東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

チャールズ・アイヴズ研究：その音楽語法と哲学：ピアノソナタ第2番『コンコルド，マサチューセッツ州，1840-1860』の分析をとおして

メタデータ	言語: ja
	出版者:
	公開日: 1997-12-20
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 下道, 郁子
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/769

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

チャールズ・アイヴズ研究：その音楽語法と哲学

—ピアノソナタ第2番『コンコルド，マサチューセッツ州，1840-1860』の分析をとおして—

下　道　郁　子

序

作曲家によって書かれたこの小論を，彼の音楽が我慢ならない人のために—そして音楽を彼の小論が我慢ならない人のために，また小論と音楽のいずれも我慢ならない人のために，これら全てを敬意をもって捧げます。[1)]

チャールズ・アイヴズのピアノソナタ第2番『コンコルド，マサチューセッツ州，1840-1860』が1920年に作曲者により自費出版された時に添えられた文である。拍子記号も調号も小節線もなく，ピアノ譜であるのにオーケストラの総譜のような規模で書かれ，統一性というものが見られない楽譜には，プログラムノートとして『ソナタに先立つ小論』(Essays before a Sonata) と題された本が付随されていた。各楽章及び各章にはエマソン，ホーソーン，オルコット，ソローという，19世紀半ばにマサチューセッツ州のコンコルド周辺で暮らしていた「超絶主義」の文人達の名前が付けられ，本には序章と終章が加えられていた。

「我々がこの音楽を我慢できるかどうかはわからない。あまりに個人的な語法を用いているために，誰も演奏できないだろうから。」と酷評されたように，当時の批評は決して好ましいとは言えず，彼の才能は疑問視された。[2)] だが作曲家として当時ほとんど無名であったアイヴズは自分の作品の中から，敢えてこの複雑で難解なピアノソナタを選び世に送りだしたのである。金字のタイトルに赤い布張で製本されていたという楽譜と本は，当時の批評はともかく，作曲家のこの作品への思い入れのほどを表わしている。

実際19年後にこの作品が初演された時，タイム誌等ニューヨークの主要な雑誌，新聞は「アメリカ人による偉大な作品」と評し，[3)] アイヴズの作曲家としての名声が確立されることとなった。『コンコルドソナタ』は彼の音楽語法とともにその音楽哲学を見事に集約したユニークな作品として，代表作となったのである。一人の作曲家にとって，彼の音楽技法やスタイル，そして哲学の流れを辿る経路となる作品があるとすれば，『コンコルドソナタ』はアイヴズにとってまさにそのような作品と言えるであろう。本研究は，このピアノソナタ第2番『コンコルド，マサチューセッツ州，1840-1860』を考察することにより，難解と言われる彼の音楽を

多角的に理解しようとするものである。

1 『コンコルドソナタ』の作曲背景

1.1 アイヴズの生涯

1874年にコネチカット州ダンブレイ（Danbury）に生まれたアイヴズの作曲家としての生涯は，1）初期の音楽教育（1874-1894），2）修業時代（1894-1902），3）革新と統合（1902-1908），4）熟成の時代（1908-1917），5）最期の作曲期（1918-1926），6）再校の時代（1927-1954），に分けることができる。[4] 第1期は父ジョージ・アイヴズ（George Ives）の影響が大きかった時期である。父ジョージはドイツ人の教師から和声学や対位法を学び，陸軍の楽隊を経て，地元のダンブレイを中心にバンドリーダーや合唱の指導をしていた。幼少の頃よりアイヴズはこの父から音楽教育を受ける。ジョージは作曲家ではなかったものの，変ホ長調で歌いながら，ハ長調で伴奏をするような，実験的な音楽作りに関心のあった人で，[5] このような音楽への“偏見のない広い心や耳”を父から学んだことが，アイヴズの音楽的発達に大変重要な影響を及ぼした。この時期の作品には，父のバンドのためのマーチや，彼がオルガニストをしていたプロテスタント教会のための合唱曲，オルガン曲等がある。

第2期はイエール大学で学び，その後ニューヨークで保険会社に務めた期間で，ドイツの伝統に基づいた音楽教育を受け，またそれに反発した時代でもある。イエール大学ではホレショ・パーカー（Horatio Parker）に，和声学，対位法，音楽史を学んだが，この人は，非伝統的な音楽や実験的な音楽をまったく受け入れず，音楽に関して非常に観念主義者であった。アイヴズはこの師を尊敬しつつも，「あまりにドイツの規則に縛られている」[6] と批判している。在学中に交響曲や弦楽四重奏等を作曲したが，不協和音や，複調を相変わらず用い続け，悪い成績で卒業することとなる。この後アイヴズはプロの音楽家の道を諦め，ニューヨークの生命保険会社に就職する。ウィークデーは会社で働き，週末に教会のオルガニストを務め作曲をする，ビジネスマンと音楽家という二重生活を始めた。しかしこの生活も長くは続かず，4年後にオルガニストを退任し，以後人前で演奏することをやめてしまった。

音楽家として公の場から全く引退してしまったアイヴズは，ビジネスの世界で頭角を表わす一方で，音楽界からは孤立していった。しかしこの孤立が第3期「革新と統合」をもたらしたと言えよう。彼はクラシック以外の音楽に再び注目し，特にラグタイムに興味をもった。一方でパーカーから学んだクラシックのスタイルと，実験的な手法を競合させようと試みたり，室内楽や交響曲に賛美歌の旋律を取り入れたりしていた。1906年には自分の会社（Ives & Co.）を設立し，実業家として成功を納めていく。このような時期に『コンコルドソナタ』の草稿は練られ，少なくとも1904年頃からエマソン等，各人物に基づいた曲を書き始めていたようである。[7]

1908年に彼の音楽の精神的な支援者となるハーモニー（Harmony Twichell）と結婚し，こ

れを機に，アイヴズの作曲活動はますます意欲的になり，1911年にはエマソン等各人物に基づいた単独曲を『コンコルドソナタ』にしようという構想が考えられた。

1917年のアメリカの参戦と，翌年の心臓発作が原因となってか，1918年以降アイヴズは作曲活動を縮小していく。1920年に『コンコルドソナタ』を，1922年に『114の歌曲』を自費出版したことにより，それまで音楽家として人前に出なかった彼は，作曲家や批評家の間でその名を知られるようになった。しかしこのことが逆に彼の作曲意欲を失わせていってしまうのである。

1927年に彼の良き理解者となるヘンリー・カウエル（Henry Cowell）と出会い，交友を通して彼の名声はさらに確立されていく。しかし1930年には持病の心臓病の悪化のため会社経営からも引退し，その頃には新たに作品を書く意欲も体力もなくしてしまっていた。その後は以前に“書き散らした”数々の作品の手直しを始める。彼の作品は徐々に主要な新聞，雑誌の批評の対象となり，1939年の『コンコルドソナタ』の初演を契機に，他の作品も有名な演奏家やオーケストラによって演奏されるようになる。1947年には交響曲第3番でピューリツァ賞を受賞している。

1.2　19世紀後半から20世紀初頭にかけてのアメリカ

アイヴズが生まれた19世紀後半は，ニューイングランド楽派とよばれる作曲家達が中心となって活躍していた。メンバーはアイヴズのイエール大の師であるパーカー（Horatio Parker），ペイン（John Knowles Paine），チャドウィック（George Chadwick）等，ボストン近郊のニューイングランド出身の作曲家達で，いずれもドイツに行って勉強したか，或いはドイツ帰りの教師から教育を受けており，音楽への姿勢はドイツ的であった。次世代になると，フランスの印象派やロシアの国民主義の影響を受け，インディアンや黒人の歌，フォークソングをとりいれたアメリカ主義の活動も現われる。またニューヨークに滞在していたドヴォルザークの交響曲第9番『新世界より』は，ドイツ音楽への傾倒を打破する刺激となった。

一方でポピュラー音楽も，録音や出版の技術の進歩も手伝って隆盛を究めていた。ピアノ音楽では特にラグタイムに人気があり，ジョプリン（Scott Joplin）等が活躍し，クラシックの作曲家達を刺激した。その他シアターミュージック，ジャズ，流行歌が盛んに書かれ，賛美歌にポピュラー音楽のスタイルが取り入れられたり，黒人霊歌の人気が高まったのもこの頃である。

同時にコンサートホールが次々に作られ，演奏会が盛んになっていった。ボストンシンフォニー（1881），シカゴシンフォニー（1891），フィラデルフィアオーケストラ（1900）が創立され，メトロポリタン歌劇場（1906）をはじめ主要なオペラハウスが続々開設された。[8] また音楽の専門教育も始められ，大学に音楽のコースが導入され，音楽院が設立された。ドヴォルザークが一時校長を務めていた国立音楽院（National Conservatory of Music）の教師陣の中には，アイヴズの師のパーカーもみられる。

アイヴズの生きた時代のアメリカは，まさに音楽文化の多種混在期の始まりと言えよう。こ

んな中アイヴズはまず地元のバンドや教会音楽に親しみ，父の実験的な音楽に触れ，専門教育の場である大学でニューイングランド楽派の作曲家にドイツ式の教育を受けた。そして卒業後，ニューヨークで働いていた彼は，多種類の音楽を聴く環境に恵まれた。

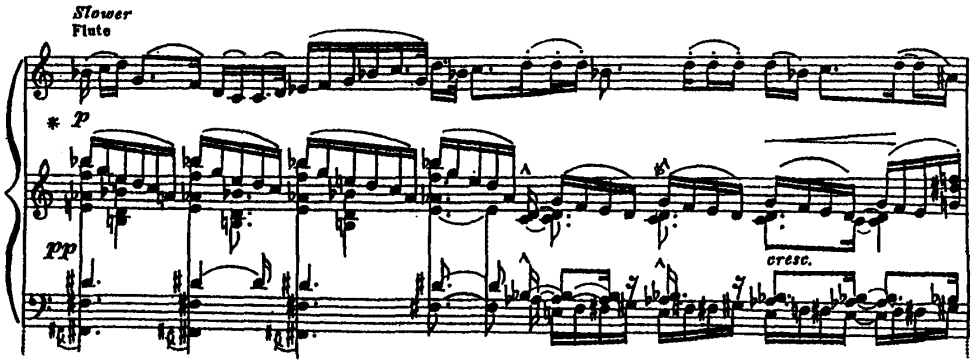
アイヴズの音楽における最も顕著な特色の一つは「多様性」と言われているが，これには，19世紀後半から20世紀初頭にかけてのアメリカという，多種混合した文化を培った国と，彼が父とパーカーから受けた異なった教育が背景となっていると考えられる。この「多様性」をバルクホルダー（J. Peter Burkholder）はアイヴズの音楽に存在する４つの異なった伝統としてまとめている。４つの伝統とは，１）アメリカのポピュラー音楽，２）アメリカのプロテスタント教会の音楽，３）ヨーロッパのクラシック音楽，４）実験的音楽で，これが単独に，又は複数が混在して，或いは統合された形で彼の音楽に表われると分析している。[9]『コンコルドソナタ』も例外ではなく，この４つの伝統も手掛かりとしながら，楽曲の分析を進めていきたい。

2　楽曲分析[10]

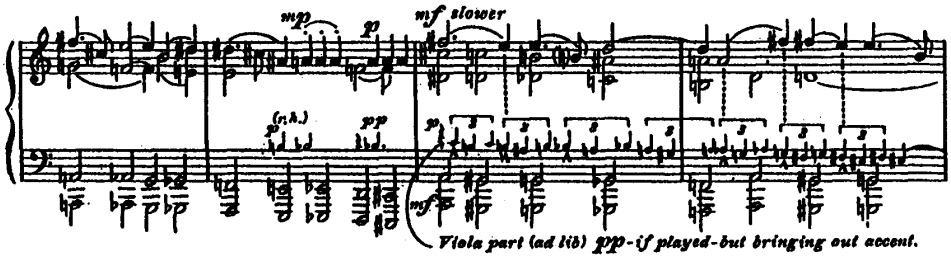
2.1　全体のデザイン

アイヴズが『ソナタに先立つ小論』の中で「より正確な名前を求めています。形式も内容もソナタという名前を正当化していないので」[11]と書いているのは，４楽章構成ではあるが古典的なソナタと解釈できるような構造にはなっていないこと，また一冊の本になるほどのプログラムノートをつけた標題音楽であるためであろう。その他にピアノソナタであるのに，ヴィオラやフルートでの演奏を指定している部分があることも（**譜例１，２**），ピアノソナタという名前に相応しくなく，この作品が出版された時，演奏不可能と思われた理由と考えられる。一

譜例１



譜例２

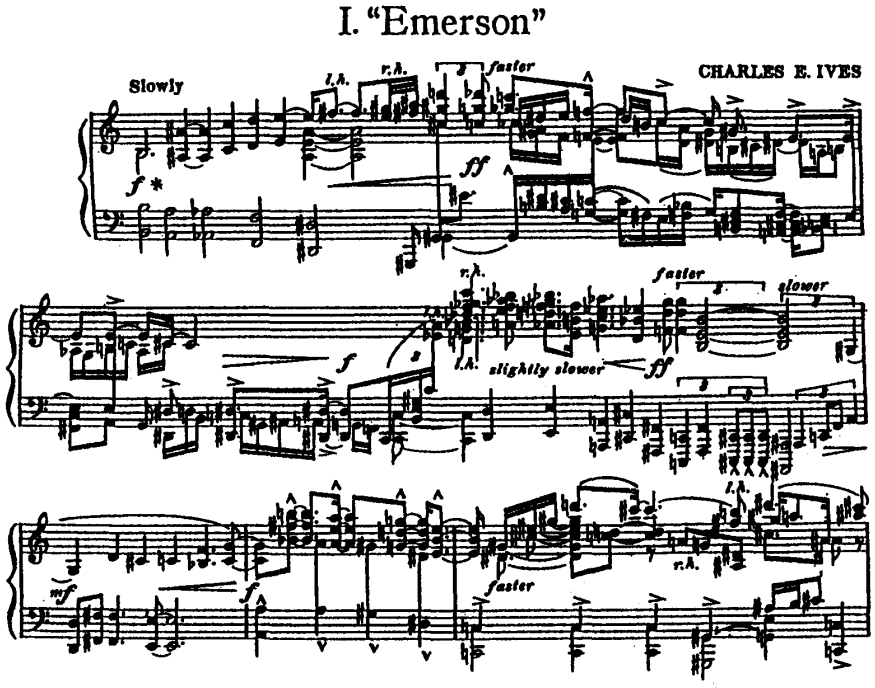


方で，19世紀ヨーロッパのソナタの手法と考えられる点として，循環形式であること，モチーフやテーマが変容，或いは変奏されて全楽章に現われること，第2楽章が3つの部分から成るスケルツォであること，第3楽章がA—B—Aの3部形式であることがあげられる。

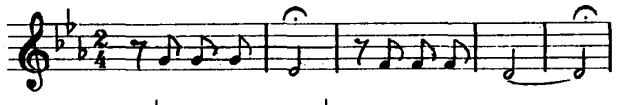
斬新的な点としては，全楽章とも，調号，拍子記号，小節線がほとんどなく，第1楽章と第4楽章の形式も明確ではない。[12] 各楽章の冒頭の表示は，第1楽章はゆっくり（Slowly），第2楽章は大変速く（Very fast），第3楽章は中庸（Moderately），第4楽章は始めはゆっくり，そして静かに（Starting slowly and quietly）となっているが，速度や強弱表示は随時細かく指示されている。強弱の幅はpppp からffff である。

全体を貫いているモチーフは明らかにベートーヴェンの第5交響曲の冒頭の4つの音である**（譜例3—a, b）**。[13] この他にアイヴズが「人間信頼の旋律」**（譜例4）**[14] とよんだテーマが度々表われる。ただしこれらのモチーフやテーマは第1楽章の冒頭で提示され，それを基に発展が行なわれるわけではない。むしろ，散りばめられたテーマの断片やモチーフから，テーマが構築されたり，分解されたりという構造になっている。ベートーヴェンのモチーフに代表されるような借用による旋律は，このソナタのプログラムと深く関わっており，後に考察したい。

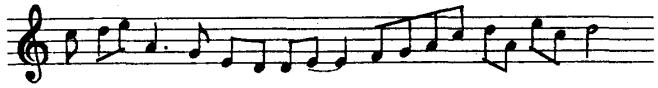
譜例3—a



譜例3—b



譜例4

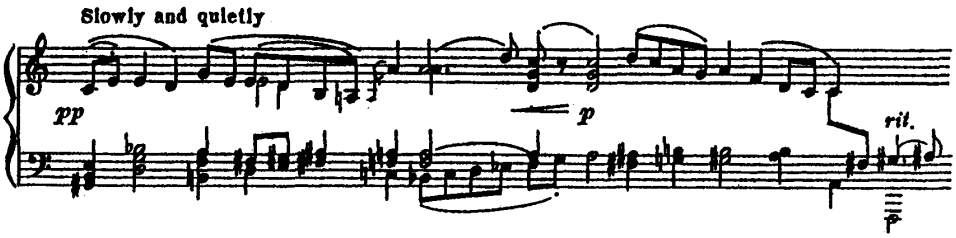


2.2 モチーフとテーマ

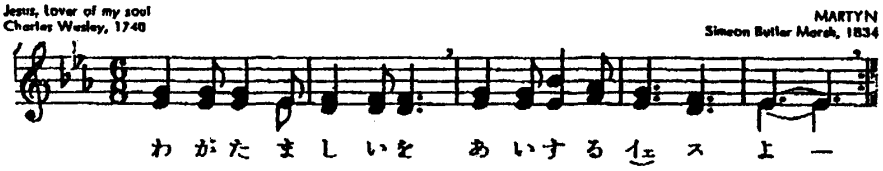
アイヴズの多様性，そして4つの伝統の存在は特に彼の用いたモチーフとテーマに顕著である。モチーフやテーマには，1）この曲のために独自に作られたもの，2）過去の自作品の中から借用したもの，3）既存の他の作曲家による作品から借用したものが用いられている。ベートーヴェンの第5交響曲と，アイヴズが「人間信頼の旋律」とよんだテーマ以外のモチーフやテーマの源泉に関しては，本人の記述があるわけではなく，彼と交友のあった音楽家や学者によって研究されている。[15)]

ブロック（G. Block）はモチーフやテーマ，又はテーマの断片を「人間信頼」族と「とうもろこし畑」族とに分類している。[16)]「人間信頼」族はベートーヴェンの第5交響曲の冒頭の4つの音（**譜例3—b**），アイヴズ独自の賛美歌風の「人間信頼の旋律」（**譜例4**），第1楽章「エマソン」に現われるやはり賛美歌風の「詩情的な旋律」（**譜例5**），マーシュによる賛美歌「マルティン」（S. B. Marsh: Martyn）（**譜例6**），ツェウナーの伝道聖歌（C. Zeuner: Missionary Chant）（**譜例7**），ショウの『コロンビア，大海の宝石』（D. T. Shaw: Columbia, the Gem of the Ocean）（**譜例8**）等である。[17)]「とうもろこし畑」族はフォスター（S. Foster）の『主人は冷たい土の中』の“とうもろこし畑の方に下りて”という歌詞の下降旋律から発展したモチーフやテーマである（**譜例9**）。

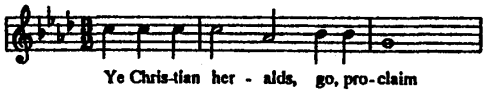
譜例5



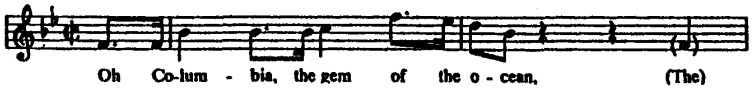
譜例6



譜例7



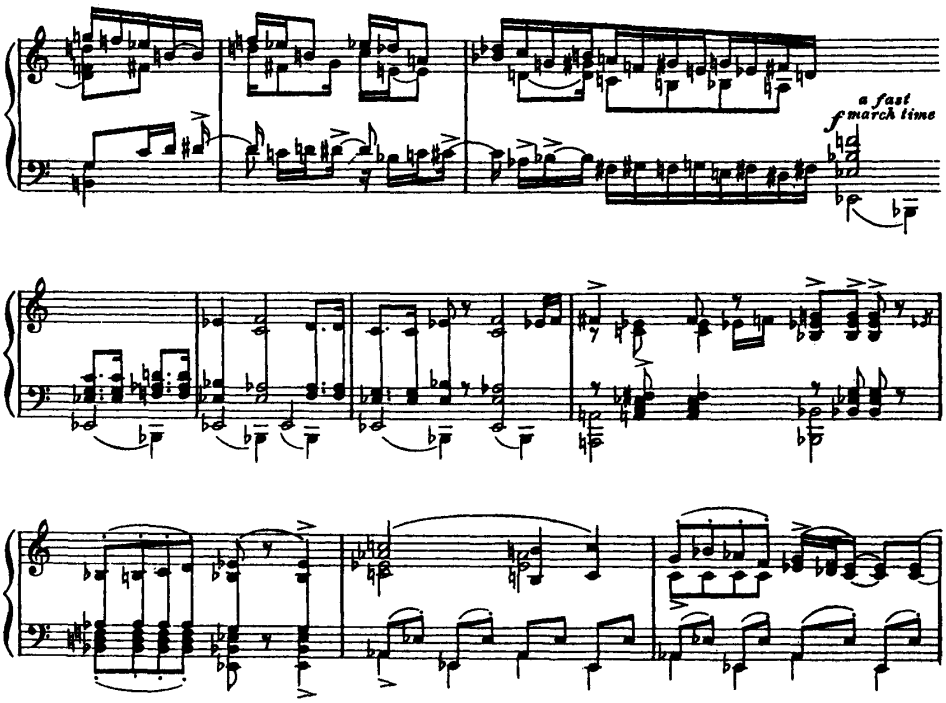
譜例8



譜例 9

この他にも幾つかの借用旋律がみられる。アイヴズ自身の作品からのものは，『スタディ第9番（1907-13)』，『カントリーバンドマーチ（1903）**(譜例10)**』があげられる。その他の借用に関しては，バルクホルダーの4つの伝統のうち1）アメリカのポピュラー音楽，2）アメリカのプロテスタント教会の音楽，3）ヨーロッパのクラシック音楽に関して分類し，表に示した。この作品に限らず，アイヴズの作品は借用が多いことで知られ研究の対象となっている。『コンコルドソナタ』の借用のテーマの断片やモチーフを，アイヴズがどのように新たなテーマへと構築したり，あるいは隠し絵のように取り込んでいるかという技法の研究も重要であるが，本論では割愛する。[18)]

譜例10



2.3 調性とハーモニー

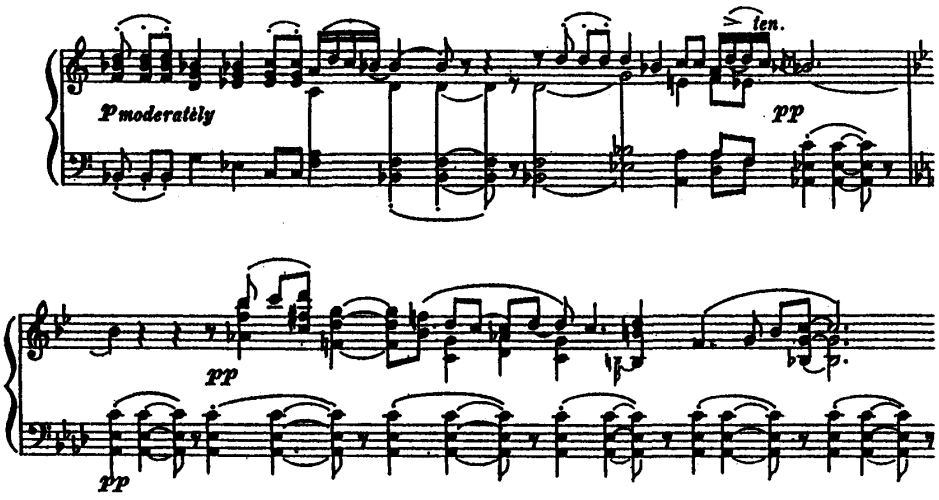
各楽章とも，曲の始めには調号がなく基本的には無調性であるが，主要なテーマや，借用旋律が用いられている箇所は，部分的には調性音楽となっている。最も解りやすい例として，第3楽章の「オルコット」**(譜例11)** で，p. 53の1段落の最後に，上声部（右手）は変ロ長調，下声部（左手）は変イ長調の調号が記され，4段落目の途中まで続く。このため一見すると復調のようだが，響きとしては変ロ長調で，実際には調号のない冒頭の第1段落目も変ロ長調となっている。「エマソン」の「詩情的な旋律」**(譜例5)** もp. 5の1段目ではハ長調，再度現われるp. 16の3段目では変ニ長調になっている。

表　コンコルドソナタにおける借用の分類
(借用の原曲はアイヴズの記述，カウエル，カークパトリックの1960年以前の研究による。分類は筆者による。)

	クラシック	プロテスタント教会音楽	アメリカのポピュラー音楽
全体	L. v. Beethoven 「交響曲第5番」	S. B. Marsh 賛美歌「マルティン」	
Emerson (第1楽章)	R. Wagner 「トリスタンとイゾルデ」		D. T. Shaw 「コロンビア，大海の宝石」
Hawthone (第2楽章)			D. T. Shaw 「コロンビア，大海の宝石」
The Alcotts (第3楽章)	R. Wagner 「ローエングリン」より 結婚行進曲	C. Zeuner 「伝道聖歌」 スコットランドの歌	D. T. Shaw 「コロンビア，大海の宝石」
Thoreau (第4楽章)			S. Foster 「主人は冷たい土の中に」

「人間信頼の旋律」は「エマソン」ではp. 2の2段目で内声部にハ長調で現われ，「オルコット」**(譜例11)**，「ソロー」では変ロ長調で現われる。ベートーヴェンの4つの音から成るモチーフも，ヘ短調，嬰ハ短調，ト短調，ハ短調等で現われる。しかしこれらの旋律が現われたとき，他のパートが和声的に支える働きをしているとは限らない。むしろそれを妨げるような音をとり混ぜた和音が鳴り響く。

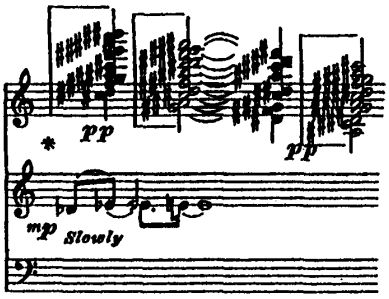
譜例11



「ホーソーン」p. 25では，アイヴズ特有の音のクラスターがみられ，この部分は14と3/4インチ（約37センチ）の板を使って演奏するよう指示されている**(譜例12)**。しかしこのような実験的な奏法が求められている「ホーソーン」でも，p. 35のカントリーバンドマーチの借用のところでは，明らかに変イ長調で，単純明快で機能的なハーモニーがつけられている**(譜例10)**。

このように無調の中に，調性感を志向するような旋律が現われ，時には明らかに調性音楽になることもあれば，復調もみられ，またトーンクラスターによる実験的な響きも使われている。

譜例12



2.4　小節線

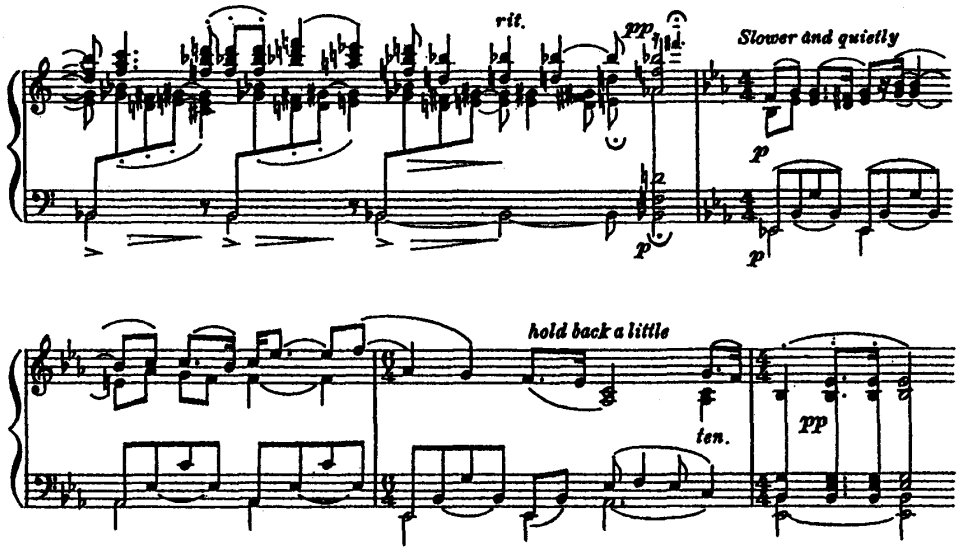
全体として小節線はほとんど用いられないが，必要があれば随時書き込まれている。特に既に説明したテーマや借用旋律の区切りとして，小節線が使われることが多い。例えば「エマソン」p. 1のベートーヴェンの4つの音から成るモチーフ（**譜例3—a**）とp. 2の「人間信頼の旋律」の登場，p. 19の「とうもろこし畑」から引き出された下降旋律，「ホーソーン」p. 25のトーンクラスターに対する「人間信頼の旋律」の断片等である。小節線は拍子よりも音楽的な流れの区切りとして使われている。

2.5　リズム

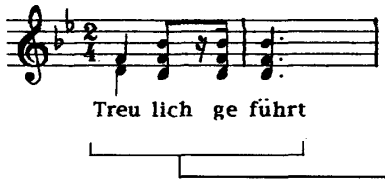
拍子記号が曲の冒頭に明示されていない。拍のまとまりを必要としない自由なリズムの流れになっている。しかし必要があればやはり随時書き込まれている。「エマソン」で拍子記号が最も多く見られるが，例えばp. 19の「とうもろこし畑」から引き出された下降旋律の区切りとして頻繁に小節線を用いた箇所に見られる。これは小節線により小節を作ってしまったため，便宜上書き込まれたもので，拍子の変化を意図したものではないだろう。「ホーソーン」に時折り一小節単位で現われる6/8も，この部分がマーシュの賛美歌からの借用であることを示しているかのようである。逆にp. 35のカントリーバンドマーチの借用部分は明らかに2/4のマーチであるのに，拍子記号は書かれていない。その変わりにa fast march timeと書かれている（**譜例10**）。この作品においては，時々書き込まれている拍子記号は，従来とは異なった機能をもっていると思われる。

特徴的なリズムとして，付点8分音符と16分音符，付点4分音符と8分音符から成るパターンが見られるが，これらはショウの『コロンビア，大海の宝石』（**譜例8**）やワーグナーの結

譜例13—a



譜例13—b



婚行進曲（**譜例13—b**）に基づくと考えられる。また「オルコット」の中間部に現われる変ホ長調の同じパターンの繰り返しによる伴奏にのった，付点とシンコペーションからなる旋律はラグタイムを思い起こさせる（**譜例13—a**）。このパターンは「ホーソーン」p. 38にも見みられる。

2.6　ピアニズム

出版当時「演奏されるのであろうか」と疑問視されたとおり，ピアノ譜としては複雑で厚みのあるテクスチャーである。もとはオーケストラ曲やピアノ協奏曲として草案されていたことがうかがえる。[19] ピアノという楽器が適切に生かされているのは，「オルコット」で，この楽章は唯一ピアノ譜らしく，また最も演奏しやすい。ホーソーンのトーンクラスターの部分は板の使用が指示されているし，「エマソン」に１箇所みられるヴィオラによるソロの指示，また「ソロー」の「人間信頼の旋律」のフルートの指示は（**譜例１，２**），ピアニスト一人では到底演奏しきれない。アイヴズが何故ピアノを選んだのか，また実際にコンサートで演奏されることを想定して書いたのかは疑問である。

3　『コンコルドソナタ』と『ソナタに先立つ小論』

次に楽譜に付随して出版されたアイヴズの著書『ソナタに先立つ小論』と音楽との関わりを考察してみたい。

『ソナタに先立つ小論』の前書きでアイヴズはこの本の概要について次のように述べている。

これは半世紀前のマサチューセッツ州コンコルドでの人々の考えに関わった超絶主義精神の印象を示そうと試みたもので，エマソンとソローの印象を描写し，オルコット家の様子を描き，ホーソーンの空想的な面にみられる明るい気質をスケルツォで表わした。最初と最終楽章はエマソンとソローの特定の作品や生活のプログラムではなく，むしろ肖像や印象を示している。[20)]

一見，詳細で丁寧な解説書のような印象を与えるが，実際この小論を読んでみると音楽と同様に難解で複雑であり，単なるプログラムノートではないことが解る。これはエマソン，ホーソーン，オルコット，ソローという超絶主義の人物についての論を通して，アイヴズの“音楽哲学”を述べたものであり，ここで論じられている哲学は『コンコルドソナタ』のみではなく，アイヴズの音楽全般の理解の鍵となっている。

3.1 超絶主義とエマソン，ホーソーン，オルコット，ソロー

では一体コンコルドで起こった超絶主義とはどんな思想であったのであろうか。

超絶主義とは19世紀前半，アメリカのニューイングランド地方で盛えた思想で，知覚された知識よりも，直観による知識を優位と考えた。より正確に言えば，道理に基づいた教義ではなく，知的，美的，精神的な興奮によって思考をすることであった。真実とは，美しさとは，正しさとは何かを，直観あるいはインスピレーションによって，自分の内に見い出すことである。

エマソン（R. W. Emerson, 1803-82）はアメリカの代表的な超絶主義思想家で，もとはボストンの教会の牧師であったが，職務として聖餐式を行うことに疑問を感じて辞職する。彼の提唱した超絶主義運動とは，精神を物質よりも重要と考え，直観により真理を知るという理想であった。学者の義務として自己信頼を説き，ヨーロッパの文化的伝統から脱し，アメリカ独自の文学を創造せよという知的独立宣言を主張した。[21)]

アイヴズの祖父母はエマソンの熱狂的な信奉者で，家にはエマソンの本のコレクションがあり，祖母はエマソンの講演をよく聞きにいっていた。このエマソンの熱狂的な信奉は子供や孫にまで続き，アイヴズ家は超絶主義思想をもった家系であった。[22)]

ホーソーン（N. Hawthone, 1804-64）は『緋文字』を書いたアメリカの小説家で，超絶主義哲学の影響を受けたと言われる。彼は思想家というよりは作家で，内容は教訓的だが，作風はロマン的であった。アイヴズは小論の「ホーソーン」の中で，彼のことをエマソンやソローよりも想像力にすぐれ，詩人というよりは芸術家で，時にチャイコフスキーのように聴衆を獲得する手の内を知っていると評している。

オルコットは『若草物語』で有名なL.M.オルコットの父，ブロンソン（Bronson Alcott 1799-1888）のことで，彼は超絶主義者であり，また有名な教育者でエマソンの友人であった。

小論の「オルコット」の中で，アイヴズは父オルコットが敬虔な信者であり，厳格な教育者である様子を描いている。しかし実質的に家を支えていた娘メイ（Lousia May Alcott）がこんな父を模範として受け入れられないでいることが，語られている。

ソロー（H. D. Thoreau 1817-62）はコンコルドで教師をしていたが，生徒に体罰を加えることに反対して辞職した。その後郊外のウォールデンという池のほとりに小屋を建て，自然の中で簡素な生活をしながら読書と思索によって自己を成長させることに専念し，『森の生活』を著わした。彼はエマソンの家に寄宿して超絶主義者の機関誌の編集をし，B.オルコットの友人でもあった。[23)]

この中でアイヴズが最も尊敬し，影響を受けた人物はエマソンであろう。アイヴズ家にはソローの本のコレクションもあり，彼の影響も大きかったと思われる。しかし，ホーソーン及びオルコットとアイヴズ家を結びつける確かな証拠はつかめていない。[24)]

3.2 標題的要素

小論にはソナタの中の借用旋律や，「ソロー」であらわれる「人間旋律」のフルートによるソロの説明となる描写がある。第1楽章「エマソン」の初ページにまず現われる，ベートーヴェンの第5交響曲の冒頭の4音について，小論に「第5交響曲の冒頭に“神のおつげ”があります；この4つの音に，ベートーヴェンの偉大なメッセージがあるのです。」[25)] と書かれている。「エマソン」はソナタ，小論ともに最も難解な章であり，この記述以外に聴き手や演奏者に具体的に助けとなるような表現はみあたらない。しかし初版の楽譜上に「散文」又は「韻文」という言葉が部分（音楽の区切り）ごとに書きこまれていたことは，思想家で詩人であったエマソンの難解な文体と同様のスタイルを，アイヴズが音楽で作ろうとしたと考えられている。[26)]

第2楽章「ホーソーン」でマルティンの賛美歌と，アイヴズのカントリーバンドマーチの旋律が使われている。これは小論の中で「古い賛美歌の調べが大通りを通るサーカスのパレードの音楽から，教会にいる人々を守ろうとしている」と説明されている。[27)]

第3楽章「オルコット」は最も描写的である。ここだけ“The Alcott”となっているので，オルコット家の様子を表わしている。小論には，コンコルドにあるオーチャードハウスと呼ばれるオルコット家の住み家で，娘ベスが古いスコットランドのアリアとベートーヴェンの第5交響曲をスピネット（小型ピアノ）で弾いている様子が描かれている。ワーグナーの結婚行進曲の「正直に導かれ」の部分からの借用も考えられるので（**譜例13—b**），ベスがこの曲を若い娘らしく結婚を夢見ながら弾いているとも想像できる。変イ長調と変ロ長調による記譜（**譜例10**）は，アイヴズのメモにこの復調の謎を解く説明がある。そこには，変イ長調は最も心地良い調子なので，いつも演奏者は左手をこの素晴しい調性に固定するよう心がけようと記されている。またオルコットは変イ長調（in A♭）で話をするのが好きで，友人のサムは変ロ長調（in B♭）でフェンス越しに呼びかけた，という記述がある。[28)]

第4楽章「ソロー」で使われているフォスターの『主人は冷たい土の中』は著書『森の生活』の2年前に出版されている。「とうもろこし畑の方に下りて」という部分は，おそらく『森の生活』の「音」の章で，「私は夜のまに，とうもろこしが育つように成長した」という言葉と関連づけられている。また『森の生活』には彼がフルートをウォールデンに携えて行き，好んで演奏したことが書かれている。[29]「人間信頼の旋律」がフルートのソロによって演奏されるのは，ソローがウォールデン池にボートをうかべ，思索にふけりながらフルートを吹いている様子である。

3.3 哲学的要素

哲学的要素は小論に顕著である。この中でも「エマソン」と「ソロー」は特に抽象的で難解な内容であり，ソナタにおいてもこの2つの楽章は，音楽によるエマソンとソローの哲学の表現とも言えよう。第1楽章で現われるベートーヴェンの第5交響曲の冒頭の4つの音によるメッセージを，アイヴズは「エマソンの黙示であり，コンコルドの“共通の心”—すなわち神聖な神秘への扉をたたく人間の魂であり，その扉は開かれるという信頼であり—そして人間は神のようになっていくのである」と述べている。[30] 第4楽章「ソロー」は著書『森の生活』との関連が考えられる。特に「音」の章に描かれているソローの鋭敏な感覚を通して聴かれた自然界の音を，アイヴズはソナタで表現しようとしたのであろう。彼は小論の中で，「ソローは偉大な音楽家である。それはフルートを奏するからではなく，ボストンに“交響曲”などを聴きに行かないからである。…彼は自然の熱意と，そのリズムの感動と，孤独のハーモニーを神のように意識している。」と述べているが，[31] 自然と同化することによりその美を発見したソローの姿勢に，芸術家としての理想像を見出しているのである。

さらに序章と終章を含む小論全体をとおして，アイヴズは精神的な価値，自己信頼，神の力，本質と方法という二元論，音楽と言葉の優位性や標題音楽におけるプログラムの問題，ブラームス，ドビュッシー，ストラヴィンスキー等同世代の作曲家の音楽について論じている。ここで論じられている熟考や討議は，アイヴズの音楽哲学と呼べるものである。

4 『コンコルドソナタ』とアイヴズの音楽哲学

アイヴズは『コンコルドソナタ』をとおして少なくとも二つの問題を提起している。一つは本来音楽以外の手段で表現されていたことを，音楽で表現できのるかという問題である。彼は「標題音楽の成功はそのプログラムにあるのか，音楽にあるのか？」[32] と問いている。『コンコルドソナタ』は標題音楽であり，そのプログラムは『ソナタに先立つ小論』に述べられ，描かれている。しかしアイヴズがここで表現しようとした内容は，賛美歌が歌われている教会の通りを行くマーチングバンドのパレードや，オルコット家の居間の団欒や，ウォールデン池にボートをうかべてフルートを奏するソローのみではない。超絶主義者達の道徳，信仰，知性，精

神，感性といった人間の内的なメッセージである。このような内的世界を表現しようとしたとき，言葉では限界があるのか，あるいは音楽は言葉以上に何かを表現できるのか，内的世界とも言える芸術的直観は音によって翻訳できるのかという問題に突き当たる。

もう一つは芸術における「自己信頼」の問題である。この「自己信頼」はエマソンが説いた思想で，学者の義務であり，ヨーロッパからの知的独立を意味した。アイヴズが「ソローはボストンに交響曲などを聴きに行かなかったから偉大な音楽家である」と述べているように，彼は当時のクラシック音楽の社会的状況に批判的であったと考えられる。1.2で考察したように19世紀はコンサート会場が音楽の場となり，アイヴズの時代はアメリカでも多くのクラシックのコンサートが開かれていたが，そこで演奏される音楽には条件があった。まじめな芸術音楽の伝統に参加し，繰り返し聴いたり，研究，分析する価値があり，過去の音楽とも同時代の音楽とも弁別できる個性がある―これらの条件を満たした音楽作品がコンサートホールのプログラムに並べられたのである。[33] だがアイヴズにとってこのような条件を満たすように作曲することは無意味であった。なぜなら，確かに芸術音楽の伝統の流れに逆らわず，聴衆を納得させ，批評家に気にいられ，個性を強調するために独自の音楽語法を開発しアピールした作曲家の作品と名前は，コンサートホールに展示され，彼らは音楽史の英雄となった。しかしその音楽はもはや作曲家の「内的世界」に正直ではない。自分の芸術的直観を信頼し，内的世界を正直に表現することが，自己信頼を説いたエマソンを敬愛していたアイヴズにとっては，作曲であり，そして芸術家としての義務であった。

彼の音楽は同時代の作曲家を先駆する斬新なアイディアに満ちていたが，それは鑑定家のために開発したというよりは，彼の音楽経験や内的な欲求から自然にでてきたものである。いかなる音楽的法則に従うことも縛られることもなく，[34] 自分の内に聞こえたことを音にした彼の音楽は，アメリカンキルトのように継ぎはぎで，一貫性がなく，わずか1ページのためにフルーティストを必要とするほど傲慢で，聴衆は我慢できず，批評家を呆れさせたかもしれないが，しかし正直な音楽であった。この意味で彼はヨーロッパの伝統からの「芸術的独立」を初めて果たした“アメリカ”の作曲家と言えよう。

アイヴズは音楽界の主流から孤立した無名の音楽家であり，成功した実業家であったが，このことが自分の芸術的直観を信じて作曲をすることを可能としていた。作曲することにより生活の糧を得る必要もなく，また有名になることも望まなかった彼は「自分の音楽が度々演奏されようと永遠にされまいと，受け入れられようと拒否されようと，真実かそうでないかは己の尺度で判断する」[35] と言っている。『コンコルドソナタ』の複雑さと難解さは，内的世界を正直に表現した結果である。そして『ソナタに先だつ小論』は，その世界を的確に伝えるためのプログラムというよりは，アイヴズからの自己を信頼し，自分の直観をとおしてこのソナタを聴いてみようという，「抽象の中に，内的な美を知覚する力を備えて生まれてきた人間」[36] である私達へのメッセージである。

（本学付属高校講師＝演奏法・アナリーゼ担当）

註

1) "Essays before a Sonata by Charles E. Ives" *Three Classics in The Aesthetic of Music* (New York: Dover Publications, 1962) より引用。これは初版 Charles E. Ives, *Essays before a Sonata* (New York: Nickerbocker Press, 1920) の複製によるが，この序文は初版以降は掲載されていないものが多い。
2) 批評は1921年に，Musical America, Musical Courier, Double Dealer, Rocky Mountain News, Music & Letters に載せられている。出版当時の製本の様子は特に Musical America に詳しい。これらの批評は *Charles Ives and His World* J. Peter Burkholder (ed) (New Jersey: Princeton University Press, 1996)，p. 278-88に再編されている。
3) 批評は New York Herald Tribune, New York Sun, Time magazine, The New York Times, に載せられている。これらの批評は前掲書，p. 313-326に再編されている。
4) J. Peter Burkholder. *Charles Ives. Idears Behind The Music* (New Haven: Yale University Press, 1985)
5) 前掲書 p. 47や "Charles Ives" New Grove Music Dictionary p. 415に記述がある。
6) 前掲書 p. 61
7) Geoffrey Block "Genisis" *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996)
8) ボストン，1909，シカゴ，1910等。*Encyclopedia of American Music* E. Jablonski (ed.) (New York: Doubleday & Company, 1981)
9) J. Peter Burkholder "Ives and the Four Musical Traditions" in *Charles Ives and His World* J. Peter Burkholder (ed.) (New Jersey: Princeton University Press, 1996)
10) 分析には Charles Ives *Piano Sonata No.2 "Concord, Mass. 1840-1860"* 2nd Ed. (New York: Association Music Publishers, 1947) を用いた。第2版は作曲者自身による改訂版である。
11) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) XXV
12) Geoffrey Block *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996) p. 42で，ブロックは第1，第4楽章はロンド形式に類似していると述べている。
13) ベートーヴェンの第5交響曲のモチーフについては Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) の p. 36，47にアイヴズ自身によって述べられている。
14) 前掲書 p. 47にアイヴズ自身によって説明されている。
15) 『コンコルドソナタ』を初演しアイヴズと交友のあった Kirkpatrick，やはりアイヴズと交友があり作曲家で評論家でもあった H. Cowell，初版の評論を載せた Musical Courier 誌等によって，引用や借用されたモチーフやテーマの出典となった作品が言及されている。また彼等の発見をもとに Geoffrey Block，J. Peter Burkholder らアイヴズの研究家によって研究がすすめられている。
16) Geoffrey Block *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996) p. 32-34
17) この他にも多くの借用が発見されているが，顕著でないものもあるので，ここではアイヴズの記述，カウエル，カークパトリックらの研究により，1920，1921，1955，1960年に発見されたものに限定する。譜例7，8は前掲書 p. 82より，譜例9は p. 84より借用。
18) この研究は J.Peter Burkholder *All Made of Tunes, Charles Ives and the Use of Musical Borrowing* (New Haven: Yale University Press, 1995) に詳しい。
19) Geoffrey Block "Genisis" *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press,

1996)

20) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) XXV

21) エマソン　酒本雅之訳　『エマソン論文集』(岩波書店，1973年)

22) J. Peter Burkholder "The Philosophical Tradition of the Ives Family" *Charles Ives The Ideas Behind The Music* (New Haven: Yale University Press, 1985)

23) ソロー　神慶三郎訳　『森の生活』(岩波書店，1979年)

24) J. Peter Burkholder "The Philosophical Tradition of the Ives Family" *Charles Ives The Ideas Behind The Music* (New Haven: Yale University Press, 1985)

25) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) p. 36

26) Geoffrey Block *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996) p. 70

27) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) p. 42

28) Geoffrey Block *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996) p. 75

29) ソロー　神慶三郎訳　『森の生活』(岩波書店，1979年)，p. 150，p. 221
またこの解釈は Geoffrey Block *Ives: Concord Sonata* (New York: Cambridge University Press, 1996)，p. 76に詳しい。

30) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) p. 36

31) 前掲書，p. 51

32) 前掲書，p. 4

33) バルクホルダーはこのような音楽を "Museum Piece" と命名し，この問題は J. Peter Burkholder "Museum Piece, The Historicist mainstream in music of the last hundred years" *The Journal of Musicology Spring* 1983 p. 115-134, Burkholder "Brahms and Twentieth-Century Classical music" *19th-Century Music VIII/1, Summer 1984*, p. 75-83に詳しい。

34) この問題に関して筆者は I. Shitamichi "Ives and Schoenberg" *Charles Ives & His Music* Compiled by J. Peter Burkholder (Bloomington: Indiana University, 1988)，p. 1-10 (Various pagings) で考察を試みた。

35) Charles Ives "Essays Before a Sonata" in *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings* H. Boatwright (ed.) (New York: W. W. Norton & Company, 1970) p. 81

36) 前掲書，p. 6