ドゥシークのピアノ協奏曲における創作の試み　―1790年代の音域の視点から―

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2019-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 河合, 珠江 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000273

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

論文

ドゥシークのピアノ協奏曲における創作の試み

—1790年代の音域の視点から—

河　合　珠　江

Some creative attempts in Dusík's piano concertos:
From the viewpoint of the keyboard compass in the 1790s

KAWAI, Tamae

Bohemian composer and pianist Jan Ladislav Dusík (1760-1812) came to London in 1789. He joined John Broadwood's piano making and contributed to the expansion of the keyboard compass in 1790s. With this, the piano has spread from 5 octaves to 5 octaves half and 6 octaves. This study examines the relationship between expansion of the keyboard compass and works.

Dusík composed seven piano concertos in London. They were affected by the keyboard compass in terms of sound, timbre, and hand movement.

Dusík was trying to make a new sound by expanding the keyboard compass. Dusík and Broadwood jointly enabled a new expression of the piano.

はじめに

1790年代に、ジョン・ブロードウッドJohn Broadwood（1732-1812）がピアノの[1)]音域を5オクターヴから5オクターヴ半へ、さらには6オクターヴへと拡張した背景には、ロンドンで盛んに開催された演奏会と、そのピアノ音楽の存在がある。のちに「ロンドン・ピアノ楽派」の第1人者と称されるヤン・ラディスラフ・ドゥシークJan Ladislav Dusík（1760-1812）は、まさにその時期にロンドンで活動した。ボヘミアの小さな町チャースラフで生まれたドゥシークは、1779年頃からピアニストとして演奏活動を始め、1782年にドイツ、1786年にパリへ移住し、1789年に、革命を逃れてロンドンに来た。ドゥシークは出版業で失敗してできた借金から逃れるためにロンドンを去る1799年までおよそ10年をロンドンで過ごした。この地で彼は活発な演奏活動をし、一躍時の人となった。ドゥシークが、ピアニストとして脂が乗っていたこの時期に、ブロードウッドのピアノと出会ったことは運命としか言いようがない。音域の拡張に関して、ドゥシークがブロードウッドに多くの示唆を与えたことや、彼らが一種のパートナーシップをもっていたことは、これまで多くの文献により指摘がなされ、ある程度知られ

ている事実である。しかし、これまでのドゥシークに関する研究では、音域に対する意識がドゥシークの作風や作曲過程とどのような関連があるのか、ということには言及していない。

本稿で、ドゥシークと音域というテーマに着目する理由は以下の2点である。第一に、ドゥシーク自身が音域の拡張の現場に居合わせたという点である。ドゥシークが音域について少なからず興味を抱いていたことに疑いの余地はない。5オクターヴを超えることには消極的であった、同年代にロンドンで活躍したムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi（1752-1832）やフランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn（1732-1809）と比較すると、ドゥシークの積極性は証明されるだろう。ハイドンは、1792年にロンドンの5オクターヴ半のピアノを持ち帰ったが、それでも作品は5オクターヴを超えることはほとんどなかった。[2] むろん、その背景には、大陸側では5オクターヴ半のピアノがなかなか普及しなかったという事情がある。しかしドゥシークはむしろ、ロンドンのピアノを大陸側にプロモートまでしているのである。

第二に、音楽を構築する上で、音域が重要な要素であるという点である。ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven（1770-1827）は初期のピアノ・ソナタにおいてすでに、音域を巧みに利用し、音楽に立体感を持たせている。ベートーヴェンのピアノ曲にみられる管弦楽的な響きは、オーケストラの楽器の音域をほぼカバーするピアノだからこそ作ることができたと言えるだろう。ドゥシークのピアノ曲の音域に注目すると、一定の音域に長く留まらず、音域を広くとる傾向にあることがわかる。このことは、ロンドン・ピアノ楽派の特徴でもある、スケールの大きい、ダイナミックな作風に繋がっている。

本稿では、ドゥシークの代表的なジャンルであるピアノ協奏曲を材料にして、音域の拡張とともにあらわれた特徴について検証をし、ピアノという楽器の歴史の中でも重要な局面であった1790年代に、ドゥシークが果たした役割について一考を投じてみたい。

1. 1790年代のピアノをとりまく環境

まず、1790年代のピアノをとりまく環境について、整理しておくことにする。

1790年代のロンドンは、ヨーロッパでも有数の音楽市場であった。国内外から楽器の名手がやってきて、ヨハン・ピーター・ザロモン Johann Peter Salomon（1745-1815）やその他興行主の主催する演奏会で腕を披露した。演奏会は2月から6月まで続き、毎週多くの演奏会が企画された。企画演奏会では、様々な楽器の奏者や歌手が出演し、プログラムは多岐にわたった。中でも、ドゥシークやクレメンティ、ヨハン・バプティスト・クラーマー Johann Baptist Cramer（1771-1858）、もっと時代を下るとジョン・フィールド John Field（1782-1837）やフェルディナント・リース Ferdinand Ries（1784-1838）などが現れたことにより、ソロ楽器としてのピアノの地位は向上し、聴衆に「受ける」作品が増えた。ピアノはより音量を求められ、とくにロンドンでは力強く迫力のある作風が好まれたため、ヴィーンを中心とした大陸

側のピアノとは趣が異なり、独自の進化を遂げた。

イギリス製とヴィーン製のピアノの違いについて、ここで確認をしておきたい。ヴィーン式メカニックによるピアノは残響が少なく、歯切れが良いため、細かいアーティキュレーションを施すことが容易である。それに対してイギリス式メカニックによるピアノは残響が多く、音量も豊かであるが、ヴィーン製のものと比べると細かいニュアンスはつきにくい。その代りに、音を長く保って旋律を歌わせることが可能である。また、イギリス製のものは鍵盤の長さ、幅がともにヴィーン製のものよりも長く、鍵盤を押し下げる際の深さが深い。また、打鍵にかかる重量も、イギリス製のもののほうが重いことが特徴である。

1770年代にアメリクス・バッカース Americus Backers（?-1778）が、イギリス製グランド・ピアノの基礎を築くと、1780年代には J. ブロードウッドがロンドンにおけるピアノの制作の中心に立つことになる。ブロードウッドは、毎日のように行われる演奏会の現場で直接インスピレーションをえて、ピアノの制作を進めた。また、1789年にパリから革命を逃れてきたエラール兄弟と[3)]ともに仕事をしたことも進展に拍車をかけたものと思われる。そうして得られた成果のひとつが、「音域の拡張」であった。その時期は、ブロードウッドが1793年11月13日に知人に宛てた手紙から推測することができる。

> 我々は現在、たいていのグランド・ピアノの最高音を c まで作っている。我々はこれまでの3年間はそうして作っており、まずドゥセクを喜ばせた。クラーマー Jr. はとても気に入ったので、それをひとつ保有していた。それらは今ではかなり一般的になっている。（Wainweight 1982: 75）

これによれば、1793年から3年間遡り、1791年初めには5オクターヴ半のピアノをつくり始めたことになる。そしてその傍らに、ドゥシークがいた。ドゥシークは1789年11月にブロードウッドのピアノを購入し、演奏会でも愛用していた（Wainwright 1982: 75）。1794年にはさらに、低音域が広がり、6オクターヴのピアノが完成している。

1790年代は急速にピアノが普及した時代であった。1794年までに、ブロードウッドは500台以上のグランド・ピアノ、1000台以上のスクエア・ピアノを制作した（Wainweight 1982: 81）。ブロードウッドの他に、1796年にエラール社がロンドン支店を設立し、サウスウェル社、ロングマン・アンド・ブロドリップ社などがピアノの製作に力を注いでいた。これらが競争したことにより、ロンドンにおけるピアノの制作は活性化していった。

2. ドゥシークのピアノ協奏曲

ここで、ドゥシークのロンドンにおける活動と、その時期のピアノ協奏曲についてまとめておく。

2. 1. ロンドンにおける活動

ドゥシークがロンドンに来た正確な日付は不明だが、1789年6月1日にハノーヴァー・スクエア・ルームにおける演奏会の記録に、初めて名前が登場し、おそらくこれが、ドゥシークのロンドン・デビューであった（Craw 1964: 49）。このときドゥシークはピアノ・ソナタを弾いており、どの曲を弾いたのかは特定できないが、この年にパリで出版した6つのソナタ op. 9 および op. 10 のうちのどれかであると考えられる。

翌年からピアノ教師としての活動も開始し、コンサート・ピアニストとしても、ピアニストのクラーマー、ヴァイオリニストのジョバンニ・バティスタ・ヴィオッティ Giovanni Battista Viotti（1755-1824）、フェリックス・ヤニヴィッツ Feliks Janiewicz（1762-1848）らと並びコンサートの常連となるなど、順調にキャリアを築いた。

演奏会でのドゥシークの様子は次の証言が端的に伝えている。

> （協奏曲の）第1楽章の終わり近くにはいつもカデンツァがあり、これは奏者が華麗に力を見せつける機会であるが、ここでドゥシークは長いトリルとターンでカデンツァを締めくくり、トゥッティの中で楽章を終え、熱狂的な拍手を受けた。彼の音楽はメロディーに満ち、エレガントな感傷があり、そして崇高ですらある。彼はハンサムで気立てがよく、優しく楽しい態度で礼儀正しく感じが良かった。（Craw 1964: 69）

ドゥシークは、華やかな演奏スタイルと整った顔立ちを武器に、多くのファンを獲得したものと思われる。彼が再びヨーロッパ大陸に渡るまでのおよそ10年間に出版された作品の中には、初心者の生徒や愛好家が楽しめる小品も数多いが、自身あるいはプロフェッショナルなピアニストの演奏会用の作品が代表的である。それらは技巧が要求され、難度の高い作品である。以下はその主な作品のリストである。

（表1） 1790年代の代表的なドゥシークの作品群

出版年	作品名
1789	ハープ協奏曲 C. 53
1790	ハープとピアノのためのデュオ C. 63
1791	ピアノ協奏曲 C. 77、ピアノ・ソナタ C.71-73
1792	ピアノ協奏曲 C. 78、ピアノ・ソナタ C. 80
1793	ピアノ協奏曲 C. 97、ピアノ・ソナタ C.
1794	ピアノ協奏曲 C. 104
1795	ピアノ協奏曲 C. 125、ピアノ・ソナタ C. 127、C. 133
1796	4手のためのソナタ C. 144
1797	ピアノ・ソナタ C. 149-151
1798	ピアノ協奏曲 C. 153、C.158
1799	ピアノ・ソナタ C. 166-168

以上の中から、7曲のピアノ協奏曲に着目すると、各タイトルページには、どの会場で演奏されたのか記載されており、複数回演奏されたことを確認できる。(表2)

(表2)　タイトルページに記載された演奏会名

作品番号	演奏会名
C. 77	なし
C. 78	なし
C. 97	Salomon's Concerts, Professional Concerts
C. 104	Salomon, Professional, Oratorio Concerts
C. 125	Salomon, Opera Concerts
C. 153	Opera, Oratorio
C. 158	Nobility's Concerts

当時はプログラムに、曲名を明記する習慣がなかったため、タイトルページの情報は貴重であるものの、それゆえに記載以外の会場で、あるいは記載がなくとも、演奏された可能性は大いにある。いずれにしても、ピアノ協奏曲は当時のプログラムの中でも呼び物であり、人気が高かった。ピアニストは、ピアノの特性を最大限に生かして作曲をし、ピアノ協奏曲を自身の演奏活動の柱としていた。次節では、ドゥシークのピアノ協奏曲の構造について、みていくことにする。

2. 2.　ドゥシークのピアノ協奏曲

ドゥシークのピアノ協奏曲は、作品の規模、ピアノ・テクニックの展開という点で、ロンドンにおける1790年代以降のピアノ協奏曲のモデルのひとつである。楽章構成はC. 153およびC. 158は緩徐楽章の無い2楽章からなり、他はすべて第2楽章に緩徐楽章を持つ3楽章構成である。最終楽章はいずれもロンドである。ドゥシークの特徴は第1楽章に表れる。冒頭第1トゥッティ楽節では第1主題と比較的穏やかな第2主題が奏されるが、続く第1ソロ楽節ではトゥッティの第1主題は演奏せず、別の主題で華やかに開始する。その後推移のパッセージがあり、トゥッティで演奏された第2主題に繋がる。この第1ソロ楽節はたいてい充実していて、16分音符の素早いパッセージやオクターヴ、3度といった重音でテクニックを誇示する。第1ソロ楽節は第1トゥッティ楽節よりも長く、およそ全体の30%で、C. 104では第1トゥッティ楽節のほぼ2倍におよぶ。その後20小節ほどの短い第2トゥッティ楽節があり、第2ソロ楽節へと続く。これは全体の20%ほどあり、ソナタ形式で言えば展開部にあたる部分だが、主題の展開というよりは、自由な構成でテクニックを披露する場面である。調性の面では、遠隔調への転調や、のちのドゥシークの代名詞といえる異名同音を用いた大胆な転調などが見られる。それに続く第3トゥッティ楽節からが再現部にあたり、再び充実した第3ソロ楽節で最高潮の盛

り上がりを見せ、短いトゥッティで曲を閉じる。

ドゥシークに限らず、クラーマーやフィールドらのピアノ協奏曲におけるソロ部分はピアニストの独壇場であり、これでもかというほど技巧が散りばめられている。ドゥシークは1789年に出版したop. 9およびop. 10において、ロンドンに行く前にすでに卓越したテクニックを兼ね備えていたことを証明しており、ピアノ協奏曲というジャンルはドゥシークにとって、プロとしての力量をアピールする絶好の機会であった。そのため、どの曲も技巧的で演奏至難であり、同時に演奏効果が高い。

3. ピアノ協奏曲の音域

次に、ドゥシークのピアノ協奏曲で使用される音域について、詳しくみていくことにする。

以下に各曲の音域と、想定されるピアノの音域をまとめた。参考までに、初版の出版社についても加えた。

（表3）　ドゥシークのピアノ協奏曲における音域と[4)]出版社

出版年	作品番号	使用される音域	追加鍵盤の記載	出版社
1791	C. 77	Fis1-f3	なし	Lobry, Paris
1792	C. 78	F1-f3	なし	Sieber, Paris
1793	C. 97	F1-c4	あり	Corri, London
1794	C. 104	G1-c4	あり	Corri & Dussek, London
1795	C. 125	Es1-c4	あり	Longman & Broderip, London
1798	C. 153	F1-c4	なし	Corri, London
1798	C. 158	C-c4	なし	不明, London

C. 77およびC. 78では、F1とf3を超えず、5オクターヴのピアノが想定されている。ブロードウッドは1791年にはすでに5オクターヴ半のピアノを開発していることを考慮すると、このときはまだ、演奏会で使用されていなかったか、また、まだ5オクターヴ半のピアノが広く知られていなかった、ということだろう。そのため、この2曲では、再現する際に高さが足りずに、音を変化せざるをえなかった箇所も散見される。

1793年からは、高音域がf3からc4まで延び5オクターヴ半となり、1795年にはさらに低音域がF1より下のEs1が出現している。このC. 97からC. 125までは、「With or Without Additional keys 追加鍵盤があってもなくても」という但し書きが添えられている。この3作品には、通常の譜表の上に別途5オクターヴ・ヴァージョンの譜表を載せることで、たとえ5オクターヴのピアノでも弾くことを可能にしている。このやり方は他の作曲家や出版社でも見られ、まさに音域の変化の過渡期ならではの現象である。ドゥシーク自身も、会場のピアノがどのような音域であっても、自由にアレンジをして弾いていたであろうことは5オクターヴ・

ヴァージョンでの発想の豊かさから、容易に想像できる。

1798年の2作品でも、高音域はc4が頻発するが、但し書きはなく、このときには5オクターヴ半以上のピアノが流布していたことを物語っている。

C. 77およびC. 78と比較すると、C. 97以降の作品では、つまりピアノが5オクターヴから5オクターヴ半になると、明らかにc3を超える高音域のパッセージが増え、ドゥシークが高音域の響きをひじょうに好んでいたことが見て取れる。5オクターヴの最高音f3に到達した回数を数えてみると、C. 77第1楽章（ソロ部分262小節）は37回、C. 78第1楽章（同190小節）は39回、そして5オクターヴ半になったC. 97第1楽章（同301小節）では72回に及ぶ。5）それが顕著なのは第2楽章で、C.77は3回、C.78は1回、C.97では38回である。緩徐楽章では高音域の使用が極端に少ないが、これは、高音域では中・低音域よりも音量が劣るため、音を長く保って旋律を繋いでいく緩徐楽章には不向きであり、どちらかというとテンポの速い装飾的なパッセージに適しているからであろう。したがって、高音域の部分が増えたことにより、C.97以降は緩徐楽章の表現に広がりができ、規模も大きくなっている。

以上のデータを整理すると、ドゥシークの協奏曲において5オクターヴ半、すなわちF1-f3を超える音が最初に使われたのは1793年に書かれたC.97であり、さらにF1よりも低い音が使われたのは1795年に書かれたC.125である。ブロードウッドは1791年頃から5オクターヴ半のピアノを制作しはじめ、1794年に6オクターヴを完成させた事実を踏まえると、ドゥシークが音域に関して敏感に反応していることと、低音域はさほどF1より低い音を用いていないことから、とくに高音域への嗜好性が明らかである。

4. 音域の変化による対比

ドゥシークは、協奏曲の様々な場面で、劇的な対比（コントラスト）を生みだした。そのひとつが第1ソロ楽節の冒頭に現れている。ドゥシークはほぼすべての曲で3オクターヴないしはそれに近い音域の和音を強奏し、華々しく開始するが、C.78、C.104、C.125ではその直前のオーケストラがディミヌエンドをし、ソロとの対比を際立たせている［譜例1]。

唯一C. 77はそのような和音ではなく、高音域のオクターヴで開始するが、開始4音目で最高音f3に達し、低音を伴う直前のトゥッティと対比を見せている［譜例2]。

こうした対比は、ピアノをより目立たせるための工夫であった。本項では、このような対比を1. 音域の幅による音量、2. 音の高低による音色、3. 音域を移動する際の手の動き、以上3つの側面から検証することにする。

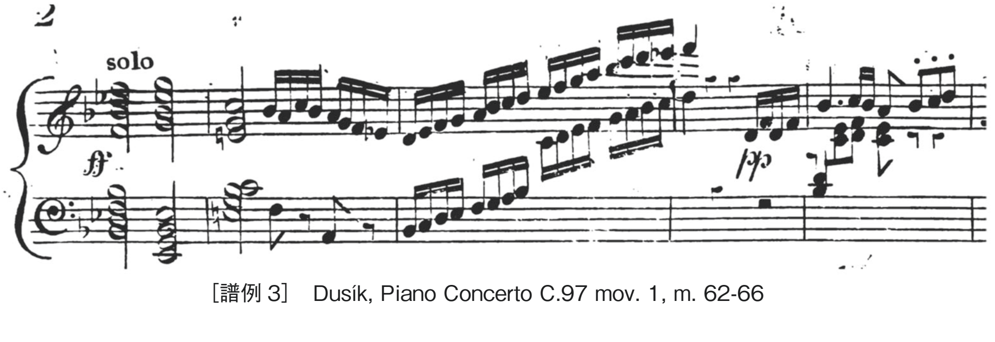
4. 1. 音域の幅によるダイナミクスの対比

上述したソロ冒頭の和音に関する工夫について、音域の幅という観点からみると、オーケストラの狭い音域から、突如ピアノを広い音域に転換し、ピアノの音量が際立つことで、対比を

［譜例 1］　Dusík, Piano Concerto C.125, mov. 1, m. 80-95

［譜例 2］　Dusík, Piano Concerto C.77, mov. 1, m. 97-103

生むということになる。ドゥシークのピアノ作品では、広い音域にまたがる分厚い和音やアルペジオについては、たいてい強奏が求められる。このことは残響の多いロンドン製のピアノの特性を生かしている結果である。反対に、広い音域から狭い音域へと瞬時に転換すると、音量が急に落ちることにより、フォーカスを当てることが可能である。C.97 のソロの冒頭では、ff で 3 小節間の、ほぼ 4 オクターヴにわたる提示があり、2 拍休止したのちに、pp による応答がある。このとき、音域は 1 オクターヴ内に収まっている［譜例 3］。このような場面では、聴衆は、その音量差により、耳を傾けることになるだろう。



［譜例 3］　Dusík, Piano Concerto C.97 mov. 1, m. 62-66

高音域の拡張により現れた、高音域と低音域の間にある空間、言い換えると音域の落差をうまく利用したことは、ドゥシークの大きな特徴である。C.97 第 1 楽章第 98 小節では、最高音に近い h3 から、左手の H1 まで 5 オクターヴもの開きがある［譜例 4］。

［譜例 4］　Dusík, Piano Concerto, C.97 m. 177-180

この場面では、音量の劣る高音域から、一瞬の断絶を経て、突如現れる力強い低音を対比的に用いて、ソロ楽節の終わりに向けて、大きなドラマを演出している。

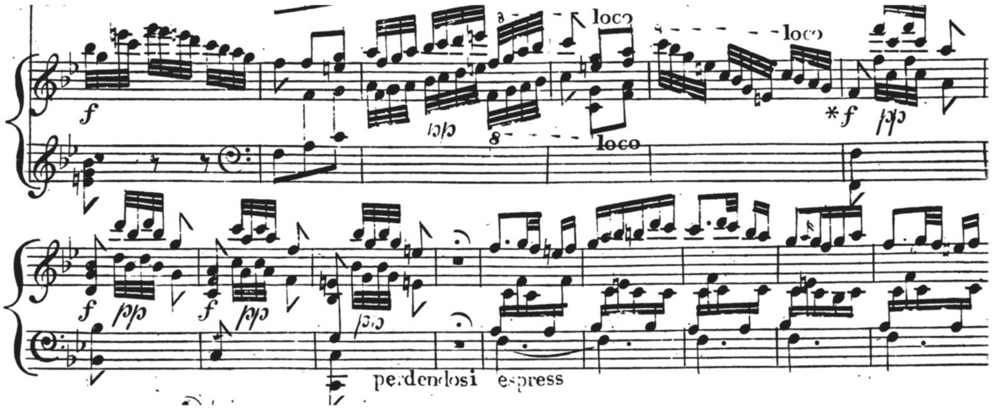
このように、ドゥシークは音域によって響きを足し引きしながら、対比を作り出している。音域を広く使うことによりダイナミクスの幅が広がり、音響が豊かになっている。この「いかにピアノを鳴らせるか」あるいは「鳴っているように聴かせるか」という発想そのものが新時代的であり、19 世紀を先取りしていると言えるだろう。

4. 2.　各音域の音色による対比

筆者が実際にフォルテピアノを弾いた経験では、高音域（上の加線以上の音域）を強く弾くと輝かしく響き、弱く弾くと幻想的なやわらかい音がするように感じた。音域の高低には音色あるいは音の性格の変化も伴っている。高音域は低音域よりもかかる重量が少なく、現代のピアノからすれば格段に軽く、繊細である。低音域になるほど、重量は多くなり、とくに残響の多いイギリス製のピアノでは、倍音が多く鳴るために、重厚な響きがする。C.97 以降の第 1 楽章第 1 ソロ楽節では、第 2 主題の直前に最高音に近い高音域のパッセージを配置し、下部音域の主題へと繋げている。そうすることで、人の声に近い音域で奏される第 2 主題が生きてくる。[譜例 5]はその一例である。下段の第 2 主題の前に最高音 c4 を置くことで主題とパッセージの差別化を図っている。

［譜例 5］　Dusík, Piano Concert, C.97 mov. 1, m. 336-348

ドゥシークの作品では 1793 年頃から、音域ごとの音色の区別が見られるようになり、そのため音響構造がより立体的になっているように思われる。［譜例 6］はその一部であり、オーケストラのような響き（低弦と管楽器など）を感じさせる。また、この手法を巧みに用いたベートーヴェンの作品を想起させる［譜例 7］。



［譜例 6］　Dusík, Piano Concerto C.97, mov. 2, m. 70-84

［譜例 7］　Beethoven, Piano Sonata op. 7, mov. 2, m. 37-44

［譜例 8］では、パウゼののち、G-dur から Es-dur へ大胆な転調がある。その際右手は高音域へ移動して、調の意外性を強調する。弱音が幻想的に響き、この部分は一瞬別世界のように聴く者を引き込む仕掛けである。上段（5 オクターヴ・ヴァージョン）と聴き比べると、ドゥシークのそのような狙いがより明確になるだろう。上段では、G-dur の部分と Es-dur の部分は音域に変化が見られず、また、パウゼを挟んでバスが下部に移動するため、重い印象を与える。

［譜例 8］　Dusík, Piano Concerto C. 125 mov. 1, m. 164-167

19 世紀から 20 世紀にかけて、ピアノは音の均質化・均一化が求められ、音域ごとの音色や音の斑は失われてしまったが、ドゥシークはむしろそれらを効果的に用いている。音域を、パッセージあるいはパートごとに変化させ、音楽をより立体的に構築していることがわかる。とくに、ドゥシークが好んでいた高音域の部分では、一瞬の煌めきや、音の揺らぎを聴くことができる。

4. 3.　音域の移動による手の動きの対比

ピアノ協奏曲では、ピアニストが技量を発揮するために、あらゆる見せ場を用意していた。ドゥシークの得意なテクニックのひとつは、初期のソナタ群 op. 9 および op. 10 ですでに片鱗を見せているが、スケールやアルペジオによる素早い音域の移動であった。同年代の作曲家は、様々な音型を 16 分音符で紡いでいくのだが、ドゥシークはこれに 32 分音符などの素早いスケールやアルペジオによるパッセージを挿入することが多かった。これにより音楽は幾分即興的な性格を強めて、リズムに動きが生まれる。聴く者は、急激な音の変化に驚くであろうが、同時に素早い手の動きを視覚的に楽しめる。ドゥシークがそうした音楽の動きと手の動きを連結させて見せた例に≪フランス王妃の受難 C.98 ≫がある。この曲は、ドゥシークがパリにいた頃

知己を得ていた王妃マリー・アントワネットの生涯を題材とした、いわばショウ・ピースである。この曲の最後に、大きなグリッサンドが現れる。これは、ギロチンが落ちるさまを表現している。ドゥシークは、ギロチンの刃が振り下ろされる音を高音から低音にいたるグリッサンドで、また、ギロチンの刃の素早い動きを手の動きで二重に表現しているのである。

手の大きな動きを随所に取り入れることにより、躍動感が生まれ、旋律的な、動きの少ない部分との対比ができた。C.125 第1楽章では、ファンファーレのような序奏が8小節あったのち、5オクターヴにわたるアルペジオのパッセージが始まる［譜例9］。ここでドゥシークはすべて16分音符にするのではなく、始めの2拍は和音で、残りの2拍を32分音符14音とした。この14音は即興的な性格をもち、1拍につき7音ではなく、一気に14音を弾くという意味である。なぜなら、第100小節は32分音符が13音あり、どう弾いても割り切れる数字ではないからである。この即興的なパッセージの意味は大きい。それまでの4分音符単位で刻まれていた一定のリズムから解放され、音楽に新しい動きが生まれるからである。この曲はアレグロ・マエストーゾであり、この急激なアルペジオを弾くには指の俊敏性が求められるが、たいていのピアニストはここで4音ずつ手を交互にして弾くだろう。そうすることで、手の動きもまた活性化し、2分音符の和音を弾く際の停止した状態と対比が際立つことになる。もう1つ例をあげるとC.158 第269小節でも、1. 5拍の中に5オクターヴにわたる16音を弾かなければならない［譜例10］。そして最高音c4に到達するとすぐさま中音域のトリルに飛びつかねばならず、手は大きな移動を強いられる。この動きは、第1楽章の最後の盛り上がりをつくっていると言えよう。

［譜例9］ Dusík, Piano Concerto C. 125 mov. 1, m. 96-99

［譜例 10］　Dusík, Piano Concerto C.158, mov. 1, m. 166-273

C.125 第 1 楽章では和音による素早い移動がある［譜例 11］。このテクニックは明らかに 19 世紀を先取りしている。左右の前腕を動かしながら、4 分音符単位で移動をするさまはアクロバティックですらある。上段の 5 オクターヴ・ヴァージョンでは、同じ和音でありながら、1 オクターヴ低く設定されており、比較すると、ドゥシークがここでより大きな手の動きを求めていたことがわかる。

［譜例 11］　Dusík, Piano Concerto C.125 mov. 1, m. 286-290

こうした手の動きは、おもに主題から主題へと移行する推移部分にあたるため、旋律的な主題を弾く際の静かな手の動きと、大きな対比をみせる。静と動を作り出すのは、手指、さらには腕を使った、鍵盤上での自由な身体性と言えるだろう。

以上の検証により、ダイナミクス、音色、手の動きの 3 点において、ドゥシークが音域を利用して対比を生み出していたことがわかった。その狙いは、5 オクターヴでいわば「譲歩」していたヴァージョンと比較するとより鮮明である。このことは、音域が広がったことにより、

音響の面においても、実際の演奏上の身体的な面においても、空間が広がり、音楽が変化する選択肢が増えたことを示している。

おわりに

音域の拡張は、単に高い音あるいは低い音を使用できるようになったというだけではなく、ドゥシークの音楽そのものに広がりをもたらした。音楽の広がりとはすなわち、音響の幅の広がり、音響構造の立体性、身体の自由度である。音楽をより空間的に捉えて構築しているのである。

したがって、音域の拡張にドゥシークが関わったことは、偶然の結果ではなかったように思われる。1790年代はピアノの歴史の中で大きな転換期であった。ピアノがチェンバロに代わってイニシアティブを獲得し、社会の中でもピアニストの地位が向上し、名人芸をもつ者まで現れた。それに耐えうる頑強なピアノが求められ始め、その過程に、音域を拡張する必要が生じた。その傍らで、プロの演奏家であったドゥシークも、新しい響きの構築を試し、ピアノの表現の可能性を最大限引き出そうとしていた。これは、作曲家としてのドゥシークもまた、転機を迎えていたことを意味する。その際、「大きな音を鳴らせる」だけではなく、弱音にも焦点をあてるよう配慮したことも強調しておきたい。

音域に関する一連のドゥシークの積極的な態度は、ブロードウッドとの共同作業と呼べるものである。これまで、ブロードウッドの音域の拡張については、その背景にドゥシークの要望があったことなど、ブロードウッドの側からしか語られてこなかった。しかし、ドゥシークの作品の中にも、その痕跡が如実に表れているのである。ドゥシークはピアノの音響空間に意識を注ぎ、ブロードウッドはそれにまたインスパイアされた部分があったのだと思う。1790年代に起こった音域の拡張は、相互の高まりが結実した一場面であったといえるだろう。

注

1）本稿では当時のフォルテピアノを総称して便宜上「ピアノ」と表記する。
2）ソナタ Hob. XVI: 50 で g3 や a3 が見られる。
3）エラール社はパリのピアノ製作を行っていた。1780年代にはイギリス製をも凌ぐ完成度の高いピアノを製作した。
4）音高の表記については、『楽典　理論と実習』（音楽之友社）にしたがった。
5）C.97 では、転調して変化した fis3 も含む。

参考文献

Craw, Howard Allen. 1964. *A Biography and Thematic Catalog of the Works of J. L. Dussek*. Ph. D. diss., University of Southern California.

Doutt, Margaret Elizabeth. 1989. *The Concertos of Jan Ladislav Dussek*. Ph. D. diss., University of Kentucky.

Komlós, Katalin. 1995. *Fortepianos and their Music : Germany, Austria, and England, 1760-1800*. London: Oxford Monographs on Music.

Milligan, Thomas. 1978. *The Concerto in London, 1790-1800*. Ph. D. diss., University of Rochester.

Rosenblum, Sandra. 1988. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Indiana : Indiana University Press.

Rowland, David. 1999. *Piano music and keyboard compass in the 1790s. Early Music* 27, no. 2 : 283-293

Wainwright, David. 1982. *Broadwood by appointment.* London : Quiller Press London.

河合珠江　2011　『ドゥシークの初期ソナタにおける演奏テクニック―クレメンティとの比較において』京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要。

河合珠江　2013　『ヴィルトゥオーソの先駆としてのヤン･ラディスラフ･ドゥシーク―ピアノ･ソナタにおける技巧性』京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士学位論文。

小岩信治　2012　『ピアノ協奏曲の誕生―19 世紀ヴィルトゥオーソ音楽史』東京：春秋社。

野平一郎　2017　『ベートーヴェン　ピアノ・ソナタの探究』東京：春秋社。

渡邊順生　2000　『チェンバロ・ピアノフォルテ』東京：東京書籍。

使用楽譜

L. v. Beethoven, Piano Sonata op. 7
Sonaten für das Pianoforte Nr. 127
1862. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Plate B. 127

J. L. Dusík, Piano Concerto C. 77
ca. 1809. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Plate 623

J. L. Dusík, Piano Concerto C. 97
London: Goulding, D'Almaine, Potter & Co

J. L. Dusík, Piano Concerto C. 125
London: Preston

J. L. Dusík, Piano Concerto C. 158
ca. 1800. London: Unidentified Publisher

（本学非常勤講師［ピアノ］）