

アンリ・デュティユーに関する研究

－戦後のフランス音楽界での位置づけとピアノソナタの演奏解釈に着目して－

今池 萌

(本講座大学院博士課程前期在学)

目的

本論文は、近代フランスを代表する作曲家の1人であるH.デュティユー（以下、デュティユーと記す）に着目する。デュティユーは、1938年にカンタータ《王の指輪》でローマ大賞を獲得し、1967年に国民音楽大賞を受賞、1994年には日本で紫綬褒章を受章するなど多くの賞を受賞している。近年では2007年9月に、2007サイトウ・キネン・オーケストラフェスティバル 松本において、自身の新作《LE TEMPS L'HORLOGE 時間 大時計》の世界初演を行うなど93歳の現在も活躍を続けている。デュティユーは、C.ドビュッシーやM.ラヴェル、A.ルーセルなどが確立した近代フランス音楽を継承しており、O.メシアンやP.ブーレーズとは異なる路線を開拓し、新たな独自の世界を切り開いている作曲家であると言われている。デュティユーは、戦後の現代フランス音楽界の移り変わりの中では古風であるとされ、保守主義的であると捉えられることが少なくない。また、デュティユーはメシアンやブーレーズほど、日本において学術的な研究がほとんどなされていない。このようなデュティユーの現代フランス音楽界の中での位置づけを明らかにすることは、様々な様式が生み出されている現代フランス音楽界の変遷を知ることや、デュティユーの作品の演奏解釈をする上で意義があると考えられる。

方法

本論では、第2章において『音楽藝術』の1969年3月号から1970年7月号にかけて、現代フランス音楽界で活動をする12人の作曲家についてそれぞれの作曲家の音楽語法、作曲技法などを抽出することを目的とした論文を分析することで、12人の作曲家それぞれの音楽語法、作曲技法を明らかにした。第3章において、第2章で分析した結果をもとに12人の作曲家について「偶然性」、「12音平均率」、「リズム」の3つの視点から分類を行なった。この分類をもとに、デュティユーの戦後の現代フランス音楽界での位置づけを明らかにした。第4章においてデュティユーの作曲の特徴が最も顕著に現れている作品の1つであるとされる《ピアノソナタ》の分析を行なう。そして、第5章において、第3章で明らかになったデュティユーの戦後のフランス音楽界における位置づけは、《ピアノソナタ》に反映されているか、どのような点に反映されているかを検証し、演奏解釈の手がかりとした。

結果

第2章において戦後のフランスの12人の音楽家について、音楽語法と作曲技法を分析によって明らかにした。その結果をもとに、第3章の第1節では、第1項において「偶然性」の導入、第2項において「12音平均率」、第3項では「リズム」の観点から分類を行なった。第1項では、「偶然性」の導入において、12人の作曲家の立場を見ると、グループA「作品の中で、偶然性を許容しない作曲家」、第2が、グループB「作品の中で偶然性を、ある条件によって許容する作曲家」、第3がグループC「偶然性を積極的に推し進める作曲家」、の大きく3つに大別できた。

第2項では、「12音平均率」の観点において、グループD「12音平均率を音楽観の基礎とする作曲家」、グループE「12音平均率の破壊を現存する楽器によって実践しようとする作曲家」、グループF「12音平均率の破壊のために新たな楽器を必要とする作曲家」、グループG「12音平均率、音階ともに否定する作曲家」の大きく4つに大別できた。このグループDに分類されたメシアンやデュティユーは現代フラン

ス音楽界で 12 音平均率を破壊しようとする動きについては認めながらも、説得力のある動きが見えないとして、12 音平均率から逸脱することは不可能だと考えていた。このことから、本論でグループ D に分類した最も伝統的である 12 音平均率を自身の作品の中で使用し続けている作曲家であっても、12 音平均率を破壊しようとする動きは、現代フランス音楽界の中では必要な流れであると捉えていることが読み取れる。このことから、現代フランス音楽界の中で、12 音平均率について考え直す動きが必然的に生まれてきていることが理解できる。

第 3 項では、「リズム」の観点において、グループ H「数理的加算によりリズムを使用する作曲家」、グループ I「数理的加算+偶発性によるリズムを使用する作曲家」、グループ J「その他」に大別できた。

第 4 項では、第 1 項から第 3 項において 3 つの視点で分類した 12 人の作曲家について総合して、グループ 1 からグループ 4 の 4 つのグループに分類することができた。4 つの分類は以下の表 1 に示す。

表 1 12 人の作曲家のグループ別分類表

グループ 1	伝統的書法による 作曲家	・デュティユー ・メシアン ・ニググ ・ジョリヴェ
グループ 2	計算機を使用する 作曲家	・クセナキス ・バルボー
グループ 3	作品に偶発性を 許容する作曲家	・ブーレーズ ・アミ ・コンスタン ・エロワ
グループ 4	即興性を重視する 作曲家	・シェフェール ・フェラリ

第 3 章の第 2 節において、これまでの分析をふまえて、戦後のフランス音楽界におけるデュティユーの位置づけを明らかにした。第 2 章において、戦後の現代フランス音楽界における 12 人の作曲家を分類したところ、デュティユーは現代フランス音楽界において、最も伝統的な書法を用いている作曲家であることがわかった。しかし、伝統的な書法を用いているデュティユーだが、12 音音楽や電子音響音楽などデュティユーの作風とは離れている書法に対しても、それらの書法を回避することなく、進んで研究を行っていた。前節の分類において他のグループで用いられていた偶然性の導入や計算機による計算しつくされた音楽に対しても同様である。このような姿勢からデュティユーが伝統的な書法を固守している作曲家ではなく、新たな技法を自身の伝統的な作風の中に同化している作曲家であることがわかる。このように伝統的な立場をとりながらも、現代フランス音楽界の全体を把握し、新しい技法に対して柔軟に研究を行う一方で、自身が美的価値をおく伝統的書法を譲ることない態度がデュティユーの特徴であるといえる。

第 4 章では《ピアノソナタ》の分析を行なった。第 1 節では、《ピアノソナタ》の成立を明らかにした。この《ピアノソナタ》は、第 1 楽章「Allegro con moto」、第 2 楽章「Lied」、第 3 楽章「Choral et Variations」の 3 楽章から成っている。デュティユーは、この第 3 楽章の変奏主題を「熱烈な書法で書いたパッセージ」¹ であると述べている。デュティユーは、この《ピアノソナタ》で「音色、特定の深さと特有の表現形式を見出したかった。」² と述べており、その理解のために第 3 楽章の変奏主題の理解が有効な手がかりになることが予想された。

第 2 節では、第 3 楽章変奏主題と第 1 楽章第 1 主題、第 2 主題の分析を行なった。第 1 項で第 1 主題を分析し、第 2 項では第 2 主題を分析して、第 3 項で第 3 楽章変奏主題を分析した。このことから、本論において第 1 楽章、第 1 小節目から第 6 小節目までを第 1 主題、第 1 楽章、第 65 小節目から第 68 節目を第 2 主題、第 3 楽章、第 29 小節目から第 31 小節目を変奏主題とした。

第 4 項では、第 3 楽章変奏主題、第 1 主題、第 2 主題をサウンド、メロディ、リズムの視点から比較した。その結果は以下の表 2 から表 4 に示す。

¹ Dutilleux, Henri and Glayman, Claude and Nichols, Roger *Henri Dutilleux - Music - Mystery and Memory: Conversations With Claude Glayman*, Ashgate Pub Ltd, 1997 p.29

² 同上

表2 サウンドの視点

	第1主題	第2主題	変奏主題
サウンド	厚い	薄い	薄い
テクスチャ	安定的 単純	活動的 複雑	活動的 単純
変化	緩慢	急激	緩慢
音量	小さい (<i>p</i>)	大きい (<i>f</i>)	やや大きい (<i>mf</i>)
音域	Cis ² -a ¹ (2oct+短6度)	Dis ³ -fis ¹ (3oct+短3度)	Cis ² -C ¹ (減8度)
ダイナミクスの 変化	なし	なし	なし

表3 メロディの視点

	第1主題	第2主題	変奏主題
メロディの性格	安定的 歌謡的 平坦的	活動的 器乐的 高揚的	活動的 器乐的 平坦的
メロディの構造	カンタービレ	跳躍的	カンタービレ
メロディの輪郭	波形(変化が大きい)	波形(変化が少ない)	波形(変化が少ない)
音の並び方	規則的、 集中→拡散的	規則的、集中的	規則的 集中的

表4 リズムの視点

	第1主題	第2主題	変奏主題
テンポ	Allegro con moto	Reprenez le mouvt	Vivace
楽語表示	なし	Marcato	Staccato, molto ritmico
拍子の 変化	なし (2/2)	なし (2/2)	なし (2/4)

この表2から表4までを見ると、第1楽章第1、2主題と第3楽章変奏主題において、それぞれ共通性と対照性が用いられていることがわかる。この第1、2主題と変奏主題を統一するものは音程関係における(長・短)2度、(長・短)3度の細胞である。デュティユーはこの第3楽章の変奏主題について、「特有の深さと、特有の表現形式を生み出すために書いた熱烈なパッセージである。」³と述べており、この変奏主題をデュティユー自身、評価していたことがわかる。また、デュティユーは1つの音列を様々な形に変容させながら幾度も出現させる「変態」の観念を自らの書法として用いていることが第2章の分析によって明らかになっている。このようなことから、変奏主題、第1主題、第2主題、が全く関連なく発想されたとは考えにくい。そのため、この第1主題と第2主題を変奏主題から発想したものであると考えると、このピアノソナタは第3楽章の変奏主題によって内包されていると考えることができる。つまり、この変奏主題、第1主題、第2主題における音程構造は1つの発想から生まれたと考えることができる。

第3節では、楽章レヴェルの分析を行なった。第1項では、第1楽章と第2楽章の関連を、第2項では、第1楽章と第3楽章の関連を、第3項では、第2楽章と第3楽章の関連の分析を行なった。

第1項において、<第1楽章Ⅲ部分と第2楽章第2主題との関連>を見ると、第1楽章Ⅲ部分〔112-225〕は第1楽章第1主題、第2主題とは離れ、第2楽章第2主題と、旋律部分の音程細胞の関連が見られる。第1楽章Ⅲ部分は、ダイナミクスが *pp* であり、Ⅲ部分に *rubato* の指示があり、第2楽章第2主題には *lent* の指示があり、性格的な共通点が見られた。そのため、第1楽章のⅢは第2楽章の第2主題を潜在的に示している部分であると考えられる。

第2項において、<第3楽章変奏主題と第1楽章Ⅱ部分の関連>を見ると、変奏主題と第1楽章第2主

³ 前掲書 1)

題の旋律部分を見ると、第2主題において *dis1* 音が新たに出てきている他は、異名同音はあるものの全て共通している。変奏主題と第2主題では音域が低音部譜表による低音域であるという点と、変奏主題では *mf* で第2主題では *f* の表示があり、ダイナミクスが大きい点、音価が8分音符単位である点で共通しており、性格的な共通点がみられた。しかし、音程の用いられる方向性では対立がみられた。

第4節では、部分レベルの分析を行なった。第1項では、第1楽章の分析を行なった。第1楽章の区分は以下の表5に示す。

表5 第1楽章の区分表

区分	小節番号
I	第1主題提示部A[1-12] A'[13-21]+m[22-32]+A''[33-64]
II	第2主題提示部B[65-72] B'[73-100]+e[100-111]
III	第3主題提示部C[112-121] C'[122-135]+C''[136-145]+C'''[146-180] n[181-204]+a[205-225]
IV	A''[226-244]+m'[246-255] B''[256-301] A''''[302-365]

第1楽章間での[A]の要素の変遷を以下の表6に示す。

表6 第1楽章間での[A]の要素の変遷

変化部分	Aの要素の関連
I A→A'	旋律が長3度移行 拍子の変化([13]が3/2)
A→A''	Aの反復[33-43] 旋律が和音に(1oct上を加わる)[44-51]
I→III A→A'''	ダイナミクスの変化(<i>p</i> → <i>pp</i>) 伴奏部が単音に([226-231])
I→IV A→A''''	旋律が完全5度移行 旋律が和音に(1oct上を加える) ダイナミクスの対比(<i>p</i> → <i>ff</i>) 性格上の対比

これまでのことから、第1楽章において[A]の要素で統一された各部分が、段階を踏んで発展的に再現されており、ダイナミクスや[A]ではスラーが用いられていたのに対し、[A''']ではスタッカート、アクセントが用いられるなどの性格上の対比が用いられ、[A]の要素が再現させられていることがわかる。

次に、第1楽章間での[B]の要素の変遷を以下の表7に示す。

表7 第1楽章間での[B]の要素の変遷

変化部分	Bの要素の関連
II B→B'	旋律の長3度移行[73-76] 旋律の完全5度移行[77-] ダイナミクスの対比(<i>f</i> → <i>mp</i>) 拍子の変化([81-82]が3/2→6/8) 性格上の対比
III B→B''	旋律の完全4度移行 ダイナミクスの対比(<i>f</i> → <i>mp</i>) 性格上の対比

これまでのことから **B** の要素も **A** の要素と同様に、**B** の要素で統一されている各部分が段階的、発展的に再現されており、ダイナミクスや性格上の対比が用いられ再現されていることがわかる。

第1楽章間での **C** の要素の変遷を以下の表8に示す。

表8 第1楽章間での **C** の要素の変遷

変化部分	C の要素の関連
Ⅲ C→C'	旋律部分の音列の変化[126-127,130-131] クレッシェンド[132-133]の指示 デクレッシェンド[134-135]の指示
Ⅲ C→C''	旋律がオクターブによる2音へ[140-145] 旋律部分の音列の変化[138-139]、[142-143] クレッシェンド[141-142]の指示
Ⅲ C→C'''	旋律がオクターブによる2音へ[150-151] 旋律部分の音列の変化[148]、[151-152] ダイナミクスの変化 poco crescendo[146-149] mfへ[150]

これまでのことから、**C** の要素も **A**、**B** の要素と同様に各部分が段階的に発展的に再現されていることがわかる。しかし、**C** 部分は **A**、**B** の要素とは異なり、1つのⅢという部分の中にのみ構成されていることから、**C**→**C'**→**C''**と進行するにつれ、ダイナミクスや旋律部分がオクターブによる2音になるなど、徐々に拡大していく印象の強い構成がなされていることがわかる。

第2項では、第2章の分析を行なった。第2楽章の区分表を以下の表9に示す。

表9 第2楽章の区分表

区分	小節番号
Ⅰ	第1主題提示部2A[1-9] 第2主題提示部2B[10-20] 2A'[21-27]+2A''[28-41]
Ⅱ	C[42-73]
Ⅲ	2B'[74-79] 2A'''[80-88]+2A''''[89-97]

第2楽章間での **2A** の要素の変遷を以下の表10に示す。

表10 第2楽章間での **2A** の要素の変遷

変化部分	2A の要素の関連
Ⅰ 2A→2A'	音程変化の方向性 伴奏部分の音価の変化[8分音符→16分音符] 伴奏部分のスタッカートの指示[なし→あり]
Ⅰ 2A→2A''	旋律がオクターブによる2音へ[28-29] 伴奏部分の音域[高音域→高音域+低音域] 左伴奏部にスタッカートテヌートの指示[28-29]
Ⅲ 2A→2A'''	伴奏部の和音の音程関係
Ⅲ 2A→2A''''	調の変化[変口短調→無調] 伴奏部分の音域[高音域→高音域+低音域] 旋律がオクターブによる2音へ[89-90] 伴奏部分の音価の変化[8分音符→16分音符]

このようなことから、第2楽章において、淡々と進行する印象である **2A** の要素が第2楽章の中で、音程変化の方向性や旋律部分をオクターブによる2音への変化や伴奏部分の音価の変化によって様々な形に変化させられ、出現していることがわかった。第2楽章は静かに淡々と進行していく印象があるが、このような変化によって、各部分間で差別化が行なわれていることがわかった。

第3項では、第3章の分析を行なった。第3楽章は、冒頭のコラールと4つのヴァリエーションから成り立っている。コラールと4つのヴァリエーションの区分を楽譜⁴上に表記されている通り、以下の表11に示す。

表 11 第3楽章の区分

区分	小節番号
Choral	[1-28](28)
Ver. I	[29-151](123)
Ver. II	[152-404](253)
Ver. III	[405-430](26)
(Choral)	[405-406](2)
(Choral後)	[407-430](24)
Ver. IV	[431-669](239)

IからIII、IからIVへの変奏において主題がどのように変化をしたかを以下の表12に示す。

表 12 第3楽章変奏主題の変化

対比区分	変奏主題の関連
I → III	変奏主題の旋律の長3度の移行 リズムの変化 ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>pp</i>) 変奏主題の拡大、縮小 音域の変化(低音域 → 高音域) 音価の変化(8分音符単位 → 2分音符単位)
I → IV	テンポの変化(<i>Vivace</i> → <i>Prestissimo</i>)
[431-472]	変奏主題の旋律の短3度移行 リズムの変化 ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>pp</i>) 変奏主題の縮小、拡大
[473-517]	変奏主題の旋律の短2度移行 リズムの変化 ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>f</i>) 音価の変化(8分音符単位 → 2分音符単位) 音域の変化(低音域 → 高音域)
[542-594]	変奏主題の旋律の完全4度移行 リズムの変化(473-472と同じ) ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>p</i>) 音価の変化(8分音符単位 → 2分音符単位) 音域の変化(低音域 → 高音域)
[595-633]	変奏主題の旋律の長3度移行 リズムの変化(473-472と同じ) ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>f</i>) 音価の変化(8分音符単位 → 2分音符単位) 音域の変化(低音域 → 高音域)
[634-699]	変奏主題の旋律の長2度移行 リズムの変化 ダイナミクスの変化(<i>mf</i> → <i>molto f</i> / <i>ff</i> / <i>fff</i>) 音価の変化(8分音符単位 → 2分音符単位) 音域の変化(低音域 → 低音域 + 高音域)

表12を見ると、I → III、I → IVのどの部分においても変奏主題の旋律は移行し、リズムも変化し表れていた。音域と音価は、I → IVの〔431-472〕以外は全ての場所において、音域は低音域から高音域に、音価は8分音符単位から2分音符単位に移行していた。これは、I → IVの〔431-472〕では、変奏主題の提示部と同じような効果をもたらしているのに対し、その他の変奏主題の再現部では、より長い拍数間で再現が行なわれていることがわかる。ダイナミクスでは、IVの〔634-699〕の(*moltoffff*)に向けて発展

⁴ Henri DUTILLEUX, *SONATA pour piano*, DURAND, 1957

的に変化していることがわかる。

以上のことから、第3楽章は変奏主題に基づいた変奏であるⅢとⅣのダイナミクス、音域、音価の対比が行なわれていることが明らかになった。第5節では、テーマレベルの分析を行なった。

第5章では、これまでの分析を踏まえ、アンリ・デュティユーの音楽語法の《ピアノソナタ》への反映と演奏解釈を行なった。本論では、第2章において『音楽藝術』の1969年3月号から1970年7月号にかけてフランスの現代作曲家についてインタビュー形式により録音した話題より、それぞれの作曲家の人間性、音楽性、作曲技法などを抽出することを目的とした論文が発表されており、その論文に即してフランスの現代作曲家12人の音楽語法、作曲技法を明らかにした。第3章ではこの12人の作曲家の分析をもとに、「偶然性」、「12音平均率」、「リズム」の3つの視点から12人の作曲家を分類し、デュティユーの戦後のフランス音楽界での位置づけを明らかにしてきた。このことから、デュティユーは現代フランス音楽界において、最も伝統的な書法を用いている作曲家であるということがわかった。しかし、最も伝統的な書法を用いているデュティユーだが、12音音楽や電子音響音楽などデュティユーの作風とはかけ離れている書法に対してもそれらの書法を回避することなく、研究を続けていた。このような態度から、デュティユーが単に伝統を固守している作曲家ではなく新たな技法を自身の伝統的な作風の中に同化している作曲家であるということが理解できた。

第4章において分析した《ピアノソナタ》は、デュティユーが1947年に作曲した曲である。デュティユーはこの1947年以前にも多数の曲を作曲していたが、自身の音楽語法が反映できていない、という理由でそれらの楽曲を破棄し、既に出版されていた楽曲についても楽器店から回収を行なった⁵という過去を持っている。また、この《ピアノソナタ》と同時期の1946-1947年に書かれた作品に《オーボエソナタ》があるが、この《オーボエソナタ》には自らの音楽語法を全てにわたっては反映させることができなかった⁶、として《オーボエソナタ》ではなく、この《ピアノソナタ》をデュティユーは自らの作品の中でOp.1と定めていた。デュティユーはこの《ピアノソナタ》について、「より多くの迫力と濃度を示した作品である。」⁷と述べており、自身でもこの《ピアノソナタ》を評価しており、デュティユーの新たな音楽語法が最初に反映された作品であるということがわかった。

《ピアノソナタ》を概観すると、第1楽章は、「Allegro con moto」、第2楽章が「Lied」、第3楽章が「Choral et Variations」となっている。この《ピアノソナタ》では、ソナタにおいて一般的にいわれる楽章間のテンポの急-緩-急が用いられており、第1楽章第1、2主題および第2楽章第1、2主題が第3楽章の変奏主題から派生して作られた音程細胞であり、第3楽章変奏主題に内包されているとはいえ、楽章間において性格的な対比が確立されていた。デュティユーはこのソナタ形式について、「魅惑的であると感じている形式を、魅惑的だと感じている楽器で示したかった。」⁸と述べており、ソナタ形式を好み、この形式を表現する楽器としてのピアノに大きな可能性を感じていたことがわかる。このように、ソナタ形式を好み、採用している点においてもデュティユーが伝統的な書法を重んじている作曲家であることが伺える。

この《ピアノソナタ》の分析において、第1楽章に提示された第1主題と第2主題は第3楽章の変奏主題と構造上対立する要素が多く見られたが、この2主題は、変奏主題と（長、短）2度、（長、短）3度の要素によって統一されており、この第1楽章第1、2主題は、第3楽章の変奏主題から派生した主題であると考えることができた。そのため、第1楽章の第1、2主題および、変奏主題が多様な変化を遂げながら何度も出現することによって構成されている、《ピアノソナタ》は第3楽章の変奏主題によって内包されていると考えることができた。この第3楽章の変奏主題についてデュティユーは「熱烈な書法で書いたパッセージである。」⁹と述べており、デュティユーが最も重点をおいていた主題であり、熟考を重ねて生み出された主題であると読みとることができる。この《ピアノソナタ》では、それぞれの楽章間でそれぞれの主題が音価、音域、ダイナミクス、音列の進行方向、リズムなど様々な視点で、短い主題に多くの対立する要素を持たせ、巧みに変化が与えられていた。その例として、第1に、第1楽章第2主題の旋律部分は、第3楽章の変奏主題と異名同音があるものの、第2主題においてdis1音が新たに出現している他

⁵ 前掲書 1) p.30

⁶ 前掲書 1) p.28

⁷ 同上

⁸ 前掲書 1) p.29

⁹ 同上

は全て共通しており、第1楽章第2主題は変奏主題から派生した音列であると考えることができたが、音域、ダイナミクス、音価など性格的な共通点を示してはいるが、音程関係を垂直方向に見たときの用いられる方向性に対立が見られ、変容を遂げていた点があげられる。第2点に、第1楽章のⅢ部分は第1主題および第2主題とは、離れているが第2楽章第2主題と旋律部分の音程細胞の関連、性格的な共通点が見られたことから、第1楽章のⅢ部分は第2楽章第2主題を潜在的に示している部分であると考えられることがあげられる。このようなことから、短い主題音列が様々な対立する要素、共通する要素に変化し、この《ピアノソナタ》全体を構成しており、その変化が楽章レヴェル、部分レヴェル、テーマレヴェルに表れていたといえる。

また、第1楽章のⅡ部分の〔100-111〕においては、第1楽章の第1主題、第2主題とは、離れている音列が出現し、その音列は12個の音が1つの集団となっている。その音列は12個の音の中に共通する音も含まれており、またデュティユー自身が「この《ピアノソナタ》の中で12音技法は用いていない。」¹⁰と述べていることから、12音技法で書かれているのではないことは明らかである。しかし、この12音による音列は第1楽章の第1主題、第2主題との関連が見られず、唐突に3度も出現している。デュティユーは12音音楽について、意識的に用いない態度を第2章の分析において示していたことから、たまたまこの12音の音列が出現したとは考えにくい。そのため、この12音による音列の出現は、デュティユーが新たな技法を自身の音楽の中へ同化させようとした試みであると考えることができた。

第1楽章第1主題、第2主題、第3楽章変奏主題はある音を軸にしてみると、水平方向に見て左右の音程関係が対称になっている部分が認められた。また、第3楽章のⅣ部分¹¹の〔530-540〕においては右手部分と左手部分がアルペジオにより水平方向に見て、左右対称に進行していた。このようにある軸を持ち、左右対称の動きを示すのは扇状効果といわれ、デュティユーが好んで使用していた技法であるといわれている。このことから、この扇状効果という点においてもこの《ピアノソナタ》にデュティユーの音楽語法が反映されているといえる。

デュティユーの音楽語法について、橋本は「古典的な伝統の延長線上にあると言えるが、自由な無調スタイルをとっている。12音技法などの特定の手法を採用していないところから、「本能的な無調」などと言われることもある。」¹²と述べている。この「本能的な無調」が顕著に表れているのが第2楽章Ⅱ部分、第3楽章の冒頭の Choral 部分であると考えられる。この無調である部分は独特の響きが生み出されている。また、この無調である部分は、第2楽章間においては、調性の与えられた部分にはさまれて出現している。第3楽章間では、《ピアノソナタ》において最も印象的であるともいえる冒頭の Choral 部分に採用している。このことは、デュティユーが調性と無調との調和を《ピアノソナタ》の中で試みており、この「本能的な無調」がデュティユーの音楽語法の中で重要視されていることであると考えられた。

《ピアノソナタ》は、短い主題音列に巧みな変化を与えることにより曲を構成しているということが明らかになったが、この書法は、第2章のデュティユーの作曲技法の分析によって明らかになった「変態」の観念との関連が伺える。この「変態」の観念とは、主題の転回を意味しているのではなく、古典形式の観念と比較するならば、「変奏」に匹敵するものだとされている。短い主題が幾度も変容することによって成り立っている《ピアノソナタ》は、このデュティユーの「変態」の観念が反映されていると考えられることができる。このような、短い主題音列が様々な形に変容することで成り立っている《ピアノソナタ》を演奏する上で、この主題の変容を理解し、多用な表現することが求められているといえる。

このような点から見ると、デュティユーは《ピアノソナタ》の中で、伝統的なソナタ形式を基本として、その中で12音からなる音列の導入、扇状効果の導入、無調と調性の調和への試み、特有の音色の表現形式を具現化するための工夫、などを行っており、まさに、この《ピアノソナタ》の中で伝統的な書法の中に新たな技法を同化していると考えられる。このことから、第3章で明らかになった「単に伝統を固守している作曲家ではなく新たな技法を自身の伝統的な作風の中に同化している作曲家」という戦後のフランス音楽界での位置づけによるデュティユーの立場が、《ピアノソナタ》の分析によっても明らかになったといえる。

¹⁰ 前掲書 1) p.32

¹¹ 第4章第4節第3項の分類による。

¹² 橋本正明『最新名曲解説全集補巻1 交響曲・管弦楽・協奏曲』音楽之友社 1964, p.385

課題

本章では、第2章において12人の戦後の現代フランス作曲家の分類を行い、そのことから第3章において12人の作曲家を「偶然性」、「12音平均率」、「リズム」の3つの視点から分類し、デュティユーの戦後の現代フランス音楽界における位置づけを明らかにした。このことからデュティユーは現代フランス音楽界において、最も伝統的な書法を用いている作曲家であったが、単に伝統を固守している作曲家ではなく、新たな技法を自身の伝統的な作風の中に同化している作曲家であるということが理解できた。このデュティユーの語法は、第4章において分析した《ピアノソナタ》にも反映されており、戦後のフランス音楽界での位置づけが《ピアノソナタ》の分析によっても明らかにすることができた。しかし、分析を対象とした楽曲が《ピアノソナタ》1曲であったため、そこにみられたデュティユーの音楽語法の反映における特徴が1つの作品に限定されたものなのか、すべてに通じるものなのかについては明らかにすることができなかった。そのため、今後デュティユーの音楽語法が楽曲においてどのように反映されているかを明らかにするためには、様々な楽曲の分析を行う必要があると考えられこの点が今後の課題であると考えられる。

引用参考文献

- ・別宮貞雄「現代音楽へのフランスの寄与」『音楽藝術』第19巻第1号、音楽之友社、1961、pp.12-14
- ・ブーレーズ、ピエール著 船山隆 笠羽映子訳『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』晶文社、1995
- ・Caroline, Potter Henri Dutilleux: *His Life and Works*, Scolar Pr, 1997
- ・Dutilleux, Henri and Glayman, Claude and Nichols, Roger *Henri Dutilleux - Music - Mystery and Memory: Conversations With Claude Glayman*, Ashgate Pub Ltd, 1997
- ・橋本正明『最新名曲解説全集補巻1 交響曲・管弦楽・協奏曲』音楽之友社、1964、pp.385-392
- ・船山信子「音楽批評界の気鋭 現代フランス音楽事情を語る」『音楽藝術』第44巻第4号、音楽之友社、1986、pp.72-79
- ・船山 隆「フランスにおける現代音楽 ブーレーズからマヌリまで」『音楽藝術』第46巻第2号、音楽之友社、1988、pp.58-65
- ・藤田由之「指揮活動にみるブーレーズの演奏解釈」『音楽藝術』第52巻第6号、音楽之友社、1994、pp.31-35
- ・藤原 裕『フランス音楽の11人—グノーからドビュッシーへ—』音楽之友社、1973
- ・磯田健一郎『サティのように聴いてみたい 近代・現代フランス入門』音楽之友社、1994、pp.215-223
- ・伊藤真由美「ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおける楽想と形式—とくにロマンの性格について—」『山口芸術短期大学研究紀要』第39号、2007、pp.25-39
- ・笠羽映子「壁を突き抜ける人」ブーレーズ「新しい動向」を巡って『音楽藝術』第52巻第6号、音楽之友社、1994、pp.18-22
- ・コルトー、アルフレッド著 安川定男 安川加寿子訳『フランス・ピアノ音楽1』音楽之友社、1996
- ・コルトー、アルフレッド著 安川定男 安川加寿子訳『フランス・ピアノ音楽2』音楽之友社、1996
- ・コルトー、アルフレッド著 安川定男 安川加寿子訳『フランス・ピアノ音楽3』音楽之友社、1996
- ・丸山亮「アンリ・デュティユーと音楽」『音楽藝術』第40巻第8号、音楽之友社、pp.42-44
- ・丸山 亮「ピエール・シェフェールの死」『音楽藝術』第53号第11号、音楽之友社、1995、pp.126-127
- ・諸井 誠「グレゴリオ聖歌と現代の作曲家—フランス音楽を中心に—」『音楽藝術』第15巻第2号、音楽之友社、1957、pp.45-52
- ・武藤誠治「アンリ・デュティユー研究」東京藝術大学音楽学部楽理科卒業論文、1999
- ・中村知佳子「矢代秋雄作品における<完壁さ>の諸相—《ピアノソナタ》の分析結果から—」広島大学大学院教育学研究科生涯活動教育学専攻音楽文化教育学専修論文、2005
- ・中島卓郎 岡田匠史「印象派期における音楽と絵画の相関(2)—ドビュッシーとモネの作品の構造的側面からの分析および考察—」『信州大学教育学部紀要』第111号、2003、pp.45-56
- ・野平一郎「アンリ・デュティユー、創作の現在を語る」『音楽藝術』第55巻第5号、音楽之友社、1997、pp.41-50
- ・野平一郎「厳格と自由の間の弁証法 ブーレーズ作品試論」『音楽藝術』第52巻第6号、音楽之友社、1994、pp.44-53

- ・大崎滋生「ハイドン：クラヴィーア・ソナタの様式変遷について：ソナタ第1楽章を中心に」『桐朋学園大学研究紀要』第4号，1975，pp.97-126
- ・Rae, Caroline, and Gillbert, David Henri *Dutilleux: Music, mystery. Conversation with Claude Glayman*, Notes, 2004, Vol.61, Issue2, pp.425-428
- ・佐野仁美「昭和戦前期の演奏界における近代フランス音楽の受容－フランス派ピアニストを中心に－」『日本音楽表現学会第4回大会』2006，pp.1-8
- ・浅香淳『標準音楽辞典』音楽之友社，1980，pp.744-745
- ・下中邦彦『音楽大事典 第3巻』平凡社，1984，pp.1558-1559
- ・末延芳晴「ピエール・ブーレーズとジョン・ケージ その遭遇と決裂が意味するもの」『音楽藝術』第52巻第6号，音楽之友社，1994，pp.23-30
- ・平義久「アンリ・デュティユー先生へ 第6回高松宮殿下記念世界文化賞受賞を記念して」『音楽藝術』第53巻第2号，音楽之友社，1997，pp.57-59
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー1 A. ジョリヴェ」『音楽藝術』第27巻第3号，音楽之友社，1969，pp.50-55
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー2 Y. クセナキス」『音楽藝術』第27巻第4号，音楽之友社，1969，pp.50-56
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー3 G. アミ」『音楽藝術』第27巻第5号，音楽之友社，1969，pp.50-54
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー4 P. シェフェール」『音楽藝術』第27巻第7号，音楽之友社，1969，pp.56-61
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー5 M. コンスタン」『音楽藝術』第27巻第8号，音楽之友社，1969，pp.58-62
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー6 J. エロワ」『音楽藝術』第27巻第9号，音楽之友社，1969，pp.64-69
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー7 S. ニッグ」『音楽藝術』第27巻第10号，音楽之友社，1969，pp.62-67
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー8 P. バルボー」『音楽藝術』第27巻第11号，音楽之友社，1969，pp.58-64
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー9 L. フェラリ」『音楽藝術』第27巻第12号，音楽之友社，1969，pp.62-67
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー10 H. デュティユー」『音楽藝術』第28巻第2号，音楽之友社，1970，pp.48-53
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー11 P. ブーレーズ」『音楽藝術』第28巻第4号，音楽之友社，1970，pp.54-59
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー12 O. メシアン」『音楽藝術』第28巻第6号，音楽之友社，1970，pp.72-80
- ・丹波明「フランスの現代作曲家/インタビュー13 現代フランスの作曲家とその諸問題」『音楽藝術』第28巻第7号，音楽之友社，1970，pp.60-66
- ・塚本一実「ベートーヴェン作曲ピアノソナタ Op.2-1 へ短調第1楽章の分析」『常葉学園短期大学紀要』第38号，2007，pp.169-180

その他参考資料

- ・『高松宮殿下記念世界文化賞 Praemium Imperiale』日本美術協会，2007

参考楽譜

- ・Henri DUTILLEUX, *SONATA pour piano*, DURAND, 1957