

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

チャールズ・アイヴズの音楽にみる伝統とアメリカニズム：  
交響曲第1番と第2番におけるアメリカとヨーロッパの伝統

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2000-12-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/795">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/795</a>

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



# チャールズ・アイヴズの音楽にみる伝統とアメリカニズム

——交響曲第1番と第2番におけるアメリカとヨーロッパの伝統——

The classical tradition and Americanism in the music of Charles Ives

—The American and the European tradition in his first and second symphony.—

下 道 郁 子

はじめに

「風変わりな作曲家」、これがチャールズ・アイヴズに貼られたレッテルである<sup>1</sup>。複調や無調、変容するリズム、トーン・クラスター、独特な楽器編成やその配置、既存の音楽の模倣や引用、標題性、多様で一貫性のない形式等の作曲技法上の革新性は、往々にして洗練さを欠いた粗削りの技術とみなされる。ヨーロッパの伝統とは無縁であったからこそ、20世紀の前衛音楽の先駆をなすことができたとみなされ、この「伝統から離れた風変わりさ」は彼のオリジナリティやアメリカ的なものと結びつけられている。西洋音楽史の流れの中には居場所のない「孤高の作曲家」、アメリカというヨーロッパの伝統の外で突然変異のように生まれた「新しいタイプの音楽」、アイヴズや彼の音楽に対する一般的なイメージである。

しかし本当にそうなのだろうか。アイヴズに対するこのような見方は実は一面的であるのではないか。アイヴズの作品にはピアノソナタ、ヴァイオリンソナタ、弦楽四重奏、交響曲といったヨーロッパの伝統的なジャンルの作品がある。このような作品を残した作曲家を、伝統を拒絶したと言えるのだろうか。一方で、アイヴズはアメリカ人として初めて音楽史の中で論じられる作曲家であるが、この見方はアイヴズ以前のアメリカの作曲家達の存在を闇に葬ってしまう。同時にアイヴズの、特に後期の作品の特徴である難解さや、強烈な個性のみを強調することは、彼の初期の作品とそれらがアメリカの先輩達に負っているということを曇らせてしまっている。アイヴズが生まれた頃のアメリカはすでに文化的にも、社会的にも充分成熟していた。彼はアメリカの先輩達が作ったアメリカの伝統というものも、すでに背負っていたはずである。

本論はこのような問題提起のもとに、アイヴズと彼の音楽について再考し、彼を孤高の作曲家ではなく、ヨーロッパの音楽史の文脈の中に位置づけようとする試みである。まず一般にアイヴズを出発点とし、カウエル、ヴァレーズ、カーター、ケージと続くといみなされるアメリカの“芸術音楽”の流れを逆に遡って、アイヴズ以前の作曲家に目をむけることから始めたい。アイヴズの先駆者達とヨーロッパの伝統の関りを概観し、彼がこの19世紀アメリカの“芸術音楽”の音楽家達によって育てられ、彼の音楽的スタイルが、アメリカの“芸術音楽”の流れの

中から生まれてきたことを考察していく。次に19世紀から20世紀初頭にかけて書かれた彼の初期の交響曲である第1番と第2番を例に、作曲技法上の特徴を明らかにしていく。そして最後にベートーヴェン、ブラームス等が属するヨーロッパの伝統とアイヴズがどのように関わったのかを考えていく。

## 1 アイヴズの歴史的 position——アイヴズの先駆者、19世紀アメリカの作曲家達

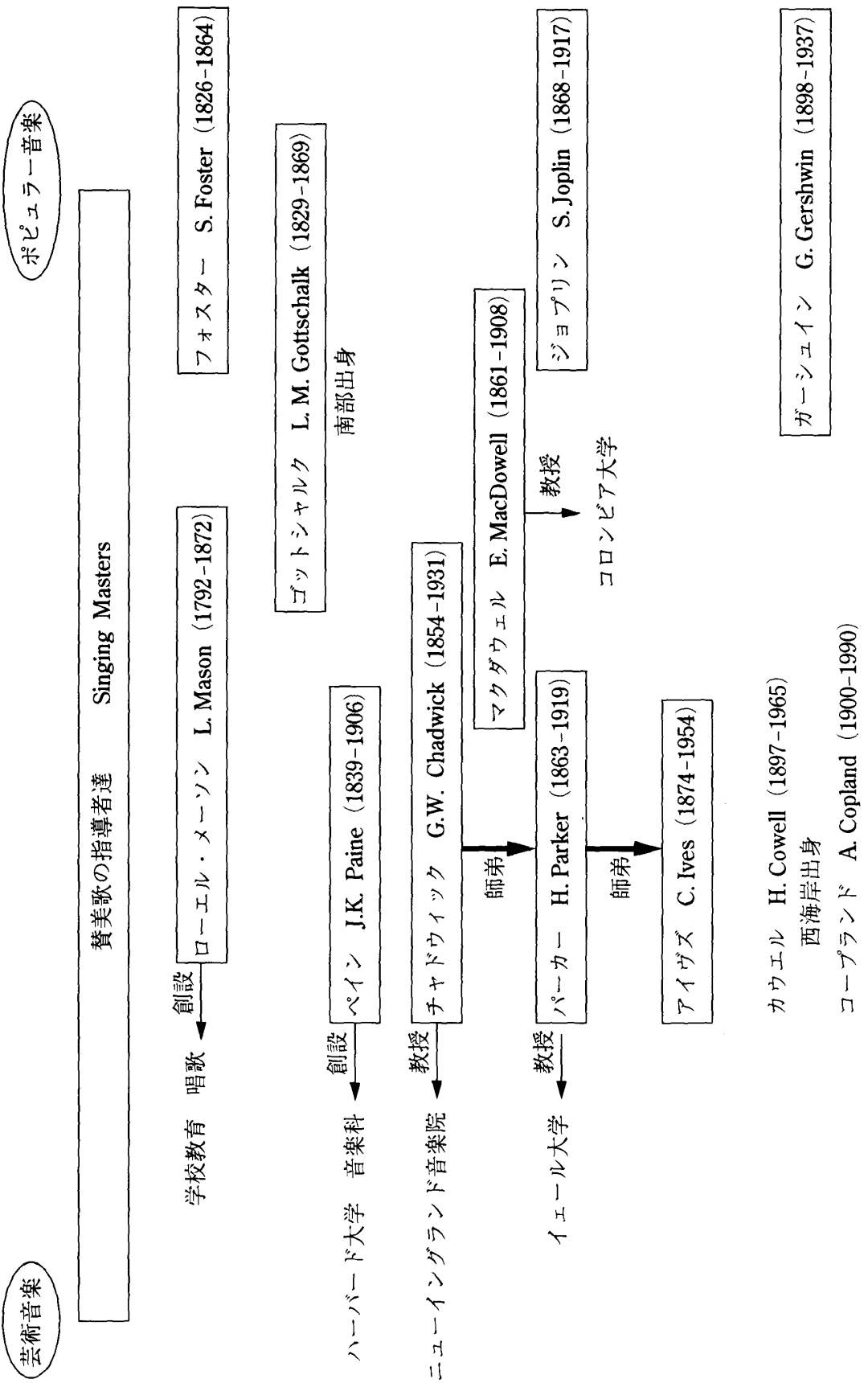
20世紀になってやっとアメリカの“芸術音楽家”達はヨーロッパの音楽史に登場する。だが、これ以前にヨーロッパからは注目されなかったがアメリカには独自の芸術音楽の歴史があった。アメリカの音楽というと、スコット・ジョプリン (S. Joplin, 1868-1917) やガーシュイン (G. Gershwin, 1898-1937) を思いうかべる。いずれもジャンルとしては「ポピュラー音楽」に分類される音楽家で、彼らの音楽はジャズの要素と19世紀後期の様式を融合した音楽で娯楽性が強い。しかし彼らと生年が重なりながらも、その名声の影に隠れてしまった19世紀アメリカの作曲家達がいた。彼らはヨーロッパの強大な圧力のもとで、コンプレックスと憧れとともに、その伝統の仲間入りをしたいという野心をもっていた。アイヴズがアメリカの音楽史の中でどのような位置に存在しているかは、彼を始点としては論じられるが、終点として考察されることは少ない。ここでは19世紀アメリカの作曲家の流れをまとめ (表1)、特に重要と思われる作曲家について考察していく。

### 1.1 南北戦争前後

ローエル・メーソン (L. Mason, 1792-1872) は音楽教育と教会音楽の分野でアメリカの音楽を進歩させた人物である。彼は音楽を公教育化した業績によって特に有名であるが、“アメリカ音楽のヨーロッパ化”という点においても重要な役割を果たした<sup>2</sup>。それまでのアメリカの音楽家は皆アマチュア音楽家で、他の仕事をしながら教会の礼拝のための歌、つまり賛美歌を作曲していた。唱歌の教師や聖歌隊の指揮者、いわゆる Singing Master 達が活動した時代では、アメリカの音楽は非常に地方色の強い、土着的なものであった。ところがメーソンがこの風潮に変化をもたらしたのである。彼は多くの自作の賛美歌を作曲しているが、一方でヨーロッパの巨匠達、ベートーヴェンやシューベルトの旋律を賛美歌へ改作した。19世紀のアメリカの音楽の中にヨーロッパ的なものを積極的に取り入れたのである。そしてボストン市の小、中学校のカリキュラムに唱歌を取り入れるという業績とその立場を利用して、19世紀のアメリカの音楽的嗜好を彼が敬愛していたヨーロッパ的なものへと変化させていった。

19世紀アメリカの音楽の活動は東海岸、それも主にボストンとその近郊を舞台としていたが、南部には「アメリカのリスト」と異名されたゴットシャルク (L. M. Gottschalk, 1829-1869) がいた。彼はニューオーリンズで生まれ育ったが、フランスへ渡りピアニストとして成功し、ショパンにも絶賛された。彼の作品にはピアノの小品が多く、スタイルとしては前期ロマ

表1 19世紀アメリカの作曲家の流れ



※特に注釈のない者は東部出身

ン派であるが、彼はカリブの民俗音楽を取入れるなど、西欧音楽と土着の音楽の融合を試みていた。後にドヴォルザークがアメリカの作曲家達に提言したことを、早くも実践していた一人である。

## 1.2 ニューイングランド学術派

19世紀後半のアメリカの芸術音楽を担ったのは、主にボストン近郊のニューイングランド出身の作曲家達であった。彼らは地方色の強い音楽よりも、より洗練されたヨーロッパ的な音楽を求めた。J. ペイン (John Knowles Paine, 1839-1906), G. チャドウィック (G. W. Chadwick, 1854-1931), H. パーカー (Horatio Parker, 1863-1919) 等で、彼らに共通していることは、ドイツで教育を受け、教師、演奏家 (オルガニスト), そして作曲家としてアメリカの音楽界の基礎を築いたが、アイデンティティを確立するまでには至らなかったということである。

J. ペインはドイツへ留学、ベルリン高等音楽院で学んだ。帰国後は教会のオルガン奏者を努めながら、作曲活動も行なった。彼の2つの交響曲はヨーロッパの伝統を十分に吸収したアメリカの音楽として画期的な作品である。同時に教育面でもメーソンと並んでアメリカの音楽教育界に大きな功績を残した。1875年にハーバード大に「音楽科」を設立したのである。単位修得科目として音楽を教えることに反対が強かった中、13年も無給で教え、大学での音楽教育の必要性を説いた。これはアメリカの大学における初の音楽科となった。無給で教えながら教育の必要性を説いて実践する熱意は、高等専門教育と公教育の違いこそあれ、メーソンに通じるものがあり、教育面においてもヨーロッパを目指していたことが伺われる。

G. チャドウィックはアマチュア音楽家の息子で、1877年にライプツヒ音楽院に留学、後ミュンヘンでラインベルガーに師事した。1880年に帰国後はオルガニストを勤めながら、教育活動も行った。1897年にはニューイングランド音楽院の指導責任者となり、和声の教科書の出版等、専門教育に力を注いだ。作品のスタイルはヨーロッパをモデルとしているが、アメリカの雰囲気を取り入れた作品もある。彼は交響曲を3つ作曲している。

H. パーカーはチャドウィックの個人的な弟子であり、師と同じくミュンヘンでラインベルガーに師事した。帰国後はニューヨークで教会のオルガニストを勤めながら作曲活動をし、またドヴォルザークが音楽院長を勤めた国立音楽院 (National conservatory of music, 1892-93) 等で教えた。その後イエール大学の音楽科の主任教授となる。作品は教会音楽や合唱曲が圧倒的に多いが、交響曲や弦楽四重奏等もある。代表作にラテン語によるオラトリオ *Hora novissima* (1893) がある。彼はアイヴズのイエール大学の先生でもあり、アイヴズに最も影響を及ぼした人物と考えられるので、項を改めて詳述する。

ニューイングランド学術派には含まれないが、マクダウェル (E. MacDowell, 1861-1908) も重要な人物である。彼は作曲家というよりはピアニストとしてそのキャリアを始め、パリ音楽院でピアノを学んだ後、フランクフルトへ赴き、ラフに作曲を学んだ。作曲のスタイルとし

ては完全にドイツロマン主義に傾倒しているが、標題その他で彼にとっての自国なるものを表現した。両親の出身がアイルランドとスコットランドであるためケルト民族の要素を取入れている。教育面ではニューヨークのコロンビア大学の音楽科新設に伴い初の教授に迎えられている。

### 1.3 19世紀後半のアメリカ音楽界の特徴

ここで19世紀のアメリカの音楽家の特徴をまとめてみたい。

- 1) プロテスタント教会との関りが強い。音楽活動はオルガニスト、聖歌隊指導者および指揮者で、教会音楽の作品が多い。
- 2) 音楽家としての教育、訓練をヨーロッパに求め、特にドイツに赴いて学んだものが多い。
- 3) 大学に音楽科を開設するなど、教育活動を積極的に行い、ヨーロッパの伝統を体系的に導入、普及しようとした。
- 4) 作風はドイツロマン主義の傾向が強い。
- 5) 教会音楽以外の作品は交響曲、ソナタ、交響詩など伝統的なジャンルのものがある。
- 6) 形式、モチーフの扱い方など作曲技法に卓越している (Craftmanship)。
- 7) ゴットシャルク以外は土着の音楽 (インディアンの音楽、ジャズ、黒人霊歌等) への興味が薄い。
- 8) タイトルにアメリカを想起させるものを用い、アメリカらしさをだそうとした。

19世紀の後半に入ると、多くの音楽家がヨーロッパでの研鑽を終えて帰国し、ヨーロッパの伝統を踏襲したスタイルの作品を生み出すようになった。またニューヨークを中心に多くのコンサートが開かれ、バッハ、ベートーヴェン、ブラームス、ワーグナーの作品を鑑賞する機会も増えていた。つまりこの時期にヨーロッパを知り、吸収するということはほとんど完了していたと言える。

このような中でアメリカの作曲家達が次に意識したことは何か。それはアメリカの作曲家を西洋音楽史の中の重要な位置に載せることであった。技術は身に付けたが模倣の域をでず、オリジナルの視点を未だもたなかった彼らが、アメリカ固有のものを真剣に考えはじめたのである。しかし多民族国家アメリカにとって自国とは何か。アメリカの伝統とは何なのか。ドヴォルザークがドイツロマン主義に傾倒しすぎたアメリカの作曲家のスタイルを批判し、「アメリカの作曲家はもっと黒人の音楽や民謡を用いるべきである」と提言したが、果たしてこれが最良の解決法であったのか。あるいは真にアメリカの作曲家が望んだことであったのか。アメリカの音楽界が教育の面でも、また音楽の受容という面でも整い、ちょうどこのような問題に直面し始めた時期、アイヴズは音楽家としての一步を踏みだしたのである。

## 2 アイヴズの受けた教育

### 2.1 父, G. アイヴズ

アイヴズには、生涯に2人の師がいた。父のジョージ (George E. Ives, 1845-94) とパーカー (H. Parker, 1863-1919) である。父ジョージのアイヴズへの影響は幾つかの研究に詳しい<sup>3</sup>。アイヴズはこの父のもとで音楽を学び始めた。ジョージは若い頃4年ほどブロンクスで、ドイツ人の音楽家について音楽理論と対位法を勉強している。この時ドイツの音楽家達が受けるようなアカデミックな基礎訓練をかなり厳しく受けたようである。しかしダンプレーという田舎町のバンドマスターであった彼には、この基礎訓練は必要以上のものであったに違いない。事実彼には真面目に作曲活動をした形跡はないし、何もこれといった作品を残してはいない。それよりもこの基礎訓練は家の中での“音楽実験”と最愛の息子への教育に役立てられていった。

アイヴズの『メモ』<sup>4</sup>に、父ジョージのユニークな教育が描かれている。例えばアイヴズがまだ10歳ぐらいの時、一緒に「スワニー・リバー」を歌うことになった。その時父はメロディーは変ホ長調で、しかし伴奏はハ長調で演奏したのである。このような体験がアイヴズの耳を研ぎ澄まし、音楽的な心を豊かにしていった。しかしアイヴズは、父が作曲における複調の可能性というものを彼に示そうとしたのではなく、習慣や慣例に頼らずに、もっと自分の耳で聴いて考える大切さを鼓舞しようとしたのではないかと回想している。アイヴズはバンドオーケストラのピアノパートを担当し、調性を決定する三和音をわざと使わずに、ドーミーソーシヤ時にはド#ーミーソーレ#といった和音を用いてみるような子であった。だがこんな時でも父は息子が何かを発見しようという目的や何故そのように演奏したのかという根拠をもってやるならば、反対するようなことはなかった。

「偏見のない耳」と「開かれた音楽的心」を育てるため、実験的な試みをしたジョージだが、一方で彼はこれらの革新性を人前で演奏するようなことは避けていたし、アイヴズにもそうさせた。ダンプレーでは誰にでも解って受け入れられる音楽が必要であった。ジョージは自分が大衆の娯楽のための音楽家であることをよく認識していたのである。だから人前での演奏と“私的な試み”とを明らかに区別していた。そして伝統的なことと革新的なことをブレンドすることもしっかりと自分に禁じていたのである。アイヴズはこんな父から“コンサートのための音楽”と“私的に思索された音楽”は、はっきりと区別しなければならないことを学んだのである。

父はアイヴズがイエール大学に入学した年に亡くなってしまった。アイヴズがどんなに父を敬愛していたか、そして必要としていたかというのは次の言葉に現れている。

私がニューヘヴンに行き、大学1年の正規のコースとしてパーカー教授の授業をとった時、私は父が音楽に関して私に施してくれた環境や手ほどきが、如何に素晴らしいものであったのか、より強く感じるようになりました。パーカーは作曲家で広く知られていますが、父は作曲家ではないしあまり知られていません。でもいろんな点から考えて、父の方がパーカーよりも偉大です。パーカーは頭の良い人で、素晴らしい技術の持ち主ですが、ラインベルガーやその他のドイツの伝統が彼に教授したものによって、喜んで制約を受けています。1年生に入学して2、3週間過ぎたころから、私は実験的なアイデア——これらは父が喜んで考えたり、討論したり、試してきたことですが——でパーカーを困らせるようなことはしていません。父は1894年10月、私が一年生の時に亡くなりました<sup>5</sup>。

## 2.2 H. パーカー

### 2.2.1 パーカーのイエール大学での講義

H. パーカーは1894年、アイヴズがイエール大学に入学した年に、音楽科の主任教授として赴任してきた。父から音楽教育を受けていたアイヴズにとって、学校という系統だったカリキュラムの下で訓練を受けることも、父以外の教師につくことも、イエール大でのパーカーの授業が初めてだったのである。アイヴズはパーカーの授業をとおして、少なくとも二つの影響を受けたと思われる。一つはパーカーがアイヴズの非伝統的で実験的な作品に、強い拒絶を示したこと、もう一つはパーカーの音楽に対する激しい理想主義である。

では当時パーカーはどのような授業を行い、またアイヴズとどのような師弟関係であったのだろうか。当時パーカーの担当した授業は「音楽史」、「和声」、「対位法」、「厳格な対位法（上級クラスで主にフーガ）」、「管弦楽法」であった。アイヴズは1年の時にパーカーの「音楽史」の授業を聴講し、作曲の個人レッスンにつき始め、3、4年で単位修得科目として正規に音楽科目を受講できるようになると、「和声」、「対位法」、「厳格な対位法（上級クラスで主にフーガ）」、「管弦楽法」をとっている（表2参照）。どの授業も少人数で、クラスメートの考えや、能力の有無を知るのにちょうど良い大きさであった。さらに詳しい様子は『イエールデイリーニュース』が手掛かりとなる。

パーカーの「音楽史」の授業は週1回で、「大学の音楽愛好者全てに開かれた」もので、ピアノやオルガン演奏によって具体的な例を説明していくやり方であった。この「音楽史」の講義概要でパーカーは次のように述べている。

ごく初期の段階からの音楽の発達についての講義。グレゴリオ聖歌の時代からの教会音楽史、オラトリオとオペラ史、有名な作曲家の生い立ちと、彼等の主要作品の説明と分析、器楽作品の歴史——ベートーヴェンを頂点とする音楽形式の生成と発展——を示す。音楽形式の講義は、クラスにおいて実践的な例をあげる<sup>6</sup>。



表2 パーカーが開講したイエール大の音楽科目 (1894-1898)

講座名	内 容
和声	音程, 和音, 転調, 掛留音, 旋律の和声付け, 数字付き低音
対位法	合唱の伴奏付け, 定旋律, 形式, 模倣, より単純な作曲
音楽史	講義, 初期の時代, 教会音楽, オペラ, オラトリオ, ベートーヴェンを頂点とする形式の発展
厳格な対位法	三声と四声の対位法, フーガ, カノン, 異なる主題素材の自由な扱い
管弦楽法	楽器についての講義, 実践的なオーケストレーションの練習
自由作曲	四声体合唱曲, その他合唱曲, ピアノやその他の楽器の小品, ソナタ
演奏	

J. Kirkpatrick, Charles E. Ives. Memos (New York : W. W. Norton & Company, 1991) p.182 より

パーカーは古代と非西洋音楽についての討議から始め、ギリシャや教会旋法へとすすめた。そして中世の理論家グイド・ダレッツォやケルンのフランコの理論、オルガヌム、ディスカント、フォブルドンの例証や討議、トゥルバドールやミンネジンガーの音楽、『夏はきた』、『戦士 L'Homme armé』、そしてデュファイ、オッケゲム、ジョスカン、ヴィラルルトを含むいわゆるネーデルランド楽派、そしてパレストリーナ、ラッソ、バードといった16世紀後半の作曲家の作品が紹介された。

さらにパーカーは授業の方式として「耳から入る」ことを強調した。

音楽史の勉強において、あなた方の頭と目と同じように耳へ、音楽の発展の過程の段階をもたらしたい。私はこのことを話すことよりもこのピアノを有効に使って演奏することによって実践する<sup>7</sup>。

また音楽史の本も次々紹介した。英語ではハウキンズ、リッター、ノウマン、グローヴ、フランス語ではフェティ等、ドイツ語ではアンブローズ、フォルクス、リーマン、マルクス等である。アイヴズがとった「厳格な対位法 (上級クラスで主にフーガ)」の授業は、試験に合格したものだけがとれ、その試験の内容に音楽史が含まれていたことから、彼がイエール大に入学して以来、学究的な勉強をつんだものと思われる。

またパーカーは古代音楽の講義で、ドヴォルザークの交響曲第9番「新世界より」と弦楽四重奏曲「アメリカ」を念頭において、次のように述べている。

中国、日本、ヒンドゥーの五音音階は現代作曲家にとって非常に魅力的である。(ドヴォルザークが) 最近、アメリカ独自の音楽は黒人のメロディーを用いることからできると述べ…彼の理論に基づいて書かれた美しい作品はほとんど必ず五音音階を用いている。スコットランドとアイルランドのメロディーも五音音階でできている (譜例 1 参照)<sup>8</sup>。

このメロディーはアイヴズの交響曲第 2 番に用いられている「ピッグ・タウン・フリリング」と酷似している。ドイツで勉強したパーカーは、ヨーロッパの伝統を古代から 19 世紀まで体系的に、実践的に講義をしていた。また「アメリカ独自のものは」という問題提起をしていたことがわかる。このような講義がおそらくアイヴズの作曲にも大きな影響を与えたに違いない。

#### 譜例 1



パーカーの書いた五音音階

#### 2.2.2 パーカーの作曲のレッスン

しかしパーカーとアイヴズは決して理解しあった仲の良い師弟関係ではなかったようである。

イエール大に入学して間もなく、アイヴズはパーカーに何でもよいから書いた作品を持ってくるように言われた。彼がみせた歌曲はト長調の曲だが変ホ音で終止しており、そのことをパーカーに厳しく注意されている。このことを父に伝えると、ジョージは次のように言っている。

全ての不協和音が解決される必要はないとパーカーに言いなさい。もしそのように感じるものが偶然にもないとするなら、全ての馬は、ただ流行だからという理由で、しっぽを切らなくてはならなくなる<sup>9</sup>。

またアイヴズは『メモ』の中でパーカーの作曲のレッスンや対位法の授業について、次のように述べている。

イエール大学の音楽コースで (4 年間パーカーについた) …中略…パーカーに一年生のごく初めに、これ以上このようなものをクラスに持ち込まないようにと言われた、そして私は堅実に正規の授業課題を続けた<sup>10</sup>。

またアイヴズは次のようなことも述べている。

私は時々きらわれるような事をした。例えば4つの異なる調性、ハ長調-ト長調-ニ長調-イ長調ともう一つハ長調-ヘ長調-変ロ長調-変ホ長調の主題による二つのフーガをみせた。結果としてこの対位法は不協和になった。パーカーはこれを冗談だと思った。私は初めの数カ月間、時折彼を困らせた。彼は一小節かそのくらいみて、ほほ笑みながら私に課題を返した。そして「一度の食事に全ての調性をむさぼっているね」と言って、私をからかい、全く別の話しを始めた。私はパーカーと彼のほとんどの作品をととても尊敬しているし、敬愛している（とるに足らない作品はほとんどない—彼の合唱作品には威厳と深みがあり、これは同時代の作曲家、特に宗教作品や合唱作品の作曲家にはないものである。彼は大衆よりも高いところに自分を置こうという理想をもっている）。しかし、ドイツの規則にあまりにも支配されているし、ある点ではいくぶんハードボイルドである。

アイヴズが父から受けた自発的で自由な考えや、革新的な音作りは、パーカーによってことごとく否定され拒絶されている。師のことを尊敬しながらも、ドイツの伝統に従うことを当然のこととされたアイヴズの当惑が伺われる。

### 2.2.3 パーカーの影響

アイヴズのイエール大でのパーカーに師事した4年間にわたる勉強は、その後の彼の作品にどのような影響を及ぼしたのだろうか。幾つかの研究は父ジョージの影響をより重要と考えパーカーはアイヴズを否定したと考えている<sup>11</sup>。一方でパーカーを媒体にアイヴズがヨーロッパの伝統を受け継いだという研究もある。アイヴズの父は彼が入学した年に他界している。アイヴズはイエール卒業後はニューヨークの保険会社に就職し、音楽史に登場する多くの作曲家のように留学して名教師につくことはなかった。以上の事を考え合わせると、アイヴズがパーカーやイエール大の教育を良く思っていなかったとしても、その影響は否定できないのではないかと。むしろこの4年間に多くのことを学んだと考えるほうが自然である。

ではアイヴズがパーカーから学び、影響を受けたのはどのようなことであったのだろうか。以下に推論しながらまとめる。

1) ヨーロッパの芸術音楽の伝統的な技法の習得である。例えば厳格な対位法によるカノン、フーガ等の課題を練習することにより、基本的な理論、及び作曲技法を身に付けたと思われる。アイヴズはパーカーの指導にかなり反発、失望し、イエール大自体を非難するような発言もしている<sup>12</sup>。しかしこの時期にヨーロッパの作曲技法上の“規則”を徹底的に仕込まれた。

2) 音楽史の授業を通して、体系的に様々な作曲家とその作品、また理論を知ることができた。当時ニューヨークを中心にコンサートが開かれ、アイヴズは大学生時代にワーグナー等19世紀ヨーロッパの巨匠達の作品も聴く機会があった。しかしこのようなコンサートでは聴くこ

とのできない、中世、ルネッサンスの作品の多くを、パーカーの授業を通して知ったと思われる。

3) アメリカ固有の表現として、黒人霊歌等の非芸術音楽を素材として選択するアイディアを得た。パーカーの授業は非西洋音楽について触れているし、国立音楽院で時期を同じくして教鞭をとったドヴォルザークの意見も授業でとりあげていることから、充分推測できる。

4) 芸術音楽と民衆音楽との区別とその差異を知るようになった。父ジョージはダンプレーのバンドリーダーで、言ってみれば大衆音楽家であった。この父に教育を受けたアイヴズには、おそらくマーチングバンドも、賛美歌も、バッハのオルガン作品も、そして父と試した実験的な音楽も、同等に存在し、彼はこれらの音楽に高等なもの、下等なものといった差別はもっていなかった。しかしパーカーはドイツに留学した学歴をもつイエール大の音楽科の主任教授というエリートで、芸術音楽に対して非常に高い理想をもち、観念的なアプローチをもっていた。後にアイヴズの音楽に超絶主義の哲学的な内容がみられるようになるのも、パーカーの影響と考えられている。

アイヴズは父により様々な種類の音楽を同時に受け入れる「偏見のない音楽的な心」を育てられた。そしてパーカーをとおして「ヨーロッパの芸術音楽とは何なのか」を理解することになる。パーカーはアイヴズとヨーロッパの伝統の“橋渡しをする”という重要な役を担ったのである。

### 3 アイヴズの交響曲

交響曲はベートーヴェン以来多くの作曲家にとってそのライフワークとも言えるジャンルである。アイヴズも番号付きの交響曲を全部で4曲残している。第1番が1895年から98年、第2番が1897年から1901年、第3番が1901年から1904年、第4番が1910年から16年に作曲されている。アイヴズの活発な作曲活動の時期が事実上1896-1920年であることを考えると、その生涯にわたって書き続けたジャンルといえる。また彼の時代区分の中で第1番と第2番は彼の「修業時代 (1894-1902)」、第3番は「革新と統合 (1902-1908)」、第4番は「熟成の時代 (1908-1917)」と交響曲は3つの時期に属しており、各番号ごとに明らかにスタイルが変遷していることがわかる<sup>13</sup>。伝統に学び、それを熟知して自由自在に使いこなし、そこから新しいものへと発展していく過程がこの4曲には凝縮されている。

またアイヴズはベートーヴェンの交響曲を「完全な真実」と称賛し、マーラーの交響曲を「より完璧である」と言及しているが、このように交響曲に力を入れた作曲家 (Symphonist) を敬愛し、交響曲を重要なジャンルと考えていた。以上の理由から交響曲を伝統とアメリカニズムを理解する手掛かりとして、考察していきたい。

### 3.1 4つの交響曲の基本的変化と第1番、第2番の位置

第1番はイエール大学在学中の作品で、4曲の中では最もパーカーの影響を受けたと思われる。4楽章構成で、各楽章の調性は1) ニ短調, 2) ヘ長調, 3) ニ短調, 4) ニ長調, 表示記号は1) アレグロ, 2) アダージョ・モルト, 3) ヴィヴァーチェ, 4) アレグロ・モルト, 拍子は1) 3/4, 2) 2/4, 3) 3/8, 4) 4/4, 形式は1) ソナタ形式, 2) 三部形式, 3) 複合三部形式(スケルツォートリオスケルツォ), 4) ロンド形式(変則的な)で、古典的な構造になっている。

第2番は5楽章構成, ただし第1楽章と第4楽章は後続の楽章の序奏的性格をもつ。各楽章の調性は1) ロ短調, 2) 変イ長調, 3) ヘ長調, 4) ロ短調, 5) ヘ長調(ただし後に終止音は不協和音に変更), 表示記号は1) アンダンテ・モデラート, 2) アレグロ, 3) アダージョ・カンタビレ, 4) レント・マエストーソ, 5) アレグロ・モルト・ヴィヴァーチェ, 拍子は1) 3/4, 2) 4/4, 3) 3/4, 4) 3/2, 5) 4/4, 形式は1) (展開部を欠いた)ソナタ形式, 2) ソナタ形式, 3) 三部形式, 4) 不完全な(展開部を欠いた)ソナタ形式, 5) 二部形式(ABAB+コーダ)で、全体的に慣習にとらわれない, 自由さがみられる。

第3番は3楽章構成と規模が小さくなり, タイトルが“The Camp Meeting”で, 第1楽章“Old Folks Gathering”, 第2楽章“Children’s Day”, 第3楽章“Communion”という標題がついている。調性は1) 変ホ長調→ヘ長調, 2) 変ホ長調, 3) 変ロ調, 表示記号は1) アンダンテ・マエストーソ, 2) アレグロ, 3) ラルゴ, 拍子は1) 3/2, 2) 4/4, 3) 6/8, 形式は全体的に自由で既成の形式に分類しがたい。

第4番は楽器編成が大掛かりでユニークである。標題性はあるが, 多分に観念的な作品である。4楽章構成で各楽章の調性は1) ニ長調, 2) 無調?, 3) ハ長調, 4) 無調?, 表示記号は1) マエストーソ, 2) アレグレット→ラルゴ→多用に変化, 3) アンダンテ・モデラート, 4) ラルゴ・マエストーソ, 拍子は1) 6/4→6/8, 2) 多様に変化, 3) 4/2, 4) ?, 形式は自由で既成の形式の概念からはとらえられない。全体のデザインからみても, 第1番から第4番にかけて伝統的な書法から既存の概念でとらえられないものへと, 変遷していったことがわかる。

このように第1番から第4番までを概観してみると, 第1番と第2番は彼の「修業時代」に書かれた初期の作品でもあり, 革新性というよりもヨーロッパの伝統との関りを考察するのに適していると考えられる。以上の理由から, 次に第1番と第2番の考察をすすめたい。

### 3.2 交響曲第1番——19世紀ヨーロッパ交響曲の要約

この第1番は, おそらくアイヴズがイエールの課題として, パーカーの指導のもとで書いたと考えられる。全体的にベートーヴェン, シューベルト, ワグナー, ブラームス, ドヴォルザーク, チャイコフスキー, マラーといった聞きなれた雰囲気に至る所で醸し出される。19

世紀のヨーロッパの交響曲の巨匠達のエコーともいえる作品である。

例えば第1楽章はシューベルトの〈未完成交響曲〉を思いおこさせ、全体的にも19世紀前半の交響曲の定型に則った作りになっている。第1楽章の第1主題のフレーズは(2+2)×2の8小節のフレーズが、3回奏され合計24小節という古典的な主題である(譜例2)。第2主題は平行長調のへ長調で、音の跳躍、16分音符の出現等、性格的にも対照的で古典的な作りになっている(譜例3)。展開部は前半が第2主題を、後半が第1主題の要素を展開する。コーダは第1主題の要素を用いており、全体的に伝統的な書法で書かれている。しかし第1主題はニ短調→ト短調→イ長調→ハ長調→ト短調→ロ短調→ニ短調→?と転調し、調は安定しない。このためパーカーに書き直すように注意されている。アイヴズがこのパーカーの指導に反抗した様子が『メモ』の中で述べられており、最終的には初稿に落ち着いた<sup>14</sup>。

譜例 2

**Allegro (con moto)**

**Allegro (con moto)**

アイヴズ 交響曲第1番 第1楽章 第1主題

譜例 3

アイヴズ 交響曲第1番 第1楽章 第2主題

第2楽章は本来アイヴズが変ト長調で作曲したが、パーカーの指導によりへ長調に直した経緯がある（アイヴズは変ト長調のほうがよかったと言っている）。またドヴォルザークの交響曲「新世界より」との類似点が指摘される楽章である。「新世界より」は1893年にニューヨークで初演されており、すぐに当時のアメリカにおいて最も人気ある交響曲となった。第2番と「新世界より」のこの楽章は、どちらも緩徐楽章で、長調、ABA'形式、中間部のBは短調となっている。Aの部分では五音音階による歌謡風のメロディーがイングリッシュホルンで奏され（譜例4）、A'の部分ではイングリッシュホルンが先のメロディーの断片を奏する。また両方のメロディーは、形、アーティキュレーション、ダイナミクスともに類似が指摘されている<sup>15</sup>。アイヴズがドヴォルザークをモデルとしたことは（無意識であったにせよ）充分考えられる。第3楽章のスケルツォはベートーヴェンの第9交響曲のスケルツォとの類似がみられる。両方ともニ短調で、オクターヴ下降の跳躍で始まり、徐々に上向していく（譜例5）。また第4楽章のフィナーレとチャイコフスキーの第6交響曲〈悲愴〉の第3楽章のフィナーレにも類似がみられる。32分音符のユニゾンによる上向下降する音階的パッセージが弦楽器と木管楽器によって奏される。

#### 譜例 4

**Adagio molto (sostenuto)**

The score is arranged in two systems. The first system covers the woodwinds and percussion: Flutes, Oboe (English Horn), B♭ Clarinets, Bassoons, F Horns, F Trumpets, Trombones, Tuba, and Timpani. The second system covers the strings: Violina (Violins), Violas, Violoncellos (Violoncellos), and Contrabasses. The tempo is marked **Adagio molto (sostenuto)**. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The English Horn part is marked *pp*. The string parts are marked *pp* and *con sordino* (with mutes). The score shows the beginning of the movement, with the English Horn playing a melodic line in the upper register. The string section provides a harmonic accompaniment.

アイヴズ 交響曲第1番 第2楽章

譜例 5

Musical score for woodwinds and strings of Beethoven's Symphony No. 9, 2nd movement. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is marked with dynamics such as *pp* and *sempre pp*. Measure numbers 10 and 15 are indicated below the staves.

ベートーヴェン 交響曲第9番 第2楽章

Musical score for the full orchestra of Beethoven's Symphony No. 1, 3rd movement. The score includes parts for Flutes, Oboes, B♭ Clarinets, Bassoons, F Horns, F Trumpets, Trombones, Timpani, Violins, Violas, Violoncellos, and Contrabasses. The tempo is marked *Vivace*. The score includes various musical notations such as *mf*, *a2*, and *mf*.

アイヴズ 交響曲第1番 第3楽章



この楽章はパーカーの直接の指導のもとで書かれたことから、ある意味でアイヴズにとっては、音楽上での父ジョージとの決別であった。素材に父のバンドで演奏されたアメリカの庶民のメロディーを使うこともなく、また作曲技法の上では完全にドイツロマン主義の模倣であり、父から受けた「慣習にとらわれないオープンな考え」は、ほとんど影を潜めている。しかしアイヴズがヨーロッパ、特にドイツの伝統を学び習得していったと言う意味では重要な作品である。

### 3.3 交響曲第2番——ヨーロッパとアメリカの伝統の融合

第2番も部分的にはパーカーの指導がはいっているが、この曲においてアイヴズはヨーロッパとアメリカの伝統の融合に挑戦したと言えるであろう。アメリカの素材の活用と引喩、引用を多用した一方で、習得した伝統的書法を用いさらにそれを発展させることも忘れていない。

#### 3.3.1 フレージング

第1楽章ソナタ形式の第1主題は、第1番の第1主題とは対照的である（譜例6）。3/4拍子であるが、ヴィオラ、チェロのフレーズの頭は拍の頭と一致しない不規則なフレーズになっている。一方で低音部のコントラバスの動きは規則的である。すでにアイヴズ特有の複構造がみられる。

#### 譜例 6

Andante moderato 5

アイヴズ 交響曲第2番 第1楽章 第1主題

### 3.3.2 調性

第1楽章の第1主題は口短調，第2主題は調号はニ長調だが実際はイ長調，終止はニ長調である。

第2楽章の第1主題は変イ長調，第2主題はヘ長調，再現部では両主題ともヘ長調で，コーダで主調の変イ長調にもどる。

第3楽章はヘ長調。

第4楽章は第1楽章と関係してやはり口短調。

第5楽章は第2楽章と関係して第1主題は変イ長調，第2主題はヘ長調，再現部では両主題ともヘ長調。

トニック→ドミナントという調関係は崩れ，変イ長調とヘ長調という関係が極をなしていることが解る。

### 3.3.3 引喩，引用——アメリカの旋律

多くのメロディーが現れるが，ここで重要なことはアイヴズがそれらのメロディーをそのまま用いていないことである。引用されたメロディーは必ず意識（パラフレーズ）され，新しいものとなっている。

まずアメリカの旋律が多く現れる。第1楽章の第1主題とそれに続く移行部はフォスターの『主人は冷たい土の中』のパラフレーズと考えられる（譜例7）。

第2主題は『ピッグ・タウン・フリング (Pig Town Fling)』のメロディーの断片が各声部で応答するような形でパラフレーズされている（譜例8）。このメロディーはパーカーの授業でも五音音階の例として紹介されたものである。『主人は冷たい土の中』は第3楽章と第5楽章で，『ピッグ・タウン・フリング』は第4楽章と第5楽章で再び用いられる。66小節からはショウの『コロンビア，大海の宝石 (D. T. Shaw: Columbia, the Gem of the Ocean)』がチェロのパートで奏され，またホルンでも断片が奏される（譜例9）。

第2楽章は南北戦争の歌『Wake Nicodemus』のパラフレーズと考えられる（譜例10）。しかしここでさらに注目すべきことは，この第1主題がAA'BA'形式になっていることであろう。これは賛美歌の基本的な形式である。ここでアイヴズはソナタ形式の第1主題というヨーロッパの伝統にアメリカの民衆の歌の旋律のみならず形式を用いていることがわかる。続く移行部はマイナーの『はるのあした (賛美歌503, G. A. Minor: Bringing in the Sheaves)』のパラフレーズである（譜例11）。この賛美歌の力強いリズムは，至る所にみられる。第2主題は学生歌『Where o where』のパラフレーズである（譜例12）。展開部ではヴァイオリンの第1主題の展開の下に，グレゴリオ聖歌に基づいてメーソンが編曲した『さかえの主 (賛美歌142, L. Mason: Hamburg)』が定旋律としてトロンボーンで奏される（譜例13）。この定旋律はコーダではヴァイオリンの第2主題と対位的に進行する（譜例14）。

第3楽章は中間部への導入から中間部を中心にいくつかのアメリカのメロディーの断片が現

れる。顕著な例としては59小節目から『主人は冷たい土の中』がホルンにより奏される（譜例15）。

第4楽章は第1楽章を縮小して再現したものである。

第5楽章はABAB+コーダの形で、第1主題の領域はフォスターの『草競馬』のパラフレーズである。まず14小節目でホルンによってファンファーレのように奏される（譜例16）。また31小節目からはヴィオラ、チェロ、コントラバスにより断片が現れる（譜例17）。さらに37小節目からはチェロ、コントラバスの『草競馬』のメロディーの上にヴァイオリンが『わらの中の七面鳥』のメロディーを奏でる。この時ヴィオラが『草競馬』の冒頭のリズム型を鳴らしている（譜例18）。続く第2主題への移行部には『ピッグ・タウン・フリング』のメロディーの断片が現われる。

第2主題は変イ長調で、この『ピッグ・タウン・フリング』のパラフレーズがフォスターの『オールド・ブラック・ジョー』との関連が指摘されるホルンの旋律と平行してすすむ（譜例19）。64小節からはドヴォルザークの『新世界より』の断片が聞こえ、65小節からは『主人は冷たい土の中』の断片がホルンで奏される（譜例20）。

70小節目からは『ロング・ロング・アゴー』のパラフレーズがフルートで奏され（譜例21）、このあたりは『ピッグ・タウン・フリング』、『ロング・ロング・アゴー』、第2主題が混ざり合って新たなメロディーとして進んでいく。181-182小節で第2楽章の第2主題『Where o where』のパラフレーズの断片が聞こえる（譜例22）。

### 譜例 7



フォスター 「主人は冷たい土の中」

10

アイヴズ 交響曲第2番 第1楽章 第1主題

譜例 8



Pig Town Fling

Orchestral score for 'Pig Town Fling' starting at measure 25. It includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The score shows the orchestration of the melody with various dynamics and articulations.

アイヴズ 交響曲第 2 番 第 1 楽章 第 2 主題

譜例 9



コロンビア, 大海の宝石

Orchestral score for 'コロンビア, 大海の宝石' starting at measure 65. It includes staves for Horns I and II, Trumpets I and II, Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The score shows the orchestration of the melody with various dynamics and articulations.

アイヴズ 交響曲第 2 番 第 1 楽章

譜例10



Wake Nicodemus

Allegro ♩ = 160-170 or faster II

Orchestral score for 'Wake Nicodemus' showing parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets in E-flat I & II, and Bassoons I & II. The score includes dynamic markings like *f* and *mf*, and articulation marks like accents (^) and slurs.

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章

譜例11

Refrain

Vocal score for '賛美歌503 はるのあした'. It includes a refrain with lyrics in Japanese: 'かりいゝる ひはちかし よろこびまて そのたりほ' and 'かりいゝる ひはちかし よろこびまて そのたりほ アーメン'. The score includes a piano accompaniment with chords and bass lines.

特 126-6

賛美歌503 はるのあした

marcato

Orchestral score for 'アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章' showing parts for Violins I & II, Violas, Cellos, and Basses. The score includes dynamic markings like *mf* and *div.*, and a box containing the number 45.

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章

譜例12



Where O Where

Meno allegro

75

Orchestral score for 'Where O Where'. The score includes parts for Flutes (I, II), Oboes (I, II), Clarinets (I, II), and Basses (I, II). The Flute I part has a '2d Time only' marking, and the Oboe I part has a '1st Time only' marking. The dynamic marking 'pp' is present at the beginning of the Oboe I part.

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章 第2主題

譜例13

Musical notation for 'さかえの主' (Hymn 142). It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: さかえの主—イエスの十字架をあ—おげ—ば

賛美歌142 さかえの主

Orchestral score for 'さかえの主'. The score includes parts for Trumpets (I, II), Tubas, Timpani, Violins (I, II), Violas, Cellos, and Basses. Dynamic markings include 'mp' and 'p'. A rehearsal mark '140' is present in the Violin I part.

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章

譜例14

330

330

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章 コーダ

譜例15

55

60

Allargando

60

60

アイヴズ 交響曲第2番 第3楽章

譜例16

15

Musical score for Example 16, measures 15-18. The score includes parts for Horns (I, II and III, IV), Trumpets (I), Trombones (I, II, III), Tuba, and Timpani. The Horns and Trumpets parts feature a melodic line with accents and dynamic markings like *mf* and *ff*. The Timpani part has a rhythmic pattern.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章 第1主題

譜例17

Musical score for Example 17, measures 15-18. The score includes parts for Violins (I, II), Violas, Cellos, and Basses. The Violins part has a *div.* marking. The Cellos and Basses parts have *Pizz.* markings. The strings play a rhythmic accompaniment.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

譜例18

Musical score for Example 18, measures 15-18. The score includes parts for Violins (I, II), Violas, Cellos, and Basses. The Violins part has a *div.* marking. The Cellos and Basses parts have a *marc.* marking. The strings play a rhythmic accompaniment.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章



譜例19

Meno allegro (♩ = 72 - 76)

*Seo - Cantabile*

I, II  
Hns.  
III, IV  
Tpts. I  
II  
Tbns. I  
II  
III  
Tuba  
Timp.

I  
Vins.  
II  
Violas  
Celli  
Basses

Poco rit.      Meno allegro (♩ = 72 - 76)

pp      p

60

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章 第2主題

譜例20

*poco rall.*

I, II  
Hns.  
III, IV  
Tpts. I  
II  
Tbns. I  
II  
III  
Tuba  
Timp.

I  
Vins.  
II  
Violas  
Celli  
Basses

*poco rall.*      **65** *a tempo*

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

譜例21

70

Musical score for Example 21, showing woodwinds and strings. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flute I (Fls. I), Flute II (Fls. II), Oboe I (Obs. I), Oboe II (Obs. II), Horns I & II (Hns. I, II), Horns III & IV (Hns. III, IV), Violin I (Vins. I), Violin II (Vins. II), Viola, Cello (Celli), and Bass (Basses). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines in the flutes and oboes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the Oboe I part.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

譜例22

Musical score for Example 22, showing strings. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The instruments are: Violin I (Vins. I), Violin II (Vins. II), Viola, Cello (Celli), and Bass (Basses). The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some melodic lines in the violins. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Violin I part.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

譜例23

The image shows a page of a musical score for Example 23. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Horns (I, II and III, IV), Trumpets (I and II), Trombones (I, II, III), Tuba, and Timpani. The second system includes parts for Violins (I and II), Viola, Cello, and Basses. The music features triplets and a dynamic marking of *fff*. Measure numbers 255 and 256 are indicated in boxes.

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章 コーダ

コーダは第2楽章の第1主題『Wake Nicodemus』のパラフレーズではじまり、その後『コロンビア、大海の宝石』が再びトロンボーンで奏さる（譜例23）。

3.3.4 引喩，引用——ヨーロッパの伝統音楽

第2番の第3楽章の原曲である第1弦楽四重奏曲についてアイヴズはパーカーから「ブラームス風にしなさい」と言われている<sup>16</sup>。この指導の影響かどうかは定かでないが、アイヴズは第2番の創作のために、ブラームスをはじめとする多くのヨーロッパの巨匠達のメロディーのスケッチを残している。次にこれらの例を観ていきたい。

第1楽章の第2主題はブラームスの交響曲第1番の第4楽章のパッセージのパラフレーズになっている。また94小節からはバッハの3声シンフォニア BWV.705のパッセージがヴァイオリンパートに現われる（譜例24）。

第2楽章の126小節にはブラームスの交響曲第3番の第1楽章のパッセージが挿入されている（譜例25）。この部分は聴いていても明らかである。186小節からはブラームスの交響曲第1番の第1楽章のパッセージが現われる（譜例26）。

第3楽章の44-45小節はワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』の前奏曲のオーボエとクラ

リネットで奏されるモチーフが使われている（譜例27）。

第5楽章の冒頭の主題は『草競馬』のメロディーがチャイコフスキーの交響曲第4番のスケルツォに則ってパラフレーズされている（譜例28）。60小節からはドヴォルザークの『新世界より』の断片が『わらの中の七面鳥』の一部分と相まって、フォスターの『オールド・ブラック・ジョー』風の旋律と対位的に扱われている（譜例19）。146小節からはバッハの平均律クラヴィーア曲集第1巻のホ短調のフーガのパラフレーズになっている（譜例29）。154小節からは弦楽器がバッハのフーガを、バスーンが『草競馬』のメロディーの断片を同時に演奏する

譜例24

The image shows two musical excerpts. On the left, a piano score for J.S. Bach's Symphony BWV.705, measures 28-31. The right hand features a melodic line with a triplet and a four-measure rest, while the left hand has a rhythmic accompaniment. On the right, an orchestral score for Elgar's Symphony No. 2, measures 95-98. It shows staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The strings are playing a rhythmic pattern, with a 'div.' (divisi) marking for the Violins.

J.S. バッハ シンフォニア BWV.705

アイヴズ 交響曲第2番 第1楽章

譜例25

The image shows an orchestral score for Brahms' Symphony No. 3, measures 1-4. It includes staves for Violins I and II, Brass (Br.), Viola, Cello (Vcl.), and Double Bass (K-B.). The score features various performance markings such as 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'mp espress.' (mezzo-piano, expressive).

ブラームス 交響曲第3番 第1楽章

The image shows a string section score for Elgar's Symphony No. 2, measures 1-4. It includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, and Basses. The strings are playing a melodic line with a 'div.' (divisi) marking for the Cellos.

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章

譜例26

VI  
Br.  
Ve.  
Kb.

*p* *p cresc.* *f*

*p* *p cresc.* *f*

*p marc.* *p cresc.* *f*

*marc. pizz.* *cresc.* *arco* *f*

*p* *cresc.* *f*

ブラームス 交響曲第1番 第1楽章

I  
Vlns.  
II  
Violas  
Celli  
Basses

*f* *Div.* *Div.* *Div.*

190

アイヴズ 交響曲第2番 第2楽章

譜例27

I  
Vlns.  
II  
Violas  
Celli  
Basses

*morendo*

45

アイヴズ 交響曲第2番 第3楽章

譜例28

Violino I *Pizzicato sempre*  
*p*

Violino II *Pizzicato sempre*  
*p*

Viola *Pizzicato sempre*  
*p*

Violoncello *Pizzicato sempre*  
*p*

Contrabasso *Pizzicato sempre*  
*p*

チャイコフスキー 交響曲第4番 第3楽章

Allegro molto vivace (♩ = 92-96)

Violins I *f*

Violins II *f*

Violas *f*

Violoncelli *f*

Basses *f* *Pizz.*

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

譜例29

⑬

2 4 4 3 2 1

J.S. バッハ フーガ BWV.855

145 *leggiero*

Vins. I *ff*

Vins. II *ff*

Violas *pp*

Celli *pp*

Basses *pp*

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

### 譜例30

The image shows a musical score for Example 30, which is the fifth movement of the second symphony by Gustav Mahler. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Trumpets I and II, Trombones I and II, Violins I and II, Viola, Cello, and Basses. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

アイヴズ 交響曲第2番 第5楽章

(譜例30)。

アイヴズはアメリカの音楽を素材として用いるだけでなく、ヨーロッパの巨匠達からも多くのアイデアを得ていることが解る。

#### 3.3.5 伝統的書法との関り

以上考察してきた引喩、引用は、作曲におけるコラージュという革新的書法として考えられてきた。しかしこれをヨーロッパの伝統的書法として解釈し、以下にまとめる。

1) 13世紀のモテットの書法を偲ばせる。上声部に既存の民衆歌のメロディー、下声部に自作のメロディーを置くなど、異なるメロディーを同時に扱い、多重構造を織りなす。

2) カントゥス・フィルムス。定旋律に賛美歌を用いる。グレゴリオ聖歌に基づいてメーソンが編曲した『さかえの主 (賛美歌142, L. Mason: Hamburg)』を定旋律としてトロンボーンで奏する部分は良い例である (譜例13)。

3) ルネッサンスのミサ曲の書法を偲ばせる。民衆の歌を素材として、最も知的な芸術音楽と関連したジャンルの、音楽上の実質とする手法を用いる。例えばデュファイのミサ曲『戦士 L'Homme armé』のように、民衆の歌をテナーとして15、6世紀の作曲家はミサ曲を書いた。第5楽章の第1主題の領域が、フォスターの『草競馬』というポピュラーな歌を構造の基本にしている所など良い例である。

4) 宗教音楽と世俗音楽 (大衆音楽) の融合。これは中世、ルネッサンスに既にみられる。

5) ポピュラー音楽、民族音楽をそのまま引用するのではなく、それらの構造、リズム、テクスチャー、楽器法、メロディーラインをモデルとする、19世紀の作曲家にみられる手法を用いる。

6) 同じ引用メロディーを、複数の楽章にまたがって使う。これは同一モチーフにより、楽曲全体を統一していくという、例えばベートーヴェン、ブラームス、マーラーの交響曲にみられる書法を用いる。

7) 交響曲の主題の素材として民謡風のメロディーを引用する。これはドヴォルザークやマーラーにもみられる。

このように解釈すると、アイヴズはヨーロッパの伝統的書法にかなり熟練していた。そして素材をアメリカの音楽から採りながら、ヨーロッパの伝統的枠組みの中でそれらを巧妙に織り上げていったと考えられる。

#### 4 伝統とアメリカニズム

アイヴズの初期の作品である交響曲第1番は、ヨーロッパの伝統の要約である。伝統的な交響曲の枠組みの中で書かれ、ヨーロッパ、特にドイツの規則を大方守っている。ここではパーカーによって知ったヨーロッパの伝統の領域を出ようとはしない。ヨーロッパの伝統への敬意(homage)とも言える作品である。

第2番は父ジョージと過ごした日々に触れたアメリカの音楽と、ヨーロッパの音楽の両方を讃え、各々の特性を強調して用いている。アメリカの素材がヨーロッパの形式と融合されたのである。第2番もヨーロッパの伝統的書法によって書かれているのであり、アメリカのメロディーが聞えるからといって、ヨーロッパ的ではないアメリカの音楽と、この作品を評するのはあまりにも一面的である。

アイヴズは19世紀後半の同時代の作曲家、ブラームスやマーラーと同じように、多くの作曲家に共通の素材や方法を用いることから始め、徐々に個人的なアイデアを形成し発展させていった。伝統を受け継ぎ、それを進化させ、未来へ渡していく、つまり過去の作曲家が成し遂げたことを習熟し、それを使いこなしながらオリジナリティを生みだした。伝統を反映させながら進化、発展させ、後世へ遺産として残していくという、過去—現在—未来、つまり伝統—オリジナリティー革新というヨーロッパの巨匠達の「音楽を続けていく精神」を受け継いだのである。

アイヴズにとってこの「継続する精神」の模範はベートーヴェンであった。彼の姪チェスターは次のように言っている。

ある晩、私は伯父とベートーヴェンについて話していました。私は伯父のしていることは、もしベートーヴェンが生き続けていたら、やはりしたことのように感じると言いました。すると伯父は自分もそのように感じると、それは「継続する精神のようなものである」と言いました<sup>17</sup>。



一方で彼はアメリカの伝統も背負っていた。その伝統とは賛美歌、黒人霊歌、民衆の歌やマーチングバンドの音楽だけではない。ヨーロッパの音楽史にアメリカの芸術音楽をデビューさせようという先輩達の情熱であった。この意味で彼はアメリカの伝統もしっかりと受け継いだと言えよう。そのためにはヨーロッパの伝統的書法を知り、その文脈の中での創作を習得する必要があった。ヨーロッパの巨匠達の系列にアメリカの作曲家の名前を載せるということは、誰にでも注目されるようなインパクトの強い曲を世に送ることではない。その精神を受け継ぐことである。それをアイヴズは十分に理解していたと思われる。

アイヴズのアメリカニズムは当然ヨーロッパの伝統と関っていた。アメリカのメロディーはアメリカ色をだすための装飾を目的としたものではない。これらは、時には発展の可能性あるモチーフの素材として、あるいは定旋律として、あるいは対位法的書法の対旋律として、ヨーロッパの伝統的形式へと融合されていった。そして彼にとっては賛美歌も黒人霊歌もフォスターの歌も、ブラームスやワーグナーと同等に存在していた。彼にとってアメリカの音楽は、芸術音楽にアメリカ固有のものを打ち出すための手段ではなく、もっと身近で自発的なものであったに違いない。

アイヴズはイエール大を卒業後、ニューヨークで保険会社に勤め、1902年にプロの音楽家としてのキャリアを断念している<sup>18</sup>。第2番の完成直後のことである。これ以降、彼のスタイルは大きく変化し、もはやヨーロッパの伝統的な書法に従うこともなくなった。ベートーヴェンの精神を受け継いだ彼はいよいよ進化、発展の時代に入ったのである。しかしかつて父が教えてくれたように、そのような革新的な音楽が受け入れられることも、コンサートで演奏されることもないことを彼は知っていたのであろう。

交響曲第2番の『主人は冷たい土の中』の引用は“とうもろこし畑の方に下りて”という歌詞の部分である。この引用の意味について次のような見方がある。アイヴズは自分が“とうもろこし畑”から出た作曲家であるという事実を受け入れ、だからこそユニークなチャレンジができるのだと考えた。そして“主人の死”とは直接には1897年——アイヴズが第2番に着手した年——のブラームスの死を、間接的にはヨーロッパの伝統の死を暗に示しているという、この曲の精神的解釈である<sup>19</sup>。アイヴズは音楽史を20世紀へと進め、その新世紀の舞台をヨーロッパからアメリカへと広げていかなければならないという責務を強く感じたのではないだろうか。

世紀を超えて書かれたこの交響曲は、アメリカとヨーロッパ、19世紀と20世紀の掛け橋となりながら、新たな時代の到来を予告したのである。

## 註

- 1 デヴィッド・G・ヒューズ『ヨーロッパ音楽の歴史 下巻』朝日出版社, 1984等, 音楽史における一般的なアイヴズの位置づけである。
- 2 アイヴズ以前のアメリカの音楽史に関しては J. W. Struble, *The History of American classical music, MacDowell through Minimalism* (Facts On File, Inc. N.Y. 1995) に詳しい。
- 3 J. Peter Burkholder, *Charles Ives : Ideas Behind The Music* (New Haven: Yale University Press, 1985), T. G. Milligan, “Charles Ives : Musical activity at Yale (1894-98)”, *Journal of band research USA*, XIX/2 (Spring 1984) : 39-50 等に詳しい。
- 4 J. Kirkpatrick, *Charles E. Ives : Memos* (New York : W. W. Norton & Company, 1991), 114-115
- 5 前掲書, pp.115-116
- 6 A. B. Scott, “Medieval and Renaissance techniques in the middle of Charles Ives : Horatio at the Bridge?”, *The Musical Quarterly* 78-3 (Fall 1994) : 448-478
- 7 J. Kirkpatrick, *Charles E. Ives. Memos* (New York : W. W. Norton & Company, 1991), 460
- 8 前掲書, p.462
- 9 前掲書, p.116
- 10 前掲書, p.48
- 11 T. G. Milligan, “Charles Ives : Musical activity at Yale (1894-98)”, *Journal of band research USA*, XIX/2 (Spring 1984) : 39-50 やその他アイヴズに関する伝記の多くはこのような見方をしている。
- 12 パーカーやイェール大出身の音楽家に対する皮肉や批判は J. Kirkpatrick, *Charles E. Ives : Memos* (New York : W. W. Norton & Company, 1991) の中に, アイヴズ自身によるいくつかの記述がある。
- 13 J. Peter Burkholder, *Charles Ives : Ideas Behind The Music* ((New Haven: Yale University Press, 1985) には, 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) に区分されている。
- 14 J. Kirkpatrick, *Charles E. Ives. Memos* (New York : W. W. Norton & Company, 1991), 51.
- 15 本論におけるアイヴズの引喩, 引用は J. Peter Burkholder, *All Made of Tunes, Charles Ives and the Use of Musical Borrowing* (New Haven: Yale University Press, 1995) の研究を参考にした。
- 16 J. Kirkpatrick, *Charles E. Ives : Memos* (New York : W. W. Norton & Company, 1991), 52.
- 17 V. Perlis, *Charles Ives Remmbered : An Oral History* (New Haven: Yale University Press, 1974), 87-88.
- 18 J. Peter Burkholder, “Quotation and Paraphrase in Ives’s Second Symphony”, *19th-Century Music* 11 (Summer 1987) の中で, 述べられている。
- 19 J. Peter Burkholder, *All Made of Tunes, Charles Ives and the Use of Musical Borrowing* (New Haven: Yale University Press, 1995), 133-34 にシュテルン (C. Sterne) の解釈として言及されている。

## 参考文献

- Block, G. *Charles Ives. A Bio-Bibliography*. New York : Greenwood Press, 1988  
Block, G. & Burkholder, J. P. (Ed.) *Charles Ives and the Classical Tradition*. New Haven : Yale University Press, 1996

- Burkholder, J. P. *All Made of Tunes, Charles Ives and the Use of Musical Borrowing*. New Haven : Yale University Press, 1995
- Burkholder, J. P. (Ed.) *Charles Ives and His World*. New Jersey : Princeton University Press, 1996
- Burkholder, J. P. (Compiled.) *Charles Ives and His Music*. Bloomington : Indiana University, 1988
- Burkholder, J. P. *Charles Ives : Ideas Behind The Music*. New Haven : Yale University Press, 1985
- Burkholder, J. P. "Quotation and Paraphrase in Ives's Second Symphony" *19th-Century Music* 11 (Summer 1987) : 3-25
- Cowell, H. & S. *Charles Ives and His Music*. New York : Oxford University Press, 1969
- ヒューズ, D. G. 『ヨーロッパ音楽の歴史 下巻』東京：朝日出版社, 1984
- Ives, C. E. *Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings*. New York : W. W. Norton & Company, 1970
- Kirkpatrick, J. *Charles E. Ives. Memos*. New York : W. W. Norton & Company, 1991
- Milligan, T. G. "Charles Ives : Musical activity at Yale (1894-98)" *Journal of band research USA* XIX/2 (Spring 1984) : 39-50
- Niemoller, K. W. Bericht über das Internationale Symposion "Charles Ives und die amerikanische Musiktradition bis zur Gegenwart" Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1990
- Perlis, V. *Charles Ives Remmbered : An Oral History*. New Haven : Yale University Press, 1974
- Rich, A. *American pioneers : Ives to Cage and Beyond*. London : Phaidon Press, 1995
- Scott, A.B. "Medieval and Renaissance techniques in the middle of Charles Ives : Horatio at the Bridge?" *The Musical Quarterly* 78-3 (Fall 1994) : 448-478
- Salzman, E. *Twentieth-Century music*. New Jersey : Prentice Hall, 1988
- Semler, I. P. *Horation parker*. New York : Da Capo Pres, 1973
- Struble, W. *The History of American classical music, MacDowell through Minimalism*. New York : Facts On File Inc., 1995
- Tibbetts, J. C. (Ed.) *Dvořák in America*. Oregon : Amadeus Press, 1993
- Tischler, B. L. *An American Music*. New York : Oxford University Press, 1986

## 楽譜

- Bach, J. S. *Invention und Sinfonien*. G. Henle Verlag, 1970
- Bach, J. S. *Das Wohltemperierte Klavier Teil I*. G. Henle Verlag, 1974
- Beethoven, L. V. *Symphony No.9, Op.125*. 東京：全音
- Brahms, J. *Symphony No.1, Op.68*. New York : Ernst Eulenburg Ltd.
- Brahms, J. *Symphony No.3, Op.90*. New York : Belwin Mills Publishing Corp.
- Ives, C. E. *Symphony No.1*. New York : Peer International Corporation, 1988
- Ives, C. E. *Symphony No.2*. New York : Peer International Corporation, 1988
- Ives, C. E. *Symphony No.3*. New York : Associated Music Publishers, 1947
- Ives, C. E. *Symphony No.4*. New York : Associated Music Publishers, 1965
- 賛美歌. 京都：日本基督教団, 1956
- Tschaikowsky, P. *Symphony No.4, Op.36*. New York : Ernst Eulenburg Ltd.