

●クレール＝メラニー・シニューベール (1973～)

『ハナツリフネソウ』 ヴィオラとハープのための (2020)

【タイトルについて】

私の作品はほとんどの場合、音響上の必要という純粋な理由から生まれており、タイトルが決まるのはその後です。ハナツリフネソウは花の名前ですが、これをタイトルに選んだのは、それが印象に残り、聴く人それぞれの想像力に働きかけるものだったからで、それ以上の理由はありません [原題 L'Impatiente de Balfour はハナツリフネソウの仏語名。文字通り訳せば「バルフォアのツリフネソウ」。ツリフネソウの仏語名 impatiente の原義「待ちきれない女性」は、種子が飛び散る様に由来するとされる。「バルフォア」はスコットランドの植物学者アイザック・ベイリー・バルフォア (1853～1922) を指す]。

【ヴィオラとハープという編成について】

私が室内楽曲でハープとヴィオラを組み合わせるのは、今回が3回目です。最初はソプラノ、ヴィオラ、ハープのための『パウル・クレールの5日間』(2013)、次はフランスの哲学者クレマン・ロセのテキストにもとづく、ソプラノ、フルート、ヴィオラ、ハープのための『9月の夕暮れ』(2016)で、3作目がこの『ハナツリフネソウ』です。

出発点となったのは『パウル・クレールの5日間』で、楽器の選択は半ば偶然に拠っています。この曲を聴いて気に入った音楽家仲間が、『9月の夕暮れ』そして『ハナツリフネソウ』を委嘱したのです。

私の場合、作品を書くことはつねに、その楽器から自分が何を聴きとりたいかをじっくり考えることから始まります。ヴィオラは私の耳には言葉を発しない声、呼吸に近いものとして現れます。私が好むのはその肌理、透明感、流動感で、たとえば耳を近づけると、弓の擦れる音とともに、スペクトルのように微細に異なるさまざまな音が聞こえます。

ハープが発する音のパレットは、石から水晶、ゴングにまでおよび、つねに私を魅了してきましたが、音の拡がりという側面もやはり魅力

的であり、狭い空間で聴くとアタックがはっきりと聞こえますし、離れて聴くと、驚くべき長さの反響を味わうことができます。ハープから一音を出す行為によって、ひとつの世界がぱっと開かれるかのようです。

このような数々の特徴に魅了されてきたことが、本作品を書くきっかけのひとつとなりました。他のいくつかの作品の場合と同様、ここでも透明感と軽やかさを求めながら、音色のあいだに断絶を入れたり、それらを繋げたりしていますが、結果としては自由な形式による前奏曲とトッカータとなりました。

作曲に着手してまもなく、ヴァレリアとオディールに相談し、研究を重ねながら彼らからの反応を受け、提案を検討しました。収録に先立つリハーサルでは、集中的に共同作業を行いました。2人の音楽性と綿密な取り組みに賛辞を贈りたいと思います。

※[]は訳者による補足

[作曲家へのインタビュー(聞き手:ジェレミー・スピルグラス)より抜粋/平野貴俊 訳]

初演(オンライン配信) 2021年3月6日 フィルハーモニー・ド・パリ・ライブ
オディール・オーボワン(ヴィオラ)、ヴァレリア・カフェルニコフ(ハープ)
委嘱 アンサンブル・アンテルコンタンポラン

●バスチアン・ダヴィッド (1990～)

ピアノのためのソロ (2020)

このピアノの小品を演奏する演奏者は、たったひとりで、まるでたくさんの音楽家がピアノを振動させているかのような感覚を聴き手に与えようと試みる。小さなゴング、鐘、ギロ、木鼓、電子音、その他の異質な響きの数々が、ピアニストの10本の指が生み出すヴィルトゥオジティを通して、聴き手のもとに届けられる。『ソロ』はアンサンブル・アンテルコンタンポランのディミトリ・ヴァシラキスのために、ヴィラ・メディチすなわち在ローマ・フランス・アカデミーで作曲された。

[バスチアン・ダヴィッド/平野貴俊 訳]

Prepared Pf

初演(オンライン配信) 2020年7月10日 シャトレ座(パリ)
ディミトリ・ヴァシラキス(ピアノ)
委嘱 アンサンブル・アンテルコンタンポラン

●武満 徹 (1930~96)

『そして、それが風であることを知った』

フルート、ヴィオラ、ハープのための (1992)

武満の没する約5年前、親交のあったフルート奏者、オーレル・ニコレ (1926~2016) のために、同様にニコレと親しかったミリオンコンサート協会代表の小尾旭 (1929~2020) が委嘱したフルート、ヴィオラ、ハープのための作品。武満が私淑していたクロード・ドビュッシー (1862~1918) と、彼が「繊細で、内攻性が克った、だが、その抒情の透明度の底知れぬ深さ」(『時間の園丁』より) を称賛していた19世紀アメリカの詩人、エミリー・ディキンソン (1830~86) への二重のオマージュとなっている。

編成はドビュッシーの同じく晩年の作品、フルート、ヴィオラ、ハープのためのソナタ (1915) に因む。タイトルはディキンソンのジョンソン版詩集1235番の冒頭、「それは雨のような音を立てていたがカーヴした、そして私はそれが風であるとわかった」に拠る。完成時の題は『そしてそれで 私は、それが風であることを知った』と逐語訳的だったが、初演までに現行の題に改められた。前後の武満作品との関係性は明瞭で、ドビュッシーの作品が引用される『夢の引用—Say sea, take me!—』(91)、ディキンソンの詩から題が採られた『ハウ・スロー・ザ・ウィンド』(91)、『スペクトラル・カンティクル』(95)、ヴィオラに初めて焦点を当てた『ア・ストリング・アラウンド・オートム』(89)、また『海へ II』(81) などフルートとハープを用いたより古い作品に、本作品の構想の下地を見ることができる。

音楽上でも他作品との連関は存在する。5音の下行する旋律は『系図—若い人たちのための音楽詩—』(92)と『群島S.』(93)、この旋律と、一度下行し上行したあと元に戻る、風を形象化したかのようなモチーフは『ハウ・スロー・ザ・ウィンド』、冒頭にハープが奏する6音のモチーフは記録映画『夢窓—庭との語らい—』の音楽(92)に現れる。ドビュッシーのソナタの典雅な佇まいの上で、種々の奏法、六音音階と調性を活用しながら、凧いだ状態からそよ風までのさまざまな段階を柔軟にまた陰影ゆたかに喚起する。

【平野貴俊】

初演 1992年5月19日 水戸芸術館コンサートホールATM
オーレル・ニコレ(フルート)、今井信子(ヴィオラ)、吉野直子(ハープ)
委嘱 小尾 旭(ミリオンコンサート協会)

●坂田直樹 (1981~)

『月の影を掬う』クラリネットとピアノのための (2018)

私は長らく木管楽器の重音奏法に惹きつけられている。クラリネットの重音奏法に固有の魅力があるとすれば、それはどういうものなのだろうか? そのような問いから今回の作品『月の影を掬う』の作曲を始めた。

シャルモーやクラリーノといった区分があるように、クラリネットは音域による音色の違いが比較的大きい楽器である。この特性から、あらためてクラリネットの重音を聴いたときには「隔てられた二つの音が一つの息の中で出会っている」という印象を持った。この一面を強調することで、クラリネットの重音からより深い味わいを引き出せないか、と考えた。

それと同時に、重音とピアノとの関係についても見つめてみた。半音階の音組織を持つピアノと、微分音を含む重音との間には響きの不一致が宿命づけられている。この作品では二つの音響が重なったときの唸りにも、耳を傾けてみようと思った。

『月の影を掬う』はゆったりとしたテンポの二つの楽章から構成されている。重々しい楽想が次第に白熱していく一楽章に引き続き、繊細で浮遊感のある二楽章が演奏される。

【坂田直樹】

初演 2018年9月2日 アンスティチュ・フランセ関西(京都)
トリオ・ココラヤ(森 あゆみ、棚田文紀)
委嘱 トリオ・ココラヤ

●マティアス・ピンチャー (1971~)

『ビヨンドII(「明日に架ける橋」)』

フルート、ヴィオラ、ハープのための (2020)

マティアス・ピンチャーの『ビヨンドII(「明日に架ける橋」)』は、デジタル技術を活用する「フェスティバル・オブ・ニュー・ミュージック」開催の折

に作曲された。この音楽祭は、ベルリンのピエール・ブーレーズザールを会場に2020年7月のはじめ、ダニエル・バレンボイムが企画してオンラインで開催されたもの、つまりは、新型コロナウイルス感染症の世界的蔓延と、それによるさまざまな制限と封鎖が行われたなかで開催されたものだった。こうした状況のもとに生まれたこの作品は、クロード・ドビュッシーのフルート、ヴィオラ、ハープのための三重奏 [ソナタ] とともに、サイモン&ガーファンクルの歌「明日に架ける橋」を意識して作られている。「ついにドビュッシーの三重奏曲 [と同じ編成] のために作曲する時が来たのだ」とマティアス・ピンチャーは言う。「ドビュッシーの三重奏曲は音楽史上、もっとも意義深い作品のひとつである。どんな世代のどんな美学をもった作曲家もこの作品に無関心ではられない。その楽器法は完璧なバランスのうえにある。ここで目指されているのは、3つの楽器の違いを活用するのではなく、それらに共通の土台を見出し、それらが共有する音楽的語彙を探りあてることである。」ピンチャーの作品がサイモン&ガーファンクルの歌に結びつくのは、そのオーラにおいてである。「この歌のオーラをつくっているのは、心を和ませるあの色彩のパレットである。その歌い出しにおいて、ポール・サイモンの歌声は、男声ではなくヴィオラのように聞こえる。……わたしが望んだのは、わたし自身の音楽的な声で、同じ「スピリット」によると思われる何かを作り出すことだった。この歌からの引用がわたしの曲にあるわけではない。」『ビヨンドⅡ』というタイトルも、過去の作品、すなわちフルート・ソロのための『ビヨンド (移行のシステム)』との関係を示している。実際、『ビヨンドⅡ』は、[旧作の『ビヨンド』の] 改作のようなものであり、その音楽素材を三重奏のコンテキストのなかに移し入れるのである。

もちろん『ビヨンドⅡ』は、いまの社会状況から生まれたものだった。「わたしはこの曲のなかに、ある種の感情的な暗さを感じている……その頃、仕上げをしていた管弦楽曲『河 [ネハロート]』とちょうど同じように。実際、こちらも同じ音世界をもっている。『河』の重々しく漂う暗いマグマから技巧豊かな書法で書かれた楽器群が立ち上る様は、アントン・ブルックナーの交響曲を思わせる。これは真夏に作曲され

た冬の音楽であり、ここにもまたウイルスによる封鎖という状況が現れているのだ! この三重奏 [『ビヨンドⅡ』] において、わたしはまた、河のような流れをもった形式を熱烈に求めた。この曲の描く軌跡はごくシンプルであり、音楽は展開し、爆発し、ついには瓦解して、大いなる休止に至るのだが、この休止点は、黄金比による正確な分割点にあたっている。それからしばらくの間は何も起こらないかのようだが、その後、[この作品のここまでの時点で音楽的に] 言われたすべてのことが、その生々しい思い出が覚めやらない聴き手のもとに戻ってくる。それからわたしは言葉を継ぎ、この世の彼岸にわたしたちを向かわせるかのような光り輝く身振りで、これを押し広げる。結局のところ、この作品は、音楽家たち、また、わたし自身に与えられた恵 (ギフト) である。実に、わたしには、これを作曲するための時間が与えられたのだから。」

※ [] は訳者による補足

[マリ-ルイーズ・マインツ (ベーレンライター・シニアマネージャー) / 藤田 茂 (音楽学) 訳]

初演 (オンライン配信) 2020年7月9日 ピエール・ブーレーズザール (ベルリン)
エマニュエル・バユ (フルート)、ユリア・テイネカ (ヴィオラ)、
アリーヌ・コリ (ハープ)

● ジェラルド・グリゼイ (1946~98)

『時の渦 [ヴォルテクス・テンポルム]』

ピアノと5つの楽器のための (1994~96)

『時の渦 [ヴォルテクス・テンポルム]』というタイトルに示されているのは、旋回を繰り返す音形が生まれ、それが異なる時間野 [すなわち時間の認知スケール] において変容していく様である。わたしはここで、同じ素材を様々な時間の認知スケールに合わせるという近年の試みのいくつかを深掘りしようとした。

この作品には、3つの鳴り響く「かたち (ゲシュタルト)」、つまり、出発点となるひとつの音事象 (正弦波 [と同じかたちをとる音形]) と、それに付随する2つの音事象 (共鳴を伴う、あるいは、伴わないアタック、ならびに、クレッシェンドして、あるいは、クレッシェンドなしに維持

される音)がある。次に、3つの異なるスペクトル、つまり、[整数倍音による]協和スペクトル、[非整数倍音による]「拡張された」非協和スペクトル、[同じく非整数倍音による]「収縮された」非協和スペクトルがある。最後に、3つの異なる時間、つまり、通常の時間、いくらか膨張した時間、いくらか収縮した時間がある。『時の渦』を司るのは、こうした原型(アーキタイプ)である。

冒頭の渦形の音形は、直接『ダフニスとクロエ』に由来するものであるが、渦のイメージから、わたしはさらに回転式の和音の典型である減七和音の4つの音を中心とする和声書法を着想した。実際、この和音の各音を次々と導音とみなしていけば、多数の転調可能性が開かれる。もちろん、ここで大切なのは調性音楽を云々することではなく、調性音楽の機能において、いまだアクチュアルであり革新的である要素を把握することであるのだが。

かくして、減七和音は先述した3つのスペクトルの交点にあり、スペクトル間の様々な移動のあり方は、この和音によって決定されている。それゆえ減七和音は、『時の渦』の音高を組織化していくうえで核の役割を果たしている。この作品では、ピアノの4つの音が4分の1音低く調律されるが、それらの4音もまた、まさに減七和音を構成する4音である。ここにあるのは、神聖不可侵なピアノ調律に対する侵害であるが、それによってピアノの音色を歪ませ、この曲に必要なとされる様々な微分音にピアノを最大限、なじませることができる。

『時の渦』においては、上述の3つの原型が楽章から楽章へと巡り行き、人間の時間(言語と呼吸の時間)、鯨の時間(睡眠時のリズムでスペクトルを発生させる時間)、鳥あるいは昆虫の時間(輪郭が消えるほどに極度に収縮した時間)という、まったく異なる時定数[すなわち時間様態]のなかに置かれていくこの空想の顕微鏡のおかげで、音は音色となり、和音はスペクトル複合体となり、リズムは予見不可能な持続のうねりとなる。

第1楽章はジェラルド・ジンスターグ(1941~)に捧げられているが、その3つのセクションは、正弦波(渦を巻く音形で表現される)、矩形波(付点リズムで表現される)、のこぎり波(ピアノ・ソロの様々な音形

で表現される)という、音響学者たちには周知の次の3つの基本波形を展開していく。これらが、わたしなら「歓喜の」と形容する時間である、人間の発語、人間のリズム、人間の呼吸の時間を繰り広げる。唯一、ピアノのセクションがわたしたちをヴィルトゥオジティの限界へと誘う。

サルヴァトーレ・シャリーノ(1947~)に捧げられた第2楽章は、膨張した時間のなかで同じ素材を再度、取り上げる。ここでは[第1楽章で聴かれた]最初の「かたち(ゲシュタルト)」が、この楽章の持続時間いっぱい延ばされて、一度だけ聴かれるのである。わたしがこの楽章のゆっくりとした歩みのなかに作り出そうとしたのは、球を描く、目の回るような運動感覚だった。3つのスペクトルの上昇運動、半音階下行のなかへの[それらのスペクトルを発生させる]基音のはめ込み、また、絶えず鳴り響くピアノの変調された音が、ある種の二重の回転運動、つまり、螺旋を描きながら自らに巻きつきつづける運動を生む。

第1楽章は異なる音波のタイプを[セクションごとに]非連続に展開するものであったが、ヘルムート・ラッヘンマン(1935~)に捧げられた第3楽章は、それとは対照的に長いプロセスを展開し、これによって、異なるシーケンス[ひとまとまりの部分]間で思いがけない内挿を行う[つまり、あるシーケンスとシーケンスを異質な要素でつなぐ]ことを可能にする。しかし、しだいに連続性のほうが前面に出てきて、それとともに、膨張した時間がはっきりと感じられるようになる。この時間に、ある意味、第1楽章で聴かれた音楽的事象が大きなスケールで投影されるのである。第1楽章ですでに拍子感は壊されていたが、ここではそれが、純粋持続のめまいのなかに往々にして沈み込んでしまう。この作品の和声面を特徴づけている、元となる3つのスペクトルは、すでに第2楽章で展開されていたが、それらの倍音スペクトルはここでも繰り広げられ、聴き手は、そのテクスチャーを知覚するとともに、別の時間次元に没入することができる。縮約された時間はこの楽章にも現れるが、いまやその密度は閃光を放たんばかりであり、第3楽章のさまざまなシーケンスを別のスケールで聞き直すことを可能にする。

『時の渦』の3つの楽章の間には短い間奏曲が用意されている。そこに聞こえてくるのは、いくつかの呼気であり、音響効果であり、響きの影であるが、それらは[ここにある]沈黙らしきものを彩色するため、またときには、演奏する音楽家たちと聴衆とが2つの楽章のあいだで息をつくときに心ならずも立ててしまう物音を彩色するためにある。待機の時間のこの扱ひ、聴衆の時間と作品の時間に架けられたこの橋は、『デリーヴ』『パルシエル』『ジュール、コントルジュール』[いずれもグリゼイの作品名]の時間を思い出させなくもない。もちろん、間奏曲に聴かれる楽音とはいえない音も、『時の渦』の形態と関係していないわけではない。素材を滅却して純粹持続を前面に出すことは、わたしが長年、追求してきた夢である。

『時の渦』は、時間と空間のなかで、そして、わたしたちの聴覚の窓のこちらとあちらで繰り広げられる、あるアルペッジョの物語でしかないだろうし、この曲を書いている数ヶ月のあいだに、わたしの記憶が渦巻くにまかせていた物語でしかない。

※[]は訳者による補足

[ジェラルール・グリゼイ／藤田 茂 訳]

Fl / Cl - Vn / Va / Vc - Detuned Pf

初演 1996年4月26日 ヴィッテン現代室内楽音楽祭(ドイツ)

クワメ・ライアン(指揮)、アンサンブル・ルシエルシュ

委嘱 フランス文化省、バーデン・ヴイルテンベルク芸術省、ケルン西ドイツ放送