽作曲家・指揮者。《広島の犠牲者のための哀歌》(1960)は初期の代表作。
 14. ピアニストの高橋アキによる本作品の録音CD（「高橋アキの宇宙I」、MUSICAL NOTE（東芝EMI）18MN-1015）は、Dの音の急速な連打で終わっており、最後のスカットと手拍子・足踏みが省かれている。
 15. 「ラング」とは、ある特定の言語の話者に共通すること全てを意味する。反対に「パロール」とは、言語の発話に見られる個人的な側面全てを意味する。ラングとパロールの区別は、構造言語学の大原則の一つで、フェルディナン・ド・ソシュールが『一般言語学講義』(1922)で提案したものである（ナチエ2005：35）。
 16. 松平が審査員長を務めた、第13回日本現代音楽協会作曲新人賞（1996年11月21日、東京・上野学園エオリアンホール）の表彰式での松平の発言。この発言は、同賞を報じた『音楽芸術』、音楽之友社、1997年3月号に掲載されている。
 17. 本作品の「統一感」と「不均衡」の併存を可能にした音楽理論的理由は、音楽の構造を階層化した上で考察するとさらに明らかになる可能性があるが、本論執筆時点では筆者がその仮説を十分に検証していないことや、本論は音楽形式の階層構造を論じることが目的ではないため、この点については別の機会に譲りたい。
 18. ベルント・アロイス・ツィンマーマン（1918～1970）：ドイツの現代音楽作曲家。作品に引用を数多く用いた。代表作の一つ《ユビウ王の晩餐の音楽》は全曲が引用で成り立っており、その中でツィンマーマンがかねてから敵意を抱いていたカールハインツ・シュトックハウゼン（1928～、ドイツの現代音楽作曲家）を引用し、その部分に「クソつたれ！」などといったシュトックハウゼンを罵倒する言葉を重ねている。生前は不当な評価に悩み、1970年に自ら命を絶った。
 19. アンリ・ブッスール（1929～）：ベルギーの現代音楽作曲家。代表作の《貴方のファウスト》（1960～67）は、作品を進行させる上で、聴衆が投票等でその先を決めることのできる作品。

引用楽譜

- ・ Yori-Aki Matsudaira: Allotropy/pianist (松平頼暁《ピアニストのためのアルロトロピー》)、Eduzione Suvini Zerboni, Milano, Italy, 出版年不明
- ・ Penderecki: Ofiarom Hiroszimy (ペンデレツキ《広島犠牲者のための哀歌》)、PWM, Warsaw, Poland, 出版年不明
- ・ Chopin:Préludes (ショパン《24の前奏曲》Op.28)、G.HENLEVERLAG, Germany, 出版年不明

参考文献

- ・ 秋山邦晴『日本の作曲家たち 戦後から真の戦後的な未来へ』上巻、音楽之友社、1978
- ・ 宇波彰『引用の想像力』、冬樹社、1977
- ・ ナティエ、ジャン=ジャック『音楽・研究・人生 音楽と言語をめぐる仮想対話』、添田里子訳、春秋社、2005(原著:NATTIEZ,Jean-Jacques “LA MUSIQUE, LA RECHERCHE ET LA VIE”,Leméac Éditeur Inc., Montréal, Canada, 1999/2004)
- ・ 平野加也子(松永加也子)『日本の現代ピアノ作品の演奏論～松平頼暁作品を中心に～』、平成14年度大阪芸術大学博士学位論文、2002
- ・ 松平頼暁「コンバインド・ミュージック私論」、『音楽芸術』、音楽之友社、1972年11月号、pp.32-35
- ・ 同「音楽の記号論への私的アプローチ」、『講座記号論3 記号としての芸術』、勁草書房、1982.7、pp.178-193
- ・ 同『音楽＝振動する建築』、青土社、1982.12
- ・ 同「引用の“技法”でなく“思想”を」、『音楽芸術』、音楽之友社、1984年1月号、pp.62-66
- ・ 同「作曲とひらめき」、『数理科学』、サイエンス社、1994年1月号、pp.26-29
- ・ 同『現代音楽のパサージュ 20.5世紀の音楽増補版』、青土社、1995