

●ピエール・ブーレーズ (1925~2016)

## 2台ピアノのための 『構造 [ストリクチュール]』第2巻 (1956, 61)

『構造』第1巻(1951~52) — 虚飾を排した機能的な書法を重んじていた — とは対照的に、第2巻には装飾的側面を重視する傾向がみられる。オリヴィエ・メシアン(1908~92)の「音価と強度のモード」(1949)の3つの区分<sup>ディヴィジョン</sup>\*1のうちの一つ — ここでは第2区分 — にもとづく第2巻では、『ル・マルトール・サン・メートル』(1952~55)で拡大を始めていたトータル・セリアリズム<sup>セリアリズム・ジェネラリゼ</sup>\*2の実験を、響きと形式において深化させながら、引き続き行っている。ときには和音、ときにはアラバスクの形で提示されるブロック・ソノール<sup>ソノール</sup>\*3のセリーは、電子的に構成された音響、すなわちジョン・ケージ(1912~92)のプリペアド・ピアノを成立させている職人的操作と、カールハインツ・シュトックハウゼン(1928~2007)が初期の探究を行っていたケルンの[電子音楽]スタジオで確立されつつあった技術の中間で構成された音響の、ひとつの様式化である。形式においては、中断を交互に繰り返すことを通して、音の分節化というレベルにまで「フォルマント」[発声において生じる共振周波数]の音響的なメタファーを拡張する。すなわち、ひとつの音色がそれを構成するスペクトルの発展によって形づくられるのと同様に、全体は各部分がそれらの構造的な特性に応じて相対的に配置されることによって決定されるのだ。

おそらくはヌーヴォー・ロマン[1950年前後から1970年代にかけてフランスで創作された、反伝統性を標榜する一連の小説]におけるナラティヴの実験に影響を受けた本作は、2つの章<sup>シヤピートル</sup>に分かれているが、その明瞭な対比は作曲期間の隔たり[第1章は1956年、第2章は1961年に作曲された]にもっぱら由来していると考えられる。

最初の章は — それぞれ垂直(和声)、水平(ポリフォニー)、対角

線(ヘテロフォニー)という書法上の側面を強調する3つの部分が継起し、『構造』第1巻の点描的書法を回想する2つの箇所が不規則にその継起を中断する — 、テンポの指定を破る小音符群の出現によって、しだいにリズム細胞の厳密さに抗うようになり、ついにはアンティフォニー\*4による巨大な終盤へなだれ込み、ユニゾンの区切りが3度繰り返される。シュトックハウゼンが並行して行っていた、音楽における時間をめぐる探究が与えた影響をここに読みとれるとすれば、続く部分がアンリ・プスール(1929~2009)の『2台ピアノのためのモビール』(1957~58)という範例に触発されて書かれたことは確実である。

じっさい第2章ではアンティフォニーを拡大し推し進めることで、極限的な結果を生じさせる。互いに干渉することのない2種類のテクスチュアが共存する導入に続く大規模な展開では、第2ピアノの中間の音域に固定された、組み合わせられたアルペッジョの線と、第1ピアノによる個別的な介入が対比されるが、両端音域または中音域で奏される独立した箇所が挿入されることで展開は中断される\*5。さらにこの挿入部分では、さまざまな度合いで演奏者に裁量が委ねられている。入りの仕方を決めるだけでなく、任意の箇所をカットすることも可能である。

この第2巻はしたがって、ウンベルト・エーコに倣って「作品の開かれ」とよぶのがふさわしい作品のひとつであり、その実験はピアノ・ソナタ第3番(1955~57)と『プリ・スロン・プリ』(1957~62/82/89)で正面から取り組まれることとなる。

※[ ]は訳者による補足

[ロベール・ピアンチコフスキ(音楽学)/平野貴俊 訳]

初演(第1章) 1956年10月21日 ドナウエッシンゲン音楽祭(ドイツ)  
イヴォンヌ・ロリオ、ピエール・ブーレーズ(ピアノ)  
(全曲) 1961年10月21日 ドナウエッシンゲン音楽祭(ドイツ)  
イヴォンヌ・ロリオ、ピエール・ブーレーズ(ピアノ)

\*1 「音価と強度のモード」のスコアの冒頭では譜面の上中下段がそれぞれ第1、第2、第3区分として提示されている。

\*2 音列(セリー)の組織化の原理を持続や強さといった音のさまざまな側面(パラメーター)に適用する発想。

\*3 「音の塊」の意。音の密度をコントロールできる点に特色をもつ素材。『ル・マルトール・サン・メートル』でも使われている。

\*4 複数のグループが対比的に歌い交わす、教会における「交唱」が原義。ブーレーズはピアノ・ソナタ第3番を構成する5つのセクションのひとつを「アンティフォニー」と名づけている。

\*5 この箇所に含まれる「第1曲」は高音域、「第2曲」は低音域をもっぱら用いている。

●ピエール・ブーレーズ (1925~2016)

## ピアノ・ソナタ第2番 (1947~48)

この若き日の作品には中間と末尾にそれぞれ、野心的な企図<sup>プロボ</sup>そして規模<sup>プロポーション</sup>をもつ2つの大作〔第2楽章と第4楽章。それぞれ演奏に約11分を要する〕が配置されている。密度が濃くドラマティックで、刺々しさと鋭い表現をそなえたピアノ・ソナタ第2番は、古典的なモデルを敢えて範とし、それによって当のモデルを粉砕し、みずからの固有性を主張する。初期の批判的な論考と時を同じくして書かれた本作は、それまでの参照枠〔古典的なソナタ形式<sup>るつぽ</sup>〕を灼熱の坩堝に投げ入れ、そのなかからブーレーズ固有の統一された言語を作りだし、アルノルト・シェーンベルク (1874~1951) による音列の発想から距離をおこうとする。たとえば、自律的な構造体へと細分化される音列。主題的な機能をもつ音型の数々と、リズムの展開と並行しながら音程〔インターヴァル〕が出現し消滅してゆく非主題的で無定形な構造という、書法上の対比。さまざまな分岐を生じさせる、演繹的な発想。第2楽章はトロープ、すなわち冒頭のシンプルなテキストから派生する変奏として構想されている。第4楽章には、イーゴリ・ストラヴィンスキー (1882~1971) に由来する交互的発展の原理が現れており\*1、しだいに解体していくフーガと、炸裂へとつながってゆく主題的な構造が対照される。

※〔 〕は訳者による補足

[シリル・ベロス (IRCAMプロダクション・マネージャー) / 平野貴俊 訳]

初演 1950年4月29日 パリ・エコールノルマル音楽院  
イヴェット・グリモー (ピアノ)

---

\*1 2005年にベロスが行ったインタビュー (EICホームページにて公開されている) でブーレーズは、本作品の創作の際『春の祭典』におけるリズム構造と交互的発展の原理に触発されたと言っている。