

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

アンリ・デュティユーの弦楽四重奏曲《こうして夜は》：作曲コンセプトとしての「記憶」の形成の視点から

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2024-02-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 藤田, 茂 メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/2000039

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



アンリ・デュティユーの弦楽四重奏曲
《こうして夜は》
—作曲コンセプトとしての「記憶」の形成の視点から

藤 田 茂

アンリ・デュティユーの弦楽四重奏曲《こうして夜は》 ——作曲コンセプトとしての「記憶」の形成の視点から

藤田 茂

本論考は、アンリ・デュティユー Henri Dutilleux (1916-2013) の弦楽四重奏曲《こうして夜は》について、作曲コンセプトとしての「記憶」がいかに形成されたかという視点から考察することを目的としている。

弦楽四重奏曲《こうして夜は》*Ainsi la nuit* (1973-76) は、デュティユーの代表作のひとつであり、また、20世紀を代表する弦楽四重奏曲のひとつとも考えられている¹。そのため、この作品については、すでに少なからぬ先行研究が存在しており、また、「記憶」が作品理解のキーワードとして取り上げられることも、めずらしくない。しかし、これまでの研究はいわば「スポット研究」であり、《こうして夜は》の作曲とともに「記憶」が彼の作曲コンセプトとなっていく過程を、生成論的に追跡した研究は存在していない。

そこで、本論考では、デュティユーがいつから「記憶」の言葉を積極的に用い始めるのか(1. デュティユーと「記憶」)、また、この「記憶」が、《こうして夜は》の作曲過程のどの段階で、ひとつの作曲コンセプトとして意識されたのかを明らかにする(3. 創作過程と「記憶」)。この議論を通して、「記憶」が楽曲のなかでいかに操作されるのか(2. ならびに4. 〈補足部〉と「記憶」)、また、結局のところ、作曲コンセプトとしての「記憶」はいかなるものであるのかも改めて確認されることになる(5. 作曲コンセプトとしての「記憶」)。

本論考は、最新の伝記研究の成果を活用するとともに、ワシントンの議会図書館所蔵の《こうして夜は》の1974年稿(分類番号ML30.3c .D89 no. 1)を重要な検証対象としている。この1974年稿の存在はよく知られてきたものではあるが、本研究は、今回、この資料全体の photocopy の提供を受けて、これをはじめ生成論のコンテキストで解釈することを試みている。なお、本研究は科学研究費助成事業(科研費)「現代音楽のフォルムの想像力: メシアン・デュティユー・ブーレーズの言説と草稿の検証」(20K00133)にもとづき、その成果の一部を発表するものである。

1 たとえばゴルデは、20世紀の特徴的な弦楽四重奏曲を論じる著作で、バルトーク、シェーンベルク、ベルク、ウェーベルン、ブーレーズ、カーター、リゲティ、ブクルシュリエフ、ファーニホーの弦楽四重奏曲(あるいは、弦楽四重奏のための楽曲)とともに、デュティユーの《こうして夜は》を取り上げている。(Goldet 1989)

1. デュティユーと「記憶」

アンリ・デュティユーの弦楽四重奏曲《こうして夜は》は、1977年1月4日、パレナン四重奏団によってパリ東劇場で初演された。この機会に、デュティユーは自ら作品解説を執筆したのだが、それは次のように始まっていた。

《こうして夜は》は、そのほとんどが〈補足部〉で互いに結びつけられた7つの部分からなる。〈補足部〉の多くは、ごく短いものであるが、それらには有機的な役割が与えられているがゆえに重要なものである。この〈補足部〉では、これに続くもの、あるいは、これに先立つものが暗示されるのであり、こうした暗示がまた〔聴取の〕道標ともなるのである。アンリ・デュティユーの他の作品と同じく、ここには「記憶」ならびに「記憶」に付随する概念全体（すなわち、〔これから出てくるものの〕先取りや、〔すでに出てきたものの〕変奏など）が関わっていて、この記憶を前提として時間が分割されるのである。（Dutilleux 2019: 219）

この自作解説の重要さは、デュティユーが、自身の作曲コンセプトを説明するにあたって、このときはじめて「記憶」の言葉を使ったことにある。しかも、この「記憶」は、《こうして夜は》に特別なものではなく、広くデュティユーの創作全体に関わる概念であることが主張されている。「アンリ・デュティユーの他の作品と同じく、ここ〔すなわち、《こうして夜は》〕には「記憶」ならびに「記憶」に付随する概念全体が関わって」いる。あえて三人称で語られているこのフレーズは、次のことを示していよう。すなわち、この弦楽四重奏曲の作曲を進めていくなかでこそ、デュティユーは、これまで彼の無意識下にあった作曲のコンセプトを「記憶」という言葉に落とし込むことができたのである。

実際、この自作解説以降、デュティユーは、「記憶」が自分の創作において中心的な役割を演じていると繰り返し述べるようになる。たとえば、彼のメンターでもあったアンジェリコ・シュルシャン Angelico Surchamp (1924-2018) との1983年の対話において、デュティユーは「〔《こうして夜は》では〕記憶のプロセスが大きな役割を果たすが、それはわたしの大部分の曲と同じである」（Surchamp 1983: 16）と述べたあと、さらに先で次のように言う。

作者が自分の美的コンセプトを明示するのは、きわめて野心的なことだと思います。作品を作るというのは、手探りしながら長い道を進んでいくようなもので、〔作曲がおわったあと〕何年も経ってから、作品の中心軸をなしているものを取り出せるだけの距離、振り返り、展望が得られるものなのです。実際、いまにして思えば、《交響曲第1番》以降のわたしのスタイルには、定数となるものがそれなりにあることは確かであったと思います。特に「記憶」のコンセプトの重要性が、それに付随する概念（すなわち、変奏、先

取り、予兆など)とともに明示されるのは、この《交響曲第1番》以降なのです。
(Surchamp 1983: 36)

さらに10年後、クロード・グレイマン Claude Glayman (1933-)との対話においても、デュティユーはほぼ同じ内容を繰り返す。ここでは「記憶概念への参照が、実際、わたしの作品の定数である」(Glayman 1993: 102)としたうえで、彼は次のように述べている。

〔あるリズム形であれ、旋律形であれ、和声形であれ〕記憶は、その胚珠にあたるもの、すなわち、巧妙に姿を変えても残り続けるものに働きます。わたし自身の変奏の仕方でもそうで、それは(《瞬間の神秘》は別として)わたしがこれ以降の作品で常に掘り下げてきたものです。(Glayman 1993: 103)

この発言における「これ以降の作品」が何を指しているかは明確ではないが、対話のコンテキストからして、《交響曲第2番》(1956-59)以降と考えるのが妥当なところであろう。このように、「記憶」のコンセプトの起点をどこに置くかは、(それが「振り返り」によってはじめて明らかになったものであるだけに)デュティユー自身にとっても曖昧であったわけだが、この発言においても、《こうして夜は》とともに初めて言葉にされた、作曲コンセプトとしての「記憶」の概念が、それ以前の作品に遡及的に適用されるという、1983年のシュルシャンとの対話と同じ構図が生きているのである。

2. 〈補足部〉と「記憶」(その1)

先の《こうして夜は》の自作解説に戻ろう。繰り返しておけば、この自作解説から次のことが示唆されるのであった。すなわち、この弦楽四重奏曲の作曲を進めていくなかでこそ、デュティユーは、これまで彼の無意識下にあった作曲のコンセプトを「記憶」という言葉に落とし込むことができた。同じ自作解説から明らかであるように、その重要な契機となったのが、〈補足部〉のアイデアであった²。であるならば、まず〈補足部〉とは何であるかを見定める必要がある。

結論から言ってしまうと、〈補足部〉とは次のように定義づけられる。すなわち、曲間に配されることで、(いずれも記憶の付随概念である)先取り(Préfiguration)、変奏(Variation)、予示(Prémonition)、回想(Rétrospection)と関わりながら、記憶に依拠した参照のネットワークの主要な結び目として機能する部分。

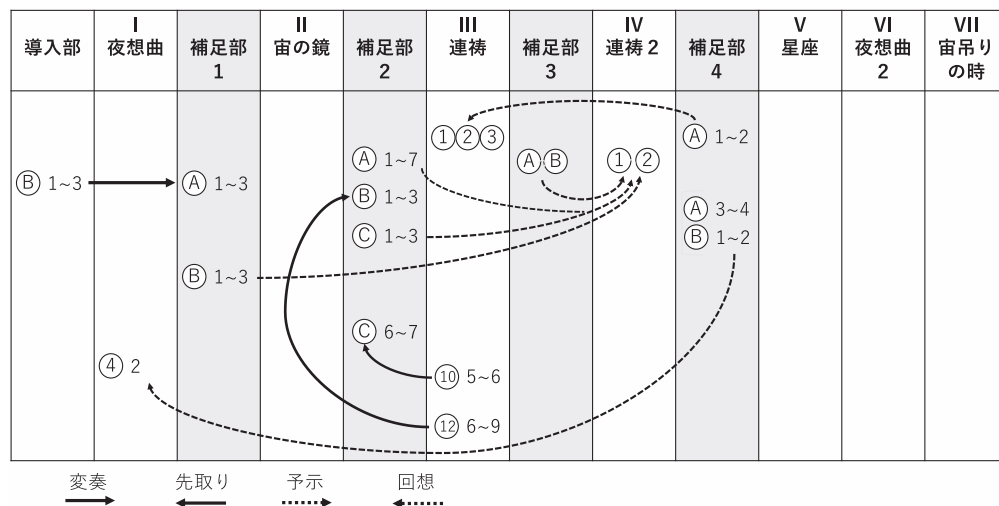
先に引用したグレイマンとの対話で述べられているように、「ある要素が別の要素を参照して

2 原語はParenthèsesである。平たく訳せば「括弧」であるが、音楽の進行上、括弧に括られている部分という意味で、今回は〈補足部〉と訳すことにした。

いることが見分けられるようになるには、徹底的な分析が必要」なのであるが、それを理想的に実践した先行研究として、いま、ポワリエ (Poirier 1991)、デルカンブル=モンポエル (Delcambre-Monpoël 1996; 2001)、ジョーズ (Joos 1999) のものを挙げるができる。これらの研究は、たしかに、〈補足部〉の機能の解明を主眼とするものではなかった。しかし、彼らの発見した参照関係を、〈補足部〉に登場する要素との関係で読み解くことで、〈補足部〉では、具体的に何が「変奏」され、何が「予告」されるのか、また同じく具体的に、何が「先取り」され、何が「回想」されるのかを明らかにすることができる。

まずは、その概略を図示しておこう (図1)。これは、ポワリエによる《こうして夜は》のシェーマ分析 (Poirier 1991) を下敷きにして、著者が新たに作成したものである。

図 1



まず確認すべきは、《こうして夜は》の全体は、特にタイトルをもたない〈導入部〉を伴う7曲から構成されているのだが、〈補足部〉は、その最初の5曲の4つの曲間にのみ配されているということである。その意味については、後に議論するとして、先に図1のより詳しい読み方を説明しておく。

〈導入部〉ならびに補足部の各欄には、丸囲みされたアルファベットと通常の数値の組み合わせがあり、《こうして夜は》の本体となる7曲の各欄には、同じく丸囲みされた数字と通常の数値の組み合わせがある。これらは、参照のネットワークに参加する要素を弁別するためのものである。例えば③1~3とあれば、練習番号③の第1~3小節にある要素を指し示しており、また、④2とあれば、練習番号④の第2小節にある要素のことを指し示している³。

3 《こうして夜は》の出版譜にもとづく。〈補足部3〉以外の〈補足部〉においては、拍子が示されていないため、楽譜上で点線あるいは実線で区切られた部分を1小節とみなしている。ひとつの〈補足部〉において、点線と実線の両方が用いられる場合には、実線の区切りを優先する。

また、それらを4種類の矢印が連結している。これらは、参照のネットワークの4つの様態を区別するためのものである。まず、実線で描かれる右向きの矢印は、すでに提示された要素の「変奏」を表示している。そして、破線で描かれる右向きの矢印は、これから提示される要素の「予示」を表示している。さらに、実線で描かれる左向きの矢印は、これから生じる要素の「先取り」を表示している。最後に、破線で描かれる左向きの矢印は、すでに生じた要素の「回想」を表示している。

変奏 (譜例1⁴)

「変奏」は、すでに曲中で提示された要素を、発展的に変形させることである。〈補足部1〉の①A1~3は、その意味で、〈導入部〉の①B1~3の変奏である。前者は、後者、すなわち、この作品全体の軸となる和音(以下、軸和音)と、それを移置しながらのアルペジオ化を、さらに拡大するものだからである。

予示 (譜例2)

「予示」は、これから曲中で提示される要素を段階的に形成していくことである。〈補足部1〉の①B1~3、〈補足部2〉の①A1~7、①C1~3、また、〈補足部3〉の全体(①Aと①B)は、その意味で、〈連奏2〉の①と②の予示である。前者、3つの〈補足部〉に断続的に現れる「後戻りする半音階」が、音域の面でも、輪郭の面でも、〈連奏2〉の「旋法的な歌」に次第に近づいていくからである。

先取り (譜例3)

「先取り」は、後続する曲の展開のなかで生じる要素を、その展開に先立って断片的に出現させることである。〈補足部2〉の①B1~3は、その意味で、〈連奏〉の①26~9の先取りである。前者は、後者、すなわち、〈連奏〉の①26から始まる一連の展開のなかで生じる3声部の同時進行を、それに先立って断片的に出現させるものだからである。

同じく、〈補足部2〉の①C6~7は、〈連奏〉の①105~6の先取りである。前者は、後者、すなわち、〈連奏〉の①10からはじまる一連の展開のなかで生じる、(楽器を受け渡しながらの)ピッチカートの連続を、それに先立って断片的に出現させるものだからである。

回想 (譜例4)

「回想」は、先行する曲の展開のなかで生じていた要素を、回顧的に変形させることである。その意味で、〈補足部4〉の①A1~2は、〈連奏〉の①2②③(とりわけ②4~7)の回想である。前者は、後者、すなわち、A音を頂点とする軸和音のダイナミックな上下運動を、その強度を保持したまま、縮約するものだからである。

4 譜例は論文末にまとめてある。

また、同じ〈補足部4〉の①3～4と②1～2は、〈夜想曲〉の④2の回想である。前者は、後者、すなわち、急激にクレシェンドする和音を、そのダイアトニック的な響きの特質を保持したまま、拡張するものだからである。

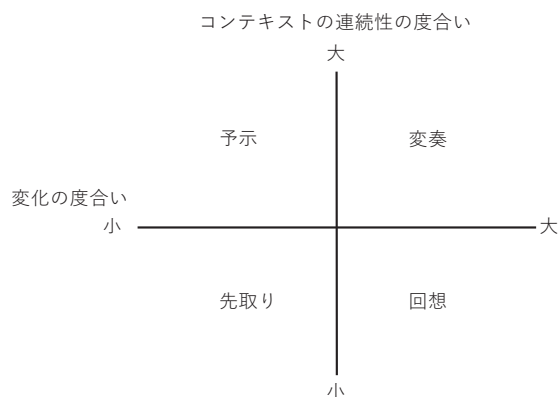
以上、〈補足部〉を定義したうえで、その参照の4つの様態、すなわち、「変奏」「予示」「先取り」「回想」を、具体的な箇所とともに確認してきた。ここで2点、注意を促しておきたい。

ひとつは、図に表示したのは、〈補足部〉を起点あるいは終点にして、1本の矢印で示しうる参照関係だけであること。つまり、(先に挙げた先行研究のなかで多様に議論されてきた)ある曲から別の曲へ向かう参照関係、また、ひとつの曲の内部にある参照関係、また、ひとつの〈補足部〉の内部にある参照関係も、ここでは除外してある。

もうひとつは、参照の4つの様態のあいだの境界は、本質的に曖昧であること。とりわけ、矢印が互いに逆方向に向かう、実線と破線のセットについては、そうである。〈補足部4〉の①1～2は、〈連奏〉の①②③の「回想」ではなく、その「変奏」であってはならないのだろうか。逆に、〈補足部1〉の①1～3は、〈導入部〉の②1～3の「変奏」ではなく、その「回想」であってはならないのだろうか。あるいは、〈補足部1〉の②1～3、〈補足部2〉の①1～7、③1～3、また〈補足部3〉の①②のセットは、〈連奏2〉の①②の「予示」ではなく、その「先取り」であってはならないのだろうか。逆に、〈補足部2〉の②1～3と③6～7は、それぞれ〈連奏〉の⑩6～9と⑩5～6の「先取り」ではなく、それぞれの「予示」であってはならないのだろうか。

これらの用語の定義だけが問題なのであれば、相互の境界を画定する代わりに、全体のマッピングのアイデアを導入することが、ひとつの解決策にはなる。いま、対象となる要素の「変化の度合い」と、その要素が組み込まれている「コンテキストの連続性の度合い」を軸に、このマッピングを実施してみよう。すると、図2のものが得られる。こうすれば、「変奏」「予示」「先取り」「回想」は、もはや排除し合う関係としてあるのではなく、いわばニュアンスのグラデーションのもとにあるものとして、再解釈されることになる。

図2



しかし、本論は、生成論的読解という、別のアプローチを試みる。実に〈補足部〉のアイデアは、《こうして夜は》作曲のかなり後の段階で着想されたものであった。その事実、この〈補足部〉の解釈にどのような影響を及ぼすであろうか。では以下に、《こうして夜は》の創作過程を、入手しうる資料をもとに、再構成してみよう。

3. 創作過程と「記憶」

ピエール・ジェルヴァゾーニ Pierre Gervasoni (1959-) の記念碑的な伝記研究によれば、デュティユーが、クーセヴィツキー財団を運営するオルガ・クーセヴィツキー夫人 Olga Koussevitzky (1901-1978) から、ジュリアード弦楽四重奏団のための作品を委嘱されたのは、1968年9月初めのことであった (Gervasoni 2016: 854-855)。この委嘱は、夫人の友人であった彫刻家、リザ・サスマン Risa Sussman (n.d.- n.d.) が、前年末に亡くなった夫、アーネスト・サスマン Ernest Sussman (1893-1967)⁵ を追悼する作品を望んだことにより、実現したものだ。

デュティユーは、同財団からの最初の委嘱作であった《交響曲第2番》が、1959年12月、ボストンまたニューヨークで初演されたときにサスマン夫妻の知遇を得たが、両者が本当に親しくなったのは、デュティユーが《メタボール》の初演のために、1965年1月に再度、渡米してからのことであった (Glaxman 1993: 142)。このときデュティユーは、極度の疲労から眼部帯状疱疹を発症し、ニューヨークで入院することを余儀なくされたのだが、そのとき彼をタクシーで病院に送り、献身的な看護をしたのがサスマン夫妻だった。このような情報は、一見すると、《こうして夜は》の作品理解と無関係であるが、デュティユーの弦楽四重奏曲が「追悼作品 (メモリアル)」として始まったこと、それゆえに、「記憶 (メモリア)」と関わることに必然的な背景があったことを教えてくれるのである。

しかし、この委嘱を受けたとき、デュティユーは、ロストロポーヴィチのためのチェロ協奏曲の作曲に集中しはじめたところだった。そのため彼は、弦楽四重奏曲のことをしばらくの間、ペンディングにせざるをえなかった。実際、デュティユーがこちらの作曲の仕事に着手するのは、委嘱から3年以上が経過した、1972年5月以前ではありえない。ワシントン議会図書館のクーセヴィツキー財団アーカイブズに保管されているオルガ宛の手紙 (1972年5月22日付) は、そのことを証明するものである。

あまりお怒りでなければよろしいのですが、心許なくもあります。

5 1968年1月2日の『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載された訃報 (Dr. Samuel Sussman Dies; Dentist. 74. Taught at N.Y.U.) によれば、サミュエル・アーネスト・サスマンが亡くなったのは「日曜日」とあるから、彼の命日は1969年12月31日である。同記事によれば、サスマン氏は、ニューヨーク大学で口腔外科を講じる歯科医であった。また、メトロポリタン美術館のウェブカタログには、サスマン夫妻のコレクションからの寄贈品が13件、掲載されており、彼が美術品の蒐集家でもあったことが分かる。

ジュリアード弦楽四重奏団のための作品を書くことをご提案くださったのは、実に、3年以上前のことですが、さまざまな事情が重なって、これに専念することができずにいました。たいへん申し訳なく思っております。

この興味深いプロジェクトを伺ったとき、わたしは不安を隠すことができませんでした。まずは、それ以前の契約を履行せねばならず、また、その実現、とりわけ、ロストロポーヴィチの委嘱作の作曲には、思っていた以上の時間がかかってしまったのです。わたしの眼の状態も、それに拍車をかけました。その間、1月には角膜移植手術がありましたし、3週間後には、その最終段階をチューリッヒで受けることになっています。しかし、すでにかなり快復して、より普通のペースで仕事ができるようになりました。

ですから、我が意に反してお待たせしてきましたが、この委嘱の継続をお認めいただけること、切に願っております。他のすべての義務、とりわけ、わたしの時間を大きく奪ってきた音楽院の作曲クラスからは、自由になりましたから、この作品に専念しますし、夏の数ヶ月間は、この仕事に没頭するつもりです。(22 May 1972: Letter from Dutilleux to Olga Koussevitzky)

実際、この手紙以降、デュティユーは、弦楽四重奏曲の作曲に向けて、集中度を高めていったと思われる。しかし、作曲を開始するときにつきものの、最初の試行錯誤がどのようなものであったのか、それを検証しうる具体的な資料は残されていない⁶。それでも彼の構想の概略を断片的な証言から推論することはできる。

まず重要なのは、デュティユーが(先のオルガへの手紙から5ヶ月を経た)1972年10月末に、手帳に次のように書き込んでいることである。「四重奏曲(形式)〔については〕オーバーラップする7つの短いセクション〔で構成するの〕はどうだろう。」(Gervasoni 2016: 956)

もうひとつ重要なのが、(さらに1年あまり経た)1973年12月末に「印刷完了⁷」となったピエレット・マリ Pierrette Mari (1929-) によるモノグラフ、『アンリ・デュティユー』に掲載された次の言葉である。「ベートーヴェンやバルトークの伝統にもとづいた真の四重奏曲にはならないだろう。13分から15分の簡潔なものにしたい。いくつかの楽章があるが、それらは1つのパートに統合される予定だ。⁸」(Mari 1973: 107)

前者の構想をより具体化したものが後者であったとするならば、デュティユーは、1972年10月末の直観に導かれて、1973年中に(全体の演奏時間を示唆できるほどに)楽曲の主要部分を書

6 彼が音楽学者のロジャー・ニコルス Roger Nichols に語ったところによると、それらはすべて破棄したとのことである。(Potter 1997: 162)

7 奥付には、次のようにある。「Achévé d'imprimer le 27 décembre 1973, / Sur les Presses de l'Union Parisienne d'Imprimeries / 13, rue Yves-Tourdic - 75010 Paris / Dépôt légal no 7542 - 1er trimestre 1974. / 23.47.2280.01」

8 さらに、次のようなコメントをつけている。「今日、まだ聴かれていない弦楽四重奏のための作品においても、[全体の]形式は、簡潔なシークエンスを組みにするものになっていくだろうし、それらは、互いを結びつける導きの糸をよりよく知覚させんとするかのよう、連続するものになるだろう。」(Mari 1973: 136-37)

き進めたという推論が成り立つ。

問題になるのは、後者の言葉がいつ発せられたかであるが、書籍の刊行時期から考えて、1973年の夏頃と考えるのが妥当である。オルガへの別の手紙(1973年4月2日付)は、その傍証となろう。

わたしはいま、〔バーゼル近郊の〕シェーネンベルクにある、パウル・ザッハーのところに来ています。この静かな場所には、あなたの友人であるオネゲル、バルトーク、マルティヌの思い出がいまでも息づいて、たいへん感動的です。

昨年、手術をしてくれた眼科の専門医に診てもらうのにチューリッヒに寄ってから、ここに来て2週間仕事をしています。

わたしは弦楽四重奏のための作品にここで取り組んでいて、これはこの夏には終わるでしょう。ジュリアード弦楽四重奏団のメンバーには、この半年に2度〔彼らが演奏旅行で訪れた際に〕ヨーロッパで会いましたが、彼らにも、完成時期については、それとなく話してあります。(4 April 1973: Letter from Dutilleux to Olga Koussevitzky)

以上を総合すれば、デュティユーが未来の弦楽四重奏曲の骨子を作り上げたのは、1972年の冬から1973年の夏にかけてだと考えられる。

しかし、《こうして夜は》の脱稿が、現実には1976年末まで持ち越されるように、以後、デュティユーの弦楽四重奏曲の創作は、彼自身の予想を超えて難航することになる。1973年の時点では、デュティユーの作曲の進捗状況を外から知りうる資料は皆無であったが、1974年6月になると、そうした状況を大きく動かす資料が、デュティユー自身から提供されることになる。彼は、(クーセヴィツキー財団が附属している)ワシントンの議会図書館の担当者、エドワード・ウォータースに宛てて、次のタイトルを付された浄書楽譜を送付したのである。すなわち、《夜 / 弦楽四重奏のための5つのエチュード》*Nuits: Cinq études pour quatuor à cordes*。これをいま、1974年稿と呼ぶことにしよう⁹。

ずっと後の1993年に刊行されたグレイマンとの対話のなかで、デュティユーは、この1974年稿について、それがいかにも未完成であったことを、次のような言葉で強調している。いわく、これらは「詩的なものを表現してやろうなどとは思わず、実験的な側面を全面に出した」「厳密なエチュード」であった。あるいは「議会図書館音楽部門のたつての希望で、音楽学的な研究用途のために残すことになった草案」であった。あるいは「(初演を担当する)ジュリアード弦楽四重奏団に自分の書法に親しんでもらうために送付した断片的な部分」であった(Glayman 1993: 146)。しかし、1974年に立ち戻るならば、こうした「未完成」の強調は、相当に割り引いて考

9 あとに論じるように、この浄書楽譜は3曲分しか送付されなかった。しかし、残りの2曲の楽譜も存在していたことは確実であるから、本論文では、それらも含めて1974年稿とした。

えなければならない。

たしかに、1974年稿は、(最終的な《こうして夜は》*Ainsi la nuit*ではなく)まだ《夜》*Nuits*と題されていたし、何よりも〈5つのエチュード〉と性格づけられていた。しかも、この「5つの」という言葉に反して、実際に送付されたのは、中央の3曲(第2曲、第3曲、第4曲)だけであった。すると、その「未完成」は、疑いなく思われるのである。

しかし、1974年稿の筆致の美しさは、デュティユーが最終稿を作成するときのものとは比べて、まったく遜色のないものであるうえ、議会図書館の担当者、ウォータースに宛てた、その送付状に次のように記されていた事実を見逃すことはできない。「残りの楽譜を受け取ったら、第1曲と第5曲を所定の場所に差し込めばいいだけです。」(5 June 1974: Letter from Dutilleux to Edward N. Waters)となれば、すくなくとも実際に送付された3曲については、デュティユーが完全に完成したものと見なしていたに違いないし、また、両端の2曲についても、それに近い状態にあったことが推察される。

それを裏づけてくれるのが、1974年稿の扉ページに(明らかにデュティユーの手で)鉛筆書きされた全5曲の演奏時間ならびに作品全体の総演奏時間である。それによると、第1曲から順に「約3分30秒」「1分45秒」「2分20秒」「3分35秒」「2分30秒」であり、総演奏時間は「約13分40秒」であった。

また、この1974年稿のうち議会図書館に送付された3曲が、この弦楽四重奏曲の主要素材を提示する場所となっていることも見逃せない。実際、第3曲(あとの〈連袴〉)では、作品全体の「軸和音」(譜例5)が執拗に繰り返されるのだし、その前の第2曲(あとの〈^{そら}宙の鏡〉)では、音程を広く取る旋律的素材(譜例6)、その後の第4曲(あとの〈連袴2〉)では、音程を狭く取る旋律的素材(譜例7)が、それぞれのやり方で展開されるのである。

しかし、この1974年稿には、ひとつ本質的なものが欠けていた。それが、本論考の中心主題でもある4つの〈補足部〉である。この不在は、1974年稿以降の創作の進展について、2つの洞察を与えてくれる。

ひとつは、(送付されなかった両端の2曲を含む)1974年稿をブラッシュアップしていく過程で、デュティユーははじめて、その曲間に〈補足部〉を配するというアイデアをもったということである。このアイデアが実行されたのは、(1974年稿を送付したあとの)1974年の夏から翌1975年の夏である可能性が高い。議会図書館の同じ担当者に宛てられた1975年4月22日の手紙は、(直接的な証拠としてはいかにも不十分ではあるが)それを示唆している。この手紙で、デュティユーは、同年8月末から9月初めにかけての渡米の際に、「完全な楽譜を直接、お渡しできれば幸いです」と述べた後、次のように記しているからである。

昨年の夏、ジュリアード弦楽四重奏団の演奏家たちが学びはじめるのに必要だろうと思ひ、未完成ながらお送りした作品の楽譜を返却していただけませんか。実際、この作

品には、そのときから大量の変更が加えられましたから、わたしのワシントン滞在中に、新しい部分を差し込むだけでは済まないのです。ですから、〔お送りした〕楽譜を回収して、これを完成させることが不可欠なのです。お持ちになっているパート譜についても同じです。(22 April 1975: Letter from Dutilleux to Edward N. Waters)

「新しい部分を差し込むだけでは済まないのです」とあるが、ここでいう「新しい部分」が、〈補足部〉のことではなく、(1974年6月に未送付であった)第1曲と第5曲のことであることは明らかである。というのも、この言葉は1974年稿の送付状にあった「残りの楽譜を受け取ったら、第1曲と第5曲を所定の場所に差し込めばいいだけです」という前言を受けて、これを翻すために言われているからである。それゆえ、〈補足部〉は、曲に「大量の変更」が施される過程で、(何かが挿入されるというよりも)その一部が切り分けられるかたちで生じたことが示唆されるのである。

もうひとつは、こうして〈補足部〉を配し終わってから、デュティユーは(もともと終曲であった)第5曲を拡大していき、それが結果的に、最終的な《こうして夜は》の第6曲、第7曲となっていたことである。これは、〈補足部〉が《こうして夜は》の最初の5曲の曲間にのみ存在していることから推測されることではあるが、ポール・メファノ Paul Mefano (1937-2020) に宛てられた1975年12月30日付の手紙は、その傍証として役立つものである。

〔1975年〕12月23日付のお手紙で、弦楽四重奏のためのわたしの作品が、来年〔1976年〕の4月20日から25日の間に、〔メファノが主催し、アンサンブル2e2mの本拠である〕シャンピニ国際音楽局のプログラムのひとつとして、(わたしの理解が正しければ)「春の音楽祭」の後援をうけて、演奏されることを知り、うれしく思います。しかし、ご存知かと思いますが、この作品はまだ完全に仕上がったわけではないのです。この作品を構成している5曲のうち、最後の曲を相当に変形させましたから。まだこの作業をしているところで、これが終わるのを待ってもらう間、ジャック・パレナン Jacques Parreninと〔彼の四重奏団の〕メンバーたちに、〔そこまでのところの〕パート譜を渡しておきました。(30 December 1975: Letter from Dutilleux to Edward N. Waters)

背景として理解しておくべきは、この時点でデュティユーは、ジュリアード弦楽四重奏団による自身の弦楽四重奏曲の初演を(先方の都合で)断念しており、「試演」という表向きで、これをパレナン弦楽四重奏団に託す決定をしていたことである。しかし、より重要なのは、「この作品を構成している5曲のうち、最後の曲を相当に変形させました」という言葉である。というのも、ここからデュティユーが1975年末の時点でもまだ、5曲構成という考えを維持していたことが分かるからであり、また、これ以降、1976年中に、「相当に変形させた」最後の曲を、第5曲、第6曲、第7曲に切り分けることにしたことが推察されるからである。

となれば、《こうして夜は》の第6曲と第7曲は、大きなコーダと考えられるのだが、ここで1972年10月末に、手帳に、彼が「四重奏曲（形式）〔については〕オーバーラップする7つの短いセクション〔で構成するの〕はどうだろう。」と書き込んでいたことを思い出しておきたい。デュティユーは、この最初の直観の正しさを、作曲の最終段階で自ら証明することになったのである。

かくして、《こうして夜は》は、1977年1月6日、パリ東劇場において、パレナン弦楽四重奏団によって「試演」される。公式の初演、すなわち、ワシントンの議会図書館における、ジュリアード弦楽四重奏団による演奏は、結局、1978年4月13日を待たなければならなかった。この時まで、《こうして夜は》はヨーロッパ各地で繰り返し演奏されており、その過程で、音楽上の変更がなされることもなかった。つまり、《こうして夜は》は、最初の「試演」において、完全な姿を取ったのである。

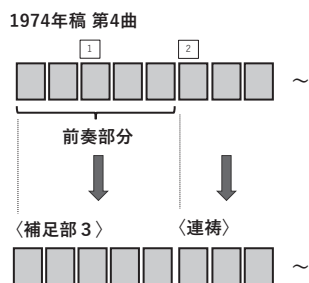
4. 〈補足部〉と「記憶」（その2）

以上、《こうして夜は》の創作過程を再構成したのであるが、そこから〈補足部〉を考察するうえでもっとも重要なヴィジョンを、次のように抽出することができる。すなわち、《こうして夜は》の最初の5曲が実質的に成立したとき（すなわち、1974年稿が成立したとき）、〈補足部〉はまだなく、また、〈補足部〉が成立したとき、《こうして夜は》の最後の2曲はまだなかった。この生成論的観点から、〈補足部〉はいかに解釈されるのか、1974年稿と出版された完成稿とを比較しつつ、考察していこう。

〈補足部3〉について（図3参照）

前項で述べたように、《こうして夜は》の最初の5曲の曲間に配されることになる〈補足部〉は、それらの曲に「大量の変更」が施される過程で、（何かが挿入されるというより）その一部が切り分けられるかたちで生じたことが示唆されていた。1974年稿の第4曲は、その強力な裏づけとなる。実際、この第4曲は、最終稿において〈補足部3〉となる音楽を完全なかたちで有しており、そこには「1」という（四角で囲まれた）練習番号が割り当てられているのである。つまり、1974年稿の第4曲における前奏部分がシンプルに切り分けられて、最終稿の〈補足部3〉となったと考えられる。そうであれば、この〈補足部3〉の全体、すなわち、①と②の全体が、あとに〈連袴2〉と題される第4曲の「予示」であることは、ごく自然な解釈として成り立つ。

図 3



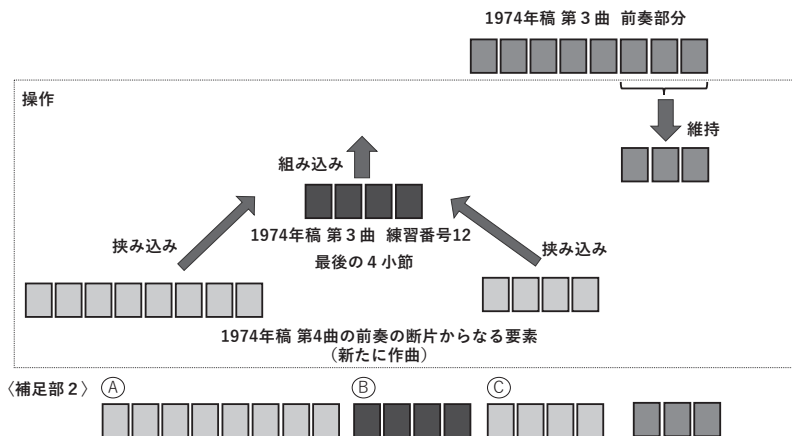
〈補足部2〉について (図4参照)

1974年稿の第3曲は、同じ思考を延長する材料となる。この第3曲も8小節の前奏部分をもっている。しかし、今回の場合、それがそのまま切り分けられて〈補足部2〉となるのではない。維持されるのは、その最後の3小節のみであり、それに先立つ部分には「大量の変更」が施されるのである。結果、この8小節は、第3曲の前奏としての機能を失うことになる。

この「大量の変更」は、大きく2つの操作からなっている。第1の操作は、1974年稿の第3曲の本体、軸和音とその連続的な展開から生じている練習番号12の要素（同練習番号の最後の4小節）を切り取り、これをもとの前奏部分に組み込むことであった。これが最終稿における〈補足部2〉の②となる¹⁰。本来、あとにあったものを前に出すのであるから、この〈補足部2〉の②は、当然、「先取り」として解釈されることになる。

第2の操作は、先に見た1974年稿の第4曲の前奏の断片からなる要素を2つ新たに作成して、切り取られた練習番号12の要素を挟み込むことであった。これらが最終稿における〈補足部2〉の①ならびに③となる。第4曲に関連する要素が、第3曲の前奏部分に組み込まれるのであるから、これらがいっそう強く「予示」の性格をもつこともまた、自然な解釈として成り立つ。

図 4



10 ただし、拍子変更の関係で、もとの4小節は3小節となり、1小節の接続部が新たに付される。

〈補足部1〉について

ここまでの考察から、デュティユーは、1974年稿の前奏部分を変質させて、これを〈補足部〉に成形するという、ひとつの傾向が見えている。となれば、〈補足部1〉についても、同じ作業が行われたと仮定したくなる。しかし、1974年稿の第2曲は、前奏部分を有していない。あくまで推論としてではあるが、デュティユーは、(1974年稿にその全てが含まれていた)〈補足部3〉、また、(1974年稿にその一部が含まれていた)〈補足部2〉を成形したあと、それを踏まえて、〈補足部1〉を新たに作成したのではなかろうか。

このときも2つの操作が行われたと考えられる。ひとつは、1974年稿の第3曲の前奏部分に組み込まれた第4曲の「前奏の断片」をさらに推し進めて、「前奏の断片」のさらなる断片というべき要素を作成すること。これが〈補足部1〉の③となる(先の譜例2参照)。もうひとつは、軸和音をアルペジオ化した要素を作成すること。これが〈補足部1〉の④となる(先の譜例1参照)。

後者のもととなる軸和音は、1974年稿の第3曲の中心をなすものだが、ここに組み込まれた「軸和音をアルペジオ化した要素」は、(先に見たように)最終稿の〈導入部〉と強く関係している。1974年稿の(存在したはずの)両端の2曲、すなわち、第1曲と第5曲は、現実には議会図書館に送付されなかったのであるから、最終稿の〈導入部〉に相当するものが、この1974年稿の第1曲のなかにすでに存在していたのかどうか、いまとなっては判断することはできない。しかし、すでに論じたように、〈補足部〉は1974年稿の成立以後に成形されたことが確実であるならば、次のように推測することはできる。つまり、1974年稿の第1曲は、最終稿における〈導入部〉と第1曲〈夜想曲〉が一体となったものだったのではないか、また、(1974年稿の第3曲で行われたように)そこから前奏にあたる部分を切り出すことによって、これを〈導入部〉に転換したのではないか、そして、その一部の要素(すなわち、すでに見たように、最終的な〈導入部〉の⑤の要素を活用(すなわち「変奏」)することによって、この「軸和音をアルペジオ化した要素」を作成したのではないか。いずれも、現在、残されている限りでの1974年稿からの類推であるゆえ、より確定的な判断をするには、新たな資料の発見が待たれるところである。

〈補足部4〉について

〈補足部4〉についても、1974年稿の第5曲の前奏部分が切り出される、あるいは、活用されて、成形された可能性はある。しかし、繰り返しになるが1974年稿において、その第5曲は議会図書館に送付されなかったゆえ、その可能性を検証する可能性は閉じられている。

しかし、ひとつ確実なことがある。それは、最終稿の第6曲〈夜想曲2〉と第7曲〈宙吊りの時〉は、1974年稿の5曲の曲間に〈補足部〉を配し終わってから、第5曲の拡大として書かれたものであった、ゆえに、〈補足部4〉が、第5曲以降の何らかの要素と参照関係を結ぶことは、〈補足部4〉の作成の過程においてはありえなかった、ということである。(逆側からいえば、デュティユーが第6曲と第7曲を成形するときには、あらたに成形された〈補足部〉を含めて、それまでのあらゆる要素を利用する可能性に開かれていたということである。それが、この2曲に全体

のコーダとしての性格を強く付することになる¹¹⁾。

その意味では、(再度、図1に立ち戻るならば)〈補足部4〉から放たれる参照の矢印は、左に向く傾向を有するのであり、それが、この〈補足部4〉にある2つの要素を「回想」として性格づける、ひとつの理由となるのである。

5. 作曲コンセプトとしての「記憶」

以上、生成論的な観点から〈補足部〉を解釈してきた。いまや次のことが明らかである。デュティユーは、〈補足部〉を成形するにあたって、創作の漸次の進展とともに彼のうちに蓄積されてきた「諸要素の記憶」を前提として、それらの要素の時間的順序をシャッフルしたということである。

注意すべきは、そのようにして実現される参照のネットワークそれ自体は、〈補足部〉のアイデアが着想されるよりも前の、1974年稿の段階ですでにあったということである。残存する第2曲、第3曲、第4曲だけを見ても、第2曲の旋律が第3曲で「回想」されること(譜例8)、また、第3曲の旋律が第2曲で「予示」されることを確認することができる(譜例9)。

また、前項で推察したように、送付されなかった1974年稿の第1曲が、最終稿の〈導入部〉と第1曲〈夜想曲〉を合わせたかたちで存在していたとするならば、その冒頭で提示された軸和音が、第3曲で「変奏」されるということも、読み取れたであろう。(一方、最終稿の第1曲〈夜想曲〉では、第2曲と第3曲の旋律が「予示」されるのであるが、この関係が1974年稿にあったかどうかは、いっそう不確実である。)

しかし、〈補足部〉によって作られた参照のネットワークと、1974年稿にあった参照のネットワークには、やはり微妙でありつつ重要な違いがある。1974年稿にある参照のネットワークは、それを書記していく過程で、いわば「自然に」生じたものであるのに対して、〈補足部〉によって作られた参照のネットワークは、1974年稿を書記することで強化された、諸要素の記憶を前提として、それらの時間的順序を「意識的に」シャッフルすることによって構築されたものだからである。「自然に」生じたものと、「意識的に」構築されたもの。作曲行為において、両者の間に境界線を引くことは、たしかに難しい。しかし、〈補足部〉を成形するときのデュティユーは、参照のネットワークを、あきらかに「意識的に」構築する側に振れたのであり、これによって「記憶」を作曲のコンセプトに昇格させたのだった。結果、これまで「自然に」生じていた参照のネットワークも、「記憶」の言葉で説明できるようになったのである。

問題は、作曲者たるデュティユーの諸要素に対する記憶の濃度と、その作品を享受する聴き手の記憶の濃度は、かならずしも一致しないということである。デュティユーは、当然ながら、先に書記した要素をより強く記憶しており、それを梃子にして、豊かな参照のネットワークをあと

11 実際、ここには、変奏と回想が渾然一体となった多数の参照関係を発見することができる。

から「増設」することができた。しかし、いちどきに完成品を提示される聴き手が、諸要素に対して彼と同じ記憶の濃度をはじめから有することは原理的に不可能である。この差異は、作品の咎なのであろうか、それとも作品の豊かさの源泉なのであろうか。いずれにしても、《こうして夜は》の読解には生成論的な観点が不可欠なのであり、本論考の意義も、それを最初に実行したことに求められるに違いない。

(本学教授 = 音楽学担当)

参考文献

1974年稿

Nuits: Cinq études pour quatuor à cordes

Library of Congress. Serge Koussevitzky Music Foundation. ML30.3c .D89 no. 1

書簡

22 May 1972

Letter from Dutilleux to Olga Koussevitzky. Koussevitzky Archives Box18 Folder 4 Dutilleux.

4 April 1973

Letter from Dutilleux to Olga Koussevitzky. Cited in Gervasoni 2016, p. 962.

5 June 1974

Letter from Dutilleux to Edward N. Waters. Cited in Gervasoni 2016, p. 992.

22 April 1975

Letter from Dutilleux to Edward N. Waters. Cited in Gervasoni 2016, p. 1018.

30 December 1975

Letter from Dutilleux to Edward N. Waters. Cited in Gervasoni 2016, p. 1027-28.

その他の参考文献

Delcambre-Monpoël, Marie

2001 *Henri Dutilleux: Ainsi la nuit*. Paris: Michel de Maule.

Delcambre-Monpoël, Marie

1996 "Ainsi la nuit de Henri Dutilleux," *Musurgia*, Vol. 3-1, 40-60.

Dutilleux, Henri

2019 *L'esprit de variation : écrits, 1941-2007, Écrit et catalogue établis par Pierre Gervasoni*. Paris: P éditions.

Gervasoni, Pierre

2016 *Henri Dutilleux*. Paris, Actes Sud.

Glaxman, Claude.

1993 *Henri Dutilleux, Mystère et mémoire des sons, Entretiens avec Claude Glaxman*. Paris: Belfond

Goldet, Stéphane

1989 *Quatuors du 20ème siècle*. Paris: IRCAM; Papiers.

Joos, Maxime

1999 *La perception du temps musical chez Henri Dutilleux*. Paris: L'Harmattan.

Mari, Pierrette

1973 *Henri Dutilleux*. Paris: Hachette.

Poirier, Alain

1991 "Analyse schématique du quatuor à cordes "Ainsi la nuit" ," *Ainsi Dutilleux*, ed. Claude Desmarest et Jean-Marie Lhôte. Lille: Miroirs Editions.

Potter, Caroline

1997 *Henri Dutilleux: His life and works*. Aldershot ; Brookfield: Ashgate.

Surchamp, Dom Angelico

1983 "Entretiens avec Henri Dutilleux," *Zodiaque*, no. 135.

譜例 1：変奏

〈導入部〉 (B) 1~3

〈補足部1〉 (A) 1~3

譜例 2：予示

〈補足部1〉 (B) 1~3

〈補足部2〉 (C) 1~3

〈補足部3〉 (全体)

〈連絡2〉 冒頭

譜例 3：先取り

〈補足部 2〉 (B) 1~3

〈連続〉 (12) 6~9

〈補足部 2〉 (C) 6~7

〈連続〉 (10) 5~6

譜例 4：回想

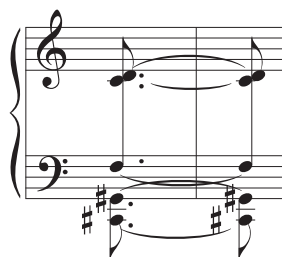
〈補足部 4〉 (A) 1~2

〈連続〉 (2) 4~7

〈補足部 4〉 (A) 3~4 + (B) 1~2

〈夜想曲〉 (4) 2

譜例5：軸和音（1974年稿 第3曲）



譜例6：旋律的素材（1974年稿 第2曲）



譜例7：旋律的素材（1974年稿 第3曲）



譜例8：第2の曲の「回想」（1974年稿 第3曲）



譜例9：第3の曲の「予示」（1974年稿 第2曲）

