

エチュード

ピアノのための (2011)

この作品は、ワイマールのフランツ・リスト音楽大学の委嘱を受け、第7回ワイマール=バイロイトフランツ・リスト国際ピアノコンクール(2011)の課題曲として作曲されたものである。リスト所縁^{ゆかり}の地で、リスト生誕100年の年に、リストの名を冠して開催されるコンクールの課題曲として書かれたとなれば、この『エチュード』が超絶技巧のピアニスト=リストを彷彿させる曲となっているのも頷ける。実際、出版譜上のタイトルには、ただ『エチュード』とあるだけでなく、そこに「フランツ・リストにもとづく」という言葉も添えられている。しかし同時に、この『エチュード』がコンクール開催時に102歳であったカーターに捧げられていること(「彼の途方もない年齢と途方もない音楽ゆえに、エリオット・カーターに捧ぐ」)、また、ジャレルのアソナンス・シリーズの「VIIc」に位置付けられていることも重要である(アソナンスの意味、また、同シリーズについては『分岐』の項を参照)。つまり、この曲は(リスト的)ヴィルトゥオジティを(カーターの)書法の緻密さに融合させつつ、シリーズ展開されてきた(ジャレル的な)共鳴のアイデアを鍵盤上で発展させたものと性格づけられる。

実際、この作品は、ピアノの第3ペダルを使って、まず5つの音(下1点へ、ほ、へ、ろ、ホ)のダンパーを上げてから演奏を始めるように指示されている。これによって、(いわばこの曲の親となる)打楽器のための『アソナンスVII』の特に金属打楽器間に発生する複雑な共鳴現象を鍵盤上に移入する下地がつくられる。この仕掛けが継続するのは第21小節までにすぎないが、その後もある軸音(多くは嬰へ音)の前後に種々の音の集合体のアタックが置かれることで、ピアノが巨大な共鳴器へと変容していく。

[藤田 茂]

初演：2011年10月26日
第7回ワイマール=バイロイト フランツ・リスト国際ピアノコンクール
委嘱：ワイマール・フランツ・リスト音楽大学



『ベープング (ヴィブラート) より』

クラリネットとチェロのための (1995)

『ベープングより』は、以前にクラリネット、チェロ、アンサンブルのために書いた『ベープング』から派生した二重奏曲である。(「揺らし^{バランス}」を意味する)ベープングという奏法が、この曲の[発想の]大元にあった。ベープングとは、クラヴィコードで一種のヴィブラートをかけることであり、この楽器の作りからくるクラヴィコード独特の奏法である。ベープングを得るには、クラヴィコードの鍵盤上で指の圧力を変えればよい。こうすると[その音の]高さが微妙に変化するのである。この原理を[アンサンブルの音楽に]シンプルに適用しようと思えば、たとえば、奏者のひとりが最初に音を出し、別の奏者がその音を引き継いで、これを「変調する」というやり方が考えられる。『ベープングより』は、アルマン・アングステールとヴァルター・グリンマーのために書かれ、このふたりに献呈された。

[ミカエル・ジャレル／藤田 茂 訳]

初演：1996年2月6日 チューリッヒ・ラジオスタジオ
アルマン・アングステール(クラリネット)、ヴァルター・グリンマー(チェロ)
献呈：アルマン・アングステール、ヴァルター・グリンマー

『...分岐された思考... (ナッハレーゼVIIb)』

弦楽四重奏のための (2015)

弦楽四重奏のための『...分岐された思考...』はジャレルのナッハレーゼ・シリーズを構成する作品のひとつである(ナッハレーゼVIIb)。アルディッティ弦楽四重奏団の委嘱作であり、2015年3月20日にフランスのカーンで初演された。楽曲全体を特徴づける緻密な書法とヴィルトゥオジティは(ピアノのための『エチュード』にも通じる)いかにもジャレルらしいものだが、タイトルに表れている「分岐」の発想もまた、ジャレルの作曲思想上のキー概念を指し示している。

この「分岐」の発想は、まずはこの弦楽四重奏曲における音楽展開のコントロール技術として理解されよう。実際、ジャレルは「タイトル決定にあたっては、その曲で活用する技術のことを考える」と述べている。そして、ジャレルの近年の発言から、技術としての「分岐」が L-system [生物学者アリス

テッド・リンデンマイヤーが1968年に提唱した植物生成アルゴリズム]を援用するものであることは想像に難くない。

しかし、同時に同じ「分岐」の発想は、ひとつひとつの作品を超えて広がる、ナッハレーゼ・シリーズ全体のネットワーク様態としても理解される。ジャレルは次のように述べている。「作曲という作業は樹形の構造をなすものである。分岐(あるいは、枝分かれ)が起こるごとに、ひとつの道を選び取らなければならない。」* この選択は、その作品全体のダイナミズムとの関係でなされるわけであるから、当然、興味深くありながら選ばれることのなかったアイデアが後に残されることになる。かくして、選ばれなかった分岐を拾い上げ、それを新しい方向に発展させることがナッハレーゼ・シリーズの存在意義となるのである。

かくして『...分岐された思考...』は、二重のパースペクティブのもとで理解される。つまり、この作品は、その内部において、種子となる思考を次々に分岐させていくのであるが、しかし、その種子自体は、ナッハレーゼ・シリーズの先行する作品群の「忘れられた分岐」として存在している。

[藤田 茂]

※ ジャレル・ホームページ:『ナッハレーゼVI』の解説より

初演: 2015年3月20日
「現代音楽の諸側面」フェスティバル ジャン=ピエール・ドーテル音楽堂 カーン(フランス)
アルディッティ弦楽四重奏団
委嘱: アルディッティ弦楽四重奏団

『無言歌』

ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための (2012)

この作品の『無言歌』というタイトルの原題は、『Lied ohne Worte』とドイツ語で記されている。ならば、この作品に最初に向かう聴き手が、リート(すなわち、19世紀のドイツ芸術歌曲)を器楽に移し替えた抒情的小品のことを、とりわけメンデルスゾーンの名とともに思い起こしたとしても不思議ではあるまい。しかし、ジャレルの『無言歌』に、旋律の歌謡的性格を前面に押し出したロマン主義時代の器楽を想起させるものは実のところ何もない。この音楽は、ジャレル特有の音楽的ディスクール話法を、ピアノ三重奏曲(ヴァイオリン、チェロ、ピ

アノ)というメディアで展開したものに他ならないのである。特殊奏法に習熟することも含め、各奏者に求められる最高のヴィルトゥオジティ、激しく急速に運動する部分と緩やかに漂流する部分とのコントラスト、何らかの軸音とそれを取り巻く音集合の豊かさ、夢のなかに没入していくかのような終結、これらは今回の公演で取り上げられるすべての曲目に聴こえてくるものだ。

もし『無言歌』の特性を語るとするならば、それは、いま「緩やかに漂流する」という言葉で表した部分の相対的な意味での重要さだろう。この『無言歌』では、こうした部分が単純に長いというだけでなく、ここで初めて弦楽器の「声」が前面に浮かび上がってくる。それは独白、あるいは、眩きようなものであり、滔々と流れるロマン主義的な歌からはどこまでも遠くに位置するものであるが、それでも確かに「無言」のメッセージを発する強さをもっている。

この『無言歌』はラジオ・フランスの委嘱作。2012年7月11日、モンペリエのラジオ・フランス音楽祭にて、ジョルジュ・サンド・トリオにより初演された。

[藤田 茂]

初演: 2012年7月11日
ラジオ・フランス・エ・モンペリエ・フェスティバル サル・パストゥール モンペリエ(フランス)
ジョルジュ・サンド・トリオ
委嘱: ラジオ・フランス、プロ・ヘルヴェティア文化財団

『エコ』

声とピアノのための (1986)

[複数の]時間層を重ね合わせることは、すでに16世紀のポリフォニー音楽にその実例があるが、この曲でそれ以上に重要なのは、むしろ、テキストと音楽のあいだで様々な意味の層を重ね合わせ、二重写しにすることである。『エコ』の構想に、詩と音楽の純粋な相互作用があったわけではない。もちろん、この音楽の構成は、テキスト・ミュージカル詩の構成との関係で作られたものではあるのだが、重要なのは、むしろ「木霊」や「痕跡」といった概念である。この「痕跡」は、すでに薄れてしまったものでしかなく、(有るか無きかのものである)沈黙と測り合っている。そこには劇的な身振りも目立った高揚もなく、印象や雰囲気のみが[残存している]。ならば、「テキストの明示的な意味は、それに応ずる響きによって、曇らされたり強調されたりしているのだろうか」などと

問うことが本当の意味でできようか。『エコ』は、ルイス・デ・ゴンゴラのソネット80番にもとづいて書かれている。

※[]は訳者による補足

[ミカエル・ジャレル／藤田 茂 訳]

初演：1986年8月26日
ラジオ・スイス・ロマンド サル・アンセルメ ジュネーヴ
サラ・ウォーカー(メゾ・ソプラノ)、ロジャー・ヴィニョールス(ピアノ)
委嘱：ジュネーヴ市

SONNET de Luis de Góngora (1594)

ルイス・デ・ゴンゴラのソネット (1594)

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

道に迷い、病んだ、巡礼者よ
暗い夜に、不確かな足取りで
荒野の混乱を踏みしめる、
虚しい大声、理性なき歩み。

Repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

いつも目を覚ましている犬が繰り返し鳴くのを聞いた、
近くでないなら、別の。
そして覆いのない鄙びた巡礼宿で
慈悲を見出した、さもなくば道を。

Salió el sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

日は昇り、純白の毛皮に隠れた、
眠たげな美女が甘い憤怒を以て
具合の良くない旅人へ襲いかかる。

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero.

命を以て宿を借りる、
山をさ迷い歩くのが旅人には良からう、
私と同じ運命で死ぬよりは。

Extrait du recueil *13 sonnets et un fragment*,
Éditions La Dogana, Genève

詩集『13のソネットと断章』
(ジュネーヴ、ラ・ドガナ社)より 抜粋

訳：内藤多寿子

『分岐 (アソナンスIc)』

アンサンブルのための (2016)

この作品は、ジャレルのアソナンス・シリーズに2016年になって「アソナンスIc」として加わった曲である。「ずっと古い時代のフランス詩には、脚韻 [の概念がまだ] なく、母韻だけがありました。2つの詩句のアクセントのついた最後の母音が同じであるとき、両詩句は母韻を踏んでいることになります。これらの母音の直前・直後の音素あるいは音が2つの詩句の間で似ていようと全く違っていようと関係ありません。綴り方は問題ではなく、2つの母音が同じように発音され、同じ音色を持つことが重要なのです。」※ ジャレルによるこの母韻の解説は、そのままアソナンス・シリーズ全体のメタファー的解説にもなっている。つまり、このシリーズの曲には(ちょうど詩歌の2つの詩句に共通する母音のように)一定の時間的広がりをもって保持される軸音があり、その前後に、似ていたり全く違っていたりする音の集合体が配置されるのである。

しかし、この作品がアソナンス・シリーズのなかで、とくに『分岐』というタイトルをもつに至ったことは興味深い。(ナッハレーゼ・シリーズがそうであったように) 作品をシリーズ展開すること自体、分岐のアイデアと深く結びついている。ジャレルは言う。「譜面を見返して [そこにある] 諸要素や [そこでの] 諸経験を再検討し、楽器の音色を変えてみるのです。」※ 実際、クラリネット・ソロ曲として1983年に始まったアソナンス・シリーズは、音楽的母韻の音色的分岐として継続されてきたのだが、このアンサンブルのための『分岐』に至って、シリーズとしての音色的分岐が、ひとつの楽曲の内部でいわば小規模に再現されるのである。このような二重のパースペクティヴは当然、アソナンス・シリーズをナッハレーゼ・シリーズに接近させることにもなる。

『分岐』はアンサンブル PHACE の委嘱作。2016年9月30日、ストラスプールのフェスティバル・ムジカにて同アンサンブルによって初演された。

※ ジャレル・ホームページ：『アソナンス』I, II, III, IV, IVb, VI, VII, VIII 共通解説より

[藤田 茂]

Fl (A-Fl) / Cl / Bs-Cl - Perc (Crotales / Crotales on Timpani / Vib / Cowbells / Mar / Tubular Bells / Water Gong / Vibraslap / 2 Woodblocks / 3 Cym / 2 Tam-Tams / Bass Drum) - Pf - Vn / Va / Vc / DB

初演：2016年9月30日 フェスティバル・ムジカ ストラスプール(フランス)
ジョセフ・トラフトン指揮 アンサンブルPHACE
委嘱：アンサンブルPHACE(協賛：エルンスト・フォン・ジームス音楽財団)