

ヤニス・クセナキス《Dmaathen》の分析 対比から統合へ向かうオーボエと打楽器の関係性

Analysis of Iannis Xenakis' *Dmaathen*

The Relationship between Oboe and Percussion from Contrast to Integration

悪原 至
AKUHARA Itaru

キーワード：ヤニス・クセナキス、Iannis Xenakis、Dmaathen、打楽器、オーボエ

1. はじめに

本論文は、ヤニス・クセナキス（1922～2001）が作曲したオーボエと打楽器の2重奏曲《ドマーテン Dmaathen》¹（1976）の分析を主意としている。筆者は、これまでにクセナキスの打楽器のみを用いた5つの作品《ペルセファッサ Persephassa》（1969）、《プサッファ Psappa》（1975）、《プレイアデス Pléiades》（1978）、《ルボン Rebonds》（1987-89）、《オコ Okho》（1989）の分析を行った。その分析は、それまでの先行研究に多く見られるようなクセナキスの作曲方法の分析に偏ったものではなく、確率や高度な数学の知識のみにとどまらないクセナキス作品の魅力を見出すものとして一定の評価を得た。一方で、筆者が分析にあたったのは打楽器のみ用いた作品にとどまっており、100曲以上存在するクセナキス作品のほんの一部に過ぎない。そしてクセナキス研究の専門家であるマクス・ソロモスはクセナキスの作品が作り出す音響に関して次のように述べている。

全てのクセナキスの音響は、器楽による音楽でも電子音響による作品でも、3つの音響のカテゴリーに絞ることができる。それはグリッサンドの音響と、静的な音響と、点の音響である。これら3つの音響は、伝統的な音楽の書法における3つの面の究極の成熟として解釈することができる。メロディー、ハーモニー、そしてポリフォニーである²（Solomos 1996: 135-136）。

筆者が分析した打楽器作品は、このうちポリフォニーを突き詰めた“点の音響”に特化したものであり、筆者の研究は、音響面からみてもクセナキスの一側面に限定されている。

そこで、本論文では打楽器とオーボエの2重奏である《Dmaathen》を取りあげた。打楽器は“点の音響”に特化している一方で、《Dmaathen》におけるオーボエは、音を持続し続けることが多く、いわば“静的な音響”を生み出している。“点の音響”に特化した打楽器と、“静的な音響”を生み出すことのできるオーボエは、対照的な性格を有するものであり、そのうえでクセナキスはどのように作品を構成しているのか非常に興味深い。本論文の分析が、さらなるクセナキス作品の理解へとつながることが期待される。

2. 《Dmaathen》分析にあたって

《Dmaathen》はオーボエと打楽器の2重奏であり、打楽器はボンゴ×3、コンガ×3からなる皮膜打楽器群 (Skins)、鍵盤打楽器であるビブラフォン (Vibraphone) とシロマリimba (Xylomarimba)、その他タムタム (Tam-tam) とバスドラム (Bass Drum) を使用する。皮膜打楽器の記譜法に関しては、譜例1のように割り当てられている。

譜例1 《Dmaathen》における皮膜打楽器 (Skins) の記譜法



また、本論文では《Dmaathen》をセクションに区切り分析を試みた。作品の特徴的な一部分だけではなく、全部分を分析対象とするためである。音型やテクスチュアの特徴などに鑑みて、作品を3つのセクションに分け、必要に応じてサブセクションも設けた (表1)。

表1 《Dmaathen》セクション分割

セクション	I -①	I -②	I -③	II	III-①	III-②
範囲 (小節/拍)	1/1~23/4	24/1~41/4	42/1~54/4	55/1~81/3	81/4~95/4	96/1~134/4

3. セクション I

セクション I では、特に打楽器の音型において2つの特徴的なリズム組織が用いられている。それは古代ギリシャの詩の韻律に基づくもの (リズム組織1) と、群論に基づくもの (リズム組織2) である。この2種類のリズム組織はクセナキスが《Dmaathen》より前に作曲した打楽器独奏作品《Psappha》においては核となったものでもある³。クセナキスは、《Psappha》を「純粋なリズムの作品(a purely rhythmical composition)」(Emmerson 1976: 24) として位置づけている。《Dmaathen》のセクション I において、《Psappha》と同様の2つのリズム組織を使用したということは、リズムに特化した“点の音響”として打楽器を扱っている根拠といえる。

リズム組織1はIOI⁴の変動が特徴となっており、長音節 (—) と短音節 (U) の2種類の音価の組み合わせで構成される (譜例2)。クセナキスが関心を持っていた古代ギリシャの詩は、音節の長短により韻を踏むことが特徴的で、《Dmaathen》においてもそれを意識したであろう音型が多くみられる。詩の韻律には様々な形があるが、その中でもとりわけイアンボス格が意識的に使用されている⁵。

譜例2 リズム組織1の例



リズム組織2では音高の変化によってリズムが特徴づけられている。そのリズム組織は3種類の異なる音高の組み合わせから構成されており（譜例3）、3種類の音高の現れる順番を入れ替えることにより、音型に変化を与えている。リズム組織1と比べた場合、32分音符などより細かい音価で構成されることが多いのも着目すべき点である。

譜例3 リズム組織2の例

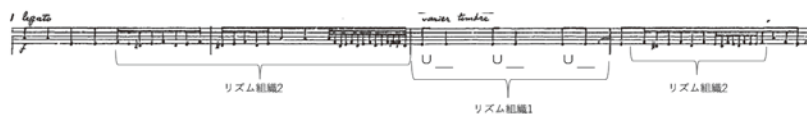


これらの2つのリズム組織は、セクションIの皮膜打楽器において頻繁に用いられている。2つのリズム組織に基づいた打楽器の細かいリズムを「点」とするならば、オーボエが多用するロングトーンは「線」のようにも感じられ、両者の対比はセクションIにおける大きな特徴となっている。

3. 1. セクションI-①におけるリズム組織の現れ

1～5小節のオーボエは動きのある音型となっており、リズム組織1、2が純粹な形で提示されている（譜例4）。1、2、4小節に現れる16分音符と32分音符は、一部の例外を除いて3つの音高（Dis, E, F）の組み合わせで構成されており、これはリズム組織2の典型的な形を示している。対して3小節目は8分音符と4分音符で構成されており、音高に変動はない。これは長音節と短音節から構成されるリズム組織1の形をとっており、具体的には8分音符を短音節、4分音符を長音節としたイアンボス格の形を表している。オーボエは作品の冒頭で2種類のリズム組織を提示したのちは、1小節を超える長い音価のロングトーンに従事する。

譜例4 《Dmaathen》1～4小節 Oboe



打楽器の方にもリズム組織1と2は現れている。例えば10小節や、19～20小節において現れる32分音符の音型（譜例5）は、3つのボンゴ（3種類の音高）の組み合わせから成るもので、リズム組織2の特徴と合致する。

譜例5 《Dmaathen》10小節及び19～20小節 Skins



また、1～2小節に現れる音型（譜例6）をみると、今度はリズム組織1の派生した形が確認できる。ここではコンガの中間音が短音節を表し、コンガの高音が同じ音を2回続けることにより長音節の役割を果たしている。また、この音型にはアクセントも付加されており、短音節と長音節からなる音型の認知を邪魔するかのようにより不規則に加えられている。一定の規則から構成される音型にアクセントによる新たなリズムパターンを加え、イレギュラーを生み出しリズムを複雑なものにする手法は、クセナキスが打楽器作品において頻繁に用いる方法である⁶。なお、アクセントの現れは作品全体を通してセクションI-①のみとなっている。

譜例6 《Dmaathen》 1～2小節 Skins



このほかにも、リズム組織1、2は変形された形で数多く配置されている。10小節後半から11小節のコンガの音型は8分音符と16分音符のみで構成されている（譜例7）。これは音節の長短を彷彿させるもので、リズム組織1とみなすことができる。13小節後半から14小節にかけても同様である。また、15小節において現れるオーボエの装飾音符を含む音型は、装飾音符を短音節、本音符を長音節としたイアンボス格を想起させる（譜例8）。そして21小節の皮膜打楽器の上声部（3つのボンゴ）は音価に変動こそあるものの、リズム組織2と同じような音高の変化を見せている（譜例9）。

譜例7 《Dmaathen》 10～11小節 Skins



譜例8 《Dmaathen》 15小節 Oboe



譜例9 《Dmaathen》 21小節 Skins



3. 2. セクションI-②におけるリズム組織の現れ

セクションI-①においては、打楽器は手で演奏するように求められていたが、セクションI-②からはバチを用いての演奏となる。オーボエはロングトーン中心で動きが少ない一方、皮膜打楽器の音型には、やはり2つのリズム組織の影響が散見される。

リズム組織1はまず29～30小節の皮膜打楽器に現れている（譜例10）。純粋なイアンボス格のリズムが29小節に現れ、その前後ではそのリズムを変形したような音型が確認できる。

譜例10 《Dmaathen》 29～30小節 上段Oboe 中段Vibraphone 下段Skins

また、セクション I において、譜例10の箇所のみビブラフォンも同時に用いられている。オーボエのAsの音のロングトーンがイアンボス格と連動するように吹き鳴らされ、その響きを補強するかのよう同じピッチでビブラフォンが合間に加わっている。セクション I においては、オーボエはロングトーン（「線」）、打楽器は細かなリズム（「点」）といった具合に対照的な音型を演奏していることが多く、打楽器とオーボエがお互いの響きを混じり合わせて新たな音響を生み出すテクスチャは、セクション II 以降で多く見られるようになる。そういった意味では、この箇所は以降のセクションを予感させるものとなっている。31小節の4拍目で皮膜打楽器に32分音符が現れてからは、またオーボエと打楽器は「線」と「点」を対比させる関係に戻る。

31小節4拍目～34小節にかけての皮膜打楽器の音型は、リズム組織1、2が交互に現れて構成されている（譜例11）。35小節以降は皮膜打楽器の音型がより断片的なものになるが、随所にリズム組織1、2の影響が現れている。

譜例11 《Dmaathen》 31～34小節 Skins

3. 3. セクション I-③におけるリズム組織の現れ

セクション I-③においても、オーボエが「線」、打楽器が「点」という役割は変わらないものの、使用する打楽器がタムタムとバスドラムとなり、これまでの部分とは曲想が一転する。オーボエは、フラッターやトリルを用いたロングトーンをフォルテ3つの音量でけたたましく鳴り響かせる。そしてタムタムとバスドラムは、両者ともイアンボス格のリズムを連続して打ち鳴らす。

タムタムのイアンボス格は、16分音符を短音節、付点16分音符を長音節としている一方で、バスドラムは16分音符を短音節、そして4分音符または4分音符+16分音符の長さの音価を長音節としている（譜例12）。この長音節の音価の違いと、たまに現れるイレギュラーなリズムにより、2種類のイアンボス格によるリズムは複雑に絡み合う。

譜例12 《Dmaathen》 44～45小節 上段Tam-tam 下段Bass Drum



4. セクションⅡ

セクションⅡに入ると、セクションⅠで見られたようなリズム組織1、2の現れは頻繁ではなくなる。その代わりに、セクションⅠでは見ることができなかった2つの特徴が現れる。一つは皮膜打楽器の音型の有機的な発達であり、もう一つはオーボエと打楽器（主にビブラフォン）の融合である。

4. 1. セクションⅡにおける皮膜打楽器の音型の有機的な発達

セクションⅡに入り、皮膜打楽器の音型を形作っていたリズム組織の変形が進み、もとの特徴から離れていくと、皮膜打楽器はより自由度の高い音型を奏するようになる。例えばセクションⅡ冒頭の55～57小節の皮膜打楽器の音型（譜例13）を見てみると、リズム組織の形にとらわれない4つの断片に分かれていることが確認できる。そして、その断片は規則性こそはないものの、回数を重ねるごとに拡大され、有機的に発達しているかのような印象を受ける。

譜例13 《Dmaathen》 55～57小節 Skins



同様の有機的な発達は、その後もより分かりやすい形で現れる。65小節の皮膜打楽器において、32分音符4つから構成される音型がある（譜例14）。この音型を核として、67～69小節にかけて3つの発展した音型が現れる（譜例15）。トレモロから始まる一つ目の音型は、最後の4つの音符が核となる音型と同様の形をしている。そして残る2つの音型は、始まりの2つの音符が核となる音型と同じ音から始まるほか、高音から低音の方に音がシフトしていく点も類似している。

譜例14 《Dmaathen》 65小節 Skins 譜例15 《Dmaathen》 67～69小節 Skins



78小節にも65小節と同じ核となる音型が現れ、これもやはり80小節にかけて3回にわたり発展する（譜例16）。

譜例16 《Dmaathen》78~80小節 Skins



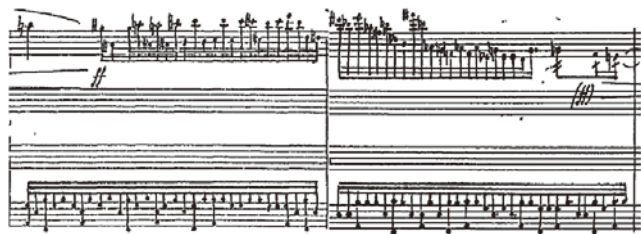
いずれの場合にも、有機的な発展を繰り返すことにより、音型はより長く続くものへとになっていく。32分音符という極めて短い音価で音型が構成されていることも考慮すると、クセナキスは「点」の音型を発展させることにより、「点」の集積による疑似的な「線」を生み出そうとしたのかもしれない。

4. 2. セクションⅡにおけるオーボエと打楽器の融合

セクションⅠではオーボエが「線」、打楽器が「点」というように、お互いに対照的な性格を持ち合わせて存在していた。セクションⅡになると、その関係性が曖昧なものになりはじめ、お互いの音を融合させるかのようなテクスチャを見せるようになる。

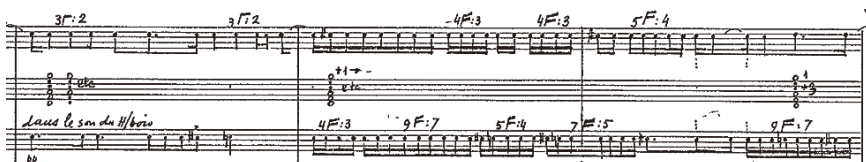
まずは60~61小節に注目すると、オーボエ、皮膜打楽器ともに32分音符の連続からなる音型が現れる（譜例17）。オーボエと皮膜打楽器が同じリズムを演奏し続けるのは、この部分が初めてである。オーボエが「線」から「点」に歩み寄ったのは明らかであるが、打楽器の方も「線」へと歩み寄りを見せている部分がある。この個所では皮膜打楽器は32分音符の連続から成る音型となっているが、同一の音を連続して打ち鳴らす部分が幾度となく現れている。この同音の連続はこれまでにはなかった特徴であり、「線」への歩み寄りともみることができる。

譜例17 《Dmaathen》60~61小節 上段Oboe 下段Skins



続く63~65小節にかけては、オーボエとビブラフォンの融合が試みられている（譜例18）。オーボエ、ビブラフォンどちらともCとCisの音のみで構成され、どちらも複雑な連符を用いた似たような音型となっている。ビブラフォンには、「オーボエの音色の中で」演奏するように指示も書かれており、オーボエとビブラフォンの音色を融合させようとしたクセナキスの意図が読み取れる。

譜例18 《Dmaathen》63~65小節 上段Oboe 下段Vibraphone



続いて着目するのは70～72小節にかけてである。ここではオーボエがロングトーン、ビブラフォンが32分音符のリズムを演奏しており、一見すると「線」と「点」の対比であるかのように思われる(譜例19)。しかし、ここではビブラフォンはペダルを踏みっぱなしにして音を響かせ続けるように指示されている。それにより、クラスターのような効果が演出され、「点」というよりは「線」の集積による“音の帯”のような様相を呈する。この部分ではオーボエも重音奏法を続けることにより、複数の「線」を演奏している。ここでも打楽器とオーボエの役割が歩み寄りを見せていることが分かる。

譜例19 《Dmaathen》70小節 上段Oboe 下段Vibraphone

続く73小節からは、ビブラフォンの“音の帯”の音域の範囲が、ビブラフォンの音域いっぱいまで広がる。そして75小節からの皮膜打楽器は、73小節のビブラフォンによる“音の帯”を模したかのような音型となっている。すなわち、皮膜打楽器においても「点」ではない役割を求めたといえる。

最後に、78～80小節を確認してみると、そこでもオーボエとビブラフォンの融合が確認できる(譜例20)。その箇所では、オーボエはFの音を鳴らし続けながら、音程を微妙に変えていくように指示がされている。ビブラフォンもオーボエと同じくFの音を奏する。そしてこちらはモーターを素早く回して音を揺らがせるように指示が書かれている。オーボエのゆったりとした音程変化とビブラフォンの細かなビブラートは一見すると相反するようなものではあるが、音に揺らぎを与えるという点では共通しており、両者が交じり合ったとき、独特な音響が生み出される。

譜例20 《Dmaathen》78～79小節 上段Oboe 中段Vibraphone 下段Skins

以上確認したように、セクションⅡでは様々な場面においてオーボエと打楽器の融合が試みられ、それによりセクションⅠとは異なったテクスチャが生み出されている。セクションⅠでのオーボエが「線」、打楽器が「点」という役割が次第に薄れ始めるのである。とはいえ、セクションⅡにおける皮膜打楽器の音型は、「線」への歩み寄りを見せてはいるものの、やはり「点」として認知される部類のものであろう。打楽器が細かいリズムを奏することが多い一方、オーボエはほとんどがロングトーン

ンであり、その役割の違いは明確で本質的に異なっている。

5. セクションⅢ

セクションⅢに入ると、これまで登場の機会がなかったシロマリimbaが使用されるようになり、ピブラフォンとシロマリimbaが打楽器の主体となる。そして、これまでロングトーンが多かったオーボエの動きが活発なものとなる。その結果、オーボエと打楽器の「線」、「点」という対立構造は融解し、オーボエ、ピブラフォン、シロマリimbaの3声部が、同質な特徴を持った音型を奏でるようになる。

セクションⅢの始まりであり、シロマリimbaが初めて登場する81~83小節を例にとって見ても、オーボエとシロマリimbaが似通った音型を演奏しているのが明らかである(譜例21)。オーボエが初めに32分音符を伴うパッセージを演奏すると、その後すぐにシロマリimbaも32分音符のパッセージを演奏する。この32分音符による部分はどちらも臨時記号を多く含む順次進行を基本としており、その音高の変化が描く軌跡は滑らかな曲線を表すかのようなものである。そして、オーボエの曲線の音型が終わるとロングトーンが始まるが、マリimbaでも83小節3拍目からトレモロにより音を持續させる音型が演奏される。それはオーボエと同時に奏される。

譜例21 《Dmaathen》 81~83小節 上段Oboe 中・下段Xylomarimba

続く85小節から88小節にかけても、やはりオーボエと打楽器は同質な音型を演奏している(譜例22)。オーボエ、シロマリimba、ピブラフォンの3声部で音高の変動が少なく、連符の音価が次々と移り替わる音型が演奏される。それぞれの声部の連符の音価は異なるため、ビートの一致する点が周期的に現れず、ランダムに「点」が散らばっているかのような音響効果を生み出している。

譜例22 《Dmaathen》 86~87小節 上段Oboe 中段Xylomarimba 下段Vibraphone

このように、セクションⅢに現れるテクスチャにおいては、オーボエと打楽器(特に鍵盤打楽器)が同じような特徴を持つ音型を演奏することが大半を占めている。これは「線」と「点」を対比した

セクションⅠ、Ⅱとは明らかに異なる傾向である。

5. 1. セクションⅢ-①における前セクションの特徴の現れ

セクションⅢ-①では、これまでのセクションの特徴が盛り込まれている。筆者がこれまでに分析を行ったクセナキスの打楽器作品において、同様に作品の後半でこれまでのセクションの特徴が現れる作品がある。それは《Persephassa》⁷である。そして興味深いことに、《Persephassa》、《Dmaathen》ともに当該セクションでは新しい楽器が登場している。《Persephassa》ではシマントラやサイレンホイッスルなどであり、《Dmaathen》ではシロマリimbaである。前出の要素に新しい楽器を組み合わせることにより、単なる繰り返しではなく、新鮮なものとして聴取できるよう工夫されている。

セクションⅢ-①においては、まずセクションⅠの特徴であった2つのリズム組織が再配置されている。リズム組織1がイアンボス格として現れているのは、89～90小節の皮膜打楽器においてである(譜例23)。皮膜打楽器の最低音と最高音により打ち鳴らされるイアンボス格は、シロマリimbaとオーボエの「線」的な背景の上に明確に浮かび上がる。

譜例23 《Dmaathen》 89～90小節 上段から順にOboe, Xylomarimba, Vibraphone, Skins

そしてリズム組織2は81～82小節のオーボエの旋律上に現れている(譜例21)。この旋律の16分音符の個所はFis、G、Asの3音で構成されており、その構成音が様々な順序で現れている。これは正しくリズム組織2の特徴である。

セクションⅢ-①においてはセクションⅡの特徴もしっかりと現れている。92～95小節で皮膜打楽器において断片的な音型が6回にわたって現れる(譜例24)。これは、セクションⅡにおいて確認できた皮膜打楽器の有機的な発達の形と酷似している。ただし、ここでは音型が次第に短くなっていくように配置されている。

譜例24 《Dmaathen》 92～95小節 Skins

そして、セクションⅡで頻繁に見られたオーボエと打楽器の融合も、このセクションで再度現れて

いる。85～86小節のオーボエ、シロマリimba、ビブラフォンによる音高の動きの少ない中でのそれぞれに異なる連符の演奏（譜例22）は、セクションⅡの63～65小節（譜例18）を彷彿とさせ、89～95小節のオーボエのロングトーンとシロマリimbaのトレモロによる音の持続（譜例23）は、78～80小節での音の融合（譜例20）を思い起こさせる。どちらの場合もセクションⅡのそれとは楽器の組み合わせや、ビブラフォンのペダルの有無などが異なっている。

5. 2. セクションⅢ-②における3種類の音型

セクションⅢ-②でも、オーボエと2種の鍵盤打楽器は同じような特徴を持つ音型を演奏する。その音型は、音の動きから3つのタイプに分類ができる。その音型の動きが描く軌跡の特徴から、ジグザグ音型、曲線音型、点線音型と呼ぶこととする。それぞれの音型の特徴は、最小音価⁸、IOI、音高の3つのパラメータの変動の有無や、変動の度合いの差異に起因している。その違いを表2に示した。

表2 セクションⅢ-②における3タイプの音型とその特徴

音型	最小音価	IOI	音高
ジグザグ	○	—	○（自由に変動）
曲線	○	—	○（順次進行に限る）
点線	—	○	△（同音の連続が多い）

表中の○はパラメータの変動“あり”、ハイフンは“なし”を表している。

ジグザグ音型は、最小音価、音高が変動し、IOIの変動はまれである。最も特徴的なのが音高の変動の仕方で、音程の跳躍を含み、高い音と低い音が交互に現れ、ジグザグ線を描くかのように音高が変動する。ジグザグ線の特徴が顕著に表れているのが96～97小節である（譜例25）。オーボエの音型の符頭を線で結ぶと、鋸の歯のようなジグザグ線が浮かび上がる。同時に演奏されるシロマリimbaとビブラフォンの一部にもジグザグ音型が使用されている。

譜例25 《Dmaathen》96～97小節 上段Oboe 中段Xylomarimba 下段Vibraphone

96～97小節のジグザグ音型の現れのと、99～100小節では曲線を表現した音型が現れる（譜例26）。曲線音型ではジグザグ音型と同じように最小音価と音高が変動するものの、音高の変動がジグザグ音型に比べ緩やかなものになっている。音高の変化はほとんど順次進行に限られ、音の大幅な跳躍はほ

とんど見られない。その結果、符頭をつなぐと曲線のようになり、譜例26では3声部それぞれが波を表すかのように緩やかに音型を上行、下行させている。最小音価の変動も伴っているため、3つの曲線は複雑に絡み合い、混沌としたテクスチュアを生み出す。そして100小節の終わりの部分になると3声部とも16分音符による音型となる。複雑に絡まった3つの線が、急に何事もなかったかのように一つの線に収束する。

譜例26 《Dmaathen》 99～100小節 上段Oboe 中段Xylomarimba 下段Vibraphone

最後に点線音型について説明する。点線音型の分かりやすい例は102～103小節前半にかけてのオーボエである（譜例27）。点線音型の特徴は、IOIが変動し、音高は同音の連続が多いことである。音高の変動が限定的であるため、IOIの変動、すなわちリズムが前面に押し出される音型でもある。符頭の配置をみると、点が直線上に並んだ点線のように見えることから点線音型と呼ぶこととした。譜例27の個所では、103小節後半からはジグザグ音型へと移り変わっている。

譜例27 《Dmaathen》 103～104小節 上段Oboe 中段Xylomarimba 下段Vibraphone

セクションⅢ-②においては、以上に説明したジグザグ音型、曲線音型、点線音型をオーボエ、シロマリimba、ピブラフォンの3声部に適応することによりテクスチュアが構成されている。セクションⅢ-②の後半（116小節以降）からは、この3つの音型の区別が曖昧なものになっていくが、ところどころにそれらの音型の特徴を表しながら、自由に音型が紡がれているような印象を受ける。作品の終盤である130小節になると、オーボエとピブラフォンはユニゾンで同じメロディーを奏でる（譜例28）。ユニゾンでのメロディーの演奏はこの作品中最初で最後である。

譜例28 《Dmaathen》130小節 上段Oboe 下段Vibraphone

6. 作品全体から見たオーボエと打楽器の関係性

ここまで《Dmaathen》のセッションごとにその特徴を探ったが、ここで改めて打楽器とオーボエの関係性に着目して作品全体を振り返りたい。セッションⅠでは、2つのリズム組織により打ち出される打楽器のリズムが「点」、オーボエの息の長いロングトーンが「線」と、その役割がはっきりと分かれていた。対してセッションⅡでは、その一部で両者が融合するような試みが行われ、続くセッションⅢでは同質な音型を奏するようになる。要するに、時間が経つほどにオーボエと打楽器が統合していくかのように作品が構成されているのである。

そしてこの統合の傾向は、使用する打楽器に着目しても明らかである（表3）。

表3 各セッションの打楽器使用小節数

	Bongo & Conga	Vibraphone	Xylomarimba	Tam-tam & Bass Drum
セッションⅠ	38	3	0	7
セッションⅡ	17	13	0	0
セッションⅢ	16	20	30	1

セッションⅠでは皮膜打楽器が主体となっており、鍵盤打楽器はビブラフォンが僅かに3小節演奏されるにすぎない。それがセッションⅡに入ると、ビブラフォンの使用頻度が高まる。そしてセッションⅢではシロマリimbaも登場し、皮膜打楽器よりも鍵盤打楽器の方が多く用いられるようになる。皮膜打楽器は音律が定められていないため、オーボエと統合しにくい。その一方で、鍵盤打楽器は音律を持つため、オーボエと同じような音型も演奏することができ、統合しやすい。このように、使用する打楽器の頻度・傾向を見ても、オーボエと打楽器の対比から統合への流れは自明なものである。

7. おわりに

本論文の冒頭で示したクセナキスの3つの音響タイプに鑑みると、セッションⅠでの打楽器はいわば“点の音響”を生み出すものであり、オーボエの「線」を表すかのようなロングトーンは“静的な音響”である。作品の前半部分では両者の音響を対比させたテクスチュアを打ち出し、そこではオーボエの重音奏法やフラッターなどを駆使したロングトーンの音響を背景に、皮膜打楽器の動きのある

リズムが躍動している。セクションⅡにおいて現れる音の融合は、両者の歩み寄りを予感させ、ビブラフォンのもたらす“音の帯”は、“点の音響”、“静的な音響”どちらともいえない雰囲気を生み出す。そしてセクションⅢからのオーボエと鍵盤打楽器が織りなすテクスチュアでは、もはや打楽器が“点の音響”、オーボエが“静的な音響”という役割分担はなくなり、どちらもジグザグ線や曲線、点線を想起させる音型を紡ぎ、動きのある音型となる。両者を合わせたテクスチュア全体は“点の音響”といってよいだろう。そしてオーボエと鍵盤打楽器による“点の音響”がクライマックスを迎え、130小節のユニゾンを迎えたのち、両者の音の動きはほとんどなくなり、一変して“静的な音響”が現れる。

クセナキスの各作品の特徴をまとめた著書を持つジェームズ・ハーレイは、《Dmaathen》に関して次のように評している。

オーボエとパーカッションの間にはほとんど音のつながりがない。(中略)片方の楽器をもう一方のもの間違えることはない。したがって、対比から統合までの形式的な連続性はより制限されており、これが《Dmaathen》が初期のデュオ作品〔《カリスマ Charisma》(1971)〕に比べあまり成功していないように見える理由だろう⁹ (Harley 2004: 104)。

確かにこの文章が示す通り、打楽器とオーボエはあまりにも音の性格が違いすぎて、両者の音を混じり合って聴こえさせることは難しい。それでも、クセナキスはセクションⅡでビブラフォンとオーボエの音色の融合を試みたり、セクションⅢでは鍵盤打楽器を主体として同質の音型を演奏させたりするなど、音色の対比のみならず統合に対する試みも行っている。それは両者の音色を聴き間違えるほどに混じり合ったものではないが、興味深い音響空間を生み出しているのも事実である。

また、ジェームズ・ハーレイの言うようにこの作品が成功していないように見えるとするならば、その原因の一端は作品全体の構成にもある。作品の統一性が見えにくいのである。その主な原因は使用打楽器の変遷にあると考える。

先に確認したように、オーボエと打楽器を対比していたセクションⅠでは主に皮膜打楽器が使われ、オーボエと打楽器を統合させているセクションⅢでは鍵盤打楽器が主体となっている。セクションⅠにおいては、皮膜打楽器による2つのリズム組織を用いた音型が多く現れ、セクションⅡ以降はその名残らしきものは散見されるものの、頻度は少なくなってしまう。そして、セクションⅢになるとその出現はほとんど見られなくなり、極めて限定的なものとなる。というのも、2つのリズム組織を体現していた皮膜打楽器自体があまり使用されなくなってしまうからだ。

しかしながら、この《Dmaathen》における使用打楽器の変遷は必ずしも効果的ではないとは言いきれない。確かに使用楽器の頻度を変えることで作品全体の連続性は薄れてしまったかもしれないが、それは相いれないはずの打楽器とオーボエの統合という目的をなすための犠牲とみることもできる。何しろ、音律を奏でることのできない皮膜打楽器を用いて、オーボエと統合を行うことは無謀に近い。セクションⅢでオーボエと同質な音型を演奏させるためには、鍵盤打楽器を主体とする必要があったことは容易に想像がつく。さらにいえばシロマリリンパの登場があったからこそ、セクションⅢ-①での前セクションの特徴の再現も、新鮮味を失わずに迎えられるのである。

また、オーボエと打楽器の音は混じり合うことがほとんどない一方、音が混ざらないこそその面白みもそこにはある。セクションⅢにおいて主体となるオーボエ、シロマリimba、ビブラフォンの3声部は音色が大きく異なるため、それぞれの声部を独立して聴き分けることが容易である。お互いが混じり合うような近い音色のもので演奏した場合、お互いの音が干渉しあって、セクションⅢ-②で現れるジグザグ線、曲線、点線といったそれぞれの音型の特徴を認知することができないかもしれない。裏を返せば、音色がはっきりと異なる3声部だからこそ、一つ一つの音型の特徴が生き生きと現れるのだ。そのように捉えると、クセナキスの楽器の選択や音型の特徴づけは見事である。

先ほど《Dmaathen》においては、作品の統一性が感じられにくいと述べた。しかしながら、作品の細部ではなく全体を俯瞰すると、オーボエと打楽器の「線」と「点」の対比から、両者が統合していく流れがこの作品の大きな屋台骨となっていることが分かる。クセナキスは、自身の作曲に対する考え方として次のように語っている。

主題を決めてから全体を規則に沿って構成するというような詳細から始める方法の代わりに、全体像を頭に思い浮かべてから詳細や要素、そしてもちろん比率を考える¹⁰ (Matossian 1986: 69)。

本論文で明らかになった《Dmaathen》におけるオーボエと打楽器の関係性は、まさに作品の全体像を形作る重要な位置づけを担っている。そしてその全体像は、オーボエと打楽器という似ても似つかない対照的な楽器を用いた特異な編成だからこそ成立するものなのである。

註

- 1 本論文におけるクセナキス作品の題名の和訳は (ドゥラランド 2019) に倣っている。本論文の分析対象である《Dmaathen》のタイトルは音の響きから選ばれた意味のない言葉である。
- 2 On pourrait réduire toutes les sonorités xenakiennes, aussi bien pour la musique instrumentale que pour les compositions électroacoustiques, à trois catégories: sons glissés, sons statiques, sons ponctuels. Ces trois sonorités de base se laisseraient alors interpréter comme l'ultime mutation des trois dimensions traditionnelles de l'écriture musicale: la mélodie, l'harmonie et la polyphonie.
- 3 (Flint 1989 : 222-281) においてリズム組織1に該当する「Metric Structure」、(Flint 1989 : 282-365) においてリズム組織2に該当する「Mathematical Group Structure」の詳しい論述がなされている。
- 4 Inter-Onset Intervalの略。音の発音の始まりを基準とした音と音の間隔。
- 5 イアンボス格は短音節 (U) と長音節 (—) の組み合わせから成る韻律 (U—) であり、多くのクセナキスの打楽器作品において確認できる。詳しくは (悪原 2020: 336-338) で述べている。なお、本論文では「イアンボス格=リズム組織1」ではなく、「イアンボス格Cリズム組織1」として扱っている。
- 6 詳しくは (悪原 2020: 307-313) で述べている。
- 7 詳しくは (悪原 2020: 32-35) で述べている。
- 8 該当する音型の中に現れる最も短い音符や休符の音価であり、その音型を構成する音価やビートを数える基準となる最小単位。

- 9 [...]there is in fact little sonic connection between oboe and percussion. [...]there is never mistaking the one instrument for the other. The formal continuum from contrast to integration is more restricted, and this may be why *Dmaathen* seems less successful than the earlier duo.
- 10 Instead of starting from a detail, like a theme, and building up the whole thing with rules, you have the whole in mind and think about the details and the elements and, of course, the proportions. これは1977年に (Matossian 1986) の著者が行ったインタビューでのクセナキスの発言である。

参考文献

- Emmerson, Simon. 1976. "Xenakis Talks to Simon Emmerson," *Music and Musician*. May, 1976: 24-26
- Flint, Ellen Rennie. 1989. *An Investigation of Real Time as Evidenced by the Structural and Formal Multiplicities in Iannis Xenakis' "Psappha"*. University of Maryland College Park.
- Harley, James. 2004. *Xenakis His Life in Music*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Matossian, Nouritza. 1986. *Xenakis*. New York: Taplinger Publishing.
- Solomos, Makis. 1996. *Iannis Xenakis*. Mercuès: P.O. Editions.
- 悪原至 2020 「ヤニス・クセナキスの打楽器作品の分析 打楽器作品のマクロフォームとそれらを形作る構成要素」国立音楽大学大学院博士論文。
- ドゥラランド, フランソワ 2019 『クセナキスは語る いつも移民として生きてきた』柿市如訳 青土社。

楽譜

Xenakis, Iannis. *Dmaathen*. Paris: Éditions Salabert, 1976.

©Music by Iannis Xenakis

Published by Editions Salabert, a catalogue of Universal Music Publishing Group

International Copyright Secured. All Rights Reserved

Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe BV (Italy)