

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

E. ドホナーニの初期ピアノ作品
—楽曲構成と演奏技巧の観点から—

D2018-03 器楽（ピアノ）

安並 貴史

学位取得年月日：2022年3月12日

【目次】

序論	1
第 1 章 ドホナーニの作品群におけるピアノ曲	9
1-1. 作品の分類	9
1-2. 作品年表	11
1-3. ピアノ独奏曲	16
第 2 章 《4つの小品》Op. 2	18
2-1. 作品の概要と分析	18
2-1-1. 第 1 番 Scherzo	18
2-1-2. 第 2 番 Intermezzo	20
2-1-3. 第 3 番 Intermezzo	21
2-1-4. 第 4 番 Capriccio	22
2-2. ブラームスの小品 Klavierstücke	24
2-2-1. 《8つの小品》Op. 76	24
2-2-2. 《6つの小品》Op. 118	26
2-2-3. 《4つの小品》Op. 119	28
2-2-4. 《7つの幻想曲》Op. 116	29
2-2-5. 《3つの間奏曲》Op. 117	30
2-3. 比較	31
2-3-1. 楽曲構成面	31
2-3-2. 演奏技巧面	34
2-4. まとめ	36
第 3 章 《エンマ・グルーバーの主題による変奏曲とフーガ》Op. 4	37
3-1. 作品の概要と分析	37
3-1-1. 主題と 13 の変奏	37
3-1-2. フーガ	40

3-2.	ブラームスの変奏曲	42
3-2-1.	《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》Op. 24	42
3-3.	比較	43
3-3-1.	楽曲構成面	43
3-3-1-1.	小節構造	43
3-3-1-2.	変奏同士の関係	44
3-3-1-3.	構成	44
3-3-1-4.	音域	44
3-3-2.	演奏技巧面	45
3-4.	まとめ	45
第4章	《パッサカリア》Op. 6	47
4-1.	作品の概要と分析	47
4-1-1.	提示部 第1主題部	48
4-1-2.	提示部 第2主題部	51
4-1-3.	第1展開部	55
4-1-4.	第2展開部	57
4-1-5.	再現部 第2主題部	60
4-1-6.	再現部 第1主題部	61
4-1-7.	コーダ	62
4-2.	ブラームスのパッサカリア	64
4-2-1.	《ハイドンの主題による変奏曲》Op. 56a, 56b 終曲	64
4-2-2.	交響曲第4番終楽章	67
4-2-3.	共通項と相違点	74
4-3.	ブラームスとの比較から見られるドホナーニの《パッサカリア》Op. 6の特徴	74
4-3-1.	ソナタ形式的に捉えられる楽曲構成	74
4-3-2.	変奏同士の関係	75
4-3-2-1.	音価の細分化とリズムの先取り	75
4-3-2-2.	小節構造の自由化	76
4-3-2-3.	変奏同士の繋がりと組分け	77

4-3-3.	演奏技巧	78
4-3-4.	主題の変容	78
4-4.	まとめ	79
第5章	《4つのラプソディ》Op. 11	80
5-1.	作品の概要と分析	80
5-1-1.	第1番 Allegro non troppo, ma agitato	80
5-1-2.	第2番 Adagio capriccioso	82
5-1-3.	第3番 Vivace	82
5-1-4.	第4番 Andante lugubre	83
5-2.	主要な主題	84
5-2-1.	主題Ⅰ	84
5-2-2.	主題Ⅱ	85
5-2-3.	主題Ⅲ	88
5-2-4.	主題Ⅳ	89
5-2-5.	主題Ⅴ	90
5-3.	主題の循環とその意味の考察	92
5-3-1.	「怒りの日」	93
5-4.	全体構成の特徴とラプソディの概念	94
5-4-1.	チェロソナタ Op. 8	96
5-5.	リストとブラームスのラプソディとの比較考察	97
5-6.	まとめ	101
第6章	演奏技巧の変遷	102
6-1.	ドホナーニのピアノ技巧	102
6-2.	初期のピアノ作品の技巧	103
6-2-1.	A…連続する3度の重音	104
6-2-2.	B…連続する4度の重音	106
6-2-3.	C…連続する6度の重音	106
6-2-4.	D…連続する8度の重音	107

6-2-4-1.	D ₁ …連続する 8 度の重音 (片手) ……………	108
6-2-4-2.	D ₂ …連続する 8 度の重音 (両手) ……………	109
6-2-4-3.	D ₃ …連続する 8 度の両手交互の半音階 (リストの半音階) ……	111
6-2-5.	E …和音内の分散 ……………	112
6-2-5-1.	E ₁ …和音内の分散 (8 度とその中身による組み合わせ) ……………	113
6-2-5-2.	E ₂ …和音内の分散 (異なる音程の重音 2 つによる組み合わせ) ……	114
6-2-6.	F …アルペジオ ……………	115
6-2-6-1.	F ₁ …アルペジオ (開いた和音) ……………	116
6-2-6-2.	F ₂ …アルペジオ (1 オクターブ以上の幅広い和音) ……………	117
6-2-7.	G …左手の単音を起点とし、右手で細かい音符を装飾する動き……………	118
6-2-8.	H …両手のオクターブや和音による主旋律の間に、和音や重音を並べる動き……………	119
6-3.	初期の作品における各技巧の分布、その変遷……………	121
6-4.	まとめ……………	123
結論……………		124
参考文献……………		128
謝辞……………		131

序

エルネー・ドホナーニ Ernő Dohnányi¹ (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。作品は管弦楽曲や歌劇、宗教曲と幅広い分野に渡るが、最も主要な表現領域は質と量ともにピアノ独奏曲に他ならない。

本論文の目的は、ドホナーニ初期のピアノ作品4曲に目を向け、その楽曲分析をとおして構成の特徴を明らかにすること、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886)から受け継いだピアノ技巧と作曲上で模範としたヨハネス・ブラームス Johannes Brahms (1833-1897)の作品との共通性・相違性を明らかにすること、初期ピアノ作品にみられる演奏技巧の種類を調査し、リストやブラームスにはない要素があるのかどうかを明らかにすることである。

ドホナーニの生涯 (Grymes 2001)²

ドホナーニは1877年7月27日、ハンガリーのポジョニ Pozsony³で父フリジェシュ・ドホナーニ Frigyes Dohnányi (1843-1909)の子として生まれた。ポジョニのギムナジウムではベーラ・バルトーク Béla Bartók (1881-1945)と出会い、以降生涯に渡る友人となった。音楽的な関わりも深く、ドホナーニはバルトークにピアノを教え、また「国際色豊かなウィーンよりもハンガリーの音楽家としての自分を意識すべきである」と助言して、その後のバルトークの創作の方向性に大きな影響を与えている。1894年9月にハンガリー王立音楽演劇学院⁴に入学するまで、ドホナーニは様々な作曲家の作品を演奏し、同時に約70の作品を作曲した。

王立音楽演劇学院入学後は、ピアノをイシュトヴァーン・トマーン István Thomán (1862-1940)、作曲をハンス・ケスラー Hans Koeßler (1853-1926)に師事した。トマーンはリストの弟子であり、リスト直伝のヴィルトゥオジティをドホナーニに伝えた。ケスラーはドイツの作曲家であり、マックス・レーガー Max Reger (1872-1916)の従兄であった。ケスラー

¹ ドホナーニは作品を発表する時や、ハンガリーに居なかった頃は自らをエルンスト・フォン・ドホナーニ Ernst von Dohnányi と名乗った。(Grymes 2001: 1)

² 本節はグライムスの研究(Grymes 2001)を基にまとめたものである。

³ 現在はスロバキアの首都ブラチスラヴァ。1536年から1784年までハンガリーの首都であり、1939年までハンガリー領であった。

⁴ 現在のリスト・フェレンツ音楽大学。

はブラームスと親交があり、作曲技法や音楽性もブラームスに傾倒していた人物である。

1895年6月16日、最初の出版作品である《ピアノ五重奏曲第1番》Op.1を自身によるピアノで初演し、その年の夏にブラームスに称賛され、同年11月にウィーンで初演する運びとなった。この作品はケスラーに捧げられている。ブラームスとの直接的な接点、また様々な作曲家に注目される契機となったのは、この作品を通じてであると言える。

またピアニストとしては、1897年にピアノと作曲のディプロマを受けた後、シュタルンベルク Starnberger 湖でオイゲン・ダルベール Eugen d'Albert⁵ (1864-1932)を訪ね、約1ヶ月レッスンを受けた後ベルリンでのデビューリサイタル⁶で成功を収めた。さらに同年11月にはベルリンでハンス・リヒター Hans Richter (1843-1916)指揮によるルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)の《ピアノ協奏曲第4番》Op.58でのデビュー、1900年の訪米を含め1905年頃までの各地での演奏活動⁷によりドホナーニはリスト以来のハンガリー人ピアニスト、作曲家として確固たる名声を打ち立てた。また1902年12月にウィーンで指揮者としてデビュー、後にブダペスト交響楽団を中心に指揮者としても活躍した。

ドホナーニは当時の世界的なピアニストとしては珍しく、室内楽を定期的に演奏した。あらゆる世界的器楽奏者と共演を重ねる中でヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim⁸ (1831-1907)と出会う。そしてヨアヒムの招待により1905年10月から10年に渡ってベルリン高等音楽学校で教鞭を執った。指のトレーニングを目的とした教則本⁹を出版し活動を教育の場にも広げた。第一次世界大戦が1914年の夏に開戦されるとハンガリーに戻り、王立音楽院¹⁰のピアノ科の教授としてアカデミーのカリキュラムに包括的な改革を加える等の更なる教育活動に力を注いだ。

1918年10月に革命¹¹が起きると、ドホナーニが1919年2月に王立音楽院院長となる。その後ブダペスト交響楽団の会長兼音楽監督にも就任し、バルトークやゾルタン・コダー

⁵ スコットランド出身のピアニスト・作曲家。リストに師事し、ヴィルヘルム・バックハウス Wilhelm Backhaus (1884-1969)を弟子に持つ。

⁶ この時は自作である《4つの小品》Op.2より第3番と、《E.G.の主題による変奏曲とフーガ》Op.4を演奏した。(Grymes 2001: 2)

⁷ 1898年1月にウィーン、10月にロンドンで演奏。1899年には自作自演で初演の《ピアノ協奏曲第1番》Op.5を演奏し、ベーゼンドルファー賞を受賞する。1900年3月22日のカーネギーホールでのリサイタルは大成功を収め、アメリカ滞在を延長するほどであった。その後5年にわたり、デンマーク、ドイツ、ロシア、イタリア、フランスをツアーする。(Grymes 2001: 3)

⁸ ブラームスのヴァイオリン協奏曲の初演ヴァイオリニストであり、シューマン夫妻とも親交が深い。

⁹ 《Essential Finger Exercises》(1929)、《Daily Finger Exercises》(1960)

¹⁰ 1919年1月より王立音楽院も文部省令によって国立ハンガリー音楽専門学校と名称が変わり、1925年に創設者のリストの名をつけて現在のリスト音楽院へと変わっていく。

¹¹ 1918年10月28日、チェコスロバキアがオーストリア＝ハンガリー帝国からの独立を宣言。

イ Zoltán Kodály (1882-1967) といったハンガリー人作品を世に普及することに努めた。1931 年にはハンガリーラジオ放送交響楽団の指揮を含むハンガリー放送協会の音楽総局長になることとなり、ドホナーニの音楽界に対する影響力はかつてよりも高まった。

1933 年にはリスト国際ピアノコンクールの前身であるブダペスト国際音楽コンクール¹²を主催した。この頃にはハンガリーのみならず世界中の重要な音楽イベントに招かれ、また音楽大学の名誉会員となり国際的な音楽界の重要人物となった。

世界情勢がますます暗く変わっていく中、57 歳のドホナーニは血栓症や高熱、ニコチン中毒といった病で入院を繰り返し、様々な活動から引退することを考え、かわって第二次世界大戦下のナチス政権の政治的不正との闘いに専念するようになる。具体的には、表向きは非政治的姿勢を崩さないものの、自らの発言力によってユダヤ系の音楽家を庇い続けた。この頃ドホナーニは大音楽家であると同時に、理不尽な扱いを受ける者を守る存在になっていた。

1944 年 11 月 24 日から数か月間進軍するロシア軍から逃れるため、最後の妻となるイローナとその息子二人、女中とともにウィーンに滞在をした¹³。その後は国境を渡る許可を得ることができずハンガリーの大佐であるルドルフ・フランコフスキー Rudolf Frankovzsky (生没年不詳) に救出され、オーストリアの山中のノイキルヒェンアムヴァルデ Neukirchen-am-Walde に定住する。

第二次世界大戦終戦後、アメリカ政府軍は 1945 年 7 月 6 日にリンツ・ブルックナー管弦楽団を指揮するようドホナーニを招待した。この公演が成功すれば他の世界各地の公演が再開できる重要なものであったが、ドホナーニが政治的告発を受けたことで公演はキャンセルされた。ドイツ占領下のハンガリーには滞在し、ロシア占領下のときにだけ出国していたため、実はナチスと何らかの関係があるとハンガリー国内から非難されていたためである。同年 12 月 14 日、ハンガリーの法務大臣はドホナーニが戦争犯罪者の中に含まれていないことを承認したがオーストリアではドホナーニの演奏は許可されなかった。アメリカ政府は引き続きドホナーニをサポートしたが、反ロシア的傾向が見られることにより手を引いてしまった。半年後、反ロシア全国協会を設立する立法に対してドホナーニが署名を行っていたことに腹を立てたロシア統治のハンガリー政府は、ドホナーニを戦争犯

¹² 第 1 回のコンクール名はフランツ・リスト・ピアノ・コンクールであり、優勝者はアニー・フィッシャー。

¹³ 個人的な身の安全を考えるというよりかは、この時に作曲中であった《交響曲第 2 番》Op. 40 の制作に没頭しなかったという見解もある。(Grymes 2001: 7)

罪者として正式に認定した。これらの事実から、政治的告発はされないまでもニューヨークタイムズで批判され、いくつかの国では入国を拒否されることになった。加えてドホナーニはハンガリー軍の船長になっていた次男マッシューがロシアの強制収容所で亡くなっていたこと、長男ハンスがヒトラー暗殺計画関与のために処刑されていたことを知った。

1948年9月からアルゼンチンのトゥクマン Tucumán 大学でのピアノ科の主任を任されるがまだ建設前の大学であることが分かり、最終的にドホナーニはアメリカのフロリダ州立大学のピアノと作曲の教授に就き、その翌年にフロリダ州のタラハシー Tallahassee に最後の居を定める。この頃でも暴力的な親ナチスというレッテルを張られ続けたが、1953年には再び演奏会で好評を得るところまで信用を回復した。少しずつ世界中からの演奏依頼が増えていったが、1955年にアメリカ合衆国民となるまでそれらには応じることはなかった。

フロリダ州立大学の音楽科で10年教鞭を執る傍ら1956年にはイギリスのエディンバラ音楽祭で最後の演奏を披露し、国際的に名高い作曲家、ピアニストとしての足跡を残した。1960年2月に肺炎で亡くなる直前まで指導と演奏を精力的に行った。

ドホナーニの生涯を概観すると、全体主義や国家社会主義の中でナチス軍に抵抗する立場をとったことが発端となり、ハンガリーから忘れられてしまう存在となってしまったこと、そしてそれが今日のドホナーニ研究の少なさに繋がっていることが考えられる。そのような状況下、ドホナーニ没後60年にあたる2020年には彼の芸術的な側面を再評価しようとする欧州での復権運動が起きている。本論文もドホナーニの作品の内容に注目し、その特徴を捉えることを目指すものである。

ドホナーニの創作時期は初期、中前期、中後期、後期の4期に区分できる。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、中前期は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1919年の音楽院院長解任まで、中後期は音楽院院長解任後再び演奏活動が活発になる1919年から1944年のハンガリー出国まで、後期は1944年以降からアメリカ在住期である。但し、この時期区分はドホナーニの活動状況に基づく暫定的なものであり、作曲様式の変化と対応しているかどうかはこれから確認していく必要がある。

先行研究

本論文で考察対象とする初期のピアノ作品4曲—Op. 2、Op. 4、Op. 6、Op. 11—に関する先行研究は少ない。ドホナーニのピアノ作品全体を対象とするジョージ・ヤコブ・ミンツ Mintz, George Jacob の *Textual Patterns in the solo piano music of Ernst von Dohnanyi* (1976) だけである。この研究は、ドホナーニのピアノ作品に見られる音形の特徴や書法に注目したものである。ドホナーニのテクスチャに関してまとめられたものではあるが、各楽曲がいくつかの典型的な特徴に基づいて分類されているものの、楽曲の一部が譜例として挙げられているに過ぎず、楽曲構成や作曲様式については触れられていない。その後ハン・ソ・ミョン Hwang, So Myung が *Stylistic elements within the texture and formal structure of Ernst von Dohnanyi' s four rhapsodies, Op. 11* (2010) において、《4つのラプソディ》Op. 11のみを対象とする楽曲分析を行った。この2つの研究は、いずれもドホナーニのピアノニ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つの音形に着目し、考察対象の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ている。しかし、数少ない音型だけを手掛かりにしている点、楽曲の構成や作品の各部分の相互関係について言及していない点で、十分に論議され尽くしたものとは言えない。

次に、《4つのラプソディ》Op. 11に関連する先行研究として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」が挙げられる。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こと述べた。(伊東 2014: 5)

1. 民族主義的な特徴を有する楽曲で、代表的な作品はリストの
《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。ブラームスの《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》Op. 11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》Op. 11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。

筆者はドホナーニの初期ピアノ作品を演奏する中で、上記の先行研究だけではそれら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。特に《4つのラプソディ》Op. 11はドホナーニのメジャータイトルであるが、それは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。ドホナーニの作品のタイトルにはブラームスと同様に古典的風味が感じられる名が付けられ、また、作風はブラームスを汲むという通説(ここに注)があるが、ブラームスがドホナーニのモデルとなる箇所は楽曲において具体的にどのような点なのか。また、ピアニストの系譜としてリストのピアニズムを受け継ぐドホナーニの作品に、リストの技巧が見られるのか。まだ研究が深められていないこの作品群について、本論文では楽曲分析面から詳細なアプローチを加え、作品の比較の観点からその特徴を明らかにすることを目指す。また、ドホナーニが初期の段階でモデルとした可能性がある他の作品との類似性に注目することにより、ドホナーニが何を出発点としどのような独自性を構築していったのかについて考察し、彼の初期ピアノ作品を新しい視点から捉え直すことを目指したい。

分析方法

楽曲分析の方法は様々にあるが、ドホナーニの作品の特徴を語る上では1点のみに絞ることはできないと考えるので、今回はヤン・ラルーJan LaRue (1918-2004)の『スタイル・アナリシス』を参考に、包括的に楽曲を捉える。具体的には、ラルーのSHRMGからH(ハーモニー)とM(メロディー)、そしてG(グロウズ)の観点を重視する。HやMの観点では、特に最もドホナーニの独自性が発揮されている《4つのラプソディ》Op. 11、または《パッサカリア》Op. 6において、作品内で一連する旋律や循環する主題に焦点を充てる。同時に、調性の関係にも着目する。Gの観点では、初期の作品がブラームスと形式的な側面でどのように関りがあるのかを見るために、楽曲構成や形式の比較を中心とする。

これらを作品ごとに比較する際には、ラルーが用いた音楽のタイムライン化を参考に、作品ごとの構成を図式化する。その際、比較考察の上で必要最小限の情報を載せるため、作品ごとに図式の体裁は多少異なる。以下にその例を挙げる。

例1 《4つの小品》Op. 2より

A (1-103)	Aa (1-42) cis:	Ab (43-70) C:	Aa' (71-103) cis:
B Trio. (104-204)	Ba (104-143) Des:	Bb (144-169) es:	Ba' (170-204) Des:

例2 《パッサカリア》Op. 6 より

部	提示部 第1主題						提示部 第2主題						
	変奏	主題	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
小節番号	1	9	17	25	32	41	57	65	73	81	89	97	
小節数	8	8	8	7	9	16	8	8	8	8	8	7	
調性	es:	es:					Ces:	Es:	es:	Ces:			

本論文の構成

本論文は、以下の6章で構成する。

第1章 「ドホナーニの作品群におけるピアノ曲」

ドホナーニの作品は、ジェームス・A・グライムスによるドホナーニの全楽曲一覧 (Grymes 2001: 11-69) によって網羅されており、全191曲が出版・未出版を問わず5つの領域（鍵盤曲、室内楽、管弦楽曲、劇音楽、声楽曲）¹⁴に分類されている。本論文ではドホナーニ作品の出版状況と社会的普及度合を鑑み、楽譜が出版されている作品のみを抽出し、よりの確な分類になるように作品の仕分けを試みる。その上で、ドホナーニの生涯と照らし合わせて作曲時期を4期に分け、本論文の考察対象である初期ピアノ独奏曲の位置づけを確認する。

第2章 「《4つの小品》Op. 2」

最初のピアノ独奏曲であるOp. 2の作曲背景、楽曲構成を分析する。同じ題名をもち、同様にインテルメッツォやカプリッチョと称する楽曲で構成されるブラームスの小品 Klavierstücke 3作品、および内容的に関連性がある2作品の分析を加え、両者の類似点と相違点を明らかにする。

¹⁴ Keyboard, Chamber, Orchestral, Theatrical, Vocal (Grymes 2001:11)

第3章 「《エンマ・グルーバーの主題による変奏曲とフーガ》 Op. 4」

最初の変奏曲である Op. 4 を変奏毎に分析し、楽曲全体を諦観して構成をまとめる。同じ題名を持つブラームスの変奏曲とフーガの構成を比較し、作曲と演奏の2つの観点から共通項と相違点を明らかにする。

第4章 「《パッサカリア》 Op. 6」

Op. 2、Op. 4 同様にまずは作品の概要を分析し、その特徴を明らかにする。次にブラームスのパッサカリア2作品を扱い、ブラームスのパッサカリアとドホナーニのパッサカリアにどのような作曲上の共通点・相違点が見られるかを考察する。

第5章 「《4つのラプソディ》 Op. 11」

4曲それぞれを楽曲分析し、その構成を明らかにする。全曲を通して共通している主題を抽出し、それらがどのように扱われているかを考察する。ブラームスにも3曲のラプソディがあるが、ドホナーニのラプソディは内容や構成上ブラームスの作品とは異なる作りとなっているため、ここでは、作品の特徴を見出すために関連性がある楽曲としてドホナーニのチェロソナタ Op. 8 を扱い比較する。また、楽曲構成と演奏技巧の両面から、ドホナーニとリストとブラームスのラプソディを比較して考察する。

第6章 「演奏技巧の変遷」

ドホナーニの教則本と初期ピアノ作品で特徴的な技巧をそれぞれ分類し、初期ピアノ作品における各技巧の分布をまとめる。各技巧の出現率の推移を追い、ドホナーニの初期ピアノ作品での演奏技巧の特徴を考察する。

第 1 章 ドホナーニの作品群におけるピアノ曲

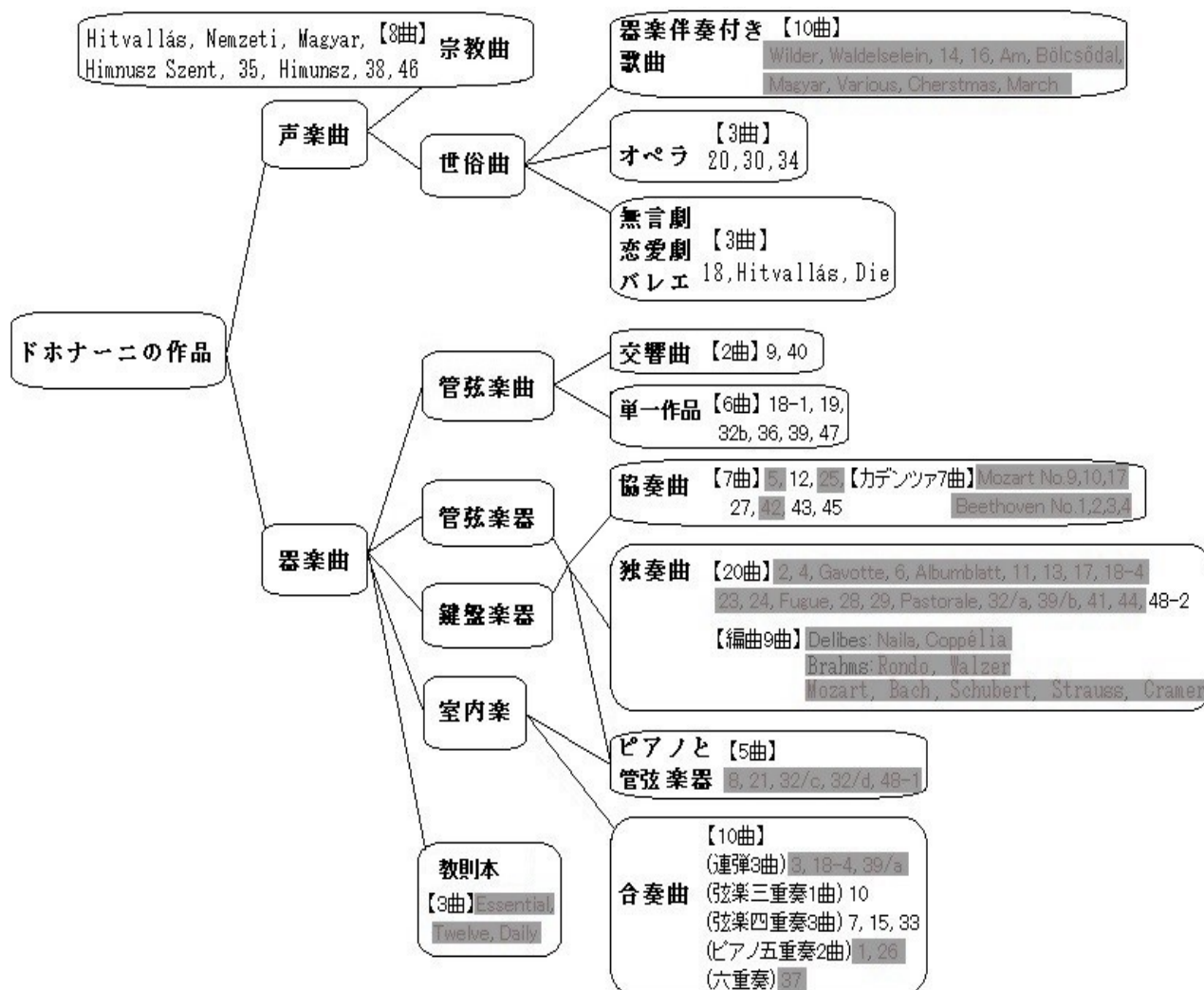
1-1. 作品の分類

まずは、ドホナーニの作品が全体でどれほどあり、その中にピアノ曲がどのように位置づけられているかを探りたい。作品の一覧としては、グライムスによるドホナーニの全楽曲一覧 (Grymes 2001: 11-69) が存在するが、この一覧は幼少期の習作など未出版のものまで含まれており、現在楽譜が確認できないものが多い。今回は出版されているピアノ曲を対象としたいため、まずはグライムスがまとめた 191 の作品から、出版されている作品を抽出する。その結果、ドホナーニの出版された楽曲は 93 曲であった。その内訳は、オペラなどを含む声楽作品が 24 曲、管弦楽作品が 8 曲、協奏曲を含む器楽曲が 43 曲、室内楽が 15 曲、教則本が 3 作品である。

グライムスの分類（鍵盤曲、室内楽、管弦楽曲、劇音楽、声楽曲）は大まかな編成上の分類であり、楽曲内容を反映しているものではない。そこで本論文では、出版されている 93 曲について、より細かい分類を提案する。その内容は以下の図 1¹⁵に示す。

¹⁵ 分類表にある灰色でマークした作品は、ピアノが使用される楽曲である。また、数字は作品番号であり、オーパスは省略した。また、曲のタイトルも後述する表 1 と照らし合わせれば特定できる範囲で表記を省略した。

図 1. ドホナーニの作品分類



まず声楽曲について述べると、ドホナーニは宗教音楽への理解も示しており、声楽曲の中に 8 曲の宗教曲がある。世俗曲としては歌曲が 10 曲あり、劇音楽 6 曲の中にはオペラその他、無言劇、恋愛劇、バレエが含まれる。次に器楽曲を見ると、管弦楽では交響曲が 2 曲、単一作品が 6 曲あるが、やはり作品の大部分はピアノを含む編成であり、とりわけ独奏曲が 29 曲と多い。その内 1 曲だけがフルート独奏であり、28 曲はピアノ独奏曲である。ピアノ協奏曲は 3 曲あり、モーツァルトとベートーヴェンのピアノ協奏曲の独自のカデンツァが 7 曲残されている。また、演奏用楽曲の他に、ドホナーニはピアノの技術向上のための教則本を残している。これらは、今日も多く多くのピアノ学習者によって用いられており、ドホナーニがピアノ教師として高い指導力をもっていたことが示されている。

1-2. 作品年表

ドホナーニの出版された作品を年代別にリスト化したものは未だない。ここでは教則本 3 作品とカデンツァ 7 曲を除く 83 作品を年月順にまとめ、ピアノ作品がどの時期に作られてきたのかを、序論で示した 4 期（初期、中前期、中後期、後期）と照らし合わせてみると、以下の表¹⁶のようになる。

¹⁶ ピアノ独奏曲は太字で示す。表の一番下の作品は作曲年が特定し難い作品であるが、グライムスの一覧から 1922 年から 1926 年の間に作られたものと推測できる。(Grymes 2001: 69) また、作品 22 と 31 は未出版であるが、作品番号が付いているため載せた。

表 1. ドホナーニの作曲年表

Op. …作品番号 Vo…声楽曲 Or…管弦楽曲 Co…協奏曲 Pf…ピアノ独奏曲 Ch…室内楽

期	年	月	作品名	Op.	Vo	Or	Co	Pf	Ch
初期	1892	12	Wilder Ritt		●				
	1893								
	1894								
	1895		Klavier-Quintett	1					●
	1896		4 Klavierstücke	2				●	
	1897		Walzer	3					●
		3	Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.	4				●	
			Konzert e-moll (Pf)	5			●		
			Walzer aus dem Ballett "Naila" von Leo Delibes					●	
	1898		Gavotte und Musette					●	
	1899	6	Passacaglia	6				●	
			Quartett A-dur	7					●
			Sonate (Vn, Pf)	8					●
	1900		Albumblatt					●	
	1901	7	Symphonie d-moll	9		●			
	1902								
1903	6	Serenade	10					●	
1904		4 Rhapsodien	11				●		
		Concertstücke D-dur (Vc)	12			●			
中前期	1905		Winterreigen, Zehn Bagatellen	13				●	
	1906	9	Waldelselein		●				
		9	6 Gedichte von Victor Heindl	14	●				
	1907		Quartett Des-dur	15					●
		6	6 Gedichte von Wilhelm Conrad Gomoll	16	●				
		Humoresken in Form einer Suite	17				●		
1908									

期	年	月	作品名	Op.	Vo	Or	Co	Pf	Ch	
中 前 期	1909	4	Der Schleier der Pierrette	18						
			Stücke und Tanze	18-1		●				
			Der Schleier der Pierrette Hochzeit-Walzer	18-4				●		
			Der Schleier der Pierrette Hochzeit-Walzer(4 hand)	18-4					●	
		7	Suite für Orchester	19		●				
	1910									
	1911	2	Tante Simona (Comic Opera)	20	●					
		11	Sonate (Vln, Pf)	21						●
			(UNPUBLISHED) 3 Songs	22	●					
	1912		3 Stücke	23					●	
			Am Bach		●					
	1913	7	Suite nach altem Styl	24					●	
			Fueue für eine vorgeschrittene linke Hand						●	
	1914	2	Variationen über ein Kinderlied (Pf)	25				●		
			Quintett No.2 Es-moll	26						●
			Konzert d-moll (Vln)	27				●		
	1915									
	1916	7	6 Konzertetüden	28					●	
			Bölsödal		●					
	1917		Variationen über ein ungarisches Volkslied	29					●	
	1918									
	中 後 期	1919		Fantasie W. A. Mozart					●	
		1920		J. S. Bach: Kleine Präludien, Revidiert					●	
				Valses nobles für Pianoforte von F. Schubert					●	
			Rondo alla Zingarese von J. Brahms					●		
			Hitvallás - Nemzeti Ima (Melodrama)		●					
12			Hitvallás		●					
			Pastorale: Menyőöl az angyal					●		

年	年	月	作品名	Op.	Vo	Or	Co	Pf	Ch
中 後 期	1921	1	Nemzeti Ima		●				
			Ivas Turm (Romantic Opera)	30	●				
			Magyar jövő himnusz		●				
		11	(UNPUBLISHED) Ungarische Festouverture	31		●			
	1922		Magyar népdalok		●				
	1923		Ruralia Hungarica, 7 Stücke	32/a				●	
	1924		Ruralia Hungarica, 5 Stücke	32/b		●			
			Ruralia Hungarica, 3 Stücke (Vln, Pf)	32/c					●
			Ruralia Hungarica: Andante rubato (Vln/Vc, Pf)	32/d					●
	1925		Leo Delibes: Valse "Coppélia"					●	
	1926		Quartett a-moll	33					●
	1927	9	Der Tenor (Comic Opera)	34	●				
	1928		Walzer für Pianoforte von J. Brahms					●	
			J. Strauss: 2 Walzer (Schatz-Walzer, Du und Du)					●	
	1929		Himnusz Szent Imre királyfihoz		●				
	1930	5	Missa in dedicatione ecclesiae	35	●				
	1931		J. B. Cramer: Válogatott tanulmányok					●	
		12	Magyar karácsonyi énekek (Christmas Songs)		●				
	1932		Symphonischen Minuten	36		●			
			Magyar induló (Hungarian March)		●				
	1933								
	1934								
	1935	4	Sextett C-dur	37					●
	1936								
	1937	12	Die heilige Fackel (Ballet)						
	1938	10	Himnusz		●				
1939	6	Cantus vitae, szimfonikus kantáta	38	●					
1940									

期	年	月	作品名	Op.	Vo	Or	Co	Pf	Ch
中 後 期	1941								
	1942								
	1943	12	Suite en valse	39		●			
後 期	1944								
	1945		Suite en valse	39/a					●
			Symphony E-major	40		●			
			6 Pieces	41				●	
			Konzert h-moll (Pf)	42			●		
			Violin Konzert	43			●		
	1946								
	1947	2	Valse boiteuse	39/b				●	
	1948								
	1949								
	1950								
	1951	6	3 Singular Pieces	44				●	
	1952	8	Concertionno (Harp)	45			●		
	1953	2	Stabat Mater	46	●				
		10	American Rhapsody	47		●			
	1954								
	1955								
	1956								
	1957								
	1958		Aria (Fl, Pf)	48-1					●
1959	6	Passacaglia (Fl)	48-2						
-	-	Various Hungarian Folksongs			●				

以上の年表から作品の分布について分かることがある。初期においてはピアノ作品や室内楽が中心であること。特に《パッサカリア》Op. 6まではピアノが中心の作品である。

中前期はオペラなどの管弦楽が盛んに作られるようになった。中後期ではより一層声楽曲の割合が増え、ピアノ曲は2作品を除き全てトランスクリプションになっている。

1-3. ピアノ独奏曲

最後に、ピアノ独奏曲のみに絞り作品をまとめる。編曲ではない作品が太字である。

表 2. ドホナーニのピアノ独奏曲一覧

期	年	月	作品名	Op.
初期	1896		4 Klavierstücke	2
	1897	3	Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.	4
			Walzer aus dem Ballett "Naila" von Leo Delibes	
	1898		Gavotte und Musette	
	1899	6	Passacaglia	6
	1900		Albumblatt	
	1904		4 Rhapsodien	11
中前期	1905		Winterreigen, Zehn Bagatellen	13
	1907		Humoresken in Form einer Suite	17
	1909		Der Schleier der Pierrette Hochzeit-Walzer	18-4
	1912		3 Stücke	23
	1913	7	Suite nach altem Styl	24
			Fueue für eine vorgeschrittene linke Hand	
	1916	7	6 Konzerttetüden	28
1917		Variationen über ein ungarisches Volkslied	29	
中後期	1919		Fantasie W. A. Mozart	
	1920		J. S. Bach: Kleine Präludien, Revidiert	
			Valses nobles für Pianoforte von F. Schubert	
			Rondo alla Zingarese von J. Brahms	
			Pastorale: Menyböl az angyal	
	1923		Ruralia Hungarica, 7 Stücke	32/a
	1925		Leo Delibes: Valse "Coppélia"	
	1928		Walzer für Pianoforte von J. Brahms	
			J. Strauss: 2 Walzer (Schatz-Walzer, Du und Du)	
1931		J. B. Cramer: Válogatott tanulmányok		
後期	1945		6 Pieces	41
	1947	2	Valse boiteuse	39/b
	1951	6	3 Singular Pieces	44

この表から、まず中後期は独奏曲が少ないことが分かる。トランスクリプションが中心であり、そうでない2作品はいずれも戦時中に厳しい状況下にいた自国民に向けて作られたハンガリーのための作品である。次に後期の3作品は、実際の楽曲に使用されている和声の点で、それまでの時期とは一線を画す作品である。特に最後の作品ではアメリカのジャズの要素が色濃く取り入れられている。

これに対して、初期と中前期はピアノ独奏曲が充実していた時期とみなすことができる。本論文で考察対象とする4曲は、ドホナーニがブダペストを中心に活動していた初期の4作品であり、すなわち彼のピアノ独奏曲充実期の第一段階にあたる作品である。

第 2 章 《4つの小品》Op. 2

《4つの小品》Op. 2 は 1896 年から 1897 年にかけて作曲され、最初の妻であるエルサに献呈された。4 曲は独立しているが、それは各曲が単独に作られていたことにも起因している。すなわち、第 1 番「スケルツォ」と第 4 番「カプリッチョ」は元々連弾作品である《ワルツ》Op. 3 の 1 番と 5 番として作られており、第 2 番「インテルメッツ」は原題が「第 3 番 インテルメッツ」であった (Grymes 2001: 18)。

ドホナーニの作曲の師であるケスラーは作曲技法の点でブラームスに傾倒しており、ドホナーニ自身もブラームスを熱心に勉強していた。一方でピアノ実技はリストの弟子であるトマーニに師事していたため、ドホナーニはブラームスの作曲技法とリストのヴィルトゥオジティを融合させた作品を生み出せる可能性を備えていた。

本章では楽曲分析をした上で、「小品 Klavierstücke」というタイトルに着目し、ブラームスの Klavierstücke についても検討し、その共通点と相違点について考察する。

2-1. 作品の概要と分析

楽曲の構成は、

- 1 Scherzo (嬰ハ短調)
- 2 Intermezzo (イ短調)
- 3 Intermezzo (へ短調)
- 4 Capriccio (ロ短調)

の 4 曲から成る。

2-1-1. 第 1 番 Scherzo

嬰ハ短調、4 分の 3 拍子。構成は、以下の表に示すとおり複合三部形式にコーダが付けられている。

A (1-103)	Aa (1-42) cis:	Ab (43-70) Aa' (71-103) C: cis:
B Trio. (104-204)	Ba (104-143) Des:	Bb (144-169) Ba' (170-204) es: Des:
A' (205-306)	Aa (205-247) cis:	Ab (248-275) Aa' (276-306) C: cis:
コーダ (307-395)	Ca (Ba, Aa) (307-331) Cb (Aa) (332-362) Ca' (Ba, Aa) (363-395) Cis:	

構成は単純に作られており、A と B では対比がされ、コーダにおいてどちらの要素も感じられる。A と B は性格的な対比であり、細かな音価でスタッカートを主体とする A と付点 2 分音符でレガートを主体とする B によって成されている。

(譜例 2-1) 第 1 番 冒頭 A (Dohnányi 1896: 3)

初期ピアノ作品においてこの第 1 番にしか見られない表記「quasi Timp.」が 2 度現れる。1 回目は Ba' 終わりに、変ニ長調の V 度和音から嬰ハ短調の V 度和音へエンハーモニックをする箇所。2 回目はコーダで同主長調に変化した時に現れる。どちらも Aa のリズム要素から出来ており、ピアノ曲の中にオーケストレーションが垣間見られる瞬間である。その意味で分析表に、Ca は Ba をそのままエンハーモニックした音楽でありながら、Aa の要素も感じられるように作られているため、Ca (Ba, Aa) という表記をした。

(譜例 2-2) 第 1 番 307 小節～ (Dohnányi 1896: 10)

2-1-2. 第 2 番 Intermezzo

イ短調、4 分の 2 拍子。構成は、以下の表に示すとおり複合三部形式にコーダが付けられている。

A (1-86)	Aa (1-30) a:	Ab (31-53) cis: Cis: cis: Cis	Aa' (54-86) a:
B (87-133)	Ba (87-106) A:	Bb (107-117) A:	Ba' (118-133) D: A: Cis:
A' (134-218)	Aa (134-162) a:	Ab (163-185) cis: Cis: cis: Cis	Aa' (185-218) a:
コーダ (219-248)	Ba+Ba' (219-239) A: D: A:	Aa (240-248) A:	

Intermezzo というタイトルを冠しているが、A の部分は急速で軽快な曲である。コーダの部分は Ba+Ba' という B から成る部分と、Aa の要素を用いた部分から成る。軽快な A と心を込めて歌われる B が対照的に描かれた ABA の後に、縮節された B と A が加わっている。

(譜例 2-3) 第 2 番 冒頭 Aa (Dohnányi 1896: 13)

(譜例 2-4) 第 2 番 87 小節～ Ba (Dohnányi 1896: 16)

Ba は前半部と後半部に分けられるが、コーダの Ba においては前半部の前半、後半部の後半が抜き出されて足されている。

2-1-3. 第 3 番 Intermezzo

へ短調、4 分の 4 拍子。構成は、以下の表に示すとおり複合三部形式にコーダが付けられている。

A (1-16)	Aa (1-9) f:	Ab (10-16) f: Des: f:
B (17-36)	Ba (17-24) As: Ces:	Bb (25-36) As: Des: f:
A' (37-57)	Aa (37-44) f:	Ab (45-57) f: Des: f:
C (58-96)	Ca (58-76) F: H: C: F:	Cb (77-96) F: Des: C: F:
A' (109-119)	Aa (109-119) F:	

この曲はドホナーニの全ピアノ独奏曲作品でも特殊な作品である。それは、曲の初めにロベルト・ライニック Robert Reinick (1805-1852) による詩が添えられていることに他ならない。曲の冒頭にドイツ語で、

Wo Du auch wandelst, bin Ich Dein, Wo Du auch weilst, Du bist ja mein,
Ich hab ja Dich und meine Liebe.

「どこにいこうとも、どこにいても、私はあなたを愛している」という言葉が書かれており、これは献呈された妻エルサに対する文章である。このように曲の冒頭にドイツ語の詩句を置く例は、ブラームスやロベルト・シューマン Robert Schumann (1810-1856) に見られるが、ライニックの詩はどちらの作曲家も歌曲の詩に採用している。

厳しく重苦しい A と、温かな感情に満ちている内向的な B の旋律、そして穏やかな C の部分から成り、非常にドラマティックな作品である。

(譜例 2-5) 第 3 番 冒頭 Aa (Dohnányi 1896: 22)

1 **Sostenuto, con espressione.**

mp

f

(譜例 2-6) 第 3 番 17 小節～ Ba (Dohnányi 1896: 22)

17 **Meno adagio.**

pp

mp

As:

(譜例 2-7) 第 3 番 57 小節～ Ca (Dohnányi 1896: 25)

57 **Ca** *molto tranquillo*

p

ppp

F:

2-1-4. 第 4 番 Capriccio

ロ短調、8分の3拍子。ABACAを基本とする小ロンド形式で、非常に速いAに対して、Bではブラームスを彷彿とさせる温かな旋律が歌われる。そして壮大なCの旋律の後、ABCそれぞれの要素が複合してクライマックスを迎える。コーダでは、AとCの要素を融合して用いられ、曲の最後にリストの半音階が置かれることからリストのテクニックが発揮される曲である。

A (1-143)	Aa (1-70) h:	Ab (71-107) Es: B: H: Cis: cis: h:	Aa' (108-143)
B (144-177)	Ba (144-160) G:	Bb (161-177) a: C: G:	
A' (178-320)	Aa (178-247) h:	Ab (248-284) Es: B: H: Cis: cis: h: H:	Aa' (285-320)
C (321-426)	Ca (321-352) H:	Cb (353-384) H:	Ca' (385-426)
A' (427-502)	Aa (427-464) G: D:	Ab (465-490) B: C: c: Ces:	Aa' (491-502) b: H:
コーダ (503-587)	コーダ a (Ca+Aa) (503-542) H:	コーダ b (Aa+Ab) (543-587) H:	

終曲に相応しく大規模な構成であるが、冒頭 Aa で繰り返し奏される Cis-H の長 2 度が全体を支配するモチーフであり、これを α とした。この 2 度の下行が何度も連続して繰り返されることで切迫感が表され、A と C に散りばめられている。しかし B においてはその 2 度下行が一切現れず、曲の縛りから解放される印象を受ける。テンポも B では Allegretto に落とされ、音価も 4 分音符が主体となるため、A と B による性格的対比の効果は大きい。

(譜例 2-8) 第 4 番 冒頭 Aa

Presto, agitato. α

1

p

h:

(譜例 2-9) 第 4 番 144 小節 ~ Ba

144 *Allegretto.*

p dolce

G:

そして A' の終わりに、口短調から口長調に次第に変化する経過句が挿入され、C に突入する。その経過の際にも、 α が繰り返し奏され、C の旋律も α から始められる。

(譜例 2-10) 第 4 番 317 小節～ Ca

2-2. ブラームスの小品 Klavierstücke

ブラームスの小品 Klavierstücke は全部で 3 曲あり、1878 年作曲の Op. 76、1892 年から 1893 年作曲の Op. 118、119 である。また、同じ性格的小品という特徴を持つ曲として、作品の題名は Klavierstücke ではないが、1892 年作曲の《7 つの幻想曲 Sieben Fantasien》Op. 116 と《3 つの間奏曲 Drei Intermezzi》Op. 117 が挙げられる。どの作品も複数の曲で構成され、その多くに、ドホナーニの《4 つの小品》Op. 2 と同様に Intermezzo あるいは Capriccio という題名が付いている。以下に、それぞれの曲の概要を示す。

2-2-1. 《8 つの小品》Op. 76

1878 年夏に作曲され、1879 年 3 月に Simrock 社より出版された。全 8 曲から成る。

1. Capriccio (嬰へ短調)

8 分の 6 拍子 Un poco agitato ABA' の三部形式

Aa (1-13)	Ab (14-25)	Ba (26-41)	Bb (42-51)	Aa' (52-63)	Ab' (64-85)
fis:		fis: D:		fis:	

2. Capriccio (口短調)

4 分の 2 拍子 Allegretto non troppo ABA' + コーダの複合三部形式

Aa (1-14)	Ab (15-35)	Aa' (36-47)	B (48-68)	Ab' (69-84)	Aa' (85-109)	コーダ (Ab+Aa 110-121)
h:	D:	h:	C: H:	H:	h:	H:

3. Intermezzo (変イ長調)

4分の4拍子 Grazioso AA' の二部形式

Aa (1-10) Ab (11-15)	Aa' (16-25) Ab' (26-30)
As:	As:

4. Intermezzo (変ロ長調)

4分の2拍子 Allegro grazioso ABA' の三部形式

Aa (1-12) Ab (13-20)	Ba (21-32)	Aa' (33-44) Ab' (45-55)
B: g:	Ges:	B:

5. Capriccio (嬰ハ短調)

8分の6拍子 Agitato, ma non troppo ABA' +コーダの複合三部形式

Aa (1-20) Ab (21-36) Aa' (37-52)	B (53-70)	Ab' (71-86) Aa' (87-110)	コーダ (111-117)
cis: cis: H: Fis: cis:	H:	cis: H: cis: cis:	cis

6. Intermezzo (イ長調)

4分の2拍子 Andante con moto ABA' +コーダの複合三部形式

Aa (1-8) Ab (9-16) Aa' (17-24)	B (25-58)	Aa (59-67) Ab (68-75) Aa' (76-83)	コーダ (B+Aa 84-92)
A: Cis: A:	fis:	A: Cis: A:	A:

7. Intermezzo (イ短調)

2分の2拍子 Moderato semplice ABA' の三部形式

A (1-8)	Ba (9-17) Bb (18-25) Ba' (26-41)	A' (42-49)
a:	a: C: C: e: a:	a:

8. Capriccio (ハ長調)

4分の6拍子 Grazioso ed un poco vivace ABA' の三部形式

A (1-19)	B (20-38)	A' (39-61)	コーダ (B+A 62-67)
C: e: F:	F: As: H: e: C:	C: F: C:	C:

全曲を見渡すと、Intermezzo が内省的な性格を含む緩、Capriccio が無窮動の性格を持つ急の役割を担っている。また、第 2、6、8 番のコーダでは各曲の A と B の要素を融合し曲を完結させていた。

2-2-2. 《6つの小品》Op. 118

1893 年に完成し、同年 11 月に出版された。全 6 曲から成る。

1. Intermezzo (イ短調)

2 分の 2 拍子 Allegro non assai, ma molto appassionato ABA' +コーダの三部形式

A (1-10)	B (11-20)	A' (21-32)	コーダ (33-43)
a: C:	a:	F: a:	a: A:

2. Intermezzo (イ長調)

4 分の 3 拍子 Andante teneramente ABA' の三部形式

Aa (1-16) Ab (17-34) Ac (Aa+Ab 35-48)	Ba(49-56) Bb (57-64) Ba' (65-76)	Aa(77-84) Ab(85-102) Ac(Aa+Ab 103-116)
A:	fis: Fis: fis:	A:

3. Ballade (ト短調)

2 分の 2 拍子 Allegro energico ABA' +コーダの三部形式

Aa(1-10) Ab(11-22) Aa' (23-40)	Ba+Aa(41-56) Ba' (57-72)	Aa(73-86) Ab(87-98) Aa' (99-109)	コーダ(Aa+Ba 110-117)
g: Es: g: g:	H: dis: H:	g: Es: g: g:	g:

4. Intermezzo (ヘ短調)

4 分の 2 拍子 Allegretto un poco agitato ABA' +コーダの三部形式

Aa(1-12) Ab(13-38) Aa' (39-51)	B(52-99)	Aa' (100-110)	コーダ(111-132)
f: f: E: f: f:	As: E: C: f:	f:	f:

5. Romanze (へ長調)

4分の6拍子 Andante ABA' の三部形式

Aa (1-8) Aa' (9-16)	Ba (17-24) Ba' (25-32) Ba' (33-47)	Aa' (48-57)
F:	D:	F:

6. Intermezzo (変ホ短調)

8分の3拍子 Andante, largo e mesto ABA' の三部形式。

Aa (1-20) Aa' (21-40)	B (41-62)	Aa (63-86)
es: b: es: es: b: Des:	Des: b: Des: es:	es:

第6番は大きな枠として三部形式と見なせるが、第5番までと比べると明確な楽曲構成の線引きは感じ取られない。掴みどころがなく、曲調と相まって不安定な印象を受ける。冒頭では「怒りの日」の旋律を想起させるほど、その断片が繰り返し使われている。また、3小節目に現れる、恐れを増大させるような減七和音のアルペジオは、第1番のコーダに現れたアルペジオをエンハーモニックさせたものであるが故に、第1番を想起させる。

(譜例 2-11) 第6番 冒頭 (Brahms 1893a: 19)

Andante, largo e mesto

1

p sotto voce

es:

Di- es i- rae,

(譜例 2-12) 第1番 コーダ (Brahms 1893a: 2)

32

コーダ

さらに曲が進み、B では対照的に変ニ長調によって徐々に活気を与えられるが、そのリズムは第 3 番の冒頭を想起させる。音価は違うが、第 3 番の 8 分音符と第 6 番の 32 分音符は演奏上ほぼ同一のリズムとなる。

(譜例 2-13) 第 6 番 B (Brahms 1893a: 20)

(譜例 2-14) 第 3 番 冒頭 (Brahms 1893a: 20)

加えて、楽曲全体の調性に注目すると、第 1、2 曲の主音 A から始まり、G-F を経て終曲の主音 Es へと長 2 度ずつ下降していくように作られている。

これらのことから、《6 つの小品》Op. 118 は各曲が独立した性格的小品でありながら、全体の構成という点で一連の物語¹⁷を暗示している可能性がある。それは終曲におけるいくつかの回想的効果によって微かに感じ取れる。

2-2-3. 《4 つの小品》Op. 119

Op. 118 同様 1893 年に完成し、同年 11 月に出版された。全 4 曲から成る。

¹⁷ 同作品内において、過去の音楽を終曲において想起させる構想は、本論文の第 5 章で扱うドホナーニのチェロソナタ、そして《4 つのラプソディ》Op. 11 へと繋がっていることである。

1. Intermezzo (ロ短調)

8分の3拍子 Adagio ABA' +コーダの三部形式

A (1-16)	Ba (17-30) Ba (31-46)	A' (47-54)	コーダ (A) (55-67)
h:	D:	h:	h:

2. Intermezzo (ホ短調)

4分の3拍子 Andantino un poco agitato ABA' +コーダの三部形式

Aa (1-12)	Ab (13-17)	Ac (18-22)	Ad (23-28)	Ae (29-35)	Ba (36-51) Bb (52-72)
e:	a:	f:	e:		E: h: E:
Aa' (73-77)	Ab' (78-82)	Ac' (83-87)	Ad' (88-93)	Ae' (94-100)	コーダ (Ba) (101-105)
e:	a:	f:	e:		E:

3. Intermezzo (ハ長調)

8分の6拍子 Grazioso e giocoso ABA' +コーダの三部形式

Aa (1-12)	Aa' (12-25)	B (26-40)	Aa' (41-49)	コーダ (50-70)
C: a:	C: a:	fis: b: Des: f:	C:	C:

4. Rhapsodie (変ホ長調)

4分の2拍子 Allegro risoluto ABCBA' の三部形式

Aa (1-18)	Ab (19-40)	Aa' (41-64)	B (52-92)	Ca (93-108) Cb (109-116) Ca' (117-132)	
Es:	B: C: B: Ces: Es:		c: C:	As: f: As:	
B (133-152)	Ac (153-167)	Ad (168-184)	Ab (185-216)	Aa' (217-236)	コーダ (237-262)
c: C:	C: c:		B: Ces: Des: B: Es:		es:

ブラームスが最後に作曲したピアノ独奏曲である。これまでの小品にはない「Rhapsodie」というタイトルが終曲に付けられた。

2-2-4. 《7つの幻想曲》Op. 116

続いて、別の作品名でありながら同じ構成を有する2曲をまとめる。《7つの幻想曲》Op. 116から最後の作品である《4つの小品》Op. 119までは、いずれも1892年から1893年

の間に書かれた。

《7つの幻想曲》Op. 116 は 1892 年の夏に作曲され、作品名は幻想曲となっているがその由来は判明しておらず、楽曲単体で見ると小品と相違ない構成になっている。全 7 曲から成る。各曲の構成は後節でまとめるが、第 1、4 番を除き単純な ABA' の 3 部形式で書かれている。第 1、4 番も複雑な構成は取っておらず、ABC それぞれの要素から成る。

特筆すべきは第 3 番と第 4 番の存在であり、同じ音程のモチーフが出現することにより一連性が見られる。第 3 番の A の部分で何度も繰り返されるモチーフ α が、第 4 番の 2 回目の A にて第 2 の旋律として組み込まれている。

(譜例 2-15) 第 3 番 冒頭 A (Brahms 1892a: 9)



(譜例 2-16) 第 4 番 冒頭 A (Brahms 1892a: 13)



(譜例 2-17) 第 4 番 15 小節～ (Brahms 1892a: 13)



第 4 番は第 3 番冒頭を想起させる音形が使われていることで、直接的な繋がりが生まれ一連性が見られる。

2-2-5. 《3つの間奏曲》Op. 117

《7つの幻想曲》Op. 116 と同じく 1892 年に書かれ、同年に出版された。遅いテンポの 3 曲から成り、各曲の構成は次節でまとめる。それぞれ構成は簡素な ABA' の 3 部形式であ

るが、対位法的書法が目立ち、内省的な性格の3曲となっている。各曲に共通する旋律や場面などの繋がりは見られない。

2-3. 比較

ドホナーニの《4つの小品》Op.2とブラームスの「小品」には、どのような共通点と相違点が見られるであろうか。楽曲構成と演奏技巧の観点から考察する。

2-3-1. 楽曲構成面

ドホナーニとブラームスの小品が、それぞれどのようなタイトル、テンポ、調性、構成でまとめられているのかを以下の表で比較する。

表 3. ブラームスとドホナーニの小品

ブラームス

作品名	タイトル	テンポ	調性	構成
8 つの小品 Op. 76 (1879)	1. Capriccio	Un poco agitato	fis:	ABA'
	2. Capriccio	Allegretto non troppo	h:	ABA' +コーダ
	3. Intermezzo	Grazioso	As:	AA'
	4. Intermezzo	Allegro grazioso	B:	ABA'
	5. Capriccio	Agitato, ma non troppo	cis:	ABA' +コーダ
	6. Intermezzo	Andante con moto	A:	ABA' +コーダ
	7. Intermezzo	Moderato semplice	a:	ABA'
	8. Capriccio	Grazioso ed un poco vivace	C:	ABA'
7 つの幻想曲 Op. 116 (1892)	1. Capriccio	Presto energico	d:	abc 自由な構成
	2. Intermezzo	Andante	a:	ABA'
	3. Capriccio	Allegro passionato	g:	ABA'
	4. Intermezzo	Adagio	E:	abc 自由な構成
	5. Intermezzo	Andante con grazia ed intimissimo sentimento	e:	ABA'
	6. Intermezzo	Andantino teneramente	E:	ABA' +コーダ
	7. Capriccio	Allegro agitato	d:	ABA' +コーダ
3 つの間奏曲 Op. 117 (1892)	1. Intermezzo	Andante moderato	Es:	ABA'
	2. Intermezzo	Andante non troppo e con molto espressione	b:	ABA'
	3. Intermezzo	Andante con moto	cis:	ABA'
6 つの小品 Op. 118 (1893)	1. Intermezzo	Allegro non assai, ma molto appassionato	a:	ABA' +コーダ
	2. Intermezzo	Andante teneramente	A:	ABA'
	3. Ballade	Allegro energico	g:	ABA' +コーダ
	4. Intermezzo	Allegretto un poco agitato	f:	ABA' +コーダ
	5. Romanze	Andante	F:	ABA'
	6. Intermezzo	Andante, largo e mesto	es:	ABA'
4 つの小品 Op. 119 (1893)	1. Intermezzo	Adagio	h:	ABA' +コーダ
	2. Intermezzo	Andantino un poco agitato	e:	ABA' +コーダ
	3. Intermezzo	Grazioso e giocoso	C:	ABA' +コーダ
	4. Rhapsodie	Allegro risoluto	Es:	ABCBA'

ドホナーニ

4 つの小品 Op. 2 (1896)	1. Scherzo	Allegro	cis:	ABA' +コーダ
	2. Intermezzo	Vivace	a:	ABA' +コーダ
	3. Intermezzo	Sostenuto, con espressione	f:	ABA' CA'
	4. Capriccio	Presto, agitato	h:	ABA' CA' +コーダ

ブラームスの《6つの小品》Op. 118の第3番 Ballade、第5番 Romanze、《4つの小品》Op. 119の第4番 Rhapsodie、ドホナーニの《4つの小品》Op. 2の第1番 Scherzoを除くと、全てが Intermezzo と Capriccio から出来ている。

Capriccio は、どちらの作曲家の作品においても、1作品の中で「急」の役割を担っている。Intermezzo の場合、作品の中での位置づけは多様である。ブラームスの Intermezzo はその殆どが「緩」の役割であるが、《6つの小品》Op. 118の第1番は激しく大きな音で動的な Intermezzo であり、第4番は静寂の中ではあるが動きは切迫している楽曲であった。一方、ドホナーニでは第2番の Intermezzo が非常に急速であり、一見すると Capriccio の性格が感じられる楽曲となっている。

二人の作曲家の共通点として、楽曲構成がシンプルに作られており、基本的に各曲が独立している。ただしブラームスの《6つの小品》Op. 118には、6曲で一連とまでは言えないが、終曲でそれまでの曲を想起させる要素がかすかに含まれる。また《7つの幻想曲》Op. 116においても、曲間に共通するモチーフが使用されており楽曲中に一連した要素が見られる。一方ドホナーニの《4つの小品》Op. 2では、元々が2台ピアノ作品である《ワルツ》Op. 3として作られた部分を有しているということもあり、各曲で一連した要素や終曲における回想的な要素は見られない。

また曲の部分的な楽想というレベルでは、ドホナーニの《4つの小品》Op. 2の第4番の Ba に、ブラームスの《4つの小品》Op. 119の第2番の Ba に似た曲想が見られる。

(譜例 2-18) ドホナーニ 《4つの小品》Op. 2 第4番 Ba (Dohnányi 1896: 31)

144 **Allegretto.**
p dolce
 G: 主音の持続

149

(譜例 2-19) ブラームス 《4つの小品》Op. 119 第2番 Ba (Brahms 1893b: 4)

36 **Andantino grazioso**
molto p e dolce
E: 主音の持続

42 teneramente

2曲のBaの共通項は主に3つが挙げられる。1つ目は構成上で、どちらも4分の3拍子の中の8小節のフレーズであるが、4小節ずつのフレーズで役割が分かれている。つまり前半4小節はバスに主音を持続させその上で和声をシンプルに変化させることを主体とし、後半4小節では大胆にバスが動き変化を与える作りである。これは安定して、もしくは内向的に抑圧された音楽が、後半で彩り豊かになる構成として類似している。2つ目は和声的観点で、後半4小節は3拍目から次の1拍目にかけて、ドミナント-トニックを連続させていること、つまり小さな解決を重ねて連続させていることが類似している。3つ目は楽曲全体から見た役割の観点で、ドホナーニの第4番はCもある大規模な構成であるが、Baの時点ではAの動的な性格に対しての応答が長いフレーズのBである。ブラームスも同様で、動的で不安定なAに対して長いフレーズのBが置かれている。そしてどちらも、テンポがAに比べ1段階落されている。

このような類似点とは逆に、ドホナーニの《4つの小品》Op. 2の第1番にはブラームスには見られない指示も見られる。「ティンパニーのように」という指示からは、ドホナーニが小品でありながら音をオーケストラ的にイメージしていることが伝わってくる。

2-3-2. 演奏技巧面

ドホナーニの《4つの小品》Op. 2の演奏技巧に注目すると、後の作品—Op. 4、Op. 6、Op. 11—に比べ、鍵盤の端から端までを駆使して重厚な響きを表現するような箇所は多くない。ただし、第1番と第4番には、幅広い音域にまたがるオクターブでのヴィルトゥオジティ

が顕著に見られる。

(譜例 2-20) 第 1 番 274 小節～ (Dohnányi 1896: 9)

Musical score for Example 2-20, measures 274-281. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The treble clef part starts with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *Aa'*, *m.g.*, *poco rit.*, and *a tempo*. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes. A red line connects the first and last notes of the treble staff across the measures.

(譜例 2-21) 第 4 番 573 小節～ (Dohnányi 1896: 39)

Musical score for Example 2-21, measures 573-580. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a bass clef for the first system (measures 573-580) and a treble clef for the second system (measures 579-580). The tempo marking is *tempestoso*. The bass clef part shows a sequence of eighth notes in the left hand, while the treble clef part features chords and eighth notes in the right hand.

特に第 4 番では、オクターブによる半音階は左手に 8 分音符であったものの、譜例のように両手によるオクターブの半音階は一度も出てきておらず、最後の最後で突然に技巧が冴えわたるような印象を受ける作りになっていた。これはリストがピアノ曲で多くの作品で用いたオクターブの半音階であり、その後ドホナーニが 1929 年にまとめた教則本《Essential Finger Exercises》でも最後の課題に取り上げられている。

(譜例 2-22) Essential Finger Exercises No.40 (Dohnányi 1929: 49)



したがって、《4つの小品》Op. 2における技巧性は全体的にはまだそれほど高いとは言えないが、部分的に演奏困難な箇所が見られた。

これに対して、演奏技巧という観点からブラームスの「小品」群を見ると、ドホナーニの作品に垣間見られる幅広いパッセージや急速な Intermezzo で要求される演奏技巧を見出すことはできない。

2-4. まとめ

以上から、作品を発表し始めたばかりのドホナーニにとって、ブラームスの小品群は、楽曲構成の類似性や性格的小品の扱い方という点で「モデル」の機能を果たしていたと考えることができる。しかし演奏技巧という点では、ドホナーニはブラームスの特徴を受け継ぐのではなく、ピアニストとして独自の追及をし始めた様子が認められる。

第3章 《エンマ・グルーバーの主題による変奏曲とフーガ》Op. 4

この作品は、ドホナーニが音楽アカデミーを卒業した1897年に作曲され、同年10月1日にベルリンで作曲者自身による初演後、彼のリサイタルでは頻繁に弾かれた。原題はVariationen und Fuge über ein Thema von E.G.であるが、主題となるE.Gとは人物名であり、後にコダーイの妻となるエンマ・グルーバーEmma Gruber (1863-1958)という女性を指す。彼女はハンガリー南部のユダヤ商人の娘であり、シュレージンガーSchlesingerとして生まれるが後にシャンドル Sándor と改姓した。ブダペストで一度目の結婚をした際に、グルーバーの名に変わり、自宅のサロンに音楽家を招き演奏会を開く傍ら、17歳のドホナーニにピアノと作曲を師事していた(Grymes 2004: 5)。

3-1. 作品の概要と分析

《エンマ・グルーバーの主題による変奏曲とフーガ》Op. 4(以下、《E.G. 変奏曲》と呼ぶ)はト長調で4分の3拍子。16小節の簡素なテーマに続いて13の変奏がされ、最後にフーガが配置されている。変奏の各部分では主題との関係が厳格に守られている。フーガに関しては、ドホナーニの出版されているピアノ独奏曲において明確にフーガと名付けられている曲は、この曲と、《組曲の形式によるユモレスク》Op. 17(1907)の終曲である「序奏とフーガ」の2曲だけである¹⁸。

16小節の主題で始まり、13の変奏を経て壮大なフーガで閉じられる。楽曲構成の詳細を以下に示す。

3-1-1. 主題と13の変奏

主題(1-16): メヌエットのテンポで8小節の繰り返しを2度奏する。前半と後半それぞれの8小節は1-4小節と5-8小節に明確に分けることができ、作りは複雑ではない。前半1-8小節では、1小節目でト長調の1度の和音の第3音(H)を頂点とし順次進行で上行(D-E-Fis-G-A-H)させるのに対して、5小節目では同様のHの音をロ長調の1度から始めそ

¹⁸ 明確にフーガと記されていないが、同様にバロックの様式を取り入れた作品として、《古風な組曲》Op. 24(1913)の第1番「前奏曲」において四声のフーガが短く登場する。また、《童謡主題による変奏曲》Op. 25においてもフィナーレでフーガが登場し、変奏曲とフーガという同様の構成が見て取れる。

の後の順次進行の上行 (Dis-E-Fis-G-A-H) を同じ音程・リズムにすることによって、見事に 5 小節目で一瞬にして色彩を変化させている。加えて、順次進行上行に半音階を伴う下行が反行するように重ねられているのが特徴的であるし、旋律のリズムも前後で完全に一致している。後半 9-16 小節では、付点のリズムや順次進行上行、半音階の下行という要素は使用されているが、9-12 小節には新しい旋律が置かれ、13-16 小節には前半 8 小節を想起させる旋律が置かれることにより、4 小節で分けると前半のような関係性は持たない。以上のことから主題の構成には、a(1-8)b(9-12)a' (13-16) の構造を有すると言える。以降の変奏でも、この 8 小節の a、4 小節の b、4 小節の a' という関係性は崩れない。

(譜例 3-1) 1 小節～ (Dohnányi 1897: 2)

THEMA.
Tempo di minuetto. 順次進行の上行

1

5

G: I IV I² V₇ I

H: I D: II I² V₇ I

第 1 変奏 (17-34): 16 分音符が伴奏のレガートで伸びやかな変奏。a(17-25) は右手が旋律、左手が 16 分音符の伴奏であるのに対し、b(26-29) ではその関係が逆転し、a' (31-34) は両手それぞれが 16 分音符を奏する。

第 2 変奏 (35-66): 第 1 変奏に対して、両手による交互のスタッカートでの 16 分音符が用いられる軽快で運動的な変奏。主題や第 1 変奏は 8 小節ごとに繰り返しを用いていた

が、この変奏では繰り返しにあたる部分で両手ともオクターブ外側へ拡大されるため、繰り返し記号を用いない2重変奏となっている。このように繰り返しを単純にせずリズムや音域、ダイナミクス等で変化させる変奏は他に、第4、6、8変奏で見られる。

第3変奏(67-83): 3声で書かれる、一変してト短調による表情豊かなもの悲しい変奏。伴奏型も16分音符が3連符に変わり、8分音符との2対3が生じることで流動性が増している。

第4変奏(84-115): 第3変奏に対してト長調に戻り、主題の付点がオクターブのユニゾンでファンファーレのように奏される力強い変奏。

第5変奏(116-131): 8分の6拍子に変わり、スケルツァンドで付点が様々な高さでくり返される可愛げある変奏。

第6変奏(132-156): ト短調の4分の3拍子に一変する。第3変奏とはリズムが大きく違い、旋律は4分音符や2分音符で息が長く、伴奏型は8分音符であることから、同じト短調でも動きが少ない。

第7変奏(157-174): ト短調のまま4分の2拍子のアレグレットに変わる。主題の付点のリズムをより細分化させ、そのリズムのみで支配されている変奏。

第8変奏(175-206): 4分の2拍子のままト長調へ戻り、裏拍に重心が置かれる。この変奏も第7変奏と同じく、全て同じリズムで書かれている。

第9変奏(207-223): 4分の3拍子に戻り、オクターブの16分音符が con bravura で奏されるヴィルトゥオーゾな変奏。

第10変奏(224-241): 保続低音の上で、両手のオクターブがそれぞれ4分音符で静かに横に流れる変奏。順次進行や半音階が強調される。

第 11 変奏 (242-257): 第 10 変奏の延長線上で、音価が半分になり音程も縫うように進む。より幻想的な印象を与える変奏。

第 12 変奏 (258-273): 舞曲風な伴奏型の上に、右手の旋律がオクターブで付点のリズムによって奏される変奏。このリズムは主題の a や b の出だし 1 小節のリズムから引用されており、この繋がりが第 12 変奏に回帰的な印象を与えている。

第 13 変奏 (274-297): 第 12 変奏の終わり 2 小節でヘミオラが使用され、その流れで第 13 変奏が始まる。終始 8 分音符の同じ音形に支配され、変奏の終わりとして 1 つのクライマックスを築く。

それぞれの変奏は基本的には独立しているが、第 10 変奏と第 11 変奏は 2 つの変奏で一連の流れを見せる構成となっている。

3-1-2. フーガ

フーガ (298-449): 大きく分けて 6 つの部分とコーダの 7 部分から成る。

第 1 部 (298-326) では最初に主題が各声部で登場する主題提示部 (298-309) の後、短い嬉遊部 (310-311) を挟み再び四声がそれぞれ歌われる。フーガの主唱は主題と完全に一致しているが、最初の 3 音を 4 分音符で強調し、8 分音符のスタッカートや 16 分音符を織り交ぜる形をとっている。そしてこの主唱は、

α = 3 音の 4 分音符 (6 度の下行と 2 度の上行)

β = 裏拍から始まる 8 分音符のスタッカートの順次進行

γ = 8 分音符の 3 度 ($\gamma 1$) と 16 分音符 ($\gamma 2$)

の 3 つの要素に分解でき、これらが様々な組み合わせで登場するフーガとなっている。

(譜例 3-2) フーガの主唱 298 小節～ (Dohnányi 1897: 16)

第 2 部 (327-347) では第 1 部のように主唱が 3 小節で歌われることがなく、 α β γ の一部が変更されることや断片的に用いられて追迫する場面で作られている。327 小節からは上 2 声による α β γ の掛け合いであるが、 γ の 1 と 2 の順番が入れ替えられている。このような変化を次第に大きくさせ、展開させていく。332 小節からは β のみで各声部が歌われ、337 小節からは γ のみ、340 小節からは α のみ使用するという大胆な構成になる。この 340 小節から 8 小節間は、第 3 部への間奏であるが、同じ高さに留まる右手の 3 度のトリルが停滞感を現し、後述するブラームスのフーガに見られる繋ぎ方と類似する。

第 3 部 (348-369) では 348 小節で 3 つの要素が再び結合して複雑なストレッタが始まると同時に、バスに音価が倍に伸びた主唱が登場する。構成として素晴らしいのは、第 3 部では第 1 部での α β γ によるフーガを継続しつつ、倍の音価のフーガが更に加わり同時に展開されているという点で 2 重のフーガとなっている点である。

第 4 部 (370-386) は再び第 1 部の音価のフーガが変ホ長調で完全な形で主唱されるが、 α β γ それぞれのみで構成される箇所も見られる。

第 5 部 (387-411) では属音 D の通奏低音上でフーガが重なりクライマックスへ向けての準備が開始されるが、主音 G には解決せずに 411 小節のフェルマータまで属音 D が保持される。

第 6 部 (412-425) では第 1 変奏を想起させるような左手の伴奏型や曲想の中に α β γ を維持させながら開始される。 α と β の要素を連続させ、同じフーガでありながら長いフレーズを生み出している。後半では γ が繰り返され、通して見ると主題は完全な形では出てこない。

コーダ (426-449) では第 3 変奏で用いた 3 連符でアツチェレランドをかけ一気に音楽が速度を上げる。437 小節で主和音へ解決し怒涛の α の連続の後に、 β が挟まれ、 γ の連続の後に力強く曲が閉じられる。

3-2. ブラームスの変奏曲

ブラームスはピアノ曲において 8 曲¹⁹の変奏曲を残しているが、その中にフーガを持つ作品が 1861 年の《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》Op. 24(以下、《ヘンデル変奏曲》と呼ぶ)である。出版されたピアノ曲では唯一のフーガを冠する作品であり、これはドホナーニも同様である。

3-2-1. 《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》Op. 24

楽曲構成は単純明快に作られている。8 小節の主題はゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759)のクラヴィーア組曲第 2 巻第 1 曲 (HWV434) の第 3 楽章「Air」からとられており、4 小節の前奏と 4 小節の後奏に分けられる。

(譜例 3-3) 《ヘンデル変奏曲》主題 (Brahms 1861: 1)



(譜例 3-4) 《ヘンデル変奏曲》フーガ主題 (Brahms 1861: 16)



小節構造としては、この 4+4 の構造が第 15 変奏を除き 25 の変奏で踏襲され、続くフーガは 109 小節と大規模である。第 15 変奏のみ、4+5 の 9 小節になる。拍子は第 19 変奏の

¹⁹ 《シューマンの主題による変奏曲》Op. 9(1854)、《主題と変奏》Op. 18b、《自作主題による変奏曲》Op. 21-1(1862)、《ハンガリーの歌による変奏曲》Op. 21-2(1862)、《シューマンの主題による変奏曲》Op. 23(1863)、《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》Op. 24(1861)、《パガニーニの主題による変奏曲》Op. 35(1866)、《ハイドンの主題による変奏曲》Op. 56b (1873)

み 8 分の 12 拍子であるが、他は全て 4 分の 4 拍子である。調性も劇的に変わるわけではなく、変口短調が第 5、6、13 変奏に、第 21 変奏にト短調が現れ、他は基調である変口長調である。各変奏は全て独立しているかという点、そうではない。第 7、8 変奏、第 14、15 変奏、第 23、24 変奏はそれぞれ、音型やリズム的な構成から 2 つで 1 組の変奏である。また、全体の構成として、第 12 変奏で pp によって消えるように閉じられ、第 13 変奏が変口短調によって一転し *Largamente* となる。そして第 14 変奏から調性とテンポが戻り、第 25 変奏まで演奏される。第 13 変奏はちょうど中央に位置する変奏であるということから緩徐楽章的な性質を持ち合わせており、25 の変奏は 1 から 12、13、14 から 15 という 3 部構成で見ることが出来る。

フーガ部分は 4 声で書かれており、複数の部分とコーダから成る。B-C-B-C という 2 度のモチーフからその半分である B-C を取り出して様々な小節で多用する。音形では 3 度と 6 度、8 度の連続が多く目立ち、演奏技巧も難しい。

3-3. 共通項と相違点

ドホナーニの《E. G. 変奏曲》Op. 4 とブラームスの《ヘンデル変奏曲》を比較すると、どのような共通点と相違点が見られるであろうか。楽曲構成と演奏技巧の観点から考察する。

3-3-1. 楽曲構成面

作品全体ではどちらも厳格な変奏部と壮大なフーガから成る点で共通している。いくつかの観点で比較し考察する。

3-3-1-1. 小節構造

主題はドホナーニが 8+4+4 小節、ブラームスが 4+2+2 小節であり、これらは全て繰り返される。ただしブラームスは第 15 変奏で 1 小節増やしている。

次に変奏曲部分とフーガ部分との比率を実際の小節数で比べてみる。ドホナーニの Op. 2 では変奏曲部分とフーガ部分が 416:152、(1:0.365) の関係、ブラームスのヘンデル変奏曲では 400:109 (1:0.273) の関係となっている。単純な小節数で言うと、ドホナーニのフーガの規模がやや大きい。しかし楽曲構成面から考えると、ブラームスのフーガは 6 部分とコーダに分けられ、ドホナーニと一致しており、変奏部とフーガ部の比率には大きな差はないと言える。

3-3-1-2. 変奏同士の関係

ブラームスは音形やリズムの連続性から第 7-8 変奏、第 14-15 変奏、第 23-24 変奏がそれぞれ 1 組とし、ドホナーニは第 10-11 変奏を 1 組の構成にしている。連続する 2 つの変奏が一連の要素を有する構成がどちらにも存在していた。

3-3-1-3. 構成

変奏ではどちらの作品も多様なテンポや性格に満ちている。フーガでは、主題部と主題部の間に挟まる間奏の中に、主題の一部分を切り取り同じ音の高さや和声に固定して執拗に繰り返すことで、停滞感を表す部分がどちらにも見られる。また、属音を複数の小節に渡って持続させ、最後の展開に向けて属音上で盛り上げる構成も同様に現れている。

相違点は、フーガではブラームスが同じテンポで最後まで進むことに対し、ドホナーニはフーガの第 5 部の最後にフェルマータを置き、第 6 部は元のテンポに戻るものの、コーダにてアツチェランドの後に *piu allegro* で一気に完結させる作りになっていることである。

3-3-1-4. 音域

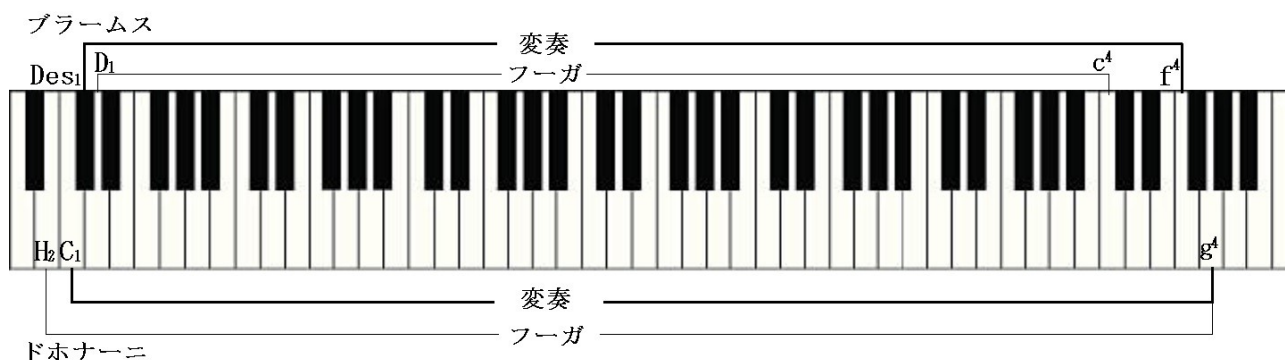
使用される音域の観点で最高音と最低音に着目し、使用する鍵盤の幅に着目する。

まずブラームスは主題の旋律を b^1 から始め、変奏部の最高音は第 18 変奏の 7 小節目の右手に f^4 、最低音は中間部にあたる第 13 変奏 11 小節目の左手に Des_1 が置かれる。フーガでは、最高音はコーダの始まりの右手に置かれる c^4 。最低音はコーダ前に属音が数小節に渡り保持される箇所では F_1 が置かれた後、曲の最後の 1 節において D_1 が使用される。このことから、フーガは変奏部よりも音域を限定して構成している。

一方ドホナーニは主題の旋律を h^1 から始め、変奏部の最高音は第 2、4、12 変奏の右手に g^4 、最低音は第 9 変奏に C_1 が置かれる。複数の変奏において最高音を出している。フーガでは、最高音はコーダの始まりの右手に置かれる g^4 。最低音は、コーダの最後の 1 節に H_2 が置かれる。ドホナーニはブラームスとは逆に、フーガの音域が広く作られている。加えて、コーダの最後の 1 節を最高音から始め、そこに最低音まで用意するという構成も一致している。

ブラームスとドホナーニの「変奏曲とフーガ」に使用される音域を以下の図にまとめた。

図 2. 《ヘンデル変奏曲》と《E.G. 変奏曲》の音域



3-3-2. 演奏技巧面

演奏テクニックという観点から見ると、どちらの作品でも素早いオクターブの連続を始めとして、高い演奏技巧が要求される。とりわけブラームスでは3度と6度とオクターブの連続進行が目立ち、フーガではどの部においても3度と6度が多用される。その点に関して、同様のテクニックがある場所を抽出し、以下の表でドホナーニと比較してみた。

表 4. 《ヘンデル変奏曲》と《E.G. 変奏曲》の演奏技巧

	3度の連続	6度の連続	オクターブの連続
ブラームス	第 15 変奏	第 10、13、14 変奏	第 4、6、9、14、25 変奏
ドホナーニ	第 5 変奏	-	第 4、9、10、12、13 変奏

ドホナーニでは6度の連続の技巧が見られない。フーガ部においても同様で、3度の連続は多数見られるが、6度の連続は1つも見られない。一方で、第9変奏に見られる左手のオクターブによる連続した素早い動きや、フーガに見られる幅広い音域の様々な和音を高速に移動して弾くといった技術は、ブラームスには多く見られない。そしてこれらと同様の演奏技巧は、ドホナーニの次の作品(《パッサカリヤ》Op. 6、《4つのラプソディ》Op. 11)に繋がっていくこととなる。

3-4. まとめ

ドホナーニの《E.G. 変奏曲》は、様々な性格的変奏や2つの変奏を1組とすること、変奏部とフーガ部の比率、そしてフーガにおける属音の保持やクライマックスの作り方とい

う点において、ブラームスの《ヘンデル変奏曲》をモデルとしていると言える。楽曲構成の点では、ブラームスが変奏曲部分に、ドホナーニがフーガ部分にやや重点を置いているという違いが見られる。一方で演奏技巧には《4つの小品》Op. 2に見られた局所的な差異ではなく、変奏とフーガのどちらにも渡って技術的差異が見られる。特にオクターブの連続的な使用は、この後のOp. 6やOp. 11に繋がるピアノスティックな特徴であり、むしろリストとの共通性を感じさせる。また音域の点でも、ドホナーニはブラームスが使わなかった音を含め、より広い鍵盤を使用している。このことは聴き手にとって、演奏技巧も含め、各変奏や楽曲全体のダイナミクスがより大きく感じられる要素である。

第4章 《パッサカリア》Op. 6

《パッサカリア》Op. 6は1899年10月にロンドンで書かれた。同年4月に同じくロンドンにて、ドホナーニによって初演された。(Grymes 2001: 19)

4-1. 作品の概要と分析

変ホ短調、4分の3拍子。8小節のグラウンド・バス(以下、主題と表す)の後に37の変奏が続く。各変奏は独立しているのではなく、調性の変化や技巧性の観点から7つの部分に分けることができる。加えて、曲全体の構成を見た場合に、この曲は単なる変奏の集積ではなく、ソナタ形式として解釈することも可能である。楽曲構成を以下の表にまとめた。

表5. 《パッサカリア》Op. 6の分析表

部	提示部 第1主題						提示部 第2主題						
	主題	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
小節番号	1	9	17	25	32	41	57	65	73	81	89	97	
小節数	8	8	8	7	9	16	8	8	8	8	8	7	
調性	es:	es:					Ces:	Es:	es:	Ces:			

部	第1展開部				
変奏	12	13	14		15
小節番号	104	114	122		136
小節数	10	8	14		18
調性	fis:	cis:	C:→d:→e:→a:→F:→B:		fis:

部	第2展開部										
変奏	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
小節番号	154	162	169	177	184	191	198	206	214	221	228
小節数	8	7	8	7	7	7	8	7	8	7	10
調性	es:										

部	再現部 第2主題				再現部 第1主題		コーダ				
	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
変奏	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
小節番号	238	250	258	266	274	282	290	298	310	318	326
小節数	12	8	8	8	8	8	8	12	8	8	14
調性	Es:				Es:	es:	Es:	es:	Es:→es:		

4-1-1. 提示部 第1主題部

主題と第1から5変奏までである。主題の上に新しい旋律が重なる第1変奏をはじめ、第2変奏では8分音符、第3変奏では3連符、第4変奏では16分音符というように、音価を次第に細分化させている。第5変奏では3連符に音価が戻り、明確に主題が両手のオクターブで奏され、最低音では主音 Es が3連符で保続低音の役割を果たしている。終わり2小節のドミナントが繰り返され、同主長調の変ホ長調のI度に解決し、Es が伸ばされたまま第1部が閉じられる。調性やテンポの観点から見た時に、第6変奏から平行調になることやテンポが *meno adagio* になることから、ここまでを一部分と捉えた。

主題は8小節から成り、スラーで記譜されている通り3つの節から成る。特に出だしの3音 Es-F-Ges は曲全体のモチーフとなっており、後述する展開部ではこの3音が展開されていく。

(譜例 4-1) 主題/第1主題 (Dohnányi 1899a: 1)

1 *Adagio non troppo.*

主題に続く第1変奏から第5変奏までにはリズム変奏による一連の波が見られる。変奏毎に詳細を見ていく。

第1変奏は主題の上に和音が足され、具体的な和声を示される変奏になるが、注目した

いのは主題そのものである。主題は、4分音符、2分音符、付点2分音符の長い音価から作られているが、第1変奏で早速その音価が細分化を始める。新たに足された和音声部は従来の音価だが、主題に注目すると、11小節目と13小節目のアウトタクトは8分音符の音価となり、続く第2変奏の旋律の音価を先取りしている。

(譜例 4-2) 第1変奏 (Dohnányi 1899a: 1)



第2変奏は第1変奏の和音による変奏と対比して、4声体での旋律の重なりによる変奏となっているが、17小節の3拍目から3連符が登場し、続く第3変奏の旋律の音価を予告している。

(譜例 4-3) 第2変奏 (Dohnányi 1899a: 1)



続く第3変奏も4声体で書かれているが、両手とも音域が更に拡大し、左手のアルペジオによって和声感が強調される変奏となっている。ここでは付点8分音符と16分音符というより細かく鋭いリズムが、3連符の音価の中で見え始めている。こうして16分音符を主体とする第4変奏に繋がる。

(譜例 4-4) 第 3 変奏 (Dohnányi 1899a: 2)

続く第 4 変奏は 16 分音符で満たされるが、第 5 変奏ではこれまでの細分化の逆を辿り、1 つ前の音価、すなわち 3 連符を主体としながら主題が両手による 4 オクターブで今一度現れる変奏となっている。低音部には常に主音 Es の 3 連符が律動しており、消えゆくように Es 音で閉じられる。

(譜例 4-5) 第 5 変奏 (Dohnányi 1899a: 3)

ここまでで特徴されることが 2 点挙げられる。

1 つは、変奏ごとに単に音価を切り替わるのではなく、より自然な一連の流れにするための作曲技法、つまり音価を段階的にスライドしていることである。それは各変奏の、主題の終わり 2 音、F 音と B 音部で行われている。以下に各変奏の繋がりの部分をまとめた。

(譜例 4-6) 第 1 変奏 (Dohnányi 1899a: 1)

(譜例 4-7) 第 2 変奏 (Dohnányi 1899a: 2)

(譜例 4-8) 第 3 変奏 (Dohnányi 1899a: 2) (譜例 4-9) 第 4 変奏 (Dohnányi 1899a: 2)

The image contains two musical score excerpts. The left excerpt, labeled '28', shows two staves. The bass line in measure 29 is circled in red. Below the staves are the letters 'F' and 'B'. The right excerpt, labeled '38', also shows two staves. The bass line in measure 39 is circled in red. Below the staves are the letters 'F' and 'B'. Both excerpts are in a key with three flats and a common time signature.

見事に次の変奏の音価を、各変奏の最後に取り入れていることが分かる。

もう 1 つの特徴は小節数にある。主題から第 2 変奏までは 8 小節進行を守っていたが、音価の細分化やクレッシェンドに伴い、第 3 変奏は 7 小節で次の変奏に繋がる。これは主題の 7 と 8 小節目、つまり F と B 音を 1 小節にまとめた形にしている。第 4 変奏の小節数は 9 小節と長くなっているが、これは第 5 変奏が主題に回帰した印象をより強調するためや、膨らんだ響きを減衰させる時間が必要であったことに起因する。第 5 変奏は 16 小節であるがこれは、主題の終わり 2 音、F 音と B 音をはじめて繰り返し、更に、ここまで主題と各変奏が B 音という属音で終わっていたことに対し、1 つの区切りを示すかのように、Es という主音まで導いていることに起因する。終わりではピカルディー終始をしている。主音 Es をタイで伸ばし、変ハ長調の第 3 音として変化させている。これはすなわち、第 2 部の高音部に現れる主題にダイレクトで繋げているわけだが、これも部と部の移行を一連のものにするための作曲技法だ。これは後の作品である《4 つのラプソディ》Op. 11 の第 1 番にもみられる。この部分は、変奏と変奏が音価において連続性を持ち、主題が連続した単位の音価で奏されている。加えて、主題が第 5 変奏でもう一度完全な形で現れることから、曲全体で見ると起承転結の起の部分ではあるが、その中での 1 つの物語性を構築している。

4-1-2. 提示部 第 2 主題部

第 6 から第 11 変奏である。第 6 変奏からは変ハ長調に転調し *meno adagio* に変化する。この部の最大の特徴は、それまでバスとして機能していた主題が、バスの上に支えられている高音部の旋律として変化している点である。和声的にも変ハ短調の I 度ではなく長三和音である変ハ長調の I 度から始められているため、暗い雰囲気第 1 主題に対して、こ

ここでは穏やか且つ晴れやかな第2主題の性格が感じられる。

(譜例 4-10) 第6変奏/第2主題 (Dohnányi 1899a: 4)

第7変奏では左手に主題が移行するものの、和声や構成面では変わらない。

(譜例 4-11) 第7変奏 (Dohnányi 1899a: 4)

左手の主題と右手に現れる順次進行の下行形の関係は第2変奏(譜例 1-3 参照)の主題と右手の関係と似ており、第1変奏(主題+和音)と第2変奏(主題+下行音型)の関係を第6変奏と第7変奏が想起させる。第1主題と第2主題はパッサカリアの中で同一の主題から性格を変えて作られているが、変奏の始め方の点においても同じ関係を保つことで、第1主題と第2主題の対比がより流動的に自然と受け入れられるように作られている。

第8変奏からは第6変奏の反行形の旋律を取っている。主題を反行させている変奏は全体で第8変奏のみである。この時、主題はこの旋律だけが担当しているのではなく、第8変奏のバスはEs-F-Gというように主題が変ホ長調で奏でられている。

(譜例 4-12) 第 8 変奏 (Dohnányi 1899a: 5)

第 9 変奏では変ホ短調に戻り、第 8 変奏を引き継いで主題はバスにある。

(譜例 4-13) 第 9 変奏 (Dohnányi 1899a: 5)

そして第 10 変奏と第 11 変奏で再び変ハ長調に移るが、第 9 変奏で主題をバスに移したことが継続されている。しかし、Es-F-Ges を変ハ長調の主和音から始まるバスとして奏することは和声上難しく、ここで遂に主題が音程の関係を全て保ったまま移動する。すなわち、Ces-Des-Es から始まるバスの旋律である。

(譜例 4-14) 第 10 変奏 (Dohnányi 1899a: 6)

この移動は第 11 変奏も継続する。第 11 変奏の左手は第 10 変奏とあまり変化をさせていなく、第 10 変奏の右手の旋律を 16 分音符による 3 連符で技巧的に変奏している。つまり、第 10 変奏と第 11 変奏は技巧的にセットであり、右手の展開という意味で 2 つの変奏

で1組となっている。

(譜例 4-15) 第11変奏 (Dohnányi 1899a: 7)



第1主題部と同様に、部として見渡すことで見える工夫も成されている。それは、2つずつの変奏のリズムに緩急が付けられている点である。

第6、8、10変奏をA群、第7、第9、第11変奏をB群とする。A群の基本となるリズムは8分音符単位で、伴奏型にも共通するものが見られる。対して、B群では16分音符を基本として即興的な技巧性を見せている。加えて、単にA対Bの関係を守っているだけでなく、曲が進行するごとにB群の音価が細分化されている。すなわち、1拍に詰まる音が、4つ(譜例 1-10)、5つ(譜例 1-12)、6つ(譜例 1-14)となる。

この細分化が第10変奏の *poco animato* や1拍目の16分音符に現れている。第10、11変奏ではついに、従来の Es-F-Ges という主題から解放され、変ハ長調の主音 Ces から始まる Ces-Des-Es に移る。ここで変化させることも、続く怒濤の展開を含む第3部への暗示として、部と部が自然と繋がるようにするための工夫だ。

以上、ここまで第2主題部は主題をソプラノに設定したり、大胆に全体の音程を移動したりしていた。第1主題部では5つの変奏を一連の流れで作っていたことに対し、第2主題部では2つずつの変奏での小さな単位が見られた。

第10変奏と第11変奏の移動した主題の音名を表すと、Ces-Des-Es、Des-Es-Fes、Ges-As-F-Ges-Ces-Des-Ges であるが、この最後の Ges を異名同音にすることで、第11変奏すなわち提示部の終わりと、第12変奏すなわち展開部の始まりを繋げている。

(譜例 4-16) 第 11 変奏終わりから第 12 変奏の始まり (Dohnányi 1899a: 7)

展開部(第12変奏)

第11変奏の主題の終わりの音(Ges)
展開部開始の嬰へ短調の主音(Fis)

展開部全域を支配する
対旋律Aの予告

4-1-3. 第 1 展開部

第 12 から第 15 変奏である。第 12 変奏でスフォルツァンドの減VII和音により突如として調性が嬰へ短調に変わり、scherzando として音楽が変化する。第 1 展開部を一連とさせていることは、主題に対旋律を 2 つ用意させ、フーガのように展開していることにある。また、使われている旋律も主題から抽出した素材を組み合わせさせていることから、展開部としての機能を果たしている。

ここで大事なことは、第 1 展開部に突入する際に、物語であれば接続詞の役割を担う音楽が 2 小節挿入されていることである。すなわち、104 小節目から 2 小節にかけて対旋律 A が予告されている(譜例 4-16 参照)。対旋律 A の動機は主題の 3 音 Es-F-Ges の反行から作られており、これが第 1 展開部で多用されることはここで告げられる。突然主題が消えたような印象を抱くように作られているが、全く新しい音楽である scherzando の中にもモチーフとして散りばめていたことが、突如として別の世界に飛ばされたと感じさせながらも、パッサカリアの中に統一された音楽性を持続させている理由になる。

主題の 3 音によるモチーフが様々な場所で切り取られ、組み込まれていることが展開部としての機能性を大きく上げている一因である。第 12 変奏の最初を見ても、次の譜例のようにモチーフから明確に展開されているのが分かる。

(譜例 4-17) 第 12 変奏 (Dohnányi 1899a: 7)

異名同音で
Dis-Eis-Fis = 主題 Es-F-Ges

第1展開部は目まぐるしく調性に変化することが特徴で、主題が組み込まれた動きのある対旋律 A と、レガートで長い音価である対旋律 B が劇的に展開される。次の譜例は、赤い四角が主題、赤い線が対旋律 A、青い線が対旋律 B である。

(譜例 4-18) 第12変奏 (Dohnányi 1899a: 7)

第12変奏からは、これまで響き続けてきた主題が明確なパートとしてしばらく現れないが、譜例の赤い線で示した対旋律 A は主題になぞられている。対旋律 B は107小節目のソプラノに現れる。この Fis-Cis という5度も、主題の中に登場する、6小節目や7、8小節目で見られる5度の反行である。

第12変奏では主題を一旦消し、そこから作られた2つの対旋律 A と B を組み合わせているという新しさがここにある。第13変奏は嬰ハ短調、第14変奏では更に展開をさせてハ長調からニ短調、ホ短調、イ短調、ヘ長調、変ロ長調、というように目まぐるしく調性を変化させている。同じ和声進行や内容を転調して重ねることで切迫感を際立たせており、この表現によって小節数は14小節に拡大された。

そして第15変奏で再び嬰ハ短調に戻り、ヴィルトゥオーゾを発揮しながら明確に3声体として奏される。ここでようやく明確な主題が低音部に登場し、嬰ハ短調に戻るということと重なって、第1展開部の一連性をより強固にしている。

(譜例 4-19) 第 15 変奏 (Dohnányi 1899a: 10)

The image shows a musical score for the 15th variation of Dohnányi's Op. 10, No. 10. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It starts at measure 136. The right hand has a melodic line with dynamics like *ff*, *m.g.*, and *m.d.* The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics like *ff*, *m.g.*, and *m.d.* There are some markings like 'x' and 'v' at the bottom of the bass staff.

この変奏の終わり 2 小節のドミナントは拡張され、連続するオクターブの技巧性とドミナントの連続を多用しながら転調を重ね、変ホ短調の V 度に到達する。そしてそこから 4 小節間でリストのマゼッパの移行部分に見られるような連続する両手のオクターブにてドミナントをより緊張させて閉じる。このドミナントを拡張させる度合が第 15 変奏の 18 小節という尺に現れているし、この技巧性が第 2 展開部へとそのまま繋がっていく。すなわち、第 12 変奏がそのまま第 15 変奏として主題も混ぜて拡大し、3 段譜でオクターブの連続になっている。そして第 15 変奏の 7 小節目以降、ドミナントと激しいオクターブの連続で 12 小節も拡張して第 2 展開部への接続詞を用意していること。この 2 点が各変奏の繋がりにおいて特筆されることである。

4-1-4. 第 2 展開部

第 16 から第 26 変奏である。再び変ホ短調として主題が奏されるが、ここからは変奏ごとに、異なる超絶技巧が即興的に発揮されている。主調に戻るにもかかわらずここを再現部としなかった理由は 2 つ挙げられる。1 つは、後の 274 小節目に明らかに第 1 変奏、第 5 変奏を想起される音楽が Tempo I. で置かれているということ。この箇所は第 31 変奏に当たるが、第 32 変奏も第 2 変奏と明らかに同じ書式で書かれている。これらの事由から、この第 31 変奏を再現部と置くことが自然であると考えた。

もう 1 つの理由は、この第 2 展開部があまりにも変奏毎に即興的に変化するという点である。提示部が再現されたと感じるよりも、主題の中で如何にヴィルトゥオジティを發揮できるかという点に聴衆は耳を傾ける。これは音楽的に自然な事である。以上のことからこの場面を第 2 展開部と位置付けた。

和音や重音の連続、同音連打、アルペジオのレガートやオクターブのスタッカートという、主題をいかに多様な技巧で変形させていくかに焦点が充てられたかのような、ドホナーニがヴィルトゥオジティを発揮する時に愛用した技巧²⁰毎に変奏が分かれている。全 11 のどの変奏にも、Es から始まる主題があり統一されている。

以下、変奏毎のテクニックを表にまとめる。

表 6. 第 2 展開部におけるテクニック

	テクニックの種類	同様の技巧が出現する他作品
第 16 変奏	和音と和音の装飾音符(上行)	
第 17 変奏	和音と和音の装飾音符(下行)	
第 18 変奏	両手の重音によるレガート	
第 19 変奏	2 つずつでのスタッカートと音連打	
第 20 変奏	両手による交互の素早いアルペジオ	Op. 5 第 3 楽章、Op. 28 第 5 番
第 21 変奏	左手の素早い連続オクターブ	Op. 4 第 9 変奏、Op. 11 第 1 番
第 22 変奏	両手同時でのアルペジオ(上行と下行)	
第 23 変奏	両手で和音を伴うアルペジオ(下行と上行)	
第 24 変奏	和音と素早い両手の音階(ユニゾン)	
第 25 変奏	右手の連続したトリル	
第 26 変奏	左手の連続したトリル	

特筆すべきはやはり、いくつかの箇所ではテクニック同士も連結をして作られているということである。例えば第 16 変奏と第 17 変奏や第 22 変奏と第 23 変奏は 1 つのテクニックで上下をしているし、第 25 変奏と第 26 変奏では右と左というように対比されて置かれている。

²⁰ 例えば第 21 変奏は《E. G. 変奏曲》Op. 4 の第 9 変奏と同じテクニックが用いられ、後の作品である《6 つの演奏会用練習曲》Op. 28 の第 4 番にも通じる部分がある。

左 (譜例 4-20) 第 16 変奏 (Dohnányi 1899a: 12)

右 (譜例 4-21) 第 17 変奏 (Dohnányi 1899a: 13)

Musical score for measures 154-162. The left page (measures 154-161) features a piano (*ppp*) texture with complex chordal structures and a melodic line in the right hand. The right page (measures 162-169) features a forte (*ff*) texture with similar complex chordal structures and a melodic line in the right hand. Both pages have a bass line with sustained notes and a treble line with intricate patterns.

左 (譜例 4-22) 第 22 変奏 (Dohnányi 1899a: 16)

右 (譜例 4-23) 第 23 変奏 (Dohnányi 1899a: 17)

Musical score for measures 198-206. The left page (measures 198-205) features a forte (*ff*) texture with a prominent melodic line in the right hand and a bass line with trills. The right page (measures 206-213) features a forte (*ff*) texture with a prominent melodic line in the right hand and a bass line with trills. Both pages have a treble line with trills and a bass line with trills.

左 (譜例 4-24) 第 25 変奏 (Dohnányi 1899a: 19)

右 (譜例 4-25) 第 26 変奏 (Dohnányi 1899a: 19)

Musical score for measures 221-228. The left page (measures 221-227) features a forte (*sempre ff*) texture with a prominent melodic line in the right hand and a bass line with trills. The right page (measures 228-235) features a forte (*sempre ff*) texture with a prominent melodic line in the right hand and a bass line with trills. Both pages have a treble line with trills and a bass line with trills.

テクニックとして対比することで変奏の単位を 1 から 2 にした箇所がこのように見られた。しかしここで見られることは、単にテクニックの対比だけではなく、例えば第 16 変奏の始まりは主和音であるが第 17 変奏の始まりは属和音であるように和声を変化させていることだ。これは第 22 変奏と第 23 変奏も同様であるし、第 25 変奏と第 26 変奏はより激的で、第 26 変奏はエンハーモニックを引き起こしている。この変化付けが変奏同士のまとまりを強固にし、聴衆を決して飽きさせない作りになっている。

(譜例 4-26) 第 26 変奏 (Dohnányi 1899a: 19)



4-1-5. 再現部 第 2 主題部

第 27 から第 30 変奏である。再び音楽が落ち着き、長調で穏やかに奏される部。変ハ長調であった提示部第 2 主題を変ハ長調で再現させ、主題も変ハ長調上に変化している。さらに和声も主和音から始まらず、IV度で開始させることが大きな変化であり、これにより提示部と柔らかさが違う印象を与えている。このことは後の《4つのラブソディ》Op. 11 においても応用されている作曲技法である。

(譜例 4-27) 第 27 変奏 (Dohnányi 1899a: 20)

そして第 28 変奏で、これまでには無かった新しい手法が登場する。すなわち、異なる音程の主題を同時に重ねることである。

(譜例 4-28) 第 28 変奏 (Dohnányi 1899a: 21)

第 28 変奏は実にユーモアに満ちている。ここでは 2 つのことが起きている。

1 つは、提示部を想起させているという点。提示部第 2 主題、つまり第 6 変奏と第 7 変奏の関係を、第 27 変奏と第 28 変奏でも維持しているということである。これは第 7 変奏(譜例 1-3 参照)の高音部に現れる旋律が、第 28 変奏でも同様のタイミングで登場し、元を辿ると第 2 変奏を想起させるようになっている。第 1 変奏と第 2 変奏の関係を、提示部と再現部の第 2 主題で維持していることで、全体の統一感に貢献していると言える。

そしてもう 1 つは、第 1 主題と第 2 主題の共鳴である。これは、主題を固定された音程でしか置かなかつたブラームスには成し得なかつたことであり、ドホナーニが第 10 変奏でそれまでの Es-F-Ges を Ces-Des-Es で変化させ、続く展開部で Fis-Gis-A を始めとする様々な転調を経て、再現部第 2 主題で C-D-Es と到達したことにより、初めてと元々の Es から始まる主題と共鳴できたのだ。そしてこれは単なる共鳴ではなく、第 1 主題と第 2 主題が遂に邂逅したという特別な瞬間である。

第 29 変奏と第 30 変奏は、第 28 変奏での盛り上がりを受け継ぎ、元々の Es から始まる主題の上に右手が自由に旋律を奏で、再現部第 2 主題のクライマックスを築く。

4-1-6. 再現部 第 1 主題部

第 31 と第 32 変奏である。第 31 変奏は曲頭のテンポに戻る指示があり、音形も第 1 変奏と非常に近い。加えて、第 5 変奏の保続低音やそのリズムも併せ持つ。直前の第 2 主題で 1 つの長調によるクライマックスを作った後でもあるので、その余波がクールダウンをする場面とも言える。

提示部第 1 主題部の最初の変奏である第 1 変奏と、最後の変奏である第 5 変奏を組み合わせることで、第 31 変奏は提示部第 1 主題部をまとめ上げている。第 5 変奏の要素を組

み入れたのは、前述した通り、第2主題の余波である。

(譜例 4-29) 第31変奏 (Dohnányi 1899a: 23)

274 *Tempo I.*
p
第1変奏の旋律
第5変奏の律動
提示部
第1主題の
再現

第32変奏は第2変奏と非常に近く作られており、この部が第1部に回帰した印象を与えている。しかし突如として打ち破るかのように、第IV部を想起させるような和音とオクターブの連続によるヴィルトゥオジティがドミナントで現れ、コーダに突入する。

4-1-7. コーダ

第33から第37変奏である。コーダも非常に技巧的であるが、第2展開部で発揮された技巧にはない新しい形のヴィルトゥオジティが発揮されている。楽譜も4段譜となり、鍵盤上を非常に幅広く移動する。

まず第33変奏では、動きとしては第2展開部の最初を思わせる書き方になっている。

(譜例 4-30) 第32変奏の終わりから第33変奏 (Dohnányi 1899a: 25)

289 *Piu mosso.*
ff
Piu mosso.
ff

続く第 34 変奏では左手が 4 つの音で和音を掴み、その真ん中 2 つの音でトレモロを奏するといった極めて難しいパッセージも登場し、右手は和音も交えた半音階の連続を求められる。非常に演奏困難であることとは逆に、音楽としては *accelerando* で高めていかなければならないところに、この曲のヴィルトゥオジティがある。

第 35 変奏では非常に速い 3 拍子となり、元が 8 小節の主題が半分の 4 小節にまとめられている。音形やテクニックはここでも《E. G. 変奏曲》Op. 4 の最後の変奏と同じものが使われている。

(譜例 4-31) 第 35 変奏 (Dohnányi 1899a: 26)

310 *Molto allegro.*

第 36 変奏ではさらにその半分である 2 小節にまとめられ、縮節が図られている。

(譜例 4-32) 第 36 変奏 (Dohnányi 1899a: 27)

318

最後の第 37 変奏は 4 分の 2 拍子となり、オクターブの連続で高らかに変ホ長調として締めくくられるが、1 小節の休符の後に、変ホ短調のドミナントが現れ、変ホ短調の 1 度で曲が終わるところが面白い。

全曲を通して、確固とした楽曲構成と有機的な変奏が組み合わせさり、パッサカリアでソナタ形式であるのにも関わらず、1 つの物語として飽きさせない作りになっている。

4-2. ブラームスのパッサカリア

ここで、ドホナーニのパッサカリアの特徴を明らかにするために、これより前に作曲されたブラームスのパッサカリア 2 曲に目を向けてみたい。1873 年に作られた《ハイドンの主題による変奏曲》(以下、《ハイドン変奏曲》と呼ぶ)の中の終曲と、1885 年に完成した交響曲第 4 番の終楽章である。これらはドホナーニのパッサカリアと演奏形態が違う作品ではあるが、ブラームスにはピアノ独奏曲としてのパッサカリアは無く、作曲様式として比較できる楽曲に値すると考える。

パッサカリアはブラームスの時代には既に廃れていたジャンルであったが、バッハの没後 100 年にあたる 1850 年からバッハ全集が刊行されており、ブラームスがこれを見ていた可能性はゼロではない。

4-2-1. 《ハイドンの主題による変奏曲》Op. 56a, 56b 終曲

2 台ピアノ版である Op. 56b が作られた後に、管弦楽版である Op. 56a が作られた。両者に楽曲構成上の違いはない。5+5 で作られる 10 小節の主題(D-Es-D-D-Es-D-C-B)で始まり、8 つの変奏を経て終曲のパッサカリアに至る。

(譜例 4-33) 《ハイドン変奏曲》冒頭/主題 (Brahms 1873: 1)



パッサカリアでは、5 小節のバス・オスティナート上に 19 回変奏が行われる。

(譜例 4-34) 《ハイドン変奏曲》終曲 冒頭/パッサカリア主題 (Brahms 1873: 27)



勿論、この 5 小節のパッサカリア主題は変奏曲の主題に由来し、全体のフィナーレとしての機能も果たしている。楽曲構成を以下の表に示す。

表 7. ブラームスの《ハイドンの主題による変奏曲》パッサカリア部の分析表

部	主題	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	第10変奏
調性	B:										
小節数	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

部	第11変奏	第12変奏	第13変奏	第14変奏	第15変奏	第16変奏	第17変奏	第18変奏	第19変奏
調性	B:		b:			B:			
小節数	5	5	5	5	5	5	7	4	4

パッサカリア部の変奏に着目すると、19回の変奏は単独に存在しており、各変奏に強い連続性は見られない。第13から15変奏は同主短調になるが、基本的には変奏曲全体の調である変口長調を維持している。

第16変奏から主調に戻るが、ここで変奏曲冒頭のハイドンの主題を想起させる旋律が登場する。木管楽器によるD-Es-D-Dの後に、ホルンによる2分音符が続き、変奏曲全体の主題が再現される構成となっている。

(譜例 4-35) 《ハイドン変奏曲》 終曲 第 16 変奏 (Brahms 1873: 27)

441

Kl. Fl. marc. cresc.

Fl. marc. cresc.

Ob. p ben marc. cresc.

Klar. (B) marc. cresc.

Fag. cresc.

K-Fag.

Hr. (B) pp cresc.

(Es) pp cresc.

続く第 17 変奏ではその主題である最初の 1 小節がストレッタのように 2 回延長されて 7 小節になっている。第 18 変奏と第 19 変奏はクライマックスに向けてパッサカリアの 4、5 小節目が 1 小節にまとめられており 4 小節ずつとなっている。

ここでパッサカリア内の変奏同士の関係に着目する。主題から第 2 変奏の終わり 1 小節目までは 4 分音符の音価で進む。音価の細分化という点で見ると、第 2 変奏から第 3

変奏間と、第4変奏から第5変奏間にそれが見られた。ここでは弦楽器に注目するが、第2変奏と第3変奏間では4分音符による3連符が第2変奏の終わりに現れ、それが第3変奏の基本音価となる箇所が見られる。同様に、第4変奏の終わり1小節に8分音符が現れ、それが第5変奏の基本音価となっていた。

(譜例 4-36) 《ハイドン変奏曲》 終曲 第2変奏から第3変奏 (Brahms 1873: 27)

しかしながら、大半は各変奏の最初の地点から新しい音価や旋律が始まっていた。変奏と変奏の繋がりという観点では希薄であり、終曲が1つで完結しているというよりは、やはり変奏曲全体のフィナーレとして機能するように作られている。第16変奏に全体の主題を登場させ、以降の変奏でこの主題を拡大してクライマックスを用いたことが特徴であり、パッサカリアと変奏曲を融合させた曲と言える。

4-2-2. 交響曲第4番終楽章

ブラームスがパッサカリアをもう一度採用した曲が、《交響曲第4番》の終楽章である。このパッサカリアが《ハイドン変奏曲》のパッサカリアと大きく異なる点は、ソナタ形式とも見ることができる構成面にある。曲の概要を以下の表に示す。

表 8. ブラームスの交響曲第 4 番終楽章の分析表

部	提示部 第 1 主題									
変奏	主題	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
調性	e:									
小節数	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8

部	経過部		提示部 第 2 主題			
変奏	第 10 変奏	第 11 変奏	第 12 変奏	第 13 変奏	第 14 変奏	第 15 変奏
調性	e:		E:			
小節数	8	8	8	8	8	8

部	展開部							
変奏	第 16 変奏	第 17 変奏	第 18 変奏	第 19 変奏	第 20 変奏	第 21 変奏	第 22 変奏	第 23 変奏
調性	e:							
小節数	8	8	8	8	8	8	8	8

部	再現部							コーダ
変奏	第 24 変奏	第 25 変奏	第 26 変奏	第 27 変奏	第 28 変奏	第 29 変奏	第 30 変奏	
調性	e:					C:→e:		e:
小節数	8	8	8	8	8	8	12	59

8 小節のパッサカリアの主題は、《ハイドン変奏曲》と異なり最後の音が主音で終わっている。

(譜例 4-37) 交響曲第 4 番 終楽章 冒頭/パッサカリア主題 (Brahms 1885: 68)



この曲がソナタ形式と見られる根拠になる事例を、具体的に挙げていく。

まず第 1 主題に対して第 2 主題がどのように置かれているかであるが、第 2 主題である第 12 変奏の前に経過部と見られる箇所が置かれていることが重要である。

第 10 変奏はこれまでと違い、1 つのパートが主題を演奏しない。提示部で続けられてきたことが消え、また和声もホ短調の I 度ではなくなっている。各パートが受け渡し、主題を紡いでいる変奏部であり、このことは交響曲ならではの手法である。

同様に第 11 変奏も、和声感がそれまでの変奏とはかなり異なり、不思議な音色がするという印象を受ける。そして第 11 変奏では、主題の終わりの音が E にならないまま終わる。すなわちここで 1 つの部が終わり、次の部への属音 H のまま第 12 変奏に繋がっていくことの 1 つの印となっている。

第 12 変奏からの第 2 主題的と見なせる部ではテンポも曲調も異なり、同じホ短調ではあるが、第 1 主題部と比べると裏拍に刻まれるハーモニーが重さを消し、フルートの旋律もどこか浮遊感がある旋律となっている。ソナタ形式の原則から言うと第 12 変奏の楽想は第 2 主題的でも、主調なので調としては「第 2 主題的」ではない。調の上で第 2 主題と言えるのは E dur になる第 13 変奏からである。いずれにしても、同じ調での変奏を積み重ねるだけでなく、異なる拍子や調で異なる性格の部分を作り出しているという点がソナタ形式の考え方に似ていると言える。

(譜例 4-38) 交響曲第 4 番 終楽章 第 10 変奏 (Brahms 1885: 74)

81

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

(譜例 4-39) 交響曲第 4 番 終楽章 第 12 変奏/第 2 主題部冒頭 (Brahms 1885: 74)

(♩ = ♩)
espressivo

97

Fl.
Ob.
Klar. (A)
Fag.
Hr. (E)
Hr. (C)
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

(♩ = ♩)

展開部に当たる部分（129 小節～）は、冒頭の管楽器によるファンファーレがもう一度登場することで特徴づけられている。同じ主題でも和声が異なっており、ここからの展開が予期される場面だ。特に低音楽器によるベースラインが主に変化している。

(譜例 4-40) 交響曲第 4 番 終楽章 第 16 変奏/展開部冒頭 (Brahms 1885: 74)

The image shows a page of a musical score for the beginning of the 16th variation of the 4th symphony by Brahms, starting at measure 129. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Klar. (A)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K:Fag.), Horn (Hr. (E) and (C)), Trumpet (Trpt. (E)), Trombone (Pos.), and Percussion (Pk.). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The score is marked with dynamics such as *f* and *ff*. Red circles are drawn around specific notes in the Bassoon, Contrabassoon, and Trombone parts, highlighting changes in the bass line.

ソナタ形式として見る事ができる大きな要素の 1 つに再現部の有無があるが、第 24 変奏から第 26 変奏までが、明らかに第 1 変奏から第 3 変奏をなぞらえて作られている。ここでは対を成す第 1 変奏と第 24 変奏のティンパニーと弦楽器で比較する。

(譜例 4-41) 交響曲第 4 番 終楽章 第 1 変奏 (Brahms 1885: 68)

Pauken in G.H.E. *f* *dim.*

1. Violine *pizz.* *f* *dim.*

2. Violine *pizz.* *f* *dim.*

Bratsche *pizz.* *f* *dim.*

Violoncell *pizz.* *f* *dim.*

Kontrabaß *pizz.* *f* *dim.*

(譜例 4-42) 交響曲第 4 番 終楽章 第 24 変奏 (Brahms 1885: 86)

Pk. *ff*

1.Viol. *ff marc.*

2.Viol. *ff marc.*

Br. *ff marc.*

Vcl. *div.* *ff marc.*

K-B. *ff marc.*

リズム型は似ているが、第 24 変奏では 2 拍目を 3 連符で刻み劇的になっていることが分かる。続く第 25 変奏も第 2 変奏と全く同じ旋律をトレモロで演奏しており、第 26 変奏

も第3変奏と同じ旋律である。提示部に比べると、再現部での全体のダイナミクスは上げられており、展開部から盛り上がりその頂点で第24変奏に突入することで、聴衆に曲の出だしが再現されたと思わせることができる。その後に全楽章をまとめるコーダが置かれ、曲はホ短調のまま劇的に終わる。

小節数から見て分かる通り、主題と同様8小節単位で変奏していく原則が厳格に守られており、パッサカリアの変奏様式は《ハイドン変奏曲》と通じていると言える。しかし、《ハイドン変奏曲》では終盤のクライマックスを築くために第17変奏でストレッタを置き、最後の第18変奏と第19変奏で短縮を図っていたのに対して、《交響曲第4番》終楽章では、コーダ前の最終変奏である第30変奏のみが12小節になっている。これはコーダへ向けて主題最後の音Eが延長されている結果であり、延長された4小節でE音は、最初はホ短調の主和音を保っているが、終わり2小節で低音がCに変わり、そして最後の小節でGがGisになることで増三和音に変化している。

(譜例 4-43) 交響曲第4番 終楽章 第30変奏終わり8小節 (Brahms 1885: 91)

The image shows a musical score for the end of the 30th variation of the 4th Symphony by Brahms. The score is for six instruments: Pk. (Percussion), 1.Viol. (Violin I), 2.Viol. (Violin II), Br. (Trumpet), Vcl. (Viola), and K-B. (Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'mf', 'cresc.', 'sempre più f', and 'poco ritard.'. A bracket highlights the last 4 measures, labeled 'コーダへ向け延長された4小節'. At the bottom, a box contains the notes '主題後半 Ais H H E' and the tempo marking 'poco ritard.'.

形式としてはソナタ形式的な特徴が捉えられることが分かったが、変奏同士の関係はどのようなものであろうか。《ハイドン変奏曲》に垣間見えた音価の細分化の手法は、《交響

曲第 4 番》では提示部において見られ、変奏と変奏を繋ぐ役割を果たしている。主題は 1 小節に 1 つずつの付点 2 分音符から始まり、第 1 変奏では 1 小節に 2 つのリズムが鳴る。第 2 変奏と第 3 変奏では 4 分音符で 1 小節に 3 拍鳴るが、第 3 変奏の後半は裏拍をホルンが刻む。第 4 変奏は 8 分音符が頻出し、リズムが少しずつ細かくなってきている。そして第 5 変奏、第 6 変奏は 8 分音符の 3 連符が主体となり、第 7 変奏以降は 16 分音符が主体となっている。このことは《ハイドン変奏曲》には見られない、《交響曲第 4 番》が有する長期的な期間で音価を少しずつ細かくしていく手法である。

この細分化は経過部である第 10 変奏で突如として止まる。第 10 変奏は主題と同じく 1 小節に 1 つの音だけなので、ここで急停止したような印象が第 10 変奏に生まれている。パッサカリアで音価を細かくしていくことは、変奏を淡々と繰り返す形式に息吹を与えていると考えられる。

4-2-3. 共通項と相違点

以上の分析の結果、ブラームスの 2 つのパッサカリアに見られる共通点と相違点を以下のようにまとめることができる。

共通点：主題の小節数を変奏においても厳格に守って作られているという点。クライマックスを築くための例外を除いては、あくまでもパッサカリアの様式の中で曲を展開させていた。

相違点：楽曲構成に違いが見られる。《ハイドン変奏曲》は主題と変奏という形式で作られた楽曲のコーダとしてパッサカリアが組み込まれている。これに対して、《交響曲第 4 番》のパッサカリアはソナタ形式に似た構成を採っている。

4-3. ブラームスとの比較から見られるドホナーニの《パッサカリア》Op. 6 の特徴

では、ブラームスとは異なるドホナーニのパッサカリアの特徴として挙げられるものは何であろうか。それは、ソナタ形式的に捉えられる楽曲構成、変奏同士の関係、演奏技巧、の 3 点である。

4-3-1. ソナタ形式的に捉えられる楽曲構成

ドホナーニのパッサカリアでは、ブラームスに比較すると明らかに、より強いソナタ形式の構成が見て取れる。第 1 主題と第 2 主題は明確に性格的対比が置かれ、調性としても

第2主題には平行調が用意されている。展開部ではモチーフを使いソナタ的に展開し、調性を劇的に変化し続けている。そして再現部においても同主調による第2主題と、提示部を想起させる第1主題が用意されており、コーダを用いて最後まで主題の成分を残しながら曲が閉められている。

4-3-2. 変奏同士の関係

次に、変奏同士の関係づけの仕方に違いが見られる。ドホナーニのパッサカリアでは、曲の各部において各間の繋がりをより有機的に接続することにより、パッサカリアやソナタ形式が有する特徴、すなわち同じ形の反復や厳格な形式感を感じさせないようにするための工夫がされている。

4-3-2-1. 音価の細分化とリズムの先取り

ドホナーニのパッサカリアの提示部第1主題部で顕著に現れるのが音価の細分化である。これはブラームスにも見られた基本的な作曲技法ではあるが、ドホナーニは各変奏の中に次の変奏を予期できる成分として、次の変奏のリズムの先取りさせている。このことが変奏毎の進行というよりかは、物語の大きな一章を読むかの印象を与えている。次の変奏に突入する際は必ず2つの音価を混ぜていたことも、この表現効果を上げている要因である。提示部第1主題部を小節数含めて以下の表にまとめる。

表 9. 提示部第1主題部の変化

	主体となる音価	予期される音価	小節数
主題	2分音符、4分音符、付点2分音符	—	8
第1変奏	4分音符	8分音符	8
第2変奏	8分音符	8分音符の3連符	8
第3変奏	8分音符の3連符	16分音符	7
第4変奏	16分音符	8分音符の3連符	11
第5変奏	8分音符の3連符	—	14

細分化は提示部第2主題部、再現部第1主題部、そしてコーダにそれぞれ現れている。

特に提示部第 2 主題部では、変奏を 1 つ飛ばしで細分化するという特徴的な方法を取っている。

4-3-2-2. 小節構造の自由化

ブラームスがどの変奏にも厳格に同じ小節数を割り当てたのに対して、ドホナーニは非常に自由に作られている点で異なっている。提示部第 1 主題部を見てみると、8 小節の主題という枠をそのまま持続させたのは第 2 変奏までであり、第 3 変奏では主題の 7 小節目と 8 小節目に相当する内容を 1 小節にまとめ流れを良くしている。続く第 4 変奏では、第 5 変奏のピアニッシモに到達するまでのデクレッシェンドを優先させ、今度は主題の 7 小節目と 8 小節目に相当する内容を 3 小節に拡大している。そして第 5 変奏では主題の 2 小節目と 4 小節目、7 小節目と 8 小節目をそれぞれ倍にすることで、第 5 変奏としてではなく提示部の締めとして相応しい減衰の尺が用意され、第 2 主題部へとごく自然に受け渡すことに成功している。

提示部第 2 主題部を見ると、今度は小節の枠が安定して進行している。展開部へ受け渡す第 11 変奏が 1 小節足りていないのは、展開部が突如として現れる表現であり、主題の最後の音と展開部の最初の音は異名同音で 1 つの音にされているからである。ここで小節数を安定させたのは、ドホナーニがパッサカリアに厳格さを再度与えたのではなく、第 1 主題部の不安定な変化との対比を図ったものである。第 2 主題部の性格や音楽性と結びつき、ここでは 8 小節で進行させていくことこそが、逆に自由化した小節構造を際立たせるのみならず、小節数の面でも第 1 主題と第 2 主題を対比している。

第 1 展開部ではより劇的に緊張感が高まるように、又、演奏の技巧性が第 2 展開部に繋がるように、ドミナントが大幅に拡張されている。第 2 展開部では逆に、技巧性の違いに耳を傾けられるように、又、第 1 展開部とは違った緊張感をもたせるために、あまり小節数は変化させていない。ここでも提示部内での小節数の対比構造と同じことが言える。

再現部の始まりである第 27 変奏は 12 小節に拡大されているが、これは展開部の最後の音がフェルマータされ、第 27 変奏の最初の 4 小節ではアルペジオにて同じ和音を響かせている。これも第 1 主題と第 2 主題間や第 1 展開部の終わり 4 小節同様、次の場面へ自然な流れを作るための時間である。ここに加えて展開部の旋律 A の逆行を入れたり、主題の要素を複数融合させたりと、単なるアルペジオではなく意味を持ちその中でも音楽を変化させている。

(譜例 4-44) 第 27 変奏 (Dohnányi 1899a: 20)

展開部対旋律Aの逆行

238

pp tranquillo

主題5、6小節(Ces-A-B-Es)の4音

240

主題冒頭3音の逆行

ドホナーニが変奏をマクロの視点で捉えていたからこそその各部間の結び方が、それぞれの小節数の増減に現れている。

4-3-2-3. 変奏同士の繋がりと組分け

ドホナーニのパッサカリアで全曲を通して顕著に現れていたことは、全体の構成と各変奏の小節数の増減だけでなく、変奏と変奏をいくつかの組にして扱っていたことである。これはソナタ形式で見るような大きな単位ではなく、又、小節数を見ていた小さな単位でもない、中単位として存在させている要素である。

提示部第1主題部では5つの変奏が一連の流れを持っている。これは、ただ音価を細分化させるのではなく、各変奏間に音価同士を混ぜ、変奏同士の繋がりを強くする構成である。第1主題部では1つの変奏が少しずつ変容していく様が描かれていたが、変化する単位が変わるのが提示部第2主題部からである。ここでは第6変奏と第7変奏でリズムにおける緩急が付けられており、それは続く第8変奏以降でも継続して2つの変奏で1つの単位となっている。別の捉え方をすると、第7変奏、第9変奏、第11変奏と1つ飛ばしで音価が細分化している。これは緩急の急の部分で組んだ時に、少しずつ音価を細分化していることで音楽を前に向かわせている。以下の表に提示部第2主題部をまとめる。

表 10. 提示部第 2 主題部の変容

	主題の様態	共通性	1 拍の基本音価
第 6 変奏	変ハ長調で高音部	音域による対比 第 1 変奏と第 2 変奏の関係維持	8 分音符 2 つ(緩)
第 7 変奏	変ハ長調で中音部		16 分音符 4 つ(急)
第 8 変奏	変ホ長調で低音部 +第 6 変奏の反行形旋律	再びバスに主題を設定 同主長短による対比	8 分音符 2 つ(緩)
第 9 変奏	変ホ短調で低音部		16 分音符 5 つ(急)
第 10 変奏	変ハ長調で低音部、Ces から開始	主題全体の音程移動	8 分音符 2 つ(緩)
第 11 変奏	変ハ長調で低音部、Ces から開始	右手の展開	16 分音符 6 つ(急)

第 1 展開部では同じモチーフを全体に満遍なく置き統一されているが、第 2 展開部ではいくつかの変奏が組になりまとめられている。これも提示部第 1 主題部と第 2 主題部の関係と同じ構成を保っている。第 2 展開部では性格や音域、音価という観点ではなく、明らかに変奏毎に別のテクニックを用いてヴィルトゥオジティを魅せる部である。上行と下行や右手と左手といった対照となるテクニックを用いることで、弾き手にも聴き手にも組分けの意識がもたらされ、広い視野で音楽を演奏することがより円滑に行えるようになっていく。

4-3-3. 演奏技巧

ドホナーニのパッサカリアではピアニストに高度な演奏テクニックが要求され、ピアノ独奏曲としての技術、テクニック毎の変奏に着目し、ヴィルトゥオジティが非常に高い。広い音域を同時に演奏するため、第 2 主題部からは 3 段譜が用いられ、第 1 展開部の終わりやコーダには 4 段譜が使用されている。

4-3-4. 主題の変容

ブラームスは主題を厳格に扱っており、どの変奏においても基本的には同じ音程、同じ形である。これに対してドホナーニは、提示部第 2 主題部で平行調に移調したことを契機に、主題全体を 3 度下げている。第 1 展開部では主題から抽出できる素材を散りばめ、コーダでは縮節や縮小を行いパッサカリアの形式を守りながら、実に多彩な変化を自然な形で感じ取られるように作られていると言える。

4-4. まとめ

《パッサカリア》Op. 6においてドホナーニは、ブラームスのパッサカリアの作曲法からソナタ形式的に捉えられる楽曲構成を受け継ぎ、その中で変奏と変奏の繋がりをより強固な関係にし、楽曲全体の一連性を高めるための工夫をパッサカリアと融合させたことが新しさであった。またドホナーニの《E. G. 変奏曲》Op. 4で発揮されたオクターブの移動を中心とするヴィルトゥオジティが、《パッサカリア》Op. 6では変奏部の中でより多彩な技巧へと発展しており、演奏技巧の繋がりが見出される。

第 5 章 《4つのラプソディ》 Op. 11

《4つのラプソディ》Op. 11 は 1904 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トマーンに献呈され、初演も同年にドホナーニ本人によって行われた (Grymes 2001: 20)。

5-1. 作品の概要と分析

《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。まずは各曲の構成を明らかにする。

5-1-1. 第 1 番 Allegro non troppo, ma agitato

ト短調、4 分の 4 拍子。構成は、以下に示すとおり大きく 3 部分から成る。

第 1 部 (1-103)	A= \boxed{a} (1-20), \boxed{b} (21-37), $\boxed{a'}$ (38-49)
	B= \boxed{c} (50-65), \boxed{d} (66-74), $\boxed{c'}$ (75-91), $\boxed{d'}$ (92-103)
第 2 部 (104-171)	C= $\boxed{e(a+b+d)}$ (104-149), $\boxed{f(a+b+d)}$ (150-171)
第 3 部 (172-250)	A' = \boxed{a} (172-187) B' = \boxed{c} (188-204), $\boxed{c'}$ (205-227) D= \boxed{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 5-1) 第 1 番冒頭 A (Dohnányi 1904: 28)

1 *Allegro non troppo, ma agitato.*
f
g:属区和音

3

(譜例 5-2) 第 1 番 50 小節～ B (Dohnányi 1904: 32)

50 *a tempo*
pp
p *espress.*
D: I

51

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 はニ長調で穏やかな場面となり、これらの対比的な 2 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 はニ長調とハ長調、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。

5-1-2. 第2番 Adagio capriccioso

嬰へ短調、8分の4拍子。構成は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プ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 5-3) 第2番冒頭 A (Dohnányi 1904: 45)

Adagio capriccioso.

The image shows a musical score for the beginning of the second piece, 'Adagio capriccioso'. It consists of two staves: a piano staff and a cimbalom staff. The piano part is marked 'marcato e espress.' and 'poco f trem.'. The cimbalom part is marked with 'trem.' and has asterisks indicating tremolos. The score is in 4/8 time and D major.

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。

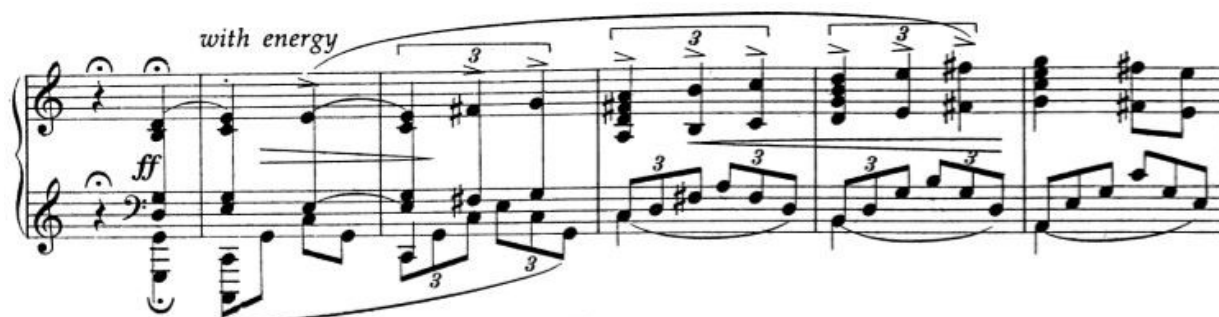
5-1-3. 第3番 Vivace

ハ長調、4分の2拍子。構成は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ー的な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 5-4) 第 3 番冒頭 A (Dohnányi 1904: 56)



(譜例 5-5) 第 3 番 85 小節～ B (Dohnányi 1904: 58)



5-1-4. 第 4 番 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 5-6) 第 4 番冒頭 (Dohnányi 1904: 67)



Bで登場する第1番から第3番の要素も含めると、楽曲構成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)

5-2. 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。

5-2-1. 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 5-7) 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 α β γ 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 5-8) 第 2 番 6 小節～ (Dohnányi 1904: 45)

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 5-9) 第 4 番 36 小節～ (Dohnányi 1904: 68, 69)

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 5-10) 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。

5-2-2. 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 5-11) 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 5-12) 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 5-13) 第 4 番 101 小節～ (Dohnányi 1904: 72, 73)

主題 II

5-2-3. 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 5-14) 第3番 85小節～ (Dohnányi 1904: 58)

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 5-15) 第 4 番 69 小節～ (Dohnányi 1904: 71)

69

p *pp rit.* *espress.*

C:V→

C:IV

α γ

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。

5-2-4. 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 5-16) 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 5-17) 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。

5-2-5. 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」²¹と楽譜に明記されている。

(譜例 5-18) 「ディエス・イレ Dies irae 怒りの日」 (Catholic Church 1961: 1810)

1810

Masses for the Dead.



²¹ 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・ベルリオーズ 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 5-19) 第 4 番冒頭 (Dohnányi 1904: 67)

Andante lugubre.

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見えるが、実は旋律の後半部分に微細な変更を加えている。

(譜例 5-20) 第 4 番 5 小節～ (Dohnányi 1904: 67)

主題 I とのリズムの共鳴 半音下げ 怒りの日 2 節目

怒りの日 2 節目

リズムの変更

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 3 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。

5-3. 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。

表 11. 《4 つのラプソディ》の主要主題

	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、冒頭の主題 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 1 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1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。

5-3-1. 「怒りの日」

第4番のA部分で、主題Ⅴ「怒りの日」はまずテーマとして粛々と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、コード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'からコード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とコード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ドは、「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。

5-4. 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》Op. 11の各曲は別々のものではなく、全体で1つの楽曲を構成する楽章として捉えることができる。循環する主題Ⅰ～Ⅳは、第4番において死の象徴とも言える主題Ⅴ「怒りの日」と対照的に組み合わせられることにより、詩的な意味を有していると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、楽曲間をまたがり循環、引用という手法を用いた特徴を有する楽曲例はこれまでにあったらうか。ラプソディと冠するピアノ独奏曲としては、リストとブラームスの作品が筆頭に挙げられる。

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²²と、1858年の《スペイン狂詩曲》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》Op. 79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》Op. 79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》Op. 119の第4番もABCBAという明確な構成を持つが、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》Op. 11の後、1904年にバルトークが《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》Op. 11(1902～1903年)以前のピアノ独奏曲²³では第3章で述べた《パッサカリア》Op. 6がその前身であると言える。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

²² 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。

²³ 《4つの小品》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

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。

5-4-1. チェロソナタ Op. 8

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》Op. 11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。

(譜例 5-21) チェロソナタ Op. 8 第3楽章 冒頭 (Dohnányi [1899b]: 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、不穏な雰囲気ですら「怒りの日」の出現を再度予告する。

(譜例 5-22) チェロソナタ Op. 8 第3楽章 39小節～ (Dohnányi [1899b]: 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。

表 12. チェロソナタの分析表

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》Op. 11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、チェロソナタ Op. 8 の構成は《4つのラプソディ》Op. 11の構成と類似している。すなわち《4つのラプソディ》Op. 11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²⁴の概念に近い楽曲であると言えることができる。

「怒りの日」自体を用いた作品は、19世紀から20世紀なかばまで多くの作曲家によって生み出された。ブラームスにおいては「怒りの日」の旋律を完全に引用した作品はないものの、《ドイツ・レクイエム》Op. 45という宗教曲の第6曲《われらここには、とこしえ

²⁴ 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。

の地なくして》や、第2章で触れた《6つの小品》Op. 118の第1番には、「怒りの日」と類似する要素が盛り込まれている。

リストは、《死の舞踏》S. 126にて「怒りの日」の主題によるパラフレーズを作曲している²⁵。この作品は主題部の後に5つの変奏を経て、劇的な結末を迎えるという点でドホナーニのラプソディ第4番と重なるが、リストの《死の舞踏》はあくまでも「怒りの日」の主題による変奏曲である。いずれの作品も、「怒りの日」と別の主題が対照的に描かれ、或いは組み合わせられて展開していく作品ではないため、ドホナーニの「怒りの日」の扱いは異なる。

5-5. リストとブラームスのラプソディとの比較考察

リストとブラームスのラプソディに主題の循環という手法は見られなかった。ここでは楽曲の書法と演奏技巧に着目して比較考察する。前節で挙げた通り、考察対象とするリストの作品は《ハンガリー狂詩曲》全19曲に《スペイン狂詩曲》を加えた計20曲、ブラームスの作品は《2つのラプソディ》Op. 79に《4つの小品》Op. 119第4番を加えた計3曲である。

まず楽曲の書法であるが、ラプソディとは元来、特定の形式を有さず自由な形式で書かれる。ドホナーニのラプソディも各曲それぞれの解説で示した通り、4曲とも楽曲形式は異なる。その中で、第1番はソナタ形式とも解釈ができる構成になっていた。この点はリストもブラームスも同様で、自由な3部形式もあれば、遅いテンポと速いテンポから構成される2部形式²⁶、ブラームスの《2つのラプソディ》Op. 79の第2番のように最初に属調で現れる第2主題が再現される時には主調で現れるという要素などからソナタ形式と解釈できる形式まで、多様である。

テンポに注目すると、リストのラプソディの半数は遅いテンポの前半、速いテンポの後半から成り、その他の形式においても基本的にはLassanとFriskaを軸に展開されているのが特徴である²⁷。これに対してブラームスの《2つのラプソディ》Op. 79はどちらも劇的なテンポ変化が記されていない。《4つの小品》Op. 119の第4番においても、リズムやアー

²⁵ ピアノを伴う管弦楽作品、いわゆるピアノ協奏曲であるが、作曲者自身によりピアノ独奏版(S. 525)、2台ピアノ編曲版(S. 652)も存在する。またリストは1876年に、サン=サーンスの交響詩《死の舞踏》をピアノ独奏用に編曲した《死の舞踏》S. 555も作曲している。

²⁶ リストのラプソディの第1、4、7、8、9、11、13、16、18、19番はこれに当てはまる。

²⁷ 第5番「悲しい英雄物語」のみ、全体がLentoの4拍子に固定されている。この楽曲では葬送行進曲のリズムが用いられるAと、3連符の伴奏で進むBが交互に展開され、リズムの違いで音楽の流れを変化させている。

ティキュレーションの違いで場面ごとの音楽は変化するものの、テンポ自体は変化させていない。同様に、ドホナーニの4曲においても *Lassan* と *Friska* を想起させる場面や構成はない。第1番は言うならば緩-急-緩-急-緩-急であるし、第2番は全体が遅く、第3番は全体が速い。第4番も全体的には遅く、最後の最後で一気にテンポを速める手法を取っている。

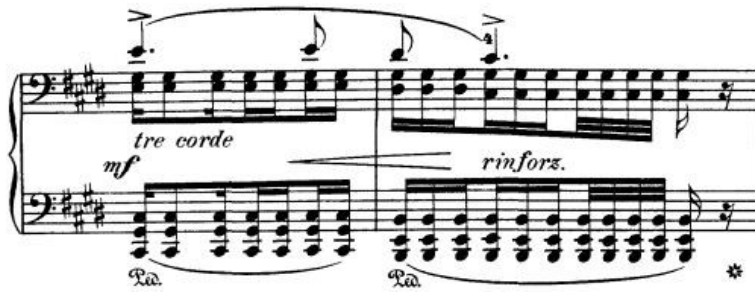
次に民族性という点に注目すると、リストのラプソディではジプシー風の旋律や民族楽器を想起させる音形が使われている。ブラームスのラプソディはリストの色彩とは異なり、古典形式の側面を伴い、ツィンバロン風のトレモロやレチタティーヴォは見られない。ドホナーニのラプソディでは第2番にツィンバロン風のトレモロが置かれジプシー風の要素が感じられるため、この曲にのみ民族的要素を認めることができる。

演奏技巧という点では、ドホナーニのラプソディには、それまでの自身のピアノ独奏曲で扱われた技巧が集約され多彩に用いられているのが特徴であると言える。ブラームスのラプソディは演奏技巧という観点からすると、3度や6度などの重音の連続や、オクターブの激しいパッセージなどは登場しない。ピアニストとしてリストの系譜にあるドホナーニがラプソディに多くの技巧を用いたのは、リストのヴィルトゥオジティの影響があることが推測される。リストのラプソディにおいても、オクターブの連続やトレモロ、煌びやかなアルペジオなどが用いられているからである。ドホナーニの Op. 11 第4番ではリストのラプソディ第6番のように、同じ和音を何度も連打することでフォルテの空間を最大限に広げている。また第2番は前述したトレモロやメランコリックな性格的特徴以外にも、和音を徐々に音価を細かくしながら両手で連打する表現がリストのラプソディ第1番にある音形と合致する。

(譜例 5-23) 第2番 89小節 (Dohnányi 1904: 45)



(譜例 5-24) リスト《ハンガリー狂詩曲》第1番 (Liszt 1846: 11)



また基本的な3度や6度の重音以外にも、4と5の指を駆使したトリルを演奏しながら旋律を浮き立たせる右手の動きや、両手のオクターブを別々の音で連続させる動きなど、リストのラプソディ2番をはじめとして様々なところで共通して見られる。

(譜例 5-25) 第4番 第3変奏 (Dohnányi 1904: 75)



(譜例 5-26) リスト《ハンガリー狂詩曲》第2番 (Liszt 1846: 19)



(譜例 5-27) 第3番 C部 (Dohnányi 1904: 63)



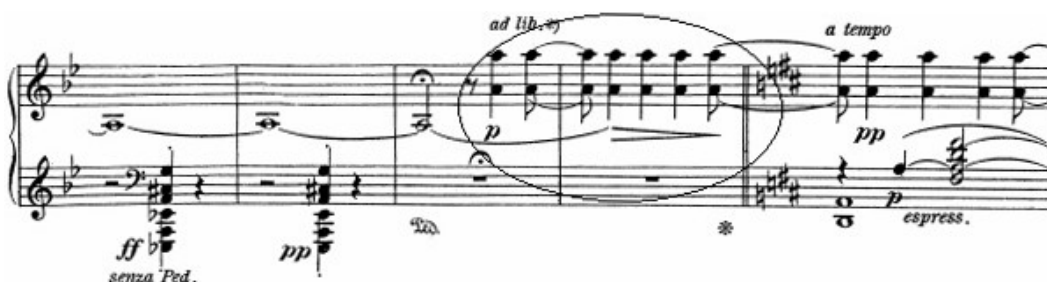
(譜例 5-28) リスト 《ハンガリー狂詩曲》第 2 番 (Liszt 1846: 26)



ただし、リストのラプソディに頻出する技巧として挙げられる同音連打、9 度以上の跳躍の連続、左手による幅広いオルタネート・バスの伴奏形、右手の 16 分音符による高速の単旋律といった特徴は、ドホナーニのラプソディには現れない。

加えて、リストの作品には拍子が一時的になくなり、旋律が華美な装飾を伴い自由に歌われるレチタティーヴォのような箇所も多数見られるが、ドホナーニの初期の作品には、ラプソディを含めて、それに類似する書法は見られない。ただしドホナーニのラプソディには、初期ピアノ作品には見られない、拍節が一度無くなり空間を自在に伸び縮みさせるような表現が 3 か所見られる。1 つは第 1 番の B 部に入る前に、*ad lib.* の表記と共にオクターブを鳴らす箇所で、再現部に同じ表現がもう 1 度見られる。もう 1 つは第 4 番 B 部の終わりに、右手による単旋律で歌う箇所である。どちらも奏者に、それまでの拍感から解放されて時空を委ねられるような場面となるが、リストのような細かな音符で高速で駆け巡るような音楽ではない。

(譜例 5-29) 第 1 番 B 部直前 (Dohnányi 1904: 63)



(譜例 5-30) 第 4 番 B 部終わり (Dohnányi 1904: 73)



5-6. まとめ

《4つのラプソディ》Op. 11 の作品全体の構成において、ブラームスをモデルとする傾向は見られない。むしろ大規模な作品として、4曲がまとまって1作品を形成するように構成されていた。且つ、《E.G. 変奏曲》Op. 4 と《パッサカリア》Op. 6 で見られた主題の再現や楽曲全体で回想的効果を伴って用いられる循環要素に、「怒りの日」の旋律が加わることによって、主題そのものに詩的な意味が付与されている点が大きな特徴である。「怒りの日」を含む複数の循環主題は単に回想的あるいは再現的に用いられるばかりでなく、その配列と組み合わせを複数の曲間で示すことにより、楽曲全体が1つの大きな物語を暗示しうる作品へと昇華されている。

各曲単体で見れば、リストがラプソディ内で多く用いたテンポ設定や2部形式を受け継いだ形跡はなく、第1番にはブラームスのソナタ的構築に近いものがある。第2番ではリストのラプソディに見られる民族的要素がツィンバロンを模すトレモロから感じられ、演奏技巧も類似している箇所が多い。第3番と第4番でも同様に、オクターブの連続や和音の連打などリストの系譜に由来するヴィルトゥオジティが発揮される。このようにドホナーニは、ラプソディにおいてソナタ的構築を見せたブラームスの構成面と、リストの演奏技巧面を取り入れているのみならず、4曲が4楽章構成の交響曲とも取れる形を成し、「怒りの日」の使用により4つの循環主題に意味を付与し、4曲全体で1つの大きな物語とも捉えうる作品を形成した。

第6章 演奏技巧の変遷

ここまで、初期のピアノ作品の楽曲構成を中心に、ブラームスとの比較を含めて分析を進めてきた。本章ではピアニストでもあったドホナーニが、初期のピアノ作品でどのような技巧をどの程度作品に用いたのか、初期における技巧の移り変わりを見る。

6-1. ドホナーニのピアノ技巧

ドホナーニのピアノ技巧を断ずることは慎重に議論しなければならない、初期のみならず全作品を通して見ても断定し難い。しかしながら、筆者が初期のピアノ作品を演奏する中で、複数の作品に頻出する技巧というのは選別が可能である。加えて、ドホナーニ自身がピアノ演奏において重要であると考えていた技巧については、彼が残した教則本から知ることができる。影響を受けたとされるリストとの相違点は、ドホナーニは教則本を残しているという点である。

第1章でドホナーニの作品を仕分けした際に、ドホナーニの教則本は3作品であった。まず1929年に『指の練習』²⁸*Essential Finger Exercises for obtaining a sure piano technique*が作られ、1950年に『12の短い練習曲』*Twelve short studies for the advanced pianist*、1960年に『毎日の教則本』*Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist*が作られた。『毎日の教則本』は『指の練習』の内容を更に洗練させ、より上級のピアニストに向けて難易度が上がっているが、どちらの教則本も3部構成であることには変わらない。その構成は、Ⅰ「指の独立と強化」、Ⅱ「音階と和音」、Ⅲ「重音」である。現在も流通している一般的なドホナーニの教則本が『指の練習』であることや、今回は初期のピアノ作品に注目することから、ここでは1929年に作られた『指の練習』を参考とすることとする。

次節からは具体的に、初期の作品から頻出される各技巧をまとめ、その頻度を作品ごとに調査し、ピアニストとして活躍したドホナーニが編纂した『指の練習』を参考に全体を見渡す。

²⁸ 全40番から成る。第1部(1-17)では保続音やアクセントを用いて、各指の独立や強化に徹底する。第2部(18-25)ではスケールとアルペジオを基本に、長短による音階や半音階、和音を掴む練習が成される。第3部(26-40)では、3度の重音による動きから始まり、4度、6度、8度による重音の連続が扱われる。

6-2. 初期のピアノ作品の技巧

まず、初期の作品において頻出する技巧を以下にまとめる。

- A…連続する3度の重音
- B…連続する4度の重音
- C…連続する6度の重音
- D₁…連続する8度の重音(片手)
- D₂…連続する8度の重音(両手)
- D₃…連続する8度の両手交互の半音階(リストの半音階)
- E₁…和音内の分散(8度とその中身による組み合わせ)
- E₂…和音内の分散(異なる音程の重音2つによる組み合わせ)
- F₁…アルペジオ(開いた和音)
- F₂…アルペジオ(1オクターブ以上の幅広い和音)
- G…左手の単音を起点とし、右手で細かい音符を装飾する動き
- H…両手のオクターブや和音による主旋律の間に、和音や重音を並べる動き

Dを3つに分けた理由は、同じオクターブの技巧でも性質が違うからである。この内D₁とD₂は教則本において明確に番号分けされていないが、作られる響きの性質が異なることや、作品ごとに明らかに使用頻度が異なることから、片手にものと両手によるものに分類した。D₃に関しては明確に『指の練習』においても番号が分けられている。また、EやFにおいても同様で、同じ和音やアルペジオの動きの中でも、組み合わせや音域による分け方が『指の練習』で成されているため、2つに分けた。

テクスチャや技巧に関する先行研究²⁹の1つであるミンツの *Textual Patterns in the solo piano music of Ernst von Dohnanyi* (1976)では、6度の重音を Broken Sixth と題して取り上げている (Mintz 1976: 18)。しかしこれは教則本での分類を参考にしておら

²⁹ ハン・ソ・ミョンの Stylistic elements within the texture and formal structure of Ernst von Dohnanyi's four rhapsodies, Op.11 (2010)では、リズムパターンという別の視点から Op.11に見られる例がいくつか取り上げられているが、ここでの演奏技巧の分類とは視点が異なっており、重なる点はない。

ず、ドホナーニの作品全体に多く現れる6度を抜粋して概観しているのみである。しかし、同じ6度音程の重音であっても、順次進行での6度と和音を分散する6度では技巧が異なるため、ここでは更に細かくCとE₂に分ける。『指の練習』を含むドホナーニの教則本においても別の番号によって割り振られており、同じ6度でも2つのパターンが存在すると考えるべきである。

具体的にそれぞれの技巧がどのような動きなのかを、次節で譜例を用いて紹介する。

6-2-1. A…連続する3度の重音

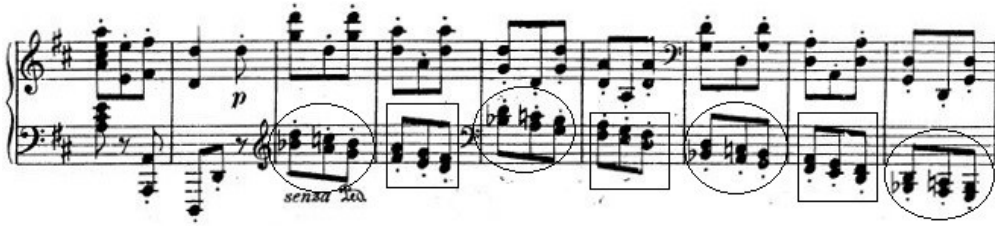
Aは連続する3度による重音の技巧である。

(譜例 6-1) 『指の練習』 26番、27番、28番、29番 (Dohnányi 1929: 40-44)

The image displays four musical exercises, N.26 through N.29, from Dohnányi's 'Finger Exercises'. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef and a common time signature (C).
 - **N.26**: Shows a sequence of triads in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
 - **N.27**: Shows a sequence of triads in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
 - **N.28**: Shows a sequence of triads in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
 - **N.29**: Shows a sequence of triads in the right hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

ドホナーニの代表的な作品としては、中前期に作られた《6つの演奏会用練習曲》Op. 28 (1916年)の第6番において、連続する3度の重音が課題となっている。作品全体が3度の技巧に支配されている曲はドホナーニにはないが、3度の重音は他の作曲家の練習曲でも現れる重要なピアノの技巧であり、ドホナーニの多くの作品に登場する。しかしながら、初期の作品においては使用頻度が少ない。Op. 2は第1番の冒頭から3度音程で始まり、第2番ではB部、第4番ではA部の左手に主に現れる。しかし複雑な3度の技巧ではなく、指のくぐりや替えが要らない3つの3度の連続が多く、技巧的には難しくない。

(譜例 6-2) Op. 2 第 4 番 (Dohnányi 1896: 32)



Op. 4 でも局所的な使用で、第 5 変奏の 120 と 121 小節、128 と 129 小節、フーガの 340 から 347 小節、398 から 400 小節だけである。こちらも幅広い音域で指くぐりを駆使して演奏するのではなく、トリルのような使用が主である。

(譜例 6-3) Op. 4 フーガ部 (Dohnányi 1897: 19)



Op. 6 と Op. 11 では技術的に困難な 3 度の連続が登場するが、使用頻度は少ない。Op. 6 では第 1 展開部の第 13 変奏の 1 部分に瞬間的に用いられ、Op. 11 でも第 2 番 C 部の主旋律と第 3 番 C 部の半音階に現れる程度である。3 度の半音階は『指の練習』29 番で扱われている

(譜例 6-4) Op. 11 第 3 番 (Dohnányi 1904: 61)



以上のように、初期ピアノ作品においては3度の技巧は多く使われているわけではない。むしろ作品が進むごとに使用頻度は少なくなり、限定的な使用となっている。これは後述する他の技巧が増えていくことが影響していると考えられる。

6-2-2. B…連続する4度の重音

4度の音程に関しては、初期の作品では殆ど現れない。中期以降も《3つの小品》Op. 23 (1912年)の第3番で数か所あるほかは特徴的には見られない。『指の練習』にも2つの練習が組み込まれている。

(譜例 6-5) 『指の練習』30番、31番 (Dohnányi 1929: 44-45)

The image shows two musical exercises. Exercise N.30 is a two-staff piece in C major, 4/4 time, featuring a sequence of four-degree intervals with various fingering patterns. Exercise N.31 is a single-staff piece in C major, 4/4 time, also featuring a sequence of four-degree intervals with simpler fingering.

Bは初期ピアノ作品でOp. 4のフーガ部と、Op. 11第2番B部の主旋律にのみ現れる。

(譜例 6-6) フーガ部 386小節 (Dohnányi 1897: 23)

The image shows a musical score for exercise 6-6, starting at measure 386. It is a two-staff piece in C major, 4/4 time, featuring a sequence of six-degree intervals.

6-2-3. C…連続する6度の重音

Cは連続する6度による重音の技巧である。これはOp. 2やOp. 4に現れない。Op. 6では第1展開部の第13変奏に順次進行の6度の技巧が現れる。

(譜例 6-7) Op. 6 第 13 変奏 (Dohnányi 1899a: 8)



Op. 11 では 6 度の使用率がさらに高くなる。素早い技巧的な動き以外にも、第 1 番の B 部では左手の中音域による旋律を 6 度で奏でる書法も初めて登場する。同様に、第 2 番の C 部でも 6 度の重音で旋律が奏でられる。これらの登場により、全体的な響きの作り方がより多彩なものとなっている。

(譜例 6-8) Op. 11 第 1 番 (Dohnányi 1904: 32)



6-2-4. D…連続する 8 度の重音

D の基本的にオクターブの連続によるものとする。『指の練習』では 38 番から 40 番の 3 つが、それぞれオクターブの順次進行とオクターブのアルペジオ、そして交互に奏する半音階という分け方が成されている。

(譜例 6-9) 『指の練習』 38 番、39 番、40 番 (Dohnányi 1929: 49-51)





オクターブの使用率は初期の作品から高く、ブラームスの作品とドホナーニの作品を分ける重要な要素の1つと考えられる。リストの作品に多く見られるように、ドホナーニも魅せる技巧としてのオクターブの連続をOp. 2から取り入れていた。ここで重要なことは、初期の作品の技術的特徴の推移を捉える上で、教則本におけるオクターブの分類方法が必ずしも有効ではないことである。オクターブが順次進行なのか半音階なのか、アルペジオなのかを見ても変化は捉えられず、初期の4作品にはオクターブの長短音階、半音階、アルペジオが満遍なく出現している。むしろ、片手でのオクターブと、両手でのユニゾンの処理に分類することにより、作品間の相違を明確に捉えることができた。

6-2-4-1. D₁…連続する8度の重音（片手）

D₁は片手による連続するオクターブである。D₁は初期ピアノ作品に満遍なく現れる。Op. 2には第4番で左手に半音階や分散和音が見られるものの、Op. 4以降に現れる徹底した連続オクターブは出現しない。加えて、8度のみが連続するのではなく、その合間に和音が挟まるケースが多い。これはOp. 2が技巧的にオクターブで高速に移動することを見せるという楽曲ではなく、性格的小品であり、重厚なハーモニーを形成することに重きが置かれていることに起因すると考える。

(譜例 6-10) Op. 2 第4番 (Dohnányi 1896: 34)



Op. 4 以降では連続する 8 度に和音が局所的に使用される割合は少なくなり、ある一定の部分や変奏がひたすらオクターブの連続になるという場面が増える。Op. 4 や Op. 6 は変奏形式であるため分かりやすい。Op. 4 では第 4、第 9 変奏、Op. 6 では第 15 変奏や第 2 展開部の第 21 変奏において左手に顕著に現れる。

(譜例 6-11) Op. 4 第 9 変奏 (Dohnányi 1897: 12)

(譜例 6-12) Op. 6 第 13 変奏 (Dohnányi 1899a: 8)

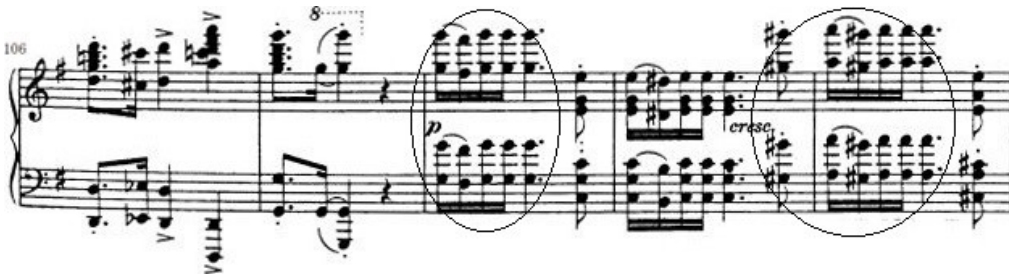
Op. 11 でも連続オクターブは頻出する。特に第 1 番や第 2 番、第 3 番には半音階が多く出現し、その際にオクターブが用いられる。しかし Op. 11 でより目立つ現象は、片手だけではなく両手によるオクターブが劇的に増えているということである。これは後述する D₂ に繋がっている。

6-2-4-2. D₂…連続する 8 度の重音 (両手)

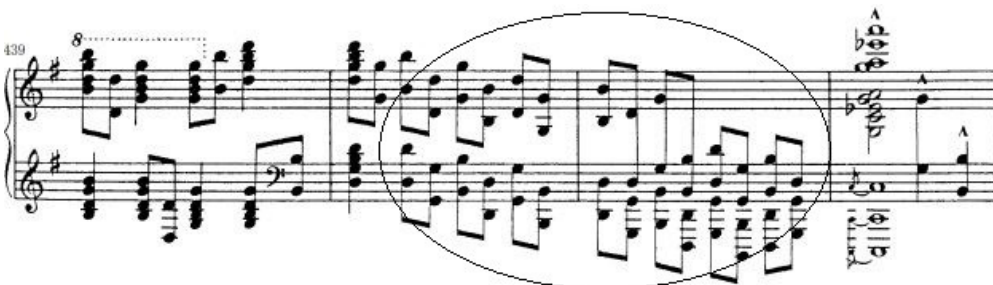
リストのラプソディや練習曲など様々な作品に頻出する技巧である。

まず両手の同時でのオクターブに着目すると、Op. 2 には現れない。これは前述した通り、Op. 2 はそのようなダイナミックなオクターブのみの響きではなく、和音が重要視されているからである。Op. 4 では第 4 変奏とフーガの最後に 1 か所ずつ現れるが、まず第 4 変奏では同音連打が主となる技巧であり、Op. 6 や Op. 11 で現れる D_2 の技術とはやや趣が異なると考える。フーガの最後、つまり楽曲のクライマックスである最後にはオクターブのアルペジオが使われ、これは『指の練習』39 番のアルペジオを左右違う音で演奏する技術である。

(譜例 6-13) Op. 4 第 9 変奏 (Dohnányi 1897: 7)



(譜例 6-14) Op. 4 フーガの最後 (Dohnányi 1897: 27)



Op. 6 では目立って増加が見られる。主に使用されるのは第 15 変奏の最後と、第 37 変奏である。第 15 変奏の最後は第 1 展開部と第 2 展開部の繋ぎの部分であり、フォルティッシモで中盤のクライマックスを築く場面である。第 37 変奏は最後の変奏であり、フォルティッシモによって楽曲が締めくくられる場面である。つまり Op. 6 においても、 D_2 は楽曲のクライマックスのみに使われる。

(譜例 6-15) Op. 6 第 37 変奏 (Dohnányi 1899a: 27)



最後に Op. 11 においては、第 1 番の A 部の最後、コーダの最後、第 2 番の A' 部、第 3 番の C 部の最後、第 4 番のコーダの最後で用いられる。いずれもフォルティッシモ以上の音量で用いられ、非常に緊迫した場面やクライマックスである。それだけではなく、左右で別々の動きをする場面も見られるため、Op. 4 や Op. 6 で見られた D_2 の技術よりも多彩な響きが得られるように作られている。

(譜例 6-16) Op. 11 第 3 番 C (Dohnányi 1904: 63)

以上のことから、2 つのことが結論付けられる。まずは初期ピアノ作品において、両手のオクターブという技術は楽曲のクライマックスに用いられた技術であったこと。そしてその割合は後半に多く、初期の作品の中でもピアノの鳴らし方や響きを決める音の構成が変化しているということである。

6-2-4-3. D_3 …連続する 8 度の両手交互の半音階(リストの半音階)

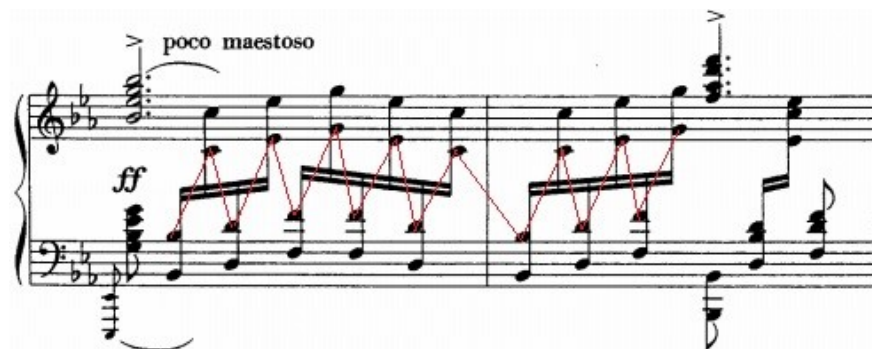
D_3 は一般的に「リストの半音階」とされる技巧であるが、これはドホナーニのピアノ独奏曲中、Op. 2 の第 4 番の最後にしか登場しない。

(譜例 6-17) 第 4 番 573 小節～ (Dohnányi 1896: 39)



教則本にも最後に、この動きだけの練習としてまとめられている。半音階としての形は Op. 2 にしか見られない。類似する技巧が見られるのは、中前期の《6つの演奏会用練習曲》Op. 28 (1916年)の第3番で、順次進行を両手のオクターブで弾く技巧が見られる。

(譜例 6-18) Op. 28 第3番 (Dohnányi 1916: 20)



(譜例 6-19) リスト スペイン狂詩曲 (Liszt 1858: 192)



6-2-5. E…和音内の分散

Eはドホナーニの作品に多く見られる和音に関する技巧である。ここでは便宜的に和音の分散と名付けることとする。すなわち、和音を構成する音を、2音と2音、ないし2音と3音、または2音と1音というように、手はオクターブの広さを保ちながら指で分けて弾く技巧である。この技巧は以下の2つに分類できる。

6-2-5-1. E₁…和音内の分散(8度とその中身による組み合わせ)

『指の練習』では 37 番にあたる技巧である。1 と 5 の指でオクターブを捉えながら、その間に 2 度や 3 度など重音を挟む。

(譜例 6-20) 『指の練習』 37 番 (Dohnányi 1929: 48)



この技巧は初期では満遍なく出現するが、検証した結果、中前期に入ると作品に現れなくなる。再び現れるのは中後期である《ハンガリー牧歌》Op. 32/a (1923 年) であるが、その作品の第 6 曲に数か所あるのみで、後期の作品にはまた現れなくなる。以上のことから、E₁の技巧は初期の作品の特徴的な技巧の 1 つと言えるのではないだろうか。

初期の中での出現にもやや偏りがあり、Op. 2 では目立った使い方がされていない。しかし Op. 4 や Op. 6 には E₁による変奏が設けられているほどに使用されている。Op. 11 においては変形した E₁として、第 1 番や第 2 番にヴィルトゥオジティを示すべく多様に使われている。

(譜例 6-21) Op. 2 第 1 番 B 部 (Dohnányi 1896: 7)

(譜例 6-22) Op. 4 第 13 変奏 (Dohnányi 1897: 15)

274 VAR.13.
Vivace.



(譜例 6-23) Op. 6 第 35 変奏 (Dohnányi 1899a: 26)

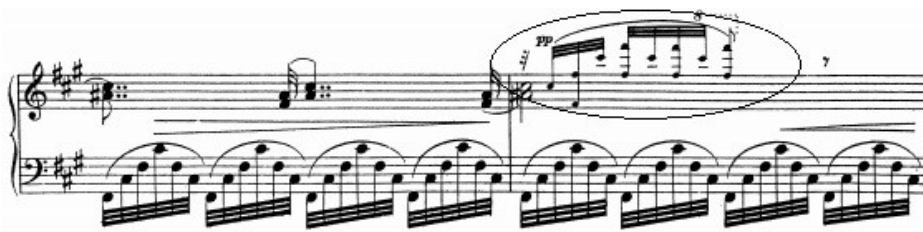
310 Molto allegro.



(譜例 6-24) Op. 11 第 1 番 展開部 (Dohnányi 1904: 37)



(譜例 6-25) Op. 11 第 2 番 C 部 (Dohnányi 1904: 48)



6-2-5-2. E₂…和音内の分散(異なる音程の重音 2 つによる組み合わせ)

E₂は異なる音程の重音 2 つによる組み合わせである。『指の練習』では 35 番と 36 番に登場する。E₂はE₁とは異なり、中期以降の作品にも現れる。大部分は 6 度同士の組み合わせ、または 6 度と 5 度の組み合わせである。

(譜例 6-26) 『指の練習』 35 番、36 番 (Dohnányi 1929: 47-48)



初期の作品内では、Op. 2 から Op. 6 で和音を構成する音を E_2 の形で処理することはあまりされていない。Op. 11 では爆発的に増え、第 1 番と第 3 番では顕著に現れる。特に Op. 11 の第 3 番は A 部が全体的に E_2 に支配されているが、6 度の重音という繋がりから C で見られた音階、半音階と複合的に使用されることにより、技巧の難易度は更に向上されている。

(譜例 6-27) Op. 11 第 3 番 (Dohnányi 1904: 56)



(譜例 6-28) Op. 11 第 3 番 (Dohnányi 1904: 61)



6-2-6. F…アルペジオ

F はアルペジオに関する技巧であるが、手を大きく開き、基本的に指くぐりを必要としないアルペジオを F_1 、指くぐりを多用し幅広い音域を奏するアルペジオを F_2 とした。アルペジオを 1 つの技巧としてまとめてしまうことは、楽曲によって大きく使用率が変わっていることから避けた。また、『指の練習』においてアルペジオのテクニックは 24 番と

25 番にまとめられているが、上記の F_1 、 F_2 の分類基準との相関性はない。『指の練習』のアルペジオ練習は 3 和音と 4 和音を様々な位置に分散する練習である。24 番は隣接した和音、25 番はより幅広くオクターブ離れた和音の分散である。

(譜例 6-29) 『指の練習』 24、24a、24b、24c、24d、25a、25b 番 (Dohnányi 1929: 36-39)

N.24

N.25a

N.25b

6-2-6-1. F_1 …アルペジオ(開いた和音)

F_1 の形は基本的に以下の譜例の左手に現れている通り、1 オクターブ以上の幅のアルペジオを 5、3、2、1 の指を用いて繰り返す。

(譜例 6-30) Op.2 第 1 番 B 部 (Dohnányi 1896: 6)

Op.2 では上記の譜例の通り第 1 番の B 部のみと少ない。Op.4 でも同様に、フーガ部に 8 小節しかない。Op.6 では第 9 変奏や再現部第 2 主題にあたる第 27 変奏全体が F_1 上で奏されることから多く増え、Op.11 では第 2 番 C 部や第 3 番 B 部が全体的に F_1 の伴奏形で作られる。第 1 番は少なく第 4 番では一度も使用されないが、それはより幅広いアルペ

ジオである F_2 が圧倒的に多く使われるからである。

6-2-6-2. F_2 …アルペジオ(1 オクターブ以上の幅広い和音)

F_2 は、『指の練習』25 番 b で練習されるように、指くぐりを伴って 1 オクターブ以上の幅広い音域を鳴らす技巧である。 F_1 同様に、初期の作品でも後半にいくに従い増加している。Op. 2 では第 1 番の B 部に使われるが、これは 3 和音ではなく 2 つの音で構成されている。同じ幅広いアルペジオでも構成される響きが異なるが、 F_2 の前身形としてここに含めた。

(譜例 6-31) Op. 2 第 1 番 B 部 (Dohnányi 1896: 7)

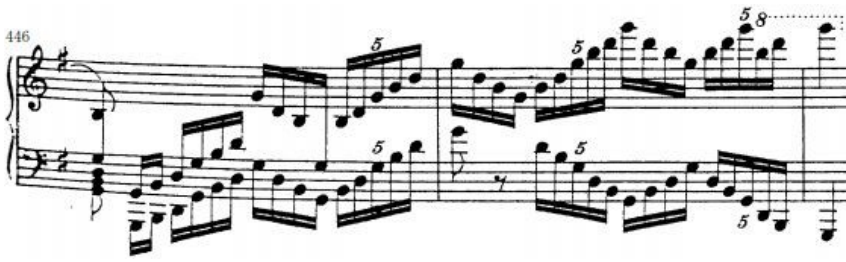


Op. 4 もこの形はフーガ部に局所的に現れるが、アルペジオの連続として両手における y よりダイナミックな形での F_2 が曲の最後に現れる。

(譜例 6-32) Op. 4 フーガ部 358 小節～ (Dohnányi 1897: 21)



(譜例 6-33) Op. 4 フーガ部 446 小節～ (Dohnányi 1897: 27)



Op. 6 では第 4 変奏前から用いられ、第 22 変奏すべて、第 29 変奏も F_2 で構成されている。Op. 11 では最も多く増え、第 1 番の冒頭含め各曲すべてに顕著に現れる。Op. 6 や Op. 11 は再現部や循環させる構成であるため同じテクスチャが多用されるという側面もあるが、変奏や場面ごとにアルペジオが使われる率は高くなっている。アルペジオの技巧は中期以降の Op. 13 や Op. 17、Op. 23 でも多用され、Op. 28 の練習曲第 1 番や後期の作品にまで満遍なく出現する。この使用状況を鑑みると、最初期である Op. 2 や Op. 4 ではアルペジオの使用率が目立って低いことが特徴として指摘できる。

6-2-7. G…左手の単音を起点とし、右手で細かい音符を装飾する動き

G と H は『指の練習』には現れないが、ドホナーニのピアノ作品を見渡した時によく用いられる技巧として挙げた。G は以下の譜例の通り、左手で 1 音をアクセント的に打ち、その間を右手が高速に埋めるという形である。これは Op. 2 では第 2 番 Ab 部にフレーズとフレーズの間、第 4 番 Ab でもフレーズとフレーズの間として既に用いられており、Op. 4 と Op. 6 では見られないが、Op. 11 の第 1 番 c' と第 2 番 A' で現れる。Op. 11 においても G は場面と場面の繋ぎ部分に用いられるため、初期の G は繋ぎの役割を果たしていることが特徴だと言うことができる。

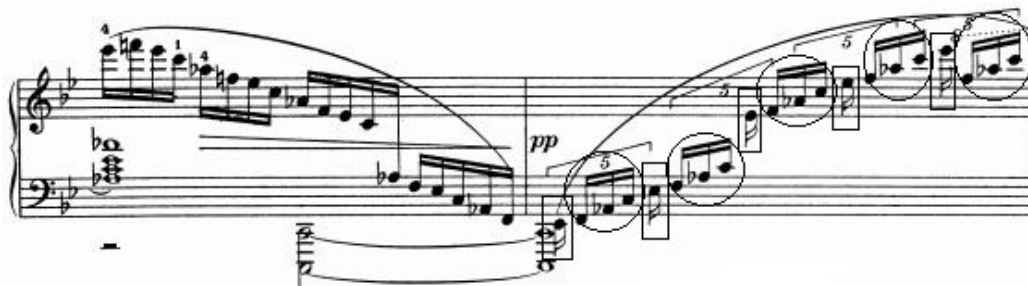
(譜例 6-34) Op. 2 第 2 番 Ab 部 (Dohnányi 1896: 14)



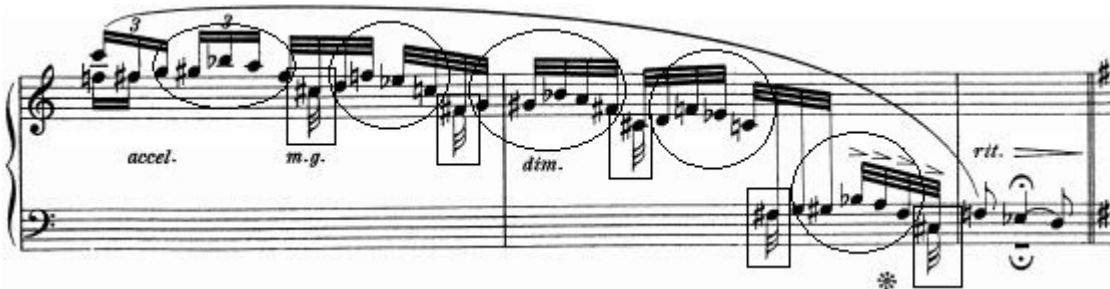
(譜例 6-35) Op. 2 第 4 番 Ab 部 (Dohnányi 1896: 30)



(譜例 6-36) Op. 11 第 1 番 c' (Dohnányi 1904: 43)



(譜例 6-37) Op. 11 第 2 番 A' (Dohnányi 1904: 53)



Gはその後の作品でしばらく用いられないが、《童謡主題による変奏曲》Op. 25 (1914年) や《6つの演奏会用練習曲》Op. 28 (1916年) の第6番といったドホナーニの主要作品で再び用いられている。

6-2-8. H…両手のオクターブや和音による主旋律の間に、和音や重音を並べる動き

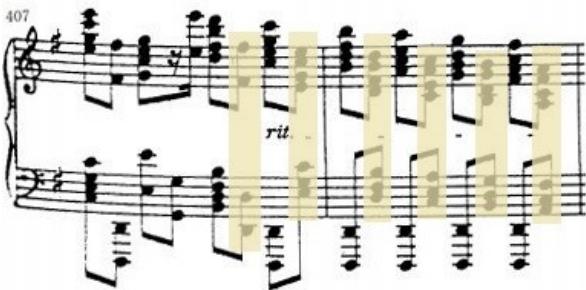
最後に、初期の各作品に見られる技巧として、リストの《超絶技巧練習曲》S. 139の第4番マゼッパに見られるような、多層的な響きを実現するための動きをHとして取り上げる。Op. 2においては第3番に登場するが、ここでは8度がオクターブの移動のみで構成され、テンポがそこまで急速ではないことと、技巧的にはシンプルであることから生じる響きは決して重厚なものではない。Op. 4ではフーガ部に現れるが、主旋律以外が3和音

になっていることで、Op. 2 に比べると響きに厚みが出ている。しかし動きとしては直線的かつ分かりやすくあり、まだ複雑な動きではない。Op. 6 は激的に変化し、第 2 展開部やコーダで主旋律以外を和音同士のずらしを利用して奏する。このことは技巧的な難易度を上げ複雑な処理になってしまう反面、より多彩な和声や厚い響きが獲得される。Op. 11 も同様に、半音階の長いオクターブの連続や和音同士のトレモロという難しい技巧による響きで構成されている。

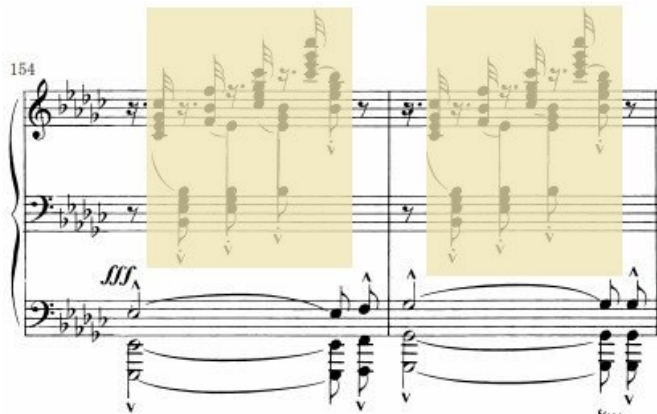
(譜例 6-38) Op. 2 第 3 番 B 部 (Dohnányi 1896: 23)



(譜例 6-39) Op. 4 フーガ部 407 小節～ (Dohnányi 1897: 25)



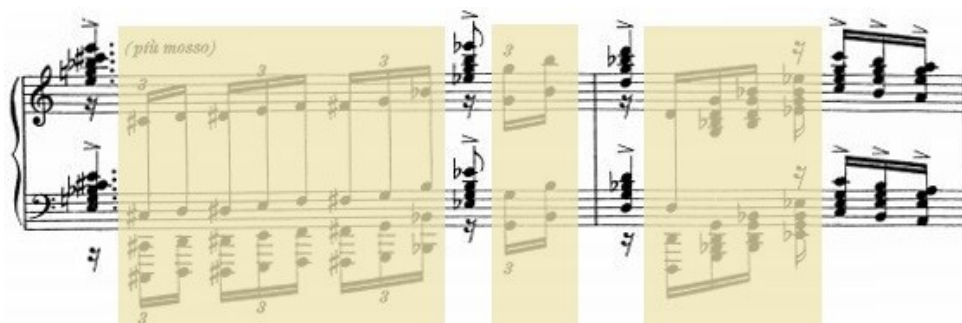
(譜例 6-40) Op. 6 第 16 変奏 (Dohnányi 1899a: 12)



(譜例 6-41) Op. 6 第 33 変奏 (Dohnányi 1899a: 25)



(譜例 6-42) Op. 11 第 2 番 A' 部 (Dohnányi 1904: 53)



(譜例 6-43) Op. 11 第 4 番 第 4 変奏 (Dohnányi 1904: 75)



6-3. 初期の作品における各技巧の分布、その変遷

ここまでAからHの全12の技巧に着目し、それぞれの詳細を見てきた。ここでは改めて初期の作品で12の技巧がどのように分布されているのか、全体の何割にその技巧が用いられているのか、以下の表にまとめてその変遷を見る。

表 13. 初期の作品における各技巧の分布

技巧	Op. 2					Op. 4	Op. 6	Op. 11					指の 練習
		1 番	2 番	3 番	4 番				1 番	2 番	3 番	4 番	
A	101	35	21	-	45	28	4	26	-	11	15	-	26-29
B	-	-	-	-	-	1	-	2	-	2	-	-	30-31
C	-	-	-	-	-	-	7	30	18	6	6	-	32-34
D 1	75	-	-	-	75	25	33	66	25	12	29	-	38-39
D 2	-	-	-	-	-	17	32	27	6	9	10	2	38-39
D 3	9	-	-	-	9	-	-	-	-	-	-	-	40
E 1	10	6	4	-	-	26	16	41	30	3	8	-	37
E 2	8	-	-	8	-	14	4	135	16	-	119	-	35-36
F 1	6	6	-	-	-	8	26	112	8	37	67	-	(24)
F 2	15	15	-	-	-	16	28	145	61	9	27	48	(25)
G	26	-	3	-	23	-	-	4	2	2	-	-	
H	5	-	-	5	-	2	28	57	-	10	-	47	
合計	255	62	28	13	152	137	178	645	166	101	281	97	
	/1349	/395	/248	/119	/587	/449	/339	/951	/250	/129	/394	/178	
割合	19 %	16 %	11 %	11 %	26 %	31 %	53 %	68%	66 %	78 %	71 %	54 %	

表 13 では、作品ごとに各技巧が使用されている小節をカウントしている。Op. 2 と Op. 11 に関してはそれぞれ 4 曲あるため、各曲ずつカウントし、合計して全体の作品としても一覧に加える。作品ごとの縦欄の数字は小節数であり、『指の練習』の縦欄はその技巧に関連する練習番号を記す。

全 12 の技巧に着目してカウントした結果、Op. 2 では 19% と作品全体の技巧の使用率は抑えられている。このパーセンテージの低さはテンポが遅い曲も含まれていることにも起因するが、やはりテクスチャ自体が簡素な作りであること、性格的小品という技巧を見せるための作品ではないということにも関係していると考えられる。

続く Op. 4 では 31% と少し高くなる。変奏曲という分野で、変奏毎にテクスチャや技巧を変えるという側面、また、ブラームスのフーガよりも幅広い音域を使用していたという

点から伺えるパーセンテージの高さではあるが、同じ変奏のスタイルである Op. 6 の 53% という数字と比較すると、やはり Op. 4 は技巧という側面より、短調で遅い変奏などの性格的な変奏が多く、技術や派手さを魅せるというような趣とは異なっている。Op. 6 でも性格的な変奏は成されるが、第 2 展開部のように技巧ごとの変奏が複数置かれていることがパーセンテージを上げている要因である。そして Op. 11 が最も高いことは、幅広い音域やきめ細かい音、同時に鳴らす音数や多彩な和声によってもたらされるものである。

1 つ注意しなければならないことは、このパーセンテージはあくまでも『指の練習』の重音の技巧や初期に多く見られる技巧における使用率であるということ、高ければそれだけ演奏困難であるというわけではない。むしろ、音数が少なくテクスチャが簡素なものの方が演奏困難な場合もある。ただし、読譜においては後半の作品ほど時間が多くかかるものであると筆者は考える。

6-4. まとめ

以上、ここまでドホナーニの初期のピアノ作品の技巧に着目し、その変遷を見てきた。改めて各技巧の使用率を総括する。3 度の技巧は Op. 2 に多く、後の作品ではその数は減っている。4 度の技巧は微々たる使用であった。6 度の技巧は Op. 6 で局所的に使われ、Op. 11 では爆発的に使用されている。

作品全体の響きを構成する要素として、3 点の特徴が技巧的側面から挙げられる。1 点目は 3 度の使用が減少し、6 度の使用が増加していること。2 点目は同じオクターブの響きでも両手で同時に鳴らす箇所が増加していること。3 点目は H の技巧のように多層的なテクスチャの中でも時代が進むにつれてより複雑な音が使用されていること。これら 3 点のことから、同じ初期の作品においても全体の響きをよりダイナミックなもの、またはオーケストラのサウンドのように多層的な響きに移り変わっているということが言える。Op. 2 と Op. 4 では技巧性が抑えられているのに対して、Op. 6 と Op. 11 では幅広いアルペジオや両手の連続オクターブ、または同時に鳴らす音の数が増加したことにより、演奏技巧が多様かつ困難なものとなり、それに伴ってより多彩な響きを獲得している。

結論

ここまでドホナーニの初期ピアノ作品 4 曲を楽曲構成や作曲書法、演奏技巧の観点から分析、考察してきたが、この結果よりここで本論文の結論を導き出したいと思う。

最初のピアノ独奏曲である《4つの小品》Op. 2 はブラームスを模範として単純明快な楽曲構成となっている。ブラームスの楽想との類似点が見られ、加えて、トマーニから受け継いだリストの演奏技巧が発揮される箇所も見られた。しかし、初期の作品の中では最も音の数が少なく単純で、複雑なテクスチャや演奏技巧は見られない。

次のピアノ独奏曲である《E. G. 変奏曲》Op. 4 はドホナーニの最初の変奏曲であるが、楽曲構成、変奏曲とフーガの関係性は比較対象としたブラームスの《ヘンデル変奏曲》を忠実に模範としていることが分かった。演奏技巧においてはブラームスのそれとの違いが認められた。《E. G. 変奏曲》Op. 4 では変奏を展開していく過程において、楽曲全体を通して後の作品に繋がる³⁰ような明らかにブラームスと違う演奏技巧が試みられている。特徴的な例としてはオクターブの連続使用が片手だけでなく両手で同時に連続させる技巧が挙げられ、ドホナーニのここまでの作品の中では新しい試みであることが分かった。この技巧は《E. G. 変奏曲》Op. 4 以前のドホナーニの作品よりも全体のダイナミクスやヴィルトゥオジティを大きく変える要因となった。

続くピアノ独奏曲の《パッサカリア》Op. 6 では楽曲構成においてブラームスを模範としている箇所が具体的に 2 つ見られた。1 つは展開部や再現部にあたる部分があることで、全体の構成が明確になっている点、もう 1 つは楽曲の序盤に見られる音価の細分化³¹である。しかしドホナーニのパッサカリアでは、より細かい単位で変奏の推移を見た場合、単に独立した変奏を繰り返しているだけではなく、変奏と変奏が有機的に変化しており、このことが曲に連続性を持たせている。変奏中での書式は変奏毎に統一されているが、各変奏はその場所でなければ機能しないように作られている。厳格な 8 小節毎の変奏だけではなく大胆に小節数を増減させ変奏を展開していることから、ドホナーニが変奏をより大きな枠と単位で構成していたことが分かる。ドホナーニは《パッサカリア》Op. 6 でブラームスのソナタ的構成を踏襲しつつ、変奏毎に演奏技巧を即興的に変化させて技巧性を高め、

³⁰ 受け継がれる要素は演奏技巧だけではなく、《童謡主題による変奏曲》Op. 25 では 11 の変奏の後にフィナーレとしてフーガが置かれ、同様の楽曲構成が構築されている。

³¹ 《童謡主題による変奏曲》Op. 25 の第 10 変奏はパッサカリアと記されており、7 小節のグラウンド・バスが変奏されるが、《パッサカリア》Op. 6 の提示部に見られる音価の細分化がピアノパートに現れている。

それぞれの変奏が単独に機能するパッサカリアにもう1つの強い連続性と、主題が様々な性格に変容し感動的に再現されるという物語を暗示させたことで、ブラームスのパッサカリアとは異なり、同じ変奏形式である《E. G. 変奏曲》Op. 4とも色彩が違う作品を打ち立てた。

加えて、単にパッサカリアとソナタを融合させているだけでなく、曲全体がバラードに聴こえるかのような工夫が随所に現れており、それがドホナーニのパッサカリアの最大の特徴でありブラームスのそれとの違いである。このような音楽もパッサカリアと言えるのではないか、というドホナーニの問いかけでもあり、その根幹を成すのは多様な形式の捉え方であると考えられる。

そして初期最後のピアノ独奏曲である《4つのラプソディ》Op. 11において、物語を暗示させる構想が前作を上回る形で発揮される。これは先行研究のラプソディ史やテクスチャという視点とは異なる側面から考察したことで、作品独自の特徴を見出すことができた。全体の楽曲構成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楽章構造の配列であり、各曲の構成は形式的には複雑でない。循環要素の観点では、5つの循環される主題が明らかになり、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結果、その主題のうち、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が明らかとなった。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に意味を生じさせ、楽曲全体の統一感や大きな1つの物語を暗示することに成功していると言える。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。また、他の作曲家の作品を例に挙げ、上記の特徴がラプソディ史の中でも異色のものであること、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。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、これまでのラプソディにない独自性を有すると結論づける。

また、初期ピアノ作品の演奏技巧の変遷を辿り概観した結果、技巧ごとの出現率の特徴を3点顕著に見出すことができた。1点目は3度の重音の使用が減少し、6度の重音の使用が増加していること。2点目は同じオクターブの連続でも、両手で同時に鳴らす箇所

が増加していること。3点目は多層的なテクスチャが、作品が進むにつれて更に複雑になっていることが挙げられる。これら3点から初期ピアノ作品の中では、全体の響きをよりダイナミックなもの、またはオーケストラのサウンドのように多層的に構築する手法が作品を経るごとに発展されていることが分かる。《4つの小品》Op. 2では一部リストの半音階などヴィルトゥオジティが見られるが、複雑な技巧や幅広いアルペジオは少ない。楽曲構成を含め小品としてブラームスの影響を強く受けている。次に《E. G. 変奏曲》Op. 4では両手のオクターブの連続使用などが見られ、変奏の形式はブラームスを踏襲しながらも、《4つの小品》Op. 2では抑えられていたダイナミクスや演奏技巧がより幅広く用いられている。この作品を始めとし、《パッサカリア》Op. 6と《4つのラプソディ》Op. 11では幅広いアルペジオや更なる両手の連続オクターブ、または同時に鳴らす音の数が増加したことにより、技術的にも困難になった反面、より多彩な響きを獲得するに至った。第6章で分類した演奏技巧の使用率は作品ごとに増加し、《4つの小品》Op. 2が19%であったのに対し、《4つのラプソディ》Op. 11では68%もの小節において分類表の何らかの技巧が使用されている。

《4つのラプソディ》Op. 11を初期の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成は、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ものであることは注目すべきである³²。その点で、この作品は初期ピアノ作品における新しい試みの例として位置づけられる。《4つのラプソディ》Op. 11は、演奏技巧の凄まじさにおいてリスト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成の中で旋律の循環と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。

以上のように、ドホナーニの初期ピアノ作品4曲は、リストから受け継いだ演奏技巧の継承と並行してブラームスの作品をモデルとしながら独自の楽曲構成方法の確立に成功している点で、19世紀のソナタ・交響曲の展開の流れに与していると言える。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、前衛芸術が注目を集めた19世

³² 実際、中期の《弦楽四重奏曲第2番》Op. 15 (1906年)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。

紀末から 20 世紀初頭にあって、ドホナーニの作品は注目を受ける機会が少なかった。しかし彼の作品が近年、世界各地のコンサートやコンクールで演奏されるようになったこと理由は、本論文で考察した初期ピアノ作品 4 曲の中に確かに見出すことができる。ドホナーニは、ブラームスとリストの延長線上に位置しながらも、その単なる継承者に甘んずることなく、すでに初期の段階から独自の語法を模索し、自由さ、ヴィルトゥオジティ、構築性の独自のバランスを有したスタイルを築いていたのである。

参考文献

Brahms, Johannes

- 1861 *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel* Op.24 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1873 *Variations on a Theme by Haydn* Op.56a (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1878 *8 Klavierstücke* Op.76 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1885 *Symphony No. 4* Op.98 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1892a *7 Fantasien* Op.116 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1892b *3 Intermezzi* Op.117 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1893a *6 Klavierstücke* Op.118 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)
- 1893b *4 Klavierstücke* Op.119 (Leipzig: Breitkopf & Härtel)

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

- 1896 *4 Klavierstücke* Op.2 (Vienna: Doblinger)
- 1897 *Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Op.4 (Vienna: Doblinger)
- 1899a *Passacaglia* Op.6 (Vienna: Doblinger)
- [1899b] *Cello Sonata* Op.8 (London: Schott)
- 1904 *4 Rhapsodien* Op.11 (Vienna: Doblinger)
- 1916 *6 Konzertetüden* Op.28 (Budapest: Rozsavölgyi)
- 1929 *Essential Finger Exercises* (Budapest: Rózsavölgyi)

Doran, Robert

2020 *Liszt and Virtuosity* (New York: University of Rochester Press)

Grymes, James A.

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

2004 *Perspectives On Ernst Von Dohnanyi* (Lanham: Scarecrow 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.

ジャンケレヴィッチ, ウラディミール / 伊藤 制子

2001 『リスト ヴィルトゥオーゾの冒険』(東京: 春秋社)

ラルー, ヤン / 大宮 眞琴

1988 『スタイル・アナリシス 総合的様式分析—方法と範例』(東京: 音楽之友社)

Liszt, Franz

1846 *Hungarian Rhapsody S. 244* (Leipzig: Breitkopf & Härtel)

1858 *Rhapsodie espagnole S. 254* (Leipzig: Edition Peters)

Mintz, George Jacob

1976 *Textual patterns in the solo piano music of Ernst von Dohnanyi*.

Florida State University, PhD.

三島 理

2015 「ブラームスのピアノ変奏曲に見られる数的な関係—模倣を使用する変奏の模倣の音程とその配列に着目して—」(成徳大学大学院 博士論文)

Papp, Viktor

1927 *Dohnányi Ernő* (Budapest: Stádium Sajtóvállalat)

Samson, Jim

2003 *Virtuosity and the Musical Work* (Cambridge: Cambridge University Press)

Somfai, László

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

謝辞

博士学位論文を東京音楽大学大学院に提出するにあたり、終始惜しみなくご指導・ご教授を賜りました音楽学教授の武石みどり先生に心より感謝申し上げます。先生のご指導なくして、本研究は成し得ませんでした。研究が行き詰ってしまった時も、先生の熱心なご指導とお導きのおかげで、新たな筋道を見出して考え、ここまで辿り着くことができました。音楽を言葉でも的確に表し伝える手段をはじめ、数多く学ばせていただいたことを、今後のすべての音楽活動に活かしていきます。

ピアノ科教授の石井克典先生は、私が大学1年生の時より、ピアノ実技指導だけでなく、演奏家として、人間として最も重要な数多くのこと、音楽を突き詰める姿勢を1から示し続けて教えてくださりました。ドホナーニに関する演奏と論文の両面において、様々な見地からご助言を頂きました。熱心なご指導に、深く感謝しております。

ピアノ科教授の岡田敦子先生は、包括的に私をサポートしていただいただけでなく、数多くの貴重なご助言をいただき、本研究の道筋を示してくださいました。厚く御礼申し上げます。

また、ドホナーニの先行研究者でもあり、ハンガリーの音楽を色濃く教えてくださったピアニストのファルカシュ・ガーボル先生にも、ドホナーニの演奏において数多くのご助言をいただき大変勉強になりました。心より感謝しております。