

平成 25 年度 博士学位論文

ロシアにおける 1917 年までのピアノ二重奏作品研究
—全 42 作品の総合的様式分析を中心に—

エリザベト音楽大学大学院 博士後期課程
音楽専攻 器楽研究領域

鹿取 裕美子

(平成 22 年度 博士後期課程入学)

審査委員

片桐 功



菊池幸夫



柴田美穂



平成 26 年 2 月 21 日

目次

凡例	1
序論	2
第1章 ヨーロッパにおけるピアノ二重奏作品	5
第1節 ルネサンス・バロック	6
第2節 前古典派・古典派	9
第3節 ロマン派	17
第4節 近・現代	26
第2章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品	35
第1節 時代区分の設定	36
第2節 第1時代（1855年まで）	42
第3節 第2時代（1855～1881年）	46
第4節 第3時代（1881～1905年）	62
第5節 第4時代（1905～1917年）	66
第3章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品のリスト作成と種類分け	69
第1節 作品リスト作成	70
第2節 種類分け	89
1. 編成別	89
2. 曲種から見た種類分け	93
3. オリジナル作品と編曲作品の作品数の違い	110
第4章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品の分析	114
第1節 分析の観点と分析対象作品	115
1. 分析の観点	115
2. 分析対象作品	120
第2節 全42作品の総合的様式分析	120

5章 総合的様式分析のまとめ	151
第1節 音楽的構図	152
1. ラージ・ディメンション	152
2. ミドル・ディメンション及びスモール・ディメンション	163
第2節 音楽的視点	167
1. サウンド	167
2. ハーモニー	171
3. メロディー	174
4. リズム	176
第3節 グロウス・プロセス	178
結論	182
参考文献	188
使用楽譜	191
リサイタル記録	193
謝辞	195

別冊：付録資料集

1. チェック・シート	1
2. タイム・ライン	78
3. グロウス・プロセスシート	234

凡例

1. 音楽作品名には《 》、曲集中の1曲あるいは1楽章には〈 〉を用いる。
2. 日本語の著書名には『 』、欧文の著書名にはイタリックを用いる。
3. 補足的な説明には（ ）を用いる。
4. 譜例を示す時には【譜例 〇】と記す。
5. 図を示す時には【図 〇】と記す。
6. 表を示す時には【表 〇】と記す。
7. 外国語の曲名、書名は訳語あるいはカタカナで示し、初出の時に原綴りを付加する。
8. 作曲者は、初出の時には名前のイニシャル及び生没年を示す。尚、論文中に同姓者がいる場合はイニシャルを付す。
(例：J.S.バッハ, C.Ph.E.バッハ)
9. 外国語の発音は『ニューグローヴ世界音楽大事典』に準じた。
10. 音名、調性はドイツ語で記す。
11. 各形態の略語
連弾=1台4手=4hd. 2台ピアノ=2台4手=2pf.
12. 連弾の場合、ピアノに対して右側に座った奏者が第1奏者をプリモ(Primo)、左側に座った奏者をセコンド(Secondo)と呼ぶ。
13. 2台ピアノの場合は第1奏者を第1ピアノ、第2奏者を第2ピアノと呼ぶ。
14. 本文中で各手の略語は下記の通りとする。尚、2台ピアノ作品の場合も便宜上同じ略語を使用する。
第1奏者の右手=Primo Right hand=P.R.
第1奏者の左手=Primo Left hand=P.L.
第2奏者の右手=Second Right hand=S.R.
第2奏者の左手=Second Left hand=S.L.

序論

本論文は、ロシアにおける 1829 年から 1917 年までの作品に見られる様式的変遷についての研究である。かねてより筆者は、ロシアの作曲家によるピアノ独奏曲を好んで演奏してきたが、ある時ピアノ二重奏作品を演奏する機会に恵まれ、この分野にも優れた作品があることを知った。演奏してみると独奏の時とは異なる魅力に惹かれるようになり、ロシアのピアノ二重奏作品について深く研究してみたいと思うようになった。

ロシアは西欧に比べるとピアノ二重奏の歴史も浅く、作品数も少なく、ある一部の作品を除いてピアノ二重奏奏者のレパートリーとして頻繁に取り上げられるまでには至っていない。また、これまでの先行研究¹は、いずれもドイツとフランスの作品を中心としたものであり、ロシアに限定した研究は見当たらない。その上、ロシアに関しては正確な作品リストや連弾と 2 台ピアノ両方に関する歴史研究、奏法研究も少なく、また楽曲分析を施している例も数少なかったため、本研究に取り掛かった。

まず、ピアノ二重奏とは、1 台のピアノを 2 人で演奏する連弾と、2 台のピアノを 2 人の奏者がそれぞれ演奏する両方の形態を指す。その淵源は、1500 年代イギリスのヴァージナル音楽に見られ、後にチェンバロやピアノ音楽が受け継いでドイツを中心に発展し、それぞれの形態は古典派を経て、ロマン派以降サロン音楽の流行の中で爆発的な人気を呼んだ。19 世紀末になると次第にフランスでも作品が書かれるようになり、新しいピアノ・アンサンブル芸術の地位を獲得しようとする力が注がれた。一方ロシアでは、長く自国から優れた音楽家を輩出できずドイツから遅れを取っていたが、19 世紀に入ってようやく肩を並べる作曲家が現われた。ロシアで最初に書かれたピアノ二重奏作品は、1829 年のグリーンカの連弾曲で、それ以後ロシア革命が起こる 1917 年までの 88 年の間に現在判明しているだけで 42 のオリジナル作品と数多くの編曲作品が残されている。

また、ピアノ二重奏演奏の興隆によって公開の演奏会も増え、1850 年以降この分野は急速に発展を遂げた。例えば、ピアノ二重奏用の楽器としてダブル・グラ

¹ 先行研究としては、以下の 2 点が挙げられる。
Sonnedecker, Donald Ira “*Cultivation and Concepts of Duets for Four Hands, One Keyboard in the Eighteenth Century*” Diss, Indiana University, 1953. 337p.
Webb, John, Elliott. “*Compositional Features of Original Music for One Piano, Four Hands*” Diss, University of Rochester (Eastman), 1959. 2vols., 223p.

ンドピアノ²が発明され、またコンサートホールにおける2台ピアノの配置方法³も響きの点から工夫された。さらに、専門に演奏するピアノ二重奏奏者が現れ、20世紀に入るとロシア人ペアも大いに活躍し作品の普及に努めた。

本論文では連弾と2台ピアノという形態の異なる両方の作品を取り扱うが、それぞれは作曲された目的とその対象者によって大きく分類することができる。1つ目は、アマチュアや愛好家を対象とした家庭で楽しむための作品。2つ目は、音楽を教える際の手段として、先生と生徒で演奏される教育的目的の作品。3つ目は、オーケストラの代用とする為に編曲された作品。4つ目は、専門に演奏するピアノ二重奏奏者のために書かれた作品である⁴。このような作曲動機を念頭において、まず第1章では、ヨーロッパにおけるピアノ二重奏作品の歴史を、ルネサンスから現代に至るまでを辿る。続く第2章では、先行研究を参考に対象期間を4つの時代に区分し、ロシアにおいても同様に、ピアノ二重奏作品の歴史を各時代の社会的背景を交えながら主要作品と共に辿る。第3章ではまず、ロシアにおけるピアノ二重奏作品のリストを作成し、曲種別（ソナタ、変奏曲、組曲、前奏曲等）とオリジナル作品か編曲作品かに分けて特徴を述べ、その傾向を探る。第4章では、ヤン・ラルーと大宮眞琴による総合的様式分析に基づいて全42作品に対して分析を施す。最後に第5章では、第4章の分析結果を踏まえ、項目ごとに4つの時代でグルーピングし、ピアノ二重奏作品の様式的変遷の特徴をまとめる。尚、研究の対象となるのは最初の連弾曲が作曲された1829年からロシア革命が起こった1917年までとし、現在出版されている作品に限定する。1917年以降はソヴィエト体制の下、多くの作曲家が亡命し、社会主義リアリズムによって政府が音楽を含む芸術全般を規制したので、研究の対象から除く⁵。

以上の研究により、従来一部の作品しか注目されてこなかったロシアのピアノ二重奏作品が、最初にピアノ二重奏作品の書かれた1829年からロシア革命が起こる1917年までの88年の短い間に急速に発展し、1881年～1905年の第3時代に円

² 向かい合いに2つの鍵盤を持つピアノ二重奏専用の楽器。

³ 以下の文献には3種類の配置方法が挙げられている。1つ目はピアノを真横に並べる方法。2つ目はピアノを向かい合わせて置く方法。3つ目はプリモの後方にセコンドのピアノを配置する方法。

Ferguson, Howard. *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century*. London: Oxford University Press, 1995. 103p.

⁴ これらの分類は以下を参照するが、4つ目の目的に関しては述べられていないため、筆者が加えた。

Moldenhauer, Hans. *Duo-Pianism*. Chicago: Musical College Press, 1950. 400p.

⁵ 田中香月 「19世紀後期(1881)から革命(1917)までのロシアの作曲家による出版されているピアノ・ソナタに見られるソナタ形式の特徴」平成16年度 エリザベト音楽大学博士学位論文, 2004. pp. 1-22.において1881～1917年までと限定している。

熟期を迎えたこと、また、歴史的背景等も踏まえ、先のドイツや後のフランスに見られないロシア・ピアノ二重奏の様式的変遷の特徴とその位置付けを明らかにしてみたい。

第 1 章 ヨーロッパにおけるピアノ二重奏作品

第1章では、ピアノ二重奏作品がドイツ、フランスを中心としたヨーロッパ圏でどのように発展していったのか、その歴史を述べていくこととする。その際、ルネサンス時代から4つに区分し、楽器の発達及び時代背景、作曲動機や音楽様式の変化を通し、連弾と2台ピアノが現代に至るまで発展していく経緯を、ファーガソン（H.Ferguson⁶）、マグロー（C.McGraw⁷）、モルデンハウアー（H.Moldenhauer⁸）、松永晴紀らの著書⁹と『ニューグローヴ世界音楽大事典』の「ピアノ二重奏」の項¹⁰に基づいて、概論的に述べる。また、楽器を限定して論じていく必要上、鍵盤楽器属を4つに分類し、その内の3種の楽器に限定する¹¹。つまり、ここではクラヴィコード、ハーブシコード（ドイツではチェンバロ、フランスではクラヴサン）、ピアノ作品のみに限定し、オルガン作品については除くこととする。

第1節 ルネサンス・バロック

ピアノ二重奏の歴史は古く、その起源はピアノが出現する以前の1500年代イギリスのヴァージナル音楽に見られる。既に15世紀中頃の文献にヴァージナルのことが記されているが、特に16世紀末から17世紀初頭にかけて処女女王と呼ばれたエリザベス1世の時代にリュート音楽と密接に関係を持ち、大流行した。

ヴァージナルはハーブシコード属に分類される撥弦楽器である。大型で今日のグランド・ピアノのような翼型のハーブシコードとは異なり、小型で長方形または角型をしており、持ち運びが容易で、価格も安かったので、卓上に置いて弾く家庭用の鍵盤楽器として人気があった。この時代のヴァージナルの音域は主に3オクターヴから4オクターヴほどであった。家庭での独奏の他、歌の伴奏等に使用するため、広い音域の鍵盤の必要がなく、17世紀になっても3オクターヴ位が

⁶ Ferguson, Howard. *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century*. London: Oxford University Press, 1995. 103p.

⁷ McGraw, Cameron. *Piano Duet Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334p.

⁸ Moldenhauer, Hans. *Duo-Pianism*. Chicago: Musical College Press, 1950. 400p.

⁹ 松永晴紀『ピアノ・デュオ作品事典 増補改訂版』春秋社, 2004. 457p.

¹⁰ Dawes, Frank. 「ピアノ二重奏 / 連弾」児玉邦夫・児玉幸子共訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻, 講談社, 1996. pp. 97-99.

¹¹ 鍵盤楽器は、主として以下のように大別される。(カービー, F.B. 『鍵盤音楽の歴史』千蔵八郎訳, 全音楽譜出版社, 1879. 504p.を参照。) 弦をかき鳴らすような仕組みのハーブシコード属。タンジェントが弦に触れて音を出すクラヴィコード属。弦がフェルトのハンマーで打たれるピアノ属。管の中の空気の振動から音が生じるオルガン属の4種である。

普通であった。このような家庭用の楽器は、元々合奏のためではなく1人で弾いて楽しみ、一家団欒の際には欠かせなかった。そのため、この時代の二重奏は家庭的な雰囲気の中で、楽しむことを一番の目的に作曲されるようになったのである。

ルネサンス・バロック時代の中でも特にルネサンス期は、常に家庭を中心に演奏が行われた。連弾と2台鍵盤¹²作品の両方が見られるが、連弾でも2台鍵盤でもどちらで演奏しても良い作品も多く残されており、当時は楽譜に「2人の奏者のための」とだけ記されていた。またこの時代に、楽器を2台揃える必要のないよう、二重奏演奏のために1台に2面の鍵盤を有するダブル・ヴァージナルという楽器も発明されたことも大変興味深く、後に19世紀末に開発されるピアノ二重奏専用の楽器であるダブル・グランドピアノの前身といっても過言ではないだろう。

ここからは主要な作品を見ていく。まず最古の連弾作品は、ニコラス・カールトン(Nicholas Carleton ca.1570～1639)とトマス・トムキンズ(Thomas Tomkins 1572～1656)が家庭で楽しんで演奏していたものを後にまとめた〈イン・ノミネ In Nomine〉(作曲年不詳)という作品である。このほか、彼らはそれぞれ連弾曲を残している。カールトンはヴァージナル音楽の作曲家で、トムキンズの友人であったこと以外はほとんど知られていないが、〈ヴァース A Verse〉¹³(作曲年不詳)という作品を書いている。この曲は定旋律をプリモの左手に置き、その他の声部は定旋律の対位声部として模倣し合って5声部のポリフォニックな音楽を構成している。

トムキンズは教会や礼拝堂のオルガニストやヴァージナル奏者として活躍し、器楽曲、教会音楽、マドリガルを数多く作曲した。保守的な性格で、17世紀になってもポリフォニックな音楽を書き続けた。トムキンズの連弾曲〈ファンシー A Fany〉(作曲年不詳)はカールトンとは異なり、ポリフォニックな作品だが、和声的な性格がやや強い。また特筆すべき点は、プリモとセコンドに掛け合いが見られることであろう。

その他の連弾作品としては、ジョン・ブル(John Bull ca.1563～1628)の〈戦争、そして平和 A Battle, and no Battle〉(作曲年不詳)や、16世紀中頃に活躍したニコラス・ストロジャーズ(Nicholas Storogers 生没年不詳)の〈ウット・レ・ミ・ファ・

¹² 当時ピアノはまだ発明されておらず、ここでの鍵盤楽器とはヴァージナル、ハーブシコード、クラヴィコードを指す。

¹³ ここでのヴァースは、礼拝の際に使用される対位法的な器楽曲を指す。

ソ・ラ… Ut re my fa soul la ij longe) (作曲年不詳) 等がある。

一方で、2 台鍵盤楽器のための作品はその頃の流行を示す《フィッツウィリアム・ヴァージナル・ブック The Fitzwilliam Virginal Book》¹⁴の中に見られるジャイルズ・ファーナビー(Giles Farnaby 1565~1640)が作曲した〈2つのヴァージナルのために For two virginals)の文献の中で最古のものとされている。優美で落ち着いた雰囲気になり、旋律は装飾音によって活気を帯び、伴奏は分散和音や順次進行により、単純で分かりやすい和声進行になっている。

このほかの 2 台鍵盤作品としては、16 世紀のエリザベス時代に活躍したヒュー・アストン(Hugh As(h)ton 生没年不詳)の〈ヒュー・アストンの仮面 Hugh Ashton's Maske) (作曲年不詳)が残されている。

最後に、連弾でも 2 台鍵盤でもどちらで演奏しても良い作品を取り上げる。意外にも形態を自由に選択できるこのタイプの作品が数多いことが判明した。確認できたものとしては、16 世紀中頃に流行していた歌を定旋律に置いて対位法的に書いた〈良い夜の庭の門 Divisions on the Goodnight ground) (作曲者及び作曲年不詳)。ジョン・アルセスター (John Alcester 16 世紀中頃に活躍)の〈ホーンパイプ Horn pipe) (作曲年不詳)や、ウィリアム・バード(William Byrd 1543~1623)の〈2人の奏者のためのウット・レ・ミ・ファ・ソ・ラ Ut re me fa sol la for two to play) (作曲年不詳) 等である。これらの作品に共通した特徴は、主に定旋律をある 1つの声部に置き、模倣し対位法的に書いてあること、そしてプリモとセコンドがほぼ対等に扱われるポリフォニックな音楽になっていることである。

このように、ルネサンス期にエリザベス朝のイギリスで発祥した鍵盤二重奏作品は、バロック時代に入るとヨーロッパ大陸の国々に波及し、主にドイツとフランスで発展していった。この時代に用いられていた楽器はヴァージナルと同じ発音機構を持つハープシコードであった。ハープシコードは国によって呼び方が異なり、現在のようなピアノ・フォルテが実用化される 18 世紀後半までの約 300 年間広く使われていた。機械的な音質ではあったが、ピアノが普及するまで鍵盤楽器の王者として不動の地位を築き、特に 17 世紀から 18 世紀の合奏音楽の際には通奏低音の役割を担い、アンサンブルをリードした。独奏楽器としても用いられていたが、通奏低音を担うハープシコード奏者は合奏の指揮者としての役割の方がはるかに重要な意味を持っていた。

¹⁴ この曲集の名は、ケンブリッジのフィッツウィリアム博物館に伝わる筆写楽譜であることに基づいており、1620 年頃までにまとめられた曲集として考えられ、297 曲のヴァージナル曲が集められている。作曲家もジョン・ブルやウィリアム・バードら当時のイギリスのヴァージナル奏者たちが多数含まれている。

この時代の主要な作品としては、まずフランスのフランシス・クーブラン (François Couperin 1668～1733) が 1717 年に刊行した〈アルマンド Allemande〉が挙げられる。この曲は 2 台クラヴサンのために書かれており、装飾を多用した優雅な舞曲である。興味深いことに、クーブランには 3 段譜で書かれた作品が数曲あるが、純粋な二重奏作品はこの 1 曲だけだと言える。

次には、ドイツではヨハン・セバスティアンバッハ (Johann Sebastian Bach 1685～1750) の《2 台チェンバロのための協奏曲 Concerto a due cembali》(1727 年頃) と《フーガの技法》に収められている《2 つのフーガ 2 Fugen BWV.1080/18》(1742～1749 年) が挙げられる。この 2 曲の内、特に考慮に値するのは 2 台のチェンバロのための協奏曲である。一般的にこの時期では、まだチェンバロは協奏曲の独奏楽器として取り扱われておらず、自身がチェンバロの名手であった J.S.バッハは、曲中で合奏の指揮者の役割を持つ通奏低音のパートを第 2 ピアノに残し、それに対して合奏の中の「独奏」という新しい地位を第 1 ピアノに与えるという開拓をなし得た。複数のチェンバロが演奏する中で、J.S.バッハは自分が受け持って弾いた第 1 ピアノの優位性を決して譲らなかった。これはこの後に続く、2 台鍵盤作品において第 1 ピアノに優位性を置くという礎を築いたと言えるであろう。

第 2 節 前古典派・古典派

J.S.バッハが没する頃には、それまでの古いポリフォニックな音楽様式は終焉に向かっていて、クラヴサン組曲やチェンバロ協奏曲は、激情を自由にかつ大胆に表現できるソナタやピアノ協奏曲にとって代われようとしていた。また楽器そのものも、1709 年にイタリア人のチェンバロ製作家のバルトロメオ・クリストフォリ (Bartolomeo Cristofori 1655～1732) が新しい打弦機構を開発したのを契機に、それまでの慎ましやかなチェンバロやクラヴィコードに変わって、動的で変音能力¹⁵の高いピアノが用いられるようになっていった。

この新しい楽器に関心を抱き、激変の急先鋒を務めたのは主にバッハの 3 人の息子たちであった。大バッハの伝統を受け継いだ 3 人は、主に 2 台ピアノ作品を

¹⁵ ハープシコード属は打鍵の変化は音色に強弱の変化やニュアンスを持たせることができなかつたし、クラヴィコードはヴィブラートがかけられ、ニュアンスは自在に操れたものの、ごく小さな音しか発音できなかつた。一方のピアノは打鍵の強弱やスピードにより多彩な変化が持てたし、レガート奏法にも適していた。また、後に開発されたダンパーペダルの効果により豊かな響きを有すこともできた。

残し、連弾作品はあまり書かなかった。まず、長兄ヴィルヘルム・フリーデマン・バッハ (Wilhelm Friedemann Bach 1710～1784) は、ドレスデンやハレで教会のオルガニストを務めていた。後期バロックから前古典派への移行期の特徴をもつ作風で、幻想的で博大真摯な性格的小品への道を切り開き、器楽曲と教会音楽を主に書いた。フリーデマンの作品は、いずれも3楽章構成で、オーケストラを伴う《2台のチェンバロのための協奏曲 変ホ長調 F.46 Konzert für 2 Cembali, Orchester und continuo Es-dur F.46》とオーケストラを伴わない、1773年頃に作曲された《協奏する2台のチェンバロ協奏曲 へ長調 F.10 Concerto a 2 cembali concertanti F-dur F.10》がある。後者は2台のチェンバロまたは、チェンバロとオルガンという組み合わせでも演奏されていた。この作品は、ホモフォニックな書法とポリフォニックな書法が混在しているため、第1ピアノと第2ピアノの模倣や掛け合いが非常に多い。優美で華麗なロココ様式の音楽である。

次に、次兄のカール・フィリップ・エマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach 1714～1788) はプロイセンのフリードリヒ大王の宮廷チェンバリストとして仕え、ゲオルグ・フィリップ・テレマン (Georg Philipp Telemann 1681～1767) の後継者として1767年にハンブルグの教会総監督として就任した。前古典派における協奏曲とソナタ形式の確立に重要な役割を果たし、疾風怒濤の人間の主観的な世界、また多感様式を盛り込んで作曲した。まず、オーケストラを伴う2台ピアノ作品には、《2つのチェンバロのための二重協奏曲 へ長調 Wq.46 Concerto doppio a 2 cembali F-dur Wq.46》(1740年) と《チェンバロとピアノのための二重協奏曲 変ホ長調 Wq.47 Concerto doppio a cembali, fortepiano Es-dur Wq.47》(1788年) があり、オーケストラを伴わない2台ピアノ作品としては《4つの小二重奏曲 4 Kleine Duetten Wq.115》(1767年以降に作曲) がある。この作品は、第1曲変ロ長調、第2曲へ長調、第3曲イ短調、第4曲変ホ長調から成り、4曲通して第1ピアノと第2ピアノの間で対話のような掛け合いが多く見られる。また、第1ピアノと第2ピアノのパート間の音程が3度や6度のユニゾンで動くことが多く、豊かに響き合うように書かれている。

18世紀半ばの1750年7月、大バッハがこの世を去った。末弟のヨハン・クリスティアン・バッハ (Johann Christian Bach 1735～82) はまだ15歳に達しておらず、父に大変可愛がられていた彼は、父バッハが愛用していたペダル付のチェンバロ3台を遺産として譲り受けた。その後15歳のクリスティアンはベルリンの次兄エマヌエルに引き取られて6年間を過ごし、本格的な勉強のためにイタリアに行き、さらに6年後オペラ作曲家として1762年にイギリスに渡った。当時イ

ギリスでは、クリストフォリが発明したピアノの打弦機構が改良され、ダブル・アクション¹⁶が考案されていた。この優れた機能を卓上型のスクエア・ピアノ¹⁷に搭載したことで、1770年代末には1年に何百台も生産されていた。小型で卓上型といっても、最初期のヴァージナル等と比較すると音色が豊かで明瞭であり、さらにダイナミクスも幅広く、ニュアンスの点で非常に優れていた。そして、この楽器が人気を博した影にはクリスティアンの功績があった。

長兄フリーデマンと次兄エマヌエルらは、改良中で性能の良くないピアノにはあまり興味を示さず、主に合奏で用いられるチェンバロと独奏用に用いられるクラヴィコードを愛用していた。しかし、最新のメカニクを開発していたイギリスに渡ったクリスティアンにとって、新しい楽器だったピアノ・フォルテは非常に興味深く、作曲意欲を掻き立てられた。そしてクリスティアンが、兄達と決定的に違うのは連弾作品を書いたという点である。これまでの連弾ソナタに関する先行研究ではムツィオ・クレメンティ (Muzio Clementi 1752～1832) やヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756～1791) らが中心で、クリスティアンに関してはさほど指摘されてこなかったが、彼はピアノ二重奏の分野の中でも連弾媒体を最初に手がけた第一人者として非常に重要な人物であり、彼の連弾ソナタはその後の原型となった。

クリスティアンはピアノ・ソナタや協奏曲の中に多感様式を導入してロココの精神を盛り込み、若きモーツァルトに多大な影響を与えた。主な連弾作品は、1778年から1780年までの間に書かれ、いくつかの連弾曲を含むソナタ曲集 op.15 と op.18 として出版された。彼の作品に付けられている op.番号は出版事情により混乱しており、重複もみられるが、確認できたものとしては、まず《4つのソナタと2つの二重奏曲 op.8 4 Sonatas and 2 duetts op.8》(1778年刊行)がある。この曲では第5曲目と第6曲目が2台ピアノ作品だが、そのうち、第5曲目がト長調の2台ピアノのためのソナタであることが判明している。この曲も第1ピアノと第2ピアノの掛け合いが多く、旋律が交互に出てくるのは、後のモーツァルトの2台ピアノ作品にも見られる技法である。このほかの連弾作品としては《ソナタ ハ長調 op.15-6 Sonata C-dur op.15-6》(1770年初頭)、《ソナタ イ長調 op.18-5

¹⁶ クリストフォリがイタリアで発明した打弦機構が後にイギリスに渡り、実用化された打弦アクションを指す。フランス人のエラルがイギリスで考案し、力強い音が出せることが特徴であり、また今日のグランド・ピアノに採用されているアクションである。

¹⁷ 18世紀後半に流行した長方形のピアノ。四角い机のような形をしている。弦は、グランド・ピアノのように水平に張られているが、ハンマーの列と斜めに交わって場所をとらないように設計されている。1758年にドイツで製作された数年後にはイギリスに輸入され、非常に持てはやされた。表情に富む豊かな音色を持ち、軽便な上、廉価だったため人気を呼んだが、アップライト・ピアノの出現により19世紀中頃には姿を消した。

Sonata A-dur op.18-5》(1770 年初頭)、《ソナタ へ長調 op.18-6 Sonata F-dur op.18-6》(1770 年初頭)があり、同時期に書かれたものと推定されている。これらの連弾作品は全てイタリア風の 2 楽章形式を取った華やかなギャラント・スタイルによるものである。ホモフォニックな書法の中に、ポリフォニックな書法が加わったことにより、プリモとセコンドのカノン風の模倣も多く見られる。旋律と伴奏の役割が明確で、主にプリモが旋律を担当し、セコンドが伴奏を担う。また 4 手によるユニゾンで力強く演奏する部分が特徴的である。

バッハの息子達は前古典派では父バッハから受け継いだ「2 台チェンバロのための協奏曲」という形式を継承して発展させつつも、次第に脱却して独立したオリジナル作品として 2 台ピアノ作品を開拓しようとして模索していった。長兄フリーデマンはオーケストラを伴う「2 台のチェンバロのための協奏曲」を 1 作品、オーケストラを伴わない純粋にチェンバロ 2 台だけの「協奏曲」を 1 作品残した。続く次兄のエマヌエルは、オーケストラを伴う「2 台のチェンバロのための協奏曲」を 2 作品、オーケストラを伴わない純粋にチェンバロ 2 台だけの「協奏曲」を 1 作品残した。末弟のクリスティアンは「2 台のチェンバロのための協奏曲」という曲種から脱却し、オーケストラを伴わない 2 台のチェンバロのための作品を書き、さらに 2 人の兄達が書かなかった「連弾」の分野にも着手した。

これらのオーケストラを伴わない 2 台チェンバロのための作品は、第 1 奏者の優位性を保ちつつ、新たに第 2 奏者との旋律の掛け合いという技法が取り入れられている。このような 2 人の奏者が対立するような協奏形態は、後のモーツァルトらの作品に続く土台となった。また、響きの点から見ても、ルネサンス時代のように旋律を重ねる対位的な書法ではなく、より豊かな響きを求めて旋律に 3 度・6 度・オクターヴといった音程を旋律に肉付して和絃的に書かれるようになった。それまでは、それぞれの旋律が優劣なく対等に独立していたが、次第に、ある旋律に準ずる形で和声のパートを付していくようになり、各パートが旋律と伴奏を役割分担するようになったと言える。

このように、それまで 2 台鍵盤作品が主流であった中で、連弾作品が書かれ始めたこの時代の特徴は次の世代に影響を及ぼした。ピアノ二重奏では最初期から鍵盤が 4 オクターヴ程度と狭かったため、2 人の奏者が窮屈に並んで演奏する連弾が好まれず、2 台鍵盤作品の方が好まれてきた。しかし楽器の改良で音域が拡大することによって、この後の作曲家たちは簡単に豊かな響きを得られる連弾作品を多く書くようになった。

1780 年以降、「鍵盤音楽」といえば次第にピアノ(ハンマークラヴィーア)音楽を

指すようになり、そのピアノ音楽の地位を急速に高めたのはウィーン古典派の作曲家たちであった。新しい担い手としてヨーゼフ・ハイドン (Joseph Haydn 1732～1809)、クレメンティ、モーツァルト、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770～1827) の4人の作曲家が挙げられる。クレメンティを除く3人は主にウィーンで活躍し、この3人の間でピアノの様式は完成され、他のジャンルに比べて高い地位を確立した。この時代のピアノは、イギリスとフランスで改良され、より伸びの良い音を持ち、装飾の少ない簡潔な様式を美しく響かせることができ、各作曲家たちはピアノの魅力を最大限に生かすように作曲した。

まず、C.Ph.E.バッハの流れを汲むハイドンは、約60曲のピアノ・ソナタを書き、ピアノ二重奏曲は2楽章からなる連弾作品《先生と生徒 Il maestro e lo scolare Hob. X VIIa/1》(1768～1770年頃作曲)と《パルティータ Partita F-dur Hob. X VIIa/2》(作曲年不詳)を残している。

それまで連弾演奏は、長らく教育的価値が高いものと考えられており、ハイドンの連弾作品もレッスンの際に用いる楽曲として作曲された。《先生と生徒》では、変奏曲と短いメヌエットの2曲からなっていて、変奏曲では、作品のタイトルにもなっているようにセコンドが先生役、プリモが生徒役となっており、先生の弾くフレーズを生徒が2オクターヴ上ですぐに繰り返す構造になっている。続くメヌエットでは、プリモとセコンドが旋律をユニゾンで弾く部分があり、さらに旋律の模倣や掛け合いが見られ両パートが対等に扱われている。このハイドンの作品も J.Chr.バッハの連弾作曲と同様にホモフォニックな書法の中に、ポリフォニックな書法のなごりが見られる作品である。

次に、イタリアのギャラント様式を持ち、J.Chr.バッハの影響を受けたモーツァルトは数々のピアノ独奏作品を作曲し、ピアノ二重奏の分野においても優れた功績を残した。1764年から1765年にかけてモーツァルトと姉の MARIA・アンナ・モーツァルト (Maria Anna Mozart 1751～1829) とロンドンで連弾作品《4手のためのピアノ・ソナタ Sonate für Klavier zu 4 Händen K.19d C-dur》(1765年作曲、1787～1788年出版)を演奏した。その際、父は手紙(1765年7月9日)の中で「ロンドンで、小さなヴォルフガングが4手のための最初の作品を書いた。これまでに4手のためのソナタを書いたものは誰もいない。」と残している。しかし、モーツァルトが連弾作品を作曲して演奏するよりも前に J.Chr.バッハは既に連弾作品を書いていた。

モーツァルトのピアノ二重奏作品ではオーケストラ的なテクスチャが多用さ

れ、4 手によって得られる豊かな響きを最大限活用した作品になっている。幼い頃よりピアノ二重奏演奏に親しんでいたモーツァルトは、9 歳の時に最初の連弾ソナタを書き、それ以後 35 歳まで生涯に 7 つのピアノ二重奏作品を残した。初期の作品はディベルティメントに近い要素を持っているが、後期のソナタではテクスチャが豊かになり、交響乐的な要素が見られる。

モーツァルトの処女作である《4 手のためのピアノ・ソナタ K.19d C-dur》は、最近までモーツァルト自身の作品かどうかその信ぴょう性が議論されていた。この曲は元々、2 段鍵盤を持つハープシコードのために作曲されており、ピアノで演奏すると両奏者の手が交差して非常に演奏しづらい。しかし、交差を除けばプリモは旋律を、そしてセコンドは伴奏を担当し、役割は固定されている。時々セコンドにも旋律が与えられるが、それはソナタの第 2 主題であったり、またプリモとユニゾンで並置されているので、常にプリモに従属的であり主導権を握るほどではない。

次の作品は最初の連弾作品から約 10 年が経って書かれた。《4 手のためのピアノ・ソナタ ニ長調 K.381 Sonate für Klavier zu 4 Händen D-dur K.381》(1772 年作曲、1783 年出版)は、19 歳のイタリア旅行の最中に書かれた。イタリア的な軽快で陽気な気分に含まれた作品で、この時期には多くの交響曲も書いており、その手法が連弾作品に生かされている。この作品のほかに、〈フーガ ト短調 K.401 (375e) Fuge g-moll K.401 (375e)〉(1772~1773 年)や《4 手のためのピアノ・ソナタ 変ロ長調 K.358 (186c) Sonate für Klavier zu 4 Händen K.358 (186c) B-dur》(1774 年)が書かれた。イタリアで書かれたこれらの一連の作品は全て連弾作品で、これらは 4 手によるユニゾン、フォルテとピアノの対比、各パートの掛け合い等を効果的に用いており、初期の作品でありながら充実したシンフォニックな音響世界を展開する為にセコンドの伴奏型に大きな役割を持たせている。

このイタリアの旅行の後、モーツァルトが再びピアノ二重奏作品を書き始めるのは 1780 年代であるが、この時期には 2 台ピアノ作品が 3 作品書かれた。《2 台ピアノのためのソナタ ニ長調 K.448 (375a) Sonate für 2 Klavier D-dur K.448 (375a)》(1781 年)や《ラルゲットとアレグロ 変ホ長調 Larghetto und Allegro Es-dur》(1781~1783 年)、〈2 台ピアノのためのフーガ ハ短調 K.426 Fuga für 2 Klavier c-moll K.426〉(1783 年)では、第 1 ピアノだけでなく第 2 ピアノにも重きを置き、各パートが独立して活躍している。2 人の奏者が「競争」し合う面白さ、また両者が対等に扱われて掛け合いや模倣が多く「協奏」する楽しさに満ちていて、前時代の 2 台ピアノ作品よりも格段に内容が充実した。このほかには《4 手

のためのピアノ・ソナタ ヘ長調 K.497 *Sonate für Klavier zu 4 Händen F-dur K.497*》(1786年)や連弾作品の〈アンダンテと5つの変奏曲 ト長調 K.501 *Andante 5 Variationen G-dur K.501*〉(1786年)や《4手のためのピアノ・ソナタ ヘ長調 K.521 *Sonate für Klavier zu 4 Händen K.521 C-dur*》(1787年)などの連弾作品がある。

確かに、モーツァルトが最初の連弾作品を演奏したのはバッハの息子達と同時期であったかもしれないが、彼の作品は出版されたのが遅かった。モーツァルトよりも前に先に楽譜を出版したのはチャールズ・バーニー (Charles Burney 1726～1814) であった。現在、印刷された最初の連弾作品は、彼の作曲した4つのソナタだと言われている。バーニーはイギリスの作曲家であり、音楽史家であった。作曲家として成功はしなかったものの彼には多数の著作が残されている。当時4オクターヴ程度の楽器が主流であったが、彼は4オクターヴの楽器に狭さを感じ、連弾用に6オクターヴのピアノを特注して所有していた。現在では、彼の連弾ソナタが演奏される機会はめったに無いが、彼も「連弾」に興味を持っていた1人である。

このほかの作曲家には、ロンドンでピアニスト兼作曲家として大成功したクレメンティがいる。彼は教育、出版、ピアノ改造に携わり、新しい楽器としてのピアノ音楽の開拓に貢献し、ピアノの二重奏の分野でも大きな足跡を残した。ハイドンと並び初期ピアノ・ソナタを確立した作曲家として重要な位置を占めたクレメンティは、ソナチネや優れた教則本を書いた事でよく知られている。また60作品以上の独奏用ピアノ・ソナタとピアノ二重奏用の楽曲を12作品残しており、独奏用と二重奏用のピアノ・ソナタは典型的な古典派の様式である。クレメンティのピアノ二重奏の作品は、J.Chr.バッハの影響を受けており、2人の奏者の掛け合いや模倣、4手同時打鍵などが見られる。

クレメンティが書いた12作品のうち、ソナタ形式で書かれたものは11作品で、小品は1作品となっている。まず、《ソナタ ヘ長調 op.3-1 *Sonata C-dur op.3-1*》(1779年)、《ソナタ 変ホ長調 op.3-2 *Sonata Es-dur op.3-2*》(1779年)、《ソナタ ト長調 op.3-3 *Sonata G-dur op.3-3*》(1779年)の3つの連弾ソナタが刊行された。これらはいずれも2楽章形式のソナタである。次に連弾と2台ピアノのためのソナタが書かれた。連弾作品《ソナタ ヘ長調 op.6-1 *Sonata C-dur op.6-1*》(1780～1781年作曲)と2台ピアノ作品《ソナタ 変ロ長調 *Œuvre1-6, op.1 Sonata B-dur Œuvre1-6, op.1*》(1780～1781年作曲)は1779年の3作品と同様に2楽章形式で書かれている。そのほかには、2楽章形式の2台ピアノ作品《ソナタ 変ロ長調

op.12-5 Sonata B-dur op.12-5》(1784年)や、3楽章形式の連弾作品《ソナタ ハ長調 op.14-1 Sonata C-sur op.14-1》(1786年)と2楽章形式の連弾作品《ソナタへ長調 op.14-2 Sonata F-dur op.14-2》(1786年)、3楽章形式の連弾作品《ソナタ変ホ長調 op.14-3 Sonata Es-dur op.14-3》(1786年)などが刊行された。そして晩年、娘のために作曲した2楽章形式の2つの連弾ソナタ《小二重奏曲 ハ長調 WO24 Duettino C-dur WO24》(作曲年不詳)、《小二重奏曲 ト長調 WO25 Duettino G-dur WO25》(作曲年不詳)と連弾用の《3つの小品 WO26, 27, 28 3 pezzi WO26, 27, 28》(作曲年不詳)がある。これらの作品は連弾ソナタとは異なり、娘のピアノ学習が目的であったため、ハノン風の音型の使用、黒人の民謡の使用、そしてカンタービレで滑らかな主題、マズルカのリズム、弱音での演奏、8分の6拍子で書かれた狩のリズムといった様々な要素が含まれている。

クレメンティの連弾作品の特徴は、モーツァルトの初期の作品の特徴と同じように4手によるユニゾン、各パートの掛け合い等を効果的に用いているが、モーツァルトに比べてさほど充実したシンフォニックな響きは感じられない。基本的にはプリモが旋律を担当しセコンドの伴奏が支えるが、旋律のカノン風な処理が多く、両奏者の対話が親密であるのが特徴である。

他方2台ピアノ作品は、どちらの作品も第1奏者と第2奏者の間の模倣や掛け合いが多く、両パートが独立している。また、シャーマー(Schirmer)版によると、アインガング(Eingang)¹⁸が記されている箇所があり、奏者は楽譜に書かれていないことを自由に挿入して演奏をしていた。

このように古典派では、技巧的な部分を作品に織り込み、互いの技術を競い合わせるような内容の楽曲が少しずつ普及し始めた。そして、これを継承したのがヤン・ラジスラフ・ドゥセク(Jan Ladislav Dussek 1760~1812)、とヨハン・ネポムク・フンメル(Johann Nepomuk Hummel 1778~1837)であった。彼らの主な作品の多くは連弾作品で、ロココ風のモーツァルトのような構成の楽曲である。

まず、ドゥセクは5つのピアノ二重奏曲を全てソナタ形式で書いており、その内訳は連弾が4作品、2台ピアノが1作品である。彼の最初の二重奏作品は3楽章形式からなる2台ピアノのための《ソナタへ長調 op.26 Sonata F-dur op.26》(1794年)で、非常に古典的な構成で、第1ピアノと第2ピアノの間で模倣や掛け合いが多く見られ、軽快かつ華麗なソナタとなっている。一方連弾ソナタは、3

¹⁸ 非常に小規模で短いカデンツのようなもの。通常は主題とは関係ない音型で、音階や分散和音によるパッセージだけの場合が多かった。

楽章形式の《ソナタ ハ長調 op.32 Sonata C-dur op.32》(1796年刊行)と2楽章形式の《ソナタ ハ長調 op.67-1 Sonata C-dur op.67-1》(1809年)、《ソナタ ヘ長調 op.67-2 Sonata F-dur op.67-2》(1809年)、《ソナタ 変ロ長調 op.67-3 Sonata B-dur op.67-3》(1809年)がある。

次に、当時最もピアノという楽器に力を注いでいたベートーヴェンであるが、彼はピアノ・ソナタを32作品も書いたにも関わらず、ピアノ二重奏の分野にはあまり興味を示さなかった。彼のオリジナルのピアノ二重奏創作期間は短く、22歳から33歳までの10年間でたった4作品しか書いていない。それらの作品は全て連弾作品で、2人の奏者の技量を競わせるような内容ではない。重厚な独奏用のピアノ・ソナタとは反対に、音楽的には軽いサロン風の音楽である。また、2台ピアノ作品は1つも書かなかった¹⁹。

その作品としては〈ワルトシュタインの主題による8つの変奏曲 8 Variationen über ein Thema des Grafen von Waldstein WoO67〉(1792年)、《4手ピアノのための連弾ソナタ ニ長調 op.6 Sonate für Klavier zu 4 Händen D-dur op.6》(1797年)、《4手のための3つ行進曲 op.45 3 Märsche für 4 Händen op.45》(1802~1803年)、〈歌曲“君を愛す”の主題による6つの変奏曲 WoO74 Das Lied “Ich denke dein” mit 6 Variationen WoO74〉(1803年)があり、編曲作品としては自身が編曲した〈大フーガ 変ロ長調 op.134 Grosse Fuge B-dur op.134〉(1825年)がある。

第3節 ロマン派

19世紀に入ってピアノの構造は進歩を遂げ、音域の拡大や音色や音量を繊細に表現できる打弦機能の向上はピアノ音楽の発展を促さずにはいなかった。また、新しい音楽の担い手の多くはアマチュアの愛好家たちであり、彼らの興味は表現内容の深さより外面的な魅力に向けられたため、浅薄なサロン音楽の大流行をみた。そのような中で、ピアノ二重奏は前時代の様式を踏襲したが、この時代になると次第に連弾作品と2台ピアノ作品が作曲される目的が明確に分かれて独自の発展を遂げていった。またオリジナルの2台ピアノ作品は、ベートーヴェンとシ

¹⁹ ベートーヴェンはオリジナルの2台ピアノ作品を書かなかったが、古典派の末からロマン派の初期にかけて、演奏者がその場で自由に形態を選択して連弾作品を2台ピアノで演奏する習慣があったので、これらの作品も2台のピアノで演奏していた可能性がある。

ューベルトの時代にはほとんど書かれていなかったが、1850年以降再び熱狂的に書かれるようになり、その人気は次第に連弾作品をしのぐようになっていく。

まず、ロマン派のピアノ二重奏作品を切り開いた作曲家として名前が挙がるのはカール・マリア・フォン・ヴェーバー (Carl Maria von Weber 1786～1826) である。彼は《4手ピアノのための6つのやさしい小品 op.3 6 petites pièces faciles pour 4 mains op.3》(1801年)、《4手ピアノのための6つの小品 op.10 6 pièces pour 4 mains op.10》(1809年)と《4手ピアノのための8つの小品 op.60 8 pièces pour 4 mains op.60》(1819年)の3作品を書いた。いずれも古典派時代の連弾ソナタのような形式に沿った作品ではなく、気軽な雰囲気の小品を集めた曲集である。また、これらの曲集に倣って19世紀と20世紀の作曲家たちはおびただしい数の小品集を作曲するようになった。

モーツァルト、クレメンティ、ハイドンに学び、古典派からロマン派への過渡期に活躍したフンメルは2つの連弾作品と1つの2台ピアノ作品を書いた。彼の連弾作品には、2楽章形式の《大ソナタ 変イ長調 op.92 Grande Sonata As-dur op.92》(1821年頃刊行)や、主題と5つの変奏からなる〈夜想曲 op.99 Notturmo op.99〉(翌1822年)があり、2台ピアノ作品は〈序奏とロンド op.遺作-5 Introdution und Rondo op.posth.-5〉(1839年頃刊行)が書かれている。これらの作品は古典的な様式に技巧的な部分を加え、華麗な演奏効果を引き出すように書かれているが、2人の奏者が技巧を競うのではなく、協調性が求められる部分がまだ多く残っている。

続いて、初期ロマン派で最も注目すべき作曲家は生粋のヴィーン育ちのフランツ・シューベルト (Franz Schubert 1797～1828) である。彼が短い生涯に様々なジャンルで多くの作品を書いたことは既に知られているが、ピアノ二重奏作品においても特に連弾の分野で非常に多くの優れた作品を残した。

シューベルトの作品は主に4つの時期に書かれている。1つ目は1810年から1813年の初期の創作期のもの。2つ目は1818年7月にハンガリーのツェレス(ジェリズ)にエステルハージ伯爵家の音楽教師として赴任した際に書かれたもの。3つ目は梅毒の症状から回復し健康を取り戻し、1824年に再びエステルハージ伯爵家の音楽教師として招かれた際に書かれたもの。4つ目は晩年から死の年の1828年までに書かれたものに分類することができる。

まず、現存する初期の作品には3つの連弾作品がある。シューベルトの処女作は13歳の時に書いた〈幻想曲 D.1 Fantasie D.1〉(1810年)連弾曲である。この曲は演奏時間が30分もかかる大曲であるが、少年時代のシューベルトの作品はま

だ独自の音楽を確立しておらず、音楽の内容面はまとまりに欠けている。また各パートの役割に関しても、一方のパートに比重を置くと他方が手薄になる箇所が見られ、連弾の書法を模索している作品といえる。このほか、〈幻想曲 D.9 Fantasie D.9〉(1811年)と〈幻想曲 D.48 Fantasie D.48〉(1813年)があるが、いずれも難易度はそう高くはない。しかし〈幻想曲 D.48 Fantasie D.48〉は後のシューベルト連弾作品の特徴を備えており、またこの時期のシューベルトの対位法への興味を示す1曲で、内容的には充実した作品である。

そして、1818年は連弾作品が多作の年である。その年の夏、シューベルトはエステルハージ伯爵の2人の娘マリーとカロリーネの音楽教師として雇われた際に、この姉妹のピアノ練習のために多くの作品を書いた。例えば《3つの英雄的行進曲 D.602/op.27 3 marches héroïques D.602/op.27》(1818年)、〈ロンド D.608/op.138 Rondo D.608/op.138〉(1818年)、《4つのポロネーズ D.599/op.75 4 Polonaisen D.599/op.75》(1818年)、《大ソナタ 変ロ長調 D.617/op.30 Grande Sonate B-dur D.617/op.30》(1818年)、《2つのトリオをもつドイツ舞曲と2つのレントラー D.618 Deutscher mit 2 3 und 2 Ländler D.618》(1818年)、〈フランスの歌による変奏曲 D.624/op.10 Variationen über ein Französisches Lied D.624/op.10〉(1818年)、《アレグロ・モデラートとアンダンテ D.968 Allegro moderato und Andante》(1818年頃)、〈自作主題による変奏曲 D.603/op.82-2 Variationen über ein Originalthema D.603/op.82-2〉(1818年頃)、《3つの軍隊行進曲 D.733/op.51 3 marches militaires D.733/op.51》(1818年頃)、〈序曲 D.668 Overture D.668〉(1819年)、〈序曲 D.675/op.34 Overture D.675/op.34〉(1819年)などがある。

そして1824年5月にもシューベルトは再びエステルハージ家に雇われており、この時にも姉妹の練習用として多くの作品を残した。2度目の出会いではカロリーネは18歳で、シューベルトは音楽的にも技術的にも成長した彼女に恋心を抱き、多くの作品を献呈した。例えば、4楽章から成る《ソナタ(大二重奏曲)ハ長調 D.812/op.140 Sonate (Grand Duo) C-dur D.812/op.140》(1824年7月)はカロリーネに捧げられた作品であるが、それまでの気楽な連弾曲というよりはむしろ、交響的な構成を持った大規模な作品である。そのほかには、《4つのレントラー D.814 4 Ländler》(1824年)、〈自作主題による変奏曲 D.813/op.35 Variationen über ein Originalthema D.813/op.35〉(1824年)、《6つの大行進曲とトリオ D.819/op.40 6 grandes marches et trios》(1824年)、《2つの性格的な行進 D.886 (968b) / op.121 2 marches caractéristiques D.886 (968b) / op.121》(1824年)などがある。また、3楽章からなる《ハンガリー風ディベルティメント D.818 / op.54

Divertissement à l'hongroise D.818 / op.54》(1824年)は姉妹のレッスン用として作曲された2年後に op.54 として出版され、その際に歌手のカタリーナ・フォン・ラスニイに献呈された。この作品にはシューベルトが招かれたハンガリーの地で聴いた魅力的な旋律が多く用いられており、特に第3楽章はシューベルト自身の編曲によるピアノ独奏用の《ハンガリーのメロディー ロ短調 D.817 Ungarische Melodie h-moll D.817》(1824年)も存在している。

そして、1825年頃からはシューベルティアアーデ²⁰が盛んになり、サロン演奏を通じて親しくなった人からの依頼などによって作曲することが多くなった。様々な作曲動機があるが、例えばその年の11月に亡くなったロシア皇帝アレクサンドル1世の追悼のために書いた〈大葬送行進曲 D.859/ op.55 Grande marche funèbre D.859/ op.55》(1825年)、3楽章からなる《フランスのモチーフによるディベルティメント D.823 Divertissement über Französische Motive D.823》(1825年頃)、《6つのポロネーズ D.824/op.61 6 Polonaisen D.824/ op.61》(1826年)、アレクサンドル1世の後に即位したニコライ1世の戴冠式のための〈英雄的大行進曲 D.885/op.66 Grande marche héroïque D.885/ op.66》(1826年)、〈エロールの歌劇「マリー」の主題による変奏曲 D.908/ op.82-1 Thema aus der Oper “Marie” von Hérold・Variiert D.908/ op.82-1〉(1827年)などがある。そして1827年秋にシューベルトはパハラー夫人の招待でグラーツを訪れ、夫人とその息子のファウストが演奏するための連弾曲〈行進曲(子供の行進曲) D.928 Marsch (Kindermarsch) D.928〉(1827年)を書いた。そして、密かに恋心を抱いていたカロリーネに献呈した〈幻想曲 D.940/ op.103 Fantasie D.940/ op.103〉(1828年)と、この幻想曲と共に傑作と称される〈デュオ(人生の嵐) D.947/ op.144 Duo (Lebensstürme) D.947/ op.144〉(1828年)、〈フーガ D.952/op.152 Fuge D.952/ op.152〉(1828年)、〈ロンド D.951/ op.107 Rondo D.951/ op.107〉(1828年)など、多数の作品が死の直前まで精力的に書かれた。

元々シューベルトは、親密な雰囲気の中で演奏できる連弾演奏を好んでおり、サロン等で友人や令嬢らと共演することを楽しみにしていたという。このようなシューベルトの作品を見てみると大きく2つのタイプに分けられる。1つは古典派に確立した連弾ソナタを踏襲した作品で、もう1つは軽い雰囲気の小品集、変奏曲、舞曲集のタイプである。2つのタイプは正反対で、一般的に連弾ソナタの多くは教育的な目的で作曲され、高度な演奏技術を伴うものが大半で、一方の小

²⁰ 1820年頃からシューベルトの周りに多くの芸術家や愛好者が集まり、彼の新作を演奏するために催された音楽会のこと。

品や変奏曲は、優れた演奏技術を持ち合わせていないアマチュアでも演奏が可能
なため、サロン音楽の中で持てはやされた。このことは、ロマン派以降のピアノ
二重奏作品において同じことが指摘できるが、専門的な技術を持ったピアニスト
が演奏する曲であるか、愛好する人向けの曲なのか、作品によって対象とする演
奏者が明確に区別されるようになった。

次に、ロマン派のピアノ音楽で著名な作曲家はフレデリック・ショパン(Frédéric
Chopin 1810~1849)、ロベルト・シューマン(Robert Schumann 1810~1856)、
フランツ・リスト(Franz Liszt 1811~1886)である。この3人に共通して言え
ることは、ピアノ独奏曲を膨大な数作曲しているにもかかわらず、オリジナルの
ピアノ二重奏作品は少ししか書かなかったということである。彼らは、自身が優
れたピアニストであったせいも、他人と音楽を合わせることを重視しなければな
らない二重奏はピアニストの技量が存分に発揮できないので、この分野に興味を
示さなかった。

まず、ショパンは初期に1曲の連弾作品と1曲の2台ピアノ作品を残した。た
った2作品であるが、その内連弾作品〈変奏曲 ニ長調 Variations D-dur〉(1826
年)は1964年になってようやく発見された作品である。発見時に楽譜の欠落部分
があったが、現在はヤン・エキエル²¹(Jan Ekier 1913~)によって補完され
ている。この作品は、当時人気だったナポリ民謡を主題として6つの変奏から成
り、ショパンらしい煌びやかで華麗な演奏効果を持っている。そして2台ピアノ
作品としては〈ロンド ハ長調 op.73 Rondo C-dur op.73〉(1828年に作曲、1855
年に死後出版)がある。しかしこの作品はショパン唯一の2台ピアノによるオリ
ジナル作品と考えられているが、元々はピアノ独奏用のロンドを作曲した年に、
ショパン自身によって2台ピアノ用に編曲されたものである。基本的にはピアノ
独奏版と大差はないが、音域が広げられているため、響きが大幅に豊かになっ
ている。今では独奏用よりも2台ピアノ用の方がよく演奏されており、華麗で装
飾的なパッセージを用いた美しい旋律や、初期のショパンの瑞々しい心情が特徴
である。

ショパンと同年に生まれたシューマンもわずかながらオリジナルのピアノ二重
奏作品を残した。特に連弾作品が多く、いずれも親密な温かさを感じる小品集で
ある。シューマンは5つの連弾作品と1つの2台ピアノ作品を残しており、最初
に書いた《8つのポロネーズ 8 Polonaises》(1828年)はシューベルトのポロネ

²¹ ポーランド出身のピアニスト、教育者、作曲家であり、20世紀最大のショパン研究家。1959
年よりショパン全集「ナショナル・エディション」の編集主幹を務める。

ーズからの強い影響を受けていて、シューマン独自の連弾書法はあまり感じられない。どの曲も3部形式で構成されており、ピアノ独奏曲《蝶々 op.2 Papillons op.2》のフレーズがいたる所に引用されている。また、プリモとセコンドの役割は固定されており、プリモが旋律、セコンドが伴奏を担うといった定型を取っている。そして、次の作品が書かれたのは15年後のことで、2つのチェロとホルンのための室内楽曲を改作し、2台ピアノのための〈アンダンテと変奏曲 op.46 Andante und Variationen op.46〉(1843年)が作られた。連弾に比べてピアノスティックな部分が多く、第1ピアノと第2ピアノの掛け合いや後期シューマンのピアノ書法が盛り込まれている。全体的に明るく温かな雰囲気曲が支配しているが、これはシューマンがピアノ二重奏演奏に対して、2人の奏者が競い合うのではなく、協調して音楽を共有する喜びを味わうことを重視して作曲していたからだとと言える。一般的に、シューベルトの作品以降、2人の奏者が競い合うような2台ピアノ作品が書かれる一方で、互いの技術を対立させるのではなく、音楽の中での対話を重視し、親しい相手と一緒に演奏する喜びを体験できる作品も書かれるようになった。そのような中でシューマンは家庭的な温かさが感じられる、明るく和やかな雰囲気を作品に反映させたのではないかと推測される。

この2台ピアノ作品以降、4つの連弾曲集が書かれた。まず、《東洋の絵(6つの即興曲) op.66 Bilder aus Osten (6 Impromptus) op.66》(1848年)はヴェーバーから続いているドイツ・ロマン派の典型的な小品集で、魅力的な旋律を持ち豊かな幻想に満ちた作品である。シューマンが愛好していたアラビア散文詩集『マカーメン』から靈感を受けた作品だとされているが、東洋的なエキゾチシズムはほとんど感じられない。全6曲は急と緩の3曲ずつの組み合わせで、かつ調性的な統一が図られ計算上綿密に構成されている。特にこの6曲の緩急の配列はシューマン以降の作曲家に大きな影響を及ぼし、6曲が1つのセットの小品集の手本となった。《東洋の絵》は、初期に書かれた《8つのポロネーズ》と比べると成熟した作品で、特徴的な手法が多く見られる。例えば、セコンドからプリモに流れる16分音符の音型や、巧妙な対位法を用いて4手それぞれに与えられたメロディーが複雑に絡み合う部分。そして4手が揃って和音を奏するトゥッティなど、格段に内容が充実した。そしてより一層豊かな響きを得るためにセコンドの担う伴奏型にも工夫が凝らされ、それまでプリモに従属的であった役割から脱して独立した声部を受け持ち、曲の和声感やテンポを支配する土台としての機能が確立した。

そして《東洋の絵》のほかには、《小さな子供と大きな子供のための12の連弾曲集 op.12 12 vierhändige klavierstücke für kleine und grosse kinder op.12》(1849

年) や、《舞踏会の情景 op.109 Ball scenen op.109》(1851年)、《子供の舞踏会 op.130 Kinderball op.130》(1853年)の3作品がある。これらは子供を対象にして書かれているため、いずれも易しい。また、これまでに「先生と生徒」で演奏する目的で書かれた連弾作品もあったが、これらの作品は子供だけで演奏できるように書かれていることが大きな特徴である。

19世紀中期以降、ショパン、シューマンほかにも多くのヴィルトゥオーゾ・ピアニストが誕生した。リストは数多くのピアノの名手たちの中でも群を抜いており、ピアノから無限の可能性を引き出し、独奏ピアノ音楽に大きな貢献を果たした。しかし、彼もショパンやシューマンと同様にオリジナルのピアノ二重奏作品は極めて少なく、2台ピアノ作品を2つ残しただけである。〈メンデルスゾーンの無言歌集による大コンツェルト・シュトゥック S.257, R.355 Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte S.257, R.355〉(1834年)は、メンデルスゾーンの《無言歌》作品19の第1曲と第3曲〈狩の歌〉と第6曲目〈ヴェネチアの舟歌〉に基づいて、それに様々な技巧を加えたもので、3曲が切れ目なく1つにまとめられている。各パートは対等に扱われ、両パートに独奏の技巧的なカデンツァがあり、テクニックを誇示する見せ場が多い。初演は、作曲されたその年にリスト自身とショパンによって行われたというが、両者が優れたピアニストというだけあって、技巧的な内容を意図して作曲されたと思われる。2つ目は〈悲愴協奏曲 Concerto pathétique〉(1857年以前に作曲)である。この作品も非常に技巧的なもので、4つの部分が切れ目なく演奏され、まるで交響詩のような壮大な1曲である。2台のピアノが競い合う部分と協奏的に扱われる部分の両方を含み、各パートのソロの部分は非常に高度な技術を要求され、円熟した2台ピアノ作品といえる。この後、リストがオリジナルのピアノ二重奏作品を書くことはなかったが、彼のピアノ二重奏作品における大きな功績は、特に2台ピアノ作品への編曲において顕著に見られる。

ベートーヴェンやシューベルトの時代には書かれなかった2台ピアノ作品が再びロマン派の時代になってから書かれ始めた要因は、ピアノ独奏音楽が興隆するにつれて、演奏者たちはレパートリーに物足りなさを感じ、既存の楽曲に、あらゆる技巧を盛り込んで編曲して演奏するようになっていったことが関係している。このような流れはピアノ二重奏の分野にも及び、その中でも特に2台ピアノ作品は、オーケストラ作品やピアノ協奏曲と結びつき、編曲作品を演奏するのに相応しい形態として人気を得ていった。各奏者が音域を気にすることなく存分に演奏でき、また音量も音色もオーケストラの代役が務まるほど充実しているため、連

弾よりも大規模で技術的に難易度の高いものが多く残されている。また、この頃からピアノ協奏曲は練習がしやすいように2台ピアノ版として編曲して出版されることが主流になっていった。こうした編曲作品は初めからオリジナル作品として書かれたものを数の上でははるかに上回っており、当時は編曲作品のニーズが非常に高く、ピアノ二重奏が編曲作品の分野で大きく貢献していた。

このように、編曲作品の役割が大きくなる中で、リストはこのジャンルを確立させた人物である。リストは、自身の交響詩や2曲のピアノ協奏曲はもちろんのこと、その上ベートーヴェンの9つの交響曲をも2台ピアノ版に編曲した。当時、一般的な家庭で2台ピアノを揃えることはまだまだ難しかったが、オーケストラを常駐させて演奏するにはお金がかかり、音楽を再生する機械も無かった時代においては非常に便利な再現方法の1つであった。編曲作品はピアノスティックな部分が多く、アマチュアのピアニストには手が届かない作品も多いため、専門的な技術を持ったピアニストが演奏する作品として次第に定着し、19世紀末から20世紀初頭にかけてデュオ・ピアニスト (Duo Pianist)²²が増加することとなった。

ここでピアノ二重奏奏者について触れておきたい。当初、ピアノ二重奏奏者は固定したペアを組まず、演奏会ごとに結成されていた。古典派の終わりからロマン派の初期には、互いの技術を誇示して競い合わせるような内容の楽曲が残されているが、特にこのようなタイプの2台ピアノ作品を作曲し、主に演奏していたのは、ドゥセク、フンメル、ジョン・フィールド (John Field 1782~1837)、イグナツ・モシェレス (Ignaz Moscheles 1794~1870)、ジーギスモント・タールベルク (Sigismond Thalberg 1812~1871)、フレデリック・カルクブレンナー (Frédéric Kalkbrenner 1758~1849)らであった。これまで、彼らの多くはピアノの技術を習得し、指の訓練を目的にした練習曲を数多く残したことで知られているが、自身が優れたピアノ独奏奏者であり、かつピアノ二重奏奏者として同じ演奏法の流派の中で互いに共演を繰り返していた。当時、演奏時には楽譜に書いていないカデンツァやアインガング、またトリルやオクターヴなどの装飾を即興的に行って演奏していた。聴衆たちは、ピアニストたちが競い合い、華やかに演奏することに魅力を感じ、サロン音楽から発祥した家庭的な雰囲気との連弾とは違って、2台ピアノ作品は演奏会用の作品として期待するようになった。

そして18世紀半ば以降、また1つの傾向が連弾の分野にみられるようになる。19世紀末の作曲家たちは、サロン音楽の中で新たに人気を博していた「民族舞曲」というジャンルが連弾音楽に非常に適しているを見出した。異国趣味が好まれた

²² ピアノ二重奏奏者。

傾向はピアノ音楽全体を通してとも言えることだが、連弾においてはシューベルトが残した連弾用の舞曲が契機となり、後の作曲家たちがこれに倣った。まず、最も有名な舞曲集としてはヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms 1833～1897）の4集21曲から成る《ハンガリー舞曲集 Ungarische Tänze》（1,2巻1868年、3,4巻1880年）が挙げられる。そのほかの主な舞曲集は、アントニン・ドヴォルジャーク（Antonín Dvořák 1841～1904）の《スコットランド舞曲 ニ短調 op.41 Škotské Tance d-moll op.41》（1877年）と《スラヴ舞曲集 op.46, op.72 Slovanské Tance op.46, op.72》（1878年、1886年）。エドヴァルド・ハーゲルプ・グリーグ（Edvard Hagerup Grieg 1843～1907）の《ノルウェー舞曲集 op.35 Norwegische Tänze op.35》（1881年）。マックス・レーガー（Max Reger 1873～1916）の《20のドイツ舞曲 op.10 20 deutsche Tänze op.10》（1893年）。モーリツ・モシュコフスキ（Moritz Moszkowski 1854～1925）の《スペイン舞曲集 op.12, op.21 Spanische Tänze op.12, op.21》（1876年、1878年刊行。）、《ポーランド舞曲集 op.55 Polnische Volkstänze op.55》（1895年刊行）、《新スペイン舞曲集 op.65 Neue Spanische Tänze op.65》（1900年刊行）である。

これらの作品は1850年から1900年までの間に集中して書かれたことが特徴で、いずれの作品も基本的にはプリモとセコンドの役割を固定させ、アマチュアのピアニストが楽しめる内容の作品となっている。また、これらの作品の内、聴衆の人气が非常に高かったものは管弦楽作品に編曲され、これまではオーケストラから簡便な連弾へ編曲する役割があったが、逆に管弦楽作品にする際の下書きとして連弾が用いられることとなった。さらに、聴衆たちは次第に自らの意思で音楽の嗜好を決定し、自分にとって必要な音楽を選択するようになったため、作曲家たちは一般市民が好む商品として音楽を提供しなくならなくなった。そのうえ、出版社は利益の上がる作品しか出版しなかったため、作曲家たちは非常に悩まされたのであった。

そのような中で、民族舞曲のブームの火付け役となったブラームスは19世紀後半のピアノ黄金時代に1つの道を切り開いた。ブラームスは、自身が優れたピアニストでありながら、先のショパン、シューマン、リストとは異なり多くのオリジナルのピアノ二重奏作品を残している。

ハンガリー舞曲以外のブラームスのオリジナルの連弾作品には《ロシアの思い出 Souvenir de la Russie》（1849年）、〈シューマンの主題による変奏曲 op.23 Variationen über ein Thema von Robert Schumann op.23〉（1861年）、全16曲からなる《ワルツ集 op.39 Walzer op.39》（1856年）、全18曲からなる《「愛の歌」ワル

ツ集 op.52a “Liebeslieder” Walzer op.52a》(1874年)、《「新・愛の歌」ワルツ集 op.65a “Neue Liebeslieder” Walzer op.65a》(1877年)などがある。一方で2台ピアノ作品は、《2台ピアノのためのソナタ へ短調 op.34b 2 Klavier Sonate f-moll op.34b》(1864年)と《ハイドンの主題による変奏曲 op.56b Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op.56b》(1873年)の大規模な2作品がある。

また、数多くの編曲作品も書かれているが、ブラームスが編曲作品を書く際は、いつも決まって室内楽や管弦楽作品を作曲する場合で、まずは2台ピアノ版を作り、それを友人の前で試演してから最終的な構成や楽器編成などを決定していくというのが彼の手順であった。

こうしたブラームスの功績により、当時比較的に特筆すべきオリジナルのピアノ二重奏作品が乏しかった中で、質・量ともに充実した作品が増加し、後続の作曲家たちに創作意欲と刺激を与えた。加えて、ピアノ音楽の中でピアノ二重奏が1つの演奏形態として重要な位置を占める契機となったと言える。

以上のように、ロマン派の時代にはピアノ独奏音楽そのものの発展と同時にピアノ二重奏作品もドイツ文化圏を中心に確立されていった。シューベルトの30曲にも及ぶ連弾作品によって、連弾音楽の方が先に形式的にも演奏法的にも飛躍的に発展して重要なジャンルとして定着していった。一方、2台ピアノの発展は連弾よりも遅れたが、19世紀中頃から徐々に本格的な作品が書かれるようになり、認知されるようになったのは19世紀末であった。そして、楽器の性能の安定と普及、作曲目的の多様化、専門に演奏するピアノ二重奏奏者の出現などによりヨーロッパ各地へ浸透したピアノ二重奏は、この後、器楽音楽推進運動を始めるフランスの作曲家の手によって開花していくのである。

第4節 近・現代

19世紀末、それまでピアノ音楽の中心であったウィーンから後進国的存在であったパリにその主導権が徐々に移っていった。それには1871年に発足した国民音楽協会(Société Nationale de Musique)の果たした役割が大きく関与しており、20世紀初頭にフランスが主導的な立場を確立できたのはこの団体の活動によるものである。管弦楽、室内楽、ピアノ音楽などに品格の高い作品を残し、中世教会音楽の音楽語法なども取り入れて、ドイツ・ロマン派に対する独自性を明らかにしていった。そのような中で、ピアノ二重奏作品は、フランスの作曲家たちの数多

くの作品によって黄金時代を迎えることとなる。近代フランス音楽の系譜は2つあり、1つはヴァランタン・アルカン (Valentin Alkan 1813～1888) →カミーユ・サン＝サーンス (Camille Saint-Saëns 1835～1921) →ガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré 1845～1924) →モリス・ラヴェル (Maurice Ravel 1875～1937) という流れと、もう1つはセザール・フランク (César Franck 1822～1890) →エルネスト・ショソン (Ernest Chausson 1855～1899) →クロード・ドビュッシー (Claude Debussy 1862～1918) に至る系譜で、この2つの流れの合流する所にポール・デュカス (Paul Dukas 1865～1935)、アルベール・ルーセル (Albert Roussel 1869～1937)、フロラン・シュミット (Florent Schmitt 1870～1958) らが名を連ねている。興味深いことに、彼らはいずれもピアノ二重奏作品も多く残していることが1つの特徴である。

まず、アルカンは連弾作品《3つの行進曲 op.40 3 marches op.40》(1857年) と〈ボンバルド＝カリヨン Bonbardo-carillon〉(1872年頃) の2作品残した。そして、フランス音楽史の中でも特異な存在であり、多大な影響力を有していたサン＝サーンスはフランスピアノ二重奏興隆においてもまたその力を発揮した。オリジナル作品だけでなく編曲作品も数多く、全てを合わせると約70数曲に上る。彼のオリジナル作品は、連弾作品の《小二重奏曲 op.11 Duettino op.11》(1866年)、2台ピアノ作品の〈ベートーヴェンの主題による変奏曲 op.35 Variations sur un thème de Beethoven op.35〉(1874年)、連弾作品の〈ハラルド・ハルフアガール王 op.59 König Harald Harfagar op.59〉(1880年)、2台ピアノ作品の〈ポロネーズ op.77 Polonaise op.77〉(1886年)、連弾作品の《アルバムのパージ op.81 Feuilles d'album op.81》と〈速歩 op.86 Pas redouble op.86〉(1887年)、2台ピアノ作品の〈スケルツォ op.87 Scherzo op.87〉(1890年) と〈アラヴ奇想曲 op.96 Caprice arabe op.96〉(1894年)、連弾作品の〈子守歌 op.105 Berceuse op.105〉(1896年)、2台ピアノ作品の〈英雄的奇想曲 op.106 Caprice héroïque op.106〉(1897年)、連弾作品の〈連合国の行進曲 op.155 Marche interalliée op.155〉(1919年) がある。

次に、ピアノをサン＝サーンスに学んだフォーレは2つの連弾作品を残した。1つはアンドレ・メサジェ (André Messager 1853～1929) との共作で、リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner 1813～1883) の《ニーベルングの指環 Der Ring des Nibelungen》のモチーフによる《パイロイトの思い出 遺作 Souvenirs de Bayreuth op.posth》(1888年頃) と、もう1つは最も親しまれているレパートリーの《ドリー op.56 Dolly op.56》(1894～1897年) である。

続いてラヴェルのピアノ二重奏作品には、特に管弦楽作品を編曲したものが多く、オリジナル作品は2台ピアノ作品の《耳で聞く風景 Sites auriculaires》(1897年)と連弾作品の《マ・メール・ロワ Ma mère l'oye》(1908~1910年)の2つのみである。《耳で聞く風景》は全2曲からなるが、その第1曲の〈ハバネラ Habanera〉は1895年に書かれており、後に管弦楽曲《スペイン狂詩曲》の第3曲に用いられている。そして《マ・メール・ロワ》は、子供好きであったラヴェルが、友人のシーパ・ゴデブスキ(1874~1937)の2人の子供のミミとジャンのために作曲されたもので、1910年4月20日、パリのガヴオーホールで開かれた独立音楽協会(SMI)の第1回演奏において初演された。そして翌1911年初頭には連弾版をそのまま管弦楽版に編曲し、さらに1911年から1912年初頭にかけて劇場支配人のジャック・ルーシェ(Jacques Rouché 1862~1957)の依頼により、バレエ版を手がけた。これらの作品はどちらも後に管弦楽作品へ転用されており、ピアノ二重奏作品版が先行して書かれることで、管弦楽作品を作曲する際のスケッチとしての役割があった。

次に2つ目の系譜の作曲家たちを見てみよう。フランクにはあまり知られていない2つの連弾作品がある。これらの作品はほとんど演奏されないが、〈二重奏曲第1番 —《神よ、王を助けたまえ》による op.4 Duo No.1 sur le *God save the King* op.4〉(1842年)と〈二重奏曲第2番 —グレットリの《リュシル》²³の四重唱による4手のための op.17 Duo à quatre mains No.2 sur le quatuor de *Lucile* de Grétry op.17〉(1846年)が残されている。この後、フランクは自身の管弦楽作品をピアノ二重奏用に編曲するのみで、オリジナル作品は全く書かなかった。

続いて、フランクに学んだショーソンは、未出版の連弾作品《4手のための2つのソナチネ 2 sonatines pour piano à quatre mains²⁴》(1878年)があることが分かっているほかは、ピアノ二重奏作品を書いていない。

フランクとショーソンには主要な作品が見られない中、この系譜の中で唯一多作であったドビュッシーは、この分野に深い関心を持っていた。オリジナル作品・編曲作品共に多く、管弦楽曲も当初は連弾のために計画されていたり、また管弦楽作品にする際の草稿として連弾譜を書いていた。まず、18歳の時に書いた2台ピアノ作品〈アンダンテ *Andante*〉(1880年)、続いて未完の連弾作品《交響曲 ロ短調 *Symphonie si mineur*》(1880~1881年)はドビュッシーの初期の作品である。

²³ アンドレ・エルネスト・モDEST・グレットリ (André Ernest Modeste Grétry 1741~1813) の1幕からなるオペラ〈リュシル *Lucile*〉は1769年にパリで初演された。

²⁴ No.1 en sol mineur, No.2 en ré mineur

《交響曲》は管弦楽作品のようなタイトルだが、実際に管弦楽版にされたか否かは不明である。またこの曲は第1楽章のみ楽譜が現存している。このほかには、連弾作品の《小組曲 Petite suite》(1886～1889年)と〈昔のロス伯爵家の人びとの行進曲 Marche des anciens comtes de Ross〉(1891年)、2台ピアノ作品の〈ワルツ Valse〉(1894年)と〈リンダラハ Lindaraja〉(1901年)、そして晩年に書かれた連弾作品の《6つの古代の墓碑銘 6 Epigraphes antiques》(1914年)、2台ピアノ作品の《白と黒で En blanc et noir》(1915年)が書かれた。この中で、二重奏作品が基となって管弦楽版へ編曲されたものは3つあり、《小組曲》はビューセルによって管弦楽版へと編曲され、〈昔のロス伯爵家の人びとの行進曲〉はドビュッシー自身によって《民謡の主題によるスコットランド行進曲》として編曲され、そして、《6つの古代の墓碑銘》は2台ピアノ用と管弦楽版に編曲されている。そして、オリジナル作品のほかは主な管弦楽曲からの編曲が多数残されており、例えば〈牧神の午後への前奏曲 Prélude à l'après-midi d'un faune〉(1897年)などが挙げられる。

このように、フランクから始まるこの系譜では、ドビュッシーの作品以外はあまり知られていなかった。そして、2つの流れが合流した所を見てみると、まずデュカスにはオリジナルのピアノ二重奏作品は見当たらないが、今日最も頻繁に演奏されるのが、管弦楽曲版の編曲作品である2台ピアノのための〈魔法使いの弟子 L'apprenti sorcier〉(1897年)がある。

続くルーセルにはピアノ二重奏作品はない。しかし、シュミットには多数のピアノ二重奏作品がある。《3つの狂詩曲 op.53 Trois rapsodies op.53》(1904年)、《ドイツの思い出 op.28 Reflets d'Allemagne op.28》(1905年)、《5つの音で op.34 Sur 5 notes op.34》、《眠りの精の一週間 (ヤルマールの夢) op.58 Une semaine du petit elfe ferme-l'oeil (Les songes de Hjalmar) op.58》(1912年)、《旅のページ op.26 Feuilletts de voyage op.26》(1903～1913年)などがあり、このほかに5組の連弾曲があると言われているが詳細は不明である。

これら以外の作曲家を見てみると、ジョルジュ・ビゼーには(Georges Bizet 1833～75年)ただ1つの連弾作品《子供の遊び op.22 Jeux d'enfants op.22》(1871年)がある。そして、エマニュエル・シャブリエ(Emmanuel Chabrier 1841～94年)には連弾作品の〈道化の行列 Cortège burlesque〉(1871年)と《前奏曲とフランス行進曲 Prélude et marche française》(1883年)、2台ピアノの《3つのロマンティックなワルツ 3 valse romantiques》(1883年)、連弾作品の《ミュンヘンの思い出 Souvenirs de Munich》(1886年)がある。

また注目すべき女流作曲家として、当時優雅な演奏スタイルと優れた演奏技術を持っていたセシル・シャミナード (Cécile Chaminade 1857～1944) が多数のピアノ二重奏曲を残している。これまでの研究では、ごく一部の作品しか知られていなかったが、今回膨大な数の作品を確認することができた。ここでは作曲年が不明のものがほとんどであったため、作品番号順に挙げる。まず連弾作品では〈メヌエット op.23 Minuetto op.23〉、〈セレナード op.29 Serenade op.29〉、〈バレエアリア op.30 Air de ballet op.30〉、〈ギター op.32 Guitare op.32〉、〈ワルツ奇想曲 op.33 Valse-caprice op.33〉、〈秋 op.35-2 Automne op.35-2〉、《交響的バレエ〈カリロエ〉 op.37 "Callirhoe" Ballet symphonique op.37》、〈ピエレット op.41 Pierrette op.41〉、〈ロリータ／スペイン奇想曲 op.54 Lolita, Caprice espagnole op.54〉、《ロマンティックな6つの小品 op.55 6 Pièces romantiques op.55》、〈スカラムーシュ op.56 Scaramouche op.56〉、〈アラベスク op.61 Arabesque op.61〉、〈モレナ op.67 La morena op.67〉、〈古いスタイルの小品 op.74 Pièce dans le style Ancienne op.74〉、〈思い出 op.76-1 Souvenance op.76-1〉、〈高揚 op.76-2 Elevation op.76-2〉、〈牧歌 op.76-3 Idylle op.76-3〉、〈ブルターニュの歌 op.76-5 Chanson bretonne op.76-5〉、〈黙想 op.76-6 Meditation op.76-6〉、〈牧歌 op.76-7 頃 Eglogue op.76- 7 頃〉、〈朝 op.79-1 Le Matin op.79-1〉、〈リトルネロ op.83 Ritournelle op.83〉、〈アンリ 4 世 op.85 Vert-galant op.85〉、〈思い出 op.88 Rimembranza op.88〉、〈第4ワルツ op.91 Fourth valse op.91〉、〈クレオールの踊り第2“ハバネラ” op.94 Danse Creole "2e havanaise" op.94〉、〈パヴァーヌ op.95-2 Pavane op.95-2〉、〈水の精 op.101 L'Ondine op.101〉、〈楽興の時 op.103 Moment musical op.103〉、〈第7ロマンティックワルツ op.115 7eme Valse Romantique op.115〉、〈第2ガヴオット op.121 2eme gavotte op.121〉、〈おとぎ話 第2番 Conte bleus No.2〉、《子供のアルバム (第2組曲) 12の非常にやさしい作品 op.126 Album des enfants (2nd Series) 12 morceaux très faciles op.126》、〈間奏曲 op.152 Interlude op.152〉がある。

一方2台ピアノ作品は、《ロマンティックな小品とガヴオット op.9 Pièce Romantique et Gavotte op.9》、〈セヴィリア人 op.19 La Sevillane op.19〉、〈交響的バレエ《カリロエ》より幕間の曲、シンバルステップ op.36 "Callirhoe" Ballet Symphonique Intermède, Pas des cymbales op.36〉、《アンダンテとスケルツェッティノー op.59 Andante et Scherzettino op.59》(1891年刊)、〈カーニバルのワルツ op.73 Valse carnavalesque op.73〉、〈朝 op.79-1 Le matin op.79-1〉、〈夜 op.79-2 Le soir op.79-2〉、〈交響的二重奏曲 op.117 Duo symphonique op.117〉、〈アメリカ

風行進曲 op.131 Marche americaine op.131)、〈行列 op.143 Cortège op.143)、〈異教の踊り op.151 Danse paienne op.151) などがある。

次に、ユニークなタイトルを持つ連弾作品ばかりを書いたエリック・サティ (Erik Satie 1866~1925) は、《梨の形をした 3 つの小品 3 morceaux en forme de poire》(1903 年)、《馬の装具で En habit de cheval》(1911 年)、《不愉快な概要 Aperçus désagréables》(1912 年)、《組み立てられた 3 つの小品 3 petites pièces montées》(1920 年)、《風変わりな美女 La belle excentrique》(1920 年) の 5 作品を残した。

ドビュッシーと親交を持ち、ヴァイオリニストであり指揮者であったデジレ＝エミール・アンゲルブレシュト (Désiré-Émile Inghelbrecht 1880~1965) は子供向けのやさしい連弾曲を数多く残した。《子供部屋 La nursery》(1905~1932 年) は彼の代表作であり、フランスの子供の歌に基づく作品で、全 6 巻に 36 個の短い曲を収めた小品集である。また、この曲集のうちいくつかは後に管弦楽版に編曲された。

そして、第一次世界大戦期の世界的混乱の中でサティによって示唆されて結成したフランス 6 人組 (Les Six) のメンバーもこの分野に大きく貢献した。

まず、ルイ・デュレ (Louis Durey 1888~1979) は連弾作品《2 つの小品 op.7 2 pièces op.7》(1916~1918) を 1 つ残している。

続いて、アルトゥール・オネゲル (Arthur Honegger 1892~1955) はフランスで生まれたが両親はドイツ系スイス人で、ドイツ音楽からの影響も受け、フランス的な感覚とドイツ的な力強さが融合した作品を残した。彼の初期の作品は即物主義的な傾向が強かったが、後半生においてはフランス古典音楽への復帰がみられる。オネゲルの二重奏作品は自作の管弦楽作品を連弾に編曲したものが多く、オリジナル作品は晩年に書かれた 2 台ピアノのための《パルティータ H.139 Partita H.139》(1940 年) のみが残されている。

そして、オネゲルの同窓生であったダリウス・ミヨー (Darius Milhaud 1892~1974) には数多くの作品があり、オリジナル作品・編曲作品共に音楽的内容も大変充実しており、かつ技術的にも難易度が高い。特に彼のオリジナル作品は全て 2 台ピアノのために書かれており、最も有名な《スカラムーシュ op.165b Scaramouche op.165b》(1937)、《リベルタドーラ op.236 La libertadora op.236》(1943 年)、《夢 op.237 Les songes op.237》(1943 年)、《マルティニク島の舞踏会 op.249 La bal martiniquais op.249》(1944 年)、《ニューオーリンズの謝肉祭 op.275 Carnaval à la Nouvelle-Orléans》(1947 年)、〈ケンタッキアーナ op.287

Kentuckiana op.287) (1948年)、《3楽章の6つの舞曲 op.433 6 danses en trios mouvements op.433》(1970年)などがある。

フランス6人組の中で唯一女性メンバーであったジェルメーヌ・タイユフェール (Germaine Tailleferre 1892～1983) も多くのピアノ二重奏作品を残した。まず、6つの非常に易しい曲から構成されている連弾作品《最初のお手柄 Premières prouesses》(1910年)、2台ピアノ作品の〈トッカータ Toccata〉(1917年)、〈ファンダンゴ Fandango〉(1920年)、《野外遊戯 Jeux de plein air》(1922年)、《2つのワルツ 2 valse》(1928年)、〈間奏曲 Intermezzo〉(1946年)、《ソナタ Sonate》(1974年)、そして連弾作品の《きまぐれな組曲 Suite burlesque》(1979年)などがある。彼女の作品は、上品で端麗なサロン風の小品が主であるが、連弾作品より2台ピアノ作品の方が技巧的に難しい。

今日よく知られているフランシス・プーランク (Francis Poulenc 1899～1963) は、優れたピアニストであった母親から最初の手ほどきを受けた影響もあり、特にピアノ奏法に精通していた。そんな彼はピアニストとして活躍し、また作曲家としてはあらゆるジャンルの楽曲を作曲したが、主にピアノ曲において重要なレパートリーを残した。オリジナルのピアノ二重奏作品のほとんどは2台ピアノ作品で占めている。3楽章からなる連弾作品の《4手のためのソナタ Sonate pour piano 4 mains》²⁵ (1918年)、2台ピアノ作品の〈シテール島への船出 L'embarquement pour Cythère〉(1951年)、《〈仮面舞踏会〉の終曲によるカプリッチョ Capriccio d'après 'Le bal masqué'》(1952年)、4楽章からなる《2台のピアノのためのソナタ Sonate pour 2 pianos》(1952～1953年)、〈悲歌 Elégie〉(1959年)などがある。

そして、フランス6人組の中心的存在として活躍したジョルジュ・オーリック (Georges Auric 1899～1983) は映画音楽を数多く手がけたことで知られており、ピアノ曲はあまり有名ではないが、彼もまたこの分野において多くのオリジナル作品を残した。連弾作品の《5つのバガテル 5 Bagatelles》(1925～1926)、2台ピアノ作品の〈ワルツ Valse〉(1949年)、《パルティータ Partita》(1953～1955年)、〈2人遊び 第1番 Doubles-jeux I〉(1970年)、〈2人遊び 第2番 Doubles-jeux II〉(1971年)、〈2人遊び 第3番 Doubles-jeux III〉(1971年)などがある。

以上のように6人組の作品を挙げたが、彼らの作品はオリジナルの2台ピアノ作品が占める割合が高いことが分かった。

そして、彼らと同時代のフランスの作曲家としてはジャック・イベール (Jacques

²⁵ この作品は後の1939年に改訂され2台ピアノ版も存在する。

Ibert 1890～1962)がいるが、イベールは自作の管弦楽作品の連弾編曲のみ残し、オリジナル作品は書いていない。

これに続く作曲家として、オリヴィエ・メシアン(Olivier Messiaen 1908～1992)、アンドレ・ジョリベ(André Jolivet 1905～1974)、ジャン・フランセ(Jean Françaix 1912～1997)、アンリ・デュティユー(Henri Dutilleul 1916～2013)、ピエール・ブーレーズ(Pierre Boulez 1925～)らが第二次世界大戦後の作曲界をリードしていった。

まず、20世紀前半から後半にかけてヨーロッパの現代音楽を牽引したメシアンは、オルガニスト・ピアニストとして長年演奏活動を続け、録音も数多く残している。また、熱心なカトリック信者であったため作品に宗教的な内容を反映させた。メシアンには2台ピアノ作品が1つあり、7曲からなる《アーメンの幻影 Vision de l'amen》(1943年)は最もよく知られた非常に難易度の高い作品である。

続いて、メシアンと若きフランス(La jeune France)を結成したジョリベには2つの2台ピアノ作品がある。いずれも無調的な作品で〈ホピ族のへび踊り Hopi snake dance〉(1948年)と〈パチンコ Patchinko〉(1970年)がある。

そして、音楽家の家庭に育ったフランセにはオリジナル作品2つと編曲作品が2つある。オリジナル作品は、2台ピアノ作品の《8つの異国風の舞曲 8 Dances exotiques》(1957年)と連弾作品の《オーギュスト・ルノワールによる15人の子供の肖像 15 portraits d'enfants d'Auguste Renoir》(1971年刊行)がある。

印象主義または調性原理の中で現代的な手法を展開したデュティユーは2台ピアノ作品の《響きの形 Figures de résonances》を書いた。この曲では特殊奏法が多用され、音を出さないように鍵盤を押さえ、共鳴によって発音させるハーモニクス、こぶしや前腕を用いたクラスター、和音を押さえている指を1本ずつ離して徐々に響きを減衰させる手法などを用いており、非常に興味深い作品となっている。

続いてメシアンに学んだブーレーズは2つの2台ピアノ作品を残している。全3曲からなる《ストリクチュール(構造)第1巻 Structures I》と全2曲からなる《ストリクチュール(構造)第2巻 Structures II》は、全面的にセリー技法で書かれており、非連続的でランダムな音高、強弱、長短、ニュアンスの急激で多彩な変化が一貫して続く難曲である。

これらの現代作品においては、これまでのピアノ二重奏曲とは異なって高い合奏能力が求められている。

次に、アメリカの作品についてみてみよう。

まず、13歳でパリに渡りピアノを学んだルイス・モロー・ゴットシャルク (Louis Moreau Gottschalk 1829~69) は南米の民族的要素に華麗なピアノ技法を加えた親しみやすい作品を残した。ピアノ二重奏の分野においては、どちらかと言えば弾いて楽しく、聴いて親しみやすい娯楽的な作品が多い。オリジナル作品もあるが、自身のピアノ独奏曲を連弾に編曲した作品も多く残されている。

彼のオリジナル作品は全て連弾で書かれており、〈ホタ・アラゴネーサ スペイン奇想曲 op.14 La jota aragonesa caprice espagnol op.14〉(1852年)、〈クリオーリョのバラード 華麗な奇想曲 キューバ舞曲 op.37 Ojos criollos caprice brillant danse cubaine op.37〉(1859年)、〈私に答えて 華麗な奇想曲 キューバ舞曲 op.50 Réponds moi caprice brilliant danse subaine〉(1859)、〈ガリーナ (めんどり) op.53 La gallina (The hen) op.53〉(1863年)、〈彼女の眼 名高い演奏会用ポルカ op.66 Ses yeux célèbre polka de concert op.66〉(1865年)、〈光輝く 演奏会用大ワルツ op.72 Radieuse grande valse de concert op.72〉(1863年)などがある。

次に、パリ音楽院でピアノを学んだエドワード・アレクサンダー・マクダウェル (Edward Alexander MacDowell 1860~1908) は数多くのピアノ小品を書いたが、ピアノ二重奏作品は連弾作品の《3つの詩曲 op.20 3 poems op.20》のみである。

続いて、パリで作曲を学んだアーロン・コープランド (Aaron Copland 1900~90) は2台ピアノ作品の〈キューバ舞曲 Danzón cubano〉(1942年)を残した。オリジナル作品はこの1曲のみであるが、彼は自身のバレエ音楽《青年の踊り Dance of the adolescent》(1930年)、《エル＝サロン＝メヒコ El Saleón México》(1936年)、《ビリー＝ザ＝キッド Billy the Kid》(1938年)などを2台ピアノ用に編曲している。

また、現代アメリカを代表するサミュエル・バーバー (Samuel Barber 1910~1981) はピアノ曲自体あまり書かなかったが、1つの連弾作品を残している。全6曲からなる《思い出 op.28 Souvenirs op.28》(1952年)は後にバレエ組曲として管弦楽作品に編曲された。

20世紀最大の作曲家であるジョン・ケージ (John Cage 1912~1992) は〈経験 1 Experiences 1〉(1944年)と〈トゥー² Two²〉(1989年)の2つの2台ピアノ作品を残し、またジョン・コリリアーノ (John Corigliano 1938~) は2台ピアノ作品の〈万華鏡 Kaleidoscope〉(1959年)と連弾作品の《見晴らし台の踊り Gazebo dances》(1972年)を書いた。これらの作品は非常に複雑で、アンサンブルが極めて難しいものである。

第 2 章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品

第2章では、ロシアにおいても同様にピアノ二重奏作品の歴史を辿っていく。その際、時期を最初のピアノ二重奏作品が書かれた1829年からロシア革命が起こった1917年に限定し、その後ソヴィエト連邦政府により芸術が国家の監督下に置かれ規制されるようになった時期を除く。まず、1829年から1917年の88年間をどのように時代区分をすべきか先行研究を見てみたい。ロシアは西欧と同じヨーロッパ大陸に位置するものの、音楽史においてドイツ・フランス圏と同じ時代区分では正確に当てはまらない場合がある。そこで、先行研究から検討しどのような時代区分がなされるべきか考察した上で、各々の時代について論じていく。その際、時代背景、作曲動機や音楽様式の変化を通し、連弾と2台ピアノが発展していく経緯を概論的に述べる。

第1節 時代区分の設定

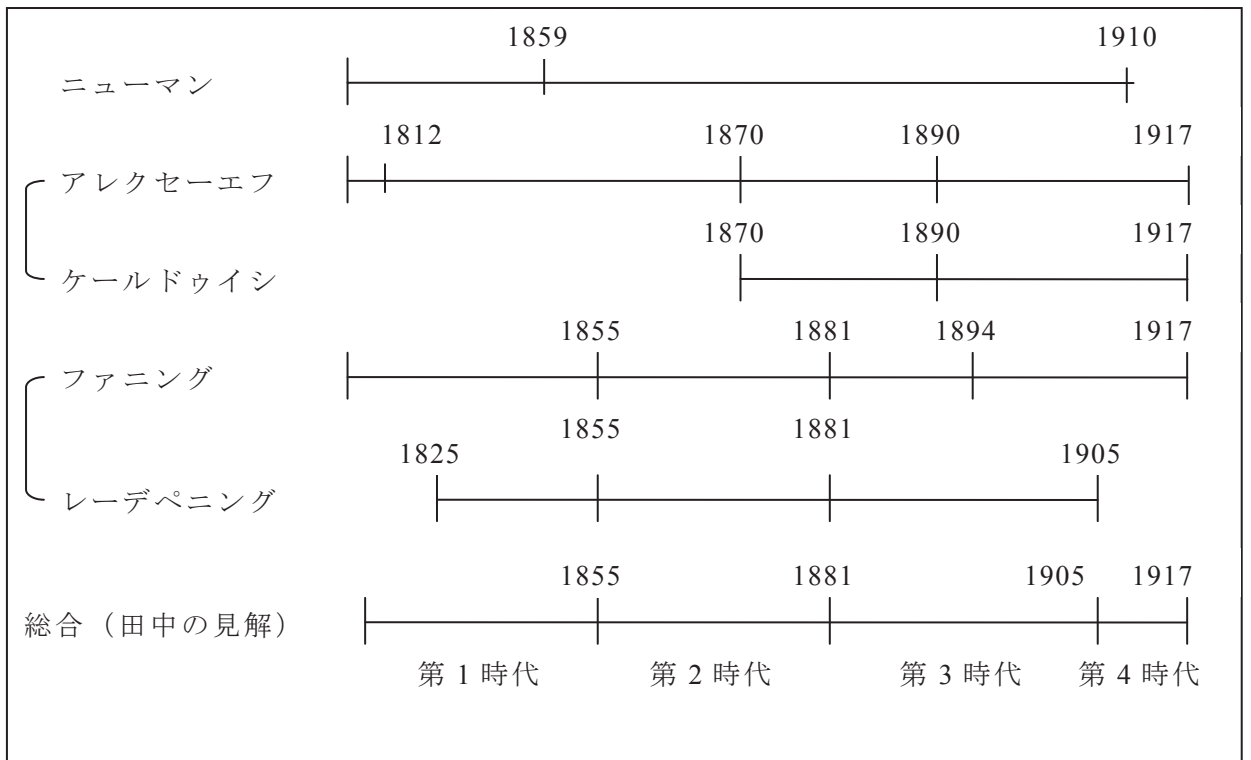
ロシア音楽の時代区分については、理論家によって見解が異なっているが、ここでは、各々の見解を比較検討した田中香月の先行研究²⁶を取り上げてみよう。

まず田中は、理論家による各々の見解を整理し、3つの見方を提示する。1つ目はウィリアム・ニューマン（William Newman 1912～2000）、2つ目はロシアの理論家であるA.D.アレクセーエフ（A.D.Alekseev 1913～没年不詳）とケールドゥイシ（生没年不詳）、3つ目はデーヴィッド・ファニング（David Fanning 1955～）とドロテア・レーデペニング（Dorothea Redepenning 1954～）で、最終的に次のような表を作成して、ファニングとレーデペニングの見解を総合した田中自身の見解を打ち出している。

【図1】はニューマン、アレクセーエフ、ケールドゥイシ、ファニング、レーデペニングと田中の見解をまとめたものである。

²⁶ 以下の論述は下記の文献より適宜引用した。田中香月 「19世紀後期(1881)から革命(1917)までのロシアの作曲家による出版されているピアノ・ソナタに見られるソナタ形式の特徴」平成16年度 エリザベト音楽大学博士学位論文, 2004. pp.3-11。

【図 1】



3つの見方のうち、田中が1つ目のニューマンを比較に取り上げたのは、ニューマンがロシアにおけるピアノ・ソナタの作曲家について触れており、田中の研究に際して必要であったためと思われるが、2時代にしか区分されておらず、田中自身もっと細かく区分しなければならないと述べているので、ここではこの見解を排除する。

続いて、2つ目と3つ目の見方を見てみよう。まず、田中が採用しなかった2つ目の区分の仕方について考察してみると、1870年からの20年ごとに区分してある。これは各時代のピアノ音楽界の動向を反映したものであり、活躍した作曲家によって区分している。アレクセーエフとケールドゥイシの区分では、1870年までの作曲家はあまり重要視されておらず、1812年から1870年まで58年間を1つの区分としている。また、この2人の理論家が区分する際に取り上げている作曲家に多少の違いはあるものの、総合すると第1時代は1812年まで、第2時代は1812～1870年、第3時代は1870～1890年、第4時代は1890～1917年と区分される。この時代区分に沿って各時代に活躍した作曲家をみると、第2時代はミハイル・イヴァノヴィチ・グリーンカ (Mikhail Ivanovich Glinka 1804～1857) や「五人組」に属する作曲家たち、ルビンシテーイン兄弟、そしてその中でも最も中心的存在はピョートル・イリイチ・チャイコフスキイ (Piotr Il'ich Tchaikovsky

1840～1893) だとしている。そして続く第3時代では、アレクサンドル・ニコラエヴィチ・スクリャービン (Aleksandr Nikolaevich Skryabin 1872～1915) とセルゲイ・ラフマーニノフ (Sergei Rakhmaninov 1873～1943)、セルゲイ・プロコフィエフ (Sergei Prokof'ev 1891～1953) らの名前が挙げられている。

田中はこの区分について、1860年以前については手元に文献がないため言及できないと述べ、さらに1870年からの区分と1890年からの区分がほぼ同じように区分されているのはロシア人の理論家は些か便宜的に時代区分を考えているような面がうかがわれると述べている。もちろん、この区分の仕方はピアノ音楽界の動向を反映しているので不適切ではないが、政治的または文化的な要因が加味されていない上、第2時代が極端に長くこの時代の音楽界の動向が不明瞭であると判断したため、筆者も2つ目の見解を排除する。

最後に田中が採用した3つ目の見解だが、主にレーデペニングの考え方に軸を置き、ファニングの考え方は参考に付け加えた上で総合している。田中は、レーデペニングの時代区分は政治的、文化的な動きを含めたロシア革命までの全体像を的確に把握できるであろうと述べており、第1時代を1855年まで、第2時代を1855～1881年、第3時代を1881～1905年、第4時代を1905～1917年と定義している。この区分の仕方は、ロシア皇帝の在位期間と革命の起きた年に沿って区切ってある。例えば、第1時代の1855年までは、パヴロヴィチ・ニコラーイ1世 (Pavlovich Nikolai I 1796～1855) の在位期間で、第2時代の1855～1881年はニコラエヴィチ・アレクサンドル2世 (Nikolaevich Aleksandr II 1818～1881) である。しかし、第3時代はアレクサンドロヴィチ・アレクサンドル3世 (Aleksandrovich Aleksandr III 1845～1894) の在位期間に沿って1881～1894年とせず、血の日曜日事件を発端とする第1次革命までの1881～1905年までとしている。レーデペニングの見解では1905年までで区分は終わっているが、ここで田中は第1次革命からロマノフ王朝による帝政が崩壊する1905～1917年までを第4時代として置いた。

田中の時代区分では、19世紀後半から20世紀初頭のロシア音楽史を政治的・文化的側面の両方から捉えており、各時代の違いを特徴的に区分できる。また短い期間にどのようにロシア音楽が発展していったのか、その変遷の節目が明確に分けられるので大変優れている。

筆者もロシア音楽は政治的要因がその背景に大きく関与しているという考えを持っているため、レーデペニングの見解を引き継いだ田中の意見に賛同したい。しかし、田中の論文では各時代の皇帝の文化政策までは具体的に触れられておら

ず、またそれに伴ったロシアの作曲家たちの動向を踏まえたものであるかは述べられていなかった。そこで、筆者は再度この時代区分が適しているか考察したい。

まず第 1 時代を見てみよう。元々ロシアでは、ピョートル 1 世 (Pyotr I Alekseevich 1672~1725、在位 1682~1725) の近代化政策によって 1703 年にサンクト・ペテルブルクが建都されると、この地に西欧の音楽がもたらされた。特にピョートル 1 世の妻であるエカチェリーナ・アレクセーエヴナ (1684~1727、在位 1725~1727) は、ロシア宮廷でオペラや器楽を楽しむ習慣を定着させるために、イタリア人を中心とする西欧の音楽家を招いて若いロシア人の音楽家の指導に当たらせ、積極的にイタリア音楽を導入した。イタリアから招かれた音楽家たちは職業音楽家であったのに対して、当時のロシアの音楽家たちは巡業芸人やアマチュアが多かった。長い間ヨーロッパ音楽とロシア音楽の溝は容易には埋まらなかったが、ロシア人作曲家が次第にドイツやイタリアへ留学するにつれてヨーロッパ音楽とロシア音楽の融合がゆっくりと進んでいった。そのような流れの中で 1825 年のデカブリストの乱 (Decembrist revolt)²⁷ の混乱期に皇帝に就任したニコラーイ 1 世²⁸ (在位 1825~1855) は、典型的な専制君主を貫いてロシアの民族性を基盤とする政策を掲げた。これによって、芸術の分野でもロシアの民族主義運動の展開が促され、国民楽派の創設に大きな影響を与えた。

またニコラーイ 1 世は、首都サンクト・ペテルブルクをヨーロッパに匹敵する都市として箔付けし、自らは啓蒙君主として権力を誇示するため、1843 年にイタリア・オペラ団を創設した。皇帝はイタリア・オペラ団への出資をいとわず、最高のイタリア人歌手を出演させ、管弦楽の質も無類のものとなった。その一方で、ロシア・オペラは他の劇場へと排除され、モスクワが主な活動拠点となった。このように第 1 時代は西欧から導入された音楽がロシア音楽界の第一線をリードし、その担い手もアマチュアのロシア音楽家であったが、その陰ではロシア民族主義運動の下、ロシア的な音楽要素が着実に芽生えていた。

次に第 2 時代では、クリミア戦争²⁹ の敗北で明らかになったロシアの後進性を克服するため、アレクサンドル 2 世 (Aleksandr II Nikolaevich 1818~1881、在位 1855~1881) は 1861 年に農奴を解放して自由主義的な大改革を断行してロシアの近代化を推し進めた。彼の主な芸術政策としては、1850 年代半ば以降サンクト・ペテルブルクでロシア・オペラの上演を復活させたことなどが挙げられる。

²⁷ 1825 年 12 月 14 日 (グレゴリオ暦 12 月 26 日) にロシアで起きた反乱事件。デカブリストの乱は、ロシアの皇帝専制に対して農奴解放を要求した闘争である。

²⁸ ニコライ・パヴロヴィチ・ロマノフ (Nicholai Pavlovich Romanov 1796~1855)

²⁹ 1853 年から 1856 年にかけてクリミア半島で起こったロシアとオスマン帝国の戦争。

これを受けて、音楽界では社会全体における民主主義的な気運の盛り上がりと共に、大きく2つの動きが現れた。

まず1つ目は、第1時代の民族主義運動の流れを汲みイタリアやドイツの音楽を後追いするのではなく、独自の音楽を追求しようとしたロシア国民楽派の流れである。特に「力強い一団」と称された作曲家グループによってロシア国民音楽は完成された。彼らは日頃軍人や高級官僚として勤めながら作曲活動をしており、素人主義を標榜していたものの、無料音楽学校を開設して民衆の啓蒙を推し進めたほか、19世紀ロシア音楽を代表するオペラや管弦楽作品を生み出すことができた。

一方これに対抗したのが、ロシア音楽のディレッタントイズム (dilettantism)³⁰ を強く非難したアントン・ルビンシテーイン (Anton Rubinstein 1829～1894) とニコラーイ・ルビンシテーイン (Nikolai Rubinstein 1835～1881) を祖とする西欧的でアカデミックな流れである。アレクサンドル2世が帝位を継ぎ、自由主義的改革の中で国民の才能を支援する姿勢が打ち出されると、ルビンシテーイン兄弟はより高等な音楽教育がロシア音楽文化の確立に不可欠だと確信し、兄アントンの主導により、1859年にロシアの専門的音楽教育と音楽趣味の発展・向上、音楽的才能の育成などを目的としてロシア音楽協会³¹を設立した。その後、ロシア音楽協会はペテルブルク音楽院とモスクワ音楽院の設立に尽力し、西欧ロマン派の音楽様式を取り入れて洗練された音楽を教育しようとした。

このように第2時代では、アマチュア向けの無料音楽学校と職業音楽家を育てる音楽院が共存し、両者の対立は長い間続いていたが、国民楽派の活動は1870年を過ぎると次第に弱まり、「力強い一団」は第2時代中に解体に追い込まれた。一方で、ペテルブルク音楽院やモスクワ音楽院で高等音楽教育を修了した音楽家は「自由芸術家」の称号が与えられ、このことにより次の時代のロシアの職業音楽家の公的地位向上と音楽活動の発展に大きな刺激を与えた。

また、農奴解放によって没落した貴族に代わり、私有財産を芸術に投じるパトロンも現れ、貴族たちとの競合を避けるため、民衆芸術の発掘や現代芸術の支援、収集に力を注ぎ、ここから後の時代のロシア原始主義やロシア象徴主義、19世紀

³⁰ ディレッタントイズムとは、芸術を趣味として愛好することを意味する。ここでは専門的な音楽教育を受けずにアマチュアとして音楽活動を行っていた五人組のような作曲家たちのことを指している。

³¹ 1859年、A.ルビンシテーインの主導によりロシアの専門的な音楽教育の発展と音楽的才能の育成などを目的として、ペテルブルク交響楽協会などを基盤に設立された音楽組織。交響楽や室内楽の定期演奏会を組織し、また音楽院の創設に貢献した。

末「銀の時代」³²へと道を開くことになった。結果的に見れば、ロシアの民族主義運動の流れは短かったものの、国民楽派の流れと西欧的でアカデミックな流れが混在したこの時代は、音楽的な面から見てもロシア的な音楽要素と西欧的な音楽要素の両者が花開いた豊かな時代であった。

続く第3時代では、アレクサンドル3世は第2時代の反動として再び君主制を強化し、前帝アレクサンドル2世の行った改革を撤廃して制限を加えた。そのため国内の治安は1904年の革命に向けて悪化していったが、芸術政策では、帝政ロシアの国際的なイメージを上げ、皇帝の威厳を高めるために祖父ニコラーイ1世由来の政策であったイタリア・オペラ優遇や帝室による劇場運営の独占を撤廃したことで、19世紀末にはロシア・オペラがレパートリーの中心を占めるようになり、さらに音楽家たちにロシア的な要素を音楽に取り入れて洗練させるよう命じた。その中で、モスクワ音楽院の第1世代であり当時既に作曲家として国際的な名声を得ていたチャイコフスキイは、国民的性格を強調しつつその理念を西欧音楽の最高の規範を満たすような専門的水準において達成させた³³という点で重用され、またこうした芸術政策に相応しい作曲家として、チャイコフスキイの次の世代のスクリャービンやラフマーニノフらが重用された。このように、ロシアの作曲家たちは第3時代になってようやく西欧音楽にロシア的な音楽要素を取り入れて独自の語法を確立することができた。彼らは世界に向けてロシア音楽を発信し、大きな影響力を及ぼしたと同時に20世紀への橋渡しとしても大きな役割を担った。

第4時代になると、1904年の日露戦争の敗戦から国力が低下したことを期に閉塞的な雰囲気漂い、ロシア国内は一気に革命へと突き進んでいった。そのような中であって、最後の皇帝ニコラーイ2世は政策面では第3時代から路線変更せず、温存するのみであった。芸術の分野では19世紀末にフランスから入ってきた象徴主義が大きな潮流となり、この芸術運動がきっかけとなってロシア文化の興隆期「銀の時代」が幕を開けた。特に19世紀末から1920年前後にかけて、詩（文学）に限らず、思想や哲学、また絵画、演劇、音楽にも派生し、芸術全般が一斉に開花したため「ロシア・ルネサンス」とも呼ばれている。「銀の時代」の音楽面への影響は限定的なものであったが、1904年頃からは、終末論的意識から世界を

³² 19世紀末から20世紀前後にかけてのロシアにおける詩の隆盛期を指す。

³³ チャイコフスキイの音楽様式に関して、アメリカの音楽学者リチャード・タラスキン（Richard Taruskin 1945～）が提唱している概念。特にチャイコフスキイの4つの管弦楽組曲の中でこの様式が見られると指摘している。これらの組曲の中では、帝政の栄華と農村の平和とを対比させた内容が扱われ、例えば帝国の繁栄を称える内容の場合にはポロネーズを用いたり、華麗な技巧を盛り込んで暗示している。

変容させる業としての巫術（テウルジー）的芸術が展開された。その代表的な作曲家はスクリャービンであった。また 1910 年代からは象徴主義に対抗する流派が現れ、音楽の分野ではイーゴル・ストラヴィーンスキイ（Igor Stravinskii 1882～1971）やプロコーフィエフらの原始主義、そしてストラヴィーンスキイの新古典主義が挙げられる。一方で、1917 年の 10 月革命までラフマーニノフやニコライ・メトネル（Nikolai Medtner 1880～1951）のようにロマン派的な曲調で名人芸を含む作品を書き続ける作曲家も少なからず活躍していて、第 4 時代では帝政ロシア末期の爛熟した文化状況を背景に、諸流派が混在した。

このように、各時代でそれぞれの皇帝の政策が異なり、芸術はまず政治の方針に従わざるを得ない状況にあった。皇帝の権力誇示のためにも音楽は用いられており、国の策略がロシア音楽に与える影響は非常に大きく、その度に作曲家たちの音楽活動は大きく方向転換させられ、またその方向性もおのずと決まってくることになる。ロシア音楽は、元々西欧諸国の音楽文化より遅れをとっていたが、各皇帝の指導下、イタリア音楽の導入、民族主義の開花、アカデミックな西欧的な音楽の導入と音楽院の設立、そして最終的にロシア的な音楽要素と西欧的な音楽との融合に成功した結果、短い期間に独自の音楽文化を開花させたのである。

よって本論文では、このようなロシア音楽界の動向も加味した上で、皇帝の即位、あるいは革命という歴史的な節目によって 4 つの時代に区分することが妥当であると判断し、田中と同様に第 1 時代を 1855 年まで、第 2 時代を 1855～1881 年、第 3 時代を 1881～1905 年、第 4 時代を 1905～1917 年と定義する。

第 2 節 第 1 時代（1855 年まで）

ロシアでは 19 世紀を迎えるまでイタリアやオーストリア、ドイツ、フランスなどのように国際的に評価されるような自国の作曲家を生みださなかった。それは、元来ロシア正教会が典礼で楽器の使用を禁止していたため、教会においてオルガン（鍵盤）音楽が普及しなかったからである。18 世紀になっても皇帝一家や大地主の貴族たちはオペラを好み、そこから派生した弦楽器や管楽器の作品は重用されたが、通奏低音としてのチェンバロ以外の鍵盤楽器作品は全くといってよいほど目を向けられなかった。ロシア音楽を紐解く時、その原点と見なされているのはグリーンカであるが、実際そこに至るまでには長い年月があり、多くの外国人音楽家の活躍があった。グリーンカ以前の作曲家についてはあまり知られていな

いが、ロシア音楽黎明期ではどのような音楽が愛されていて、それがどのように発展してきたのだろうか。

ピョートル大帝がネヴァ河畔の沼沢地に新しい都を建設し始めたのは 1703 年のことで、大帝が気に入っていたオランダのアムステルダムに倣って 1713 年にサンクト・ペテルブルクが完成した。その後、この都はロシアの欧化政策の拠点となり、音楽の分野においても重要な中心地として西欧の音楽家が数多く招聘された。最初のうちは、ピョートル大帝が息子や娘の結婚相手にドイツ系の貴族を選んだ関係で、ドイツ人音楽家もこの都の最初の音楽活動を担い、1730 年頃には宮廷オーケストラも結成された。その後、イタリアからバルダッサーレ・ガルッピ (Baldassare Galuppi 1706~1785) が 1765 年から 1768 年までペテルブルク宮廷楽長に招かれ、また 1776 年から 1784 年までエカテリーナ 2 世の招きでオペラ作曲家のジョヴァンニ・パイジェッロ (Giovanni Paisiello 1740~1816) が宮廷楽長に就任した。そして、西ヨーロッパのオペラに心酔していたエカテリーナが亡くなると、その息子のパーヴェル 1 世³⁴ (Pavel I 1754~1801) は反動でイタリア・オペラの上演を禁止したが、続くアレクサンドル 1 世の時代には規制が解かれ、上演する曲目が自由になった。

このような中で、ロシア鍵盤音楽が第一歩を踏み出したのもこの時期であった。特にガルッピとパイジェッロは数多くのピアノ作品を残しており、ペテルブルクの初期ピアノ文化に貢献した。そのほかでは、ドイツ貴族の生まれの女帝エカテリーナの影響が大きく、エカテリーナ時代のロシアはプロイセンとの同化意識が強かったため、彼女は器楽に関してドイツやオーストリアの音楽を積極的に導入した。また、この時期に楽譜印刷技術もドイツから導入され、出版社たちは楽譜の印刷出版と同時にロシア語による音楽書や音楽雑誌も普及させ、ロシア音楽を広めるのに大きく貢献した。

しかし、ロシア国外から西欧音楽を輸入し、楽譜も流通するようになったとはいえ、ペテルブルクの音楽のレベルは依然として高くなく 19 世紀前半のロシアのピアノ音楽の発展を担ったのはやはり外国人であった。その好機を狙ってロシアに乗り込んできたのは、イタリアでもロンドンでも活躍したクレメンティであった。楽譜出版社としても有名であったクレメンティは、1802 年に自身が経営する会社のペテルブルク支店を開業し、それに伴ってピアノをヨーロッパから持ちこんだ。これがロシアにおけるピアノ歴史の始まりである。ロシアにピアノが広まる頃には発明されてから約 100 年が経っており、ピアノはほぼ現在と同じ機能を

³⁴ パーヴェル・ペトロヴィチ・ロマノフ (Pavel Petrovich Romanov)。

備えた状態で輸入された。また、当時ヨーロッパで一般的であった小さな音量で繊細な音が出るウィーンアクションとは異なり、ロシアでは十分に音量の出るイギリス式のダブル・アクションのピアノが導入されたため、ハイフィンガー³⁵に頼らない奏法が確立し、以後ロシアのピアノ奏法は独自の発展を遂げることとなった。

さて、このクレメンティは店等でのデモンストレーション演奏のために自身の弟子であるアイルランド出身のジョン・フィールド（John Field 1782～1837）をペテルブルクに同行させた。クレメンティがロシアを去った後、店を任されたフィールドはロシアに留まり、主にペテルブルクとモスクワで作曲家、ピアニスト、ピアノ教師として大きな役割を果たした。フィールドがペテルブルクで公に演奏したのは1804年に開かれたペテルブルクフィルハーモニー・ホールで開催された演奏会であった。この時、フィールドは自身のピアノ協奏曲第1番を演奏し、大成功を収めたが、これがきっかけとなって彼の下には才能ある音楽家やピアニストが集結した。その中には、後の偉大なピアニストであるセルゲイ・ラフマーニノフの祖父にあたるアルカディア・ラフマーニノフや、国民楽派の重要人物であるグリーンカがいた。

グリーンカは、ベラルーシとの国境に近いロシアに生まれ、音楽のあらゆる分野で同時代の西欧と肩を並べる作品を残した最初の作曲家であろう。幼少時代の家庭教師からフランス語と絵を教えられ、また楽譜を読み、流行していたフランスオペラの序曲を妹と4手連弾で弾くことを教えられたという。その後、貴族寄宿学校に入学し、そこでの音楽教育はグリーンカにとってかなり重要な位置を占め、才能を伸ばしていった。さらに、グリーンカは当時ペテルブルクで著名な教師にレッスンを受けていた。例えば、ヴァイオリン奏者のフランツ・ヴィヨーム、ピアニストのフィールドとその弟子のヴィルトゥオーゾ・ピアニストのシャルル・マイヤー(Charles Mayer 1799～1837)である。フィールドからは3度のレッスンを受けることができたが、フィールドは間もなくモスクワに移っていったので、引き続きその弟子のマイヤーに師事した。

グリーンカのピアノ独奏作品にはショパンを彷彿させるものが数多くあるが、それらは実際の所フィールドの作風を土台としていて、さらに音楽的にはマイヤーの影響が最も大きかったと後にグリーンカ自身も認めている。一方、ピアノ二重奏作品は、全て連弾作品である。彼の作品はサロン風の短くて楽しいものばかりであるが、自身が優れたピアニストであったせいか技巧的に難しいものも見ら

³⁵ 指を鍵盤から高く引き上げ、垂直に打ち下ろす奏法。

れる。彼の処女作であり、ロシアで初めて書かれた2曲からなる連弾作品の《騎兵隊の速歩 Trot de cavalerie》(1829年)である。その後、イタリア留学中に〈ドニゼッティの愛の妙薬からの舟唄によるギャロップ風即興曲 Impromptu en galop on the Barcarolle from Donizetti's L'Elisir d'amore〉(1832年)を書いた。そして1833年にはイタリアを離れ、10月から5ヶ月間ベルリンでジークフリート・デーネ(Siegfried Dehn 1799~1858)に師事して和声学、対位法、楽器法を学び、〈ロシアの主題によるカプリッチョ Capriccio on Russian Themes〉(1834年)の中でその勉強の成果をまとめている。そして、晩年にロシア国内で書いたものが〈ポルカ Polka〉(1852年)である。

グリーンカは第2時代では全く作品を残さなかった。彼の連弾作品は演奏会用のものではなく、あくまでサロンや家庭などで楽しめるような作品であり、作風としては西欧のロマン派の小品を踏襲しており、独自の書法はまだ見られない。しかしデーネに師事して本格的に作曲を学んでからは、複数旋律を同時進行させる手法や、保続音の多用が目立つようになり、創作期中期から晩年には独自の書法を習得していた。また、民族主義に立つとされているグリーンカであるが、ピアノ二重奏作品においてはロシア民謡を用いたものが少なく、ロシア的な要素が感じられるものは〈ロシアの主題によるカプリッチョ〉と〈ポルカ〉の2つである。この2つの作品を書いた時期はグリーンカが作曲家として大きな転機を迎えていた時と重なっており、ヨーロッパ各地を旅して見聞を広めていたグリーンカの成長の跡がうかがえる。

次に、19世紀後半のロシアの音楽教育制度の確立に尽力したA.ルビンシテーインの作品をみてみよう。A.ルビンシテーインは1829年に現在のモルドバ共和国のルブニツァ近郊に生まれた。鉛筆製造業の父とポーランド人の母を持ち、ユダヤ系の富裕層に生まれたルビンシテーインは、恵まれた家庭環境の下で幼少期から音楽に取り組むことができた。5歳の時に母からピアノの手ほどきを受け、その後7歳の時にアレクサンダー・ヴィルアーン³⁶(Alexander Villuan 1804~1878)に師事し、9歳で最初の演奏会を開いた。その後師匠に連れられてヨーロッパ演奏旅行に出かけ、1844年から1846年までベルリンに滞在しグリーンカの作曲の師であったデーネに対位法と和声学を学んだ。そして1846年の父親の死去に際し、ウィーンでピアノ教師として生計を立てていたが1848年の冬にはロシアに戻っ

³⁶ フランス人移民の家庭に生まれ、当時モスクワに来ていたドイツ人音楽家のフランツ・ゲーベリ(Franz Gebel 1787~1843)とジョン・フィールドに師事した。モスクワではピアニストであり、また著名なピアノ教師として特にルビンシテーイン兄弟の先生として有名になった。また、1862年からはペテルブルク音楽院でも教鞭を執った。

た。

この時期にルビンシテーインの最初のピアノ二重奏作品が書かれた。連弾作品の《3つの性格的小品 op.9》(1847～1848年)はルビンシテーインの創作期中で最初期のものに当たる。18歳でこの作品を作曲する2年前には、旅先のドイツで当時有名であった女流ピアニストのクララ・シューマン(Clara Schumann 1819～1896)と2台ピアノ演奏をしたという記録が残っており、ヨーロッパ演奏旅行中にピアノ二重奏演奏をする機会があったのである。また、非常に興味深いことに、この連弾作品は彼のピアノ独奏曲やピアノを含む作品のいずれよりも先に作曲されており、初期の作品でありながら重厚感溢れるものである。作風としてはドイツ・ロマン派の特徴を受け継いでおり、メンデルスゾーンやシューマンの連弾小品の書法に非常によく似ている。この作品の中には、若いルビンシテーインが演奏旅行を通して吸収した伝統的なドイツ音楽が息づいており、ロシアに戻る1848年までに書き上げられた。

第3節 第2時代(1855～1881年)

1857年にグリーンカがこの世を去ったが、彼によって蒔かれた種はすぐに次の世代の作曲家たちによって花を咲かせた。しかし、民族主義を掲げる路線とは反対に、ルビンシテーインはロシア音楽のアマチュアリズムを批判し、職業音楽家を育成すべく音楽教育制度の確立を主張したため、両者の対立がこの時代に深まった。

ルビンシテーインは、初期のオペラ作品においてロシアの民族主義的な主題を用いて《ドミートリイ・ドンスコーイ Domitri Donskoi》(1852年)や《馬鹿のフォームカ Fomka, der Dummkopf》(1853年)を書いたが、聴衆の支持を得られなかったためロシア的な要素を音楽に取り組み試みは失敗に終わり、これ以降民族主義的な音楽の創作は不可能だと思えるようになった。その後、ルビンシテーインはドイツで学んだ経験を生かし積極的にドイツ・ロマン派の音楽をロシア音楽に導入していくようになる。

第1時代の末に連弾作品を初めて書いたルビンシテーインは、その次も連弾作品の《6つの性格的描写 op.50 6 morceaux caractéristiques op.50》(1854～1858年)を作曲した。この作品は第1曲〈夜想曲〉、第2曲〈スケルツォ〉、第3曲〈バルカロール〉、第4曲〈カプリッチョ〉、第5曲〈子守歌〉、第6曲〈行進曲〉からな

り、6曲の構成が緩－急－緩－急－緩－急の配列になっている。これは、シューマンの連弾作品《東洋の絵》と同じ配列であり、当時ドイツ・ロマン派で主流であった連弾小品集の書法を踏襲したものである。この配列は、後の作曲家たちの手本となり、アレンスキイやラフマーニノフにも同じ構成で書かれた《6つの小品》がある。

続いて、ロシアで初めて書かれた2台ピアノ作品として重要である《幻想曲 ニ長調 Fantasia D-dur》(1864年)はドイツ・ロマン派初期の2台ピアノ作品の書法を踏襲している。曲中では技巧的なパッセージが多く、2人の奏者が自分の技量を見せ合い、互いを競奏させる要素が強い。この曲も後の作曲家の手本となり、ロシアの2台ピアノ作品の礎となった。また、作曲時期は1862年にペテルブルク音楽院を創設し1867年まで院長を務めていた時であり、唯一ロシア国内で書かれた作品である。

次に、伝統的な音楽形式を重んじていたルビンシテーインが着手したのがソナタであった。3楽章形式の連弾作品《ソナタ ニ長調 op.89 Sonata D-dur op.89》(1870年)は連弾作品でありながら両パートとも技巧的に非常に難しい。この頃、ルビンシテーインは音楽院を辞職して再びヨーロッパで演奏活動を繰り広げ、各地でピアニストとして大成功を収めていた。そのためか、この連弾ソナタはサロン風の曲ではなく、技巧的なパッセージを含む演奏会用の作品となっている。これまでのグリーンカの連弾作品や、ルビンシテーイン自身の初期のサロン風な連弾作品とは異なった大規模な作品である。

この《ソナタ》を書いた後、ルビンシテーインは1872年にアメリカ合衆国に渡って大成功を収めた。この時期に世界中の舞曲を取り入れた20曲からなる長大な作品集《着飾った舞踏会 op.103 Bal costume op.103》(1879年)が生み出された。この作品は、現時点で一般的な作品リストなどでは2台ピアノ作品として分類されている。しかし、実際楽譜を見るとあくまで4手のためにとだけ記載されており、2人の奏者が使用する音域を確認しても演奏可能な音域で書かれているため、連弾でも2台ピアノでも演奏できる作品であると言える。しかし手が重なる部分が多いため、演奏しやすいように2台ピアノとして分類されているのだと考えられる。この後ルビンシテーインは、1887年ペテルブルク音楽院の院長に再就任したが、《着飾った舞踏会 op.103》以降、ロシアに戻ってからはピアノ二重奏作品を生み出さなかった。

ルビンシテーインが唯一西欧派として作品を書いた一方で、ロシア国民楽派のパイオニアであったグリーンカの後を継いだのはロシア五人組のメンバーたちで

あった。彼らは、ロシアとその民衆を愛する作曲家だけが真のロシア音楽の担い手であると考え、音楽の中で民衆の生活を描き、民衆のための音楽を書いた。1850年代半ば頃から唯一の職業音楽家のミリイ・アレクセエヴィッチ・バラークレフ (Mily Alekseyevich Balakirev 1837～1910)、軍事技術将校のセザール・キュイー (César Cui 1835～1918)、近衛士官のモデスト・ペトロヴィチ・ムーソルグスキイ (Modest Petrovich Mussorgsky 1839～1881)、海軍将校のニコラーイ・アンドレエヴィチ・リムスキー＝コルサコフ (Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov 1844～1908)、医者のアレクサンドル・ポルフィーリエヴィチ・ボロディーン (Aleksandr Porfir'evich Borodin 1833～1887) が集まり、それにスターソフ兄弟 (芸術史家のウラディーミル³⁷と法律家のドミトリー) も知恵袋として加わり、近代から現代の転換期に西欧音楽界に華々しく登場した。5人の中でただ1人専門教育を受けたバラークレフが仲間を指導したため、彼の名前からバラークレフ・グループまたは新ロシア楽派とも呼ばれた。彼らの中には作曲活動以外の分野にも貢献し、キュイーとボロディーンは評論を、またリムスキー＝コルサコフは理論書や仲間の作品の校訂・編集において活躍した。

5人の作曲家たちは主にオペラと歌曲、そして室内楽と交響曲などの分野で意欲的な作品を残したが、ピアノ二重奏作品は西欧派のルビンシテーインよりわずかに遅れを取って1860年頃からは書き始めるようになった。彼らのピアノ二重奏作品の傾向は、オリジナル作品よりもはるかに多くの編曲作品を生み出したことで、特に管弦楽作品を作曲した後にピアノ二重奏用に編曲して楽曲の普及に利用したり、また反対にピアノ二重奏版を草稿として先に書くことで管弦楽曲を作曲する際に役立てていた。

彼らのピアノ二重奏作品の作曲時期は非常に短く、農奴解放前後の民主主義的思想が高まった1850年代末から1870年代初頭に多くの作品が書かれた。加えて、同時期に活躍していたA.ルビンシテーイン中心のペテルブルク音楽院に対抗し、1862年に無料音楽学校を開校するなど1860年代半ばまで激しく対立していたが、1867年に両派は和解してからは、五人組の活動は1867年から1869年にピークを迎えた。彼らは音楽の原点をロシアの民衆音楽に求め、民謡を収集・編纂し、ロシアの自然や歴史、東方の世界を作品中に積極的に取り入れた。このような民族主義的な傾向はロシア音楽史の中でも第2時代に最も活発な時期を迎え、後のロシアの作曲家はもちろんのこと西欧の音楽家たちにも大きな衝撃を与えた。

当時、五人組を「力強い一団」と命名した評論家のスターソフは、彼らの音楽

³⁷ ウラディーミル・ヴァシーリエヴィチ・スターソフ (Vladimir Vasilievich Stasov, 1824～1906)

を後に 1880 年代になって振り返り、彼らの音楽的特徴を 5 点にまとめている³⁸。1 つ目は、従来の考え方に捕らわれていない完全な独立性。2 つ目は学校教育に盲従しない。3 つ目は民族的なものへの熱望。4 つ目は東洋的な要素。5 つ目は標題音楽への強い嗜好である。これらの音楽的特徴は彼らのピアノ二重奏作品の中でも非常によく見られるものである。特に 3 点目、4 点目の特徴は、グリーンカの作品よりも一層色濃く現れている。しかし、専門的な教育を受けていない、もしくは職業音楽家ではなかった彼らの中にはピアノ奏法に精通した者はあまりおらず、オリジナルのピアノ二重奏作品は非常に未熟なものが大半を占める。一方で、1870 年代後半から管弦楽作品を編曲した作品には高度なテクニックを必要とするものが多く書かれ、彼らのレパートリーは非常に多彩であった。現在、五人組のオリジナルピアノ二重奏作品が演奏される機会は滅多にないが、収集した民謡の使用やロシア正教会特有の旋法の使用からはロシア独自の音楽が感じられ、4 つの時代区分の中で最も民族主義に立脚した音楽が生まれた。

五人組の中で最初にオリジナルのピアノ二重奏作品を書いたのは、キューイーで、1857 年に 2 つの連弾作品を残した。続いてムーソルグスキイとリムスキー＝コルサコフが 1860 年に連弾作曲を書いている。グリーンカやルビンシテーインと同様に、五人組の作曲家たちも連弾作品から書き始めた。

ムーソルグスキイは、生涯で残した作品は少ないが実質的には大きな貢献を果たした作曲家である。彼の関心は常に言葉を正しく音楽に移すことであったため、主に歌曲とオペラを作曲していたが、歌曲はロシア語であるため今日そのレパートリーはあまり知られておらず、またオペラも彼の生存中に上演されたのは《ボリス・ゴドゥノフ Boris Godunov》³⁹ (1869 年) のみだった。また自身では管弦楽曲はほとんど書いておらず、ほかの作曲家たちによってオーケストレーションされているものが多い。しかし、彼は五人組の中でもピアノ奏法に長けており、得意のピアノ作品の分野では最も重要な《展覧会の絵》を残したが、この作品以外に重要なものは残念ながら見当たらない。

彼はサンクト・ペテルブルクから南へ 400km、またモスクワからは西へ 400km も離れたプスコフ地方のカレヴォという村に生まれた。彼の祖先は元々この地域の農地に属する農奴であったが、17 世紀初頭以来この地域の地主として裕福に暮らしていた。幼少期には乳母の民謡や民話を聞きながら過ごし、この豊かな民謡

³⁸ 日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』河合出版部, 2007. pp. 212.

³⁹ ムーソルグスキイの死後、リムスキー＝コルサコフによって改訂され、今日では原曲よりも改訂版の方が華麗でスマートであるがゆえよく知られている。

体験がその後の音楽思想形成に大きな影響をもたらした。6歳の時に母親からピアノの手ほどきを受け、短期間にみるみる上達し、9歳でジョン・フィールドのピアノ協奏曲を公開の場で演奏するまでになった。その後、父の希望に従って職業音楽家にはならず1852年にサンクト・ペテルブルクの近衛士官学校へ進学し、後に職業軍人になった。13歳で士官学校に入学したが、音楽への興味は変わらず、彼はピアノをアドルフ・フォン・ヘンゼルト（Adolf von Henselt 1814～1889）の弟子であるアントン・ヘルケに師事し、士官学校1年生の時にピアノ独奏曲の《旗手のポルカ》を作曲し、その後、父の金銭的な協力を得てこの曲を出版している。1856年に士官学校を卒業し、近衛連隊に入隊したが、そこで配属先の軍医であったボロディーンに出会い、彼を通じて五人組のメンバーと知り合って活動を共にしていった。

大きな転換期は1857年で、ムーソルグスキイが18歳の時に五人組の中心人物であったバラキレフから作曲を学んだ。彼の受けた指導は音楽に限らず、まだ10代末期の青年期の若者であったムーソルグスキイは精神面でも大きな影響を受けて成長した。この運命的な出会い以降、次々とピアノ曲を中心に作品を書き、本格的に作曲家として活動し始めた。まず、ムーソルグスキイは1858年に2曲のピアノ・ソナタを書いたが、これらは失われてしまった。そして、さらにいくつかの歌曲とピアノ独奏用の〈スケルツォ 嬰ハ短調 Scherzo cis-moll〉と〈スケルツォ 変ロ長調 Scherzo B-dur〉⁴⁰が書かれた。1858年の夏にはモスクワを訪れたが、そこで彼は懐かしい経験をした。普段、ピョートル大帝が建てた西歐的な雰囲気のある都市の中で生活していた彼は、古いロシアの名残のあるモスクワを見て、子供の頃に聞いたロシア民謡を思い出し、「ロシアにまつるわる全ての事物にいつそう近づいた」とバラキレフに書き送っている。そして1859年から60年にかけて、数曲の歌曲と独奏用と二重奏用のピアノ作品が書かれたが、特にピアノ作品はいずれも雑多なもので様式的にも奇妙なものであった。2楽章形式の連弾作品《ソナタ ハ長調 Sonata C-dur》（1860年）は、ソナタの主題には民謡に基づく特徴的な旋律が用いられているが、作曲上の特徴的な書法は見られず、また和声法や4手の配置に無骨さがある。そのせいか、このソナタは今日ではほとんど演奏されない。尚、ムーソルグスキイのオリジナルピアノ二重奏曲はこの1作品のみである。

次に、リムスキー＝コルサコフの作品を見てみよう。彼の作品のほとんどは編

⁴⁰ 変ロ長調のスケルツォは管弦楽化され、1860年に公開演奏された。また、これは彼の音楽が公開の場で演奏された最初の作品である。

曲作品であり、いずれも管弦楽作品をピアノ連弾用に編曲したものばかりである。彼は1844年3月18日、ノヴゴロド州のティフヴィンに生まれた。彼の父親は将軍の非嫡出子で、海軍提督の孫に当たり、また彼の母親も金持ちの地主の非嫡出子であった。両親はピアノが弾け、彼は音楽愛好家の家庭環境で育った。ティフヴィンのような小さな町には職業音楽家はおらず、彼が耳にする音楽といえば僧院での教会音楽か、郷土の民俗音楽ぐらいであり、また、一緒に住んでいた叔父ペーターが熱心に研究する民俗音楽を側で見聞きしていた。彼は幼児期から驚異的な音楽的才能を示しており、2歳の時には母親が歌う歌のメロディーを聞き分けることができたし、3,4歳の時には父親の弾くピアノに合わせて太鼓を打ち鳴らし、この頃には旋律や和声を自分で聞き覚えて演奏することができた。当然、ピアノのレッスンも行われたが、まずは近所の人に手ほどきを受け、次に婦人の家庭教師に教わり、またほかの教師に教わるといった具合で、あまり進歩しなかった。成長してからも、彼はピアノ音楽にはさほど興味を持たないで、民俗音楽やオペラに対する興味を膨らませていった。青年期になると彼は海軍に入隊することを志望し、1856年にペテルブルクの海軍士官学校に入った。

海軍での勉強が始まったといえ、ピアノのレッスンはウルリヒという先生によって続けられた。しかしピアノを通じて興味を持ったのは、やはりオペラであった。彼は退屈なピアノ音楽よりオペラの方が好きだったので、オペラの中の曲をピアノで弾くことを気に入って行った。また当時、彼はグリーンカを崇拜しており、グリーンカの音楽を抜粋しては、熱心にピアノ連弾用やヴァイオリンとピアノ、そのほかの楽器の組み合わせに編曲した。そして1859年に彼は大きな転換期を迎える。彼の新しいピアノ教師テオドル・カニツレは管弦楽曲に夢中になり出したリムスキー＝コルサコフの音楽的嗜好に多くの共感を示し、彼の才能を初めて認めた先生であった。カニツレは、ピアノへの情熱も誘発し、バッハ、ベートーヴェン、ショパン、メンデルスゾーン、シューベルト、シューマンらの音楽を紹介しながら影響を与えた。

リムスキー＝コルサコフは多くの西欧のピアノ音楽に触れ、1855年から1860年にかけて5曲のピアノ独奏曲と1曲のピアノ二重奏曲を書いている。これらは、彼の創作期の中でも初期のものに当たるが、いずれも未出版のため、今日ではそれらの音楽を実際に見聞きすることができない。タイトルのみ挙げておくが、ピアノ独奏曲の〈序曲 Overture〉(未完、1855年)、〈アレグロ 二短調 Allegro d-moll〉(1859～60年)、〈ロシアの主題による変奏曲 Variation on Russian Themes〉(1859～60年)、〈ノクターン 二短調 Nocturne d-moll〉(1860年)、〈葬送行進

曲 二短調 Funeral March d-moll) (1860年) と連弾曲の〈スケルツォ ハ短調 Scherzo c-moll) が書かれた。そして、この初期の未出版の作品群の後、彼はピアノ作品を15年もの間生み出さなかった。

その後、軍人としての職務が忙しくなり、1862年に最初の航海に出てから1865年にロシアに帰港するまで、バラークレフとの通信も途絶え、ペテルブルクの音楽界から遠のいていた。この長い航海の間、彼はバラークレフから送られた民謡を主題に用いた交響曲第1番の初稿を書いたのみであった。航海の間、芸術への夢が消えてしまっていたが、1865年の秋にペテルブルクに戻ってからは、バラークレフの勧めによって交響曲の作曲に取りかかった。これを機に、リムスキー＝コルサコフは海軍士官学校時代と同じように生活の大部分を音楽にかけることができるようになった。元々、彼の民俗音楽への興味はバラークレフの影響であったが、ロシア音楽を書くということは、とりも直さずロシアの大部分で演奏されている民俗音楽というロシア独自の音楽言語を用いることだと次第に認識するようになった。そして彼の国民楽派としての自覚が芽生え出してからは、次々と歌曲や管弦楽曲を作曲していった。またそのうち、管弦楽曲《セルビアの主題による幻想曲 Fantasia on Serbian Themes》(第1稿1867年作曲、1870年モスクワで出版。)はリムスキー＝コルサコフ自身がピアノ連弾用に編曲している。

そして次の転機は、1871年、ペテルブルク音楽院の新任の学長アザンチェーフスキーがリムスキー＝コルサコフを作曲と楽器法の教授として招いた時であり、ここからさらに彼の作曲活動が活発になった。彼は、27歳の若さで近代的な管弦楽法を身につけて素晴らしい作品を書いており、当時ペテルブルクでは既に著名な作曲家ではあったが、海軍の軍人であって正式な音楽教育を受けていない自分自身の知識には限界があると分かっていた。しかし、リムスキー＝コルサコフはこの申し入れに応じ、生徒たちを教えるには個人的に猛勉強せざるを得なかった。そして1871年の末、彼はナデージダ・プルゴーリドと婚約した。彼女はペテルブルク音楽院で作曲とピアノを勉強しており、優れたピアニストであり作曲家でもあった。専門的な音楽教育を受けている彼女の影響は大きく、後にはリムスキー＝コルサコフの作品のピアノ編曲に携わり、重要な役目を果たした。

ピアニストの妻の影響からか、この頃から再びピアノ作品を書くようになったが、ピアノ二重奏作品もオリジナル作品1曲と編曲作品2曲が書かれた。非常に興味深いことに1875年にはピアノ作品はフーガの技法ばかりを用いて書いており、《6つのフーガ 6 Fuga》、《3つの4声のフーガ 3 Fuga 4 voice》、《6つの3声のフーガ 6 Fuga 3 voice》、《ロシアの主題による3つのフゲッタ 3 Fugetta on

Russian Themes》(いずれも 1875 年作曲、1951 年モスクワで出版。) などがあり、ピアノ独奏曲〈4 声のフーガ ハ長調 Fuga 4 voice C-dur〉(1875 年作曲、1951 年モスクワで出版。) だけがピアノ独奏用が作曲されると同時に連弾用に編曲された。その後、1878 年から 1879 年に書かれた弦楽四重奏曲の終曲を連弾用に編曲した〈教会にて〉(1879 年編曲、1966 年モスクワで出版。) や、リムスキー＝コルサコフ唯一のオリジナル作品である〈ミーシャの主題による変奏曲 Variations on Misha's Theme〉(1878～1879 年頃作曲、1959 年モスクワで出版。) などが生み出された。

そして、リムスキー＝コルサコフは 1881 年からまたしてもしばらくの間作曲活動から退いている。それは、1881 年 3 月に亡くなった旧友ムーソルグスキイの遺稿を整理し出版するための膨大な仕事を引き受けたからである。彼の仕事はムーソルグスキイの破格の和声を訂正し、旋律と声部書法を改良することであった。そして、1887 年 2 月のボロディーンの死も重なり、グラズノフと協力して〈イゴリ公〉のオーケストレーションを施すことになった。このようなことが原因で、1880 年代中葉まで彼の創作面はいかなる成果もなく、完全に空白の時期となった。この時期に書かれたものは編曲作品 1 つで、〈弦楽四重奏曲ベリヤーエフのピアノ 4 手編曲〉⁴¹ (1886 年作曲、1966 年モスクワ出版。) のみである。しかし、ほかの作曲家の数多くの作品に触れることによって得た知識は、彼の作品の本質的なものへと熟成していった。

この作品の後には、全て管弦楽作品の連弾編曲ばかりである。新しい作品が書かれる度にすぐに連弾用に編曲された。しかしリムスキー＝コルサコフのオリジナルのピアノ作品は作曲年と出版年が離れており、その多くが 1908 年の彼の死後から随分と時間が経ってから出版されたものばかりである。反対に歌曲やオペラ、管弦楽作品は彼の存命中にロシア国内で出版されており、彼のピアノ作品に対する市場のニーズはかなり低かったと推測される。

リムスキー＝コルサコフのピアノ二重奏作品では、ピアノスティックな奏法上の特徴は少ないが、オーケストラの楽器の音を忠実に再現している。常にオーケストラのサウンドが頭にあった彼は、色彩感の豊かさやサウンドの重厚感を表現するために簡便な連弾を利用してオーケストラの代用とすることに成功した。そのため、リムスキー＝コルサコフにとって、ピアノ二重奏はあくまで管弦楽作品を再現する 1 つの手段でしかなかった。

そして、ムーソルグスキイとリムスキー＝コルサコフに次いで連弾作品を書い

⁴¹ 第 1 楽章のみを連弾に編曲している。

たのは五人組の中心人物であり、指導者及び作曲家として2つの重要な役割を果たしたバラークレフであった。彼は五人組の中でもピアノ作品を多く書き、内容的にも充実した作品を残した。

バラークレフは下級官吏の息子として生まれ、母から音楽の手ほどきを受け、4歳にしてピアノを演奏することができた。10歳の時、夏休みを利用して母はバラークレフをモスクワへ連れて行き、フィールドの弟子のアレクサンドル・デュビューク (Alexandre Dubuque 1812~1898) から10回のピアノ・レッスンを受けさせた。デュビュークはまず彼にフンメルの協奏曲イ短調を練習させたが、バラークレフはこれを弾きこなす程の技量を持っていた。そして、母を亡くしてからは、中学生になるとアレクサンドロフ寄宿学校へ入学し、寄宿生となっても音楽教育はドイツ人の音楽家カール・アイスリヒ・バルト (Karl Heinrich Barth 1847~1922) によって続けられた。バラークレフはアイスリヒからショパンの《ピアノ協奏曲第1番》とグリーンカの《皇帝に捧げた命》のトリオを紹介され、双方から強い印象を受けた。バラークレフはデュビュークの紹介で富裕な地方地主でモーツァルトとベートーヴェンに関する著書を執筆していたアレクサンドル・ウリイービシエフと知り合い、彼の邸宅で催される多くの室内楽や、アイスリヒの指揮で地方劇場の小さなオーケストラが演奏するベートーヴェンの交響曲を耳にすることができた。そして、ウリイービシエフの所有する音楽関連の書物を利用することもでき、バラークレフは15歳にして、ベートーヴェンの交響曲のいくつかのリハーサルを担当していた。そしてこの頃、彼は最初期の作品である室内楽曲や、ピアノとオーケストラのための〈ロシア民謡による大幻想曲 op.4 Grande fantasia on Russian Folksongs op.4〉の作曲に取り掛かった⁴²。

バラークレフは1853年にアレクサンドロフ寄宿学校を離れ、カザニ大学数学科に非正規の学生として入学した。入学して間もなく、地元の社交界でピアニストとして有名になり、生徒を教えて収入を得るようになった。そして、1855年の秋に、ウリイービシエフはバラークレフをペテルブルクに連れて行き、グリーンカをはじめ、当時高名な作曲家たちと引き合わせた。この頃からバラークレフは職業音楽家として生計を立てていこうと決意しており、その年の12月にはペテルブルクの北西に位置するクロンシュタットでのコンサートにおいて、ピアニストとして登場した。そして、1856年2月には大学のコンサートで自作のピアノ協奏

⁴² このピアノとオーケストラの作品は後に、バラークレフ自身によって2台ピアノ用に編曲されており、1954年にモスクワで出版されている。

曲の第1楽章の独奏部分を演奏してペテルブルクでデビューを果たした⁴³。このコンサートで成功したバラークレフは、同年4月3日にコンサートを開き、自身の新作であるノクターンやスケルツォなどを演奏した。この時、グリーンカはバラークレフの才能を高く評価していたが、作曲技法についてはまだまだ不完全だと考えて彼に助言した。当時、ロシア国内ではロシア語による音楽の専門書は出版されておらず、またバラークレフはドイツ語が十分に理解できなかったため、グリーンカは自身のスペイン曲集から2つの主題を与えて、曲を書くように求めた。そこで、バラークレフはその内の1つを用いて〈スペインのセレナード Ispanskaya serenade〉を作曲し、1857年にはこれを基にして〈スペインの行進曲の主題による序曲 Uvertyura na temu islanskoga marsh〉⁴⁴を書いた。また、1855年から1856年にかけては《ピアノ・ソナタ 変ロ短調 op.5》が作曲され、この曲の第2楽章は〈マズルカ第5番〉に改作され、さらに約50年を経て変ロ短調のソナタの第2楽章に使用された。

この頃、バラークレフは既にピアニストとして有名になっており、1858年2月には、ロシア皇帝とその家族の前でベートーヴェンの変ホ長調の協奏曲を演奏したほどであったが、経済的には依然として貧しく、ピアノのレッスンと貴族の夜会での演奏によって生計を立てていた。そのような多忙なスケジュールの中で、バラークレフは4月に脳炎を患ってしまった。この病のため、彼はその後生涯を通じて深刻な頭痛、胃と神経の不調に悩まされることになった。この時、病気のバラークレフの面倒を見たのが、有名な芸術批評家のV.スターツフの弟のD.スターツフであった。バラークレフはこの病気中に、近衛士官のアマチュア作曲家のムーソルグスキイや、士官だったキューイーと知り合った。この若きムーソルグスキイとキューイーは、出会って間もなくバラークレフを指導者として受け入れた。病気が回復すると、彼は再び創作を開始し、〈3つのロシアの歌の主題による序曲 Uvertyura na 3 russkikh pesen〉（1858年）の第1稿を完成させ、1859年1月2日にペテルブルク大学で初演した。そして、同時期には歌曲も積極的に書き、1859年末までに14曲を完成させた。その後、バラークレフは1861年から1862年にピアノ協奏曲に着手したが、第1楽章を書いたところで放置して未完成のまま終わった。彼は、大曲を完成させるのにいつも手間取ることが多く、また時折強烈な鬱病に襲われ、自筆譜を破り捨てたりして作曲活動が停滞した。彼は自身の作曲が

⁴³ この協奏曲の第1楽章はバラークレフによる2台ピアノ編曲も残されている。編曲された年は不明であるが、1954年にモスクワで出版された。

⁴⁴ この序曲は、本来演劇《ムーア人のスペイン追放》の序曲として意図されたもので、改訂されて1887年に出版されている。

うまくいかなくなってきたため、多くの時間と労力を弟子たちに注ごうと考え、特にムーソルグスキイ、リムスキー＝コルサコフ、ボロディーンの教育に熱心に取り組んだ。そのお陰で、この3人は交響曲を作曲するまでに成長することができ、ロシア独自の音楽語法の形成が可能となったのである。そして、もう1つバラキレフが時間を割いたのが、1862年にペテルブルクに開設した無料音楽学校であった。この学校での演奏会は、バラキレフとそのグループの新作発表、および彼らが称賛した西欧の作曲家ベルリオーズ、シューマン、リストらの作品上演を行っており、ロシア作品の発表とロシア人音楽家の演奏活動の重要な場となった。

そして1862年になると、バラキレフはカフカス地方のエセントゥキという所で数ヶ月過ごした。そこで強い感銘を受けた彼は、翌年に再びカフカスを訪れ、この地方の民謡や旋律を採集した。この採集した民謡を主題に用いたものが、連弾曲の〈ヴォルガ川にて on the Volga〉(1863年頃作曲、1948年にモスクワで出版。)である。この作品は、バラキレフが初めて書いたオリジナルピアノ二重奏作品であるが、技術的には易しく、レパートリーとしてはさほど重要なものではない。しかし、民謡が直接的に作品に反映された初期の作品群の1つにあたり、民謡に和声を付けるという手法を試みた非常に興味深い作品である。その後バラキレフは、民謡は国民的象徴としての役割を持つと考え、民謡を大規模な管弦楽作品に取り入れることを模索し始め、再び作曲意欲を取り戻していった。

またバラキレフは頑固でわがままな性格で、音楽的ナショナリズムの熱烈な提唱者であったため、ペテルブルクだけでなく、ロシア国外でも多くの敵を作った。ペテルブルクでは、特にアカデミックな音楽教育を目指す「ドイツ派」である音楽院やロシア音楽協会から反感を買い、さらには五人組の仲間とも時折問題を起こすこともあった。しかし1867年秋にA.ルビンシテーインの後を継いでロシア音楽協会の交響楽演奏会の指揮者に就任したのをきっかけに、彼の影響力はロシア音楽界の中で非常に大きなものになっていった。

そして、1870年には数ヶ月モスクワに滞在し、N.ルビンシテーインやチャイコフスキイと親交を結び、この時期にはピアノ独奏曲である東洋的幻想曲《イスラメイ Islamei》を作曲した。無料学校に力を注ぎながら音楽活動を精力的にこなしていたバラキレフであったが、学校の財政難や精神的苦悩から1871年に精神疾患に見舞われ、音楽への関心を完全に失い、鉄道会社に就職してしまった。10年間のブランクを経て1881年には再び無料音楽学校の校長に復職し、音楽活動を再開したものの、この頃には彼の影響力は薄れており、引きこもった生活の中で

作曲や旧作の改編に専念するようになった。復帰した無料音楽学校では、以前のような運営と財政の悩みも少なく、幾分作曲に専念できた。1895年～1896年にかけて歌曲を10曲書き、四半世紀も放置したままであった交響曲ハ長調に1893年より着手し、1897年に完成させた。この交響曲は1898年にバラークレフ自身の指揮により無料音楽学校の演奏会で初演されたが、これがバラークレフが指揮者として公の場に立った最後の舞台となった。

この頃書かれた作品群の中にピアノ二重奏作品が2つある。1つは連弾作品の《30のロシア民謡 30 russkikh narodnikh pesen》(1898年作曲、同年にペテルブルクとライプツィヒで出版。)で、まずバラークレフは1886年にアルハンゲリクス県とオロネツ県で収集された民謡にピアノで伴奏をつけていて、そしてその歌曲の中から30曲を引用して連弾作品にした。これは、1863年に書かれた〈ヴォルガ川にて〉と同様の手法で書かれており、単純な和声をつけただけで、民謡そのものを直接的に音楽に取り込んでいるものである。1898年から1905年の最晩年にはピアノ作品が多く見られる。しかし、若い頃に親しんだショパンへの回帰が見られ、ピアノ曲の大部分は軟弱なサロン音楽が占め、ロシア独自の音楽は生み出されなかった。主なピアノ独奏作品は、〈スケルツォ第2番〉、〈スケルツォ第3番〉、〈ノクターン第2番〉、〈ノクターン第3番〉などで、これらの作品は作曲と同時にライプツィヒで出版され、ロシア国内で出版されたものは1つもない。そして、彼の最後の作品であり、晩年に書かれたもうひとつのピアノ二重奏曲は連弾作品の《組曲》である。この組曲は3曲から構成されているが、いずれもドイツ・ロマン派のサロン風な音楽である。〈ポロネーズ〉、〈無言歌〉、〈スケルツォ〉から成り、いずれもロシア固有の旋律を用いたものではなく、シューマンの連弾小品を思わせる作品である。

バラークレフは五人組の中でも指導者的な位置におり、文字通り大きな役割を果たした。彼は、東洋的・スラヴ的なものに関心を寄せ、収集した民謡からそうした要素を作品に積極的に取り入れたが、ロシア音楽独自の語法の開拓には少々力不足であった。また、グリーンカから学んだことを西欧ロマン派の作曲家たちの語法と融合させることには一応成功したものの、民謡そのものを西欧音楽に当てはめようとした結果、取り入れ方が直接的過ぎていたきらいがある。

次に五人組の中でも異色の作曲家であったボロディーン作品を取り上げてみよう。彼は54歳という短い生涯に医者・化学者を本職とし、忙しい合間を縫ってアマチュア作曲家として活躍した。そのせいか、彼は五人組の中でも残した作品数は少ないが、当時のフランスの作曲家たちに大きな影響を与えた。

ボロディーンは 1833 年 11 月 12 日ペテルブルクで生まれた。彼は年老いたグルジアの公爵の非嫡出子として生まれ、当時の習慣として公爵の農奴の 1 人の嫡子として登録された。このような複雑な出生の事情はあったものの、6 歳になるまで両親と一緒に住み、彼の幼少期は十分恵まれた環境であった。彼の母親は教養の高い知性豊かな女性で、息子に献身的に尽くし、家庭での教育はとても熱心であった。また、ボロディーン自身も幼いころから勉強熱心で、英語、フランス語、ドイツ語を修得し、13 歳か 14 歳の頃までには自分の実験室を持ち、そこで化学の研究を始めた。音楽よりも化学の分野で教授になりたいとこの頃から望んでいた。音楽に関しては 8 歳の頃から軍楽隊のファンになり、耳から聴いた音楽をピアノで弾くようになっていた。母親はその様子を見て、彼の音楽に対する興味を伸ばそうと思い、軍楽隊奏者を雇って彼にフルートを習わせた。また、チェロも独学で弾いていたが、こちらはあまり腕が上がりなかった。ピアノにおいては特に即興の天才で、レッスンを受けてめきめきと上達した。ボロディーンをはじめ当時のロシアの作曲家たちは非常に耳がよく、一度耳にした音楽を記憶する能力が高かった。それは当時特に珍しいことではなく、西欧の音楽がロシアに次々と導入されても印刷楽譜が稀であったため、必要不可欠な能力であり、かつ自然と身についた音楽を聞く力であった。

このように幼いときから様々な才能を示していたボロディーンは、彼が 9 歳になった 1842 年に最初のピアノ曲を作曲した。それはこの頃に恋心を寄せていた女の子の名前にちなんで〈エレーヌ・ポルカ Héléne Polka〉と題されている。この曲はさらに 1843 年にはピアノ連弾用に編曲されているが、出版は随分と遅く、1846 年になってからモスクワで発行された。そして、1846 年になると母はボロディーンと同年の少年ミハイール・シチーグレフを下宿させ、2 人を同じ家庭教師に就かせた。また、2 人でドイツ人ピアニストに習い、連弾でハイドン、ベートーヴェンの交響曲やメンデルスゾーンの序曲を弾くようになった。

青年期になると、ボロディーンは友人と一緒に演奏するために小さな室内楽曲を作曲したりして楽しんでいたが、やはり音楽家の道を目指そうとはしなかった。彼にはグリーンカのように音楽に専念できるほどの十分な個人資産があったわけではなかった。1850 年、彼は音楽の道ではなくペテルブルクの医科大学に入学した。大学ではドイツの学生たちと親交を結び、同大学で植物学、動物学、結晶学、解剖学などを学んだが、とりわけ熱中したのは化学であった。1856 年に医科大学の課程を最優秀で卒業したボロディーンは、第 2 陸軍病院に配属された。職務は多忙で、音楽のための時間はほとんど取れなかったが、たまたまこの病院で近衛

連帯の士官であったムーソルグスキイと知り合った。2人は音楽について語り合い、ボロディーンはムーソルグスキイ自身の音楽のみならず、ボロディーンにとって未知の作曲家であったシューマンの作品を演奏するのを聴いて興味を示した。

1858年、彼は化学についての初めて論文を公にし、医学博士号を取得した。成人した彼は多様な才能をもち、寛容で人に好かれる人格の持ち主であった。しかし、一方では観察力と判断力が優れていたため当時の社会問題に関する彼の反応は鋭かった。その後も研究を続けながらイタリアやドイツを回っていた。1861年5月には、ハイデルベルクで結核治療のために訪れていた29歳のロシア人エカテリーナ・セルゲエヴナ・プロトポポヴァと知り合った。彼女は才能豊かなピアニストでショパン、リスト、そして特にシューマンを称賛していた。ボロディーンは当時メンデルスゾーンの音楽の虜であったが、彼女と出会って音楽の好みが一変した。2人はマンハイムで初めて《さまよえるオランダ人 Der fliegende Holländer》(1841年)、《タンホイザー Tannhäuser》(1843～1845年)、《ローエングリン Lohengrin》(1846～1848年)を聴き、ヴァーグナーの管弦楽法の素晴らしさに圧倒された。10月にはエカテリーナの病状が悪化したためにイタリアに転地し、ボロディーンは彼女の療養に同行してピサないしはヴィアレージョに1862年まで滞在して研究を続けた。研究の間も音楽のことは忘れておらず、2人はピサの大聖堂でバッハのオルガン曲を演奏し、また、ボロディーンはオーケストラでチェロを演奏した。

ボロディーンはイタリアにいたこの期間中にピアノ二重奏作品を3曲書いた。1861年にはオリジナルの連弾曲の〈スケルツォ ホ長調 Sherzo e-moll〉(1861年作曲、出版年不明だがサンクト・ペテルブルクで出版。)と編曲の連弾作品の〈アレグレット 変ニ長調 Allgretto Des-dur〉(1861年作曲、出版年不明だがサンクト・ペテルブルクで出版。)⁴⁵が書かれ、翌1862年にはオリジナルの連弾曲〈タランテラ 二長調 Tarantella D-dur〉(1862年作曲、1938年モスクワで出版。)が書かれた。これらの作品は、ピアニストの妻と結婚し、またイタリアでの様々な音楽体験から刺激を受けて作曲されたと考えられる。この後ボロディーンはピアノ二重奏作品を書いていない。

ボロディーンと同様に本業は音楽家ではなく、生涯アマチュア音楽家であったキューイーは、五人組の中でもフランス系の作曲家として知られている。彼の作品はあまりよく知られていないが、音楽評論家としての顔も持つ才人であった。幼

⁴⁵ この作品は1853年～1854年にかけて作曲された《弦楽五重奏曲 ヘ短調》(1960年にレニングラードで出版。)の第3楽章を編曲したものである。

少期にピアノや和声学、対位法のレッスンを受け、ショパンを好んで演奏するほどの腕前を持っていた。1851年にペテルブルクの工科大学校に入学。その後1855年から1857年まで軍事技術アカデミーで学んだ。このアカデミー在学中の1856年、彼が21歳の時にバラークレフと出会ったことによって作曲にも時間を割くようになった。アカデミーを修了すると同時に講師に着任し、その後1878年には教授に任命された。彼は音楽よりも築城学の分野に優れており、その能力の高さから時の皇帝ニコラーイ2世から絶大な信頼を得ていた。一方で音楽活動は、バラークレフとの出会いを機に音楽界に入った後は、1857年にアレクサンドル・ダルゴムィシスキー（Aleksandr Dargomyzhskii 1813～1869）の紹介で五人組のメンバーと親交を持つようになった。翌1858年には彼の管弦楽曲が公の場で演奏され、彼の名前が広く知られるようになったが、次々とオペラを作曲したものの、なかなか成功を得るには至らなかった。ただ、グリーンカやダルゴムィシスキー同様、ロシア語によるオペラを生み出したことでリムスキー＝コルサコフや後輩作曲家たちへ道筋をつけた。

彼のもう1つの功績は音楽評論の分野であった。キューイーの存在により、当時ロシアではまだ成熟していなかった音楽ジャーナリズムが定着していった。彼の批評は時に手厳しく、特に西欧の流れを汲むチャイコーフスキイやラフマーニノフなどはその攻撃対象であった。その一方で、ロシア国民楽派の作品に関しては熱烈な文章で歓迎したため、公平な目で執筆していたとは言えないものであった。しかし結果として、彼の評論家としての活躍が「力強い一団」の存在をロシア国内外に知らしめることになった。

彼のピアノ独奏作品はマズルカ、ポロネーズ、ワルツなどが中心で、ショパンの影響を受けた作風である。ピアノ二重奏曲では2台ピアノのための作品を2つ残している。

五人組がペテルブルクを拠点に活躍していた頃、モスクワではチャイコーフスキイがその才能を開花させていた。チャイコーフスキイは五人組とは距離を置き、ルビンシテーインが開拓した協奏曲やソナタの分野を受け継ぎ、西洋的な熟達した作曲技法とロシア的な抒情性や抑揚を融合させ、次の世代へと伝えた人物である。彼はルビンシテーインがペテルブルクとモスクワに創設した音楽院で本格的な教育を受けた第一世代である。しかし、最初から職業音楽家として成功を収めていたわけでなかった。

チャイコーフスキイはペテルブルクから東に1000kmほど離れたウラル地方の鉦山町のヴォートキンスクで生まれた。父は鉦山所長、母は父の2度目の妻で、

フランス系移民の孫であった。母は神経質な気質の持ち主で、その病的なまでの強い感受性はチャイコフスキイも受け継いでいた。一家に職業音楽家はいなかったが、音楽への関心と才能は幼少期からはっきりと現れた。記録では、4歳の時に「妹サーシャとピョートルが〈ペテルブルクにいるママ〉という歌を作曲した」と伝えられている。5歳になると地元のピアノ教師についてピアノのレッスンを始めると、先生の能力をすぐに追い越してしまった。家にあったオルケストリオン（Orchestrion）⁴⁶で、モーツァルトの《ドン・ジョバンニ》の抜粋や、ベッリーニ、ロッシーニ、ドニゼッティなどの作品を聴くことができ、その中でもモーツァルトの作品は彼の創造力の源となった。また、ショパンのマズルカを知ったのもこの時期であった。そして、1844年から1848年の間に雇われていたフランス人女性の家庭教師からも彼は強い影響を受ける。彼女の指導の下、フランス語で感傷的な詩をいくつか書き、またドイツ語も学び始めた。1848年2月、父の退職に伴って、一家は11月にペテルブルクに引越した。ここでは、フィリーポフというピアノ教師に習ったが、はしかにかかり6ヶ月の休養を命じられて、レッスンはあまりできなかった。そして、1849年5月に父が新しい職を得たのをきっかけにアラバエフスクに移った。1850年の夏には母と共にペテルブルクへ戻り、母はチャイコフスキイをグリーンカの歌劇《皇帝に捧げた命 Zhizn' za tsarya》の上演に連れて行った。これは彼にとって生涯忘れられないほどの深い感銘を与えた。その後、彼は1人でペテルブルクに留まり両親の意向により9月に法律学校の予科に入学し、そのまま本科に進んで1859年に卒業した。そして、卒業と同時に19歳という若さで法務省へ就職した。彼の在学中、1854年に母をコレラで失い、チャイコフスキイは生涯癒されることのない心の傷を負った。また、この間にはドイツ人キューンディンゲル（1832～1913）にピアノを学び、イタリア人歌手ピッチョーリ（1812～1868）について声楽やオペラを知る事ができ、さらには法律学校の音楽教師ガブリエル・ヤキモヴィチ・ロマーキン（Gavriil Yakimovich Lomarkin 1812～1885）⁴⁷の指導でロシア聖歌も親しんだ。

法務省に務めたものの音楽への道を諦められなかったチャイコフスキイは1861年秋にロシア音楽協会の音楽教室が開設されていることを知って、そこで音楽理論を学び、1862年に音楽院が開設されるとその第1回生として、A.ルビンシ

⁴⁶ オルガンとピアノを融合した楽器。1971年に初めて製作された。

⁴⁷ ロシアの合唱指揮者、教師、作曲家。農奴の子として生まれたが、音楽の才能を認められて、10歳でペテルブルクの聖歌隊に入隊し、本格的に音楽を学ぶ。変声期後は聖歌隊の声楽教師になり、1850年～1872年は指揮者を務めて同合唱団を育て上げた。1862年にはバラキレフと共に無料音楽学校を設立し、初代校長及び合唱クラスの教師となり、合唱作品の指導と演奏に尽力した。

テーインの指導の下で学んだ。彼は驚異的な進歩を見せ、1865年に音楽院を優秀な成績で卒業し、彼は1866年にアントンの弟 N.ルビンシテーインがモスクワに開設する音楽院の教授にスカウトされ、25歳という若さで職業作曲家としての生活を始めた。そして次々に作品を書いては出版し、彼はモスクワからその存在感を高めていった。彼はルビンシテーインの流れを汲む西洋的でアカデミックな立場であったが、1868年にリムスキー＝コルサコフの《セルビア幻想曲》を支持する評論を書き、ペテルブルクで五人組の作曲家たちとも交流した。その結果、1869年秋にモスクワに来たバラークレフに示唆されて1869年に幻想序曲《ロミオとジュリエット》を完成させた。

彼はこの頃にピアノ二重奏作品を残している。《50のロシア民謡 50 Russian folk Songs》は彼の唯一のオリジナル連弾作品で、50曲の民謡を用いて連弾用に書かれたものである。第1曲から第25曲はヴィルポワ (K.Villebois 生没年不詳) の民謡集から採られた旋律を基に1868年秋頃に作曲し、第26曲から第50曲はバラークレフの民謡集に基づいて1869年の10月7日までの間に書かれた。チャイコフスキイは実際のロシア民謡を使用し、西欧の伝統的な音楽にロシア的な要素を織り交ぜ、ロシアの音楽語法を完璧に取得した。彼はロシア人の生活様式、思考を深く身につけており、また確かな音楽の専門的知識と技術を持っていた結果、音楽的にも非常に優れた作品を書くことができた。《50のロシアの民謡》は技術的には難しい作品ではないが、民謡を直接西欧音楽に取り入れた作品としては五人組の作曲家たちよりも成功している。

この作品のほかはチャイコフスキイには編曲作品が数多くある。彼の交響曲や管弦楽曲はほとんど作曲と同時に連弾用に編曲され、作品普及のために出版された。また、興味深いことに彼のピアノ協奏曲は全て2台ピアノ編曲版が書かれているが、いずれの作品も先に2台ピアノ用で作曲・出版した後に第2ピアノの部分を管弦楽化している。2台ピアノ版の方を先に出版したのは、練習の際に便利で、かつチャイコフスキイにとっては管弦楽化する際の下書きの役割もあったのではないかと考えられる。

第4節 第3時代 (1881～1905年)

チャイコフスキイの作風を継いだのはアントン・アレンスキイ (Anton Arensky 1861～1906) であった。アレンスキイは、医者でチェロ奏者の父と優

れたピアニストの母を持ち、音楽一家の中で育った。幼少期に母から最初の音楽の手ほどきを受け、9歳の時には数曲の歌曲やピアノ曲を作曲していた。家族と共にペテルブルクに移って、1879年にペテルブルク音楽院に入学し、リムスキー＝コルサコフに作曲を学んだ。在学中にその才能を認められ、1882年に金メダルを獲得して卒業した。卒業後はモスクワ音楽院で和声と対位法を教え1889年に教授となった。同音楽院の生徒にはラフマーニノフ、スクリャービン、レインゴルト・マリツォーヴィチ・グリエール（Reigol'd Moritsevich Glière 1874～1956）らがあり、またこの頃からチャイコフスキイやセルゲイ・イヴァノヴィチ・タネーエフ（Sergei Ivanovich Taneev 1856～1915）⁴⁸と親交を結んだ。

音楽院での指導の傍ら、作曲活動も精力的にこなし2台ピアノのための《組曲第1番 op.15 Suite No.1 op.15》を書いた。これは、オリジナル2台ピアノ作品としてはアントン・ルビンシテーインの2台ピアノ作品以来の本格的なもので、後の作曲家たちの手本となった。作風は、ドイツ・ロマン派を受け継いでいるが、ロシアの叙情性を取り入れる試みがなされている。アレーンスキイは当時のロシアの中では最も折衷的な作曲家の1人で、この頃はショパンの影響を受けていたために精妙に装飾された流れるような旋律の使用が多い。どちらかと言えば保守的であったが、2台ピアノの書法を開拓したのは彼であった。彼はこの分野に非常に興味を持っており、生涯に5曲の2台ピアノ作品書いた。またアレーンスキイの5曲の2台ピアノ作品のうち、4曲は組曲のスタイルで書かかれていることが特徴である。

そして、次の2台ピアノ作品《組曲第2番「シルエット」 op.23 Suite No.2 'Silhoettes' op.23》（1892年）が書かれたのは1891年にモスクワで上演したオペラが大成功を収めた翌年であった。1894年になるとペテルブルクの宮廷合唱団楽長であったバラキレフからその後継者となるよう求められた。彼はこの年に2台ピアノのための《組曲第3番 変奏曲 op.33 Suite No.3 Variation op.33》（1894年）と連弾作品《子供のための6つの小品 op.34 6 Children's pieces op.34》（1894年刊行。）を書いている。その後、1895年に音楽院を辞めてモスクワを去ってからは、1901年までペテルブルクで合唱の指導に専念した。彼はこの間にピアノ二重奏曲は書かなかったが、作曲は細々と続け、その代わりピアニストや指揮者と

⁴⁸ ロシアの作曲家、ピアニスト、音楽理論家。5歳からピアノを習い始め、1866年にモスクワ音楽院に入学し、ピアノをニコラーイ・ルビンシテーインら、作曲をチャイコフスキイに学ぶ。1875年に金メダルを獲得して卒業した後はピアニスト作曲家として活躍した。チャイコフスキイが亡くなるまで親交を結び強い影響を受けた彼は、モスクワ音楽院でチャイコフスキイが担当していた和声法と管弦楽法のクラスを引き継ぐ。そのクラスの教え子にはスクリャービン、ラフマーニノフ、グリエールらがいる。

して活躍した。宮廷合唱団の楽長を辞めてから、彼は晩年に再び作曲し始め、2台ピアノのための《組曲 第4番 op.62 Suite No.4 op.62》(1902年)、連弾作品の《12の小品 op.66 12 pieces op.66》(1903年)、2台ピアノのための《カノン形式による組曲 op.65 Suite in canon form op.65》(1904年)などが書かれた。

アレンスキイに師事したラフマーニノフは、さらにロシア音楽を確立していき、国際的な水準にまで引き上げた。1873年にモルダヴィアの貴族の末裔としてノヴゴロド州セミョーノヴォ村に生まれたラフマーニノフは音楽一家の中で育った。しかし、浪費癖のある父が財産を使い込んでしまったため、一家は急激に零落し、財産と言えばノヴゴロド近郊のオネーグの領地を残すばかりであった。彼が最初にピアノのレッスンを受けたのはこの地で、最初の手ほどきは母から受け、次いでペテルブルク音楽院の卒業生から指導を受けた。1882年には借金の返済のためにオネーグさえも売り払い、一家はペテルブルクに移った。幼少期の家庭事情は惨めであったがセルゲイ少年の音楽に対する興味は旺盛であった。クラシックの名曲はもちろん、民衆の間で親しまれた民謡や流行歌、教会の鐘の音などが彼の心を捉えた。中でも鐘の音は後に彼の作品に欠かせないものになっていく。彼が10歳になる頃には既にペテルブルク音楽院に入学するほどの才能を持っており、音楽院に籍を置いて一般教養とピアノ、和声学などを学んだ。在籍中、彼の一家は再び大きな不幸に見舞われた。妹のソフィヤをジフテリアで亡くし、さらに両親が別居した。この時期の家庭環境の激変から彼は情緒不安定になり、この事は彼の気質形成に大きな影響を与えた。母は十分に少年セルゲイの勉強の面倒を見ることができず、1885年の学期末試験では一般科目の全てに落第した。音楽院から奨学金の打ち切りをほのめかされた彼は、従兄弟のアレクサンドル・ジローティの勧めで、モスクワ音楽院に送られた。そこで、厳格なピアノ教師ニコライ・ズヴェーレフについて厳しい指導を受けた。毎朝6時に練習が始まり、交響曲を連弾で演奏できるように編曲し、音楽の基礎知識を習得した。また、コンサートにも頻繁に出かけ、ズヴェーレフ家で開かれる集まりで当時の優れた音楽家たちと出会い、刺激を受けた。その中にはA.ルビンシテーイン、タネーエフ、アレンスキイ、チャイコーフスキイらがあり、彼の音楽の形成期に最も大きな影響を及ぼした。1888年春には、ズヴェーレフのもとに寄宿したままジローティに師事してピアノを学ぶため、音楽院のシニア部門に転部した。秋になるとタネーエフに対位法を、アレンスキイに和声学を学び始め、本格的に作曲活動に乗り出した。ズヴェーレフとしては、ピアノの技術だけを伸ばしたかったので、作曲活動は奨励しなかった。この時期にラフマーニノフの初期の作品が幾つか書か

れた。1889年になると、作曲に対する思いが益々高まり、専念するためにズヴェーレフ家を出た。1891年、ピアノ科に続き、作曲科でも金メダルを獲得して音楽院を卒業した。卒業と同時に、チャイコフスキイの推薦によりポリショイ劇場で卒業制作のオペラ《アレコ Aleko》⁴⁹の初演を果たし、大成功を収めた。広く音楽界にその名前が知られる存在となったラフマーニノフは、この時期に2台ピアノ作品の《ロシア狂詩曲 Russian rhapsody》をわずか3日間という驚異的な早さで書いた。しかし、その後は定職が無く、困窮の中にあっただが意欲的に作曲活動を続け、1893年には2台ピアノのための《組曲第1番 op.5 Suite No.1 op.5》、1894年には連弾作品の〈ロマンス ト長調 Romance G-dur〉と《6つの小品 op.11 6 pieces op.11》を書いた。これらの作品には、作曲の師匠であったアレーンスキイの手法が多く用いられており、彼独自のピアノ二重奏作品の書法を模索していた跡がうかがえる。

1893年に崇拝していたチャイコフスキイがこの世を去り、彼は心に深い悲しみを抱えた。そして、発表する作品はどれも不評に終わり、ついに精神的打撃を受けて3年間近く作曲することができなくなった。作曲しない間はモスクワでオペラ劇場の指揮者をしながら時をやり過ごした。しかし、指揮者としての才能もまんざらではなかったラフマーニノフは、ボロディーンやムーソルグスキイ、そしてチャイコフスキイらの重要なオペラを指揮し、ロシア・オペラ芸術を深く知る良い機会を得た。

そして徐々に健康と精神状態を取り戻し、彼の復活の扉を開くきっかけとなったのが《ピアノ協奏曲第2番》であった。この作品の成功に気を良くしたラフマーニノフは《チェロ・ソナタ》(1901年)やピアノ独奏曲の《10の前奏曲 op.23 10 Préludes op.23》(1901~1903年)、カンタータ《春》(1902年)など次々と作曲した。また、とりわけ協奏曲第2番の作風を引き継いだ作品として注目されているのが、2台ピアノのための《組曲第2番 op.17 Suite No.2 op.17》(1901年)である。この作品はそれまでの作品に見られていた若い衝動性はなく、豊かな和声や深い叙情性に溢れ、2台ピアノの技法も《組曲第1番》に比べて格段に進歩している。

その後、ラフマーニノフは1年の半分をロシアで、もう半分をドレスデンで過ごすようになる。作曲家として実り多い時間を過ごすことができ、彼の作風が成熟した時期であった。この時期に書かれたピアノ二重奏作品は連弾曲の〈イタリアン・ポルカ Polka italienne〉(1906年頃)である。その後、彼はピアノ二重奏

⁴⁹ ラフマーニノフがモスクワ音楽院作曲科の卒業制作として作曲した1幕からなるオペラ。

作品を書かなかった。この曲は《交響曲第 2 番》(1906～1908 年) や《ピアノ・ソナタ第 1 番》(1907 年) などの大規模な作品の合間に書かれ、2 台ピアノのための 2 つの《組曲》とは異なって、サロン風の小品である。ラフマーニノフにとって、この時期は管弦楽曲やピアノ・ソナタを書くことに夢中で、ピアノ二重奏曲の作曲には興味が向かなかった。作曲に加え、指揮者としても多忙になって順調だった 1905 年、労働者のデモに軍隊が発砲するという「血の日曜日事件」が起きロシアの情勢は不安定になる。ラフマーニノフは思想的に民衆・労働者階級の側だったため、政府の政治のあり方に失望感を覚えた。徐々に混乱するモスクワを避け、別邸のドレスデンとの往復生活の後、1916 年にピアノ独奏曲の《練習曲集音の絵 op.39 Études – tableaux op.39》を作曲してロシアを離れた。

次に、ラフマーニノフと同じ世代に活躍したスクリャービンの作品を見てみよう。スクリャービンは、法律家の父と優れたピアニストだった母の家庭に生まれ、早くからピアノの才能を示した。ラフマーニノフと同じズヴェーレフの門下で学び、1888 年にモスクワ音楽院に入学し、タネーエフとアレンスキイに作曲理論を、またサフォーノフにピアノを学んだ。在学中右手の故障を経験するも 1892 年に金賞第 2 位を得て音楽院を卒業し、ピアニストとして活動し始めた。作曲家としては音楽院の修了に至らなかったものの、1893 年より作品を出版することができ、翌年から楽譜出版社ベリャーエフの援助を受ける。彼は生涯に 1 曲の 2 台ピアノ作品を残した。〈幻想曲 遺作 *Fantasie op.posth.*〉(1893 年) はスクリャービンの初期の作品である。この作品はショパンやリストの影響を受けて書かれたもので、晩年のような神秘主義や象徴主義の書法は見られない。また、スクリャービンの手は小さく、大きな手を持ち圧倒的な音量で演奏するラフマーニノフとはその音楽性が異なっていた。彼は手が小さくでも豊かな音の響きを引き出すことに注目し、2 台のピアノが効果的に響くように工夫した。彼は初期にこの作品を書いて以降ピアノ二重奏作品を書いていない。しかし、20 世紀の到来と共に神秘主義や象徴主義に傾倒し、彼のピアノ独奏作品はロシア・アヴァンギャルドへの道を築く重要な役割を担った。

第 5 節 第 4 時代 (1905～1917 年)

ロシア革命、1914 年の第一次世界大戦など、次第にロシア国内の情勢が悪化していく中、革命後も亡命せずにロシアに留まった作曲家としてグリエールがいる。

彼は帝政ロシアと社会主義のロシアの両方の時代を生き、作風を変えながらロシア音楽を追求し続けた。彼の音楽キャリアは、モスクワ音楽院でタネーエフやアレンスキイに作曲を学んだことに始まる。まずアカデミックな作風を身に付け、1900年に卒業後はリムスキー＝コルサコフが指導していたグループに参加し、ロシアの叙事詩や民謡を積極的に取り入れるようになった。両者の作風がほどよく融合しグリエールには2台ピアノのための《6つの小品 op.41 6 Pieces op.41》(1910年)と連弾作品の《12の小品 op.48 12 Pieces op.48》がある。これらの作品は師匠であるアレンスキイの2台ピアノのための《組曲》や連弾作品の書法によく似ている。しかし、20世紀に入ってから書かれた作品であるにもかかわらず、作風はドイツ・ロマン派音楽を継承し、ショパンやリストの影響を受けているが、その上にロシアの音楽の力強さと哀愁が感じられ、ロシア国民楽派的な作品とも受け取れる。

最後に、20世紀最大の作曲家ストラヴィーンスキイの作品を見てみよう。彼はバルト海近くの保養地オラニエンバーウム（現在のロモノーソフ）で貴族の家庭に生まれた。幼少からピアノを学ぶほか、マリイーンスキイ歌劇場のソリストを務めていたバス歌手の父フョードルを通じて早くから劇場に親しんだ。周囲には色々な芸術家がおおり、恵まれた音楽環境で育った彼だが、オペラ以外にも日常生活の中で聴いた農夫の歌や、女性たちによる労働歌のような音楽も好きだった。幼い頃から音楽漬けでピアノの腕も確かだったが、音楽院には進まずペテルブルク大学法学部で学んだ。学業の傍ら、1901年からリムスキー＝コルサコフの弟子に作曲を師事し、翌年にはリムスキー本人との知遇を得た。彼はリムスキーの指導で作曲活動を始めたが、国民楽派の作風からのスタートであった。その後、彼は生涯に渡ってまるでカメレオンのように作風を変えながら自らの音楽を磨いていった。《火の鳥 L'Oiseau de feu》(1910年)、《ペトルーシュカ Petrushka》(1911年)、《春の祭典 The Rite of Spring》(1913年)⁵⁰の3大バレエの作曲により、一大センセーションを巻き起こした。3大バレエの成功により32歳という遅咲きではあったが、ストラヴィーンスキイは音楽界にその名前を轟かせた。しかし、この時期ヨーロッパは第1次世界大戦の勃発前で不穏な空気が漂っていた。1914年に戦争が始まると、彼は祖国を離れてスイスに亡命し、各地を転々とする。この時期には連弾作品の《3つのやさしい小品》(1915年)と《5つのやさしい小品》(1917年)が書かれている。いずれもストラヴィーンスキイが息子スーリマと連弾するために書かれた。この後、ストラヴィーンスキイは1944年に《2台のピア

⁵⁰ これらのバレエは、全てストラヴィーンスキイ自身による連弾編曲版がある。

ノのための協奏曲》を書いたが、生涯に渡ってオリジナル作品は3曲のみであり、ロシア国内で書いたものは無かった。

第3章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品の リスト作成と種類分け

第1節 作品リスト作成

第3章では、1917年までに書かれたロシアのピアノ二重奏作品に焦点を絞って作品リストを作成する。ここに含まれるのは、オリジナル作品と編曲作品のピアノ二重奏作品である。この作品リストを掲載するにあたり、以下のような凡例を示す。また、この作品リストを作成するために典拠とした文献については、本論文の参考文献を参照されたい。

凡例

1. 第2章で定義した4つの時代区分に沿って、1829年～1917年までの間に作曲されたロシアのピアノ二重奏曲を年代順に収める。
2. 現時点で未出版の作品は除外する。
3. ピアノ二重奏作品に含めるものは、連弾作品（1台4手）、2台ピアノ作品（2台4手）とし、1台6手連弾、2台8手といった作品は除外する。また、声楽、管楽器、オーケストラを伴う作品も除くこととする。
4. 作品名について、作曲者が与えているタイトルはドイツ語、フランス語、イタリア語など様々であるため、このリストでは日本語に統一し、タイトルを訳して記載する。
5. 編曲作品は、作曲者自身の作品を編曲する自作自編を「自編」を略記し、他の作曲家の作品を編曲する場合には「他編」と記す。
6. オリジナル作品は「O」、編曲作品は「A」と略記する。
7. 各作品については、作曲者名、曲名、作曲年、出版年、編成（連弾または2台ピアノ）、オリジナル作品または編曲作品、編曲作品の場合は原曲の編成、自編または他編、備考の順に配列した。
8. 編曲作品は黄色に色分けして区別する。
9. 同じ年に書かれた作品については、作曲者の50音順とする。
10. 作曲年不詳の作品については、リストの最後に配列する。
11. 備考については、その作品に関連した必要な情報を記した。

【表1】ロシアにおける1829年から1917年までのピアノ二重奏作品一覧

第1時代（1855年まで）

作曲者	曲名	作曲年	編成	O/A	原曲	自編/他編	備考
M.グリーンカ	騎兵隊の速歩 第1番 第2番	1829	4hd.	O			
M.グリーンカ	弦楽四重奏曲 へ長調（全4楽章）	1830	4hd.	A	弦楽四重奏	自編	
M.グリーンカ	ギャロップ風即興曲	1832	4hd.	O			
M.グリーンカ	ロシアの主題によるカプリッチョ	1834	4hd.	O			
A.ボロディーン	エレヌ・ポルカ	1843	4hd.	A	ピアノ独奏曲	自編	
A.ルビンシテーイン	3つの性格的小品 op.9 1. ロシアの歌 2. 水のノクターン 3. 滝	1847-8	4hd.	O			
M.グリーンカ	ポルカ 変ロ長調	1852	4hd.	O			
A.ルビンシテーイン	6つの性格的描写 op.50 1. 夜想曲 2. スケルツォ 3. バルカロール 4. カプリッチョ 5. 子守歌 6. 行進曲	1854-8	4hd.	O			

第2時代 (1855～1881年)

作曲者	曲名	作曲年	編成	O/A	原曲	自編/他編	備考
M.バラークレフ	ピアノ協奏曲 No.1 嬰へ短調 op.1 (全1楽章)	1855-56	2pf.	A	ピアノと管弦楽	自編	
M.グリーンカ	カマーリンスカヤ	1856	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1848年作曲。
C.キューイー	スケルツォ 第1番 op.1	1857	4hd.	O			同年に管弦楽版を出版している。
C.キューイー	スケルツォ 第2番 op.2	1857	4hd.	O			同年に管弦楽版を出版している。
A.ルビンシテーイン	凱旋序曲 op.43	1858	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1855年作曲。
M.P.ムーソルグスキイ	ソナタ 第1楽章 ハ長調 Allegro assai	1860	4hd.	O			
	第2楽章 ハ短調 スケルツォ			A	ピアノ独奏曲	自編	第2楽章のみ編曲作品。
A.ボロディーン	アレグレット 変ニ長調	1861	4hd.	A	弦楽五重奏	自編	第3楽章を編曲。
A.ボロディーン	タランテラ 二長調	1862	4hd.	O			
M.バラークレフ	ヴォルガ川にて	1863	4hd.	O			
M.バラークレフ	カマーリンスカヤ/ グリーンカ作曲	1863	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
M.バラークレフ	ホタ・アラゴネーサ/ グリーンカ作曲	1864	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
M.バラークレフ	ホールムスキイ公/ グリーンカ作曲	1864	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
A.ルビンシテーイン	幻想曲 へ短調 op.73 (全3楽章)	1864	2pf.	O			
A.ルビンシテーイン	ピアノ協奏曲 第4番 ニ短調 op.70 (全3楽章)	1866	2pf.	A	ピアノと管弦楽曲	自編	原曲は1864年作曲。
P.I.チャイコフスキイ	50のロシア民謡 (全50曲) 1. 長い道のり	1868-69	4hd.	O			

- | | | | | | |
|--|-----------------------|--|--|--|--|
| | 2. 哀悼 | | | | |
| | 3. 回想 | | | | |
| | 4. 飛び跳ねる魚 | | | | |
| | 5. 溢れないでおくれ、私のドナウ川 | | | | |
| | 6. 続く糸巻き | | | | |
| | 7. 屋根裏 | | | | |
| | 8. 揺れている松の木 | | | | |
| | 9. 浮遊 | | | | |
| | 10. 城門 | | | | |
| | 11. 花々はしおれるであろう | | | | |
| | 12. みどりの葡萄の枝 | | | | |
| | 13. うならないで、突風よ | | | | |
| | 14. 日の出に | | | | |
| | 15. 悲しみ | | | | |
| | 16. 昇る太陽 | | | | |
| | 17. 歌うな、ああナイチンゲールよ | | | | |
| | 18. 散歩 | | | | |
| | 19. あひるの子 | | | | |
| | 20. 私はあなたの街の近くに行くでしょう | | | | |
| | 21. 祭りのあとに | | | | |
| | 22. 風のとどろきは止み | | | | |
| | 23. 山を下って | | | | |

- | | | | | | | |
|--|-----------------------|--|--|--|--|--|
| | 24. 海を泳ぐ小さなあひるの子 | | | | | |
| | 25. 私のおさげ髪 | | | | | |
| | 26. 緑の牧草地 | | | | | |
| | 27. 田舎の場所 | | | | | |
| | 28. 青い海の上で | | | | | |
| | 29. 緑の牧草地にて | | | | | |
| | 30. ワイン貯蔵庫 | | | | | |
| | 31. 私はあなたの街の近くに行くでしょう | | | | | |
| | 32. 大修道院長 | | | | | |
| | 33. 歓迎されるワーニャ | | | | | |
| | 34. 緑の草原 | | | | | |
| | 35. うれしいキャティア | | | | | |
| | 36. 重い心 | | | | | |
| | 37. 私の小さなあひる | | | | | |
| | 38. 若いおとめ | | | | | |
| | 39. 奏でよ、私のパグパイプ | | | | | |
| | 40. 私の愛しい草原よ | | | | | |
| | 41. 輪舞 | | | | | |
| | 42. みどりの雄鶏 | | | | | |
| | 43. りんごの木の下で | | | | | |
| | 44. 私の草原 | | | | | |
| | 45. 王女 | | | | | |

	46. ラズベリー摘み 47. 牧草地で遊ぶ 48. ワーニャ 49. ヴォルガの船頭歌 50. 風はなく						
P.I.チャイコフスキイ	36のロシア民謡 (全36曲)	1868-69	4hd.	O			
A.ルビンシテーイン	ソナタ 二長調 op.89 (全3楽章)	1870	4hd.	O			
A.ルビンシテーイン	幻想曲 ハ長調 op.84	1870	2pf.	A	ピアノ独奏曲	自編	原曲は1869年作曲。
P.I.チャイコフスキイ	交響詩 ドン・キホーテ op.87/ ルビンシテーイン作曲	1870	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
P.I.チャイコフスキイ	交響曲 第2番 ハ短調 (第1稿) op.17 (全4楽章)	1874	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1872年に作曲。
P.I.チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲 第1番 変ロ長調 op.23 (全3楽章)	1875	2pf.	A	管弦楽曲	自編	
N.A.リムスキー=コルサコフ	4声のフーガ ハ長調	1875	4hd.	A	ピアノ独奏曲	自編	
M.バラークレフ	イタリアのハロルド/ ベルリオーズ作曲	1876	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
P.I.チャイコフスキイ	スラヴ行進曲 変ロ長調 op.31	1876	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
C.キューイー、N.A.リムスキー=コルサコフ、A.リャードフ共作 A.ボロディーン A.ボロディーン A.リャードフ	変化のない主題によるパラフレーズ集 ⁵¹ 1. 24の変奏と終曲 2. ポルカ 3. 葬送行進曲 4. ワルツ	1876	4hd.	O			

⁵¹ この曲集の第13曲〈鐘〉は3人5手の作品であるため、分析からは除外する。

N.A. リムスキー＝コルサコフ	5. 子守歌						
A. リャードフ	6. ギャロップ						
A. リャードフ	7. ジーグ						
N.A. リムスキー＝コルサコフ	8. BACH によるフゲッタ						
N.A. リムスキー＝コルサコフ	9. タランテラ						
N.A. リムスキー＝コルサコフ	10. メヌエット						
C. キュイー	11. ワルツ						
A. ボロディーン	12. レクイエム						
N.A. リムスキー＝コルサコフ	13. 鐘						
A. ボロディーン	14. マズルカ						
N.A. リムスキー＝コルサコフ	15. グロテスクなフーガ						
A. リャードフ	16. 凱旋の行列曲						
N. シチュエルパチョフ	17. 雑多な、小さな補遺						
M. バラーキレフ	弦楽四重奏曲 ヘ長調/ グリーンカ作曲 (全 4 楽章)	1877	4hd.	A	弦楽四重奏	他編	
A. ボロディーン	交響曲 第 1 番 変ホ長調 (全 4 楽章)	1877	4hd.	A	管弦楽曲	自編	初稿 (1862～67 年作曲) を編曲。
A. ボロディーン	交響曲 第 2 番 ロ短調 (全 4 楽章)	1877	4hd.	A	管弦楽曲	自編	初稿 (1869～76 年作曲) を編曲。
P.I. チャイコーフスキイ	デンマーク国歌による祝典序曲 二長調 op.15	1878	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は 1866 年作曲。
N.A. リムスキー＝コルサコフ	ミーシャの主題による変奏曲	1878-9	4hd.	O			
N.A. リムスキー＝コルサコフ	教会にて	1879	4hd.	A	弦楽四重奏	自編	1878～1879 年の弦楽四重奏曲の終楽章を編曲。
A. ルビンシテーイン	着飾った舞踏会 op.103 (全 20 曲) 1. 序奏	1879	2pf.	O			

	2. 占星術師とボヘミアの女 3. 羊飼いと羊飼いの女 4. 伯爵と伯爵夫人 5. ナポリの漁師とナポリの女 6. 騎士と騎士の奥方 7. 闘牛士とアンダルシアの女 8. 巡礼者と幻想曲 9. ポーランドとポロネーズ 10. ボヤールとボヤール夫人 11. コサック騎兵と小さなロシアの娘 12. パシヤとエジプトの舞姫 13. 領主と宮廷アンリ 3 世の貴婦人 14. ソバージュとインドの女 15. ドイツ貴族と令嬢 16. 騎士と女中 17. 海賊とギリシャの女 18. 王室の太鼓と気高い女 19. 吟遊詩人と王女 20. 踊り						
P.I.チャイコフスキイ	組曲 第 1 番 二長調 op.43 (全 6 曲)	1879	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
P.I.チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲 第 2 番 ト長調 op.44 (全 3 楽章)	1880	2pf.	A	管弦楽曲	自編	
P.I.チャイコフスキイ	交響曲 第 2 番 ハ短調 (第 2 稿) op.17 (全 4 楽章)	1880	4hd.	A	管弦楽曲	自編	

P.I.チャイコフスキイ	イタリア奇想曲 イ長調 op.45	1880	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
--------------	-------------------	------	------	---	------	----	--

第3時代 (1881～1905年)

作曲者	曲名	作曲年	編成	O/A	原曲	自編/他編	備考
P.I.チャイコフスキイ	セレナード ハ長調 op.48	1881	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1880年に作曲。
M.バラークレフ	3つのロシアの歌の主題による序曲 (第2稿)	1882	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1881年に作曲。
A.ボロディーン	中央アジアにて	1882	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
P.I.チャイコフスキイ	1812年 祝典序曲 変ホ長調 op.49	1882	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1880年に作曲。
P.I.チャイコフスキイ	協奏的幻想曲 ト長調 op.56 (全2楽章)	1884	2pf.	A	ピアノと 管弦楽	自編	
P.I.チャイコフスキイ	組曲 第2番 ハ長調 op.53 (全5曲)	1884	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1883年に作曲。 第2～第5楽章のみ編曲。
N.A.リムスキー＝コルサコフ等	《冗談カドリユー》 (全6曲)	1885	4hd.	O			
P.I.チャイコフスキイ	組曲 第3番 ト長調 op.53 (全4曲)	1885	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1884年に作曲。
S.ラフマーニノフ	マンフレッド交響曲/P.I.チャイコフスキイ (全4楽章)	1886	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
N.A.リムスキー＝コルサコフ	弦楽四重奏曲「ベリヤーエフ B-la-F」第1楽章	1886	4hd.	A	弦楽四重奏	自編	
N.A.リムスキー＝コルサコフ	スペイン奇想曲 op.34	1887	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
N.A.リムスキー＝コルサコフ	交響組曲 シェーラザード op.35 (全4楽章)	1888	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
A.アレンスキイ	組曲 第1番 op.15 1. ロマンズ 2. ワルツ	1888	2pf.	O			

	3. ポロネーズ						
S.ラフマーニノフ	ロシア狂詩曲	1891	2pf.	O			
S.ラフマーニノフ	前奏曲 op.3-2	1892	2pf.	A	ピアノ独奏曲	自編	
A.アレーンスキイ	組曲 第2番 シルエット op.23 1. 学者 2. コケット 3. 道化 4. 夢見る人 5. バレリーナ	1892	2pf.	O			
S.ラフマーニノフ	組曲 第1番 op.5 1. 舟歌 2. 夜と愛と 3. 涙 4. 復活祭	1893	2pf.	O			
S.ラフマーニノフ	幻想曲 op.7	1893	4hd.	A	管弦楽曲	自編	
P.I.チャイコフスキイ	交響曲 第6番 ロ短調「悲愴」 op.74 (全4楽章)	1893	4hd.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1893年に作曲。
P.I.チャイコフスキイ	ピアノ協奏曲 第3番 変ホ長調 op.75	1893	2pf.	A	ピアノと管弦楽	自編	単一楽章
A.N.スクリャービン	幻想曲 遺作	1893	2pf.	O			
A.アレーンスキイ	組曲 第3番 変奏曲 op.33 1. 主題 2. 対話 3. ワルツ	1894	2pf.	O			

	<ul style="list-style-type: none"> 4. 凱進行曲 5. メヌエット 6. ガヴォット 7. スケルツォ 8. 葬送進行曲 9. 夜想曲 10. ポロネーズ 						
A.アレックスキイ	子供のための6つの小品 op.34 <ul style="list-style-type: none"> 1. おとぎばなし 2. カッコー 3. 涙 4. ワルツ 5. 子守歌 6. ロシアの主題によるフーガ 	1894	4hd.	O			
S.ラフマーニノフ	ロマンス ト長調	1894	4hd.	O			
S.ラフマーニノフ	6つの小品 op.11 <ul style="list-style-type: none"> 1. 舟歌 2. スケルツォ 3. ロシアの歌 4. ワルツ 5. ロマンズ 	1894	4hd.	O			

	6. スラヴァ						
S.タネーエフ	前奏曲 へ長調	1896	4hd.	A		自編	原曲は 1894～95 年に作曲。
S.ラフマーニノフ	交響曲 第 6 番 ハ短調 op.58/ A.グラズノフ作曲 (全 4 楽章)	1896	4hd.	A	管弦楽曲	他編	
M.バラークレフ	30 のロシア民謡 (全 30 曲) 1. 聖母マリアの夢 2. 勇敢なジョルジュ 3. ラザール 4. 最後の審判 5. 鳩の本 6. クラコフの王子たち 7. コストリュック 8. ニキタ・ロマノヴィッチ 9. グリシュカ・アトレピエフ 10. バーシリ・アクリェヴィッチ 11. 山賊の兄弟と姉妹 12. 鳥と獣 13. 結婚の歌 14. 結婚の歌 15. 結婚の歌 16. 結婚の歌	1898	4hd.	O			

	17. 結婚の歌 18. 結婚の歌 19. 結婚の歌 20. 結婚の歌 21. 陽気な結婚の歌 22. 陽気な結婚の歌 23. 私は庭の中へゆく 24. 私達の広い道 25. 輪舞の歌 26. セイヨウナナカマドの実とラズベリー 27. 何という心臓 28. 私の愛しい人よ、その草原を歩くには十分だ 29. ああ、あなたは冬だ 30. 彼女はなった、彼女は大佐の妻になった						
M.バラークレフ	7つ伝説 1. クラコフの王子たち 2. コストリュック 3. ニキタ・ロマノヴィッチ 4. グリシュカ・アトレピエフ 5. バーシリ・アクリエヴィッチ 6. 山賊の兄弟と姉妹	1898	4hd.	O			

	7. 鳥と獣						
M.バラークレフ	交響曲 第1番 ハ長調 (全4楽章)	1899	2pf.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1864~97年作曲。
N.A.リムスキー=コルサコフ	熊蜂の飛行	1900	2pf.	A	管弦楽	自編	
M.バラークレフ	交響曲 第2番 二短調 (全4楽章)	1908	2pf.	A	管弦楽曲	自編	原曲は1900~08年作曲。
S.ラフマーニノフ	組曲 第2番 op.17 1. 序奏 2. ワルツ 3. ロマンズ 4. タランテラ	1901	2pf.	O			
A.アレンスキイ	組曲 第4番 op.62 1. プレリュード 2. ロマンズ 3. 夢 4. フィナーレ	1902	2pf.	O			
A.アレンスキイ	12の小品 op.66 1. プレリュード 2. ガヴォット 3. バラード 4. メヌエット 5. エレジー 6. コンソレーション	1903	4hd.	O			

	7. ワルツ 8. 行進曲 9. ロマンズ 10. スケルツォ 11. 子守歌 12. ポルカ						
A.アレーンスキイ	カノン形式による組曲 op.65 1. プレリユード 2. アリア 3. 小スケルツォ 4. ガヴォット 5. エレジー 6. ロマンズ 7. 間奏曲 8. ポロネーズ風に	1904	2pf.	O			

第4時代 (1905～1917年)

作曲者	曲名	作曲年	編成	O/A	原曲	自編/他編	備考
C.キューイー	5指のための10の小品 op.74 1. 鳥のお葬式 2. お馬	1906	4hd.	O			

	<ul style="list-style-type: none"> 3. 灰色の一日 4. ママの不満 5. 喜びのロンド 6. 小さな羊飼い 7. ロシアの踊り 8. 人形の舞踏会 9. オリエンタル 10. 厳格な行進曲 						
S.ラフマーニノフ	イタリアン・ポルカ	1906	4hd.	O			
C.キューイー	3つの小品 op.69 <ul style="list-style-type: none"> 1. 間奏曲 2. 夜想曲 3. 行進曲 	1907	2pf.	O			
N.A.リムスキー＝コルサコフ	ナポリの歌 op.63	1907	4hd.	A			
R.グリエール	12の小品 op.48 <ul style="list-style-type: none"> 1. プレリユード 2. ワルツ 3. スケッチ 4. 嘆き 5. エチュード 6. 羊飼いの歌 	1909	4hd.	O			

	<ul style="list-style-type: none"> 7. アラベスク 8. 夢 9. マズルカ 10. フゲッタ 11. スケルツォ 12. オリエンタル 						
M.バラークレフ	<p>組曲</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. ポロネーズ 2. 悲しいワルツ 3. スケルツォ 	1909	4hd.	O			
R.グリエール	<p>6つの小品 op.41</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. プレリユード 2. 悲しげなワルツ 3. シャンソン 4. バッソ・オスティナート 5. 舞踊曲 6. マズルカ 	1910 (1909頃)	2pf.	O			
I.ストラヴィーンスキイ	ペトルーシュカ	1911	4hd.	A	バレエ音楽	自編	
I.ストラヴィーンスキイ	春の祭典	1913	4hd.	A	バレエ音楽	自編	
I.ストラヴィーンスキイ	<p>弦楽四重奏のための3つの小品</p> <ul style="list-style-type: none"> 1. 踊り 2. 風変わり 	1914	4hd.	A	室内楽曲	自編	

3. 賛歌							
S.タネーエフ	前奏曲とフーガ 嬰ト短調 op.29	1914	2pf.	A		自編	原曲は 1894～95 年に作曲。
I.ストラヴィーンスキイ	3つのやさしい小品 1.行進曲 2.ワルツ 3.ポルカ	1915	4hd.	O			
I.ストラヴィーンスキイ	5つのやさしい小品 1.アンダンテ 2.エスパニョーラ 3.バラライカ 4.ナポリターナ 5.ギャロップ	1917	4hd.	O			

楽譜の所在が不明で確認できなかった作品

作曲者	曲名	作曲年	編成	O/A	原曲	自編/他編	備考
A.ボロディーン	スケルツォ ホ長調	1861	4hd.	O			
S.タネーエフ	モーツァルトの主題による変奏曲	1880	2pf.	O			
S.タネーエフ	行進曲 ハ長調	1881	4hd.	O			
A.グレチャニノフ	2つの小品 op.18 1.詩曲 2.行進曲	1898年頃	2pf.	O			
R.グリエール	24のやさしい小品 op.38	1908	4hd.	O			
R.グリエール	24の小品 op.61	1912	2pf.	O			

第2節 種類分け

1. 編成別

第1節のピアノ作品リストに基づき、ピアノ二重奏作品の種類を分類する。まず編成別に分ける。ここでは、オリジナルの連弾と2台ピアノに分け、4つの時代区分に沿ってそれぞれ作曲年順に作曲者と作品名を提示し、複数曲含む場合にはその曲数も示す。最後に曲数の推移をグラフ化して比較する。尚、楽譜の所在不明により確認できなかった作品は含まない。

オリジナル連弾作品

第1時代（1855年まで）

- | | | |
|---------|----|----------------------------------|
| 1829年 | 連弾 | M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》（全2曲） |
| 1832年 | 連弾 | M.グリーンカ 〈ギャロップ風即興曲〉 |
| 1834年 | 連弾 | M.グリーンカ 〈ロシアの主題によるカプリッチョ〉 |
| 1847-8年 | 連弾 | A.ルビンシテーイン 《3つの性格的小品 op.9》（全3曲） |
| 1852年 | 連弾 | M.グリーンカ 〈ポルカ〉 |
| 1854-8年 | 連弾 | A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》（全6曲） |

第2時代（1855～1881年）

- | | | |
|----------|----|---|
| 1857年 | 連弾 | C.キューイー 〈スケルツォ第1番 op.1〉 |
| 1857年 | 連弾 | C.キューイー 〈スケルツォ第2番 op.2〉 |
| 1860年 | 連弾 | M.P.ムーソルグスキイ 《ソナタ ハ長調》（第1楽章のみ） |
| 1862年 | 連弾 | A.ボロディーン 〈タランテ 二長調〉 |
| 1863年 | 連弾 | M.バラークレフ 〈ヴォルガ川にて〉 |
| 1868-69年 | 連弾 | P.I.チャイコフスキイ 《50のロシア民謡》（全50曲） |
| 1868-69年 | 連弾 | P.I.チャイコフスキイ 《36のロシア民謡》（全36曲） ⁵² |
| 1870年 | 連弾 | A.ルビンシテーイン 《ソナタ 二長調》（全3楽章） |
| 1876年 | 連弾 | N.A.リムスキー＝コルサコフ、C.キューイー、A.リャードフ、
A.ボロディーン、N.シチェルバチョフ 共作
《変化のない主題によるパラフレーズ集》（全17曲） |
| 1878-9年 | 連弾 | N.A.リムスキー＝コルサコフ
〈ミーシャの主題による変奏曲〉 |

⁵² 《36のロシア民謡》は《50のロシア民謡》の中から36曲抜粋されて再構成された曲集である。

第3時代 (1881～1905年)

- 1885年 連弾 N.アルツィブーシェフ、I.ヴィートル、A.リャードフ、
N.ソコロフ、A.グラズノフ、N.A.リムスキー＝コルサコフ共
作《冗談カドリーユ》(全6曲)
- 1894年 連弾 A.アレンスキイ《子供のための6つの小品》(全6曲)
- 1894年 連弾 S.ラフマーニノフ〈ロマンス ト長調〉
- 1894年 連弾 S.ラフマーニノフ《6つの小品 op.11》(全6曲)
- 1898年 連弾 M.バラークレフ《30のロシア民謡》(全30曲)
- 1898年 連弾 M.バラークレフ《7つ伝説》(全7曲)
- 1903年 連弾 A.アレンスキイ《12の小品 op.66》(全12曲)

第4期 (1905～1917年)

- 1905年 連弾 C.キューイー《5指のための10の小品 op.74》(全10曲)
- 1906年 連弾 S.ラフマーニノフ〈イタリアン・ポルカ〉
- 1909年 連弾 R.グリエール《12の小品 op.48》(全12曲)
- 1909年 連弾 M.バラークレフ《組曲》(全3曲)
- 1915年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ《3つのやさしい小品》(全3曲)
- 1917年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ《5つのやさしい小品》(全5曲)

オリジナル2台ピアノ作品

第1時代 (1855年まで)

作品なし。

第2時代 (1855～1881年)

- 1864年 2台ピアノ A.ルビンシテーイン《幻想曲 へ短調》(全3楽章)
- 1879年 2台ピアノ A.ルビンシテーイン《着飾った舞踏会 op.103》(全20曲)

第3時代 (1881～1905年)

- 1888年 2台ピアノ A.アレンスキイ《組曲第1番 op.15》(全3曲)
- 1891年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ〈ロシア狂詩曲〉
- 1892年 2台ピアノ A.アレンスキイ
《組曲第2番「シルエット」 op.23》(全5曲)
- 1893年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ《組曲第1番 op.5》(全4曲)
- 1893年 2台ピアノ A.N.スクリャービン〈幻想曲 遺作〉

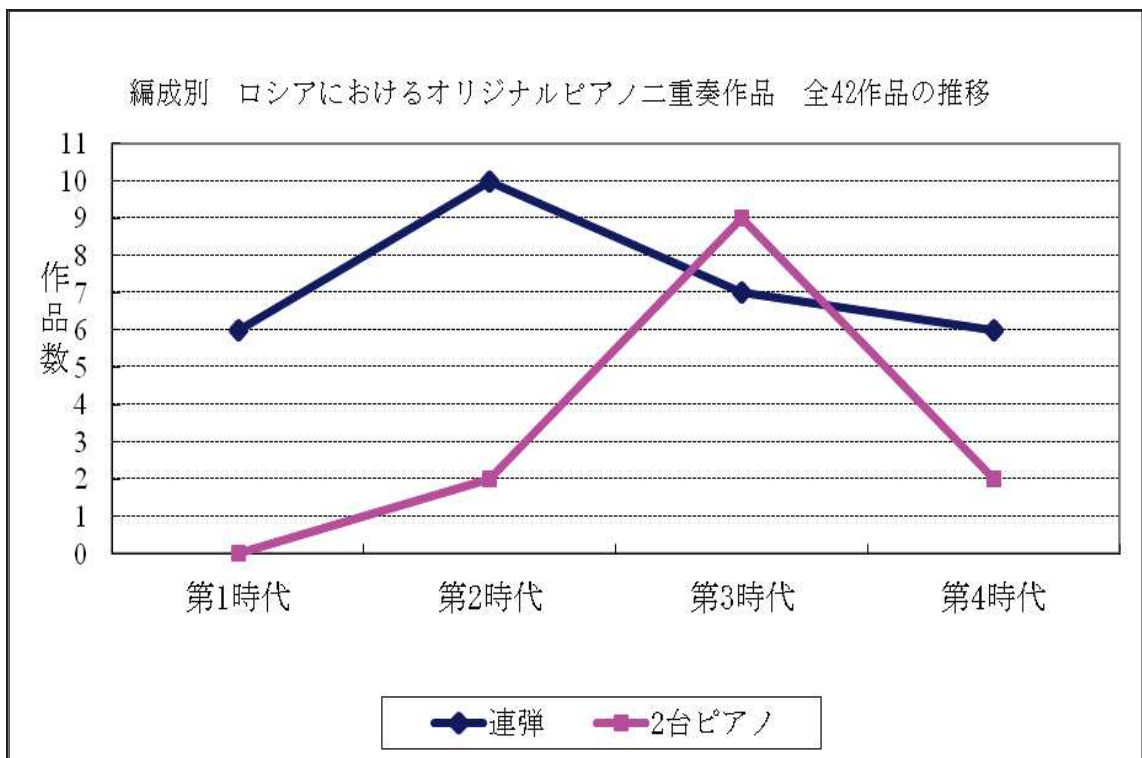
- 1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ《組曲第3番 変奏曲 op.33》(全10曲)
- 1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ《組曲第2番 op.17》(全4曲)
- 1902年 2台ピアノ A.アレンスキイ《組曲第4番 op.62》(全4曲)
- 1904年 2台ピアノ A.アレンスキイ
《カノン形式による組曲 op.65》(全8曲)

第4時代 (1905～1917年)

- 1907年 2台ピアノ C.キューイー《3つの小品 op.69》(全3曲)
- 1910年 2台ピアノ R.グリエール《6つの小品 op.41》(全6曲)

以上のように、作品を形態別に4つの時代に沿って区分した。次に、折れ線グラフでオリジナルの連弾と2台ピアノの作品数の推移を見てみよう。

【図2】ロシアにおけるオリジナルピアノ二重奏作品 全42作品の推移



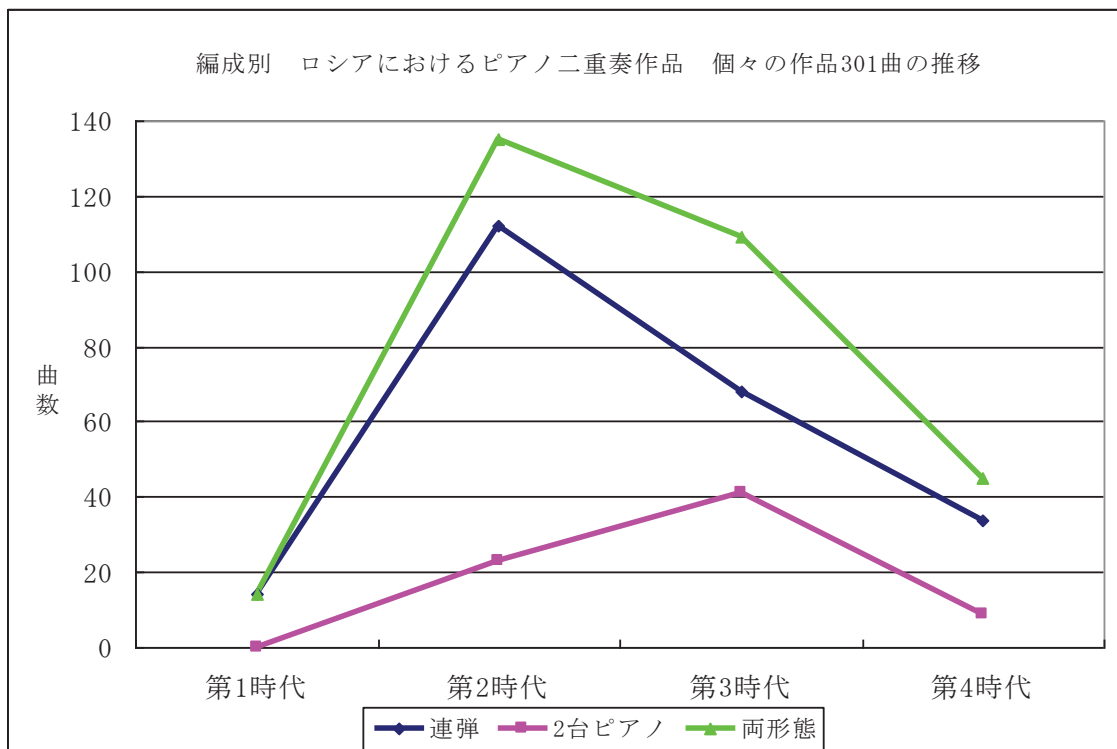
編成別 ロシアにおけるオリジナルピアノ二重奏作品 全42作品の推移

オリジナル	第1時代	第2時代	第3時代	第4時代	合計数
連弾	6	10	7	6	29
2台ピアノ	0	2	9	2	13

【図 2】より、オリジナル連弾作品の数が最も多いのは第 2 時代で、オリジナル 2 台ピアノ作品が最も多いのは第 3 時代である。オリジナル連弾作品では、第 2 時代にかけて作品数が増加するが、その後減少していく。一方、オリジナル 2 台ピアノ作品数を見ると、第 1 時代には作品は無く、第 2 時代に書かれ始めてから急激に増加する。第 3 時代には連弾作品を上回るが、第 4 時代では減少してしまふ。第 4 時代は連弾と 2 台ピアノの両方の作品数が減少することが分かった。

次に、1 つの作品には複数曲含まれているものもあるので、詳細に数えた。その結果、個々の曲は全部で 301 曲あった。【図 3】は全 42 作品に含まれている曲を詳細に数えてグラフにしたものである。

【図 3】 編成別 ロシアにおけるピアノ二重奏作品 個々の作品 301 曲の推移



編成別 ロシアにおけるピアノ二重奏作品 個々の作品 301 曲の推移

	第 1 時代	第 2 時代	第 3 時代	第 4 時代	合計
連弾	14	112	68	34	228
2 台ピアノ	0	23	41	9	73
両形態	14	135	109	43	301

【図 3】より、連弾と 2 台ピアノを合わせた個々の曲数は第 2 時代に頂点に達し、その後第 4 時代に向かって減少していく。連弾作品数の増減の傾向と両形態の増減の傾向は同じであるが、2 台ピアノ作品は第 3 時代に頂点を迎え、第 4 時代では極端に減少していることが分かった。

2. 曲種から見た種類分け

次に曲種別に分ける。ここでも第 1 節のピアノ作品リストに加え、石桁真礼生著『新版楽式論』⁵³に沿って分類し、ロシアのピアノ二重奏作品の曲種を分類する。さらに各曲種を 4 つの時代に何曲書かれたか作曲者と作品名を提示する⁵⁴。そして、最後にどの曲種が多いかグラフ化して曲数を比較する。

I 基礎楽式⁵⁵に属するもの

1. フーガ形式⁵⁶

第 1 時代	0 曲	
第 2 時代	1 曲	1876 年 連弾 N.A. リムスキー＝コルサコフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第 15 曲
第 3 時代	1 曲	1894 年 連弾 A. アレーンスキイ 《子供のための 6 つの小品 op.34》 第 6 曲
第 4 時代	0 曲	

フゲッタ⁵⁷

第 1 時代	0 曲	
第 2 時代	1 曲	1876 年 連弾 N.A. リムスキー＝コルサコフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第 8 曲

⁵³ 石桁真礼生『新版楽式論』音楽之友社、1966. 326p.に従って分類する。この本に出てこない曲種については適宜加えることとする。

⁵⁴ 各曲種の提示順は注 51 に示した本に沿っている。

⁵⁵ 基礎楽式とは、1, 2, 3 部形式・ロンド形式、ソナタ形式、フーガ形式等を含んでおり、これらは大楽節がいくつ組み合わせられたか、また結合されたかによって分類されている。

⁵⁶ フーガ形式の楽曲は単独の作品として独立する場合と、組曲などの中の 1 つとして含められる場合がある。1 つの主題による対位法的技巧による形式である。

⁵⁷ フゲッタはフーガの小規模なものである。

第3時代	0曲	
第4時代	1曲	1910年 連弾 R.グリエール《12の小品 op.48》第10曲

II 応用楽式⁵⁸に属するもの

1. 変奏曲⁵⁹

第1時代	0曲	
第2時代	2曲	1876年 連弾 N.A.リムスキー＝コルサコフ、C.キュイー、A.リャードフ共作《変化のない主題によるパラフレーズ集》 第1曲
		1878-9年 連弾 N.A.リムスキー＝コルサコフ 〈ミーシャの主題による変奏曲〉
第3時代	0曲	
第4時代	0曲	

2. 独立楽曲⁶⁰に属するもの

序曲（オーヴァチュア）⁶¹

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1879年 2台ピアノ A.ルビンシテーイン《着飾った舞踏会 op.103》第1曲
第3時代	0曲	
第4時代	0曲	

⁵⁸ 応用楽式とは、1, 2, 3部形式・ロンド形式、ソナタ形式などの基礎形式が実際の楽曲に
応用されているものを指す。応用楽式の中には、変奏曲・独立した楽曲・舞曲と行進曲、
さらに組曲、ソナタの構造による楽曲を含んでいる。

⁵⁹ ここでは、自由な変奏の作品を指す。

⁶⁰ 独立楽曲とは、それだけで独立する楽曲のことを指しており、いくつかが総合されてはじ
めて1曲になるのではなく、単独で1曲を形作るものである。

⁶¹ 序曲（Overture）はオペラやオラトリオなどの大曲や、組曲などの前に演奏される楽曲を
指す。

前奏曲（プレリュード）⁶²

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	3曲	1902年 2台ピアノ A.アレクサンダー 《組曲第4番 op.62》第1曲
		1903年 連弾 A.アレクサンダー 《12の小品 op.66》第1曲
		1904年 2台ピアノ A.アレクサンダー 《カノン形式による組曲 op.65》第1曲
第4時代	2曲	1910年 2台ピアノ R.グリエール 《6つの小品 op.41》第1曲
		1910年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》第1曲

序奏⁶³

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 《組曲第2番 op.17》第1曲
第4時代	0曲	

間奏曲（インテルメッツォ）⁶⁴

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1904年 2台ピアノ A.アレクサンダー 《カノン形式による組曲 op.65》第7曲
第4時代	1曲	1907年 2台ピアノ C.キューイー 《3つの小品 op.69》第1曲

⁶² 前奏曲には2つのタイプがあり、序曲と同様にある主要な楽曲の前に奏される小曲であるものと、前奏曲の後に続く楽曲を持たず完全に独立したものがある。ここで取り上げた作品は全て前者の方のタイプである。

⁶³ 序奏は『新版楽式論』の中には分類されていないが、序曲や前奏曲と同じ機能を持つ曲種と考え、これらの後に配列する。

⁶⁴ 間奏曲は他の楽曲の間に挿入された器楽の小曲を指す。これも他の楽曲を伴わず独立した小曲として扱われる場合もあるが、ここでは総合された楽曲のうちの1つとして扱う。

即興曲（アンプロンプテュ）⁶⁵

第1時代	1曲	1832年 連弾 M.グリーンカ 〈ギャロップ風即興曲〉
第2時代	0曲	
第3時代	0曲	
第4時代	0曲	

練習曲（エテュード）⁶⁶

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	0曲	
第4時代	1曲	1910年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》第1曲

ノクターン（夜曲、夜想曲）⁶⁷

第1時代	2曲	1847-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《3つの性格的小品 op.9》第2曲
		1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》第1曲
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第3番変奏曲 op.33》第9曲
第4時代	1曲	1907年 2台ピアノ C.キューイー 《3つの小品 op.69》第2曲

バラード（譚詩）⁶⁸

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	

⁶⁵ 即興曲は興のおもむくまま自由に、すなわち即興的に作った曲という意味であるが、必ずしもそうではない。形式は一定しておらず、複合3部形式をとる場合が多い。

⁶⁶ 練習曲は、本来演奏技巧を練習するための楽曲を指す。しかし、演奏技巧のためのものから飛躍して、全く芸術作品として存在する場合がある。尚、ここで取り上げた作品は後者に属する。

⁶⁷ ノクターンは静かな抒情に溢れた主楽節と、やや激情的な中間楽節から成り立つものである。

⁶⁸ バラードは音楽による物語で、叙情的な想念を念頭において作られたものを指す。

第3時代	1曲	1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》 第3曲
第4時代	0曲	

ロマンス⁶⁹

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	7曲	1888年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第1番 op.15》 第1曲
		1894年 連弾 S.ラフマーニノフ 〈ロマンス ト長調〉
		1894年 連弾 S.ラフマーニノフ 《6つの小品 op.11》 第5曲
		1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 《組曲第2番 op.17》 第3曲
		1902年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲 第4番 op.62》 第2曲
		1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》 第9曲
		1904年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》 第6曲
第4時代	0曲	

ラプソディー（史詩、狂詩曲）⁷⁰

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1891年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 〈ロシア狂詩曲〉
第4時代	0曲	

⁶⁹ ロマン스는元々バラードと同様に譚詩的な内容を持つものだとされているが、実際の楽曲では特別な内容を持つものではなく、ロマンティックな曲想を持つ自由な形の楽曲を指す。

⁷⁰ ラプソディーは叙事的な内容を持ち、かつ、ある種の民族史的な雰囲気を持つものを指す。形式は概ね緩—急の2つの部分から構成される。

スケルツォ⁷¹

第1時代	1曲	1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》第2曲
第2時代	2曲	1857年 連弾 C.キューイー 〈スケルツォ 第1番 op.1〉
		1857年 連弾 C.キューイー 〈スケルツォ 第2番 op.2〉
第3時代	4曲	1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》第7曲
		1894年 連弾 S.ラフマーニノフ 《6つの小品 op.11》第2曲
		1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》第10曲
		1904年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》第3曲
第4時代	2曲	1909年 連弾 M.バラークレフ 《組曲》第3曲
		1910年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》第11曲

カプリッチョ（狂想曲）⁷²

第1時代	2曲	1834年 連弾 M.グリーンカ 〈ロシアの主題によるカプリッチョ〉
		1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》第4曲
第2時代	0曲	
第3時代	0曲	
第4時代	0曲	

⁷¹ スケルツォは諧謔曲と訳されるが、実際は諧謔的な愉悅の気分によるものよりは、異状なまでに切迫した暗い力を持つものが多い。そして、ある場合は風刺、軽い悦び、諧謔、悲痛さえも含んでいる。

⁷² カプリッチョは気まぐれな即興的な曲想を持つ小曲を指す。

無言歌（リート・オーネ・ヴォルテ）⁷³

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	0曲	
第4時代	1曲	1909年 連弾 M.バラークレフ《組曲》第2曲

幻想曲（ファンタジア）⁷⁴

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1864年 2台ピアノ A.ルビンシテーイン《幻想曲 へ短調 op.73》
第3時代	1曲	1893年 2台ピアノ N.A.スクリャービン〈幻想曲 遺作〉
第4時代	0曲	

アリア⁷⁵

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1904年 2台ピアノ A.アレーンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》第2曲
第4時代	0曲	

子守歌⁷⁶

第1時代	1曲	1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン《6つの性格的描写 op.50》第5曲
第2時代	1曲	1876年 連弾 N.A.リムスキー＝コルサコフ

⁷³ 無言歌は歌詞の無い歌曲、すなわち器楽による歌曲の意味を持っている。形式は一定しないが、だいたい歌曲形式によるものを指す。

⁷⁴ 幻想曲は一定の形式を持たない、幻想的な楽曲である。幻想曲には2つのタイプがあり、気まぐれに次々と主題を連続させるものと、同一主題をしきりに使用することで統一が計られたものがある。ここで扱う楽曲は後者に属する。

⁷⁵ アリア（Aria）はもともと声楽曲であるが、器楽曲に対しても言われる。自由な歌曲形式の小曲を指す。

⁷⁶ 子守歌は『新版楽式論』の中には分類されていないが、独立楽曲としてここに配置する。

		《変化のない主題によるパラフレーズ集》第5曲
第3時代	2曲	1894年 連弾 A.アレンスキイ 《子供のための6つの小品 op.34》第5曲
		1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》第11曲
第4時代	0曲	

舟歌⁷⁷

第1時代	1曲	1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》第3曲
第2時代	0曲	
第3時代	2曲	1893年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 《組曲第1番 op.5》第1曲
		1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》第11曲
第4時代	0曲	

エレジー⁷⁸

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	2曲	1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》第5曲
		1904年 2台ピアノ アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》第5曲
第4時代	0曲	

⁷⁷ 同様に舟歌も『新版楽式論』の中には分類されていないが、独立楽曲としてここに配置する。

⁷⁸ エレジー (elegy) は悲しみを歌った楽曲を指す。『新版楽式論』の中には分類されていないが、独立楽曲としてここに配置する。

コンソレーション⁷⁹

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	1曲	1903年 連弾 A.アレンスキイ《12の小品 op.66》第6曲
第4時代	0曲	

3.舞曲と行進曲⁸⁰に属するもの

ワルツ⁸¹

第1時代	0曲	
第2時代	2曲	1876年 連弾 A.リャードフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第4曲
		1876年 連弾 C.キューイー 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第11曲
第3時代	6曲	1888年 2台ピアノ A.アレンスキイ《組曲第1番 op.15》第2曲
		1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ《組曲第3番 変奏曲 op.33》第3曲
		1894年 連弾 A.アレンスキイ《子供のための6つの小品 op.34》 第4曲
		1894年 連弾 S.ラフマーニノフ《6つの小品 op.11》第4曲
		1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ《組曲 第2番 op.17》第2曲

⁷⁹ コンソレーション (Consolation) は慰めと訳される。落ち着いた曲想で上品さと情感がこもっている楽曲を指す。『新版楽式論』の中には分類されていないが、独立楽曲としてここに配置する。

⁸⁰ 舞曲と行進曲は元来舞踊や行進に伴う音楽であったが、必ずしも舞踊や行進を必要としない全く独立して芸術化した楽曲を指す。その特色としては、リズムが明快で、曲想も平明、形式も簡単などが挙げられる。

⁸¹ ワルツは元々ドイツ舞曲 (レントラー Ländler) から進化したもので、これに速度と華やかさを加えた踊りの曲である。1拍目に明瞭なアクセントを持ち、1小節3拍のリズムを持っているが、舞踏を伴う音楽から全く離れて、非常に高い芸術性を示した作品もある。ここで取り上げた曲は主にこれに当てはまるものが多い。

		1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》 第7曲
第4時代	3曲	1910年 2台ピアノ R.グリエール 《6つの小品 op.41》 第2曲
		1915年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ 《3つのやさしい小品》 第2曲
		1910年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》 第2曲

ポロネーズ⁸²

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	3曲	1888年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲 第1番 op.15》 第3曲
		1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》 第10曲
		1904年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》 第8曲
第4時代	1曲	1909年 連弾 M.バラークレフ 《組曲》 第1曲

マズルカ⁸³

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1876年 連弾 A.ボロディーン 《変化のない主題によるパラフレーズ集》 第14曲
第3時代	0曲	
第4時代	2曲	1910年 2台ピアノ R.グリエール 《6つの小品 op.41》 第6曲

⁸² ポロネーズはポーランドに起こった舞曲である。拍子は3拍子で、きわめて明快な小節律動と急速に進行する自由な旋律と頻繁なアクセント、急激なダイナミクスの変化が特徴である。

⁸³ マズルカもポーランドに起こった舞曲である。拍子は3拍子。一体に野趣と素朴な哀愁を持っている。

		1910年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》 第9曲
--	--	---------------------------------------

メヌエット⁸⁴

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1876年 連弾 N.A.リムスキー＝コルサコフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》 第10曲
第3時代	2曲	1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》 第5曲 ----- 1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》 第4曲
第4時代	0曲	

ガヴォット⁸⁵

第1時代	0曲	
第2時代	0曲	
第3時代	3曲	1894年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》 第6曲 ----- 1903年 連弾 A.アレンスキイ 《12の小品 op.66》 第2曲 ----- 1904年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》 第4曲
第4時代	0曲	

⁸⁴ メヌエットは元々16世紀頃からフランスで起こった舞曲で、17世紀頃に盛んに上流階級に流行したと言われる。曲想は典雅で、テンポも決して速くない。しかし、独立しているものも多くあるが、特に組曲中の1つとして、またソナタ構造による多楽章から総合された楽曲の1つとして用いられることが多い。ここで取り上げた曲は、組曲中の1つとして属している。

⁸⁵ ガヴォットは16世紀頃のフランスに起こり、17世紀頃に盛んに行われた舞曲である。

タランテラ⁸⁶

第1時代	0曲	
第2時代	2曲	1862年 連弾 A.ボロディーン〈タランテラ ニ長調〉
		1876年 連弾 A.リムスキー=コルサコフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第9曲
第3時代	1曲	1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ《組曲第2番 op.17》第4曲
第4時代	0曲	

ポルカ⁸⁷

第1時代	1曲	1852年 連弾 M.グリーンカ 〈ポルカ 変ロ長調〉
第2時代	1曲	1876年 連弾 A.ボロディーン《変化のない主題によるパラフレーズ集》第2曲
第3時代	1曲	1903年 連弾 A.アレンスキイ《12の小品 op.66》第12曲
第4時代	2曲	1906年 連弾 S.ラフマーニノフ〈イタリアン・ポルカ〉
		1915年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ《3つのやさしい小品》第3曲

ガロップ、ギャロップ⁸⁸

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1876年 連弾 A.リャードフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第6曲
第3時代	0曲	
第4時代	1曲	1917年 連弾

⁸⁶ タランテラはイタリアのナポリ地方を代表する民舞である。8分の6拍子の速いテンポの熱狂的な舞曲である。

⁸⁷ ポルカはポーランドやボヘミアの舞曲である。2拍子でテンポの速いものを指す。

⁸⁸ ガロップ (Galopp) は比較的新しい19世紀フランスの舞曲で、ポルカに類似した舞曲である。

		I.ストラヴィーンスキイ 《5つのやさしい小品》第5曲
--	--	-----------------------------

ジーグ⁸⁹

第1時代	0曲	
第2時代	1曲	1876年 連弾 A.リャードフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第7曲
第3時代	0曲	
第4時代	0曲	

行進曲⁹⁰

第1時代	3曲	1829年 連弾 M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》第1曲
		1829年 連弾 M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》第2曲
		1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》第6曲
第2時代	2曲	1876年 連弾 A.ボロディーン 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第3曲
		1876年 連弾 A.リャードフ 《変化のない主題によるパラフレーズ集》第16曲
第3時代	3曲	1894年 2台ピアノ A.アレーンスキイ 《組曲 第3番 変奏曲 op.33》第4曲
		1894年 2台ピアノ A.アレーンスキイ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》第8曲
		1903年 連弾 A.アレーンスキイ 《12の小品 op.66》第8曲
第4時代	3曲	1906年 連弾 C.キューー 《5指のための10小品 op.74》第10曲

⁸⁹ ジーグ (Gigue) イギリスに起こったといわれる3拍子系の速い舞曲である。

⁹⁰ 行進曲は行列をして行進する人々を、その音楽の律動によって堂々と、または軽快に、ある場合は肅然とさせるための音楽である。

		1907年 2台ピアノ C.キューー 《3つの小品 op.69》 第3曲
		1915年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ 《3つのやさしい小品》 第1曲

4.組曲⁹¹に属する楽曲

組曲

第1時代	3作品	1829年 連弾 M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》
		1847-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《3つの性格的小品 op.9》
		1854-8年 連弾 A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》
第2時代	4作品	1868-69年 連弾 P.I.チャイコフスキイ 《50のロシア民謡》
		1868-69年 連弾 P.I.チャイコフスキイ 《36のロシア民謡》
		1876年 連弾 N.A.リムスキー=コルサコフ 共作 《変化のない主題によるパラフレーズ集》
		1879年 2台ピアノ A.ルビンシテーイン 《着飾った舞踏会 op.103》
第3時代	13作品	1888年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第1番 op.15》
		1892年 2台ピアノ A.アレンスキイ 《組曲第2番「シルエット」 op.23》
		1893年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 《組曲 第1番 op.5》

⁹¹ 組曲とは、まとまった楽曲が数曲組み合わせられて、1つの総合的な楽曲にまとめられたものを指す。組曲には2つのタイプがあり、古典的組曲と近代的組曲に分けられる。ここで扱う作品は全て近代的組曲に属する。尚、近代的組曲とは、限定された舞曲のみでなく、新しい舞曲であったり、自由に創作された舞曲的な楽曲であったり、さらには舞曲の要素を全く持たない叙情的や描写的な楽曲が取り入れられた総合的な楽曲を指す。またここでは、タイトルに組曲と書かれていなくても、複数の楽曲が組み合わせられて1つの作品として書かれたものは組曲に含めて分類する。

		1894年 2台ピアノ A.アレクサンドロフ 《組曲第3番 変奏曲 op.33》
		1902年 2台ピアノ A.アレクサンドロフ 《組曲第4番 op.62》
		1894年 連弾 A.アレクサンドロフ 《子供のための6つの小品 op.34》
		1894年 連弾 S.ラフマーニノフ 《6つの小品 op.11》
		1898年 連弾 M.バラキレフ 《30のロシア民謡》
		1898年 連弾 M.バラキレフ 《7つ伝説》
		1901年 2台ピアノ S.ラフマーニノフ 《組曲第2番 op.17》
		1903年 連弾 A.アレクサンドロフ 《12の小品 op.66》
		1904年 2台ピアノ A.アレクサンドロフ 《カノン形式による組曲 op.65》
		1906年 連弾 C.キューイー 《5指のための10の小品 op.74》
第4時代	6作品	1907年 連弾 C.キューイー 《3の小品 op.69》
		1909年 連弾 R.グリエール 《12の小品 op.48》
		1909年 連弾 M.バラキレフ 《組曲》
		1910年 2台ピアノ R.グリエール 《6つの小品 op.41》
		1915年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ 《3つのやさしい小品》
		1917年 連弾 I.ストラヴィーンスキイ 《5つのやさしい小品》

5.応用楽式のうちソナタ構造による楽曲⁹²に属する楽曲

ソナタ

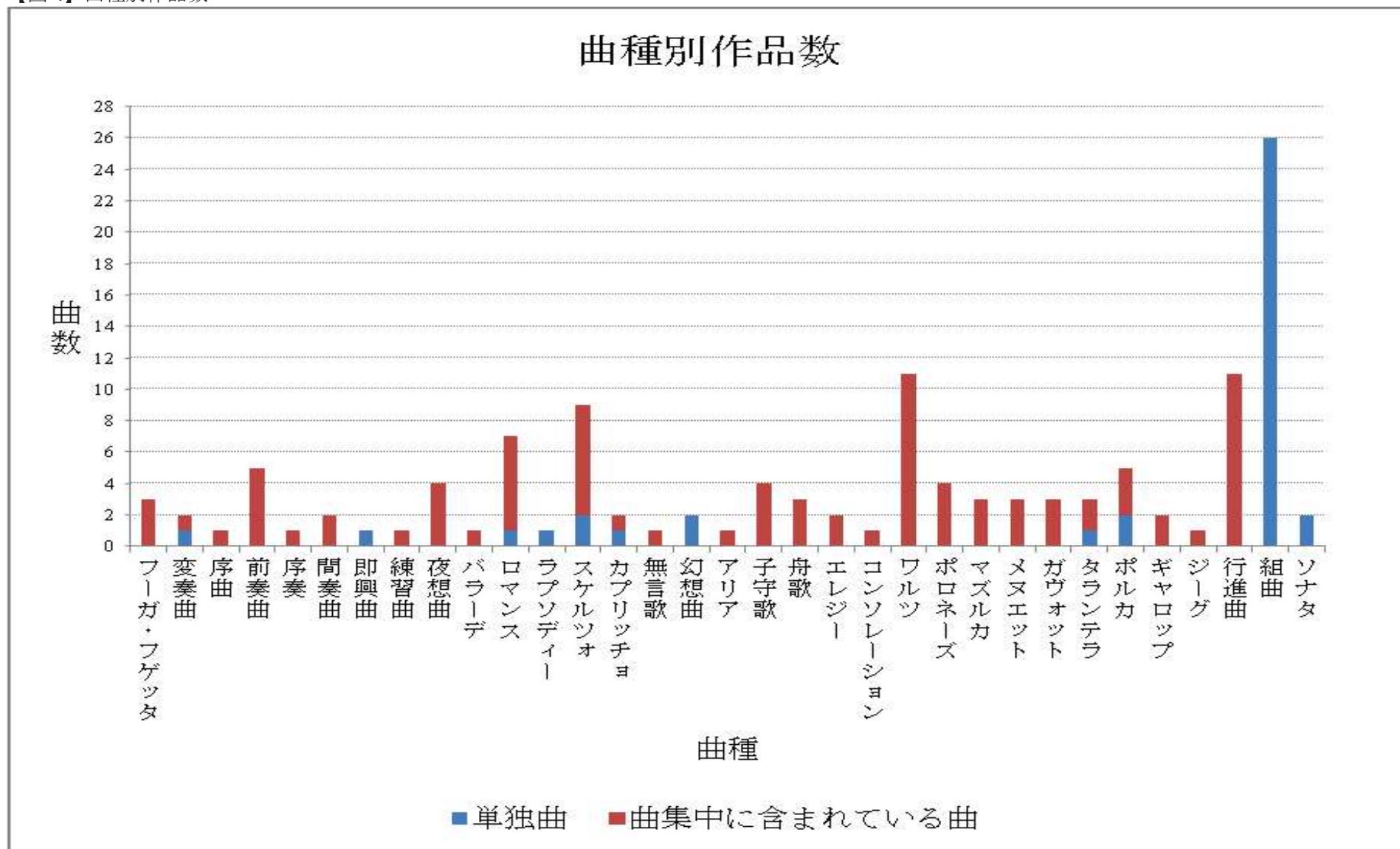
第1時代	0 作品	
第2時代	2 作品	1860年 連弾 M.P.ムーソルグスキイ《ソナタ ハ長調》第1楽章
		1870年 連弾 A.ルビンシテーイン《ソナタ 二長調 op.89》
第3時代	0 作品	
第4時代	0 作品	

以上のように曲種別に作品を挙げた。【図4】ではそれぞれの曲種の作品数を表した。【図4】を見ると、組曲が突出して多いことが分かる。その他の曲種に注目するとワルツと行進曲が最も多く、次いでスケルツォ、ロマンスが多く作曲されている。全体的にはドイツ・ロマン派のサロン音楽で人気が高かった曲種が多く、古典派の時代に多く書かれていたソナタ形式のものは2作品しかなかった。

このことより、ロシアのピアノ二重奏作品はドイツ・ロマン派で興隆していた曲種を取り入れていること、また組曲のスタイルで書かれている作品が多いことが分かった。

⁹² ソナタ構造は、ソナタ形式による楽章をその中に含み、いくつかの楽章によって総合されている1つのまとまった構造を指す。

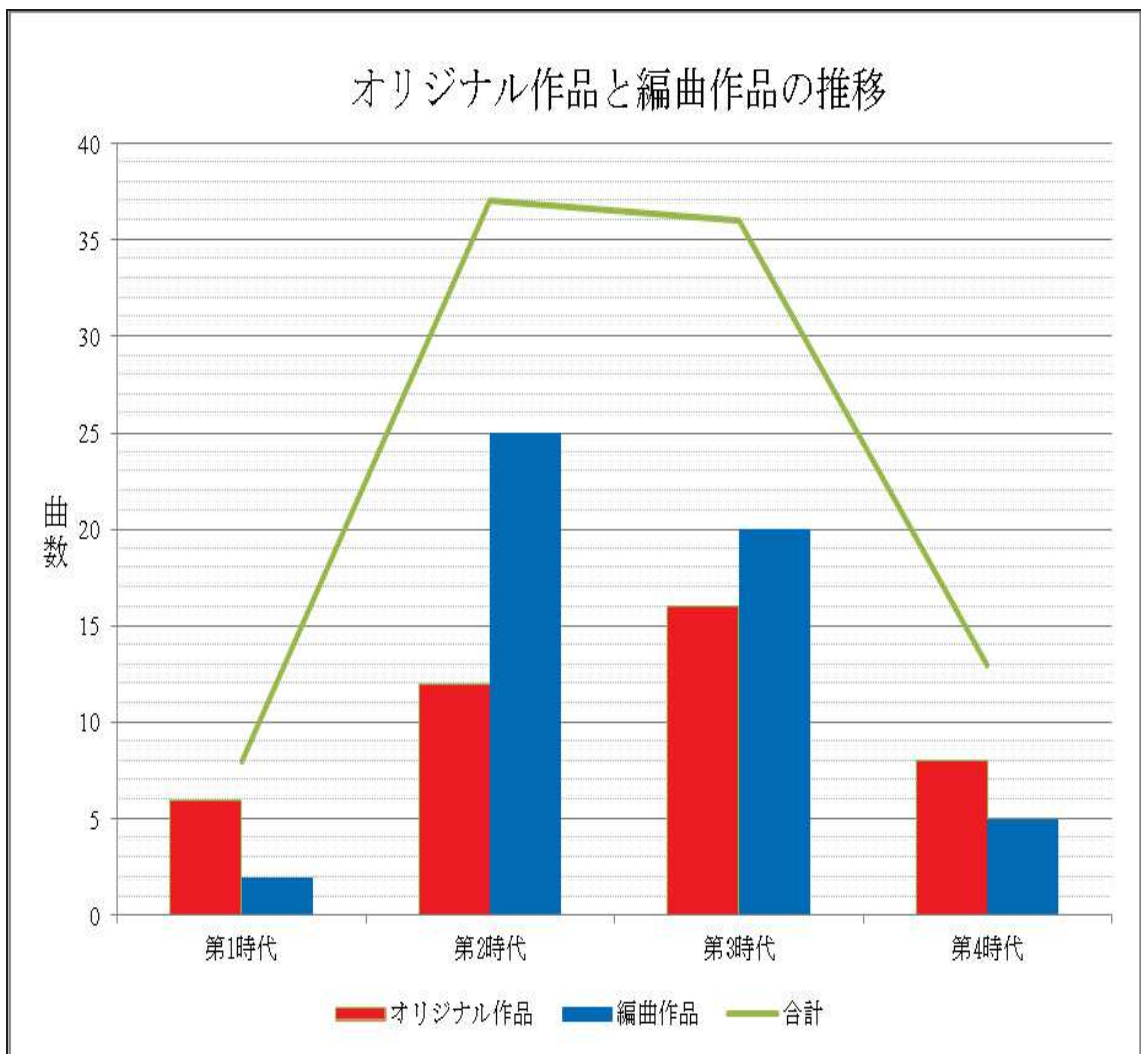
【図4】 曲種別作品数



3. オリジナル作品と編曲作品の作品数の違い

ここでは、第3章第1節に示したロシアのピアノ二重奏作品リストに基づき、オリジナル作品と編曲作品に分類する。4つの時代区分に沿って編成別に作品数をグラフ化し、その作品数の推移を比較する。【図5】

【図5】 オリジナル作品と編曲作品の推移



オリジナル作品と編曲作品の推移

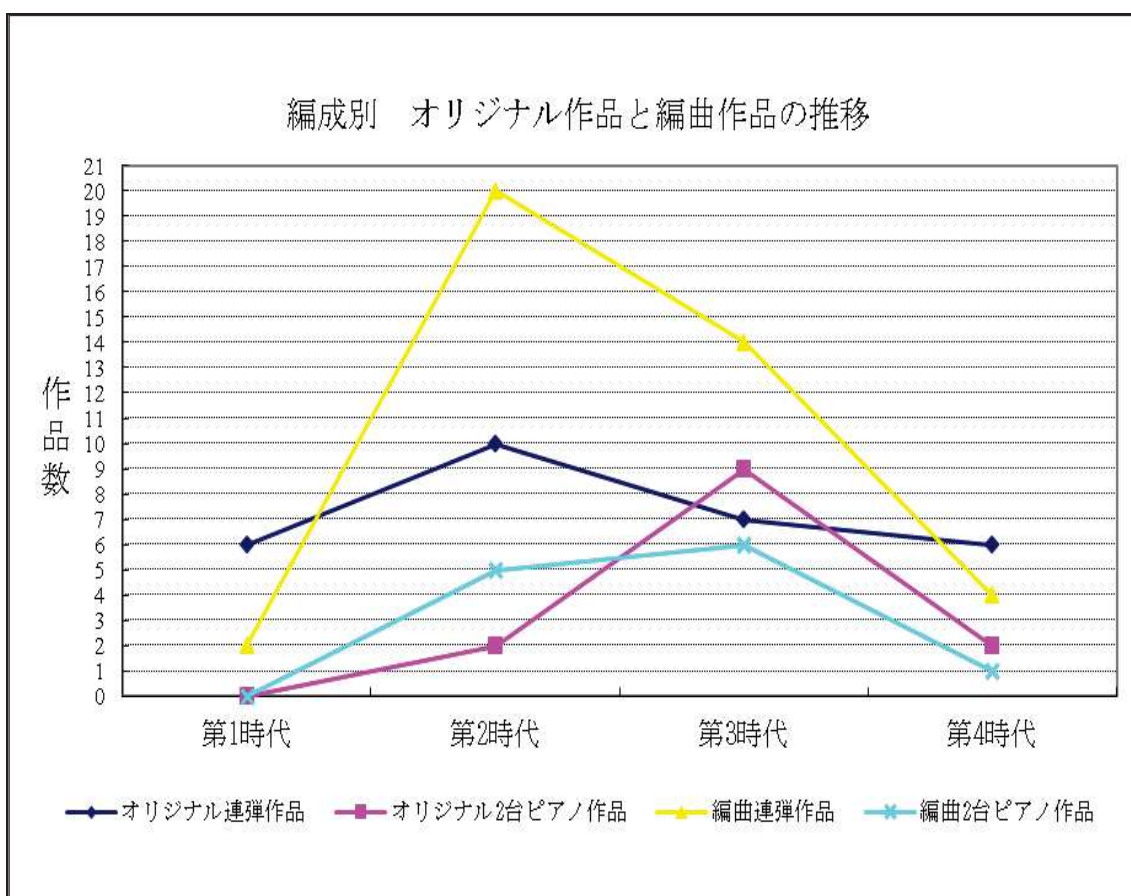
	第1時代	第2時代	第3時代	第4時代	合計数
オリジナル作品	6	12	16	8	42
編曲作品	2	25	20	5	52
合計数	8	37	36	13	94

【図 5】はオリジナル作品と編曲作品の推移を棒グラフで表し、各時代のオリジナル作品と編曲作品の合計を折れ線グラフで示している。ここでは連弾と2台ピアノを区別せず、両方の形態を合計した作品数の推移を示す。

まず、オリジナル作品が最も多く書かれたのは第3時代で、編曲作品が最も多いのは第2時代である。全体の作品数は第2時代と第3時代が多く、37作品・36作品と並んでいるが、どちらの時代もオリジナル作品より編曲作品が多いことが特徴だ。その割合は第2時代ではオリジナル作品が全体の34.3%、編曲作品が全体の65.7%を占め、第3時代ではオリジナル作品が全体の44.4%、編曲作品が全体の55.6%となっている。結果的に、ロシアのピアノ二重奏作品は第2時代と第3時代に全盛期を迎え、作品数の上ではオリジナル作品よりも編曲作品が多かったと言える。

次に、オリジナル作品と編曲作品に含まれている連弾と2台ピアノの作品数を示す。【図 6】

【図 6】 編成別 オリジナル作品と編曲作品の推移



編成別 オリジナル作品と編曲作品の推移

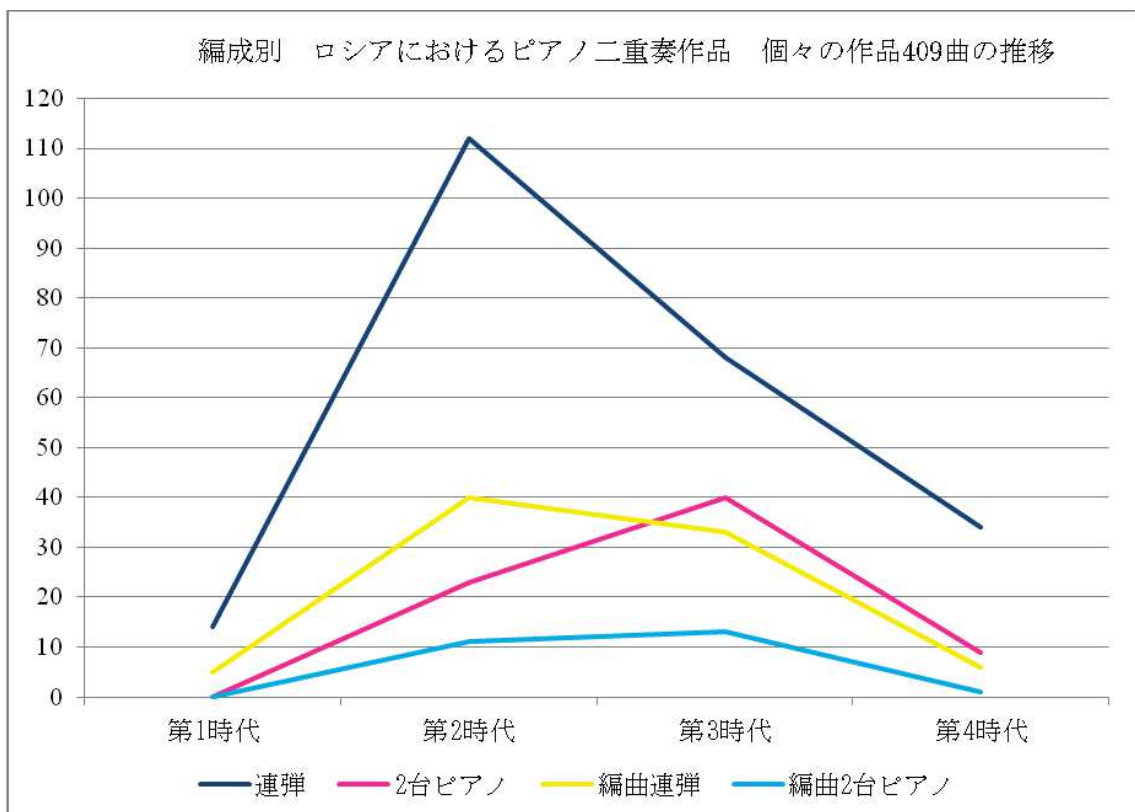
	第1時代	第2時代	第3時代	第4時代	合計数
オリジナル連弾作品	6	10	7	6	29
オリジナル2台ピアノ作品	0	2	9	2	13
編曲連弾作品	2	20	14	4	40
編曲2台ピアノ作品	0	5	6	1	12
合計数	8	37	36	13	94

【図6】を見ると、まず4つのタイプのうち最も合計作品数が多かったのは編曲連弾作品であることが分かる。連弾作品は、オリジナル作品と編曲作品共に第2時代に多く書かれ、その後減少している。一方で、2台ピアノ作品は第2時代を除いて編曲作品がオリジナル作品よりも少ない。加えて、オリジナル2台ピアノ作品は第3時代が突出して多かったが、編曲2台ピアノ作品は、第2時代と第3時代は同じような作品数だが、続く第4時代に減少している。

また、どのタイプも作品数が増加した後は、第4時代に向けて減少していることが分かった。

次に、この4つのタイプの作品に含まれている個々の曲数を詳細に数えた結果、409曲あることが分かった。その推移を表したグラフは【図7】の通りである。

【図 7】 編成別 ロシアにおけるピアノ二重奏作品 個々の作品 409 曲の推移



編成別 ロシアにおけるピアノ二重奏作品 個々の作品 409 曲の推移

	第1時代	第2時代	第3時代	第4時代	合計数
オリジナル連弾	14	112	68	34	228
オリジナル 2台ピアノ	0	23	40	9	72
編曲連弾	5	40	33	6	84
編曲2台ピアノ	0	11	13	1	25

詳細に曲数を数えた結果、最も多かったのはオリジナル連弾曲である。連弾作品に注目して作品数を数えた場合には、編曲作品がオリジナル作品を上回っていたが、1つの作品の中に複数曲含まれているものが多かったため、結果的には編曲作品よりもオリジナル作品が多いことが分かった。また、2台ピアノ作品は曲数においても個々の作品数においてもオリジナル作品の方が多かった。

このことにより、ロシア・ピアノ二重奏作品のオリジナル作品数は一見すると少なく見えていたが、実際の曲数は編曲作品よりも多く書かれていたことが判明した。また、連弾と2台ピアノの作品数を対比した場合、オリジナル作品も編曲作品も連弾の方が多かった。

第4章 ロシアにおけるピアノ二重奏作品の分析

第1節 分析の観点と分析対象作品

第4章では、ヤン・ラルーと大宮眞琴による総合的様式分析⁹³に基づいてロシアのピアノ二重奏作品の分析を試みる。これまでにピアノ二重奏作品を分析した先行研究はなく、レパートリーとその奏法研究のみ注目され続けてきた。そこで本論文では、総合的様式分析という1つの方法を用いて全42作品を分析し、ロシア作品の様式的特徴を捉えていく。

この分析方法の特徴は、音楽の流れを流動的に捉える事ができ、さらに多角的に分析することで結果の精度をさらに高めることができる点にある。また、観察された作品の様式的特徴を分類することで、得られたデータを効果的に使用することも可能である。ただし、この分析方法をそのまま適応することは難しかったため、数多くの観察事項の中から必要なものを絞り、ピアノ二重奏作品の分析に即した言葉遣いに修正し、さらに必要と思われる観察事項を独自に加えた。第1節ではヤン・ラルーと大宮眞琴による『スタイル・アナリシス1 総合的様式分析—方法と範例』に従って方法論と用語を定義し、その後凡例を示す。尚、用語は全てこの本に従うこととする。

1. 分析の観点

ラルーは、音楽が生成される過程をグロウス・プロセス(Growth Process=生成過程)⁹⁴として捉えており、時間軸に沿ってそのプロセスを記述してゆく上で3つのディメンションと5つの音楽的視点を設定している。

ディメンションとは、楽譜の中の音楽的な流れを読み取って設定した音楽的構図のことであり、ラージ・ディメンション (Large Dimensions)⁹⁵、ミドル・ディメンション (Middle Dimensions)⁹⁶、スモール・ディメンション (Small Dimensions)⁹⁷の3つから構成されている。そして、各ディメンションの中に観察すべき5つの音楽的視点 (SHMRG) が含まれている。総合的様式分析において基本となるこの5つ音楽的視点は、それぞれの英語の頭文字を取って、シュメルグ (SHMRG) と略称されている。SHMRG はそれぞれ、Sound サウンド⁹⁸、Harmony ハーモニー

⁹³ ヤン・ラルー、大宮眞琴『スタイル・アナリシス1 総合的様式分析—方法と範例』音楽之友社、1988. 500p.

⁹⁴ 4つの音楽的要素の視点、略して4つの音楽的視点(サウンド、ハーモニー、メロディー、リズム)を統合して、曲を綜合する過程。

⁹⁵ 曲の観察に用いる最も大きい構図。

⁹⁶ 曲の観察において設定する中構造単位。

⁹⁷ 曲の観察において設定する小構造単位。

⁹⁸ 音楽作品における音そのものの取り扱いに関する音楽的視点。音色、テクスチャ、ダイナミクス等が主な観点である。

99、Melody メロディー¹⁰⁰、Rhythm リズム¹⁰¹を表しており、これら 4 つの音楽的視点に対して 5 番目の G (Growth) はグロウスと呼ばれ、4 つの音楽的視点を結びつける役割を持っている。

各ディメンションにおける 4 つの音楽的視点とグロウスの観察点は下記の表の通りである。尚、ララーの定義する観察点の内、サウンドの項目には 4 手の配置による音響効果を観察する項を独自に加えた¹⁰²。

ラージ・ディメンション (Large Dimension …略して LD)

構造単位	5 つの音楽的視点の観察点	
作品群 曲 楽章	C ¹⁰³	<ul style="list-style-type: none"> ・曲の小節数や拍子、形式の観察。 ・曲の開始方法。
	S	<ul style="list-style-type: none"> ・音の堆積方法は垂直的¹⁰⁴か水平的¹⁰⁵か。 ・旋律と伴奏の役割分担の特徴。 ・強弱の変化。
	H	<ul style="list-style-type: none"> ・各曲の調性。また、複数曲含む作品の場合、楽章間で調がどのように連続または変化しているか。 ・保続音の有無。
	M	<ul style="list-style-type: none"> ・メロディーの全体的な特徴。例えば民謡、旋法、既存の旋律の借用は見られるかなど。 ・楽章間に主題の関連はあるか。
	R	<ul style="list-style-type: none"> ・ヘミオラや G.P. (ゲネラル・パウゼ) は見られるか。 ・特徴的なリズムはあるか。
	G	<ul style="list-style-type: none"> ・それぞれの曲を最も特徴づけている音楽的視点とその結びつき方の特徴。 ・曲中のクライマックスの観察。

⁹⁹ 総合的様式分析における音楽的視点としてのハーモニーは通常の意味の和音や和声だけでなく、ポリフォニーや不協和音など、音の垂直的結合の連続に関する全ての現象を包含した概念に拡大する。和声と訳される。

¹⁰⁰ 総合的様式分析における音楽的視点としてのメロディーの概念は、単に旋律線だけを指すのではなく、音楽作品中における旋律的現象の全てを意味する。旋律と訳される。

¹⁰¹ 総合的様式分析におけるリズムの概念は通常の意味よりも拡大されているが、ここではビートや拍子のレベルに留めておく。

¹⁰² 2 人の奏者の 4 つの手が担う旋律や伴奏の役割を色分けして、その変化を観察する。これに関しては、本論文別冊資料編を参照にすること。

¹⁰³ サイクリック・レベル (Cyclic level) の略。頭文字の C を用いて表記する。ラージ・ディメンションでは形式のほか、曲全体を通して観察された音楽的要素の結果も挙げている。ララーは、曲の大きな枠を捉える上で形式と形式に関わる音楽的要素を一緒に観察しており、これを特にサイクリック・レベルと呼んでいる。ここではラージ・ディメンションの中に入れて考える。尚、ミドル及びスモール・ディメンションにはサイクリック・レベルはない。

¹⁰⁴ 垂直的とは、和絃的な響きをもっている部分を指す。

¹⁰⁵ 水平的とは、対位的な書法で書かれている部分、または複数の旋律を重ねて響きの層を形成している部分を指す。

ミドル・ディメンション (Middle Dimension…略して MD)

パート (部) セクション (部分) フレーズ・グループ (楽 節群)	S	<ul style="list-style-type: none"> 音の密度の観察。 セクションにおける旋律と伴奏の役割分担の特徴。 強弱の変化。
	H	<ul style="list-style-type: none"> 曲の主調と二次調は何か。加えてセクション内で調がどのように連続または変化しているか。
	M	<ul style="list-style-type: none"> 民謡、旋法、既存の旋律はどこに現れるか。 提示された主題の変形方法の観察。
	R	<ul style="list-style-type: none"> リズムの特徴。
	G	<ul style="list-style-type: none"> 各セクションを最も特徴づけている音楽的視点とその結びつき方の特徴。 セクションにおけるクライマックスの観察。

スモール・ディメンション (Small Dimension…略して SD)

フレーズ (楽節) サブフレーズ (小楽節) モチーフ (動機)	S	<ul style="list-style-type: none"> 4手の配置による音色の変化があるか。 各フレーズにおける4手の配置方法と密度の関係。
	H	<ul style="list-style-type: none"> フレーズ内のハーモニーの変化の有無。 旋律に対する伴奏型のパターンの変化が見られるか。
	M	<ul style="list-style-type: none"> メロディーの輪郭や使用されている音程、メロディーの構造は曲線的か跳躍的か。
	R	<ul style="list-style-type: none"> モチーフあるいはサブフレーズ、フレーズの単位でのリズムの特徴があるか。 リズムの変化は安定状態か局部的活動状態か。
	G	<ul style="list-style-type: none"> クライマックスに貢献する動機を担う音楽的視点は何か。

次に観察の手順を定める。ルールは様式分析の手順を、予備知識—観察—評価という3段階の枠組みで捉えている。まず第1段階の予備知識として、作品がいかなる地域のいかなる時代様式に属しているかを確認し、その時代様式の中で何が特殊で、また何がありふれた特徴であるのかという基礎知識を備えておくことが必要だとしている。この予備知識については第4章第2節において曲の成立時期や背景を1曲ずつ詳しく述べることとする。次に第2段階では、3つのディメンションの観察のために、それぞれのディメンションを構成している音楽的要素

の視点の活動状態を検討する。その際、観察結果を記入するシートを3種類用意し、ラージ・ディメンションについてはチェックシート¹⁰⁶に記入し、ミドル及びスモール・ディメンションはタイム・ライン (Time Line) ¹⁰⁷を作製する。また、4つの視点を統合し音楽的構図と重ね合わせるグロウス・プロセスに関してはグロウス・プロセスシートを用意する。

これら3つのシートに共通する改良点は、4手の配置とその役割を観察する項目を設けたことである。筆者独自の観察点をララーの分析方法に取り入れることにより、シートの書き方も変更した。また、観察する上で3つのディメンションと5つの音楽的視点 (SHMRG) の観察には一定の順序や優位性はなく、様々な視点からの比較検討を重ねて最終的な評価を導いていく。

次に、タイム・ラインで用いられる記号について凡例で説明し、その使用例を挙げる。

¹⁰⁶ チェックシートを各曲に1枚ずつ用意し、チェック項目としてあげられている様式的特徴について楽章ごとにその有無と様相を記入してゆく。チェック項目はもともと用意されているのではなく、様々な角度から複数の曲を観察していく経過の中で、曲ごとの違いをよく表している特徴を取り上げて作成した。

¹⁰⁷ タイム・ラインは横軸に時間軸をとった書式で、時間軸に沿って SHMRG の様相を各欄に記述してゆく。時間的経過を追って、曲の内容、すなわち総合的様式分析の方法による観察の結果を記入する図表のことを指す。

凡例

1. 総合的様式分析で用いる言葉や記号は全て注 92 に示した本に従う。
2. タイム・ラインで使用するシンボルの略字と記号は下記の表の通りである。

タイム・ラインで用いるシンボル

(1) 主要シンボル (Main symbols)

P	Primary functions	主要機能部分。主要な材料をもつ主要主題部分。
K	Closing functions	終結機能部分。呈示部のようなひとつの明瞭な大きな構造部分に段落を与える機能をもつ。(頭文字の C ではなく、K を代用して用いる。)

(2) 二次的機能シンボル (Secondary symbols)

O	Opening functions	導入的な機能部分、あるいは後に現れる材料の萌芽的な機能部分。
E	Exposition	呈示部。ソナタ形式に限らず、主題呈示の機能をもつ部分に適用できる。
N	New functions	新材料による部分。呈示部の後に、新しい材料による部分が続くような場合に有効である。
R	Recapitulation	再現部。既出の楽想が再現する場合の機能を示す。

(3) 下位機能シンボル (Subfunction symbols)

a,b,c,...	フレーズシンボル	セクションの中のフレーズを表す。 a, b, c, d, e, f, g... の順で使用する h はハーモニーを示すため使用しない。
x,y,z...	サブ・フレーズシンボル	フレーズよりさらに下位のレベルのサブ・フレーズを表す。 x, y, z を使用する。その後は w, v, u, t, q... とする。R はリズム、S はサウンドを示すため用いない。

m	モチーフ・シンボル	メロディー・モチーフを表す。
r	モチーフ・シンボル	リズム・モチーフを表す。
h	モチーフ・シンボル	ハーモニーや伴奏パターンなどの副次的要素を表す。

3. タイム・ラインで用いるシンボルについて、同じ機能に2つ以上の明瞭に区分できる構造部分があるような場合には、シンボルを番号付けして示す。またシンボルの小さな変化については、シンボルの右上にアポストロフィを用いて区別し、大きな変化については Variation を略して var. と示す。

例1：P機能の部分が3つ認められる場合には、P1, P2, P3 と表す。

例2：シンボルの小さな変化 a', a''…など。

例3：シンボルの大きな変化 avar.

4. タイム・ラインのシートの中で小節数を表す場合は小節を示す bar. の欄に数字を示す。

5. 調の表示はドイツ語表記とする。(例：ハ長調の場合 C: と示す。)

6. 4手を表す略字は凡例に示した通り、第1奏者の右手を P.R.、第1奏者の左手を P.L.、第2奏者の右手を S.R.、第2奏者の左手を S.L. とする。尚、2台ピアノ作品の場合各奏者をプリモ、セコンドとは呼ばないが便宜上第1ピアノ奏者をプリモ、第2ピアノ奏者をセコンドとして同じ略語を用いることとする。

7. タイム・ライン上で4手の配置を示す場合は旋律を赤、伴奏を青で塗り分けて示す。その際、伴奏 (Accompaniment) のパターンは A を用いて変化する度に 1A, 2A, 3A… のように示す。

2. 分析対象作品

総合的様式分析の対象作品は、1829年～1917年までの出版された作品で、かつ楽譜が入手できた全42作品とする。

第2節 全42作品の総合的様式分析

ここでは、全42作品に対して観察の予備知識として各作品の作曲経緯などまとめ、次に演奏上の留意点¹⁰⁸を述べる。その上で個々の作品に対するチェックシートとタイム・ラインとグロウス・プロセスシートを作成し、別冊付録資料集とし

¹⁰⁸ 演奏上の留意点では、4手の配置方法、手の交差 (連弾の場合のみ)、ペダリング、イニシアティブの取り方などに注目して演奏解釈を施す。その際、フルニク、イリヤ『ピアノ連弾奏法のすべて』 児玉幸子・邦夫訳、音楽之友社、1991. 132p. を参考にした。

てまとめる。

1. 1829年（連弾）M.グリーンカ《騎兵隊の速歩》

ロシアで初めて書かれたオリジナルの連弾作品。同じ曲名で調性の異なる2曲のサロン風の小品からなる。グリーンカが1830年にイタリアへ経つ前にロシア国内で書かれており、正規の教育を受けず音楽的基礎が無かった初期の作品である。グリーンカは1822年にペテルブルクの学校を卒業すると、当時ペテルブルクで著名な音楽家であったシャルル・マイヤーから絶大な助力を受けた。知的なマイヤーの指導により、洗練された伝統的な作曲技法を身に付けたが、まだその作風にロシアの民族的な要素は見られない。【譜例1】

【譜例1】1829年（連弾）M.グリーンカ《騎兵隊の速歩》No.1

The image displays two pages of a musical score for 'Trot de Cavalerie No. 1' by M. Glinka. The left page (page 2) is titled 'TROT DE CAVALERIE N° I. pour le Piano à 4 mains par M. GLINKA. Secondo'. It features a piano part with a treble and bass clef, and a trio part with a treble and bass clef. The right page (page 3) is titled 'TROT DE CAVALERIE N° I. pour le Piano à 4 mains par M. GLINKA. Primo'. It features a piano part with a treble and bass clef, and a trio part with a treble and bass clef. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, dolce, cresc., Fine), articulation (1., 2.), and performance instructions (Da Capo al fine.).

(演奏上の留意点)

第1曲目では、Trioの終わりの部分でプリモの右手とセコンドの左手が接近する。丸で囲っている部分は、プリモとセコンドの音域が重なっているので非常に演奏しづらい。どちらかの奏者の手首のポジションを高く取って衝突を回避するか、またプリモの音を優先するほうが良いだろう。【譜例2】

【譜例 2】 1829 年（連弾） M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》 No.1 (Trio 終結部)

Primo

Da Capo al fine.

Secondo

Da Capo al fine.

次に、第 2 曲目は第 1 曲目と同じような曲調で書かれているが、旋律に対して伴奏の和音の音の数が多いのでバランスに配慮する必要がある。【譜例 3】

【譜例 3】 1829 年（連弾） M.グリーンカ 《騎兵隊の速歩》 No.2 (bar.1~7)

Primo

旋律

Secondo

伴奏

また、2 つ曲の主題の関連性はないが、形式は両方とも中間部に Trio を持つ 3 部形式をとっている。また、どちらの曲も旋律と伴奏の役割が固定していて容易に演奏できる。しかし、連弾の書法に慣れていないせいか、2 人の奏者の手の接近が多く、演奏しにくい箇所があるので手ポジションを事前に決めておく必要がある。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.2, pp.79, pp.235 参照。)

2. 1832 年 (連弾) M.グリーンカ 〈ギャロップ風即興曲〉

1830 年 5 月にグリーンカは、皇帝の礼拝堂のテノール歌手ニコラーイ・イヴァーノフと共にイタリアへ赴いた。ドイツ、スイスを経てミラノに到着した彼はそこでミラノ音楽院の院長バジーリから作曲のレッスンを受けたが、アカデミックな教育に無味乾燥さを感じた彼はすぐに辞めてしまった。そして、ドニゼッティやベッリーニらと知り合って多くを学んだ後、1831 年にローマへ行きベルリオーズに会った。この作品はローマで書かれ、ドニゼッティの歌劇『愛の妙薬』の中の第 2 幕の二重唱を主題にした娯楽的なものである。イタリアの様式に馴染もうとしていた時期であり、ロシア的な雰囲気は感じられない。

(演奏上の留意点)

4 手の冒頭はどちらのパートも容易に演奏できるが、次第にピアノスティックで装飾的な音型が現れるので技巧的に難しくなる。セコンドの伴奏パートはテンポ設定に気をつける必要がある。ペダリングについては、速くて装飾的な曲であるので、使用は少なめか、もしくは頻繁に踏み変えるほうが良い。また、複数の旋律が対位的に配置されている部分はバランスに留意する必要がある。ここでは 4 つの旋律が配置してある。【譜例 4】

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.3, pp.80, pp.235 参照。)

【譜例 4】 1832 年（連弾） M.グリーンカ 〈ギャロップ風即興曲〉（bar.45～56）

The image displays two systems of musical notation for a piano duet. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The first system begins with a double bar line and a fermata over the first measure. The music is in a 2/4 time signature. The first system includes a 'staccato' marking in the bass staff and a tempo change to 120. The second system continues the piece and includes a first fingering '1)' in the bass staff.

3. 1834 年（連弾） M.グリーンカ 〈ロシアの主題によるカプリッチョ〉

1833 年 8 月にイタリアを去ったグリーンカは 10 月にベルリンに到着した。ベルリンでは 5 ヶ月間集中的にデーニッシュから作曲を学び、これまで身に付けてきた作曲技術を整理することができた。彼は結局、イタリアの様式に馴染めなかったため、デーニッシュの下で次第にロシア風な作風へと転換していった。この頃から民謡を処理して主題に取り入れる方法を獲得し始め、この作品ではその萌芽が見られる。

（演奏上の留意点）

この曲では 3 つの異なる主題が用いられているが、それぞれの主題の性格を感じて表現することが大切である。また、プリモとセコンドの対話のような掛け合いが多く見られ、フーガも織り込まれているので【譜例 5】、バランスに配慮したり、ペダルを用いる際には相手のパートの動きに注意する。

【譜例 5】 M.グリーンカ 〈ロシアの主題によるカプリッチョ〉 (bar.258～304)

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.4, pp.81～84, pp.235 参照。)

4. 1847-8 年 (連弾) A.ルビンシテーイン 《3つの性格的小品 op.9》

1839 年、ピアニストとしてデビューしたルビンシテーインは、ロシア国内外で多くの演奏会に出演していた。そして 1844 年になると弟のニコラーイと共にベルリンへ行き、2 年間グリーンカの旧師デーニに作曲を学んだ。この作品はデーニの下で作曲を学んだ成果が見られる力作である。作風はいたってドイツ風で、ロシア的な要素はない。短いサロン風の 3 つの小品の集まりから成り、R.シューマンの連弾作品《6つの即興曲》の手法に非常によく似ている。

(演奏上の留意点)

伴奏型はいくつものパターンがあるが、主に分散和音で流麗な部分と和絃的で力強い部分が曲全体の印象を大きく支配している。イニシアティブは主にプリモにあり、プリモの旋律の歌い回しに沿ってセコンドは息を合わせなければならない。また、伴奏が分散和音の箇所にはペダルを用いる場合には、響きが増し過ぎて濁らないように踏み変えに注意する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.5, pp.85～86, pp.236 参照。)

5. 1852年（連弾）M.グリーンカ〈ポルカ〉

グリーンカの晩年の作品である。1834年に書かれた〈ロシアの主題によるカブリッチョ〉から年月が経って書かれたものである。この間に《皇帝に捧げた命》や《リュスランとリュドミラ》など数々のロシアを代表するオペラを作曲し、またパリやスペインへの旅行を通して多くの作曲家と知遇を得て経験を積んだ。しかし、晩年の彼は体調が優れず作曲活動がなかなか進まなかった。そのような中で、1852年6月に彼は西ヨーロッパへと旅立った。体調を崩したためスペイン訪問を断念し、その後2年間近くパリに滞在し、植物園や動物園を訪れて静かに暮らしていた。この曲はパリについたばかりの時期に書かれたと推測される。

（演奏上の留意点）

ダイナミクスレンジの変化が求められる作品。これまでの作品とは異なり、各声部に細かくダイナミクスの指示が書かれている。【譜例6】和絃的な部分で4手によるトゥッティは容易に大きな音量で演奏できるが、単声部のフォルテの場合に音量を保つことに気をつけなければならない。また、スタッカートの部分では1つ1つ音がほかの声部に埋もれないようにペダルを加減したり、互いによく聴き合って演奏するようにしなければならない。また、スタッカートの際には、セコンドの低音は高音のスタッカートよりも長めに聴こえてしまうので、固く鋭い音を心がけると軽快になる。また、フォルティッシモから次第に音量を減らす場合にはセコンドが積極的に減らしていくと効果的である。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.6, pp.87, pp.236 参照。）

【譜例 6】 M.グリーンカ 〈ポルカ〉 (bar.41～61)

スタッカート

6. 1854-8 年（連弾） A.ルビンシテーイン 《6つの性格的描写 op.50》

1854年、ルビンシテーインはヨーロッパを巡演して大成功を収めたのをきっかけに以後本格的な演奏活動に入る。1856～1857年の冬にエレナ・パーヴロヴナ大公妃とともにニースに滞在し、2人でロシアにおける音楽教育改改善のための包括的な計画を立てた。1859年のロシア音楽協会の設立に尽力している最中に書かれ、1858年のロシア帰国の年に完成した。

(演奏上の留意点)

この曲も、先に述べた3つの性格的小品と注意点は同様であるが、ピアノステイックなプリモは前作品より格段に技巧的になっている。セコンドの伴奏や対旋律があおると技巧的なプリモは演奏が困難になるので、細部までよく聴き合って演奏するように心がける。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.7, pp.88～91, pp.237 参照。)

7.1857年（連弾）C.キューイー〈スケルツォ第1番 op.1〉

8.1857年（連弾）C.キューイー〈スケルツォ第2番 op.2〉

この2つの作品は管弦楽作品の下書きとして作曲された。連弾で作曲されキューイー自身が管弦楽化した。

（演奏上の留意点）

管弦楽を意識して書かれたためか、ピアノで演奏する際には2人の奏者の音域が接近しているか、重なっている箇所がある。手の交差を意識して書かれたものではないが、交差を含む作品である。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.8, pp.92～94, pp.238 参照。）

9. 1860年（連弾）M.P.ムーソルグスキイ《ソナタ ハ長調》より第1楽章

ムーソルグスキイは1858年頃から精神病を患った。軍役から退き、その年の暮れから再びバラークレフの下で音楽を学び始めた。1859年にモスクワを訪れると彼の愛国心はより一層掻き立てられ、作風にロシア的な要素が強く打ち出されるようになった。しかし、1860年になると新たな精神的危機に見舞われ、彼の神経は衰弱し過敏な状態が続いた。この曲は1860年から1861年の冬にかけて書かれたもので、彼の心理状態が良くなかったためか2楽章まで書かれて作曲は未完に終わった。尚、第2楽章はピアノ独奏曲〈スケルツォ 嬰ハ短調〉（1858年）からの編曲であるので分析対象外とする。

（演奏上の留意点）

セコンドにも旋律が多く与えられ、プリモ同様のイニシアティブを持って演奏する事が必要である。

第1楽章では、どちらのパートも和音やオクターヴの連続が多く使用されており、特に旋律の場合はレガート奏法が困難であるので、セコンドのペダリングは和声的に踏みかえるだけでなく旋律にも注意を払うことが大切である。さらに順次進行になっている場合は注意する。また、両パートが同時に和絃的な部分の際にはバランスに注意する。また、長いクレッシェンドがしばしば用いられるが、早くから大きくするのではなく、クレッシェンドの最後で一気に大きくしていく方がよい。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.9, pp.95～96, pp.238 参照。）

10. 1862 年（連弾）A.ボロディーン〈タランテラ 二長調〉

この作品が書かれた同時期には連弾作品の〈スケルツォ〉が書かれている。これらの作品にはイタリア的な要素が含まれている。ボロディーンは当時のサロン音楽の流行をつかみ、それに民謡風の旋律を適応させる試行錯誤していたが、そのような時に手本にしていたのはグリーンカであった。彼はグリーンカが中期から晩年にかけて頻繁に用いていた変奏形式に倣い、この曲でも1つの旋律に対して背景を変化させていく変奏の方法をとっている。

（演奏上の留意点）

プリモの旋律が優先的に書かれており、役割は概ね固定されたままであるが、セコンドも対旋律を弾く機会も多く短いながらもソロもある。両者の手の接近が多く弾きにくい箇所が多いので、手のポジションを変更するか、どちらかのパートが近い音を取ってもよいだろう。しかし、変更する際には旋律的な音の場合はプリモが、そして伴奏の一部であればセコンドに変更する方がスムーズである。尚、International 版の編者は2台ピアノでの演奏を勧めている。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.10, pp.97~98, pp.239 参照。）

11. 1863 年（連弾）M.バラークレフ〈ヴォルガ川にて〉

バラークレフは精神疾患に度々悩まされた。特に1865年の母の死をきっかけにアルコール中毒に陥り、精神錯乱の発作を起こして作曲活動をしばしば中断した。当時ペテルブルクでは、バラークレフを中心とする五人組は「力強い一団」と皮肉られており、彼らはオペラ分野で極端な自然主義を掲げて活動していた。その中でも特にその傾向を強化させて独自の道を見出したバラークレフは、グループ内の反発をよそに新しい構想に取り組むようになった。この新しい構想とは、写実主義と以前から抱いていたロマン主義的叙情主義の傾向とを併せ持つ作品を書くということであった。この曲はそのような時期に書かれたものであり、ロマン主義的叙情主義が前面に感じられるが、川の流れを描写するような音型の反復も見られ、この手法を模索していることがうかがえる。また、旋律は民謡を用いている。【譜例 8】

（演奏上の留意点）

非常に単純な曲で、プリモが民謡風の旋律を奏し、セコンドが簡素な伴奏で支える。プリモの感傷的な歌に対してセコンドがその雰囲気壊さないように上手

く背景を作ることが大切。単純な音であるからこそお互いが響き聴き合うことが必要であろう。

【譜例 8】 M.バラークレフ 〈ヴォルガ川にて〉 (bar.1~17)

На Волге
М. БАЛАКИРЕВ
Andantino
Primo
Andantino
Secondo

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.11, pp.99, pp.239 参照。)

12. 1864 年 (2 台ピアノ) A.ルビンシテーイン 《幻想曲 へ短調 op.73》

1862 年にペテルブルク音楽院を創設したルビンシテーインは院長に就任し、それまでオペラ中心だったロシアの音楽活動に交響曲や管弦楽、室内楽など取り入れ、ヨーロッパの伝統的な音楽をロシアに根付かせるために尽力した。農奴解放後、ロシアを席卷した民族主義的機運や民族音楽への関心は、ルビンシテーインにも影響を及ぼした。少なくとも 1870 年代までには、彼もほかの著名なロシアの作曲家と同様に民族主義の時流に便乗していた。この作品は形式的には西欧の伝統的な書法で書かれているが、旋律や和声は若干民族的な要素が含まれている。

(演奏上の留意点)

冒頭に両パートの和絃的な Tutti で始まる。両パートがずれないように合図をし

っかりと行うことが必要であり、またバランスもプリモのソプラノが最もよく聴こえ、かつ内声も充実した響きにする。次に各パートのソロが交互に現れるが、ここはそれぞれの奏者が競争するように自由に演奏して良い。そして声部を交換し、掛け合いのような箇所では受け渡しに注意し、旋律が途切れないようにする。

【譜例 7】

【譜例 7】 A.ルビンシテーイン 《幻想曲 へ短調 op.73》 第 1 楽章冒頭

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.12, pp.100~104, pp.240 参照。)

13. 1868-69 年 (連弾) P.I.チャイコーフスキイ 《50 のロシア民謡》

チャイコーフスキイは当初からロシアの民俗音楽に対する関心が高かった。その興味は 5 人組の誰にも劣らず強く、彼らと出会う前からロシアの民俗音楽からの引用や模倣を作品に取り入れていた。オペラ《地方長官》(1867~1868 年) が作曲された後に着手されたので、1868 年から 1869 年に書かれたものと推測されている。ロシア民謡を引用してピアノ 4 手用に書かれたこの作品の後、ロシアで

は次第に民族主義の風潮が高まり始め、チャイコフスキイもその作風にロシア固有のものを積極的に取り入れようと深く没頭した。しかし、彼の場合はその素材を洗練されたより良いものに変えて使用した点については5人組の作曲家たちとは異なるであろう。

(演奏上の留意点)

単純な旋律に伴奏が加えられただけの作品である。旋律は民謡そのものを用い、和声はロマン派の進行がつけられている。各パートの役割も固定されていて分かりやすく、初心者向けの作品である。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.13~22, pp.105~112, pp.240 参照。)

14. 1868-69年(連弾) P.I.チャイコフスキイ 《36のロシア民謡》

この曲集は《50のロシアの民謡》に基づき、チャイコフスキイ自身が36曲抜粋して再編した。曲は重複するため、チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは《50のロシアの民謡》と同じものとする。別冊付録資料集 pp.13~22, pp.105~112, pp.240 参照。)

15. 1870年(連弾) A.ルビンシテーイン 《ソナタ 二長調 op.89》

1867年、ルビンシテーインはペテルブルク音楽院院長の職を辞め、再びヨーロッパの大部分で巡演し、各地で大成功を収めて演奏家として成長をしていった。どんなに演奏活動が忙しくても生涯にわたって休む事なく作曲活動も励んだが、経済的に安定した報酬を得るために作曲していたため、内容的にはその程度といったところである。また、民族主義的な音楽を吸収できなかったため、幼年期から青年期にかけて影響を受けたメンデルスゾーンや、マイヤーベーアーらの音楽語法を手本とするしかなかった。この作品でもロシアの民族的な要素は感じられない。

(演奏上の留意点)

主にプリモが旋律、セコンドが伴奏を担当している。なだらかな旋律に対してセコンドの伴奏が躍動感を与えている。【譜例9】しかし、伴奏形の音量が大きくなりすぎないようにバランスに配慮する必要がある。また、セコンドはプリモの旋律が濁らずなめらかに演奏できるようにペダリングは頻繁に踏みかえるか、ハーフ

ペダル、もしくはプリモはフィンガーペダル¹⁰⁹を用いると良い。

【譜例 9】 A.ルビンシテーイン 《ソナタ 二長調》 第 1 楽章冒頭

The image displays two pages of a musical score for Anton Rubinstein's Sonata in D major, Op. 89. The left page is the beginning of the second movement, marked 'Secondo.' and 'Moderato con moto.'. It features a piano introduction with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The right page is the beginning of the first movement, marked 'Primo.' and 'Moderato con moto.'. It starts with a fermata over the first measure, followed by a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo and mood are indicated as 'Moderato con moto.' and 'dolce e con espressione'.

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.23, pp.113~117, pp.241 参照。)

16. 1876 年 (連弾) N.A.リムスキー=コルサコフ、C.キューイー、A.リヤードフ、A.ボロディーン、N.シチェルバチョフ共著《変化のない主題によるパラフレーズ集》

この曲集は 5 人の作曲家が共同で書いている。5 人ともチョップスティックと呼ばれる共通の主題 (これを変化のないパラフレーズと呼んでいる) を用いている。【譜例 10】またこの曲集の中で多くの曲を残したリムスキー=コルサコフは、1871 年にペテルブルク音楽院の作曲と管弦楽法の教授として招かれたが自らの音楽知識の無さを克服しつつ活動に励んでいた。彼のピアノ音楽やピアノへの編曲をサポートしたのは 1872 年に結婚したピアニストのナデージダであった。また、1876 年頃からはロシア民謡にピアノ伴奏を付した 2 つの曲集の編纂に従事しており、楽曲へ民族的な要素を取り入れる手法を模索していた。

(演奏上の留意点)

¹⁰⁹ 指による音の持続。鍵盤を押し下げたままにして弾いた音を持続させる。

全 18 曲からなるこの作品は 3 手 (P.R.+S.R.+S.L) からなる。しかし「チョップスティック (箸)」という名前のように、演奏する際にはプリモの旋律は両手のそれぞれの一本の指 (人差し指) を使って奏する。プリモはピアノ学習を始めた子供が演奏し、それに対してセコンドが非常に難しい伴奏をつける。

【譜例 10】《変化のない主題によるパラフレーズ集》チョップスティックの主題



(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.24~39, pp.118~130, pp.241 参照。)

17. 1878-9 年 (連弾) N.A.リムスキー＝コルサコフ 〈ミーシャの主題による変奏曲〉

この作品も、前曲と同様にリムスキー＝コルサコフが作品に民謡を直接取り入れる手法で書かれている。当時、彼はグリーンカの様式を手本としていて、この曲でも和声や手の配置に類似点が見られる。【譜例 11】

(演奏上の留意点)

3 手による作品。3 手の配置は【譜例 11】のように P.R.と S.R.と S.L.となっている。プリモのシンプルな主題に始まり、次第に伴奏型が変化していく。また、プリモの旋律をセコンドが伴奏する形をとり、役割は固定されている。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.40, pp.131, pp.242 参照。)

【譜例 11】 N.A.リムスキー＝コルサコフ 〈ミーシャの主題による変奏曲〉 (bar.1
～24)

2
Mischas Thema mit Variationen
N. Rimski-Korsakow

Allegretto
Thema

PRIMO

SECONDO

18. 1879年（2台ピアノ）A.ルビンシテーイン《着飾った舞踏会 op.103》

ルビンシテーインは、アメリカに渡って約15年間ロシア初の世界的なピアニストとして活躍し、名声を確立した。この曲集は忙しい演奏活動の合間に書かれたもので、20曲から構成されており、全ての曲に舞踊を取り入れた作品である。ヨーロッパ各地の舞曲のほか、東洋の踊りも取り入れて異国情緒溢れる作品となっている。

（演奏上の留意点）

楽曲全体を通して旋律と伴奏の役割は固定されている。各パートがピアノステイックに書かれており、合わせることに困難である。また、各舞曲のリズムを主にセコンドに担わせているため、セコンドは各舞曲のリズムを掴んで表現することが大切である。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.41～44, pp.132～142, pp.242 参照。）

19. 1885年（連弾）N.アルツィブーシェフ¹¹⁰、I.ヴィートル¹¹¹、A.リャードフ、N.ソコロフ¹¹²、A.グラズノフ、N.A.リムスキー＝コルサコフ共作《冗談カドリユー》

6人の作曲家が同じタイトルで作曲し、まとめられたものである。6曲には共通する旋律やモチーフは見られない。アルツィブーシェフ、ヴィートル、ソコロフの詳しいことは不明であるが、ロマン派のサロン音楽のような曲調である。どの曲もプリモの旋律をセコンドが伴奏する形をとり、その役割は変化しない。また、リムスキー＝コルサコフは1881年からは作曲活動から退き、旧友の遺稿を整理し出版する作業に終われ、自身の作曲技法について新しい手法は芽生えていなかった。

（演奏上の留意点）

6曲ともプリモは旋律、セコンドは伴奏を担い役割は変化しない。セコンドの伴奏は非常に単純に書かれており技術的に易しいが、プリモの旋律は曲によっては非常に難しい。セコンドは常にプリモの動きに注意し、テンポを調節したり、プリモが自由に演奏できるようにタイミングを合わせる。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.45, pp.143～144, pp.242 参照。）

20. 1888年（2台ピアノ）A.アレーンスキイ《組曲第1番 op.15》

アレーンスキイは1882年にペテルブルク音楽院を卒業してから、すぐにモスクワ音楽院で教鞭を取った。この作品は教授活動の傍らに書かれたもので、折衷的な様式で書かれている。ロシア的な要素が色濃く表れたものではなく、ショパンの影響が強く、煌々ような楽節の処理や、ワルツやポロネーズといった舞曲を楽章に導入している点が特徴である。

また、そこには全て「ワルツ」が含まれている。中でも特に煌々やかな「ワルツ」を含む第1番は、20世紀前半の人気作品となり大いに注目を集め当時の2台ピアノ作品の先駆的作品となった。

（演奏上の留意点）

この曲は3つのサロン風の曲で構成される。どの曲も声部交換によって成り立

¹¹⁰ ニコラーイ・アルツィブーシェフ (Nikolai Artsibushev 1858～1937)

¹¹¹ I.ヴィートル (I. Vihtol ファーストネーム・生没年不詳)

¹¹² N.sokolow (N. Sokolow ファーストネーム・生没年不詳)

ち、掛け合いの多さが目立つ。プリモが提示した旋律をセコンドも同じように提示するので、退屈にならないよう工夫が必要である。そして、アーティキュレーションとペダリングは両方で解釈を揃えると良いであろう。また、旋律に対して伴奏の音が多いのでバランスに配慮したり、第3曲の力強いポロネーズではフォルテと書かれた部分が多いので、ダイナミクスを調整してクライマックスに備えると良い。さらに、ピアノスティックな技巧を含むので、タイミングを良く合わせておくことが必要である。【譜例 12】

【譜例 12】 A.アレーンスキイ 《組曲第1番 op.15》 第1曲冒頭

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.46, pp.145～146, pp.243 参照。)

21. 1891年 (2台ピアノ) S.ラフマーニノフ 〈ロシア狂詩曲〉

当時ラフマーニノフは、モスクワ音楽院で従兄弟のアレクサンドル・ジローティ¹¹³ (Alexander Ziloti 1863～1945) にピアノを師事していたが、1891年春にジローティが突然音楽院を辞職したことを受けて、ピアノ科を1年早く修了しなくてはならなくなった。この作品は18歳のラフマーニノフが1891年1月12日から14日のわずか3日間で作曲した作品である。その後ラフマーニノフは1891年の6

¹¹³ ウクライナ出身のロシアのピアニスト。指揮者、作曲家、編曲家としても活躍した。F.リストの最後の高弟として知られる。

月5日に卒業し、翌日イヴァーノフスカでピアノ協奏曲第1番を書き上げた。この作品はラフマーニノフにとって初めての2台ピアノ作品である。短期間の作曲期間に加え、作曲家としてはまだ若かったラフマーニノフであったがこのジャンルの書法を既に身に付けていたことを示す作品だと言える。また、曲の構成はルビンシテーインの《幻想曲》によく似ている。

(演奏上の留意点)

重厚なロシア民謡風の主題が2台のピアノのユニゾンで始まり、哀愁漂う和声の後に各パートが短いソロを弾く。その後、第1ピアノが旋律を提示し第2ピアノが受け継ぐ。オクターヴのレガート奏法や、特に低音の対旋律、半音階的な進行は濁りやすいので、各奏者はペダリングに配慮する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.47, pp.147~148, pp.243 参照。)

22. 1892年(2台ピアノ) A.アレーンスキイ《組曲第2番「シルエット」op.23》

アレーンスキイは、1889年にモスクワ音楽院の教授に昇進してから、ロシア合唱団の演奏会監督やモスクワ宗教聖歌学校の評議員なども務め、非常に忙しくしていた。また1891年には自作のオペラ〈ヴォルガ河畔の夢 Son na Volga〉が大成功し、作曲家としても順調であった。この作品は、アレーンスキイの才能が一段と開花した時のもので、豊かな叙情性や時折現れる感傷的な旋律が印象深い。

(演奏上の留意点)

曲中では五人の異なる人物を風刺しており、学者、コケット、道化、夢見る人、バレリーナが登場する。それぞれの曲想を掴んで演奏することが非常に大切である。各曲のテンポが全く異なるので、合図をする人がしっかりとしたテンポ設計を持ってサインを出すことが必要である。また両パートによる対位的な部分、声部交換と全ての要素が見られるので、変化する自分の役割を見極めること、さらにバランスにも配慮する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.48, pp.149~151, pp.244 参照。)

【譜例 13】 A.アレンスキイ 《組曲第 2 番「シルエット」 op.23》 第 1 曲冒頭

The image displays two pages of musical notation for the first movement of the second symphony by Alexander Arensky. The left page is for Piano II and the right page is for Piano I. Both pages are titled 'SILHOUETTEN' and 'No 1. LE SAVANT.' The tempo is 'Moderato assai'. The left page starts with a forte dynamic and a pesante character. The right page also starts with a forte dynamic and pesante character. Both pages include copyright information for the publisher in Germany.

23. 1893 年（2 台ピアノ）S.ラフマーニノフ 《組曲第 1 番 op.5》

1892 年に作曲科を卒業してから、ラフマーニノフはグートヘイリ社と出版契約を結んだ。その年の秋には〈前奏曲嬰ハ短調〉を作曲し、この曲の成功により彼の人気は高まった。そして、1893 年の春にはポリショイ劇場で《アレコ》が初演され、好評を得たラフマーニノフは夏から秋にかけて次々と作曲し、この作品を完成させた。尚、この作品はチャイコフスキイに献呈されたが、残念なことに初演の 5 週間前にチャイコフスキイは他界してしまった。初演は 1893 年 11 月 30 日にモスクワにて、ラフマーニノフ本人とパーヴェル・バプストのピアノで行われた¹¹⁴。この作品は 4 曲から構成されている組曲で、それぞれの曲の冒頭にはエピグラフとしてラフマーニノフが好んだ詩人の詩が引用されている。

（演奏上の留意点）

第 1 ピアノと第 2 ピアノの対立はなく、4 手の独立した音色が、まるでオーケストラのように多彩な響きを構築する。【譜例 14】両者の低音はかなり低いので、

¹¹⁴ 本名はクリスティアン・ゲオルク・パウル・バプスト（Christian Georg Paul Pabst 1854～1897）。1854 年にプロイセン王国のケーニヒスベルクに音楽家の家庭に生まれた。1878 年には優秀なピアニストとしてロシアに移り、同年ニコラーイ・ルビンシテーインの招きでモスクワ音楽院の教壇に立った。バプストは偉大なピアニストで、チャイコフスキイはバプストが開催した演奏会に足しげく通い、「神が遣わしたピアニスト」と評した。また、バプストは青年時代のラフマーニノフと一緒に演奏を行い、大きな影響を与えた。

常に全体のバランスをみながら音量に気をつける。また、和絃的な部分では非常に音が多いので、響きが濁らないようにペダルを加減する。

【譜例 14】 S.ラフマーニノフ 《組曲第 1 番 op.5》 第 1 曲より (bar.37~46)

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.49, pp.152~156, pp.245 参照。)

24. 1893 年 (2 台ピアノ) A.N.スクリャービン 〈幻想曲 遺作〉

スクリャービンの初期の作品。少年時代からショパンやリストを敬愛していたため、そのピアノ書法に彼らの影響が見られる。また、1888 年からスクリャービンはモスクワ音楽院に転学し、作曲をアレクサンドル・ボロディンに師事していたため、アレクサンドル・ボロディンからの影響も大きい。

この作品の作曲年は 1889 年説と 1893 年説の 2 つがある。1889 年説は、作風においてスクリャービンの初期の特徴が見られるとしてそう提唱されてきたが、1893 年説は、この曲をモスクワで 1916 年 1 月 16 日に初演した J.ワインベルクが 1892 年 12 月から翌 93 年 1 月にかけて作曲されたと主張したために浮上している。尚、本論文では 1893 年として扱う¹¹⁵。

¹¹⁵ 松永晴紀は『ピアノ・デュオ作品事典 増補改訂版』春秋社, 2004. 457p.においても 1893 年作曲としており、筆者はこれに賛同する。

また、本来ピアノとオーケストラのために構想されたものであったが、完成したのは2台ピアノ用であった。

(演奏上の留意点)

技巧的な作品で、特に第1ピアノが主に旋律を担当する。連符が多く流麗な旋律の流れを止めないように第2ピアノが伴奏しなければならない。重厚な響きというよりは旋律と旋律を重ねた構造で、浮遊するような曲調のため合わせにくい。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.50, pp.157～158, pp.245 参照。)

25. 1894年(2台ピアノ) A.アレーンスキイ《組曲第3番「変奏曲」op.33》

この曲は《ピアノ三重奏第1番》と同年に作曲され、アレーンスキイの絶頂期の作品にあたる。

(演奏上の留意点)

作品は繊細さを極め、また各変奏の対照やピアノスティックな演奏効果は申し分ない。4手に担う役割がめまぐるしく変化し、それに伴って音色が非常に豊かである。また非常に技巧的なパッセージを含むので、技術に囚われて音楽的な配慮が欠けないように注意する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.51～52, pp.159～162, pp.246 参照。)

26. 1894年(連弾) A.アレーンスキイ《子供のための6つの小品 op.34》

組曲第3番と同様にアレーンスキイの絶頂期に書かれた。

(演奏上の留意点)

タイトルに「子供のための」とあるが、重厚な響きと迫力を備えている。1つ1つの曲は短いが、親しみやすい旋律と簡単な伴奏で各パートの役割が明確である。プリモとセコンドの掛け合い、両パートによるフーガなど技法が盛り込まれている。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.53, pp.163～167, pp.247 参照。)

27. 1894 年（連弾）S.ラフマーニノフ〈ロマンス ト長調〉

自筆譜には作曲された日付けの記載はないが、紙質の研究により、1892 年から 1896 年の間に作曲されたと推測されている。特に連弾作品《6 つの小品 op.11》が書かれた 1894 年前後の作品として位置づけられている。

（演奏上の留意点）

サロン風で、感傷的な雰囲気を持つ短い曲である。主にプリモは旋律、セコンドは伴奏を担当し、役割は固定されている。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.54, pp.168, pp.248 参照。）

28. 1894 年（連弾）S.ラフマーニノフ《6 つの小品 op.11》

この作品はオペラ《アレコ》の成功の後の精神的に調子の良い時期に書かれた。ロマン派のサロン音楽のような小品の集まりであるが、6 曲の構造はルビンシテーインの《6 つの小品 op.50》やアレンスキイの《子供のための 6 つの小品 op.34》と同じ緩－急－緩－急－緩－急の形をとっている。

21 歳の時に書かれ、若きラフマーニノフの作品だが、随所にロシア的な要素が感じられる。第 3 曲の「ロシアの歌」の出典は明らかになっていないが、特有の民謡風の旋律が用いられている。また、第 6 曲の主題はロシアに古くから伝わる民謡に基づいており、この主題はベートーヴェンの弦楽四重奏曲第 8 番の第 3 楽章やムーソルグスキイのオペラ《ボリス・ゴドゥノフ》の戴冠式の場面でも用いられている。

（演奏上の留意点）

ロシア風の濃厚な抒情に満ち、連弾とは思えないような重厚、多彩でかつピアノスティックな演奏効果を発揮する。6 曲から構成されているが、これらの中に見られる技法は、プリモのピアノスティックなフィギュレーション、リズム的な部分、セコンドの多彩な伴奏型、性格の異なる 2 つの旋律を同時に奏する部分、保続音を伴う旋律、半音階的な進行、プリモとセコンドのカノン、4 手同時打鍵である。多くの技法が用いられているので、十分に 2 人のタイミングを合わせたり、ペダリングを工夫して音に濁りがなくよく聴くことが大切である。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.55, pp.169～178, pp.248 参照。）

29. 1898年（連弾）M.バラークレフ《30のロシア民謡》

1897年、バラークレフはロシア帝国地理院により、ロシア民謡の演奏用の楽譜出版委員会のメンバーに選出された。この民謡集は、1886年にG.O.デュッチとF.M.イストーミンの2人がアルハンゲリスク県とオロネッツ県で収集した歌にピアノ伴奏をつけ、さらにそれをピアノ二重奏のための小品として出版したものである。

またバラークレフは、財政難の無料音楽学校の経営で長い間頭を悩ませてきた。1974年に後任をリムスキー＝コルサコフに任せてからは帝室礼拝音楽堂の管理を任されていたが、周囲の作曲家と対立することが多く、孤立していた。そして1984年に帝室礼拝堂の職からも退き、作曲に専念するようになる。1895年からは歌曲を積極的に作曲するようになり、さらに民謡を採集して編纂もしている。この頃から音楽的内容が円熟したものが多く、バラークレフ独自の世界が強く打ち出されている。

（演奏上の留意点）

どの曲も短く技術的に易しい。民謡の旋律が用いられ、哀愁を帯びた曲調である。プリモは旋律を担当し、セコンドは伴奏を担当するが、役割は明確で固定されているので、初心者または学習者向けである。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.56～61, pp.179～185, pp.249 参照。）

30. 1898年（連弾）M.バラークレフ《7つ伝説》

この作品はバラークレフの《30のロシア民謡》から抜粋され、再編されたものである。（演奏上の留意点）は《30のロシア民謡》を参考のこと。曲は重複するため、チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートも同じものとする。別冊付録資料集 pp.56～61, pp.179～185, pp.249 参照。）

31. 1901年（2台ピアノ）S.ラフマーニノフ《組曲第2番 op.17》

1892年にペテルブルク音楽院を卒業し順調に作曲を進めていたラフマーニノフであったが、1897年に初演した《交響曲第1番》の失敗をきっかけに自信を喪失してしまう。しばらくの間、作曲ができなくなるほどの痛手であったが、この作品は、ラフマーニノフが自信を取り戻しつつあった1900年から1901年にかけて

て書かれたものである。同時期には有名な《ピアノ協奏曲第2番》も書かれており、共通点も多い。

(演奏上の留意点)

スケールの大きい音楽で、多彩で豊富な内容、濃厚な抒情と華麗な演奏効果の全てを持ち合わせた曲である。第1曲目の冒頭から非常に特徴的で、巨大な和音の柱で構成されている。【譜例15】幅広く分厚い和音を行進曲のテンポで演奏するので、1つ1つの和音の響きを十分に味わうことが難しい。高度な和音奏法の技術が必要である。続くワルツでは3拍子と2拍子が交錯するので要注意である。また、第1ピアノの主旋律に第2ピアノ対旋律が美しく絡むようにバランスに配慮する。第3曲は特筆すべき点はみられないが、終曲は非常にリズムで各パートがヘミオラになっている部分があるので、十分に合わせておくことが必要である。また、リズムをの面白さを表現するためには、ペダリングは極めて少なくしておく方がよい。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.62, pp.186~193, pp.250 参照。)

【譜例15】S.ラフマーニノフ《組曲第2番 op.17》第1楽章 (bar.1~12)

The image shows a page of a musical score for Sergei Rachmaninoff's 2nd Suite, Op. 17, specifically the Introduction. The page number is 66. The title is '2ème Suite' (組曲第2番) and '1 Introduction' (第1曲 序奏). The composer is 'Sergei Rachmaninoff' and the opus number is 'Op. 17'. The tempo is 'Alta marcia' with a metronome marking of quarter note = 76. The score is for two pianos, labeled '1^{er} Piano' and '2^d Piano'. The music is in 3/4 time and features a 'ff' (fortissimo) dynamic. The score includes a first ending bracket marked with a '1' and a repeat sign. The notation consists of treble and bass staves for each piano part, with various chords and melodic lines.

32. 1902年（2台ピアノ）A.アレーンスキイ《組曲第4番 op.62》

アレーンスキイは1901年に6000ルーブルの年金を得て宮廷合唱団を去った後は作曲に専念していた。しかし、彼は晩年に至るほど乱脈な生活になり酒や賭博にふけていき、彼の健康はむしばまれていった。晩年になっても独創的な手法は使用していなかったが、旋律に対して叙情的な背景を描くことは非常に長けていた。

（演奏上の留意点）

これまでの3つの組曲と異なってサロン風だが重厚な響きが求められ、ロシアのロマンティズムを感じることができる。アレーンスキイには珍しく半音階的な進行を伴っている部分が1つの特徴といえるであろう。両パートが独立し、旋律の掛け合いや役割を交代しながら曲を展開していく。また4手それぞれにパッセージを与え複雑な音響世界を造っている。

【譜例16】A.アレーンスキイ《組曲第4番 op.62》第4曲冒頭

The image displays two pages of a musical score for the beginning of the 4th movement of A. Arensky's Suite No. 4, Op. 62. The left page is numbered 80 and the right page is numbered 81. The score is for two pianos, labeled 'Piano I.' and 'Piano II.'. The tempo is marked 'Presto.'. The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The score shows intricate, overlapping passages for both hands, with a focus on rhythmic and melodic interplay. The right page includes the label 'Piano I.' and the number '81'.

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.63, pp.194～197, pp.251 参照。）

33. 1903 年（連弾）A.アレンスキイ 《12 の小品 op.66》

晩年の作品。《子供のための 6 つの小品》に類似する部分を多く持つ。2 台ピアノ作品に比べ、連弾作品はサロン風の曲調であり、気軽に演奏できる内容である。

（演奏上の留意点）

旋律と伴奏の役割は基本的には固定してあり、プリモが主導権を握る。セコンドの旋律はあくまでプリモに従属的である。またセコンドの伴奏型の音の数が多いので、旋律をかき消さないようにバランスを取る必要がある。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.64～65, pp.198～202, pp.252 参照。）

34. 1904 年（2 台ピアノ）A.アレンスキイ 《カノン形式による組曲 op.65》

当初は、子供のための連弾作品として想定されていたが、最終的には 2 台ピアノでの出版になった。この時代に全ての曲がカノンで作曲されているのは非常に珍しい。

（演奏上の留意点）

第 1 曲目以外オクターヴは用いられておらず、子供の教育用に作曲されたと推測されている。カノンの主題の提示は毎度プリモが行う。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.66～67, pp.203～204, pp.253 参照。）

35. 1905 年（連弾）C.キューイー 《5 指のための 10 の小品 op.74》

第 3 時代にほとんどピアノ二重奏作品を書かなかったキューイーだが、陸軍士官学校の教壇に立ちながらも作曲を続けていた。その地位は非常に高く、軍人として最も活躍していた頃の作品である。この作品は子供の教育目的のために書かれた。

（演奏上の留意点）

5 本の指の訓練を目的に書いたとされているが、単純な旋律をセコンドの伴奏が彩り、ピアノを始めた学習者でも楽しく演奏できるように書かれている。こういった教育用の作品ではしばしばセコンドが難しく書かれている。旋律が伴奏にかき消されないようにセコンドはバランスに配慮する。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.68～69, pp.205～209, pp.254 参照。）

36. 1906 年（連弾）S.ラフマーニノフ〈イタリアン・ポルカ〉

この曲は、ラフマーニノフの従兄のジローティに献呈された。1906 年に Jurgenson 社から出版されたものが第 1 版で、その後 1938 年には手を加えてより複雑な和声にして、さらにトランペットによるファンファーレを加えて Charles Foley 社から第 2 版を出版している。

（演奏上の留意点）

メランコリックな変ホ短調の部分と底抜けに明るい変ホ長調の部分が交互に現れる。リズムカルで技巧的な颯爽とした小品。プリモは旋律を、そしてセコンドは伴奏を中心に担う。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.70, pp.210, pp.255 参照。）

37. 1907 年（2 台ピアノ）C.キューイー《3 つの小品 op.69》

この作品も、軍人として活躍していた頃に書かれた。《5 指のための 10 の小品 op.74》のような子供を対象とした連弾作品とは対照的に、技巧的なパッセージを伴う重厚な作品である。

（演奏上の留意点）

セコンドが旋律を多く担当する。セコンドの単純な旋律を装飾するプリモの旋律は技巧的なため、セコンドはテンポ設定に注意する。また、重厚な和音の連続が多いのでペダルは少なく用い、ダイナミクスが大きくなり過ぎて濁らないようにする。

（チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.71, pp.211～215, pp.255 参照。）

38. 1909 年（連弾）R.グリエール《12 の小品 op.48》

この作品は、師事していたアレンスキイの《12 の小品 op.66》に非常によく似ている。基本的にはプリモが旋律を担当し、セコンドが伴奏を担当する。グリエールは作品の中でしばしば愛国心を表していたが、この作品は後期ロマン派の様式が前面に出ているが、わずかにロシアの音楽要素も旋律から感じられる。

（演奏上の留意点）

ロマン派のサロン音楽を踏襲しており、単純な旋律と和声、形式で書かれてい

る。旋律が伴奏に対して1声で書かれている場合が多く、伴奏にかき消されないようにセコンドはバランスに配慮する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.72～73, pp.216～222, pp.256～257 参照。)

39. 1909年(連弾) M.バラークレフ 《組曲》

1898年から1905年にかけてピアノ曲を非常に多く作曲したバラークレフは、その後完全に引きこもった生活を送り、身近な仲間以外からはほとんど忘れられた存在になりつつあった。グリーンカの生誕100年を祝う記念に作曲はしたが、それも頻繁に演奏された訳ではない。このような作曲活動の傍ら、ピアノ曲は1905年以降も書かれた。この作品は1908年から1909年の冬に書かれたが、以前のような民族主義的な音楽ではなく、サロン風の音楽であった。

(演奏上の留意点)

3つの性格的小品から成る。サロン風の優美な性格を持ち、ロシア風の哀愁を帯びた《7つ伝説》や《30のロシア民謡》よりはドイツ・ロマン派風である。曲はシンプルな旋律が用いられている。プリモとセコンドの役割は基本的に固定されているが、途中でセコンドにも内声の旋律が見られるので、内声が聴こえにくくならないように他のパートの音量バランスに配慮する。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.74, pp.223～225, pp.258 参照。)

40. 1910年(2台ピアノ) R.グリエール 《6つの小品 op.41》

連弾作品でありながら、ピアノスティックな部分を持ち、また師匠であったアレクサンダー・スクリャービンの影響を非常に受けているため構成に類似点も多い。

(演奏上の留意点)

基本的には第1ピアノと第2ピアノは対等で、声部交換によって曲を発展していく。5拍子や7拍子の部分があるので、各拍をどう分割するのか(例: 2+3拍子、3+4拍子)演奏前に相談しておく必要がる。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.75, pp.226～229, pp.259 参照。)

41. 1915 年 (連弾) I.ストラヴィーンスキイ 《3つのやさしい小品》

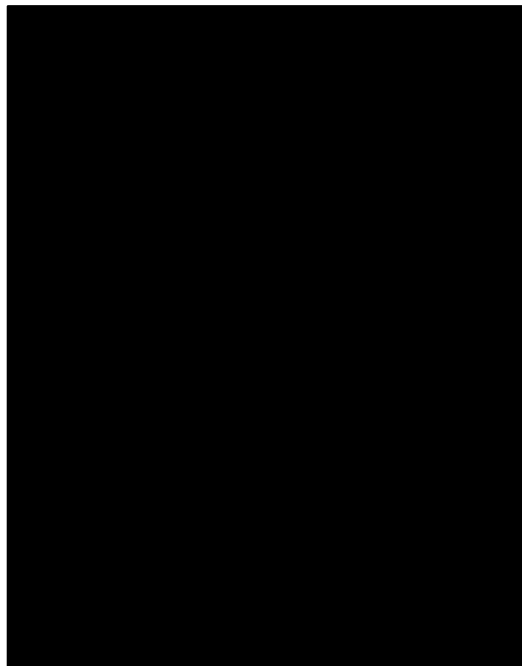
1914年に勃発した第1次世界大戦のため、ストラヴィーンスキイ一家はスイスに移った。ロシア・バレエ団も戦争状態の中では活動できず仕事は減り、またストラヴィーンスキイの出版社はほとんどが対戦国のドイツにあったため、収入は益々減り生活は苦しくなっていた。混乱の中でも細々と作曲していた彼は、作曲の傍らロシア民謡を徹底的に研究することができ、これらの素材から多くの曲が書かれた。この作品もその1つで、ロシアの民族的な要素が強く感じられる。

(演奏上の留意点)

先生と生徒で演奏することを目的に書かれており、珍しいことにプリモが先生役で、セコンドが生徒役になっている。セコンドが生徒役作品は西欧でも見られなかった。学習中のピアニストが楽しんで学べるように課題が盛り込まれているが、リズム、旋律の歌い方、旋律から外れたシニカルな音の表現が求められる。

また、生徒が奏するセコンドのパートは左手だけでも演奏可能である。【譜例 17】

【譜例 17】 I.ストラヴィーンスキイ 《3つのやさしい小品》¹¹⁶第1曲マーチ (bar.1
～11)



¹¹⁶ THREE EASY PIECES
Music by Igor Stravinsky©Copyright 1919 Chester Music Limited for Japan
All Rights Reserved. International Copyright Secured.
Rights for Japan controlled by K.K. MUSIC SALES
日本音楽著作権協会 (出) 許諾第 1412448-401 号

42. 1917年 (連弾) I.ストラヴィーンスキイ 《5つのやさしい小品》

戦火のヨーロッパを避けたいロシア・バレエ団はアメリカでの公演に切り替えようとしていた。ストラヴィーンスキイは一団がアメリカに行く前にジュネーヴとパリで《火の鳥》を指揮した。これが公の前で指揮者として出演した初めてのことであり、ピアニストと作曲家だけでは家族を養っていくのは苦しかったのであろう。そして、ロシア・バレエ団のアメリカ訪問が1916年に終わり一団がスペインに戻ってくるとストラヴィーンスキイはその年の5月に数週間だけマドリードでディアギレフと共に過ごした。この滞在中に作品が書かれたためスペイン的な要素が見られる。

(演奏上の留意点)

この曲も先生と生徒で演奏することを目的に書かれており、プリモが生徒役で、セコンドが先生役になっている。この曲は非常に民族的な要素が強い。エオリア旋法風の旋律、エスパニョーラ風の活発なリズムを持つ旋律、タランテラ風の旋律など、非常に特徴的である。

(チェックシート、タイム・ライン、グロウス・プロセスシートは別冊付録資料集 pp.77, pp.231~233, pp.261 参照。)

第 5 章 総合的様式分析のまとめ

第5章では、前章で行った分析に基づいて楽曲の音楽的構図と音楽的視点とグロウス・プロセスの各々が4つの時代を経てどのように変遷していったのか比較してまとめる。

第1節 音楽的構図

1. ラージ・ディメンション

第1節では音楽的構図に注目し、どの時代にどの形式が多かったのかその変遷を探る。その際、楽曲の構造にのみ着目し、3つの観察レベルに従って分析し、ラージ・ディメンションとミドル、スモール・ディメンションの2つに結果をまとめた。ここでは楽曲の形式(form)を捉えることに重点を置き、各音楽的視点の関わりや音楽が生成される過程は含んでいない。尚、ここで取り上げる項目は第4章第1節で定義したラージ・ディメンションの観察点より適宜抽出している。【表2】

【表2】第1時代（1855年まで）

観察レベル	観察要素	Large				
		Cyclic				
観察点		小節数	拍子	形式	開始の手の位置	
M.グリーンカ	《騎兵隊の速歩》	124	78	2/4	3部形式	P.R.+P.L.
			46	2/4	3部形式	4手同時
M.グリーンカ	〈ギャロップ風即興曲〉	350	2/4	3部形式	4手同時	
M.グリーンカ	〈ロシアの主題によるカブリッチョ〉	557	18	3/4	1部形式	S.R.+S.L.
			64	2/4	複合2部形式	P.R.
			55	2/4	主題と3つの変奏	P.R.+P.L.+S.L.
			120	2/4	自由な形式	S.R.
			131	2/4	自由な形式	P.R.
			36	2/2	2つの部分	4手同時
			77	2/4	自由な形式	P.R.+S.R.+S.L.

			56	2/2	Coda	P.R.+S.R.+S.L.
A.ルビンシテーイン	《3つの性格的小品 op.9》	351	167	2/4	2部形式	P.R.+P.L.+S.R.
			100	6/8	3部形式	S.L.
			84	4/4	3部形式	P.R.+S.L.
M.グリーンカ	〈ポルカ〉	320		2/4	変奏形式	P.R.
A.ルビンシテーイン	《6つの性格的描写 op.50》	812	62	12/8	2部形式	P.L.+S.R.
			117	4/4	複合2部形式	4手同時
			97	6/8	2つの部分	S.L.
			247	3/4, 6/8	複合3部形式	S.L.
			106	3/4	複合3部形式	4手同時
			183	4/4	ロンド形式	P.R.+S.R.+S.L.

第1時代（1855年まで）

この時代はグリーンカとルビンシテーインの2人が作品を残した。どちらの作品もサロン風の楽曲であり、形式は基本的な2部形式、3部形式が多い。その中でもグリーンカは専門的な教育を受けていないためか、2部形式や3部形式をとっているが、定型に収まっていないものや、自由にフレーズを繋いだものも見られた。

また、曲の開始方法については様々な方法が用いられている。例えば、どちらかの奏者が単独で始める場合、2人の奏者が同時に引き始める4手同時打鍵、プリモの右手とセコンドの左右の手の3手による同時打鍵などが見られた。3手で開始することは、4手同時打鍵で始めるよりもバランスを取る上で非常に難しい。初期の時代においては、こういった難しい開始方法も含まれているが、そのほかには比較的に簡単な開始方法が多かった。

【表 3】 第 2 時代 (1855~1881 年)

	観察レベル	Large				
	観察要素	Cyclic				
	観察点	小節数	拍子	形式	開始の手の位置	
C.キューイー	〈スケルツォ第 1 番 op.1〉	433	4/4, 3/8, 2/4	複合 3 部形式	S.R.+S.L.	
C.キューイー	〈スケルツォ第 2 番 op.2〉	232	6/7	複合 3 部形式	P.L.+S.R.	
M.P.ムーソルグスキイ	《ソナタ ハ長調》より第 1 楽章	320	6/8	ソナタ形式	S.R.+S.L.	
A.ポロディーン	〈タランテラ 二長調〉	395	6/8	複合 3 部形式	S.L.	
M.バラークレフ	〈ヴォルガ川にて〉	52	3/4	2 部形式	S.L.	
A.ルビンシターイン	《幻想曲 ヘ短調 op.73》	1089	575	2/2	ソナタ形式	4 手同時
			255	2/4, 6/8	複合 2 部形式	S.L.
			259	6/8	変奏形式	P.R.+P.L.
P.I.チャイコフスキイ	《50 のロシア民謡》(全 50 曲)	14	3/4	1 部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		12	2/4	1 部形式	4 手同時	
		12	4/4	1 部形式	4 手同時	
		16	3/4	2 部形式	4 手同時	
		19	3/4	2 部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		32	2/4	2 部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		21	2/4	2 部形式	4 手同時	
		16	2/4	2 部形式	4 手同時	
		16	3/4	2 部形式	4 手同時	
		16	2/4	2 部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		25	2/4	2 部形式	4 手同時	
		28	2/4	2 部形式	4 手同時	
		23	2/4	4 つの部分	4 手同時	
		35	2/4	2 部形式	4 手同時	
		24	2/4	2 部形式	4 手同時	
		18	2/4	2 部形式	4 手同時	
		18	2/4	2 部形式	S.R.+S.L.	
48	2/4	2 部形式	4 手同時			
40	2/4	2 部形式	4 手同時			

		12	4/4	2部形式	4手同時	
		24	2/4	2部形式	4手同時	
		16	3/4	2部形式	P.R.+P.L.	
		16	2/4	2つの部分	P.R.+P.L.	
		19	6/8	2部形式	S.R.+S.L.	
		10	4/4	1部形式	P.R.	
		16	3/4	2部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		12	2/4	2部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		8	3/2	2部形式	4手同時	
		24	2/4	2部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		16	2/4	2部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		12	2/4	1部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		8	3/2	1部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		12	2/4, 7/4	1部形式	P.R.+S.R.+S.L.	
		9	3/4	1部形式	S.R.	
		16	2/4	2部形式	4手同時	
		16	3/4	2部形式	P.R.+S.L.	
		8	4/4	1部形式	4手同時	
		8	3/2	1部形式	4手同時	
		8	3/2	1部形式	P.R.+P.L.+S.L.	
		16	3/4	2部形式	4手同時	
		8	3/2	1部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		12	4/4	2部形式	P.R.+P.L.+S.L.	
		16	2/4	2部形式	4手同時	
		16	3/4	2部形式	P.R.	
		26	2/4	2部形式	S.L.	
		14	3/4	2部形式	4手同時	
		20	2/4	2部形式	P.R.+P.L.+S.R.	
		8	4/4	1部形式	P.R.+S.R.	
		16	4/4	2部形式	S.R.+S.L.	
		8	3/4	1部形式	P.R.+P.L.	
P.I.チャイコフスキ	《36のロシア民謡》(全36曲)	《50のロシア民謡》と同一曲を含むので省略する。				
A.ルビンシテイン	《ソナタ 二長調 op.89》	1204	485	4/4	ロンド形式	S.L.
			512	3/4	複合3部形式	P.R.
			207	6/8	複合2部形式	P.L.+S.R.+S.L.

C.キューイー、N.A.リムスキー＝コ ルサコフ、A.リャードフ共作	《変化のない主題によるバラフレーズ集》	309	2/4	変奏形式	3手同時
A.ボロディーン	1.24の変奏と終曲	93	2/4	3部形式	3手同時
A.ボロディーン	2.ボルカ	40	2/4	3部形式	P.R.+P.L.
A.リャードフ	3.葬送行進曲	79	2/4+	3部形式	3手同時
N.A.リムスキー＝コルサコフ	4.ワルツ	56	3/8		
A.リャードフ	5.子守歌	72	2/4	2部形式	P.R.+P.L.
A.リャードフ	6.ギャロップ	12	2/4	2部形式	3手同時
A.リャードフ	7.ギャロップ	28	2/4	3部形式	P.R.+P.L.
N.A.リムスキー＝コルサコフ	8.BACHによるフグッタ	92	2/4	自由な形式	P.R.+P.L.
N.A.リムスキー＝コルサコフ	9.タランテラ	36	2/4	3部形式	3手同時
N.A.リムスキー＝コルサコフ	10.メヌエット	48	2/4, 3/4	2部形式	3手同時
C.キューイー	11.ワルツ	112	2/4	3部形式	P.R.+P.L.
A.ボロディーン	12.レクイエム	48	2/4, 3/8	3部形式	3手同時
A.ボロディーン	14.マズルカ	32	2/4	2部形式	P.R.+P.L.
N.A.リムスキー＝コルサコフ	15.グロテスクなフーガ	64	2/4, 4/4	2部形式	3手同時
A.リャードフ	16.凱旋の行列曲	200	2/4, 6/8	自由な形式	P.R.+S.R.
N.シチョルバチョフ	17.雑多な、小さな補遺	48	2/4	変奏形式	3手同時
N.A.リムスキー＝コルサコフ	〈ミーシャの主題による変奏曲〉	210	3/4	複合3部形式	4手同時
A.ルビンシテーイン	《着飾った舞踏会 op.103》	25	4/4	2部形式	S.R.+S.L.
		167	6/8	複合2部形式	P.R.+P.L.+S.L.
		140	3/4	複合3部形式	P.L.+S.R.+S.L.
		303	6/8	2つの部分	P.R.+P.L.
		132	4/4	複合3部形式	P.R.+P.L.
		116	6/8	複合2部形式	S.L.
		60	4/4	2部形式	S.R.+S.L.
		224	3/4	ロンド形式	4手同時
		123	4/4	複合3部形式	S.R.+S.L.
		367	2/4	変奏形式	P.R.+P.L.+S.L.
		276	2/4	変奏形式	S.R.+S.L.
		349	3/2	複合3部形式	P.R.+P.L.+S.R.
		75	3/4	複合3部形式	S.R.+S.L.

		117	4/4	複合 3 部形式	S.L.
		174	3/4	複合 3 部形式	P.L. + S.R. + S.L.
		153	2/2	複合 2 部形式	S.R. + S.L.
		281	6/8, 2/4	複合 3 部形式	S.L.
		145	6/8	複合 3 部形式	S.R. + S.L.
		1114	3/4	自由な形式	4 手同時
N.A. リムスキー＝コルサコフ 共作	《冗談カドリュー》	74	2/4	3 部形式	S.L.
		56	2/4	3 部形式	4 手同時
		58	6/8	3 部形式	S.R.
		31	2/4	4 つの部分	P.R. + P.L.
		48	2/4	6 つの部分	P.R. + P.L. + S.L.
		90	2/4	3 部形式	S.R.

第 2 時代（1855～1881 年）

第 2 時代は、グリーンカの下の世代である 5 人組とチャイコフスキイとルビンシテーインが作品を残した。5 人組の作品の方が数多く、彼らの作品の規模は少しずつ大きくなるが、依然として第 1 時代のような小品が多く書かれている。一方、5 人組に対し、第 1 時代から作品を書いているルビンシテーインは第 2 時代になると 2 台ピアノ作品をロシアで初めて書いた。彼はこの時代になると、非常に大規模なものばかり残しているが、使用されている形式は第 1 時代と変わっていない。

曲の開始の方法については、第 1 時代に様々な方法が見られた。第 2 時代は 2 人の奏者が同時に弾き始めることが多いが、単独で弾き始めることも多くなっている。特にセコンドの伴奏に乗って旋律を弾き始めるパターンが多く、その伴奏形も歌曲の伴奏のようである。

さらに、この時代の組曲についてであるが、第 1 時代に比べて内容が充実し、含まれる曲数が増加している。各曲の調性には関連性は無いが、1 曲 1 曲の表情が豊かである。特にルビンシテーインは 20 曲もの作品を集めた《着飾った舞踏会》を書いているが、ここでは世界中の舞曲を取り入れている。彼はロシア的な音楽要素は取り入れなかったが、ロシアの中で西欧派であった彼が異文化に興味を持ちそういった素材を作品に取り入れたのは珍しい。全体的な傾向として異国情緒

や民族性が強く打ち出された時代である。

【表 4】第 3 時代 (1881~1905 年)

	観察レベル	Large				
	観察要素	Cyclic				
	観察点	小節数	拍子	形式	開始の手の位置	
A.アレクサンドロフ	《組曲第 1 番 op.15》	473	70	4/4	変奏形式	P.R.+P.L.+S.R.
			251	3/4	複合 3 部形式	4 手同時
			152	3/4	複合 3 部形式	4 手同時
S.ラフマーニノフ	《ロシア狂詩曲》	214	4/4	変奏形式	4 手同時	
A.アレクサンドロフ	《組曲第 2 番「シルエット」 op.23》	432	45	4/4	3 部形式	S.L.
			106	3/4	3 部形式	S.L.
			96	6/8	3 部形式	P.R.+P.L.
			63	4/4	3 部形式	P.R.+P.L.
			122	9/8	3 部形式	S.L.
S.ラフマーニノフ	《組曲第 1 番 op.5》	495	250	3/4	3 部形式	P
			130	3/4	自由な形式	S
			57	4/4	2 部形式	P
			58	4/4	2 部形式	P
A.N.スクリャービン	《幻想曲 遺作》	298	2/4 (6/8, 3/4)	自由な形式	P.R.+P.L.	
A.アレクサンドロフ	《組曲第 3 番「変奏曲」 op.33》	1079	20	2/2	2 部形式	P.R.+P.L.
			40	4/4	2 部形式	S.R.+S.L.
			84	3/4	3 部形式	S.L.
			48	4/4	3 部形式	4 手同時
			32	3/4	2 部形式	4 手同時
			114	4/4	複合 3 部形式	4 手同時
			552	3/8	複合 3 部形式	P.R.+S.R.+S.L.
			53	4/4	複合 2 部形式	P.R.

			56	9/8	複合 2 部形式	P.L.+S.R.+S.L.
			80	3/4	自由な形式	S.R.+S.L.
A.アレンスキイ	《子供のための 6 つの小品 op.34》	491	69	4/4	4 つの部分	P.R.+P.L.+S.L.
			96	3/4	2 つ部分	S.R.
			39	5/4	2 部形式	4 手同時
			184	3/4	複合 3 部形式	S.L.
			30	4/4	3 部形式	P.R.+P.L.+S.L.
			73	4/4	4 つの部分	S.L.
S.ラフマーニノフ	《ロマンス ト長調》	47	4/4	3 部形式	P.R.+P.L.	
S.ラフマーニノフ	《6 つの小品 op.11》	1065	106	4/4	3 部形式	S.L.
			310	3/8	4 つの部分	P.R.
			90	4/4	3 部形式	P.L.
			282	3/4	5 つの部分	S.L.
			68	9/8	4 つの部分	P.R.
			209	3/4	5 つの部分	S.R.
M.バラークレフ	《30 のロシア民謡》（全 30 曲）	18	4/4	2 部形式	P.L.+S.R.+S.L.	
		49	2/4	4 つの部分	P.L.+S.R.	
		36	2/4	2 部形式	S.L.	
		19	5/4	2 部形式	S.L.	
		24	3/4	2 部形式	P.L.+S.R.	
		98	2/4	3 部形式	P.L.+S.R.+S.L.	
		29	3/4	2 部形式	P.L.	
		64	2/4	2 部形式	P.R.	
		25	3/8	3 部形式	P.R.	
		28	6/8	2 部形式	S.R.+S.L.	
		30	3/4	2 部形式	P.R.	
		20	2/4	2 部形式	S.L.	
		16	6/8	2 部形式	P.R.+S.R.	
		17	6/8	2 部形式	S.L.	
		28	2/4	2 部形式	S.L.	
		32	2/4	2 部形式	S.L.	
		24	3/4	2 部形式	P.R.+S.R.	
		80	2/4	2 部形式	P.R.+S.R.	
		32	2/4	2 部形式	P.R.+S.L.	
		27	3/4	2 部形式	S.R.	
9	5/4	2 部形式	P.R.			

		61	2/4	2部形式	S.R.+S.L.	
		27	2/4	2部形式	S.R.	
		38	2/4	2部形式	S.L.	
		52	2/4	2部形式	S.R.	
		16	3/4	2部形式	P.R.+S.R.	
		20	4/4	2部形式	S.R.	
		39	2/4	2部形式	S.R.	
		26	2/4	2部形式	P.R.+S.R.	
		13	3/4	2部形式	P.L.	
M.バラークレフ	《7つ伝説》	《30のロシア民謡》と同一曲を含むため省略する。				
S.ラフマーニノフ	《組曲第2番 op.17》	1386	166	2/2	複合3部形式	4手同時
			493	3/4	複合3部形式	S.R.+S.L.
			143	6/8	複合3部形式	S.L.
			584	6/8	複合3部形式	S.R.+S.L.
A.アレンスキイ	《組曲第4番 op.62》	433	48	2/2	3部形式	4手同時
			98	3/4	4つの部分	P.R.
			110	4/4	4つの部分	P.L.+S.L.
			177	3/4	4つの部分	P.R.+S.R.+S.L.
A.アレンスキイ	《12の小品 op.66》	1124	24	4/4	3部形式	S.L.
			48	4/4	3部形式	P.R.+S.R.
			74	4/4	3部形式	4手同時
			64	3/4	3部形式	P.R.
			56	4/4	3部形式	P.R.+S.L.
			24	4/4	3部形式	P.R.
			205	3/4	複合3部形式	S.L.
			100	4/4	3部形式	4手同時
			26	3/4	3部形式	4手同時
			395	3/4	複合3部形式	P.R.
			44	2/2	3部形式	P.L.+S.R.+S.L.
		64	2/4	3部形式	P.L.	
A.アレンスキイ	《カノン形式による組曲 op.65》	418	23	3/2	2部形式	P.R.
			28	4/4	3部形式	P.R.+P.L.+S.L.
			93	3/4	3部形式	P.R.+P.L.+S.L.
			36	2/4	3部形式	P.R.+P.L.

		76	2/4	3部形式	P.R.+S.R.
		56	4/4	3部形式	P.R.
		48	3/4	3部形式	P.R.+P.L.+S.L.
		58	3/4	3部形式	P.R.+P.L.+S.L.

第3時代 (1881～1905年)

第2時代を引き継いでさらに組曲が増加した。単独作品として書かれたものは非常に少ない。また、曲集の中の1曲1曲も長い作品になり、大規模な作品が増えた。ここではロシア国内で専門に音楽教育を受けたアレンスキイとその弟子たちが台頭し、5人組の勢力が次第に弱まっていることがその作品数から伺える。

使用されている形式は前の時代と変わらず2部形式と3部形式が好まれている。しかし形式にあてはまらず、1つの主題を循環させて新たな楽節を紡いでいく手法がアレンスキイとラフマーニノフの中で用いられていく。楽曲の中に4つか5つの区分を持ち、自由な発想で書かれる形が多くなっている。

また、開始の手の位置は第2時代のように solo で弾き始める場合、セコンドの伴奏から始まる場合、4手同時など比較的容易な方法が多かった。

【表5】第4時代 (1905～1917年)

	観察レベル	Large				
	観察要素	Cyclic				
	観察点	小節数	拍子	形式	開始の手の位置	
C. キュイー	《5指のための10の小品 op.74》	455	27	4/4	2部形式	P.R.+P.L.+S.L.
			31	6/8	3部形式	P.R.+P.L.
			35	2/4	2部形式	S.R.+S.L.
			32	3/4	2部形式	S.L.
			45	2/4	2部形式	S.R.

			47	6/8	2 部形式	P.R.+P.L.+S.L.	
			27	4/4	3 部形式	P.L.+S.L.	
			121	3/4	3 部形式	4 手同時	
			64	2/2	3 部形式	P.R.+P.L.	
			26	4/4	2 部形式	P.R.+P.L.	
S.ラフマーニノフ	〈イタリアン・ポルカ〉	96		2/4	3 部形式	P.R.	
C.キューイー	《3つの小品 op.69》	483	96	3/4	複合3部形式	4手同時	
			194	9/8	複合3部形式	P.L.+S.L.	
				193	4/4	複合3部形式	4手同時
R.グリエール	《12の小品 op.48》	599	38	6/4	3 部形式	S.R.+S.L.	
				59	3/4	3 部形式	P.R.
				71	5/8	3 部形式	P.R.
				25	9/8	3 部形式	4手同時
				46	2/4	3 部形式	P.L.
				26	3/4, 2/4	3 部形式	P.R.
				26	2/2	3 部形式	S.L.
				45	4/8	2 部形式	P.R.+P.L.+S.R.
				65	3/4	3 部形式	P.L.+S.R.
				32	6/8	2 部形式	P.L.
				110	2/4	複合3部形式	P.R.
				56	12/8	複合3部形式	S.R.
M.バラークレフ	《組曲》	665	160	3/4	複合3部形式	S.L.	
				76	2/4	変奏形式	S.R.
				429	3/4	複合3部形式	P.L.
R.グリエール	《6つの小品 op.41》	326	30	4/4	3 部形式	S.L.	
				88	3/4	複合3部形式	S.L.

			36	3/4, 5/4	2 部形式	P.R.
			32	7/4	2 部形式	P.L.+S.L.
			72	2/2	複合 3 部形式	4 手同時
			68	3/4	複合 3 部形式	P.R.+P.L.+S.L.
I.ストラヴィーンスキイ	《3つのやさしい小品》	161	41	2/4, 3/4	6つの部分	P.R.+P.L.
			80	3/4	3 部形式	P.R.+S.L.
			40	2/4	3 部形式	P.L.+S.L.
I.ストラヴィーンスキイ	《5つのやさしい小品》	337	23	4/4	3 部形式	S.R.+S.L.
			49	3/8	2 部形式	S.R.+S.L.
			63	2/4	3 部形式	4 手同時
			78	6/8	3 部形式	S.R.+S.L.
			124	2/4	3 部形式	P.R.+P.L.+S.R.

第 4 時代（1905～1917 年）

作品数が激減し、大規模な作品が多かった第 3 時代に比べて小品が多くなった。

形式は、第 4 時代も 3 部形式が多く、全時代を通して 3 部形式が好まれていることが分かった。曲の開始方法は、子供のための作品が多いためか、プリモから始めることが多くなっている。

2. ミドル・ディメンション及びスモール・ディメンション

個々の作品のミドル・ディメンション及びスモール・ディメンションの結果はタイム・ラインに記述してあるが、全体を通して見られる構造の特徴と 4 手の配置方法の変化をまとめる。

まず構造について、全体を通して 2 つのパターンが確認できた。1 つの要素を変形させてセクションやフレーズを構成する場合と、複数の要素を持ちその組み合

わせを変化させていく手法である。¹¹⁶その2つの方法は取り上げた全ての作曲家たちが用いていた。

第1時代（1855年まで）

グリーンカは、初期の作品と晩年の作品でタイプが異なる。最初に書かれた連弾作品は1つの要素を変形させてセクションやフレーズを構成しているが、イタリア留学をした後からは複数の要素を持ち、その組み合わせを変化させていく手法を多く用いている。一方、ルビンシテーインは1つの要素を変形させてセクションやフレーズを構成する 경우가多く、旋律の変化が中心的である。

第2時代（1855～1881年まで）

この時代では、旋律の要素を変形させることは少なく、リズムを変形させた作品が増えた。同じ旋律や微妙に変形された旋律に対して毎度リズムパターンをつけて変化させている。さらに、和声進行を循環させたものが多く、その進行パターンを微妙に変化させて展開させていく。作品に取り入れた民謡には手を加えず、至って単純な旋律を活かすためにリズムや和声の変化が重要な役割を担っている。このような手法は主に5人組の作曲家たちが用いた。

第3時代（1881～1905年）

第1時代と第2時代の両特徴をもっており、旋律のフレーズ、伴奏のリズムや和声を繰り返しその中で微妙に変化させていく手法に加え、複数の旋律を並置する作品が多く見られる。非常に少ない要素を変形させてセクションやフレーズを構成してきたが、第3時代では1つひとつのフレーズが長くなり楽曲の規模が巨大化していった。特に2台ピアノ作品では、声部を交換すると同じフレーズが2倍に長さになるため作品は長大になった。リズムも2人の奏者を組み合わせて生み出される曲もあり、全ての要素が複雑化した。これは特に西欧派であるアレーンスキイ、ラフマーニノフ、スクリャービンらの作品が当てはまるが、第3時代

¹¹⁶ 例えば1つの要素を変形させていく手法は、これはある種の変奏といえるだろう。元々ロシアでは珍しい手法ではなく、ピアノ独奏曲など器楽の分野ではフレーズの反復やフレーズを微妙に変化させていく手法が流行していた。これがピアノ二重奏の分野にも影響していたのではないと言える。

の作品の中でもバラードのように民謡を用いた作品を書いたものは第2時代の特徴をそのまま引き継いでいる。

第4時代（1905～1917年）

第3時代のような長大なフレーズを持つ作品は無くなった。要素はいたって単純なものになり、これまでの時代の様式を網羅しているがどちらかと言えば、1つの要素を変形させてセクションやフレーズを構成する作品が多い。単純な和声に旋律の微妙な変化を生かした作品もあれば、ストラヴィーンスキのように単純な旋律に複雑なリズムや和声を付したものもあった。

次に、4手の配置に注目し、4つの時代の特徴を【表6】にまとめた。ここでは特にプリモとセコンドが担う役割や4つの手が独立していく過程をまとめている。

【表 6】 4 つの時代における 4 手の役割の変化

	第 1 時代	第 2 時代	第 3 時代	第 4 時代
連弾	P が旋律、S が伴奏の役割が固定したままである。(P が主役、S は脇役。) P の旋律は主にユニゾンの動き。時々、S にも旋律が与えられる。	基本的には P が旋律、S が伴奏の前時代の形を保持しているが、P と S の役割が柔軟になりつつある。S にも旋律が与えられるようになるが、依然として P が主導権を握る。	P が旋律、S が伴奏の基本は保持。次第に 4 手が対等になり始め、それぞれの声部に独立した動きが与えられるようになる。多声的な動きが目立ち、旋律を水平的に重ねる構造。	新しい傾向は見られず、第 3 時代を踏襲しているがこれまでの時代全ての要素を網羅している。
2 台ピアノ	作品無し。	P と S の声部交換を基本に置く。名人芸を盛り込み、即興的な独奏性があり、また互いのパートが競奏するように対峙している。一方のパートが奏する場合は他方は休みの場合が多く、4 手で和音を同時打鍵するような和絃的な Tutti を交えて各パートが交互に演奏する。P と S は対等だが、どちらかといえば P の方が装飾的で技巧的。	前時代を踏襲している部分もあるが、P と S の基本の声部交換を同時進行に発展させている。即興的な独奏性はなくなり、協奏的な意味合いが強くなる。各パートの声部交換、4 手の独立した動きが目立つ。また Tutti は前時代のようにただ和音を同時打鍵するのみならず、様々なパッセージが複雑に絡むようになる。一方のパートに技巧的に偏ることは少なく対等な関係で、声部の独自性と、担う役割分担がはっきりしてくる。	新しい傾向は見られず、第 3 時代を踏襲している。 非常にまれに P と S で同音をユニゾンする場合が見られる。

【表 6】 から見られるように、どちらの形態も第 3 時代に向けて 4 手の役割が複雑になり第 4 時代では変化しなかったことが分かった。また、第 1 時代ではプリモが主導を握りセコンドは従属的であったが、次第に両パートは対等に扱われていく。第 3 時代でプリモとセコンドが対等に扱われると、声部が増えて役割も非常に複雑になった。

第2節 音楽的視点

第2節では、4つの視点（サウンド、ハーモニー、メロディー、リズム）の各々がそれぞれどのように変遷していったのかを考察する。

1. サウンド

サウンドでは特に4手の配置とダイナミクスの関係、使用される音域、配置の違いによるテクスチュアの変化を観察した。

第1時代（1855年まで）

この時代ではグリーンカとルビンシテーインの作曲様式が全く異なることがその特徴に大きく影響している。グリーンカが好んでいたのはハイドンやモーツァルトの室内楽曲のようなサウンドである。4手の配置は密度の濃いものではなく、各手は均等な距離を持って配置され、響きに空間を感じる事ができる。一方でルビンシテーインは密度の濃い作品が多く、4手にそれぞれ密集した和音を与え重厚感を出している。これは、何度も指摘しているが若い頃からドイツで活躍し、シューマンやリストらと関わり影響を受けたためであろう。また、長い音符の上に音価の異なる音符を配置して響きが増幅するように書いたり、伴奏型に分散和音を使用して響きに流動性や広がりを持たせた点は後世の作曲家たちの手本となった。

そして、この時代の作品ではロシア音楽の特徴はまだ見られない。グリーンカは一部に民謡風の旋律を取り入れようとしたが、2人はドイツ的な作風から抜けることはなかった。ルビンシテーインの2台ピアノ作品は、ドイツ・ロマン派の書法を踏襲しており、ドイツでシューマンやその妻のクララと2台ピアノ演奏に親しんでいたため、自分の体験から当時ドイツで流行していた2台ピアノの様式で書いた。

次に音域であるが、グリーンカは各手がおおよそ1オクターヴ毎に配置され、音域は狭い。と言うのも、彼は各手をだいたい1オクターヴ毎に行儀良く配置したため、音域の変化が小さい。演奏する際には4手の場合には各手の音域が近すぎず安定している方が演奏しやすいが、作品としては変化に欠けてしまい、単調さにつながってしまう。また、旋律に肉付けする場合は3度、6度、オクターヴといった音程を付しており、これはグリーンカも西欧の書法に倣ったとみられる。

そして強弱については、楽譜自体に書き込みが少ないが、音の重なりから、強弱を予想することはできる。fの場合には旋律はオクターヴのユニゾンや和音がつ

けられ、伴奏型も密集した和音が置かれるが、まだセコンドのバスの低音への広がりはなく、単にオクターヴで全体を支えるにとどまっているため、ルビンシテーインのような豪快な響きの *f* とまではいかない。

このほか、4手の配置による音色の変化に注目してみると、旋律をどこのパートのどの音域に配置するかでその音響効果が異なる。グリーンカの場合、主にプリモが旋律を持つため、セコンドに旋律が与える機会はそう多くはない。特に初期の作品にはセコンドの役割は伴奏で固定されたままであったため、旋律の配置を変えることで得られる変化はなかった。グリーンカ自身の作曲経験が増えると次第に旋律をセコンドにも置いたり、さらに旋律に対旋律を複数重ねて層を形成する手法を身につけた。元々、旋律に和音をつける垂直的な様式だったものに、対位法的な書法で水平的な様式を取り入れることで変化が生まれた。

一方、ルビンシテーインはピアニスティックな作品が多く、通常連弾では2人の奏者が隣に座り使用できる音域が狭いが、各手に幅広い音域を与えて1台のピアノをオーケストラのように駆使している。また2台ピアノ作品ではよりピアニスティックな技法を多く取り入れ、ピアニストの力量を示すような作品になっている。音域が広がるほどダイナミクスの幅も広がり、豊かな響きが得られる。さらに、和音を奏する場合に4手同時に鳴らすだけでなく分散和音も多用し、少ない音でも響きの広がりを助けるように書かれている。加えてルビンシテーインもグリーンカと同様に旋律に響きを肉付けする場合は3度、6度、オクターヴといった音程を付し、旋律に対して技巧的な装飾を施す手法で変化をつけている。これは曲の冒頭で単純な旋律を提示し、曲の展開と共に装飾を増やし煌びやかさを高めていく一種の変奏のようなものである。元々の旋律を主体とし、その音を軸にして取り巻くパッセージは旋律により豊かな表情を与える。

次に音域であるが、ルビンシテーインの場合は最初期の作品から幅広い音域を駆使すること、加えて急激な音程の跳躍を用いて変化を明確に作曲している。特に低音方向への広がりが深さをより際立たせ、高音の輝きを助けている。こうした低音の使用は後のアレンスキイやラフマーニノフらの作品にも見られ、ロシア独特の陰鬱さや重厚感をもたらせることになった。

また強弱については、幅広い音域の使用と密集した和音の使用によって様々なニュアンスの強弱を表現することに成功している。ルビンシテーインの作品はオーケストラのようなサウンドというよりは、あくまでピアノの魅力を最大限生かしたものだと言えよう。それは、彼自身が卓越した技術を持ったピアニストであり、ピアノの可能性を開拓しようとしていたからかもしれない。彼の作品の根底

にはあらゆるピアノ奏法を組み合わせ、2人の奏者が競って演奏する意図が垣間見える。例えば2台ピアノの場合、ソロで交互に演奏する部分や声部を交換して各パート間で旋律を受け渡す部分、第1ピアノと第2ピアノに見られる問いと答えのような掛け合いなど、楽譜には書けない、演奏中にしかできない駆け引きが展開され、これにより聴衆を楽しませることができる。このような2人の奏者を対峙させるサウンドの配置は彼の弟子たちが引継ぎ、第3時代に開花する。

第2時代（1855～1881年）

ルビンштейンの圧倒的な作品と対象的であったのは、5人組が残した数々の小品である。彼らの音楽の特徴はロシア民謡を直接作品に取り入れた点であることは既に述べたが、サウンドに関してはグリーンカの手法を引継ぎ、新しい点は見当たらない。彼らの作品では民謡自体を大切にしたいため、いたって単純な4手の配置にとどまり、素材が生かされている。4手の配置も旋律と役割が固定された明解な作品ばかりである。また、大きな特徴は3手¹¹⁷の作品が書かれた点である。現在では、4手用の易しい作品と併せて3手用の作品は子供向けの教材として用いられている。これらの作品の音域は狭く、旋律が単純で肉付けされる音程は3度、6度、オクターヴなどが使用されている。さらに面白い試みとしては、民謡や既存の旋律に全く関係のない旋律を重ねる手法がみられる。たいいていの場合、このような作品ではセコンドのパートが独立しており、旋律と伴奏を一手に担い主導権を握る。こういったパロディーのような作品はロシアのほかの時代には見られない。

強弱については、譜面上に詳しく書かれていない作品が多い。書かれていない部分は演奏者が音の重なりや密集具合から判断するしかない。また3手の作品の場合、プリモは右手のみで演奏しているため、実際はセコンドがダイナミクスの変化を担うことになる。

このほかのサウンドの特徴としては、保続音の使用に特徴がある。前時代の作品にも見られたが、5人組の作曲家たちが使用する保続音の場合、セコンドのバスに長い音符で書かれることが多い。長く伸ばされた音符を基に倍音が鳴り、豊かな響きが得られるように工夫してある。

また、リズムもサウンドのテクスチャに影響を与えるようになってくる。同じリズムを執拗に繰り返し、繰り返している間に微妙に音を変化させていく手法

¹¹⁷ 3手の作品で使用される手は、全てプリモの右手とセコンドの右手・左手である。

は、楽曲に躍動感を与え、響きを増幅させていく。同じ音形を繰り返す手法は次の時代のアレンスキイやラフマーニノフにも見られる特徴である。

このように第2時代は、第1時代から引き継いだサウンドの手法をロシア独自の旋律と併せる事に成功したと言えよう。しかし、極端にヴィルトゥオーゾな作品か容易な作品かの二極化が起こり、サウンドも複雑になるか、より単純なものかに分かれている。この二極化の傾向も次の時代にも引き継がれていく。

第3時代（1881～1905年）

第3時代では、ロシア国内で音楽教育を受けた世代が活躍したこともあり、専門的な知識と技術を持った作曲家たちが工夫を凝らした。当時、西欧では2台ピアノ作品が書かれていたものの競って演奏する様式が多く、2人のアンサンブル能力が必要な作品は多くはなかった。この時代では2人の音の組み合わせやバランスにから豊かな音響と色彩感を引き出す能力が求めた。

4手の配置はより工夫され、重厚感のある巨大なサウンドが好まれるようになっていった。しかし、5人組の中でも特にバラキレフのように民謡や東洋の題材を扱う流行も根強くあり、作曲家たちは民謡を生かしつつ国際的に評価される作品作りを目指した。ここでも、各作曲家の好む様式の違いによって作品の傾向が大きく異なる。アレンスキイは室内楽曲のようなサウンドを求め、ラフマーニノフはピアニスティックでありながらオーケストラのような多彩なサウンドを作りあげた。

また第3時代は、第2時代の音域の拡大を引継いで幅広い音域の使用が特徴的であるが、かつ1つの手に同時に旋律と伴奏の役割を担わせ、各手の役割が複雑化していった。しかし、これは2台ピアノ作品に対しては全体的に当てはまる傾向であっても、連弾には全てそう言える訳ではない。特に連弾の場合、子供向けに書かれた作品では1つの手が担う役割も限定され、また役割が固定されている。固定され、音域も狭いとなると変化が得られないように思われるが、こういった子供向けの作品の場合でもバスに保続音を置く、音価の異なる音符の配置、伴奏型を分散和音にする、複数の旋律を重ねて層を形成するなどの手法により豊かな音響を得ている。

次に強弱についてであるが、全時代を通して最もダイナミクスの幅が広い。それは pppp や ffff といった強弱を作曲家たちが要求したからであるが、特に作品中に非常に大きな音を求められたものは、同時代の西欧の作品には少なく、ロシア

作品の1つの特徴と言えるであろう。特にラフマーニノフの作品では、音を堆積させて非常に大きな音を生み出すことに成功しているが、それには密集した和音の配置、バスの保続音に5度音程を置き、持続力にエネルギーを持たせたことでなし得た。また、特に第3時代に見られる低音に現れる保続音は、重厚な響きを保つために用いられ、ロシア独特の厚いサウンドをもたらしている。

より響く音で、エネルギー溢れる音楽は当時のロシア帝国が世界に向けて自国の強大な力を示しているのと同じようである。豊かさばかり追求した先に辿りついたのは崩壊であり、同様にピアノ二重奏作品も次第に衰退していく。

第4時代（1905～1917年）

第4時代に書かれた僅かな作品を見ると、これまでの時代のサウンドの要素が詰まっている。第4時代では、第3時代の傾向を引き継いで20世紀を超えてもロマン派音楽が好まれ、そのような響きがよしとされていた。ルビンシテーインからの流れを汲むラフマーニノフやグリエールらは大曲を書かなかった。

響きはロマン派の音楽のようであったが、4手の配置は独創的であり様々な手法を1曲の中で組み合わせて新たな音響世界を展開した。また、ストラヴィーンスキイのようにこれまでのどの時代にも無かった音の配置や打楽器的な扱いも現れた。また5人組のリーダーとして最後まで民族主義を貫いたバラークレフは、この時代に唯一残した連弾作品においてロマン派のサロン音楽風な書法を見せている。

2. ハーモニー

4つの時代を通して曲集の調構造を見てみると、あまり関連のない調性の組み合わせになっている。西欧の連弾曲集では関係調で書かれたものが多いが、ロシアのピアノ二重奏曲集では調構造が関連を持って書かれていないため、曲集としてのまとまりが感じられない。

また、どの時代の作品もストラヴィーンスキイ以外は調性があるが、そこには西欧の調性の概念から外れて独特の感覚が含まれている。元々ロシアでは調を判定できるような音階はなく、東洋風の音程で構成された音列が主流だったため、

西欧とは異なっていた。後に西欧から音階の理論が入ってきたものの、ロシアでは異国情緒溢れる音階が好まれ続けた。そして、全時代を通して短調で書かれた作品が多いことも大きな特徴である。

第1時代

グリーンカとルビンシテーインのハーモニーは基本的な和声進行の上に成り立っている。グリーンカの方がルビンシテーインに比べて単純な和音が多く、特にドミナントの部分が多く、緊張感を持続させる役割を持たせている。一方、ルビンシテーインは七の和音を使うことが多い。グリーンカに比べて専門的に学んだためか、洗練された和声進行である。また、第1時代より保続音の使用が多いことは注目すべき点である。この時代では保続音はバスに置かれることが多く、ピアノの倍音を利用する上で非常に効果的で、少ない音の配置でも豊かな響きを得られるように音響効果が高められている。

第2時代（1855～1881年）

基本的な和声進行から発展したルビンシテーインの和声は、次第に複雑になっていく。解決をせず、転調をすることで曲の区切れが目立たなくなり、ハーモニーの一連のつながりが長大な作品に流れをもたらした。しかし、解決をせず和音を連結していった結果、退屈に聴こえる弊害も生まれている。五人組の小品は相変わらず、V-Iの解決が多く、次いでIV-Iの解決が多い。ただし、民謡に直接和音をつけているため和声進行がメロディーとそぐわない時がある。逆に、和声に民謡をあてはめ過ぎて旋律の元々のよさが消されてしまった例もある。専門的な教育を受けてこなかった五人組の面々は和声的に複雑な響きを処理することが難しかったのかもしれない。民謡そのものを直接作品に取り入れて洗練するには、まだまだ工夫が必要であった。

第3時代（1881～1905年）

基本的な和声進行に加え半音階的な処理、和音が解決しないまま連結される手法が目立つようになる。また、同じ和声進行を循環させてサイクルを生み、曲の

音楽的視点に新たな影響を与えている。

アレンスキイはあくまでロマン派の和声から脱却せず、単純で美しい協和音の使用が多い。一方、ラフマーニノフはロマン派の和声であってもⅡ度音程の多用、根音を省略した不安定な和音の連続、下方変位や上方変位の使用が特に多く、全時代通して最も複雑な和声語法を確立した。

アレンスキイやラフマーニノフのほかにはスクリャービンやバラークレフが作品を残したが、彼らもまたそれぞれの和声語法を持っており、その特徴は異なる。スクリャービンは若い時に作品を書いたため、リストやショパン風の和声進行である。調性が非常に落ちつかず変化が激しいが、調性の持つキャラクターを生かし、色彩感豊かな点が特徴である。また、バラークレフは基本的な和声進行を持ち、単純な響きを特徴としている。大きな特徴としては、終止の際にⅠ度で終わらず半終止で終わったり、ピカルディ終止で終わることが多い。このような終止が用いられる理由としては、民謡に和声付けすることによって旋律が優先され、和声進行が本来Ⅰ度で終わるべき所を、あえてⅤ度のままにしているからだと考えられる。Ⅴ度の半終止で終わるとすれば、曲としては終わった感じがなく、次に曲が続いていきそうな印象がある。しかし、その謎かけのような終わり方も民謡を用いた作品の1つの特徴であろう。

第4時代（1905～1917年）

同時代の西欧の作曲家たちは、この頃になると調性の枠を超えた新しい響きを探求していた。しかし、ピアノ二重奏作品は第3時代から変わらず、調性が明瞭に分かる楽曲が多い。これはピアノ音楽全般がそうだった訳ではなく、独奏作品においては、スクリャービンは神秘主義を既に確立していたし、四分音や12音列を用いた作品などが書かれ始めていた。

第4時代の組曲の調性も、関連性のないものを配置することが多い。また保続音の使用は第2時代と第3時代が多かったのに対し、第4時代では保続音があるものと無いものが半々であった。

ロシアのこの時代では、キューイーやラフマーニノフに加えてアレンスキイの弟子であったグリエール、そして五人組の中で最後まで民族的な路線を貫こうとしたバラークレフ、20世紀音楽を牽引するストラヴィーンスキイが作品を残した。ストラヴィーンスキイは特異な存在であるが、西欧派のキューイー、ラフマーニノフ、グリエールらは複雑な和声進行を避け、単純な和声付けを施している。また、

バラークレフはこの時代では西欧的な和声処理をした作品を書き、旋律とハーモニーの調和を最優先し、洗練された響きにまとめている。

このようにロシアのピアノ二重奏作品は、西欧のロマン派の和声語法から脱却することはなかった。その特徴も、個々の作曲家の和声語法がそのまま反映されており、様々な手法が見られた。

3. メロディー

全時代を通して、メロディーは声楽的な性格を持ったものが多いが、それはロシア音楽の歴史が大きく影響していると考えられる。元々ロシアで発達していた聖歌もしくは民謡のメロディーがロシア音楽を構築する上で柱となっている。ロシア正教会では長い間器楽曲を禁じていたため、歌うことで音楽を捧げてきた。そのせいか、西欧から遅れて発達し始めた器楽曲は、解禁された後も聖歌や民謡に伴奏をつけた格好で書かれることでしかその重要性を確立することができなかった。次第にロシア国外から音楽家たちを招聘し、西欧の高い音楽文化を吸収し始めた時から、ロシアでは器楽曲の分野でそれまでには無かった西欧風な旋律の扱いが流行した。また、早くからオペラや歌曲の分野ではロシアの伝説などを扱った題材やロシア語のテキストによる歌曲が多く書かれロシア音楽の芽生えが見られたが、器楽曲はあくまで西欧的な作曲様式に沿って書かれることがほとんどであった。それは音楽家たちを支持する貴族階級の人たちの好みであったのかもしれない。そして、器楽曲のメロディーにロシア固有の音楽を感じるのは、第2時代になってからであった。農奴解放、国民主義の高揚によりロシア人としてのアイデンティティーが確立してくると、19世紀末頃から楽曲のメロディーに聖歌や旋法、また民謡を取り入れることが流行する。このような傾向は西欧諸国も同じであるが、こうした異国情緒に溢れた作品は、西欧の作曲家たちに大きな影響を及ぼし、衝撃を与えた。

第1時代（1855年まで）

グリーンカやルビンシテーインが活躍したが、彼らの音楽はいわゆるドイツ・ロマン派の音楽であり、ロシア風と謳っているがロシア固有の旋律の引用は見ら

れない。

第2時代（1855～1881年）

民族的な主題を扱ったものが増加した。この時代になると一気に民族的な傾向が強まり、民謡を直接メロディーとして取り入れた。しかし、採取しただけの民謡を西欧の音楽に当てはめようとする拍子に当てはまらなかったり、フレーズの構成にも多少不都合が生じた。また、メロディーそのものが声楽的である場合、なだらかで曲線的な旋律線の連続は単調さを生んでしまうが、その洗練されていない旋律にこそロシア固有の音楽の魅力が詰まっている。

第3時代（1881～1905年）

民謡をモチーフにするが洗練され、メロディーを装飾して変奏する手法で単調さを克服した。もちろん、民謡などとは関係ない西欧風のメロディーを扱った作品も多く、両方のタイプが混在している。そして、それまでは声楽的であったメロディーの輪郭も跳躍を含む活動的なものになり、器楽的なメロディーが曲を構成する上で重要な要素になっていった。この時代では、固有の旋律を加工して西欧的な音楽に1つのエッセンスとして異国情緒溢れるロシア聖歌や民謡を用いた。また、主題には民謡を使用したものや西欧で流行していたサロン風のものもあり種々雑多である。ドイツ的な書法から出発したロシアのピアノ二重奏作品は、ようやく独自の音楽性を取り込むことに馴染んできた。

第4時代（1905～1917年）

メロディーの民俗的な要素は弱まってきており、音域も広がり器楽的になった。様々な性格のメロディーがあり、幅広い音域を持つ旋律や、民謡のように曲線的な安定した旋律などがみられる。また、ストラヴィーンスキイのようにロマン派のような旋律美から脱却し、音列を用いたものや、ある音を中心とする音の連なりとしてメロディーを位置づけている作品もあり、メロディーの性格も多種多様になった。

また、全時代をとおして組曲の様式で書かれている作品が多いが、そのような

作品の場合、各曲の間に主題の関連が無い作品が多かった。しかし、1 曲の中で主題が循環する例は多くあり、1 つないしは 2 つの旋律を変奏なしに繰り返して扱ったり、逆に変奏を加えて曲を発展させていく作品の 2 つのタイプが見られた。

4. リズム

元々ロシアでは 17 世紀後半から民族舞踊やそれに伴う歌の主なジャンルが確立された。こうした踊りに用いられるリズムは彼ら固有のものであり、ロシア音楽の重要な要素の 1 つである。18 世紀になるとロシアの民族舞踊は大きく変わっていき、ヨーロッパからカドリーユ (Quadrille)¹¹⁸、メヌエット、ポロネーズ、などが入ってきて人気を博すようになった。しかし、これらを好んだのは上流階級の貴族らであって、一般の人々はそういった西欧の踊りを、真似せず外から入ってきたダンスをよりロシアらしくアレンジして踊るようになった。

こうした流れは音楽にも影響を与えている。ロシアのピアノ二重奏作品は 4 つの時代を通して様々な舞曲の様式でその多くが書かれているが、そういった西欧の舞踊の流入が影響していると考えられる。当然、ポロネーズやマズルカ、ワルツといった楽曲には伝統的で特徴ある舞踊のリズムが用いられて、曲を構成している。一方でロシア舞踊に欠かせないのが、コサックダンスに見られるようなリズムカルな足の動きやシンコペーション、そして連続するターンであり、これらは地方によって全く異なる。美しく踊るには、このロシア独特のリズムやステップ、ダンサーの動きや移動が音楽にも反映されている。特にシンコペーションは顕著な特徴であり、音楽上でも多用されているのはすぐに気がつく。また連続するターンは、同様に音楽上で指摘すれば音型の反復と同じことだと考えられる。舞踊におけるこうした西欧の文化とロシア独自の文化の差異はロシア音楽の形成にも反映されていると言える。

では、特徴的なリズムは楽曲の中でどのように扱われているか観察すると、1 つの曲の中でリズムの構造は変わらず安定的なものが多かった。例えばポロネーズであれば、曲は終始ポロネーズのリズムで統一している。また、4 つの時代を通して、複数曲含む組曲のような作品では各曲や楽章によって、リズムの関連性

¹¹⁸ 元々、4 人の騎手が馬とともに四角い形をした隊列を作って演じる 17 世紀の軍事パレードを指す言葉だった。語源はスペイン語の *cuadrillo*、ラテン語の *quadratus* (四角)。カドリーユは活発なダンスで、4 組の男女のカップルが四角い形を作って踊る。それぞれのカップルはスクエアの中心を向いて踊る。

は見られなかった。

しかし、全ての作品が舞踊と結びついている訳ではないので、聖歌を取り入れた作品ではリズムよりもハーモニーが重視されているものもある。

第1時代（1855年まで）

西欧で用いられるリズムの使用がほとんどであり、民族的なリズムの使用はみられない。リズムが曲を支配する重要な要素としては感じられない。むしろ、どちらかと言えばメロディーもしくはハーモニーに付随している。

第2時代（1855～1881年）

西欧で用いられるリズムの使用もあるが、特に5人組が書いた作品の中では民謡から派生したリズムが用いられている。またシンコペーションの使用が多くなっている。1つのリズムをくり返したり、タイを用いてリズム同士を結びつけて、リズムを継続している。

第3時代（1881～1905年）

西欧で用いられるリズムの使用と民族的なリズムの両方の使用が見られる。リズムが複雑なものや、複数のリズムを組み合わせたもの、リズムを反復させているうちに微妙に変化を加えていくものが見られた。さらに、これまでのどの時代よりもリズムを生かしており、特にシンコペーションの使用が多いことが特徴である。

第4時代（1905～1917年）

複雑なリズムの使用はストラヴィーンスキイだけになり、そのほかは西欧的なリズムに戻ってしまった。多くのものは非常に単純であり曲中での変化は少ない。

第3節 グロウス・プロセス

これまで4つの音楽的視点を個々に観察してきた。ここでは、4つの音楽的視点をまとめるグロウス・プロセスの役割を観察する。音楽を時間軸に沿って観察し、4つの音楽的視点がどのように結びついて作品のテクスチャを生成するかを観察する。生成される過程をまとめるあたり、ラルーの示した多くの観察点から必要な事項を抽出し、ピアノ二重奏の分析に適合するように修正を加えた¹¹⁹。グロウス・プロセスの中でも特に作品のクライマックスの導き方に焦点を当て、サウンド、メロディー、ハーモニー、リズムの個々の活動状態がどのように結びついてグロウス・プロセスに貢献するのかを観察した。

グロウス・プロセスにも3段階の観察レベルが設定されている。ラージ・ディメンションでは作品に最も貢献している音楽的視点は何か、その構造タイプは変化するか安定的か、作曲家の好むクライマックスの築き方などをみる。ミドル及びスモール・ディメンションではサブフレーズ、フレーズの中で最も貢献している音楽的視点は何か、各視点の結合の仕方を観察する。

4つの時代に13人の作曲家が作品を残しているが、まず各作品を観察する前に、作曲家の好むクライマックスの築き方を観察する。それぞれに作曲様式があるため、作曲家ごとに好んで用いる素材やSHMRの結合方法をみていく。また、5人組と西欧派ではその書法が異なるが、グループ内では同じような傾向が見られた。次に時代ごとにグロウス・プロセスの変化と特徴をまとめる。

第1時代（1855年まで）

4つの音楽的視点を単純に結合した作品と複雑にした作品の両方が見られる。1つの結合方法が長く継続している。また、各視点の活動状態はそれほど活発ではなく、1つの状態を継続することでむしろ変化が少ない作品となっている。

グリーンカの作品は主にメロディーが支配する。メロディーの中に特徴的なリズムが含まれることが多く、伴奏型のリズムは単調である。ハーモニーはメロディーに対してつけられており、調性の変化も少なく安定的である。どの視点の活動状態も一定で、1つの結合方法でセクション内を統一していることが多い。

¹¹⁹ メロディー、ハーモニー、リズムの3つの音楽的視点の結合は密接で、これらの結合がしばしばサウンド（ダイナミクスや音色の変化）に貢献することもあるが、サウンドが優位な訳ではなく、4つの音楽的視点を平等に捉えている。そのため、サウンドではダイナミクスの変化、音の密度、4手の配置に絞って観察する。

ルビンシテーインの作品もメロディーが支配しているが、非常に長いフレーズのメロディーが特徴的である。メロディー自体の変化がないため、伴奏型のハーモニーやリズムを複雑にし、何度も提示される主要主題に対して変化をつけている。単純な結合から始まり次第に複雑にしていく傾向がある。結合方法をセクション内で統一していないため変化に富んでいるが、一方でまとまりに欠ける印象を受ける。また、クライマックスを導く際にはサウンドに厚い響きを置いている。

第2時代（1855～1881年）

4つの音楽的視点を単純に結合した作品が多く、特にメロディーとリズムにおいて、民族的な素材を生かしたものが多く、その分ハーモニーを非常に単純化している。1つの結合方法が長く継続している。また、メロディーとリズムは小さな動機の反復をして局所的に活動している視点もある。

キューイの作品はメロディーとリズムが支配する。キューイの作品のうち民族的な素材を扱ったものは特徴的なリズムが終始曲中に流れている。ハーモニー自体は単純なものが多いが、その変化は小さいので、しばしばリズムと結びついている。リズムパターンの変化がクライマックスを導き、クライマックスに到達すると音域を広げ、厚い響きを置く。

バラキレフの作品は民謡を素材としたメロディーとリズムが支配することが多い。ハーモニーは単純なものが多く、民族的な素材そのものが曲の印象を決定づけている場合がある。クライマックスを導く際にはサウンドに厚い響きを置いている。

リムスキー＝コルサコフの作品は民族的な主題に処理をして、民族的であるが洗練されたメロディーとリズムが支配する。1つのメロディーに対してハーモニーを次第に複雑にしていく手法を用いて変化をつけている。音域の広がりはいちももの、密集した和音や保続音の使用でクライマックスを導いている。

ムースルグスキイの作品は、提示されるメロディー自体に特徴はないが、伴奏のリズムをフレーズごとに変化させている。4つの音楽的視点の中ではサウンドに特徴があり、音域の拡張やプリモとセコンドの掛け合いなどに工夫が見られる。

ボロディーンの作品は、グリーンカの連弾作品の書法に似ている。メロディーが支配的で、メロディーの中に特徴的なリズムが含まれることが多く、伴奏型のリズムは単調である。ハーモニーはメロディーに対してつけられており、調性の変化も少なく安定的である。

チャイコフスキイの作品は、民謡を素材としたメロディーを用い、特徴的なリズムが支配する。特に連弾作品に限ってはハーモニーが単純なものが多く、民族的な素材そのものが曲の印象を決定づけている。クライマックスを導く際にはサウンドに厚い響きを置いている。

第3時代（1881～1905年）

4つの音楽的視点を複雑に結合した作品が主流で、一部の子供を対象に書かれた作品において単純に結合したものが見られる。またメロディーとリズムに民族的な素材を生かしたものもあり、第1・2時代の特徴が集約されている。充実したサウンドを得るために、特にメロディー、ハーモニー、リズムを密接に関係づけ、様々な結合方法を展開している。

アレンスキイの作品は、ルビンシテーインの書法に似ている。メロディー自体は西欧的であり、民族的な特徴は感じられない。メロディー自体の変化がないため、伴奏型のハーモニーやリズムを複雑にし、何度も提示される主要主題に対して変化をつけている。単純な結合から始まって次第に複雑にしていく傾向があり、その都度サウンドは厚みを増してクライマックスを形成する。

スクリャービンの作品は、メロディーはショパンやリストのような旋律線を描くが、ハーモニーが非常に特異である。ハーモニーの複雑さが特徴であり、リズムはハーモニーを伴うことが多い。プリモとセコンドの声部交換が多く、ステレオのような効果が生まれている。

ラフマーニノフの作品は、メロディーとリズムとハーモニーの全てが活動的であり、密接に関係を持っている。西欧的なメロディーの作品もあるが、民謡を素材としたメロディーを用い、特徴的なリズムが支配するものもある。ハーモニーは非常に複雑なものが多く、密集した和音から生み出される厚いサウンドが特徴的。また、その厚い響きを保持することでエネルギーが増している。

第4時代（1905～1917年）

4つの音楽的視点を単純に結合した作品が多い。ストラヴィーンスキイ以外の作品では結合方法も数多くなく、セクション内が安定していて変化の少ない作品が多い。民族的な素材を生かしたものは見られない。

グリエールの作品は、アレンスキイの書法に似ている。メロディー自体は西

欧的であり、民族的な特徴はさほど感じられない。メロディー自体の変化がないため、伴奏型のハーモニーやリズムを複雑にしてサウンドの厚みを形成している。

ストラヴィーンスキイの作品は、メロディー、ハーモニー、リズム共に西欧のロマン派の音楽から抜け出して全く新しい音響世界を造りあげている。音そのものを素材にして、小さなモチーフからメロディーやハーモニーを構築している。また、クライマックスが突然現れたり、曲中に何度もみられることがある。

4つの時代を通して作品が充実する第3時代がグロウス・プロセスも最も複雑になった。そして、全時代を通してサウンドの構築の仕方が類似している。サウンドのうち、4手の配置や使用音域は作曲家ごとに特徴は異なるが、ダイナミクス（特にクレッシェンド）の引き出し方が共通している。

フォルテを必要とする時、各作曲家たちは共通して音域の拡張、保続音の使用による低音の補強、また和音を密集させて音の層を厚くしている。また、小さい動機を何度も繰り返し音を堆積して重みあるフォルテを引き出している。

ロシアの第3時代のように分厚い音の層を形成することは西欧の作品には少ない。またダイナミクスが極端に幅広く、持続したフォルテの継続が長いのもロシア作品の特徴といえるであろう。

結 論

これまでロシア・ピアノ二重奏作品といえばラフマーニノフの二重奏作品やアレクサンドロフの2台ピアノ作品が知られているのみであった。また、作品リストにおける先行研究では2台ピアノ作品が連弾作品として作品リストに挙げられていたり、本来は編曲作品であったものがオリジナル作品とみなされてきたため、本論文では特に作品リストの修正を行った。ロシアの楽譜の入手は非常に難しく、特に帝政末期の楽譜は現在ほとんどが入手不可能な状態であるので、一部の作品は確認する機会を得なかった。集めた作品をピアノ二重奏の歴史の観点、作品数の推移、曲種の分類、総合的様式分析を用いて深く観察することで、当時のロシアのピアノ二重奏作品の諸相が明確になり、これらの作品が果たした役割が見えてきた。これまでロシア・ピアノ二重奏作品はドイツとフランス作品の狭間で見落とされてきたが、1825年から1917年の短い間に成熟したロシア作品には西欧の作品に見られない特徴がいくつもある。

19世紀末のピアノ音楽の興隆は西欧から離れたロシアにまで及び、ロシアでも多種多様な作品が生まれた。ロシアは西欧に比べていわゆるクラシック音楽の歴史が浅かったが、民謡やロシア正教会の音楽など、非常に特徴的で優れた独自の音楽文化を持っていた。また、19世紀末のロシア帝国はめまぐるしい転換を経て近代国家へと急成長したが、音楽界もロマノフ朝の莫大な財力を借りて急成長を遂げる事ができた。

実際には、様々な音楽家たちが活躍しており、ロシアに招かれて西欧音楽を伝えた外国の音楽家、そしてその西欧のスタイルを学んだ者、また民謡やロシア聖歌の採集・編纂に携わった者、非西洋の文化を題材にした者などが混在していた。多くの音楽家たちの模索の結果、ロシア独自の音楽を追求する5人組と西欧の伝統的な様式を継承して音楽を追求する西欧派の2つの流れが主流となった。当初ロシアでは、イタリアからオペラ作曲家を多く招聘したためイタリア・オペラが大流行し、貴族たちの好みはそのような音楽に傾いていった。そのため、多くの作曲家たちは一人前の作曲家と認められるためにオペラを書き、その結果たくさんのロシア・オペラが生まれた。しかし、器楽作品は大きく遅れを取り、オリジナルのピアノ独奏作品及びピアノ二重奏作品の人気は低く、作品が書かれたとしても出版事情が整っていなかったロシアでは、なかなか出版に至らなかった。またロシアでは、連弾作品は1855年までの第1時代からオーケストラ作品を簡便に演奏できる手段として知られており、こうした慣習は西欧からロシアへやってきた人々が伝えていた。グリーンカをはじめ多くの作曲家たちが、家庭でオーケストラ作品を4手で演奏して楽しみ、また管弦楽作品を書く時も作曲の手始めに

連弾で下書きをしていた。さらに、ロシアにやって来たクレメンティやフィールドらがピアノを複数台並べてデモンストレーションするのを目の当たりにし、グリーンカとルビンシテインは留学先ではピアノ二重奏演奏を体験する機会があったため、初期のロシア人作曲家たちはピアノ二重奏の分野に興味を持った。

このようにして、ロシアにおいてピアノ二重奏作品が書かれ始めることとなったが、作曲されたとしても出版されることはごく稀で、ロシア作品が知られるのは随分後になってからであった。シューベルトが活躍していたのと同時期に、グリーンカが独学でロシアで初となる連弾作品を書いていることを考えるといかに西欧から遅れていたかが分かるであろう。その後徐々に作品数が増えていくが、ロシアでも最初のうちは連弾作品が多かったのは、ロシア国内でピアノが普及していなかったこと、家庭では高価なピアノを2台備えるのは困難だったことが関係していると考えられる。そして、モスクワとサンクト・ペテルブルクに音楽院が設立された頃から、現在のような性能のピアノを備えることができ、ルビンシテインは第2時代になると2台ピアノ作品を書き始めた。また、高度な演奏技術を持ったピアニストが増えたことにより、難易度の高いピアノ二重奏作品も演奏が可能になった。

ロシアにおいてオリジナル作品が芽生え始めた頃、1850年以降のドイツではピアノ二重奏作品は管弦楽作品の編曲版として演奏される機会が増えていたため、オリジナル作品が減少していた。しかし、そのような時にロシアでは1880年から1900年の初頭にかけて連弾も2台ピアノも充実したオリジナル作品が書かれていた。また、ロシアにおいても管弦楽作品の編曲版としてピアノ二重奏作品が多く書かれており、特にチャイコフスキイの作品は管弦楽作品の作曲とほぼ同時期か直後に連弾版を出版していたため、作品の普及に大きな宣伝力を発揮した。それは、帝政ロシアが世界に対してロシアの権力を示すのと同時期であり帝国の絶頂期がロシア・ピアノ二重奏の円熟期と重なっている。そして、その後帝政末期に向けて国力が衰退すると共にピアノ二重奏作品も激減する。これは多くの作曲家たちが国外へ亡命し、混乱の中では作曲活動が困難であったからだと推測する。国内に留まって作品を書いた作曲家もいるが、どれもロマン派音楽ばかりで時代遅れであった。亡命した作曲家たちは、その後も亡命先でピアノ二重奏作品を書いており、例えば、ラフマーニノフ、グレチャニノフ、ストラヴィーンスキイらは第2次世界大戦前後に作品を残している。これらの作品の中にはロシア帝国時代のものよりはるかに充実した作品もある。ロシア・ピアノ二重奏作品の第4時代の衰退は、作品数やまた民族的な主題の使用の減少、作品の形式が簡略化

されたことからそう判断されるが、ロシア革命を境にロシアのピアノ二重奏作品が終わってしまった訳ではない。彼らはそれぞれの亡命先で少ないながらも作品を書き続けていたのだ。

次に作品数の推移では、第3章で述べたようにオリジナルと編曲作品を合わせた全体数は第3時代にかけて増加し第4時代で減少するという変化が見られた。しかし、オリジナル作品に限ってみると第2時代は連弾作品が最も多く、第3時代は2台ピアノ作品が最も多く書かれたと言える。さらに、編曲作品とオリジナル作品の数を比べると、第2時代と第3時代では編曲作品がオリジナル作品を上回っていた。これは、オリジナル作品が多く書かれた時代に編曲作品も多く書かれていたということであり、両時代にピアノ二重奏が興隆していたことを示している。

では、連弾作品と2台ピアノ作品の違いは何であろうか。それは、形態によって作曲された目的や演奏する対象者が異なる点に特徴が見られる。多くの場合、連弾作品は娯楽用で、演奏会用の作品として書かれていなかったため、難易度が高くなく技術的に易しいものがほとんどである。一方、2台ピアノ作品は演奏会用としてより高い技術や音楽性、アンサンブル能力が求められ、その華やかさに注目が寄せられた。それは時代によって聴衆が作曲家たちに求めるものが変化したためでもあり、その中でもより良い作品だと評価された第3時代の作品ばかりが現在まで演奏され続けてきた。第2時代の方が作品数自体は多く、小品ばかりだったため音楽的内容に特徴が無いように思われるが、その中で試行錯誤されたピアノ二重奏の手法が第3時代へとつながっていった。

その手法の最大の特徴としては、第2時代にロシア民謡を作品に直接取り入れたことである。このような民族主義の風潮はロシア以外にも東欧・北欧・南欧の作曲家たちも見られ、スラヴ舞曲やハンガリー舞曲、ノルウェー舞曲、スペイン舞曲など数々の舞曲が作曲された。しかし、これらの音楽は完全に西欧の旋律と和声、形式に沿っており非常に洗練されている。一方ロシアでは、最初から洗練されていた訳ではない。採集した民謡を拍子に当てはめて楽譜に記譜すると、決まった拍子の中では旋律が収まらない場合がある。旋律のフレーズの長さが通常の4小節構造と異なるのは、民謡そのものを用いたためであり、特に5人組の作曲家たちは拍子を変拍子で書くことで民謡を記譜することに成功している。また伴奏形に保続音の使用が多いことも特徴であり、これは元々ロシア固有の音楽に多用されていたドローンの影響が考えられる。そして第3時代ではこうして取り入れたロシア固有の民族音楽のあらゆる要素を作品に取り入れて洗練することが

できた。そして、第4時代では民族的な要素を扱うことが少なくなり、大半は西欧の様式に戻ってしまった。しかし、ロシアの作曲家たちはロシア古来の音楽観をしっかりと持っており、西欧から入ってきた音楽を融合させて独自の音楽を展開させたと言える。

また西欧には見られないピアノ二重奏作品の特徴としては、3手の作品が多いこと、プリモよりもセコンドが難しい作品が書かれていることである。例えば西欧では3手の作品は第1次世界大戦以降、戦争で片手を無くしたピアニストのために書かれたものが多いが、ロシアでは子供のための3手の作品が普及した。そして、セコンドが難しく書かれた作品は3手の作品と同様に子供のための作品である。プリモはピアノを学習し始めた子供を想定しているため、技術的に易しい旋律を与え、それに対してセコンドは先生が演奏することを想定して難しく書かれている。また、こうした子供を対象にした作品は第1時代を除いて第2・3・4時代の全てに見られる。

続いて、4手の配置方法についても4つの時代で変化が見られた。プリモとセコンドが担う旋律と伴奏の役割は、第1時代では固定されていたが次第に柔軟になり第3時代では非常に複雑になった。役割分担が複雑になった上、1つの手が担う役割が増え、まさにオーケストラのように様々な声部を持った作品になった。また、音域も次第に広がり、特に第3時代では広い音域を効果的に用いた2台ピアノ作品が多い。音域の広がりや響きを豊かにし、厚みのあるサウンドがロシアでは好まれた。

さらに形式について見てみると、18世紀末の西欧と同様に2部形式、3部形式の作品が多い。ロシアではドイツで流行していたロマン派の性格的小品が好まれ、これらの曲種の形式がピアノ二重奏作品にも反映された。またこれらの小品のうち、単独の作品として書かれたものは少なく、数曲の性格的小品を集めた近代組曲として書かれた作品が最も多い。中でもロシアでは、第3時代にアレンスキイとラフマーニノフが2台ピアノのための組曲を多く書いており、変化に富んだその組曲はまたたく間に流行し、20世紀初頭のフランスの作曲家たちへと受け継がれていった。

ロシアのピアノ二重奏作品の特徴は、第5章第3節でも述べたように、ある意味で13人の作曲家の特徴そのものである。しかしそのような特徴はロシア帝国内の情勢が大きく影響して作風や様式の変化に結びついている。ロシアにおいてもピアノ二重奏作品は家庭で楽しむための作品、教育目的の作品、演奏会用の作品、編曲して再現するための作品として作曲されたが、実際のところロシアでは家庭

で楽しむ作品と教育目的の作品が多かった。これまではアレンスキイやラフマーニノフらの演奏会用の作品しか知られていなかったが、本研究によりロシアのピアノ二重奏作品のレパートリーを再発見することができ、整理することができた。

最後に、これまでの考察から得られた4つの時代の変遷過程を整理してまとめとしたい。

1. 第1時代にロシアで初めて書かれたピアノ二重奏作品は、グリーンカによる西欧風の連弾作品であり、第1時代はオリジナル連弾作品のみが作曲された。
2. 第2時代にはオリジナル連弾作品が多く書かれたが、これらは演奏会用として書かれておらず、難易度が高くなく、技術的に易しいものばかりである。とりわけそこにはロシア民謡が取り入れられていることが多い。また、この第2時代からルビンシテーインによって2台ピアノ作品も書かれるようになっていく。
3. 第3時代に入ると2台ピアノ作品が多くなり、民族的な主題を扱う傾向が強まった。これらの作品は演奏会用の作品としてより高い技術や音楽性が求められた。また数曲の性格的小品を集めた近代組曲として書かれた作品が多く、特に第3時代のアレンスキイとラフマーニノフが2台ピアノのための組曲を数多く残し、これらが20世紀初頭のフランスの作曲家に対して先駆的な作品となった。また、この第3時代はグロウス・プロセスが最も複雑になり、4手の配置についても様々な配置方法が考案され、配置の変化により1台ないしは2台のピアノでオーケストラのような多彩な音色が表現することができるようになった。
4. 第4時代になると荒廃した社会背景の影響もあり、連弾も2台ピアノも作品数が減少し、ストラヴィーンスキイ以外の作品は民族的な素材を生かしたものは見られなくなっていった。

参考文献

- Abraham, Gerald. 「バラークレフ」一柳富美子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第13巻, 講談社, 1996. pp.368-374.
- Abraham, Gerald. 「リムスキー＝コルサコフ」林淑姫訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第19巻, 講談社, 1996. pp.508-518.
- Abraham, Gerald., David Lloyd – Jones. 「ボロディーン」一柳富美子訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第19巻, 講談社, 1996. pp.508-518.
- Brown, David. 「チャイコフスキイ」森田稔訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻, 講談社, 1996. pp.477-497.
- Dawes, Frank. 「ピアノ二重奏 / 連弾」児玉邦夫・児玉幸子共訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻, 講談社, 1996. pp.97-99.
- Ferguson, Howard. *Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century*. London: Oxford University Press, 1995. 103p.
- Grigor'yeva, Galina. 「グリエール」伊藤一郎訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第6巻, 講談社, 1996. pp.75.
- Macdonald, Hugh. 「スクリャービン」佐野光司訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第9巻, 講談社, 1996. pp.159-161.
- McGraw, Cameron. *Piano Duet Repertoire*. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334p.
- Moldenhauer, Hans. *Duo-Pianism*. Chicago: Musical College Press, 1950. 400p.
- Noble, Jermy., Walter Eric White. 「ストラヴィーンスキイ」船山隆訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第9巻, 講談社, 1996. pp.248-264.
- Norris, Geoffrey. 「キュイー」一柳富美子訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第5巻, 講談社, 1996. pp.359-361.
- Sonnedeker, Donald Ira. “*Cultivation and Concepts of Duets for Four Hands, One Keyboard in the Eighteenth Century*” Diss, Indiana University, 1953. 337p.
- Spencer, Jennifer. 「ダルゴムィーシスキイ」森田稔訳, 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻, 講談社, 1996. pp.294-297.
- Webb, John, Elliott. “*Compositional Features of Original Music for One Piano, Four Hands*” Diss, University of Rochester (Eastman), 1959. 2vols., 223p.
- 石桁真礼生 『新版楽式論』音楽之友社、1966. 326p.
- 一柳富美子 「ムーソルグスキイ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第18巻, 講

- 談社, 1996. pp.132-139.
- 伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴィエト音楽文化史』音楽之友社, 2002. 210p.
- カービー, F.B.『鍵盤音楽の歴史』千蔵八郎訳, 全音楽譜出版社, 1879. 504p.
- 串戸功三郎 「18 世紀後半における『4 手連弾の再現とその必然性』についての概論」『活水論文集 一般教育・音楽科編』第 36 集, 1993. pp.71-83.
- 串戸功三郎 「19 世紀後半, フランスにおける 2 台ピアノおよびピアノ 4 手連弾音楽の興盛についての考察」『活水論文集一般教育・音楽科編』第 37 集, 1994. pp.71-86.
- 串戸功三郎 「ブラームスの 2 台ピアノとピアノ 4 手連弾音楽における『新しき道』」『活水論文集一般教育・音楽科編』第 38 集, 1995. pp.21-34.
- クリューコフ [他]『ロシア音楽史』森田稔, 梅津紀雄訳, 全音楽譜出版社, 1995. 370p.
- グロスマン, ワシナ『格林カ その作品と生涯』広瀬信雄訳, 新読書社, 1998. pp.5-31.
- 黒田佳子「ドビュッシー: ピアノ二重奏曲〈白と黒で〉I についての考察」『和歌山信愛短期大学 信愛紀要』第 28 号, 1988. pp.46-69.
- 児玉幸子「シューベルトピアノ連弾曲 分類と低音奏者からの演奏視点」『国立音楽大学研究紀要』第 19 巻, 1984. pp.61-94.
- 小林久枝「アーレンスキイ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 1 巻, 講談社, 1996. pp.392-393.
- 小林久枝「ラフマーニノフ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 19 巻, 講談社, 1996. pp.244-250.
- 下山望, 三國正樹編『ピアノ・デュオ曲事典 連弾と 2 台ピアノ』ムジカノーヴァ叢書 18, 音楽之友社, 1993. 268p.
- 田中香月 「19 世紀後期(1881)から革命(1917)までのロシアの作曲家による出版されているピアノ・ソナタに見られるソナタ形式の特徴」平成 16 年度 エリザベト音楽大学博士学位論文, 2004. pp.1-22.
- 西原稔『ピアノ大陸ヨーロッパ』Artes, 2010. 286p.
- 日本・ロシア音楽家協会編『ロシア音楽辞典』河合出版部, 2007. 410p.
- フルニク, イリヤ『ピアノ連弾奏法のすべて』児玉幸子・邦夫訳, 音楽之友社, 1991. 132p.
- 細川節子, 町田洋子「ピアノ連弾の奏法と演奏解釈: ドヴォルザーク作曲《ボヘミアの森から》より『森の静けさ』Op.68-5 を題材として」『日本体育大学紀要』

36 卷 1 号, 2006. pp.121-135.

マース, フランシス『ロシア音楽史《カマーリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》
まで』森田稔, 梅津紀雄, 中田朱美訳, 春秋社, 2006. 635p.

松永晴紀『ピアノ・デュオ作品事典 増補改訂版』春秋社, 2004. 457p.

森田稔「グリーンカ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 6 卷, 講談社, 1996.
pp.126-135.

森田稔「ソヴィエト連邦」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 10 卷, 講談社,
1996. pp.568-574.

森田稔「ルビンシテーイン」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 20 卷, 講談社,
1996. pp.67-68.

ラルー, ヤン, 大宮眞琴『スタイル・アナリシス 1 総合的様式分析—方法と範例』
音楽之友社, 1988. 500p.

ローレンツ, パウル『ピアニストの歴史』田畑智世枝訳, 芸術現代社, 1990. 186p.

使用楽譜 (1~42 の並べ方は第4章第2節に対応している。pp.120-144 参照。)

1. Glinka, Mikhail. *Trot de cavalerie*. Moscow: P. Jurgenson, 1879. 6p.
2. Glinka, Mikhail. *Impromptu en galop on the barcarolle from Donizetti's L'Elisir d'Amore*. Moscow: Muzgiz, n.d. 10p.
3. Glinka, Mikhail. *Capriccio on Russian themes*. Moscow: P. Jurgenson, 1904. 23p.
4. Rubinstein, Anton. *3 Melodies. op.9*. Paris: C. Meissonier, n.d. 23p.
5. Glinka, Mikhail. *Polka*. Moscow: Muzyka, 1985. 13p.
6. Rubinstein, Anton. *6 pieces Caractéristiques. op.50*. New York: G. Schirmer, 1908. 53p.
7. Cui, César. *Scherzo. No.1 op.1*. St. Petersburg: W. Bessel & Co., n.d. 17p.
8. Cui, César. *Scherzo. No.2 op.2*. St. Petersburg: W. Bessel & Co., n.d. 11p.
9. Musorgsky, Modesto Petrovich. *Sonata C-dur*. Moscow: Muzgiz, 1934. 34p.
10. Borodin, Aleksandr. *Tarantella D-dur*. Moscow: Muzyka, n.d. 9p.
11. Balakirev, Mily. *Auf der Wolga*. Moscow: Muzgiz, 1949. 3p.
12. Rubinstein, Anton. *Fantasy f-moll*. Leipzig: Bartholf Senff, 1865. 82p.
13. Tchaikovsky, Pyotr Ilyich. *50 Russian Songs*. New York: International Music, 1964. 47p.
14. Tchaikovsky, Pyotr Ilyich. *36 Russian Songs*. London: Peters, 1940. 33p.
15. Rubinstein, Anton. *Sonata D-dur op.89*. Leipzig: Bartholf Senff, 1871. 65p.
16. Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Paraphrasen über ein einfaches Thema*. Leipzig: M.P.Belaieff, 1893. 47p.
17. Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Variations on Misha's theme*. In *Piano Ensembles vol. 3*. Miami: Belwin-Mills, 1981. pp.136-137.
18. Rubinstein, Anton. *Bal de Costume op.103*. Berlin: Bote & Bock, 10. 210p.
19. Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Joke Quadrille*. In *Piano Ensembles vol. 3*. Miami: Belwin-Mills, 1981. pp.148-150.
20. Arensky, Anton. *Suite No.1 op.15*. New York: G. Schirmer, 1939. 2 scores. 21p [Piano I], 19p [Piano II].
21. Rachmaninov, Sergei. *Russian Rhapsody*. Moscow: Muzgiz, n.d. 52p.
22. Arensky, Anton. *Suite No.2 Silhouettes op.23*. Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 19p [Piano I], 18p [Piano II].
23. Rakhmaninov, Sergei. *Suite No.1 op.5*. New York: International Music, 1943. 2 scores. 69p [Piano I], 69p [Piano II].

24. Scriabin, Aleksandr. *Fantasy op.posth.* London: Oxford University Press, 1940. 18p.
25. Arensky, Anton. *Suite No.3 Variations op.33.* Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 25p [Piano I], 23p [Piano II].
26. Arensky, Anton. *Six children's pieces. op.34* New York: International Music, 1965. 23p.
27. Rakhmaninov, Sergei. *Romance G-dur.* Moscow: Muzgiz, n.d. 3p.
28. Rakhmaninov, Sergei. *Six pieces op.11.* London: Boosey&Hawkes, 1947. 63p.
29. Balakirev, Mily. *30 Russian Songs.* New York: Elibron Classics, 2002. 53p.
30. Balakirev, Mily. *7 Legendes.* Bonn: Forberg, n.d. 15p.
31. Rakhmaninov, Sergei. *Suite No.2 op.17.* London: Boosey&Hawkes, 1953. 2 scores. 39p [Piano I], 37p [Piano II].
32. Arensky, Anton. *Suite No.4 op.62.* Moscow: P. Jurgenson, n.d. 2 scores. 41p [Piano I], 38p [Piano II].
33. Arensky, Anton. *12 pieces op.66.* Moscow: P. Jurgenson, 1903. 21p.
34. Arensky, Anton. *Suite in canon-form op.65.* New York: G.Schirmer, n.d. 26p.
35. Cui,César. *10 five Finger Pieces op.74.* Moscow: Elibron Classics Replica Edition, 2007.17p. (www.elibron.com 最終アクセス 2014年8月20日)
36. Rakhmaninov, Sergei. *Polka italienne.* Moscow: Muzgiz, n.d. 4p.
37. Cui,César. *Trois Morceaux op.69.* Moscow: P. Jurgenson, n.d.17p.
38. Gliere, Reinhold. *12 pieces op.48.* Moscow: P. Jurgenson, n.d. 53p.
39. Balakirev, Mily. *Suite.* Leipzig: J.H. Zimmerman, 1909. 35p.
40. Glière, Reinhold. *Six pieces op.41.* New York: International Music, 1951. 27p.
41. Stravinsky, Igor. *3 easy pieces.* London: J. & W. Chester, 1919. 7p.
42. Stravinsky, Igor. *5 easy pieces.* London: J. & W. Chester, 1917. 19p.

リサイタル記録

一年次研究コンサート：鹿取 裕美子～ピアノ二重奏 リサイタル～

日時 2011年2月21日（月）17:20 開演

場所 エリザベト音楽大学 ザビエルホール

演奏曲目

第1部 連弾(1台4手)

ソナタ ニ長調 K.381(123a)

W.A.モーツァルト

Sonate D-dur K.381(123a)

W.A.Mozart

東洋の絵（6つの即興曲）op.66

R.シューマン

Bilder aus Osten (6 Impromptus) op.66

R.Schmann

Primo 岡本 佳子 Secondo 鹿取 裕美子

第2部 2台ピアノ

組曲 第1番 op.15

A.アレンスキー

Suite No.1 op.15

A.Arensky

Primo 鹿取 裕美子 Secondo 岡本 佳子

二年次研究コンサート：鹿取 裕美子～ピアノ二重奏 リサイタル～

日時 2012年2月21日（火）17:50 開演

場所 エリザベト音楽大学 ザビエルホール

演奏曲目

第1部 連弾 (1台4手)

6つの小品 op.11 より S.ラフマニノフ

Six Pieces op.11 S. Rachmaninov

第1曲 舟歌

Barcarolle

第2曲 スケルツォ

Scherzo

第4曲 ワルツ

Valse

第6曲 スラヴァ

Slava

Primo 岡本 佳子 Secondo 鹿取 裕美子

第2部 2台ピアノ

組曲第1番『幻想的絵画』op.5より S.ラフマニノフ

Suite No.1 op.5 S. Rachmaninov

第3曲 涙

Les Larmes

第4曲 復活祭

Pâques

耳で聴く風景

M.ラヴェル

Sites Auriculaires

M. Ravel

白と黒で

Cl.ドビュッシー

En Blanc et Noir

Cl. Debussy

第1ピアノ 鹿取 裕美子 第2ピアノ 岡本 佳子

謝辞

本博士論文を執筆するにあたって、これまで多くの方々から多大なるご指導とご協力を頂いた。

まず、指導教官の片桐功教授には4年間に渡って研究方法や執筆方法をきめ細やかにご指導頂き、未熟な筆者を温かく見守って下さった。ここに心からの感謝と御礼を申し上げたい。

また、筆者が今日まで研究を続けてこられたのは、約10年間に及ぶ佐藤恭子名誉教授の熱心なご指導があったからである。筆者が博士後期課程に入学を決意したその当時は、論文執筆は単なる夢の1つに過ぎなかったが、佐藤教授が常々仰っていた「自分の特徴を生かす」というお言葉に、筆者は博士論文のテーマをピアノ二重奏作品にすることを決心したのだ。その長きに渡るご指導に対し、感謝の気持ちで一杯である。

加えて、博士後期課程に入学してからは濱本恵康先生にもご指導頂いた。濱本先生の下では、幅広いレパートリーを習得すると同時に多くの演奏機会を頂き、実際の演奏体験からピアノ二重奏の演奏法を学ぶことができた。

また、筆者の素晴らしいデュオ・パートナーである岡本佳子氏には、5年間に渡って演奏を共にして頂き、いつも筆者の研究にご理解下さった。何より岡本氏の存在無くしては、この研究を進めることができなかった。岡本氏の音楽に対する情熱、温かいお人柄に支えられ、共に音楽をする喜びを感じることができたことに心より感謝している。

以上の方々を始め、分析のご指導をして下さった伴谷晃二先生、エリザベト音楽大学附属図書館の皆様、そのほかご協力下さった全ての皆様、支えてくれた家族に今一度心より感謝と御礼を申し上げたい。