

研究報告

マティアス・シュパーリンガーの音楽作品における形式構造 — “gegen unendlich” の分析を通じて —

An Analysis of The Formal Structure in Mathias Spahlinger's Musical Works: A Case Study of “gegen unendlich”

金 ヨハン

KIM Yohan

国立音楽大学大学院

Graduate School of Kunitachi College of Music

概要

本研究は、マティアス・シュパーリンガー (Mathias Spahlinger, 1944-) の作品 “gegen unendlich” (1995) を取り上げ、音楽の諸要素の中でも特に音高に着目し、音程の差から生じる音組織と特徴によって、作品の形式構造が形づけられることを明らかにする。この作品を研究の対象として用いる理由は二つあげられる。一つは、前述した音楽の諸要素、とりわけ音高を作品構築の主要な手段として用いるからである。もう一つは、作品に関するシュパーリンガー本人による講義記録と資料を入手したため、その資料を参照することで詳細な分析が可能だったからである。

作品は、大きく三つの部分に分けられ、それぞれ違った方法で音程を組織化している。それは各部分ごとに、音高という枠の曖昧さ、また成り行きの目的性の有無音程における特徴として評価できる。第一部はセント単位の微分音程、第二部は跳躍を含んだ半音単位の音程、第三部は半音と微分音程を含む六つの音階を用いて音程関係が生成される。この結果から、各部分の音程の組織化には、それぞれの異なる「参照点」が機能していることがわかる。この「参照点」が、作品聴取における多様な基準となり、意味のある音の群れを形成し、作品全体を有機的に関係づけるという結論に至る。形式を「論理的に明確化された、理解しやすい楽想 (musical idea) の組織としての形」とするシェーンベルクの定義 (Schönberg 1967: 213) からすれば、本作品は楽句 (phrase) や動機 (motive) などの伝統的な音楽の素材からではなく、三つの音組織間の差異と、それに機能する「参照点」を音楽的アイディアとして用い、作品の構成・組織化を行っている。それは、音楽作品の形式構造がより抽象的な次元で形成され得ることを証明するのである。

This study takes up Mathias Spahlinger's musical work “gegen unendlich” (1995) as one such case. we will focus on pitch in particular, and analysis reveals that the formal structure of a work can be formed by the Tone system resulting from the difference in interval. One of the reasons for using “gegen unendlich” as the subject of research is that pitch and tempo are used as the theme of the work as described in the program notes. Another reason is that I got the lecture records and sketches by Spahlinger himself about this work, so we can expect a detailed analysis by referring to those materials.

The work is divided into three sections, each of which organizes the intervals in a different way. It can be evaluated as a characteristic of pitch ambiguity and harmonic complexity in sectional intervals, as well as the presence or absence of purpose. In the first section, the pitch relationships are generated using a differential microtonal pitch in cents, in the second section, the pitch relationships are generated using a chromatic pitch by skip, and in the third section, the pitch relationships are generated using six scale models including chromatic and microtonal pitches. From the results, it can be characterized that different “reference points” function in the organization of the pitches of each section, and it can be concluded that the existence of these “reference points” forms a cluster of meaningful sounds that serve as a basis for listening to the work, and organically relate the entire work. According to Arnold Schönberg's book FUNDAMENTALS OF MUSICAL COMPOSITION “the meaning of form as the organization of intelligible musical ideas, logically articulated, is particularly evident in the music cited here.” (213), the

work is composed and organized not from traditional musical materials such as Phrase or Motive, but by using the differences between the three tone systems and the "reference points" that function as musical ideas. This is proof that the formal structure of a musical work can be formed on a more abstract level.

1. はじめに

ドイツの現代音楽作曲家、マティアス・シュパーリンガー (Mathias Spahlinger, 1944-) の音楽作品は、それに参加する人々に様々な問いを投げける。シュパーリンガーの音楽作品を聴取することで、何気なく理解していた音高、旋律、和声、リズムなどの要素によるクラシック音楽の形式は、それらが如何に不確定な「概念」であるかを考えさせられる。シュパーリンガーの音楽に対してウィルソン (Peter N. Wilson, 1957-2003) が「聴取についての音楽 (Musik übers Hören)」と評していることも、エッグブレヒト (Hans H. Eggebrecht, 1919-1999) が「作曲への反省が作曲の内容になるが如く、聴くことが聴取の内容となる」と評していることも、彼の音楽作品が聴取という行為自体を問題としていることを裏付ける。筆者は“gegen unendlich”が「聴取についての音楽」を一番よく表わしているコンセプチュアルな作品と考える。

“gegen unendlich”は、1995年に作曲されたバスクラリネット、トロンボーン、チェロとピアノのための作品である。初演は同じ年にベルリンで行われた。演奏時間は約17分程度。微分音程の差異から突然激しい跳躍、絶えず繰り返される同音反復までの流れは、音高関係からして明確な音組織の違いを持ち、その違いが音響の特徴として表われている。このような音組織の違いと聴取される音響の順序が、本作品の形式構造とどのように結びついているかを紐解きたい。

1.1. 研究の目的

音楽作品の形式は、色々な要素によって形成され得る。本研究は“gegen unendlich”を事例として、音楽の諸要素の中でも特に音高に着目した分析方法によって作品の形式構造を明らかにする。なぜ音高に着目した分析を行うのか。以下のシュパーリンガーの主張が動機の一つとなっている。

音の高さというのは、人が音の群れを選択的に聴いている、聴き分けているということです。つまり、意味のある音というものを選択的に聴いている。(Spahlinger 2005: 7)

一方で「調性は、音組織の問題というよりは、聴き手の聴覚にかかっているからである (柿沼 2021: 286)」という観点から、音高による音楽作品の形式構造は、作曲家の用いるシステムによって生成されるものではなく、聴者の聴覚的経験値によって生成されるものという反論もあり得る。つまり、調性システムとは、聴衆によって選択的に実行され、それによって音高組織という構造も選択的に組織されるものということになる。それは「システム」と「形式構造」の生成関係は必然的に結ばれているものではないという主張に繋がるのだ。しかし、筆者は調性システム以降の音楽の作り方・聴き方として (a-tonal の) 無調音楽が、例えば、音高パラメーターに (主音や属音のような) 関係を作ることではなく、平等に扱ったり、音のスペクトラムを分析したり、12平均律には収まらない微分音を用いるなど様々な方法で音高の組織化を試み、それを実行するためのシステムを作ってきたと考える。音高の組織化において、作家の主観を排除していくトータルセリエリズムやオートマティズム、更に組織を偶然に付随するものとみる不確定性、逆に作曲家の主観性を多く認めるポスト構造主義や構成主義、音楽の要素を更に細分化する新しい複雑性や難解な組織化に反発する新しい単純性などは、現代音楽作曲の様式でありながら、それぞれのシステムを実行した組織化の実践例とも言えるだろう。このような脈絡から、音高における「システム」は、作品聴取の対象なのか、作曲家によって実行された結果なのか、あるいは対象でも結果でもない別の意味性を持つのかを考えたい。そのための一つの方向として、音高というパラメーターを選んだのである。もう一つには、この作品の形式構成の要素として非常に重要な役割を果たしている作品の音高組織について、作曲家本人はその詳細を必ずしも述べているわけではない。以上のことから本研究は音高に着目した分析方法を行う。

1.2. 研究の方法

研究方法は、分析と考察の二つに分けられる。分析は楽曲全体三つの部分に分けて行う。とりわけ第三部では、シュパーリンガー本人から提供されたスケッチを用いる。分析には、peermusic社から出版された楽譜と、2007年発売されたKairos社のCD、MATHIAS SPAHLINGER: furiosoの中の録音を参考、第一部と第二部は作品全体の音高組織を把握するために楽譜上で調査をする。まず、小節ごとの音程を調べて結果を図式化し、音程変化の推移と特徴を分析する。その特徴でもって各部分の区切りと形式性を検証する。次に考察では、各部分の組織性と作品全体の形式構造と音高におけるシステムについて考察する。

1.3. 先行研究

シュパーリンガーの音楽作品に関する文献は、色々な例があるが、それらの多くは *Musik Texte* や *contemporary music review* などの雑誌論文である。その中、トビアス・シック (Tobias E. Schick, 1985-) の著書 “Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers” (2018) と、ドロテア・ルーテマイアー (Dorothea Ruthemeier, 不明) の著作 “Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger” (2011) は、博士論文として執筆されて出版されたものであり、シュパーリンガー研究においては重要な先行研究と言えよう。それらの膨大な情報量をここで説明することは難しいが、シックの研究は作品全般に亘る音楽思想の美学的、哲学的評価を行っているに対し、ルーテマイアーの研究はシュパーリンガーとヴォルフガング・リーム (Wolfgang Rihm, 1952-) の比較研究を行っている。しかし、両方とも楽曲分析を行うものとしても作品の一部の抜粋によるものに留まり、一つの作品に関する詳細な分析を行っていない。更に “gegen unendlich” を題材にしたものはなく、抜粋で論じられている文献も確認出来ていない。したがって、本研究はそれまで扱われてなかった作品全体を詳細に分析する点で独自性が評価され得る。

2. 分析

分析に先立ち、タイトルの意味と作曲家本人によるプログラムノートに触れておきたい。

調性の参照システム (Tonales Bezugssystem) がなければ、そこには二つの同じ (Gleichen) 音高はなく、無限 (Unendlich) に多くの音高が存在する。拍節 (Metrum) という枠を取り除いてしまえば、そこには同期 (Synchronität) されない無限に多くの時間の点がある。定量化の限りなさ (der Bodenlosigkeit des Quantifizierens) の経験が、この作品のテーマである。前半では、同一 (Identisch) に記譜された音程でさえも、微分音のコンテキストを通じて、無限に向かったの単なる近似値として聴こえなければならない。後半で望んでいるのは、同時性 (Gleichzeitigkeit) 関しても拍節的ではない 1:1 のパルスの中で、作曲されたものと作曲されていないもののずれと共に quasi-unisono を使って、システムに基づく識別の予測ができない多様性 (Vielfalt) を聴かせることである。(訳: 金ヨハン)

まず gegen とは、何かに対する、逆らうという against の意味と共に、向かうという towards の意味を持つ。unendlich は無限、infinite や indefinitely の意味を持つ。

つまり「無限に対する(逆らう)」又は「無限に向かう」の二重の意味として捉えることができる。どちらの意味を取るかは兎も角、本作品が無限をテーマとしていることがわかる。

ここで注目したいのは、調性というものを、音高に参照される「システム」として捉えているところ、またプログラムノートで音程に同一 (Identisch) という尺度を用いて、それが無限に近似的なものとして聴こえるべきと語るところである。言い換えれば、作曲家は音程を通じて (音程を媒介して) 無限性を表現すること試みるのである。では「同一 (Identisch) に記譜された音程」は「意味のある音の群れ」として如何に関わるのだろうか。この疑問については第3章の考察で深く触れたい。一方、この作品には微分音が多く用いられている。図1は楽譜の記号説明 (Zeichenerklärung) のページに提示されている微分音の記譜法である。

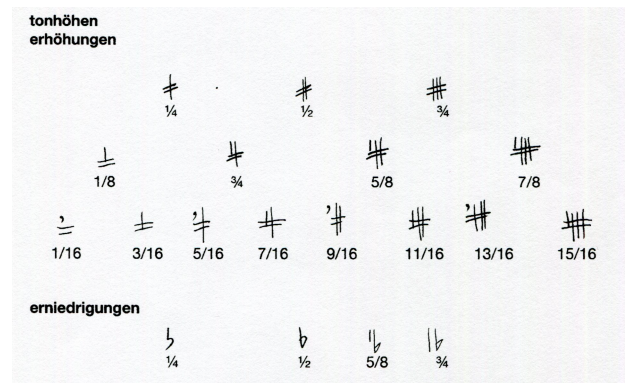


図1: 微分音の表記法

図1は100cent(半音)を更に2分割していく過程で、16分割までを表わしている。変化記号のシャープやフラットの棒の数を増やしていく表記法は、実はそれほど珍しいものではない。第二次世界大戦後の現代音楽の記譜法に詳しいカルコシュカの著書 “Das Schriftbild der Neuen Musik” (1966) では、シルヴァーノ・ブッソッティ (Sylvano Bussotti, 1931-)、マウリシオ・ラウル・カーゲル (Mauricio Raúl Kagel, 1931-)、クシシュトフ・エウゲニウシュ・ペンデレツキ (Krzysztof Eugeniusz Penderecki, 1933-) らの記譜法が紹介されている。この本を参照すれば、“gegen unendlich” の微分音表記は、カルコシュカの著書で紹介された3人の微分音表記法を部分的に継承しているように見える。

しかし、図1を記号の説明に提示しているにも関わらず、実際の作品の楽譜上では変化記号に上下の矢印を付け、それが平均律の音高からどれくらい離れているかを cent 値で記譜している。図2は作品の冒頭で見られる楽譜上の表記の抜粋である。

これらの表記は、微分音の値を表記するだけでなく、

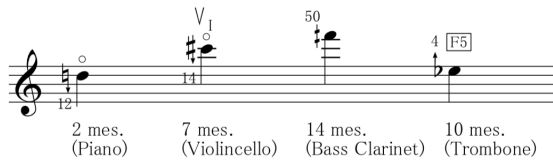


図 2: 微分音表記の実例

編成から見られる音律の特徴が反映されている。例えば、第7小節のチェロはE線の第5倍音であるCis(ドイツ音名)であり、平均律の音高から約-13.686セント低いことで、その近似値の14が下矢印の変化記号に表記されている。第2小節のピアノは内部の弦を触ることによるハーモニクス奏法で演奏する。つまり、チェロと同じく自然倍音の値を演奏することができるのだ。第10小節のトロンボーンもEsの音を出すためにB管の3ポジションではなく、F管の5ポジションを指定することにより、B管とF管の相違を考慮した自然倍音を想定した書き方をしている。基本的に編成には平均律のピアノが含まれているため、全ての微分音の表記に当てはまる訳ではないが、一部の表記は、このように楽器の特性に沿った微分音として捉えられる。作曲家にとって図1の記譜法は、半音以下の音高を表せない五線紙の上で微分音を表記するためのメモリーに過ぎず、実際には音高パラメーターの枠を楽器の特性に合わせてより自由に捉えていると言えよう。つまり、平均律と純正律の両方が使えるこの編成は、言い換えれば、様々な調律のヴァリエーションの際立つ編成なのであり、この自由さを表現するに相応しいものと考えられる。

分析は、楽曲全体を三つの部分に分けて行う。第一部は第1小節から第164小節まで、第二部は第165小節から第252小節まで、第三部は第253小節から第272小節までとする。このように分けた理由は、各部分ごとにテンポの指示が変わり、音楽の区切りがはっきりと見られることもあるが、何より音高の記譜法に大きな相違が見られるからである。第一部は、先ほど検証したように、音程の差をcentの単位まで記譜しているのに対し、第二部はほぼ全ての音が半音単位で記譜されている。そして、第三部はcent単位と半音単位の両方の記譜法を用いている。

2.1. 第一部

第一部では、小節毎に用いられている音程をcent単位まで数値化することで音程の変化推移を見ていく。

2-3箇所の例外を除けば、各楽器には縦に揃った一つの音しか書かれていないのである。表1はその結果を書き記したものの(抜粋)である。図3はそれをグラフ化したものであり、グラフの横軸は小節数を表し、縦軸は単音またはユニゾン(0cent)からオクターブ(1200cent)までのパラメーターに半音(100cent)単位の区切りを入れた。複音程の場合はオクターブを除いた単音程でその値を示した。

表 1: 第一部の音程 (抜粋)

小節	音程 (cent 値)	小節	音程 (cent 値)
1	21	55	86, 167, 198, 659
2	12, 62	56	12
3	14	57	16
4	4	58	12
5	31, 35	59	25
6	25	60	2
7	11	61	44, 379
.	.	.	.
.	.	.	.
.	.	.	.
127	0	161	102, 905, 1069, 1186
128	53	162	252, 291, 419, 538
129	25, 29	163	36, 54, 104
130	0	164	36, 50, 75
131	17, 31 33, 159, 656		
132	100, 200, 328, 400		
133	19, 36, 48, 54		

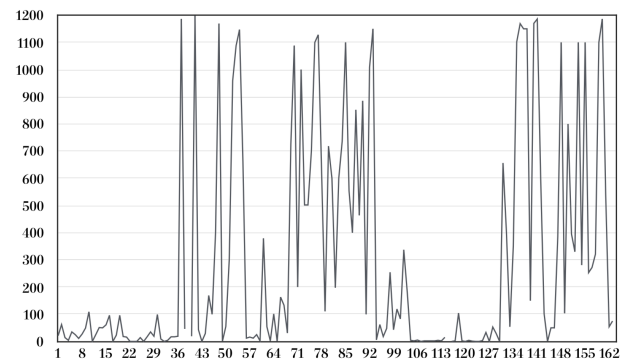


図 3: 第一部の音程推移

図3からは、音程変化の乏しい部分と著しい部分があることがわかる。第1小節から第36小節までと第104小節から第130小節まででは変化の幅が短2度以内の微分音程で現れる部分で、第37小節から第103小節までと第131小節から第164小節までは変化の幅が最大オクターブにまで及び、それぞれははっきりと分かれている。データの中には単音だけの小節や第90小節のように複数音が同時に演奏されない小節もあるが、前

後関係からして類似するデータだったことから図3では省略している。したがって、第一部においては、二つの音程変化の特徴が見られ、それらを軸にして第一部が区分けられると言えよう。勿論、音程変化の分布だけで区切りを把握することは次元な見方とも言える。実は、この分析では複音程を単音程に書き直したことによって、本来は存在する音域の幅については考慮しておらず、その音域の変化による区切りの形成の可能性については示していない。

しかし、第一部における音域の変化は、第41小節以降第164小節まで頻繁に行われることから、第一部全体の区切りを形成するものとしては機能していないと判断した。何故なら、頻繁に変わる音域の幅は部分を形づくるというより、前後関係による同一の音高のコントラストを生成しているように思われる。例えば、第37小節から見られる完全8度に近い1186centは、1200centからわずか14centの差で、それは単一の音高というより、基音の第2倍音に近いものとして聴こえるのである。勿論、調査した結果には、倍音関係ではない音程も沢山含んでおり、これらは単一の音高というより和音を形成するものとして評価しなければならないが、何れにしてもオクターブ以上の音程の変化に、特定の順序やパターンの繰り返しなどの傾向性は見つからなかった。そして、調べた半分以上の音程は最低音を基準としてユニゾン又は比較的近い距離を持つものであった。図3の音程変化の著しい部分をみればわかるように、過半数のものが±50cent以内の音程を持つものである。それに半音(100cent)以上の音程が時々現れている様子である。0centから1200centまでが12の半音で断絶的に区分けられているのではなく、連続的に繋がっているように現れているのである。つまり、第一部に限って単一の音高と和音は別のカテゴリーではなく、二つ以上の音の音程が広がるにつれ、単一の音高から和音へ連続的に繋がるものと考えられる。そういった観点からすれば、本来最低音と最高音の音程を調べる作業の根幹となるのは、音高における「システム」の存在を把握することである。第一部において調べた音程は、クラシック音楽の脈絡では「旋律的音程」ではなく「和声的音程」に近いものだが、第一部の音程推移からは、様々な結果同士が協和音程か不協和音程の関係や、緊張と解決の関係を構築するシステムは見つからないものの、cent単位で形成される音程のヴァリエーションの結果として現れる音高の曖昧さを示す尺度とは考えられる。聴こえてくる音高が平均律に従っているか純正律に従っているかすら分からないような状況が続いている中、重なる2つ以上の音は、単一の音高のまとまりとして聴こえるがちょっと曖昧さを持つもの、または複数の音高が和音のように聴こえるが正確な音程が分からない複雑さを持つものとして聴こえるのである。つまり、第一部の音程変化

は「音高という枠の曖昧さ」の尺度として、聴取に関与するのである。それを音律の異なる四つの楽器が実行するのである。勿論、訓練を重ねて音律の違いを聴き分けることのできる聴者もいるかもしれない。しかし、それこそ平均律と純正律を参照先として用いる音の聴き方は、第一部の音高の曖昧さを更に際立つものとさせるのだ。すなわち、一オクターブを12の枠組みで捉えるような訓練された耳が、音高の枠組みの定まらない状態として第一部を聴取するのである。これまでに第一部の音程変化の分布が、音高という枠の曖昧さの対比するものと機能することについて考察を行ったが、実際、第一部の音組織を参照すれば、二つの特徴の対比はより明らかである。



図4: 第一部の音組織

図4は、音高だけで第一部の音組織をまとめたものである。プラス記号の付いている音高は、それを中心に微分音が生じていることを意味する。このことから、音程変化の乏しい部分(第1-36小節)ではDとDis(Es)を中心にその間に値する微分音が重なって用いられているに対し、変化の著しい部分ではほぼ12通りの音高とその間に値する微分音が用いられていることが分かる。言い換えれば、二つの特徴を持つ部分が交互に現れることで、第一部は、第1小節から第36小節まで、第37小節から第103小節まで、第104小節から第130小節まで、第131小節から第164小節までの四つのセクションで構成されていると評価できるだろう。つまり、音程変化の分布と特徴が区切りを形成し得る。

したがって、第一部の音程の用い方で推測できるのは、シュパーリンガーにとって音高は「連続的なもの」であること、音程変化は「音高という枠の曖昧さ」を表わすものだということである。微分音の表記法で見られた自由さもそうであるが、音高から半音という枠を外した、より連続的な音程の生成を可能とする。

2.2. 第二部

第二部は、第一部で考察した音程変化による「音律の曖昧さ」を無効化するように、常に360bpmの連続的なパルスの中で半音以上の音程による跳躍から始まる。主にピアノが跳躍の中心となり、それをオーケストレーションしているように三つの楽器の跳躍が伴っている。したがって、第二部は縦の音程の差を比較することではなく「旋律的音程」を調査することにした。

表 2: 第二部の音程 (抜粋)

小節	音程	小節	音程
165	400, 700, 600, 600,	183	100, 1000, 300, 400,
	500, 700, 600, 400,		700, 600, 700, 400,
	900, 300, 200, 100		900, 1000, 1100, 700
166	500, 400, 300, 100,	184	1100, 1000, 900, 400,
	500, 100, 100, 100,		900, 900, 900, 800,
	200, 200, 1100, 900		700, 400, 700, 800,
.	.	.	.
.	.	.	.
.	.	.	.
220	<クラリネット>	241	0
	100, 300, 100, 100,	242	0
	100, 300, 100, 1100,	243	0
	100, 300, 100, 1100	244	0
	<トロンボーン>	245	0
	100, 100, 100, 900,	246	0
	100, 1100, 100, 300,	247	0
	100, 100, 100, 100	248	0
	<チェロ>	249	0
	300, 100, 100, 100,	250	0
	300, 100, 100, 100,	251	0
	300, 100, 100, 0	252	0

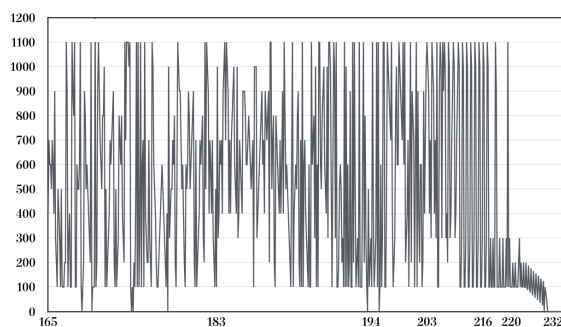


図 5: 第二部の音程推移

表 2 はその結果を書き記したもの (抜粋) である。基本的にはピアノの跳躍の音程を中心にまとめ、ピ

ノが中断される箇所は他の楽器の値で補正している。ほぼ全て跳躍の音程が半音単位で行われていることから、音程の値を短 2 度や長 3 度などの表記にすることも可能だった。しかし、第 223 小節から第 231 小節の一部の区間でグリッサンドに夜微分音音程が生じること、また第一部の表 1 との統一性を計るため、表 2 でも cent 単位で表記することにした。その他の調査条件は第一部と同じく、複音程の場合はオクターブを除いた単音程でその値を直した。そのため、一部の値は本来跳躍なのにも関わらず、2 度 (100, 200cent) 幅の順次進行と同じ値になっている。だが、この結果は跳躍なのか順次進行なのかを問題とするのではなく、あくまでも音程変化を把握するために、その値を記述しているものにすぎない。図 5 は表 2 の結果を図式でまとめたものである。

第二部の音程変化には三つの特徴が見られる。一つ目は第 165 小節から第 196 小節まで音程変化の不規則的な部分、二つ目は第 197 小節から第 231 小節まで変化に一定の規則性が見られる部分、三つ目は第 232 小節から第 252 小節まで変化のない音高 E の同音反復の部分である。第二部はこれらの特徴の違いによって三つのセクションに分けられる。一方、第 182 小節から第 188 小節までのピアノソロ区間は、用いる音程に若干制限があるように見えるが、不規則的な跳躍が続いていることから音程の幅が不規則的な部分の一部として評価した。注目したい場面は、第 232 小節から第 252 小節までの音高 E の同音反復の部分である。「旋律的音程」は、音程の幅によって順次進行から跳躍まで、その動きによる方向を持つことに対し、同音反復はそのような動きの方向も音程の幅も持たない。同音反復の場合、データ値が 0 のまま続いているのである。つまり、同音反復と順次進行や跳躍との違いは、音程値の違いのみならず、それが上下のどちらかは兎も角、方向性の有り無しで分類することができるのである。

このような観点からすれば、第二部の音程変化は、第一部とは別の意味合いを担うのである。第二部の冒頭でも言及したが、常に 360bpm の連続的なパルスの中で跳躍が続いている状況は、個々の音程を差異を聴かせるというよりは動きを聴かせるものである。第 165 小節の周辺は一定の音域に留まっているように上下に動いているため、それがどこに向かって進むのかがわからない。それが変わる第 197 小節からは、規則的に繰り返し現れる音程が、聴こえる音を少しずつ限定していき、第 203 小節からこの規則がより顕著に現れることで、音楽の成り行きは不規則な変化から規則的な変化へ向かって進むように聴こえる。つまり、音程の変化による方向性は、聴き手に音楽の成り行きを予兆させるものと、その性質が変わるのである。この方向性は同音反復というゴールに向かって点において「目的性」として評価され得る。不規則的な音

程変化から、規則的な音程変化を繰り返し、同音反復の場面に至るという前後関係において、音程変化の推移は目的性のあるプロセスとして聴こえるのである。それは、図6の音組織を見ても明らかである。



図6: 第二部の音組織

図6を見ると、セクション1は12の音が全て使われているが、セクション2からは順次に音が除かれ、セクション3に至ってはEの音しかない。つまり、第二部の音組織は12の音がEに収斂するプロセスを表わすのである。つまり、第二部の音程変化は「目的性の度合い」として聴取に関与するのである。そして、この「目的性」の観点から、第二部は一つの大きなプロセスとして成りつつ、音程変化の三つの特徴、即ち、音程変化の不規則的な部分、規則的な部分、そして同音反復が三つのセクションによって構成されているのである。つまり、第一部と同様に音程変化の分布と特徴から区切りを形成し得るのである。

一方、この「目的性」は、セクションの前後関係によって評価され得るものであるため、あくまで構造の中で評価される性質であり、その構造の外部を把握するものにはならない。つまり、目的性のあるプロセスがいつ始まっていつ終わるかを自ら示すことはできない。勿論、作品の中で第二部の始まりは、第一部の終わりとのコントラストをもって区切られ、最後の同音反復も第三部の始まりによって区切られているが、自らその始まりと終わりを区切ることはできない。言い換えれば、外部的な区切りがなければ同音反復はいつまで続くのか、またこの反復の次に何か出て来るのか定められないのである。そういった意味で、方向性を持つ音程変化は音楽の成り行きとその行き先を意識させるが、同音反復は音程の変化がないため目的性を喪失し音楽の行き先を失う。つまり、プロセスによる形式性は、成り行きの始まりと終わりを定められないという点において、無限性をもたらすのである。

2.3. 第三部

第三部の分析は、第三部全体を含むスケッチを作曲家本人から提供されたことから、スケッチに基づいた分析を行う。図7は、第三部の導入部に当たるスケッチである。



図7: 第三部の導入部スケッチ

このスケッチは、著者が2019年ドイツのポツダムで作曲家本人とインタビューを行った際に、本人から提供された資料である。しかし、作品全体のスケッチではなく、第三部だけを入手したため、第一部と第二部のスケッチの存在は現時点では確認できていない。そのため、本研究では第三部だけスケッチを参照した分析を行っていることを断っておきたい。

まず、このスケッチの内容について触れよう。スケッチはEから始まる六つの音階を表し、それぞれ微分音程を含む一定の幅で音の列を形成している。スケッチには小節線のような区切りがあり、各区切りでは四分音符のように符幹ついているものと符頭だけのものがある。注目したいのは、この符幹ついているものは丁度半音のところを示している点である。例えば、上から一つ目の音階はEからF、FからFisまで一つの区切りで上行しているに対して、二つ目の音階は二つの区切りで上行している。一方、六つ目の音階は二つの区切りで下行している。つまり、六つの音階は区切りの数でもって半音を何当分しているのかを表しているのである。調査した結果、各音階は進行の方向と次の半音までの区切りの数が異なっていることが分かった。以下はその結果をまとめたものである。

- 一つ目の音階は区切り1個分ごとに半音上がる。
- 二つ目の音階は区切り2-3個分ごとに半音上がる。
- 三つ目の音階は区切り3個分ごとに半音上がる。
- 四つ目の音階は区切り10個分ごとに半音上がる。
- 五つ目の音階は区切り7個分ごとに半音下がる。
- 六つ目の音階は区切り2個分ごとに半音下がる。

更に、これらの六つの音階は変化の周期が重なることを避けている。二つ目の音階と六つ目の音階は区切りが2個分であることでは同じではあるが、作曲家は

二つの変化が重ならないように、六つ目の音階の進行の始まりを1個分早めることによって、周期が重なることを避けている(図7を参照)。では、この六つの音階は、実際第三部の中でどのように用いられているのか。その様子を確認するために図7に該当する部分を、楽譜と照らし合わせながら調査した結果が、図8である。

	253小節		254小節		255小節		256小節		257小節		258小節
一つ目の音階	vc	vc			vc,pos, pno	vc,pos, pno		pno,vc	vc	vc	bke,pos, pno
二つ目の音階	bke	bke	pos	bke	bke,pno	pos	bke,pno	pos	bke	pos,vc	vc
三つ目の音階				pos		bke	bke,vc, pno,		pos	pos,pno	
四つ目の音階	pno	pno		bke			pos,pno				
五つ目の音階	pno	pno	bke								
六つ目の音階	pos	pos	vc	vc	vc	vc		bke,pno			pno

図8: 第253小節から第258小節の1拍まで

図8は六つの音階に示された音高が、実際の楽器で現れているかを図表に表している。表の縦は六つの音階で、横は小節ごとに分けている。結果から分かるように、六つの音階に書かれている音高は全て用いられる訳ではなく、その用い方に一定の規則性は見られなかった。逆に、グリッサンド奏法が多く用いることで、実際は音階の区切りより細かな音程変化をもたらしている。

しかし、これらの音程変化には、それぞれの連なり(図8のように空白で区切られたもの)から相対的な速度が確認できる。このような方法でもって、スケッチと譜面の相関関係をより詳細に確認するために残りの部分を図8と同様に調査した結果が図9、図10、図11である。



	258小節		259小節		260小節		261小節		262小節		263小節
bke,pos	bke,pos		bke		pno		vc	vc	vc	bke,pos	pno
	pos	bke	pos,vc, pno		bke,pos	bke,pos	pno		pos		pno
vc,pno	vc	bke	pos	(pos)					pos	bke,vc	pos,pno
vc											bke
				vc,pno							pos
	pno	vc,pno			pno		pno		vc,pno	pos	pno

図9: 第258小節の2拍から第263小節まで



	264小節		265小節		266小節		267小節	
bke,pno	bke		pno	bke,pos, vc,pno	bke,pno	bke,pos, vc,pno	pno	pno
			bke,vc, pno	bke,pos, vc,pno	bke,vc	bke,pos, pno	vc	vc
			bke,pno		pos,pno		vc	vc
pos			bke,vc	bke,vc	bke	bke,pos	bke	bke
			vc	bke		pos	pos	pos
bke,vc	vc,pno		pos,pno	pos,pno	pno,vc	pno	pno	pno

図10: 第264小節から第267小節まで

調査結果から、譜面で用いられる全ての音は、六つの音階の何処かに該当することが分かった。逆に、音階の全ての音高が用いられている訳ではなかった。言い換えれば、この六つの音階は、完全な形で聴こえるのではなく、破片的に聴こえるということである。更に、各音階を一つの楽器が担当する訳でもなく、常に変化していることから、音階は断片的に現れる。一方、第二部で音程変化が「方向性」を担ったように、これら六つの音階は音程変化に「方向性」を与えている。それは、相対的な速度の違いによって評価され得る。区切りの数は次の半音の進行速度として現れ、次の半音まで進むまでどの音階を用いるかによって音程変化の速度が異なって聴こえるのである。言い換えれば、音階によって音程変化の細かさが変わり、それを楽譜に適応することで分別が生じるのである。一つ目の音階が二番目の音階より、次の半音までたどり着く速度が速い分、二つ目の音階はより細かい音程変化を聴かせる。四つ目の音階は一つ目から三つ目より細かい音程変化を聴かせるのである。このような観点からすれば、



	267小節		268小節		269小節		270小節		271小節		272小節
pno	pno	pno	pno	vc			pno	pno	pno	pno	
vc	vc	vc	vc						bke		
vc	vc	vc	vc	vc,pno	bke,pos		vc				
bke	bke	bke	bke	pno	pno	bke,vc					
pos	pos	pos	pos	pos		pos	pos		bke, pos		
pno	pno	pno	pno			pno	pos		pos		

図11: 第268小節から第272小節(最後)まで

一つ目から四つ目の音階までは上行する音程の細かさとして五つ目と六つ目は下行する音程の細かさとして評価することができる。つまり、六つの音階は「相対的な音程変化」の尺度として、聴取に關与するのである。勿論、音階の特徴は音程変化の速度のみならず、上行するか下行するかの反進行關係としても分別され得る。しかし、その基準は六つの特徴を二つの区分でしか評価できない。スケッチを分析した結果からは、六つの音階それぞれの特徴を見出すパラメーターは、進行の方向より、半音を何個分けて分けているかの数の差がより機能的なものと判断した。

一方、注目したいのは、六つの音階が実際にどのように用いられるかのところである。先ほどの調査結果を参照すれば、六つの音階は単独で譜面に用いられることは殆どなく、二つ以上が同時に重なって用いられている点である。それは、六つの音階の変化の周期は重ならないように設定したことに対し、実際に音階を用いている際には二重三重に重ねて用いる。つまり、作曲家はそれぞれの音階の特徴は保ちつつ、より複雑な構造を見出そうとするのである。そのため「相対的な音程変化」は、実際には更に複雑に聴こえる。特に第266小節から第268小節までは、全ての楽器がテュッティで演奏されるため、その複雑さが更に増していく。これは音程変化から生じる一種のクラスターとも言えるだろう。用いる音階の数が増えるほど音程の複雑さはより増していき、その差異を聴くよりは一つの固まりとして聴くのである。このような観点から、第三部で用いる六つの音階の重なりと、その数の分布を調査することが有効的なデータを表わすと判断した。図12はその結果を図表にしたものである。グラフの縦は用いる音階の数を、横は小節数を表わす。

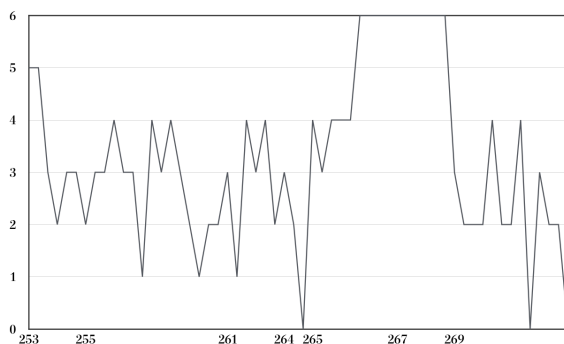


図 12: 六つの音階の重なるの推移

この結果から、三つ又は四つの重なりが平均的に見られるが、先ほど言及した第266小節から第268小節までのテュッティで音程変化の細かさは一番複雑なっ

ていることがわかる。先ほど、六つの音階は「相対的な音程変化」の尺度として評価したが、この音階同士の重なりによって、その度合いは複雑化されるのである。つまり、図12は第三部における音程変化の「複雑さの度合い」を表している。この「複雑さの度合い」は、二つの意味において、第一部の音程変化と第二部の音程変化と類似している。まず、第一部の「音高という枠の曖昧さ」とは、それが縦の重なりによって評価されるという意味において類似する。一方、第二部の「目的性の度合い」とは、横の進行によって度合いが変わるという意味において類似する。つまり、第三部の音程変化からは、第一部と第二部で聴取された内容、すなわち、音程変化からみられる「意味」を両方用いていることになる。勿論、第一部と第三部の音程変化の成り行きも異なっている。第一部はそれが音程変化の乏しい部分と著しい部分の交互で現れているに対し、第三部では第二部と同様に、ある方向性をもって音程変化が現れているのである。そういった観点から、スケッチの六つの音階が最後にある和音にたどり着くことに注目したい。この和音はスケッチ上でしか存在せず、実際の楽譜には現れていない。六つの音階の最後の和音を書き記したものが図13である。

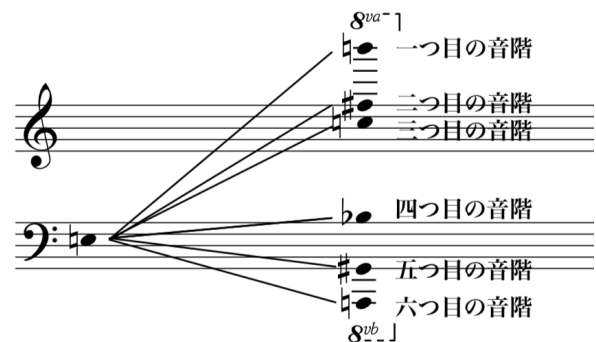


図 13: 六つの音階の最後の和音

図13のように、第三部は、第二部の目的性を担ってEに収斂しているプロセスの逆様として、六つの音階はEから最後の和音に向かって発散するプロセスを持つ。つまり、Eの同音反復から最後の和音に至るまでのプロセスが、第一部と第二部と同様に音程変化の特徴から一つのまとまりを形成し得るのである。以上のことから、第三部の音程変化は、六つの音階が「相対的な音程変化」の尺度として働き、この音階同士の重なりによって、その度合いは「複雑化」される。一方、このようなプロセスによる形式性は、第二部と同様に、音楽の成り行きの始まりと終わりを定められないという点において無限性をもたらす。

3. 考察

3.1. 三つの尺度

これまで第一部、第二部、第三部の分析を行なった。その結果、各部分は音程変化の分布と特徴によって「音高という枠の曖昧さ」の尺度、音程変化の規則性と不規則性による「目的性の度合い」、そして六つの音階から評価される「相対的な音程変化」の尺度と「複雑さの度合い」として聴取に関与していることを検討した。また第三部の分析の中でも言及したように、これらの尺度は互いに類似している部分があることについて評価した。この三つの尺度は音程関係の変化から見られる性質から、聴取に関与する尺度と評価されるという意味において共通点を持っている。

しかし、三つの尺度は、ただ音程関係という共通基盤からだけでなく、変化の「意味性」として評価されるのである。つまり、シュパーリンガーの言う「人が音の群れを選択的に聴いている、聴き分けている」際の聴き分ける基準として、また「意味のある音というものを選択的に聴いている」際に選択に関わるものとして、すなわち、音高パラメーターから意味のある音の群れを括るための「参照点」として働くものが、聴取に関与する三つの尺度なのである。では何故そう言えるのか。

3.2. 「意味」を施す

第二部の同音反復のセクションを除き、本作品の中で音高と音程は常に変化している。時には単純・複雑に、または規則・不規則的に変化していると分析では述べた。しかし、このような叙述（分析）には、まず、その変化から対立関係を評価するための基準が必要であり、その基準には音程変化の中で何を「意味」のあるものとするかという観点が必要とされる。そう言った意味で、通常聴者は音楽作品を聴く際に、音楽によってその観点を多様に用いる。それが調性音楽であれば「意味」ある音高・音程変化は主音によって確立されるのである。例えば、カデンツの脈絡において属音から主音の完全4度の変化は、終止として「意味」を持ち、また完全5度と同時に聴こえる完全4度は、長3度に変化することで解決としての「意味」を持つ。更に、主音が作品の部分と全体の関係にまで「意味のある音」として適応される場合は、主調と属調という群れを括り、作品全体の形式構造に関わる基準となる。つまり、調性とは、12通りの音高パラメーターの変化の中で一つの音（主音）を「意味」を見出す基準として用い、主音と他の音との関係が、作品の部分から全体に至るまで「意味」を生産するものである点において「システム」と言えよう。別の言い方をすれば、音高パラメーターが連続的なものではなく、非連続的な12等分に聴

こえるのは、調性システムが12等分以外のずれを「意味」としないことから生じる聴き方なのである。微分音がそれ自体の値ではなく、12等分の音高の「近似値」として聴こえるのも、調性による「意味」生成の分類体系が聴き方に確立されていることに起因するのである。即ち「システム」は「意味」を導くために、群れを括り、区別し、分類する。言い換えれば、音と音の連なりをアーティキュレーションをつける。

一方、“gegen unendlich”のような現代音楽の場合、何かしらのシステムや「意味のある音」の群れが何か必ずしもはっきり示されているわけではない。それによって、聴衆はまず音の群れを自ら括らなければならない。さらに、括った群れだけ聴いてもその「意味」が確立されている訳ではないから、音の変化から「意味」を見出すためには何かしらの参照先を探さなければならない。音高もリズムも、一つのフレーズ又は音型と評価するためには、どのようにアーティキュレーションするか（されているか）を判断しなければならないのである。それは例えば、作曲家の言説を探す他に、作曲家が直接に言及はしなかったとしてもセリーやアルゴリズム、音響分析のような音高における作曲上のシステムを探ることで、何かしらの基準を見つけ、音の変化から「意味のある音」の群れを選択できる。このような観点からすれば、聴取という行為は「意味のある音」を何にするかによって基準を決め、その基準に従って、音の群れの単位から、作品全体の統一性までを形式化・構造化をする行為なのである。それは作曲家にも同じく言えるだろう。作曲をする際に音高パラメーターをどのような「意味」を成すものとして考え、どのような群れにするかを考える。言い換えれば、音の組織化を何を基準に行うかを決める際に、それを実行するための「システム」を新たに作る、あるいは既存のシステムを用いて作曲するのである。

3.3. 音高におけるシステム

分析を通じて、“gegen unendlich”では第二部の同音反復のセクションを除き、本作品の中で音高と音程は常に変化していることがわかった。そして分析の中で音程変化の推移は、時には単純・複雑に、または規則・不規則になっていると論じた。しかし、このような叙述（分析）は、まず、その変化から対立関係を評価するための基準が必要であり、その基準には音程変化の中で何を「意味」のあるものとするかという観点が必要とされる。そういった意味で、通常聴者は音楽作品を聴く際に、音楽によってその観点を多様に用いる。それが調性音楽であれば「意味」ある音高・音程変化は主音によって確立されるのである。例えば、カデンツの脈絡において属音から主音の完全4度の変化は、終止として「意味」を持ち、また完全5度と同時に聴

こえる完全4度は、長3度に変化することで解決としての「意味」を持つ。更に、主音が作品の部分と全体の関係にまで「意味のある音」として適応される場合は、主調と属調という群れを括り、作品全体の形式構造に関わる基準となる。そういった意味において、調性は、12通りの音高パラメーターの変化の中で一つの音（主音）を「意味」を見出す基準として用い、他の音との関係が作品の部分から全体に至るまで「意味」を生産するものである点において「システム」と言えよう。別の言い方をすれば、音高パラメーターが連続的なものではなく、非連続的な12等分に聴こえるのは、調性システムが12等分以外のずれを「意味」としないことから生じる聴き方なのである。微分音がそれ自体の値ではなく、12等分の音高の「近似値」として聴こえるのも、調性による「意味」生成の分類体系が聴き方に確立されていることに起因するのである。即ち「システム」は「意味」を導くために、群れを括り、区別し、分類する。

つまり、音高における「システム」とは、音高や音程などの聴取の対象から、また作曲家によって実行される音組織から「意味」を生産するための機械なのである。しかし、このような観点からすれば、シュペーリンガーは“gegen unendlich”で、何かしらのシステムや「意味のある音」の群れが何かははっきり示されているわけではない。分析から評価された三つの尺度は、それぞれが類似性を持つとは言えるものの、音高変化における統一した一つの評価基準ではないのである。それどころか、分析で叙述した性質は曖昧さや複雑さなど、聴取においてそれが不確定的な特徴として評価され得る。曖昧に聴こえるというのは「意味」生成のための基準が特定できないことの証であり、複雑に聴こえるというのは基準の過剰を意味するのである。

しかし、それにも関わらず、三つの尺度は群れに括るための「参照点」として評価することができる。それはアイロニカルな方法として実行され得る。プログラムノートに書かれているように、調性システムを前提に、それを取り除く（無効化）する方法で「意味」を生成する方法が“gegen unendlich”から見られるのである。三つの尺度は、調性システムでは排除されてしまう音高というパラメーターの曖昧さ、複雑さを再び意識させ、それを調性以前の連続的なものという「意味」を生成する。言い換えれば、新たな「システム」を用いるのではなく、既存（調性）システムを否定する方法でもって「意味」を生成するのである。

3.4. 調性システムと三つの参照点

既存のシステムを否定して「意味」を生成するのは、どのように実行され得るか。音楽の「意味」生成には、まず「脈絡」という問題を考えなければならない。A

がBであるという命題をいう前に、まずAはAとしてあり、BはBとしてある前提が必要なのだ。音楽的に言い換えれば、AがAとして聴こえて、BがBとして聴こえる前提がない限り、AがBと同じに聴こえることは言えないのである。それは譜面上の音型やパラメーターでの評価ではなく、今まで論じた「意味」から類似するもの同士を評価するものであり、すでに「意味のある音の群れ」として括る聴き方の中にある前提である。“gegen unendlich”の中で、連続的な音高という「意味」見出すためには、まず一オクターブが音律によって分かれているものとして聴く習慣が養われたことが前提とされる。なぜなら、その前提から基準の過剰も無効化も評価できるからである。音高というものが断続に聴こえるという前提や聴き方があるからこそ、作曲家は連続的な音高について語るわけで、そのような前提がなければ、音高が連続的だという言説は当たり前なことを繰り返していることにすぎない。つまり、音高を有限的に聴いているという聴き方の時代様式が前提となって、それを問題意識として扱うことで、作品“gegen unendlich”における音高の無限性は、実行可能なものとなるわけである。

一方、このような言説には、別の意味での「脈絡」を議論とする。それは「意味のある音」の群れを括る際に、時間軸の上で隣接したものの同士を括っていくという性質、すなわち「隣接性」によって評価される音楽を前提にする点を指摘しなければならない。調性システムが和声の順番と跳躍の方向を「意味」とすることと同じく、前後関係によって音高と音程変化の違いから「意味」を評価できる音楽の内容が必要である。カデンツの脈絡において属音から主音の完全4度の変化は、調性システムにおいて「終止」という意味を持つが、その二つの音は隣同士の音の変化から、その関係性が評価されている。逆に、もしこの二つの音が結構離れていた場合、それらが一つの群れとして括られ、評価されることは出来ないだろう。本研究における三つの尺度が、調性システムの否定として実行されるためには、このような「隣接性」で音楽を評価する「脈絡」を必要とするのである。別の言い方をすれば、聴取される順番がその音楽の「内容」を評価するのに決定的な役割を持つ（調性）音楽に限って、三つの尺度は曖昧さや複雑さを評価し得る基準となり得るのだ。このような観点からすれば、本研究の分析も同じく、隣接する音程変化の推移から、意味のある変化の群れを見出し、それらの性質を比較する点において「隣接性」に基づく評価法という批判から自由ではない。しかし、だからこそ如何にも隣り合う音同士が聴かせているものが、曖昧さと目的性、そして複雑さとして聴取に関与するのかを明らかにしているのである。

したがって、三つの尺度はそれ自体が共通のシステムを持っているわけではないが、調整システムから「意

味」とされるものを否定する役割を果たすという点において、システムの外部からシステムの内部を評価するための「参照点」と評価され得る。つまり、三つの「参照点」は、調性システムを実行する聴き方をしなければ、参照先としては機能しないものである。別の言い方をすれば、調性システムというものが音楽の構造、形式を評価するために「主音」のある種のバイアスとして用いる如く、シュパーリンガーは“gegen unendlich”の聴取において「調性システム」を、一種のバイアスとして戦略的に用いていると言えよう。

3.5. 媒介と無限性

これらのことを踏まえて、三つの尺度は「参照先」として機能するために「調性システム」という脈絡を必要とし、そのシステムでは評価し得ないものを「無限」として捉えようとするのが分かる。つまり、無限とはあるシステムの内部からは測りし得ない外部のものである。音高パラメーターによる分析の結果は、一つの次元にすぎないのだが、それが一次元のプロパティを超える意味性を担う場合、それが何次元までを含む意味性なのかは、無限のように確定できないのである。そういった意味で、一つのパラメーターの次元から作品全体の次元にまで「意味」を確立するシステムを、その中から否定（崩壊）する音楽的レトリックが、作品“gegen unendlich”から見られる。そして、そのレトリックは三つの「参照点」が機能するところ、すなわち、意味生成のプロセスが、譜面上に書かれているものや聴こえてくる音響レベルから、より抽象的なレベルで行われている。一見、作品全体は三つの部分にはっきりと分かれているが、三つの尺度が与える経験は、常に聴き手の聴き方に疑いを持たせるのである。つまり、聴き手はこの三つの「参照点」でもって「調性システム」では評価し得ないものが存在することを意識することになる。例えば、第二部の同音反復のように、音高における「同一」的なものと記譜された音高ですら、無限に多くの音高の存在として聴くことができる。つまり、音高に潜んでいる「同一視」の知覚から聴き手を解放させるのである。

このような議論から、シュパーリンガーの方法論は、ロマンチック・アイロニーを持っていると言えよう。無限に多くの音高の存在を意識させるためには、有限的な音高の存在を意識しなければならない。すなわち、調性システムを媒介にして、音高における無限性を導いている。このような方法論は「こうして、経験的なもの、有限なものを絶対化するのではなく、それを無限なもの、絶対的なものの「現象」として把握し、かかる「現象」としての経験的なもの、有限なものを媒介にして、無限なもの、全体的なものを構成すること

(太田 2010: 12)」というヘーゲル哲学における媒介理論に近い。このような考察は、シュパーリンガーが他の作品のプログラムノートの中でヘーゲルやヘルダリンの言葉を引用する事実から、彼がドイツ・ロマン主義の影響を強く受けていること、ドイツ観念論的なものの考え方に基づく創作を実践していると評価され得る。言い換えれば、彼がドイツ・ロマン主義に多くの影響を受け、それをどのように作品創作の中で実践しているかを評価するための観点になり得るのである。勿論、音楽における音高や音程の変化が、ドイツ哲学における「現象 (Erscheinung)」として評価できるかという問題については詳細な議論を必要とするだろう。この議論は“gegen unendlich”のみならず、シュパーリンガーの他の作品の研究に繋がるものと考えられる。

3.6. 結論

以上のことから、三つの尺度は調性システムを無効化する機能を持つための三つの「参照点」として評価され得る。そして、この「参照点」の存在が、作品聴取に多様な基準となり、意味のある音の群れを形成し、作品全体を有機的に関係づけると言えよう。勿論、各部分はそれぞれが意味のある音の群れとして一つの構造であるが、全体として統一した形式性を持っているとは評価し難い。また本研究の分析と評価は「類似性」と「隣接性」で音楽の内容を考える「脈絡」から自由ではない。

しかし「調性システム」という脈絡の中においては、三つの「参照点」が機能するところ、すなわち、意味生成のプロセスが、譜面上に書かれているものや聴こえてくる音響レベルから、より抽象的なレベルで行われ、組織化されるのである。それは、形式を「論理的に明確化された、理解しやすい楽想 (musical idea) の組織としての形」とするシェーンベルクの定義 (Schönberg 1967: 213) からすれば、本作品は楽句 (phrase) や動機 (motive) などの伝統的な音楽の素材からではなく、三つの音組織間の差異と、それに機能する「参照点」を音楽的アイディアとして用い、作品の構成化・組織化を行っていると言えよう。つまり、それは音楽作品の形式構造がより抽象的な次元で形成され得ることの証するのである。

4. 終わりに

本研究は、マティアス・シュパーリンガーの“gegen unendlich”を事例に、形式構造の分析に行ったことによって、音高における形式構造を明らかにした。音高に着目した分析を行ったため、スケッチを含め、分析の結果は一つの次元的なデータであり、そこから何かしらのシステムの存在、また統一された「基準」を評

価することはできなかったが、調性システムという脈絡から、第一部と第二部、第三部から評価した三つの「参照点」持つ「性質」が、調性システムでは評価されない「意味」を喚起するものとして有効的な機能を果たすことを論じ、その意味において作品は抽象的なレベルで形式化されることを論じた。

一方、この研究の更なる成果は、構造（意味のある音の群れ）を生成する「システム」と、そのシステムが意味生成のために用いる「基準」というものについて考察し、その基準が「聴き方」に関与するという意味生成のプロセスとしての聴取を、一つの聴取モデルとして得ることができた点である。それによって、聴き方は「脈絡」を伴い、脈絡をどう用いるかによって、意味生成の次元が変わっていくことについても触れることができたのである。その点においてシュパーリンガーに与えられる評価「聴取についての音楽」は、シュパーリンガーが「聴き方」さえも作曲上のマテリアル（材料）として用いることを表しているように思われる。

音楽を聴く人が直面しているのは、ゲシュタルトを知覚する能力を持っていること、その意味を継続的に意識することにある。(Spahlinger:1989, 6)

音を聴いて、意味のある音の群れにして、その集合を音楽として認識する。また作曲家によって音楽作品として提示された音の群れを、意味のある群れとして認識する。このような観点からすれば、聴取という行為は、音から何かしらの意味を見出そうとする人間の精神活動の中でも、抽象的な営みに思える。

しかし、今日における音楽作品は、必ずしもこのような聴取の対象として存在するわけではなく、作られるわけではない。例えば、アンビエント音楽やノイズのように集中的聴取に意味を持たない音楽や、既存のシステムを反復として生産されるポップスなどの音楽は、聴取の様式としては、本研究でいう聴取とは別の在り方をしていると言えよう。このような様々な聴取の在り方の中で、シュパーリンガーは聴取の意味とその意味を継続的に意識することについて語っている。今日の多様化された聴き方の中で、この言説における聴き方は、音楽作品をただ聴く対象として評価するのではなく、自分が音楽を如何に聴いているかを意識する場として評価できるかもしれない。このような観点からすれば、本研究における意味生成のプロセスとしての聴取という行為は、自己反映的な側面があり、また聴き方それ自体を問題とする点において「メタ的聴取」を促すものである。このような聴取への問題意識こそが、シュパーリンガーの音楽作品の意義と言えるのではないか。

5. 付録

5.1. バイオグラフィー

マティアス・シュパーリンガーは1944年10月15日、ドイツのフランクフルトで生まれた。彼の父親はフランクフルトのオペラハウスのチェリストを務めていて、父親からフィドル、ヴィオラ、リコーダーなどを習い、後にチェロも習い始める。1959年からジャズ音楽を集中的に勉強し始め、レッスンを受け、ジャズ・ミュージシャンになりたいと考えた。1965年からダルムシュタットの私立音楽芸術アカデミー (Der Städtischen Akademie für Tonkunst in Darmstadt) まで続く。ここでもレヒナーに作曲を、ヴェルナー・ホップストック (Werner Hoppstock, 1927-2017) にピアノを習う。1968年に受けた国家試験で音楽講師の資格を得て、シュトゥットガルト国立音楽学校 (Der Stuttgarter Musikschule) で教える。1973年にはエルハルト・カルコシュカ (Erhard Karkoschka, 1923-2009) から作曲レッスンを受ける。1977年に博士号の試験 (Konzertexamen) を受け、1978年から1981年の間ではベルリン芸術大学 (Der Hochschule der Künste in Berlin) で音楽理論の講師を務める。この時期から彼の作品はドイツで認められ、1980年と1982年には彼の代表作《éphémère》(1977) と《aussageverweigerung-gegen-darstellung》(1981) で、キュンストラーハウス・ボスウィル財団 (Künstlerhaus Boswil) 賞を受ける。1982年からカールスルーエ国立音楽大学、1990年ではフライブルク国立音楽大学で教鞭を執る。1996年からはベルリン芸術アカデミーのメンバーとなり、2014年にベルリン芸術大賞 (Großer Berliner Kunstpreis) を受賞する。現在はポツダムに在住している。

5.2. 作品リスト

シュパーリンガーは多作家と言われるほど作品数が多くあるわけではないが、1年に1-2作程度でコンスタントに作品を書き続けている。楽譜の多くは peer-music, Breitkopf & Härtel, Universal Edition から出版され、出版されていない楽譜は作曲家本人が提供している。作品リストは、作曲家自身のホームページ (<https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/>) に詳細にまとめられているので、そちらを参照されたい。

5.3. 日本における研究状況

シュパーリンガーは日本ではあまり知られていない作曲家である。沼野の著書『現代音楽史-闘争しつづける芸術のゆくえ』(2021) では、シェーンベルク・ストラヴィンスキー以降の現代音楽の変遷について述べているが、シュパーリンガーの活動していた時代に相当す

る部分に名前すら登場しないのは、日本の現代音楽界での認知度の低さを端的に現しているように思える。勿論、多くの現代音楽の作曲家の認知度が低いのは言うまでもない話かもしれないが、そこにはドイツ現代音楽界の中での認知度とは大きな差異が見られる。先行研究でも触れたように、シュパーリンガーはリームと比較対象にされるほど重要な位置付けの作曲家であり、1970年代ダルムシュタット夏季現代音楽講習会において、ヘルムート・ラッヘンマン (Helmut Lachenmann, 1935-) のポスト構造主義とブライアン・ファーニホウ (Brian Ferneyhough, 1943-) の新しい複雑性の潮流から、新しい文脈を作った存在として評価される作曲家である。一方、どのような経由で日本で紹介されたのかは定かではないが、初来日したのは2005年に現代音楽演奏家集団ネクスト・マッシュルーム・プロモーションによる企画 vol.7「シュパーリンガーを迎えて」の際である。この企画で、シュパーリンガーの作品を含む2回の演奏会と1回の講演会が開かれた。また、日本語による資料が唯一確認できたものは、ピアニストの大井浩明氏の個人ブログに記述した三つの記事である。これらは《extension》(1979/80)の日本初演(先述した2回の演奏会の)時の様子と作曲家本人の指示などを含んでいるが、譜面の間違いや演奏の困難さなどの苦情を含む演奏実践のための注釈の程度に止まっている。

5.4. 参考文献

太田 孝太郎. 2010. 「ヘーゲル『精神現象学』の成立と方法の問題」『広島経済大学研究論集』第33巻第1号. 1-20.

柿沼 敏江. 2020. 『〈無調〉の誕生: ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』音楽之友社.

沼野 雄司. 2021. 『現代音楽史-闘争しつづける芸術のゆくえ』中央公論新社.

Karkoschka, Erhard. 1966. *Das Schriftbild der Neuen Musik* Hermann Moeck Verlag. Celle. 1st Ed.

Ruthemeier, Dorothea. 2012. *Antagonismus oder Konkurrenz? Zu zentralen Werkgruppen der 1980er Jahre von Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger* ARGUS. 2012.

Schönberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of musical composition* edited by Gerald Strang; with the collaboration of Leonard Stein. London.

Spahlinger, Mathias. 1989. "gegen die postmoderne mode, zwölf charakteristika der musik des 20. Jahrhunderts" *MusikTexte* H.27

Tobias E. Schick. 2018. *Weltbezüge in der Musik Mathias Spahlingers*. Stuttgart:Franz Steiner Verla.

5.5. 参考資料

Spahlinger, Mathias. *gegen unendlich* Kommentar. <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/> accessed 28 May, 2021

Spahlinger, Mathias. *gegen unendlich* Score. Peermusic Classical, 1995

Spahlinger, Mathias. MATHIAS SPAHLINGER: furioso. ensemble recherche, Hans Zender, Arditti Quartet, Ensemble Modern. ensemble modern ensemble recherche arditti string quartet. wdr/kairos 0012692KAI; 2 cds. rec. 1993. rel. 2007. tracks 4-5.

Spahlinger, Mathias. ネクスト・マッシュルーム・プロモーションによる企画「シュパーリンガー講演会」記録, 映像資料. 2005年2月27日.

6. 著者プロフィール

金ヨハン (KIM Yohan)

1989年韓国ソウル生まれ、作曲家を志して2011年に渡日。現在、国立音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程に在籍。人間と音響の間を結ぶ「インターフェイス=音楽」のインタラクティブ性に着目し、音楽の理解に関わるアイロニーとそれを無効化するユーモアをテーマに作品創作を行う。作品は、未来に受け継ぐピアノ音楽の実験、第1回及び第6回両国アートフェスティバル(芸術監督:井上郷子、夏田昌和)、Concert Modern MUTISxCRUSH、くにたちデビューコンサート Vol.10、Ensemble TIMFによる「韓国作曲家の夜」、第27回テグ現代音楽音楽祭、Music documents' 16、思想時代(主宰:津田宗明)、Ensemble jhommesなどで委嘱、初演された。博士課程ではドイツの作曲家、マティアス・シュパーリンガーの音楽をテーマに論文を執筆中。在学中に有馬賞、最優秀賞を受賞。第36回及び第34回現音作曲新人賞入選。一般財団法人福島育英会奨学生。<https://www.youtube.com/user/Nosusdecipiosound>



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/> をご覧ください。Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA まで手紙をお送りください。