

クシトフ・ペンデレッキ『広島犠牲者に捧げる哀歌』に関する考察

小林 聡

I. 緒言

ポーランドの作曲家クシトフ・ペンデレッキ Krzysztof Penderecki (1933-) は、1958年から1960年にかけて初期の重要な作品を次々と完成させている。『ダヴィデの詩編 Palmy Dawida』(1958)、『エマネイション Emanacje』(1959)、『ストローフ Strofy』(1959)、『アナクラシス Anaklasis』(1960)、『時と静寂の次元 Wymiary czasu i ciszy』(1960)、『広島犠牲者に捧げる哀歌 Tren ofiarom Hiroszimy』(1960) 等である。これらの作品の音響効果と表現力は当時の音楽界で高く評価され、ペンデレッキに作曲家としての世界的な名声をもたらした。

『広島犠牲者に捧げる哀歌』は、暗示的なタイトルの影響を否定できないが、これらの作品の中でも、彼の個性が明瞭に感じられ、最も演奏の機会が多く、世界的にも高い評価を受けている作品である。この作品は1960年に完成され、同年ゲオルグ・フィテルベルク記念作曲コンクールで3位に入賞し、1961年には国際作曲家会議でユネスコ賞を獲得し、20世紀の音楽作品のなかで最も有名なものの一つになった。『広島犠牲者に捧げる哀歌』をペンデレッキの初期を代表する作品と言っても過言ではない。

この作品を分析し、1960年代の前衛音楽に大きな足跡を残したペンデレッキの作曲技法の魅力が解明することが本稿の目的である。

II. ペンデレッキの生い立ち

1. 少年時代のペンデレッキ

クシトフ・ペンデレッキ Krzysztof Penderecki は、1933年11月23日、デンビツァ Debica で、弁護士のパダウス・ペンデレッキ Tadeus Penderecki と母ゾフィア Zofia

の間に生まれた。デンピツァはポーランドの古都クラクフ Krakow から東へ100キロ程のところにある小さな町で、周囲には植林された丘陵地帯が広がっている。40年ないし50年前の人口は1万人程度であったが、現在は当時の2倍以上になっている。町には、大きなタイヤ工場、染色工場、食肉貯蔵庫が、それぞれ一軒ずつあり、土地の産業を支える基盤となっている。

子供の頃のクシトフには特別な音楽的才能は見られなかったし、ペンデレッキの家系からは今までプロフェッショナルな音楽家が出たことはなかったが²⁾、音楽はクシトフの身近なところにあった。彼の父は音楽愛好家でヴァイオリンとピアノを楽しむ程度には弾くことができ、音楽仲間を自宅に集め、室内楽を楽しんでいた³⁾。幼いクシトフは土地の女性音楽教師からピアノのレッスンを受け始めたが、長続きはしなかった。おそらく、彼女の手には負えなかったのであろう⁴⁾。

1933年にポーランドで生まれたクシトフ・ペンデレッキにとって第二次世界大戦は、彼の少年期に影を落とす不可避の痛ましいできごとであったに違いない。1939年9月1日、ナチ・ドイツがポーランドに侵入し、第二次世界大戦が勃発した。この時、クシトフは小学生だった。彼の家族は銀行の階上にあるアパートメントに住んでいたが⁵⁾、そこを食糧庁に占拠され、ユダヤ人が住んでいた家に移された⁶⁾。

1944年8月、ナチ・ドイツがソ連戦線から撤退し、デンピツァの東に守備陣地を作り6ヵ月間駐留したため、そこに住む人々は恐怖にさらされた。ペンデレッキの家族もあちこちを点々としなければならなかった⁷⁾。

少年期を戦禍のなかで送ったクシトフ・ペンデレッキは自由を切望した。彼はナチ・ドイツのユダヤ人大虐殺を目のあたりにしているが、ユダヤ人が集められ、強制収容所に連れて行かれるのを、自宅の窓からカーテンに隠れて見つめることしかできなかった⁸⁾⁹⁾。彼は、中等学校時代に反スターリンのスローガンをトイレの壁に書いたことがある。その時、校長はクシトフの父親を呼びだし、クシトフを退学から救うために注意を与えている¹⁰⁾。

ポーランドは第二次世界大戦によって、壊滅的な打撃を受けた。600万人以上の人命と、総資産の38%を失った。人々が営々と築いてきたものは、すべて破壊され、首都ワルシャワは廃墟と化し¹¹⁾、領土も戦前の20%を失った。1945年1月、ソ連軍の進攻によってポーランドの復興が始まるが、ポーランドは以後40年間以上もソ連の厳しい監視下に置かれることになる。

戦後、ペンデレッキ家の新しい生活が始まり、タデウス・ペンデレッキは弁護士の仕事を再開した。クシトフは小学校を卒業し、1946年には中等学校に入学した。彼は中等学

校の最初の2年間の課程を1年間で終了し、1951年に18才で卒業している¹²⁾。クシトフは中等学校に通いながら、独学でヴァイオリンを始めた。その後、デンビツァの軍楽隊の隊長で教師でもあったスタニスワフ・ダルワク Stanislaw Darlak に師事し、音楽に対する興味が次第に増して行き、14才から15才の頃には、ヴィヴァルディのヴァイオリンコンチェルトやバッハの無伴奏ソナタ等を弾く程にまで上達していた^{13) 14)}。

2. クラクフでのペンデレツキ

1951年、中等学校を卒業したクシトフは、ヴァイオリニストになろうと決心し、クラクフに出ていった¹⁵⁾。クラクフは中世の面影を残す美しい町である。クシトフは、クラクフの大学で、哲学、ギリシャ語、ラテン語などを聴講しながら、最初に、ヴァイオリンをスタニスワフ・タブロシュヴィッチ Stanislaw Tawroszewicz に、音楽理論をフランチシェック・スコウイシェフスキ Franciszek Skolyszewski に師事している。フランチシェック・スコウイシェフスキは、数学、物理学に造詣が深く、ピアノ演奏にもすぐれた作曲家であった。クシトフ・ペンデレツキは彼のレッスンを受けながら、作曲への興味を高めていった¹⁶⁾。

クシトフ・ペンデレツキは、一年後に中等音楽学校のヴァイオリン・クラスに入学したが、ヴァイオリニストになることをあきらめ（学校ではずっとヴァイオリン・クラスに在籍したが）、作曲家になることを考えるようになった。フランチシェック・スコウイシェフスキの影響はもちろんだが、演奏家をめざして行くには晩学過ぎたことに気づいたのである¹⁷⁾。

1954年、ペンデレツキは5年間の中等音楽学校の課程を3年間で卒業し、クラクフ音楽大学に入学した。ここでは主にアルトゥール・マラフスキ Arhur Malawski に師事した。マラフスキはシマノフスキ K.Szymanowski (1882-1937) 以後のポーランドで最も重要な作曲家の一人と考えられていた。マラフスキは二つの交響曲の他、相当数のオーケストラ作品やピアノとオーケストラの作品、室内楽作品、合唱曲や歌曲を残している。ペンデレツキはマラフスキから多くの作曲技術を吸収していたが、残念なことにマラフスキは1957年12月に逝去してしまい、その後卒業まで数ヶ月間、名目的にスタニスワフ・ヴィエホヴィッチ Stanislaw Wiechowicz (1893-1963) に師事した^{18) 19)}。ヴィエホヴィッチは合唱曲の作曲家として有名であったが²⁰⁾、ペンデレツキが彼から学んだものは少なかった²¹⁾。

ペンデレツキはクラクフ音楽大学在学中も、彼がクラクフで最初に音楽理論を師事したフランチシェック・スコウイシェフスキと親しく交流を続けている。ペンデレツキはよく

スコウイシェフスキや大学の友人たちとデンビツァにドライブし、両親の大きな家で音楽を楽しんでいた。また、スコウイシェフスキは、時々ペンデレツキの家族とデンビツァでピアノ独奏や室内楽を楽しみながら休暇を過ごした。この時には、ペンデレツキの家で活発な討論と興味深いイブニング・コンサートが行なわれていた²²⁾。

3. 楽壇へのデビュー

1958年、ペンデレツキはクラクフ音楽大学を優秀な成績で卒業し、同時に同大学の助手になった。この後、彼は作曲家として、また教育者として活躍して行くことになるが、ここで、彼の学生時代の作品を調べてみたい。

『スタッフの詩によせるバリトンとピアノのための二つの歌』(1955-1958)

後に、作曲者自身によって破棄されている²³⁾。

『弦楽四重奏曲』(1956-1957)

後に、作曲者自身によって破棄されている²⁴⁾。

『クラリネットとピアノのための三つの小品』(1956)

クラクフ音楽大学クラリネット教授のウラジスワフ・コシエラドスキ Wladyslaw Kosieradzki に献呈され、出版されている²⁵⁾。

『アルトゥール・マラフスキの霊に捧げる碑銘』(1958)

ペンデレツキのクラクフ音楽大学卒業作品で、1958年6月、ミハウ・バラノフスキ Michal baranowski 指揮のクラクフ・フィルハーモニー管弦楽団によって初演されている²⁶⁾。

主なものは以上の4曲であるが、これらのなかで特に彼の個性を強く感じさせるものは、『アルトゥール・マラフスキの霊に捧げる碑銘』である。この作品は、アルチュール・オネゲル Arthur Honegger の弦楽交響曲の影響下にあるが、24才のペンデレツキのすぐれた才能が現れている²⁷⁾。

クラクフ音楽大学卒業の翌年1959年の春、ペンデレツキはポーランド作曲家連盟主催第2回青年作曲家コンクールで、『ストローフ』が第1位、『ダヴィデの詩編』と『エマネーション』が第2位を獲得し、三つの賞を独占した。ペンデレツキはこの時から、ポーラン

ド国内で一躍有名になった。ここで、これら3作品の初演記録を調べてみよう。

『ストローフ』

1959年9月17日、「ワルシャワの秋」において初演されている。ソプラノ＝ゾフィア・スタフルスカ Zofia Stachurska、語り手＝フランチシェック・デレクタ Franciszek Delekta、アンジェイ・マルコフスキ Andrzej Markowski 指揮のシロンスク交響楽団室内管弦楽団²⁸⁾。

アンジェイ・マルコフスキに献呈されている。

『ダヴィデの詩編』

1959年10月9日、クラクフで初演されている。演奏はアンジェイ・マルコフスキ指揮のポーランド放送合唱団と管弦楽団²⁹⁾。

『エマネーション』

1961年9月7日、「ダルムシュタット夏期講習」において初演されている。演奏はミハエル・ギーレン Michael Gilelin 指揮フランクフルト交響楽団弦楽団³⁰⁾。

これらの入賞作品のうち『ストローフ』と『ダヴィデの詩編』は、入賞決定からわずか数ヶ月のうちに初演されている。このことは若い駆出しの作曲家にとっては大きな幸運であった。『ストローフ』の初演は、ペンデレツキを世界の舞台へ導くことになる。『ストローフ』は、旧西ドイツのツェレ Celle から「ワルシャワの秋」に出席していた音楽出版者、ヘルマン・メック Hermann Moeck に認められた。メックは、『ストローフ』をバーデン・バーデン Baden-Baden の西南ドイツラジオ放送局の音楽部門の責任者で、ドナウエッシンゲン Donaueschingen 現代音楽祭を設立し、運営しているハインリヒ・ストローベル Heinrich Strobel 博士に紹介した。ストローベル博士は『ストローフ』に好感を持ち、ペンデレツキに翌年1960年のドナウエッシンゲン音楽祭のための新作を委嘱したのである。この時からペンデレツキの音楽は西ヨーロッパに非常な速さで広がっていった³¹⁾。

Ⅲ. 『広島犠牲者に捧げる哀歌』作曲当時

1. ポーランドの状況

この作品が書かれたのは1960年であり、原爆が広島に投下されてから丁度15年が過ぎた頃であった。

第二次世界大戦後、ポーランドは東側の一員として再建され、次第に復興して行く。音楽文化の復興もめざましかった。1945年2月、開放された各都市でいち早くオーケストラのコンサートが開催され、6月にはワルシャワに音楽院が開校され、9月にはクラクフでポーランド現代音楽祭が開催された。その他にも劇場・ホールの建設、音楽学校の改革、演奏や出版の援助などが行なわれた。

しかし、1945年から1955年にかけての10年間はスターリンの社会主義リアリズムに音楽も支配されていた。しかも東西の「冷戦」によって西ヨーロッパとの交流もほとんど途絶えていた。

1956年2月の第20回ソヴィエト共産党大会におけるスターリン主義批判を契機にして、東側諸国も新しい局面を迎えた。いわゆる「雪解け」が到来し、西ヨーロッパとの交流も復活した。ポーランドではこの年、第1回「ワルシャワの秋」現代音楽祭が開催され、57年にはワルシャワ放送局内に電子音楽の実験スタジオが設置され、58年には第1回青年作曲家コンクールが開催された。ダルムシュタットの夏期講座にも多くの若手作曲家が参加し、新しい情報に接した。

西ヨーロッパとの接触によって、ポーランドの音楽界は急速に変化し、「ポーランド楽派」とも呼ばれる前衛音楽が台頭し始めていた。

2. ペンデレツキの生活

1959年12月、ペンデレツキは前述のコンクールで2ヵ月間の奨学金を得て、イタリアへ出発し、ヴェニス、フィレンツェ、ローマ、ナポリ等の大都市とシチリアを訪れたり、彼が傾倒していたルイジ・ノーノ Luigi Nono に会っている。ペンデレツキはこのイタリア旅行の間に『広島犠牲者に捧げる哀歌』のスケッチを始め、ストローベル博士からの委嘱にとりかかり『アナクラシス』を作曲していた³²⁾。

1960年には、ペンデレツキは同時に三つの作品の作曲に取り組んでいた。『広島犠牲者に捧げる哀歌』、『アナクラシス』、『時と静寂の次元』で、いずれも彼の初期の作品の中で重要なものである。そのころの彼の仕事場は、専用の書斎ではなく華麗なアール・ヌーボー装飾で有名なカフェ・ミハリコーヴァというレストランであった。若いペンデレツキは、毎日、カフェ・ミハリコーヴァのコーナーの小さなテーブルの上で作曲をしていた。このことは彼がレストランの喧騒を好んだためではない。早婚だった彼は、当時、台所つきの一部屋に、ピアニストであった妻バルバラ Barbara とその母、5歳の娘ベアタ Beata と犬と住んでいたが、この中で妻がピアノを練習したためにペンデレツキが仕事をできる場所は家の中には無かったのである。

ペンデレツキがカフェ・ミハリコーヴァでの作曲を余儀なくされたことは、彼にとってはとても喜ばしいことではなかったと思われるが、彼に新しい記譜法を考案させる契機になったと言われている。ミハリコーヴァの小さなテーブルの上では楽譜の細部まで書き付けることはとうてい不可能であり、ペンデレツキはスケッチに省略記譜法を用いてみた。いずれは伝統的記譜法で清書しようと考えてはいたが、グラフィックな省略記譜法が彼の音楽の本質を表現するには最良の方法だという結論に達し、伝統的記譜法をほとんど完全にやめてしまったということである³³⁾。

ここで、ペンデレツキの作品と記譜法との関係を考えてみたい。彼の作品の前衛的な性格を伝統的記譜法で表すことは非常に困難であり、殊に伝統的な音楽で用いられていなかった奏法については、まだそれを表す記譜法が無く、ペンデレツキ自身が考案しなければならなかった。つまり、彼の発想が今までの手法では表現できないものを求めていたために、彼の作品には新しいグラフィックな記譜法が必要不可欠なものであり、彼がこのような記譜法を考案するのは必然的なことであった。

3. タイトルの由来について

1960年、ペンデレツキはわずか2日間で『広島犠牲者に捧げる哀歌』を書き上げた。この作品は当初、その演奏時間から単に『8分37秒』と題されていたが、ゲオルグ・フィテルベルク記念作曲コンクールに出品するために少し手を加えて『52の弦楽器のための哀歌8分26秒』と変更し、3位に入賞した。さらに61年には、パリで行なわれた国際作曲家会議の出品に際して現在のタイトルに再度変更し、ユネスコ賞を獲得している。このような経緯を考えると、ペンデレツキがこの作品を標題音楽として書いたのではないことは明らかである。

ペンデレツキには『広島犠牲者に捧げる哀歌』、『アウシュヴィッツの犠牲者を追悼するオラトリオ、怒りの日 Dies irae』等、人間社会の悲劇的状態をタイトルにした作品があるが、彼自身はこの点について次のように語っている。

子供の頃、戦争というわたしに強烈な印象を残した経験を受けたのです。それで私はヒューマンイズムの表現としてこれらの作品を書きました。暴力や迫害、それに独裁政治や戦争、このようなものに反対する思想からのものです。(これらの作品を)意識的なマニフェストとして書いたことはありません。私は政治的なことを追求することはしないのです。だれしも戦争や原子爆弾を好むはずはないけれども、そのような意志が作曲の動機になっているとは私の場合いえません。であるし、もともと自分の音

楽をマニフェストとして書くような意志がはじめからないので、『ヒロシマ』ですが、これは完成してからある日、原爆を内容とするドキュメントをみたことがあります。これにひじょうに強く打たれて、この曲を広島犠牲者に捧げたのです。私は個人としてのオピニオンを表現するけれども、これは政治的なマニフェストということではありません³⁴⁾。

このペンデレツキの言葉からも、『広島犠牲者に捧げる哀歌』が標題音楽ではないことは理解できるが、彼が自身の作品を政治的なマニフェストではないと述べていることについては、彼の戦争体験や中等学校時代の行為³⁵⁾を考えると言葉どおりには受け取ることができない。これまで『広島犠牲者に捧げる哀歌』のタイトルの由来を強調してきたのは、この曲が世界中で演奏されるようになった経緯とこの衝撃的なタイトルが無縁ではなく、また実際にこの曲が原爆を描写していると誤解している人が多いためなのである。松下真一氏はこの作品について次のように延べている。

ところで、この「哀歌」であるが、原題は単に「Tren」であって場合によっては、“Ofiarom Hiroszimy”という言葉が附加されていたり、いなかったりする。ところがこれが日本で演奏された折に大変困った事態が発生した。この曲の途中で突如として弦のピッチカートや駒の向こうで四弦の急激なアルペジヨ、コル・レーニヨ、掌や或いはハンカチで包んだ胡桃の実で胴を叩いたりする打楽器的音塊がチェロから始まって次々にヴィオラ、ヴァイオリン、コントラバスと伝播し、それが一分間程度の喧騒の渦となる所がある。それだとか、駒の真上、あるいは緒留の上を弾く異様な音群、四分音の塊りなどがもたらす異状で緊張した持続、そして最後には雄大な四分音の帯がffffからゆっくりディミヌエンドppppの静寂に解消するあたり、不用意に聴けば、広島への空襲と原爆投下、その混乱と破壊、そして痛ましい被害者への祈りと黙祷の沈黙、と受け取られない事はない。そして自他共に音楽通をもって任じ、現代音楽祭などへの援助さえ惜しまなかった某実業家が「ペンデレツキにはまだ原爆が解っていない。あれはポーランドが体験した普通の爆弾か機銃掃射ぐらいの所だネェ。」と私に語った時も、私は笑えなかったのである³⁶⁾。

松下氏が指摘しているように、この作品は強烈なタイトルが曲想と結びついて標題音楽であると誤解されやすいのであるが、この作品の持つポピュラリティが『広島犠牲者に捧げる哀歌』というタイトルにも負っていることは確かである。

Ⅳ. 『広島犠牲者に捧げる哀歌』に対する評価

1. 初演

先にも述べたように、『広島犠牲者に捧げる哀歌』はゲオルグ・フィテルベルク記念作曲コンクールで第3位を得ているが、この時に非公開で演奏・録音されている。演奏は、この作品に最初から誠実に取り組んだ唯一の楽団と言われているヤン・クレンツ Jan Krenz 指揮のポーランド放送交響楽団であった³⁶⁾。この録音テープがパリに送られ、国際作曲家会議ユネスコ賞を獲得したのである。

1961年9月、「ワルシャワの秋」において『広島犠牲者に捧げる哀歌』が一般の聴衆を前にして初演された。演奏は、アンジェイ・マルコフスキ指揮のクラクフ・フィルハーモニー管弦楽団であった。この作品は、文字通り、広島犠牲者に捧げられている。

2. 評価の推移

初演の後しばらくは、『広島犠牲者に捧げる哀歌』に対する大方の評価は決して高くはなかった。西ドイツの音楽学者で批評家のカール・H・ヴェルナー Karl H. Wörner は、この作品を「作曲法と楽器法において高度な個性的技術を用いた、明らかに絶望的で大地を揺るがすような雰囲気を持つ実に当惑させる作品」と書いている³⁷⁾。

この作品に対してなかなか理解を示さなかったのは批評家ばかりではなかった。オーケストラの演奏者たちには何度も「楽器が壊れる」という理由で演奏を拒否されている。このようなとき、当時では唯一だった録音テープ（ヤン・クレンツ指揮ポーランド放送交響楽団の演奏による）を演奏者たちに聴かせ、彼らを説得したのだった。このテープの説得力は大きかったがいつでもうまくいくわけではなかった。第15回ヴェニス音楽祭で、ブルーノ・マデルナ Bruno Maderna がこの作品を演奏しようとした時には、P A I 放送交響楽団に断固として拒否され、演奏が実現しなかったのである。ケルンやその他の多くの都市でも、この作品を演奏しようとして、同じようなことが起こった³⁸⁾。

演奏者たちに受け入れられにくかったのは、主に彼らにとって不慣れた記譜法と彼らに対して求められた弦楽器の新しい演奏法であった。

演奏者たちによる拒否事件から2年ほどたった頃、ペンデレツキは彼自身の前衛的な書法について次のように述べている。

これらの一見新しいものに見える音響は、きわめて古い習癖と結びついたものです。ヴァイオリンの最高音でのゆるやかなヴィブラート、あるいはグリッサンドの密集は、

弦の上ですべらせるというこの特殊な音響学的現象へのもうひとつの試みであり、しかも、すでに中世音楽の中で用いられてきたものではないでしょうか。いったい、この習癖——先の音響学的現象の美的感覚の原型といってもよいでしょう——はどこから来たのでしょうか。私が勝手に考えだしたわけではありません。私がとり入れた方法は、その楽器の特徴的な響きの幅を上げたものにすぎません。ちょうどかつてのピッツィカート、トレモランド、フラジョレット、グリッサンドあるいはコル・レーニョの演奏と同じようなものです。私が弦楽器にとり入れた発音法のいくつかは、一見、打楽器的特徴をもっていますが、それにもかかわらずこの楽器の響きと結びついています。これは、ヴァイオリンのピッツィカートによる場合と同じことです。ここでは、打楽器がかき鳴らし楽器に変わったとはいっても私たちにかかわりがあるのは、あいかかわらずヴァイオリンそのものの音であり、それはギターなど他の弦楽器とは異なった音なのです。こうした方法で、あるいは別の方法で、こすったり、ひっぱったり、たたいたりするとき、弦と反響箱からなる楽器に、ほかでもないこうした構造を持つ楽器に、私たちは常にアタックしているのです——それが響きの性格を決定しているのです。同じことがさまざまな楽器について言えると思いますが、一般的な見解では、さまざまな楽器に次第に新しい効果をつけ加え、範囲を大きくしてはいますが、本質的に変わることの無い特徴的な“楽器のひびき”の限界内にとどまっているのです³⁹⁾。

このようなペンデレッキの論拠を認める演奏家は60年代初期には少なく、酷評する批評家も多かったが、ポーランドの若い批評家、タデウス・A・ジェリンスキ Tadeus A. Zelinski は興味深い意見を述べている。

この作品の総譜を眺めていると、ペンデレッキの斬新さと絢爛たる着想におどろかざるをえない。

しかし『哀歌』の正しい評価は、その演奏を聞いたのちにはじめて可能である。演奏を聞いているとおどろくべき事実と直面するからである。これらの効果がすべて、深い、ドラマチックな、あらゆる意味で衝撃的な作品を創造するための口実であったことがわかるからである⁴⁰⁾。

『広島犠牲者に捧げる哀歌』は、賛否両論の中で次第に評価が高まり、ポーランド現代音楽の代表作として世界中で認められ、度々演奏されるようになったのである。

1964年、ペンデレッキは『広島犠牲者に捧げる哀歌』の作曲者として、広島市の原爆

記念館の開館式に招待されたが、多忙なために日本への旅行を断念し、広島市長に次のような手紙を送っている。

広島市長殿

広島犠牲者に捧げる私の敬意のしるし、ささやかではありますが『哀歌』のレコードを深い感動を込めて貴下のもとにお送りいたします。

広島悲劇は、好戦的な悪の残虐さと無意味さによっておとしめられた人間の尊厳の悲劇であります。

世界が大きな人間的な家族となることをめざす全人類の努力は、たとえそれがいっさいの戦争の無意味さによって抹殺されたものであれ、最後には実を結ぶであろうと私は確信しております。

『広島犠牲者に捧げる哀歌』が、広島犠牲者が忘れ去られることは決してなく、失われてしまうこともなく、そしてまた、広島善意の人々の友愛のシンボルとなるだろうとの、私の深い信念をあらわすものとなることを願っております。

1964年10月12日

クラクフ

クシトフ・ペンデレツキ⁽⁴⁾

12月1日、この手紙とささやかな贈物の贈呈式と『広島犠牲者に捧げる哀歌』の演奏が広島で行なわれた。

V. 『広島犠牲者に捧げる哀歌』の構成

1. 楽器編成

ヴァイオリン-24、ヴィオラ-10、チェロ-10、コントラバス-8の計52の弦楽器。

2. 演奏時間

作曲者の指示によれば8分26秒であるが、1963年録音のヴィトルト・ロヴィツキ Witold Rowicki 指揮ワルシャワ・フィルハーモニー管弦楽団の演奏 (PNCD 017 A AAD) では9分5秒、1988年録音のツイモン・カワラ Szymon Kawalla 指揮ポーランド放送交響楽団の演奏 (CDCF 168) では8分52秒である。

3. 略語と記号

ペンデレツキは、弦楽器の使用にあたり、伝統的な奏法では作り出せない種々の音色を導入し、それらに対する記譜法を考案し、楽譜を見やすいものになっている。

この記譜法を表1にまとめておく。

4. 全体の構成

全体は、以下に示すように大きく三つの部分に分けられる。

第1部 1-25小節

第2部 26-61小節

第3部 62-70小節

第1部と第3部はグラフィックな記譜法で書かれており、古典的な意味での「小節」は存在しない。また、演奏時間は総譜の下に、秒数によって表されている。本稿においては、便宜上、点線によって区切られた一部分を1小節と数えることにする。

5. 第1部

第1部は、以下に示すように三つの群からできている。

第1群 1-10小節

第2群 10-17小節

第3群 17-25小節

第1群

譜例1に示したように、この曲の冒頭の小節では、10個のグループに分けられた各セクションの最高音が**ff**のノン・ヴィブラートで、模倣的に順次導入され、15秒間の第1小節が終了するまでに、音群が積み重ねられて行く。2小節目で、突然音量が**f**に弱められ、緩急のヴィブラートが交互に現われ、次第に音量はpppになる。ここまでが50秒と指示されているが、ペンデレツキの新しい録音では100秒に引き延ばされている⁴²⁾。

6小節目からは第1群の後半部分に入り、表1に示した、できる限り高い音（ピッチ不定）のピツィカートやアルコ、駒の後側での四弦のアルペッジョ、共鳴板の上を手やくるみの実で叩く等の特殊奏法が用いられる（譜例2）。ここでは、各セクションが8個の短音からなるパターンをできるだけ早く繰り返す。このパターンは、チェロに現われ、ヴァイオリン、コントラバスの順に導入されて、喧騒の雰囲気醸し出すが、次第に收拾され、第10小節で、チェロのF⁴音に帰着する（譜例3）。

第2群

第2群はクラスターによる静謐な音楽である。上行したり下行したり、拡散したり収束したりするクラスターが、各セクションに模倣的に現われる。この部分の記譜は、ペンデレツキの記譜法の特徴をよく示している。譜例3に示したように、クラスター全体の音域は、上の五線に黒い帯で示され、クラスターの上限と下限は、下の2段の五線に示されている。この記譜法はたちまち前衛作曲家に用いられるようになったが、クラスターの音域や動きを一目で捉えることができ、クラスターを表すには非常に便利であると思う。

ここで各セクションの模倣について調べてみたい。譜例3に示したように、第10小節に現われるチェロのクラスターはF⁴音のユニゾンから始まり、幅を上げた後、次第に幅を狭めてF⁴音のユニゾンに戻る。これはちょうど中ぶくれの形になり、この形が音域を対照させながら、他のセクションで自由に模倣されて行く⁴³⁾。第11小節では、ヴァイオリンの1-12番奏者が音域の拡がって行く部分を模倣し、コントラバスは中ぶくれの形の拡がりを大きくし、模倣している。第14小節が終わるまでに現われるクラスターは、すべて第11小節でチェロに現われた形の模倣である。

第15小節に入ると、各セクションはpppで四分音の静止したクラスターを作りだし、10秒間続ける。第16小節からは、ffで四分音の静止したクラスターが次々に各セクションに現われ、それらは第17小節で、上行したり下行したりして次第に消えて行く。

第3群

譜例4に示したように、第3群でも、ひとつの音高から上下に音域を拡げて行くクラスターが模倣的に現われる。各セクションは、一つの楽器による単音で現われ、他の楽器が上下に互い違いに一つずつ四分音を重ねて行く。第19小節では、分厚いクラスターがクライマックスを作り出し、その後、ヴァイオリンとヴィオラはffのまま突然消え、チェロはグリッサンドで上行しD³音に、コントラバスはグリッサンドで下行しF¹音に収拾され、最後にチェロがノン・ヴィブラートでppppになり、ゆっくりと消えて行き、第1部を閉じる。

6. 第2部

第2部では、譜例5からも分かるように、古典的な記譜法が用いられ、2分の2拍子で時間的な経過を示しているが、実際には拍子感は存在していない。この部分はウェーベルンの影響を感じさせる点描主義的な音楽であり、この作品の中間部を成している。また、スコアを見ないで聞いただけでは騒音的な音楽にしか聞こえないが、カノンの技法が巧みに用いられている。音色的には、表1に示したような前衛的な弦楽器奏法が用いられてい

る。

ここでは、主にカノンの技法に重点を置いて分析してみたい。

第2部においては、弦楽器群が3つのグループに分割される。それぞれのグループは、ヴァイオリン4名、ヴィオラ3名、チェロ3名、コントラバス2名の計12名の奏者によって構成されている。ヴァイオリンの1-12番、ヴィオラの10番、チェロの10番、コントラバスの7-10番が、第2部では一度も使われていないことに気付くが、これは各グループの人数を均一にし、かつ第3部の冒頭で奏されるクラスタの準備をするためであろう。

第2部の冒頭、26小節から現われる第1グループを、38小節から現われる第2グループと44小節から現われる第3グループが模倣し、カノンになっている（譜例5）。但し、第3グループでは、冒頭の4小節が省略されているため、第2グループを2小節遅れて模倣していることになる。

第2グループは、第1グループをほとんど正確に模倣しているが、楽器と音域が変化している。例えば、第1グループ（26小節）のコントラバスで奏される B^{b1} 音が、第2グループ（38小節）では2オクターブ高くヴァイオリンで奏される。また、第1グループ（26小節）のヴィオラで奏される C^6 音は、第2グループ（38小節）では4オクターブ低くチェロで奏される。作曲家の八村義夫氏が指摘しているように⁴³⁾、ある部分の音が若干異なっている。例えば、第1グループ（26小節）のヴァイオリンで奏される B^3 音は、第2グループ（38小節）では1オクターブと6度低い D^2 音になっている。これは印刷の誤植のように思える。第3グループは第2グループを4度上、あるいは5度下で模倣し、音域を変化されている。

第2部においても一つ着目すべき点は、各々のグループが、それぞれ鏡像を成していることである。

例えば、第1グループでは42小節と43小節の間を軸として鏡像を成している。ここでは、楽器の割り当ても変化している。第1グループの第26-第29小節はこの鏡像から省略されている。第2グループでは、第1グループよりも12小節遅れ、第54小節と第55小節の間を軸として鏡像を成している。第3グループでは、第2グループよりも2小節遅れ、第56小節と第55小節の間を軸として鏡像を成している。

第2部におけるカノンと鏡像の構造について、ロバート・モーガン Robert P. Morgan が彼の著書『20世紀の音楽についての評論 Anthology of Twentieth-Century Music』の中で用いた表⁴⁴⁾を参考のために載せておく（表2）。表の内側に3段で書かれている1-16の数字は、実際の小節番号を表しているのではなく、3つのグループの内容の関係を表している。上段に書かれた mm. 26-60は実際の小節番号を表している。Xは、カノンを

打ち切った後の新しいフレーズを表している。

第2部を眺めていると、第47-第52小節の間で、クラスターが引き延ばされていることに気付く。ロバート・モーガンの表(表2)では、この部分を箱型に囲んでいる。点描主義的な第2部の中で、この部分だけが雰囲気を変えている。各グループともカノンのフレーズの第10-第13小節で、クラスターが引き延ばされている。ロバート・モーガンが述べているように、ペンデレツキは第2部の点描主義的なカノンの中間に数小節の変化を与えるために、3つのグループのクラスターが同時に重なるようにカノンと鏡像を構成したのであろう⁴⁵⁾。

譜例6や表2から分かるように、カノンが打ち切られた後、各グループで第2のフレーズが模倣的に現われる。第1グループでは56小節、第2グループでは58小節、第3グループでは60小節というように、2小節間隔で導入される。ここでは、第6小節で現われた弦楽器の特殊奏法が用いられ、第2部のカノンと第3部を連結している。

3. 第3部

第3部の冒頭では、ヴァイオリンの1-12番がppで高音のクラスターを始め、コントラバスとチェロが模倣的に、順次、ffで緒留の上や駒の真上を弾き始める。この時、第2部の終わりに現われたフレーズはまだ続いているが、第64小節の冒頭までには、徐々に消えて行く(譜例7)。

ヴァイオリンのクラスターは次第に音量を増し、第64小節でffになり、この時ヴィオラもffでクラスターを始める。その後、各セクションのクラスターは音域や音量を変えながら、第70小節においてテュッテイで奏されるクライマックスのクラスターにむかって行く(譜例8)。このクラスターは、C³音からC^{#5}音の4分の1音上までを四分音でうめ尽くした巨大なものであり、30秒をかけてfffからppppへとゆっくりと減衰しながら曲を閉じて行く。

VI. 結語

1960年に書かれた『広島犠牲者に捧げる哀歌』は、いまではすっかり現代音楽の古典として定着している。この作品を初めて聴くと、弦楽器の特殊奏法やクラスターによって作られる斬新な音色に注目してしまう。ペンデレツキが弦楽器に前衛的な音色を与えることができたのは、彼が少年時代からヴァイオリンに親しみヴァイオリンを愛し、ヴァイオリンに精通していたからであろう。

『広島犠牲者に捧げる哀歌』において、音色の斬新さばかりでなく、もう一つ見落と

してはならないのがこの作品の持つ厳格な書法である。この作品は、非常に古典的な構成を持っている。全体は明確な三部形式で書かれ、点描主義的な中間部（第2部）がクラスターに支配された外側の部分（第1部と第2部）を引き立たせている⁴⁶⁾。また、これまで見てきたように厳格な対位法が用いられている。クラスターや騒音的な音群の導入は、すべて模倣的に行なわれ、クラスターの動きも非常に対位的である。

ペンデレツキの作品の持つポピュラリティは、彼の古典的手法と無関係ではない。古典的な形式は作品に構成力を与え、カノンなどの模倣的な声部の動きは作品に音響デザイン面で秩序をもたせている。このことは、彼の作品が聴衆を置き去りにしていないことの一因であろう。

すでに述べたが、『広島の犠牲者に捧げる哀歌』は二日間で仕上げられたと言われている。構想を練った期間を含めるとこの作品のためにもっと長い期間を要したことは確かであるが、この作品の構成面を考えるとこの作品が短時間で完成されたということも理解できる。この作品の古典的な構成を用いた時には、作品のアイデアさえ得られたなら、作曲を進めることはきわめてスムーズであろう。

『広島の犠牲者に捧げる哀歌』ばかりでなくペンデレツキの作品には、多くの点で古典的な性格が残されている。このことは彼の筆が速く、そして彼が多作家であることと無関係ではない。

これまでペンデレツキの作曲技法について述べてきたが、彼の作品が聴衆に強くアピールしていることを考えると、ここで忘れてならないのは、彼のパーソナリティとその一面を形成しているポーランド人としての彼の生い立ちである。ポーランドは18世紀以来、外敵に侵略され続け、第二次世界大戦では壊滅的な打撃を受けた。アウシュヴィッツの悲劇はそのほんの一例にしか過ぎない。

ペンデレツキは、不幸な歴史的背景を持つポーランドという国に生まれ、第二次世界大戦ではナチ・ドイツのユダヤ人虐殺を目のあたりにしている。この経験が、彼の音楽に影を落とし、強烈な表現力をあたえていることも十分考えられる。

『広島の犠牲者に捧げる哀歌』は、1960年代に書かれた、当時の極端な前衛的作品であるが、構成面では非常に古典的であり、この作品の持つ強烈な表現力はペンデレツキの生い立ちと深く関わっている。そして、騒音的な響きの中にある厳格な秩序と激烈な表現力が、この作品のみならずペンデレツキの作品の大きな魅力となっているのである。

註

- 1) Wolfram Schwinger, *Krzysztof Penderecki: his life and work*, translated from the German by William Mann (London, Schott & Co.Ltd, 1989), p.16.
- 2) ルドヴィク・エルハルト「クシシトフ・ペンデレツキとの出会い」小原雅俊訳、(『音楽芸術』1976年3月号、24頁)。
- 3) Schwinger, *op.cit.*, p.16.
- 4) エルハルト、前掲書、24頁
- 5) クシシトフ・ペンデレツキの祖父であるロベルト・バーガーは有能な日曜画家で(このことはペンデレツキの家にある肖像画が証明している)、デンピツァの銀行の取締役をしていた。祖父の土地に立っているアパートメントに、ペンデレツキ家の人々はクシシトフが世界に旅立つときまで住んでいた。(Schwinger, *op.cit.*, p.16.)
- 6) Schwinger, *op.cit.*, pp.16-17.
- 7) *Ibid.*
- 8) *Ibid.*
- 9) ナチ・ドイツの強制収容所はドイツ本国と占領した17カ国に散在し合計約900を数え、収容者と捕虜の総数は1,800万人、ガス室、銃殺、拷問、餓死、過労で死亡した者は1,100万人と言われている。中でももっとも悲惨で残虐な絶滅収容所がポーランドに集中していた。クラクフ郊外のアウシュヴィッツでは400万人、ルブリン郊外のマイダネクでは36万人、ワルシャワ東部のトレ布林カでは73万人が虐殺されたという。犠牲者の国籍は世界各国に及んでいるが、ユダヤ人を含むポーランド人の犠牲者数が最大であった。(田村進『増補改訂ポーランド音楽史』、雄山閣、1991年、173頁)。
- 10) Schwinger, *op.cit.*, p.17.
- 11) ワルシャワはまさに恐怖の町だった。ナチスの戦車や大砲、急降下爆弾にさらされて、1944年後半には市民隆起は影をひそめ、ドイツ軍は残った建物を爆破して古都を瓦礫と沈黙の町にかえた。隆起した市民の生き残りは強制的に近くのと町に移され、ワルシャワは抜け殻になった。(ダッド・シュルツ『1945年以後』古田利子訳、上巻、文芸春秋、1991年、92頁)。
- 12) Schwinger, *op.cit.*, p.17.
- 13) エルハルト、前掲書、24頁。
- 14) Schwinger, *op.cit.*, p.17.
- 15) エルハルト、前掲書、24頁。
- 16) Schwinger, *op.cit.*, p.18.
- 17) エルハルト、前掲書、25頁。
- 18) Schwinger, *op.cit.*, pp.18-19.
- 19) エルハルト、前掲書、27頁。
- 20) 田村進、前掲書、193頁。
- 21) Schwinger, *op.cit.*, p.19.
- 22) *Ibid.*, p.18.

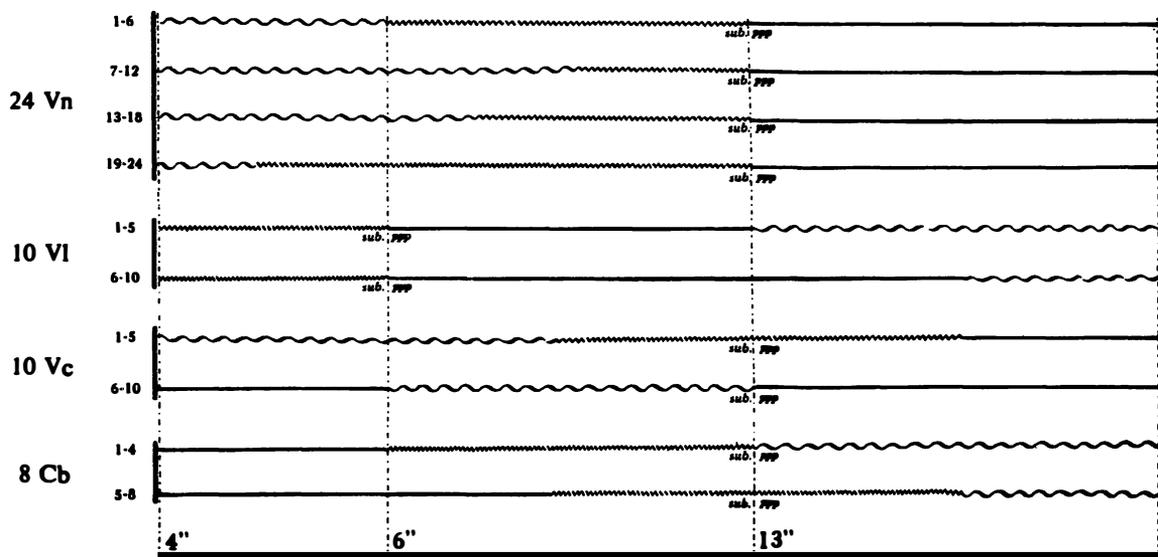
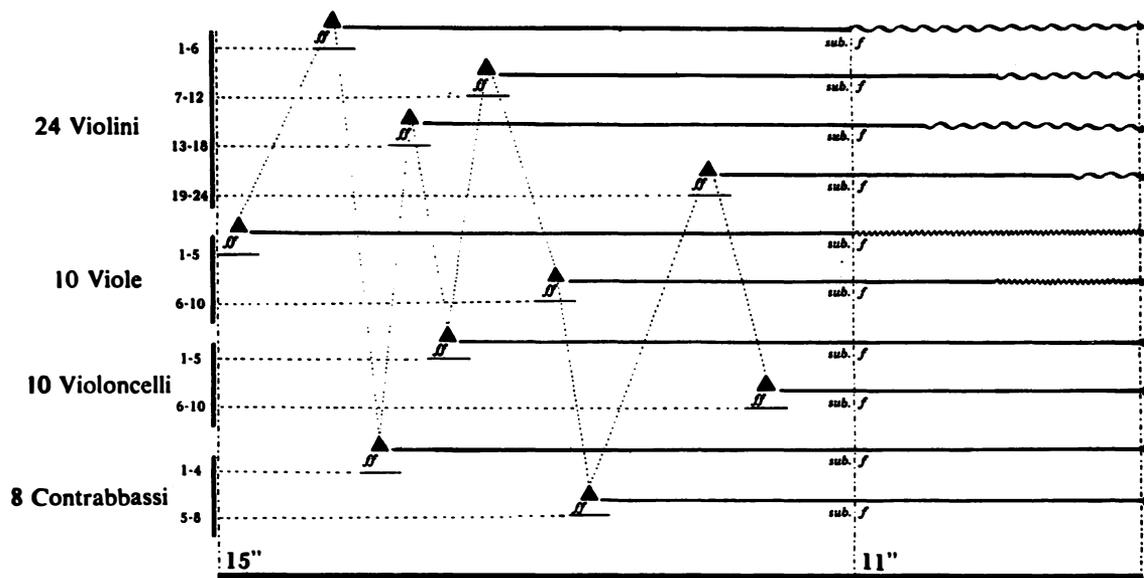
- 23) *Ibid.*, p.277.
- 24) *Ibid.*
- 25) *Ibid.*, p.19.
- 26) *Ibid.*
- 27) *Ibid.*
- 28) *Ibid.*, p.26.
- 29) エルハルト、前掲書、30頁。
CD解説、Mieczyslaw Tomaszewski translated by Marek Doskocz.ただし、Schwinger, *ibid.*, p.20.
によれば、アンジェイ・マルコフスキ指揮のクラクフフィルハーモニー管弦楽団と合唱団が、1959年9
月に初演したという。
- 30) Schwinger, *op.cit.*, p.26.
- 31) *Ibid.*, pp.20-21.
エルハルト、前掲書、30-31頁。
- 32) Schwinger, *op.cit.*, pp.21-22.
- 33) エルハルト、前掲書、30-31頁。
- 34) 辻井英世「伝統と革新の統合—ペンデレツキ語録」(『音楽芸術』1976年7月号、46-47頁)。
- 35) Schwinger, *op.cit.*, p.17.
- 36) 松下真一「ペンデレツキにおける構成の問題—現代音楽史上に彼が提示した問題—」(『音楽芸術』
1968年12月号、6-7頁)。
- 37) Schwinger, *op.cit.*, p.28.
- 38) エルハルト、前掲書 (『音楽芸術』1976年4月号、47頁)。
- 39) 同上、48頁。
- 40) 同上。
- 41) 同上、49頁。
- 42) Schwinger, *op.cit.*, p.125.
- 43) 八村義夫「ペンデレツキにみる古典的手法の残存」(『音楽芸術』1968年12月号、18頁)。
- 44) Robert P.Morgan, *Anthology of Twentieth-Century Music*, (New York, W.W.Norton & Company,
1991), p.411.
- 45) *Ibid.*, p.412.
- 46) Robert P.Morgan, *Twentieth-Century Music*, (New York, W.W.Norton & Company, 1991),
p.389.

表 1

ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

ord.	=	ordinario
s.p.	=	sul ponticello
s.t.	=	sul tasto
c.l.	=	col legno
l.batt.	=	legno battuto
	=	raised by 1/4 tone
	=	raised by 3/4 tone
	=	lowered by 1/4 tone
	=	lowered by 3/4 tone
	=	highest note of the instrument (indefinite pitch)
	=	play between bridge and tailpiece
	=	arpeggio on 4 strings behind the bridge
	=	play on tailpiece (arco)
	=	play on bridge
	=	percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips
	=	several irregular changes of bow
	=	molto vibrato
	=	very slow vibrato with a 1/4 tone frequency difference produced by sliding the finger
	=	very rapid not rhythmicized termolo

譜例 1



譜例 3

⑩

24Vn

10VI

10Vc

8Cb

15''

25''

20''

meta s.p.
ppp

1-12

rno sord.
meta
ppp

13-24

tutti
mf

1-10

tutti
ppp

1-8

譜例 4

④

The image displays a musical score for a string ensemble, organized into four systems. Each system is enclosed in a dashed rectangular box. The systems are labeled as follows:

- 12Vn (Violins):** The top system, with staves numbered 1 through 12. It features a melodic line in the upper staves and a supporting line in the lower staves.
- 12Vn (Violas):** The second system, with staves numbered 13 through 24. It features a melodic line in the upper staves and a supporting line in the lower staves.
- 10VI (Violins):** The third system, with staves numbered 1 through 10. It features a melodic line in the upper staves and a supporting line in the lower staves.
- 8Cb (Cellos):** The bottom system, with staves numbered 1 through 7. It features a melodic line in the upper staves and a supporting line in the lower staves.

Each system includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ff*, and articulation markings like accents and slurs. A large horizontal arrow points to the right across the middle of each system. At the bottom left of the entire score, the number "20" is written.

譜例 5

36

4Vn
13
14
15
16

3VI
1
2
3

3Vc
1
2
3

2Cb
1
2

4Vn
17
18
19
20

3VI
4
5
6

3Vc
4
5
6

2Cb
3
4

15''

譜例 5

44

13 14 15 16

4Vn

1 2 3

3VI

1 2 3

3Vc

1 2

2Cb

17 18 19 20

4Vn

4 5 6

3VI

4 5 6

3Vc

3 4

2Cb

21 22 23 24

4Vn

7 8 9

3VI

7 8 9

3Vc

5 6

2Cb

15

譜例 6

50

13
14
15
16

4Vn

1
2
3

3VI

1
2
3

3Vc

1
2

2Cb

17
18
19
20

4Vn

4
5
6

3VI

4
5
6

3Vc

3
4

2Cb

21
22
23
24

4Vn

7
8
9

3VI

7
8
9

3Vc

5
6

2Cb

15''

譜例 6

The musical score for Example 6 is organized into three systems, labeled I, II, and III. Each system contains staves for different instruments:

- System I:** 4Vn (Violins), 3VI (Violas), 3Vc (Violas), and 2Cb (Cellos).
- System II:** 4Vn (Violins), 3VI (Violas), 3Vc (Violas), and 2Cb (Cellos).
- System III:** 4Vn (Violins), 3VI (Violas), 3Vc (Violas), and 2Cb (Cellos).

Key performance instructions and dynamics include:

- arco** (arco) and **pizz.** (pizzicato) markings.
- ff sempre** (fortissimo sempre) dynamic.
- 1. batt.** (first beat) markings.
- pp** (pianissimo) and **ppp** (pianississimo) dynamics.
- c.l.** (clarinet) markings.
- 10''** (10 seconds) marking at the bottom left.

The score features complex rhythmic patterns and dynamic shifts across the instruments, with some parts marked with *ff sempre* and others with *pp* or *ppp*. The notation includes various articulation marks and dynamic hairpins.

譜例 7

62 con sord
63

1-12

12Vn

4Vn 13-16
3VI 1-3
3Vc 1-3

4Vn 17-24
3VI 4-6
3Vc 4-6

4Vn 21-24
3VI 7-9
3Vc 7-9

10Vc

8Cb

5" 5"

SB902

譜例 8

12Vn¹⁻¹² 67 68 69
senza trem. *sub pp* *pp* *senza trem.* *pp*

12Vn 13-24 *pp*

10VI 1-10 *senza trem.* *pp* *arco* *mf* *sub pp*

10Vc 1-10 *sub p* *pp*

8Cb 1-8 *senza trem.* *sub p* *arco* *mf* *sub pp*

6" 8" 10"

70 *sp* *ord.* *a.t.*
tutti archi *pp* *pppp*

24Vn 1-24 *mf*

10VI 1-10 *mf*

10Vc 1-10 *mf*

8Cb 1-8 *mf*

30"

SB902