

平成29年度東京音楽大学大学院音楽研究科
博士後期課程音楽専攻博士論文

A.ドヴォルザーク
チェロ協奏曲イ長調 B.10
オーケストラ版演奏に向けての
基礎研究

平成 30 年 1 月 15 日 提出

D2015-02 器楽専攻 (チェロ)

朴賢娥

目次

序論	ドヴォルザークのチェロ協奏曲イ長調 B.10.....	1
1.	B.10 を実演するための研究にむけて.....	1
1-1	B.10 の作曲から発見まで	
1-2	今まで行われた B.10 の研究.....	2
2.	B.10 の資料の状況.....	4
2-1	自筆譜	
2-2	出版譜	
2-3	音源資料	
3.	B.10 の演奏に向けて——二重奏として演奏すべきか、オーケストラと独奏チェロの協奏曲として演奏すべきか.....	6
本論	1. 二重奏か管弦楽か.....	8
1-1	楽曲分析による考察.....	8
1-1-1	(1) 第 1 楽章	
1-1-2	(2) 第 2 楽章	
1-1-3	(3) 第 3 楽章	
1-2	楽曲分析が示唆する演奏形態の可能性.....	19
2.	ブルクハウザーによるオーケストレーションの妥当性.....	21
2-1	楽器編成.....	21
2-2	トレモロ.....	23
2-2-1	(1) 弦楽器のみがトレモロを奏するパターン	
2-2-2	(2) ティンパニと弦楽器がトレモロを奏するパターン	
2-2-3	(3) ティンパニのみがトレモロを奏するパターン	
2-3	持続音.....	33
2-3-1	(1) 管楽器の持続音と弦楽器のリズム	
2-3-2	(2) 弦楽器の持続音と管楽器の旋律又は対旋律	

2-4	ペダル表記のオーケストレーション	41
2-4-(1)	長い音や持続音に踏まれるペダル	
2-4-(2)	その他の部分で現れるペダル表記	
2-5	ピアノ譜に現れない音のオーケストレーション	52
2-5-(1)	ティンパニを用い方	
2-5-(2)	対旋律とリズムの追加	
3.	省略と Ossia	64
3-1	ブルクハウザーが提案している省略と Ossia	65
3-1-(1)	省略	
3-1-(2)	Ossia	
3-1-(3)	音源資料で用いられている省略と Ossia	
3-2	省略と Ossia の提案	79
結論	85
参考文献	88
付録	A.ドヴォルザークチェロ協奏曲イ長調 B.10	
	オーケストラ版演奏のための筆者の提案	別冊

序論 ドヴォルザークのチェロ協奏曲イ長調 B.10

チェコを代表する作曲家であるアントニン・ドヴォルザーク Antonín Dvořák (1841–1904)の作曲時期は、初期のスラブ時代、中期のヨーロッパ時代、後期のアメリカ時代の3つに分けられる。初期はチェコで作曲家として名前を広げ、中期にはヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833–1897) に助けられてヨーロッパ、とくにイギリスで活動し、作曲家として成功した。後期は、ニューヨーク音楽院長に就任してアメリカで作曲をした時代である。現在も広く知られ、愛されている曲は後期の作品が多く、偉大な作品であるチェロ協奏曲ロ短調 Op.104 B.191 (以下 Op.104) がそのうちの1つである。一方、本論文の考察対象曲であるチェロ協奏曲イ長調 B.10 (以下 B.10) は初期の作品であり、さらに、オーケストレーションもされていないため、偉大な Op.104 と比べることには意味がないと考える人もいるだろう。しかし、数の少ないチェロ協奏曲のジャンルでレパートリーとなりうる曲が発見されたことはとりあえず、チェリストにとって嬉しいことである。2017年現在、ドヴォルザークの初期作品は以前よりも活発に研究され、B.10の注目度も高まっている。本論文では B.10 に関する資料を精査し、楽曲分析を行った上で、この曲を演奏するためには現在残っている資料をどのように用い、その演奏をどのように実現すべきであるかを明らかにすることを目指す。

1. B.10 を実演するための研究にむけて

1-1 B.10 の作曲から発見まで

ドヴォルザークは 1859 年にプラハのオルガン学校を卒業した後、カレル・コムザーク楽団にヴィオラ奏者として入団、ホテルやレストランで演奏を行いながら収入を得た。その間、1862 年にプラハではドイツによる締め付けからチェコの文化を守る目的で国民劇場の建設が決まり、ドヴォルザークはその仮劇場のオーケストラのヴィオラ奏者となった。同時に、彼自身の作曲が売れ始めたため、昼は演奏、夜は作曲をしながら本格的に音楽家として生活を開始した。当時 20 代前半で、作曲を専門的に習ったことはなかったが、オルガン学校で学んだ和声学、対位法などが役に立った。この時期の作品として、弦楽五重奏曲第 1 番 イ短調 Op.1 B.7、弦楽四重奏曲第 1 番 イ長調 B.8、交響曲第 1 番ハ短調 Op.3『ズロニツェの鐘』(Zlonické zvony) B.9、交響曲第 2 番 変ロ長調 Op.4、B.12、歌曲集『糸杉』(Cypresses) B.11 などがある。実際にはより多くの曲を作曲したと思われるが、彼自身が作品に厳しい態度を示し、価値を認めない曲の楽譜は燃やしてしまったため、残された作

品の数は少ない。これは、初期の作品の研究が他の時代の作品研究よりも遅れている理由でもある。

B.10 が書かれた 1865 年は、特に多数の曲を作曲した年であり、また、彼の一生のミューズであるヨゼフィーナ・チェルマーコヴァ Josefina Čermáková (1849-1895) と出会った重要な年でもあった。女優でもあったヨゼフィーナは、ドヴォルザークが音楽講師となったチェルマーク家の娘であった。失恋し、結局彼女の妹と結婚したにも関わらず一生彼女に淡い恋心を抱き続け、彼は歌曲集『糸杉』をはじめとして、彼女に対する様々な感情や想いを込めた作品を作曲した¹。

B.10 はタイトルを「協奏曲」と自筆で書いているにも関わらず、現存する自筆譜はチェロとピアノの二重奏となっている。オーケストレーションされなかった理由として、この曲を献呈されたルデヴィト・ペール Ludevít Peer (1847-1904) が楽譜を持ったままプラハを離れ、死ぬまでチェコに戻れなかったという事実がある²。そのため、長く忘れられていたこの曲は約 60 年後の 1918 年にペールの遺品から発見され、世間に知られるようになった。また、発見後には、ギュンター・ラファエル Günter Raphael (1903-1960)³ とヤルミル・ブルクハウザー Jarmil Burghauser (1921-1997)⁴ がそれぞれ 1930 年、1977 年にオーケストレーションし、この 2 種の出版譜（スコア）が現在オーケストラとチェロの編成で演奏する際に用いられる楽譜となっている。

1-2 今まで行われた B.10 の研究

2017 年までに行われた B.10 の研究は非常に数少ない。表序-1 で見られるように、各楽譜資料の前書きや CD の解説で言及された程度であるが、これらの研究の中で最も深く研究したものとして注目に値するのは Cividini 2007 である。この研究は、B.10 を含めたドヴォルザークのすべての協奏曲を対象として、ベートーヴェン以降に書かれた協奏曲に見られる問題点を解決しようとした試みとして分析的に考察したものであり、特にその作曲方法に注目している。したがって、B.10 に関してもモチーフや和声などの楽曲分析をし、

¹ その曲の中でも 1895 年に作曲された Op.104 は、作曲の途中ヨゼフィーナの死を聞き、彼女が生前愛していた自分の歌曲『一人にして』 op.82-1、B.157-1 による主題を用いたことは有名な話である (Wenborn 2015: 34-60)。

² ペールが自筆譜を持っていたためにドヴォルザークがオーケストレーションすることができなかったと思われる。もしくは、そのおかげで「定期的な燃やし」から救われたとも考えられる (Smaczny 1999: 3)。

³ 1903.4.30-1960.10.19。ベルリン出身の作曲家。五つの交響曲などを作曲、1948 年にはフランツ・リスト賞を受賞 (Gudger/Levi 2001: 832)。

⁴ 1921.10.21-1997.2.19。当時のチェコスロバキア出身。作曲家、指揮者、音楽学者。アントニン・ドヴォルザークの *Thematic Catalogue* の著者及びヤナーチェクの評論家。ドヴォルザークの作品を整理し、世間にドヴォルザークの作品をより広く知らせた (Smaczny 1999: 11-15)。

楽譜、研究書	年度	言及されている内容		
		全般的な背景	分析	演奏の形態
Jarmil Burghauser 校訂譜	1975	○	×	×
Jarmil Burghauser スコア	1977	○	×	×
Matthias Irrgang	1997	○	×	×
Iacopo Cividini	2007	○	○	×

B.10 が録音されている音源 (チェリスト名)	協奏の 形態	発売 年	言及されている内容			
			作曲 背景	楽曲 分析	録音した 演奏の形態	楽譜選択の理由
Milos Sádlo	Orchestra	1976	○	×	○	×
Werner Thomas-Mifune	Orchestra	1991	○	×	○	×
Jiří Bárta	Piano	2002	○	×	○	×
Ramon Jaffé	Orchestra	2008	○	×	○	×
Tomaš Jamnik	Orchestra	2010	○	×	○	○
Alexander Rudin	Orchestra	2013	○	×	○	○
Steven Isserlis	Orchestra		○	×	○	○

表 序-1 B.10 に言及している楽譜資料・文献・音源

当時書かれた作曲技法について論じており、B.10 の演奏の編成をどうすべきかといった問題や、ドヴォルザークの死後に編集されたオーケストラ・スコアについては考察されていない。

また、現在リリースされている各音源（序論 2-3 参照）の解説を見ると、曲が書かれた全般的な背景の説明やドヴォルザーク本人ではない人がオーケストレーションした楽譜を用いて演奏すること等、基本的な説明はされている。また、全ての音源ではないが、演奏のために用いた版を選んだ理由が説明されている。例えば、ブルクハウザー版を選んだ Alexander Rudin（2013）や Tomaš Jamnik（2010）は、自筆譜での演奏の可能性に関する説明はせず、ラファエル版よりは忠実にオーケストレーションされていることを選定理由として述べている。その反面、ラファエル版を選んだ Steven Isserlis（2013）は演奏者として、ラファエル版の方が原曲よりも曲として演奏者自分が気に入ったという、相当に主観的な説明を述べている。

つまり、本曲を演奏するにあたって今までの先行研究を参考しようとしても、「なぜ本曲を自筆譜のままチェロとピアノの二重奏ではなくオーケストラと演奏することに意味があ

るのか」、「なぜ楽譜を選択し、どう演奏するかを考えなければならないのか」等、演奏者には最も重要な問題について解答を得るには限界がある。演奏の実践に向けて、まずは実演することを前提として問題点を整理し、根拠を明示しながら資料と分析の両面から考察していくことが求められていると言えよう。

2. B.10 の資料の状況

2-1 自筆譜



譜例 序-1 自筆譜 3 ページ (左)、68 ページ (右) © The British Library Board, Add.42050, f.35.

自筆譜は現在、大英図書館(British Library, London) が所蔵している⁵。全体は 70 ページ (譜面のみ 66 ページ) で第 1 楽章 *Allegro ma non troppo*、第 2 楽章 *Andante cantabile*、第 3 楽章 *Rondo. Allegro risoluto* の全 3 楽章となり、第 1 楽章と第 2 楽章の間はアタッカで続けて演奏することになる。第 1 楽章は 703 小節、第 2 楽章は 124 小節、第 3 楽章は 731 小節で、全 1558 小節、総演奏時間 55 分程の長大な曲である。

自筆譜 3 ページにはチェコ語で「チェロ協奏曲ピアノ伴奏付き、友人ルデヴィト・ペールのために作曲、献呈。幸せな思い出の中で、アントニン・レオポルド・ドヴォルザーク」と記入されている。また 68 ページには「感謝の気持ちを込めて、1865 年 6 月 30 日午後 6 時完成、アントニン・レオポルド・ドヴォルザーク」という記入がある。(譜例 序-1)

⁵ カタログ番号：ADD MS 42050

2-2 出版譜

Raphael	1930	<i>Konzert in A-dur</i> . Raphael, Günter ed. (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
	1975	<i>Concerto per Violoncello</i> . <i>Souborné vydání díla, series 4, vol.2.</i> (piano version)
Burghauser		Burghauser, Jarmil, Sádlo, Miloš ed. (Praha: Editio Supraphon)
	1977	<i>Violoncello-Konzert A-dur B.10</i> . Burghauser, Jarmil ed. (Praha: Editio Supraphon)

出版譜は上の表に示した 3 種類がある。すなわち、ラファエル版のオーケストラ・スコア、ブルクハウザー版のピアノとチェロの二重奏版、およびブルクハウザー版のオーケストラ・スコアである。このうちブルクハウザー版（二重奏版、オーケストラ・スコア）はどちらも絶版となっている⁶。

1975 年にドヴォルザーク全集の 1 曲として出版された二重奏版は、自筆譜を基にブルクハウザーが提案している縮小と演奏の対案、ミロシュ・サードロ Miloš Sádlo (1912-2003)⁷が提案する独奏チェロの弓と指使いを加えたものである⁸。

オーケストラ・スコアは、両版ともそれぞれの編者によるオーケストレーションと編曲を加えて出版されている。ラファエル版は独奏チェロの技巧的な場面を中心に編曲、曲の長さも全 1556 小節から全 376 小節へと大幅に縮小し、原曲を大きく変えており、自筆譜と関係なく新しく作られている。他方、ブルクハウザー版は原曲の長さや音を守りつつオーケストレーションされており、長さは演奏者の判断で縮小できるように作られている。

2-3 音源資料

B.10 の音源資料(CD)を以下の表序-2 に示した。7 枚のうち 5 枚がブルクハウザー版を、1 枚はラファエル版を、1 枚は自筆譜⁹を使用した演奏である。楽譜の出版はラファエル版の方が早いですが、CD の演奏においては、先に作られたラファエル版よりブルクハウザー版の方がより広く用いられている。

⁶ 出版社の Supraphon 社が Bärenreiter Praha に買収されたため絶版となり、現在は Bärenreiter Praha が所有している。販売はしていないが、チェロとピアノの二重奏版の場合インターネットの [imslp](http://imslp.org) サイトからダウンロードが可能であり、オーケストラ・スコアは Bärenreiter Praha に直接問い合わせる方法で貸出や購入ができる。

⁷ 1912.4.13-2003.10.14 チェコ出身のチェリスト。国際音楽家協会（IMC）版のハイドンのチェロ協奏曲第 1 番ハ長調 Hob.VIIb-1 の編者で広く知られている。(Němcová 2001: 82)

⁸ 本研究で B.10 の二重奏版の譜例を示す場合、自筆譜を筆者が浄書した楽譜を使用する。

⁹ 1975 年 Supraphon 社から出版された二重奏版の出版譜も存在するが、CD のカタログには「自筆譜による演奏」と示している。

タイトル (発売年度)	レーベル (カタログ番号)	演奏・指揮・オーケストラ	使用した 楽譜
Dvořák: Cello Concerto No 1 & 2 (1976)	Supraphon (3564)	Milos Sádlo(Vc) Václav Neumann(D) Czech Philharmonic Orchestra	B
Dvořák: Cello Concertos (1991)	Koch Schwann (311462)	Werner Thomas-Mifune(Vc) Rudolf Krecmer(D) Bamberg Symphony Orchestra	B
Dvořák: Complete Compositions for Cello & Piano (2002)	Supraphon (1114672)	Jiří Bárta(Vc) Jan Cech(Pf)	A
Dvořák: Youth Cello Concerto (2008)	CPO (777461)	Ramon Jaffé(Vc) Daniel Raiskin(D) Staatsorchester Rheinische Philharmonie	B
Dvořák: Complete Cello Works (2010)	Supraphon (4034)	Tomaš Jamnik(Vc) Tomas Netpoli(D) Prague Radio Symphony Orchestra	B
Dvořák: Cello Concerto; Serenade for Strings (2013)	Fuga Libera (FUG714)	Alexander Rudin(Vc,D) Musica Viva Chamber Orchestra	B
Dvořák: Cello Concertos (2013)	Hyperion (CDA67917)	Steven Isserlis(Vc) Daniel Harding(D) Mahler Chamber Orchestra	R

A(Autograph) : 自筆譜

B(Burghauser) : ブルクハウザー版

R(Raphael) : ラファエル版

表 序-2 B.10 の音源資料

3. B.10 の演奏に向けて——二重奏として演奏すべきか、オーケストラと独奏チェロの協奏曲として演奏すべきか

この作品を演奏するにあたって演奏者は「実際にどう演奏すべきか」—自筆譜のまま二重奏で演奏するのか、それとも自筆譜にオーケストレーションを加えて管弦楽曲として演奏するのか—を検討することを迫られる。

表 序-2 で現れている音源で録音している演奏者らも、演奏前に同じ疑問を持ったと思われる。7枚のうち5枚がスコア (B) を用いて録音をしていることから、①ピアノとの演奏よりオーケストラとの「協奏曲」の演奏が望ましい ②可能であれば原曲を守っているブルクハウザー版を用いることが望ましいと判断した演奏者の方が多かったことがわかる。

特に②に関しては筆者も同じ意見であり、ラファエル版を用いた音源資料や楽譜を確認した結果、原曲の性格が相当失われている点で疑問があると感じた。

では、なぜそもそも半分以上の音源がブルクハウザー版でのオーケストラとチェロの協奏曲を選択したのだろうか。なぜ自筆譜であるピアノとの二重奏ではなく、オーケストラとの協奏の形態を選んでいるのか、まずは自筆譜の分析を基に考察する。

本論 1. 二重奏か管弦楽か

1-1 楽曲分析による考察

チェロとピアノの二重奏をとるか、オーケストラの伴奏をとるかということは、室内楽として演奏するのか、管弦楽曲として演奏するかの選択である。これを判断するためには、まず楽曲そのものの特徴を分析する必要があるため、以下に楽章ごとに検討することとする。

1-1-(1) 第1楽章

① 分析表

(主要なモチーフ 9 ページ、分析表-10 ページ)

② 構成

第1楽章はソナタ形式と考えられ、第1主題と第2主題を持つ提示部、短い展開部、第2主題から再現する再現部に分けられる。注目すべきことは、134小節に及ぶ長いピアノ提示部（チェロは休止）があることである。これは二重奏というよりもむしろ管弦楽伴奏による協奏曲でのオーケストラ提示部を思わせる。チェロ協奏曲の事例を考えると、近い時代に書かれたカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns(1835-1921)、ローベルト・シューマン Robert Schumann(1810-1856)のチェロ協奏曲には長いオーケストラ提示部がないため、さらに前の時代のルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven(1770-1827)の三重協奏曲¹⁰やフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn(1732-1809)の二つのチェロ協奏曲に近い様式と言えよう。ピアノ提示部のあとに始まる提示部（135小節～）では、明瞭な旋律で作られた第1主題（a）と第2主題（h）が提示される。展開部の冒頭には再び長いピアノのみの部分（431小節～452小節）があり、協奏曲に典型的な音色・音量の対比が強調される。再現は第1主題部分を欠き、548小節から第2主題がA-durで完全に再現する。第2主題から再現する方法は、後期に書いたOp.104でも見られる特徴である。提示部の最後427小節には「Cadenza」と自筆で記入され、4小節のみの非常に短いカデンツァがある。このカデンツァは、再現部の最後ではなく展開部の前に位置している点、さらに演奏者の技巧を要求していない点で、

¹⁰ ベートーヴェンが作曲したチェロ協奏曲がないため、チェリストには重要なレパートリーである。

楽章が終わる前に演奏者の技量を見せる古典派の協奏曲によくみられるカデンツァとは大きく異なっている。

モチーフ	譜例
a	<p>Allegro ma non troppo</p> 
b	<p>Allegro assai</p> 
c	
d	
e	
f	
g	<p>spiccato</p> 
h	
i	
j	<p>Meno allegro</p> 
k	<p>Allegro ma non troppo</p> 

【主要モチーフの対応表】¹¹

¹¹ 付録に添付したスコアを基に作成した。

Andante - Allegro assai ピアノ提示部						
小節	1~16	17~28	29~44	45~90	91 ~ 98	99~134
モチーフ	(a)	b	c	c ¹ -c ²	a	b-c
調	A		E	cis-C	A	
Pf						
Vc						

Allegro ma non troppo 第1主題群提示								
小節	135~160	161~189	190 ~ 201	202 ~ 213	214 ~ 221	222 ~ 229	230 ~ 245	246~270
モチーフ	a (第1主題)	d	a	e	a-e	f	g	d ¹ -a ¹
調	A	H-gis-cis	A	f-C	(A)	H	不安定	F-B
Pf								
Vc								

Allegro ma non troppo (tranquillo) 第2主題群提示										Cad
小節	271~308	309~342	343 ~ 356	357 ~ 372	373 ~ 390	391 ~ 404	405 ~ 418	419 ~ 426	427 ~ 430	
モチーフ	h(第2主題) -e-h	g ¹	i	a ²	i	i	a ³	j(a)		
調	E	不安定	H	D	A	C	D-E	cis	A	
Pf										
Vc										

Allegro assai - Allegro ma non troppo 展開部					
小節	431~452	453~494	495 ~ 506	507 ~ 522	523~547
モチーフ	b	k	e-f	g	d ¹ -a ¹
調	A	B	不安定		
Pf					
Vc					

Un poco meno allegro - Allegro ma non troppo - Meno allegro, quasi recitativo 再現部								
小節	548~585	586~619	620 ~ 633	634 ~ 649	650 ~ 667	668 ~ 681	682 ~ 695	696 ~ 703
モチーフ	h-e-h	g ¹	i	a ²	i	i	a ³	j(a)
調	A	不安定	E	G	D	F	G-A	Fis-F
Pf								
Vc								

③ 楽器の使い方

ピアノの使い方に注目して見ると、多様な書法や音型を用いることなく同一音型の連続によるパターンやリズムが多く見られる。例えば譜例 1-1 では、右手のトレモロによる伴奏型が 18 小節も続く。このトレモロ伴奏型の割合を小節数で数えると、左手、右手若しくは両手で演奏するトレモロ伴奏型は第 1 楽章全 703 小節のうち 131 小節となり、全体の約 18.6%となる。もう一つの単純なパターンとして全音符での伴奏型もたくさん現れる。左手、右手若しくは両手で全音符のみ演奏する小節は、703 小節のうち 189 小節となり、約 26.8%となる。

113

119

125

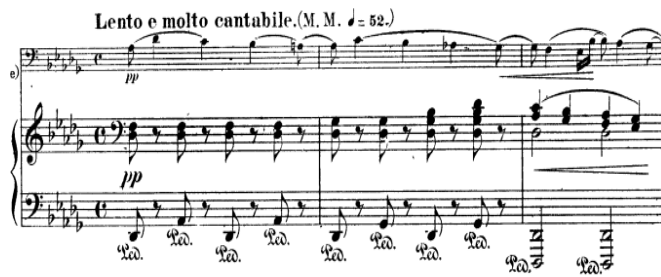
譜例 1-1 B.10 第 1 楽章 113～130 小節（以下「小節」表記省略）

もう一つ自筆譜で見られる特徴は、ペダルの使い方である。

自筆譜のピアノ・パートには所々にペダルの指示がある。しかし、チェロとピアノのために作曲された他の作品のペダル指示部分と比べてみると、ペダルの用い方の特徴に違いがあることがわかる。2 台ピアノのために作られた《ボヘミアの森から Ze Šumavy》Op.68



譜例 1-2 2台のピアノのための《森の静けさ》原曲、第1ピアノ・パート 1～3 (Dvorak 1894b)



譜例 1-3 《森の静けさ Klid》チェロとピアノ二重奏版 1～3 (Dvořák 1894b)

の第5曲《森の静けさ Klid》はヴォルザーク自身がチェロとピアノ二重奏¹²、チェロとオーケストラ¹³に編曲した。

2台ピアノのために作曲された原曲（譜例 1-2）は全 58 小節のうち 30 小節に、チェロとピアノの二重奏（譜例 1-3）では全 58 小節のうち 38 小節にペダル指示がある。両版とも最初のテーマでたっぷりペダルを使うことにより、静かで広い森の中を歩き続ける場面と雰囲気豊かな表現しようとしているようだ。ペダルの指示は音価の短い音符にも細かく付けられており、単に音を伸ばすためだけではなく、微妙なニュアンスを与えるためにもペダルが使用されている。

これに対して B.10 のペダル表記を見ると、全曲 1556 小節のうちペダルを踏むことが指示されているのは 293 小節で、そのうち 216 小節は左手や右手に全音符またはトレモロの音型がある部分となっている。すなわちこの曲においては、ペダルは主に音の響きを増幅し持続させることを目的として用いられていると言えよう。因みに、時代は離れているが Op.104（1895）のドヴォルザーク自身が書いたチェロとピアノの二重奏版（譜例 1-4）では、ペダルの指示が全 1036 小節のうち 20 小節に表れ、その内 17 小節が全音符とトレモロで奏する部分である。この比較により、B.10 の自筆譜におけるピアノは、二重奏の 1 パー

¹² 1891 年 12 月 28 日編曲。

¹³ 1893 年 10 月 28 日編曲。

トとして独自の動きを見せるよりも、オーケストラの代替としてのピアノ・パートに似た特徴を示していると言える。



譜例 1-4 Op.104 第 1 楽章 329～334 (Dvořák 2011)

1-1-(2) 第 2 楽章




① 分析表

(主要なモチーフ 13～14 ページ、分析表-14 ページ)

② 構成

第 1 楽章からアタッカ (Attacca) で入る第 2 楽章は、自由な 3 部形式で作られている。モチーフ 1 の旋律を中心に様々なモチーフを入れ替えながら進行し、最後は 5 小節の小さなカデンツァで終わる。モチーフ 1 が常に同じ形ではなく、調やモチーフの終わり方を変えつつ 6 回登場する点で、バロック時代の協奏曲でよく用いられたリトルネロ形式的でもある。但し、バロックのリトルネロ形式に見られるようなソロとトゥッティの対比は伴わない。この楽章には長いピアノのみのフレーズがほとんど無いが、それは古典派の協奏曲において緩徐楽章にはソロ楽器と伴奏の目立った対比が付けられていないことに共通する特徴である。



モチーフ	譜例
1	
m	
n	

モチーフ	譜例
o	
p	
q	
r	

【主要モチーフの対応表】

Andante Cantabile 第1部				
小節	1~9	10~16	17~23	24~31
モチーフ	l	m	l ¹	m ¹
調	F	a-C	F	d-F
Pf				
Vc				

Andante Cantabile 第2部						
小節	32~39	40~47	48~55	56~63	64~75	76~79
モチーフ	l ²	n	o	l ³	o ¹ -p	q
調	A	C	a	C	Es-Ges-F	f
Pf						
Vc						

Andante Cantabile 第3部						
小節	80~ 86	87~92	93~ 106	107~ 113	114~ 118	118~ 124
モチーフ	l ⁴	r	p ¹	l	Cadenza	q
調	As	不安定	F-As	F		f-F
Pf						
Vc						

③ 楽器の使い方

この楽章のピアノ・パートで見られる特徴は、シンコペーションのリズムが長く続くという点である（譜例 1-5）。

ピアノとチェロの対話形式が見られる箇所は、譜例 1-6 のようにモチーフ *p* がチェロ（68–69 小節）とピアノ（70–71 小節）で応答する形が 3 か所あるだけで、それ以外の部分のピアノは全て和音でチェロの旋律を支える形となっている。つまり、横の流れを担当しているのはチェロで、ピアノはほとんど縦の和声の響きしか作らない。特に、譜例 1-5 にも見えるような、単純な左手のオクターブの進行が、全 124 小節のうち 102 小節で、約 82% を占めている。さらに、ロマン派時代のピアノとチェロのための二重奏曲とは異なり、ピアノがチェロと対等に旋律を奏する部分は全 124 小節のうち譜例 1-6 の部分を含む 6 小節しかない。すなわち、自筆譜のピアノ・パートは室内楽の一員として独立した動きを見せるのではなく、伴奏の役割に徹している。

1
Andante cantabile
p

4
pp

8

譜例 1-5 B.10 第 2 楽章 1～10

68

譜例 1-6 B.10 第 2 楽章 68～71

1-1-(3) 第3楽章

① 分析表

(主要なモチーフ 17 ページ、分析表-18 ページ)

② 構成

ドヴォルザークはこの楽章をロンドと題しているが、古典的なロンド形式¹⁴とは異なる自由な形式で、三部分構造にコーダが付いたものと解釈できる。冒頭はピアノのみの経過部で調が決まらないまま進行し、73 小節に及ぶ長さを持つ。第 1 部では主要主題(ロンド・テーマ) t が主調で回帰しており、ロンドのコンセプトが感じ取れる。その後、ピアノのみによる連結部を経て、第 2 部に入る。このように、第 1 部の最初と最後がピアノのみのフレーズとなっている点で特徴的であり、ピアノのみのフレーズは、管弦楽伴奏のコンチェルトにおいてソロと対比されるオーケストラ部分のような効果を有する。第 2 部分では対比的な副主題 w が C-dur で現れ、転調を伴って展開する。この部分はソナタ形式の展開部の性格を持つ。第 3 部では t が主調で再現するが、その後 t の回帰は無く、属調で w が再現する。ここでは主要主題と副主題が再現することから、ロンド形式よりもソナタ形式的な性格が強く感じられる。その後 t は現れることなくコーダに進行し、第 1 楽章のピアノ提示部の b と c を用いたピアノのみのフレーズを経て、第 3 楽章のモチーフ u を思わせる旋律で盛り上がったのち、モチーフ s を用いたピアノのみのフレーズで静かに終わる。

コーダの最初と最後がピアノのみのフレーズである点も、管弦楽伴奏の協奏曲の最後のトゥッティのような印象を与える。

¹⁴ 18 世紀に最も多くの作曲家に愛用されたが、19 世紀にはソナタ形式が混ざったロンド・ソナタ形式が独立した曲として作曲された。ドヴォルザークが 1891 年に作曲したチェロとピアノのための「ロンド ト短調作品 94 B.171」もその一つである。彼はこの曲を 2 年後の 1893 年にチェロとオーケストラのために編曲した。

モチーフ	譜例
s※	<p style="text-align: center;">Allegro risoluto</p>  <p style="text-align: center;"><i>pp</i></p>
t	 <p style="text-align: center;"><i>f</i></p>
u	 <p style="text-align: center;"><i>f molto espress.</i></p>
v	 <p style="text-align: center;"><i>pp</i></p>
w	 <p style="text-align: center;"><i>sub. mp espress.</i></p>
x	<p style="text-align: center;"><i>a tempo (meno allegro)</i></p> 

【主要モチーフの対応表】 ※モチーフ s のみ自筆譜を基に作成。

Allegro risoluto 第1部								
小節	1~72	73~80	81~128	129~152	153~160	161~168	169~196	197~232
モチーフ	s	t	t ¹	u	t	t ¹	t ²	(t)-s ¹
調	不安定	A		不安定	A		A-不安定-A	
Pf								
Vc								
特徴	導入部	主要主題(74~80小節)						連結部

Allegro risoluto 第2部							
小節	233~270	271~302	303~314	315~332	333~390	391~418	419~452
モチーフ	v	w	x	t	s	(s ¹)	
調	cis-E	C	C-G	不安定	不安定	不安定	
Pf							
Vc							
特徴		副主題				経過部	

Allegro risoluto 第3部						
小節	453~460	461~508	509~534	535~578	579~610	611~626
モチーフ	t	t ¹	u	w	x	(w)
調	A	A	不安定	E		A
Pf						
Vc						
特徴	主要主題		副主題			連結部

Allegro vivace - Un poco sostenuto - Allegro ma non troppo		Allegro risoluto コーダ		
小節	627~653	654~683	684~711	712~729
モチーフ	b	c ¹ -c ²	u	s
調	A	不安定	A-不安定	A
Pf				
Vc				
特徴	4/4		6/8	

③ 楽器の使い方

第3楽章においても、ピアノ・パートはトレモロを主に伴奏の形とするパターンが多い。その比率は全731小節のうち165小節で、22.6%を占めている。このパターンはピアノのみの経過部に最も多く使われ、第1楽章と同様に、弦楽器で奏するトレモロを持つオーケストラの提示部を思わせる。もう一つ注目すべき形はモチーフvで現れるパターンであり、譜例1-7のように動きのない和声を長く持続する形をタイとペダルを使い8小節も続

譜例 1-7 B.10 第3楽章 233-239小節

けている。この音型はピアノでももちろん演奏可能ではあるが、これを管弦楽で演奏すれば、長く持続されるペダルの響きはさらに豊かに効果的に表現できるであろう。このように自筆譜のピアノ・パートは、全体的にオーケストラで演奏することを想定して書かれたピアノ・パートである可能性を示唆している。

1-2 楽曲分析が示唆する演奏形態の可能性

1-1の全3楽章の作曲様式とピアノ・パートの特徴の分析から得た結果、両端楽章ではピアノのみの提示部や経過部、終結部がオーケストラのトゥッティ・フレーズの役割を果たしていること、全楽章にわたってピアノ・パートに持続音やトレモロが多く、二重奏の一員としてチェロと対等な役割を果たすよりも伴奏的な役割が課されていること、さらにピアノ・パートに管弦楽による演奏を想定したような音型が見られることがわかった。したがって、この作品のピアノ・パートをオーケストレーションし、独奏チェロとオーケストラの編成で演奏することは、作曲家が想定していた可能性のある編成を実現するという点で意義があり、興味深い取り組みであると考えられる。自筆譜にしたがい二重奏で演奏するのか、あえてオーケストレーションを加え、自筆譜とは異なる形態のオーケストラ版で演奏するのかは演奏者が判断するところであるが、筆者は楽曲の様式的特徴を生かすために、オーケストラと独奏チェロで演奏することが望ましいと考える。また、自筆譜に基づいてオーケストレーションされているブルクハウザー版を用い演奏することで、協奏曲的な特徴も生かして演奏することができる。

しかし、ブルクハウザー版を用いて演奏するためには、ブルクハウザーが提案しているオーケストレーション、短縮箇所、代わりに提案している *ossia* をどう扱うべきかを考えねばなら

ない。ブルクハウザーは自筆譜におけるピアノのパートのみならず、長すぎるチェロ・パートの一部もオーケストラの諸楽器の担当に置き換える等、多彩な音色、独奏チェロとオーケストラの対話を実現するために手を加えた。実際にブルクハウザー版はどのような部分が自筆譜と異なっているのか、ドヴォルザークのオーケストレーションをどう参考にしているのか、またどのような方針で省略を提案しているのだろうか。この版を演奏に用いるにあたって、これらの疑問点に答えることが必要となる。そこで次章においてはブルクハウザー版のオーケストレーションについて詳細な検討を試みることにする。

2. ブルクハウザーによるオーケストレーションの妥当性

B.10 をオーケストラと独奏チェロの編成で演奏しようとする時、使用楽譜として候補に挙がるのは、ドヴォルザークの研究者ブルクハウザーが校訂した楽譜である。そこでまず、ブルクハウザーが二重奏版をどのようにオーケストレーションしたのか、その特徴と妥当性についてドヴォルザークのオーケストレーションと比較分析することによって確認する。

2-1 楽器編成

ブルクハウザーは B.10 を 2 管編成（フルート 2、オーボエ 2、クラリネット 2、ファゴット 2、ホルン 2、トランペット 2、ティンパニ、弦楽器）でオーケストレーションしているが、ドヴォルザークはどのような楽器編成で作曲していたのだろうか。作曲時期と曲種の点で比較しうる作品を表 2-1 にまとめた。

同時代のオーケストラ作品											
作品	作曲年	オーケストラ編成									
		Fl	Ob	Cl	Fg	Hr	Tp	Tb	Timp	Str	
交響曲第 1 番ハ短調	1865	2※ ¹	2※ ²	2	2	4	2	3	○	○	
交響曲第 2 番ロ長調		2※ ¹	2	2	2	4	2	3	○	○	
主要な独奏楽器とオーケストラのための作品											
作品	作曲年	オーケストラ編成									
		Fl	Ob	Cl	Fg	Hr	Tp	Tb	Timp	Str	Solo
ピアノ協奏曲ト短調	1876	2	2	2	2	2	2	×	○	○	Pf
ヴァイオリン協奏曲イ短調	1879	2	2	2	2	4	2	×	○	○	Vn
ロンドト短調	1893	×	2	×	2	×	×	×	○	○	Vc
《森の静けさ》		1	×	×	2	1	×	×	×	○	
チェロ協奏曲ロ短調	1894	2	2	2	2	3	2	3※ ³	○※ ⁴	○	

Str : VnI,II,Va,Vc,Cb (弦楽 5 部)

※¹ Picc 持ち換え

※² E.H 持ち換え

※³ Tb3 + Tuba1

※⁴ Triangle (第 3 楽章のみ)

表 2-1 ドヴォルザークの作品の楽器編成

表 2-1 の作品と B.10 を比べてみると、ブルクハウザーが B.10 をピアノ協奏曲と全く同じ編成でオーケストレーションしたことがわかる。同時代の交響曲ではホルンが 4 に増えトロンボーン 3 が加わっており、また 1870 年代のヴァイオリン協奏曲ではホルンを 4 に増やすことにより共に低音部が補強されている。しかし B.10 の場合独奏楽器がチェロであるため、この補強は必ずしも必要ではないと考えられる。

1890 年代の作品では、小品のロンド ト短調と《森の静けさ》で管楽器の数がかなり減少しているのに対して、Op.104 ではチューバを含む大編成となっており、曲種によって編成に明確な相違をつけていることがわかる。しかし、B.10 は 1860 年代の作品であるため、Op.104 の編成をモデルとする必要はないであろう。

したがって、ブルクハウザーが採用した楽器編成は、1860 年代のドヴォルザークのチェロ協奏曲として妥当なものとして評価できる。

それでは、オーケストレーションの内容はどう比較分析できるだろうか。ここではドヴォルザーク自身がオーケストレーションした 4 つの作品、すなわちマズレック ホ短調 Op.49 (以下 マズレック)、《ボヘミアの森から》より《森の静けさ》Op.68-5 (以下《森の静けさ》)、ロンド ト短調 Op.94 (以下 ロンド)、および Op.104¹⁵を比較対象として取り上げる。これらはいずれも、ドヴォルザーク本人がチェロとピアノの二重奏版とオーケストラ・スコアの両方を作成しているため、彼のオーケストレーションの方法を知る有効な手がかりとなるものである。

¹⁵比較対象とする 4 曲の作曲年度、用いる楽譜の出版情報

曲名	Opus 番号	作曲年、B 番号、編成、出版情報	
		原曲	編曲
マズレック ホ短調	49	1879, B.89 for Violin & Piano Berlin: N. Simrock, 1879	1879, B.90 For Violin & Orchestra Antonín Dvořák: Souborné vydání díla, series 3, vol.23 Prague: Státní hudební vydavatelství (SHV), 1963
《森の静けさ》	68	1883, B.133 for Piano 4hands Berlin: N. Simrock, 1884	1891, B.173 for Cello & Piano Berlin: N. Simrock, 1894a. 1893, B.182 for Cello & Orchestra Berlin: N. Simrock, 1894b
ロンド ト短調	94	1891, B.171 for Cello & Piano Berlin: N. Simrock, 1894	1893, B.181 for Cello & Orchestra Berlin: N. Simrock, 1894
チェロ協奏曲 ロ短調	104	1895, B.191 for Cello & Orchestra Antonín Dvořák: Souborné vydání díla, series III, vol.12 Prague: SNKLHU, 1955	1896, B.191 for Cello & accompaniment Piano Berlin: N. Simrock, 1896

2-2 トレモロ

B.10 で最も注目すべきことは、自筆譜（チェロとピアノ）の中で大きな割合を占めているピアノ・パートのトレモロ¹⁶の表現をどうオーケストレーションするかである。

曲名	トレモロが現れる小節（小節数）			合計	全小節	比率
	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章			
B.10	19~20(2),23~43(21)	118~123(6)	1~4(4), ※ ² 9~15(7)	308	1558 1 st -703 2 nd -124 3 rd -※ ³ 731	19.7%
	101~102(2), 105~131(27), 186~189(4) 210~211(2), 330~332(3) 358(1), 360(1), 362(1) 364(1), 365(1), 368(1) ※ ¹ 390(1), 399(1) 413~416(4) 431~452(22) 469~472(4) 562~563(2) 566~567(2) 607~609(3),612~615(4) 635(1), 637(1), 639(1) 641(1), 642(1), 644(1) 678~681(4), 690~693(4)		17(1),19(1),21(1) 23~26(4), 29~38(10) 57~63(7),65(1) 134~141(8), 186~189(4) 206~210(5), 212(1) 230~233(4), 280~283(4) 288~299(12) 362~371(10), 392~395(4) 400~415(16), 494~495(2) 502~503(2), 514~522(9) 545~548(4) 553~564(12), 614~616(3) 618(1),620(1) 635~653(19), 655(1) 664~668(5), 706~711(6) 722~730(9)			
マズレック				0	358	0
森の静けさ				0	59	0
ロンド	28~31(4),136~142(7),158~173(16), 182~184(3)225~228(4)			34	318	10.6%
Op.104	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章	181	1036 1 st -354 2 nd -166 3 rd -516	17.5%
	5(1),11~14(4), 19~20(2), 23~24(2) 27~28(2), 31~43(13) 65~74(10),86~94(9) 148~156(9), 185(1) 192~201(10), 204~207(4) 211(1), 213(1) 216~221(6), 224~239(16) 256~260(5), 275~283(9) 329~330(2), 334(1) 342~345(4), 353(1)	25~27(3) 92~94(3) 106(1) 127~128(2)	21~22(2) 95~98(4) 99~104(6) 114~115(2) 117~120(4) 206~213(8) 265~268(4) 332(1), 334~346(13) 397~400(4) 413~415(3) 497~504(8)			

表 2-2 各曲におけるトレモロの比率¹⁷

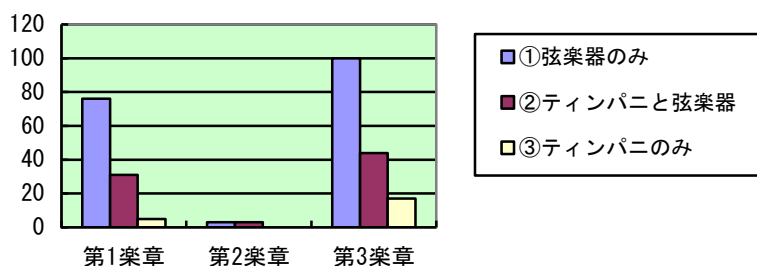
¹⁶ 本論文で扱うのは演奏される音が 16 分音符以下の音のトレモロである。

¹⁷ ※は自筆譜と出版譜が異なる箇所。（※1：出版譜ではトレモロが現れない。※2,3：自筆譜の方が 2 小節多いため、自筆譜の小節数を表記。）

表 2-2 は B.10 と比較対象とする 4 つの曲の中において、左手、右手若しくは両手で演奏するトレモロ奏法が現れる箇所の割合を表にしたものである。B.10 の自筆譜におけるトレモロ奏法¹⁸の割合は、全楽章 1558 小節のうち 308 小節となり、全体の約 19.7%である。ロンドでは約 10.6%、Op.104 では全楽章 1036 小節のうち、181 小節に現れ、約 17.5%である。Op.104 の場合には、二重奏版がオーケストラ譜よりも後で作られたという違いがあるが、協奏曲においてはオーケストラの響きを多様に表現するため、ピアノのトレモロ奏法が室内楽よりもより多く用いられたと思われる。

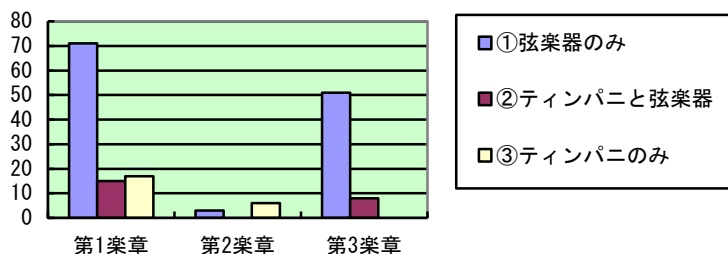
トレモロ部分をブルクハウザーは主に次の 3 つの方法でオーケストレーションした。すなわち、①弦楽器のみにトレモロを奏させる、②ティンパニと弦楽器と一緒に奏する、③ティンパニのみトレモロを奏する、の三つの方法である。グラフ 2-1 は B.10 で現れる①～③の方法の割合を楽章別で分類したものであり、グラフ 2-2 に示した Op.104 の場合の比率とよく似ていることがわかる。

トレモロオーケストレーションパターンの割合 (B.10)



グラフ 2-1

トレモロオーケストレーションパターンの割合 (Op. 104)



グラフ 2-2

¹⁸ 自筆譜と出版譜が異なる箇所の場合があり、比率の計算においては自筆譜を、オーケストレーションの分析は出版譜を対象とした。

両グラフで見られるように両曲とも、ピアノ譜で現れているトレモロ奏法をオーケストラでは弦楽器で演奏させるパターン、①が最も多い。しかし、ティンパニを奏するパターン、②を用いた箇所では両曲の間に違いがあることがわかる。

2-2-1(1) 弦楽器のみがトレモロを奏するパターン

譜例 2-2 の B.10 を見ると、譜例 2-1-A のピアノ・パートで現れる 29 小節から 38 小節までの右手のオクターブのトレモロを、ブルクハウザーのオーケストレーション (B) では譜例 2-1-B のように第 1、2 ヴァイオリンに担当させている。ff まで盛り上がる 29 小節で旋律は下の音域に移り、8 小節間同じ和声の中で奏される。

A

B

譜例 2-1 B.10 第 1 楽章 A : 二重奏版 26~36 B : オーケストラ・スコア 30~36

その旋律の背景となる H 音をピアノでは右手の大音量のトレモロで奏することにより、下の音域で奏される旋律の重さと共に躍動感が感じられる。ブルクハウザーのオーケストレーションでは、トレモロをヴァイオリンの 16 分音符のトレモロにすることにより、単純に留まっている響きではなく、弓の動きから感じられる躍動感を求めている。

A

Fl. I.II.
Ob. I.II.
Cl. I.II. A
Fag. I.II.
I.II. E
Cor.
III. D
Trbe I.II. E
I.II.
Trbni
III. e Tb.
Timp.
Vic. solo
I.
Viol.
II.
Vle
Vic.
Cb.

B

Pf

譜例 2-2 Op.104 第 1 楽章 15~17 A : オーケストラ・スコア B : 二重奏版

譜例 2-2 の Op.104 にも似たような部分が現れるが、同じく第 1 楽章の前奏部分である。譜例 2-2-A のオーケストラ・スコアを見ると上降して 16 小節の *f* で到達した旋律に対して下の音域の楽器が旋律を受けつぎ、ヴァイオリンのみの G と F# の短 2 度のトレモロが現れる。また、15 小節に注目して見ると、16 小節全体の強弱が *f* や *ff* に至るまでトレモロを担当したティンパニが 16 小節では無くなり、下の音域の旋律を浮き上がらせている。

このパターンは B.10 でも現れ、譜例 2-1 の直前の 29 小節までティンパニが奏してきたトレモロが、30 小節からはなくなってヴァイオリンのみとなる。譜例 2-2-B の二重奏版を見ても、ドヴォルザークはこの高い音域のトレモロを右手で奏させている。このような類似性から見て、ブルクハウザーはドヴォルザークのオーケストレーションを忠実に参考にしたと考えられ、ドヴォルザークのオーケストレーションから大きく外れていないことがわかる。

2-2-(2) ティンパニと弦楽器がトレモロを奏するパターン

ピアノ・パートのトレモロを管弦楽で表現する 1 つの方法として、ティンパニや弦楽器にトレモロ音型を奏させ、トレモロによる音の発音よりも刻みの数をより多く、細かくし、そのパッセージをより長く演奏できるようにする方法が見られる。

A

19

pp

poco a poco crescendo

25

ff

B

譜例 2-3 B.10 第1楽章 A：二重奏版 19～30 B：オーケストラ・スコア 23～29

譜例 2-3-A ではピアノの左手が低い音域をクレッシェンドしながらトレモロを演奏するが、この部分をブルクハウザーのオーケストレーションでは（譜例 2-3-B）ティンパニのトリルとヴァイオラとチェロがトレモロを担当している。この方法により、弦楽器のみがトレモロを奏する時の響きよりもさらに音響の幅をより厚くし、強弱の差を広げ全体的な響きを豊かにする効果が得られる。同様の方法をドヴォルザークも用いているのだろうか。

Op.104 における同様の例、譜例 2-4-A では、フルート、オーボエと第1ヴァイオリンが下降する旋律を奏するのに対して、第2ヴァイオリンとヴァイオラがトレモロを奏し、同時にティンパニがトリル奏法で演奏している。ブルクハウザーのオーケストレーションでも見られたようにティンパニのトリルを加えることにより、さらに豊かな響きとなり、強弱の変化をより強調することができる。またこれを二重奏版に編曲した譜例 2-4-B において、ドヴォルザークはティンパニのトリルと第2ヴァイオリン、ヴァイオラのトレモロを、ピアノでは右手の32分音符のトレモロに置き換えている。

A

37

Fl. I. II. *dim.* 200 *p* *pp*

Ob. I. II. *f* *dim.* *p*

Cl. I. II. A *f* *p* *dim.*

Fag. I. II. *f* *p* *dim.*

I. II. E *f*

Cor. *f* Solo *pp*

III. D *f*

Tbce I. II. E

I. II. *p* *pp*

Tybnl

III. e Tb *p* *pp*

Timp. *f* *dim.* *p* *dim.* *pp*

Vlc. solo

I. *f* *pp*

II. *f* *p* *pp*

Vle. *f* *p* *pp*

Vlc. *f* *p* *pp*

Cb. *f* *p* *pp*

B

200 *f* *ff* *dim.* *p*

diminu.

譜例 2-4 Op.104 第 1 楽章 A : オーケストラ・スコア 199~202 B : 二重奏版 197~203

これらの部分には pp から p、さらに fz になる強弱の変化が続き緊張感がある。このような部分のトレモロは弦楽器とティンパニが受け持つことが多い。

その反面、B.10 と Op.104 のトレモロのオーケストレーションには明らかな違いも見受けられる。例えば、Op.104 のオーケストラ・スコア譜例 2-5-A では、11 小節～12 小節のトレモロがチェロとヴィオラの掛け合いのトレモロで、13 小節～14 小節をヴィオラのトレモロ、15 小節はチェロが 3 連符のリズムを奏し、16 小節はヴァイオリンとヴィオラの付点リズムで 17 小節のフォルテまで盛り上がる。このような過程が二重奏版 B では単なるトレモロの連続に置き換えられている。

しかし、B.10 においては、ピアノのトレモロの連続をこのように多様な楽器の組み合わせに置き換える例は見られない。これはブルクハウザーのオーケストレーション方法に問題があるのではなく、作曲された曲の年代と作曲能力、作風に鑑みての扱いだと思われる。

A

10 15

Fl. III
Ob. III
Cl. III A
Fag. III
I. H.E.
Cor.
III. E.
Tuba III E.
I. H.
Tbn. I.
III. + Tb.
Timp.
Vlc. solo
I. Viol.
II. Viol.
Vio.
Vcl.
Cb.

pp
p
cresc.
fz
f

譜例 2-5 Op.104 第1楽章 A：オーケストラ・スコア 9～18、B：二重奏版 6～20

2-2-(3) ティンパニのみがトレモロを奏するパターン

ピアノにおけるトレモロ伴奏をオーケストラではティンパニのみに奏させることにより、音程や和声の変化よりも用いられている部分の雰囲気をもっと効果的に伝える方法である。B.10 と Op.104 の各ピアノ・パート、譜例 2-6-A と譜例 2-7-B の□の部分を見ると、左手のオクターブで小さな音量のトレモロを演奏し、緊張感を持たせている。この部分のブルクハウザーのオーケストレーション譜例 2-6-B ではティンパニのみの音色で奏させることにより、打楽器の振動から感じられる緊張感を持たせている。これは譜例 2-7-A におけるドヴォルザークの方法と同じである。このようにティンパニのみを用いるトレモロ奏法のオーケストレーションは、ティンパニの振動を活かした音色が特徴となる。トレモロの効果の相違点として、譜例 2-6 (B.10) で曲全体の雰囲気をトレモロが主導しているが、譜例 2-7 (Op.104) ではティンパニのトレモロ奏法は1小節のみで、緊張感を持たすための装飾の役割をしていることが指摘できる。

A *Allegro risoluto*

B *Allegro risoluto* [♩. = 92]

譜例 2-6 B.10 第3楽章 A：二重奏版 1～6 B：オーケストラ・スコア 1～4

A

B *Allegro, m.m.* ♩. = 116.

譜例 2-7 Op.104 第1楽章 A：オーケストラ・スコア（管楽器パート省略）1～8

B：二重奏版 1～5

2-3 持続音

B.10 の自筆譜で次に目だつのはピアノ・パートにおける持続音である。本論文では 1 小節又はそれ以上の長さで同じ音を延ばしている場合、それを持続音と呼ぶ。例えば、4/4 の曲の場合は全音符、6/8 の曲の場合は付点 2 分音符があれば、それは「持続音」であり、本章ではその持続音が 6 小節以上連続する箇所に注目することとする。

曲名	持続音が現れる小節間（小節数）			合計/全小節	比率
	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章		
B.10	第 1 楽章	X	第 3 楽章	112/1558	7.2%
	242~255(14) 270~278(9) 317~325(9) 351~356(6) 383~390(8) 461~468(8) 519~524(6) 550~555(6) 594~602(9) 628~633(6) 660~667(8)		89~95(7) 429~436(8) 593~600(8)		
マズレック	195~200(6), 248~254(7), 285~290(6) 299~308(10), 331~340(10)			39/358	10.9%
森の静けさ	X			0/59	0
ロンド	85~96(12)			12/318	3.8%
Op.104	第 1 楽章	X	第 3 楽章	56/1036	5.4%
			129~134(6) 177~184(8) 275~282(8) 323~330(8) 429~436(8) 449~458(10) 477~484(8)		

表 2-3 各曲における持続音の比率

この前提によって、比較対象とするマズレック、《森の静けさ》、ロンド、Op.104 の中で持続音が 6 小節以上続く箇所をあわせて調べてみると、表 2-3 に示すように長い持続音の現れの比率が最も高いのはマズレックである。これに次いで B.10 の第 1 楽章では 1 か所で現れる持続音の小節の数が最大 14 小節と、最も長く続いている。

二重奏版で持続音が続く時、その現れ方に以下の2つのパターンが見られる。(譜例 2-8)

(A)ピアノの右手が主旋律を奏し、左手は持続音を奏する。独奏楽器は独立した伴奏形を奏し、主旋律を支える。(B)独奏楽器の細かく激しい動きが中心となり、ピアノは両手ともに最小限の動きで和声的な支えを提供する。例えば、(A)はロンドの 85~92 小節間、マズレックの 192~199 小節間に見られ、(B)はマズレックの 284~290 小節間、Op.104 の 179~186 小節間に見られる。比較対象のマズレック、ロンド、Op.104 の持続音は全ての部分がこの2つのパターンに分類できる。

(A) ロンド 85~92

Vc. *pp*

Pf. *pp*

マズレック 192~199

Vn. *dimin.*

Pf. *pp*

(B) マズレック 284~290

Vn. *pp*

Pf. *dimin.*

Op.104 第3楽章 179~186

Vc.

Pf. *ppp*

譜例 2-8 持続音を用いる場合の2つの特徴 (A):和声の支え (B):独奏楽器を目立たせる

これに対して、B.10 の場合、第 1 楽章の 463~468 小節間が(A) パターンであり、第 1 楽章の 519~524 小節間、第 3 楽章の 593~600 小節間が(B)パターンに該当するが、例えば、譜例 2-9 のように (B) パターンに当てはまるが、独奏チェロの旋律が技巧的ではなく叙情的に現れる部分の支えの役割をするパターンがよく見られる。

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 270 and the second at measure 274. Both systems feature a cello line in the bass clef and a piano accompaniment in the treble and bass clefs. The piano accompaniment is characterized by triplet patterns in the right hand and sustained notes in the left hand. The first system is marked 'dolce' and 'pp'. The second system is marked 'sempre pp'.

譜例 2-9 B.10 二重奏版 第 1 楽章 270~278

では、B.10 で現れる持続音をブルクハウザーはどうかオーケストレーションし、ドヴォルザークのオーケストレーションとはどのような共通点や違いがあるだろうか。二重奏版では退屈になりがちなピアノの長い持続音の部分、ブルクハウザーは(1)管楽器の持続音と弦楽器のリズム、(2)弦楽器の持続音と管楽器の対旋律、という 2 つのパターンでオーケストレーションしている。

2-3-(1) 管楽器の持続音と弦楽器のリズム

ブルクハウザーのオーケストレーションでは、持続音を管楽器の持続音に置き換えたパターンが最も多い。その間に弦楽器はリズムを刻むパターンが多く、譜例 2-10 のように弦楽器のピチカートを伴うパターンが多く見られる。

A

245
con espressione
p
pp

248

243

B

27

Fl. 1.2
B-Cl. 1.2
Bsn. 1.2
S.Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mfpp
pp
pp
con espressione
pizz.
mf
pizz.
mf
pizz.
mp
pizz.
mp
pizz.
p
pizz.
p
mp

250
255
[=de]

B-Cl. 1.2
Bsn. 1.2
S.Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

pizz.
p

譜例 2-10 B.10 246~255 A:二重奏版 B:オーケストラ・スコア

譜例 2-10-A のピアノ・パートでは左手の全音符が 10 小節も続いていて、右手も 246~247 小節を除き、ほぼ動きがなく和声のみ奏するようになっている。チェロが主旋律を弾く部分だとしても、このような長い全音符の連続は退屈に感じさせやすい。従って、延ばしている和声を管楽器で響かせるのと同時に弦楽器はピチカートで 4 分音符のリズムを奏する。それにより、独奏チェロの主旋律しか持っていないリズム感を様々な音色で楽しむことができる。

ドヴォルザーク自身がオーケストレーションした曲においても、持続音を管楽器で奏させ、弦楽器がリズムの役割を担当することがよく見られる。特に「マズレック」では持続

A

B

譜例 2-11 マズレック 299~308 A: 二重奏版 B: オーケストラ・スコア

音が現れる 39 小節のうち 37 小節に管楽器で持続音を奏させている。その中で譜例 2-11 のように弦楽器のピチカートを伴うブルクハウザーのオーケストレーションと類似したパターンも見られる。独奏ヴァイオリンの主旋律に対して、A のピアノ・パートでは両手で和声の持続音を奏している。左手は特にバスを長く延ばしている。B のオーケストレーションではこの持続音のパターンを管楽器の持続音に置き換えると同時に、バスをチェロとコントラバスのピチカートで強調している。両方とも弦楽器のピチカートはピアノ譜では現れない音を追加した部分である。但し、「ロンド」と Op.104 ではこのパターンはほとんど見られない（それぞれ 12 小節のうち 0 小節、56 小節のうち 4 小節）。

2-3-(2) 弦楽器の持続音と管楽器の旋律又は対旋律

2-3-(1)とは逆のパターンで、和声の背景を弦楽器で持続させ、管楽器は主旋律か対旋律を奏する。

例えば B.10 では、428 小節で独奏チェロに現れる 8 分音符のモチーフが 429 小節以降ピアノの右手と対話形式で用いられている。その背景をピアノの左手が一小節ごとに和声を変えながら支えているが、ブルクハウザーはそれを譜例 2-12-B のようにオーケストレーションした。B ではピアノの左手の持続音を弦楽器が受け持ち、ピアノの右手で奏する 8 分音符のモチーフは 429 小節から 4 小節間はフルートが、その後 4 小節はオーボエとフルートが受けもっている。

A

427

Vc

Pf

432

B

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system includes parts for Fl. 1.2, S. Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The second system includes Picc. (Fl. 2), Ob. 1.2, S. Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The notation includes various dynamics (p, pp, mp), articulation (pizz.), and performance instructions (Solo, muto).

譜例 2-12 B.10 第3楽章 A:二重奏版 427~435 B: オークストラ・スコア 429~436

このようなパターンはドヴォルザークにも見られる。例えば、譜例 2-13 の Op.104 の第3楽章で、チェロが細かく動いている部分に管楽器の旋律を奏させ 323 小節からは弦楽器が音を延ばしながら和声を見せている。このような A のオーケストレーションを編曲した二重奏版 B を見ると、管楽器の旋律は右手が担当し、323 小節から左手は 2 小節ずつペダルを用い、持続音を奏させている。

A

320

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cor. III. E.

Vlc. solo

Viol. II.

Vle.

Vlo.

Cb.

p

pp

325

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Vlc. solo

Viol. II.

Vle.

Vlo.

Cb.

p

pp

B

Vc.

Pt.

Vc.

Pt.

p

cresc.

xco.

10550

譜例 2-13 Op.104 第3楽章 A: オーケストラ・スコア 320~329 B: 二重奏版 323~330

2-4 ペダル表記のオーケストレーション

ピアノのペダルは、弾いてから減衰するピアノの音響を少しでも長く持続する役割をする。そのため、作曲家は相対的に長く伸ばせる管・弦楽器の音を表現したい時に、ピアノ・パートにペダル表記を入れる。それをオーケストレーションする場合、持続音や音を長く延ばしながらスラーを表現するパターンが多い。従って B.10 では持続音とペダル表記が多く見られる。しかし、ペダル表記は音を伸ばすためだけに書かれるものではなく、表現のために書かれる場合もある。そこで、本項ではペダル表記とそのオーケストレーションに注目することとする。B.10 以外の他作品では、ドヴォルザークはどのようにペダル表記を用い、どうオーケストレーションしているのだろうか。

曲目	ペダル表記が現れる小節数	比率
B.10	275	17.6%
マズレック	3	0.8%
森の静けさ	39	66.1%
ロンド		
Op.104	23	2.2%

表 2-4 各曲で現れるペダル表記

最も高い比率の割合でペダル表記が現れている曲は《森の静けさ》である。その理由は、まず、原曲がピアノ連弾のために作られた曲であったため、ペダルの使い方を細かく指示している点と、他曲と比べ、森の中を歩いているような曲のキャラクターが明確に現れているため、雰囲気表現したと推測される。B.10 のペダル表記が持続音、全音符に記入されている反面、《森の静けさ》では長く延ばす音にペダルを踏ませる部分は一か所のみしか見られないという点は大きな相違である。したがってここでは、ペダル表記のパターンは拍の単位のうち最も長い拍、つまり、(1)長い音¹⁹に現れるパターンと(2)その他のパターンで大きく2つに分け、分析することとする。

¹⁹ 最長の長さの音が1小節以上続く音。例えば、4/4 の場合は全音符、6/8 の場合は付点2分音符。

2-4-(1) 長い音や持続音に用いるペダル

ペダル表記のオーケストレーション状況を調べるため、各曲で見られる最長の単位の拍や持続音に現れるペダル表記の割合を調べた結果、以下の表のようになった。

曲目	長い音に現れるペダル表記の小節数	ペダル表記の全小節数	比率
B.10	178	275	64.7%
マズレック	1	3	33.3%
森の静けさ	1	39	2.6%
Op.104	13	23	56.5%

表 2-5 長い拍に現れるペダル表記

表 2-5 から、B.10 にはペダルを伴う長い音が多く現れることがわかる。Op.104 の場合、二重奏版が後で作られたにもかかわらず、長い音に踏ませるペダルの比率もかなり高い。これはやはり、B.10 が作曲された 1865 年、その 30 年後の Op.104 が作られた時代にも管弦楽の持続的な響きをペダルで表現しようとしていたためと考えられる。

B.10 のペダル表記は多くの場合が長い音や持続音に伴っているため、ペダル表記のオーケストレーションの方法は持続音のオーケストレーションと大きく変わらない。しかし、譜例 2-14 のようにペダルを踏みながら和声を延ばすことにより、独奏チェロの細かい動きにオルガンのような豊かな響きを足す効果を得ている場合もある。

A

The image shows a musical score for Violin (Vc) and Piano (Pf). The Vc part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 242 and features a triplet of eighth notes with a 'sempre pp' marking. The Pf part is in bass clef with the same key signature and features four 'Ped.' markings under sustained chords.

B

譜例 2-14 B.10 第 1 楽章 242~245 A:二重奏版 B: オーケストラ・スコア

譜例 2-14-A の 242 小節～245 小節では、独奏チェロの 3 連符、16 分音符の動きに対してピアノ・パートの左手が全音符で和声の背景を奏する。これがブルクハウザーのオーケストレーションでは、和声はアクセントを伴って弦楽器で奏され、フルートが対旋律を奏する。

Op.104 のオーケストレーションでも同じパターンが見られ、譜例 2-15-A のオーケストラ・スコアを見ると譜例 2-14-B の B.10 と似ていることがわかる。独奏チェロの 16 分音符の激しい動きと共にフルートとオーボエが旋律を奏すると弦楽器は和声を変えながら響き

譜例 2-15 Op.104 A:オーケストラ・スコア(320~329) B:二重奏版(323~330)

を持続している。この部分を二重奏版のピアノ・パートでは、譜例 2-15-B のように右手が木管楽器の旋律を担当し、左手は弦楽器の持続音はペダルを 2 小節ずつ踏みかえながら奏する。

2-4-(2) その他の部分で現れるペダル表記

B.10 の自筆譜では音を長く響かせる部分以外の部分にもペダルを表記している場合があり、(a)拍ずつ踏みかえるペダルのパターンと(b)トレモロと共に奏するペダルの2つのパ

89 130

Fl. 1. 2
Ob. 1. 2
B. Cl. 1. 2
Bsn. 1. 2
Hrn. 1. 2
B> Tpt. 1. 2
Timp.
S. Vcl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

[Ossia ES:] *mf cresc.*
pp cresc. poco
mf cresc.
pp cresc. poco
[Ossia ES:] *mf*
[Ossia ES:] *mf*
[Ossia ES:] *f molto espress.*
f
[Ossia ES:] *f molto espress.*
f
[Ossia ES:] *mf*
poco cresc.
f
[Ossia ES:] *mf*
poco cresc.
f
[Ossia ES:] *mf*
pizz.
p
poco cresc.
f

譜例 2-16 B.10 第3楽章 A:二重奏版(128~135) B:オーケストラ・スコア(129~133)

ターンが見られる。

(a) 拍ごとに踏みかえるペダル

譜例 2-16-A のペダル箇所は、6/8 の強拍ごとにペダルを細かく踏みかえることにより下降するバスを強調する効果がある。この部分のオーケストレーション譜例 2-16-B では、ブルクハウザーはチェロのテヌートとコントラバスのピチカートでバスの響きを表現している。

A

Vc
Pf

B

Fl.
Cl.
Fag.
Cor.
Vc. Solo
Vn.1
Vn.2
Va.
Vc. Cb.

譜例 2-17 《森の静けさ》 A: 二重奏版(8~13) B: オーケストラ・スコア(5~13)

曲のキャラクターを作るためにペダルの響きが重要な要素となっている《森の静けさ》でもこのようなオーケストレーションが見られる。譜例 2-17-A のようにほぼ拍ずつペダルを踏み変える部分に、ブルクハウザーと同様にチェロとコントラバスのピチカートを置き、ペダルの響きを表現している。(譜例 2-17-B)

(b) トレモロとペダル

ブルクハウザーはトレモロ部分に現れるペダル箇所を譜例 2-18 のようにオーケストレーションした。譜例 2-18-A のピアノ・パートでは 690 小節から 693 小節まで現れるトレモロにペダルを踏むことを指示している。この部分をブルクハウザーはファゴットの持続音で響きを続け、その間に 690 小節はヴィオラ、691 小節は第 2 ヴァイオリンとヴィオラに 16 分音符のトレモロを奏させている。

A

689

Vc

8va

pp

pp

Ped.

Ped.

cresc.

692

ff

ff

Ped.

Ped.

Ped.

diminuendo

B

[=de] 690

Fl. 1.2 *f* *pp* *cresc.*

Ob. 1.2 *f* *pp* *cresc.*

B. Cl. 1.2 *f* *pp* *cresc.*

Bsn. 1.2 [Ossia ES:] I II *pp* *cresc.*

Hrn. 1.2 *mfpp* *p* *cresc.*

B. Tpt. 1.2

Timp.

S. Vlc. [Ossia ES:] *mf*

Vln. I *pp* [Ossia ES:]

Vln. II *pp* [Ossia ES:]

Vla. *pp* *pp* *cresc.*

Vc. *pp* *pp* *cresc.*

D.B. [Ossia ES:] *pp* *cresc.*

691

Fl. 1.2

Ob. 1.2

B♭ Cl. 1.2

Bsn. 1.2

Hrn. 1.2

B. Tpt. 1.2

Timp.

[Ossia ES:]

S. Vlc.

Vla.

Vc.

f molto dim.

f molto dim.

f molto dim.

f molto dim.

p cresc.

mp

sf

sf

fp

dim.

ff

dim.

f

mf

譜例 2-18 B.10 第1楽章 A: 二重奏版(689~694) B: オーケストラ・スコア(688~693)

譜例 2-19-B の Op.104 の二重奏版を見ると、ドヴォルザークも同じような方法を用いている。この部分でのペダルは①で説明している持続音などの長く延ばしている音の表現のために使われるというより、大きな音量の効果を得ようとして用いられたと見られる。綿密に見ると、87小節に登場した付点リズムのフレーズが2回転調し、95小節に到達して大きくなった音量を表現するためトレモロとペダルを一緒に用いたと見られる。譜例 2-18 のブルクハウザーのオーケストレーションも 690小節の *pp* からクレシェンドし、692小節 *ff* (オーケストラは *f*) に到達するまで1小節ごとにペダルを使い音量を拡大させている。

Fl. I. II. 95 100

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

I. II.
Cor. E

Trbe I. II. E

I. II.
Trbni

III. e Tb.

Timp.

Trgl.

Vlc. solo

I.
Viol.

II.

Vle

Vlc.

Cb.

B

90 91 92 93 94 95 96

Pf.

譜例 2-19 Op.104 第3楽章 A:オーケストラ・スコア(93~100) B:二重奏版(90~96)

A

Fl. 1.2 *f espress.* *cresc.*

Ob. 1.2

B♭ Cl. 1.2 *mf*

Bsn. 1.2 *mf* *mp* *dim.*

Hrn. 1.2 *mf* *mp* *dim.*

[Ossia ES.]

3 Tpt. 1.2 *mp*

3 Tpt. 1.2

[Ossia ES.]

S. Vcl. *f* *morendo*

[Ossia ES.]

Vln. I *mf* *pp* *pp*

Vln. II *mf* *mf* *arco dim.*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *pizz.* *arco* *mf*

D.B. *mf* *mf*

B

Cl. I. II. A *pp* *cresc.* *mf*

Fag. I. II. *pp* *cresc.* *mf*

Cor. I. II. E *pp* *cresc.* *mf*

Timp.

Viol. solo *pp* *cresc.* *mf*

I. *pp* *cresc.* *mf*

II. *pp* *cresc.* *mf*

Vla. *pp* *cresc.* *mf*

Vlo. *pp* *cresc.* *mf*

Cb. *pp* *cresc.* *mf*

譜例 2-20 オーケストラ・スコア A: B.10 (628~639) B: マズレック (325~328)

今までの例とは違い、二重奏版でペダル表記が現れる箇所の音形が、オーケストレーションに伴って変化する例もみられる。譜例 2-20 の B.10 とマズレックのオーケストレーションを見ると、弦楽器の 3 連符と管楽器の長い音の和声が続く類似したパターンであるが、これがピアノで弾かれる場合には全く違う音型にペダル表記が付く形となっている。ブル

A

628

fr

morendo

Ped.

1

Vn.

325

pp

cresc.

Pf.

cresc.

Ped.

譜例 2-21 二重奏版 A: B.10 (628～630) B: マズレック (323～326)

ブルクハウザーは譜例 2-21-A のドヴォルザークが書いたピアノ・パートに動きを追加するため、譜例 2-20-A のように 3 連符のリズムを弦楽器で奏させ、ペダルで伸ばされる響きをファゴットとホルンの全音符の和声を奏させている。これに対してマズレックでは、ドヴォルザークは譜例 2-21-B のようにピアノ・パートでは和声の伸ばしを表現せず、ペダルと 3 連符と 32 分音符の細かい動きを奏させ、ハープのような動きを見せている。

2-5 ピアノ譜に現れない音のオーケストレーション

二重奏のピアノ・パートをオーケストレーションする場合、楽器や奏者の数が増える分、より多様なリズムや表現を追求したり、音をより長く持続したりすることができる。ここでは、ブルクハウザーが任意で追加した部分を綿密に検討し、ブルクハウザーとドヴォルザークのオーケストレーションを比較分析する。具体的には、ピアノ・パートに現れてい

ない音をティンパニでオーケストレーションしている場合、ピアノ譜に現れていない対旋律、細かいリズム伴奏を追加している場合の3つのパターンについて考察する。

2-5-(1) ティンパニの使い方

ティンパニは B.10 で用いられる唯一の打楽器である。オーケストラの曲の中でティンパニはリズム感を足す以外に、全体の音量をさらに豊かに聞かせる重要な役割を果たす。このようにオーケストラ全体の音量を左右するほどの音量を持っているため、協奏曲、特にチェロ協奏曲では、ヴァイオリンやピアノに比べ音量も小さく音域が低いチェロとの音量のバランスが実演に大きな影響を与える。勿論、音量のバランスは奏者の能力で調節されなければならないが、B.10 の場合は、ティンパニが独奏楽器と同時に現れる時間が他の協奏曲に比べて長く、奏者の能力だけで調節するには限界がある。

表 2-6²⁰のように、B.10 ではブルクハウザーによって全1556 小節²¹のうち 295 小節ティンパニが現れるオーケストレーションがなされているのに対して、Op.104 では全 1036 小節のうちティンパニは 188 小節にとどまっている。さらに、B.10 では、独奏チェロが現れるのと同時にティンパニが奏される比率が 61.3% で非常に高い。その内容を示す実例として、ここでは B.10 の第 2 楽章 72 小節～79 小節を取り上げる。(譜例 2-22)

	B.10	Op.104
ティンパニが現れる小節数	295	188
独奏チェロと同時に現れる小節数	181	54
比率	61.3%	28.7%

表 2-6

譜例 2-22 はそのうち 72 小節～77 小節の部分であり、独奏チェロの主旋律を中心に、80 小節で第 2 楽章第 1 主題が再現するまで緊張感を高めていくパッセージの部分である。79 小節までクレシェンドと共に 8 小節間ティンパニと一緒に奏される。

²⁰ ティンパニが用いられているマズレックとロンドは独奏楽器の休みが協奏曲より少ないため、比較対象から除く。

²¹ ブルクハウザーバージョンの小節数

74

Fl. 1.2 *f* *a2*

Ob. 1.2 *f*

B♭ Cl. 1.2 *pp* *mf* *molto dim.* *pp*

Bsn. 1.2 *pp* *mf* *molto dim.* *pp*

Hrn. 1.2 *pp* *mf* *molto dim.* *pp*

B♭ Tpt. 1.2

Timp. *pp* *cresc. poco a poco*

S. Vcl. *mf* *molto espress.* *sf*

Vln. I *pp* *mf* *pp*

Vln. II *pp* *mf* *pp*

Vla. *pp* *mf* *pp*

Vc. *arco* *pp* *fp* *pp*

D.B. *pp* *mf* *pp*

Fl. 1.2
Ob. 1.2
B♭ Cl. 1.2
Bsn. 1.2
Hrn. 1.2
B♭ Tpt. 1.2
Timp.
S. Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

譜例 2-22 B.10 第 2 楽章 72~77

全部の楽器がほぼ一緒に奏される中、ティンパニはチェロと同じ音とリズムを奏しながら付点のリズムで雰囲気を高調させている。しかし、独奏チェロが C3 の低い音程から旋律が開始する際に一緒に奏される楽器が多く、さらにティンパニがクレシェンドと共に加わるため、独奏チェロの音がよく聞こえなくなる可能性が非常に高い。ドヴォルザークのオーケストレーションで見られるティンパニの使い方と比べると、その違いがより明瞭に分かる。譜例 2-23 (Op.104) は、譜例 2-22 (B.10) と対照的に、まずクレシェンドの時間ができる限り短くされていることがわかる。

255

Fl. I. II.

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

Cor. I. II. E

Timp.

Vlc. solo

I. Viol.

II. Viol.

Vle.

Vlc.

Cb.

f

dim.

ff

arco

260

Timp.

Vlc. solo

Viol. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

pp

12

Ob. I. II.

Cl. I. II. A

Fag. I. II.

Cor. I. II. E

Timp.

Vlc. solo

ossia:

Vlc.

Cb.

mf

f

sempre

ff

f

f

f

f

f

譜例 2-23 Op.104 第 1 楽章 255~263

266 小節まで独奏チェロの激しい動きが続くが、ティンパニは 256 小節～264 小節 1 拍目まで p のトレモロを奏し、263 小節の 1 小節のみクレシェンドが表示されている²²。独奏チェロの音は相対的に高い音域で、ff にもかかわらず、256 小節～258 小節はティンパニ以外に弦楽器の伸ばしのみ、それ以降は管楽器が独奏チェロと一緒に上行する旋律を奏し、弦楽器はチェロとコントラバスが強拍を強調させるリズムのみを表す。このようなオーケストレーションはすべて、独奏チェロを目立たせるための工夫である。これに対して B.10 のオーケストレーションではこうした工夫が無い点が最も気になる弱点である。この弱点を補うために、上で説明した B.10 の譜例 2-22 の部分ではチェロと同じ音の付点リズムのティンパニを 72 小節ではなく 76 小節から始め、78 小節から 2 小節間クレシェンドしても十分な音量に至るといふ解決案が考えられる。

ブルクハウザーのティンパニの用い方で次に目立つ特徴は 16 分音符のトレモロが頻繁に用いられていることである。

B.10 のティンパニは Op.104 に比べ、16 分音符のトレモロが現れる小節が多い。比較対象とする 4 曲でのティンパニの用い方と比べても、ティンパニが奏する音型のパターンが異なることがわかる。

小節数 \ 曲名	B.10	マズレック	ロンド	Op.104
16 分音符のトレモロ	158	×	×	×
32 分音符のトレモロ	28	×	18	73
トリル	6	19	×	10
その他	103	31	29	106
ティンパニが奏される全小節	295	50	47	189

表 2-7 各曲におけるティンパニの音型

表 2-7 で見られるように、B.10 のみ 16 分音符のトレモロが非常に多く用いていることがわかる。ティンパニのトレモロ奏法の表記方法は時代又は作曲家の作曲スタイルにより異なり、16 分音符のトレモロを 32 分音符のトリルやトリルのように「ロール(Roll)²³」奏法を使い細かく刻むのか、16 分音符のリズム感を聞かせるかによって相当の違いがある。ブルクハウザーが B.10 のスコアにおいてティンパニの音符表記を分け、16 分音符のトレモ

²² Op.104 でティンパニが独奏チェロと同時に現れる全ての部分の中にクレシェンドが表示されている小節は、第 1 楽章 263 小節、第 2 楽章 122 小節、第 3 楽章の 311 小節～313 小節の 5 小節である。

²³ 両手で速く連打する。

ロを沢山用いた理由として次の2つが推測される。まず、自筆譜のピアノ・パートに多く現れている16分音符のトレモロをティンパニ・パートにそのまま写したため（「2-1 トレモロ」の項で説明したように、ドヴォルザークの自筆譜では16分音符のトレモロが多く見られる。）、また2つ目の理由として、当時のドヴォルザークの作曲スタイルを反映している可能性が考えられる。B.10が書かれた同年の1865年に作曲された交響曲第1番、第2番を見ると、ドヴォルザークがティンパニをどう用いたかがわかる。第1番を見ると、トリルは全く現れず、32分音符のトレモロが18小節しか現れない。しかし、第2番では16分音符、32分音符のトレモロ、トリルを適材適所に用いている。すなわち、ドヴォルザークは当時、16分音符のトレモロを主に用いたが、テンポや曲の雰囲気により、完全にロールする刻みにするか、16分音符のリズムにするかを意図的に変えながら使い始めたと言える。

このことを考えるとブルクハウザーのオーケストレーションでは、16分音符のトレモロに偏っていることが相応しくないと思われる場合もある。

[Vi=610]

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for B♭ Clarinet 1 & 2 and Bassoon 1 & 2, both marked *pp*. The third staff is for B♭ Trumpet 1 & 2, also marked *pp*. The fourth staff is for Timpani, marked *pp*. The fifth staff is for Solo Violin, showing a tremolo pattern. The sixth and seventh staves are for Violin I and Violin II. The eighth staff is for Viola. The ninth staff is for Violoncello, marked *arco*. The tenth staff is for Double Bass. The score is in D major and shows various rhythmic patterns, including tremolos and sustained notes.

譜例 2-24 B.10 第3楽章 601~603

例えば、譜例 2-24 の部分はティンパニに 16 分音符のトレモロを奏させているが、独奏チェロの激しい動きでテクニックを見せる 16 分音符と一致するため、かえって独奏チェロとしての自由な表現が難しくなる。このような部分は、ティンパニはより細かい刻みで緊張感を持たせるといふ解決案が提示できる。

2-4-(2) 模倣旋律とリズムの追加

ブルクハウザーは B.10 の自筆譜を忠実にオーケストレーションし、音楽的な要素が足りない部分は自分で作曲した音を入れ、退屈にならないようにした。彼が付け加えた部分は (a)模倣旋律と(b)多様なリズムである。

(a)模倣旋律

ブルクハウザーは、ドヴォルザークが自筆譜のピアノ・パートに記した対旋律や模倣旋律以外の部分にも、ドヴォルザークの特徴が現れるような模倣旋律を付加した。

譜例 2-25 B.10 220~226

例えば、譜例 2-25 のように独奏チェロの主旋律に対し、フルートが模倣旋律を奏する。その旋律形は独奏チェロの旋律とほぼ一緒だが、最初の音のみ、A#ではなく、オクターブと短3度上のC#から始まり、独奏チェロの主旋律より模倣旋律が2拍遅れて追いかけるストレット²⁴形式で奏させている。このようなパターンとして参考になるのは、Op.104 の譜例 2-26 の部分である。

譜例 2-26 Op.104 第1楽章 66～71

譜例 2-26 はクラリネットの主旋律に対し、オーボエが完全4度上の模倣旋律のモチーフを4拍遅れで奏し、同じくストレット形式でつくられている。このような使い方は、B.10 と同年の交響曲第1番には現れていない。

(b)リズムの追加

ブルクハウザーは B.10 の独奏チェロの伴奏形の中で、例えば、音楽が止まっているように感じさせる持続音のみなどの部分にリズムの分割や追加を加えている。ただし、全体的にピアノ・パートをそのままオーケストレーションすることを原則とし、ブルクハウザー自身が作曲した部分は最小限にするよう努めたことがわかる。追加されたリズムの形態を見ると、(1)元にあるリズムの分割、(2)楽器を追加し、和声をより厚く重ねるといった特徴が見られ、当時のドヴォルザークの作風をよく反映していると思われる。

²⁴ フーガにおいて、主題の次に現れる模倣旋律が主題の進行が終わる前に追いかけて現れる形式。(Walker Paul 2001:23-27)

まず、(1)元のリズムを分割した部分の例えとして譜例 2-27 が挙げられる。譜例 2-27-A のピアノ・パートで右手の 2 分音符を 3 連符で分けたリズムで伴奏しているが、これに対して譜例 2-27-B では、クラリネットと第 2 ヴァイオリンが 3 連のリズムを奏するのに加えて、ヴィオラはさらに細かい 8 分音符の 6 連符で、チェロは 4 拍子のシンコペーションのリズムを同時に奏する。

A 274

Vc.

Pf.

E.

B. Cl. 1.2

Hrn. 1.2

S. Vln.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

譜例 2-27 B.10 第 1 楽章 A:二重奏版 274~277 B:オーケストラ・スコア 275~278

358

Vc.

Pf.

譜例 2-28 B.10 第 1 楽章 358~360

このフレーズは前よりテンポが落ちる部分で、ヴィオラの6連符は先行する3連符を落ちたテンポの中で自然に支え、チェロのシンコペーションも違和感なくバスの響きを表現している。

このようにピアノでは現れないリズムを様々な形で付加されているが、特に3連符や6連符と16分音符の4つのリズムを同時に奏させる刻みのパターンは、ドヴォルザーク自身の作風に表れているものである。例えば、譜例 2-28 では、ドヴォルザークは360小節に右手の3連符と左手の16分音符を同時に用いている。譜例 2-29 のブルクハウザーのリズム付加は、このようなドヴォルザークの作風を参考にしたものと推測される。

A

624

Vc. *crescendo*

Pf. *crescendo*

B. Cl. 1.2 *ciz* *Soli mp* *mp* *[=de]*

Bsn. 1.2 *cresc.*

S. Vlc.

Vln. I *mp* *sfz*

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

譜例 2-29 B.10 第1楽章 A: 二重奏版 624~627 B: オーケストラ・スコア 625~627

譜例 2-29-A のピアノ・パートでは内声の刻みが 8 分音符のみである。しかし、譜例 2-29-B では第 2 ヴァイオリンの 16 分音符の刻み、ヴィオラとチェロの 3 連符、6 連符が追加されている。このように、主旋律に対し、様々な楽器で 3 連符と 16 分音符の刻みを同時に用いるパターンは、交響曲第 2 番のドヴォルザークのオーケストレーションでも見られる。

譜例 2-30 交響曲第 2 番変ロ長調作品 4 B.12 第 1 楽章 678～685 弦楽器パート

譜例 2-31 交響曲第 2 番変ロ長調作品 4 B.12 第 3 楽章 77～80

譜例 2-30 と譜例 2-31 は交響曲第 2 番で現れる動くリズムのパターンであり、譜例 2-29 で見られるブルクハウザーのオーケストレーションの方法は、このようなドヴォルザークの使い方を参考にしたと言える。

3. 省略と Ossia²⁵

これまでの考察により、B.10 は自筆譜のままのピアノとチェロで演奏するよりもオーケストラと独奏チェロで演奏することがより適切であること、さらにその演奏に用いる楽譜としてブルクハウザーのオーケストレーションに大きな問題はないことが確認できた。ただし、B.10 を実演する際に最も問題となるのは、独奏チェロの休みが少ないまま 55 分にも及ぶ長大な曲であるという点である。ブルクハウザーはこの問題点を解決するため、「Vi, =de」の表記で「Vi」の小節から「=de」の小節まで省略が可能であることをスコアの小節の上に表記している。また、ドヴォルザークの音は変えずに、「Ossia ES:」を入れ、ブルクハウザーが提案するバージョンの楽譜を添付した。例えば、ほぼチェロ・パートにしか書いていない主旋律を様々な楽器に奏させたり、独奏チェロの激しいテクニックを見せられる部分を入れたりすることにより、独奏チェロの負担も減らしつつ、より協奏曲のキャラクターを見せようとしている。(譜例 3-1) このようなブルクハウザーの省略と Ossia をどう扱うかについては、演奏者が判断することである。本章ではブルクハウザーがどのような省略と Ossia を提案しているのかを確認し、演奏に際して具体的にどのように考えるべきかについて提案する。

The image shows a page of a musical score for Example 3-1, which is the 3rd movement of B.10, measures 187-191. The score is arranged in a standard orchestral format with the following staves from top to bottom: B. Cl. 1.2, Horn 1.2, S. Vcl., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes several dynamic markings: *ff* (fortissimo) for the B. Cl. 1.2 and S. Vcl. parts, *mf* (mezzo-forte) for the Vln. II, Vla., and Vc. parts, and *p* (piano) for the Vln. I and D.B. parts. There are also markings for *pp* (pianissimo) and *ppizz.* (pizzicato). Specific annotations are highlighted with boxes: "[Vi=191]" above the B. Cl. 1.2 staff, "[=de]" above the Horn 1.2 staff, and "[Ossia ES:]" above the S. Vcl. staff. The S. Vcl. staff shows a complex melodic line with many slurs and accents, while the other instruments provide harmonic support.

譜例 3-1 B.10 第 3 楽章 187~191 省略と Ossia の表記の例

²⁵ イタリア語で「代わりに、あるいは」を意味する。元の単語は「*ossia*」。オーケストラ・スコアで書かれる場合は、意図的に縮小又は拡大した代わりに演奏可能なオーケストレーションの対案を意味する。(Fallows 2001a:774)

そもそも、省略と Ossia はなぜ必要であるのか。可能であれば原曲を損なわない演奏が望ましいことは演奏者も当然認識すべきことであるが、最も重要なことは、聴き手を考えることである。B.10 を演奏する観点から言うと、ドヴォルザークを喜ばせるために演奏するならば、B.10 をピアノとチェロで楽譜のまま演奏すべきである。ただし、演奏者は作曲家が伝えたいことを楽譜に書いたものを用い、聴き手に伝える繋がり役割をする人である。したがって、演奏する際には、聴き手が作曲家の意図を理解し、楽しめる音楽を伝えることを第一に考えて演奏すべきである。例えば、広く演奏される曲でも作曲家が提案した繰り返し記号を省略して演奏するケースが多く見られる。繰り返しなしの縮小バージョンで曲を演奏する理由は、まず、長時間演奏する演奏者の体力と集中力をより効率的に分配して使うためである。また、演奏する時のプログラムの長さのバランス、最後に、時間の問題ではなく、反復が多いために聴衆を退屈させてしまう危険性を避けるためである。

この観点から、B.10 においても、聴き手を飽きさせないように曲の長さと内容を検討し、演奏者に体力分配や集中力減少の問題が生じないように適切な休止部分を確保するため、省略と Ossia について積極的に検討することが必要である。

3-1 ブルクハウザーが提案している省略と Ossia

3-1-(1) 省略

ブルクハウザーは全小節 1556 小節のうち第 1 楽章で 238 小節、第 3 楽章で 246 小節の合計 484 小節を省略するように提案し、第 2 楽章では省略はなく、Ossia のみ提案している。省略の内容を綿密にみると表 3-1、3-2 のようになる。

表 3-1、3-2 では、「1-1 楽曲分析による考察」における分析表を基にし、ブルクハウザーが省略を提案した部分を斜線で示した。主要な省略の内容を見ると、第 1 楽章の場合、まずオーケストラ提示部の 29 小節に現れるモチーフ c²⁶が、45 小節では cis-moll で、52 小節では C-dur に転調して現れる。この 52 小節から 81 小節までを省略し、82 小節から始まるモチーフ a が拡大されたバージョンが次に現れるようにした。提示部においては、第 1 主題が現れた後から第 2 主題が現れる前までに頻繁に転調する部分を大幅に省略できるようにしている。

²⁶ 各モチーフは「1-1 楽曲分析による考察」9, 13~14, 17 ページ参照。

Andante - Allegro Assai オーケストラ 提示部								
小節	1~16	17~28	29~44	45~51	52~81	82~90	91~98	99~134
モチーフ	(a)	b	c	c ¹	c ²	a		b-c
調	A		E	cis	C			A

Allegro ma non troppo 第1主題群提示								
小節	135~152	153~213		214~221	222~229	230~245	246~255	256~270
モチーフ	a (第1主題)	d		a-e	f	g	d ¹	a ¹
調	A	H-gis-cis-A-f-C		(A)	H	不安定	F	B

Allegro ma non troppo (tranquillo) 第2主題群提示														Cad				
小節	271~304	305~350	351~355	356~357	358~372	373~377	378~382	383~387	388~392	393~397	398~402	403~407	408~412	413~417	418~422	423~427	428~432	433~437
モチーフ	h(第2主題)	g ¹	i		a ²	i	i	i	i	i	a ¹						j(a)	
調	E	不安定	H		D	A		C				D				E	cis	A

Allegro assai - Allegro ma non troppo 展開部								
小節	431~452	453~478	479~488	489~494	495~506	507~522	523~532	533~547
モチーフ	b	k			e-f	g		d ¹ -a ¹
調	A	B			不安定			

Un poco meno allegro - Allegro ma non troppo - Meno allegro, quasi recitativo 再現部											
小節	548~581	582~627	628~631	632~633	634~649	650~667	668~681	682~685	686~689	690~695	696~703
モチーフ	h-e-h	g ¹	i		a ²	i	i	a ³			j(a)
調	A	不安定	E		G	D	F	G	G	A	Fis-F

表 3-1 プルクハウザーが提案した B.10 第1楽章の省略

第1主題群ではモチーフ d が現れる部分を省略し、第2主題に至るまでの小節数を縮小した。第2主題群と展開部では最低4小節ごとに転調しつつも同じリズムが反復される部分で省略を提案している。例えば、305小節からモチーフ a を拡大、転調し使い、発展していく部分や479小節からモチーフ e のリズムを用いながら転調していく部分などである。再現部は提示部で提案した省略の部分と同じ形態が見える部分を省略している。

第3楽章の省略を見ると、第1楽章の省略と同様、同じリズムの反復や転調の回数を減

らし、縮小している。第1部の74小節の主要主題に至るまで不安定な調のまま進行する導入部は4箇所も省略を提案している。第2部の副主題が現れる前の連結部ではALTERNATIVO IとIIの2つの対案をOssiaとして、大幅に変えて演奏することを提案している²⁷。(表3-3)第2部では相当長い間演奏されるモチーフxの部分や主要主題のモチーフtを變形し転調を進める部分を主に省略している。第1部の再現部とも言える第3部では、主要なモチーフ以外の部分で第1部と同様に再現する箇所を主に省略している。

Allegro risoluto 第1部																												
特徴	導入部								主要主題(74~80小節)								連結部※											
小節	1 ~ 14	1 5 ~ 1 8	19~ 46	4 7 ~ 4 8	4 9 ~ 5 1	5 2 ~ 5 3	54 ~ 68	6 9 ~ 7 2	7 2	7 3 ~ 8 0	8 1 ~ 8 2	8 3 ~ 8 6	8 7 ~ 9 6	9 7 ~ 1 0 0	101 ~ 128	129 ~ 140	1 4 1 ~ 1 4 4	~ 1 5 2	153 ~ 168	169 ~ 176	1 7 7 ~ 1 8 0	~ 1 8 6	1 8 7 ~ 1 9 0	~ 1 9 6	197 ~ 214	2 1 ~ 2 5 ~ 2 1 6	217 ~ 232	
モチーフ	s								t-t ¹								u			t-t ¹			t ²					
調	不安定								A								不安定			A			A			不-A		

Allegro risoluto 第2																		
特徴	連結部※	副主題				経過部												
小節	233~270	271~ 298	299~344				3 4 5 ~	3 4 9 ~	353 ~ 386	3 8 7 ~	391 ~ 404	4 0 5 ~	409 ~ 418	419~450				~ 4 5 2
モチーフ	v	w	x				t	3 5 2		3 9 0	s	4 0 8		(s ¹)				
調	cis-E	C	C-G				C				不			不安定				

Allegro risoluto 第3部																			
特徴	主要主題								副主題								連結部		
小節	45 3 ~ 46 0	4 6 1 ~ 4 6 6	4 7 6	477~ 492	~ 4 9 9	501 ~ 516	51 7 ~ 53 0	5 3 1 ~ 5 3 2	~ 5 3	53 5 ~ 57 8	5 3 ~ 9 5	~ 5 2 1 ~ 5	~ 5 5 2 ~ 5	~ 5 6 ~ 5	~ 5 6 ~ 5	~ 5 3 ~ 5	~ 5 7 0	~ 6 0 ~ 6 0	611 ~ 626
モチーフ	t	t ¹				u			w	4 2	5 3	5 7	5 6	5 6	5 6	x	1 0	(w)	
調	A	A				不安定			E							E		A	

Allegro vivace - Un poco sostenuto - Allegro ma non troppo				Allegro risoluto コーダ					
特徴	4/4			6/8					
小節	627~653	654 ~ 666	667 ~ 683	6 8 4 ~ ~ 8	6 8 8 ~ ~ 8	6 9 4 ~ 6 9 8	6 9 9 ~ 7 0 7	~ 7 1 1	712~ 729
モチーフ	b	c ¹		u	6 9 3			(s)	
調	A	不安		A		不安定		A	

表 3-2 ブルクハウザーが提案した B.10 第3楽章の省略

²⁷ 表 3-2 の※

ブルクハウザーの対案	省略される小節	Ossia を提案している小節
ALTERNATIVO I (213～229)	213～228	229
ALTERNATIVO II (223～271)	229～270	223～228、271 (ホルンのみ)

表 3-3 第 3 楽章で現れる対案

コーダでは第 1 楽章のモチーフ c を用い、リズムを変えたパターンで 654 小節から 1 回、672 小節から 2 回奏される部分のうち、2 回目の部分とその前の連結の部分を省略している。また、16 分音符の G-H-D-F(又は F#)-E-D で作られている音型を 8 回も繰り返す 699 小節から 707 小節を省略している。

このように、ブルクハウザーが提案している省略は、(1)中心となるモチーフを基準点にし、音楽の流れとして不要なモチーフ、(2)そのモチーフの前後に現れる転調の数を減らし、(3)反復の多い音型を省略している、と捉えることができる。

3-1-(2) Ossia

ブルクハウザーは Ossia を提案する部分の各小節の上に小さい楽譜を提示する方式で表している。Ossia は独奏チェロにもオーケストラにも表記されており、ブルクハウザーの提案する Ossia の内容は次の 3 つのパターンに分けられる。すなわち、(1)独奏チェロの技量を見せるためにより技巧的、または、チェロの演奏で難しいテクニックを持つ部分をより弾きやすくする独奏チェロのための提案、(2)主旋律の分担を替える提案、(3)省略のバージョンに相応しい音や強弱の提案の 3 つであり、現れている Ossia を全て分類すると表 3-4²⁸のようになる。

表 3-4 で現れている小節数の中には独奏チェロとオーケストラと一緒に表記されている部分も含まれているが、オーケストラより独奏チェロの方が多い。パターンの割合を見ると第 1 楽章の再現部に現れる独奏チェロの Ossia の小節が最も多いが、提示部と同様の部分を変えさせるため、オクターブを上げるなどの提案をしている。第 2 楽章には(2)のパターンのみ現れ、主旋律をオーケストラの他の楽器に奏させ、一小節も休みがない独奏チェロに休止部分を与えている。第 3 楽章では(2)のパターンよりも(1)と(3)のパターンが多く、それは省略が可能な箇所が他の楽章よりも多いためである。各パターンがどのように書かれているのかいくつかの譜例で説明する。

²⁸ 第 3 楽章に現れる ALTERNATIVO II (223～271) は含めない。

楽章	パート（小節数） 流れ\パターン	独奏チェロ			オーケストラ		
		(1)	(2)	(3)	(1)	(2)	(3)
第 1 楽章	オーケストラ提示部	×	×	×	×	×	×
	第 1 主題群提示	1	4	×	×	5	×
	第 2 主題群提示	16	3	4	13	3	2
	展開部	×	24	1	×	12	×
	再現部	56	×	7	8	13	7
第 2 楽章	第 1 部	×	7	×	×	7	×
	第 2 部	×	16	×	×	17	×
	第 3 部	×	20	×	×	13	×
第 3 楽章	第 1 部	4	12	4	2	12	5
	第 2 部	11	×	3	3	×	3
	第 3 部	4	×	×	2	×	×
	コーダ	8	×	10	×	×	6
合計		100	86	29	28	82	23
		215			133		

表 3-4 ブルクハウザーが提案した Ossia の小節数

(1) 独奏チェロのための提案

例えば、譜例 3-2 に見られるように、元のバージョンで演奏する場合、広い幅の音程を奏するためチェロのポジションを速いテンポの中で相当激しく変える指使いを使うことになる。ここでブルクハウザーは、1 オクターブを下げたバージョンの Ossia を提案している。このように独奏チェロのテクニックをより弾きやすくさせるパターンに対して、元の音よりも技巧的な動きを要求する逆のパターンもある。譜例 3-3 では独奏チェロをより技巧的に奏させ、独奏チェロが持っていた主旋律をトランペットに奏させている。ヴァイオリンとヴィオラは独奏チェロが Ossia の 3 連符の動きをする場合は休みとなり、より独奏チェロを目立たせる。

The image shows a musical score for the solo cello part of the first movement of Beethoven's Violin Concerto in D major, Op. 35. It is labeled '[Ossia ES:]' and 'S. Vcl.'. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features several triplet patterns and slurs, indicating a complex rhythmic and melodic structure. The tempo is marked with a common time signature (C) and a 6/8 time signature.

譜例 3-2 B.10 第 1 楽章 563～565 独奏チェロ・パート

Fl. 1.2

Ob. 1.2

B♭ Cl. 1.2

Bsn. 1.2

[Ossia ES:]

Hrn. 1.2

B♭ Tpt. 1.2

Timp.

Timp.

[Ossia ES:]

S.Vlc.

[Ossia ES:]

Vln. I

[Ossia ES:]

Vln. II

[Ossia ES:]

Vla.

Vc.

D.B.

640

mf

cresc.

cresc. poco a poco

mp

arco

pizz.

mp

piu f

piu f

譜例 3-3 B.10 第 1 楽章 634~637

(2) 主旋律の分担

パターン(2)は、独奏チェロがほぼ常に主旋律を担当する B.10 の大きな弱点を解決する方法である。

The image displays a musical score for measures 81-83 of B.10. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left are: Fl. 1.2, Fl. 1.2, Ob. 1.2, Ob. 1.2, B. Cl. 1.2, Bsn. 1.2, Bsn. 1.2, Hrn. 1.2, Hrn. 1.2, B. Tpt. 1.2, Timp., S.Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The S.Vlc. part is highlighted with a thick black box. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *cresc.*, and performance instructions like *div.* and *unis.*. The S.Vlc. part is marked with "[Ossia ES:]" and contains a circled *pp* marking. The Vln. I and Vln. II parts also have circled *pp* markings. The Vc. and D.B. parts have circled *cresc.* markings. The S.Vlc. part has a circled *pp* marking. The Vln. I and Vln. II parts have circled *mf molto cresc.* markings. The Vc. and D.B. parts have circled *cresc.* markings. The S.Vlc. part has a circled *pp* marking.

譜例 3-4 B.10 第 2 楽章 81~83

譜例 3-4 のように独奏チェロを休みにさせ、主旋律をフルート、オーボエ、ファゴット、ホルンに奏させて、クラリネットは強弱を *pp* から *mf* に変える。また 83 小節からは主旋律をヴァイオリンに奏させる。このように独奏チェロを完全に休ませてオーケストラに主旋律を演奏させるパターンは、第 2 楽章で主に提案されている *Ossia* である。

譜例 3-5 は少し異なるパターンであり、独奏チェロを完全に休ませず、主旋律と対旋律を変える方法を見せている。

The image shows a musical score for Example 3-5, consisting of four staves. The top staff is for Fl. 1.2, the second for B♭ Cl. 1.2, the third for Hrn. 1.2, and the bottom for S. Vlc. The score includes various performance markings such as *pp*, *dolce espressivo*, *p*, *espressivo*, and *mf*. There are also annotations for *Ossia ES* and a specific instruction: "[In caso di Ossia ES Cl. I. B. tacet]". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

譜例 3-5 B.10 第 2 楽章 65～69 木管楽器、独奏チェロ

譜例 3-5 を *Ossia* で演奏する場合、主旋律は独奏チェロの代わりにホルンが担当し、クラリネットの対旋律を独奏チェロが奏することになる。この際に第 1 クラリネットは休むことになる。

(3) 省略のバージョンに相応しい音や強弱の提案

ブルクハウザーが提案した省略のバージョンで演奏する場合、省略をする前と後の流れをより自然に繋げるため、*Ossia* で調や強弱の変更を提案しているパターンも見られる。譜例 3-6 の部分は 176 小節に現れるフルートのパートを変え、省略した後に演奏される 181 小節に繋げられる。自然に繋げるために 180 小節に合った 16 分音符を 176 小節に追加した *Ossia* を提案している。

また、譜例 3-7 のように「in caso di *Vi=de*」と直接表記する場合もある。この表記は和訳をすると「省略 (*Vi=de*) する場合に」の意味で、譜例 3-7 の次の小節から省略が可能な部分であり、その省略のバージョンで演奏する場合はクレシェンドをすることを提案している。

Fl. 1.2
Ob. 1.2
B. Cl. 1.2

[Ossia ES:]

[Vi=181]

Fl. 1.2
Ob. 1.2
B. Cl. 1.2

[=del] 4

Solo

mf

pp

Solo

mf

pp

譜例 3-6 B.10 第 3 楽章 174~177→180~182

Bsn. 1.2
Hrn. 1.2
S. Vlc.
Vln. I
Vln. II
Vla.
D.B.

pp

p

p > pp

pp

pp

p

p

pizz.

pizz.

600

[In caso di Vi=de]
[---]

[In caso di Vi=de]
[---]

[In caso di Vi=de]
[---]

[In caso di Vi=de]
[---]

[In caso di Vi=de]
[---]

譜例 3-7 B.10 第 3 楽章 597~600

3-1-(3) 音源資料で用いられている省略と Ossia

B.10 の音源資料のうち、ブルクハウザーのスコアを用いて演奏した音源は 5 つである。その音源での演奏者は省略や Ossia をどう用い演奏しているだろうか。表 3-5 は、各音源の演奏時間を比較したものである。

番号	タイトル (発売年度)	レーベル (カタログ番号)	チェロ(Vc)・指揮(D) ・オーケストラ	演奏時間	
				楽章別	合計
①	Dvořák: Cello Concerto No 1 & 2 (1976)	Supraphon (3564)	Milos Sádlo(Vc) Václav Neumann(D) Czech Philharmonic Orchestra	第 1 楽章 : 13:23 第 2 楽章 : 6:49 第 3 楽章 : 13:15	33:27
②	Dvořák: Cello Concertos (1991)	Koch- Schwann (311462)	Werner Thomas-Mifune(Vc) Rudolf Krecmer(D) Bamberg Symphony Orchestra	第 1 楽章 : 12:09 第 2 楽章 : 8:15 第 3 楽章 : 9:41	30:05
③	Dvořák: Youth Cello Concerto (2008)	CPO (777461)	Ramon Jaffé(Vc) Daniel Raiskin(D) Staatsorchester Rheinische Philharmonie	第 1 楽章 : 13:23 第 2 楽章 : 6:57 第 3 楽章 : 12:20	32:40
④	Dvořák: Complete Cello Works (2010)	Supraphon (4034)	Tomaš Jarník(Vc) Tomas Netpoli(D) Prague Radio Symphony Orchestra	第 1 楽章 : 14:44 第 2 楽章 : 6:43 第 3 楽章 : 14:12	35:39
⑤	Dvořák: Cello Concerto; Serenade for Strings (2013)	Fuga Libera (FUG714)	Alexander Rudin(Vc,D) Musica Viva Chamber Orchestra	第 1 楽章 : 15:12 第 2 楽章 : 7:48 第 3 楽章 : 13:37	36:37

表 3-5 ブルクハウザーのスコアを用いて録音された B.10 の音源

最も新しい 2013 年の音源⑤が最も長く、これは省略する箇所を減らしたためと考えられる。楽章別にみると、特に②の第 3 楽章の演奏時間が目立って短く、他に比べかなり縮小している。実際に 5 つの音源を聞くと、省略する部分が一致する箇所が多いが、それぞれ演奏者の判断による編曲もよく聞かれる。

5 つの音源の省略と Ossia の内容は次の図表 3-1 に示した。まず①は、元の形態が分からないぐらい演奏者の作曲や編曲が多く入っている。ブルクハウザーの省略と Ossia に従うと言うよりも演奏者が編曲を加えて演奏していると言えよう。②は①よりは少ないが、相当地演奏者の考えによる編曲をしている。例えば、第 1 楽章の第 2 主題群提示の真ん中にオーケストラのみの間奏を入れている点や、第 2 楽章の第 2 部を省略する点が挙げられる。それに比べ③は、ブルクハウザーの省略や Ossia を守り、大胆に作曲したと思われる部分は聞こえない。④はブルクハウザーの省略や Ossia を適切に用いながらも独奏チェロの部分をより技巧的に変えているが、その一方で①を参考にした音型も聞かれる。⑤はこの中

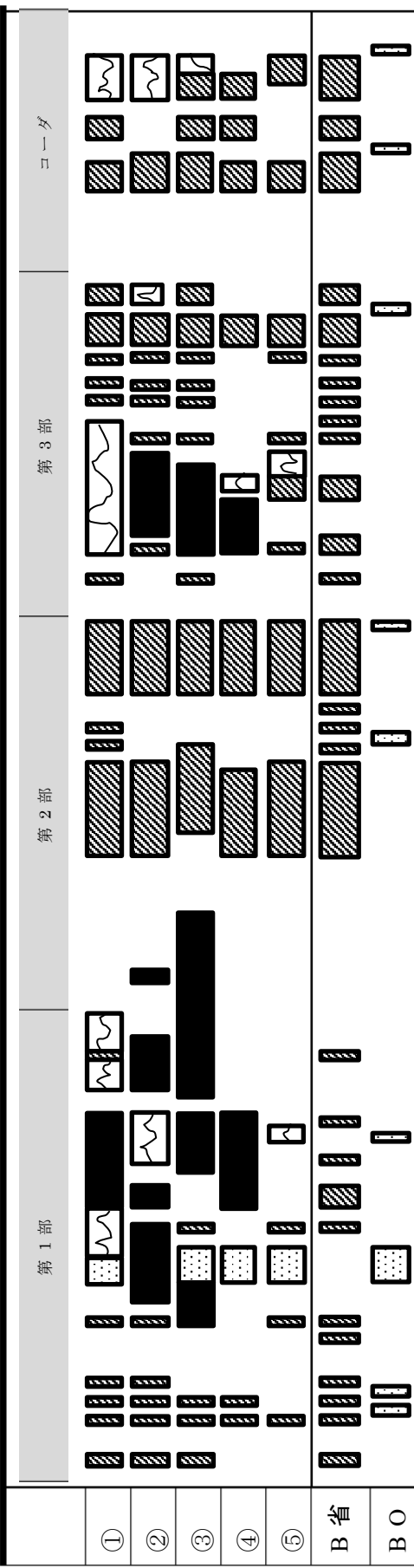
で最もドヴォルザークが書いた元の音を多く演奏していて、特に省略した部分が他の4つよりも少なく、原曲に近い演奏をしている。(図表 3-1、76～77 ページ)

1 134 270 430 547 703
第1楽章

	オーケストラ提示部	第1主題群	第2主題群	展開部	再現部
①					
②					
③					
④					
⑤					
B省					
BO					

1 31 79 124
第2楽章

	第1部	第2部	第3部
①			
②			
③			
④			
⑤			
BO			



図表 3-1 各音源で用いられている省略と Ossia

図表 3-1²⁹を見ると、5つの音源の省略と *Ossia* の用い方は大きな範囲では変わっていない。その理由は、省略の場合、転調が多くて調が不安定な部分や反復が多いモチーフを省略するルールが共通しているからである。*Ossia* の場合は第2楽章で同じ *Ossia* を用いている部分が多く見られるが、その内容はほぼ独奏チェロの旋律をオーケストラに移している *Ossia* である。5つの音源では全て第1楽章のオーケストラ提示部が大幅に短縮されているが³⁰、ここで省略された中にはドヴォルザークが強調したかったモチーフだと思われ、第3楽章のコーダに再現させたモチーフ c が初めて現れる部分が含まれているため、省略してしまうことには大きな疑問が感じられる。

²⁹ 「B省」はブルクハウザーが提案している全ての省略、「BO」はブルクハウザーが提案している *Ossia*（独奏チェロのみの *Ossia* は除く。）の表記である。5つの音源の比較では演奏者独自の省略がブルクハウザーの省略より長い場合には演奏者独自の省略のみ表記した。また *Ossia* は主要な *Ossia* のみ記し、省略の中に含まれている *Ossia* は表記していない。

³⁰ ラファエル版で省略している部分と同様。

3-2 省略と Ossia の提案³¹

では、最終的にどのような省略と Ossia で演奏したらよいのであろうか。前章で分析した内容を基に、ブルクハウザーが提案する省略表の上に本論文で筆者が提案する省略を濃い色で示し、Ossia を表示した。(82～84 ページ)

まず、基本方針として、省略は最小限にする。例えば、5つの音源すべてにおいて長く省略されているオーケストラ提示部は、ブルクハウザーが提案した省略のまま省略することとする。ドヴォルザークはこの部分で現れるモチーフ c を第3楽章の最後でも再現させていることから、この部分は重要な部分と考えられ、従ってそのまま演奏した方がよいと思われる。また、長い提示部の間、さらに転調も多く展開部に至るまで流れの迷いが見られる第1楽章の提示部は、第2主題群提示の305小節～350小節を省略し、再現部も同じ部分を省略する。しかし355小節～356小節のように、同じ音型を反復する理由で省略を提案されているが短い部分は可能な限り省略せずに演奏する。ロンド形式で沢山のモチーフが現れる第3楽章では、副主題を発展させたモチーフ x の部分(299小節～344小節)とこれが再現する571小節～592小節を主に省略する。その理由は、副主題がかなり長くなり主要主題から遠く外れる印象が強いためであり、この省略によりロンド形式の形がよりわかりやすくなる。また、主要主題が再現する第3部に至る直前の419小節～450小節を省略する。その理由は、主要主題の再現に向かって盛り上がった雰囲気が停滞し、退屈に感じる可能性がある部分と考えられるからである。

Ossia については、ドヴォルザークが作曲した以外の音をできるだけ付加しないことを基本方針とし、どうしても独奏チェロの休みが必要な第1楽章と第2楽章のみ適用することにする。例えば、第1楽章の256小節～259小節は独奏チェロが担当していた主旋律をホルンに奏させ、独奏チェロにトレモロを要求しているが、筆者は休みとすることを提案する。この提案でブルクハウザーが作曲した音を奏するよりは独奏チェロを休ませ、ドヴォルザークの原曲を守りつつ、独奏チェロは少しでも体力をセーブすることができる。(譜例 3-8)

³¹ 楽譜は別紙の付録参照。

譜例 3-8 B.10 第 1 楽章 256~258 の Ossia 提案

第 2 楽章はブルクハウザーが提案している Ossia で奏することで、独奏チェロも休みが取れる同時に、主旋律を分担させ、数回続く主要モチーフ 1 を様々な楽器の音色で楽しむことができる。（譜例 3-9³²）

³² 36~39 第 1 ヴァイオリン以外の弦楽器省略。

33

Fl. 1.2
Ob. 1.2
B. Cl. 1.2
Bsn. 1.2
Hrn. 1.2
Hrn. 1.2
Timp.
S. Vlc.
Vln. 1

譜例 3-9 B.10 第 2 楽章 31~36

また、第 2 楽章の最後も、独奏チェロがオーケストラと全く同じ音で重なり聴こえなくなると思われるため、Ossia に従って独奏チェロは休ませる。反対に、第 3 楽章の最後はブルクハウザーが提案している独奏チェロの Ossia を演奏せず、Op.104 と同じようにオーケストラのみで曲を終止する³³。Op.104 のオーケストレーションについて、ヴィーハンが提案した終楽章のカデンツァをドヴォルザークが入れなかった理由は、独奏チェロが静かに先に終わりオーケストラのみで壮大に曲を終わらせたいという強い意志を持っていたと言われるからである³⁴。B.10 の自筆譜においても独奏チェロ・パートは最後の 6 小節を休ませているため、ここでは Ossia を採用しない。

³³ 別紙の楽譜第 2 楽章、第 3 楽章の終止部分参照。

³⁴ Dvořák, 2011

第 1 楽章

Andante – Allegro Assai オーケストラ提示部								
小節	1~16	17~28	29~44	45~	52 ~ 81	90	91 ~ 98	99~134
モチーフ	(a)	b	c	c ¹			a	b-c
調	A		E	cis		-C	A	

Allegro ma non troppo 第 1 主題群提示										
小節	135~ 152	153~213				214 ~ 221	222 ~ 229	230 ~	24 6 ~ 25 5	~270
モチーフ	a (第 1 主題)					a-e	f	g		d ¹ -a ¹
調	A					(A)	H	不安		F-B

Ossia
256~259

Allegro ma non troppo 第 2 主題群提示													Cad	
小節	271 ~ 304	305~350			3 5 1 ~ 3 5 6	357 ~ 372	37 3 ~ 38 6	3 8 7 ~ 3 8 9	3 9 0 1 ~	3 9 9 ~ 4 0 0	4 0 5 ~ 4 ~	4 0 9 ~ 4 1 2	4 ~ 419 ~ 426 ~ 430	427 ~ 430
モチーフ	h(第 2 主題)				i	a ²	i	i	i		a ³		j(a)	
調	E				H	D	A		C		D		cis	A

Allegro ma non troppo 展開部								Ossia 533~536
小節	431~452	453 ~	479 ~	~494	495 ~ 506	507 ~ 522	523 ~	~ 547
モチーフ	b	k	488		e-f	g	532	d ¹ -a ¹
調	A	B			不安定			

Allegro ma non troppo 再現部													
小節	548~	582~627			628 ~ 631	6 3 2 ~ 6 3 3	634~649	650~667	668~681	682 ~ 685	6 8 6 ~ 6 8 9	690 ~ 695	696 ~ 703
モチーフ	h-e-h				i		a ²		i	a ³			j(a)
調	A				E		G		F	G		A	Fis-F

Ossia
568~575

第 2 楽章

Andante Cantabile 第 1 部				
小節	1～9	10～16	17～23	24～31
モチーフ	l	m	l ¹	m
調	F	a-C	F	d-F

Andante Cantabile 第 2 部						
小節	32～39	40～47	48～55	56～63	64～71	72～79
	Ossia					
モチーフ	l ²	n	o	l ³	o ¹ -p	q
調	A	C	a	C	Es-Ges-F	f

Andante Cantabile 第 3 部						
小節	80～86	87～92	93～106	107～ 113	114～ 118	118～ 124
	Ossia					Ossia
モチーフ	l ⁴	r	p ¹	l	Cadenza	q
調	As	不安定	F-As	F		f-F

第 3 楽章

Allegro risoluto 第 1 部																								
特徴	導入部											主要主題 (74~80 小節)								連結部※				
小節	1 ~	1 5 ~ 1	~46	4 7 ~ 4	~ 5 1	5 2 ~ 3	~ 68	6 9 ~ 7	~ 7 2	73 ~ 80	8 1 ~	8 3 ~ 8	9 7 ~ 1	~ 12 8	12 9 ~	1 4 1 ~ 1	~ 15 2	15 3 ~ 16	1 6 9 ~ 2	1 7 7 ~ 6	~ 1 8 7 ~ 6	19 7 ~	2 1 5 ~ 2	~ 23 2
モチーフ	s	8		8		3				t-t ¹		6	0		u			8	t 2	1 8 0				2 1 6
調	不		安定							A					不				A			A		不

Allegro risoluto 第 2 部																		
特徴	連結部※	副主題						経過部										
小節	233~270	271~	299~344						3 4 5 ~	3 4 9 ~	353 ~ 386	3 8 7 ~	39 1 ~	4 0 5 ~	~ 41 8	419~450		~ 4 5 2
モチーフ	v	w							t	3 5 2		3 9 0	s	4 0 8				
調	cis-E								C				不					

Ossia
451~452

Allegro risoluto 第 3 部																						
特徴	主要主題											副主題								連結部		
小節	45 3 ~ 46 0	4 6 1 ~ 4	4 6 3 ~ 4	~ 47 6	477 ~ 492	~ 4 9	501 ~ 516	~ 53 0	5 3 1 ~ 5	~ 5 3 4	53 5 ~ 57 8	5 3 9 ~ 5	~ 5 1	5 5 2 ~ 5	~ 5 5	5 5 6 ~ 2	~ 5 6 3 ~ 0	~ 5 7 0	571 ~ 592	~ 6 0 0	6 0 1 ~ 0	611 ~ 626
モチーフ	t	t ¹	6 6						3 2	w	4 2		5 3	5 7		6 6					6 1 0	(w)
調	A	A					不			E												A

Allegro vivace コーダ												
特徴	4/4						6/8					
小節	627~653		654 ~	66 7 ~ 68	6 8 4 ~	6 8 4 ~	6 9 ~	6 9 ~	~ 7 1 1	712 ~ 729		
モチーフ	b		c ¹	3	u	6 9 3		7 0 7		(s)		
調	A		不		A	不				A		

687 Ossia フェルマータ無し

結論

B.10 を演奏するにあたって、まずは編成の選択をすべきである。本研究で行った自筆譜の分析、ドヴォルザークの他の二重奏曲との比較分析の結果、B.10 で現れるピアノ・パートは音の形、ペダルの使い方などが二重奏のためのピアノ・パートよりはオーケストラと独奏チェロの協奏曲のピアノ・リダクションとして見る方が適切である。したがって、自筆譜はピアノとチェロのために書かれた「完成度の高い協奏曲の習作」と判断し、ピアノとチェロの二重奏よりはオーケストラと独奏チェロの協演で演奏する方法を提案する。

次に、オーケストラとチェロの協演で演奏をするためには自筆譜をオーケストレーションしたオーケストラ・スコアが必要である。ここで、楽譜の選択については3つの方法がある。すなわち、出版されているラファエル版とブルクハウザー版のどちらかを選択するか、あるいは、自分でオーケストレーションするという方法である。出版されているオーケストラ・スコアのうちラファエル版は自筆譜の全部がオーケストレーションされているわけではない。第1楽章のオーケストラ提示部から自分が省略した楽譜のみ現れ、ドヴォルザークの音が全く見えなくなったり、独奏チェロが始まってすぐに編曲されたりし、元の形が見えないほど原曲の相当な部分が失われている。そのため、ドヴォルザークの曲のキャラクターを生かす演奏をするために使用するには適切ではない。自分でオーケストレーションをする方法で演奏することも演奏者の自由ではあるが、ドヴォルザークの全ての作品を長い間深く研究した研究者ブルクハウザーよりもドヴォルザークの当時の音楽性を聴かせるオーケストレーションをすることは難しいと思われる。その理由で、原曲のキャラクターを生かす演奏に最も相応しい楽譜はブルクハウザー版であり、オーケストラとチェロの協奏曲の形態で使うならばブルクハウザー版を勧めたい。

さらなる段階として、ブルクハウザー版を用いて演奏するにしても、全曲を全て演奏するか、ブルクハウザーが提案している省略と *Ossia* を適用するかを決めるべきである。原則として、全曲をオーケストラと演奏することがドヴォルザークの意思を実現することになるだろう。ただし、休みの少ないまま約55分を演奏し続ける独奏チェロの負担は大きく、演奏の集中力低下が聴き手にも伝わる可能性が高く、音楽の楽しさを聴衆と共有することが厳しくなる。B.10 の全曲演奏が長すぎると判断する理由は、単に演奏時間だけの問題ではない。ドヴォルザークがもし B.10 を自らオーケストレーションし、修正の手を加える過程でじっくり見直すことが出来たならば省略や修正を加えた可能性のある部分が存在するため、そういう部分を残したまま演奏するかどうかという問題もあるからである。そのよ

うな観点から検討した結果、移行部や展開部に見られる転調や反復を伴う部分においてブルクハウザーが提案している省略を採用し、また、独奏チェロに割り当てられている主旋律をオーケストラに分担させて独奏チェロを休ませる目的でブルクハウザーが提案している Ossia を採用して演奏することが望ましいと考えた。

つまり、筆者は、ブルクハウザー版の省略を最小限に適用し、可能な限りドヴォルザークの元の音を聞かせる最小限の Ossia を含む演奏を提案する³⁵。本論文の付録として示した演奏用楽譜は、「あの偉大なチェロ協奏曲を書いたドヴォルザークが若い頃に作曲していたチェロ協奏曲はどういう音楽であるか」という疑問点に対し、実際に演奏しうる形で具体的な答えを示したものであると言えよう。

B.10 を研究対象としたきっかけは、偉大なチェロ協奏曲 Op.104 を作曲したドヴォルザークが作曲したチェロ協奏曲がもう一つある事実であった。Op.104 の存在はチェリストにとって宝物であり、最も重要なレパートリーである。クラシック音楽の歴史の中で、数多い有名な協奏曲によりピアノやヴァイオリンのスター・プレイヤーが輩出されたのと同様に、Op.104 は名チェリストを誕生させた代表的な作品であった。交響曲のような曲の構成で、さらに、故郷に対する恋しさ、愛していた相手に対する感情を込めたドラマチックなストーリーは聴衆だけではなく、チェリストにも人気を得るのに十分であった。その意味では、偉大な Op.104 と比較して作曲能力が充分開花していない時期に書かれた B.10 を、わざわざ編曲までして演奏する価値があるのかという意見もあろう。そういう意見に対して、筆者は、室内楽曲や交響曲を主に作曲していたドヴォルザークが作曲した初めての協奏曲として、また初期の作風が味わえる資料として、B.10 の演奏に十分な価値があることを主張したい。

その「価値」とも繋がるが、最後に、B.10 の研究を通じて得られた結果として、作品と演奏者の関係の重要性を論じたい。ドヴォルザークのいずれの協奏曲も演奏者との関係が深い。B.10 を除き、初めて器楽とオーケストラの協奏曲として作曲したピアノ協奏曲は、作曲した当時ドヴォルザーク自身が「ヴィルトゥオーズ的な独奏パートを作曲することが

³⁵ 筆者が提案したバージョンで演奏した結果、演奏時間はこのようになった。

日時、会場	演奏会名	演奏時間	
		楽章別	合計
2017年7月21日 18時半開演 東京音楽大学 100周年記念ホール	朴賢娥 博士学位審査演奏会	第1楽章 19:29 第2楽章 7:26 第3楽章 17:41	44:36

出来ないのをわかっている」と述べたように、独奏ピアノ・パートの評価がとても低い。ところが、曲の美しい音楽性を生かしたいと考え、色々なピアニストが手を加えた形で出版された³⁶。ヴァイオリン協奏曲も、献呈したヨーゼフ・ヨアヒム (József Joachim, 1831-1907) に気に入ってもらえず、ヨアヒムが独奏パートに手を入れた。その結果、チェロ協奏曲 Op.104 ほどではないが、ヴァイオリン協奏曲もヴァイオリニストに重要なレパートリーとなり、ピアノ協奏曲も他の曲に比べ演奏される回数は低いが、巨匠ピアニスト、スヴャトスラフ・リヒテル (Sviatoslav Richter, 1915-1997) のレパートリーになり、有名になった。独奏パートの修正について演奏者に開放的であったドヴォルザークが、約 20 年後の Op.104 では自分の作品に対してとても自信を持ち、チェリスト・ヴィーハンの意見に厳しく反論するなどの行動を見せたと言われている³⁷。しかし、ここまで自信を持って Op.104 が作曲できた背景には、チェリスト・ヴィーハンの存在が大きかったと言える。というのも、Op.104 の作曲までドヴォルザークの様々な室内楽の演奏を担当していたヴィーハンの音に、ドヴォルザーク自身大きな影響を受けていたはずだからである。その点から見ると、B.10 の場合、作曲を依頼したチェリスト・ペールがドヴォルザークから離れたことは非常に残念であった。前述の 3 つの協奏曲の場合、作品に対する演奏者の愛、曲の演奏に対する強い意志があったからこそ、作品がこれほど愛されて続けてきたのは間違いない。すなわち、作曲家の手で曲が完成するのではなく、演奏者の役割も大きいということ、また聴衆に曲を紹介する立場として、演奏の前段階から楽譜の選び方や演奏法の考察に演奏者が深くかわることの重要性を、本研究の結論として強調しておきたい。

³⁶ 作曲家の死後にもピアニストヴィレーム・クルツ (Vilém Kurz, 1872-1945) によりピアノ・パートを変えられ現在よく演奏されるのはクルツのバージョンである。

³⁷ 結果的に、ヴィーハンによる独奏パートの修正は行ったが、ヴィーハンが提案した最後のカデンツァは入れられなかった。

参考文献

Botstein, Leon ; Eisen, Cliff ; Hutchings, Arthur

- 2001 “Concerto” Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.6, 240-256.

Burghauser, Jarmil.

- 1996 *Antonín Dvořák, thematicky katalog = thematisches Verzeichnis = thematic catalogue.* (Praha: Bärenreiter Editio Supraphon)

Cividini, Iacopo.

- 2007 *Die Solokonzerte von Antonín Dvořák; Eine Lösung der Konzertproblematik nach Beethoven.* (Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider)

Clapham, John.

- 1966 *Antonín Dvořák: musician and craftman.* (London: Faber)

Cole, Malcolm S.

- 2001 “Rondo” Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.21, 649-655.

Dvořák, Antonín.

- 1865 *Violoncellový koncert = Violoncello-Konzert, A Dur* Autograph (The British Library)
- 1879 *Mazurek, Op.49.* Jan Mařák ed. (Berlin: N. Simrock)
- 1894a *Rondo für Violoncell mit Begleitung des Orchesters: Ausgabe mit Begleitung des Pianoforte.* (Berlin: N. Simrock)
- 1894b *Rondo für Violoncello und Klavier.* (Berlin: N. Simrock)
- 1894c *Waldesruhe: Adagio für Violoncell mit Begleitung des Orchesters: Ausgabe für Violoncell mit Klavier= Klid.* (Berlin: N. Simrock)
- 1955 *Concerto per Violoncello H moll, Op.104.* Bartoš, František ed. *Antonín Dvořák: Souborné vydání díla. series 3, vol.12.* (Prague: Státní hudební vydavatelství)

- 1957 *Sonate en fa majeur, Op.57, violino e piano*. Pokorný, Antonín; Šolc, Karel ed. (Praha: Bärenreiter; Supraphon)
- 1963 *Mazurek, Op.49*. Burghauser, Jarmil ed. *Antonín Dvořák: Souborné vydání díla*. series 3, vol.23. (Prague: Státní hudební vydavatelství)
- 1975 *Concerto per Violoncello A Dur, B.10*. Miloš Sádlo ed. *Antonín Dvořák: Souborné vydání díla*. series 4, vol.2. (Prague: Státní hudební vydavatelství)
- 1977 *Violoncellový koncert = Violoncello-Konzert, A Dur, B 10*. Burghauser, Jarmil ed. (Praha: Supraphon)
- 2004 *Symphony in c Minor, No.1*. (Kassel: Bärenreiter)
Symphony in B-flat Major, No.2, Op.4. (Kassel: Bärenreiter)
- 2011 *Koncert, op. 104, pro violoncello s průvodem orchestru: autograph, Národní Muzeum, České Muzeum Hudby Praha*. Smaczny, Jan; Dehner, Jan; České muzeum hudby. ed. (Kassel; Basel; London; New York; Praha: Bärenreiter)

Fallows, David.

- 2001a "Ossia" Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.18, 774.
- 2001b "Tremolo" Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.25, 716-717.

Gudger, Willian D. /Levi, Erik.

- 2001 "Raphael, Günter" Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.20, 832-833.

Irrgang, Matthias.

- 1997 *Antonín Dvořák : Untersuchungen zur Formentwicklung in den drei ersten Symphonien* (Frankfurt am Main ; New York : P. Lang)

Němcová, Alena.

- 2001 “Sádlo, Miloš” Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.22, 82.

西原 稔

- 1983 「ロンド形式」 下中邦彦 編 『音楽大事典』(東京:平凡社) 第5巻, 2840-2841.

Ondrej Supka.

- n.d. “concerto for cello and piano” (*Antonín Dvořák* HP 内)
<http://www.antonin-dvorak.cz/en/concerto-for-cello1> (2015年8月参照)

Schweizer, Steven L.

- 2010 *Timpani Tone and the interpretation of Baroque and Classical Music.* (New York: Oxford University Press)

Smaczny, Jan.

- 1999 *Dvořák cello concerto.* (Cambridge; New York: Cambridge University Press)

東川 清一、大宮 真琴

- 1982 「協奏曲」(定義、バロック時代～ロマン派) 下中邦彦 編 『音楽大事典』(東京:平凡社) 第2巻, 713-715.

Walker, Paul.

- 2001 “Stretto” Sadie, Stanley; Tyrrell, John ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. second edition* (London; New York: Macmillan) vol.24, 572-573.

Wenborn, Neil.

- 2008 *Dvorak: his life and music* (Franklin, TN: Naxos Books) 『드보르자크, 그 삶과 음악』 Lee, Seok-Ho. 訳 (ソウル: PHONO, 2015)