

研究報告

スペクトル楽派第二世代の作曲家フィリップ・ルルーの音楽語法
**The Musical Language of Philippe Leroux,
Composer of the Second Generation of Spectralists**

宮川 渉

Wataru MIYAKAWA

明治大学

Meiji University

概要

本稿の目的は、スペクトル楽派第二世代の作曲家フィリップ・ルルーの音楽語法を検証することである。1970年代、フランスを中心に生まれたスペクトル音楽は、世代、国を超えて多くの作曲家に影響を与えた。その中でもスペクトル楽派第二世代と呼ばれる作曲家たちはスペクトル音楽の作曲法を大きく発展させ、それぞれが新たな方法論を打ち出した。本稿では、スペクトル楽派第二世代の中でも独自の方向に進みつつ今日まで活躍し続けているフランス人作曲家フィリップ・ルルーの作品を取り上げる。

まずはじめにスペクトル音楽とはどのような音楽なのかを「モデル」や「変形プロセス」といったスペクトル楽派の作曲家が重視する概念から検討する。次にスペクトル楽派第二世代の作曲家たちの特徴を明らかにし、最後にルルーの楽曲分析を通じて、彼がスペクトル音楽の作曲法をいかに取り入れたか、また彼の独自性は何か、検証する。

The aim of this paper is to examine the musical language of Philippe Leroux, French composer of the second generation of spectralists. Spectral music was born in the 1970s in France and came to influence a large number of composers across generations and nations. Among such composers, those known as the second generation of spectralists greatly developed their compositional methods, and each of them gave rise to a new methodology. This paper discusses and examines the musical language of Philippe Leroux who took a direction distinct even for the second generation of spectralists, and who has remained active to this day.

First, I re-examine what spectral music is by studying the important concepts of this music like “process” and “model.” Second, after studying the characteristics of the second-generation spectralists, I verify the ways in which

Philippe Leroux incorporated the spectral music compositional method, as well as what made him distinct.

1. はじめに

スペクトル音楽は、1970年代、フランスを中心に生まれた。この音楽の作曲法は、その名前からも想像できるように、ある音のスペクトル分析に基づいて作った音素材を用いることにより作品を創作することと一般には認識されている。しかし、ジェラール・グリゼー Gérard Grisey (1946~1998)、トリスタン・ミュライユ Tristan Murail (1947~) といったスペクトル楽派の作曲家たちが提唱したのは、技術的なこと以上に、作曲に対する新しい「姿勢」(Fineberg 2000: 2) だった。それは音に対する「姿勢」を意味し、このスペクトル楽派の考えは、世代、国を超えて多くの作曲家に影響を与えた。

1980年代以降、カイヤ・サーリアホ Kaija Saariaho (1952~)、フィリップ・ルルー Philippe Leroux (1959~)、マルク＝アンドレ・ダルバヴィ Marc-André Dalbavie (1961~) といった1950年代から1960年代生まれのスペクトル楽派第二世代と呼ばれる作曲家たちが活躍し始め、彼らはこの楽派の方法論を踏襲しつつもスペクトル楽派第一世代とは違う新しい音楽を生み出したことをミュライユ自身 (2004: 49) が既に1980年代の終わりに指摘している。

そこで本稿では、スペクトル楽派第二世代と呼ばれる作曲家たちの中でも独自の方向に進みつつ今日まで活躍し続けているフランス人作曲家フィリップ・ルルーの作品を取り上げ、その音楽語法を検証する。

2. スペクトル楽派の作曲法

フィリップ・ルルーの音楽語法の検証を行なうにあたり、まずスペクトル楽派の作曲法について改めて検

討する。

上に記したスペクトル楽派の音に対する「姿勢」とは一体何を意味するのか。グリゼー (1998: 298) は 1982 年に書いた論文「音の成り行き *Le devenir des sons*」の中で次のように述べている：「私たちは音楽家だ。私たちのモデルは文学ではなく音だ、数学ではなく音だ、演劇、造形美術、量子力学、地質学、占術、鍼療法ではなく音だ。」この言葉の中に、音楽以外の分野に興味を示す以前にそれまでの西洋音楽において当然のものとして扱われていた音符を構成する音というものがどういふものであるか、またその音を我われがどのように知覚しているかということが作曲家の第一に検証すべき点である、と主張するグリゼーの考えが読み取れる。この主張は確かに、音楽、音に対する態度を示すものであり、具体的な作曲法に関するものではない。事実、スペクトル楽派とみなされる作曲家の共通の作曲法は、厳密な意味では存在しないように思われる。

スペクトル音楽の誕生は、グリゼー、ミュライユ、ユグ・デュフル Hugues Dufourt (1943～)、ミカエル・レヴィナス Michaël Levinas (1949～) たちが中心になって 1970 年代初めに結成されたアンサンブル・イティネレーと結びついていると考えられているが、デュフルやレヴィナスの作品は音のスペクトル分析に基づく作曲法で作られているわけではない。その作曲法は、音が時間の経過の中でどのように変化していくか、ということに関心を持つ、音に対する態度のひとつの在り方を示すものであり、音のスペクトル分析に基づく作曲法はスペクトル音楽を特徴づける決定的要素ではないようだ。

ではスペクトル音楽を特徴づける決定的要素とは何か。作曲家・音楽学者ジュリアン・アンダーソン Julian Anderson (2000: 7) は「スペクトル楽派はそもそも存在しないが、少なくとも 1965 年以降の現代音楽に関連する根本的ないくつかの問題が、大きく異なったバックグラウンドを持つ作曲家たちに音響学や音響心理学の応用に基づいた共通の解決策へと幾度となく向かわせた」と指摘する。スペクトル楽派自体の存在が定かではないとみなす一方、この時代の若手作曲家たちが「共通の解決策」を模索し、それまでにない新しい音楽の流れをつくったことをアンダーソンは認めている。そして、この流れの中でも特にグリゼーとミュライユの間には、「頻繁なアイデア交換があった」(Anderson 1989: 20) ため、彼らの作品は「約 10 年間、同じ美学的方針を打ち立て、時には同じテクニックを発展させることにより、顕著な類似性を持っている」と音楽学者ジェローム・バイエ Jérôme Baillet (2000: 11) も語っている。今日定着しているスペクトル音楽の作曲法のイメージは、主にこの二人が打ち立てた方法論とその実践から生まれたものと考えられる。

ここでその方法論がどのようなものか検証する。上

記のようにそれまでの西洋音楽で認識されていた音に対する考え方の根本的な見直しを図るために、グリゼー (1998: 291) は音楽が次の 3 つの考えに基づく必要性を唱えた：

1. 音を固定された音符としてではなく、その流動性、ダイナミック性から捉えること。故にそれぞれの音の生成や特徴を分析する必要がある。
2. リズム、音高、音色といった従来の区別化を絶対的なものとして捉えるのではなく、これらの違いが私たちの知覚の問題であることから、その知覚の仕方に注目し、またその曖昧さを追求すること。
3. 楽音と雑音など全てのカテゴリーの音を作曲の素材の対象とし、それぞれの音の違いに注目し、それらにどのような関係を与えることができるかに重点を置くこと。

これらの 3 点はグリゼーとミュライユのふたつの具体的な作曲のアプローチに結びついた。それは第一に「モデル」という考えに現れている。ある音の生成をスペクトル分析により観察し、それをモデルとして和音など曲で用いる素材を作る方法である。

第二のアプローチとして「変形プロセス *processus de transformation*」が挙げられる。これはふたつの異なったタイプの音型において一方をもう片方に徐々に変形させていくことによって連続性を生み出すというやり方である。変形プロセスにおいては音型よりも変形していくプロセス自体の方が重要であると考えられている (Leroux 2009: 41)。この変形プロセスは、ミュライユが唱える「概念・構想 *conception*」と「知覚 *perception*」(Murail 2004: 49) とに密接な関係をもたらしことを意図している。スペクトル楽派はセリー音楽への批判を繰り返したが、その中でもセリー音楽における音の操作や曲の構想など、作曲家の意図が聴き手には知覚できない点が主な批判的となっていた。

「モデル」と「変形プロセス」を用いた例としてスペクトル音楽の代表作品であるグリゼーの連作《音響空間》(1974～1975) の第 3 曲〈パルシエル〉の始めの部分が挙げられる。ここではプランジャー・ミュート付きのトロンボーンのミの倍音構造がモデルとなり、それをアンサンブルの楽器が再構成している。この透明感のある倍音スペクトルがノイズへ漸次的に移行する過程が確認できるが、この過程が変形プロセスに当たる。

スペクトル音楽の定義は曖昧であるものの、その作曲法は主にグリゼーとミュライユのこれらの考えに基づいていると判断される。

3. スペクトル楽派第二世代

これまでスペクトル楽派を代表するグリゼーとミュライユの作曲法を概観してきたが、次にこの音楽に影響を受けた作曲家たちを紹介したい。

前述の通り 1950 年代から 1960 年代に生まれたスペクトル楽派第二世代の作曲家たちの主な共通点としては、1980 年代以降にフランス国立音響音楽研究所（通称 IRCAM）においてコンピュータを通じてスペクトル音楽の作曲法を身につけ、この研究機関と密接な関係を持っていることが挙げられる。これらの作曲家として、先に挙げたサーリアホ、ルルー、ダルバヴィ以外にも、フランス人のフィリップ・ユレル Philippe Hurel (1955～)、ジャン＝リュック・エルヴェ Jean-Luc Hervé (1960～)、イタリア人ファウスト・ロミテッリ Fausto Romitelli (1963～2004)、フィンランド人マグヌス・リンズベルグ Magnus Lindberg (1958～)、アメリカ人ジョシュア・ファインバーグ Joshua Fineberg (1969～) といった人たちがいる。またスペクトル楽派と近い関係にある作曲家としてイギリス人ジョナサン・ハーヴェイ Jonathan Harvey (1939～2012)、カナダ人クロード・ヴィヴィエ Claude Vivier (1948～1983)、オーストリア人ゲオルク・ハース Georg Haas (1953～) など、様々な国の作曲家が存在する。これはスペクトル楽派の主な活動の場がパリという国際都市で、IRCAM が作曲家にとっての国際的な研究機関であることを示すだけでなく、スペクトル音楽自体が 1970 年代以降の現代音楽において大きな注目の的になっていたことを示すものでもある。ジョナサン・ハーヴェイ (Harvey 2001: 11) は、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925～2016) が「セリー音楽を知らない作曲家の存在は意味がない」と言った発言を真似て「スペクトル音楽と完全に無関係な今日の作曲家は面白くない」とまで言い切った。

4. フィリップ・ルルー

フランス人のルルーは、パリ国立高等音楽院において、イヴォ・マレク Ivo Malec (1925～)、ピエール・シェフェール Pierre Schaeffer (1910～1995)、ギイ・レイベル Guy Reibel (1936～) などのもとで研鑽を積み、さらにオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908～1992)、ヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922～2001) などにも師事する。2001 年から 2005 年までは IRCAM 作曲研究課程において作曲を教え、現在はカナダのマギル大学にて教授を務めている。

1980 年代のルルーの作品にはスペクトル音楽との明白な関係は見られないが、幾つかの類似点は見られる。その第一は、パリ国立高等音楽院でルルーが師事した作曲家からもわかるように、彼が電子音楽から多大な影響を受けたことだ。それは、ルルー (2009: 57) が

「エネルギー的な変化全般にわたる音の形態」を重視している点にも見られる。これはグリゼーの、音を固定された音符としてではなく、その流動性、ダイナミック性から捉える、という考えにもつながる。しかし、ルルーはグリゼーやミュライユ以上に、「動き」、「ジェスチャー」、「音のアクション」というものを重視した。第二に、ルルーも音の連続性に常に大きな関心を持っていたことだ。二本のギターのための《イワン・ヴィシネグラツキーを讃えて Hommage à Ivan Wyschnegradsky》(1980) では、オクターヴに基づかない微分音を用いた音階を使用することによって、このロシア人作曲家が追求した音の連続性という概念を探究した。

ルルーがスペクトル楽派の作曲法を取り入れ始めたのは、主に 1990 年代以降である。この時代における重要な作品として三部作《コンティニューオ (ン) Continuo(ns)》、《ダレ (d')Aller》、《プリュ・ロワン Plus loin》(1994-2000) があるが、この三作をつなげて読むと「より遠くへ進み続けよう」という意味になり、ここに常に前進することを目指す作曲家の意志が見える。この三部作の中でも特にヴァイオリンとアンサンブルのための《ダレ》(1994～1995) は、スペクトル楽派の作曲法にルルーが重視する「動き」を見事に融合させた作品である。《ダレ》では、ルルーは正弦波をモデルとして取り入れているが、しかし、ここでは正弦波の音ではなく、その波形がモデルとなっている。

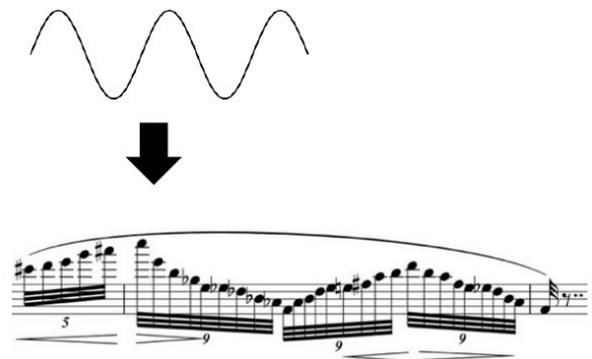


図 1: 譜例 1 正弦波とこの波形をモデルとした上昇・下降するメロディ (《ダレ》第 1 フルート 4 小節目の終わりから 6 小節目の初めまで, Paris: Billaudot, 2002)

音自体ではなくその音の波形をモデルとして取り入れられる作曲法は、グリゼーの《ヴォルテクス・テンポルム Vortex Temporum》(1994～1996) でも見られることだが、ルルーの場合は、ヤニス・クセナキスのもとで学んだ UPIC による影響であると考えられる。このモデルに基づく上昇・下降するメロディが変形プロセスに基づいて曲全体に展開される。このような単一の音楽アイデアの連続性がはっきりした展開は、聴き手にその展開の予測を可能にして単調になってしまう危険

性があるために、ルルー (2004: 47-48) は変形プロセスの中に「驚き」の要素を入れる必要性を強く感じていた。《ダレ》の幾つかのパスセージで、ルルーは、ある音型が聴き手の記憶に十分に残るだけ反復させた後に、ほとんど予測できないような「驚き」を取り入れる。例えば、35 小節目のトムトムのパートは、上昇する音型が他の楽器によって十分に反復された後に演奏されるために、このパートを上昇する音型と同様のもののように連続性があると聴き手は解釈してしまうが、このふたつには本質的には共通点はない。

三部作の最後の作品である《プリュ・ロワン》以降の作品において、ルルーは変形プロセスの複雑化を図り、《ダレ》で見られるような直接的な連続性は表面的には聞こえなくなった。しかし、それは連続性が無くなったことを意味するのではなく、プロセスの一部を省略することによって非連続性が生まれ、そのことが聴き手の注意を促すとルルーは考えたのだ。ルルー (2009: 85) はこのような非連続的プロセスを「編み物のトポロジー *topologie de tresse*」と呼び、それを複数同時に行なうことが彼の重要な考えとなった。この考えに基づいて作られた作品として、《ド・ラ・テクスチュール *De la texture*》(2007)、《リュニック・トレ・ド・パンソー *L'unique trait de pinceau*》(2009) などが挙げられる。

2002 年にルルーの作品の中で最も重要なもののひとつと考えられる、ソプラノと 6 つの楽器とエレクトロニクスのための《ヴォア (レックス) *VOI(REX)*》が生まれる。この五楽章で構成される作品におけるルルーの課題のひとつは、異なった様々なタイプのモデルを取り入れてその関係性を追求することであった。《ヴォア (レックス)》では、この作品で用いられる写真家ラン・デルピエール *Lin Delpierre* (1962~) の詩の朗読やソプラノの歌声といった音響モデル、周波数シフトやドップラー効果のような「テクノロジーモデル」、《ダレ》でも取り入れた正弦波、ノコギリ波、三角波などの波形がモデルとして使われているが、これら以外にも新たなタイプのモデルが取り入れられている。それは詩で用いられる文字のグラフィックをモデルとして使用していることだ。これは波形の音ではなく、そのグラフィックをモデルとする考えを発展させたものであり、このアプローチが特に用いられているのが第二楽章である。

第二楽章ではラン・デルピエールの《ジュスク *Jusque*》という以下の詩がソプラノによって歌われる：

Aiguë, l'herbe passe dans le soleil, bleue
 Becs lucides brillent feuillages
 De granit nuques bourdonnent
 Aux jarrets des jonquilles jusque
 L'ombre tombe des prairies mariales
 La mésange saigne sur l'ouïe
 Muette ou quelque combe

Vers la lumière infranchissable

ルルーはこの詩の二行目の *feuillage* の *i* までの文字のグラフィックを複数の楽器の演奏するメロディが描くフォームのモデルとして取り入れた。ここでは第二楽章の始めの 2 頁の自筆譜を検証する。この 2 頁では *Aiguë, l'herbe* という言葉の *ë* とコンマとエリジヨン以外の *r* までの文字、*Aigulher* に基づくメロディのフォームが見られる。

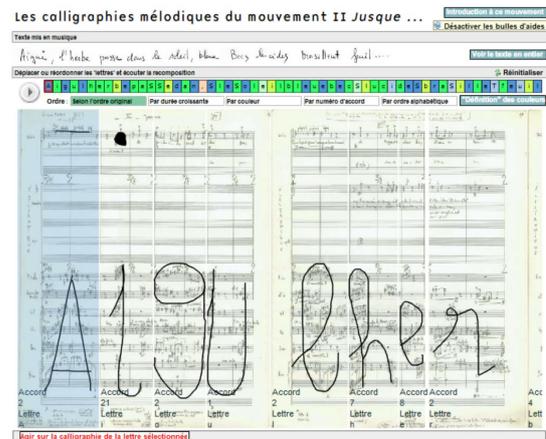


図 2: 譜例 2 《ヴォア (レックス)》の第二楽章の始めの 2 頁の自筆譜。この譜例は、IRCAM 音楽実践分析チームが《ヴォア (レックス)》を分析し、その成果を DVD-Rom として出版したものの一部を複製したものである。Donin, Nicolas, and Thereau, Jacques. 2006. “De VOI(REX) à *Apocalypsis*, fragments d'une genèse. Exploration multimédia du travail de composition de Philippe Leroux,” *L'inouï*. 2. Used by kind permission of IRCAM.

この文字からメロディへ変換するために、ルルーは IRCAM で開発されたコンピュータ支援作曲のためのソフトウェア *OpenMusic* を使用している。例えば、A という文字をメロディに変換するために、*OpenMusic* の中で記した A の最高音、最低音、前もって準備されていた和音などを設定することによって、この文字のフォームのメロディが作られる (図 2)。

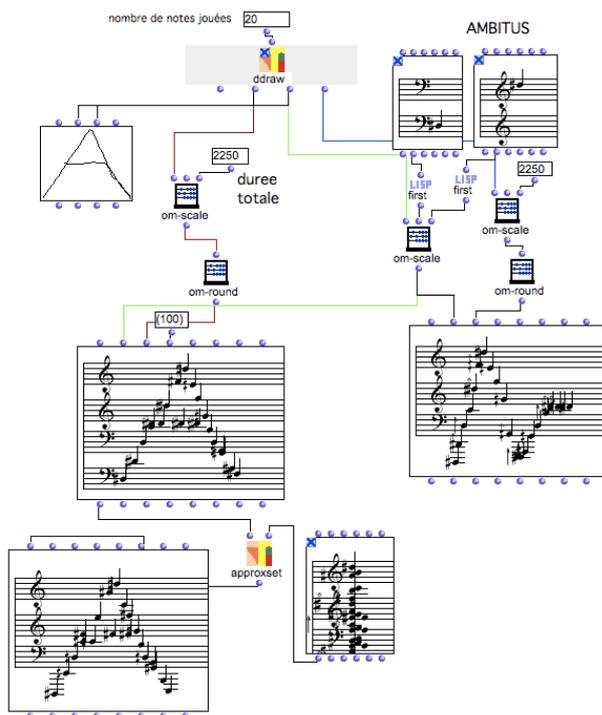


図3: 図1 《ヴォア(レックス)》で用いられた OpenMusic のパッチ。左上の A と書かれた文字がそのかたちをしたメロディ (左下) に変換される。Leroux, Philippe. 2008. “Le modèle du modèle dans VOI(REX).” In *OM Composer’s Book 2*, ed. Carlos Agon, Gérard Assayag, and Jean Bresson, 154. Paris: Delatour. Used by kind permission of Delatour. DLT 1629. <http://www.editions-delatour.com/fr/>

5. おわりに

以上スペクトル楽派第二世代の大まかな流れとその代表的作曲家であるフィリップ・ルルーの作品を見てきた。本稿においては概論にとどまっているため、今後はここで取り上げた作品などの分析をさらに深めていきたい。

6. 参考文献

- Anderson, Julian. 1989. “Dans le contexte.” *Entretiens*. 8: 13-23.
- Anderson, Julian. 2000. “A Provisional History of Spectral Music.” *Contemporary Music Review* 19 (2): 7-22.

- Baillet, Jérôme. 2000. *Gérard Grisey – Fondements d’une écriture*. Paris: L’Harmattan.
- Fineberg, Joshua. 2000. “Spectral Music: History and Techniques.” *Contemporary Music Review* 19 (2): 1-5.
- Grisey, Gérard. 1998. “La musique: Le devenir des sons.” In *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, ed. Danielle Cohen-Levinas, 291-300. Paris: L’Harmattan.
- Harvey, Jonathan. 2001. “Spectralism.” *Contemporary Music Review* 19 (3): 11-14.
- Leroux, Philippe. 2004. “Intégrer la surprise: les processus dans *Partiels* de Gérard Grisey.” In *Le temps de l’écoute*, ed. Danielle Cohen-Levinas, 37-50. Paris: L’Harmattan.
- Leroux, Philippe. 2008. “Le modèle du modèle dans VOI(REX).” In *OM Composer’s Book 2*, ed. Carlos Agon, Gérard Assayag, and Jean Bresson, 149-164. Paris: Delatour.
- Leroux, Philippe. 2009. *Musique, une aire de jeux – Entretiens avec Elvio Cipollone*. Paris: MF.
- Murail, Tristan. 2004. *Modèles et artifices*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.

7. 参考作品

- Leroux, Philippe. 2002. *(d’)Aller*. Paris: Billaudot.
- Leroux, Philippe. 2004. *VOI(REX)*. Paris: Billaudot.

8. 著者プロフィール

宮川 渉 (Wataru MIYAKAWA)

リヨン国立高等音楽院, フランス国立音響音楽研究所 (IRCAM) 作曲研究課程で作曲を学ぶ傍ら, プロヴァンス大学音楽学科にて博士号取得。明治大学情報コミュニケーション学部特任講師。



この作品は、クリエイティブ・コモンズの表示 - 非営利 - 改変禁止 4.0 国際ライセンスで提供されています。ライセンスの写しをご覧になるには、<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> をご覧頂くか、Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA までお手紙をお送りください。