

博士論文

S. カルク＝エラートとそのフルート作品
—『極性和声理論』の演奏への応用—

平成 29 年 11 月

国立音楽大学大学院音楽研究科

鈴木 茜

博士論文

S. カルク＝エラートとそのフルート作品
—『極性和声理論』の演奏への応用—

国立音楽大学大学院音楽研究科

音楽研究専攻 器楽研究領域

1339002 鈴木 茜

目次

前書き	i
序章 フルートのレパートリーにおけるカルク＝エラート作品	1
第1章 S. カルク＝エラートについて	
第1節 カルク＝エラートへの評価	16
第2節 生涯	18
第3節 業績	28
第4節 先行研究について	33
第2章 『和音と調性の極性理論』についての考察	
第1節 二元的和声理論と極性和声理論概要	36
1 エッティンゲンの理論	37
2 リーマンの理論	39
3 カルク＝エラートの理論	39
4 用語、記号の比較	40
5 『和音と調性の極性理論』概要	45
第2節 カルク＝エラートの和声理論用語	48
1 和音の構成音について	48
2 極性理論全体に関わる基本用語	48
3 極性理論で用いられる和音関連の用語	49
4 カルク＝エラート独自の概念や用語を示すために留意した点	52
5 仮名書きの用語	54
第3節 コンマ	56
1 原著の概要	56
1-1 ピュタゴラス・コンマ	
1-2 シントニック・コンマ	
1-3 カルク＝エラートの音響学的記号と数値	
1-4 それぞれの和声機能の性格	
1-5 原位置	
2 演奏への応用についての考察	60
第4節 双子和音	62
1 原著の概要	62
2 演奏への応用についての考察	63
2-1 曖昧な性格の双子和音	
2-2 強い性格の双子和音	
2-3 双子和音による終止	
第5節 教会旋法	68
1 原著の概要	68
1-1 極性理論での教会旋法	
1-2 それぞれの教会旋法の性格	
2 演奏への応用についての考察	71
2-1 導入和音としての教会旋法	

- 2-2 ゼクエント形式
- 2-3 ヴァリアンテ終止
- 2-4 持続和声
- 2-5 カルク=エラート作品での教会旋法

第6節	メディアンテ	75
1	原著の概要	75
2	演奏への応用についての考察	75
2-1	反メディアンテ	
2-2	メディアンテを用いた遠隔調への転調	
2-3	メディアンテのずらし手法	
2-4	メディアンテ手法の連続	
2-5	カルク=エラート作品でのメディアンテ	
第7節	転調	81
1	原著の概要	81
2	演奏への応用についての考察	82
2-1	コンマ正確な転調	
2-2	ずらしの手法	
2-3	作品でのコンマ正確な転調例	
第8節	自由調、不協和音、無調	87
1	原著の概要	87
1-1	自由調と無調	
1-2	自由調を作る平行移動手法	
1-3	無調を作る要素	
2	演奏への応用についての考察	92
第9節	小結	94

第3章 極性理論を用いたフルート作品分析と演奏法

第1節	シンフォニッシェ・カンツォーネ <i>Sinfonische Kanzone op.114</i>	96
1	作品について	96
2	全体の分析	97
3	手法ごとの分析	107
3-1	メディアンテと減7の和音の導入	
3-2	メディアンテを使った調変化	
3-3	トリトナント関係の和音の並置	
3-4	終止カデンツでのメディアンテ	
3-5	調性ゼクエント進行	
第2節	ソナタ 変ロ長調 <i>Sonate B-dur op.121</i>	117
1	作品について	117
2	全体の分析	118
2-1	第1楽章 牧歌的に、間延びせず	
2-2	第2楽章 極めて遅く	
2-3	第3楽章 非常に速く、そして軽く	
3	手法ごとの分析	139
3-1	9の和音の連続	
3-2	メディアンテ、トリトナント、ヴァリアンテの進行	
3-3	7の和音の連続と半音進行	
第3節	異国の印象 <i>Impressions exotiques op.134</i>	146
1	作品について	146
2	全体の分析	147
2-1	I. 田園風牧歌	
2-2	II. 絵画的舞踊	
2-3	III. コリブリ	
2-4	IV. 睡蓮	
2-5	V. ブラフマーの召喚	

第4節 点描派風組曲 <i>Suite pointillistique op.135</i>	175
1 作品について	175
2 全体の分析	177
2-1 I. アラベスク風に	
2-2 II. 病める月	
2-3 III. スケルツォ 悪魔と純真	
2-4 IV. 賛美歌風に	
第5節 ユーゲント <i>Jugend op.139a</i>	211
1 作品について	211
2 全体の分析	212
2-1 第Ⅰ部	
2-2 第Ⅱ部	
 終章 結論と展望	 246
 謝辞	 249
 参考文献	 250
 後書き	 253
 付録 『和音と調性の極性理論』 翻訳	

前書き

本論文は、後期ロマン派から近代にかけて活躍したドイツ人作曲家、S. カルク＝エラート Sigfrid Karg-Elert(1877-1933)について、そして彼のフルート作品について、主に彼自身が残した和声理論書をもとに分析、考察していくものである。全 5 章からなり、まずカルク＝エラートのフルート作品の需要と価値を探るところから始め、生涯、業績等をまとめる。その上で和声理論書の解説と考察、フルート作品の分析を行った後、それらに基づく演奏法の提案を行っている。

カルク＝エラートは、ドイツ南西部、ネッカー川沿いオーベルンドルフに生まれ、その後人生の大半をライプツィヒで過ごし、主に作曲家、理論家、ハルモニウム奏者、オルガン奏者として活動していた人物である。第一次世界大戦中に、ゲヴァントハウス・オーケストラの第 1 フルード奏者、C. バルトゥツァート Carl Bartuzat(1882-1959)と出会い、彼の演奏に影響を受けてフルート作品を作曲するようになった。その作風は、後期ロマン派的なものから、印象派的、近代的なものまで多岐にわたる。編成は、無伴奏、ピアノとのデュオ、室内楽等様々だが、魅力的な旋律、色彩豊かな和声によって今日多くのフルーティストに愛されている。その一方、理論家、教育家としても意欲的に活動しており、ライプツィヒ音楽院では 1919 年から 1932 年まで 13 年間、作曲と理論の講師（後に教授）として教鞭をとった。しかしそれらの功績はまだ十分に評価されておらず、特に彼が築き上げた独自の和声理論については、その存在すらあまり知られていない。

カルク＝エラートは非常に論理的な作曲家であり、作曲活動と並行して執筆していた 2 冊の和声理論書をライフワークともみなしていた。従って、彼の作品はこの和声理論に基づいているものが少なからずあるのではないかと推測することができる。彼の作品の最大の特徴とも言える印象的な和声法は、この理論を理解して初めて解釈できるのではないだろうか。演奏家としてカルク＝エラートの作品をより深く解釈するために、そしてそれを多くの演奏家が共有できるようにするために、彼自身が書いた和声理論書の翻訳を行った。

彼の理論著作 2 作品のうち、より実践に即した理論が書かれていると考えられる『和音と調性の極性理論 Polaristische Klang- und Tonalitätslehre』(1931) を訳すこととした理由は、筆者の演奏家という立場ゆえである。カルク＝エラート自身が、この理論書の前書きにおいて、前作『音響学から見た音、和音、機能の規定 Akustische Ton-, Klang- und Funktionsbestimmung』(1930) よりも、さらに「生きた実践的音楽」での「感覚」や「直観」をもとにこの著作を完成させたと述べている点からも、その重要性が感じられる。

この和声理論に基づいて、フルートを含むデュオ以上の編成の 5 作品について分析を行

っている。ここでは和声を中心に楽曲を細部まで研究した上で、具体的な奏法を、音色・音量バランス、タンギングやタッチの強さ等にまで言及し、和声理論の解釈から得られる新たな演奏表現の可能性を探る。

カルク＝エラートが、フルーティストにとって非常に重要で魅力的な作曲家であることは間違いないだろう。しかしこれまで、そのフルート作品に焦点を当てた研究は非常に少ない。さらには、彼の生涯や作品について、また和声理論そのものをまとめた資料は存在しているが、それらを実際の演奏に生かす試みはなされていないのである。演奏家がカルク＝エラート作品の魅力を完全に理解して作品を解釈し演奏するためには、彼がこだわった和声法まで正確に把握する必要があると考える。独自の和声理論から演奏法を導き出すことを通して、今日まで私たちを魅了し続けるその作品をより深く読み解いていきたい。

序章

フルートのレパートリーにおけるカルク＝エラート作品

現在、近代フルート作品と言え、それはフランス作品を指すとも言える。それほど、近代と呼ばれる 1900 年代初頭からの数十年間の作品中、現在演奏されるものはそのほとんどがフランス作品なのである。

その実態を裏付けるため、コンクールの課題曲について調査を行った。コンクールの課題には、その時にフルーティストに求められるテクニックやレパートリーが現れていると考えられる。今、プロのフルーティストに必要とされる技術、作品解釈の能力が十分であるかを試すものが、コンクール課題となるのである。よって、これを調査、検証することで、フルーティストの重要なレパートリーを把握することができると考えられる。

今回は、日本の代表的なフルートコンクール 3 つ（日本管打楽器コンクール、日本音楽コンクール、日本フルートコンベンションコンクール）と、国際音楽コンクール世界連盟にも加盟する神戸国際フルートコンクールについて調査した。これらは、コンクールによって開催頻度が異なるため、その調査年数にも若干の差がある。今回は以下のデータをまとめている。

日本管打楽器コンクール（3年に1回）	1988年～2015年の計10回
日本音楽コンクール（3年に1回）	2004年～2016年の計5回
日本フルートコンベンション（2年に1回）	2007年～2015年の計5回
神戸国際フルートコンクール（4年に1回）	2005年～2017年の計4回

まず、全課題曲一覧をコンクールごとに分けて示す。

[表 0-1]¹ 日本音楽コンクール ²

日本音楽コンクール				
回数、開催年	予選区分		作曲者	曲名
第 85 回 (2016)	1 次	a)	Arnold	Fantasy
		b)	Karg-Elert	Appassionata
		c)	Dohnanyi	Passacaglia
	2 次	(1)	J.S.Bach	Partita
		(2)	Debussy	Syrinx
	3 次	(1) a)	Berio	Sequenza
		b)	Fukushima	Mei
		c)	Takemitsu	Voice
		d)	Varese	Desnsity 21.5
		e)	Benjamin	Flight
		(2)a)	Faure	Fantaisie

¹ 表、グラフ、譜例、図の番号については、章ごとに通し番号とする。よって、章番号を先に示し、ハイフンで繋ぎ、それぞれの（譜例、図などの）番号を記す。

² 課題曲は、(1)、(2)と書かれたものを演奏する。a)、b)は、選択の場合を示す。

		b)	Gaubert	Nocturne et Allegro scherzando		
		c)	Enesco	Cantabile et Presto		
		d)	Godard	Suite op.116, Valse		
		e)	Taffanel	Andante pastoral et Scherzettino		
		(3) a)	Kuhlau	Variationen Euryanthe		
		b)	Taffanel	Fantaisie Freyschutz		
		c)	Boehm	Fantaisie op.21		
		d)	Andersen	Ballade et Danse des Sylphes		
		e)	Demersseman	Fantaisie Oberon		
		f)	Doppler	Airs Valaques		
		本選	a)	Romberg	Konzert	
			b)	Reinecke	Konzert	
		第 82 回(2013)	1 次	a)	Bozza	Image
				b)	Ferroud	Trois pieces No.3
c)	Karg-Elert			Appassionata		
2 次	a)		Jolivet	Chant de Linos		
	b)		Liebermann	Sonata		
	c)		Prokofiev	Sonata		
3 次	(1)		J.S.Bach	Partita BWV1013 Sarabande		
	(2) a)		Enesco	Cantabile et Presto		
	b)		Faure	Fantaisie		
	c)		Gaubert	Nocturne et Allegro scherzando		
	d)		Perilhou	Ballade		
本選	e)		Taffanel	Andante pastoral et Scherzettino		
第 79 回(2010)	1 次		(1)	Mercadante	La ci darem la mano	
			(2)	Karg-Elert	Capricen No.28	
	2 次	a)	Poulenc	Sonata		
		b)	Dutilleux	Sonatine		
		c)	Jolivet	Chant de Linos		
	3 次	d)	Sancan	Sonatine		
		(1)		任意の現代曲(1945 年以降出版)		
		(2) a)	Bach	Sonata g-moll		
		b)	Bach	Sonata Es-dur		
		c)	Bach	Sonata C-dur		
	本選	d)	J.S.Bach	Sonata e-moll		
		e)	J.S.Bach	Sonata E-dur		
	第 76 回(2007)	1 次	(1)	J.S.Bach	Sonata C-dur Adagio	
			(2)	Karg-Elert	Capricen No.30	
2 次		a)	Dutilleux	Sonatine		
		b)	Jolivet	Chant de Linos		
		c)	Sancan	Sonatine		
3 次		(1) a)	Schubert	Variationen über Trockne Blumen		
		b)	Kuhlau	Variationen über Euryanthe		
		(2) a)	Yun	Etude No.5		
		b)	Aho	Solo III		
		c)	Berio	Sequenza		
本選		d)	Halffter	Debla		
		e)	一柳	忘れえぬ記憶の中に		
第 73 回(2004)		1 次		Romberg	Konzert	
		2 次	(1)	J.S.Bach	Partita BWV1013 Corrente,Sarabande	
	a)		Boehm	Fantaisie op.21		
	b)		Demersseman	6e solo de concert		
	c)		Demersseman	Fantaisie Oberon		
	3 次	d)	Taffanel	Fantaisie Freyschutz		
		a)	Ibert	Concerto		
	本選	b)	Jolivet	Concerto		
		(1)	Debussy	Syrinx		
		(2) a)	Berio	Sequenza		
		b)	Dusapin	ICI		
		c)	Ferneyhough	Cassandra's dream song		
		d)	Halffter	Debla		
		e)	Murakami	Puzzlement		
f)		Yun	Etude No.5			
(3) a)	Mozart	Quartett D-dur				
b)	Mozart	Quartett C-dur				

[表 0-2] 日本管打楽器コンクール

管打楽器コンクール				
回数、開催年	予選区分		作曲者	曲名
第 32 回(2015)	1 次	a)	Karg-Elert	Appassionata
		b)	Karg-Elert	Chaconne
	2 次	(1) a)	佐藤敏直	舞
		b)	武満徹	巡り
		c)	廣瀬量平	湖をわたる風のうた
		d)	末吉保雄	空の一方に
		(2)	自由曲	
	本選		Jolivet	Concerto
第 29 回(2012)	1 次	(1)	Debussy	Syrinx
		(2)	Karg-Elert	Capricen No.9
	2 次	(1)	J.S. Bach	Partita

		(2)	自由曲		
	本選		尾高尚忠	Concerto	
第 26 回(2009)	1 次	(A)審査	Honegger	Danse de la chevre	
		(B)審査	J.S. Bach	Partita Sarabande	
	2 次	(1)	Mozart	Konzert G-dur 2.satz	
		(2)	吉松隆	デジタルバード	
		(3)	自由曲		
	本選		Jolivet	Concerto	
第 23 回(2003)	1 次	(A)審査	Honegger	Danse de la chevre	
		(B)審査(1)	Telemann	12 Fantasia No.3	
		(2)	Bozza	14 Etudes Arabesques No.2	
	2 次	(1)	Mozart	Konzert D-dur 1.satz	
		(2)	末吉保雄	空の一方に	
		(3)	自由曲		
	本選		Jolivet	Concerto	
第 20 回(2003)	1 次	(A)審査	Debussy	Syrinx	
		(B)審査(1)	J.S. Bach	Sonata C-dur 3.satz	
		(2)	Karg-Elert	Capricen No.24	
		(3)	Karg-Elert	Capricen No.26	
	2 次	(1) a)	Sancan	Sonatine	
		b)	Prokofiev	Sonata 1,4satz	
		c)	Schubert	Variationen über Trockne Blumen	
		(2)	自由曲		
	本選		Mozart	Konzert G-dur	
第 17 回(2000)	1 次	(A)審査	J.S. Bach	Partita Sarabande	
		(B)審査	Karg-Elert	Chaconne	
	2 次	(1)	武満徹	Voice	
		(2)	自由曲		
		本選		Romberg	Konzert
第 14 回(1997)	1 次	(A)審査	Debussy	Syrinx	
		(B)審査	Karg-Elert	Capricen No.5,23	
	2 次	(1)	Berio	Sequenza	
		(2)	自由曲		
	本選		Reinecke	Konzert	
第 11 回(1994)	1 次	(A)審査	Debussy	Syrinx	
		(B)審査	Karg-Elert	Appassionata	
	2 次	(1)	J.S. Bach	Partita 2.,3.,4.satz	
		(2)	福島和夫	冥	
		(3)	自由曲		
		本選		Mozart	Konzert G-dur
第 8 回(1991)	2 次	(1)	Honegger	Danse de la chevre	
		(2) a)	J.S. Bach	Sonata E-dur	
		b)	Berio	Sequenza	
		c)	Jolivet	5 Incantations	
		(3) a)	Karg-Elert	Appassionata	
		b)	Sancan	Sonatine	
		c)	Dutilleux	Sonatine	
		d)	Jolivet	Chant de Linos	
		e)	Martin	Ballade	
			丹波明	Sonata	
		本選		Ibert	Concerto
第 5 回(1988)	1 次		Bozza	Image	
			C.P.E.Bach	Sonata a-moll	
	2 次	(1)	Berio	Sequenza	
		(2) a)	Jolivet	5 Incantations	
		b)	Karg-Elert	Appassionata	
		c)	福島和夫	冥	
		(3) a)	Sancan	Sonatine	
		b)	Dutilleux	Sonatine	
		c)	Jolivet	Chant de Linos	
		d)	Bartok	Suite paysanne Hongroise	
		e)	Martin	Ballade	
			本選		Ibert

[表 0-3] 日本フルートコンベンションコンクール

日本フルートコンベンションコンクール				
回数、開催年	予選区分		作曲者	曲名
第 17 回(2015)	1 次		Telemann	12 Fantasia (1 曲選択)
		(1)	Faure	Morceau de concours
	2 次	(2) a)	Karg-Elert	Appassionata
		b)	Bozza	Image
		c)	Ferroud	3 Pieces III. Toan-Yan
		a)	Taffanel	Fantaisie Freyschutz
	3 次	b)	Taffanel	Fantaisie Mignon
		c)	Demersseman	Fantaisie Oberon
		d)	Boehm	Grande Polonaise
		e)	Boehm	Variationen über Schubert
			本選	
第 16 回 (2013)	1 次	(1)	J.S.Bach	Suite No.5 BWV1011 Allemande
		(2)	J.S.Bach	Suite No.2 BWV1008 Courante
	2 次		Hindemith	Acht Stücke
		(1)	J.S.Bach	Sonate C-dur BWV1033 Adagio

		(2) a)	Boehm	Fantaisie über Schubert
		b)	Demersseman	Fantaisie Oberon
		c)	Taffanel	Fantaisie Mignon
	本選		Prokofiev	Sonata
第15回(2011)	1次		J.S.Bach	Partita Corrente,Sarabande
	2次		Kuhlau	6 Divertissements VI
	3次	(1)	廣瀬量平	湖をわたる風のうた
		(2) a)	Casella	Sicilienne et Burlesque
		b)	Dutilleux	Sonatine
		c)	Gaubert	Fantaisie
		d)	Grovez	Romance et Scherzo
		e)	Martin	Ballade
本選		Sancan	Sonatine	
第14回(2009)	1次	(1)	Mozart	Konzert D-dur
		(2)	Faure	Morceau de concours
	2次		Karg-Elert	Capricen No.12
	3次	(1)	Hindemith	Acht Stücke
		(2)	Mozart	Andante
第13回(2007)	本選		Gaubert	Sonate No.1
	1次		尾高尚忠	Concerto
	2次		Ferroud	3 Pieces I. Bergere captive
	3次	(1)	J.S.Bach	Partita Corrente
		(2)	Karg-Elert	Appassionata
		(1)	Busoni	Divertimento B-dur
		(2)	増本伎共子	乱声
		(3) a)	Camus	Chanson et Badinerie
		b)	Enesco	Cantabile et Presto
	本選		Faure	Fantaisie
		Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
		Mozart	Konzert D-dur	

[表 0-4] 神戸国際フルートコンクール

神戸国際フルートコンクール					
回数、開催年	予選区分		作曲者	曲名	
第9回(2017)	予備	(1) a)	Kuhlau	3 Fantaisie op.38 No.1	
		b)	Kuhlau	3 Fantaisie op.38 No.3	
		(2) a)	Bozza	14 Etudes-Arabesques No.14	
		b)	Karg-Elert	Chaconne	
		c)	Lorenzo	Non plus ultra del Frautista No.17	
	1次	(1)	J.S. Bach	Partita 1.,2.satz	
		(2)	Paganini	24 Caprice op.1 (1曲選択)	
		(3)	Bozza	14 Etudes-Arabesques No.7	
		2次	(1) a)	C.P.E.Bach	Sonata D-dur
			b)	C.P.E.Bach	Sonata G-dur
	c)		Blavet	Sonata op.2 No.2	
	d)		Blavet	Sonata op.2 No.4	
	(2) a)		Andersen	Ballade et Danse des Sylphes	
	b)		Busser	Andalucia	
	c)		Jolivet	Chant de Linos	
	d)		Martin	Ballade	
	e)		Muczynski	Moments	
	3次		(1) a)	Enesco	Cantabile et Presto
		b)	Faure	Fantaisie	
		c)	Gaubert	Fantaisie	
		d)	Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
		e)	Taffanel	Andante Pastoral et Scherzettino	
		(2) a)	Boehm	Fantaisie über Thema von Schubert	
		b)	Demersseman	Fantaisie Oberon	
		c)	Doppler	Airs Valaques	
		d)	Taffanel	Fantaisie Freyschutz	
		(3) a)	Aho	Solo III	
		b)	Berio	Sequenza	
		c)	Halfter	Debla	
		d)	Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲	
e)		Hurel	Eolia		
f)		Ichiyonagi	In a Living Memory		
g)	Mantovani	Früh			
h)	Yun	Etüden より任意の曲			
i)		同程度の任意の曲			
本選	(1)	Mozart	Rondo		
(2)	Jolivet	Concerto			
第8回(2013)	予備	(1)	Kuhlau	6 Divertissements No.6	
		(2) a)	Aho	Solo III	
		b)	Berio	Sequenza	
		c)	Halfter	Debla	
		d)	Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲	
		e)	Hurel	Eolia	
		f)	Ichiyonagi	In a Living Memory	
		g)	Kawashima	Manic Psychosis I	
		h)	Yun	Etüden より任意の曲	
		i)		同程度の任意の曲	
	1次	(1)	Kuhlau	6 Divertissements No.6	
	(2) a)	Karg-Elert	Chaconne		
b)	Lorenzo	Non plus ultra del Frautista No.17			

	2次	(3) a)	Debussy	Syrinx	
		b)	Ferrroud	3 Pieces No.1 Bergere captive	
		(1) a)	Bach	Sonate g-moll	
		b)	Bach	Sonate Es-dur	
		c)	Bach	Sonate C-dur	
		(2) a)	Hindemith	Sonate	
		b)	Martinu	First Sonate	
		c)	Prokofiev	Sonate	
		(1) a)	Enesco	Cantabile et Presto	
		b)	Faure	Fantaisie	
		c)	Gaubert	Fantaisie	
		d)	Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
		e)	Taffanel	Andante Pastoral et Scherzettino	
		(2) a)	Ibert	Concerto	
		b)	Jolivet	Concerto	
	c)	Nielsen	Koncert		
	(3) a)	Aho	Solo III		
	b)	Berio	Sequenza		
	c)	Halffter	Debla		
	d)	Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲		
	e)	Hurel	Eolia		
	f)	Ichiyonagi	In a Living Memory		
	g)	Kawashima	Manic Psychosis I		
	h)	Yun	Etüden より任意の曲		
	i)		同程度の任意の曲		
	本選	(1) a)	Mozart	Quartett D-dur	
		b)	Mozart	Quartett C-dur	
		(2) a)	C.P.E.Bach	Konzert d-moll	
		b)	C.P.E.Bach	Konzert G-dur	
		(1)	C.P.E.Bach	Sonate a-moll 1,3satz	
		(2) a)	Aho	Solo III	
	第7回(2009)	予備	b)	Berio	Sequenza
			c)	Halffter	Debla
d)			Ichiyonagi	In a Living Memory	
e)			Yun	Etüden より任意の曲	
f)				同程度の任意の曲	
(1)			C.P.E.Bach	Sonate a-moll	
1次		(2) a)	Aho	Solo III	
		b)	Berio	Sequenza	
		c)	Halffter	Debla	
		d)	Ichiyonagi	In a Living Memory	
		e)	Yun	Etüden より任意の曲	
		f)		同程度の任意の曲	
2次		(1) a)	Blavet	Sonate re-mineur op.2-2	
		b)	Leclair	Sonate mi-mineur op.9-2	
		c)	Telemann	Solo h-moll aus der Tafelmusik	
	(2) a)	Boulez	Sonatine		
	b)	Jolivet	Chant de Linos		
	c)	Liebermann	Sonata		
3次	(1)	J.S. Bach	Sonate A-dur		
	(2) a)	Prokofiev	Sonata		
	b)	Reinecke	Sonate Undine		
本選	c)	Schubert	Variationen über Trockne Blumen		
	a)	Mozart	Konzert G-dur		
b)	Mozart	Konzert D-dur			
第6回(2005)	1次	(1)	J.S. Bach	Partita	
		(2) a)	Kuhlau	3 Fantasien No.1	
	b)	Kuhlau	6 Divertissements No.6		
	2次	(1) a)	C.P.E.Bach	Sonate D-dur	
		b)	Leclair	Sonata c-moll	
		c)	Vivaldi	Sonata g-moll	
		(2) a)	Hindemith	Sonate	
		b)	Prokofiev	Sonata	
		c)	Sancan	Sonatine	
	d)	Schulhoff	Sonata		
	3次	(1) a)	Boehm	Fantaisie über Thema von Schubert	
		b)	Demersseman	Fantaisie Oberon	
		c)	Doppler	Chanson d'amour	
		d)	Taffanel	Fantaisie Freyschutz	
		(2) a)	Berio	Sequenza	
b)		Ferneyhough	Cassandra's dream song		
c)		Ferneyhough	Unity Capsule		
d)		Hurel	Eolia		
e)		一柳慧	忘れえぬ記憶の中に		
f)		末吉保雄	空の一方に		
g)		武満徹	Voice		
h)	Yun	Etüden より No.5			
i)	Yun	Sori			
本選		Mozart	Konzert G-dur		

これを、作曲家順に整理する。

[表 0-5] アルファベット順作曲家別並び替え³

作曲家	曲名	数
Aho	Solo III	6
Aho	Solo III	
Aho	Solo III	
Aho	Solo III	
Aho	Solo III	
Aho	Solo III	
Andersen	Ballade et Danse des Sylphes	2
Andersen	Ballade et Danse des Sylphes	
Arnold	Fantasy	6
Bach	Sonata g-moll	
Bach	Sonata Es-dur	
Bach	Sonata C-dur	
Bach	Sonate g-moll	
Bach	Sonate Es-dur	
Bach	Sonate C-dur	
Bartok	Suite Honngroise paysanne	12
Benjamin	Flight	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Berio	Sequenza	
Blavet	Sonata op.2 No.2	3
Blavet	Sonata op.2 No.4	
Blavet	Sonate re-mineur op.2-2	
Boehm	Fantaisie op.21	7
Boehm	Fantaisie op.21	
Boehm	Fantaisie über Thema von Schubert	
Boehm	Fantaisie über Thema von Schubert	
Boehm	Grande Polonaise	
Boehm	Variationen über Schubert	
Boehm	Fantaisie über Schubert	
Boulez	Sonatine	6
Bozza	Image	
Bozza	14 Etudes-Arabesques No.2	
Bozza	Image	
Bozza	14 Etudes-Arabesques No.14	
Bozza	14 Etudes-Arabesques No.7	
Bozza	Image	
Busoni	Divertimento B-dur	8
Busser	Andalucia	
C.P.E.Bach	Sonata a-moll	
C.P.E.Bach	Sonata D-dur	
C.P.E.Bach	Sonata G-dur	
C.P.E.Bach	Konzert d-moll	
C.P.E.Bach	Konzert G-dur	
C.P.E.Bach	Sonate a-moll 1,3satz	
C.P.E.Bach	Sonate a-moll	
C.P.E.Bach	Sonate D-dur	
Camus	Chanson et Badinerie	7
Casella	Sicilienne et Burlesque	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Debussy	Syrinx	
Demersseman	Fantaisie Oberon	7
Demersseman	6e solo de concert	
Demersseman	Fantaisie Oberon	
Demersseman	Fantaisie Oberon	
Demersseman	Fantaisie Oberon	
Demersseman	Fantaisie Oberon	
Demersseman	Fantaisie Oberon	
Dohnanyi	Passacaglia	3
Doppler	Airs Valaques	
Doppler	Airs Valaques	
Doppler	Chanson d'amour	5
Dusapin	ICI	
Dutilleux	Sonatine	
Dutilleux	Sonatine	
Dutilleux	Sonatine	
Dutilleux	Sonatine	
Dutilleux	Sonatine	
Enesco	Cantabile et Presto	5
Enesco	Cantabile et Presto	
Enesco	Cantabile et Presto	
Enesco	Cantabile et Presto	
Enesco	Cantabile et Presto	
Faure	Fantaisie	7
Faure	Fantaisie	
Faure	Fantaisie	
Faure	Fantaisie	
Faure	Morceau de concours	
Faure	Morceau de concours	
Faure	Fantaisie	
Ferneyhough	Cassandra's dream song	3
Ferneyhough	Cassandra's dream song	
Ferneyhough	Unity Capsule	
Ferrouid	Trois pieces No.3	4
Ferrouid	3 Pieces III.Toan-Yan	
Ferrouid	3 Pieces I. Bergere captive	
Ferrouid	3 Pieces No.1 Bergere captive	
Gaubert	Nocturne et Allegro scherzando	9
Gaubert	Nocturne et Allegro scherzando	
Gaubert	Fantaisie	
Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
Gaubert	Fantaisie	
Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
Gaubert	Fantaisie	
Gaubert	Sonate No.1	
Gaubert	Nocturne et Allegro Scherzando	
Godard	Suite op.116, Valse	4
Grovlez	Romance et Scherzo	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	7
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Halffter	Debla	
Hindemith	Sonate	4
Hindemith	Sonate	
Hindemith	Acht Stücke	
Hindemith	Acht Stücke	
Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲	3
Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲	
Holliger	Sonate (in)solit(air)e より数曲	
Honegger	Danse de la chevre	3
Honegger	Danse de la chevre	

³ 「Bach」と「J.S.Bach」が分かれているが、これは、3曲のソナタが、本当にバッハのものであるか疑わしいことによる。しかし、基本的には6曲のソナタが「J.S.Bach作」と扱われていることから、これ以降の統計では、合算した数字を用いる。

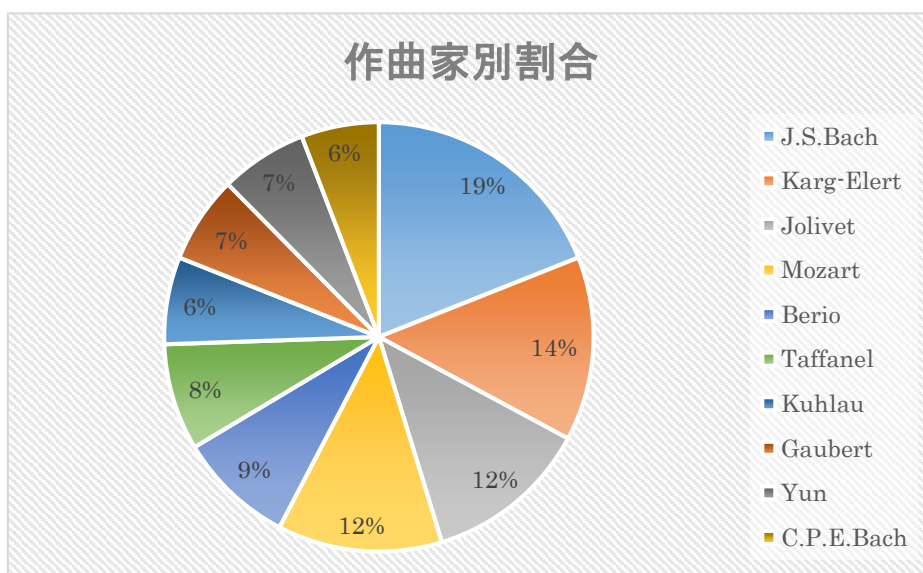
Honegger	Danse de la chevre				
Hurel	Eolia				
Hurel	Eolia		4		
Hurel	Eolia				
Hurel	Eolia				
Ibert	Concerto				
Ibert	Concerto		4		
Ibert	Concerto				
Ibert	Concerto				
Ichyanagi	In a Living Memory				
Ichyanagi	In a Living Memory				
Ichyanagi	In a Living Memory				
Ichyanagi	In a Living Memory		7		
Ichyanagi	In a Living Memory				
Ichyanagi	In a Living Memory				
Ichyanagi	In a Living Memory				
J.S. Bach	Partita				
J.S. Bach	Partita Sarabande				
J.S. Bach	Sonata C-dur 3.satz				
J.S. Bach	Partita Sarabande				
J.S. Bach	Partita 2.,3.,4.satz				
J.S. Bach	Sonata E-dur				
J.S. Bach	Partita 1.,2.satz				
J.S. Bach	Sonate A-dur				
J.S. Bach	Partita				
J.S. Bach	Partita				
J.S. Bach	Partita BWV1013 Sarabande				
J.S. Bach	Sonata e-moll		20		
J.S. Bach	Sonata E-dur				
J.S. Bach	Sonata C-dur Adagio				
J.S. Bach	Partita BWV1013 Corrente, Sarabande				
J.S. Bach	Suite No.5 BWV1011 Allemande				
J.S. Bach	Suite No.2 BWV1008 Courante				
J.S. Bach	Sonate C-dur BWV1033 Adagio				
J.S. Bach	Partita Corrente, Sarabande				
J.S. Bach	Partita Corrente				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	5 Incantations		17		
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	5 Incantations				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Concerto				
Jolivet	Chant de Linos				
Jolivet	Concerto				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Capricen No.28				
Karg-Elert	Capricen No.30				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Chaconne				
Karg-Elert	Capricen No.9				
Karg-Elert	Capricen No.24				
Karg-Elert	Capricen No.26				
Karg-Elert	Chaconne		19		
Karg-Elert	Capricen No.5,23				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Chaconne				
Karg-Elert	Chaconne				
Karg-Elert	Appassionata				
Karg-Elert	Capricen No.12				
Karg-Elert	Appassionata				
Kawashima	Manic Psychosis I				
Kawashima	Manic Psychosis I		2		
Kuhlau	Variationen Euryanthe				
Kuhlau	Variationen über Euryanthe				
Kuhlau	3 Fantasie op.38 No.1				
Kuhlau	3 Fantasie op.38 No.3		9		
Kuhlau	6 Divertissements No.6				
Kuhlau	6 Divertissements No.6				
Kuhlau	3 Fantasien No.1				
Kuhlau	6 Divertissements No.6				
Kuhlau	6 Divertissements VI				
Leclair	Sonate mi-mineur op.9-2			2	
Leclair	Sonata c-moll				
Liebermann	Sonata			2	
Liebermann	Sonata				
Lorenzo	Non plus ultra del Frautista No.17			2	
Lorenzo	Non plus ultra del Frautista No.17				
Mantovani	Früh				
Martin	Ballade			4	
Martin	Ballade				
Martin	Ballade				
Martin	Ballade				
Martinu	First Sonate				
Mercadante	La ci darem la mano				
Mozart	Konzert G-dur				
Mozart	Konzert D-dur				
Mozart	Quartett D-dur				
Mozart	Quartett C-dur				
Mozart	Konzert G-dur 2.satz				
Mozart	Konzert D-dur 1.satz				
Mozart	Konzert G-dur				
Mozart	Konzert G-dur				
Mozart	Rondo			17	
Mozart	Quartett D-dur				
Mozart	Quartett C-dur				
Mozart	Konzert G-dur				
Mozart	Konzert D-dur				
Mozart	Konzert G-dur				
Mozart	Konzert D-dur				
Mozart	Andante				
Mozart	Konzert D-dur				
Muczynski	Moments				
Murakami	Puzzlement				
Nielsen	Konzert			2	
Nielsen	Konzert				
Paganini	24 Caprice op.1 (1 曲選択)				
Perilhou	Ballade				
Poulenc	Sonata				
Prokofiev	Sonata				
Prokofiev	Sonata 1.4.satz				
Prokofiev	Sonate			6	
Prokofiev	Sonata				
Prokofiev	Sonata				
Prokofiev	Sonata				
Reinecke	Konzert			3	
Reinecke	Konzert				
Reinecke	Sonate Undine				
Romberg	Konzert			3	
Romberg	Konzert				
Romberg	Konzert				
Sancan	Sonatine				
Sancan	Sonatine			7	
Sancan	Sonatine				
Sancan	Sonatine				
Sancan	Sonatine				
Schubert	Variationen über Trockne Blumen			3	
Schubert	Variationen über Trockne Blumen				
Schubert	Variationen über Trockne Blumen				
Schulhoff	Sonata				
Taffanel	Andante pastoral et Scherzettino				
Taffanel	Fantaisie Freyschutz				
Taffanel	Andante pastoral et Scherzettino				
Taffanel	Fantaisie Freyschutz				
Taffanel	Andante Pastoral et Scherzettino			11	
Taffanel	Fantaisie Freyschutz				
Taffanel	Andante Pastoral et Scherzettino				
Taffanel	Fantaisie Freyschutz				
Taffanel	Fantaisie Mignon				
Telemann	12 Fantasie No.3				
Telemann	Solo h-moll aus der Tafelmusik			3	
Telemann	12 Fantasie (1 曲選択)				

Varese	Desnsity 21.5	
Vivaldi	Sonata g-moll	
Yun	Etude No.5	9
Yun	Etude No.5	
Yun	Etüden より任意の曲	
Yun	Etüden より任意の曲	
Yun	Etüden より任意の曲	
Yun	Etüden より任意の曲	
Yun	Etüden より任意の曲	
Yun	Etüden より No.5	
Yun	Sori	
吉松隆	デジタルバード	
佐藤敏直	舞	
増本伎英子	乱声	
丹波明	Sonata	

尾高尚忠	Concerto	3
尾高尚忠	Concerto	
尾高尚忠	Concerto	
武満徹	巡り	4
武満徹	Voice	
武満徹	Voice	
武満徹	Voice	
福島和夫	冥	3
福島和夫	冥	
福島和夫	冥	
末吉保雄	空の一方に	3
末吉保雄	空の一方に	
末吉保雄	空の一方に	
廣瀬量平	湖をわたる風のうた	2
廣瀬量平	湖をわたる風のうた	

これを踏まえ、まず全体を見渡すため、いくつかの項目ごとに整理していく。
初めに、作曲家ごとに分けてみる。

[グラフ 0-1]



[表 0-6] 作曲家別の登場頻度

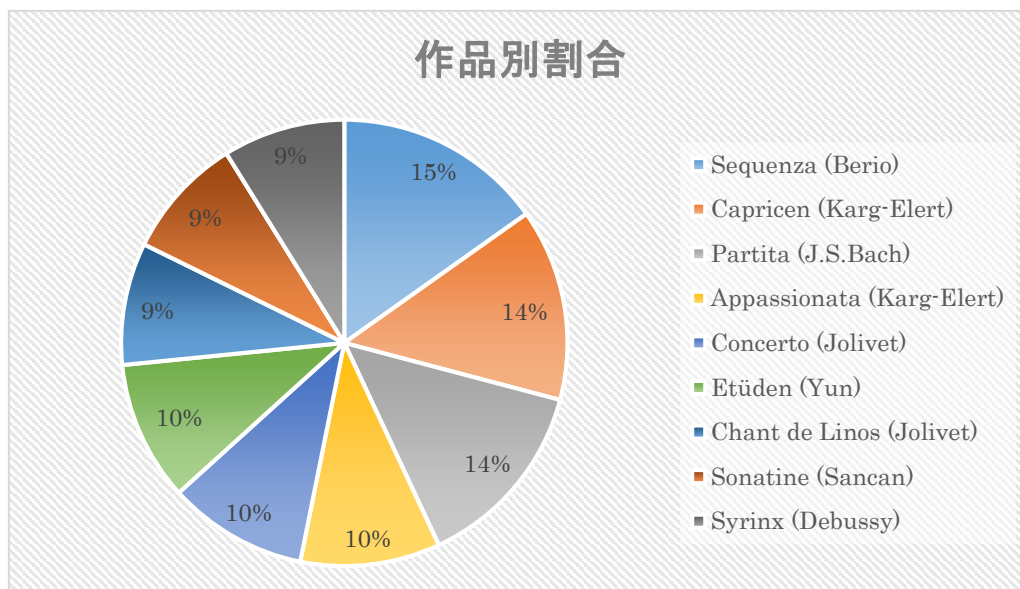
J.S.Bach	26
Karg-Elert	19
Jolivet	17
Mozart	17
Berio	12
Taffanel	11
Kuhlau	9
Gaubert	9
Yun	9
C.P.E.Bach	8
Boehm	7
Debussy	7
Sancan	7

バッハやモーツァルトなど、有名な作曲家の作品が多いが、それに加え、カルク＝エラート、

ジョリヴェ、タファネル、クーラウなど、フルート界でよく知られた名前も目立つ。

次に、これに関連し、作品ごとの割合も見ていく。

[グラフ 0-2]



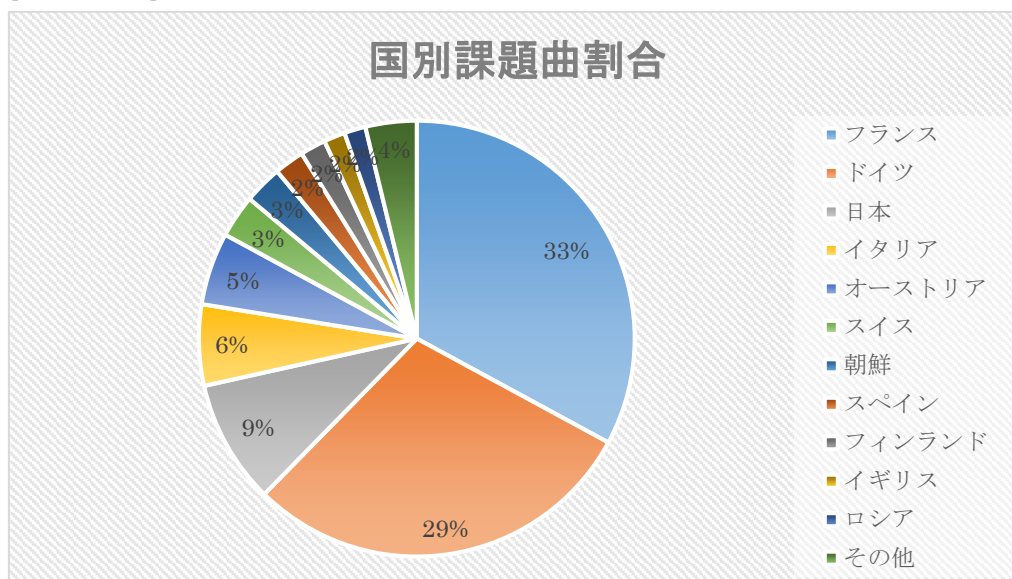
[表 0-7] 作品別の登場回数

Sequenza (Berio)	12
Capricen (Karg-Elert)	11
Partita (J.S.Bach)	11
Appassionata (Karg-Elert)	8
Concerto (Jolivet)	8
Etüden (Yun)	8
Chant de Linos (Jolivet)	7
Sonatine (Sancan)	7
Syrinx (Debussy)	7

ここでも、バッハ作品に並んで、ベリオ、カルク=エラートの作品が多い。

次に、これらを国別に分け、その割合を見ていく。

[グラフ 0-3]⁴



[表 0-8] 国別課題曲登場回数

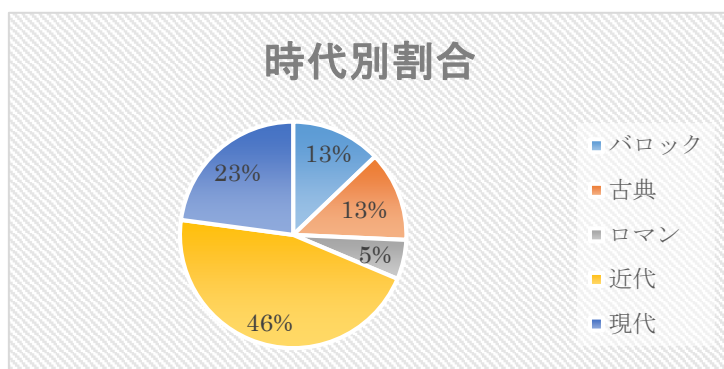
フランス	104
ドイツ	93
日本	29
イタリア	19
オーストリア	17
スイス	10
朝鮮	9
スペイン	7
フィンランド	6
イギリス	5
ロシア	5
その他	12

フランスとドイツが圧倒的多数を占めていることがわかる。神戸国際フルートコンクール以外は、日本人向けのコンクールを対象に調査しているため、邦人作品が多くなる傾向があるほか、朝鮮、スペイン、フィンランドに関しては、それぞれ Yun、Halfpter、Aho という 1 人の現代作曲家の作品によって数が増えている。よって、これらの国から、特別多くの作品が取り上げられているということではない。

⁴ この「国別」は、作曲家の出身が現在のどの国にあたるかで分けている。

そして、時代別にも見ておく。

[グラフ 0-4]



[表 0-9] 時代別登場回数

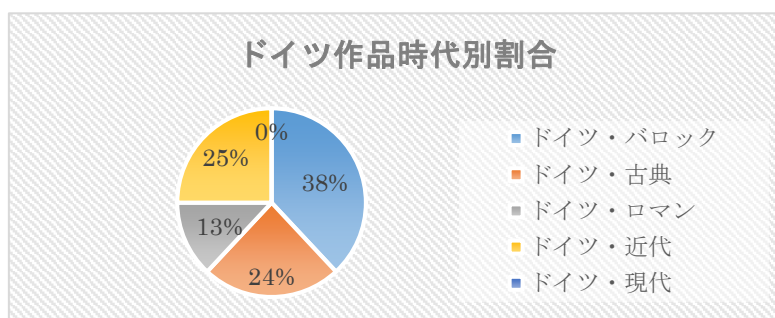
バロック	41
古典	41
ロマン	18
近代	146
現代	73

ここまで、全ての国を含めたさまざまな数と割合を見てきた。その結果から重要であることは、まず、フランスとドイツがフルートのレパートリーの大半を占めているということである。グラフ 0-3 からわかるように、この 2 カ国がそれぞれ課題曲の約 1/3 を占め、残りの 1/3 を他の国が分けているようになっている。この 2 つの国を中心に、比較、検証していくことが、レパートリー調査として必要であると考えられる。

そしてもう一点、近代作品の多さと、作曲家の割合の比較である。グラフ 0-4 での通り、近代に属する作品は他の時代と比べ非常に多い。しかし、作曲家や作品の割合（グラフ 0-1、0-2）で上位にあるものでは、近代の作曲家は決して多くなく、カルク＝エラート、ジョリヴェが少し目立っている。これが何を意味するのか、フランスとドイツに焦点を当てる中で探っていく。

まず、フランスとドイツの作品を時代別に分けてみる。

[グラフ 0-5]

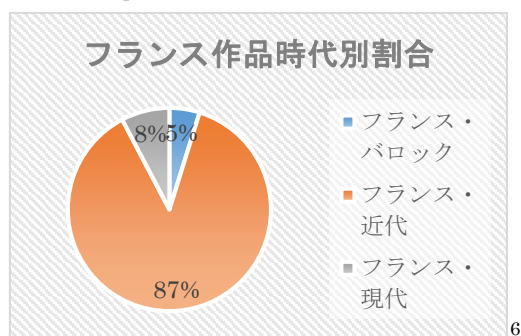


[表 0-10] ドイツ作品時代別回数

ドイツ・バロック	35
ドイツ・古典	22
ドイツ・ロマン	12
ドイツ・近代	23
ドイツ・現代	0

5

[グラフ 0-6]



6

[表 0-11] フランス作品時代別回数

フランス・バロック	5
フランス・近代	91
フランス・現代	8

比較するとフランスは9割近くが近代作品であり、現代作品も合わせると10割に迫る。一方、ドイツは一見バランスが良いように見える。バッハ、クーラウの作品が多いバロック、古典に対し、近代が割合的に大差なく、近代作品も充実しているように見えるのである。しかしここで重要なのは、その曲数と作曲家の数である。

フランス近代作品は91曲あるのに対し、近代ドイツ作品は23曲。4倍近くも差があるのである。やはり、近代作品は圧倒的にフランス作品が多い。これは、それぞれの国におけるベーム式フルートの普及の違いが影響していると考えられる。

⁵ この時代分けは正確な年代を設定しているわけではなく、作曲家の作風によって振り分けている。バロックは主にJ.S.バッハとテレマン、古典はクーラウ、C.P.E.バッハ、ロマン派はライネッケとシューベルト、近代はロマン派以降から1944年ごろまで、現代は1945年以降と解釈している。現代作品は、コンクールの規定でも1945年以降出版のものと決められるため、その年を基準とし、ロマン派（ほぼ2人の作曲家のみ）と現代の間を近代としている。

⁶ 主に、P. タファネル（1844-1908）の〈アンダンテパストラルとスケルツェットティーノ〉（1907）、G. フォーレ（1845-1924）の〈ファンタジー〉（1898）などから、H. デュティユー（1916-2013）の〈ソナチネ〉（1943）、P. サンカン（1916-2008）の〈ソナチネ〉（1946）、A. ジョリヴェの作品までを含むものと解釈する。A. ジョリヴェの作品は年代的に現代とも考えられるが、フルート作品（特に〈リノスの歌〉と〈コンチェルト第1番〉）に関しては近代作品が集められた予選の課題として採用されていることから、近代に分類する。

1830年代にドイツ人楽器製作者で作曲家、フルーティストでもあったテオバルト・ベーム Theobald Boehm(1794-1881)によって発明されたこの新しいフルートは、現代のモダンフルートの原型となった楽器であり、従来の円錐型フルートと比べ音量が増し、音色も華やかに作られていたため表現力に長けていた。さらにキーメカニクの改良により、難易度の高いテクニク的要求にも対応できる点からフランスの若手フルーティストを中心に人気となり、1860年代にはパリ音楽院の公式楽器に認定されるほど広まった。この楽器のために、多くの作曲家がこぞってフルートのために近代的な作品を書いたと考えられるのである。

しかしドイツでは事情が異なり、従来の楽器との音色や運指の違い、価格の高さなどの理由から敬遠され続けていた。例えば、1881年のゲヴァントハウス・オーケストラのオーディションでは、以下のような記録が残っている。

ドイツ音楽誌 *Deutsche Musik-Zeitung* の広告では、この職の募集について、「ベーム式フルートを吹いていないフルーティストのみ推薦される」と書かれた。

1881年9月、古いゲヴァントハウスで行われたオーディションには8人の応募者が来た。その中の1人はベーム式フルートを使っていた。彼の演奏について、記録では、「不純な、不可」とある。(NZ 1921 Okt.)

プロのフルーティストがベーム式に移行していったのは1920年代以降のことで、フランスとの差は明らかである。

フルートのレパートリーをほぼ同じ割合で担う2つの国だが、その作品の内訳は大きく異なっていたことがわかる。

さらに、次の表で近代作品に関するもう一つの謎を探る。

[表 0-12] フランス近代の主な作曲家の作品登場回数

Jolivet	17
Taffanel	11
Gaubert	9
Debussy	7
Demersseman	7
Faure	7
Sancan	7
Bozza	6
Dutilleux	5
Ibert	4
Ferroud	4
その他	7

表 0-12 からわかるように、91曲のフランス近代に分類される作品は10人以上の作曲家

の作品からなるが、ドイツの内訳は 2 人である。つまり、特定の 2 人の作曲家の作品が多く取り上げられているために数は多く見えるが、決してドイツの近代作品が多いわけではないのである。その 2 人が、カルク＝エラートとヒンデミットである。しかしもう一点注意すべき事柄が、ヒンデミットの作品が取り上げられているのは、23 回のドイツ作品登壇中、4 回のみということである。つまり、残りの 19 回はカルク＝エラートの作品なのである。作曲家、作品が少ないどころか、ほとんどがカルク＝エラート作品ということになる。カルク＝エラートは、ベーム式フルートを想定して作品を書いていたことがわかっているが、そのことが登場回数多さに関係していると思われる（フルートとの出会い、関係については第 1 章第 2 節の『生涯』で触れる）。

このことから、近代作品の数の多さと、多く挙がる作曲家や作品の属する時代の不一致の理由がわかる。つまり、近代作品を多く輩出しているフランスではさまざまな作曲家によってその数が増えているため、特定の 1 人の名前が挙がりにくい。選択肢が多く、それだけ作品も作曲家も豊富なのである。しかしドイツでは、近代作品のほとんどをカルク＝エラート作品が担っているため、作曲家としても作品としても、数、割合ともに目立っているのである。ドイツでこの時代に作品が少なかったわけではないかもしれないが、カルク＝エラートの作品ほど、テクニク的要求、表現能力においてレベルが高く、現代でも十分に難易度が高いと評価されているものはないのである。近代ドイツを代表する作曲家として、そしてフルーティストにとって重要なレパートリーとして、カルク＝エラートの作品が認められていると考えられるのである。

ここまでのデータからもわかるように、カルク＝エラートの作品は今やフルーティストにとって欠かすことのできないレパートリーとなっている。それは、フランスの同時代の作品とは目指すものが異なり、ドイツの同時代の他の作品より優れている、ということを示しているのだろう。

しかし、カルク＝エラートのことは一般にはほとんど知られていない。作曲家であっただけでなく、理論家でもあり、さらにはライプツィヒ音楽院で多くの弟子を育てた教育者でもあった事実も知られていないだろう。

さらに、カルク＝エラートの作品は、昔から広く知られていたわけではない。1982 年に発行された平凡社の『音楽大事典』には、カルク＝エラートの項目はないのである。フルーティストには、その後コンクールで取り上げられたために知られていったということもあるだろう。それによって、コンクールの課題となる作品、そして親しみやすい旋律を持つ一部の作品のみが知られ、カルク＝エラートのイメージとなっている部分がある。全く異なる作風を持つ他の作品があることや、まして独自の和声理論を打ち立てたことなどほとんど知られていないのが現状なのだ。

重要な位置づけに反し、作曲家に関する知識、その作品の解釈は十分ではないのではないだろうか。コンクールでも非常に多く取り上げられ重用されているにもかかわらず、その文

献資料、特にフルート作品やその演奏法に関するものはあまりに少ない。例えば、表 0-6 の上位にあるようなバッハやモーツァルトほど、カルク＝エラートは研究されているのだろうか。このデータからはカルク＝エラート作品の重要性が読み取れるが、それに音楽家の知識は追いついていないように感じる。

カルク＝エラートのフルート作品には、カルク＝エラート本人による説明はほとんどついていない。どのような意図で作曲したものであるか、どのように演奏することが望ましいか、ということは、演奏者に委ねられている状態である。だからこそ、カルク＝エラートという人物と、その作曲に関する理論をよく理解する必要があるのではないだろうか。

カルク＝エラートの和声理論書は、カルク＝エラート本人によって書かれた、作曲に関する数少ない資料である。これを解釈し、演奏に応用することで、それぞれの作品のカルク＝エラートの作曲意図を読み取るとともに、これまでの各奏者の想像による解釈から一歩抜け出した演奏法を導き出せるのではないだろうか。

カルク＝エラートの作品が、多くのフルーティストに知られるようになった今、より作曲家の意図に近づく、そして演奏での表現をより豊かにするような作品解釈を、カルク＝エラート自身の和声理論を通して探っていくことが重要なのである。

第1章 S.カルク＝エラートについて

第1節 カルク＝エラートへの評価

カルク＝エラートは、一般的によく知られた作曲家ではないだろう。さらにフルートの作曲家、という認識は、フルーティストのみによってされていると考えられる。カルク＝エラートの作品は、その多くがオルガン、ハルモニウム（クンストハルモニウム）のためのものであり、自身も演奏をしていたことなどから一般的には「オルガン、ハルモニウム作曲家、オルガニスト」とされることが多いのである。

このような、オルガン作曲家とみなされている一般的评价をいくつかの音楽事典の記述から読み取りたい。

まず、『ニューグローヴ世界音楽大事典 第2版 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians second edition*』（2001）では、こう記述がある。

ドイツ人作曲家、鍵盤楽器奏者。熱心なハルモニウムの支持者であり、この楽器とオルガンの作品でもっともよく知られている。(F. Conley)

冒頭に書かれているのはこれだけである。その後の「Works」の説明の中に、

不運にも、カルク＝エラートの残りの作品、特に室内楽作品は忘れ去られている。(同上)

という記述があり、フルート作品はその「忘れられた室内楽」の具体例としてわずかに言及されているにすぎない。

この英語の第2版では、1 ページ半に渡って生涯と作品について記されているが、これが1994年発行の日本語版（1980年発行の英語版第1版の訳）では、さらに情報量は少ない。

ドイツの作曲家、音楽理論家、オルガニスト。

カルク＝エーレルトは、ハルモニウムとオルガンの作品で最もよく知られている作曲家である。(J. Clark)

さらに、新しい英語版では室内楽作品での言及があるが、日本語版では鍵盤楽器以外の作品については触れられていない

『*The Oxford Companion to Music*』では、このように書かれている。

彼の創作活動は膨大であるが、何よりもまず、その大部分を占めるオルガン作品によって、そして次に、ハルモニウム作品によって知られている。(Paul Griffiths)

次に、音楽の友社の『音楽中辞典』ではこのような記述がある。

ドイツの作曲家。ハーモニウムとオルガン作品で知られる。グリーグに才能を見いだされ、レーガーのすすめでオルガン作品の創作へ向かった。(岡田暁生)

1982年に出版の、平凡社の『音楽大事典』には、カルク＝エラートの項目は存在しない。日本では、その後の20年間に、その価値が認められてきたと考えることができるだろう。

唯一、MGGにはフルート作品についての記述がある。

彼のフルート作品は、それ〔オルガン作品〕に匹敵する地位を占めている。その作品群は、ベーム式の技巧的可能性を熟知していることを示している。(J. Strodthoff)

このように、いくつかの音楽事典を引いてみても、その評価はほとんどオルガンとハルモニウム作品へのものであることがわかる。MGGではフルートについて書かれてはいるが、これもオルガン作品についての詳細な記述の後1文で触れられているのみである。

カルク＝エラートという作曲家は、一般的にそのフルート作品の重要性についてはもちろんのこと、フルートの作曲家としても、まだ認識されていないのである。

第2節 生涯

ここでは、複数の先行研究をもとに、カルク＝エラートの生涯をまとめる。

S. カルク＝エラート Sigfrid Karg-Elert は 1877 年 11 月 21 日、ドイツ、バーデン＝ヴュルテンベルク州にあるネッカー川流域オーベルンドルフで生まれた。洗礼名はジークフリート・テオドール・カルク Siegfried Theodor Karg で、新聞の編集者であった父、ヨハン・バプティスト・カルク Johann Baptist Karg と、母、マリー・フリーデリケ・エーラート Marie Friederike Ehlert の 12 番目の子供であり、末子である。

ジークフリートの父 J. B. カルクは、1823 年 7 月 24 日に古いカトリックのアウクスブルク人の家庭に生まれた。オーベルンドルフ時代、彼は『シュヴァルツヴァルト通信 *Schwarzwärder Boten*』の編集者だったが、オーベルンドルフにいたのはわずかな期間で、その後ライプツィヒで『ライプツィヒ最新報 *Leipziger Neuesten Nachrichten*』に勤めた。

「非常に衝動的、簡単に興奮する、その上爆発しやすい気質、正直で率直、ユーモアや奇妙さに富み風刺することへの強い傾向」¹を持った彼は、働くことが得意ではなく長続きもしなかった。そのため家族はさまざまな地を転々とし、引越しを繰り返した。ライプツィヒにいたころに精神病にかかり、約 12 年患った後、1889 年 11 月 11 日に亡くなった。

母 M. F. エーラートは、1839 年にケーニヒスホルスト Königshorst で生まれた。彼女はプロテスタントであり、この夫婦は 1860 年に宗派の違う混宗婚をした。彼女は聖書に精通した敬虔な女性であり、子供たちはプロテスタントに教育された。「強靱なエネルギー、内向性、絶対的誠実さ、強く豊かな内面性、保守的性格」²の持ち主であったこの母親は、1908 年 11 月 13 日にライプツィヒで亡くなった。

ジークフリートの 10 歳年上の姉アンナ Anna は、父親の死後、家族を養わなければならなかった。「神経が細やかで博識な音楽愛好家」³であった彼女は、オラトリオ合唱団で歌を歌い、またジークフリートを献身的に支えた。アンナの詩にジークフリートが曲をつけるなど、2 人の関わりは 1915 年ごろまで続いた。1916 年から、彼女はベルリンの福祉担当職員として働いていたが、詳細についてはわかっていない。

ジークフリートは、すでに 3 歳のときグロッケンに強い興味を示し、音程を識別できるほどの鋭い聴力を持っていただけでなく、算数の異常な才能が目立っていた。1883 年に、

¹ Gerlach, Sonja. 1984. *Sigfrid Karg-Elert: Verzeichnis sämtlicher Werke*. Frankfurt am Main: Zimmermann, 5

² Gerlach 1984, 5

³ Gerlach 1984, 7

家族はライプツィヒに移住し、それ以降彼は生涯のほとんどをこの街で過ごした。ジークフリートは絶対音感と美しいボーイ・ソプラノの声を持っていたために学校でも目立ち、11歳の時ライプツィヒのヨハネス教会合唱団に入ったことをきっかけに、音楽に没頭していく。ここで、指揮者であったブルーノ・レーティッヒ **Bruno Röthig** から最初の音楽教育と作曲の手ほどきを受け、宗教モテット、教会歌曲、クリスマスカンタータを作曲した。これらは1890年にレーティッヒの指揮で演奏されている。

このころの自身の性格について、カルク＝エラートは後に次のように描写している。

私はしつけにくい子供であった。頑固さは私の性格の最も目立つ特徴であり、また異常に発達した数字に対する感覚は目立っていた。そしてそれは広く注目された。模倣すること、辛辣な寸評を加えること、怪奇な悪ふざけを考えることにおける私の才能は強みでもあった。この、人物描写をすることと風刺をする素質、ユーモアの優れた感覚、痛烈な嘲り、アイロニーとグロテスクさは、今日まで本質的に私に残されている。⁴

しかし1889年に父親が亡くなると家庭は困窮し、彼は思うように音楽の勉強を続けることができなくなった。ジークフリートの夢は、コンセルヴァトリウム、または有名なトーマスシューレで音楽の修行を始めることであったが、それは実現しなかった。経済的に音楽教育を受けることが難しくなったジークフリートへ、レーティッヒの仲介で、ライプツィヒのある家族からターフェルクラヴィアー **Tafelklavier** が贈られた。また、参事官の子供であったこの高潔な家族の援助によって、14歳の堅信までジークフリートはピアノのレッスンも受けることができた。

1891年、14歳で堅信の儀式を終えたジークフリートの音楽の修行は、彼の意思に反して中断された。まだ未成年であった彼を、後見人である教会員ハルトゥング **D. Hartung** はグリンマ **Grimma** にある「小学校教員養成学校」へ送ったのである。ジークフリートは学生寮に滞在したが、この間ほとんどこの教育の勉強の為には時間を使わなかった。彼の音楽への情熱は冷めることなく、ひそかに作曲を続け、さらにはオーボエ、クラリネット、フルートを練習していた。

この時期に、当時の流行であったヴェリズモのスタイルで書かれた2つのオペラ、〈アヴェ・マリア *Ave Maria*〉と〈サラゴサの少女 *Das Mädchen von Zaragoza*〉が生まれた。また、アカペラの歌曲、ピアノ伴奏付きの歌曲も作曲されている。これらの行動により、指導部からはたびたび退学を予告されていた。16歳になった1893年、授業中に作曲をしていたことが見つかると、更なる圧力をかけられたためにこの教員養成学校から逃れた。

⁴ Wollinger, Alwin. 1991. *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*. Frankfurt am Main: Haag+Herchen, 10

学校から逃げ出したことで生活費を自ら稼がなくてはならなかったジークフリートは、ライプツィヒ近くのマルクランシュテットで町楽団の募集を見つけた。この楽団にはオーボエがいなかったため、ジークフリートは楽器と運指表を与えられこの楽器を任された。こうして、彼は都市音楽家となった。マルクランシュテットの楽団の主な仕事は、踊りの伴奏音楽を奏することであった。そのため、彼は実践の中でより多くの管・弦楽器の知識を得ることができた。フルート、クラリネットの他に、ファゴット、ホルン、トランペット、テノールホルン、トロンボーンテクニックを身につけ、弦楽器の運指も覚えたと言われている。

このような少ない時間の中で、彼は音楽理論、音楽学、作曲の勉強に力を注ぎ、音楽的修行のかたよりを回避しようとした。そしてこの時期に〈交響曲第1番 ハ長調〉が生まれ、オペラ〈サラゴサの少女〉もより完全なものに手直しされた。

1896年5月、ジークフリートはマンハイム Mannheim の指揮者で作曲家のエーミール・ニコラウス・フォン・レズニチェク Emil Nikolaus von Reznicek と出会った。彼はジークフリートの作品を高く評価し、ライプツィヒ音楽院で3年間無料で授業が受けられるよう手配した。ここで、ジークフリートはザロモン・ヤーダスゾーン Salomon Jadassohn のもとで理論を、カール・ヴェントリンク Karl Wendling のもとでピアノを、パウル・ホームヤー Paul Homeyer のもとでオルガンを、カール・ライネッケ Carl Reinecke のもとで作曲を学んだ。中でもピアノで才能を発揮し、ジークフリートは、「水晶宮」Krystallpalast で行われたザーロウ Sahrow 指揮の第134歩兵部隊のシンフォニーコンサートの中で、E. グリーグの〈ピアノ協奏曲 イ短調〉を演奏し、そのすぐれたピアノテクニックで教師たちを驚かせた。それゆえライネッケは、彼にピアノのヴィルトゥオーゾとしてキャリアを積むことを勧めた。

1900年、コンセルヴァトリウム卒業のため、ジークフリートは試験作品として〈ピアノ協奏曲第1番 Op.6〉を提出した。それはハンス・ジット (Hans Sitt) の指揮のもと、彼自身によって演奏された。当時の聴衆の反応はさまざまで、一部は野次を飛ばし、一部は拍手喝采して感動した。コンサートを聴いて感銘を受けたピアニスト、アルフレート・ライゼナウアー Alfred Reisenauer はジークフリートにさらに2年間の無料授業を与えた。

ライゼナウアーのもとで学んでいた期間に、彼はピアノの演奏旅行を行った。ベルリン、ハンブルク、ブレーメン、ケルン、ミュンヘン、マクデブルク、ドレスデン、ブレスラウ、シュトゥットガルトを巡ったこのコンサートツアーは成功を収めた。

ライネッケのもとで作曲の勉強も続けていたジークフリートは、この時期ピアノの練習を1日8時間までと決め、それ以外の時間に作曲や音楽理論の勉強をしていた。ライゼナウアーのもとでの2年間のレッスンを終了した後、ジークフリートはローベルト・タイヒミュラー Robert Teichmüller のもとで1年半作曲の個人レッスンを受けた。その後、1901年に、雑誌『音楽週間 Die Musik-Woche Nr.33』でジークフリートのいくつかの歌曲が発表された。また1902年には同じ雑誌の懸賞に応募し、Chöre という曲でいくつかの賞を得

た。しかしこれらは正式に出版された作品とは認められていない。

1900年ごろにはE. グリーグ **Edvald Grieg** と出会い、影響を受けている。ジークフリートは好んでグリーグの曲を演奏し、さらに彼のスタイルを真似て作品を作った。ライプツィヒ音楽院卒業後にマクデブルク音楽院にピアノ教師として就職した際、いくつかの理由から、父親の姓カルクに、母親の姓エーラート **Ehlert** から **h** を省略したエラート **Elert** を付け加えて二重姓に改名しているが、同時期にグリーグの助言により名前のジークフリート **Siegfried** も北欧風の綴りに改め、**Sigfrid** とした。これは、名前によってユダヤの血統の嫌疑がかかり、彼の出世を阻む可能性があることを考慮してのことであった。こうして、作曲家 **Sigfrid Karg-Elert** が誕生したのである。

その後もグリーグの助言を受けながら作曲活動を行った。グリーグはカルク＝エラートに、対位法の勉強をし、17～18世紀の舞曲の分析をするなど、作曲活動に集中するよう促した。カルク＝エラートはこの助言に徹底して従った。そして1904年、グリーグは彼をいくつかの有名な出版社に推薦した。カルク＝エラートはハルモニウムのための2つの楽章も『音楽週間 *Die Musik-Woche*』のコンクールに提出したが、賞を得られなかった。しかし、グリーグ始め、キルヒナー **Kirchner**、レズニチェク、シンディング、レーガー等の作曲家の肯定的な意見により、カルク＝エラートは楽譜出版者フォアベルク **Robert Forberg** にこの作品を送り、彼はこれを受け取った。そしてさらに4つの小品の作曲を依頼し、6曲のシリーズとしてすべて出版された。これが、カルク＝エラートの最初の出版された作品である。

その後、出版者カール・ジーマン **Carl Simon** との出会いをきっかけにクンストハルモニウム⁵のための作品を積極的に書くようになる。ジーマンは、ハルモニウムの専門家として、クンストハルモニウムの導入と普及に非常に関心があり、新しい作品を探していた。そして、カルク＝エラートの作品の色彩の豊かさ、ニュアンスに富んだ、後期ロマン派的であり印象派的・表現主義的面も持った特徴がこの楽器に合っていると見抜いた。このような点でジーマンとの共同作業はカルク＝エラートにとって大変実り多いもので、その後彼はクンストハルモニウムのスペシャリストとして世に出た。彼は内容豊かなレッスン用の作品を書き、弟子たちを教育した。そして晩年まで、この楽器と決して距離を置くことはなかった。

しかし一方で、カルク＝エラートはオルガニストとして名声を得ることに生涯固執していた。そのきっかけとなったのがマックス・レーガー **Max Reger** である。レーガーがカルク＝エラートにオルガン作品を書いてみることを勧めたのである。しかし、カルク＝エラートもレーガーの作品から刺激を受け、オルガン作品を献呈もしている一方、激しい批判も行うなど、その関係は複雑であった。カルク＝エラートは、レーガーと異なり、存命中オルガ

⁵足踏み式のふいごが風力源となり、手鍵盤によってリードを操作し、風を開放させることで音を出すものがハルモニウム（リード・オルガン）であるが、20世紀初頭に音量や音色をより幅広く変化させることができるよう改良がなされた。これをクンスト（＝芸術）ハルモニウムと呼ぶ。

ンに関してはドイツでほとんど評価されなかったが、イギリスではバッハ以降のもっとも重要な作曲家ともみなされていた。1914年に、ロンドンのオルガニストロイヤルカレッジ Royal College of Organists の名誉会員になったことも、その高い評価を裏付けている。カルク＝エラートはハルモニウム作品を100曲以上、オルガン作品を250曲以上残している。

1910年7月25日、33歳のカルク＝エラートはミナ・ルイーゼ・クレツシュマー Minna Louise Kretzschmar とライプツィヒ南部にあるコンネヴィッツァー Connewitzer 教会で結婚し、1914年4月21日には娘カタリーナ Katharina Ingeborg Annelies が誕生した。彼女は1933年～1938年までライプツィヒのコンセルヴァトリウムで学び、歌手として活動した。

この時期のカルク＝エラートの生活に姉アンナの存在は欠かせない。1906年以降、カルク＝エラートの仕事に関する連絡等はほとんど彼女が行っていた。また、アンナはカルク＝エラートのスケッチなどから作品を仕上げる作業も行っていた。その体制がどのようになっていたかは詳しく解明されていないが、編曲と移調での彼女の役割は特に大きかった。歌曲を作る際の音域の移調は、カルク＝エラートの助けなしに行っていたとされる。そして音楽好きであったアンナは、彼のオルガンを、そのコンサートのプログラムや演奏から高く評価していた。1912年12月18日に、彼女は友人マリエレ・カステン Mariele Kasten と共にカルク＝エラートのブラントフォアヴェルク通りの家に引越し、同居を始めた。ここで家事や家計のやりくりを行い、弟を支えた。その後エリーゼ通りにも共に引っ越し、1年ほど同じ家に暮らした。アンナはカルク＝エラートのために大変よく働いたが、次の発言からその生活の様子とカルク＝エラートの性格がうかがえる。

私の弟は1人では計画的に動くことができない。彼の全人生と仕事はいつもジグザグに進む。そしてそんな生活態度は私を疲弊させる。⁶

1914年6月、第一次世界大戦が勃発する。1915年7月、カルク＝エラートは第107歩兵部隊に入隊した。カルク＝エラートとフルートの繋がり、この第一次世界大戦中に生まれる。軍楽隊に配属されたカルク＝エラートはオーボエを演奏していた。そこで、当時ゲヴァントハウス・オーケストラの第1フルート奏者であった、カール・バルトゥツァート Carl Bartuzat と出会い、彼の演奏に感銘を受けたのである。その時の気持ちを、こう表現している。

私たちはゲヴァントハウスの第1フルーティストをこの楽団に手に入れた。彼の素晴らしい楽器は私を長年鞭打った。〔フルート作品の〕作曲へ向かうことは不可避だ

⁶ Hartmann Günter.2002.*Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel, Bd. I.* Bonn: Orpheus-Verlag, 87

った。(Wollinger 1992. *Portrait Carl Bartuzat*, Okt., 12)

1919年にこのように記しており、第一次大戦後から1922年までに特に集中してフルート作品を書いている。バルトゥツァートは、ドイツではいち早くベーム式フルートを採用その表現力を知らしめていたのだが、カルク＝エラートは確実に彼からの刺激によってフルート作品を作曲し始め、彼のベーム式フルートに感激してこの新しいフルートのために曲を残したのである。

バルトゥツァートには〈ソナタ変ロ長調 *Sonate B-dur Op.121*〉を献呈しているが、従来のフルートでは不可能であったような難しいテクニックを作品に多く採用し、豊かな表現力を要求するなど、彼の作品は明確にベーム式を想定していたと考えられる。そのことを示す言葉を、カプリスの前書きに残している。

私はこのカプリスへの刺激を、1915年から1918年に作曲した私の他のフルート作品と同様、ライプツィヒ歌劇場、およびゲヴァントハウス・オーケストラの第1フルーティストである、素晴らしい芸術家、C. バルトゥツァートから受けている。私は彼と戦争の間、木管楽器奏者としてある軍楽隊で肩を並べて座っていたのだ。この30のカプリスは、今ある練習作品から、R. シュトラウス、マーラー、ブルックナー、レーガー、プフィッツナー、シリングス、シェーンベルク、コルンゴルト、シュレーカー、スクリャービン、ストラヴィンスキーなどの並外れて複雑なオーケストラ作品、そして極めて近代的なヴィルトゥオーゾ・ソロ作品への橋を作る、という差し迫った需要にふさわしい。

(中略)

このカプリスは、モダンフルート(まずもってテクニック的に比較できない[ほど優れた]ベーム式フルート)の本質と性質から、全てのありうる現代的テクニックの統合をもたらそうとしている。[すでに]「手中にある[一般的に使われている]ような」もの[テクニック]だけで作曲するということは、私[の考え]には全くなかった。

(Karg-Elert 1919. *30 Capricen.*)

この曲集は、雑誌ではこのように紹介された。

フルーティストは今日のオーケストラやソロの作品で立ち向かわなければならない、そして日々増強されるこれからの作品の慣れない要求のために、自らを鍛えるべきである。その上、今日のフルート(特にベーム式フルート。残念ながらこれはフルートの古典的音色を十分に保てない。そしてそれゆえ芸術家たちが演奏するほどは好んで聞かれないが)は、実際ほとんど前例のない完璧さによって可能性を提供する。それに応じて、このカプリスは考えられる調性的、和声的種類を備えているだけで

なく、非常に様々な選り抜きのリズム的、拍節的性質の課題、及びアクセントと構成についても含んでいる。(中略) この極めて根本的で持続的な勉強を、私は誰にでも熱心に勧めるわけではない。(F.E.Thiele 1924.NZ. Jun., 319)

バルトウツァートは、楽器、作品においてのみならず、奏法においても新しいものを積極的に取り入れていた。その1つが、ヴィブラートである。

とりわけ彼のヴィブラートは議論の原因となった。(中略) バルトウツァートはこのパラメーターを積極的に自身の吹奏スタイルに取り入れた。(中略) 当時はまだオーボエもファゴットも(クラリネットはもちろん今も)ヴィブラートを使っていなかった。ヴィブラートが木管セクションに取り入れられたのは、バルトウツァートの功績である。(Wollinger 1992,12)

この当時、どのオーケストラでどの程度ヴィブラートが使われていたか定かではないが、少なくともまだ一般的ではない奏法であったのである。

バルトウツァートとカルク＝エラートの共同作業は、作曲上や家庭内での演奏の試みのみに留まらず、例えば戦後すぐの共同コンサートなどに及んだ。その友情はカルク＝エラートの死まで続いた。

この軍楽隊での期間、カルク＝エラートにもたらされた変化は管楽器の再評価ということだけではなく、作曲のための十分な時間も与えられていた彼は、この時期に大きな作風の変化を経験することとなる。それまで、とりわけ1912年から1914年にかけて、ドビュッシーやスクリャービンの影響を受け、シェーンベルクの和声理論書『和声学 *Harmonielehre*』(1911)を詳細に研究するなど、前衛的な作風のオルガン作品等を書いていたが、軍楽隊での多くの管楽器奏者との出会いの影響もあり、ベートーヴェンやシューベルト、ブラームスなどのオーケストラ作品を集中して勉強していた。自身でも、古典派、ロマン派の再評価について記しており、その結果、初期のフルート作品は大戦前のオルガンやハルモニウム作品よりロマン派的作風を持つこととなった。

第一次世界大戦後の1919年、レーガーの後任としてライプツィヒ音楽院に理論と作曲の教師として招かれる。カルク＝エラートは、その後自身の死まで約15年間、ここで働いた。この時の弟子に、ヴィリー・ブルクハルト Willy Burkhard やジークフリート・ヴァルター・ミュラー Sigfrid Walther Müller 等がおり、彼らもまたフルート作品を残している。また、カルク＝エラートはこのころの約20年間にハルモニウム、オルガン、オーボエ、サクソフォン、フルートのための多数の教則本、エチュード、指導書、教育用作品を書き、また音楽理論の教科書を出版した。これらのうちの最後の2著作、『音響学から見た音、響き、

機能の規定 *Akustische Ton-, Klang-, und Funktionsbestimmung*』(1930)と『和音と調性の極性理論 *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*』(1931)は彼の真のライフワークとみなされた。

1920年9月25日～27日、生まれ故郷オーベルンドルフでカルク＝エラート・フェストが開催された。この催しは『ネッカー上流ふるさと新聞 *Heimatblätter vom oberen Neckar*』の編集者のフランツ・クサーヴァー・ジンガー Franz Xaver Singer の提案によって行われ、オーベルンドルフの市の自治体が後援を引き受けた。ピアノ・ヴァイオリン・歌による室内楽の夕べ、オルガン・歌・合唱・ヴァイオリンによる教会コンサート、そしてハルモニウム・ピアノ・歌によるハルモニウムの夕べの3つのコンサートが行われ、カルク＝エラートは自らオルガン、ピアノ、ハルモニウムを演奏した。また、彼の妻、ミナも歌手として参加した。

1920年代になると、19世紀のロマンチックオルガンを否定し、バッハへの回帰を求めて行われたドイツ・オルガン運動や国家社会主義化の影響でカルク＝エラートの作品はドイツで拒絶されるようになる。印象派的、前衛的とみなされ、モダニストとも考えられていた彼は、新聞、雑誌等でも批判、攻撃され、彼の作品を演奏する演奏家も同様に批判された。ユダヤ人ではなかったが、その作風や思想ゆえに、死後には『音楽界のユダヤ人 *Musikalischen Juden-ABC*』に名前が載ったこともあった。

1924年から、カルク＝エラートは毎週日曜日の朝9時から10時までの宗教的祝典の時間、ラジオ放送でハルモニウムの演奏を始めた。元々はラジオ放送局アルテヴァーゲ *Alte Waage* から放送されるはずだったが、カルク＝エラートがこの時使っていたティッツ社 *Titz* のクンストハルモニウムを自宅から出たくないという理由で断ったため、エリーゼ通りにあった彼の自宅に送信機が設置され、そこから放送が行われた。1930年ごろまで続いたこのコンサートには、カルク＝エラートの性格を表すような逸話がいくつか残っている。娘 K. シュヴァープはこのように語っている。

カルク＝エラートの作品ばかりが過剰に演奏されているという苦情が来たとき、彼は空想の作曲家の名前を挙げた。例えば、生徒の名字を逆から読んで作ったような！そうすると苦情は止んだ。この放送がエリーゼ通りの家から行われているということはほとんど知られていなかった。彼は強情で、ラジオ局が高いレンタル料を支払うといっても、決して自分のハルモニウムを家から出そうとしなかった。そのため彼の音楽室に置かれた個人用の小さな送信機から演奏が届けられるというリスクがいつもあった。また彼は時間も守らなかったため、放送は時間通りに始まらなかった。さ

らに彼はパジャマのまま演奏していた！⁷

1922年以降、カルク＝エラートの音楽を演奏しようとしていたイギリスのオルガニストたちとのつながりが強くなっていった。そのうちの一人、ゴットフリー・シーツ **Godfrey Sceats** とは特に親交が深かった。戦争以降に生じたカルク＝エラートにとっての静かな期間を、彼は管楽アンサンブル、とりわけフルート作品のために使っていたが、これらの関係が、彼にオルガン作品のための新たな創作活動の一時期を与えた。しかしドイツでは、20世紀の終わりになってようやく彼のオルガン作品が演奏されるようになる。

1927年、カルク＝エラートの50歳の誕生日は数々のコンサートとラジオ放送で祝われた。彼は、自ら〈ハルモニウム・ソナタ第2番 *2. Sonate Op. 46*〉を演奏し、また〈フルートとピアノのための異国の印象 *Impressions Exotiques für Flöte und Klavier Op. 134*〉と〈(ピアノのための) パルティータ *Partita Op. 113*〉と〈(フルート、ピアノ、ホルン、クラリネットのための) ユーゲント *Jugend H-Dur Op. 139*〉が放送された。

1930年5月5日から17日まで、イギリス・ロンドンのセント・ローレンス **St Lawrence** 教会でカルク＝エラート・フェスティバルが開催された。10のオルガンコンサートを伴ったこの催しは、オルガン音楽協会 **Organ Music Society** の主催でカルク＝エラート本人を招いて行われ、彼はこのために〈3つの小品 *3 Stücke Op. 141*〉を作曲した。

そして1931年、カルク＝エラートは、パウル・ヒンデミット **Paul Hindemith**、アルフレード・カゼッラ **Alfred Casella** と並んで、「イギリス現代音楽協会」の名誉会員に指名された。こうして、イギリスでの評価は頂点に達することとなった。

1931年、コンサートマネージャーのバーンハード・ラバージュ **Bernhard Laberge** は、ロンドンのオルガンメーカー・**Willis & Sons** の提案を受けて、カルク＝エラートに3ヶ月にわたるカナダ・アメリカコンサートツアーを打診した。しかしカルク＝エラートは、自身を地位にふさわしいオルガニストとみなしていなかったため、代わりにオルガニスト、ギュンター・ラーミン **Günter Ramin** を推薦した。ラバージュは1933年のツアーのために確かにラーミンの名前を書きとめはしたが、なによりカルク＝エラートがツアーを行うことに固執した。カルク＝エラートの経済状況はこの時期大変に苦しかった。教師をしていたライブツィヒのコンセルヴァトリウムは財政危機に瀕しており、彼自身もまた新しい作品の仕上がり不十分であったことなどからわずかにしか契約を結ばなかった。このような理由から提案されたコンサートツアーを引き受け、それに向けてコンネヴィッツァー **Connewitzer** 教会でツアーのためのプログラムをみっちり練習し、習得した。ライブツィヒ・ヨハネス教会でのコンサートを経て、カルク＝エラートは1931年12月12日、17歳の娘と共にドイツを発った。汽船オイローパ号でアメリカへ渡ったカルク＝エラートは、

⁷ Lerche, Stefan. 1989. Beilage zur Einspielung: Sigfrid Karg-Elerts. H. M. Zill, Flöte; H. D. Meyer-Moortgat, Klavier. Ambitus 97833 CD., o.S.

1932年の1月から3月までの間に、合わせて22のコンサートを行った。すでに病が悪化し、またオルガンの専門教育を受けていなかった彼の演奏は、「まったく信じられない」、「まったく無秩序」などと酷評され、期待した成果を得ることはできなかつたとされている。

彼はピッツバーグのカーネギー・インスティテュート **Carnegie Institute** からオルガンの教授として招聘されたが、健康上の理由からこれを断っている。こうしてカルク＝エラートと娘は、汽船ベルリン号でヨーロッパへ戻ってきた。

1932年秋、カルク＝エラートはザクセン州から、ライプツィヒ音楽院の教授に任命されている。

長年糖尿病や心臓喘息を患っていたカルク＝エラートは、1933年の4月9日13時45分ごろ、55歳の若さで、ライプツィヒの自宅で亡くなった。4月13日にライプツィヒの南部墓地に埋葬されている。ライプツィヒの新聞、雑誌、音楽専門誌は追悼文を發表し、コンセルヴァトリウムは同年6月27日に追悼コンサートを催した。この年、さらに9月12日にバウツェン **Bautzen** のペトリドーム **Petridom** で、12月5日にはライプツィヒでコンサートが開かれている。

第3節 業績

カルク＝エラートは、特にオルガン、ハルモニウム作品を数多く作曲しているが、具体的にはどのような作品を、どのくらいの数残しているのか、ここでまとめておく。

まず、ハルモニウム作品についてである。カルク＝エラートのハルモニウム作品は、そのほとんどが第一次大戦前の1903年から1914年ごろにかけて作曲され、その作品数は独特な味わいを持つ小品から手の込んだソナタやパッサカリアまで、100以上を数える。彼は、エクスペッションという増幅装置こそこの楽器の魂であると考え、ペダルによる圧力の変化を複雑にすることで高いクオリティを生み出した。そしてクンストハルモニウム作品においては、さらに豊かな音の色彩と技術的仕掛けを提供した。初期にはフランスのミュステル Mustel 製を入手し、作品もそのために書かれた。その後ドイツのティッツ Titz 製を愛用したとされる。主要作は〈ソナタ第2番 *2. sonate op. 46*〉(1909-1911)であり、巨大なスケールが特徴的である。また、〈8つの演奏会用小品 *8 Konzertstücke op. 26*〉(1905-1906)の第6番の中間部では、29小節で17回のレジストレーションのチェンジを行う。無調への最も思い切った試みを行った〈7つの牧歌 *7 Idyllen op. 104*〉(1914)など、彼の挑戦は他の作曲家が試みなかった範囲へ及んでいる。

カルク＝エラートは、自らのハルモニウム作品を出版社に持ち込んだ際の、クンストハルモニウムとの出会いを、このように語っている。

1904年、確かにC. ジーモンは私の作品を受け取ったが、何よりクンストハルモニウムに親しむことを条件とした。彼は驚くべき巧みな調べとともに私にその楽器を見せた。私はいまや己の道を悟った。家庭的で敬虔なこの楽器（ハルモニウム）ではなく、強力な表現力、色彩の豊かさ、テクニクの完璧さを持ったクンストハルモニウムこそ、私の極めて高い芸術的要求にふさわしい。⁸

ハルモニウム作品の後を継ぐように、オルガン作品は1914年ごろから作曲され始める。最初期の作品はハルモニウム作品からの編曲であった。オルガンのための作品は250曲以上に上り、その作風は二面的である。初期には、バッハの影響が見られる。記念碑的作品〈66のコラール即興曲 *66 Choral-Improvisationen op. 65*〉(1907-1909)ではそれぞれの曲が、トリオ、サラバンド、カノンなどの形式を持っている。また〈20の前奏曲と後奏曲 *20 Prä- und Postludien op. 78*〉(1912)では、バッハの前奏曲集を彷彿とさせる精巧な主題展開とポリフォニー技法が見られる。その他にも、7世紀の厳格なカノンを使ったもの、グレゴリ

⁸ Gerlach 1984,14

オ聖歌の旋律を基にしたものなどがある。これらの作品に、彼の対位法作曲家としての一面を見ることができる。

後期の作品では、より抽象的な、印象派的な傾向がみられる。その色彩豊かな音色と自由な多調性、万華鏡的と言われる音の組み合わせの多様さには、ドビュッシー、シェーンベルク、スクリャービンらの影響が表われている。晩年の重要作品に〈シンフォニー *Sinfonie op.143*〉(1930) などがある。彼のオルガン音楽には独特のレジストレーション法や奏法が使われており、演奏には高い技術が必要とされる。

彼は、ハルモニウム、オルガン作品において、パッサカリアやシャコンヌのような長く引き伸ばされた変奏曲の形式でもって特に成功した。また無調性への試みも行い、凝った和音と半音階的技法、複雑な調性との結びつきは彼の作品の特徴となっている。

カルク＝エラートはピアニストとしてキャリアをスタートさせたにもかかわらず、そのピアノ作品はほとんど知られていない。一部の曲を除いて、技術的に多くを要求しすぎているためである。〈ソナタ第3番 *3. Sonate op.105*〉(1914) は単一楽章で、繰り返されるリズム型を通して勢いを生み出している。複雑で風変わりなリズム型や拍節法の使用は、彼のピアノ音楽の特徴である。また、エルガーとドヴォルザークのシンフォニーの編曲では、オーケストラのディティールのピアノへの置き換えが卓越している。しかしながら、並外れて技術的に難しい箇所があるため、多くの演奏家のレパートリーの範囲外となってしまったのである。

室内楽作品ではフルートのための作品が最も多く、24曲が作曲された。しかしその多くが今日失われており、残された作品は9曲のみである。特に、序章に記した通りコンクールで頻繁に取り上げられる〈30のカプリス *30 Capricen op.107*〉(1918/1919)、〈ソナタ・アパシオナータ *Sonata Appassionata op.140*〉(1917) や、旋律が美しいロマン派的作品〈シンフォニッシェ・カンツォーネ *Sinfonische Kanzone op.114*〉(1917) がよく知られている。

その他、クラリネットソロのための〈ソナタ *Sonate op.110*〉(1924) やサクソソロのための〈25のカプリスとソナタ *25 Capricen und Sonaten op.153*〉(1929) など管楽器のソロ作品、オーボエ、クラリネット、イングリッシュホルンのための〈トリオ *Trio op.49-1*〉(1902) などのアンサンブルも書いている。

弦楽器のためにも書いており、ヴァイオリンのための〈ソナタ *Sonate e-moll op.88*〉(1911) や、ヴァイオリン、ピアノのデュオ作品〈ソナタ *Sonate C-dur op.68*〉(1914) など残している。

そしてほとんど知られていない業績の1つが、音楽理論書の執筆、出版である。カルク＝

エラートは、生涯での記述の通り、2冊の理論書を出版している。1冊目にあたる『音響学から見た音、和音、機能の規定』は、音響学的に重要となる、和音の各音のコンマ単位の音程差などを、数学的立証とともに論じている。2冊目の『和音と調性の極性理論』は、それをもとに実際の作曲、演奏に生かされるような和声論について論じているものである。カルク＝エラートは、これらの著作において、A. エッティンゲン Arthur Joachim von Oettingen(1836-1920)および H.リーマン Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann(1849-1919)が唱えた二元的和声理論をもとに、独自の『極性和声理論』を展開している。特に、エッティンゲンの理論を発展させたものと言えるだろう。

これらの理論書は、カルク＝エラートの作曲理論にも繋がると考えられ、非常に重要な業績であると言える。この理論を解釈することで、カルク＝エラートの作曲上の意図を読み取り、演奏に生かせると期待できる。カルク＝エラート独自の和声理論によって、新たな作品解釈を得ることは、大きな価値があると言えるだろう。

[表 1-1] カルク＝エラートの作品リスト (抜粋) 9

カルク＝エラート作品一覧				
種別	曲名	編成	作品番号	作曲年
合唱作品	Weihnachten	FrCh., KnCh., Harm., Vn.	op.66,3	1905
	4 Männerchöre		op.55	1907
	15 leicht ausführbare Frauenchöre		op.44(1)	1908
	Fuge, Canzone und Epilog	Chor, Orgel	op.85,3	1910
	Vom Himmel hoch, Kanzone	Sp., gemCh., KnCh., Vn., Orgel	op.82,2	1912
	Triumph	gemCh.	op.79	1912
	Benedictus	Solost., gemCh., Vn., Hf., Orgel	op.82,1	1912
	Näher, mein Gott, Kanzone	Solost., Chor, Fl.(Vn.), Orgel(Orch)	op.81	1912
	Passionskanzone	Soli, gemCh., Ob.(u. E.Hr.), Oegel(Kl)	op.84	1913
	Requiem aeternam	gemCh.	op.109	1913
	2 Männerchöre		W 30	1915
	Der Singer	MCh., Orgel	W 30,2	1915
	7 Frauenchöre		op.59(1)	1920
	4 Chorlieder	gemCh.	W 84	1930
	歌とさまざまな楽器	Schöne Augen	Singst, Vn., Kl.	op.24
Weihnachten		Singst, Vn., Harm.	op.66,3	1905
Sphärenmusik		Singst, Vn., Harm.	op.66,2	1906
Völlige Hingabe		Singst, Orgel, Vn.	op.66,1	1906-1913
Nun ruhen alle Wälder		Singst, Orgel, Vn.	op.87,3	1911
Abendharmonien		Singst, Vn., Kl., Harm.	W 15	1911
Vom Himmel hoch		Singst, Orgel, Vn.	op.78,2	1912
8 Lieder			op.11	1898-1900
6 Lieder im Volkston			op.12	1901-1902
歌ソロと伴奏(ピアノ伴奏)	An die Getrennte		op.20	1901-1902
	Ob dein Auge		op.24,3	1904

⁹ 編成順、作曲年代順。MGGの作品リストによる。これはS. ゲルラッハ Sonja Gerlachの『カルク＝エラート全作品目録 *Sigfrid Karg-Elert Verzeichnis sämtlicher Werke.*』1984.Frankfurt am Mein: Zimmermann.をもとにしており、ハルモニウム、オルガン作品は抜粋である。特にオルガン作品については、「他に多数のハルモニウムからの編曲がある」と注記されている。

作品番号は、「Op.」と「W.」の2種類がある。オーパスについては、カルク＝エラート自身が、「初演」または「出版」の段階でつけたものであり、作品の成立年とは順番が異なっていることが多い。一方「W.」は、**Werke Karg-Elerts ohne eingebürgerte Opusnummer** (オーパス番号を持たないカルク＝エラート作品)の頭文字であり、オーパス番号を付けられなかった作品である。こちらは、作品成立年順に、ゲルラッハが整えたものである。

	Die Kunstreiterin		op.19	1905	
	8 Gedichte		op.52	1905	
	Stimmungen und Betrachtungen		op.53	1905	
	An mein Kind		op.40	1906	
	An mein Weib		op.54	1906	
	2 Gedichte		op.43	1906	
	10 Epigramme		op.56	1907	
	7 Gedichte		op.62	1907	
	Impressionen und Gedichte		op.63	1907-1908	
	Choralbearb. Näher mein Gott		W 17	1912	
	6 Kriegslieder		op.111	1914	
	7 Gedichte		op.59(I)		
	3 Dichtungen		op.71(II)		
	3 Gedichte		W 33		
	3 Gedichte		W 32		
	Zuletzt		W 34		
歌ソロと伴奏(ハルモニウム伴奏)	Es muß etwas Wunderbares sein		W 1	1893	
	Weihnachten		op.66,3	1905	
	Ein Marienitag		W 10a	1909	
	Näher, mein Gott		W 17	1912	
	Tröstungen		op.47	1918	
歌ソロと伴奏(オルガン)	Deingedenken		op.58,7	1919	
	Völlige Hingabe		op.66,1	1906	
	2 Gesänge		op.98	1914	
	Der Erste Psalm		W 63	1922	
	Herr Gott, gib Last		op.97(II),3		
オーケストラ	Lenzweben		W 43,1	1899-1918	
	Suite in A nach G.Bizet		op.21	1902	
	Four Impressions for Orchestra			1932	
室内楽	Trio d-moll	Ob., Klar., E.Hr.	op.49,1	1902	
	1. Quintett c-moll	Ob., 2 Klar., Hr., Fg.	op.30	1904	
	Etüdenschule	Ob. oder E.Hr.	op.41	1905	
	Angelus E-dur	Vn., Harm.	W 5	1905	
	Sonate A-dur	Ve., Kl.	op.71(I)	1907-1908	
	Wunderbarer König	Vn., Harm.	op.65,66	1907-1910	
	Partita D-dur	Vn.solo	op.89	1910	
	Kanzone und Toccata	Vn., Harm.	op.85,1	1910	
	1. Sonate e-moll	Vn.solo	op.88	1911	
	10 leichte Charakterstudien	2 Vn.	op.90	1911-1912	
	Sonate C-dur	Vn., Kl.	op.68	1914	
	Sonata fis-moll	Fl.solo	op.140	1917	
	Sinfonische Kanzone	Fl., Kl.	op.114	1917	
	Sonate B-dur	Fl., Kl.	op.121	1918	
	30 Capricen	Fl.solo	op.107	1918-1919	
	Impressions exotiques	Fl., Kl.	op.134	1919	
	Suite pointillistique	Fl., Kl.	op.135	1919	
	Jugend H-dur	Fl., Klar., Hr., Kl.	op.139a	1919	
	8 Stücke	Vn., Kl.	op.112	1922	
	Sonate	Klar.solo	op.110	1924	
	25 Capricen und Sonaten	Sax.solo	op.153(I)	1929	
	Kadenzen zum Konz. D-dur für Fl. Von Mozart	Fl.solo	W 54		
	ピアノ	Reisebilder		op.7	1895
		Erste Arabeske		op.5	1900
		Bagatellen		op.17	1902
2 Klavierstücke			op.22	1902	
Walzerszenen			op.45	1902	
Aus dem Norden			op.18	1903	
4 Klavierstücke			op.23	1903	
Skandinavische Weisen			op.28	1903	
7 charakteristische Stücke			op.32	1903	
1. Sonate			op.50	1904	
Dekameron			op.69	1904	
Aus meiner Schwabenheimat			op.38	1905	
Aphorismen			op.51	1905	
3 Sonatinen			op.67	1909	
Poetische Bagatellen			op.77	1910	
Näher mein Gott...			W 17	1912	
3. Sonate			op.105	1914	
Exotische Phantasie			op.118	1917	
Hexameron			op.97(I)	1920	
Heidelbilder			op.127	1920	
Schwere Düfte			W 48	1920	
Partita			op.113	1922	
Patina			op.64	1923-1924	
Heptameron			op.149	1931?	
Mosaik			op.146	1933	
ピアノ 4手		3 Walzer-Caprocen		op.16	1899-1900
		Ostinato		W 2	1898
ハルモニウム		Allegro passionato		W 3	1899
		6 Skizzen		op.16	1903
		Passacaglia es-moll		op.25	1903-1905
	Graduale		W 7a	1904-1908	
	Aquarellen		op.27	1905	
	Monologe		op.33	1905	
	Improvisationen E-dur		op.34	1905	
	1. Sonate		op.36	1905	

	Partita D-dur	op.37	1905
	Phantasie und Fuge D-dur	op.39	1905
	Komposition für Kunstharmonium	op.26	1905-1906
	3 Sonatinen	op.14	1906
	Scènes pittoresques	op.31	1906
	Madrigale	op.42	1906
	Die Kunst des Registrierens	op.91	1906-1919
	2 Tondichtungen	op.70	1907
	Renaissance	op.57	1907
	5 Miniaturen	op.9	1908
	Sicilienne	W 10	1909
	2. Sonate	op.46	1909-1911
	Intarsien	op.76	1911
	Die hohe Schule des Legatospiels	op.94	1912
	Funerale	W 18	1912
	Die ersten grundlegenden Studien im Harm.spiel	op.93	1913
	Gradus ad parnassum	op.95	1913-1914
	33 Porträts	op.101	1913,1923
	Elementar-Harmonium-Schule	op.99	1914
	Impressionen	op.102	1914
	7 Idyllen	op.104	1914
	6 Romantische Stücke	op.103	1915
	Abendgefühl	W 28	1915?
	Tröstungen	op.47	1918
	Innere Stimmen	op.58	1918-1919
ハルモニウムとピアノ	Silhouetten	op.29	1906
	Leichte Duos	W 7	1906
	Nachklang	op.36,88	1906
	Poesien, 5 Duos	op.35	1906-1907
	4 Duos aus op.26		1907-1909
	Sequenz(I)	W 8	1908
	Chaconne and Fugue Trilogy with Choral	op.73	1908
	66 Choralimprovisationen	op.65	1907-1910
	Trois Impressions	op.72	1909
	1. Sonatine a-moll	op.74	1909
	Sequenz c-moll	W 12	1910
	Diverse Pieces	op.75	1911
	10 Charakteristische Tonstücke	op.86	1911
	3 Symph. Choräle	op.87	1911
	3 Pastelle	op.92	1911
	17 kleine Charakterstücke	W 13	1911
	3 Choralimprovisationen	W 14	1911
	20 Prae- und Postludien	op.78	1912
	4 Choralimprovisationen	W 16	1913
	22 Leichte Pedalstudien	op.83	1913
	Hommage to Handel	op.75	1914
	Choralvorspiel Aus meines Herzens Grunde	W 49	1919-1923
	7 Patels from the Lake of Constance	op.96	1921
	Cathedral Windows	op.106	1923
	Three Impressions	op.108	1923
	1. Partita	op.100	1924
	Tryptich	op.141	1930
	3 Stücke	op.142	1930
	Sinf. Fis-dur	op.143	1930
	Sempre Semplice	op.142(I)	1931
	Music for Organ	op.145	1931
	Pssacaglia and Fugue on B-A-C-H	op.150	1931
	Partita retrospectiva(III)	op.151	1931-1932
	Rondo alla campanella	op.156	1932
	3 Sinf. Kanzonen	op.85	
	Prelude C-dur	W 74	
著書	Akustische Ton-, Klang-, und Funktionsbestimmung	Leipzig	1930
	Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre	Leipzig	1931

第4節 先行研究について

これまで、カルク＝エラートの研究は主にドイツやオーストラリアで行われてきた。これは、存命中からオーストラリアでカルク＝エラートの作品が評価されていたことが関係あるだろう。カルク＝エラートの友人であった、A. ニクソン Arthur E. H. Nickson の助力によって、1914年にはカルク＝エラート・フェストがメルボルンも教会で開かれている。しかし、カルク＝エラート自身がオーストラリアを訪れたことがあったのかについては不明である。

また、オルガン作曲家としての評価の高さから、イギリスにも研究拠点があり、ドイツとイギリスの2か所に研究所が存在する。ドイツの「カルク＝エラート協会 Karg-Elert-Gesellschaft e.V.」は、1984年に設立され、定期的に会報 *Mitteilungen* を発行しているほか、いくつかのコンサートを含む年次会議¹⁰も開催している。イギリスでは「カルク＝エラート・アーカイブ Karg-Elert Archive」が1987年に設立されている。年次会はドイツの「カルク＝エラート協会」と一部共同で開催しているほか、コンサートの開催、本の出版も行っている。

文献の中ではまず、カルク＝エラートの生涯をまとめたものとして、1996年に行われたカルク＝エラート協会のコロキウムを T. シンケット Thomas Schinköth がまとめた『カルク＝エラートとそのライプツィヒの生徒たち *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*』Hamburg: von Bockel. 1999.がある。また、S. ゲルラッハ Sonja Gerlach のまとめた『カルク＝エラート全作品目録 *Sigfrid Karg-Elert Verzeichnis sämtlicher Werke*』Frankfurt am Mein: Zimmermann. 1984.では、R. カウペンヨハン Ralf Kaupenjohann が、「バイオグラフィー *Biographie*」を書いている。

その他、G. ハルトマン Günter Hartmann の『カルク＝エラートとそのオルガン作品 *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*』Bonn: Orpheus-Verlag. 2002.や、『ニューグローヴ』(*The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan. 2001.) と『MGG』(*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter. 1994.) の各音楽大事典にも、それぞれ、F. コンリー Frank Conley、J. シュトロットホフ Jörg Strodthoff による記述がある。また、フルーティスト、H. M. ツィル H. M. Zill の CD に付属された S. レルヒェ Stefan Lerche による解説 (Sigfrid Karg-Elert. H. M. Zill, Flöte; H. D. Meyer-Moortgat, Klavier. Ambitus 97833 CD. 1989.) にも、生涯について記されている。

そして、もう1点、重要な文献と言えるものが、A. ヴォリンガー Alwin Wollinger の『ジ

¹⁰ 2017年は5月にロンドンで開催された。

ークフリート・カルク＝エラートのフルート作品 *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*』 Frankfurt am Main: Haag+Herchen. 1991.である。これは、生涯についても詳しく記述されているほか、カルク＝エラートのフルート作品に関する貴重な文献である。カルク＝エラートのフルートとの出会い、C. バルトウツァートとの繋がり等を始め、出版されている全9曲の、フルートを含む作品の分析も行っている。しかし、この分析は主にモチーフや構造について行われたもので、和声に関してはほとんど触れられていない。

T. シンケットによる『カルク＝エラートとそのライプツィヒの生徒たち *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*』では、J. クレメン Jörg Clemen によるフルート作品に関する記事「カルク＝エラートの、フルートのための室内楽作品に関する考察 *Anmerkungen zu Sigfrid Karg-Elerts Kammermusik für Flöte*」が主に、フルートとピアノのための作品〈点描派風組曲〉の分析を試みている（この分析も、タイトルとモチーフ、構造等についてのものである）他、T. カウバ Thomas Kauba が、カルク＝エラートの弟子であった W. ブルクハルトに関して記述している「ヴィリー・ブルクハルト作品への案内 *Eine Hinführung zum Werk Willy Burkhardts*」などが収められている。

作品目録としては、S. ゲルラッハの『カルク＝エラート全作品目録 *Sigfrid Karg-Elert Verzeichnis sämtlicher Werke*』が最も信頼性の高いものであると考えられ、ニューグローヴ、MGGの各音楽大事典も、このリストを参照している。

オルガン作品については、G. ハルトマンの『カルク＝エラートとそのオルガン作品 *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*』が最も詳細であり、唯一の文献と考えられる。

そして、和声理論に関するものは、カルク＝エラート自身が書いた和声理論書『和音と調性の極性理論 *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*』 Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart. 1931.の、オーストラリアの研究者、ハロルド・ファブリカント Harold Fabrikant による英訳がある。（H. ファブリカントは他に、カルク＝エラートとオーストラリアの友人が交わした手紙をまとめた書簡集、『魂の和声—オーストラリアの友人へのカルク＝エラートの手紙— *The Harmony of the Soul—Sigfrid Karg-Elert's Letters to his Australian Friends*』 Lenswood: Academy Music. 1996.も出版している。）

この極性理論に関して、さらに、M. フォーゲル Martin Vogel がまとめた『19世紀の音楽理論に関する寄稿 *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts.*』 Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1966.の中で、P. シェンク Paul Schenk が、『カルク＝エラートの極性和声理論 *Karg-Elerts polaristische Harmonielehre*』を書いている他、G. ハルトマンの『カルク＝エラートの和声論 *Karg-Elerts Harmonologik*』 Bonn: Orpheus-Verlag. 1999.も

ある。

このように、まずカルク＝エラートのフルート作品を、和声的に分析した研究がないことがわかる。そして和声理論に関しても、それ自体を訳したもの、まとめたものはあるが、演奏への関連や応用を指摘しているものはない。あくまで「理論」の域を出ていないのである。カルク＝エラートはこの理論書について、その序文で、

私のライフワークともなったこの著作に対する刺激を、むしろもっぱら、そして直観的に、生きた音楽の格別に優れた直観的原理から受けたのである。(中略) この〔理論〕形態の内的本質が、生きた実践的音楽での繊細で、素朴な共感によって明らかになってようやく実現した。¹¹

と述べている。カルク＝エラート自身は、実際の演奏から得た感覚に基づいてこの理論を打ち立てたのである。

理論家のための理論ではなく、演奏に生かすための理論として、この極性和声理論を解釈し、示すことが必要であると考えている。

¹¹ S. Karg-Elert. 1931. *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*. Leipzig: F.E.C. Leuckart. Vorwort. (翻訳: III 頁)

第2章

『和音と調性の極性理論』についての考察

第1節 二元的和声理論と極性和声理論概要

カルク＝エラートによる、この『和音と調性の極性理論 *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*』(1931)は、A. エッティンゲン Arthur Joachim von Oettingen(1836-1920) および H. リーマン Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann(1849-1919)らが唱えた二元的和声論から派生した、独自の「極性和声理論」を体系化したものである。長調と短調が鏡像的に一致するものであると捉える部分では両者の二元的和声論と重なるが、音階、和音のみならず、和声機能も鏡像的に対応している点で、エッティンゲンの理論を発展させたものであると言える。

長調の音階は弦の長さの比から得られる自然倍音列から生まれたと考えられるが、短調の音階はそこからは取り出すことができない。そこで、18世紀後半から19世紀の理論家たちは、架空の「下方倍音」という概念を生み出した。自然倍音である上方倍音とは逆方向に、すなわち基音の下にも一種の倍音列のようなものが出来ていると考えて、自然倍音列と鏡像的に高音から低音に向かう音系列を想定し、それを「下方倍音列」と呼ぶ。この考え方をもとに生まれた和声理論が、二元的和声論と呼ばれるものである。

この理論的立場は、長調と短調が鏡像的に対応する存在であると考えられる。すなわち、長調の和声空間が通常通り低い音の方から高い音へ広がっているのに対し、短調の和声空間はそれとは反対向きに、音の高い方から下へ向かって広がっていると考えられるのである。長三和音の場合はその基音は通常理論における1度音と一致し、3つの構成音が一番低いこの音を第1度音として、上へ向かって長3度、短3度と取られるのに対して、短三和音の場合は、通常理論における5度音を基音として取り、それがこの理論での第1度音と呼ばれ、そこから低い方へ向かって構成音を長3度、短3度と取る。そのため両方の和音の構成音は完全に鏡像的となる。

このような基本概念をもとに独自の理論を生み出した人物が、エッティンゲンとリーマンであり、これらを発展させて独自の極性理論を打ち出したのがカルク＝エラートである。

ここで、エッティンゲンとリーマン¹、カルク＝エラートの理論の共通点と相違点をまとめておく。

¹ エッティンゲンとリーマンの和声理論の概要については、主に東川清一氏の『音楽理論を考える』(東京1988)を参照しまとめている。

エッティンゲンは、もともと物理学者であり、音楽理論書に興味を持ったことをきっかけに、音楽理論家としても活動するようになった。1866年に初めて音楽学に関する本『二元的発展における和声システム』*Harmoniesystem in dualer Entwicklung* (Leipzig 1866) を出版した。

エッティンゲンの理論体系の原型を受け継いで実践的に展開した人物が、フーゲー・リーマンである。ライプツィヒ音楽院で学んだ彼は、教師、指揮者、作曲家として活動し、その一方で音楽事典、和声学、対位法などの著書で世界的名声を得ていた。和声学における代表的な著書には、『和声学の手引き』*Handbuch der Harmonielehre* (Leipzig 1898) がある。

1 エッティンゲンの理論

まず、エッティンゲンの考え方を述べる。エッティンゲンの理論では、前述の通り長調と短調では全てが逆向きになると考える。つまり、長調音階は下から上へ伸び、また長三和音は下から上へ重ねられるのに対し、短調音階と短三和音はともに下方向へ伸び、重なっていく。さらに、音階音を番号づける向きが逆になる。結果として、単純5度和音は、長調では主和音の上5度にある和音（通常の和声理論におけるV度の和音。例えば、C-durではg-h-dからなる、いわゆるG-durのトニカ和音）であるのに対し、短調では、主和音の下5度にある和音（通常の和声理論におけるIV度の和音。例えば、a-mollではa-f-dからなる、いわゆるd-mollのトニカ和音）を意味するのである。逆5度和音についても同様であって、例えば、C-durの逆5度和音はf-a-c（F-durのトニカ和音、通常のIV度）、a-mollではh-g-e（e-mollのトニカ和音、通常のV度）である。

この考え方は、自然倍音からなる長三和音（振動数比4:5:6）と、下方倍音からなる短三和音（振動数比1/6:1/5:1/4）が鏡像的に一致すること、またI度、V度、IV度の和音を重ね合わせるとできる音階が、長音階は下から、短音階は上から考えることでその音程関係がともに（全・全・半・全・全・全・半）となり一致するということに基づいている。エッティンゲンの和声理論の基本は「トニツィテート *Tonizität*」と「フォニツィテート *Phonizität*」である。

音程なり和音の *Tonizität* [トニツィテート] とは、音程なり和音がひとつの *Grundton* [基音] の音響構成要素として把握されるための属性である。その *Grundton* [基音] を *tonischer Grundton* [トニカ的基音]² と名付ける。（中略）わたしのいう音程なり和音の *Phonizität* [フォニツィテート] とは、つねにどの音にも共通な部分音をも

² 長三和音は、上音の豊かな単音（例えばc-e-gのc）の音のかたまりの中に挟み込まれて現れる、という解釈から、*tonisch* を「挟み込む」という意味で使い考えられた、エッティンゲンの造語。*tonisch* 「挟み込まれた」という訳は東川『音楽理論を考える』177頁。原書：A. Oettingen. *Das duale Harmoniesystem*. Leipzig. 1913, 32-34.

つ音程なり和音の属性である。どの音にも共通に帰属する最初の部分音を **phonischer Oberton** [フォニカの上音]³と名づける。⁴

エッティンゲンはこのように述べているが、これはつまり、長調音階、長三和音は「トニツィテート **Tonizität**」の考え方で、短調音階、短三和音は「フォニツィテート **Phonizität**」の概念にあたるということを示している。振動数比で音を考えると、長三和音はすべての構成音を整数比で表すことができ、さらにその構成音はすべて1つの基音の部分音列に含まれている。これがトニツィテート **Tonizität** の考え方であり、その基音となる数値1の音がトニカ的基音 **tonischer Grundton** である。例えば、C-dur トニカで考えると、c-e-g という三和音は、同じ1つの基音1に対し、それぞれ第4部分音、第5部分音、第6部分音にあたる。第4部分音のcの2オクターヴ下のCが、数値1のトニカ的基音 **tonischer Grundton** となる。しかしこれは短三和音には当てはまらない。a-moll トニカのe-c-aを想定すると、aとcの基音 **Grundton** はaではなく、cとeの基音 **Grundton** もaではない。これを説明するためのトニツィテート **Tonizität** と正反対の原則が、フォニツィテート **Phonizität** である。これらの共通の上音、フォニカの上音 **phonischer Oberton** はeになる。これは、eが、aにとってもcにとっても部分音であるという考え方である。振動数比ではe-c-aの三和音は1/4:1/5:1/6と表される。数値1/4で表されるeの2オクターヴ上のe³が、フォニカの上音 **phonischer Oberton** である。このように、長三和音は **tonisch** 的に協和、**phonisch** 的に不協和であり、反対に短三和音は **tonisch** 的に不協和、**phonisch** 的に協和となるのである。

また、長調、短調の音階は、ある中心和音の上5度と下5度に和音を付けることで生まれる。長調は問題ないが、短調の場合、一般的な短調音階ではなくて、その音程関係はギリシャ音楽理論のドリア旋法に一致する。つまり、第2音が半音低いのである。⁵この二つの調を比べると、長調は下から見て、短調は上から見て完全に音程関係が一致する。

³ 短三和音はどの構成音も1つの上音を歌い、その上音を発するという解釈から、「私がうたう」というギリシャ語から取り、**phonisch** としたエッティンゲンの造語。**phonisch** 「私がうたう」という訳は東川『音楽理論を考える』178頁。原書：A. Oettingen. *Das duale Harmoniesystem*. Leipzig. 1913, 32-34.

⁴ 東川『音楽理論を考える』（東京 1998）172～173頁。原書：A. Oettingen. *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*. Dorpat u. Leipzig. 1866, 32-33. エッティンゲンの言葉自体は東川氏の訳による。ただし、東川氏の著書ではドイツ語の用語はすべてドイツ語の原綴りのまま記されているため、[] 内に仮名書きまたは筆者による訳語を記した。

⁵ 教会旋法のいわゆるドリア旋法ではなく、古代ギリシャのドリア旋法のことである。e¹からeへの下行音階（e¹-d¹-c¹-h-a-g-f-e）で表され、その音程関係は高い方から低い方へ（全・全・半・全・全・全・半）と並ぶ。

2 リーマンの理論

次に、リーマンの理論について述べておく。リーマンも、和音方向に関してはエッティンゲンと共通している部分がある。長三和音はその一番音程の低い音が1度であり、上へ長3度、短3度と重ねられているのに対して、短三和音は一番音程の高い音が1度であり、下へ長3度、短3度と重ねられていると考える点である。しかしその考え方と用語にはリーマン独自のものがあり、エッティンゲンとは区別して理解する必要がある。

まず、リーマンの「クラング Klang」という概念が重要である。これは、「協和音」と同義であり、その完全形は三和音だが、3つの音のうち1音が軸音であり、その他の2音が軸音から同じ方向へ、完全5度、長3度であるという特別な三和音である。つまり、長三和音と短三和音がこれにあたり、長三和音は一番低い音を軸音とし、上方向に長3度、完全5度が重なる上和音、短三和音は一番高い音を軸音とし、下方向に長3度、完全5度と重なる下和音である。和音を記号で示す際にはこの軸音の音名を用いる。この軸音が基音と言え、エッティンゲンの基音 Grundton の概念と一致していることがわかる。

そして、リーマンの単純5度と逆5度の考え方についても触れておく。長調では、単純5度和音は主和音の5度音の上和音である。例えば、C-dur では、主和音 c-e-g (つまり C-dur のトニカ和音) の5度音 g の上和音であるため、g-h-d (つまり G-dur のトニカ和音) となる。主和音に含まれる5度音 (C-dur では g) が軸音となる和音を単純5度和音と考える。反対に逆5度和音は、主和音の下5度の上和音であるため、C-dur では下5度 f の上和音 f-a-c (つまり F-dur のトニカ和音) となる。この和音の軸音 f は、主和音には含まれず、単純5度に対して反対方向の5度音であるため、逆5度和音と考えられる。短調の場合は逆向きであって、単純5度和音とは、主和音の5度音が軸音となる和音である。例えば a-moll では、主和音 e-c-a の5度音 a が軸音となる下和音、a-f-d (つまり一般的な d-moll のトニカ和音) が単純5度和音となる。逆5度和音は、主和音に含まれない反対の5度 h を軸音とした下和音 h-g-e (つまり一般的な e-moll のトニカ和音) である。

エッティンゲンとリーマンの理論を比較してみると、結果的に、和音方向と5度和音の捉え方は同じだが、用いられている概念や用語は異なっていることがわかる。つまり、エッティンゲンの用いた部分音による概念、「トニツィテート」や「フォニツィテート」をリーマンは受け継がず、「クラング」という別の概念で、長三和音と短三和音の鏡像関係を考えている。ここで、この両者の理論の影響を受けたカルク＝エラートがどのように考えたのか、簡単にまとめる。

3 カルク＝エラートの理論

カルク＝エラートの考え方は、基本的にはエッティンゲンのものと同じである。振動数比を用いて、数値1の基音の、3つの整数部分音 4:5:6 で構成されるものが長三和音であり、2つの構成音の共通の部分音を基音と考えた三和音が短三和音である。

これに加え、カルク＝エラートは、長三和音と短三和音を、振動数比と波長比を使って鏡

像的に捉えた17世紀フランスの学者、ジョゼフ・ソヴェール Joseph Sauveur (1653-1716) の理論も引用しながら説明を行っている。これは、長三和音は振動数比 4:5:6 の協和音であるのに対し、短三和音は波長比 4:5:6 の協和音であると考えられるものである。この比をもとに、1つの同じ音 c を中心として考えると、振動数比 4:5:6 の和音は c-e-g (C-dur のトニカ和音) となる。対して波長比 4:5:6 の和音は c-as-f (f-moll のトニカ和音) となる。音が高くなるほど大きくなる振動数と、音が低くなるほど大きくなる波長という、反対の性質を持つ単位を用いて、共通の中心音から同じ比で上下逆方向にとることで、長三和音と短三和音が鏡像的に存在すると考えるのである。この場合、和音の基音は当然共通の中心音となるため、長三和音では3つの構成音の一番低い音、短三和音では一番高い音である。和音方向も、この中心音からそれぞれ逆方向へ向かっているため、長三和音は上向きの上和音、短三和音は下向きの下和音となる。

また、音階音の番号づけの考え方もエッティンゲンの考え方を引き継ぎ、長調では音程の低い方から高い方へ、短調では高い方から低いほうへ向かうと考える。よって主和音の基音から進行方向5度先にある単純5度和音は、C-dur では基音 c の上5度にある上和音 g-h-d (つまり G-dur のトニカ和音)、a-moll では基音 e の下5度にある下和音 a-f-d (つまり d-moll のトニカ和音) となる。反対に逆5度和音は、C-dur では音度進行方向の反対にある5度和音 f-a-c (つまり F-dur のトニカ和音)、a-moll では h-g-e (つまり e-moll のトニカ和音) である。

このように、結果的に示された基本的な理論はカルク＝エラートを含め3人とも同じであるが、その考え方はそれぞれ多少異なっていたため、用語と記号にも違いが見られる。まず、和音を表す記号についてである。前提として、そもそも機能と声の概念を確立させたのがリーマンであったため、エッティンゲンは機能記号を用いていない。また、カルク＝エラートは反対に音名のアルファベットによる表記は行っていない。

4 用語、記号の比較

これらを踏まえ、まずエッティンゲンとリーマンの長三和音と短三和音の記号を比較する。

[表 2-1] エッティンゲンとリーマンの和音記号 (三和音)

和音の種類	実例(C-dur, a-moll)	エッティンゲン	リーマン
長三和音	c-e-g	c ⁺	c ⁺
短三和音	e-c-a	e [°]	° e

ここではほとんど違いは見られない。それぞれ、プラスの記号が上へ重ねる上和音、丸の記

号が下へ重ねる下和音を示しているが、短三和音ではリーマンの場合この付加記号の位置も長三和音とは反対に位置している。リーマンはクラルク **Klang** の概念によって、この記号の位置で、軸音からの和音方向がわかるようになっている。つまり、上和音を表すプラス記号は右側についているため軸音の上に音が重なることを示し、下和音を表す丸記号は左側についているため軸音の下に音が重なることを示している。これが 7 の和音となると、その解釈の違いから、さらに記号も異なってくる。

[表 2-2] エッティンゲンとリーマンの和音記号 (7 の和音)

和音の種類	実例(C-dur, a-moll の ドミナント+自然 7 度)	エッティンゲン	リーマン
長三和音と上 7 度の 和音	g-h-d-f	g ⁺ f ⁺	g ⁷
短三和音と下 7 度の 和音	a-f-d-h	a [°] h [°]	avii

つまり、エッティンゲンは 7 の和音を、2 つの和音の合成と考えていたため、2 つの三和音記号が連なった記号となっている。対してリーマンは、これが二重和音であると認めつつも、もとの三和音に自然 7 度が追加された記号を考えた。長三和音の上 7 度はアラビア数字、短三和音の下 7 度はローマ数字で記すという工夫がなされている。リーマンはこの和音をあくまで不協和音と考えていたため、解釈としては 7 の追加というよりは、主なる和音である g-h-d の長三和音に対し、従なる和音が妨害している、ということを表している。軸音 g に対して、第 7 度音こそが不協和な音であることを明確にしているのである。リーマンの考えでは、不協和音は 3 つの方法で生まれる。

1. 完全な長・短三和音に別の音（短 7 度）が付加される。
2. 両三和音の構成音が半音的に変化する。
3. 両三和音の構成音がそれぞれの旋律的隣接音に取り換えられる。⁶

7 の和音はこの 1 番目にあたるが、この和音についてこのように述べている。

この和音の不協和性は極めて柔らかく、この自然七度は基音に対して協和であると公言しそうな理論家も一部にあるほどである。(中略) したがってこの自然七度は **Durdominante** [長調属和音] と **Mollsubdominante** [短調下屬和音] の自然的付加音、**charakteristische Dissonanz** [性格的不協和音] と名付けられなければならない。

⁶ 東川『音楽理論を考える』243 頁。

7

ちなみに、カルク＝エラートも7の和音は7度音の追加と考え、機能記号の上または下に横線を足すことで表している。しかし、カルク＝エラートは自然7度を協和音程と考えていたため、この和音も協和音と捉えた。

この他、エッティンゲンが *Bissonanz* [ビゾナンツ] と呼んだ、長音階内での短三和音 (III 度和音など) について、リーマンは *Scheinkonsonanz* [見かけ上の協和音] と呼んでいる。エッティンゲンは、長調での III 度和音を、I 度と V 度の和音が同時に作用するもの、という考え方から「複和音」という意味でビゾナンツと名付けたが、リーマンは、この和音が音楽的論理では不協和、物理的には協和とみなされることから、これを違う名前で呼んだのである。しかし、カルク＝エラートは、エッティンゲンの用語を引き継ぎ、s を1つ落として「ビゾナンツ *Bisonanz*」としている。

ここまでは解釈の違いによる和音の用語や記号の違いであったが、もっとも大きな考え方の違いが、和声機能の解釈とその名称である。単純5度は、長調では上5度、短調では下5度、逆5度はそれぞれ反対であり、この考え方が3人共通のものであることは上述の通りだが、それら5度の和音を、和声機能という観点で見ると、重要な相違がある。

まず、リーマンの解釈と用語を示す。

[表 2-3a] リーマンの機能用語 (長調)

和音度数 ⁸	実例(C-dur)	和音の名称	記号
V 度	g-h-d	属和音 Dominante	D
I 度	c-e-g	主和音 Tonika	T
IV 度	f-a-c	下屬和音 Subdominante	S

[表 2-3b] リーマンの機能用語 (短調)

和音度数	実例(a-moll)	和音の名称	記号
V 度	h-g-e	属和音 Dominante	° D
I 度	e-c-a	主和音 Tonika	° T
IV 度	a-f-d	下屬和音 Subdominante	° S

リーマンの和声機能は一般的なものであることがわかる。和音名称の日本語に通常の訳

7 東川『音楽理論を考える』244頁。原書：H. Riemann. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig 1898.

8 ここでの音度数は一般的な音度理論のものである。よって長調も短調も低い方から高い方へ数え、すべて大文字のローマ数字で記している。和音を記す順番をV度和音、I度和音、IV度和音とすることにより、主和音に対して、V度とIV度の和音がどのような位置関係にあるかを明確に示している。

語を用いたのはそのためである。

次に、エッティンゲンとカルク＝エラートの解釈と用語を、比較する形で示す。

[表 2-4a]エッティンゲンとカルク＝エラートの機能用語（長調）

和音度数(カッコ内は通常の音度数) ⁹	実例 (C-dur)	和音の名称		
		エッティンゲン	カルク＝エラート	(記号)
V 度 (V 度)	g-h-d	ドミナンテ Dominante	ドミナンテ Dominante	D
I 度 (I 度)	c-e-g	トニカ Tonika	トニカ Tonika	T
IV 度 (IV 度)	f-a-c	ウンタードミナンテ Unterdominante	コントラドミナンテ Contradominante	C

[表 2-4b]エッティンゲンとカルク＝エラートの機能用語（短調）

和音度数(カッコ内は通常の音度数)	実例 (a-moll)	和音の名称		
		エッティンゲン	カルク＝エラート	(記号)
v 度 (IV 度)	a-f-d	レグナンテ Regnante	ドミナンテ Dominante	D
i 度 (I 度)	e-c-a	フォニカ Phonika	トニカ Tonika	I
iv 度 (V 度)	h-g-e	オーバーレグナンテ Oberregnante	コントラドミナンテ Contradominante	C

エッティンゲンとカルク＝エラートの理論では、リーマンによる一般的な和声機能の考え方とは異なり、ここでも完全に長調と短調を鏡像的に対応させて捉えている。また、エッティンゲンは全てに異なる名称を与えているが、カルク＝エラートは長、短調間で名前が統一されていることがわかる。したがって、彼らの「ドミナンテ」を属和音と訳すのは適切ではない。

エッティンゲン、カルク＝エラート両者の和声機能と、リーマンの和声機能を比較すると、機能と音度数が異なっていることがわかる。エッティンゲンとカルク＝エラートが、和声機能においても長調と短調を鏡像的に捉えているのに対し、リーマンは、和声機能については二元論とは切り離して考えているのである。この、リーマンによる機能理論は、現在一般的に知られている考え方であり、長調も短調も、主和音の5度上の和音が属和音、5度下の和音が下屬和音となっている。名称と機能記号についても、短調の和音に印が付けられている

⁹ ここでの音度数は、一般的な音度数ではなく、長調は低い方から、短調は高い方から考えた二元論的な音度数理論のものである。よって短調の音度数は通常と逆方向での数字であり、そのことを示すため小文字のローマ数字で記している。

ほかは長調、短調間で相違ない。

カルク＝エラートは、リーマンのこの「二元論的和音、音階解釈と和声機能の考え方の矛盾」に疑問を持ったのである。カルク＝エラートは、和声機能の考え方としてはエッティンゲンと同じであると言える。機能記号が与えられていなかったエッティンゲンの理論に、長調と短調の鏡像関係が視覚的に理解できるような独自の記号を与えたのが、カルク＝エラートの極性理論の核と言えるだろう。

エッティンゲンとカルク＝エラートは、二元論的音階方向に沿って、5度先にある和音を強い性質の和音としていることがわかる。長調では音階が上へ進むため、トニカの5度上方向の和音が、短調では下へ進むため、下方向へ5度先の和音が同じ性質の和音となる。よってエッティンゲンの用語では、長調ではV度和音ドミナンテに対し、IV度和音は下にできるドミナンテ、ウンタードミナンテとなり、短調ではv度和音レグナンテに対し、iv度和音は上にできるレグナンテ、オーバーレグナンテとなるのである。一方カルク＝エラートの用語では、「反対」を意味する「コントラ Contra」という言葉で表現されている。長調、短調それぞれの音階方向へ向かって5度先の和音ドミナンテに対して、音階方向とは反対にできるドミナンテが、コントラドミナンテ *Contradominante* である。和音の性質としては、ドミナンテがトニカへ向かう強い性質を持つのにに対し、コントラドミナンテは弱い。

しかしリーマンは、長調、短調とも音程の低い方から高い方へ向かう音階理論を用いているため、和声機能理論では平行理論であると言える。当然短調ではエッティンゲンらのものとは機能が反対になるため、例えば a-moll 内の同じ d-moll のトニカ和音でも、リーマンは下屬和音と考えるが、エッティンゲンとカルク＝エラートはドミナンテと考える。

和声機能についてはエッティンゲンの考え方を受け継ぐカルク＝エラートだが、和音の解釈においては、リーマンの影響も見られる。とりわけ特徴的なものが、「導音交換和音 *Leittonwechselklang*」である。

私はリーマンから直接、「導音交換和音」の概念を引き継いだ。この記号は私がかつて名付けた「反平行和音 *Gegenparallelklang*」より適切で実用的である。¹⁰

カルク＝エラートが自身の著書の中でこう述べているように、C-dur での III 度和音にあたる e-g-h (e-moll のトニカ和音) をトニカの代理和音として考える際、カルク＝エラートは平行和音の反対和音という解釈をしていたが、C-dur トニカの1度音 c をその導音である h と交換した和音であるというリーマンの考え方を引き継ぎ、極性理論でも重用している。

¹⁰ S. Karg-Elert. 1931. *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*. Leipzig: F.E.C. Leuckart, 65 (翻訳: 92 頁)

以上のようなことから、カルク＝エラートの極性理論は、エッティンゲンによって提唱された二元的和声論をもとに、リーマンによって体系化された機能記号や和音概念から刺激を受け、独自に発展したものであると考えられる。さまざまな独特の記号や用語を用い、和声機能解釈から生じるリーマンとの和声進行の解釈の違いをはっきりと打ち出している。具体的にどのようにその理論が展開されていくのか、目次とともに簡単に概略を示しておく。

5 『和音と調性の極性理論』概要

[図 2-1] 『和音と調性の極性理論』目次¹¹

第1部 基本的な導入

- I. ピュタゴラスの音程算定 II. ディデュモスの音程算定 III. ペルシャ、アラビアの音程算定
- IV. 振動数による音程算定 V. 倍音 VI. 和音イメージによる対極性の知覚
- VII. 音響学的類型略記号とその換算式 VIII. 不協和音形成という意味での、短調協和音および長調、短調の属7の和音の、間違った解釈 IX. 均一の調律法による音程におけるコンマの区別とその機能的意義
- X. 音と和音の宇宙における物理学 XI. 新形式または無調の形式 XII. 本質としての和声、現象としての和音
- XIII. 和音の近親性の概要 XIV. 動和音と和声的対極性 XV. 通奏低音、和音、音度、機能の記号
- XVI. 全般での対極的機能略記号

第2部 第1主部 5度近親圏

- 第1章：主要和音 第2章：調整されたコントランテ 第3章：ドミナントとコントランテの9の和音形式
- 第4章：ウルトラドミナント 第5章：全音階的代理 第6章：不確かな三和音
- 第7章：ナポリの6の和音 第8章：主要和音土台上的コンマ正確な転調 第9章：双子と三つ子の和音

第3部 第2主部 3度、7度近親圏

- 第10章：教会旋法システム（部分的に第1主部に属する） 第11章：メタルモーゼの転調手段としてのヴァリアンテ 第12章：3度近親について全般 第13章：メディアンテスタイル 第14章：7の反和音
- 第15章：廃止された（分散された）調性

カルク＝エラートのこの著作は全3部からなり、第1部は「全内容への基本的導入」と題され、ピュタゴラス Pythagoras やディデュモス Didymos などの理論を挙げながら、音階や和音がどのように作られた（発見された）かについて説明している。音階や和音の成り立ちを、古代のさまざまな理論から、長調（長三和音）は弦の長さの比（倍音列）、短調（短三和音）は波長の長さの比（下方倍音列）を用いて考えることでその対極的關係を証明している。その際、ピュタゴラスの5度の積み重ねによってできる音程と、純正律的な自然3度、7度等の間に生じるコンマ単位の音程差を重要視している。つまり、平均律による12

¹¹ 原書と翻訳のページ数については、付録の翻訳V頁を参照のこと。

半音システムでは現れないエンハルモニクの音程差、またメタルモーゼ **Metharmose**¹²の存在を強調しているのである。これにより、1つの音、または和音にいくつもの異なる価値が生まれ、それに伴って解釈の可能性も広がる。つまり、エンハルモニクや同名の音および和音でも、その場所で、その音、和音が厳密に何度音であるかによって、演奏法も、機能も、和声進行も異なるのである。

このことを視覚的に瞬時に判別するために、カルク＝エラートは独自の記号を与えている。点や斜線を用い、音名や機能記号に追加されて使われるこの記号は、具象的に音程の高低を表している上、いくつかを組み合わせて記す際にも簡単に具体的な音程数値を導き出すことが出来る。他にもさまざまな独自の記号が特徴的であり、長調と短調の対極関係をわかりやすく示すための、鏡文字を用いた機能記号、不協和音を表すために機能記号に付け足して用いる動和音記号 **Bewegungs(klang)sigel** 等、理論を視覚的に理解できるような工夫がなされている。これらが第2部以降に提示されていく。

第2部「第1主部 5度近親圏」から、極性和声理論の説明が行われる。ここでは比較的単純な5度近親和音（ドミナントとコントラドミナント、それらの代理和音）について扱われる。

続く第3部は「第2主部 3、7度近親圏」とされ、トニカに対し、その3度、7度に関わる和音について説明される。つまり、トニカの3度音を1度音に持つ和音や、7度音がトニカの1度音となる和音などの関係である。特に3度近親の一つであり、ロマン派音楽の特徴であるメディアンテ **Mediante** について多くのページが割かれ、実際の作品も多く例として挙げられている。

カルク＝エラートは、このような極性和声理論を用いて、主にロマン派から近代までのさまざまな作品の複雑な和声进行分析しており、あらゆる不協和音や遠隔調への転調をも、理論的に裏付けることを試みているのである。

以下、次節ではカルク＝エラートの和声理論用語を簡単に説明し、第3節より、著書の内容から重要な部分を抜粋してまとめ具体的に論じていくこととする。基本的に、カルク＝エラートが著書内で挙げている譜例を引用し、彼の説明を用いて理論の大筋を示した上で、筆者が演奏法に関する考察を加えている。よって、理論書からの譜例引用の際には、原書と翻訳（本論文付録）でのページ数を、注釈でそれぞれ明記する。その点では、理論書の要約、解説であり、翻訳と重複する部分もあるが、極性理論のあらすじとカルク＝エラートの真意を明確にするため、このような形を取る。さらに、カルク＝エラートの理論書では、和音や和声の解釈の説明のために実際の作品が例として多く用いられているが、それらを演奏に活用するための記述はないため、極性理論での、それぞれの概念の解釈を踏まえ、独自に演

¹² メタルモーゼはエッティンゲンから引き継いだ用語。例えばcの自然3度としてのe（386.313セント）と、第4の5度音としてのe（407.820セント）のような関係。同名だが、その音程は僅かに異なる（約1/10音＝21.507セント）ことを意味する。

奏法を考察していく。

このような理由から、「原著の概要」と「演奏への応用についての考察」を項目として分けることで、カルク＝エラートの記述と筆者の考察を区別する。

第2節 カルク＝エラートの和声理論用語

カルク＝エラートは、『和音と調性の極性理論』の中で、さまざまな独自の用語を用いている。エッティンゲンやリーマンから引き継いだものもあるが、解釈の違いなどから、前章で示した和声機能用語のように、同じものを指していても異なる言葉を当てているものも多い。また反対に、一般的な用語であっても、独自の意味を与えている場合もある。そうした用語の正確な理解が、カルク＝エラートの理論解釈には欠かせない。極性理論の、より深くスムーズな理解のために、まずそれらの言葉をここで挙げ、予め説明を加えておく。

1 和音の構成音について

「1度音」を和音の基音と考える。長三和音では一番低い音、短三和音では一番高い音（通常の5度音）がこれに当たる。長三和音では、通常通り、その3度上が「3度音」、5度上が「5度音」となる。極性理論においては、短三和音の場合はすべて逆向きとなるため、「1度音」の3度下が「3度音」、5度下が「5度音」となる。第1節参照。詳細は、カルク＝エラートの理論書の第1部 III、IV、VIII章（付録の翻訳10～14、26～28頁参照）。

2 極性理論全体に関わる基本用語

理論解釈の前提となる用語である。

2-1 旋法 *Geschlecht*

長調か短調かという区別を指す。例えば、長調について書かれている部分での、「反対の旋法」とは短調のことである。

2-2 近親 *Verwandtschaft*

極性理論において特に和音の近親性を表す時に使われる。第1から第3近親まで分けられるが、例えば5音が共有されている場合は5度近親となり、これはトニカと比較的単純な関係性にある第1近親である。その他、3度近親、7度近親があり、それぞれ第2近親と第3近親となり、次第にトニカから遠い和音になっていく。例えば、トニカ和音の第1近親にあたる5度近親は、トニカの5度音が1度音になるドミナンテなど。第2近親にあたる3度近親は、トニカの1度音が3度音、3度音が1度音になる平行和音など、第3近親にあたる7度近親は、トニカの7度音が1度音となる和音となる。（詳細は、カルク＝エラート理論書翻訳、第1部 XIII.節 75頁の一覧参照。）

2-3 コンマ *Komma*

第1部のキーワードであり、論文全体に関わる。カルク＝エラートは主に次の3つのコ

ンマを扱っている。

a) ピュタゴラス・コンマ

「エンハルモニク関係」の2音（音名の違う同士、例えば cis と des）の音程差。

b) シントニック・コンマ

ピュタゴラス的3度とディデュモスの自然3度の音程差。

c) ライプツィヒ・コンマ

ピュタゴラス的7度と自然7度の音程差。

b)、c)は、音名が同じであり、楽譜上では区別できない。コンマについては第3節で詳しく述べる。また、これらが、どのように生じているか、またその具体的な比の値やセント値等については、付録の翻訳のそれぞれ第I節2頁、II節6頁、VII節17頁（及びその注）を参照のこと。

3 極性理論で用いられる和音関連の用語

3-1 上5度 Oberquinte、下5度 Unterquinte

それぞれ基音の5度上、5度下にある音（つまり、基音の上の5度音、下の5度音）。また、上7度と下7度はつねに「短7度」を意味するため、「7の和音」の7も短7度である。

3-2 上和音 Oberklang、下和音 Unterklang

それぞれ基音から上に重ねてできる和音、下に重ねてできる和音。基本的に長調由来の和音は上和音、短調由来の和音は下和音となる。例えば C-dur ドミナントの三和音は g¹-h¹-d²、a-moll ドミナントの三和音は a¹-f¹-d¹である。例として仮にオクターヴ位置を表記しているが、この場合具体的な音域は重要ではないため、和音の構成音を示す際は、以下オクターヴ位置は表記しない。9の和音の詳細は、付録の翻訳第2部第3章104頁参照。

3-3 主要和音

（トニカ **Tonika**、ドミナント **Dominante**、コントラドミナント **Contoradominante**）
前節で述べた主要和音の機能の名称。（コントラドミナントは省略してコントラント **Contorante**とも呼ばれる。）機能記号は、それぞれ T、D、C。短調は鏡文字。♭ ♮
第1節で述べたように、長調のトニカ（長三和音）は上和音なのでドミナントは5度上にあるが、短調ではトニカ（短三和音）は下和音であるためドミナントは5度下にある。例えば、C-dur ドミナントの三和音は g-h-d、a-moll ドミナントの三和音は a-f-dである。コントラドミナントも同様に考える。（付録の翻訳第2部第1章97頁参照。）

3-4 代理和音

主要和音の代わりに、同じ場所に用いることのできる和音。機能記号は基本的に、もとの和音の機能記号にさらにアルファベットを足した形で表される。

代理和音は「全音階的代理和音」と「半音階的代理和音」の2種類に分けられる。1つの調性を想定したとき、その調性の固有音のみで表される代理和音を「全音階的代理和音」という。それに対して、その調性にはない音（非固有音、つまり臨時記号を伴う音）を含むものを「半音階的代理和音」という。

3-4-1 全音階的代理和音（詳細は付録の翻訳第2部第5章115頁）

a) 平行和音 **Parallelklang**

長調では短3度下の、短調では短3度上の「反対の旋法の和音」を指す。一般的に言えば「平行調の和音」であり、C-dur トニカの平行和音は e-c-a、a-moll トニカの平行和音は c-e-g となる。機能記号は、もとの和音の機能記号に小文字の p を足す。

$T_p D_p C_p \Delta_p \square_p \circ_p$

b) 導音交換和音 **Leittonwechselklang**

前節で述べた通りリーマンから引き継いだ用語で、これは、三和音の1度音を、その導音と交換することで生じる和音を指す。例えば C-dur のトニカ c-e-g の1度音 c をその導音 h と交換した h-g-e の和音である。a-moll トニカ e-c-a ではその1度音 e とその導音 f を交換した f-a-c の和音となる。機能記号は、もとの機能のアルファベットに小文字の l を足す。

$T^l D^l C^l \Delta_l \square_l \circ_l$

注：これらを合成したものとして、双子の和音、三つ子の和音がある。理論書第2部第9章（付録の翻訳196頁）を参照のこと。

3-4-2 半音階的代理和音

c) ウルトラドミナント **Ultradominante**、ウルトラコントラドミナント **Ultracontradominante**

それぞれ第2ドミナント（二重ドミナント）、第2コントラドミナントを意味する。C-dur のウルトラドミナントは、ドミナント（G-dur のトニカ和音 g-h-d）のドミナント、D-dur のトニカ和音 d-fis-a である。C-dur では、コントラドミナント（F-dur のトニカ和音 f-a-c）のコントラドミナント、B-dur のトニカ和音 b-d-f である。短調では反対方向となるため、例えば a-moll のウルトラドミナントは g-moll のトニカ和音 d-b-g、ウルトラコントラドミナントは h-moll のトニカ和音 fis-d-h である。機能

記号は、それぞれ D と C を縦に2つ重ねたもの。 $\begin{matrix} \text{C} \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{B} \\ \text{C} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{C} \\ \text{D} \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{B} \\ \text{C} \end{matrix}$ （詳細は付録

第2部第4章 111 頁参照。)

d) ヴァリアンテ Variante

いわゆる、「同主調の和音」、つまり、同名の、反対の旋法の和音を指す。例えば、C-dur トニカ c-e-g のヴァリアンテは c-moll のトニカ和音 g-es-c、a-moll トニカ e-c-a のヴァリアンテは A-dur のトニカ和音 a-cis-e である。機能記号は、もとの機能記号の大文字と小文字を逆にする。例えば C-dur トニカのヴァリアンテは t となる。

c t d ♭ t d (付録の翻訳第3部第11章 231 頁参照。)

e) 調整されたコントラドミナンテ temperierten Contradominante

コントラドミナンテの反対の旋法の和音で、元のトニカから見ると、同主調のドミナンテ和音となる。例えば、C-dur の場合、そのコントラドミナンテは f-a-c (F-dur のトニカ和音) であるため、調整されたコントラドミナンテは c-as-f (f-moll のトニカ和音) となり、これは C-dur の同主調 c-moll のドミナンテ c-as-f である。a-moll では、調整されたコントラドミナンテは E-dur のトニカ和音 e-gis-h となる。機能記号は小文字の c。(付録の翻訳第2部第2章 100 頁参照。)

f) メディアンテ Mediantе、反メディアンテ Gegenmediante

カルク=エラートの理論で最も重要な半音階的代理和音。長3度近親の和音、つまり、ある和音に対して長調では長3度上、短調では長3度下の、同じ旋法の和音を指す。例えば、C-dur トニカ c-e-g のメディアンテ和音は E-dur のトニカ和音 e-gis-h となる。a-moll トニカ e-c-a のメディアンテは f-moll のトニカ和音 c-as-f となる。反メディアンテはこれとは逆方向で、長調では長3度下、短調では長3度上の、同旋法の和音を指す。例えば C-dur トニカ c-e-g の反メディアンテ和音は As-dur のトニカ和音 as-c-es であり、a-moll トニカ e-c-a の反メディアンテ和音は cis-moll のトニカ和音 gis-e-cis である。機能記号は、もとの機能のアルファベットに大文字の M を足す。メディアンテは上に、反メディアンテは下に書く。(短調はすべて逆)

C_M	C	C^M	T_M	T	T^M	D_M	D	D^M
\mathfrak{C}^M	\mathfrak{C}	\mathfrak{C}_M	\mathfrak{L}^M	\mathfrak{L}	\mathfrak{L}_M	\mathfrak{D}^M	\mathfrak{D}	\mathfrak{D}_M

(付録の翻訳第3部第13章 250 頁参照。)

3-5 その他

連鎖交換和音 **Kollektivwechselklang** (理論書第3部第12章、翻訳 247 頁)

動和音 **Bewegungsklang** (理論書第1部第XIV章、翻訳 75 頁)

7の反和音 **Septgegenklang** (理論書第3部第14章、翻訳 374 頁)

3度同和音 **Terzgleicher**、7度同和音 **Septgleicher** (理論書第1部第XIII章 75 頁及び第

3 部第 12 章 244 頁)

これらの概念については、それぞれカッコ内の理論書、翻訳該当箇所を参照のこと。

4 カルク=エラート独自の概念や用語を示すために留意した点

4-1 真正 rein

ピュタゴラス的な 5 度の積み重ねで得られた音程を示す。「rein」自体は本来「純正」というような意味である。しかし日本語では「純正」は協和する 3 度、5:4 の比の 3 度音程を「純正 3 度」などと呼び、ここでの解釈とは完全に異なる。紛らわしさを誤解を生むことを避けるため、「真正」と訳すこととしている。ただし、カルク=エラートは、5 度の積み重ねでできた音程ではなく、自然 3 度や自然 7 度に対しても、まれに「rein」という言葉を用いている。(例えば第 1 部 VIII.節終わり部分等) これらについては、解釈上明らかにピュタゴラス 5 度による音程でない場合、「純正」と理解する。原書上は同じ「rein」という単語だが、意味内容によって訳語を変える必要がある。

4-2 音響学的記号

カルク=エラートは、本文中で独自の音響学的記号を多く用いている。ある音が、1 度音、ピュタゴラス的 5 度音、純正音程的 3 度音、7 度音のどのタイプにあたるかを区別するもので、基本的には音名のアルファベットに付け足して用い、同名音のコンマ単位の音程差を示している。詳細は付録の翻訳第 1 部第 VII 章 17 頁参照。本論の中で使用する場合は、入力簡易化の目的で、それぞれに別の対応する記号を与えることとする。それらの記述法は以下の通りである。

1 度の囲みの○=○ 例：1 度 c→○c

5 度の点=+、- 例：上 2 点 5 度 d→++d 下 2 点 5 度 b→--b

3 度の斜線=／、＼ 例：上 1 斜線 3 度 e→＼e 下 1 斜線 3 度 as→／as

7 度の V 字=▽、△ 例：上 1V 字 7 度 b→▽b 下 1V 字 7 度 d→△d

コンビネーション 例：上 1 点 5 度の 1V 字 7 度 f→▽+f など

3 度音を示す斜線は、5 度真正な（または 1 度音としての）音程に対して、約 1/10 音¹³の差があることを意味しており、例えば＼e は、○e より約 1/10 音低く、＼＼gis は○gis より約 1/5 音¹⁴低い。

7 度音を示す三角形記号も同様で、逆三角形は音程が低いことを、三角形は音程が高いこ

¹³ 約 1/10 音=21.507 セント

¹⁴ 約 1/5 音=21.507×2=43.014 セント

とを具象的に表している。この記号の意味する音程的数値は約 $1/8$ 音¹⁵で、例えば Δd は、 $\circ d$ より約 $1/8$ 音高い。

4-3 原位置 Ursprungslage

基音からピュタゴラス式に 5 度を重ねた時に、その音が現れる本来のオクターヴ位置 (5 度を重ねただけでオクターヴ移動は行わない位置) を表している。例えば、基音を d^1 としたら、第 1 の 5 度 (弦の長さ $1/3$ の音) は、その 1 オクターヴと 5 度上の a^2 になる。よってトニカの 5 度音の原位置は a^2 (トニカのオクターヴと 5 度上) ということになる。

(付録の翻訳第 1 部第 X 章 32 頁参照。)

4-4 導入和音 Einführungsklang、導出和音 Ausführungsklang

和声進行の際に使われる記号で、() に入れられ、曲線で前後に繋がれた機能記号の和音。例えば、もとの機能記号の前につくもの (D) - D は導入和音、後ろにつくもの D - (D) は導出和音となる。それぞれもととなる和音 (カッコに入っていない和音) に対する関係性を示しており、この例を C-dur とすると、(D) - D は D-dur のトニカ和音 → G-dur のトニカ和音となる。導入、導出としてカッコに入れることができる和音は、ドミナント、コントラドミナント、調整されたコントラドミナント、ウルトラドミナント、ウルトラコ

ントラドミナントとそれらのヴァリエーションである。 $(D) \curvearrowright D$ $D \curvearrowleft (D)$ $(D) \curvearrowright C_p$ $D^i \curvearrowleft (D)$

(付録の翻訳第 2 部第 4 章 111 頁参照。)

4-5 natur+過去分詞の語句

例えば「naturgegeben」や「naturgewollten」等は、「自然によって与えられた (欲された)」つまり「自然が与えた (欲した)」という意味であるが、訳語として長くわかりにくいため、「天与の (天成の)」などと訳している。これは、例えば和音や音階の成り立ちに関する部分で使われている表現で、人工的に作り出したものではなく、振動数や波長の比によって生じたものであることを強調している。

4-6 ずらし Rückung、rücken

「転調」とは呼ばない調性変化や、和声進行上の調の移動という意味である。カルク=エラートは、ピュタゴラスの真正 5 度土台上で進む調変化を正確な「転調」と考えており、それ以外の、3 度近親や 7 度近親を用いる調変化は、始まりと終わりの調間にコンマ差が生まれるため、転調とは言わずあえて「ずらし」として区別している。第 7 節で詳しく論じる。(付録の翻訳第 2 部第 8 章 146 頁参照。)

¹⁵ 約 $1/8$ 音 = 27.264 セント

4-7 歩 Schritt

エッティンゲンの理論から引き継いだもので、5度の進行を1歩、2歩と表現する。例えば、トニカからドミナントやコントラドミナントへの進行は1歩、トニカからウルトラドミナントやウルトラコントラドミナントへの進行は2歩となる。全音階的代理和音は1/2歩と考えられるため、例えばC-durのトニカ和音c-e-gとa-mollのトニカ和音e-c-aは1/2歩の距離である。調性関係も同様で、転調の際には、C-durからG-durへの転調は1歩、C-durからD-durへの転調は2歩、C-durからd-mollへの転調は1 1/2歩（C-durからF-durまでが1歩、F-durからd-mollまで1/2歩）となる。（付録の翻訳第2部第8章146頁参照。）

5 仮名書きの用語

日本語にすることで訳語に余分な意味や解釈が生まれることを防ぐため、そのまま仮名書きで用いているもの。

5-1 クロマ Chroma

カルク＝エラートは、全音階的半音と半音階的半音を区別している。

- a) 全音階的半音：全音階で自然に現れる半音、つまり短2度（C-durのe-f、h-c間）のことである。全音階的半音、Leittonは一般的な訳語通り「導音」と訳す。
- b) 半音階的半音：半音階で初めて現れる半音、つまり増1度（c-cis等）のことである。半音階的半音Chromaは仮名書きで「クロマ」とする。しかしchromatischなどとなった場合には、diatonal（全音階的）と対比されているため、普通に「半音階的」と訳す。（付録の翻訳第1部第I章3頁参照。）

5-2 コンコルダンツ Konkordanz

「7の和音」を意味する用語。例えば、g-h-d-f（C-durでのいわゆる属7の和音）など、三和音に短7度がついた和音を指す（常に短7度であることの注意）。ドミナントの和音に7度音を追加し、7の和音に変化させることを、「コンコルダンツ化する」とも言う。（付録の翻訳第1部第VIII節27頁参照。）

5-3 ビコルダンツ Bikordanz

「9の和音」と意味する用語。例えば、ドミナントの9の和音はC-durではg¹-h¹-d²-f²-a²、a-mollではa¹-f¹-d¹-h-gとなる。この2つは同じ構成音を持つ同じ和音だが、長調と短調で和音方向が逆になる。7の和音にさらに長3度がついた和音であり、したがって9度は常に長9度である。「複協和音」という意味を持ち、2つの協和音が重なった和音と解釈できる。（付録の翻訳第2部第3章104頁参照。）



5-4 ビゾナンツ **Bisonanz**

前節での通りもともとエッティンゲンの用語である。「複和音」という意味を持ち、2つの和音が連なり、その外側の2音を省いた和音を指す。例えば、e-moll のトニカ和音は C-dur のトニカ和音 c-e-g と G-dur のトニカ和音 g-h-d が連なり、外側の2音 c と d を省いたビゾナンツ和音と考えることが出来る。これは C-dur においてトニカとドミナントを足した和音であると言え、両方の機能の性質を持つ。(付録の翻訳第2部第5章 115頁参照。)

5-5 ポリゾナンツ **Polysonanz**

「多和音」、「二重(三重)和音」の意味であり、いくつかの協和音が融合してできている和音を指す。例えば、C-dur のトニカ和音と Fis-dur のトニカ和音の複合体 c-e-fis-g-ais-cis などの不協和音のことである。(付録の翻訳第3部第15章 397頁参照。)

5-6 トリトヌス **Tritonus**、トリトナンテ **Tritonante**

和音や音の増4度の音程関係を示すドイツ語だが、「反トリトナンテ」などの用語としても使われるため、日本語の三全音や増4度とは直さずに仮名書きする。(付録の翻訳第3部第12章 247頁参照。)

5-7 メタルモーゼ **Metharmose**

同名(音名は同じ)である異なる2つの音、つまり、音の意味(和音の第何音であるか)と価値が異なり、正確には高さも異なっている音。エッティンゲンの用語を引き継いでいる。例えば、c から考えて自然3度の e (=386.313 セント) は、ピュタゴラス的な第4の5度としての e (=407.820 セント) より約 1/10 音 (=21.507 セント) 低い。同じ e であるが、その音程は僅かに異なり、カルク=エラートの記号では斜線と点で区別される。(付録の翻訳第3部第13章 258頁参照。)

第3節 コンマ

カルク＝エラートはコンマ単位の音程差を重要視しており、『和音と調性の極性理論』の中では、特に第1部「基本的な導入、全内容への」において論じられている。

1 原著の概要

1-1 ピュタゴラス・コンマ

ピュタゴラスは、2:3の弦の長さの比が5度音程を生み出すという発見をもとに、完全5度の積み重ねによって音階を作り出した。上下への5度音程の積み重ねによって、全音階や半音階が完成する。5度の積み重ねを上下に6回繰り返したところで、その両端に現れる2つの音の関係は初めて半音（短2度または増1度）より小さくなる。これらの2つの音はエンハルモニクであり、音程的に一致しない。計算上2音間には約1/9音¹⁶差があり、これはピュタゴラス・コンマと呼ばれる隙間である。

このピュタゴラス・コンマを生み出すのが、ピュタゴラスの理論で重要な概念である、導音とクロマの音程差である。これらは一見同じ半音音程であるが、導音は短2度、クロマは増1度であり、ピュタゴラスの理論では、導音は狭い半音、クロマは広い半音である。例えば、導音 g-as 間は約4/9音¹⁷、クロマ g-gis 間は約5/9音¹⁸なので、as-gis 間には約1/9音

の溝がある計算になる。

$$\begin{array}{c} \frac{5}{9} \quad \frac{5}{9} \\ \overbrace{g : as} \quad \overbrace{gis : a} \\ \frac{4}{9} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{4}{9} \end{array} \quad 19$$

このエンハルモニクを、自在に音程を変えることができる弦管楽器奏者や歌手は必ず演奏し分ける。具体的には、例えば dis は es より僅かに高く演奏し、導音は目的音へ近づけて奏する。結果、d-dis 間は e の導音である dis の引き上げによって僅かに広くなり、d-es 間は es がその導音 d へ向かい近づく性質から狭くなる。ピュタゴラスの理論は、旋律の演奏法の適ったもので、反対に、演奏家のこうした感覚は理論上裏付けられたものであるのだ。これらは、著書の第1部第I章（付録の翻訳2頁）で詳しく説明されている。

音程を音ごとに変える旋律楽器にとって優れた理論であると言える一方、最大の弱点と言える点が、3度音程の不協和性である。ピュタゴラスの考え方では、c¹に対する e¹の音は第4の5度音であり、81:64となるため協和しないのである。これでは、三和音を響かせることができない。そこで効果を現すものが、著書、第1部第II章で説明されるディデュモ

¹⁶ 23.460 セント。音程比(3/2)¹²×(1/2)⁷=3¹²/2¹⁹=531441/524288。「第12の5度」から7オクターヴ下げた音程。

¹⁷ 90.224 セント。音程比(2/3)⁵×(2/1)³=2⁸/3⁵=256/243。「第5下5度」から3オクターヴ上げた音程。

¹⁸ 113.685 セント。音程比(3/2)⁷×(1/2)⁴=3⁷/2¹¹=2187:2048。「第7上5度」から4オクターヴ下げた音程。

¹⁹ S. Karg-Elert 1931, 5（翻訳：5頁）

スの理論である。

1-2 シントニック・コンマ

ディデュモスは、弦の長さの比 4:5 が、自然 3 度音程²⁰をもたらすことを発見し、それをもとに理論を打ち立てた。非常に簡単な整数比で表せる音程であるため、この音程は協和するのだが、ピュタゴラスの考える第 4 の 5 度音としての長 3 度²¹とは約 1/10 音²²の差がある。ディデュモスの 3 度は、ピュタゴラスの第 4 の 5 度としての長 3 度と同じ音域までオクターヴ移動させると 80:64 となり、若干狭いのである。この約 1/10 音の音程差をシントニック・コンマと呼ぶのだが、この僅かな差によって三和音が初めて協和音となる。

ディデュモスの理論は極めて和声的である。この理論によると、エンハルモニクの音程はピュタゴラスの場合とは逆になる。例えば、dis¹は h の自然上 3 度であるため僅かに低く、es は g の自然下 3 度であるため僅かに高い。この理論では、導音が広く、エンハルモニクはフラットのものの方が高くなるという、演奏家の感覚とは正反対の、旋律的感覚とは合わない音程感になる。これでは、旋律は非常に不自然な流れを作ることになるだろう。²³ディデュモスの理論については、第 1 部第 II 節（付録の翻訳 6 頁）で詳しく説明されている。

ディデュモスの自然 3 度の理論の他、カルク＝エラートは短 7 度の純正音律も用いている。これは 7 の和音を作る短 7 度を自然 7 度と考え、ピュタゴラス的短 7 度との音程差をライプツィヒ・コンマと名づけているものだが、これはカルク＝エラートの造語と考えられる。²⁴

ディデュモスの理論が大いに役立てられる場面が、オーケストラやアンサンブルでの和音作りである。3 度や 7 度を受け持つ場合には、それはピュタゴラス的真正音程ではなく、ディデュモスの理論などによる自然音程でなければならない。

演奏家は、ピュタゴラスの理論とディデュモスの理論を組み合わせ、使い分けることでより美しい音程感で音楽を奏でているのである。

1-3 カルク＝エラートの音響学的記号と数値

著書の第 1 部第 VII 章（付録の翻訳 17 頁）で詳しく述べられているカルク＝エラートの音響記号は、この解釈に役立つだろう。長三和音や短三和音、7 の和音等、比較的単純な和

²⁰ 386.313 セント。音程比 5/4。

²¹ 407.820 セント。音程比 $(3/2)^4 \times (1/2)^2 = 3^4/2^6 = 81/64$ 。「第 4 の 5 度」を 2 オクターヴ下げた音程。

²² 21.506 セント。音程比 $(3/2)^4 \times (1/2)^2 \div 5/4 = 3^4/(2^4 \times 5) = 81:80$ 。ピュタゴラス的長 3 度（第 4 の 5 度の 2 オクターヴ下）と自然 3 度の音程差。

²³ S. Karg-Elert 1931, 7（翻訳：7 頁）

²⁴ 約 1/8 音、27.264 セント。音程比は、 $(2/3)^2 \times 2 \div 7/8 = 8/9 \div 7/8 = 64/63$ 。ピュタゴラス的短 7 度（第 2 下 5 度の 1 オクターヴ上）と自然 7 度の音程差。原書第 1 部第 VII 節（付録の翻訳 17 頁）参照。ライプツィヒ・コンマの名前の由来等については今回確認できていない。

音の音程感は多くの演奏家がすでに身につけているが、不協和音の場合にも、一目で協和音程を導き出すことができる。

例えばこの和音を考える。²⁵

[譜例 2-1]



c と cis² がぶつかり、その他の音も関係性が見えにくい。しかしカルク=エラートの記号で解釈してみると、その音程関係が見える。

[譜例 2-2]²⁶

ⓕ ċ g̃ b̂ è à c̃is
1 3 9 21 15 5 25

バス声部の F を根音とすると、それぞれの音は F とこのように関わる。斜線と V 字の記号により、協和する音程数値も示されている。3 度音を表す斜線は、音程が約 1/10 音低いことを、7 度音を表す V 字記号は音程が約 1/8 音低いことを表している。この解釈では、c と cis² は、5 度真正な c に対して、cis² を 2 斜線=約 1/5 音低く奏することでそれぞれ F と協和することがわかる。演奏において、ある 1 つの和音に非和声音が加わっているとも考えることもできるが、根音とのそれぞれの関係性を明確にすることで、不協和音を最も響きやすい音程関係へ持っていくことができ、解釈の選択肢は増える。

このようなコンマの音程差は、単音同士のみならず、和音同士の関係でも同様に考えられる。つまり、C-dur のトニカ和音に対する E-dur のトニカ和音が、第 4 ドミナンテであるか、第 1 の 3 度和音であるかによって、和音の響きは異なるはずである、ということである。この考え方は、第 6 節「メディアンテ」、第 7 節「転調」で詳しく述べる。

こうした機能の違いを、演奏でどう表現すればよいのだろうか。物理的な音程差を忠実に演奏に反映することはほとんど不可能であり、さらにはそれが非音楽的な演奏を生むと考えられる。ここで参考になるのが、カルク=エラートの考えていた「機能による響きの違い」である。

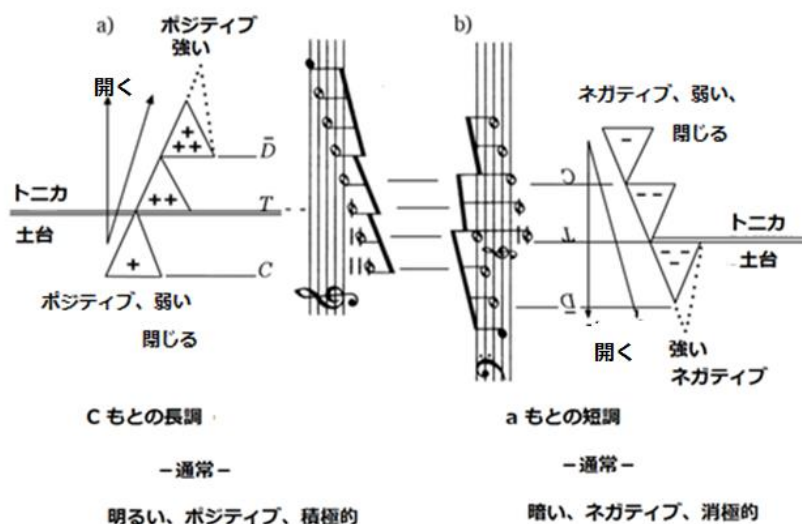
²⁵ S. Karg-Elert 1931, 17 (翻訳 : 25 頁)

²⁶ S. Karg-Elert 1931, 17 (翻訳 : 25 頁)

1-4 それぞれの和声機能の性格

ここで、トニカ、ドミナント、コントラドミナントに対する、カルク＝エラートの考え方がよくわかる図を載せておく。

[図 2-2] 27



これを見ると、長調も短調も、トニカからドミナントへは開いていき、トニカからコントラドミナントへは閉じていくと解釈していることがわかる。弱い性質のコントラドミナントから、強い性質のドミナントへ、エネルギーが増すように三角形が開いていく。プラスとマイナスの記号の数からも、長調のドミナントはより長調性のエネルギーが強く、短調のドミナントはより短調性のエネルギーが強いと言える。ウルトラドミナントはドミナントのさらに先に位置し、ウルトラコントラドミナントはコントラドミナントのさらに後ろにある。

1-5 原位置

コンマ単位の音程差に関連してもう一点、重要なカルク＝エラート独自の概念がある。それが第1部第X章(付録の翻訳32頁)で用いられる「原位置 Ursprungslage」である。²⁸ピュタゴラスの理論では、第6の上下の5度音がエンハルモニクとなり、半音階が完成するが、これをオクターヴ移動させない原位置で表すと、このエンハルモニク関係の2音は約19オクターヴ離れた音域に存在することになる。この、想像を絶するような空間の広がり認識することも大切だが、基音に対してその音や和音がどのような位置関係にあるか、ということ意識することがより重要であると考えられる。

原位置では、5度音程はそれぞれ12度離れて現れるが、その12度音列を、5度音列に書

²⁷ S. Karg-Elert 1931, 176, 178 (翻訳: 218, 219 頁)

²⁸ S. Karg-Elert 1931, 22- (翻訳: 33 頁～)

き換えて考えることができる。よって、基音やその他の音との位置関係が変わらない範囲でオクターヴ移動させた音域も、カルク=エラートは（拡張された意味で）原位置と呼んでいい。トニカに対して、ドミナンテが上に、コントラドミナンテが下にあるという関係性が最も重要なのである。

2 演奏への応用についての考察

こうしたカルク=エラートの考えによる位置関係と力関係のイメージを踏まえ、演奏家は、機能の違いを明確な数値での音程差ではなく、その響きで表現すべきではないかと考える。例えば、ドミナンテ性質の和音は、トニカより明快な和音であると捉えられる。トニカへ向かう強い性質をもつドミナンテは、明確な意思を持ち、はっきりとした音色が求められる。対してコントラドミナンテやメディアンテの和音は、はっきりとした音色は求められず、その位置関係や実際の音程差からも、若干暗く、柔らかい音色で奏するべきではないだろうか。カルク=エラートのコンマ単位の音程差へのこだわりは、それを音程の違いのみに注目することなく、機能の違いによる性質の違いなどを通じて、表現という部分で演奏に役立ててこそ意味をなすものであると考えられる。

例えば、次のような例を考える。

[譜例 2-3] 29

The image shows a musical score for two chords. The first chord is in C major and consists of notes C, E, and G. The second chord is in D major and consists of notes D, F#, and A. The notes are arranged in a way that shows their relative positions on the staff. Below the staff, the chords are labeled as T, C, Cp, and D, with Cp and D enclosed in boxes.

譜例 2-3 は、ともに C-dur のトニカ和音と D-dur のトニカ和音の関係を示したものであるが、その機能が異なっている。左はコントラドミナンテ平行和音のヴァリエーション、右はウルトラドミナンテである。それと同時に、視覚的に反対方向に位置していることがわかる。左の D-dur のトニカ和音は、基音 c¹ の下 5 度の f に関わる和音であるため、基音より下に現れている。一方、右はドミナンテに関係する和音であるため、基音より上に現れる。このウルトラドミナンテは、トニカに対して明らかに開くイメージが感じられる。トニカよりエネルギーが大きく、その響きははっきりと提示されるべきだろう。しかしコントラドミナンテの方は異なっている。もともとトニカに対して柔らかい響きを持つコントラドミナンテは、下に位置していることでそのイメージが明確に感じ取れる。さらにこの和音はそのコントラドミナンテの平行和音ヴァリエーションである。トニカからより下方向へ離れていき、さらに第 3 音が半音変化していることから、その和音が自然で快活であるイメージは浮かばない。

29 S. Karg-Elert 1931, 38 (翻訳 : 55 頁)

単純な5度近親であるウルトラドミナントに対して、若干人工的で、複雑な響きを持つと考えられるのである。

実際の作品では、このようにわかりやすく音域が分かれているわけではなく、例えば C-dur のトニカ和音→D-dur のトニカ和音と続いた場合には、C-dur のトニカ和音の長2度上に D-dur のトニカ和音が書かれている可能性もある。そこで、その機能が判明した時点で、この音域イメージを思い起こすことが大切である。

1つの和音や和声進行に、二通り、三通りの解釈があることは珍しくない。楽譜を一見しただけではその機能の違いはわかりにくい。和声分析をすることで、数種類の機能と性質の可能性を取り出し、ある程度絞り込むことができるだろう。1つの和音を、1つのイメージで縛るのではなく、さまざまな可能性を考慮することが大切である。その整理と性格の違いの把握のために、それぞれの機能の理論上の数値や本来の位置関係を知ること、より、その響きのイメージは明確になり、演奏家の表現能力を高めるはずだ。和声機能的なくつかの選択肢を得た場合、それぞれの機能で演奏し分け、最適なものを選び抜いていくことは演奏家の役割であると考え。理論上の、機械的な数値を、出す音に音色として表すことで理解を深め、最終的には和声機能ごとの性格を利用して作品全体を表現していくことが目的であるからだ。

このように考えると、平均律で調律されたピアノなどの楽器も、コンマ単位の音程差の考え方を活用することができる。カルク＝エラートは、

コンマ分異なる音や和音は、確かに均一な調律法で同じものとされるが、それでもなお、その価値は違って知覚される。そのため、私の機能記号ではそれぞれ異なった印を持つ。³⁰

と述べているように、平均律の楽器でも、人間はエンハーモニクや同名音の僅かな音程差を聞き分ける。演奏者がその響きと音色を変化させることによって、それはずっと容易になるのではないだろうか。音程としての変化は実際なくとも、タッチの差や和音解釈の変化によって音色を変え、聞き手に異なる音、和音として認識させることができるのである。カルク＝エラートの音響学記号や原位置の概念は、作曲家の意図や、和音の持つ特性により忠実で、表現力豊かな演奏をする手助けとして、有効に活用できると考えられる。

³⁰ S. Karg-Elert 1931, 20 (翻訳：29～30頁)

第4節 双子の和音

1 原著の概要

これはカルク＝エラート独自の用語で、1つの主要和音とその全音階的代理和音が連結したときにできる、複合和音である。例えば、C-dur トニカ c-e-g とその平行和音 e-c-a が連なると、a-c-e-g というトニカ平行双子和音ができる。当然、もう一つの全音階的代理和音である導音交換和音とも作ることができ、C-dur トニカの場合、c-e-g に導音交換和音 h-g-e が連なり、c-e-g-h というトニカ導音交換双子和音ができる。3つの主要和音、すべてにおいて生じうる和音で、それぞれ平行和音と導音交換和音と連結するため、長調、短調それぞれ6種類の双子和音が存在する。

導音交換双子和音は、初めは7の和音の変形として解釈されていた。つまり、C-dur トニカ導音交換双子和音 c-e-g-h を例にとると、これはC-dur 内では、コントラドミナンテ f-a-c の導入ドミナンテ c-e-g (コントラドミナンテ F-dur のトニカ和音のドミナンテ C-dur のトニカ和音) の7の形式 c-e-g-b と非常によく似ているため、同じように単純な5度進行に装飾を加える (C→T というカデンツの装飾として (D) →C→T のように進む) ような意図で用いられていたのである。³¹また、平行双子和音は6の和音とみなされていた。

19世紀中頃から、ウィーンのリッツ音楽が、トニカの平行双子和音 (C-dur では a-c-e-g) と導音交換双子和音 (C-dur では c-e-g-h) を、解決させることなく用いるようになる。「ウィーン6度」と言われるこの和音を、A. シェーンベルクやマーラーが終止和音として使うようになるのである。³²この和音が、もともと長三和音と短三和音を足してできていることから、その調性感は非常に曖昧ではっきりしない印象を与える。

その後、リスト、グリーグ、マクダウェル、ドビュッシーらが双子和音を好んで使うようになった。反復や終止和音で使うことで、輪郭のはっきりしない、漂うような、色彩の曖昧な印象を作ることができ、印象派や表現主義の作曲家たちに好まれたのである。³³

カルク＝エラートは、この和音の性格についてこのように考察している。

この形態は、はっきりした和音傾向も、はっきりした調性も持たない。同時に、上和音でも、下和音でもあるのである。受動和音と能動和音、またはポジティブ和音とネ

³¹ S. Karg-Elert 1931, 156, 157 (翻訳: 196~197頁)

³² シェーンベルクの〈グレの歌〉の第1部最後の和音は ges-b-des-f となっており、導音交換双子和音。マーラーの〈大地の歌〉の第6曲〈Der Abschied〉の最後の和音は a-c-e-g であり、平行双子和音になっている。S. Karg-Elert 1931, 158 (翻訳: 199頁)

³³ S. Karg-Elert 1931, 160 (翻訳: 200頁)

ガティブ和音のエネルギーの対照は完全に相殺されているように見える。³⁴

長三和音と短三和音が同じ比率で混ざり合う和音であるため、お互いのエネルギーが相殺され、結果としてはっきりとした方向性を持たない性質が生じていると考えているのである。双子の和音についての詳細は第2部第9章（付録の翻訳 196 頁）参照。

2 演奏への応用についての考察

2-1 曖昧な性格の双子和音

それでは、2つの異なる調性の和音を組み合わせることができる双子和音を、演奏ではどのように演奏すべきだろうか。まず、漂うような、ぼかした印象の色彩を考えてみる。いくつかの例を挙げて楽譜を読んでいく。

[譜例 2-4] ³⁵

1876年に作曲されたグリーグの〈6つの詩 op.25〉より第2曲「白鳥」である。この譜例は冒頭部分だが、3小節にわたって同じ和音が繰り返されていることがわかる。2番目の和音が、F-durのコントラドミナント導音交換双子和音 b-d-f-a である。Andanteの指示で、強弱は *p* が指定されている。この指示からも、この双子和音が柔らかい音色と、色をぼやかす効果を求められていることがわかる。静かに、漂うように、白鳥と水の情景をこの和音で表現しているのだろう。

注目すべき点は、スラーの中のスタッカートとテヌートの記号である。スラーのなめらかさの中で、トニカはスタッカートで軽く、双子和音はテヌートにより少し重さを置かれていることがわかる。トニカの色を打ち消すように、双子和音が小節を支配し、さらにその動きの繰り返しによって漂うような動きを表していると考えられる。

このような効果を期待された双子和音の場合、B-durのトニカ和音に a 音が色を追加しているように捉えるとどうだろうか。F-durのトニカ和音から、a音が引き継がれるが、この譜例では上声そのまま a を担当している。1つ目の和音の a¹ が F-durの構成音であるのに対し、2つ目の和音の a¹ は B-durのトニカ和音に色を足す a と考えられる。音色としては少し柔らかく、B-durのトニカ和音の構成音 b-d-fを含め、輪郭のはっきりしすぎない音で奏することで、特別な色を追加することができるのではないだろうか。この双子和音は

³⁴ S. Karg-Elert 1931, 160 (翻訳: 200 頁)

³⁵ S. Karg-Elert 1931, 162 (翻訳: 203 頁)

B-dur のトニカ和音と d-moll のトニカ和音の融合だが、この 2 つの和音がぶつかり合うように鳴るのではなく、B-dur のトニカ和音の、そのはっきりと明るい響きを少し打ち消すように a を使うと考えるのである。

よって、B-dur のトニカ和音もその響きを通常よりは抑える必要があるだろう。この和音は、B-dur のトニカ和音の 7 の和音の変形ではなく、あくまで双子和音と考えられる。B-dur の響きが前面に出てくることは適切ではない。

このような考えから、B と a¹ が邪魔をし合わない音量バランスと音色が求められると予想できる。これは、カルク＝エラートの「双子和音」という概念に基づいたものであり、2 つの、旋法の異なる和音の複合和音であるという性質によって生まれる解釈である。和声分析の行い方によっては、B-dur のトニカ和音の長 7 度としての a の付加という考え方もでき、その場合は B-dur の響きが優先されると考えられるためである。

[譜例 2-5] 36

カルク＝エラートも、同様の目的で双子和音を用いている。これは 1920 年作曲のピアノ作品〈ハイデルビルダー op.127-1〉である（譜例 2-5）。「静かに Still」という指示と、双子和音の連続、低音の反復からも、そのはっきりとしないイメージが伝わってくる。特に、へ音譜表の G₁ の音が根音を担うトニカ導音交換双子和音は、その G₁ の音に、上声の fis¹ が溶け込むような響きを作ることで、ぼかされた色彩感を表現できるだろう。

2-2 強い性格の双子和音

ここまで、淡い響きを作るための双子和音の手法とその演奏法について述べてきた。しかし、双子和音の使い方はこれだけではないと考える。演奏上、双子和音を作る 2 つの構成和音のうち、どちらかの和音を基本に考え、そこに別の和音の 1 音で固定的な響きを打ち消すという方法を考えてきたが、この 2 つの和音が完全に対等にぶつかり合う演奏法も考えられるのではないだろうか。それにより、浮かぶような曖昧な雰囲気とはまた違う、完全にお互いのエネルギーを相殺して響く別の表現が生まれると考えられる。

³⁶ S. Karg-Elert 1931, 166 (翻訳 : 208 頁)

[譜例 2-7] 38



例えば、この譜例 2-7 の作品、スクリャービンが 1906 年～07 年に作曲したピアノのための〈ニュアンス op.56III〉(4つの小品)が消えるように終わる、双子和音による終止を示している。C-dur と e-moll の和音を溶け込ませ、明るさと暗さの狭間のまま音が消えていく印象を持つ。

しかし、中には *ff* の音量で双子和音による終止を行う場合もある。このような時には、淡い音色で溶け合ってしまったのでは、音量に見合った豊かな響きを得ることはできない。2つの和音を対抗させ、2種類の和音が存在していることをはっきりと示すべきだろう。

[譜例 2-8] S. Karg-Elert. Jugend op.139A



これは筆者が独自に挙げた例、カルク＝エラートの 1919 年の室内楽作品〈ユーゲント op.139A〉(譜例 2-8)だが、*ff*で、H-dur のトニカ導音交換双子和音 h-dis-fis-ais が使われている。上声の ais³とバス声部の H がぶつかり、単純な H-dur のトニカ和音ではない和音で終止することで、明るい響きを前面に打ち出すことを避けていると考えられる。フルートを含む、トリオ以上の唯一の室内楽作品として、第 3 章第 5 節で、この終止を含め詳しく分析を行う。

38 S. Karg-Elert 1931, 167 (翻訳 : 209 頁)

「双子和音」という名称は、まさに2つの和音が対等に同居していることを示している。7の和音や6の和音という、1つの和音に1音が追加されているという考え方ではなく、2種類の和音を同時に表現すると考えることで、音色に変化が生まれるだろう。この和音が、どちらともつかないような曖昧な印象を与える、明確な方向性を持たない、漂うような性格を持つ理由を、カルク＝エラートはこのように考えたのである。カルク＝エラートの双子和音の解釈を演奏に取り入れることで、新たなイメージが生まれ、和音作りの方法が1つ増えると考えられる。

第5節 教会旋法

1 原著の概要

1-1 極性理論での教会旋法

カルク＝エラートは、第3部の冒頭（第10章、付録の翻訳216頁）で教会旋法について触れている。ここで扱う教会旋法は、西洋の教会旋法を指し、古代ギリシャの旋法との混同に注意を促している。³⁹

カルク＝エラートは、基本的な6種類の教会旋法、イオニア、リディア、ミクソリディア、ドリア、フリギア、エオリアを挙げ（ただしイオニアとエオリアは通常の長音階と短音階）、前3つを長調性としてC-durに、後ろ3つを短調性としてa-mollに当てはめて考えている。長調と短調を対極的な対と考えるように、教会旋法も平行的ではなく、対極的に対応していると考え、さらにこれらの旋法の特徴的な音を、ウルトラドミナンテ、ドミナンテヴァリアンテという機能を使って説明することで、極性理論を用いて説明することに成功している。

[譜例 2-9] 40

a) Cイオニア 純正長調タイプ

b) Cリディア

c) Cミクソリディア

d) aドリア

e) aフリギア

f) aエオリア 純正短調タイプ

極性理論では、b)リディアと e)フリギア、c)ミクソリディアと d)ドリアの関係を対とみなす。それは、極性理論を用いて考えた和声機能の対応で明らかになる。

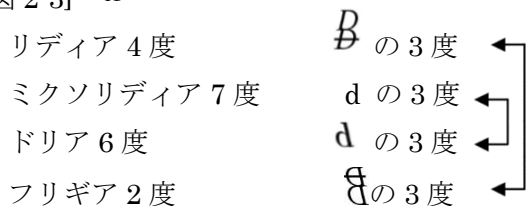
まず、b)のリディアでは第4音が fis^1 となるが、C-dur 内での fis はウルトラドミナンテ d-fis-a の第3音であるため、調性内に現れるウルトラドミナンテの特徴を持っていることがわかる。そしてその対とされる e)のフリギアでは、極性理論の音階方向で第7音が半音下がり b となっている。これは、a-moll のウルトラドミナンテ d-b-g の、第3音であることがわかる。つまり、リディアとフリギアは、双方ともウルトラドミナンテの第3音を音階内に持つ旋法と言える。同じ方法で c)ミクソリディアと d)ドリアも考えることができる。

（詳細は付録の翻訳第3部第10章216頁参照。）

³⁹ S. Karg-Elert 1931, 175 (翻訳: 216頁)

⁴⁰ S. Karg-Elert 1931, 175 (翻訳: 216頁)

[図 2-3] 41



機能記号を、このような対応関係で表すことができる。機能記号を比較することで、リディアとフリギア、ミクソリディアとドリアというペアで対極関係を確認できるだろう。

[譜例 2-10] 42

ミクソリディアとドリアは、5度真正であるウルトラコントラドミナントと、コンマ差のあるドミナントヴァリアンテ平行和音の双方で解釈できる。ウルトラ形式と、ドミナントのヴァリアンテ関係で、教会旋法の特徴を機能付けし、表すことができると言えるだろう。

教会旋法が用いられる作品や、作曲家の特徴について述べたカルク＝エラートの言葉を引用しておく。

ショパン（特にマズルカ）、リスト、ブラームス、ドヴォルザーク、グリーグ、マクダウェル、ドビュッシー、シベリウス、シニガーリャ、レスピーギ、ロシア革新派の作品において、それらのうち民族に強調された性格を打ち出しているもので、またあらゆるエキゾチック、エキゾチックのような作品で、和声法における教会旋法の明白な影響が現れている。⁴³

これは多くの音楽家の共通認識であるかもしれない。民族的な響きや性質を打ち出す際、教会旋法は非常に適しており、その独特でエキゾチックな雰囲気を感じる音列は、通常の長調や短調の音階にはない、特別な情景を思い起こさせる。

⁴¹ S. Karg-Elert 1931, 175 (翻訳：217 頁)

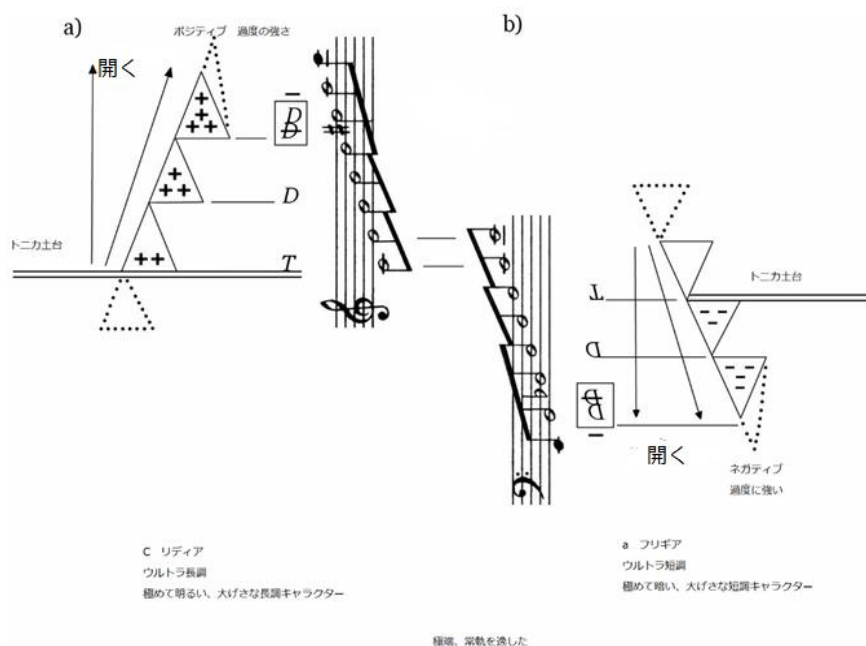
⁴² S. Karg-Elert 1931, 178 (翻訳：220 頁)

⁴³ S. Karg-Elert 1931, 179 (翻訳：220 頁)

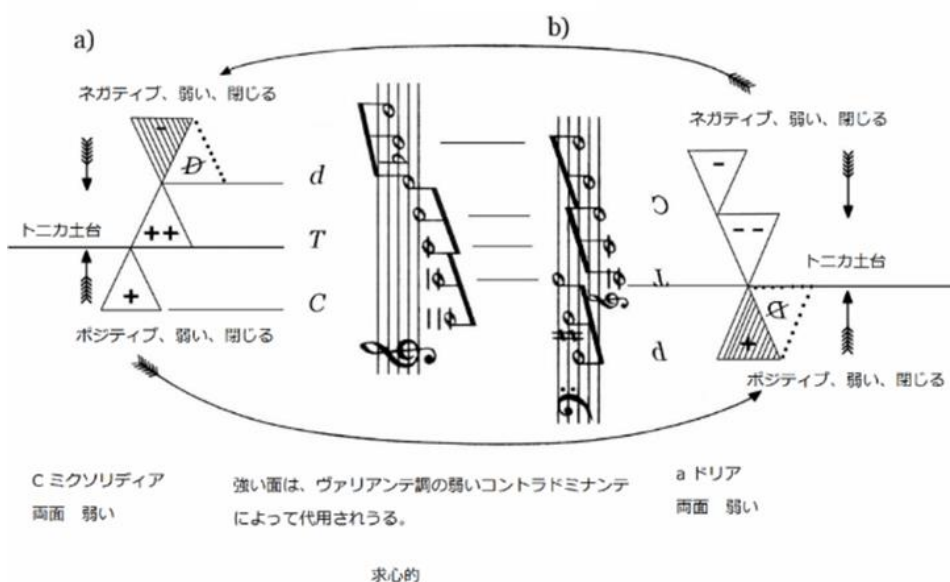
1-2 それぞれの教会旋法の性格

カルク＝エラートは、それぞれの教会旋法の性質について、ドミナントとコントラドミナントの性格の違いと、原位置による位置関係の考え方から、次のような図とともに示している。

[図 2-4] 44



[図 2-5] 45



44 S. Karg-Elert 1931, 177 (翻訳：218 頁)

45 S. Karg-Elert 1931, 178 (翻訳：219 頁)

これを見ると、リディアとフリギアは、ウルトラドミナントという開く性質の和音を用いることから、それぞれ長調、短調方向へのエネルギーが強い。よって、リディアは通常の長音階より明るく、その性格は「極めて明るい」(図 2-4)。反対に、フリギアは通常の短音階より暗く、その性格は「極めて暗い」(図 2-4)となる。

一方ミクソリディアとドリアは、強い性格のドミナントがヴァリエーション(同名の反対の旋法の調のコントラドミナント)となることでその開く性質を失っている。それぞれ、長調性と短調性が、通常の長、短音階より弱いのである。よって、ミクソリディアは通常の長音階より暗く、ドリアは通常の短音階より明るいと言えるだろう。

このような、カルク＝エラートの旋法の性格の違いに関する考え方は、視覚的にもわかりやすく、音色のイメージに直結するため、実際の作品の解釈に役立つだろう。

ここから、よく使われる手法とその使用例をいくつか挙げ、極性理論によってその機能や和声法を明確にしていく。

2 演奏への応用についての考察

2-1 導入和音としての教会旋法

まず、導入的に用いる手法である。これは、カッコに旋法的性格を持つ和音を入れ、次の和音の導入和音として使うことで、非常に短い音列で特別な響きを得ることが出来るものである。

[譜例 2-11] 46

例えば、この譜例 2-11 を見てみる。通常の C-dur と a-moll の和音列に、ドミナントヴァリエーションの導入を足すことで教会旋法の民族的な響きを取り入れることができるのである。さらに、短い導入として用いることで、2つの異なる旋法を、転調を使うことなく繋げることができる。導入和音であるため、わずかにこの和音に強調を置き、次の和音へ向かうように演奏することでより効果的に用いるべきだろう。

導出形式も同様に考えられる。

46 S. Karg-Elert 1931, 180 (翻訳: 222 頁)

2-2 ゼクエツ形式

次に、ずらしを伴ったゼクエツで教会旋法を用いる手法である。これは、和音を変えながら繰り返されるゼクエツに、教会旋法の特徴を持つ和声を織りませることで、反復によって旋法の性質を強く印象づける効果を持つものである。⁴⁷

[譜例 2-12] 48

例えば、この譜例 2-12 は C-dur のトニカ和音がトニカとして書かれているが、初めはドミナントヴァリアンテ和音が導入に付いている。これはミクソリディア的性質を打ち出している。その後、同じ形の和声進行が 3 回続いている。すべてにドミナントヴァリアンテの導入が付き、ミクソリディアの響きが繰り返しによって強調されているのである。

ゼクエツであることを意識し、 $d \rightarrow T$ の和声進行の響きを通過してしまうことなく、毎回丁寧に演奏すべきである。

2-3 ヴァリアンテ終止

譜例 2-13 は別の手法を示している。これは特に短調性の教会旋法の特徴でもあるが、カデンツにヴァリアンテ和音を置く場合が多い。具体的には、例えばドリアではカデンツで $\overset{\circ}{\text{D}}$ の代わりに $\overset{\circ}{\text{D}}$ を、フリギアでは終止に $\overset{\text{L}}{\text{D}}$ の代わりに $\overset{\text{L}}{\text{D}}$ を使うことが多いのである。例えば、a-moll ドリアでは、コントラドミナント h-g-e の代わりに、調整されたコントラドミナント e-gis-h を、a-moll フリギアではトニカ e-c-a の代わりに、ヴァリアンテ a-cis-e を用いるということである。

[譜例 2-13] 49

この譜例は d-moll のトニカ和音がトニカと書かれている。譜例冒頭はドミナントヴァリア

⁴⁷ S. Karg-Elert 1931, 181 (翻訳 : 223 頁)

⁴⁸ S. Karg-Elert 1931, 181 (翻訳 : 223 頁)

⁴⁹ S. Karg-Elert 1931, 182 (翻訳 : 224 頁)

ンテが置かれているため、d のドリア旋法と考えられる。この終止カデンツ部分を見ると、コントラドミナンテ e-c-a の代わりに調整されたコントラドミナンテ a-cis-e の和音が使われていることがわかる。さらに終止は d-moll のトニカ和音の代わりにヴァリアンテ D-dur のトニカ和音を用いている。

短調内での長調の響きが印象的なこれらの手法では、現れた長三和音は特別に柔らかく奏したい。短調の教会旋法の、いくらか冷たい和声進行に、長三和音の突然の優しい明るさが効果を表すと考えるためである。

2-4 持続和声

さらにもう一点、教会旋法に用いられる手法を挙げておく。それは、持続和声によって旋法の性質を浮かび上がらせる手法である。

[譜例 2-14] 50



この譜例 2-14 はショパンの〈4つのマズルカ op.68-3〉(1827年)の一部であるが、B-dur の調性に対し、第4音 es が e に変わり、リディア的響きを作っている。これは和声機能記号としては B-dur のトニカ和音の連続と考え、トニカの持続となるが、その中に旋律の動きとして e³ の音を鳴らすことで、旋法的色彩を強く表している。

このような持続和声のもとでの旋法的な旋律の動きは、その特別な音を強調しすぎることなくとも、十分に効果を期待できる。むしろ旋律を美しく響かせるために、横の流れに意識を集中し、旋法独自の音は通過するべきかもしれない。

2-5 カルク＝エラート作品での教会旋法

最後に、カルク＝エラートの作品での使用例も挙げておく。

[譜例 2-15] 51



この譜例 2-15 は〈エキゾチック・ラプソディー op.118〉(1917)の一部であるが、トニカ

⁵⁰ S. Karg-Elert 1931, 184 (翻訳: 226 頁)

⁵¹ S. Karg-Elert 1931, 186 (翻訳: 229 頁)

が **Es-dur** のトニカ和音であるためこの部分は **Es-dur** 調と言える。2 小節目に、ウルトラドミナントの **F-dur** のトニカ和音が突然現れ、トニカとの交替が繰り返されていることが特徴的である。音量記号の差や、反復等を考えても、**Es-dur** のトニカ和音と **F-dur** のトニカ和音の対比が見られ、この部分がリディア的に書かれていると解釈できる。**Es-dur** を *f* の音量で強調する中に、**F-dur** のトニカ和音を対照的な *pp* の音量で響かせることで、印象的にリディアの響きを聞かせようとしているのだろう。この作品には、他にもいくつか教会旋法が用いられているが、〈エキゾチック・ラプソディー〉と名付けられた作品であることから、カルク＝エラートが教会旋法に求めている役割を想像できる。リディアの響きを担う **F-dur** のトニカ和音は、小さいだけでなく、力強いトニカ和音に対して柔らかさを持つべきだろう。リディア旋法の明るさを小さい音量の中でも印象的に示すために、音色も変化させる工夫が必要である。

重要なことは、この和声機能記号の見かけの印象である。トニカとウルトラドミナントがこのように並ぶ和声進行は、非常に特異に見える。このように和声分析をすることで、この部分が特別な何かを表現しようとしていることがすぐにわかるのである。さらに、極性理論の記号付けによって、明るく開く性質のウルトラドミナントの記号が確認できる。一目で、リディア旋法の特別な明るさを持っていることがわかるのである。どの教会旋法が用いられ、どのような性格であるか、ということを手すぐに識別でき、さらに視覚的に認識することでより強くその響きへの意識を向けることができる。

さまざまな教会旋法を使った特有の手法を見てきたが、極性理論による機能記号はそれを明確に区別している。つまり、通常の和声進行とは異なる、特別な進行を行っていることをはっきりと示し、それぞれの旋法の持つ性格も、機能記号や位置関係のイメージによって表現しているのである。

教会旋法が、民族的な、エキゾチックな、あるいは古風な響きを持ち、作品に重要な影響を与えていること、そしてそれを演奏家は音色や響きの違いによって表現しなければいけないことは、多くの音楽家の一致した見解だろう。カルク＝エラートの極性理論による和声機能記号と、それをを用いた分析は、これを手助けするものとする。和音列に突然現れる場合、具体的にどの和音が教会旋法を決め、どの和音を強調すべきか。それがどのような性格の旋法であるか。その響きはどこまで続き、どこで通常の音階による和音の響きに戻るべきか。また、教会旋法そのものを、どの程度表に出すことが求められているのか。それを研究、実験、実践するために、極性理論の解釈が役立つと考えられるのである。

第6節 メディアンテ

1 原著の概要

メディアンテとは、基本的に言って「長3度近親」の和音であり、具体的には、長調では長3度上の、短調では長3度下の同じ旋法の和音のことである。例えば、C-dur トニカ c-e-g では e-gis-h、a-moll トニカでは c-as-f となる。同じメディアンテ属性の和音、反メディアンテは、メディアンテとは反対方向にできる同じ性質の和音であり、つまり長調では長3度下、短調では長3度上の同旋法の和音となる。さらにメディアンテヴァрианテとは、メディアンテ和音をヴァрианテ化したもので、反メディアンテヴァрианテは、反メディアンテをヴァрианテ化したものである。隣接メディアンテは、メディアンテの隣の和音、つまり長調では短3度上、短調では短3度下の同旋法の和音を指す。(詳細は付録の翻訳第3部第13章250頁参照のこと。)

メディアンテ属の和音は、5度の遠隔近親和音を主要和音と並置することができるため、その調性感が少し崩されるような印象を与え、新たな色彩を加えることができる。例えば、C-dur のトニカ和音にとって、5度の理論では第5ドミナンテにあたる H-dur のトニカ和音を、ドミナンテメディアンテとして、ドミナンテの代わりに使うことができる。この特性により、表現の幅が広がり、調性が拡大、崩壊へ向かっていった19世紀後半以降に特に好まれた。

メディアンテ手法は、和声に「色彩を足す」というところに最大の意義を持つ。1つの調性の中に、5度近親の和声法では遠隔関係にある和音同士を直接並置することで、その調性内の和声の動きだけでは得られない、特別な響きを生み出すことができるためである。メディアンテ和音を使うことで、作品に表現の幅を持たせることができるだろう。演奏家は、この手法に対し、その色彩感を生かすような解釈をする必要がある。つまり、ドミナンテ手法に比べ、より多くの音色を用意することで、調性を広げるようなメディアンテの表現力に対応していくべきだろう。

2 演奏への応用についての考察

メディアンテは、自然3度和音であるために5度真正な音程に対しコンマ差が生じるが、演奏家はメディアンテが織り交ぜられた和声進行について、どのように演奏し分けていくことが望ましいのか。カルク＝エラートは、エンハルモニクやメタルモーゼの人間の聴覚による聞き分けについて、相対音感で感じるほうがより音楽的であるとした上で、このように述べている。

相対音感は自然、精神的である。それは客観的に類似性があれば、主観的に相違を知

覚できる。つまり、単独和音—絶対音感のように—それ自身ではなく、1つのプロセス、和声的出来事の部分要素として評価する。⁵²

これが、演奏の際の思考に応用できると考えられる。つまり、その和声進行の中で、メディアンテが約 1/10 音低いということとその音のみで絶対的に提示するわけではなく、その前後の和音との関係性と響きの違いを示すことでメディアンテ独特の効果を出せるのではないかと、ということである。本来遠隔 5 度近親であるはずの和声を、代わりに 3 度近親のメディアンテで表す、または 5 度近親和音が置かれる場所に、代わりにメディアンテを置く、という手法からも、5 度近親の和音では出せない音色をメディアンテに持たせることに意味があるのである。

2-1 反メディアンテ

古くから使われてきたメディアンテ手法を発展させた、シューベルトの比較的単純な作品を挙げる。

[譜例 2-16]

Fr. Schubert, Du bist die Ruh Op.59 Nr.3

T ~~T_p~~ T T_M (D) D T_M D (D̄) C

53

この譜例 2-16 は 1823 年に書かれたシューベルトの歌曲〈君は我が憩い D776 op.59-3〉の一部である。✕印のついている和音に注目する。この譜例は抜粋であり、本来はこの譜例の 1 小節目から 2 小節目のように、トニカの Es-dur のトニカ和音から平行和音 c-moll のトニカ和音へ向かうフレーズが 2 回繰り返される。そしてその後に見える 3 回目の同じ形のトニカの動きから、次はトニカ反メディアンテにあたる Ces-dur のトニカ和音へ進むのである（譜例 2-16 の 2 小節目から 3 小節目）。このメディアンテは、2 小節目 1 拍目の平行和音の代わりに用いられているメディアンテと考えられる。本来は全音階的代理和音がある場所に、3 度近親の半音階的代理和音を代わりに置くことで響きに大きな変化をもたらす。

演奏に際しては、どのような変化が起こるだろうか。トニカから平行和音へ進む際には、上声、つまり歌の声部が全音上がる。この譜例の転回で考えると、下 2 音は変わらないため、この 1 音のみで和声の響きの変化を得ている。「君は憩い」という歌詞にかかるこの部分は、長三和音→短三和音という動きによって若干暗くなる。一方、反メディアンテに進む

⁵² S. Karg-Elert 1931, 211 (翻訳: 260 頁)

⁵³ S. Karg-Elert 1931, 244 (翻訳: 298 頁)

部分は、長三和音→長三和音となり、 es^1 を残して2音が変化し(c^2 と g^1 が ces^2 と ges^1 になる)響きを大きく変える。叶わぬかもしれない気持ちを表すこの和声は、全音階的代理和音のように、主要和音と直接的関係にはないため、もとのトニカが持っていない色を持つ。それが、ここでは淡い明るさと柔らかさである。

その根拠を、反メディアンテという特性から考える。反メディアンテは、「反」であるため当然もとの和音より下(進行方向の反対側)にできる。カルク=エラートの考え方では、音階と和音の方向へ向かい旋法のエネルギーは増すため、それと反対方向にできる反メディアンテは閉じる方向にあり、明るく開く性格は持たない。調号を考えても、メディアンテはトニカより嬰記号が多く、反メディアンテは変記号が多い規則を持つことから、響きの違いを感じられる。

これを踏まえ、平行和音と反メディアンテの響きの差を、平行和音であった場所が柔らかい明るさを持つ反メディアンテに変わると考えることから導きだしたい。ピアノと歌手がこの和声機能の変化を同じように感じることで、イメージの明確化と統一を期待できると考えられる。

2-2 メディアンテを用いた遠隔調への転調

[譜例 2-17]

Fr. Liszt, Christus III. Teil

これ(譜例 2-17)は1866年ごろ作曲の、リストのオラトリオ〈キリスト S.3〉の第3部の抜粋である。ここでは、全音階的代理和音のみによる主要和音転調では得られない、劇的で大きな効果の例を示す。

ドミナントメディアンテが2つ続く、3小節目から4小節目の動きに注目する。1つ目はドミナントメディアンテのd-mollのトニカ和音、2つ目はドミナント反メディアンテのais-mollのトニカ和音であり、突然大きな和声変化が起こっていることが分かる。同時にcis-mollからais-mollへの転調も遂げているが、cis-mollにとってais-mollはトリプルドミナントにあたる。しかしgis-moll、dis-mollを通過することなく、この1和音でそこに到達することで急激な響きの変化により大きな効果を期待できるのである。

ここでは、メディアンテを使って遠隔調まで直接到達することで、メディアンテ和音そのものより、2つの調性の関係性の遠さと響きの違いに着目することができる。メディアンテ

⁵⁴ S. Karg-Elert 1931, 266 (翻訳: 326頁)

[譜例 2-19]

Ausdrucksvoll Max Reger, Op.70 Nr.12

56

これ（譜例 2-19）は〈17 の歌 op.70〉（1902-1903）の第 12 番〈Dein Bild〉の冒頭である。和声機能記号が複雑であることが分かる。上段の 1 小節目、トニカにコントラドミナナテメディアンテが続く。和音としては **d-moll** のトニカ和音と **f-moll** のトニカ和音の関係であり、全体の **d-moll** の調性の中で、**as** という音が特別な色を出している。機能記号の下に書かれているアルファベットによって、和音同士の関係がわかるようになっているが、この 2 つの和音の関係は a)、隣接メディアンテである。メディアンテによって得られた **as** の音は強調されるべきだが、コントラドミナナテのエネルギーの性質上、そして次の拍にトニカへ戻るとい進行上、進む性格の強調ではなく、圧力をかけるような **as** の音色が効果的ではないだろうか。

2 小節目から 3 小節目にかけては、レーガーの特徴の 1 つでもある、半音階進行が現れている。この半音進行を支える和声も、メディアンテ和音である。小節の変わり目にあるコントラドミナナテ **e-c-a** とドミナナテメディアンテ **b-ges-es** の関係は、トリトナナテ、つまり増 4 度の関係となる。**d-moll** における **es-moll** のトニカ和音は、非常に特異な響きであると言えるが、その和音にトリトナナテで突然到達することで、より引き立たせていると考えられる。この増 4 度の音程関係と、コントラドミナナテ、ドミナナテメディアンテという機能ごとの性質を意識することで、音色を決定づけられる。

2 段目にも半音進行がみられるほか、導入と導出でのメディアンテの使用が目立つ。単純ドミナナテに比べ、導入される和音と遠い関係の和音を使うことができるため、調性の拡大と、1 つの調性では得られない響きの追加を期待できる。2 小節目の **E-dur** のトニカ和音は、7 の形式であること、導入和音であることから、ドミナナテではあるが強い音色は求められないだろう。ドミナナテの向かう性質を、跳躍導入されるトニカ平行和音へ繋げるように奏することが大切である。

56 S. Karg-Elert 1931, 294（翻訳：358 頁）

2-5 カルク＝エラート作品でのメディアンテ

[譜例 2-20]

長三和音列 C- D- E- Fis-dur

短三和音列 as- b- c- d-moll

57

この譜例 2-20 は 1919 年に作曲された、カルク＝エラートの〈5 つの楽器と歌のための音楽 W62〉の一部である。長三和音と短三和音が交互に配置され、それぞれの和音列は全音階で並んでいることがわかる。一方隣同士の和音を長、短というペアで見ると、長 3 度の逆旋法の和音であるため、反メディアンテヴァリアンテ関係にある。さらに、へ音譜表の上声には半音進行が見られ、ト音譜表にも掛留音のような半音の動きがあり、非常に複雑な響きと動きとなっている。すべての声部が複雑に絡み合う中で、反メディアンテヴァリアンテの和声関係の強い色合いがその複雑さに貢献する。

ここで和声機能記号を見ると、長調列はウルトラドミナントの和音へ進んでいく。一方、短調列は反対にもとのドミナントへ戻っていく。つまり、長三和音は開く方向へ発展していき、短三和音は閉じる方へ向かう。拍節の強弱も考慮すると、この動きでは長三和音によって前へ進んでいくと考えられる。よって、長三和音の全音階列に、メディアンテ関係の短三和音が色を足していると捉える。短三和音は、反メディアンテ関係にある長三和音の明るい響きを打ち消して響くような、輪郭のあるはっきりとした音を出すことで、この音型に相応しい入り組んだ響きを得られるだろう。長三和音に対して、反方向にあり短三和音であることから、少し暗い、こもった響きも必要であると考えられる。

メディアンテの奏法は、もとの機能の性質、拍節や導入和音の考え方、歌詞や表現記号との関係、その後の展開の方向性などによってさまざまに変化させる必要があるだろう。まさに、「単独和音それ自身ではなく、1 つのプロセス、和声的出来事の部分要素として評価する」⁵⁸べき和音なのである。そのために、多くの音色と和音の性格を想定し、周辺の和音の機能関係を合わせて考え、決定していくことが重要であると考えられる。作品の色彩を豊かにし、新たな音楽の可能性を探るために多く取り入れられるようになったメディアンテ手法を最大限に生かすために、演奏家もより多くの表現方法をこの和音に用意すべきではないだろうか。

⁵⁷ S. Karg-Elert 1931, 304 (翻訳: 368 頁)

⁵⁸ S. Karg-Elert 1931, 211 (翻訳: 260 頁)

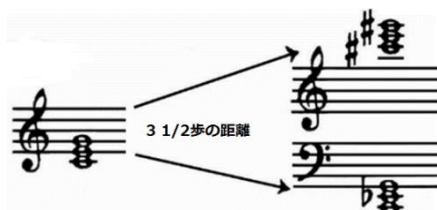
第7節 転調

1 原著の概要

カルク＝エラートは、「転調 Modulation」について独自の考え方を示している。ピュタゴラス的5度の土台上で行われた、5度真正な調変化のみを「転調」とし、3度近親や7度近親の和音による、コンマ誤差のある調変化は「ずらし Rückung, rücken」と表現する、というものである。つまり、開始調と目的調が、音程的に真正であり、コンマ単位の音程の差がないことが転調の条件なのである。

例えば、C-dur から cis-moll、c-moll への変化で考えてみる。

[譜例 2-21] 59



原位置で示すと、その関係はこのようになる。カルク＝エラートは、エッティンゲンの考え方を受け継ぎ、5度の進行を1歩、2歩と考える。C-dur に対して、cis-moll は、A-dur の導音交換和音と考えると、(トリプルドミナント=3歩) + (代理和音=1/2) で3 1/2歩の上昇となる。同様に、c-moll はトリプルコントラドミナントである Es-dur の平行和音と考えられるため、3 1/2歩下降する関係となる。

この転調を行うには、5度近親である2つの主要和音とその全音階的代理和音のみを用いて進行しなければならないため、例えばこのようになる。

[譜例 2-22] 60

メディアンテ等、3、7度近親の代理和音が使われていないことがわかる。3歩以上の距離を乗り越えてこそ、調の変化であると考えているのである。⁶¹

しかし実際の作品では、前節のメディアンテでも述べたように、3度近親や7度近親の和音を使った突然の変化も多く使われている。この事実を当然わかった上で、「転調」と「ず

⁵⁹ S. Karg-Elert 1931, 112 (翻訳: 146 頁)

⁶⁰ S. Karg-Elert 1931, 116 (翻訳: 151 頁)

⁶¹ S. Karg-Elert 1931, 118 (翻訳: 153 頁)

らし」という言葉を使い分けたカルク＝エラートの意図はどのようなものであったのか。それを示す言葉がある。

線的和音の発展と対角線上のような和音の発展間の根本的な違いは、明示されるべきである。(中略) この熟知は、転調区間の始めと終わりの緊張関係の明確なイメージを、それだけで示す。もとの **Cis-dur** はもとの **C-dur** より一様に半音高いわけではなく、**Ces-dur** も一様に半音低いわけではない。両者は、最も外側の離れた緊張、緊張緩和領域に位置するのである。音楽家は、距離のイメージを得、離れたゾーンには垂直のらせん状のようなものによっては到達されえないということを理解し学ぶべきである。⁶²

つまり、カルク＝エラートは、これらの調の位置関係、そしてそれに伴うお互いの緊張関係を知ることが最も重要であると考えていたのである。調号のない **C-dur** に対して、**Cis-dur** はドミナント方向に7歩の距離があり、調性同士の性格は全く異なるものであると言える。**C-dur** トニカと比較して、開くエネルギーを持ち、強い性格のドミナント性質をもつ **Cis-dur** は、**C-dur** とは緊張関係にあると言え、その **C-dur** と **Cis-dur** の関係性は遠いものである。**Ces-dur** についても同様であると言える。

これが、メディアントを使った調の「ずらし」では、この位置関係から生じる緊張関係は得られず、「転調」での **C-dur** との関係とは違ったものになる。原位置としての音域も近いものとなり、同じ名前の調でも、「転調」と「ずらし」のどちらによって得られた調性であるのか、という認識は、演奏にも影響を与えるだろう。コンマ正確な転調の詳細は、第2部第8章(付録の翻訳146頁)参照。

「転調」と「ずらし」での調の性格の違いを、音色の変化や、響きの違いによって演奏に反映していくことが大切ではないだろうか。

2 演奏への応用についての考察

2-1 コンマ正確な転調

実際に譜例を挙げ、それぞれの調の変化について具体的に考えていきたい。

まず、コンマ正確な転調、つまりピュタゴラス5度の土台上で進む調性変化の譜例を見ていく。カルク＝エラートは、5度を単位とした歩数の進行をわかりやすくするため、独自の記号を用いていた。三角形と数字を使ったものだが、まず、開始調の調性を三角形の方向で示す。

△＝長調トニカ、▽＝短調トニカ

開始調が長調である場合は上向き、短調である場合には下向きの三角形を用い、区別する。

次に、進む方向と歩数を数字とその位置で示す。例えば、**C-dur** から **G-dur** への進行は上

⁶² S. Karg-Elert 1931, 118 (翻訳: 153頁)

へ1歩であるため、上向き三角形の底辺から伸びた線の上に「1」と書かれる。また、C-durからa-mollへ進む場合は、下へ半歩の進行であるため、上向き三角形の底辺から伸びた線の下に1/2と書かれる。

このように表せる。C-dur→G-dur= \triangle 1 C-dur→a-moll= \triangle 1/2

短調から始まる場合は、三角形の向きが逆になるだけで、他のルールは同じである。

[譜例 2-23] 63

まずこの譜例 2-23 を見てみる。下向きの三角形から始まり、線の上に 4 1/2 と書かれている。短調から始まり、上へ 4 歩半の転調であることが分かる。始まりは d-moll であるため、4 歩半の場合、d-moll、a-moll(C-dur)、e-moll(G-dur)、h-moll(D-dur)、fis-mollを経てA-dur に到達していると考えられる。この譜例では、d-moll→C-dur→A-dur と進んでいる。比較的遠い関係の調まで進行する際には、そのプロセスはいくつか省略できる。⁶⁴ここでは、2 小節目 3 拍目で転調和音に導入ドミナント fis-d-h（つまり調性内でのウルトラドミナント）を使い、まず 2 歩の跳躍を行っている。さらに、その転調和音 h-moll を、D-dur のトニカ和音の 5 度音変化と読んでいる。これにより、C-dur から A-dur へ一気に 3 歩の転調を遂げている。

ここでは、d-moll から A-dur へ、4 歩半というかなりエネルギーを持った転調が行われている。位置関係の把握のために、このプロセスで間に挟まれる C-dur を中心に考えてみると、コントラドミナントの平行調である d-moll は、弱い主要和音の弱い代理であり、その方向性から暗さと抑えた響きを持つ。対して A-dur はトリプルドミナントであり、開く性質とシャープの多い明るい響きである。この調同士の関係性からも、それぞれの性格の違いが容易にイメージできる。さらに注目したいのは、冒頭の和音が A-dur のトニカ和音であることである。しかしこの A-dur のトニカ和音は、トリプルドミナント性の A-dur ではない。d-moll の調整されたコントラドミナント、つまり D-dur のドミナントの A-dur のトニカ和音である。調整されたコントラドミナントは性質としてはドミナントであり、強い代理和音ではあるが、これはあくまで d-moll 調内の代理和音でもある。終わりにたどり着く A-dur 調のトニカと同じ響きになるべきではないだろう。始めと終わりが A-dur のトニカ和音であり、間に 3 つの調が存在する興味深い譜例だが、冒頭の A-dur のトニカ和音は d-

⁶³ S. Karg-Elert 1931, 126 (翻訳: 162 頁)

⁶⁴ S. Karg-Elert 1931, 120 (翻訳: 155 頁)

moll を誘う、借用和音としての若干「人工的な」⁶⁵響き、終わりの A-dur のトニカ和音は、5 度真正な、明確な明るさを持った A-dur トニカの響きを作らなければならない。例えば、冒頭の A-dur のトニカ和音は、D-dur 調のドミナントであるため、次のトニカへ向かう性質を持つ。しかしここではそのトニカは d-moll のトニカ和音であるため、本来の長調ドミナントのエネルギーのまま、短調へ向かうことは望ましくない。そのエネルギーを、開くように表出するのではなく、次の短調和音に込めると考えることで、A-dur のトニカ和音は明るい長調の和音とは異なる音色を持つはずである。

仮の A-dur のトニカ和音から、真の A-dur の響きを、4 歩半の道の征服によって得られるという認識は、終わりの A-dur 調の色を決める手助けとなると考えられる。

2-2 ずらしの手法

カルク＝エラートは、C-dur から 8 歩先にある Gis-dur へ転調する方法を 3 種類に分類している。⁶⁶

まず、メディアンテ手法を使ったものである。C-dur のウルトラメディアンテとして Gis-dur を考えることで、C-dur→E-dur→Gis-dur と進行することができる。この場合、メディアンテである E-dur のトニカ和音がシントニック・コンマ分（＝約 1/10 音）⁶⁷低く、さらにそのメディアンテである Gis-dur のトニカ和音は真正な音程より 2 シントニック・コンマ分（＝約 1/5 音）⁶⁸低い。

次に、不協和音として Gis-dur を考えるものである。つまり、単独で、C-dur と関係なく置かれるという考え方であり、例えば G-dur の半音変化形式のように考えられる。調性を中断させるような役割も持ち、コンマを考えた道のりの概念は全くなく、まさに突然並置される手法である。

そして第 3 の方法が、エンハルモニクの読み替えによるものである。すなわち、Gis-dur を As-dur と読むのである。この方法では、調同士の関係性どころか、Gis-dur の性格自体が残されない。C-dur に対して、本来ドミナントの性質を持ち極度の緊張関係にある Gis-dur（第 8 の上 5 度）は、反対方向に位置するとも言える As-dur（第 4 の下 5 度）に解釈し直されるのである。

⁶⁵ S. Karg-Elert 1931, 126 (翻訳: 162 頁)

⁶⁶ S. Karg-Elert 1931, 134 (翻訳: 172 頁)

⁶⁷ 21.507 セント

⁶⁸ 43.014 セント

メディアンテ的（または不協和音的）Gis-dur の例をしてみる。

[譜例 2-24] 69

譜例 2-24 は、2つの和音進行を示している。a) は C-dur の全音階的代理和音の進行を示している。b) は、メディアンテ和音を用いた進行である。これを縦に見ると、a) のドミナントの代わりに b) でウルトラメディアンテが置かれていると考えることが出来る。その後トニカメディアンテ平行和音を経て、ドミナント 7 の和音に戻るが、この機能を比較すると、G-dur のトニカ和音はドミナントであるのに対し、Gis-dur のトニカ和音はあくまでトニカの代理和音である。コンマ正確な Gis-dur では、C-dur と緊張関係にあり、その響きは特異なものを求められるが、このメディアンテの解釈では、Gis-dur 固有の性質は求められないだろう。C-dur 中での、若干異なる色彩、アクセントのような役割であると考えられる。

この例では、a) は C-dur の全音階的代理和音の進行を示している。b) は、メディアンテ和音を用いた進行である。これを縦に見ると、a) のドミナントの代わりに b) でウルトラメディアンテが置かれていると考えることが出来る。その後トニカメディアンテ平行和音を経て、ドミナント 7 の和音に戻るが、この機能を比較すると、G-dur のトニカ和音はドミナントであるのに対し、Gis-dur のトニカ和音はあくまでトニカの代理和音である。コンマ正確な Gis-dur では、C-dur と緊張関係にあり、その響きは特異なものを求められるが、このメディアンテの解釈では、Gis-dur 固有の性質は求められないだろう。C-dur 中での、若干異なる色彩、アクセントのような役割であると考えられる。

「転調」と「ずらし」の概念を区別して持つことが、その道のり、機能、和音の位置関係をはっきりと意識することに繋がる。「道のりの乗り越え」による調性の性質の変化と、「近い音域での半音的变化」による調性の色彩的揺れ、という感覚は、極性理論のコンマや原位置による和声機能の性質を知覚しなければ得られないものだろう。一般的には区別なく「転調」と扱われるこのテーマに関して、新たな考え方を取り入れることで解釈の幅が広がる、または深まる可能性があると感じる。

2-3 作品でのコンマ正確な転調例

[譜例 2-25] 70

譜例 2-25 は、Brahms Op. 79 Rhapsodie の断片を示している。和音進行は T (D) B (D) (♯) (D) (D) (B) (D) (♯) (D) と記されている。コンマ正確な Es-dur から (g-moll) へは一度して 1/2 加わる。調性は Es-dur から G-dur へと移行し、最終的に H-dur へと至る。この進行はメディアンテ的であり、コンマ差なしの純正主要和音発展を示している。

69 S. Karg-Elert 1931, 136 (翻訳: 175 頁)

70 S. Karg-Elert 1931, 145 (翻訳: 185 頁)

最後に、実際の作品での例を挙げておく。これ（譜例 2-25）はブラームスの作品〈ラプソディー op.79〉（1879）の一部だが、調性としては **Es-dur**→**G-dur**→**H-dur** とメディアンテ関係で進行していくにもかかわらず、すべて全音階的代理和音によってコンマ誤差なく進む。和声機能を見ると、同じ進行を繰り返して長3度上昇していくことがわかる。6小節目にみられるトリプルドミナント **a-cis-e** を中心としたドミナントの導入形式による遠隔調の挿入が、その調性感を大きく崩している。ウルトラドミナント、トリプルドミナントは、一見その歩数の跳躍によって早く目的調に導くように見えるが、必ずドミナントへ戻る性質を示す。⁷¹それによりジグザグのカデンツ性の進行が生じ、段階を踏んで調変化が行われていくのである。

和音を見ると、その階段上の進行によって少しずつ響きが変化していく様子がイメージできる。この部分は **Es-dur**（作品全体は **g-moll**）で書かれ、道のりの一部としての **G-dur** と **H-dur** が楽節の発展的動きを支えている。メディアンテによって突然並置されるわけではないため、聞き手に進行方向を予想させ、長3度の発展の形を意識させるのである。このような和声形式が、5度真正な「転調」の特徴を表していると言えるのではないだろうか。

この章では、ただ関係の極めて素朴な近親関係（ドミナントタイプ）の効果を明らかにすることが大切であった。この十分な効果は、一般に想定されているより何倍も大きい。⁷²

カルク＝エラートがこう述べているように、実際にはこれより複雑な転調を行う作品が多く、5度近親のみで調変化を遂げていくものは少ないだろう。しかし、その基本的なプロセスを明らかにし、そこからあらゆる装飾的要素（9度追加、クロマ変化、ヴァリアンテ化など）を受け入れ、解釈していくことができると期待できる。さらに、コンマ誤差のある半音階的变化との性格の違いの可能性を認識することは、演奏には決してマイナスにはならないだろう。演奏家には、その選択肢や可能性は多い方が良いのである。

⁷¹ S. Karg-Elert 1931, 145（翻訳：185頁）

⁷² S. Karg-Elert 1931, 147（翻訳：186～187頁）

第8節 自由調、不協和音、無調

1 原著の概要

1-1 自由調と無調

カルク＝エラートは、「和声的出来事の全和声中心への関係がもはや認識できないとき、エピソードや楽節は自由調である。」⁷³と述べている。ここでの「自由調」とは、和音の、隣り同士の繋がりが確認できるものを指す。これらは横の線的關係は持つが、和声的中心は持たない。中心化される特定のトニカを持たないため、調性としては1つに特定することができないのである。

一方「無調」については、「恒常的な不協和音が宣言されると、無調が生じる。」⁷⁴と説明しているように、和音自体が独立して存在する。和音の横の繋がりがなく、1つずつの別のエレメントとして並べられるため、調性自体が存在しない、無調となる。

さらに不協和音について、「単独化された不協和音の列は、自動的に調性を終結させる。従って、不協和音連鎖の後には、あらゆる任意の長調、短調和音が使用されうる。」⁷⁵としており、不協和音が前後との関係を持たないことを表している。前後関係の制約がないため、不協和音を挟んであらゆる和音が置かれる可能性がある。不協和音によって、調性がリセットされるため、それが続くことで完全な「無調」が生じるのである。詳細は第3部第15章（付録の翻訳 378 頁）参照。

1-2 自由調を作る平行移動手法

自由調の形式を作る最も単純な手法が、「平行的和音ずらし」である。これはつまり、和音形式をそのままに和声のみを変化させていくものである。特に、上声、バス声部に置かれる音のタイプが同じとなり、転回形が一致して進む。この手法で特に有名な作曲家が、ドビュッシーである。カルク＝エラートは、ドビュッシーの名を知る前にこの手法について知り、用いていたとし、3つのタイプに分類を行っている。⁷⁶

1-2-1 3つのタイプ

a 調性内での平行移動

まず1つ目が、同じ調号の中で平行移動していくものである。臨時記号を用いないため、長三和音と短三和音が入れ替わることもある。簡単な譜例で確認する。

⁷³ S. Karg-Elert 1931, 312 (翻訳: 378 頁)

⁷⁴ S. Karg-Elert 1931, 320 (翻訳: 388 頁)

⁷⁵ S. Karg-Elert 1931, 135 (翻訳: 174 頁)

⁷⁶ S. Karg-Elert 1931, 314 (翻訳: 380 頁)

[譜例 2-26] 77 Debussy: Danse sacrée(1904)

長、短三和音 (オクターヴ配置)

ペンタトニック的領域

ここでは d-moll の範囲内に置かれているため、和音の種類は一致していない。5 音音階が使われており、平行進行との同時作用で独特の響きを作り出している。

このタイプは、基本的には 1 つの調性内にあるため、自由調の要素は少ないと言える。

b 調性を越えた平行移動

[譜例 2-27] 78

長三和音のみ (3度配置) 調性旋律

ヘクサトニック的5度領域 : Ges- Des- As- Es- B- F- dur 和音

第2タイプは、調性を越えて、音程関係を厳密にコピーしたものである。ここでは臨時記号が多く使われ、最初の和音の各声部の音程関係が完全に次に受け継がれる。そのため、和音の種類も統一され、この譜例 (2-27) では長三和音のみで進行していく。上声は第3音、バスは根音を配置し、その他の声部も完全に配置が一致している。

このタイプは、1つ目に比べ、より平行移動の印象を強く与えることができ、調性感は薄くなっていると言える。

c 混合タイプ

[譜例 2-28] 79

長、短三和音

Cl. Debussy, 3 Nocturnes

第3の手法は、1と2を混合させたものである。調性を逸脱しつつ、音程が完全にコピーされているわけではないため、長三和音と短三和音は入り混じるように配置されている。そのため、さらに調性の中心が定まらず、自由調を加速させていると言える。転回形は同じよう

77 S. Karg-Elert 1931, 314 (翻訳 : 381 頁)

78 S. Karg-Elert 1931, 314 (翻訳 : 381 頁) ドビュッシーの〈世俗的な舞曲〉(1904) より

79 S. Karg-Elert 1931, 314 (翻訳 : 381 頁) ドビュッシーの〈3つの夜想曲〉(1894) より 〈No.1 Fêtes〉

に維持され、平行移動は強調されている。

1-2-2 平行移動を用いたカルク＝エラート作品

3タイプの特徴を確認したところで、同じ手法で書かれたカルク＝エラートの作品を見ていく。

[譜例 2-29] 80

S. Karg-Elert, Op.108 Nr.1 Sunset

Choir
Swell
Vox cel.

4 6の和音での半音階的下降
エンハレモニック的反メディアンテでのゼクエンツ

A) A)

B) C) B) C)

(soft Reeds) 8'+4' (Reeds) 8' 4'

全音的ずらし (Ped.) 半音的ずらし 上4度でのゼクエンツ

B) C) B) C)

この譜例 2-29 は、カルク＝エラートの〈3つの印象よりサンセット op.108-1〉(1923)であるが、これはタイプとしては2にあたる。調性を越えて、音程を完全にコピーしているため、臨時記号によって次々と和声が変わっていく。そしてここでの平行移動は細かなゼクエンツとともに行われている。A)、B)、C)と分けられた部分別に和音形態が変わり、半音、全音進行として現れている。A)部分では1小節目と2小節目が反メディアンテ関係(例えば両小節の1拍目を比較すると、As-durのトニカ和音とE(Fes)-durのトニカ和音である)となっている。

また、旋律が和声と深く関わらずに動いていることも注目に値する。これも平行移動の手法によく見られるが、和声の機械的な隣り同士の繋がりへの動きに対し、旋律は調性的とも捉えられる1小節目単位の流れを示している。旋律との繋がり薄い機械的全音進行を和声が見せることで、調性をより曖昧にしていると考えられる。

1-3 無調を作る要素

1-3-1 減7、増3和音

カルク＝エラートは、減7、増3和音について「決まった調性領域への一義的な従属をなくす。そしてそれが、無調的複合体を生む。」⁸¹と述べている。

⁸⁰ S. Karg-Elert 1931, 315-316 (翻訳: 383頁)

⁸¹ S. Karg-Elert 1931, 320 (翻訳: 389頁)

[譜例 2-30] 82



左の減7の和音を使って、その転回形の変化（エンハーモニクの読み替えを含む）によって不協和音の連続する和音列を作ると右のようになる。増3和音でも同様に考えられる。

このような、特定の調性に属さない和音の連続によって、中心がないだけでなく、和音同士の繋がりも次第になくなっていくことがわかる。つまり、先ほどの自由調での平行ずらしでは、それぞれの和音に和声感があったため、和音の響きの変化と和声の繋がりによってある程度調性的な性格が保たれていたが、このような、減7の和音、増3和音の連続では、それぞれが和声感を持たない和音の連結であるため、完全に無調的と感じられるのである。

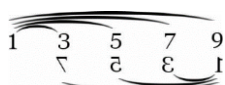
このように、不協和音という無調エレメントが反復される際、和音の機能は重要ではなくなる。和声進行としてこれを捉えることにはあまり意味がなく、ここでは、この和音の特有の不協和的性質を、反復によって前面に打ち出すことが重要視される。これまでの調性音楽のような、機能による性質の違い、コンマ差、それを表現するための音色や響きの変化とは、全く異なる解釈と奏法が必要とされると言える。

1-3-2 7と9の和音

a 自由調を作るプロセス

もう一つ、無調を生む重要なプロセスが存在する。これに関係するのが、コンコルダンツとビコルダンツ、つまり7の和音と9の和音である。半音関係の2つの音からなる音列（例えば f e）を想定したとき、それぞれの音は9種類の和音になる可能性を持つ。

[図 2-6] 83



長調性の和音の1度音から9度音になる可能性と、短調性の和音の1度音から7度音になる可能性である。極性理論では、9の和音は、長調と短調で同じ和音となるため、短調の9度音は省略されている。⁸⁴1つの音の和音解釈が9種類ある、2音の半音列は、81通りの進行の可能性を持つのである。

⁸² S. Karg-Elert 1931, 320（翻訳：389頁）

⁸³ S. Karg-Elert 1931, 322（翻訳：391頁）

この数字は和音内での音度数（何度音であるか）を示している。通常の数値は、長三和音の9の和音における、1度音、3度音等を、鏡文字の数値は、短三和音の7の和音における1度音、3度音等を表す。

⁸⁴ 例えば、C-dur ドミナントの9の和音 g-h-d-f-a と、a-moll ドミナントの9の和音 a-f-d-h-g は和音方向のみが異なる、和音としては同じ和音。

例えば、上声に半音進行を持つ旋律は、このような和声進行が考えられる。

[譜例 2-31] 85

これを、右の機能で考えることで○=c-moll、✕=a-moll と解釈することができる。この機能付けではトニカが現れず、すでに特定の調性はあまり意識されないが、これらを組み合わせ、複調のようにすることで、自由調を作ることが出来るのである。

[譜例 2-32] 86

譜例 2-31 の○c-moll と✕a-moll、2つの調性での和声を組み合わせると、例えば譜例 2-32 のような和音列が生じる。⁸⁷これにより、A-dur と Gis-dur の2つの調性を揺れ動くようになり、単一の調性感が弱まるのである。隣り同士の和音関係は保たれているため、その観点でも、これは自由調であると言える。

b 無調を作るプロセス (ポリゾナンツ)

この7と9の和音の連続の、さらなる複合によって生まれる不協和音が、無調を作る要素である。2つ以上の異なる協和音の複合体、つまり二重和音(あるいは三重和音)、ポリゾナンツである。

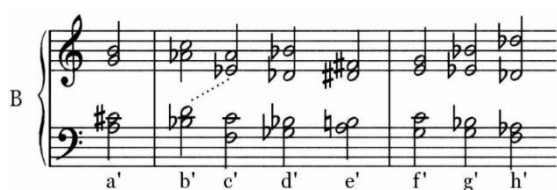
[譜例 2-33] 88

⁸⁵ S. Karg-Elert 1931, 323 (翻訳: 392 頁)

⁸⁶ S. Karg-Elert 1931, 323 (翻訳: 393 頁)

⁸⁷ 冒頭2拍が✕、次の4拍が○、最後の2拍が✕の譜例から取った和音である。

⁸⁸ S. Karg-Elert 1931, 327 (翻訳: 397 頁)



この譜例の A)、B)それぞれは、協和音列であり、A)は譜例 2-31~32 の上声と同じものに、7 あるいは 9 の和音をつけたものである。B)は、A)の和音とトリトナント関係 (a~d)、隣接メディアント関係 (e~g)、三全音の平行和音関係 (h) にある和音の 7、9 の和音列である。例えば、a は Es-dur のトニカ和音の 9 の和音、a' は A-dur のトニカ和音の 9 の和音であり、e は D-dur のトニカ和音の 7 の和音、e' は H-dur のトニカ和音の 7 の和音となっている。これを、a は a' と、b は b' と、というように同じアルファベットのついた和音同士を融合させる。

[譜例 2-34] 89

ポリゾナント連鎖-無調:

The image shows a sequence of chords labeled a through h. The chords are: a (Es-dur 9), b (A-dur 9), c (D-dur 7), d (H-dur 7), e (Es-dur 9), f (A-dur 9), g (D-dur 7), h (H-dur 7). The legend indicates: ● = グループA, ○ = グループB, ⊙ = AとB.

すると、このようなポリゾナントが生じる。ポリゾナントの a を見ると、もとの a = Es-dur のトニカ和音の 9 の形式 es-g-(b)-des-f と、a' = A-dur のトニカ和音の 9 の形式 a-cis-(e)-g-h を合わせた和音、es-a-cis-g-h-f という不協和音が生じる。b 以降も同様で、a~d のポリゾナントは 2 つのトリトナント関係の和音の二重和音となっている。その他、e~g は、隣接メディアント関係の 2 つの和音の二重和音、h は三全音平行和音関係となっている。このようなポリゾナント和音を、「極めてモダンな和声法の特徴のエレメント」⁹⁰とカルク=エラートは述べており、無調の音楽で特に重用されていたことがうかがえる。

2 演奏への応用についての考察

このような不協和音を多く使った作品、特に不協和音が連鎖していく手法を使った作品は、分析が非常に困難であり、そこから最適な演奏法を見出すことも難しい。しかし、カルク=エラートの理論を用いると、それらの解決法をいくつか得ることができる。

まず、自由調と無調の区別を行うことが大切である。自由調は、あくまで 1 つずつのエレメントは協和音である。そして、それぞれ隣り同士の和音は繋がりを保っている。ここでは、それぞれの和音の機能や関係、特徴的な和音ごとの性格は、区別され、表現されるべきである。特定の中心和音を持たないからこそ、それぞれの和音の響きの違いを明確に打ち出し、

⁸⁹ S. Karg-Elert 1931, 327 (翻訳: 397 頁)

⁹⁰ S. Karg-Elert 1931, 327 (翻訳: 398 頁)

さまざまな特徴を織り交ぜていく表現力が求められているのではないだろうか。

対して、無調では解釈が異なる。1つずつの和音は完全に独立しており、さらにそれぞれは調性感を全く持っていない。そのため、特に不協和音が単独で現れる場合には、和声的な関係や響きの違いの表現が必要なのではなく、その和音自体の不協和な響き、または前後の調性との分離の性質を示すことが重要なのである。ただし、ずらしのゼクエンツなどによって機械的な不協和音の連続が起こっている場合には、その進行を示すことにも配慮しなければならない。不協和音の中には、単独でその濁る響きを強調するもの、反復によって印象を強くするもの、複数の協和音の複合からできているものなどがあり、その性格を把握することが大切だろう。どのような目的、成り立ちでできた不協和音が使われているのか、それを意識し、解釈する努力をすることで、より、その効果を高めることができるのではないだろうか。

第9節 小結

ここまで、カルク＝エラートの「極性理論」から重要な項目を取り出し、そこから生まれる演奏表現の新たな可能性について考察してきた。カルク＝エラートは、エッティンゲンやリーマンの二元論的理論の思考、概念、用語から影響を受けそれを受け継ぎつつ、長調と短調の対極的關係を古代の理論などから探ることを通して再考し、独自の理論を打ち立てた。ピュタゴラス、ディデュモス、ツァルリーノ、ソヴェール等、さまざまな理論を引用することで、長調と短調の対極性がいかに自然に生じたものであるか、音度理論による平行理論がいかに人工的であるか、ということを実証しているのである。

極性理論は、二元的和声理論を引き継ぎ、それを発展させて体系化したものであると言えるが、一般的に作品解釈に用いられるものではなく、馴染みがなく難解な印象が強い。数学的証明に裏付けられ、緻密に練り上げられたこの理論は、一見理論のための理論のようにも見え、実践的な演奏の場には無関係であるようにも感じられるのである。

しかし、カルク＝エラートはこの理論書について、演奏を意識し、むしろ演奏から生まれたと取れるような発言をしている。

私は自身の理論の構築において、決して数学的、または幾何学的基準ではなく、純粋で素朴な経験を出発点とした。確かに私は自身の『音、和音、機能の音響学的規定 *Akustische Ton-, Klang-, und Funktionsbestimmung*』⁹¹で、コンマ差、4重のメディアンテ近親、7の反和音、不協和音の多くの変化形式（減7の和音によって始まる）、およびその他多数の理由を最後まで説明し、対数を用いて裏付けたが、しかしこの現実に即した、何物にも左右されない立証は、この形態の内的本質が、生きた実践的音楽での繊細で、素朴な共感によって明らかになってようやく実現した。⁹²

つまり、前理論書での数学的な思考を演奏や作曲に応用しようとしたのではなく、実際の演奏や作曲から得た「感覚」を、数学的に裏付け、それから実践の場で矛盾しないことを再び確かめたものなのである。このように考えると、カルク＝エラートの実践的音楽での感覚がこの理論に完全に生かされていると考えられる他、この理論は演奏に生かすためのものでもあると考えることができる。

これを、演奏家はどのように受け取るべきか。本章での各項目の考察を通して、それぞれのカルク＝エラート独自の概念を解釈してきたが、共通していたのは、やはりこの理論が非

⁹¹ カルク＝エラートのもう一つの理論書。1930年出版。

⁹² S. Karg-Elert 1931 Vorwort. (翻訳：III頁)

常に細かく繊細であるということである。コンマの音程差や機能間の性格の差、複合和音や不協和音の考え方等、すべてが「僅かな違い」によるものなのである。これを演奏に活かすには、演奏家も、音色や響きの違いを使った「僅かに異なる表現」を行っていかねばならないだろう。感覚を数学的に裏付けた理論であるからこそ、数学的に裏付けられた理論を今度は感覚的に識別できる方法で演奏に還していくべきだと考えるのである。つまり、音程差を音程で表すわけではなく、機能差を機能で表すわけではない。それらを演奏表現の解釈の一つとして取り入れ、音楽的な表現方法に置き換えて表出していくことが重要なのである。このような解釈が、各節で示したような演奏への応用法を導き出した。

演奏家にとって重要なことは、解釈の手がかりとなる選択肢の多さである。結果的に同じものにたどり着いたとしても、それがもともと1つのものであったのか、多くの可能性から選び取ったものであるのか、ということは大きな差である。特に、カルク＝エラートのフルート作品のイメージは、〈30のカプリスよりシャコンヌ *30 Capricen Nr.30 Chaconne op.107*〉、〈シンフォニッシェ・カンツォーネ *Sinfonische Kanzone op.114*〉、〈ソナタ・アパッショナータ *Sonata Appassionata op.140*〉の3作品によって作られていると考えても過言ではないほど、作品の知名度が偏っている。これらはすべて、明確な調性音楽であり、非常に情熱的で、「カルク＝エラートの音楽はロマン派的で、熱く、濃い音色を求められる」というイメージにたどり着きがちである。このような特定の曲の単一的なイメージや、異なる解釈をもたらす資料の少なさから、演奏表現が偏りがちであると考えるのである。カルク＝エラートの他のフルート作品には、全く異なる作風や和声を持つものもあり、「情熱的である」というような限定的なイメージには収まらないのではないだろうか。そのような現状に、このカルク＝エラートの理論が、まさに新たな選択肢を作りうる存在であると考えられる。カルク＝エラートの実際の作品に多くの影響を及ぼしていると考えられるこの理論は、まだ一般的ではないが、しかし非常に繊細な感覚と応用の可能性を持ったものであり、演奏家がこれまでたどり着けなかった別の作品解釈をもたらすものなのである。

本章での理論解釈を踏まえ、次章ではカルク＝エラートの、デュオ以上の編成のフルート作品を分析し、その解釈と演奏法の提案を行っていく。極性和声理論を用いた和声中心の分析であることから、ソロ作品は除外し、ピアノとのデュオ4作品と、1室内楽作品の全5曲を対象とする。極性理論の演奏への応用に重点を置き、カルク＝エラートの理論に基づいて、より具体的に作品の部分を提示し、実際のフルート演奏に役立つ分析を試みる。

第3章 極性理論を用いたフルート作品分析と演奏法

第1節 〈シンフォニッシェ・カンツォーネ

Sinfonische Kanzone op.114〉

編成：フルート、ピアノ

1 作品について

この作品は1917年に作曲され、1921年に出版されている。カッセルの上級参事官、ヴェーバー Dr. Jos. Weber に献呈された。彼は後にカルク=エラートの娘、カタリーナ Katharina の後見人となった人物で、カルク=エラートは他にも〈ハルモニウムのための33の小品 Op.101〉を捧げている。

タイトルの意味については、カルク=エラートが言及していないためほとんど分かっていないが、わずかな彼自身の言葉から、「交響的」はフルートとピアノ2つの楽器の調和を、「カンツォーネ」は、歌うようにという意味のみを表しているとされている。¹

カルク=エラート作品の特徴の一つでもあるが、ドイツ語による表現の指示が多く、この作品も演奏時間約9分132小節という短い中で、40ものドイツ語による指示が書かれている。

カルク=エラートのフルート作品は、〈30のカプリス *Capricen op.107*〉が最初の作品であり、このシンフォニッシェ・カンツォーネはその次にあたる。カプリスは無伴奏のエチュード的要素を持つ作品であるため、フルートがメインのデュオ以上の作品としては、この曲が最初のものであると言える。

全体は、美しい旋律で歌うような前半部分から、一転してせわしなさを感じさせる速いテンポの後半へ進み、その後長いカデンツを挟み、賛美歌風のコーダへ入っていく。印象的な旋律と、テクニックを見せる部分の対比、さらに華やかなカデンツとコーダの美しさのバランスが良く、演奏時間も長すぎないことから、カルク=エラートのフルートとピアノのデュオ作品ではもっともよく演奏される作品である。

まず、全体像を捉えるため、モチーフを順に追う。同時に、この作品において特に重要であると考えられる4つの箇所について和声を確認し、それをもとに表現方法を探る。

¹ Wollinger.1991. *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*, 41.

Lerche, Stefan. 1989. Beilage zur Einspielung: Sigfrid Karg-Elerts. H. M. Zill, Flöte; H. D. Meyer-Moortgat, Klavier. Ambitus 97833 CD.,o.S.

シンフォニッシェ・カンツォーネ																		
区分	提示部								展開部							再現部		
素材	A	B	C	D	C-2	E	経過 +A-2	経過 部	A-3	F	G	H	F-2	I	経過 +C-3	Kadenz	A-4	Coda(A)
小節	1- 11	12- 13	14- 24	25- 29	30- 32	33- 34	35-45	46- 54	55- 62	63- 72	73- 76	77- 82	83- 92	93- 98	99- 110	111	112- 117	118-132
調性	Es	A-G	g	g-a	A	G	G	C	Es	c-f	B	F	f-b	As- B	f-Es		es	Es

2 全体の分析

[譜例 3-1] T.1- 提示部 A 部分²

² この部分の譜例は、構成表と対応したモチーフによって、アルファベットで区別する。Aのモチーフは数回現れるため、A-1、A-2となる。

また、譜例中の（機能記号ではない）アルファベットは、音名（和音の一番低い音）と数字によって和音の種類を表している。大文字は長三和音を、小文字は短三和音を意味し、右上の数字によって、それぞれ何度音が追加されているかを示している。この数字は、音度のみを表すもので、長、短、増、減音程の区別は行っていない。それらの区別と根音の省略については、下のカルク＝エラートの機能記号によって示すこととする。短三和音の7度、9度音は下につくものだが、入力の関係上、長三和音と同様、数字は右上に記している。下の機能記号では、下につく横線となっている。また、不協和音については、右上に音名を足すことで表しているほか、増3和音には（不協和音であるため特別に）、右上に+記号を付けて区別している。例えば、c-e-g=C（長三和音）、c-e-g-b=C⁷（長三和音の7の和音）、c-e-g-h=C⁷（導音交換双子和音） a-c-e-g=C⁶（平行双子和音） | e-c-a=a（短三和音）、e-c-a-fis=a⁷（短三和音の7の和音） | c-e-fis-g=C^{fis}（不協和音）、c-e-gis=C⁺（増3和音）などとなる。これは、読み手が譜面の音をすべて読む手間を省く目的のものであり、カルク＝エラートの機能理論を助けるものではない。

冒頭部分、最も印象的なテーマがフルートに現れる。第1の、重要なポイントである。前奏からテーマ部分へ、コントラドミナントである *As-dur* のトニカ和音とドミナントである *B-dur* のトニカ和音で進み、フルートが現れる小節で *Es-dur* が確定している。前半部分に何度も現れるこの主要主題は、必ずフルートのテーマの頭にその調（長調）のトニカが来る。調性の安定感がここで示されるのである。

ピアノの前奏はこの部分でしか現れないが、2小節目1拍目にはメディアンテによる導入が行われている。これは *A-dur* のトニカ和音の9の和音の根音省略（*cis-e-g-b*）に、7度音が分裂したもの（*g→g¹,as*）と解釈できるが、*A-dur* のトニカ和音は次の *B-dur* のトニカ和音のドミナント（*f-a-c*）メディアンテ（*a-cis-e*）にあたるため、ここで大きく響きが変化している。主要和音内の進行の中で、この導入和音によって一瞬調性を揺らすことで、2小節目から3小節目の *D→T* のカデンツがより引き立ち、フルートとともに確定する調性が明快に響くと考えられる。

よって、ピアノはこの導入和音にわずかに強調を置いて緊張させ、その後トニカへ解決していく解放感を表現すべきだろう。それに伴い、フルートは混じり気のない *Es-dur* の響きで始まることが求められる。

曲の性質を提示する大切な場面であり、調性の主要和音に対して響きの色彩を足す表現的要素として、カルク=エラートは導入のメディアンテを用いているのである。

[譜例 3-2] T.12- 提示部 B+C 部分

冒頭からわずか12小節目で、*B*のモチーフが現れ、曲調は突然不安げになる。定まらない曖昧さによる不安ではなく、和音の1拍目で短三和音が現れることによる、明確に暗い響きの持つ不安である。ピアノが作るその雰囲気、フルートは細かな16分音符で現れ、落ち着きなく動き回る様子が不安を掻き立てる。2小節目間の*B*の後、*C*のモチーフが始まる。

[譜例 3-3] T.25- 提示部 D 部分

一瞬、Cの16分音符とは異なるモチーフが現れる。フルートのため息のような旋律に、ピアノは次々と響きを変えて和音をつけるが、持続するd¹とそのシンコペーションのリズムによって急かされる。右手の二和音が、1音欠如によってその調性を決定しないため、d¹の持続が一層不安定さを強調している。

[譜例 3-4] T.37- 提示部 A-2 部分

再びCが現れたあと、短くBのフレーズを挟み、Aの主題がG-durに転調して回帰する。ここでも、フルートの旋律と同時に明確なG-durトニカが提示され、BとCの部分の不安を取り去っている。

[譜例 3-5] T.55- 提示部 A-3 部分

A-2 から、短い経過部を経て、さらなる興奮を表すように、再び Es-dur へ転調する。A より 1 オクターヴ音域を上げ、*ff* になって戻ってくるが、和音はやはり明確に Es-dur トニカを示す。

[譜例 3-6] T.63- 展開部 F 部分

ここで、中間の速い部分に入る。A の部分からは一転し、忙しく動き回る。同じく 16 分音符のモチーフである B はスラーであったのに対し、この F 部分はスタッカートが多用され、より縦の動きを感じさせる。ここが、第 2 の重要部分である。c-moll と考えられるが、その冒頭は As-dur のトニカ和音であり、トニカ導音交換和音 (as-c-es) にあたるため、トニカの代理和音の、それも長三和音から始まる。その後も、コントラドミナントメディアントヴァリエーション (H-dur のトニカ和音)、調整されたコントラドミナント (G-dur のトニカ和音) などを使って、さまざまな色彩を織り交ぜていく。しかし、速い動きと短い音型で和音変化をすることによって、それぞれの和音の響きの違いを掴み切ることなく進むため、それによって、より忙しなさを感じさせる。

この部分では、特に冒頭で、長三和音が 3 つ連続で現れ大きく調性を惑わせる点を認識した上で演奏したい。1 小節前には c-moll が現れているが、63 小節目頭で、導音交換和音によって響きが変化し、さらにメディアントと調整されたコントラドミナントが続くことで、不安定さが増し、落ち着きのなさが強調されるのである。歌い上げた A の旋律から、

中間部に入る際に、一旦カデンツで決まった調性を揺るがすようなこれらの代理和音を意識することで、「不安」という表現を行うための音色を検討するべきである。全音階的の代理和音と半音階的の代理和音を織り交ぜ、さまざまな色彩を用いることで、速く軽い部分でも表現力を失わないのである。

ピアノの和音は、3拍目のトニカへ向かって、As-dur のトニカ和音、H-dur のトニカ和音、G-dur のトニカ和音をはっきりと出さすぎない方が良いだろう。ここでは和音変化による個々の和音の響きの変化ではなく、調性から離れそうになる不安定さを出すべきだと考えられるためである。

フルートも3拍目のトニカ、c²音へ向かう。下行音型のスタッカートを利用して、なかなか定まらない不安を掻き立てるようにすべきだろう。

[譜例 3-7] T.73- 展開部 G 部分

F の忙しなさが、怪しさに変化する。スタッカートが、2小節にかかるスラーに変わり、フルートの動きから明瞭さが消える。和音は、Des-dur から G-dur と、かなり遠い和音の並置が起こっている。大きな響きの違う和音を、pp で演奏することで、曖昧な響きが生まれ、複雑ではっきりとしない性格が、ミステリアスな雰囲気を作っているのである。

[譜例 3-8] T.77- 展開部 H 部分

数小節のスラーでの動きのあと、再び軽さが戻る。比較的単純な和音で進み、Fの部分と比べて、響きや色彩の豊かさはない。ここでは、その軽く、速い動きを印象づけることがより重要である。

[譜例 3-9] T.83- 展開部 F 部分

Fの旋律がf-mollに転調して戻ってくる。和声機能は1回目と同じだが、冒頭のフルートの休符部分にf-moll トニカが鳴るため、調性を決定づけてから始まる。そして半拍後に1回目同様、導音交換和音(Des-durのトニカ和音)が現れることで、その大きな響きの変化もはっきりと示される。

[譜例 3-10] T.92- 展開部 I 部分

「牧歌的に bukolisch」という表現をカルク=エラートは時折用いるが、そう書かれた部分はスタッカートが用いられていることが多い。ここでは、スタッカートによる跳躍を軽くしすぎないことと、さらに旋律としては非和声音をほとんど用いないこと(2小節目2拍目と4拍目b¹のみ)で、単純で素朴な響きを作っている。

[譜例 3-11] T.101- 展開部 C-3 部分

ここで突如Cのモチーフが戻ってくる。明確な短三和音で入る。

[譜例 3-12] T.109- 展開部 C-3 部分

ここから、長いカデンツに入る。第3の重要ポイントである。前の譜例 3-11 の続きの部分であり、C のモチーフからカデンツに向かって音量が上がっていく中、和声進行はメディアンテとヴァリアンテが目立つ。和声進行も色彩豊かに進むことで、カデンツ前の *ff* へ向かい豊かな響きを得る。

ここは、カデンツを呼び込むための一時的な頂点である。わずか1小節半ほどの間に、急激に *ff* に到達するのである。特に、110小節目からの部分が大切になる。まず、C-dur→c-moll のヴァリアンテの動きで響きが大きく変化することがわかる。カルク=エラートの理論によると、C-dur (c-e-g-b) の7の和音と、c-moll(g-es-c-a)の7の和音が対照性を生み出している。反対の性質の反対方向へ伸びる和音であり、その意識によって確実に音色を変化させることができるのである。

その後はさらにメディアンテヴァリアンテ進行 (c→As) となる。1つずつの和音の響きをしっかりと出し、それを並置していくことで豊かな色彩が生まれ、音量を増し上行するためのエネルギーとなる。

フルートは、和音と関係なく動いているように見える。ピアノのさまざまに変わる和音の響きとその豊かさを利用し、しかし混ざらないような音の並びで力強く上行していくことで、綺麗に収まりすぎず、より高いエネルギーを生み出すことができると考えられる。ピアノの響きに、フルートがパワーと豊かさを足すと考える方がよいだろう。

さらに111小節目では、調整されたコントラドミナンテが現れる。これは、同主短調 es-moll のドミナンテであるため、短調方向にエネルギーを強く持つ。上行形の頂点として、強く暗い性格を持っている。和音と旋律で溜めてきたエネルギーは、短調ドミナンテにぶつけられるのである。

この as-moll のトニカ和音は、一般的な音度理論 (つまり、短調も下から上へ向かう) による和声理論では、同主短調の IV 度、つまりサブドミナントの借用和音となる。カルク=

エラートの理論では強いドミナント性質と捉えられるものが、一般的にはサブドミナントとして、少し弱い性格と捉えられることになる。カルク＝エラートの理論による、強いドミナント性質の音色を意識することが重要である。

メディアンテと調整されたコントラドミナントを意識することによって、より表情豊かな響きを作り出すことができ、長大なカデンツを誘いやすくなる。

[譜例 3-13] T.112- 再現部 A-4 部分

112

sehr ruhig

ppp

horror

(nicht hastig)

ff

ten. ten.

es as B⁷ es Ces^{ff} es⁷

ten. (in es?)

カデンツの終わりから、ピアノの旋律に A の主題が変形されて戻る。これまで長三和音だった A の頭は、ここで初めて短三和音 es-moll で入る。

[譜例 3-14] T.118- コーダ部分

116

ten.

rall.

ff

horror

f

hymnisch

Es G⁷ B⁷ C⁷ B⁷ Es A B⁷ Es

ten. DM(♯) (D♯) D C♯ D T. T[♯] D T

119

ff

B⁷ Des⁹ F⁹ Es

ten. (in Es)

不安定な A を抜けると、「賛美歌風」の最後の主題が現れる。コーダの役割を担っていると考えられる。冒頭から Es-dur が示される点は A の主題と同じだが、その後の双子和音は 9 度が足され、さらに響きが厚くなっている。ff で、高らかに歌い上げる部分であり、和音の色彩も豊かになっているのである。

この部分が、最後の重要なポイントであると言える。長いカデンツから、不安な A を抜け、天へ昇るような、開放的で感動的なフィナーレを迎えるのである。116 小節目から、三つ子と音や 9 の和音が続き、2 小節目間調性が定まらない上、クレッシェンドとともに半拍ずつ和音が変わり、その響きも安定しない。特に、合間に現れるメディアンテ和音 (A-dur のトニカ和音、C-dur のトニカ和音、G-dur のトニカ和音) がこれに貢献している。しかしこれが、2 小節目終わりの半拍で B-dur に到達し、一瞬にしてカデンツによって Es-dur に解決する。このドミナンテがあってこそ、5 度進行のカデンツによって Es-dur へ気持ちの準備とともに清々しくたどり着ける。

そのためには、まず 2 小節目で現れている複雑な和音を複雑な響きで鳴らすことが重要である。メディアンテによって、遠隔関係の和音が連続することを認識し、何拍進んでも解決しない曖昧さを表現すべきだろう。和音が変わっていることは認識できるが、それがどのような性質でどのような響きであるかは、示されない。はっきりとしない和音が連続することで、解決への欲求を高め、B-dur→Es-dur の喜びを効果的に示すことができる。よって、ピアノは、構成音同士をぶつけるように演奏すべきではない。

2 小節目 3 拍目裏で一旦 Es-dur に達した後、再びトニカメディアンテの G-dur のトニカ和音で聴者を惑わす部分も重要である。この部分は、カルク＝エラートの考え方では T→TM→D となり、トニカがトニカメディアンテに変化し、ドミナンテへ進むと考えられる。あくまで最後半拍の B-dur でドミナンテが現れ、D→T と急激に解決するのである。トニカの代理であることから、この拍に強調は置かれぬ。しかし、一般的な音度理論によると、これはドミナンテの 6 度と和音と考えられる。つまり、ドミナンテ属性なのである。このように解釈すると、T→D→D→T となり、ドミナンテの変化形が先に現れることになる。記号のイメージとしては、G-dur のトニカ和音と B-dur のトニカ和音がセットに見えるのである。和音自体に変わりはないが、この機能の差によって、響きと音色の選択はわずかに異なるだろう。カルク＝エラートの理論では、より劇的な変化がもたらされるのではないだろうか。

フルートは、b¹ 音の長音でクレッシェンドを少しずつかけることで、次第に調性の確定に向かっていく音色を作る。曖昧な響きの b¹ から、es² 音へ向かうように息のスピードとヴィブラートの速度を上げていくのである。最後の半拍の b¹ は、ピアノとともに、解決を予測した喜びと明るさを表現しなければならない。

メディアンテの、調性が曖昧になる性格を認識し、利用することで、コーダへの進行を引き立てることができ、3 小節目の頭拍で濁りのない Es-dur に到達できるはずである。

[譜例 3-15] T.129- コーダ部分

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system starts at measure 127 and includes chords E⁹, Es^{6/9}, As, Es⁶, As⁷, and F⁹. The second system starts at measure 129 and includes chords Des⁹, Es, As⁶, ces⁷, Es, As⁶, ces⁷, and Es. The lyrics "immer stiller und stiller" are written above the notes in the second system. Below the second system, there is a sequence of chord symbols: T C^b T_m T C^b T_m T, followed by a fermata and the text "(in E_F)".

ここから終止部分に入る。メディアアンテによる調性の揺れはあるが、終止は明確な Es-dur である。消えるように終わるが、ここでは Es-dur トニカの安定した響きが残る。

簡単に構成を確認し、重要な部分に触れてきた。曲の冒頭、中間部への入り、カデンツへの繋ぎ、賛美歌への準備。つまり、この作品は、場面転換でいかに響きを変えるか、ということが最も大切だと考えられるのである。その部分では、必ずその表現を助ける和声進行が行われている。それぞれの場所での和音の種類と性質を認識して演奏することで、場面ごとの切り替えはより劇的に、効果的になるだろう。

この作品は、明確な調性を感じられ、心地よい和声を持つ作品であることから、カルク＝エラートの作品の中ではロマン派的作風の作品と認識されている。ロマン派音楽の特徴でもあるメディアアンテ手法を中心に、その他の部分も具体例とともに項目ごとに見ていく。

3 手法ごとの分析

3-1 メディアアンテと減7の和音の導入

メディアアンテの手法の1つとして、メディアアンテ和音の減7の形式がある。これはつまり、9の和音の根音を省略したものとして理解されるが、この和音を次の和音の導入和音として解釈することも多い。この導入和音にドミナントメディアアンテを用いることが多く、これは、もとの和音からは非常に遠い関係にあるため、一瞬、調性を大きく揺らす効果を持つ。

[譜例 3-16] T. 7-8 提示部 A 部分

The musical score shows two systems of music. The first system consists of two measures. The first measure contains the chords C⁹, B, and D⁹. The second measure contains the chord Es. The second system also consists of two measures. The first measure contains the chord D. The second measure contains the chord (D^m)^T (in F#). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values and accidentals.

ここでは、1小節目は2拍ごと、2小節目は1拍ごとに和音が変わり、導入和音がすべて減7の和音になっていることがわかる。1小節目は、C-durのトニカ和音→B-durのトニカ和音がウルトラドミナント関係になっており、比較的近い関係と言えるが、2小節目ではD-durのトニカ和音→Es-durのトニカ和音はドミナント（b-d-f）メディアンテ（d-fis-a）関係であるため、かなり遠い和音の並置である。Es-durの中で、特にD-durの減7の和音（fis-a-c-es）が、その1拍のみで、調性にない響きを足している。

フルートのパートを見ると、旋律の形は3回同じである。1小節目1～2拍目と2小節目1～2拍目は音も全く同じであることが分かる。しかしその和声は大きく異なり、2小節目では少し音色を変える必要があるだろう。小節の変わり目の短い時間でその違いを表すために、1小節目から2小節目に移り変わる瞬間に準備をすることが重要である。単純なB-durのトニカ和音から、少し複雑な響きの減7の和音を意識し、さらに導入和音としてEs-durトニカへ向かう性格を保つ。導入和音での一瞬の曖昧な響きが、その後のEs-durのトニカ和音のトニカらしい安定した響きをより強調するだろう。

ここでは、1小節目が2拍かけて導入しているのに対し、2小節目は1拍で導入しているという変化も大切にすべきだろう。調性を揺らすような和音を、間隔を狭めて使うことで、色の変化をより強調し、意識を引きつけることができると考えられる。1小節目のウルトラドミナント導入は、次のドミナントメディアンテ導入を用いる準備とも考えられる。

さらに、同じようなメディアンテ減7和音の導入形式の例を挙げる。

[譜例 3-17] T.30-32 提示部 C 部分

ここでも、メディアンテの減7の和音を使った導入がみられる。1小節目3拍目のH-durのトニカ和音の減7和音(dis-fis-a-c)からC-durのトニカ和音へは、ドミナント(g-h-d)メディアンテ(h-dia-fis)の関係で並置されている。この導入によって5歩(5度進行5回)を1拍で乗り越えていることになる。また、2小節目3~4拍目も同様である。ここはG-durのトニカ和音からE-durのトニカ和音であるため、その関係はドミナント(h-dis-fis)反メディアンテ(g-h-d)となる。

1小節目の導入形式は、掛留音的性格で次の拍へかかるものとみなすことができる。2、4拍目のh-moll→C-durの進行に、色彩を追加していると考えられるのである。よって、導入和音の音色が過度に強調されるべきではなく、本体の和音に向かって解決することを優先し、この和音を通過することで、隣り同士の和音の響きの違いの流れの中で自然に示せると考える。譜例で1小節間の長いクレッシェンドが付いていることから、音高の上昇に沿って進む動きを意識すべきだろう。

対して、2小節目の3~4拍目では、3拍目の和音が重要になる。初めて拍の頭に音が来ることや、音量が3拍目で頂点に達していることから、この和音に音色的なインパクトを置き、次のE-durのトニカ和音でその緊張が和らぐように表現することで効果を得られるだろう。次の小節のa-mollのトニカ和音にとっては、E-durのトニカ和音は調整されたコントラドミナントにあたる。5度進行の典型的なカデンツと言えらるため、3拍目の頂点の不安定な和音から、a-mollへ解決してくる流れができあがる。

このような点で、ここでの導入形式は、本体のE-durのトニカ和音を、長三和音として柔らかく響かせるために強調されるべき手法だが、フルートのパートがそれを助けている。増4度音程で跳躍することで、非常に強い印象を与えるのである。

導入和音も、その場の進行によって音色や方向性、本体の和音との強さの関係を検討する必要がある。

3-2 メディアンテを使った調変化

次に、メディアンテを調変化の手段とした箇所を見ていく。これはコンマ誤差のある調変化であるため、カルク=エラートの考え方では「ずらし」であって「転調」ではない。調変化の手段としてメディアンテを使うことで、コンマ正確な転調のようにいくつかの調を経ずとも、遠隔目的調へ変化することができる。

[譜例 3-18] T.36-37 提示部 A-2 部分

これは、Es-dur から G-dur への調変化が行われる箇所である。Es-dur と G-dur という調関係自体がメディアンテでもある。2つの調間には4歩の距離があり、コンマ正確に転調しようとした場合には、Es-dur→B-dur→F-dur→C-dur→G-dur と進行する必要があるが、ここでは直接繋がられている。その変化を担っている和音が3拍目～4拍目の一連のメディアンテ和音である。

3拍目のAs-durのトニカ和音は、次のG-durのコントラドミナント(c-e-g)反メディアンテ(as-c-es)であり、ここですでにメディアンテを使った調変化の準備が行われる。

次のc-mollのトニカ和音の7の形式(g-es-c-a)は、F-durのトニカ和音の9の形式(f-a-c-es-g)の根音(f)省略と読むこともできる。

まず、c-mollのトニカ和音と解釈すると、Es-dur調では、次のD-durのトニカ和音のドミナント(a-cis-e-g)の7の反和音(g-es-c-a)³と考えられる。よって、この和音はD-durのトニカ和音の導入と考えられる。対して、G-dur調にとっては、c-mollのトニカ和音は調整されたコントラドミナントとなり、導入和音ではなく、コントラドミナント反メディアンテ→調整されたコントラドミナント→ドミナント→トニカというカデンツとなる。

次に、F-durのトニカ和音の9の和音の根音省略と捉えると、Es-dur調では、D-durのトニカ和音のドミナント(a-cis-e-g)反メディアンテ(f-a-c-es-g)となる。c-mollの解釈同

³ 7の反和音は、ある和音の7の形式の、7度音を1度音とし、音程もすべて反対に捉えてできる和音のこと。例えば、C-durのトニカ和音の7の反和音は、7の形式c-e-g-bの7度音bを1度音とし、その音程関係(長3、短3、短3)を下に重ねた和音b-ges-es-cとなり、これはes-mollのトニカ和音の7の和音と言える。

様、導入和音として機能する。G-dur 調でも、これは同じようにドミナント反メディアント導入と解釈すべきだろう。

和音の解釈によって、機能が若干異なることがわかる。c-moll と捉える場合は、G-dur トニカへ向かう進行を意識し、コントラドミナントからドミナントへ開くイメージと、ドミナントからトニカへ解決する方向性が大切になる。c-moll のトニカ和音は通過点として、ドミナントからトニカへの 5 度進行カデンツを準備し、調性を決定するカデンツを強調するように用いることができる。

F-dur のトニカ和音と捉え導入和音として考える場合には、4 拍目のドミナントが頂点になり、そこへ向かうような、少し重さのある導入要素が必要になる。G-dur を見据えるのではなく、導入和音からドミナントへ進む色合いの変化に重点を置くのである。

和声機能解釈は、このように音色や方向性を左右する場合がある。複数の解釈を持つ 1 つの和音をどのように読むか、そしてどのように演奏したいと考えるか、ということによって、生まれるものは大きく異なるのである。

3-3 トリトナント関係の和音の並置

続いて、トリトナント関係の和音の例を挙げる。これは増 4 度関係にある和音を指すが、これもメディアント手法の 1 つであり、メディアント和音を使うことで並置できる関係である。かなり離れた関係の和音同士を直接並べることができるため、調性内での変化の幅は大きく、色彩の追加に効果を表す。

[譜例 3-19] T.73-74 展開部 G 部分

Handwritten analysis below the score: C (C#) Dm C# Dm C# (D̄) D (in B) トリトナント

譜例 2 小節目の和音を見る。1、3 拍目が Des-dur のトニカ和音であり、2、4 拍目は G-dur のトニカ和音が置かれている。この関係が増 4 度（トリトナント）にあたり、実に 6 歩の距離を 2 拍で変化している。仮に B-dur として機能付けすると、ドミナント (f-a-c) 反メディアント (des-f-as) とコントラドミナント (es-g-b) メディアント (g-h-d) となり、メディアントの機能を使うことでこの跳躍が実現できることがわかる。

音であり、調性を決め切らない性格を持つため、その曖昧な響きで、導入和音のエネルギーを吸収するように奏するべきであると考えられる。

フルートは、導入和音からドミナントへ、クロマ ($ces^3 \rightarrow c^3$) で表記されている。クロマは広い半音であるため、導音 ($h^2 \rightarrow c^3$) として進行するより、 c^3 へ向かう性質が弱く、2音それぞれが異なる響きを求められると考えられる。E-dur のトニカ和音の第3音としての ces^3 は密度の高い、強い性質の音。続く c^3 の音は、B-dur のトニカ和音の一番上に乗る、明るいイメージを引き出す音色、という吹き分けが必要になる。導音のように、音程的に h^2 が c^3 に近づくことなく、あくまで ces^3 の響きと別物の c^3 が求められるのである。

次に、曲の終止部分を見る。

[譜例 3-21] T.130-132 コーダ部分

ここも Es-dur で解釈する。すでに1小節目3拍目にはトニカに到達しているが、そこから変終止の派生のような形でカデンツが続いている。コントラドミナント (As-dur のトニカ和音) の代わりに双子和音 (f-as-c-es) が使われていることから、ぼかすように、柔らかく終止する狙いが読み取れる。そしてその直後、単純なトニカの前に、それを揺らすようなトニカ反メディアンテ ($ces-es-ges$) ヴァリアンテ ($ges-eses-ces-as$)⁴ が置かれる。トニカ終止の直前で調性が大きく揺れ、不安定になる。2回繰り返した後、ピアノは休符となり、フルートの旋律のみが繋がるのである。

フルートのパートを見ると、和音がなければ単純な Es-dur の旋律である。しかしそこに半拍のみ、メディアンテによる短三和音が生じる。旋律線を崩さないために、これに過度に反応する必要はないと考えるが、メディアンテ和音の部分で暗さを出さない代わりに、トニカへ入る小節の変わり目で、音色を変えるべきだろう。具体的には、1小節目の終わりは $es^1 \rightarrow d^1$ と半音で進むが、次の小節の頭で $es^1 \rightarrow f^1$ と全音で進む音程の違いを意識することである。通常感覚より、その全音を僅かに広くとることで、Es-dur トニカの響きを呼び込むことができるようになるためである。

4 第1連鎖交換和音

終止にメディアンテが用いられている場合、その扱いはさまざまであると考えられる。進行や音量、曲調を考え、その場ごとの音色や音程感の使い分けが必要だろう。終止カデンツにおけるメディアンテの解釈を吟味することで、作品の豊かな色彩が最後まで失われず、その効果をより高めることができると考えられる。

3-5 調性ゼクエンツ進行

前章（第8節）での通り、ゼクエンツの手法には、調性を越えるものと越えないものがある。音程を完全にコピーするものは調性を越えてゼクエンツが書かれ、調性の幅を大きく広げる和声が印象的だが、調性を越えないものは響きとしては比較的単純で、ゼクエンツによって和音の色の变化を強調するというよりは、ゼクエンツの動き自体に価値が置かれると考えられる。調性を越えるゼクエンツは、隣りの和音同士の繋がりのみによって関係している自由調の場合が多いが、調性内でのゼクエンツは中心的トニカが確認できるため、響きは統一されるのである。

このシンフォニッシェ・カンツォーネでは、この調性ゼクエンツが見られる。

[譜例 3-22] T.79-80 展開部 H 部分

この部分は F-dur と考えられる。左手に常に F-dur トニカの 5 度が鳴り、その上を右手が F-dur 音階で降りてくる。和音もすべて F-dur 内の全音階的代理和音が用いられ、機能も非常に単純である。機能は右手の和声によってつけているが、バス声部の F-dur の 5 度音程の和音を足すと、場合によっては双子和音や 9 の和音になる。しかし、ここでは左手の 5 度音程の和音は持続和音と捉え、F-dur の調性を強調するものと考え、上下の和音は切り離して考えている。

フルートのパートを見ると、和音とは関係なく F-dur の単純な上行形を演奏している。臨時記号を 1 つも含まず、長調の単純な響きを作り出している。ピアノの和音の変化に反

応せず、調性内での上昇のみを意識し、余計な音色の変化を避けるべきだろう。

両パートとも *ppp* で書かれている点からも、「妖精のように *elfenhaft*」という指示からも、軽さが求められていると考えられる。よって、この部分で和声変化を強調しすぎること、重くなることを避け、音型と音程の変化を重視すべきだろう。ピアノが下り、フルートが上行する反進行、2小節目では両パートともに下行する進行、そして F-dur の単純な響き、それが前面に現れることが重要である。

2小節目の3~4拍目で、次の調 (a-moll) への準備が行われる。B-dur から E-dur への進行はトリトナント進行であり、これを担うのはやはりメディアンテ和音である。E-dur のトニカ和音は F-dur 調のドミナンテ (c-e-g) メディアンテ (e-gis-h) であり、この拍でようやく F-dur の響きから脱するのである。その後、E-dur のトニカ和音によって一瞬で変えられた響きによって、a-moll へ進んでいく。

この譜例 3-22 の続きの部分を見てみる。ここは非常に興味深いゼクエンツである。

[譜例 3-23] T.81-82 展開部 H 部分

譜例 3-22 の終わり部分、80 小節目の終わりの E-dur のトニカ和音から考えて、長三和音と短三和音が交互に進み、2拍 (4つの和音) が1セットになっている。最初は E-dur と a-moll のセット、次は A-dur と d-moll のセットであり、これは調整されたコントラドミナンテの関係である。その後、D-dur と G-dur のセット、C-dur と G-dur のセットと、長三和音の連続となり、ドミナンテ関係で進む。各セットの1拍目と3拍目にあたる長三和音は、すべて4度音程で上昇している。

これが、前の小節から始まることで拍節と和声のセットがずれている。さらに、左手は連続した半音進行であり、右手も和音セットとはリンクしていない。非常に潜在的なゼクエンツなのである。

重要なのはフルートのパートである。これを見ると、こちらも和声のセットとリンクしていない。和声的規則性を考慮しない場合、どこかでフレーズ付けをするには通常、旋律の流れを利用するだろう。例えば、上声の音に変化する部分で区切ることができる。e³ から a³

に変化する1小節目の2拍目、 a^3 から d^3 に変化する4拍目、という解釈である。あるいは、下の旋律の下降に合わせる考え方もある。1小節目頭で $c^2 \rightarrow h^1 \rightarrow a^1$ と下降した後、2拍目裏で、 g^2 に跳躍し、そこから1オクターヴ下がり、再び2小節目2拍目裏で跳躍する。その通りにフレーズを解釈することも可能である。

しかしこれを、和声のセットを認識して演奏してみるとどうだろうか。概ね、下の旋律の下降線と同じようになることがわかる。このフルートの旋律は、和音の動きを反映していたのである。この潜在的ゼクエントを感じることで、旋律のフレーズの取り方のよりよい解釈に辿りつけるだろう。

この作品では、メディアンテ手法を中心に、調性でのカデンツを保ちながら、そこに異なる色彩を追加していく形が多く現れていた。調性で書かれた旋律に、少し色付けをするようにメディアンテを用いることで、表情を豊かにし、旋律の美しさを引き立てているように感じられる。メディアンテが連続することによる調性の崩壊がないため、メディアンテ和音それぞれの響きを強調するというよりは、フレーズの中でのアクセントの役割を担っているのだろう。

和声進行を認識することで、旋律のフレーズや音色、和音の中での位置や役割を、新たな視点で考えることができる。旋律楽器の都合や習慣だけではなく、和声の構造や機能を知った上で、旋律の解釈を検討すべきだろう。とりわけ、旋律の美しさと流れが先行するこの作品では、和声進行から新たに学べる表現が多いと考えられる。特に、美しい第1主題、忙しい中間部、長く技巧的なカデンツ、高らかに歌い上げる賛美歌、という4つの性格を表現し分けるために、非常に有効だろう。

第2節 〈ソナタ *Sonate B-dur für Flöte und Klavier op.121*〉

I. *Idyllisch, nicht schleppend. (Allegro amabile.)* 牧歌的に、間延びせず

II. *Äußerst langsam. (Adagissimo.)* 極めて遅く

III. *Sehr geschwind und leichthin.* 非常に速く、そして軽く

切れ目なく続けて演奏される。

編成：フルート、ピアノ

1 作品について

このフルートとピアノのためのソナタは、1918年に作曲され、1921年に Zimmermann 社から出版された。C. バルトゥツァートに献呈されており、彼に贈られた楽譜には、次のような献辞がカルク=エラートの自筆で書かれている（この楽譜は バルトゥツァートの娘が所有していた）。

愛する友人、C. バルトゥツァートに。

共に楽しく過ごした濃密な年月、素晴らしい時間の記念に。

あなたからの有益な助言、刺激に尊敬と感謝の意を表して。

ジークフリート・カルク=エラート 1921年11月3日

この作品は、カルク=エラートのフルート作品を代表する傑作である。フルート作品が書かれたのは1917年から1922年の間であるが、その中ではこのソナタは比較的初期のものである。非常に曖昧な部分はあるものの、タイトルに明記されている通り調性で書かれており、美しく流れるような旋律が印象的である。

まず、全体を俯瞰するため、構造やモチーフを取り出しながら、重要なポイントを重点的に和声分析していく。

ソナタ 1楽章 (ソナタ形式)													
区分	提示部				展開部				再現部				コーダ
素材	A	B	A-2	C	D	E+(C)	F+(A)	G	A-3	B-2	A-4	F-2	
小節	1-8	9-22	23-28	29-41	42-48	49-60	61-76	77- 84	85- 92	93- 98	99- 112	113- 116	117-127
調性	B	f	Des	E	F	B	G	g	G	As	Es	F	F

ソナタ 2 楽章 (三部形式)														
区分	a			b						a			終止	
素材	H	I	J	K	L	M	N	J-2	N-2	Kadenz	H-2	I-2	J-3 +(B)	M-2
小節	128- 132	133- 138	139- 142	143- 155	156- 159	160- 164	165- 166	167- 173	174- 180	181	182- 186	187- 193	194- 197	197- 201
調性	Ges	Es			Es	Des	es		b		F			Des

ソナタ 3 楽章 (ロンド形式)																	
区分	a	b		b			a		b		b		a		b	a	コーダ
素材	O	P	Q	P-2	R	S	(O) 経過 部	O-2	P-3	T	P-4	S-2	(O) 経過 部	O-3	P-5	O-4	
小節	202- 225	226- 237	238- 249	250- 261	262- 285	286- 299	300- 307	308- 323	324- 333	334- 353	354- 371	372- 385	386- 393	394- 415	416- 427	428- 445	446- 475
調性	B	Es		F	F	F-C	d	B	Des		G	C	a	B	As	Es	B

2 全体の分析

2-1 第1楽章 牧歌的に、間延びせず

まず、冒頭部分を見る。1小節目2拍目から入るフルートの旋律が、印象的なオクターヴの動きを持つ1楽章の第1主題である。この主題は後に再現部で転調して現れる。これをAとする。

[譜例 3-24] T.1- 提示部 A部分

The image shows a musical score for the first movement of a sonata. It consists of two systems of music. The first system is for Flöte (Flute) and Klavier (Piano). The flute part has a melodic line with an octave jump marked 'D + C'. The piano part has a bass line with chords and a 'licht' marking. The second system continues the piano part with a 'rit.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

冒頭は調号通り **B-dur** であるが、最初の和音から複合の和音（9 の和音の変形とも考えられる）であり、7 度と 9 度が付加されている点で、**B-dur** を強く決定づけず、*p* の音量で柔らかく始まる。その後も、次々と色をぼかすような 9 の和音が続き、2 小節目から 3 小節目部分での、本来 **F-dur** のトニカ和音（ドミナンテ）→**B-dur** のトニカ和音（トニカ）というカデンツになる動きも、双子和音にすることで **B-dur** のトニカ和音のトニカの性格が失われる。また、調性を確定させる 5 度進行も、それぞれの和音が 9 度を持ち和音の性格を曖昧にしていることで、カデンツらしい響きを打ち消している。

例えば、通常の和声理論では 3 小節目頭のこの双子和音は、7 の和音と解釈されるかもしれない。その場合、**g-moll** の 7 の和音と考えられる。そうすると、**g-moll** の暗い響きがメインにあり、*f* が付加されていると捉えられるが、カルク＝エラートの理論では、これは **g-moll** でも **B-dur** でもないのである。どちらの音色も持つが、どちらの響きにも決めきれない曖昧さが、印象を柔らかくする。**B-dur** に *g* 音の付加とも、**g-moll** に *f* 音の付加とも考えるべきではないだろう。

B-dur と書かれた作品であり、**B-dur** のトニカ和音から始まるにもかかわらず、9 の和音でその色合いを強く出しすぎない、という意図が記譜から読み取れるので、7 度や 9 度など付加音の演奏を工夫することによって和音本体の響きを僅かに打ち消し、柔らかい音色を作ることでゆったりと流れるような滑り出しを見せるべきであると考えられる。具体的には、まず 1 小節目は 1 拍目～2 拍目にはっきりとした **B-dur** が鳴る。しかし次の拍ですぐにこれは打ち消される。*a*² と *cis*³ の音を **B-dur** のトニカ和音とぶつかることなく混ぜるように乗せることで、トニカらしい響きを曖昧にしつつ、特別な色を足すことができるだろう。その後も *pp* で有り続けるため、同様に溶け合う音色を作ることが望ましいと考えられる。

一方、フルートはそれらの音を意識しすぎるべきではないだろう。7 度、9 度に反応して音色を変えることが、流れを停滞させることに繋がるためである。そこで、ピアノの和声の中の 7 度と 9 度の音の存在を認識することで、単純な長三和音ではない、柔らかい響きを作るよう努力すべきである。

さらに、2 小節目からは、導入和音（**C-dur** のトニカ和音）→ドミナンテ（**F-dur** のトニカ和音）→双子和音（**B-dur** のトニカ和音）という進行が重要である。導入和音は根音がなく不安定であり、次へ向かう性質がある。その後もドミナンテがトニカへ向かうが、トニカの代わりに双子和音が現れているため、完全な解決は得られない。それを踏まえ、導入和音に乗るフルートの *g*² は **F-dur** のトニカ和音へ向かい、**F-dur** のトニカ和音に乗る旋律は、解決へ向けて進む性質ではなく、次の双子和音の響きを誘うように奏したい。つまり、この旋律は単純に前へ進み続けるものではなく、曖昧な響きの和音の中で漂うような性質も持つのである。旋律の動きだけでは見えない和声の機能同士の関係性にも、音色や流れを対応させていくべきである。

通常の音度による理論では、9 の和音も、双子和音（通常は 7 の和音）も、基本の三和音に音を追加した形式と解釈する。それによって、三和音の響きが土台にあり、7 度音と 9 度

音が乗るようなイメージになる。特定の構成音の音が強く響くことが予想されるのである。カルク＝エラートの理論で解釈することで、通常の音度理論とは異なる奏法や音色が生まれる。

この部分の音色によって、この第1楽章の印象が決まる。温かく、柔らかく、美しくなければならぬ。ため息のようなフルートのオクターヴ下行を含め、印象的で特別な音色で表現するためには、カルク＝エラートの理論によって、和音の特性を理解していなくてはならないだろう。

第1主題が途切れるように終わると、「速く Rasch」と書かれた第2主題が始まる。第1主題とは対照的に、軽やかで跳ねるような、そして前へ急ぐような性格である。

[譜例 3-25] T.9- 提示部 B部分

冒頭の旋律とは異なり、フルートには芯のある音色と、機敏で確実なタンギングが求められる。F-dur のトニカ和音で終止した第1主題に続いて、ヴァリアンテである f-moll のトニカ和音で始まる点も、その響きの変化によって雰囲気を一変させる効果を持つだろう。ピアノの和音が単純な三和音の連続となることも、この部分の性格を示している。何かを内に含む複雑な響きではなく、明快なそれぞれの和音の響きが求められているのである。

その後、すぐに再び第1主題が戻ってくる。しかし、冒頭のオクターヴフレーズはない。

[譜例 3-26] T.23- 提示部 A-2部分

短3度上で現れる主題は、和声進行も全く同じである。しかしここでは音量が *mf* から *f* へクレッシェンドの指示となっている。冒頭と異なり、淡く温かい色合いばかりでなく、感情を込めた歌い方が必要になる。先ほどよりヴィブラートを多くかけ、音の芯をわずかにはっきりとさせるような奏法に変えるべきだろう。

ピアノの和音も、種類は同じだが音量記号が異なるため、ぼかすような響きから、個々の構成音の響きを豊かにする必要がある。すべてが混ざり合う音色ではなく、ぶつからない程度に主張するようなタッチの強さの工夫が求められるだろう。

[譜例 2-27] T.31- 提示部 C 部分

ここで、新しい主題が現れる。ピアノの和声の厚さによって、重厚さが生まれる。ここでの9の和音は、これまでの主題とは違い、構成音の多さによって重さを出さなければならない。その重みが、冒頭とは異なる温かみを生むのである。よって、構成音同士は混ざり合うが、お互いを溶け合わせるようにはすべきでないだろう。多くの音が鳴ることで、エネルギーが相殺されるのではなく、音の数だけ増すように響かせることが重要である。

ここでも、音度理論と異なり、9の和音はそれぞれ、H-dur=fis-moll、D-dur=a-moll、C-dur=g-mollとも解釈できるため、明確な長三和音ではない。この意識のもと、どの音も対等に響かせる努力が必要である。

フルートは、ピアノの和音が薄くなったタイミングで入る。3小節目の2拍目には減7の

和音が現れるため、その音程幅の狭い関係による緊張感をイメージし、フルートの音色も柔らかすぎない方が良いでしょう。

続く部分に、「淡く、青白く *bleich*」とある。ここは非常に重要なポイントであると言えるだろう。これは、冒頭のような、温かい淡さではない。青ざめたような血の気のなさによる、色の淡さである。ここでも、一部双子和音が用いられている。この双子和音は、すべての音が存在感を持たず、それによって、双子和音の曖昧な性格を「特定の色を持たないもの」として利用する。そして、*pp* に入った拍（譜例 7 小節目 1 拍目）では、二和音になっている。e-moll と E-dur ともとれるこの和音も、決まった響きを作らないためのものであると考えられる。

フルートは、この短いフレーズを特別意識して吹く必要がある。e¹への掛留音が付いているような形になっているが、どの音にも、強調が来てはならないのである。ロマンティックな表現を消し去り、明るくも、暗くもない響きを作るために、過度な表情と強い音色は邪魔になる。

これまでの流れと全く異なる表現を、この数小節で求められる。音色、フレーズ、アタックなどの変化で、独特の響きと雰囲気を作り出すことで、その前後の部分の表現がより生きてくると考えられる。

[譜例 3-28] T.42- 展開部 D 部分

The image shows a musical score for T.42, D part. It consists of three staves: a flute staff at the top, a piano staff in the middle, and a bass line at the bottom. The flute staff starts with a *rall.* marking and a *42* measure number. The piano staff has a *rall.* marking and a *p* dynamic marking. The bass line has a *fennergisch* marking and a *p* dynamic marking. The score includes various chords and notes, with annotations such as *Classig* and *a tempo*. Handwritten annotations below the piano staff include: (in E) T m T, C m T, C m, T (D) D C m B T (in F).

ここで、大きく異なるフレーズが現れる。先ほどの「色のなさ」から一転、強く、エネルギーを持ったピアノのリズムが現れる。フルートが入ると、突然 *p* になり滑らかな動きになる。この部分では、この対比は当然重要だが、和音が単純であることにも注目したい。三和音または 7 の和音のみが使われている。*f* のはっきりとした部分のみならず、フルートのスラーのフレーズによる滑らかな部分も、複雑な響きではないのである。感情的に、細かなヴィブラートをかけた連符にならず、1 小節単位のスラーを意識し、流れていくべきだろう。

[譜例 2-29] T.49- 展開部 E 部分

ここで、歌い上げる伸びやかな旋律が現れる。ピアノの細かな動きによる内部のエネルギーを感じながら、倍音の多い、響きの豊かな音色で旋律的にフレージングすべきである。ピアノの9の和音、双子和音も、構成音1つ1つがよく響いた厚い響きを目指す方が良さそう。

[譜例 3-30] T.61- 展開部 F 部分

ピアノによって、また新たな性質が提示される。これは、強さではなく、楽しさだと考えられる。「愉快地 *lustig*」と書かれている通り、三和音の明快さを、強い方向ではなく、跳ねることでの快活さへ利用したい。

フルートを見ると、フルートパートは D の部分と同じ動きをしている。ピアノとの性質の対比がここでも同様に行われている。スラーは3拍目で切れるため、この拍に、ピアノの付点とともに強調が置かれるだろう。

[譜例 3-31] T.85- 再現部 A-3 部分

ピアノによってドラマチックな間奏が弾かれた後、ここで第1主題が戻ってくる。G-durに転調し、しかし *p* の音量のまま、高音域に変わる。ここでの主題回帰は、喜びの表現ではなく、回想に近いものと考えられる。和声進行も少し異なり、さらに1小節目でピアノに分散音型がない。ピアノに上行連符がないため、2小節目に向かう旋律の横の流れより、オクターヴ下降の音程関係を明確に示すような音色が望ましい。つまり、 d^3 が d^2 に向かうというより、2つの *d* が対等に、置かれるような意識の方が適切である。温かさより、わずかに響きの少ない澄んだ音が適しているだろう。ピアノの9の和音も、音色が混ざり過ぎないように、構成音同士が対等に響くように弾くべきである。

[譜例 3-32] T.113- 再現部 F-2 部分

先ほどピアノに現れた音型が、ここでフルートに与えられる。「牧歌風に *bukolisch*」は、カンツォーネでも用いられた指示だが、ここでも同じスタッカート音型である。この部分から1楽章の終止までが、この楽章の最後の重要な部分であると言えるだろう。

まず、113小節目から、ピアノの右手は5度音程を持ち、左手は純粋なF-durのトニカ和音である。5度の強調によって枠組みがはっきりとし、印象的な響きを持つこの和音に、フルートも完全なF-durで旋律を吹く。これまでの、さまざまに色彩を持った和音ではなく、変化する和声進行でもなく、2小節間F-durのみである。この単純さを、何も込めない音色で吹くことで、「牧歌」が生きてくると考えられる。1小節間でオクターヴ下のf1に到達するが、このオクターヴの音程関係が広くなりすぎないように注意したい。つまり、低音でのf1音が音程的に低くなりすぎず、明るく響かせることが、完全なF-durの響きを作る手助けとなる。

譜例6小節目に入ると、和音に曇りが生じる。純粋なF-durではなく、7度音が足され、3拍目からは短三和音に変わるのである。フルートはf1-g1-a1を繰り返しているが、徐々にその音色を変えていかなければならないことがわかる。ピアノの和音が少しずつ複雑になっていくのに合わせ、単純で純粋な音色と音程関係から、再び倍音と響きを増やしていく必要があるだろう。

[譜例 3-33] T.117- コーダ部分

譜例 3-32、F-2 の続き部分を見る。複雑になっていくピアノの和音は、9 の和音、三つ子 和音を使い、解決しないまま終止へ向かう。何回も同じモチーフが繰り返されるが、一向に解決せず、9 の和音のまま留まる。この 9 の和音は、次第に消えていくような、柔らかく、溶

け合う響きの性格である。上声の旋律によって、 e^2 と g^2 が足されるが、ピアノのF-durのトニカ和音の響きに入っていくような、フルートとピアノという音色の違い以外で目立つことのない、馴染む柔らかさの響きを目指す。旋律であることで、特別に主張しなくとも浮き立つためである。

最後の小節、その2拍目で、ようやくF-durが決定する。こうして、空気に溶けるように、2楽章につながっていく。

2-2 第2楽章 極めて遅く

[譜例 3-34] T.128- a (前半) H-I 部分

2楽章冒頭、フルートは前楽章から f^1 音を持続して入る。音量を落とす際に、息のスピードを同時に落としていくことで、音の芯が次第になくなっていく f^1 は、2楽章の頭でわずかに短調の響きに変わる。はっきりと b -mollが現れるため、柔らかい音色から、暗さを持った、方向性のある音に変えるため、息のスピードをわずかにあげる必要があるだろう。同音だが、1楽章の終わりの温かく柔らかい性質とは、異なる音色に自然に切り替えなくてはならない。よって、拍ではなく、フルートの音色が変化した時点が、2楽章の始まりと言えるだろう。

[譜例 3-35] T.138- a (前半) J 部分

2 楽章の重要な部分の一つに、この部分が挙げられる。2 楽章は、冒頭の密やかな性質と、ここから現れる情熱的な性質にはっきりと分かれている。そして、このソナタ全体の中で情熱的に高揚する部分は、2 楽章のみに現れる。よって、この部分は前後の響きと完全に区別し、音色、音の立ち上がり、ヴィブラート、あらゆる面において独自のものでなくてはならない。

まず、ピアノのユニゾンによる強い旋律から入る。ここでのインパクトは重要だろう。半音と全音の、音程幅の狭い動きによって、旋律の音程密度を高め、緊張感を増している。その後、フルートが現れる部分は短三和音だが、次の小節から *ff* になると同時に、三つ子和音が現れる。この三つ子和音（2 小節目 1 拍目 a-c-e-(g)-h）は、初めに提示される三和音(e-c-a)に、16 分音符(h)でぶつけられるように書かれている。構成音が 1 音抜けている(g 音)ため、和音の両端の音同士(a と h)が直接ぶつかる印象を受ける。この響きを強調すべきだろう。不協和音のような役割で三つ子和音を使うことで、強く、緊張した、そしてフルートのヴィブラートに負けない音色の和音となる。ここでも、カルク=エラートの三つ子和音の解釈を用いるべきである。音度理論でのように、これを 9 の和音と捉えると、7 度音と 9 度音の音は性質上強くはならない。つまり、1 つ目の C-dur 三つ子和音を a-moll の 9 の和音と考えると、9 度音にあたる h 音を、1 度音 a と対等にぶつける解釈は生まれないのである。3 つの和音の共存の理論によって、この部分の音同士の関係が変わる。

続く 3 小節目では、二重和音のようにになっている。a-moll+E-dur、c-moll+G-dur と考えることで、右手と左手の和音が完全に分離し、2 つの和音の響きが対等に入り混じる。調和することなく、2 種類の和音が存在しているように聞こえることで、複雑な響きと、対等に張り合うエネルギーがもたらされると考えられる。

フルートは、上行形でのテヌート、頂点でのアクセント等を使って、ヴィブラートを絶やさず、倍音の多い、しかし芯のある音を目指すべきである。特に、2 小節目でピアノとぶつかる a³の音は、ピアノの h を意識して、決して混ざり合わないよう吹くべきである。三つ子和音の上にある h と、下にある a は、カルク=エラートの理論では、対等である。3 つ

の和音の複合であるこの和音では、特定の和音にいくつか音が付属しているとは考えないためである。この意識のもと、ピアノの音と張り合うような強い音色を作るべきであると考ええる。また、3小節目では二重和音の落ち着いた響きを、速い動きで増長することができるだろう。ここでもヴィブラートを欠かさず、エネルギーを溜めていくべきである。

[譜例 3-36] T.157- b (中間部) L 部分

ここは、同じく 2 楽章の最も感情の高ぶる部分の一つであり、同じように重要な箇所である。その和声を見ると、増 3 和音が多用され、カルク＝エラートの言うところの無調状態であるとも言える。不協和音と考えられる増 3 和音が連続しているため、隣り同士の和声関係がなくなり、無調となるのである。2小節目の頂点へ向かって、アクセントやテヌートが多く、全音と半音の進行も、その音程の近さによって密度を上げている。そしてたどり着いた頂点は、9 の和音にさらに非和声音 g^1 が足され、複雑な響きを作ることで厚みを保っている。

フルートは、全音進行から半音進行に切り替わることで緊張感を増している。フルートの旋律自体は、それほど複雑には感じられないが、半拍ごとに変わるピアノの和声と、右手の付点のリズムを利用して、ヴィブラートの速度を上げる工夫などで 2 小節目頭に向かっていくべきである。

ffz の和音では最高音域で 9 度音を担い、ピアノの和声の上に浮き上がるような効果を發揮する。この 9 度音 c^4 は、下の和音にぶつけるような強い音色で奏する方が良いだろう。特に、バス声部にオクターヴで現れている b 音 (B_1, B_2) は、フルートの c^4 音の対極にある存在である。この 9 の和音を、B-dur のトニカ和音の 9 の和音 ($b-d-f-as-c$) と解釈する場合は、 b が 1 度音、 c が 9 度音となるが、f-moll のトニカ和音の 9 の和音 ($c-as-f-d-b$) と解釈する場合には、 c が 1 度音、 b が 9 度音となるのである。まさに、カルク＝エラートの極性理論の考え方によって、2つの音が完全に相対していることがわかる。音域の対照性も加え、 c^4 と $B_{1,2}$ の対立と枠構造で、この和音を豊かに響かせることができるだろう。

2楽章での、このような情熱的で感情的な表現に対し、和音の種類に注目することで演奏法を見出すことができる。特に、構成音の多い複雑な和音は、カルク=エラートの解釈によって、対抗するものであるか、溶け合うものであるか、ということについて新しい発想をもたらす。

[譜例 3-37] T.160- b (中間部) M 部分

ここで新しい主題が現れる。激しさから、落ち着きを取り戻し、穏やかな旋律が印象的な部分である。ここでも、和音は複雑である。しかし直前の部分とは異なり、ここでは再び曖昧さの性格を選ばなければならない。三つ子と音など、2〜3種類の和音が同時に鳴っていることで、どちらの響きにも決定できず、柔らかくぼかす効果を得られる。

フルートの旋律も、緊張感のある細かなヴィブラートから少し緩め、1音1音より、旋律の横の流れを意識してなめらかに進むべきだろう。

[譜例 3-38] T.167- b (中間部) J-2 部分

再び、先ほどと同じ旋律が現れる。より動きは細くなり、同様の複雑な和音の連続によって緊張感とエネルギーを持って進む。

[譜例 3-39] T.182- a (後半) H-2 部分

ピアノの上行形を中心とした強い性質の間奏、フルートの穏やかなカデンツを経て、2 楽章の冒頭のモチーフが戻ってくる。オクターヴ進行が目立つ点も、前半部分と同様である。

[譜例 3-40] T.199- 終止 M-2 部分

後に導音交換双子和音 (des-f-as-c) になる。最後まで調性は明示されず、曖昧に、消えるように終わるのである。

フルートの旋律はこの2小節間同じ f¹ のロングトーンである。しかしその f¹ の役割は次々と変化しているため、音の立ち上がり、タンギングの強さ、抜き方等で対応しなければならない。1小節目最初の f¹ は前の音型からのものだが、as² が鳴るまで短調を確定できないため、意識しすぎずに前の音型の終止音として奏する。その後、タンギングとともに b-moll に切り替わるが、ここではピアノの des¹ 音とともに短調の響きを作り出す必要があるため、息のスピードを抜きすぎるべきではない。半拍後には Des-dur のトニカ和音に変わるため、3小節目の頭のタンギングで音色を僅かに明るく切り替える。そして、双子和音に移り変わる拍までに、音を抜いていくことで自然に淡い響きを得られるだろう。トニカ和音で安定した終止を迎えるための抜きではなく、双子和音を呼び込むための音色の変化と考えることが重要である。

2-3 第3楽章 非常に速く、そして軽く

[譜例 3-41] T.202- テーマ a O 部分

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The title is "Sehr geschwind und leicht hin." The score is in 3/8 time and features a treble clef. The piano part consists of several chords and melodic lines. The chords are labeled with symbols such as C⁷, G, B, Es⁹, F⁷, F, D⁹, Es⁹, F⁷, F, D, and Es⁹. Below the piano part, there are handwritten notes: (in B), T, T_p, T, C, D, D, D, T, C_p, D, D, T, M, C.

3楽章冒頭である。B-dur に戻り、3/8 拍子で軽やかに進む。5小節目から現れるフルートの旋律が、3楽章の第1主題である。快活な雰囲気とは裏腹に、和音を見ると、非常に複雑に進行していることがわかる。メディアンテ手法は少ないが、双子、三つ子和音、9の和音が非常に多く、短い音価で次々と響きが変わっていく。

これを踏まえ、フルートは、短く軽い音型ながらも、表情豊かに吹かなければならない。1拍ごとに和音が変わることを意識し、音色が1つにならないよう、アーティキュレーションや音程の幅を使って吹き分けていくべきである。例えば、フルートの入った小節の3拍目、ピアノの es³-c³ に対して d²-b² となり、一見関係のない音である。これは Es-dur の三つ子和音と考えられるが、演奏では、調和を意識しない方が良いだろう。つまり、三つ子和音の、異なる和音の複合である性質を利用し、あえて合わないよう吹くこともできるのである。ピアノと全く異なる和音の響きを作ることで、独特のぶつかりとばらける効果で、生き生きと聞こえると考えられる。

[譜例 3-42] T.226- テーマ b P 部分

226 小節目から、ピアノに新しい旋律が現れる。これは楽章中何度も繰り返し使われる旋律であり、重要な部分である。この部分はピアノのみだが、3 回目にフルートにも現れる。この部分は、第 4 音が半音上がったリディア旋法である。Es-dur の第 4 音 as が a になっていることがわかる。表現等の考察は、フルートが出てくる部分で行うこととする。

[譜例 3-43] T.238- Q 部分

ここは、フルートに珍しい指示が書かれている場所である。「羽音のように summend」とある。低音で、スラーによって速い 3 連符を奏する部分だが、カルク=エラートの作品では、ごくたまにこのような非常に具体的な表現の指示がある。この部分では、息を 2 小節間、速いスピードで、かつ通常の低音より多く流し続けることが重要だろう。純粋な音色ではなく、外へ逃がす息を少し多くし、雑音を増やすことで、この指示の音に近づけると考えられる。カルク=エラートが何を意図してこのような表現をしているか不明だが、他の部分にない音色、雰囲気を求められていることは確かである。

ピアノの音型は、フルートの特別な音色を邪魔しないよう、できるだけ短く、軽くすることを意識すべきだろう。和音は三和音が多く、さまざまに変化するが、これらは速い進行の

中で自然に現れる響きの変化で十分だろう。

[譜例 3-44] T.262- R 部分

262 小節目で、フルートにまた新しい旋律が現れる。ピアノの細かな動きの上でフルートが歌うこの旋律は、どこかのどこかに感じられる。和音も複雑さはなく、右手の半音階によって非和声音が足されているだけである。

フルートは、のびやかに歌い、旋律の横の流れを重視すべきだろう。

[譜例 3-45] T.286- S 部分

速い部分に挟まれる形で、ゆったりとした4拍子部分が現れる。ここは、3楽章の中でかなり重要な部分となる。「思い焦がれた sehnsuchtvoll」と指示があるように、温かさや優しさとともに、内に秘める熱い思いを表現すべき部分である。表情豊かに、しかし情熱や強さにはならない、2楽章とは異なる表現方法である。軽やかな部分に挟まれるからこそ、その対比が美しい。感情のこもった表現のために、和音がどのように進むか知るべきだろう。

この部分を見ると、メディアアンテ関係で和声進行が行われていることに気づく。F→Des、Fis→D、C→E などである。これを、2小節ごとの調性変化と考える。前半を F-dur として、後半を C-dur として解釈している。ここでは、2小節目と3小節目の Cis-dur のトニカ和音→Fis-dur のトニカ和音の変化部分に注目する。Cis-dur のトニカ和音（Des-dur のトニカ和音）は、F-dur 内でのトニカ反メディアアンテにあたる。この Cis-dur のトニカ和音を、Fis-dur のトニカ和音の導入ドミナントと読むことで調変化（カルク＝エラートの考え方では、ずらし）が可能になるのである。

この部分では、調変化以外にもメディアアンテの動きが顕著に現れている。間に挟まれる緩徐部分として、特別表情豊かな和声をつけているのである。フルートの半音の動きに、このようにメディアアンテ和音が細かく付くことを意識し、より音色の濃い、表現力の豊かな響きを引き出すことが重要である。

メディアアンテによって、調性は大きく揺れる。その揺れこそ、内に秘める思いや感情の揺れを表していると考えられる。ピアノは、それぞれの響きの違いを、強く意識すべきだろう。特に、前半での Des-dur のトニカ和音、後半での Fis-dur のトニカ和音など、調性から遠い和音によって、フレーズに色彩を足すことを考えるべきである。p の音量だが、それぞれの和音を豊かに響かせることで、自然な表情の変化に結びつくだろう。

フルートも、この響きの変化を意識すべきではあるが、あくまで旋律を担うため、和音に合わせて音色を変えることは望ましくない。和音が大きく変わる部分で、わずかにその音に強調を加えるイメージが必要だろう。例えば、1小節目では1～2拍目は F-dur のトニカ和音であるため h¹-c² の動きはそこまで意識せずに吹く。そして3～4拍目に起こる Des→F という動きに合わせ、先ほどの h¹-c² より、わずかに息の量を増やし、ヴィブラートを足すべきだろう。この拍につくクレッシェンドを利用し、a² へ向かう動きとともに、メディアアンテ和音に反応することで、その響きは変化させられると考える。

この部分の表現によって、3楽章の表情の豊かさが決まるだろう。

[譜例 3-46] T.300- (O) 部分

速いテンポに戻る部分である。フルートのパートのオクターヴ進行は、カルク＝エラート作品に非常によく使われる音型である。短いスラーを利用して、下の音も上の音もきちんと鳴るよう配慮しなければならない。緩徐部分から抜け、p でさりげなくもとのテンポに戻る。

[譜例 3-47] T.324- テーマ b P-3 部分

先ほど出てきた、リディア旋法の旋律の変化形と言える。ここは旋律のリズムは同じだが、旋法ではなく、Des-dur 調である。この旋律も繰り返しささまざまな音で現れ、印象に残るものである。フルートは、ピアノの左手の和声と関係しているため、和音の変化を意識してフレーズを作るべきだろう。

その後、再び4拍子の遅い部分が現れるが、ここは先ほどのSと異なり、ピアノがソロで演奏する。同じように、色彩豊かな和声進行を活かし、表情豊かに演奏すべきだろう。

そしてその部分を抜けると、先ほどと同じようにオクターヴの音型が現れる。その次に現れる旋律が、リディア旋法である。

[譜例 3-48] T.416 テーマ b P-5 部分

前述の通り、ここは非常に重要な部分であると言える。同じリズムでありながら、P-3とは全く異なる響きを出す必要があるのである。

まず、ここはAs-durで考えることができる。すると、機能記号でも現れているように、譜例6小節目の和声進行はウルトラドミナントがトニカで挟まれる形になっている。次の小節でも、コントラドミナントのあとに再びウルトラドミナントが現れている。前章での教

会旋法の考察（第5節、図2-4、譜例2-15参照）でのように、機能記号がリディア旋法の明るい性格をはっきりと提示しているのである。

この旋法は、フルートの旋律には現れていない。旋法和声にあたる B-dur のトニカ和音で、As-dur 内にもとから存在する b の音を担っているためである。さらに譜例7小節目では des³があるため、純粋な As-dur を感じさせる。

旋法と考えられるのは、わずか3小節であり、ここで特別な雰囲気を作る必要がある。ピアノはもちろんのこと、フルートの旋律も、最初の as²音からリディアの響きを作るべきであると考えられる。As-dur に入った時点で、単純な長調ではない、その部分が浮き立つような明るい音色が望ましいのである。

ピアノ声部が完全5度で平行移動している点からも、ドローン的な素朴さというよりは、オルガヌム的な厳かさを重視すべきかもしれない。

この部分に入った瞬間に、それまでと全く異なる響き、雰囲気を作ることで、別物のような、神聖で、厳格なフレーズとなるだろう。余計な表現を加えず、その響きの特異さのみを出すことで、特別な部分として示すことが出来ると考えられる。

[譜例 3-49] T.458- コーダ部分

458

The musical score for Example 3-49, T.458, Coda section, is presented in three systems. The first system shows a piano accompaniment with chords B7, H, C7, Dcs, F7, and B. The second system includes a flute melody with notes es², F, B, d, Es³, F, b, and a piano accompaniment with chords T, T², TP, D, T, T², TP, D, T, T², C, D, B, or b². The third system shows a piano accompaniment with chords T² and T. The score is annotated with "FINGERS." and "wichtig gehämmert (äußerst rasch)".

曲の終わり部分である。特別な和音は使われていないが、フルートのフラッター奏法が目を

引く。カルク＝エラートの作品で、フラッターは4曲で使われており、この時代では多い方だと考えられる。考案されてまだ間もなかったフラッターを取り入れていることも、カルク＝エラート作品の近代的要素の1つである。この部分での場合、特殊な雰囲気を出す目的ではなく、感情の昂ぶりを表すものだと考えられる。**B-dur**の終止へ向かうための、エネルギーに満ちた、興奮した表現のために、普通にはない音を使っているのである。

ピアノの和声には、メディアンテが現れている。**A-dur**のトニカ和音は**B-dur**のトニカ和音のドミナンテ(f-a-c)メディアンテ(a-cis-e)にあたり、関係は遠く、響きも大きく異なる。ドミナンテの開く性質に、さらにメディアンテによって上方向に開く。**B-dur**のトニカ和音よりかなり明るい和音と考えられる。これを**B-dur**トニカの導入のように使うことで、エネルギーを持って上行する中にも、響きの変化が生まれる。単純な上行形とはならない部分が、カルク＝エラートのこだわりなのではないだろうか。速いテンポであるため、ピアノはそれぞれの響きの変化に対応している時間はないだろう。ここでは、この和音の並びが聞こえるだけで、色彩的变化の効果は得られると考えられる。

フルートが**b³**に達した後、ピアノは終止へ向かっていく。ピアノのみになってから、5小節間は、掛留音を取り除くと**b-f**の二和音である。**d**がないことで、ここではまだ**B-dur**は決定されていないのである。その後、トニカ導音交換和音の**d-moll**のトニカ和音が続き、終わり2小節前では**b**音(**B**、**B₁**)のみとなる。そして最終小節、ようやく**B-dur**のトニカ和音が鳴り、調性が確定するのである。長く調性を決定しない後奏を経て、ようやく現れた**B-dur**のトニカ和音は、喜びと安定感、それまでのエネルギーの結集によって、豊かに響かせるべきである。

ソナタの全体の流れを追いながら、重要な部分について和声をもとに考察してきた。その結果、ソナタにおいて重要である点は、次々と変化する表情の違いを、どのように表現するか、ということであると考えられる。この作品は、他の作品と比較しても、特にその変化が多い。数小節単位で、それまでと全く異なる表情を見せていかなければならないのである。この表情の豊かさが、この作品の最大の魅力であると考えている。

このような多様な和声進行、多彩な和音の種類を、演奏上の表現としてどのように生かすことができるか。そのために、温かさ、柔らかさ、冷たさ、熱さ、厳かさ、といったそれぞれの和音、和声の性格を理解し、音色やアタック、タッチや息の使い方の変化によって対応していく必要がある。同じ種類の和音、和声進行が、複数の表情を生むことも多い。音をぶつけるのか、溶け合わせるのか、といった違いで、これに対応できるのである。その場面ごとの和音と和声の役割を知り、それを踏まえて表現に役立てるために、カルク＝エラートの和声による分析が役立つだろう。これを利用して細かく変化する表現を加えることで、このソナタの演奏はより魅力的に、豊かになると考える。

ここから、手法ごとに分類し、ここまでで触れなかったいくつかの部分挙げてさらに検

証していく。

3 手法ごとの分析

3-1 9の和音の連続

カルク＝エラートは、9の和音の特徴についてこのように述べている。

9の和音の柔らかく、心地よく、溶けるような、感性的な性質は独特で、ロマン派の浸透とともに現れる。そしてもともと強い繋がりを持った「双子和音」とともに、和声的に両性具有の印象派スタイルの根本要素を形作っている。⁵

この9の和音を使うことで、調性感が曖昧になり、調性の境界が広がることで、表現の幅も広がるのである。このような色彩を豊かにする効果から、ロマン派音楽に多く使われてきたが、さらに双子の和音のように、長調と短調の和音が共存するような性質から、印象派音楽でも好まれていたということがわかる。この9の和音と双子和音は、性質が似ていることからよく混合されて使われる。

[譜例 3-50] T.194-195 2楽章 b (中間部) J-2 部分

The musical score shows a sequence of 9th chords in a piano piece. The chords are labeled as follows: Es⁹, Fis⁹, Es⁹, Fis⁹, A⁹, Fis⁹, A⁹, C⁹, Es⁹, C⁹. The score includes dynamic markings such as *p*, *ppp*, and *immer leiser*, along with phrasing slurs and articulation marks.

ここではゼクエンツでの9の和音の連続が示されている。和音の関係を見ると、隣り同士の和音がすべて隣接メディアンテ（短3度関係の同旋法の和音）になっていることがわかる。また、最後のC-durのトニカ和音を除くすべての和音で、バス声部に根音が来ている。9の和音の連続を、ゼクエンツの動きと連動させることによって、その和音の性質を強調し、ゼクエンツを効果的に示していると考えられる。

短3度関係で進むこの音列は、音程変化の幅が狭く、非常に曖昧に動いていくように見える。小さい音量での、うごめくようなこの部分では、長三和音の響きも、7度、9度の音色も強く打ち出すべきではなく、すべての構成音が柔らかく対等に鳴るべきであると考えられる。このようにすることで、9の和音が持つ、「両性具有」の性格を効果的に用いるこ

⁵ S. Karg-Elert 1931, 79 (翻訳：107～108頁)

とが出来るだろう。例えば、1小節目1拍目が、フルートと右手は**b-moll**、左手は**Es-dur**を鳴らしているように、1拍に長調と短調が混在するために、どちらかが強く出ることなく、すべてを混ぜ合わせるような音色を使うことで、曖昧な響きと、さらには緊張感を生み出すことが出来ると考える。

また、カデンツは、調性を決定づけることが多いが、これも9の和音にすることでその輪郭をぼかすことができる。

このソナタでは、1楽章の終止に用いられている。

[譜例 3-51] T.123-127 1楽章 コーダ部分

The image shows a musical score for a coda section. It consists of two staves: a piano part (bottom) and a flute part (top). The piano part starts with a piano (p) dynamic and features a complex chord structure. The first measure has a piano part with a 9th chord (F9) and a tritone substitution (T). The second measure has a piano part with a 9th chord (F9) and a tritone substitution (T). The third measure has a piano part with a 9th chord (F9) and a tritone substitution (T). The flute part has a long note on the final measure. The score is in F major and includes dynamic markings like p and pp.

F-dur の調性において、**b-moll** のトニカ和音は調整されたコントラドミナンテとなる。F-dur のトニカ和音は、純粋な9の和音ではなく、トニカ導音交換双子和音 (f-a-c-e) の7の和音 (f-a-c-e-g) と考えられる。**b-moll** のトニカ和音は同主短調 (f-moll) からの借用和音であるため、基音 f から下に重ねた下和音の形式 (f-des-b-g-es) である。

このように終止で9の和音を用いることで、色を決定づけない、曖昧な終止を作ることができ、次の楽章へ自然に繋ぐことができる。フルートのf音のロングトーンは、譜例4小節目で単純なF-durの響きから入り、5小節目にかけては、ピアノの右手が作る双子和音の音色を意識して響きを変えるべきだろう。

3-2 メディアンテ、トリトナンテ、ヴァリアンテの進行

メディアンテ和音は、前節での通り、ロマン派的音楽で重用された手法である。メディアンテ手法に属する、トリトナンテ進行、ヴァリアンテとともに、その音色や演奏法を提案するために、いくつか例を見ていく。

まず、反メディアンテヴァリアンテ (第1連鎖交換和音) を使った和声進行の例を2つ挙げる。これは長3度下の反対の旋法の和音の関係を指し、遠い関係の和音が並置されることで色彩を強く変える効果を持つ。

[譜例 3-52] T.9-12 1 楽章 提示部 B 部分

Musical score for Example 3-52, showing piano and bass clef staves. The tempo is marked *Rasch. (Allegro molto.)*. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes various chords and dynamics such as *rasch*, *epila*, *f*, *harvor*, and *As*. Chord symbols below the bass staff include (in D^{dur}) T₂, D₂, C_M, T_P, C_P, E, C, and D̄.

この部分は Des-dur で考え、機能付けしている。譜例 3 小節目でコントラドミナントメディアンテの D-dur のトニカ和音が現れてから、1 和音ごとにメディアンテとヴァリアンテで進行していく。その結果、和音の響きが短い音価で大きく変化していくことがわかる。D → B (2 小節目 1 拍目と 2 拍目) が反メディアンテ、B → b (2 小節目 2 拍目表と最終和音) がヴァリアンテ、b → Ges (2 小節目最終和音と 3 小節目頭) が反メディアンテヴァリアンテ、Ges → ges (3 小節目 1 拍目と 2 拍目) がヴァリアンテという関係になっているが、Ges-dur のトニカ和音 (3 小節目頭) は双子和音であるため、ここでもさらに調性がぼかされている。

早いパッセージでの遠隔近親和音の並置は、1 つ 1 つの和音の響きを考えるというより、その流れの中で関係性を示すようにすべきであると考えられる。例えばこの譜例では、D-dur のトニカ和音 (3 小節目頭) でフラットの響きから少し抜けるような響きが生まれ、その後はすべて反メディアンテ進行で明るさは得られない。ges-moll のトニカ和音に向かって、明るさを抑えて密度を増すように演奏することで、一連の流れとしてメディアンテとヴァリアンテの動きを利用することができる。D-dur のトニカ和音から急激に ges-moll のトニカ和音の響きに到達する印象を与えることが効果的であると考えられる。

次も反メディアンテヴァリアンテの進行の例である。

[譜例 3-53] T.38-41 1 楽章 提示部 C 部分

Musical score for Example 3-53, showing piano and bass clef staves. The tempo is marked *rall.*. The key signature is one sharp (E major). The score includes various chords and dynamics such as *c*, *e*, *c*, *c⁷*, *E*, *F⁷*, *E*, *p*, and *C_M*. Chord symbols below the bass staff include (in E) T_m, T, C_M, T, and C_M.

E-dur のトニカ和音をトニカとして考えると、c-moll のトニカ和音がトニカ反メディアンテ (c-e-g) ヴァリアンテ (g-es-c) となる。さらに、その後コントラドミナンテ (a-cis-e) 反メディアンテ (f-a-c) である F-dur のトニカ和音が現れる。この4小節の間に、非常に多くの印象的な和音交替が行われていることがわかる。旋律型は同じ形が3回繰り返されるが、特に3回目では響きが大きく異なる。アウフタクト和音はそれまで短調の、それもトニカに対して反メディアンテに位置する(つまりトニカよりフラット色の強い)和音であったため、かなり曇った印象であったが、3回目には長三和音となり、しかもコントラドミナンテの反メディアンテという性格からも、柔らかい響きを期待する。1回目、2回目が反復的に置かれるのに対し、3回目(3小節目3拍目から4小節目頭)はC→Tという潜在的カデンツを意識して、全く異なる色を出すべきだろう。

フルートのパートは3回目(dis¹→e¹)、一見沈むような、短調のような音色であるような印象を受ける。しかしこの和声を見ることで、ここでは単一のe¹音を導くこもったdis¹の響きではなく、F-durのトニカ和音の構成音の1つとしてE-durへ続くdis¹を作ることが望ましいことに気づく。7度音としては、確かに音程は少し低くなる(ライプツィヒコンマ=約1/8音)が、長三和音の響きを邪魔するべきではなく、導音として次のE-durのトニカ和音を誘うように奏するべきだと考えられる。

次の例は、トリトナンテヴァリアンテ(第2連鎖交換和音)進行を示している。かなり印象的な跳躍的進行であると言えるだろう。譜例3-30、Fの一部である。

[譜例 3-54] T.63-64 1楽章 展開部 F部分

C-durのトニカ和音→fis-mollのトニカ和音、D-durのトニカ和音→gis-mollのトニカ和音という、増4度で進む和音のゼクエンツが確認できる。フルートの旋律も和声の変化に対応したアーティキュレーションとなっており、その部分で響きの違いを要求されていることがわかる。長三和音から、その増4度上の短三和音へ進む和声進行の緊張感に合わせ、旋

律も半音進行を利用して密度の高い音色を作ること、この和声に対応できると考えられる。

この譜例では、矢印で示した部分が特徴的である。アクセントのようにも見えるが、これはおそらくカルク＝エラートの動和音記号であると考えられる。1小節目を見ると、C-durのトニカ和音に対して d^2 の音が掛留音として使われており、これは根音 c を全音上げた形と考えるため、全音上げている山型の動和音記号が付けられているのである。

最後に、導入として考えられるメディアンテの例を挙げておく。

[譜例 3-55] T.138 2楽章 a (前半) I部分

The image shows a musical score for Example 3-55. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is marked 'allargando' and 'pp'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music is marked 'allargando' and 'ppp'. There are handwritten annotations below the bass staff: (\bar{D}) T_m D_m \bar{D} (c) and (T_m) T . The notes in the bass staff are labeled with chord symbols: D_{es}^7 , G_{es} , B_{es}^9 , es , ppp ces^7 , and Es .

ここではメディアンテが多用されているが、最後の終止部分で ces -moll \rightarrow Es -dur と進行している部分を見る。旋律の長い掛留音に合わせるように、和音でも Es -dur の導入形式として反メディアンテヴァリアンテが使用されている。 pp の中で、しかも導入和音として強くはない性質で、淡い音色でありながらも、 Es -dur への進行をより色彩豊かに彩るような ces -moll の音色が求められる。

3-3 7の和音の連続と半音進行

続いて、7の和音を使った半音進行を挙げる。これも、カルク＝エラートが非常によく用いる手法である。半音進行を7の和音で行うことで、4声の半音階が生じ、これを強調する効果がある。

[譜例 3-56] T.163-164 2楽章 b (中間部) M部分

The image shows a musical score for Example 3-56. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The music is marked 'allargando'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music is marked 'allargando'. The notes in the top staff are labeled with chord symbols: G^7 , Fis^7 , F^7 , E^7 , Es^7 , F^9 , and As^7 .

崩壊させていくような兆候を、特に2楽章で示している。

B-dur と明記されているが、その中で調性はかなり自由に変化している。特に、メディアンテによる突然の調変化は非常に多く、転調ではなくずらしによって次々と調の交替が行われていくのである。

調性自体の変化、和音の変化。音の響きを変えなくてはならない箇所が非常に多い作品であると改めて感じた。特に、フルートのパートには現れないような、僅かな和音変化がピアノに起こっており、それにより旋律の音色も変化させなくてはならない部分が多いのである。和声とその機能、性質を踏まえ、場合によっては1音ごとの細かな吹き分けをすることが、この作品をより色彩感豊かな、表情豊かなものにするヒントであるだろう。

第3節 〈異国の印象 *Impressions exotiques op.134*〉

- | | |
|------------------------------|-------------|
| I. <i>Idylle champêtre</i> | 田園風牧歌 |
| II. <i>Danse pittoresque</i> | 絵画的舞踊 |
| III. <i>Colibri</i> | コリブリ (ハチドリ) |
| IV. <i>Lotus</i> | 睡蓮 |
| V. <i>Evocation a Brahma</i> | ブラフマーの召喚 |

編成：フルート（ピッコロ持ち替え）、ピアノ

1 作品について

1919年に作曲され、同年11月9日にライプツィヒで一部が初演された。⁶この作品は、W. ニーマン Walter Niemann に献呈された。楽譜には、「Dr. Walter Niemann に尊敬の意をもって捧げる」と記されている。W. ニーマン (1876-1952) は、作曲家であり、ピアニストとしても活躍した人物である。20世紀には、彼の作品は頻繁に演奏されていた。『ライプツィヒ最新報 *Leipziger Neueste Nachrichten*』と、『音楽のための雑誌 *Zeitschrift für Musik*』の批評家として、当時のワイマール共和国の音楽界に積極的に参加していた。カルク=エラートとは長年の友人であったが、単なる友情ではなく、レーガーの音楽を拒絶する姿勢の一致によって強く結びついていた。⁷

カルク=エラート作品は、そのほとんどがドイツ語のタイトルを持っている。また楽章の副題、曲中の指示も多くがドイツ語で書かれている。楽譜上の表現の指示が非常に多いこと、そしてそのほとんどがイタリア語でなく、ドイツ語で書かれていることが、この作曲家の大きな特徴なのである。しかしこの作品では、タイトルや楽章ごとの副題も、ほとんどがフランス語であるほか、曲中での指示も極めて少なく、そのほとんどがイタリア語である。タイトル自体に「異国」とあるが、この時代の異国趣味は、ドビュッシー、ラヴェル、イベールなどの曲にも見られるように、特に近代フランス・印象主義の中でよく見られるものであり、その「異国」が、多くは東洋、スペイン等を指している。この曲の副題をみてみると、1、2楽章はフランスの田舎風景、絵画から、3楽章はスペインと南米から、4、5楽章はインドや東洋的なものからきているとわかる。

また、作品全体に言えることだが、各楽章が大変短く、その点でもカルク=エラートの他の作品と異なっている。

このように、カルク=エラートのフルート作品の中で、この作品は少し異なる作風の印象

⁶ フルードはC. バルトウツァート、ピアノはカルク=エラートであった。

⁷ Wollinger 1991, 47

を与える。タイトルや記譜も、他には見られない特徴を持つ。和声法からは、何が読み取れるだろうか。この作品は、楽章ごとに大きく異なる作風を持つと考えられるため、各楽章に分けて、順に見ていく。

異国の印象 I. 田園風牧歌						II. 絵画的舞踊						III. コリブリ						
区分	a		b		a'		a		b			a		a	b			a
素材	A	B	C	D	A-2	B-2	E	F	G	H	G-2	E-2	F-2	I	J	K	L	I-2
小節	1- 8	9- 11	12- 18	19- 26	27- 40	41- 44	1- 11	12- 14	15- 19	20- 25	26- 30	31- 42	43-45	1	2- 10	11- 14	15- 29	30- 39
調性	F		C		F		a	C	G		G	a	C (E)					

IV. 睡蓮							V. プラフマーの召喚								
区分	a			b			Coda	a		b				a	終止
素材	M	N	M-2	O	P	Q		R	S	T	U	V	W	R-2	X
小節	1-6	7- 12	13- 21	22- 24	25- 28	29- 32	33- 37	1-3	4-6	7- 10	11- 15	16- 18	19- 27	28- 31	32- 37
調性	As		Des				As	C		a				A	C

2 全体の分析

2-1 I. 田園風牧歌

この1楽章は、フランス語のタイトルを持っている。a-b-a'という三部形式を取っている。

まず、冒頭に注目する。

[譜例 3-58] S.3 T.1-4 a A部分

Allegretto.

Flöte. *p soave*

Klavier. *p* F G F G⁶ F G⁶ F⁶

(in F) T B T B^P T B^P T^P

この部分はFリディア旋法である。2小節目1拍目、ピアノが前の小節でF-durのトニカ和音を確定させているところに、フルートはh¹音で入る。この拍だけでは、h¹音は掛留音の一部のようにも見えるが、3拍目にピアノの和音、フルートの旋律ともに再びh¹が現れ、

リディア旋法を決定づけている。

和声機能を見ると、単純な長三和音と双子和音が混ざっている。カルク＝エラートが「極めて明るい」⁸と表現するリディア旋法による明るさが長三和音で、長調音階でも短調音階でもない旋法の曖昧さが双子和音によって表現されていると考えられる。

フルートの旋律は、前章5節の譜例2-14のような、旋律によって旋法が示される形態に近い。ピアノ声部のF-durのトニカ和音に乗ることで、特にhを強調せずとも、独特の響きを印象づけることができると考えられる。旋法の響きを意識的に表現するよりは、旋律の流れを優先する方が良いだろう。

まず冒頭が、この曲の要であると言えるだろう。曲の冒頭に旋法が来ることによって、作品の印象がここで決まる。「牧歌」らしい響きが、2小節目の第1音で響くことが重要である。特に作りこまないhによって、リディアの明るさやその独特の響きが現れる。これを表現するために、決して感情的な表現になるべきではない。音色によって特別な響きを作ろうとしない方が良い。

次に現れるのは、16分音符と6連符からなる細かな動きと5度音程の平行進行部分である。

[譜例 3-59] T.9-11 b B部分

この作品では、他の作品には見られないほど多くの5度音程、4度音程の平行進行が目立つ。特に、フルートの旋律が細かい動きをしているときに付けられていることが多い。和音の種類は、長三和音、双子和音、7の和音、9の和音と様々だが、右手か左手、どちらかの声部が5度平行進行を担っている。この平行進行は印象派音楽の特徴である。平行進行の他の例については、最後にまとめて示している。

フルートの旋律が細かい動きをする部分では、5度の平行進行が、フルートが過度に表現的な音色や奏法にならないように抑える効果もあるのではないかと考えられる。通常、速い動きでの上行音型で、特にクレッシェンドがつく場合にはヴィブラートを多くかけて息の

⁸ S. Karg-Elert 1931, 177 (翻訳 : 218 頁)

量を増やしていく。このようにすることで、同時にエスプレッシーヴォの表現がつくことが多い。しかし、そこでピアノに5度平行進行が現れると、この奏法では合わなくなると考えられる。平行進行の持つ、感情を揺さぶらないような一定の響きに、抑制されるように感じられるのである。この動きによって、ロマン派的な感情表現が現れることを避けているのではないだろうか。

よってフルートは、5度平行進行上の旋律においては、音量の変化と音色の変化を切り離して考える必要があると考える。

さらに和音では、双子和音によってその調性感はかなりぼかされている。2つの和音を対等に響かせることで、長調、短調、どちらかの響きに確定されることを避けていると考えられる。*f*の音量で、構成音のぶつかる音同士（双子和音の両端に現れる音同士）を意識的に対立させることで、2種類の和音の響きを同じように出すことが出来るだろう。

この譜例では、1小節目で右手の声部は半拍遅れて入る。左手の声部によって決まりかけた和音を、右手の声部によって邪魔するように入れることで、双子和音の性質を生かすことができる。2小節目以降は、1小節目で印象づけた双子和音の曖昧な響きを確定するように、両声部の音を同時に鳴らすことで、5度の平行進行と合わさり、独特な響きが生まれる。

フルートの旋律も、双子和音の曖昧さを意識し、特定の感情を連想させるような音色を作るべきではないだろう。5度平行進行においても述べたように、ヴィブラートの速さでクレッシェンドを表現することで情熱的な色合いに固定されることは避けたほうがよいと考える。

5度の平行進行自体は、手法として珍しいものではないが、双子和音が合わせて用いられている点が、カルク＝エラートの作品の特徴と考えられる。5度音程によるはっきりとした、枠組みを持つような響きに、曖昧な双子和音が加わることで、5度音程の印象のみに決定されないのである。5度音程の平行進行の響き、双子和音に含まれる2種類の和音の響き、すべてを織り交ぜ、この部分の特徴を表現していくことが重要である。

その後、同じ形のピアノの前奏が入り、新たなモチーフが現れる。

[譜例 3-60] T.12- b C部分

フルートの旋律は、相変わらず少し浮いたように独特の響きを持っている。和音を見ると、9の和音が連続していることがわかる。特に4小節目の形は、右手でかなり狭い音程関係の

和音となっている。9の和音の、ぶつかる音同士による濁った響きを利用していると想像できる。さらに、左手は5度と4度で枠組みを作るように弾かれる。ここでは、9の和音は色彩の豊かさでも、曖昧さやぼかしでもなく、構成音同士がぶつかる性質を利用しているのである。それによって、フルートの、性質の定まりにくい旋律を、不協和音のように彩っていると考えられ、この旋律を決して歌いこむようなものとしてではなく、不安定さを残すように捉える方が良いだろう。

[譜例 3-61] T.19- b D部分

譜例 3-60 から 7 小節進むと、その性質が一転し、*f*の強い部分が現れる。しかしこれは一瞬で終わり、次の小節は*p*、その次はまた*f*と落ち着きなく交替していく。*f*の部分では、9の和音、4度のオクターヴ進行など、強さを出すためのピアノの形が目立つ。しかしこれらは、強弱の対比を目的とした強さであって、熱いわけではない。9の和音も、構成音すべてが色彩豊かに響くと、表情の豊かさが生まれ、それはこの部分の意図とは一致しないだろう。ここでは、9の和音でありながら、二重和音のようにも解釈できる。左手をC-dur、右手をg-mollと捉えることで、2つの対等で混ざり合わない関係が浮き立ち、熱さではなく、音の多さと音量による厚さとして表現できる。

一方*p*の部分では、双子和音が多い。この*p*部分での双子和音では、この和音の曖昧さの特性を利用すべきだろう。長、短どちらの性格も出ず、特定の響きを持たせないことで、こ

ここでは温かさや柔らかさではなく、「無感情」を表現できる。

この部分の対比は、和音の種類と音量の差によって表されるべきであり、音色などによって表現の幅が広がらないほうが良いだろう。

再び、冒頭の旋律 A が戻ってくる。

[譜例 3-62] T.28- a' A-2 部分

冒頭同様、F-dur のトニカ和音にリディア旋法の旋律が乗る。しかしこれはわずか 1 小節半ほどで変わり、忙しい動きに移る。7 小節目では、三つ子音と双子和音の連続が現れている。これは、2 拍目から 3 拍目にかけて、三つ子音音が掛留和音として双子和音に進んでいる例である。三つ子音も双子和音も、解決しきらない性質を持つが、3 つの和音の複合である三つ子音は、より明確な響きを持たない。その三つ子音が、双子和音を解決和音として進むのである。双子和音も、解決和音としては弱いため、当然この進行は非常に曖昧なものになる。

ここでも、フルートのパートは細かい動きを伴ってクレッシェンドし、*f* へ向かっている。特に 3 拍目で 3 度の動きに切り替わるため、前の順次進行に比べ、この拍で急激にクレッシェンドをかけやすい音型である。しかしその 3 拍目への流れは、三つ子→双子の進行であり、単純なエネルギーの追加とは方向性が合わない。ピアノが双子和音へ解決するため、この 3 拍目の吹き方に工夫が必要であると考えられる。

この 3 拍目を、表拍と裏拍に分けて考えてみる。すると、表は c^2-a^1 、裏は $d^2-f^2-a^2$ となり、和音が異なる。ピアノの声部の双子和音を、フルートは分けて演奏しているのである。通常感覚では、この音型は 6 連符のように 1 つと考えるだろう。表拍最後の c^2 を、裏拍

最初の d^2 に向かわせることによって、クレッシェンドが効果的にかかるのである。しかしここでは、あえて2つに分けて解釈する。 c^2 から d^2 へ向かうエネルギーを減らすことで、感情的なクレッシェンドはなくなるだろう。さらに、 $d^2-f^2-a^2$ を、 c^2-a^1 の付属にしないことで、ピアノの和音と同じように、双子和音の2つの和音を対等に響かせることができる。

和音の種類に応じて、旋律の譜面のみに偏らない読み方をすることで、新しい表現に結びつくこともあると考える。特に、三つ子、双子の概念が重要である。これが7の和音、9の和音と解釈される場合には、フルートの連符で2種類の和音に分ける発想は生まれない。 c 音が付加音でないという認識が、特別な解釈を生むのである。

[譜例 3-63] T.41 a' B-2 部分

そして、再び B のモチーフが現れ、終止する。ここでも 5 度音程の平行進行が同じように使われている。そして、終止和音はやはり双子和音である。最後まで調性は明確に提示されない印象を受ける。特に、この終止ではさらに 9 度 11 度も加えられ、より和声は曖昧になり、バス声部に f のオクターヴ音型 (F, F_1) があることで $F\text{-dur}$ が保たれている。

譜例 3-61 の D の終止部分と比較すると、偶然、フルートの声部は 2 回とも c で終わる。しかしその和声は $C\text{-dur}$ のトニカ和音と $F\text{-dur}$ のトニカ和音で異なるため、当然別の性質を持つ。B 部での終止は、1 度音であり、直前の高い g^3 音を受け、少し落ち着きを見せる c^2 である。一方、終わりの c^3 は音域も 1 オクターヴ高く、 $F\text{-dur}$ の 5 度音にあたる。終止の 1 拍前では、 h^1 音が現れることから、リディアの性格による $F\text{-dur}$ 終止とも考えられる。先ほどと比べ、僅かに明るい音色が適しているだろう。

5度平行進行の例

[譜例 3-64] T.16 b C部分

[譜例 3-65] T.28-30 a' A-2部分

譜例 3-64 の部分には、5度平行進行とともに9の和音の連続が生じている。音程関係がすべて厳密にコピーされており、ずらしの上行が強調されている。フルートの声部は反対に下行してくることから、ここでも、上行によるエネルギーが示されるわけではなく、5度や9の和音の連続と音程関係のみが前面に押し出されるべきであると考えられる。この4つの和音進行によって表現を加えるというより、機械的なずらし進行を印象付けているのである。

2-2 II. 絵画的舞踊

2楽章も、フランス語でタイトルが付けられている。a-b-aの三部形式でできており、ゆったりとしたテンポで揺れ動くような前半と後半部分に、速く活発な性格の中間部が挟まれている。

まず、前半部分から見ていく。

[譜例 3-66] T.1-4 a (前半) E 部分

Poco lento e malinconico.

Flöte.

Klavier.

冒頭から、ピアノの和声進行は10小節にわたって同じものの繰り返しである。a-mollのトニカ和音を、右手のオクターヴと左手の5度によって作っており、感情のない冷たさを感じるような独特の響きをもたらす。同じ音程を同じ音量、リズムで繰り返すことで、感情の揺れを抑制しているように感じられる。

ピアノの持続的な和声進行に対し、フルートはさまざまに揺れ動いている。フルートの旋律は複数の調性を行き来しているため、場所によってピアノのa-mollと合うことで異なる響きを生み出す。

例えば、この部分は fis^1 が現れ、ドリア的響きを持っている。

[譜例 3-67] T.5 a (前半) E 部分

Musical score for Example 3-67. The top staff shows a flute melody with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

さらにここは $g (g^{1,2})$ が現れるため、エオリア的に響く。

[譜例 3-68] T.8-10 a (前半) E 部分

Musical score for Example 3-68. The top staff features a flute melody with 'rit.' and 'accel.' markings. The piano accompaniment includes chords and a bass line.

フルートの旋律によって、聞こえる和音の響きが異なってくると考えられるが、ピアノの和音はフルートの変化に合わせてることなく、同じ音色を保つべきだろう。ピアノ声部が変わらず a -moll にい続けることで、フルートの次々変化する調性感がより生きてくると考えられる。

続いて、前半部分の終わりに、 E とは対照的な性質のモチーフ F が現れる。ここでは、5度平行進行が使われている。

[譜例 3-69] T.12-14 a (前半) F 部分

Musical score for Example 3-69. The top staff shows a flute melody with 'passionato' markings and a dynamic marking 'p'. The piano accompaniment includes chords and a bass line. Handwritten chord labels are present: C, D, E, F, G, A above the piano staff, and T, (D), (E), C, D, (E) below the piano staff. A circled 'T (inc)' is also visible at the end of the piano part.

ピアノの右手声部に、5度音程の平行進行がある。ここでは単純な長三和音が連続しており、1楽章での双子和音の連続とは性質が異なる。a-mollの持続から、かなりはっきりした明快な響きに切り替えることで、その変化を示すべきである。ここでも、フルートは複付点のリズムと細かい音型で緊張感を持ち、さらに次の小節の16分音符のアクセントによって、感情を込めた音色になりがちであるが、音量の変化や音の強調に、音色を沿わせることは望ましくない。9の和音の連続による盛り上がりとは異なる部分であることを意識すべきだろう。

ピアノは、やはり最後は双子和音で終止している。pの音量に戻り、はっきりとしない音色で曖昧に終止し、次につなげたい。

中間部に入ると、その雰囲気は一変する。

[譜例 3-70] T.15-16 b (中間部) G部分

ここでは、ポリゾナンツ（二重和音）が使われている。左手がC-durのトニカ和音→G-durのトニカ和音、右手がG-durのトニカ和音→F-durのトニカ和音と変化する。2つの声部が、別の音域で、完全に異なる和声を奏でることで、混ざり合わず、2つの存在がはっきりと共存する。同じバランスで、同じ音色で鳴らすことで、効果を高めることができるだろう。和音自体は不協和音だが、その構造を提示することで、濁った響きではなく、クリアな2つの和音が聞こえるようになる。

フルートの声部は、ピアノの和音の変化に合わせてフレーズを作ると良いが、特に1小節目3拍目などで、拍の強調のみで終わらない方が良いだろう。ここは、ピアノが2つの和音を奏でている部分であるため、フルートも単純な連符ではなく、先ほどの譜例 3-62のように、3音ずつのグループでの響きの変化を意識すべきである。特に裏拍にはっきりとしたF-durが鳴るため、インパクトを拍の頭だけにつけるのではなく、裏での動きも念頭に入れて音色を作るほうが良いだろう。

[譜例 3-71] T.20- b (中間部) H 部分

20 小節目から、ピアノ声部にスラーが現れ、少し形が変わる。譜例 3-70、G では、フルートが 5 拍子、ピアノが 3 拍子であったのに対し、この H 部分からは、フルートが 3 拍子、ピアノが 2 拍子に変化している。ピアノの *sf* は、2 拍子の 2 拍目についているが、フルートの 3 拍子に当てはめるとこれが 1 拍目であったり 2 拍目であったりする。フルートとピアノは、お互いの拍感を意識することなく、それぞれの拍子を全うしたほうが良いだろう。フルートは、ピアノの強調によって音色を変えるべきではなく、横の旋律的流れを重視すべきであり、ピアノもまた、フルートの旋律線に合わせることなく拍通りの強調を置くことで、エネルギーが分散される。これによって、過度に感情が込められることがなくなり、機械的な、音型や音量のみの変化が前面に現れると考えられる。

和音を見ると、双子和音と 9 の和音が多い。しかし、9 の和音の場合その 7 度音が抜けている形が多く、色彩的豊かさはなく、ただぶつかる要素だけが残っているように感じる。さらに左手に掛留音的半音の動きがあることによって、そのぶつかりはますます強くなる。右手は単純な三和音であることから、左手のスラーによる 8 分音符の動きでその純粋な響きを邪魔するように弾く方が良いだろう。左手の音は、三和音の付加音ではなく、対等にぶつかる音である。このように解釈することで、カルク＝エラートの 9 の和音の解釈を生かした *f*、*sf* の表現ができるだろう。

その後、前半の旋律が戻ってくる。しかし、ここではピアノの和声が大きく変化している。
[譜例 3-72] T.32-35 a (後半) E-2 部分

オクターヴと5度の進行が消え、厚みを増した和音に変わる。基本的には三和音だが、時おり9の和音や双子和音が混ざり、色彩的にも豊かになっている。しかし、表情が豊かになったわけではなく、音量は *pp* に指定され、右手の音域も非常に高い。「チェレスタとヴァイオリンのフラジオレットのように」という指示もあることから、9の和音の色彩効果が、情熱的な方向ではないことが分かる。ここでは、前半のはっきりとした響きとは対照的に、かなり曖昧でぼかした響きの和音でなければならない。

フルートの旋律は、装飾が多く加えられて戻ってくる。ピアノの淡い色合いの中で、リズムの不明瞭な動きが続く。回想の意味も含め、これらの装飾的動きを強調しすぎることなく、1回目よりヴィブラートの数と倍音の量を減らすべきだろう。

Eの旋律の後、再びFの強いモチーフが現れ、終止に向かう。終わりは、ポリゾナンツと考えられる。

[譜例 3-73] T.43- a (後半) F-2 部分

複雑な和音で強力な印象で終止する。C-dur トニカ平行双子和音 (a-c-e-g) と、E-dur の7の和音 (e-gis-h-d) の連結と考えられるこの終止和音は、半音のぶつかりも多く、非常に濁

った響きになる。特に、フルートの声部は、ピアノのどの構成音とも一致せず、和音と合うことがない。E-dur のトニカ和音の第3音ではあるが、この和音の中で響くように考えるより、独立した強い響きを目指したほうがよいと考える。

2-3 III. コリブリ

「コリブリ」とはスペイン語でハチドリの意で、この楽章のみピッコロで演奏される。現在残っているカルク=エラート作品でピッコロを用いた曲はこの1曲限りである。この時代スペインは、特にフランスにおいてラテン的な印象が強く、異国趣味的に捉えられていた。またハチドリは南米に生息することからも、この楽章がラテン的明るさと軽快さ、エキゾチックな雰囲気を意識して書かれたことがうかがえる。

この曲は、前後にピッコロの長いソロがある。その間に、スタッカートで忙しく動き回る部分が挟まれている形になっている。いくつかのモチーフが現れるが、この中間部分自体には規則は見られず、カデンツ→中間→カデンツの三部形式のように考えられる。

最初のピッコロのカデンツ部分である。

[譜例 3-74] T.1- a (前半) I 部分

The image shows a musical score for Piccolo and Klavier. The Piccolo part is marked 'Rubato.' and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The Klavier part consists of two staves with sustained chords.

ピッコロの譜面としては音域が低く、この音域でのピッコロの特徴的な音色が求められていると考えられる。半音進行や、調性を感じさない跳躍の音程が多く、この部分はハチドリの描写というよりは、その周りの怪しげな様子、情景の描写と捉えられる。微妙に変化していく音程の幅を意識し、独特の響きを正確に出すべきだろう。

2小節目でピアノが入り、譜例 3-75 の J の 3 小節目に印象的な全音の進行が現れる。

[譜例 3-75] T.2 b (中間部) J 部分

左手の声部が下行全音進行になっていることがわかるが、左手から右手に繋がる動きもすべて全音進行になっている。他のカルク＝エラートのフルート作品において、このような連続した全音進行は見られなかったため、この作品特有のものである。これも、印象派音楽の影響であると考えることができる。

フルートは、付点のリズムや、スラーとスタッカートの組み合わせによって、非常に軽快な印象を与える。トリルや装飾音の多用も、軽さを出すことに貢献しているだろう。スタッカートが付いている部分はもちろんだが、それ以外の音についてもかなり短く、リズムが強調されるような音価を意識すべきである。この楽章は音量がほとんど変わらないため、リズムと音価で表現を加えていく必要があるのである。

[譜例 3-76] T.5- b (中間部) J 部分

この譜例は 3-75 の J の続きの部分である。この部分は、ポリゾナンツの例である。ピアノの左手とフルート声部が同じ和音であると考え、e-moll→ais-moll→h-moll と進む。一方、右手は B-dur→E-dur→F-dur と進行している。この 2 つの和音関係をみると、増 4 度であるため、トリトナンテヴァリアンテ和音ということになる。

フルートの声部を見ていると、単純な半音進行をしているだけのように見えるが、ピアノの声部との連携では、左手の和声を補っているのである。さらに、右手とはかなり遠い関係

の和音であることがわかる。左手の声部の和音の構成音のように響かせることは難しいと考えるが、1拍ごとに和音が変化する動きは同じであるため、半音進行の前への推進力のみを感じるのではなく、ピアノの2種類の和音の響きとその変化を認識することは重要だろう。

その後、少し異なるモチーフが現れる。

[譜例 3-77] T.11- b (中間部) K 部分

この11小節目で、フルートのアクセント位置が変わる。明確に、裏拍に強調が置かれているのである。ピアノの音型は変わらず、短い音価であるため、フルートのテヌートの音が目立つようになっている。音域も高いことから、これまでの部分と違い、豊かな音色で響かせる方がよいだろう。

このあとも、5度音程の平行進行や、オクターヴと全音進行など、平行的なずらし手法が目立つ。

[譜例 3-78] T.19- b (中間部) L 部分

[譜例 3-79] T.21 b (中間部) L 部分



フルートの旋律がピアノの和声とほとんど無関係に進み、その平行進行の印象のみが重要であるように考えられる。この楽章も、音量は音量というパラメーターでのみ現れるべきだろう。ハチドリの飛び回る様子を表現したと考えられるこの曲は、上行やゼクエントによって音色に感情を込めることは望ましくなく、そのリズム型と音程関係の変化によって表現を行う方が良いと考える。

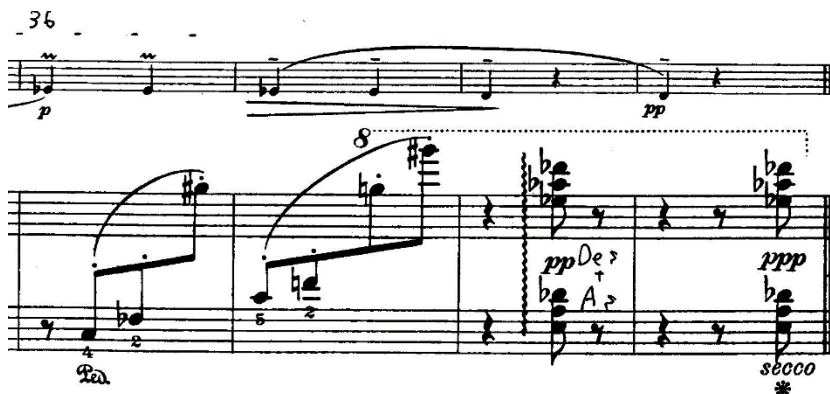
再びカデンツが戻ってくる。冒頭とほぼ同じ形である。

[譜例 3-80] T.29- a (後半) I 部分



そして終止となる。この楽章の終止は、*pp* で軽やかに行われる。

[譜例 3-81] T.38-39 a (後半) I 部分



ここでも、用いられているのはポリゾナンツである。Des-dur のトニカ和音と As-dur のトニカ和音の複合と考えられるが、フルートの旋律は1拍前にさらに d¹ 音を吹いている。楽章全体が自由調の性格を持っているが、終止でも、その調性が決定されることはないのである。

ピッコロで吹くにはかなり低い音（最低音）での終止となる。音色は柔らかくなりがちだが、ピアノの和音と最後までぶつかることを印象づけるため、芯のある音を目指すべきだろう。音価を守り、確実に記譜のリズム感が出るように配慮することで、この楽章の雰囲気壊さずに終わることができると考えられる。

2-4 IV. 睡蓮

第4楽章も、フランス語によるタイトルを持つ。全5楽章中、最も表現力を求められる、ロマンティックな雰囲気に寄った楽章であると言える。和音も厚いものが多く、これまでの3楽章とは異なる和声法が用いられていると考えられるが、順を追って、具体的に例を挙げて検証していく。

[譜例 3-82] T.1- 前半(a) M 部分

冒頭部分、やはり双子和音で始まる。As-dur の和音で始まるが、その調性は決定されえない。1小節目は7の和音を中心に進むが、2小節目には増3和音が連続し、調の存在自体が危うくなる。増3和音の9の和音により、その色彩はより豊かになっているが、不協和の響きによってはっきりしない。ppの音量で、さまざまな種類の和音を次々と並べることで、調性を曖昧にし、ぼやけた淡い響きを作り出していると考えられる。

フルートの旋律は、非和声音である場合もあり、ピアノの和声進行と影響を与え合わないように見える。ここでは、ピアノによって作り出された曖昧な、しかし色彩豊かな響きの上

に、自由な旋律として乗る方が良いだろう。和音に反応して音色を変えることで、表現力が増すことを避け、あくまでこの部分の色合いを淡く保つべきである。

これを踏まえ、ピアノの和音は不協和音であっても、構成音同士がお互いを邪魔しない柔らかい音色が望ましい。

続く7小節目では、異なる性質が現れる。この楽章でも、5度とオクターヴの連続が見られる。

[譜例 3-83] T.7-8 前半(a) N部分

ここでの5度とオクターヴの連続は、強い性質は表していない。ここには、「青白い、薄い *bleich*」という指示があるため、その無機質な響きを、血の気のなさの表現に利用しているのである。ピアノの5度音程の二和音は長三和音か短三和音か決まらない。明るさも暗さも持たない、無感情にも感じられるこの5度二和音の響きは、*pp*で演奏することでどのような色もつけない、という選択をすることができるのである。

よって、ピアノは2つの構成音を対立させることなく演奏すべきだろう。1小節目の1拍目 (G(g)-dur) と3拍目 (Cis(cis)-dur) は、反トリトナント関係にある。かなりの色彩的变化があると考えられるのである。しかし、音色を変化させることで余計な表現を足すべきではないと考える。

フルートも同様に、二和音が持つ響き以上の表現はつけないほうが良いのではないだろうか。音色の変化ではなく、もともとの音程が持つ響きの違いによって旋律を歌うことを心がけたい。

同じような5度音程とオクターヴの音列でも、その場の曲調によってその性質を解釈し分ける必要があるだろう。

[譜例 3-84] T.11- 前半(a) N 部分

Nと同じリズムで書かれているが、ピアノのリズムが細かく動くことで、フルートの旋律も前へ進む方向性が生まれ、旋律の性格はかなり変化している。和音は比較的単純であり、次の部分へ向かっていくエネルギーが生じているように感じられる。

[譜例 3-85] T.13- 前半(a) M-2 部分

この譜例の3小節目からテーマに戻るが、その前の部分に注目する。ここは、この楽章で初めて出てくる *f* へ向かう部分であり、この作品全体でも珍しく、「エスプレッシーヴォ」と書かれている。この楽章の、1つ目の頂点である。

やはり双子和音と9の和音が使われていることがわかる。クレッシェンドやエスプレッシーヴォで使われるこれらの和音は、色彩の豊かさを利用した、厚い響きである。この譜例では、9の和音が、さらに不協和音に変化している。5度音の変化が多く、さらにこの部分を Des-dur と考えると、メディアントを使った遠隔近親和音 E-dur のトニカ和音も見られる。和音ごとの響きの変化と、和音の中での音の多さの両方の要素で、頂点へ達するエネルギーと厚い響きを得るのである。

フルートは、横の流れを持った旋律がある。エスプレッシーヴォという指示からも、2小節目の音高の上昇とともに、倍音を足し、ヴィブラートと息のスピードを加えた、表情豊かな音色を使うことができるだろう。この作品の中で、フルートにエスプレッシーヴォの指示が現れるのはこの部分のみである。唯一、ロマンティックで感情的な *f* の音色を出すことができる場所である。

M-2のテーマが終わると、新たに *f* のフレーズが現れる。

[譜例 3-86] T.22-23 後半(b) O 部分

この部分も、豊かな響きを持つ和音が多く用いられている。M-2 の譜例 3-85 での部分と共通して、厚みのある 9 の和音と双子和音によって、音量だけでなく、情熱的で色彩豊かな響きによって、第 2 の頂点を表現しているのである。

フルートは、先ほどと異なり、細かく動いている。特に 2 小節目で、この連符をすべて均等に、純粹で密度の高い音色で鳴らすことで、強く厚い響きの *f* を出すことが出来る。ピアノの和音の間を縫うように隙間なく埋めるような音色とバランスが必要だろう。

[譜例 3-87] T.25- 後半(b) P 部分

25 小節目から、フルートにカンタービレの旋律が現れる。ピアノの和声にはやはり双子和音が目立つ。また、不協和音も使われている。ここでも、構成音それぞれがよく響き、お互いにぶつからないような協和音としての双子和音が必要だろう。フルートは、ピアノの色彩の豊かさを意識し、豊かな音色と音量で自由に歌うべきである。

[譜例 3-88] T.29- 後半(b) Q 部分

The musical score consists of two systems. The first system shows a flute line (top) and a piano accompaniment (bottom). The flute line starts with a melodic phrase and a trill. The piano accompaniment features complex chords and a trill in the right hand. The second system continues the flute line and piano accompaniment. The piano part is marked 'pp' and 'quasi Celesta'. The flute part is marked 'pp' and 'L.H.'. The score is numbered 29 at the beginning.

29小節目で、*pp*(*p*)による新たなモチーフが現れる。ここでの和音はかなり複雑なものが多い。三つ子音、9の和音にさらに非和音が加えられているものもあり、不協和な和音列であると言える。しかし、ここでは不協和音の濁りやぶつかりによる反発が求められているわけではないだろう。重要なのは、構成音同士が相殺し合い、その性格や和音の特定の色が現れないことである。もとの三和音で考えると、長三和音が続いているが、これが9の和音であるということは、カルク＝エラートの理論では同時に短三和音でもあるということである。つまり、この場所は明るいわけでも暗いわけでもなく、ただ曖昧なのである。三和音に残りの音を付加するのではなく、すべての音が対等に、しかし弱く、鳴るべきである。

フルートは、スラーでの速い動きによってその音程の幅を曖昧に聴かせるべきだろう。フルートの旋律は長三和音に沿って進んでいる。これを、音色の変化によって、和音の変化を表現しようとする、この部分では表現過多になってしまう。音程関係を正確にとり、余計な表現を加えずに吹くことで、ピアノの和音の曖昧さを生かすことができるほか、*f*の部分との対比ともなる。

4小節間のQを経て、コーダに入る。楽章の終止を確認しておく。

[譜例 3-89] T.35-37 コーダ部分

The musical score shows a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part includes various chords and textures, with dynamic markings like *ppp*, *mp*, and *p*. The score is annotated with chord symbols such as C_p , D_p , T , C_p , Tmp , A_2 , and A_s . The final chord is A_s (in A_s).

終止和音へ向かう、すべての和音が双子和音である。さらに、終止和音の直前の2つの和音には9度音が足されている。*ppp*では、音の追加によって、さらなる響きのぼかしを期待する。和音の長三和音の性質を薄くし、 $T \rightarrow D \rightarrow T$ というカデンツが前面に出ないような響きにする必要があるだろう。最後まで、 A_s -durを確定しない響きによって、消えて空気に溶けるような終止を迎えることができる。

そのために、ピアノの分散和音では特定の音に強調が置かれられない方がよいだろう。6つの音が、右手、左手でそれぞれ均等な音量、タッチの強さで現れることで、より調性を曖昧にすることができると考えられる。

フルートは、2小節目では旋律線を重要視したい。頂点である高い c^3 音に向かって上行し、 c のオクターヴ下行を利用してそのエネルギーを吸収することができる。3小節目のロングトーンは、デクレッシェンドに従うことで自然に音色を薄くしていくことができる。2小節目に入った瞬間の c^1 と as による響きで A_s -dur を示した後、ピアノの和音の中に溶け込んでいくように演奏するべきであると考えられる。

2-5 V. ブラフマーの召喚

第5楽章も、フランス語のタイトルであると考えられる。「Evocation」はフランス語で「Évocation」とも綴るが、大文字の場合は通常前者の綴りが一般的である。後ろの「a」は、英語では冠詞となるため文法上不自然であり、これをフランス語の「à」として捉えると、前置詞として機能するため、「ブラフマーの召喚」と訳すことができる。

ブラフマーはインド神話の神で、ヒンズー教の三大神（シバ、ビシュヌ、ブラフマー）の1つである。この楽章からは、神の名の通り非常に荘厳で、重厚な印象を受ける。2、4楽章の淡い色彩のイメージとは完全に異なり、使われる和音の種類も、その性格も変化すると考

えられる。

曲は a-b-a の三部形式で、堂々とした a 部分に、細かな動きと不穏な和声で怪しさを持つ b が挟まれている。

冒頭から確認していく。

[譜例 3-90] T.1-3 a (前半) R 部分

Solenne, non troppo lento.

(in C) T D̄P̄ C̄P̄ D̄P̄ D̄P̄ Ḡ D̄ C̄P̄ — D̄P̄ C̄P̄

2 小節目頭の拍で、はっきりと C-dur のトニカ和音が現れるが、その後双子和音と 9 の和音が連続していく。ピアノの長い上行を経て、1 拍目で明確に解決することでこの楽章の力強い曲調を決定づけていると考えられる。フルートの旋律も C-dur のトニカ和音の基音 c³ から開始されるため、この明快さによって、他の 4 楽章との響きの差がはっきりと現れている。

しかし、その後 2 拍目にはすぐさま双子和音に進み、その後単純な三和音はほとんど現れない。ここでの双子和音と 9 の和音は、曖昧にぼかす要素でもなく、ぶつけるような強さも持たないと思う。ここでは、その和声進行による和音変化がもたらす色彩の豊かさが求められているのではないだろうか。ピアノの譜面を見ると、最初の C-dur のトニカ和音を除いて、すべてがグリッサンドで書かれている。4~5 個の構成音が順に鳴ることで、ぶつかり合わずに、すべての音が響くように書かれているのではないだろうか。

双子和音と 9 の和音の色彩の多い性質を、溶け合わせるのでもなく、対立させるのでもなく、個々の音がよく響くバランスで鳴らすことで、不協和音ではないが、構成音の多い和音として生かすことができると考えるのである。性格としてはポリゾナンツに近いが、双子和音も 9 の和音もあくまで主要和音の代理和音として、不協和の響きにはなるべきではない。

その和声の上で、フルートは純粋な C-dur のように旋律を吹く。ピアノの声部は、色彩を足すために C-dur として聞こえないほどさまざまな和音を奏でているが、フルートが C-dur の響きを維持することで、2 小節目 1 拍目での C-dur トニカの響きが生かされ、中心を持つ調性が保たれる。C-dur の単純な旋律の響きが、荘厳さに貢献しているように感じられ

るのである。

次に現れる *sf* のモチーフは、ポリゾナンツ（二重和音）である。

[譜例 3-91] T.4 a (前半) S 部分

ピアノの右手と左手を分けて考える。

右手は F-dur→As-dur→D-dur→C-dur→B-dur と進み、

左手は G-dur→B-dur→Es-dur→Des-dur→C-dur と進んでいる。

前半部分には *sf* がつき、かなり強い性質であることがわかる。フルートの声部は基本的には右手の和声に合わせていると考えられる。

ここでも、冒頭と同じようにそれぞれの和音の響きを混ぜることなく鳴らすことで、厚みのある和音となり、音量とインパクトを伴った響きを作ることが出来るだろう。

フルートの旋律は、二重の和音の重さに負けないよう、特に譜例の前半部分は和音の構成音の1つとして、ピアノの和声とともに動くように意識すべきではないだろうか。重厚な和音の中に、フルートの音色を足すように入っていくことで、ポリゾナンツの効果を増強できると考えられる。

中間部は、雰囲気が大きく変わる。呪術的な怪しさを感じさせるが、その効果を担っているものは平行進行であると考えられる。現れる順に、そのモチーフを挙げる。

[譜例 3-92] T.8- b (中間部) T 部分

[譜例 3-93] T.11- b (中間部) U 部分

Non troppo Allegro.

[譜例 3-94] T.17- b (中間部) V 部分

これらは完全5度の平行進行または連続である。完全5度による2音は、長三和音でも短三和音でもないため、非常にニュートラルな響きを持つ。しかし、長、短、両方を含むがゆえ曖昧になる双子和音などとは違い、5度の枠組みがはっきりしているため、その響きは強さを持っている。これを連続して用いることで、明確な長調や短調の響きを持たず、しかし曖昧さもない、独特の印象的な響きが作られるのである。

その後、19小節目からオクターヴのモチーフに変わる。

[譜例 3-95] T.19-20 b (中間部) W 部分

これは、オクターヴの連続である。特に、左手のバス声部でオクターヴの響きを使うことで、よりその動きが強調されている。フルートの旋律でもオクターヴが用いられており、この場

合は同時に鳴らすことができないため、上の音へ上がるエネルギーがさらに追加される。

a 部分ではこのような平行進行は見られないことから、この動きが a と b の曲調の差をもたらす一因であると考えられる。特に 5 度平行では、ニュートラルで強い性質を出すために、当然、2つの音は対等なバランスで鳴らなければならない。

[譜例 3-96] T.28- a (後半) R-2 部分

Solenne, tempo primo.

The musical score is for a piece titled "Solenne, tempo primo." It is in 7/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 28 to 31. The piano accompaniment (piano part) features a series of chords: A, cis, A6, and cis4. The flute part (flute part) has a melodic line with slurs and accents. The second system covers measures 32 to 34. The piano accompaniment features chords: g9, D9, and F9. The flute part continues with a melodic line. The piano part has triplet markings under the bass line.

ここで a 部分に戻ってくる。ピアノの和音は分散和音となり、*ff* となったフルートの旋律を支える。和音は次第に複雑になり、ここでも 9 の和音が目立つ。分散和音であるからこそ、すべての音が対等に響いていることをより明確に示すべきだろう。バス音のオクターヴの動きに重さが乗り、他の構成音はその上に付属的に響くようなバランスにならないよう気をつけるべきである。1 度音と 9 度音の関係が対等である必要がある。

そして最後に、終止部分である。

[譜例 3-97] T.36- 終止部分

ピアノのクラスターが、音量を変えながら3度鳴り響く。非常に印象的な、強く、濁った響きである。

その後、フルートが入る最初の拍は、不協和音である。f-moll のトニカ和音の7の和音の、5度音がfからfisに変化したものと考えられる。f-moll のトニカ和音は、C-dur 調の調整されたコントラドミナントである。その後、純粋な C-dur のトニカ和音で終止する。この作品で唯一、はっきりとした三和音の終止和音が置かれているのである。

フルートの旋律は、調整されたコントラドミナント上でもトニカ上でもほとんど変わらないように見えるが、この部分の和声変化は重要であるため、不協和音からの解決を示すべきだろう。出だしの音色は、同主短調のドミナントである調整されたコントラドミナントを意識し、短調方向へのエネルギーが強いものとなる。しかしこれは第5音が変化された不協和音であるため、短調の暗さと同時に、それを濁らせる曖昧さも必要である。方向性を決めきれないような不安定さを表現するために、はっきりした短調のように、音色の密度を高めすぎるべきではない。芯を完全に捉えた音ではなく、倍音を含ませた響きを作りたい。そして、完全なる C-dur 終止に向かって、音の響きを増すことで太くし、長調の明るさと安定感を表現すべきである。

全5楽章を和声的に分析し、5度音程和音やオクターヴの平行進行、双子和音、9の和音の多用が特徴的に現れた。ロマン派的音楽でも多く使われる9の和音は、ここでは構成音の半音変化によって不協和音になっているものが非常に多かった。特に、初期のシンフォニッシェ・カンツォーネやソナタなどの作品と比較して、増3和音やポリゾナントが明らかに多く使われていると言える。不協和音から不協和音への進行によって、非常に複雑な響きを作り出しており、それは時には淡く、時には強く、作品を彩っている。調性は安定せず、数小節や数拍で変化していく部分が多い。ほとんど自由調であり、時おり無調に近づいていると考えられる。

カルク＝エラートのフルート作品の中では、少し特別な作風を持つこの作品は、印象派の

影響と、より近代的な手法によって一線を画している。和声分析によって明らかになったこれらの特徴を演奏に生かすためには、抑制が重要になる。ロマン派的作品と同じように、厚い和声に情熱的な表現を加えるべきではなく、同じ種類の和音にも、その周囲の和声進行が異なることで、別の奏法や音色が求められていると考えられるのである。

和音の種類を認識し、その性質が、その場面ではどのような効果を持つか。その都度解釈を検討することが重要である。

第4節 〈点描派風組曲 *Suite pointillistique op.135*〉

- I. *Im Stile einer Arabeske* アラベスク風に
- II. *Der kranke Mond* 病める月
- III. *Scherzo Diabolina und Innocenz* スケルツォ 悪魔と純真
- IV. *Im Stile einer Hymne* 賛歌風に

編成：フルート、ピアノ

1 作品について

この作品は〈異国の印象〉と同じ1919年に作曲され、初演も同じ年の11月9日である。ライプツィヒでの演奏会「室内楽の夕べ」にて第3楽章のみ、C. バルトゥツァートによって演奏された。全楽章の演奏は遅くとも1927年11月25日に行われ、ライプツィヒのコンセルヴァトワールでのコンサートであった。カルク=エラートはこの曲をアルトゥール・ニキッシュ Arthur Nikisch (1855-1922) に献呈した。カルク=エラートとA. ニキッシュの個人的なつながりははっきりとわかっていないが、ゲヴァントハウスオーケストラで指揮をしていたことから、C. バルトゥツァートを介して関係していたのかもしれない。

この作品のタイトルは、美術作品、作家に用いられた「点描主義」から来ていると考えられる。「新印象派」とも呼ばれるこのジャンルの作品は、文字通り小さな点の集まりによって1つの絵が描かれているもので、科学性を重視し、印象派の光の捉え方を理論化し、点描の技法によって描かれた。ジョルジュ・スーラ Georges Seurat によって確立され、他にポール・シニャック Paul Signac などが代表である。

カルク=エラートはこれを音楽に適用しようとしたのかもしれない。美術作品やその技法から影響を受けていたことをうかがわせる彼の作曲家としての自己分析の言葉がある。

私の作品はいくつかが調性で書かれ、他では無調に近づき、1曲の中でも時には単純な4分の4拍子、別の場所では複雑な拍子を用い、ある作品は対位法や動機労作で書かれ他方では印象派、近代に近い作風を持つ。このことが、首尾一貫していないと批判されることも知っている。特定の方向、特定の手法、特定の技法で作曲を続けることは容易かった。しかし、私が最も重要だと感じていたのは自分の内なる声に従うことである。その声はさまざまな方向へ向かい、私は故意にそれを修正しなかった。この多様な方向性のために、美術の巨匠たちを手本とした。彼らは多くの技法を用いているからである。パステル、水彩画、油絵、テンペラ画、ラッカー、白黒、エッチング、デッサン等。どんな主題にどのような手法を使うのか、その選択が重要な

意味を持つ。⁹

各楽章のタイトルのモデルとなったような絵画は見つかっておらず、その影響は不明であるが、カルク＝エラートのフルート作品で、楽章ごとに明確な副題を持つものは〈異国の印象〉とこの〈点描派風組曲〉のみであり、印象派的作風を持つものに限られていると考えられる。カルク＝エラートが、はっきりとしたイメージとテーマを持って作曲し、それを表すために添えられた言葉だと言えるだろう。

この作品も、楽章ごとにその性格が大きく異なることから、1 楽章から順に分けて見ていくこととする。

点描派風組曲 1 楽章												
区分	a				b	a					終止	
素材	A	B	A-2	C	D(A)	A-3	B-2	A-4	C-2	E(A)	F	Coda
小節	1-10	11-20	21-24	25-29	30-48	49-58	59-68	69-72	73-81	82-89	90-93	94-107
調性	G	B	D		B	G	B	D		D	G	G

点描派風組曲 2 楽章										
区分	a				b	a				
素材	G	H	I	J	K	G-2	H-2	I-2	J-2	
小節	1-9	10-14	15-18	19-21	22-27	28-35	36-40	41-46	47-51	
調性	as		es	H		gis		g	Des	

点描派風組曲 3 楽章												
区分	a		b					a	c	d	c	
素材	L	M	N	O	P	Q	R	L-2	S	T	U	T-2
小節	1-22	23-26	27-34	35-38	39-42	43-50	51-58	59-82	83-98	99-104	105-111	112-125
調性	a	a	A		D	D-E	E	a	a	F	Es	F

a		b					a		
L-3	M-2	N-2	O-2	P-2	Q-2	R-2	L-4	S-2	
126-147	148-151	152-159	160-163	164-167	168-175	176-183	184-207	208-223	
a	G	A		D		E	a	a	

点描派風組曲 4 楽章									
区分	a	b				a		Coda	
素材	V	W	Kadenz	X	Y	V-2	V-3		
小節	1-19	20-22	23-25	26-27	28-31	32-39	40-45	46-48	
調性	G			B		G	H	G	

⁹ Clemen.1999.*Anmerkungen zu Sigfrid Karg-Elerts Kammermusik für Flöte*, 63

2 全体の分析

2-1 I. アラベスク風に

アラベスクとはイスラム美術の一様式で、植物や動物の形をモチーフとした幾何学的文様を反復して作られている。この時代、ヨーロッパではこのアラベスク文様をあしらった美術作品が流行していた。ドニ10などの多くの画家がこの文様を使った絵を描き、ドビュッシーもこれらを気に入り、〈2つのアラベスク〉等作曲している。音楽用語としては、この文様の複雑さから、装飾的に彩られた楽曲を指す。カルク=エラートのこの曲も、その細かな動きと随所に見られる装飾が唐草模様を思わせる。

まず、冒頭に注目する。

[譜例 3-98] T.1-4 a (前半) A部分

Leicht bewegt. (Im Stile einer Arabeske.)

The image shows a musical score for a piece titled "Leicht bewegt. (Im Stile einer Arabeske.)". It consists of two staves: a piano part (bottom) and a violin part (top). The piano part is in G major (one sharp) and 2/4 time. The violin part is in the same key and time. The score includes handwritten harmonic analysis in the piano part, identifying chords as G, C⁶⁷, C⁹, G⁹, E^{s6}, and F⁹. The violin part has markings T, C, C̄, and D̄. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The tempo is marked "Leicht bewegt." and the style is "Im Stile einer Arabeske.".

G-dur で解釈しているが、最初の和音がトニカで入った後、わずか半拍で C-dur 三つ子音 (a-c-e-g-h) に変わり、さらに 9 の和音 (c-e-g-h-d) が連続していく。G-dur を感じさせながらも、聴く者を非常に曖昧な感覚に陥れる。続く小節では G-dur トニカとメディアンテ関係にある E^s-dur のトニカ和音が双子和音形式 (c-es-g-b) で現れさらに調性を曖昧にしている。冒頭のトニカ以外、すべてが双子、三つ子、9 の和音と、はっきりと確定した響きを持たない和音で構成されているのである。

フルートの旋律を見てみると、こちらは旋法になっている。G-dur の和声に対して、第 7 音 fis が半音下がって f となっているため、ミクソリディアと考えられる。ここでは、ピアノの和声より、フルートによって旋法をはっきりと確認できるようになっている。曖昧な和

10 モーリス・ドニ: 木の葉に埋もれたはしご (天井装飾のための詩情に満ちたアラベスク文様)

音の連続に、長調系旋法の少し明るい響きが、この楽章の色を決定づけていると言えるだろう。

ピアノの声部は、**fis** の音が現れないということに着目し、フルートの旋律の旋法の響きを意識して演奏すべきだろう。ここでは、双子、三つ子の和音の曖昧さを、色のぼかしと捉えるより、長調とも短調とも異なる旋法の特徴を表すものとして解釈する方が適切である。

フルートは、この冒頭の2小節間（譜例3~4小節目）で旋法の色を印象づける必要があるため、ここでの **f** の扱い方を注意すべきだろう。2小節目1拍目裏が **f1** に変わること、この部分の旋律ラインには半音進行が現れないため、その進行を活用して、半音のない明るさ、緊張感のなさを意識することができる。また、2小節目2拍目裏の完全4度の音程感も、**fis** との違いを明確に感じて演奏することで、よりミクソリディアの持つ効果を高めることを期待できる。

旋法での始まりが、この楽章の性質を決定づける。冒頭で、純粋な **G-dur** ではない響きをどう印象づけるか、ということは最も重要だろう。

11小節目で、フルート、ピアノとも新たな動きになる。

[譜例3-99] T.11- a (前半) B部分

フルートは、滑らかなスラーの旋律から、スタッカートと休符を使った軽やかな動きに変わる。さらに、譜例3小節目の形では裏拍にテヌートによる強調がきているため、よりリズムをはっきりとさせることが望ましい。ピアノの和音もこの裏拍で決まることから、その和声を意識したテヌートの音が求められるだろう。1~2拍目と3~4拍目、フルートは同じ音の同じ形だが、ピアノの和声は大きく変わる。前半が **B-dur** のトニカ和音であるのに対し、後半は5度音に変化し増3和音となるのである。この変化を認識し、オクターヴの音域変化によって、フルートも音色を変えるべきだろう。

明確な **B-dur** の響きと、不安定な増3和音を経て、双子和音、9の和音と進む。音型は軽快でありながら、和音は複雑ではっきりとしない。頭の **B-dur** のトニカ和音が明るく響くことで、その対比がより生きるだろう。

[譜例 3-100] T.25- a (前半) C 部分

25 小節目から現れる新たなモチーフでは、ピアノ、フルートともにスラーのシンコペーションの形が印象的である。長音に、三つ子音や9の和音が現れていることから、この音で豊かな響きの表現を加えると考えられるが、さらに次の8分音符にも、双子和音や9の和音が用いられている。つまり、これによってシンコペーションの着地点が非常に曖昧になるのである。間の長音を表情豊かに響かせた後、8分音符で収まることなく、その響きはさらにぼかされる。はっきりとぶつかるような、個々の音の存在感の強い響きではなく、バランスよく混ざること、曖昧な響きの和音同士の進行を効果的に使うべきだろう。よって、フルートの旋律も、*f*ではあるが、旋律の横の流れのみを意識するのではなく、和音とともに進む柔軟さが必要になる。

[譜例 3-101] T.30- b (中間部) D 部分

ここで、全く異なる性質の主題が現れる。これまで、16分音符を中心とした、流れるような旋律が続いてきたが、ここでは音価が2倍になり、テンポもわずかに遅くなる。旋法や音型によって軽さを持っていた曲調は、ここで一気に表現力を求められるものになるのである。

和声進行を見ると、メディアンテの手法が多く見られる。1小節目には7歩(A→As)、2小節目には9歩半(f→H)離れた和音同士が並置されているのである。ここでは、和音自

体の持つ響き、色彩の豊かさと同時に、メディアンテ手法による遠隔関係の和音の並置でも、色彩を豊かにすることができる。

フルートは、2小節目で和音の変わり目に $f^1 \rightarrow fis^1$ という進行をしている。この音程関係を、無意識に通過してしまうことなく、和音の大きな変化に合わせ、半音の変化を印象的に行うべきである。わずかな音程変化であるため、曖昧になりやすい部分だが、ここでピアノの、メディアンテによるトリトナント関係の動きを意識することで、特に通過してしまいやすい fis^1 音に響きを持たせることができる。

2小節目3~4拍目の H-dur から C-dur という進行でも、メディアンテを意識することで C-dur へ進む豊かな響きの H-dur のトニカ和音を作ることが出来るだろう。カルク=エラートの記号では、このようにドミナントメディアンテの記号がつく。しかし、通常の音度理論では、これはドミナントの III 度和音と考えられ、C-dur のトニカ和音との機能記号の関係はドミナントである。機能記号上、G-dur のトニカ和音と同じ扱いになってしまうことになる。カルク=エラートの記号でのように、メディアンテ記号がつくことで、そして導入和音として扱うことで、調性に特別な響きを足す和音であり、次の和音へ向かう性質であると解釈できる。これによって、音色に大きな変化をもたせることができるだろう。

次に、D部分の続きで、減7の和音が使われる部分を見ていく。三部形式 a-b-a の中間部にあたるこの部分は、Aの主題に戻っていく、経過部のような役割を持つ。ここで、Aへのつながりと雰囲気の違いの効果を、和音の違いから探るとき、減7の和音がポイントである。

[譜例 3-102] T.40-43 b (中間部) D部分

この部分で、4小節目の f に向かって緊張感が増していくが、減7の和音が連続で使用され

ている。減7の和音は、その音程幅の狭さから、非常に緊張感を持つ和音であり、その音色も自然と濃いものとなる。a部分ではこの和音はほとんど見られず、ましてこのように連続する例はない。内に秘めるような情熱、エネルギー、緊張感が、この減7の和音の効果であると考えられる。

さらにその和声進行を見ると、H→Fはトリトナント、F→Aはメディアント、A→Cは隣接メディアントと、次第にその音程関係が狭くなっていくことがわかる。跳躍による色彩の大きな変化を利用して衝撃を与え、その後は和音同士の音程関係を近づけることで緊張感を高めていく、という解釈ができる。特に、2小節目と3小節目の和音には、ピアノの右手声部による長い掛留音がつく。これらの音は、それぞれの和音の第3音と半音関係でぶつかるため、不協和的響きになり、さらに和音の構成音同士の音程関係が近づく。濁った響きによって、強い印象を与えることができるだろう。

フルートのパートを見ると、1小節目はc³の長音である。この小節は、前半2拍は比較的単純な和音で進むが、後半の2拍が減7の和音になることを考え、c³の伸ばしの間、次第にその音色を密度の高い、集中したものに変わっていく必要があるだろう。ピアノの和声の緊張に対応し、次の小節へ向かう音色に変えていくのである。

2小節目と3小節目では、一転して細かな16分音符の動きになる。和声音の3度進行と、掛留音を伴った半音進行の組み合わせによって、ピアノの長音の間を縫うような、その響きを補うような働きをしている。減7の和音の緊張感を保つために、抜ける音色を作ることなく、すべてにスピードとヴィブラートをかけて濃い音色のまま下降、上昇していくべきだろう。

この減7の和音の連鎖部分を経てaへ戻っていくため、bの性質を明確に分けるためにも、この和音の表現の仕方が重要になるだろう。

Aの主題が戻ってくる。

[譜例 3-103] T.49- a (後半) A-3 部分

アーティキュレーションが変化し、曲の冒頭と比べ、スタッカートが多くなっている。流れ

るような滑らかさより、軽さが前面に出ている。

Bの部分も、音がより細かくなって再び現れる。その一部の和声進行を見ておく。

[譜例 3-104] T.67-68 a (後半) B-2 部分

前半とは調性が異なるが、和声進行は同じである。この2回目の部分を例として挙げる。

ここでは、譜例3小節目が C→Fis、4小節目が B→E となっており、それぞれトリトナント関係の和音が並べられている。これはメディアアンテ手法によるものであり、和音の響きは1拍ごとに大きく変わる。さらに、3小節目と4小節目は、Fis→Bと進行し、ここでメディアアンテずらしが起こっている。1小節内での変化と、小節ごとの変化、2つを用いることで、ゼクエンツを強調しながら、さまざまな響きの変化を見せている。

ピアノの左手から右手へ続く譜面の書き方を見ると、半音進行が現れていることがわかる。和音同士の関係は遠いが、この半音進行が和音進行をつないでいるようにも考えられる。1拍ごとの色の変化のみにとらわれず、半音進行を意識することで横の流れも保つことが出来るだろう。

フルートの声部は、1小節ごとのゼクエンツの動きが目立つ。3小節目と4小節目で、その響きを大きく変えることは自然に意識できるだろう。そこで、この部分のアーティキュレーションに注目することで小節内での和音変化を考えたい。それぞれの1拍目はスラーの音型、2拍目はダブルタンギングによるスタッカート音型と対照的になっている。スラーの音型では、旋律が前へ向かいやすいため、ピアノの和音に対して明確な旋律線として進む方が自然だろう。しかしスタッカートの音型では、3度音程の動きが現れていることから、ピアノとともに和声感をより意識して演奏すべきであると考えられる。

つまり、1拍目は和音より旋律的センスを優先し、2拍目は和音の持つ響きを出すことを重視することで、自然と拍ごとの和音の性格の違いを吹き分けられると考えるのである。メディアアンテとトリトナントという、遠隔近親和音の進行を、もともと単旋律を演奏するフルートはさまざまな方法で感じ取らなければならない。

[譜例 3-105] T.73- a (後半) C-2 部分

B-2 の後、これも、前半 C 部分と同様のモチーフが現れる。

[譜例 3-106] T.82- a (後半) E 部分

C-2 のフレーズから、新しいモチーフに繋がる。82 小節目からの *ff* のこの部分は、和音もかなり厚く、三つ子、双子、9 の和音が、その構成音の多さによって、しっかりとした土台の和音を作っている。ここでは、これらの構成音同士は混ざり合わず、1つ1つの独立した響きを作るべきである。つまり、三つ子と音は3種類、双子、9 の和音は2種類の和音が鳴り響くように解釈することで、響きの豊かさは倍、3倍になると考えるのである。そして、急激なクレッシェンドを経て、最後の *ff* 部分へ入る。

[譜例 3-107] T.89-93 終止 F 部分

The musical score shows a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a forte dynamic (*sf*) and a brilliant performance instruction (*f brillante*). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes several measures with complex chordal textures and melodic lines. Annotations include 'Fis7', 'G', 'C(2^9)', and 'Dm' in the piano part, and 'sehr lebendig' above the vocal line.

この部分では、まず1小節目から2小節目に大きな和声変化が起こっている。Fis-durのトニカ和音の7の和音 (fis-ais-cis-e) で途切れるため、通常のカデンツではH-durが現れると考えられるが、ここではG-durのトニカ和音に変わる。G-durをトニカと考えると、このFis-durのトニカ和音はドミナント (d-fis-a) メディアンテ (fis-ais-cis) にあたる。G-durへのメディアンテによる跳躍が行われているが、フルートを見ると、fis³で途切れた後h³へ進行する。フルートだけを見るとH-durにも感じられるのである。Fis→Gという変化を、驚きを持って示すために、フルートは自身のfis³→h³という5度進行に惑わされず、G-durを予測したh³の音を出す必要がある。

そして、2小節目から5小節目にかけて、ヴァリアンテ和音の交替が行われている。2、4小節目はG-durのトニカ和音、3、5小節目はg-mollのトニカ和音の9の形式 (d-b-g-e-c) と考えられるのである。9の和音は長調と短調で一致するため、C-durのトニカ和音の9の形式 (c-e-g-b-d) と考えられるが、音色の変化という点では、5度のカデンツ進行と捉えるより、ヴァリアンテのインパクトの方が効果的であると考えられる。

g-mollのトニカ和音と捉えることで、G→g→G→gとヴァリアンテ進行になり、その響きの差は視覚的にも、意識の上でも明確になる。Fis-durのトニカ和音から、G-durの調性に戻ってきた2小節目頭は、特別に明快で簡単な、G-durのトニカ和音の響きが必要である。対して、3小節目のg-mollのトニカ和音で対照的な暗い響きを挟むことで、単純なカデンツ進行を避けることができ、複雑な色を出すことができるのである。カルク=エラートが絵画を意識していたとしたら、豊かな色彩感は非常に重要なポイントであったと言えるだろう。ヴァリアンテの機能の意識が、2つの和音の音色を考えるヒントになりうると考える。そして、94小節目からコーダに入る。

[譜例 3-108] T.94- 終止 コーダ部分

94 *immer lebendiger*

immer lebendiger

T B T B

G-dur と A-dur の和音を交互に使いながら、フルートの旋律は次第に音高が上がっていく。この和音は、G-dur トニカとそのウルトラドミナント A-dur と考えられ、第4音 c が半音上がった、リディア旋法的な並びである。前章第5節で述べたように、リディア旋法を使うことで、特別に明るい響きで終止へ向かっていく。フルートの旋律も、その上行を、ウルトラドミナントである A-dur の明るさを意識して行うべきだろう。必ず2拍目で音高が上がるため、A-dur が鳴るタイミングでの音色の変化は重要である。

終止の部分を見る。fで終止に向かってきたが、この2小節間で急激なデクレッシェンドが起こる。ここでは G-dur とそのドミナント (d-fis-a) メディアンテ (fis-ais-cis) の交替が行われる。劇的な和音の響きの変化は、初めはその変化を前面に出し、最後は次第に淡くなることで効果的に使うことができる。同じメディアンテでも、音量の変化とともにその音色も変化していかなければならない。

デクレッシェンドして迎えた終止は、三つ子和音である。

[譜例 3-109] T.104-107 終止 コーダ部分

98 *verträumt*

verträumt

T D^m T D^m T D^m T P

äußerst warm

mp

この譜例の3小節目で、G-dur トニカがまず示されている。そこから、ドミナント (d-fis-a) 反メディアンテ (b-d-f) によって、B-dur のトニカ和音が生じる。この和音は純粋な B-dur のトニカ和音ではなく、第5音が fis になった増3和音の9の形式 (b-d-fis-as-c) である。メディアンテを使い、さらに不協和音にすることで大きな不安感を与えているのである。

そして次の小節で、**G-dur** トニカの三つ子音の7の形式 (e-g-h-d-a-c) で終止する。これはかなり曖昧な和音である。**B-dur** 不協和音から、解決しきれないまま終止するような印象を与える。しかし、この曖昧さとぼかしの効果によって、非常に柔らかい、淡い響きとなる。**G-dur** の単純な響きに収まることなく、最後までたくさんの音によって響きを混ぜることで、空気に溶けていくような終止を迎えることが出来る。ドミナントメディアンテ和音に、「極めて温かく」という指示がある通り、柔らかな終止へ向かうために、あえて色を決めないような不協和音を用いていると考えられるだろう。

よってピアノは、最後の2つの和音について、どの音も強調せず、すべてを溶け込ませる工夫が必要となるだろう。ぶつかる不協和音ではない、という意識が重要になるほか、終止に解決を求めない姿勢を持つべきである。

フルートは、この間 d^1 の1音のみである。ドミナントメディアンテの頭と、トニカ三つ子音の頭に強弱記号とフェルマータがあることから、ピアノの和声が変わる瞬間に、それに負けないよう僅かな強調が行われる。しかし音色を濃くすることはせず、息の圧力によってこれを表現すべきだろう。ピアノの温かい響きを、はっきりとした音色で邪魔すべきではない。フェルマータのない音の変わり目は、特別な強調なくオクターヴ下がり、最後は自然に音色を抜いていくことが望ましいだろう。ピアノの和音に溶けるように消えることで、三つ子音も効果を引き出すことができる。

1楽章では、a部分での明るさと淡さ、b部分での表情の豊かさの性質の対比が印象的であった。和音の種類の違いから、それぞれの部分の音色の選び方を考えるべきであると考えられる。

2-2 II. 病める月

第2楽章は「病める月」という副題を持つ。これは、シェーンベルクが曲を付けたことで有名なアルベール・ジロー Albert Graud の詩『月に憑かれたピエロ』の中の1つと同じ題名である。シェーンベルクは A. ジローの作品から 21 の詩を選び、曲を付けた。7曲ずつ3つの部分に分けられているが、「病める月」は第1部の7曲目、最後の歌にあたる。原詩の出版は 1884 年、シェーンベルクの作品の作曲と初演は 1912 年である。カルク=エラートがシェーンベルクの作品や作曲技法に心酔していたのは 1912 年～1914 年ごろで、この〈点描派風組曲〉の作曲は 1919 年である。そのため、シェーンベルクの影響を受けて作曲したものなのか、反対に批判、否定の意をこめて付けてタイトルなのか、あるいはもとのジローの詩から着想を得たのか、さまざまな推測ができるが、真実は明らかではない。1915 年以降はシェーンベルクを批判していたカルク=エラートだが、シェーンベルクの作曲理論や技法については詳細に勉強していた。このことと、『月に憑かれたピエロ』の成立年から見て、

シェーンベルクの作品を知らずにこの曲を書いたということは考えられない。また興味深いことは、『月に憑かれたピエロ』はフルート（ピッコロ持ち替え）、クラリネット（バスクラリネット持ち替え）、ヴァイオリン（ヴィオラ持ち替え）、ピアノ、チェロの室内楽編成であるが、その中の「病める月」はフルートと歌のみで、21 曲中この編成で書かれたのはただ1曲しかないということである。

いずれにしても、このタイトルを作品の演奏表現に生かす必要があり、これも和声法から探っていく。

この楽章も、まず冒頭から考えていく。

[譜例 3-110] T.1-5 a (前半) G 部分

左手の半音進行で始まり、4 番目からの二和音は減 7 の和音のように見える。構成音が多く欠けているため、調性が確定されず、さらに不安定さを感じさせる。

2 小節目に入ると、as-moll のトニカ和音の 7 の形式 (es-ces-as-f) が現れ、ようやく色が決まる。半音進行からたどり着いた先が暗さを帯びるため、一瞬短調の曲調を想像するが、次の拍からは長三和音の 7 と 9 の和音の連続が始まる。as-moll のトニカ和音も、短調を決める暗い短三和音ではなく、響きが定まらない不安定さと不安を助長する和音と考えるべきかもしれない。

as-moll の直後は D-dur のトニカ和音が鳴り、その和音の性質は一転する。通常の間感では、この和音の違いを表現することを考えるが、ここでは D-dur を明るく響かせることは逆効果であると考えられる。不安定さを演出する as-moll を生かし、さらに ppp の音量を考慮

し、短三和音から長三和音への変化が目立ちすぎないような音色が適しているのではないだろうか。

その後の3小節目のH-durの9の和音(h-dis-fis-a-cis)とEs-durのトニカ和音は、メディアンテの関係になっている。和音自体はかなり跳躍的な進行をしているが、その響きの変化も、和音ごとの性格を表現するのではなく、2小節を単位とした流れの中で、淡い色彩と音量で聞き手に悟られないような変化をしていくことが効果的であると考えられる。

フルートの旋律も、和音ごとの響きの差を重視するような動きは見られない。ピアノの、はっきりとしない和音の色と和声進行の上で、横の旋律の流れを優先すべき部分と考えられる。音量の変化が、3小節目の音高の変化に合わせて旋律的センスで付けられていることから、1拍ごとの和音の変化に反応することで、音色を変化させるべきではない。

ここでは、メディアンテ手法による色彩の付け足しというより、9の和音の色彩の不明瞭さという性格を利用し、淡さや不安定さを表現するほうがよいと考える。

1楽章との対比によって、2楽章の色が決まる。旋法によってどこかのどかな雰囲気を持つ1楽章から、急激な色褪せによって聴衆を引き込むことができるポイントである。

[譜例 3-111] T.10- a (前半) H 部分

その後、10小節目に新たな動きが現れる。ピアノの和音はより複雑になるが、まだ音量はpであり、構成音の多い和音ではあるが、これらが熱さを持っていないことがわかる。しかし、8分音符ごとに次々と和音が変化しているため、色彩感が増し、曖昧に揺れ動く雰囲気の中でも、多様な和音の響きを生かす必要がある。ピアノは、冒頭部分からのようにぼかす色合いだけでなく、1小節の中に6つの異なる和音が並び、さらにそれらが9の和音から9の和音へ進行するなど、解決しないことの葛藤のエネルギーが生まれ始める。次第に音高が上がっていくことと同時に、少しずつ9の和音や双子和音持つ、複合和音としてのエネ

ルギーを表現していくべきだろう。

そしてその直後、最も感情の高ぶる部分が現れる。H部分のエネルギーの集積の結果である。

[譜例 3-112] T.14-15 a (前半) I部分

ここは、*ff* に向かって劇的なクレッシェンドを行っていく部分と、その先の頂点であり、2楽章の冒頭とは全く異なる性質として非常に重要な部分である。まず、1小節目のクレッシェンド部分に注目する。B-dur の7の和音 (b-d-f-as) が1拍半保たれた後、反メディアンテ (Ges(Fis)-dur のトニカ和音) ヴァリアンテ (第1連鎖交換和音) にあたる fis-moll の9の和音 (cis-a-fis-dis-h) を経て、h-moll に進む。ピアノの和音には、fis-moll に強調が記されている。反メディアンテヴァリアンテという印象的な進行を、音量とアタックの強さの両方で示そうとしていると考えられる。メディアンテによる色彩の変化を、インパクトとして使い、曲の頂点へ向かう原動力として活用するのである。その fis-moll のトニカ和音が9の形式であることで、純粋な fis-moll の響きより、さらに複雑な音のぶつかりを使うことができ、それによっても強さを表現できると考えられる。9の和音の両性具有の性質を、ここでは長調と短調がぶつかり合うように考えることができるのである。

1小節目の終わりの h-moll から、*ff* の es-moll のトニカ和音もまた、メディアンテ関係である。カデンツの解釈では、h-moll から通常のトニカの e-moll、または極性理論的トニカの fis-moll へ向かうと予測できるが、ここでは es-moll に到達することで、その衝撃によって強さを表現しているのである。美しい表現のための色彩的なメディアンテ手法だけでなく、劇的な変化によるインパクトを残すメディアンテ手法も、効果的である。

2小節目では、さらにメディアンテヴァリアンテの進行が続く。遠隔近親を使った和声進行によって、調性による統一感を崩し、それぞれの和音の独立した響きを強調することができる。曖昧さを打ち消し、はっきりとした和音の変化を示す音量と音の硬さが必要になる。

フルートの旋律は、1小節目の2拍目で B-dur のトニカ和音に掛留音を足している。掛留音の a² の音に強調を加えることで、B-dur のトニカ和音から fis-moll のトニカ和音へのエネルギーの増加を助けている。ピアノの劇的な和声変化を、掛留音のエネルギーで予感さ

せているのである。この a^2 音は次の裏拍へ向かう力が重要になるだろう。

2小節目に入ると、和音変化のタイミングがピアノとずれる。付点のリズムにより、 d^3 音によって G-dur のトニカ和音を先取るのである。譜面でも、ピアノの和音が鳴るタイミングでフルートに強調記号がついている。しかし、先取りをする時点で音色は濃いものでなくてはならない。32分音符分先に鳴る d^3 で、ピアノの和音を呼び込む音色を作ること、そのリズム型を生かすことができるだろう。譜例 2 小節目頭から、ピアノとのタイミングのずれを意識して、それぞれが頂点に達することで2つの楽器の相乗効果を期待できる。

続いて、再び淡い色彩を生む9の和音の使用例を挙げる。

4小節間の激情を過ぎると、再び *pp* の部分が現れる。

[譜例 3-113] T.19- a (前半) J 部分

Iのフレーズの最後のデクレッシェンドを経てたどり着くのは、やはり9の和音である。グリッサンドの効果で、5つの構成音からなる8つの音がすべて対等に響く。この和音は左手の和音が完全に Cis-dur であることから Cis-dur の9の和音 (cis-eis-gis-h-dis) と解釈しているが、gis-moll の9の和音 (dis-h-gis-eis-cis) でもある。特に、左手で先に Cis-dur の響きが確定しているため、 h^1 と dis^1 をその和音に乗せるように考えがちだが、カルク=エラートの理論では h も dis も付加音ではなく、7度、9度であると同時に、1度、3度音でもある。特に *pp* での非常に曖昧で繊細な響きであるため、Cis-dur が決定するべきではないと考えられるのである。長調でも短調でもない響きを出すために、左手の長三和音が強くなることなく、右手の和音が弱くなりすぎることなく、どの音も主張しないような響きが望ましい。

その響きを受けて入るフルートは、裏拍で H-dur のトニカ和音が現れるまでの一瞬、響きが決まらない状態にある。最初の h^2 音は、長調も短調も予感させない、澄んでいて、無感情のような響きを選ぶべきだろう。ピアノの9の和音から、その先の和声進行をフルートが先に示してしまうべきではない。それによって、9の和音の漂うような響きの効果を、フルートが邪魔することがないのである。

非常に繊細で、混ざり合う響きを持つ3小節間のJを抜けると、動きを伴うKの旋律が

現れる。

[譜例 3-114] T.22- b (中間部) K 部分

比較的はっきりとした響きを持つ和音で進行している。フルートの旋律は、音域が低いと柔らかい音色のように感じられるが、ほか要素を持つ和音が少ないことと、ピアノの主旋律の動き、音域を考えると、あまり柔らかくせず、その旋律線を独自に追うことで前への方向性を示したほうが良いだろう。ピアノの和音の変化にも反応しすぎず、音色を1拍ごとに変えないように吹くべきである。

[譜例 3-115] T.28- a (後半) G-2 部分

ここで、冒頭のテーマが戻ってくる。曲の始めは *as-moll* のトニカ和音だったが、ここでは *gis-moll* のトニカ和音に、さらに9の和音に変わっている。エンハーモニクの差を、特にフルートの旋律の響きで表現すべきだろう。冒頭は長音での下行進行だったが、ここでは *gis*¹、*ais*¹ に上がる動きを見せる。特に *ais*¹ の音を響かせることでその差ははっきりと現れるだろう。*Cis-dur* のトニカ和音の9の和音でもあるこの和音を、冒頭より明るく感じる事が重要である。

[譜例 3-116] T.36- a (後半) H-2 部分

Gの旋律の後には、同じようにHのモチーフが、調と音域を変えて再び現れる。音量記号も、前半と同じである。

[譜例 3-117] T.41- a (後半) I-2 部分

このI-2も、前半と同じ性質のまま使われている。長3度上がり、その興奮はさらに増して聞こえる。

[譜例 3-118] T.45-46 a (後半) J-2 部分

再びJの旋律が現れる直前、前半部分には現れなかった、9の和音の連続によるフレーズが挟まれている。1小節単位のゼクエントになっており、調性を作るような中心的トニカはな

いと考えてよいだろう。隣り同士の和音のみが繋がる、自由調である。

9の和音が続けて使われているゼクエントであることから、それぞれの和音の響きを重視しているわけではなく、ゼクエントによって9の和音自体の曖昧な性格を強調していると考えられる。ぼやけた色彩が連続していくことで全体の雰囲気をもたらし、特定の方向性や性質を持たないフレーズを作り出しているのである。

よって、ピアノの和音は5つの構成音すべてを平等な音量で、かつぶつかり合わないような、アタックの強くない音色で演奏すべきだろう。5つの音が完全に溶け合うことで、9の和音の、明確な色を持たない特性を引き出すことができる。

そしてフルートは、ピアノがたどり着いた最後の和音に乗る形で現れている。ここでは和音内の第5音を担っていることから、ピアノの淡い音色に、若干の明るさを足すことでフルートの旋律を印象づけることができるだろう。第5音、つまりドミナントの基音は、主音に対して5度真正上に位置し、開くエネルギーを持つ。ピアノの和声進行が方向性を持たない分、フルートの第5音がわずかにエネルギーを持つことで、このフレーズに意思や感情を込めることができる。

Jの旋律に入る部分は、先ほどと異なり、フルートのdes³音にピアノの和音が重なるEs-Bの二和音であるため、長三和音、短三和音は決めきれないが、des³音との関係から、Es-durのトニカ和音の7の和音(es-g-b-des)、あるいは、Ges-durのトニカ和音の平行双子和音(es-ges-b-des)と解釈できるため、いずれにしても短三和音ではないと言えるだろう。曖昧でありながら、暗さはないのである。

そして終止を迎える。この楽章の性質を表すように、最後は双子和音で締めくくられている。冒頭から色を決めきれなかったように、終わりまで調性感は最大限隠されている。T→C→Tという変終止のカデンツを使っているが、コントラドミナントをメディアンテ和音にすることで調性の決定をさらに避けているのである。

ピアノの和音には、1小節目（譜例3段目2小節目）の2つの和音で掛留音がついている。テヌートによって重さを置かれているが、これは強調というより、丁寧さという方向に理解すべきだろう。この掛留音によって、裏拍で和音を抜く流れが生まれ、音色が濃くなることを避けることができる。

フルートは休符がなく、ピアノに常に先行して入る。フルートの単音に、後からピアノがその響きを決めるように入ることから、フルートの旋律は横の流れに沿う方が自然であると考えられる。2小節のフレーズを独自に作り、ピアノの和音が鳴ったところで音色が決まる、と考えることで、自然な流れを損なうことがない上、さらに1音の中で音色を変化させる可能性が生じる。単純な音型にこそ、より多くの音色を使うことで表現の幅が広がると考えられるのである。

1楽章に比べ、その性格や響きを決定しきれない印象の強い2楽章は、その曖昧さこそが特徴でもある。ゆったりと流れる緩徐楽章であるために、その淡さを維持し続けるためのよ

り一層豊かな音色の変化が必要とされるだろう。

2-3 III. スケルツォ 悪魔と純真

第3楽章はスケルツォ、副題は「悪魔と純真」とある。ただ、この日本語訳は筆者独自のものである。原語の *Diabolina und Innocenz.* というのはカルク=エラートの造語であるためだ。まず *Diabolina* だが、これはイタリア語の *Diavolo*「悪魔」の縮小形の女性形 *Diabolina* 「小さい魔女」からきていると思われる。また *Innocenz.* はこのままの形の単語は存在しない。語尾についたドットは、*a* の省略であるとも推測できるが、カルク=エラートは副題の語尾に他の曲でもドットを付しているため、このドットが *a* の省略であるのか、習慣的に付けられたもので *Innocenz.* が造語であるのかは定かではない。このタイトルについて、音楽面から考えてみる。

この曲は *a-b-a c-d-c a-b-a* の複合三部形式で書かれているが、その主部は非常に動きのある、スタッカートや付点のリズムを多用した、まさにスケルツォ的性格を持つ。「メフィストのような色合いをもって」とドイツ語で記されていることから、この部分が *Diabolina* を表していると分かる。そして中間部では、これとは対照的な、穏やかで純粹さを感じさせるような清らかな旋律が現れる。この中間部が *Innocenz.* である。この善と悪、光と闇のような二極的構図は見過ごせない。2つの部分が対照性を持っていると考えると、*Diabolina* に「魔女」は適さないと考えられる。魔女は特別な呪術を持っているとされるが、基本的には人間であり、その姿も人に近い。また、偏ったイメージが付きやすい言葉であることから、「魔女」という概念では、*Innocenz.* との対照性を表すことは困難である。より幅広く、「闇」や「黒」というイメージを表現するために、「悪魔」とした。

対して、*Innocenz.* は、神聖さを表し、悪魔との対照を示すことを考慮し、「純真」として「天使」としなかったのは、この言葉にもさまざまなイメージがついており、特に「死」というイメージに縛られる危険を避ける目的からである。

曲の中の、2つの正反対の部分で、できるだけ抽象的で幅広く捉えられる言葉を模索し、この副題にたどり着いた。何か特定のものの対照性ではなく、より多くの人々が「明暗」をイメージできることを意識している。

それでは、まず前後半に2度現れる「悪魔」の部分から見ていく。この部分は基本的には *a-moll* で書かれていると考えられるが、双子和音や9の和音、不協和音の連続によってその調性は非常に曖昧である。フルートの忙しない動きと合わせ、決定力のない和音によって掴みどころのない曲調を作っている。

[譜例 3-119] T.1-6 a (前半) L 部分

Äußerst locker und geschwind. (Allegro) mit einem Stich ins Mephistofelische.

Handwritten annotations in the score include: *p*, *rit.*, *p a tempo*, *a+G*, *f7*, *F7*, *a+e*, *G*, *f7*, *E7*, *(ina)*, *I^M*, *5*, *I+Q*, *(D²)*, *I^M*, *5*.

冒頭部分を見る。最初に和音が現れる拍から、ポリゾナンツによって色彩をぼかしている。4小節目と6小節目では、はっきりとした和音で調性を提示しているが、その機能はメディアアンテ (f-moll のトニカ和音) と調整されたコントラドミナンテ (E-dur のトニカ和音) であり、a-moll 内でも遠い和音と言える。怪しさと不安定さが、これらの和音の性格で示されるのである。

フルートの旋律は、全音、半音を中心とした速い動きによって和音の曖昧さを助長している。和音の変化に対応するより、この音程の狭さと速い動きを利用して、無機質に始まる不安を表現する方が適切であると考ええる。

[譜例 3-120] T.23-26 a (前半) M 部分

Handwritten annotations in the score include: *23*, *G⁶*, *G⁷*, *d⁷*, *(ina)*, *(d²)*, *(d²)*, *Q*.

ここは、双子和音と7、9の和音の連続する部分である。譜例2小節目は、G-dur のトニカ和音ではあるが、前打音を考慮する場合平行双子和音 (e-g-h-d) となる。3小節目以降は、前打音の考慮によって二重和音または不協和音となる。この前打音を和声音と考えるか、掛留音と考えるかによって、和音の性格も変わり、出すべき音も変わるため、その扱いは重要である。テンポの速さと、本体の音との音価のバランスを考えると、単なる掛留音として付

属的に解釈するより、その音も和音の構成音の1つとして響かせるべきであると考えられる。

フルートの旋律は、この和音にさらに非和声音を追加する。全音の動きで上昇するが、和音とは無関係であるように感じられる。冒頭と同様、和音の曖昧さのみを認識し、旋律の音程幅を優先させることで不安定な進行を保つことができる。

この a 部分では、短調の調性の中で、次々と変化する和音と音型、双子や 9 の和音の曖昧な性格によって、落ち着きのなさや不安定さを表現することが望ましい。

b 部分では、和音の種類の変化によって性格が少しはっきりと打ち出されるようになる。

27 小節目から、また異なるモチーフが現れる。

[譜例 3-121] T.27- b (中間部) N 部分

ここでは、ピアノの 2 小節目、6 小節目に増 3 和音が使われている。前後の和音は比較的明確な響きを持つため、この動きでのみ、より不安定で濁った響きが要求されていると考えられる。それぞれ前の小節の旋律を受けて長音となっているため、増 3 和音があることで解決できないという効果を期待できる。安定した着地点がないために、より怪しく、不安な気持ちを駆り立てる進行である。

次の部分では、またその雰囲気が変わる。

[譜例 3-122] T.35-38 b (中間部) O 部分

ここでは、強弱記号と和音の種類の変動に注目する。2 小節目ごとのゼクエツとなっている

が、*p* の音量の拍では 9 の和音が使われ、*f* の部分では短三和音の 7 の形式や減 7 の和音が用いられていることがわかる。音量に合わせ、明確な性格の和音に変化しているのである。つまり、ここでは 9 の和音の曖昧な響きは弱さを象徴し、短調の 7 の和音や、減 7 の和音の強い響きは強さを表していると考えられる。強弱と和音を組み合わせることで、その和音の持つ性質を強化しているのである。

フルートの旋律は、a 部分と変わらず忙しなく動いている。ピアノの和声を縫うように上昇、下降し、ピアノ声部とぶつかる音も多い。フルートも、ピアノの和音の変化に合わせて、強弱を利用できるだろう。強弱の指示を守ることで、*p* の部分では自然とその色は曖昧になり、大きくなるにつれて音色を濃く変化させていくことができる。クレッシェンドとデクレッシェンドの自然なイメージと感覚を生かすべきだろう。

[譜例 3-123] T.39-42 b (中間部) P 部分

O から、すぐに P に切り替わる。ここでは、ピアノは 3/4 拍子、フルートは 3/8 拍子で進むことで、強拍がずれ、フルートの動きが軽くなりすぎることを抑制している。アーティキュレーションは相変わらず軽いが、ピアノの厚い和音が長い音で現れるため、簡単に前へは進めないのである。ここでの 9 の和音は、ぶつけるわけではないが、構成音 1 つ 1 つがきちんと鳴り、すべての音が聞こえるように響かせるほうが良いだろう。フルートに軽さが残ることから、不協和的強さではなく、厚みによる豊かな響きの方がふさわしい。

P も 4 小節で切り替わり、半音のスラーの動きがフルートに現れる。

[譜例 3-124] T.47-48 b (中間部) Q 部分

ここでは、7 の和音のゼクエンツが見られる。ピアノの 4 声部とフルートが、すべてそれぞれ

その後、経過部を経て、83小節目から、終止へ向かう新たなモチーフが現れる。

[譜例 3-127] T.83- a (後半) S 部分

双子和音とヴァリアンテの進行 (F→f)、双子和音と導音交換和音の交替進行が印象的である。ここでの双子和音は、その両性具有の性質ゆえの、はっきりとしない響きが重要である。しかしこの性質は強くなければならず、どちらにも属さないことによる無機質さと捉えられる。曖昧な柔らかさではないのである。

続いて、「純真」を表現した中間部分を考える。

[譜例 3-128] T.99-101 c (前半) T 部分

その冒頭部分を見る。4度の積み重ねによる進行が印象的に響く。4度関係の音程の連続は、印象派的音楽を思わせる。2小節目の4～5拍目でようやく明確な和音が現れるが、9の和音 (d-fis-a-c-dis, c-e-g-b-d) によってその色合いははっきりとしない。それまでの4度進行の厳格な雰囲気に対して、色彩豊かで、しかし不明瞭な和音である。5拍目のC-durのトニカ和音はF-dur調のドミナントにあたるため、次の小節からの完全なF-durを呼び込む効果を持つ。D→Tのカデンツでもたらされる3小節目からのF-durは、すべて全音階的代理和音で構成され、簡潔な響きを作る。調性の広がりもないその単純さが、より神聖な雰囲気をまとい、前半部分の不安定さと対照的である。

唯一、リディア旋法を感じさせる響きが特徴であると言える。F-dur の第4音 b が、3小節目 2拍目で h になっており、さらに旋律には第4音が現れないため、旋法の響きにも聞こえる。この h¹音は、全音階的代理和音であるドミナント導音交換和音 (h-g-e) によってもたらされているため、完全な旋法とは言い切れないが、そのような印象的な響きが作られていることは間違いない。

このような和声の特徴を踏まえてピアノのパートを確認すると、3小節目から、ペダルを用いない指示が書かれている。2小節目まで使われている余韻を残した奏法と、3小節目以降の響きを完全に分ける意図が感じられる。特に、2小節目の終わりの2つの和音から、3小節目の和音への切り替えが重要である。五和音から三和音への簡素化を、9の和音の曖昧さと F-dur トニカの明るさという性質から、表現していくことが望ましいだろう。

フルートは、F-dur になった瞬間に加わる。前の小節との変化が要求されない分、この f³の音がこの部分の色を決める。直前のピアノの五和音の響きを打ち消すようなはっきりとした音が必要だと考えられる。さらに、b音が鳴らない旋律であることを考え、旋法の持つ厳かさや明るさの性格を表現することも考えるべきだろう。その音色は、倍音を多く含むような感情的なものではなく、透き通る純粋さをイメージするほうが良いのではないだろうか。

d 部分に入る。

[譜例 3-129] T.105- d (中間部) U 部分

ピアノは変わらず4度の積み重ねで始まるが、フルートはTとは全く異なる性質で現れる。フルートのフレーズ付けは、若干不規則に見える。5拍子でありながら、小節を跨ぐアウトタクトのようなスラーによって、その拍子感は崩される。この部分のピアノの和音を見ると、前半3拍はすべて Es-dur のトニカ和音の双子和音であり、僅かな響きの変化の中で揺れ動く。これは、通常の音度理論で考えると、VIの7の和音、Iの7の和音の交替と考えられる。機能では確かに両方トニカだが、音度数が違うことで、全く違う和音の交替のように見える。しかしカルク=エラートの理論ではどちらも主和音の Es-dur のトニカ和音としての解釈であり、同じ和音の中で揺れ動くイメージにつながるのである。双子和音の曖昧さの解

積と合わせることで、その場で漂うような表現、響きとなるのである。

4 拍目の D-dur のトニカ和音で、突然メディアンテによって遠隔関係の和音が現れ、調性を崩す。これらの揺れ動きを、フルートは拍感のずれ、ぼかしによって助長しているのである。この部分、特に 3 小節目では、漂うようなはっきりとしない色彩が適しているだろう。双子和音の揺れを利用し、さらにフルートも拍子の曖昧さによって方向性が定まることがないため、和音の色彩変化を十分聴かせるべきである。特に、ドミナンテ (b-d-f) メディアンテ (d-fis-a) の D-dur のトニカ和音による突然の明るさと、最後の小節の 4~5 拍目でのヴァリアンテ変化で、大きな色彩変化を表現することができる。フルートも、スラーがついているため、和音の変わり目で息の量を少し増やし、音色とエネルギー量を変化させるべきだろう。

[譜例 3-130] T.113 c (後半) T-2 部分

Tの旋律が戻ってくる。1回目のTと比較すると、同じ旋律に異なる和声が付けられていることがわかる。その和音は1回目より複雑になっているのである。音量も *p* に変わっていることから、ここでは再び色彩の豊かさと柔らかい響きが要求されていると考えられる。フルートの旋律は変わらないが、最初の f^{\flat} 音に対して、トニカではなくコントラドミナンテの B-dur のトニカ和音が付けられている。トニカの明確に調性を提示する響きではなく、コントラドミナンテの柔らかさで最初から直接的でない色を示しているのである。

フルートの旋律も、1回目とは完全に吹き分けなければならない。音量の差のみならず、付けられている和音の機能を考慮し、その音色を決めるべきだろう。

譜例の最後の小節にあたる、終止へ向かう部分を見る。これは双子和音の連続を用いた部

分である。始まりの厳かさやクリアな響きとは違い、次の部分へ戻るために次第に和音がぼかされていく。束の間の温かさを感じられる重要な部分でもあるだろう。フルートの旋律は、柔らかくしつつも、過度にぼかすべきではないと考える。周りの音に溶けていくような温かさではなく、支えと意思を持った、安心できるような温かさを表現することで、この中間部の性質の総括になると感じるためである。

[譜例 3-131] T.126- a (2 回目前半) L-3 部分

再び「悪魔」の部分に戻る。旋律の音も、和声進行も同じである。

この後、M-N-O-P-Q-R-L-S と、前半と全く同じ進行をする。和音も音域もすべて同様であることから、最後の終止部分のみ確認する。

[譜例 3-132] T.216-221 a (2 回目後半) S-2 部分

双子和音 (f-a-c-e) の響きで、長く色を決めきれない状態から、最後は a-moll トニカで明確な終止を迎える。4 楽章中、三和音で終わるものはこの楽章のみである。pp ではあるが、短調ではっきりと終止することで、すべての不安定さと落ち着きのなさを回収し、最後によりやく楽章の色を決定しているように感じられる。ここでの双子和音は、色をぼかすというより、そのぶつかりを出すことで最後まで不安定さを残す役割をしていると考えられる。e と f の音の対等な共存が重要である。

フルートの長い a³ 音は、双子和音の響きから a-moll 終止へ変わっていく。デクレッシェンドとともに、不穏な双子和音の音から、純粋な短三和音の音へ変えていけるだろう。ピアノの分散和音から、e と f の緊張した関係を聞き取ることで、a³ 音の変化を導き出せると考

えられる。

2つの対照的な部分をどう表現し分けるか、ということがこの楽章の鍵になる。和音の種類の変化、強弱との関係から、その表現方法を模索していくことができるだろう。

2-4 IV. 賛美歌風に

第4楽章は「賛美歌風に」と書かれている。この Hymne という言葉は〈シンフォニッシェ・カンツォーネ〉の中でも使われ、曲の終わり、フィナーレの部分に用いられている点が共通している。幅広く堂々とした曲調は一致するが、流れるような旋律に調性感の強い和声は施された〈シンフォニッシェ・カンツォーネ〉と異なり、この終楽章の和声は分厚く、さまざまな色の混じりあった印象を受ける。さまざまな感情を経てたどり着く、待望のフィナーレである。その響きを作る和声を見ていく。

[譜例 3-133] T.4-6 a (前半) V 部分

この部分は、フルートが入ってくる最初の部分である。和声機能を見ると、7の和音から始まり、双子和音、メディアンテ、三つ子和音、不協和音と、かなり多彩である。冒頭から色が全く定まらず、調性も曖昧である。ここでは G-dur で開始されると解釈しているが、トニカにあたる G-dur のトニカ和音は現れていないため、中心がなく、自由調のような印象を与える。

フルートの旋律を見ると、*f*の音量で、迷いなく堂々と進む旋律に感じられる。2小節目1拍目の短三和音の7の和音 (h-g-e-cis) で響きが決まった後、不安定な和音が続くが、それと関係なく意志を貫くように演奏する方がよいと考える。和音の曖昧さと色の豊富さの上に、フルートによって前への方向性を足すことで、複雑な和音が流れを得ることができるのである。この旋律をいかに明快な響きと方向性で示すか、ということが、この楽章をフィナーレとして成立させるための重要なポイントとなるだろう。

ここでの双子和音は、3楽章の終わり同様、ぼかすものではなく対立するものであると考

[譜例 3-135] T.17-18 a (前半) V 部分

ここは、一時的な頂点である。フルートの旋律は非常に高く、かなり感情的な表現と音色が求められると言える。ピアノの和音は、特に 18 小節目で複雑な響きを作っている。左手は、3 拍にわたって 6 度の進行をしている。この部分の、構成音の多い和音では、すべてが鳴ることでの重厚感を重視すべきだろう。左手に枠組みのような二和音があることで、その性格はすでに強いものとなっている。右手の和音は、これに対抗するように、すべての音が対等に響くように弾くべきだと考えられる。

フルートは、メディアンテも用いられた 1 拍ごとの大きな和声変化と、厚い和音の響きに埋もれないよう、倍音の多い、息を多く使った音色で対抗するように吹く方が良い。

[譜例 3-136] T.20- b (中間部) W 部分

中間部に入る。不協和音も多く用いられ、さらにその音価が短いため、かなり不安定で落ち着かない印象を与える。必ずフルートの後から和音が決まるため、各拍の頭にくる音はその性格が決まりきらない。しかし、ここで曖昧な音色になるべきではないだろう。宙に浮くような不安定さではなく、はっきりと方向性を持った不安と焦りの性格だからである。ピアノの不協和音を誘うような、意志のある音で入る方が良いだろう。

[譜例 3-137] T.23-24 b (中間部) カデンツ部分

23
Rasch, mit wachsender Erregung
ff frei

24
ruhig schmerzlich
p
mf

23 小節目に、カデンツのような自由な旋律が現れる。

[譜例 3-138] T.26- b (中間部) X 部分

26
immer vorwärts drügend
f

27
allmählich zurück
p

f7 D9 E5 6 A7 F9 C9 (D) (in B)

カデンツが終わると、再び強い性格のフレーズに入る。ピアノの分散和音によって、すべての構成音をはっきりと響く。フルートは裏拍にアクセントが来るため、その8分音符を、ピアノの分散和音の中のぶつかる音に、対立させて吹くべきだろう。不協和音のようにぶつかる音色にすることで、そのアクセントと強さが生かされ、ピアノの減7の和音による緊張感にも対応できると考えられる。

再び、冒頭の旋律 V に戻る。

[譜例 3-139] T.32-33 a (後半) V-2 部分

3 楽章での例同様、ここでも同じ旋律に異なる和声が付けられている。特に 2 小節目において、和音の種類が変わっている。ぶつかる要素の多かった譜例 3-133 の V に比べると、色彩は少し落ち着いているように見える。フルートの旋律が 1 オクターヴ下がり、音量も *pp* に下がっていることから、ここでの双子和音はぼかすと柔らかさのために使われていると考えられる。長調と短調の狭間で曖昧に揺れ動く効果を出すため、構成音同士がぶつかることなく、4 音が一体になる音色を使うべきだろう。

フルートの旋律は、温かさや柔らかさを意識すべきだが、旋律の進行性は保つ方がよいと考える。始めの旋律と同じものであることを提示しなければその対比の効果は薄れるためである。ピアノの分散和音によって、さらにぼかされる和音の中で、意志を持って進む役割は同じである。

さらにその後、長 3 度上で再び V が現れる。

[譜例 3-140] T.40 a (後半) V-3 部分

ここでの和声進行は、冒頭の V に近い。柔らかい V-2 とは異なり、冒頭の旋律がより情熱をもって回帰した部分と考えられる。8分音符のテヌートはアクセントに変わり、より和音の変化を強調するような音型になっている。

この3小節後の部分を取り上げる。この楽章で、最も情熱的な部分と言えらる。これはすなわち、この作品の中で最も感情の高ぶる部分である。

[譜例 3-141] T.42-43 a (後半) V-3 部分

The musical score shows two systems of staves. The first system (measures 42-43) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic line. The bass staff chords are labeled: E (D), Des⁹, A¹, Es⁹, E¹ (D). The second system (measures 44-45) has similar notation with chords: A¹, D¹, G¹, C¹, E¹. Dynamics markings include 'A-med.' and 'med.'.

9の和音の連鎖に気づく。最も感情的な部分では、最も色彩が多彩で、音色が濃い。それを、9の和音の五和音に込め、2つの和音が同居するこの和音の性質を、響きを増やす目的で用いているのである。これらの和音は、ここでは長三和音で解釈しているが、同時に短三和音でもある。ここでは、それは曖昧な性質としての両性具有ではなく、長三和音に、短三和音による暗さ、切なさが加わることによって、より情熱的な響きになっていると捉える。純粋な明るさではなく、どこかに痛みを伴っているからこそ、熱いのである。

和声進行を見ると、メディアンテで繋がる和音（1小節目2～3拍目 Des→A、2小節目4～5拍目 C→E）もある。和音を跳躍的に繋げることで、劇的な印象を与え、さらに感情を揺さぶる。

ピアノは分散和音になっている。譜例 3-139 の V-2 での和音をぼかす分散和音とは異なり、和音の色を強める形である。構成音を1つずつばらして聴かせることで、よりその和音の多彩さを強調していると解釈できる。よって、ピアノの右手は1つの音も抜くことなく、すべてを対等に鳴らす必要がある。

1小節目、フルートは、2楽章での例と同様、付点のリズムによってピアノの和音を先取りしている。一瞬早く切り替わることで、ピアノとの不協和を生み、さらに強い性質を表現

できるのである。アクセントによって、その音に圧力をかけて進むべきだろう。フルートの旋律は9度音を担っていることが多い。ピアノのバス声部にある1度音との対等なバランス、対抗、そして長、短の1度音同士の緊張感を意識して音色を作るべきだろう。

2小節目に入ると、横の流れが生まれる。ピアノの変わらない強い和音に対し、感情を込めて歌う部分である。ピアノの和声進行に合わせることなく、推進性を重視したい。5つの構成音を持つピアノの厚い和音を意識することで、ヴィブラートによって倍音を多く含ませた音を選択できる。このように、カルク=エラートの作品の頂点の部分では、音量より、その和音や和声進行の性格を生かし、より色の濃いものを求めることが重要なのではないだろうか。

感情の昂ぶりが次第に収まり、最後の3小節目間のコーダに入る。

[譜例 3-142] T.46-48 コーダ部分

The image shows a musical score for measures 46-48. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'sehr groß und feierlich'. The piano part features thick chords and dynamic markings: 'mf' at measure 46, 'ff' at measure 47, and 'allargando' at measure 48. Handwritten annotations include 'sehr groß und feierlich' above the piano part and '(in G) D E C7 D9 D9 C67 G6 C67 G9' below it. There are also some handwritten notes like 'Cp', 'Tp', 'Cp', 'T' at the bottom.

曲の最後も、同様に非常に厚い和音が並ぶ。D-dur のトニカ和音に E-dur のトニカ和音が乗り、ポリゾナンツとなると、その後は不協和音が続く。3小節目は三つ子和音と双子和音が連続し、終止和音は G-dur トニカではあるが、9の形式 (g-h-d-a) である。ffを保って終わるこの作品では、終止まで豊かな色彩を求めるのである。

ポリゾナンツや双子和音、三つ子和音、9の形式が続くが、ここではこれらは、決して曖昧さやぼかしの性質を発揮するわけではない。構成音の多さと複数の和音の色を持つ性質によって、響きの充満が生まれ、情熱を表現しているのである。よって、すべての音を鳴らし、和音と音色の濃さによって、ffに達しなければならない。

この〈点描派風組曲〉で最も重要なことは、楽章ごとの性質の大きな違いと、作品としてのストーリー性である。カルク=エラートのフルート作品で、明確に楽章分けされている作品は〈異国の印象〉とこの作品の2つのみである。〈異国の印象〉は、5つの楽章が独立しており、それらが組み合わせられてできている作品だが、この〈点描派風組曲〉は、4つの楽

章が揃うことで、より魅力的となる作品である。1 楽章での旋法的明るさ、のどかさから、2 楽章での血の気のないような淡さ、青白さを経て、3 楽章で闇と光を行き来する。そして4 楽章で壮大な賛美歌が鳴り響く。シンフォニーのように、3 楽章を経てようやく終楽章の喜びに到達できるのではないだろうか。この作品を、心に響くようなものにするためには、楽しさ、不安、苦悩、喜びといった楽章ごと（あるいは部分ごと）の性格を、十分に表現し、1つのストーリーとして完結させなければならないのである。

これを担うものが、双子和音、三つ子和音、9の和音の使い方の多様性である。両性具有の性質を、淡さと濃さの両面で生かすことで、さまざまな音色を生み、多彩な表現に繋がっているのである。劇的な感情の高ぶり、血の気のない淡さ、厳かさ、実に多くの音色と表現力を必要とし、それによって作品にさまざまな色彩をもたらす。これらの、多くの性格を持つ和音を、場面に応じて表現し分けることで、作品全体として聞いた時に、劇的な効果をもたらすだろう。大きな筋書きを提示するために、細かな音色や表現の変化が欠かせないのであるだろうか。

第5節 〈ユーゲント *Jugend für Fl., Klar., Hr. und Klav.*

op.139a〉

Ziemlich bewegt (romantisch) かなり動きのある
 ~ *Ruhig und idyllisch* 静かに、そして牧歌風に
 ~ *Sehr rasch, mit Übermut* 極めて速く、やんちゃに
 ~ *Mäßig bewegte Viertel* ほどよく揺れる4分音符で
 ~ *Feurig und temperamentvoll* 燃えるように、情熱的に

編成：フルート、クラリネット、ホルン、ピアノ

1 作品について

1919年に作曲されたこの作品は、フルートを含む室内楽作品で現在残っている唯一のものである。¹¹作品番号は、現在あるフルート作品の中では最後にあたり、作曲年も、残っている作品では後半にあたる。

曲は、細かく分けると5つ、大きく分けて2つ（前半2部分、後半3部分）の部分からなるが、楽章として明確に分かれているわけではなく、単一楽章の形で続けて演奏される。カルク＝エラートはあくまで1つの長い作品として考えており、これらの区切りはその中での変化として扱っていたと考えられる。形式を考慮すると、やはり2つに分ける方が適切であると考えられる。

ユーゲントとは、「若さ、青春」といった意味を持つが、カルク＝エラートがどのような意図でタイトルを付けたのか、ということについては定かではなく、訳語によって特定の印象を与える危険を避けるために、原語（ドイツ語）の仮名書きとしている。

1924年にはZimmermann社から出版されているが、現在は廃版となっており、アメリカのSilvertrust社から2012年に新しい版が出版されている。

フルートのための作品では、ソロ、ピアノとのデュオのものは比較的良好に演奏されているが、この作品は演奏機会が非常に少ない。

しかし、演奏時間が20分近い大規模な作品であり、作曲時期も他の優れた作品と同時期であることから、内容も充実した作品であると考えられる。

¹¹ 1912年に作曲された *Kanzone «Näher, mein Gott, zu Dir!» Op.81* カンツォーネ「主よ御許に近づかん」では、合唱、声楽ソロ、オルガンの編成にオブリガートフルートとして使われている。

ユーゲント I														
区分	提示部								展開部					
素材	A	B	C(+経過)	D	E	F	E-2	D-2	G	H	I	J	K	D-3
小節	1-12	13-20	21-31	32-41	42-55	56-57	58-61	62-71	72-87	88-91	92-97	98-102	103-112	113-119
調性	H	H		Fis		H	H	E				E	cis	H
再現部														
A-2	(経過+)L	M(C?)	経過	D-4	E-3	F-2	E-4	D-5	N					
120-129	130-139	140-145	146-153	154-164	165-174	175-176	177-180	181-184	185-209					
H		H		H	cis	C	C	C	H					

ユーゲント II																	
区分	a							b									
素材	O	P	O-2	P-2	Q	R	経過	S	S-2	T	U	T-2	U-2	V(+経過)	U-3	(経過+W)	S-3
小節	210-220	221-231	232-242	243-256	257-277	278-289	290-306	307-318	319-329	330-333	334-341	342-345	346-353	354-364	365-372	373-388	389-402
調性	h	D	fis	A		D,C		D	D	D	D	G	D		H		D
a								Coda									
O-3	P-3	Q-2(U)	X	Y	Z(+経過)												
403-413	414-427	428-461	462-469	470-477	478-487	488-510											
fis	A		H	E		H											

2 全体の分析

2-1 第I部

まず、冒頭から見ていく。この部分は教会旋法と考えられる。

[譜例 3-143] T.1- 提示部 A部分

Sigrid Karg-Eiert (1877-1955)

The musical score shows the beginning of the piece for Flute, Clarinet in A, Horn in F, and Piano. The tempo is marked 'Ziemlich bewegt (romantisch)'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes dynamics like 'p' and 'R.H.' and a 'zurück' marking.

この教会旋法は、使われている部分が非常に短く、連続していかないために、曲全体を印象づけることはない。

クラリネットとホルンの全音関係の平行進行によって、独特の響きを生み出しているが、H-dur とみなすと、その第7音である ais が現れない。導音がないことで、長調の性格が失われ、第7音が半音下がったミクソリディアのような印象を与えている。ピアノの声部は4小節目から入るが、完全5度音程とオクターヴのみが現れ、長三和音にも短三和音にもなっていない。H-dur ドミナントである場合、Fis-dur のトニカ和音として ais を伴うはずだが、その第3音が抜けることで、長調の性質を消している。

音量記号を見ると、ピアノは静かに始まるため、5度音程の輪郭を出した強い性格ではなく、*p* の Fis 音に、cis が乗ることで自然にクレッシェンドされる程度で、不自然な強調を置くべきではないと考えられる。旋律にも、はっきりと a 音が現れるわけではないため、旋法の響きを前面に打ち出すというよりは、余計な表現を加えず、長調の響きが強調されないことのみを意識すべきであるように感じる。そのためには、導音が抜けているという認識が大切になるだろう。主音へ進む半音進行がないのである。

譜例の2段目からの部分はゼクエンツのようになっている。譜例の冒頭5小節が旋法的に響いた後、この6小節目から突然色彩が豊かになる。ここでの9の和音は、冒頭の穏やかな印象を引き継ぎ、温かな響きを求められる。しかし、調性を曖昧にする、ぼかす効果ではなく、豊かな音色でなくてはならない。長三和音と短三和音の2つの和音を混ぜ合わせることで、両方の和音の響きを得ることができ、多彩で豊かな響きに繋がる。決して情熱的ではなく、音量もさほど大きくないが、「構成音の多さ＝響きの多さ」として活用したい。

1拍目にピアノが単音で、フルートとクラリネットとともに入り、2拍目に和音が鳴る。上声は、その構造を理解しておくべきだろう。途中で和音が足されることで、1拍目に強調が来ない。つまり、フルートのトリルはアタックを強く入るべきではなく、クラリネットは下行音型とともにデクレッシェンドになるべきではない。さらに、2拍目に和音が遅れて入ることで、9の和音の豊かな響きが強調される効果も持つと考えられる。

3小節目に入ると、ピアノの和音が1拍目から鳴る。ここで初めて、管楽器とピアノの和音が同時作用し、9の和音列を決定づけるとともに、解決へ和らぐ。2つの上声部は、ここで音色をわずかに柔らかくし、強拍にインパクトが来ないように気をつけたい。9の和音では、その音の豊かさゆえ、強い響きになりやすい特性を考慮し、この部分のように温かな色合いを求める場面での音色選びが大切である。

[譜例 3-144] T.10-12 提示部 A~B部分

A部分では、平行双子和音 (ais-cis-eis-gis) の終止が行われている。デクレッシェンドが書かれていることから、混ざり合う、曖昧な終止と考えられる。この部分では、Cis-durのトニカ和音が鳴る中、最後の拍でフルートが双子和音を作る ais²を足す。フルートのこの ais²は、もともとある Cis-durのトニカ和音にぶつからないよう、響きの中に収まるように吹かなければならない。音の方向性が見えるような音ではなく、あくまで色を足す役割として、強調されないよう注意したい。

冒頭の旋律が終わると、13小節目から、Bの、力強く、はっきりとした性質のモチーフが現れる。ここは、最初に現れる ff部分である。アクセントの使用と、スラーの少なさから、決然とした雰囲気の部分であることがわかる。ここでは、双子和音の7の形式 (gis-h-fis-a)、三つ子和音 (a-c-e-g-h)、9の和音 (g-h-d-f-a) が続いている。これらの和音の、強い性格を用いている部分と考える。つまり、含まれる2つまたは3つの長三和音と短三和音をすべて対等に鳴らし、対立した関係性と緊張感を表すことが必要となる。特に、ピアノの声部でバス音と右手の和音が異なる場合に、その緊張関係をはっきりと提示すべきだろう。この声部をぶつけるように弾くことで、はっきりとした音色を生み、複数の和音を含むこれらの和音の特徴を生かすことができると考えられる。

ホルンの声部も、ピアノの和音の中の、ぶつかる音との緊張関係を意識することで、はっきりとした音色と適したバランスを導き出せると考えられる。

[譜例 3-145] T.21- 提示部 C 部分

強い性格の B のあと、21 小節目からはスラーで上行する C が現れる。和音を見ると、複雑なもの少なく、比較的明確な響きで進んでいく。それぞれの声部がさまざまな動きをしているため、和音の変化を捉えて表現に生かすというより、各パートの旋律の流れを重視する方が良さそう。前へ向かう流れは共通しているため、異なる動きによって、その摩擦から生まれるエネルギーによって、停滞することなくより力強く前への進んでいくべきである。

[譜例 3-146] T.29- 提示部 経過部分

C から D へ向かう、経過部分である。p で「静かに still」と書かれたこの部分は、次の調へ向かって少しずつ響きを変えていく。2 小節目では、b-moll から D-dur へメディアンテヴァリエーション進行になっている。そして、3 小節目では、1 つの主要和音を中心に、平行和音、導音交換和音、と全音階的代理和音によって変化していく。

[譜例 3-147] T.32- 提示部 D 部分

柔らかさを持った、Fis-dur の D のフレーズが始まる。ここは、この作品に初めて現れる、旋律的な緩徐部分である。冒頭の旋法、B の強さ、C のエネルギーを経て、ここでようやく落ち着き、美しく穏やかに流れていく。この作品最初の、聴衆を引き込むための重要なポイントである。

ピアノのなめらかなソロで始まり、管楽器もその上に順に乗るように入る。メディアンテ手法も用い、非常に色彩豊かで、表現力を持ったフレーズである。決して情熱的であるわけではないため、全パートがぶつかり合うことなく、スラーを利用して横の流れに沿うことで、4 パートの響きの溶け合いと調和を目指すべきである。

譜例 2 小節目からのピアノの和声進行を見ると、Fis→Ais (動和音) →H と進んでいる。Fis-dur トニカの 9 の和音によって柔らかく入った直後、トニカメディアンテによって大きく響きが変わる。カルク＝エラートの理論では、これは同じトニカ内での揺れであり、T (Fis-dur のトニカ和音) →C (H-dur のトニカ和音) という進行に、表情を足すものと考えられる。

これは、通常の音度理論による和声法では、Fis-dur での Ais-dur は、V 度の VI 度、つまり VI 度調のドミナンテになる。借用和音と捉えられるため、このドミナンテ和音 (Ais-dur のトニカ和音) は次に本来の調 (Dis-dur) のトニカを呼び込むことを予測させる。この場合、Fis→Ais→Dis(dis)となることも多く、Ais-dur のトニカ和音はドミナンテ性質と解釈され、さらに次に 5 度進行のカデンツを作る性質と考えられる。カルク＝エラートの解釈と全く異なり、Ais-dur のトニカ和音は色彩を足す存在ではなくなるのである。

カルク＝エラートの理論によって、Fis-dur の大きな揺れ、色彩的一時の変化として、Ais-dur のトニカ和音を捉えることで、その表情はより豊かになるのではないだろうか。

[譜例 3-148] T.42- 提示部 E 部分

ピアノとホルンのはっきりとしたアーティキュレーションで、Eに入る。和音自体は単純であるが、和声進行は時折急激に跳躍する。例えば、譜例 3 小節目から 4 小節目に変わる部分では、dis-moll から G-dur へ、メディアンテ (d-b-g) ヴァリアンテ (g-h-d) の進行をする。また、4 小節目から 5 小節目へ進む際も、H-dur から F-dur へ、トリトナント進行をし、その直後にも、a-moll→Cis-dur と、メディアンテヴァリアンテで進んでいる。

クラリネットはスラーの滑らかな旋律を吹いているが、この大きな和声変化を認識すべきだろう。メディアンテ進行部分でのクラリネットの旋律を見ると、ほとんど非和声音を担っている。特に、3 小節目から 4 小節目への変化部分では、dis-moll の第 3 音にあたる fis^{1,2} 音から、G-dur の非和声音の fis に変わるため、単なるアウフタクトと捉えない方が良いでしょう。同じ fis² での、役割と響きの違いを見据え、アウフタクト音から次の拍へ向かう一色の音色になるべきではないのである。

[譜例 3-149] T.55- 提示部 F 部分

続く F でも、はっきりとした性質による強さが求められる。双子和音の 7 の形式、11 の和音などが見られ、ピアノではぶつかる関係の構成音同士の対立関係を重視する。4 小節目では掛留音も現れているため、次の音へ向かうエネルギーも必要だろう。

フルートとクラリネットは 3 小節目に長音を持っている。共に h^(2,3) であり、この音を抜

かずに張り続けるべきだろう。3拍の間に次々と和音が変わっていくが、上声の *h* が音色を変えないことで、和音の変化と長音の抵抗感が生まれる。その後フルートは高音に留まり、クラリネットは低音へ下がっていく。この音域の差も生かすことができるだろう。クラリネットはデクレッシェンドしていくが、フルートはピアノと同じ音型であり、エネルギーを保っている。フルートがスピードを失わずに、クラリネットと関係なく進むことで、ピアノの進行を高音の長音によるエネルギーで助けることができる。

[譜例 3-150] T.62- 提示部 D-2 部分

The musical score for T.62-提示部 D-2部分 is presented in a multi-staff format. The top staff is the flute part, which includes the lyrics: "wie vorher", "ppp zurück", "immer stiller werdend", "immer", "sanft zurück", "herbor", "stiller werdend". The piano accompaniment is shown in the lower staves, with various chords and textures. Handwritten annotations in blue ink include "Fis", "A6", "Dmp", and "rasch arpeggiieren". The score also includes dynamic markings like "ppp", "p", and "pp", and articulation like "staccato" and "acc.". The bottom right of the score has the instruction "L.H. rasch arpeggiieren" and "R.H. rasch arpeggiieren".

短い *E* のモチーフを経て、*pp* の *D* の旋律が戻ってくる。ここでの和音は、先ほどと同様、9の和音から始まり、不協和音、双子和音、減7の和音など、はっきりとした響きを持たない性質のものが続いている。不協和音であっても、ここではその濁りのみを出し、半音音程同士がぶつかる強さは隠すべきだろう。音程関係の狭い音同士について、タッチ、立ち上がりをはっきりさせないことで音色をぼかし、不協和の響きではなく、色の決まらない響きが印象として残るように気をつけなければならない。

管楽器も同様に、非和声音の、特に長音を担う場合、ピアノの他の和音音と対立しないほうが良い。例えば、1小節目の4~5拍目では、フルートは ais^2 だがホルンは a^1 である。このクロマ関係の音が、過度に濁って強く出ないように、フルートのトリルに息を入れすぎず軽くするとともに、ホルンの長音も直前の as^1 からできるだけなめらかに変化すべきである。 $as^1 \rightarrow a^1$ の動きがはっきりと出ることで、 a^1 の存在が強調されることにもなるため、ここでの半音進行で音色を大きく変化させるべきではない。

D部分の終止に注目すると、この部分でも、*p*の音量で消えるような双子和音終止が書かれている。Fis-durのトニカ和音の双子の和音の9の形式(dis-fis-ais-cis-e-gis)から、右手の連符によってeisが足され、最後の拍で導音交換双子和音(fis-ais-cis-eis)が確定する。この場合も、Fis-durのトニカ和音が先になっているため、最後の高音のeis⁴によって、Fis-durの響きをぼかすように演奏する。管楽器はFis-durのトニカ和音の構成音を伸ばし続けているため、この右手のeis⁴が終止の色を決めると言えるだろう。かなり高い音域であることから、クリアな音色とタッチで、eis⁴の存在を際立たせるように鳴らすことで効果的になりうると考えられる。

このeis⁴は7度音ではない点が重要である。Fis-durに足されるものではなく、Fis-durと同時にais-mollを作る要素という認識が必要だろう。はっきりとした長調の響きではなく、短三和音が混ざり合うことで、安心だけでない、切なさの感情が加わるのである。提示部で最も大切とも考えられるDの旋律を、最後まで表情豊かに、複雑な響きによって閉じたい。

[譜例 3-151] T.72- 展開部 G部分

続いて、Gの部分に入る。ここでは、2小節目のフルートに「牧歌的に bukolisch」という、カンツォーネやソナタでも使われたスタッカート音型への指示がある。スタッカートを短めにし、リズムをはっきりと出すことで前の部分と全く異なるモチーフを印象づけられるだろう。

最初の2小節間はピアノの和音も単純な短三和音であり、はっきりとした性質を見て取れるが、3小節目～4小節目では、双子和音が続き、その響きは曖昧になる。しかし、ここでの双子和音は、曖昧さはあっても柔らかさはない。つまり、その性質によって、長三和音か短三和音か決まらない曖昧さは持っているが、音色がぼかされるような柔らかい曖昧さはないのである。よって、例えば1拍目では、a-mollのトニカ和音とC-durのトニカ和音が両方聞こえるような、対等でバランスの良い四和音が望ましい。4つの音が、同時に、同じ音量で鳴るよう配慮すべきである。

焦るような、強い性質の H からもたらされる新たなモチーフは、*subito p* による繊細な I である。フルートとピアノの 4 度関係の同じ動きが印象的である。この部分の 3 小節目からのゼクエンツに注目する。

ここでは、ピアノの和声が付点 4 分音符を 1 拍として進行している。長三和音と短三和音が交互に置かれていることがわかるが、この長、短のペア関係が、反メディアンテヴァリアンテ（第 1 連鎖交換和音）である。さらに、長三和音と短三和音を別に追っていくと、双方とも全音音階となっている。この部分は、前章第 6 節の譜例 2-20、カルク＝エラートの室内楽作品〈5つの楽器と歌のための音楽 Musik für 5 Instr. u. Gesang W62〉の和声進行と全く同じである。

前章でも述べたように、反メディアンテヴァリアンテの関係は、非常に遠い和音同士であり、その響きは大きく異なる。1 拍ごとに交替することで、調性は大きく揺れ、多彩な響きとそれに対応するためのさまざまな音色が生まれる。ここでは、長三和音の進行をメインに考える。ウルトラドミナンテへ進んでいくことから、大きなエネルギーが感じられ、全音での上行が重視されていると考えられるためである。偶数拍の短三和音は、長三和音の進行に全く異なる響きを足すことで、色彩を増やす役割であると考ええる。短三和音が間に挟まれることで、より豊かな響きが生じ、頂点へ達するエネルギーが高まるだろう。

ピアノの音型は、分散和音であり、さらにスラースタッカートである。構成音が同時に鳴ることによる劇的な効果を求めているとは考えにくい。軽い音型と短い音価で、さらにテンポを少しずつ上げていくため、音色によって響きの差をわかりやすく示すのではなく、メディアンテ手法の持つ効果のみで、変化を表す部分であると考ええる。つまり、奏者は、和声進行に反応するより、横の流れを重視し、タッチの強さや音色を和音に合わせて変えないことで、純粋なメディアンテ列としての響きの違いが生じると考えられるのである。メディアンテによる進行の衝撃を、シンプルに利用するべき場合もあるのではないだろうか。

管楽器の 2 声部は、この和音変化に関わっていない。大きな変化の部分に音がかかっていないため、それぞれの和音の響きを貫けば良いのである。基本的にはフルートとクラリネットの交替によって、自然に響きの違いが生まれ、ピアノの和音変化の助けとなるだろう。

[譜例 3-154] T.98- 展開部 J 部分

ここは、*ff*の非常に感情的で、表現力を必要とする部分である。第I部中の頂点とも言える重要な部分である。構成音の多い厚い和音が続き、2小節目の終わりでは二重和音（gis-h-dis-fis-a-cis-e）のようになり、よりその厚さが増している。2種類以上の和音の同時作用で生まれる、豊かな響きと対抗を意識すべきだろう。フルートとクラリネットは、ともにh^(2,3)音で長音（トリル）を持つ。次々とhの役割が変わるが、ここでは和音変化によって響きを変化させるのではなく、hを張りのある音で伸ばし続けることで抵抗力を持つと捉えられる。どのような和音にも、同じ音色、同じ強さのhでい続けることで、変わっていく和音との間に唸りが生じる。1度音であるh、5度音であるh、9度音であるh、非和声音であるhには、本来、協和するための異なる音程と性格、音色があるはずだが、これを一様に保つことであえて唸りを作り、その抵抗感によって強さと感情的な響きを生み出すのである。

特に、1拍目の和音は、E-durの導音交換双子和音であり、この和音におけるh³音は、E-durのトニカ和音の5度音、またはgis-mollのトニカ和音の第3音である。全く異なる性質の和音の、全く異なる役割を同時に担っているのである。h³音は、明るいのみではいけない。しかし暗いわけでもない。複雑な響き、性格を、音の張りとし強さという方法で表現するのである。さまざまな気持ちが入り混じる様子が、*ff*の強く情熱的で、緊張感のある音として現れる。

[譜例 3-155] T.103- 展開部 K部分

再び、*subito p*によって軽やかなフレーズに入る。しかし、ここはスタッカートと強弱記号にも現れているように、かなりエネルギーを持った場所である。音量は小さいが、音価の短い、速い動きによって躍動的に前へ進んでいく性質の部分であると考えられる。

[譜例 3-156] T.115- 展開部 D-3 部分

躍動感のある K のスタッカートのフレーズから、113 小節目で突然 D の旋律が現れる。歌うようなこの滑らかな旋律は、115 小節目のピアノで完全に戻ってくる。

[譜例 3-157] T.120- 再現部 A-2 部分

そして、D の旋律が 7 の和音で途切れると、冒頭の A が戻ってくる。同じ音で回帰し、同様に民族的な響きで進む。

[譜例 3-158] T.130- 再現部 経過部分

次の旋律へ繋がる経過部分は、*ff*の強いはっきりとした性格で、さらにメディアンテ進行を示している。これまでの *ff* 部分のような、いくつかの和音の融合による複数の響きによってではなく、和声進行による響きの変化で強さを表現しているのである。複数の場所で、メディアンテ (Fis→Ais)、メディアンテヴァリアンテ (d→Fis、e→Gis、a→Cis) の関係が見られ、1拍、2拍ごとに大きく響きが変わることがわかる。長三和音と短三和音が交互に現れているが、特に長三和音の音高の発展の形式によってエネルギーを増すことができると考えられる。その間に現れる短三和音によって、その都度響きが変わられ、色が次々と変わることで、音色も多くなり響き全体が豊かになるのである。

ピアノの声部は、和音の劇的な変化を十分に示したい。和声が変化する部分で、インパクトを与えるようなアタック、タッチを意識することで、メディアンテによる進行が強調され、*ff*を色彩と響きの豊かさで表現できる。

管楽器の声部も、和音の変化を意識して、その変わり目を示すべきである。和音の変化部分ではタンギングになり、アクセントも見られることから、僅かに強調を置くことでピアノの和声進行に対応できると考えられる。

[譜例 3-159] T.136- 再現部 L 部分

3連符でスタッカートを伴った *ff* となり、フルートとクラリネットのユニゾンによってインパクトを与える。ここでは、ピアノの1拍ごとの和音変化を意識し、フルートとクラリネットの長7度の独特な跳躍進行をより際立たせるべきだろう。ピアノの和音とぶつかる音を意識することで、長7度の音程感が曖昧になることがない。

[譜例 3-160] T.140- 再現部 M 部分

経過部 I と L で蓄えられたエネルギーは、M のモチーフで実を結ぶ。フルートとホルンの旋律が、ゆったりとした流れを表情豊かに歌い上げることはもちろん、ピアノの細かな動きも、すべての音が抜けることのないよう、分散和音によって構成音を均等に、豊かに響かせる方が良いだろう。

[譜例 3-161] T.146- 再現部 経過部分

この部分は、譜例 3-154 の J のゼクエンツと同様に考えられる。ここでも、ピアノはスタッカートを伴う短い音価で、軽やかに進む。管楽器も速い音符で半音階を持つため、響きを1つずつ変化させるような音型ではない。ここでも、先ほどと同様に、反メディアンテヴァリアンテ（第1連鎖交換和音）という和音関係の持つ大きな変化のみによって、自然と生じる響きの変化が効果を表すと考えられる。

[譜例 3-162] T.154- 再現部 D-4 部分

再び D が戻ってくる。ここでは *p* で、クラリネットが旋律を始め、フルートが追うようにオブリガートのようなメロディを吹く。長調の響きであり、旋律の跳躍によっても歌いやすい部分である。クラリネットとフルートが、その跳躍において反対の動きをしていることで、さらに抑揚が生まれやすいと考えられる。

和音は同じように進む。双子和音、9 の和音、さらに増 3 和音も現れている。ここでは、これらの和音の豊かな色彩を利用する。さまざまな音が並ぶことによる、多彩な響きを、ぶつけ合わないよう演奏することで温かい響きに変えるのである。

ピアノは、柔らかく混ざり合う音色にするため、立ち上がりのタッチの強さで和音の入りと変化の瞬間を強調すべきではないだろう。ここでは、和音の変わり目が大事なのではなく、はっきりとせずつくり移り変わっていく和声進行を重視すべきだと考えるためである。アタックを明確に示さないことで、複雑な和音を柔らかく響かせることができると考える。

[譜例 3-163] T.162- 再現部 E-3 部分

D-4 の先の部分に、E のモチーフが現れる。その直前に注目すると、ここではオクターヴ進行が見られる。かなり強く、先への推進力を持った部分である。ピアノのバス声部に連続したオクターヴを置くことでその動きが強調され、4 小節目の *f* へ向かってエネルギーを増していく。他の 3 声部でも半音進行が目立つことから、はっきりとした音色で、半音音程の密度の高さを印象づけるように演奏することで、オクターヴ進行を核にすべての動きが *f* へ向かって進んでいくことができると考えられる。ピアノのオクターヴ進行は 3 小節目で下行

し、上声2声部は上行していく。この反行の形の抵抗力も、エネルギーの増大に貢献するだろう。

[譜例 3-164] T.175- 再現部 F-2 部分

前半の F のモチーフと同じ *ff* 部分では、1 回目より、複雑で厚い和音が連続で用いられている。さらに F→H、H→C、Es→E といった、かなり遠い関係の和音が並置され、その色彩と響きの豊かさによって *ff* を表現していると考えられる。つまり、音量を上げるというより、その濃さが増していると考えるのである。厚い和音の構成音すべてが対等に響くことでの重厚感と、メディアンテによって響きを大きく変える進行が、それだけで表情を豊かにするのである。この部分は、前半最後の頂点と言え、さらに 2 回目であることから、より情熱的で、多彩な響きを持つべきだろう。

しかしこの響きは 2 小節で終わり、すぐに再び E の穏やかな旋律に変わる。

[譜例 3-165] T.177- 再現部 E-4 部分

さらにその5小節後には、Dのモチーフが現れる。

[譜例 3-166] T.181- 再現部 D-5 部分

Handwritten annotations: (in C) D - p Dm T B, G H7 C D7

Dの先、フルートのソロから、新たなフレーズが始まる。

[譜例 3-167] T.183- 再現部 N 部分

Handwritten annotations: 183, G (2d.) nicht schleppend, G7, H9 cis H H7 F E, (in C) D Tm T B T T.D C T+dP D (in H)

フルートのソロに、ピアノが G-dur の 7 の和音を足す。この半終止から進む先は、H-dur であり、つまりメディアンテ関係で和声進行している。

Nの部分では、ピアノが旋律を担っている。三和音もいくつか見られるが、9の和音や二重和音、不協和音もある。ここでも、音同士をぶつけないように、立ち上がりに気をつけることで、構成音の多く複雑な和音を柔らかい響きにすることができるだろう。

ピアノの声部では、拍がずらされているように見える。6拍子に対して、3つの動きと2つの動きがあり、そのずれが、さらに曖昧で柔らかい響きを生んでいる。この動きを利用し、和音の変化部分をぼかすことで、流れの中で気づかないような変化をし、その和音が強く鳴ることがなくなるだろう。

ホルンは、cisを伸ばし続ける。さまざまにピアノの和音に移り変わる中で、そのどの進行をも邪魔しないよう、和音に混ざるような音色を選ぶべきである。一方、変わらない音によって和声進行を引き立たせることができるとも考えられるため、息のスピードは安定させ維持すべきだろう。

フルートは、ピアノとホルンの作る和音の響きに、音色の違いによって響きを足す。低音

で *pp* であるため、音色は柔らかくなりがちだが、音の多い和音に隠れないために、完全に溶け合うようなバランスにならない方が良いと考えられる。

[譜例 3-168] T.207- 再現部 N 部分

The image shows a musical score for Example 3-168, T.207, which is the N part of a recapitulation. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a harp line (bottom). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Vorwärts drängend (2d)' and 'rasch'. The piano part includes dynamics such as *rit.*, *mf*, *p*, and *f*. The harp part includes dynamics like *rit.*, *p*, and *mf*. There are handwritten annotations in the harp part, including 'H', 'cis', 'Vorwärts drängend, (2d)', 'E', 'C', 'E', 'C', 'rasch Fis 7', and 'D (in H)'. The score ends with a first ending bracket and a repeat sign.

第 I 部の終止を迎える。しかし完全終止ではなく、この部分も半終止によって II へ繋がっていく。

ここでは、双子和音の E-dur (cis-e-gis-h) と、C-dur と D-dur による二重和音 (c-e-g-b-d-fis) が交互に現れている。その和音の種類が、響きの豊かさを示しているが、さらに和声進行も反メディアンテ関係で進むことで、和音同士の響きの差を広げ、色彩を増やしているのである。

この和声進行では、まず E-dur のトニカ和音を豊かな響きで鳴らす。双子和音であるため、cis-moll のトニカ和音と E-dur のトニカ和音が共に響くような、対等なバランスを目指すべきである。不協和音のように、ぶつかって濁る性質ではなく、双子和音特有の、2 種類の和音が共存するような響きである。そして、二重和音に進む。これは C-dur のトニカ和音をメインと考えると、E-dur のトニカ和音に対して反メディアンテにあたり、さらに D-dur のトニカ和音の付加によって少し濁った響きになるため、エネルギーとしては弱くなると考えられる。

和声進行での響きの差をより効果的にするため、それぞれの和音の機能による性質を考慮することで、2 つの和音の音色やバランスを変えることも必要だろう。

さらに、譜例 5 小節目ではトリトナンテ関係 (C→Fis) の和音へ進む。ここでも大きな響きの変化が生じ、1 拍での突然の跳躍を経て、次の調へ進んでいく。和音 1 つ 1 つの劇的な変化を十分に表現すべきである。

管楽器は、ここでも交替して現れる。それぞれの和音の響きを貫き、楽器の音色の差と、メディアンテ進行である意識によって、ピアノの和音変化に対応することができるだろう。こうして II 部へ入っていく。

2-2 第II部

[譜例 3-169] T.210- a (前半) O 部分

性質は一変し、軽く、跳ねるような音型とリズムが現れる。直前までの厚い響きはなくなり、不協和音の性質は、音価の短さによって、厚い響きを作るものから、掴みどころのない不安定さになる。ここでの不協和音は、隣り合う音をぶつけることで響きを濁らせ、軽快さにアクセントを加える役割を担う。

[譜例 3-170] T.221- a (前半) P 部分

221 小節目に、ピアノのリズムが変化し、管楽器がところどころ加わる。ピアノに、9 の和音が現れる。O の部分より、さらに響きが曖昧になるのである。p の音量であることから、ここでは長三和音でも短三和音でもない、聴者が迷うような響きが必要だろう。1 拍目での f^{\sharp} 、 a^{\flat} などの音を、7 度、9 度音と考えず、左手の $g-h$ の和音と対等な関係に置くことでこれを表現できるだろう。譜例 4 小節目で、3 つの 9 の和音が続いた後、次の小節の頭にはっきりとした 5 度音程 ($B-f^{\sharp}$) が鳴る。この性質と響きの違いと、ホルンが加わる効果を念頭に、2 小節ごとのゼクエントを進めていくべきである。

[譜例 3-171] T.232- a (前半) O-2 部分

再び、Oのリズムに戻る。管楽器が加わることで、より軽さのある動きが増え、跳躍も含まれることから躍動感が増している。

[譜例 3-172] T.243- a (前半) P-2 部分

ここはPと同じ音型だが、長い9の和音のゼクエンツが生じている。この部分は、カルク＝エラートも理論書内でゼクエンツの例として挙げている。音程関係が完全にコピーされており、それゆえ調性は1つに保たれていない。機械的なずらしのテクニックであるため、9の和音の1つずつの響きの変化を重視するのではなく、9の和音の連続であるという構造の強調と、連続によってその厚い響きが持続していく重厚感が現れることが重要であると考える。

さらに、音量にも注目すると、pで始まるフレーズは、上行の形とともにクレッシェンドし、ffに達していることがわかる。厚い和音が続くことで次第にエネルギーを増していく様

この部分は、3~4小節目に注目すると、C-dur のトニカ和音と D-dur のトニカ和音が並んでいる。D-dur と考えると、C-dur のトニカ和音はドミナンテ (a-cis-e) ヴァリアンテ (e-c-a) の平行和音 (c-e-g) となり、 $d^p \rightarrow T \rightarrow d^p \rightarrow T$ という和声進行になる。このドミナンテヴァリアンテ平行和音はミクソリディアの特徴であり、これがトニカと交替しながら現れる形は特殊である。

仮にこの部分を C-dur と考えると、D-dur のトニカ和音はウルトラドミナンテとなるため、 $T \rightarrow DD \rightarrow T \rightarrow DD$ となり、リディアの特徴が現れる。どちらにせよ、この和声進行は視覚的にも、特殊であることを示している。C リディア、D ミクソリディアのどちらの旋法で解釈するかによって、その性格の違いから音色や響きの作り方も変わる。前後の曲調とのバランスや、ここでの旋法の役割を考え、吟味する必要があるだろう。

細かな動きが続いているが、ここで僅か 4 小節だが旋法的な響きを加えることで、単調な曲調になることを避けている。「ユーモアを持って mit Humor」と指示があることから、カルク=エラートがこの部分をより「やんちゃに」するために加えた遊び心であるのかもしれない。

和音を担うピアノの声部が *f* で、他の声部には「強すぎず」や「軽く」といった指示があることから、ピアノの和声進行によって特別な響きを強く印象づけようとしていると考えられる。上声の 2 つの楽器は、D-dur 音階に *c* が、または C-dur 音階に *fis* が現れる響きを意識し、しかし強調しすぎることなくピアノの和音に乗るように演奏するべきであると考ええる。旋法の特有の響きではあるが、この部分での軽さを保ったまま進みたい。

[譜例 3-175] T.291- a (前半) 経過部分

なめらかで穏やかな旋律によって、次の緩徐部分へつないでいく。最後の半終止部分では、

二重和音を2つ経て、ようやく次のD-dur調のドミナントA-durのトニカ和音(a-cis-e)の7の和音に到達する。左手の下2声は、2小節間(譜例終わりから3、2小節前)A-durを維持する。その上に、それぞれ異なる和音が乗ることで、響きを大きく変えているのである。上の和音を見ると、G-dur→H-durという進行をする。メディアンテで進むことで、二重和音になったときも、その色彩変化の効果で表情を豊かにしている。この部分では、二重和音であってもぶつかることなく、A-durのトニカ和音の土台に乗るようにバランスを取るべきだろう。

フルートとホルンのa¹音は、3小節目でようやくその方向性と響きが確定することを認識しておかなければならない。入った瞬間には、まだどこに進むかわからない曖昧な響きであり、すぐに明確なD-durが導かれるような音色を使うべきではないと考えられる。

[譜例 3-176] T.307- b (中間部) S 部分

4拍子の、非常に表情豊かでゆったりとした部分に入る。この部分の旋律は、前半4小節、後半6小節で構成されている。ピアノによって導入的に演奏された後、クラリネットの旋律で現れる。

和音を見ると、特別に厚い和音が連続しているわけではない。ここでは、情熱的な歌ではなく、温かさと穏やかさの色合いが強いのではないだろうか。よって、それぞれの和音の厚さ、構成音をすべて響かせることでの響きの豊かさではなく、和声進行による響きの変化で、その表情をつけていくことが望ましい。

[譜例 3-177] T.319- b (中間部) S-2 部分

Sの続き、クラリネットの旋律が入る部分を見る。その和声進行は、ピアノのみの部分とほとんど同じだが、分散和音になることによって1つ1つの音の響きが増し、また掛留音がつくことで、非和声音が増え、さらに色彩が増える。

後半部分（譜例下段2小節目から）の和声進行を見ると、やはりメディアンテ手法が目立つ。ピアノの和声は、メディアンテヴァリアンテ（ $d \rightarrow Fis$ ）、隣接メディアンテ（ $G \rightarrow E$ ）などの進行と、9の和音や三つ子の和音などの多彩な音色を持ちうる和音を使って、さまざまに響きを変化させている。ここでは、メディアンテを使った進行によって驚きを持った跳躍を遂げるといふより、調性の枠を広げることで、さまざまな色合いを使って表情豊かな演奏を求めていると考えられる。

よって、ピアノはそれぞれの拍での、特に8分音符の動きで表情を作り、和音ごとの響きを音型に沿って響かせることを重視すべきであると考えられる。隣り同士の和音関係の遠さによるインパクトではなく、それぞれの和音を表情豊かに演奏することで、和声進行として連なった際に、メディアンテ進行による変化がより効果的に現れると考えられるのである。

クラリネットの旋律も、非常に滑らかな進行を行っている。旋律的な流れとフレージングを重視し、ピアノの表情豊かな和声進行に自然に乗ることを考えたい。フルートの声部は、ピアノの進行に沿っている。強弱記号もピアノと一致しているため、ピアノの響きにさらに新たな音色を加え、表現力を高める役割と考えられる。

II部は、完全に性格の異なるaとbの部分からなっているが、2つの部分の対比が最も重要である。前半の軽快な曲調からの大きな変化、そしてこの部分の持つ穏やかな安心感によって、II部はより内容豊かになる。和声進行の違いを意識し、前半のはっきりとした進行に対するメディアンテ手法の生かし方に気を配るべきである。

[譜例 3-178] T.330- b (中間部) T 部分

クラリネットの旋律が終わると、9の和音の連続があらわれる。ここでの使い方では、ぼかしと淡さを求められていると考えられる。長、短、どちらとも決まりきらない響きである。

ここ（譜例 3 小節目から）は 2 小節ごとのゼクエンツとなっている。フルートとホルンが低音で交互に吹き、ピアノの曖昧な和声がつく。管楽器の旋律は半音進行が目立ち、音程変化を少なくすることでより響きをぼかしている。これらの旋律は、ピアノの和音と対立しない音色が良いだろう。つまり、伴奏としてのピアノの和音に旋律として上位に立つというより、ピアノとともにはっきりとしない和音を作ると考えるということである。ピアノと管楽器という、音色の違いが、ピアノの和音に違う響きを足すのみで、過度に浮き立つことは避けたい。

ピアノの声部は、すべての音が溶け合う柔らかい音色が望ましいだろう。重厚さは必要なく、どの音の強調も必要ないと思えるべきである。

9の和音の用法の変化によって、響きを変え、Sとは異なる表情を作り出すことが重要である。一瞬で変わる響き、音色、雰囲気連続によって、この作品は豊かになるのである。

[譜例 3-179] T.334- b (中間部) U 部分

4小節間のTの後に現れるこのフレーズは、Tよりははっきりとした響きを持っている。9の和音の連続と、管楽器の低音の動きによってぼかされていた響きは、このUで再び旋律による方向性を取り戻している。和音も、和声進行もより単純になり、それぞれのパートに、前へ向かう音型が現れている。

この先、T→Uの流れが再び現れている。

[譜例 3-180] T.342- b (中間部) T-2 部分

[譜例 3-181] T.346- b (中間部) U-2 部分

そして、新たにVの部分に入る。

[譜例 3-182] T.354- b (中間部) V 部分

休符から始まる 8 分音符のモチーフが見られるが、音程関係の狭い動きが多く、はっきり

としない。さらにピアノのバス声部は低音で単音の下行進行をしており、色合いを決定することはない。この部分では、それぞれが音程関係を正確に鳴らし、余計な表現をつけないことで、「色のなさ」を表現できる。全音と半音の幅の違いをきちんと聴かせることが重要である。

[譜例 3-183] T.360-364 b (中間部) 経過部分

5小節間の、3連符による経過部が挟まれる。動きと和音によって少しエネルギーが加えられるが、それはすぐに中断される。向かう先は、すべてのパートが *p* に変更された、Uである。

[譜例 3-184] T.365- b (中間部) U-3 部分

p で始まった U は、2 小節間で急激にクレッシェンドし、全パートが *f* の強い響きが変わる。ピアノの左手にはオクターヴと 5 度音程が生じている。

ここでは、オクターヴ音程から完全 5 度音程に移行している。3~4 小節目では、シンコペーションのリズムによってさらにその特徴的な響きが強調されている。

ピアノの左手が *f* で持続的に鳴ることで、はっきりとしたバス声部が強さを保っている。右手によってさまざまに和声に変化していくが、このバス声部の立ち上がりを明確にすることで、独特の響きと強い性質を維持し、エネルギーを持った進行にすべきだろう。核となる枠組みとして、このオクターヴと 5 度の進行を効果的に用いるべきであると考ええる。

管楽器の声部は、スラーの付いた滑らかな進行でありながら、跳躍が多く力強い。ピアノの強い連続進行に合わせ、情熱的な表現で演奏することが必要だろう。

この作品での、オクターヴや 5 度音程の連続では、エネルギーを増大する、あるいは溜めていく性質が感じられ、強さの性質を演出するものとして用いられていると考えられる。はっきりとしたこれらの音程関係を、はっきりとした音色で鳴らすことで、他の部分とは異なる、強く熱い響きを得られるだろう。

[譜例 3-185] T.373- b (中間部) 経過部分+W 部分

373
phantastisch bewegt, ruhig beginnend (♩ ♩) nach und nach erregter
aufgeregt und schnell
pp
381
gest.
klarrend ff
nicht zu stark
393
kercor

ピアノの低音域から始まる 16 分音符の動きは、管楽器につながり、クレッシェンドして、4 分音符のアクセントからなる W のモチーフへ向かう。縦割りにも感じられる、このはっ

きりとした動きは、次第に 16 分音符のスタッカート音型に変わり、*f* となって進む。

[譜例 3-186] T.389- b (中間部) S-3 部分

ここで現れるのは、S のモチーフを倍速にした動きである。フルートとクラリネットのユニゾンによって、この回帰がインパクトを持って示される。各楽器がエコーのようにリズムを繰り返し、再び 3/8 拍子へ戻っていく。中間部の最初に現れる表情豊かな S とは完全に異なり、繊細で温かな表現から解放されるような、澁刺とした対照的な響きによって、中間部を閉じていく。

[譜例 3-187] T.403- a (後半) O-3 部分

O のモチーフが戻ってくる。ホルンとクラリネットの動きにわずかに変化はあるものの、O-2 の部分とほぼ同じである。

[譜例 3-188] T.414- a (後半) P-3 部分

Pが続く点も、このP-3がP-2と同じく9の和音のゼクエンツである点も同様である。

[譜例 3-189] T.428- a (後半) Q-2 部分

Qのモチーフも、同じ形で現れている。

[譜例 3-190] T.447- a (後半) R?

一瞬、Rのような、3連符による上行のモチーフが現れる。

[譜例 3-191] T.462- a (後半) X 部分

そして、曲の終盤へ入っていく。fのスタッカートでの強い和音は、明確な和音と、明確な和声進行によって決然とした響きを作る。そこに曖昧さや大きな色彩変化はなく、他の部分との違いが見て取れる。

[譜例 3-192] T.470- a (後半) Y 部分

ピアノの和声進行では、双子和音の交替が起こる。E-dur のトニカ和音をトニカと考えると、そのドミナント (h-dis-fis) メディアンテ (dis(es)-fisis(g)-ais(b)) の Es-dur のトニカ和音との交替であり、その響きの差は大きい。管楽器の声部は、フルートとクラリネットがこの

和音を分担して受け持っていることがわかる。それぞれが全く別の和音を担当することで、響きの違いを音色の変化によっても出すことができ、より大きな効果を期待できる。さらに、フルートとクラリネットによる対話と捉えることもできる。

双子和音であるため、どちらも、完全な長三和音ではない。メディアンテによる響きの大きな変化と、双子和音の持つ曖昧な響きが、このフレーズを非常に複雑にしているのである。

[譜例 3-193] T.478- a (後半) Z 部分

ここでは、メディアンテによる進行が見られる。ピアノの和音を見ると、付点8分音符を1拍として、Gis→E、B→fis、C→gis、D→Fisと反メディアンテ（ヴァリアンテ）、メディアンテ関係で進んでいることがわかる。ホルンは、拍としてはピアノの動きに対応しているが、1拍目は掛留音的に作用しており、非和声音である。つまり、ピアノのメディアンテの響きを助ける、またはそれに左右されるものではなく、独自に半音進行しているものと考えた方がよい。フルートとクラリネットに関しては、拍感自体が1小節3拍、もしくは1拍で取るように書かれている。ピアノ声部のメディアンテは、全体で色彩の変化を行うためのものではなく、管楽器の無機質的な半音進行に、さまざまな響きを、インパクトを持って足す、という役割であると考えられる。速いテンポであるため、それぞれの響きを出すというよりは、その跳躍的な和声進行によって自然と現れる色彩変化を重視すべきだろう。

[譜例 3-194] T.489- コーダ部分

Handwritten notes and chord symbols: $(H) T$, $(F) D$, $(H) T$, $(F) D$. Chord symbols: H , Cis , $F7$, Fis , H , Cis , $F7$, Fis . Dynamic marking: ff .

そして、コーダに入る。和音は増3和音の連続となり、無調状態になる。その後も不協和音が多く使われ、管楽器の声部もぶつかるため、調性はほぼ確認できない。2段目の終わりに、 $H \rightarrow F$ というトリトナント関係の和音の交替でさらに混乱を極め、最終拍の Fis -dur の動和音によって、 H -dur へ向かう。

[譜例 3-195] T.500- コーダ部分

Handwritten notes and chord symbols: H , d , f , Fis , H , d , f , Fis , H , d , f , Fis , C , d , f . Chord symbols: T , Dm , $(D^{\#})$, D . Performance instructions: *geschwätzig*, *mit karrikie-*, *renditor Schürfe*, *ff (wie eine Sirene)*, *ff wie eine Grimasse*, *Solo mit Humor gest.*, *ff*. Dynamic markings: ff , ff .

この部分から、一転して三和音の連続で進む。しかしその和音関係は遠いものが多く、メディアンテや導入形式が用いられる。

3/8 拍子に入ると、再び不協和音が現れている。1小節目（譜例 4小節目）は、協和音に非和声音が1つつ足されている不協和音、2小節目は、 B -dur と Cis -dur、 C -dur と Dis -dur の二重和音にも見えるが、それぞれ B -dur の7の和音の第3音の分裂 (b -cis-d-f-as)、 C -dur のトニカ和音の7の和音の第3音の分裂 (c -e-fis-g-b) とも考えられる。ここでは、不協和音の響きの濁りが強さとなる。半音関係にある構成音同士をぶつけ、濁った響きの和

音を連続して使うことで、解決しない緊張感を保ち、協和しない和音の不明瞭さが *ff* で押し出されることで、エネルギーが溜まっていく

ピアノは、はっきりとした音色と立ち上がりで、不協和音が連続していく効果を高めるように演奏すべきである。管楽器は、全音進行とフラッターによって不安定さを助長していると考えられる。1音も抜くことなく、頂点へ向かって息の圧力を増していきべきだろう。不協和音の、解決せず、響かない葛藤のエネルギーがこの部分の強さの表現に繋がると考えられる。

そして終止部分を見る。前章第4節の譜例 2-8 で例として挙げられているが、*fff* の双子和音終止である。前章での指摘通り、ここでは曖昧さでもぼかしでもなく、その2つの和音が完全に同時に作用することで、特別な響きを作っている。最後にフルートが *ais*³ に達し、*H-dur* の純粋な響きを消すため、消えるような終止とは対照的に、バス声部の *H*₍₁₎音と対等に響かせる必要があるだろう。ピアノのユニゾンによる *h* を意識し、音域の差と音色の差、すべてを利用して、この和音の両性具有性を表現すべきである。このユーゲントも、最後まで *H-dur* の調性が確定されずに終わる。

この作品は、これまでのフルート作品で使われた和声の技法をすべて盛り込んでいると言っても過言ではない。つまり我々は、あらゆる和声進行と、多種多様な和音の種類、その用法を想定した上で、それに対応できるだけの音色と表現のアイデア、技術を持ってこの作品に取り組みなければならないのである。この〈ユーゲント〉を、フルートを含む唯一の室内楽作品として、自信を持って、そして聴衆を魅了するように演奏するには、何よりも、この膨大な素材とそれぞれの性格、役割を把握し、表現しきることが重要なのである。

9の和音、双子、三つ子和音、ゼクエンツ、メディアンテ、教会旋法、5度平行進行、不協和音。これだけの手法が、さらに場面によってさまざまな性格を持っている。これらをすべて理解、認識した上で、それに相応しい表現方法を検討し、初めてこの作品は真の魅力を発揮するのではないだろうか。

次々と響きが変わることで、落ち着きがなく、つかみどころがなく、しかし多彩で、豊かである。「ユーゲント=若さ、青春」というタイトルは、そんな作品の性格を表しているのかもしれない。

一見構造の見えにくい複雑な和声も、細かな分析によってその性質とその場での役割が見えることがあるだろう。難解に見えるものほど、このような和声分析が役立つと考える。

終章 結論と展望

カルク＝エラートは、フルーティストにとって非常に重要な作曲家の 1 人であり、彼の作品は今やレパートリーとして欠かせない存在である。カルク＝エラート作品が、「現代のフルーティストが演奏できるべき作品」と考えられていることを、コンクールの課題曲におけるカルク＝エラート作品の割合のデータが証明している。

では、その課題曲採用率でバッハやモーツァルトとも並ぶカルク＝エラートの作品は何が特別なのだろうか。

まず、ドイツのフルート・レパートリーで近代のものは非常に少ない。フランスに比べベーム式フルートの普及が遅れたことが最大の原因であると考えられるが、そのような流れの中でカルク＝エラートは、バルトウツァートの影響でドイツではいち早くこの新しいフルートに興味を持ち、ベーム式フルートを想定して作品を作ったのである。ベーム式フルートの特徴は、そのテクニク的可能性の大きさと、音量、音色の豊かさである。これを利用し、カルク＝エラートはテクニク難易度の高い作品、そして、複雑な和声と厚い響きを持った表情豊かな作品を生み出した。ベーム式を想定したフルート作品が少なかったドイツで、この楽器の特徴を生かしたカルク＝エラートの近代的な作品は、当時のドイツでは新しいものとみなされていたが、今では価値あるものとして評価され続けているのである。

特にその複雑な和声、和音が、カルク＝エラートしか持ち得ない魅力を作っていると考えられる。このことを、カルク＝エラート自身が執筆した和声理論書が示している。カルク＝エラートは、二元的和声理論をもとに独自の極性和声理論を打ち立てた人物であるが、この、長調：短調、長三和音：短三和音の対極性が、複雑な和音に独特の解釈を与えているのである。それは特に双子和音、三つ子和音、9 の和音、メディアンテに現れており、これらの和音、手法の解釈は、通常の音度理論による和声理論とは大きく異なる。つまり、その複雑な和声にはカルク＝エラートが意図した特別な解釈が伴い、それによって、特別な響きが生まれているのである。これこそが、カルク＝エラート作品がフルーティストを魅了し続ける最大の理由ではないだろうか。

このことを踏まえ、本論文ではカルク＝エラートの和声理論の解釈を行い、それをもとにフルート作品を分析してきた。これまで、モチーフや構造について分析を行った例はわずかに存在したが、和声を、それも極性理論を用いて解釈と分析の試みを行ったものはなく、さらに具体的に演奏法に結びつけて論じられたものは完全に不足している。カルク＝エラートの作品の魅力を実に理解し演奏に生かすような分析を行うには、独自の和声理論の解釈

が不可欠であり、モチーフや構造のみによって得られる理解は若干表面的であるとも言える。なぜなら、構造やモチーフの理解からは、実際の演奏での響きや音色の変化、表現の仕方に関して多くのものは得られないためである。極性和声理論の理解と、それをを用いたフルート作品の分析によって初めて、複雑な和音、和声の性格や性質、響きの特徴、役割を導き出すことができ、演奏表現に生かすことができるのである。

カルク＝エラートの作品は、その緻密で繊細な理論の上に成り立っていると考えられる。その作品を演奏するには、我々演奏家も、繊細で、さらに多彩な表現方法を持ち合わせていなければならない。カルク＝エラートの作品はこうだ、この和音はこうだ、といった単一的なイメージではなく、和声理論の理解によって得られるさまざまな和音解釈を通じて、その作品、その場面にあった音色、タッチ、タンギング、バランスなどをその都度検討していかなければならない。彼の作品はそれを要求しており、その実現によって、次々と変わる曲調、和声、作品ごとの作風の違いという、カルク＝エラート作品の魅力を表現しきることができるのだと考えられる。

例えば、彼の作品では数小節、数拍、時に1音単位で、和音の変化や特別な和声進行を表現する。極性理論による和音解釈を知ることで、フルートの旋律的センスでは通過する音をあえて強調するという選択肢が生まれるかもしれない。ピアノの和音と混ざるような音色のイメージが、和音の構成音の一つと対立させるという解釈に変わるかもしれない。長三和音の明るいイメージを持っていた部分が、実は短三和音の響きも混ぜるべき部分であるかもしれない。

演奏家にとって最も重要なことは、表現における選択肢の多さである。何を読み取り、何を伝えるために、どのような表現を加えるのか。その選択の違いが、それぞれの演奏家の個性となり、意志となる。いかに多くの選択肢を持っているか、ということは、そのまま演奏家の表現能力の高さとなるのである。カルク＝エラートの和声理論を知ることで、表現は変わり、音色も変わる。その選択の可能性は、これまでの何倍にも増えるだろう。

カルク＝エラートは確かに理論家でもあったかもしれないが、やはり作曲家であり、自身もピアノ、ハルモニウムの演奏に長けた演奏家でもある。カルク＝エラートの和声理論、特に『和音と調性の極性理論』は、理論家のためだけの理論ではなく、作曲家、演奏家のために役立ててこそ効果を表すものではないだろうか。コンマ単位の差と、長短の完全な対極性にこだわったカルク＝エラートは、その作品でも僅かな表現の差と和音の対極性を意識していただろう。大胆な和声も、厚い和音も、僅かな差の区別や対極性質を前提としているならば、演奏家もそれに応えなくてはならない。一つのフレーズ、一つの和音、一つの音、それらには、旋律からは読み取れなかった、しかしカルク＝エラートは意図していたかもしれない響きや音色の新たな解釈がまだあるのである。それを知り、検証し、演奏に生かすこと

も演奏家の重要な仕事ではないだろうか。

これは、カルク＝エラート作品に限ったことではない。カルク＝エラート自身はその理論を他の作曲家の作品の分析に用いているように、この極性和声理論の理解によって、難解な和声を持つ近代作品に新たな演奏解釈が生まれる可能性があるのである。特に、9の和音や双子和音などの複合和音の考え方、メディアンテなどの遠隔和音の手法に関して、音度理論を基本とした和声分析では得られなかった解釈が生まれ、異なる奏法を導き出すことに繋がるだろう。また理論書では、具体的にワーグナーの作品での7の反和音のシンボリック使用法や、ショパンの作品でのトリトナンテ手法などに言及している。複雑で特徴的な和声進行も、極性理論を用いて整理、分析することで、それぞれの和音の性質や効果を認識し、演奏することができる。和音や和声進行の意味を、感覚的な理解のみで表現することには限界があるだろう。さまざまな角度から作品を解釈するための手段の一つとして、この極性和声理論は大きな価値を持つと考える。

極性和声理論の、演奏への応用についての考察は、この一つ限りではなく、正解もない。ただ、この理論解釈を通じて作品への理解が深まり、演奏表現の幅が確実に広がり、選択肢が増え、結果として作品に対しての表現能力が向上する、という事実こそがなにより重要であるのだ。カルク＝エラートの和声理論は、解釈を一つに決めない。この理論に基づいて、多様な解釈と表現を行うことができるということが、極性和声理論の素晴らしい点でもある。さらに、カルク＝エラートの作品のみならず、この極性和声理論の理解が同じように複雑な和声を用いた近代作品に新しい演奏解釈をもたらすことになるだろう。本論文が、カルク＝エラートの和声理論やフルート作品について、音楽家が知識を深め、演奏、研究に生かす一助となることを期待する。

謝辞

本論文執筆にあたり、調査方法、文献資料の提案、研究の方向性や論文構成等、すべての過程に関し、いつも温かく真摯にご指導くださった、国立音楽大学教授、吉成順先生にまずもって心より御礼申し上げます。

また、カルク＝エラートの『和音と調性の極性理論』翻訳作業においては、明治学院大学芸術学科講師、江端伸昭先生に多くのご助言をいただきました。常に大変ご丁寧に訳文をチェックしてくださり、深く感謝いたしております。

フルートの奏法、演奏表現、作品解釈につきまして、日頃より熱心にご指導くださった国立音楽大学フルート科教授、大友太郎先生、並びに客員教授、佐久間由美子先生にも、この場で厚く御礼申し上げます。

さらに、ドイツでの協定留学中、フルートの演奏法はもちろん貴重な楽譜の提供をいただきました、カールスルーエ音楽大学フルート科元教授、レナーテ・グライス＝アルミン先生、そして快く関連資料をご提供くださりインタビューにも応じてくださった『カルク＝エラートとそのフルート作品』著者、アルヴィン・ヴォリンガー氏には、感謝の念に堪えません。

最後になりましたが、本研究を行う間、多方面から支えてくださったすべての先生や友人、家族に、心より感謝の意を表し、謝辞といたします。

参考文献

[書籍]

- Adorján András, Lenz Meierott. *Lexikon der Flöte*. Laaber: Laaber-Verlag, 2009.
- Bailey, John Robert. *Maximilian Schwedler's Flute and Flute-Playing Translation and study of late nineteenth-century German performance practice*, 1987.
(D.M. Dissertation, Northwestern University, 1987)
- Clemen, Jörg. “Anmerkungen zu Sigfrid Karg-Elerts Kammermusik für Flöte”, in *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*, ed. Thomas Schinköth. Hamburg: von Bockel, 1966.
- Conley, Frank. “Karg-Elert” in *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol.13. ed. Sadie Stanley, John Tyrrell. London :Grove, 2001, 377-379.
- Cunz, Rolf. *Deutsches Musikjahrbuch*. Essen: Th.Reismann-Grone GmbH, 1923-1925.
- Dobrinski, Ingeborg. *Das Solostück für Querflöte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1981.
- Fabrikant, Harold. *The Harmony of the Soul—Sigfrid Karg-Elert's Letters to his Australian Friends*. Lenswood: Academy Music. 1996.
- Fabrikant, Harold and Thuringer, Staffan. *Sigfrid Karg-Elert's precepts on the polarity of sound and tonality*. Caulfield: National Library of Australia Cataloguing-in-Publication Data. 2007.
- Forner, Johannes. *Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig 1781-1981*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981.
- Gerlach, Sonja. *Sigfrid Karg-Elert Verzeichnis sämtlicher Werke*. Frankfurt am Mein: Zimmermann, 1984.

- Griffiths, Paul. “Karg-Elert” in *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 6, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3651>.
- Hartmann, Günter. *Karg-Elerts Harmonologik*. Bonn: Orpheus -Verlag, 1999.
- . *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel* Bonn: Orpheus-Verlag, 2002.
- Karg-Elert, Sigfrid. *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*. Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1931.
- Lerche, Stefan. *Sigfrid Karg-Elert*. H. M. Zill, Flöte; H. D. Meyer-Moortgat, Klavier. Ambitus 97833 CD o.S., 1989.
- Schenk, Paul. “Karg-Elerts polaristische Harmonielehre”, in *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, ed. Vogel, Martin. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966.
- Schinköth, Thomas. *Sigfrid Karg-Elert und seine Leipziger Schüler*. Hamburg: von Bockel, 1966.
- Strodthoff, Jörg. “Karg-Elert“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 9. ed. Finscher, Ludwig. Kassel: Bärenreiter, 1994, 1494-1498.
- Wollinger, Alwin. *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*. Frankfurt am Main: Haag+Herchen, 1991.
- . “PORTRAIT Carl Bartuzat Eine zeitgemäße Würdigung,” »flöte AKTUELL« *Offizielle Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Flöte e. V.* Frankfurt am Mein: Konzertservice Frankfurt, 1992.
- 池内友次郎、長谷川良夫、石桁真礼生、松本民之助、矢代秋雄、島岡譲、柏木俊雄、丸田昭三、小林秀雄、三善晃、佐藤真、南弘明 『和声 理論と実習 II』東京：音楽之友社 1965
- . 『理論と実習 III』東京：音楽之友社 1966

岡田暁生 153～154 頁「カルク＝エラート」『音楽中辞典』東京：音楽之友社 2002

小方厚『音律と音階の科学』 東京：講談社 2007

蒲生郷昭 1 巻 492 頁「音律」『音楽大辞典』 東京：平凡社 1981

東川清一『音楽理論を考える』 東京：音楽之友社 1998

[雑誌]

Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig. 1882. Nr.29~36

Neue Musik-Zeitung. Regensburg. 1917-1922.

Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig. 1919-1944.

Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig. 1908-1935.

[楽譜]

Karg-Elert, Sigfrid. *30 Capricen op.107*. Offenbach: Steingräber-Verlag. 1967.

———. *Impressions exotiques op.134*. Frankfurt: Zimmermann. 1999.

———. *Jugend op.139a*. Riverwoods: Silvertrust. 2012.

———. *Sinfonische Kanzone op.114*. Frankfurt: Zimmermann. 2006.

———. *Sonate B-dur op.121*. Frankfurt: Zimmermann. 2008.

———. *Suite pointillistique op.135*. Frankfurt: Zimmermann. 2006.

後書き

カルク＝エラートとそのフルート作品については、その知名度と重要性に対しまだ資料も研究も足りていないと感じる。しかし不足しているからこそ、イメージだけで演奏することを避けなくてはならない。演奏家は、慣習的な、または単一的な表現法で満足してはならないのである。

本論文で提示した極性和声理論の解釈は、彼の意図した響きを探る手段の一つとなるだろう。カルク＝エラートが残した数少ない言葉、そして解釈のヒントでもある理論書は見逃されるべきではないと考える。これから先、彼の作品が限られたイメージに縛られずより多彩な表現力で演奏されるため、奏者それぞれがさまざまなアプローチで作品と向き合っていくことが望ましいのである。

本研究がフルーティストへの新たな作品解釈と演奏法の提案となり、カルク＝エラートのフルート作品が演奏家のより豊かな、より繊細な表現力によって、一層魅力的なものになっていくことを願う。