

アルカン、縛られざるプロメテウス

—— 同時代性から遠く離れて——

東京藝術大学大学院 音楽研究科修士課程
器楽専攻ピアノ専修

平成 16 年度入学 16-342
森下 唯

目次

はじめに.....	2
1 人物とその作品	
1.1 人物と時代背景.....	4
1.2 作品とその特徴.....	7
2 個別分析——作品 39 より『協奏曲』	
2.1 『すべての短調による 12 の練習曲 作品 39』概論.....	17
2.2 作品 39 第 8～10 番「協奏曲」の分析	
2.2.1 第 1 楽章——作品 39 第 8 番 嬰ト短調.....	22
2.2.2 第 2 楽章——作品 39 第 9 番 嬰ハ短調.....	45
2.2.3 第 3 楽章——作品 39 第 10 番 嬰ヘ短調.....	51
2.3 大曲に見る構成力.....	59
3 個別分析——『48 のモチーフ集 エスキス 作品 63』	
3.1 曲集全体の構想と構造.....	62
3.2 各曲分析	
3.2.1 第 1 巻——第 1 曲～第 12 曲.....	66
3.2.2 第 2 巻——第 13 曲～第 24 曲.....	72
3.2.3 第 3 巻——第 25 曲～第 36 曲.....	78
3.2.4 第 4 巻——第 37 曲～第 48 曲、及び終曲.....	83
3.3 小品に見る想像力とユーモア.....	92
4 アルカンの 2 つの顔	
4.1 さまざまな二面性の意味するもの.....	94
4.2 標題音楽、精神の木霊、解けた呪縛と解けぬ呪縛.....	96
結びに代えて——情報社会における今後の展望.....	101
付録:アルカン全作品表.....	105
参考文献.....	119

はじめに

2005年現在、Ch. V. Alkan (1813-1888) の作品が演奏される機会は次第に増えつつあるとはいえ、まだ決して多くはない。コンサートで取り上げられれば物珍しげに語られるのが現実である。多くのピアニストがアルカンの曲に触れることさえなしに生きている。これは、その作品の質を考えると、極めて不当なことに思えてならない。

たとえばブゾーニが、ベートーヴェン以降で最も重要なピアノ音楽の作曲家としてあげた5人は、シューマン、ショパン、リスト、アルカン、ブラームスであった¹。アルカンを除く4人の名高さを考えれば、現状の奇妙さも際立とうというものだ。

彼の音楽に強く惹きつけられる人間は後を絶たなかったにもかかわらず、その功績が無視されてきたのにはいくつもの理由がある。そもそも、作曲者本人が、ある時期からほとんど人目を避けるようにして暮らし、奇人扱いされていたこと。そのため、彼は存命中に既に半ば忘れさられていたほどだ²。

また、彼の曲の多くが、演奏に大きな技術的困難を伴うこと。しかし、彼とまったくの同時代に生き、彼と同じく技巧的なピアノ作品を数多く残したリストの名声を考えれば、これは克服されうる問題であったはずである。

アルカンは、奇抜な発想による風変わりな作品をいくつも残している。そのことが、彼を「珍曲作曲家」へと分類させることになり、「まともな音楽家の取り上げるべき相手ではない」といった意識を醸成する原因にもなってきた。生前の評判や、作品の名技术性、奇抜性などが複合して引き起こした負のフィードバックが、現在もまだ働き続けている。

目下、彼の作品を演奏することに強い意欲を示す人の中には、超絶技巧とマニアックな選曲にのみ関心を示す者も多い。その結果、音楽的内容への理解がなされないまま技巧的側面のみが取り沙汰され、ピアノ教育の主流に位置する人間からはますます敬遠されることになる。アルカンの作品の魅力が正当に評価される機会など、存在しないも同然である。

現代社会では、未知の音楽に興味を持った者にとって、その音楽を知るもっとも手っ取り早い方法は、録音を聴くことだろう。アルカン作品を収めた録音資料は少なく、選択の余地はあまりない。そして選択肢となる録音のいくつかは、残念ながら最も優れた部類には属さない。筆者の個人的な印象だが、作品の魅力を伝え損ねるどこ

1 F. Busoni, "Vorbemerkungen," in F. Liszt, *Etüden für Pianoforte zu zwei Händen Bd. I* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. reprinted Farnborough: Gregg Press, 1966)

2 J. Bloch, *Charles-Valentin Alkan* (Indianapolis: privately printed, 1941. Dissertation, Harvard University), p. 1.

るか、作品を貶めるような酷い代物すら中にはある。録音を通じて彼の曲に触れる機会があっても、結果その音楽を嫌いになり、取るに足らないものとして忘れ去っていく人々は確かに存在する。より良い録音を通じて出会っていれば、また違う結果になりえたのではないかと想像することが、果たしてただの勘違いだと言い切れるのだろうか？ いずれにせよ、このような負のフィードバックの中であって、優れた録音が増える望みが薄いという事実は、如何ともしがたい。

本論の目的は、アルカン作品の音楽的な魅力を筋道立てて説明し、いま以上に評価が高まるべきである旨を主張することにある。

第1章では、まずアルカンという人物について簡単に紹介し、主要な作品の特徴、従来の評価のされ方などについても俯瞰する。

次に、特に2つの作品を取り上げての分析を通し、アルカンの作曲家としての力量を確認する。第2章では、『すべての短調による12の練習曲 作品39』から「協奏曲」と名づけられた練習曲群を対象を選び、アルカンの発想が形式を逸脱するのは、彼が形式を理解し消化する能力に欠けていたからでは決してありえないことを明らかにする。また、彼の発想のひとつひとつには目的意識がはっきりと存在することを示す。

第3章では、大部の小曲集『48のモチーフ集 エスキス 作品63』を対象に、その類を見ない知的な構想の実態を、また彼の尽きない自由な発想とユーモアを、具体的に解説する。

続いて、第4章では、極端な大曲と極端な小曲、懐古趣味と未来志向など、多くの意味で二面性を持った作風について考察し、アルカンという作曲家の真実に迫る。筆者の考えでは、自由と、自由が生み出す孤独とが、彼の生涯の友であった。作品の分析から垣間見えるそういった精神性についての論考を加え、終章としたい。

また、巻末には付録としてアルカンの詳細な作品表を載せた。そこには彼の作曲家としての発展の歴史と、興味深い個性がにじみ出ている。

1 人物とその作品

1.1 人物と時代背景

Charles-Valentin Morhange（後に父の名 Alkan Morhange から Charles-Valentin Alkan を名乗る¹⁾）は、パリに生まれ、パリに没したユダヤ系フランス人である。1813年の11月30日に、モランジュ家の長男としてこの世に生を受けた。この時点で姉が1人おり、後に4人の弟が生まれたため、6人兄弟の2番目の子ということになる。父親がすぐれた音楽教育者であったこともあり、兄弟は揃って音楽への才能を示したが、その中でも傑出していたのが、この長男だった。幼少にしてその能力は開花し、6歳にしてパリ音楽院に入学、わずか1年半後にはソルフェージュのクラスで一等賞を獲得したという²⁾。その後も、ピアノ、和声、およびオルガンの各クラスで一等賞を獲っている。

彼が青年時代を過ごした頃のパリは、ロマン派の潮流が新たな芸術の空気を運んでくる、その真っ只中であつた。1830年のショパンのデビュー、1831年のベルリオーズの幻想交響曲の初演、パガニーニの熱狂などなど。すでに楽譜が出版され、ピアニスト／作曲家としての道を着実に歩み始めていた若きアルカンも、その潮流とともに歩んでいたのである。

ショパン、リストらとの親交もあつた。ショパンは、数少ない友人の上位にアルカンを位置づけていた³⁾。1838年3月3日に行われたコンサートでは、ジメルマン、グートマンを加えた4人で、ベートーヴェンの交響曲第7番の8手のためのピアノ編曲を共に演奏したという記録も残っている。晩年、病床にあつたショパンを見舞った僅かな人間の中にもアルカンは名を連ねており、未完成のピアノ教則本を託されることにもなった。

リストがアルカンを高く評価していたことは明らかである。本章第2節で触れることになるが、アルカンの作品をたいへん好意的に評した雑誌記事が残っている。また、自ら設立したジュネーヴ音楽院のポストが空いた際には、後任をアルカンに頼もうと話を持ちかけた（アルカンはこの話を断っているが）。アレクサンドル・ド・ベルタによれば、初めて聴いたリストの卓越した演奏技巧に打ちのめされたアルカンは、あまりの悔しさから一旦はリストのことを敵視するほどだったが、やがてふたりは認め合い、良

1 署名するときには、常に“Charles-Valentin Alkan aîné”（シャルル＝ヴァランタン・アルカン長兄）と記していた。

2 A. Marmontel, *Les pianistes célèbres* (Paris: Silhouettes et Médailles, 1878), p. 120?. / cf. R. Smith. *Alkan - Volume One: The Enigma* (London: Kahn & Averill, 1976), p. 23.

3 R. Smith, *Alkan - Volume One: The Enigma* (London: Kahn & Averill, 1976), p. 16.

き友人になったという。この友情は生涯続き、リストは、パリに滞在した折には必ずアルカンのもとを訪ねていた¹。

1839年には、アルカン唯一の子とされる男子、Elie Miriam Delaborde が生まれている。彼については、私生児であるということのほかあまり多くは知られていない。アルカンは生涯を通じて独身であったし、女性との恋愛関係についての直接的な手がかりも残されていない。

1848年、ジメルマンが退官し、パリ音楽院のピアノ科教授長の座が空く。ジメルマン最愛の、そして最良の弟子であったアルカンがそのポストにつくことは、はじめのうちは自明に見えた。しかし、最終的には、音楽院の学長に取り入れたマルモンテルがその座を射止めることとなる。アルカンはひどい失望を味わったことだろう。この騒動の最中に、心境を綴ったジョルジュ・サンド宛ての手紙がいくつも残されている²。マルモンテルは1887年まで教授を勤め上げ、後年にはドビュッシーにレッスンをつけたこともあった。もしも、アルカンが教授になっていれば(本来そうあるべきだったように!)、彼の人生や後の評価は大きく変わっていたかもしれない。

翌1849年には親しかったショパンが死去した。アルカンにとっては精神的な打撃が続く時期となった。彼はこのころから公の場に姿を現さなくなり、実りの少ない個人レッスンで糊口をしのぐ日々が始まる。以降も重要な曲集の出版はあったが、オルレアンの社交場に、同世代の芸術家たちと集った輝かしい日々は、あつという間に遠い思い出と変わってしまったのである。常に居留守を使うほどの人嫌いとなった晩年のアルカンに会うことを許された人間は口を揃えて、彼には極めて独特な雰囲気があった、と証言している。特徴的なユダヤ系の顔立ちと相まって、まるでラビのようだった、と。

1873年、60歳となったアルカンは、20年以上のブランクを経てコンサートを開いた。以降数回にわたって、バッハ、ベートーヴェン、シューマン、ショパン、そして自作曲などをプログラムに掲げ、彼は聴衆の前に姿を現した。引きこもりがちになって以降、彼が表に出た記録は、このコンサートシリーズだけである。このコンサートも、マネージメントを引き受けていたモランジュ家末弟のギュスターヴの死なども影響してか、1877年には終わりを迎えたとされる³。

1 A. de Bertha, "Ch. Valentin Alkan aîné: Étude musico-psychologique," *Bulletin français de la S. I. M.* N°2 (1909-II-15), pp. 135-147. / cf. F. Luguenot, "C.-V. Alkan: Entre musique à programme et musique pure," in the booklet of the CD, C.-V. Alkan, *Symphony for Solo Piano, Trois morceaux dans le genre pathétique*, M.-A. Hamelin (Hyperion: CDA67218, released 2001), p. 14.

2 R. Smith, *op. cit.*, pp. 43-45.

3 この件に関してはいくつかの見解が存在するようである。/ cf. *ibid.*, p. 67.

以降の記録はほとんど残っていない。不世出の音楽家は、1888年3月29日、ひっそりとこの世を去った。情報の少なさをたると、その死因すらなお議論の的となっているほどである。よく広まっておき、非常に興味深いが信憑性に欠ける説は、本棚のいちばん上に置かれたユダヤ教の経典を取ろうとしたときに本棚が倒れてきて、アルカンはその下敷きになって死んだ、というものである。しかし、食事の準備中に心臓発作で倒れ、冷たくなっているところを発見された、という説もまたあるのである¹。



若き日のアルカン (Pastel: Edouard Dubufe)

アルカンについて語る時、どうしても述べておくべきことがある。死因にまつわる伝説を見てもわかる通り、彼が敬虔なユダヤ教徒であった、という事実だ。彼の音楽には、直接、宗教的な題材を扱ったものも多数ある。また、隠遁の日々のたしなみとして聖書を自ら翻訳していたことも知られている。ユダヤ教徒としては例外的なことに、アルカンは新約聖書の翻訳まで試みた。その作業を通して「新約聖書を真に理解するには、ユダヤ人である必要がある、という不思議な印象を受けた」との興味深い意見を残している。また、「もしも、私が自らの人生をはじめからやり直さねばならぬような日が訪れたならば、私は聖書のすべてを音楽へと移し変えてみたいのです。最初の単語から、いちばん最後までを」との叶わぬ夢を語ったこともある²。

失意の日々によって弱められてしまったアルカンの魂は、その夢の一部を実現させるだけの力さえ残していなかった。彼は、もしかすると、そのあたりで誤って「分際をわきまえてしまった」のかもしれない。

-
- 1 ヒュー・マクドナルドの2つの雑誌記事に詳しい。 / cf. H. Macdonald, “The Death of Alkan,” *Musical Times* cxiv (1973): 25. / *Idem*. “More on Alkan's Death,” *Musical Times* cxxix (1988): 118-120.
 - 2 F. Luguenot, “C.-V. Alkan: Entre musique à programme et musique pure,” in the booklet of the CD, C.-V. Alkan, *Symphony for Solo Piano, Trois morceaux dans le genre pathétique*, M. A. Hamelin (Hyperion: CDA67218, released 2001), p. 18.

1.2 作品とその評価

アルカンは多くの作品(そのほとんどはピアノ曲)を発表してきたが、比較的知名度の高いものでさえ「広く知られている」と言うには程遠い状況であるし、ピアノ曲事典の類を見てもその情報は極めて少ない。そのことを踏まえた上で、最も良く名を知られている曲として挙げるができるもののひとつが、*Le chemin de fer - Étude pour piano, op. 27* (ピアノのための練習曲「鉄道」作品 27)だろう。彼の音楽がどのような目で見られてきたかは、この曲の評判に集約されていると言っても過言ではない。



譜例 1.2.1 「鉄道」冒頭部分

「鉄道」は、その名の通り、機関車を題材とした標題音楽だ(譜例 1.2.1)。その速度を表すための *Vivacissimamente* というなかなか見かけることのない標示が付されている。2分音符=112というのは、16分音符による無窮動の曲に対しては、ほとんど信じがたい速度指定である。この「異常なほどの速度」という言葉が、アルカンを語る際に必ずと言っていいほど付きまとう。確かに、この凄まじく速い練習曲には、1844年という早い時期¹⁾に機械文明を忠実に音に変えた音楽であるという事実と合わせて、色物と見なされるに十分なインパクトが備わっている。

しかし、この曲にしても、実際に演奏してみればわかるが、従来のようにただその速度と技巧と物珍しさだけに言及しておけばそれで済むようなつまらない作品ではない。左手の刻みの生み出す極めて機械的な効果、鋼鉄のぶつかる硬い音、鉄橋を渡る瞬間を模した場面転換、その直前に高らかに鳴らされる汽笛の音、そして甘い旋律で表される過ぎ行く美しい景色。やがて徐々に速度を落とし、ついに駅に着いた列

1 鉄道を題材にした音楽と言うと、古いものでは、鉄道嫌いだった Gioacchino Rossini (1792-1868) 作の、出発直後に事故で乗客が全員死亡する様を描いた、嫌がらせのようなピアノ曲が有名である。しかしそれも、1855年以降、作曲家の晩年に書かれたものだ。

車がゆっくりとその巨体を停止させるまでの忠実な描写。

そこには、蒸気機関車という最先端技術に驚嘆する作曲家の感情が、この上なく生き活きと描き出されている。速すぎるように思えるテンポも、こうして鉄道を活写するためには必要不可欠な要素だったのだ。しかし、そういった感覚を余すところなく表現することは技術的に難しく(なにしろ指示通りのテンポで弾き通すだけでも大変なことだ)、まともな録音が存在しないこともあって、この曲のわくわくさせられるような魅力は、その「テンポの速さ」と「物珍しさ」への嘲笑に覆い隠されてきたのである。

「鉄道」に限らず、彼の作品で言及されるものの多くはピアノのための練習曲である。無論、実際に彼が練習曲と名のつくものを大量に作曲している事実が、そういった状況を作り出しているのではあるが。

中でも、1847年の *Douze études dans tous les tons majeurs, op. 35* (すべての長調による12の練習曲 作品35) 及び1857年の *Douze études dans tous les tons mineurs, op. 39* (すべての短調による12の練習曲 作品39)、それらに加えて1838年の *Trois grandes études pour les deux mains séparées et réunies, op. 76* (片手ずつと両手のための3つの大練習曲 作品76) は、アルカンのピアノ曲の技巧的側面と型破りな特殊性とに関する、伝説とでも呼ぶべき評判を生み出した作品群である。

まだしも一般的で、変哲のない練習曲集としての性格が強いのが『長調による練習曲』だが、この中にも、物珍しげに語られる曲がいくつか含まれる。例えば第5番、へ長調の練習曲。テンポ標示として *Allegro barbaro* との指定がなされている(譜例1.2.2)。

バルトークが、かの *Allegro Barbaro* を作曲するより64年も前に、アルカンはまったく同じ言葉を用いたのである。曲自体も特異なコンセプトに基づくものであり、はじめから終わりまで、黒鍵は一度も使用されない。へ長調の固有音である変ロ音は、すべて臨時記号のナチュラルを



譜例 1.2.2 op. 35 no. 5 冒頭部分

加えられ、ロ音として演奏されるのである。スミスの解説するように¹教会旋法を援用したとも取れるが、この場合は旋法うんぬんではなく、野蛮性を表現するための独自の発想と考えるべきだろう。明らかにアルカンは、洗練された都会の芸術とは程遠い、原始的な音楽への嗜好も持ち合わせていた。それはしばしば、過激さや異常性といった印象を人に与える原因ともなっている。

1 R. Smith, *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987), p. 102.

第7番、変ホ長調の練習曲は、触れておくべき曲のひとつだろう。そこには、アルカンの曲を「珍曲」として記憶させる原因のひとつである彼の癖と、風変わりなユーモアが表れているからだ。この曲にはタイトルが付けられている。その名も *L'incendie au village voisin* ——「隣村の火事」。

アルカンには、変わったタイトルや指示を多用する癖があった。そしてまた、それらのタイトルに示された内容は、当惑させられるほどの見事さで音楽に表されていることが多い。それゆえ、奇妙なタイトルと、その標題音楽としての性質だけが人々の話題にされるような事態がしばしば起こってきた。「鉄道」もその例に漏れないだろうが、もうひとつ挙げるなら、*Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 31* (すべての長調と短調による 25 の前奏曲 作品 31) の第8曲も、おそらくはそのタイトルのインパクトによって知名度の高まった曲である。*La chanson de la folle au bord de la mer* ——「波打ち際の狂女の歌」。静かに打ち寄せる波の描写の妙、どこか居心地の悪い不安定な旋律など、確かに興味深い曲ではあるが、前奏曲集の中からあえてこの1曲だけが取り上げて語られるような事態は、風変わりなタイトルにのみ焦点が当てられた結果としか思えない。

「隣村の火事」に話を戻そう。穏やかで牧歌的な村の風景描写で始まった音楽はある瞬間、突如として低音でかすかに鳴らされるト音の連打によって、不穏にも中断される。火事のはじまりである。再び視点は牧歌的な風景に戻されるが、火の手は人知れず広がり始めている。出火を告げるト音はやがてその牙をむき、絶望的な炎となって燃え上がる。

その後、消火活動が成功し、村人たちが感謝の歌を歌うまでの経過を、あざといほどの具体的な描写で聞かせる。一見まじめくさっていかにも効果抜群の音楽にしているが、これほどふざけたバラードの戯画化もあるまい。こうして克明に観察し描写できるのは、もちろん「隣村の」火事だからである！

この見事なまでの「単なる標題音楽」については、アルカンを評価する人間の中にさえ「うるさいだけのつまらない音楽」などと貶す者もある¹。きっと、このいささか居心地の悪いユーモアを解することができなかったのだろう。

曲集全体としては、技巧的な側面が何より充実している。無論、「練習曲集」なのだから当然のことなのであるが、しかし上記のようないくつかの突飛な部分にも影響されてか、その超絶技巧ばかりが不必要なほどに喧伝される場合が多い。NAXOS からリリースされた、この作品の国内盤 CD の帯にある惹句は、「指が壊れる！ 悪魔のよう

1 G. Beck, "Preface," in Ch. V. Alkan, *Œuvres choisies pour piano* (Paris: Heugel, 1969)

に難しい練習曲」であった¹。アルカンへの評価のあり方が端的に表れた一例と言えよう。そこには、まともに音楽として楽しもうという姿勢は皆無である。

『長調による練習曲』に比べ、練習曲集としての領域を遥かに踏み越えてしまった感のある『短調による練習曲』については第2章にて詳述するので割愛するとして、ここで『両手のための3つの大練習曲』を見るのが、アルカンの過激な名技性とその悪名高さを理解する助けになるだろう。

『片手ずつと両手のための3つの大練習曲 作品 76』は²、第1曲 “*Étude pour la main gauche seule: Fantaisie en la bémol*” (左手のための練習曲——変イ調の幻想曲)、第2曲 “*Étude pour la main droite seule: Introduction, variations et finale*” (右手のための練習曲——序奏、変奏曲と終曲)、第3曲 “*Étude pour les mains réunies: Mouvement semblable et perpétuel*” (両手

のための練習曲——相似的無窮動)からなる作品である。その名の通り、第1曲は左手だけ、第2曲は右手だけ、第3曲は両手の2オクターヴ離れたユニゾンによって演奏される。音楽的な関連性よりは、「両手のため」というコンセプトによって組にされたと言ってよいだろう。

ピアノのための技巧の追求として、発表された時代にあっては、ほとんど行き過ぎて野心的な作品だったに違いない。ピアノ音楽の世界広しと言えど、右手だけの曲や最後まで両手がユニゾンの曲など、現在でも滅多にお目にかかれない。譜面を見ても、その半ば常軌を逸したような迫力には気圧される(譜例 1.2.3)。話題にはなっても、なかなか演奏されぬ現状も、ある程度は理解できようというものだ。

しかし、忘れてはならないことがある。技巧への試みが中心にあるとはいえ、アルカンは音楽的な深さを求めることについて、いかなる妥協もしていない。むしろ、制約の中でどれだけ豊かな世界を創出できるか、という挑戦しがいのある課題だったからこそ、アルカンは果敢に挑み、素晴らしい成果を生み出したのである。

Musical score for Op. 76 no. 2, showing the first part of the score. The score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'cresc. e. rit.u.'. The second system is marked 'a. Tempo' and '2 P.v.'. The third system is marked 'sostenuto' and 'f'. The fourth system is marked 'strepitosamente' and 'cresc. sempre e slargando'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

譜例 1.2.3 op. 76 no. 2: 譜面的一部分

1 Ch. V. Alkan, *Piano Music, Volume 1: 12 Etudes, Op. 35*, B. Ringeissen (Naxos: 8.555495, released 2001, originally on Marco Polo: 8.223351, released 1993)

2 作品番号は76という大きな数字がついているが、これは再版に際してつけられた番号であり、作曲年代は1938年という早い時期である。

中でも演奏時間 15 分に及ぶ最大の力作「右手のための練習曲」は、あらゆる技巧を駆使した変奏部分の聴き応えはもちろん、序奏主題と変奏主題が対位法的に組み合わせられる歓喜に満ち溢れたクライマックスなど、胸に迫る名曲である。オルガン音楽にも造詣の深かったアルカンのスケールの大きさが遺憾なく発揮されている。

アルカンは「ソナタ」と名の付く作品を、2曲しか残していない (*Sonatine en la mineur, op. 61* (ソナチネ イ短調 作品 61) を入れれば3曲)。うちひとつはチェロとピアノのための *Sonate de concert en mi majeur, op. 47* (演奏会用ソナタ ホ長調 作品 47) であり、ピアノソナタは 1848 年の *Grande sonate, op. 33* (大ソナタ 作品 33) ただ1曲だけである。「ソナタ」というタイトルへの執着が薄いこと、そしてまた、唯一のこの『大ソナタ 作品 33』が、一般的なソナタ形式をかなり逸脱しているという点などにおいて、リストと共通するところがある。リストのピアノソナタが、現在ではソナタ形式からの自由な飛翔として語られるのだとすれば、アルカンのピアノソナタも同様の評価を受けて然るべき作品だ。——現状のように、その規模の大きさと独自のコンセプトを珍しがるだけではなく。

この意義深い作品について論ずるなら、多くの紙面を費やす必要があるだろうが、ここではその独自性を理解するのに最低限必要な事実だけを述べよう。

アルカンはソナタ形式による楽曲をいくつも書いているが、「ソナタ」と題されたこの音楽は、従来のソナタとは一線を画するものである。形式を見るときに注意すべきことは、楽章構成が極めてユニークである点、調性の統一がとられていない点などであろう。まず第1楽章には、*Très vite* と指示されたスケルツォが置かれている。本来なら第1楽章に与えられるべき最も中心的な役割を果たす楽章は第2楽章 *Assez vite* であるが、この楽章も典型的なソナタ形式からはかけ離れたつくりをしている。以下、アンダンテにあたる第3楽章 *Lentement*、そして第4楽章 *Extrêmement lent*、といった順番で、次第にテンポが遅くなっていったら終わる。

調性は、ニ長調の響き(ロ短調の III 度であるが)に始まり、ロ長調で終わる第1楽章、嬰ニ短調で始まり嬰へ長調に終わる第2楽章、ト長調の第3楽章、嬰ト短調の第4楽章といった構成だ。無論、意図があつてわざわざ調性構造をこのように工夫したのである。それは主に悲劇性の表現にかかわる問題だと考えられる。ずいぶん後になって、マーラーがほぼ同じ意図で同じ工夫を凝らしていることを思い起こすなら、アルカンの発想がいかに関時代を先取りしていたかがわかるというものである。

実は、このソナタの4つの楽章は、それぞれ 20 歳から 50 歳までの人生の各時期を表している。形式の特色以前に、最もこの曲を特徴付けるのはその事実であろう。第

2～4楽章にはサブタイトルまで付いている。30歳は「ファウストのように」、40歳は「幸せな家族」、50歳は「縛られたプロメテウス」。50歳の第4楽章にはタイトルに加えて、アイスキュロスの『縛られたプロメテウス』からの詩行の引用までが付されている¹。ここでもアルカンの「タイトル付け」の癖が発揮されているのである。

それではこのソナタは、ソナタと言いつつも実際は単なる標題音楽なのだろうか？ いや、アルカン自身がそのような見方を否定している²。アルカンの絶対音楽・標題音楽へのスタンスについては、第4章でまとめて述べることになるが、ここではひとまず、その意欲的で、また逸脱しがちではあるが真摯な、彼の作曲姿勢に関する例として記しておくに留めよう。

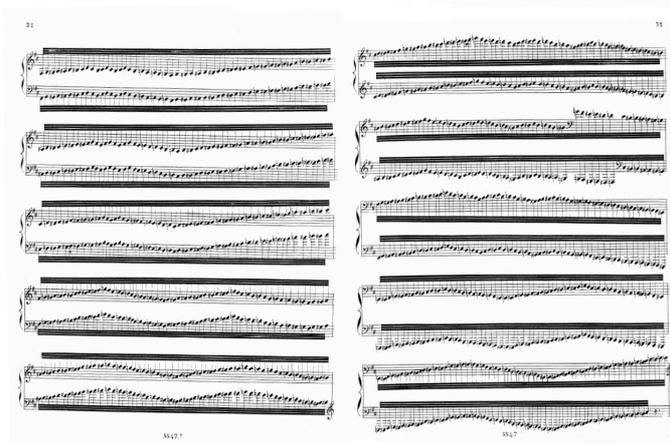
その他、大きな曲で重要なものは、1837年の *Trois morceaux dans le genre pathétique, op. 15* (悲愴な様式による3つの曲 作品 15) だろう。第1曲 *Aime-moi* (我を愛せよ)、第2曲 *Le vent* (風)、第3曲 *Morte* (死んだ女) からなるこの作品は、やはり練習曲として書かれたために技巧的ではあるが、「悲愴」を表現した音楽としての意味あいの方が大きい。ブリッタ・シリングはこの作品を宗教的な側面から解釈する³が、筆者には、グレゴリオ聖歌の「怒りの日」のモチーフを利用していることも含め、『幻想交響曲』と同様、個人的な愛を主題にした音楽であるように思われてならない。

作品全体は明らかに音楽的に関連付けられており、第3曲の終盤では第1曲の冒頭部分が一瞬回想され、続いて第2曲の風のモチーフである半音階が低音で響く中で静かに曲が閉じられるなど、趣向が凝らされている。加えて、表現上の独創性も際立っている。特に、「死んだ女」に見られる、変ロ音による鐘の音が執拗に鳴らされる暗い表現は注目に値する。ラヴェルの『夜のガスパール』第2曲「絞首台」の書法は、この部分に触発されたものである可能性が高い。

発表当時に書かれた、おもしろい批評も残っている。それはリストとシューマンとがそれぞれ雑誌に発表した記事である。シューマンによるどう見ても悪意に満ちた酷評と、リストの最大限の賛辞とを比較してみると(この作品がリストに献呈されている事実を加味して考えても)、実に興味深い。

「このフランスの新人の嗜好を理解するには、楽譜をざっと見渡すだけで事足りる」

-
- 1 注目すべきことだが、アルカンが古代ギリシアへの憧憬を抱いていたことは間違いなく、ギリシャ神話やギリシャ哲学に触発された音楽は多い。実例については18頁を参照のこと。
 - 2 Ch. V. Alkan, *Grande sonate Op. 33*, edited by E. M. Delaborde & I. Philipp (Paris: Gérard Billaudot, n.d.) / 本論 96-97 頁を参照のこと。
 - 3 B. Schilling, *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles Valentin Alkan (1813-1888)* (Regensburg: Gustav Bosse, 1986), P. 280.



譜例 1.2.4 op. 15 no. 2: 半音階ユニゾンの続くページ

する。それでは、リストやラフマニノフや他大勢が、同じ謗りを受けねばならないことになってしまう！

自ら告白している通り、シューマンはこの音楽を実際に演奏しようと思えなかったのだろう。技巧的であることへの過剰な意欲が表れた譜面は、確かに見るだけで敬遠したくなるむきもあろう(譜例 1.2.4)。作品 76 とはまた違うが、そこには一見すると音楽的とは思えないほどに極端な光景が広がっている。しかも、50 ページ超の作品全体に渡り、音符と変位記号以外には、スラーのひとつさえ書かれていない。それらを目にしたシューマンは反射的に「非芸術」なる烙印を押してしまったのに違いない。

だがしかし、実際にこの音楽を演奏してみればその印象はまったく変わっていたはずである。第2曲「風」など、持続する半音階という明快なたったひとつのアイデアによって、目覚しいほど効果的に、それまでになかった新たな響きを創出している。

「この作品によって非常に甘美な歓びを与えられた日からこのかたしばしば、何度も楽譜を読んでは読み返してきた」と書いていることから、おそらくは実際に音にもしてみ、味わった上で批評したのがリストであった²。

——長く孤独な路を行く旅人が、同じく孤独な旅人とすれ違い、挨拶を交わすとき、それにどれほど勇気付けられるだろうか——この作品との出会いをそういった内容の比喻で表現したリストの文章の書き出しは、まるで一篇の詩のようである。それだけでもこの作品に強く心を動かされ、また喜んでいゝさまが窺えるというものだ。「いかなる身内びいきも差っ引いて」と断った上で、リストは賛辞を惜しまない。「このカプリスはこ

とシューマンは述べる¹。「この非芸術的で不自然な代物には呆れ果てるほかない——(中略)——ここには、愚劣さと、想像力に欠けた下品さ以外、ほとんど何も見出せるものがない」——なかば言いがかりとしか思えないほどの激烈な言葉である。シューマンは、「怒りの日」のモチーフを用いたことすら「ベルリオーズのアイディアの剽窃」と批判

1 R. Schumann, “Kritische Besprechung: Etuden für Pianoforte – C. V. Alkan, 3 große Etuden, Op. 15” in *Neue Zeitschrift für Musik* XLIII (Mai 1838): 169.

2 F. Liszt, “Revue critique. Trois morceaux dans le genre pathétique, par C.-V. Alkan. Œuvre 15, 3^e livre des 12 Caprices,” in *Revue et Gazette Musicale de Paris* 4e année N°43 (1837-X-22): 460-461.

の上なく抜きん出た作品であり、音楽家たちの興味を鮮烈にかきたてる力を持っている」。

練習曲や、それと同等の重厚な超絶技巧の作品ばかりが取り沙汰されがちなアルカンだが、見過ごすべきではないもうひとつの側面がある。それは、ごく短い性格的小品、小曲集といった音楽を大量に残したという事実だ。これらは、過激で巨大な練習曲に比べれば一見インパクトが弱く思えるため、多くの場合、無視されてきた。

人がアルカンの作品と邂逅するとき、その出会いは大抵の場合、巨大な練習曲を通して果たされる。ともすると、その技巧的な面だけに意識が集中し、音楽的な魅力についての理解を妨げかねない状況であるといえよう。筆者の考えるアルカンの最も重要な小曲集である1861年の *Esquisses: 48 motifs, op.63* (48のモチーフ集 エスキス 作品63) 全曲を録音したピアニスト、スティーヴン・オズボーンは、次のように述べている。

こうして自分がアルカンのピアノ音楽のアルバムのために序文を書いているということに、我ながらいくぶんの当惑を覚えずにいられない。2年前であったなら、通販専用チャンネルで野球カードを売りさばっている自分と同じくらいありえない状況に思えたはずだ。私は大学時代に、ピアノソロのための「交響曲」の一部を聴いて以来、アルカンの音楽に不信感を抱いてきた。何しろまるきり理解できなかつたし、その極端な名技性には、彼を中身の無い芸人という分類棚に放り込んで終わりにすれば十分だと思わされた。そんなわけで、ハイペリオンレーベルのマイク・スプリング(ピアノ・レパートリーの辺境地帯に関する百科事典である)の薦めで『エスキス』を手にとったとき、その中に見出されるすばらしいキャラクター、誠実さ、ユーモア、更には美しさに、ひどく驚かされたのだった。予期していた超絶技巧の怪物たちではなしに、シンプルな踊りと歌、琴線に触れる断片、きらびやかな(しかし簡明な)練習曲、そして非凡なバラエティの性格的小品の数々がそこにあった。そしてまた、アルカンが、これらの短い作品の中に、意味合い、感情、あるいは——それをなんと呼ぼうと構わないが——我々の認識の火花をかきたてるだけの品質、と言ったものを吹き込むのに十分な才能を持っていることは明らかだった。そういった品質こそ、私がアルカンの作品に欠けていると思いついていた物なのである。¹

少々長い引用になったが、この率直な文章は、アルカンがどのような誤解をされが

1 S. Osborne, "Steven Osborne writes..." in the booklet of the CD, C.-V. Alkan, *Esquisses, Op63*, S. Osborne (Hyperion: CDA67377, released 2003), P. 4.

ちであるかについての、付け加える言葉もないほどの好例であろう。オズボーンを改心させたこの珠玉の作品集については、第3章にて詳述する。ちなみに引用文中の「交響曲」とは、第2章で触れることになるが、『すべての短調による12の練習曲 作品39』中の第4～7曲をまとめたものである。あまり良くない演奏で聴いたのだろうオズボーンの第一印象はともかく、これらの練習曲もきちんと見ていけば「中身の無い芸人」の作ったものなどではありえないことがわかる、真摯な作品である。

小曲集には、その他にもメンデルスゾーンの無言歌集からの直系とも言える『歌曲集』など重要なものがいくつもあるが、詳細は付録の作品表を参照されたい。

また、ここでは細かく論じることはできないが、ピアノのための音楽には、独奏曲以外にも、すでに触れたチェロとの二重奏に加え、ヴァイオリンとピアノのための *Grand duo concertante, op.21* (協奏的大二重奏曲 作品21)、そしてピアノ、ヴァイオリン、チェロのための *Trio en sol mineur, op. 30* といった室内楽作品、また室内オーケストラとピアノのための協奏曲などが残されており、いずれも素晴らしい作品である。

最後に、アルカンの重要な特徴のひとつとして、これは今まであまり詳しく論じられてこなかったことだが、彼がペダル付きピアノに傾倒していたという事実に触れておかねばなるまい。当時は、3オクターブ程度の足鍵盤がついた、ペダル付きピアノというものが巷間に存在しており、シューマンなどもペダル付きピアノのための作品を残している。アルカンの場合は、この楽器を偏愛していたと言っても過言ではなく、多くの作品をこの楽器のために書いている。ある鍵盤音楽史の文献では、「鉄道」練習曲や、『大ソナタ』と並べて、ペダル付きピアノの足鍵盤のための連弾曲¹、*Bombardocarillon* (ボンバルド・カリヨン)が、アルカンの数少ない重要な作品として挙げられているほどだ²。

前出の *Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, op. 31* (すべての長調と短調による25の前奏曲 作品31)は、ペダル付きピアノへの愛着を示す実例だろう。この出版譜には、“piano ou orgue” (ピアノまたはオルガン)と楽器の指示がついており、いくつかの曲はペダルつき3段譜で書かれている。もちろん、ペダル部分はピアノで演奏することはできない。とすれば、本来はオルガンのために書かれた曲集だったのだろうと推察するのが自然だ。しかし、楽譜を眺めればわかることだが、

1 足鍵盤だけの連弾という奇妙なスタイルは、いささか怪しげな雰囲気醸し出さないでもない。ピアニストのルドルフ・ガンツは、教え子の女性からこの曲の共演を頼まれたとき、その教え子の真意がどこにあるのか悩みぬいたという。 / cf. J.F. Penrose, “The Strange Case of Charles Valentin Alkan,” *The New Criterion* (Vol. 11, No. 9, May 1993), P. 49.

2 F. E. カービー『鍵盤音楽の歴史』千蔵八郎訳、東京：全音楽譜出版社、1979年、521頁。

そのままでは、オルガンで演奏することすら、音域的に考えて不可能なのである。

アルカンが、パリ音楽院時代にオルガンのクラスでも一等賞を獲っていることを考えると、このような事態は極めて不可解と言えよう。ロナルド・スミス¹の見解では、この曲集はもともとオルガンでもピアノでもなくペダル付きピアノのために書かれ、おそらくは出版社の販売戦略によって「ピアノまたはオルガン」の指示が書き加えられたものである¹。筆者にとっても、それは極めて事実に近い憶測であるように思われる。

現在の我々から見てはじめて言えることだが、アルカンがペダル付きピアノに執心していたことは暗示的にさえ感じられる。彼の愛したペダル付きピアノとまったく同じように、アルカンも、音楽史上の奇形として忘れられ、たまに珍しげに語られるだけの存在に成り果ててしまった。

しかし、今後ペダル付きピアノが再び隆盛することはほぼありえないだろうが、アルカンに関しては別である。その類い稀な才能と魅力は、「知る人ぞ知る埋もれた作曲家」などという地位に甘んじるべきものでは決してない。1970年代に、主にスミス²の忍耐強い紹介によってある程度は知られるようになったアルカンだが、その周知のされ方は結局のところスミスの思惑を大きくはずれ、奇矯な、歪な、不適切な形にしかならなかった。それは、マルク＝アンドレ・アムラン³の紹介によって再度の注目を集めた2000年前後の状況にあっても変わらない。

確かに、アルカンには何らかの過剰性や少々の異常性——むしろそれらをまとめて、「とんがった部分」とでも言うべきだろう——があることは事実である。しかし、それらは音楽的な内容を損なうようなものではないし、却って喜ばしい驚きをもって味わわれるべきものだ。真に個性的であり、その個性に忠実だった作曲家。それが、アルカンなのである。

1 R. Smith, *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987), p. 37.

2 ロナルド・スミス (Ronald Smith, 1922-2004) は、多くのリサイタル、レコーディング、ラジオ放送に加え、その著作においても精力的にアルカンの紹介を行った。まぎれもなくアルカン弾きの第1人者である。

3 マルク＝アンドレ・アムラン (Marc-André Hamelin, 1961-) はその並外れたテクニックで良く知られており、演奏至難として敬遠されてきた曲などを中心に、これまで一般に知られていなかったレパートリーの紹介を熱心に行っている。

2 個別分析——作品 39 より『協奏曲』

2.1 『すべての短調による 12 の練習曲 作品 39』概論

具体的な楽曲分析として『すべての短調による 12 の練習曲 作品 39』より、第8～10曲の3つからなる「協奏曲」を取り上げていきたいのだが、その前に、まずこの練習曲史上に金字塔として聳え立つ曲集全体について述べよう。

『すべての短調による 12 の練習曲』は史上他に類を見ないほどの巨大な練習曲集である。第4～7番からなる「交響曲」、第8～10番「協奏曲」を含み、その他の曲もすべてタイトルが付けられている。いずれも、単体で演奏会のプログラムに乘せられて

第1番 イ短調 Prestissimamente		<i>Comme le vent</i> 「風のように」
第2番 ニ短調 Risoluto		<i>En rythme molossique</i> 「モロッシアのリズムで」
第3番 ㄟ短調 Prestissimo		<i>Scherzo-diabolico</i> 「悪魔的スケルツォ」
第4番 ハ短調 Allegro moderato	交 響 曲	1 ^{er} mouvement (第1楽章)
第5番 ヘ短調 Andantino		2. Marche funèbre (第2楽章:葬送行進曲)
第6番 変ロ短調 Tempo di minuetto		3. Menuet (第3楽章:メヌエット)
第7番 変ホ短調 Presto		4. Finale (第4楽章:フィナーレ)
第8番 嬰ㄟ短調 Allegro assai	協 奏 曲	1 ^{er} mouvement (第1楽章)
第9番 嬰ハ短調 Adagio		2 ^e mouvement (第2楽章)
第10番 嬰ヘ短調 Allegretto alla barbaresca		3 ^e mouvement (第3楽章)
第11番 ロ短調 Maestoso-Lentement-Allegro		<i>Ouverture</i> 「序曲」
第12番 ホ短調 Allegretto senza licenza quantunque		<i>Le festin d'Ésope</i> 「イソップの饗宴」

然るべき演奏会用の大練習曲であると言えよう(表 2.1.1)。わけでも「協奏曲」の第1楽章である第8番は、小節数にして実に 1342¹、演奏時間にして 30 分近くにもなる長大な作品であり、古今東西の「練習曲」と呼ばれるものの中でも破格の大曲だ。

曲集全体は、イ短調から始まり、五度圏をめぐる順番で、すべての短調を網羅する構想になっている。従って、「交響曲」や「協奏曲」においては、当然ながら終楽章が主調あるいは同主調に回帰しない。もちろん作曲者はその不整合を承知の上でなお、これらをまとめて「交響曲」「協奏曲」と呼んだのである。この調性の統一に捉われない姿勢は、『大ソナタ』を作曲した経験から来るものとも解釈できるだろう(11 頁を参照)。続く節では「協奏曲」を取り上げて見

表 2.1.1 すべての短調による 12 の練習曲

1 シリングの分析を元に 1343 小節とする記述を見かけることがあるが、シリングは明らかに 727 小節と 815 小節の間で数え間違いをしている。/ cf. B. Schilling, *op. cit.*, p. 240.

ていくことになるが、分析を進めれば、調性の力に代えて、各楽章の主題、動機同士
の関連付けなどが慎重に行われ、楽曲としてのまとまりを作り上げていることがわかる
だろう。

ここで「協奏曲」以外の曲について触れておこう。第1番 *Come le vent* (風のように)
はアルカンのスピード狂的側面が表れた、「悪夢のようなタランテラ¹」である。筆者に
は既にタランテラと呼ぶことも不相当だと思えるが。拍子は16分の2拍子という、なか
なかお目にかからないもの。1小節=160のテンポ指示のもと3連32分音符が延々と
続く様は、それだけで「風のように」というタイトルに相応しい印象を与える。曲集中で
もっとも練習曲らしい練習曲と呼べるだろう。

第2番 *En rythme molossique* (モロシヤのリズムで²)は、重々しいオクターヴ音型
による極めて力強い4分の6拍子の舞曲である。アルカンは古代への関心が強く、こ
のタイトルにもその特性が表れている。紀元前の民族の踊りのリズムなど、伝えられて
いようはずもなく、即ち「モロシヤのリズム」とは、古代へと思いを馳せたアルカン自
身のまったくの空想に基づくものだ。こういった想像・創造の力は非常に興味深い側
面である。

1 R. Smith, *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987), p. 110.

2 モロシクは、ギリシャの詩脚のひとつ「モロッス調」のリズムを指す言葉であり、中世ノートルダム楽派
の第5リズム・モードの呼び名でもある。アルカンがそれを念頭に置いていることは間違いないだろう。し
かし、「モロッス調」は長・長・長(リズム・モードでは3:3:3)のリズムであって、この曲に見られる、4分音
符ひとつに8分音符が4つ付いた音型には合致しない。そもそも、この音楽の性質自体が明らかに荒々
しく舞曲的であり、詩の韻律や中世のオルガヌムと結びつけるには難のある内容なのである。

それらの事実を踏まえると、「モロシク」という表記をするにあたってアルカンは、リズム・モードや詩脚
の名ではなく、モロシヤという地名そのものを念頭に置いていたと考えた方が自然であるように思える。
もちろん、アルカンがリズム・モードについて単に勘違いをしていた可能性は否めない。しかし、彼のギリ
シャ神話への造詣の深さを考えれば、モロッス調という韻律名の由来となったモロシヤの地名につい
て知っていたことは確実だ。このタイトルをつけるときにモロシヤについて想起しなかったとは思いがた
い。従って、ここではあえて「モロシヤのリズムで」と訳し、古代ギリシャの地方民との関連について述べ
ているのである。

いずれにせよ、このタイトルからは、アルカンが過ぎ去った時代——それが600年前か2200年前かは
別として——への強い関心を持っていたことが読み取れるだろう。

モロシヤとは、ギリシャ北西地方イピロスを指す呼び名。紀元前6世紀ごろ、ネオプトレモスの子モロッ
ソスによって統治されたと言われる。

ギリシャ神話の筋書きにおいては、次の通りである。トロイアの陥落後、ヘクトルの妻であったアンドロマ
ケは、アキレウスの子ネオプトレモスのもとへ奴隷として連れてこられ、主人との間にモロッソスをもうけ
た。ネオプトレモスが暗殺された後、アンドロマケはトロイア王家の生き残りで、自身と同じくネオプトレモ
スの奴隷となっていたヘレノスの妻となり、モロッソスとともにイピロスに移住した。後にその地はモロシ
ヤと呼ばれるようになり、民であるモロソイ人はトロイア人の血筋を伝えたとされる。

第3番 *Scherzo-diabolico* (悪魔的スケルツォ)は短くまとめられているが、これもまた興味深い音楽である。「悪魔的」というタイトルがその性格をよく表している。*Grand duo concertante, op. 21* の第2楽章、*L'enfer*「地獄」や、第3章で触れる *Esquisses, op. 63* の第45曲 *Les diabolins*「小悪魔たち」などにも見られるように、悪魔的な表現というものをアルカンは好んで用いた。半音階の多用や、強弱の唐突な変化などで描かれる闇の世界は、当時としては非常に先鋭的なものである。

Prestissimo (♩ = 152)

♩ 3

Diabolicamente.

p *pp* *p* *pp*

譜例 2.1.1 *op. 39 no. 3* 悪魔的スケルツォ 冒頭部分

弱音で演奏され、休符が効果的に用いられた冒頭部分のほの暗い雰囲気の魅力は、リストの『ソナタ』にも通じるが、むしろ題材的にもラヴェルの「スカルボ」の先駆けだ(譜例 2.1.1)。曲中に見られる“*satirico*”(皮肉に／当てこするよう)という変わった指示も、ずっと後の時代、たとえばプロコフィエフなどを思い起こさせる発想である。

続く第4番からは、「交響曲」としてまとめられている。当然のことながら、「交響曲」というタイトルをつけるだけあって、オーケストラ的書法による巨大な表現を目指したものである。アルカンもリストと同様、ピアノ演奏によってオーケストラに匹敵する重厚な響きを作り出そうと試みていた。この「交響曲」や「協奏曲」は、そうした試みのもっとも輝かしい成功の例であろう。

第1楽章、メンデルスゾーン的な情熱に支配されたアレグロ。ヴァイオリンの刻みを表した右手を伴奏に、低音弦のオクターヴユニゾンによって激情を宿した嘆きの第1主題が導入される冒頭からして、まさにオーケストラの豊かな響きが聞こえてくるかのようだ。形式的には、アルカンの書いた曲の中でも、もっとも厳格なソナタ形式の作品

である。しかし、明るく幸福に満ちた第2主題が展開部ではまったく用いられなかったり、再現部のクライマックスでも経過句の動機が用いられるなど、暗い情熱を余すところなく表現するための独自の計画に基づいて構成されており、ピアノ書法だけでなく、音楽的にも非常に見所は多い。

第2楽章は、初版の楽譜によれば“*Marcia funebre sulla morte d'un uomo da bene*”（ある善良な男の死に寄せる葬送行進曲）である¹。出だしでは弦のピチカートの中、内声のおそらくは木管によって、旋律が歌われる。「打ち鳴らされる鐘を模したオーケストラの響き」を模したピアノ書法や、同じ主題部分でも編成が変化していくさまを和音の厚みで表現するところなど、すぐれた工夫が見られる。中間部では同主調のへ長調に転調する。ここの動機は、第1楽章に現れた動機の1つの相似形であり、優しい思い出が紡がれる。

第3楽章は急速なメヌエット。もはや実際の舞踏としてのメヌエットとは関係をなくした、この曲の自由なリズムについては注目すべきである。アルカンの特徴として、変拍子、ヘミオラ、クロスリズムなどを好んだことがあげられる。そのリズムに対する扱いは、ブラームスの2拍3連への固執などと比べ遥かに自在であった（譜例 2.1.2）。

Tempo di minuetto (66=d.)

譜例 2.1.2 op. 39 no. 6 冒頭部分

冒頭のアクセントによって示される、3拍子のなめらかさを拒絶したようなリズムもさるべきことながら、その先では、譜面に書き加えて示してあるように、5拍からなる音型が

1 cf. F. Luguénot, *op. cit.*, p. 20.

3度繰り返されることによって、5小節の長さを占めている。さらに3度目の繰り返しの後、終わりの2拍の音型が反復されることにより、拍節感はほとんど喪失され、焦燥に駆られたような純粋な前進力だけが残される。アルカンの音楽においては、このような奇妙な音型は珍しいことではない。

このような凄まじい雰囲気とはまったく違ってトリオは優美さに満ちており、そこへの息を呑むような移行や、逆にトリオからの目の覚めるような回帰は、オーケストラ以上にオーケストラらしい鮮やかな色彩の変化を聴かせてくれる。

第4楽章はまさに、オーケストラの表現を超えて、「ピアノによるオーケストラの模倣」でしか成しえない世界へと突入していく。全音符＝96 というテンポ指示はまたもや見たこともないような速度である。実際こういった例が多いからこそ、アルカンの音楽の肝はそのスピードにある、などという認識を持たれてしまうのだ。しかし、その速度指示が、表現という目的に従属する手段に過ぎないことは、曲と真剣に向かい合えば容易に理解されるべき事柄である。疾駆するオクターヴの跳躍音型の上で、第2楽章の中間部でも使われていたモチーフの変形が、その情感を全て失った姿で瞬く間に過ぎ去っていく様は、悲劇を超越した圧倒的な何かを描き出す。暗くも恐ろしいエネルギーに満ちたこのフィナーレは、間違いなくアルカンにしか書けない種類の音楽である。

第8番からの3曲が、続く節で分析を行う「協奏曲」である。それぞれの楽章が、独奏ピアノによる協奏曲の表現という目的に基づいて作られており、「交響曲」同様のオーケストラ的書法と、ショパンへのオマージュとも取れる純粋にピアノスティックな書法が、はっきりとした対比で描き出されている。

第11番の「序曲」もまた、大オーケストラの響きを目指す。16分音符の分厚い刻みで始まる序奏、レントで奏される素朴な歌、そして3つの主題がさまざまに展開される拡大された第3部と、同主調での勇壮な狩りのリズムによるコーダから構成された大曲である。狩猟ホルンのリズムや、それに準ずる金管楽器的な6拍子のファンファーレも、アルカンが好んで用いた音型のひとつだ。狩りの主題は、序奏の終結部の動機からの流用である。また、第3部においてはふたつの主題が対位的に組み合わせられる場面なども見られる。物語的な要素を意識したこのような動機労作は、まさにロマン派的な序曲スタイルと言えよう。興味深いことは、明らかに標題音楽的な構造であるにもかかわらず、実際には関連付けられた標題が存在しない点だ。標題にしばられない、純粋な「序曲」という概念が、ここに表されているのである。

第12番 *Le festin d'Ésope* (イソップの饗宴) は、8小節のテーマと25の変奏からなる変奏曲で、曲集の掉尾を飾るに相応しい、演奏技巧の集大成である。ここに至り、

オーケストラ的書法もピアノスティックな書法も、古典的な対位法も前衛的な非和声音も、すべてが表現の追求という目的のもとに等しく利用される。連続する変奏同士は、巧妙な形で互いに関連しながら展開していく。筆者の考えでは、このコンセプトは明らかにベートーヴェンの『32の変奏曲 ハ短調 WoO. 80』へのオマージュである。しかし、各々の変奏の際立った演奏効果は、ベートーヴェンのそれよりも遥かに発展させられ、華麗なスタイルとなっている。タイトルは、クサントスに宴会の準備を頼まれたアイソーポス(イソップ)の逸話による、という見方もあるが、イソップ寓話の動物達が賑やかに登場するさまを思い浮かべた方が、曲の内容にはしっくりくるようだ。

この曲集は明らかに、「練習曲」あるいは「名技性」というものの存在意義を深く見つめる中で生まれたものだ。アルカンの求める技巧は、それ自体が音楽の表現内容と深く結びついている。それは表現を深めるために要請されるべきものであって、観客を熱狂させるために存在するものではない。ピアノ表現の限界と、そしてまた自身の音楽表現の限界をも目指したこれらの音楽に、彼は「練習曲」の名を冠して出版した。それは、技巧そのものが音楽となり、音楽そのものが技巧となる、そんな究極の名技性の体現を目指したアルカンの誇りに満ちた宣言に他ならないのである。

2.2 作品 39 第 8～10 番「協奏曲」の分析

2.2.1 第1楽章——作品 39 第 8 番 嬰ト短調

作品 39 第 8 番は、その異常ともいえる長大さにかかわらず、構造としては、一般的なピアノ協奏曲に見られる変形ソナタ形式を、原則として踏襲している(次ページ図 2.2.1)。「協奏曲」というタイトルを与えるに相応しく、アルカンはそれまでに確立されていた形式に寄り添う形でこれらを作曲したのだろう。とはいえ、やはり言うべきか、独自の様々な工夫がなされていることもまた事実である。

ここで注意しておくべきは、時間的な意味で大幅な拡張がなされていることに伴い、その内容的な拡張もまたなされているということであろう。時間的に引き延ばされた結果、内容がそのぶん薄められてしまうようでは、音楽としての質は限りなく低下してしまう。アルカンは様々なアイデアを凝らすことによって、その危険から逃れている。そして、その工夫の凝らされた拡張によって、この作品の構造は、ソナタ形式としての性質だけではなく、ある程度自由な幻想曲としての性質をも獲得している、と筆者は考える。そのことも含め、この音楽の根底には、明らかにショパンのピアノ協奏曲第1番の第1楽章に対するオマージュという性格が存在するが、その音楽内容は、ショパンと比べても理知的で、遥かに大規模なものである。

図 2.2.1 op.39 no. 8 大まかな構造分析

提示部					
<ul style="list-style-type: none"> ・オーケストラ(の模倣)による提示 ・主要な3つの主題 A, B, C の提示 ・終結部で既に A, B の動機の部分的展開 			<ul style="list-style-type: none"> ・ソロの導入 ・ソロは新たな主題 D とともに始まる ・A のリズム動機的扱い ・新たな動機の出現と、大幅に拡張され、展開部と受け取ることも可能なほどの推移部 		
A = 第1主題	B = 第2主題	C, (A) ²	D, A	B	E, C, A
嬰ト短調 ³	ホ長調	嬰ニ長調	嬰ト短調	ロ長調	
1	40	80	162	291	379

展開部				
<ul style="list-style-type: none"> ・F は D の伴奏音型による展開 ・穏やかな表情 	<ul style="list-style-type: none"> ・G (投擲のモチーフ) ・嵐のような激しい表情 	<ul style="list-style-type: none"> ・B への対旋律として H が導入され動機的に扱われる 	<ul style="list-style-type: none"> ・B が様々な調性で繰り返されるが、その裏で A のリズム動機による G-sharp の保続 	<ul style="list-style-type: none"> ・B によるクライマックス、展開部の総括的な意味 ・A は反行形で
F, (E)	G, A	B, H, (A)	B, A	B, G, A, (H)
ト長調	ホ短調	変ホ長調	嬰ト短調(複調風)	変ホ長調
515	575	625	749	815

再現部				コーダ					
<ul style="list-style-type: none"> ・D-sharp のバスの保続と共に再現し、完全な主調には解決しない ・即座にソロ主題 D へ ・推移部は小展開部風 		<ul style="list-style-type: none"> ・第2主題はセオリーどおりに同主調で ・コラール風の終結部 		<ul style="list-style-type: none"> ・ふたたび主調に戻る 	<ul style="list-style-type: none"> ・1162 小節のカデンツァ開始部分より 1301 小節まで、140 小節に渡って属音 E-flat (D-sharp) のバスの保続 			<ul style="list-style-type: none"> ・真のクライマックス ・A は反行形的 	
A	D, A	B	-	A, (C)	A	B	C	(A, B)	
(嬰ト短調)	イ長調	嬰ト長調		嬰ト短調	変イ長調				
881	909	995	1067	1113	1162	1206	1244	1302	

- 1 上段から順に、特記事項、用いられる動機、支配的な調性、その楽節の開始される小節番号を表す。
- 2 動機について、断片的に現れる程度ものは特に括弧で括って表記した。また、部分動機として展開されることが常態であるため、「A」「A'」などの区別をすることはあえてしなかった。
- 3 エンハーモニックの表記は譜面上の調性に準じている。また、展開部等は細かい転調が多く、全体を転調域として扱ったほうが理解しやすい面もある。

曲は、“quasi trombe”の指示の通り、金管の響きを意識した勇壮な嬰ト短調の第1主題(=動機A、以下アルファベットで主要な動機に記号を振る)で始まる(譜例2.2.1)。第1主題の性格は、その冒頭の1小節に示されたスタッカートのリズムだけで強烈に決定されていると言っても過言ではない。展開される際も、このリズム以外は非常に気ままに扱われており、楽節全体としての主張はあまり感じられない。実際、主調のカデンツさえここには存在しないのである。これはベートーヴェンの試みた、主題構造の単純化の流れを推し進めたものと言えるだろう。

譜例 2.2.1 op. 39 no. 8: 1 小節目～／第1主題

また、スタッカートの同音反復に続いて見られる順次進行による下降音型が、第1楽章のみならず、「協奏曲」全体を通して極めて重要なモチーフとなっていることはスミスも述べる通りであり¹、真っ先に指摘しておかねばならないだろう。

ありふれた単純な音型を曲中に見出すたび、それらを関連づけるような作業には、こじつけになってしまう危険が常につきまとう。しかし、この曲において、アルカンが順次進行による下降——特に4度の下降——に強いこだわりを持っていることはあまりにも明白である。嘆きや悲劇の表現へと容易に変貌しうるその音型が、勇壮な第1主題に含まれていること自体、作曲者の深謀によってなされた作為なのである。

確かに、下降自体が動機として大きな意味を持たされているわけではない、という点には注意すべきだ。それは長大な作品を貫き、つなぎ止めるための鎖という役割を担っているに過ぎない。しかし、下降音型によって結び合わされた各々の主題に気づいたとき、この長大な作品への理解は格段に深まるのであり、作曲者の卓越した能力と注意深さへの理解もまた、深まるのである。

17小節目からは、オーケストラパートを表現した書き方に特徴的な分厚いトレモロ

1 R. Smith, *op. cit.*, pp. 129-132.



譜例 2.2.2 op. 39 no. 8: 17 小節目～

が始まるが、ここでは大胆な音のぶつかりが聴かれる(譜例 2.2.2)。アルカンは和声音と非和声音が増1度あるいは短2度でぶつかることにあまり頓着しなかった。むしろ、意識的にそういった不協和音を聴かせていたと考えられる。この曲においては、特に

オーケストラの迫力ある響きを表すために、このような音がしばしば用いられている。

続く第2主題(B)は、平行調のロ長調ではなく、平行調の下属調であるホ長調で奏される。こちらは平和や幸福の象徴といった趣の、穏やかな、息の長い歌となっている。フレーズの終わりは半終止となっており、続いて主調である嬰ト短調に転旋された歌がもう一度歌われる(譜例 2.2.3)。



譜例 2.2.3 op. 39 no. 8: 40 小節目～/第2主題

ここまででまず興味深い点は、主題は非常に簡素でわかりやすく、特に第1主題は極めて短いものである、ということだ。明確に主題部分と言えるのは8小節だけで¹、核となる動機は2小節の長さしかない。曲の大きさに合わせて、重厚長大な主題を準備するのではなく、逆に、短い主題を動機的に発展させて自由に用いるという手法が選ばれている。一度聴いただけで耳に残るような簡単明瞭な素材を提示することで、長い音楽をより容易にまとめあげられるよう、また聴衆にとってはより容易に把握できるよう、工夫されているのである。

1 シリングの見解では4小節である。/ cf. B. Schilling, *op. cit.*, p. 240.

第1主題の長さを8小節と述べたが、あるいはこのように断定するのは正しい態度ではないかもしれない。冒頭の第1提示部において、その短い第1主題は、確固たる完全終止さえ持たずに柔軟に展開されていき、そのまま第2主題へとなだれこむことになる。第2主題の調性が平行調ではなく、下屬調の平行調であることも含め、見ようによっては既に第1提示部において、厳格な形式からの逸脱が宣言されているようにも読み取れる。

第2主題の末尾の展開と順次下降音型による短い経過句ののち、第3主題ともいべき重要な音型 C が、変ホ長調で現れる(譜例 2.2.4)。これは第1主題と音型的にも性格的にも深く関係したものとなっている。続いて変ホ短調でエコーが聴かれるが、ここでは内声とバスが3:2のクロス・リズムになっており、また内声にはおそらく木管を意識したスタッカートの記号が、バスには低音弦を意識したマルテラートの記号が書かれている。オーケストラの響きをよく思い描いて作曲していることの表れである。

譜例 2.2.4 op. 39 no. 8: 80 小節目～／動機 C

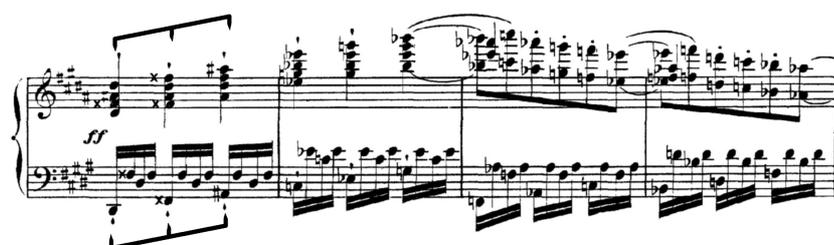
この第3主題が提示される変ホ長調は、エンハーモニックでは嬰ニ長調であり、すなわち、この時点で既に、第2提示部への布石として主調のドミナントが準備されていることになる。しかし、アルカンは終結部において第1主題の動機による展開を追加し、その先で堂々たるクライマックスを形作る(次ページ譜例 2.2.5 / 2.2.6)。

スミスも指摘していることだが¹、図に書き加えて示したように、クライマックスはその前のバス音型が発展したものである。アルカンはこの長大な作品において、もともと伴奏として表れた動機までも無駄なく用いることにより、音楽的な幅と、有機的でまとまった構造を作りあげること成功している。

1 R. Smith, *op. cit.*, p. 130.



譜例 2.2.5 op. 39 no. 8: 102 小節目～



譜例 2.2.6 op. 39 no. 8: 118 小節目～

さらにソロ導入を目前にして、反行形を含む第1主題の動機が低音で響き(譜例 2.2.7)、第2主題の後半からの引用が木管あるいはヴァイオリンのソロで悲しげなレチタティーヴォとして歌われる(譜例 2.2.8)。第2提示部に先駆け、早くも部分動機として分解された主題たちが、ソナタ形式としての堅固な構造を緩やかにほだき始めているのである。



譜例 2.2.7 op. 39 no. 8: 126 小節目～



譜例 2.2.8 op. 39 no. 8: 139 小節目～

オーケストラが沈黙した後、流れるような走句とともにピアノソロがおもむろに導入される(譜例 2.2.9)。Molto espressivo の指示がなされたソロ主題 D は、4度の下降という共通点によって第1主題と結び付けられてはいるものの、性格からしてまったく別物である。

QUASI-SOLO

譜例 2.2.9 op. 39 no. 8: 160 小節目～／ソロによる第2提示部

勇壮で活気に満ちていた第1提示部とは対照的に、ショパン的で繊細な装飾に彩られた、極めて個人的かつ情緒的な旋律が紡がれる。オーケストラ的な書法と、ピアノスティックな書法を対置させるという目的を明確に示すための方策ではあるが、ここにもアルカンの枠に囚われない発想力が表れていると言えよう。書法の違いを、視点の違いと結びつけ、主題の性格さえそれに寄り添うよう変化させることによって、音楽内容の深みが遥かに増し、本物の協奏曲に勝るとも劣らない大きな表現が可能になっているのである。

Leggiero:

譜例 2.2.10 op. 39 no. 8: 189 小節目～

個人的心情に一瞬だけ接近した音楽は、しかし即座に視野を広げる。第1主題のリズム動機がオーケストラに現れると、ピアノの走句がその上で軽やかに躍動する(譜例 2.2.10)。

ひとしきり走句によって盛り上がった後、ようやくソロによる第2主題にたどり着くのは 291 小節目のことである。ここで第2主題はセオリーに従って属調のロ長調で開始さ

れ、さらに転調しながらさまざまな性格に移し変えられて演奏される¹。

379 小節目からの部分は、新しい動機が登場し、展開部に突入したのかと思えるほど引き伸ばされた継続部である(譜例 2.2.11)。



譜例 2.2.11 op. 39 no. 8: 379 小節目～／新たな動機E

注目すべきことだが、出版譜のこのページには、間違いなくアルカン自身によると思われる²、曲をカットして演奏する場合の推奨されるべき方法についての注釈が書かれている。その指示によれば、378 小節の後につなぎとして新たな 4 小節を付け加え、そこから 1113 小節まで飛ぶのが最も良いカットだとされている。1113 小節といえば、コーダに入る小節である。つまり作曲者は、曲を適度な長さに縮めるためには、提示部の中途から、提示部の結尾、展開部、再現部をすべてカットして、そのままコーダに飛んでも構わない、と言っていることになる。無論、本来の曲が長すぎるため、「練習曲」としてコンサートに乗せることができない場合への配慮であって、それが彼の本意でないことは確かである。しかし、そうであってもなお、このようなカットが

1 アルカンの細やかな感性の表れた和声法の一例として、この場面のいくつかの部分をやや詳細に分析してみる。

307 小節でニ長調に転調された際には、譜例 2.2.2 のはじめから 6 小節目にあたる部分で、IV 度の和音が、II 度の V 度の九の和音の第 1 転回形に置き換えられており、より繊細な表現に変化している。また、右手の 3 連符による装飾も加わってソロとオーケストラ双方による協奏的な響きが表現される。

315 小節から 321 小節にかけては、ト長調の I 度音から、バスがト-嬰ト-イ-嬰イ-ロ-嬰ロ-嬰ハと半音階で上昇しながら和声を変えていく。嬰ロ-嬰ハの部分は、嬰ハ長調のドッペルドミナントの第 5 音下方変移の根音省略形の第 1 転回形から、嬰ハ長調 I 度の第 2 転回形へ、という和声進行だが、これはすなわちト長調の属七の第 3 転回形を転義してのエンハーモニック転調となっている。この転調の瞬間には、直前までクレッシェンドしておいて *subito pp* の指示がなされており、その色彩の移り変わりは味わい深く大変ロマン的である。

349 小節目からは *inquieto* (不安げに) と指示され、低音部で半音階的に揺れ動く音型の上でロ短調に転旋された歌が歌われるが、357 小節目の *Felice* (幸福に) の指示とともにホ長調(ロ長調の IV 度)の響きがその不安を優しく、しかし力強く払拭する。続いて一瞬、準固有の VI 度調(ト長調)のカデンツが借用されるが、そのト長調 I 度の七の和音を転義して即座にロ長調へと戻ってくる。この転調の生み出す、自由に羽ばたくような明るい表情は、その前の *inquieto* との対比もあり、極めて感動的である。

2 B. Schilling, *op. cit.*, p. 237.

指示されていることは、アルカンがこの楽曲の形式を自由なものとして扱った証左であるように思われる。ソナタ形式に従いつつも、ファンタジーのように捉えることも可能である、と筆者が述べたひとつの裏づけが、この推奨カットだ。

この継続部の動機は、固定された前打音(装飾音として書かれてはいないが)から駆け下りる音型と、5連 16 分音符によって、いくらかふざけた雰囲気醸し出す。フレーズが小節の頭ではなく、常に2拍目から始まるような、シューマン風の書き方がなされているが、ここではそれもスケルツァンドの表現に結びつけられる。



譜例 2.2.12 op. 39 no. 8: 433 小節目～/ピアノとオーケストラの掛け合い

435 小節からの部分は、協奏的表現が極めてはっきりと打ち出された箇所である(譜例 2.2.12)。右手に対し、左手が1拍遅れてカノンのように追いかける形になっているが、右手と左手で音型が変えられている。これは、右手がピアノソロを、左手がオーケストラを担当しているということであろう。

動機 E が何かをとことん遊びつくすかのように盛り上がった後、協奏曲らしい「トリルと高揚」の提示部クライマックスを迎える。この中で、動機 C はホ短調で現れるが、その書法の発想は通常のパiano奏法の枠を超越している(譜例 2.2.13)。



譜例 2.2.13 op. 39 no. 8: 463 小節目～/左手の分厚い和音による跳躍

曲のテンポ表示は 4 分音符 = 160 であるから、この左手の分厚い和音による跳躍音型は、演奏者の手を痛めつけるに充分である。しかし、この音型は「練習曲」として

選ばれたというより、ただのピアノソロ曲などでは決してない、「協奏曲」としての表現の幅の限界を目指すために選ばれたもののように思える。尋常でない響きの迫力は、尋常でない書法からしか生み出されないのである。

動機 A と、その反行形によるカノンを経て、提示部の最後は口長調による第1主題の完全な形(8小節)での回帰によって締められる。

そして主題はドッペルドミナントの九の和音の根音省略形で断ち切れ、(おそらくは)ホルンと木管によって二音と口音だけの響きが残されるが、これはト長調によって開始される展開部への区切りとして鮮やかな効果を上げている(譜例 2.2.14)。

譜例 2.2.14 op. 39 no. 8: 508 小節目～／展開部の始まり

この特別な転調によって、展開部はこれまでで最も穏やかで柔らかな表情の音楽として始まる。このピアノソロの、レガートで奏されるアルペジオ音型は、ソロ主題の伴奏形によるもので(譜例 2.2.9 参照)、また第2提示部の第2主題部分とも関連付けられる。この展開部の冒頭にはいくつも注目すべき箇所が見られる。

譜例 2.2.15 op. 39 no. 8: 535 小節目～／声部の扱い

対位法の自由な扱いもそのひとつである(譜例 2.2.15)。これは3声が対位法的に扱われている場面だが、その声部同士の関係は古典的な方法とは大きく異なっている。536 小節目を見ても、内声とバスが2度関係で振れながらぶつかるような不思議な構造

になっていることがわかる。アルカンの対位法には、連続7度なども平気で現れるし、こういった音のぶつかり方はよく見られる。それぞれの声部がどれだけ横のつながりを保てるかということを最も重視しつつ、和声の力を失うことなしに、こうした声部のぶつ

かりを聴かせるには、優れたセンスが必要とされる。アルカンは、理論を先行させるのではなく、自らのセンスを頼って、音楽的な声部の書き分けを実現していたのである。

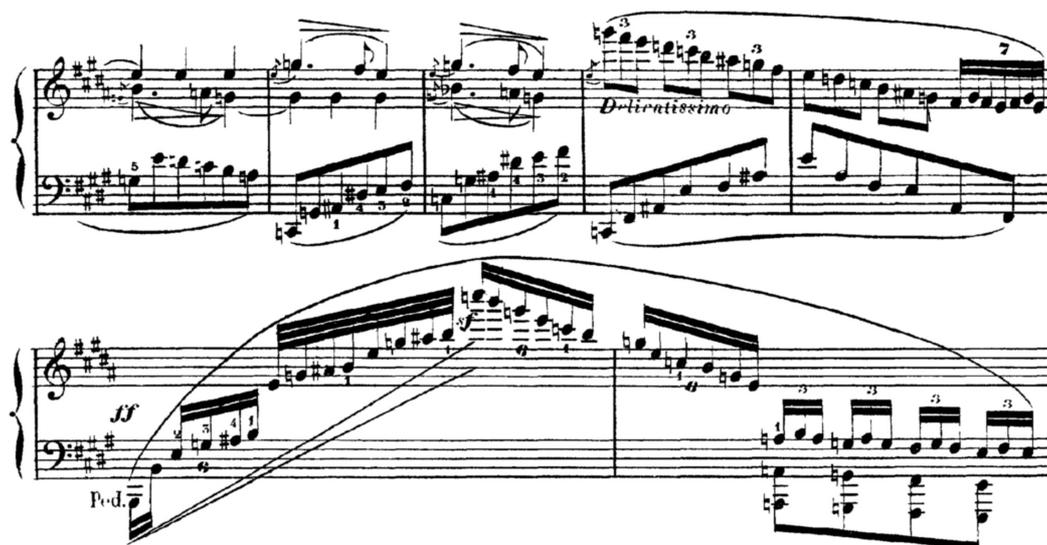
続く部分では、旋律線に一瞬、全音音階の響きが用いられている（譜例 2.2.16）。この一瞬の特別な色合いの変化は実に効果的である。ドビュッシー以前に全音音階を用いた作曲家としてはグリムカやリストが知られている程度だが、アル



譜例 2.2.16 op. 39 no. 8: 539 小節目～／全音音階

カンはこの時代にあって、まったく肩肘張ることなく、自然な流れの中でその発想を活用している。こうした柔軟さは瞠目に値すると言えよう。

545 小節からの4小節間は、動機 E の断片が変ロ長調で回想される。提示部ではロ長調で現れた動機が半音低められていることも含め、極めて暗示的だ。しかし、その暗示の意味するものはまだ少しの間は隠されたままだ。楽しい思い出の断片に答えて、動機 F が、こちらは半音高められた変イ長調で再び歌われるのである。幸せな時間が続くことを祈るかのように。しかし、ハ長調を経てホ短調へと至り、息をひそめるように歌は悲痛を帯びる。この 573 小節からの *Delicatissimo* の指示のなされた下降する旋律もまた、ジプシー風の特別な音階によるものである。そして唐突で破滅的なフォルティッシモが、激烈な戦いの始まりを告げる（譜例 2.2.17）。



譜例 2.2.17 op. 39 no. 8: 570 小節目～

この上行した後に下降する動機 G は、845 小節目に再び現れたときに *Lanciato*（投擲するように／槍を投げるように）と指示がされていることから、戦争や戦場と

いったイメージと結びつけられていることがわかる。

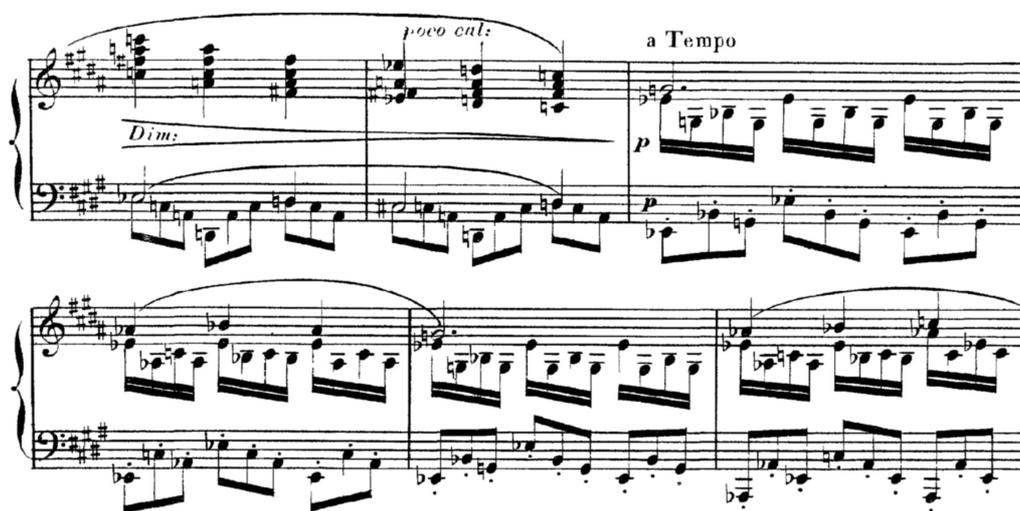
その先では動機 A の反行形に導かれて、8分音符の順次進行の上行から始まる旋律が低音部で鳴らされるが、この上行は特に動機 E の逆行という性格を与えられていると思われる。その根拠としては、右手が弾くピアノソロの5連符と組み合わせられていることがあげられるだろう。直前に動機 E が回想されていただけに、5連符の同じ音型による性格的な対比が際立つのである。



譜例 2.2.18 op. 39 no. 8: 593 小節目～

その流れの中で、第1主題がほぼ原型をとどめたままで2度登場するが、これは後に出てくるいくつかの場面の先触れとして機能しているため、ここで譜例を掲載しておく(譜例 2.2.18)。

第1主題の展開によるこの激しい部分が *Con dolore* (悲しみをもって) の指示とともにしぼんでゆくと、第2主題の展開が始まる(譜例 2.2.19)。



譜例 2.2.19 op. 39 no. 8: 623 小節目～ / 3:4のクロス・リズム

この部分は、伴奏形が3:4のクロス・リズムになっているが、これもピアノとオーケストラの書き分けのための工夫である。ピアノパートはおそらくこの左手の3連符のリズムに参加しており、内声の和声の充填は弦楽器によってなされている、という設定であろう。3連符の動きはもともと第2提示部の第2主題の伴奏音型を縮小した形だが、こ

の音型が動機的にある一定の意味を持たされていることは、再現部の別の場面でもまったく同じ音型が利用されていることから明らかである。

ここまで見てくると、アルカンがこの展開部の冒頭部分に非常に大きなドラマ性を盛り込むと共に、後々のための丁寧な伏線を張っていることが理解できるだろう。ト長調という、嬰ト短調からかけ離れた響きで新たな動機を導入し、ともすれば提示部との関連性を失ってしまいそうになりながらも、直前の継続部の断片を埋め込むことで、劇的な場面転換としてその断絶を意味のあるものに仕立て上げている。そして、主題が展開された際に現れる新たな音型を特徴付けて聴かせることで、その音型をさらなる展開の流れに繰り入れ、その先の発展を構築するための準備がなされる。巨視的な構想に依拠しつつも、緻密に描き出された音楽がここにある。

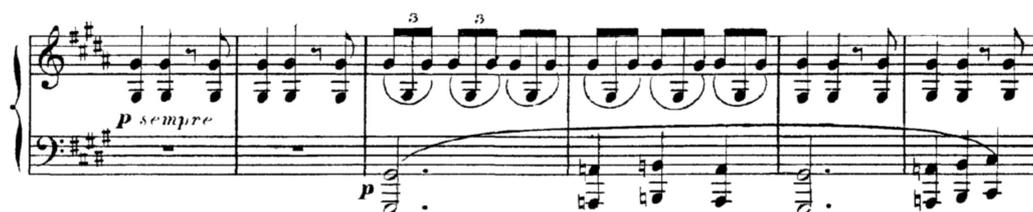
変ホ長調から変ホ短調へと調性が翳ると、ピアノソロによって、3連8分音符に分解され、決意を秘めたような第2主題が奏される。そこへ対旋律として、動機 H が、おそらく弦楽器によるユニゾンで導入されるが、その表現のために両手の和音の交代によるピアノソロの響きを左手だけで作り出さねばならない(譜例 2.2.20)。この対旋律は、あたかも戦いの場にあって動機 B を守り続けるための希望の歌のようである。

The image shows a musical score for Example 2.2.20. It consists of two systems of music. The first system shows a piano part on the left and a string part on the right. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass line. The string part is marked 'Dolce ed espressivo'. The second system continues the piano part with a triplet of eighth notes and the string part with a melodic line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

譜例 2.2.20 op. 39 no. 8: 637-8 小節および649 小節目～

やがて、3連符のリズムが強迫的なものとなり、動機 A がカノンとしてその威容を誇示するクライマックスを経て、動機 B と H による対位法的な動きはハ長調、ホ長調へと転調していく。この転調に伴い、戦いの破壊的な様を心から締め出していくように、音楽は次第に温かみを取り戻す。動機 B と H は部分的に転回可能対位法として扱われている。ハ長調になった部分からは、常にバスに動機 H が現れるのである。アルカンは対位法を厳格に扱う能力にやや欠けていたが、それぞれの旋律を分離して響かせることには常に成功しているし、この転回も自然に耳になじむものとなっている。

749小節からが、展開部におけるドラマの後半部分である。それはすべての感情を失ったような嬰ト音の連打の中で始まる。



譜例 2.2.21 op. 39 no. 8: 749 小節目～

ここでは第一主題の動機 A と、展開部 637 小節目（譜例 2.2.20 参照）から来る3連符のリズムが組み合わされて、かすかな吊鐘のように鳴っている。その灰色の世界の中、それでも失われることのなかった第2主題の歌声が弱々しくではあるが、しかし奇跡のように流れていく。低音部と高音部を行き来しながら紡がれるこの旋律は、1回目は嬰ト音から、2回目はロ音から、そして3回目はニ音から始まっており、次第に嬰ト音の保続音と調的に乖離してゆく（譜例 2.2.22）。調性の失われたこの部分の異様な緊張感は、19 世紀中ごろに書かれた音楽とはとても思えないほどである。



譜例 2.2.22 op. 39 no. 8: 782 小節目～／複調のような響き

アルカンがリストよりも早い時期から、調性の枠を超えた作曲法を試みていることは明らかであり、しかもそれは常に音楽内容の表現と密接に結びついた工夫だった。

常に弱音で奏でられるにもかかわらず、この第2主題は嬰ト音との結びつきを放棄しながら、次第に現実を超えた力を獲得していくかのようなのである。ついにその力が表出するように音量が高まると、第2主題は調性を取り戻し、3連符のリズムによって高らかに鳴り響く。完全な形での回帰を迎える直前には、何かを肯定するような6度下降の音型がバスで3度繰り返されるのだが、これは動機 H の冒頭部分の音型に他ならない。たったの2音からなる音型の中にも、多くの意味が込められているのである。変

ホ長調で始まったこの場面は、途中から嬰ト短調の響きを得て厳しさを増すが、既に胸には戦いに立ち向かうだけの強さが生まれている。このあと投擲の動機 G が再び現れるのだが、575 小節（譜例 2.2.17 参照）で不意をつかれたのとはまったく対照的に、今度は積極的にこの動機に飛び込んでいく。この回帰の瞬間は、両端に位置する槍投げの動機によって展開部の構造が確立される瞬間でもあり、ひとつの区切りが近いことを予感させる。さらに反行形の動機 A が現れると、再現部への期待は極大になる。

この曲は、提示部の段階で既にさまざまな展開が為されていたり、コーダが大幅に引き伸ばされていたりと、ソナタ形式という観点からは捉えにくい部分があるが、提示部・展開部・再現部の3つの区分は非常にはっきりしたものである。そして、それぞれの部分が、それぞれに独立した設計に基づいて組み立てられている。展開部については、ト長調による動機 F の部分を序奏のようなものと捉えれば、大まかにはアーチ構造をしていると言えよう。厳しい戦いに投げ込まれた魂が、一度は目を閉じて内心を見つめなおすことにより強さを得て、再び自ら世界に立ち向かう、そのような軌跡を示すものであるように筆者には感じられる。

最後のトリルと高揚に至る直前の 865 小節から、ほんの4小節だけエアポケットのように *p* になって、動機 H の6度下降の音型が動機 A と組み合わせられ、イ長調で現れる瞬間がある。この何かを確かめるような動機 H の断片は、該当部分を聴くだけでも際立って印象的であるが、それだけではない意味が込められていると思われる。イ長調という調性を垣間見せること自体にも、先の展開も視野に入れた計算が働いているに違いないのだ。再現部のソロ主題 D の調性は、イ長調なのである。

譜例 2.2.23 op. 39 no. 8: 881 小節目～／バスの保続に乗った再現部の始まり

トリルで高まった音楽の頂点として開始される再現部の冒頭であるが、これはいくらか特殊な形をしている。オーケストラによる8小節の第1主題は、はじめから終わりまで、嬰ニ音の保続の上に乗っている。この同音の反復によるリズム動機の抽出は、展開部の槍投げの動機に先導された部分に由来し（譜例 2.2.18 参照）、その攻撃的なイメージを想起させる役割も果たす。

主題が回帰したにもかかわらず、属音のバスが続いているのだから、再現の歓びや達成感の類は持ち越されることになり、それらへの渴望はいや増すことになる。8小節間の嬰二音の保続は結局主音には解決せず、ピアノソロの輝かしい口長調によって破られるのだが、その高揚と満足感は、通常の再現では決して得られないだけの圧倒的なものだ。これが本物のピアノ協奏曲であるとすれば、この瞬間のピアニストはまさに完璧な主演と言えよう。協奏曲という設定を活かしきった大胆な再現である。

さらに8小節後には、第1提示部のクライマックスの音型(譜例 2.2.6 参照)が早くも登場し、直後にソロ主題が導入される。再現部に入ってからここまで、オーケストラとピアノが8小節交代で現れ、まるで第1提示部のダイジェスト版のような形で駆け抜けていく。ついに再現したことによって漲る活力が、待ちきれないかのように先を急がせるのである。

ソロ主題は、先に述べたように夢見るようなイ長調に転旋されて登場する。この情緒的な動機 D の旋律は、他の部分との対照をなして極めて印象的であるにもかかわらず、展開部では一度も使用されていない。そのために、忘れていた思いがようやく蘇ったような、懐かしさに似た感動をもたらすとともに、再現部に入ったことを理解しやすくするための機能も兼ねる。長大な音楽をまとめるための思慮が、この主題の用いられ方から読み取れる。

しかし、懐かしい主題の回帰が存在するとはいえ、この大規模な形式においては、再現部すらも、音楽が展開してゆく流れの一部として扱われている。第2主題への推移部は、提示部では動機 A のリズムとピアノソロの走句によって構成されたが、ここでは動機 A の叙情的な展開が聴かれる。展開部においてこの第1主題はついでレガートで奏されることはなかったが、再現部に至って初めて、こうした新しい性格での展開が行われているのである(譜例 2.2.24)。



譜例 2.2.24 op. 39 no. 8: 935 小節目～

細かいことだが、この譜例にはひとつ、おもしろい点がある。それは左手の動機 A が、2度目に現れたときにはじめてスラーがかけられているということだ。

これは決して書き忘れたとか、Dolce の指示を書き込んだので書く隙間がなかったとか、そういう理由によるものではないだろう。おそらくは楽器の違いによる音色の変化を意図したことの表れだ。それは右手のスラーのかけ方が書き分けられているのを見ても確からしく思える。また、後に触れることになるが、第3楽章には同じ音型の

繰り返しのひとつひとつに、それぞれ違う楽語による表情付けを指示した興味深い箇所もある。アルカンの頭の中に、はっきりとオーケストラの音色がイメージされていたことは明らかなのである。

続いて内向的で沈潜していくようなフレーズがあるのだが、この新たな音型は、動機 A, B それぞれとの絶妙な関係性を持たされている(譜例 2.2.25)。また、この音型の現れる少し前から続く左手の伴奏音型が、展開部の動機 B の伴奏で用いられていたものと同じだということにも、留意すべきである(譜例 2.2.19 参照)。嬰ハ短調、ニ長調、変ホ長調と、ナポリ調への転調を繰り返しながら、旋律のリズムが少しずつ変えられていく。それ自体は小さな工夫に過ぎないが、音価が次第に短くなる逸音は、半音ずつ上昇し、明るい響きへと向かっていく調性と相まって、悲しみの中に慰めを探すような味わいを生む。

徐々に光が差し、明るさを増していった先で、再現部のセオリーに従い、第2主題が嬰ト長調(変ロ長調ではなく、嬰ト長調で記譜されている)で歌われる。この場面は第2提示部よりいくらか短くされ、装飾の音型などが変化しているものの、ほぼ完全な形で該当部分をなぞっている。アルカンの創意はここにきて枯渇した——といった見方ができないわけでもないだろうが、全体の組み立ての中で見るなら、構造を理知的にまとめるためのバランスとして、こういった確固たる再現部分が必要なことも明らかである。しかしその音楽の流れは突然、遠くから聞こえてくるコラールによって中断される。

ppp, Due Ped. の指示まで書き込まれた、最弱音で歌われる祈りの旋律は、順次下降という音型的な関連づけはあるものの、あまりにもそれまでの曲の雰囲気からかけ離れているため、衝撃的な効果をもたらす。ロマン的な情緒を突き詰めた結果として、最後の最後で不意に宗教が立ち現れる感覚は、敬虔なユダヤ教徒だったアルカンの世界観の発露であり、宗教者にしかわからない部分があるのかもしれない。だが、筆者のような非宗教者でも、この純粹な祈りの響きには胸を打たれる。曲中でもっ

譜例 2.2.25 op. 39 no. 8: 963, 971, 979 小節目

とも異質な部分のひとつであり、また作曲者の想像力の並外れた豊かさを感じ取れる箇所でもある(譜例 2.2.26)。

譜例 2.2.26 op. 39 no. 8: 1064 小節目～/かすかなコラールが割って入る

静寂の中へと祈りが消え去ろうとしたとき、*con impeto* (激しさをもって)の指示とともに最後の感情の爆発が起こり、その力が最終決戦たるコーダへの跳躍を導く。

この曲の再現部全体について興味深いことは、それが主に穏やかさや落ち着きといった性格に貫かれており、音楽の谷間として機能していることである。ソナタ形式では、展開部で一旦は発展させた主題を再び元通りの形で再現せねばならない。この事実、音楽の流れという点でひとつの問題を生む。再現部のはじまりが最大のクライマックスになってしまい、その先は音楽的な発展性に乏しくなってしまうがちなのである。形式の規模が拡大されるに従って、この問題点も露になってくる。長い再現部が、曲全体の力を殺いでしまいかねないのだ。そのため、主題の持つ性格を大きく変えて迫力ある再現を目指したり、コーダを拡充することによってより相応しい場所でクライマックスを作るなどという工夫が常に行われてきた。アルカンもやはり、拡大されたコーダを最大の頂点として作曲しているが、彼は再現部をそこへ至るための力を蓄える時間として扱うのである。これはそもそも、ソロ主題という、第1主題とは異なる叙情的な主題が存在したからこそ可能になった書き方である。ひとつひとつの工夫が、全体との関わりの中で考え出されたものだということがわかるだろう。

コーダは、アルカンの真骨頂ともいべき、驀進する音楽である。A tempo con brio, 付点2分音符=60という指定がされていて、それに従うならば出だしよりも随分とテンポを上げねばならない。音楽内容的には完全に納得のいく指示であるが、技術的には極めて大きな困難を伴うことも確かである。

コーダの大部分は、カデンツァ的なものと捉えられよう。古典的な変形ソナタ形式を援用したこの曲には、当然カデンツァが存在すべきなのであるが、そのような指示は

見当たらない。アルカンは、1台のピアノだけでオーケストラとピアノ双方を表現してしまおう、という試みの中でこそ可能な方法として、純粋なカデンツァではなく、「カデンツァ的」なコーダという形を選んだのである。このことについては、もう少し譜例などを見た上で、後ほど論じることしたい。

コーダの始まりには *Quasi tamburo* の指示がされており、明らかにピアノソロの音楽ではない(譜例 2.2.27)。

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system is marked 'A tempo, con brio (♩ = d.)' and 'p'. Below the first staff, the instruction 'Quasi tamburo' is written. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system is marked 'etc.' and continues the same rhythmic pattern.

譜例 2.2.27 op. 39 no. 8: 1113 小節目～／コーダの開始部分

オーケストラによる新たな音型の間を埋めるように、16分音符の連打音型がピアノによって演奏される。その先では、同じく連打による上行音階に乗って、オーケストラによる第1主題が聴かれる。この部分は実にうまく響きを計算した上で、少しずつごまかしながらもそれと気づかせないような、巧妙なやり方で書かれている(譜例 2.2.28)。

この、音階と第1主題(動機 A)の組み合わせは、もともとは展開部の動機 G の直後に出てきたものであり(譜例 2.2.18 参照)、ここでもその場面と同じく、この動機の持つ力強く勇壮な性格がもつともよく表現されている。

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first system is marked 'p' and the second system is marked 'ff'.

譜例 2.2.28 op. 39 no. 8: 1125 小節目～

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The music features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The first system is marked 'ff' and the second system is marked 'ff'.

譜例 2.2.29 op. 39 no.8: 1149 小節目～

1149 小節目からの山場は極めて興味深い(譜例 2.2.29)。トーハー変口の音型はもともと動機 C の一部として登場したものである(譜例 2.2.4 参照)。後半部分のリズムも、同じく動機 C

から取られたものだ。このため、そのものではないにもかかわらず、動機Cを強く意識させる場面となっている。また、ここを聴いてはじめて、コーダの出だしの真意が理解される。いくら変則的ではあるが、基本的にはこの部分の拡大形として書かれていることがわかるからだ(譜例 2.2.27 参照)。つまり、山場であるこちらの音型が先に存在し、それを導くために、まずは拡大変形した状態で登場させる、という作曲者の企みである。

その先で単旋律の同音連打だけが残されると、あまりお目にかかることのできないような極端な書法による譜面が広がることになる(譜例 2.2.30)。

譜例 2.2.30 op. 39 no. 8: 1182 小節目～

この連打が本当にピアノソロを意識しているかは議論もあろう。しかし、実はそういった議論を超えた部分にこそ、アルカンの試みが隠されているのではないかと筆者には思える。分析自体から少しはずれることになるが、先に述べた「カデンツァ的」という話を含めて論じてみたい。

アルカンはさまざまなオーケストラ作品等をピアノ用に編曲しているが、中でも優れた作品に、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番の第1楽章をピアノ独奏用にしたものがある。コンセプトとしてはまさに、ここで取り上げている「協奏曲」と同じである。出版時期は1859年と、『すべての短調による12の練習曲』より2年遅いが、実際に

編曲が手がけられた時期はおそらくもう少し前だろう。この編曲は「協奏曲」の作曲よりも以前になされており、書法を研究するにあたってのトレーニングもかねていたのではないかと筆者は推測する。

この編曲でもっとも注目に値するのは、アルカン自らが付け加えたカデンツァである。それはあまりにも巨大で、明らかにカデンツァの域を脱している。200小節近くにも及び、ページ数にして全体の3分の1を占めるカデンツァによって、曲はまるで違う姿に変容してしまった。音楽の中心をもカデンツァの内部に作り出してしまったことにより、協奏曲の第1楽章というよりも、ひとつの完結した幻想曲のように感じられるのである。カデンツァのクライマックスでは、音型が似ているということから、ベートーヴェンの第5交響曲の終楽章の主題が用いられるなど、アルカンは好き放題にやっており¹、そういった場面では交響曲らしいオーケストラの響きを見事な書法で表している。しかし、カデンツァの中でオーケストラの響きを表すとはどういうことなのか？ ある部分には、*Quasi trombe* の指示まで見られるのである。

これは、協奏曲のピアノ独奏用編曲、というジャンルだからこそできた表現だ。設定上はオーケストラとピアノを書き分けているとはいえ、実際は端からオーケストラパートも含めてピアノだけで演奏しているのである。ならば、カデンツァのピアノ独奏の中にもオーケストラパートを組み入れて何がいけないというのだろうか。それに、音楽的な流れにこだわるのなら、曲の中心であり、最も盛り上がるはずのカデンツァ部分で書法の幅を狭めてしまうことには、負の効果以外なにも期待できない。だからこそアルカンは、カデンツァの中にもオーケストラの分厚い響きを取り込んだのである。その結果としてできあがった音楽は、協奏曲のピアノ独奏用編曲というよりむしろ、ピアノ独奏のための協奏曲、と呼んだ方が相応しい特殊な形態をしているのかもしれない。

そして、この編曲作品と「協奏曲」の関係が深いことは疑いようもない。上述のアルカン自作のカデンツァには、「協奏曲」のコーダの連打(譜例 2.2.30 後半部分参照)と書法が酷似したところがある(譜例 2.2.31)。これは「協奏曲」のコーダが、ベートーヴェンの編曲におけるカデンツァと同じような扱いをされていることの証明になるように思える。すなわち、ピアノ独奏によるカデンツァという形で書かれてはいないが、オーケストラパートを組み入れた形での、ピアノ独奏のための協奏曲特有のカデンツァと呼ぶことは可能なのである。この「ピアノ独奏のための協奏曲」は、理念としては、「オーケストラなしのコンチェルト」とは異なる。ピアノがオーケストラであり、ピアノがピアノであり、——それだけでなく、ピアノがオーケストラとピアノの融合なのである。これこそ

1 それらも珍奇な試みというだけでなく、ベートーヴェンの精神に則り、音楽的にも充実した形で仕上げていることは特に指摘しておきたい。

が、アルカンの目指したピアノ書法の究極であり、また名技性の究極でもあったのだ。

譜例 2.2.31 ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番のアルカン作カデンツァより

分析に話を戻そう。動機 A をなぞっていた単旋律のうねりが次第におさまって、1204 小節目で嬰二音(変ホ音)の連打へと落ち着くと、その上に動機 B が入ってくる(ここまで譜例 2.2.30)。思い出のように、これまでの歩みをすべて受容するように、落ち着いた心で歌われる歌と、既に約束された勝利への期待のようにどこまでも続いていく属音の連打の組み合わせが、えもいわれぬ感慨をもたらす。

やがてその連打はさらに1オクターブ下げられ、おそらくはピッコロを含む木管による遙かな高音で、かすかな動機 C が鳴らされる(譜例 2.2.32)。この部分の動機 C はまず嬰ト短調の響きで現れるが、これは続いて同主調へと至るエネルギーの爆発を作り出すためには当然の流れである。

譜例 2.2.32 op. 39 no. 8: 1245 小節目～

オクターブ下がった際に、バスの嬰二音は連打ではなく半音下とのトレモロに変えられているが、これは両手で弾いていた連打を左手1本に移さねばならなかったため

に、このような書法を用いたものだと筆者は考えている。実際、この音域ならば連打とトレモロはそれほど響きの面での違いがない。アルカンは、音響について熟慮した上で、さまざまな合理的な妥協をした。ラヴェルのよく使った類のこうした手法を、既に自家薬籠中のものとしていたのである。

そこから先は、楽器が次々に加わって変ロ長調に突入し、絢爛豪華なクライマックスとなる。圧倒的な勝利の歓喜をもって曲は閉じられるのである。

実は、コーダには驚くべきプランが存在する。1302小節のトゥッティによる主和音への解決を迎えるまでの間、途中で一度は単旋律のうねりによって中断を受けるとはいえ、基本的に140小節に渡り、音楽はV度の保続の上に成り立っているのである。曲の10分の1以上を占める時間が、クライマックス前の緊張を高めるための保続低音に割かれている。恐ろしいほどに大胆で並外れた構想だ。いったい、これほど雄大な視野をもってV度—I度の解決を書いた作曲家が他に存在しただろうか？ 再現部の前の保続低音が印象的な、チャイコフスキーの交響曲第6番の第1楽章でさえ、その長さは——たったの——38小節である。

この稀に見るほどの壮大な構想は企画倒れに終わってなどいない。度を越した長さの保続を、緊張感を失わず、十分に劇的な展開を持って書き上げる能力が、アルカンは確かに備わっていたのである。

第1楽章の構成は以上である。まとめて見てみると、提示—展開—再現という形式は守りつつ、音楽の流れとしては次第に発展していくような構成になっていることがよくわかるだろう。たとえば、第2提示部で現れた動機Eは、再現部の冒頭で一瞬だけ断片が回想されるが、その後は完全に失われてしまう。常に音楽は前進し続けており、新たな場面を迎えるごとに新たな展開が見られる。そして、長大な保続低音が再現部の前ではなく、コーダの終わりに現れることから、曲全体の目的地は最後の最後の和音である。そのため再現部は基本的に頂点としてではなく、谷間として扱われ、目的地への布石として機能していた。これらの事実から、この曲を巨大な幻想曲として捉えることも可能だと、筆者は考えるのである。

最後にひとつだけ問題になるのは、この第1楽章は、同主調の勝利の響きに解決してしまった、という事実であろう。短調の音楽において、このような展開は、普通は終楽章に取っておくものだ。しかし、この大規模な作品では、第1楽章だけで通常の協奏曲の全楽章に匹敵する内容を表現し終えてしまったのである。だからアルカンは、誰も見たことのない、その先を目指した。

2.2.2 第2楽章——作品 39 第 9 番 嬰ハ短調

第1楽章は華々しく終わったが、その勝利に続くこの緩徐楽章は全体を通して深い悲しみに彩られた音楽である。この中に幸福の表現が存在するとしても、それはすべて過ぎ去った記憶にすぎない。形式は3部形式だが自由に扱われ、判別しづらい。ヘニツヒはこの曲を明確なアーチ構造として読み解く¹。確かに、第1部と第3部はふたつの主要主題の出る順序が逆になっている。さらに、同じ音型による序奏と後奏で挟まれてもいる。これだけ見れば確かにアーチ構造として捉えられよう。しかし、第2部が第1部の主題の展開から始まることや、第1部だけに登場する印象的な歌の存在、第3部の結尾に第2部の動機が用いられている事実などを考えると、アルカンがその構成に独自の意味を持たせようとしたことが理解されるだろう。アルカンは既存の形式に厳格に従うということをほとんどしなかった。しかし、形式を自由に扱っていても、その音楽が常に、何らかの意図に貫かれて構成されていることは確かである。

Adagio (60 = ♩)

Quasi-celli

p

poco cresc.

p

Dim.

Piano

Molto espressivo

Sostenuto

cresc. poco a poco molto

譜例 2.2.33 op. 39 no. 9: 1 小節目～

1 D. J. Hennig, *Charles-Valentin Alkan: An Introduction With Special Reference to The Etudes Op. 35 and Op. 39* (Ann Arbor: UMI, 1988 (DMA., University of Oxford, 1975)), p. 31.

第1楽章は *quasi trombe* だったが、今度は *Quasi-celli* とある通り、チェロのディヴィジによるほの暗い序奏で始まる(譜例 2.2.33)。拍子が第1楽章と同じく4分の3であり、また冒頭のリズムもその第1主題と共通している点が興味深い。2度上行して戻ってくる音型も、第2主題に由来するものかもしれない。アルカンがここで実際のチェロを強く意識し、注意深く作曲していることが、その音域の使い方からもよくわかる。この序奏の最低音は、5小節に出てくる嬰口音、つまりチェロのC線を開放弦で鳴らした音である。序奏は、ピアノの物悲しい夜想曲風の主題を導く。この主題もまた、順次下降によって第1楽章と関連を持たされている。この部分のオーケストラによる伴奏形は独創的な音型で、感傷を誘う雰囲気がよく表現されている。

フェルマータのついたゲネラルパウゼのあと、和声的な繊細さを増した *pp* による歌が続く。24小節目への転調は、準固有のVI度調への突然の移り変わりである(譜例



譜例 2.2.34 op. 39 no. 9: 22小節目～

2.2.34)。漂うような転調の続くこの部分は、悲しみとかすかな慰めの間を揺れ動く心情のようだ。

Dolce e tenero の指示がされた春の日の思い出のような嬰ハ長調の場面を経て、七の和音による感情的な模続進行によって第1の楽節は閉じられる。この場面は主に



譜例 2.2.35 op. 39 no.9: 62小節目～

優しさと幸せの表現となっており、非常に印象的なのだが、残念ながら2度と登場しない。そのこと自体、悲しみの表現を深める要素のひとつなのである。

続く新たな楽節は、ワルツ風の旋回するリズムだ(譜例 2.2.35)。出だしの旋律はショパンのバラード第1番で歌い上げられる旋律を想起させるが、ここでの和声付けはどこかはぐらかすようなものになっている。楽しげな表情を表すはずの舞踊的なリズム感と、そこかしこに見られる優雅な旋律にもかかわらず、この楽節は捉えどころがなく、いささか奇異な印象さえ漂わせる。どこか無理をしたような雰囲気なのである。*Ampiamente* (ゆったりと)と指示された宮廷風の旋律も、たったの8小節で悲しみの影に捕らえられ、力を失ってしまう。こういった、どこか落ち着かない上辺だけの優雅さは、アルカンが狙って演出しているものだろう。それは前の楽節から引きずった、揺れ動く和声によって表現されている。やがて目を背け続けていた悲劇的なものが噴出するかのように、破滅的な性格に変化した冒頭の主題が現れ、舞踊は断ち切られる(譜例 2.2.36)。ここからが中間部である。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line in G major, marked 'mezzo-recitante' and 'Appoggiato bene'. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, marked 'f' and 'Ped. 5'. The piano part features a waltz-like rhythm with a key change at the end of measure 95. The score is labeled '譜例 2.2.36 op. 39 no. 9: 94 小節目～／異例の転調'.

譜例 2.2.36 op. 39 no. 9: 94 小節目～／異例の転調

この箇所での転調は極めて興味深い。95 小節目の最後の和音は減七である。ごく普通に考えれば、この和音は嬰ハ短調の属九の和音の根音省略形として理解されるべきものだ。しかし、実際はなんとハ短調へ転調するのである！ 作曲者がこの転調によって、圧倒的な悲劇の表現を試みたことは間違いない。すなわち、聴き手が予期していた嬰ハ短調の I 度よりも更に半音低められた和音を持つてくることにより、絶望的なまでの暗さを演出しようというのだ¹。まるでマラーを思い起こさせるような、独創的

1 記譜上は、ハ短調の属九の根音省略形として書かれており、固有 VI 度の同主短調であるハ短調へ偽終止に近い進行と取ることも可能であるが、そのような捉え方でこの進行を見ていては、なぜこのような転調をしたのかの理由がまったく理解できなくなってしまう。それは半音低められた調へと解決させるための方便に過ぎないだろう。

かつ効果的な狙いである。アルカンは狙った効果を出すためであれば、作曲法上の約束事などあえて破ってみせるだけの大胆さを持ち合わせていた。それは決して能力の欠如や、考えなしの奔放さから来るものではない。むしろ、表現という行為への真摯な態度を証明するものだと言えよう。

ハ短調で始まった歌は、変ホ長調に終止し、ひとときの安らぎを得るかに思えるが、即座に一段と激しさを増した変ホ短調での繰り返しのよって打ち破られる。ここからの1小節ごとに転調する様は、まるで感情の嵐である。変ホ短調の主和音の第5音が半音上がって、VI度の長三和音となるが、続いて第3音が半音下がって短三和音の響きに変わり、あっという間にマイナス固有VI度(の異名同音調)であるロ短調へと突入する。ロ短調のドッペルドミナント、というよりはむしろ嬰へ短調の属七がそれに続き、さらにバスにあった根音が半音上昇して減七の和音に至る。この和音をニ短調のドッペルドミナントの九の根音省略形に転義すると、いきなりI度の第2転回形に飛び込む。このニ短調への転調は、譜例 2.2.36 の転調と形の上では同じであり、半音低められたという感覚は先ほどより薄いものの、やはり叩きのめすような非情な力を感じさせる進行である。

譜例 2.2.37 op. 39 no. 9: 109 小節目～/トレモロの演奏効果

ニ短調になった 109 小節目から、旋律はカノンとなって追い討ちをかける(譜例 2.2.37)。この小節の頭には、カノンのためという理由もあるが、先に述べた通りI度の第2転回形が用いられている。第2転回形、特に短三和音の第2転回形という響きは、アルカンの和声法のひとつの特徴だと筆者は考えている。激しく、強力な響きを作りたいときに、アルカンは好んで短三和音の第2転回形を使った。第1楽章であげ

た譜例の中からも、2.2.17 や 2.2.23 はその仲間に数えられるかもしれない。

この部分のトレモロの書法には注目すべきである。右手のみのトレモロが、右手と左手双方によるトレモロへ、そして左手のみへと受け継がれていく。ダンパーペダルによって支えられれば、聴く者に対して、あたかもひとつのトレモロが切れ目なく続いているかの印象を与えることが可能である。2つの旋律線に加え、常に鳴り続けている弦の刻みまでも表現するための、合理的で最良の方法が採られていると言えよう。

カノンが恐るべき高まりを見せ、限界に達した瞬間、VI度調の同主調である変口短調の一撃によって新たな楽節が始まる。これもまた思い切った転調である(譜例 2.2.38)。

譜例 2.2.38 op. 39 no. 9: 114 小節目～

ここからの場面は、3拍子であるにもかかわらず、葬送行進曲とでも呼べそうな性格である。悲嘆に暮れることさえ許さぬほどの壮烈な悲劇性がここには表現されている。やがてピアノのリズムに乗った弦楽器の旋律が収まっていくと、囁くようなワルツもどきの断片が風にさらわれた夢のように現れ、終結部の始まりを告げる(譜例 2.2.39)。

譜例 2.2.39 op. 39 no. 9: 132 小節目～

このくだりの場面転換は実に注意深く作りこまれている。戻ってこようとしたリズムは、中間部への転換(譜例 2.2.36 参照)と同じ進行に捕らえられ、かの悲劇の再現への慄きを誘うが、変ト音の単音による *lunga* の後、無事に変ニ長調へと解決する。しか

し、確信が持てないかのように伴奏形は不意に途切れる。巡回するリズムの不在は、足場を失ったような不安となる(譜例 2.2.40)。

譜例 2.2.40 op. 39 no. 9: 138 小節目～

一瞬のち、不安を振り払うような *f* の旋律がリズムに再び命を吹き込む。はじめてこの旋律が現れた際(譜例 2.2.35 参照)には、あっという間に力を失い分解してしまったものだが、今度は強い決意に支えられるように切れ目なく続き、屈託のない宮廷風の旋律へとつながる。しかし、これは所詮、幻のようなものである。変ニ長調の II 度七の第3音が低められて重変口音に変化すると、手の指の間をすり抜けるように旋律はこぼれ落ちていく(譜例 2.2.41)。

譜例 2.2.41 op. 39 no. 9: 153 小節目～

そして夜想曲風の主題が回帰するが、空漠たる有様へ変貌している。mormorando(囁くように)と指示された低音の蠢きと旋律だけが *sempre pp* で流れていき、その間の何も存在しない中音域は荒涼たる空間を感じさせる。まるで、枯れ葉を鳴らす冷たくかすかな風の中に、遠い過去の悲歌の幻聴を聞くような、寒々しい表現である。この主題が曲の頭で現れた際には、この歌に続いてさまざまな情緒的旋律が紡がれて

いったが、ここに残されているのは、すべての力を失った単なる空虚だけなのであり、後に続く歌などありはしない。

嬰ハ短調の属七からイ長調へ偽終止すると、葬送のリズムが戻ってくる。以前は変ロ短調のⅠ度とⅤ度の交代によって和声付けされていたこのリズムが、今度はイ長調のⅣ度とⅠ度(決してニ短調のⅠ度とⅤ度ではない)によって彩られる。その響きの変化は、最終的な諦念と受容の様を示すかのようである。続いて序奏音型が現れるが、序奏のとき(譜例 2.2.33 参照)とはやや形を変えられており、フレーズの5~6小節目に当たる上昇および下降では嬰ハ短調を借用している。より遠い、届かない場所に手を伸ばすような効果を狙ったのだろう。そして音楽は結局、葬送のリズムの中で息絶える。最後の *fff* による一撃は、その骸すら打ち砕くハンマーか、すべてを断ち切る決意の響きか。

2.2.3 第3楽章——作品 39 第10番 嬰ハ短調

Allegretto alla barbaresca (100 = ♩)

譜例 2.2.42 op. 39 no. 10: 1 小節目～

闘争と勝利の第1楽章、死の第2楽章、と来て、終楽章には何が相応しいというのだろうか。もう一度、歓喜へと回帰することはできそうもない。そもそも第1楽章の終わりを聴いたとき人は、これ以上に華々しい終楽章がありえようなどとは思えないかもしれな

い。しかし、アルカンには彼ならではの締めくり方があったのである。

終楽章、*Allegretto alla barbaresca* (蛮族風アレグレット)。生きるためにはイデオロギー的な勝利の歓喜などいらなかった。受け継がれていく生命の前に、死は日常であり、絶望になどなりえなかった。ただ蛮族の踊りの原始的な活力が、すべてを押し流すのだ(譜例 2.2.42)。

この楽章が開始されるニ長調の響きは、嬰ハ短調のナポリのII度であり、明らかに第2楽章からのつながりを強く意識している。従って、この楽章間はあまり時間を空けずに演奏されるべきであろう。拍子はまたしても4分の3であり、冒頭1小節のリズムはやはり第1楽章の第1主題と共通している。すべての楽章が同じ拍子とリズムによって開始されるという珍しいコンセプトなのである。増三和音を用いた転調も含め、この冒頭4小節間は実に鮮やかだ。

5小節目から、ポロネーズのリズムによって異国情の主題が提示される。このリズムについては、ポロネーズであることを過度に意識すべきではないと筆者は考える。第1楽章がもともとショパンへのオマージュという意味合いを含んでいたことを思い返してみれば、作曲者がここでポロネーズというリズムを選んだ理由には十分な説明がつけられるだろう。アルカンは明らかに、この舞曲の性格が土俗的というよりは貴族的であることにまったく頓着していない。おそらく彼はポロネーズの由来について詳しくはなかったのだろうし、ここではその特徴あるリズムによって活気ある表現を目指しただけだと思われる。

主題の異国的な雰囲気は、主に左手伴奏形の中に嬰口音が含まれることから作り出される。第4音が上方変位したジプシー音階の響きである。リズムはポロネーズであるが、響きはハンガリーもしくはスペイン風で、この音楽がアルカンの空想上の蛮族のものであることがわかる。

旋律はやはり順次下降によって前の2つの楽章と関連付けられる。さらに注目すべきは、主題の冒頭2小節の和声付けが第2楽章の主題冒頭2小節とまったく同じであることだ(45頁、譜例 2.2.33 参照)。I度から始まって3拍目でI度上の属七へ転位し、そして2小節目はI度に戻って1小節目間そのまま、という進行である。順次下降という共通点もあり、和声もまったく同じであるにもかかわらず、これらの主題から受ける印象はまったく異なる。前の楽章の雰囲気を打ち壊して見せるのに、これほど効果的なやり口もあるまい。これら2つの主題の不思議なほどの対照性を鑑みれば、アルカンの音楽的なアイデアが、旋律や和声よりもさらに深い、感覚的で根源的な部分から湧いてくるものだったことが納得されるだろう。

ピアノによって主題が提示されると、オーケストラがそれに答える。この応答の音型

の根幹にあるのは、ソロによる主題とまったく同じ順次下降のアイディアだが、異なる性格を持たされている(譜例 2.2.43)。



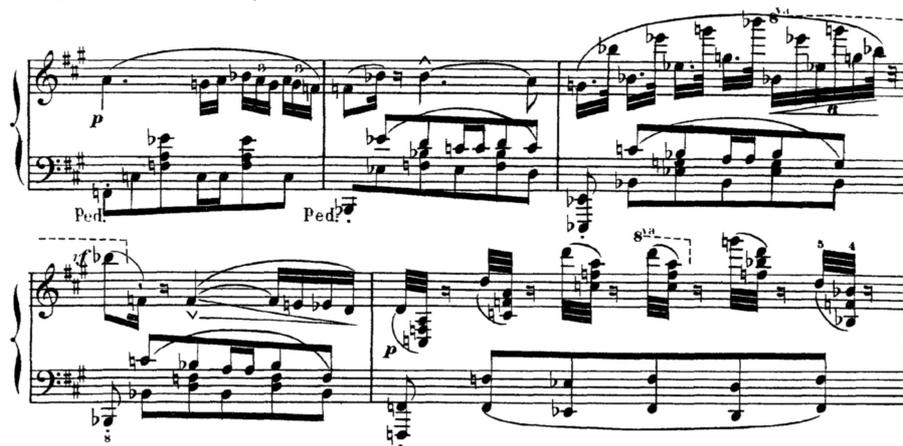
譜例 2.2.43 op. 39 no. 10: 13 小節目～

変わった形だが、演奏する上で極めて合理的に書かれた独自の伴奏音型に乗って、原始的な旋律が鳴り響く。この旋律は教会旋法におけるドリア旋法の響きだが、作品 35 第 5 番

について論じたのと同様(8 頁を参照)、ここでは教会旋法という意味合いではなく、野蛮性の表現のために用いられた音階だと考えるべきである。Quasi-ribeche とあるが、Ribeche (一般的には Rebec: レベック)とは中世にアラブからヨーロッパに伝わった古い擦弦楽器の呼び名であり、主に世俗音楽の演奏に用いられたものである。この場面において、演奏者はレベックそのものを模倣するのではなく、「レベックを模倣するヴァイオリン」を模倣せねばならないだろう。

ポロネーズ、ジプシー音階、教会旋法、そしてレベックと、アルカンは自身にとって異国情緒を掻き立てる要素を手当たりしだいに投入する。どうにも節操のない態度であり、音楽学的な観点からすれば批判すべき点かもしれない。

しかし、こうした悪食から生み出された空想上の蛮族の音楽であっても、醸し出す雰囲気には確かにそれなりの本物らしさが備わっている。これはひとえにアルカンの天性の感覚によるものであろう。



譜例 2.2.44 op. 39 no. 10: 29 小節目～／楽器による制約

アルカンの発想はときに、当時のピアノの音域では実現し切れないものとなる(譜例 2.2.44)。31 小節から 32 小節にかけて、アルカンは変ロ音を、本来ならば書きたかった音より1オクターブ下げざるを得なかった。楽器の現実を超えるほどの表現への欲

求は、ベートーヴェンによく見られるものだが、アルカンがこの曲を手がけたのは 19 世紀も後半に入り、楽器の音域自体も大きく拡張された時期である。にもかかわらず、アルカンにとってピアノという楽器はまだ十分なものではなかったのだ。記譜された変ロ音の1オクターブ上の音は、現代の標準的な 88 鍵のピアノでは実際に鳴らすことが可能である。そのように変えて演奏することを作曲者が嫌がるのはとても思えないし、むしろ推奨されるべきことだろう。

終楽章らしく、この楽章はロンド形式となっているが、コーダ付きの自由なロンド・ソナタ形式と捉えることも無理をすれば可能だろう。その場合、第2主題と呼べるのが *Elegante* の指示のなされたイ長調の楽節である(譜例 2.2.45)。

譜例 2.2.45 op. 39 no. 10: 37 小節目～

優美な性格は、蛮族風たる第1主題へのアンチテーゼとして置かれるべきものである。この部分の記譜には目をひく特徴がある。右手の 10 度の下降音型だ。下降した先の音は、3連 16 分音符と 8 分音符を丁寧に書いた上で、タイによって結んである(これは連打するわけではなく、伸ばしである)。細かいことにこだわらなければ、高い方の音を前打音として記すことさえ可能な音型に思えるが、アルカンは正確に 6 連符のリズムで演奏することを要求している。そして、そのリズムを正しく記譜するにはこういった書き方をせざるを得ない。こうした、手間を惜しまない丁寧に正確な譜面からは、アルカンの生真面目な一面をうかがい知ることができる。

この楽章ほど、ピアノ書法が音楽内容に直接結びついた作品は少ないだろう。一見するとアルカンは、大量の音をきらびやかに炸裂させること以外への興味を失ってしまったようにさえ見える。譜例 2.2.44 にも表れているが、すべての音域を駆使し、鍵盤狭しと飛び回る、音の洪水ともいふべき音楽だ。しかし、注意深く見ると、次から次へと湧き出す書法のアイディアが、演奏効果と音楽内容双方に分かちがたく結びつき、

練習曲という概念に対するアルカンの思想が体现されていることに気づくだろう。たとえば次のような部分である(譜例 2.2.46)。

譜例 2.2.46 op. 39 no. 10: 96 小節目～

97 小節目のオクターブずつ下降しながらの上行半音階や、両手で奏されていたトリルのような音型¹が後に左手だけに押し付けられていることなど、興味深い書法は多い。しかし、もっとも注目すべきは 98 小節目にある M: S: (左手で) や M: D: (右手で) の指示である。96 小節目では、いちばん高い和音の連打が右手によって演奏され、その後は交互に左手、右手となる。が、98 小節目ではそれと逆の指示がわざわざ書き込まれている。これは何故なのだろうか？ 右手がオーケストラによる旋律を奏するようになるから、という理由ではありえない。なぜなら 99 小節目では、旋律は続いているにも関わらず再び右手、左手、右手の順に戻されているからだ。

これは、98 小節目における転調と関係している。その前はイ長調の音楽が続いており、98 小節目冒頭のバスもイ音である。しかし 1 拍目の裏からいくぶん無理やり気味に嬰ハ短調となる。この響きの変化は、そのままテンポ通りに弾いているのでは違和感を覚えるような唐突なものである。音楽をここから新たに始めるための間がどうしても必要だ。

拍頭のバスを弾いた左手を、次の和音連打の高音域まで移動させる時間によって、アルカンはその音楽的な断絶を表現しようとしているのである。これは実際に演奏してみればはっきりと理解されることだが、極めて現実に即した工夫であり、ピアニストの感覚に馴染むものだ。ここでは、演奏行為そのものが音楽的な内容表現と一体化している。優れたピアニストであったアルカンにとって、技巧的な曲を演奏するということは、自身の体内に音楽を溢れさせるためのひとつの手段であったに違いない。技

1 変形されてしまっているものの、この音型は、冒頭の主題に由来するものだろう。

巧が音楽そのものである、という状態は、ピアノを弾くという行為を究極的に楽しむことと同義であろう。

展開部と呼べる部分は二短調で始まる。曲の頭とは逆に、まず譜例 2.2.43 に準ずるオーケストラ主題が先に現れると、譜例 2.2.42 に準ずるピアノソロによる主題が続く。この主題が次第に音域を上げながら昂ぶると、トリルの音型だけが取り出され、その上で骨格がむき出しになった主題が嬰ト短調で歌われていく。

譜例 2.2.47 op. 39 no. 10: 154 小節目～

この部分は、主題が出てくるたびに *Dolce* / *Cantando* / *Lamentevole* と異なる指示がされ、表情を変えていく。これは、そのまま異なる楽器の音色を思い描いていると考えてよい。たとえばフルート、ホルン、オーボエによる応答などが想像されるところだ。

やがてこの順次下降の主題は、付点による力強いリズムの中に取り込まれていくが、そのリズムが高まる前に、興味深い場面が挿入される(譜例 2.2.48)。

譜例 2.2.48 op. 39 no. 10: 170 小節目～

順次上昇からなるこの旋律は、例の第1楽章の第1主題のリズムによって歌われる。伴奏形は、第2楽章の終盤を思い起こさせるものだ(譜例 2.2.41 参照)。第2楽章の伴奏が孤独を掻き立てるように吹く取り残された風だったとすれば、ここでのそれは明日へと吹いていく、強さを秘めた風である。譜例 2.2.47 からのくぐり、調性的にも嬰ト短調から嬰ハ短調を通過してきており、第1楽章からこれまですべての回想としての役割を果たす。この終楽章に、すべてを総括する本当のフィナーレに相応しい内容を持たせる試みだ。

トリル音型と付点によるリズムが戻ってくると、音楽は二音と嬰ハ音の交代だけに埋め尽くされていく(譜例 2.2.49)。



譜例 2.2.49 op. 39 no. 10: 186 小節目～

1小節ごとだった交代はやがて1拍ごとになり、続いて8分音符ごと、16分音符ごとへと短縮され、音量と緊張が高められていく。そして冒頭の輝かしい音型が回帰するのだが、その瞬間に緊張は弾け飛んでしまう。この再現はある意味、それまでの昂ぶりを受け流すようなものである。嬰ハ短調を予期させる嬰ハ音の響きからニ長調の主和音へ偽終止してしまうこともある。また、二音と嬰ハ音の交代はもともと、冒頭の音型に由来するものだが、その交代速度は2小節ごとであり、短くなってきた交代周期が一瞬でふたたび引き伸ばされるのである。

曲の冒頭と同じく4小節のフレーズが終わると、ジプシー風の主題を予想する聴き手を裏切り、今度は6連符による優雅な主題(譜例 2.2.45 参照)が同主調の嬰ハ長調になって登場する。これが、この主題を第2主題としたソナタ形式と見ることも可能だと述べた理由である。

優雅な第2主題は、曲を貫く野蛮な雰囲気と対置されるものであった。しかし、再現において、ついにこの主題も210小節目から異国風の響きに侵食されていく(譜例 2.2.50)。まるで根源的な生命力の前には、どんな理性や知性も役に立たない、とでもいうかのように。融合した動機によって、蛮族風の旋律の優位が確定し、終幕へ向かっての障害がすべて取り除かれたことが示される。

ソナタ形式として考えるなら、再現部は、先に登場した第2主題が第1主題に飲み込まれて終わるといふ形に簡略化されているのであり、あとは長いコーダと見なす。



譜例 2.2.50 op. 39 no. 10: 209 小節目～／ふたつの動機の融合

コーダはどこまでも活気に満ち溢れており、譜面は音符で埋め尽くされている。この怒涛のような最終章は、技巧的書法そのものが音楽として迫力を兼ね備えているのであって、分析して語ることにあまり意味はないかもしれない。

冒頭に提示される音型は、第1楽章のコーダ(譜例 2.2.27 参照)に由来するが、野蛮な性格へと変えられている(譜例 2.2.51)。



譜例 2.2.51 op. 39 no. 10: 227 小節目～／コーダの始まり

続いて *legato e delicatamente* の指示によるピアノの華麗な走句が聴かれる。繊細な音が求められているとはいえ、主眼はその目の回るような名技によって舞い踊ることに置かれており、音楽内容的には蛮族の祝宴に花を添えるつむじ風のようなものである。

遠い記憶のように、彼方から響いてくる音型は第1楽章の動機 C(譜例 2.2.4)に由来するものである(譜例 2.2.52)。第1楽章のコーダでは、あれほど輝かしいクライマックスを作り上げる原動力となっていたこの動機も、しかしこの楽章の生命力の奔流の中にあっては単なるひとかけらの郷愁を匂わすのみである。



譜例 2.2.52 op. 39 no. 10: 251 小節目～

残すはめくるめくような大団円が待つのみである。楽章冒頭の主題は長調の響きと
なって戻り、銅鑼と大太鼓は打ち鳴らされ、ピアノソロは *Con brio* で天翔る。

アルカンは最後のフレーズへのドミナントの中で、湧き上がる力を表現するため、
ポップスのコードで言うところの C#sus4 を2小節に渡って用いている(譜例 2.2.53)。



譜例 2.2.53 op. 39 no. 10: 301 小節目～／サスフォーの響き

無論、嬰へ音は嬰ホ音へ解決する係留音に過ぎないのだが、2小節も引き伸ばさ
れればひとつの和音としての重みを与えられていると言っても構わないだろう。アルカ
ンの和声法の中には、ブルースやジャズを先取りしたとしか思えないものが隠れてい
たりする。クラシック音楽の歴史の中で和声が発展していく過程は、原則として常に理
論的な発展が先導していた。ただ欲しい響きを追求し、誰も聞いたことのない和声
を発見していったアルカンは、理論に頼らないという意味で孤独な開拓者だったのであ
る。

2.3 大曲に見る構成力

これまで述べてきた通り、「協奏曲」のそれぞれの楽章は、明確な意図を持って構成
された音楽であり、そのどれもが通り一遍の凡庸な構成とはひと味違っている。

第1楽章は、まずその巨大さが、ソナタ形式に質的転換を迫った。アルカンは、提示

部や再現部の中でも別個の展開を行うことで、そのスケールに対応した。また、場面ごとにその部分を特徴付ける動機を用意し、終わりまで常に前進していくための力を生み出した。大局的に見た企図も明確である。大規模なコーダを音楽の山場として構築し、再現部はその山場の前の安らぎの場として利用した。コーダの大部分、140小節にも渡る保続低音を書いて、曲の規模に適うだけの壮大な解決を演出した。

第2楽章と第3楽章は、規模やその構成のスケール感は第1楽章に遠く及ばないものの、やはり核となる特別なアイデアによって独自の意味深さを獲得している。第2楽章は3部分リート形式を援用しているものの、容赦なく死へと向かう流れを作り出すために、冒頭の歌の大部分をあえて回帰させないという方法を取った。第3楽章では、原始的な力の広まる様を表すために、ひとつの主題がもうひとつの主題に侵食されていくという仕掛けを用いた。

それだけではなく、これらの楽章をまとめあげ、ひとつの音楽として意味の通ったものにするための思慮も巡らされている。楽章ごとに5度圏を巡ることが前提であるため、終楽章は第1楽章の主調には戻って来られない。その困難を補うように、4分の3という拍子や、リズム、順次下降音型などの相互の関連によって、各楽章は結び合わされる。また、第1楽章の内に、普通ならば終楽章に残しておくだろう勝利への流れが組み込まれているのは、調性の問題を考慮したからこそだろう。そもそも調の違う終楽章では、第1楽章に対して同主調の響きによる回答を与えることができない。だからこそ、勝利の歓喜は第1楽章のうちに済ませておかねばならなかったのである。そして、違う調性による終楽章という点を逆に利用し、闘争から勝利へ、という単純な流れに対するひとつの提言として音楽全体を組み立てて見せた。すなわち、勝利もやがて死に飲み込まれてしまうという冷厳な事実を突きつける第2楽章、根源的な生命の力を見つめることで死も含めたすべてを肯定的に捉えるための第3楽章である。

公平な視点から見て、この曲は手放して絶賛できるほど完璧な作品ではないだろう。何と言っても第1楽章はあまりに長大すぎ、新たな主題が次々と登場することによって、聴き手は簡単に自らの居場所を見失う。第2提示部の後半ともなれば、いまだ提示部から抜け出していないことを理解している聴き手はいなくなっているかもしれない。幻想曲として緊密な構成とは無縁の聴き方をすることも可能だが、しかしこの曲の巨大さはその際の目的地すら霞ませるほどだ。第2楽章も、作曲者の意図通りの効果をあげるためには演奏者の大きな音楽的な努力が必要となるだろうし、第3楽章は、卓抜した技巧なしには音が多いだけの退屈な音楽になってしまう危険がある。

しかし、この50分を超える音楽が、練習曲という名称ばかりか、協奏曲という名称をも打ち破るほどの挑戦的な構想によって実現したものであることは、誰の目にも明ら

かだろう。練習曲である、という免罪符によって、アルカンは遠慮することなくピアノ書法の限界を目指すことができた。協奏曲である、という宣言によって、演奏者に対してピアノという楽器の枠を超えた想像力を伝達することが可能となった。遮るもののない前人未到の広大な沃野に立って、アルカンは他の追隨を許さぬ巨大な建築物を聳え立たせることに成功したのだ。演奏に際して音楽的にも技術的にも多大な努力が必要であるというなら、その労力を厭うべきではない。この音楽にはそれだけの魅力が備わっている。その魅力は、作曲者の確固たる信念と閃きと、そして知性に裏打ちされたものなのである。

「協奏曲」はアルカンの最大のピアノ曲であり、演奏会で取り上げることのできる作品としてはほぼ限界の長さと言えるだろう。これだけの大曲を、筋の通った解釈が可能な構成で書き上げた事実は、極めて高く評価されてしかるべきだ。アルカンに、壮大な構想を崩壊させずに取り扱うだけの知性と集中力が備わっていたことは、疑いようのない事実なのである。

3 個別分析——『48 のモチーフ集 エスキス 作品 63』

3.1 曲集全体の構想と構造

◆第1集

表 3.1.1 48 のモチーフ集 エスキス 作品 63

1. ハ長調	La vision	幻影
2. ヘ短調	Le staccatissimo	スタッカーティッシモ
3. ニ長調	Le legatissimo	レガーティッシモ
4. ト短調	Les cloches	鐘
5. ホ長調	Les initiés	入信者
6. イ短調	Fuguettes	小フーガ
7. 嬰ヘ長調	Le frisson	戦慄
8. ロ短調	Pseudo-Naïveté	偽りの無邪気さ
9. 変イ長調	Confidence	ないしょ話
10. 嬰ハ短調	Increpatio	叱責
11. 変ロ長調	Les soupirs	嘆息
12. 変ホ短調	Barcarollette	小舟歌

◆第2集

13. ハ短調	Ressouvenir	追憶
14. ヘ長調	Duettino	小二重奏曲
15. ニ短調	Tutti de concerto	協奏曲のトゥッティ
16. ト長調	Fantaisie	幻想曲
17. ホ短調	Petit prélude à 3	3声の小さな前奏曲
18. イ長調	Liedchen	小リート
19. 嬰ヘ短調	Grâces	恩寵
20. ロ長調	Petite marche villageoise	村の小さな行進曲
21. 嬰ト短調	Morituri te salutant	死にゆく者達が貴殿に挨拶を
22. 変ニ長調	Innocenzia	無垢
23. 変ロ短調	L'homme aux sabots	木靴の男
24. 変ホ長調	Contredanse	コントルダンス

◆第3集

25.ハ長調	La poursuite	追跡
26.ト短調	Petit air -Genre ancien	古い様式の小さな歌
27.ニ長調	Rigaudon	リゴードン
28.イ短調	Inflexibilité	強情
29.ホ長調	Délire	熱狂
30.ロ短調	Petit air dolent	悲しき小さな歌
31.嬰へ長調	Début de quatuor	四重奏の冒頭
32.嬰ハ短調	Minuettino	小メヌエット
33.変イ長調	«Fais dodo.»	「ねんねしな」
34.変ホ短調	Odi profanum vulgus et arceo:	私は衆愚を嫌い、彼らを遠ざける
35.変ロ長調	Musique militaire	軍楽
36.へ短調	Toccatina	小トッカータ

◆第4集

37.ハ短調	Scherzettino	小さな小さなスケルツォ
38.ト長調	Les bons souhaits	良き願い
39.ニ短調	Héraclite et Démocrite	ヘラクレイトスとデモクリトス
40.イ長調	«Attendez-moi sous l'orme.»	「待ってても行かないよ」
41.ホ短調	Les enharmoniques	異名同音
42.ロ長調	Petit air à 5 voix	5声の小さな歌
43.嬰へ短調	Notturnino-Innamorato	小夜想曲——魅惑
44.嬰ハ長調	Transports	有頂天
45.嬰ト短調	Les diabolins	小悪魔たち
46.変ホ長調	Le premier billet doux	初めてのラブレター
47.変ロ短調	Scherzetto	小スケルツォ
48.へ長調	En songe	夢の中で

ハ長調	Laus Deo	神を讃えん
-----	----------	-------

アルカンの音楽を語る際、決して避けて通ってはならないのが、彼の残したピアノのための小品たちである。この章では、『エスキス 作品 63』(曲名リスト:表 3.1.1)を取り上げる。第2章で扱った「協奏曲」は極めつけの大曲であったが、実はアルカンの魅力の多くは、肩の力を抜いて気の赴くままに書いた小曲の中に表れている。短い時間の中に、確かな音楽を息づかせることにかけて、アルカンは天才的であった。『エスキス』に収められた作品の中には、わずか 11 小節の曲まで存在する。

各曲の内容について触れる前に、曲集としての成り立ちについて述べておこう。1861 年、作曲者 47 歳のときに出版されたこの作品は、49 もの小曲を、ハ長調から始まって 24 の調性を二巡りし、ハ長調に回帰するというコンセプトでまとめあげたもので、アルカンの最も重要な曲集だと筆者は考えている。

収められた曲は少なくとも 15 年に亘って書き溜められたもので、中には当初の案からわざわざ移調した上で収録されている曲まである¹。こうした事実から、アルカンがこの曲集の構想を早い時期から描いていたことは疑いないように思える。あるいはそれは、思い浮かんだ楽想を書き止めながら、いつかまとめて出版することを夢想して、何とはなしに調性に気を配っていたというだけの話かもしれない。いずれにせよ、そうして何かの合間あいまに書かれ、ひとつひとつタイトルを付され積み重ねられていった音楽は、明らかにアルカンの精神の最も深い部分から湧き出してきたものであり、自身にとっても思い入れの深い子どもたちであったに違いない。

調性の並びは、かなりひねられている。24 の調性を巡るやり方は、1 度目と 2 度目で異なっており、その違いによって曲集は第 1, 2 巻と第 3, 4 巻が対をなす。また 4 巻すべてで最初の曲はハ調(ハ長調あるいはハ短調)となっており、第 1 巻と第 2 巻、第 3 巻と第 4 巻もそれぞれ対になるような配列がされている。従って、1 巻 12 曲ずつを基礎とした興味深い構造が成立する(図 3.1.1)。

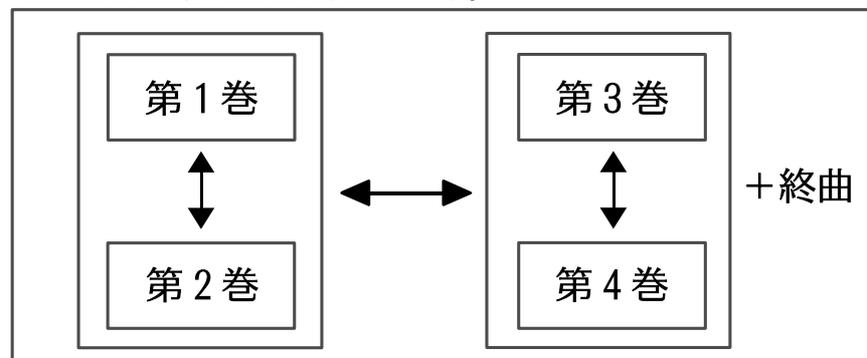


図 3.1.1 『エスキス』の構造

1 1847 年 10 月 9 日の日付入りで、第 29 曲「熱狂」のニ長調バージョン(曲集中ではホ長調)の自筆譜が見つかっている。/ cf. R. Smith, *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987), p. 44.

まず第1巻は、ハ長調から、長調と短調を交互に行き来しながら、完全4度の上行(下屬調の同主調へ)と短3度の下行(同主調の平行調へ)を繰り返す並びだ。結果的には、5度の関係にある長・短調の組が、長2度ずつ上昇するような形になっている。ハ長調→へ短調→ニ長調→ト短調→……→変ロ長調→変ホ短調、までで12曲になる。

この法則に従うと、次は再びハ長調に戻ってしまうが、第13曲からは長・短調が逆にされる。従って第2巻は第1巻の同主調を辿る構成となる。ハ短調から完全4度の上行(同主調の下屬調へ)、短3度の下行(平行調へ)を交互に繰り返し、変ホ長調で2巻は閉じられる。

ここまでで24の調性を一通り網羅し終えて、後半となる第3巻はふたたびハ長調から始まる。ここからの並びは、前半に比べると素直である。第1巻に対し、偶数番号にあたる短調の曲がそれぞれ長2度ずつ高くなっているため、結果的に長・短調を交互にしながらかつて5度圏を巡る形になる。ハ長調→ト短調→ニ長調→イ短調→……→変ロ長調→へ短調でひと周りだ。

第4巻はやはり第3巻の長・短調を逆にしたものである。ハ短調から始まり、へ長調までで全24の調を二巡りし終えたことになる。そして、番号があえて外されたハ長調による終曲が、全4巻をひとつにまとめる役目を果たす。

曲集を貫く計画性は、調性的な事柄だけではない。たとえば、それぞれの巻の最初と最後の曲の性格は、当然ながらそれなりの理由があつて選ばれたものだろう。これを取り出して眺めてみると、また興味深い。第1巻は、【長調／緩】で始まり、【短調／緩】に終わる。第2巻は【短調／緩】～【長調／急】だ。そして第3巻は【長調／急】～【短調／急】、第4巻が【短調／急】～【長調／緩】(第48曲)となっている。第1,2巻と第3,4巻が完全に対称的であり、また4巻をまとめて捉えれば、大まかに言って緩—急—緩のプランが存在していることがわかる。

この小曲集が、49曲そろふことで初めて完成する大きな作品であることは明らかだが、演奏するにあたっては、どのような取り上げ方をすることも可能である。曲にはひとつずつタイトルが付けられており、性格的小品として十分に粒立ったものだ。従って、気に入った曲だけをいくつか取り出して演奏することにもそれなりの意味はある。また、1～4巻のどれかひとつを取り上げる方法も当然のことながら選択肢として優れたものだろう¹。1,2巻あるいは3,4巻をまとめて演奏するならば、全24の調性を網羅

1 筆者はこの方法で2005年時点で第2巻までの24曲を既に公の場で取り上げており、また第1巻についてはネット上の試聴コーナーにも録音を上げてある。→ <http://www.piano.or.jp/enc/pianist/index.html> より、著者名のリンクをクリック(2005年12月5日現在のライヴリンク)。

する、より大きなまとまりを聴かせることが可能となる。そして、演奏時間は 70 分を超えてしまうことになるが、全曲を通して弾く方法が最も意義深いことは言うまでもない。

さまざまな曲にひとつひとつ十分に大きな意味があり、しかしそれらが集まるにつれてよりその意味合いの重みを増していく。それはまるで、人生を切り取った思い出のアルバムのようなものである。実際、全曲を通したとき、「幻影」に始まり、(祈りである終曲を除けば)「夢の中で」で終わるといふその構成には、アルカンの人生観が表れているように思えてならないのだ。先に、この作品を「アルカンの最も重要な曲集」と述べたが、私見を許されるなら、ピアノ小曲集の歴史上で最も重要な作品である、と言いたいほどである。

全体をまとめあげる大規模構造については、アルカンがそれを生み出すだけの能力に恵まれていたことは、第2章でも見た通りである。しかし小曲集では、当然のことながら、何よりもひとつひとつの曲の魅力が問われる。「協奏曲」に出てきた音型は、それ自体を取り出してみるとやや魅力に欠ける部分がないでもなかった。そんなアルカンに、本当に優れた小品を生み出す才能があるのだろうか？ ——ある、と断言しよう。

「協奏曲」では、練習曲というジャンルの究極を目指し、またオーケストラとピアノ双方を包含した壮大な世界を表す、という目的があった。そのため作曲者の生来の気ままさや繊細さが削がれていた部分があるように思えてならない。先にも述べたことだが、彼の精神性や音楽への思いといったものは、小品の中にこそ表出しているように感じられる。アルカンはベートーヴェンの巨大さへの憧れも持ち合わせていたが、そういった意味で、アルカンとベートーヴェンは対極に位置する作曲家であったと言っても良いだろう。『エスキス』は、人間アルカンに接近するための最も良い標本である。

3.2 各曲分析

3.2.1 第1巻——第1曲～第12曲

この節からは、それぞれの曲について解説しながら、作曲者の持つさまざまな面に光を当てていく。

第1曲ハ長調、*La vision*「幻影」。4分の4拍子、*Assez lentement* (十分にゆっくりと)。冒頭には *Aussi chanté et lié que possible*. (出来る限り歌い、かつ繋げて)と指示が書き込まれており、美しい音楽である。左手のゆったりとした和音の伴奏に支えられた旋律は、拍頭の休符を伴うリズムや装飾的な非和声音に彩られて、繊細な表情を見せる。

この曲によく表れている曲集全体の大きな特徴が、タイトルが想像以上に重要な要素として働いている点だ。しかし、それは曲に生き活きとしたイメージを付与し、受け取り手の感情を導くための助けであって、音楽外の要素によって音楽の枠を規定しようとする行為ではない。むしろ音楽の幅を広げる方向に働いているとも言えるだろう。「幻影」に関して言えば、「ただ聴いているだけならショパンのノクターンを思わせる甘美な曲」だ¹。そこにタイトルが加えられただけで、曲の持つ性格とタイトルが相互作用し、作曲者が曲に込めた感情のより深い部分が浮かび上がってくるのである。曲の終わりは、低音でのコラール風のカデンツによる、極めて穏やかで幸福な響きだが、「幻影」という言葉は、そこに重層的な解釈の余地を付け加えてくれる。

第2曲へ短調、*Le staccatissimo*「スタッカーティッシモ」。4分の3拍子、*Allegro*。このスケルツォを構成する音符は、休符を除けばひとつ残らずスタッカート付きの8分音符である。常に弱音で奏される離散グラフのような点描が、より長い音価による歌の輪郭を辿る様はウィットに富んでいて愉快だ。また、徹底したスタッカートの練習曲としても優れたものと言えるだろう。

第3曲ニ長調、*Le legatissimo*「レガーティッシモ」。4分の3拍子、*Andantino*。アルカンが明らかに曲集を通して演奏する際の効果を考えて、対比が際立つよう第2曲と第3曲を並べて見せている。双方ともに、主に3声の対位法を基礎として作曲し

ているが、タイトルからもわかる通り、対照的な性格を持っている。

この曲は和声分析してみると興味深い。ニ長調にもかかわらず、ロ短調のV度—I度の進行から始まる音楽は、細やかな経過和音や借用和音に満ちており、豊かな色彩感を獲得している。たとえば譜例3.2.1は、ニ長調からロ短調へと転調する箇所だが、この転調はニ長調の属九の上方変位が、ロ短調のドッペルドミナントの七の下方変位を元にした偶成和音(第7音が半音下がって、先取音として機能している)へと偶成転義されることによってなされる。転調に至る間にも複数の偶成和音を通過し、珍しい響きを生み出している。中間部では変イ長調という遠隔調に転調



$$D: V_7 \left| \overset{\vee}{\text{II}} (\overset{\vee}{V}_9 \overset{\vee}{I}^2) \right| \overset{\vee}{V}_9$$

$$h: \overset{\vee}{V}_7$$

譜例 3.2.1 op. 63 no. 3: 和声法の分析

1 青柳いづみこ「青柳いづみこの MERDE 日記—2004年11月22日／有名にならない権利:クートラスとアルカン」(2005年12月5日現在のライブリンク)

<http://ondine-i.net/merde/041122.html>

するが、この扱人も優れたものである。ヘ短調—変イ短調—変ハ長調それぞれのカデンツによる上昇する模続進行を用いて、難なくロ短調へ戻ってくる転調は鮮やかな一言に尽きる。



譜例 3.2.2 op. 63 no. 3: 曲の終わり部分

そして何より調性感が曖昧になる近代的な部分が、曲の終わり付近だ（譜例 3.2.2）。ここで8分音符単位でひとつひとつの偶成和音を分析することはしないが、譜例を眺めれば、ト短調を中心として注意深い修飾が行われ、独特の響きを作り出していることがわかるだろう。こうした細部の練り込みも、アルカン素晴らしい靈感をもってこなしているのである。

第4曲ト短調、*Les cloches*「鐘」。8分の6拍子、*Allegretto*。たったの18小節からなるまさに「素描」と言える小品で、1小節ごとに打ち鳴らされる *sf* のついた単音によって鐘の音が驚くほど絵画的に表現されている。常に3拍目から始まるフレーズが、渡っていく響きの風情を強める。ト音による鐘の音の上で、変ロ長調の和音あるいはト短調のⅠ度七の和音が空気中に溶けていく終わりの余韻も見事である。ヨーロッパの夕暮れ時の風景が目浮かぶような、ある意味かなり現代的な佳品だ。

第5曲は、見出し上のタイトルが *Les initiés*「入信者」だが、譜面の曲の始めにはその言葉はなく、代わりに次の引用が置かれている。

Allons, dans les prés émaillés que parfument les roses, former, selon nos rites, ces danses harmoneuses que conduisent les Heures fortunées.
 «Aristophane, *Les grenouilles*, vers 449 à 455.»

これはアリストパネス『蛙』のフランス語訳からの引用で、日本語訳は以下の通り。「いざ進まん 薔薇にみてる花かぐわしき野辺に 幸多きイラがあやなせるいと美しき踊りもてわれらがようにたわむれつ（アリストパネス『蛙』449-455行）」（高津春繁訳）。4分の3拍子、テンポ指定ではなしに *Quasi-Coro*（コロスのように）との指示が記されている。このコロスとは、作中に出てくる「秘教入会者」の群れによる合唱を指すものだ。

『蛙』は、喜劇作家であったアリストパネスが、三大悲劇詩人たちへのオマージュとして捧げた作品である¹。もともとギリシャ悲劇というものが、俳優とコロスの掛け合いで進行するので、『蛙』はそれを含めてギリシャ悲劇を批評する形を取っていた。既に述べた通り、ギリシャへの憧憬が強かったアルカンにとって、特別な戯曲のひとつだったことは間違いないだろう。

曲は基本的に4声のカノン風の対位法で書かれており、特に冒頭において、その扱いはアルカンの数ある対位法的楽曲の中でもかなり慎重なものとなっている。拍子は3拍子だが、7拍や4拍のリズムによる珍しいヘミオラも現れ、示唆にとんだ合唱の雰囲気がよく模倣される。反復を含めると演奏時間は4分半に及び、1分にも満たない曲が多いこの『エスキス』の中では最も長い音楽である。その分、短くまとまった他に比べやや集中力に欠ける面もあろう。

第6曲イ短調、*Fuguetta*「小フーガ」。2分の2拍子の *Allegro moderato*。冒頭には *Très-carrément*（非常にきっぱりと）の指示があり、連打される裏打ちのリズムが特徴的な角張った印象の曲である。小フーガ（フゲッタ）とある通り、調性的応答なども考え、完全なフーガの形式で作られている。しかし、主題からして器乐的でフーガに適切とは到底思えず、最後には8つもの音からなる分厚い和音の連続が現れて曲が締めくくられるのを見ると、奇妙な感覚に襲われる。アルカンが厳格なフーガを書くことへの熱意も適性もあまり持ち合わせていなかったことは確かである。しかし、この小フーガに関しては、一応はフーガの形式に則っていながら、聴いているとそうは思えない、というような線を狙ったのではないかという気さえする。そんなおかしなフーガだが、オルガンを意識した書法が力強さを持っていることは確かである。

第7曲嬰へ長調、*Le frisson*「戦慄」。8分の6拍子、*Andantino*。3連 32分音符の装飾付きで、柔らかな歌い出しがなされる冒頭は、まるでそのタイトルに相応しくないように思える。変ロ長調に転調して *Dolce ed espressivo* の歌が続く辺りまではとても穏やかで幸せな音楽である。しかし、ト短調になり、減七の和音が響いてくると、にわかには不安が首をもたげる。冒頭の歌が戻ってくるが、調性は嬰へ短調になっており、バスでは、何か恐れを誘うような密やかな裏打ちのリズムによって嬰ハ音がしきりに打ち鳴らされる。嬰へ短調の属九の根音省略形の第3転回形から、ドッペルドミナントの九の和音の第5音下方変位の根音省略形を通過しておいて、I度の第2転回形へと至るこの部分の和声進行は変わった形だ。しかしバスは半音階上昇によるので無理な

1 酒の神ディオニソスがエウリピデスの『アンドロメダ』を読んでいて、今は亡き悲劇作家たちに会いたいという気持ちを起こす。ヘラクレスに行き方を訊いてなんとか彼らのいる地獄まで辿りつき、口論している三大悲劇詩人にまみえる。そして彼らの口論を裁き、結局アイスキュロスを地上に連れ帰る、といった内容の喜劇。

く聴こえるし、突然に暗転する世界を効果的に演出している。すっかり嬰へ短調に支配された曲の終わりには、3連 32 分音符のリズムがひどく不気味な調子に変わって繰り返され、やがて闇の中に消えていく。

この曲の展開は、戦慄という言葉に相応しい、完璧に独創的なものである。それまで幸福だとばかり思っていた日常の裏に、何かおぞましいものが隠されていたとしたら——そんなホラー小説のような思いつきを、アルカンはこの時代にあって切れ味鋭く音楽に移し変えて見せた。実に先鋭的な感性の持ち主だったことをまざまざと見せつける1曲である。

第8曲ロ短調、*Pseudo-naïveté*「偽りの無邪気さ」。8分の6拍子、*Andante piano*（少しずつ歩くような早さで）。常に同じリズムへの固執に貫かれた、何ということのない曲なのだが、これもタイトルによって味わいが深まっている。ロ短調にもかかわらず、冒頭の和声進行は嬰へ短調のIV度—V度—I度のカデンツだ。それが下屬調に移されることにより、続く2小節でロ短調に終止する。これがわずかに変形されて2度繰り返されるのが、この曲のA部分のプランのすべてである（曲全体は、A-B-A'-B-A'という形式）。単純そのものの音楽だが、タイトルによって、この2小節ごとのカデンツがそれぞれ上辺と内心を表しているように思えてくるのが面白い。

第9曲変イ長調、*Confidence*「ないしょ話」、4分の4拍子。メンデルスゾーンの無言歌を思わせる旋律を持った *Andante* の歌である。この旋律と3連符の織り成す音楽はそれだけで魅力的だが、アルカンは鮮烈な転調を駆使してその魅力に磨きをかける。変ホ長調から、その準固有VI度へと転調した中間部からは、興味深い響きの連続である。変ハ長調—変ホ短調—変ト長調へと3度ずつ上昇する転調をすると、同じ音型を繰り返しながら、変ト長調—へ長調—ホ長調と半音ずつ下ってくる。

この部分の転調は、素直にI度をナポリのII度に転義して転調しているわけではない。一旦ドッペルドミナントの九の和音の第5音上方変位形を聴かせ、それを属七の第5音下方変位という通常の和声法

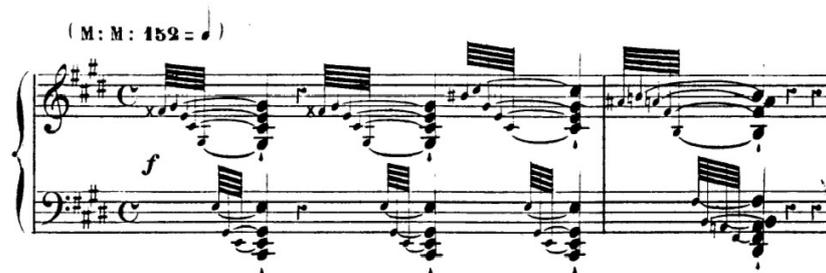
譜例 3.2.3 op. 63 no. 9: 半音階下降する転調

に反した形に転義することによって半音下の調へと移行するのである（譜例 3.2.3）。

「ないしょ話」というタイトルと相まって、この秘密めいた転調は素晴らしい効果を發揮している。

また、終結部はイ長調で主題が回帰し、思いなおしたように途中で変イ長調に戻るのだが、この半音下への転調は上述のものとはまったく違う形をしている。VI度である嬰へ短調のV度の根音省略形の第1転回形を偽終止進行させてト長調の属七の第1転回形に入り、それをさらに偽終止進行することで変イ長調の属七の第1転回形へ到達するのである。言い換えれば、ほぼ和音をまるごと半音ずつ上昇させる進行である。イ長調のV度からの進行であるから、バスはホ音—嬰ホ音—嬰へ音—ト音と3回の半音上行を重ねることになる。その上昇の結果として半音低い調性へ解決するという仕掛けは、新鮮な興味を掻き立てる。メンデルスゾーン風でありながら、メンデルスゾーンにはありえないような、繊細な感情の変化に満ちた小品である。

第10番嬰へ短調、*Increpatio*「叱責」。4分の4拍子、*Allegro vivace*。この曲もタイトルにつきる。



譜例 3.2.4 op. 63 no. 10: 冒頭部分

タイトルを知った上で聴けば、出だしの上から下への特徴的なアルペジオ音型はまさに叱責そのものの迫力である(譜例 3.2.4)。5連符や複付点の特徴的なリズムが、怒りの様を描き出す。この曲の最後の小節のI度の和音の連打は、主音が半音上の椅音から入るので、VI度のV度のような音がする。この一風変わった主音への半音階下降は、戒めの駄目押しを表すかのようで、効果抜群だ(譜例 3.2.5)。



譜例 3.2.5 op. 63 no. 10: 結尾部分

第11曲変ロ長調、*Les soupirs*「嘆息」。4分の4拍子、*Assez lentement*。「叱責」のあとに「嘆息」が置かれていることがまず面白い。

ため息を表す音型が繰り返されるが(譜例 3.2.6)、その和声進行はほとんど機能和声として働かず、倚和音として11の和音が聴こえる場面もあるなど、衝撃的なほどに革新的

譜例 3.2.6 op. 63 no. 11: 冒頭部分

である。そのゆるやかな和声と長いペダルによって作り出される響きは、元気の出ない様子表現するのにこの上なく適切だ。この曲はほぼ A-A' の2部分構成だが、A' は A の縮小形であり、ため息の音型が1小節に2度のペースで繰り返される。そのことが嘆きの高まる様をあまりにも見事に描写しているため、却ってユーモラスな印象を受けるほどである。最後にはひとつ特大のため息をついてから、諦めの微苦笑のように ppp のスタッカートつき和音で終わる。フランス近代音楽の原点は、アルカンのこうした曲にあるのではないかと筆者には思えてならない。

第1巻最後の曲が、変ホ短調の *Barcarollette*「小舟歌」である。8分の18拍子という変わった拍子で、*Lentement*。アルカンが小品としての舟歌を重視していたことは明らかで、たとえば5巻ある『歌曲集』の最後の曲はすべて舟歌である。この曲に分析的に語るべきことはあまりないが、このわずか15小節の曲が作り上げる感傷的な世界は、終曲に相応しい深みを持っている。常に弱音のレガートで鳴らされる右手の高音は、川面のきらめく様を表すかのようである。旋律は幻のようなエコーを伴って歌われ、2小節ごとに波のように繰り返される。最後の和音は変ホ長調の和音だが、フラットが付けられたままの第7音が加わっているため、珍しいことに、変イ調の属七と同じ響きがする。このことにより、音として聴かれるよりも遥かに長く、音楽の世界が続いていくような印象が生み出される。一瞬の風景を切り取って、その奥行きまでも感じさせる、1枚の美しい写真のような曲である。こうして第1巻は残照の中で完結する。

3.2.2 第2巻——第13曲～第24曲

第2巻は、第1巻の雰囲気を引きずるように、最初の曲からして *Ressouvenir*「追憶」である。4分の4拍子、*Andante flebile* (悲しきアンダンテ)。A-A'-A"-B-B-A" というやや拡張された3部形式で、それは思い出を手繰り寄せるような展開として書かれて

いる。単旋律で歌われる悲しい歌は、A'の部分では変ホ長調—変ホ短調に転調し、フリギア終止によって懐かしさと切なさの入り混じった感情を表す。この単旋律の部分は、聴いているだけだと小節の頭がどこなのか判別できないこともありうる。聴き手に拍節感を喪失させる書き方をしがちなのはアルカンの悪い癖で、これは演奏者が細心の注意を払って手助けすべきである。A''ではハ短調に戻り、これまでの単旋律の歌に対して、半音階の声部進行を多用した和声付けがなされるのだが、そのことによる音楽の広がりには、ごく単純な企みとはいえ効果的だ。Bの部分は *Poco più mosso* で、ハ長調による心楽しい過去の日々の回想である。この楽節の終わりでは、ハ長調のI度から不意にホ長調のI度へと和声が変わり、幸福な感情を盛り立てる。Bの繰り返しが終わると、楽しかった回想は流れ去り、A'''ではバスの音域に下げられた悲しい歌が戻ってくる。



譜例 3.2.7 op. 63 no. 13: 結尾部分

この曲の終わりは、ピカルディの響きであるが、その声部進行は、旋律線の逸音によって対斜の禁則を犯しているように見える(譜例 3.2.7)。アルカンは自らの感性と作曲技法の禁則が対立するような場合、感性を優先させたようである。この対斜はひどい響きがするわけでもなく、ピカルディ終止はこの曲の終わりに相応しい。

第14曲へ長調、*Duettino*「小二重奏曲」。4分の3拍子、*Vivamente* (活発に)。2本のヴァイオリンによる二重奏のような生き活きとした音楽であるが、中程で *Alla D: Scarlatti* (ドメニコ・スカルラッティ風に)との指示が見られ、まさにスカルラッティそのものといった、風変わりなトリル音型が登場する。そのことにより、実は二重奏ではなく、二重奏風のスカルラッティのソナタを模したのだ、ということが判明するのである。スカルラッティの音楽には、指の向くままに書かれたような、時に前衛的で面白い響きがたくさん隠されているが、アルカンの個性もそれと共通する部分がある



譜例 3.2.8 op. 63 no. 14: 複合リズム

スカルラッティの音楽には、指の向くままに書かれたような、時に前衛的で面白い響きがたくさん隠されているが、アルカンの個性もそれと共通する部分がある

ように思える。

スミスはこの曲のリズムに特に注目している¹。右手と左手が互いに開始位置の異なる5拍のフレーズを繰り返す模続進行風の箇所があるのだが、これは極めて前衛的な試みであり、現代の作曲家ならば大譜表の上段と下段にそれぞれ別の小節線を引いたであろう、というのである(譜例 3.2.8)。アルカンお得意の自由なリズムであるが、ここではそれによって即興風の掛け合いといった感じがよく出ており、愉快である。結尾部では冒頭の主題が威勢の良い1拍おきのカノンとなっははじけ、最後のカデンツは低音部を含む和音による。最後の最後になっははじめて、ヴァイオリンの二重奏では決してありえない和音を聴かせるのも、作曲者の悪戯心の表れであろう。

第15曲は、ドメニコ・スカルラッティへのオマージュだった前曲に続いて懐古趣味の表れた音楽である。 *Tutti de concerto dans le genre ancien* 「古い様式による協奏曲のトゥッティ」。ニ短調、4分の4拍子、Tempo giusto。

The image shows a musical score for the beginning of Op. 63 No. 15. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Mezzo-staccato.' and 'Tempo giusto.' with a dynamic marking of 'mf'. It features a treble clef staff with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The second system is marked 'ten:' and continues the piece with a similar key signature and time signature. The notation includes various chords and melodic lines in both hands.

譜例 3.2.9 op. 63 no. 15: 冒頭部分

バロック時代の合奏協奏曲を意識した作で、主題の音型からして、ロマン派の作曲家が普通を書くような曲とはかけ離れた世界である。幾分重たげな和音によって、合奏の雰囲気はよく表されている。あっという間にホ短調に終止してしまうなどの早い転調は、あまり古い音楽には聴こえないが、あるいはむしろ和声法の確立される以前の雰囲気を意識しているのかもしれない。しかし、減七の和音の連続で調性感がすっかり失われる場所があったりするので、その解釈はどうにも説得力にかける。加えて、曲の後半で登場する Quasi-solo と書き込まれた部分の装飾音型に至っては、和声法の確立などという以前に、耳を疑うほど半音階的で前衛的なので、まるで独奏楽器の奏者が立派な装飾をつけようとして大失敗でもしたかのようである。あるいは、「もっと後の時代の鍵盤楽器奏者が、進行するトゥッティの中で無理やりでしゃばろうとむなし

1 R. Smith, *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987), p. 46.

くあがいている」かのようなのである¹。全体を通して、大真面目な態度でひどい冗談を聞かされたような、非常におかしな印象を受ける曲であることだけは間違いない。

第16曲ト長調、*Fantaisie*「幻想曲」は、一転して練習曲風の走句による音楽である。2分の3拍子、*Assez vite*。ペダルなしで弾くよう指定されており、非常に軽快で爽やかな音楽に仕上がっている。しかし一筋縄ではいかないのがアルカンで、この曲も最後が変わった仕掛けが待ち受けている。それまでの走句が突然途切れ、I度の保続上の *Sostenuto* による風変わりな歌が聴こえてくるのだ。そして、冒頭の音型が *Leggierissimamente* の指示と共に戻ってくるが、準固有のIV度に第4音が付加された不思議な響きに変化しており、*ppp* のI度和音に解決すると魔法のように消えてしまう。この最後の5小節だけは、題名通りに相当ファンタジックである。

第17曲ホ短調、*Petit prélude à trois*「3声の小さな前奏曲」、*Allegretto*。声部の数に合わせたのだろうか、拍子も4分の3である。弦楽三重奏を模した、ごく単純なA-A'という形式の対位法的楽曲だ。半音階的進行などが効果的に用いられ、すぐれた声部の書き分けがなされている。A'部分では、Aがそのままト長調に移旋されているのだが、最後のカデンツで見事にホ長調へと落ち着く。短いながらも、端正に整えられた音楽である。

第18曲イ長調、*Liedchen*「小リート」。4分の3拍子、*Allegretto*。アルカンがこの曲にわざわざドイツ語のタイトルをつけたのには意味があり、1分程度のごく短いものながら、前奏と後奏を伴ったドイツ歌曲の模倣となっている。優しげな前奏が終わると、その音型の半ばまでをなぞった旋律で、アルトが歌い始める。歌詞などないが、単語一つ一つに反応して書かれたリートと同じく、実に豊かな展開を見せる。イ短調の属七の第3転回形から変ロ長調の第1転回形に入る鮮やかな転調を見せると、変ロ長調のI度七の和音から根音を半音上行させ、減七の和音で問いかけがなされる。最初の応答はその減七を変ロ長調のII度のV度と捉えたもので、ハ短調の和音から結局変ロ長調に戻ってきてしまう。そこで、まったく同じ問いかけがもう一度なされる。すると、今度は同じ和音をイ長調の属九の根音省略形と捉え直し、イ長調のI度によって納得のいく答えが得られる。そこで歌は終わり、前奏と同じ形の後奏が弾かれるが、柔らかなオクターブユニゾンが加えられて、より落ち着きを増している。ひとつひとつの細工が有効に働いており、この旋律に合うドイツ語の歌詞をつけて欲しくなってしまうような、可愛らしい小品である。

1 M. Donat, Sleeve notes, in the booklet of the CD, C.-V. Alkan, *Esquisses*, Op63, S. Osborne (Hyperion: CDA67377, released 2003), P. 9.

第19曲嬰へ短調、*Grâces*「恩寵」。4分の4拍子、*Assez lentement*。冒頭には *Con divozione*（信仰心を持って）と書かれ、敬虔な気持ちの表現を試みている。8分音符ひとつに16分音符ふたつのリズムによる嬰ハ音（ごくたまに別の音に動くが）の連打が、常に胸の底にある信仰心のように、曲の始めから終わりまでを貫き通している。旋律も、2小節ごとの常に同じリズムによるフレーズが10回繰り返されるだけ、という変わった構成である。半ばにある嬰へ長調への転調が効果的で、全体的に沈んだ調子の中にあって、光り輝くような印象を放つ。最後の終止もピカルディの響きによるもので、信仰心が生み出す確かな希望を胸に抱くようである。タイトルがなければ、この曲にこめられた深い感情は、作曲者本人の胸の内にはまわられて終わりだったかもしれない。

第20曲口長調、*Petite marche villageoise*「村の小さな行進曲」。8分の4拍子、*Allegrettino*。ここでは、クラシックの文脈から離れて、素朴な村の合奏団による音楽を模倣する。和声を分析すれば、考え抜かれた転調などが判別できるのだが、わざと和声進行の力学とリズムやフレーズによる力学が互い違いにされているので、洗練された機能和声とはまるで違った趣で聴こえてくる。リズムは若干異なるが、その雰囲気は賑やかなポルカの合奏を容易に想起させるものだ。音域の違いを利用して、異なる楽器が合奏に加わってくる様子などがうまく表されており、手作りの打楽器やホイッスルの音まで聴こえてくるかのような活気に満ちた曲である。

第21曲嬰ト短調。タイトルの *Morituri te salutant*「死にゆく者達が貴殿に挨拶を」は、ラテン語である。闘技場での戦いに挑む前に、グラディエーター（奴隷剣闘士）たちが皇帝に対して言う科白、“*Ave, imperator, morituri te salutant.*”「皇帝陛下万歳！ 死にゆく者達が貴殿に挨拶をいたします」から取られている。

カノン風に次第に累積していく、ゆっくりとした半音階上行と、繰り返される最低音域でのV度—I度の響きが、暗く重苦しい緊張感の高まりを表現する(譜例3.2.10)。アルカンは明



譜例 3.2.10 op. 63 no. 21: 冒頭部分

らかに剣闘士の心情に寄り添って作曲している。コロッセオの観客の熱狂を想像しながら、それを音楽内容の暗さと対比させると、この作品の奥行きが遥かに増すことに気づくだろう。

第22曲変ニ長調、*Innocenzia*「無垢」、8分の6拍子。*Assez doucement*（十分に

やさしく)の標示だけでなく、*Amabilmente* (愛らしく)という冒頭の指示や、大譜表の中に書かれた *Dolce e legato* など、執拗に言葉が並べられており、作曲者が究極の *Dolce* を求めていることがよくわかる。繰り返しを含むとはいえ、書かれている小節数はたったの 11 であり、4小節+6小節のフレーズを2度繰り返して終わり、という形式も含めて、複雑なところの何もない、無垢で優美な曲だ。分析して初めて見えてくるようなことも何一つなく、聴いたまま、そのままの音楽である。ただこれほど真正直で衒いのない、しかし魅力的な曲を、悪びれずに書き留めておいてくれた作曲者に感謝するばかりである。

第 23 曲 変ロ短調、*L'homme aux sabots* 「木靴の男」、8分の6拍子。 *D'un pas ordinaire* (普通の歩調で)との標示だが、曲はあまり普通ではない。ポルタメント風の短前打音の多用と半音階下降が特徴的な旋律、そして音域の交代する和音による伴奏によって、なにか非常に馬鹿げた雰囲気が漂っている(譜例 3.2.11)。ポルタメント風と書いたが、それは音程の話であって、斜線がふたつもつけられたこの前打音は極めて短く演奏されるべきである。

(M: M: 108 = ♩)

♩ 23
D'un pas ordinaire.

譜例 3.2.11 op. 63 no. 23: 冒頭部分

これはアルカン独自のユーモアセンスがもっともよく発揮された曲のひとつだろう。木靴というとオランダの農夫であるが、パリの街中を農夫が歩いている光景をイメージしたものだろうか。この男はすぐに目の前を通り過ぎ、見えなくなってしまうのだが、そうして曲が終わってしまうと、ほっとしたような、まだ呆気にとられているような、不思議な余韻が残る。ほんの 40 秒にも満たない小曲だが、強烈な音楽である。

第 24 曲、第 2 巻の終曲である。変ホ長調、*Contredanse* 「コントルダンス」。8分の6拍子、*Vivement*。和音のすばやい連打や両手の音域の交差によって、極めて活気に満ちたコントルダンスとなっている。中間部では *Lourd* (重く)と指示された左手の

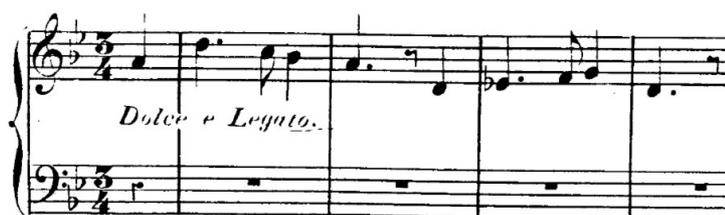
和音が3拍ごとに打ち鳴らされ、シンコペーションを伴う右手の3度による音階と共に、力強い舞踊を作り出す。コントルダンスはもともとイギリスの田舎風の舞踊(カントリーダンス)で、大勢が列を作って踊る賑やかなものだ。そのスタイルがフランスの社交界に取り入れられ、コントルダンスの呼称で広まったのであるが、アルカンはむしろ本来の田舎風の賑やかさを強調する。第1巻の終曲とは対照的だが、この曲もまた、最後を締めくくるのに相応しい、華々しさを持った音楽である。こうして、曲集全体から見ての前半部分は、明るく賑やかに終わる。

3.2.3 第3巻——第25曲～第36曲

第25曲、調性もハ長調に戻り、後半のスタートである。*La poursuite*「追跡」、4分の4拍子。Prestissimoの無窮動である。曲集も半ばを過ぎてはじめて、作曲者の速度へのこだわりが姿を見せる。速度がアルカンの音楽の真髓だ、などという意見に反論するには、この曲集を見せるだけで十分だ。それは彼の音楽のほんの一部分に過ぎない。タイトルの「追跡」は、*jeu de poursuite* (追いかっこ)の意味と捉えてまずは問題ないだろう。音階的な旋律がはめ込まれた特徴的な素早い走句が右手で、次いで左手で、そして両手で弾かれる。次第に短くなるフレーズによって追い詰められる恐怖(もちろん遊び半分の)が表現されたり、後半になって低音のCantabileで歌われる旋律は疲れて休んでいる様子だろうか、生き活きとしてどこまでも屈託のない世界となっている。よくまとまって楽しく、練習曲としても非常にすぐれたものだ。

第26曲ト短調、Andanteによる*Petit air genre ancien*「古い様式の小さな歌」は、調性上はト短調だが、明らかにフリギア旋法による音楽である(譜例3.2.12)。

単旋律のフリギア旋法による歌い出しで始まった曲は、途中から伴奏が加えられて旋法から外れ、ハ短調及びト短調による和声のゆれが聞かれるのだが、最後の4小節で結局



第27曲ニ長調、*Rigaudon*「リゴードン」。4分の2拍子、*Vivace*。始めの小節に *f, et gai* (フォルテ、そして陽気に)と書き込まれている通り、まったく憂いのない音楽である。形式としては、A-A-B-C-A'-B-C-A' というやや拡張された複合3部形式になっている。C部分にある、ト短調—ニ短調—イ短調—ホ短調と、それぞれのI度和音の連続だけで5度圏を巡っていく模続進行風の転調は、あまり洗練されていないが故に心楽しい響きがする。

第28曲イ短調、*Inflexibilité*「強情」。4分の4拍子、*Fort et carrément* (強く、きっぱりと)。第6曲がイ短調で、やはり「きっぱりと」の指示がされていたが、この曲も共通の性格を持っている。アルカンにとって、イ短調は四角四面といった印象の強い調性だったのかもしれない。2拍ごとに押し付けがましく鳴り響く和音と、古臭い形をした走句が織り成すのは、凝り固まった頑固者の音楽である。時に非和声的・半音階的で強烈なフレーズが挟まることにより、理不尽に喚き散らす様が描写されている。

第29曲ホ長調、*Délire*「熱狂」。2分の2拍子、*Appassionatissimo*。タイトルの単語はスクリャービンが後期の作品の曲中指示として用いたこともあるもので、「譫妄状態」といった危険な意味合いにもなる。*Appassionatissimo* の指示通り、圧倒的な熱情を表現せねばならないだろう。

譜例 3.2.13 op. 63 no. 29: 冒頭部分

2拍目から始まる旋律と、導七の和音や増1度のぶつかりによる高揚が印象的な音楽である。アルカンには珍しく、シューマンやショパンを思わせる完全にロマン派的と言える曲で、普段は斜に構えた態度や一風変わったユーモアの中に隠されている情熱的な部分が垣間見える。半ばに至るまで、常に裏打ちによるV度のバスの保続が続いており、音楽を先へと強く駆り立てる。一転して長いIV度和音が効果的に用いられた後半部分では、舞い上がるような気持ちが表現され、やがて激しい昂ぶりは減

七の和音と半音階的な旋律の中で最高潮に達する。コーダの最後には、減七の和音による長い半音階下降と共に *dim.* があり、*Lento* の落ち着いた中で曲が閉じられる。もともとは出版より14年も前に、ニ長調で書かれた曲であることが知られている。

第30曲口短調、*Petit air dolent* 「悲しき小さな歌」。8分の6拍子、*Allegretto*。前曲と並べられていることにより、この曲の悲しみの表現は胸に突き刺さるほど鋭いものとなっている。ゆっくりと刻まれる和音による伴奏形の中、切々とその悲しい旋律が歌い始められる。第29曲がV度の保続に乗っていたのと対照的に、I度上の和音がうまく用いられ、沈んだ雰囲気醸し出している。A-B-A'にコーダのついた、単純な形式によるが、これも発展していく力すらない嘆きの表現として働いている。B部分は嬰へ短調で、ナポリのII度の響きが活かされている。A'では、Aにはなかった半音階下降を伴う和声付けがなされ、より深い悲しみの表現となる(譜例3.2.14)。



譜例 3.2.14 op. 63 no. 30: ニ音から変ロ音までの半音階下降による和声

この半音階下降の最後、変ロ音が書かれた部分の和声は、ナポリのII度の七の和音の第7音下方変位、あるいは属九の第5音下方変位として解釈することもできるが、いずれにしても近代的な和音であることに変わりはない。ごく単純な中にも、必ずこうした小さな発見があるのがアルカンの音楽である。

第31曲嬰へ長調、*Début de quatuor* 「四重奏の冒頭」。4分の4拍子、*Vivace*。まるでハイドンのような、洒脱で明るい弦楽四重奏の第1主題部分である。アルカンは実際にハイドンの弦楽四重奏をピアノ用に編曲したこともあった。嬰へ長調というのは、弦楽四重奏に使用されることはまずないし、ましてハイドンの時代には決して考えられなかった調性である。だからこそ、実際に弦楽のために書くのではなく、ピアノによる模倣という形で残したのかもしれない。カノン風の対位法的書法や、刻みによる伴奏と旋律の組み合わせ、オクターブユニゾンや4人揃ってのピチカートなど、弦楽四重奏のあらゆる味わいが丁寧に組み合わせられ、魅力的な構成になっている。

第32曲嬰ハ短調、*Minuetto* 「小メヌエット」。4分の3拍子、*Moderato*。冒頭に *Alla «VEDRAI CARINO» di Mozart.* (モーツァルトの「恋人よ、さあこの薬で」のように)と書かれている通り、同アリアから旋律を拝借したメヌエットである。しかしその方

法は困惑するほど奇妙なものだ。

原曲となったのはモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』の第2幕に登場するツェルリーナのアリアで、ハ長調の楽曲だ。ドン・ジョヴァンニに殴られたマゼットに対し、ツェル

リーナが「そんな痛みなど私の薬で治してあげる」と言いながら、彼の手を取って自分の胸を触らせる、という内容である。少々エロチックな場面とはいえ、単純明快で優美な音楽だ(譜例 3.2.15)。ところがアルカンの「小メヌエット」は嬰ハ短調である(譜例 3.2.16)。

これほど性格の違うものにしておいて、『恋人よ、さあこの薬で』のように「もないものだ。アルカンの編曲において、胸を触らせようとするツェルリーナの行動は、随分と邪悪な要素として解釈されるようである。

譜例 3.2.16 op. 63 no. 32: 冒頭部分

嬰ハ長調となって *Vivo, ma amabilmente* (生き活きと、しかし愛らしく)の音楽が聴かれるトリオ部分は、メヌエットにはあるまじきことに8分の2拍子で書かれている。1小節を1拍に数えるので、フレーズが3小節ずつに分かれていけば問題ないのだが、分析すると4小節ずつ(まるで 3+5 のように聴こえる部分もあるが)なので、やはりメヌエットとはかけ離れたリズムなのである。

トリオ自体3部形式に則っており、A-A-B-A'の構成となっている。繊細な装飾的伴奏が巧みに加えられた A' の華やいだ雰囲気など極めて魅力的で、トリオのみを別の曲として独立させても構わないほど音楽的に完成されている。筆者の解釈では、これはツェルリーナの愛らしき子供時代の回想である。トリオが半終止的に終わると、ふたたび嬰ハ短調のメヌエットが始まる。あれほど可愛かったツェルリーナが、目の前の現実では邪悪な試みを試みさせているのであった。

アルカンのメヌエットにはよく見られることだが、曲の終わりにはコーダとしてトリオの音型が戻ってくる。そして、最後のカデンツでは4分の3に戻り、メヌエット部分の音型によって曲が閉じられるのだが、ここの2小節に至って初めて、メヌエットのリズムが長調の響きで聴かれる。ツェルリーナはツェルリーナのままだよ、とでも言いたげに。このコーダの生み出す喜びはなかなか得がたいものがある。曲集中でも最も愛すべき

悪戯として評価されるべき作品だろう。

第 33 曲変イ長調、「*Fais dodo.*」『ねんねしな』。8分の6拍子、*Doucement*。A-B-A'の3部形式による、優しい子守唄である。独特のたゆたうような響きは、予備や解決を伴わないI度の七の和音や、半音低められた第7音によって、変ホ音をフィナリスとするドリア旋法風に聴こえる旋律による(譜例 3.2.17)。

Musical score for the beginning of Op. 63 no. 33, 'Fais dodo.' The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment. The tempo is marked 'p. e sosten.' and the dynamics are 'p.' and 'sosten.'. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The tempo is marked '(M: M: 80 ou 84 = ♩.)'. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a piano dynamic and the second measure marked 'sosten.'.

譜例 3.2.17 op. 63 no. 33: 冒頭部分

いずれにせよ、変イ長調の第7音が極めて重要かつ特殊な働きを担わされていることがわかるだろう。中間部は変ホ長調に転調するため、Bとしたが、実際はAをIV度調に移しただけで、音型はまったく同じである。A, B部分はいずれも8小節のフレーズなのだが、A'部分だけは10小節に引き伸ばされている。なぜなら、半ば過ぎから歌の間に休符が挿まれるようになるためである。その中断によって音楽はしばし立ち止まり、やがてささやくようにして消えていく。子供が寝付いてしまい、歌い手が歌うことを忘れて寝顔に見入っているのだろうか。それとも歌い手自身も眠くなってしまったのだろうか。温かな余韻を残す工夫である。

第 34 曲変ホ短調、「*Odi profanum vulgus et arceo: Favete linguis:*「私は衆愚を忌み嫌い、彼らを遠ざける／静粛に！」。第 21 曲と同じく、タイトルはラテン語の2つの警句から取られている。拍節感のない単旋律の歌に挟まれて、4度や3度での上下を繰り返す、孤独な雰囲気のコラールが繰り返される。タイトルを考え合わせれば、世間の無理解に倦み、隠遁生活の孤独を困った自らの境遇を、この曲に表現したのだ、と受け取ることもできそうな、瞑想的な音楽である。

第 35 曲は変ロ長調のマーチ。4分の2拍子、*Tempo ordinario* (お決まりのテンポで)。*Musique militaire*「軍楽」の名の通り、スタッカートによる力みかえったラッパの音の模倣が特徴的である。テンポ標示の皮肉な調子からもわかる通り、この曲によってアルカンが軍楽隊を虚仮にしている。垢抜けず、ぎこちないリズムは、おもちゃの兵隊という言葉が思い浮かぶ微笑ましさを。中間部で旋律が最高音域に達した箇所では、頂点となる第6音が半音低められ、モルドゥアの響きとなっているのだが、これは明らかに、軍楽隊の奏者が音程を十分に高く取れずに失敗した様を表現しており、

実にユーモラスだ。そういった耳で聴くと、そもそも基本のフレーズが4小節でなしに5小節なのは、カデンツで参加する楽器がいちいちタイミングを外してしまうためなのではないだろうか。最終楽節では、旋律線を両手の和音の交替によって浮き彫りにする、ラヴェルの好んで使ったタイプの名技的書法が取られているが、ここでは、バラバラになった音楽の滑稽さの表現として用いられる。実際、その部分は *ff, e Stridente* (フォルティッシモで、甲高く耳障りに) との酷い指定がなされている(譜例 3.2.18)。

譜例 3.2.18 op. 63 no. 35: 虚仮にされる元気の良い軍楽隊

第36曲へ短調、*Toccatina* 「小トッカータ」。4分の2拍子、*Presto*。無窮動に始まった第3巻は、無窮動で終わられる。右手の細かく回転する走句と左手のオクターブによる跳躍音型の組み合わせは、最もアルカンらしいスタイルのひとつである。やがて走句は両手へと広がり、裏拍のアクセントによって新たな旋律が埋め込まれる展開などを経て、風のように過ぎ去っていく。跳躍、両手で平行する指さばき、素早い動きの中での音の強調など、さまざまな要素の入った練習曲でもある。

両端が練習曲的であることもあって、第3巻は第1, 2巻に比べて全体的に明るく華やかな雰囲気となっている。全曲を通して弾く場合には、山場として機能するだろう。

3.2.4 第4巻——第37曲～第48曲、及び終曲

第2巻が第1巻の終わりの雰囲気を引き継いだように、第4巻も第3巻の雰囲気を引き継ぐ。第37曲ハ短調、8分の3拍子の *Scherzettino* 「小さな小さなスケルツォ」も、*Presto* の練習曲風である。規模が極めて小さいため、12小節しかないトリオ部分は、主題の一部を動機として繰り返すだけの経過句のような扱いになっている。第2章で取り上げた「協奏曲」とは逆に、既存の形式をどこまで縮小できるかの実験作でもあると言えよう。10度のトレモロや付点リズムが、曲に鋭い切れ味を与えており、動機の音

域を交替させたり、アーティキュレーションの変更をするなどの工夫によって、短い中にも多彩な味わいを聴かせる。激しい強弱法の変化による劇的な表情付けには、作曲者のスケルツォに常につきまとった悪魔的な表現、暗い情熱の迸りといった性格が明瞭に表れている(譜例 3.2.19)。



譜例 3.2.19 op. 63 no. 37: 冒頭部分

第 38 曲ト長調。見出し上は *Les bons souhaits* 「良き願い」というタイトルになっているが、これは譜面に書かれた言葉を短く言い換えたもので、もともとのタイトルは挨拶の科白である。「*Le ciel vous soit toujours prospère!*」『あなたに常に天の恵みのありますように！』。4分の4拍子、*Doucement*。第 31 曲と同じく、弦楽四重奏の模倣による優美な音楽である。優しげな旋律は、1小節単位と同じリズムの繰り返しによって紡がれていく。長調と短調の間を行き来する展開は、未来への希望と不安が軽やかに交錯するかのようである。結尾部では旋律の音型が、4つの声部すべてによってストレット気味にカノンを作り、願いの気持ちを重ねていく。最終的にはしっかりと長調の明るい響きに終止し、未来の明るいことが保証されるのである。

第 39 曲ニ短調、*Héraclite et Démocrite* 「ヘラクレイトスとデモクリトス」。かような題材で曲を書いた作曲家は、アルカンにおいて他になかなか見当たらない。作曲者が、古代の哲学者たちの性格についてよく理解した上で、それを面白おかしく表現しようとしていることがはっきりと感じ取れる作品だ。敬虔なユダヤ教徒であったにもかかわらず、ギリシャ哲学にまで関心を向けていたのである。

ヘラクレイトスは暗く悲観的、孤独な人間で、「泣く哲学者」と呼ばれたという。逆にデモクリトスは、楽観的な人間で 100 歳近くまで生きたとされ、「笑う哲学者」と言われていた。彼らの年代はお互いに 80 年ほど隔たっているため、討論することは叶わなかったが、そんな2人を一緒に並べてみたらどうだろうか、というのがこの曲の主旨である。まずは4分の2拍子、*Andantino-mesto* (悲しげなアンダンティーノ)の指示に

よって先輩哲学者であるヘラクレイトスの登場である(譜例 3.2.20)。

♩ = 59
Andantino - mesto.
Dolce!

哲学者らしく、難しいことを考えている様が、唐突に変イ長調を借用する和声進行などで表される。ひとしきりヘラクレイトスが嘆き終わると、イ長

譜例 3.2.20 op. 63 no. 39: 冒頭部分/ヘラクレイトス

調4分の4、Allegramente の主題によってデモクリトスが現れる(譜例 3.2.21)。

Deux fois plus vite. (2倍速くして)との指示だが、これは1小節を単位としての話で、実際には同じ音価で考えると4倍の速度になっている。

A tempo. (M.M.: 63 = ♩)
Allegramente.
mf
(Deux fois plus vite.)

譜例 3.2.21 op. 63 no. 39: デモクリトス

デモクリトスがこうしてひとしきり笑うと、2人が交互に出てきて、対面さえする終結部となるのだが、その記譜法は当時としては余りにも大胆なものである。

1^{er} Mouvement. (63 = ♩) 2^{me} Mouvement. (63 = ♩)
Dolce!
mf
1^{er} Mouvement. (63 = ♩) 2^{me} Mouvement. (63 = ♩)
M.V.
mf
(Même mouvement.)
1^{er} Mouvement.
Dolce ed espressivo. Poco cul:

譜例 3.2.22 op. 63 no. 39: 上段と下段で異なる拍子

2人の異なる性格を同時に聴かせて対比するという、明確な目的に基づいた記譜である。目的の実現のためであれば、彼はいとも簡単に当時の常識を突き破って見せた。それは、彼の発想が独自のものであり、周囲の常識や慣習に囚われていなかった

たという証でもある。

また、譜例 3.2.20 の4小節目、3.2.21 の3小節目に、それぞれ変口音、または口音の周りを回転する音型が登場しており、それが譜例 3.2.22 ではまるで拡大カノンのように互いに連続して書かれていることには注意すべきだろう。2人の哲学は互いに異なるものだったが、世界の仕組みについて深く考える態度は(哲学者なのだから当然だが)共通している¹。相似した音型によってそのことが暗示されているのである。

最終的にはデモクリトスの方が勝ち、高らかな笑いの中で曲は終わる。

イ長調の第40曲は、4分の2拍子、*Vivement et légèrement*。この曲のタイトルには、いくらか議論の余地がある。《*Attendez-moi sous l'orme.*》は、直訳すれば「榆の木の下で待っていて」なのだが、これはフランス語の慣用句で「待っても行かないよ」という意味である。また、17世紀に同タイトルで書かれた喜劇が存在するので、その内容を意識していたとも思われる。全曲を通して繰り返されるのは4小節からなるフレーズだ。4小節目に向かって細分化され、加速していく旋律によって、軽やかに逃げていくような印象を持っている。反復の指示を含めると、その基本フレーズは少しずつ変化しながら、イ長調—イ長調—ホ長調—ニ長調—イ長調—イ長調—ホ短調—ト長調—イ長調—イ長調、の順番で10回繰り返される。それだけでこの曲は終わってしまい、逃げるような旋律の下に隠されているはずの本心は、決して最後まで見せないものである。タイトルの二重性とかけた構成であろう。

第41曲ホ短調、*Les enharmoniques*「異名同音」は曲集中もっとも実験的な作品のひとつで、第3曲で見たような偶成和音のアイデアを究極的なまでに突き詰めたものである。2分の2拍子、*Moderato*。アルカンはおそらく、ラモアの *L'enharmoine*「異名同音」の精神を発展させるという意味を込めるため、タイトルを複数形に変えたのに違いない。



譜例 3.2.23 op. 63 no. 41: 冒頭部分

1 ヘラクレイトスの「ロゴス」論とデモクリトスの「アトム」論は、法則のみに頼って世界を記述する可能性を明らかにしたという点においては、互いに似通っていたと論ずることもできるだろう。アルカンがそういった点を意識していた可能性は十分にある。

冒頭から、奇妙な転位が幅を利かせる(譜例 3.2.23)。たとえば1小節目の2拍目の表は、耳で聴く分には二短調の主和音の響きであるが、実際は嬰ホ音や重嬰ト音を含み、和声的には解釈できない。珍しい響きの転位和音を聴かせることと平行して、譜面上で嬰ホ音とへ音の異名同音を同時に書くことも重視されているのである。機能と声的でない、複雑な異名同音を大量に含む音楽を繋ぎとめるために、アルカンは各声部の横のつながりを利用した。その中で、大胆な音のぶつかりを厭わず、完全な無調となる場面までも作り出してみせる(譜例 3.2.24)。

The image shows a musical score for two hands, piano and right hand. The piano part is in the upper system, and the right hand part is in the lower system. Both parts feature dense, chromatic textures with frequent dissonances and complex rhythmic patterns. The piano part includes markings such as 'cresc. sempre.' and 'cresc.'. The right hand part includes markings like 'Ped.', 'Sabbassu 1', and 'Sabbassu 2'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

譜例 3.2.24 op. 63 no. 41: 調性の完璧な破壊

それぞれの声部は順次進行を基調としており、半音階的であるとはいえ、旋律的には無理なく流れている。しかし、縦に見るなら、機能と声として捉えるどころか、そもそも和音として捉えることすらできない響きの連続である。実際には、転位を転位として和声から分離し、根幹となっている減七の和音の連続のみを機能的に解釈する、ということも不可能ではない。しかし、もはやそのような分析が意味をなさない地点に到達してしまっていることは明らかである。

この無調部分は、ただ無計画に不協和音と半音階進行を濫用することで生み出されたわけではない。それは曲全体を見ればはっきりと理解されるだろう。転位和音や異名同音の解釈による転調関係の拡大の先に、調性システムの完全な崩壊が待ち受けていることを、アルカンははっきりと予感している。例えば、ある部分では思いがけず変イ長調のほとんど完全なカデンツ¹が聴かれるが、最後の属七はロ長調の属七の第3転回形が転位した和音と解釈され、ロ長調のI度へと転調解決する。この進行は完全に機能と声として解釈されうるが、直前のごく自然なカデンツによって変イ長

1 I度—I度の第1転回形の第5音上方変位—IV度—準固有IV度の付加6—I度の第2転回形～属七

調のI度以外を受け付けなくなっている聴き手の耳には、まったく意味をなさない、捻じ曲げられた進行である。こうした刺激的な裏切りによって、異名同音の持つ調性破壊の可能性をさまざまな形で示してみせる。

曲の終わりでは、V度—I度の進行にも面白い味わいが加えられる。属七の根音省略形に対し、その構成音すべてを異名同音として含む音階的オブリガートが聴かれる。そして、和音がI度に解決すると同時に、オブリガートも(異名同音でない)同じ響きの分散和音へと変化するのである。こうして異名同音的な緊張関係がほぐされ、無事にホ短調の調性世界へと回帰して終わりを迎える。

アルカンが和声法に熟達し、その可能性の限界までも見据えていたことは、この曲を見るだけで明らかである。最も早い時期に無調音楽を予感していた作曲家はアルカンである、と言っても過言ではなかろう。

第42曲 口長調、*Petit air à 5 voix* 「5声の小さな歌」。4分の2拍子、*Andantino*。あまりにも前衛的だった前曲に対し、完璧なまでに単純で平凡な音楽として並べられている。タイトル通りに5声部からなり、形式はA-B-B。あるいはA=a+a', B=b+a"と細かく分けるならa-a'-b-a"-b-a"である。特に分析すべきことも何もないが、温かく、優しくも活気ある性格で、前曲に続いてこの音楽が始まったときの安心感と幸福感は相当に大きなものである。

第43曲 嬰へ短調、*Notturmo-Innamorato* 「小夜想曲—魅惑」。8分の6拍子、*Andantino*。下降する分散和音による舟歌のリズムに乗った、美しい夜想曲である。フレーズは、5小節(1+1+1+2)単位や2小節単位、1拍目と3拍目が逆転した4小節単位などの間を自由に揺れ動き、ゆらめくような、あるいは漂うような印象を生む。後半は嬰へ長調へ転調し、準固有のIII度やIV度の響きが特徴的な歌が、魅惑するようにそっと歌われる。曲の終わりには、2つの長い分散和音的な上昇音型が現れるが、1つ目は口長調の中で上昇して最後に一瞬口短調の響きを残し、2つ目は同様に嬰へ長調の中で上昇し、最後に嬰へ短調の響きを残す。V度のバスの上で夜に溶けていくこの最後の音型は、極めて繊細で謎めいた情感に満たされている。

第44曲の*Transports* 「有頂天」は、アルカンの好んだ嬰へ長調という変わった調性で書かれる。無論、響きの上では変ニ長調と変わらないのだが、わざわざシャープの調号を7つも付けることで、タイトルの示す高揚感を表現しようとしているのである。8分の6拍子、*Con felicità* (幸福とともに)。タイトルは、第29曲の*Délire* 「熱狂」と似通った意味で、曲自体の華やいだ様子も共通するが、「熱狂」が恋の情熱といった雰囲気だったのに対し、こちらは子どもがはしゃいでいるような音楽である。上昇す

る音階による始めのフレーズは4小節の長さだが、2回目は6小節に引き伸ばされているなど、常に拡大しようとするフレーズによって、抑え切れぬ歓喜が表現されている。終盤ではアルカンの十八番であるヘミオラも効果的に用いられ、4分の3と8分の6が交錯する。その躍り上がるような気分の中で、曲は終わる。

第43曲嬰ト短調、*Les diabolins*「小悪魔たち」。2分の2拍子、*Lentement*。曲集中で最も独創的かつユーモラスな創作物だと言っても良いだろう。まず譜面を眺めただけで、その風変わりな面は十分に伝わってくる(譜例3.2.25 / 3.2.26)。

譜例 3.2.25 op. 63 no. 45: 冒頭部分

この奇妙極まる序奏は、変ホ長調で記譜されている。アルカンが、楽譜そのものの見た目を重視していたことは間違いない。これまでも見てきた通り、細かいトレモロなども決して省略せずすべての音符を書き込んだし、楽譜の光景だけで圧倒されるような場面もいくつも編み出してきた。ここでも、累積する前打音をすべてタイで結んで書き直すことで、その異様な雰囲気を作り出している。この和声は、IV度のV度の九、あるいは十一の和音として分析することができるが、むしろ、トーン・クラスター的な音響にこそ力点が置かれていると言える。グロテスクさの表現として、アルカンはいくつかの曲で、2度でぶつかり合う、極めて前衛的な音の塊を用いている。

譜例 3.2.26 op. 63 no. 45: 小悪魔たちが姿を現す

序奏に続き、*très-étouffé* (非常に息を殺して)の指示とともに小悪魔たちが姿を現すが、ここでもやはりクラスター的な潰れた音が用いられる。譜面の見た目も強烈で、

音符ひとつひとつが小悪魔の姿そのものに思えてくるほどである。途中で *Quasi-Santo* あるいは *Quasi santa* (聖者のように)と書かれた賛美歌のような旋律が挟まり、教会に悪戯をしに入った小悪魔、といった光景を想像させる。その対比は実に鮮やかだ。悪魔的なものと神聖なものとを交互に聴かせるのはアルカンの常套手段で、第2章で触れた *Scherzo-diabolico, op. 39/3* や、*Grand duo concertant, op. 21* などにも共通して見られる手法である。そして、休符を挿みながらの *sempre pp* で、どこまでも密やかさを増した場面がしばらく続き、聴き手が油断した頃、突如として2倍速にされた小悪魔たちの音型が *subito ff* で響き渡り、最後の大暴れをする。展開の面白さや演奏効果も含め、他の作曲家には決して書けない特別な作品である。

続く変ホ長調の第46曲は、叙情的な *Le premier billet doux* 「初めてのラブレター」である。2分の2拍子、*Amorosamente* (愛情豊かに)。初めてラブレターを出すときの心情そのものと言うよりは、小さな胸の痛みと共にそれを懐かしむ音楽であろう。細かくアーティキュレーションが指示された旋律と、3度の転調関係を活用した和声で、ロマン派の極致へと誘う。その細やかな表情は、前曲の異様な雰囲気や完全な払拭してしまうだけの力を持っている。それぞれ4小節、4小節、3小節からなる歌に加え、9小節のコーダがあるだけのごく小規模な曲ながら、付け加えるものの何もない完成度である。タイトルの魅力と相まって、単独でも取り上げたい曲のひとつだ。

第47曲変ロ短調、*Scherzetto* 「小スケルツォ」は、8分の3拍子、*Presto* の音楽で、第4巻の幕開けであった第37曲と対をなし、曲集を閉じるための下地を作る。小節をまたぐ2拍ずつのヘミオラが特徴的な、極めて名技的なスケルツォである。8分音符単位の和音の刻みが強迫的に響くトリオは、輝かしいロ長調に始まり、ニ長調へと向かう。ニ長調の属九の中で和音の刻みが上昇し、トリオ部分の最後のクライマックスを形作ると、属九の響きはそのまま両手の和音による半音のトレモロとなってしぼんでいく。そのトレモロの変ロ音一嬰ハ音による増2度が、変ロ音一変ニ音の短3度へと異名同音的に転義され、そのまま *D. C.* を迎えるという面白いアイデアである。

第48曲へ長調、*En songe* 「夢の中で」が、第4巻の最後の曲である。長かった旅もここで終わる。16分の9拍子、*Lento*。優しい旋律と、その旋律の冒頭をカノン風にな

譜例 3.2.27 *op. 63 no. 48*: 冒頭部分

ぞる伴奏形(譜例 3.2.27)。Colle due Ped: sempre. (第2ペダルを常に使って)の指示がされ、その音楽は最も柔らかな音色で紡がれていく。和声を変えて、同じ歌が2度繰り返されると、2度目はごく僅かに高揚したあと、Svaporandosi (蒸発するように)の指示と共に消えていく。そして、何よりも強烈な印象を残すのが最後のひねりだ。夢が消えたと思った瞬間、突然の ff の和音はその余韻をも打ち壊してしまうのである(譜例 3.2.28)。



譜例 3.2.28 op. 63 no. 48: 結尾部分

夢から醒めた、というわけだが、このアイデアについてはさまざまな受け止め方ができるだろう。直接的でわかり易すぎる発想は、確かにいくらかユーモラスにも思える。また、それまでの音楽を一瞬で壊してしまうという、非音楽的と言えるほどのやり方に、アルカンの奇抜性を見出すこともできる。しかし、筆者にとっては、これは極めて切実で感動的な表現に感じられるのである。夢の内容は、穏やかで幸福感に満ち、いつまでも浸っていたい音楽として書かれる。ところがそれは、余韻を残すことすら許されずに、現実の一撃でたやすく打ち砕かれるのである。

この曲集の第1巻は、*La vision*「幻影」で始まった。甘美で満ち足りた音楽だが、タイトルによってそれが幻であることが暗示されている。そして、全4巻を通し、あらゆる性格の音楽を並べてきた最後に、やはり幻としての幸せな音楽が置かれるのである。アルカンはこの曲集を通して、人生は夢のようなものだ、と言っている。そんな気がしてならない。

譜例 3.2.28 の最後を見ればわかるが、ここにははっきり FIN DU 4^e LIVRE (第4巻の終わり)と書かれている。しかし、実際にはこの後ろのページに、番号なしの曲がもうひとつある。*Laus Deo*「神を讃えん」である。この曲に関しては、鐘の音と多声部のコーラルからなる、感動的な祈りの曲だ、という以上の分析は控えたい。分析の対象になどすべきでない、という畏れに似た感覚さえ抱くからである。これは祈りである。これまでの48曲すべて——すなわち人生のすべて——を、神に捧げようという、どこまでも深い祈りである。

3.3 小品に見る想像力とユーモア

『エスキス』の真に驚くべき点は、その49もの曲が持つ圧倒的な多彩さである。これだけの数を通して聴いても、その種類の豊富さによって、まったく退屈することがない。他のいかなる作曲家の小曲集を持ってしても、この内容の幅広さには遠く及ばないだろう。そして、そのいずれにも、まったく無理をしたところが見られない。作曲者が心から楽しんで書いたものであることは、理屈抜きに明らかである。

何度も述べるようだが、この曲集はアルカンという人間の素描そのものである。子供の頃の思い出がある。第10曲「叱責」の、聴き手が縮こまりたくなるような迫力。第25曲「追跡」の、息が上がっても走り続ける楽しさ。第33曲「『ねんねしな』」のベッドのぬくもり。第44曲「有頂天」の躍り上がりたくなる嬉しさ。

それらの思い出を懐かしむときの痛みがある。第13曲「追憶」の喪失感。第46曲「初めてのラブレター」の今もかすかに疼く心。その他、さまざまな情感が、あらゆる斬新な方法によって切り取られている。第7曲「戦慄」の、わずかな軋みを元に一気に暗転する日常。第11曲「嘆息」の沈んだ気分と投げやりな笑い。第29曲「熱狂」の抑え切れぬ強烈な熱情。ここには、シューマンの『子供の情景』に勝るとも劣らない、小さくとも鮮明な記憶が刻まれている。

現実の、あるいは空想の光景を、驚くほど前衛的な手法を交えて鮮やかに描き出しもする。第3曲「鐘」の、夕暮れの空気に漂う時計塔の鐘の音。第23曲「木靴の男」の、滑稽な風体に目を奪われる瞬間。第45曲「小悪魔たち」のどこか憎めない悪巧み。後世の印象派と比肩しうるほどに、その絵画的な描写に息づく光と影の表現は見事である。

アルカンの興味の対象も、直接的に反映されている。彼が常に関心を抱いていた、古代史からの着想がある。第5曲「入信者」における、劇中の合唱隊の再現。第21曲「死にゆく者達が貴殿に挨拶を」の、闘技場の張り詰めた緊張と悲劇性。第39曲「ヘラクレイトスとデモクリトス」の、2人のまったく違う性格の哲学者による空想の議論。そしてバロック以前の音楽に捧げるオマージュがある。第14曲「小デュエット」のスカラッティのパロディ。第15曲「古い様式による協奏曲のトゥッティ」の、どこかわざとらしい奇妙な古めかしさ。第26曲「古い様式の小さな歌」の、旋法的な単旋律の歌。

作曲者の内にあつた諧謔性や皮肉な部分が、音楽による気の利いた、あるいは時に行き過ぎて思えるほどの冗談として表れてもいる。第32曲「小メヌエット」の、モー

ツァルトのオペラを題材にした悪ふざけ。第 35 曲「軍楽」の、徹底的に戯画化される軍楽隊。それらはプーランクや、あるいはサティといった仕掛け人をも凌ぐ切れ味を見せる。それほどでなくとも、軽妙な態度の挨拶やひねりの利いた描写は多数ある。第 8 曲「偽りの素直さ」のタイトルと音楽内容の絡み合い。第 9 曲「ないしょ話」の秘密めかした転調。第 28 曲「強情」の柔軟性のかげらもない刺々しさ。第 38 曲「『あなたに常に天の恵みのありますように！』」における、わずかなくすぐりを含んだ優美さ。第 40 曲「『待っても行かないよ』」の本心をつかませないすました仕草。

そして作曲者の名技的なピアノリズムが純粹に表された練習曲がある。第 2 曲「スタッカーティッシモ」の徹底したスタカート。第 36 曲「小トッカータ」の跳躍するオクターブと無窮動。第 47 曲「小スケルツォ」の刻みに乗って走り回る両手。さまざまな合奏をピアノで模倣した音楽もある。第 17 曲「3声の小さな前奏曲」の、弦楽三重奏による息の長い歌。第 20 曲「村の小さな行進曲」の田舎風の賑やかさ。第 31 曲「四重奏の冒頭」のハイドン風の明るさ。

上に挙げた中には、無論これら複数の性格を併せ持つ物も多数ある。そして、何より楽しませてくれるのが、時代を超越した前衛的試みの数々である。第 11 曲「嘆息」は、機能を放棄した色彩的和声による表現だ。第 30 曲「悲しき小さな歌」は、教会旋法と調性音楽の融合を果たしている。第 39 曲「ヘラクレイトスとデモクリトス」では、上段と下段で異なる拍子記号を用いた先進的な記譜法が見られる。第 41 曲「異名同音」の、調性音楽の枠を突き破る実験は、無調音楽の先取りとして驚嘆すべきものだ。第 45 曲「小悪魔たち」にはトーン・クラスターとしか表現しようのない潰れた音が多用される。アルカンの発想の翼は、休むことなく羽ばたき続ける。これだけの引き出しがあろうとは、何と豊かな内面性を備えた人物だったのだろう。

様々な色合いの曲を書きながら、そこには確かに作曲者自身の個性が共通してにじみ出ている。アルカンにとって、古い様式のパロディも、時代にあったロマン的な性格も、独特の奇妙な標題も、誰も試みたことのない斬新な音作りも、すべては同じ、表現のための素材のひとつだった。彼には、人にはできない奇抜なアイデアを思いつき、それらを組み合わせて説得力ある形へと結晶させる類稀な能力があった。その試みを自分でも心から面白がりながら、しかし必ず作曲している自分と距離を置いた冷静な視点も忘れはしなかったように感じられる。その距離感は、独自のからりとしたユーモアセンスにも関係しているだろう。一見まじめな顔をしてとんでもないことをあっさりやってのける、それが一番のアルカンらしさなのである。

4 アルカンの2つの顔

4.1 さまざまな二面性の意味するもの

第2章と第3章では、対照的な作品を取り上げてきた。「協奏曲」は、第1楽章だけで1342小節という恐るべき長大さを持ち、演奏には全部で50分以上を要した。『エスキス』には、11小節という究極の小品も含まれていたし、ほとんどが1分前後の非常に短い曲だった。その両極端の過激さは、驚異的と言って良い。前章で、アルカンという作曲家の本質は小品の中に表れている、と述べた。しかし、巨大な表現を目指した一面が存在することは事実であって、それは見逃すわけにはいかない。「協奏曲」や、『大ソナタ』が、極めて重要な作品であることは間違いないのである。アルカンを語る際には、その最大の構築物と、最小の素描の双方が欠かせない。

こういった面で共通する作曲家は存在するだろうか？ ベートーヴェンは、圧倒的に巨大な音楽を作り出したが、その小曲は明らかに重要度で劣る。シューマンはごく短い音楽も見事に作ってみせたが、巨大な構成にはいくらかの散漫さが見受けられなくもない。ブラームスは高い集中力で、立派な交響曲からピアノのためのごく親密な小品までを残したが、心情吐露までも知的に構成することにこだわったため、小品にしる大曲にしる、決して限度を超えたりはしなかった。

二面性という視点で言うなら、懐古趣味と未来志向との二律背反にも触れるべきである。アルカンの中には、古代ギリシャへの深い関心と、鉄道という機械文明をいち早く音楽へと取り込む先進性が同居していた。また、『エスキス』の多彩な作品の中には、音楽史の流れから大きく逸脱したものが数多く見られる。それは現在の我々から見ると、まるでアルカンの目は過去と未来に同時に向けられていて、時間の流れというものを無視し、あらゆる素材を組み合わせて作曲していたかのように映る。アルカンの作品を総合的に検討したとき、過去の遺産から激しい前衛性までを取り揃えた作曲技法の混乱具合は、現代の作曲家がパロディとして書いた物と説明されれば深く納得してしまいそうなほどである。

アルカンという作曲家の根は、いったいどこにあるのだろうか。ショパンは祖国ポーランドを常に思い、祖国の舞曲に慰めを求めた。逆にリストのハンガリー人きどりは見せかけであったし、音楽的傾向は複雑ではあったが、その核心の変遷は指摘しやすい。彼のピアノ曲においては、名技性という要素が(後のリスト自身の複雑な感情も含めて)ついて回るし、交響的な作品は大抵の場合、文学的な標題に基づいていた。またリスト晩年の作風においては、宗教的な要素が重要である。アルカンと同時代に生きた2人の作曲家は、確かな音楽的中心を持っていた。

アルカンのルーツはユダヤ人であった。ユダヤ教徒として宗教的な音楽もいくつも書いたし、『3つの古いユダヤの歌』といった民族的な歌曲も残されている。ショパンと同じく、自らの民族的な根拠を意識していたのである。しかし、彼にはショパンと決定的に違う点があった。アルカンはパリに生まれ育ったのである。それは、彼にとっては思い出すべき故郷の記憶がないということの意味する。はっきりと、ユダヤ人である自分を意識していたにもかかわらず、その自覚は思い出の中ですら満たされることはなかったのだ。

アルカンはピアノの名手であったし、大量の極端に技巧的な練習曲を書いた。宗教的な題材を取り上げた点も含め、リストと類似した部分は多いように思える。しかし、やはりその立場は大きく違っている。アルカンは、リストのようにヴィルトゥオーゾ・ピアニスト界の寵児として人気を集めることはなかった。アルカンにとっての名技性はピアノによる表現の幅を広げるためのものであり、大衆を熱狂させる華々しい要素としては利用できなかった。

ユダヤ教徒という点も極めて特殊であり、その宗教的な孤独感は拭いようがなかったに違いない。付け加えるなら、ユダヤ教徒としてもその本流に属していたわけではないのである。作曲活動の後期には、ヘンデルのメサイアに基づくペダル付きピアノのための大作を残しているし、何より新約聖書の翻訳まで手がけていたのだ。

アルカン自身、自らの根を見つけることができないでいたのではないだろうか。見たこともない故郷への思いと、ある種の疎外感によって、彼は未知の世界への憧れに突き動かされていたように見える。それは、「ここではないどこか」へと馳せる思いである。古代ギリシャへの関心の奥底にも、その感情があったのに違いない。晩年のアルカンは、ペダル付きピアノに傾倒していった。彼にとって、ピアノという楽器が十分ではなかったためである。もっと優れた楽器を。もっと豊かな表現を。もっと遙か彼方へ、誰も見たことのない世界へ。あくなき想像力の翼に乗って、彼は常に遠い地平を目指していた。

様々な二面性の原因ともなったある種の過剰性は、アルカンという人間の中心点が、彼自身にとってさえ定めがたかったことに由来するのだと筆者は考える。中心点が定められないということは、つまり、この世のすべての要素がその人物にとって等距離に存在するということである。尋常でない壮大な構想も、消えてしまいそうな小さな思いつきも、遠い過去の遺物も、まだ存在しないはずの目新しささえも、想像の世界をのみ漂い続けたアルカンの魂にとっては、何の重み付けも受けない等価のものとして受け取られたはずだ。それが彼にとっての自然な態度であり、何か奇抜なことをやってのけようなどと、無理に努力をしていたわけでは決してない。自らの存在の根拠となるものを探し、それにすがろうとするのが人間である。しかし、その根拠は、逆

にその人間の発想を制限し、特定の視点に縛り付けるための鎖ともなろう。アルカンにとっては、その鎖は存在しないも同然だったのである。

4.2 標題音楽、精神の木霊、解けた呪縛と解けぬ呪縛

標題音楽、という言葉がある。それは絶対音楽という単語に対置され、ある文脈においては蔑称として用いられることすらある言葉だ。後期ロマン派の時代は、この標題音楽と絶対音楽の争いの時代として記述されることもある。アルカンもまた、その概念の巻き起こす嵐の渦中にあった。しかし、標題音楽という概念に対して彼の取った態度は、現在の我々の(願わくは)公平な視点から見て、先進的で納得のいくものである。最も重要な手がかりは、彼の『大ソナタ』の出版譜にある。『大ソナタ』は、ソナタという名称を与えられていながら、それぞれの楽章が人生の特定の時期とその生活の有様を表すことが標題的に指示されている(11～12頁参照)のだが、出版譜の扉には、そのことについてのアルカン自身による解説が印刷されているのである。これはアルカンが自らの作曲行為についてはっきりと語った数少ない貴重な言葉のひとつだ。少々長くなるが、全文を引用しよう。

音楽表現の限界について、今までに多くのことが言われ、また書かれてきた。そういった法則を受け入れるつもりもなく、それらの体系に生まれた大きな問題を解決するつもりもないが、私はここで、なぜ私がこれら4つの曲にこうしてタイトルを付けたのか、また時に普通は使われないような指示を用いた理由がどこにあるのか、簡単に説明しようと思う。

ここに、模倣音楽という概念はまったく関わってこない。まして、音楽を根拠づける方法や、音楽自体の価値や効果の理屈を超音楽的な領域の中に求める、などという話ではまったくくない。1曲目はスケルツォ、2曲目はアレグロ、3曲目と4曲目はそれぞれアンダンテとラルゴであるが、各々は、私の頭の中では、生活¹の中で訪れるふとした瞬間や、思考や想像力の流れと結び付けられている。そのことを明示せずにおくべき理由があるだろうか？ 音楽の要素はそれでも存続するし、言語による指示がそれらに優先することはない。演奏者は、その人の感情的な個性を捨て去ることなど一切せずに、作曲家と同一のアイデアから靈感を得る。——物質的な意味合いの領域では互いに衝突するかに見えたある名称とある実体は、知的

1 筆者注:ここでは l'existence という単語が使われている。ここでは生活と訳したが、原語では存在、実存といった意味が強いため、日本語の「生活」から受ける印象よりはいくぶん重たいものがある。

な領域においては完璧に対応しうるのである。従って、標示がなされることにより、それらがなかった場合と比べて、より良い理解、より良い解釈が行われるはずだと、私は信じる。たとえこれが初見の際にどれほど大それた試みに見えるとしても。

付け加えるなら、ベートーヴェンの権威を引き合いに出すことをお許しいただきたい。かの偉大な人物が、その経歴の終わり近くで、自身の主要な作品についての体系的な目録づくりに取り組んだことは、人々のよく知るところである。彼はその中で、それぞれの作品がいかなる計画、いかなる記憶、いかなる種類の閃きによって構想されたのかを、言葉によって書きとめようとしていたのである。¹

音楽が、言葉による説明がつけられたことによって、その価値を減じるなどということはありません。アルカンにとって、それは自明のことだった。そもそも、人間として生き、人間として作曲する以上、その作品には人間精神の特定のあり方が反映されざるを得ないのである。演奏行為が、その精神のあり方に迫ることでもあるなら、その手助けは多いに越したことはない。作曲行為が自己満足ではなく、他者への伝達、あるいは他者との共有を望むものであるなら、その伝達のための共通の基盤を準備することが悪いわけではない。

この文章で、アルカンは「模倣音楽」という言葉を否定的な文脈で使っている。しかし、たとえば彼の『エスキス』の第4曲「鐘」などは、「模倣音楽」そのものであるように思える。だとすれば、自らのこうした作品については、アルカンはその音楽的な劣等性を認める立場だったのだろうか？ そうは考えがたい。わざわざ他に劣ると自覚している類の物を手がけたがる芸術家がいるだろうか？ ここでは、世の中の「模倣音楽」批判者に対し、自らの理念を説明するためにこうした書き方をしたのに違いない。

音楽が模倣的になったり標題を持ったりすることによってその質は低下する、という考えには、次のような前提がある。すなわち、音楽が、この世のすべてとの関係を断ち、それ自体で完成されたものとして存在しうる、という前提だ。これはひとつの空想として面白いものであるが、作曲行為——特にロマン派的な作曲行為——とはまったく相容れない。作曲家は作品に、意識せずとも何らかの意味性を付与してしまう。だが、それは音楽の自由を奪うものにはなり得ない。なぜなら、付与される意味性には、上述のような音楽の独立性への空想を含めることすら可能だからだ。

アルカンの考えは、筆者には極めて受け入れやすいものだ。彼にとって音楽は、人

1 Ch. V. Alkan, *Grande sonate Op. 33*, edited by E. M. Delaborde & I. Philipp (Paris: Gérard Billaudot, n.d.)

間の精神の活動と不可分の存在として認識される。それは当然のことながら、客観的に見た事実でもある。少なくとも筆者はそう信じている。

音楽の質は、音楽外の要素によって規定されるものではない。これは「絶対音楽」を賛美する立場から見ても納得されるべき原則だろう。しかし、「絶対音楽」などという括りをするのが、大いなる矛盾を孕んでいることに彼らは即座に気づくべきであった。標題がつこうがつくまいが、それとは関係なく、音楽の本質というものは存在している。アルカンの『大ソナタ』と並べて、同じ精神で書かれた、想像上の最低最悪の作曲家によるソナタが置かれていたとしよう。そこには、はっきりと優劣が存在するはずである。その優劣こそが、音楽の絶対的な質ではないか。たとえアルカンが標題的な指示を書き、最低最悪の作曲家が指示を書かなかったとしても、その優劣が入れ替わることなどあろうはずもない。「絶対音楽」の思想は、こうした音楽自体の持つ質をも無視し、音楽そのものの価値を貶めるようなものだ。

アルカンは自らの心に浮かぶ生き活きとした感情を、隅々まで伝えきるための方法として、言葉の助けを借りたのである。ブゾーニは言う。

本能は、創造的な音楽家をして、他者の心にある鍵盤を押し、まるで自然の事象と同じように、彼らの心の中に木霊を呼ぶような音を使わしめる。絶対音楽とは、それに対し、整然と並ぶ譜面台や、トニカとドミナントや、展開部とコーダを連想させる、まるきり味気ない代物である。¹

ブゾーニが挙げた、ピアノ音楽における5人の重要な作曲家の内の1人がアルカンだったことを思い出そう(2頁参照)。アルカンという創造的な音楽家の魂は、ブゾーニの心に、間違いなく、確かな木霊を呼び起こしたのである。

絶対音楽と標題音楽という、造られた対立構造の図式に、アルカンが与することはなかった。ここでもアルカンは自由な精神を失わない。世界のあらゆる要素と等距離にいるという状態は、客観的で冷静な視点を保つ所以にもなっていたのである。音楽を世界と切り離す、などという思想に毒されることのなかったアルカンにとって、世界は真に音楽でありえた。それは彼の見るすべての風景と、彼の心の見るあらゆる空想と、彼の知性の見るすべての真実が、頷木なしに、等しく音楽として息づいていたということである。アルカンにとっては、「絶対音楽」という概念を生み出す原因ともなった「音楽表現の限界」なる言葉そのものがナンセンスだったに違いない。

アルカンは、自らの人生を見通した『大ソナタ』に、『縛られたプロメテウス』の引用を置いたが、それとは逆に、彼の精神は縛られぬままだった。その縛られざる個性が、

1 F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Charlottenburg: Berliner Musikalien Druckeri G.m.b.H, 1907), pp. 7-8.

彼の音楽のさまざまな奇抜なひねりや革新性に端的に表れているのである。

しかし、それはおそらく福音ではなかった。『エスキス』を聴いた青柳いづみこは、自らのウェブ上の日記に興味深い記述を残している。

この「ひねり」は、こんにちの我々の時代だからこそ理解できるものなのだ。つまり、ワーグナー、フランス近代、20世紀音楽を経てきた我々の耳だけがとらえることのできるアルカンの革新性。はたまた、古楽研究がさかんなこんにちだからこそできる、ジェズアルドやモンテヴェルディやクーランやラモーとの比較。

アルカンは、こうしたことを全部ふまえた上で、同時代の耳を拒否したのだろうか？¹

無論、そんなわけではない。アルカンは、その精神の自由によって、ただ同時代から浮いていたのだ。それは呪いのようなものである。同時代性に縛られなかったことが、逆に同時代性による受容を拒絶することにつながった。自由であったが故に、自由でなかった者達の中で孤独な囚われの身となったのである。プロメテウスは、目に見える鎖で縛られていた。だからこそ、後には解き放たれもした。だが、アルカンはそうではなかった。彼は縛られていなかった。縛られていたとしても、彼を孤独の中に捕らえた鎖は、彼自身には決して見えない鎖であった。鎖を見出せない者は、決して解き放たれることはない。ただ、孤独に囚われたまま死を待つのみである。

人間は文化に影響されずに生きることは決してできないものだ。人は人との関わりの中で生きるのだから、それは当然のことであり、従ってこれまでの精神の自由に関する議論は相対的に見ての話にしかなり得ない。だが、人生の半ば以降、人間関係すらほとんど持たなくなったその生涯を考えたとき、アルカンの態度は、文化の影響力を最小限にとどめる方向を向いていたと言い切っても構わないだろう。同時代性の中では、自分の見ている世界は決して共有されない。理解されない。彼がそのような感覚を抱いていたことは想像に難くない。

同時代性の中で、アルカンは縛られざる自らの精神を誰かに理解してもらうことはできなかつた。しかし、我々はどうだろう？ 現在に生きる我々にとって、「ワーグナー、フランス近代、20世紀音楽を経てきた」我々にとって、アルカンの姿はどう映るのか？ 我々には、アルカンの縛られざる姿を理解し、驚嘆することができる。時代を越え、精神に共鳴することができる。それは、アルカンを縛っていた鎖を見出すことである。鎖

1 青柳いづみこ「青柳いづみこの MERDE 日記—2004年11月22日／有名にならない権利：クートラスとアルカン」(2005年12月5日現在のライブリンク)

<http://ondine-i.net/merde/041122.html>

を見出し、解き放つことである。150年も昔の音楽を演奏する意味への解答がここにあるのではないか。長い時間をかけて初めて、真の輝きを見つけ出せる精神が、確かに存在したのだ、と。その輝きを、我々が伝えていくのだ、と。

結びに代えて——情報社会における今後の展望

以上でアルカンの作品に関する主要な議論は終わりであるが、世間におけるアルカンの評価を高め、作品の受容を促すという本論の目的からして、ひとつ付け加えておかねばならない事実がある。

アルカンの譜面の大部分は、インターネット上のサイトに PDF あるいは TIFF 形式のファイルとして置かれている¹。これは著作権の問題を正式にクリアしたものであり、無料でダウンロードし、閲覧あるいは印刷することが可能となっている。その中には、『大ソナタ 作品 33』や、『すべての短調による 12 の練習曲 作品 39』中の「交響曲」「協奏曲」などのピアノ独奏曲、そして3つの室内楽作品、あるいはベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番の独奏用編曲など、アルカンの最大規模の作品の多くが含まれている。『48 のモチーフ集 エスキス 作品 63』を含む複数の作品は、残念ながら印刷することが禁止されている。しかし、画面に表示させることは可能である。

偉大な作曲家の作品がこうして公開されるというのは、少し前までは考えられなかった試みである。現在インターネット上で公開される楽譜はそれなりに増えつつあるが、その重要な作品の大部分が閲覧可能である作曲家は他に見当たらない。

彼の楽譜が気軽に手に入る状況は、未だ周知徹底されていない。しかし今後、その事実が広まっていけば、少しでも興味を抱いた人間が、実際にアルカンの作品に触れてみる機会は大幅に増えていこう。アルカンという作曲家の認知度が、今後の数年で劇的に高まっていく可能性も秘められている。

学術的な関心から言えば、他の作曲家の例と比べても実に画期的な点が見られる。上記のサイトからダウンロード可能な譜面は、多くの場合は作曲当時の初版など、歴史的価値のあるスキャン画像である。これは、今までであればマイクロフィルムあるいはマイクロフィッシュという形で、図書館等にのみ保管されていた類のものだ。さらに驚くべきは、一部の自筆譜まで、同様にダウンロード可能であるという点である(次頁の図参照)。

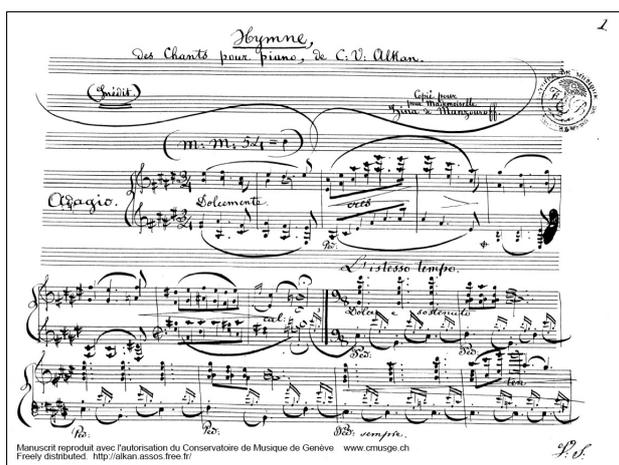
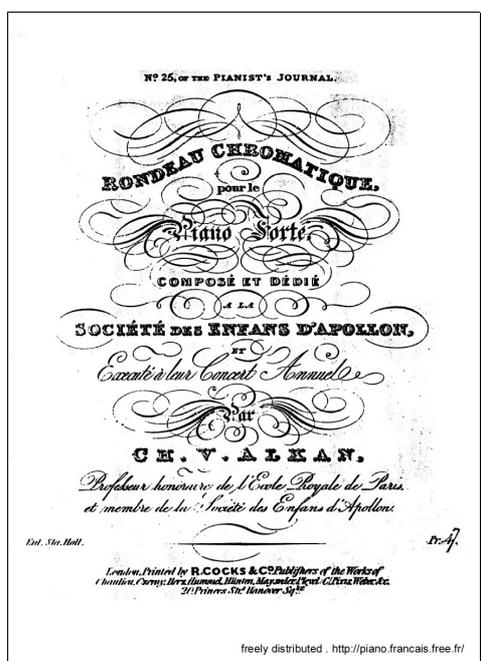
今後、どの程度のファイルが追加でアップロードされるかはまだわからないが、少なくとも電子情報化と無料配布という形が実現するという証明は既になされたのだ。

言うまでもなく、演奏／研究をする上で、これらの資料が手に入りやすくなることは願ってもない僥倖である。それ以前に、歴史的資料の電子情報化は、文化的な観点からしても急務だと思われる。物質的存在は必ず年月とともに劣化し、失われていく。

1 “Alkan Charles - Valentin, ACCUEIL” から、“Partitions en ligne” のリンクをクリック。(2005年12月15日現在のライブリンク:今のところ、誤ったファイルへのリンクなども存在しており注意が必要)

<http://piano.francais.free.fr/alkan/>

しかし、デジタルデータは、データ化の過程で取りこぼされる部分を除けば、決して劣化せずに残していける。さらに、完全な形で、また簡単に複製することが可能であるから、データの保存先のいくつかが失われても、常に同一のデータが存続しうる。これは、文化的遺産を未来へと伝えていくためのすぐれた手段であり、クラシック音楽という分野の性質にもよく合致する思想であろう。



インターネット上で入手可能なPDF ファイルより:

Rondeau chromatique, op. 12 初版(左) / Deuxieme recueil de chants, op. 38 no. 1 «Hymne» 自筆譜(右)

現在、社会は急速に変化しており、我々の生活や文化すべてを飲み込んで、これまでにない速度で変貌させていく大きな流れが生まれている。もちろん、クラシック音楽界としてその影響を被らずにはいられない。人々が音楽を受容するときの形式にまつわる諸々が、演奏家にとっては最も大きな問題である。いわゆる名演奏と呼ばれるものの数が増え、それらの録音がデータとして流通する中で、新たな演奏家がいかなる役割を果たせるのか、というのは、今後の演奏家にとってますます大きな問題となるだろう。しかし、そのことについては、筆者はある程度の楽観視をしている。録音の電子データは決して、生の演奏会の代替はできないからである。データ化可能なものがすべてデータ化し、複製可能なものがすべて複製されていく中で、生身の身体感覚を伴った演奏会という場は、ある種の特別性を付与されて生き残っていくだろう。データ化不能なものは常に存在するし、それを受け継いでいくのは大切なことである。

しかし、データ化可能な部分をデータ化することまで恐れるべきではない。自筆譜のスキャン画像がデータとして複製されても、その原本にそれとは違う価値を見出すことは常に可能である。まして印刷譜なら、そのデータ化は完全に望ましいことだ。楽

譜は宝だ、といった感覚は筆者も持っているし、自宅のプリンタで印刷したぺらぺらの紙束にはどうもありがたみを感じられない、という意見を否定するものではない。しかし、冷静に考えるなら、印刷譜にされた段階で、それは大量生産品でしかないのだ。それより、楽譜に書き込まれた音符たちの示す、音楽の真の価値をこそ大切にしようではないか。負の感情ではなく、あらゆる作曲家のあらゆる作品が、クリックひとつで印刷可能な素晴らしい世界を思い描いてみようではないか。

意識の変革により、楽譜とはもっと自由に手に入るべきものだ、という共通認識が作り出されれば、あるいはそうした流れは加速されていくかもしれない。演奏家たちは、未知の音楽とのより積極的な出会いを求め、互いに楽譜データを共有することになるだろう。埋もれていた傑作があればそれは必ず誰かの手によって発掘されるようになるだろう。それだけではない。手稿譜や、あるいはその曲に関する古今東西の研究成果などすべてが、容易に参照できるようになったとしたら。それらの読み込みが、演奏家たちの間で常識として確立されたなら。それは演奏行為の新たな地平である。

楽譜そのものの公開という出来事は、未来を切り拓く重要な第一歩だ。実際にそうした時代が到来したとき、もしかしたらアルカンは、その流れの先頭に立った作曲家として歴史に残る存在となるのかもしれない。生前から現在まで、150年以上に亘って振り返られずに埋もれていたことが、時代を変えるほどの変化の呼び水として活かされるのなら、なんとという皮肉だろうか。その長い潜伏を経て、アルカンは今、クラシック音楽界の刷新という大事業に、深く関わってこようとしているのかもしれない。まるで死してなお、彼の縛られぬ魂は、すべての時代を超越して飛翔を続けているかのようである。

* * *

文中の海外文献の引用等は、特に注記されていない限り、筆者が個人的に日本語に訳出したものである。また、アルカンの作品タイトルの日本語訳についても、未だ定着した呼び名が存在しないに等しい状況や、既存の訳の中には疑問を感じるものも多いことなどを考え、基本的には筆者が個人的に訳し直したものとなっていることを断っておく。また、翻訳作業においては、既に邦訳が存在する場合はそれを参考に、また英訳の存在する非英語文献については英訳を参考にし、時には原語に詳しい知人の助けも借りるなどして、細心の注意を払ったつもりではあるが、誤訳や意味の

取り違え等があれば、それらはすべて筆者の責任である。

最後になりましたが、わがままなテーマにもかかわらず快く了承し、指導してくださった東誠三先生、口頭発表の機会を設けて発破をかけてくださった片山千佳子先生に深く感謝いたします。そして、私がアルカンの音楽に魅せられるきっかけを下さった鈴木優人氏と、イタリア語に関する質問に丁寧に答えてくださった渡邊麻子氏、書きかけの原稿を読んでは忌憚のない意見をくれた家族に、この場を借りてお礼申し上げます。ありがとうございました。

2005年12月、ひどく冷え込む夜に

付録:アルカン全作品表

これは日本語および原語による、2005年現在で確認されているアルカンの完全な作品リストである。出版年次及び作品番号等の大まかなデータについては、ロナルド・スミスの著作 *Alkan - Volume Two: The Music* (London: Kahn & Averill, 1987) に準拠しているが、曲集中の個別の作品に関する内容を加え、誤りと思われる部分については訂正を施した。詳細なリストの作成に際しては、出来る限り楽譜の現物をあたるよう努めたが、未出版作品等の一部についてはそれが叶わなかったことをお断りしておく。その場合の記述については、上記の書籍及びインターネット上のサイト¹のコレクションを引き写した。誤訳等を含め、表に不正確があった場合、すべての責任は筆者に帰するものである。

凡例

表についての凡例を示しておく。下は実際の表の一部である。

Pf	練習曲「野蛮に」 へ長調	Étude alla barbaro en fa majeur	2000
Pdl	練習曲 ニ長調 • 自筆譜の一部は残存	Étude en re majeur	1872

左端の欄は、作品番号を示す部分である。上の例では番号が入っていないため、作品番号なしを表す。なお、作品番号なしのものは常に の背景色によってもそのことが示されている。上例の2行目は背景色が であるが、これは未出版であり、自筆譜以外は存在しないことを表している。

左から2番目の欄は、その曲がいかなる楽器で演奏されるかを表す。略号は下に示した通りである。

Chm:	室内楽
Och:	オーケストラ
Org:	オルガン
Pf:	ピアノ
Pfs:	ピアノ連弾
Pdl:	ペダル付きピアノ
Vo:	声楽

これ以外の記号が現れる場合、もしくは追加の説明が必要な場合は、そのつど脚注あるいは曲名の欄で解説した。

左から3番目及び4番目の欄が曲名欄である。場合によっては筆者によって何らかの断り書き等も含めた。

右端は、出版された年号である。従って、近年になって初めて出版されたものについては大きな数字

¹ <http://piano.francais.free.fr/alkan/>

になっている。未出版のものに関してのみ、作曲年、あるいは推定される作曲年を示した。

右端の欄までが ■■■ で塗られている場合、それは現在もその楽譜が失われたままであることを表す。例のように一部のみ残存する場合も同様に扱った。

その他の特殊な場合は、常に表中の該当データ、あるいは脚注を読めばその理由は明らかになるよう心がけた。

作品番号なしのものについては、鍵盤作品とそれ以外を分けて示した。それぞれは、原語タイトルのアルファベット順に並べられている。冠詞類がタイトルの頭に付く場合は、それを除いて配列させてある。なお、特に断っておくが、タイトルの頭が数を表す単語である場合、それが原タイトルにおいて実際に数字で表記されていたとしても、フランス語読みしたときのアルファベット順とした。

曲集として出版されたアルカンの作品の中には、調性が重要な意味を持つものもあるため、基本的には調性を含めて記載してある。しかし、明らかにその必要がないと判断したものについてはその限りではない。

編曲や、他の作曲家の主題に基づく変奏曲については、タイトル等の引用の誤りや不正確さが見られる場合が多いため、基本的には元の誤りと、それを正したものを併記した。このことについては 108 頁の脚注 1 も参照されたい。

作品番号の付いたすべての作品

1	Pf	シュタイベルトの主題による変奏曲	Variations sur un thème de Steibelt	1828
2	Pf	「乗合馬車」変奏曲	Les omnibus Variations	1829
3	Pf	ロンドレット「小さな男がおりました」	«Il était un p'tit homme.» Rondoletto	1833
4	Pf ¹	華麗なるロンド	Rondo brillant	1833
5	Pf	ロンド「私は町の何でも屋」——ロッシニーの『セビリアの理髪師』のアリアより	Rondo sur l'air <i>Largo al factotum</i> du « <i>Barbier de Séville</i> » de Rossini	1833
(8)	-	作品 16b を参照		
10a ²	Och ³	室内協奏曲第1番 イ短調 アレグロ・モデラート—アダージョ—ロンド: アレグロ	1 ^{er} Concerto da camera en la mineur Allegro moderato – Adagio – Rondo: Allegro	1832
10b	Och ⁴	室内協奏曲第2番 嬰ハ短調 アレグロ・モデラート—アダージョ—テンポ・プリモ	2 ^e Concerto da camera en ut dièse mineur Allgro moderato – Adagio – 1 ^o Tempo	1834
12a	Pf	半音階的ロンド	Rondeau chromatique	1834
12b	Pf	3つの華麗なる練習曲(華麗な形式による3つの即興曲) 1. プレスティッシモ 2. アレグレット 3. アレグロ・マルツィアーレ	Trois études de Bravoure (Trois improvisations dans le style brillant) 1. Prestissimo 2. Allegretto 3. Allegro marziale	1837
13	Pf	3つのロマンティックなアンダンテ 1. 変ロ長調 アンダンテ 2. 嬰ハ長調 アンダンテ・コン・モト 3. 変ト長調 アンダンテ	Trois andantes romantiques 1. Si bémol majeur: Andante 2. Ut dièse majeur: Andante con moto 3. Sol dièse majeur: Andante	1837
15	Pf	悲愴な様式による3つの曲(「思い出」) 1. 変イ短調 「我を愛せよ」 2. ロ短調 「風」 3. 変ホ短調 「死んだ女」	Trois morceaux dans le genre pathétique (Souvenirs) 1. La bémol mineur: <i>Aime-moi</i> 2. Si mineur: <i>Le vent</i> 3. Mi bémol mineur: <i>Morte</i>	1837
16a ⁵	Pf	3つの華麗なる練習曲(スケルツォ集) 1. ワルツのテンポで 2. メヌエットのように: モデラート 3. プレスティッシモ	Trois études de Bravoure (Scherzi) 1. Mouvement de valse 2. Quasi Minuetto, Moderato 3. Prestissimo	1837

- 1 ピアノソロ、あるいは弦楽四重奏の伴奏つきで演奏することも可能となっている。
- 2 2つの室内協奏曲は共に作品 10として出版されているが、編成からしても互いに関係のない曲である。10a および 10b の書き分けは筆者による。
- 3 独奏ピアノ+オーケストラ(フルート2, オーボエ2, クラリネット2, ファゴット4, ホルン4, トランペット2, トロンボーン2, バストロンボーン, ティンパニと弦楽)。
- 4 独奏ピアノ+弦楽合奏
- 5 作品 12bから作品 16a までの4つは、シリーズとして出版され、後に「12 のカプリス」としてまとめられることとなった。なお、16a および 16b の書き分けは筆者による。作品番号 16 については、余りにも混乱が大きく、新たな整理基準が待たれるところである。

16/4	Pf	ドニゼッティの歌劇『アンナ・ボレーナ』より、「ああ！ 死刑は決まった」によるピアノのための変奏	<i>Ah! segnata é la mia morte.</i> ¹ de l'opera « <i>Anna Bolena</i> » de Donizetti varié pour piano	1834
16/5	Pf	ベルリーニの歌劇『カプレーティとモンテッキ』のアリア「恐ろしい復讐の剣を」によるピアノのための変奏	Air des « <i>Capulets et des Montaigus</i> » de Bellini <i>La tremenda ultrice spada</i> varié pour piano.	1834
16/6	Pf	ナポリの舟歌による幻想的変奏曲	Variations quasi fantaisie, sur une barcarolle napolitaine	1834
16b ²	Pf	Six morceaux caractéristiques (6つの性格的小品)		1838
17	Pf	演奏会用練習曲「騎士」	Le preux, étude de concert	1844
21	Chm ³	協奏的大二重奏曲 嬰へ短調 1. 十分に活気を持って 2. 「地獄」: ゆっくりと 3. フィナーレ: 可能な限り速く	Grand duo concertant en fa dièse mineur 1. Assez animé 2. <i>L'Enfer</i> : Lentement 3. Finale: Aussi vite que possible	1841
22	Pf	夜想曲第1番	Nocturne	1844
23	Pf	サルタレロ	Saltarelle	1844
24	Pf	ジグと、古い形式によるバレエの音楽 1. ジグ: プレスト 2. バレエの音楽: ほどよい速さで	Gigue, et air de ballet dans le style ancien 1. Gigue: Presto 2. Air de ballet: modéré	1844
25	Pf	アレルヤ	Alleluia	1844
26	Pf	葬送行進曲	Marche funèbre	1846
(26)	-	『ドン・ジョバンニ』による4手のための幻想曲(作品番号なし)を参照		
27a ⁴	Pf	凱行行進曲	Marche triomphale	1846
27b	Pf	ピアノのための練習曲「鉄道」	Le chemin de fer – Étude pour Piano	1844
29	Pf	練習曲「オーヴェルニュのブルーレ」	Bourrée d'Auvergne, Étude	1846
30a	Chm	ピアノトリオ第1番 ⁵ ト短調 1. 十分にたっぷり 2. 非常に速く 3. ゆっくりと 4. 速く	1 ^{er} Trio pour piano, violon et basse 1. Assez largement 2. Très vite 3. Lentement 4. Vite	1841
(30b)	Pf	無窮動——ピアノトリオの終楽章より	Perpetuum mobile	1841

- 1 実際のオペラ中では *morte* (死)ではなく *sorte* (運命)なのだが、この楽譜ではいくつかある表記がすべて *morte* となっている。この場面の「運命」とは確かに「死刑」の意味であり、内容がよく理解されるようあえて言い換えた可能性もあるが、何らかの原因でアルカンが間違えたということもありうる。その経緯の実際については、今後の研究が待たれる。編曲などの際のこうした過ちは他にもいくつか見られるようである。以降、同様の誤りがある場合は [] で括って正した。
- 2 ドイツで作品 16 として出版された。パリでは作品 8 として出版されたという推測もなされているが、真偽は定かでない。後に作品 74 の第 1, 4, 5, 7, 8, 12 番として再録されることになった。作品 74 の脚注も参照のこと。
- 3 ヴァイオリン+ピアノ。
- 4 27a と 27b の書き分けは筆者による。
- 5 出版譜に第1番とあるが、アルカンのピアノトリオはこの1曲だけである。

31	Pdl ¹	すべての長調と短調による 25 の前奏曲 第1巻 1. ハ長調 2. ヘ短調 3. 変ニ長調 「古い様式で」 4. 嬰ヘ短調 「夕べの祈り」 5. ニ長調 「詩篇 150」 6. ト短調 「シナゴークの古い旋律」 7. 変ホ長調 8. 変イ短調 「波打ち際の狂女の歌」 9. ホ長調 「静穏」 第2巻 10. イ短調 「フーガの形式で」 11. ヘ長調 「ささいなこと」 12. 変ロ短調 「戻らぬ時間」 13. 変ト長調 「私は眠っていたけれど、私の心臓は眠れずに……」 14. ロ短調 15. ト長調 「ゴシック様式で」 16. ハ短調 17. 変イ長調 「愛の夢」 第3巻 18. 嬰ハ短調 「ロマンス」 19. イ長調 「朝の祈り」 20. ニ短調 21. 変ロ長調 22. 変ホ短調 「記念日」 23. ロ長調 24. ホ短調 「速度の練習曲」 25. ハ長調 「祈り」	Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs 1 ^{er} livre 10. Ut majeur 11. Fa mineur 12. Ré bémol majeur: <i>Dans le genre ancien</i> 13. Fa dièse mineur: <i>Prière du soir</i> 14. Ré majeur: <i>Psaume 150^{me}</i> 15. Sol mineur: <i>Ancienne mélodie de la synagogue</i> 16. Mi bémol majeur 17. La bémol mineur 18. Mi majeur: <i>Placiditas</i> 2 ^e livre 10. La mineur: <i>Dans le style fugué</i> 11. Fa majeur: <i>Un petit rien</i> 12. Si bémol mineur: <i>Le temps qui n'est plus</i> 13. Sol bémol majeur: <i>J'étais endormie, mais mon cœur veillait...</i> 14. Si mineur 15. Sol majeur: <i>Dans le genre gothique</i> 16. Ut mineur 17. La bémol majeur: <i>Rêve d'amour</i> 3 ^e livre 18. Ut dièse mineur: <i>Romance</i> 19. La majeur: <i>Prière du matins</i> 20. Ré mineur 21. Si bémol majeur 22. Mi bémol mineur: <i>Anniversaire</i> 23. Si majeur 24. Mi mineur: <i>Étude de vélocité</i> 25. Ut majeur: <i>Prière</i>	1847
32/1	Pf	即興曲集第1巻 1. 愛らしさ 2. 友情 3. モレスカ風幻想曲 4. 信仰	1 ^{er} Recueil d'Impromptus 1. Vaghezza 2. L'amitié 3. Fantasetta alla moresca 4. La foi	1849
32/2	Pf	3つの5拍子の歌と1つの7拍子の歌: 即興曲集第2巻 1. アンダンティーノ 2. アレグレット 3. ヴィヴァーチェ 4. アンダンテ・フレービレ	3 airs à cinq temps et 1 à sept temps: 2 ^e Recueil d'Impromptus 1. Andantino 2. Allegretto 3. Vivace 4. Andante flebile	1849
33	Pf	大ソナタ 1. スケルツォ: 「20代」非常に速く 2. アレグロ: 「30代: ファウストの如く」十分に速く 3. アンダンテ: 「40代: 幸せな家族」ゆっくりと 4. ラルゴ: 「50代: 縛られたプロメテウス」極端にゆっくりと	Grande sonate 1. Scherzo: «20 ans.» très vite 2. Allegro: «30 ans. Quasi-Faust» Assez vite 3. Andante: «40 ans. Un heureux ménage» Lentement 4. Largo: «50 ans. Prométhée enchaîné» Extrêmement lent	1847
34	Pf	スケルツォ・フォコーソ ロ短調	Scherzo-focoso en si mineur	1847

1 ピアノまたはオルガンとの指示だが、実際はペダル付きピアノを想定したものか。本論 16 頁を参照。

35	Pf	すべての長調による12の練習曲 1. イ長調 アレグレット 2. ニ長調 アレグロ 3. ト長調 アンダンティーノ 4. ハ長調 プレスト 5. ヘ長調 アレグロ・バルバロ 6. 変ロ長調 アレグラメンテ 7. 変ホ長調 「隣村の火事」アダージョー アレグロ・モデラートーアンダンテ 8. 変イ長調 レント・アパッショナート 9. 嬰ハ長調 「対位法」ゆったりと 10. 嬰ヘ長調 「愛の歌—死の歌」アダー ジョ 11. ロ長調 落ち着いて 12. ホ長調 アンダンテ	Douze études dans tous les tons majeurs 1. La: Allegretto 2. Ré: Allegro 3. Sol: Andantino 4. Ut: Presto 5. Fa: Allegro barbaro 6. Si bémol: Allegramente 7. Mi bémol: <i>L'incendie au village voisin</i> , Adagio – Allegro moderato – Andante 8. La bémol: Lento appassionato 9. Ut dièse: <i>Contrapunctus</i> , Amplement 10. Fa dièse: <i>Chant d'amour – chant de mort</i> , Adagio 11. Si: Posément 12. Mi: Andante	1847
37	Pf	3つの騎兵隊行進曲 1. モルト・アレグロ 2. アレグロ・ヴィヴァーチェ 3. アレグロ	Trois marches quasi da cavalleria 1. Molto allegro 2. Allegro vivace 3. Allegro	1857
38	Pf	歌曲集第1巻 1. 十分に速く、しかしゆったりと 2. 「セレナード」:アレグレットのように 3. 「合唱」:アレグロ 4. 「奉納」:アンダンティーノ 5. アジターティッシモ 6. 「舟歌」:アンダンテ	1 ^{er} recueil de chants 1. Largement, quoique assez vif 2. <i>Sérénade</i> : Quasi-Allegretto 3. <i>Chœur</i> : Allegro 4. <i>L'offrande</i> : Andantino 5. Agitatissimo 6. <i>Barcarolle</i> : Andante	1857
38	Pf	歌曲集第2巻 1. 「讃歌」:アダージョ 2. アレグレット 3. 「戦の歌」:アレグロ 4. 「行列—夜想曲」:アンダンティーノ 5. アンダンティーノ 6. 「合唱による舟歌」:アンダンテ	2 ^e recueil de chants 1. <i>Hymne</i> : Adagio 2. Allegretto 3. <i>Chant de guerre</i> : Allegro 4. <i>Procession – nocturne</i> : Andantino 5. Andantino 6. <i>Barcarolle en chœur</i> : Andante	1857
39	Pf	すべての短調による12の練習曲 ¹ 1. イ短調 「風のように」 2. ニ短調 「モロッシアのリズムで」 3. ト短調 「悪魔的スケルツォ」 「交響曲」 4. 第1楽章:ハ短調 5. 第2楽章:ヘ短調 6. 第3楽章:変ロ短調 7. 第4楽章:変ホ短調 「協奏曲」 8. 第1楽章:嬰ト短調 9. 第2楽章:嬰ハ短調 10. 第3楽章:嬰ヘ短調 11. ロ短調 「序曲」 12. ホ短調 「イソップの饗宴」	Douze études dans tous les tons majeurs 1. La: <i>Comme le vent</i> 2. Ré: <i>En rythme molossique</i> 3. Sol: <i>Scherzo-diabolico</i> <i>Symphonie</i> 4. 1 ^{er} mouvement: Ut 5. 2 ^e mouvement: Fa 6. 3 ^e mouvement: Si bémol 7. 4 ^e mouvement: Mi bémol <i>Concerto</i> 8. 1 ^{er} mouvement: La bémol 9. 2 ^e mouvement: Ut dièse 10. 3 ^e mouvement: Fa dièse 11. Si: <i>Ouverture</i> 12. Mi: <i>Le festin d'Ésope</i>	1857

1 詳細な表および解説については本論17頁参照。

40	Pfs	ピアノ4手連弾のための3つの行進曲 1. 変イ長調:アレグロ 2. 変ホ長調:アレグロ・モデラート 3. 変ロ長調:ほどよい速さで	Trois marches pour piano à quatre mains 1. La bémol majeur: Allegro 2. Mi bémol majeur: Allegro moderato 3. Si bémol majeur: Modérément	1857
41	Pf	3つの小さな幻想曲 1. 十分に重々しく 2. アンダンティーノ 3. プレスト	Trois petites fantaisies 1. Assez gravement 2. Andantino 3. Presto	1857
42	Pf	和解——小さなカプリス	Réconciliation – Petit Caprice	1857
45	Pf	ピアノのためのパラフレーズ「やあ、貧しき者の遺灰よ！」	«Salut, cendre du pauvre!»: Paraphrase pour piano	1856
46	Pf	ドイツ風メヌエット	Minuetto alla Tedesca	1857
47	Chm ¹	ピアノとチェロのための演奏会用ソナタ ホ長調 1. アレグロ・モルト 2. アレグレッティーノ 3. アダージョ 4. サルタレッコ風のフィナーレ:プレスティッシモ	Sonate de concert pour piano et violoncelle en mi majeur 1. Allegro molto 2. Allegretto 3. Adagio 4. Finale alla saltarella: Prestissimo	1857
47bis	Pfs	4手連弾のためのサルタレッコ(『演奏会用ソナタ』のフィナーレによる)	Saltarelle: Finale de la <i>Sonate de concert</i>	1866
50/1	Pf	兵隊風奇想曲	Capriccio alla soldatesca	1859
50bis	Pf	素描——敬意を表して太鼓は響く	Le tambour bat aux champs: Esquisse	1859
51	Pf	3つのメヌエット 1. 正確なテンポで 2. 弱々しいテンポで 3. 気高いテンポで	Trois menuets 1. Tempo giusto 2. Tempo debole 3. Tempo nobile	1859
52	Pf	バビロンの流れのほとりで:詩篇 137 からのパラフレーズ	Super flumina Babylonis: Paraphrase du psaume 137 ^{me}	1859
53	Pf	狩りの如く:カプリス	Quasi-caccia: Caprice pour piano	1859
54	Pdl ²	祝福あれ	Benedictus	1859
55	Pf	打ち上げ花火:序奏と即興	Une fusée: Introduction et impromptu	1859
57/1	Pf	夜想曲第2番	Deuxième nocturne	1859
57/2	Pf	夜想曲第3番	Troisième nocturne	1859
60/1	Pf	私の大切な自由:ピアノのための小品	Ma chère liberté: Petite pièce pour piano	1859
60/2	Pf	私の大切な束縛:ピアノのための小品	Ma chère servitude: Petite pièce pour piano	1859
60bis	Pf	夜想曲第4番「蟋蟀」	<i>Le grillon</i> : Quatrième nocturne	1859
61	Pf	ソナチネ イ短調 1. アレグロ・ヴィヴァーチェ 2. アレグレッティーノ 3. スケルツォ・メヌエット 4. テンポ・ジュスト	Sonatine, en la mineur 1. Allegro vivace 2. Allegramente 3. Scherzo-Minuetto 4. Tempo giusto	1861

- 1 オリジナルはピアノとチェロのための二重奏だが、チェロのパートは Casimir Ney の手によってヴィオラ用にも移されている。そのいずれも入手可能である。
- 2 ペダル付きピアノ、もしくはピアノ3手連弾のための。

63	Pf	<p>48 のモチーフ集——エスキス</p> <p>第1巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. ハ長調 「幻影」 2. ヘ短調 「スタッカーティッシモ」 3. ニ長調 「レガーティッシモ」 4. ト短調 「鐘」 5. ホ長調 「入信者」 6. イ短調 「小フーガ」 7. 嬰へ長調 「戦慄」 8. ロ短調 「偽りの無邪気さ」 9. 変イ長調 「ないしょ話」 10. 嬰ハ短調 「叱責」 11. 変ロ長調 「嘆息」 12. 変ホ短調 「小舟歌」 <p>第2巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 13. ハ短調 「追憶」 14. ヘ長調 「小二重奏曲」 15. ニ短調 「協奏曲のトゥッティ」 16. ト長調 「幻想曲」 17. ホ短調 「3声の小さな前奏曲」 18. イ長調 「小リート」 19. 嬰へ短調 「恩寵」 20. ロ長調 「村の小さな行進曲」 21. 嬰ト短調 「死にゆく者達が貴殿に挨拶を」 22. 変ニ長調 「無垢」 23. 変ロ短調 「木靴の男」 24. 変ホ長調 「コントルダンス」 <p>第3巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 25. ハ長調 「追跡」 26. ト短調 「古い様式の小さな歌」 27. ニ長調 「リゴードン」 28. イ短調 「強情」 29. ホ長調 「熱狂」 30. ロ短調 「悲しき小さな歌」 31. 嬰へ長調 「四重奏の冒頭」 32. 嬰ハ短調 「小メヌエット」 33. 変イ長調 『ねんねしな』 34. 変ホ短調 「私は衆愚を嫌い、彼らを遠ざける」 35. 変ロ長調 「軍楽」 36. ヘ短調 「小トッカータ」 <p>第4巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 37. ハ短調 「小さな小さなスケルツォ」 38. ト長調 「良き願い」 39. ニ短調 「ヘラクレイトスとデモクリトス」 40. イ長調 『待ってても行かないよ』 41. ホ短調 「異名同音」 42. ロ長調 「5声の小さな歌」 43. 嬰へ短調 「小夜想曲——魅惑」 44. 嬰ハ長調 「有頂天」 45. 嬰ト短調 「小悪魔たち」 46. 変ホ長調 「初めてのラブレター」 47. 変ロ短調 「小スケルツォ」 48. ヘ長調 「夢の中で」 <p>— ハ長調 「神を讃えん」</p>	<p>Esquisses – 48 motifs</p> <p>1^{er} livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ut majeur: <i>La vision</i> 2. Fa mineur: <i>Le staccatissimo</i> 3. Ré majeur: <i>Le legatissimo</i> 4. Sol mineur: <i>Les cloches</i> 5. Mi majeur: <i>Les initiés</i> 6. La mineur: <i>Fuguetta</i> 7. Fa dièse majeur: <i>Le frisson</i> 8. Si mineur: <i>Pseudo-Naïveté</i> 9. La bémol majeur: <i>Confidence</i> 10. Ut dièse mineur: <i>Increpatio</i> 11. Si bémol majeur: <i>Les soupirs</i> 12. Mi bémol mineur: <i>Barcarollette</i> <p>2^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 13. Ut mineur: <i>Ressouvenir</i> 14. Fa majeur: <i>Duettino</i> 15. Ré mineur: <i>Tutti de concerto</i> 16. Sol majeur: <i>Fantaisie</i> 17. Mi mineur: <i>Petit prélude à 3</i> 18. La majeur: <i>Liedchen</i> 19. Fa dièse mineur: <i>Grâces</i> 20. Si majeur: <i>Petite marche villageoise</i> 21. Sol dièse mineur: <i>Morituri te salutant</i> 22. Ré bémol majeur: <i>Innocenzia</i> 23. Si bémol mineur: <i>L'homme aux sabots</i> 24. Mi bémol majeur: <i>Contredanse</i> <p>3^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 25. Ut majeur: <i>La poursuite</i> 26. Sol mineur: <i>Petit air genre ancien</i> 27. Ré majeur: <i>Rigaudon</i> 28. La mineur: <i>Inflexibilité</i> 29. Mi majeur: <i>Délire</i> 30. Si mineur: <i>Petit air dolent</i> 31. Fa dièse majeur: <i>Début de quatuor</i> 32. Ut dièse mineur: <i>Minuetto</i> 33. La bémol majeur: «<i>Fais dodo.</i>» 34. Mi bémol mineur: <i>Odi profanum vulgus et arceo:</i> 35. Si bémol majeur: <i>Musique militaire</i> 36. Fa mineur: <i>Toccatina</i> <p>4^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 37. Ut mineur: <i>Scherzettino</i> 38. Sol majeur: <i>Les bons souhaits</i> 39. Ré mineur: <i>Héraclite et Démocrite</i> 40. La majeur: «<i>Attendez-moi sous l'orme.</i>» 41. Mi mineur: <i>Les enharmoniques</i> 42. Si majeur: <i>Petit air à 5 voix</i> 43. Fa dièse mineur: <i>Notturnino-Innamorato</i> 44. Ut dièse majeur: <i>Transports</i> 45. Sol dièse mineur: <i>Les diabolitos</i> 46. Mi bémol majeur: <i>Le premier billet doux</i> 47. Si bémol mineur: <i>Scherzetto</i> 48. Fa majeur: <i>En songe</i> <p>— Ut majeur: <i>Laus Deo</i></p>	1861
----	----	---	---	------

64	Org ¹	オルガンのための 13 の祈り 1. アンダンティーノ 2. モデラート 3. ポコ・アダージョ 4. モデラータメンテ 5. アダージョ 6. モデラート 7. マエストーゾ 8. テンポ・ジユスト 9. 優しく 10. 十分にゆっくりと 11. アンダンティーノ 12. アレグレット 13. たっぷりと、威厳を持って	Treize prières pour orgue 1. Andantino 2. Moderato 3. Poco adagio 4. Moderatamente 5. Adagio 6. Moderato 7. Maestoso 8. Tempo giusto 9. Doucement 10. Assez lentement 11. Andantino 12. Allegretto 13. Largement et majestusement	1866
65	Pf	歌曲集第3巻 1. ヴィヴァンテ(生きて) 2. 「いたずら妖精」: プレスティッシモ 3. 「カノン」: 十分に活き活きと 4. テンポ・ジユスト 5. 「オラースとリディ」: ヴィヴァチッシモ 6. 「舟歌」: 十分にゆっくりと	3 ^e recueil de chants 1. Vivante 2. <i>Esprits follets</i> : Prestissimo 3. <i>Canon</i> : Assez vivement 4. Tempo giusto 5. <i>Horace et Lydie</i> : Vivacissimo 6. <i>Barcarolle</i> : Assez lentement	1866
66	Pdl ²	11 の大前奏曲とヘンデルのメサイアによるトランスクリプション 1. ヘ長調: アレグロ 2. ニ短調: アレグロ・モデラート 3. 変ロ長調: アンダンティーノ 4. ト短調: モデラータメンテ 5. 変ホ長調: アダージョのように 6. ハ短調: アンダンティーノ 7. 変イ長調: アンダンテ 8. ヘ短調テンポ・ジユスト 9. 変ニ長調: ゆっくりと(ラングザム) 10. 変ロ短調: スケルツァンド 11. 嬰ヘ長調: レント 12. メサイアより第 26 番、レチタティーヴォ「嘲りに彼の心は打ち砕かれ」、第 27 番、アリア「目を留めよ、よく見よ」	Onze grands préludes et une transcription d'après le <i>Messie</i> de Hændel 1. Fa majeur: Allegro 2. Ré mineur: Allegro moderato 3. Si bémol majeur: Andantino 4. Sol mineur: Moderatamente 5. Mi bémol majeur: Quasi-Adagio 6. Ut mineur: Andantino 7. La bémol majeur: Andante 8. Fa mineur: Tempo giusto 9. Ré bémol majeur: Langsam 10. Si bémol mineur: Scherzando 11. Fa dièse majeur: Lento 12. N ^{os} 26 “Thy rubuke hath broke his heart.” et 27 “...Behold, and see.” du <i>Messiah</i> de Hændel	1866
67	Pf	歌曲集第4巻 1. 「雪と溶岩」: 静かに 2. 「善き老女の歌」: 十分にゆっくりと 3. 勇敢に 4. 優しく 5. アパッショナート 6. 「舟歌」: ゆっくりと	4 ^e recueil de chants 1. <i>Neige et lave</i> : Tranquillement 2. <i>Chanson de la bonne vieille</i> : Assez lentement 3. Bravement 4. Doucement 5. Appassionato 6. <i>Barcarolle</i> : Lentement	1868
69	Pdl ²	ルターのコラール「神はわがやぐら」による即興曲	Impromptu sur le choral de Luther "Un fort rempart est notre Dieu" ³	1866

1 オルガン、あるいはペダル付きピアノかピアノ3手連弾のための。

2 ペダル付きピアノ、もしくはピアノ3手連弾のための。

3 有名な “Ein' feste Burg ist unser Gott” のことで、現在フランス語に訳すとき普通は “C'est un rempart que notre Dieu” とされる。同様に日本語訳も正しくは「われらが神は堅き砦」。

70	Pf	<p>歌曲集第5巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 「小二重奏曲」:十分にゆっくりと 2. アンダンティーネ 3. アレグロ・ヴィヴァーチェ 4. 「楽器の声」 5. 「合唱的スケルツォ」:プレスティッシモ – 回顧——推移、あるいは次曲への序奏の代わりに 6. 「舟歌」:アンダンテ・フレービレ 	<p>5° recueil de chants</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Duettino</i>: Assez lentement 2. <i>Andantino</i> 3. <i>Allegro vivace</i> 4. <i>La voix de l'instrument</i> 5. <i>Scherzo-coro</i>: Prestissimo – <i>Récapitulation</i>, en guise transition, ou introduction, pour le numéro suivant. 6. <i>Barcarolle</i>: Andante flebile 	1872
72	Org ¹	<p>11の宗教的な小品とヘンデルのメサイアによるトランスクリプション</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. テンポ・ジュスティッシモ 2. アンダンティーノ 3. アダージョのように 4. 十分に優しく 5. ゆっくりと 6. 荘厳に 7. モルト・モデラート 8. 十分に速く 9. 十分にゆっくりと 10. ほどよい速さで 11. ドルチェメンテ 12. メサイアより第13番、レチタティーヴォ「すると主の天使が近づき」 	<p>Onze pièces dans le style religieux et une transcription du <i>Messie</i> de Hændel</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tempo giustissimo 2. Andantino 3. Quasi-Adagio 4. Assez doucement 5. Lentement 6. Majestueusement 7. Molto moderato 8. Assez vite 9. Assez lentement 10. Modérément 11. Dolcemente 12. N° 13, “And lo, the angel of the Lord came upon them” du <i>Messiah</i> de Hændel 	1867
(74) ²	Pf	<p>12ヶ月:12の性格的小品</p> <p>第1巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 「冬の夜」:非常にゆっくりと 2. 「謝肉祭」:ギャロップのテンポで 3. 「帰郷」:マーチのテンポで <p>第2巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. 「過ぎ越しの祭り」:優しく 5. 「セレナーデ」:十分に生き活きと 6. 「舟遊び」:アンダンテ <p>第3巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. 「夏の夜」:優しく 8. 「刈り取りの人々」:ワルツのテンポで 9. 「角笛の合図」:速すぎず <p>第4巻</p> <ol style="list-style-type: none"> 10. 「荒れ模様」:アンダンティーノ 11. 「死にゆく者」:アダージョ 12. 「オペラ座」:仰々しく 	<p>Les Mois: Douze morceaux caractéristiques</p> <p>1^{er} livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Une nuit d'hiver</i>: Très lentement 2. <i>Carnaval</i>: Mouvement de Galop 3. <i>La retraite</i>: Mouvement de Marche <p>2^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. <i>La pâque</i>: Doucement 5. <i>Sérénade</i>: Assez vif 6. <i>Promenade sur l'eau</i>: Andante <p>3^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. <i>Une nuit d'été</i>: Doucement 8. <i>Les moissonneurs</i>: Mouvement de Valse 9. <i>L'hallali</i>: Pas trop vite <p>4^e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 10. <i>Gros temps</i>: Andantino 11. <i>Le mourant</i>: Adagio 12. <i>L'Opéra</i>: Pompoucement 	1840
75	Pf	小トッカータ	Toccatina	1872
(76) ³	Pf	<p>片手ずつと両手のための3つの大練習曲</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 変イ調の幻想曲:左手のための 2. 序奏、変奏曲と終曲:右手のための 3. 相似的無窮動:両手のための 	<p>Trois grandes études pour les deux mains séparées et réunies</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Fantaisie en la bémol</i>: main gauche seule 2. <i>Introduction, variations et finale</i>: main droite 3. <i>Mouvement semblable et perpétuel</i> 	1839

1 オルガン、もしくはハルモニウムのための。

2 1840?年、既に出版されていた『6つの性格的小品』に残る6つを加え、『12の性格的小品』として作品番号なしで出版された。後に『12ヶ月』のタイトルと共に誤って付けられた番号が定着してしまった。

3 これも後に振られた作品番号であり、もともとは早い時期に作品番号なしで出版されていたもの。

ピアノ独奏のためのトランスクリプション、その他の編曲

Pf	音楽院の演奏会の思い出 1. マルチェッロ: 詩篇 18 2. グルック: 『アルミード』第4幕第2場 3. グルック: 『トーリードのイフィジェニー』スキタイ人の合唱 4. ハイドン: 交響曲第 36 番 [94 番『驚愕』] より、アンダンテ 5. グレトリ: 『二人の守銭奴』行進曲と合唱 6. モーツァルト: 交響曲第 39 番より、メヌエット	Souvenirs des concerts du conservatoire 1. Marcello: 18 ^e psaum 2. Gluck: <i>Armide</i> , “Jamais dans ces beaux lieux” 3. Gluck: <i>Iphigénie en Tauride</i> , Scythen chor 4. Haydn: Andante de la 36 ^e [94 ^e] symphonie 5. Gretry: <i>Les deux avares</i> , “La garde passe” 6. Mozart: Menuet de la symphonie en Es-dur	1847
Pf	音楽院の演奏会の思い出 (第2集) 1. ヘンデル: 『サムソン』ダゴンの司祭の合唱 2. グルック: 『オルフェーオとエウリディーチェ』ガヴォット 3. ハイドン: 弦楽四重奏曲ニ長調 [Hob.III/63 「雲雀」] より、フィナーレ 4. モーツァルト: モテット [『エジプト王タモス』(?)] 5. ベートーヴェン: 盟友の歌 作品 122 6. ウェーバー: 『オベロン』人魚たちの歌	Souvenirs des concerts du conservatoire (Deuxième série) 1. Händel: <i>Samson</i> , Chœur des prêtres de Dagon 2. Gluck: <i>Orphée et Eurydice</i> , Gavotte 3. Haydn: Final du Quatuor D-dur [Op. 64/5] 4. Mozart: Motet, <i>Ne pulvis et cinis</i> [<i>Thamos, König in Ägypten</i>] 5. Beethoven: <i>Bundeslied</i> , Op. 122 6. Weber: <i>Oberon</i> , Chœur les filles de la mer	1861
Pf	室内楽の思い出 1. ルイ 14 世の小さなヴァイオリンとオーボエの曲集から、リゴードン 2. バッハ: フルート・ソナタ (BWV 1031) 3. ハイドン: 弦楽四重奏曲ニ短調 (「五度」) より、メヌエット 4. モーツァルト: 弦楽四重奏曲イ長調 (K464) より、アンダンテ 5. ベートーヴェン: 弦楽四重奏曲変ロ長調 (作品 130) より、カヴァティーナ 6. ウェーバー: フルート三重奏曲 (作品 63) より、スケルツォ	Souvenirs de musique de chambre 1. Rigaudons des petits violons et hautbois de Louis XIV 2. Bach: Sonate für flöte (BWV 1031) 3. Haydn: Menuet du quatuor d-moll (Op. 76/2) 4. Mozart: Andante du quatuor A-dur (K464) 5. Beethoven: Cavatina du quatuor B-dur (Op. 130) 6. Weber: Scherzo du Trio (Op. 63)	1866
Vo ¹	バッハ: カンタータ第1番「暁の星のいと美しきかな」(BWV1) よりソプラノ・アリア	Bach: Soprans Arie der Kantate Nr. 1 “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (BWV1)	1855
Pf	ベートーヴェン: ピアノ協奏曲第3番ハ短調 作品 37 より第1楽章、カデンツァ付き	Beethoven: Concerto en ut mineur op. 37, Première partie, avec cadence	1859
Pf	ベートーヴェン: アテネの廃墟 作品 113	Beethoven: <i>Die Ruinen von Athen</i> , Op. 113	1860
Pf	ヘンデルの協奏曲のためのカデンツァ	Cadence pour le premier mouvement d'un concerto de Händel	1869
Pfs	マイヤベーアの『預言者』より、序曲の4手連弾用編曲	Meyerbeer: <i>Le prophète</i> , Ouverture Arrangée à 4 mains	1850
Pf	モーツァルト: ピアノ協奏曲第 8 [20] 番ニ短調 (K466) より第1楽章、カデンツァ付き	Mozart: Concerto en rè mineur, Première partie (K466), avec cadence	1861
Pf	モーツァルト: 交響曲第 40 番ト短調 (K550) より、メヌエット	Mozart: Menuet de la symphonie en sol mineur	1842

1 ソプラノ独唱とピアノ伴奏のための。

作品番号なしの鍵盤楽器作品

Pf	アパッショナート ニ長調 ・後にホ長調に改訂され、『エスキス 作品63』の第29番として収録された。	Appassionato en ré majeur	1847
Pdl	ボンバルド・カリヨン(「低音ストップの組鐘」)――4足連弾のための	Bombardo-carillon, pour 4 pieds	1872
Pf	「脱帽!」:空想 第2番	Chapeau bas! deuxième Fantasticheria	1872
Pf	ピアノのための幻想曲「欲望」	Désir, Fantaisie pour piano	1844
Org	足鍵盤のための12の練習曲 1. モデラート 2. アダージョ 3. フゲッタ:モデラート 4. モデラート 5. モデラート 6. アダージョ 7. アレグロ 8. エネルジカメンテ 9. レジュールメンテ:モデラート 10. モデラート 11. アダージョ 12. テンポ・ジュスト	Douze études pour les pieds seulement 1. Moderato 2. Adagio 3. Fughetta: Moderato 4. Moderato 5. Moderato 6. Adagio 7. Allegro 8. Energicamente 9. Leggiermente: Moderato 10. Moderato 11. Adagio 12. Tempo giusto	1866
Pf	練習曲「野蛮に」 へ長調	étude alla barbaro en fa majeur	2000
Pdl	練習曲 ニ長調 ・自筆譜の一部は残存	étude en ré majeur	1872
Pf	アルカンの練習曲 ・ジメルマンの『コンポーザーピアニスト百科事典』(Encyclopédie du pianiste compositeur) 第2巻に収録されているもの。	étude par Alkan	1840
Pfs	『ドン・ジョヴァンニ』による4手連弾のための幻想曲	Fantaisie à 4 mains sur Don Juan	1844
Pf	空想 ロ短調	Fantasticheria en si mineur	1868
Pfs	フィナーレ:行進曲――ピアノ4手連弾のための	Finale: Marche, pour piano à 4 mains	1838
Pf	即興曲 嬰へ長調	Impromptu en fa dièse majeur	1845
Pf	泣いているジャンと笑っているジャン:2つのフーガ 1. 泣いているジャン:ホ短調 2. 笑っているジャン:ハ長調 ¹	Jean qui pleure et Jean qui rit, deux fugues 1. Jean qui pleure: Mi mineur 2. Jean qui rit: Ut majeur	1840
Pf	胸騒ぎ イ長調	Palpitemento en la majeur	1855
Pf	プチ・コント 変ホ長調	Petit conte en mi bémol majeur	1859
Org ²	8つの単旋聖歌の旋法による小さな前奏曲	Petits préludes sur les huit gammes du plain-chant	1859
Pf	(グルクハウス氏に) ト長調 ・24小節の無限カンソ	(‘Pour monsieur Gurkhaus’) en sol majeur	1863

1 モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』の「シャンペンの歌」を主題にしたもの。

2 明らかに子供のための教則本として書かれたもの。

Org	オルガンのための前奏曲 ハ短調	<i>Praeludium pro organo, en ut mineur</i>	1850
Pf	「修道女ちゃんの後悔」——ピアノのための小さな調べ	<i>Les regrets de la nonnette: Petite mélodie pour piano</i>	1854
Pf	ドニゼッティの歌劇『愛の妙薬』[[『パリ伯爵ウーゴ』]によるヴィエル風変奏曲	<i>Variations à la vielle sur un air de L'Elisire d'amour [Ugo, conte di Parigi]</i>	1840
Pf	ゾルツィーコ——イベリアの踊り ニ短調	<i>Zorcico, danse Iberienne en ré mineur</i>	1969

室内楽、声楽、およびオーケストラ作品

Chm	アレグロ・アジタート(我が同業者、P. カヴァッロに) <ul style="list-style-type: none"> 弦楽四重奏のための。自筆譜の6小節のみ残存 	Allegro agitato en fa mineur (À son confrère P. Cavallo)	1846
Vo	詩篇 41 第 2 節(ウルガタ 42 第 2 節) <ul style="list-style-type: none"> 独唱とピアノのための。自筆譜の冒頭部分のみ残存 	2 ^{er} verset du 41 Psaume (2 ^e v du 42 ^e de la Vulgate)	1855
Vo	カンタータ『ラントレ・アン・ロージュ』 <ul style="list-style-type: none"> テノールとオーケストラのための。1834年のローマ大賞に応募。 	<i>L'Entrée en loge: Cantate</i>	1834
Vo	エツ・シャジム・イ (?) <ul style="list-style-type: none"> ソプラノ×2、テノール、バスのための。ユダヤの宗教歌による。 	<i>Etz chajjim hi</i>	1847
Vo	ハレルヤ (?) <ul style="list-style-type: none"> ソプラノ、アルト、テノール、バスと、オルガンもしくはピアノのための。ユダヤの宗教歌による。 	<i>Haleloutyoh</i>	1857
Vo	カンタータ『エルマンとケティ』 <ul style="list-style-type: none"> ソプラノ、テノールとオーケストラのための。1832年のローマ大賞に応募。 	<i>Hermann et Ketty: Cantate</i>	1832
Vo	ある鸚鵡の死のための葬送行進曲 ハ短調 <ul style="list-style-type: none"> ソプラノ×2、テノール、バスおよび3本のオーボエとファゴットのための。 	Marcia funèbre sulla morte d'un pappagallo, en ut mineur	1859
Och	パ・ルドゥブレ 変ホ長調 <ul style="list-style-type: none"> 吹奏楽アンサンブルのための。 	<i>Pas redoublé en mi bémol majeur</i>	1840
Vo	エディストーン灯台のロマンス <ul style="list-style-type: none"> 独唱とピアノのための 	Romance du phare d'Eddystone	1845
Vo	ミルヴォワールユの詩節 <ul style="list-style-type: none"> ソプラノ×2、アルトとピアノ伴奏のための。 	Stances de Millevoye	1859
Och	交響曲 ロ短調 <ol style="list-style-type: none"> アレグロ スケルツォ アダージョ フィナーレ 	Symphonie, en si mineur <ol style="list-style-type: none"> Allegro Scherzo Adagio Finale 	1844
Vo	3つの古いユダヤの歌 <ul style="list-style-type: none"> 第1, 2曲は独唱とピアノのための、第3曲は独唱とオルガン(ハルモニウム?)のための。 	Trois anciennes mélodies juives	1855
Chm	弦楽五重奏、弦楽六重奏その他	...Quintetes, Sixtuor, etc.	

参考文献

カービー、F. E.『鍵盤音楽の歴史』千蔵八郎訳、東京：全音楽譜出版社、1979年。
デマス、ノーマン『フランス・ピアノ音楽史』(Norman Demuth. *French Piano Music: A Survey with Notes on Its Performance*. London, 1959) 徳永隆男訳、東京：音楽之友社、1964年。

Alkan, Charles-Valentin. Preface. In *Grande sonate Op. 33*. edited by E. M. Delaborde and I. Philipp. Paris: Gérard Billaudot, n.d.

Beck, Georges. “Avant-propos.” In *Œuvres choisies pour piano*. Charles-Valentin Alkan. Paris: Heugel, 1969.

Bloch, Joseph. *Charles-Valentin Alkan*. Indianapolis: privately printed, 1941. (Ph. D. Diss., Harvard University)

Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst*. Charlottenburg: Berliner Musikalien Druckeri G.m.b.H, 1907.

Busoni, Ferruccio. “Vorbemerkungen.” In *Etüden für Pianoforte zu zwei Händen Bd. I*. F. Liszt. (Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1906) reprinted, Farnborough: Gregg Press, 1966.

Donat, Misha. Sleeve notes, in the booklet of the CD, *C.-V. Alkan, Esquisses, Op63*. Steven Osborne. Hyperion: CDA67377, released 2003. pp. 6-13.

François-Sappey, Brigitte ed. *Charles Valentin Alkan*. Paris: Fayard, 1991.

Hennig, Dennis John. *Charles-Valentin Alkan: An Introduction With Special Reference to The Etudes Op. 35 and Op. 39*. Ann Arbor: UMI, 1988. (M. Phil. Thesis, Oxford University, 1975)

Kreutzer, Léon. “Revue critique. Compositions de M. V. Alkan.” In *Revue et Gazette Musicale de Paris* 13^e année N°2 (1846-I-11): 13-14.

Liszt, Franz. “Revue critique. Trois morceaux dans le genre pathétique, par C.-V. Alkan. Œuvre 15, 3^e livre des 12 Caprices.” *Revue et Gazette Musicale de Paris* 4^e année N°43 (1837-X-22): 14.

Lowens, Irving. “Charles Valentin Alkan: The Mahler of the Piano.” In *High Fidelity*

July 1982: 50-51.

Luguenot, François. “C.-V. Alkan: Entre musique à programme et musique pure.” In the booklet of the CD, *C.-V. Alkan, Symphony for Solo Piano, Trois morceaux dans le genre pathétique*. M.-A. Hamelin. Hyperion: CDA67218, released 2001. pp. 13-21.

Macdonald, Hugh. “The Death of Alkan.” In *Musical Times* cxiv (1973): 25.

Macdonald, Hugh. “More on Alkan's Death.” In *Musical Times* cxxix (1988): 118-120.

Marler, Robert-Dale. *The Role of the Piano Etude in the Works of Charles-Valentin Alkan*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1990. (DMA., University of Cincinnati, 1990)

Osborne, Steven. “Steven Osborne writes...” In the booklet of the CD, *C.-V. Alkan, Esquisses, Op63*. Steven Osborne. Hyperion: CDA67377, released 2003. pp. 4-5.

Penrose, James. “The Strange Case of Charles Valentin Alkan.” In *The New Criterion* Vol. 11, No. 9, May 1993: 49.

Schilling, Britta. *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles-Valentin Alkan*. Regensburg: Gustav Bosse, 1986. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 145)

Schumann, Robert. “Kritische Besprechung: Etuden für Pianoforte – C. V. Alkan, 3 große Etuden, Op. 15” In *Neue Zeitschrift für Musik* XLIII (Mai 1838): 169.

Smith, Ronald. *Alkan: The Man the Music*. London: Kahn & Averill, 2000. (composite volume of 2 books. *Alkan – Volume One: The Enigma*. London: Kahn & Averill, 1976. and *Alkan – Volume Two: The Music*. London: Kahn & Averill, 1987)

Alkan Charles - Valentin, ACCUEIL

<http://piano.francais.free.fr/alkan/>

The Alkan Society

<http://www.alkansociety.org/>

青柳いづみこの MERDE! 日記 : 2004 年 11 月 22 日

<http://ondine-i.net/merde/041122.html>