

## 追記 無調性と音群作法について

戦後、また20世紀の作曲技法において「無調性」と「音群作法」を調べないわけにはいかないであろう。邦楽家にとって見慣れない言葉であるが現代作品を演奏する上で避けて通れないものである。ここではそれらが西洋音楽史においてどのように認識されているか、並びに無調音楽や音群作法による作品を対象にした榎崎洋子氏の研究を参考にする。

### I 無調性

ここでは無調性が具体的に何を指す用語として定着しているかを確認するとともに、無調音楽を対象にした研究を概観する。無調性は、英語のatonalityの訳語で、非nonあるいは無 withoutを表す接頭辞のaをつけた用語である。したがって辞典等の無調性の項目の説明も、調整を前提としてそれを打ち消すものとなっている。たとえばヴィントンは無調性を「中心となる調整、すなわち、一つの調整を確立する音高連関のない音楽、あるいはトニック、ドミナントの調組織に関係づけられる音高連関のない音楽」と定義している。一方グリフィスの定義では、無調性はヴィントンの定義よりも適用範囲の限られた特定の音楽を指す語。一般的にはセリエルでもない音楽に限定される。もっと一般的には、シェーンベルクとその弟子たちの、調整後でセリー以前の音楽、およびそれと同時期の同様の音楽(たとえばスクリャービン、アイヴズ、ストラヴィンスキーのある作品)に限定される。またフォートの「無調音楽の構造」で対象されているのは、B.バルトーク、A.ベルク、F.ブゾーニ、C.ラッグルズ、A.シェーンベルク、A.スクリャービン、I.ストラヴィンスキーらの作品であり、ここで無調性とされている範囲はグリフィスの定義にほぼ重なっている。一般に、無調音楽という語から思い浮かべられるのは、グリフィスの言うように、20世紀の最初の四半世紀に書かれた、調整後でセリー以前の音楽だろう。

しかし、無調性をより広義に解釈した場合、すなわち年代的な枠をはずして音現象に限った定義に従うと、無調性の語と結びつく音楽は拡張されてくる。たとえばグリフィスの言う「調的ではない全ての音楽、セリエルでもない音楽」という定義に従うと同じくグリフィスの言う「シェーンベルクとその弟子たちの、調整後でセリー以前の音楽、およびそれと同時期の同様の音楽」以外の音楽にも当てはまる。たとえば、E.カーターは、初期の作品はストラヴィンスキーの新古典主義の作風に学んでいるが「弦楽四重奏曲第一番」を作曲した頃から無調的な作風になり、その後も調的でなくセリエルでもない無調的な手法で作曲している。またW.ルトスワフスキ「管弦楽のための協奏曲」を作曲した頃から、それ以前の古典主義的な作風から無調的な作風になるが、その後も調整にもセリー技法にも束縛されない無調的な音楽を書いている。一方H.W.ヘンツェは1940年代には12音技法により作曲していたが、1950年代以降は、調整にもセリー技法にもとらわれない無調的な作品を書いている。このように無調性を調的でもなくセリエルでもない、というように音現象に特定すると、無調音楽を20世紀最初の四半世紀に限らず、20世紀後半に至るまで広い年代にわたって書かれていることが浮かび上がる。

バルトークの「弦楽四重奏曲第三番」と四番が書かれたころ、バルトークの無調的語法は頂点に達するが、無調的語法が強くなるほどにバルトークの民族的特徴もより十全に引き出されている。バルトークにおいて、後期ロマン主義的様式から無調的様式に移行していく過程は、前衛音楽への移行であると同時に、バルトークの個人語法を顕現させる過程でもあった。バルトークはその後12音技法には向かわなかった。バルトークの無調音楽にも、調整後でセリー以前の音楽という定義はあてはまらない。

20世紀初頭の新ウイーン楽派による調整後でセリー以前の音楽は、無調音楽の一つの系列であって、ほかの無調音楽は、それぞれの文化的脈絡から発した無調音楽をいうことができるだろう。無調音楽を経て、シェーンベルクは12音技法という人工的な音組織に向かっていき、その後シュトックハウゼンはセリー技法を音価、強度、音色、空間にまで押し進めて理論的に展開する。

一方、非西欧圏の作曲家たちは、セリ技法によって方法論化するのではなく、無調性そのものにおいて自らの完成をはばたかせたといえるであろう。

これまで無調音楽というと、ドイツ・オーストリアの前衛音楽の系列の中にとらえようとする傾向が強く、それぞれの文化的脈絡の中にとらえようとする視点は欠けていたと思われる。従ってメシアンの移調の限られた旋法のように、作曲者から提起された技法を除けば、調整にもセリー技法にも還元されない無調性独自の体系化された技法はこれまで指摘されていない。

無調音楽を対象にした研究を概観すると、その方法には2つのタイプが認められる。その一つは機能主義と呼びうる方法で、もう一つは構造主義的とよびうる方法である。この二つのタイプはブラウンが、ウェーベルンの初期の無調音楽を対象にした論文の中でそれまでの、ウェーベルンの初期の無調音楽を対象にした研究方法を分類したさいの名称だがこれはウェーベルンの初期の作品に限らず、無調音楽を対象にした研究全般に当てはまる分類であると思われる。

## II 音群作法

音群作法という用語は、シュトックハウゼンが自作の「ピアノ曲第1」の作法を説明するさいに用いた Gruppenkomposition の訳語だが、実際にはトーン・クラスター tonecluster を使った作曲にも適用されている。トーン・クラスターは一般には「音群」と訳され、あるいは密集音塊、密集音群とも訳される。トーン・クラスターの指す内容についてみると、グリフィスは「隣接するいくつかの音符を同時に演奏した際の帯」と説明し、ヴィントンは「長2度か短2度で隔てられた多量の音符の和音、あるいは響き」と説明している。

トーン・クラスターを使った作品は戦後を持たずとも、20世紀の初めにすでに書かれている。例えば、H.カウエルのピアノ曲「マノーンの潮流」では鍵盤をてのひら、ひじ、前腕で押さえてトーン・クラスターを得る方法が用いられている。またバルトークのピアノソナタでは小規模なクラスターが用いられ、シュトックハウゼンの「ピアノ曲10」、リゲティのオルガンの為の「ヴォルミナ」ではもっと大規模なクラスターが用いられている。とグリフィスが説明しているように、クラスターの響きはもっと年代を翻って見いだせるであろう。無調性が、新ウイーン楽派によってはっきり打ち出される以前から準備されていたように、クラスターの響きをも戦後に普及する以前から使われていた。また無調性が、セリアリズムを経た後も使われているように、音群作法も技法として一般化した1960年代を経た後も、主要な技法であり続けている。また湯浅譲二のオーケストラのための「クラノプラスチック」をはじめとする1970年代のオーケストラ作品も、弦楽器パートを個々の奏者の単位にまで分けて音群を発する書法が使われている。石井真木の「モノプリズム」ではスコアの音群表に指定されたグリッサンドや連打などの10数種類楽譜の断片を各奏者が任意に選んで奏することにより、オーケストラは音群を発する。音群の積極的利用は非西欧の作曲家たちと結びついている。1910年代から1920年代にかけて、無調性を通して非西欧の作曲家の台頭を促した状況が1960年代以降は音群作法を通して見られるのである。

無調性が12音技法によって方法論化されたように、音群作法は、全面的セリーや、電子音楽による音素材の拡大といったその後の動向が加わって方法論化された作法とみなす事ができる。しかし音群作法による作品はその動向に与する作品ばかりではない。無調音楽が西欧内部からの転換運動として起こると同時に非西欧の作曲家たちによって展開されたように、音群作法も西欧内部から起こると同時に非西欧の作曲家を刺激して、非西欧の作曲家によって展開された側面を持っている。後者の方がセリアリズムにとらわれない自由な音群作法を展開しているといえるかもしれない。