

平成25年度 博士学位論文

尹伊桑のピアノ作品研究

— 歌曲、室内楽を含む全13ピアノ
作品の楽曲分析を中心に —

エリザベト音楽大学大学院 博士後期課程

音楽専攻 器楽研究領域

李 ナ リ

(平成22年度 博士後期課程入学)

審査委員

片桐 功



壬生千恵子



柴田美穂



金 東珠



平成 26 年 2 月 21 日

目 次

序論.....	1
第1章 ユン・イサンの音楽の背景.....	7
第1節 文化的・社会的背景.....	7
第2節 理論的背景.....	9
1. 12音技法とその他の作曲技法.....	9
2. 主要音技法と主要音響技法.....	12
第2章 ピアノ作品の時代区分と楽曲分析.....	16
第1節 時代区分.....	16
1. 韓国時代.....	16
2. ヨーロッパ時代.....	17
第2節 全13作品の楽曲分析.....	19
第3章 楽曲分析のまとめ.....	185
第1節 形式.....	185
第2節 旋律.....	187
第3節 拍子.....	190
第4節 リズム.....	192
第5節 和声.....	196
第6節 その他の特徴.....	201
結論.....	206
参考文献.....	210
使用楽譜.....	214

表 目 次

[表 1]	ユン・イサンが描いた主要音モデルの原型.....	14
[表 2]	初期歌曲集 タルムリの構成.....	17
[表 3]	ヨーロッパ時代のピアノ作品.....	18
[表 4]	初期歌曲集 タルムリ 第1曲〈古風衣装〉の歌詞.....	21
[表 5]	初期歌曲集 タルムリ 第1曲〈古風衣装〉の形式.....	22
[表 6]	韓国伝統音楽の長短で現れるリズム型.....	32
[表 7]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲〈月暈〉の歌詞.....	33
[表 8]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲〈月暈〉の形式.....	34
[表 9]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉の歌詞.....	39
[表 10]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉の形式.....	40
[表 11]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉の拍子.....	42
[表 12]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉B部分における歌詞の脈絡.....	47
[表 13]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲〈手紙〉の歌詞.....	48
[表 14]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲〈手紙〉の形式.....	49
[表 15]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲〈旅人〉の歌詞.....	54
[表 16]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲〈旅人〉の形式.....	55
[表 17]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲〈旅人〉の旋律構成.....	56
[表 18]	Fünf Stücke für Klavierの構成.....	60
[表 19]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲の形式.....	61
[表 20]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲の形式.....	67
[表 21]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲の拍子.....	70
[表 22]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲の形式.....	73

[表 23]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲の拍子.....	76
[表 24]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲の形式.....	79
[表 25]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲 各部分で使用された音列.....	80
[表 26]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲の拍子.....	83
[表 27]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲の形式.....	86
[表 28]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲の拍子.....	89
[表 29]	GASA für Violine und Klavierの形式.....	92
[表 30]	GASA für Violine und Klavierの拍子.....	95
[表 31]	Garak für Flöte und Klavierの形式.....	102
[表 32]	Garak für Flöte und Klavierの拍子.....	106
[表 33]	Nore für Violoncello und Klavierの形式.....	110
[表 34]	RIUL für Klarinette und Klavierの形式.....	117
[表 35]	RIUL für Klarinette und Klavierの拍子.....	120
[表 36]	Trio für Violine, Violoncello und Klavierの形式.....	127
[表 37]	奏法表記記号で指示された奏法.....	134
[表 38]	Duo für Viola und Klavierの形式.....	136
[表 39]	Duo für Viola und Klavierの拍子.....	140
[表 40]	Interludium A für Klavierの形式.....	144
[表 41]	Interludium A für Klavierの拍子.....	148
[表 42]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavierの形式.....	153
[表 43]	Sonate für Violine und Klavier Nr.1の形式.....	162
[表 44]	Sonate für Violine und Klavier Nr.1の拍子.....	165
[表 45]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavierの形式.....	170
[表 46]	Espace I für Violoncello und Klavierの形式.....	178

[表 47] 全13作品の形式の整理.....	186
[表 48] 全13作品の旋律の整理.....	189
[表 49] 全13作品の拍子の整理.....	191
[表 50] 拍節的リズムの例.....	192
[表 51] 全13作品のリズムの整理.....	193
[表 52] 全13作品の和声の整理.....	197
[表 53] 全13作品のその他の特徴の整理.....	204

譜例目次

[譜例 1] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 mm. 19-21.....	9
[譜例 2] Piri für Oboe 第4部分.....	10
[譜例 3] GAGOK für Stimme, Gitarre und Schlagzeug mm. 36-37.....	11
[譜例 4] Interludium A für Klavier 中間部.....	11
[譜例 5] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 26-29.....	12
[譜例 6] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 179-180.....	14
[譜例 7] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 126.....	15
[譜例 8] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 1.....	23
[譜例 9] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 44-47.....	23
[譜例 10] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 53-54.....	24
[譜例 11] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 10-12.....	24
[譜例 12] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 7-8.....	25
[譜例 13] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 29-31.....	26
[譜例 14] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 3.....	26
[譜例 15] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 59-61.....	27
[譜例 16] 韓国伝統音楽の平調と界面調.....	28
[譜例 17] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 1 5音音階.....	28
[譜例 18] 韓国の民謡 〈チンチンイソリ〉 mm. 11-12.....	28
[譜例 19] 韓国の民謡 〈チャジュン念仏〉 mm. 17-20 弄絃技法.....	29
[譜例 20] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 弄絃技法.....	29
[譜例 21] 韓国の宮廷音楽 〈スゼチョン〉 mm. 25-26 装飾音技法.....	30
[譜例 22] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 13-15 グッコリ長短.....	31

[譜例 23]	韓国伝統音楽のグッコリ長短.....	31
[譜例 24]	初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 25-27 チュンチュンモリ長短...	32
[譜例 25]	韓国伝統音楽のチュンチュンモリ長短.....	32
[譜例 26]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 10-11, mm. 24-25.....	35
[譜例 27]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 28-30, mm. 56-58.....	35
[譜例 28]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 50-51.....	36
[譜例 29]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 1-2.....	37
[譜例 30]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 52-53.....	37
[譜例 31]	韓国の民謡 〈チャジンユクチャベギ〉 mm. 1-2.....	38
[譜例 32]	初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 40-41 弄絃技法.....	38
[譜例 33]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 5-9.....	41
[譜例 34]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 28-31.....	41
[譜例 35]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 39-40, mm. 45-49.....	43
[譜例 36]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 10-13.....	44
[譜例 37]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 m. 53.....	44
[譜例 38]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 18-21 セマチ長短.....	45
[譜例 39]	韓国伝統音楽のセマチ長短.....	45
[譜例 40]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 1-4.....	45
[譜例 41]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 16-17, mm. 50-52.....	46
[譜例 42]	初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 24-31.....	47
[譜例 43]	韓国伝統音楽 パンソリ 〈沈清歌(シムチョン歌)〉 中「シムボンサ哀痛」....	47
[譜例 44]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 7-11.....	50
[譜例 45]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 52-53.....	50
[譜例 46]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 25-28.....	51

[譜例 47]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 22-23.....	52
[譜例 48]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 m. 3.....	52
[譜例 49]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 m. 52.....	52
[譜例 50]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 声楽の弄絃技法.....	53
[譜例 51]	初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 ピアノの伽椰琴奏法.....	53
[譜例 52]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 1-4.....	56
[譜例 53]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 9-12.....	57
[譜例 54]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 1-2.....	57
[譜例 55]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 m. 20.....	58
[譜例 56]	初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 m. 7 弄絃技法.....	59
[譜例 57]	韓国伝統音楽 伽椰琴散調 中 〈ジャジンモリ〉 mm. 1-8.....	59
[譜例 58]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 第1部分.....	61
[譜例 59]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 第2部分.....	62
[譜例 60]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 終結部.....	62
[譜例 61]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 原型音列.....	63
[譜例 62]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 連符と音列についての素材の断片.....	63
[譜例 63]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 2つの原型音列間の関係.....	64
[譜例 64]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 シンコペーション.....	65
[譜例 65]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 連符.....	65
[譜例 66]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 ポリリズム.....	65
[譜例 67]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 和声.....	66
[譜例 68]	Fünf Stücke für Klavier 第1曲 相称構造.....	66
[譜例 69]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲 mm. 1-3.....	67
[譜例 70]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 10.....	68

[譜例 71]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	モチーフの変形.....	68
[譜例 72]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	m. 12.....	69
[譜例 73]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	m. 5.....	69
[譜例 74]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	mm. 19-21.....	69
[譜例 75]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	m. 4.....	71
[譜例 76]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	和声.....	71
[譜例 77]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	m. 8 打楽器的な効果.....	72
[譜例 78]	Fünf Stücke für Klavier 第2曲	m. 14 陰陽思想.....	72
[譜例 79]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	原型音列.....	74
[譜例 80]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	mm. 1-3.....	74
[譜例 81]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	m. 16.....	75
[譜例 82]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	mm. 20-21.....	75
[譜例 83]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	和声.....	77
[譜例 84]	Fünf Stücke für Klavier 第3曲	mm. 1-2 ピアノの打楽器的な効果.....	78
[譜例 85]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	mm. 1-2.....	80
[譜例 86]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	mm. 3-4.....	81
[譜例 87]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	m. 7.....	81
[譜例 88]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	m. 10.....	82
[譜例 89]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	m. 20.....	82
[譜例 90]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲	和声.....	84
[譜例 91]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲と第2曲の	リズム的關係	85
[譜例 92]	Fünf Stücke für Klavier 第4曲と第3曲の	リズム的關係	85
[譜例 93]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲	mm. 1-2.....	87
[譜例 94]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲	m. 10.....	87

[譜例 95]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲 m. 15.....	88
[譜例 96]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲 mm. 17-19.....	88
[譜例 97]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲 和声.....	90
[譜例 98]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲 mm. 1-4 相称構造.....	91
[譜例 99]	Fünf Stücke für Klavier 第5曲と第3曲のリズム的關係	91
[譜例 100]	GASA für Violine und Klavier mm. 1-4.....	93
[譜例 101]	GASA für Violine und Klavier 旋律の反復.....	93
[譜例 102]	GASA für Violine und Klavier 主要音.....	94
[譜例 103]	GASA für Violine und Klavier m. 96.....	94
[譜例 104]	GASA für Violine und Klavier m. 119.....	94
[譜例 105]	GASA für Violine und Klavier mm. 145-146.....	95
[譜例 106]	GASA für Violine und Klavier リズム.....	97
[譜例 107]	GASA für Violine und Klavier 和声.....	98
[譜例 108]	GASA für Violine und Klavier m. 72.....	99
[譜例 109]	GASA für Violine und Klavier mm. 16-18.....	99
[譜例 110]	GASA für Violine und Klavier mm. 12-13 リズム的な応答.....	100
[譜例 111]	GASA für Violine und Klavier mm. 51-52 ピアノの打樂器的表現.....	100
[譜例 112]	ピアノ奏法と韓国伝統の弦樂器伽椰琴の奏法.....	101
[譜例 113]	GASA für Violine und Klavier mm. 145-146 終止部分のフェルマータ.....	101
[譜例 114]	Garak für Flöte und Klavier mm. 1-7.....	103
[譜例 115]	Garak für Flöte und Klavier フルートの跳躍旋律.....	103
[譜例 116]	Garak für Flöte und Klavier 第2部分のフルート旋律.....	104
[譜例 117]	Garak für Flöte und Klavier モチーフの変形.....	105
[譜例 118]	Garak für Flöte und Klavier mm. 167-168.....	105

[譜例 119]	Garak für Flöte und Klavier	リズム	107
[譜例 120]	Garak für Flöte und Klavier	和声	108
[譜例 121]	Garak für Flöte und Klavier mm. 112-114	旋律に現れる静中動思想	108
[譜例 122]	Garak für Flöte und Klavier mm. 68-71	連音形式	109
[譜例 123]	韓国の宮廷音楽〈スゼジョン〉 mm. 5-6	連音形式	109
[譜例 124]	Nore für Violoncello und Klavier mm. 1-3		111
[譜例 125]	Nore für Violoncello und Klavier	モチーフの変形	111
[譜例 126]	Nore für Violoncello und Klavier	第2部分 躍動的な旋律	111
[譜例 127]	Nore für Violoncello und Klavier mm. 72-84		112
[譜例 128]	Nore für Violoncello und Klavier mm. 89-91		112
[譜例 129]	Nore für Violoncello und Klavier mm. 105-110		112
[譜例 130]	Nore für Violoncello und Klavier	リズム	113
[譜例 131]	Nore für Violoncello und Klavier	和声	114
[譜例 132]	Nore für Violoncello und Klavier mm. 74-78	微分音奏法	115
[譜例 133]	Nore für Violoncello und Klavier	ピアノのリズミ的な応答と濃淡効果	115
[譜例 134]	RIUL für Klarinette und Klavier mm. 1-3		117
[譜例 135]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 5		117
[譜例 136]	RIUL für Klarinette und Klavier mm. 87-89		118
[譜例 137]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 130		118
[譜例 138]	RIUL für Klarinette und Klavier mm. 142-144		119
[譜例 139]	RIUL für Klarinette und Klavier mm. 161-162		119
[譜例 140]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 173		120
[譜例 141]	RIUL für Klarinette und Klavier mm. 193-194		120
[譜例 142]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 8		122

[譜例 143]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 62	122
[譜例 144]	RIUL für Klarinette und Klavier 和音.....	123
[譜例 145]	RIUL für Klarinette und Klavier ピアノによるクラリネット旋律の模倣.	124
[譜例 146]	RIUL für Klarinette und Klavier m. 195.....	125
[譜例 147]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 6-9.....	127
[譜例 148]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 30-31.....	128
[譜例 149]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 61.....	128
[譜例 150]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 104.....	129
[譜例 151]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 128-129.....	130
[譜例 152]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 132-133.....	130
[譜例 153]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 91.....	131
[譜例 154]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier 和声.....	132
[譜例 155]	Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 85-87.....	133
[譜例 156]	Duo für Viola und Klavier mm. 1-2.....	136
[譜例 157]	Duo für Viola und Klavier m. 16.....	136
[譜例 158]	Duo für Viola und Klavier mm. 33-34.....	137
[譜例 159]	Duo für Viola und Klavier mm. 55-58.....	137
[譜例 160]	Duo für Viola und Klavier mm. 61-62.....	138
[譜例 161]	Duo für Viola und Klavier mm. 101-103.....	138
[譜例 162]	Duo für Viola und Klavier mm. 113-114.....	138
[譜例 163]	Duo für Viola und Klavier m. 157.....	138
[譜例 164]	Duo für Viola und Klavier mm. 160-161.....	139
[譜例 165]	Duo für Viola und Klavier 終結部	139
[譜例 166]	Duo für Viola und Klavier リズム.....	141

[譜例 167]	Duo für Viola und Klavier 和声.....	142
[譜例 168]	Duo für Viola und Klavier mm.90-91.....	142
[譜例 169]	Duo für Viola und Klavier mm.12-13.....	143
[譜例 170]	Duo für Viola und Klavier mm.158-159.....	143
[譜例 171]	Duo für Viola und Klavier m. 20, m. 26.....	143
[譜例 172]	Interludium A für Klavier 第1部分の導入部.....	145
[譜例 173]	Interludium A für Klavier 第1部分の旋律の動き.....	145
[譜例 174]	Interludium A für Klavier 第2部分の導入部.....	146
[譜例 175]	Interludium A für Klavier 第2部分に現れる「A音」.....	146
[譜例 176]	Interludium A für Klavier 第3部分 m. 12.....	147
[譜例 177]	Interludium A für Klavier 第3部分 m. 16.....	147
[譜例 178]	Interludium A für Klavier 第3部分 m. 31.....	148
[譜例 179]	Interludium A für Klavier 第3部分 mm. 46-47.....	148
[譜例 180]	Interludium A für Klavier 第3部分 m. 11.....	149
[譜例 181]	Interludium A für Klavier 和声.....	150
[譜例 182]	ピアノ室内楽作品とピアノソロ作品におけるピアノの表現比較.....	151
[譜例 183]	Trio(1972/75)とInterludium Aにおける主要音響技法の比較.....	151
[譜例 184]	Interludium A für Klavier 第1部分.....	152
[譜例 185]	ピアノの特性が生かされた表現.....	152
[譜例 186]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm.1-3.....	154
[譜例 187]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 49-50.....	154
[譜例 188]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 51-52.....	155
[譜例 189]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 110-111....	155
[譜例 190]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 183-184 ...	156

[譜例 191]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 188.....	156
[譜例 192]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 125.....	157
[譜例 193]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 30.....	158
[譜例 194]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier 和声1.....	158
[譜例 195]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier 和声2.....	159
[譜例 196]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 45.....	159
[譜例 197]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 154.....	160
[譜例 198]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 86.....	160
[譜例 199]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 188.....	161
[譜例 200]	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 101-102....	161
[譜例 201]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 1-3.....	163
[譜例 202]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 m. 12.....	163
[譜例 203]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 50-51.....	164
[譜例 204]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 131-132.....	164
[譜例 205]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 150-152.....	164
[譜例 206]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 175-178.....	165
[譜例 207]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 m. 207.....	165
[譜例 208]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 リズム.....	166
[譜例 209]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 和声.....	167
[譜例 210]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 m. 138.....	168
[譜例 211]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 mm. 110-111.....	169
[譜例 212]	Sonate für Violine und Klavier Nr. 1 m. 114.....	169
[譜例 213]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 1-3.....	171
[譜例 214]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 16.....	171

[譜例 215]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 37, m. 40.....	172
[譜例 216]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 63-64.....	173
[譜例 217]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 71-72.....	173
[譜例 218]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 59-60.....	174
[譜例 219]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier 和声.....	175
[譜例 220]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 30.....	176
[譜例 221]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 61.....	176
[譜例 222]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 58.....	177
[譜例 223]	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 53-54.....	177
[譜例 224]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 1-3.....	179
[譜例 225]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 17-18.....	179
[譜例 226]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 71-72.....	180
[譜例 227]	Espace I für Violoncello und Klavier m. 94.....	180
[譜例 228]	Espace I für Violoncello und Klavier m. 102.....	181
[譜例 229]	Espace I für Violoncello und Klavier m. 110.....	181
[譜例 230]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 60-61.....	182
[譜例 231]	Espace I für Violoncello und Klavier 和声.....	182
[譜例 232]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 77-78.....	183
[譜例 233]	Espace I für Violoncello und Klavier m. 45.....	184
[譜例 234]	Espace I für Violoncello und Klavier mm. 25-27.....	184

凡 例

1. 書名は『』、曲名は〈〉、作品集は《》で表記する。
2. 強調する文章、引用文章、用語や単語、音名などを明確に表記する部分は「」を記す。
3. 楽曲中で現れる用語は、作曲家が表記した方式に従って表記する。(例：フラッタータンギング→Flatterzunge、ビブラート→vibrato)
4. 楽曲分析において譜例と表を示す時、[譜例]や[表]と記す。
5. 譜例では、小節数を小文字mで表記する。(例：m. 2、mm. 2-5)
6. 本論文は、調性音楽と無調性音楽を両方とも扱っており、第2章の楽曲分析で用いた「和声」という用語は、協和音と不協和音を共に包含する意味で使用する。
7. 調性はローマ字で表記し、長調の場合は大文字、短調の場合は小文字で表記する。また、音名はローマ字の大文字で表記する。(例：D major、d minor、D♭音)
8. 楽曲分析において音程関係は次のように表記する。

例) 完全4度 → P4

増4度 → a4

減4度 → d4

長2度 → M2

短2度 → m2

9. 和声記号は次のように表記し、長和音は大文字、短和音は小文字で書く。

例) i 6.....1度の第1転回形の短3和音

ii $\frac{6}{4}$ 2度の第2転回形の短3和音

i $\frac{4}{3}$ 1度の第2転回形の短7和音

N.T.補助音

10. 音列は次のように表記する。

例) 原型音列.....0

第1原型音列.....1st

第2原型音列.....2nd

原型音列を半音ずつ上行移高し、8番目の音から始まる音列.....80

逆行音列.....R

反行音列.....I

逆行反行音列.....RI

序 論

1. 研究の目的

20世紀のヨーロッパ音楽は、19世紀までの音楽に様々な新様式のもの加わり、多様な音楽様式が共存する時代であった。これまでの芸術観念や形式に囚われず、革新的な芸術を志向する前衛的(avant-garde)な考え方が生まれ、より新たな、より斬新な音楽素材が求められた。20世紀に入り、これまでの調性音楽の体系に相反する無調音楽が登場し、A. シェーンベルクが創始した12音音楽が画期的な作曲技法の1つとして位置付けられた。20世紀の半ばに至っては、更に音楽表現の多様性を追求し、非ヨーロッパ音楽への関心がそれ以前よりも高まっていった。K. シュトックハウゼン、P. ブーレーズ、J. ケージなどの作曲家たちは、作品に東アジア的な音楽素材を用いることもあった。¹

このように革新的な変化を重ねていた時代に、韓国生まれでドイツに帰化した作曲家である尹伊桑(ユン・イサン, 1917-1995)もまた、彼独自の「主要音作曲技法」をもってヨーロッパの音楽界で注目を浴び始めた。ドイツの音楽学者であるC.M. シュミット(1942-)は、ユン・イサンが1956年に折りよく渡欧したのは、世界音楽史的に一種の幸運であったと述べている。² 彼によれば、ユン・イサンは、1960年代初頭の音列音楽の衰退とともに新しく頭角を現してきた、G. リゲティ、K. ペンデレツキなどの作曲家による「音色作曲技法」という傾向に同乗することによって、ヨーロッパの前衛音楽界でその位置付けがなされたと証言する。³

さらにユン・イサンは、当代ヨーロッパ音楽の12音技法と韓国伝統音楽の要素を結合させた「主要音作曲技法」を考案し、東洋的な要素を取り入れた音楽をヨーロッパの楽器で奏するという、彼独自の音楽的構想を実現させた。当時ヨーロッパの音楽学者たちは、彼の音楽に含まれている音楽的な特性がどこから由来されているのかについて探ろうとした。⁴

¹ C.M. Schmidt. “Europe eumakgwa Europe bakui eumak (ヨーロッパ音楽とヨーロッパ以外の音楽).” *Yun isangui eumaksegye (尹伊桑の音楽世界)* Choi, Seong-Man and Hong, Eun-Hee., eds. (Paju: Hangil, 1991), p. 233. [原文韓国語]

² idem, “Fluktuationen(1964).” In *Der Komponist Isang Yun*, Eds. by H.Heister, W-W. Sparrer. (München: Text und Kritik, 1987), p. 210.

³ ibid.

⁴ Yong-Hwan Kim. “Yun Isang: guui samgwa eumak (尹伊桑: 彼の人生と音楽).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol. 11(1996), p. 35. [原文韓国語]

ユン・イサンの作品に関する研究は1980年代後半から活発に研究され始めた。特に、彼の逝去直後の1996年にドイツ・ベルリンで「国際尹伊桑協会 (Internationale Gesellschaft für Isang Yun)」が創立され、彼の生涯と作品に関する研究集⁵ が出版された。一方、韓国では政治的な事情⁶ のため、彼に関する研究に制約がなされたが、1990年代後半から本格的に研究され始めた。

ユン・イサンの研究のための主要参考文献としては、国際尹伊桑協会で開催された研究集をはじめ、対談内容で書かれた『傷ついた龍』⁷、作曲家の講演内容や文などを編集した『尹伊桑の音楽世界』⁸、国際尹伊桑協会の会長W-W. シュパーラーとユン・イサンの共同著作『私の道、私の理想、私の音楽』⁹などの単行本があり、彼の人生や作品、音楽観などを覗くことができる。『尹伊桑の音楽語法』¹⁰においては韓国伝統音楽に基層して彼の作品を研究している。また、韓国で刊行された『音楽と民族』¹¹などの雑誌論文では、韓国時代の彼の人生や音楽について叙述している。

ユン・イサンのピアノ作品は、韓国時代の《初期歌曲集 タルムリ(1950)》とヨーロッパ時代の2つのピアノソロ作品、10のピアノ室内楽作品の全13作品である。ユン・イサンのピアノ作品を研究した学位論文としては、彼の2つのピアノソロ作品を研究したKim, Sae-Heeの論文、¹² 1960年代の4つのピアノ室内楽作品を研究したChoi, Ji-Sunの論文、¹³ 韓国時代の

⁵ *Ssi-ol Almanach*. Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V., published by W-W. Sparrer, (Berlin / München, 1997, 1998/99, 2000/01, 2002/03, 2004/09).

⁶ 尹伊桑は共産主義者として告発を受け、1967年にベルリンから連行されてソウルに強制送還、2年間投獄された経験がある。秋山邦晴「ユン・イサン」、『音楽大事典』(東京:平凡社, 1989), 第5巻, p. 2638.

以下引用; 軍事裁判で死刑を求刑されたが、ブーレーズ、シュトックハウゼン、ストラヴィンスキーをはじめ、世界各国の音楽家180人による嘆願書や、国家主権の侵害行為だとして対韓国経済援助中止の措置を通告した西ドイツ政府によって69年に釈放され、71年西ドイツに帰化した。

⁷ 尹伊桑, リンザー, L. 『傷ついた龍: 一作曲家の人生と作品についての対談』 伊藤成彦訳, (東京: 未来社, 1989), 263p.

⁸ Eun-Hee Hong and Seong-Man Choi., eds. *Yun Isangui eumaksegye* (尹伊桑の音楽世界) (Paju: Hangil, 1991), 632p. [原文韓国語]

⁹ Isang Yun., W-W. Sparrer. *Nai gil, nai isang, nai eumak* (私の道, 私の理想, 私の音楽) Jeong, Gyo-Cheol and Yang, In-Jeong., eds. (Seoul: HICE, 1994), 216p. [原文韓国語]

¹⁰ 金東珠 『尹伊桑の音楽語法: 韓国の伝統音楽を基層として』 (東京: 東海大学出版会, 2004), 162p.

¹¹ Yong-Hwan Kim. “Yun Isang: guui sangwa eumak (尹伊桑: 彼の人生と音楽).” *Eumakgwa minzok* (音楽と民族) Vol. 11 (1996), pp. 12-43. [原文韓国語]

Dong-Eun Noh. “Hangukeseo Yun Isangui sangwa yesul (韓国での尹伊桑の人生と芸術).” *Eumakgwa minzok* (音楽と民族) Vol. 17 (1999), pp. 52-122. [原文韓国語]

¹² Sae-Hee Kim. “The life and music of Isang Yun with an analysis of his piano works.” D.M.A., University of Hartford, 2005.

¹³ Ji-Sun Choi (Emily). “The merging of Korean traditional music and western instrumentation as exemplified in four chamber works for piano composed by Isang Yun.” D.M.A., University of Miami, 2007.

《初期歌曲集 タルムリ(1950)》を研究したPark, Jin-Hwaの論文¹⁴ などを取り上げることができる。その他にも多数の論文があるが、〈ヴィオラとピアノのためのデュオ(1976)〉を研究したKim, Jung-Hyunの論文、¹⁵ そして、ヴァイオリンとピアノのための2つの二重奏作品を研究したLee, Kyung-Haの論文¹⁶ など、主に、彼のヨーロッパ時代の二重奏作品について研究されている。

彼のピアノ作品に関する以上の先行研究の現況から、多数の論文がヨーロッパ時代の二重奏作品についての研究に限られており、〈ピアノ三重奏曲(1972/75)〉や〈フルート・ヴァイオリン・チェロ・ピアノのための四重奏曲(1988)〉、〈3本の金管とピアノのための四重奏曲(1992)〉などの室内楽作品についての研究はまだ見あたらない。

彼のピアノソロ作品は2作品で数少ないが、室内楽作品を含む全ピアノ作品は、韓国時代の1950年のものからヨーロッパ時代の1992年のものまで極めて長期間にわたり、全ピアノ作品の研究を通じて作曲技法の流れを考察する必要があると判断する。しかし、一部のピアノ作品に関する先行研究はあるが、全ピアノ作品について分析した論文についてもまだ見あたらないことに気づいた。

したがって、本研究ではユン・イサンの韓国時代の《初期歌曲集 タルムリ(1950)》からヨーロッパ時代の2つのピアノソロ作品と10のピアノ室内楽作品、つまり全13のピアノ作品を研究の範囲とし、形式、旋律、拍子、リズム、和声、その他の特徴に分けて分析することによって、ユン・イサンの作曲技法の流れを把握し、韓国伝統音楽的な特徴がヨーロッパの楽器でどのように表現されているのかについて考察してみたい。

多様な様式を持つ20世紀音楽作品は新たな革新的な表現をしており、ユン・イサンの音楽もまた、ヨーロッパの無調音楽と韓国伝統音楽的な要素が結合して現れる点で独創的である。それゆえに、特に演奏者の立場で彼の音楽を表現するには、彼の独創的な作曲技法の根本となる韓国伝統音楽との関連性について、十分な理解が必要だと考えられる。

¹⁴ Jin-Hwa Park. "Study on Isang Yun' s early collection of songs 《Dal-Moo-Ri》." M. M. E., Dong-A University, 2006. [原文韓国語]

¹⁵ Jung-Hyun Kim. "Isang Yun' s Duo for viola and piano (1976): A synthesis of eastern music concepts with western music techniques." D. M. A., University of Arizona, 2007.

¹⁶ Kyung-Ha Lee. "A comparative study of selected violin works of Isang Yun: GASA für Violine und Klavier (1963) and Sonate für Violine und Klavier Nr.1 (1991)." D. M. A., University of Ohio State, 2009.

2. 尹伊桑の生涯と作曲活動

ユン・イサンは1917年、韓国・慶尚南道で生まれた。初等学校で風琴¹⁷の音に接し、近所の教会から賛美歌を聴くことでヨーロッパ音楽に接することになった。初等学校を卒業後、彼の父親は商業学校への進学を希望したが、彼は音楽の勉強のためソウルへ行った。ソウルでは当時、韓国初の西洋式軍楽隊出身の音楽人に和声学を学びながら、約2年間、国立図書館へ通いヨーロッパの古典音楽やR. シュトラウス、P. ヒンデミットなどの現代音楽を勉強した。

1935年、商業学校への進学を条件とする父親の許可を得て日本に渡り、大阪音楽院に入学した。そこでは2年間、作曲や音楽理論、チェロなどを勉強した。1937年に帰国し、華陽学院で教鞭を取ったが、1939年にまた東京に渡るようになった。当時、東京にはフランス留学から帰国した池内友次郎¹⁸が活動しており、彼に作曲を学ぶためであった。¹⁹しかし、1941年に太平洋戦争の危機が迫り、また韓国へ帰国することとなった。当時、韓国は日本統治時代であったが、ユン・イサンは抵抗運動に参加し、1944年に逮捕され二ヶ月間獄中生活をした。獄中生活で肺結核にかかり入院したが、その時に母国の解放を迎えた。その後1948年から1949年までには統営女子高等学校で、1949年から1952年までには釜山師範学校で音楽教師として在職した。1950年にはこれまで作曲した歌曲を集めて《初期歌曲集 タルムリ》を出版し、1950年から1953年まで起こった朝鮮戦争時には「戦時作曲家協会」を組織して活動するなど、作曲家としての活動を続けていった。終戦後、ユン・イサンはソウルに移住し、いくつかの大学に出講しながら〈チェロソナタ〉、〈ピアノ三重奏曲〉、〈弦楽四重奏曲〉などの室内楽曲を作曲し、1956年には〈ピアノ三重奏曲〉と〈弦楽四重奏曲〉で「ソウル市文化賞」を受賞した。これをきっかけにユン・イサンはヨーロッパ留学を決心した。この決心には、これまで韓国と日本で学んだ音楽はR. シュトラウス以上を超えられなかったという認識があり、ヨーロッパの現代音楽を学びたいという意志があった。²⁰

1956年6月、38歳でヨーロッパに渡り、フランス・パリ国立高等音楽院でT. オベンに作曲

¹⁷ 明治から昭和初期までの日本語では、オルガンの和訳「風琴」が広く用いられた。なお、当時の韓国においても同様に「風琴」という用語が用いられた。

¹⁸ 池内友次郎(いけのうち ともじろう, 1906-1991)は日本の作曲家・音楽教育家。1927年、日本人で初めてフランス・パリ音楽院に入学し、作曲、音楽理論を学び1937年帰国。帰国後、日本大学芸術科教授を経て、1947年に東京芸術大学作曲科教授に就任した。

¹⁹ Yong-Hwan Kim. “Yun Isang: guui sangwa eumak (尹伊桑: 彼の人生と音楽).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol. 11 (1996), p. 16. [原文韓国語]

²⁰ 尹伊桑, リンザー, L. 『傷ついた龍: 一作曲家の人生と作品についての対談』 伊藤成彦訳, (東京: 未来社, 1989), p. 68.

を、P. ルベルに音楽理論を師事した。1957年8月にはドイツに移り、西ベルリン音楽大学でR. シュヴァルツ-シリングに対位法とフーガを、B. ブラッハーに作曲を、A. シェーンベルクの弟子であったJ. ルーファーに12音技法を学んだ。この時期に作曲された《ピアノのための五つの小品(1958)》と《七つの楽器のための音楽(1959)》は1959年にオランダ・ビルトーベンとドイツ・ダルムシュタットで行われた現代音楽祭で入賞し、初演された。これをきっかけに西ベルリン音楽大学の卒業後もドイツに滞在し、作曲活動を続けていくこととなった。

この頃から独自の作曲技法の探求に没頭した彼は、「主要音技法」あるいは「主要音響技法」を考案し、1966年に作曲された《礼楽》が、その年の10月にドイツ・ドナウエッシンゲン現代音楽祭で初演され、作曲家として注目を浴びるようになった。

しかし、翌年の1967年、彼の生涯において大きな事件が起きた。当時の韓国は軍事政権が集権する時代であったが、政権に対抗するドイツ滞在中の韓国人留学生を中心に韓国民民主化闘争活動に加担したこと、そして、北朝鮮を訪問したことが問題となり、韓国中央情報部要員によってソウルに拉致された。北朝鮮のスパイ容疑を受けて収監された彼のために、同僚音楽家たちは嘆願書を提出し、世界各国の外交的圧力、特にドイツ政府の助力で1969年2月に釈放された。²¹ 2年間の収監生活中にも彼は作曲を続け、《クラリネットとピアノのためのリユル(1968)》、《映像(1968)》や、オペラ《蝶々の未亡人(1968)》などを完成させた。

1969年釈放後はドイツ・ハノーバー音楽大学で作曲科講義を引き受け、1972年には西ベルリン音楽大学の名誉教授として任用された。この時期に彼は2編のオペラを作曲した。ドイツ・キール市の依頼で作曲した《幽霊の愛(1969/70)》でキール文化賞を受賞し、ミュンヘンオリンピック文化行事で依頼を受けた《沈清(シムチョン)(1971/72)》の公演で世界から注目を浴びた。

彼は、1968年の政治的な事件以後、1971年ドイツに帰化して亡くなる時まで韓国に戻れなかった。しかし、政治的な事件による痛みを約10年の歳月をかけて克服した彼の音楽は、大きく変化した。それ以前の作品は彼自身の第2自我のために書かれたが、克服後の作品は、一般的な理解を考慮し大衆を対象に作曲した。²² 1970年代半ばから、彼の音楽は徐々に簡素化され明瞭に変化して行き、暴力と不平等を拒否し世界平和と人類に対する愛というメッセージを込めた曲も作曲した。²³ 1980年に韓国・光州(クァンジュ)で発生した民主化闘争運動と、これを無慈悲に流血鎮圧した事件をきっかけに作曲した、管弦楽曲《光州(クァン

²¹ 秋山邦晴 「ユン・イサン」, 『音楽大事典』(東京:平凡社, 1989), 第5巻, p. 2638.

²² Yong-Hwan Kim, op. cit., p. 27.

²³ ibid. p. 28.

ジュ)よ!永遠に(Exemplum, in Memoriam Kwangju, 1981)》には、韓国の歴史を通じて世界に暴力の悲哀を警告するメッセージを込めた。

彼は後進養成にも尽力し、1977年から1987年までベルリン芸術大学音楽大学教授を歴任し、1985年にテュービンゲン大学から名誉博士学位の授与を受けた。また、1968年ハンブルク自由芸術院会員、1974年西ベルリン芸術院会員、1991年国際現代音楽協会(ISCM)の名誉会員として活動し、1995年ドイツ・ベルリンで逝去した。

ユン・イサンは4編のオペラをはじめ、22の管弦楽作品、46の室内楽作品、18のソロ作品、10の協奏曲作品など、約150作品を残し、1969年のキール文化賞、1988年R. v. ヴイツゼッカー大統領からドイツ連邦共和国大功労勲章の授与を受けた。そして、1992年にはハンブルク自由芸術院功労賞、1995年にはヴァイマルでゲーテ賞を受賞した。その他、ドイツの音楽学者J. ホイスラーにより「20世紀の重要作曲家56人」、「ヨーロッパに現存する5大作曲家」に選ばれ、そして1995年には、ドイツ・ザールブリュッケン放送が選定した「20世紀100年間で最も重要な作曲家30人」に選ばれるなど、数々の功績を残した。²⁴

²⁴ ibid. p. 12.

第1章 ユン・イサンの音楽の背景

第1節 文化的・社会的背景

ユン・イサンの独創的な音楽観及び音楽技法の土台を成すのは、韓国伝統音楽と道教思想にあり、その背景は彼の幼少時代の体験から根源を窺うことができる。²⁵

ユン・イサンは、1917年当時、日本統治時代の韓国・慶尚南道山清郡で出生し、3歳からは統営市に移り幼少時代を過ごした。彼が成長した統営市は海に面した都市であったため多様な文化が導入され、韓国の様々な伝統文化や日本から流入するヨーロッパの新文化に接することができた。そこで、ユン・イサンは秀麗な景観を感じ、韓国の伝統的な生活を送り、韓国伝統音楽などを経験した。彼は漁夫たちの歌声や近郊の山で行われた仏事、教会から聴こえる賛美歌や学校で接したオルガンの音などのすべての経験が、以後彼の音楽的創作の土台になったと述懐している。²⁶

ユン・イサンの音楽技法に影響を与えた韓国伝統音楽は、今日幾つかの区分付けの方式があるが、受容階層により正楽と民俗楽に大きく二分できる。²⁷ 正楽は、身分が高い人々の音楽、そして民俗楽は一般の庶民の音楽を称する。正楽はまた、受容場所により宮廷音楽と民間の上流音楽に分けることができる。正楽の種類には、宮中で行われた祭礼楽²⁸と宴礼楽、²⁹ 軍礼楽、³⁰ そして民間の上流社会において楽しまれた霊山會相³¹などの器楽合奏曲や正歌³²などの声楽曲がある。一方、民俗楽には、散調³³などの器楽独奏曲、シナウイ³⁴やサムルノ

²⁵ 金東珠 『尹伊桑の音楽語法：韓国の伝統音楽を基層として』（東京：東海大学出版会，2004），p. 19.

²⁶ 尹伊桑，リンザー，L. 『傷ついた龍：一作曲家の人生と作品についての対談』 伊藤成彦訳，（東京：未来社，1989），pp. 11-39.

²⁷ Dae-Woong Baek. “Gugagui yihae2: jangrujeok yihae (國樂の理解2: ジャンル的な理解).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol. 12 (1996), p. 115.

²⁸ 宮中で行われる孟子の文廟祭礼と朝鮮歴代王朝の位牌を祭る宗廟祭礼の2つが、伝統的な歌、舞、樂の総合芸術として継承されている。

²⁹ 宮中で行われる各種の宴会や、儀式で演奏された音楽で、壽齋天、輿民樂などがある。

³⁰ 軍隊の行進や凱旋、そして、王の行幸などで演奏された音楽で、大吹打などがある。

³¹ 9曲で構成された組曲である。最初は遅いテンポから始め、次第に速くなり、最後は軽快な雰囲気以て終わる。

³² 雅正な歌という意味を持つ。歌曲・歌詞・時調などがある。

³³ 散調（サンジョ）は、一人の独奏者が多様な「長短（長短の拍で構成された反復的なリズム型）」のチャング伴奏に合わせ、3-6楽章を続けて演奏する器楽独奏曲である。最初に形成された伽椰琴（カヤグム）の散調をはじめ、玄琴（コムンゴ）、大琴（テグム）、牙箏（アジェン）、笛（ピリ）の散調などがある。

³⁴ 巫俗音楽から由来した即興的な器楽合奏曲の一種である。伽椰琴（カヤグム）や笛（ピリ）などの管弦楽器が一定した「長短（長短の拍で構成された反復的なリズム型）」の拍の中で即興的に自由に演奏される。

リ³⁵などの器楽合奏曲、そしてパンソリ³⁶などの劇音楽や民謡などの声楽曲がある。

旋律を中心に発達した韓国伝統音楽は、旋律に精巧なリズム的装飾が伴い、線的な特徴を持ちながらも多彩な音楽になっている。「弄絃技法」³⁷や「装飾音技法」³⁸などのリズム的装飾は、感情表現が抑制される正楽においては弄絃する音のvibratoの幅が狭く、使用頻度が少ない。しかし、民俗楽ではvibratoの幅が広く、多用されている。ユン・イサンの音楽に数多く用いられるvibratoやトレモロなどの装飾音は、このような韓国伝統音楽の影響を受けている。

そして、ユン・イサンの作品には道教的な世界観も現れるが、学者であった父親の下で幼少時に自然と道教の老荘思想に接した経験から、影響を受けたと理解することができる。³⁹

ユン・イサンの音楽に現れる道教の理論体系として、陰陽思想と静中動思想がある。陰陽思想⁴⁰は、対比・対立する性質の「陰」と「陽」が均衡を成して調和と統一性を強調する理論である。「陰」は地、女性的、静的なこと、暗さや冷たさなどを表し、「陽」は空、男性的、動的なこと、明るさや温みなどを表すなど、互いに違う性質を持つ。ユン・イサンの音楽では、音や和声の形成に、この陰陽の原理が作用していると言える。⁴¹そして「動きがない中の動き- 静中動(Bewegtheit in der Unbewegtheit)」は、このような対比・対立する性質の陰陽が相互補い調和を成すことで表現される。ユン・イサンの音楽では、持続的で動きが少ない「静」的な音(主要音)が陰を、動きの多い「動」的な音(装飾音)が陽を表現している。「静」である主要音の周辺に「動」である装飾音を置くことで静中動が表現されている。⁴²ユン・イサンは、このように自分の音楽に現れる東洋の感覚的、精神的な要素が、幼少時から積み重なり、自分の心の奥深いところに位置付けられていると述懐している。⁴³

³⁵ 太鼓、チャング、ケンガリ、チンなどの四つの民俗打楽器で演奏される音楽である。

³⁶ 一人の歌い手が鼓手(太鼓を打つ人)の拍子に合わせて、長い物語をチャン(歌)、アニリ(台詞)、ノルムセ(身振り)を織り混ぜながら語る口承叙事詩である。

³⁷ 弄絃(ノンヒョン)技法はヨーロッパ音楽でのvibrato、トリル、トレモロ、グリッサンドなどの装飾奏法に相当する。弄絃は本来弦楽器において左手の技法を指すものであったが、管楽器にも適用され、韓国伝統音楽の最も本質的な特徴となっている。弦楽音楽では弄絃、管楽音楽では弄音、声楽音楽では揺声と分けて称される場合もある。

³⁸ 1つの主要音を幾つかの音が飾る技法で、主に管楽器演奏で発達した。主要音が進む間を装飾的な音型の塊りが飾ることである。遅い音楽であるほど装飾の程度が複雑で多くなる。

³⁹ 金東珠, op. cit., p. 19.

⁴⁰ 陰陽(いんよう)とは、古代中国の思想に端を発し、森羅万象、宇宙のありとあらゆる事物をさまざまな観点から陰と陽の二つのカテゴリに分類する思想。陰と陽とは互いに対立する属性を持った二つの気であり、これらは相反しつつも、一方がなければもう一方も存在し得ない。森羅万象、宇宙のありとあらゆる物は、相反する陰と陽の二気によって消長盛衰し、陰と陽の二気が調和して初めて自然の秩序が保たれるとされる。

⁴¹ 金東珠, op. cit., p. 20.

⁴² ibid.

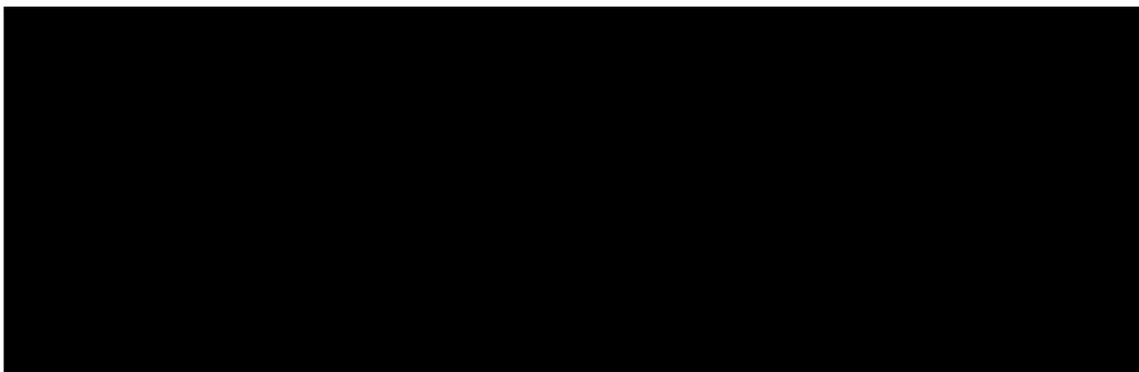
⁴³ 尹伊桑「音楽における陰陽」, 『すべての因襲から逃れるために』(東京:音楽之友社, 1987), pp. 131-132.

第2節 理論的背景

1. 12音技法とその他の作曲技法

ユン・イサンのヨーロッパ時代の初期作品では、12音音列がしばしば現れることが見られる。A. シェーンベルクが創始した12音技法は、1オクターブ内の12の各音が調性の中心から脱し、同等な位置と重要性を付与される音列主義の技法である。当時のユン・イサンが12音技法を受容したことは、音列が完全に音階全体を包含することができるという点であった。しかし、12音に与えられる厳格な均等性と各音の関係における序列の解体は、ユン・イサンの音楽観とは距離を感じさせる点であった。⁴⁴ そして、ユン・イサンの作品では音列に半音階を使ったり、特定部分をモチーフで活用するなど音列に変則が現れ、特に、反復を通じて音のグループを際立たせる方法を取っている。このような例は、ヨーロッパ時代の初期作品である《Fünf Stücke für Klavier(1958)》でも現れており、この作品では、12音音列を忠実に使いながらもしばしば旋律を反復させる変則が現れている。その例は次の[譜例 1]に見られる。

[譜例 1] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 mm.19-21

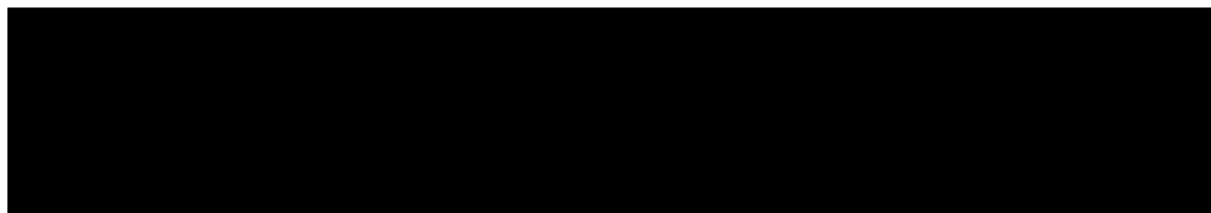


⁴⁴ Isang Yun., W-W. Sparrer. *Nai gil, nai isang, nai eumak* (私の道, 私の理想, 私の音楽) Jeong, Gyo-Cheol and Yang, In-Jeong., eds. (Seoul: HICE, 1994), p. 74. [原文韓国語]

ユン・イサンは1963年の作品〈GASA für Violine und Klavier〉と〈Garak für Flöte und Klavier〉に使われた12音音列について言及したことがある。当時、彼はA. シェーンベルクの12音技法と同様に音列表を作ったが、作曲において音響的な発想が強く浮び上がる時には、音列の制約を受けず自由に流れに沿って音を置き、12音音列はほんの少し利用したに過ぎなかったと言及している。⁴⁵

また、彼は12音音列で1つの旋律を構成する方式ではなく、12の各音に音色的な意味を付与し、主要音のように表現する方式も用いている。1971年の〈Piri für Oboe〉の第4部分では、[譜例 2]のように楽曲の展開に逆行音列を利用し、単純に主要音のように表現した例もある。このように、ユン・イサンの作品では、12音音列を用いながらも12音技法という厳格な形式に囚われず、自由な展開方式を取っている。

[譜例 2] Piri für Oboe 第4部分



そしてユン・イサンは、12音技法以外にも20世紀の多様な作曲技法を用いている。〈GAGOK für Stimme, Gitarre und Schlagzeug(1972)〉では、[譜例 3]の@のように人声声部に1/4音程の微分音奏法(表記記号: ♭)と不確定性記譜を行い、⑥のように器楽演奏者の声を挿入させる。

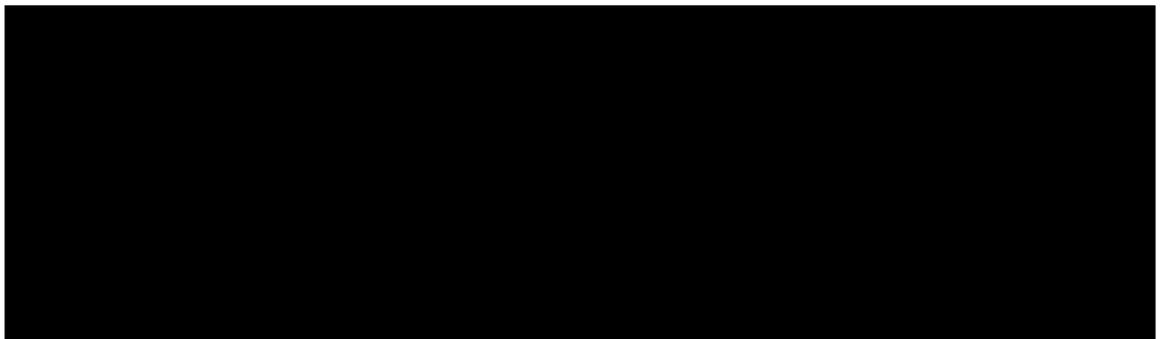
⁴⁵ 尹伊桑, リンザー, L. 『傷ついた龍: 一作曲家の人生と作品についての対談』 伊藤成彦訳, (東京: 未来社, 1989), p. 98.

[譜例 3] GAGOK für Stimme, Gitarre und Schlagzeug mm. 36-37



<Interludium A für Klavier(1982)> では、[譜例 4]のように反復的に現れる各「A音」に別の音価や強弱などを付け、音色を付与する点描的技法が現れる。

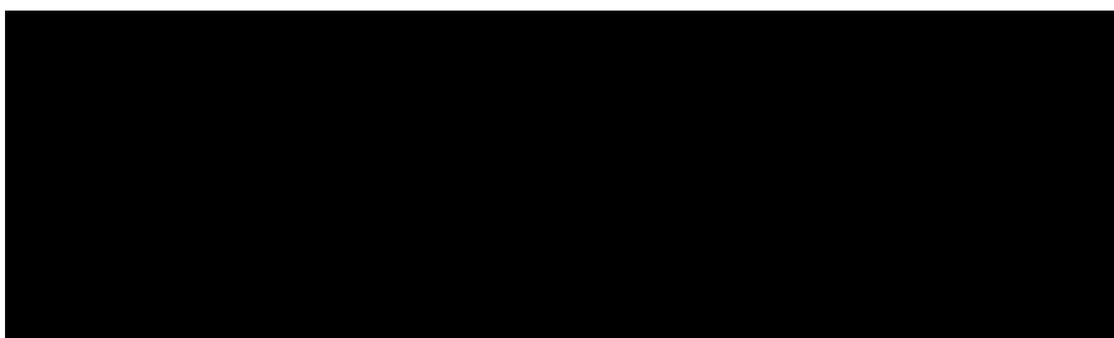
[譜例 4] Interludium A für Klavier 中間部



そして〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier(1972/75)〉では、[譜例 5]のように密集的な音の配列でピアノの弦を指ではじくトーン・クラスター技法が使われた。作曲家が指定した音程の範囲内で演奏者は自由に無調音型を作り、不協和音を即興的に演奏するなど、トーン・クラスター技法で偶然性を加えた作曲技法が用いられている。

計画的な性格である音列主義や、それに相反する自由な音楽表現、音色作曲技法など、ユン・イサンの音楽で現れるこのような20世紀の作曲技法は、作品の全体に使用されるというよりは部分的に使用されている。それゆえに、彼が20世紀の多様な音楽表現を実験的に用いながら、彼独自の音楽表現を追い求めていったと考えられる。

[譜例 5] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 26-29



2. 主要音技法と主要音響技法

ユン・イサンは、ヨーロッパ時代の初期作品で12音技法を用いて作曲したが、12音音列の変則的な使用と共に彼独自の主要音技法を徐々に発展させていった。彼は1960年代初頭から主要音技法を考案し、1970年代後半から次第に修正し始め、音楽を理解しやすくし、より直接的な表現を追い求めたと述懐している。⁴⁶

ユン・イサンの主要音技法は韓国伝統音楽に基づいている。韓国伝統音楽において、旋律は固定された音を演奏するのではなく、旋律の中でも主要音に多様な方式のvibratoや

⁴⁶ Isang Yun. "Jeong Jung dong: nau i eumakyesului batang (静中動: 私の音楽芸術の基礎)." *Yun isangui eumaksegye (尹伊桑の音楽世界)* Choi, Seong-Man and Hong, Eun-Hee., eds. (Paju: Hangil, 1991), p. 44. [原文韓国語]

グリッサンドなどの装飾を伴い、音の高低や音色、強弱などによって旋律に濃淡効果を添える。そして、合奏では各楽器が1つの旋律を演奏しながらも各々によって別々の装飾が行われ、それが同時に合わさり自然とヘテロポニーが生ずる。⁴⁷

このような韓国伝統音楽の旋律的特徴は、ユン・イサンの主要音技法の考案に多大な影響を与えている。各音が集結して成す1つの音列で作品を構成している音列音楽と違い、ユン・イサンの主要音技法は、固定された核である中心部(主要音)が存在し、この核は主に周辺のメリスマ的な装飾音によって絶えず変化する。このような内部的な動きで形成された音の複合体を持って作曲する方式は、韓国伝統音楽に由来すると言える。⁴⁸ ユン・イサンの主要音技法は、ヨーロッパ音楽の12音技法と韓国伝統音楽の旋律的特徴を結合させたもので、12音音列の中で主要音は装飾的なリズム、微分音、ダイナミクスなどの要素によって絶えず変化し、生命力のある音で表現される。

ユン・イサンは主要音の概念を次のように説明する。

「1つの音はすぐに取り出すのではなく、準備を通じて出る。その準備がすぐ装飾音になるのである。1つの音、2つの音、あるいはいくつかの現れる装飾音を経て初めて音が定着する。この音は、まずvibrato無しに非常に直行的な音で現れるが、生命力を持つためにvibratoを増やし始める。そこで音色というものが生じ、緊張感が発生する。それが、vibratoをこれ以上持続させないという時に、屈曲的で湾曲的、装飾的な要素で1つの段階を越え、そこで再び新しい力を得るようになる。そして息の続くまで、フレーズが続くまで、もう一度緊張感をvibratoで演奏し、その一番最後に装飾音を伴いながら終わる。まさに、このような音楽的な形態を主要音と名付けたのである。」⁴⁹

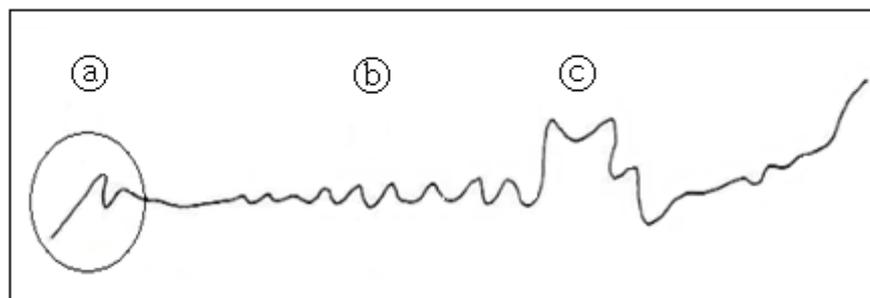
[表 1]はユン・イサンが描いた主要音モデルの原型である。①で装飾音とともに主要音が現れ、装飾音によって力を受けた主要音が生命力と緊張感を高めるためにvibratoを伴う。②でvibratoによって集中力と緊張感を増加させた後、装飾的な動きが現れ、③で装飾的な動きによって揺れが生じた後、消滅しゆく過程を表している。

⁴⁷ Yong-Hwan Kim. “Yun Isang: guui sangwa eumak (尹伊桑:彼の人生と音楽).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol. 11 (1996), p. 23. [原文韓国語]

⁴⁸ C.M. Schmidt. “Europe eumakgwa Europe bakui eumak (ヨーロッパ音楽とヨーロッパ以外の音楽).” *Yun isangui eumaksegye (尹伊桑の音楽世界)* Choi, Seong-Man and Hong, Eun-Hee., eds. (Paju: Hangil, 1991), p. 242. [原文韓国語]

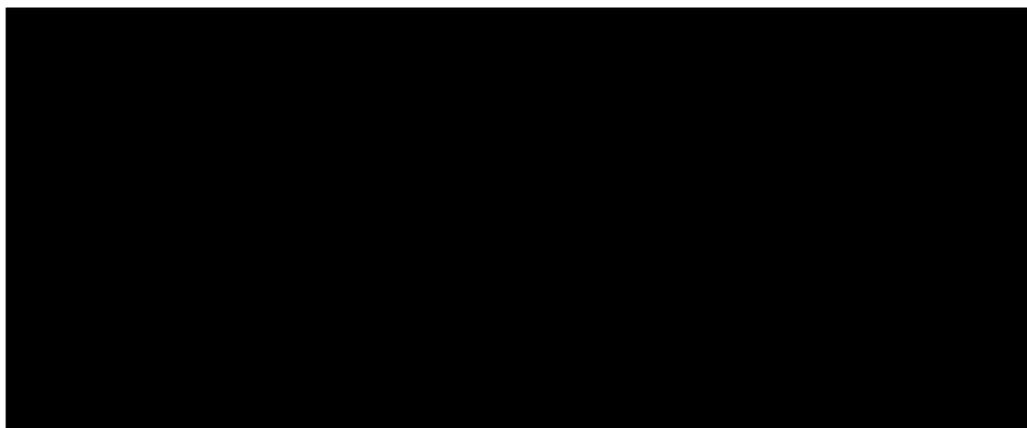
⁴⁹ 尹伊桑「音楽における陰陽」, 『すべての因襲から逃れるために』(東京:音楽之友社, 1987), pp. 134-135.

[表 1] ユン・イサンが描いた主要音モデルの原型⁵⁰



主要音は単旋律でもその形態を成すことができ、また多声部でも共通的な意味で主要音的な形態を成すことができる。[譜例 6]の「C#音」のように、主要音の中心部が1つの音で現れる単旋律音楽では「主要音技法」と言い、[譜例 7]での「G#、B、C#、E、F#音」のそれぞれの主要音が結合されて音色的な帯を成す多声部音楽では、「主要音響技法」と表現する。彼は、主要音の概念というものは彼自身の音楽のすべてに対する基礎的な要素を成しており、音楽を作る礎石であると表現している。⁵¹

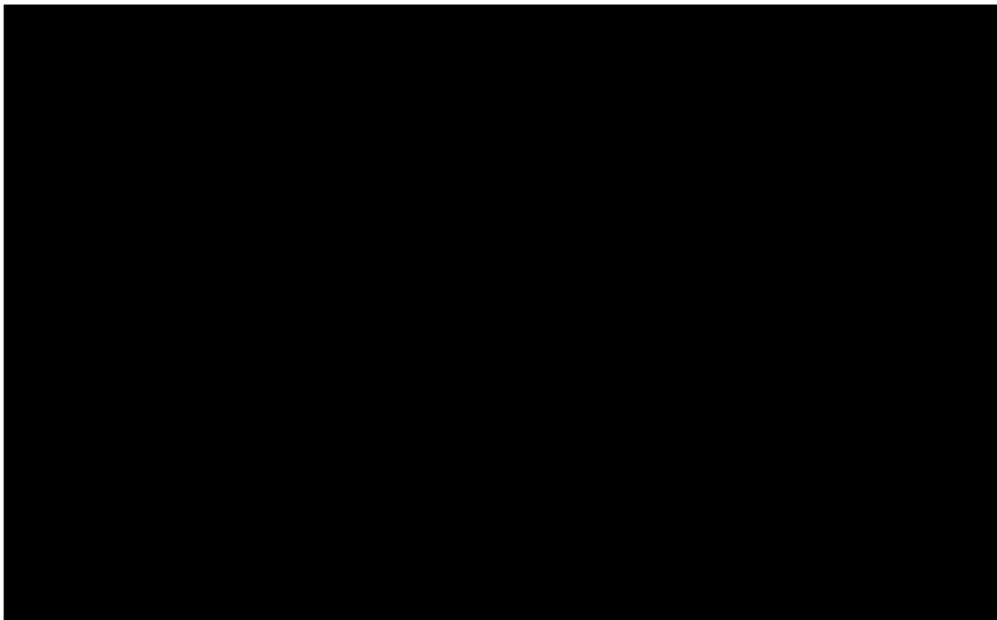
[譜例 6] RIUL für Klarinette und Klavier mm.179-180



⁵⁰ Sin-Hyang Yun. *Yun Isangui kyunggyesunsangui eumak* (尹伊桑の境界線上の音楽) (Paju: Hangil, 2005), p.176. [原文韓国語]

⁵¹ 尹伊桑, op. cit., pp.134-135.

[譜例 7] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 126



第2章 ピアノ作品の時代区分と楽曲分析

第1節 時代区分

ユン・イサンの創作活動については、ヨーロッパ留学以前の1917年から1956年までの時期を韓国時代、1956年から1995年までの時期をヨーロッパ時代と区分することができる。

1. 韓国時代

1935年から1937年まで日本・大阪で、1939年から1941年まで東京で音楽理論と作曲などを勉強した後、韓国へ帰国し活動した時期である。ユン・イサンは韓国時代に統営、釜山、ソウルなど各地で活動した。彼は、1945年から1948年にわたって統営の小学校、中・高等学校9校の校歌を作曲し、1949年から1952年まで釜山師範学校に在職している間には主に歌曲を作曲した。1950年には、その間に作曲した歌曲を集め《初期歌曲集 タルムリ》を出版した。⁵² その他にも歌曲〈洛東江(1952)〉がこの時期に作曲された。朝鮮戦争が終わった1953年からはソウルへ移住し、幾つかの大学に出講しながら〈チェロソナタ 第1番(1953)〉、〈ピアノ三重奏曲(1953)〉、〈弦楽四重奏曲 第1番(1955)〉などの室内楽作品を作曲し、1956年に「ソウル市文化賞」を受賞した。

しかし、韓国時代に作曲した曲は後に作曲家自身によって大部分が撤回され、⁵³ 現在は《初期歌曲集 タルムリ(1950)》だけが出版されている。⁵⁴ 《初期歌曲集 タルムリ(1950)》は朝鮮戦争の中で楽譜が消失したが、1994年以降原本そのままに再出版されている。その時作曲家自身が演奏に対する助言を残している点などから、韓国時代の作品としては唯一作曲家が認めた作品だと考えられる。

⁵² 《初期歌曲集 タルムリ》の出版年度においては、1949年に出版されたと書かれている文献もある。1950年から1953年の間に起こった朝鮮戦争で楽譜が消失したため、正確な出版年度は確認できないが、1994年の再出版時に作曲家は「1950年釜山で《初期歌曲集 タルムリ》を出版したことがある。」と楽譜に書き込んでいる。本研究では作曲家の叙述にしたがって、《初期歌曲集 タルムリ》の出版年度を1950年と表記する。

⁵³ H. Kunz (長木誠司訳)「尹伊桑」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』(東京：講談社、1995)、第19巻、p. 14. 以下引用；尹伊桑は韓国にいる間、室内楽曲、管弦楽曲、歌曲を作曲し、それらのなかには出版された作品もあるが、後に撤回している。

⁵⁴ Yun, Isang. *Chogi gagokjib Dalmoori (初期歌曲集 タルムリ)*. Seoul: Yeum munhwa jaedan, 1994.

それゆえ、本論文では、韓国時代の作品で現在出版されている《初期歌曲集 タルムリ (1950)》に収録された5曲を研究範囲に入れて分析することとする。⁵⁵《初期歌曲集 タルムリ (1950)》の構成は次の[表 2]に示す。

[表 2] 初期歌曲集 タルムリの構成

曲順	曲目	作曲年代	作詞者
第1曲	古風衣装	1948	趙芝薫
第2曲	月暈	1948	朴木月
第3曲	ブランコ	1947	金相玉
第4曲	手紙	1941	金相玉
第5曲	旅人	1948	朴木月

2. ヨーロッパ時代

彼は、1956年6月フランス・パリ国立高等音楽院で留学生活を始め、1957年ドイツ西ベルリン音楽大学へ移り、1995年の逝去までドイツで活動した。彼のヨーロッパ時代の作品は、初作品である《Fünf Stücke für Klavier(1958)》を始まりに4編のオペラ、22の管弦楽作品、46の室内楽作品、18のソロ作品、10の協奏曲作品など約150作品に至る。

ヨーロッパ時代の創作活動の時期区分においては幾つかの方式があるが、作曲家ユン・イサンは1992年のインタビューで、本人の創作活動に対して第1期(1959-1965)、第2期(1966-1975)、第3期(1975-1981)、第4期(1981-1992)の4時期に区分した。⁵⁶ 彼によれば、第1期はヨーロッパに渡って12音技法を熟達させ、主要音技法を考案するなど作曲技法を確固としたものにさせた時期、第2期は韓国伝統音楽の表現とヨーロッパの同時代の作曲技法との結合

⁵⁵ 《初期歌曲集 タルムリ》の収録曲については、総6曲と書かれてある文献もあったが、再出版された楽譜に作曲家は「1950年に出版された歌曲集の原本そのままに再出版する。」と書き込んでいる。本研究では作曲家の叙述にしたがって1950年に出版された《初期歌曲集 タルムリ》の構成を総5曲と表記する。

⁵⁶ Sung-Hwan Jeon. “Special Interview: 75 sangil maja jaejomyeng doeneun jaedok jakgokga Yun Isang (スペシャルインタビュー：75誕生日を迎えて再照明される在独作曲家・尹伊桑).” *Eumak dong-A (音楽ドンア)* Vol. 105 (1992), p. 30. [原文韓国語]

を完成させた時期、第3期は自らの既存の表現の拡大と新しい表現を構成した時期、第4期は音楽的アイディアの表現、作曲技法の頂点に至る時期と表現している。

ヨーロッパ時代のピアノ作品は次の[表 3]のように、2つのソロ作品と10の室内楽作品があり、この全12の作品を研究範囲に入れて分析することとする。

[表 3] ヨーロッパ時代のピアノ作品 (*は、ソロ作品を表す)

作曲年代	作品名
1958年	Fünf Stücke für Klavier* (ピアノのための五つの小品)
1963年	GASA für Violine und Klavier (ヴァイオリンとピアノのための「ガサ(歌詞)」)
	Garak für Flöte und Klavier (フルートとピアノのための「ガラク(歌楽)」)
1964年	Nore für Violoncello und Klavier (チェロとピアノのための「ノレ(歌)」)
1968年	RIUL für Klarinette und Klavier (クラリネットとピアノのための「リュル(律)」)
1972/1975年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier (ピアノ三重奏曲)
1976年	Duo für Viola und Klavier (ヴィオラとピアノのための二重奏曲)
1982年	Interludium A für Klavier* (ピアノのための「間奏曲A」)
1988年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier (フルート・ヴァイオリン・チェロ・ピアノのための四重奏曲)
1991年	Sonate für Violine und Klavier Nr.1 (ヴァイオリンとピアノのための「ソナタ第1番」)
1992年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier (3本の金管とピアノのための四重奏曲)
	Espace I für Violoncello und Klavier (チェロとピアノのための「空間 I」)

第2節 全13作品の楽曲分析

20世紀の音楽を理解するための分析方法では多くの方式があるが、本論文では韓国時代の1950年からヨーロッパ時代の1992年まで、長期間にかけて作曲されたユン・イサンの全ピアノ作品の研究を通じて、ピアノ作品に現れる作曲技法の流れを見る。そのため、作曲年代順で各楽曲を形式、旋律、拍子、リズム、和声、そしてその他の特徴という6つの観点から分析することにする。

形式では、各楽曲の形式区分、小節、テンポ、調性(韓国時代の作品の場合)など楽曲を成している大きい構成要素を見る。旋律では、各楽曲で旋律を構成する特徴と旋律進行による楽曲の流れを把握する。拍子では、各楽曲で一定した拍子が現れるのか、または不規則的な拍子が現れるのかを見る。リズムでは、各楽曲で現れる特徴的なリズムについて扱うこととする。和声では、韓国時代の作品の場合には調性の中でどのように特徴的な和声を表現するかについて分析し、無調性であるヨーロッパ時代の作品の場合には楽曲中で各音がどのような方式で結合し、不協和的または協和的な響きを表しているかを分析する。そして、その他の特徴では、上記の5つの要素での特徴が韓国伝統音楽的な要素、道教思想の影響、20世紀の作曲技法などと関連性があるかを考察し、また上記の5つの要素以外にも別に現れる特徴についても扱うこととする。

この楽曲分析を通じて、全13のピアノ作品に現れる作曲技法の流れを把握し、韓国伝統音楽的な特徴に根ざしたユン・イサンの音楽表現について考察したい。

1. 初期歌曲集 タルムリ

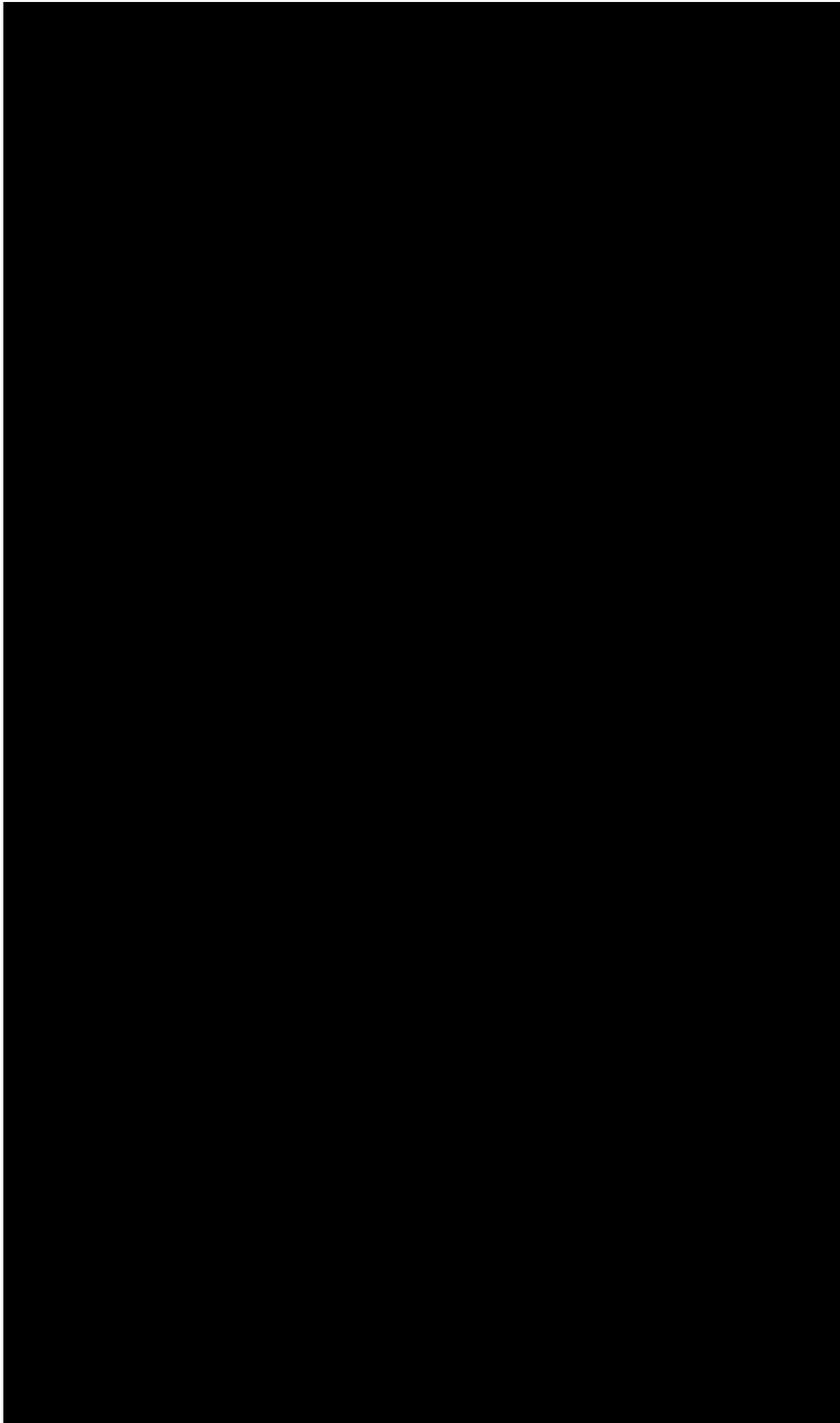
ユン・イサンは1940年代に作曲した歌曲を集め、1950年に釜山で「タルムリ」というタイトルで歌曲集を出版した。それには〈古風衣装〉、〈月暈〉、〈ブランコ〉、〈手紙〉、〈旅人〉の総5曲が収録されている(上記の[表 2] 参照)。

歌曲集は朝鮮戦争(1950年-1953年)中に楽譜が消失したが、1994年に韓国で原本の形のままで再び出版され、作曲家自身が助言の文を次のように残している。「たとえ声楽家が西洋式発声法を駆使する方だとしても、我々の伝統音楽や民謡の線的、リズム的、色彩的な妙味を少し加味して歌ってほしい。」この助言のように、彼は、歌曲集を通じて韓国伝統音楽的な表現を追い求めていたと考えられる。

(1) 第1曲 〈古風衣装〉

韓服(韓国伝統の衣装)を着ている女性のたおやかで優雅な趣を描き、韓国伝統衣装の古典的な美しさを礼賛する内容を詩に盛り込んだ、詩人・趙芝薫(チョ・チフン, 1920-1968)の詩「古風衣装」を歌詞にし、1948年に作曲された。歌詞の内容は[表 4]に全文を示す。楽曲には韓国伝統音楽のリズムや5音音階などが使われ、民族音楽的な性格が現れる。

[表 4] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉の歌詞



1) 形式

61小節で構成され、a minor の調性、Allegretto のテンポ、ABCDB' の拡大した歌形式をもつ。前奏と後奏があり、各部分の間には短い間奏が現れる。しかし、「D」部分でレチタティーボのクライマックスが現れた後、最後の部分である「B'」部分へと間奏無しに繋がる([表 5] 参照)。

[表 5] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 <古風衣装> の形式

区分	小節	テンポ
前奏	mm. 1-4	Allegretto
A部分	mm. 5-13	
第1間奏	mm. 14-15	
B部分	mm. 16-25	
第2間奏	mm. 26-28	
C部分	mm. 29-37	
第3間奏	mm. 38-39	
D部分	mm. 40-49	
B' 部分	mm. 50-59	
後奏	mm. 60-61	

2) 旋律

[譜例 8]のように「C、D、E、G、A 音」の5音で構成された5音音階の前奏で楽曲が始まり、5音音階の中でも特に「A 音」と「E 音」を中心に旋律が構成される。[譜例 9]のように楽曲のクライマックス部分では「A 音」と「E 音」を中心とした5音音階がレチタティーボで現れる。

[譜例 8] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 1

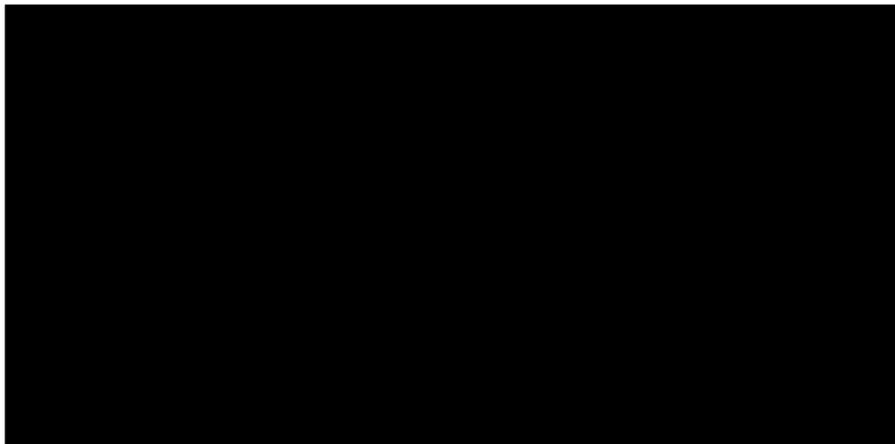


[譜例 9] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 44-47



楽曲の旋律を5音音階で構成しているため旋律が単調になりやすいが、[譜例 9]のようにポルタメントなどの奏法で旋律に飾りを与えることや、[譜例 10]のように臨時記号を使って旋律に一時的に色彩感を与えたりする。a minor調性の第6音である「F音」を半音上げ、旋律が「C-D-E-F#音」に長2度ずつ上行する旋律的短音階を作っている。

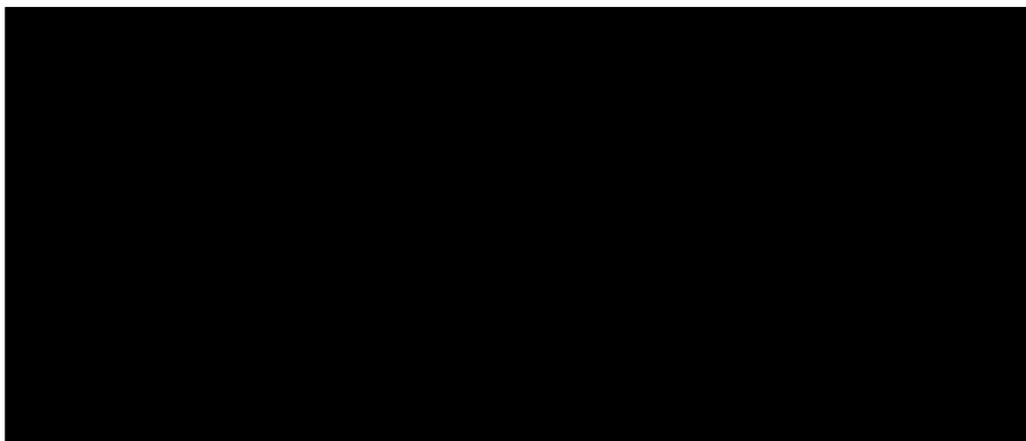
[譜例 10] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 53-54



3) 拍子

最初の拍子記号で「6/8(3/4)」と表記し、6/8拍子を基本にしながらか3/4拍子のリズム型も現れている。[譜例 11]のように付点4分音符2つで分けられる2拍子系列の6/8拍子と、4分音符3つで分けられる3拍子系列の3/4拍子が、楽曲中で同時に現れながらヘミオラリズムを成している。

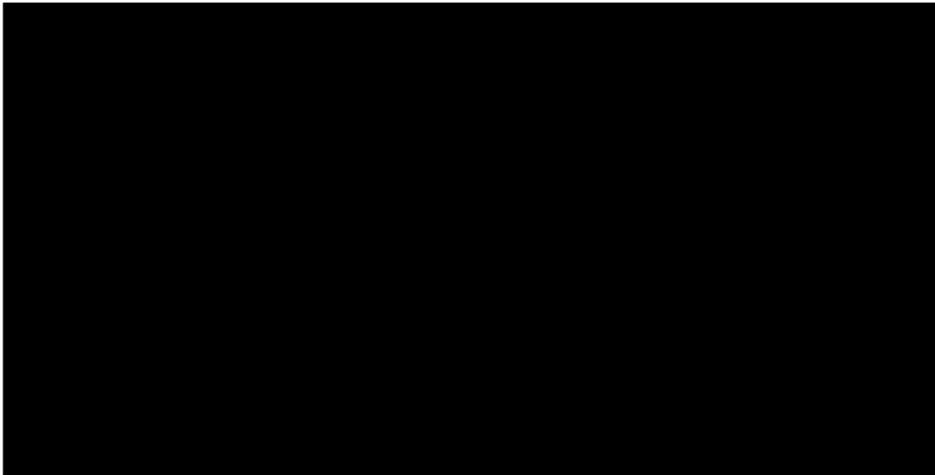
[譜例 11] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 10-12



4) リズム

ピアノ伴奏に使われたリズム型が楽曲全体の雰囲気을導いている。[譜例 12]の㉔のように、8分音符3つからなるリズムの2番目の音を休符にして作り出すリズム的な効果で、民謡的な陽気な雰囲気が表現されている。声楽旋律では5音音階で構成された旋律が単調にならないよう、㉕の付点のリズムと㉖のシンコペーションリズム、そして上記の[譜例 9]と同様にヘミオラリズムなどでビートに変化を与えて表現されている。

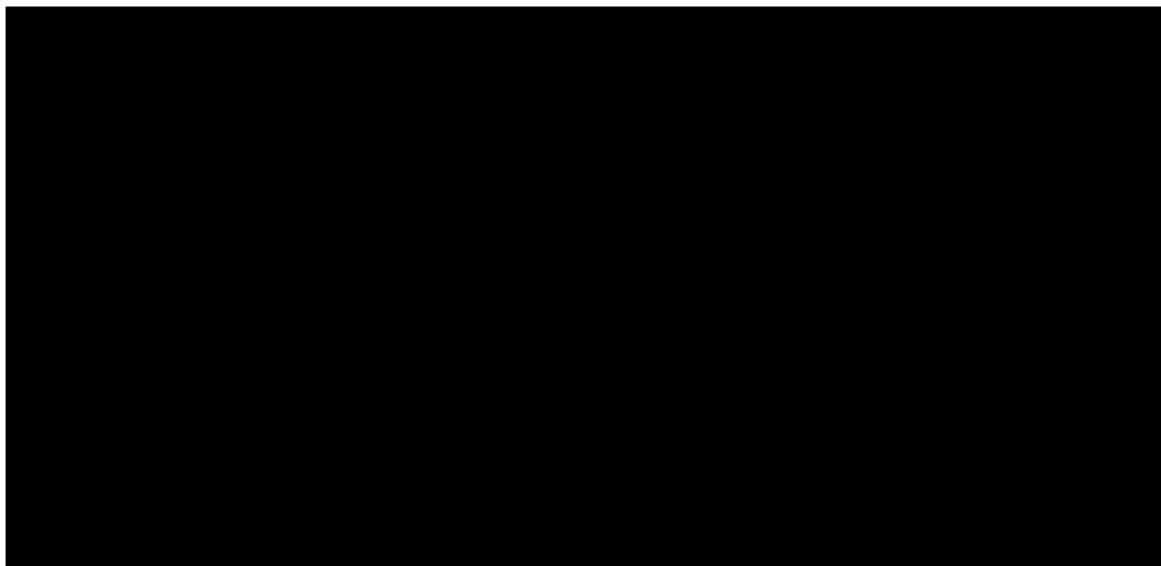
[譜例 12] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 7-8



5) 和声

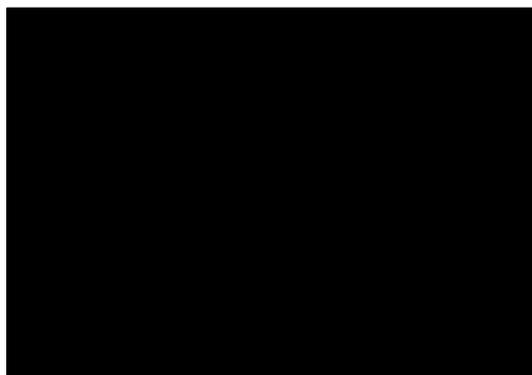
旋律では、a minor の第1音である「A 音」と第5音である「E 音」を中心に構成されているが、和声でも特に i 度和音が多く使われており、調性感がよく現れている。[譜例 13]では i 度和音の位置を変えて反復する和声進行が見られる。

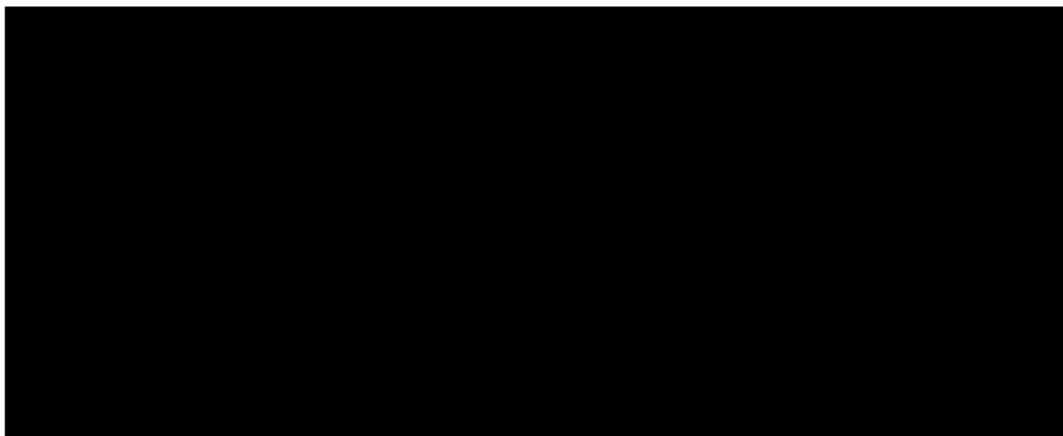
[譜例 13] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 29-31



「A-C-E 音」で構成される i 度和音は[譜例 13]の㉔のように、第3音「C 音」を省略し、「D 音」が付加され「A-D-E 音」の完全4度+長2度音程が結合した和音が多く使われている。4度と2度音程が結合した形態は[譜例 14]の㉔のように4度音程の外側に2度音程が付き、もしくは、㉕のように4度音程の内側に2度音程が接続し、不協和的に現れる。[譜例 15]の後奏では㉔のように、前奏部分で見られた5音音階の旋律が a minor の i 度和音の中で再び現れ、㉕では a minor の第3音「C 音」を省略し「D 音」を付加した完全4度+長2度の和音構成が現れる。また、㉖では「C 音」が省略された5音音階「D、E、G、A 音」がコードを構成している。このように、ユン・イサンは韓国時代の作品でも現代的な感覚の和声を使っており、㉕の完全4度+長2度の和音、そして㉖の密集形態の和音は、以後ユン・イサンのヨーロッパ時代の作品でもしばしば使われている。

[譜例 14] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 3





6) その他の特徴

この曲は、ヨーロッパ音楽の歌曲の形式で作曲されたが、韓国の民謡的な雰囲気も感じることができる。それは上記に見られた、旋律、拍子、リズム、和声などの特徴に韓国伝統音楽的な要素が内包されているからである。ここにおける韓国伝統音楽的な要素とは、リズム的な装飾で発達した線的音楽である韓国伝統音楽の特徴から理解することができる。

ヨーロッパ音楽は和声を中心に発展した一方、韓国伝統音楽は、和声無しに旋律と長短⁵⁷で成り立つ音楽であると表現することができる。しかし、旋律を構成する各音が音楽的な文脈の中で意味を持つために、各音に独特なリズム的装飾をし、いくつかの楽器で演奏する音楽では、それぞれの楽器が同じ旋律を演奏するが、演奏者の個性によって装飾や変奏をするため、自然とヘテロポニーが発生する。

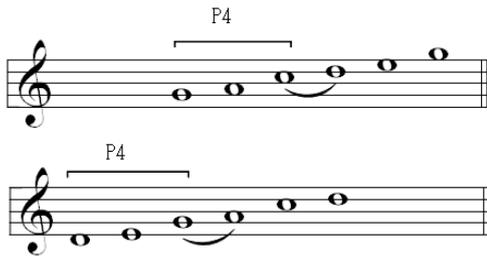
そして、韓国伝統音楽では2つの旋法を使う。ひとつはヨーロッパ音楽の長調と類似の平調、もうひとつは短調と類似の界面調⁵⁸である([譜例 16] 参照)。この曲では[譜例 17]のようにa minorの調性で5音音階が現れており、[譜例 16]の界面調の音階を使っている。

[譜例 16] 韓国伝統音楽の平調と界面調

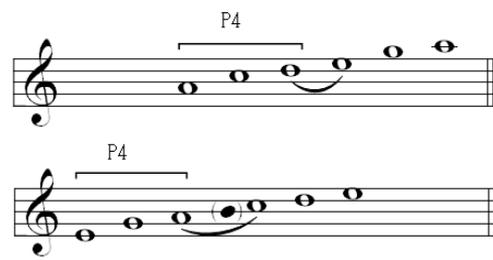
⁵⁷ 韓国伝統音楽において拍子、テンポなどを指定する、一定したリズムパターンである。韓国伝統音楽の大部分はチャングや太鼓などの打楽器により「長短 (チャンダン)」の伴奏に合わせて演奏される。また、「散調 (サンジョ)」では楽章を意味することもある。長短は基本のリズムパターンがあるが、実際の演奏においては様々な変奏が現れる。

⁵⁸ 楽曲によって開始音が異なる場合もあるが、平調は「G音」を、界面調は「A音」を終止音とし、それぞれ「ソ旋法」、「ラ旋法」とも称される。基本5音音階で構成されるが、界面調の場合は実際に、1つあるいは2つの音が省略された4音音階や3音音階で使われることが多い。

平調



界面調



[譜例 17] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 m. 1 5音音階



韓国伝統音楽の5音音階は基本5音で構成されるが、5音音階の中でも主要音を中心に旋律が現れる。例えば[譜例 18]のように「A音」を終止音にする界面調では「A音」と「A音」の上、下4度関係にある「D、E音」の主に3つの音が主要音に集約される。この曲では「A音」と「E音」を中心に旋律を構成し、3つの主要音「A、D、E音」の垂直的な音程関係「4度+2度」で成り立った和音を適用している。このような点で韓国伝統音楽の旋律構造から影響を受けている。

[譜例 18] 韓国の民謡 〈チンチンイソリ〉⁵⁹ mm. 11-12



⁵⁹ 韓国・慶尚道地方で主に歌われた民謡で、固定した歌詞で歌うよりも即興的に歌詞を付けて歌うことが多い。出典; *Kyoyukyong gugak pyojunakbo: hyangto minyo 100seon* (教育用國樂標準樂譜: 郷土民謡100選). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 2009. p.176.

また、旋律を中心とした韓国伝統音楽の他の特徴は、リズムである。多様なリズム的变化で旋律が多彩に表現される。1つ目に旋律を装飾するリズム的な技法、2つ目に音楽の速さや旋律を主導するリズム的パターンが挙げられる。

まず、旋律を装飾するリズム的な技法には、弄絃技法と装飾音技法という2つがある。

「弄絃技法」というのは、[譜例 19]の㉓のように旋律を引き下す(退声)、㉔のように旋律を引き上げる(推声)、㉕のように旋律の各音を揺らす(揺声)などのリズム的な装飾をし、微分音も奏する技法である。この曲の声乐旋律では[譜例 20]のように、多様なリズム的な装飾技法を使い、韓国伝統音楽の弄絃技法を表現している。このような弄絃技法は、感情表現が抑制される宮廷音楽においては弄絃する音のvibratoの幅が狭く使用頻度が少ないが、民謡やパンソリ、散調などの民俗楽ではvibratoの幅が広く多用される特徴がある。

[譜例 19] 韓国の民謡 <チャジュン念仏> ⁶⁰ mm. 17-20 弄絃技法

V. 1. 석 가 하 여 래 - 가 - 원 불 인 - 데 - .

[譜例 20] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 <古風衣装> 弄絃技法

m. 53

mm. 34-35



そして「装飾音技法」とは、1つの音を変化させる弄絃技法とは異なり、1つの主要音をいくつかの音で飾る技法である。[譜例 21]は宮廷音楽 <壽齋天(スゼチョン)> で、それぞれ主要音「C音」と「F音」を飾る装飾的な音型㉓と㉔が見られる。

⁶⁰ 現在は北朝鮮である、黄海道地方で主に歌われた民謡で、仏教的な内容の歌詞をもつ。

出典: *Minyo* (民謡). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1970. (Korean music, serie 7) p. 47.

[譜例 21] 韓国の宮廷音楽 <スゼチョン> ⁶¹ mm. 25-26 裝飾音技法

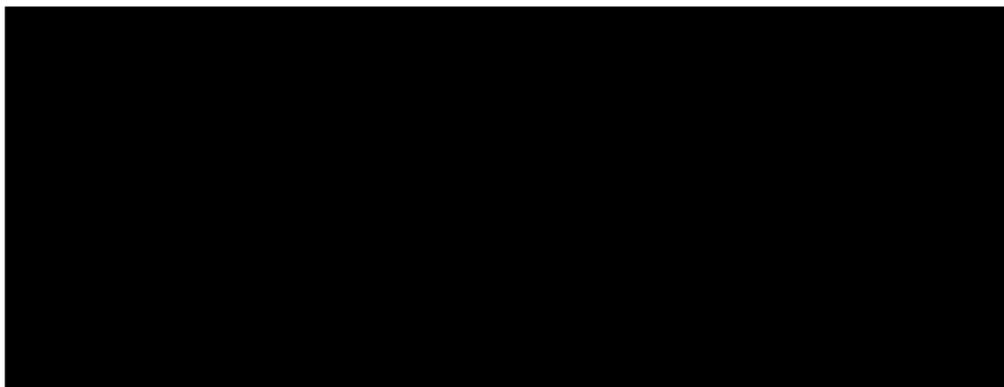
The image shows a musical score for a Korean court music piece. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Sogeum (소금), Daegeum (대금), Piri (피리), Janggu (장구), Jwago (좌고), Haegeum (해금), and Aljaeng (아쟁). The score is written in a Western staff notation with a key signature of three flats and a 12/8 time signature. Two specific rhythmic patterns in the Sogeum part are circled and labeled (a) and (b). Pattern (a) is a sixteenth-note figure, and pattern (b) is a similar figure with a different rhythmic grouping. The other instruments provide a steady accompaniment.

次に、音楽の速さや旋律を主導するリズム的パターンとして、長短がある。「長短」は、声乐や器楽合奏においてチャングや太鼓などの打楽器で演奏され、楽曲ごとに多様な方式のリズムパターンを持つ。主に12/8拍子、9/8拍子、6/4拍子のような複合拍子で成り立った長短が多く、5/4拍子のように3拍子+2拍子の混合拍子で成り立った長短もある。そして、長短は基本の長短と決まった拍数があるが、鼓手(チャングや太鼓などの打楽器を打つ演奏者)によってリズムが少しずつ変奏されたり、何拍か縮小・拡大されるなど、雰囲気によって流動的で即興的に表現される。⁶² この曲では、韓国伝統音楽のパンソリ及び散調、民謡などの民俗楽で現れる2つの長短のリズムパターンがピアノ間奏部分で使われた。[譜例 22]の④では[譜例 23]の⑥と同様に、変形されたグッコリ長短が使われている。また、[譜例 24]の③では[譜例 25]のチュンチュンモリ長短のリズムが使われている。

⁶¹ 韓国伝統音楽の代表的な管楽合奏曲である。原曲は、高麗時代の宮中舞踊である「舞鼓」で歌う「井邑詞」であったが、朝鮮中期以降、歌なしに管楽合奏だけが伝承され、宮中宴礼や、舞踏で演奏された。出典; *Soojecheon* (壽齊天). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1968. (Korean music, serie 1) p. 13.

⁶² Sung-Chun Lee. *Eumak tongrongua gu silsup* (音楽通論とその実習) (Seoul: Eumak yesul, 1977), p. 161. [原文韓国語]

[譜例 22] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 13-15 グッコリ長短



[譜例 23] 韓国伝統音楽のグッコリ長短⁶³

① グッコリ長短

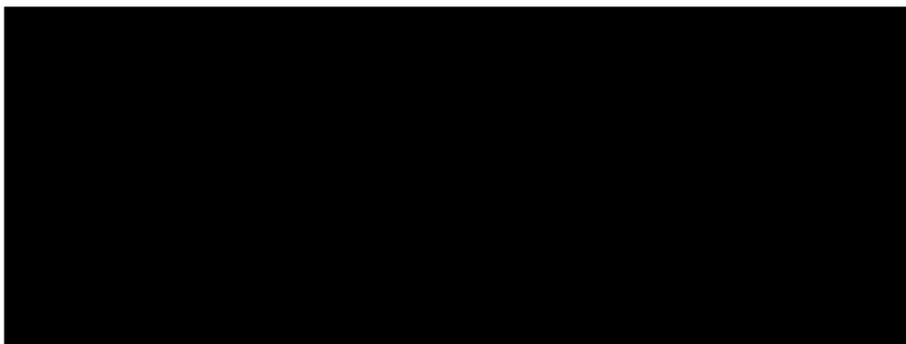


② 変形されたグッコリ長短



⁶³ 韓国伝統の民俗楽で演奏される長短の一種類。1拍が3分割されている4拍子を1周期とする。

[譜例 24] 初期歌曲集 タルムリ 第1曲 〈古風衣装〉 mm. 25-27 チュンチュンモリ長短



[譜例 25] 韓国伝統音楽のチュンチュンモリ長短⁶⁴



上記のように、韓国伝統音楽の長短で主に現れるリズム型 $\bullet = \bullet \quad \bullet \quad \bullet$ 、 $\bullet \quad \bullet \quad \bullet$ 、 $\bullet \quad \bullet \quad \bullet$ などは、ユン・イサンの作品において[表 6]のように、付点リズム、シンコペーションリズム、3連符リズムなど多様に変形されて躍動感のある旋律を表現する。そして、ユン・イサンの作品では韓国伝統音楽の長短で頻繁に現れる8分音符と4分音符を基準拍とする拍子を多く使う特徴がある。

[表 6] 韓国伝統音楽の長短で現れるリズム型

主なリズム型	変形リズム
$\bullet = \bullet \quad \bullet$	$\overbrace{\bullet \quad \bullet}^3 \quad \bullet \quad \bullet$
$\bullet = \bullet \quad \bullet \quad \bullet$	$\overbrace{\bullet \quad \bullet \quad \bullet}^3 \quad \bullet \quad \bullet$
$\bullet = \bullet \quad \bullet \quad \bullet$	$\overbrace{\bullet \quad \bullet}^3 \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet$
$\bullet = \bullet \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet$	$\overbrace{\bullet \quad \bullet \quad \bullet}^3 \quad \bullet \quad \bullet \quad \bullet$

⁶⁴ 韓国伝統の民俗楽で演奏される長短の一種類。1拍が3分割されている4拍子を1周期とし、3拍目の3分割目を強調する。

(2) 第2曲 月暈

月かさ満ちた夜に、一筋の道を一人歩いて行く寂しくて孤独な雰囲気表現しており、一人で歩む人生の旅路について詠んだ、詩人・朴木月(パク・モクウォル, 1916-1978)の詩「月暈」を歌詞にして1948年に作曲された。歌詞の内容は[表 7]で全文を示す。

5音階で現れる旋律、長・短音階を曖昧に行き来する和声使いから韓国伝統音楽的な特色と現代的な感覚が同時に感じられる作品である。

[表 7] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉の歌詞



1) 形式

62小節で構成され、b minor の調性、Andantino のテンポ、AA' の単純な2部分の歌形式をもつ。前奏と後奏をもち、「A」と「A'」部分の間には間奏で繋がれており、2つの部分は歌詞と旋律がほぼ似た形で繰り返される([表 8] 参照)。

[表 8] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲〈月暈〉の形式

区分		小節	テンポ
前奏		mm. 1-9	Andantino
A部分	a	mm. 10-23	
	b	mm. 24-31	
間奏		mm. 32-36	
A'部分	a'	mm. 37-51	
	b'	mm. 52-59	
後奏		mm. 60-62	

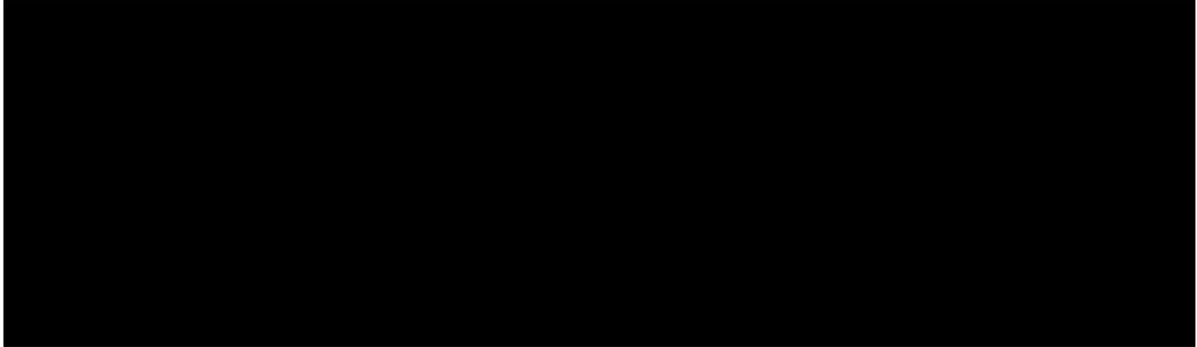
2) 旋律

b minor の第1音「B音」と第5音「F#音」を中心に旋律を構成している。4度跳躍進行と2度順次進行が旋律のモチーフとなる。[譜例 26]のように、声楽が入る「a」部分では上行した後下行形で旋律が現れ、声楽のレチタティーボが現れる「b」部分では下行後上行形で、旋律の方向が反対となりつつ雰囲気切り替える。

[譜例 26] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 10-11, mm. 24-25

「a」部分 mm. 10-11

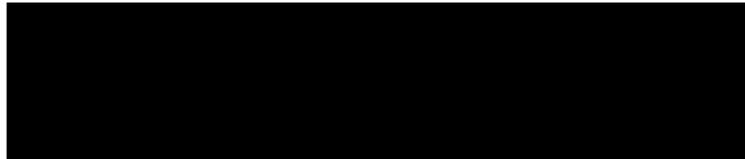
「b」部分 mm. 24-25



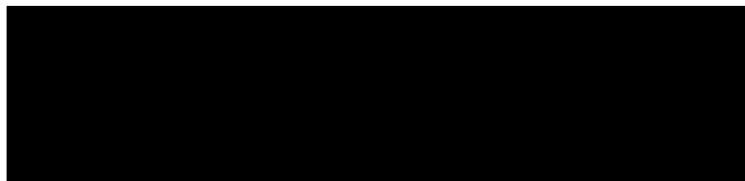
「A」部分と「A'」部分の旋律はほぼ同じ形で現れるが、各旋律の終わり方が違う。[譜例 27]のように「A」部分では、b minor の第1音「B音」で終わる一方、「A'」部分では同主調である B major の第3音「D#音」で終わる。

[譜例 27] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 28-30, mm. 56-58

「A」部分 mm. 28-30

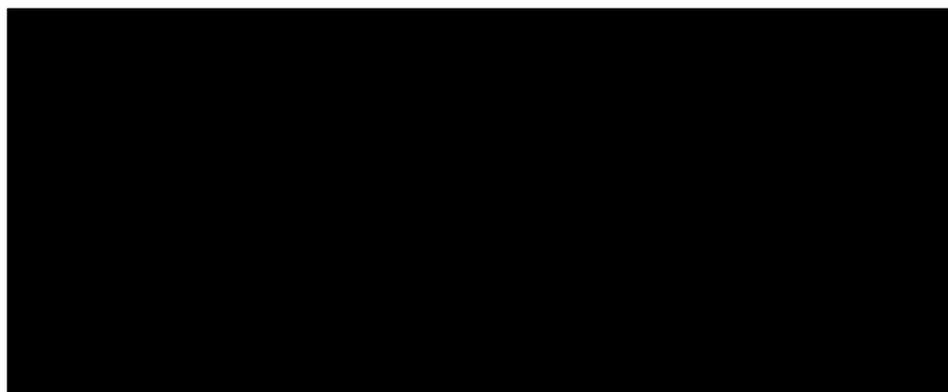


「A'」部分 mm. 56-58



そして[譜例 28]のように、ピアノ伴奏において「B-F#、E-B、F#-C#音」の完全5度並進行が分散和音音型で現れる。

[譜例 28] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 50-51



3) 拍子

3/4拍子をもち、3拍子の進行が分かりやすく安定的な流れを見せる。「b」と「b'」部分では *Tranquillo*⁶⁵の沈んだ雰囲気の中、レチタティーボで余裕のある進行が現れ、続く間奏と後奏では *a tempo* に戻る。

4) リズム

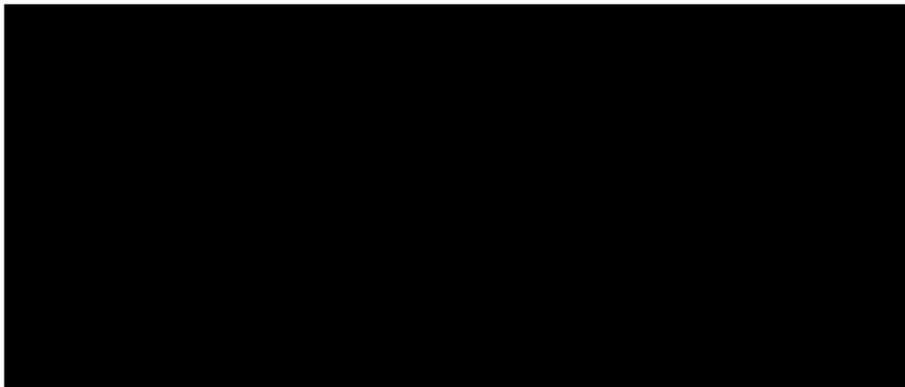
3/4拍子の拍節的リズムで、単純なリズムを使っている。上記の[譜例 26]のように、ピアノ伴奏では分散和音音型とアルペッジョ音型が使われている。

⁶⁵ *Tranquillo*のミスと思われる。

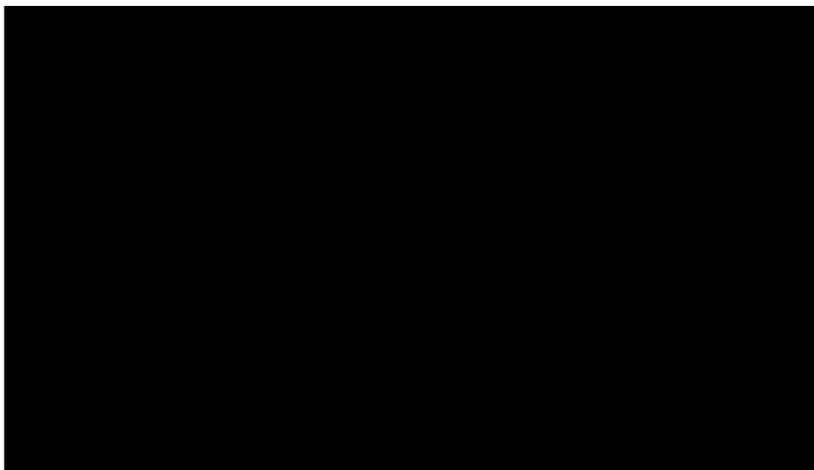
5) 和声

b minorの調性を持つが、同主調であるB majorと平行調であるD majorの和音を混用し、曖昧な雰囲気醸し出す。[譜例 29]の①のように、b minorの旋律的短音階で前奏が始まり、m. 2の②ではB majorの長3和音が付加された後、b minorの i 度和音を明確に示している。ここで長3和音と短3和音の混用がみられる。また[譜例 30]のように、D majorへと瞬間的に和声の変化が現れる。D majorの I 度和音「D、F#、A音」に「B音」が付加されたり、ii 度和音「E、G、B音」の第3音が省略、「F#音」が付加されることによって、完全4度+長2度の和音で表現される。それゆえ、2度音程の不協和的な音色が現れる。

[譜例 29] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 1-2



[譜例 30] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 52-53



6) その他の特徴

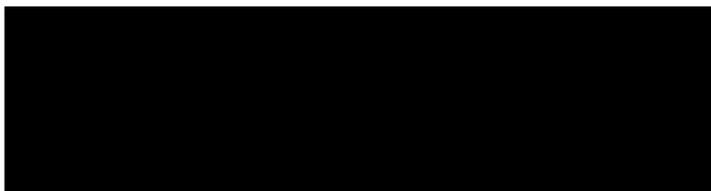
この曲の旋律と和声で見られる「4度+2度」の音程構造は、韓国伝統音楽の5音階でも見られる旋律構造の特徴である。[譜例 31]のように韓国の民謡でも多く見られるため韓国的な雰囲気を醸し出す。また[譜例 32]の旋律に現れるポルタメントや装飾音などは韓国伝統音楽の弄絃技法を連想させる。しかし、長・短調の境界を行き来する和声の混用では現代的な感覚が感じられ、韓国伝統音楽的な要素と現代的な要素の調和を成している。

[譜例 31] 韓国の民謡 〈チャジンユクチャベギ〉⁶⁶ mm. 1-2

중중모리

V.o. 에 헤 야 . 디 . 히 . 야

[譜例 32] 初期歌曲集 タルムリ 第2曲 〈月暈〉 mm. 40-41 弄絃技法



⁶⁶ 韓国・全羅道地方で歌われた民謡で、主にセマチ長短に合わせて歌う。

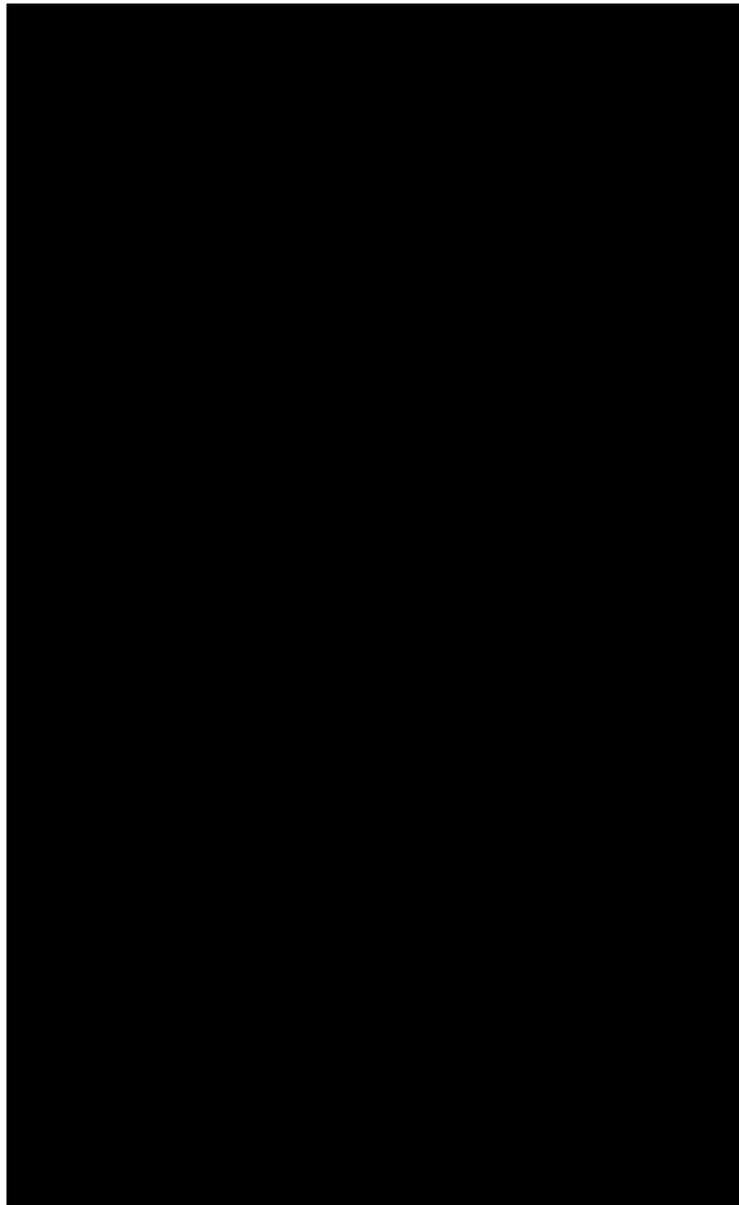
出典; *Minyo* (民謡). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1970. (Korean music, serie 7) p. 103.

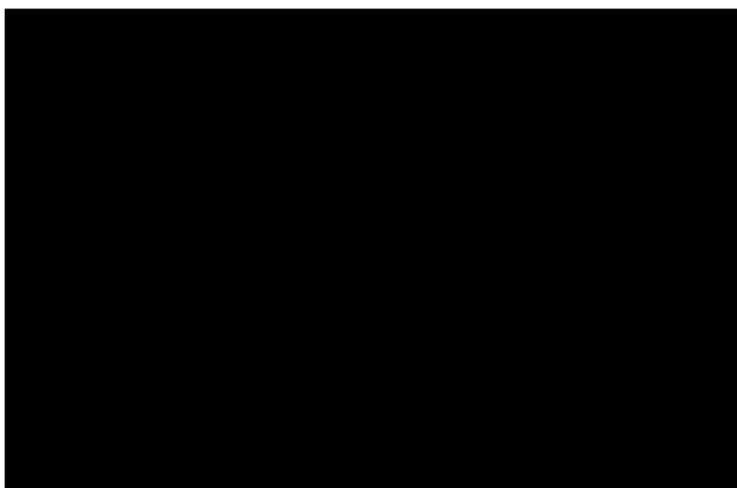
(3) 第3曲 〈ブランコ〉

ブランコに乗りながら、想う人を待つ従順的な古典の女人像を描写した、詩人・金相玉（キム・サンオク、1920-2004）の詩「鞆（ブランコ）」を歌詞にして1947年に作曲された。歌詞の内容は[表 9]で全文を示す。

5音階と韓国伝統音楽のリズムが使われており、民族音楽的な性格が現れる。またブランコの動きや鳥の鳴き声を描写するなど、歌詞の内容を音楽として感覚的に表現した作品である。

[表 9] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 の歌詞





1) 形式

53小節で構成され、B♭ major の調性、Moderato のテンポ、ABA' の歌形式をもつ。前奏をもち、各部分の間には間奏が現れる。「A」と「A'」部分は同じ歌詞とほぼ同様の旋律、Moderato のテンポをもつ一方、「B」は Andante のテンポで現れる([表 10] 参照)。

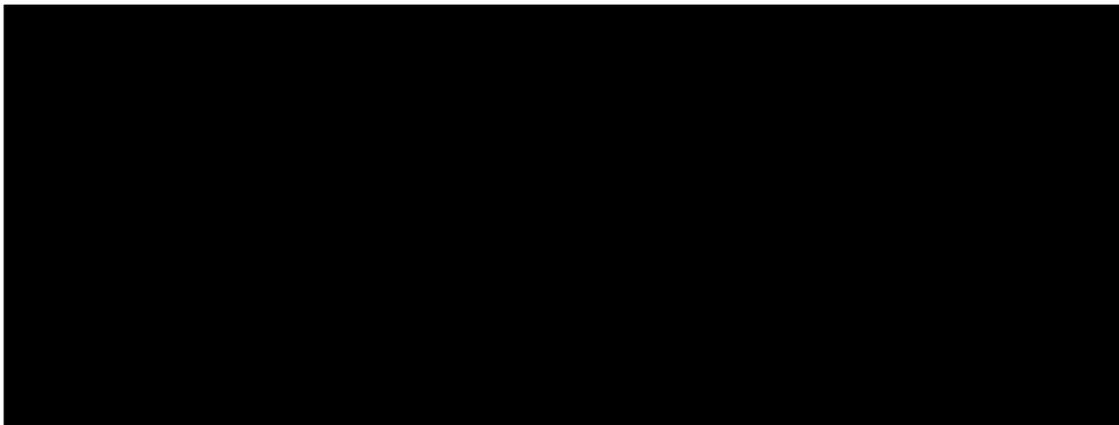
[表 10] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 の形式

区分	小節	テンポ
前奏	mm. 1-5	Moderato
A部分	mm. 5-17	
第1間奏	mm. 18-23	Andante
B部分	mm. 24-37	
第2間奏	mm. 38-39	a tempo
A'部分	mm. 39-53	

2) 旋律

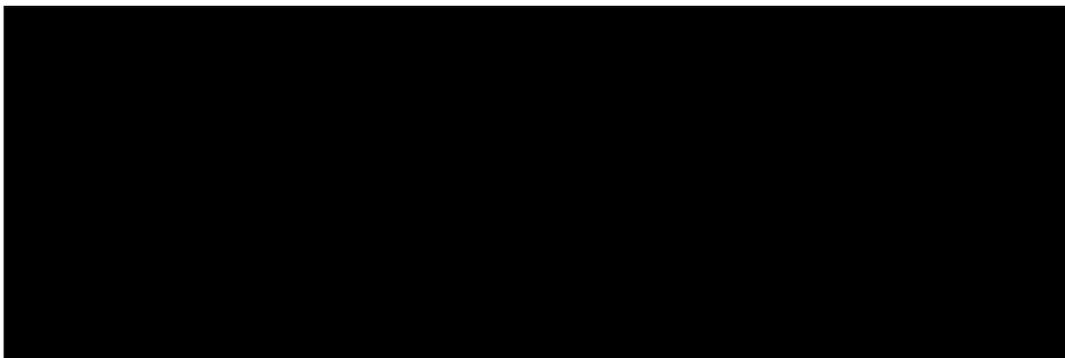
この曲の調性である B♭ major の第1音「B♭音」と第5音「F音」、そして平行調である g minor の第1音「G音」と第4音「C音」、第5音「D音」の5音からなる5音音階「B♭、C、D、F、G音」を中心に旋律を構成しており、長・短調が交錯するように現れる。[譜例 33]のように声楽旋律はアフタクトで始まり、2小節ごとに対比する。④は B♭ major の第1音「B♭音」へと下行し、⑤は g minor の第1音「G音」へと上行して旋律の方向を変えて現れる。

[譜例 33] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉 mm. 5-9



テンポが遅くなる「B」部分では、[譜例 34]のように4度や2度音程を中心に旋律が現れる。そして上行旋律と下行旋律が短い間隔で繰り返され、旋律の方向が対比される。

[譜例 34] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲〈ブランコ〉 mm. 28-31



3) 拍子

[表 11]のように2拍子系の6/8拍子で楽曲が始まる。テンポが遅くなる「B」部分では3拍子系の3/4拍子に変わり、「A'」部分で6/8拍子に戻る。また「B」部分は3/4拍子を中心に4/4拍子が交互に現れる。

[表 11] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 の拍子

A 部分

小節	1-17
拍子	6/8

B 部分

小節	18-26	27	28-30	31	32	33	34-37
拍子	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4

A' 部分

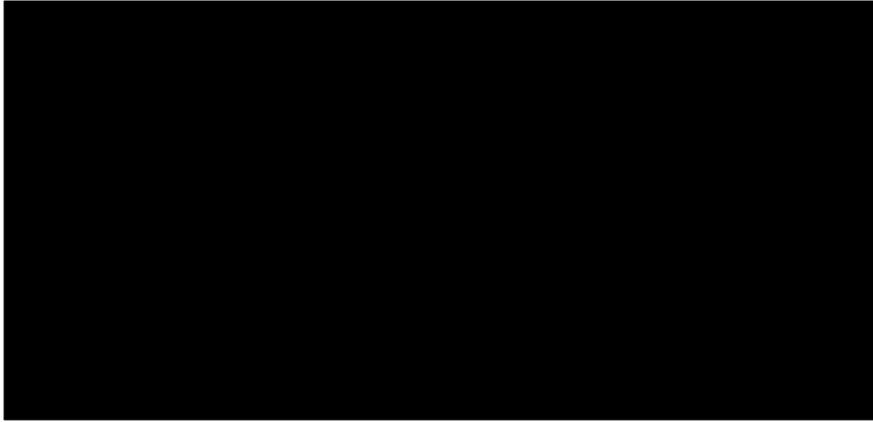
小節	38-53
拍子	6/8

4) リズム

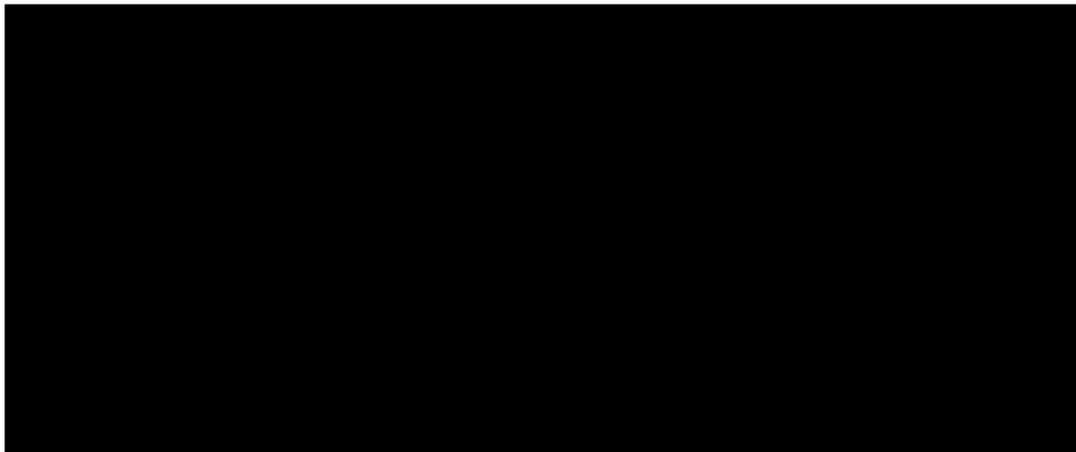
[譜例 35]の㉔はブランコに乗って上がる姿を上行アルペッジョのレガート旋律で描写し、対照的に㉕は短く切れる8分音符音型がピアノ伴奏で特徴的に現れ、楽曲の雰囲気を主導している。声楽旋律は㉖のように付点リズム、㉗のようにヘミオラリズム、㉘のようにシンコペーションリズムなどでビートに変化を与えながら現れている。

[譜例 35] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 39-40, mm. 45-49

mm. 39-40



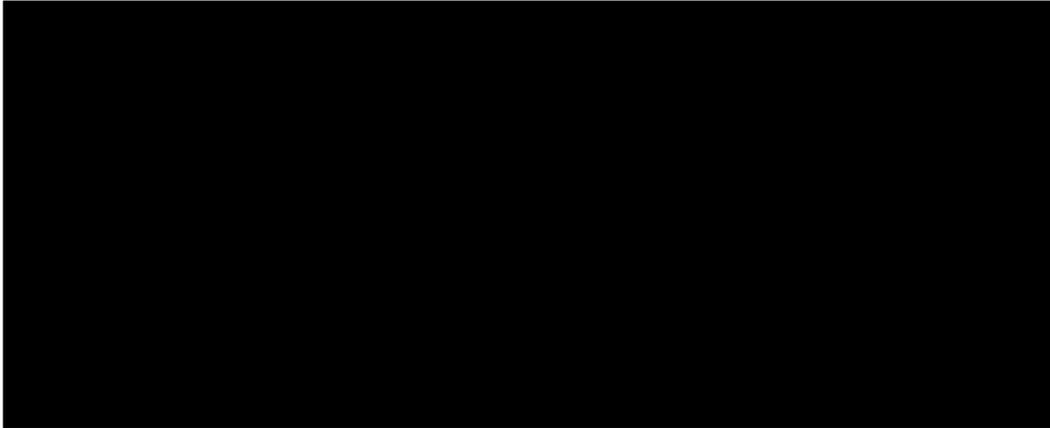
mm. 45-49



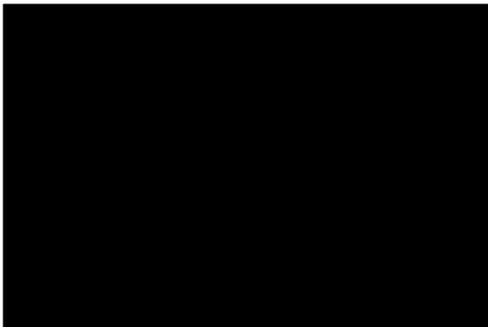
5) 和声

[譜例 36]の④のように、B♭ major のⅠ度和音の中でも「B♭、C、D、F、G 音」の5音音階が使われ、B♭ major と g minor の長・短調が曖昧に感じられる。また⑤のように5音音階の旋律が完全4度並進行としても現れる。しかし[譜例 37]のように、楽曲の終わりには B♭ major のⅠ度和音で終止し、調性を明確に表している。そして、この曲でも3和音構成の第3音を略して付加音を入れた、完全4度+長2度の和音構成が多く使われ、若干不協和的な音色で表現される。

[譜例 36] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 10-13



[譜例 37] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 m. 53

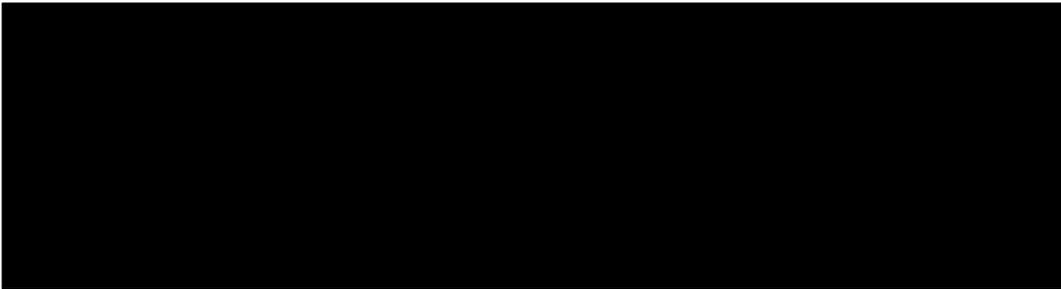


6) その他の特徴

第1曲 〈古風衣装〉では、韓国伝統音楽のグッコリ長短とチュンチュンモリ長短が使われたが、この曲では[譜例 38]のように、セマチ長短⁶⁷のリズムがピアノ間奏で使われている。韓国伝統音楽のセマチ長短は[譜例 39]の④のように9/8拍子のリズム型で表現されるが、この曲では⑥の3/4拍子の縮小されたリズム型で表現されている。

⁶⁷ 韓国伝統の民俗楽で演奏される長短の一種類で、民謡やパンソリなどで主に使われる。1拍が3分割されている3拍子を1周期とする。

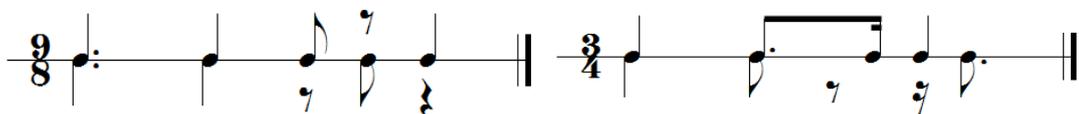
[譜例 38] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 18-21 セマチ長短



[譜例 39] 韓国伝統音楽のセマチ長短

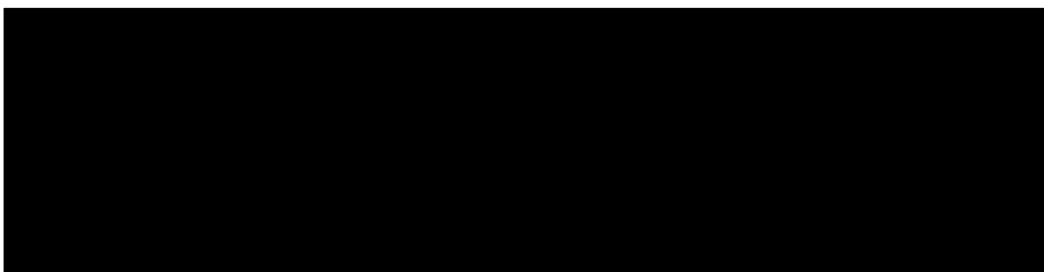
㉑セマチ長短

㉒縮小されたセマチ長短



そして、上記の[譜例 38]の旋律に現れる装飾的な要素で、韓国伝統音楽の弄絃技法の影響を窺うことができる。また[譜例 40]の前奏では「G 音」を装飾しながら何度も繰り返す旋律進行がみられる。このような点で以後ヨーロッパ時代の作品で現れる主要音技法へと発展する可能性を覗くことができる。

[譜例 40] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 1-4



一方、歌詞と音楽の調和性がよく現れている。上行する旋律でブランコの動きを描いた部分をはじめ、[譜例 41]のように鳥の鳴き声をトリルと装飾音で表現している。

[譜例 41] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 16-17, mm. 50-52

mm. 16-17



mm. 50-52

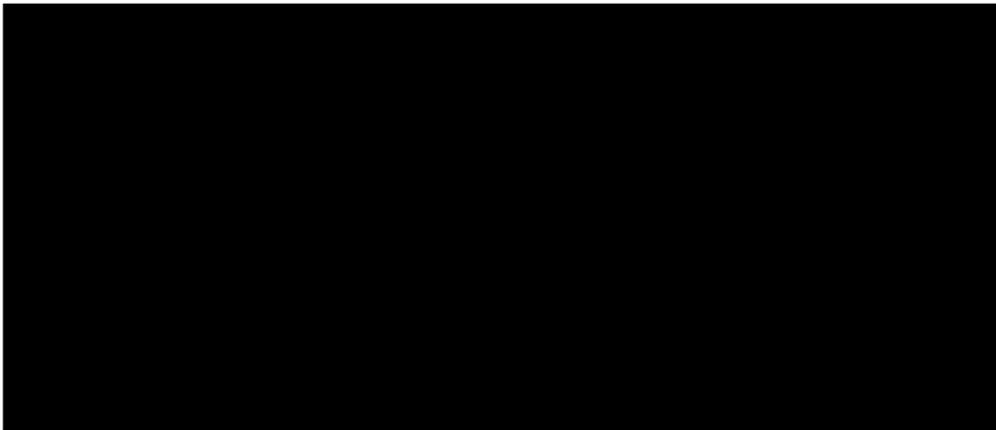


そして、歌詞の伝達において、一文章が終わるところで音楽がしばらく休みをとっている。それゆえ、詩の脈絡で詩を詠んでいるように音楽で表現されている。[表 12]の歌詞は2つの文章であり、[譜例 42]の音楽では、一文章が終わる小節の拍数を増やして詩を朗読するように休みをとっている。このような特徴は、韓国伝統音楽の口承叙事詩であるパンソリに類似している。音楽とともに長い物語を語るパンソリは一文章の終わりにブレスが入り、韻律を整える特徴がある([譜例 43] 参照)。

[表 12] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 B部分における歌詞の脈絡



[譜例 42] 初期歌曲集 タルムリ 第3曲 〈ブランコ〉 mm. 24-31



[譜例 43] 韓国伝統音楽 パンソリ 〈沈清歌(シムチョン歌)〉⁶⁸ 中「シムボンサ哀痛」

Vo. $\text{♩} = 95$

③

심 봉 사 기 가 막 혀 뗐 다 - 절 킅 주 저 앞 으 며

Vo. ④

들 었 든 약 그릇 을 - 방 바 닥 에 다 매 다 치 며 허 허

⁶⁸ 現在まで伝承される5大パンソリの一つで、伝統的な孝をテーマとする物語。

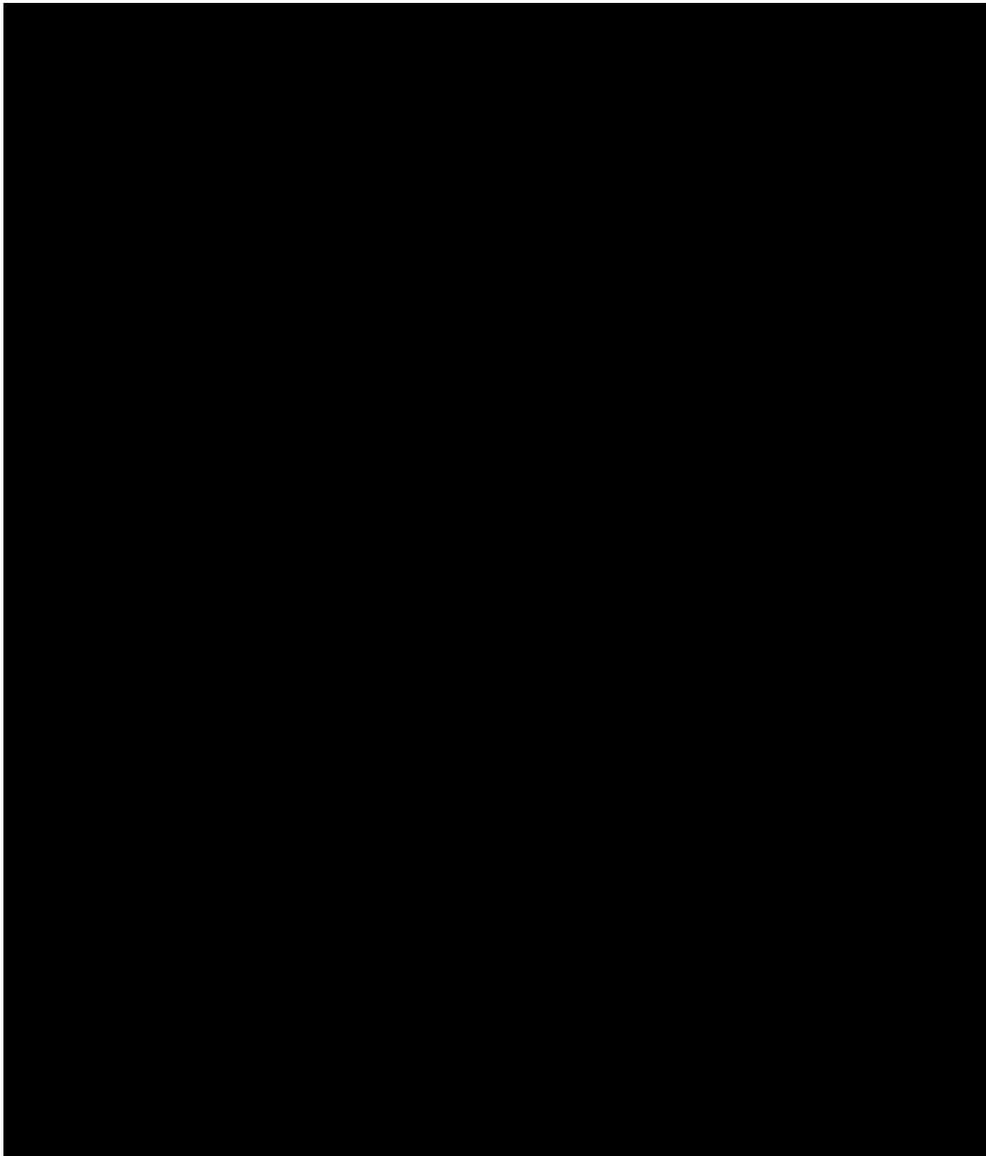
出典: *Sim cheong ga* (沈清歌). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1976. (Korean music, serie 14) pp.16-17.

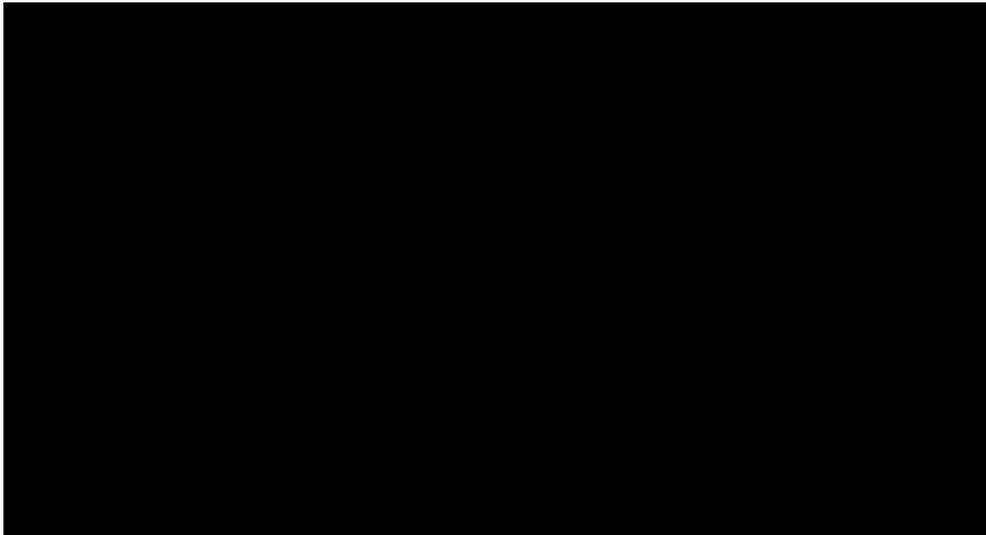
(4) 第4曲 手紙

まさに今咲き始める鳳仙花を見て、姉と一緒に濃い花の色で爪を染めていた幼い頃を回想し、お嫁にいつて今は離れている姉に対する切ない懐かしさを詠った、詩人・金相玉の詩「鳳仙花」を歌詞にして1941年に作曲された。元々、詩の題名は「鳳仙花」となっているが、ユン・イサンの歌曲では題名が「手紙」に変えて付けられた。歌詞の内容は[表 13]で全文を示す。

5音階と韓国伝統音楽の装飾的リズムが使われ、民族音楽的な性格が現れる。

[表 13] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 の歌詞





1) 形式

57小節で構成され、a minor の調性、ABA' の拡大した歌形式をもつ。テンポの指示は特
にないが、Espressivo と表記されている。前奏と後奏があり、各部分の間は間奏で繋がっ
ている([表 14] 参照)。

[表 14] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 の形式

区分	小節	テンポ
前奏	mm. 1-7	特に無し (Espressivo)
A部分	mm. 7-19	
第1間奏	mm. 20-24	
B部分	mm. 24-36	
第2間奏	mm. 37-43	
A' 部分	mm. 43-56	
後奏	mm. 56-57	

2) 旋律

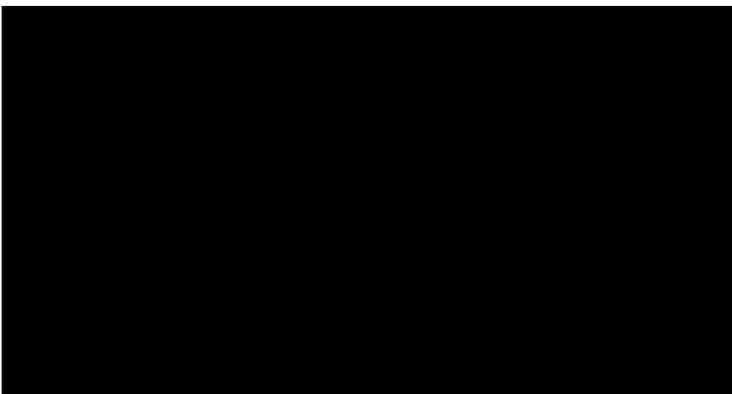
この曲の調性である a minor の第1音「A 音」と第4音「D 音」、第5音「E 音」、そして平行調である C major の第1音「C 音」と第5音「G 音」の5音「A、C、D、E、G 音」からなる5音音階を中心に旋律を構成しており、長・短調が交錯するように現れる。声楽旋律はアウフタクトから始まり、旋律の終わりは下行するのが特徴である。そして、4度と2度音程関係が強調されて現れる（[譜例 44] 参照）。

[譜例 44] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 7-11



a minor の第6音である「F 音」に変化を与え、旋律的短音階が色彩的に表現される。特に「A'」部分のクライマックスでは、[譜例 45]のようにトレモロ音型のピアノ伴奏が使われ、カデンツァのような緊張感を与えている。

[譜例 45] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 52-53



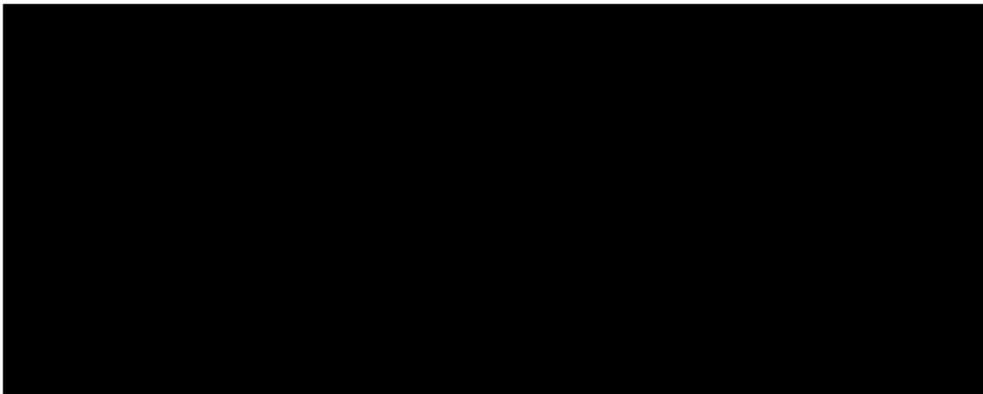
3) 拍子

6/8拍子の2分拍で分けられ、規則的で安定した流れで現れる。

4) リズム

上記の[譜例 44]で見られるように、ピアノ伴奏では6/8拍子の2拍子系を正確に分ける音型とやんわりと上行するアルペッジョ音型が対比的に使われ、楽曲の雰囲気을導いている。声楽旋律においては[譜例 46]のように特に「B」部分で、㉔のシンコペーションリズム、㉕の付点リズムがピアノのトレモロ音型の上で自由に表現されている。

[譜例 46] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 25-28

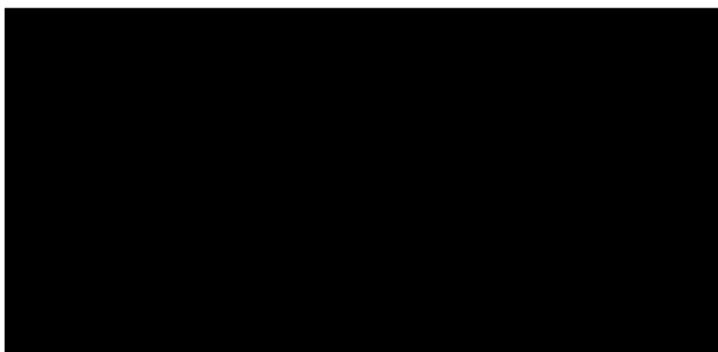


5) 和声

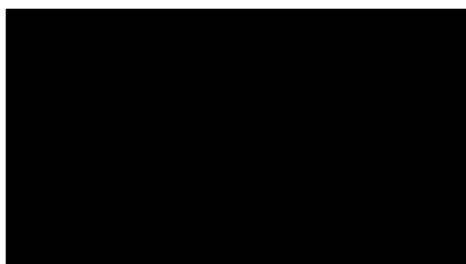
声楽旋律では、「A、C、D、E、G 音」の5音音階が使われたため、a minor の第7音「G#音」がほとんどみられない。しかし、[譜例 47]のようにピアノ間奏部分では、a minor の上行する旋律的短音階が㉔に使われ、第7音「G#音」から第1音「A 音」へと繋がる「vii-I」和声進行が現れる。それゆえ、a minor の調性感が明確に現れる。[譜例 48]の前奏でも、装飾音を伴って3度並進行する旋律的短音階が見られる。

そして3和音構成において根音や第3音を略し、付加音を入れるなど、古典的な和声法では見られない和音を使っている。[譜例 49]ではトレモロ音型で a minor の i 度和音が現れる。③では「A、C、E 音」で構成される i 度和音の根音「A 音」を略して「D 音」を付加し、長2度音程で現れている。また④では第3音「C 音」を略して「B 音」を付加し、完全4度+長2度音程の和声で現れている。

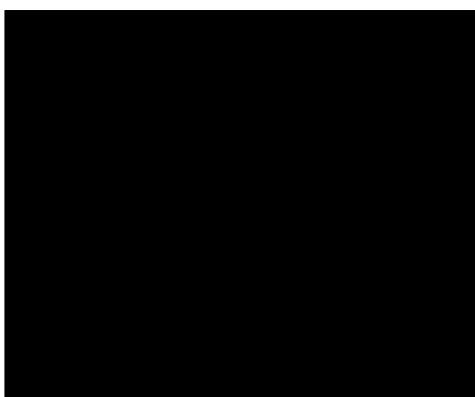
[譜例 47] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 mm. 22-23



[譜例 48] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 m. 3



[譜例 49] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 m. 52



6) その他の特徴

上記の歌曲と同様に、声楽旋律に前打音やトリル、ポルタメントなどの奏法が使われ、韓国伝統音楽の弄絃が表現されている（[譜例 50] 参照）。そしてピアノでは、前打音を通じて韓国伝統の弦楽器である伽椰琴の弦を弾く奏法と類似に表現されている。[譜例 51]の㉑はこの曲のピアノで使われた前打音奏法、㉒は伽椰琴散調の中で絃を弾く奏法を表す。

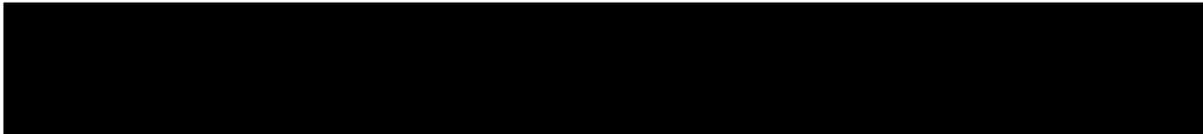
[譜例 50] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 声楽の弄絃技法

m. 47

m. 31

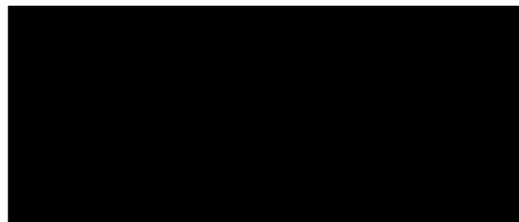
m. 45

m. 50



[譜例 51] 初期歌曲集 タルムリ 第4曲 〈手紙〉 ピアノの伽椰琴奏法

㉑ m. 24



㉒ 伽椰琴散調の中で 〈チュンチュンモリ〉⁶⁹ m. 156



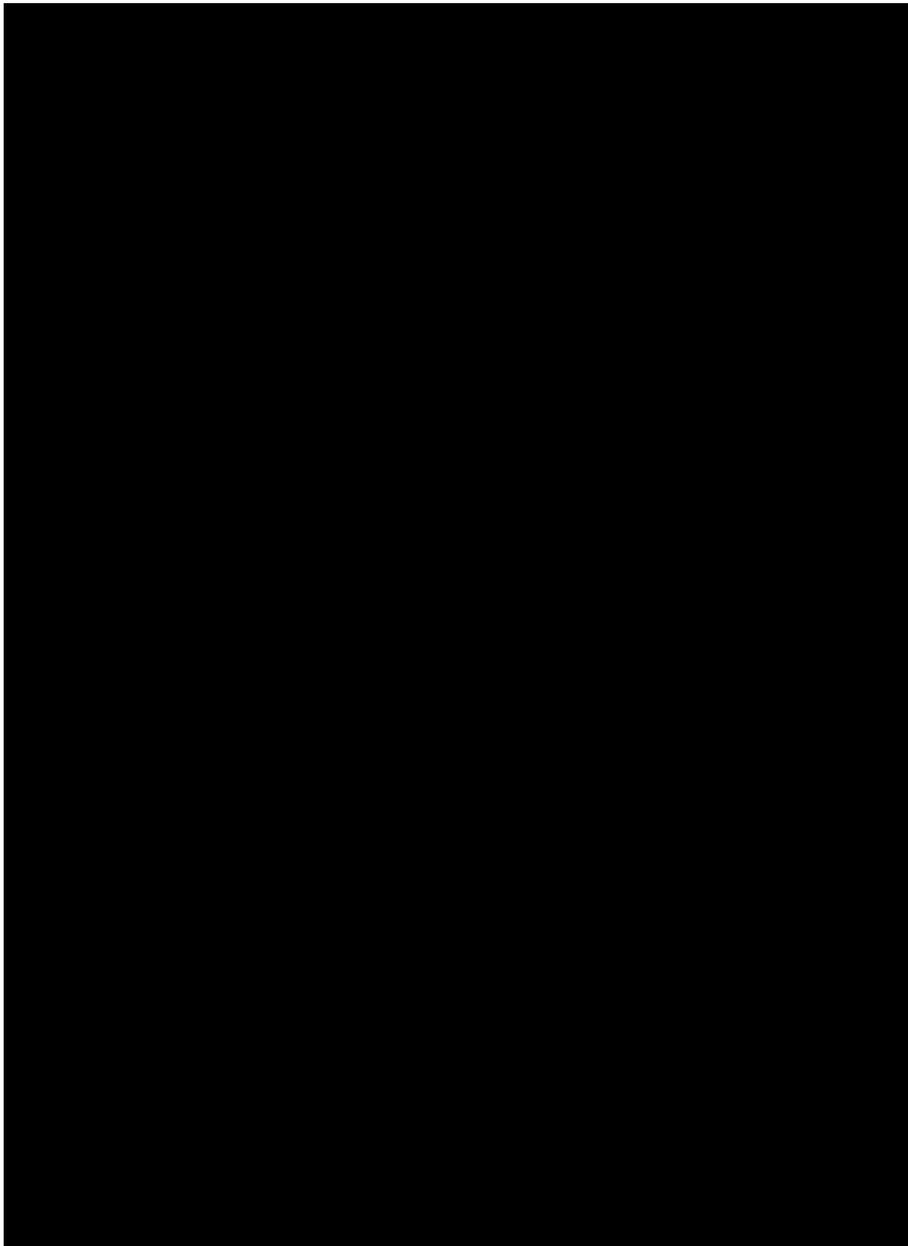
⁶⁹ 出典; *Sanjo* (散調). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1969. (Korean music, serie 3) p. 34.

(5) 第5曲 旅人

俗世間を離れて超然と自分の道を行く旅人の悠悠自適な姿を、雲に月が入り行く様に例え郷土的な情緒で表現した、詩人・朴木月の詩「旅人」を歌詞にして1948年に作曲された。歌詞の内容は[表 15]で全文を示す。

5音音階と韓国伝統音楽の装飾的リズムが使われ、民族音楽的な性格が現れる。

[表 15] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 の歌詞



1) 形式

歌曲集に収録された5曲の中で一番短く、簡単な形式をもつ。22小節で構成され、B♭ major の調性、Andantino のテンポ、そして旋律が繰り返される AA' の有節歌曲形式をもつ。

繰り返される「A'」では、4小節の新しい部分「c」がクライマックスとして添加される。繰り返し記号が使われ、実際の演奏手順は[表 16]のとおりである。

[表 16] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲〈旅人〉の形式

区分		小節	テンポ
前奏		mm. 1-4	Andantino
A部分	a	mm. 5-8	
	b	mm. 9-12	
	a'	mm. 17-20	
間奏		mm. 1-4	
A'部分	a	mm. 5-8	
	b	mm. 9-12	
	c	mm. 13-16	
	a'	mm. 17-20	
後奏		mm. 21-22	

2) 旋律

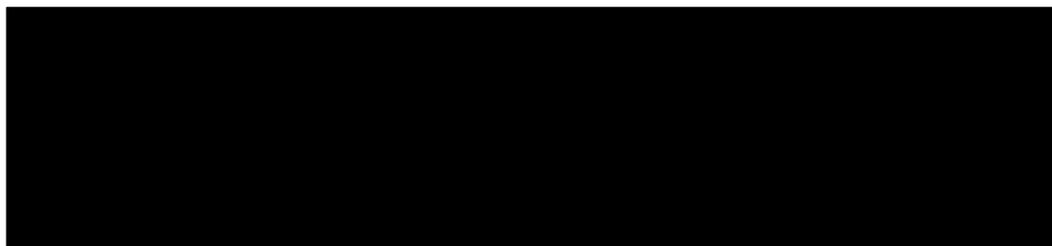
短い楽曲であるが、調号は変えないまま臨時記号のみで頻繁な転調が現れる。B♭ major の調性を持ち、同主調であるb♭ minor、b♭ minorの平行調であるD♭ major、D♭ majorの4度関係調であるG♭ majorへの転調が現れる。そして転調が起きる際に、[表 17]のように旋律を構成する音階と主要音が変わる。

旋律は、完全4度音程関係である2つの主要音を中心とした5音音階が使われる。[譜例 52]では、4小節で構成された旋律が①のように完全4度の跳躍上行で始まり、終わりには主要音が②のように2回繰り返されながら留まっている。

[表 17] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 の旋律構成

調性	使用された音階	主要音	区分	小節
B♭ major	B♭、C、D、F、G音	F、B♭音	前奏	mm. 1-2
			a 部分	mm. 5-8
			a' 部分+後奏	mm. 19-22
b♭ minor	B♭、C、D♭、F、G♭音	F、B♭音	前奏	mm. 3-4
			a' 部分	mm. 17-18
D♭ major	D♭、E♭、F、A♭、B♭音	A♭、D♭音	b 部分	mm. 9-12
G♭ major	G♭、A♭、B♭、D♭、E♭音	D♭、G♭音	C 部分	mm. 13-16

[譜例 52] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 1-4



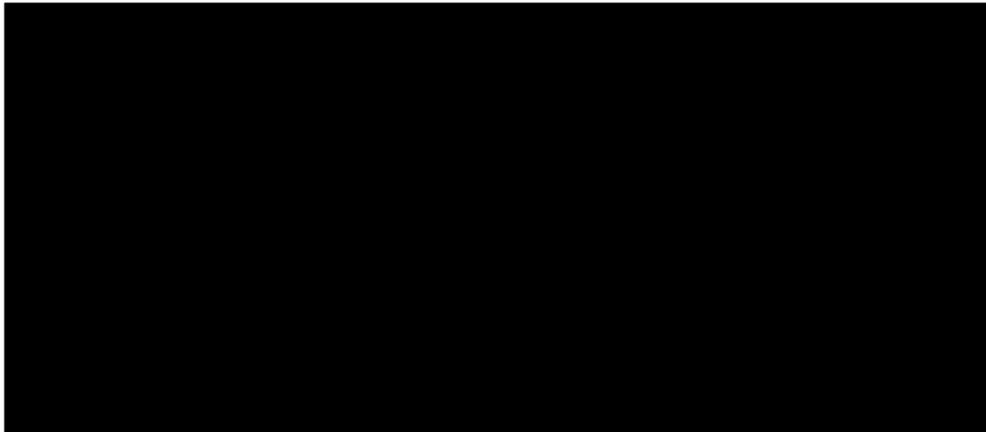
3) 拍子

6/8拍子で変化無しに現れる。

4) リズム

[譜例 53]のように、①の付点リズムと②のシンコペーションリズムが使われている。そして③のように4小節にわたって6/8拍子の2拍子系と3/4拍子の3拍子系が混用されるヘミオラリズムが使われている。

[譜例 53] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 9-12

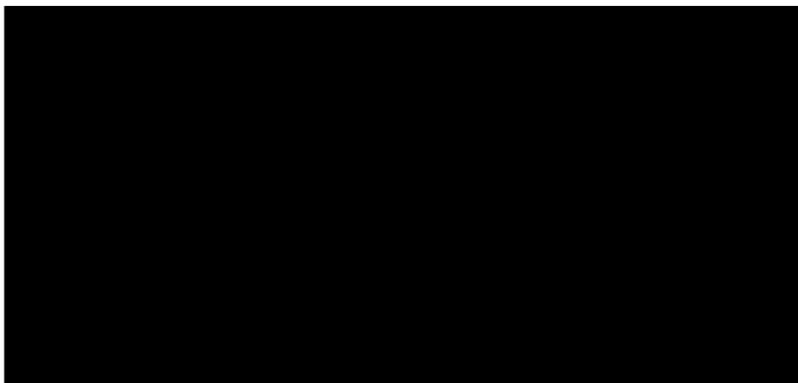


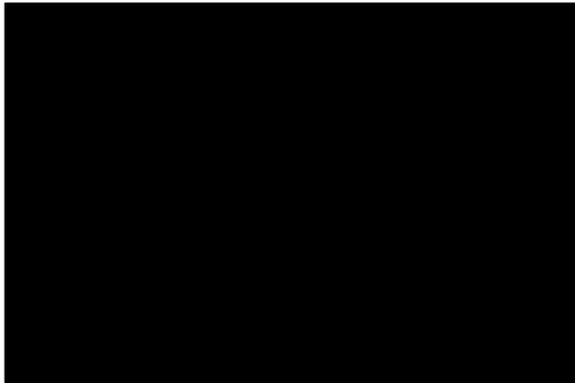
5) 和声

前奏では[譜例 54]のように、I 度和音の位置を入れ替える和声進行が現れる。㉑では B♭ major の I 度和音の中で「B♭、C、D、F、G 音」の5音音階が現れている。また、B♭ major の調性では「E♭音」が普通使われるが、「C、E♭、G 音」の短3和音ではなく、㉒のように「C、E、G 音」の長3和音が付加和音として使われ、長・短和音の混用が現れている。

そして、3和音構成に付加音を添加した和音が多く使われる。[譜例 55]では B♭ major の I 度和音「B♭、D、F 音」に「C 音」と「G 音」が付加され、完全4度+長2度の和音や、接続した2度音程が含まれた和音が使われている。それゆえ、不協和的な音色で現れている。

[譜例 54] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 mm. 1-2



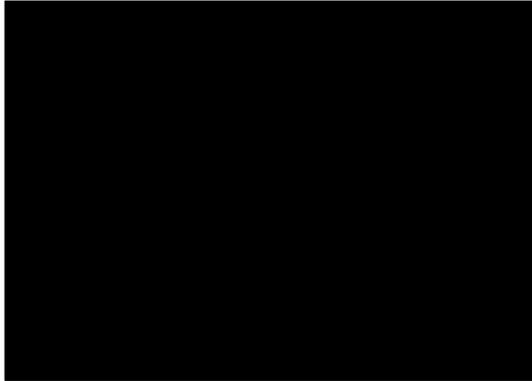


6) その他の特徴

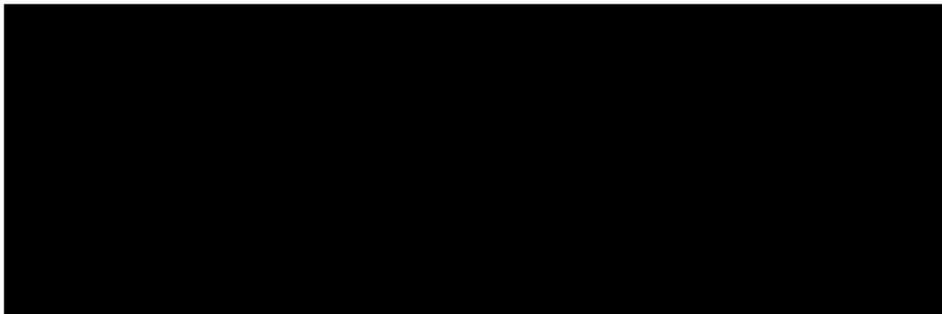
旋律に前打音、後打音などの装飾音を用いて、[譜例 56]のように韓国伝統音楽の弄絃が表現されている。また4度音程を中心とする主要音で旋律が構成される点は韓国伝統音楽の旋律構造と類似している。

そして、第2曲〈月暈〉を除いたすべての歌曲において付点リズム、シンコペーションリズムが特徴的に使われ、また第1曲〈古風衣装〉、第3曲〈ブランコ〉、第5曲〈旅人〉ではヘミオラリズムが特徴的に使われている。これは多様なリズム的变化を通じて旋律の多彩な表現を駆使する韓国伝統音楽のリズムの特徴である。[譜例 57]のように伽椰琴散調の〈ジャジンモリ〉楽章においても、㉔付点リズム、㉕シンコペーションリズム、㉖ヘミオラリズムの例をみることができる。

[譜例 56] 初期歌曲集 タルムリ 第5曲 〈旅人〉 m. 7 弄絃技法



[譜例 57] 韓国伝統音楽 伽椰琴散調 中 〈ジャジンモリ〉⁷⁰ mm. 1-8



和声においては長・短調を混用する現代的な感覚の和声を使っているが、他の側面では、ユン・イサンの音楽に影響を与えている道教の陰陽思想との関連性も考えられる。互いに対比される性質の長調(あるいは長和音)と短調(あるいは短和音)の調和を通じて、陰陽思想が表現されているという解釈もできる。このような陰陽思想の影響は以後のヨーロッパ時代の作品においてもしばしば現れる。

⁷⁰ 韓国伝統の民俗楽で演奏される長短の一種類。散調では一つの楽章としても使われる。ジャジンモリ楽章では、演奏者が旋律のリズムを様々な形に変奏し、散調の芸術性を醸し出す。
出典; *Sanjo* (散調). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1969. (Korean music, serie 3)
p. 16.

2. Fünf Stücke für Klavier

ユン・イサンは1956年にフランス・パリ音楽院へ留学した後、1957年8月、ドイツの西ベルリン音楽大学へ移った。ユン・イサンは1959年7月に西ベルリン音楽大学を卒業し、帰国の準備をする中、オランダのビルトーベンとドイツのダルムシュタットで開かれた現代音楽祭に参加し、《Fünf Stücke für Klavier(1958)》と《Musik für sieben Instrumente(1959)》で入賞した。特に、後者はF. Travisの指揮で初演され、作曲家としてヨーロッパ音楽界へデビューするきっかけとなった。

この作品は、1958年に西ベルリン音楽大学作曲科でB. ブラッハーに作曲を師事していた時に作曲された。「12音技法(Zwölftontechnik)」によって作曲した初作品で、ヨーロッパでの最初の初演⁷¹作である。全5つの短い小品で構成され、第1曲は小節の区切りなしに即興的で線的な進行、第2曲は叙情的で繊細な旋律、第3曲は強烈なダイナミクスと打楽器的な表現、第4曲は対比される2つの旋律によるロンド、第5曲はリズムカルで劇的な最終楽曲、という内容で書かれている([表 18] 参照)。

[表 18] Fünf Stücke für Klavierの構成

曲順	区分	テンポ	拍子	原型音列
第1曲	2部分	Adagio-Andante	無し	2つ
第2曲	3部分	Andantino-Allegretto-Andantino	変拍子	1つ
第3曲	3部分	Allegro moderato- Poco Andante-Tempo I	変拍子	2つ
第4曲	5部分	Allegro-Moderato-Allegro- Moderato-Allegro	変拍子	1つ
第5曲	3部分	Allegretto-Andante-Allegretto	変拍子	1つ

⁷¹ 1959年にオランダのビルトーベンで開催されたガウデアムス国際音楽祭で、ピアニストH. Kurptによって初演された。

(1) 第1曲

1) 形式

小節による区切りと拍子がない自由な形式の曲である。テンポの変化によって2部分に分けられる。第1部分はAdagio graziosoのテンポをもち、広い音域にかけた即興的なパッセージが現れる。ダブル・バーを境界にして現れる第2部分はAndanteのテンポをもち、長い旋律的な進行で表現される([表 19] 参照)。

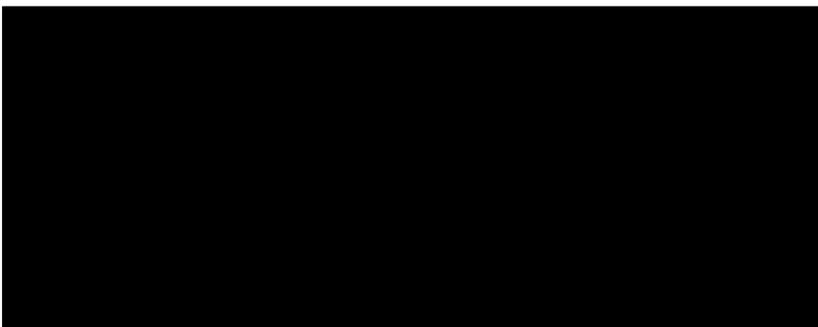
[表 19] Fünf Stücke für Klavier 第1曲の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	区切り無し	Adagio, grazioso
第2部分		Andante

2) 旋律

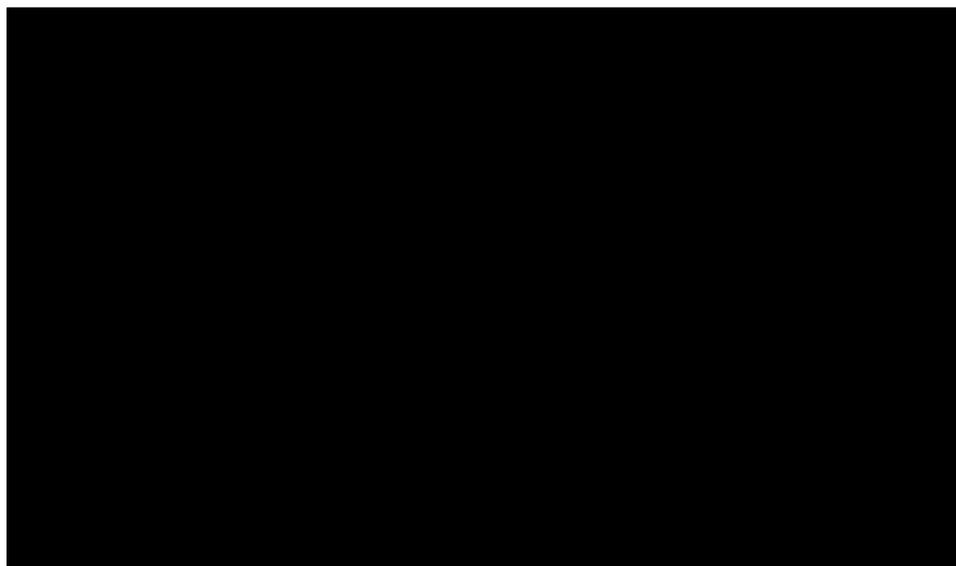
第1部分は[譜例 58]のように、遅いテンポと共に装飾音を伴った12音音列の旋律が展開され、広い音域にわたりカデンツァのような即興的なパッセージが現れる。

[譜例 58] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 第1部分



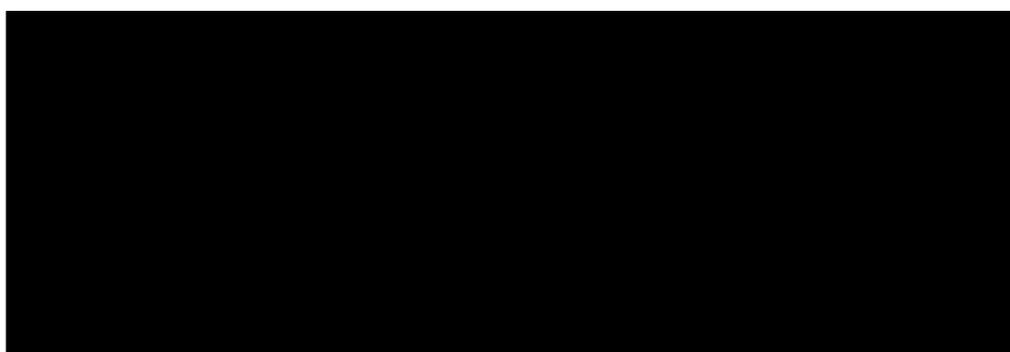
ダブル・バーを境界に展開される第2部分の導入部は、Andant のテンポに変わって動きの変化が現れる。[譜例 59]のように、accel. と cresc. という、速さとダイナミクスの変化を伴う上行旋律は次第に緊張感を高揚させる。しかし、高まった緊張感は ritorno dim. の対比的な変化により旋律が下行しながら沈む。

[譜例 59] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 第2部分



曲の終結直前には[譜例 60]のように、例外的に7連符の下行旋律にrall. と cresc. が同時に現れ、続く終結部での消えるような雰囲気を導いている。両手の旋律は上行と下行に分けられ、6オクターブを越す音域の対比を成しつつ、ゆっくりと静かに音楽が消えていく。

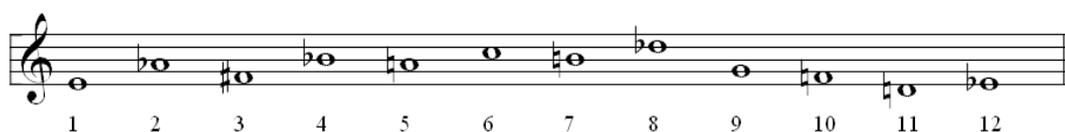
[譜例 60] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 終結部



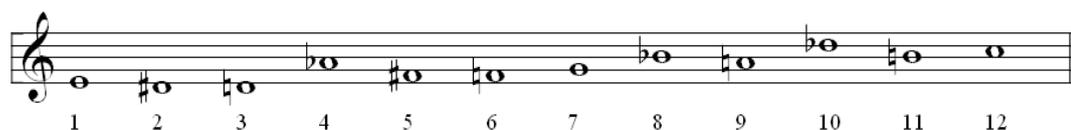
この作品は、12音音列で旋律が構成されており、5つの曲にはそれぞれ別の音列が使われた。第1曲では[譜例 61]のように2つの原型音列によって作曲され、第1部分では第1音列が、第2部分では第2音列が使われた。しかし、例外的に第2部分で部分的に第1音列が用いられたり、第1部分の素材が断片的に用いられており、[譜例 62]のように第1部分の7連符(左)の旋律が、第2部分の7連符(右)では逆行旋律で使われた例が見られる。

[譜例 61] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 原型音列

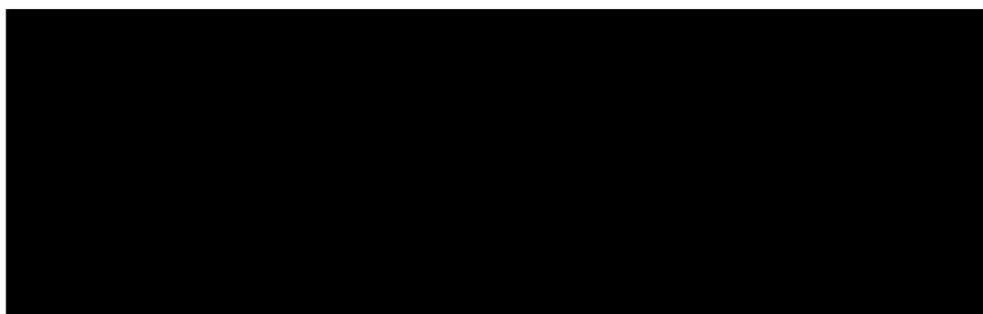
第1音列



第2音列



[譜例 62] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 連符と音列についての素材の断片

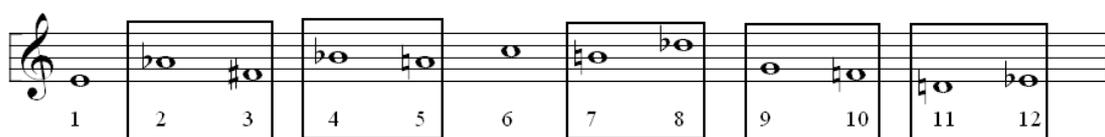


そして、「E音」で始まる2つの原型音列は音列構成において密接な関係を持つ。

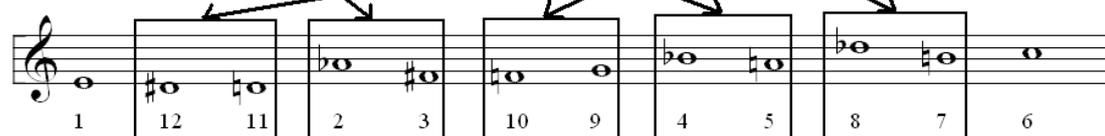
[譜例 63]のように第1音列を、開始音「E音」の次に後ろから2つの音(第12番、第11番)、前から2つの音(開始音を除いて第2番、第3番)、そして残りの後ろから2つの音(第10番、第9番)、残りの前から2つの音(第4番、第5番)、また残りの後ろから2つの音(第8番、第7番)、最後に、残った第6番の順に再配置させたものが第2音列である。すなわち、第1音列を再配置させて第2音列を構成している。

[譜例 63] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 2つの原型音列間の関係

第1音列



第2音列



3) 拍子

拍子の指定無しに自由な旋律的パッセージで表現されており、作品の始まりを提示している。

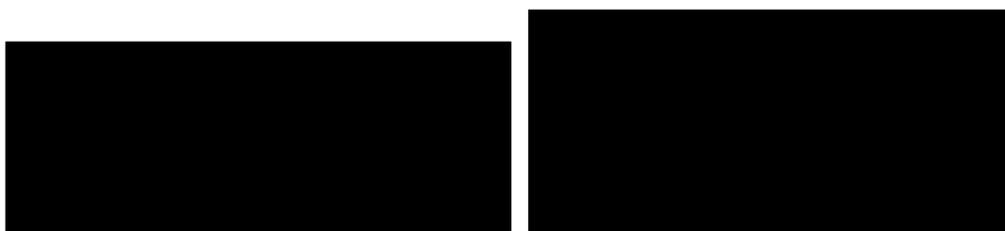
4) リズム

この曲では、様々なリズム型が現れ、12音音列による旋律の進行においてより一層自由で即興的な動きを与えている。付点の位置、休符とタイの効果を活かしたシンコペーションリズムが[譜例 64]のように現れる。そして、[譜例 65]と[譜例 66]では、3連符、5連符、6連符、7連符、10連符などの様々な連符が現れる。特に[譜例 66]では両手のパートにそれぞれ違ったリズム型が同時に合わされて、ポリリズムの形態が現れる。このような特徴を持ったリズムは、遅いテンポの中で拍の区分を曖昧にし、小節の区分や拍子の指定がない自由な形式の上に、更に即興的な雰囲気醸し出す要素である。

[譜例 64] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 シンコペーション



[譜例 65] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 連符



[譜例 66] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 ポリリズム

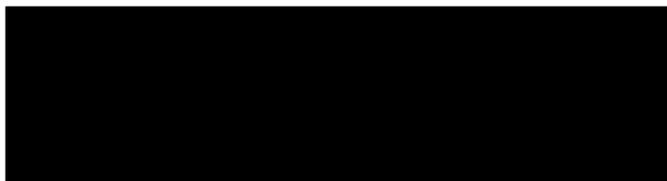


5) 和声

韓国時代の初期歌曲集でも現れた4度と2度音程が結合した和音と、接続する3音で成り立った和音など、不協和性を持つ和音が多く現れる。[譜例 67]の@では、4度音程の内側に2

度音程が結合した形態が現れ、増4度+増2度、完全4度+長2度を成し、⑥では、長2度と短2度の音程関係で接続する3音からなる和音が現れる。

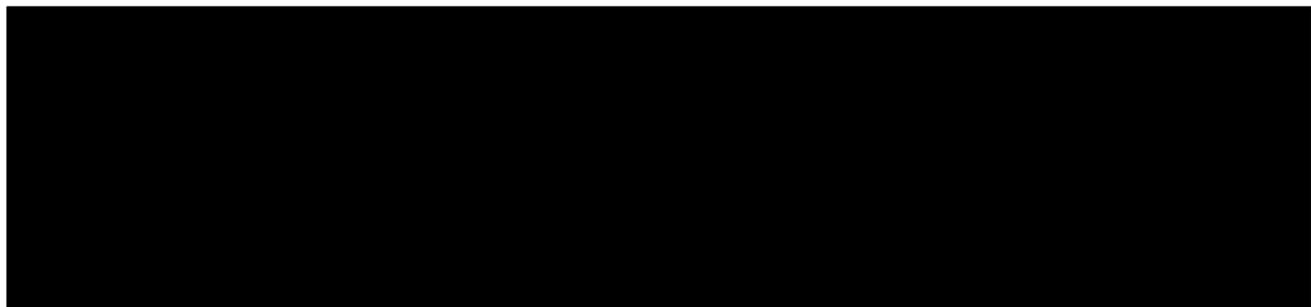
[譜例 67] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 和声



6) その他の特徴

旋律に伴う装飾音に韓国伝統音楽の弄絃の表現が現れる。また、旋律の方向、ダイナミクス、音域、テンポなどの対比や和声で現れた長音程と短音程の結合などに、道教の陰陽思想が現れている。特に、第1部分は[譜例 68]のように、左右相称構造で陰陽の調和が表現されている。

[譜例 68] Fünf Stücke für Klavier 第1曲 相称構造



真ん中の10連符を軸として見れば、リズム的に左右が相称となっている。特に、両端の括弧内の部分は、原型音列と逆行音列の関係によって旋律的に相称を成している。

まず、第1部分は3つのフェルマータによるセクション分けをしている。フェルマータ④と⑥の「D#音」は、原型音列の終止音でありながら逆行音列の開始音である。そしてフェルマータ③の「E音」は、原型音列の開始音でありながら逆行音列の終止音である。12音音列においては、開始音と終止音にあたる音が、原型音列と逆行音列が入れ替わる転換点となる。この曲ではそこにフェルマータが置かれて即興的なパッセージの表現を導き出している。

(2) 第2曲

1) 形式

21小節で短く構成された旋律的で叙情的な楽曲である。短いエピソードのような雰囲気表現され、3つの部分に分けることができる。第1部分はAndantino espressivoのテンポで叙情的な旋律の進行、第2部分はAllegrettoのテンポで第1部分と対照的にリズムカルな動き、第3部分はAndantinoのテンポに戻り、第1部分でのモチーフを繰り返しながら終結する([表 20] 参照)。

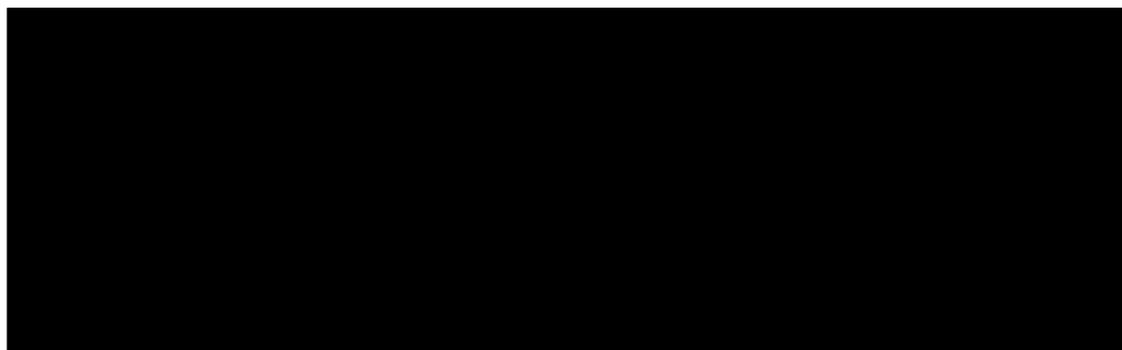
[表 20] Fünf Stücke für Klavier 第2曲の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-11	Andantino, espressivo
第2部分	mm. 12-16	Allegretto
第3部分	mm. 16-21	Andantino

2) 旋律

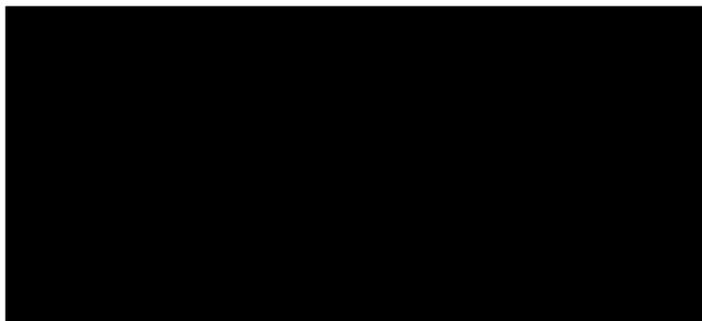
第1部分はAndantino espressivoのテンポで、pの弱いダイナミクスの中、12音音列の叙情的な旋律が始まる。[譜例 69]のように1-3小節の両手の旋律において12音音列が提示された後、リズムを変形し、旋律を繰り返しながら現れる。

[譜例 69] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 mm. 1-3



この曲では、12音音列が叙情的なメロディーラインを成し、[譜例 70]のように12の音が3音ずつ4つのグループを成して現れる場合が多い。特に音列の最初の3音は、モチーフになって曲の導入を導き、[譜例 71]のように楽曲の中で多様な形態で変形され現れる。

[譜例 70] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 10



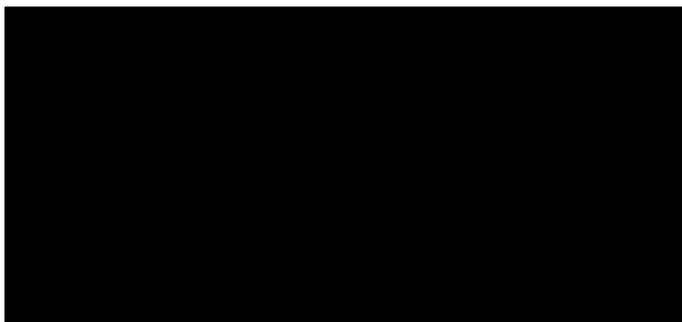
[譜例 71] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 モチーフの変形

m. 1	m. 6	m. 12
モチーフ	長2度下行	反行+リズムの変形

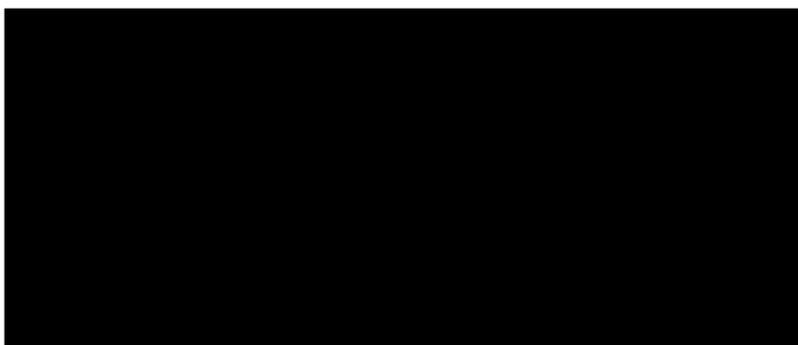


第2部分では、少し速くなったAllegrettoのテンポとシンコペーションリズムで雰囲気を変換している。旋律には反行音列を使い、第1部分の叙情的な旋律とは違う雰囲気を与えている([譜例 72] 参照)。反行音列は、[譜例 73]のように第1部分の躍動的な部分でも断片的に使われ、原型音列は叙情的な旋律、反行音列は躍動的な旋律、というように互いに違う性格を表現するのに使われている。

[譜例 72] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 12

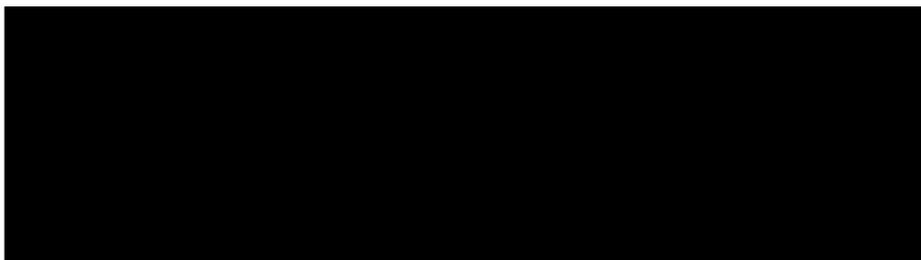


[譜例 73] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 5



第3部分は最初のテンポであるAndantinoに戻り、導入部のモチーフが再現されながら終結を導いている。[譜例 74]のように、右手と左手の旋律が互いに交差しながら下行し、dim.によって次第に弱くなりpppで終結する。

[譜例 74] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 mm. 19-21



3) 拍子

4分音符を基準拍とする拍子を使った変拍子である。第1部分ではしばしば拍子が変わるが、第2部分と第3部分は4/4拍子、3/4拍子で一定して現れる（[表 21] 参照）。

[表 21] Fünf Stücke für Klavier 第2曲の拍子

第1部分

小節	1	2	3	4-5	6-7	8-9	10	11
拍子	1/4	3/4	5/4	4/4	3/4	4/4	5/4	4/4

第2部分

小節	12-16
拍子	4/4

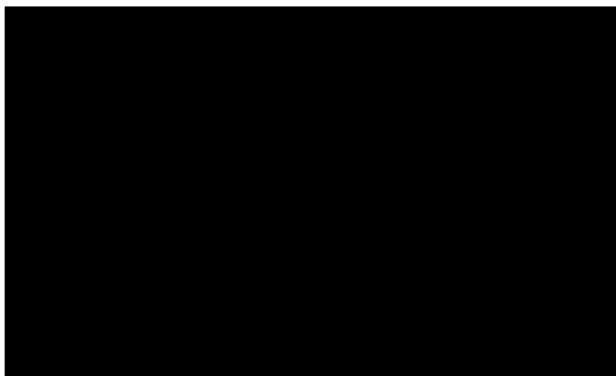
第3部分

小節	17-21
拍子	3/4

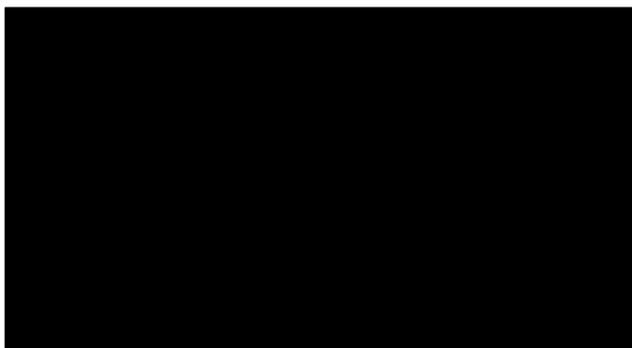
4) リズム

導入部のモチーフで使われた3連符のリズムや5連符、6連符のリズムが楽曲中で多用されている。そして、アクセントやルバート、スタッカート、タイ、スラーなどによってシンコペーションリズムが現れる。そしてリズムカルで打楽器的な効果を成している（[譜例 75] 参照）。

[譜例 77] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 8 打樂器的な効果



[譜例 78] Fünf Stücke für Klavier 第2曲 m. 14 陰陽思想



(3) 第3曲

1) 形式

21小節の短い構成である。Allegro moderatoのテンポで強く衝動的なコードで始まる第1部分、第1部分と対照的にPoco Andanteの遅いテンポで柔らかく線的な雰囲気第2部分、最初のテンポに返って爆発的で興奮した雰囲気第3部分の3つの部分に分けられる。各部分の間にはダブル・バーで境界が成されている（[表 22] 参照）。

[表 22] Fünf Stücke für Klavier 第3曲の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-13	Allegro moderato
第2部分	mm. 14-16	Poco Andante
第3部分	mm. 17-21	Tempo I

2) 旋律

この曲では、2つの原型音列で旋律を構成している。そして第1曲の2つの原型音列と密接な関係を持つ。[譜例 79]のように、第1音列は第1曲の第2音列の逆行旋律を使い、第2音列は第1曲の第1音列を断片的に変形させた旋律で構成している。

第1部分は[譜例 80]のように、fの強いダイナミクスの中で、12音音列で構成された旋律をアクセントで打楽器的に強く叩く。そして不協和音を成すコードを多用し、不規則的なリズムと共に即興的で衝動的な雰囲気を醸し出している。

[譜例 79] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 原型音列

① 第1曲の第2音列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

② 第3曲の第1音列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

③ 第1曲の第1音列と第3曲の第2音列の関係

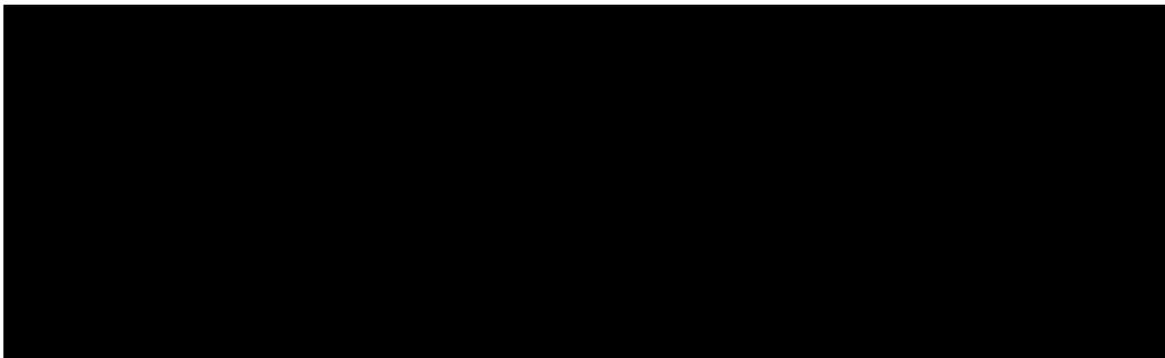
第1曲の第1音列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

第3曲の第2音列

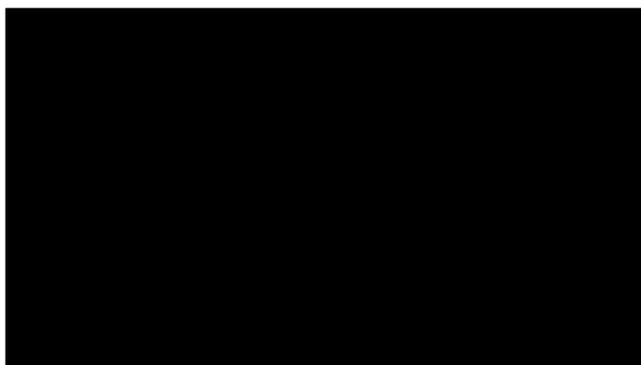
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

[譜例 80] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 mm.1-3



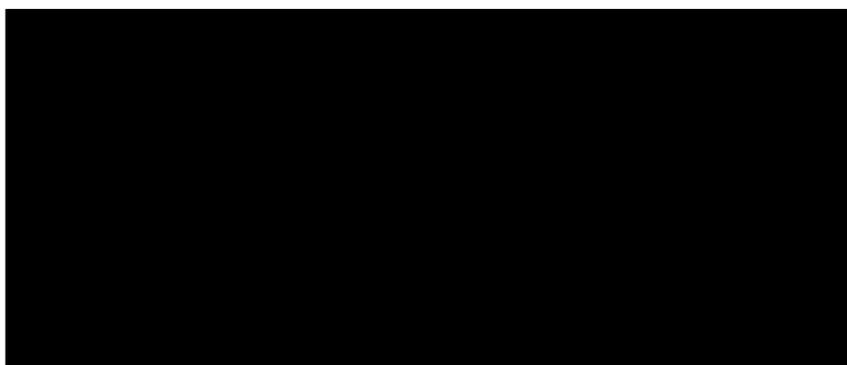
第2部分はpの弱いダイナミクスの中、広音域にわたる大きい跳躍を成す旋律がレガートで現れ、第1部分と対照的な雰囲気醸し出す。[譜例 81]のように、両手は互いに違うアーティキュレーションを同時に演奏し、旋律を模倣しながら方向を変えて交差する。

[譜例 81] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 m. 16



第3部分は初めのテンポに戻り、con animaで速く興奮した雰囲気を表現し、第1部分と同様、打楽器的な効果を表すコードが高い音域へ向けて上行する。そして次第に爆発的なダイナミクスへと進み、フェルマータで強調されながら終結する([譜例 82] 参照)。

[譜例 82] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 mm. 20-21



3) 拍子

8分音符と16分音符を基準拍とする拍子を中心に使い、しばしば拍子が変わる変拍子の形態で現れる。特に、終結へ向けて興奮した雰囲気で見られる第3部分では、16分音符を基準拍とする拍子で構成されている([表 23] 参照)。

[表 23] Fünf Stücke für Klavier 第3曲の拍子

第1部分

小節	1	2	3	4	5	6-8	9	10-12	13
拍子	3/8	5/8	6/16	3/8	7/8	4/8	2/8	4/8	4/4

第2部分

小節	14	15-16
拍子	5/8	4/8

第3部分

小節	17	18	19	20-21
拍子	3/16	4/16	5/16	4/16

4) リズム

3、5、6、7連符などの連符リズムが即興的な雰囲気を醸し出している。また、アクセント、スタッカーティシモ、休符などで強調される打楽器的な効果や、16分音符、32分音符などに細分化されたリズムが興奮した雰囲気を作り上げている(上記の[譜例 80]、[譜例 81]、[譜例 82] 参照)。

5) 和声

2度音程を中心にした和音が多く現れる。長2度+短2度の密集した形態のトーン・クラスターや2度音程を転回した短7度と長9度の和音、そして分散しているが2度音程関係で構成された和音が多く現れ、強い不協和音を成す。また増4度+長2度音程が結合した和音や、4度音程関係の音で構成された和音が現れる([譜例 83] 参照)。

[譜例 83] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 和声

m. 1 m. 4 m. 12

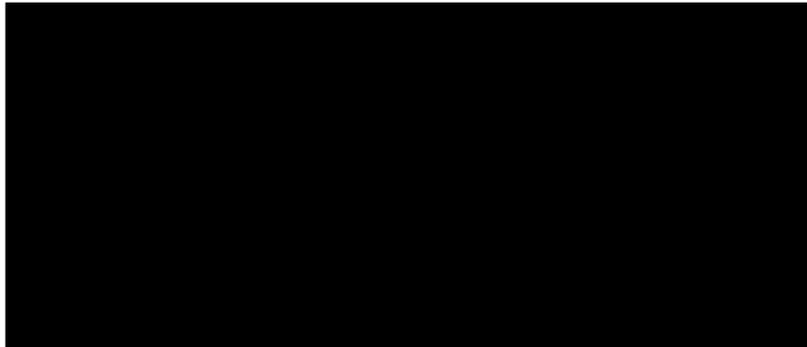
m. 1 m. 4 m. 11 m. 13

6) その他の特徴

ピアノを通じて打楽器的な効果に重点を置き、即興的で衝動的な旋律やリズムの動きがみられる。[譜例 84]のように、不規則的な拍子の変化、短い部分で起こるダイナミクスや速度の急激な変化が合わさり、より効果的な表現が成されている。

一方、和声でみられた長音程と短音程の結合では道教の陰陽思想の影響が現れる。

[譜例 84] Fünf Stücke für Klavier 第3曲 mm. 1-2 ピアノの打楽器的な効果



(4) 第4曲

1) 形式

20小節の短い楽曲である。速いテンポと強いダイナミクスの中、リズムカルで興奮した雰囲気を表すAllegro、そして余裕のあるテンポと弱いダイナミクスの中、叙情的な雰囲気を表すModeratoという互いに対照的な性格をもつ2つの部分が交代されながら、5部分に分けられている。各部分間の境界はダブル・バーで分けられている（[表 24] 参照）。

[表 24] Fünf Stücke für Klavier 第4曲の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-2	Allegro
第2部分	mm. 3-5	Moderato
第3部分	mm. 6-7	Allegro
第4部分	mm. 8-13	Moderato
第5部分	mm. 14-20	Moderato

2) 旋律

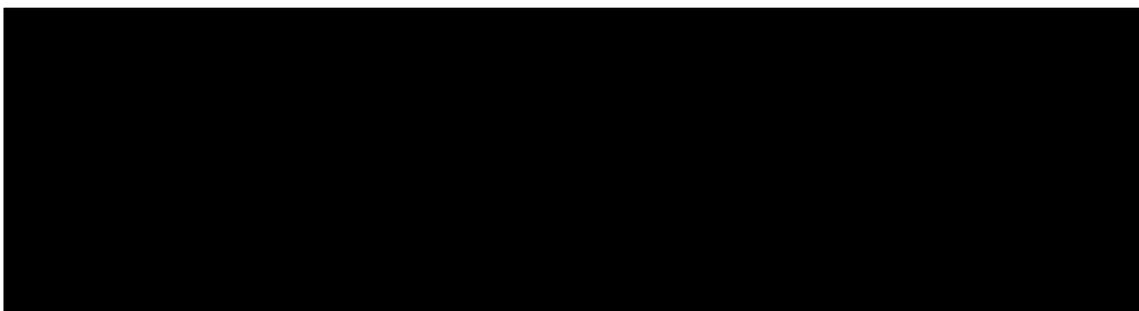
この曲の旋律ではひとつの原型音列が使われている。右手と左手の旋律では、原型音列のそれぞれ異なる変形音列が同時に現れている。右手には原型音列、逆行音列、反行音列が使われ、左手には原型音列を移高させた音列が使われている。各部分で使われた音列は次の[表 25]に示す。

第1部分は[譜例 85]のように、fの強いダイナミクスで12音音列が提示される。16分音符音型の右手の旋律と、付点3連符、シンコペーションリズムの左手の旋律が同時に現れる。そして、agitatoの興奮した雰囲気の中、両手はそれぞれ別の旋律を同時に演奏する。

[表 25] ⁷² Fünf Stücke für Klavier 第4曲 各部分で使用された音列

区分	使用された音列	
第1部分	RH	0
	LH	6I
第2部分	RH	0
	LH	6I
第3部分	RH	R
	LH	6RI
第4部分	RH	R、0
	LH	6RI、6I
第5部分	RH	I、R、0
	LH	80、6RI、6I

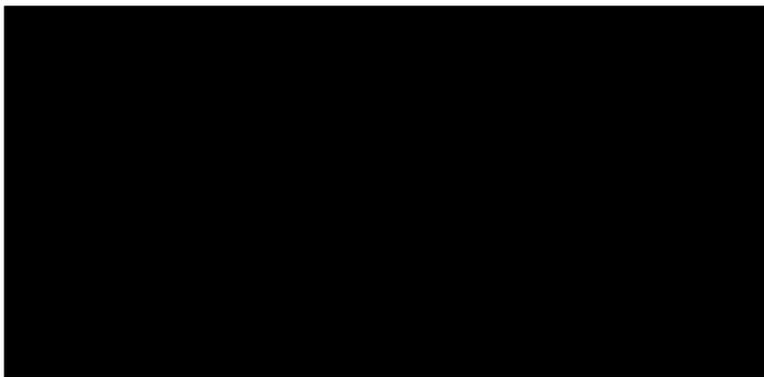
[譜例 85] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 mm. 1-2



⁷² [表 25]で示される略字はそれぞれ次を意味する。RHは右手、LHは左手、0は原型音列、6Iは原型音列の第1音から半音ずつ上行させた時の6番目の音から始まる音列の反行音列、Rは逆行音列、6RIは第6反行逆行音列、そして80は原型音列の第1音から半音ずつ上行させた時の8番目の音から始まる音列を意味する。

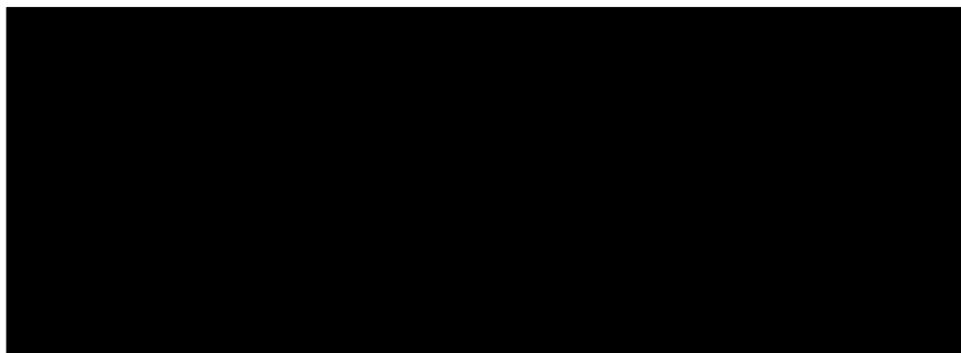
第2部分は[譜例 86]のように、mpの弱いダイナミクスの中、レガートで表現される付点リズムの旋律が声部を行き交いながら現れる。4連符リズムの旋律はルバートで強調され、歌うように叙情的な雰囲気を作っている。第1部分と同様の音列が使われたが、全く違った雰囲気の対照的な性格で現れる。

[譜例 86] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 mm. 3-4



第3部分は、第1部分での音列の逆行音列で旋律が構成される一方、ダイナミクスの強さが強まって現れる。そして[譜例 87]のように、両手のパートで付点リズムを強調しながら上行する旋律が現れる。

[譜例 87] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 m. 7



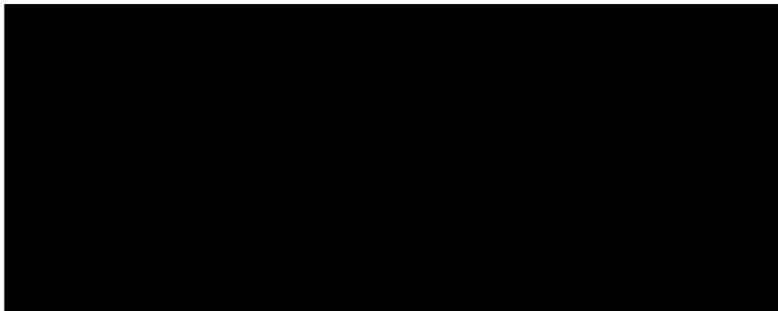
第4部分は[譜例 88]のように、楽曲中で唯一、旋律に装飾的な要素が現れる。そして繊細なダイナミクスの表現と *legatissimo* によってより一層叙情的な雰囲気を醸し出している。

[譜例 88] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 m.10



第5部分は、強いダイナミクスと *poco piu mosso* で活発な動きの *Allegro* の部分が7小節に拡張されて現れる。[譜例 89]のように、第3部分の上行旋律で使われた付点リズムが第5部分では下行旋律に再現されている。そして下行旋律は徐々に遅く、弱くなり最後はフェルマータで強調されながら終結する。

[譜例 89] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 m.20



3) 拍子

第1、3、5部分と第2、4部分の互いに対照的な性格は拍子にも現れており、拍子がしばしば変わる変拍子の形態を見せる。速いテンポと活発な動きを持つ第1、3、5部分では4分音符を基準拍とする拍子が使われているが、相対的に遅いテンポと叙情的な雰囲気を持つ第2、4部分では、8分音符を基準拍とする拍子が使われている（[表 26] 参照）。

[表 26] Fünf Stücke für Klavier 第4曲の拍子

第1部分

小節	1-2
拍子	4/4

第2部分

小節	3-5
拍子	6/8

第3部分

小節	6	7
拍子	4/4	5/4

第4部分

小節	8-10	11-12	13
拍子	6/8	4/8	7/8

第5部分

小節	14	15	16	17	18	19	20
拍子	4/4	3/4	4/4	2/4	4/4	3/4	4/4

4) リズム

アクセント、ルバート、タイなどによるシンコペーションリズム、そして付点リズムなどが多く用いられる。そして右手と左手で互いに違うリズムが同時に合わされポリリズムが現れる(上記の[譜例 85] 参照)。

5) 和声

両手とも旋律的な動きで現れるため、和音があまりみられない。左手声部では2音で成り立った長・短3度、完全4度、完全5度、短6度などが多用されている。完全4度+短2度音程が結合した和音や2度音程が密集した不協和音が頻繁に用いられている。特に、2度音程が密集した和音は4度音程関係の音で構成されている([譜例 90] 参照)。

[譜例 90] Fünf Stücke für Klavier 第4曲 和声

m. 6 m. 2 m. 6 m. 7 m. 5 m. 6

The musical score consists of six measures of harmony, each with interval labels above or below the notes. Measure 1 (m. 6) shows two chords: the first with intervals m3 and #8, and the second with M3. Measure 2 (m. 2) shows a chord with interval P4. Measure 3 (m. 6) shows a chord with interval P5. Measure 4 (m. 7) shows a chord with interval m6. Measure 5 (m. 5) shows a chord with interval P4 and a lower interval m2. Measure 6 (m. 6) shows a chord with interval P4, an interval a4, and another P4. An arrow points from the first chord in measure 6 to the second.

6) その他の特徴

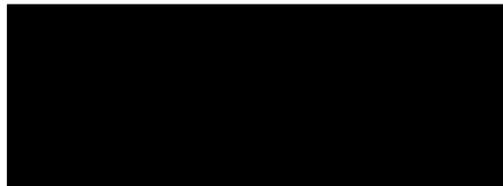
第4曲は、第1曲と音列的に密接な関係があることに加え、第2曲、第3曲ともリズム的な面に関係がある。第4曲で現れるシンコペーションリズムは、[譜例 91]のように、第2曲のリズミカルで軽快な部分で使われたリズムと同様である。そして両手の旋律をそれぞれ違ったアーティキュレーションで表現するリズムは、[譜例 92]のように第3曲でも同様に現れている。各楽曲の間におけるこのような関係性は、全5曲で構成された一作品に統一感を与えている。

[譜例 91] Fünf Stücke für Klavier 第4曲と第2曲のリズム的關係

第4曲 m. 18

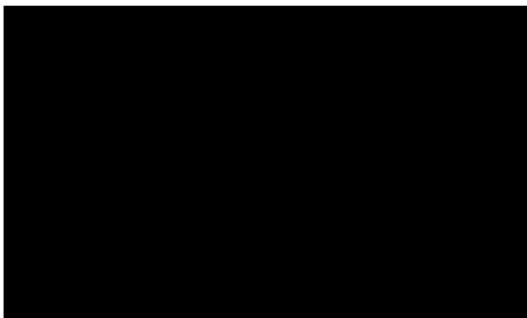


第2曲 m. 12

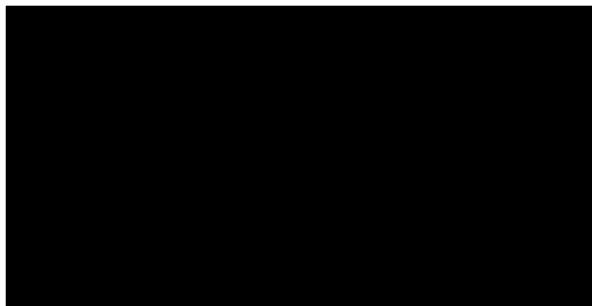


[譜例 92] Fünf Stücke für Klavier 第4曲と第3曲のリズム的關係

第4曲 m. 19



第3曲 m. 16



(5) 第5曲

1) 形式

19小節で構成された短い楽曲で、この作品の最終楽章である。音域とダイナミクスの対比を成しながら3声部の旋律が現れる第1部分、遅いテンポの中で規則的な拍子とリズムパターンが現れる第2部分、初めのテンポに返って強いダイナミクスと不規則的なリズムで現れる第3部分の3つの部分に分けられる。各部分の境界にはダブル・バーとフェルマータが現れる（[表 27] 参照）。

[表 27] Fünf Stücke für Klavier 第5曲の形式

区分	テンポ	小節
第1部分	Allegretto	mm. 1-9
第2部分	Andante	mm. 10-14
第3部分	Allegretto	mm. 15-19

2) 旋律

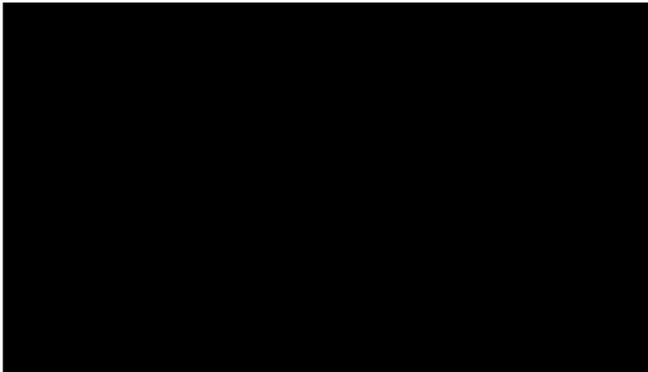
第1部分は[譜例 93]のように、短2度音程を強調した12音音列よる旋律が現れる。スタッカートによるアーティキュレーションの効果を表す跳躍旋律から始まり、3声部の旋律へと繋がる。レガートで現れる最上声部の旋律と、短く切れる最下声部の旋律が対照を成し、3連符リズムを繰り返す中間声部の旋律が同時に現れる。

[譜例 93] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 mm.1-2



第2部分は[譜例 94]のように、第1部分で現れた3連符リズム、付点リズム、アーティキュレーションリズムとダイナミクスが再現されながら、旋律は右手に逆行音列、左手に第8反行逆行音列⁷³が使われている。

[譜例 94] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 m. 10



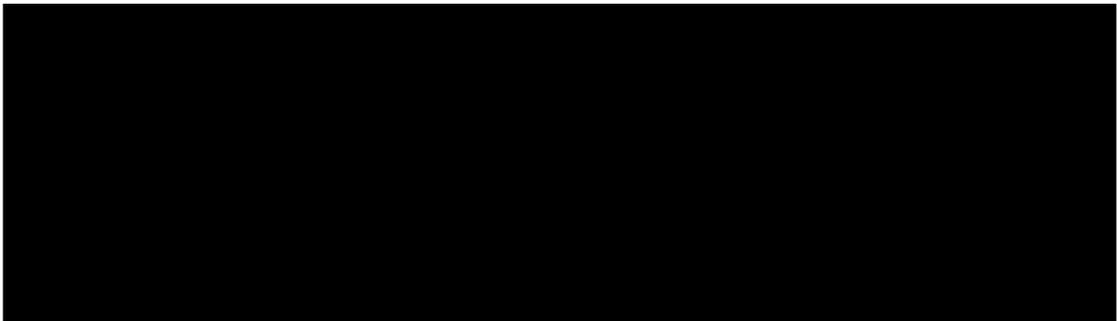
⁷³ 第8反行逆行音列は原型音列の第1音から半音ずつ上行させた時の8番目の音から始まる音列に、また反行逆行させた後の音列を意味する。

第3部分は[譜例 95]のように、強いダイナミクスで第1部分の旋律を反行した音列により再現している。そして、[譜例 96]のようにアクセントやスタッカーティシモ、スラーなどによる不規則的なリズムで表現した後、32分音符の細分化されたリズムで旋律が上行し、興奮した雰囲気で終結する。

[譜例 95] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 m. 15



[譜例 96] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 mm. 17-19



3) 拍子

8分音符を基準拍とする拍子が使われており、拍子がしばしば変わる変拍子の形態である。第2部分は m. 14を除いて5/8拍子が現れ、安定した拍子で構成されている([表 28] 参照)。

[表 28] Fünf Stücke für Klavier 第5曲の拍子

第1部分

小節	1	2	3	4	5	6-9
拍子	6/8	7/8	6/8	7/8	6/8	5/8

第2部分

小節	10-13	14
拍子	5/8	3/8

第3部分

小節	15	16-17	18-19
拍子	6/8	4/8	5/8

4) リズム

スタッカート、スタッカーティシモ、アクセントなどによる不規則的なリズムが現れる。スラーによるアーティキュレーションとシンコペーションリズムなどで、リズムカルな表現をしている。特に3連符が多く使われ、3連符リズムにおいてそれぞれ別の位置に強拍を配置し、強いリズム的な効果を成している(上記の[譜例 96] 参照)。

5) 和声

完全4度、減6度、長7度音程などが使われる。増4度+短2度、完全4度+短2度など、4度と2度音程が結合した和音や、4度音程関係の音で構成された和音などが多用される。また増3和音などもみられ、強い不協和音を成している([譜例 97] 参照)。

[譜例 97] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 和声

m. 2 m. 2 m. 17

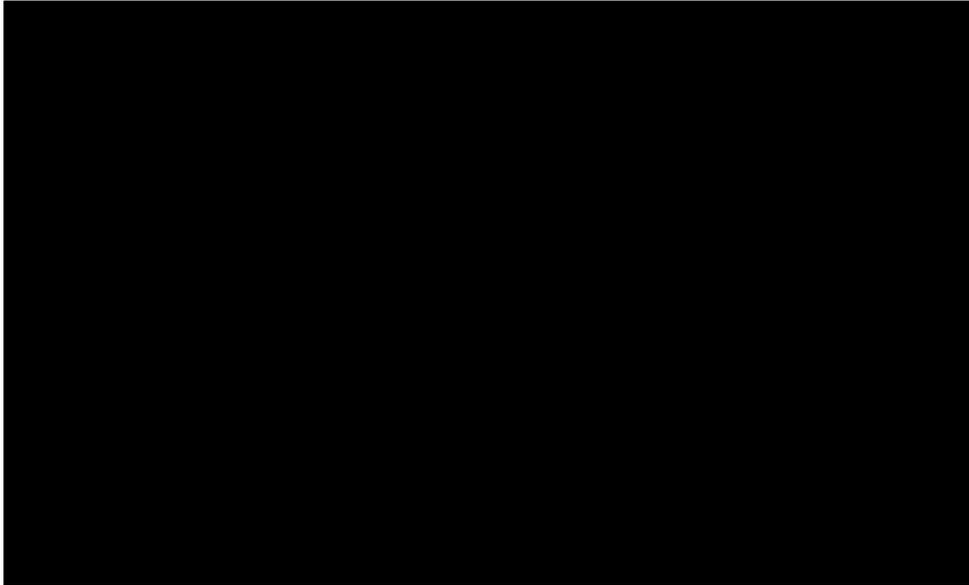
m. 8 m. 9 m. 9

m. 11 m. 19

6) その他の特徴

第1曲でも現れた相称構造が第5曲でも現れている。[譜例 98]のように、mm. 1-2とmm. 3-4を上下に並べて置いてみると、リズム的、かつ音域的に上下相称を成しており、道教の陰陽の調和を表している。

[譜例 98] Fünf Stücke für Klavier 第5曲 mm. 1-4 相称構造

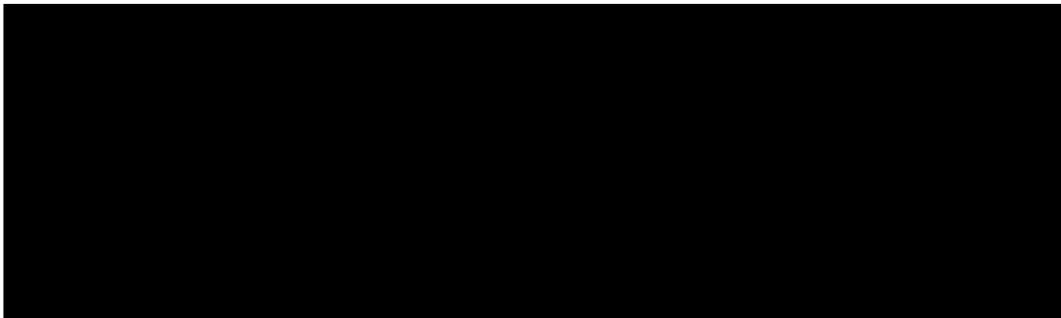


そして、ピアノの打楽器的な表現はこの曲のリズミカルな効果を際立たせている。[譜例 99]のように、この曲で数多く現れる3連符リズムや32分音符のリズムは第3曲でも特徴的に使われたリズムであり、作品全体に統一感を与えている。

[譜例 99] Fünf Stücke für Klavier 第5曲と第3曲のリズムの関係

第5曲 m. 5

第3曲 m. 20



3. GASA für Violine und Klavier

ユン・イサンは、1960年代にピアノのための室内楽作品を4曲残した。1963年の〈GASA für Violine und Klavier〉、〈Garak für Flöte und Klavier〉、1964年の〈Nore für Violoncello und Klavier〉、1968年の〈RIUL für Klarinette und Klavier〉である。この4つの作品は、韓国語に由来する題名が付けられており、言葉の表現は違うが皆「歌」という意味を持つ。彼は「GASA」という題名に対して、「遅い-速い-遅いというテンポを持つ韓国の旋律的な歌形式」と楽譜に書いている。

1) 形式

この曲は[表 29]のように、大きく3部分に分けられる。第1部分は、ヴァイオリンの持続される主要音を中心に旋律が流れる。第2部分は、*am Frosch*、⁷⁴ *pizz.* などの演奏技法やトリルとトレモロなどの装飾音で、複雑で速く変化しながら動的に現れる。高まった雰囲気は、1小節全体をフェルマータによって急に切れ、第3部分でまた始まりのテンポに戻る。再び遅く静かになり、*con sord.* で音色の変化を与えながら消えるように終結する。

[表 29] GASA für Violine und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-64	♩=ca. 52
第2部分	mm. 64-117	♩=ca. 76-♩=ca. 60
第3部分	mm. 118-14	♩=ca. 52

⁷⁴ 弓の元で演奏する運弓法の一種類。

2) 旋律

[譜例 100]のように、12音音列によるヴァイオリンの旋律が長7度と増5度の大きい跳躍進行で重音を成しながら始まる。跳躍、上行する旋律はモチーフとなり、楽曲中で多様な形態で現れ、発展する。導入部の旋律で12音音列が提示された後は[譜例 101]のように部分的な逆行をしたり、旋律を繰り返しながら自由にモチーフを発展させて行く。

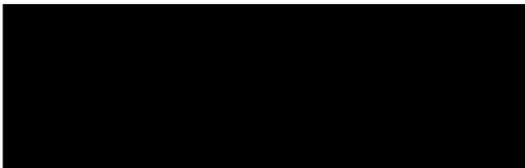
12音音列の12の音はそれぞれの音が主要音で現れることができ、装飾音が付けられたりダイナミクスの変化によって、生命力のある音で表現されている。また、この曲では[譜例 102]のように、長い持続音に到達する直前にはオクターブの音域を超える大きい跳躍進行が現れる。

[譜例 100] GASA für Violine und Klavier mm. 1-4

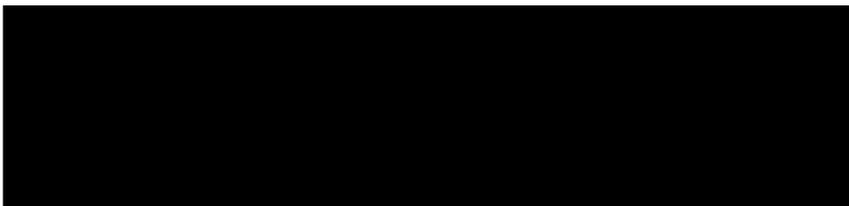


[譜例 101] GASA für Violine und Klavier 旋律の反復

m. 11



mm. 13-15



[譜例 102] GASA für Violine und Klavier 主要音

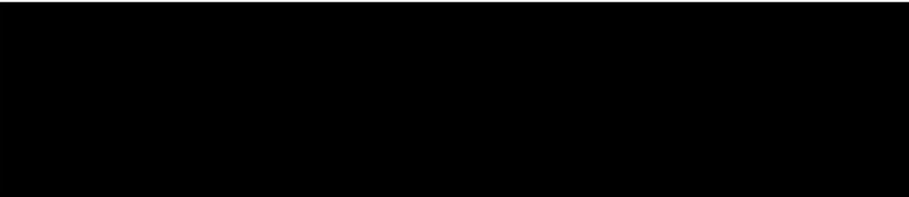
m. 36

mm. 55-56



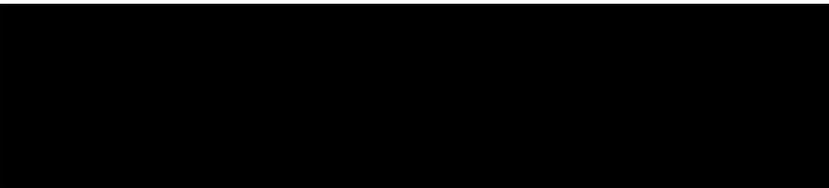
第2部分はテンポが速くなり、[譜例 103]のようにレガートでパッセージ的に動く旋律と、アクセントと共に明確に切れる旋律が方向を異にして対照を成している。その間をトリルやトレモロで飾る躍動的な旋律が展開される。

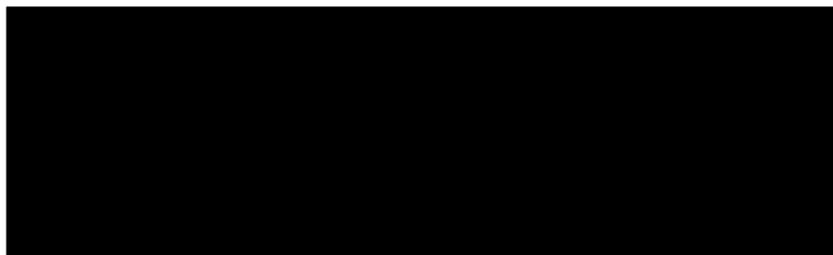
[譜例 103] GASA für Violine und Klavier m. 96



第3部分は、[譜例 104]のように遅いテンポの中で装飾音を伴った旋律進行が現れる。音を滑らせるように引き上げたり引き下ろしたりする微分音を伴った旋律進行が現れる。終結では、[譜例 105]のように同じ音をトリルで飾り、導入部のようにハーモニクスで不協和の音色を成しながら消えていく。

[譜例 104] GASA für Violine und Klavier m. 119





3) 拍子

146小節の間、108回拍子が変わっている。決まったビートの繰り返しで表現されるのではなく、旋律が自然に流れる音楽である。6/4拍子で始まり、4/4拍子、5/4拍子など4分音符を基準拍とする拍子でほぼ表現され、時折7/8拍子、9/8拍子などの8分音符を基準拍とするものも現れる。また、付点やシンコペーション、多様な連符、装飾音などで複雑に現れるリズム、そして頻繁なフェルマータの使用も加わり、拍節的な拍子を感じることができない([表 30] 参照)。

[表 30] GASA für Violine und Klavierの拍子

第1部分

小節	1-2	3-4	5	6	7	8	9	10-11	12	13	14	15	16
拍子	6/4	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	4/4	6/4	7/8	6/4	4/4	5/4	2/4

小節	17	18	19-20	21	22	23-25	26	27-28	29	30	31	32	33
拍子	3/4	2/4	4/4	5/4	9/8	5/4	4/4	3/4	4/4	5/8	3/4	9/8	4/4

小節	34	35	36	37	38	39-40	41	42	43	44	45	46-47	48	49
拍子	3/4	5/4	4/4	7/8	4/4	5/4	3/4	5/4	4/4	5/4	5/8	5/4	4/4	3/4

小節	50	51	52	53	54-58	59	60	61	62	63	64
拍子	4/4	3/4	6/4	3/4	4/4	5/4	4/4	5/8	3/8	4/4	7/8

第2部分

小節	65	66	67	68	69	70-72	73	74	75-79	80-82	83-84	85	86
拍子	6/4	5/4	2/4	4/4	7/8	4/4	5/4	3/4	4/4	5/4	4/4	11/8	7/8

小節	87-88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101-103
拍子	4/4	3/4	4/4	5/4	7/8	5/8	5/4	4/4	9/8	2/4	3/4	7/8	4/4	5/4

小節	104	105	106	107	108	109	110-111	112	113	114	115	116	117
拍子	4/4	9/8	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	9/8	3/4	4/4	3/4	7/8	2/4

第3部分

小節	118	119	120-122	123-124	125	126	127	128	129	130-131	132-133
拍子	5/4	2/4	4/4	3/4	9/8	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4	3/4

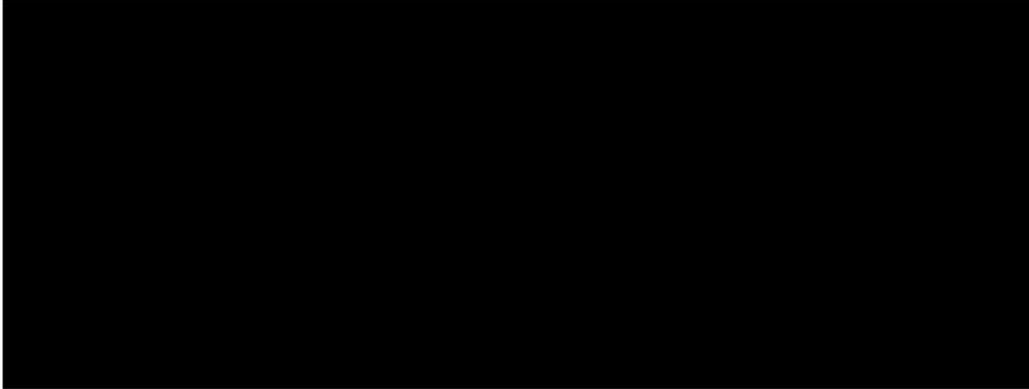
小節	134	135-139	140-141	142	143	144	145-146
拍子	5/4	4/4	5/4	4/4	6/4	7/8	6/4

4) リズム

3 連符をはじめ様々な連符が使われている。そして、タイや休符、アクセントやルバートなどによって生じるシンコペーションリズムが多く現れ、リズムカルな表現をしている（[譜例 106] 参照）。

[譜例 106] GASA für Violine und Klavier リズム

mm. 114-115



mm. 45-48



5) 和声

接続する 2 度音程が含まれ、様々な形態で結合した和音が多く現れる。減 4 度+短 2 度の 4 度と 2 度音程が結合した和音を含み、特に、75 小節の和声は複雑に見えるが、4 度+2 度音程が重なった和音である。それを水平的に並べて見れば半音階になる。すなわち、2 度音程を基本に様々な形態で重なった和声構造により、トーン・クラスターの不協和的な音色が現れるのである。そして、ヴァイオリンでも重音で和音が多く現れ、完全 4 度、短 6 度、長 7 度の音程などが並行で現れる([譜例 107] 参照)。

[譜例 107] GASA für Violine und Klavier 和声

m. 4 m. 75

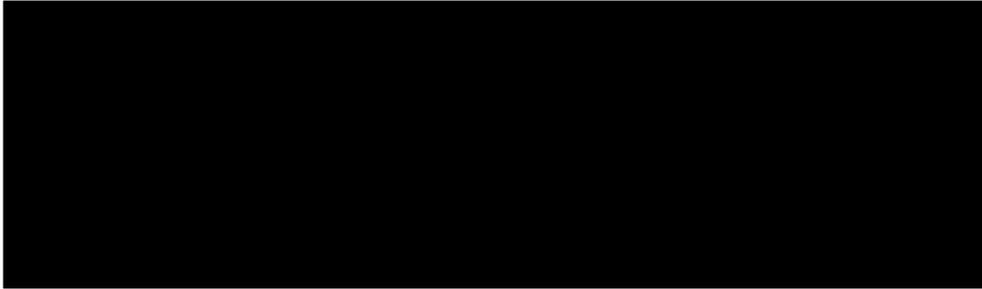
m. 82 m. 92

6) その他の特徴

この曲では、ヴァイオリンの演奏奏法を具体的に表記して多様な音色を表現している。特にvibratoの程度を、n. v. (non vibrato)、p. v. (poco vibrato)、v. (vibrato)、m. v. (molto vibrato)、p. v. c. (poco a poco vibrato crescendo)の5段階で区分しており、音1つ1つにそれぞれ別のvibratoを用いている。また、am Frosch、con sord.などの演奏奏法で音色に変化を与えるなど、弦楽器の特性を活かした多様な表現を試みている。

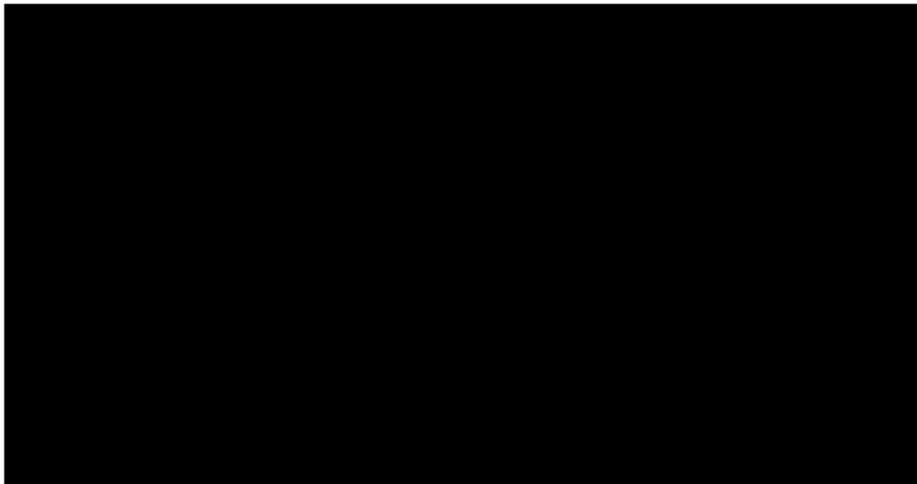
そして、vibrato 以外にも、トリル、前打音、グリッサンドなどの装飾的な要素、また微分音奏法などが用いられる。[譜例 108]のようにピアノにおいても装飾的な音型で韓国伝統音楽の弄絃や装飾音技法が表現されている。

[譜例 108] GASA für Violine und Klavier m. 72



長く持続する主要音は、ピアノによって装飾されることもある。[譜例 109]のように、主旋律であるヴァイオリンが音を持続する際に、ピアノの動的な動きによって装飾されている。

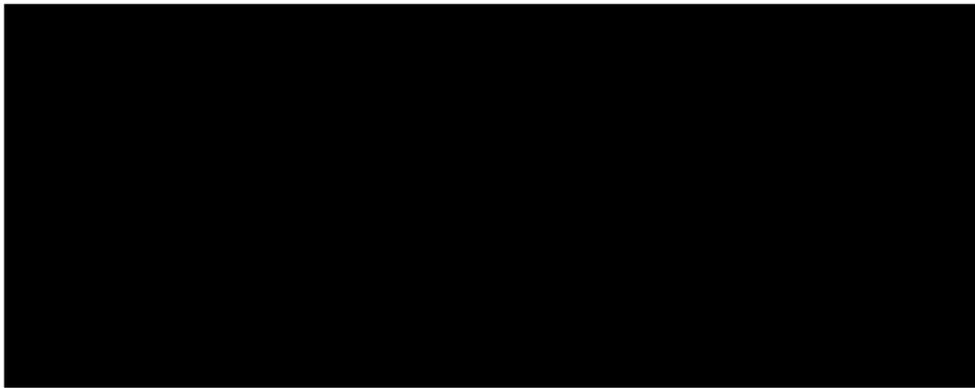
[譜例 109] GASA für Violine und Klavier mm. 16-18



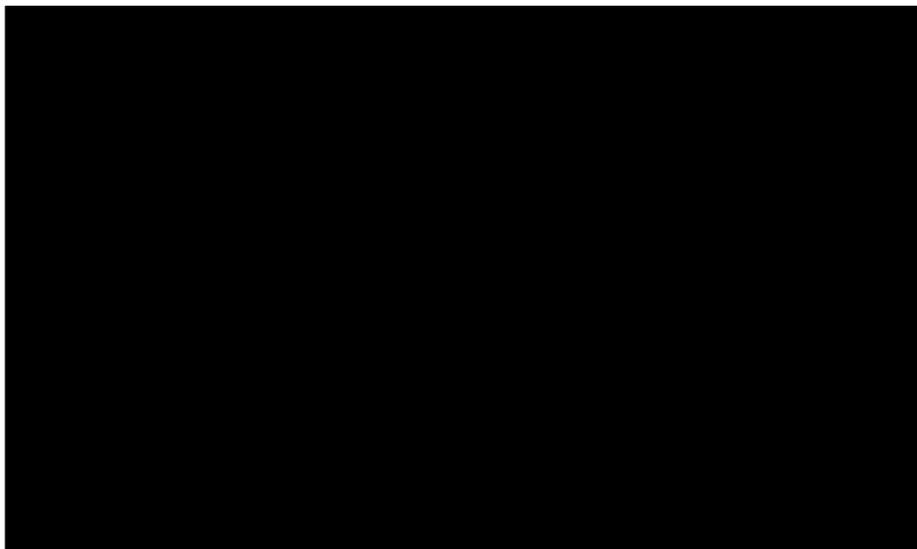
そして、ピアノは主にヴァイオリンの旋律に対してリズム的に支えている。[譜例 110]のように、ヴァイオリンの旋律はピアノのリズム的な応答を受け、次の旋律に引き継いで行く。このようなピアノの役割は[譜例 111]のように、固定された和音でリズムを細分化しながら、より一層打楽器的な効果を表している。このようなアンサンブルの形態は、韓国伝統音楽のパンソリや散調などにおいて、歌、旋律楽器と太鼓、チャングなどの打楽器による演奏形態と類似している。

また、ピアノの間奏では[譜例 112]のように、韓国伝統楽器である伽椰琴の弦をつま弾く奏法と類似する表現が用いられるなど、ピアノを通じて韓国伝統楽器の多様な表現をしている。

[譜例 110] GASA für Violine und Klavier mm.12-13 リズミ的な応答

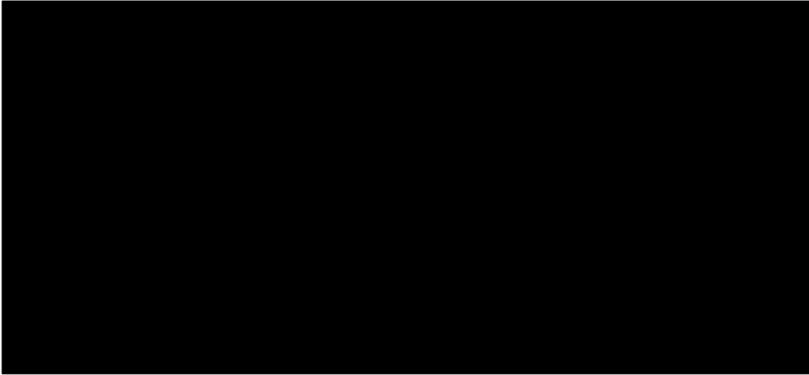


[譜例 111] GASA für Violine und Klavier mm.51-52 ピアノの打樂器的表現



[譜例 112] ピアノ奏法と韓国伝統の弦楽器伽椰琴の奏法

㉑ GASA für Violine und Klavier m. 64

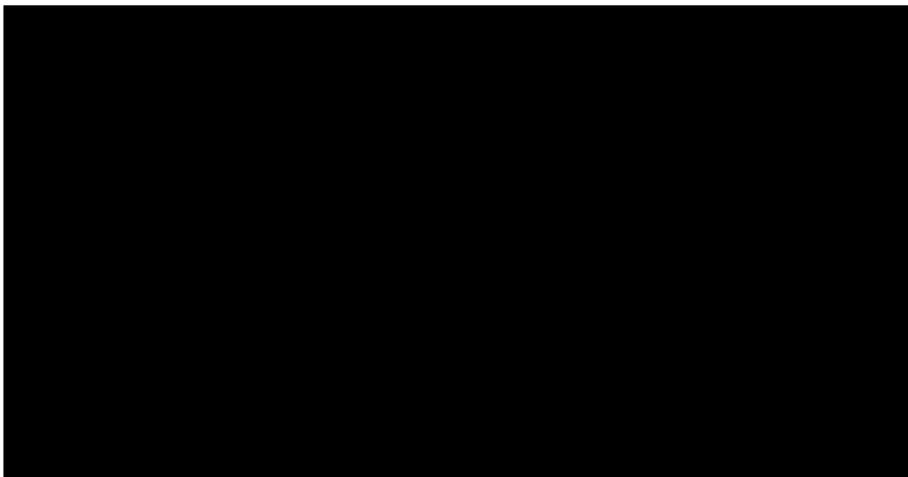


㉒ 伽椰琴散調 〈フィモリ〉⁷⁵ mm. 10-12



一方、上記の[譜例 101]で旋律の上行と下行の均衡を成した構造などで、道教の陰陽思想が表現されている。また[譜例 113]のように、終止部分の各音や各休符に表記したフェルマータ、ppppp という極端なダイナミクスなどで、消えていく音、静寂が流れる瞬間まで音楽として繊細に表現している。

[譜例 113] GASA für Violine und Klavier mm. 145-146 終止部分のフェルマータ



⁷⁵ 出典; *Sanjo* (散調). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1969. (Korean music, serie 3) p. 19.

4. Garak für Flöte und Klavier

ユン・イサンは1963年に2つのピアノ二重奏曲を残した。〈GASA für Violine und Klavier〉に加え、〈Garak für Flöte und Klavier〉である。この作品もまた韓国語で題名が付けられ、彼は「Garak」に対して「あるキャラクター的な表現を持つ旋律の連続」と楽譜に明記している。韓国語の「Garak」は、メロディーすなわち旋律を意味し、この作品ではフルートの旋律的な流れで理解することができる。

1) 形式

168小節で構成されたこの曲は、[表 31]のように3つの部分に分けることができる。各部分は次のような内容で展開される。第1部分は、ピアノの強いトーン・クラスターの響きの中でフルートの旋律が始まり、主要音を中心にゆっくりと進行する。第2部分は、細分化されたリズム、スタッカート、アクセント、Flutterzunge⁷⁶などの演奏技法によりリズムカルで軽快な、第1部分と対照的な雰囲気を出している。第3部分は、初めの遅いテンポに返り、多様な装飾音や微分音奏法などの演奏技法で主要音を装飾し、徐々に消えるように静かに終結する。

[表 31] Garak für Flöte und Klavierの形式

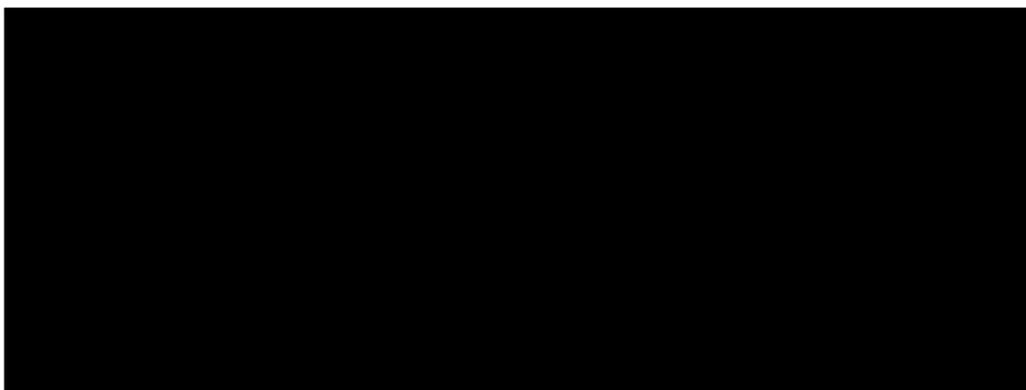
区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-72	♩=ca. 60
第2部分	mm. 73-121	♩=ca. 96
第3部分	mm. 122-168	♩=ca. 60

⁷⁶ 舌の細かい動きにより音を震わせる、管楽器の特殊奏法である。英語ではFlutter-tonguing(フラッタータンギング)。

2) 旋律

第1部分は導入部で12音音列が現れるが、フルートの旋律で12の音がすべて提示されず、[譜例 114]のようにフルートの旋律に第1-6番、ピアノのコードに第7-12番の音が現れている。[譜例 115]のように、長7度やオクターブを超えて大きく跳躍する点が旋律の特徴で、装飾音が伴って現れることもある。

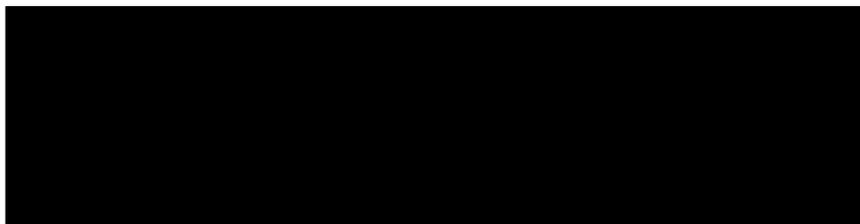
[譜例 114] Garak für Flöte und Klavier mm. 1-7



[譜例 115] Garak für Flöte und Klavier フルートの跳躍旋律

mm. 19-20

mm. 43-45



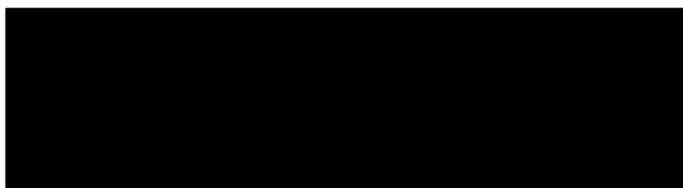
第2部分は、レガートの滑らかなパッセージ的な動きとスタッカートで短く切れる動きが対照的に現れる。そして[譜例 116]のように同じ音や短い部分を繰り返したり、装飾音で装飾するなど、躍動的な雰囲気で見られる。

[譜例 116] Garak für Flöte und Klavier 第2部分のフルート旋律

m. 109



m. 87



第3部分は、[譜例 117]のように第1部分の導入部 mm. 6-7の旋律がモチーフとなり、長2度上行させた後、逆行させた旋律が再現されながら始まる。第3部分は静かな雰囲気で見られる。同じ音が、ダイナミクス、装飾音などで装飾されながら動きを抑えて遅く静的に進み、[譜例 118]のようにFlutterzungeと微分音奏法で消滅する音の震えを表現しながら終止する。

[譜例 117] Garak für Flöte und Klavier モチーフの変形

① 第1部分 導入部 mm. 6-7



② 長2度 上行旋律



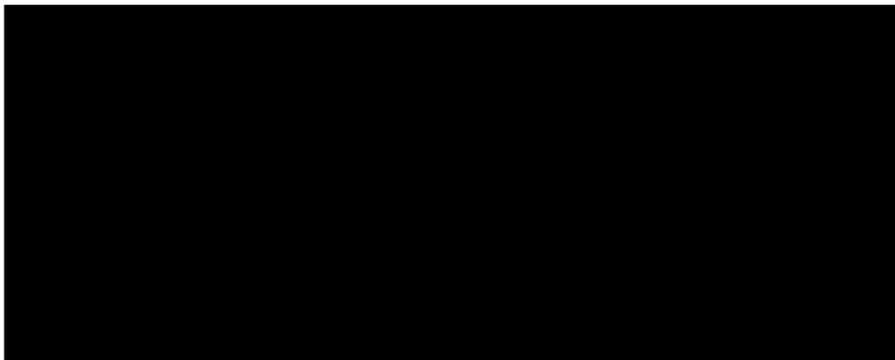
③ 長2度上行後、逆行旋律



④ 第3部分 導入部 m. 122



[譜例 118] Garak für Flöte und Klavier mm. 167-168



3) 拍子

3/4拍子で始まり、mm. 1-33までは一定して現れる。4分音符を基準拍として主に使っており、時折8分音符が基準拍として現れる。特に、音楽の流れが速い第2部分では、32分音符などの細分化された音符のたたみかける雰囲気表現するため、8分音符が基準拍として多く使われている。ユン・イサンのヨーロッパ時代の初期作品では拍子の変化が多く現れ、非常に流動的な拍子である（[表 32] 参照）。

[表 32] Garak für Flöte und Klavierの拍子

第1部分

小節	1-33	34-60	61	62-72
拍子	3/4	4/4	3/4	4/4

第2部分

小節	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85-86
拍子	2/4	3/4	4/4	6/4	4/4	3/4	6/4	5/4	11/8	5/4	4/4	9/8	4/4

小節	87	88	89	90	91	92-96	97	98	99	100	101	102	103
拍子	9/8	5/4	4/4	3/4	5/4	4/4	7/8	3/4	5/4	2/4	4/4	3/4	7/8

小節	104	105	106	107	108	109	110	111	112-116	117	118-121
拍子	3/4	4/4	3/4	5/4	4/4	3/4	2/4	5/4	4/4	5/4	4/4

第3部分

小節	122	123	124-126	127	128-129	130	131	132	133	134	135	136
拍子	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4	2/4	3/4	6/4	4/4	6/4	5/4	6/4

小節	137-138	139	140-143	144	145	146	147-148	149-153	154-155	156
拍子	4/4	2/4	4/4	6/4	4/4	5/8	3/4	4/4	3/4	2/4

小節	157-160	161	162-165	166	167	168
拍子	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	6/4

4) リズム

重い雰囲気ですく展開される第1部分では、長い音価を持った音符で単純なリズムが使われる(上記の[譜例 114]、[譜例 115] 参照)。第2部分では速いテンポと共にリズムがより細分化され複雑になり、[譜例 119]のように多様な連符と付点リズム、シンコペーションリズムが多く使われている。

[譜例 119] Garak für Flöte und Klavier リズム

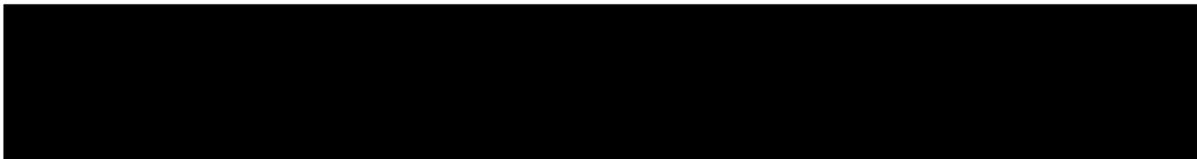
m. 80



m. 86



mm. 110-111

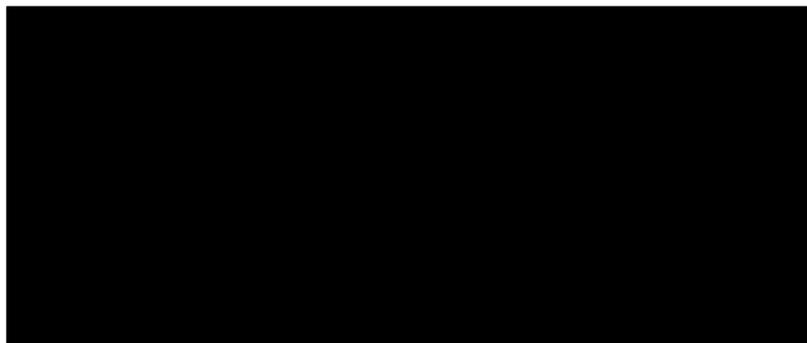


5) 和声

2度音程を基本に様々な形態で結合した和音が現れる。減4度と短2度音程が結合した和音、2度音程が2つ、あるいは3つでまとまって現れるトーン・クラスターや、長7度音程などで不協和的な音響を作り出す([譜例 120] 参照)。

ピアノは、フルート旋律にリズム的な応答をしたり、[譜例 122]のようにフルートの旋律的な流れが終わる所でフルートの最後の旋律を受け、次の旋律が始まる前の空間を満たす役目をしている。このような演奏形態は[譜例 123]のように、韓国伝統音楽の「連音形式」⁷⁷に類似している。

[譜例 122] Garak für Flöte und Klavier mm. 68-71 連音形式



[譜例 123] 韓国の宮廷音楽〈スゼジョン〉⁷⁸ mm. 5-6 連音形式

소금
Sogeum
 대금
Daegum
 피리
Piri
 장구
Janggu
 좌고
Jwago
 해금
Haegeum
 아쟁
Aljaeng

⁷⁷ 韓国伝統音楽の合奏で主旋律を演奏する楽器（大抵、笛の種類である「ピリ」）が休みをとる小節の間に、他の楽器が主旋律を受け取って演奏を続けること。

⁷⁸ 出典; *Soojecheon* (壽齊天). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1968. (Korean music, serie 1) p. 9.

5. Nore für Violoncello und Klavier

チェロとピアノのための二重奏作品であり、1964年に作曲されたが1968年に修正して出版された。1963年に作曲された2つのピアノ二重奏作品と同様、ユン・イサンは韓国語で題名を付けて楽譜にその意味を明記している。「Nore」と言うのは「canto すなわち伴奏がある叙情的な独唱歌曲」である。題名で分かるように、ピアノの伴奏を添えたチェロの歌で表現されている。

1) 形式

110小節の短い楽曲で、大きく3つの部分に分けられる。第1部分は、チェロが3つの音をfで1音1音強調しながら曲を始め、チェロの力強い音による持続音で展開される。第2部分は速いテンポに切り替わり、ピアノのスタッカーティシモとチェロのpizz. 奏法でリズムカルに展開される。第3部分は、曲の終結へ向けて沈みながら、チェロの旋律が独白のように続く（[表 33] 参照）。

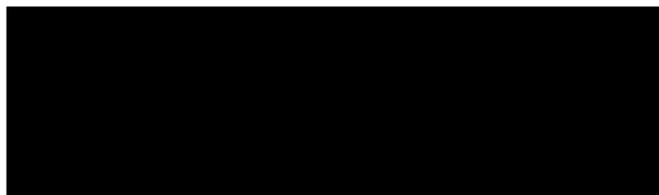
[表 33] Nore für Violoncello und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-54	♩=ca. 60
第2部分	mm. 55-88	Un poco più mosso sempre accel. -♩=ca. 72
第3部分	mm. 89-110	♩=ca. 60

2) 旋律

第1部分は、[譜例 124]のように増4度と長2度に跳躍上行する3つの音で成り立つモチーフが、フェルマータによって強調されて現れる。跳躍したモチーフは、最後の音にダイナミクスの変化を与えながら長く持続させる。[譜例 125]のように、モチーフはトリルによって装飾されたり、リズム的に変化されながら発展して行く。

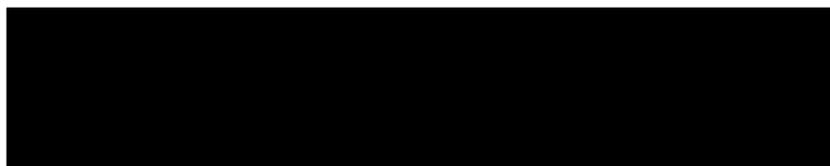
[譜例 124] Nore für Violoncello und Klavier mm. 1-3



[譜例 125] Nore für Violoncello und Klavier モチーフの変形

mm. 5-6

mm. 29-30

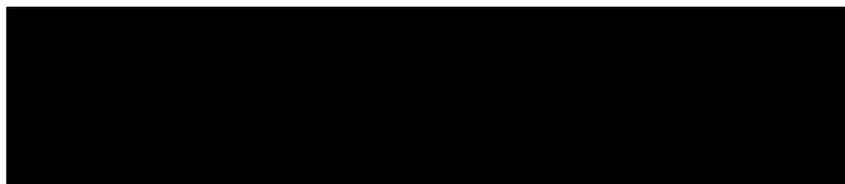


第2部分は、Un poco più mosso sempre accel. の動的なテンポと強いダイナミクスの中で、[譜例 126]のように7度音程で大きく跳躍する旋律がpizz. とBartók pizz.⁷⁹などの奏法でリズムカルに現れる。重音で和音を成し、トリルで装飾される反復的な旋律が現れ、躍動的な雰囲気へと高まる。そして、♩=ca. 72のテンポへ繋がり、[譜例 127]では12の音がダイナミクスによって音色的な意味を与えられ、主要音として強調され現れる。

[譜例 126] Nore für Violoncello und Klavier 第2部分 躍動的な旋律

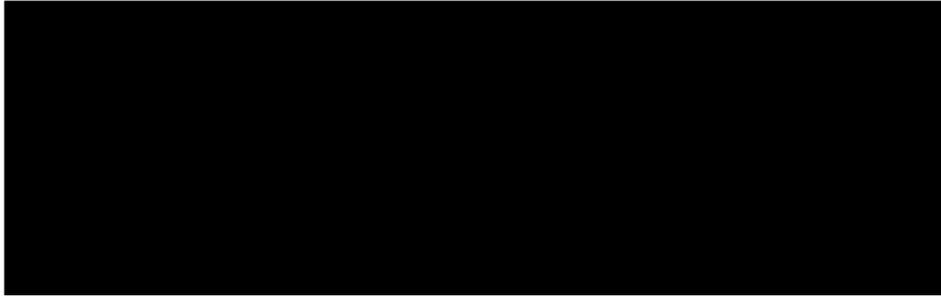
m. 56

mm. 70-71



⁷⁹ B. バルトークが好んで書いたpizzicato奏法で、弾く際に弦を指板と垂直に強く引っ張って、離れた弦を指板にぶつける奏法である。

[譜例 127] Nore für Violoncello und Klavier mm. 72-84

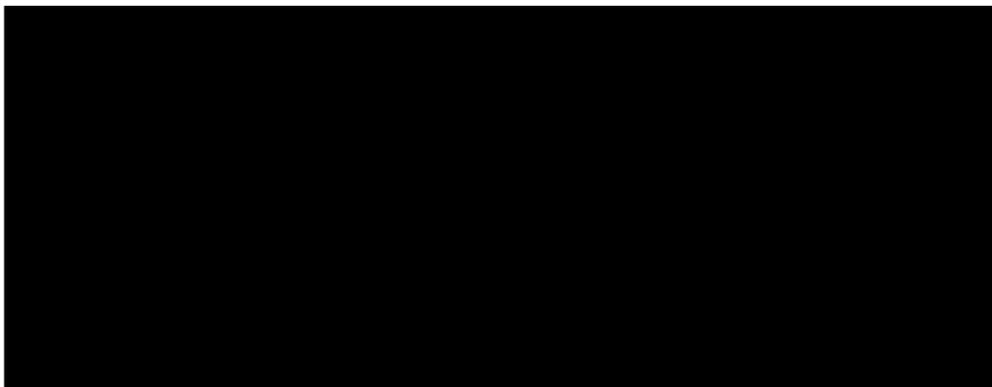


第3部分は、[譜例 128]のように初めのテンポに戻り、強いダイナミクスで導入部のモチーフが再現される。そして[譜例 129]のように、ピアノの低い音域で持続する「F音」の上にチェロの叙情的な旋律がカデンツァのように自由に歌われてから切れ、チェロのpizz.による和音とピアノの「F音」が再び現れて消えるように終結する。

[譜例 128] Nore für Violoncello und Klavier mm. 89-91



[譜例 129] Nore für Violoncello und Klavier mm. 105-110



3) 拍子

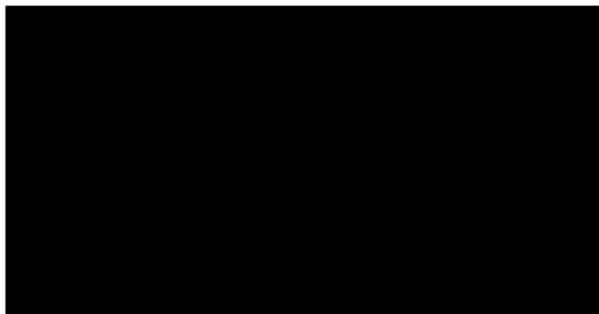
4/4 拍子で一定して現れる。1960年代に書かれた他のピアノ室内楽作品では拍子の変化が頻繁に現れたが、この作品は明瞭な構造である。

4) リズム

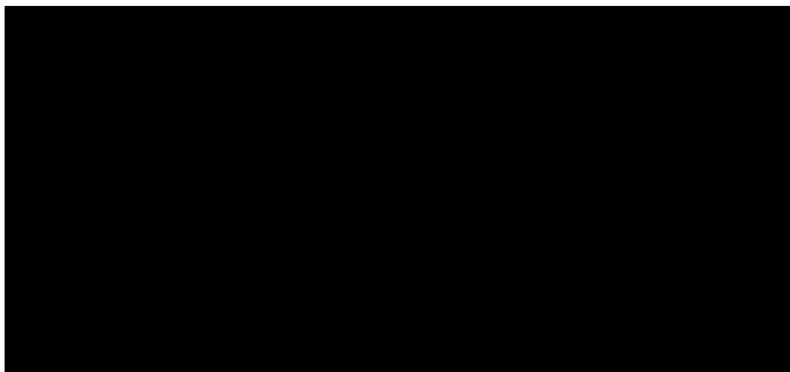
旋律の流れが緩やかな曲で、長く持続するリズムが多く現れる。[譜例 130]のように、タイで長く繋がるシンコペーションリズムと付点リズム、3連符リズムなどで余裕のある動きを表現する。

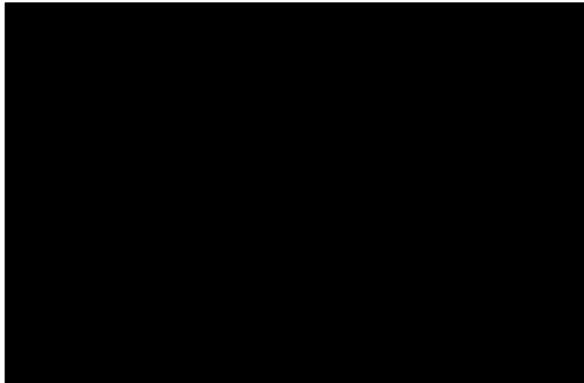
[譜例 130] Nore für Violoncello und Klavier リズム

mm. 3-5



mm. 39-40





5) 和声

長3度音程が多く現れ、3度音程は他の音と結合されて完全4度+長・短2度などの和声構造を成す。不協和的ではあるが、和声を成している音が3つ、4つ、5つ程度で単純に構成される（[譜例 131] 参照）。

[譜例 131] Nore für Violoncello und Klavier 和声

m. 5 m. 47 m. 1 m. 89 m. 83

6) その他の特徴

チェロは、重音奏法、Bartók pizz. などの奏法を通じて音色に変化を与えている。そして前打音、トリル、トレモロなどの装飾的技法で旋律を飾り、韓国伝統音楽の弄絃を表現している。特に、[譜例 132]のように旋律の終わりを少し引き上げたり引き下ろしたりしながら、

微分音を演奏する奏法が特徴的に現れる。

[譜例 132] Nore für Violoncello und Klavier mm. 74-78 微分音奏法

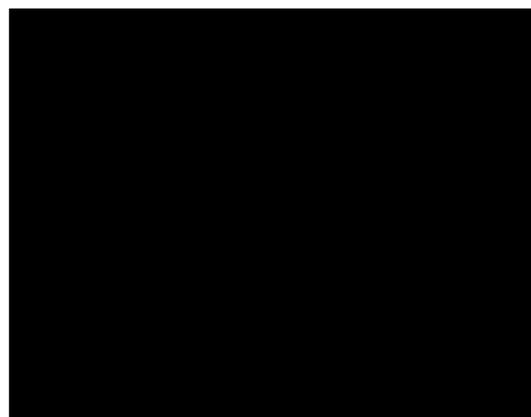
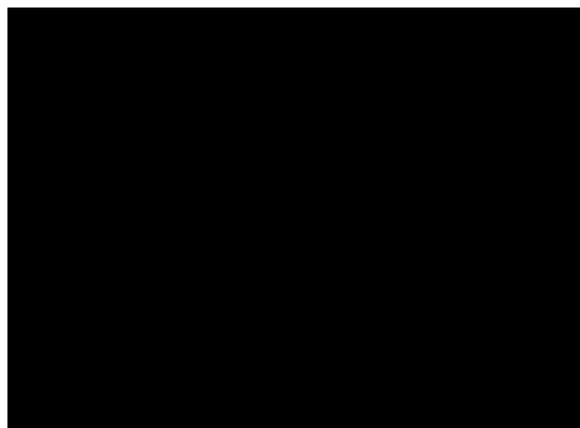


[譜例 133]の㉔のように、ピアノは主に、チェロの旋律にリズム的な応答をする伴奏の役目をしている。そしてチェロが長い持続音で現れる時には㉕のように、2度音程が行き交うシンコペーションリズムで、ダイナミクスに変化を与えながら濃淡効果を出し、音色的な装飾を図っている。

[譜例 133] Nore für Violoncello und Klavier ピアノのリズム的な応答と濃淡効果

㉔ mm. 25-26

㉕ mm. 52-53



6. RIUL für Klarinette und Klavier

ユン・イサンは、1967年-1969年の間、政治犯として逮捕され、韓国で収監生活をするようになるが、収監中にも作曲活動に没頭し、〈映像〉、〈蝶の未亡人〉、そして〈RIUL für Klarinette und Klavier〉などを作曲した。

この作品の題名に対して、彼は、楽譜で次のように説明している。韓国語で「RIUL」は流れるような旋律線、リズム、律法などのいくつかの意味がある。この曲では、主要音が豊かに飾られる韓国木管楽器の特殊な演奏方式が、クラリネットの長い旋律の屈曲で現れることを意味する。

1) 形式

この曲は、頻繁なテンポの変化と変拍子で複雑な構造を持っているが、主要音による旋律的進行が60年代の以前の作品よりも明確に現れている。7回のテンポの変化があり、終結部では開始テンポへ返らないこと、そして終結テンポが開始テンポより速い点が特徴的である。

テンポとダイナミクスの変化、主要音の装飾、奏法による音色の変化などで楽曲の雰囲気切り替えており、[表 34]のように大きく5部分に分けられる。速く、強いダイナミクスの第1・3・5部分と、遅く弱いダイナミクスの第2・4部分が対照的に現れる。各部分は次のように展開される。

第1部分は、主要音に繋がれる連符の装飾的な旋律が続き、第2部分は遅いテンポと沈んだ雰囲気で導入部のモチーフを繰り返す。第3部分は、強いダイナミクスと共にFlutterzunge奏法によって短いが強烈な印象を与え、第4部分は再び遅く静かな雰囲気で長く繋がる主要音の進行が現れた後、次第に速くなって第5部分へと進む。第5部分は、「A音」が主要音として強調されつつ、消滅しゆくようなピアノ伴奏、そして対照的にクラリネットの「A音」がfで最後まで奏されながら終結する。

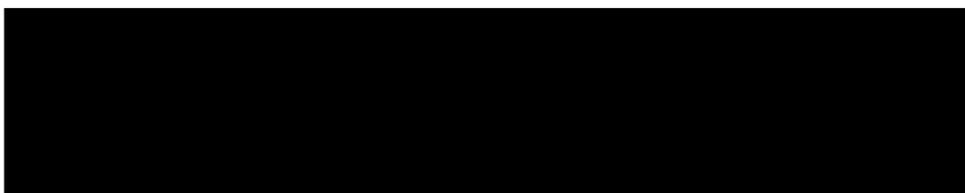
[表 34] RIUL für Klarinette und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-79	♩=ca. 66
第2部分	mm. 80-125	♩=ca. 52
第3部分	mm. 126-137	♩=ca. 66
第4部分	mm. 138-169	♩=ca. 52 →♩=ca. 66
第5部分	mm. 170-195	♩=ca. 72 →♩=ca. 60 →♩=ca. 72

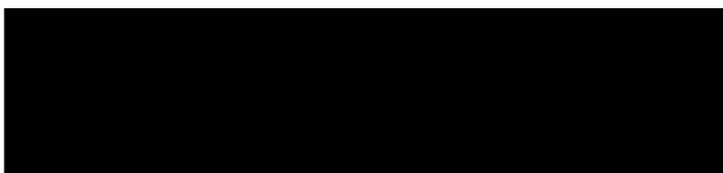
2) 旋律

[譜例 134]のように、導入部の旋律では12音音列が現れる。以後音列はこの楽曲中で非常に自由に使われている。第1部分では連符の装飾的な音型を伴って旋律が現れ、装飾的な音型は主要音と繋がれながら長い旋律を引き継いでいく。長い音価を持って繰り返し現れる主要音は、[譜例 135]のようにダイナミクスの変化と共に音色などを変化させながら進み、旋律の終わりを半音上げ、下げしながら強く吐くように短く切られている。

[譜例 134] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 1-3



[譜例 135] RIUL für Klarinette und Klavier m. 5



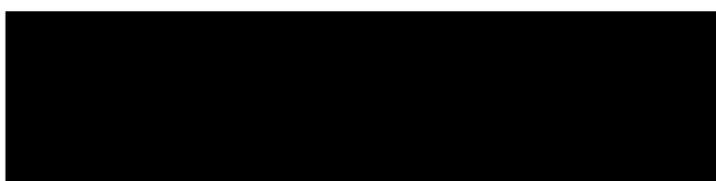
第2部分は、♩=ca. 52のやや遅いテンポと静的な雰囲気の中で主要音が長く持続し、導入部でのモチーフが繰り返されながら現れる。主要音の進行において、第1部分では連符で飾られながら繋がれたが、第2部分では[譜例 136]のように、主要音の直前に短い装飾音が伴い、静的な雰囲気の中で旋律の動きを簡素化している。

[譜例 136] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 87-89



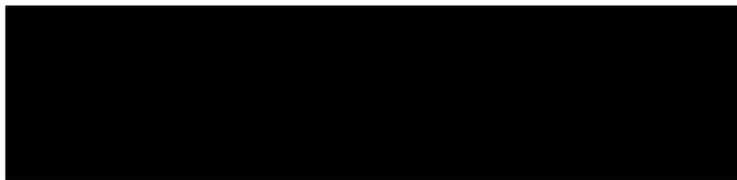
第3部分は、Flutterzungeやトリルなどで旋律に振動を与えて音色を表現している。[譜例 137]のように、主要音が強いダイナミクスでFlutterzungeを長く維持した後、上行する装飾的な旋律で弱くなりながら終わる。

[譜例 137] RIUL für Klarinette und Klavier m. 130

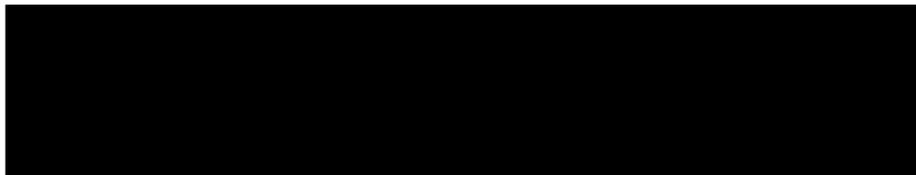


第4部分は、遅いテンポかつespress. で終始一貫、静かな雰囲気を維持する。[譜例 138]のように主要音がいくつかの小節にわたって長く繋がり、主要音の直前には短い音価の音や前打音などが現れる。m. 161からはテンポが♩=ca. 66で少し速くなり、4小節にわたってクラリネットのカデンツァのような技巧的なパッセージが現れる。[譜例 139]では、トリル後、上行するパッセージを繰り返し、弱いダイナミクスを維持しながらも動的な雰囲気へと進む。

[譜例 138] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 142-144

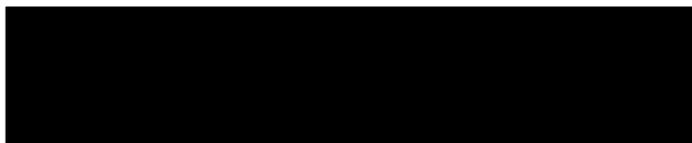


[譜例 139] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 161-162

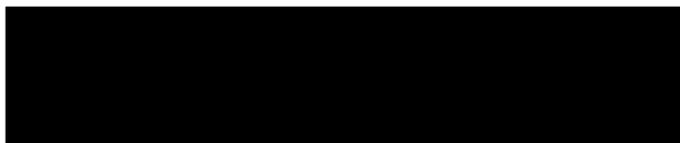


第5部分は、テンポが♩=ca. 72でやや速くなり、[譜例 140]のようにグリッサンドで音を滑らせるように奏しながら、微分音奏法で導入部のモチーフが反復的に現れて雰囲気を高める。高まった雰囲気は、テンポが♩=ca. 60へと遅くなり、弱いダイナミクスと共に沈んでいくが、再び徐々に速くなる。そして[譜例 141]のように「A音」を主要音として強く繰り返しながら終結へと向かう。

[譜例 140] RIUL für Klarinette und Klavier m. 173



[譜例 141] RIUL für Klarinette und Klavier mm. 193-194



3) 拍子

4/4拍子で始まり、しばしば拍子の変化が現れる。主に、4分音符を基準拍とする拍子を使いながらもm. 77とm. 133の2小節でのみ、11/8、9/8拍子という8分音符を基準拍とするものが現れる([表 35] 参照)。

[表 35] RIUL für Klarinette und Klavierの拍子

第1部分

小節	1-4	5	6	7	8-9	10	11	12	13	14-17	18-22	23	24	25
拍子	4/4	6/4	4/4	5/4	4/4	3/4	4/4	6/4	4/4	5/4	4/4	5/4	3/4	5/4

小節	26-27	28	29	30-33	34	35-42	43	44	45	46-47	48-49	50-53
拍子	4/4	6/4	4/4	5/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4

小節	54	55-56	57	58-61	62	63-68	69	70	71	72	73-74	75	76
拍子	3/4	4/4	3/4	4/4	7/4	4/4	5/4	6/4	4/4	6/4	4/4	3/4	5/4

小節	77	78	79
拍子	11/8	4/4	5/4

第2部分

小節	80-99	100	101	102	103	104	105-109	110	111-115	116	117-118	119
拍子	4/4	5/4	2/4	4/4	3/4	5/4	4/4	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4

小節	120-123	124	125
拍子	4/4	5/4	3/4

第3部分

小節	126-128	129-130	131	132	133	134	135	136	137
拍子	5/4	4/4	2/4	5/4	9/8	4/4	6/4	5/4	4/4

第4部分

小節	138-163	164	165-166	167-168	169
拍子	4/4	5/4	3/4	4/4	3/4

第5部分

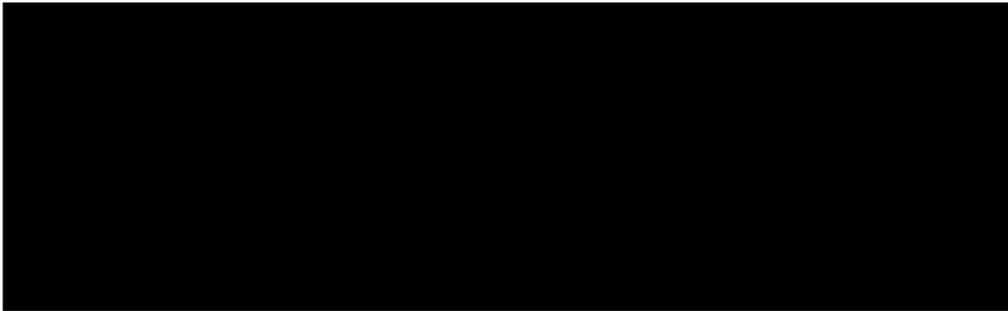
小節	170	171	172	173	174	175	176-185	186	187	188	189	190	191
拍子	4/4	5/4	4/4	6/4	4/4	6/4	4/4	3/4	5/4	3/4	6/4	4/4	5/4

小節	192-194	195
拍子	4/4	6/4

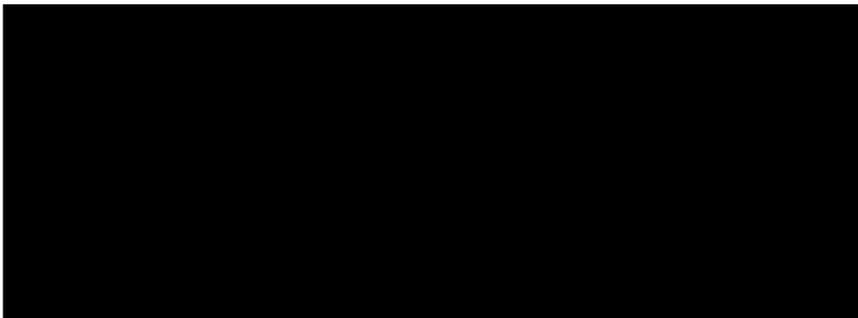
4) リズム

主要音を飾るための多様な連符と装飾音が多く現れる。[譜例 142]のようにクラリネットの長く持続する主要音を、ピアノの連符の旋律で飾っている。そして[譜例 143]のように、トリルと共に付点リズムとシンコペーションリズムが多く現れ、変則的なリズムによって主要音を躍動的に表現する。

[譜例 142] RIUL für Klarinette und Klavier m. 8



[譜例 143] RIUL für Klarinette und Klavier m. 62



6) その他の特徴

主要音による旋律進行が明確に現れることによって、メリスマ的に主要音に付加される連符の旋律や多様な装飾音が多用され、韓国伝統音楽の弄絃や装飾音技法が表現されている。

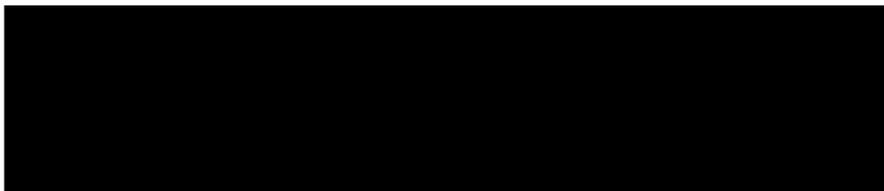
そして音の振動で音色を変化させるFlutterzungeや微分音を演奏するグリッサンドなどの現代的奏法を用いて、音色的な効果を成している。

クラリネットの主要音による旋律的進行が主になるにつれて、ピアノはより一層付随的な役目で現れる。旋律に対するリズム的な応答で使われたり、長く繋がる主要音を飾る形態で主に現れている。しかし[譜例 145]のように、クラリネットの旋律に現れる装飾音をピアノにより同様に再現する部分が現れることもある。

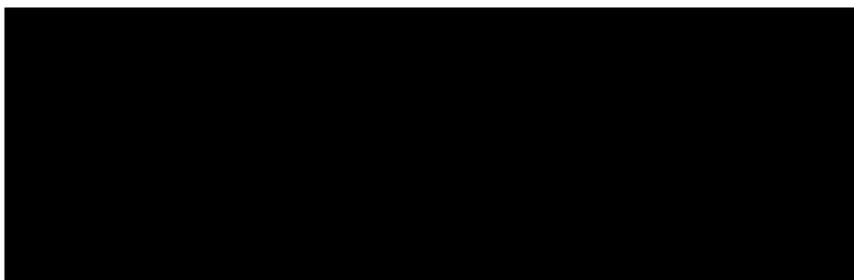
一方、上記の[譜例 135]のように1つの音をダイナミクスや装飾的な音形などで飾りながら、動いていないように見えるが、変化させていく旋律進行では道教の静中動思想が現れる。また、終止では[譜例 146]のように、ピアノの徐々に消滅していく音とクラリネットの息が切れるまで強くつながる「A音」が相反する表現を成している。このような表現では道教の陰陽思想が現れる。

[譜例 145] RIUL für Klarinette und Klavier ピアノによるクラリネット旋律の模倣

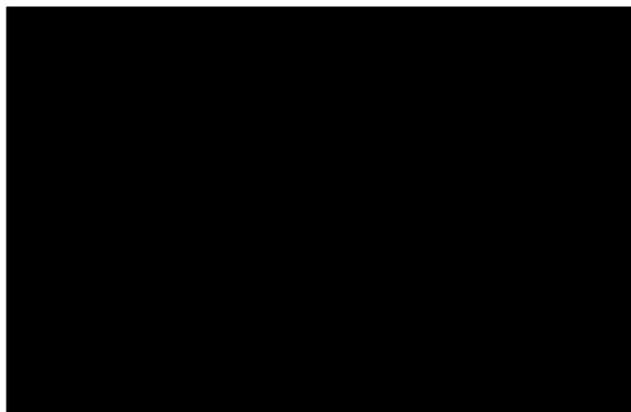
m. 70 クラリネット旋律



m. 72 ピアノの左手の旋律



[譜例 146] RIUL für Klarinette und Klavier m. 195



7. Trio für Violine, Violoncello und Klavier

1960年代に作曲された4つの室内楽作品がすべて韓国語の題名であったのとは異なり、この作品はヨーロッパ音楽の古典的な室内楽演奏形態である「Trio」と名付けられた。そしてユン・イサンの室内楽作品の中では唯一のピアノ三重奏曲である。

ピアニストH. Göbelの委嘱を受け、当初は72小節構成の作品に作曲された。72小節構成の作品はGöbel Trioによって1973年2月23日にベルリン芸術大学で初演され、ユン・イサンは師匠であるB. Blacherに70歳の誕生日祝賀礼として献呈した。

以後、他界したB. Blacherを追慕して、最初に作曲した72小節の作品に続く2番目の部分を完成させ、それもまたB. Blacherに献呈された。完成させた作品の初演は1976年5月13日、マンハイムでStuttgarter Klaviertrioによって行われた。

1) 形式

この作品は、133小節の単一楽章で構成されている。♩=ca. 46の遅いテンポで始まり、中間に♩=ca. 66で少し速いテンポが現れた後、また本来のテンポに戻っている。テンポの変化と共に、ダイナミクスと音楽的な内容の変化が現れ、3つの部分に分けられる([表 36] 参照)。

第1部分と第3部分は遅いテンポと弱いダイナミクス、中間の第2部分は相対的に少し速く強いダイナミクスで現れ、各部分間是对比的な雰囲気を持つ。

第1部分は、跳躍する短い旋律のモチーフが現れた後、弦楽器のcol legno、⁸⁰ gliss.、con sord.、ピアノの弦を使った奏法などが現れ、音色的な効果を成す。

第2部分は、弦楽器のBartók pizz. で短く切れるリズムや多様なトリル、トレモロなどで装飾された旋律が華やかで躍動的に現れる。

第3部分は、静かな雰囲気の中、3つの楽器が高い音域で「A音」を交互に奏する。各楽器の音が交差されて急激に下行し、低い音域で消えるように終結する。

⁸⁰ 弦楽器の特殊奏法の一つで、弓の毛ではなく棒の部分で叩く奏法である。

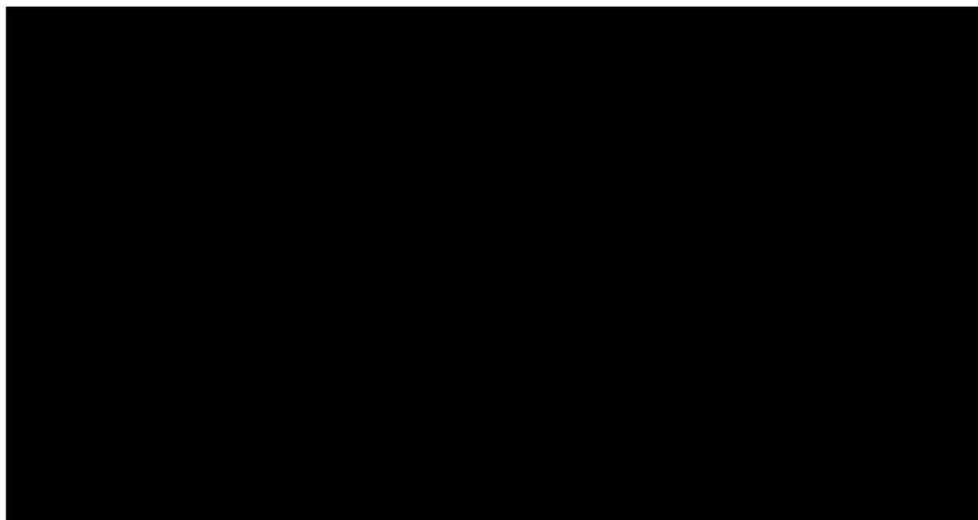
[表 36] Trio für Violine, Violoncello und Klavier の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-72	♩=ca. 46
第2部分	mm. 73-109	♩=ca. 66
第3部分	mm. 110-133	♩=ca. 46

2) 旋律

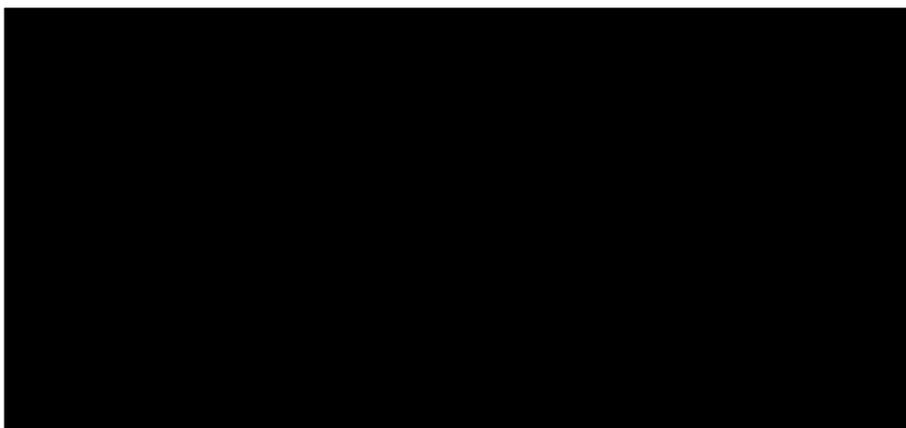
第1部分は[譜例 147]のように、6度音程で跳躍する2つの音で成り立つモチーフが、チェロとヴァイオリンパートで互いに時間差を置いて現れ、低い音域から高い音域に上行し、長い持続音でハーモニーを成す。

[譜例 147] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 6-9

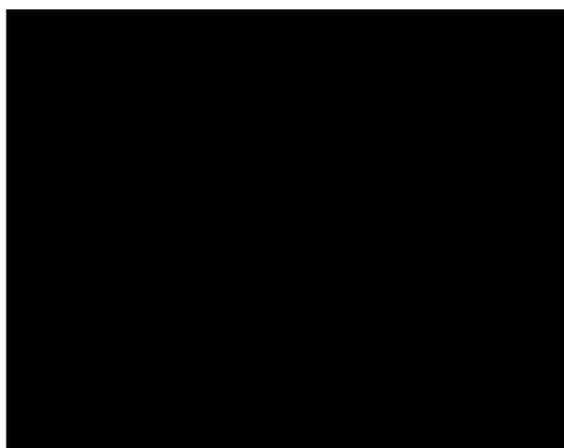


mm. 26-72ではピアノの弦を指ではじく奏法が用いられ、音色的な変化が現れる。また[譜例 148]のように、弦楽器の旋律は主にグリッサンドで次の音に移動しており、特に2度音程の間を引き上げたり引き下ろしたりして微分音を演奏する。グリッサンドで動くヴァイオリンとチェロの旋律は互いに違う方向へ向かいながら現れたり、[譜例 149]のように重音で和音を成して音色を強調する旋律進行が見られる。

[譜例 148] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm. 30-31

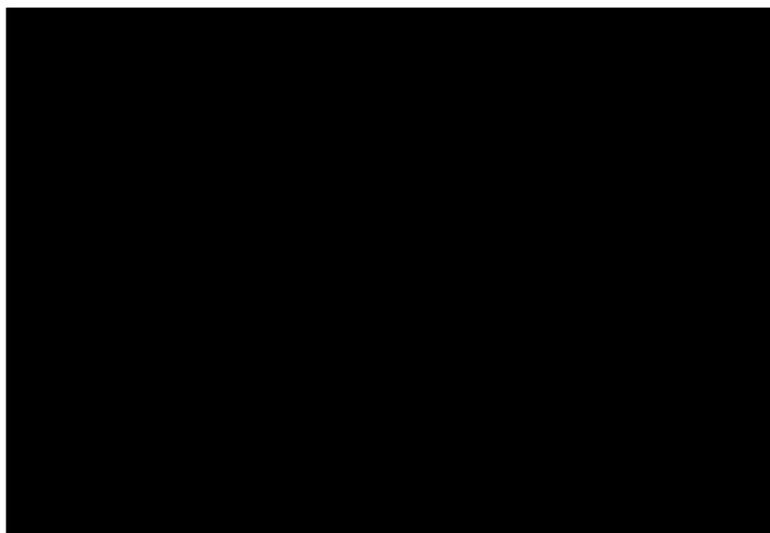


[譜例 149] Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 61



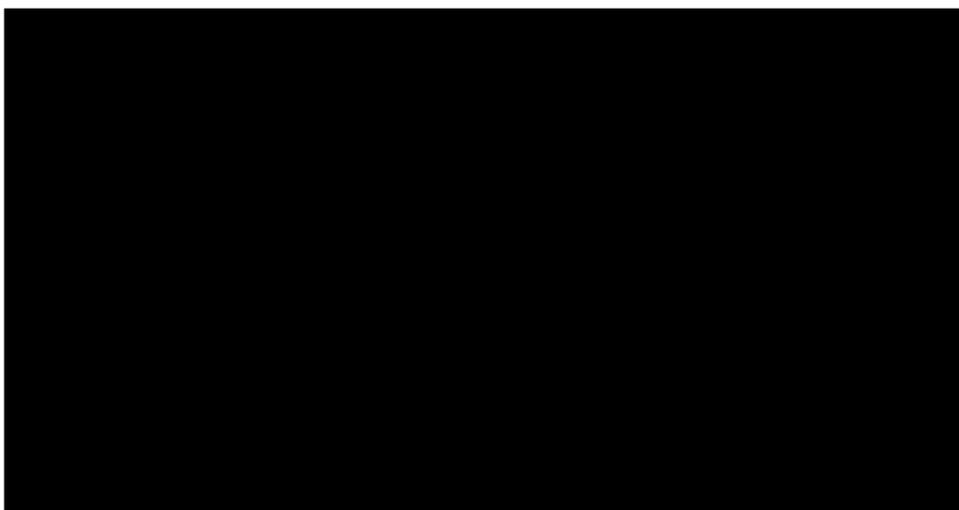
第2部分は、チェロのpizz. とピアノが低い音域で「A音」を交互に奏して始まり、第1部分に比べて速くなったテンポと強いダイナミクスで雰囲気は転換される。[譜例 150]のように、多様なトリルやトレモロなどで旋律を飾り、16分音符と32分音符の細分化された音型を単純に繰り返して雰囲気を高める。

[譜例 150] Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 104

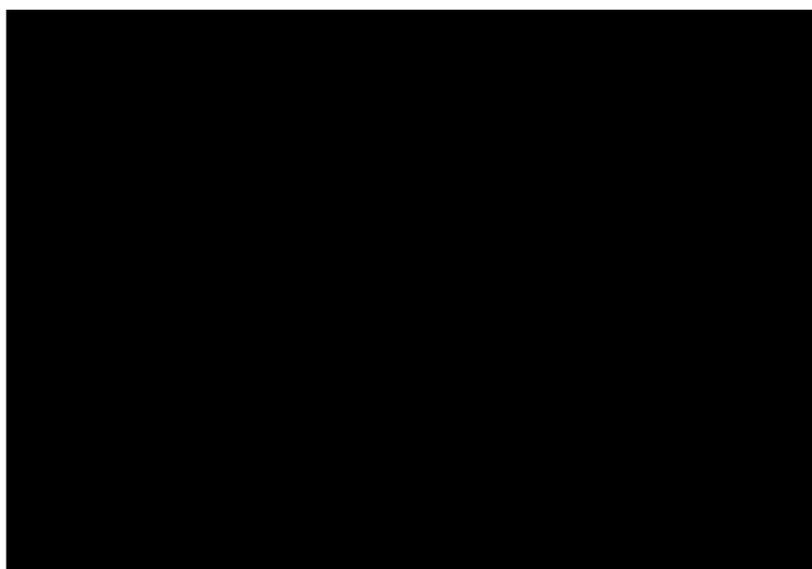


第3部分は、3つの楽器が高い音域で「A音」を交互に奏しながら始まる。反復的な「A音」は徐々に強くなりつつ、グリッサンドで1音1音音程の領域を広げていき、「D音」まで到達しながら一度絶頂を成す。そして、再び弱いダイナミクスと共に導入部の短いモチーフがグリッサンドで現れ、低い音域から高い音域へと徐々に進む。そして[譜例 151]のように、弦楽器の3度間隔の旋律とピアノの反復的な旋律が現れる。終止では、[譜例 152]のようにオクターブ内の8個の音（「C、D、E、F、G、A、B \flat 、B音」）が5度音程の旋律を成し、広い音域にかけて3つの楽器によって交互に奏され、高い音域から低い音域へ向けて下行しながら消えるように終わる。

[譜例 151] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm.128-129



[譜例 152] Trio für Violine, Violoncello und Klavier mm.132-133



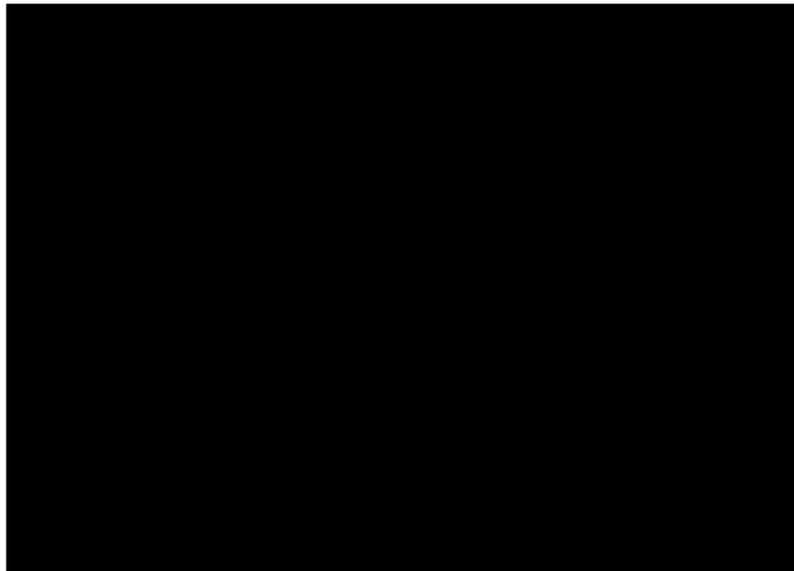
3) 拍子

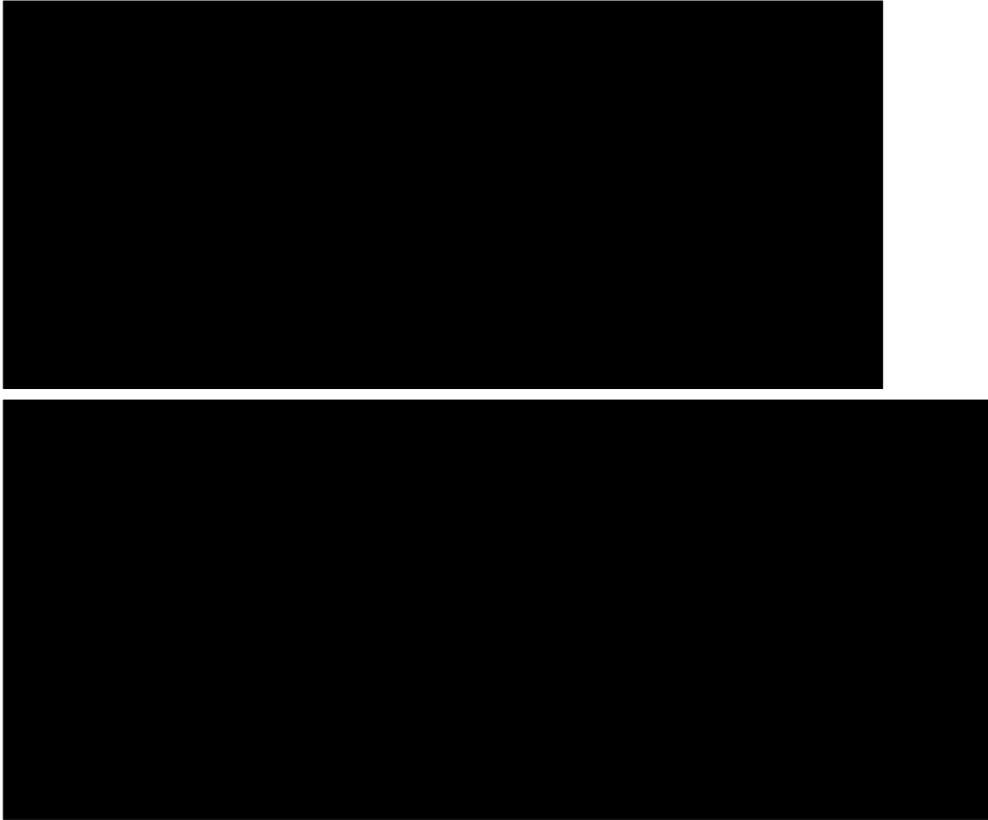
4/4拍子で一定して現れる。

4) リズム

付点リズムとシンコペーションリズム、多様な形態の連符、スラーと共に終わりの音を短く切るリズムなどが多く見られる。そして、16分音符と32分音符などに細分化されたリズムが反復的な音型で現れ、[譜例 153]のように3つの楽器に拍節的なリズムが同時に現れている。

[譜例 153] Trio für Violine, Violoncello und Klavier m.91





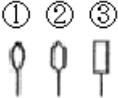
6) その他の特徴

トリル、トレモロ、グリッサンドなどの旋律の多様な装飾技法と、弦楽器の重音奏法、col legno、Bartók pizz.、con sord.、ピアノの弦を演奏するbisbigliando⁸¹などの現代的奏法が用いられ、音色を強調した作曲技法が見受けられる。またTerz-Triller(演奏記号：●)という3度上の音をトリルする奏法など、旋律の装飾的な技法がより多様になっている。

そして、グリッサンドによる微分音旋律が強調され、韓国伝統音楽の弄絃技法が現れている。一方、ピアノでは、上記の[譜例 148]と[譜例 149]のようにピアノの弦を演奏する技法が用いられ、これに対して作曲家は次の[表 37]のように演奏指示を表記している。

⁸¹ ハープの特殊奏法の一つで、音を特に柔らかくして急速な反復によるトレモロ的な効果を得る奏法である。

[表 37] 奏法表記記号で指示された奏法

奏法表記記号	演奏方法
	<p>左側から右側に3-4音の和音を鳴らしなさい。 それぞれ①軽く、②中間、③強く不協和音を鳴らし、 他の音色の不協和音が現れるように留意しなさい。</p>
	<p>与えられた大よその位置にある音を弦で演奏しなさい。</p>
	<p>指で短いグリッサンド型を弦で演奏しなさい。</p>

そして、このピアノの弦で演奏する部分は鍵盤で行っても良いが、それと類似の効果を出さなければならないという注意事項に対しても言及している。

8. Duo für Viola und Klavier

ピアノ室内楽作品の中でヴィオラによって演奏される唯一の作品である。1976年に作曲され、1977年5月3日、ローマでJohann GottlobとUlrich von Wrochemの兄弟によって初演された。演奏時間は約17分である。1960年代の二重奏作品は韓国語の題名が付けられたが、この作品は「Duo」という題名で書かれた。

1) 形式

175小節で構成された単一楽章の楽曲である。楽曲の導入は、♩=ca. 56の遅いテンポで主題モチーフを提示した後、すぐに♩=ca. 66のテンポに変わって展開され、♩=ca. 72と♩=ca. 52を経て、再び♩=ca. 66のテンポに返り終結している。

旋律、音型、ダイナミクスなどによって別々の雰囲気で見られる音楽の流れにより、大きく5部分に区分することができる。各部分の終結部ではいくつかの小節にわたった長い持続音が現れた後、フェルマータあるいは短いピアノ間奏で雰囲気を切り替えており、各部分是对照的な雰囲気で見られる([表 38] 参照)。

第1部分は、曲の導入に伴い短い旋律で成り立った主題モチーフが、繊細に変化するダイナミクスと共に反復的に現れながら発展する。

第2部分は、強いダイナミクスと共に16分音符と32分音符に細分化された連符のレガート旋律が不規則的なフレーズで繋がり、弱いダイナミクスで持続する「E音」が高い音域で見られる。

第3部分は、遅いテンポと弱いダイナミクスの中でcon sord.によって音色に変化を与え、遅い付点リズムで見られるモチーフの再現や重音奏法で奏される和音的な旋律などが現れる。

第4部分は、アクセントとスタッカーティシモなどで短く明快なリズム的旋律と、トリルやトレモロなどで飾られる旋律的進行が見られる。

第5部分は静かな雰囲気で見られる導入部のモチーフを再現し、重音奏法で和音を成して終結を迎える。

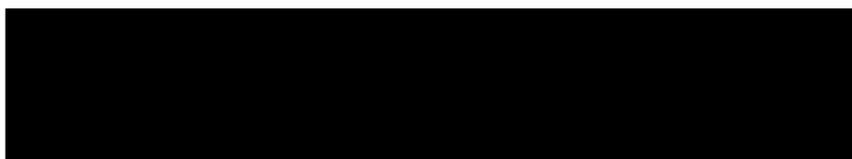
[表 38] Duo für Viola und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-30	♩=ca. 56→♩=ca. 66 →♩=ca. 72
第2部分	mm. 31-60	♩=ca. 72
第3部分	mm. 61-111	♩=ca. 52
第4部分	mm. 112-159	♩=ca. 66
第5部分	mm. 160-175	♩=ca. 66

2) 旋律

第1部分は[譜例 156]のように、完全4度、完全5度間隔の音程で上行し、スラーによる短いモチーフが提示される。モチーフの最後の音はdim.をしながら長い音価で現れる。また、[譜例 157]のように重音奏法で和音を成し、リズムを変形したり、ダイナミクスに変化を与えながら継続的にモチーフを発展させていく。そして7小節にわたる長い持続音へと繋がる。

[譜例 156] Duo für Viola und Klavier mm. 1-2



[譜例 157] Duo für Viola und Klavier m. 16



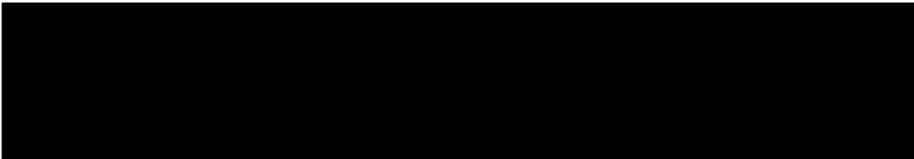
第2部分は、強いダイナミクスで16分音符と32分音符に細分化されたリズムの多様な連符が現れ、不規則的なフレーズを成すアーティキュレーションで旋律が繋がっている。[譜例 158]のようにいくつかの短いアーティキュレーションで成り立った旋律の終わりは、同じ音型で反復的に旋律が現れ、dim.しながらトリルやトレモロで飾られる。

後半部は[譜例 159]のように、高い音域で8度間隔の前打音がアクセントで現れながら、何小節にもわたった長い持続音が現れる。その持続音をdim.しながら、2オクターブ下の低い音域では「C、G、D音」の音がpizz.で現れる。

[譜例 158] Duo für Viola und Klavier mm. 33-34

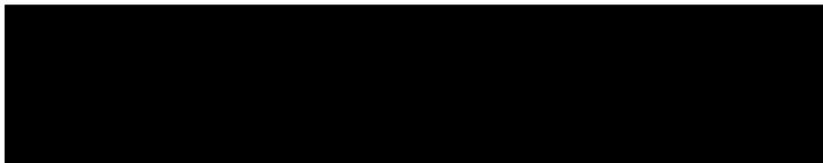


[譜例 159] Duo für Viola und Klavier mm. 55-58

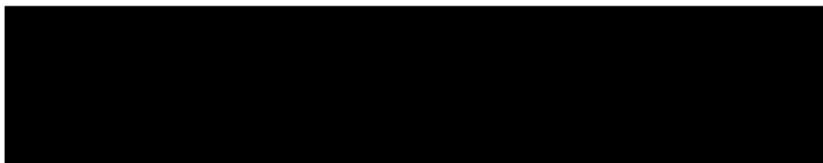


第3部分は♩=ca. 52の遅いテンポで、弱いダイナミクスとcon sord.で音色に変化を与えている。[譜例 160]のように、導入部のモチーフは長い音価の付点リズムでゆっくりと現れ、最後の音を1/4音程上げ下げする微分音で表現したり、重音奏法で4度音程の和音を成しながら長く持続させる。後半部は長く持続する主要音が表現され、[譜例 161]のように遅い流れの中で3連符リズムが跳躍しながら主要音へと至る。主要音は、重音奏法で和音を成したり、ダイナミクスで変化を与えられながら長く繋がる。そして第2部分と同様に、終結には持続音の上にpizz.の旋律が現れる。

[譜例 160] Duo für Viola und Klavier mm. 61-62

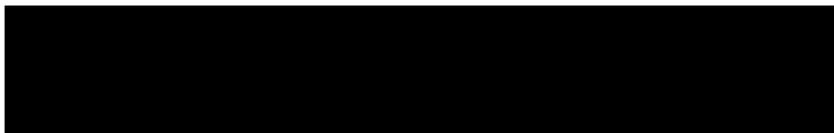


[譜例 161] Duo für Viola und Klavier mm. 101-103

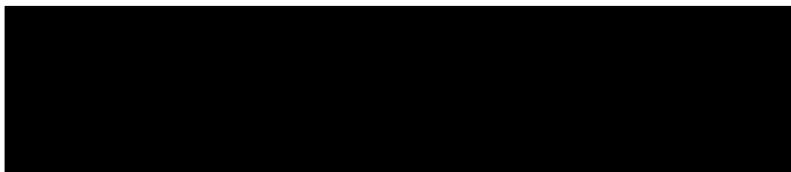


第4部分は $J=ca. 66$ のテンポに返って、強いダイナミクスと共にアクセントやスタッカーティシモによる短く切れるリズムが現れる。[譜例 162]では、旋律の開始音をアクセントで強く始めてトリルやトレモロで装飾した後、スタッカーティシモで終わりの音を短く切っている。後半部は[譜例 163]のように、6・7連符の上行する装飾的な旋律を伴う主要音が現れ、主要音はダイナミクスの変化を与えられて生命力のある音で表現される。

[譜例 162] Duo für Viola und Klavier mm. 113-114

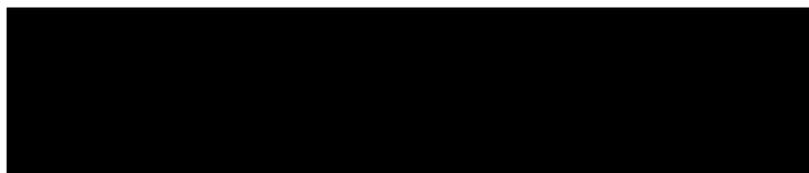


[譜例 163] Duo für Viola und Klavier m. 157



第5部分は、静かな雰囲気の中で重音奏法による旋律進行が引き立っている。[譜例 164]のように、第4部分の終わりに高い音域で持続音「E音」が継続されながら、低い音域にpizz.の旋律が現れる。これは第2部分の後半部のpizz.の旋律と同様に「C、G、D音」が現れる。そして、終結部では[譜例 165]のように導入部のモチーフがフェルマータに強調されて現れた後、低い音域でヴィオラの「E♭音」に引き続きピアノの同音によって静かで消え入るように終結する。

[譜例 164] Duo für Viola und Klavier mm. 160-161

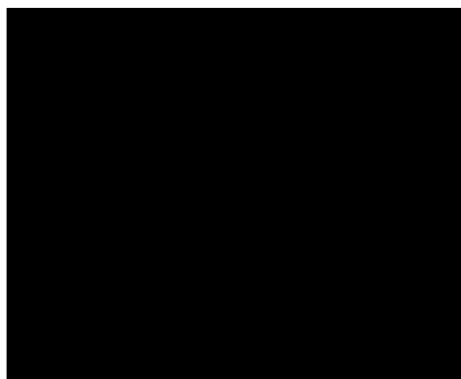


[譜例 165] Duo für Viola und Klavier 終結部

mm. 171-172



m. 175



3) 拍子

6/4 拍子で始まり、曲の初盤で頻繁な拍子の交替が現れた後、4/4 拍子で比較的安定した拍子が持続される。時折5/4、6/4 拍子が現れる（[表 39] 参照）。

[表 39] Duo für Viola und Klavierの拍子

第1部分

小節	1-3	4-5	6	7	8-9	10	11-14	15	16-20	21-30
拍子	6/4	4/4	6/4	4/4	5/4	6/4	5/4	6/4	5/4	4/4

第2部分

小節	31-60
拍子	4/4

第3部分

小節	61-111
拍子	4/4

第4部分

小節	112-149	150-151	152-159
拍子	4/4	6/4	4/4

第5部分

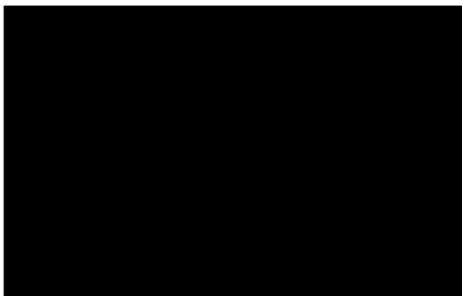
小節	160-175
拍子	4/4

4) リズム

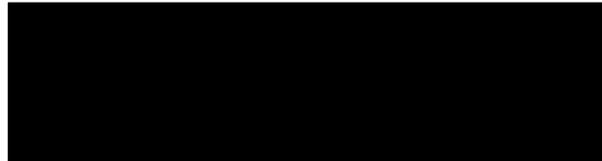
多様な連符、付点リズム、シンコペーションリズムと共に、16分音符と32分音符に細分化されたリズムが反復的に多用される。特に、速い流れの部分では、アクセントで短く切れるリズムとレガートでフレーズを成すリズムが対比的に現れる（[譜例 166] 参照）。

[譜例 166] Duo für Viola und Klavier リズム

m. 140



m. 152



5) 和声

同じ和声を一定部分繰り返し、単純に使っている。短2度音程、短2度と完全4度音程を結合させた和声を含み、3度音程関係の音で構成された和音、4度音程関係の音で構成された和音などが多く見られる。そして完全4度、完全5度、完全8度などの協和音も多く現れ、徐々に協和的な和声へと進んでいる（[譜例 167] 参照）。

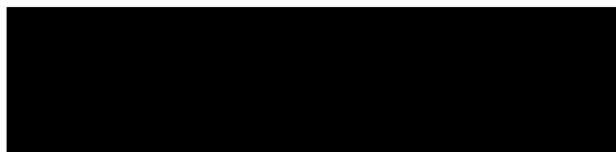
[譜例 167] Duo für Viola und Klavier 和声

m. 3 m. 72 m. 10 m. 22 m. 174

6) その他の特徴

ヴィオラの重音奏法、グリッサンド、pizz.、col legnoなどの奏法と、1/4音程を上げ下げする微分音を演奏する現代的な奏法や、con sord. を使った音色効果も見せている。旋律の装飾において多様な装飾音はあまり現れないが、[譜例 168]のようにグリッサンドによって音を滑らせるように演奏したり1/4音程に指定されて演奏する微分音、そしてダイナミクスの細密な変化によって音色を変化させて旋律を飾っている。

[譜例 168] Duo für Viola und Klavier mm. 90-91

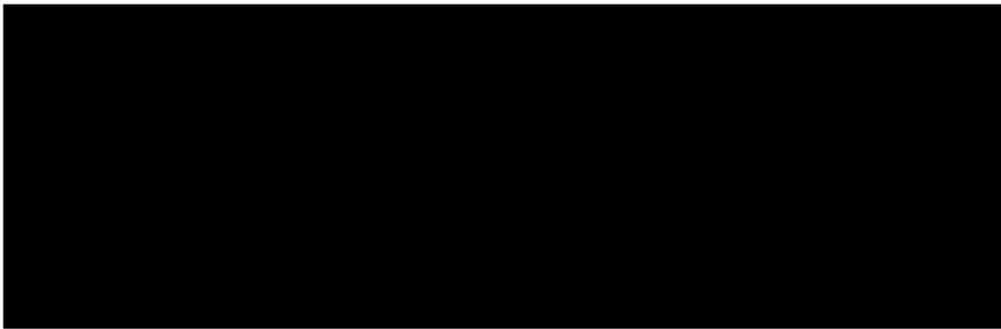


Duoという題名にふさわしくないほど、楽曲中でピアノは非常に付随的に使われている。[譜例 169]のようにヴィオラの旋律にリズム的な応答をしたり、[譜例 170]のように主要音が長く繋げられる時に、反復音型のリズムを単純に繰り返しながら旋律を飾る形態で現れる。しかし、[譜例 171]のようにピアノの旋律でも装飾的なリズムが現れ、主要音や主要音の間をトリルや前装飾音などで飾りながら進行する弄絃技法や装飾音技法が現れる。

[譜例 169] Duo für Viola und Klavier mm. 12-13

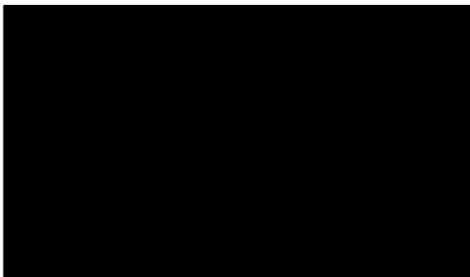


[譜例 170] Duo für Viola und Klavier mm. 158-159

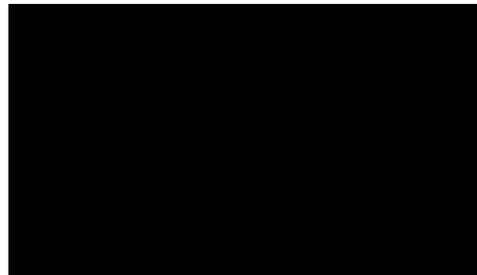


[譜例 171] Duo für Viola und Klavier m. 20, m. 26

m. 20



m. 26



9. Interludium A für Klavier

1982年に作曲された〈Interludium A〉は、ピアノソロ作品としては2番目と同時に最後の作品である。ユン・イサンの友人であった日本のピアニスト・高橋アキ(たかはし あき, 1944-)のために作曲され、同年の5月6日、東京で高橋アキ本人によって初演された。演奏時間は10-11分程度である。タイトルにある「A」という文字は高橋の名前「Aki」に由来しており、また、ユン・イサンの心の中では「A音」が純粹、平和、自由などを象徴するとされ、それとも関連できる。

1) 形式

[表 40]のように、大きく3つの部分に区分することができる。第1部分と第2部分は小節による区分がなく、第3部分は47小節で構成されている。各部分は、ダイナミクス、旋律進行の性格、音色などで違った雰囲気が現れる。

第1部分は、拍子と小節の区切りがない自由な形式である。強いダイナミクスで即興的なパッセージとコードが繰り返され、爆発的、衝動的な雰囲気で楽曲が始まる。

第2部分は、平穏で落ち着いた雰囲気の中、「A音」が点描的に現れ、第1部分とは対照的に静的な動きを見せる。

第3部分は、テンポの頻繁な変化と共に、対照的なダイナミクスが繰り返されながら、トリルやトレモロなどで装飾された旋律が流動的に進行する。

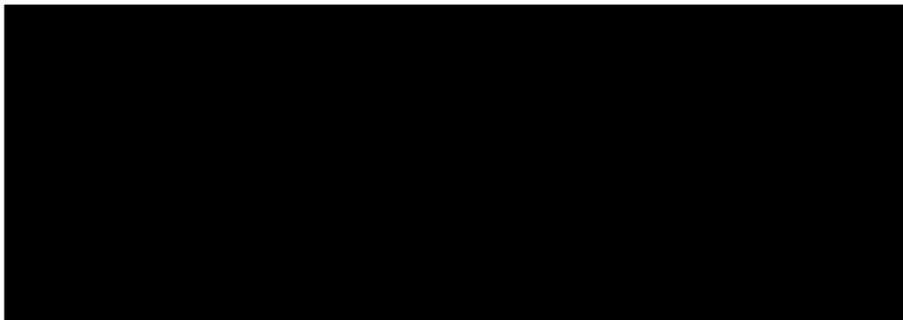
[表 40] Interludium A für Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	小節区分無し	$\text{♩}=\text{ca. } 60 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 78$
第2部分	小節区分無し	$\text{♩}=\text{ca. } 60$
第3部分	47小節	$\text{♩}=\text{ca. } 78 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 86 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 52 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 60 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 78 \rightarrow \text{♩}=\text{ca. } 52$

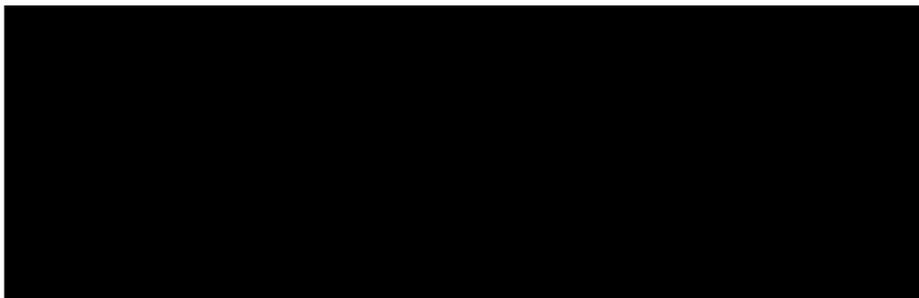
2) 旋律

第1部分は[譜例 172]のように、「A音」を含んだ不協和音が低い音域で強く2度鳴らされながら曲が始まる。リズムを細分化しながら上行する短いパッセージが再び強い和音へと繋がれる。そして徐々に高い音域へと進む。そして♩=ca. 78でテンポが速くなり、[譜例 173]のように、32分音符の装飾的な音型を伴ったコードの進行が反復的に現れる。

[譜例 172] Interludium A für Klavier 第1部分の導入部

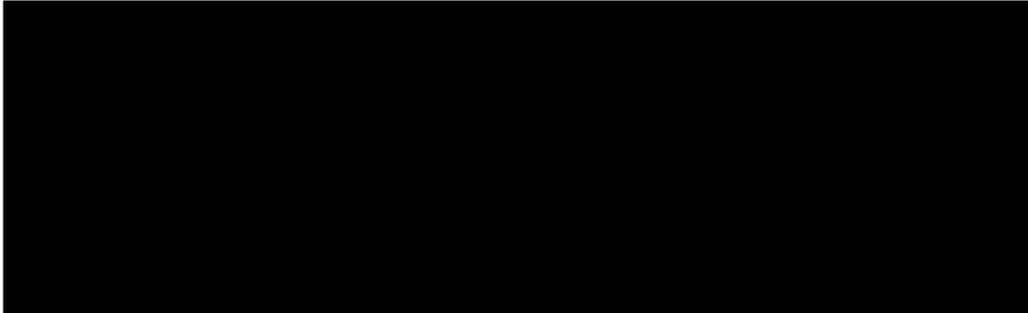


[譜例 173] Interludium A für Klavier 第1部分の旋律の動き

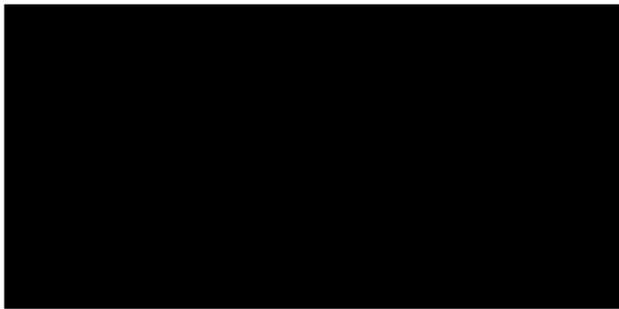


第2部分は[譜例 174]のように、極端に弱いダイナミクスと静的な動きが現れる。各音に長さ、ダイナミクスなどの変化を与えて音色を表現する点描的技法が現れる。特に「A音」と「A音」を取り囲んだ「G#、B♭音」が繰り返されながら強調され、様々な音域で違ったニュアンスで表現される。「A音」は[譜例 175]のように、装飾音と装飾的な音型によって飾られる。

[譜例 174] Interludium A für Klavier 第2部分の導入部



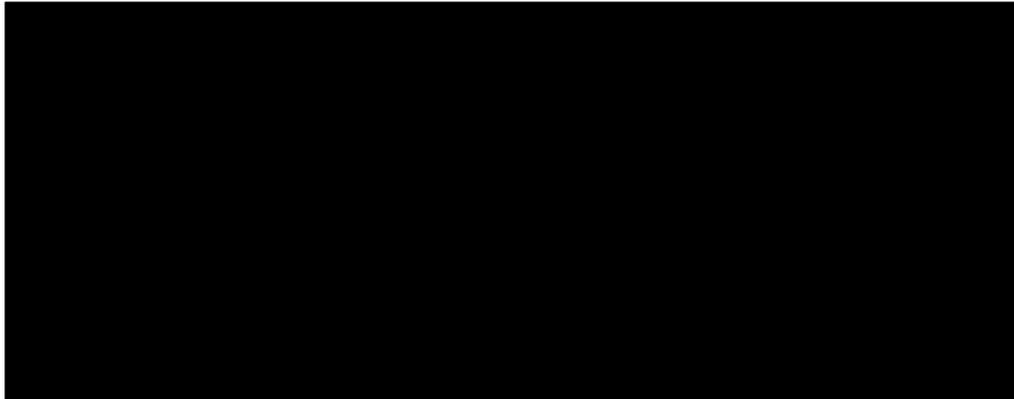
[譜例 175] Interludium A für Klavier 第2部分に現れる「A音」



第3部分は♩=ca. 78のテンポで叙情的な旋律が6小節にわたって現れた後、♩=ca. 86→♩=ca. 52→♩=ca. (60→78)→♩=ca. 52の「速い- 遅い- 速い- 遅い」にテンポが変化し、「強-弱-強-弱」の対照的なダイナミクスが現れる。高い音域で32分音符による連符音型が絶えず繋がる右手の旋律の下で、左手の旋律が音楽的な流れを主導する。

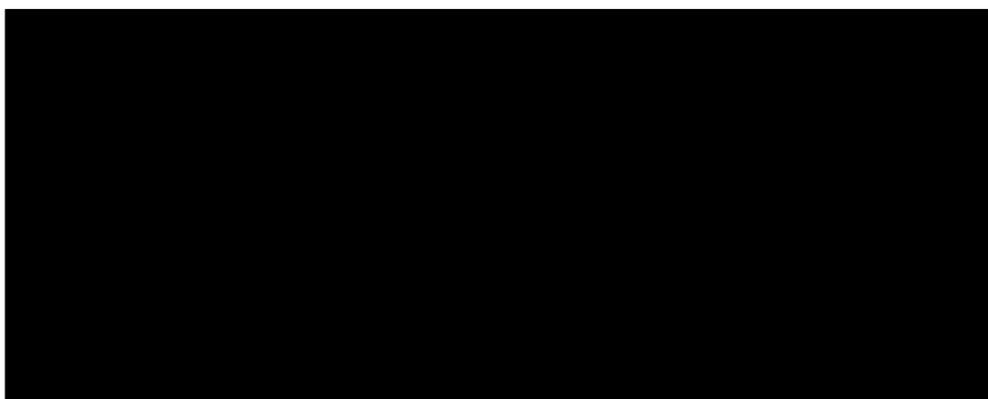
♩=ca. 86のテンポでは[譜例 176]のように、4度音程のトレモロがcresc. と共に上行し、装飾音を伴った密集コードがシンコペーションリズムで現れる。

[譜例 176] Interludium A für Klavier 第3部分 m. 12

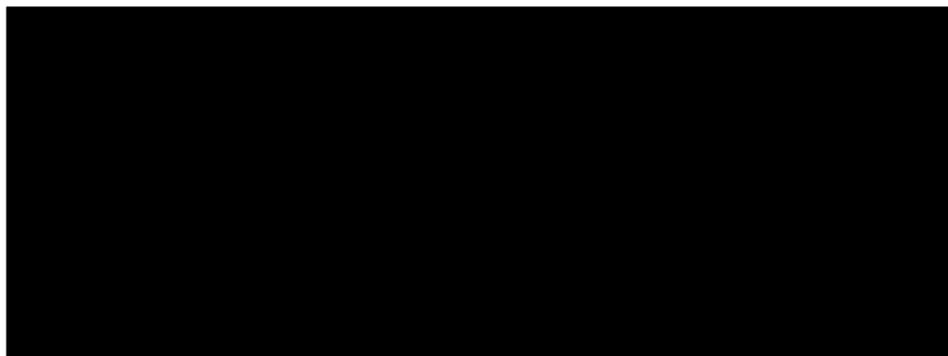


続く♩=ca. 52のテンポでは、[譜例 177]のように6度音程を成す旋律が3連符リズムで余裕をもち、音域を行き来する。そして♩=ca. (60→78)のテンポでは、[譜例 178]のように両手の声部がトリルや装飾的な音型で主要音を華やかに飾っている。特に右手には「A音」が強調されている。終結に続く♩=ca. 52のテンポでは[譜例 179]のように、付点リズムで強調された「A音」が装飾音とトリルなどで飾られながら現れる。そしてテンポが次第に遅くなりつつ、「A音」が7オクターブの音域の対比を成し、消えるように終結する。

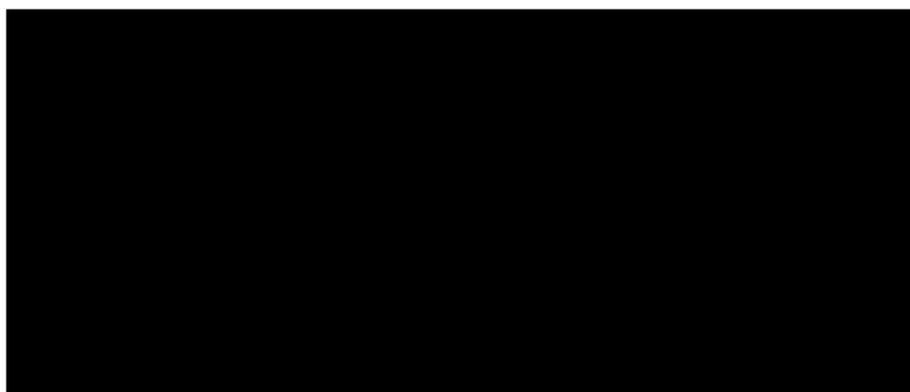
[譜例 177] Interludium A für Klavier 第3部分 m. 16



[譜例 178] Interludium A für Klavier 第3部分 m. 31



[譜例 179] Interludium A für Klavier 第3部分 mm. 46-47



3) 拍子

第1部分と第2部分では、拍子と小節の区分無しに自由で即興的な雰囲気で見れる。第3部分では、4/4、5/4、6/4拍子を中心に変拍子が現れる（[表 41] 参照）。

[表 41] Interludium A für Klavierの拍子

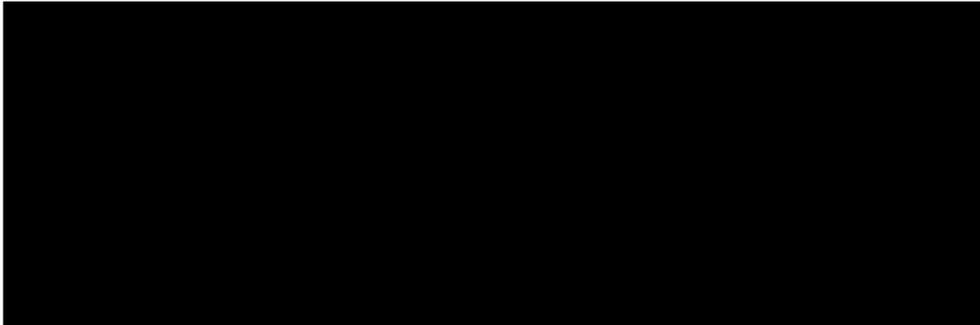
第3部分

小節	1	2-10	11	12	13	14-15	16	17-18	19-20	21-24	25	26-47
拍子	5/4	4/4	5/4	4/4	6/4	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4

4) リズム

[譜例 180]のように、32分音符による連符と装飾的な音型、付点リズムやシンコペーションリズムなどが現れる。特にアクセント、ルバート、スタッカーティシモなどでリズムの性格を強調した3連符や付点リズムが多く使われている。

[譜例 180] Interludium A für Klavier 第3部分 m. 11



5) 和声

3度音程関係をもつ音で構成された和音、4度音程関係をもつ音で構成された和音などが多く使われている。そしてトーン・クラスター、二つの3和音を重ねた和音などが使われ、不協和声を成している([譜例 181] 参照)。

[譜例 181] Interludium A für Klavier 和声

第3部分 m. 11

第1部分

第3部分 m. 32

第3部分 m. 11

第1部分

第2部分

第1部分

6) その他の特徴

ユン・イサンのピアノ室内楽作品においてピアノは、旋律を演奏する楽器に対してリズム的に応答するという付随的な役割で主に使われている。ピアノソロ作品であるこの曲では、[譜例 182]のように、ピアノを通じて旋律的な表現とリズム的な応答を同時に表現している。

[譜例 182] ピアノ室内楽作品とピアノソロ作品におけるピアノの表現比較

<Nore für Violoncello und Klavier> m. 13 第3部分 mm. 4-5



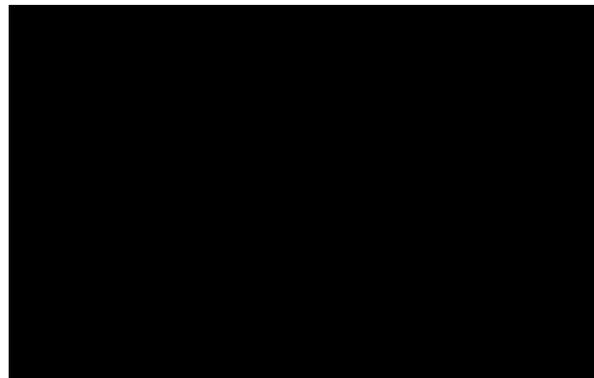
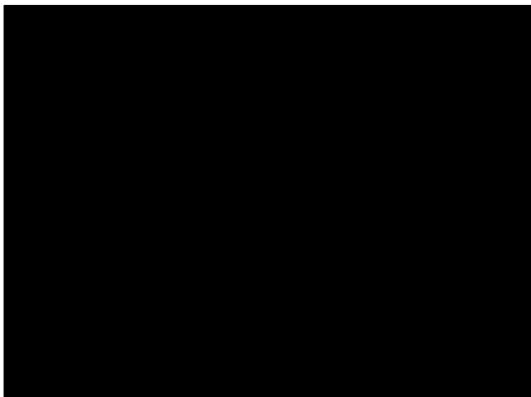
そして、トリル、トレモロ、アルペッジョ、装飾音、装飾的な音型などで韓国伝統音楽の弄絃、装飾音技法が表現されている。またTrioやQuartettのような室内楽作品において、幾つかの主要音が重なって現れる主要音響技法が、[譜例 183]のようにピアノを通じて表現されている。

一方、[譜例 184]のように、極端的な音域の対比、そしてコードを伴う旋律進行など、ピアノという楽器の特性を活かしている。それによって[譜例 185]のように、ピアノを通じてはより劇的で迫力のある表現が可能である。

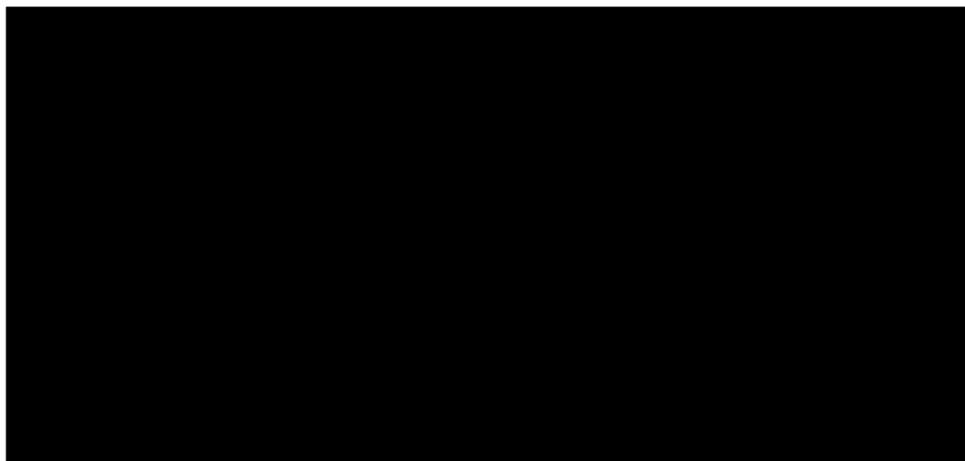
[譜例 183] Trio(1972/75)と Interludium A における主要音響技法の比較

<Trio(1972/75)> m. 78

第3部分 m. 31



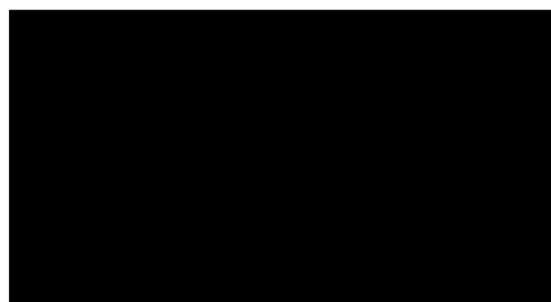
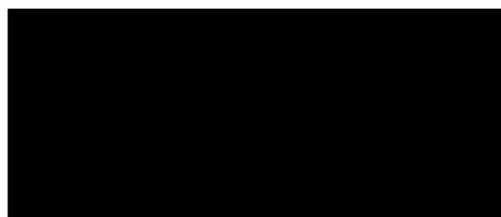
[譜例 184] Interludium A für Klavier 第1部分



[譜例 185] ピアノの特性が生かされた表現

<Quartett(1988)> m. 11 チェロ

第1部分



10. Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier

ユン・イサンは、2つのピアノ4重奏曲をそれぞれ1988年と1992年に残し、そのうち1988年に作曲されたこの曲は、フルート、ヴァイオリン、チェロ、そしてピアノで編成される。この作品は、ドイツ音楽財団(Deutschen Stiftung Musikleben)の委託を受けて1988年に作され、1989年5月26日ドイツWestfalen州MünsterでH. Gerhold(Flöte)、K. Rabus(Violine)、M. Denhoff(Violoncello)、U. Meckies(Klavier)によって初演された。この曲の50小節以後の部分では、〈Intermezzo für Violoncello und Akkordeon〉として別に曲が出版されており、その曲を間に挟み込んで演奏することができる。そして場合によってはアコーディオンの代わりにピアノで演奏することもできる。

1) 形式

188小節の単一楽章の曲で、大きく3つの部分に分けることができる。各部分の境界はダブル・バーで区分され、特に、50小節以前と以後の部分ではフェルマータではっきりと流れを切っている。各部分はそれぞれ別々のテンポと拍子符で現れる([表 42] 参照)。

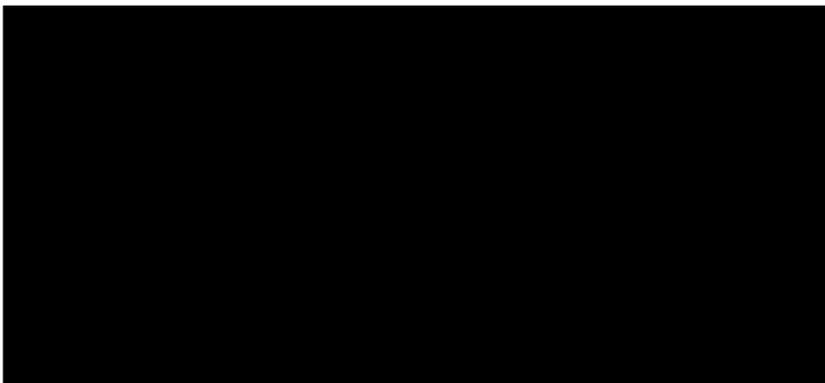
[表 42] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-50	♩=ca. 60
第2部分	mm. 51-154	♩=ca. 72
第3部分	mm. 155-188	♩=ca. 52

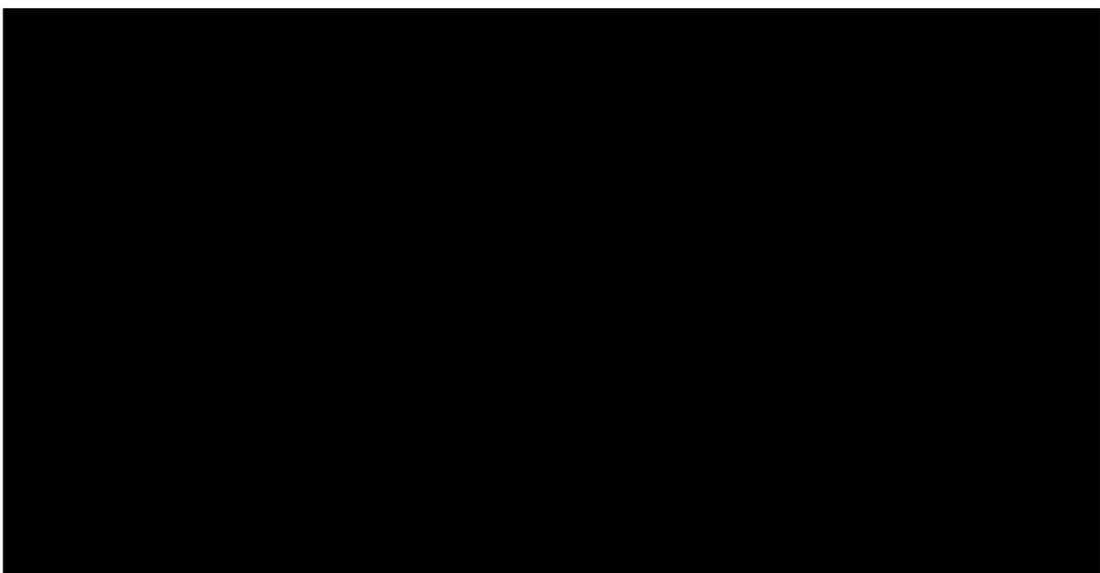
2) 旋律

第1部分は[譜例 186]のように、フルートの最初の音にアクセントを持った短いモチーフが完全5度跳躍で下行した後、上行で方向を変えながら始まる。それを引き継いで、チェロとヴァイオリンは重音奏法で旋律を始める。モチーフは、強いダイナミクスの中で3つの旋律楽器によって交差されながら多様なリズムの形態へ変化する。そして[譜例 187]のように短い旋律を繰り返したり、トレモロ、トリルなどで飾って即興的な感覚を旋律に与えながら雰囲気を高めて行く。

[譜例 186] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 1-3

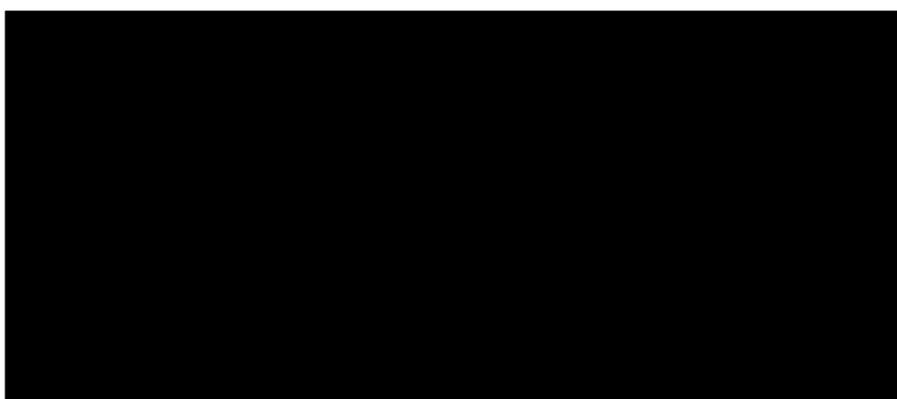


[譜例 187] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 49-50

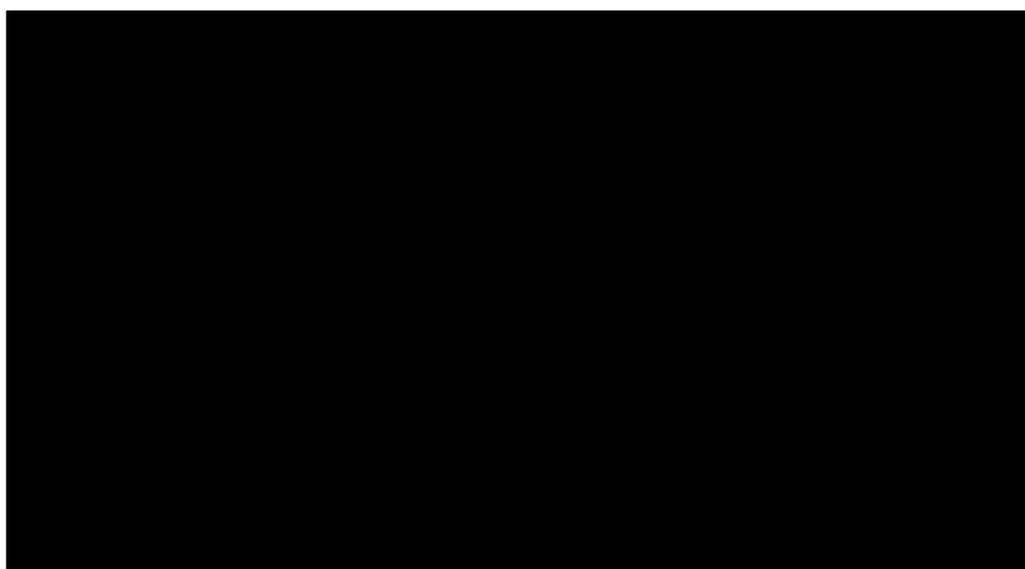


第2部分は、第1部分の高まった雰囲気強いダイナミクスを維持し、♩=ca. 72でやや速くなったテンポと4/4拍子を与える規則的な拍節感が強まっていく。[譜例 188]のように、導入部のモチーフがチェロとヴァイオリン声部で交錯されながら始まる。旋律は[譜例 189]のように、広い音域で長く繋がる持続音に跳躍するモチーフが現れると同時に、対照的に32分音符の速いパッセージがまとまって短い旋律を反復させる形態が現れ、動的に発展している。

[譜例 188] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 51-52

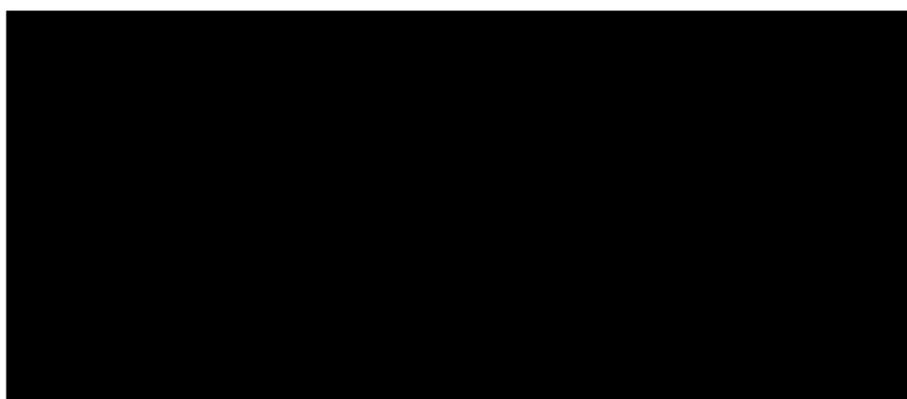


[譜例 189] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 110-111

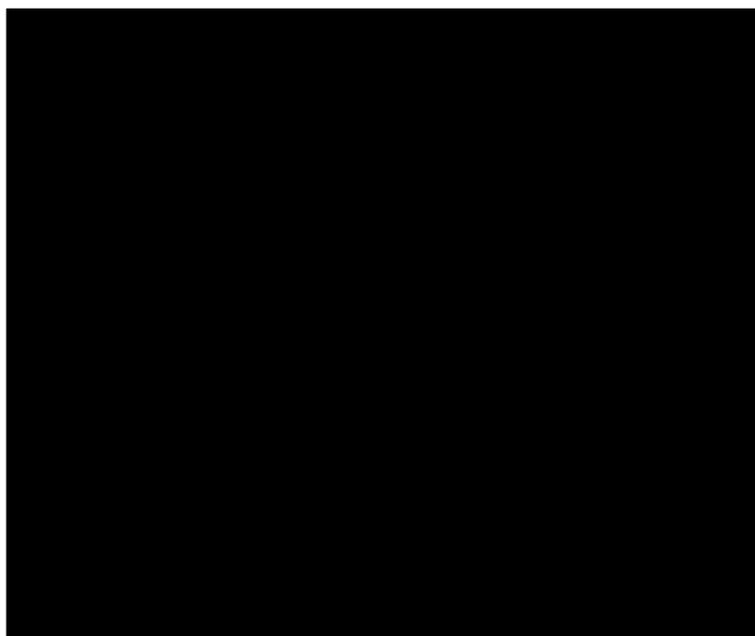


第3部分は♩=ca. 52のテンポで、この曲中で一番遅い。con sord. を使って静かな雰囲気表現すると共に音色的な変化を図っている。旋律においては、長い持続音、音の繰り返しなどで静寂な雰囲気で始まり、[譜例 190]のようにモチーフにpizz.、Flutterzungeなどの奏法で音色変化を与えている。3連符リズムの遅い旋律がFlutterzungeによりモチーフが装飾されながら同時に現れる。終止では[譜例 191]のように、モチーフの各音が最後にフェルマータによって強調され、その後消えるように終結する。

[譜例 190] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 183-184



[譜例 191] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 188



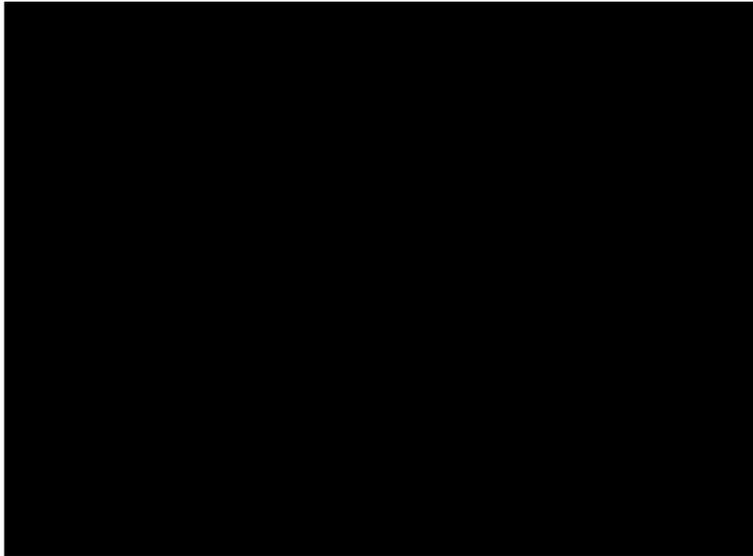
3) 拍子

3つの部分はそれぞれテンポの変化と共に、6/4→4/4→6/4で拍子も変化する。しかし、一つの部分の中で拍子の変化はなく、非常に規則的な拍子で構成されている。

4) リズム

多様な連符やトリル、トレモロなどにより装飾的なリズムが多く現れている。[譜例 192]のように、旋律の自然な流れを表現する3連符の音型と正確な拍子が一致する拍節的なリズムが同時に現れる。一方、タイで結ばれて強拍の位置が変わって現れるシンコペーションの変則的なリズムも特徴的に使われている。この時、上記の[譜例 186]と[譜例188]のように、短い音価を持つ音をアクセントで強く表現することや、[譜例 193]のようにスラーによるアーティキュレーションでリズム的效果を表現している。

[譜例 192] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m.125



[譜例 195] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier 和声2

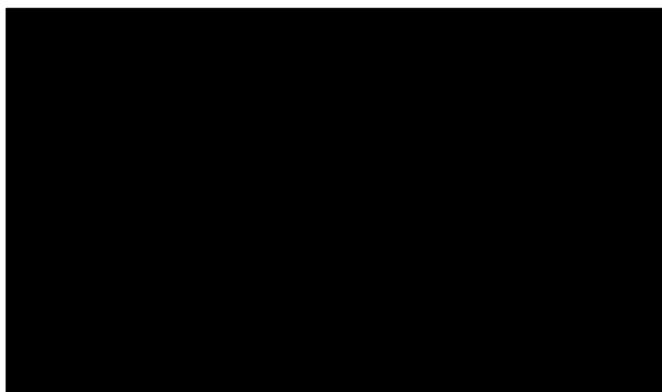
m. 112 m. 40 m. 1 m. 46 m. 83 m. 50

6) その他の特徴

トリルやトレモロが用いられ、重音奏法、微分音奏法などで韓国伝統音楽の弄絃と装飾音技法を表現している。旋律の装飾においては、装飾音だけではなくFlutterzunge、pizz.、con sord. などの奏法で多様な音色的な変化を見せている。

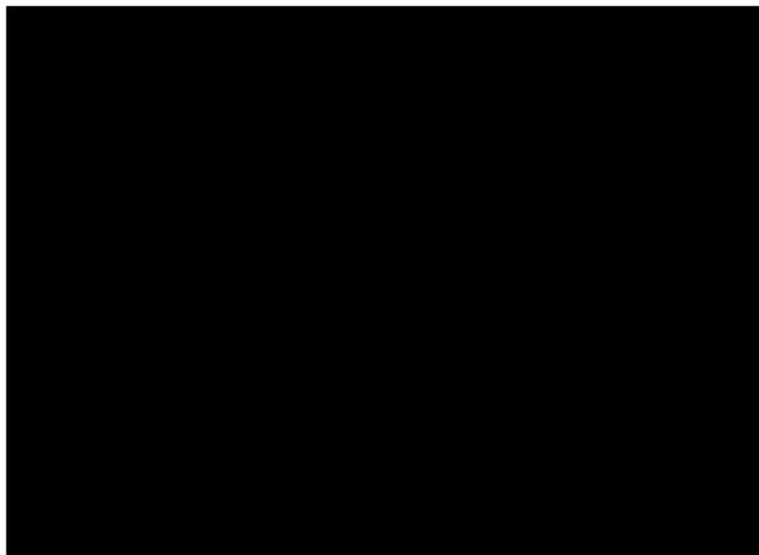
四重奏において、主に旋律の流れは、フルート、ヴァイオリン、チェロの3つの楽器に現れながら、3つの楽器は互いに取り交わすように旋律を引き継いでいく。そして[譜例 196]のように、3つの楽器の旋律が重なりながら自然に主要音響技法が現れ、音色的な効果を見せている。

[譜例 196] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 45

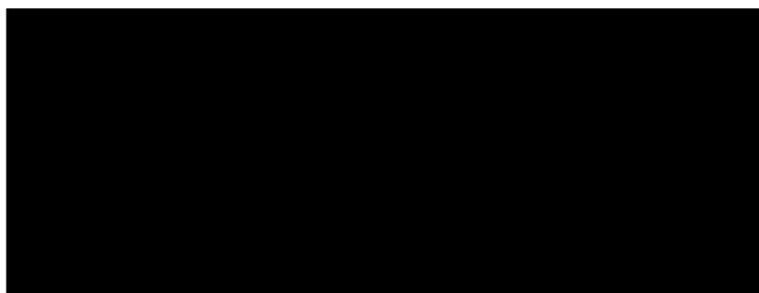


ピアノは他の作品と同様、旋律的であるよりも伴奏の役割で使われている。[譜例 197]のように、打樂器的に同じ音や和音を繰り返し演奏したり、[譜例 198]のように、トリル奏法で和音を演奏し、旋律を担当する3つの楽器の主要音響技法と同様の音色的な効果を表現している。

[譜例 197] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 154

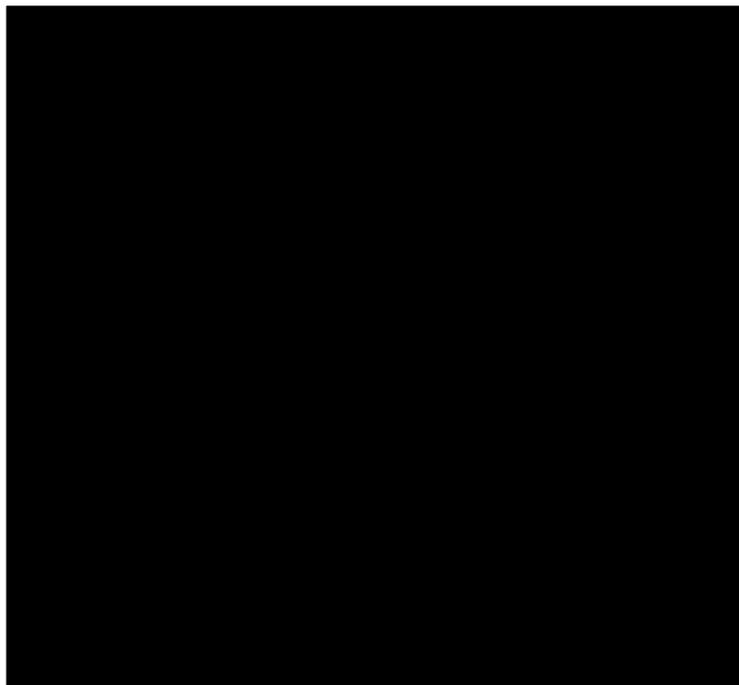


[譜例 198] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 86

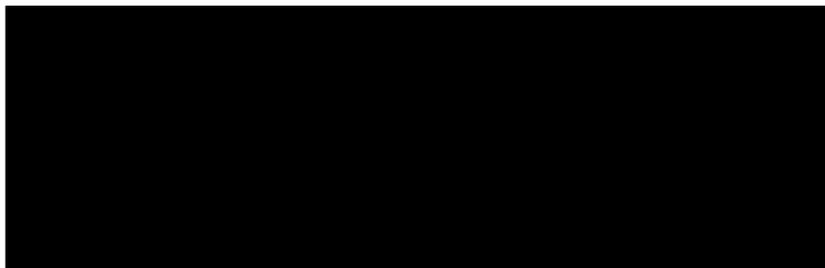


そして、[譜例 199]のように曲の終結には極端に弱いダイナミクスと各音にフェルマータを付け、繊細で自然な音の消滅を表現している。また[譜例 200]のように、音域の対比を成して旋律の上行と下行も対比され、反復的に現れることなどを通じて道教の陰陽思想の影響が現れていると言える。

[譜例 199] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier m. 188



[譜例 200] Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier mm. 101-102



11. Sonate für Violine und Klavier Nr. 1

ユン・イサンは、1963年に作曲した〈GASA für Violine und Klavier〉と共に、1991年に〈Sonate für Violine und Klavier Nr. 1〉をヴァイオリンとピアノのための二重奏曲として残している。題名の「第1番」でも見られるように、彼はおそらく第2、第3のヴァイオリンソナタの作曲を考慮していたようである。しかし、1995年の逝去までに4年あまりを残した頃に作曲された1991年のソナタ第1番を最後に、ヴァイオリンソナタは作曲されていない。

この作品は、1991年フランクフルトでの祭りのために委託を受けて作曲したもので、同年9月28日ドイツ・フランクフルトアルトオペラハウスモーツァルトホール(Mozartsaal der Alten Oper Frankfurt)にて、ヴァイオリニストT. ZehetmairとピアニストS. Mauserによって初演され、演奏時間は20分程度である。

1) 形式

207小節の単一楽章で構成されたソナタで、伝統的なソナタ形式に基づいていない。テンポの変化と共に雰囲気を変換させながら、大きく2部分に分けられる。第1部分と第2部分の境界は長いフェルマータではっきりと流れを切っている。速いテンポと強いダイナミクスで興奮した雰囲気を持つ躍動的な第1部分と、遅いテンポの中で重く叙情的な雰囲気を持つ静寂な第2部分が対照的に現れる([表 43] 参照)。

[表 43] Sonate für Violine und Klavier Nr. 1の形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-143	♩=ca. 72→♩=ca. 66→♩=ca. 60→♩=ca. 66
第2部分	mm. 144-207	♩=ca. 56

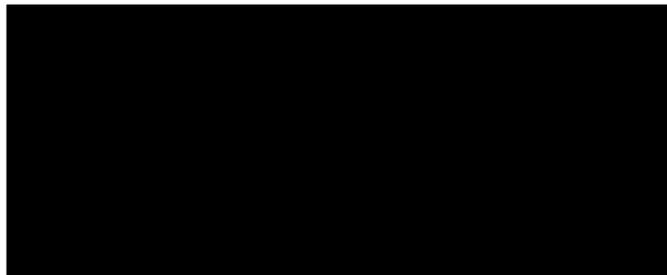
2) 旋律

第1部分は、ヴァイオリンの強いダイナミクスの力強い旋律で始まる。[譜例 201]のように旋律は5度音程で跳躍した後、初めのモチーフが漸次的に音域を広げていく。そして上行しながら跳躍する音程の間に装飾的な旋律を伴いながら、強烈で衝動的な感覚を与えている。ヴァイオリンの旋律に引き続きピアノの間奏で導入部の音域を漸次的に広げていき、[譜例 202]のように、上行するヴァイオリンの旋律をピアノが模倣しており、旋律に装飾的な要素が現れる。

[譜例 201] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm. 1-3

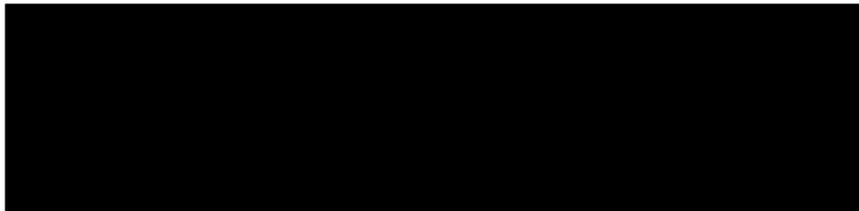


[譜例 202] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 m. 12

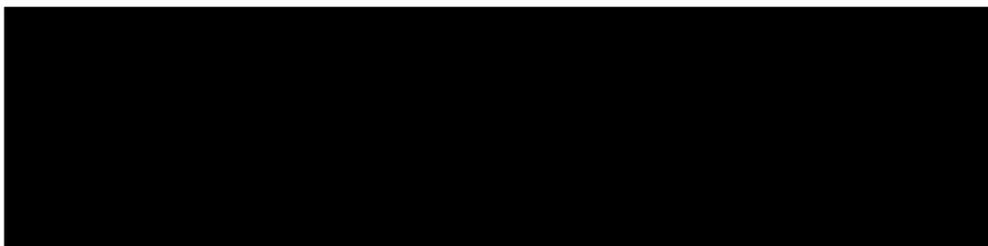


導入部のモチーフで現れた「C#、G#音」は、曲全体の旋律において主要音で多く使われる。また、その音はトリルやグリッサンドなどで飾られ、[譜例 203]のように、旋律の終わりを3度音程で上行、下行しながら短く切るなど、アーティキュレーションの効果を表現して繰り返し強調されて現れる。そして、重音の旋律が現れながら、短く切るリズムやトリルで強調されて現れるアーティキュレーションリズムにより旋律がリズムカルで多様に発展し、上行するモチーフの旋律と繋がれて緊迫感を高める([譜例 204] 参照)。

[譜例 203] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm. 50-51



[譜例 204] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm. 131-132

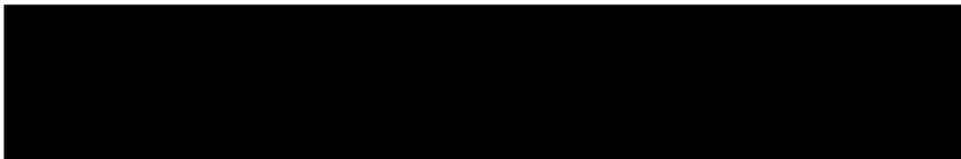


第2部分は、強烈で衝動的な雰囲気第1部分と対照的に♩=ca. 56の遅いテンポの中で[譜例 205]のように、モチーフの旋律を継続的に繰り返しながら留まるようにして音楽の流れを遅くする。[譜例 206]のように主要音を2度上・下行させながら留まった後、3度上の次の主要音に徐々に移動しながら動きを最小限に少しずつ旋律を進行させている。204小節からはrit.で漸次的にテンポを延ばし、ダイナミクスを弱くしながら終止を準備している。上行するモチーフの旋律が最後に再現された後、トリルと重音奏法で同じ和音を2度演奏しながら留まり、フェルマータと共に徐々に消滅するように終結する([譜例 207] 参照)。

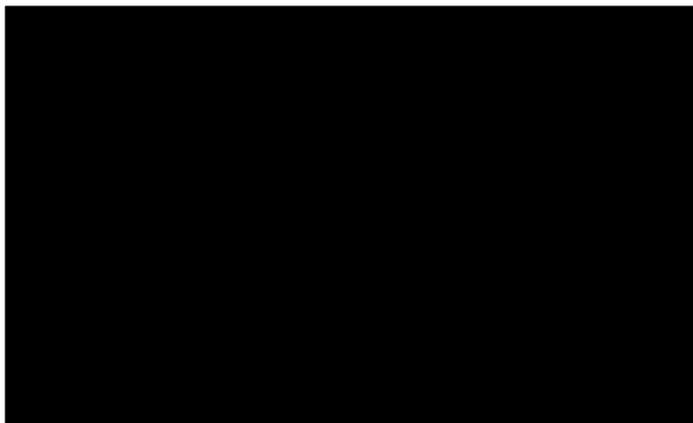
[譜例 205] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm. 150-152



[譜例 206] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm.175-178



[譜例 207] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 m.207



3) 拍子

4分音符を基準拍とする拍子を使っており、5/4拍子で始まり何回か拍子が変わる形態を見せる。第1部分は5/4と4/4拍子が現れており、何回かテンポの変化を経るがテンポと共に拍子は変化しない。第2部分はテンポの変化無しに一定するように現れ、遅いテンポと共に拍子も6/4拍子で一定して現れる([表 44] 参照)。

[表 44] Sonate für Violine und Klavier Nr.1の拍子

第1部分

小節	1-33	34-38	39-128	129-134	135-143
拍子	5/4	4/4	5/4	4/4	5/4

第2部分

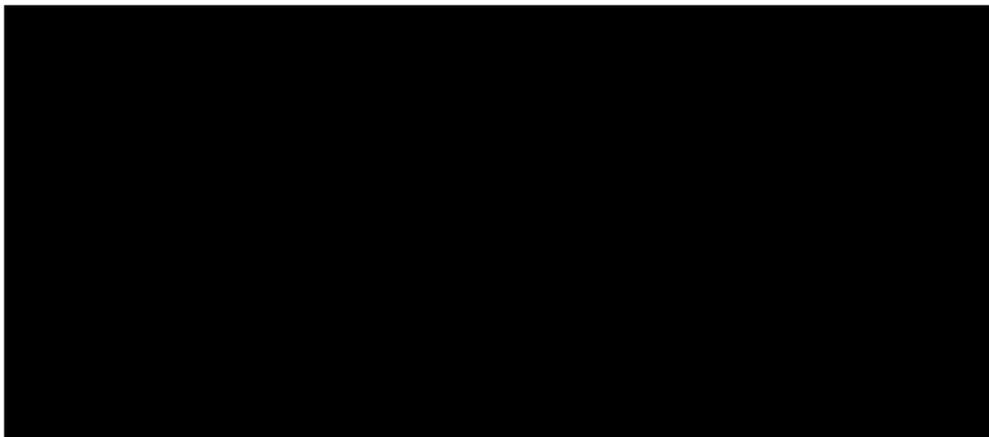
小節	144-207
拍子	6/4

4) リズム

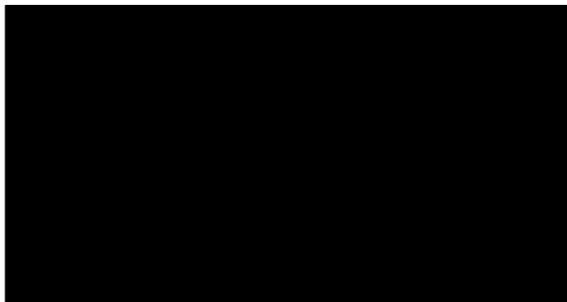
多様な連符、特に3連符リズムが多く使われ、付点、タイなどで表現されるシンコペーションリズムでリズムカルな表現をしている。ピアノは打楽器的に使われ、スタッカーティシモなど強いタッチで短く切るリズムが多く現れる一方、正確な拍子で反復的なリズムが現れたりもする([譜例 208] 参照)。

[譜例 208] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 リズム

mm. 20-21



m. 144

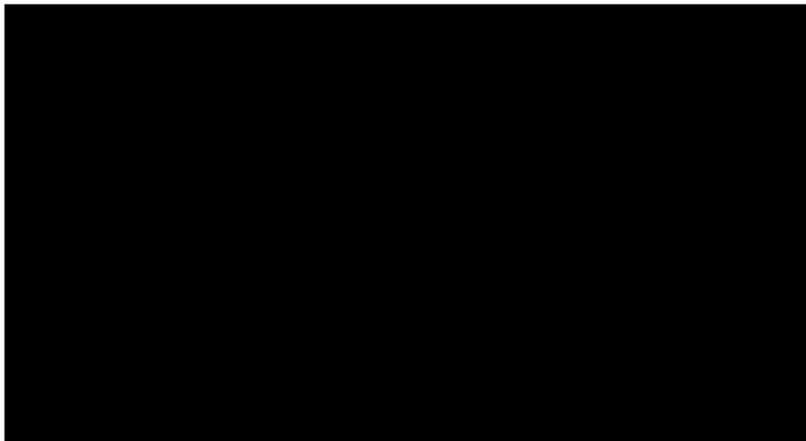


6) その他の特徴

トリル、トレモロ、装飾的音形、グリッサンド、重音奏法、微分音奏法などで韓国伝統音楽の弄絃を表現している。旋律の装飾においては装飾音だけでなく、con sord. などの奏法で多様な音色的な変化も見せている。

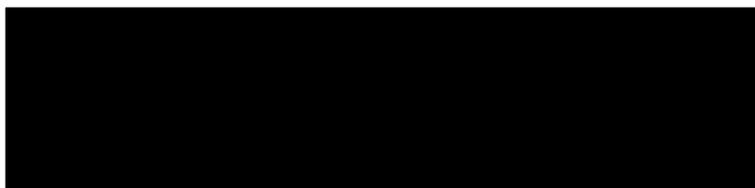
ピアノには、先に現れるヴァイオリンの旋律を模倣する旋律的な部分があるが、主に打楽器的に使われ、旋律に対してリズム的な応答をしたり同じ旋律を繰り返し演奏して、ヴァイオリンの旋律に対する雰囲気を作り出す役目をしている（[譜例 210] 参照）。

[譜例 210] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 m.138



そして[譜例 211]のように、旋律の進行方向で見られる対称構造に道教の陰陽思想の影響が現れている。また、[譜例 212]のように主要音にダイナミクスの変化を与え、トリルや装飾的な音で飾りながらも静かな動きを表現するなど、韓国伝統音楽の弄絃技法と道教の静中動思想の影響が現れている。

[譜例 211] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 mm.110-111



[譜例 212] Sonate für Violine und Klavier Nr.1 m.114



12. Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier

1992年に作曲された〈Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier〉は、1988年の〈Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier〉に引き続き、ピアノ四重奏作品では2番目であると同時に最後の作品である。この曲は、ベルリンのフェスティバル公演団体(Berliner Festspiele GmbH)の委託を受けて作曲し、オランダ・シェーンベルクアンサンブルのメンバー(ホルン: H. Dullaert、トランペット: W. v. d. Vliet、トロンボーン: T. v. Ulsen、ピアノ: M. Bon)によって、1992年9月16日にベルリンフィルハーモニー室内楽ホールで初演された。演奏時間は約8分である。

1) 形式

72小節の短い楽曲で構成された単一楽章で、テンポの変化と共に雰囲気切り替わるため3つの部分に分けることができる。短いモチーフに多様なリズム的な装飾をして速い流れで旋律を引き継いでいく第1部分、静寂で遅いテンポの中、ピアノと管楽器の対照的な動きで音色的な効果を見せる第2部分、初めのテンポに戻って強いダイナミクスで広い音域を行き来する第3部分が現れる([表 45] 参照)。

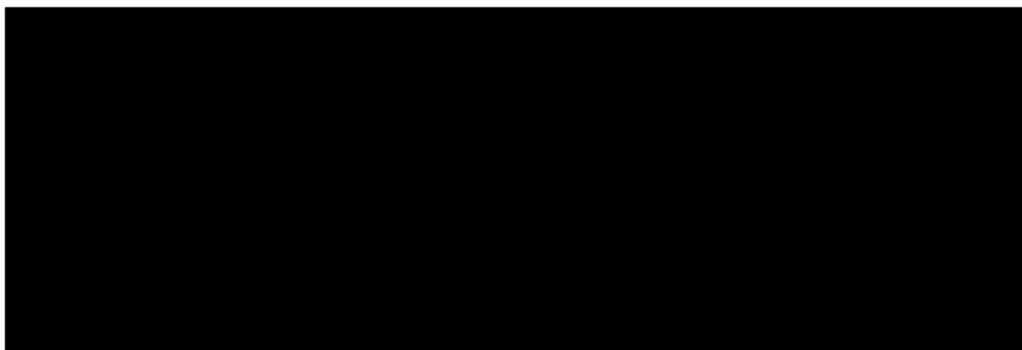
[表 45] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-24	♩=ca. 60
第2部分	mm. 25-62	♩=ca. 52
第3部分	mm. 63-72	♩=ca. 60

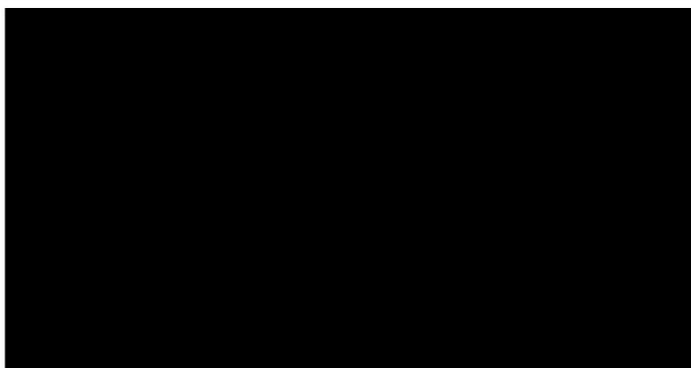
2) 旋律

第1部分は、[譜例 213]のように初めの音にアクセントが入った短いモチーフが8度間隔で跳躍するホルンの旋律で始まる。アクセント、スタッカーティシモ、スラーなどによるアーティキュレーションが現れ、短く切れるモチーフが少しずつ変形、反復を経て漸次的に音域を広げながら発展する。ホルン、トランペット、トロンボーンの楽器は、各々別の旋律を行き違うように演奏しながら旋律を引き継いでいく。モチーフは、トリルや多様なリズム的な装飾で飾られながら、第1部分の旋律を徐々に速い流れで引き継いでいく([譜例 214] 参照)。

[譜例 213] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm.1-3



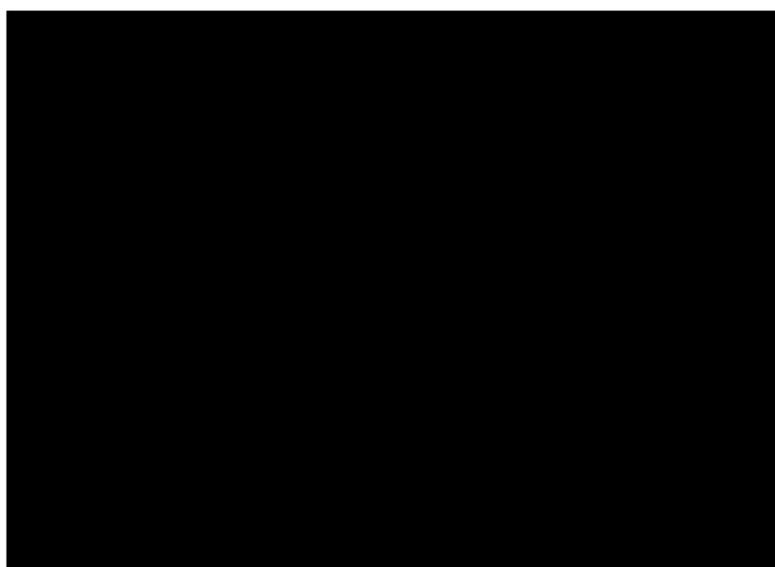
[譜例 214] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m.16



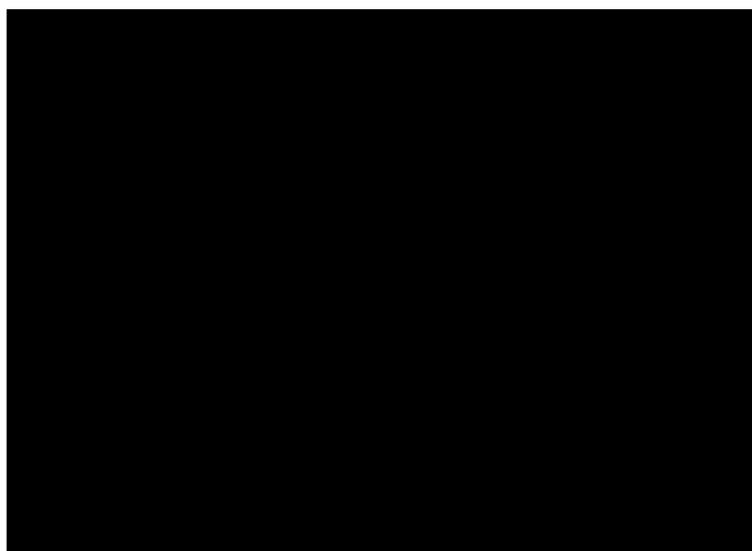
第2部分は♩=ca. 52のテンポとやや遅く、con sord. によって音色変化を与えながら弱いダイナミクスで始まる。旋律は静寂で、各旋律楽器の音が重なりながら現れる音色的な効果を強調し、長い呼吸と遅い流れで進行される。3つの管楽器とピアノの旋律は動きの対照を成しており、管楽器の動きが静かな時にはピアノの主要音が動的な旋律で現れ、ピアノの動きが静かな時には管楽器の主要音が動的な旋律で現れる（[譜例 215] 参照）。

[譜例 215] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 37, m. 40

m. 37

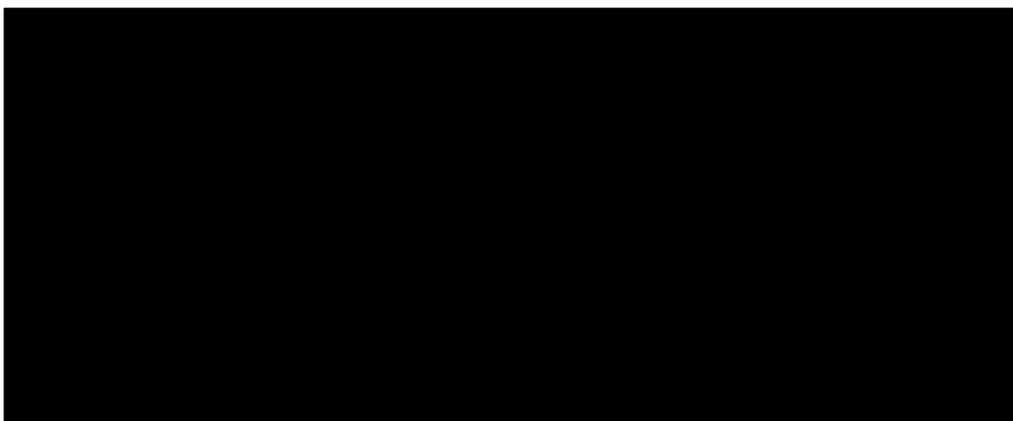


m. 40

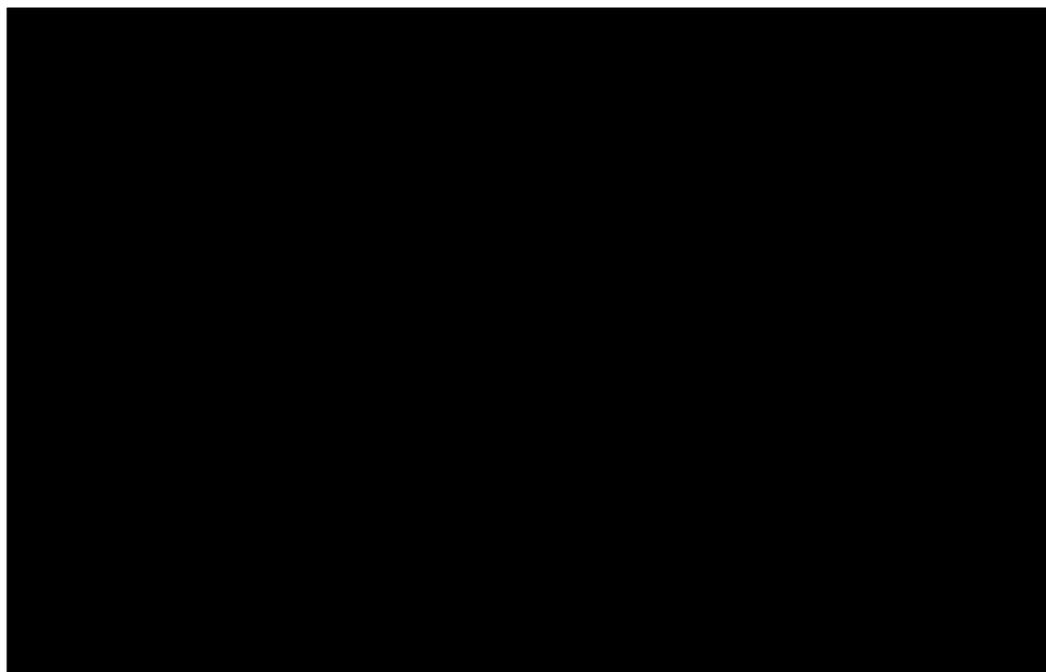


第3部分は初めのテンポ♩=ca. 60に返り、fのダイナミクスで終止まで続いていく。[譜例 216]のように、曲の導入部で現れた8度跳躍のモチーフのリズムが拡張し、8度跳躍後さらに上行しながら進む旋律へと発展して高い音域に進む。大きく跳躍して高い音域に進んだ旋律に伴い、[譜例 217]のようにピアノが様々な音域へ移行しながら進む。管楽器の旋律がrit.と共に2度間隔で次第により一層上行し、4つの楽器の旋律は高い音域でフェルマータとpoco cresc.によって最後まで強調されながら終わりを迎える。

[譜例 216] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 63-64



[譜例 217] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 71-72



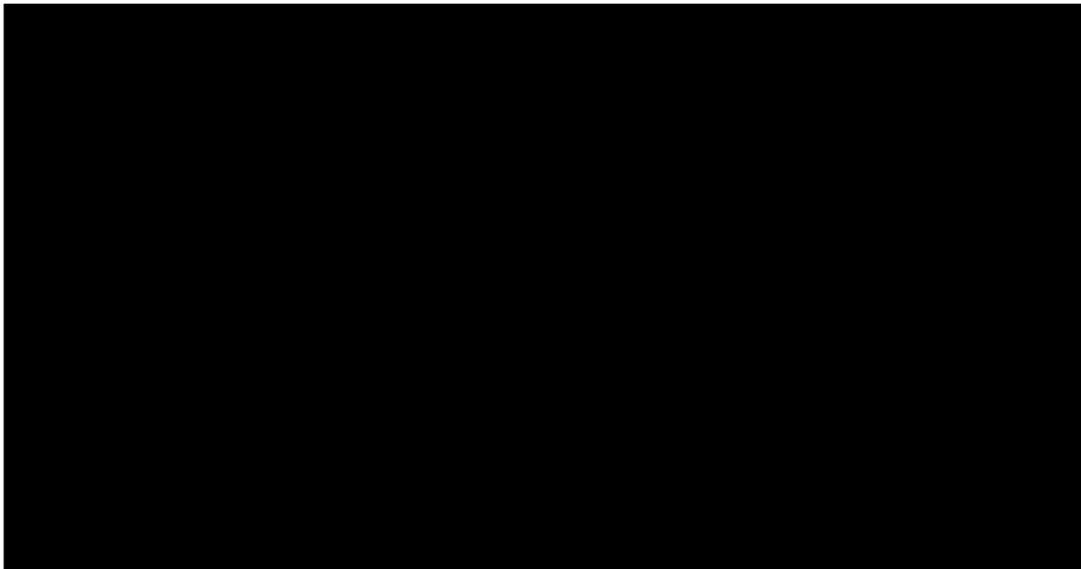
3) 拍子

5/4拍子で始まり、第2部分から6/4拍子に変わる変拍子で現れる。

4) リズム

旋律を飾るための多様な連符が現れる。特に、3連符と6連符が多く現れ、トリル、トレモロなどの装飾的な奏法によるリズムやアクセント、スタッカーティシモ、スラー、タイなどによるアーティキュレーションが強調されたリズム、シンコペーションリズムが特徴的に現れる。一方、16分音符、32分音符に細分化された反復的で規則的なリズムの形態、4分音符の単純で反復的なリズムの形態も現れる（[譜例 218] 参照）。

[譜例 218] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 59-60



5) 和声

3つの旋律楽器とピアノの主要音が重なりながらオクターブ音程が現れたり、3度音程を積み重ねた7和音などが主要音響技法で現れる。ピアノの和声においては、広い音域で和声が現れており、長3度、完全4度、長・短6度音程、互いに違う9度、長・短7度音程を同時に鳴らすことや、3度音程関係の音で構成された和音、4度音程関係の音で構成された和音などが現れる（[譜例 219] 参照）。

[譜例 219] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier 和声

m. 27

Horn
Trompete
Posaune
Klav.

m. 33 m. 30 m. 71 m. 57

m. 34 m. 72 m. 17 m. 8

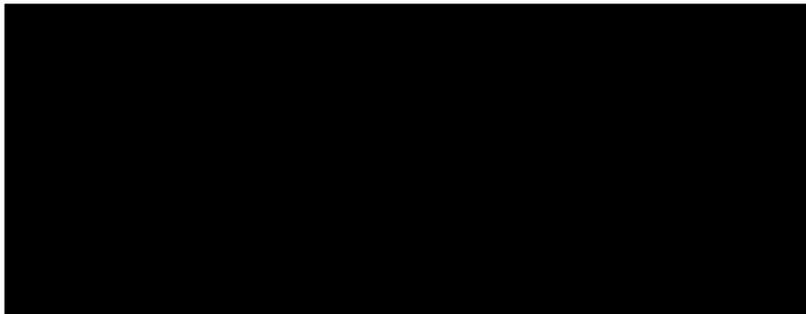
6) その他の特徴

トリルやトレモロを含み、微分音奏法、装飾的音形などで韓国伝統音楽の弄絃や装飾音技法を表現している。また、旋律の装飾においては装飾音だけではなく、con sord. などの奏法で多様な音色的な変化を見せている。

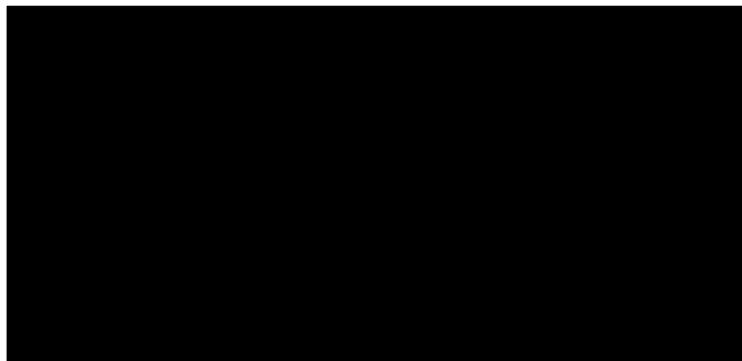
四重奏において、主に旋律的な流れはホルン、トランペット、トロンボーンの3つの楽器に現れ、3つの楽器は互いに取り交わすように旋律を引き継いでいく。そして、3つの楽器の旋律と一緒にピアノの和音も重なり、自然に主要音響技法が現れて音色的な効果を見せている。

ピアノは、上記の[譜例 218]のように旋律に対してリズム的な応答をしたり、[譜例 220]のように同じ旋律を反復的に演奏するなどして、主に打楽器的な役目で書かれてはいるが、[譜例 221]のようにリズム的装飾を伴った主要音の表現が現れたりもする。

[譜例 220] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 30

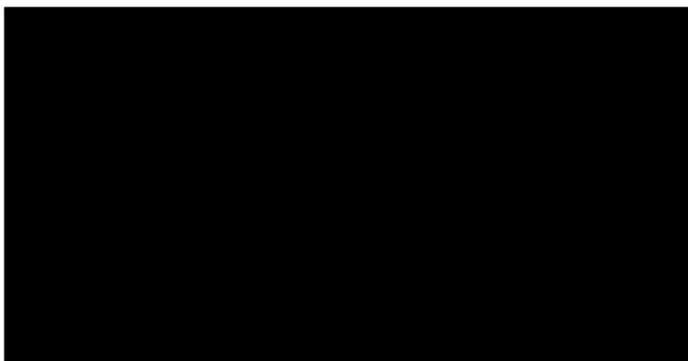


[譜例 221] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 61

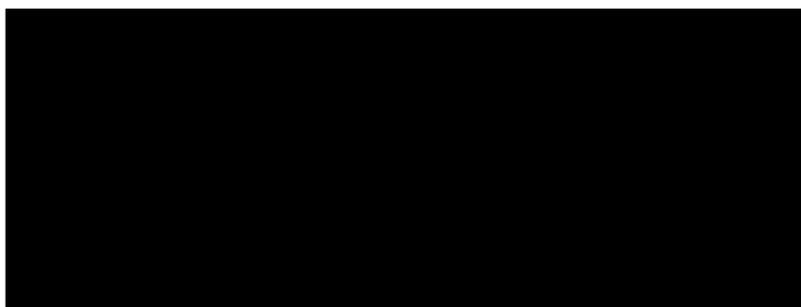


また、[譜例 222]のように、1つの楽器の旋律を受けて引き継いでいく韓国伝統音楽の連音形式と類似の旋律進行が現れ、[譜例 223]では旋律の方向を上行と下行で対比させて均衡を成すようにするなど、道教の陰陽思想の影響が現れている。

[譜例 222] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier m. 58



[譜例 223] Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier mm. 53-54



13. Espace I für Violoncello und Klavier

1992年に作曲された〈Espace I für Violoncello und Klavier〉は、チェロとピアノのための二重奏作品において、1964年の〈Nore für Violoncello und Klavier〉の後、二番目の作品であると同時に、ユン・イサンの最後のピアノ室内楽作品にあたる。

彼は、1992年12月7日ハンブルグ自由芸術院(Freien Akademie der Künste in Hamburg)から記念牌を贈られ名誉会員に推戴されたが、健康上の理由で参加することはできなかった。しかし感謝を表現する意味でこの作品を作曲し、彼の友人でチェリストのW. GrimmerとピアニストP. Roggenkampによって彼の授賞式で初演された。

1) 形式

110小節の短い楽曲で、2つの対照的な性格の部分が交替しながら現れている。速いテンポと強いダイナミクスの中、リズムカルで躍動的な動きを見せる第1部分と第3部分、そして遅いテンポと弱いダイナミクスの中でcon sord.によって音色に変化を与えて動きを最小化し、静寂な動きを見せる第2部分と第4部分に分けることができる([表 46] 参照)。

[表 46] Espace I für Violoncello und Klavierの形式

区分	小節	テンポ
第1部分	mm. 1-64	♩=ca. 60→♩=ca. 68→♩=ca. 60
第2部分	mm. 65-88	♩=ca. 50
第3部分	mm. 89-101	♩=ca. 68→♩=ca. 60
第4部分	mm. 102-110	♩=ca. 52

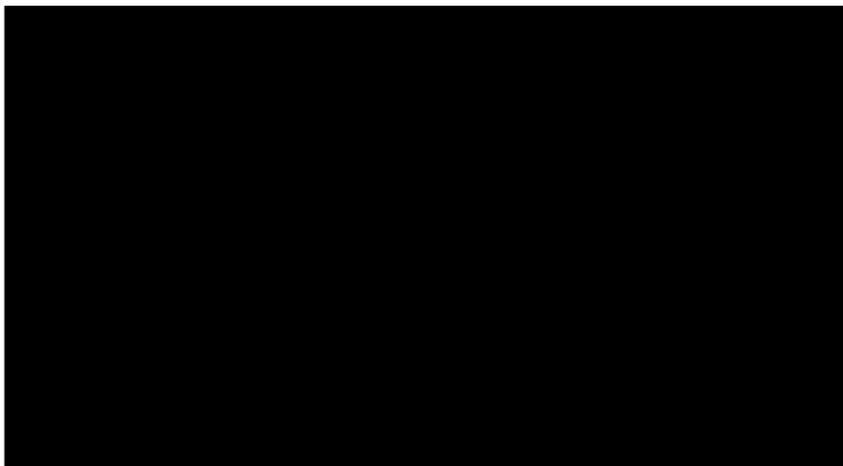
2) 旋律

第1部分は、[譜例 224]のように強いダイナミクスの中で長い持続音が下行しながら、短く強く切る5度音程のモチーフと共に、チェロの叙情的な旋律が始まる。旋律はダイナミクスの繊細な変化と共にグリッサンド奏法で8度音程を行き交う上・下行を繰り返し、主要音を中心に繋がる([譜例 225] 参照)。

[譜例 224] Espace I für Violoncello und Klavier mm.1-3



[譜例 225] Espace I für Violoncello und Klavier mm.17-18



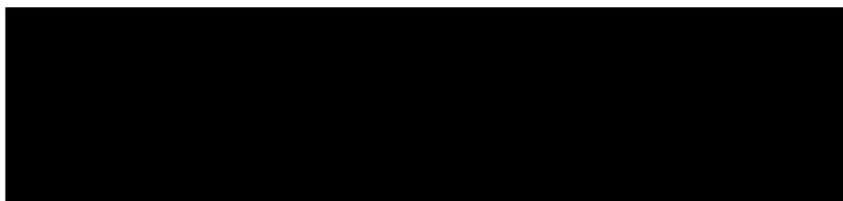
第2部分は $J=ca. 50$ の遅いテンポで、con sord.によって音色を変化させながら弱いダイナミクスで静寂な動きを見せ、第1部分と対照的な雰囲気醸し出す。[譜例 226]のように、旋律はダイナミクスの繊細な変化と共に1/4音程動いた後、グリッサンドで上行して長く持続されるなど動きが最小化している。

[譜例 226] Espace I für Violoncello und Klavier mm. 71-72



第3部分は、突然速いテンポと強いダイナミクスに変わり、静寂な第2部分とは対照的な雰囲気切り替える。[譜例 227]のように主要音はトリルによって飾られ、広い音域で大きい跳躍を成し、旋律がダイナミクスの繊細な変化と共に動的に現れる。

[譜例 227] Espace I für Violoncello und Klavier m. 94

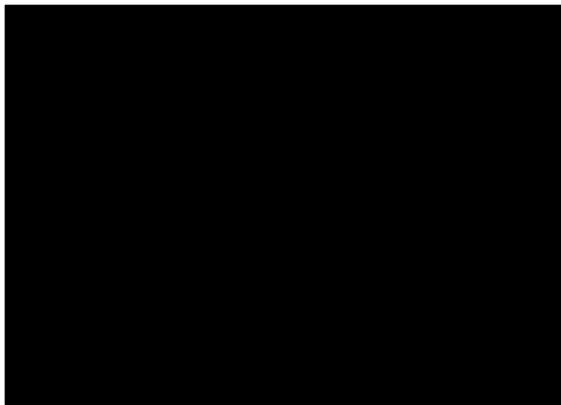


第4部分は[譜例 228]のように第2部分の旋律が再現されながら始まり、 $J=ca. 52$ の遅いテンポでcon sord.によって音色を変化させ、弱いダイナミクスと静寂な動きで終結へと向かう。終結部はチェロが重音奏法で高い「A音」を鳴らす中、旋律がピアノに受け継がれて下行しながら、消えるように静かに終わる([譜例 229] 参照)。

[譜例 228] Espace I für Violoncello und Klavier m. 102



[譜例 229] Espace I für Violoncello und Klavier m. 110



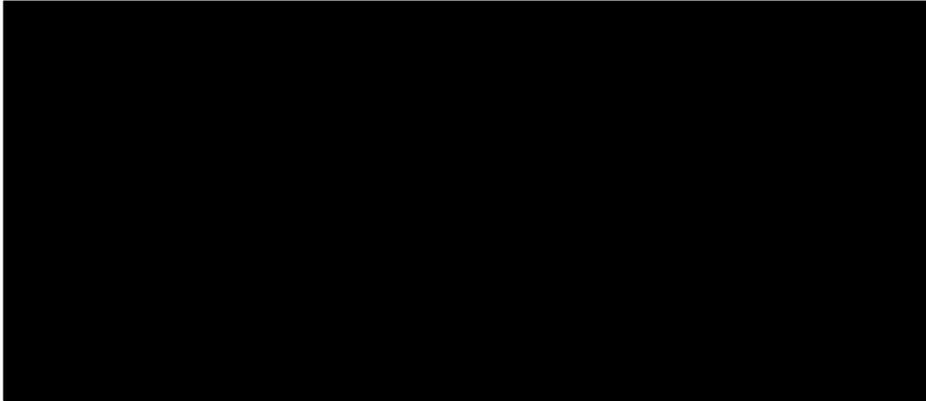
3) 拍子

4/4拍子で始まり、テンポが遅くなる第2部分から6/4拍子に変わる。

4) リズム

3連符、5連符、6連符リズムや付点リズムなどで旋律進行が現れ、上記の[譜例 225]のように、8分音符、16分音符、32分音符のリズムで規則的なビートが現れながらも、アクセントやスタッカーティシモ、スラーなどに表現されるアーティキュレーションとシンコペーションの効果を強調してリズムカルな表現がなされている([譜例 230] 参照)。

[譜例 230] Espace I für Violoncello und Klavier mm.60-61



5) 和声

短3度、完全5度の協和音程を含み、3度音程関係の音で構成された和音、また、完全4度音程を積み重ねた和音、完全5度音程を積み重ねた和音などが現れる([譜例 231] 参照)。

[譜例 231] Espace I für Violoncello und Klavier 和声

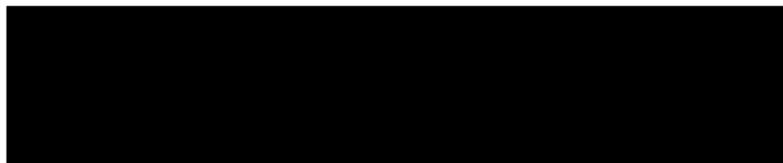
m. 62 m. 61 m. 65 m. 98 m. 97 m. 2

6) その他の特徴

チェロの重音奏法、グリッサンド、pizz.などの奏法や、1/4音程を上げ下げして微分音を演奏する現代的な奏法が現れており、韓国伝統音楽の弄絃や装飾音技法を表現し、con sord.を使った音色効果も見せている。

旋律の装飾において多様な装飾音はあまり現れないが、グリッサンドによって音を滑らせるように演奏したり、1/4音程に指定されて演奏する微分音、そしてダイナミクスの細密な変化によって音色を変化させることで旋律を飾っている。特に、グリッサンドは、vibratoと共にするグリッサンドとvibrato無しにするグリッサンドで区分され、前装飾音にもグリッサンド奏法が使われるなど音色表現を極大化している([譜例 232] 参照)。

[譜例 232] Espace I für Violoncello und Klavier mm. 77-78



ピアノは、上記の[譜例 230]のように旋律に対してリズム的な応答をしたり、同じ旋律を繰り返し演奏するなど主に打楽器的な役目で用いられる。また[譜例 233]ではリズム的装飾を伴った旋律進行により、韓国伝統音楽の弄絃技法を表現している。

そして、旋律の方向を上行と下行で対比することや、[譜例 234]のように accel. と rit. の部分的な変化で旋律の動きや停滞を表現して均衡を成すようにするなどの特徴から、道教の陰陽思想の影響が現れていると言える。

[譜例 233] Espace I für Violoncello und Klavier m. 45



[譜例 234] Espace I für Violoncello und Klavier mm. 25-27



第3章 楽曲分析のまとめ

第1節 形式

第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 47]のように形式を整理することができる。全13作品は単一楽章で構成され、2部分、3部分、4部分、5部分形式などで現れる。そのうち3部分形式が12曲で一番多い。韓国時代の初期歌曲集は歌詞や旋律などの再現が現れる歌曲形式である。しかし、ヨーロッパ時代の作品で現れる3部分形式は、通常のヨーロッパ音楽において主題が反復され現れる古典的な3部分形式とは違う形式である。各部分にはモチーフが変形され現れる場合があるが、別の内容を持ち、自然に繋がれ1つの楽曲を形成している。

韓国時代の《初期歌曲集 タルムリ》は、歌詞の節、ピアノの間奏などの変化によって形式が分けられる。ヨーロッパ時代の12作品は、テンポや拍子などの変化によって形式が分けられることが多い。特に、各部分の間にフェルマータやダブル・バーで境界を表す場合が多く、境界の前後で別のテンポを設定し雰囲気切り替えている。しかし、テンポの変化は突如速くなったり遅くなったりするよりは、音楽の自然な流れの中で変化している。

ヨーロッパ時代の《Fünf Stücke für Klavier》以後の作品からは、おおよそのテンポを意味する「♩=ca. □」の方式でテンポの表記をし、絶対的なテンポの概念よりは流動的で自然な音楽の流れを表現している。

[表 47] 全 13 作品の形式の整理

作曲年代	作品名	形式	テンポ	
1950 年	初期歌曲集 タルムリ	第 1 曲 古風衣装	5 部分形式	Allegretto
		第 2 曲 月暈	2 部分形式	Anadantino
		第 3 曲 ブランコ	3 部分形式	Moderato-Andante-a tempo
		第 4 曲 手紙	3 部分形式	特になし (Espressivo)
		第 5 曲 旅人	2 部分形式	Andantino
1958 年	Fünf Stücke für Klavier	第 1 曲	2 部分形式	Adagio-Andante
		第 2 曲	3 部分形式	Andantino-Allegretto-Andantino
		第 3 曲	3 部分形式	Allegro moderato- Poco Andante-Tempo I
		第 4 曲	5 部分形式	Allegro-Moderato-Allegro- Moderato-Allegro
		第 5 曲	3 部分形式	Allegretto-Andante-Allegretto
1963 年	GASA für Violine und Klavier	3 部分形式	♪ca. 52-(♪ca. 76→♪ca. 60) - ♪ca. 52	
	Garak für Flöte und Klavier	3 部分形式	♪ca. 60-♪ca. 96-♪ca. 60	
1964 年	Nore für Violoncello und Klavier	3 部分形式	♪ca. 60-♪ca. 72-♪ca. 60	
1968 年	RIUL für Klarinette und Klavier	5 部分形式	♪ca. 66-♪ca. 52-♪ca. 66 -(♪ca. 52→♪ca. 66) - (♪ca. 72→♪ca. 60→♪ca. 72)	
1972/ 1975 年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier	3 部分形式	♪ca. 46-♪ca. 66-♪ca. 46	
1976 年	Duo für Viola und Klavier	5 部分形式	(♪ca. 56→♪ca. 66→♪ca. 72) -♪ca. 72-♪ca. 52-♪ca. 66-♪ca. 66	
1982 年	Interludium A für Klavier	3 部分形式	(♪ca. 60→♪ca. 78)-♪ca. 60 -(♪ca. 78→♪ca. 86→♪ca. 52→ ♪ca. 60→♪ca. 78→♪ca. 52)	
1988 年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier	3 部分形式	♪ca. 60-♪ca. 72-♪ca. 52	
1991 年	Sonate für Violine und Klavier	2 部分形式	(♪ca. 72→♪ca. 66→♪ca. 60→ ♪ca. 66)-♪ca. 56	
1992 年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier	3 部分形式	♪ca. 60-♪ca. 52-♪ca. 60	
	Espace I für Violoncello und Klavier	4 部分形式	(♪ca. 60→♪ca. 68→♪ca. 60) - ♪ca. 50-(♪ca. 68→♪ca. 60) - ♪ca. 52	

第2節 旋律

第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 48]のように旋律の内容を整理することができる。韓国時代の初期歌曲集では、4度音程あるいは4度と2度音程を中心にした5音音階で旋律が現れており、5音音階の中でも主要音を中心に旋律が進行している。第1曲〈古風衣装〉、第2曲〈月暈〉、第4曲〈手紙〉などのような調性に短調が使われた楽曲では、旋律的短音階の旋律が使われており色彩的に表現されている。

ヨーロッパ時代の作品は、12音音列による旋律構成から主要音による旋律進行へと徐々に進んでいったことが見られる。1958年に作曲されたヨーロッパ時代の初作品である《Fünf Stücke für Klavier》は、西ベルリン音楽大学に在学中に12音技法を学んだ後、最初に作曲した曲で、12音音列が忠実に使われている。第1曲では、2つの原型音列による12音音列の即興的なパッセージが現れ、第2曲では12音音列の第1番から第3番までの3つの音がモチーフで使われ、旋律とリズムが多様な形態で変形されながら現れている。このように、いくつかの音で短く構成されたモチーフが多様な形態で変形され発展する特徴は、1960年代以後の作品で継続的に見られる。第3曲では2つの原型音列で構成された12音音列のコードによる旋律進行が広い音域で現れ、第4曲では12音音列の反行、逆行など多様な配列によって旋律が構成されている。また、第5曲では半音階を強調した12音音列で旋律が現れている。

1960年代の作品には12音音列が現れるが、12音音列によって旋律が構成されるより[譜例 101]と[譜例 102]のように、すでに1963年の〈GASA für Violine und Klavier〉で主要音の反復と強調などで旋律が進行している。さらに1968年の〈RIUL für Klarinette und Klavier〉では短2度の音程を強調した主要音による旋律進行が明確に現れ、後に徐々に主要音技法へ進むようになる。

1963年に作曲された〈GASA für Violine und Klavier〉と〈Garak für Flöte und Klavier〉は、導入部で7度跳躍やオクターブを越す跳躍進行が現れる。1964年に作曲された〈Nore für Violoncello und Klavier〉では、導入部で増4度と短2度の跳躍旋律がモチーフで現れ、1968年に作曲された〈RIUL für Klarinette und Klavier〉は、導入部で装飾的な音型を伴いながら短2度音程が強調された主要音がモチーフで現れるなど、不協和的な音程関係で旋律が構成されている点が見られる。

1970年代以後の作品からは、導入部で2、3個の音がグループを成してモチーフが現れ、[譜例 150]と[譜例 158]のようにトリルやトレモロ、同形リズムによる旋律の繰り返しが現れ、簡素化かつ主要音が明瞭に現れる特徴がある。そして次のような音程関係で導入部

の旋律が構成されている。

1972/75年に作曲された〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier〉では、長・短6度跳躍のモチーフが現れ、1976年に作曲された〈Duo für Viola und Klavier〉は完全4度、完全5度跳躍のモチーフ旋律が現れながら、徐々に協和的な音程関係で進んでいる。1982年に作曲された〈Interludium A für Klavier〉は「A音」を強調したコードを伴う旋律の進行と点描的技法、そして装飾的な音型を伴った旋律が広い音域を行き交いながら現れている。1988年に作曲された〈Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier〉は、完全5度跳躍のモチーフ旋律が現れ、[譜例 187]のように同じ旋律を短く繰り返したり、主要音の各音をトリルで装飾するなど、簡素化した装飾で主要音をわかりやすく表現している。1991年に作曲された〈Sonate für Violine und Klavier〉は、完全5度、完全4度跳躍のモチーフ旋律が現れ、[譜例 205]のようにモチーフを主要音として反復し続け、単純化して進行している。1992年に作曲された〈Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier〉は、完全8度跳躍のモチーフ旋律が現れ、[譜例 215]ののように3つの管楽器とピアノが静的な動きと動的な動きで対比を成しながら、主要音旋律が現れている。最後に〈Espace I für Violoncello und Klavier〉では、完全5度跳躍のモチーフが現れ、[譜例 226]のようにグリッサンドと1/4音程の微分音技法で主要音を進行させている。

このように、ヨーロッパ時代の作品において、旋律は12音音列から徐々に主要音による旋律進行へ、不協和的な旋律から協和的な旋律へと発展し、主要音の装飾においても簡素化され明瞭な形態に進んでいる。

[表 48] 全 13 作品の旋律の整理

作曲年代	作品名	旋律	
1950 年	初期 歌曲集 タルムリ	第 1 曲古風衣装	・ 4 度音程を中心とした 5 音音階 ・ 旋律的短音階
		第 2 曲月暈	・ 4 度音程を中心とした 5 音音階 ・ 旋律的短音階
		第 3 曲ブランコ	・ 4 度と 2 度音程を中心とした 5 音音階
		第 4 曲手紙	・ 4 度と 2 度音程を中心とした 5 音音階 ・ 旋律的短音階
		第 5 曲旅人	・ 4 度音程を中心とした 5 音音階
1958 年	Fünf Stücke für Klavier	第 1 曲	・ 12 音音列による即興的なパッセージ
		第 2 曲	・ 12 音音列の中で現れるモチーフ
		第 3 曲	・ 12 音音列で構成されたコードによる旋律進行
		第 4 曲	・ 12 音音列の様々な反行や配列による旋律
		第 5 曲	・ 短 2 度が強調された 12 音音列
1963 年	GASA für Violine und Klavier	・ 広い音域で現れる度入部の長 7 度-増 5 度の跳躍旋律 ・ 12 音音列による主要音の進行	
	Garak für Flöte und Klavier	・ オクターブを超える幅広い跳躍旋律 ・ モチーフの変形 ・ 12 音音列による主要音の進行	
1964 年	Nore für Violoncello und Klavier	・ 度入部の増 4 度-短 2 度の跳躍旋律 ・ モチーフの変形 ・ 12 音音列による主要音の進行	
1968 年	RIUL für Klarinette und Klavier	・ 12 音音列の短 2 度音程を強調した主要音の進行	
1972/ 1975 年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier	・ 度入部の長・短 6 度跳躍のモチーフ ・ 短 2 度音程を強調した主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	
1976 年	Duo für Viola und Klavier	・ 度入部の完全 4 度、完全 5 度跳躍のモチーフ ・ 短 2 度音程を強調した主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	
1982 年	Interludium A für Klavier	・ 広い音域を行き来するコードを伴う旋律 ・ 主要音「A 音」を強調した点描的技法 ・ 主要音の進行	
1988 年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier	・ 度入部の完全 5 度跳躍のモチーフ ・ 主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	
1991 年	Sonate für Violine und Klavier	・ 度入部の完全 5 度、完全 4 度跳躍のモチーフ ・ 長・短 3 度、短 2 度音程を強調した主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	
1992 年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier	・ 度入部の完全 8 度跳躍のモチーフ ・ 主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	
	Espace I für Violoncello und Klavier	・ 度入部の完全 5 度跳躍のモチーフ ・ 主要音の進行 ・ 同形リズムによる旋律の反復	

第3節 拍子

第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 49]のように拍子の内容を整理することができる。韓国時代の初期歌曲集では5つの曲にすべて6/8拍子が使われている。第1曲〈古風衣装〉では拍子表記で6/8拍子と3/4拍子を2つとも表記しており、演奏においてどちらとも現れることを示唆している。この2つの拍子の混用はヘミオリズムで表現される。また第3曲〈ブランコ〉、第5曲〈旅人〉にもヘミオリズムは現れている。ABA'の3部分で分けられる第3曲〈ブランコ〉では、B部分で4分音符を基準拍とする3/4拍子と4/4拍子が現れ、変拍子の形態を持っている。

ヨーロッパ時代の12の作品では、1964年に作曲された〈Nore für Violoncello und Klavier〉と1972/75年に作曲された〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier〉が4/4拍子で一定して使われた。他の10の作品では拍子符の指定がない、または変拍子の形態を持っている。

1958年に作曲された《Fünf Stücke für Klavier》の第1曲では、小節の区切りと拍子符がなく、自由で即興的な雰囲気作品の始まりの楽曲を表現した。また、1982年に作曲された他のピアノソロ曲〈Interludium A für Klavier〉では、3つの部分の中、第1部分と第2部分で、小節の区切りと拍子符無しに自由で即興的に各部分が始めている。

《Fünf Stücke für Klavier》中の第3曲では、[表 23]のように8分音符を基準拍とするものと16分音符を基準拍とするものが両者とも現れ、第4曲では[表 26]のように、5つの部分が4分音符を基準拍とするものと8分音符を基準拍とするものが交互に現れる。1960年代の作品では、4分音符を基準拍としたものを中心に時折8分音符を基準拍とするものが現れており、短い小節の間に拍子符が非常に頻繁に、かつ不規則的に変わっている。

1970年代以後の作品では、4/4拍子、5/4拍子、6/4拍子を中心に変拍子の形態が現れる。1988年に作曲された〈Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier〉では、3部分形式で部分が変わるときに、6/4→4/4→6/4拍子に変化する。また、1992年に作曲された〈Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier〉では3部分形式における第2部分から5/4→6/4拍子へ変化する。そして〈Espace I für Violoncello und Klavier〉では、4部分形式において第2部分から4/4→6/4拍子へ変化するなど、楽曲において比較的安定的な変化を見せている。このように、ヨーロッパ時代の初期作品から後期の作品になるにつれて、複雑で不規則に現れていた拍子が一定し安定的に変わっていくことが分かる。

[表 49] 全 13 作品の拍子の整理

作曲年代	作品名	拍子
1950 年	第 1 曲 古風衣装	6/8(3/4)
	第 2 曲 月暈	6/8
	第 3 曲 ブランコ	6/8 →(3/4, 4/4) →6/8
	第 4 曲 手紙	6/8
	第 5 曲 旅人	6/8
1958 年	第 1 曲	指定なし
	第 2 曲	4 分音符を基準拍とする変拍子
	第 3 曲	8 分音符、16 分音符を基準拍とする変拍子
	第 4 曲	4 分音符、8 分音符を基準拍とする変拍子
	第 5 曲	8 分音符を基準拍とする変拍子
1963 年	GASA für Violine und Klavier	6/4 中心の 4 分音符を基準拍とする変拍子 (時折 8 分音符を基準拍として使用)
	Garak für Flöte und Klavier	4 分音符を基準拍とする変拍子 (時折 8 分音符を基準拍として使用)
1964 年	Nore für Violoncello und Klavier	4/4
1968 年	RIUL für Klarinette und Klavier	4 分音符を基準拍とする変拍子 (時折 8 分音符を基準拍として使用)
1972/ 1975 年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier	4/4
1976 年	Duo für Viola und Klavier	6/4, 4/4, 5/4 中心の変拍子
1982 年	Interludium A für Klavier	5/4, 4/4, 6/4 中心の変拍子
1988 年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier	6/4→4/4→6/4
1991年	Sonate für Violine und Klavier	5/4, 4/4, 6/4中心の変拍子
1992年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier	5/4→6/4
	Espace I für Violoncello und Klavier	4/4→6/4

第4節 リズム

第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 51]のようにリズムの内容を整理することができる。韓国時代の初期歌曲集では、第2曲〈月暈〉を除いた4つの楽曲で、5音音階で構成された旋律が単調にならないよう、付点リズム、シンコペーションリズム、ヘミオラリズムなどの多様なリズム的变化が与えられている。

ヨーロッパ時代の作品では、多様な連符の音型が自由な旋律表現と主要音を飾る要素で使われている。そして韓国時代の初期歌曲集でも現れた付点リズムをはじめとし、アクセント、スラー、タイ、休符などによってビートに変化を与えるシンコペーションリズムが特徴的に使われている。そのため、不規則で変則的なリズムが現れている。このように、複雑で不規則的なビートで現れるリズムは、ユン・イサンの大部分の作品で見られる特徴であり、流動的なテンポ、拍子とともに、旋律の自然な流れの動きを表現する重要な要素と言える。そして、1970年代以後の作品では、16分音符、32分音符などで細分化された同形リズムと4分音符のリズムが反復的に用いられるなど、不規則的なリズムと下記の[表 50]のように単純な形態の拍節的なリズムが同時に現れている。そして、同形リズム、トリル、トレモロなどの要素が主要音と結合され単純で明瞭なリズム的装飾として使われている。このように、主要音技法が確立される1970年代以後の作品では、リズムが簡素化され明瞭に変わっていくことが見受けられる。

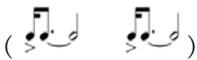
[表 50] 拍節的リズムの例

Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 91

The image shows a musical score for Trio für Violine, Violoncello und Klavier m. 91. At the top, there is a rhythmic diagram with a horizontal line and vertical stems of varying heights, representing the rhythmic structure. Below this, the score is written for three instruments: Violin (Viol.), Violoncello (Vel.), and Piano (Klav.). The Violin part features a series of eighth notes with accents. The Violoncello part consists of a continuous stream of sixteenth notes. The Piano part is divided into two staves, with the upper staff playing sixteenth notes and the lower staff playing eighth notes. The entire score is enclosed in a rectangular box.

[表 51] 全13作品のリズムの整理

作曲年代	作品名	リズム
1950年	初期 歌曲集 タルムリ	第1曲 古風衣装 ・付点リズム、シンコペーションリズム() ・ヘミオラリズム()
		第2曲 月暈 ・4分音符や8分音符による拍節のリズム()
		第3曲 ブランコ ・付点リズム、シンコペーションリズム() ・ヘミオラリズム()
		第4曲 手紙 ・付点リズム、シンコペーションリズム ()
		第5曲 旅人 ・付点リズム、シンコペーションリズム() ・ヘミオラリズム()
1958年	Fünf Stücke für Klavier	第1曲 ・様々な連符やポリリズム ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()
		第2曲 ・3連符及び様々な連符 ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()
		第3曲 ・3連符及び様々な連符 ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()
		第4曲 ・様々な連符やポリリズム ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()
		第5曲 ・3連符 ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()
1963年	GASA für Violine und Klavier ・様々な連符 ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()	
	Garak für Flöte und Klavier ・様々な連符 ・シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ()	

1964 年	Nore für Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 3 連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 
1968 年	RIUL für Klarinette und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 
1972/ 1975 年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ・ 16分音符や32分音符などによる拍節的リズムの反復  
1976 年	Duo für Viola und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ・ 16 分音符や 32 分音符などによる拍節的リズムの反復  
1982 年	Interludium A für Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 32 分音符で構成された様々な連符による装飾的な音形 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 
1988 年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ・ 32 分音符で構成された 3 連符や 4 分音符などによる拍節的リズムの反復  
1991 年	Sonate für Violine und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 3 連符及び様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ・ 16 分音符や 32 分音符、4 分音符などによる拍節的リズムの反復  
1992 年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 3 連符及び様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化 ・ 16 分音符や 32 分音符、4 分音符などによる拍節的リズムの反復  

1992 年	Espace I für Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・ 3 連符及び様々な連符 ・ シンコペーションリズムなどによるビートに不規則的な変化  <ul style="list-style-type: none"> ・ 16 分音符や 32 分音符、4 分音符などによる拍節的リズムの 反復()
--------	--	--

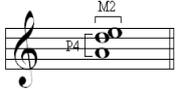
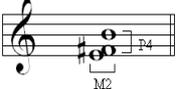
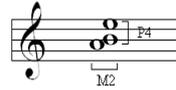
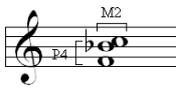
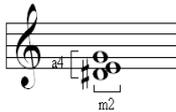
第5節 和声

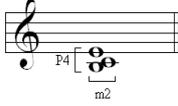
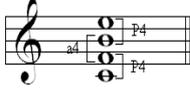
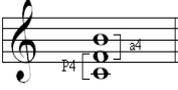
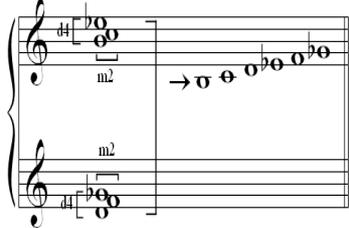
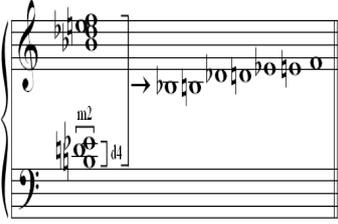
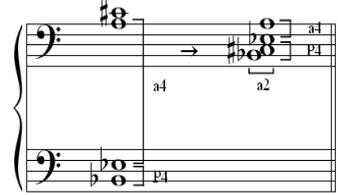
第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 52]のように和声の内容を整理することができる。韓国時代の初期歌曲集は調性音楽に作曲されたが、長調と短調の和音を混用して調性感を曖昧にさせ、[譜例 14]のように3和音の第3音や根音を省略して付加音を添え、完全4度+長2度の音程関係で成り立つ和音を数多く使っており、現代的な感覚の和声使いが現れる。

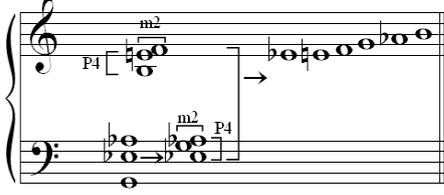
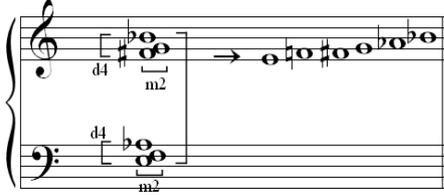
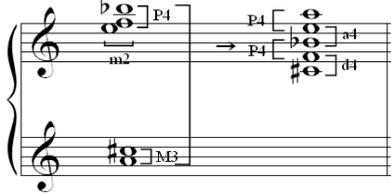
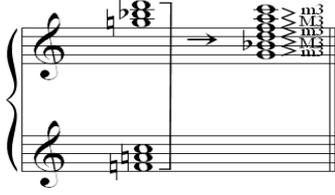
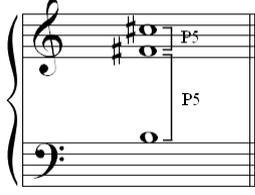
ヨーロッパ時代の作品は無調音楽で不協和的な和声が使われる。特に、韓国時代の初期歌曲集で数多く現れた完全4度+長2度の音程関係で成り立つ和音は、増4度+短2度、減4度+短2度などの形態でより不協和的な響きを成し、1970年代の作品まで多く用いられている。そして、1960年代までの作品では、長・短7度、2度音程を含んだトーン・クラスターなどの強い不協和的な性格で和声が見れる。しかし、1976年に作曲された〈Duo für Viola und Klavier〉では完全4度、完全5度などの協和的な旋律が見れる。[譜例 167]のように、和声においても完全4度、完全5度、完全8度などの協和音程の使用が多く現れ始め、その後徐々に協和的へと進む。1982年に作曲された〈Interludium A für Klavier〉以後には、3度音程関係の音から構成された和音、4度音程関係の音から構成された和音など、和音を構成する音の仕組みがそれ以前よりも柔軟にかつ明瞭に表現されている。

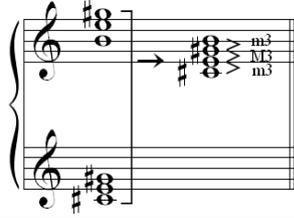
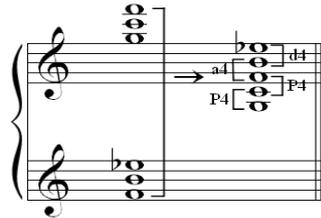
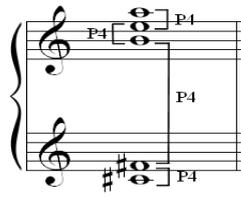
このように、ユン・イサンの作品は韓国時代の初期歌曲集から現代的な感覚の和声が見れ、ヨーロッパ時代の作品では無調音楽で不協和的な性格の和声が使われるが、1970年代後半からは徐々に協和的な方向に進むことが分かる。このような作風の時代的流れは、ユン・イサンの政治的な経験から影響を受けたことに由来すると推論することができる。

[表 52] 全13作品の和声の整理

作曲年代	作品名	和声	
1950年	初期 歌曲集 タルムリ	第1曲 古風衣装	<ul style="list-style-type: none"> 付加音による完全4度と長2度音程の結合 
	第2曲 月暈	第2曲 月暈	<ul style="list-style-type: none"> 長・短和音の混用 付加音による完全4度と長2度音程の結合 
	第3曲 ブランコ	第3曲 ブランコ	<ul style="list-style-type: none"> 付加音による完全4度と長2度音程の結合 
	第4曲 手紙	第4曲 手紙	<ul style="list-style-type: none"> 3度音程の並進行 付加音による完全4度と長2度音程の結合 
	第5曲 旅人	第5曲 旅人	<ul style="list-style-type: none"> 長・短和音の混用 付加音による完全4度と長2度音程の結合 
1958年	Fünf Stücke für Klavier	第1曲	<ul style="list-style-type: none"> 完全4度や増4度と長2度や増2度音程などの結合 
		第2曲	<ul style="list-style-type: none"> 長・短7度 完全4度や減4度と長2度や短2度音程などの結合 
		第3曲	<ul style="list-style-type: none"> 短7度、長9度 増4度と長2度音程の結合 トーン・クラスター 4度音程関係の音から構成された和音 

1958 年	Fünf Stücke für Klavier	第 4 曲	<ul style="list-style-type: none"> ・長・短 3 度、完全 4 度、完全 5 度、短 6 度 ・完全 4 度と短 2 度音程の結合  <ul style="list-style-type: none"> ・4 度音程関係の音から構成された和音 
		第 5 曲	<ul style="list-style-type: none"> ・完全 4 度、減 6 度、長 7 度音程、増 3 和音 ・完全 4 度や増 4 度と短 2 度音程の結合  <ul style="list-style-type: none"> ・4 度音程関係の音から構成された和音 
1963 年	GASA für Violine und Klavier		<ul style="list-style-type: none"> ・完全 4 度、短 6 度、長 7 度 ・減 4 度と短 2 度音程の結合 ・トーン・クラスター 
	Garak für Flöte und Klavier		<ul style="list-style-type: none"> ・長 7 度 ・減 4 度と短 2 度音程の結合 ・トーン・クラスター 
1964 年	Nore für Violoncello und Klavier		<ul style="list-style-type: none"> ・長 3 度 ・完全 4 度と短 2 度音程の結合 ・トーン・クラスター 

<p>1968 年</p>	<p>RIUL für Klarinette und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 完全 4 度と短 2 度音程の結合 • トーン・クラスター 
<p>1972/ 1975 年</p>	<p>Trio für Violine, Violoncello und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 減 4 度と短 2 度音程の結合 • トーン・クラスター 
<p>1976 年</p>	<p>Duo für Viola und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 完全 4 度、完全 5 度、完全 8 度 • 完全 4 度と短 2 度音程の結合 • 4 度音程関係の音から構成された和音 
<p>1982 年</p>	<p>Interludium A für Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> • トーン・クラスター • 4 度音程関係の音から構成された和音 • 3 度音程関係の音から構成された和音 
<p>1988 年</p>	<p>Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 長・短 3 度、完全・増・減 5 度、長・短 7 度 • 3 度音程関係の音から構成された和音 • 完全 5 度音程関係で積み重ねた和音 

<p>1991 年</p>	<p>Sonate für Violine und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・長・短 7 度、長・短 9 度 ・3 度音程関係の音から構成された和音 
<p>1992 年</p>	<p>Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・長 3 度、完全 4 度、長 6 度、短 7 度、完全 8 度 ・3 度音程関係の音から構成された和音 ・4 度音程関係で積み重ねた和音 
	<p>Espace I für Violoncello und Klavier</p>	<ul style="list-style-type: none"> ・短 3 度、完全 5 度 ・3 度音程関係の音から構成された和音 ・完全 4 度音程関係で積み重ねた和音 ・5 度音程関係の音から構成された和音 

第6節 その他の特徴

第2章第2節における全13作品の楽曲分析の内容を基に、[表 53]のようにその他の特徴の内容を整理することができる。ユン・イサンのピアノ作品には、韓国伝統音楽の旋律、リズム、演奏形態などの特徴が現れ、東洋の道教思想である静中動思想と陰陽思想なども内在しており、同時に20世紀の作曲技法をも使われている。

まず、韓国伝統音楽の特徴は次のように現れる。[譜例 16]のように、韓国伝統音楽の旋律を構成する5音音階と、5音音階の中でも主要音を中心に現れる旋律の特徴は、韓国時代の初期歌曲集において、5音音階や4度と2度音程を中心とした旋律が見られるということから、如実に現れていると言える。また、その特徴はヨーロッパ時代において、主要音技法を考案するにあたって重要な影響を及ぼしている。5音音階内で3つの主要音が持つ音程関係が垂直的に結合し、4度+2度音程の形態を持って[表 52]のように韓国時代の初期歌曲集とヨーロッパ時代の作品の和声で活用されている。

次に、韓国伝統音楽のリズムの特徴についてである。長短、弄絃技法、装飾音技法を含め、付点リズム、シンコペーションリズム、ヘミオラリズムなどの多様なリズム的变化を持つことであり、旋律を多彩に表現してくれる要素である。このような韓国伝統音楽のリズムの特徴は、ユン・イサンの作品で次のように現れている。韓国時代の初期歌曲集第1曲〈古風衣装〉でグッコリ長短とチュンチュンモリ長短、第3曲〈ブランコ〉ではセマチ長短など、決まったリズム的パターンである長短のリズム型が使われ、[譜例 20]のように、vibrato、ポルタメントなどの奏法により、韓国時代の初期歌曲集の5つの曲において弄絃技法が現れている。また、ヨーロッパ時代の作品では、[譜例 160]のように1/4音程の微分音で弄絃技法を表現したり、[譜例 134]のように装飾的な音型で主要音を飾る主要音技法を通じて、韓国伝統音楽の装飾音技法が表現されている。そして[譜例 57]のように、付点リズム、シンコペーションリズム、ヘミオラリズムなど多様なリズム的变化を持つ韓国伝統音楽の特徴は、[表 51]のようにユン・イサンのほぼすべてのピアノ作品で現れている。

次に言えるのは、韓国伝統音楽の演奏形態である連音形式やパンソリ、散調などの二重奏で現れる打楽器の役目が、ユン・イサンのヨーロッパ時代の室内楽作品で現れているということである。韓国の宮中音楽の管楽合奏では、主旋律を演奏する楽器が一時的に休む時、他の楽器がその旋律の流れを受け継ぎその流れを導く形態の連音形式が現れるのだが、ユン・イサンのヨーロッパ時代の室内楽作品においてもまた、[譜例 122]、[譜例 222]のように〈Garak für Flöte und Klavier〉と〈Quartett für Horn, Trompete, Posaune

und Klavier〉などで連音形式と類似の演奏形態が現れている。また、韓国の民俗楽のパンソリや散調などの二重奏では、打楽器が旋律をリズム的に支えながら興を添える役目をするのだが、ユン・イサンのヨーロッパ時代の室内楽作品では、[譜例 110]や[譜例 111]のように、楽曲の大部分においてピアノがこのような打楽器的な役割で使われている。

その他に[譜例 51]と[譜例 112]のように、韓国伝統の弦楽器伽椰琴の弦をつま弾いて音を出す奏法がピアノを通じて再現される。さらに、韓国時代の初期歌曲集の第3曲〈ブランコ〉では[譜例 42]のように、歌詞の文章間を韻律で合わせて歌う韓国伝統音楽のパンソリと類似の特徴が現れるなど、旋律、リズム、和声、演奏形態、奏法など多くの要素において韓国伝統音楽の影響が現れている。

続いて、ユン・イサンの音楽に内在して現れる東洋の道教思想である静中動思想と陰陽思想の影響についてである。

[譜例 121]のように、〈Garak für Flöte und Klavier〉では、主要音「F音」と「E音」が周辺の装飾的な音型とダイナミクスの変化という動的要素によって動きながら、静かではあるが生命力のあるように表現されている。このように、ユン・イサンの主要音技法では、留まっている主要音が周辺の動く装飾音とダイナミクスの変化によって継続的に変化し、生命力のある音に表現されており、このような主要音技法の概念は道教の静中動思想より影響を受けていると言える。

そしてユン・イサンの音楽では、音域の対比、旋律の方向の対比、速さとダイナミクスの対比など、互いに対比される性格の要素が共に合わさり調和と対称を成すという点に、道教の陰陽思想が現れている。韓国時代の初期歌曲集では長調と短調の和音を混用し、[譜例 68]と[譜例 98]のようにヨーロッパ時代の〈Fünf Stücke für Klavier〉の第1曲と第5曲において、リズム的、音域的な相称を成し、[譜例 146]のように〈RIUL für Klarinette und Klavier〉の終止では、高い音域で終わりまで強く継続するクラリネットの旋律と、低い音域で弱く消えゆくようなピアノの旋律で、音域とダイナミクスの対比を成している。そして[譜例 200]とのように、〈Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier〉では、旋律の上行と下行を繰り返して対比を成し、[譜例 234]のように〈Espace I für Violoncello und Klavier〉では旋律の上行と下行、速さの対比が同時に成り立つなど、道教の陰陽思想が多様に表現されている。

最後に、20世紀の作曲技法の不確定性記譜、トーン・クラスター技法、点描的技法などが使われていることについてである。1972/75年に作曲された〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier〉では[譜例 148]と[譜例 149]について133頁で触れたようにピ

ピアノ内部の弦を利用する奏法が用いられている。演奏者が任意に不協和性を演奏し、与えられた大よその位置にある音を演奏しながらピアノの弦でトレモロを演奏するなど、即興的な性格の不確定性記譜とトーン・クラスター技法が同時に現れている。1982年に作曲されたピアノソロ曲〈Interludium A für Klavier〉では、[譜例 174]のように「A音」が主要音に強調されて反復的に現れ、各音に強弱記号と音の長さの表示し音色的変化を与える点描的技法が使われている。

その他に、〈GASA für Violine und Klavier〉では、vibratoの程度を5種で区分して多様で繊細な音の震えを表現し、その他の曲でも、am Frosch、Bartok pizz.、Flutterzunge、微分音などの現代的な奏法やcon sord. などの使用で、音色的変化を表現する特徴がある。一方、[譜例 133]のように、終止部分での各音、各休符に表記されたフェルマータ、そしてpppppの極端的なダイナミクスで音楽が消えてゆく瞬間まで繊細に表現する特徴がある。

[表 53] 全 13 作品のその他の特徴の整理

作曲年代	作品名		その他の特徴	
			韓国伝統音楽的技法	その他の技法
1950 年	初期 歌曲集 タルムリ	第 1 曲 古風衣装	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・グッコリ、チュンチュンモリ長短 ・界面調音階 	
		第 2 曲 月暈	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 	
		第 3 曲 ブランコ	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・セマチ長短 ・パンソリと類似する音楽的韻律 	<ul style="list-style-type: none"> ・主要音技法の初期段階 ・ピアノによる歌詞内容の模写
		第 4 曲 手紙	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・ピアノによる伽椰琴奏法 	
		第 5 曲 旅人	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 	
1958 年	Fünf Stücke für Klavier	第 1 曲	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 	<ul style="list-style-type: none"> ・道教の陰陽思想
		第 2 曲		<ul style="list-style-type: none"> ・道教の陰陽思想 ・ピアノの打楽器的效果
		第 3 曲		<ul style="list-style-type: none"> ・道教の陰陽思想 ・ピアノの打楽器的效果
		第 4 曲		<ul style="list-style-type: none"> ・第 1 曲との音列的な関係性 ・第 2 曲、第 3 曲とのリズム的な関係性
		第 5 曲		<ul style="list-style-type: none"> ・道教の陰陽思想 ・ピアノの打楽器的效果 ・第 3 曲とのリズム的な関係性
1963 年	GASA für Violine und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 ・ピアノによる伽椰琴奏法 	<ul style="list-style-type: none"> ・vibrato 奏法、重音奏法、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想 ・フェルマータの極端的な使用 	
	Garak für Flöte und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 ・ピアノによる伽椰琴奏法 ・連音形式 	<ul style="list-style-type: none"> ・Flutterzunge、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の静中動思想 	
1964 年	Nore für Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、Bartók pizz.、微分音奏法などによる音色的な変化 ・音色的な濃淡効果 	

作曲年代	作品名	その他の特徴	
		韓国伝統音楽的技法	その他の技法
1968年	RIUL für Klarinette und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 	<ul style="list-style-type: none"> ・Flutterzunge、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想 ・道教の静中動思想
1972/ 1975年	Trio für Violine, Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、col legno、Bartók pizz.、con sord.、bisbigliando、微分音奏法などによる音色的な変化
1976年	Duo für Viola und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、col legno、con sord.、微分音奏法などによる音色的な変化
1982年	Interludium A für Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 	<ul style="list-style-type: none"> ・点描的技法 ・ピアノによる主要音響技法 ・ピアノの特性を活用した表現
1988年	Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、微分音奏法、Flutterzunge、con sord.などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想
1991年	Sonate für Violine und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、con sord.、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想 ・道教の静中動思想
1992年	Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・装飾音技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 ・連音形式 	<ul style="list-style-type: none"> ・con sord.、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想
	Espace I für Violoncello und Klavier	<ul style="list-style-type: none"> ・弄絃技法 ・旋律に対するピアノのリズム的応答 	<ul style="list-style-type: none"> ・重音奏法、con sord.、微分音奏法などによる音色的な変化 ・道教の陰陽思想

結 論

多様な音楽的素材や様式が共存する20世紀のヨーロッパ音楽界で、韓国出身の作曲家ユン・イサンはヨーロッパ音楽と韓国伝統音楽的な要素を結合させた。特に、当代ヨーロッパ音楽のひとつである12音技法と韓国伝統音楽の特徴を結合させた「主要音作曲技法」という、彼独自の作曲技法を考案し、ヨーロッパの前衛音楽界で彼自身の位置を確立した。彼は、韓国伝統音楽的な要素をヨーロッパの楽器で表現することで彼自身の音楽的構想を実現させた。本研究では、ユン・イサンのピアノ作品を中心に、形式、旋律、拍子、リズム、和声、その他の特徴に分けて分析し、彼の韓国時代の作品からヨーロッパ時代の作品までにおいて作曲技法がどのように変化していくのか、そして韓国伝統音楽的な特徴がヨーロッパの楽器を通じてどのように表現されているのかについて考察した。

ユン・イサンの韓国時代の作品では、韓国伝統音楽の素材を用いたが、彼独自の作曲技法が形成されてはいなかった。1956年から始まる彼のヨーロッパ時代では、最初にA. シェーンベルクの12音技法を受容した。また、1960年代初頭からは、12音音列に韓国伝統音楽の旋律構造の特徴を結合させた、彼独自の作曲技法である主要音作曲技法を考案し始めた。そして作曲技法の探求過程であったその時期の作品では、複雑な音楽構造や不協和的な音響で表現されたが、1967年に起きた政治的な経験での痛みを克服した1970年代半ば以降の作品では、音楽構造が徐々に理解しやすく単純化していった。そして自由や平和、人類愛を追い求めた1980年代以後の作品では、単純明瞭な音楽構造、協和的な音響へと進んでいった。

このような作曲傾向の変化にもかかわらず、韓国伝統音楽から影響を受けた弄絃の表現は、主要音技法と共に彼のヨーロッパ時代の初期作品から持続的に現れ、彼の音楽の特徴を成している。

ここで、13の全ピアノ作品を楽曲分析した結果を次のようにまとめる。

第一の形式については、13の作品全てが単一楽章で構成され、特に3部分形式が多くみられる。韓国時代の初期歌曲集では、歌詞の節、ピアノの間奏などの変化と共に形式が分けられる。ヨーロッパ時代の作品では、テンポや拍子などの変化と共に形式が分けられるが、相互異なる内容を持つ各部分が自然に繋がって1つの楽曲を形成している。それは1960年代の作品からおおよそのテンポを表記($J=ca.$ □)し、絶対的なテンポの概念よりは、流動的かつ自然な音楽の流れを表現しているからである。

第二の旋律については、韓国時代の初期歌曲集で用いられた5音音階の中でも主要音を中心に旋律が構成された特徴がある。そこからヨーロッパ時代の主要音技法を考案する可能性

を見出すことができる。ヨーロッパ時代の初期に、A. シェーンベルクの12音技法を受容し《Fünf Stücke für Klavier》では、12音音列がかなり忠実に使われたが、1960年代の作品からは主要音技法の考案と共に12音音列に変則が多くみられる。1968年の〈RIUL für Klarinette und Klavier〉では、主要音による旋律進行が明らかに現れている。12音音列による旋律から主要音による旋律進行へと徐々に変わり、極めて不協和的であった旋律は1970年代半ばからより協和的な旋律へと次第に進み、また主要音に付く装飾に関しても簡素化かつ明瞭な形態へと変わっていく。

第三の拍子については、韓国時代の初期歌曲集では6/8拍子が多く見られる。ヨーロッパ時代の作品では2つの作品を除いたすべてに変拍子が現れる。特に、ヨーロッパ時代の初期作品では拍子が極めて不規則的に頻繁に変わるが、1970年代からの作品では拍子の変わる回数が少なくなり、また規則的な変化を持つ。

第四のリズムについては、付点リズム、シンコペーションリズム、そして韓国時代の初期歌曲集にはヘミオラリズムが多く使用されるなど、ビート感がよく変わるのが特徴的である。特に、ヨーロッパ時代の作品の場合、極めて複雑で不規則的なビートが現れ、拍の区分を感じられなくなる。それはユン・イサンの作品において流動的なテンポや拍子と共に、旋律の自然な動きを表現する重要な要素である。しかし、1970年代以後の作品では、16分音符、32分音符などの反復的な拍節的リズムも現れるなど、次第に簡素化し、かつ明瞭に変わっていく。

第五の和声については、調性をもつ韓国時代の初期歌曲集において、長調と短調の和音を混用している。そして3和音の中の第3音や根音などを省略したり、付加音を添加して完全4度+長2度の音程関係を持つ和音を使うなど、和声使いに現代的な感覚がみられる。無調性であるヨーロッパ時代の作品では和音が不協和的に用いられ、韓国時代の初期歌曲集で使われた完全4度+長2度の音程関係を持つ和音が、増4度+短2度、減4度+短2度などのより不協和的な和音に変わって1970年代の作品までに集中的に現れる。そして、初期作品ではトーン・クラスターの形で不協和的な性格が強く感じられるが、1970年代後半の作品になると次第により協和的な方向へと進んでいった。

第六のその他の特徴については、次の通りである。ユン・イサンのピアノ作品において、旋律、リズム、和声などはすべて韓国伝統音楽の旋律構造やリズムなどから影響を受けている。そしてヨーロッパ時代の室内楽作品には、韓国伝統音楽の演奏形態である連音形式、そしてパンソリや散調などの二重奏の演奏で用いる打楽器の役割がピアノで表現されている。また、トリル、vibrato、ポルタメント、微分音奏法などで韓国伝統音楽の弄絃技法を表現

し、主要音を装飾する装飾的な音形などで韓国伝統音楽の装飾音技法が表現されている。

そして、ユン・イサンの音楽における主要音技法は、韓国伝統音楽の5音音階の中での主要音の概念や弄絃技法、そして道教の静中動思想の影響を受けている。また音域の対比、旋律の方向の対比、速度やダイナミクスの対比など、互いに対比する性格の要素が調和し相称構造を成すなど、道教の陰陽思想が内在している。

一方、〈Interludium A für Klavier(1982)〉では点描的技法が、〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier(1972/75)〉では不確定性記譜やトーン・クラスター技法が部分的に現れるなど、20世紀の作曲技法が使われている。

また、am Frosch、Bartók pizz.、Flutterzunge、微分音奏法などの現代的な奏法や、con sord. などを用いて音色的な変化を表現する特徴がある。

以上の分析結果から次のような結論を導出することができる。

〈Interludium A für Klavier(1982)〉に点描的技法、〈Trio für Violine, Violoncello und Klavier(1972/75)〉に不確定性記譜やトーン・クラスター技法が使われるなど、ピアノを通じて20世紀の作曲技法が実験的に使われている。また、ピアノ室内楽作品では、韓国伝統音楽の二重奏の演奏で用いる打楽器の役割と同様に、ピアノは旋律を演奏する楽器にリズム的な応答をする付随的な役割として使われているものがほとんどである。そして楽曲分析にも見られたように、韓国伝統音楽の弄絃の表現は韓国時代の初期歌曲集から継続的に用いているほど、ユン・イサンの音楽表現において最も重要であり、多くの部分を占めている特徴的な要素である。ピアノにおいても、トリルやトレモロ、前打音などの装飾的な奏法を用いて主要音技法や韓国伝統音楽の弄絃技法が現れている。しかしピアノという楽器の特性上、主要音にダイナミクスの変化を与えながら長く持続したり微分音を出すことができないため、それらを表現するにも限界があり、管弦楽器のように効果的な表現を望むことができないのである。このような点から、ユン・イサンのピアノソロ曲の数が少なく、特に、ピアノのための協奏曲は一曲も作曲されていない理由が推測できる。

以上のことから、本研究を通じて、作曲家ユン・イサンが当代ヨーロッパ音楽のひとつである12音技法と韓国伝統音楽的要素を結合させた「主要音作曲技法」を考案して東アジア的な特徴を持った音楽を作曲し、その音楽をヨーロッパの楽器で演奏することによって彼自身の音楽的構想を実現したことを確認することができた。また、彼のピアノ作品における作曲技法の変化や、韓国伝統音楽的な要素がヨーロッパの楽器を通じてどのように表現されているかについても考察できた。

以上の研究結果を基に、次のような後続研究を提案する。第一に、本研究ではユン・イサ

ンの全ピアノ作品における理論的な分析に過ぎず、演奏技法についての分析は行われていないため、彼の作品におけるピアノ演奏方法についての研究が必要だと考えられる。第二に、ユン・イサンの作品をより深く理解するためには、韓国伝統楽器や韓国伝統音楽そのものについてさらに考察する必要があると考えられる。

参考文献

- Baek, Dae-Woong. “Gugagui yihae2: jangrujeok yihae (國樂の理解2: ジャンル的な理解).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol.12 (1996), pp.115-140. [原文韓国語]
- Chae, Soo-Ah. “The development of Isang Yun’ s compositional style through an examination of his piano works.” D.M.A., University of Houston, 2003.
- Choi, Ji-Sun (Emily). “The merging of Korean traditional music and western instrumentation as exemplified in four chamber works for piano composed by Isang Yun.” D.M.A., University of Miami, 2007.
- Choi, Seong-Man and Hong, Eun-Hee., eds. *Yun Isangui eumaksegye (尹伊桑の音楽世界)* Paju: Hangil (1991), 632p. [原文韓国語]
- Drabkin, W. (久保田慶一訳) 「動機」, 『ニューグローヴ世界大事典』東京: 講談社(1994), 第11巻, p.411.
- Dürr, W., Gerstenberg, W., Harvey, J. (角倉一朗訳) 「リズム」, 『ニューグローヴ世界大事典』東京: 講談社(1995), 第9巻, pp.421-433.
- Groschopp, Holger. “Virtuose Kaskaden und Klangsinnliche Episoden: Hinweise zur Interpretation von Interludium A für Klavier (1982).” In *Ssi-ol Almanach (2002/03)*, pp.113-122. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik, 2004.
- Howard, Keith. “Korean tradition in Isang Yun’ s composition style.” In *Ssi-ol Almanach (1998/99)*, pp.67-106. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik, 1999.
- Jeon, Sung-Hwan. “Special interview: 75 sangil maja jaejomyeng doeneun jaedok jakgokga Yun Isang (スペシャルインタビュー: 75誕生日を迎えて再照明される在独作曲家・尹伊桑).” *Eumak Dong-A (音楽ドンア)* Vol.105 (1992), pp.28-35. [原文韓国語]
- Kim, Jung-Hyun. “Isang Yun’ s Duo for viola and piano (1976): A synthesis of eastern music concepts with western music techniques.” D.M.A., University of Arizona, 2007.
- Kim, Sae-Hee. “The life and music of Isang Yun with an analysis of his piano works.” D.M.A., University of Hartford, 2005.

- Kim, Seo-Kyung. “Integration of eastern and western music: An analysis of selected flute works by Korean composer, Isang Yun.” D.M.A., University of Cincinnati, 2003.
- Kim, Su-Jin. “A study of social, cultural and political elements reflected on the music of Isang Yun.” M.M.E., Yonsei University, 2003. [原文韓国語]
- Kim, Yong-Hwan. “Yun Isang: guui sangwa eumak (尹伊桑: 彼の人生と音楽).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol.11 (1996), pp.12-43. [原文韓国語]
- Ko, Jee-Yeoun. “Isang Yun and his selected cello works.” D.M.A., University of Louisiana State, 2008.
- Kunz, Harald. “A conversation with Isang Yun.” *Ssi-ol Almanach (2002/03)*, pp.7-11. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik,2004.
- Kunz, H. (長木誠司訳) 「尹伊桑」, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京: 講談社 (1995), 第19巻, p.14.
- Lee, Byong-Won. “The ornaments in traditional Korean music: structure, function and semantics.” In *Ssi-ol Almanach (1998/99)*, pp.59-66. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik,1999.
- Lee, Kyung-Ha. “A comparative study of selected violin works of Isang Yun: Gasa für Violine und Klavier (1963) and Sonate für Violine und Klavier Nr.1 (1991).” D.M.A., University of Ohio State, 2009.
- Lee, Sung-Chun. *Eumak tongrongua gu silsup (音楽通論とその実習)* Seoul: Eumak yesul (1977), 210p. [原文韓国語]
- Lee, Sung-Jin. “A synthesis of Isang Yun’s Riul für Klarinette und Klavier.” M.M., Andong National University, 1999. [原文韓国語]
- Moon, Hyun-Jin. “A study on Isang Yun’s collection of songs 《Dal-Moo-Ri》.” M.M., Ewha Womans University, 2002. [原文韓国語]
- Noh, Dong-Eun. “Hangukeseo Yun Isangui sangwa yesul (韓国での尹伊桑の人生と芸術).” *Eumakgwa minzok (音楽と民族)* Vol.17 (1999), pp.52-122. [原文韓国語]

- Oh, Seung-Eun. "Cultural fusion in the music of the Korean-German composer Isang Yun: Analysis of Gasa für Violine und Klavier and Sonatina für 2 Violinen." D.M.A., University of Houston, 1999.
- Park, Jin-Hwa. "Study on Isang Yun' s early collection of songs 《Dal-Moo-Ri》." M.M.E., Dong-A University, 2006. [原文韓国語]
- Park, Kyung-Ran. "A study of Yun Isang' s Interludium A (1982): A unique blending of east and west." D.M.A., University of Wisconsin-Madison, 2000.
- Park, Myeong-Suk. "An analysis of Isang Yun' s piano works: A meeting of eastern and western traditions." D.M.A., University of Arizona State, 1990.
- Schmidt, C.M. "Fluktuationen (1964)." In *Der Komponist Isang Yun*, Eds. by H. Heister, W-W. Sparrer. München: Text und Kritik (1987), p.210.
- Sparrer, W-W. "Verwandlungen ins Stille: zu Yuns Sonate für Violine und Klavier (1991)." In *Ssi-ol Almanach (1997)*, pp.31-43. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik, 1998.
- Sparrer, W-W. "Und dann plötzlich fiel ein Schwerthieb... Hanscheinz Schneeberger zu Werken für Violine von Isang Yun." In *Ssi-ol Almanach (2002/03)*, pp.171-178. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik, 2004.
- White, John D. *Eumak bunsok (音楽分析)* Trans. by Lee, Gun-Yong. Seoul: Sekwang (1991), 202p. [原文韓国語]
- Yun, Isang. "Akyejoryu (樂界潮流)." *Eumak (音楽)* Vol.1 (1955), p.48. [原文韓国語]
- Yun, Isang. "Vom Handwerk des Komponisten- in eigener Sache(1970)." In *Ssi-ol Almanach (2002/03)*, pp.30-33. Ed. by W-W. Sparrer. Berlin/München: Text und Kritik, 2004.
- Yun, Isang., Sparrer, W-W. *Nauil gil, nauil isang, nauil eumak (私の道, 私の理想, 私の音楽)* Jeong, Gyo-Cheol and Yang, In-Jeong., eds. Seoul: HICE (1994), 216p. [原文韓国語]
- Yun, Meong-Won. *Hanguk eumakron (韓国音楽論)* Seoul: Eumak segye (2003), 308p. [原文韓国語]

Yun, Sin-Hyang. *Yun Isangui kyunggyesunsangui eumak* (尹伊桑の境界線上の音楽)
Paju: Hangil(2005), 326p. [原文韓国語]

秋山邦晴「ユン・イサン」, 『音楽大事典』 東京: 平凡社 (1989), 第5巻, p. 2638.

石田一志「特集・尹伊桑が遺したもの: 高度な『人間論』を展開してー 尹伊桑の作品をめぐって」, 『音楽芸術』 第54巻 第1号 (Jan 1996), pp. 32-37.

角倉一朗「拍節」, 『ニューグローヴ世界大事典』 東京: 講談社(1994), 第12巻, p. 565.

金東珠『尹伊桑の音楽語法: 韓国の伝統音楽を基層として』 東京: 東海大学出版会 (2004), 162p.

武満徹, 尹伊桑「連続対談3ー 尹伊桑・死刑を前にして僕は目覚めた」, 『ポリフォーン』 第3巻 (Aug 1988), pp. 164-175.

西村朗「サントリーホール・国際作曲委嘱シリーズ④ 特別講演会: 尹伊桑 (上)『作曲家は語る』」, 『音楽芸術』 第46巻 第5号 (May 1988), pp. 75-80.

西村朗「サントリーホール・国際作曲委嘱シリーズ④ 特別講演会: 尹伊桑 (下)『作曲家は語る』」, 『音楽芸術』 第46巻 第6号 (June 1988), pp. 74-80.

藤田正典「特集・尹伊桑が遺したもの: 尹伊桑先生を偲んで」, 『音楽芸術』 第54巻 第1号 (Jan 1996), pp. 42-44.

細川俊夫「特集・尹伊桑が遺したもの: 『メモリー・ユン先生』ー 一生徒として」, 『音楽芸術』 第54巻 第1号 (Jan 1996), pp. 38-41.

尹伊桑「音楽における陰陽」, 『すべての因襲から逃れるために』 東京: 音楽之友社 (1987), pp. 129-144.

尹伊桑『わが祖国, わが音楽』 伊藤成彦編, 東京: 影書房 (1992), 236p.

尹伊桑, リンザー, L. 『傷ついた龍: 一作曲家の人生と作品についての対談』 伊藤成彦訳, 東京: 未来社 (1989), 263p.

使用楽譜

- Kyoyukyong gugak pyojunakbo: hyangto minyo 100seon* (教育用國樂標準樂譜: 郷土民謡100選). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 2009. 231p.
- Minyo* (民謡). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1970.
(Korean music, serie 7) 144p.
- Sanjo* (散調). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1969.
(Korean music, serie 3) 136p.
- Sim cheong ga* (沈清歌). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1976.
(Korean music, serie 14) 133p.
- Soojecheon* (壽齊天). Ed. by Gukrib gugagwon. Seoul: Gukrib Gugagwon, 1968.
(Korean music, serie 1) pp.9-31.
- Yun, Isang. *Chogi gagokjib Dalmoori* (初期歌曲集 タルムリ). Seoul: Yeum munhwa jaedan, 1994.
- Yun, Isang. *Duo für Viola und Klavier*. Berlin: Bote&Bock, 1977.
- Yun, Isang. *Espace I*. Berlin: Bote&Bock, 1993.
- Yun, Isang. *Fünf Stücke für Klavier*. Berlin: Bote&Bock, 1966.
- Yun, Isang. *GAGOK*. Berlin: Bote&Bock, 1976.
- Yun, Isang. *Garak*. Berlin: Bote&Bock, 1964.
- Yun, Isang. *GASA*. Berlin: Bote&Bock, 1965.
- Yun, Isang. *Interludium A*. Berlin: Bote&Bock, 1982.
- Yun, Isang. *Nore*. Berlin: Bote&Bock, 1968.

Yun, Isang. *Piri*. Berlin: Bote&Bock, 1971.

Yun, Isang. *Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier*.
Berlin: Bote&Bock, 1989.

Yun, Isang. *Quartett für Horn, Trompete, Posaune und Klavier*.
Berlin: Bote&Bock, 1993.

Yun, Isang. *RIUL*. Berlin: Bote&Bock, 1969.

Yun, Isang. *Trio für Violine, Violoncello und Klavier*. Berlin: Bote&Bock,
1976.