



Title	1962年というオルガン音楽の転換点 : ジェルジ・リゲティのオルガン作品
Author(s)	佐川, 淳
Citation	阪大音楽学報. 2023, 19, p. 1-21
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98489
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1962 年というオルガン音楽の転換点

—— ジェルジ・リゲティのオルガン作品 ——

佐 川 淳

1. はじめに

パイプオルガン（以下オルガンと表記する）は、設置される場所の風土や物理的条件、オルガニストや発注者の要望、演奏されるレパートリーや時代の傾向などに合わせて1台ごとに仕様を詳細に検討し、数年の時間をかけて製作される楽器である。「オルガン製作と仕様設計の歴史は、製作技術と音色上の変化、及び仕様設計の革新によって特徴付けることができる」(Harlow 2011, 2)¹とランドル・ハーロウ (Randall Harlow) が示すように、いつの時代にもオルガンには、製作される地域や時代によって可能な製作技術、あるいは音楽美学的な方向性の相違や変化がはっきりと表れている。

演奏においても、オルガニストは作品内容を地域性や時代性と結び付けて解釈しようとすることが多いが、一方で音楽史的な時代区分や地域ではなく、特定の作品がオルガン音楽のエポックの転換点を作ったと見做される特殊な例がある。『オルガン音楽の手引き (Handbuch Orgelmusik)』では、「15 世紀から 18 世紀のオルガン音楽」、「19 世紀と 20 世紀のオルガン音楽」と大きな時代区分で章立てをした後、「1960 年以降の現代オルガン音楽」をそれ以前とは明確に区別した章に分けて扱っている²。そしてここではその転換点として、1962 年 5 月 4 日にラジオ・ブレーメンの主催により行われた現代音楽のためのフェスティバル「プロムジカノヴァ (pro musica nova)」で3つのオルガン作品が初演されたことが念頭に置かれている³。このフェスティバルでは、ジェルジ・リゲティ (György Ligeti, 1923-2006) の《ヴォルーミナ (Volumina)》、マウリシオ・カーゲル (Mauricio Kagel, 1931-2008) の《アンプロヴィザション アジュテ (improvisation ajoutée)》、そしてベンクト・ハンプレウス (Bengt Hambraeus, 1928-2000) の《インターフェレンツェン (Interferenzen)》の3つのオルガン

1 Randall Harlow, "Recent Organ Design Innovations and the 21st-century "Hyperorgan"", Doctoral Essay for the Eastman School of Music. Published on the Huygens-Fokker Foundation website (May 2011), 2. 訳は筆者による。

2 Martin Herchenröder, Neue Orgelmusik nach 1960, *Handbuch Orgelmusik : Komponisten Werke Interpretation*, Rudolf Faber, Philip Hartmann Hrsg., 3. ergänzte Auflage (Kassel, Bärenreiter, 2016), 663. 訳は筆者による。

3 *Ibid.*

作品が初演された⁴。リゲティとハンプレウスの作品には様々な共通点があり、クラスターやノイズを新しい音素材として積極的に取り入れるなど、従来試みられることのなかったいくつかの斬新な奏法が目をつけた。一方カーゲルの作品では、他の2作品同様特殊奏法も用いられたが、むしろ咳払いや手拍子、あるいは叫び声などによる演劇的な性格の付加の方が特徴的だった。3つの作品のいずれもがあらゆる点で波紋をよぶものであったが、とりわけリゲティの《ヴォルーミナ》は初演をめぐるハプニング、インパクトのある記譜、そして音楽の効果の高さでひととき注目を集めた。

リゲティはオルガンという楽器に高い関心を示し、特に楽器構造上の制約が多いために、現代音楽に適した音色作りに関して未だ開拓が尽くされていないところに興味を持った。そして《ヴォルーミナ》の創作において、従来にない奏法を模索することで、オルガンが潜在的に有する表現の可能性を新たに引き出そうとする挑戦を行っていたことを、1966年に発刊された *Melos* に寄稿した「オルガンが伝統を打ち砕く (Die Orgel sprengt die Tradition)」の中で述べている⁵。1968年には、オルガンの老舗メーカーであるヴァルカー社が立ち上げたヴァルカー財団主催のコロキウムにおいて、「現代の作曲家はオルガンに何を期待するか (Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?)」という題で、自らが思い描くオルガン構想を具体的に提示した⁶。

このときのリゲティのオルガン構想のいくつかが数年後に実際に形となる。1972年にヴァルカー社は、ドイツのズィンツィヒにある聖ペーター教会に、非常にユニークな仕様のオルガンを製作した。オルガニストで作曲家のペーター・バーレス (Peter Bares, 1936-2010) が仕様設計したこのオルガンは、1968年のリゲティの提言内容のいくつかを具体化したものであるとローマン・ズメレーダー (Roman Summereder) は指摘している⁷。バーレスは1992年にケルンの聖ペーター教会に着任し、ズィンツィヒのオルガンをさらに拡張した巨大な現代音楽のためのオルガンの仕様設計を手がけた。2004年に完成したこのオルガンは独創的な特殊機能の数々、数十種類の打楽器ストップなど、他に例のないコンセプトとスケールの大きさで世界的な注目を集めるようになった。

2021年12月に発刊された *Neue Zeitschrift für Musik* (2021/04) では「ハイパーオルガン (Hyperorgel)」をテーマに、21世紀以降着実に数を増やしつつある、デジタル技術を駆使した革新的なオルガンのいくつかを紹介されている。そしてこうした楽器が生まれる歴史

4 Ibid.

5 György Ligeti, "Die Orgel sprengt die Tradition", *Melos* XXXIII (1966), 311. 訳は筆者による。
Roman Summerederによれば、このタイトルは *Melos* の編集部によって書き換えられたもので、リゲティ自身によるタイトルは「私のオルガン作品『ヴォルーミナ』について (Einführung zu meinem Orgelwerk (Volumina))」であったと記されている。

Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge : Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert* (Innsbruck, Edition Helbling, 2. Auflage 1999), 280.

6 Ibid., 256.

7 Ibid., 257.

的過程にズィンツィヒとケルンのオルガンがあることにも言及されている⁸。

オルガン製作に関するリゲティの具体的な提言内容やその後の影響について明らかにするのは別稿に譲ることとして、本稿ではリゲティがオルガン製作について独自のアイデアを抱くことになるきっかけとなった1962年以降のオルガン作品の創作について、その詳細を明らかにしていきたい。

リゲティのオルガン作品については、マルティン・ヘルヒェンレーダー (Martin Hörchenröder) が著書『ジェルジ・リゲティのオルガン作品－構造とイメージ (György Ligeti's Orgelwerke : Struktur und Assoziation)』の中で、作品にまつわる詳細なエピソードと丁寧な分析を記しており、巻末に現在では殆ど目にするのできない《ヴォルーミナ》初版譜を掲載している。次節以降では、この著書とリゲティが楽譜に添付する詳細な「演奏説明 (Spielanweisungen)」⁹、そしてリゲティが書き残したいいくつかの文章を主な資料として検討していくこととする。

2. オルガン作品の作曲時期と作品の傾向

しかしまずリゲティのオルガン作品に関して、それぞれの作品の創作時期と音楽的な傾向について述べることにする。リゲティのオルガン作品は4曲存在する。リゲティが西欧へ亡命する以前の1953年に書かれた《リチェルカーレ (Ricercare)》を例外として、残る3曲の創作は1961年から1969年の間に行われた。

1956年のハンガリー動乱の最中に、妻ヴェラと共に決死の覚悟でウィーンへ亡命したりゲティはすぐに西ドイツのケルンへ赴き、1957年から2年間西ドイツ放送局電子音楽スタジオに勤める機会を得た⁹。ケルンでは特にゴットフリート・ミヒャエル・ケーニッヒ (Gottfried Michael Koenig) から電子音楽の手法を多く学び¹⁰、いくつかの電子音楽のための創作を足掛かりにして習得した独自の語法が、続くオーケストラ作品《アパリシオン (Apparition)》に表れる。1961年に初演されたオーケストラ作品《アトモスフェール (Atomosphères)》はクラスターのみで構成される作品である。「巨大な輪郭のない響きの塊が蠢きながら進行していく」(Herchenröder 1999, 45)¹¹ 作風は、オルガン作品《ヴォルーミナ》と非常によく似ている。

《ヴォルーミナ》が創作されたのは1961年11月から1962年1月にかけてである¹²。初演

8 Hans Fidom, "Aufbruch ins 21. Jahrhundert", *Neue Zeitschrift für Musik* 2021/4, 16-17. 訳は筆者による。

9 Richard Steinitz, *György Ligeti : Music of the Imagination* (London, Faber and faber, 2003), 70-71, 75-76. 訳は筆者による。

10 *Ibid.*, 76.

11 Martin Herchenröder, *György Ligeti's Orgelwerke : Struktur und Assoziation* Hrsg. von Günter Lade (Dornbirn, Österreichisches Orgelreform 1999), 45. 訳は筆者による。

12 *Ibid.*, 9.

時のアクセント、独自の記譜法、特殊な演奏法や作品の音楽的効果など、あらゆる点でセンセーショナルなこの作品には、メロディーやリズム、和声といった伝統的な音楽的要素は現れず、クラスターのみが唯一の素材として扱われる。クラスターの音域や音の高さ、長さ、音の密度や音の動き、そして何より音色の変化がここでは重要な意味を持つ。『オルガン音楽の手引き』の《ヴォルーミナ》の説明文には、「それ自体動きの少ない帯のような響きの塊が、気付かぬうちに音色や様相を変化させていく」(Herchenröder 2016, 676)¹³と書かれているが、リゲティ自身は 1968 年のコロキウムでこうした手法を「動きの色彩 (Bewegungsfarbe)」と表現している¹⁴。

1967 年に初演されたオルガン作品《オルガンのためのエチュード No.1「ハーモニーズ (Harmonies)」》は《ヴォルーミナ》とは全く異なる性格をもつ。2 ページに収められた作品は五線譜を用いて書かれている。複雑な和音の構成音がゆっくりとした時間の流れの中で少しずつ変化し、同時にオルガンの音色もじわじわと気付かれぬように移り変わる。しかしとりわけこの作品で特徴的なのは、「オルガンの風量を減らして演奏する (durch verminderten Winddruck)」という指示が与えられていることである¹⁵。こうした試みには、《ヴォルーミナ》に引き続きオルガンという楽器の可能性を開拓し尽そうとするリゲティの実験的な姿勢がはっきりと表れている。オルガンの風量を可能な手段を講じて減らすことで、「オルガンの音色を異化する (die Verfremdung des Klangs)¹⁶」ことが、この作品で作曲家が追求したことだった。

リゲティのオルガンのための創作は《オルガンのためのエチュード No.2「クレ (Coulée)」》で締め括られる。《クレ》は 1969 年 10 月、グラーツで開催されたフェスティバル「ムジックプロトコル (Musikprotokoll)」に於いてゲルト・ツァッハー (Gerd Zacher) により初演された¹⁷。ヘルヒェンレーダーは、この作品が《ハーモニーズ》に無い要素を補っているものであると位置付けている¹⁸。シュタイニッツによれば、リゲティはもともと 4 つのエチュードを創作するつもりで残り 2 曲の構想も練っていたが、はじめの 2 曲のエチュードが完成した後オルガンの創作に区切りをつけたため、残りの 2 曲がその後創作されることはなかった¹⁹。次の節以降では、リゲティが 1960 年代に書いた 3 つのオルガン作品について、作曲された順にその詳細を明らかにする。

13 Herchenröder 2016, *op.cit.*, 676.

14 Hans Heinrich Eggebrecht Hrsg., *Orgel und Orgelmusik heute : Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung* (Stuttgart, Musikwissenschaftliche Verlag, 1968), 188. 講演の後のディスカッションの中で、リゲティが「動きの色彩 (Bewegungsfarbe)」について語っている。

15 《ハーモニーズ》「演奏説明」より。durch verminderten Winddruck とは、直訳すれば「減じた風圧によって」という意味になる。

16 同上。die Verfremdung des Klangs は、直訳すれば「響きの異化」を意味する。

17 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 104.

18 *Ibid.*

19 Steinitz, *op.cit.*, 183.

3. 《ヴォルーミナ》初演をめぐる

《ヴォルーミナ》については、楽器へのダメージに対する懸念から、とりわけオルガン製作者や教会がこの作品の演奏を嫌うという話を、筆者がオルガン科の学生だった時にしばしば聞かされた。それはこの作品の初演をめぐる出来事に起因する。《ヴォルーミナ》はラジオ・ブレーメンのディレクター、ハンス・オッテ（Hans Otte）により、1962年に開催される予定の演奏会「プロムジカノヴァ」のために委嘱された。同時に委嘱を受けたカーゲルとハンブレウスの作品と共に、いずれもブレーメン大聖堂でスウェーデンの若いオルガニスト、カール・エリック・ヴェリン（Karl Erik Welin）によって初演される予定であった²⁰。リゲティは当時のハプニングについて次のように説明している。ヴェリンがイエーテボリ（Göteborg）の大聖堂で《ヴォルーミナ》を練習していた際、ほぼ全てのストップを用いて全ての手鍵盤を押さえるという作品冒頭のクラスターの箇所では電気回路に過剰な負担がかかり、パイプ付近から煙があがった。イエーテボリの火事騒ぎがブレーメン大聖堂側に伝わり、教会側は予定していたコンサートのキャンセルを申し出た²¹。

ハンブレウスはこの出来事について次のように語っている。イエーテボリのオルガンが演奏不能になった後、ヴェリンが急遽2人のアシスタントと録音技師と共にイエーテボリから450キロ離れたストックホルムへ移動し、ハンブレウスが手配した2箇所の教会でそれぞれ3作品を演奏した。そしてその後ブレーメン大聖堂のオルガンの音色に近づけるために2種類の録音を編集したものが初演当日ブレーメン放送局のコンサートホールで放送されたということだ²²。ところがスウェーデン放送局が収録の際に用意したテープは演奏時間より短く、録音は作品の終わり数分が切れてしまっていたことが上演直前に判明した²³。そのため初演の1週間後、アムステルダムで同じ演奏者によって、生演奏による初演のやり直しが行われた²⁴。

20 Herchenröder 2016, *op.cit.*, 663-665.

21 György Ligeti, notes for *György Ligeti Edition 6, Keyboard Works*, in booklet 15-16, Sony Classical SK62307, 1995, CD.

ブックレットではリゲティはburned downと表現している。リゲティは初演の際にも「ほとんど焼け落ちた (beinahe abgebrannt)」と語ったが、これは皮肉交じりに誇張された表現であったとヘルヒエンレーダーは指摘している。(Herchenröder 1999, *op.cit.* 30.)

22 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 30-31.

ここで引用されているハンブレウスの資料が入手困難であったために、ここではヘルヒエンレーダーの文献に引用されたものを参照している。元になる資料は次のものである。

Bengt Hambraeus, *Aspects of 20th Century Performance Practice. Memories and Reflections*. (Uppsala, 1997), 129-130.

23 Ligeti in booklet, *op.cit.*, 16.

24 Ingo Dorfmueller, György Ligeti und die Orgel, notes for *György Ligeti volumina-orgelwerke*, performed by Dominik Susteck, in booklet 4, WERGO WER6755 2, rel. 2013, CD.

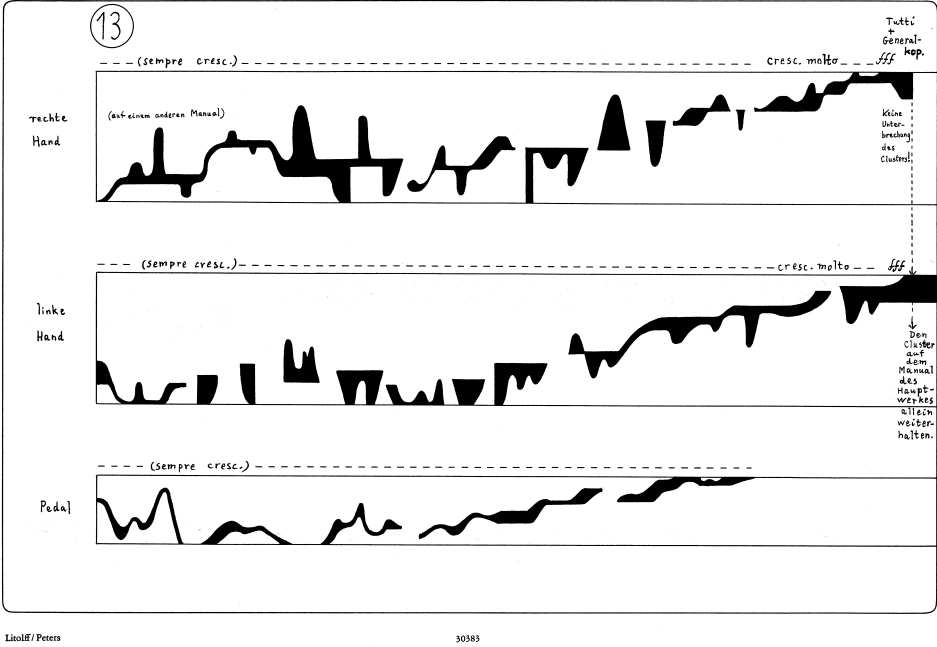
4. 《ヴォルーミナ》

既に述べたように、《ヴォルーミナ》はクラスターのみによって演奏される作品である。楽譜は五線を使用せず、音域や音質、音の長さなどが作曲家独自のいわゆる図形楽譜で描かれ、オルガニストが視覚的に作品内容を理解できるよう意図されている。とはいえ楽譜上に書き込まれている手書きの指示と、楽譜に添付された「演奏説明」を子細に読まなければ作品内容を理解することはできない。

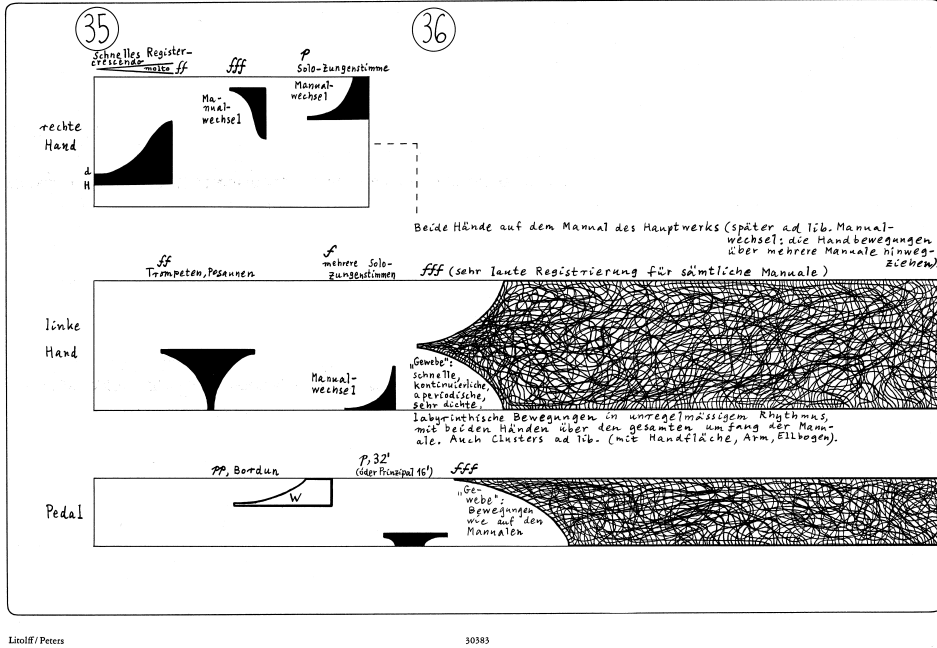
各ページには鍵盤によって段を分けた帯状の枠が設けられている。枠内で図示される形や白黒のテクスチャーによって、各鍵盤での音の動きや音域、音の変化などの概要を視覚的にイメージできるようになっている。帯状の枠は横軸に時間、縦軸に音高を取り、作品の冒頭には約1センチ幅のピッチで音高がアルファベットにより記されている。図が黒く塗られていれば半音階クラスター、つまり定められた音域の黒鍵白鍵全てを押さえる。白塗りの図は全音階クラスターを意味し、図にSと書き込まれていれば黒鍵のみの全音階クラスター、Wの指示は白鍵のみの全音階クラスターを意味する²⁵。

例えば前節で述べた火事騒ぎの元となった冒頭箇所は、手鍵盤の楽譜枠が1ページ丸ごと真っ黒に塗られており、これは手鍵盤の全ての鍵盤をオルガニストが鍵盤上にうつ伏すようにして両手の手指から肘までを鍵盤につけ、ほぼ全てのキーを押さえることを意味している。同時に足鍵盤に相当する楽譜枠はおおよその音高の指示とともに細い横長の枠で区切られ、「W右足 (rechter Fuss)」, 「W左足 (linker Fuss)」と手書きで書きこまれている。足鍵盤もクラスターを演奏するが、ここでは数音の白鍵のみを押さえることになる。つまりオルガニストは、手指から肘までを鍵盤につけて動かさず、さらには両足も足鍵盤の高音域に複数音を押さえて1分近く動かずにいなければならない。その間にアシスタントがストップノブを操作して発音するパイプの数を減らしていくことで、緩やかなディミヌエンドを作り出すのである。

25 《ヴォルーミナ》「演奏説明」参照。



譜例 1. 《ヴォルーミナ》より，練習番号 13²⁶



譜例 2. 《ヴォルーミナ》より，練習番号 35-36²⁷

26 György Ligeti, *Volumina*, (Litolf/Peters Verlag, 1967), 10.
Copyright(C)1962 by Henry Litolf's Verlag. Reprint with kind permission.
27 *Ibid.*, 18.
Copyright(C)1962 by Henry Litolf's Verlag. Reprint with kind permission.

冒頭部分の記譜はシンプルに見えるが、作品が進行するにつれて多彩で独創的な図形の数々が登場する。曲線を伴って波のように上昇するクラスター、クラスターの内部で微細な動きがあるもの、不規則で音の移り変わりや音の動きが不明瞭な「音の網の目 (Klanggewebe)²⁸」を作り出すクラスター、一定の音域の中で鋭いスタッカートが散らばるスタッカート・クラスターなど、どのページをめくっても息をつかせぬ内容である。

《ヴォルーミナ》はおよそ16分の演奏時間が想定されているが、1曲の中で途切れるところがなく、リゲティは「1本の大きなアーチ (einziger großer Bogen)²⁹」として演奏するように指示している。音の塊が途切れることなく様々に様相を変えながら、異様に大きく膨れあがったり、また消え入りそうになりながら続いていく。それは聴く者を終始圧倒させるすさまじさである。

この作品のコンセプトはそもそも、オルガンという楽器が元来苦手とする領域を如何に克服するかという挑戦から生まれている³⁰。例えばオルガンは構造上、ストップの組み合わせを変えることなく大きなクレッシェンドを作ることができない。クレッシェンドにはスウェルシャッター（以降スウェルと表記する）が使用できるが、それ以上のクレッシェンドが必要であれば使用するストップの数を増やすしかない³¹。しかしそれでは音色が変化してしまう。そこでリゲティはクラスターを用いることで、クレッシェンドとは別の種のダイナミクスを得ようとした。リゲティは次のように説明する。幅広い音域と多様な種類のクラスターを用いることで、作品の緊張感を切らすことなく響きを変化させることができるが、ここでの途切れぬ緊張感というのは錯覚である。何故ならば、同時に多くの異なるパイプから様々な音に変化しながら鳴っている場合には、全体の音が持続しているように聞こえても実際に一つ一つの音は鳴り続けていないからである³²。

またオルガンの音色に関しても、具体的で細かい指示が出されている。例えばストップを徐々に追加することによるレジスタークレッシェンドでは、どの音高のストップから使い始め、どの順番で増やしていくのかということまで具体的に表記されている。こうしたことから、作曲家がいかに演奏実践の現場で楽器に間近に接していたかということがうかがえる。

さらに、通常忌避されるオルガン特有のノイズを意図的に作り出す指示が、何ヶ所か見受けられることも特徴的である。例えば冒頭のクラスターに関して「演奏説明」では、オルガンのスイッチが入った状態で演奏を開始するという一般的な奏法と別に、オルガニストが手足で鍵盤を押さえてからアシスタントがオルガンのモーターを回すという演奏方法も併せて提案されている。ここでは全てのパイプに風が行き渡って *fff* の轟音が鳴るまでの、不規則

28 《ヴォルーミナ》「演奏説明」参照。

29 同上。

30 Ligeti, *op. cit.*, 311.

31 ある鍵盤のパイプ群を、一面だけブラインド式に開閉できる窓のついた木箱の中に納めておく。ブラインドを足元のペダルで操作することにより、そのパイプ群の強弱をつけることができる。これをスウェルシャッターという。

32 《ヴォルーミナ》「演奏説明」参照。

にひずみながら音が立ち上がる効果が期待されている³³。作品の終わりでは逆に、手鍵盤のクラスターが高音域に達したところで鍵盤を押さえたままオルガンのモーターを切り、パイプから風が徐々に抜けていく音を作るという場面で楽譜の4ページ分を割き、完全に全ての音が無くなってようやく終止する。

また、ストップ操作についてもところどころで特異な方法が指示される。通常オルガンの演奏では不用意なノイズの発生を避けるため、鍵盤から指や足が離れたタイミングでストップの切り替え操作を行う。しかしこの作品中では音が途切れることが殆どないため、ストップ操作は音が鳴っている最中に行われることになる。リゲティはここで、敢えてストップ操作をゆっくりと行うことを指示している³⁴。機械式ストップアクションのオルガンでは、ストップノブをゆっくり動かすことでスライダーチェストが徐々に開かれ、パイプに不均一に風が送り込まれることで音がかすれたりピッチが狂ったりする。

《ヴォルーミナ》においては、こうした一般的にノイズとされる音効果が重要視される。ノイズはただのノイズではなく、従来価値を見出されなかった新しい音素材である。それは伝統的なオルガン奏法では獲得されることがなく、作曲家が様々な試みの末に作品に取り込んだ新たな響きだと解釈できる。

最後に触れておきたいのは、この作品におけるアシスタントの存在の大きさである。この作品でアシスタントには、従来のような譜めくりやストップの切り替え操作だけではなく、音色を聞きながら自発的にストップの操作が行えることが求められる。さらには練習番号[36]（以降、練習番号は角括弧で示すものとする）の箇所では、「演奏そのものにアシスタントが加わっても良い³⁵」、つまり4手あるいは6手で演奏し得ることを作曲家が示唆している。ブレーメンの放送局で行われた初演の後に撮影された写真には、3人の作曲家とディレクターのオッテ、オルガニストのヴェリンに並んで2人のアシスタントも一同に加わって映っている³⁶。

5. ハンブレウスとヴェリン

《ヴォルーミナ》の創作の際、リゲティは自らの構想を形にするためにハンブレウスとヴェリンの2人から多くのヒントを得たことを述べている³⁷。特に1958年に発表されたハンブレウスのオルガン作品《コンステラツィオン I (Konstellation I)》が《ヴォルーミナ》の創作に直接的な影響を与えたことを、リゲティは「演奏説明」の冒頭に明記している³⁸。へ

33 同上。

34 同上。

35 同上。

36 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 29. 写真資料参照。

37 Ligeti *op.cit.*, 311.

38 《ヴォルーミナ》「演奏説明」参照。

ルヒェンレーダーは、リゲティが1961年に委嘱を受けた際にハンプレウスとヴェリンに会い、3人で新しいオルガン作品の可能性について熱心に語り合ったというエピソードを脚注に記している³⁹。リゲティは1961年よりストックホルムに客員教授として招聘されており⁴⁰、この時期にハンプレウスやヴェリンと接触できる機会が多くあったと推測される。ヘルヒェンレーダーは、リゲティが《ヴォルーミナ》のヒントを得たであろうと思われる箇所を《コンストラクション I》から2箇所抜き出し示している。例えば音を長く保持している間にストップ操作で音色を変化させるアイディアや、ストップノブを半分だけ引き出して響きを変化させる手法、そして複数のスウェルの使用などがここでは確認できる⁴¹。

《ヴォルーミナ》を初演したヴェリンは、オルガンの新たな音色を模索するためのアイディアと探求心に富み、《ヴォルーミナ》で用いられる斬新な奏法のアイディアの多くはヴェリンからリゲティにもたらされたとみられる⁴²。楽譜にはヴェリンとオッテへの献辞が記されている。ヴェリンは現代作品の演奏解釈で名高いピアニストのデーヴィット・チューダー (David Tudor) に感銘を受け、新しいオルガン作品の演奏に熱心に取り組んでいたようである⁴³。ヴェリンの演奏解釈と技術は、彼がリゲティやハンプレウスをはじめ多くの作曲家の新作初演を担っていたことから、高い評価を得ていたことがうかがえる。

6. 《ヴォルーミナ》初版と改訂版

現在入手できる《ヴォルーミナ》の楽譜は1966年に改訂されたものであるが、ヘルヒェンレーダーの著書の末尾には初版譜が全て掲載されており、改訂以降出回ることのなかった初版を改訂版と比較することができる⁴⁴。ヘルヒェンレーダーは両版を比較し、以下6点を特筆すべき相違点として挙げている⁴⁵。ただし以下に列挙する順番は筆者により並べ替えられている。

(1) 言葉による説明 (Sprachanteile)

まず、演奏に関する言語的な説明方法が初版と改訂版では大きく異なっている。初版では添付された「演奏説明」が2ページにとどまり、その代わり楽譜の中に細かな注意やアドバイスが手書きで書き込まれている。一方で改訂版は4ページにわたる「演奏説明」が添付されており、演奏に関する具体的な指示の多くは楽譜そのものではなく「演奏説明」の方に集

39 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 49.

40 Summereder, *op.cit.*, 280.

41 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 50-51.

42 *Ibid.*, 49.

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, 154-174.

45 6点の項目名はヘルヒェンレーダーの言葉を用いている。

約されている。改訂版にも手書きの書き込みは多数残っているが、その量に圧倒的な差がある。

(2) 演奏時間と時間配分 (Dauer und Propotionen)

演奏時間について、初版には「各ページおよそ1分を想定し、それぞれのセクション毎に違いはあるが、作品全ての演奏時間は約17分」としたうえで全てのページの右上に目安となる演奏時間が書き込まれている。これによると「1' ~ 1'30"」と書かれたページもあれば「20" ~ 1'」というページもある。改訂版ではページ毎の演奏時間の表記は消され、「演奏説明」に「1ページは約45秒、作品全体は約16分」と書かれている。そしてオルガンの構造や仕様によってどの箇所がどの場合に短くなり得るのか、あるいは長くなり得るのかを細かに説明している⁴⁶。

(3) オルガンのタイプ (Orgeltyp)

《ヴォルーミナ》はもともと、初演予定であったブレーメン大聖堂のオルガンを念頭において作曲された⁴⁷。そのため初版にはこの楽器だからこそ可能な演奏指示内容が散見される。例えば、初版にはワルツ (Walze) を用いる指示が多く書き込まれている。ワルツとは、足元のペダルを踏み込んでいくと、レジストレーションによるクレッシェンドが作られる機能である。ただし、ワルツ機能はもともとロマン派以降のシンフォニックな作品の演奏を想定していることが多く、この機能を持たないオルガンも多い。また、2つのスウェル (2 Jalousie-Schweller) を用いる指示があるのも特徴的である。複数のスウェルを有するオルガンはあまり多くない。フリーコンビネーション (4 freie Kombinationen) についても同様に、多くのオルガンに備えられる機能ではなく、現代においてはもはやあまり見かけない⁴⁸。これに対して改訂版では、ワルツやフリーコンビネーションの指示は削除され、「演奏説明」の中では1つのスウェルを持つオルガンやその他機構の異なるオルガンでの上演方法が丁寧に記述されている。改訂版では明らかに、仕様や構造の異なる様々なオルガンでこの作品を上演可能にすることを狙いとしていることがわかる。以下にブレーメン大聖堂のオルガンの当時のストップリストを示す。

46 《ヴォルーミナ》「演奏説明」参照。

47 ブレーメン大聖堂のオルガンは1894年ザウアー社により製作され、1959年にヴァルカー社により改修とオーバーホールをされている。

48 フリーコンビネーションとは、数種類のストップの組み合わせを一時的に準備させておける機能のことをいう。ブレーメン大聖堂のオルガンは4つのフリーコンビネーションが備えられていた。現在では何千通りの音の組み合わせを記憶させる電子的なメモリーシステムが一般的に使用されており、フリーコンビネーションはほぼ製作されていない。ただしフリーコンビネーションには、演奏中であっても使用していないコンビネーションに新しいレジストレーションを準備できるという利点がある。

ブレーメン大聖堂 オルガンストップリスト 1961/1962⁴⁹

I. Manual		37. Mixtur	3fach	70. Traversflöte	4'
Hauptwerk		38. Scharf	6fach	71. Flautino	2'
1. Prinzipal	16'	39. Oktavzimbel	4fach	72. Piccolo	2'
2. Bordon	16'	40. Fagott	16'	73. Oktave	1'
3. Prinzipal	8'	41. Helle Trompete	8'	74. Harm. Aetherea	4fach
4. Oktave	4'	42. Oboe	8'	75. Scharf	4fach
5. Flöte	8'	43. Trompete	4'	76. Rancett	16'
6. Quintatön	8'	III. Manual		77. Vox humana	8'
7. Gedackt	8'	Schwellwerk I		78. Krummhorn	8'
8. Gemshorn	8'	44. Quintade	16'	79. Regal	4'
9. Oktave	4'	45. Prinzipal	8'	80. Tremolo	
10. Rohrflöte	4'	46. Spitzflöte	8'	Pedal	
11. Gemshorn	4'	47. Rohrflöte	8'	81. Kontrabaß	32'
12. Rohrquinte	2 2/3'	48. Oktave	4'	82. Prinzipalbaß	16'
13. Flachflöte	2'	49. Traversflöte	4'	83. Salizetbaß	16'
14. Rauschquinte	2 2/3', 2'	50. Salizet	4'	84. Gedackt	16'
15. Glöcklein	2fach	51. Spitzquinte	2 2/3'	85. Subbaß	16'
16. Mixtur	3-5fach	52. Oktave	2'	86. Oktavbaß	8'
17. Mixtur	8fach	53. Nachthorn	2'	87. Baßflöte	8'
18. Cornett	3-4fach	54. Schwiegel	1'	88. Oktave	4'
19. Bombarde	16'	55. Sesquialtera	2fach	89. Pommer	4'
20. Trompete	8'	56. Hintersatz	8'	90. Nachthorn	4'
21. Clarine	4'	57. Mixtur	6-8fach	91. Nachthorn	2'
II. Manual		58. Terzzimbel	3fach	92. Okatve	1'
Positiv		59. Dulcian	16'	93. Cornett	3fach
22. Bordon	16'	60. Trompete	8'	94. Rauschquinte	4fach
23. Prinzipal	8'	61. Bärpfeife	8'	95. Mixtur	10fach
24. Flöte	8'	62. Schalmey	4'	96. Kontraposaune	32'
25. Quintatön	8'	63. Schwebung	8'	97. Posaune	16'
26. Gedackt	8'	64. Tremolo		98. Dulcian	16'
27. Prinzipal	4'	Glocken		99. Trompete	8'
28. Oktave	4'	IV. Manual		100. Dulciana	8'
29. Nachthorn	4'	Schwellwerk II		101. English Horn	4'
30. Spitzflöte	4'	65. Bordon	16'	102. Sing. Cornett.	2'
31. Rohrquinte	2 2/3'	66. Gemshorn	8'	Walze	
32. Oktave	2'	67. Gemsh.-Schweb.	8'	2 Jalousie-Schweller	
33. Rohrflöte	2'	68. Spitzflöte	8'	4 freie Kombinationen	
34. Quinte	1 1/3'	69. Prinzipal	4'		
35. Sifflöte	1'				
36. Rauschquinte	2fach				

49 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 67. をもとに筆者が作成したもの。
各ストップ名の右に記された数字はC管のパイプの長さをフィート数で表したもので、音高を表すために用いられる表記である。8' (8 フィート) が標準的な音高で、4' は同一の鍵盤を押さえると1オクターブ高い音が鳴る。分数はミューテーションストップで、例えば2 2/3' であれば8' より12度高い音が鳴る。

(4) 音色 (Klangfarbe)

改訂版における変更内容からは、リゲティが初演以降複数の異なる会場で上演に立ち会い、オルガニストの実践を通して新たな気づきを得たものと解釈できる。音色に関する表記についてヘルヒェンレーダーは、改訂版ではどこでどのような音色を要求するかが初版より明確に示されていると述べる⁵⁰。例えば初版の「演奏説明」では、ストップノブを半分だけ引き出したり、鍵盤を下まで完全に押し下げないことで響きを「異化させる (Verfremdung)」奏法を例示するものの、その奏法を使用する該当箇所は明記していない。一方で改訂版では [9] と [11]、それから [36] で具体的な演奏方法とともに響きを異化することを明確に要求している⁵¹。またレジストレーションについても、改訂版では Flöte 8' や Ranckett 16' のように特定のストップの名前を挙げて具体的に音色を指定している箇所があることも、初版と異なる点である。

(5) 連続性 (Kontinuität)

ヘルヒェンレーダーは、作品全体の連続性を強めることが改訂の最も重要な目的であったと指摘している⁵²。例えば初版の [8] は、音色に関する指示が改訂版で大きく変化している (改訂版の [9])。ここでは 1 ページ半にわたって手鍵盤のクラスターの形状が変わらず、その間レジストレーションを徐々に変化させていくことで音楽が進行していく。初版ではレジストレーションを変える箇所に矢印が書き入れられ、「1' のみで、静かに (nur 1'-Register, leise)」という風に音色と音高を指定する指示が記入されている⁵³。一方で改訂版では、「異なるストップノブ (ただし常に 8' で) をゆっくり引き出し、ゆっくり元の位置に戻す」となっており、音高そのものは初版と異なり 8' で保持されている。ここでは音色の変化をオクターブ単位ではなく同じ 8' 内での変化に抑えることでより緊密な時間の連続性を作り、とりわけストップ操作のスピードによる音色の異化を強調させる効果を生みだしている。

より大きな変化は改訂版 [30] から [32] にかけて現れる。ヘルヒェンレーダーはこの箇所を「雷雨のクラスター (Cluster-'Gewitters')」⁵⁴と表現するが、直前まで音の高さと長さを変えながら徐々に変化しつつ *pp* で演奏されていたスタッカート・クラスターが突如 *ff* になり、短いスタッカートと少し長めのスタッカートを混ぜながら、複数の手鍵盤、足鍵盤の上ではほぼ鍵盤の端から端までを使って非常に高速に演奏される場面である⁵⁵。[30] の半ばから [31] にかけてスタッカート・クラスターの密度はまばらになってゆき、[31] ではレジスター・ディミヌエンドを伴って [32] で左手の静かで動きのないテヌート・クラスターが出

50 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 70.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, 162.

54 *Ibid.*, 71.

55 リゲティは改訂版の楽譜に *virtuosissimo* と書いている。

現すると、右手のスタッカート・クラスターは減衰していき、最後は *morendo*（絶え入りそうに）で消滅する。段階的な変化で強い緊張感と連続性を作り出している箇所であるが、初版では「雷雨のクラスター」の直後、左手の静かで動きのないクラスターの場面へと、まるで切って落とされたように急激に転換されている⁵⁶。

ヘルヒェンレーダーは、同様に連続性を強調させる場面を他に2箇所挙げている。まずはリゲティ自身が「網の目 (Gewebe)」と称する改訂版 [36] の始まり方である。初版では突如開始され、30秒ほどで次の場面に切り替わるのに対し、改訂版では手鍵盤の中央から正弦波のような曲線を描いて鍵盤の両端、そして足鍵盤の端まで音域を広げ、毛玉の絡まったような「網の目」部分は *fff* のまま楽譜1ページ半の長さ及び継続される。もう1箇所は改訂版 [38] で、足鍵盤から波打ちながら上昇するクラスターが手鍵盤に引き継がれて最も高い音域に達する場面である。改訂版では切れ目なく足鍵盤の最低音から手鍵盤の最高音まで徐々に引き上げられていくところが、初版 [37] では手鍵盤が足鍵盤の動きとは別の動きを見せ、円錐状に音域を広げたクラスターがそのまま最後の動きのないクラスターに繋げられる⁵⁷。

こうした変更は全て作品全体の連続性を著しく強めることに繋がり、そのことでダイナミクスが強調され、作品の大きな流れが明確になっていると感じられる。連続性の強化という点では、初版には殆ど書き込まれていない強弱記号が改訂版に頻繁に現れ、それが演奏者に作品の連続性を明示する効果を担っていることにも気付かされる。例えば改訂版 [34] では、右手と左手で少しずつ重なり合いながら互い違いに演奏される静かで動きの少ないクラスターには、*p* から *pp*, *ppp*, *pppp*, そして最後は *ppppp* まで段階的なディミヌエンドが作られるよう強弱記号が記載されている。一方で初版には強弱記号が付されておらず、それぞれのクラスターに「さらに静かに (*noch leiser*)」と書き込まれているが、どの程度の強弱なのか理解しにくい。

(6) 様式 (Form)

ヘルヒェンレーダーはさらに、改訂により内容が簡潔化されたことを指摘している。具体的に挙げられるのは、初版 [33], [34] が改訂版では完全に消されている点である。該当箇所は上述の(5)で示した「網の目」の直前にあり、左手のみによって動きのない1オクターブほどの音域のクラスターが演奏され、その間レジストレーションが間断なく変更される。類似する内容が [13] にも現れるのだが、ヘルヒェンレーダーは [33], [34] の削除により似た表現方法の再出現を避け、また一定の停滞を生んでいた箇所を削除することによって全体の連続性を高める結果に繋がっていると述べる⁵⁸。この削除が、結果的に作品全体の中にあ

56 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 71.

57 *Ibid.*, 72.

58 *Ibid.*

る3回の盛り上がりを際立たせることに繋がり、それこそが改訂の根本的な狙いであったと示唆している⁵⁹。

(7) 改訂版で消された「音のない演奏」

ヘルヒエンレーダーの指摘する6つの相違点とは別に、改訂版で削除されたある箇所について考察したい。「雷雨のクラスター」の出現までスタッカート・クラスターが連続的に変化しながら進行していく場面の直前、改訂版[27]と[28]の間に相当する箇所には、初版では「音のない演奏 (stummes Spiel)」という部分(初版[27])が挟み込まれている。楽譜は手鍵盤も足鍵盤も空白で示され、括弧書きで「風の効果のみで (nur Luft-Wirkung)」と書かれ、複数のフリーコンビネーションボタンを不規則に非常に速く操作するように指示されている。同じ箇所に不規則なスタッカート・クラスターという表記もある。これは一体何を意味するのか。

該当箇所の直前[26](改訂版では[27])では、左手が低音域で動きのないクラスターを鳴らす。クラスターから手が離れた直後にストップノブを引っこめ、そのまま同じ鍵盤上でキーを押さえると、風箱に残留する風がパイプに送り込まれて、ひずんだノイズのような音が発せられる。おそらくはこうした効果を狙っているのだと考えられる。作品中に「音のない演奏」の指示があるのはこの箇所だけだが、リゲティは1966年の寄稿文のなかで、演奏の最中にオルガンのモーターを切り、再び入れることで風圧の著しい変化が生じ、結果として音の響き全体を異質なものに変える効果があることを説明しており、その際にこの「音のない演奏」という言葉を用いている⁶⁰。初版[27]では、こうした音のひずみとスイッチ操作で生じるノイズを作品に取り込もうとしたものと考えられる。特にフリーコンビネーションのスイッチは、ストップノブとは異なりパチパチという乾いた音を立てることが多いのだ。

ただ[33],[34]と同様に[27]もまた、《ヴォルーミナ》の作品の中では進行感を阻害し、全体の連続性を削いでしまう原因になり得る場面であるように思う。またフリーコンビネーションのないオルガンでは狙った効果が得られないため、初版の「演奏説明」にはフリーコンビネーションのないオルガンではこの箇所を削除して良いとさえ書かれている。おそらくは以上に述べてきたように、全体の連続性を高めることと、様々なタイプのオルガンでの演奏を可能にするという目的を優先するために初版[27]が削除されたものと筆者は推測するが、一方で《ヴォルーミナ》の改訂とリゲティが「音のない演奏」について言及したのが同じ年であることも見落とすことができない。リゲティが改訂の翌年の1967年に創作した《ハーモニーズ》には、オルガンの風量のコントロールが終始要求されている。筆者はリゲティが改訂にあたり、《ヴォルーミナ》の中で試そうとしたオルガンの風量を減じることに

59 Ibid.

60 Ligeti, *op.cit.*, 313.

よる演奏効果を、《ヴォルーミナ》と切り離した別の作品で中心的に扱うことにしたのではないかと推察する。

7. 《ハーモニーズ》

《オルガンのためのエチュード No.1「ハーモニーズ」》はオルガニストで作曲家のゲルト・ツァッハー（Gerd Zacher）の委嘱により作曲された。ツァッハーはハンブルク・ヴェリングスビューッテル（Hamburg-Wellingsbüttel）のルター教会オルガニスト着任10周年を記念する演奏会のために小品をリゲティに依頼し、1967年10月にツァッハー自身が初演した。リゲティがツァッハーの委嘱に応じてわずか数時間で作品を書き上げたことをヘルヒエンレーダーは明らかにしている⁶¹。

《ヴォルーミナ》とは対照的に《ハーモニーズ》ではクラスターは完全に封印され、図形楽譜ではなく五線を用いて記譜されている。演奏時間は6分～9分と書かれ、楽譜は見開き2ページで完結するコンパクトなものだ。《ハーモニーズ》にも「演奏説明」が添付されており、やはりこれを読まなければ演奏方法や作品の内容を理解することができない。以下に記すのは楽譜と「演奏説明」から読み取れる内容である。

各小節には左右の手でそれぞれ5音を押さえた10声部による和音が一つずつ書かれ、作品の開始から終わり数小節前まで10本の指が鍵盤から離れることはない。小節が変わるといずれかの声部が半音、あるいは全音ずつ変化する。音符は白丸と黒丸に区別して書かれるが、それらは音価を意味するのではなく、変化する音か持続する音を区別するためにのみ用いられている。小節線もまた通常の役割を果たさず、音の変化を識別するガイドとしてのみ用いられる。そして音の変化が一定のパルスや拍節感を生み出すことを避けることが求められている。しかも音の変化が聴く者にわからないように演奏しなければならない。つまりこれはレガート奏法のエチュードである。

作品の進行に伴い10声部の和音は徐々にその音域を広げていき、中盤を越えたところから今度は音域を少しずつ狭め、全体の音程が上がっていく。静かな中にも決して緊張が切れることがなく、非和声的でありながら和音の変化が作品を動かしている。

しかしこの作品の最も特徴的な点は音色に関する大胆な試みにある。そしてそれは従来のオルガン作品とは全く異なる方法で行われる。「演奏説明」の「ダイナミクス、響き（Dynamik, Klang）」の項目でリゲティは、曲全体を「とても静かに（leise bis sehr leise）」演奏すること、そして「弱々しく（fahle）、風変りで異質な（merkwürdig fremdartig）、腐敗した音色で（„verdorbene” Klangfarben）」と書いている。そしてこのような響きを作るためにオルガンの

61 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 92.

風圧を大幅に下げることがを要求し、括弧書きで「人工的な肺結核 (Künstliche Schwindsucht)」と表現している。

オルガンの風圧を下げるという指示に、多くのオルガニストは戸惑う。何故ならばオルガンの風量をコントロールするという考えがそもそもオルガニストの念頭にはないからである。オルガン製作の長い歴史の中で、オルガンビルダーはパイプに安定した風量を供給するために苦心してきた。モーターによる送風が定着してからは、オルガンの電源を入れれば、パイプに安定した風を送ることが可能になった。オルガニストが敢えてオルガンの風圧を下げることを考えることはない。

オルガンの風圧を下げる方法についてリゲティは、ツァッハーや現代作品の演奏解釈に長けたオルガニスト、ジグモント・サットマリー (Zsigmond Szathmáry) らの実践例を紹介している。例えばツァッハーは、モーター音の静かな掃除機の管をオルガンのダクトに挿し込み、ダクトの中の空気を吸い出すという方法を提案する。サットマリーは、この作品では最後の数小節以外使用されない足鍵盤のパイプを数本抜き、抜いたパイプの該当音を演奏中絶えず踏みながら演奏することを提案する。パイプを抜いた穴から風が漏れ出ること、オルガン全体に供給される風量が減るからである。いずれの方法も楽器を解体せんばかりの試行錯誤である。

音色についての記述はレジストレーションに関するものも多い。この曲では、演奏中絶えずレジストレーションが変更されることが求められている。しかも音色の変化のタイミングが気付かれないようにするようストップを選択しなければならない。これは決して容易ではない。さらに、特に機械式ストップアクションをもつオルガンを演奏する場合には、ストップノブを非常にゆっくり操作することでパイプに送り込まれる風に揺らぎを作り、いびつな響きを生み出すことを指示している。同様の効果を狙い、演奏時に鍵盤を下まで完全に押さえずに途中で留め、パイプへの送風を不安定にする方法も提案されている。

レジストレーションに関するアドバイスも実に細かい。例えば通常手鍵盤の音高の基準となる 8' ストップではなく、4' ストップを基準としてレジストレーションした場合、使用するストップが増えるに従い倍音がより多く含まれるので推奨されるということや、使用するストップの数が増えるとオルガンの必要とする風量が増えるので、結果的に風圧が下がること、またリード管はフルー管より多くの風を必要とするので、演奏途中でリード管を使用する際には風圧が大きく変わることには注意が必要であることなどである⁶²。この作品では、そうしたパイプの組みあわせと風の不安定さがもたらす音の揺らぎや歪みをオルガニストとアシスタントが繊細に聞き分け、音色を作っていくことが求められる。この作品ではむしろオルガニストよりアシスタントが演奏に直接影響を与え、演奏の主導権を握ることになるのである。

62 以上、この節における《ハーモニーズ》の演奏に関する記述は全て添付された「演奏説明」に記された内容を基にしている。

8. 《クレ》

「激流」と訳すことのできる《クレ》は、連続する8分音符が両手で同時に高速で演奏され、曲の初めから終わりまで途切れることがない。出来る限り速いレガートで一定のスピードを保ちながら、しかし連続する音のタッチが聞き取れるように、ただしそれぞれの音が明確に聞き取られないように、と作曲家からは多くの要求が出され、オルガニストに非常に高度な演奏技巧が求められる⁶³。《ハーモニーズ》ではオルガニストに周期性やリズムを感じさせない時間感覚を生み出す演奏が求められたが、《クレ》では作品自体が持つ変化に富んだ多層的なリズム構造を際立たせるために、オルガニストは《ハーモニーズ》とは全く異なる方法でリズムを感じさせないタッチを心掛けなければならない。

《クレ》は、2音から6音程度で構成されるパターンの反復が曲の基本構造になっている。両手で同時に、ただし鏡のように左右で反転されたEsとAsの2音の細かい反復で作品は始められるが、やがてそれぞれの手が同期することなく反復する音のパターンを徐々に変化させていく。パターンの変化は基本的に左右異なるタイミングで行われ、パターンを構成する音数が左右で異なることが多いため、不規則で多層的なスパイラルが生じ、それがじわりと形をゆがめていくように聞こえる。高速に動く手鍵盤に対し、足鍵盤は単音あるいは複数の音を長く保持して鳴り響かせ、手鍵盤の響きを包み込み共振するような役割を担う⁶⁴。作品中盤以降足鍵盤の出現がなくなってからは、手鍵盤の反復パターンはその変化のスピードを上げ、両手の音域がどんどん上がることで緊張感がさらに高まっていく。そして最後はぶつりと断ち切られるように作品が終止する。

《クレ》の作曲技法とコンセプトは、1968年に創作されたチェンバロのための《コンティヌウム (Continuum)》と非常によく似ているが、オルガンが生み出す響きは、この作品に《コンティヌウム》とはまた異なる個性を与えている。

9. おわりに

以上のように、リゲティが1960年代に創作したオルガン作品について詳述することで、特にリゲティが作品中でオルガンという楽器からどのような響きを引きだそうとしたのか明らかにすることを試みたが、リゲティが従来のようなオルガルの発想によらず、むしろオルガンの楽器構造に逆らうような奏法を開拓することで、オルガン音楽の新たな地平を切り拓いたことがわかる。《ハーモニーズ》で本来のオルガンの構造に反し、風量を減らして演奏

63 《クレ》「演奏説明」参照。

64 Herchenröder 1999, *op.cit.*, 105.

することを要求しているのがその顕著な例であるが、実際のところ風量を減じることの難しさから、この作品を上演できる楽器はとても少ない。オルガニストのドミニク・ズステック (Dominik Susteck) は、かつての同僚であるサットマリーが「オルガンには基本的に現代音楽に適した音色作りを可能にする装備が整っていない」(Susteck 2013, 72)⁶⁵と語っていたと明かす。オルガンの風量をコントロールすることを前提としたオルガン作品は、上演できる楽器の少なさを理由に創作されることが非常に少ない。しかしサットマリーが「ごくわずかなオルガンには「風量絞り (Winddrossel)」がありますが、それだけです。(それだから) 私は自分自身で持ち運びできる風量絞り装置を作り、ハーレムのバヴォ教会にある有名なクリスティアン＝ミュラーオルガンにその装置を取り付けたことがあります。見事な装飾を施されたバロックオルガンから (風量が抑えられた異質な) その響きが聞こえてきたとき、聴衆は (それを) とても気に入っていましたよ」(Szathmáry 2007, 31)⁶⁶と述べているように。オルガンの音色を根底から「異化する (verfremden)」⁶⁷ 風量絞りの効果は、一定のオルガニスト、作曲家、そして聴衆が評価している。そしてオルガンの風量をコントロールする装置は、これからのオルガンが必要とする機能として特にここ数年で取り入れられる事例が少しずつ増えてきている。

ヘルヒェンレーダーは『オルガン音楽の手引き』の中で、もう一つ重要な指摘をしている。それは 1962 年に初演された 3 作品が、結果としてオルガン音楽を国際的なものに変えたということである。それまでオルガン作品に見られた一定の地域性を表す特徴は失われ、国とは無関係に相互に影響し合う一つの現象と捉えられるようになったのである⁶⁸。数百年もの間、長い歴史とともにオルガン音楽を牽引していたのはドイツとフランスの 2 つの国であったが、ブレーメンで初演された 3 作品は全て、この 2 国以外の国の作曲家によってもたらされた。その後イサン・ユン (Isang Yun, 1917-1995) やジョン・ケージ (John Cage, 1912-1992)、ヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis, 1922-2001) など多くの作曲家達が独自の手法でオルガン作品を手がけるようになるが、なかでもジャチント・シエルシ (Giacinto Scelsi, 1905-1988) は 1974 年の瞑想的な作品《イン ノミネ ルチス (In nomine Lucis)》で「オルガンのストップを半分だけ引き出す⁶⁹」ことで微分音を生み出そうとし、またハンス・ヨアヒム・ヘスポス (Hans-Joachim Hespos, 1938-2022) は 1972 年の作品《トラチェス デ (traces de...)》で風量を変化させる奏法を用いるなど、1962 年の 3 作品が及ぼしたとみ

65 Dominik Susteck, *Magier der Klänge : Der Komponist und der Organist Zsigmond Szathmáry* (Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2013), 72.

66 Zsigmond Szathmáry, *Kopieren kann man das Konzept nicht : Werkzeuge der Stille II : Die Orgeln für Neue Musik in Sankt Peter zu Köln*, herausgegeben von Michael Gassmann (Köln, Fries Printmedien, 2007), 31. 訳は筆者による。括弧の中は筆者による補足。

67 《ハーモニーズ》「演奏説明」にも表れるが、その他講演の中でもリゲティはこの言葉をよく用いている。

68 Herchenröder 2016, *op.cit.*, 663.

69 《イン ノミネ ルチス》序文参照。序文には the stops could be half drawn, thus producing (approximately) quarter tones と表現されている。

られる影響を確認することができる。和声や拍節、リズムに囚われず、ノイズをも取り込み、従来のオルガン演奏の伝統から解放された新しい語法は、それまで権威的であった中央ヨーロッパ的な作品の風土性を打ち碎き、オルガン音楽を世界へ開く転機を生んだのである。

楽譜資料

Ligeti, György. *Volumina*. Litolff/Peters Verlag, 1967.

Ligeti, György. *Zwei Etüden für Orgel*. Mainz : Schott Music GmbH, 1969, renewed 1997.

Scelsi Giacinto. *In nomine Lucis*. Éditions Salabert, 1974, renewed 2008.

1962 als Wendepunkt der Orgelmusik : Die Orgelwerke von György Ligeti

SAGAWA Jun

Die Orgel ist ein Instrument, dass anders als andere klassische Instrumente, ästhetischen Tendenzen und technischen Entwicklungen unterworfen ist, die ihre individuelle Dispositionen und Klänge prägen. Dementsprechend lässt sich auch die Orgelmusik nach der Zeit und Ort aufteilen.

Manchmal kommt es aber vor, daß bestimmte Kompositionen die stilistischen Vorlieben bestimmter Epochen komplett veränderten.

In dem Aufsatz werden drei Kompositionen von György Ligeti vorgestellt. Das erste Stück, das behandelt wird „Volumina“, wurde zusammen mit Stücken von, Mauricio Kagel und Bengt Hambraeus am 4. Mai 1962 in Bremen uraufgeführt.

In Bezug auf diese Komposition äußerte sich Ligeti später einmal so, dass er auf eine komplett neue Art und Weise unerforschte Klangfarben der Orgel zu entdecken versuchte: Neben variantenreichen Clustern und unkonventionellen Spielweisen wie z. B. mit den Handflächen oder der Ellbogenkante auf der Tastatur, arbeitete er auch mit der Regulierung der Windzufuhr. Als Beispiel lassen sich hier die langsam gesteuerten Registerknöpfe oder aber das Ein- und Ausschalten des Orgelmotors beim Spielen nennen. Beide Methoden erzeugten neuartige verfremdete Klänge.

Ligeti schrieb nach „Volumina“ noch zwei Etüden für die Orgel, nämlich 1967 „Harmonies“ und „Coulée“ im Jahr 1969. In „Harmonies“ verlangt Ligeti im ganzen Stück nach Reduzierung der Windzufuhr. Die entsprechende Strategie zur Umsetzung müssen sich die Organisten erst jeweils dann kreativ ausdenken. Dadurch wird ebenfalls eine extreme Verfremdung der bisher gewohnten Klänge erzielt. Ligeti entwickelte im Laufe der Zeit ein gesteigertes Interesse an dem Instrument. Beim ersten Kolloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung im Jahr 1968, hat Ligeti seine konkreten Ideen der zukünftigen Orgel vorgestellt. Nicht nur haben seine Kompositionen also die Orgelmusik maßgeblich verändert, sondern er hat zusätzlich Einfluß auf den Orgelbau selbst ausgeübt.

In dem Aufsatz, der die drei oben genannten Orgelwerke behandelt, wird auch die Interpretation von Martin Herchenröder vorgestellt, wie er sie in seinem Buch „György Ligetis Orgelwerke : Struktur und Assoziation“ (1999) vornimmt.

Das Ziel des Aufsatzes ist, sich mit der klanglichen Vision auseinanderzusetzen, die der Komponist für die Orgel hatte.