

ヘンリー・カウエルの内部奏法を用いた ピアノ作品について

大 竹 紀 子

Analysis and Thoughts on the “String Piano” Works of Henry Cowell

OHTAKE Noriko

American avant-garde music cannot be discussed without mentioning Henry Cowell (1897-1965), who not only introduced the most revolutionary musical concepts but also realized them on such new piano performance methods as tone-cluster and the inside-the-piano technique called “string piano.” His earliest string piano piece was “Piece for Piano” written in 1923, and since then Cowell produced more than ten piano compositions utilizing this technique. These works caused sensation in both the US and Europe and influenced the thoughts and the compositional practices of contemporary composers such as John Cage and George Crumb. This study will discuss all of the string piano works by Cowell and will analyze in detail the seven representative works including “Aeolian Harp” and “The Banshee.” And in discussing the works, the study will explore the factors in Cowell’s own life, which might have led to this innovation, and the significance of the technique in terms of the development of music in the twentieth century. The string piano technique was more than a symbol of “ultra-modern” music—it liberated artists of all genres from traditional and conventional minds. Unbound by rules, Cowell was able to express the aspect of true pioneering spirits.

Key Words: Henry Cowell, string piano, inside-the-piano technique, American avant-garde, 20th century music,

1. はじめに

20世紀のアメリカ前衛音楽の展開を考えると、ヘンリー・カウエル Henry Cowell (1897-1965) の名を抜きにして語ることはできない。その理由として、先ずアメリカ前衛音楽のパイオニア、チャールス・アイヴス (1874-1954) の音楽の普及に努めたことがあげられる。また、自身の弟子であり20世紀前衛の第一人者、ジョン・ケージ (1912-1992) を通して世界中の前衛芸術家に影響を及ぼしたこともあげられるだろう。しかし、最大の理由、そして功績は、2種類の「前衛的ピアノ奏法」——トーン・クラスターと内部奏法——を生み出したことではないだろうか。

トーン・クラスターとは、ピアノの鍵盤を手の平、拳、前腕などを使って弾き「音の塊」を創り出す奏法であり、アイヴスの「ソナタ第2番マサチューセッツ州コンコード1840-1860年」にもその兆しがみられるが（アイヴス作品の場合はピアニストの手ではなく、30cmほどの長さの板で演奏することになっている）、一般的にはカウエルがこの奏法の創始者であったとされる。「トーン・クラスター」という用語を発案したのもカウエルであり、1913年に書かれたカウエルのピアノ曲「Adventures in Harmony (和声の冒険)」がその最初期の作品である。（「The Tides of Manaunaun (マノノーンの潮流)」が1912年に書かれた最初のトーン・クラスター作品であると思われてきたが、いくつかの事実により「マノノーンの潮流」は1917年の作品であることが明らかにされた。）トーン・クラスターはその後バルトーク、ペンデレツキ、リゲティらによって受け継がれ、ピアノ作品のみならずオーケストラ作品にも用いられるようになった。感情表現とも結びついた本格的な演奏手法として定着したのである。

内部奏法とは、ピアノの鍵盤ではなく、楽器内部に張られた弦を直接、手ではじく、こする、もしくはたたくようにして演奏する方法である。内部奏法もカウエルが創始したものであるとされ、これを継承した最も重要な事例がケージのプリベアド・ピアノであろう。音響的にはもちろんのこと、視覚的にも従来のピアノ奏法とかけ離れており、その実験性はピアノ音楽の歴史のなかで最も大胆な試みであっ

たと言える。

カウエルの音楽はトーン・クラスターや内部奏法を用いたピアノ作品に限られるわけではない。米国カリフォルニア州に生まれたカウエルは、西海岸に多く住んでいたアジア系の人々より東洋の文化を学び、後にはアメリカ人として初めての尺八作品や箏とオーケストラのための協奏曲などを書いている。父親がアイルランド移民だったこともあり、アイルランドの踊りや歌などに関心を寄せ、ピアノ曲「Irish Jig (アイルランド・ジグ)」やピアノとオーケストラのための「Irish Tales (アイルランド物語)」などを書いた。ベルリンに留学した折には民族音楽学者ホルンボステルから薫陶を受け、マドラスやジャワなど非ヨーロッパ音楽に触れ、弦楽四重奏曲などの作品で前衛音楽と民族音楽の融合を試みるようになる。そして、民謡研究家の妻シドニーの影響もあり、アメリカで伝統的に歌われてきた民謡風賛美歌のスタイルを踏襲した「Hymn and Fuguing Tune (賛美歌とフューギング・チューン)」と称する一連の作品も仕上げた。このシンプルな音楽の中に「ラディカルともいえるような素朴さを感じた」⁽¹⁾のである。

またカウエルは著述、出版を含む文筆活動も盛んに行った。新しい作曲技法についてまとめた「New Musical Resources (新音楽素材)」は画期的で先見の内容であったし、戦後発表した「ミュージカル・クォーターリー」誌上の現代作品批評およびアイヴスの伝記は有名である。加えて、カウエルはニュー・ミュージック・エディションという楽譜出版社を設立し、アイヴスの作品などを出版した。ここで楽譜が出版されることにより世に知られるようになった作曲家は多い。

特に第2次大戦後においては教師としてアメリカの音楽界に大きく貢献した。1950年代にはニュー・スクール・フォア・ソシアル・リサーチ（ニュー・スクールでは1930年から教鞭をとった）、コロンビア大学、ピーボディ・インスティテュートで同時に教え、1960年代にはイーストマン・スクールでも教えている。カウエルの弟子にはケージの他ガーシュウィンやルー・ハリソンも含まれる。

上記のようにカウエルの活動は多岐にわたるが、そのなかでトーン・クラスターと内部奏法が目立っ

てとりあげられるのは、その実験性と目新しさ故であろう。音楽評論家のP.グリフィスはカウエルの音楽は「伝統からの発展というより、むしろ伝統を無視するという別の観点」⁽²⁾であると述べており、カウエルの基点のナイーブさに言及している（これはアマチュア作曲家と揶揄されたアイヴスにも同じことが言える）。しかし、カウエルが“発明した”手法が現代の音楽に新しい視点を与えたのは確かであり、むしろ純粋性に端を発しているからこそ可能となった表現もあったであろう。

小論ではカウエルの様々な功績の中から内部奏法を用いたピアノ作品をとりあげ、検証し、その歴史的意義を問うことにする。

2. ピアノの内部奏法について

そもそもピアノの内部奏法とはどのような経緯で生まれることになったのだろうか。ピアノは鍵盤を指で弾いて音を鳴らす楽器として開発された。カウエルはなぜ、ピアノ本来の演奏手段ではなく、鍵盤以外の部分——内部の弦——で音を出さなければならなかったのだろうか。慣習に囚われない、カウエルの“自由性”を育んだ背景には何があったのだろうか。

カウエルが生まれたカリフォルニア州はサブカルチャー、リベラリズム、マルチ・カルチャーを重んじる地域である。カウエルはそういった風土と特殊な教育観念をもつ両親のもとに育った。母親のクラリッサは子ども向けのストーリーを主に書いたアイオワ州出身の作家であり、父親のハリーはアイルランドから移住してきた詩人であった。後に離婚することとなる両親はしかし、カウエルの教育においては共通する信念をもっていた。彼らの息子は「自由で、独立しており、進歩的、文学的、柔軟であり、科学のおよび詩的見地から自然に傾倒しており、宗教的伝統に精通しているが懐疑的、そしてなんといっても芸術に傾倒」⁽³⁾していなければならなかったのである。また両親とも通常の学校教育を嫌い、カウエルが小学校に在籍していたのはほんの数週間であった。クラリッサはそのかわりに家庭で多くの本を読み聴かせ、カウエルに様々な知識や思想を教えていった。

音楽教育においても、カウエルはほとんど独学であったが、彼が最初に触れた楽器は4才のときに近所の知人から譲り受けたチターの一種であった。チターとはヨーロッパに古くからある弦楽器の一種で、箱形の共鳴胴の上に30～40本の弦が張られ、それらを指（義爪）ではじいて発音する楽器である。まさにピアノの内部の構造の原型とも言えよう。またカウエルは5才のときにヴァイオリンのレッスンを受けている。このときは古い教育スタイルを押しつける教師と相対しレッスンを止めてしまったが、後にカウエルはピアノよりもヴァイオリンの方が心身に働きかける力が強いとも述べている。⁽⁴⁾

カウエルは19才のときにザ・テンプル・オブ・ザ・ピープル・アット・ハルシオンと呼ばれる神智学の団体に所属し、そのリーダー的存在であった詩人ジョン・ヴァリアンから大きな影響を受けた。「マノノーンの潮流」はその団体のために書いた劇音楽の前奏曲として発表され、その他数多くの作品がヴァリアンの考える“アイルランドの伝説と神話”に基づいている。ヴァリアンはアイルランド神話に現れるハーブ・オブ・ライフ（生命の堅琴）を再現するためにハーブ・キーボードと呼ばれる楽器を考案していた。更にヴァリアンはドラム・ピアノやベル・ピアノ、ゴング・ピアノなどピアノに他の楽器を結び付けた楽器も想像していた。⁽⁵⁾ ヴァリアンの宇宙観を表現するために新しい楽器を製作するというアイディアは、カウエルの楽器奏法における実験性と明らかに結びついている。

1920年代に入り、カウエルはハルシオンの子ども達のためにピアノ教材を作成した。10のレッスンから成るこの教材でカウエルは「Tones and Melodies（音と旋律）」と題したセクションを設け、その中で「ピアノのハンマーが弦を打つとそれが弦を振動させます。そして、弦が振動すると空気の中に波を作ります。それは、もし見る如果能够ならば、海の波に似ています。…これらの波が私たちの耳に届き、それが響きもしくは音と呼ばれるものになるのです」と説明している。カウエルは子ども達に実際に弦に触れて振動を感じるように勧めている。そしてピアノを弾くときに「ひとつの音がどれだけ素晴らしいものか覚えておけば、それぞれの音をより注意深く弾き、ひとつずつをよく聴くことになるの

です」と述べている。⁽⁶⁾

カウエルの最初の内部奏法作品は1923年、26才のときに書かれた「Piece for Piano (ピアノのための小品)」である。その後、1925年にこの奏法を“ストリング・ピアノ”と名付けた。1926年1月に「ミュージカル・アメリカ」誌上で発表した原稿において、カウエルはストリング・ピアノの奏法を165種類もあげている。それらはピアノの弦、支柱、共鳴盤、蓋を使い、指先、指の爪、手の平でたたいたり、こすったりするといった奏法で、手のかわりにナイフ、指ぬき、鉛筆、かがり台などを用いることも含めている。これらの奏法は「他の〔ピアノ以外の〕楽器を示唆することはなく、他の楽器で創り出すこともできない」のである。⁽⁷⁾

1923年はカウエルが演奏家として初めてのヨーロッパ・ツアーを行った年でもあった。この後カウエルは、1929年にアメリカ人作曲家として初めてソビエト連邦に招待された演奏旅行を含め、たびたびヨーロッパを訪れている。当時、ヨーロッパではアメリカの“ウルトラ・モダン”な芸術から新しい音楽の方向性を学ぶという姿勢が流行しており、カウエルのトーン・クラスターや内部奏法作品もそういった一環で紹介された。また“ウルトラ・モダン”であるということは、アメリカのヨーロッパに対する独立を意味し、“新世界”のアイデンティティーをも意味していた。つまり、トーン・クラスターや内部奏法は単なる技術的な革新さだけではなく、イデオロギー的な象徴でもあった。そして、その象徴としての意義がカウエルや後に続く前衛作曲家たちの試みを後押ししたのである。

カウエル以前にピアノの内部を使用した奏法を考えた作曲家の数少ない例として、パーシー・グレインジャー（1882-1961）があげられる。グレインジャーはオーストラリアに生まれ米国籍を取得したピアニストおよび作曲家として活躍。英国の民謡収集で有名だが、自身がフリー・ミュージックと呼んだ数々の音響実験的試みでも知られる。グレインジャーは1916年に作曲したオーケストラのための「イン・ア・ナットシェル組曲」の一部で、ピアニストにマリンバのマレットで低音の3音の弦をたたくように指示している。カウエルは1940年代に一時期ニューヨーク郊外のグレインジャー家に同居して

いたことがあるが、1916年の当時に知己であったかは定かではない。

興味深いことにグレインジャーと同時発生的に、つまりお互いの影響を受けずに、ヨーロッパで内部奏法を開発した作曲家がいた。デンマークのルーズ・ランゴー（1893-1952）である。ランゴーは1917年のピアノ曲「インセクタリウム」、そして1916年から1918年にかけて作曲されたソプラノ独唱、合唱、オーケストラのための「天空の音楽」においてピアノの弦を直接グリッサンドする手法をとっている。ランゴーはピアニストの母をもち、リストの弟子で作曲家としてコペンハーゲン王立音楽院で教えていた父のもとで音楽を学び、10代の頃より成熟した後期ロマン派のスタイルで作曲を始めていた。そして1917年頃から突然、内部奏法とトーン・クラスターも含む実験的な音楽を書き始めたのである。その背景にはランゴーの象徴的美学への傾倒および宗教的な感情があったと思われる。そういった意味においてランゴーが内部奏法にたどり着いた経緯はグレインジャーおよびカウエルのものとは異なると言える。

カウエル以降に内部奏法を継承した最も重要な作曲家は2人のアメリカ人作曲家ケージとジョージ・クラム（1929-）であろう。ケージはプリバード・ピアノを開発し、多くの作品を書いた。例えば1946年から1948年にかけて書かれた代表作「ソナタとインタリユード」では、使用するピアノの45音全ての弦にボルト、ねじ、プラスチック、ゴム、消しゴムなどを挟み込むよう指示している。これにより、ピアノは本来の響きではなく、金属打楽器的な音やぐもった音などを出すようになる。クラムはそれぞれ12曲からなる2巻の「マクロコスモス」においてアンプリファイド・ピアノ（マイクをとりつけ増幅されたピアノ）を用い、演奏者はピチカートやグリッサンドといった内部奏法に加え、ピアノの内部にむかってささやいたり、弦の上に直接金属のチェーンを落としたりすることにより、作曲者の求める、宇宙的で幻想的な響きを造り出すようになっている。

ケージやクラム以外にも20世紀の音楽において内部奏法の事例には枚挙に暇がないが、21世紀となった今、この前衛奏法が顕著に用いられているとはいえない。まず、コンサート・ホール側からの制約で

演奏を実現することが難しいということもあるが、それ以上に、“前衛”としての目新しさがなくなったこと、更に、テープに始まり電子楽器やコンピュータなどの発達により多彩な音響を探究する上での選択肢が広がったこともその理由としてあげられよう。しかし、音楽が保守化している現在、カウエルが内部奏法を通して問いかけた“前衛”たるもの。因習にとらわれずに表現しようとしたエネルギー。最初の内部奏法作品が作られてから90年近く経て今なお失われていない斬新さ。これらが暗示しているものは大きい。ここで今一度カウエルの内部奏法作品を見直し、その内容を検証したい。

3. カウエルの内部奏法作品

カウエルは非常に多作な作曲家であり、リヒテンヴァンガーのカatalogによれば作品数は950以上にものぼる。⁽⁸⁾そして、その多くを占めるのがピアノのための作品であるが、その中で内部奏法が用いられたと認められる作品はほんの10数曲であり、カウエル音楽の全体から見れば些少な存在にも思える。しかし、この10数作品が音楽史に果たした役割は大きい。また、これら内部奏法作品はほとんどが1920年代に書かれており、カウエルの初期の作風が形成されつつある若く急進的な時代を象徴している。

「Piece for Piano (ピアノのための小品)」⁽⁹⁾は1923年に作曲され、1924年にパリで出版された。曲は通常のピアノ奏法とトーン・クラスターに内部奏法を組み合わせるといった画期的な内容になっている。ここまでにカウエルは1913年の「和声の冒険」に始まり、トーン・クラスター作品はかなりの数を発表し

ていた。既にこなれたトーン・クラスターに内部奏法を加えることにより“ウルトラ・モダン”なアメリカ音楽を生み出し、この作品を携えてヨーロッパへ乗り込んでいったことになる。更に、この作品の抽象的なタイトルは、アイルランドの伝説や自然の要素といった詩的で描写的な題材を好んだカウエル音楽の中では珍しいものである。その抽象性から音と響きのみで勝負するというカウエルの意気込みも伝わって来る。

冒頭はモデラートで始まり、右手が低音のトーン・クラスターをピアノニッシモでゆっくりと鳴らす。このトーン・クラスターは音符の上に♯がついているので2オクターブのCの間にある白鍵を全て（黒鍵は押さないように）同時に鳴らす。この場合は右手の前腕を使用する。トーン・クラスターによってなぞられている5音（C-D-C-B-C）⁽¹⁰⁾は2度音程でできており、後に現れるこの曲の主要動機を暗示している。

9小節目で右手上声部の上行するC-D-E♭と左手上声部の下行するE-D-C♯-B♭-Aという2度音程からなる動きが、突然フォルティッシモで鳴らされる。そして、11小節目にE-E♭-C♯-Dの主要動機が現れる。いったん冒頭へ戻ったように静まり19小節目で再びフォルティッシモとなり、ここでは9小節目の動きが両手を逆に、それぞれ転回された形となっている。21小節目から左手に3連符の速いクラスター〔以降「クラスター」は「トーン・クラスター」と同義語として使用〕が3度→5度→8度→2オクターブと幅を広げながら現れる。右手は落下する7度音程が特徴の断片を同型反復で繰り返す。2度と7度の多用によりこの曲は全体的に非常に半

譜例1 カウエル「ピアノのための小品」mm1-7

音階的な響きになっている。28小節目からアレグロとなり、右手が主要動機、左手がクラスターで激しく動き、37小節目のピウ・プレストのクライマックスへ向かう。このクライマックスでは拍子が6拍子→5拍子→4拍子→3拍子→2拍子と目まぐるしく変化し、それぞれの1拍目で右手が2オクターブ+3度、左手が2オクターブ+2度のクラスターを大音響で鳴らす。クラスターの間に主要動機が内声部に強調される。47小節目から $ffff$ (フォルテ4つ)のクラスターが両手で交互に鳴らされ、左手が低音へと下降する主要動機を弾き、音楽が静まったところで「弦の上で弾く」という指示が現れる。

ピアノの内部を鳴らすという歴史的な場面はこの「ピアノのための小品」が曲の後半に差し掛かったところで初めて現れるのである。大音響のクラスターを、前腕全体を使って演奏するカウエルの姿もさることながら、ここで立ち上がって突然ピアノの内部へ手を入れたときの観客の驚きはいかばかりだったであろうか。カウエルがヨーロッパ・ツアーに先立ちこの作品をニューヨークのカーネギー・ホールで演奏したときには失笑がもれ、ドイツのライブチッピでは観客が騒ぎだしプログラムが舞台に投げ

入れられた。フランスではしかしながら、ル・クーリエ・ムジカルの編集者が感銘を受け、この作品を出版することとなったのである。⁽¹¹⁾

「ピアノのための小品」の51小節目ではまず、ピアノの最低音Aから2オクターブ以上に渡り指の腹で弦の上をグリッサンドする。その後最低音域の1オクターブの弦の上に右手の手の平を置く。この際、左手の手の平で静かにクラスターによるリズムを鍵盤上で弾くが、弦を手で押さえているのでミュートのような効果となり音はくぐもって聴こえる。53小節目ではミュートで弾いたクラスターと同じリズムを弦の上で手の平を使ってたたく。54小節目に再びグリッサンドが奏でられるが、ここでは「指先で」との指示があり、爪の先を使うことになるので、指の腹で鳴らした51小節目のグリッサンドよりも固めの音が響く。55小節目に指で弦をはじいて鳴らす1小節の旋律が現れる。このピチカートのような効果をもつ旋律はこの曲で唯一叙情的とも言える瞬間である。その後「鍵盤で弾く」の指示とともに通常の奏法に戻る。58小節目で21小節目の落下する断片が拡大されて劇的に現れ、59小節目から高音域で16分音符の単音が両手で交互に狂ったように打ち鳴らさ

譜例2 カウエル「ピアノのための小品」mm51-58

The musical score for Example 2, Maurice Kavel's 'Petit Piano' (mm 51-58), is presented in two systems. The first system (mm 51-54) features a right hand (R.) with a piano (p) dynamic and a left hand (L.) with a piano (pp) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a series of chords. The second system (mm 55-58) features a right hand (R.) with a piano (pp) dynamic and a left hand (L.) with a piano (pp) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a series of chords. The score includes various performance instructions such as '8^{va} b.', '8^{va} bassa', 'sans', 'rit.', 'a Tempo', 'Clavier (S)', 'poco a poco cresc.', 'accel.', and 'ff a Tempo'. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

れる。64小節目から落下する断片と16分音符のパッセージが音を変えて現れ、70小節目からの3度目には単音のかわりに拳で3音のクラスターを打ち鳴らす形になる。74小節目に再び「弦の上で弾く」という指示が現れ、手を弦の上に置くミュート効果とともに指の腹で弾くグリッサンドが出てくる。最後に指先のグリッサンドがフォルテで鳴らされ、84小節目で曲が閉じる。

カウエルは元々この作品を「Two Movements for Piano (ピアノのための2章)」という名の作品の第1楽章として考案していた。第2楽章が完成されることがなかったため、「ピアノのための小品」のみが独立した作品として残った。⁽¹²⁾

「ピアノのための小品」はトーン・クラスターと内部奏法の同時使用という点においてはもちろんだが、非常に半音階的で調性をもたないという点、および主要動機などを基にしたモチーフ展開に優れているという点においてもカウエル音楽の中で特に意欲的な作品である。超前衛（トーン・クラスターと内部奏法）、当時のスタンダードとも言える前衛（無調）、伝統（モチーフ展開に基づいた構成）という3要素が堅固に結びついたこの作品は、カウエルのヨーロッパに対するチャレンジという意識からもたらされたものではないだろうか。

ヨーロッパ・ツアーからカリフォルニアに戻ったカウエルは、内部奏法を用いた作品の中で最も有名な「Aeolian Harp (エオリアン・ハーブ)」を作曲する。〔エオリアン・ハーブ〕の作曲年はアソシエーテッド・ミュージック・パブリッシャーズの楽譜に

よれば1923年だが、ヒックスによるとヨーロッパ・ツアーの結果に自信をもったカウエルが帰国後書いたとなっているので、1924年になる。）大胆とも言える内容の「ピアノのための小品」に対し「エオリアン・ハーブ」はたった26小節の短い作品であるが、ここではカウエルはすべての音をピアノの弦の上で演奏するように指示している。つまり完全なる内部奏法の作品なのである。曲のタイトルと内容の関連は明白である。数本の弦を杵に張り、風が吹くと弦が振動して音が鳴るエオリアン・ハーブにちなみ、ピアニストがハーブをかき鳴らすように内部の弦で演奏するのである。（更に、カウエルが最初に触れた楽器、チターも思い起こさせる。）

「エオリアン・ハーブ」の楽譜は1段からなるシンプルなもので、演奏者は鍵盤に向かって立ち、片手は書かれた和音を鍵盤上で音が出ないように押さえ、もう片方の手が弦をなでるように弾く。鍵盤を押すことにより書かれた音のダンパーが上がり、それらの音を含む弦をグリッサンドするとダンパーが上がった音のみが響きを残す。加えてグリッサンドした後にペダルを踏むことにより残響が保持されるという仕組みになっている。

冒頭の5小節は上記のようにグリッサンド（sw.=sweep）で演奏する。アルペジオに矢印が書かれ下から上、もしくは上から下に向かってグリッサンドすることが指示されている。この5小節は「inside」で弾くとなっているが、これはピアノの弦の中央近く、鍵盤に平行に弦の上を横切る鉄骨のバーの内側（鍵盤から遠い方）をグリッサンドする

譜例3 カウエル「エオリアン・ハーブ」mm1-8

Tempo Rubato

ことを意味する。5小節目の最後の和音をペダルで残したまま6～7小節目にかけて一音ずつピチカートする。ここでは「outside」の指示があり、これは上記の鉄骨のバーの外側、つまりチューニング・ピンの近く（鍵盤に近い方）を使用することを意味する。8～12小節目の1拍目まで再びグリッサンドになるが、ここでは冒頭と異なり「outside」のグリッサンドとなる。「outside」では弦はチューニング・ピンに近い固く張られており、金属質の音が出る。逆によりたわみが大きい「inside」では深みのある音が出る。ピアノの構造を利用して音色の変化を造るよう想定されているのである。12小節目2拍目～13小節目は再びピチカート、14小節目からはグリッサンドとなる。14小節目からは「親指の爪の先で」グリッサンドするよう指示があり、爪の固さで音も硬質になり、より強く響く。強弱記号もフォルティッシモになっている。17小節目でグリッサンドは「指の腹で」弾くように変わり、音も突然やわらかくなる。18小節目2拍目～19小節目はピチカート、そして20～24小節目では「inside」に戻り、冒頭の5小節と同じグリッサンドを弾く。25～26小節目は6～7小節目と同じ音によるピチカートであるが、ここは「inside」のままなので、微妙に音色が変化したまま曲は閉じる。

半音階的だった「ピアノのための小品」に対し、「エオリアン・ハーブ」は驚くほど古典的な和音を中心にできている。冒頭ではD♭の和音に始まり、運声進行（ヴォイス・リーディング）で数種の7の和音へ変化していく。5小節目1拍目の増6の和音をきっかけにE♭へと解決する。8小節目はE♭から再び運声進行的に進み11小節目2拍目の減7の和音をきっかけに12小節目でAに転調する。Aの和音に13小節目最後のG音が加わるにより属7の和音となり14小節目のDへ解決する。同様に運声進行を経て今度は17小節目2拍目の減7の和音から18小節目のGへ転調する。19小節目最後にF音が加わるがここでは属7とはならず、Fを共通音として20小節目でD♭が再現される。最後は冒頭の7小節同様、E♭で終止する。機能的な和声や古典的な転調が施されているとはいえないが、それぞれのフレーズは三和音もしくは7の和音を基本とした協和音の響きが覆っており、根本的に無調であった「ピアノのた

めの小品」と大きな対照を作っている。

なおカウエルは1931年に父親のハリーが書いた詩を基に「How Old Is Song? (歌はどれだけ古い?)」という歌曲を作曲し「エオリアン・ハーブ」をその背景に用いた。更に「歌はどれだけ古い?」は1942年にヴァイオリンとピアノのために編曲され、ヴァイオリニスト、ヨーゼフ・シゲティとカウエルにより初演されている。⁽¹³⁾

「エオリアン・ハーブ」とほとんど同時に1924年に作曲されたのが「The Sword of Oblivion (忘却の剣)」である。この作品は内容があまりにラディカルであったためか出版されなかった。⁽¹⁴⁾ タイトルはヴァリアンのアイルランド神話のイメージによっている。

曲はグラウヴェと記され、冒頭には「開放弦で」と書かれている。開放弦とは通常、ヴァイオリン等で左手が弦に触れないようにして弓で弦を鳴らすことを意味するが、この場合はペダルを踏みっぱなしにし、ダンパーが下りないようにするという意味であろう。冒頭の2小節ではピアノの最低音を2分音符でA、B、Aの順に、それぞれの弦のコイルの上を指の爪の部分でひっかくようにして鳴らす。速めにひっかいてクレッシェンド、遅めにしてディミヌエンドするとなっている。ひっかく様子が譜面上に波線で描かれている。それぞれの音の最後には二重線が引かれ、指を止めて音が響かないようにしてから次の音へ移ることを意味する。3～4小節目では2オクターブ上のA、F、Gの順に指の腹で弦のコイルの上を素早く滑らす。5～6小節目のE♭、D、E♭は冒頭の2小節と同様に弾くが、ペダルをそれぞれの音の途中でゆっくりと踏むこととなっている。7～10小節目では4分音符、8分音符とリズムが速くなり、一つ一つの音符は弦の上を指でたたく。一回たたく度に指を押さえ響きが止まるようにする。11小節目から最も実験的な部分と言えるであろう。ここでは右手はそれぞれ8拍分延ばすD、C、C♯の弦を爪で押さえ、ピッチが半音高くなるようにする。左手は同じ音を鍵盤上で弾き、右手が徐々に爪をスライドさせてピッチを基に戻すようになっている。17小節目から冒頭と同様の奏法が再現され、19小節目は1小節の休符となり、20～21小節目では左手は4音の弦を4本の指の腹で同時にこすり、右手

は別の1音ずつの弦を指でこする。22～23小節目の最後の2小節では、隣り合った4音の弦の上を右手、左手、右手と交互に5本の指全ての爪を使ってひっかき、そのまま残響を残して終わる。

ピアノに張られた弦をハーブに見立てた、どちらかと言えば分かりやすいイメージの「エオリアン・ハーブ」に比べ、この「忘却の剣」はかつて聴いたことのない音響を醸し出す作品である。「ピアノのための小品」でもピアノはグリッサンドやピチカートといった“弦楽器”としての奏法で扱われていた。「忘却の剣」での、弦をこすったり、ひっかいたりして幻想的な音響を造り上げるという作業は、長い弦を持ち、楽器自体が残音をとらえることのできるグランド・ピアノならではの試みと言えるかもしれない。

出版されなかったため、ほとんど演奏もされてこなかった「忘却の剣」に対し、翌年1925年に作曲された「The Banshee (バンシー)」は「エオリアン・ハーブ」と並んで知名度の高い内部奏法作品である。ピアノが、風が嘆くかのような音をたてるこの作品は、「忘却の剣」での試みから派生した曲と言えよう。バンシーとはアイルランドの伝説で家に死人が出ることを泣いて予告する幽霊、もしくは妖精のことを指す。ヴァリアンが「バンシー」と題する詩を書き、カウエルにソプラノとピアノのための作品を作曲するよう依頼したが、カウエルは最終的に詩を用いた歌の部分を省き、妖精のイメージを喚起するピアノ作品として仕上げた。¹⁵⁾

曲は前2作品と同様に1ページの短いものだが、この作品には楽譜の他に1ページを割いた演奏方法についての解説がある。「バンシー」の演奏にはピアノのペダルを踏み続ける奏者と、ピアノの側面の湾曲している部分に立ち弦を鳴らす奏者の2人が必要となる。楽譜は1段でできているが、全ての音に①から⑩のアルファベットがついており、前述の解説に従って演奏する。この曲では全ての音を書かれた位置より1オクターブ下に読む。「r.h.」と書かれた音は右手、「l.h.」と書かれた音は左手で弾く。

①はピアノの最低音の弦から書かれた音の弦まで指の腹でグリッサンドする。②では書かれた音の長さ分、その音の弦のみを指の腹でこする。1～6小節目までグリッサンドが達する音が徐々に低くなり、リタルダンドで終息する。7小節目でア・テンポになり、③では最低音Aから1小節目と同じ高さのB♭までグリッサンドで上がったり下がったりする。8小節目には3音D-D♭-B♭の短い旋律が現れ、指の腹でピチカートする。この箇所のみ音は書かれた位置で（1オクターブ下げずに）弾く。9小節目からは④の指示で減三和音の3音の弦を同時に指の腹でこする。最低音からのグリッサンドと右手と左手で交互に3音を鳴らすパターンが4回続く中で12小節目までクレッシェンドしていく。13小節目でフォルテに達し、⑤では書かれた音の弦を指の爪を使ってこする。爪を使うことにより音が強く響くようになっている。14小節目からは⑥に⑥が付け足される。⑦は⑥と同様に爪でこするが、弦の途中で指の腹に

譜例4 カウエル「バンシー」mm1-11

Tempo Rubato

The musical score for the first 11 measures of 'The Banshee' is presented on a grand staff. The tempo is marked 'Tempo Rubato'. The score includes various performance instructions: 'pp' (pianissimo) at the beginning, 'a tempo' at measure 7, 'pizz.' (pizzicato) at measure 8, 'p' (piano) at measure 9, 'cresc.' (crescendo) at measure 10, and 'rit.' (ritardando) at measure 11. Circled letters A through F indicate specific string techniques: A (lowest string), B (lowest string to written pitch), C (lowest string to written pitch), D (lowest string to written pitch), E (lowest string to written pitch), and F (lowest string to written pitch). The notation includes many slurs and wavy lines representing glissandi and sustained sounds.

変え、途中で音が弱まったようにする。19小節目まで④から⑥-⑦というパターンを6回繰り返すが、音は徐々に低くなっていき、ディミヌエンドする。20小節目の⑩では、最低音Aと1小節目と同じ高さのB♭の間の範囲を両手が交差するように（左手は上→下→上、右手は下→上→下というように）グリッサンドする。そして、8小節目の3音にG音が加わりD-D♭-B♭-Gとなった旋律をピチカートする。この旋律のD以外の3音は減三和音になっている。21小節目からの⑪では5つの音の弦を同時に指の腹でこする。5音を右手、左手で交互にこするようになっている。④から⑪というパターンを4回繰り返し、25小節目では同じ5音を爪でこすりフォルティッシモにする。26小節目からがこの曲のクライマックスであり、テンポもプレストとなっている。⑫では6度離れた2音が書かれているが、それらの音の間の全ての弦を同時に爪でこする。弦によるクラスターである。2音の間には10の音があるので両手を使う。ジグザグを描くように音は徐々に下がり、テンポも緩めていく。フェルマータの後、32小節目の⑬では、③と同じ範囲を手の平全体を使って、5度の幅のグリッサンドをする。右手でグリッサンドをしながら、33小節目では8小節目と同じ3音の旋律を左手がピチカートする。34小節目からは9小節目と同じ減三和音を⑭と同様に指の腹でこする。ジグザグの動きで徐々に減三和音が低くなっていき、38小節目でE-F♯-G♯の3音を指の腹でこすり、39小節目でG♯を止め、最後の40小節目でF♯も止め、E音だけがこすられて静かに終わる。

この作品でピッチが明確に聴こえてくるのは、ピチカートが奏でる3箇所旋律部分のみで、他は弦をこすることにより造られる風が通り抜けるかのよ

うな響き、もしくは、「バンシー」の伝説にある超自然的な存在が嘆き悲しんでいるかのような雰囲気となっている。その効果音的な響きは後の電子音楽を予告しているかのようなのである。カウエル音楽に特有の、静かに始まり徐々に音量が増え最後はまた静まる、といった構成と相俟って、この作品の描写力を高めている。

「バンシー」は1928年にニューヨークでドリス・ハンフリーによりダンス・ピースとして上演されている。その際、ピアノ演奏を担当したのはカウエルであった。更に、1928年から1929年にかけてカウエルは「バンシー」をピアノと室内オーケストラのための作品に編曲し「Irish Suite (アイルランド組曲)」の第1楽章として発表している。⁽¹⁶⁾

「バンシー」に続いて妖精を題材にした内部奏法作品をカウエルは1929年に2曲書いている。「Fairy Bells (妖精の鐘)」と「Fairy Answer (妖精の答え)」はそのタイトルからして明らかにコンパニオン・ピースとして考えるべきであろう。

「妖精の鐘」は内部奏法とトーン・クラスターを一貫して同時に用いる作品である。右手は弦をはじめて旋律を弾き、左手はほとんどがクラスターで伴奏を弾く形になっている。

冒頭では右手が15小節（16小節目の休符を含めて16小節のフレーズとも考えられる）の旋律をピチカートする。この旋律は五音音階になっており、東洋的な響きが特徴である。左手は♯がついてるので書かれた5度音程の間の白鍵を全て同時に鳴らすクラスターである。ここでは手の平を使って弾く。15～16小節目には間奏のような伴奏形が左手に出てくる。この2小節は隣り合った（2度音程でできた）5音の和音を弾くが完全なクラスターではない。

譜例5 カウエル「妖精の鐘」mm1-5

Allegretto

plucked

Strings (always 8va)

Keyboard

f

sim.

pp

17小節目からはほとんどの音にフラットが付いた16小節の旋律となる。左手には♭が付いているので書かれた6度音程の間の全ての黒鍵を同時に鳴らす。黒鍵だけのクラスターなので、更に東洋風となる。33～37小節目は間奏となり、右手はフラット系の音から37小節目最後の音が突然B♭になり、38小節目のC音を導く。左手はここでもほとんどが隣り合った5音の伴奏だが、完全なクラスターではない。曲の後半を開始する38小節目からは冒頭を思い起こさせる16小節の旋律だが、冒頭とはいくつか音が半音で変化しており、何かが狂ったような、姿が変わってしまったような雰囲気となる。左手の伴奏は最後の2小節を除いて冒頭と全く同じである。54小節目からは17小節目からと同じフラット系の旋律だが4音だけ音が変わっている、そしてここでは、左手は黒鍵のクラスターではなく、白鍵のクラスターとなっているので、17小節目からのフレーズと異なり、不協和音的な響きとなっている。70小節目からは33小節目からと同様の間奏となり、75小節目からのコードへ向かう。コードは冒頭と同じ旋律で始まるが、38小節目からのフレーズに更に変化が加えられ8小節のフレーズとなり、A音で停止して82小節目で終わる。コードの左手はほとんどが隣り合った5音の和音で完全なクラスターではない。

「妖精の鐘」は明快な2部形式+コードになっており、16小節というフレーズの長さも非常に古典的である。右手でピチカートする旋律が強靱ではないが、イメージ豊かな妖精の鐘となり、ピアノで静かに奏されるクラスターが鐘との距離の空気感を造り上げているようである。「妖精の鐘」は1928年から1929年のピアノと室内オーケストラのための「アイルランド組曲」第3楽章として編曲されている。

「妖精の答え」は通常の奏法と内部奏法を組み合わせた作品である。¹⁷⁾ 通常の奏法で弾いた旋律を内

部奏法で繰り返すという手法をとっており、カウエルはこの呼びかけと応答についてこう語っている。「キルデア [アイルランドの地域の名] には谷間があって、そのの崖の上で音楽を鳴らすと、向こう側の崖から妖精が音楽で答えてくれるんだ。もしあなたが唯物主義者なら、それはただのエコーだと思うだろう。だけど、本当は、妖精達はほんの少し音楽を変えているんだ。だからそれでその音楽が彼らのものだということが分かるんだよ。」¹⁸⁾

「Sinister Resonance (不吉な響き)」は2曲の“妖精”作品の翌年、1930年に作曲されたと思われる。弦を横になでる、はじく、縦にこするといった奏法を使ったこれまでの内部奏法作品に対し、この作品では弦の上でピッチをコントロールするという新しい方法が用いられている。「不吉な響き」はセクションごとに①～⑤の数字がふられ、別ページにある解説に沿って演奏する。楽譜は一見シンプルであるが、非常に演奏が困難な作品である。

冒頭の5小節にはヘ短調の暗い旋律が書かれている。5度の音がC♭に下げられており、基本となる和音が減三和音を描いていることも、不安げな雰囲気を増幅させている。この①のセクションの音は全てピアノの最低音Aを使って弾く。最低音Aの弦を右手の3の指で、旋律のピッチとなる場所を探して押さえるのである。リズムは左手で鍵盤をたたいて作り出す。右手で弦の手前側に来るほどピッチは高く、遠くなるほど低くなるという、弦楽器としての特性を利用するのである。6小節目からの18小節が②のセクションとなる。このセクションでは、書かれた音の弦のブリッジ近くを右手で押さえてから、それぞれの音を左手で鍵盤を使って弾く。弦が押さえられているのでミュートのような効果が出る。長く延ばす5度音程は弾いてからソステヌート・ペダルを踏み、響きを残す。冒頭と同じ旋律が1回弾か

譜例6 カウエル「不吉な響き」mm1-8

Slow, with rhythmic freedom

れた後、その旋律を短3度上にした短いフレーズ、短3度上で元の長さのもの、そして元の音程で旋律の最後の部分が鳴らされる。ここでのミュートの効果は、ゴムなどをはさんで響きを押さえたケージのプリベアド・ピアノを思わせる。このセクションについて、カウエルは解説の中で、それぞれの音を準備するのに充分時間をかけ、機械的なリズムにならないように、と注意している。24小節目からの4小節が③のセクションになる。このセクションでは①と同様に1つの弦のみを使い、弦の途中を押さえてピッチを作る。ここでは中央のCから5度下のF音の弦を使い、弦の中途あたりを右手で押さえ、1オクターブ上のF音から旋律を始められるようにする。右手はそこから手前に動かし、残りの旋律の音を作る。リズムは左手で鍵盤を弾いて作る。旋律は冒頭のものと同じで、ここでは5度音が半音下がっていない。28小節目からの14小節では再び②のミュート奏法を用いる。ここでは旋律の2度の音が半音下がっている。38小節目から短3度上で旋律が鳴らされ、フォルティッシモでクライマックスを造る。ここでは旋律の3度の音が半音下がり、変イ短調となっている。42小節目で冒頭の旋律の最後の部分（5度と2度を半音下げたもの）が出てくるが、ここでは④の奏法で演奏する。④は②と同様にミュート効果を造る方法であるが、ここではブリッジの近くで弦を押さえるかわりに、ブリッジから離れダンパーにより近い箇所を押さえる。これによって乾いた音が鳴り、高い倍音が出ることになっている。45小節目からは④の方法で造った5度のミュートをソステヌート・ペダルで残し、その下に①と同様に最低音Aでピッチをコントロールしながら冒頭の旋律（5度が半音下げられていないもの）を鳴らす。50小節目から④の方法で5度のミュートを延ばすが、ここでは新たな⑤の奏法で最後の旋律の想起を促す。⑤のセクションでは音符に白い○が付けられ、これはハーモニクスを表す。ハーモニクスは書かれた音より1オクターブ低い音の弦を使い、弦の中途あたりを右手で軽く押さえ、左手はそれぞれの音の鍵盤を弾く。弦を軽く押さえることにより楽器は倍音を出すようになり、実際には弾いている音より1オクターブ高い音を鳴らす。55～56小節目では④の方法で5度のミュートを2回鳴らして、曲は閉じる。

「不吉な響き」は弦の押さえ方でピッチをコントロールし、更に旋律が毎回少しずつ（半音下げられた音により）変化することで、それを正確に鳴らすのは非常に難しい。カウエルは1910年代から倍音列および倍音列から生み出されたリズム・システムを研究しており、この作品にも倍音が要素として用いられているという点では、内部奏法作品の中で特殊なケースとなっている。タイトル中の「Resonance」には「共鳴」という意味もあり、そこにも倍音との関連が読み取れる。カウエルは「不吉な響き」と同時に、倍音を取り入れたと思われる「Overtoniana（オヴァートニアナ）」（Overtone＝倍音）というピアノ作品も構想していた。¹⁹⁾

リヒテンヴァンガーのカタログによれば、カウエルは小論で扱った作品以外にも5曲のピアノ独奏のための内部奏法作品を作曲、もしくは構想していた。「Piece for Percussion（打楽器のための作品）」は1926年のロンドンでのリサイタルのプログラムに内部奏法作品として掲載されていた。「The Sleep Music of the Dagna (Dagna[?] の眠りの音楽)」はカウエルが1926年にヴァリアンにあてた手紙の中に内部奏法の作品として書き上げたと言及があり、同年のサンフランシスコでのリサイタルで初演されている。自筆譜も発見されている。「The Laprechaun（レプラコーン）」は1928年にカウエルが作曲家のニコラス・スロニムスキーにあてた手紙に言及があり、草稿が発見されている。レプラコーンとはアイルランド民話に出てくる、黄金を隠し持つといういたずら好きの妖精のことである。「レプラコーン」は1928年から1929年にかけて、ピアノと室内オーケストラのための「アイルランド組曲」の第2楽章として編曲された。「Sound March（サウンド・マーチ）」は1930年に作曲されたと思われ、草稿も発見されている。草稿にはピアノの内部を手や金属物で演奏するとなっている。「Irish Epic Set（アイルランド叙事詩曲集）」は1946年にダンサーのメイ・オドネルのために書かれた、3曲からなる曲集である。自筆譜も発見されている。カウエルは独奏曲以外に2台のピアノのための内部奏法作品「Piece for Two String Pianos（2台のストリング・ピアノのための小品）」を1926年に作曲していたと思われる。1926年に父親にあてた手紙の中に言及があり、草稿

の断片が発見されている。その断片によると1台のピアノは固いゴムの棒、もう1台は布を巻いた棒で演奏するとなっている。⁽²⁰⁾

1925年にカウエルは3人の女性ピアニストから内部奏法作品を依頼され、最終的に「A Composition for Piano and Chamber Ensemble (ピアノと室内アンサンブルのための作品)」⁽²¹⁾という3楽章からなる協奏曲風の作品に仕上げた。3つの楽章はそれぞれ異なる組み合わせの楽器がアンサンブルを構成している。

「ピアノと室内アンサンブルのための作品」の第1楽章「ラルゴ」はピアノの内部奏法とオーボエ、クラリネット、バスーン、弦楽四重奏のために書かれている。(初演ではホルンが含まれていたが、ペータース版の楽譜には含まれていない。) 第1楽章ではピアノは内部の弦のみを用い、複雑なリズムの上声部と、4分音符と2分音符の3音のモチーフを繰り返す中声部は弦をはじいて鳴らし、下声部は左手で低音域をグリッサンドするようになっている。上声部のリズムはカウエルがクロス・リズムと呼んだもので、例えば冒頭では2分の3拍子の1～2拍目の中で7対4（2つの2分音符の中に7つの4分音符）のリズムを造るようになっている。このクロス・リズムは楽章が進むごとに複雑になっていく。弦楽四重奏は楽章を通して背景的な和音を2分音符で鳴らし、木管群は21小節目からピアノ中声部の3

音のモチーフをポリフォニーで重ねる。

第2楽章「アレグレット・コン・モート」は内部と鍵盤を用いるピアノとソロ・ヴァイオリンのために書かれている。ピアノは左手で3音ないし4音の和音を音が出ないように鍵盤で押さえ、右手は書かれた音の弦をはじいて、周りをグリッサンドするという奏法を繰り返す。ヴァイオリンはゆったりと動く旋律を奏でるが、4分の5拍子の中で4つ、3つ、6つの4分音符を弾くクロス・リズムが顕著になっている。カウエルの解説によれば、この楽章はアップライト・ピアノでも演奏できるとなっているが、ペータース版はイファール・ミカショフによりグランド・ピアノ用に校訂されている。

第3楽章「プレスト」は内部と鍵盤を用いるピアノと弦楽四重奏のために書かれている。ピアノは冒頭ではC音の弦を金属物（ミカショフによればのみが最適である）でこすり、ゆっくりとD♭からCへピッチを下げる。左手は鍵盤でCの音を反復する。弦楽四重奏は静かに速いリズムで半音階的な伴奏を演奏する。5小節目からはD♭とCの弦を指でこすり、ハーモニクスによってピッチを上げていく。その後、音を変えながらハーモニクスの上行、下行を繰り返し、31小節目からは弧を描くような記譜に合わせて弦をグリッサンドする。グリッサンドが両手で異なる方向へ行き来する様はケージの図形楽譜を思わせる。この箇所では弦楽四重奏もグリッサンド

譜例7 カウエル「ピアノと室内アンサンブルのための作品 第1楽章」mm1-3（ピアノ独奏パート）

The musical score for Example 7 shows the first three measures of the piano solo part. It is in 3/2 time, marked 'Largo' with a tempo of 56. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand plays a series of plucked notes, while the left hand plays a series of plucked notes. The score includes dynamic markings like 'mf' and '8va bassa sempre'. The tempo is marked 'Largo' and the time signature is 3/2. The score is in G major (one sharp). The first measure has a 7:4 ratio, the second measure has a 7:4 ratio, and the third measure has a 7:4 ratio. The score is for the piano solo part of the first movement of 'A Composition for Piano and Chamber Ensemble' by Henry Cowell.

を多用し、さながら弦楽器としてのピアノと弦楽四重奏によるグリッサンド・アンサンブルのような様相となる。71小節目で冒頭と同様の金属物でこする右手と鍵盤で反復する左手が戻る。79小節目からは右手は弦を1本ずつ爪の先で反復するようにたたき、左手は金属物でたたく。最後に右手が爪の先によるグリッサンド、左手が金属物によるクラスターを鳴らし、曲は閉じる。

「ピアノと室内アンサンブルのための作品」の第1楽章は当初「String Concerto(ストリング協奏曲)」と呼ばれていた。第2楽章は弦をはじくパートとグリッサンドするパートを二重奏と見立てた「Duett to St. Cecilia(聖セシリアのための二重奏)」として発表され、後に編曲されてこの作品に組み込まれた。更に、カウエルは第1楽章の内部奏法を全て通常の奏法に変え、1928年に「Piano Concerto(ピアノ協奏曲)」の第1楽章として発表している。²³⁾

4. おわりに

カウエルの内部奏法作品は必ずしも音楽的評価が高いとは言えない。カウエルの精神的、音楽的欲求が創り出した奏法だと賞賛するものもいれば、幼児が鍵盤を遊びながらたたくように、それはカウエルの幼稚な試みであったと言うものもある。

楽器としてのピアノの起源の一つにツィンバロン(ダルシマー)と呼ばれるものがある。共鳴板の上に弦を張り、手に持ったハンマーで弦をたたいて音を鳴らしていた。ピアノを弦楽器として扱ったカウエル音楽の原型とも言えるし、カウエルがその古代の響きを現代のピアノの上で再発見したとも言える。アイルランドの神話などカウエル音楽の古風な題材とも合致している。

しかしながら、古代の響きを再現するためのみならず、本物のツィンバロンを使用すればよいのであって、カウエルの内部奏法の意義はそこに留まるものではないだろう。それは観念として、因習から自由になり、精神を解放するものであったと捉えるべきであり、またその新しい響きは前衛的手法としてカウエルを真のパイオニアたらしめたのである。

カウエルの音楽は規則によって制約されず、他の

何ものかを研究したことにより生み出されたものでもない。真の内なる音楽的探求心からもたらされたものであり、それは「規則を持たずに作曲されたものであるから、何ら規則を破ったものでもない」²³⁾のである。まさにケージの言う新しい音楽への「開けゴマ」²⁴⁾を宣言したのがカウエルであり、カウエルの自由性を誰の目にも明らかにしたのが内部奏法という表現方法だった。そして、その宣言によりその時代の作曲家たちはどれだけ解放されたことだろう。それこそが、この内部奏法の本当の存在意義なのである。

[引用楽譜]

譜例1, 2, 5, 6

“Piano Music of Henry Cowell Vol.II” (New York/London: Associated Music Publishers, 1982), pp49, 51, 24, 48.

譜例3, 4

中村菊子監修、大竹紀子校訂『ピアノのためのロマン後期・近代・現代の名曲集 Vol.3』ヤマハ・ミュージック・メディア、2009年、pp76、79.

譜例7

Henry Cowell, “A Composition for Piano and Chamber Ensemble” (New York: Edition Peters, 1988), p1.

[注]

- (1) 柿沼敏江『アメリカ実験音楽は民族音楽だった』フィルムアート社、2005年、p80.
- (2) ポール・グリフィス著、石田一志訳『現代音楽小史』音楽之友社、1984年、p34.
- (3) Michael Hicks, “Henry Cowell, Bohemian” (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2002), p16.[以下、Hicks本の引用の日本語訳は筆者による]
- (4) Henry Cowell, “Tonal Therapy,” as cited in Hicks, “Henry Cowell, Bohemian,” pp155-157.
- (5) Hicks, *ibid.*, pp87-88.
- (6) *Ibid.*, pp105-106.
- (7) *Ibid.*, p113.

- (8) William Lichtenwanger, "The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog" (New York: Institute for Studies in American Music, 1986).
- (9) Associated Music Publishers 出版の楽譜によるタイトル。Hicks、Lichtenwanger、柿沼では「Piece for Piano with Strings」となっている。フランスの *Le Courrier Musical* が1924年に出版した際は「Pièce pour piano avec cordes」であった。
- (10) 小論では音名を英語音名で統一することとする。
- (11) Hicks, *ibid.*, p111.
- (12) Lichtenwanger, *ibid.*, p101.
- (13) *Ibid.*, pp94, 131.
- (14) Hicks に自筆譜が載っている。Hicks, *ibid.*, p114.
- (15) *Ibid.*, p115.
- (16) Lichtenwanger, *ibid.*, pp106, 123.
- (17) 小論は Sarah Cahill の録音によっている。"New Music: Piano Compositions by Henry Cowell," New Albion Records, 1999.
- (18) Sarah Cahill、上記CD解説書、p9. [日本語訳は筆者による]
- (19) Lichtenwanger, *ibid.*, p126.
- (20) *Ibid.*, pp115, 116, 121, 129, 218-219.
- (21) Edition Peters 出版の楽譜によるタイトル。Hicks と Lichtenwanger では「A Composition for String Piano with Ensemble」となっている。
- (22) Hicks, *ibid.*, pp114-115. Lichtenwanger, *ibid.*, pp106-108.
- (23) Hicks, *ibid.*, p90.
- (24) Bruce Saylor, "Henry Cowell," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1980), V, p10.

