マグヌス・リンドベルイ作曲《クラリネット協奏曲》の楽曲構造の研究（1）―シベリウスの旋回形式の構成法について―

論文

マグヌス・リンドベルイ作曲《クラリネット協奏曲》の楽曲構造の研究（1）
―シベリウスの旋回形式の構成法について―

岡　本　伸　介

The Study of Musical Structure in Magnus Lindberg's "Clarinet Concerto" (Part 1): the Structural Techniques of Sibelius's "Rotational Form"

OKAMOTO, Shinsuke

Magnus Lindberg (b. 1958) is a Finnish composer of the post-spectral generation. Lindberg regards himself as the successor of Sibelius's symphonism because Lindberg has inherited the continuous concept from Sibelius. Lindberg's continuous concept is reflected as the chaconne-like form in his earlier works, for example, *Twine* (1988). However, Lindberg's *Clarinet Concerto* (2001–2002) was found out to be based on "Rotational form," which James Hepokoski asserted that Sibelius had used since *Symphony No.5* (1915). "Rotational form" is based on a continuum of rotational structures repeated while varying or not varying ordered motifs established at the piece's outset. The repeated motifs finally transform into an objective figure, which is called "telos." The telos of *Clarinet Concerto* was also found out to be based on the structure of a specific figure of Sibelius's *Symphony No.7* (1924).

This study examines a new interpretation of Lindberg's recent musical structure that has not been revealed in previous studies by clarifying the relation between Sibelius's works based on "Rotational form" and the structure of Lindberg's *Clarinet Concerto*. This paper is the first half of a two-part argument. The second half will be published next year.

はじめに

本研究は、フィンランドの作曲家マグヌス・リンドベルイ Magnus Lindberg（1958–）の《クラリネット協奏曲 Clarinet Concerto》（2001–2002 年）とジャン・シベリウス Jean Sibelius（1865–1957）の後期の管弦楽作品の構造の比較を通して、リンドベルイが用いた楽曲構成法を明らかにし、その構成法が今後のリンドベルイの楽曲を研究する上で重要な鍵となることを論じる。

マグヌス・リンドベルイはフィンランド出身のポスト・スペクトル世代にあたる作曲家であ

り、「シベリウスのシンフォニズムの継承者」（Nieminen 1993）と自任している。リンドベルイはニューヨック・フィルハーモニック、ロンドン・フィルハーモニック・オーケストラのコンポーザー・イン・レジデンスをこれまでに務め、多彩な音響で描かれる管弦楽作品は「21世紀のオーケストラの最も信頼のおけるサウンドの一つ」（Service 2013）と、高く評されている。スペクトル楽派の創始者であるジェラール・グリゼー Gérard Grisey（1946–1998）と実験音楽の作曲家ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar（1934–）に師事したリンドベルイは、両者の相反するアドバイスから対立する音楽的性質の和解（Howell 2016: 231）[1)] という方向性を導き出し、そこにシベリウスの楽曲の特徴である継続的発展性を取り入れることで、独自の音楽性を獲得することに成功した。ただし、90 年代までのリンドベルイは、シャコンヌの形式を発展的に用いることが多かった[2)] ように、シベリウスが楽曲構造に込めた意図を正確に作品へ反映させていたわけではない。そのため、シベリウスから受けた継続的発展の影響は、あくまで表層的な概念に留まっていた。しかし、筆者の研究によって、2001 から 2002 年にかけて作曲された《クラリネット協奏曲 Clarinet Concerto》では、シベリウスが《交響曲第 5 番》（1915 年）以降で用いるようになった「旋回形式 Rotational form」（Hepokoski 1993: 23）[3)] を発展的に用いていることが明らかになり、さらに、《クラリネット協奏曲》の主題と特定の和音がシベリウスの《交響曲第 7 番》（1924 年）と強い関連性を持っていることも見出だされた。

そこで、本研究はリンドベルイの《クラリネット協奏曲》の楽曲構造におけるシベリウスの旋回形式から受けた影響を明確化し、リンドベルイが旋回形式を発展させた新たな継続的発展性について論じる。第 1 章ではシベリウスの反復的構成法について述べてから、《交響曲第 5 番》と《交響曲第 7 番》における旋回形式の構造についてヘポコスキとパヴラク 2 世の研究をもとに論じる。第 2 章ではリンドベルイの《クラリネット協奏曲》で、シベリウスの旋回形式がどのように用いられているか分析し、リンドベルイによる旋回形式の新たな用法について考察する。本研究がマグヌス・リンドベルイのみならず、現代の作曲家の構成法を探究する一助になることを期待する。

第 1 章　シベリウスの旋回形式の概要

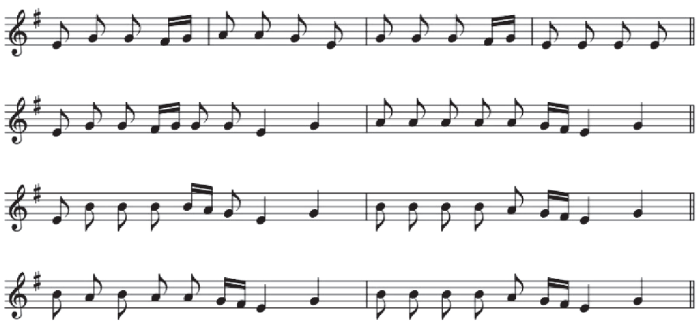
1.1. 反復的構成法の成立背景と構造

旋回形式について述べる前に、シベリウスの初期の反復的構成法について述べ、シベリウスの楽曲の基礎となる構造的特徴について述べる。

シベリウスの初期の楽曲の構造的特徴として反復的構成法が挙げられる。この構成法は、シベリウスが 1891 年末頃にイングリア出身の女性口承詩人であるラリン・パラスケ[4)] の吟唱を聴いた経験から生まれたものであり、《クレルヴォ Kullervo》（1891–1892 年）以降の作品で確認できる。

19 世紀末のフィンランドでは、ロシアへの政治的弾圧に対する抵抗としてフィンランド国民の士気高揚や啓蒙を意図したナショナリズム運動が盛んに行われていた。音楽の分野においても「国民コンサート」のようなイベントが開催され、それは民衆の社会参加、団結心や民族意識の高揚などを意図していた（神部 2015: 28）。このような民衆運動が盛んに行われる中、シベリウスもまた、「フィンランドの精神にもとづく新しい交響曲の創作」（神部 2015: 22）に取り組むようになり、1892 年にフィンランドの民族叙事詩「カレワラ」[5] に基づく作品《クレルヴォ》[6] を発表した。

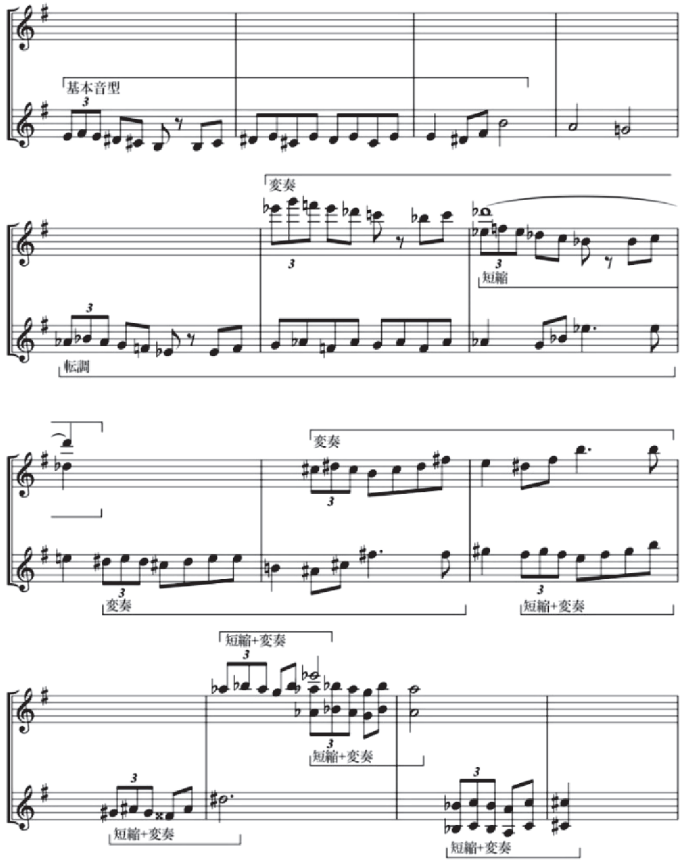
《クレルヴォ》は、「カレワラ」の中でも扱いが困難な近親相姦の場面から「美化された英雄像を退けてその真実の姿に迫ろうとした」（神部 2015: 38）だけでなく、以降の構造的特徴である執拗な楽節の反復と変容の手法を探究した、シベリウスが初めて作家性を表出した作品である。《クレルヴォ》の作曲の過程で、シベリウスはラリン・パラスケの吟唱を聴く機会を得た。パラスケの吟じた「カレワラ」は原型となる旋律を執拗に繰り返し、それを少しずつ即興的に変化させていくものである（神部 2015: 53）（譜例 1）。この「カレワラ」の吟唱は「ミニマル・ミュージック風のモノクロームな変奏技法」（神部 2015: 53）のようであり、当時の音楽を考慮すると、極めて特殊な音楽性だったと思われる。実際、シベリウスはパラスケの「カレワラ」の吟唱に大きな衝撃を受けたようで、その場に居合わせた文学者のユリヨ・ヒルンは、シベリウスがパラスケの吟唱の音調の変化や抑揚、リズムを懸命に書き取っていたことを証言している（神部 2015: 51）。この経験からシベリウスは、《クレルヴォ》において楽節の反復と変容の手法を探究したと考えられる。



譜例 1　パラスケの演奏から書き留められた旋律定型とその変奏。パラスケが伝えた民謡は少数の旋律に限定され、場合によっては単一の基本的な旋律に限定される（Tawaststjerna 1976, chap. 6）。

《クレルヴォ》における楽節の反復と変容は、第 1 楽章〈序奏〉の第 53 ～ 66 小節の音型が典型的な例として挙げられる[7]。譜例 2 はこの部分の基本的な音型とその変容を示している。楽節冒頭に特徴的な三連符を持つ第 53 ～ 55 小節の音型が基本的なものであり、この音型を頻繁に繰り返しながら楽曲が進行する。この音型は繰り返される度に転調や短縮など様々な形へ

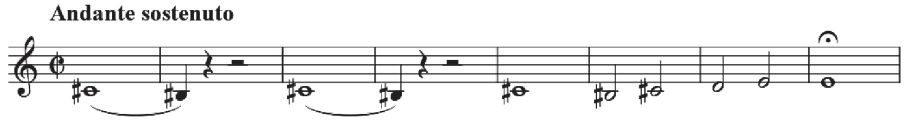
変容されていく。この部分において、楽節の反復と変容の手法はフーガにおけるストレッタのように用いられており、シベリウスがパラスケから受けた影響をクラシック音楽における当時の一般的な作曲法のもとで活用することを試みた形跡が見受けられる。



譜例２　シベリウス《クレルヴォ》第１楽章〈序奏〉の第 53 ～ 66 小節。この部分の変容音型はそれぞれが終結しないうちに新たな変容が導入されるため、フーガにおけるストレッタの構成法を念頭に置いたと考えられる。

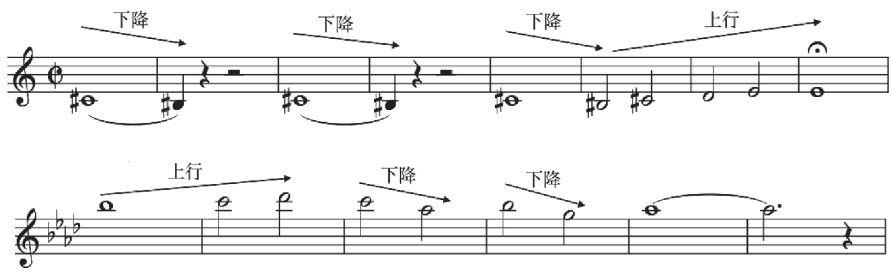
楽節の反復と変容に重きを置く反復的構成法は、《クレルヴォ》以降、旋回形式が成立するまでのシベリウスの構成法において非常に重要なものとなった。例えば、最もよく知られたシベリウスの交響詩《フィンランディア Finlandia》（1899 年）でも、特定の楽節の反復と変容を見出だすことができる。《フィンランディア》は《クレルヴォ》と比較すると、より自由な変容が行われている。譜例 3 は《フィンランディア》の主題を示している。この主題は第 10 ～ 16 小節と Allegro moderato の指示のもとで楽曲が大きく動きだした第 82 ～ 85 小節と第 86 ～ 89 小節で明瞭な形で出現するが、それ以外の箇所からその存在を認識することは困難で

ある。しかし、シベリウスはこの主題の動向を念頭に置いた拡大解釈的変奏を行っており、ここではその例の一部について述べていく。

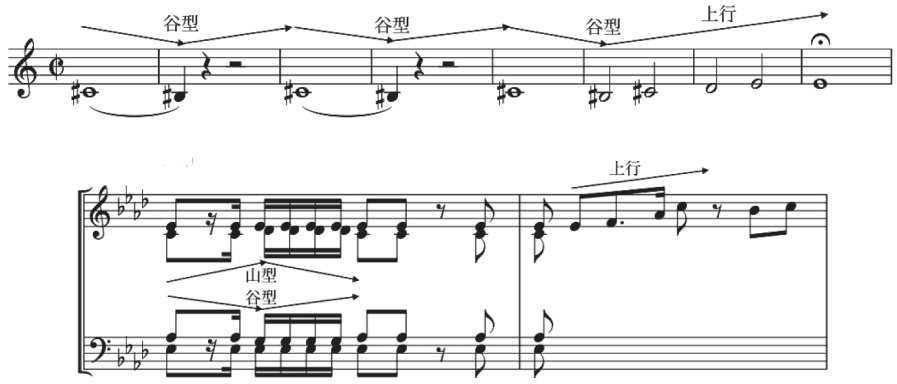


譜例３　シベリウス《フィンランディア》第１～８小節。トロンボーンによる主題音型。

まず、第 24 ～ 29 小節についてである。この部分は楽曲冒頭の主題に基づいた部分の直後に出現し、オーボエが旋律を受け持つ木管楽器のコラールとなっている。この部分の旋律は主題と何ら関連性が無いように思われるが、主題を第１～６小節２拍目までと第６～８小節で分割し、それぞれの出現順序を入れ替えたものである（譜例 4)。ただし、第 26 ～ 27 小節の下降音型は三度であるため、厳格に主題を再現しているわけではない。シベリウスの音型変容は拡大解釈的に行われるのが特徴であり、それは《フィンランディア》のみならず、交響曲など、シベリウスの多くの作品でも確認することが出来る。



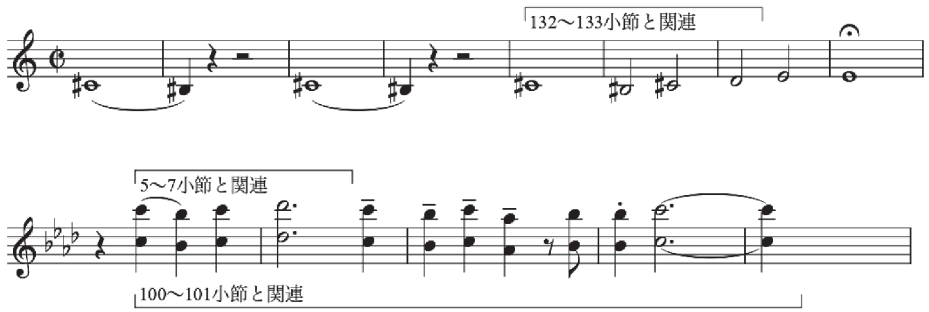
譜例４　シベリウス《フィンランディア》第１～８小節（上段）と第 24 ～ 29 小節（下段）の旋律動向を図で示したもの。



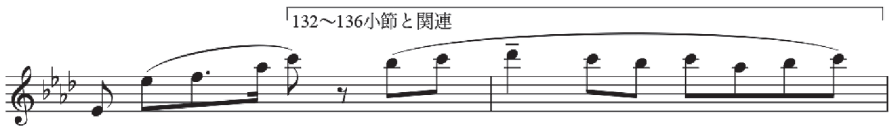
譜例５　シベリウス《フィンランディア》第１～８小節（上段）と第 99 ～ 100 小節（下段）の旋律動向を図で示したもの。

次に、第 99 ～ 100 小節である。ここは Allegro の指示のもとで楽曲が大きく動き出し、調性が変イ長調に安定する部分である。第 99 小節の金管楽器群による連打音は第 74 小節の動機に由来するものであり、この旋律は第 100 小節の弦楽器群と木管楽器群による分散的な旋律へ引き継がれる。この部分の音型も主題の旋律動向から発生したものである（譜例 5）。この部分も、第 24 ～ 29 小節と同様に、厳格に主題を再現しているわけではないが、主題動向に基づいて構成されている。ただし、音型の分割方法は先のものとは異なり、谷型音型の後に上行音型が続くように解釈される。第 99 小節の金管楽器群の連打音は音高の関係から e♭が目立つが、主題動向と関連性を持つのは内声部であり、内声部はそれぞれ短二度の谷型音型とその反行型である山型音型で動いている。この音型の後に上行する分散音が配置されていることから、この部分も主題音型に則ったものだと言える。

そして、第 132 ～ 178 小節である。フィンランディア讃歌としても知られる、楽曲中最も甘美なこの部分も主題音型と関連性を持っている（譜例 6-a）。導入の第 132 ～ 133 小節の音型は、主題の第 5 ～ 7 小節の音型に由来しており、陰鬱な性格を持つ主題音型がここでは甘美な旋律を導き出すきっかけとしての役割を担っている。また、第 132 ～ 136 小節まで範囲を広げると、第 100 ～ 101 小節の音型とも関連性を持っていることが分かる（譜例 6-b）。この部分は前段落で述べた第 100 小節の直後にあたり、第 100 小節 2 拍～ 101 小節 1 拍の音型も第 132 ～ 133 小節と同様、主題の第 5 ～ 7 小節の音型に由来している。だが、重要なのは譜例 6-a の印を付けた部分全体であり、第 132 ～ 136 小節はこの部分の音程をそのままに、音価のみを変奏して構成されている。つまり、第 132 ～ 178 小節の甘美で印象深い部分は、主題を繰り返し変容し続けた結果生まれたものであると言える。



譜例 6-a　シベリウス《フィンランディア》第 1 ～ 8 小節の主題（上段）と第 132 ～ 133 小節（下段）の関連性を示したもの。



譜例 6-b　シベリウス《フィンランディア》第 100 ～ 101 小節の旋律。第 132 ～ 136 小節（譜例 6-a の下段）と関連性を持つ。

《フィンランディア》における楽節の反復と変容の手法は、単純な反復が目立つ《クレルヴォ》と比較すると、遥かに柔軟なものになっている。《フィンランディア》の多くの部分が冒頭の主題の変容で構成されているにも関わらず、それを聴き手に意識させないという点は、シベリウスの変容の手腕がいかに卓越したものであるかを示していると同時に、マルティン・ヴェゲリウス Martin Wegelius（1846–1906）から受けた指導の賜物と言える。シベリウスはヘルシンキ音楽院で短い楽想を拡大させる方法をヴェゲリウスのもとで学んだ。その内容は、二小節ほどの短い楽想を発案させ、「四小節、八小節という風に少しずつ構成単位を拡大させながら、その楽想の潜在的な可能性についてあらゆるアングルから模索するよう求める」（神部 2017: 29）というものであった。シベリウスはこの指導方針に素直に従うばかりではなかったが（神部 2017: 29）、楽想の潜在的可能性についてあらゆるアングルから模索するという指導は、間違いなくシベリウスの多彩な変容手法に影響を与えたと言える。《フィンランディア》における楽節の反復と変容の手法は、パラスケから受けた影響を当時の一般的な作曲法にそのまま落とし込もうとした《クレルヴォ》の時から大きく発展し、深まっている。しかし、シベリウスの構成法はこの後に従来の形式論から離れて、シベリウス独自の有機的な構成法へ発展を遂げることとなる。

1.2. 旋回形式の成立背景

シベリウス研究者の間ではシベリウスの作風の転換が《交響曲第 4 番》（1909–1911 年）と《交響曲第 5 番》の間に起きていると理解されることが一般的であり、その理由は不協和で禁欲的な《第 4 番》と一見理解しやすく快適な《第 5 番》の相違にある（Hepokoski 1993: 1）。しかし、実際は《第 4 番》の発表以前から作風の転換が図られており、《第 5 番》で用いられる旋回形式へ段階的に発展している。

シベリウスは 1905 年から 1909 年の間に、明らかに抒情的な「国民的ロマン主義」から、より引き締まって凝縮された「古典主義」（Hepokoski 1993: 11）を目指し、作風の転換を図った。ここでシベリウスの意図した古典主義とはモダニズムを考慮した新たな様式のことである。シベリウスは 1900 年代初頭にドイツで流行したマーラーやリヒャルト・シュトラウスらの「現代的な交響曲」への抗議として交響曲の再定義を試み、それは「感情や色彩または絵画的描写で満ちわたらせることへの拒否、軌道修正または均衡の調整、新しい世紀の新しい条件に則った「失われた」交響曲の原理の厳格な再現」（Hepokoski 1993: 11）というものであった。シベリウスの古典主義へのアプローチは、友人のフェルッチョ・ブゾーニ Ferrucio Busoni（1866–1924）の影響によるものか定かではないが[8)]、実験的かつ膨張的になっていく現代的な交響曲をコンパクトで明瞭な輪郭を持つものにするという意図が込められていた。

しかし、1910 年 2 月の《交響曲第 3 番》（1907 年）、同年秋の《ヴァイオリン協奏曲》（1903 年、1905 年改訂）のベルリンで開催された両公演は聴衆から理解を得られず失敗に終わり、

この結果は《第 4 番》に取り組んでいる最中だったシベリウスに大きなショックを与えた。結局、シベリウスが意図した新たな古典主義は、音楽市場の中心であったオーストリア＝ドイツ圏で理解を得られることはなく、この頃からシベリウスは、自身のモダニズムがこの時代に求められているものでないと感じるようになっていた。このような状況の中でも、シベリウスが《第 4 番》で新たな古典主義的アプローチを放棄することはなかったが、ヘルシンキでの《第 4 番》初演後の聴衆の反応はさらなる戸惑いに溢れていた。批評家のカール・ヴァセニウスは聴衆の戸惑いについて「ここにいるのは、ニーチェの超人のように人びとを啓蒙し、力強く導いてくれたかつてのシベリウスではない。［中略］作曲者は人びとに寄り添うことなく、彼らを突き放している。」（神部 2017: 142）と詳察しつつ、失望を露わにしている。シベリウス自身にとって《第 4 番》は生涯に渡って重要な地位を占めるものだったようだが[9]、自身の目指す方向性について明確な葛藤が生じるようになった。シベリウスが完全に古典主義的アプローチを捨てざるを得ない状況になったのはすぐ後の 1911 年 11 月、パリへ訪問した時のことだった。シベリウスはそこでストラヴィンスキーの《幻想的スケルツォ Scherzo fantastique》（1908 年）を実際に聴いており、また、間違いなくストラヴィンスキーについての話も耳にしただろう（Hepokoski 1993: 16）。これらの経験によってシベリウスは妻アイノに宛てた手紙にて「競争は他の人に任せましょう」（Hepokoski 1993: 16）と記し、ドイツの「現代的交響曲」への抗議として始まったシベリウスの古典主義的アプローチが、もはや力を持たないことを明確に悟ったようである。

シベリウスはドイツの現代的交響曲への抗議の手段を見直すために、自己との対話を重ね、自身が真に目指すべき音楽について思考を深めた。それは、これ見よがしなわざとらしさが無く、非人工的なもの、つまり、「深く直感的で自然神秘的な関係性を明確にすること」（Hepokoski 1993: 18）を新たな方向性として考えていたことが、1912 年から 1915 年にかけてのシベリウスの思索の過程から明らかになっている[10]。このような思考を深めていくと同時に、シベリウスはアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg（1874–1951）にも興味を持つようになった。彼はシェーンベルクの作品に内包された理論性を高く評価しており、1914 年のミュージカル・クーリエ誌でのインタビューでシェーンベルクを「現代の作曲家のなかで唯一、特筆に値する人物」だと答えている（神部 2017: 150）。その一方で、懐疑的な見方もしていたようで、彼の《室内交響曲第 1 番 Kammersymphonie Nr. 1》（1906 年）を聴いた上でこのように日記に書き付けている。

> ［前略］それは聴くに堪えない。極端な思考によって成し遂げられた結果だ。［中略］その背後には偉大な何かが存在している。しかし、シェーンベルクがそれを成し遂げてはならない。（Hepokoski 1993: 17）（筆者訳）

このように、シベリウスはシェーンベルクに対して賛否の混ざった複雑な反応を示しており、その理由は、彼の理想とする内部の相互関係が極めて高い水準で実現されていること[11]と、シベリウスの当時の理想とかけ離れた過剰な人工性が、シェーンベルクの作品に共存していたからだと考えられる。そういった理由からか、進歩的な大陸の音楽に関わり続ける以上、アウトサイダーとして自身の道をより一層追求しなければならないとシベリウスは考えるようになっていった。

「深く直感的で自然神秘的な関係性を明確にする」という目標に対してシベリウスは、1912年から1915年の間に繰り返し自己対話を試み、この時の思考がヘポコスキの主張する「旋回形式 Rotational form」へ繋がることになる。《交響曲第5番》で成立することになる旋回形式は、シベリウスの自然に対する観察が大きな影響を与えている。シベリウスの1912年8月1日の日記を以下に引用する。

> 私は交響曲を川と比較したいと思う。それはお互いを求め合う様々な細流から生まれ、このようにして川は海に向かって広く、そして力強く流れる。しかし、今日、人は広く強固な川底を掘り出し、つまり、川を建設する。だが、どこから水を得るのだろうか。言い換えると、私たちは、動機とアイデアがそれら自身の形を決定することを許さない。それにも関わらず、私たちは川を広く強固なものにすることを決心し、それを満たそうとしている。だが、音楽家たちよ、どこから水を得るのだろうか。親愛なる自我よ、お前はすぐにこれに気付いた。（Hepokoski 1993: 21）（筆者訳）

このシベリウスの記述から、旋回形式の根底に込めた意図が見出だされ、類型化された標準的な形式（つまり、前もって形成されたソナタやロンドといった「川底」）、または、音楽の大規模な展開を形作る中で認められた変形的形式に基づいた作曲の実践から離れること、そして、「選ばれた素材の意志」へ耳を澄ますことで書き取られる（自由な論理の、直感的な、または特別な形状による）独自の構造を生み出すこと（Hepokoski 1993: 21）を意図していたことが分かる。また、シベリウスの死後に秘書のサンテリ・レヴァスが語ったシベリウスの言葉は、シベリウスの形式に対する考え方に加え、旋回形式の構造面に関わる内容が含まれている。

> 数千にのぼる、そんな［ありふれた］作品が書かれています・・・そして、それらは全て忘れ去られています。［ある］交響曲の本質はその形式を起源としているとしばしば考えられますが、これは全く事実ではありません。内容は常に主要な要素ですが、一方で形式は副次的なものであり、音楽それ自体がその外側の形状を決定します。もしソナタ形式が永続する何かを持っているのであれば、それは内側から由来しなければなりません。私はどのように楽式を確立するか考える際、いつもアイスファーンについて考えています。霜

> は、不変の法則に従って、最も美しい形状へ作り変えるのです。（Hepokoski 1993: 22）（筆者訳）

レヴァスのこの証言の中には、シベリウスが標準的、変形問わず、従来の形式論に基づいた作曲実践から離れる必要性を感じた理由が存在しており、シベリウスは、音楽とはあらかじめ設定された形式に当てはめるものではなく、厳選された素材から自然に導き出された結果から形成されるものが理想的だと述べている。形式とはあくまで副次的な存在であり、音楽それ自体が聴き手の認識する形状であるため、形式が先立つことなく、自然な流れで違和感なく楽曲が展開されるべきだとシベリウスは主張しているのだ。また、この証言の中にある「アイスファーン」は、《交響曲第 5 番》以降の構成法、つまり、旋回形式がどのようなものかということを示している。アイスファーンとは霜の作用によってガラスの表面に生成されたシダ状の付着物のことであり、氷の結晶が自然の法則に従って結合した結果、多様な形に変化したものである。シベリウスは単純な構造の動機が連続的に発展していき、最終的に一つの有機体として成立するアイスファーン的な構造こそが理想的だと考えており、これこそが旋回形式の特徴である。

旋回形式の成立には、パラスケから聴いた民謡の詠い、膨張的に拡大するドイツの現代的交響曲への抗議、そして自然物の観察などが絡み合った結果だと言えるが、それらの中でも自然物の観察から得られた影響はとりわけ大きなことだったと思われる。義兄で作家のアルヴィド・ヤーネフェルトは、シベリウスの自然との関係性について次のように述べている。

> シベリウスには常に自然に融け込める、類まれな才能があった。小鳥のさえずりは彼にきき耳を立てさせ、牛追いの少女の牛を呼ぶ声は決して離れることなく彼の心に残った。（ランピラ 1986: 15）

シベリウスのことを学生だった頃から知る義兄の言葉は、シベリウス本来の自然に対する関心の強さを示している。若かりし頃から自然に対して純粋な眼差しを向けることが出来たシベリウスは、「カレワラ」と民謡から自国性を考え、当時のドイツの隆盛な現代交響楽に触れたことで理想的な構造性を求め、そして再び自然に目を向けたことで新たな構成法に辿り着いた。旋回形式とは、まさしくシベリウスの思考が一巡したことで生まれた、新たなシベリウスの始まりを告げる構成法である。

1.3. 旋回形式の構造

《交響曲第 5 番》から用いられることになる旋回形式の基本的な構造について、ヘポコスキは次のように述べている。ただし、次の引用された文においてヘポコスキは「旋回的構造（Rotational structures）」という用語を使用しており、単体の Rotational structure の連なり

という意味となる。したがって、旋回形式（Rotational form）とは単体の旋回的構造（Rotational structure）の連なり（Rotational structures）に基づく楽曲形式として認識するとよい。

> 旋回的構造（Rotational structures）とは、作品の発端に順序付けられた連続体として確立される主題参照パターンのことで、――適切な改変と調整を加えて―― 一度、またはそれ以上再利用することによって音楽空間全体に広がる構造のことである。いずれの場合でも主題パターンの終わりに到達すると、その形状を通じて別の（しばしば変更された）動きを開始するために、次の段階でその開始部、または変形したものに戻る。終わりは次の開始へ導く。これは、我々が旋回として見なす全ての形状において円形、または循環の印象を生み出す。（Hepokoski and Darcy 2006: 611）筆者訳）

ヘポコスキの説明を言い換えると、旋回的構造の冒頭に作品の発端となる動機を配置し、それをそのまま、または変容させながら繰り返す。そして、繰り返しの最終段階に到達すると、この時点までに変容された動機、またはその原形が新たな起点となって次なる旋回が開始される、ということになる。ヘポコスキはこのような動機の動きを円形の周期として捉え、旋回形式と名付けた。

このように旋回的構造は、起点となる動機を繰り返し発展させていくものだが、闇雲に変容させていくわけでなく、必ず発展の行きつく形が存在している。このような目的の形のことをヘポコスキはテロス Telos[12] と呼んでいる。テロスとは本来、哲学用語であるが、旋回形式におけるテロスとは、楽曲全体（それは楽章をも超える）を俯瞰的に見ることで明らかになる、何らかの意図のもとで作曲者によって定められた最終的な目標音型のことであり、それぞれの旋回構造自体、このテロスに向かうための過程である。テロスの例を挙げると、《第 5 番》においては第 3 楽章第 105 小節から始まる「白鳥の歌」と呼ばれる音型（Hepokoski 1993: 60）、《第 7 番》においては第 60 小節から出現する「アイノの主題」がそれにあたり、第 7 番ではこのテロスが 4 回提示される（Pavlac II 2004: 64-68）。テロスの音楽における役割は一種のクライマックスと言えるが、楽曲内部の各種動機を結びつけるための象徴的役割も担っている。注 11 に記したように、シベリウスは「すべての動機を内的に連関させるスタイル」を理想の構造に掲げていた。単純な構造の動機がテロスに向かって徐々に発展していく様は、全ての音の存在理由に繋がり、楽曲が一つの有機体として成立することに繋がる。つまり、旋回形式とはシベリウスが理想としたアイスファーンを作り出すための構成法である。

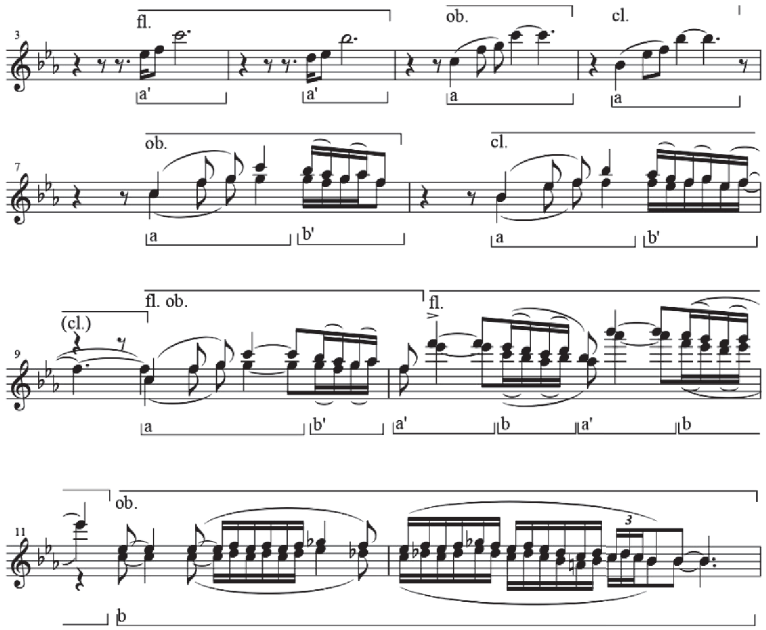
1.4.《交響曲第 5 番》の旋回的構造（Rotational structure）の用例

《交響曲第 5 番》は旋回形式が初めて採用された作品であり、旋回形式に基づく全体の分析がヘポコスキによってなされている[13]。ここではヘポコスキの分析を参考に、《第 5 番》の第

一旋回型における構造について述べ、筆者が補助的に内容を付け加える。

ヘポコスキが「旋回準備の前句」と名付けた第１～２小節のホルンの旋律（譜例７）は、旋回する主題動機の基礎となる。

譜例７　シベリウス《交響曲第５番》第１～２小節。「旋回準備の前句（Pre-rotational incipit）」。



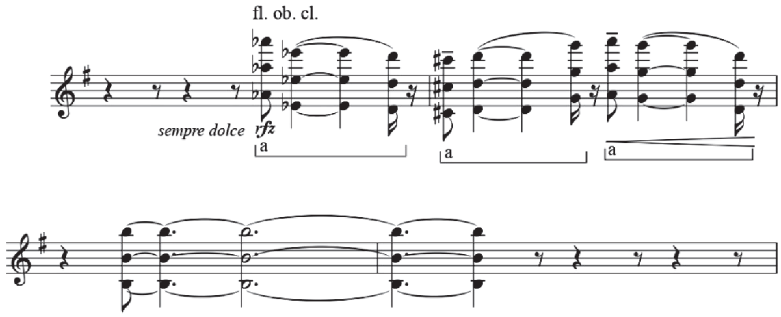
譜例８　シベリウス《交響曲第５番》「第１旋回型」前半部分の第３～17小節。ただし第13～17小節はｂの繰り返し的発展であるため省略している。

ここからヘポコスキが「第１旋回型」としている第３～35小節の構造について述べる。なお、譜面に記したａとｂの記述は主題動機の構造を明確にするために筆者が付加したものである。

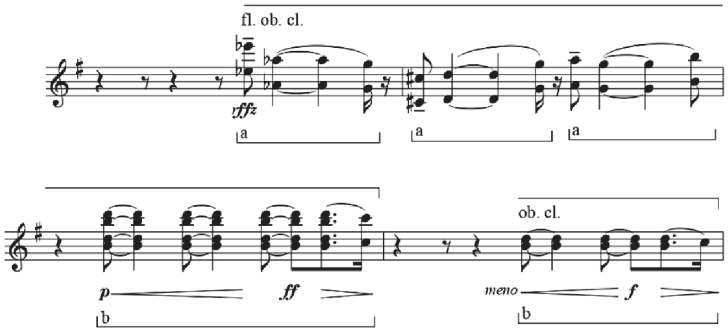
最初に、前半部の第３～17小節について述べる（譜例８、ただし第３～12小節のみを掲載）。ａは第１～２小節の「ｂ♭-ｅ♭-ｆ-ｂ♭」の旋律から抽出されたものであり、ａ'はａの不完全な形を意味する。ｂは３度の重音による16分音符の連なりで構成された動機であり、ｂ'はｂの不完全な形を意味する。ａは第３～４小節で不完全な形として現れ、楽曲の進行に従って正確な形となる。ａが正確な形に安定すると、ａの結尾にｂの不完全な形のｂ'が付加される。ｂ'もまた、楽曲の進行に伴って正確な形をとるようになるが、それに相反するようにａは再び不完全な形となり、最後は消失する。その後は、第17小節までｂに基づいて構成される。これら

のことを踏まえ第 3 ～ 17 小節の動機構造を書き表すと、第 3 ～ 6 小節が a、第 7 ～ 10 小節が a+b、第 11 ～ 17 小節が b で構成されている。

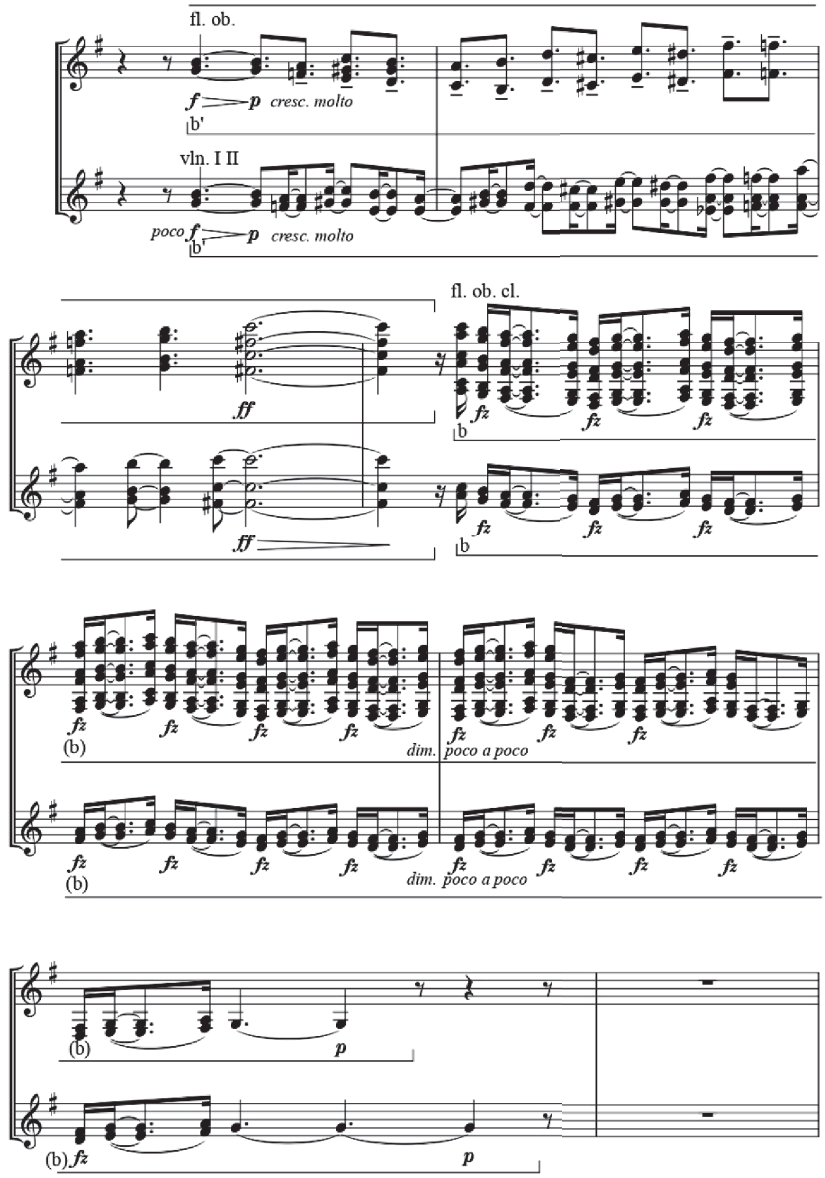
続いて主題動機の a に回帰する第 1 旋回型後半部の第 18 ～ 35 小節について述べる。まず、第 18 ～ 19 小節で両動機が消失して楽想が大きく変化した後、第 20 ～ 23 小節（譜例 9）で再び a が出現する。この部分は第 5 ～ 6 小節で見られた a の変形であり、第 11 ～ 12 小節の b のうねるような音型がこの部分の動機構造の変形に影響を与えている。同時に強弱弱格（dactylic）のリズム変容も加えられており、再出現した a はこの時点で明確な発展を遂げている。次に、第 24 ～ 27 小節（譜例 10）は直前に変形された a と音価の引き伸ばされた b が組み合わされて構成されており、第 7 ～ 10 小節の a+b の構造に基づいている。しかし、第 7 ～ 10 小節が a+b を 5 セット繰り返していることに対して、第 24 ～ 27 小節は 1 セットの a+b が 4 小節間に渡って構成されており、前者の構造を大きく引き伸ばした形となっている。そして、第 28 ～ 35 小節（譜例 11）は第 11 ～ 17 小節で見られる b の変形であり直前でなされた音価の引き伸ばしによる変化が加えられている。さらに、第 31 ～ 34 小節では半分の音価で第 20 ～ 23 小節の強弱弱格のリズムに則った変化が加えられる。従って、後半部は前半部で提示された動機発展の過程を準えつつも、新たな要素と変形が加えられ、動機の継続的発展の結果、冒頭音型と異なった音型で終結する。



譜例 9　シベリウス《交響曲第 5 番》第 20 ～ 23 小節。a の変形。



譜例 10　シベリウス《交響曲第 5 番》第 24 ～ 27 小節。a+b の変形。



譜例 11　シベリウス《交響曲第 5 番》第 28 ～ 35 小節。b の変形。b が発展し、原形から大きく形が変わった部分については b' と表記している。

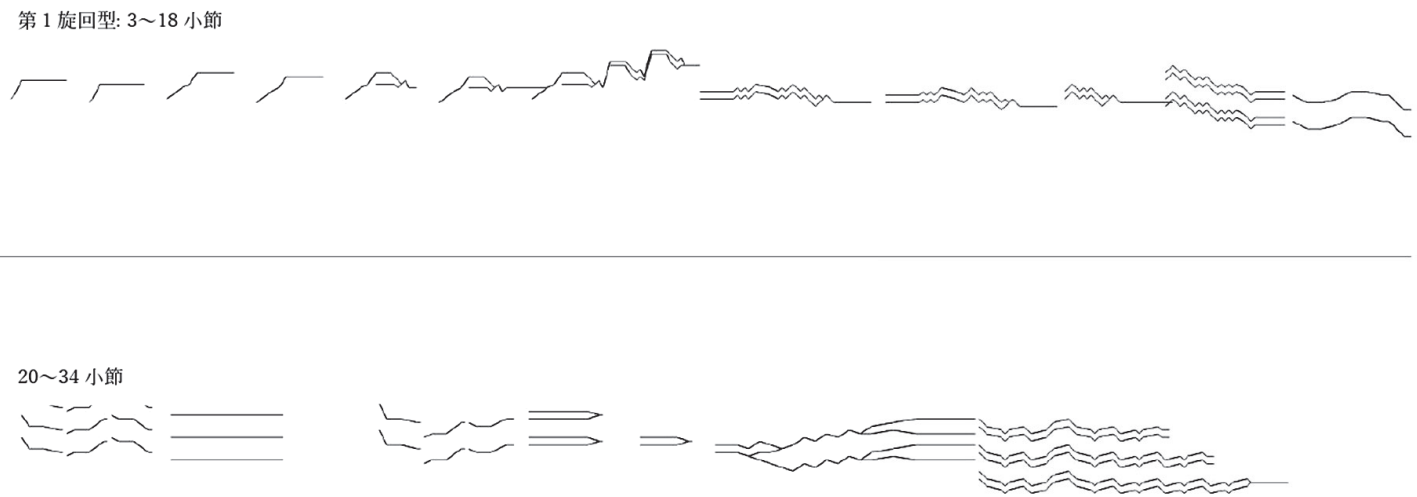


図 1　シベリウス《交響曲第 5 番》第 1 旋回型（第 3 〜 35 小節）における動機の発展過程図。第 19 小節と第 35 小節は全体符である。

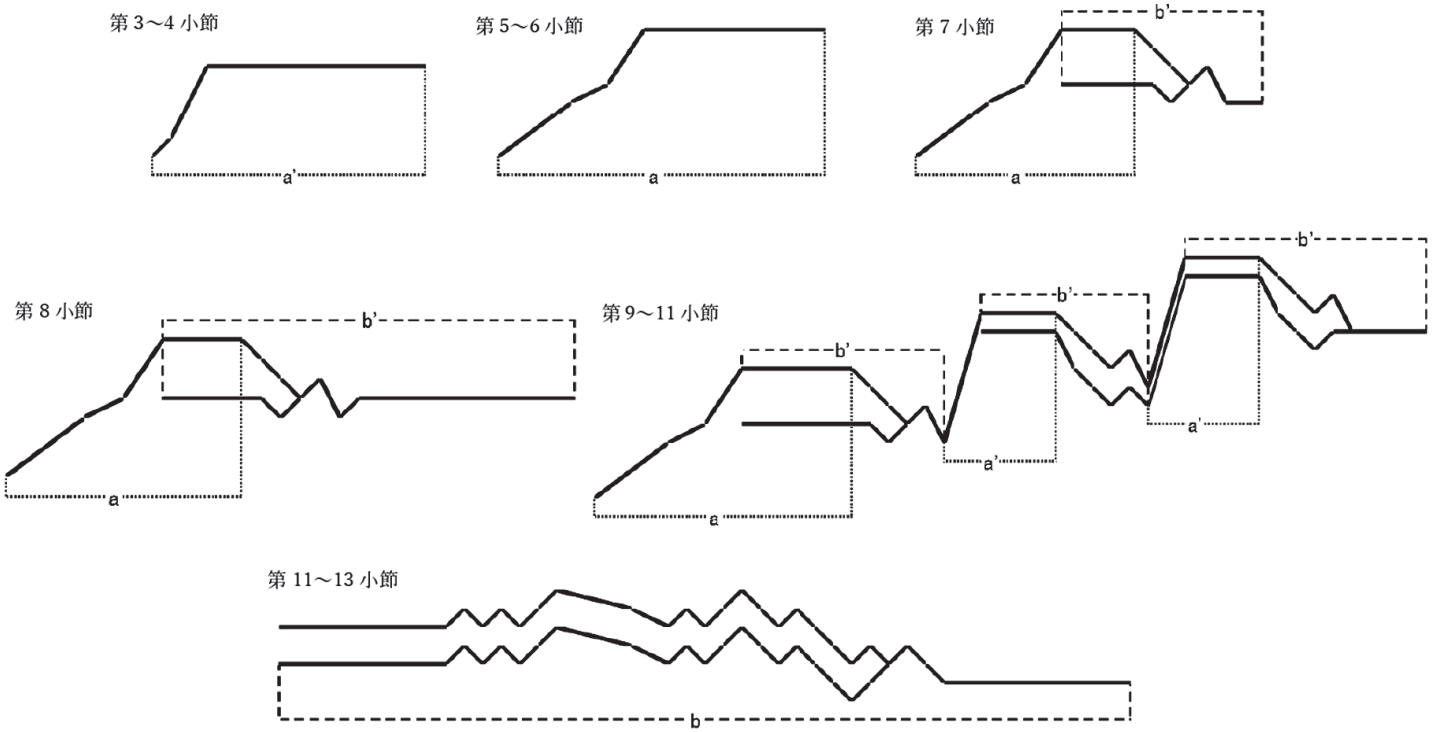


図２　図１から抽出、拡大した動機の発展過程図。ここの図は第１〜13小節、つまり動機ａから動機ｂへ発展する過程にあたる。上行型のａに第７小節から断片的なb'が付加され、第11小節以降のうねるような重音音型に発展する。この図を通して第９〜11小節の連続するa+b'（a'+b'）を見ると、大きな形でｂのうねる音型へ発展する準備がなされていることも確認できる。

第 1 旋回型における構造の説明は以上となるが、図 1、2 として表した動機の発展過程図を見ると、直前の音型から次なる音型へ、生物のように少しずつ成長、進化していく様相が、より鮮明に分かるだろう。この後に続く第 2 旋回型は第 36 ～ 71 小節、第 3 旋回型は第 72 ～ 105 小節、そして第 4 旋回型はスケルツォと見なされる部分も含めて第 106 ～ 586 小節、というようにヘポコスキは分析しており、楽曲冒頭に提示された動機は第三楽章に存在するテロス「白鳥の歌」へ向かって発展し続けていく。このように、旋回形式は従来の形式論に無理矢理当てはめた分析法では説明のつきにくい姿をとっている。先に述べたように、シベリウスは 1912 年から 1915 年の思索の中で、従来の形式論に基づいた作曲の実践から離れる必要性を感じていた。シベリウスの意思を尊重するのであれば、ソナタ形式の変形のように構造を捉えてしまうには些か問題があるように思われる。シベリウスの《第 5 番》以降の管弦楽曲に採用された旋回形式についてヘポコスキは「建築的定型よりもむしろ過程に重きを置く」（Hepokoski 1993: 25）と述べており、旋回形式の構造を分析するためには、テロスの存在とそれに向かって発展する過程に注目することが重要である。

1.5.《交響曲第 7 番》のテロスの性質

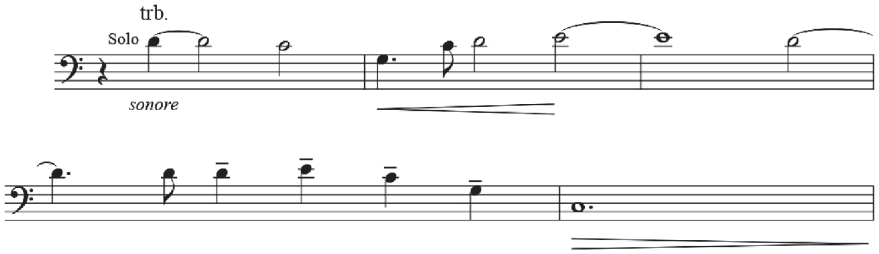
シベリウスの最後の交響曲となる《交響曲第 7 番》もまた旋回形式が用いられている。《第 7 番》の構造は F・ウィリアム・パヴラク 2 世によって詳細な分析がなされている[14]。しかし、ここでは《第 7 番》の旋回的構造について述べず、この作品の極めて特徴的なテロスの性質について言及する。その理由は、後述のリンドベルイの《クラリネット協奏曲》が《第 7 番》のテロスと密接な関係性を持っているからだ。リンドベルイは《交響曲第 7 番》の中に存在する音響効果について、次のように述べている。

> ［前略］シベリウスの作品の響きには後のジェラール・グリゼーまたはトリスタン・ミュライユのものと非常に近いものがあり、彼らはシベリウスに 10 年前から興味を持っていました。［中略］それでも当時、特に交響曲第 7 番は本当に崇拝の対象でした！（Nieminen 1993: 13）（筆者訳）

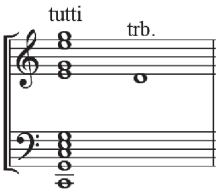
リンドベルイのこの発言から、《第 7 番》にはスペクトル楽派の創始者らも見過ごすことのできない音響効果が存在し、それらは倍音の共鳴によって得られる効果だということが推測できる。ただし、この発言から、リンドベルイが《第 7 番》のどの部分のことを指して述べたかまでは判断できない。しかし、《クラリネット協奏曲》の分析を進める中で、この発言は《第 7 番》のテロスで発生する音響効果のことを指していると考えられるようになった。

「アイノの主題」[15] に基づく《第 7 番》のテロスは第 60 ～ 70 小節、第 221 ～ 230 小節、第 475 ～ 483 小節、そして楽曲最後の第 522 ～ 525 小節で出現し（Pavlac II 2004: 64-68）、これ

らの基本となる音型を譜例 12 に示している。ただし、最後に出現するテロスは前の三つのテロスを圧縮し、異なる楽器で分散的に提示するように変容されている。《交響曲第 7 番》に存在する特殊な音響効果は、第 60 小節から提示される最初のテロス、ハ長調の I の和音の保続的な音響の中に潜んでいる。



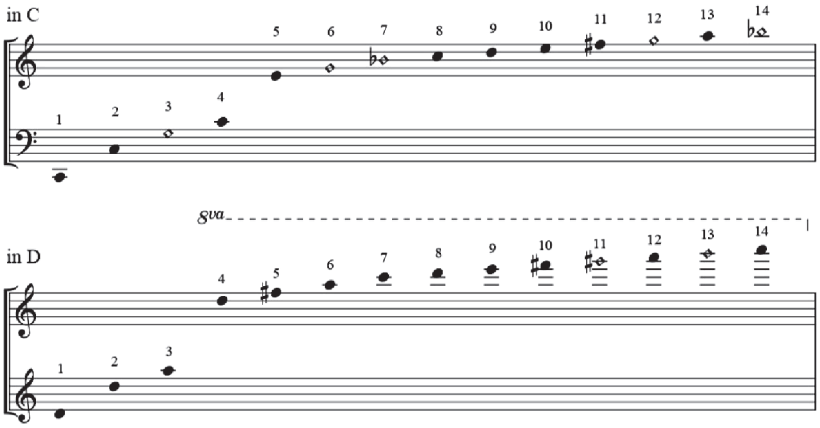
譜例 12　シベリウス《交響曲第 7 番》第 60 ～ 64 小節のテロスの基本音型。この音型はトロンボーンによって提示され、基本音型の後に続く旋律は、それぞれ異なっている。



譜例 13　シベリウス《交響曲第 7 番》第 60 小節冒頭の和音の構成音。

譜例 13 はトロンボーンによるテロス音型の開始音 d を奏した瞬間の和音の構成音を示している。トロンボーン以外がハ長調の I の和音を奏す中、トロンボーンのみ c の倚音にあたる d を奏している。この部分はリンドベルイがスペクトル音楽の響きと似た部分があると述べた部分だと考えられる。この理由は C と D の倍音構造の関係性に基づく。譜例 14 は c と d の倍音を第 14 倍音まで記したものであり、C の基音はこの和音の最低音、D の基音はトロンボーンが奏す音に基づく。これら 2 種の倍音列は、C の倍音列上に存在する g と b♭、D の倍音列上に存在する g ♯と h 以外の音が共通音であり、低次の領域で互いの倍音を補強し合う特徴を持っている。最も音量的に認識しやすい低次倍音が一致することで、音響面において色彩豊かな響きとなり、倍音が浮き上がる印象を与える。このような音の組み合わせで獲得できる音響効果について、トロンボーン独奏パートに「響かせて sonore」と記していることからも、シベリウスは経験則的に理解していたと考えられる。また、楽曲の最後に出現するテロスはこの音響を柔和なものへ変質させている。最後に現れるテロスの冒頭、第 523 小節の和音構造は譜例 6 と同様である。第 60 小節と異なる点は、直前の I 度上の V 度の和音から多くの楽器が I 度の構成音に解決する中で、フルートと第 1、2 ヴァイオリンは d の音を掛留音（しかも全音

符の音価）として残している。ここの和音も第 60 小節と同様に d を強調しているが、楽器構成を変え、柔和に倍音を共鳴させていることが聴き取れる。つまりシベリウスは第 7 番にて、旋回形式において非常に重要な意味を持つテロスの箇所で倍音が共鳴する特徴的な音響を作り出し、聴き手にこれらの音型が楽曲において重要な存在であることを示したと考えられる。



譜例 14　C と D を基音とした倍音列。白抜きの菱形の音符以外が両倍音列の共通音である。ただし、この倍音列は微分音程の異なりを考慮していない。

第 7 番のテロスに出現するこの響きは、古典的な和声理論で説明がつくにも関わらず、実際には倍音を強調する先鋭的なものである。この特殊な響きがスペクトル楽派の作曲家らを魅了したことも大いに頷けるが、この響きが出現するまでの過程もさらに重要である。旋回形式とは先に述べたように、単純な構造の動機が旋回的に繰り返され、テロスに向かって徐々に発展するように構成されている。この特徴は後のスペクトル音楽の構成法に通じるものでもある。スペクトル音楽の構成法について、作曲家のユーグ・デュフール Hugue Dufourt（1943–）はセリー音楽の構成法と対比させた上でいくつか述べており、その中で「総体的かつ継続的操作といった見地を採用」という特徴を挙げている [16]。スペクトル音楽の特徴として、倍音を考慮した音響性が挙げられることが多いが、構成法においては、特定の目的に向かう過程、例えば、ハーモニックなものがインハーモニックなもの（またその逆も然り）へ向かう過程も同時に考慮されるべきであり、楽曲を広い範囲で見た上で、目的に向かって継続的な推移操作が行われることも極めて重要である [17]。この構成上の特徴は、建築的定型よりもむしろ過程に重きが置かれた旋回形式の、テロスに向かって動機が徐々に発展していく様相と似ている [18]。最初期のスペクトル楽派の作曲家らは、その時点ではまだ研究途上であったシベリウスの楽曲から、自身たちの意図する音楽のプロトタイプ的な構造性を見出だしたと考えられ、《交響曲第 7 番》の（リンドベルイの言葉を借りるなら）物語的なテロスの演奏効果に崇拝的な感情を抱いたのだろう。リンドベルイもまた、シベリウスの楽曲の構造性のみならず、第 7 番の特殊

な音響性に大きな影響を受けており、《クラリネット協奏曲》ではこの音響を楽曲の象徴的な存在として扱っている。

前半部の結び

今年度の研究紀要ではシベリウスの反復的構成法とその変遷、そして旋回形式の基本的構造を中心に述べた。次年度の研究紀要では、シベリウスの《交響曲第 7 番》のテロスがリンドベルイの《クラリネット協奏曲》へどのように反映されているか論じ、《クラリネット協奏曲》全体の構造を明らかにする。

注

1）ただし、ハウエルの文章では単に「対立の和解（reconciliation of opposites）」（Howell 2016: 231）となっている。

2）リンドベルイはシャコンヌの形式を《トゥワイン Twine》（1988 年）で用いて以降、《キネティクス Kinetics》（1989 年）や《マレーア Marea》（1990 年）、《フレスコ Fresco》（1998 年）など多くの楽曲で採用している。ただし、リンドベルイのシャコンヌの形式は従来のものとは異なっており、Martin（2010）の分析にて《トゥワイン》における発展的用法が詳しく述べられている。

3）旋回形式はシベリウスが《交響曲第 5 番》以降で用いるようになった構成法であり、これ以前の楽節の反復と変容に重きを置いた構成法とは一線を画す。旋回形式の概要は本文の 1.3. に記している。

4）ラリン・パラスケ Larin Paraske（1833–1904）はイングリア（フィンランド湾とラドガ湖の間のペテルブルクを中心とした地域）出身の有名な歌い手である（神部 2017: 45）。パラスケは 32,000 以上という膨大な詩行を諳んじることができ、カレリア文化のかけがえのない源の一人であった。パラスケが伝えた詩にはことわざ、悲歌、なぞなぞが含まれており、パラスケと同時代の科学者と芸術家らはパラスケから多大なインスピレーションを得た。（Helsinki Art Museum）

5）「カレワラ」はフィンランド周辺に伝わる民間説話をエリアス・リョンロットがまとめた大叙事詩である。19 世紀初頭にフィンランドの民族詩に対する価値が認識されてから各地の民話が収集されるようになったが、現在「カレワラ」として知られているものはリョンロットが 1828 年から収集したものである。「カレワラ」の成立についてはリョンロット編纂の『フィンランド叙事詩 カレワラ（上）』が詳しい。

6）《クレルヴォ》は「カレワラ」の第三一章から第三六章の内容に基づく管弦楽曲で、当初は交響曲として計画された作品である。第三楽章〈クレルヴォとその妹〉は原詩第三五章「妹の破滅」の内容に基づいており、シベリウスは近親相姦という扱いが困難とされる場

面を男声と女声、合唱を交えて描き上げている。《クレルヴォ》は、旋回形式へ最終的に繋がる、シベリウス独自の表現方法を探求した最初の作品である。民話としてのクレルヴォの内容についてはリョンロット編纂の『フィンランド叙事詩カレワラ（下）』が詳しい。

7）《クレルヴォ》では特定の楽節の繰り返しが頻繁に行われているが、それらの全てに変容が施されているわけではない。例えば第 5 ～ 38 小節において、第 5 ～ 20 小節の楽節が第 23 ～ 38 小節でそのまま繰り返されており、このような用法はここで言及するシベリウスの反復的構成法に該当しない。

8）シベリウスは 1888 年にヘルシンキ音楽院のピアノ教師となったブゾーニと知り合って以降、長きに渡って交友を深めたが、「若き古典性」の概念を提唱したことでも知られるブゾーニがシベリウスにどれほどの影響を与えたか定かではない。ただしこのことについて、アントニー・ボーモントが 1990 年 8 月 23 ～ 25 日にヘルシンキで開催されたシベリウス会議にて「シベリウスとブゾーニ」というレポートを発表している（Hepokoski 1993: 95）。

9）シベリウス自身の《第 4 番》に対する評価は一貫して高く、晩年の 1942 年でも「私はこの作品の将来に強い自信を抱き続けております。そこには一音たりとも変更すべき箇所はございません」（神部 2017: 143）と発言している。

10）旋回形式が成立するまでのシベリウスのこの期間における背景は、Hepokoski（1993）の第三章が詳しい。

11）シベリウスは楽曲内部の相互関係が厳格であることが重要だと一貫して考えており、1907 年のマーラーとの対話においても「交響曲においてすべての動機を内的に連関させるスタイルの厳格さ、深遠な論理が重要である」（神部 2017: 127）と述べている。

12）テロスとは最期や完成、目的という意味を持つギリシア哲学の用語である。人間は生まれてきた以上、必ず終わりを迎えるゆえに、死に向かわざるをえない人生の道を、善き生を全うする完成の道として歩む方法を模索するという事柄をテロスと表現した（金山 2013: 17）。

13）《第 5 番》の分析は、Hepokoski（1993）の第五章が詳しい。

14）旋回形式に基づく《交響曲第 7 番》の詳細な分析は、Pavlac II（2004）が詳しい。

15）「アイノの主題」はシベリウスの作品にしばしば採用される音型であり、《ポホヨラの娘 Pohjolan tytär》（1905–1906 年）のスケッチにて、その存在が初めて確認された（ただし、《ポホヨラの娘》の決定稿では削除されている）。この主題に関する詳しい背景については、次の文献が詳しい。Timothy Jackson, “Observations on Crystallization and Entropy in the Music of Sibelius and Other Composers”, in *Sibelius Studies*, eds. Timothy L. Jackson and Veijo Murtomäki（New York: Cambridge University Press, 2001）, 175-272.

16）スペクトル楽派の中心人物の一人であるユーグ・デュフールは、スペクトル楽派の構造的特徴をセリー音楽の特徴と対比させて「総体的かつ継続的操作といった見地を採用」「構

造の秩序を表へ出し、明白な統一性を表す」「動的連続性の直感によって主張され、組織的な相互作用をもつような音楽を思考する」「差異による緊張」「制御による対立の削減」としている。これらの内容は Dufourt（1991）にて詳しく述べられている。

17）このような構造は、ジェラール・グリゼーの《プロローグ Prologue》（1976 年）が最も分かりやすい例として挙げられる。

18）デュフールはスペクトル音楽について「形式は決して主題的なものを持たないし、輪郭もはっきりとされはしない。つまりそこには、境界線の消え失せた出現の連続しかない」（Dufourt 1991: 293）とも述べており、建築的定型よりもむしろ過程に重きが置かれた旋回形式と共有可能な理念が部分的に存在していると言える。

参考文献

岡本伸介 2015「現代音楽における調性理論の可能性 マグヌス・リンドベルイの《クラリネット協奏曲》における旋法技法の分析」修士論文 京都市立芸術大学

柿沼敏江 2020『〈無調〉の誕生 ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』音楽之友社

金山弥平 2013「ギリシア哲学における幸福」『心理学ワールド』第 60 号 : 17-20

神部智 2015『シベリウスの交響詩とその時代 神話と音楽をめぐる作曲家の冒険』音楽之友社

――― 2017『シベリウス』音楽之友社

沼野雄司 2003『サントリー音楽財団サマーフェスティヴァル 2003･音楽の現在〜海外の潮流〜』のためのマグヌス･リンドベルイ作品のプログラムノート（サントリーホール、8 月 26 日）

ひのまどか 1994『シベリウス アイノラ荘の音楽大使』リブリオ出版

フットゥネン , マッティ 2000『シベリウス 写真で辿る生涯』舘野泉監修、菅野浩和訳 音楽之友社

松原千振 2013『ジャン・シベリウス 交響曲でたどる生涯』アルテスパブリッシング

ランピラ , ハンヌ = イラリ 1986『シベリウスの生涯』舘野泉監修、稲垣美晴訳 筑摩書房

リョンロット , エリアス（編）1976『フィンランド叙事詩 カレワラ』全 2 巻 小泉保訳 岩波書店

Anderson, Martin. 2004. “Lindberg, Concerto for Orchestra, Barbican, London.” *Tempo*, vol. 58, no. 227: 60-61.

Anderson, Julian. 1992. “The Spectral Sounds of Magnus Lindberg.” *The Musical Times*, vol. 133, no. 1797: 565-567.

Åstrand, Hans. 2001. “Lindberg, Magnus.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 14, 711-712. London: Macmillan.

Bridle, Marc. “Magnus Lindberg in Interview with Marc Bridle.” *Classical Music Web*. <http://www.musicweb-international.com/sandh/2001/Nov01/Lindberg.htm> [accessed June 28. 2021].

Dufourt, Hugues. 1991. “Musique Spectrale.” In *Musique Pouvoir, Écriture*, 289-294. Paris: Bourgois Éditeur.

Häyrynen, Antti.1998. “High Tide for Magnus Lindberg.” *Finnish Music Quarterly*, vol. 1: 48-54.

————. 2005. Liner notes for *Magnus Lindberg Clarinet Concerto / Gran Duo / Chorale*. Ondine ODE 1038-2.

Hepokoski, James. 1993. *Sibelius Symphony No.5*. New York: Cambridge University Press.

Hepokoski, James and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Howell, Tim. 2014. “Magnus Lindberg: Narratives of Time and Space.” *Contemporary Music Review*, vol. 33, no. 4: 355-372.

————. 2016. *After Sibelius: Studies in Finnish Music*. New York: Ashgate Publishing.

Jackson, Timothy L. and Veijo Murtomaki (eds.) 2001. *Sibelius Studies*. New York: Cambridge University Press.

Konopiński, Michał. 2020. “An Introductory Commentary on Timbral Effects in Magnus Lindberg’s Clarinet Concerto.” Master’s degree paper, University of the Arts Helsinki Sibelius Academy.

Kriikku, Kari. “Magnus Lindberg Clarinet Concerto.” *Official website of clarinettist Kari Kriikku*.
<http://www.karikriikku.com/projects/magnus-lindberg-clarinet-concerto/> [accessed August 31, 2021].

Lindberg, Magnus. 1987. “A Voice from the 1980’ s.” *Finnish Music Quarterly*, vol. 3-4: 17-19.

Long, Stephen. 1998. “Lindberg: Arena 2; Coyote Blues; Tendenza; Corrente by Avanti! Chamber Orchestra; Sakari Oramo; Magnus Lindberg.” *Tempo, New Series*, vol. 204: 47-48.

————. 1999. “Magnus Lindberg’s Recent Orchestral Music.” *Tempo, New Series*, vol. 208: 2-8.

MacDonald, Calum. “Lindberg: Clarinet Concerto; Gran Duo; Chorale,” *BBC Music Magazine* (January 20, 2012).
<https://www.classical-music.com/reviews/miscellaneous/lindberg-4/> [accessed August 31, 2021].

Makela, Tomi. 1992. “Viewpoints on Orchestration–Talks about Texture.” *Finnish Music Quarterly*, vol. 3: 40-45.

————. “Magnus Lindberg–Changing Style.” *Finnish Music Quarterly*, vol. 3: 46-48.

Martin, Edward P. 2010. “Harmonic Progression in Magnus Lindberg’s “Twine.” *Music Theory Online*, vol. 16, no.1 (January).

Morell, Katie Marie. 2014. “Contemporary Clarinet Music in Finland: Three Concertos by Finnish Composers Commissioned for Kari Krikku.” DMA diss., The Ohio State University.

Nieminen, Risto (ed.) 1993. *Magnus Lindberg*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Noreen, Kirk, and Joshua Cody. 2000. “Moving between Extremes: Magnus Lindberg in Conversation.” *The Musical Times*, vol. 141, no. 1872: 33-38.

Pavlak II, F. William. 2004. “Sibelius’s Seventh Symphony: Genesis, Design, Structure, and Meaning.” Master thesis, University of North Texas.

Pennanen, Ainomaija. 1995. “A Panorama of the 20th Century in Magnus Lindberg’s “Aura.” *Finnish Music Quarterly*, vol. 2: 9-11.

Service, Tom. “A Guide to Magnus Lindberg’s Music.” *The Guardian*, April 16, 2013.

Tawaststjerna, Erik. 2012. *Sibelius, Volume I 1865 - 1905*. Trans. by Robert Layton. London: Faber and Faber. Kindle. [Orig. pub. 1976.]

————. 2013. *Sibelius, Volume II 1904 - 1914*. Trans. by Robert Layton. London: Faber and Faber. Kindle. [Orig. pub. 1986.]

————. 2012. *Sibelius, Volume III 1914 - 1957*. Trans. by Robert Layton. London: Faber and Faber. Kindle. [Orig. pub. 1997.]

Vadillo, Eneko. 2013. *Magnus Lindberg’s “Feria”: Thematic Transformation and Textural Density in Lindberg’s Late Orchestral Music*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing.

Warnaby, John. 1992. “The Music of Magnus Lindberg.” *Tempo, New Series*, vol. 181: 25-30.

（Web サイト）

“Klaft | Magnus Lindberg.” *Wise Music Classical*. <https://www.wisemusicclassical.com/work/4310/> [accessed August 30, 2021].

“Public Art – Larin Parsaske.” *Helsinki City Art Museum*. <https://web.archive.org/web/20020425181620/http://www.taidemuseo.hel.fi/english/veisto/veistossivu.html?id=157> [accessed August 15, 2021].

参考楽譜

Lindberg, Magnus. 1988. *Twine for Piano*. Helsinki: Wilhelm Hansen.

————. 1997. *Feria*. London: Boosey & Hawkes.

————. 2002. *Clarinet Concerto*. London: Boosey & Hawkes.

————. 2007. *Piano Jubilees*. London: Boosey & Hawkes.

Sibelius, Jean. 1961. *Kullervo Op. 7*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

————. 1980. *Symphony No. 7 Op. 105*. Copenhagen: Wilhelm Hansen.

————. 1991. *Finlandia Op. 26*. Mineola: Dover Publications.

————. 2001. *Symphony No. 5 Op. 82*. Mineola: Dover Publications.

参考音源

Lindberg, Magnus. 2005. *Magnus Lindberg Clarinet Concerto / Gran Duo / Chorale*. Kari Kriikku, Sakari Oramo, and Finnish Radio Symphony Orchestra. Ondine ODE 1038-2.

————. 2008. *Lindberg, M.: Piano Music - Klavierstück / Play I / Jubilees / Twine / Etudes*. Ralph van Raat. Naxos 8.570542.

————. 2011. *Magnus Lindberg Orchestral Music*. Toimii Ensemble, Avanti! Chamber Orchestra, and others. Ondine ODE1110-2Q.