

『六重奏の仮説』

6楽器のための (2011)

六重奏というのであれば、6人の音楽家たちが高みを目指して然るべきだ。しかし、彼らはそうした理想に対して、聞く耳を持たない。[六重奏の全体を]3×2、2×3、4+2、2+4に分割するのを良しとしている。(弦楽器どうし、管楽器どうし、鍵盤楽器どうしなど)似たものどうしでくっくこうとすることもあれば、いつ壊れるとも知れない、とりあえずの同盟を結ぼうとすることもある。この同盟は必要な限りは続くだろうが、一時的なものにすぎず、恒久的なものにはならない。もちろん、リーダー役が現れて、一時的に我が物顔に振る舞うことはあるにせよ、(音響的な)現実に向けて、結局、その優位性は失われるのが落ちだ。室内楽を書くとは、つまるところ、[人間の]会話を思い描くことである。[人間の会話は、ひとびとの間を]往復し、新しいアイデア次第で増殖し、まとまるかと思えば散り散りになり、停止して沈黙し、再び出発点に戻る。[室内楽も、同じようなものだ。]ただ[室内楽が人間の会話と異なるのは、]このダイナミズムを作りだしているのが、論理的(あるいは非論理的な)言葉の運びではなく、音の力そのものであることだ。これを説明することは、ほぼ不可能である。[こうした音の力を実現するには]音を掘り下げ、音の流れの大きなラインを作り上げ、素材の柔軟性を軸にしつつ、しかし、物事が起こるにまかせ、無理にでも押し出し、可能であれば、これらを全体のなかに統合することが必要である。

この六重奏曲の作曲中に、2つの出来事があった。[ひとつは、]この曲の作曲をはじめたときに滞在していたコレーズという小村に、雪が積もったこと。私は、言葉に導かれて音楽に入っていくことがよくあるのだが、[このときもまた「雪」という言葉に導かれて]ドビュッシーの『前奏曲集』にある「雪の上の足跡」の胸を打つ反復モチーフが自然と心に浮かび、頭のなかを回った。そして[もうひとつは、]まさしく[コレーズに雪が積もったのと]同時期に、わたしが、ピアノの弦に指を置いて、この楽器でハーモニクス(倍音)を発生させる最良の方法は何かと試していたこと。奇跡的に、これら二つの出来事が結びついた。この前奏曲の長2度と短2度が、ハーモニクス(倍音)の選び方によって、異なって響くことが分かり、実験が必然となったわけだ。それゆえ、わたしは、このド

●フィリップ・マヌリ (1952~)

弦楽四重奏曲第4番「フラグメンティ」(2015)

マヌリは、室内楽ジャンルとしての弦楽四重奏曲を、「すぐれてウィーン的な形式」と考えている。弦楽四重奏曲が、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンら、いわゆるウィーン楽派の作曲家たちによって大きく発展させられたことを思えば、それも理のあることだろう。ドビュッシーを嚆矢とする、弦楽四重奏曲のその後の国際化にも関わらず、同ジャンルがウィーンの重みを背負ってきたことは事実で、だからこそマヌリは、自身の弦楽四重奏曲で、これを「脱領域化」(すなわち、脱ウィーン化)しようとするのである。今回、演奏される第4番の弦楽四重奏曲が(それに先立つ3つの弦楽四重奏曲と同じく)作品タイトル・楽章タイトルにイタリア語を採用しているのも、この「脱領域化」の一環であるという。

『フラグメンティ』の名の通り、全体は、ごく短い11の断片から構成され、それぞれが、ひとつのアイデア、ひとつの身振りを音楽的に示す。すなわち、この作品においては、何らかの根本的アイデアが連続的に展開されるのではなく、性格の異なる断片どうしが大きな星座を形成していくのである。またマヌリは、弦楽四重奏曲というアンサンブルの同質性を活用して、その全体を16本の弦をもつ一つの大きな楽器のように扱ったという。実際、弦楽四重奏曲は、サイズの異なる4つのヴァイオリン属の楽器(2本のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ)で編成されるのだから、これは面白いアイデアである。この仮想の16弦楽器によって、複雑にして精妙なポリフォニーが実現される。

『フラグメンティ』は、2015年に作曲され、翌2016年1月18日に、アルディッティ弦楽四重奏団によって、パリで初演された。

[藤田 茂]

初演 2016年1月18日 フィルハーモニー・ド・パリ「弦楽四重奏ピエンナーレ」
アルディッティ弦楽四重奏団
委嘱 フィルハーモニー・ド・パリ、ProQuartet協会
献呈 アルディッティ弦楽四重奏団

ビュッシーの小品を、引用としてではなく、6人の音楽家たちの[異なる]特徴をひとつにまとめていく可能性として、[この六重奏曲]曲中に取り入れた。つまり、白いキャンパスのなかで、違う道筋で歩いていく人々の足跡のように、筋から外れた音がうねうねと曲がりくねる。そのような可能性[の下地]として、この前奏曲を取り入れたのだ。

京都、2011年5月25日

※ [] は訳者による補足

[フィリップ・マヌリ/藤田 茂 訳]

Fl (Picc / A-Fl) / Cl (Bs-Cl) - Vn / Vc - Mar (Crotale) - Pf

初演 2011年10月6日 ストラスブール、フェスティバル・ムジカ
アンサンブル・アクロージュ・ノート
委嘱 アンサンブル・アクロージュ・ノート、フェスティバル・ムジカ

『イッルド・エティアム』

ソプラノとリアルタイム・エレクトロニクスのための (2012)

『イッルド・エティアム』は、アメリカのソプラノ歌手、ジュリアナ・スナッパーのために2012年に作曲され、カリフォルニア州サンディエゴにて同歌手により初演された。電子音楽パートには、(音の合成、声の処理、空間化に関して)ミラー・パケットの音楽情報処理技術を用いた。

この作品が主題とするのは、中世の魔術であり、その着想の源は、魔術が中心の問題のひとつになっているイングマール・ベルイマンの映画『第七の封印』にある。わたしは2つのテキストを利用して、そのひとつはカルロ・ギンズブルグの著書『魔女たちのサバト』(邦題は『闇の歴史: サバトの解説』)に掲載されているラテン語のテキストであり、もうひとつは、女性の詩人、ルイーゼ・ラベによるとされる、古フランス語のテキストである。よって[この作品では]歌手は一人二役を演じることになる。つまり、ラテン語では、魔術に興じるものすべてにもっとも重い罰を与えんとする異端審問官の役を、そして、古フランス語では、火刑台でうわ言をもらし、エロティックな熱い欲望と、彼女を焼き尽くさんとする炎とを取り違えるほどに錯乱した魔女の役を、演じるのである。[後者の役は]性と死が極限まで高められた状態で体験される場として、この試練を望んでいるのではないかと思わせる。インタラクティブなプロセスが発動し、最後には、歌手が自ら(音響の)炎を

引き起こし、この炎が音楽全体を埋め尽くすところまでいく。

この作品の映像版も作成しており、これは以下のアドレスで公開中である。

<https://msp.ucsd.edu/media/music/2016.05.10.illud-etiam-english-for-web.mp4>



ストラスブール、2024年3月22日

※ [] は訳者による補足

[フィリップ・マヌリ/藤田 茂 訳]

初演 2012年10月18日 サンディエゴ、Space 4 Art
ジュリアナ・スナッパー (ソプラノ)
フィリップ・マヌリ、ミラー・パケット (エレクトロニクス)
委嘱 フロム財団 (ハーバード大学)
献呈 ジュリアナ・スナッパー

[歌詞対訳]

Illud etiam non est omittendum, quod quaedam sceleratae mulieres, retro post Satanam conversae, daemonum illusionibus et phantasmatis seductae, credunt se et profitentur nocturnis horis cum Diana paganorum dea et innumera multitudo mulierum equitare super quasdam bestias, et multa terrarum spatia intempestae noctis silentio pertransire, eiusque iusionibus velut dominae obedire, et certis noctibus as eius servitium evocari.

是を黙認してはならぬ。一部の悪しき女たちが、サタンに追従し、悪魔たちの幻に心を奪われ、かくの如く述べることを。夜、ある種の獣の背に乗り、異教徒たちの女神ディアーナや、大勢の女たちとともに、夜の静寂のなか遠路を行き、女神が主人であるかの如くにその命に従い、定められた夜に彼女に奉仕すべく呼び出される、などと。

Ô beaux yeux bruns, ô regards détournés,	美しき黒き瞳よ、背かれし眼差しよ、
Ô chauds soupirs, ô larmes épandues,	熱き吐息よ、こぼれる涙よ、
Ô noires nuits vainement attendues,	虚しく待たれる漆黒の夜よ、
Ô jours luisants vainement retournée !	虚しく期される光明の昼よ!

Ô tristes plaints, ô désirs obstiné,	悲しき嘆きよ、癒えざる欲望よ、
Ô temps perdu, ô peines dépendues,	失われた時よ、費やされた苦しみよ、
Ô milles morts en mille rets tendues,	千の罠にかかりし千の死体よ、
Ô pires maux contre moi destiné !	我に定められし最悪の苦難よ!

(...)

Je vis, je meurs: je me brûle ...

我は生き、我は死す。我は燃ゆる...

[藤田 茂 訳]

『ウェルプリペアド・ピアノ(第3ソナタ...)』

ピアノとライブ・エレクトロニクスのための (2020)

ダニエル・バレンボイムは、ピエール・ブーレーズの『レポン』の公演を、ベルリンのブーレーズ・ザールで聴いた。このホールに広がる電子音響に魅了され、同じような状況で独奏ピアノがどう響くかを想像し始めた。そして、バレンボイムの期待に応えるべく、私はストラスブールのスタジオで、2020年の9月から12月にかけて『ウェルプリペアド・ピアノ(第3ソナタ...)』を作曲した。

この曲のタイトルは、一方でバッハを仄めかしている。バッハの時代の調律論争(その痕跡が『よく調律された(すなわち平均律)クラヴィーア曲集』に現れている)は、楽器それ自体の響きを調整しようとする現代に通じるように思われたからだ。このタイトルは、一方で、ケージをアイロニカルに仄めかしている。参考にしたのは、ケージの『ソナタとインターリュード』だが、私の曲におけるピアノは、もはやボルトやナットではなく、電子的手段によって「プリペアド」される。また、もはやスカルラッチェではなく、ベートーヴェンをモデルにソナタ部分が構造化される。それでもやはり、ファンタジー部分に続いて現れるこのソナタ部分は、「インターリュード」を挟んで進行する。

演奏者とデジタル機器との関係は、『プリュトン』(1988~89)で用いた「仮想楽譜」のアイデアを発展させたもので、ソリストが、あらかじめ作成された電子音楽に従うのではなく、機械のほうが、ソリストの演奏に合わせていく。バレンボイムが、従来通りに[五線譜で]書かれた作品を演奏すると、ピアノ下に設置されたコンタクトマイクがその演奏を捉えてコンピュータに送り、コンピュータはこれを解析して、応答する。

コンピュータから出てくる電子音楽は、ピアニストの演奏によって調整される場合もあれば、確率論によって[ピアニストの演奏からは]独立して進んでいくこともある。嵐の中の稲光や雷鳴のように、音響イベントの発生は予測可能だが、その場所やタイミングは不確実性と確率に支配される。

しかし私は[電子音楽における音の動きを必然と思わせる]音楽的引力の概念についても思考を巡らせた。ある音が回転し、上昇・加速

すると、別の音への引力が生じているように感じられるし、その音が近づいて他方の動きを真似ると、まるで2つのブラックホールが回転しているように感じられるだろう。

電子音楽の複数の層は、鳥の「フロッキング」のように影響し合う。ある群れのなかの1羽の鳥が逆方向に飛ぶと、周囲の7、8羽の鳥に影響を与え、その連鎖で群全体の飛行が変わる。バレンボイムの役割もこれに似ており、彼のピアノ演奏は、作品の終わりまで電子音楽全体に影響を及ぼす。

『ウェルプリペアド・ピアノ(第3ソナタ...)』は、ギルバート・ヌーノによる作曲・プログラム環境のおかげで完成した。ほとんどの合成音はカリフォルニア大学サンディエゴ校のミラー・パケットの研究に基づく。

2023年3月2日

※ [] は訳者による補足

[フィリップ・マヌリ/藤田 茂 抄訳]

初演 2021年9月5日 ベルリン、ブーレーズ・ザール
ダニエル・バレンボイム(ピアノ)
委嘱・献呈 ダニエル・バレンボイム