

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

Four Rhapsodies Op.11 : —An analytical approach to Ernő Dohnányi ’ s music—

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-09-14 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安並, 貴史, Yasunami, Takashi メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1347

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



《4つのラブソディ》Op.11 ——エルネー・ドホナーニの楽曲構成法——

安並 貴史

要旨

本稿の目的は、エルネー・ドホナーニのピアノ独奏曲における初期作品のうち、今日まで演奏され続けている《4つのラブソディ》Op.11を対象として、その構成上の特徴を明らかにすることである。

第1章では、《4つのラブソディ》の各曲の特徴を説明し、楽曲の全体図を把握するための準備とした。4曲はソナタの4楽章にも似た配列であり、各曲の構造は形式的には複雑でない。

第2章では、《4つのラブソディ》に見られる5つの主題を明らかにし、それらがどのように出現し、相互にどのように関連しているかについて考察した。

第3章では、主題の循環によって作品全体がどのように構成されているかという点に注目し、唯一示唆的な意味を有する5番目の主題「怒りの日」との関係から、4つの曲全体がひとつの物語のように構築されていることを明らかにした。

第4章では、他の作曲家の作品を例に挙げ、上記の特徴がラブソディ史の中でも独自のものであること、またドホナーニ自身の作品の中ではチェロソナタOp.8に類似した構成が見られ、さらに循環の手法が中期の作品に受け継がれていることを指摘した。

結論として、ドホナーニの《4つのラブソディ》は、循環主題と「怒りの日」を組み合わせ、4曲全体でひとつのドラマを形成する作品を構成している点で、これまでのラブソディにない独自性を有すると言える。自由に展開された作曲というよりは、複数楽章構成によるソナタや交響曲の概念に近い構築性を特徴としている。このこと自体、20世紀初頭にドホナーニがロマン派の伝統に与する作曲姿勢を持っていたことを示していると言える。また、作曲の時期区分という観点からすると、《4つのラブソディ》は初期の作品でありながら、循環旋律による構築性という点で中期作品との共通性を示している。彼の作曲様式の変遷を明らかにするために、さらに多くの作品を分析することが今後の課題である。

Four Rhapsodies, Op. 11
—An analytical approach to Ernő Dohnányi's music—

YASUNAMI Takashi

Abstract

This paper is written with an objective to delineate the distinctiveness of composer Ernő Dohnányi through detailed analysis of *Four Rhapsodies*, Op. 11, an early cycle for solo piano, which has to date remained in the concert repertoire.

Section 1 incorporates analysis of each Rhapsody and therefore serves as the preamble towards comprehending the overall structure of the cycle. The four pieces form an arrangement similar to that of four Sonata movements, and the structure of each Rhapsody is not stylistically complex.

In Section 2, the researcher presents the five themes observed in the *Four Rhapsodies* and analyses the manner of appearance and inter-reference of the themes.

In Section 3, by placing the focus on the role performed by circulation of themes within the structure of the cycle, as well as on the “*Dies Irae*” theme, which is the fifth to appear in the cycle and the sole theme with suggestive character, the researcher portrays the *Four Rhapsodies* as a cycle constructed to form a coherent narrative.

In Section 4, through reference to works by various composers, the researcher denotes that: aforementioned qualities are unique to Dohnányi from the historical perspective of the genre, similar structure is to be observed in Dohnányi's Cello Sonata in B-flat minor, Op. 8, and, furthermore, that the composer had revisited the technique of circulation in his later works.

Resulting from the analysis, it is admissible to state that Dohnányi's *Four Rhapsodies* present distinctive value not attributed to preceding compositions of the genre, as the composer constructs the cycle, a coherent drama comprising four pieces, through combinations of circulating thematical elements with the “*Dies Irae*” theme. The cycle is characterized by a structure more similar to that of multi-movement sonatas and symphonies rather than a deliberately developed work. This fact is sufficient to indicate that Dohnányi, a composer of the early twentieth century, retained an approach in his work that draws a parallel with the romantic tradition. It is also concluded that, if categorized by period of completion, although the *Four Rhapsodies* represent the early years of the composer, the cycle's structure based on circulating thematical elements allows to observe commonalities with the works accomplished in the succeeding years. The researcher remains committed to performing further analyses of various works by the composer in order to depict the vector along which the composer's mastery had evolved.

《4つのラプソディ》Op.11 ——エルネー・ドホナーニの楽曲構成法——

安並 貴史

キーワード：ドホナーニ ラプソディ 狂詩曲 楽曲分析 怒りの日 構成法

序

エルネー・ドホナーニ Ernő Dohnányi (1877-1960)は、作曲家であると同時にピアニスト、指揮者、音楽教育者、学校運営者など様々な顔を持つ稀代の音楽家である。作品も管弦楽曲や歌劇、宗教曲と幅広い分野に渡るが、最も主要な表現領域は量と質共にピアノ独奏曲に他ならない。

ドホナーニの創作時期は初期、中期、後期の3期に区分できる。すなわち、初期はブダペスト音楽アカデミー在学中である1895年からヨーロッパ各地で演奏活動を行っていた1905年まで、中期は1905年にベルリン高等学校で教鞭を執り教育活動を始めた頃から1944年のアメリカ亡命まで、そして後期は1944年以降のアメリカ在住期である。この区分では中期がかなり長いが、1930年代は他のジャンルの作品も含め演奏活動と教育活動が中心で、創作活動をほとんどしていない。但し、この時期区分は彼の活動状況に基づく暫定的なものであり、作曲様式の区分と対応しているかどうかは未確認である。

本論文で考察の対象とする4 Rhapsodien Op. 11(以下、《4つのラプソディ》)は1902年から1903年、すなわち初期のウィーン滞在中に書かれた作品である。自身のピアノの師であるイシュトヴァーン・トマーニ István Thomán(1862-1940)に献呈され、初演も同年にドホナーニ本人によって行われた。ピアニストとして各地を巡りながら培ったヴィルトゥオジティが存分に発揮された初期の傑作であり、中期や後期にも大作が沢山ある中で、今日最も演奏され続けている楽曲である。

本論文の目的は、初期作品のうち今日まで演奏され続けている《4つのラプソディ》を分析し、その構成の特徴を明らかにすることである。

この作品に関係する先行研究は、大きく2つの観点に分けられる。

一つは、ラプソディという概念そのものに注目した研究で、伊東信宏氏の「ラプソディ史補論」である。ドホナーニに限らず、ピアノ作品で「ラプソディ」というタイトルをもつ曲はそう多くない。伊東氏はラプソディと題されたロマン派時代の作品について、以下の2つの定義づけができる述べた。(伊東2014: 5)

① 民族主義的な特徴を有する楽曲で、代表的な作品はフランツ・リスト Franz

Liszt(1811-1886)の《ハンガリー狂詩曲》S. 244。地域による土着の音楽を基に作られている。

- ② 民族的要素をもたないラプソディ。ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms(1833-1897)の《2つのラプソディ》Op. 79のように、厳粛で力強く決然とした世界を構築するというコンセプトで作られたもの。

伊東氏の分類を当てはめるならば、ドホナーニの《4つのラプソディ》の場合、楽曲中にジプシーのツィンバロンのトレモロを想起させる箇所はいくつか見られる。その点では、伊東氏の分類の①に該当するが、ドホナーニ自身が《4つのラプソディ》の旋律は全てオリジナルのものであると語っている(Grymes 2002: 51)ことから、作曲家本人が必ずしも民族性を強調しているかどうかは定かでない。したがって、この作品に伊東氏の二分法が有効であるのかどうかについては検討を要する。

先行研究のもうひとつの観点は、この作品で使用されているピアノの音形と書法に着目するもので、以下の2つが挙げられる。

Mintz, George Jacob:

Textual Patterns in the solo piano music of Ernst von Dohnanyi (1976)

Hwang, So Myung:

Stylistic elements within the texture and formal structure of Ernst von Dohnanyi's four rhapsodies, Op. 11 (2010)

いずれも《4つのラプソディ》のピアノリズムを音形の観点から立証する論文で、どのようにピアノスティックな音形が用いられているかに着目し、書法としての特徴を論じている。Mintz 1976では5つ、Hwang 2010では2つの音形を取り上げ、作品内でそれらがいかにヴィルトゥオーソ的に用いられているかを考察した。

私はこの作品を演奏する中で、上記の先行研究だけでは《4つのラプソディ》の特徴が十分に抽出され論じられているとは言えないと考える。《4つのラプソディ》がドホナーニのメジャータイトルであることは、そのヴィルトゥオジティだけに起因するものと言えるだろうか。まだ研究が深められていないこの作品について、本論文では楽曲分析面からのアプローチ、および他作品との類似性に注目することにより、先行研究とは別の角度からその独自性を明らかにし、さらにドホナーニの初期作品の中での位置づけを試みるものである。

第1章 作品の概要

《4つのラプソディ》は、

1. Allegro non troppo, ma agitato (ト短調)
2. Adagio capriccioso (嬰へ短調)
3. Vivace (ハ長調)
4. Andante lugubre (変ホ短調)

の4曲から成る。まずは各曲の構造を明らかにする。

1. Allegro non troppo, ma agitato

ト短調、4分の4拍子。構造は、以下の表に示すとおり大きく3部分から成る。

第1部(1-103)	A= a(1-20), b(21-37), a'(38-49)
	B= c(50-65), d(66-74), c'(75-91), d'(92-103)
第2部(104-171)	C= e(a+b+d)(104-149), f(a+b+d)(150-171)
第3部(172-250)	A'= a(172-187) B'= c(188-204), c'(205-227) D= g(228-250)

第1部は異なる2つの性格の部分——激しさがあるAと穏やかなB——(譜例1-1, 1-2)から成る。Aの冒頭のテーマは全ての始まりにして、4つの狂詩曲全体を支配する。

(譜例1-1)第1番冒頭 A (Dohnányi 1904: 28)

1 *Allegro non troppo, ma agitato.*

g:属区和音

(譜例1-2)第1番50小節～ B (Dohnányi 1904: 32)

D: I

Aはaとbから成るが、aはト短調の属和音から開始し、主和音は登場せず不安定なままで進行する。bの冒頭でようやくト短調の主和音に解決する。これに対してBは二長調で穏やかな場面となり、これらの対比的な二つの部分AとBの要素が、第2部CではAのaとBのdの旋律を交互に用いることにより複合的に展開される。第3部ではAとBが縮小された形で戻り、その後、Aを基本の形とするコーダにあたるDで締められる。

第1部を提示部、第2部を展開部、第3部を再現部としてソナタ形式に当てはめる解釈はできるが、調性の対比の面で、Aはト短調であるがBは二長調とハ長調、再現部のBでは変ト長調や変イ長調、さらにはロ短調、イ長調、ト長調と様々な場所に推移することから、単純なソナタ形式とは言いがたい。

2. Adagio capriccioso

嬰へ短調、8分の4拍子。構造はA(1-34) B(35-57) C(58-81) A' (82-106) B' (107-122) C' (123-129)と単純であり、4曲全体では緩徐楽章の役割も果たしている。A(譜例1-3)は嬰へ短調で、コントラストの変化やメランコリックなラブソディのキャラクターや、ツィンバロンを表すかのようなトレモロなどが、ジプシー風要素と合致する。

(譜例1-3)第2番冒頭 A (Dohnányi 1904: 45)

Adagio capriccioso.

Bは対照的に嬰へ長調となり、穏やかな旋律が奏される。Cは再び嬰へ短調で、A'に移行する推移部の役割を兼ねている。A'ではよりダイナミックに音を使用してAが再現され、それと同時に第1番のaのフレーズが断片的に再現される。曲間で主題の循環が見られる最初の箇所である。B'はBを半音上げト長調で再現されるが、フレーズの切れ目で嬰へ長調になり、C'はごく短く終わる。

3. Vivace

ハ長調、4分の2拍子。構造はA(1-84) B(85-152) A' (153-222) C(223-288) B' (289-359) A' (360-394)であり、ABA' B' A'の中にCが挿入されている形である。Cでは第2番冒頭の旋律が第3番の性格の中で再現されており、ここでも明確な循環が成されている。第1番で用いられた特徴的な半音階から始まる、生き生きとしたエネルギッシュなAと、壮大な全音階のメロディーが奏されるBが交錯する。

(譜例1-4)第3番冒頭 A (Dohnányi 1904: 56)

Vivace.

(譜例1-5)第3番85小節～ B (Dohnányi 1904: 58)

with energy

4. Andante lugubre

変ホ短調、8分の6拍子。A(1-35)B(36-122)A'(123-158)にコーダ(159-178)が付く三部形式で、Aでは「怒りの日 Dies irae」の旋律がテーマとして登場し、その後2回の変奏が行われる。Bでは「怒りの日」は登場せず、第1番から続く様々な要素が循環的に現れる。A'では「怒りの日」の変奏が3回続き、その後変ホ長調のコーダに突入する。(譜例1-6)第4番冒頭 (Dohnányi 1904: 67)

Andante lugubre.

Bで登場する第1番から第3番の要素も含めると、楽曲構造は以下のように表される。

A= テーマ(1-11), 第1変奏(12-22), 第2変奏(23-35)
B= 第1番 a(36-72), 第3番 B(72-78), 第1番 a(79-86), 第3番 B(87-92), 第1番 a(93-101), 第2番 A(102-114), 第2番 C(115-122)
A'= 第3変奏(123-133), 第4変奏(134-144), 第5変奏(145-158) コーダ(159-178)

第2章 主要な主題

前章においては《4つのラプソディ》の4曲を順に説明したが、この章では、曲間を越えて循環し、関連性を有する5つの主要な主題に注目する。

主題 I・・・第1番冒頭のテーマであり、第1番、第2番中間部、第4番中間部に登場。4曲の中で最も多く奏される。

(譜例2-1)第1番2小節～ (Dohnányi 1904: 28)

主題 I を分解すると、とりわけ大事な要素は、はじめの3つの音による順次下降 α (Es→D→C) と、次に現れる3連符の音程 β (H→Gis→A)、そして2つの音による跳躍 γ (C→G) の3つである。この $\alpha \beta \gamma$ は、4曲の様々な所に散りばめられており、全体を統一する力となる。 α の2音目と γ の1音目、つまり強拍の音に重心がかかり、そこから次の音へスラーがかけられているため、スラーの終わりの音は必然的に減衰する。このことが旋律、及び主題 I 全体に悲愴な印象を与えている。

第2番では9小節目から α と β が現れる。このフレーズは第2番冒頭の旋律の後半にあたる部分である。 α のリズムは変形されている。

(譜例 2-2) 第2番 6小節～ (Dohnányi 1904: 45)

6

11

α β α α

第4番では、中間部にあたる36小節目から、循環主題Iがそのまま使用されている。ただし第1番冒頭に比べ、ダイナミクスはピアノであり、和声は短調の属和音ではなく長調の主和音であり、かつ左手の音数は減らされている。これらの要素が「穏やかな第1番冒頭」という印象を生み、聴き手に回想的効果を与えている。

(譜例 2-3) 第4番 36小節～ (Dohnányi 1904: 68, 69)

36 Poco più mosso. α *espress.*

Es: I

39 β γ

さらに曲の最後では3オクターブに渡り、低音の金管楽器で堂々と奏されるかのように登場し、全体を締めくくる。変ホ長調のダイナミックな和音連打の中で α β γ の全ての音が強調される。 α (Es-D-C) β (H-Gis-A) γ (C-G)の音程は第1番冒頭と一致している。しかし、第1番冒頭ではト短調の短属九音のEsから始めたのに対し、ここでは変ホ長調の主音Esから始めているため、主題Iが異なる調の中に昇華したかのような印象を与える。

(譜例 2-4) 第4番 160 小節～ (Dohnányi 1904: 77)

第1番の冒頭と第4番の末尾という、《4つのラプソディ》の始まりと終わりに登場することから、最も重要な要素であり全曲の主題と言っても過言ではない。

主題Ⅱ・・・第2番冒頭のテーマであり、第2番、第3番中間部、第4番中間部に登場。主題Ⅰの次に頻出するテーマであり、主題Ⅰと繋げられたり、ある時は対比や呼応をしたりする場面で登場する。

(譜例 2-5) 第2番冒頭 (Dohnányi 1904: 45)

初めのフレーズ(Cis→Fis→Eis→A→Gis→Cis)の部分が主題Ⅱである。弱拍から始まり上行する4度音程と捉えることもできるし、強拍から下行する短2度とも聴きとれる。主題Ⅰの激情に比べると息の長いフレーズであるが、音程の上げ下げを繰り返すことで、主題Ⅰよりも旋律の方向性が定まらない。加えて、低音での和音によるトレモロが、全体の響きをより重くしている。これらの要素が、主題Ⅱを主題Ⅰとはまた違う性格に仕上げている。

第3番では曲の中間部分である231小節からの長く保続された2分音符に、拡大された主題Ⅱが見て取れる。ここでは弱拍に音は無く、下行する短2度として使用されている。

(譜例 2-6) 第3番 231 小節～ (Dohnányi 1904: 62)

第4番では101小節から低音部に登場する。ここでは弱拍の音から再現され、上行する4度音程の推進力が感じられる。さらにはトレモロまでもが置かれ、第2番冒頭の主題Ⅱを完全に想起させる。第2番冒頭に比べ主題Ⅱとトレモロは更に低音域であることと、トレモロの中身が密集和音で奏されることが、第4番での主題Ⅱに更なる重さを与えている。(譜例2-7)第4番101小節～ (Dohnányi 1904: 72, 73)

101 *poco rit.*
主題Ⅱ
trem.

主題Ⅲ・・・第3番中間部のテーマであり、第4番中間部にも登場する。

第3番ではスタッカートで活発な部分Aと、レガートで雄大に歌う部分Bの2つがあるが、このレガートで歌う部分Bの旋律が第4番でも再現されるため、主題Ⅲとする。

第3番の85小節の2拍目から次の小節へ2度上り(D→E)、同じ音をアウフタクトで印象付ける。その音を起点として1オクターブ以上の息の長い順次進行での上昇を描いた後は、頂点(G)で伸び伸びと歌う。この頂点である90小節以降には、主題Ⅰを想起させる α (G→Fis→E)と β (Fis→D→E)、 γ (Fis→D)が置かれている。上昇する三連符の旋律や93小節のD→E→Fisも、 α の逆行型の組み合わせと捉えれば、主題Ⅲは主題Ⅰから生まれた旋律であると言える。主題Ⅰでは短属九の和音上で下行する旋律であったが、主題Ⅲでは長三和音上で上行していく旋律であり、主題Ⅲは主題Ⅰの素材を用いながら異なる性格で作られたと考えることができる。これらのことが、主題Ⅰで述べた悲愴感に対して正反対の印象を与える理由である。

(譜例2-8)第3番85小節～ (Dohnányi 1904: 58)

85 *with energy*
ff
C: V I
 α
 β
 α γ α

第4番では72小節から、第3番とは逆に、右手がハーモニーを奏するなか左手で歌われている。72小節目 *espress.* の左手から旋律が始まり、頂点では主題Ⅰの α と β に至るの

ではなく、 α (C→H→A)と γ (H→F)を組み合わせた形へと結びつく。
(譜例 2-9)第4番 69小節～ (Dohnányi 1904: 71)

この2つの主題Ⅲは、ともにハ長調で各和音の和声関係はほぼ同様である。しかし第3番ではV度からI度に解決し、そこから主題Ⅲが始まるのに対して、第4番ではV度からIV度への進行の後から主題Ⅲが始められている。この変更により第4番での主題Ⅲは、IV度の和音の柔らかさを伴うこととなり、ニュアンスが変化している。この和声の変更に伴い、第3番での β (V度上のV度の和音)が第4番では γ (II度の付加6)に変えられている。

主題Ⅳ・・・第2番中間部の旋律であり、第2番の曲尾と、第4番中間部に登場する。

主題Ⅰ、Ⅱ、Ⅲと比較すると全体の中の数小節だけの規模ではあるが、第2番の中間部59小節から、順次進行で縫うように歌われる旋律が出てくる。これは音程だけでなく、3連符から5連符へ繋げるリズムによる特徴も備えている。

(譜例 2-10)第2番 59小節～ (Dohnányi 1904: 48)

第4番の116小節、中間部の終わりに2回繰り返されている。

(譜例2-11) 第4番116小節～ (Dohnányi 1904: 73)

上記の2か所はいずれも場面と場面を繋ぐ推移部である。

主題V・・・第4番の冒頭に初めて現れる旋律であり、「怒りの日」¹と楽譜に明記されている。

(譜例2-12) 「ディエス・イレ Dies irae 怒りの日」 (Catholic Church 1961: 1810)

1810 Masses for the Dead.

(譜例2-13) 第4番冒頭 (Dohnányi 1904: 67)

ドホナーニはここで「怒りの日」を変形せずに引用しているようにみえるが、実は旋律の後半部分に微細な変更を加えている。

¹ 死者のためのミサの続唱。チェラノのトマス Tommaso da Celano(1250頃没)の作とされている。エクトル・ベルリオズ Louis Hector Berlioz(1803-1869)の《幻想交響曲》の第5楽章をはじめとして、さまざまな楽曲において死や死の恐怖を象徴する旋律として用いられている。(Caldwell 2001: 123)

(譜例 3-3) 第4番 5小節～ (Dohnányi 1904: 67)

変更点は3点ある。はじめに、11小節目のスフォルツァンドで「怒りの日」本来の音を半音下げている。これにより、「怒りの日」を認識する聴き手は一瞬緊張感を感じることとなる。次に12小節目の頭の音を16分音符で先取音として足している。ここで旋律の終わりの音が強調され、引用の区切りが意識される。

より重要な三つ目の変更点は10小節目のEs→Des→Fのリズム変化である。本来であればEs→Des→Fは、それまでと同様に付点4分音符で奏されるはずであるが、付点4分音符に対してその3分割である8分音符に変更されている。この変更は、明らかに主題Iのα(4分音符)対β(8分音符の3連符)のリズム関係と合致する。この変更により、第4番で突然現れた「怒りの日」の旋律が第3番までの音楽の経過と関連づけられている。

第4番では、最初の部分で主題V「怒りの日」の変奏が2回行われる。中間部では「怒りの日」は一切登場せず主題IからIVのみで構成され、その後再び主題V「怒りの日」の変奏が3回続く。このように、第4番は主題V「怒りの日」と主題I～IVが相克し葛藤するかの様相を呈する。

第3章 主題の循環とその意味の考察

以上5つの主要主題が《4つのラプソディ》の中でどのように出現するかという観点から、全体の概観は以下の表のようにまとめることができる。

	曲頭	中間部	曲尾
第1番	I	I	
第2番	II→I(終わりに推移部としてIV)	II→I	IV
第3番		III→II	
第4番	V	I→III→II→IV	V→I

第1番ではまだ主題の循環は見られず、ソナタ形式的に主題Ⅰをテーマとして、中間部や曲の終わりなど曲の隅々にその要素を散りばめている。

第2番では、冒頭主題Ⅱとリズムを変形させた主題Ⅰが音階を挟んで接続されている。主題Ⅱの後に音階上行形を置き、その音の頂点から主題Ⅰで下行していく。旋律線の形を俯瞰してみると一つの山を形成しており、音の高低においても主題ⅠとⅡを比較させていることで、それぞれの音楽的性格を際立たせている。

第3番では、主題ⅠとⅡが忘れ去られたかのように曲の前半では出てこない。しかし、使用されている半音階進行が第1番の第2部に由来することは明白であり、過去の要素が排除されているわけではない。主題Ⅲは前章で述べた通り主題Ⅰのアンチテーゼと考えることができ、さらに中間部では主題Ⅱが形を変えて現れる。

そして第4番で初めて全ての主題が揃い、ここで循環手法が最も効果的に発揮される。A部分で全く新しい主題Ⅴ「怒りの日」を登場させ、B部分で主題Ⅰ～Ⅳを一つのエリアに連続して登場させたのは、どのような意図によるものであろうか。主題Ⅴ「怒りの日」が死や死の恐怖を示唆する旋律であることと関連づけて、主題Ⅰ～Ⅳとの関係をどのように読み取ることが可能であろうか。

第4番のA部分で、主題Ⅴ「怒りの日」はまずテーマとして肅々と8分音符の刻みの中で奏され、第1変奏と第2変奏では音数やリズム、ダイナミクスが段階的に増えていることから、死や死の恐怖が増すことを想起させる。しかし、Bの直前でデクレッシェンドと *poco rit.* が指示され、一時的に恐怖が遠ざかる印象が生み出される。

死が遠ざかった後に広がるB部分、つまり主題Ⅰ～Ⅳの世界は、すなわち死の対極である生の世界とも考えられよう。第1番から第3番までに提示された主題Ⅰ～Ⅳの全ての要素は、ここで変化を加えられて現れ、回想的な印象を与える。

B部分の最後に、第2番で推移部の役割を果たしていた主題Ⅳが置かれ、ここでもA'部分への推移の役割を果たす。A'部分で主題Ⅴ「怒りの日」が第3変奏から第5変奏まで、さらに音が細分化されダイナミクスの振れ幅も広がって変奏されたのち、コーダは長調に変わった主題Ⅰにより特徴づけられる。先に、AからBへと推移する際にはデクレッシェンドと *poco rit.* が指示されていたのに対し、A'からコーダへと進む際にはフォルティッシモのまま、*poco accel.* と直前で *rit.* がかけられている。このことから、Bとコーダにはまったく違う意味づけがされていると捉えることが可能である。すなわち、Bがダイナミクスにおいても曲想においても「回想」または「生の世界」であるのに対して、A'の最終変奏の音形を踏襲しフォルティッシモで移行して到達するコーダは、「生への転換」や「復活」、或いは「死を超えた世界、凌駕した世界」であるという意味付けが可能なのである。

第4章 全体構成の特徴とラプソディの概念

以上のように楽曲構成と主題の使い方に注目した結果、《4つのラプソディ》の各曲は別々のものではなく、全体で一つの楽曲を構成する楽章として捉えることができる。主題Ⅰ～Ⅳは循環し、第4番において主題Ⅴ「怒りの日」と組み合わせられることによって物語性を有する関係として捉えることが可能である。

ラプソディというジャンルの中でそのような特徴を有する楽曲例はこれまでにあっただろうか。リストは民族的な旋律を用いた《ハンガリー狂詩曲》全19曲の内、最初の15曲を1846年から1853年に作曲し、1882年から1885年に最後の4曲を作曲したが、各曲の間に相互の関連や一定の主題の循環は見られない。

ブラームスは1879年に《2つのラプソディ》を作曲し、1893年には《4つの小品》Op. 119の第4番にもラプソディと冠する曲を作曲している。《2つのラプソディ》の第1番は三部形式で、第2番はソナタ形式であるが、両曲に共通する循環要素は見られない。《4つの小品》の第4番もABCBAという明確な構造を持つが、これに先立つ第1番から第3番の主題が第4番のラプソディの中で循環することはない。

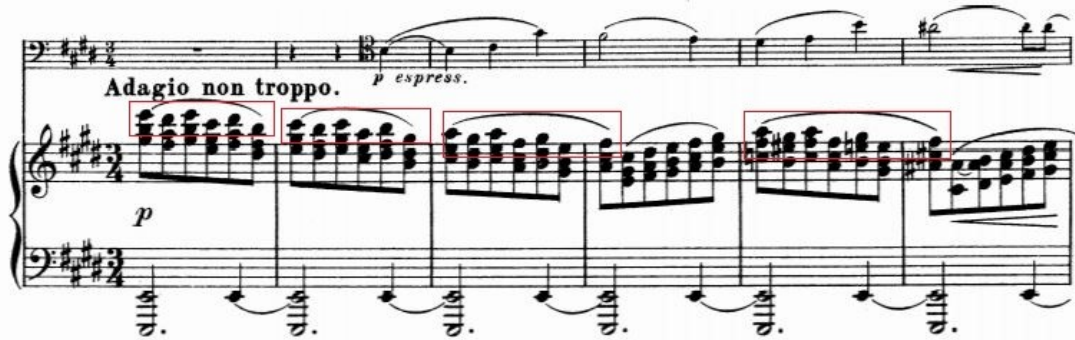
1902年から1903年に作曲されたドホナーニの《4つのラプソディ》の後、1904年にベラ・バルトク Béla Bartók (1881-1945)が《ラプソディ》Op. 1を作曲した。この作品は後年に数回改訂されており、ピアノと管弦楽のための版、2台ピアノのための版、曲の長さを短縮した版というように、数種類の版が存在する(Somfai 1996: 302)。どの版であっても共通して言えることは、楽曲の構成が単一楽章であり、その中で主題が循環しているという点である。ドホナーニのように独立した4つの曲が循環主題によって関係づけられているというものではない。

他方、ドホナーニの作品の中で主題の循環により全体を構築する試みは、《4つのラプソディ》(1902~1903年)以前のピアノ独奏曲²には見られない。それ以外のジャンルに目を向けると、1897-1898年作曲の《ピアノ協奏曲第1番》Op. 5と1902年作曲の弦楽三重奏のための《セレナーデ》Op. 10に主題の循環が見られる。3楽章構成の《ピアノ協奏曲第1番》Op. 5では、第1楽章冒頭のピアノソロの旋律が第2楽章の冒頭でも同じくピアノソロによって奏でられる。《セレナーデ》Op. 10は5曲から成るが、第1曲のチェロの旋律が第5曲のコーダでヴァイオリンに引き継がれて曲が閉じられている。しかしこの2曲における循環は作品全体に及ぶものではなく、引用の要素も無い。

これに対して1899年作曲のチェロソナタ Op. 8には、《4つのラプソディ》に類似した構成、および「怒りの日」との関連性を見出すことができる。この曲は4楽章構成で、第1楽章はAllegro, ma non troppoで変ロ短調、4分の4拍子、第2楽章はScherzoでト短調、8分の3拍子のABA形式である。「怒りの日」との関連が見られるのは第3楽章と第4楽章である。第3楽章はAdagio non troppo、4分の3拍子、ホ長調で抒情的な歌が展開されるが、冒頭のピアノの音型は「怒りの日」の変形とも考えられる。ただし冒頭の6音が長調でくり返される形であるため、その関連は即座には認識しがたい。

² 《4つのピアノ曲》Op. 2、《変奏曲とフーガ》Op. 4、ガヴオットとミュゼット、《パッサカリア》Op. 6

(譜例 3-1) チェロソナタ Op. 8 第3楽章冒頭 (Dohnányi [1899]: 26)



attacca で終楽章へ突入する直前、最後の5小節にて「怒りの日」冒頭の4音が断片的に減七の和音上で数回現れ、不穏な雰囲気です「怒りの日」の出現を再度予告する。

(譜例 3-2) チェロソナタ Op. 8 第3楽章 39小節～ (Dohnányi [1899]: 28)



第4楽章は変奏曲形式。テーマには冒頭でチェロとピアノ両方に「怒りの日」の冒頭音形が用いられ、その後9つの変奏が置かれる。ここでも「怒りの日」の旋律全体を用いているわけではない。第4楽章の最大の特徴は、単にテーマを変奏するだけではなく、第1楽章から第3楽章までの主題を順に追って再現し、それを変奏と融合させていることである。その様相は以下の表に示すとおりである。

第1楽章	提示部	展開部	再現部
第2楽章	A	B(Trio)	A'
第3楽章	A(怒りの日の予告)	B	A' (怒りの日の予告)
第4楽章	テーマ 第1変奏 第2変奏 第3変奏 第4変奏	第5変奏 第6変奏 第7変奏 第8変奏	第9変奏 コーダ

チェロソナタ Op. 8 において「怒りの日」の旋律は最初の6音のみであり、そこから独自の旋律が展開される。《4つのラプソディ》の第4番では Dies irae と明記されているのに対して、チェロソナタ Op. 8 ではその記載がないため、ドホナーニがここで明確に「怒りの日」を意識していたのかどうかは判断できない。しかしながら4楽章構成であり、終楽章

が変奏形式で、加えて第1～第3楽章の要素が回想的に再現されたのちにクライマックスが形成されている点で、Op. 8の構造は《4つのラプソディ》の構造と類似している。すなわち《4つのラプソディ》は、循環主題によって複数の楽章を通してひとつの作品がドラマティックに形成されていることを特徴とする曲であり、ソナタ、ひいては交響曲³の概念に近い楽曲であると言える。

結論

考察の結果、《4つのラプソディ》について、先行研究の視点（ラプソディ史、あるいはテクスチャー）とは異なる側面から独自の特徴を見出すことができた。全体の構成という観点からすると、この楽曲は、ソナタや交響曲に見られるような内的関連を有する4楽章構成である。循環要素の観点では、作品内で単に一定の旋律や音形を循環させているのではなく、循環要素と「怒りの日」を組み合わせ用いていること、またそれにより、単に旋律を再使用するのではなく個別の意味を生じさせ、楽曲全体の統一感やドラマ性を大きく高めることに成功していることが明らかになった。このような特徴に加えて、ツィンバロンを想起させる民族的要素があることを考えると、この作品について伊東氏が指摘するラプソディの二分法を適用することは難しい。

序において、《4つのラプソディ》をドホナーニの初期作品と暫定的に区分したが、循環と引用を組み合わせた構築性は、初期の中ではチェロソナタ Op. 8 に続いて本作品で追求された新しい特徴であり、さらに中期へと受け継がれていく⁴。その点で、初期作品における新しい試みの例として位置づけられる。

ドホナーニの《4つのラプソディ》は、技巧性の凄まじさにおいてリストやブラームスの作品に匹敵するが、この作品の特徴はそれだけではない。ドホナーニは、4楽章構成のソナタや交響曲に似た楽曲構造の中で旋律の循環・引用という手法により作品に示唆的な意味を付与し、ラプソディという楽曲に構成上の独創性を盛り込むことに成功した。これは同時代のバルトークが向かった方向、すなわち民族主義に刺激を受けたモダニズム的傾向とは正反対に、19世紀のソナタ・交響曲の展開に与する傾向である。このようにロマン主義音楽の発展に連なる取り組みをしたことにより、前衛が注目を集めた19世紀末から20世紀初頭にあって、ドホナーニの作品は大きな注目を受ける機会が少なかった。しかし彼の作品が今日なお世界各地のコンサートやコンクールで演奏されていることは、ドホナーニが単に保守的であったのではなく、中央ヨーロッパを活動の本拠としながら、ブラームスを範として構築的で質の高い音楽を残したからではないだろうか。今後もさらに多くの作品を分析対象として取り上げ、20世紀初頭における作曲家ドホナーニをどう再評価できるかについて探究していきたい。

³ たとえばカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) の交響曲第3番 Op. 78 (1886年) は、「怒りの日」に由来する循環主題を用いていることで知られる。

⁴ 実際、中期の1906年作曲の《弦楽四重奏曲第2番》Op. 15は3楽章構成であるが、第2楽章冒頭のチェロの音形が第3楽章の中間部で使用され、また第1楽章冒頭の主題が第3楽章のコーダにそのまま使用されて循環している。さらに中期のピアノ独奏曲《3つの小品》Op. 23 (1912年) でも、第1番に使われた旋律が第2番と第3番でそれぞれリズムや曲想を変えて登場し、循環によって全体を構築する手法が受け継がれている。

参考文献

Caldwell, John

2001 「ディエス・イレ」『ニューグローブ世界音楽大事典』11巻、123頁(東京、講談社)

Catholic Church

1961 *Liber Usualis* (Tournai - New York: Desclee Company)

Dohnányi, Ernő

[1899] *Cello Sonata* Op.8 (London: Schott)

1904 *4 Rhapsodien* Op.11 (Vienna: Doblinger)

Grymes, James A.

2001 *Ernst von Dohnanyi A Bio-Bibliography*. (Westport: Greenwood Press)

Hwang, So Myung (Sonia)

2010 *Stylistic elements within the texture and formal structure of Ernst von Dohnanyi's four rhapsodies, Op. 11*. University of North Texas, DMA.

伊東 信宏

2014 「ラプソディ史補論」『待兼山論叢 美学篇』48, 1-18.

Mintz, George Jacob

1976 *Textual patterns in the solo piano music of Ernst von Dohnanyi*. Florida State University, PhD.

Somfai, László

1996 *Béla Bartók Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press)