

## 博士論文要旨

ヘルムート・ラッヘンマンの作品における音響による形式形成の分析的研究  
——《動き（硬直の前の）》を事例として——  
An Analytical Study of 'Formal Articulation through Sounds' in the Works of Helmut Lachenmann:  
In the Case of *Mouvement (-vor der Erstarrung)*

伊藤 彰 ITO Akira

本研究の目的は、現代ドイツを代表する作曲家ヘルムート・ラッヘンマン Helmut Lachenmann (1935-) の《動き（硬直の前の） *Mouvement (-vor der Erstarrung)*》(1982/83-84) を中心事例として、「音響による形式形成」の手法を明らかにすることである。ラッヘンマンは、「新音楽の音響タイプ *Klangtypen der neuen Musik*」(1970) において、「音響 *Klang*」と「形式 *Form*」を結びつけて、自身の音楽思想を語っている。ここでいう「音響による形式形成」とは、どのような素材によって楽曲が構成されているか、言い換えるならばその原理（形式原理）がどのように生成されているかという実態を示す用語である。例えば調性音楽においては、調性や主題（旋律素材）が形式形成の要素になっていた。しかしながら 20 世紀以降、調性音楽の崩壊によってそれらを要素とする音楽形式は曖昧になり、現代の作曲家にとって、調性に代わって作品の形式をどのように形成するか、ということは焦眉の問題となっている。では今日の創作において、どのような形式形成が可能であろうか？ラッヘンマンの音楽は、複雑で複合的な諸音響の持続的かつ連続的な変化の推移といった様相を呈しており、そこには伝統的な形式形成の要素となっていた調性も旋律的、リズム的な主題とその展開といったものも見当たらない。つまり彼の音楽は、複雑で複合的な諸音響の構成によって成り立っていると考えられ、したがってその構成要素である複合的な「音響」が「形式形成」において主要な役割を果たしていると推測できる。しかしながらその「音響」の組成と構成の具体的な方法（作曲手法）については十分に明らかになっていないため本研究では、この推論に基づいてラッヘンマンの代表作のひとつを事例として、彼の作品における「音響による形式形成」の実態を、分析によって解明することを目指した。

本論は 3 章から構成される。

第 1 章では、まずラッヘンマンの音楽思想を捉えるために、主として彼自身が執筆したテキストを軸に、彼の創作を俯瞰した。彼は自身の作品において、これまでに様々な音響の在り方を追求してきた。ラッヘンマンのいう「音響 *Klang*」は、音楽における様々な音の複合からなる「響き」を意味していると思われる。とりわけ彼の音楽では伝統的な楽音のみの複

合による「響き」（「和音」、「楽器の伝統奏法からもたらされる音色」などの複合体）よりも、  
雑音（ノイズ）的な要素を含んだ音の複合体である「音響」が多用されている。ラッヘンマン  
は、そうした雑音的な要素を含む「音響」を、楽器に適用した試みについて、自ら「楽器  
による具体音楽 ミュージック・コンクレート Musique concrete instrumentale」と呼んだ。こうして彼の音楽思想を  
俯瞰した上で、初期の重要な3つの独奏曲、チェロ独奏のための《プレッション Pression》  
（1969/2010）、ピアノのための《ギロ Guero》（1969/88）、クラリネット独奏のための《ダ  
ル・ニエンテ（アンテリオールIII） Dal niente (Intérieur III)》（1970）を実例として、「楽  
器による具体音楽 ミュージック・コンクレート」が具体的にどのようなものであるか検討した。そして《テムアー》  
（1968）、クラリネット協奏曲《アッカント Accanto》（1975/76, 2005）を実例として「異  
化 Verfremdung」という手法が、彼の作品において、どのように作用しているのか考察し  
た。さらにラッヘンマンが執筆した「新音楽の音響タイプ」において、彼自身が分類した5  
つの音響タイプ——「カデンツ音響 Kadenzklang」、「色彩音響 Farbklang」、「変動音響  
Fluktuationsklang」、「テクスチュア音響 Texturklang」、そしてこれら4つを統合した「構造  
音響 Strukturklang」——を実例と併せて紹介し、「音響」と「形式」がどのように結びつく  
のか、その手がかりを探った。

第2章では、《動き（硬直の前の）》を対象として、分析を行なった。具体的には、まず、  
素材として用いられている音響の最小単位となる「音響素」に着目し、これによってセクシ  
ョン、およびサブセクションへの分節が可能であると仮説を立てた。ここでいう「音響  
素」とは、音響の特徴を抽出するにあたって観察された要素のことである。本研究は、筆者  
の音楽聴による経験的体験に基づいて、ラッヘンマンの作品の各部分を構成している「音  
響」のそれぞれを最小の音響単位となる「音響素」に分節することでその音響的な特質を明  
らかにし、その上で、他の「音響」との間の関係性（類似性や対照性）によってそれらをグ  
ルーピングし、それらの時間的な配列を検討した。というのも対象楽曲である《動き（硬直  
の前の）》は、全体的に音響の持続的な推移を特徴としており、明確な切れ目を感じさせる  
箇所がほとんどない一方で、推移していくそれらの音響は極めて多様であり、それらの音響  
間の対比によってこそ、そこに構成部分の分節が知覚できるためである。

そして「音響素」の種類や性質を解析するにあたり、それぞれの素材がどのような音響的  
特徴を持っているかを示す「組成表」を作成した。それらを実際スコアと照合して、全曲  
に渡る音響間関係性を総合的に把握するための「音響の配置図」（各サブセクション中の  
マッピング）すなわちセクション間の有機的連関と、作品の全体構造の様態を明らかにし  
た。このようにして全曲にわたって「音響素」をグルーピングし、作品の全体像を「組成表」  
と「音響の配置図」によって俯瞰した。

さらに分析によって抽出されたこれらの「音響素」に対して「ピッチ」、「音響の性質」、

「長さ」、「音響の刻み(リズム)」、「音響の運動」、「楽器」の6つのパラメーターを適合し、記号化することで、各音響素の特徴を可視化することを試みた。「音響素」同士の連関によって、まずサブセクションが浮かび上がり、さらにこれらを俯瞰することで、セクションの再評価が可能となり、さらにこれらを俯瞰することで全体の形式観が捉えられるというものである。

以上の通り、本分析は各部分を構成しているセクション、およびサブセクションの構成状況を確認し、音響的な特徴を明らかにすることで、最終的にそれらがどのように推移し、楽曲全体が成り立っているかを捉える作業である。このように音響を細分化することで、ミクロなレベルからマクロなレベルへと音響によって導かれる音楽の成り行きを観察することが可能となった。つまり音響素の構成状況を統計的に把握し全体像を俯瞰することで、音響による形式形成の実態が明らかになった。

第3章では、第2章の分析からラッヘンマンの創作における形式形成の手法が具体的にどのようなものか検討し、第1章で明らかにした彼自身の音楽思想（「楽器によるミュージック・コンクレート」や「構造音響」）と照らし合わせて、考察を行った。

本分析によって、ラッヘンマンが音響をどのような手法によって構成しているか、さらにそうした手法を用いて、どのように音楽作品の形式を形成しているかについて、以下の2つの主要な側面が明らかになった。まず1点目は、「異なる楽器」によって、時間的過程をデザインしているということである。続いて2点目は、音響の特徴によってセクション全体を統一しているということである。つまり具体的には「異なる楽器」によって、互いに類似したいくつもの音響を形成することによって、「楽器の差異」を超越した特性を持つ音響を築き、それらの中のひとつを「中心となる音響」として据え、セクション全体を統合していた。こうした分析による考察を経て、彼の音楽における音響——例えば本作品で用いられるベルキーボードといった特異な玩具の鍵盤楽器や、屈折した形で実際の音と結び付けられた〈愛しのオーガスチン〉の引用といったラッヘンマン独自のユーモアを持った音響など——が、複雑であると同時にいかに多義的であるかということは、本研究を通じて得た成果のひとつである。

分析を通じて音響素に着目し、それらがどのような音響的なパラメーターによる特徴によって構成されているか、つまり音楽作品の形式を把握することは、とりわけ音響が中心となって作曲された作品を聴く上で、聴き手にとって楽曲を理解するひとつの手掛かりになる。そして作曲家にとっても、いかに独自の作品観を実現させるか、という根源的な問いに対して、「音響による形式」という切り口は、ひとつの解答の糸口になるであろう。また本研究で用いた分析方法は、ラッヘンマンのその他の作品を含め、20世紀以降のいわゆる現代音楽を中心とする作品分析や研究においても有用な手段のひとつになり得るだろう。