

武蔵野音楽大学大学院
令和2年度学位（博士）論文

論文題目

(日本語)

パーシケッティによる音楽語法の研究

— 4曲の弦楽四重奏曲を考察対象として —

(外国語)

The Musical Language of Persichetti :

A Study of Four String Quartets

研究領域 器楽

研究指導教員 深山 尚久

博士論文指導教員 寺本 まり子

学籍番号 188-901

ふりがな まえだ えりあ

氏名 前田 領愛

武蔵野音楽大学大学院
学位（博士）論文要旨

学籍番号 188-901 研究領域 器楽

氏名 前田 領愛

研究指導教員 深山 尚久 博士論文指導教員 寺本 まり子

論文題目（日本語） パーシケッティによる音楽語法の研究
—— 4曲の弦楽四重奏曲を考察対象として ——

論文題目（外国語） The Musical Language of Persichetti :
A Study of Four String Quartets

要 旨

本論文は、ヴィンセント・ラドウィグ・パーシケッティ Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987) の4曲の弦楽四重奏曲を考察対象として、その音楽語法について考察し、これまで漠然としか捉えられていなかった作風の変化と、ほとんど研究されていない後期作品の語法を明らかにするものである。

パーシケッティは多作家で、作品番号は167まで存在し、独奏作品から管弦楽曲、吹奏楽作品、宗教作品など、幅広いジャンルに及ぶ。

吹奏楽のための作品は作曲者の生前から演奏機会が多かったのに対し、それ以外の作品は

必ずしも演奏機会が多いとは言えず、特に弦楽器のための作品については非常に少ない。

弦楽器のための作品は、規模の大きいものから、4曲の弦楽四重奏曲、単一楽章でありながら多楽章形式を内包した《弦楽のための交響曲》Op. 61 (1953)、ピアノ五重奏曲 Op. 66 (1954) といった作品が挙げられる。小規模な作品には、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 (1940)、《セレナーデ第4番》Op. 28 (1945)、《仮面 Masques》Op. 99 (1965)、ヴィオラとピアノのための《海辺の王女 Infanta Marina》Op. 83 (1960)がある。このほかにヴィオラやコントラバスのための無伴奏作品が後期に書かれている。

彼の作品の特徴は、例えば調性音楽と無調音楽のような、性質の異なる様式をひとつの作品の中で組み合わせることである。それは生涯を通して変わらなかったため、「生涯において作風は進化しなかった」という意見もある (Patterson 1988: 12)。またほとんどの先行研究において、彼の作品は概説的に分析されるのみであり、また彼自身の著作『20世紀の和声法』や、彼の妻ドロシー・パーシケッティ Dorothea Persichetti (1919-1987)による専攻論文における記述は、実際の作品の中での検証が困難である。また彼の生涯の後半の作品は、多くの場合研究そのものがなされず、作品構造の詳細については、明らかになっていない点が多い。

本論文は序章を含めた全4章と結論から成る。

先行研究、パーシケッティの生涯の概観、そして彼の4曲の弦楽四重奏曲の概要を述べた序章に続いて、第1章では弦楽四重奏曲第1番 Op. 7 と第2番 Op. 24 の分析を行った。第1番は1939年に作曲され、内容として習作的なものが多い。その5年後の1944年に作曲された第2番は、楽曲全体が全音階による構造で成り立っているため、楽曲の理解が容易であり、「4曲の中では演奏機会が最も多い」と述べている文献もある (Simmons 2011: 286)。

第2章では弦楽四重奏曲第3番 Op. 81 を分析した。1959年に作曲されたこの作品では、12音技法が用いられている。楽曲内で使用される複数の音列は、様々な手法で組み合わせられている。また、ある音を軸にそこから等距離の音程を上と下で奏することで、独特の音響構造を作り出す「投影書法」という書法も見られた。

第3章で取り上げた1972年作曲の弦楽四重奏曲第4番《パラル X (No. 10)》Op. 122 では、彼自身がそれまでに完成させた作品から複数を選び、それらの素材を借用し、ひとつの作品の中でまとめ上げることを試みている。本章では、借用された素材の詳細、素材の変形方法、本作品の中での用い方を中心に分析を行った。

このように、先行研究ではほとんどなされていなかった弦楽四重奏曲および後期作品に関する本研究は、これまで明らかにされていなかったパーシケッティの書法や楽曲構造の一側面を解き明かすものであると位置付けることができる。

本論文の考察を経て、筆者はパーシケッティの作風の変遷のひとつの道筋を結論付けた。1939年の第1番と1944年の第2番は、個人的な語法を求めた探索的な段階であり、1959年の第3番では調性音楽の様式と無調音楽の様式を共存させることで、彼独自の様式の多様性が確立されている。そして1972年の第4番《パラブルX (No. 10)》ではさらなる探索の段階として、音列技法を含めた様々な手法を用いて、あらゆる作品をひとつの作品の中で統合することが目指されている。

彼のほぼ全生涯にわたる4曲の弦楽四重奏曲に対する本研究によって、各曲の具体的な構造が明らかになっただけでなく、各々の弦楽四重奏曲と同時期の作品にも同じ特徴が指摘出来た。それによって、4曲の弦楽四重奏曲を中心として、そこから彼の他の作品へと視野を広げてゆくという捉え方が可能であることを示すことができた。

目次

凡例	iii
序章	1
第1節 本論文の研究対象と目的	1
第2節 先行研究	3
第1項 概観	3
第2項 重要な先行研究	5
第3節 パーシケッティの生涯	21
第4節 弦楽四重奏曲の概観	28
第1章 弦楽四重奏曲第1番 Op. 7 と第2番 Op. 24	30
第1節 弦楽四重奏曲第1番 Op. 7	30
第2節 弦楽四重奏曲第2番 Op. 24	48
第2章 弦楽四重奏曲第3番 Op. 81	68
第1節 作品の概説	68
第2節 定旋律と12音技法からの分析	75
第1項 定旋律と12音技法について	75
第2項 定旋律と12音技法からの分析	91

第3節 部分的な音列技法と投影書法からの分析	106
第1項 部分的な音列技法からの分析	106
第2項 投影書法からの分析	115
第4節 同時期の他の作品の特徴	120
第3章 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX (No. 10)》Op. 122	129
第1節 作品の概観	129
第1項 《パラブル》シリーズの概観	129
第2項 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の概説	131
第2節 作品の分析	139
第1項 素材がそのまま、あるいはほぼそのまま使われている箇所	139
第2項 素材が変形されて使われている箇所	151
第3項 複雑な構造の箇所	163
第4項 構造のまとめ	179
第3節 楽語の一覧	187
第4節 作曲者の表現意図について	194
結論	206
参考文献	211
付録：パーシケッティ作品表（作品番号順）	219
謝辞	228

凡 例

《 》・・・曲集名や曲名

〈 〉・・・曲集中の作品名

『 』・・・日本語文献名（一般書、雑誌、機関誌、論文）

（ ）・・・年代、参考文献の書誌情報、補足・注意、訳者名

Abc（イタリック体）・・・外国語文献名（書籍）（原綴表記）

“ ”・・・外国語文献名（雑誌・機関誌の論文）（原綴表記）

「 」・・・本文中における引用文、強調語句

- ・ 脚注の番号付けは、本論全体での通し番号とする。
- ・ 譜例は各章内の通し番号とする。
- ・ 音名はドイツ音名で表記するが、音の高さは考慮しない。
- ・ 引用文を掲載する際は、短文の場合は「 」の中に入れ、長文の場合は前後一行ずつを空け、段落を3つ落とすこととする。
- ・ 外国人名のカタカナ表記は、一般的になっている人物に関しては和訳文献に依拠し、その他の人物に関しては、筆者の判断に拠っている。ジャンル名や作品名においても同様である。
- ・ 参考文献表は引用文献表を兼ねており、文中で参照するときには、その中から (Patterson 1988: 50) のように使用していく。
- ・ 引用文を掲載する際に、日本語訳のみでは記述の意図を認識することが困難であるために、原文が必要であると考えられた場合には、〔 〕を用いて該当する部分の原文を掲載することとする。
- ・ 本論文で研究対象としている作曲家ヴィンセント・パーシケッティの、作品名の和訳は筆者による。

- ・ 和訳文献がある場合以外、日本語訳は筆者による。しかし例外が存在する。詳細は次の項で述べる。
- ・ 研究対象としている作曲家ヴィンセント・パーシケッティによる著作『20 世紀の和声法——作曲の理論と実際—— Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice』の記述を引用する際は、基本的に日本語への翻訳文献から引用し、適宜原文を添え、(パーシケッティ 1976 および Persichetti 1961) のように、日本語訳文献と原著の両方の引用注を記す。しかし例外として、第 2 章第 3 節第 2 項において、同文献の記述を引用する際は、筆者が英語の原著から日本語に訳したものを掲載し、引用注は (Patterson 1988: XXX) のように、原著のみを記す (詳細は第 2 章第 3 節第 2 項を参照)。
- ・ パーシケッティの作品の譜例を示す際には、以下の 2 種を底本とした。

Theodore Presser Company (旧 Elkan-Vogel Music Publishing Company、社名に関する詳細は序章第 3 節を参照) 社より出版されているスコア。

未出版の楽曲、あるいは現在では絶版となっている楽曲の楽譜については、スコアをニューヨーク・パブリック・ライブラリー New York Public Library から取り寄せ、許諾を得て掲載している。

弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》Op. 122 に関しては、ニューヨーク・パブリック・ライブラリーから取り寄せた 2 つの資料も底本とし、許諾を得て掲載している (詳細は第 3 章第 1 節第 2 項を参照)。
- ・ 本論文で譜例として挙げた作品の一部は、手稿楽譜が出版譜となっている場合がある。譜例で挙げられる出版譜の中に、手稿楽譜が含まれるのはこのためである。
- ・ 譜例内で用いる楽譜には、読みやすさを考慮して、筆者が小節番号を追加している場合がある。

- ・ 譜例内の説明文が多くなる場合は、スラーや強弱記号といった、分析に直接関係ないと考えられるものを省略した譜例を新たに作成し、それを掲載している。またその際、譜例の読みやすさを考慮して、筆者の判断で、出版譜にはない変化記号（ナチュラルやシャープの類）を加えたり、削除したりしている場合がある。

序章

第1節 本論文の研究対象と目的

本論文は、ヴィンセント・ラドウィグ・パーシケッティ Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987)の、4曲の弦楽四重奏曲を考察対象として、パーシケッティの音楽語法について考察し、これまで漠然とでしか結論付けがなされていなかった彼の作風と、ほとんど研究されていない後期作品の語法を明らかにするものである。

パーシケッティは多作家で、作品番号は167まで及ぶ。またそれだけでなく破棄されたものや未完で終わったものも多い。彼は独奏作品から管弦楽曲、協奏曲、また吹奏楽作品、宗教作品やオペラなど、幅広いジャンルにおいて作品を遺した。

彼の作品の、演奏の歴史について調査を行うと、吹奏楽のための作品は生前から演奏機会が多かったのに対し、それ以外の作品は必ずしも演奏機会が多いとは言えず、特に弦楽器のための作品については非常に少ない。

弦楽器のための作品は、規模の大きいものから、4曲の弦楽四重奏曲、単一楽章でありながら多楽章形式を内包した《弦楽のための交響曲》Op. 61(1953)、ピアノ五重奏曲Op. 66(1954)といった作品が挙げられる。小規模な作品には、無伴奏ヴァイオリン・ソナタOp. 10 (1940)、《セレナーデ第4番》Op. 28 (1945)、《仮面 Masques》Op. 99 (1965)、ヴィオラとピアノのための《海辺の王女 Infanta Marina》Op. 83(1960)がある。このほかにヴィオラやコントラバスのための無伴奏作品が後期に書かれている。その他に、未出版のものや未完に終わったものも存在する。

パーシケッティの作品研究についてであるが、これまで詳細な研究がなされてきたとは言いがたい。詳細は本章の第2節で述べるが、ほとんどの先行研究において、彼の作品はおおまかに分析され、概説的に考察が述べられるのみであり、また作曲者本人や作曲者の妻であるドロシー・パーシケッティ Dorothea Persichetti (1919-1987)による記述は、その意図を捉えにくいものが多く、実際の作品の中で確認することが困難である。そのため彼の作品構造の詳細については、明らかになっていない点が多い。

本論は序章を含めた全4章と結論から成る。

序章では、先行研究、次いでパーシケッティの生涯の概観を行い、次に彼の4曲の弦楽四重奏曲のあらましを述べる。

第1章では、弦楽四重奏曲第1番と第2番の分析を行う。この2曲に関しては、先行研究による分析を適宜参照し、実際の楽曲において検証する必要があると考えられた部分や、先行研究で述べられていない特徴を中心に分析を行う。

第2章では弦楽四重奏曲第3番の分析を行う。この作品について、「この作曲家の他のどの作品に比べても、より多くの音列的書法〔serial writing〕が見られる」と、ドロシー・パーシケッティは記述している (Dorothea Persichetti 1960: 206)。しかしこの作品の具体的な構造については研究がなされてこなかった。

続く第3章では弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》を分析する。ここでは彼の過去の作品の素材が、本作品の素材として用いられている。しかし彼自身の作品から借用された素材が具体的にどのように使用されているか、あるいはそれらの素材が弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の中でどのように展開されているか、といった研究はまだなされていない。

本研究の期待される成果として、それまで漠然とでしか結論付けがなされてこなかった彼の作風の一側面と、ほとんど研究されていない後期作品の語法が明らかになることが挙げられる。

第2節 先行研究

第1項 概観

第1節で、パーシケッティについての先行研究——特に作品研究——が多いとは言えないことを述べた。しかし吹奏楽作品については、他の作品に比べると、先行研究の数はそれなりに多いと考えることができる。例えば《仮面舞踏会 Masquerade》Op. 102 (1965)を取り上げている論文(Hart 2014)では、「パーシケッティの吹奏楽作品は、様々な論文・学術雑誌等で広範囲に分析されている」と述べられている(Hart 2014: 28)。さらに、それ以外の分野の作品(例えば合唱曲やハープシコード作品など)について取り扱った論文もある(合唱曲を扱ったものとしてはBarham 1981、ハープシコード作品を取り扱ったものとしてはMinut 2009がある。後者の詳細については後述する)。しかし弦楽器の作品は今まで詳細な研究がなされていない。それだけでなく後期のあらゆる作品は、研究そのものがなされていないか、あるいは研究はされているがドロシー・パーシケッティの専攻論文などの一次文献の内容を言い換える程度で、それよりも詳細なところまで研究されていないかのどちらかである。

日本においては、パーシケッティについて取り上げられた論文はなく、研究もされていない。本論文では、パーシケッティの4曲の弦楽四重奏曲を研究し、パーシケッティの作風の変化について考察することで、それまでおおまかでしか結論付けがなされていなかった彼の作風と、ほとんど研究されていない後期作品の語法を探求することを目的とする。

彼の最初の評伝の著者であるパターソン夫妻¹は、その著作の中で彼の作風について言及している。それによれば「パーシケッティの生涯において作風は進化しなかった」と述べられている(Patterson 1988: 12)。これは決してパーシケッティを批判するものではないと考えられる。14歳(1929年)の時に書かれた2つの作品について、シモンズは次のように述べている。

彼はとても若かった時に、すでに成熟した語法にたどり着いていた。作品番号1と2は——(中略)——両方とも1929年のものである(Simmons 2011: 195)。

¹ Donald L. Patterson と Janet L. Patterson (詳細は第2項を参照)

パターソンは、「彼〔筆者注：パーシケッティ〕はまた、自分自身を混合者として説明した」(Patterson 1988: 19)とし、パーシケッティが次のように述べたとしている。

私自身の音楽は、20世紀だけではなく、私が受け継いだ技術の混合物〔amalgamation〕なのです。——(中略)——バッハ〔筆者注：ヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)〕はその好例です。お分かりのように、バッハは一つのことの特化することはありませんでした。彼はただ周りの全てをつかみました。——(中略)——彼はただ周りにあった材料を使用しました (Patterson 1988: 19)。

そしてパターソンは続けて、「周りにあった素材を使うことは、彼〔筆者注：パーシケッティ〕の音楽に対する長年にわたる最も強い批判の一つだった。——(中略)——彼が他の作曲家からあまりにも多く「借り」〔“borrowed”〕、彼自身の声〔his own voice〕を発展させることに失敗したことを暗示している」とした (Patterson 1988: 19)。

シモンズの文献には、*New York Times* 新聞におけるパーシケッティの死亡記事の一部が掲載されている。それによれば、「〔筆者注：パーシケッティの作品の特徴は、〕本質的に保守的で、古典派、ロマン派、そして近代の要素の、独特のブレンドであり——(中略)——多面的で非常に名人芸的なものであった」としている (Simmons 2011: 320)²。

そしてシモンズ自身の見解としては、次のようにまとめている。「彼の巨大な様式の広がり、この課題〔筆者注：聴衆がパーシケッティの作品を聴いて、彼のアイデンティティを知覚するということ〕を特に困難にした」、「様式が多様すぎて、そしておそらく難しすぎるので、——(中略)——私達は「アメリカのヒンデミット〔筆者注：Paul Hindemith (1895-1963)〕」、「非の打ち所のない職人技、しかし個性はない」、「アーロン・コープランド〔筆者注：Aaron Copland (1900-1990)〕やロイ・ハリス〔筆者注：Roy Harris (1898-1979)〕のような作曲家によって影を薄くされているマイナーな人物」などの特徴づけに頻繁に遭遇する」(Simmons 2011: 321)。

さらにシモンズは、彼の作品の演奏機会の少なさとも関連付け、「彼の死後の20年間、

² この文章は以下の内容に基づいている。Anonym. Obituary, *New York Times*, 14. May 1971.

——(中略)——吹奏楽の作品を除いて、彼の音楽はほとんど演奏または録音されなかったため、上記の軽蔑的な判断はよりしっかりと定着した」(Simmons 2011: 321)としている。

現在のパーシケッティの研究は、Op. (作品番号)82 以前のはドロシー・パーシケッティの専攻論文に根拠を求め、Op. 83 以降のものは、概観的な研究がなされているのみである。例えばフルートのための《パラブル I》Op. 100 の1曲のみを対象とした Zoloth の博士論文や、ほとんど後期に集中して書かれたハーブシコード・ソナタ全 10 曲を対象とした Minut の博士論文などがあるが、いずれも作品の概観的考察に留まっている。

前述した、パターソンの「パーシケッティの生涯において作風は進化しなかった」(Patterson 1988: 12)というのは、彼の生涯の全体的な視点から考察するとそのような結論にたどり着くのであろう。しかし実際に「作風は進化しなかった」かどうかは、パーシケッティが遺したあらゆる作品が、より詳細に分析され、考察されなければ、確証に欠けるものなのではないかと考えられる。

第2項 重要な先行研究

本項ではパーシケッティについて扱った重要な文献について概観する。

まずパーシケッティ自身による文献と、彼の妻であるドロシー・パーシケッティ Dorothea Persichetti (1919-1987)による文献の、2つを取り上げる。

ヴィンセント・パーシケッティは、1961年に『20世紀の和声法 ——作曲の理論と実際 —— *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*』(以後、『20世紀の和声法』と略記する)を出版した(水野久一郎(1917-2012)による日本語訳は、1963年第1刷発行、1976年第4刷発行)。この文献は次のような13章構成となっている。ページ番号および各章の標題は日本語訳版によっている。

序 Foreword

第1章 音程 Intervals	11
第2章 音階素材 Scale Materials	29
第3章 三度構成の和音 Chords by Thirds	63

第4章 四度構成の和音 Chords by Fourths	89
第5章 付加音和音 Added-Note Chords	103
第6章 二度構成の和音 Chords by Seconds	115
第7章 ポリコード Polychords	129
第8章 複合和声と投影和声 Compound and Mirror Harmony	155
第9章 和声の進め方 Harmonic Direction	173
第10章 タイミングとダイナミクス Timing and Dynamics	203
第11章 装飾と変形 Embellishment and Transformation	221
第12章 調中心 Key Centers	239
第13章 和声の総合 Harmonic Synthesis	263
用語略解	273
あとがき	288

本書全体の構成としては、完全1度から完全8度までの音程の響きと様々な音階について説明し、次に2度音程から5度音程までの、それぞれの堆積による和音の説明がある。そして、付加音、クラスター、複調などについて触れ、その後は音列³の中に見出される和声や、実際の作曲作業における和声技法の使用方法などを説明して終わっている。なお、「用語略解」と「あとがき」は日本語訳の水野久一郎によるものであり、原著には無い。

本書内の譜例は全てパーシケッティの自作である。和声法の本ではあるが、譜例は和声を示すだけのもの（和声の本によく見られるような、全音符や二分音符のみによるもの）ではなく、完全に作品として成立しうるようなものとなっている。

また、章末などの、内容の区切りとなる部分では、「参考曲 [Source Material] 」と題

³ ここでの「音列」とは、必ずしも12音技法を指しているとは限らない。彼はひとつの音列の中で、音が重複（または欠落）することを許容していた（詳細は第2章第3節第1項を参照）。

された、それまで述べてきた理論の実際の使用例が多く挙げられている。それまで述べてきた理論が使用されている楽曲名と作曲者名、そして参照すべき楽譜の出版社名とページ番号が挙げられている。以下に、日本語訳文献における楽曲の例示を引用する。

(例)第12章の章末の参考曲の一部

ブリテン：ねじの回転⁴*⁵ 158頁(Boosey)

シマノフスキ：弦楽四重奏曲 作品第37番⁶ 19頁(Universal)

(パーシケッティ 1976: 259) (原文ママ)

またそれぞれの章末には、「応用 [Applications]」と題された課題が掲載されている。ここで掲載された課題は、単なる技法の習得ではなく、問題文中で楽器編成や形式が指定され、実際に作曲をするかのような作業を必要とする課題となっていることが特徴である。

(例)第7章の章末の応用の一部

2. つぎの第1トランペットの旋律を、6声のブラス(トランペット3本とトロンボーン3本)合奏用に和声づけせよ。時々ユニゾンの盛上りをつくりながら、はっきりとしたポリコード的構成を用いる(パーシケッティ 1976: 151)。

(例)第9章の章末の応用の一部

2. ヴィオラとピアノ(またはハープシコード)のためのアリオゾ(Arioso)を書き、その中で三度の循環全部が経過調で網羅されるようにせよ。(原文ママ)

9. 室内オーケストラ用に数多くの不協和和音(原文ママ)を書き、その中のあるものが比較関係から協和的構成になるよう配列せよ(パーシケッティ 1976: 200-201)。

⁴ ベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten (1913-1976)が1954年に完成させたオペラ(原題: The Turn of the Screw, Op. 54)。

⁵ 作品名の横に*マークが付けられていることがあるが、これはピアノ独奏版やヴォーカル・スコアなど、鍵盤楽器用に編曲されたものであることを示す。

⁶ カロル・シマノフスキ Karol Szymanowski (1882-1937)。弦楽四重奏曲(第1番)作品37は、1917年の作品。

そして上記のような課題に対して、模範解答は全く付けられていない。

本文献の大きな特徴としては、断定口調を避けた表現が非常に多い、ということも挙げられる。本文において、「Aしてもよいし、〔または〕Bすることもできる〔may be A, may be B〕」⁷、「～することは有用である〔～[is] useful〕」⁸など、必ずこのようにしなければならないという断定口調を避けた表現が非常に多い。また、「～してはいけない」、「～は避けるべきである」といった禁則はほとんど出てこない。

また次のように、述べられた理論の根拠が全く示されない場合も見られる。

〔筆者注：2度などの〕狭い音程が、構造の中の低音部にあれば、当然ながら打樂器的和音を形作る。（パーシケッティ 1976：160）

〔They form naturally percussive chords when the smaller intervals are low in the structure.〕（Vincent Persichetti 1961：169）

～は、ほとんど鈍いどさつという響きに近いものである。（パーシケッティ 1976：132）

〔～ is almost a dull thud.〕（Vincent Persichetti 1961：138）⁹

また次のように、「聴覚」という言葉がしばしば用いられている。それによって、具体的にどのように作曲するべきであるとパーシケッティは述べたかったのか、読者が理解することが困難なものとなっている。

聴覚に注意をはらえば、～は～となりうる（パーシケッティ 1976：161）

Care is given aurally, ～ [is] may ～（Persichetti 1961：170）

～は聴覚的に作られなければならない（パーシケッティ 1976：258）

～ must be aurally created（Vincent Persichetti 1961：267）

⁷ パーシケッティ 1976：66 および Vincent Persichetti 1961：70

⁸ パーシケッティ 1976：76 および Vincent Persichetti 1961：82

⁹ 2つの異なる調に属する和音を同時に奏する場合の、和音の組み合わせ方について述べている部分である。ここで著者は、ハ長調主和音を下に、ヘ長調主和音を上に配置した際に、きわめて悪い響きがすることを述べている。

また本文献は様々な種類の音階や和音形態を扱うが、具体的にどのような時代の、どのような国の、どのような作曲家が用いたものかといった、素材の出典が述べられる箇所は見られない。そのため本著は、20世紀において用いることのできる素材がひたすら列挙されている、という印象を与える場合があると筆者は考える。

例えば、「合成的音階構成 Synthetic Scale Formations」とパーシケッティが呼んでいる音階について、様々なものを列挙しているページがある（【譜例1】）。

【譜例1】『20世紀の和声法』（Persichetti 1961: 44）

Ex. 2-21

The image displays ten musical staves, each representing a different synthetic scale formation. The scales are arranged in five rows of two. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scales are: 1. Super Locrian (B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat); 2. Neapolitan Minor (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 3. Neapolitan Major (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 4. Oriental (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 5. Double Harmonic (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 6. Enigmatic (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 7. Hungarian Minor (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 8. Major Locrian (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 9. Lydian Minor (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 10. Overtone (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 11. Leading Whole-tone (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 12. Hungarian Major (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 13. Eight-tone Spanish (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat); 14. Symmetrical (B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat). The scales are written in a single line of music, with each scale occupying one staff. The scales are: Super Locrian, Neapolitan Minor, Neapolitan Major, Oriental, Double Harmonic, Enigmatic, Hungarian Minor, Major Locrian, Lydian Minor, Overtone, Leading Whole-tone, Hungarian Major, Eight-tone Spanish, and Symmetrical. The scales are written in a single line of music, with each scale occupying one staff. The scales are: Super Locrian, Neapolitan Minor, Neapolitan Major, Oriental, Double Harmonic, Enigmatic, Hungarian Minor, Major Locrian, Lydian Minor, Overtone, Leading Whole-tone, Hungarian Major, Eight-tone Spanish, and Symmetrical.

上記譜例の2段目の右側には、Enigmatic という音階が掲載されている。水野久一郎による訳では「なぞ的」と訳されている（パーシケッティ 1976: 42）。しかし文献内では、なぜこれが「なぞ的」と呼ばれるのか、そしてこの音階はどのようにして作られたものなのかといった解説は全くなされない。

調査を行うと、この Enigmatic 音階というのは、ジュゼッペ・ヴェルディ Giuseppe Verdi (1813-1901)が 1889 年から 1897 年にかけて作曲した《聖歌四篇 Quattro Pezzi Sacri》の中の、第 1 曲〈アヴェ・マリア Ave Maria〉で使用された音階と一致する。この音階は、ボローニャ音楽院 Conservatorio Giovanni Battista Martini (旧 Liceo Musicale di Bologna) の教授アドルフォ・クレシェンティーニ Adolfo Crescentini (1854-1921)が、1888 年 8 月 5 日付けの *Gazzetta musicale di Milano* 誌上で、読者に向けて、この音階に和声付けた作品を作曲する挑戦として、自作であるこの音階に「謎の音階 Scala enigmatica」という名前を付けて発表したものである。ジョヴァンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594)を非常に称賛していたヴェルディは、雑誌でこの音階を発見し、パレストリーナに似た様式における厳格な定旋律としてこの音階を用いた(Dyer 2001)¹⁰。以下に、ヴェルディの《聖歌四篇》の第 1 曲〈アヴェ・マリア Ave Maria〉から、1—16 小節目の譜例を挙げる（【譜例 2】）。

¹⁰ ヴェルディやクレシェンティーニ、「謎の音階」に関しては、Dyer の他に以下の 3 つの文献を参考にしている。(Conati 1978: 280-311)、(Antolini 1984)、(Burke 2015)。

【譜例2】ヴェルディ：《聖歌四篇》から 第1曲〈アヴェ・マリア〉 1—16小節目

Nr. 1. Ave Maria

G. Verdi (1813-1901)
Aus „Quattro pezzi sacri“

Moderato (♩ = 84)

Sopran *p* A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - cta *poco cresc.*

Alt *p* A - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne - di - - cta

Tenor *p* A - - ve Ma - ri - a, gra - - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, - be - ne - di - cta

Baß *p* A - - - - - ve Ma - - ri - - - - a,

⑨ *p dim.* *ppp* dim. sempre morendo
tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - i, Je - sus.

p dim. *ppp*
tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - - sus.

p dim. *ppp*
tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

p dim. *ppp*
A - - - ve, A - - ve Ma - - ri - - - - a.

上記の譜例では、1—8小節目ではバス声部に、9—16小節目ではアルト声部に「謎の音階」が用いられている。

ヴェルディの《聖歌四篇》は、19世紀に書かれた作品である。しかしパーシケッティは、「謎の音階」の中に、20世紀の音楽に用いる素材としての価値を見出したのであろうか、『20世紀の和声法』の中でこの音階を挙げた。ところがこの音階の出典が示されず、いきなり Enigmatic という名前でこの音階が掲載される。それだけでなく、「合成的音階構成」の参考曲として挙げられている楽曲の中に、ヴェルディの作品は挙がっていない。さらに、参考曲として挙げられている楽曲のどれが「謎の音階」の使用例なのか、そもそも参考曲として挙げられている楽曲の中に「謎の音階」の使用例があるのかも述べられていない。

そのようなことから考えられるのは、『20世紀の和声法』は、著者であるパーシケッティが補足の説明を加えながら学習を進めてゆくことを前提に書いた（つまり彼自身が個人

レッスンをを行う際にこの本を用いた)、あるいは何らかの授業の教材として使われることを想定していた(例えば彼が担当していたクラスで使用しようとしていた)のではないか、ということである。

続いて、本文献の全体的な内容について取り上げたい。次に挙げるのは、本文献の最初の、「序」の部分にある記述である。

この“20世紀の和声法”(原文ママ)は純理的な論説でもなければ音楽機構に関する個性的な方法の提案でもない。むしろ20世紀の作曲家たちに共通して用いられている特有の和声素材を明らかにすることである(パーシケッティ 1976: 1-2)。

これを、シモンズは「(『20世紀の和声法』というのは、)20世紀後半に作曲家が使用できる、事実上すべての和声の可能性を体系的に表したものである」(Simmons 2011: 185)と解釈している。つまり、20世紀以前の全ての素材を含めることが可能であり、和声の一般的な概説といった内容となっていると考えられる。そのためパーシケッティ自身を含む特定の作曲家、あるいは作品への応用は、不可能ではないかもしれないが、困難を伴うものになると考えられる。

以上のように、『20世紀の和声法』は大変個性的な内容を持ちながらも、その文献単体では内容を理解することがやや困難なものとなっている。そのため本論文においては、作品の分析の参考資料として用いないこととするが、例外的に第2章第3節第1項および第2項では、分析内容の都合上、『20世紀の和声法』の原著および日本語訳文献を参考資料として適宜用いている。

次に、作曲者の妻であるドロシー・パーシケッティ Dorothea Persichetti (1919-1987)による専攻論文 Monograph である、*Vincent Persichetti's Music* を取り上げたい。この専攻論文はもともと1960年に、フィラデルフィア音楽院で彼女が音楽博士号を取得するための要件の一部として書かれた学位審査論文であった。

この専攻論文ではヴィンセント・パーシケッティの作品番号1から、専攻論文執筆当時に完成されていた作品82までの作品を、ひとつずつ解説するというものである。楽曲の成立背景や、作曲当時の作曲者の環境については詳細に述べられている一方で、楽曲の分析

は概説程度に留まっている。また細かな間違いが時折見られる。例えば、5楽章構成の楽曲について、第2楽章と第4楽章の内容を逆に述べたり (Dorothea Persichetti 1960: 2)、第1動機と第2動機という2つの動機で成り立っている作品では、第2動機とすべきところを第1動機と記したり (Dorothea Persichetti 1960: 147)、ピアノ連弾作品について、第1奏者と書くべきところを第2奏者と記したり (Dorothea Persichetti 1960: 129) といった例が見られる。

いずれにせよ、楽曲の構造に関しては概説程度に知ることができるのみであるが、作品の成立背景や作曲者の当時の状況については詳細に述べられている文献であると筆者は考える。

なお、本論文で研究対象としている4曲の弦楽四重奏曲のうち、第1番から第3番まではドロシー・パーシケッティの専攻論文で扱っている範囲内である。したがって、本論文の第1番の分析 (第1章第1節) から第3番の分析 (第2章) までにおいては、作品の分析にあたって、適宜本文献を参考資料として用いることとし、また文献の内容を画像として本論文内に (許諾を得た上で) 掲載している場合がある。

次に、評伝について取り上げる。

パーシケッティの評伝として最初に出版されたものとして、パターソン夫妻によるものがある。この文献はパーシケッティが亡くなった翌年に出版された。

Patterson, Donald & Janet L. Patterson. 1988. *Vincent Persichetti, A Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.

著者であるパターソン夫妻についてであるが、Donald L. Patterson (生年不詳) はウィスコンシン・オークレア大学 University of Wisconsin-Eau Claire のピアノ科の准教授で、リサイタルや演奏付き講演でパーシケッティの多くのピアノ作品を演奏している。Janet L. Patterson (b. 1955ca.) はウィスコンシン・オークレア大学附属図書館の指導司書。多くの音楽雑誌に彼女の書評が掲載されている。

最初パーシケッティの生涯について述べられている。次に彼の作品がラテンアルファベット¹¹の順に並べられ、それぞれの作品の作曲年、初演年とその場所、出版年などがまとめられている。続く「Discography」の部分では、(現在販売されているかどうかにかかわ

¹¹ A、B、C … の類。

らず) パーシケッティの作品が収録されている音源が、作品のラテンアルファベット順に並んでいる。CD販売店や通販サイトで調べてみると、そのほとんどは廃盤となっていて、現在は入手がきわめて困難となっているものも存在する。次の「Bibliography about Persichetti」が本文献の大部分を占める。パーシケッティに関する文献が、著者のラテンアルファベット順(雑誌、新聞の定期逐次刊行物などは、記事名の最初のラテンアルファベットを順番の中に組み込んでいる)で並んでいる。その後の Bibliography by Persichetti は、パーシケッティによる文献の紹介である。*The Musical Quarterly*などの定期逐次刊行物が多い。Appendix は I から III まであり、いずれもパーシケッティの作品一覧である。I はラテンアルファベット順、II は年表としてまとめてあり、III は作品番号順に並んでいる。パーシケッティは作曲した順番と作品番号の順番が同じとなるようにしていた。そのため II と III に関して順番の違いは無い。

本著の出版が作曲者の死の翌年ということもあり、未完成作品や死後に出版された作品についてはまったく掲載されていない。また、現在入手することができるパーシケッティ作品のCDは、ほとんどが本著の出版より後であるために、音源に関しては情報が少ない。

次にウォルター・シモンズ Walter Simmons (ca. 1947-) による文献について触れたい。
Simmons, Walter. 2011. *The Music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin*. Maryland: Scarecrow Press.

この著作には“Voices of Stone and Steel”という副題が付けられている。シモンズは音楽学者・評論家であり、マンハッタン音楽院 Manhattan School of Music で音楽学の修士号を取得し、*New Grove Music Dictionary of Music* や *American National Biography* などのいくつかの出版物に寄稿している。

この文献は4章から成る。第1章には「Introduction」というタイトルがあり、チャールズ・アイヴズ Charles Ives (1874-1954) から始まるアメリカの20世紀の音楽についての概観が述べられている。その中で、「モダン・トラディショナリスト [筆者訳: 現代伝統主義者] Modern Traditionalists」という語を示し、この用語についての定義を試みている。そこでは次のように述べられている。

新ロマン主義者 [Neo-Romantics] とは違って、これらの作曲家は、主として

個人的な気分、感情、情緒の表現、そして物語の描写に関心がなかったし、彼らの音楽語法は後期のロマン派の和声や調性の実践の、直接的派生でもなかった。さらに、新古典主義者〔Neo-Classicists〕とも違い、概念の単純さ、テクスチュアの明快さ、形式の対称性、表現の抑制など、18世紀の音楽的価値への復帰を表さなかった。その上、国民的大衆主義者〔National Populists〕とも違い、幅広くおびただしい数の、あまり見識のない聴衆にアピールしたり、はっきりとしたアメリカ風のサウンドを作り出すために、ジャズ、フォーク、あるいはポピュラー音楽に向かったりしなかった (Simmons 2011: 8-9)。

さらにシモンズは続けて、「モダン・トラディショナリスト」の作曲家は、「セリー主義者〔serialists〕や前衛的な実験家〔avant-garde experimentalists〕」(Simmons 2011: 9)のような作曲家とは対照的に、「力強い表現要素〔dynamic expressive parameter〕としての調性を否定せず、またソナタや交響曲や協奏曲と言った伝統的形式〔traditional forms〕も否定せず、対位法、動機労作、韻律的リズム〔counterpoint, motivic development, or metrical rhythm〕などの技法も否定していない」と述べている (Simmons 2011: 8-9)。

この後でシモンズは、上記で定義付けられた「現代伝統主義者」に該当すると考えられる3人の作曲家の生涯と作品を考察する (Simmons 2011: 12) と述べ、第2章ではウィリアム・シューマン William Schuman (1910-1992)、第3章ではヴィンセント・パーシケッティ、第4章ではピーター・メニン Peter Mennin (1923-1983) を取り上げている。

上記の3つの章の、それぞれの構成は異なっている。パーシケッティについて扱っている第3章は、まず彼の生涯について述べた後、作品をジャンルごとに検証している。したがって、弦楽四重奏曲4曲について調査するなどといった場合に、ジャンルごとにまとまって解説されている本著は便利であると考えられる。パターソン夫妻の文献の出版から22年後の文献ということもあり、より詳細で確実な情報が多く述べられるだけでなく、シモンズ自身の見解も記述されており、パーシケッティ研究のひとつの方向性が確立されていると考えられる。

次に2018年に出版された、アンドレア・オルムステッド Andrea Olmstead (生年不詳) による文献を取り上げる。

Olmstead, Andrea. 2018. *Vincent Persichetti: Grazioso, Grit, and Gold*. Maryland: Rowman & Littlefield Pub. Inc.

アンドレア・オルムステッドは、ジュリアード音楽院 Juilliard School of Music、ボストン音楽院 Boston Conservatory、ニューイングランド音楽院早期教育部門 New England Conservatory of Music Preparatory Division、およびマサチューセッツ大学アマースト校 University of Massachusetts - Amherst の大学院で音楽史を教えてきた。そして、ジュリアード音楽院の歴史に関する著作、作曲家ロジャー・セッションズ Roger Sessions (1896-1985)に関する4冊の本など、合計6冊の本の著者である。

本文献は、(序文や索引等を除いて)全体が42の部分からなる。前述のシモンズの文献よりは新しいものであるが、シモンズと違って著者自身の見解が述べられた部分はほとんど存在しない。したがって、内容の方向性としてはパターソンによる評伝に近い。本著の出版がパターソンの文献の30年後であることや、吹奏楽作品や一部の鍵盤楽器作品についての博士学位論文がアメリカで執筆されるようになったこと、ピアノ・ソナタ全集や弦楽四重奏曲全集などのCDが発売された後であることなどから、本著は非常に多くの文献から情報が集められている。

しかしながら、生涯に関することと作品に関することが並行して述べられているため、例えば弦楽四重奏曲のように、1作品ごとの作曲年代の間隔が空いているジャンルについて、本著を用いて調査する場合は、ページを飛びながら読み進めてゆく必要がある。第1番は94ページ、第2番は106—107ページ、第3番は221—223ページ、第4番は308—309ページというように、それぞれの作品について述べられた部分は離れている。これは索引を参照すれば解決する問題ではない。なぜなら彼の作品名は、Symphony や String Quartet などの曲種ではなく、First や Second といった序数や《パラブル Parable》といった特徴的な固有名詞が先頭にあることが多く、索引の上でも同一ジャンルの作品が並ばないことがあるためである。したがって特定の作品ジャンルに絞って調査を行う場合、ジャンルごとにまとめて解説がなされているシモンズの文献を読むことが望ましい、と筆者は考える。

最後に、理論家、オルガニストであり、また作曲家でもあるルディ・シャッケルフォード Rudy Shackelford (b. 1944)が1982年に発表した、パーシケッティへの取材記事を挙げたい。

Shackelford, Rudy. 1981-1982. “Conversation with Vincent Persichetti.”

Perspectives of New Music. 20-1/2: 104-133.

上記の取材記事の成立背景については、シモンズの文献で詳しく述べられている。

1974年にシャッケルフォードがパーシケッティに連絡を取り、詳細なインタビューを行う機会を求めた。当初、パーシケッティはためらっていたが、シャッケルフォードに質問の一覧を送信するように依頼した。彼はそれに書面で回答しようとしたのである (Simmons 2011: 190-191)。

しかし、この取材の計画は、すぐには進まなかったようである。

彼らの文通は、——(中略)——シャッケルフォードの求めていた、ある種の鋭い自己表出 [the sort of penetrating self-revelation] を示すことに明らかに消極的であったことを示唆している。そして彼は回答するのを数年間先延ばしにした。最終的には、繰り返しせかされた後、パーシケッティは 1979 年に回答を送った (Simmons 2011: 191)。

その後、1981年から1982年にかけて *Perspectives of New Music* の第20号 1/2 に “Conversation with Vincent Persichetti” として出版された。しかしシモンズは次のように述べている。

広範な筆記録は、おそらくこの記事の時点で、出版された形式として登場した、作曲家に関する最もわかりやすく情報を与える証拠資料である。しかし、同じように明らかになっているのは、——(中略)——パーシケッティの回答の多くは、ドロシー・パーシケッティの1960年の未出版の専攻論文 *Vincent Persichetti's Music* での陳述から逐語的に取られているという事実である (Simmons 2011: 191)。

上記の「逐語的に取られている」ということについては、ドロシー・パーシケッティの専攻論文とシャッケルフォードの取材記事とで、内容が一致する部分がある、ということ

を指していると考えられる。例えば、Dorothea Persichetti (1960: 34)と Shackelford (1981-1982: 121)では、《舞踏序曲 Dance Overture》Op. 20 (1942)について触れられているが、(同じ意味の別の単語への書き換えなど、細かな違いはあるものの) 同じことを述べている箇所がある。他の例としては、Dorothea Persichetti (1960: 38)と Shackelford (1981-1982: 111)では、ピアノ・ソナタ第3番 Op. 22 (1943)について触れられているが、同様にここでも同じことを述べている箇所が見られる。

またこの文献には、その記述だけではパーシケッティの意図を捉えることが困難であると考えられる部分がある。以下にその一例を挙げる。

私の和声は対位法であり、私の対位法もまた和声なのです。ほとんどの音楽は、主として対位法的であるか和声的であるかどうかにかかわらず、2つの外声と1つの内声で構成される3声の構成 [three-voice frame] を持っています (Shackelford 1981-1982: 118)。

このような記述に関しては、実際の楽曲内での検証が必要であるが、それは本論文のような4曲の弦楽四重奏曲を研究するだけでは不完全であることは明らかである。パーシケッティの様々な作品について、詳細な研究がなされることによって、はじめてこのような記述の意図が明らかになると考えられるが、それには多くの時間を要すると筆者は考える。

ここからはパーシケッティ作品を扱った博士論文のうち、特に本論文に関係すると考えられたものについて取り上げていきたい。最初に Alan Gary Zoloth (生年不詳)によるものを取り上げる。

Zoloth, Alan Gary. 1994. Vincent Ludwig Persichetti's Parable for Solo Flute (Alto or Regular), Op. 100. D.M.A. University of North Texas.

上記の論文は本文が45ページしかなく、付録や参考文献表と合わせても94ページしかない。分析内容は、楽語や強弱記号の多さなど、概説的な分析に留まっている。

パーシケッティの後期の作品を扱った論文として、次に Mirabella Anca Minut (生年不詳)によるものを挙げる。

Minut, Mirabella Anca. 2009. *Style and Compositional Techniques in Vincent Persichetti's Ten Sonatas for Harpsichord*. D.A. Ball State University.

パーシケッティの生涯の後半に集中して書かれた、ハープシコードのための一連のソナタを研究対象としている。ハープシコード・ソナタは10曲存在し、この論文ではそれら10曲を全て取り上げているが、上記の研究もまた、楽曲の概説的分析に留まっている。

最後に、パーシケッティの作品研究として最も画期的な内容を持つと考えられるものを取り上げたい。それはMichael Hart（生年不詳）による2014年の博士論文である。

Hart, Michael. 2014. *An analysis of and conductor's guide to Vincent Persichetti's Masquerade for Band, Op. 102*. D.M.A. The University of Iowa.

本文献は、吹奏楽のための作品である《仮面舞踏会》Op. 102 についての作品研究である。非常に細かなところまで楽曲分析を行った上で、これまで結論付けが難しいとされていたパーシケッティの語法について定義づけを試みようとするものである。この作品は主題と変奏という形式であるが、構造の詳細については、これまで研究がなされていなかった。しかし本文献の著者は、シャッケルフォードの取材記事の中でパーシケッティが語った「〔筆者注：各々の変奏には〕共通する主題的粒子〔thematic kernel〕がある」という記述（Shackelford 1981-1982: 128）をもとに、主題部分と変奏部分で共通して現れる短3度の動機が、作曲者が述べた主題的粒子なのではないかと仮定する。そして分析の部分では、まずアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の《室内交響曲第1番 Kammer-symphonie Nr. 1》Op. 9 (1906) とルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven の弦楽四重奏曲第11番《セリオソ *Serioso*》Op. 95 (1810) の、シェーンベルクによる分析を挙げる。そして短3度およびその堆積によって生成される減七和音、そしてオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) が用いたとされる「移調の限られた旋法 *Modes à Transpositions Limitées*」を挙げ、さらにピッチクラス・セットの概念も取り上げる。それらの理論や分析方法を踏まえた上で、短3度の動機が《仮面舞踏会》の中でどのように用いられているのかを徹底的に分析し、その動機が本作品の全体を構成していることを明らかにする。

ドロシー・パーシケッティの専攻論文が作品82までしか取り上げていないこともあり、後期の作品の構造に関しては、詳細が明らかになっていないものが多い。そのような中で、

解明されていなかった後期の作品の、語法の一側面がこの研究によって明らかになった。したがって本文献は非常に重要であると筆者は考える。

これまで、パーシケッティの先行研究について概観してきた。パーシケッティ本人が記述したものについては、彼自身の作品での確認が困難であり、ドロシー・パーシケッティの専攻論文については、楽曲の成立背景などについては詳しいものの、楽曲の構造に関しては概説程度の内容に留まっている。パターンソン、オルムステッドなどの評伝、あるいはシモンズのような、評伝的内容でありながらも著者自身の見解を含む文献では、多くの文献から様々な情報が掲載され、パーシケッティの生涯や周辺の作曲家などについての幅広い情報を得ることができる。またパーシケッティを研究対象とした論文も書かれるようになった。しかしパーシケッティの作品の研究については、特に後期の作品に関して、十分になされているとは言えない。

次の第3節では、パーシケッティの生涯を概観する。その後の第4節では、本論文で研究対象とする4曲の弦楽四重奏曲について概観する。

第3節 パーシケッティの生涯

パーシケッティの生涯を調査するにあたって基礎文献としたのは、パターソンによる評伝(Patterson 1988: 3-23)と、シモンズの文献(Simmons 2010: 173-199)およびオルムステッドの文献(Olmstead 2018)内の、生涯に関する記述の部分、そしてシャッケルフォードによるインタビュー記事(Shackelford 1981-1982)である。これらの文献は、パーシケッティに関する文献の中で、彼の経歴について最も詳しく説明されていると考えられる。

なお本節においては、初出の固有名詞の一部について、本来ならば掲載すべき情報（人名のフルネームや生没年、作品名や学校名、団体名などの原綴、作品の作曲年など）を、スペースの都合上、割愛している。

ヴィンセント・ラドウィグ・パーシケッティ Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987) は、1915年6月6日にペンシルベニア州フィラデルフィアで、3人の子どもの長男として生まれた。

彼の父親ヴィンセント・ロジャー・パーシケッティ Vincent Roger Persichetti (本名 Vincenzo Ruggiero Persichetti) (b.1885, 没年不詳)は、イタリアのアブルッツォ州キエーティ県にある小さな町 Torricella Peligna で生まれ、10歳の時にペンシルベニア州に（おそらく一家で）移住した。アブルッツォ州はフィラデルフィアのイタリア・コミュニティ [Italian community] の主要な出身地であった。母親マルタ・ブッフ Martha Buch (b.1895, 没年不詳)はドイツのボン出身で、彼女がまだ乳児であった頃に、一家でアメリカに渡った。

パーシケッティは幼児の頃から、家にあるカニングラム・ピアノ・プレーヤーCunningham player piano¹²の鍵盤にぶら下がり、ペダルに足をつける練習をするなど、早くから音楽に興味を示していた。そして4歳の時、パーシケッティ一家はフィラデルフィアのサウス・ブロード・ストリート South Broad Street にある家に引っ越した。新しい家のすぐ近くには、コムズ音楽院 Combs Conservatory of Music (1885年創立、1990年閉校)があった。

彼が住んでいた家の6軒先に、ピアニスト、オルガニストであり、フィラデルフィアにあったコムズ音楽院の創設者であるギルバート・レイノルズ・コムズ Gilbert Reynolds

¹² 自動演奏ピアノの機種の名前。

Combs (1863-1934)の家があった。コムズは玄関口の階段に座って、通り過ぎる車をじっと見つめていることが多かった。パーシケッティはよくそこで立ち止まり、コムズと話をするようになった。そこで彼はコムズに様々な質問をした。それは「シューマン¹³が主和音からかなり離れた和音から曲を始めるのはなぜですか。」、「ニューヨークの批評家はなぜシベリウスを第2のベートーヴェンとみなしているのですか。」といったものであった。コムズは彼に興味を示し、数ヵ月後にはコムズ音楽院に入学することが許可された。

パーシケッティは5歳でピアノを習い始め、8歳で和声のレッスン、9歳で対位法のレッスンを受け始めた。彼の足がペダルに届くようになると、すぐにオルガンを習い始めた。またチューバやコントラバスのレッスンも受けるようになった。

彼はフィラデルフィア南部の、イタリア人が多く居住する地区に住んでいた。そのためか、彼の友人にはイタリア人が多かった。しかし彼自身は——彼の父がイタリア出身、母がドイツ出身でありながら——家庭で専ら英語が話されていたことから、イタリア語やドイツ語を流暢に話せるようにはならなかった。

両親は彼が音楽家を目指すことに協力的であった。彼は音楽に興味がある友人たちと、よく自宅の地下室に集まり、合奏を楽しんでいた。合奏の人数は徐々に増えていき、全員を部屋に収容できなくなると、パーシケッティの父親がハンマーで壁を破壊して部屋を広げることもあった。

作品番号1と2が作曲されたのは1929年、パーシケッティが14歳の頃だった。管楽十重奏のためのセレナーデ第1番と題した作品番号1は、9歳のときに作曲された合唱曲に基づいていて、同じ年にコムズ音楽院の卒業生のためのコンサートで初演された。作品番号2であるピアノのためのセレナーデ第2番も1929年に初演されたが、当時はこのような題名ではなかった。この作品は毎週土曜日の音楽理論のクラスで作曲された。そのクラスでは、教材としてアーネスト（エルネスト）・パウアーErnest Pauer (1826-1905)¹⁴の*Musical Forms*という教科書を使用していた。しかしパーシケッティは、授業の内容に退屈していたのか、教科書の余白に楽譜を書いて作曲をしていた。それは《アーネスト・パ

¹³ Shackelfordの文献ではSchumannとなっている。ここで述べられている「シューマン」とは、後述するウィリアム・シューマンWilliam Schuman (1910-1992)ではなく、ロベルト・シューマンRobert Schumann (1810-1856)のことを指していると考えられる(Shackelford 1981-1982: 105)。

¹⁴ ウィーン生まれのピアニスト、教育者。

ワー、3楽章構成によるファンタジー風の3部分 Earnest(sic) Power, in Three Fantastic Parts with three movements》という曲である。《アーネスト・パワー Earnest Power》は、直訳すると「真面目な力」といった意味になるが、おそらく教科書の著者であるアーネスト・パウアー Ernest Pauer とかけた題名であると考えられる。その作品は〈禁則の対斜 Forbidden Cross Relation〉、〈禁則の三全音 Forbidden Tritone〉、〈禁則の減七和音の基音 Forbidden Diminished Fundamental〉と名付けられた、3つの部分から成っている¹⁵。クラスの教師が、教科書の余白に書かれたその楽譜を見つけると、教師は自分の手に負えないと判断し、パーシケッティをクラスから追い出した。彼が追い出されたのはこのクラスだけではなかったとされており、それ以降の彼の勉強は教員と個人的に行われた。このように早くから音楽の才能を示していたパーシケッティであるが、すぐに作曲家としてデビューすることはしなかった。1929年(14歳)から1939年(24歳)までは「沈黙の10年間 Silent Decade」と呼ばれ、様々な作品は書かれたものの、次の作品番号を与えられる作品——つまり彼自身が出来栄えに満足した作品——は1939年まで完成されなかった。この10年間は、彼が様々な技法や様式を習得するための時期であり、「天才少年 [boy prodigy]」が「若い名手 [young master]」になるための移行手段 [vehicles of transit] であった(Patterson 1988: 7)。この「沈黙の10年間」の間、パーシケッティは「恐ろしいフーガの宿題の洪水に襲われました」と述べている(Shackelford 1982: 117)。また彼は、作曲の勉強をするのみならず、フィラデルフィア管弦楽団 The Philadelphia Orchestra のリハーサルを、当時そのオーケストラの常任指揮者であったレオポルド・ストコフスキーの許可を得て見学するなどしていた(Shackelford 1982: 108)。

一方でこの「沈黙の10年間」では、作曲以外の活動も積極的に行われていた。1936年、パーシケッティはその能力が認められて、コムズ音楽院から音楽学士号を取得した。その後はフィラデルフィア音楽院 Philadelphia Conservatory of Music (現在のフィラデルフィア芸術大学 University of the Arts) の修士課程に入学する。それとともにカーティス音楽院 Curtis Institute of Music でフリッツ・ライナー Fritz Reiner (1888-1963)¹⁶に指揮を学び、1938年にディプロマを授与される。また彼は1937年にオーディションを受け、フィラデルフィア音楽院でピアノ奨学金を獲得して、オルガ・サマロフ Olga Samaroff

¹⁵ これらの標題は、出版譜では印刷されていない。

¹⁶ ハンガリー出身の指揮者。シカゴ交響楽団 The Chicago Symphony Orchestra の音楽監督を務めた。

(1880-1948)¹⁷のレッスンを受ける機会を得た。さらに 1939 年にはコムズ音楽院の作曲科の教員も務め始めた。「沈黙の 10 年間」を終えてから、パーシケッティは全国的な評判を持つ作曲家として、また卓越した教員としての地位を確立してゆく。

彼は 1941 年 6 月 3 日にドロシー・フラナガン Dorothea Flanagan (1919-1987) と結婚する。2 人が出会ったのは、1937 年に行われた、ある奨学金のためのピアノのオーディションであった。その後ドロシーはパーシケッティの作品（特に鍵盤楽器のために書かれた作品）の擁護者となった。

1941 年にパーシケッティはフィラデルフィア音楽院で修士号を取得した。1942 年には、1939 年以来務めていたコムズ音楽院の作曲部門長を辞め、そしてフィラデルフィア音楽院で同じ地位に就き、20 年間そのポジションを務めた。

1943 年の夏の間、パーシケッティはコロラド州コロラドスプリングスにおいて、ロイ・ハリス Roy Harris (1898-1979)¹⁸に師事している。パターソンは、「ハリスに影響を受けたことや師事したことが、〔筆者注：パーシケッティに対する評価の中で〕誇張されている」と述べていて、その原因として「それはハリスとパーシケッティ自身によるものだった。ハリスは新進気鋭の若い作曲家を弟子とすることを楽しみ、またパーシケッティは当時最も有名なアメリカの作曲家であった彼に師事したことを自身の経歴に含めることによって威信を得ていた」としている (Patterson 1988: 10)。

1945 年に、パーシケッティはフィラデルフィア音楽院から博士号を授与される。さらに弦楽四重奏曲第 2 番 Op. 24 (1944) がブルー・ネットワーク・室内楽賞 Blue Network Chamber Music Prize を受賞。そして 1945 年 4 月 20 日に、木管五重奏のための《牧歌》Op. 21 (1943) が Curtis Woodwind Quintet によってフィラデルフィアで初演され、さらにその演奏が FM ラジオ局で放送されるなど、作曲家としての彼の活動が盛んになってゆく。

1945 年、ニューヨークのジュリアード音楽院 Juilliard School of Music の学長を務めていたアーネスト・ハッチェソン Ernest Hutcheson (1871-1951)¹⁹が退任し、当時 35 歳で

¹⁷ テキサス州出身のピアニスト。

¹⁸ オクラホマ州出身。カリフォルニア大学バークレー校 University of California, Berkeley で学んだ後、アーロン・コープランド Aaron Copland (1900-1990) の推薦で 1926 年から 1929 年までの間パリに留学し、ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979) に師事。

¹⁹ オーストラリアのメルボルン生まれ。ベルリンで活動を始め、1914 年にニューヨークに移住。1926 年から 1937 年までジュリアード音楽院学部長、1937 年から 1945 年まで同音楽院学長。

あったウィリアム・シューマン William Schuman (1910-1992)²⁰が後任の学長として就任した。シューマンは学長就任後、様々なカリキュラム等の変革に着手し、そして新しい教師を探すようになった。ジュリアード音楽院とフィラデルフィア音楽院両方の教員であったサマロフは、彼女の素晴らしい弟子であるパーシケッティと、ジュリアード音楽院の学長となったシューマンとの会合を企画した。シューマンはパーシケッティに会うためにフィラデルフィアを訪れ、1947年に始まる公開講座の教師として彼を雇った。

ジュリアード音楽院での新しい仕事に加わってから、パーシケッティは作曲する時間を見つけるのに苦労した。1947年の1年間では、「たった4分の作品がふたつだけ」(Patterson 1988: 11)しか作曲されなかった(詳細は付録の作品表を参照)。パターソンは、パーシケッティが作曲以外の仕事に追われた理由について、「彼のキャリアを築き、——(中略)——家族を支えるため」(Patterson 1988: 11)であると述べている。パーシケッティは、フィラデルフィア音楽院とジュリアード音楽院の両方を教えるために、フィラデルフィアとニューヨークをほぼ毎日行き来していた。特に木曜日については、午前はニューヨーク、午後はフィラデルフィアというスケジュールであった。それに加え、日曜日には2つの教会の礼拝をこなしていた。

1944年ごろからは、*Journal of Modern Music*(現代音楽ジャーナル)、*Musical Quarterly*(ミュージカル・クォーターリー)、*Notes*(ノーツ)などの雑誌に批評を書く活動も始めた。しかし執筆に時間がかかることと、執筆に対する報酬に不満を感じたことから、1950年代に執筆活動を停止する。

1952年、パーシケッティはフィラデルフィアの出版社 Elkan-Vogel (エルカン・フォーゲル)社の編集助手として雇われる。後にこの会社の出版責任者になり、以後は彼の作品がほとんどこの出版社から出版されるようになる。Elkan-Vogel という名前は、出版社を創設したエルカンとフォーゲルという2人の人物の名からとられている。ベルギー生まれの指揮者、ヴィオラ奏者であるアンリ・エルカン Henri Elkan (1897-1980)が1920年にアメリカに移住し、1926年にフィラデルフィアで「Henri Elkan Music Publishing Company」を設立した。1928年にフィラデルフィア管弦楽団のチェロ奏者であるアドルフ・フォーゲル Adolph Vogel (1893-1981)が加わり、会社名を「Elkan-Vogel Music Publishing Company」

²⁰ ニューヨーク市ブロンクス区出身の作曲家。16歳ごろからポピュラー音楽の作曲家として活動を始めた。コロンビア大学 Columbia University で学士号と修士号を取得し、それ以降クラシック音楽の作曲を本格的に開始した。

に変更した。さらに1年後、ベルンハルト・コーン Bernhard Kohn（生没年不詳）が加わった。1952年にエルカンが会社を辞めた時、パーシケッティが（編集助手を経て）新しい出版責任者になった。Elkan-Vogel社は1970年にTheodore Presser Companyによって買収され、場所をペンシルベニア州のプリンマーBryn Mawrに移した。

1949年にパーシケッティ一家は、とある農家の所有者となり、亡くなるまでそこに定住した。それは18世紀に建てられ、自然石でできた優雅な3階建ての建物であり、元々の彼の自宅から北西に約20キロ、フェアマウント市立公園Fairmount Park内の丘の上にあった。魅力的な家と約20000平方メートルの土地はパーシケッティの隠れ家となり、精神的・身体的な休養の場所となった。彼は3階の仕事部屋で作曲をするだけでなく、彫刻をしたり、庭で植物を育てたりして過ごしていた。

1950年に、彼の最初の吹奏楽作品である《ディヴェルティメント Divertimento》Op. 42が、エドウィン・フランコ・ゴールドマン Edwin Franko Goldman (1878-1956)²¹の委嘱で作曲される。その後、《詩篇 Psalm》Op. 53、《ページェント Pageant》Op. 59、吹奏楽のための交響曲（交響曲第6番）Op. 69などが作曲されてゆくが、パーシケッティは吹奏楽作品の委嘱をあまり多く引き受けないようにしていた。しかしそのような彼の意志とは異なり、吹奏楽作曲家としての評価は高まっていった。ある時には「パーシケッティはこの国で存命中の最も重要な吹奏楽作曲家かもしれない」(Patterson 1988: 14)²²とコメントされた。パターソンはまた、「結果として彼の吹奏楽作品は、20世紀の音楽に対する最も永続的な貢献の一つであるかもしれない。」と述べている(Patterson 1988: 14)。

1961年には、彼の代表的な著作である『20世紀の和声法、創造的側面と実践 *Twentieth-Century Harmony; Creative Aspects and Practice*』が、ニューヨークのノートン社 W. W. Norton から出版される（この著作の詳細は、本章第2節第2項を参照）。

1963年にパーシケッティはジュリアード音楽院の作曲学科長となる。1939年に就任したコムズ音楽院の教員から始まった約50年の教育活動の間、彼は大変多くの音楽家たちに影響を与えた。

このように積極的な音楽活動を続けていた彼であったが、1987年、彼の肺に癌が発見された。それでも彼は活動し続けたが、症状は悪化する一方であり、彼は同年8月14日に亡

²¹ ケンタッキー州ルイビル出身の指揮者、作曲家。

²² この文章は以下の文献に拠っている。Peter Frank. 1978. "Reviews: Collections," *Fanfare*, 1 #4, (March/April): 91.

くなった。葬儀は行われなかった。彼の希望通り、身体は医学へ献体された。妻のドロシーは同年 11 月 26 日に脳卒中で亡くなった。

パーシケッティの作品の楽譜は、主に Theodore Presser Company (旧 Elkan-Vogel 社) から出版されている。ドロシー・パーシケッティの専攻論文では、作品によって違う出版社の名前が書かれていることがあるが (Dorothea Persichetti 1960: 23)、現在はほとんど全て Theodore Presser Company から出版されている。

彼の作品番号の付け方には特徴がある。彼は生前に出版したかどうかにかかわらず、完成した全ての作品に作品番号を付けていた。その上、その作品番号は作曲順に並ぶようになっている。したがって彼の作品番号は、作品目録としての役割も果たしていると考えられる。未出版作品、未完成の作品や、様々な自筆譜の大部分は、ニューヨーク・パブリック・ライブラリー New York Public Library に所蔵されている (Call No.: JPB 90-77)。

第4節 弦楽四重奏曲の概観

本節では、本論文で研究対象としている4曲の弦楽四重奏曲について概観を行う。第1番 Op. 7は1939年、第2番 Op. 24は1944年、第3番 Op. 81は1959年、第4番《パラブル X》Op. 122は1972年に作曲されていて、習作的な時期から後期にまでわたっており、時代的な広がりを持つ。前期に集中しているピアノ・ソナタや、後期に集中しているハーブシコード作品（詳細は付録の作品表を参照）などと比べると、4曲の弦楽四重奏曲の作曲時期は彼の生涯のほぼ全てにわたっている。第4番に付けられている《パラブル Parable》という名前については、この作品の分析を行う第3章第1節で詳細に述べる。

4曲の弦楽四重奏曲がそれぞれ異なる特徴を持つことに関して、シモンズは、パーシケッティの他の室内楽曲も含めた上で、「彼の多作な人生を通してかなり均等な間隔があげられているこれらの作品は、彼の膨大な作曲領域のほとんどの側面を示している」（Simmons 2011: 285）と述べている。

シモンズは続けて、「彼の最も人気のある作品に見られる、活気に満ちた、明らかに調的で、主に協和的 [lively, clearly tonal, largely consonant]」というのが、パーシケッティの「最も人に好感を与える特徴」であるが、そのような特徴が「これら〔筆者追記：4曲の弦楽四重奏曲を含むいくらかの室内楽の作品〕の作品のほとんどに欠けている」と述べている (Simmons 2011: 285)。

ここで、4曲の弦楽四重奏曲の概観を行う。より詳細な内容については、第1章以降のそれぞれの作品の分析の部分で述べる。

最初に取り上げる弦楽四重奏曲第1番 Op. 7(1939)では、短2度や短9度、長7度（異名同音を含む）といった、多くの不協和音程が連続する部分や、12音全ての使用、あるいは11音の使用（つまり、何らかの1つの音のみが使用されない）が見られた。第1番の分析を扱う第1章第1節で述べるように、これは無調を目指したものではなく、パーシケッティの独自の「調的表現 [tonal expression]」（Shackelford 1981-1982: 109）の試みではないかと考えられる。しかしそのような構造は点的で、楽曲全体で一貫して見られるものではない。そのため第1番では、作曲者の表現意図が何であるかということ判断するのは困難であり、そのような点が先行研究の著者にとっては習作的であるように感じられるようである。弦楽四重奏曲第1番は、楽曲の分析と、批評家や学者の記述とを結びつけ

る形で考察を試みる。

続く第2番 Op. 24(1944)は、作品全体が特定の旋法や調の構成音に拠っている。シモンズは、第2番について、楽曲内に見られる「旋法的、全音階素材〔modal, diatonic materials〕」の特徴があることによって、「取り組むのが4曲〔筆者注：4曲の弦楽四重奏曲のこと〕の中で最も簡単で、おそらく最も頻繁に演奏されるものである」と述べている(Simmons 2011: 286)。また、この作品には他の作曲家の作品との類似が見られる。これが他の作曲家の作品からのそのままの引用ではなく、引用する際にパーシケッティによって変化が加えられているため、本論文ではこれを「引用」とせず、単に「類似」していると述べるに留める。

弦楽四重奏曲第3番と第4番は、単一楽章で書かれている。第2章で分析をする第3番は、12音音列の音の順番を入れ替えて、新しい音列を作り出すという方法を繰り返し用いることにより、一つの作品内に複数の音列が存在する構造を作り出している。それだけでなく、投影書法といった特徴的な音響構造も用いられている。

第3番の13年後に、第4番《パラブルX》Op. 122が作曲された。この作品は彼自身の別の作品の、素材²³の借用が行われ、借用されたそれらの素材が展開される、という構成となっている。詳細は第3章で述べる。

以上のように、パーシケッティの4曲の弦楽四重奏曲は、それぞれが異なった特徴を持っていて、そこからパーシケッティの作風の発展の、ひとつの道筋をたどることができると考えられる。

²³ 「素材」という呼称については、第3章第1節第2項を参照。

第1章 弦楽四重奏曲第1番 Op. 7 と第2番 Op. 24

第1節 弦楽四重奏曲第1番 Op. 7

パーシケッティの4曲ある弦楽四重奏曲のうち、最初の作品は1939年に作曲された。この時、作曲者は24歳である。序章第3節で述べたように、1929年から本作品の作曲直前までの期間は、「沈黙の10年間 [Silent Decade]」と呼ばれる時期であった。その「沈黙の10年間」が終わった直後に書かれた作品のひとつが、この弦楽四重奏曲第1番 Op. 7である。この作品は4つの楽章から成る。

この作品の初演について、ドロシー・パーシケッティの専攻論文では、1943年3月15日²⁴、ニューヨークにおいてWQXR String Quartetという四重奏団によってなされたとしている (Dorothea Persichetti 1960: 13)。しかしパターンソン、シモンズおよびオルムステッドの文献では、それより前の1942年2月にも、フィラデルフィアでこの作品が演奏されたことが述べられている (Patterson 1988: 68、Simmons 2011: 286 および Olmstead 2018: 94)。ドロシー・パーシケッティの専攻論文でも、1942年のフィラデルフィアでの演奏のことには触れられてはいるが (Dorothea Persichetti 1960: 14)、どのような理由からか、これを初演とはしていない。

この作品の楽譜は1977年にElkan-Vogel社から出版された。

第1楽章 Largo

この楽章は全部で70小節あり、3つの部分²⁵ から成り立っていると考えられる。

第1部 1—31小節目 第2部 32—59小節目 第3部 60—70小節目

第1楽章の最初の部分（上記の第1部）について、ドロシー・パーシケッティは「フガートで開始される」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 13-14)。最初にヴィオラによって主題が奏され、そこからひとつずつパートが増えてゆく構造となっている。

²⁴ パターンソンおよびオルムステッドの文献では1943年3月14日となっている (Patterson 1988: 68 および Olmstead 2018: 94)。

²⁵ 弦楽四重奏曲第1番のそれぞれの楽章の形式について述べられた文献は、確認できなかった。そのため本論文でも、弦楽四重奏曲第1番については、筆者の主観的な見解に陥ることを避けるため、楽章の形式について断定的な述べ方を避け、上記の「3つの部分」のように、楽曲分析に必要な最低限の情報を記すに留める。

【譜例1】は、その主題である。主題の中で重複される音はあるものの、12音全てを用いている。

【譜例1】弦楽四重奏曲第1番第1楽章 1—7小節目 ヴィオラ

Largo (♩ = ca. 58)

Viola

p espr.

音が重複している

音が重複している

それに続いて、第2ヴァイオリン、第1ヴァイオリン、チェロの順番で主題が奏される。26小節目でチェロが加わる場所で4声（4パート）になるが、ここではチェロ以外の3パートは同じリズムを奏している（【譜例2】）。

【譜例2】弦楽四重奏曲第1番第1楽章 24—31小節目

B

mp

mp

mp

mf espr.

チェロが主題を奏する時、他の3パートは同じリズムを奏している

32小節目から第2部となり、ここでPoco animatoという標語が記されている。この部分で現れる新しい旋律のいくつかは、互いに部分的な関連性が見られ、カノンのような構造となっている（【譜例3】）。

【譜例3】弦楽四重奏曲第1番第1楽章 29—42小節目

The musical score for Example 3 consists of three systems of four staves each. The first system (measures 29-32) is marked *Poco animato* ($\text{♩} = \text{ca. } 66$) and *mf affettuoso*. The second system (measures 33-36) features *cresc. poco a poco* markings and *mf affettuoso*. The third system (measures 37-42) is marked *ff passionato* and *sempre forte*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A copyright symbol (©) is present above the Viola staff in measure 38.

60小節目からの第3部は、1小節目からと同じようにヴィオラが主題を奏する、再現的な部分であると考えられる。

第2楽章 Allegro molto energico

この楽章もまた、3つの部分に分けて分析を行う。

ドロシー・パーシケッティは、「活発な第1主題と、叙情的な第2主題」と述べており (Dorothea Persichetti 1960: 14)、この記述を参考に分析してゆくこととする。

第1部 1—72小節目および繰り返しの1番括弧2小節間 (74小節間)

第1主題部 1—37小節目

第2主題部 38—72小節目および繰り返しの1番括弧2小節目

第2部 73 (繰り返しの2番カッコから) —122小節目²⁶ (50小節間)

第3部 123—192小節目 (70小節間)

第2主題部 123—139小節目

第1主題部 140—171小節目

経過的部分を含む終止部 172—192小節目

ドロシー・パーシケッティは、この楽章が「作曲者の父がペンシルベニア州トワンダの農場で、少年のころ、早朝に聞いた七面鳥の鳴き声に基づく」(Dorothea Persichetti 1960: 13)と述べているが、どれがその七面鳥の主題なのかまでは述べられていない。

ドロシー・パーシケッティが述べている「活発な第1主題」(Dorothea Persichetti 1960: 14)は、おそらく1小節目から奏される主題ではないかと考えられる。ここでは4パートが同じ音を奏している (【譜例4】)。

²⁶ パーシケッティの弦楽四重奏曲のうち、第1番 Op. 7 と第2番 Op. 24 には小節番号が印刷されていない。この楽章には、提示部の最後に繰り返し記号がある。繰り返し記号の前には2小節の1番括弧が存在している。2番括弧以降の小節番号の数字には、1番括弧の2小節を含めていない。

【譜例4】弦楽四重奏曲第1番第2楽章 1—6小節目

Allegro molto energico (♩ = ca. 152)

14小節目からは、完全5度音程を多く用いた構造が見られる（【譜例5】）。

【譜例5】弦楽四重奏曲第1番第2楽章 14—17小節目

38小節目からは第2主題部が始まる。第1ヴァイオリンのパートには「*espr.*〔筆者注：*espressivo*の略記と考えられる〕」と書かれ、ドロシー・パーシケッティが述べている「叙情的な第2主題」(Dorothea Persichetti 1960: 14)とは、おそらくこの主題のことではないかと考えられる(【譜例6】)。

【譜例6】弦楽四重奏曲第1番第2楽章 37—41小節目

↓おそらく第2主題

第2部では、まず73—86小節目で第1主題の変奏あるいは展開を意図したと考えられる部分が見られる(【譜例7】)。

【譜例7】

↓弦楽四重奏曲第1番第2楽章 74—77小節目

↑弦楽四重奏曲第1番第2楽章 1—5小節目

87 小節目からは新しい主題が、ヴィオラとチェロの2声のカノンの構造として現れる。
それ以外の2パートは休止している（【譜例8】）。

【譜例8】 弦楽四重奏曲第1番第2楽章 86—95 小節目

86

91

カノンの構造が見られる

103 小節目からは、87 小節目から現れた新しい主題が、概ね反行の形（一部で反行となっていない部分が見られる）に変形され、第1 ヴァイオリンと第2 ヴァイオリンのカノンで現れる（【譜例9】）。

【譜例 9】 弦楽四重奏曲第 1 番第 2 楽章 101—110 小節目

101

106

mf

mf stacc.

mf stacc.

第 3 部は第 1 部に対しての再現的な部分であると考えられる。先に現れるのは第 2 主題である。

123 小節目からの第 2 主題部では、第 2 ヴァイオリンが主旋律を奏し、第 1 ヴァイオリンは常に第 2 ヴァイオリンの長 3 度上の音を奏している（【譜例 10】）。

【譜例 10】 弦楽四重奏曲第 1 番第 2 楽章 126—131 小節目

139 小節目から第 1 主題が現れるが、その後しばらくは、これまで現れた数々の音型とは関連性を見出しにくい、即興的な構成が見られる（【譜例 11】）。

【譜例 11】弦楽四重奏曲第 1 番第 2 楽章 161—164 小節目

A musical score for a string quartet, measures 161-164. It consists of four staves. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) feature rapid sixteenth-note passages. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a more rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in several places.

楽章の終わりでは、第 3 主題の一部と、第 1 主題の一部が続けて現れる (【譜例 12】)。

【譜例 12】弦楽四重奏曲第 1 番第 2 楽章 187—192 小節目

A musical score for a string quartet, measures 187-192. The score is divided into two main sections. The first section, labeled '第 3 主題の一部' (Part of the 3rd Theme), spans measures 187-190 and features a melodic line in the first violin with dynamics *p* and *espr.* (espressivo). The second section, labeled '第 1 主題の一部' (Part of the 1st Theme), spans measures 191-192 and features a more rhythmic accompaniment in the lower strings with dynamics *f* (forte).

第 3 楽章 Andantino

この楽章も第 1 楽章と同様に、3つの部分に分けられると筆者は考えるが、第 1 楽章に比べて、それぞれの部分はさらに簡潔な構造となっている。

第 1 部 1—15 小節目 第 2 部 16—24 小節目 第 3 部 25—35 小節目

僅か 35 小節のこの楽章について、ドロシー・パーシケッティは「強力な旋律書法 [strong melodic writing] を含む、わかりやすく優しい歌 [simple and tender song] である」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 14)。

最初に現れる主題の部分は、旋律以外の声部がピッツィカートで伴奏するなど、構造は単純なものとなっている（【譜例 13】）。

【譜例 13】弦楽四重奏曲第 1 番第 3 楽章 1—4 小節目

Andantino (♩=88)

p teneramente
pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp

第 2 部は、ほとんどチェロとヴィオラの 2 パートのみで進行する。（【譜例 14】）。

【譜例 14】弦楽四重奏曲第 1 番第 3 楽章 18—21 小節目

第 3 部は、【譜例 13】の第 1 ヴァイオリンのパートが奏している主題が再現的に現れて、すぐに楽章を終える。

第 4 楽章 **Vivace**

この楽章は 3 つの主題によって構成されていると筆者は考える。それぞれの主題による部分を A、B、C とすると、A—B—A—C—A—B—A という並びとなる。したがって、これをロンド形式とすることもできる。しかし、完全なるロンド形式であるとみなして分

析すること、あるいは上記のように、それぞれの主題をラテンアルファベットにした上で形式を示すことといった、狭義の古典的形式に当てはめるような分析は、20世紀の作曲家の作品に対して行う分析として必ずしも正しいとは言えない。しかし今回の分析では、便宜上、上記のラテンアルファベットを用いて分析を行うこととする²⁷。

それぞれの部分は次のように分けられると筆者は考える。

- A 1—28 小節目 B 29—40 小節目 A 41—57 小節目
 C 58—81 小節目 A 82—96 小節目 B 97—108 小節目
 A 109—127 小節目

A部分の主題のうちの冒頭4小節は、重複している音がなく、12音すべてが使用されている（【譜例15】）。

【譜例15】弦楽四重奏曲第1番第4楽章 1—10小節目

12音の全ての音を使用している

Vivace (♩ = ca. 144)

6

29小節目からのB部分はカノン風の書法で始められる（【譜例16】）。

²⁷ ラテンアルファベットの誤読を防ぐため、弦楽四重奏曲第1番の第4楽章については、形式を述べる際のラテンアルファベットには全角を用い、ドイツ音名を述べる際のラテンアルファベットには半角を用いることとする。

【譜例 16】弦楽四重奏曲第 1 番第 4 楽章 28—32 小節目

カノン風の書法が見られる

41 小節目から再びAの主題が現れる。ヴィオラとチェロは完全5度の構成による和音をピッツィカートで奏する（【譜例 17】）。

【譜例 17】弦楽四重奏曲第 1 番第 4 楽章 41—46 小節目

pizz.
pizz.

58 小節目からのC部分の主題では、第 3 楽章の素材の使用が見られる（【譜例 18】）。

【譜例 18】

第3楽章の主題（1小節目～）



第4楽章 58—63小節目

①

82小節目以降は1—57小節目の構造とおおむね一致している。97小節目からのB部分では、29小節目からのB部分と同じくカノンの構造になっているが、楽器の入る順番が異なっている。このような違いがあるものの、本論文内で譜例を挙げて説明するほどの大きな変化は見られなかった。82小節目以降の部分は、1—57小節目に対しての再現的役割を果たしていると考えられる。

ドロシー・パーシケッティは、「〔筆者注：第4楽章は〕第2楽章の七面鳥の主題〔the turkey theme of the second movement〕で頂点を迎える」（Dorothea Persichetti 1960: 14）と述べている。しかし前述のように、第2楽章のどれが七面鳥の主題としているのかが述べられていないために、第2楽章と第4楽章の関係については考察することができない。

これまで弦楽四重奏曲第1番の分析を行ってきた。次にこの作品について、先行研究などから考察を試みたい。

シモンズによれば、弦楽四重奏曲第1番の作曲時期である1939年とは、「作曲者がまだ彼自身の、明確にそれとわかる独自の創造的な書法を探していた」時期であるとしている（Simmons 2011: 285）。さらにシモンズは、第1楽章開始部分での12音全てを用いた主題

を取り上げた上で、「その厳格な 12 音による開始や対位法の密度にもかかわらず、それは基本的に、取るに足らない [lightweight]、かなり滑稽な作品 [rather jocular piece] である」と述べた (Simmons 2011: 286)。

この記述から判断されることは、パーシケッティの全作品という視点から見れば、弦楽四重奏曲第 1 番は彼自身の書法が完全に確立されていない作品である、とシモンズは判断したということである。上記の記述の中の「独自の創造的な書法を探していた」という部分から、この作品は、一般的な言い方として「習作的」なものであると考えられ、本論文の要旨でもそのように述べた。

ここではさらに具体的に、この作品において何が習作的とされ得るのか、考察を試みたい。

アメリカの音楽評論家であり、作曲家でもあったポール・ボウルズ Paul Bowles (1910-1999) は、この作品を「ヒンデミットのやき直し [rewritten Hindemith]」であるように感じていた、とドロシー・パーシケッティは述べている (Dorothea Persichetti 1960: 14)。

シモンズの文献では、上記のボウルズのことが詳しく掲載されている (Simmons 2011: 286)。それによれば、この作品は「ヒンデミットの流儀 [Hindemith tradition] による作品」であり、「心得顔で作られ、そして大げさに満足している [knowingly wrought and sonorously satisfying]」とされ、「表現のより一層の独創性には成功していなかった」としている (Bowles 1943)。

そしてシモンズは、弦楽四重奏曲第 1 番と同時期の作品を挙げ、それらについて次のように述べている。

ピアノ・ソナタ第 1 番 Op. 3 (1939)、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 (1940)、2 台のピアノのためのソナタ Op. 13 (1940) など、この時代の彼の作品の多くは、和声的に非常に不協和 [quite dissonant harmonically] であり、調性的には線が細い [attenuated tonally] (Simmons 2011: 285)。

ここで、弦楽四重奏曲第 1 番の中で、特に不協和な構成が多く見られる箇所について分

析を試みる。以下に第2楽章の譜例を挙げる（【譜例 19】）。譜例として挙げた部分には、短2度や短9度、長7度（異名同音を含む）といった、多くの不協和音程が見られる。

【譜例 19】弦楽四重奏曲第1番第2楽章 183—192小節目

The musical score for Example 19 consists of four staves. The first staff (Violin I) has markings for '短2度' (minor 2nd), '短9度' (minor 9th), and '増8度' (augmented 8th). The second staff (Violin II) has markings for '短9度' (minor 9th) and '増8度' (augmented 8th). The third staff (Viola) has markings for '短9度' (minor 9th) and '短9度' (minor 9th). The fourth staff (Cello/Double Bass) has markings for '短9度' (minor 9th), '短9度' (minor 9th), '短7度' (minor 7th), '減8度' (diminished 8th), and '短7度' (minor 7th). Performance markings include 'pizz.' (pizzicato), 'f marc.' (forte marcato), and 'arco' (arco). The text '以下同様' (same below) is written above the second staff.

第1楽章と第4楽章の冒頭で、12音全てを使用した旋律が現れることについて触れた。それとは別に、12音のうち1つを除いた11音を使用している箇所というものが見られたので、それについても触れておきたい。

弦楽四重奏曲第1番の中で、12音のうち1つを除いた11音が用いられている箇所は複数見られるが、その中でも特徴的であると考えられた2つの部分を挙げる。

第2楽章の第1ヴァイオリンのパートの、38—45小節目ではF以外の11音が用いられている。その直後の46—51小節目では、Cis以外の11音が用いられている（【譜例 20】）。

【譜例 20】 弦楽四重奏曲第 1 番第 2 楽章

↓ 38—45 小節目 第 1 ヴァイオリン F 以外の 11 音が使用されている



↓ 46—51 小節目 第 1 ヴァイオリン Cis 以外の 11 音が使用されている



弦楽四重奏曲第 1 番の第 3 楽章では、12 音全てが使用される箇所と、11 音を使用される箇所の両方が現れる箇所が見られた (【譜例 21】)。

【譜例 21】 弦楽四重奏曲第 1 番第 3 楽章

↓ 1—5 小節目 第 1 ヴァイオリン 12 音全てが使用されている



↓ 6—9 小節目 第 2 ヴァイオリン F 以外の 11 音が使用されている



↓ 10—15 小節目 第 2 ヴァイオリン G 以外の 11 音が使用されている



また、前述した、シモンズの文献で挙げられている弦楽四重奏曲第 1 番と同時期の作品のうち、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 (1940) の中でも、同様に 11 音を使用している箇所が複数見られた。ここでは 2 つの例を挙げる (【譜例 22】)。

【譜例 22】 無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 における 11 音の使用例

↓ 第 2 楽章 1—10 小節目 D 以外の 11 音が使用されている

Andante
con sordino

p doloroso

III

IV

restez

pizz.

p

↓ 第 4 楽章 8—11 小節目 Des 以外の 11 音が使用されている

Vivace

前述したように、シモンズの文献では、弦楽四重奏曲第 1 番や無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 を含むこの時期の作品が、「和声的に非常に不協和」であり、「調性的には線が細い」と述べられている (Simmons 2011: 285)。「和声的に非常に不協和」ということに関しては、【譜例 19】のような、短 2 度や短 9 度、長 7 度 (異名同音を含む) が多く見られる箇所が根拠となっているのではないかと筆者は考える。

そして、「調性的には線が細い」ということに関しては、【譜例 20】および【譜例 21】のような、12 音あるいは 11 音の使用がそのような印象を与えているのではないかと考える。

しかしパーシケッティは、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 に関して、次のように述べている。

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 は初期の作品であり、そこで私は調的表現 [tonal expression] の完全制御 [complete control] を会得できたと感じました。これは緊密に編まれた作品 [tightly-knit piece] です (Shackelford 1981-1982: 109)。

上記の記述から、この時期のパーシケッティは、12音あるいは11音の使用によって、彼独自の調の表現方法の確立を試みていたのではないかと考えられる。

以上のように、1929年から1939年までの「沈黙の10年間」の直後に書かれた弦楽四重奏曲第1番 Op. 7は、彼独自の書法を探求している時期の作品であり、12音や11音の使用によって、彼独自の調の表現方法が試みられていることがわかった。

しかし12音や11音の使用についての分析において挙げられている譜例は、特定の1パートのみである。言い換えれば、12音や11音の使用が適用される範囲は、楽曲のごく一部の、特定の1パートのみ、ということになる。そのような点を踏まえると、弦楽四重奏曲第1番で試みられていることは、これから分析する第2番以降に比べれば、楽曲全体に与える影響が少ないと考えられる。そのためこの作品では、作曲者の表現意図が何であるかということ判断することが困難であり、そのような点が先行研究の著者にとっては習作的であるように感じられるようである。

そのようなことがあるものの、パーシケッティが彼独自の調の表現方法の確立を試みているという点では、弦楽四重奏曲第1番は興味深い作品であると判断できる。

第2節 弦楽四重奏曲第2番 Op. 24

弦楽四重奏曲第1番の作曲から5年後の1944年に、弦楽四重奏曲第2番 Op. 24 が作曲された。

弦楽四重奏曲第2番の初演は、1945年8月16日、コロラドスプリングズ芸術祭 Colorado Springs Fine Arts Festival において、Roth String Quartet という四重奏団によって行われた (Dorothea Persichetti 1960: 43)。この作品は、1945年に「室内楽の分野で最も傑出した現代作品」としてブルー・ネットワーク・室内楽賞 Blue Network Chamber Music Prize を受賞した (Dorothea Persichetti 1960: 44)。この作品の楽譜は1974年に Elkan-Vogel 社から出版された。

本作品は3つの楽章から成り立っている。本作品の先行研究における分析として、まず形式の面から調査すると、ドロシー・パーシケッティの専攻論文では、この作品の簡単な分析 [brief analysis] が掲載される程度にとどまる。

本節では、まずドロシー・パーシケッティによる分析の記述を簡単に概観し、次に他の作曲家の作品に類似した部分について分析を行う。それにあたっては、特定の旋法や調の構成による部分と、他の作曲家の作品との類似点の、2つを中心に考察を行う。

第1楽章 Slow

ドロシー・パーシケッティの専攻論文では、第1楽章に関して、まず「第1楽章全体に関して1つの主題」とあり、続けて「2つのヴァイオリンの間のカノンによる、高音域の旋法的な開始 [High, modal opening]。中心はEs [E flat center]。」と述べられている (Dorothea Persichetti 1960: 44)。

次の【譜例23】は、第1楽章の冒頭である。第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンによるカノンの構造で、Es から始まる旋律が提示される。ドロシー・パーシケッティは、おそらくこの旋律が第1楽章唯一の主題である、と述べたかったと考えられる。

【譜例 23】弦楽四重奏曲第 2 番第 1 楽章 1—4 小節目

Slow (♩ = 56)

Violin I
pp cant., semplice

Violin II
pp cant., semplice

Viola

Cello

続けて「低音域のチェロで始まる和声的変容 [Harmonic transformation] (スコアの 2 ページ目の 11 小節目)」(Dorothea Persichetti 1960: 44)とある。スコアを確認を行うと、「2 ページ目の 11 小節目」というのは、19 小節目のことである。しかし楽曲の構造として、ドロシー・パーシケッティの記述から得られた情報としては、「第 1 楽章の主題は 1 つであり、その主題は Es から始まるもので、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンのカノンの構造で現れる」ということのみであったので、これが何に対しての和声的変容なのかは不明確である (【譜例 24】)。

【譜例 24】弦楽四重奏曲第 2 番第 1 楽章 17—24 小節目

Gradually Faster

Violin I
p

Violin II
p

Viola
intense

Cello
cresc. poco a poco

[B]

mp

mf

f intense

f intense

f intense

f

そしてドロシー・パーシケッティの記述は次のように続く。それらの記述には、本論文の今後の考察と強く関連すると考えられるものが見られなかったため、ここではその記述の原文と、筆者の日本語訳、および該当する小節番号を示すに留め、譜例は省略する。

Chant-like transition passage (pg. 4, meas. 12)

聖歌のような、推移のパッセージ（4 ページ目の 12 小節目、すなわち 44 小節目）

Retrospective return of opening (pg. 5, meas. 8)

開始部分の回想的な再現（5 ページ目の 8 小節目、すなわち 52 小節目²⁸）

Build-up to forceful chorale statement (pg. 6, meas. 8)

力強いコラールの提示への構築（6 ページ目の 8 小節目、すなわち 64 小節目）

Slow, quiet augmentation of opening (pg. 8, meas. 8)

ゆっくりと静かに、開始部分を拡大（8 ページ目の 8 小節目、すなわち 88 小節目）

Coda. E flat center converted to E by bottom notes of final chord.

コーダ²⁹。中心の Es は、最終和音の最低音によって E に変化。

(Dorothea Persichetti 1960: 44)

第2楽章 Moderately Fast

この楽章について、ドロシー・パーシケッティは次のように分析をしている。以下に、文献の画像をそのまま掲載する。

Movement II Scherzo
Intro. -- beginning quietly, but tensely.
A (meas. 4)
B (pg. 12, meas. 18), from intro. motive
A with marcato repeated notes
B in octaves (pg. 15, meas. 16), to repeated chord climax
A short parenthetical statement

(Dorothea Persichetti 1960: 44)

²⁸ A Tempo (原文ママ) という楽語がその前の小節に存在するので、5 ページ目の 7 小節目 (51 小節目) の誤りではないかと考えられる。

²⁹ 何小節目からがコーダなのかについては言及されていない。

Movement II (cont.) **Trio**
C combining Scherzo intro. motive with modal theme of first movement
C¹ quiet variant, featuring harmonics
C² sudden loud variant with huge leaps
C repeat

Recapitulation -- contracted
Coda, incorporating Trio material

(Dorothea Persichetti 1960: 45) ³⁰

まず(Dorothea Persichetti 1960: 44)の部分について、日本語訳と該当する小節番号を以下に掲載する。第1楽章と同様に、何小節目からその部分なのかが記されていない場合も見られる。

スケルツォ

序奏 始まりは静かに、しかし緊張して

A (4小節目)

B 12 ページ目の 18 小節目 (すなわち 54 小節目) 序奏の動機から

A マルカートで繰り返される音を伴う

B オクターヴで (15 ページ目の 16 小節目、すなわち 106 小節目)、繰り返される和音の頂点へ

A 短い挿入句的な提示

続いて(Dorothea Persichetti 1960: 45)の部分について、日本語訳と該当する小節番号を以下に掲載する。この部分には、○ページ目の○○小節目という記述が無い。

トリオ

C スケルツォの序奏動機を第1楽章の旋法的主題と組み合わせる。

³⁰ 上記の画像の中の、Movement IIの下にある(cont.)が何の略記なのかは不明である。この行の直前でページをまたぐため、続きであることを示すために continuation の略記を記したものと考えられる。しかしドロシー・パーシケッティの専攻論文内で、分析が次のページへ続いた際に(cont.)と記されているのはこのページのみであり、弦楽四重奏曲第2番以外の作品の場合には何も記されていない。

C 1 ハーモニクスが特徴的な、静かな変奏

C 2 大きな跳躍を伴う突然の大音量の変奏

C 繰り返し

短縮された再現

コーダ トリオの素材を組み込む

トリオが何小節目であるかは記されていない（楽譜にも記されていない）が、おそらく152小節目からではないかと考えられる。そして230小節目からは、同じ素材が再び現れ、「C 繰り返し」の部分であると考えられる（【譜例25】）。

【譜例25】弦楽四重奏曲第2番第2楽章

151—155小節目

With Flow

p quietly

p quietly

p quietly

Pizz.

P

同じ素材が使用されている

229—234小節目

P

p subito

p subito

p subito

Pizz.

p subito

続くC 1の部分は、191小節目から207小節目であると考えられる。ここでは第1ヴァイオリンの旋律に、同じオクターヴでヴィオラのハーモニクスが重なり、さらにそこにチェロの高音域のピッツィカートが加わるなど、独特の音響が生成されている（【譜例26】）。

【譜例26】弦楽四重奏曲第2番第2楽章 193—198小節目



212小節目からはC 2の部分であると考えられるが、この部分については、他の作曲家の作品との関連性を含む部分であり、詳細は後で述べる。

第3楽章 Slow - Fast

この楽章についてのドロシー・パーシケッティの専攻論文での分析は非常に簡潔である。

Movement III **Slow:** the slow section of movement III contains some of the composer's strongest music, called sometimes by performers "Gethsemane music."
Fast: a German-Beethovenesque 6/8 movement that becomes ensnared by an ostinato decontrapuntalizing the material in a long, gradual accelerando, to the close.

(Dorothea Persichetti 1960: 45)

上記の日本語訳を以下に掲載する。

遅く：第3楽章のゆっくりした部分には、作曲家の最強の音楽がいくらか含まれており、演奏者によって「苦難の音楽」と呼ばれることがある。

速く：ドイツ・ベートーヴェン風の8分の6拍子の楽章。終わりに向かって、長く緩やかな加速で、素材を対位法から解き放つオスティナートによって、罨にかける。

Slow の部分はたった 19 小節しかない上に、フォルテ以上の音量で奏されるのは、そのうち冒頭5小節のみである。したがって、何をもってこの部分を「最強の音楽」や「苦難の音楽」と呼んでいるのかを考察することは困難である。

以下の譜例は冒頭の部分であるが、第1ヴァイオリンには「intense and sustained (緊張感をもって、そして(音を)保って)」という楽語が見られる (【譜例 27】)。

【譜例 27】弦楽四重奏曲第2番第3楽章 1—8小節目

Slow ($\text{♩} = 48$) III

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system is marked 'Slow' with a tempo of $\text{♩} = 48$ and 'III'. It begins with a 'Pizz. A' marking and a dynamic of 'f intense and sustained'. The second system continues the piece with various dynamics and markings, including 'broad', 'Arco', 'mf espr.', 'mp', 'p', and 'cant.'. A boxed 'A' is placed above the second system.

20 小節目で Fast 部分に入る。Fast 部分は 236 小節もあるが、この部分の構造の詳細に関して、ドロシー・パーシケッティの専攻論文では何も述べられていない。筆者の主観的な見解に陥ることを避けるため、Fast 部分の形式については触れないこととする。ドロシー・パーシケッティの記述の中にある「長く緩やかな加速」というのは、おそらく 218 小

節目からの部分であると考えられる。この部分に「オスティナート」も存在している（【譜例 28】）。

【譜例 28】 弦楽四重奏曲第 2 番第 3 楽章 216—223 小節目

↓ 「長く緩やかな加速」
accel. poco a poco

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 216-223. It consists of two systems of staves. The first system includes a box with the text "↓ 「長く緩やかな加速」" and "accel. poco a poco" above the staves. A circled 'Q' is placed above the first staff of this system. The second system includes a box with the text "↑ オスティナート" below the staves. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "non legato".

↑ オスティナート

しかしこのオスティナートが、ドロシー・パーシケッティの専攻論文内の記述における「素材を対位法から解き放つ」ものであるかどうかの判断は困難であると考えられる。この楽章の主要な素材が何なのか、そしてこの楽章のどのような部分について対位法としていのが不明確である。この楽章には、弦楽四重奏曲第 1 番の冒頭で見られたフガートのような、対位法的な表現意図を完全に意図したと考えられる部分が見られない上に、以下の譜例のように、対位法的書法を見出しにくい部分が多く存在する（【譜例 29】）。

【譜例 29】弦楽四重奏曲第 2 番第 3 楽章から

↓ 89—92 小節目

Musical score for measures 89-92. The score is in 4/4 time and features four staves. The first staff has a box labeled 'H' above it. All staves are marked 'ff sempre'.

↓ 188—191 小節目

Musical score for measures 188-191. The score is in 4/4 time and features four staves. All staves are marked 'energetic'.

もちろんパーシケッティにとって、どのような書法が対位法なのかということについて、4曲の弦楽四重奏曲のみを研究対象としている本論文の中で定義をすることは明らかに不可能である。しかしそうであったとしても、弦楽四重奏曲第2番の第3楽章は対位法的な性格を見出しにくい構造となっている。

これまで弦楽四重奏曲第2番の形式について概観を行ってきた。次に、弦楽四重奏曲第2番における他の作曲家との類似点について考察を試みる。

前述したように、ドロシー・パーシケッティは、第3楽章のテンポの速い部分について「ドイツ・ベートーヴェン風」と述べている(Dorothea Persichetti 1960: 45)。これは楽曲の性格のみを指しているのではなく、ベートーヴェンとの関連性を意図した主題が用いられているからではないかと考えられる。ここで弦楽四重奏曲第2番第3楽章と、ルート

ヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の、《大フーガ Grosse Fuge》 Op. 133 (1826) との関連性について検証を行いたい。オルムステッドは、「ベートーヴェンの大フーガの冒頭が、第3楽章の練習番号 I [筆者注：数字の1ではなく、ラテンアルファベットのアイ] で間接的 [obliquely] に言及 [referred] されている」と述べている (Olmstead 2018: 107)。シモンズも、「ベートーヴェンの大フーガとの関連があまりにも明白 [references to Beethoven's Grosse Fuge too obvious]」であると述べている (Simmons 2011: 286)。ここで、弦楽四重奏曲第2番の練習番号 I と、《大フーガ》の冒頭との比較を行う (【譜例 30】)

【譜例 30】 弦楽四重奏曲第 2 番第 3 楽章 105—114 小節目

I

sfz p ff p sfz psubito ff sfz psubito

ff mp

ベートーヴェンの
《大フーガ》を意識して
作曲されている？

ベートーヴェン：《大フーガ》 1—9 小節目

GROSSE FUGE
GREAT FUGUE / GRANDE FUGUE

Overtura. Allegro. L. van Beethoven, Op.133. 1770 - 1827

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

10 20

上記の譜例を検証すると、四角で囲った2つの部分は、半音の上行もしくは下行と、完全5度以上の跳躍音程が交互に現れる構造となっており、パーシケッティが《大フーガ》を意識していたと考えるのは不可能ではない。しかし両者の音は一致しておらず、しかもパーシケッティの場合では、「半音の上行もしくは下行と、完全5度以上の跳躍音程が交互に現れる構造」が、四角で囲った部分以外では見られない（譜例で挙げた部分以外で、何か所かは見られるが、楽曲の主要な要素となっているとは言い難い）。したがってパーシケッティがどの程度《大フーガ》を意識していたか、あるいは、これは意図せず起こった偶然のことなのか、といったことを判断することは困難である。困難である以上、パーシケッティが意識したのは、実は《大フーガ》ではない別の作品（あるいは作曲家）であったという可能性も、完全に否定することはできないのではないかと筆者は考える。

同様に、第2楽章において、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第16番 Op. 135 (1826) と類似していると考えられる箇所が見られたので、触れておきたい。先行研究で言及している例は確認できていないので、この場合に関しても、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第16番を間違いなく意識して作曲されたという確証を得ることはできない。

以下の譜例に示すように、第1ヴァイオリンはA線の開放弦とE線の音との跳躍音程が連続している点、それ以外の3パートは4分音符と4つの8分音符によるリズムの音型を連続して奏しているという点が、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第16番 Op. 135 (1826) と一致している。しかし《大フーガ》の場合と同じように、音は一致していない（【譜例 31】）。

【譜例 31】 パーシケッティ：弦楽四重奏曲第 2 番第 2 楽章 211—222 小節目

Musical score for Paganini's String Quartet No. 2, measures 211-222. The score is in 3/4 time and G major. It features a first violin part with a melodic line and a marcato dynamic, and a first viola part with a rhythmic accompaniment. The dynamic markings include *ff marc.*, *mf*, and *rfz*. The score is divided into two systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass).

ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第 16 番を
意識して作曲されている？

ベートーヴェン：弦楽四重奏曲第 16 番第 2 楽章 134—163 小節目

Musical score for Beethoven's String Quartet No. 16, measures 134-163. The score is in 3/4 time and G major. It features a first violin part with a melodic line and a first viola part with a rhythmic accompaniment. The dynamic markings include *cresc.*, *ff*, and *mf*. The score is divided into two systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass).

続いて、弦楽四重奏曲第2番と、同時期の他の作品における旋法的な構造について触れておきたい。

まず弦楽四重奏曲第2番についてであるが、この作品には全体的に、特定の旋法や音階による音進行が多く見られる。例えば、(既に述べたことではあるが) 第1楽章の冒頭ではEsを中心的な音とする旋法的な旋律が見られる (【譜例 32】)。

【譜例 32】 弦楽四重奏曲第2番第1楽章 1—4小節目

Slow (♩ = 56)

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of the String Quartet No. 2. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Slow' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Violin I and Violin II parts have melodic lines starting with a piano (*pp*) dynamic and a 'cantabile, semplice' (*cant., semplice*) character. The Viola and Cello parts are mostly silent in this section.

前述したように、ドロシー・パーシケッティは、この部分の「中心はEs [E flat center]。」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 44)。それに対し、シモンズとオルムステッドは、この部分について、旋法を使って分析している。シモンズは、「これはドリア旋法の旋律 [melody in the Dorian mode] である」と述べており (Simmons 2011: 286)、オルムステッドは、この楽章が「ドリア旋法のゆっくりとした提示で開始される [it opens with a slow statement in the Dorian mode.]」と述べている (Olmstead 2018: 107)。

そして13小節目からの構造は、Esより半音上の、Eを中心³¹とするドリア旋法の構成音に拠っている (【譜例 33】)。

³¹ この部分が旋法によって構成されているならば、「中心」などではなく、「終止音 (フィナリス)」などと呼ぶべきであるが、ドロシー・パーシケッティが「中心 Center」という語を使っている点を考慮し、(シモンズとオルムステッドは「旋法 mode」と呼んではいないものの) ここでは「終止音 (フィナリス)」という呼称をできるだけ用いないで分析を進めてゆくこととする。

【譜例 33】弦楽四重奏曲第 2 番第 1 楽章 13—16 小節目

このような特定の旋法に基づいた音進行は、他の部分にも見られる。最も顕著であると
考えられる例として、先に挙げた譜例と重複するが、第 2 楽章のトリオの冒頭を挙げる。
ここでは、四角で囲った部分が、イ長調の構成音に拠っている（【譜例 34】）。

【譜例 34】弦楽四重奏曲第 2 番第 2 楽章

151—155 小節目

このように、弦楽四重奏曲第 2 番は特定の旋法や音階の構成音に基づいて作られている
部分が多く見られる。

次に、同時期の他の作品における旋法の使い方について、分析を行いたい。同時期の作
品で、特定の旋法や音階による音進行が多く見られる作品として、木管五重奏のための《牧
歌 Pastoral》Op. 21 (1943)、およびピアノ・ソナタ第 3 番 Op. 22 (1943) の 2 つを挙げたい。

まず、木管五重奏のための《牧歌》Op. 21 から、特定の音階による音進行が見られる部分を2カ所、譜例として挙げる（【譜例 35】）。

【譜例 35】木管五重奏のための《牧歌》Op. 21 から³²

↓ 1—3 小節目 イ長調の構成音に拠っている

Moderato ♩ = 92.

Flute *mp dolce*

Oboe

Clarinet in Bb *mp dolce*

Horn in F

Bassoon

↓ 111—114 小節目 ト長調の構成音に拠っている

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

続けて、ピアノ・ソナタ第3番 Op. 22 から、特定の旋法（あるいは特定の調の音階）による音進行が見られる部分を3カ所、譜例として挙げる（【譜例 36】）。この作品では、旋律だけでなく、和音にもそのような意図が見られ、旋法というよりは、狭義の調性を構成する意図も見出すことができる。

³² 譜例内のクラリネットおよびホルンは、記譜音で記されており、楽譜内の音は実音ではない。

【譜例 36】 ピアノ・ソナタ第 3 番 Op. 22 から

↓ 第 2 楽章 1—3 小節目

変ニ長調あるいは F を中心とするフリギア旋法の構成音に拠っている

Very slowly (♩ = 72)

mp espr.
con Ped.

↓ 第 3 楽章 1—4 小節目 様々な調の主和音が連続する。

Majestic (♩ = 69)

ff

P-* P-* P-* P-*

↑へ長調 ↑ト長調 ↑ホ短調 ↑イ長調

↓ 第 1 楽章 1—3 小節目

Slowly (♩ = 80)

mf deliberately cresc.
con Ped.

↑へ長調の構成音 ↑イ長調³³の構成音

³³ あるいは、A を中心とするミクソリディア旋法、H を中心とするエオリア旋法、などと考えることもできる。

パーシケッティが旋法、あるいは調性の構成音に基づいて、積極的に作曲を行った時期は、これらの作品が作られた 1940 年代のみならず、1950 年代になっても続いていた。シモンズは、「1950 年代にピアノやウィンド・アンサンブルのために作曲された作品」が、「彼の最も人気のある作品に見られる、活気に満ちた、明らかに調的で、主として協和的 [lively, clearly tonal, largely consonant]」であるとし、「弦楽四重奏曲第 2 番はある程度これに近づいている」と述べている (Simmons 2011: 285)。1950 年代に作曲された作品については、本論文の付録の作品表を参照されたい。

弦楽四重奏曲第 2 番と 1950 年代とのつながりが見出せたところで、弦楽四重奏曲第 2 番以外の作品における、他の作曲家との類似の例として、交響曲第 4 番 Op. 51 (1951) の第 4 楽章の 349 小節目以下を挙げておきたい。ここではヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の交響曲第 39 番変ホ長調 K. 543 (1788) の、第 4 楽章の 16 小節目との類似が見られる。パーシケッティの交響曲第 4 番と、モーツァルトの交響曲第 39 番との関係について、分析を試みる (【譜例 37】)。

【譜例 37】

パーシケッティ：交響曲第4番第4楽章 355—366小節目（弦楽器の部分のみを掲載）

モーツァルトの交響曲第39番を意識して作曲されている？

モーツァルト：交響曲第39番第4楽章 17—34小節目（弦楽器の部分のみを掲載）

【譜例 37】の中の、四角で囲った部分について検証を行うと、16 分音符の分散和音の音型であるという点では一致する。しかし、その分散和音の音型を奏する小節の数が、パーシケッティの場合では 6 小節であるのに対し、モーツァルトの場合は 4 小節であり、一致していない。分散和音の音型そのものを見ると、和音の種類、音符同士の音程関係は全く一致していない。一致するのは、16 分音符の分散和音の音型であるということと、1 拍目のスラーの位置のみである。

上記の検証から明らかになるのは、弦楽四重奏曲第 2 番の場合もそうであったが、何となく聴いた際の印象としては、他の作曲家との類似点を感じさせはするものの、実際に楽譜で確認すると、音符同士の音程関係など、一致しないものが多く存在していることである。ドロシー・パーシケッティの専攻論文では、上記の譜例（パーシケッティの交響曲第 4 番 Op. 51 とモーツァルトとの関係）の部分について、「それはモーツァルトに目配せする It winks at Mozart」(Dorothea Persichetti 1960: 111) と述べている。「目配せする」ということは、作曲者は意図的にモーツァルトの素材を用いていたことになる。しかし上記の譜例で検証したように、一致する要素が少ないことから、モーツァルトからの完全な引用にならないように、しかし聴衆が認識できなくなってしまう程度に、素材を注意深く変形させていたと考えられる。これは弦楽四重奏曲第 2 番におけるベートーヴェンとの類似の例についても、同様に考えることができる。

パーシケッティの弦楽四重奏曲第 2 番は、特定の旋法あるいは調の構成音によって成り立っている部分が多く、そのような構成による作品が多く作られた 1940 年代～1950 年代の作品は、他の年代よりも親しみやすい作品となっている。シモンズは、弦楽四重奏曲第 2 番は、4 曲の弦楽四重奏曲の中で最も演奏機会が多いと述べている (Simmons 2012: 286)。

1944 年に作曲された弦楽四重奏曲第 2 番が、12 音や 11 音の使用をはじめとする無調の表現意図が特徴的な弦楽四重奏曲第 1 番と、(詳細は次章以降で扱うが) 12 音音列およびそれに関連する技法が多く使用されている弦楽四重奏曲第 3 番以降との間に位置しているという点は興味深く、弦楽四重奏曲第 2 番は彼の作風における調性的な側面が顕著に現れた作品であると考えられる。

第2章 弦楽四重奏曲第3番 Op. 81

第1節 作品の概説

弦楽四重奏曲第2番の作曲から15年経った1959年に、パーシケッティは弦楽四重奏曲第3番を作曲した。序章第4節で述べたように、第2番以前が多楽章形式であるのに対し、第3番以降は単一楽章形式となっている。

この作品には、「この作曲家の他のどの作品に比べても、より多くの音列的書法〔serial writing〕が見られる」と、ドロシー・パーシケッティは述べている(Dorothea Persichetti 1960: 206)。しかし上記の記述の中の「他のどの作品に比べても」という部分は、この専攻論文が完成された1960年時点での話であることに留意しなければならない。その後もヴィンセント・パーシケッティは多くの作品を遺したが、弦楽四重奏曲第3番以上に音列的書法が多く見られる作品が作られたかどうかについては、今回の研究対象ではない。

第3番の初演は、1959年4月19日にアラバマ州のタスカルーサにおいて、Alabama String Quartetという四重奏団によって行われた(Dorothea Persichetti 1960: 204)。メンバーの名前は不明である。楽譜は1965年にElkan-Vogel社から出版された。

弦楽四重奏曲第3番の構造を説明したものとしては、ドロシー・パーシケッティの専攻論文があるものの、楽曲構造をおおまかに説明する程度に留まっている(Dorothea Persichetti 1960: 206-207)。

この作品は12音技法を構成の基本要素とする部分と、三和音などの調的な構造による部分とが混在する。第1節では、作品の形式と調的な構造の部分について概観する。12音技法による部分については第2節以降で詳細に分析を行う。

作品の形式の概観にあたっては、ドロシー・パーシケッティの専攻論文内の記述を用いる。それによれば、弦楽四重奏曲第3番は、次のように7つの部分に分けられている(Dorothea Persichetti 1960: 207)。

第1部 Adagio 1—23 小節目

第2部 Allegro molto 24—139 小節目

第3部 Adagio 140—199 小節目

第4部 Furioso 200—281 小節目

第5部 A piacere - A bene placido - Canonic Interlude 282—439 小節目

第6部 Vivace 440—719 小節目

第7部 Lento 720—748 小節目

上記の表をもとに、第1部から順番に、それぞれの部分について概観を行う。

最初は4分の4拍子の Adagio で、とても静かに始まる (【譜例1】)。

【譜例1】 弦楽四重奏曲第3番 1—4 小節目

Vincent Persichetti
Op. 81

Adagio (♩ = 48)

VIOLIN I
p mesto

VIOLIN II
p mesto

VIOLA
p mesto

VIOLONCELLO
p mesto

シモンズがこの部分について「明らかに序奏である」(Simmons 2011: 289) と述べているように、この部分は後の速いテンポの部分に対する序奏であると考えられる。

Allegro molto という速度標語を持つ第2部は24小節目から始まる。4分音符=184 という速いテンポとなる(拍子は4分の4拍子のままである)(【譜例2】)。

【譜例2】 弦楽四重奏曲第3番 24—27 小節目

Allegro molto (♩ = 184 -)

pp

sfz

pp

pp

ドロシー・パーシケッティは、「この四重奏曲は、119 小節目から始まる 18 の和音の和声進行に基づいている」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 206)。それは 2 分音符を中心とした音価の長い音符によるもので、4 パートが全て同じリズムで進行する。シモンズはこれを「コラール・シーケンス [chorale sequence]」と呼んでいる (Simmons 2011: 289)。そしてドロシー・パーシケッティは続けて、「18 番目の和音に進んだ後、進行は第 1 の和音に向かって逆行する」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 206)。次ページの【譜例 3】に示すように、18 番目の和音に到達した後は、17 番目→16 番目→15 番目・・・と、和音の順番が逆行している (リズムについては、逆行の形ではない)。

【譜例3】弦楽四重奏曲第3番 117—139小節目

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

(以下同様) ⑦ ⑧ ⑨ (♩ = 158) ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ (♩ = 132) ⑱

⑰ ⑯ ⑮ ⑭ ⑬ ⑫ (♩ = 106) ⑪ ⑩ ⑨ ⑧ ⑦ ⑥

⑤ ④ ③ (♩ = 80) ② ① (♩ = 65)

【譜例 3】の 119—137 小節目の第 1 ヴァイオリンのパートを取り出すと以下のようになり、ドロシー・パーシケッティはこの音の順番を、この作品における「定旋律 The Cantus Firmus」を構成するものとしている (Dorothea Persichetti 1960: 206) (【譜例 4】)。「定旋律」という用語についての詳細は本章第 2 節第 1 項を参照されたい。

【譜例 4】弦楽四重奏曲第 3 番 119—137 小節目 第 1 ヴァイオリン



140 小節目からの第 3 部は、三和音の平行や、特定の調の構成音による旋律が多く見られる (【譜例 5】)。

【譜例 5】弦楽四重奏曲第 3 番 145—151 小節目

二短調の構成音による旋律

(Adagio ♩ = 56) *poco rit* **Tranquillo** ♩ = 63 *p sereno*

短三和音の平行

200 小節目から第 4 部に入る。2 分音符=120 という、速いテンポになる。ここでは投影書法と呼ばれる技法が多く用いられている。詳細は本章第 3 節第 2 項で扱う。

第 5 部は 3 つの部分に分けられる (Dorothea Persichetti 1960: 207)。282 小節目から始まる「A piacere」の部分では、曲中の様々な要素が組み合わせられ、特に複雑な部分の一つとなっている (詳細は本章第 2 節第 2 項で扱う)。次の「A bene placido」の部分は 310 小節目からである。速度標語の代わりに記されている「A bene placido」という楽語は、イタリア語で「十分に落ち着いて」といった意味である。ここでは第 3 部と同様に、三和音の平行や、特定の調の音階構成音による旋律が多く見られる。(【譜例 6】)。

【譜例 6】弦楽四重奏曲第 3 番 310—314 小節目

A bene placido (♩ = 76)

イ長調

mp *p dolce*

p dolce 変イ長調

mp *mp* 長三和音の平行

410 小節目からは、「Canonic Interlude」とドロシー・パーシケッティが呼んでいる部分である。この部分について彼女は、「全ての要素が 4 声のカノンで咲き誇る [blooming]」と述べている (Dorothea Persichetti 1960: 207)。しかし実際には、ここで全ての要素が出てくるわけではない。詳細は第 2 節第 2 項で述べるが、ある 1 つの素材が様々な形へ発展するという構成となっている。

440 小節目から第 6 部である。拍子は 4 分の 2 拍子に変わり、テンポは Vivace となる。この部分は 279 小節にも及ぶ。

720 小節目から第 7 部となる。テンポが Lento になり、強弱も小さくなり、とても静かに終わる。

本章第2節では、パーシケッティ独自のものを含む12音技法が主要な要素として用いられている部分を取り上げる。本章第3節第1項では、音列技法が部分的に用いられている部分や、非音列的な部分について分析を行う。続く第2項では、投影書法という技法について触れる。第4節では、弦楽四重奏曲第3番で見られた特徴が他の作品でどのように現れているかについて触れる。

次に、弦楽四重奏曲第3番の楽譜で現れる、特殊な楽語の一覧を以下にまとめる。

T. は、小節番号を示す。

T. 18 *doloroso* = つらい、悲嘆にくれた

T. 98 *ferventemente* = 熱烈に

T. 140 *timoroso* = 臆病な、不安げな

T. 148 *sereno* = 澄み切った、冷静な

T. 162 *caloroso* = 温かい、心のこもった

T. 166 *fervente* = 熱烈に

T. 200 *furioso* = 狂った、狂気の

T. 202 *ruvido* = ざらざらした、粗い

T. 282 *patetico* = 哀れな、めそめそした

T. 310 *a bene placido* = 十分に落ち着いて

T. 327 など *con agilità* = 敏捷さをもって

T. 344 など *sussurrando* = ひそひそ話す、陰口をたたく

T. 410 *affabile* = 愛想のよい、快適に

T. 446 *con abbandonasi* = 身をゆだねて、くつろいで

T. 463 *rigoroso* = 厳格な、苛烈な

第2節 定旋律と12音技法からの分析

第1項 定旋律と12音技法について

第1節での弦楽四重奏曲第3番の概観を踏まえ、第2節ではこの作品を分析してゆく。本節の第1項では、この作品の「定旋律」について考察する。次の第2項以降で、パーシケッティ独自のものも含む12音技法が用いられている箇所を分析する。

119—137 小節目の第1ヴァイオリンのパートを取り出すと以下ようになる（【譜例7】）。第1節で述べたように、ドロシー・パーシケッティはこれを、この作品における「定旋律 The Cantus Firmus」と呼んだ(Dorothea Persichetti 1960: 206)³⁴。

【譜例7】 弦楽四重奏曲第3番 119—137 小節目 第1ヴァイオリン

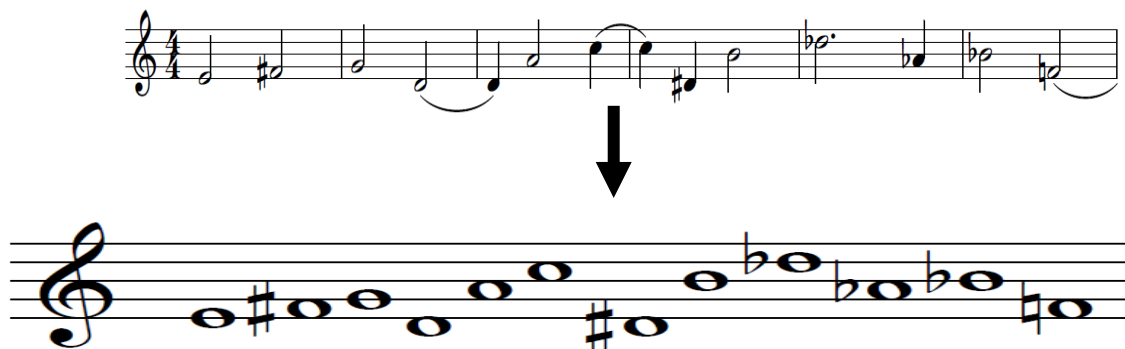


弦楽四重奏曲第3番においては複数の12音音列が使用されているが、それらを列挙する前に、複数の音列がどのようにして作り出されているか、ということについて考察する。

上記の譜例で挙げた「定旋律」から最初の12音を取り出すと、それ自体が12音音列として成立していることがわかる（【譜例8】）。

³⁴ 「定旋律」とは、本来は対位法的な楽曲で用いられる用語であり、多声楽曲の構成の基礎となる旋律を指す(ロックウッド 1994, 11:145-147)。しかしドロシー・パーシケッティは、おそらく曲中の主要な主題について、この呼び方を用いたと考えられる。そしてドロシー・パーシケッティが弦楽四重奏曲第3番の分析において、なぜ「定旋律」という言葉を用いたかは不明である。しかし「定旋律」であるとされている旋律が、他の様々な旋律よりは主要なものであると考えられる点と、分析の進めやすさという点を考慮し、今後この旋律に対して「定旋律」という呼称を用いてゆくこととする。

【譜例 8】 弦楽四重奏曲第 3 番の定旋律



上記の旋律について、ドロシー・パーシケッティが「定旋律」という呼称を用いているという事実は、これが弦楽四重奏曲第 3 番の主要な素材であるという判断の根拠になりうると考えられる。しかし楽曲の中で、「定旋律」や、そこから作られる 12 音音列はあまり多く見られない。ドロシー・パーシケッティの「この作曲家の他のどの作品に比べても、より多くのセリーの書法が見られる (Dorothea Persichetti 1960: 206)」という記述から、本作品の「定旋律」が作品内でどのように用いられているのかについて、分析を行う。

本章第 1 節の【譜例 2】で挙げた、24—25 小節目の第 1 ヴァイオリンの旋律と、「定旋律」との関係について分析を行う。24—25 小節目の第 1 ヴァイオリンの旋律を以下に挙げる (【譜例 9】)。

【譜例 9】 弦楽四重奏曲第 3 番 24—25 小節目 第 1 ヴァイオリン



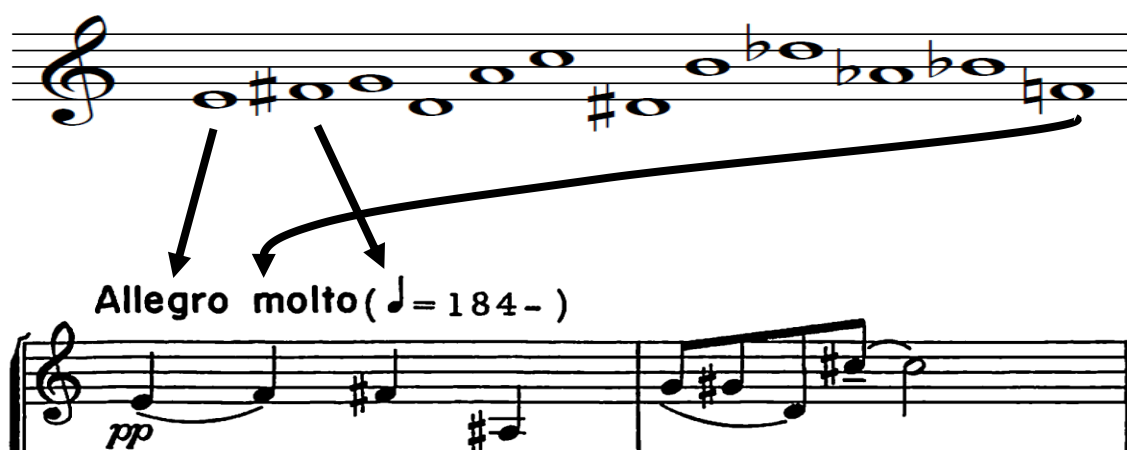
上記の譜例の最初の 3 音が、「E-F-Fis という半音順次進行」となっている点に着目する。次に、「定旋律」から最初の 12 音を抜き出したものをもう一度挙げる (【譜例 10】)。

【譜例 10】



そして上記の 12 音音列の、1 番目の音→12 番目の音→2 番目の音というように、両端から音を取り出して並べなおすことによって、「E-F-Fis という半音順次進行」を導き出すことができる（【譜例 11】）。

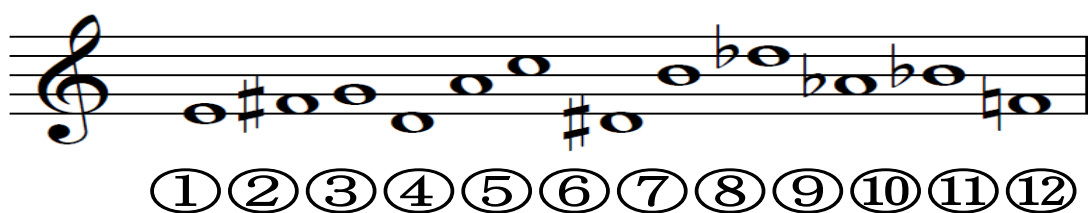
【譜例 11】



この方法で、音列の両端から 1 → 12 → 2 → 11 → 3 → 10 → 4 → 9 → 5 → 8 → 6 → 7 番目の音という順番で音列内の音を入れ替えると、次のように新しい音列を作ることができ、24—25 小節目の音と一致する（【譜例 12】）³⁵。

³⁵ 今後の分析において、オクターヴの違い、および異名同音は考慮しないものとする。

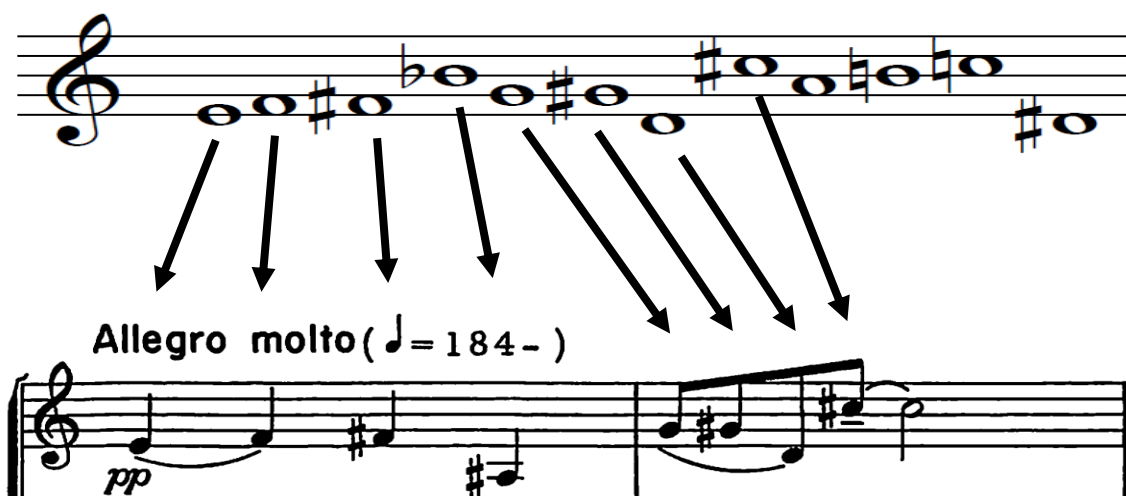
【譜例 12】「定旋律」による 12 音音列



① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫



新しい音列 ① ⑫ ② ⑪ ③ ⑩ ④ ⑨ ⑤ ⑧ ⑥ ⑦



Allegro molto (♩ = 184 -)

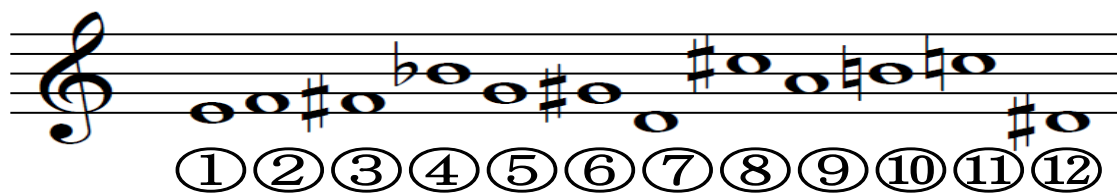
pp

「定旋律」による 12 音音列を「第 1 音列」、新しい音列を「第 2 音列」と呼ぶこととする。

「第 2 音列」から、同様の方法（両端から音を取り出して並べなおす方法）でさらに新しい音列を作る。これを「第 3 音列」と呼ぶこととする。そして「第 3 音列」から、同様の方法で「第 4 音列」を作る（【譜例 13】）。

【譜例 13】 第 2 音列から第 3 音列を作成する。

第 2 音列



A musical staff in treble clef showing a sequence of 12 notes. The notes are: G4 (circled 1), A4 (circled 2), B4 (circled 3), Bb4 (circled 4), C5 (circled 5), B4 (circled 6), A4 (circled 7), G4 (circled 8), F#4 (circled 9), E4 (circled 10), D4 (circled 11), and C4 (circled 12). The notes are written as half notes.



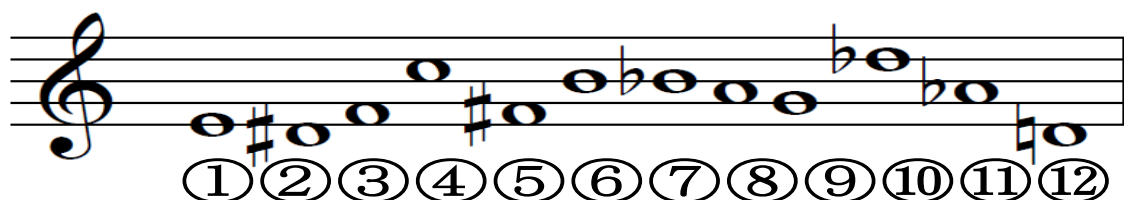
第 3 音列



A musical staff in treble clef showing a sequence of 12 notes. The notes are: G4 (circled 1), F#4 (circled 12), E4 (circled 2), D4 (circled 11), C4 (circled 3), B4 (circled 10), A4 (circled 4), G4 (circled 9), F#4 (circled 5), E4 (circled 8), D4 (circled 6), and C4 (circled 7). The notes are written as half notes.

そして第 3 音列から第 4 音列を作成する。

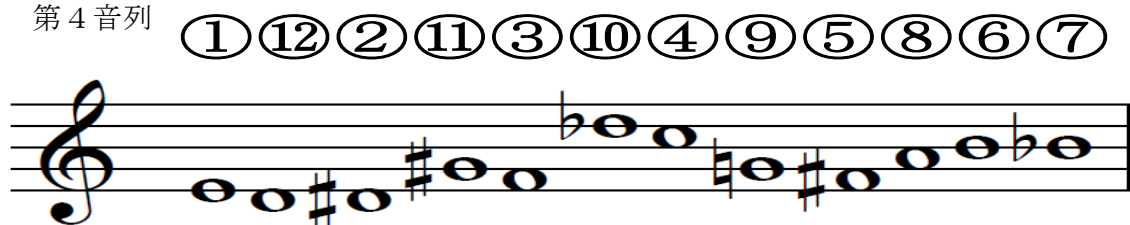
第 3 音列



A musical staff in treble clef showing a sequence of 12 notes. The notes are: G4 (circled 1), F#4 (circled 2), E4 (circled 3), D4 (circled 4), C4 (circled 5), B4 (circled 6), A4 (circled 7), G4 (circled 8), F#4 (circled 9), E4 (circled 10), D4 (circled 11), and C4 (circled 12). The notes are written as half notes.



第 4 音列



A musical staff in treble clef showing a sequence of 12 notes. The notes are: G4 (circled 1), F#4 (circled 12), E4 (circled 2), D4 (circled 11), C4 (circled 3), B4 (circled 10), A4 (circled 4), G4 (circled 9), F#4 (circled 5), E4 (circled 8), D4 (circled 6), and C4 (circled 7). The notes are written as half notes.

この方法で新しい音列の作成を繰り返してゆくと、第 11 音列まで作り出すことができる。第 12 音列は第 1 音列と全く同じになる。つまりこの方法で、11 通りの音列が作り出せることになる（【譜例 14】）。

【譜例 14】 11 通りの音列

第1音列

第2音列

第3音列

第4音列

第5音列

第6音列

第7音列

第8音列

第9音列

第10音列

第11音列

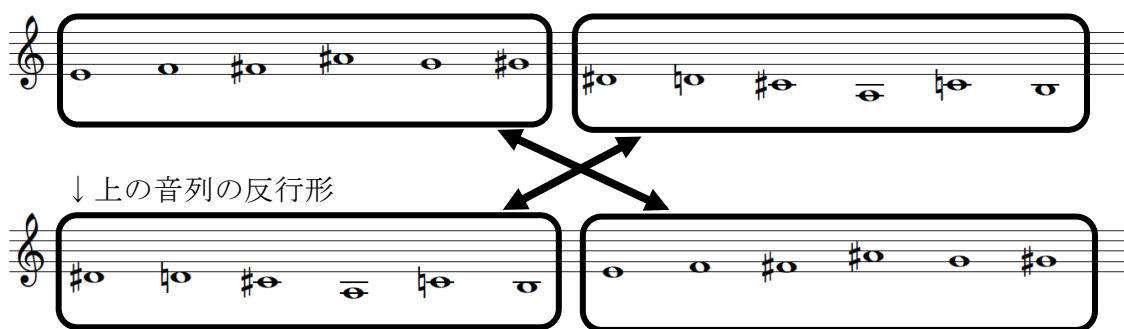
第12音列 (第1音列と同じ)

上記に加えて、この作品にはさらにもうひとつ別の音列が存在する。それは第2音列の前半6音の直後に、その6音の反行形を並べたものである³⁶。この音列を反行形にしても、【譜例15】のように、原形の前半6音と反行形の後半6音の音型が完全に一致し、また原形の後半6音と反行形の前半6音の音型が完全に一致してしまう。したがって、この音列は反行形を作ることができない音列であると考えられる（【譜例15】）。

以降本論文ではこの音列を「対称的音列」と記す。

【譜例15】 対称的音列について

↓ 第2音列の前半6音とその反行形から成る音列



逆行反行形についても同様で、逆行形と音の構成が同じになってしまう。

これまで第1音列～第11音列と対称的音列の、計12種類の音列を取り上げた。これらの音列の最初の音が、必ずEとなっていることは特徴的である。

そして、両端から音を取り出す方式の11種類の音列の他の特徴としては、次の譜例のように、音列の中央の4音が次の音列の最後の4音と同じ音による構成となっていることも挙げられる（【譜例16】）。

³⁶ 音列の形についての表記について、外国語表記は英語を用いることとし、表記は次のようにする。音列の最初の形を「原形 Original」とし、「O」と略記する。それ以外の形については、ヨーゼフ・ルーファー 1957 『12音による作曲技法』 入野義朗（訳）東京：音楽之友社 [Josef Rufer, 1954. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Barrie and Rockliff.] に合わせることにする。原形の音程関係を上下反転させた形を「反行形 Inversion」と呼び、「I」と略記する。原形を逆行させた形を「逆行形 Retrograde」と呼び、「R」と略記する。反行形を逆行させた形を「逆行反行形 Retrograde Inversion」と呼び、「RI」と略記する。「原形 Original」という表記に関しては、入野義朗の文献内で表記の揺れが見られるので、原形という表現に関してはこの文献によらなかった。また音列の音高を変えること（調性音楽における移調に相当）は「移置」と記すことにする。さらに、音高を変えない場合（調性音楽における原調に相当）については、「原位置」という用語を用いることにする。

【譜例 16】 音列同士の関係について

全ての音列は必ず E で始まる。

第1音列

第2音列

第3音列

第4音列

同じ音による構成

同じ音による構成

同じ音による構成

以下省略

今まで、音列を作ることができる可能性として、第1音列から第11音列までを挙げた。今回の分析では、第1音列から第4音列までの4つの音列と、先述した「対称的音列」の、合計5種類が使用されていることを確認することができた。

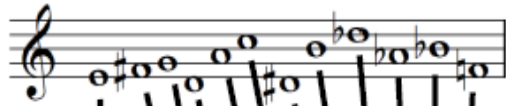
弦楽四重奏曲第3番の17小節目では、第1ヴァイオリンが即興的でカデンツァのような音型を奏する。この部分では第1音列から第4音列までの4つの音列が並び、第1音列から第4音列を順番に奏するという構造となっている。第1音列から第4音列までの4つの音列が全て現れるこの小節は、大変重要な部分であると考えられる。

次の【譜例 17】でその小節の分析を掲載しているが、ここでは移置についての表記は省略している。

【譜例 17】 弦楽四重奏曲第 3 番 17 小節目

第 1 ヴァイオリンのパートで用いられている諸音列

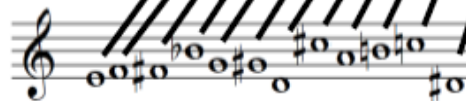
第 1 音列



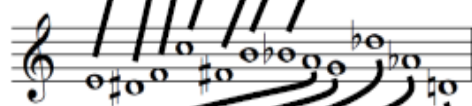
(検証にあたって、移置の有無は考慮しない)

17 *accl. e cresc. poco a poco* (rapido) Tempo I (♩ = 48) *f pesante*

第 2 音列



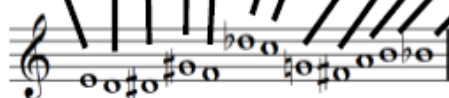
第 3 音列



この小節には拍子が無く、上と下の 2 段を合わせて 1 つの小節となっている。

accl. *a tempo* *p* *pp molto cresc. e rit.*

第 4 音列



譜例の続き

本作品の分析にあたって 12 音音列をどのように記載するかということについて触れておく。前述したようにこの作品は 4 種類の音列と「対称的音列」の、合計 5 種類の音列で構成されている。

音列の原形から、反行形、逆行形、逆行反行形が作られ、さらに 12 の音高に移置される。つまり一つの音列から 48 の形態が作られる。それらの略記については、脚注 36 で述べたように、原形、反行形、逆行系、逆行反行形はそれぞれ 0、I、R、RI と略記する。それに加え、原位置から半音ごとに数字を記す。それらを組み合わせると、例えば原位置の反行形は「I-1」と記し、原位置より半音高ければ「I-2」、さらに半音上がれば「I-3」というように記す。原位置より半音低い逆行反行形は「RI-12」と記す。

一般的にはこの表記法を用いることで十分であるが、今回の作品では複数の音列が使用されているので、どの音列のことなのかを示さなければならない。そこで今回は、次のように示す。

音列の種類表記の例

第 1 音列の原位置 → 第 1 音列 0-1

対称的音列の、原位置から完全 4 度上の逆行形 → 対称的音列 R-6

次に、5 つの音列の各形態の一覧表を示す（【譜例 18】）。

【譜例 18】各音列の一覧表

第 1 音列

O R I R I

1

2

3

4

5

6

7

8

9

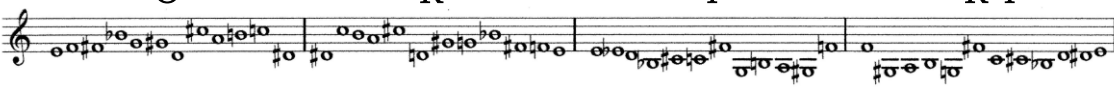
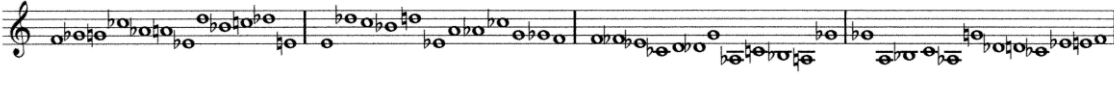
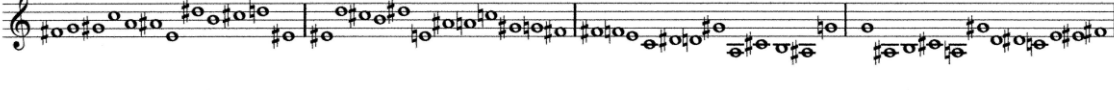
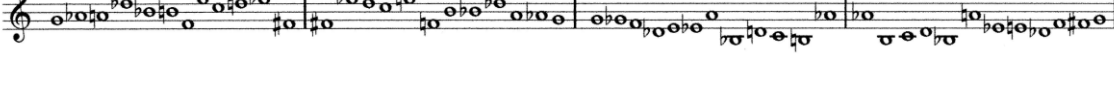
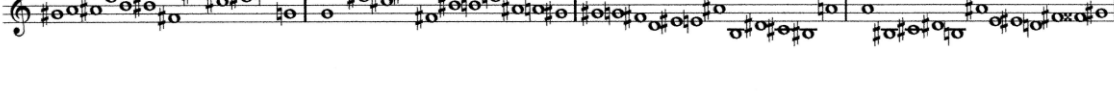
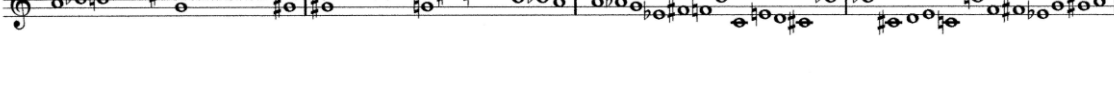
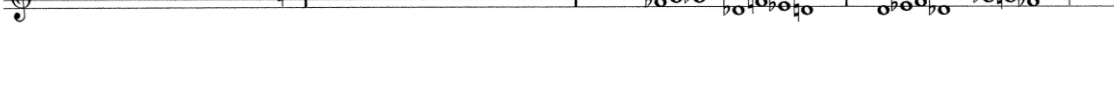





10

11

12

第 2 音列

O R I R I

- 1  Musical staff 1, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music, with the first measure corresponding to the letter 'O', the 5th to 'R', the 9th to 'I', and the 12th to 'R I'.
- 2  Musical staff 2, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 3  Musical staff 3, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 4  Musical staff 4, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 5  Musical staff 5, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 6  Musical staff 6, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 7  Musical staff 7, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 8  Musical staff 8, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 9  Musical staff 9, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 10  Musical staff 10, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 11  Musical staff 11, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.
- 12  Musical staff 12, treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#). It contains 12 measures of music.

第3音列

O R I R I

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

第 4 音列

O R I R I

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

対称的音列

O R I R I

12 staves of music, each showing a different transformation of the symmetric 12-tone series. The staves are numbered 1 through 12.

前述の【譜例 15】では、上記の対称的音列の反行形と逆行反行形を作ることができないことを確認した。しかし一般的に 12 音技法の分析の準備として、まず音列の原形から 48 の音列形態を作成することを考慮して、ここでは反行形と逆行反行形を掲載している。

前述のように対称的音列は、反行形は基本形と音の構成が同じとなり、逆行反行形は逆行形と音の構成が同じとなる。前のページの一覧表で確認を行うと、0-2 は I-1 と構成音が同一であることがわかる。0-3 と I-2 、0-4 と I-3 、それ以降についても同様である。逆行形と逆行反行形については、R-2 と RI-1 が同じ構成音によるものであることがわかる。R-3 と RI-2 、R-4 と RI-3 、それ以降についても同様である。

第2項 定旋律と12音技法からの分析

第1項の内容を踏まえ、弦楽四重奏曲第3番においてパーシケッティ独自のものも含む12音音列の技法が重点的に用いられている箇所を取り上げ、分析を行う。

音列の構成音のうち、特定の音のみが違うオクターヴに移動され、それによって本来の音程関係に対しての転回音程が生じている場合があるが、それについては必要と思われる場合にのみ触れることとする。譜例内において、それぞれの音符が音列の何番目の音なのかを示す際にアラビア数字を用いる場合は、下記の【譜例 19】のように数字を丸で囲み、①、②、③・・・のように表記する。これは、楽譜中に運指などが示されている場合があり、その数字と見間違えないようにするためである。

まず1小節目から4小節目にかけて、第1音列が提示される。12番目の音まで到達した直後に、その音列の1、3、7、9番目の音による和音が現れる（【譜例 19】）。

【譜例 19】弦楽四重奏曲第3番 1—4小節目

続く 6—8 小節目でもまた同様に、第 1 音列を順番に奏した後、第 1 音列による和音が現れる（【譜例 20】）。

【譜例 20】弦楽四重奏曲第 3 番 5—8 小節目

24 小節目から、第 1 項で検証したように、第 2 音列が現れる（【譜例 21】）。

【譜例 21】弦楽四重奏曲第 3 番 24—27 小節目

上記の譜例で特徴的なのは、音列の途中で音の重複を含むことである。第 1 ヴァイオリンが 24 小節目から第 2 音列を奏し始めるものの、26 小節目の最初の音符は——まだ 12 個の音すべてを奏し終わっていないにもかかわらず——音列の 1 番目の音となっている。パーシケッティは 12 音音列における音の重複について許容するだけでなく、音列の書法のひとつとして認めていたと考えられる。このことについては第 3 節であらためて述べる。

41—44 小節目では、第 1 音列がカノンのような構造で現れる（【譜例 22】）。

【譜例 22】

第 1 音列



弦楽四重奏曲第 3 番 41—44 小節目

A four-staff musical score for string quartet. The first staff (Violin I) starts with a dynamic marking *f* and the instruction *deciso*. The second staff (Violin II) starts with *f* and *deciso*. The third staff (Viola) starts with *f* and *deciso*. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *f*. The score shows the 12-note sequence from the previous example in all four parts, with circled numbers 1 through 12 indicating the notes. The sequence is transposed to different registers in each part.

49—53 小節目では、41—44 小節目を完全 5 度上に移置したものが繰り返される（【譜例 23】）。

【譜例 23】弦楽四重奏曲第 3 番 49—53 小節目

A four-staff musical score for string quartet, starting at measure 50. The first staff (Violin I) starts with a dynamic marking *f* and the instruction *deciso*. The second staff (Violin II) starts with *(p)* and *f* *deciso*. The third staff (Viola) starts with *(p)*. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with *(p)*. The score shows the 12-note sequence from the previous example transposed up a perfect fifth in all four parts, with circled numbers 1 through 12 indicating the notes. The sequence is transposed to different registers in each part.

上記の2つの譜例の間に位置する46—48小節目では、第1音列が奏されているが、音列そのものだけでなく、第1ヴァイオリンだけでなく、第2ヴァイオリンからチェロまで全てのパートの音が「定旋律」（「コラル・シーケンス」）の音と一致している（【譜例24】）。

【譜例24】

弦楽四重奏曲第3番 45—48小節目

第1音列 0-1

The image displays a musical score for the first sequence of notes (0-1) from measures 45-48 of the third quartet. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notes are numbered 1 through 12. Below the main score, a separate staff shows the corresponding chords for each note, with arrows pointing from the notes to their respective chords. The chords are written in a simplified notation with stems and flags.

↑弦楽四重奏曲第3番 「定旋律」から最初の12の和音（119—124小節目）

54小節目からは、ヴィオラとチェロで第1音列のカノンが見られる（【譜例25】）。

【譜例 25】弦楽四重奏曲第 3 番 54—57 小節目

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 54-57. It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are numbered 1 through 12, indicating a specific pitch set used in a canon. The first staff (Violin I) starts with a whole note G4 (1), followed by quarter notes A4 (2), B4 (3), and C5 (4). The second staff (Violin II) starts with a quarter note G4 (1), followed by quarter notes A4 (2), B4 (3), and C5 (4). The third staff (Viola) starts with a quarter note G4 (1), followed by quarter notes A4 (2), B4 (3), and C5 (4). The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a quarter note G4 (1), followed by quarter notes A4 (2), B4 (3), and C5 (4). The notes are then repeated in various octaves and rhythms across the four staves, creating a complex canon.

165 小節目においては、第 1 音列から第 3 音列までの音が、4 つのパートでカノン風に奏される。4 つのパートそれぞれのリズムは異なっている。また、それぞれの素材は移置されるだけでなく、音列内のいくつかの音のオクターヴが変えられることにより、転回音程が多く作り出されている（【譜例 26】）。

【譜例 26】弦楽四重奏曲第 3 番 165 小節目

第 1 音列 第 2 音列 第 3 音列

285 小節目からは、様々な音列の形態が現れる。原形とその反行形が同時に奏されることもあれば、音列の構成音を縦に重ねることで和音となって現れることもある。また、第 1 音列と第 2 音列を同時に用いるなど、異なる音列の同時使用も見られる（【譜例 27】）。

【譜例 27】弦樂四重奏曲第 3 番 282—297 小節目

282 *A piacere* (♩ = 60)

第 2 音列 0-2

第 1 音列 0-1

L'istesso tempo (♩ = 60)
con sord.

p espr. e cresc.

con sord. ① ② ③ ④ ⑤ ⑨

ff marc.

ff patetico *mp cresc. molto* *f*

286

第 2 音列 0-10

第 1 音列 0-1

① ② ③

f *p* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *sfz*

con sord. *f risoluto*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

mf *f* *pizz.* *sfz* *arco* *p sempre*

mf *f* *sfz* *pp*

第 1 音列 0-10

ff *p* *sfz* *pp*

3 1 3 1

p *f*

289 (♯e) p ③④⑤⑥⑦
 290 Pont. ④ fp ⑤ Pont. ⑥ ③ fp ⑦
 pizz. ⑩ ⑧ ⑥ ④
 ⑨ pizz. ⑥ ⑧
 ⑥ ⑩ ⑧ ⑥ ④ ⑤
 ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ①
 ⑥ ③ fp Pont. ord. ⑦
 ⑤ ⑧ ③ ④ ⑤
 ⑤ p cresc. ff ⑪ ⑫
 Pont. f espr. p lamentoso

この2つの音符の実音については、脚注37を参照

292 ⑧ ⑩ ⑥ ④
 ⑥ ⑧ f
 ⑤ ⑦ f
 ⑥ cresc. con sord. pizz. sfz mp dolce ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦
 ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫
 arco (ord.) p elegante
 arco mf cant. pizz. mp dolce ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦
 mp dolce ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦
 mp dolce ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

37 詳細は割愛するが、パーシケッティの弦楽四重奏曲における、作曲者のハーモニクスの記譜方式には特徴がある。289小節目のチェロのパートの場合では、記譜音のAが実音のA(記譜音より1オクターヴ上)となり、第1音列の⑤番目の音となる。一方で記譜音のEは実音のH(記譜音より1オクターヴと完全5度上)となり、第1音列の⑧番目の音となる。これらの音符の実音については、本項の【譜例20】内の、6小節目のチェロのパートで確認することができる。

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. Below the staves, there are four boxes with labels and arrows pointing to specific notes in the score:

- 第2音列 0-6 (points to notes 8-12 in the first staff)
- 第2音列 I-6 (points to notes 8-12 in the second staff)
- 第2音列 0-9 (points to notes 1-9 in the third staff)
- 第2音列 I-9 (points to notes 1-9 in the fourth staff)

410 小節目からは、第1項の【譜例 15】で取り上げた、「第2音列の対称的音列」によって構成されている。その音列の原形や反行形などの様々な形を組み合わせた主題が、まず第1 ヴァイオリンとヴィオラのカノンで奏される。417 小節目からその2声の主題が反行形となって、チェロと第2 ヴァイオリンのカノンで奏される。下記の【譜例 28】において、「RI-10」などといった音列の形態のみを記している場合（「第〇音列」という言葉を省略している場合）は、「第2音列の対称的音列」を指している。（【譜例 28】）。

【譜例 28】弦樂四重奏曲第 3 番 410—429 小節目

410

0-1

0-2

0-3

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ① ② ③ ④

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

412

0-1

0-4

0-1

0-4

⑤ ⑥ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ② ③ ④

⑪ ⑫ ① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑥ ⑦ ⑥ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪

414

Musical score for measures 414-415. The treble clef staff contains notes with fingerings 5 6, 1 2 3 4 5 6, and 1 2 3. The bass clef staff contains notes with fingerings 12, 8 7 9, 10 11 12, and 1 2 3 4 5 6. Boxed labels indicate fret positions: 0-1, 0-7, 0-1, and 0-10.

416

Musical score for measures 416-417. The treble clef staff contains notes with fingerings 4 5 6, 7, and 8 9 10 11. The bass clef staff contains notes with fingerings 1 2 3, 7 8 9 10 11 12, 12, 1 2 3 4 5 6 7 8, and 9 10. Boxed labels indicate fret positions: 0-6, 0-10, 0-4, and I-10. An arrow points from the end of measure 416 to the beginning of measure 417.

418

Musical score for measures 418-419. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (middle), Bass (bottom), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 418 contains a box labeled 'I-8' above the first staff and 'I-9' above the fourth staff. Measure 419 contains a box labeled 'I-7' above the first staff and '0-10' above the second staff. Fingerings are indicated by circled numbers 1-12.

420

Musical score for measures 420-421. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (middle), Bass (bottom), and Bass (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 420 contains a box labeled '0-8' above the first staff and 'I-7' above the second staff. Measure 421 contains a box labeled 'I-10' above the fourth staff. Fingerings are indicated by circled numbers 1-12.

422

0-7

I-1

I-7

I-1

I-10

I-4

I-5

424

0-8

426

0-2

⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

第1音列0-3

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

第1音列0-7

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

第1音列0-5

第1音列I-2

① ② ③ ④

428

第1音列0-3

① ③ ⑦ ⑨

第1音列0-7

① ② ③ ④

第1音列I-2

⑤ ⑥

第1音列0-12

① ③ ⑦ ⑨

①

第1音列0-12

② ③ ④ ⑤ ⑥

以上のように、弦楽四重奏曲第3番は複数の12音音列から成り立っている。またそれらの音列は、音列の端から順番に音を取り出すという手法や、前半6音と後半6音を反行形の関係にしたりすることによって、元の音列の形態から派生的に作り出されたものであり、全ての音列が互いに関連性を持つように構成されている。

第3節 部分的な音列技法と投影書法からの分析

第1項 部分的な音列技法からの分析

第2節では12音技法が重点的に用いられている部分を取り上げて分析を行った。第3節第1項では12音技法が部分的に用いられている部分からの分析を行う。

パーシケッティはひとつの音列の中で、音が重複（または欠落）することを許容していた、と考えられる。このことに関しては、『20世紀の和声法』の中の、音列について扱っている部分に記述があり、それによれば「必ずしも全部が別々である必要はなく」と述べられている（パーシケッティ 1976: 254 および Vincent Persichetti 1961: 263）。その例として、『20世紀の和声法』の中で挙げられている譜例を以下に掲載する。下記の譜例では、（異名同音を含んではいるが）A と Es と Cis の3つの音が重複しており、「同一音 identical notes」（パーシケッティ 1976: 255 および Persichetti 1961: 264）と記されている（【譜例 29】）。

【譜例 29】『20世紀の和声法』（Persichetti 1961: 264）



また、一部の声部で音列と関係ない音型が奏され得ることに関しては、『20世紀の和声法』内の別の譜例から明らかになる。下記の譜例内では、「非音列的 non-serial」（パーシケッティ 1976: 254 および Persichetti 1961: 263）と書かれた部分が存在する。譜例内に Piano と記されているため、ピアノ独奏を想定されて作成されたと考えられるこの譜例では、1小節目の両手が非音列的な音型となっている。その後、上記の譜例の音列が右手に現れるが、3小節目の後半では再び両手が非音列的となる（【譜例 30】）。

【譜例 30】『20 世紀の和声法』 (Persichetti 1961: 263)

The image shows a musical score for Example 30. It consists of two systems of staves. The top system is for Piano, marked 'Piano' and 'Piano' with a dynamic marking. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is indicated as $(\text{♩} = 126)$. The score is divided into two sections: 'melodic set' (measures 1-7) and 'non-serial' (measures 8-11). The 'melodic set' section shows a sequence of notes with numbers 1 through 7 above them. The 'non-serial' section shows a sequence of notes with numbers 8 through 11 above them. The bottom system is for Violin, marked 'V' and 'V'. It features a treble clef and a bass clef. The tempo is indicated as $(\text{♩} = 126)$. The score is divided into two sections: 'Original' (measures 1-4) and 'Original (transposition no. 1)' (measures 1-4). The 'Original' section shows a sequence of notes with numbers 1 through 4 above them. The 'Original (transposition no. 1)' section shows a sequence of notes with numbers 1 through 4 below them. The 'Inversion' section shows a sequence of notes with numbers 1 through 4 above them. The 'Original' section also shows a sequence of notes with numbers 1 through 4 above them. The 'Original (transposition no. 1)' section shows a sequence of notes with numbers 1 through 4 below them.

弦楽四重奏曲第 3 番に戻る。24 小節目から現れる、第 2 音列に基づく第 1 ヴァイオリンの主題について、もう一度検証を行う。(【譜例 31】)。

【譜例 31】弦楽四重奏曲第 3 番 24—27 小節目 第 1 ヴァイオリン

The image shows a musical score for Example 31. It consists of two staves. The top staff is for Violin, marked 'V'. The tempo is indicated as $\text{Allegro molto} (\text{♩} = 184-)$. The dynamic marking is pp . The score shows a sequence of notes with a double bar line. The bottom staff is for Violin, marked 'V'. The score shows a sequence of notes with a double bar line. A large arrow points from the first staff to the second staff, indicating a connection between the two staves.

第 2 節第 1 項でも触れたが、上記の譜例のように、音列の途中で E を重複させていることが特徴的である。

443—446 小節目では第1音列 0-3 が第2 ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロで奏される。
第1 ヴァイオリンは非音列的な音型を奏している（【譜例 32】）。

【譜例 32】 弦楽四重奏曲第3番 443—446 小節目

第1音列 0-3

458—459 小節目では、第2 ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロが、第1音列を縦に重ねることによって構成される和音を奏している。ここでも第1 ヴァイオリンは非音列的な音型を奏している（【譜例 33】）。

【譜例 33】 弦楽四重奏曲第3番 458—459 小節目

第1音列 0-1

599—601 小節目では、ヴィオラとチェロに、第1音列 I-1 の1～4番目の音と対称的音列の1～6番目の音とを組み合わせせた旋律が現れる（【譜例 34】）。第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンは非音列的な音型となっている。

【譜例 34】 弦楽四重奏曲第3番 599—601 小節目

The image shows a musical score for Example 34, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The top two staves (Violin I and II) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom two staves (Viola and Cello) play a melodic line. The Cello staff has six notes circled and numbered 1 through 6. Below the Cello staff, there are two boxes: one labeled '第1音列 I-1' (Scale I-1) and another labeled '対称的音列 0-6' (Symmetrical Scale 0-6).

613 小節目から 624 小節目にかけて、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロが「定旋律」の一部を奏する。18 の和音から成る「定旋律」（「コラール・シーケンス」）のコラールの和音を、7→8→9→10→11→12→13→14→15→16→17→18→17→16 という順番に奏している。

次ページの【譜例 35】と、第1節で挙げた【譜例 3】の2つを参照されたい。

【譜例 35】弦楽四重奏曲第 3 番 613—624 小節目

第 1 音列 0-1

定旋律のコラール

627 小節目からは、第 2 ヴァイオリンに第 1 音列 I-2 が現れる (【譜例 36】)。

【譜例 36】弦楽四重奏曲第 3 番 599—601 小節目

第 1 音列 I-2

650 小節目から第1 ヴァイオリンとヴィオラで、第1 音列の 0-1 と 0-3 のカノンが現れる（【譜例 37】）。

【譜例 37】 弦楽四重奏曲第3 番 648—660 小節目

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 650 through 660. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 650 is marked with a box containing the number '650'. Above the first staff, a box labeled '第1 音列 0-1' (First Series 0-1) points to notes 1 through 6. Below the fourth staff, a box labeled '第1 音列 0-3' (First Series 0-3) points to note 1. The score includes dynamic markings such as *mp cant.*, *p*, and *mp cant.*. Circled numbers 1 through 12 are placed above and below notes to indicate the specific notes of the first series. Measure 660 is also marked with a box containing the number '660'. The score shows the first series (0-1 and 0-3) appearing in the first and second violins and the viola.

続く 669 小節目からは、チェロと第2 ヴァイオリンに、第1 音列の 0-1 と I-9 の、それぞれ 1～8 番目の音がカノンで現れる（【譜例 38】）。

【譜例 38】弦楽四重奏曲第 3 番 666—680 小節目

第 1 音列 0-1

第 1 音列 I-9

670

680

cresc. poco a poco

mf marc.

cant.

cresc. poco a poco

① ②

① ② ③ ④

③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

730 小節目から 742 小節目にかけては、119 小節目からの「定旋律」（コラール・シーケンス）と第 1 音列の、それぞれの断片が現れる（【譜例 39】）。

【譜例 39】

↓弦楽四重奏曲第3番 730—734小節目

↑弦楽四重奏曲第3番の「定旋律」(コラール・シーケンス)

737小節目からは、第1音列の2番目から8番目までの音が現れた後、ヴィオラがEを延ばしている中、他のパートで第2音列の0-1の構成音による和音が2回奏されて終わる(【譜例40】)。

【譜例 40】弦樂四重奏曲第 3 番 737—748 小節目

第 1 音列 0-1

740

arco pizz. pizz. arco pizz. arco pizz. arco ppp ppp arco ppp arco ppp arco lunga lunga lunga lunga

dim. p arco p arco ppp ppp arco ppp arco ppp arco

mp espr. arco ppp arco ppp arco

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

第 2 音列 0-1

第2項 投影書法からの分析

第3節第2項では「投影書法 [Mirror Writing]」³⁸という技法からの分析を行う。

弦楽四重奏曲第3番においては、12音技法ほど多くはないが、作曲者独自の他の特徴的な技法も見られる。それが「投影書法」であり、ある旋律や和音の原形とその反行形を同時に奏することを指す。『20世紀の和声法』の中には「投影書法」について説明されている箇所がある。それによれば投影書法は、「厳密に転回された音程 [strictly inverted intervals] を、原形形態 [original formation] の下に加える」と説明されている (Vincent Persichetti 1961: 172-180)³⁹。

パーシケッティの作品における投影書法としては、「中軸 pivotal point」(パーシケッティ 1976: 170 および Persichetti 1961: 179) と呼ばれるもの⁴⁰ ⁴¹を中心として音型を投影させる方法が見られる。さらに中軸の設定方法としては次の2種類が挙げられる(【譜例41】)。2種類を挙げる理由は、本項および次の第4節で行う分析において、この2種類の方法によるものが見られたからである。

³⁸ この用語の日本語訳については下記の脚注39を参照。

³⁹ 『20世紀の和声法』の中の、投影書法について述べられている部分(パーシケッティ 1976: 164-170 および Persichetti 1961: 172-180)では、呼称が統一されていない場合があることに注意が必要である。例えば原著では、「投影」を指す言葉として、mirror、reflective、inversionの3種類が用いられている。それに対し日本語訳では、投影、反映、転回、あるいは転倒といった語が用いられているが、同じ英語に対して異なる日本語訳が用いられている場合がある(例えば reflective に対して、166ページまでは「反映」と訳されている一方で、167ページでは「投影」と訳されている)。これらの記述をそのまま本論文内に引用すると、混乱を招くおそれがあると考えられたため、この第2項に限り、『20世紀の和声法』の記述を引用したり、『20世紀の和声法』の中で用いられている用語を本論文内で用いたりする際には、日本語訳は筆者によるものを掲載することとした(パーシケッティ 1976: 164)。

⁴⁰ 『20世紀の和声法』の中の、投影書法について述べられている部分において、中心となる音については何度か言及があるが、「中軸」という呼び方をしているのはここだけであり、他の部分では「基盤になる音 building tone」(パーシケッティ 1976: 165-168 および Persichetti 1961: 174-177)という呼び方をしている。中心となる音に対して2種類の呼称が用いられている理由については文献内で述べられていない。本項および第4節において、中心となる音に対しては、筆者の判断で「中軸」という呼び方で統一することとする。

⁴¹ 脚注39で述べたことと重複するが、この「中軸」という日本語の呼称も、「pivotal point」からの筆者による訳である。

【譜例 41】中軸の 2 種類の設定方法⁴²

①任意の音を中軸とし、投影書法を作る（ここではCを中軸としている。中段の中軸の音に対し、上段と下段の両方が中軸から等しい音程距離をとっている）

②半音で隣り合う音同士の間を中軸とし、投影書法を作る（ここではCとDesの間を中軸としている。それによって上段とDesとの間の音程距離と、下段とCとの間の音程距離が等しくなっている）

⁴² 【譜例 41】は『20 世紀の和声法』に掲載されているわけではなく、説明のために筆者が作成したものである。『20 世紀の和声法』の中の譜例を掲載しても良いが、ここでは投影書法の説明の便宜上、より簡潔な内容の譜例を掲載した方が良いと考えられたため、筆者が独自に作成した譜例を掲載した。また、【譜例 41】を含め、投影書法において異名同音の書き換えを任意に行っている場合がある（【譜例 41】内における Fis と Ges など）。

上記の譜例のうち、弦楽四重奏曲第3番で見られたのは、【譜例 41】で挙げた2つのうち、②によるものである。投影書法が最初に現れると考えられるのは212小節目からである（【譜例 42】）。

【譜例 42】 弦楽四重奏曲第3番 212—215小節目

投影書法が使われている部分

上記の譜例で、投影書法が用いられているのは四角で囲った部分である。上記の譜例から第1ヴァイオリンとチェロを取り出す。そして両パートはそれぞれDとEsから同等の距離の音程を奏し続けている（【譜例 43】）。

【譜例 43】 弦楽四重奏曲第3番 212—215小節目

したがって、第1 ヴァイオリンとチェロは、D と Es の間の中軸をもとに音が決定されていると考えることができる。

同様に第2 ヴァイオリンとヴィオラについても分析を行う（【譜例 44】）。

【譜例 44】 弦楽四重奏曲第3番 212—215 小節目

The image shows a musical score for Violin II and Viola. The top staff is for Violin II and the bottom staff is for Viola. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of four measures. Brackets connect notes between the two staves to indicate intervals. The intervals are labeled as follows: '長3度' (Major 3rd) between the first notes, '増4度' (Augmented 4th) between the second notes, '以下同様' (Same as above) between the third notes, and '1オクターヴと増4度' (1 octave and augmented 4th) between the fourth notes.

217 小節目からは、第1 ヴァイオリンとチェロ、第2 ヴァイオリンとヴィオラとで違う中軸をもち、2つの投影書法が同時進行している。第2 ヴァイオリンとヴィオラの中軸はEとFの間で、第1 ヴァイオリンとチェロの中軸はDとEsの間となっている（【譜例 45】）。この状態は222小節まで続く。

【譜例 45】弦楽四重奏曲第 3 番 217—221 小節目

230—232 小節目で、もう一度投影書法が現れる。ここでの中軸はひとつで、Cis と D の間に設定され、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリン、ヴィオラとチェロ（譜例においてはそれぞれ 1 段で示した）とで投影書法を成す。中軸は譜例の中央の 2 段で示してある Cis と D の間である（【譜例 46】）。

【譜例 46】弦楽四重奏曲第 3 番 230—232 小節目

第 1 ヴァイオリンと

第 2 ヴァイオリン

ヴィオラとチェロ

上記の譜例内に示した全ての瞬間において、第 1 ヴァイオリンと D との音程距離と、チェロと Cis との音程距離が常に等しく、同時に第 2 ヴァイオリンと D との音程距離と、ヴィオラと Cis との音程距離も常に等しい（異名同音は考慮しない）。

第4節 同時期の他の作品の特徴

これまで弦楽四重奏曲第3番を分析してきた。本節では、この作品で見られた特徴が、他の作品でどのように現れているかについて、考察を試みる。

弦楽四重奏曲第3番と同時期の作品で、単一楽章形式という特徴を持つ作品には、以下の5作品がある。

①四手のためのピアノ協奏曲 Concerto for Piano, Four Hands Op. 56 (1952)⁴³

②弦楽のための交響曲（交響曲第5番）

Symphony for Strings (Symphony No. 5), Op. 61 (1953)

③ピアノ五重奏曲 Op. 66 (1954)

④ピアノ・ソナタ第10番 Op. 67 (1955)

⑤交響曲第7番（典礼風） Seventh Symphony (Liturgical), Op. 80 (1958)⁴⁴

上記のいずれの作品も、様々な楽想がつなぎ合わされ、切れ目のない1つの楽章として演奏される。

弦楽四重奏曲第3番は、第1節の作品概観で触れたように、導入部分と終結部分はテンポが遅く、全体として音量が小さい部分の多い、静かな楽想となっている。静かに始まり、静かに終わるという形式は、ピアノ五重奏曲 Op. 66 や交響曲第7番（典礼風） Op. 80 と共通する特徴である。

弦楽四重奏曲第3番に見られ、上記の5作品全てに共通して見られる特徴としては、「速いテンポの、活気あふれる楽想がかなり長く持続する部分が、楽曲中に存在する」という点が挙げられる。そのような部分について、シモンズは「Persichetti 2/4」と呼んでいる（Simmons 2011: 290）。これを日本語に訳すと「パーシケッティ（特有の）4分の2拍子」といった意味となる。しかし実際には必ずしも4分の2拍子ではなく、ピアノ・ソナタ第

⁴³ この作品は協奏曲という名前ではあるが、オーケストラは無く、ピアノ連弾のための作品となっている。

⁴⁴ Liturgicalはこの作品の標題であると考えられるが、（ ）で括られている。そのため日本語表記も、《 》で括らずに（ ）を用いた。なお彼の標題作品の、曲名の表記の方式は様々であり、全ての作品でこの方式が用いられているわけではない。

10番 Op. 67 では4分の4拍子、交響曲第7番（典礼風）Op. 80 では2分の2拍子となっている。

弦楽四重奏曲第3番と同時期の作品で、音列技法が用いられている作品として、弦楽四重奏曲第3番の3年後に作曲された、オルガンのための《詩篇 130番 Shimah B' Koli》Op. 89(1962)⁴⁵を挙げておきたい。

この作品は次の音列が主要素材とされている (Olmstead 2018: 245)⁴⁶ (【譜例 47】)。

【譜例 47】オルガンのための《詩篇 130番 Shimah B' Koli》Op. 89 音列



上記の音列もまた、後半の6音が前半の6音に対して反行形となっており、第2節第2項で取り上げた対称的音列の性質を持っている。この音列の使用例をひとつ挙げる。音列を短3度上に移置した譜例を用意し、オルガンのペダルのみによるカデンツァ風の部分を検証する (【譜例 48】)。

【譜例 48】

↓音列の原形を移置したもの

↑ 《詩篇 130番 Shimah B' Koli》Op. 89 出版譜の5ページ⁴⁷から

⁴⁵ 本作品の題名には、詩篇の元来の言語であるヘブライ語が使われている。

⁴⁶ その分析内容は、次の文献に基づいて作成されている。Rudy Shackelford. 1975. “Vincent Persichetti’s Shimah B’ koli (Psalm 130) for Organ: An Analysis.” *Diapason 66*. : 3-8.

⁴⁷ この作品は、出版譜に小節番号が記されていないだけでなく、作品中に拍子の無い部分が多く見られる。そのため今回の譜例の作成にあたっては小節番号を記していない。

このように、《詩篇 130 番 Shimah B' Koli》Op. 89 は音列技法が用いられ、またその音列に対称性があるという点で、弦楽四重奏曲第 3 番と同じ特徴を持っていると言える。

次に素材の音列的展開と、投影書法の両方が見られる例として、ピアノ五重奏曲 Op. 66 の一部分を挙げておきたい。以下はピアノ五重奏曲 Op. 66 の最後の部分からの譜例である（【譜例 49】）。

【譜例 49】 ピアノ五重奏曲 Op. 66 596—597 小節目 弦楽器の 4 パート

Meno mosso (♩=54)

上記の譜例では、弦楽器の 4 パート全ての譜表がト音記号となっている。

譜例に掲載していない部分から確認を行うと、チェロが音列の原形となる。その原型に対して、ヴィオラはその反行形であり、第 2 ヴァイオリンはチェロに対して逆行形、第 1 ヴァイオリンはチェロに対して逆行反行形となっている。つまり、音列の原形、反行形、逆行形、逆行反行形の 4 形態全てが同時に進行している。

次に、上記の譜例について、音響構造という視点から分析を行う。最初の音は第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンが Fis で、ヴィオラとチェロが C である。つまり、C と Fis のふたつの音しか鳴っていない。次の音について検証を行うと、第 1 ヴァイオリンが Gis、第 2 ヴァイオリンが E、ヴィオラが B、チェロが D を奏している。つまりこの時には、下か

ら順に D-E-Gis-B という 4 音の構成となっている。このようにして、弦楽器の 4 パートがどのような和音を奏しているのかを検証する。検証をしやすくするため、弦楽器の 4 パートを 1 段の楽譜に集約させる (【譜例 50】)。

【譜例 50】 ピアノ五重奏曲 Op. 66 596—597 小節目

弦楽器の 4 パート

1st Vn.

2nd Vn.

Va.

Vc.

上の譜例の音を、1 段譜に集約させる。

上記の譜例で、4 パートの音を 1 段に集約した。ここで適宜、異名同音の変換を行ったうえで、いくつかの音をオクターヴ移動させ、4 つの音がより密集するようにする。そしてそれぞれの和音に番号を付ける【譜例 51】。

【譜例 51】

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪

そして和音の音符を1音ずつに分解し、全ての音を全音符で示す（【譜例 52】）。

【譜例 52】

The image shows musical notation for Example 52, consisting of 11 numbered measures arranged in three rows. The first row contains measures 1, 2, 3, and 4. The second row contains measures 5, 6, 7, and 8. The third row contains measures 9, 10, and 11. Each measure contains a sequence of notes, with some notes being sharp or flat. The notes are: ① (F#), ② (G, A, Bb, C), ③ (D, E, F, G), ④ (A, B, C#, D), ⑤ (E, F, G, Ab, B), ⑥ (C, D, E, F, G), ⑦ (A, B, C, D, E), ⑧ (F, G, A, B, C), ⑨ (D, E, F, G, A), ⑩ (B, C, D, E, F), ⑪ (G, A, B, C).

上記の譜例を見ると、①と⑪は同じ音から成り、同様に②と⑩、③と⑨、④と⑧、⑤と⑦はそれぞれ同じ音から成っている。これは、1 オクターヴ以上離れているものを集約させる作業をする前（【譜例 50】の譜例の状態）であっても、同様に言うことができる。つまり、⑥を対称軸として、①から⑪までの並びの中には対称性が存在している。

そしてさらに上記の譜例を見ると、③と④、および⑧と⑨は全音音階となっている。またそれ以外を見ても、全てが全音音階を基にした音響構造となっていることがわかる。

全音音階との関連について、さらに分析を行う。ここで全音音階の2種類の音高を挙げ、それぞれA、Bというラテンアルファベット⁴⁸を設定する（【譜例 53】）。

【譜例 53】 全音音階の2種類の音高

The image shows musical notation for Example 53, illustrating two types of whole-tone scales. Scale A is shown as a sequence of notes: C, D, E, F#, G#, A#. Scale B is shown as a sequence of notes: Bb, Ab, G, F, E, D. The notes are written on a treble clef staff.

上記のBを半音上げると、D から始まる全音音階となるが、その構成音は上記のAと全く同じとなる。またさらに半音上のEs から始まる全音音階については、上記のBと全く同

⁴⁸ 全音音階の2種類の音高を示すAとBについては、ドイツ音名との区別をしやすくするために、全角を用いることとする。

じ構成音となる。これを繰り返してゆくと、全音音階の全ての音高が、必ずAかBのどちらかと全く同じ構成音となる（異名同音は考慮しない）。ここで、全音音階は【譜例 53】で示したAとBの2種類しかない、と考えることとし、【譜例 52】と【譜例 53】との比較を行う⁴⁹。

【譜例 52】内の①はCとFisから成り立っており、②はD、E、As、Bの4音から成り立っている。【譜例 53】と照らし合わせると、①と②は、【譜例 53】で挙げた2種類の音高のうち、Aの方の音階の構成音から成り立っている。同様に③と④について検証すると、こちらはBの方の音階の構成音から成り立っている。以上の検証結果の詳細を、【譜例 54】に示す。

⁴⁹ 全音音階を用いた分析にあたっては、オリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908-1992) が用いた「移調の限られた旋法 modes à transpositions limitées」のうちの、第1番を用いることが可能であるように考えられる。しかし、ここでパーシケッティがメシアンを意識して作曲していたかについての確証を得ることは、現時点では不可能であると判断した。そのため、今回の分析ではメシアンとの関連付けは行わないこととする。

【譜例 54】 【譜例 52】 と 【譜例 53】 から得られる検証結果について

A B

↑①と②は、Aの音階の構成音から成り立っている。

↑③と④は、Bの音階の構成音から成り立っている。

同様に⑤と⑥について考察すると、

A B

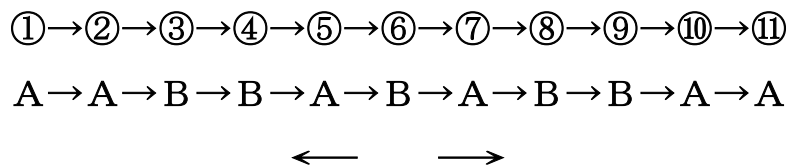
↑⑤は、Aの音階の構成音から成り立っている。

↑⑥は、Bの音階の構成音から成り立っている。

⑦から⑩は、前述したように①から⑤の逆の並び方となっているのみなので、省略する。

このように考えると、①から⑪は、全音音階の2種類の音高、すなわちAとBのうち、必ずどちらかの音階の構成音から成り立っていることがわかる。そして【譜例 53】で設定した、全音音階の2種類の音高を区別するアルファベットを適用させると、①と②はAの音階に属し、③と④はBの音階に属していることがわかる。

それを踏まえた上で【譜例 52】の①から⑪を並べると、この譜例内で音階の種類を示すAとBというアルファベットの配列の中に対称性が現れる。



AとBの並び方が、⑥の部分を中心として、左右対称となっている

また、【譜例 50】で挙げた1段譜を検証すると、Fis を中軸⁵⁰とする投影書法が見られる(【譜例 55】)。

【譜例 55】



↑○を付けた Fis を中軸として、上2つの音と下2つの音が投影の関係となっている。その詳細を以下に示す【譜例 56】

⁵⁰ 中軸という用語については、本章第3節第2項を参照。

【譜例 56】

The image shows a musical score for Example 56, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature. The middle staff is an empty treble clef. The bottom staff is a treble clef with a 7/8 time signature. Brackets connect the first two notes of the top staff to the first two notes of the bottom staff. The interval between the first notes is labeled '減5度' (diminished fifth). The interval between the second notes is labeled '完全1度' (perfect unison). The text '以下同様' (same below) appears twice, once under the first interval and once under the second interval.

以上のように弦楽四重奏曲第3番は、単一楽章形式、単一の素材からの発展、その素材の音列的展開、そして投影書法といった、この時期の作品に見られる特徴を多く持っている。したがって弦楽四重奏曲第3番は、この時期の代表的な作品の一つであると言える。

第3章 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX (No. 10)》Op. 122

第1節 作品の概観

第1項 《パラブル》シリーズの概観

パーシケッティの最後の弦楽四重奏曲である弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》Op. 122は、1972年に作曲された。前作の第3番とは13年の隔りがある。

まず、弦楽四重奏曲第4番に付けられている《パラブル》という語について取り上げたい。パーシケッティは交響曲やソナタといった古典的な題名の楽曲を多く作曲しているが、それらに加えて《セレナーデ Serenade》と《パラブル Parable》という2つのシリーズの楽曲が作曲されている。そこでこの2つのシリーズについて概観しておきたい。

《セレナーデ》シリーズは、彼がまだ14歳だった1929年から、亡くなる3年前の1984年までの間に、点的に合計15曲が作曲された。したがってこのシリーズは彼の人生の中で55年間という長い期間にわたって作曲されたことになる。しかし彼がインタビューの中で「〔筆者注：《セレナーデ》シリーズは〕夜の、愛の作品の組曲です。——(中略)——叙情的で、窓の下で奏でられる音の質といった小さな作品です」(Shackelford 1981-1982: 113)と述べたように、これらの作品はいずれも形式の観点から見て小規模な作品ばかりである。そのため、《セレナーデ》の番号が第1番から第15番に進むにつれて、楽曲の音楽的内容が発展したり、作風が深められたりするということではない。

一方の《パラブル》シリーズは、彼が50歳になった1965年から作曲が始められ、死の前年の1986年までの間に、ほぼ連続的に合計25曲が作曲された。パラブルとは英語で「寓話、比喩、たとえ話」といった意味である。

《パラブル》の番号には、以下のようにローマ数字が用いられている。

Parable I for Solo Flute, Op. 100 (1965)

Parable II for Brass Quintet, Op. 108 (1968)

Parable III for Solo Oboe, Op. 109 (1968)

Parable IV for Solo Bassoon, Op. 110 (1969)

Parable V for Carillon, Op. 112 (1969)

Parable VI for Organ, Op. 117 (1971)

Parable VII for Solo Harp, Op. 119 (1971)

——(中略)——

Parable XXV for 2 Trumpets, Op. 164 (1986)

《パラブル》全25曲のうち、I、IV、Vには拍子記号が無い。また、Iには小節線も無い。また、25曲中19曲が独奏曲であり、その中にはピッコロやテューバなど、無伴奏の独奏曲としては珍しい楽器のための作品も存在する。

《パラブル》についての作曲者による説明としては、「私のパラブルは、それを伝えるために真実を避ける、偽って述べられた物語です」⁵¹、「《パラブル》は標題的でない音楽評論であり」、「比較や類推の使用によって間接的に意味を伝え、通常は私の他の作品の素材に関係しています」（いずれも Shackelford 1981-1982: 113）といったものがあるものの、それらの説明は作曲者の意図を捉えることだけでなく、実際の作品内での確認も非常に困難であると考えられる。

しかし上記の「私の他の作品の素材に関係しています」という部分からは、《パラブル》シリーズの作品は彼自身の他の作品と何らかの関係を持つものがある、と考えることができる。本章で扱う弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》もまた、彼の過去の作品と関連している。具体的には過去の複数の作品から主題を取り出し、それらを同時に扱うということであるが、詳細は本章第2節の分析の部分で扱う。

《セレナーデ》と《パラブル》のような、「シリーズ」という形態をとる作品群で、同時代の他の作曲家によるものとしては、ルチアーノ・ベリオ Luciano Berio (1925-2003)の《セクエンツァ Sequenza》シリーズや《シュマン Chemins》シリーズが存在する。パーシケッティがシリーズ作品——特に《パラブル》という独特な名前による一連の作品——を作曲した理由に関して作曲者は何も述べていない。しかし《パラブル》の作曲が始まった1965年は、当時パーシケッティが務めていたジュリアード音楽院に、ベリオが新しく教員として加わった年であった。パーシケッティがベリオから影響を受けたという明確な記述は見当たらず、オルムステッドも「ベリオが教員として加わった」(Olmstead 2018: 261)という記述にとどまっているが、《セクエンツァ》も《パラブル》もローマ数字で番号が付けら

⁵¹ この記述に出てくる指示代名詞の「それ」は、「真実」という語を指していると考えられる。

れていること、ベリオの就任と《パラブル》シリーズが書き始められる時期が同じであることなどは、偶然ではあるかも知れないが興味深いことである。

第2項 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の概説

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》Op. 122 は、前述のように前作から隔たりを経て1972年に作曲された。

初演は1973年2月28日、ペンシルベニア州立大学 The Pennsylvania State University にて、The Alard String Quartet という四重奏団によって行われた。この作品を委嘱したのも、この四重奏団である。楽譜は1973年にElkan-Vogel社から出版されている。

この弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》は、第3番と同じく単一楽章で書かれ、全部で486小節ある。また、ドロシー・パーシケッティの専攻論文で扱っている範囲ではない上に、その他の文献においても楽曲の詳細な解説がなされていないので、楽曲構造の詳細を先行研究から把握することはできない。

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の分析にあたっては、ニューヨーク・パブリック・ライブラリーから取り寄せた2つの資料を底本とした（許諾を得て掲載）。1つは、スコアの出版譜にパーシケッティ自身による注釈 [notes]⁵²が書き込まれたもの（Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 67, Folder 3, Published 1973）、もう1つは本作品のスケッチ集（Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 67, Folder 6, Sketches 1972）である。これらの資料のスキャンは、ニューヨーク・パブリック・ライブラリーによってなされ、筆者はこれをPDF形式のファイルとして入手した。譜例には、そのファイル内の画像を用いている。

本作品のスケッチ集について概観する。スケッチ集としてニューヨーク・パブリック・ライブラリーから送信されたPDF形式のファイルは、全部で211ページある。本作品のスケッチ集は主に以下の4つの内容で構成されている。ページの順番は整理されておらず、以下に挙げる4つの内容が入り交じった構成となっている。

⁵² notes という語は、ニューヨーク・パブリック・ライブラリーの担当者とのメールの中で、担当者がそのように呼んだのであって、作曲者がそのように呼んだわけではない。

- ①ほとんど完成していて、実際の楽曲との違いがほとんど見られないページ
- ②断片的な楽譜が書き込まれたページ
- ③楽曲中で用いられる素材の一覧が書かれたページ
- ④本作品との関連性を見出すことが非常に困難なページ

上記で挙げた①から④について概説する。

①は出版譜とほぼ同じ内容であり、ほとんど完成したものである。例えば下記の譜例では、ヴィオラをへ音記号で記すなど、実際の楽譜との表記の違いは存在するものの、実際の楽曲と全く同じ音符が書かれている。そのためこのページが書かれた時点で、この部分の作曲の作業は完了していたと考えられる（【譜例1】）。

【譜例1】

↓弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から



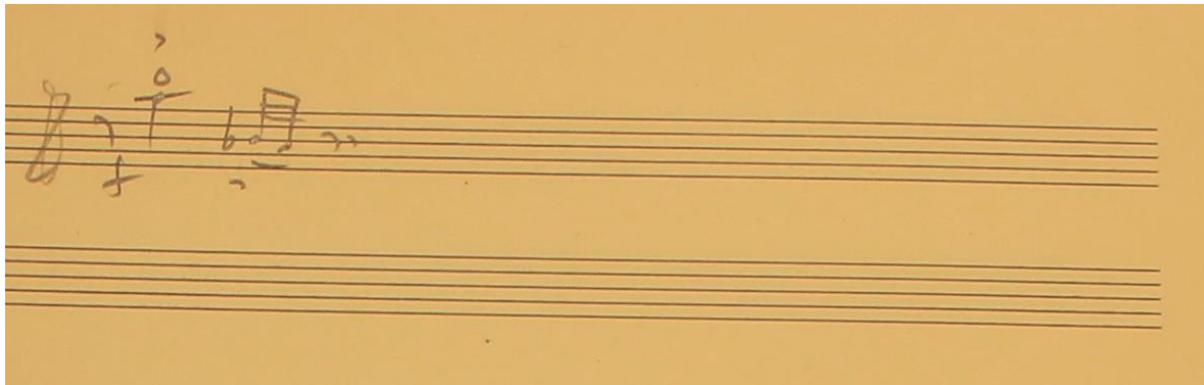
上下の楽譜で、内容の違いは（音部記号等を除いて）見られない。



↑弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 34—35小節目

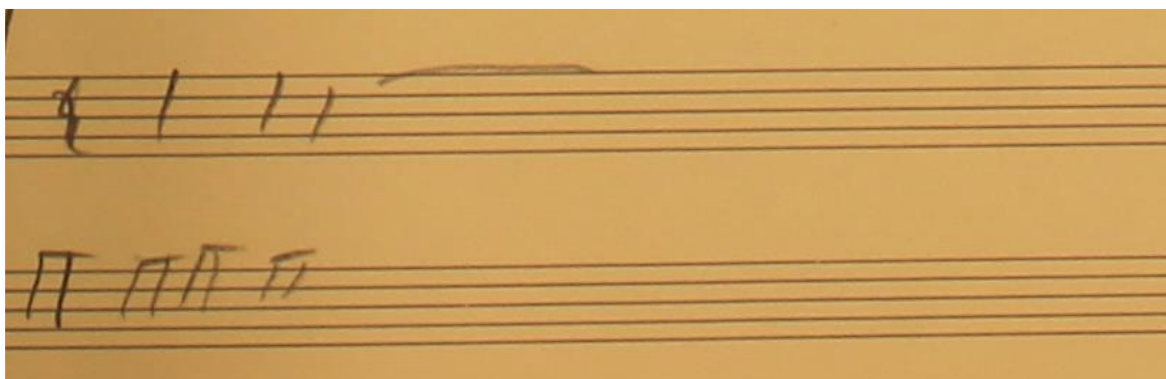
②は断片的な楽譜が書き込まれたページである。特に短いものでは、楽曲の中で関係してくるのかどうかを判別することすら難しいものもある（【譜例2】）。

【譜例2】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から



また、音高が記されず、リズムのみが記されている場合も多い（【譜例3】）。

【譜例3】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から

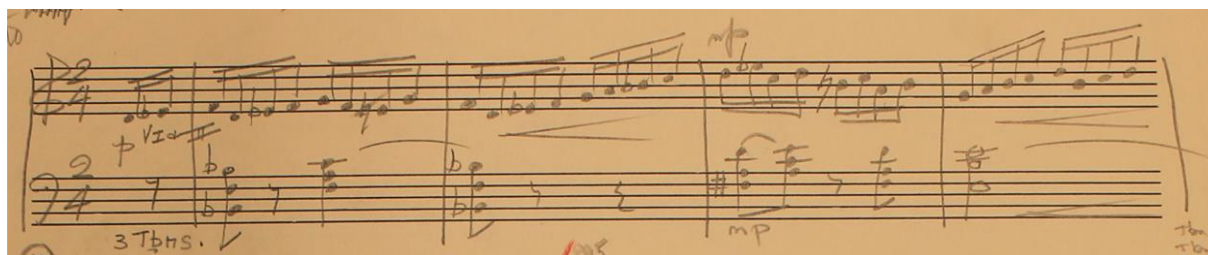


③は、彼自身の他の作品の旋律から特定の音符を取り出したものや、取り出した音符を様々な手段で変形したものなどが、多く書き込まれているページである。これらのページは、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の分析をする上で重要な手掛かりとなった。具体的な内容については、本章第2節第2項以降で扱う。

④は本作品との関連がほとんど見られないものである。そのほとんどを占めるのが、彼の手書きによる交響曲第4番 Op. 51（この作品と《パラブルX》との関係については後述する）の第4楽章の2段譜あるいは3段譜スコア、いわゆる「コンデンス・スコア」である（【譜例4】）。

【譜例 4】

↓ 交響曲第 4 番 Op. 51 第 4 楽章 冒頭 自筆コンデンス・スコア



↑ 交響曲第 4 番 Op. 51 第 4 楽章 冒頭 出版譜（一部のパートのみ掲載）

交響曲第 4 番 Op. 51 の第 4 楽章の自筆コンデンス・スコアには、最初から最後までが掲載されている。しかしその内容を精査しても、弦楽四重奏曲第 4 番《パラル X》⁵³ に関係するような書き込みは全く見られなかった。また交響曲第 4 番 Op. 51 の第 4 楽章は、(後述するように) 確かに《パラル X》⁵³ と関係はあるものの、第 4 楽章のごく一部のみが《パラル X》のわずかな部分に関連するのみである。したがって③の内容と比べると、重要性を欠くものであると考えられる。

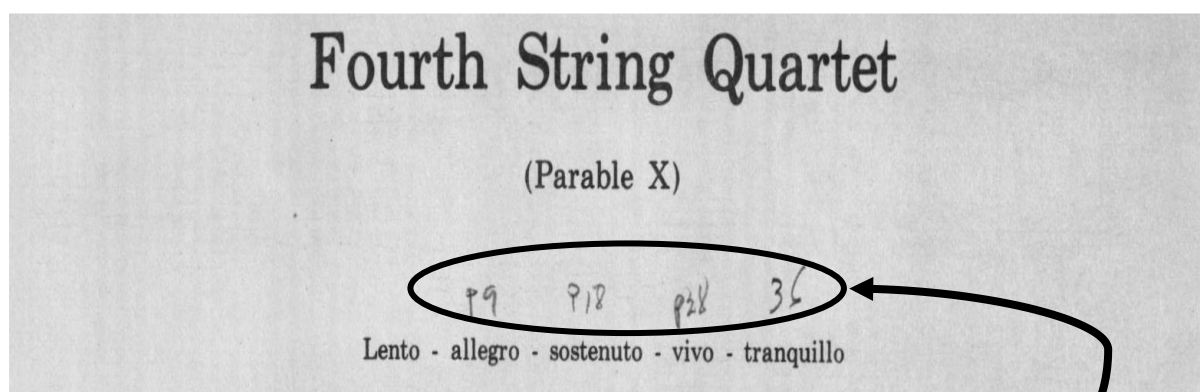
以上をまとめると、①はほとんど完成した楽譜であり、②は書き込まれた楽譜の規模が小さすぎて楽曲中の何の素材なのか、判断が非常に困難である。③は分析の手掛かりとして非常に重要なものであると考えられ、特に本章第 2 節第 2 項以降において、主要な参考資料として用いた。一方で④は、《パラル X》との関連性がほとんど見出せなかった。

⁵³ 以後、弦楽四重奏曲第 4 番《パラル X》を「《パラル X》」と略記する場合がある。

次に楽曲の構造の概観を行う。出版譜の最初のページには、題名の下に5つの速度標語が印刷されていて、この作品が5つの部分から成ると考えることができる。彼自身による注釈によって、それぞれの部分がどこからどこまでなのか、ということがわかる（【譜例5】）。

【譜例5】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 スコアの1ページ目

曲名の下に5つの速度標語が並び、それぞれの開始部分を示すページ番号が作曲者本人によって書き込まれている。



パーシケッティ自身によって、該当するページ番号が書き込まれている。

これをもとに、それぞれの部分の小節番号を当てはめると、次のようになる。

- 第1部 Lento 1—71 小節目
- 第2部 allegro 72—193 小節目
- 第3部 sostenuto 194—307 小節目
- 第4部 vivo 308—420 小節目
- 第5部 tranquillo 421—486 小節目

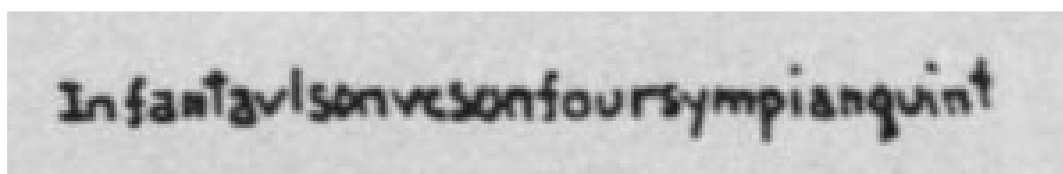
作曲者自身は上記の様に区分したものの、この作品は音量や速度の変化があまりにも多いので、聴いていてこれらの5つの区分を判別することはまず不可能である。シモンズは次のように述べている。「総譜 [score] は作品を5つのセクションに分割 [subdivides]

しているが、追加のテンポ変化 [additional tempo shifts] や、その他のモーションの変化 [other changes of motion] が非常に多いため、これらのセクションは耳で容易に識別できない。」(Simmons 2011: 291)。

スコアの最後の小節の下には、「Infantavlsonvcsonfoursympianquint」という文字列が小さく書かれている。これは注釈が付けられていない通常の出版譜にも見られるものである（【譜例6】）。

【譜例6】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 481—486小節目（スコアの最後の段）

拡大



これは「彼が使用した5つの作品の、暗号化された出典 [a coded reference to the five works he used]」(Patterson 1988: 20)である。この作品は独自の主題を持つのではなく、パーシケッティの過去の5つの作品から借用された素材によって構成されている。その5つの作品が何であるかというのが、上記のような文字列で示されている。

この文字列は、次のように5つに区切ることができる。

Infanta vlson vcson foursym pianquint

そしてそれらは次の5つの作品を指している (Simmons 2011: 290、Olmstead 2018: 308)。

①Infanta= ヴィオラとピアノのための《海辺の王女》

Infanta Marina for Viola and Piano, Op. 83 (1960)⁵⁴

②vlson=無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Sonata for Solo Violin, Op. 10 (1940)

③vcson=無伴奏チェロ・ソナタ Sonata for Solo Violoncello, Op. 54 (1952)

④foursym=交響曲第4番 Fourth Symphony, Op. 51 (1951)

⑤pianquint=ピアノ五重奏曲 Piano Quintet, Op. 66 (1954)

シモンズは、これら5つの作品からの素材 [material] がこの作品で役割を果たす、と述べている (Simmons 2011: 290)。一方でオルムステッドは、「[Op. 122] is built on motives from ~〔筆者注:~の部分に上記の①~⑤の作品名が列挙されている〕」(Olmstead 2018: 308)と述べていて、つまり (Op. 122は) 5つの作品からの動機を基に構築されている、ということになる。

シモンズは「素材 [material]」と呼び、オルムステッドは「動機 [motives]」と呼んでいる。これでは意味が異なってくるが、どちらが正しいのかということは判断が難しい。5つの作品からの何が用いられるのかということに関しては、元の作品から数音のみが用いられている場合もあれば、数小節に及ぶ範囲がそのまま用いられている場合もあり、様々である。しかし今後分析を行う上で、「過去の作品から、様々なものを、様々な方法で用いている」という意味合いになるように、あらゆる形態の材料を総称するような呼称を見つけなければならない。そこで今回の分析では、旋律や動機など様々な長さの材料を包括的に指し示す語として、「素材」という語を用いることとする。第2節以降の分析の部分でも、基本的にこの「素材」という呼び方を用いることとする。

次の第2節では、どのような作品から、どのような素材を取り出し、どのような方式で用いているのかということを中心に、《パラブルX》の分析を行う。第3節では、《パラブルX》に現れる特殊な楽語や彼自身の注釈の内容についてまとめた。第4節では《パラブルX》以外の作品で、素材の借用という手法が見られる例について検証を行う。そして素

⁵⁴ 《海辺の王女 Infanta marina》という曲名は、元々1951年に作曲されたパーシケッティの歌曲集《ハーモニウム Harmonium》Op. 50 (全20曲)の第14曲の曲名である。そして《ハーモニウム》作曲の9年後に、第14曲の旋律を素材としたヴィオラとピアノ用の新しい作品が作られ、原曲と同じ題名を付けたうえで、Op. 83として出版された。

材の借用をすることによる作曲者の表現意図について考察を試みる。

本章では譜例の一つ一つが長く、ほとんどの場合で1ページ全てを使っている場合が多い。本作品の分析では、検証結果を示すための譜例を全て掲載していると、ページがあまりにも多くなりすぎるため、同じような技法が連続して用いられている場合などについては、その最初の方のみ取り上げ、それ以降は以下同様であるとして適宜省略している。したがって本作品の分析の全体を確認する場合は、本章第2節第4項で掲載している、本作品の構造をまとめた表を参照されたい。

第2節 作品の分析

第1項 素材がそのまま、あるいはほぼそのまま使われている箇所

本節では、パーシケッティのどの作品から、どのような方法で素材を用いているのかという検証を中心に、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の分析を行う。分析にあたって、パーシケッティ自身による注釈が存在する場合は、それを手掛かりに分析を試みた。

この作品では、過去の作品からの素材を用いる際に、そのまま使用する場合もあれば、変形させたうえで使用する場合もある。したがって、素材にどの程度の変化が加えられているかということを区別しながら、分析を進めてゆく必要があると考えられた。そのため、本節を次のように3つの項に分けて、この作品を分析していきたい。

本項では、別作品からの素材がそのまま、あるいは、ほぼそのまま用いられている部分を取り上げて分析を行う。「そのまま、あるいは、ほぼそのまま」というのは、元の作品から全く変化されないか、あるいはほとんど変化されないで使われているということである。なぜこのような曖昧な言い方になってしまったかということであるが、素材が使われるうえで、原曲に対して1カ所だけ音価が変えられたり、単音が重音に変えられたりするといった変更点がしばしば見られた。しかしこのような変化の有無に関する厳密な考察や定義付けは、きわめて困難であると考えられた。少なくとも、素材を大きく変化させようとする意図は無かったと判断し、微細な変化を含む場合も第1項の中で取り上げる。またそのような細かな違いの有無まで検証すると内容が煩雑になるので、《パラブルX》からの譜例を挙げた際に、元の素材からどの程度変化しているのかといったことに関しては適宜割愛し、変化の有無に関する定義付けや用語設定も行わなかった。

第2項では、素材が何らかの変化を加えられて現れている箇所を取り上げた。2つ以上の素材が同時に使用されたり、同一の素材が複数の声部でカノンの構造となって現れたりするなど、やや複雑な構造となっている箇所を中心に検証している。

続く第3項では、分析にあたって、弦楽四重奏曲第3番の分析（第2章）で見られた音列技法に係る用語を必要とするような、非常に複雑な箇所について分析を行う。

本項で取り上げる箇所として、最初に分析を行うのは13小節目からの部分である。ここでは4つの主題が現れる。パーシケッティの注釈では、「Simultaneous growth of 4 themes（4つの主題の同時的成長）」と書き込まれている。

4つの主題は、すべてが同時に現れるのではなく、2つずつ現れる構造となっている。最初に現れる2つの主題について検証する。下記の譜例では、チェロのパートには「Vc music」と書かれ、ヴィオラのパートには「Va music」と書かれている⁵⁵。検証を行うと、前者では無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 の第1楽章、後者では《海辺の王女》Op. 83 の素材が用いられている（【譜例7】）。ただし無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 に関しては、いくつかの音符で音価の変更が見られる。

⁵⁵ 楽譜中のパーシケッティによる注釈においては、楽器名は略記されている。Vn はヴァイオリン、Va はヴィオラ、Vcl はチェロを指すが、まれにヴィオラが V1a、チェロが Vc と表記される場合もある。さらに複雑なことに、例えば Vn と書いてあっても、ここでの分析方法のように「何らかの作曲技法がヴァイオリン・パートに使われている」のではなく、「何らかのヴァイオリン作品からの素材が、どれかのパートに、何らかの作曲技法が用いられたうで現れている」ということを示している場合もあり、その場合は楽器の略記が素材の出典を示していることになる。このように楽器の略記は2つの意味があるが、どちらなのかは場合により異なっている。

【譜例7】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 13—17小節目

Simultaneous growth of 4 themes

無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第1楽章 1—3小節目

Con gravita (♩ = ca. 50)

《海辺の王女》 Op. 83 1—3小節目

Lento (♩ = 60)
a piacere

23小節目からは残りの2つの主題が現れる部分である。23小節目から、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第2楽章（パーシケッティによる注釈では「Vl II music」と表記されている）の冒頭部分が奏され、そして27小節目からは無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第1楽章（パーシケッティによる注釈では「Vl I music」と表記されている）の冒頭部分が現れる。無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第1楽章の冒頭部分については、元の作品に対して、いくつかの音符が省略されている（【譜例8】）。

【譜例 8】 弦楽四重奏曲第 4 番 《パラブル X》 22—30 小節目

Violin II score, measures 22-30. The score is in 4/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. Handwritten annotations include "VI II music" circled in red and "con sord." above the staff. Performance markings include *p doloroso*, *ten.*, and *mp*. Fingering numbers (1, 2, 3) are present throughout the passage.

Violin I score, measures 27-30. The score is in 4/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. Handwritten annotations include "VI I music" circled in red. Performance markings include *f decisivo*, *p*, *f*, *mp*, *restez*, and *Pizz*. Fingering numbers (1, 2, 3) are present throughout the passage.

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 2 楽章 1—3 小節目

Violin Sonata Op. 10, 2nd movement, measures 1-3. The score is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and slurs. Performance markings include *Andante*, *con sordino*, and *p doloroso*. Fingering numbers (1, 2, 3) are present throughout the passage.

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 1—3 小節目

Violin Sonata Op. 10, 1st movement, measures 1-3. The score is in 3/8 time and features a melodic line with slurs. Performance markings include *Allegro* (♩ = 152) and *f deciso*. Fingering numbers (1, 2) are present throughout the passage.

《パラブル X》の 44 小節目から 54 小節目までのところでは、《海辺の王女》Op. 83 の 62—64 小節目が引用され、続けて 78—85 小節目が引用される。譜例が長くなりすぎるため、下記の譜例では《パラブル X》の 50—52 小節目についてのみ検証結果を掲載している（【譜例 9】）。

【譜例 9】

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 50—52小節目

《海辺の王女》Op.83 の78～80小節目が、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の50～52小節目に（弦楽四重奏用に編曲されたうえで）使用されている。

《海辺の王女》Op.83 77—80小節目

80 小節目から、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第 1 楽章冒頭の素材が、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンに、2 声のカノンとして現れる（【譜例 10】）。

【譜例 10】

↓ 無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 1—3 小節目

Allegro (♩ = 152)

↑ 弦楽四重奏曲第 4 番《パラルX》 78—85 小節目

第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンのパート

227—242 小節目では、《海辺の王女》Op. 83 からの、そのままの引用が見られる。ただし、原曲ではヴィオラとピアノの二重奏であったものを弦楽四重奏に編曲して引用するにあたり、伴奏声部にコル・レーニョの音型を入れるなど、原曲にはない要素が追加されている。また、ヴィオラのパートが原曲に対して 1 オクターヴ低くされている。これらの変更は、弦楽四重奏ならではの音色効果を作り出すためになされたものと考えられる（【譜例 11】）。

【譜例 11】（上側の譜例は弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》235—242 小節目、
下側の譜例は《海辺の王女》Op. 83 の 148—154 小節目である）

235

Un poco sostenuto (♩=54) poco rit. a tempo (♩=54) poco rit.

mp doloroso *pp* *Pizz (sul Tasto)* *p* *col legno battuto*

mp doloroso *pp* *mp doloroso* *Pizz.* *p*

a tempo (♩=54) Pizz. (al pont.) Poco più mosso (♩=60) Pizz. (Ord.)

pp *p* *caloroso* *mf* *col legno battuto* *p*

原曲にはない、コル・レーニョ
による音型を奏している

a tempo poco rit. a tempo sul G caloroso

p *pp* *pp* *pp* *p*

mf *rit.*

mp *p*

— *P* — *P* — *P* — *P* —

《海辺の王女》Op. 83 のピアノ・パートは、
《パラブル X》内でヴィオラ以外の
3パートに割りあてられている

255 小節目から、第1 ヴァイオリンと第2 ヴァイオリンに、交響曲第4番 Op. 51 (1951)からの素材が移調されたうえで引用されている。先に交響曲第4番 Op. 51 の素材が現れる第2 ヴァイオリンは、原曲に対して完全4度下に、後から現れる第1 ヴァイオリンは、原曲に対して長6度上に移調されている（【譜例12】）。

【譜例12】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》258—259 小節目

258 *poco accel.* 259

↓ 交響曲第4番 Op. 51 第4楽章
138—141 小節目

原曲に対して完全4度下に移調されている

原曲に対して長6度上に移調されている

Fl I
Ob I
E.H.

mf espr. *f espr.*

266 小節目からは、第1 ヴァイオリンに無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第3楽章の冒頭からの素材が現れる（【譜例13】）

【譜例 13】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 264—268 小節目 第 1 ヴァイオリン

264 *Con agilita* (♩ = 90)

267

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 3 楽章 1—5 小節目

Vivo (♩ = 168)

4

281—283 小節目では、第 1 ヴァイオリンに無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 3 楽章からの素材が現れ、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラおよびチェロに《海辺の王女》Op. 83 からの素材が現れる。《海辺の王女》Op. 83 に関しては、長 3 度下 (オクターヴは考慮しない) に移調されている (【譜例 14】)。

【譜例 14】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 280—283 小節目

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 3 楽章 31—35 小節目

《海辺の王女》 Op. 83 62—64 小節目 ヴィオラ

454—457 小節目では、《海辺の王女》 Op. 83 の 87—90 小節目が、長 2 度上に移調されたうえで引用されている（【譜例 15】）。

【譜例 15】弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》 454—455 小節目

454
Meno mosso (♩ = 40)
pp elegantemente (espr.)
ppp velato
ppp velato

《海辺の王女》Op. 83 86—88 小節目

Molto meno mosso (♩ = 40)
pp elegante
pp elegante
P
P
(flutter ped.)

462 小節目からは、ヴァイオリンとピアノのための未出版作品《幻想曲》Op. 15 (1941) からの素材が引用されている (【譜例 16】)。つまり本章第 1 節第 2 項で取り上げた、本作品の最後の小節で示されている 5 つの作品以外の作品からの引用ということになる。

【譜例 16】 ヴァイオリンとピアノのための幻想曲 Op. 15 39—46 小節目

39

43

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》

459—467 小節目

Di nuovo calmo (♩=50)

459

464

第2項 素材が変形されて使われている箇所

本項では、作曲者自身の過去の作品からの素材がそのまま用いられるのではなく、何らかの変化が加えられたうえで用いられている箇所について取り上げる。素材に対して加えられる変化の主なものとしては、素材の中から数音のみを取り出して断片的に使用されたり、他のパートとカノンの構造で用いられたりすることなどが挙げられる。

本章第1節第2項で、スケッチ集の内容について概観した。またその中で、「楽曲中で用いられる素材の一覧が書かれたページ」が存在し、それらのページが今回の分析で重要な手掛かりとなったことを述べた。その詳細について取り上げる。

本作品のスケッチ集の中には、作曲者自身の過去の楽曲の旋律から音符を取り出して、それを並べているページがある。そのページでは、下記の譜例で検証するように、原曲の旋律の音を順番に取り出している（【譜例 17】）。

【譜例 17】

↓ 《海辺の王女》 Op. 83 1—3 小節目

Viola

Lento (♩=60)
a piacere

p dolce espr.

tr

7

tr

5

以下同様

↑ 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から（譜表はト音記号）

↓ 《海辺の王女》 Op. 83 4—7 小節目

mf

5

tr

5

dim.

pp

mp semplice mesto

以下同様

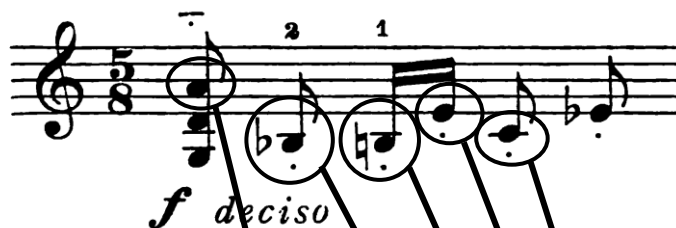
↑ 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から（譜表はト音記号）

《海辺の王女》 Op. 83 以外では、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 と無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の旋律から同様の方式で音を取り出して並べたものが、スケッチ集の同じページに掲載されている。このページを「音符が並べられているページ」と呼ぶこととする。このページに書かれた楽譜の譜表は、全てト音記号である。本項ではこのページを分析の参考資料として適宜用いてゆく。

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》に戻り、3—4小節目の検証を行う。ここでは第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンの2つのパートで、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第1楽章からの2種類の素材が同時に奏されている（【譜例18】）。

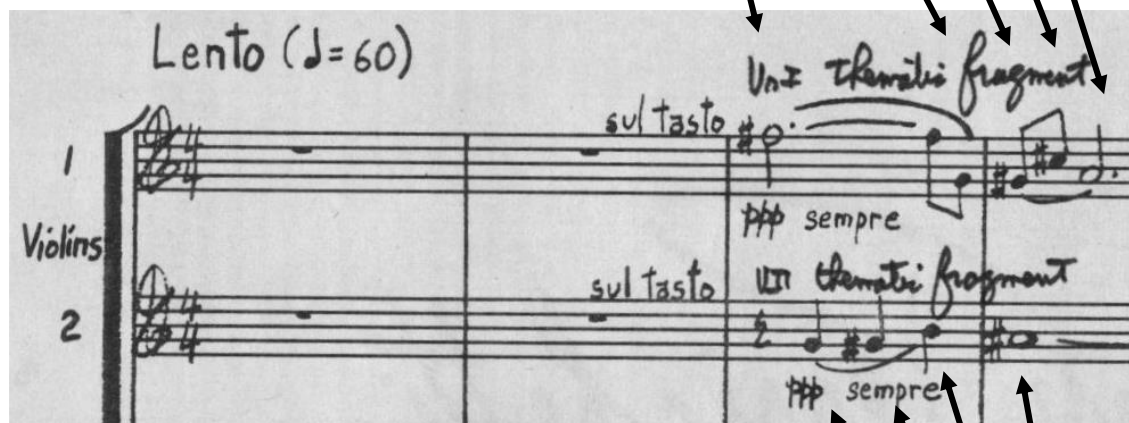
【譜例18】

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第1楽章 1小節目



弦楽四重奏曲第4番

《パラブルX》 1—4小節目



無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10

第1楽章 20—24小節目



32 小節目から、チェロが《海辺の王女》Op. 83 の冒頭旋律を奏する。しかしここでは、原曲より長 2 度低く移調されている（【譜例 19】）。

【譜例 19】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラル X》 31—35 小節目 チェロ



長 2 度低く移調されている。

↑ 《海辺の王女》Op. 83 1—7 小節目 ヴィオラ

チェロ以外の 3 パートに関しては、《海辺の王女》Op. 83 と無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の素材が使われている。

第 1 ヴァイオリンは《海辺の王女》Op. 83 からの素材が現れる。その素材を奏している途中で移調がなされることが特徴的である。同時に、第 2 ヴァイオリンは無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第 1 楽章からの素材を奏する（【譜例 20】）。

【譜例 20】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》 34—35 小節目 第 1 ヴァイオリン

原調

原調

短 2 度上に
移調されている

↓ スケッチ集の
「音符が並べられているページ」

↓ 《海辺の王女》 Op. 83
4—5 小節目 ヴィオラ

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 63—64 小節目

一方でヴィオラのパートには、《海辺の王女》Op. 83 のからの素材と、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 からの素材が使われている（【譜例 21】）。

【譜例 21】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラル X》 34—35 小節目 ヴィオラ

↑スケッチ集の
「音符が並べられて
いるページ」

←スケッチ集の
「音符が並べられて
いるページ」

f deciso

↑無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 1 小節目

114 小節目からは無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の素材が現れるが、第 2 ヴァイオリンが第 1 ヴァイオリンの完全 5 度下、ヴィオラがさらにその完全 5 度下、チェロがさらにその完全 5 度下（オクターヴは考慮しない）を奏している。原調はヴィオラのパートである。（【譜例 22】）。

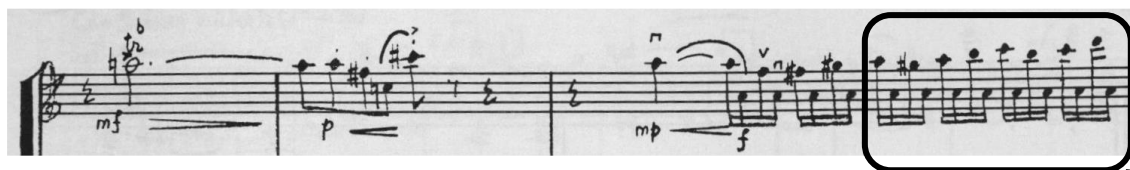
【譜例 22】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラボル X》 111-116 小節目

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 20-29 小節目

378 小節目からは、第 1 ヴァイオリンに「移弦を多く含む音型」、第 2 ヴァイオリンに無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第 3 楽章からの素材が現れる。第 1 ヴァイオリンの「移弦を多く含む音型」というのは、この素材の出典が 2 通り考えられ、どちらか判断することが困難なのでこのように呼んだ（【譜例 23】）。

【譜例 23】

弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》376—379 小節目 第 1 ヴァイオリン



弦楽のための交響曲 Op. 61 430—435 小節目

無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 3 楽章 81—85 小節目

上記の譜例を検証すると、音程の一致という点から、「移弦を多く含む音型」の出典は弦楽のための交響曲 Op. 61 であるという判断が可能であると考えられる。しかしその直後（380—381 小節目）には、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 からの素材の引用があるために、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 との関連性も否定できない。その部分ではチェロパートに無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 からの素材が現れるだけでなく、381 小節目において、ヴィオラがチェロの短 3 度上を、第 2 ヴァイオリンがヴィオラの長 2 度上を、第 1 ヴァイオリンが第 2 ヴァイオリンの長 3 度上を奏している（【譜例 24】）。

【譜例 24】

弦楽四重奏曲第 4 番 《パラブルX》 380—381 小節目

長 3 度上

長 2 度上

短 3 度上

↓ 無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 3 楽章 91—96 小節目

91

95

rin f

上記の譜例で掲載した楽譜の中での、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 の音型が占める割合を考慮すると、この部分は無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 との関連性が強いと判断できる。

したがって、第4項に掲載した本作品の構造のまとめでは、379小節目の第1ヴァイオリンについて、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54の素材と関連があるとしている。

378小節目からは、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10の第3楽章からの素材が第2ヴァイオリンに現れる。この部分については、素材の途中まで反行形⁵⁶、途中から原形という形で用いられている（【譜例25】）。

【譜例25】弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》376—379小節目 第2ヴァイオリン

移調され、かつ反行形になっている

原形のまま

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10
第3楽章 1—2小節目

mp con agilita

《海辺の王女》Op. 83の115小節目からは、ヴィオラのパートが重音を奏する部分があるが、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》ではその部分が第1ヴァイオリンとヴィオラでカノンとなって現れる箇所がある（【譜例26】）。

⁵⁶ 反行形という用語は、弦楽四重奏曲第3番の分析（第2章）で多く用いた音列技法に関連する用語のひとつである。第1項で述べたように、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》において、音列技法と関連のある箇所については、第3項で取り上げるとしているが、この部分は音列技法に関するものが（【譜例25】のように）部分的に使用されているのみであったため、第2項で取り扱うこととした。

【譜例 26】弦楽四重奏曲第 4 番《パラボル X》402—404 小節目

402
Con fantasia e libertà (♩ = ca. 76)
passionatamente
f
passionatamente

↓ 《海辺の王女》 Op. 83 115 小節目

H a piacere
poco la.
passionatamente
rinf.

382—383 小節目では、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章と第 4 楽章からそれぞれ 1 つずつ、そして無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 3 楽章から 2 つ、合計 4 つの素材が現れる（【譜例 27】）。

【譜例 27】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 380—383 小節目

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 1 楽章 54—57 小節目

無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 第 4 楽章 56—57 小節目

無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 3 楽章 91 小節目

無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 3 楽章 95—99 小節目

第3項 複雑な構造の箇所

本項では、弦楽四重奏曲第3番の分析（第2章）で取り上げた音列技法の用語が関連するなど、さらに複雑な構造となっている箇所について取り上げる。

まず1小節目から2小節目までの分析を行う。ここではヴィオラとチェロがハーモニクスで断片的な旋律を奏する。ヴィオラとチェロの間には「Vcl - thematic fragment」という作曲者自身による注釈がある（【譜例28】）。

【譜例28】 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》1—2小節目

Handwritten musical score for measures 1-2 of the 4th String Quartet "Parable X". The tempo is marked "Lento (♩=60)". The score shows staves for Violins 1 and 2, Viola, and Cello. The Viola and Cello parts feature a melodic line with notes G, B \flat , G, B \flat , G, B \flat . The Viola part is marked "pp sereno" and "Vcl - thematic fragment". The Cello part is marked "pp sereno".

「Vcl - thematic fragment」は、「チェロ、主題的断片」といった意味となる。この注釈の具体的な意味について検証してゆく。

前述したスケッチ集の中の音符が並べられたページと、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 の出版譜の2つで確認を行うと、最初の4つの音が《パラブルX》の1—2小節目の音と一

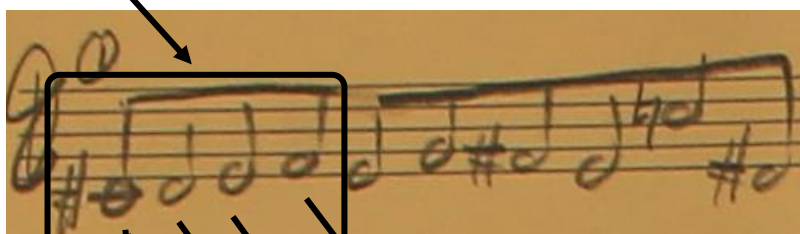
致する。ただし原曲の無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 に対して、短3度上に移調（オクターヴは考慮しない）されている（【譜例 29】）。

【譜例 29】

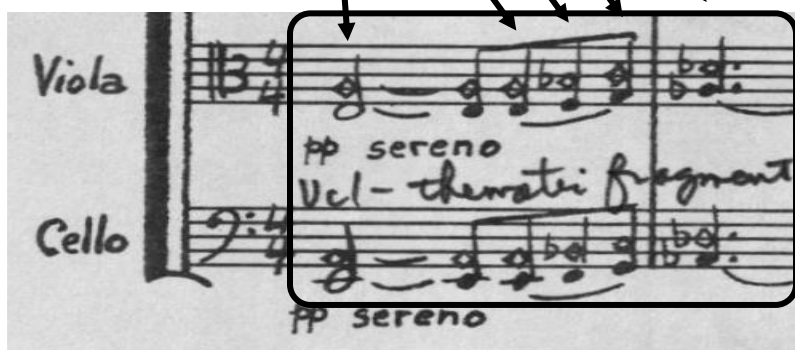
↓ 無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第1楽章 1—5小節目



↓ スケッチ集の「音符が並べられているページ」



短3度上に移調



↑ 弦楽四重奏曲第4番《パラルX》1—2小節目

しかし別の方法で検証を行うと、無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 以外の作品との、より強い関連性が見られた。

第2項の冒頭で、スケッチ集の「音符が並べられているページ」について取り上げた。ここでスケッチ集の別のページを参考資料として用いる。そのページでは、「音符が並べら

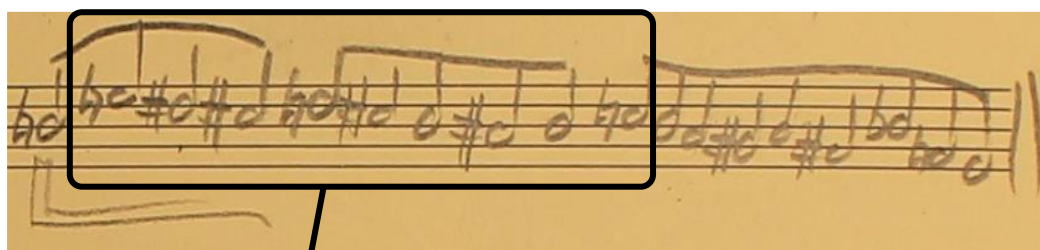
れているページ」からいくつかの音符を取り出し、変形したものが並べられている。

取り出したいくつかの音符をどのように変形しているかについて検証する。そのほとんどは、取り出したいくつかの音符を反行形や逆行形などに変形させている。

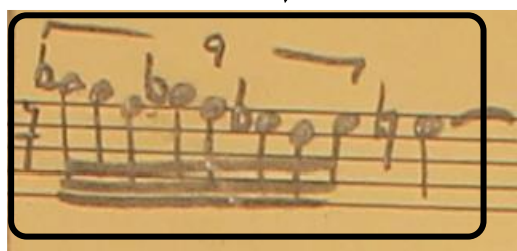
例として、《海辺の王女》Op. 83 から取り出されて並べられた音符が、並び替えられて、移置⁵⁷されたうえで反行形に変形されている例を挙げる（【譜例 30】）。

【譜例 30】

↓ スケッチ集の「音符が並べられているページ」



上記の、枠で囲った部分を取り出し、移置する。



反行形
に
変
え
る



↑ 取り出したいくつかの音符を変形したものが並べられているページ(譜表はト音記号)

このページを「変形された素材が並べられているページ」と呼ぶこととする。「音符が並べられているページ」と同様に、このページに書かれた楽譜の譜表もまた、全てト音記号となっている。本項では、第2項の分析に用いた「音符が並べられているページ」に加え、上記の「変形された素材が並べられているページ」も参考資料として適宜用いてゆく。

⁵⁷スケッチ集のこのページでは、素材を変形するにあたり、最後の音が必ずEとなるように移置されている。

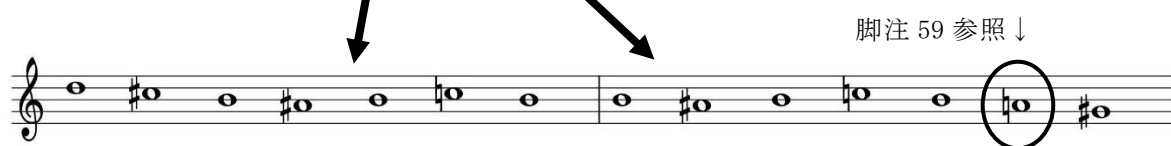
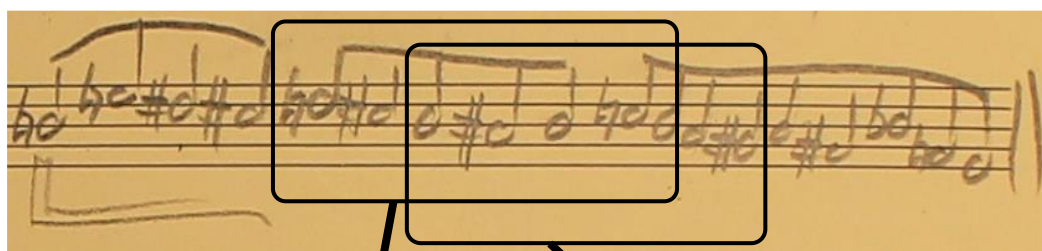
弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の冒頭に戻る。変形された素材が並べられたページを用いて、再度この部分の検証を行う。前述の検証では1—2小節目を分析したが、今回は1—3小節目を分析する。

スケッチ集の「音符が並べられているページ」の中の、《海辺の王女》Op. 83の音符が並べられた部分から、以下の2つの部分を取り出し、それぞれ反行形と逆行形に変形させ、さらに移置を行う。すると、《パラブルX》の1—3小節目の7つの音と一致させることができる（【譜例31】）。

【譜例 31】

↓ スケッチ集の「音符が並べられているページ」から

《海辺の王女》Op. 83 の音符を取り出して並べている部分⁵⁸



↓ 反行形にする

↓ 逆行形にする



↓ 長 2 度上に移置する

↓ 長 3 度下に移置する



下記の音の並びと一致

下記の音の並びと一致



↑ 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 1—3 小節目

⁵⁸ この音符が《海辺の王女》Op. 83 から取り出されたものかどうかについては、本章本節第 2 項の【譜例 17】を参照。

⁵⁹ スケッチ集の「音符が並べられているページ」および「変形された素材が並べられているページ」では、臨時記号はその音符のみに有効という方式で記譜されている。したがって上記譜例の中の、円で囲った音符は、Ais ではなく A となる。

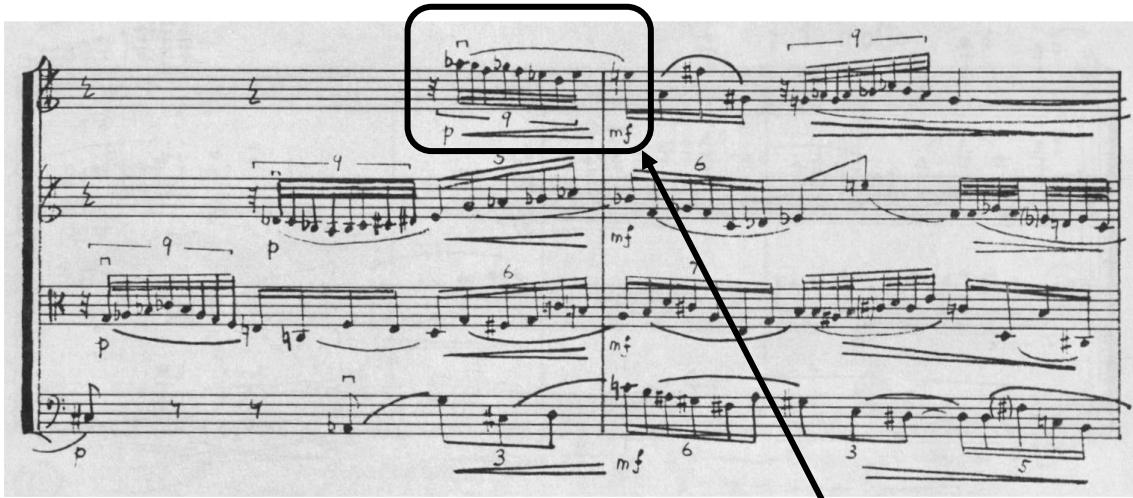
上記の検証は、《パラブルX》の1—3小節目と《海辺の王女》Op. 83の素材との関連性を示すものであると判断できる。

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の56小節目から65小節目まで、それぞれのパートが全く違うリズムによる音型を奏し、とても複雑な構造となっている。この部分は、スケッチ集の「変形された素材が並べられているページ」に掲載された様々な素材を細かく組み合わせて構成されている。

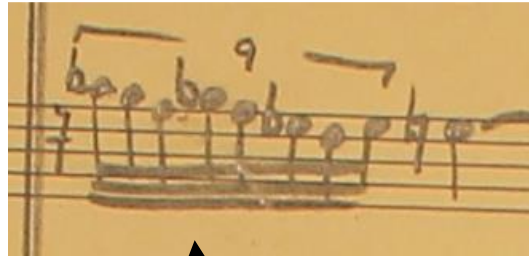
スケッチ集の「音符が並べられているページ」と「変形された素材が並べられているページ」の両方を参照しながら、それがどのような素材なのかについて分析を行った。56小節目から65小節目までの間に現れている素材の全てを挙げて分析を行うと、非常に長くなるので、今回は《海辺の王女》Op. 83の素材が用いられている例を2つ（【譜例32】および【譜例33】）、そして無伴奏チェロ・ソナタOp. 54の素材が用いられている例を1つ（【譜例34】）、計3つについて検証結果を掲載する。

【譜例 32】

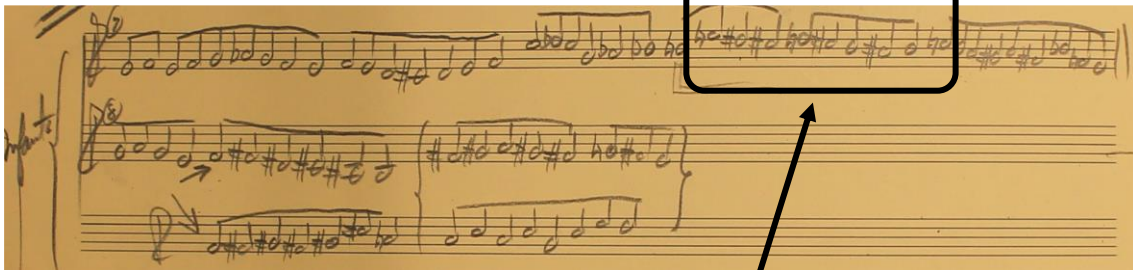
弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》 56—57小節目



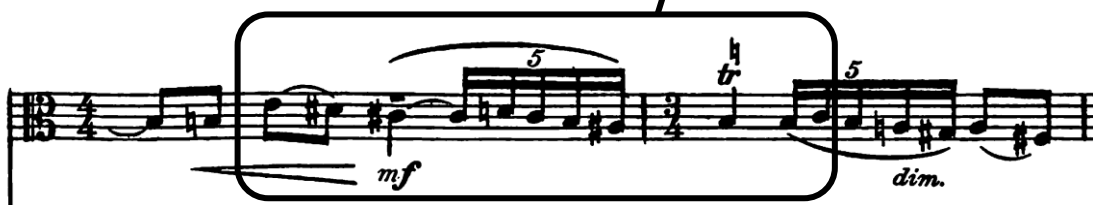
スケッチ集の「変形された素材が並べられているページ」 ↓



↓スケッチ集の「音符が並べられているページ」



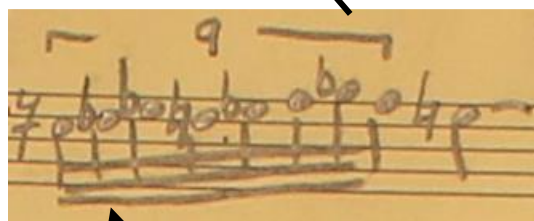
↓《海辺の王女》Op. 83 4—5小節目



【譜例 33】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》 58—59 小節目

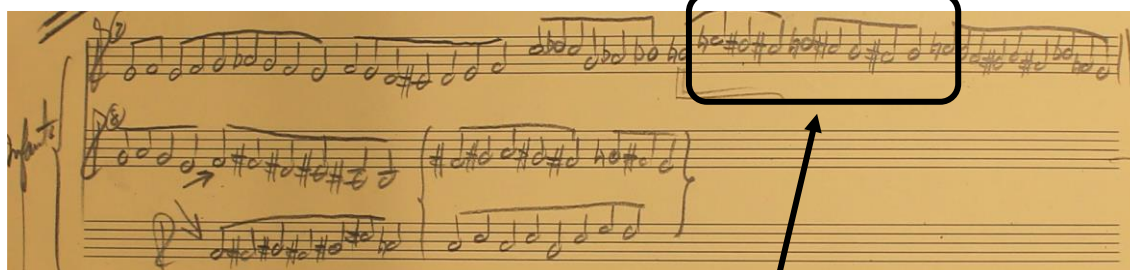


スケッチ集の「変形された素材が並べられているページ」 ↓

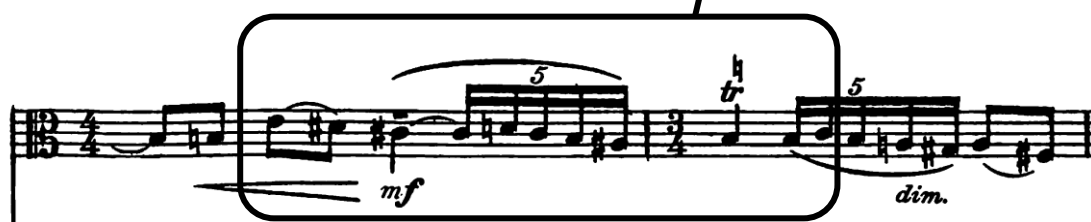


ここで反行形に変形されている

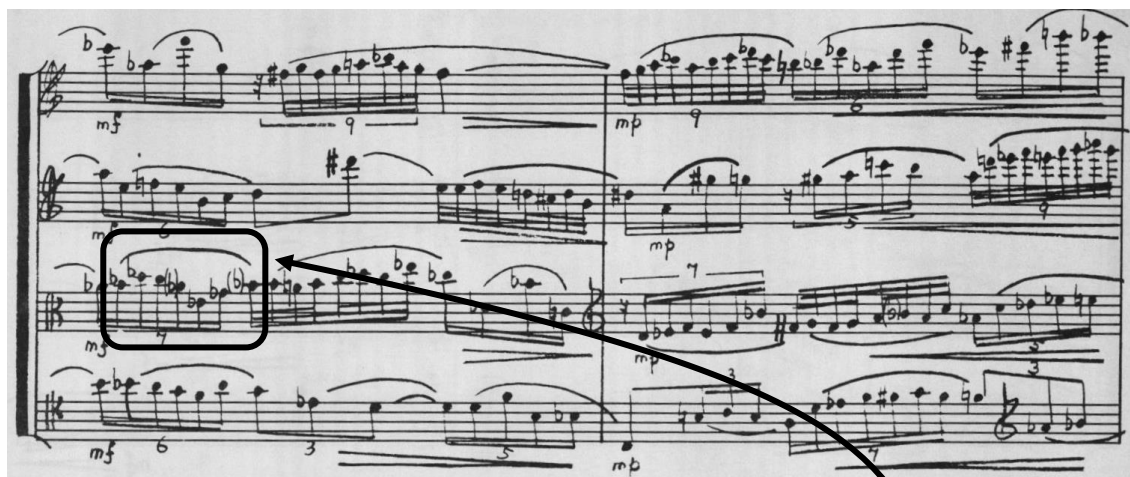
↓ スケッチ集の「音符が並べられているページ」



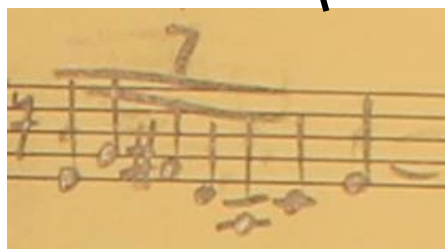
↓ 《海辺の王女》 Op. 83 4—5 小節目



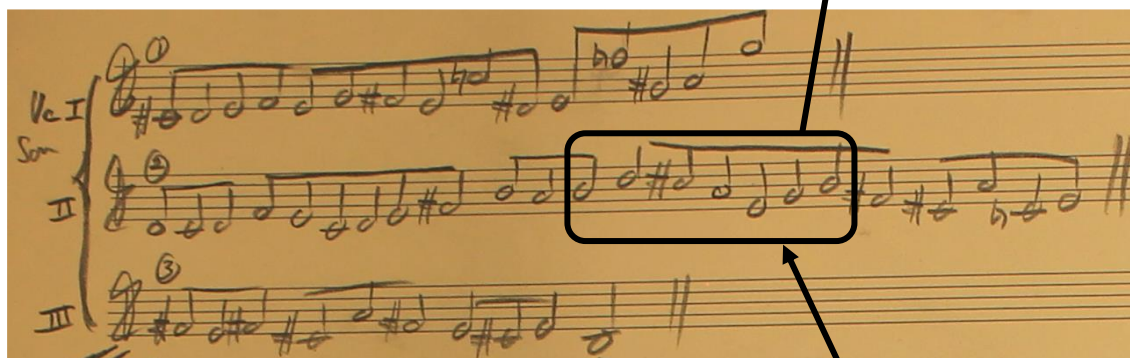
【譜例 34】弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》 60—61 小節目



スケッチ集の「変形された素材が並べられているページ」 ↓



↓スケッチ集の「音符が並べられているページ」



↓無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 第 2 楽章 1—6 小節目

Lento (♩ = ca. 60)
con sord.



p dolce espr.

このような構造は 56 小節目から 65 小節目までの 10 小節間続くが、《海辺の王女》Op. 83 からの素材が最も多く用いられている。上記の譜例の検証方法で、4 パート全てについて確認した結果、元の作品からの素材は、

《海辺の王女》Op. 83 が 36 カ所、
無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 が 9 カ所、
無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 が 7 カ所で現れる。

一方で、上記の 3 作品以外の作品（例えばピアノ五重奏曲 Op. 66 や交響曲第 4 番 Op. 51 など）からの素材が現れている箇所は発見できなかった。

86 小節目からは、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の第 1 楽章冒頭の素材に対して、様々な種類の構造を元にして生成された和音が、細かく設定されている。

以下は 86 小節目から 88 小節目までの楽譜である（【譜例 35】）。

【譜例 35】 弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 86—88 小節目

まず①の構造について分析する。4 パートの音を全て合わせ、並べ替えて音階を作る(【譜例 36】)。

【譜例 36】

全音 全音 半音 半音 全音 全音 半音 半音

すると上記の譜例のように、音程の間隔が全音—全音—半音—半音という並び方となる。次に、②についてであるが、4 パート全ての音を並べると、次のようになる(【譜例 37】)。

【譜例 37】

H から F までの減 5 度の間の全ての音が現れる。

そして③について分析する。4パート全ての音を並べると、次のようになる(【譜例 38】)。

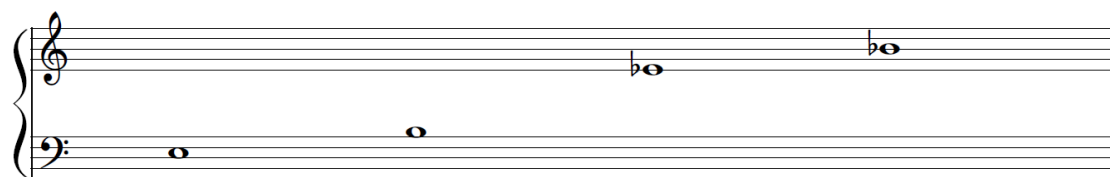
【譜例 38】



半音が3つ、全音が3つ、半音が3つ並ぶという構造になる。中央の2つめの全音を軸として、音程の並び方に対称性を見出すことができる。

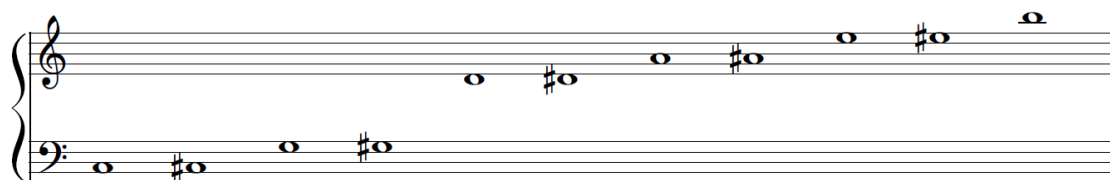
④については、Es と E という半音関係の2音と、その2音それぞれの完全5度上の音(すなわち B と H) が奏される構造となっている(【譜例 39】)。

【譜例 39】



⑤は、④を発展させた形である。下記の【譜例 40】のように、Cからの5度堆積と Cisからの5度堆積が同時に奏される構造となっている。

【譜例 40】



⑥については次のような音階となる(【譜例 41】)。

【譜例 41】



全音－半音－全音－半音と並んだ後、それ以降は逆に半音－全音－半音－全音と並んでいる。真ん中の B を境として、この音階は対称的な構造となっている。

⑦については、1 オクターヴ半（1 オクターヴと増 4 度）で一周する音階となる（【譜例 42】）。

【譜例 42】⁶⁰



この音階も、中央を増音程として、音程の並び方に対称的構造が見られる。

以上のように、86～89 小節目は、無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 からの素材に、さまざまな音階素材による和音を組み合わせる、という書法がとられている。その音階素材のうち、④と⑤は半音で隣り合う完全 5 度の重なりによって構成され、③、⑥および⑦は音程の並び方に対称性が存在するという点で共通している。様々な音階素材をただ列挙するのではなく、それぞれの音階素材同士の関連性から、作曲者の構造的な意図が含まれていると考えられる。

194～195 小節目では、《海辺の王女》Op. 83 のある和音構造を発展させた和声が見れる。《海辺の王女》Op. 83 の 110 小節目のピアノのパートでは、次のような 2 つの和音が奏される。そしてその 2 つの和音からは、次のような音階構造を取り出すことができる（【譜例 43】）。

⁶⁰ 【譜例 39】から【譜例 44】までは、増 2 度と短 3 度を包括的に示す呼称として「増音程」を用いることとする。これは隣り合う音階構成音同士の音程関係としての、半音や全音に対してさらに広い音程であることを示すためであり、増 2 度と短 3 度の異名同音の区別による使い分けは意図されていないと考えられたためである。

【譜例 43】《海辺の王女》Op. 83 110 小節目（ピアノのパートのみ掲載）

和音を構成する音を全て抜き出し、
音階になるように並べ替える。

このふたつの音階は、半音と増音程が交互に現れる、という点で共通している。

そして上記【譜例 43】内の右側の音階からは、1 オクターヴ内に、半音が3つ、増音程が3つという構成の音階を作り出すことができる（【譜例 44】）。

【譜例 44】

そしてこの音階構造が応用されて、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の194小節目に使用されている（【譜例 45】）。

【譜例 45】弦楽四重奏曲第 4 番《パラブル X》 194—195 小節目

Sostenuto (♩=66)

pp intimissimo

pp intimissimo

pp intimissimo

pp intimissimo

① ②

まず①の和音について、4パートの構成音から音階を作成する（【譜例 46】）。

【譜例 46】

半音が3つ、増音程が3つ含まれているという構造は、【譜例 44】の音階と違いはないが、その並び方に違いが見られる。【譜例 46】では半音—増音程—増音程—半音—増音程—半音という並び方になっている。

続いて②について分析すると、次のようになる（【譜例 47】）。

【譜例 47】

【譜例 47】の音階は、半音—増音程—半音—増音程—増音程—半音という並び方となっている。つまり①（【譜例 46】）とは半音と増音程の並び方が逆であり、①（【譜例 46】）に対して反行形の形態が作り出されている。

このように半音と増音程が並ぶ音階は、彼の過去の作品である《海辺の王女》Op. 83 との関連を意図したものであると考えられる。

第4項 構造のまとめ

これまで、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》を、本章本節第1項「素材がそのまま、あるいはほぼそのまま使われている箇所」、第2項「素材が変形されて使われている箇所」、第3項「複雑な構造の箇所」の3つに分け、分析してきた。ここでそれらの分析内容のまとめを試みたい。

今回の分析で明らかになったこととして、特に特徴的なことは2つである。1つ目は、最後の小節で挙げられた5つの作品以外からの引用も見られた、ということである。ヴァイオリンとピアノのための幻想曲Op. 15や、弦楽のための交響曲Op. 61の素材が見られた。パーシケッティの作品は未出版のものも多く、パーシケッティの作品全ての楽譜に目を通すことは困難である。未出版の作品の楽譜はニューヨーク・パブリック・ライブラリーに所蔵されているが、それらを博士課程在学中に全て取り寄せるのは不可能と判断した。そのため5つの作品以外で、どのような作品からの素材が使われているのかということに関しては、現在わかっていることのみをまとめた。したがって、今後もさらに他の作品からの引用が発見される可能性は大きいと考えられる。

2つ目は、最後の小節で示された5つの作品のうち、交響曲第4番Op. 51は弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の中でほとんど使用例が見られず、さらにピアノ五重奏曲Op. 66に関しては使用箇所が発見できなかったことである。作曲者が記した、最後の小節で挙げられた5つの作品が間違いである、とは考えにくく、おそらく今回の分析方法ではピアノ五重奏曲Op. 66の関係が明らかにならなかった、と考える方が自然であると筆者は考える。今回は本作品のスケッチ集、特にその中の「音符が並べられているページ」と「変形された素材が並べられているページ」の両方を重要な資料として分析を行った。今後、違う方法で分析を行うことにより、本作品とピアノ五重奏曲Op. 66との関係が発見できる可能性があると考えられる。

本項ではこれまでの分析内容のまとめとして、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の構造を視覚的にわかりやすくした表を掲載したい。

本項のみ、カラー印刷を用いている。

表の凡例を以下にまとめる。

※素材の引用元となる楽曲は複数存在するので、次のように色分けを行った。

青＝無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 からの素材の使用

黄＝無伴奏チェロ・ソナタ Op. 54 からの素材の使用

緑＝《海辺の王女》Op. 83 からの素材の使用

赤＝交響曲第4番 Op. 51 からの素材の使用、または、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》
の最後の小節で示されている5つの作品以外の作品からの素材の使用

上記の4つの色を、下記に従って表の中で用いる。

※第1項で取り上げた、引用元の楽曲からの素材がそのまま用いられている場合、該当する小節の、該当するパートのマスを特定の色で塗りつぶしている。使用する色は、上記の曲の色と対応している。

例：15小節目から24小節目までの、ヴィオラのマスが緑色で塗りつぶされている。

＝その部分のそのパートに《海辺の王女》Op. 83 からの素材がそのまま用いられていることを示している。

※第2項で取り上げた、引用元の楽曲からの素材が変形されたうえで用いられている場合、該当する小節の、該当するパートのマ스에●印を入れている。●の色は上記の曲の色と対応している。

例：3—4小節目の第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンに、●印がある。

＝その部分の2つのパートに無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 からの素材が、変形されたうえで（この場合では、移調されて）現れているということを示している。

※第3項で取り上げた、複雑な構造の箇所については、該当する小節の該当するパートを紫色で塗りつぶしている。

その他、上記以外の表記について、以下にまとめておく。

※灰色で塗りつぶしたマスは、その小節のそのパートが全休符で休止していることを示す。

※何も書かれていないマス＝今回の分析方法では、特徴的なものが発見されなかった部分であることを示す。

以下に、例外的な表記について記す。

※36小節目のヴィオラは、その小節の中で無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 と《海辺の王女》Op. 83 の2つの素材が現れていることを示す。

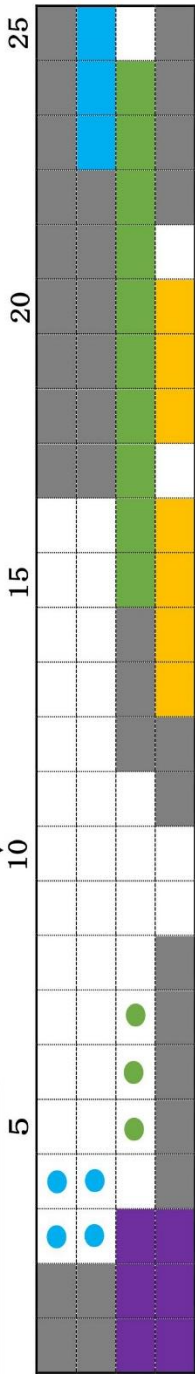
※71小節目と72小節目の間などにある太線は、パーシケッティによる注釈にしたがって、この作品を5つの部分に分けた際の、部の区切りを示す。

※基本的に次の小節へのアウトタクトであると判断された場合は、その小節に何も記さなかった。例えば152小節目のヴィオラは空欄とした。これは152小節目最後の音符が明らかに153小節目のアウトタクトであると考えられたためである。ただしアウトタクトが2拍以上に及ぶなどした場合は、この限りではない。

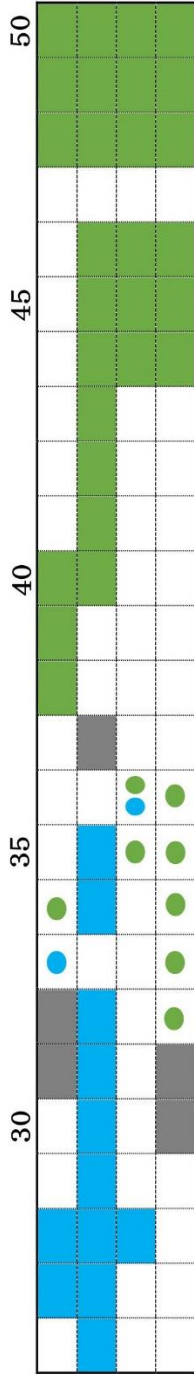
次ページから、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のこれまでの分析内容をまとめた表を掲載している。横長の表となったため、ページの右側が表の下方向となるように、表を90度回転させて掲載している。

1 小節目 ~ 100 小節目

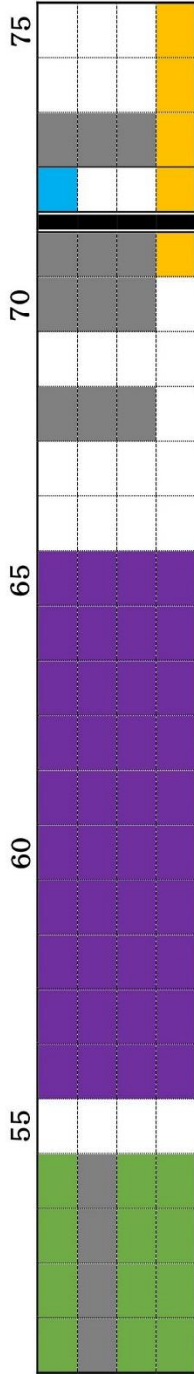
小節目番号の下2桁



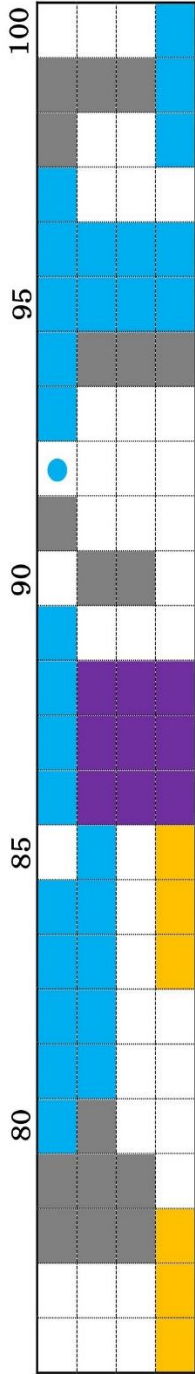
↑ 《海辺の王女》 Op. 83 を変形させた素材が現れる



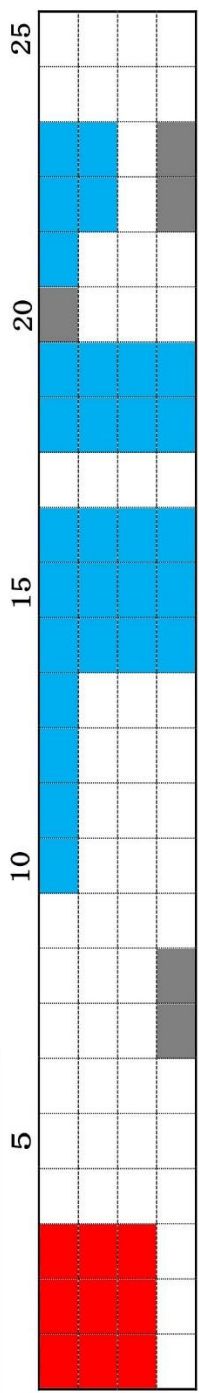
↓ 様々な素材が細かく組み合わされる



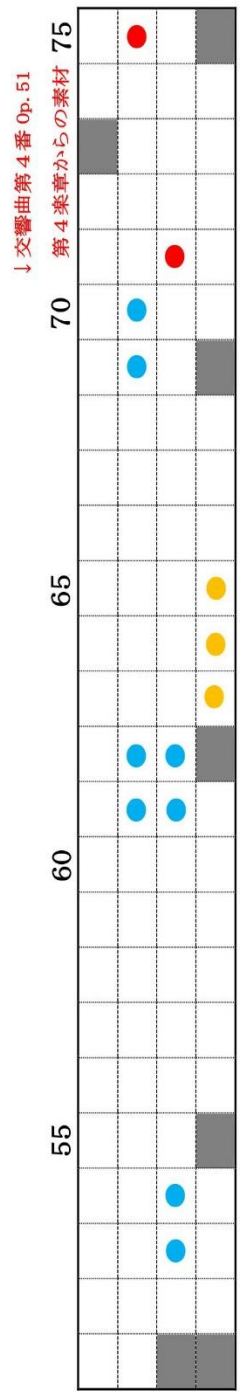
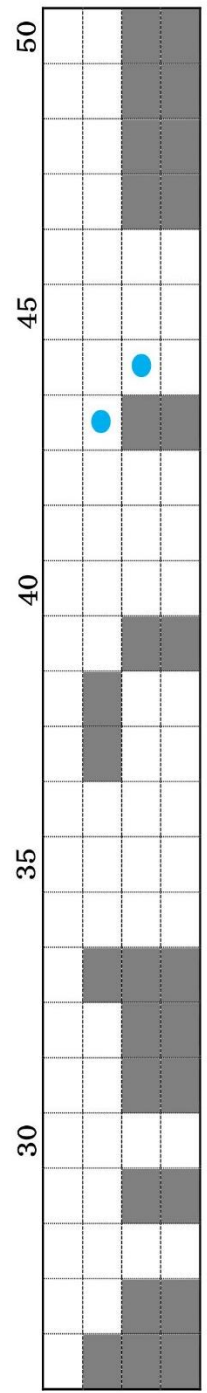
↓ 無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op. 10 の旋律に、様々な音階素材による下3声が付けられる



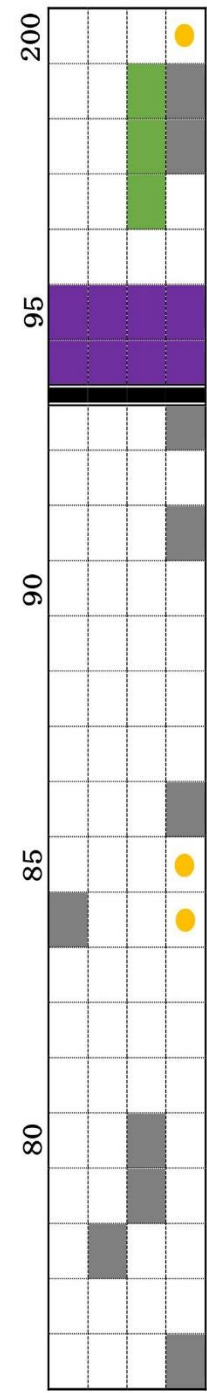
101 小節目～200 小節目



↑弦楽のための交響曲 Op. 61 の素材が現れる

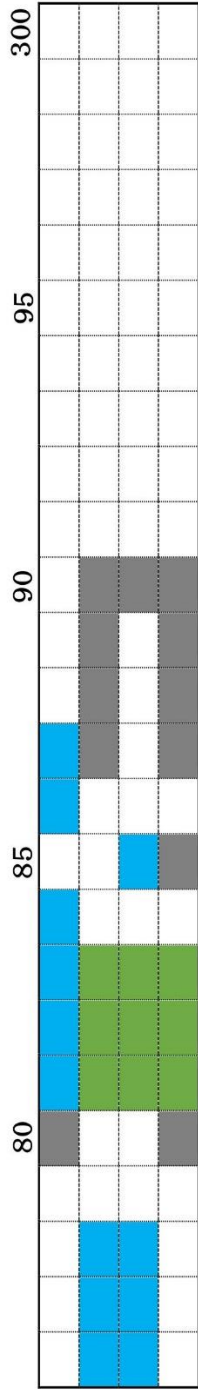
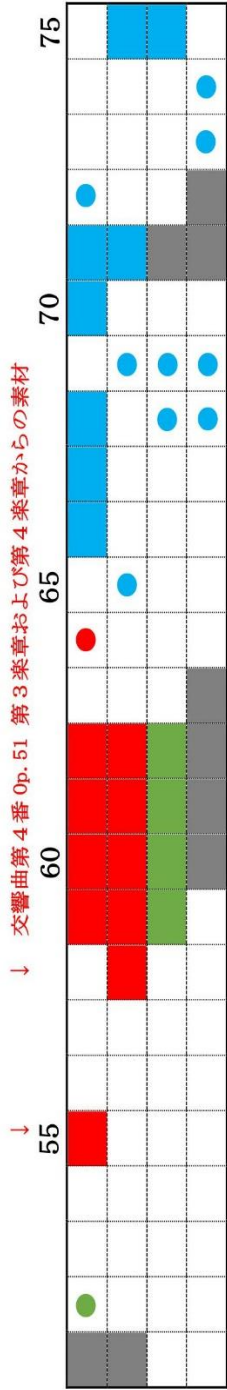
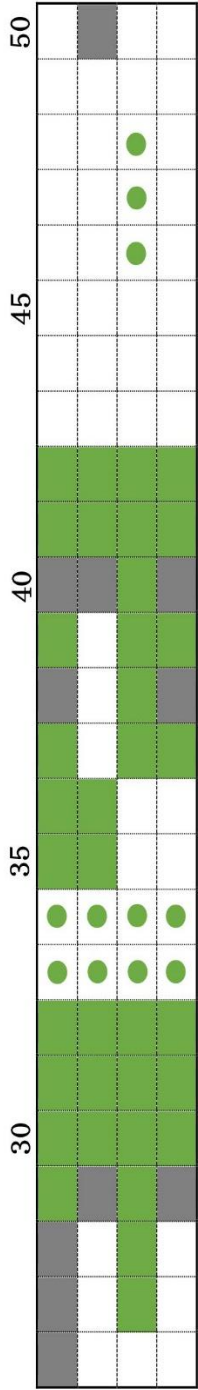
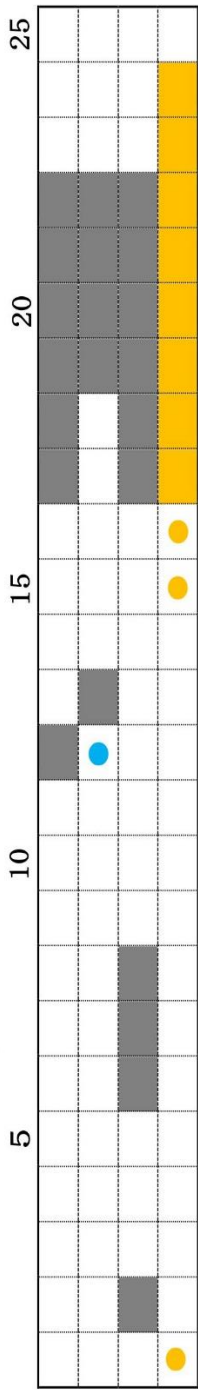


弦楽のための交響曲 Op. 61 からの素材 ↑

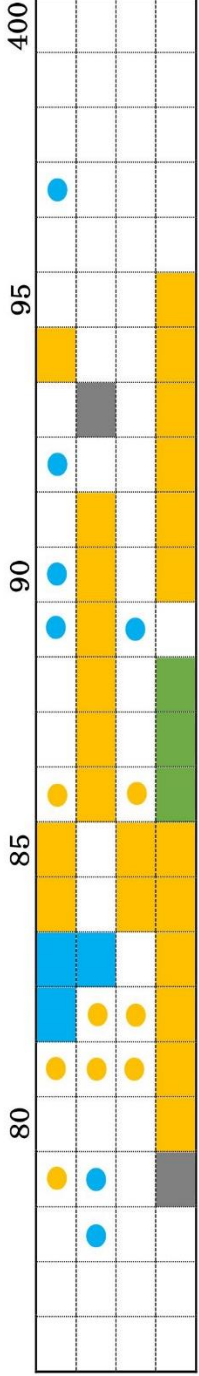
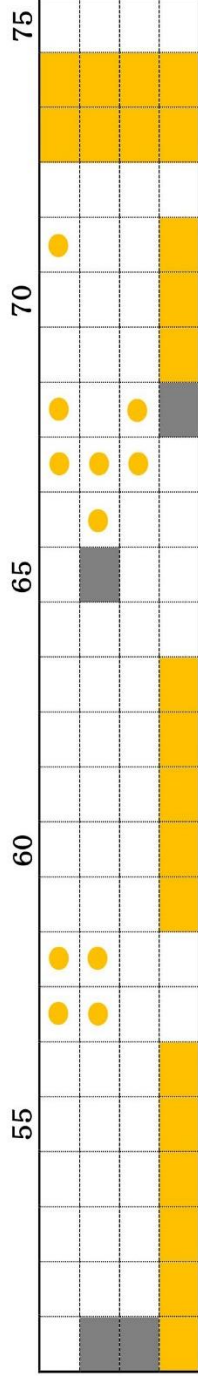
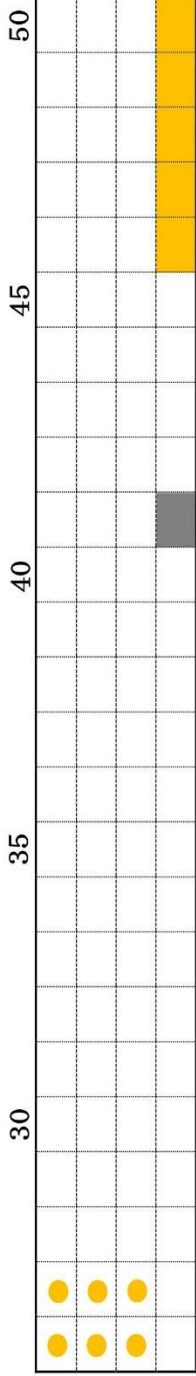
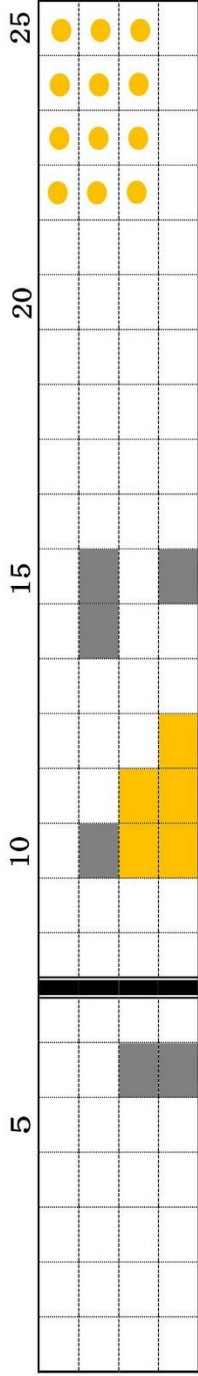


《海辺の王女》Op. 83 の110小節目の音階構造から生成された和音が現れる ↑

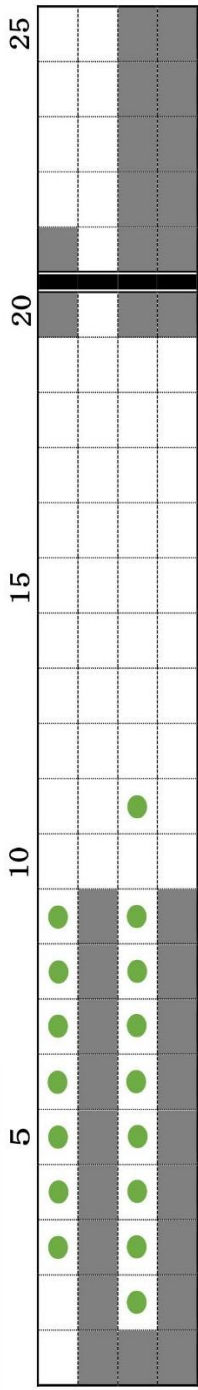
201 小節目～300 小節目



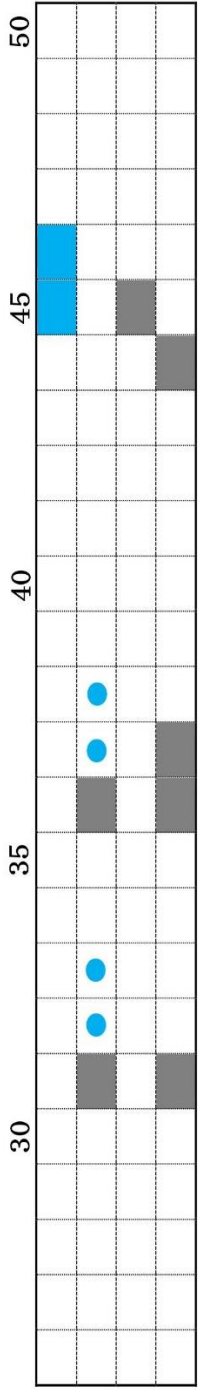
301 小節目～400 小節目



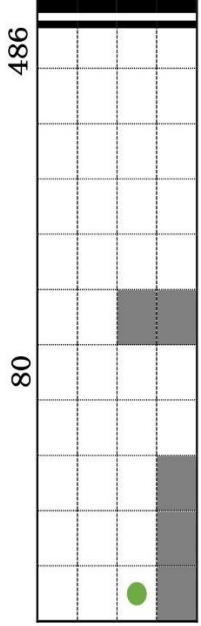
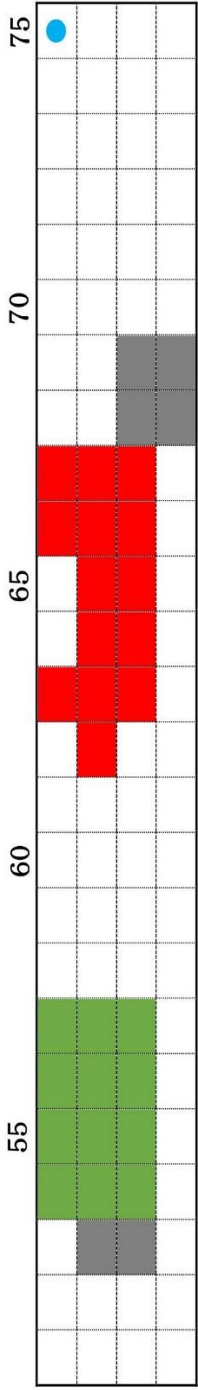
401 小節目～486 小節目



↑ 《海辺の女王》 Op. 83 の素材によるカノン



↓ 《幻想曲》 Op. 15 からの素材



第3節 楽語の一覧

本節では、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の楽譜に出てくる特殊な楽語と、パーシケッティによる注釈の一覧をまとめた。一覧の掲載にあたって、凡例を述べておく。

※イタリア語はイタリック体で記した。

※パーシケッティによる注釈は筆記体で書かれており、内容が判断できない部分もあった。

判別できなかった文字については？マークで示した。

※楽語の訳に関しては、英語に相当する語があれば、それも併せて掲載した。

※解読できなかった注釈などについては、適宜譜例を掲載している場合がある（【譜例】の番号は付けていない）。

※T.の後の数字は、小節番号を指す。例えばT.1は1小節目を指す。

第1部⁶¹ Lento

彼自身の注釈では、楽器の名前が次のように略記されている。

Vn I=1st Violin Vn II=2nd Violin

Vla=Viola Vc もしくは Vcl=Violoncello

しかし楽譜内では例外的な表記も見られる。詳細は本章第2節第1項を参照されたい。

Elements of 4 basic themes in suspended vagueness

⁶¹ 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》を5つの部分に分けることについては本章第1節第2項を参照。

T.1 ヴィオラとチェロの間の注釈 Vcl - thematic fragment

T.1 *sereno*=澄み切った、冷静な

T.3 Vn I thematic fragment

Vn II thematic fragment

T.4 Vla thematic fragment

T.13 simultaneous growth of 4 themes

T.13 Vcl music=ここでは無伴奏チェロ・ソナタ Op.54 の第1楽章の素材が用いられている。

T.15 Vla music=ここでは《海辺の王女》Op.83 の素材が用いられている。

T.23 Vl II music=ここでは無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op.10 の第2楽章の素材が使用されている。



T.27 Vn I music=無伴奏ヴァイオリン・ソナタ Op.10 の第1楽章の素材が使用されている。

decisivo=decisive 決定的な

T.29 *restez*(フランス語)=stay 留まる、固定する。おそらく奏法に関することを指していると考えられる。ポジション移動しないで弾く、移弦をしないで弾くなど、いろいろ考えられるが、より具体的なことは楽譜に記されていない。

T.33 Separate lines

T.41 *Riposato*⁶²=Rested 落ち着いた、回復した

T.47 *incalzando*=press, urge 急き立てる

T.51 Snarl of material

⁶² 弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》で用いられる楽語の中には、最初の文字が大文字で記されているものも存在する。

T.66 Harmonic arrival (affirmation in Vcl.)

第2部 allegro

T.72 Display of strength of 1st Violin music

T.77 *impetuoso*=impetuous 猛烈な、衝動的な

T.124 Harmonic declamation

T.126 1st Violin Recit. Cadenza

T.127 gesture of VI music (VIはVn Iの略記で、第1ヴァイオリンを意味すると考えられる)

T.140 *preciso*=precise 正確な、厳格な

T.147 1st and 2nd Violin Recit. Cadenza

T.152 Resolution of 1st Violin music

T.169 *vigoroso*=vigorous 活気ある、元気のある

T.175 *con agilità*=with agility 敏捷さをもって

T.177 au talon(フランス語)=in the heel 元弓で

T.187 on the string

第3部 sostenuto

T.194 Harmonic and melodic inventory of Vc. + Vla. music

intimissimo=intimo の強調

(intimo=interno の絶対最上級で、きわめて内省的な、という意味)

T.200 *piacevole*=enjoyable 愉快的な

T.209 *a bene placido*=to placid well 十分に落ち着いて

T.213 *con calma*=calmly 穏やかに

T.224 *ardentemente*=ardently 熱心さ、焼けつくような、熱烈な

T.229 *amabile*=lovely 愛らしい

T.235 *doloroso*=painful 苦痛を与える、悲嘆にくれた

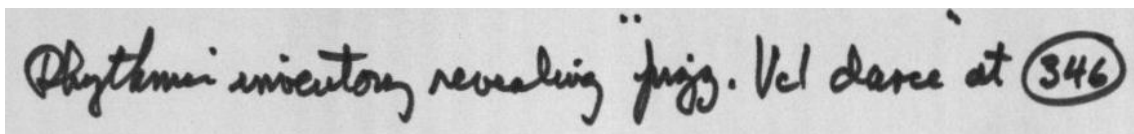
T.240 *caloroso*=warm 温かい、心のこもった

T.243 *elegantemente*=elegant 優美な

- T.252 Contrapuntal inventory of 4 themes
 T.255 *ben misurato*=well measured 規則正しく、控えめに
 T.259 *affabile*=easy going 愛想のよい、快適に、心地よく
 T.275 *declamando*=declaiming 熱弁する、朗誦する
 T.291 Episode of Complaint
 T.300 *sonoro*=sonorous 響く、反響する

第4部 vivo

- T.308 Rhythmic inventory revealing(?) pizz(?) Vcl dance(?) at 346



- T.311 *con abbandoni*=身をゆだねて、くつろいで
 T.316 *riticamente*=不明⁶³



- T.321 *mormoramente*=murmuring かすかな音、不満を言う
 T.346 Vcl. dance=チェロの舞踏



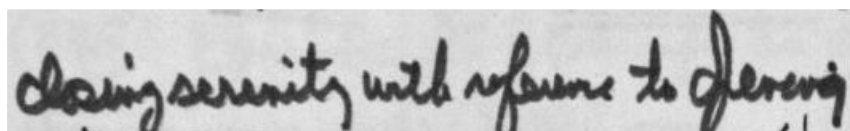
gaio=gay 陽気な、楽しそうな(右譜例参照)

⁶³ この単語は伊和辞典や伊伊辞典には見当たらない。掲載した譜例の内容から考えて、*ritmicamente*(律動的に)の4文字目の「m」を書き落としたのではないかと推察される。

- T. 369 *vigoroso*=vigorous 活動力に満ちた
- T. 402 Double Cadenza
Con fantasia e libertà=With imagination and freedom
passionatamente=passionately
- T. 413 *violento*=violent

第5部 *tranquillo*

- T. 421 Retrospective song & declamation
 (story elements of 2nd Violin music)
- T. 421 *teneramente*=tender
- T. 445 Episode I (Contemplation & regret)
- T. 454 Episode II (Contemplation & delight)
- T. 459 *Di nuovo calmo*=Calm again
- T. 459 *velato*=veiled ヴェールで覆った、はっきりしない
- T. 475 Closing serenity with reference to ?????



- T. 479 Last peak
- T. 486 *Infantavlsnvcsonfoursympianquint*
 =本作品で用いられている過去の作品の名前が挙げられている。
Infanta = *Infanta Marina* for Viola and Piano, Op. 83
vlson = *Sonata* for Solo Violin, Op. 10
vcson = *Sonata* for Solo Cello, Op. 54
foursym = *Fourth Symphony*, Op. 51
pianquint = *Piano Quintet*, Op. 66

序章第3節で述べたように、パーシケッティはイタリア出身の父とドイツ出身の母との間に生まれた。しかしパターソンの文献では、彼がイタリア語やドイツ語を完全に話せるようにはならなかったことが述べられている。

ヴィンセントは、イタリア人の区域のフィラデルフィア南部〔South Philadelphia in an Italian neighborhood〕に住んでいた。——（中略）——〔筆者追記：そうではあるものの〕彼はその民族的伝統を強調した家庭〔a family which stressed its ethnic heritage〕で育てられたわけではなかった。家庭では英語が話され、ヴィンセントはイタリア語やドイツ語をすらすらと話せるようにはならなかった（Patterson 1988 : 4）。

ほとんどが後期に作曲されたハーブシコード作品を対象とした Minut の論文では、次のように、パーシケッティが後期作品の作曲時期に、イタリア語あるいはイタリア人というものに対して何らかの意識を持っていたことについて考察されている。

彼のソナタ〔筆者注：研究対象となっている、ほとんどが後期に作曲されたハーブシコード・ソナタのこと〕を通して、パーシケッティは様々な気分、キャラクター、音色を描写するために、彼の演奏標語〔his performance indications〕に、伝統的なイタリア語〔the traditional Italian language〕を豊富に使用している。ただしこれらの用語の一部は、他の作曲家の音楽ではめったに使用されない。これはパーシケッティの、彼のイタリアの家族のルーツ〔his Italian family roots〕の影響を確認するようであると考えられる（Minut 2009: 119）。

彼がなぜ複雑なイタリア語の楽語を使用したのか、手掛かりになるようなものを見つけることはできなかった。しかし上記の一覧で示したように、彼が用いる特殊な楽語は、sereno（澄み切った）、decisivo（決定的な）、riposato（落ち着いた）というような、曲想や気分を表す言葉が多いことが特徴的である。それらは「大きな音量で」、「速いテンポで」などといった、演奏に直接関係するものではないために、楽譜を見ていない聴衆はそのような楽語が楽譜に記されていることはわからない。したがってパーシケッティが用いた特殊な楽語は、聴衆に対してではなく、演奏者に対して何かを伝えようとするものであると考えられる。別の考え方をすれば、特殊な楽語に対してどのように演奏するのかは、演奏者の解釈に委ねられる部分が多いと言える。

また弦楽四重奏曲第3番においても、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》ほどではない

が、特殊な楽語の使用が見られた⁶⁴。後期の作品になるにつれて、特殊な楽語の使用回数が多くなるかどうかについて考察するには、今後多くのパーシケッティの作品（未出版の作品を含む）が詳細に研究される必要があると筆者は考える。

⁶⁴ 詳細は第2章第1節を参照。

第4節 作曲者の表現意図について

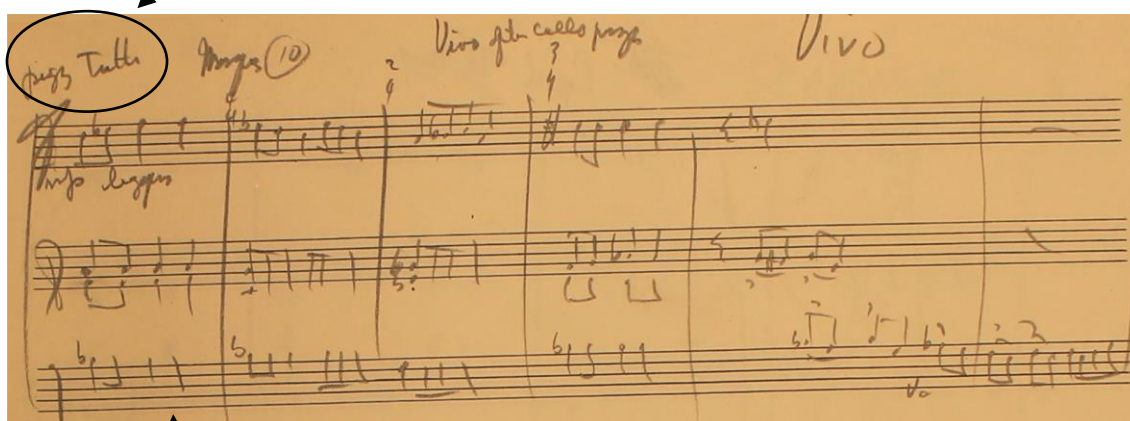
これまで、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》で用いられている様々な素材について、分析を行ってきた。その一方で《パラブルX》の中で素材を使うことを試みたが、結局は使われなかったという作品がある。ここではヴァイオリンとピアノのための《仮面》Op. 99(1965)を、その例として取り上げたい。

この作品は10曲から成る作品であるが、パーシケッティはその10曲のうち、第4曲と第6曲の素材を《パラブルX》に用いることを試みた。《パラブルX》のスケッチ集の中に、《仮面》Op. 99を弦楽四重奏用に編曲した楽譜が見られ、《仮面》Op. 99を《パラブルX》の中で用いることを考えていたと判断することができる（【譜例48】）。

【譜例 48】《仮面》Op. 99 のうちの 2 曲を、弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》で用いることを試みた例について

↓弦楽四重奏曲第 4 番《パラブルX》のスケッチ集から

Pizz Tutta と書かれ、4 人全員がピッツィカートで奏することを想定していたと考えられる。



弦楽四重奏用に編曲されている

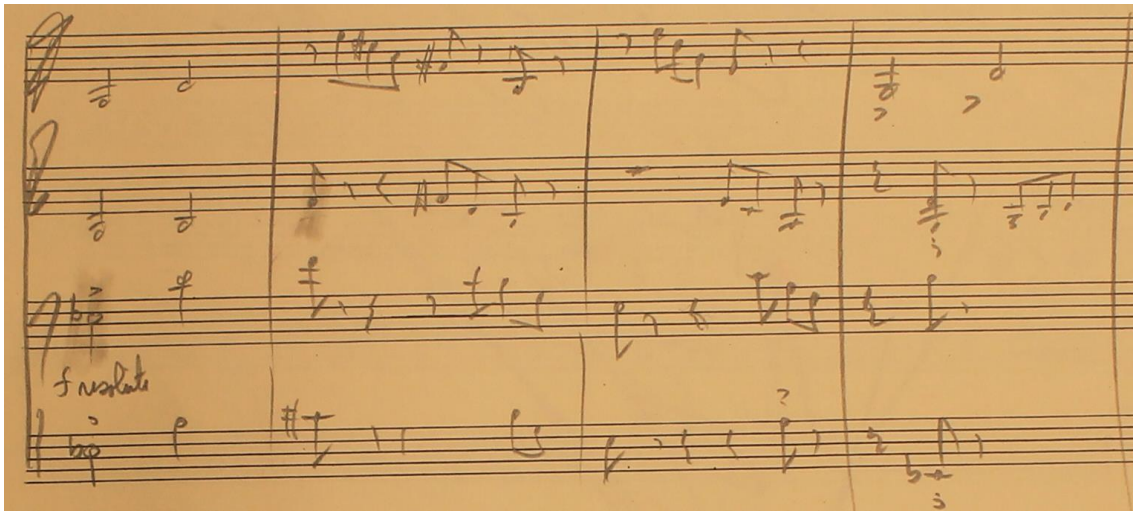
↓ 《仮面》Op. 99 第 6 曲 1—4 小節目

Allegretto (♩ = 152)
pizz. sempre (senza sord.)
mp sempre (leggiero)

【譜例 48】は次ページに続く。

【譜例 48 つづき】

↓弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から



↑弦楽四重奏用に編曲されている

↓《仮面》Op. 99 第4曲 1—4小節目

Moderato (♩=96)

Printed musical score for the first four measures of the fourth movement of 'Maschera' (Op. 99 No. 4). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The score is in 2/4 time and features a piano part and a violin part. The piano part begins with a forte dynamic and a 'risoluto' marking. The violin part is marked 'non legato'. The score concludes with a final forte dynamic and 'risoluto' marking.

第1節で述べたように、《パラブル》シリーズについて作曲者が語ったことは、意図を捉えにくいものが多い。しかし、パーシケッティのインタビューの中で、「通常は私の他の作品の素材に関係しています。」と述べている (Shackelford 1982: 113)。

《パラブルX》以外の《パラブル》で、どのような素材が用いられているのかを、2つの作品を挙げて分析していきたい。

ピッコロのための《パラブルX II》Op. 125(1973)では、《讃歌と応答唱 Hymns and Responses》第1集 Op. 68(1955)から素材がとられている (【譜例 49】)。

【譜例 49】

↓ ピッコロのための《パラブルX II》Op. 125(1973) 1—6小節目

(♩ = 60)
*)
mf espr.

rit.

(♩ = 192+)
mp with flowing rhythm

↑ 旋律はそのまま使用されている

With flowing rhythm

↑ 装飾的に変奏されて使用されている。
○印は、下記譜例と対応する音符である。

1. This is the month, and this the hap - py morn, Where -
2. This is the month, and this the hap - py morn, For

↑ 《讃歌と応答唱》第1集 Op. 68(1955)から

上記の譜例で確認を行うと、《讃歌と応答唱》第1集 Op. 68(1955)から、掲載した譜例のソプラノ声部の旋律が、ピッコロのための《パラブルX II》Op. 125の中で現れていることがわかる。《パラブルX II》の冒頭3小節（4分の3拍子）では、《讃歌と応答唱》第1集からの旋律はそのまま奏されている。続く3小節（8分の3拍子）では、旋律は装飾的に変奏されている。譜例の中で○を付けた音符は、旋律の原形と対応する音符である。また旋律を用いる際に、自由に移調（あるいは移置）を施しているという点は、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》と共通していると考えられる。

次にチューバのための《パラブルX X II》Op. 147(1981)を取り上げたい。この作品では、独唱、合唱とオーケストラのための《天地創造 The Creation》Op. 111(1969)からの素材が使用されている。オルムステッドの文献では、《天地創造》の何小節目の旋律が《パラブルX X II》の何小節目に使われている、という内容をまとめた表が掲載されている (Olmstead

2018: 362) ⁶⁵ および ⁶⁶。

《パラブル》シリーズ以外の作品でも、同じように他の作品からの素材を用いている例が見られる。その例のひとつとして、ハープシコード・ソナタ第6番 Op. 154 を挙げたい。

1982年に作曲されたハープシコード・ソナタ第6番 Op. 154 は、弦楽四重奏曲第1番 Op. 7の素材によって成り立っている。弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の場合と同様に、パーシケッティはハープシコード・ソナタ第6番の最後の小節の下に、ファースト・ストリング・カルテット First String Quartet を略した「Frstrngqt」という文字列を書き残して、それは出版譜にも印刷されている（【譜例50】）。

【譜例50】 ハープシコード・ソナタ第6番 Op. 154 277—280小節目

460-00085

Minutによる、パーシケッティのハープシコード・ソナタ全10曲を対象とした論文では、ハープシコード・ソナタ第6番では弦楽四重奏曲第1番 Op. 7の第2楽章からの素材が用いられていると述べられている（Minut 2009: 75-76）。実際に、下記の譜例で確認を行う（【譜例51】）。

⁶⁵ その表は、次の文献に基づいて作成されている。Mark Nelson. 1985. The Brass Parables of Vincent Persichetti. D.M.A. Arizona State University: 10.

⁶⁶ 《天地創造》のスコアは未出版である。弦楽四重奏曲を対象としている本研究にあたっては、スコアが所蔵されているニューヨーク・パブリック・ライブラリーから楽譜を取り寄せることはしなかった。

【譜例 51】

ハープシコード・ソナタ第6番 Op. 154 58—60小節目

弦楽四重奏曲第1番 Op. 7 第2楽章 1—6小節目

上記に挙げたハープシコード・ソナタ第6番の58—60小節目では、左手が原曲にはない音を補っている箇所はあるものの、右手の旋律は、間違いなく弦楽四重奏曲第1番の第2楽章からの引用であると判断できる。

シモンズもオルムステッドも、弦楽四重奏曲第1番 Op.7 の第2楽章からの素材が用いられているという見解で一致している (Simmons 2011: 231 および Olmstead 2018: 359-360)。シモンズは次のように述べている。

パーシケッティのスコアに精通している人は、この暗号 [code] が弦楽四重奏曲第1番への関連を示していることに気付くだろう。そして実際、[筆者注: Op.154 の] アレグロ部分は、その初期の作品からのスケルツォに基づいている (Simmons 2011: 231)。

しかし筆者は、弦楽四重奏曲第1番 Op.7 の第3楽章からも引用されていることを確認した (【譜例 52】)。

【譜例 52】

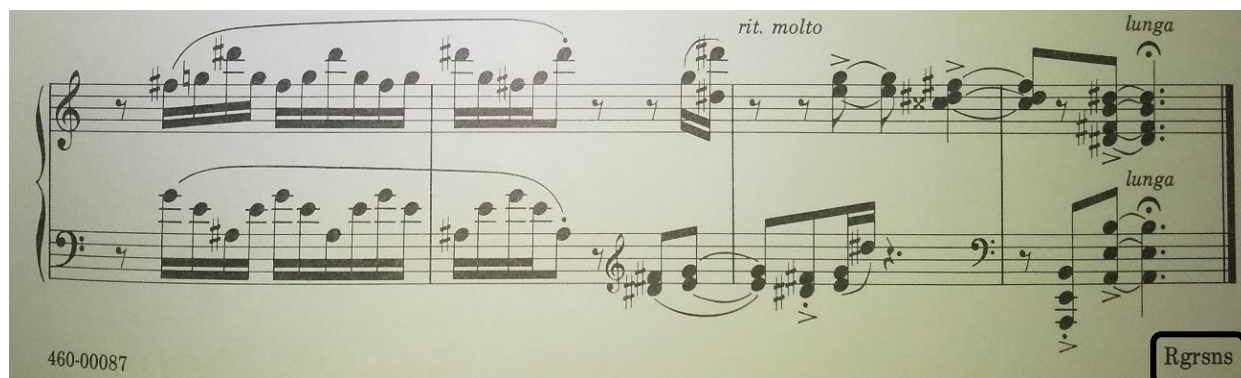
ハープシコード・ソナタ第6番 11—14小節目

弦楽四重奏曲第1番 Op.7 の第3楽章 1—4小節目

ここからは、パーシケッティが他の作曲家からの作品の素材を使用している例、あるいは使用することを試みた例を挙げていきたい。

ハーブシコード・ソナタ第7番 Op. 156 (1983)の最後の小節では「Rgrsns」という文字列が見られる（【譜例 53】）。

【譜例 53】 ハーブシコード・ソナタ第7番 Op. 156 第3楽章 120—123 小節目



The image shows a musical score for the final section of the third movement of the Harpichord Sonata No. 7, Op. 156, by Arvo Pärt. The score is written for two staves, with a treble clef on the top and a bass clef on the bottom. The music features complex rhythmic patterns and dynamics such as 'rit. molto' and 'lunga'. A small box in the bottom right corner contains the text 'Rgrsns'.

この文字列が何を示しているのか、シモンズが考察を試みている。

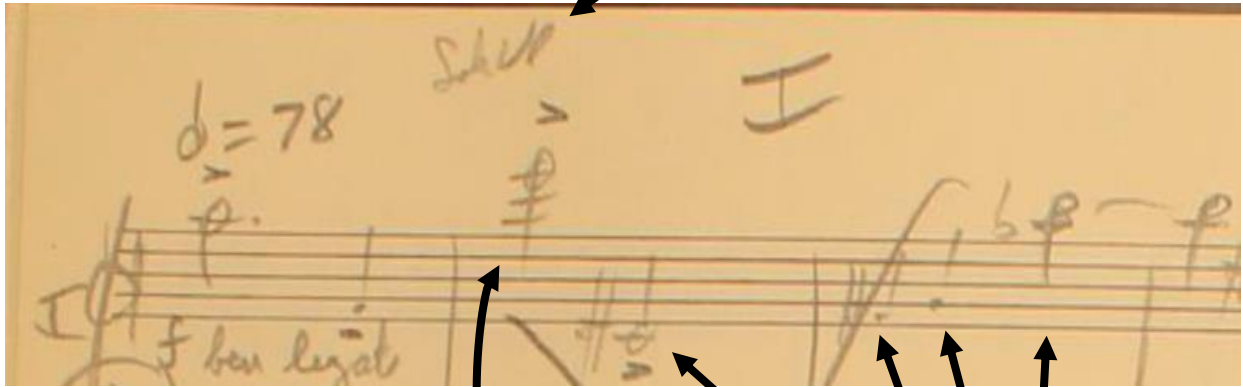
最後に「Rgrsns」という謎の注釈 [cryptic note] がある。それは間違いなく、パーシケッティの同僚で親友である作曲家ロジャー・セッションズ [筆者注：Roger Sessions (1896-1985)] への関連である。個人的な献呈に過ぎないかもしれないが、より適切な解釈 [private dedication] は、このソナタ [筆者注：Op. 156] がセッションズの作品の1つから、動機を借用しているということである (Simmons 2011: 231)。

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》に戻り、別の例を取り上げたい。《パラブルX》のスケッチ集には、ウィリアム・シューマン William Schuman (1910-1992)のヴァイオリン協奏曲 (1959年最終稿)からの素材であると考えられるような楽譜が見られる（【譜例 54】）。

【譜例 54】

↓弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から

Solo V1 (独奏ヴァイオリン) という
書き込みが見られる



Allegro risoluto (♩ = circa 76)

↑ウィリアム・シューマン：ヴァイオリン協奏曲（1959年最終稿）第1楽章

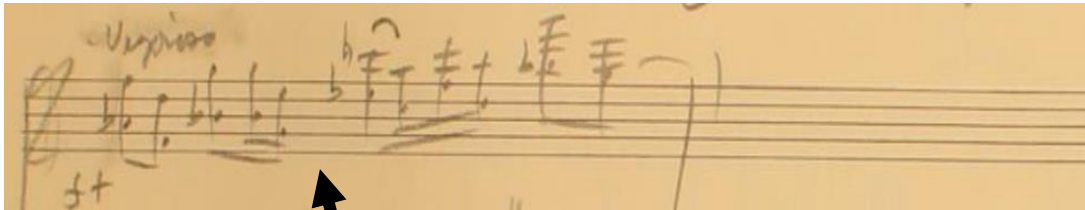
20—25小節目（一部のパートのみ掲載）

上記の譜例では、矢印で結んだ5つの音符のうち、（最後の音符に関してはオクターヴの違いは見られるものの）音程やリズムは全て一致している。

スケッチ集の同じページには、ウィリアム・シューマンのヴァイオリン協奏曲の、別の素材に類似しているものも見られる（【譜例 55】）。

【譜例 55】

↓弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》のスケッチ集から



↑ウィリアム・シューマン：ヴァイオリン協奏曲（1959年最終稿）第1楽章

83小節目（一部のパートのみ掲載）

最後に、彼が様々な作曲家の作品から非常に多くの種類の素材を用いて、楽曲を作ろうとしていたことについて取り上げる。

ヴィンセント・パーシケッティの死後に、ドロシー・パーシケッティは、完成されることがなかった作品の楽譜の一部をシモンズに渡した。その楽譜の中には、他の多くの作曲家の様々な作品から素材を借用し、それらを1つの作品として統合することを試みたと考えられるものが含まれていた。シモンズは次のように述べている。

作曲家〔筆者注：パーシケッティのこと〕が亡くなってから約1か月後、私はドロシー・パーシケッティからの電話を受けたのだが、彼女は次のように言った。「あなたにお送りしようとしている自筆譜があります。夫が記憶から書いたものです。彼はこの種のことをするのが好きでした。そしてあなたがこれを持つことを、彼は望んでいるでしょう。」

その自筆譜は数日後に受け取った。それは《マジック・チェイン The Magic Chain》というタイトルで、このタイトルの下に「Modapolyrowtunal」という暗号〔code〕がある。——(中略)——39 ページにわたって続くものは、〔筆者注：様々な〕作品からの一連の 207 の譜例であり、——(中略)——理論的には最初から最後まで途切れなしに演奏できる。——(中略)——〔筆者注：その譜例というのは、〕ヴァーグナーの《パルジファル》からヒンデミットの弦楽四重奏曲第 3 番まで、シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》からハンソンの交響曲第 2 番《ロマンティック》まで、ヴァレーズの 7 本の管楽器とコントラバスのための《オクタンドル》からヴェルディの《椿姫》まで、ガーシュウインの《パリのアメリカ人》からスティーヴ・ライヒの 2 台ピアノのための《ピアノ・フェイズ》まで広がっている。これらの目的は何だったのか？ (Simmons 2011: 320) (原文ママ) ⁶⁷

続けてシモンズは、「おそらく演奏される作品として意図されたものではない」としつつも、「45 分という演奏時間が記されている」と述べている (Simmons 2011: 320)。

確かに、上記のように、様々な作曲家の作品を並べただけでは作品として成立しない。しかし《パラブル X》のスケッチの中に、ウィリアム・シューマンの作品の素材を用いた断片的な楽譜が存在することや、ハープシコード・ソナタ第 7 番 Op. 156 においてロジャー・セッションズの作品からの素材が用いられていることを踏まえると、パーシケッティは上記で列挙した作品を、ひとつの作品の中で扱うことを意図していたと考えられる。

パーシケッティは「自分自身を混合者として説明」しており (Patterson 1988: 19)、「古典派、ロマン派、そして近代の要素の、独特のブレンド」によって「巨大な様式の広がり」を確立した (Simmons 2011: 320-321)。彼のそのような作曲理念は、彼の作品の中に活用されるだけでなく、1961 年の『20 世紀の和声法』の中でまとめられた。

その次にパーシケッティは、様々な技法を自分の中に採り入れるだけでなく、作品の主題や和音と言った素材そのものに目を向け、その素材を「巨大な様式の広がり」(Simmons 2011: 320-321)の中に取り込み、新たな技法を確立させることを計画していたのではないかと考えられる。

⁶⁷ スペースの都合上、〔筆者注〕として加えるべき以下の情報を割愛している。作曲者のフルネームと生没年、作曲者および作品名の原綴、作品の作曲年。

【譜例 54】と【譜例 55】で挙げた、ウィリアム・シューマンのヴァイオリン協奏曲からの素材の使用は実現されず、【譜例 53】で取り上げたロジャー・セッションズの例は素材の出所が不明であり、《マジック・チェーン》は結局完成されなかった。他の作曲家の作品からの素材の使用というパーシケッティの新しい試みは、何度かなされたものの、彼の死によって完全に実現されることはなかった。しかしその準備の段階として、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》を位置付けることが可能だと考える。《パラブルX》は過去の作品からの素材を、時には音列的に展開し、時には異なる作品の素材同士を組み合わせたりして、それまでの彼の作品に見られなかった構造を作り出している。他の作曲家の作品の素材を使用する前の段階として、自分の過去の作品から複数を選び、それらの作品の素材を、様々な展開方法を用いて1つの作品としてまとめ上げるという試みとして、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》が存在すると考えられる。

結論

ヴィンセント・ラドウィグ・パーシケッティ Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987) は生涯で4曲の弦楽四重奏曲を作曲した。本論文はその4曲の弦楽四重奏曲を研究対象として、パーシケッティの音楽語法について考察し、これまで漠然とでしか結論付けがなされていなかった彼の作風と、ほとんど研究されていない後期作品の語法を明らかにするものである。

彼の作品の特徴は、非常に多くの種類の技法や様式を、ひとつの作品の中で混在させることである。それは生涯を通してほとんど変わらなかったため、パターソンの文献では「パーシケッティの生涯において作風は進化しなかった」と述べられている (Patterson 1988: 12)。

しかし彼の4曲の弦楽四重奏曲は、それぞれが大きく異なった特徴を持っていることに着目し、この4曲の分析を行った。ここであらためて4曲を俯瞰し、彼の作風の考察へとつなげていきたい。

第1章では第1番と第2番を取り上げた。第1番 Op. 7 は1939年に書かれた。1929年から1939年までの、作曲家になるための修業の時期と言える「沈黙の十年間」を終えた直後の作曲である。本作品では、多くの不協和音程が連続する部分や、12音全ての使用、あるいは11音の使用が見られ、それはパーシケッティの独自の「調的表現 [tonal expression]」 (Shackelford 1981-1982: 109) の試みであると考察した。しかしそのような構造は点的で、楽曲全体で一貫して見られるものではない。この作品における作曲者の表現意図が判断しにくく、この作品は重要なものではないと述べている文献もあることから、パーシケッティの作品の中で習作的なものとして位置付けた。

1944年に作曲された弦楽四重奏曲第2番 Op. 24 は、全体的に特定の旋法や調の構成音によって作られている部分が多い。そのため第1番とは異なり、「活気に満ちた、明らかに調的で、主に協和的」 (Simmons 2011: 285) という、「彼の最も人気のある作品」 (Simmons 2011: 285) に見られる特徴を持っている。さらにベートーヴェンの弦楽四重奏曲第16番 Op. 135 や《大フーガ》Op. 133 との類似点が見られ、それだけでなく、彼の他の作品においても、他の作曲家の作品に類似させている例が見られた。

第2章では弦楽四重奏曲第3番 Op. 81 を取り上げた。この作品では12音技法が楽曲の

中心的な要素として用いられている。楽曲内で使用される音列は1種類ではなく、ある1つの音列から、2つの方式によって様々な音列が作り出されている。1つ目は、音列の端から順番に音を取り出して、並べ替えたものを新たな音列とする方式であり、並べ替えられた音列に同じ作業を施すことで、さらに新しい音列を作り出すことができる。2つ目は音列の前半6音を反行形にしたものを後半6音に用いて、前半と後半が対称の関係となる音列を作り出す方式である。作品内ではこれらの方式によって作り出された複数の音列が同時に使用されたり、三和音などの調的な要素の中で用いられったりするなど、様々な手法が試みられていることが分かった。また12音技法以外では、「投影書法」という、ある音を軸にそこから等距離の音程を上と下で奏することで、独特の音響構造を作り出すという書法も見られた。

第3章では弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》Op. 122を取り上げた。1972年に作曲されたこの作品は、彼自身によって5つの部分に区切られているものの、テンポや強弱の変化が非常に多いため、音楽的な区切りを見出すことができない。またこの作品は、彼自身がそれまでに完成させた作品から複数を選び、それらから素材を借用し、1つの作品の中でまとめ上げることが試みられている。

弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》は、他の後期の作品と同様に、作品構造の詳細が明らかにされていなかった。この作品の分析にあたっては、ニューヨーク・パブリック・ライブラリーから本区品のスケッチ集を取り寄せることができ、そのスケッチ集の内容を用いて分析を行った。この作品の最後の小節には、素材の出典となった彼自身の5つの曲名が示されている。つまり弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》が、彼がそれまでに完成させた作品のうち、5つの作品から素材を借用していることを示している。しかし、今回の分析では、そのうち1つの作品（ピアノ五重奏曲 Op. 66）の素材の使用が全く見られなかった。それだけでなく、彼が示した5つの作品以外の作品からの素材も使用されていることがわかった⁶⁸。また借用された素材はそのまま用いられるだけでなく、様々な手法によって変形されている場合も多く、楽曲内では様々な形態の素材が組み合わせられ、複雑な構造を作り出していることがわかった。また彼が未完のまま遺した、編成の指定のない《マジック・チェーン》という作品では、他の作曲家による多くの作品から素材を借用して、1つ

⁶⁸ 5つの作品以外の作品からの素材の借用があるか、という調査に関しては、スケッチ集を参考資料として用いていない（スケッチ集の中に参考となる記述が無かったため）。

の作品にまとめ上げようとしていたことを取り上げた⁶⁹。他の作曲家の作品からの素材の使用というこの試みは、彼の死によって実現されることはなかった。しかしその試みの前の段階として、彼自身の多くの作品から素材を借用している弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》を位置付けた。

シモンズは著書の中で、パーシケッティの作風の変遷における調査の困難さについて、次のように述べている。

年代順の進化の問題は、パーシケッティの作品全体を理解する上でのもう1つの複雑な要素であることが明らかになっている。作曲家としての彼の発展は、単純なものから複雑なものへ、あるいは古風なものから近代主義的なものへと、因習的な線形経過をたどらなかった (Simmons 2011: 194)。

しかし上記のことを踏まえながらも、パーシケッティの作風を次の3つの時期に分けて考察している。

パーシケッティの作品体系は伝統的な直線的発展には従っていないが、およそ3つの異なる段階に分類される。

(1) 初期の、彼が個人的な語法を求めて、まだ他の作曲家の技法を吸収していた、探索的な段階 (1929~1949)。

(2) 独特 [distinctive] で個人的 [personal] な段階 (1949~1960)。彼は様々な規模、目的、——(中略)——を持つ何十もの作品を作曲した。

(3) 後の探索の段階 [a later exploratory phase] (1961~1987)。彼は——(中略)——語法の範囲を広げ続けた。この段階の後半 [原注: 1971年以降]、彼は小さな編成のための作品に集中した (Simmons 2011: 197)。

そして4曲の弦楽四重奏曲が作曲された年代に着目すると、1939年と1944年に作曲された弦楽四重奏曲第1番と第2番は上記の(1)に、1959年に作曲された弦楽四重奏曲第3番は上記の(2)に、そして1972年に作曲された弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》は

⁶⁹ 詳細は第3章第4節を参照。

上記の(3)に当てはめることができる。また第4番《パラブルX》は、上記の(3)の中の、「小さな編成のための作品」に集中した時期の中に含めることもできる。

このように先行研究ではほとんどなされていなかった弦楽四重奏曲および後期の作品の構造に関する本研究は、これまで明らかにされていなかったパーシケッティの書法や楽曲構造の一側面を解き明かすものであると位置づけることができる。

本論文の考察を経て、筆者はパーシケッティの作風の変遷の、ひとつの道筋について結論付けたい。弦楽四重奏曲第1番と第2番は探索的な段階であり、第3番は無調の要素と調的な要素を共存させることで、彼の様式の多様さが確立されている。そして第4番《パラブルX》ではさらなる探索の段階として、複数の作品からの素材の、様々な形態を作り出し、それらを1つの作品の中で統合することが目指されている。

本研究は作品の構造を明らかにするために、分析による作品研究を重点的に行った。そのため、作曲者が生きた時代や社会の背景については、序章第3節の「生涯の概観」でわずかに触れたのみである。また弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》の最後の小節で示されている5つの作品のうち、ピアノ五重奏曲 Op. 66 の使用例が見られなかったことに関しては、《パラブルX》を別の方法で分析することによって、使用例が発見できるのではないかと筆者は考える。このように、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX》に限らず、4曲の弦楽四重奏曲を他の視点から分析することで、新たに別の考察や結論を作り出すことができると考えられる。

また筆者は、博士後期課程で毎年度実施される実技試験で、パーシケッティのヴァイオリン作品を1曲ずつ取り上げ、博士後期課程の修了までに、出版されている彼のヴァイオリン作品を全て演奏することができた。弦楽四重奏曲だけでなく、ヴァイオリンの作品を含めた弦楽器作品全般について、作品研究と実作品の演奏法との結びつきという観点からも、本論文の研究に基づいた今後の研究によって深めることができると考えられる。

また彼の生涯や作品と、当時のアメリカの社会的背景とどのような関係があるのかといった点についても、必然的に今後取り組むべきテーマとなってくる。4曲の弦楽四重奏曲はそれぞれが異なる特徴を持つが、それぞれの作品の作曲時期における社会的背景や、他の作曲家との関係という視点から、さらに研究を深めることができると考えられる。

パターソンをはじめとする評伝的内容の文献によって、作曲者の人生の俯瞰と、作曲者が遺したあらゆる作品の全体的な考察は、十分になされたと筆者は考える。そしてその後には、彼の作品の詳細な研究という、非常に長い道のりがあると考えられる。パーシケッティの作品分析をはじめとする、様々な視点からの研究に今後も取り組んでいきたい。

参考文献

1. 欧文献

- American Society of Composers. 1980. “Persichetti” *The ASCAP Biographical Dictionary. Fourth Edition.* New York: Rr. Bowker Llc.: 393.
- Anderson, Ruth. 1982. “Persichetti” *Contemporary American Composers: A Biographical Dictionary.* Boston: G.K.Hall: 403-404.
- Anon. Obituary, *New York Times* (14. May 1971).
- Antolini, Bianca Maria. 1984. “Crescentini”, *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Vol.30.
- Barham, Terry Joe. 1981. A Macroanalytic View of The Choral Music of Vincent Persichetti. Ph.D. The University of Oklahoma.
- Bowles, Paul. review, *New York Herald Tribune* (15. March 1943).
- Broder, Nathan. 1979. “Vincent Persichetti” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* Volume 10: 1092-1093.
- Bull, Storm. 1974. “Persichetti” *Index to Biographies of Contemporary Composers.* New York: Scarecrow Press. Volume 1: 288, Volume 2: 390.
- Burbank, Richard. 1984. *Twentieth Century Music.* New York: Thames & Hudson Ltd.
- Burke, Richard. (submitted by L. Poundie Burstein) 2015. “That Awkward Scale” : Verdi, Puccini, and the Scala enigmatica. *Music Theory Online*, Vol.21, Number 2, June 2015.
<https://mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.burke.html>
(2020年12月1日閲覧、2022年6月1日再閲覧)
- Cassaro, James P. 1992. “Persichetti, Vincent” *The New Grove Dictionary of Opera.* Volume 3: 971.
- Cohn, Arthur. review, *Modern Music* (March-April 1942): 189.
- Conati, Marcello. 1978. “Le Ave Marie su scala enigmatica di Verdi dalla prima alla seconda stesura (1889-1897).” *RIM* 13(1978): 280-311.

- Dyer, Joseph. 2001. "Roman Catholic church music" *Grove Music Online*. Oxford *Music Online*. Oxford University Press.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046758>
 (2020年12月1日閲覧、2022年6月1日再閲覧)
- Evet, Robert. 1955. "The Music of Vincent Persichetti." *The Juilliard Review* 2 (Spring 1955): 15-30.
- Ewen, David. 1949. *American Composers Today, a Biographical and Critical Guide*. New York: H.W. Wilson: 186-187.
- Frank, Peter. 1978. "Reviews: Collections" *Fanfare*. 1 #4 (March/April): 91.
- Hart, Michael. 2014. An analysis of and conductor's guide to Vincent Persichetti's Masquerade for Band, Op.102. D.M.A. The University of Iowa.
- Hilfiger, John Jay. 1985. A Comparison of Some Aspects of Style in the Band and Orchestra Music of Vincent Persichetti. Ph.D. in Music Literature, University of Iowa.
- Hitchcock, H. Wiley. 1974. *Music in the United States*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Jaques Cattell Press. 1983. "Persichetti, Vincent" *Who's Who in American Music: Classical*. New York: Rr. Bowker Llc. :338.
- Minut, Mirabella Anca. 2009. Style and Compositional Techniques in Vincent Persichetti's Ten Sonatas for Harpsichord. D.A. Ball State University.
- Nelson, Mark. 1985. The Brass Parables of Vincent Persichetti. D.M.A. Arizona State University.
- Oja, Carol J. 1982. *American Music Recordings: A Discography of 20th-Century U.S. Composers*. New York: Institute for Studies in American Music: 233-235.
- Olmstead, Andrea. 2018. *Vincent Persichetti: Grazioso, Grit, and Gold*. Maryland: Rowman & Littlefield Pub. Inc.
- Patterson, Donald & Janet L. 1988. *Vincent Persichetti, A Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.

- Persichetti, Dorothea. 1960. *A Monograph: Vincent Persichetti's Music*.
 (Unpublished) New York Public Library 所蔵 [Call No.: JPB 90-77, Series IV:
 Writings, Box 104, Folder 7, Published, 1982.]
- Rock, Barry Lee. 1996. Cellular Construction in Selected Sacred Works of Vincent
 Persichetti. D.M.A. in Theory, Southwestern Baptist Theological Seminary.
- Saffle, Michael. 2002. "Persichetti, Vincent" *Die Musik in Geschichte und
 Gegenwart. Personenteil* Volume 13: 357-359.
- Schwarz, Boris. 2013. "Persichetti, Vincent" *The Grove Dictionary of American
 Music*. Volume 6: 445-447.
- Shackelford, Rudy. 1975. "Vincent Persichetti's Shimah B' koli (Psalm 130) for
 Organ: An Analysis." *Diapason 66.* : 3-8.
- Shackelford, Rudy. 1981-1982. "Conversation with Vincent Persichetti."
Perspectives of New Music. : 104-133. New York Public Library 所蔵
 [Call No.: JPB 90-77, Series IV: Writings, Box 104, Folder 7, Published,
 1982.]
- Shetland Jr, Robert A. 1994. Divertimento for Band, Op.42 by Vincent
 Persichetti: An Analysis of Musical Energies and Interpretive Strategies for
 the Conductor. M.A. California State University.
- Simmons, Walter G. 2001. "Persichetti, Vincent" *The New Grove Dictionary of
 Music and Musicians*. Volume 19: 460-462.
- Simmons, Walter. 2011. *The Music of William Schuman, Vincent Persichetti, and
 Peter Mennin*. Maryland: Scarecrow Press.
- Slonimsky, Nicolas. 1994. *Music Since 1900 (Fifth Edition)*. New York: Schirmer
 Books.
- Tawa, Nicholas. 2009. *The Great American Symphony: Music, the Depression, and
 War*. Bloomington : Indiana University Press.
- Weisgall, Hugo. 1974. "Persichetti, Vincent" *Dictionary of Contemporary Music*.
 569-570.

Wenk, Arthur B. 1975. *Analyses of Twentieth-Century Music*. Michigan: Music Library Association.

Workinger, William. 1973. Some Aspects of Scoring in the Band Works of Vincent Persichetti. Ph.D. in Music Education, New York University.

Zoloth, Alan Gary. 1994. Vincent Ludwig Persichetti's Parable for Solo Flute (Alto or Regular), Op.100. D.M.A. University of North Texas.

2. 和文献

秋山紀夫 2003 『吹奏楽曲プログラム・ノート——秋山紀夫が選んだ689曲』 東京：ミュージックエイト(エイト社)。

秋山紀夫 2013 『吹奏楽の歴史 学問として吹奏楽を知るために』 東京：ミュージックエイト(エイト社)。

秋山紀夫 2014 『吹奏楽曲プログラム・ノート2』 東京：ミュージックエイト(エイト社)。

奥田恵二 2005 『「アメリカ音楽」の誕生 ——社会・文化の変容の中で——』 東京：河出書房新社。

シェーンベルク, アーノルド 1971 『作曲の基礎技法』 山縣茂太郎、嶋原真一(訳) 東京：音楽之友社 [Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. New York: St. Martin's Press.]。

柴田南雄 1999 『西洋音楽史——印象派以後』⁷⁰ 東京：音楽之友社。

スピケ, ジェローム 2015 『ナディア・ブーランジェ』 大西穰(訳) 東京：彩流社 [Spycket, Jérôme. 1987. *Nadia Boulanger*. Lausanne: payot lausanne.]。

ソーズマン, エリック 1993 『20世紀の音楽』 松前紀男・秋岡陽(訳) 東京：東海大学出版会 [Salzman, Eric. 1974. *Twentieth-Century Harmony*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.]。

長木誠司 1992 『クラシック音楽の20世紀第1巻 作曲の20世紀(1) 19世紀末から1945年まで』 東京：音楽之友社。

⁷⁰ この文献の書名は、1977年第7刷以降のものに拠っている。

- 長木誠司 1993 『クラシック音楽の20世紀第2巻 作曲の20世紀(2) 1945年以降』 東京：音楽之友社。
- 辻真由美 1993 「八村義夫の<ピアノのためのインプロヴィゼーション, Op.1>(1957)について——ピッチ・クラス・セットの分析方法による第3番を中心とした考察」『武蔵野音楽大学研究紀要』第25集：125-144。
- 永岡都 1999 「A. フォートの「ピッチクラスセット」理論と分析のストラテジー(その1)」昭和女子大学短期大学部初等教育学科『學苑』707：14-26。
- パーシケッティ, ヴィンセント 1976 『20世紀の和声法——作曲の理論と実際——』水野 久一郎(訳) 東京：音楽之友社[Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony*. New York: W. W. Norton & Co Inc.]。
- 日比美和子 「第8章 音を秩序付ける——ポスト調性時代のハーモニー」 西田紘子・安川智子編 2019 『ハーモニー探究の歴史 思想としての和声理論』 163-181 東京：音楽之友社。
- ヒンデミット, パウル 1953 『作曲の手引』 下総皖一(訳) 東京：音楽之友社[Hindemith, Paul. 1937(1945 rev.). *The Craft of Musical Composition*. Mainz: Schott Musik International.]。
- フォート, アレン 2011 『無調音楽の構造——ピッチクラス・セットの基本的な概念とその考察』 森あかね(訳) 東京：音楽之友社 [Forte, Allen. 1973. *The Structure of Atonal Music*. Connecticut: Yale University Press]。
- ボナヴェントゥラ, サム・ディ 1994 「パーシケッティ、ヴィンセント」 (現代EDS) 訳 講談社『ニューグローヴ世界音楽大事典』12：575-576 [Bonaventura, Sam di. 1980 “Persichetti, Vincent” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.14: 553]。
- 松平頼暁 1995 『現代音楽のパサージュ：20・5世紀の音楽』 東京：青土社。
- 松平頼則 1975 『新訂 近代和声学——近代及び現代の技法』 東京：音楽之友社。
- ルーファー, ヨーゼフ 1957 『12音による作曲技法』 入野義朗(訳) 東京：音楽之友社 [Rufner, Josef. 1954. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Barrie and Rockliff.]。

ロス, アレックス 2011 『20世紀を語る音楽』(全2冊) 柿沼敏江(訳) 東京:みすず書房 [Ross, Alex. 2008. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador]。

ロックウッド, ルイス 1994 「定旋律」 金澤正剛訳 講談社『ニューグローヴ世界音楽大事典』11: 145-147 [Lockwood, Lewis. 1980 “cantus firmus” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.3: 738-741]。

執筆者不詳 1983 「パーシケッティ」 平凡社『音楽大事典』 第4巻: 1845。

3. 出版譜

IMSLP, s.v. “Finale, Allegro”, in “Symphony No.39 in E-flat major, K.543 (Mozart, Wolfgang Amadeus)”, *Mozarts Werke, Serie VIII, Bd. 3, No. 39 (pp. 137-80) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880*. Plate W.A.M. 543.

https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/7/7e/IMSLP00071-Mozart_-_Symphony_No_39_in_Eb_Major,_K.543.pdf

(2020年3月1日閲覧、2022年6月1日再閲覧)

IMSLP, s.v. “Vivace”, in “String Quartet No.16, Op.135 (Beethoven, Ludwig van)”, *Complete String Quartets*, New York: Dover Publications, 1970. (*Ludwig van Beethovens Werke, Serie 6, Band 2, Nr. 52 (pp. 189-206), Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. [1863]*. Plate B.52.)

https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/7/78/IMSLP04770-Beethoven_-_String_Quartet_No.16_Dover.pdf

(2020年3月1日閲覧、2022年6月1日再閲覧)

IMSLP, s.v. “*Grosse Fuge, Op. 133* (Beethoven, Ludwig van)”, New York: Edwin F. Kalmus, No.130, n. d. [1937]. (Philharmonia series, Vienna: Universal Edition, n. d.)

https://s9.imslp.org/files/imglinks/usimg/2/2b/IMSLP01464-Op133-Grosse_Fuge.pdf

(2020年3月1日閲覧、2022年6月1日再閲覧)

- Persichetti, Vincent. First String Quartet, Op.7. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1977.
- . Sonata for Solo Violin, Op.10. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1956.
- . Pastoral for Woodwind Quintet, Op.21. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1951.
- . Third Piano Sonata, Op.22. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1944.
- . Second String Quartet, Op.24. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1974.
- . Fourth Symphony, Op.51. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1958.
- . Sonata for Solo Cello, Op.54. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1968.
- . Quintet for Piano and String Quartet, Op.66. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1956.
- . Hymns and Responses for the Church Year, Volume 1, Op.68. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1956.
- . Third String Quartet, Op.81. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1965.
- . Infanta Marina for Viola and Piano, Op.83. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1960.
- . Shimah B' Koli (Psalm 130) for Organ, Op.89. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1963.
- . Masques for Violin and Piano, Op.99. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1965.
- . Fourth String Quartet (Parable X), Op.122. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1973.
- . Parable X II (No.12) for Solo Piccolo, Op.125. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1974.
- . Sixth Harpsichord Sonata, Op.154. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1984.
- . Seventh Harpsichord Sonata, Op.156. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1985.

Schuman, William. Concerto for Violin and Orchestra. Pennsylvania: Theodore Presser Company, 1960.

Verdi, Giuseppe. *Vier Geistliche Stücke = Quattro Pezzi Sacri. Nr. 1, Ave Maria.*
New York : C. F. Peters, 1961.

4. ニューヨーク・パブリック・ライブラリー所蔵の楽譜

Persichetti, Vincent. Fantasy for violin and piano, Op.15. [Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 35, Folder 11, reproduction, 1941]

——. Symphony for Strings (Symphony No.5), Op.61. [Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 47, Folder 2, Published, 1955]

——. Fourth String Quartet (Parable X), Op.122. [Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 67, Folder 3, Published, 1973]

——. Fourth String Quartet (Parable X), Op.122. [Call No.: JPB 90-77, Series III: Music Compositions, Box 67, Folder 6, Sketches, 1972]

付録：パーシケッティ作品表（作品番号順）

パーシケッティの作品一覧表としては、パターソンによる文献の、付録の部分に掲載されているものがある（Patterson 1988）。そこでは①アルファベット順、②作曲年代順、③作品番号順、の3つの一覧表がある。序章第2節第2項および第3節で述べたように、パーシケッティは作曲した順番と出版した順番が同じになるようにしていたので、上記の②と③の表は、作品の順番は同じとなっている。

しかしその文献が、パーシケッティが亡くなった翌年の1988年に出版されていることから、出版当時ではまだ未出版の作品や、発見されていない作品があった。そこで今回の筆者の作品一覧表では、シモンズによる2011年出版の *The Music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin* から、1988年以降に出版された作品を補った。さらに初演年も調査して加えている。

交響曲第○番といった曲の番号について、ピアノ・ソナチネや《セレナーデ》シリーズのように、曲名の後にアラビア数字で「No.○」と書かれているものもあれば、ピアノ・ソナタや交響曲のように、曲名の前に英語の序数として書かれているものもある。それらに関しては、基本的に文献や出版譜で用いられている表記をそのまま用いた。しかし、番号にローマ数字を用いている《パラブル》シリーズのみは、読みやすさを考慮して、括弧付きでアラビア数字を補った。

作品番号	作品名	作曲年	初演年	出版年
1	Serenade No.1 for Ten Wind Instruments	1929	1952	1963
2	Serenade No.2 for Solo Piano (原題：《Earnest Power in Three Fantastic Parts》)	1929	1929	1951
なし	Appalachian Christmas Carols for Piano Duet (1 piano, 4 hands)	1938	不明	1935
3	First Piano Sonata	1939	1939	1982
4	Poem for Piano Volume 1	1939	1940	1947
5	Poem for Piano Volume 2	1939	1945	1947

6	Second Piano Sonata	1939	1941	1983
7	First String Quartet	1939	1942	1977
な し	Organ Prelude and Fugue in A minor by Johannes Brahms (Transcribed by Vincent Persichetti)	1940 頃	1940	1940 ?
8	Magnificat and Nunc Dimittis for SATB Mixed Chorus and Organ or Piano	1940	1941	1980
9	Suite for Violin and Cello	1940	1942	未出版
10	Sonata for Solo Violin	1940	1945	1956
11	Sonatine for Organ, Pedals Alone	1940	1940	未出版
12	Concertato for Piano and String Quartet	1940	不明	未出版
13	Sonata for Two Pianos	1940	1941	1955
14	Poems for Piano Volume 3	1941	不明	1981
15	Fantasy for Violin and Piano	1941	不明	未出版
16	Concertino for Piano and Orchestra	1941	1945	1948
17	Serenade No.3 for Violin, Cello and Piano	1941	1943	1952
18	First Symphony	1942	1947	未出版
19	Second Symphony	1942	不明	未出版
20	Dance Overture for Orchestra	1942	1944	1943
21	Pastoral for Woodwind Quintet	1943	1945	1951
22	Third Piano Sonata	1943	1943	1944
23	Fables for Narrator and Orchestra	1943	1945	未出版
24	Second String Quartet	1944	1945	1974
25	The Hollow Men for Trumpet and String Orchestra	1944	1946	1948
26	E.E. Cummings Songs (Two Songs for High Voice and Piano)	1945	1948	未出版
27	Vocalise for Cello and Piano	1945	1946	1958
28	Serenade No.4 for Violin and Piano	1945	1946	1982

29	Two Chinese Songs (Two songs for Voice and Piano)	1945	1948	1979
30	Third Symphony	1946	1947	未出版
31	Three Canons for Voices (for three-part women's, men's, or mixed Voices)	1947	不明	1947
32	Variations for an Album for Piano	1947	1947	1947
33	Two Cummings Choruses (for two-part Chorus of mixed Voices)	1948	不明	1948
34	Proverb for Unaccompanied Mixed Chorus	1948	不明	1955
35	King Lear for Woodwind Quintet, Timpani, and Piano	1948	1949	1977
36	Fourth Piano Sonata	1949	1949	1951
37	Fifth Piano Sonata	1949	1951	1951
38	Piano Sonatina No.1	1950	不明	1953
39	Sixth Piano Sonata	1950	1951	1953
40	Seventh Piano Sonata	1950	1956	1963
41	Eighth Piano Sonata	1950	1956	1955
42	Divertimento for Band	1950	1950	1951
43	Serenade No.5 for Orchestra	1950	1950	1961
44	Serenade No.6 for Trombone, Viola and Cello	1950	1951	1964
45	Piano Sonatina No.2	1950	1951	1953
46	Two Cumming Choruses (for women's voices a cappella)	1950	1952	1952
47	Piano Sonatina No.3	1950	不明	1953
48	Fairy Tale for Orchestra	1950	1951	未出版
49	English Songs (17th Century Lyrics) (Three Songs for Voice and Piano)	1951	不明	1950年代に複写版

50	Harmonium (Song Cycle of 20 Songs for Soprano and Piano)	1951	1952	1959
51	Fourth Symphony	1951	1954	1958
52	First Harpsichord Sonata	1951	1952	1973
53	Psalm for Band	1952	1952	1954
54	Sonata for Solo Cello	1952	1953	1968
55	Serenade No.7 for Piano	1952	不明	1957
56	Concerto for Piano (1 Piano, 4 Hands)	1952	1952	1954
57	Parades for Piano	1952	1956	1955
58	Ninth Piano Sonata	1952	1962	1963
59	Pageant for Band	1952	1952	1954
60	Little Piano Book (14 Pieces for Piano)	1953	1954	1954
61	Symphony for Strings (Symphony No.5)	1953	1954	1955
62	Serenade No.8 (1 Piano, 4 Hands)	1954	不明	1956
63	Piano Sonatina No.4	1954	不明	1957
64	Piano Sonatina No.5	1954	不明	1952
65	Piano Sonatina No.6	1954	不明	1952
66	Quintet for Piano and String Quartet	1954	1955	1956
67	Tenth Piano Sonata	1955	1956	1965
68	Hymns and Responses for the Church Year, Volume 1	1955	1956	1956
69	Symphony for Band (Symphony No.6)	1956	1956	1958
70	Little Recorder Book (Easy Solo and Ensemble Pieces for Soprano and Alto Recorders)	1956	1956	1957
71	Serenade No.9 for Soprano and Alto Recorders	1956	不明	1970
72	Sara Teasdale Songs (4 Songs for Voice and Piano)	1957	不明	未出版

73	Carl Sandburg Songs (2 Songs for Voice and Piano)	1957	不明	1950年代 に複写版
74	James Joyce Songs (3 Songs for Voice and Piano)	1957	1959	1959
75	Hilaire Belloc Songs (2 Songs for Medium Voice and Piano)	1957	不明	未出版
76	Robert Frost Songs (2 Songs for Voice and Piano)	1957	不明	未出版
77	Emily Dickinson Songs (4 Songs for Voice and Piano)	1957	1958	1958
78	Seek the Highest for Chorus and Piano	1957	1957	1958
79	Serenade No.10 for Flute and Harp	1957	1957	1961
80	Seventh Symphony (Liturgical)	1958	1959	1967
81	Third String Quartet	1959	1959	1965
82	Song of Peace for Male Chorus (TTBB) and Piano or Organ	1959	1959	1962
82a	Song of Peace for Mixed Chorus (SATB) Version with Piano or Organ	1959	不明	1982
83	Infanta Marina for Viola and Piano	1960	1961	1960
84	Mass for Mixed Chorus (a cappella)	1960	1961	1961
85	Serenade No.11 for Band	1960	1961	1961
86	Sonata for Organ	1960	1960	1961
87	Bagatelles for Band	1961	1961	1962
88	Serenade No.12 for Solo Tuba	1961	1962	1963
89	Shimah B'Koli (Psalm 130) for Organ	1962	1962	1963
90	Concerto for Piano and Orchestra	1962	1964	1964
91	Chorale Prelude: So Pure the Star, for Band	1962	1962	1963
92	Stabat Mater for Chorus and Orchestra	1963	1964	1964

93	Te Deum for Chorus and Orchestra	1963	1964	1964
94	Spring Cantata (Cantata No.1) for Women's Chorus and Piano	1963	1964	1964
95	Serenade No.13 for Two Clarinets	1963	1964	1964
96	Introit for Strings (原題 《Canto for Strings》)	1964	1965	1965
97	Winter Cantata (Cantata No.2) for Women's Chorus and Flute and Marimba	1964	1965	1965
98	Four Cummings Choruses for Chorus (SSAATTBB)	1964	1964	1966
99	Masques for Violin and Piano	1965	1965	1965
100	Parable for Solo Flute	1965	1965	1966
101	Eleventh Piano Sonata	1965	1965	1966
102	Masquerade for Band	1965	1966	1966
103	Celebrations (Cantata No.3) for Chorus and Wind Ensemble	1966	1966	1967
104	Chorale Prelude: Drop, Drop, Slow Tears, for Organ	1966	1967	1968
105	Chorale Prelude: Turn Not Thy Face, for Band	1966	1967	1968
106	Eighth Symphony	1967	1967	1967
107	The Pleiades (Cantata No.4) for Chorus, Trumpet, String Orchestra	1967	1968	1968
108	Parable II (No.2) for Brass Quintet	1968	1968	1969
109	Parable III (No.3) for Solo Oboe	1968	1972	1972
110	Parable IV (No.4) for Solo Bassoon	1969	不明	1970
111	The Creation for Soli (SATB), Chorus (SATB), and Orchestra	1969	1970	1970
112	Parable V (No.5) for Carillon	1969	1970	1971

113	Sinfonia Janiculum (Symphony No.9)	1970	1970	1972
114	Night Dances for Orchestra	1970	1970	1972
115	A Net of Fireflies (17 Songs for Medium Voice and Piano)	1970	1971	1972
116	Love for Women's Chorus (a cappella)	1971	1971	1981
117	Parable VI (No.6) for Solo Organ	1971	1972	1972
118	O Cool is the Valley (Poem for Band)	1971	1972	1972
119	Parable VII (No.7) for Solo Harp	1971	1972	1973
なし	Movie Score "Beyond Niagara" (for Organ), Background Music improvised by Persichetti.	1969 ? ⁷¹	不明	未出版
120	Parable VIII (No.8) for Solo Horn	1972	1972	1973
121	Parable IX (No.9) for Band	1972	1973	1974
122	Fourth String Quartet (Parable X (No.10))	1972	1973	1973
123	Parable XI (No.11) for Solo Alto Saxophone	1972	1973	1973
124	A Lincoln Address for Narrator and Orchestra	1972	1973	未出版
124a	A Lincoln Address for Narrator and Band	1973	1974	1974
125	Parable XII (No.12) for Solo Piccolo	1973	不明	1974
126	Parable XIII (No.13) for Solo Clarinet	1973	1974	1974
127	Parable XIV (No.14) for Solo Trumpet	1973	不明	1975
128	Parable XV (No.15) for Solo English Horn	1973	1975	1975
129	Grad and Very, Cantata No.5 for Mixed Voices and Piano	1974	1974	1976
130	Parable XVI (No.16) for Solo Viola	1974	1975	1975
131	Parable XVII (No.17) for Solo Double Bass	1974	1974	1975
132	Do Not Go Gentle for Solo Organ, Pedals Alone	1974	1974	1975
133	Parable XVIII (No.18) for Solo Trombone	1975	1978	1979

⁷¹ しかしながら、パターンソンによる作品目録 (Patterson 1988: 297) では作品 119 と作品 120 の間に載っている。

134	Parable XIX(No.19) for Piano	1975	1976	1976
135	The Sibyl (A Parable of Chicken Little), Parable XX (No.20) (Opera in One Act)	1976	1985	未出版
136	Auden Variations for Organ	1977	1978	1979
137	Concerto for English Horn and String Orchestra	1977	1977	未出版
138	Reflective Keyboard Studies for Piano (for Equal and Simultaneous Development of Both Hands)	1978	不明	1981
139	Little Mirror Book (5 Piano Pieces)	1978	不明	1984
140	Parable XXI (No.21) for Solo Guitar	1978	1978	1979
141	Four Arabesques for Piano	1978	不明	1982
142	3 Toccatinas for Piano	1979	1980	1980
143	Mirror Etudes (7 Etudes for Piano)	1979	1980	1980
144	Driden Liturgical Suite for Organ	1980	1980	1981
145	Twelfth Piano Sonata (Mirror Sonata)	1980	1983	1983
146	Second Harpsichord Sonata	1981	1982	1983
147	Parable XXII (No.22) for Solo Tuba	1981	1982	1983
148	Song of David for Organ	1981	1983	1982
149	Third Harpsichord Sonata	1981	1982	1983
150	Parable XXIII (No.23) for Violin, Cello, and Piano	1981	1982	1982
151	Fourth Harpsichord Sonata	1982	1982	1983
152	Fifth Harpsichord Sonata	1982	1982	1984
153	Parable XXIV (No.24) for Harpsichord	1982	1983	1984
154	Sixth Harpsichord Sonata	1982	1983	1984
155	Little Harpsichord Book (12 Pieces for Harpsichord)	1983	1983	1984
156	Seventh Harpsichord Sonata	1983	1983	1985

157	Flower Songs (Cantata No.6) for Mixed Chorus and String Orchestra	1983	1984	1984
158	Eighth Harpsichord Sonata	1984	1985	1987
159	Serenade No.14 for Solo Oboe	1984	1984	1986
160	Chorale Prelude: O God Unseen, for Band	1984	1984	1985
161	Serenade No.15 for Harpsichord	1984	1985	1987
162	Chorale Prelude: Give Peace, O God, for Organ	1985	1986	1987
163	Ninth Harpsichord Sonata	1985	1986	1987
164	Parable XXV (No.25) for 2 Trumpets	1986	不明	1991
165	Winter Solstice for Piano	1987	不明	1991

死後に出版された作品

164a	Fanfare for 2 Trumpets	1986 ?	不明	1991
166	Hymns and Responses for the Church Year, Volume 2	1987	不明	1987
167	Tenth Harpsichord Sonata	1987	1992	1994

謝 辞

本論文は、令和2年度学位論文に、論文審査等で頂いたご指摘・ご意見を踏まえ、加筆・修正を行ったものです。

研究領域研究指導の深山尚久先生には、実技と論文の両方の観点からご指導いただき、心から御礼申し上げます。また論文の内容を踏まえた、作品の演奏上の解釈についても、多くのことを教えて下さいました。

論文の執筆にあたっては、博士論文指導の音楽学の寺本まり子先生に大変細やかな御指導をいただき、深く御礼申し上げます。論文を完成させてゆく中で、「研究する」ということの難しさと厳しさを教えていただきました。

作曲の野崎勇喜夫先生には、御専門の見地から、パーシケッティ作品の楽曲分析をはじめ、多くのご意見をいただきました。

ヴァイオリンの木野雅之先生と山中光先生には、ヴァイオリン奏法の観点から、論文に貴重なご助言を頂きました。また、論文審査に加わって下さいました、ヴァイオリンの丸山由里子先生には、論文の修正にあたって多くのご意見を頂きました。

本論文で研究対象としている、パーシケッティの4曲の弦楽四重奏曲のうち、弦楽四重奏曲第4番《パラブルX (No. 10)》Op. 122 のスケッチ集への、作曲者による英語の書き込みは、長岡英先生のご助力により、解読することが出来ました。

論文審査にあたって外部審査委員を務めて下さいました、武蔵野美術大学教授の白石美雪先生には、御専門の立場から貴重なご助言を頂きました。

先生方からいただきました貴重なご指摘・ご意見を、今後の研究に活かしてまいりたいと思います。

ヴィンセント・パーシケッティの自筆譜やスケッチ集をはじめとする様々な資料に関しては、作曲家パーシケッティご令嬢のローレン・パーシケッティ Lauren Persichetti 氏に許諾をいただき、また研究への励ましの言葉も頂くことができました。

また、貴重な資料をご手配いただきましたニューヨーク・パブリック・ライブラリーにも御礼申し上げます。

ヴィンセント・パーシケッティをはじめとする多くの作曲家の資料の整備においては、武蔵野音楽大学の図書館の方々に大変お世話になりました。

最後になりましたが、これまで温かく見守ってくださった武蔵野音楽大学の福井直敬理事長先生、福井直昭学長先生はじめ諸先生方、職員の皆様に、心から感謝申し上げます。

2022年6月16日(木)

前田 領愛