

平成 27 年度 博士学位論文

ジョン・フィールドのピアノ協奏曲研究
—— 2 楽章形式とノクターン様式を中心に ——

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

吉川絢子

(平成 23 年度 博士後期課程入学)

審査委員

片桐 功



柿本因子



柴田美穂



菊池幸夫



平成 27 年 8 月 4 日

目次

凡例	1
序論	2
第1章 ジョン・フィールドの生涯と作品	5
第1節 生涯	6
第2節 作品	16
第2章 ジョン・フィールドの7つのピアノ協奏曲の分析	28
第1節 分析の観点	29
第2節 第1番	31
第3節 第2番	52
第4節 第3番	80
第5節 第4番	101
第6節 第5番	125
第7節 第6番	149
第8節 第7番	172
第3章 分析のまとめ	196
第1節 形式と調性	197
第2節 旋律	204
第3節 拍子とテンポ	205
第4節 楽器	207
第4章 2楽章形式とノクターン様式	210
第1節 2楽章形式へのこだわり	211
1. フィールドの2楽章形式	211
2. フィールド以外の2楽章形式	213
第2節 ノクターン様式との関わり	220
1. ノクターンの歴史	220
2. フィールドのピアノ協奏曲におけるノクターンの要素	227
結論	242

参考文献	245
参考楽譜	249
参考資料	251
謝辞	254

別冊

ジョン・フィールド ピアノ協奏曲第7番 2台ピアノ用楽譜

編曲：吉川絢子

凡例

1. 括弧の用途

1. 複数の曲を含む音楽作品には《 》、単独の作品または曲集中の1曲については〈 〉を用いる。
2. 日本語の著書名または音楽雑誌名などは『 』を用いる。
3. 本文中の短い引用文、雑誌論文等の題目、また強調語句などには「 」を用いる。
4. 生没年、補足的な説明には（ ）を用いる。
5. 作品分析において譜例を示す時【譜例 〇〇】と記す。

2. 留意したいいくつかの事例

1. 人名や書名や専門用語については初出の時に原語を添える。
2. 音名は、ドイツ語で表記し、音高もドイツ式で区別する。
例：G₁、G、g、g¹、g²、g³
3. 調性については、長調は大文字のドイツ語、短調は小文字のドイツ語を使用し、長調には **dur**、短調には **moll** を添える。但し、関係略図の中では長調、短調とも：と略記する。

本文中の例：F **dur**、f **moll**、関係略図の中の例：F:、f:

4. 楽器や楽器編成については、以下のように略記する。

Fl. フルート
Ob. オーボエ
Cl. クラリネット
Fg. ファゴット
Cor. ホルン
Trp. トランペット
Trb. トロンボーン
Timp. ティンパニ
Perc.(Tam tam,Cloche) 打楽器
Vl. I 第1 ヴァイオリン
Vl. II 第2 ヴァイオリン
Va. ヴィオラ
Vc. チェロ
Cb. コントラバス
Ba. 低音楽器
Orch. オーケストラ
Strings. 弦楽器群

序論

今日、ノクターンの創始者として知られているジョン・フィールド John Field (1782-1837) は、ノクターン以外にも多くのピアノ作品を作曲し、彼自身もヴィルトーゾ・ピアニストとして活躍した作曲家である。フィールドの作品には、すべてピアノが含まれていることから、その様子が窺える。その作品の中でも、ピアノ協奏曲は7曲あり、『ニューグローヴ世界音楽大事典』によれば、これらのピアノ協奏曲を最も重要な作品としている¹。フィールドは、<ノクターン第1番 Nocturne no.1>より1年前に<ピアノ協奏曲第1番 Piano Concerto no.1>を出版しており、ロンドンで大成功を収めた演奏会や、ロシアでの初公演などでこの曲を演奏した。第2番は、クララ・シューマン Clara Schumann (1819-1896) を始めとするヴィルトーゾ・ピアニストのプログラムに取り入れられ、また、ピアノ協奏曲として最後に書かれた第7番は、シューマンに影響を与えるなど、フィールドのピアノ協奏曲の果たした役割は西洋音楽史上決して軽視することはできないと思われる。このことから、私はフィールドのピアノ協奏曲に興味を持ち、これらの曲を研究したいと思った。

フィールドのピアノ協奏曲に関する主な研究論文には、ジュニーヴァ・ハンディ・サゾール Geneva Handy Southall (1925-) による1966年の博士論文²と、池須安希による2009年の修士論文³の2つがある。サゾールの論文では、フィールドのピアノ協奏曲全7曲の全楽章の分析がなされているが、7曲相互の変遷過程は辿られてはいない上に、他の作曲家によるピアノ協奏曲との関連性に触れることもない。また、池須の論文では、形式分析と共にフィールドのピアノ協奏曲におけるノクターンの要素について述べているが、第1楽章のみに焦点が当てられており、第2楽章こそがノクターンの要素が強いのではないかと指摘もされている⁴。従って、第1楽章の枠を越えた視点からの考察も必要となろう。

ところで協奏曲 *concerto* とは一体どのような楽曲であろうか。一般に急-緩-急の3楽章からなる、独奏者とオーケストラのための作品で、18世紀初めにこの言葉を用いるようになったと考えられ、とりわけ第1楽章が後期バロックにおいてはリトルネッロ形式 *ritornello form*、古典派からは二重提示部 *double*

¹ Nicholas Temperley. 「フィールド、ジョン」 鈴木英夫訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻、講談社、1996. pp.454-457.

² Geneva Handy Southall, “John Field’s Piano Concertos: an Analytical and Historical Study.” Ph.D.Dissertation, Iowa University of Iowa, 1966. 203p.(Xerox copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.)

³ 池須安希「ピアノ協奏曲におけるジョン・フィールドの音楽語法」大阪音楽大学大学院音楽研究科2009年度修士論文、89p.

⁴ 村井晶子「池須安希 ピアノ協奏曲におけるジョン・フィールドの音楽語法について」日本音楽学会『関西支部通信』第99号、2010. p.18.

exposition をもつソナタ形式 *sonata form* で作曲される点に特徴がある⁵。エドウィン・J・サイモン Edwin J. Simon の研究によれば、1752 年頃に書かれた J.C. バッハ Johann Christian Bach (1735-1782) の《5つの協奏曲 5 Konzerte》の第1番 (B dur) ではリトルネッロ形式が用いられ、1763 年頃に書かれた同じく J.C. バッハの《6つの協奏曲 6 Konzerte》作品1の第1番 (B dur) では、二重提示部をもつソナタ形式へと変化したと述べている。こうして新たに変化した二重提示部をもつソナタ形式が、その後古典派の F.J. ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)、W.A. モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、L.v. ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) などのピアノ協奏曲へ引き継がれていく。

では、初期ロマン派の作曲家であったフィールドにおいては果たしてどのような楽曲構造をもっているのでしょうか。また、彼の作品には3楽章からなるピアノ協奏曲に交じって緩徐楽章を省いた2楽章形式で書かれた作品がいくつか見られる。フィールドにとって緩徐楽章の役割とは、一体どのようなものであったのだろうか。本論文では、これらの点の詳細な分析研究を進め、フィールドと同時代の作曲家の作品についても触れながら、フィールド独自のピアノ協奏曲の特徴を見出していきたい。

以下の論述では、まず第1章としてフィールドの生涯と作品について取り上げる。第1節では、彼の生涯をダブリン時代 (1782 - 1792)、ロンドン時代 (1793 - 1802)、ロシア時代 (1803 - 1837) の3つに分けて述べていく。第2節では、フィールドのピアノ作品のリストを提示し、その特徴を述べていく。

第2章では、フィールドのピアノ協奏曲全7曲の全ての楽章について分析を行う。第1節では、その分析の観点を説明する。分析の観点は形式、旋律とリズム、拍子とテンポ、調性、楽器編成の5つである。この5つの観点から、第2節以降第1番から第7番まで全楽章を対象に分析を進める。

第3章では、第2章で試みた7曲のピアノ協奏曲の分析結果を相互に比較検討しながら、第2章第1節で述べた5つの観点の各々についてまとめて、その変遷過程を辿っていく。

第4章では、2楽章形式とノクターン様式 *nocturne style* について考える。第1節では、フィールドのピアノ協奏曲の中で、2楽章形式で作曲されているものを取り上げ、彼の2楽章形式へのこだわりの実態を述べる。また、2楽章形式の

⁵ リトルネッロ形式から二重提示部をもつソナタ形式への変遷過程については、以下のサイモンの論文が最も詳しく、またアーペルの『ハーヴァード音楽事典』にも同様の見解が見られる。

Edwin J. Simon. "The Double Exposition in The Classic Concerto," *Journal of the American Musicological Society* X, 1957. pp.111-118.

Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music, Second Edition, Revised and Enlarged*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972. pp.188-191.

ピアノ協奏曲を作曲したフィールド以外の作曲家についても取り上げることで、フィールドへの影響や時代的特徴についても述べていきたい。第2節では、ノクターン様式との関わりについて述べる。おそらくやフィールドのピアノ協奏曲の作曲はノクターンの作曲より少し先に始まり、その後ノクターンとともに歩んできたからである。そこでまず、ノクターンの歴史について説明し、フィールドのピアノ協奏曲におけるノクターン的要素を、第1番から順に述べていくこととする。

最後に、本論の分析結果から、今日ノクターンの創始者として知られるフィールドは、ノクターンの作曲とともにピアノ協奏曲を作曲し、この2つは相互に影響し合って作品が生まれていったものと考えられること、また古典派の流れを継承しつつも、ピアノ協奏曲の歴史に新しい展開を開き、後の作曲家に影響を与えたことなどを結論としてまとめていきたい。

第 1 章

ジョン・フィールドの生涯と作品

第1節 生涯

1. ダブリン時代 (1782-1792)

ジョン・フィールド John Field は、1782年7月26日にアイルランドのダブリンで生まれ、9月5日に聖ウェルブルグ教会 St.Werburgh's Church で洗礼を受けた。両親がアイルランド人で、父の名前はロバート・フィールド Robert Field、母の名前はグレース・マルシュ Grace Marsh であった⁶。

John という名前は、同じ名前をもつ彼の祖父に由来していると考えられる。フィールドが生まれる26年前に彼が洗礼を受けた同じ教会で、ジョン・フィールド John Field とアン・ハーン Ann Hearne が結婚式を挙げた。この二人がフィールドの祖父母である。John は古いケルト族の伝統的な名前で、その祖父の名前が最年長の孫息子であるフィールドに譲られた。

彼の家は、ダブリンの中流階級に属し、フィールドが生まれた当時ゴールデン・レーン Golden Lane に住んでいた。父はダブリンの劇場のヴァイオリニストで、祖父は教会のオルガニストであったため、父と祖父はフィールドに早いうちから音楽教育を施した。フィールドが5歳の時には、すでに音楽の才能と関心を示したが、彼の歩みは遅く、フィールドの才能を引き出すために父と祖父は厳しすぎるレッスンや長時間に渡る練習を強いた。フィールドは、その環境に耐えられず、家出をしたこともあったが、この経験が後に彼の進歩を生み出すこととなる。

1791年の春、9歳であったフィールドはトンマーゾ・ジョルダーニ Tommaso Giordani (1733-1806) の弟子となる。作曲家ジョルダーニは、イギリスで活躍したイタリアの作曲家であるが、晩年はダブリンでピアノ教師として過ごし、1794年には、アイルランド音楽基金⁷の会長に選ばれた人物である。当時、アイルランドの音楽界の中心にいたジョルダーニの指導が功を奏し、フィールドは音楽の才能を示し始めた。そして、1792年3月24日にピアニストとしてデビューし、クルンプホルツ夫人 Madam Krumpholtz 作曲の難しいハープ協奏曲をピアノで演奏した。3月27日のダブリンの新聞 Dublin Evening Post は、彼の演奏

⁶ ジョン・フィールドの生涯については以下の文献を参考にした。

Patrick Piggott. *The Life and Music of John Field 1782-1837 Creator of the Nocturne*. London:Faber and Faber, 1973. 287p.

Geneva Handy Southall, "John Field's Piano Concertos: an Analytical and Historical Study." Ph.D.Dissertation, Iowa University of Iowa,1966. 203p.

Robin Langley. "Field,John", in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London:Macmillan,2001.Vol.8,pp.777-778.

Nicholas Temperley. 「フィールド、ジョン」 鈴木英夫訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻、講談社、1996. pp.454-457.

⁷ 1787年にダブリンで設立された慈善基金。

を「まだ子供だが、正確さや演奏ぶりは実に驚くべきものである。」⁸と評した。そして、翌 1793 年、フィールド一家はロンドンへ移住する。その理由として、父の地位を高めるためか、あるいはフィールドを音楽界に送り出すためか、いずれかの目的が考えられる⁹。

⁸ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

Piggott, op.cit.,pp.7-8.

Langley, op.cit.,p.777.

⁹ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

Temperley,op.cit.,p.454.

2. ロンドン時代 (1793-1802)

当時、ロンドンにはヤン・ラジスラフ・ドゥセク Jan Ladislav Dussek (1760-1812) や、ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) の弟子であったヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) などといった、多くの名高いピアニストたちが住んでいた。一家がロンドンに移住してから、フィールドはクレメンティの弟子となった。その繋がりには、ジョルダーニを通して作られたと思われ、同じイタリアの作曲家同士であるジョルダーニとクレメンティは、かつてキングズ劇場 King's Theatre で共演した仲であった。クレメンティは、1785年から1802年まではロンドンに留まり、作曲家や演奏家、指導者のみならず、後には楽譜出版社および楽器製造会社の経営者として活躍した人物である。フィールドは、クレメンティのロングマン & ブロドリップ社 Messrs Longman & Broderip¹⁰ で働き、その賃金と引き換えにレッスンを受けていたが、不足分においては彼の父が、このころからおよそ7年間、クレメンティに総額100ギニーをレッスン料としてさらに支払わなければならなかった。クレメンティは、フィールドの才能を誇りに思っており、彼の知覚の鋭さや暗譜の能力や演奏技術の高さなどを、たびたび友人たちに話していた。

フィールドのロンドンでの初舞台は、1793年12月12日に行われた演奏会であった。そして翌年1794年5月23日の演奏会では、ドゥセクの協奏曲を弾いたが、フィールドはクレメンティに公の演奏会への出演を禁じられ、彼のピアノ店で働き続けた。その仕事内容は、お客の前でクレメンティ社のピアノを演奏して宣伝する、というものであった。

その後、フィールドにとって、音楽家としての初めての成功は、1799年2月7日にキングズ劇場で演奏された自作の《ピアノ協奏曲第1番 Piano Concerto no.1》であった。2日後の朝刊に、その演奏と作品を絶賛する記事が掲載された¹¹。この成功がきっかけで、フィールドに演奏依頼が相次いだ。彼はまだクレメンティの下で少ない賃金で働かねばならなかった。1801年、フィールドは《3つのピアノソナタ作品1 Three Sonatas op.1》を出版し、その全ての曲をクレメンティに献呈している。

1801年2月20日、フィールドは自作の《ピアノ協奏曲第1番》をコベントガーデン劇場 Covent Garden Theater において再演した。その時、モーツァルトの《レクイエム Requiem》とゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Handel [George Frideric Händel] (1685-1759) の《陽気な人、ふさぎの人、

¹⁰ ロンドンで活躍したイギリスの楽譜出版社および楽器製造会社。クレメンティが1790年代の初めから出資していたが、1798年に倒産した。その後、会社名が改名されながら、クレメンティらによって共同経営された。

¹¹ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

Southall, op.cit.,p.23.

温和の人 *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*》との間に演奏された。

1802年の夏、クレメンティはヨーロッパの国々への事業拡大のために、長期の旅に出ることを決断し、その旅に、ピアノの宣伝としてフィールドを同行させた。最初の公演地のパリでは、ヨハン・セバスティアン・バッハ **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) のフーガを演奏し、人々を魅了した。そして二人はウィーンへ行き、そこでもフィールドは成功を収め、その後彼らはサンクトペテルブルグへ到着した。その地で、クレメンティはフィールドに自身の貴重な後援者であったマルクローフスキイ将軍 **General Marklovsky** を会わせている。

1803年6月、クレメンティはサンクトペテルブルグを立ったが、フィールドはその地に留まる決意をする。これは、長年によるクレメンティの支配から逃れるためであったと考えられるが、一方で、クレメンティにはサンクトペテルブルグでフィールドの名声を確認することによって、ロシアでも自分の出版物や自社のピアノを流通させたいという目論見があったのではないかという見解もある¹²。こうして、事業拡大の布石を打ったクレメンティだけがサンクトペテルブルグを立ったのである。

¹² これに関しては、以下の文献を参照のこと。
Piggott, op.cit., pp.25-26.

3. ロシア時代 (1803-1837)

a. サンクトペテルブルグ時代

サンクトペテルブルグは、1715年に正式にロシアの首都となったが、その名前は、ピョートル大帝の守護聖人ペテロから付けられた。フィールドがサンクトペテルブルグへ到着した頃、アレクサンドル1世が即位していた。

クレメンティがサンクトペテルブルグを去った後、フィールドはマルクローフスキイ将軍の家で生活をしており、ロシアでの初舞台は、1804年サンクトペテルブルグのフィルハーモニー・ホール **Philharmonic Hall** において行われた。当時、この美しいホールはガリツィン公 **Prince Galitzin** の所有物であり、1790年以降から、重要な芸術の催しは全てここで行われてきた。フィールドはその演奏会で、ロンドンにおいても成功を収めた自作の《ピアノ協奏曲第1番》を演奏し好評を博した。それによって、フィールドの名前は知れ渡り、若い音楽家たちは彼の弟子になることを熱望した。弟子の多くはアマチュアであったが、当時の才能ある弟子の一人にセルゲイ・ラフマニノフ **Sergei Rachmaninoff (1873-1943)** の祖父もあり、彼はサンクトペテルブルグでの慈善演奏会や私的ミュージカルにおいて、たびたび演奏していた。サンクトペテルブルグの全ての弟子の中で、最も長くフィールドに師事したのはシャルル・マイヤー **Charles Mayer (1799-1862)** であった。彼はケーニヒスベルクで生まれたが、生後まもなくサンクトペテルブルグに移住し、その4年後にはモスクワへ移りフィールドに音楽を学んだ。1812年、ナポレオン軍によるモスクワ大火の後、サンクトペテルブルグに戻り、再びフィールドに師事した。極めて優秀で15歳の時にヨーロッパへ演奏旅行を行い、フィールドの協奏曲をヨーロッパ中に披露した人物でもあった。彼のピアノの弾き方は、最もフィールドに似ていたと言われており、またフィールドが最後に舞台に立ったのは1836年にマイヤーが企画した演奏会であったと思われる。

1805年、フィールドは短い間だがロシアで演奏旅行を行っていたクレメンティと再会をする。彼らの師弟関係は終わっていたが、クレメンティはフィールドの弟子を気にかけた。また、自社で出版するために、フィールドに新しい作品を書くよう要求し、その見返りにフィールドにピアノを与えたという。

フィールドのモスクワでの初舞台は1806年3月2日に行われ、2年前にサンクトペテルブルグでの演奏会と同様に、輝かしい成功を収めた。直ちに、彼の下へレッスンの志望者が殺到し、また富裕層のサロン・コンサートへの依頼が相次いだ。それ以降、フィールドは数年ずつモスクワとサンクトペテルブルグを交互に行き来するようになる。

1810年5月31日、フィールドは弟子であったペルシュロン嬢 **Mademoiselle Percheron** と結婚する。彼女はフランス人で洗礼名はアデライーデ・ヴィクトリア **Adelaide Victoria** という名前であったが、愛称としてペルシュレット

Percherette と呼ばれていた。彼女は音楽の才能に溢れており、フィールドが 1807 年にモスクワへ着いてすぐに弟子になった。この頃から、フィールドの主要な作品が多く出版された。1811 年に《ピアノ協奏曲第 1 番》《ピアノ協奏曲第 2 番 Piano Concerto no.2》《ピアノ協奏曲第 3 番 Piano Concerto no.3》が、また 1812 年には《ノクターン第 1 番 Nocturne no.1》が出版された¹³。

フィールドがサンクトペテルブルグから離れている間、その地ではドイツの作曲家ダニエル・ゴットリーブ・シュタイベルト Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823) が活躍していた。シュタイベルトは、1808 年にサンクトペテルブルグに到着し、すぐに音楽界においての自身の地位を確立した後に、1810 年にボイエリデュール Boieldieu の跡を継いで宮廷楽長になり、生涯をその地で過ごした人物である。彼は、そこでフィールドと出会い、フィールドはシュタイベルトの数少ない親友の一人となった。彼らは、数回演奏会で共演し、フィールドがシュタイベルトの協奏曲を演奏したこともあった。

フィールドは 1811 年にサンクトペテルブルグへ行き、翌年にモスクワへ戻った。その後、彼はモスクワで 3 月 10 日と 14 日に演奏会を行っているが、14 日の演奏会でペルシュロンも演奏している。これが、フィールドの妻として初めて公の場に現れた機会であった。

結局、フィールドは 1812 年に再びサンクトペテルブルグに落ち着き、10 年近くそこを拠点とすることになる。このころ、フィールドはペルシュロンと大いに衝突するようになり、家庭での心労を癒す愛人を見つけた。彼女の名前は、シャルパンティエ嬢 Mademoiselle Charpentier といい、ペルシュロンの友人の一人であった。当時、サンクトペテルブルグで多くのフランス人女性が高級婦人服店で働いており、シャルパンティエも、その仕立て人であったと言われていたが、異説では、サンクトペテルブルグのフランスオペラ座 French Opera Company の一員であったとしている¹⁴。二人の関係は長く続き、彼女は 1815 年に息子のレオン・シャルパンティエ Leon Charpentier を出産するが、フィールドはペルシュロンと暮らし続けた。

1817 年の冬、ミハイール・イヴァノヴィチ・グリーンカ Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857) がサンクトペテルブルグへやって来た。グリーンカは 3 回程フィールドのレッスンを受け、形式的な型にはまった手法を避け詩的な感情をピアノで表現するという、フィールドの様式を学んだ。彼は、この当時サンクトペテルブルグにおいてフィールドの教えの継承者として見なされていたカール・トラウゴット・ツォイナー Karl Traugott Zeuner (1775-1841) やシャルル・マ

¹³ フィールドの作品の作曲年については異説が多く、本稿は『ニューグローヴ世界音楽大事典』の第 2 版の作品表 (Langley, op.cit., pp.782-783.) に依拠して論述している。

¹⁴ これに関しては以下の文献を参照のこと。

Piggott, op.cit., p.44.

イヤーらにも教わった。

妻のペルシュロンとの関係は、一時改善され、1819年に息子であるアドリアン・フィールド **Adrien Field** が生まれた。その名前は、ペルシュロンの祖父の名前から名付けられた。しかし、アドリアンが生まれてまもなく、ペルシュロンはフィールドのもとを去ってしまう。彼女は、その後スモレンスクでピアノ教師をして暮らし、1869年に没した。また、愛人のシャルパンティエとの子供であるレオンは4歳になっており、すでに音楽の才能を示していた。

この当時、私生活において厳しい問題に直面しつつも、フィールドは新しい作品を生み出している。1814年に《ピアノ協奏曲第4番 **Piano Concerto no.4**》が、1817年には、シュタイベルトの《ピアノ協奏曲第3番「嵐」 **Piano Concerto no.3 'L'orage'**》に影響を受けて書いた《ピアノ協奏曲第5番「嵐による火事」 **Piano Concerto no.5 'L'incendie par l'orage'**》が出版された。また、1819年から1820年の間、サンクトペテルブルグで演奏会を行い、作品の面では新しいノクターンを数曲、そして《ピアノ協奏曲第6番 **Piano Concerto no.6**》を完成させた¹⁵。

b.モスクワ時代

モスクワは、18世紀の初めにロシア帝国の首都の地位をサンクトペテルブルグに譲った後も、もとより第2の首都の地位を保っていた。また、ロシアの古都として、ヨーロッパ的なサンクトペテルブルグと対照をなしていた。だが、モスクワは19世紀後半に、第2の首都から次第に商人の都市となっていく。

サンクトペテルブルグで、ペルシュロンとの結婚生活が終わったフィールドは、1821年にモスクワへ戻る。その当時のヨーロッパのピアニストの中に、フィールドにとって重要なライバルたちがいた。それは、イグナツ・モシェレス **Ignaz Moscheles** (1794-1870)、フレデリック・カルクブレンナー **Frédéric Kalkbrenner** (1785-1849)、そして、ヨハン・ネーポムク・フンメル **Johann Nepomuk Hummel** (1778-1837)らである。彼らは、絶えず骨の折れる演奏旅行を行っていたが、フンメルがワイマール大公の楽長に任命されてから、残りの二人は教える事に専念した。フィールドを含め、彼らは各々の名声を意識し、お互いの作品を演奏していた。モシェレスとカルクブレンナーは、一度もロシアを訪れたことはなかったが、フンメルは1822年に演奏旅行でロシアへ行き、そこでフィールドと出会った。その後、二人は2月10日に行われた演奏会で共演し、フンメルの《4手のためのソナタ 作品 92 **Sonata for Four Hands Op.92**》を演奏した。

¹⁵ ピアノ協奏曲第6番の出版年は1823年である。

この頃の弟子の中に、フィールドのお気に入りでも最も才能のある人物、アレクサンドル・イヴァノヴィチ・デュビューク Alexander Ivanovich Dubuque (1812-1898) がいた。彼は、1866年から1872年までモスクワ音楽院で教鞭を執った人物で、その弟子の中にはミーリィ・アレクセエヴィチ・バラキレフ Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910) がいた。デュビュークは、6年間の長きに渡り、一週間に3回フィールドのレッスンを受けており、そのレッスンでは、フィールドは決してスケールや練習曲を聴かず、またディナーミクやフレージングの説明もしなかったという。彼が最も時間をかけたのが、指使いを決めることであった。デュビュークはフィールドに、クレメンティの《グラドゥス・アド・パルナッスム Gradus ad Parnassum》や J.S.バッハの種々の《プレリュードとフーガ Preludes and Fugues》、また、フンメルやカルクブレンナー、モシエレスらの協奏曲を学んだ。彼は、フィールドの死後、フィールドについての記憶を、全て忠実に記録したという。

もう一人、マリア・アガタ・シマノフスカ Maria Agata Szymanowska (1789-1831) という弟子がおり、彼女はヨーロッパ中を演奏して回り、各地で賞賛を浴びた。1822年にはロシア宮廷の最高ピアニストの称号を受けている。シマノフスカは、「女性のフィールド the feminine Field」と呼ばれ、多くのサロン曲を作曲した。

1822年3月6日、フィールドは慈善演奏会で、新しい作品である《ピアノ協奏曲第7番 Piano Concerto no.7》の第1楽章を初演した¹⁶。翌年も、何度か演奏会を行ったが、行く先々に8歳になった愛人との息子レオンも同行していた。レオンは、その才能を開花したため、フィールドはレオンに公で演奏させることを決意する。その演奏は、モスクワ通信 Moscow Telegraph で賞賛された。

1824年から1832年の間は、フィールドの生涯において最も実りの少ない時期であった¹⁷。特にこの期間、ひどく酒に溺れ「飲んだくれのジョン Drunken John」として知られていたほどであった。また、この頃から、彼の健康は徐々に悪化していき、直腸癌に冒され始めた。

フィールドは、この数年の間に、再びロンドンを訪れたいと考えていた。その理由として、当時のロシアはまだ医療が発達しておらず、健康状態が悪化していく中、ロシアでは満足する治療を受けることが出来なかったからである。ロンドンやパリへ行けば、医科大学があり、世界で最新の治療を受けることが出来るかもしれないと考えていた。また、別の理由として、フィールドの父は既に亡くなっていたが、母はまだ生きており、彼女に会うことを切望していたからであった。

¹⁶ ピアノ協奏曲第7番の出版年は1834年である。

¹⁷ ピゴットによると1823年から1832年までの間、出版物は何もないとされているが (Piggott, op.cit., p.57.)、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の第2版の作品表 (Langley, op.cit., p.782.) では1827年にノクターン第9番、1829年に第10番が出版されたことが記載されている。

1831年、4月15日、フィールドはモスクワを離れ1831年7月にロンドンに到着した。彼の容態は旅の付添い人を要するものであったため、レオンが同行した。レオンは16歳になっており、声楽の才能も示していたので、この旅は彼にとってフランスやイタリアで声楽を学ぶ機会にもなった。当時のロンドンの音楽界では、クラマーや、モシェレス、チプリアーニ・ポッター Cipriani Potter (1792-1871)らが活躍しており、彼らはフィールドを歓迎した。その中には、フィールドの弟子であり親友でもあったチャールズ・ニート Charles Neate (1784-1877)もおり、また、フェーリクス・メンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-1847)にも出会っている。

フィールドは母と再会を果たし、ロンドンで演奏会を行ったが、最初の演奏会では、フンメルの協奏曲を演奏し、1832年2月28日には自身の《ピアノ協奏曲第4番》をクラマーの指揮の下で演奏した。しかし、その年の3月28日に、フィールドの師であるクレメンティが亡くなり、また7月25日の演奏会が開かれた6日後に、母グレースが突然亡くなった。母の死によって、ロンドンに留まる理由がなくなり、フィールドたちはパリへ向かうことになる。パリの人々は、フィールドの演奏を熱望して待っており、フレデリック・ショパン Frédéric Chopin (1810-1849)も、フィールドに関心を持つ一人であった。

パリへ到着したフィールドは1832年12月25日、パリ音楽院のホールにて自作の《ピアノ協奏曲第7番》を演奏し、パリの聴衆に感銘を与えた。翌年2月3日にも《ピアノ協奏曲第7番》を再演し、その際、フィールドはオーケストラの伴奏なしに演奏したという。その後、フランスの様々な都市で演奏し、ベルギー、スイス、イタリアでも演奏したが、1834年に彼の容態は更に悪化し、それ以上演奏旅行を続けることは困難であった。フィールドは、ロシアの貴族であるラフマーノフ一家 Rakhmanovs の援助を受けて、1835年にモスクワへ戻ることになる。

モスクワへ戻ってからすぐに、レオンはパリで学んだ成果を発揮し、モスクワを離れ、その後サンクトペテルブルグにおいてオペラ歌手として長い間活躍した。一方、妻のペルシュロンとの子供であるアドリアンは17歳になっており、ペルシュロンからピアニストになるための教育を受けていた。アドリアンはモスクワへ戻った父の下でピアノを学びたいと考えており、フィールドを訪れたが、彼には才能のあるアドリアンをピアニストとして育てる十分な時間はなかったのである。アドリアンは、それからフィールドが亡くなるまで父と共に過ごした。

1836年になると、フィールドの活動はだんだんと減っていった。それでも、他の音楽家の慈善演奏会の補佐役として、時折演奏会に出演していた。彼の最後の演奏は、弟子のマイヤーが主催した夜会で行われたと思われ、モスクワ新聞 *Moscow Gazette* は、フィールドはドゥセクの5重奏をピアノで「歌った」と評した¹⁸。

¹⁸ これに関しては以下の文献を参照のこと

1837年1月23日、フィールドは息を引き取った¹⁹。彼は重篤な病を患っていたが、実際の死因は1836年12月にかかった風邪に伴う肺炎であった。葬式は、亡くなってから4日後に行われ、多くの弟子や友人、また彼の音楽を敬愛していた音楽愛好者たちで溢れ、モスクワの音楽界全体が悲しみにうちひしがれた。

Piggott, op.cit., p.97.

¹⁹ フィールドの没年については、ピゴット (Ibid., p.98.) と『ニューグローヴ世界音楽大事典』の第2版 (Langley, op.cit., p.777.) では、1837年1月23日としているが、異説もあり、サズール (Southall, op.cit., p.58.) は、1837年1月11日としている。

第2節 作品

第1節で述べたように、フィールドはピアニストとしてデビューして以来、生涯に渡って各地で演奏活動を続け、それと並行してピアノ作品を作曲していた。では、一体彼はどれだけのピアノ作品を書き上げたのであろうか。

現時点で、フィールドのピアノ作品のリストとしてまとめられているものは2つある。それらは、セシル・ホプキンソン Cecil Hopkinson によるカタログ²⁰と、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の第2版の作品表²¹である。

ホプキンソンは、フィールドの作品にホプキンソン番号を付けて出版年順に整理している。一方、『ニューグローヴ世界音楽大事典』の第2版の「Field, John」の項を執筆したロビン・ラングリー Robin Langley は、ホプキンソン番号を踏襲しながらも作品名のアルファベット順に整理しているので、ホプキンソン番号がばらばらになっている。

ここで、フィールドのピアノ作品を研究するにあたっての問題点が浮上する。それは、フィールドの作品の多くは、自筆譜や初演年の記録などが揃っていないため作曲年の特定が困難であるということである。先行研究でも、作曲年の特定については推測の域を脱していない。従って、本稿では作品リストでは作曲年ではなく出版年を記載することとする。また、出版年は最新の研究であるラングリーの表に倣うこととする。

ホプキンソン番号は H 番号と略記し、備考には、編曲や改定、N 番号²²、楽器編成、また初演年が分かるものに、それを記載する。ここで作品に含めるのは、ピアノ独奏曲、ピアノ連弾曲、室内楽曲、ピアノとオーケストラ曲までとし、声楽作品は除くこととする。

²⁰ Cecil Hopkinson. *A Bibliographical Thematic Catalogue of The Work of John Field*. London: Printed for the author, 1961. 147p.

²¹ Langley, op.cit., pp.782-783.

²² Robin Langley, ed, *John Field: Nocturnes and Related Pieces*. London: Stainer and Bell (Musica Britannica, LXXI), 1997. 121p.の番号を N と略したものである。

ピアノ独奏曲

H 番号	タイトル	出版年・出版地	備考
58	Allegro アレグロ		58A に編曲
34	Andante アンダンテ		
64	Andante inédit 斬新なアンダンテ	1852 年 サントペテ ルブルグ	N22
12	Bärentanz 熊たちの踊り	1912 年 ランゲンザル ツァ	12A に編曲
27	Concerto no.1,arr.pf solo 協奏曲第 1 番 ピアノ独奏用	1835 年 ロンドン	
31	Concerto no.2,arr.pf solo 協奏曲第 2 番 ピアノ独奏用		
32	Concerto no.3,arr.pf solo 協奏曲第 3 番 ピアノ独奏用		
28	Concerto no.4,arr.pf solo 協奏曲第 4 番 ピアノ独奏用		
39	Concerto no.5,arr.pf solo 協奏曲第 5 番 ピアノ独奏用	1832 年 ロンドン	
42A	Six dances 6 つのダンス	1820 年 ライプチヒ	
33	Exercice modulé dans tous les tons 全調での練習曲	1814 年 サントペテ ルブルグ	第 2 版
33	Exercice modulé dans tous les tons 全調での練習曲	1826 年 モスクワ	1814 年の改訂か、または失われた第 1 版の再販か。
44A	Exercice nouveau 新しい練習曲	1821 年 サントペテ ルブルグ	
48A	Nouvel exercice no.2 新しい練習曲第 2 番	1823 年 ライプチヒ	48 に改訂

48	[Exercise] Terzübung 3度の練習曲		48A から改訂
28	Exercise no.1 練習曲第1番	1838年 サンクトペテ ルブルグ	28協奏曲第4 番から編曲
34	Exercise no.2 pour la main gauche 左手のための練習曲	1838年 サンクトペテ ルブルグ	
15	Fantaisie sur l'Andante de Martini, op.3 マルティーニのアンダンテの幻想曲作品3	1811年 サンクトペテ ルブルグ	
15	Fantaisie sur l'Andante de Martini マルティーニのアンダンテの幻想曲	1837年 モスクワ	
35	Nouvelle fantaisie sur le motif de la polonaise dans l'opéra Le calife de Bagdad オペラ《バグダッドのカリフ》における ポロネーズのモチーフに基づく新しい 幻想曲	1815年 サンクトペテ ルブルグ	
deest ²³ 4B	Variations sur l'air russe ロシアの歌曲に基づく変奏曲	1840年 モスクワ	deest4A から 編曲
57A	Nouvelle fantaisie 新しい幻想曲	1833年 ベルリン	
16A	Marche triomphale 凱進行曲	1813年 サンクトペテ ルブルグ	
24	Nocturne no.1 ノクターン第1番	1812年 サンクトペテ ルブルグ	N1 24A(a)から改 訂
24E(a)	Nocturne no.1 ノクターン第1番	1832年 ロンドン	N1 24から改訂
25	Nocturne no.2 ノクターン第2番	1812年 サンクトペテ ルブルグ	N2 25A(a)から改 訂

²³ ホプキンソン番号にはない番号で、即ち、未完や偽作であったりする作品を、該当するホプキンソン番号と近い所に置いたものである。

26	Nocturne no.3 ノクターン第3番	1812年 サンクトペテ ルブルグ	N3
36	Nocturne no.4 ノクターン第4番	1817年 サンクトペテ ルブルク	N4
37A	Nocturne no.5 ノクターン第5番	1817年 サンクトペテ ルブルク	N5A 37(セレナー デ)から改訂
37	Nocturne no.5 ノクターン第5番	1838年 モスクワ	N5B 37Aから改訂
40A	Nocturne no.6 ノクターン第6番	1817年 モスクワ	N6
45A	Nocturne no.7 ノクターン第7番	1821年 サンクトペテ ルブルク	N7
46A	Nocturne no.8 ノクターン第8番	1821年 サンクトペテ ルブルク	N8A 46Bから改訂
46B	Nocturne no.8 ノクターン第8番	1822年 ライプチヒ	N8B 46Aに改訂
46	Nocturne no.8 ノクターン第8番	1851年 モスクワ	N8B 46Bから改訂
55	Nocturne no.9 ノクターン第9番	1827年 モスクワ	N9 55Aに改訂
55A	Nocturne no.9 ノクターン第9番	1832年 ロンドン	N9 55から改訂
63A	Nocturne no.10 ノクターン第10番	1829年 モスクワ	N10A 63に改訂
63	Nocturne no.10 ノクターン第10番	1829年 モスクワ	N10B 63Aから改訂
56A	Nocturne no.11 ノクターン第11番	1832年 ベルリン	N11
58D(a)	Nocturne no.12 ノクターン第12番	1834年 パリ	N12
59A	Nocturne no.13 ノクターン第13番	1834年 パリ	N13

60A	Nocturne no.14 ノクターン第 14 番	1836 年 パリ	N14
61A	Nocturne no.15 ノクターン第 15 番	1836 年 パリ	N15
62	Nocturne no.16 ノクターン第 16 番		N16 62A から編曲
67	88 Passages doigtées par lui même 彼自身の運指が付いた 88 のパッセージ	1838 年 サンクトペテ ルブルク	
14	パストラール Pastorale		N17A
14	パストラール Pastorale	1814 年 サンクトペテ ルブルグ	N17B
14	パストラール Pastorale		N17C
14H(a)	パストラール Pastorale	1831 年 ロンドン	N17D
65A	Pastorale d'après un manuscrit authentique 真正の自筆譜に基づくパストラール	1851 年 モスクワ	N21 54A から編曲
21	Polonaise en rondeau ポロネーズとロンド	1809 年 モスクワ	
29	Polonaise en rondeau ポロネーズとロンド	1811 年 ロンドン	32 から改訂
deest6	Prelude プレリュード		
30	Romance ロマンス	1815 年 サンクトペテ ルブルグ	N19 30A に改訂
30A	Romance ロマンス	1816 年 ライプチヒ	N19 30 から改訂
14E	Three romances,no.1 3つのロマンス第 1 番	1815 年 ライプチヒ	N17B 14H(a)に改訂
24A(a)	Three romances,no.2 3つのロマンス第 2 番	1815 年 ライプチヒ	N1 24 に改訂

25A(a)	Three romances,no.3 3つのロマンス第3番	1815年 ライプチヒ	N2 25に改訂
2 A	Rondo on 'the favorite Hornpipe danced by Mme.Del Caro' <Del Caro 夫人によるお気に入りのホーン パイプダンス>に基づくロンド	1796年以前? ロンドン	
deest1	Rondo ロンド		未完成
3	Rondo on 'Go to the Devil' <悪魔へ行け>に基づくロンド	1797年 ロンドン	
5	Rondo on 'Slave, bear the sparkling goblet round' <輝く丸いゴブレットを運ぶ奴隷>に基づ くロンド		
6 A	Rondo on 'Two Favorite Slave Dances in Blackbeard' <黒ひげの2つのお気に入りの奴隷の踊り >に基づくロンド	1798年 ロンドン	
23	Rondo on 'Speed the Plough' <鋤を急がせよ>に基づくロンド	1800年 ロンドン	下記の 23 に 改訂
23	Rondeau écossois ロンド・エコセーズ	1809年 モスクワ	上記の 23 か ら改訂
18	Rondo ロンド		18Aに編曲
32	Rondo ロンド		29に改訂
39	Adagio and Rondo アダージョとロンド		39協奏曲第5 番に編曲
38	Rondo ロンド	1817年 サンクトペテ ルブルグ	14Aから編曲
28F(a)	Rondo no.1 ロンド第1番	1817年 ロンドン	28から編曲
18E(a)	Rondo no.2 ロンド第2番	1817年 ロンドン	18Aから編曲

49	Rondo ロンド		49A に編曲
47	Rondo on ‘The Maid of Valdarno’ ＜ヴァルダルノの女中＞に基づくロンド	1823 年 ロンドン	47A(歌曲…31 から編曲)か ら編曲
18	Introduction and Rondo 序章とロンド		18A から編曲
53A、53A (b)	Introduction and Rondo on ‘Come again’ ＜また来て＞に基づく序章とロンド	1832 年 ロンドン	
13K	Rondo ‘Twelve O’Clock’ ＜12 時＞のロンド	1832 年 ロンドン	13A から編曲
37	Serenade セレナーデ		37A に改訂
28	Sicilienne シチリアーノ	1819 年 サンクトペテ ルブルグ	N20
8 A	Three Sonatas,op.1 3つのソナタ 作品1	1801 年 ロンドン	
17A	Sonata no.4 ソナタ第4番	1813 年 サンクトペテ ルブルグ	
18	Valse tiré d’un rondo ロンドをもとにしたワルツ	1811 年 サンクトペテ ルブルグ	18A に編曲
deest5A	Brilliant-Walzer 輝かしいワルツ	1824 年 ライプチヒ	
51A(a)	Sehnsuchts-Walzer 憧れのワルツ	1845 年 ライプチヒ	
51A(b)	Sehnsuchts-Walzer 憧れのワルツ	1863 年 マグデブルク	
1 A	Variations on ‘Fa lal la’ ＜ファ・ラ・ラ＞による変奏曲	1795 年 ロンドン	
4	Variations on ‘Since then I’M doom’d’ ＜私が運命づけられてから＞による変奏曲	1798 年以前？ ロンドン	

7	[Variations]Rondo on 'Logie of Buchan' [変奏曲]〈ブキャナンの話〉に基づくロンド	1799年 ロンドン	
22A(a)	Variations on 'Kamarinskaya' 〈カマリンスカヤ〉による変奏曲	1809年 モスクワ	
20A	Air du bon Roi Henri IV varié 善良なヘンリー4世の様々な歌曲	1814年 サンクトペテルブルグ	
41A	Chanson russe variée ロシアの様々なシャンソン	1817年 サンクトペテルブルグとロンドン	

ピアノ連弾曲

H 番号	タイトル	出版年・出版地	備考
10A	Air russe varié ロシアの様々な歌曲	1808年 モスクワ	
11A	Andante アンダンテ	1811年 サンクトペテルブルグ	
12A	La danse des ours 熊たちの踊り	1811年 サンクトペテルブルグ	12 から編曲
19A	Grande valse 大円舞曲	1814年 サンクトペテルブルグ	
43A	Rondeau ロンド	1819年 ボンとケルン	31 から編曲

室内楽曲

H 番号	タイトル	出版年・出版地	備考
13A	Divertissement no.1 喜遊曲第1番	1809年 モスクワ	2Vl.,Va.,Ba.,Pf.
14A	Divertissement no.2 喜遊曲第2番	1810年 モスクワ	2Vl.,Va.,Ba.,Pf.
31	Serenade セレナーデ	1810年 モスクワ	Pf. アドリブ伴奏 (2Vl.,Va.,Ba.) 31 協奏曲第2 番に編曲
18A	Rondo ロンド	1813年 サンクトペテ ルブルグ	2Vl.,Va.,Ba.,Pf.
34	Quintet 五重奏	1815年 サンクトペテ ルブルグ	2Vl.,Va.,Vc.,Pf.
13R、14L	Le midi, pastorale 正午とパストラレー	1833年 ミラノ	Le midi(13R)は 13K から編曲 pastorale(14L) は 14H(a)から 編曲 2Vl.,Va.,Ba.
62A	Nocturne no.16 ノクターン第16番	1836年 パリ	Pf. アドリブ伴奏 (2Vl.,Va.,Vc.)

ピアノとオーケストラ曲

H 番号	タイトル	出版年・出版地	備考
27	Concerto no.1 協奏曲第1番	1811年 モスクワ	1799年初演
31	Concerto no.2 協奏曲第2番	1811年 モスクワ	
32	Concerto no.3 協奏曲第3番	1811年 モスクワ	
28	Concerto no.4 協奏曲第4番	1814年 サンクトペテ ルブルグ	
39	Concerto no.5 'L'incendie par l'orage' 協奏曲第5番「嵐による火事」	1817年 サンクトペテ ルブルグ	
49A	Concerto no.6 協奏曲第6番	1823年 モスクワとラ イプチヒ	1819年初演
58A	Concerto no.7 協奏曲第7番	1834年 ライプチヒ	1822年初演 (第1楽章)
deest4A	Fantaisie sur un air favorit de mon ami N.P. 友人 N.P.のお気に入りの歌曲に基づく 幻想曲	1823年 モスクワ	1822初演 オーケストラ 伴奏譜消失
54A	Grand pastorale 大パストラーレ	1832年 ロンドン	元々は49の 第2楽章か? オーケストラ 伴奏譜消失
37	Serenade セレナーデ		32の第2楽章 として意図さ れたか?

フィールドの作品リストを見て分かるように、フィールドの作品には、ピアノ独奏曲が多い。ピアノ独奏曲のジャンル分けとして、作品数が多い順に述べていくと、ロンド、ノクターン、練習曲、協奏曲ピアノ独奏用、ロマンス、幻想曲、ソナタ、変奏曲、ワルツとなっており、性格的小品が多いのが特徴である。また、ピアノ独奏曲の次に、ピアノとオーケストラ曲が多く書かれており、その 10 曲のうち 7 曲が協奏曲となっている。次いで、室内楽曲が多く、最も少ないのがピアノ連弾曲である。加えて、改訂、または編曲作品が多いことにも気付く。その例を、ピアノ独奏曲から見てみよう。まず、同じ曲種同士の中での改訂が見られる。例えば、ピアノ独奏曲 48A<新しい練習曲第 2 番>はピアノ独奏曲 48<3 度の練習曲>に改訂されている。同様に、ピアノ独奏曲 63A<ノクターン第 10 番>はピアノ独奏曲 63<ノクターン第 10 番>に改訂が行われていることが分かる。更に、ピアノ独奏曲 14<パストラレー>は、ホプキンソン番号では、14 と 14(a) で分類されているが、ラングリーはそれぞれの作品に N 番号を用いて区別している。各作品の違いは、N17A から N17D にかけて装飾や 16 分音符の細かい動きが増えており、改訂の変遷が見られるようになっている²⁴。これに対して、外見上異なる曲種の中での改訂も見られる。例えば、ピアノ独奏曲 24A(a)<3 つのロマンス第 2 番>はピアノ独奏曲 24<ノクターン第 1 番>に改訂されており、またピアノ独奏曲 14E<3 つのロマンス第 1 番>はピアノ独奏曲 14H(a)<パストラレー>に改訂されている。このように、ノクターンとロマンスとパストラレーは曲種こそ異なるものの、実態が酷似している様相が窺える。編曲では、ピアノ独奏曲 12<熊たちの踊り>はピアノ連弾曲 12A<熊たちの踊り>に、ピアノ独奏曲 18<ロンド>は、室内楽曲 18A<ロンド>に編曲された。ピアノとオーケストラ曲 27<<協奏曲第 1 番>>、31<<協奏曲第 2 番>>、32<<協奏曲第 3 番>>、28<<協奏曲第 4 番>>、39<<協奏曲第 5 番「嵐による火事」>>が、それぞれピアノ独奏曲 27<<協奏曲第 1 番 ピアノ独奏用>>、31<<協奏曲第 2 番 ピアノ独奏用>>、32<<協奏曲第 3 番 ピアノ独奏用>>、28<<協奏曲第 4 番 ピアノ独奏用>>、39<<協奏曲第 5 番 ピアノ独奏用>>に編曲されている。また、ピアノとオーケストラ曲 37<セレナーデ>はピアノとオーケストラ曲 32<<協奏曲第 3 番>>の第 2 楽章として意図されたと考えられ、後にピアノ独奏曲 37A<ノクターン第 5 番>として出版された。室内楽曲とピアノとオーケストラ曲においては、室内楽曲 31<セレナーデ>は、ピアノとオーケストラ曲 31<<協奏曲第 2 番>>の第 2 楽章に編曲された。

以上のことから、フィールドの作品ではピアノ独奏曲間で改訂が多く行われ、また、ピアノ独奏曲とピアノ連弾曲、室内楽曲、ピアノとオーケストラ曲との間で、あるいは室内楽曲とピアノとオーケストラ曲の間で編曲が多く行われていることが分かった。このように、フィールドの作品では改訂や編曲が多いために、

²⁴ Robin Langley, ed, *John Field: Nocturnes and Related Pieces*. London: Stainer and Bell (Musica Britannica, LXXI), 1997. pp.78-90.

その成立過程は非常に複雑であることが特徴として挙げられる。

ラングリーが、フィールドはピアノ協奏曲第1番から第5番、そして他の伴奏つき作品（五重奏曲 18、34）を独奏用に編曲したと言っているように²⁵、ピアノとオーケストラの作品においては、その多くがピアノ独奏曲に編曲されている。その理由の1つとして19世紀序盤のピアノ協奏曲と、今日のピアノ協奏曲の出版形態が異なっている点が挙げられる。現在は、総譜（フル・スコア）として出版されることは珍しくないが、19世紀序盤のピアノ協奏曲の楽譜は、総譜ではなくパート譜のみで販売されており、また「室内楽版」や「ピアノ独奏用」なども出版されていた²⁶。「ピアノ独奏用」は、オーケストラのみの部分もピアノ用に編曲されており、ピアノ1台のみでピアノ協奏曲を演奏できるようになっている。当時の聴衆の間では、ピアノ協奏曲を聴くだけでなく、自ら演奏することも娯楽の1つであった²⁷。

また、ピアノとオーケストラ曲 28《ピアノ協奏曲第4番》の第2楽章が、ピアノ独奏曲 28 <シチリアーノ>として出版されているように、ピアノ協奏曲が楽章別に出版されていることも分かる。また、ホプキンソンのカタログでも、ピアノ協奏曲が「楽章別出版 SEPARATE EDITIONS」として各楽章ごとに出版されていることが記載されている。19世紀には、演奏の様式においてもピアノ協奏曲を全楽章ではなく、楽章ごと部分的に演奏することが頻繁に行われていた。1830年前後10年に関しては、ピアノ協奏曲の演奏の2割弱が部分演奏であったという²⁸。このようなことから、ピアノ協奏曲をピアノ独奏曲として、また各楽章ごとに出版する意図があったと考えられる。また、この時代には、作曲と演奏を並行して行う作曲家が多く、音楽家のデビューとして、自作のピアノ協奏曲を作曲者本人が初演することは珍しいことではなかった。当時の作曲家たちにとって、ピアノ協奏曲の作曲は、重要な音楽活動の一つであったことだろう。

このように、フィールドの作品と出版状況、時代背景等から見ても、ピアノ協奏曲が彼にとって重要な作品であるということが窺える。次の第2章では、このピアノ協奏曲を1曲ずつ分析して論じていきたい。

²⁵ Ibid., p.23.

²⁶ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

小岩信治『ピアノ協奏曲の誕生 —19世紀ヴィルトゥオーソ音楽史—』
春秋社、2012. p.108.

²⁷ 池須安希「ピアノ協奏曲におけるジョン・フィールドの音楽語法」大阪音楽大学大学院音楽研究科2009年度修士論文、p.9.

²⁸ 小岩、前掲書、pp.81-84.

第 2 章

ジョン・フィールドの 7 つのピアノ協奏曲の分析

第1節 分析の観点

第1章では、フィールドにとってピアノ協奏曲が重要な作品であるということが分かった。続いて第2章では、フィールドのピアノ協奏曲全7曲の分析を行う。先行研究を調べたところ、協奏曲の分析について書かれているものは少なく、その中でも馬淵元子の分析方法が、フィールドの協奏曲の分析を行う上でも有効であることから、これに倣うこととした。

その方法は、まず、その曲が作られた背景や全体的特徴について説明した上で、各楽章ごとに馬淵元子の方式に倣ったピアノとオーケストラの関係略図を提示する。基本的には馬淵の方式を踏襲するが、その上で独自の分析の観点も加えるものとする。その関係略図の構成は、小節、区分、拍子、テンポ、調性、ピアノ、オーケストラ、楽器の8つである²⁹。なお、馬淵の修士論文³⁰での関係略図と、『音楽学』³¹に掲載された関係略図は、分析の方法が多少異なるため、本稿においては、『音楽学』での関係略図を基本とする。

次にこの関係略図を基として分析を試みていくが、その観点は、1形式、2旋律、3拍子とテンポ、4調性、5楽器、の5つとしたい。なお、形式については略語を用いて記述していく。その略語については、下図を参照のこと。

ソナタ形式	P (第1主題部 Principal theme)
	T (経過部 Transition)
	S (第2主題部 Secondary theme)
	C (終結部 Coda, Codetta)
	D (展開部 Development)
	I (序奏部 Introduction)
変奏曲形式	Thm. (主題)
	Var. I (第1変奏)
	Var. II (第2変奏)
	Cad. (カデンツァ)
ロンド形式	R (主要主題部 Refrain)
	E (挿入部 Episode)

²⁹ 馬淵方式では、拍子、テンポに触れていないが、本稿ではそれも含めて考えたい。

³⁰ 馬淵元子 「シューマンのピアノ協奏曲の理念」東京芸術大学大学院音楽研究科 1993年度修士論文 109p.

³¹ 馬淵元子 「シューマンのピアノ協奏曲の理念」『音楽学』第40巻 第2号、1994. pp.141-157.

また旋律の分析については、馬淵の分析の観点³²に倣いピアノとオーケストラの関係性について分析を行う。馬淵によると、18世紀以降の協奏曲におけるソロとオーケストラの関係づけには、大きく分けて共時的な関係づけと通時的な関係づけがあると指摘しており、前者は協奏曲固有の音楽形態（ソロとオーケストラの響きの混合）を生み出し、後者は協奏曲固有の楽曲形式（ソロとオーケストラ間での主題や旋律素材の受け渡し）を担う役割を果たすが³³、ここでは、以下のような共時的な関係づけの点からまとめてみたい³⁴。

- ① オーケストラのみが演奏する部分
- ② オーケストラがピアノよりも主導的な部分（オーケストラが主旋律を担当し、ピアノが伴奏を担当する部分）
- ③ オーケストラとピアノとが対等な関係にある部分（オーケストラとピアノの双方が共に主旋律を担当する部分、あるいはそれ以外の状況で、両者間の主従関係が決定的ではない部分）
- ④ ピアノがオーケストラよりも主導的な部分（ピアノが主旋律を担当し、オーケストラが伴奏を担当する部分）
- ⑤ ピアノのみが演奏する部分

これらの観点から図式化し、ピアノとオーケストラが対等な関係で結び付けられている部分（上記③の型）、オーケストラが主導権を握りピアノがその伴奏にまわる部分（上記②の型）に注目する。これらの型を、馬淵は「共演³⁵」と呼んでおり、その範疇を②か③の型が最低5小節以上持続する部分と定めている³⁶。これに倣ってフィールドの協奏曲におけるピアノとオーケストラの「共演」の割合を導き出す。私も、このやり方を踏襲したい。なお、分析に際しては、第1番から第3番までが1961年出版のムジカ・ブリタニカ版、第4番から第7番までが2007年出版のボッカチーニ・スパーダ版を使用する³⁷。

³² 馬淵、前掲論文〔1994〕、p.147.

³³ 同上 p.146.

³⁴ 同上 p.147.

馬淵は、共時的な関係づけのほかに、通時的な関係づけの点からも分析を試みているが、楽章全体に対する通時的な関係づけ（対話）の占める割合について、共時的な関係づけに見られるような、ベートーヴェンやメンデルスゾーン等、他の作曲家と比較した際の数値が出ていないので、本論の分析からは省くこととする。

³⁵ 馬淵は、共演に該当するものとしてオーケストラが十分な存在感を示していることを条件としている。従って、ピアノがオーケストラに対して伴奏するものも共演と見なす一方で、オーケストラがピアノに対して伴奏するものは除かれている（馬淵、前掲修士論文〔1993〕、p.90〔注15〕参照）。

³⁶ 同上 p.147.

³⁷ これに関しては使用楽譜を参照のこと。

第2節 第1番 Es dur

第1番は、3楽章形式で、フィールドがロンドンでクレメンティに師事していた17歳の時に作曲された。初演は、1799年2月7日にロンドンの王立劇場で行われ、1811年にモスクワで出版された。1800～1801年の間に、ロンドンで数回演奏され、1804年のロシアでのデビューの際にも演奏された曲である³⁸。

³⁸ Therese Marie Ellsworth, “The Piano Concerto in London Concert Life between 1801 and 1850.” Ph.D.Dissertation.University of Cincinnati, 1991.p.158. (Xerox copy. Ann Arbor, Michigan,University Microfilms).

ピアノ協奏曲第1番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部					
	P1		T1		S1	T2
拍子	4 Allegro					
テンポ	4					
調性	Es:		Es:		B: Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	第2提示部					
	P1	C1	I	P2	T3	
拍子						
テンポ						
調性	Es:		Es:		Es: B:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.					

ピアノとオーケストラについては 主旋律担当 伴奏担当 休止 に色分けする。

ピアノ協奏曲第1番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	S1		T4		C2	
拍子 テンポ						
調性	B:		B:			
ピアノ						
オーケストラ						
楽器				Strings.		Orch.

小節	151	160	170	180	190	200
区分	展開部 D1				D2	
拍子 テンポ						
調性	b:				c:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器			Fl.	Strings.		

ピアノ協奏曲第1番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	D3			再現部 S1	T4	
拍子 テンポ						
調性	c:		Es:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cor.	Ob. Fg.	Strings.			

小節	251	260	270	280	284
区分	C1				
リズム					
拍子 テンポ					
調性	Es:				
ピアノ					
オーケストラ					
楽器	Strings.	Strings. Ob. Fl.	Orch.		

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、古典的な作品である。構成は、第 1 提示部（第 1～71 小節）、第 2 提示部（第 72～160 小節）、展開部（第 160～230 小節）、再現部（第 230～284 小節）、となっている。

第 1 提示部は、第 1～15 小節まで軍隊風なテーマを持つ P1【譜例 1】が現れ、第 16～34 小節まで、弦楽器が 16 分音符を細かく奏する T1 を経た後、第 35～49 小節まで、S1 の第 1 ヴァイオリンによる同音の 2 音ずつ続く滑らかな旋律が登場する【譜例 2】。第 50～54 小節の T2 の後に、第 55～64 小節まで、再び P1 が現れるが、この P1 はとりわけ第 9～15 小節に類似している。そして、第 65～71 小節までの C1 が、次のピアノの独奏で始まる第 2 提示部へと引き渡す。

第 2 提示部は、第 72～80 小節までの 9 小節間にわたって、ピアノが独奏で I【譜例 3】を奏した後、第 1 提示部の P1 とは異なる新たな旋律が第 81～90 小節まで P2 として現れる。この P2 は、第 82～88 小節までの 7 小節の間、左手の 3 連符による伴奏が続き、ノクターン風な雰囲気が感じられる【譜例 4】。第 91～103 小節まで、16 分音符が連なる T3 があり、その後、第 104～118 小節まで S1 が再び現れるが、第 1 提示部の S1 との違いは、ピアノがオクターヴで奏することである【譜例 5】。第 119～140 小節までの 16 分音符が連なる T4 の後に、第 141～160 小節までオーケストラで C2 を奏し、第 2 提示部を閉じる。C2 の第 141～150 小節は、第 1 提示部の第 55～64 小節の P1 に酷似している。

展開部は D1 から D3 まで分かれており、D1 は、第 2 提示部と同じく、第 161～165 小節までピアノの独奏で始まる。そして、第 166～193 小節まで音階風なピアノの旋律が続く【譜例 6】。第 194～211 小節までの D2 は、第 2 提示部の S1 の音型と類似しており、第 212 小節から D3 となる。第 212～219 小節までは、音階風な 16 分音符が連なり、第 220～229 小節までは、S1 の音型を用いている。そして、そのまま再現部へと入っていく。

再現部は、第 1 主題部の P が奏されず、第 230～247 小節まで S1 のみが再現される。第 248～274 小節まで、16 分音符が連なる T4 が奏され、第 275～284 小節までオーケストラで C1（とりわけ第 68～71 小節に酷似）が奏され、曲が終わる。

【譜例 1】 39

Musical score for Example 1, measures 1-39. The score is for piano and includes a 'Tutti' marking and a first ending bracket labeled '1'.

【譜例 2】

Musical score for Example 2, measures 35-71. A red box highlights measures 35-41, labeled '第2主題' (Second Theme).

【譜例 3】

Musical score for Example 3, measures 72-87. The score includes piano and orchestra parts (Va. 1, Va. 2, Va., C. & B.).

39 当時は、トゥッティの箇所をピアノもオーケストラと一緒に演奏していたと思われ、ここではオーケストラ譜は総譜ではなくピアノ譜に記載されている譜面を使用する。p.36の譜例2、p.42の譜例1、p.60の譜例1、譜例2、p.87の譜例1、譜例2、p.107の譜例1、譜例2、p.133の譜例1、譜例2、p.138の譜例1、p.157の譜例1、譜例2、p.180の譜例1、p.193の譜例4も同様である。

75 80 *cresc.* 3 3
Ped. *

【譜例 4】

ノクターン風な旋律

50 55 *dim.* Ped. * Ped. *

55 60 *

80 85 *cresc.* 18 *dim.*

【譜例 5】

100 segue 8

f₁ *f₂* *f₂* *f₂* *cresc.* *dim.*

オクターヴ

920 *

Detailed description: This is a piano score for Example 5. It features a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The music starts at measure 100 with a 'segue' marking. The dynamics are marked as *f₁*, *f₂*, *f₂*, *f₂*, *cresc.*, and *dim.*. A red box highlights a passage of eighth notes between measures 108 and 112, labeled 'オクターヴ' (Octave). The score ends with a double bar line and a '*' symbol.

【譜例 6】

181

con fuoco

Vn. 1

Vn. 2

Va.

C. & B.

196

Detailed description: This is a score for Example 6, showing piano and orchestra parts. The piano part is at the top, starting at measure 181. The orchestra parts include Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (C. & B.). The piano part has a 'con fuoco' marking. The score continues to measure 196. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は、すでに論じた共時的な面から見れば（本稿 p.30 参照）、②は見られず①、③、④、⑤となっている。ピアノは一貫して主旋律を担当する。また、③が共演かどうかの視点から見れば、第 93～98 小節、第 123～129 小節、第 177～185 小節、第 206～212 小節、第 217～225 小節、第 252～256 小節までが共演となっており、その割合は約 20%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の4拍子で、テンポは *Allegro* である。

4. 調性

調性は、第1提示部の P1 と T1 は主調の *Es dur* で、S1 で属調の *B dur* へ転調する。そして、T2 で主調の *Es dur* へ戻る。その後の P1 と C1 も主調の *Es dur* である。第2提示部は I が主調の *Es dur* で始まり、P2 も *Es dur* である。T3 で属調の *B dur* へ転調し、その後の S1、T4、C2 まで *B dur* が続く。展開部で転調が多く行われ、D1 で属調の同主調の *b moll* へ、D2 で平行調の *c moll* へ転調し、D3 で平行調の *c moll* から主調の *Es dur* へ戻る。再現部は一貫して主調の *Es dur* となっている。従って調性は、主調と属調が中心で、平行調や属調の同主調も用いられている。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第1提示部全体、第2提示部の C2、再現部の C1 である。オーケストラの独奏楽器は、第93～98小節までの弦楽器群はピアノと同一の旋律を奏する。第123～124小節、第127～134小節までの弦楽器群はピアノと同一の旋律を奏するが、125～126小節までは弦楽器群がピアノと異なる旋律を奏する。第177～185小節までの弦楽器群はピアノと同一の旋律を奏する。第206～211小節にかけてオーボエとファゴットが、ピアノとは異なる全音符を伴うロングトーンで演奏される。第217～225小節までの弦楽器群はピアノと同一の旋律を奏する。第252～262小節の弦楽器群、第260～262小節のオーボエはピアノと同一の旋律を奏する。その他の特徴ある楽器として、第201～205小節までのホルンが、ピアノの左手の伴奏音型に合わせて2拍目と3拍目を刻む。また、第168小節や第261小節のフルートが、ピアノによる旋律の末尾に登場するのも特徴的である。

ピアノ協奏曲第1番 第2楽章 AIR ECOSSAIS(“Within a mile of Edinburgh town”)

小節	1	10	20	30	40	48	
区分	Thm.	Cad.	Var. I	Cad.	Cad.	Var. II	Cad. C
拍子	4 Adagio non troppo						Allegro
テンポ	4						Tempo Imo
調性	B:		B:		B:		B:
ピアノ							
オーケストラ							
楽器	Orch.	Fl. VI. I	VI. I		Strings.	Fl.	Fl.
						Ob.	
						Fg.	
						Cor.	

第 2 楽章

第 2 楽章は、AIR ECOSSAIS と名付けられている。その意味は、「スコットランドの歌」であり、ピゴットによると、第 2 楽章はイギリスの作曲家、ジェームズ・フック James Hook (1746-1827) 作曲の歌曲《T was within a mail of Edinboro Town》を引用して作曲されたという⁴⁰。その背景には、ジョージ・グリフィン George Griffin (生没年不詳) とダニエル・ゴットリーブ・シュタイベルト Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823) が、自身の協奏曲の第 2 楽章に、当時イギリスの民衆の好みであったスコットランド民謡を使用して成功を収めたという経緯がある。名人芸の協奏曲に流行りの曲を導入する慣例は古くからあり、それは J.C.バッハ Johann Christian Bach (1735-1782) の協奏曲によって確立された。フィールドも同じようにスコットランド民謡を取り入れることを考え、この曲を引用したが、フィールドがスコットランド民謡だと思っていた曲は、実際はフックの曲であったようである。

1. 形式

形式は、主題と 2 つの変奏からなる変奏曲形式で書かれており、構成は、主題 (第 1～14 小節)、第 1 変奏 (第 15～28 小節)、第 2 変奏 (第 29～43 小節)、終結部 (第 44～48 小節)、となっている。

第 1～11 小節まで主題がオーケストラのみで奏された後【譜例 1】、第 12 小節にピアノが短いカデンツァで登場し【譜例 2】、第 15～28 小節までの第 1 変奏へと続いていく。

第 1 変奏は、装飾やリズムカルに変えられた主題が、16 分音符のアルベルティ・バス Alberti Bass のような左手上で、元の主題より 1 オクターブ高く奏される【譜例 3】。

そして、元の主題のカデンツァよりも少し長いカデンツァが奏された後、第 29 小節からの、主題が分散和音の形をした 3 連符で提示される第 2 変奏の後に【譜例 4】、この曲の中で最も長いカデンツァが奏され、終結部へ入る。終結部では、ピアノが左手のトレモロ上に、右手で主題をほのめかして曲を閉じる。

⁴⁰ Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field 1782-1837 Creator of the Nocturne*. London: Faber and Faber, 1973. p.150.

なお、サゾールはこの曲名を《T was within a furlong of Edinborough Town》としている。

Geneva Handy Southall, “John Field’s Piano Concertos: an Analytical and Historical Study.” Ph.D. Dissertation, Iowa University of Iowa, 1966. (Xerox copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.) p.63.

【 譜例 1 】

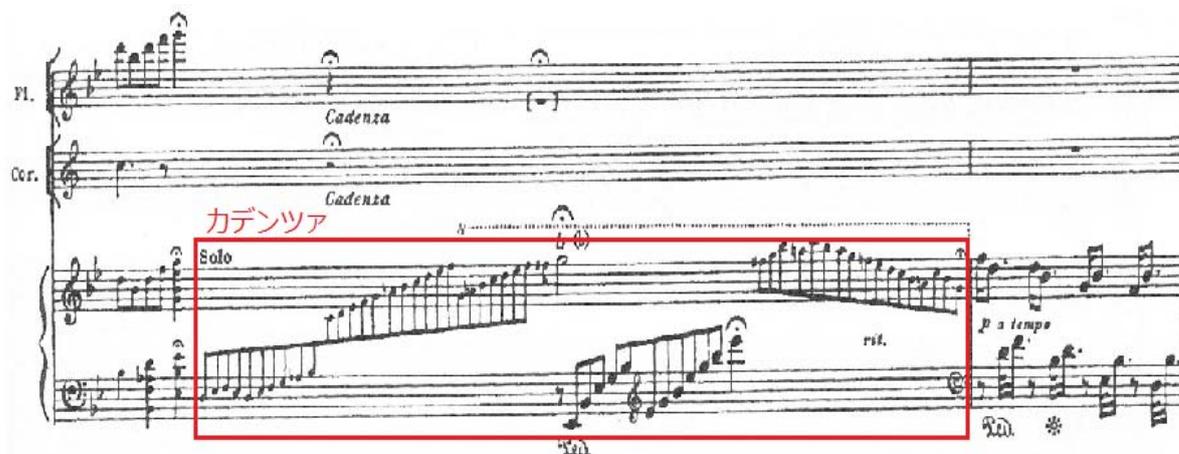
Tutti 主題



Musical score for Example 1, featuring a piano accompaniment. The score is marked 'Tutti' and includes a red label '主題' (Theme) above the treble clef staff. The piano part consists of a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

【 譜例 2 】

Fl. Cadenza
Cor. Cadenza
Sofa カデンツァ
rit. p a tempo



Musical score for Example 2, showing woodwind parts (Flute and Cor Anglais) with 'Cadenza' markings and a piano part. The piano part includes a section highlighted in red, labeled 'Sofa' and 'カデンツァ' (Cadenza). The score also includes markings for 'rit.' and 'p a tempo'.

【 譜例 3 】

第1変奏 主題より1オクターヴ上
con espress.



Musical score for Example 3, featuring a piano accompaniment. The score is marked 'con espress.' and includes a red label '第1変奏 主題より1オクターヴ上' (First Variation, one octave above the theme) above the treble clef staff. The piano part features a more active and expressive accompaniment.

【 譜例 4 】

第2変奏
3連符



Musical score for Example 4, featuring a piano accompaniment. The score includes a red label '第2変奏' (Second Variation) above the treble clef staff and a blue box highlighting a section marked '3連符' (triple). The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets.

2. 旋律

1 楽章同様、②は見られず①、③、④、⑤となっている。オーケストラもピアノと同様の主旋律を担当する部分が多いのが特徴である。共演は、第 33～42 小節までとなっており、その割合は約 21%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の4拍子で、テンポは *Adagio non troppo* であるが、カデンツァの部分のみ *Allegro* となっている。

4. 調性

調性は、一貫して主調の *B dur* である。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（1管）、ファゴット（1管）、ホルン（2管）、弦楽器である。弦楽器はチェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみで奏される箇所は、主題の部分であり、第 12 小節にピアノが登場するまで演奏される。オーケストラの独奏楽器は、第 14 小節のフルートはピアノと同一旋律を奏する。第 15～16 小節、第 19～22 小節、第 24～25 小節までの第1ヴァイオリンはピアノと同一の旋律を奏する。第 33～35 小節までの弦楽器群はピアノと同一の旋律をピッツィカートで奏する。第 40 小節のフルート、オーボエ、ファゴット、ホルンはピアノと異なる旋律を奏する。第 45～48 小節までのフルートはピアノと異なる旋律を奏する。

ピアノ協奏曲第1番 第3楽章 FINALE

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1					
拍子	2 Allegro Vivace					
テンポ	4					
調性	Es:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cor. Fg. Cor. Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分						
拍子						
テンポ						
調性	Es: Des: f:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cor.					

ピアノ協奏曲第1番 第3楽章 FINALE

小節	101	110	120	130	140	150
区分	E1					
リズム						
拍子 テンポ						
調性	B:		g:	F:	B:	
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bar]		[Grey bar]		[Grey bar]	[Grey bar]
楽器	Ob.					

小節	151	160	170	180	190	200
区分	R2					
リズム						
拍子 テンポ						
調性	Es:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar]	[Grey bar]	[Grey bar]	[Grey bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]
楽器	Ob.				Fl.	Ob.

ピアノ協奏曲第1番 第3楽章 FINALE

小節	201	210	220	230	240	250
区分	E2					
リズム						
拍子 テンポ						
調性	es:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cor. Orch.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分	R3					
リズム						
拍子 テンポ						
調性	Es:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第1番 第3楽章 FINALE

小節	301	310	320	327
区分				
リズム				
拍子 テンポ				
調性				
ピアノ				
オーケストラ				
楽器	Fl. Fl. Fl. Fl. Fl. Ob. Ob. Ob. Ob.			

第3楽章

第3楽章は、もともとは、カッコウ（郭公）がモチーフの主題からなっていたが、フィールドは後にスコットランドの民族楽器であるバグパイプのドローン5度や、スコッチ・スナップを付け加えたと思われる。スコッチ・スナップとは、

普通の付点音符のリズムと逆の形の 、あるいは  を持つリズムであり、特にスコットランド舞曲に用いられている。また、1680～1800年の間に、ヨーロッパの芸術音楽で流行したものである。つまり、フィールドは第1番を、始めは2楽章形式で書いていたが、先述したグリフィンとシュタイベルトの成功を受けて、スコットランド民謡を用いた現在の第2楽章を付け加え、さらに第3楽章にもスコットランドの香りを加えたと考えられる⁴¹。

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第1～107小節）、E1（第108～195小節）、R2（第196～234小節）、E2（第235～295小節）、R3（第296～327小節）、となっている。ロンド形式ではあるが、E1の部分にも主題の要素が含まれているので、一般的なロンド形式とは多少異なっている。

R1は、導入にドローンの5度を、第1小節から4小節間に渡って弦楽器とホルンで奏でた後に、第5～20小節までピアノがカッコウをモチーフにした主題を奏する【譜例1】。第21～28小節まで、カッコウの旋律とは対照的な主題があり【譜例2】、第29～36小節に、カッコウの旋律の後半部分が登場する。第37～56小節までは、オーケストラのみで奏する。そして、第57小節からピアノが16分音符を主体にした新しい旋律を奏で【譜例3】、第108小節から再びカッコウの旋律が現れ、E1の部分へと入る。このカッコウの旋律は、ピアノによって少し変化が付けられており、第113～114小節にスコッチ・スナップが書かれているのが特徴的である【譜例4】。第131～188小節まで、ピアノの16分音符が連なる旋律が続き、第189～195小節まで、カッコウの主題を連想させるモチーフが続く。第196小節から、再びカッコウの主題が登場しR2が始まる。E2は第235小節からオーケストラとピアノによって奏され、転調が行われる。その後、音階風なピアノの旋律を経て第296小節からR3となり、カッコウの主題へと戻り曲は終わる。

⁴¹ これに関しては以下の文献を参照のこと。
Piggott, op.cit., pp.151-152.

【譜例 1】

Allegro vivace

Cor. (in E)

カッゴウをモチーフにした主題

カッゴウのモチーフ

Vn. 1

Vn. 2

Va.

C. & B.

【譜例 2】

8

反対の主題

[sempre simile]

【譜例 3】

57

Solo

【譜例 4】



2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまり、第1楽章、第2楽章との違いは、②が見られることである。共演は、第136～143小節、第184～203小節、第238～252小節、第312～324小節までとなっており、その割合は約17%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の2拍子で、テンポは *Allegro Vivace* である。

4. 調性

調性は、R1が主調の *Es dur* で始まり、その後 *Des dur*、下屬調の平行調の *f moll* に転調した後に、E1で属調の *B dur* となる。そして、R2で主調の *Es dur* へ戻る。E2では同主調の *es moll* となり、R3で再び主調の *Es dur* へと戻る。従って調性は、主調と属調が中心で、同主調も用いられるが、遠隔調⁴²の *Des dur* の使用も一部見られる。

⁴² ここでは、近親調の意味を広義にとり、同主調、平行調、下屬調、属調、下屬調の同主調及び平行調、属調の同主調及び平行調の8つの調を近親調とし、それ以外の調を一括して遠隔調と呼ぶこととする。

石桁真礼生、末吉保雄、丸田昭三、飯田隆、金光威和雄、飯沼信義 『新装版 楽典 理論と実習』 音楽之友社、2003. p.114. 参照。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器はチェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみで演奏される部分は、第37～56小節、E2の部分である第253～271小節である。オーケストラの独奏楽器は、第132小節から登場するオーボエは、8小節間ピアノと異なる旋律を奏する。第182小節のオーボエは、ピアノと同一の旋律を奏する。第312小節のフルートとオーボエでは、両方がトリルを用いて交互に短い旋律を奏し、非常に特徴的な響きを生み出している【譜例5】。その他の特徴ある楽器として、曲の導入にホルンがドローン5度を奏する。第29小節から8小節間、ファゴットとホルンの掛け合いが続くのも特徴である。また、第196小節のフルートとオーボエは、同じ音型が第203小節まで続けて奏される。この音型は、第226～第234小節のホルンでも用いられる。

【譜例5】

The image shows a musical score for two staves: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score begins at measure 312. The Flute part starts with a piano (p) dynamic and plays a short, rhythmic melody consisting of eighth notes. The Oboe part enters in measure 313 with a 'Solo' marking and plays a similar short melody. The two parts alternate playing this short melody in a call-and-response fashion. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'Solo'.

第3節 第2番 As dur

第2番は、3楽章形式であり、弟子のイレネ・ポルトヤツカ Irene Poltoyatska（生没年不詳）に献呈された。作曲年代は1804～1811年の間であると考えられている⁴³。1811年にモスクワで出版された。

第1番と比べて、全体の小節数が大幅に増え、ピアノのパッセージの音型も豊富になっている。この曲はフリデリク・フランチシュク・ショパン Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) によって愛され、特に第1楽章は、ショパンのピアノ協奏曲第2番のモデルとなったという考えもある⁴⁴。また、ローベルト・アレクサンダー・シューマン Robert Alexander Schumann (1810-1856) は「聖なるもの」と考え、19世紀の長い間、ヴィルトーゾ・ピアニストたちのレパートリーの主要作品の一つであった⁴⁵。19世紀の終わりにかけても、若い演奏家たちが、デビューする際にこの作品をよく取り上げており、フィールドの協奏曲の中で唯一世間から姿を消さなかったという⁴⁶。

⁴³ Piggott, op.cit.,p.153.

⁴⁴ Aleksandr Aleksandrovich Nikolaev, *John Field*. New York:Musical Scope Publishers, 1973. p.74.

David Branson, *John Field and Chopin*. London:Barrie&Jenkins, 1972. pp.62-63.

Southall, op.cit.,p.79.

⁴⁵ クララ・ヨゼフィーネ・シューマン Clara Josephine Schumann (1819-1896) やニコライ・グリゴリエヴィチ・ルビンシテーイン Nikolay Grigor'yevich Rubinstein (1835-1881) など多くの偉大な音楽家たちによって演奏された。

⁴⁶ これに関しては以下の文献を参照のこと。

Piggott, op.cit.,p.152.

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部 P1		T1	S1		
拍子	4 Allegro moderato					
テンポ	4					
調性	As:		As:	Es:		Es:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	T2		C1	第2提示部 P1'		
拍子						
テンポ	più moderato					
調性	As:			As:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	T3				S1	
拍子 テンポ						
調性	As:		Es:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		Orch.	Cl. Cor. Fg.	VI. I	

小節	151	160	170	180	190	200
区分	S2			S3		
拍子 テンポ				Tempo primo		
調性	es:		Es:		es: Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl.			Fg.		

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	T4			C1	展開部 D1	
拍子 テンポ						
調性	Es:			Es:	es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分	D2			D3		
拍子 テンポ						
調性	H:			as:	Fis:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fg.					Strings.

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分	S1			D4		
拍子 テンポ	poco più moderato					
調性	f:		F:	f:		f:
ピアノ	[Yellow and Grey blocks representing piano parts]					
オーケストラ	[Yellow and Grey blocks representing orchestra parts]					
楽器	Fg.					

小節	351	360	370	380	390	400
区分	D5				D6	
拍子 テンポ						
調性	f:					As:
ピアノ	[Yellow and Grey blocks representing piano parts]					
オーケストラ	[Yellow and Grey blocks representing orchestra parts]					
楽器	Fg.		Cl.	Cl.	Fg.	
	Orch.					

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分	再現部 P1 P1' S1					
拍子 テンポ						
調性	As:		As:	E:	As:	as:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.			Strings.	Cl.	

小節	451	460	470	480	490	500
区分	S2		S3		C2	
拍子 テンポ						
調性	As:		As:		As:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl. Fg.				Fg. Orch.	Cor.

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

小節	501	504
区分		
拍子 テンポ		
調性		
ピアノ		
オーケストラ		
楽器		

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～84 小節）、第 2 提示部（第 85～239 小節）、展開部（第 240～412 小節）、再現部（第 413～504 小節）、となっている。

第 1 提示部は、第 1～16 小節まで柔らかく表情豊かで抒情的な旋律の P1【譜例 1】が現れ、第 17～47 小節までの T1 を経た後に、第 48～66 小節まで生き生きとしたリズムの S1【譜例 2】が奏される。そして、第 67～76 小節まで S1 の音型を用いた T2 の後に、第 1 提示部の終結部として、第 77～84 小節まで再び P1 の旋律が短く奏される C1 が、次に続く第 2 提示部を導き出す。

第 2 提示部は、第 85～109 小節までピアノの独奏によって P1 を装飾した旋律の P1' が奏される【譜例 3】。この旋律は、32 分音符や 5 連符が多く使用されており、非常に細かい動きになっているのが特徴的である。また、97 小節からは、右手が 16 分音符の 3 連符が連なる音型になり、抒情的ではあるが、それまでの雰囲気よりも軽さを感じられる旋律になっている。その後、第 110～141 小節まで、16 分音符が連なる T3 を経た後、第 142～164 小節まで S1 が現れるが、第 142～149 小節と第 48～55 小節までは極めて類似している。また、第 150～156 小節まで、S1 の旋律は、左手が 3 連符の音型に変化し、右手は 3 連符や 6 連符などで装飾されており、ノクターンの雰囲気が感じられる【譜例 4】。第 165～182 小節まで、転がるようなリズムの S2 の後に、第 183～214 小節まで、ピアノは音階風な旋律で、ファゴットが独奏旋律を持つ S3 が奏される。そして、第 214～228 小節まで T4 があり、第 229～239 小節まで、第 77～84 小節までと酷似した C1 で第 2 提示部が終わる。

展開部は、D1 から D6 まで分かれており、D1 は第 240～254 小節まででピアノの独奏で始まる。これは、第 2 提示部 P1 の第 85～96 小節までを短調に変化させたもので、旋律が酷似している【譜例 5】。続く D2 は第 255～276 小節までで、D1 とは一転して長調になり、左手の 4 分音符の伴奏音型の上で右手が表情豊かにゆったりと旋律を奏でる。D3 は、第 277～317 小節までで、転調が多く行われる。第 287～290 小節までと第 297～299 小節までは、第 2 提示部の第 118～120 小節までの音型を使用している。そして、第 318～332 小節まで S1 の旋律が現れるが、第 326 小節から短調へと転調し、そのまま D4 へと続く。D4 は第 333～373 小節までで、第 183 小節からの S3 に酷似している。D5 は第 374～398 小節までで、オーケストラのみで奏され、第 387 小節からは、P1 の旋律が転調して登場する。D6 は第 399～412 小節までで、399～405 小節までは、P1' と S1 の音型やリズムの要素を取り入れた旋律となっている【譜例 6】。

再現部は、第 413～417 小節まで P1 が短く奏され、第 418～429 小節まで P1' の第 93～103 小節までが再現される。再現部の冒頭に、主要主題部が登場することは、第 1 番との違いである。そして、第 430～457 小節まで S1 が、第 457～473 小節まで S2 が、それぞれ少し装飾した形で現れ、第 474～496 小節まで音階風な S3 の後半部分が登場し、オーケストラの C2 へと引き渡して終わる。

【譜例 1】

1 **P1**

【譜例 2】

48 **S1**

【譜例 3】

80 **P1'** 85 Solo

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。第1番よりも、②が多く見られるのが特徴である。共演は、第104～108小節、第150～157小節、第203～209小節、第326～332小節、第341～347小節、第349～355小節、第364～368小節、第402～413小節、第438～445小節、第453～457小節、第479～490小節までとなっており、その割合は約20%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の4拍子である。テンポに関しては、冒頭が *Allegro moderato*、第2提示部 P1'の途中から *più moderato*、S3から *Tempo primo*、そして展開部 D4から *poco più moderato* へと変化するものが特徴である。

4. 調性

調性は、第1提示部の P1が主調の *As dur* で始まり、T1の途中で属調の *Es dur* へ転調する。そのまま S1も *Es dur* であるが、T2で再び主調の *As dur* へ戻る。第2提示部では、第1提示部と同じく、P1'は主調の *As dur* で始まり、T3の途中で、属調の *Es dur* へ転調し、S1、S2も *Es dur* である。しかし、続く S3で属調の同主調の *es moll* へと転調する。そして、S3の途中で属調の *Es dur* へ戻り、そのまま T4、C1まで属調の *Es dur* である。展開部では、D1が属調の同主調 *es moll* で始まり、D2は *H dur* となる。D3は転調が多く行われ、主調の同主調 *as moll* で始まり、*Fis dur* から平行調の *f moll* へと転調する。S1は *F dur*、D4とD5は、再び平行調の *f moll* で、D6で主調の *As dur* へ戻る。再現部では、そのまま主調の *As dur* で始まり、S1では、*E dur* →主調の *As dur* →同主調の *as moll* と転調するが、特に遠隔調でシャープ系の *E dur* が出現するところが異質である。その後、S2から主調の *As dur* となって終わっている。従って調性は、主調と属調が中心であるが、平行調や属調の同主調なども用いられるほか、遠隔調の *E dur*、*F dur*、*Fis dur*、*H dur*、の使用も少し見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器はチェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみで演奏される部分は、第1提示部全体、第2提示部の T4、C1、展開部の D5、再現部の P1、C2 である。オーケストラの独奏楽器は、第104小節からの弦楽器群がピアノと異なる旋律を奏する。第125小節からのクラリネットに第126小節からホルン、127小節からファゴットが加わりピアノと異なる旋律を奏する。第150小節からの第1ヴァイオリンがピアノと同一の旋律を奏する。第162小節からのクラリネットがピアノと同一の旋律を奏する。第183小節からのファゴットがピアノとは異なる旋律を奏し、ピアノは伴奏を担当する。第259小節からのファゴットはピアノと異なる旋律を奏する。第333小節からのファゴットは、第183小節からのファゴットと同様にピアノとは異なる旋律を奏し、ピアノは伴奏を担当する。第362小節からのファゴットに、第364小節からクラリネットが加わり、第368小節からは同時にピアノと異なる旋律を奏する。第438小節からのクラリネットはピアノと同一の旋律を奏する。第453小節からのクラリネットとファゴットはピアノと異なる旋律を奏する。これと同様の箇所が、第494小節からのファゴット、第495小節からのホルンである。その他の特徴ある楽器として、第298小節、第300小節の弦楽器群である。ここでは、ピアノと弦楽器群の掛け合いとなっている。また、第430～437小節まで、第2主題が弦楽器群のみで奏されるのも特徴的である。

ピアノ協奏曲第2番 第2楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	A(a1)		(a2)	A'(a3)		Cad.風 (a4)
拍子	6 Poco adagio					
テンポ	8					
調性	Es:		Es:	f:	Es:	Es:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar with grey segments]					
楽器	[Empty]					

小節	51	58
区分	C	
拍子	Un poco ritard	
テンポ	e morendo	
調性	[Empty]	
ピアノ	[Yellow bar]	
オーケストラ	[Yellow bar with grey segments]	
楽器	[Empty]	

第2楽章

第2楽章は、単純な旋律で構成されており、即興的な旋律も多く見られる。サゾールによるとイタリアのアリアの一種である、カバティーナ *Cavatina* を描写している、という⁴⁷。また、1811年に、ヴァイオリンがギターのようなピッツィカートを用いた伴奏の「セレナーデ *Serenade*」として出版された⁴⁸。

1. 形式

形式は、2部形式で書かれているがA'の間に短いカデンツァ風の即興的な部分を含んでいる。構成はA（第1～20小節）、A'（第21～53小節）、コーダ（第54～58小節）、となっている。A'の間にある短いカデンツァ風の即興的な部分は第33～36小節である。全体を通して、最初に出てくる主題を拠り所にして展開されている。

Aは、2つに分けることが出来、第1～10小節までをa1【譜例1】、第11～20小節までをa2とする。a2は、a1のモチーフを使用した旋律である。A'も2つに分けることが出来、第21～32小節までをa3、第37～53小節までをa4とする。A'は、Aの要素と即興的な要素を用いたものとなっている。a3の後に、4小節間カデンツァのような即興的な部分【譜例2】が奏され、a4へと続く。コーダは、フィールドの〈ノクターン第1番〉の終わりを連想させる旋律である【譜例3】。

【譜例1】

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked "molto espressivo". The score is in 3/4 time and features a series of chords in the bass line, some marked with asterisks. A fermata is placed over a sixteenth note in the fifth measure of the treble staff.

⁴⁷ Southall, op.cit.,p.83.

⁴⁸ Piggott, op.cit.,p.156.

【譜例 2】

カデンツァ風の即興的な部分



【譜例 3】

フィールド：協奏曲第 2 番 第 2 楽章

コーダ Un poco ritard e morendo



フィールド：ノクターン第 1 番



2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は③、④、⑤であり、②だけでなく①も見られない。共演は、第7～25小節、第37～42小節、第47～51小節、第54～58小節までとなっており、その割合は約60%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して8分の6拍子で、テンポは *Poco adagio* であるが、コーダは *Un poco ritard e morendo* となっている。

4. 調性

調性は、a1は主調の *Es dur* で始まり、a2も主調の *Es dur* であるが、a3は下属調の平行調の *f moll* へ転調し、再び主調の *Es dur* となる。その後は、一貫して主調の *Es dur* である。従って調性は、主調が中心となっているが、下属調の平行調も少し見られる。

5. 楽器

楽器編成は、弦楽器のみであるが、ほぼチェロとコントラバスが分離して異なる旋律を奏でている。同一の旋律を奏でているのは第33～34小節のみである。オーケストラのみで演奏される部分や、オーケストラの独奏楽器は見られない。第1ヴァイオリンが、ピアノと共に主旋律を担当する部分が多いのが特徴である。

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1 Cad.風					
拍子	$\frac{2}{4}$ Moderato innocente					
テンポ	4					
調性	As:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分						
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.		Strings. Cl. Fl.		Cl. Fl. Fg. Cor.	Cl.

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	E1					
拍子						
テンポ						
調性	Es: es:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fg. Fl.					

小節	151	160	170	180	190	200
区分						
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings. Fl. Cl. Fg. Cl.					

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	R2					
拍子						
テンポ						
調性	As:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分	E2					
拍子						
テンポ						
調性	as: H:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch. Strings.					

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分						
拍子 テンポ						
調性	h: H:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar with vertical lines]					
楽器	Fl. Fg.					

小節	351	360	370	380	390	400
区分						
拍子 テンポ						
調性	as:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar with vertical lines]					
楽器						

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分	R3					
拍子						
テンポ						
調性	Es:			As:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.		Fl. Fg.		Orch.	

小節	451	460	470	480	490	500
区分	Fugato					
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	501	510	520	530	540	550
区分	C					
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bar]					
楽器	Strings.			Cl.		

小節	551	560	570	580	590	600
区分						
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bar]					
楽器	Strings.		Cl.		Orch.	

ピアノ協奏曲第2番 第3楽章

小節	601	603
区分		
拍子 テンポ		
調性		
ピアノ		
オーケストラ		
楽器		

第3楽章

第3楽章は、小節数が長く、フィールドの他の協奏曲には見られない長いフガート *Fugato* があるのが特徴である。ピゴットによれば、このころ、フィールドは、理論家ミラー J.H. Miller (生没年不詳) の下で対位法の勉強中であった。ミラーは、長年もの間、ロシアの音楽界において重要な人物とされており、彼の弟子の中には、ミハイール・イヴァノヴィチ・グリーンカ Mikhail Ivanovich Glinka (1804-1857) がいたという⁴⁹。このことが、第3楽章で、特徴的なフガートが書かれた要因であったと思われる。

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1 (第1～113小節)、E1 (第114～206小節)、R2 (第207～269小節)、E2 (第270～445小節)、R3 (第446～523小節)、C (第524～603小節) となっている。ロンド形式ではあるが、E1とE2の部分にも、主題の要素が含まれているので、一般的なロンド形式とは多少異なっている。

R1は、第1～23小節までピアノが主題【譜例1】を奏した後、第24～27小節まで、カデンツァ風の部分が現れる【譜例2】。第28小節から、ピアノが主題を再び奏した後、第36小節からオーケストラのみで演奏される。同じく、第52小節から、ピアノの音階風な旋律と共に、オーケストラも主題を奏した後、第60～66小節まではオーケストラのみで演奏される。第67～78小節までは、ピアノは16分音符が連なる旋律で、オーケストラがピアノと同じ旋律を奏する。第79～113小節までは、主題のモチーフを使用した旋律となっている。E1の第114～138小節までは、ピアノのみで演奏される部分が多く、6連符も使用されている。第139～173小節までは、主題の第17～23小節までのモチーフが使用されている。第174～206小節までは、ピアノの音階風な旋律が続き、特に第174～185小節の間、ピアノが同じ旋律型を繰り返し、オーケストラが主旋律を担当することが特徴的である【譜例3】。R2の第207～214小節まで、主題が奏され、第215～230小節までは、主題が16分音符で変奏して奏される。第231～269小節までは、主題のモチーフを使って展開し、E2の部分へと入る。E2は、転調が多く行われている。第270～293小節までは、主題の音型を思わせる旋律で、第294～325小節までは、ピアノとオーケストラが、表情豊かな旋律を一緒に奏する。第326～345小節までは、雰囲気が一変し、16分音符が連なるピアノの旋律に、オーケストラが8分音符の短い音で加わる。第346～361小節までは、オーケストラの旋

⁴⁹ Ibid., p.157.

律が4分音符になり、それまでよりも響きが豊かとなる。第362～445小節まで、音階風な旋律が続き、第446小節からR3となる。第446～453小節まで、主題が奏されるが、ピアノは登場せずオーケストラのみで奏される。第454～477小節まで、主題が3連符の音型を用いて変奏され【譜例4】、第478～523小節まで、主題を基礎としたフガートが奏されるのが特徴的である【譜例5】。そして、第524小節からコーダとなり、曲は終わる。

【譜例1】

R1

1 Moderato innocente

【譜例2】

カデンツァ風の部分

【譜例3】

主旋律

F1. Solo [p]

Cl. [p]

Vag. [p]

Cor.

175

8

Solo

p

f2

同じ旋律型を繰り返す

【譜例 4】

3連符の音型を用いた変奏

Musical score for Example 4, consisting of two systems of piano and solo parts. The first system shows a piano part with a trill (8) and a solo part with a trill (8) and triplets (3). The second system shows a piano part with a trill (8) and a solo part with a trill (8) and triplets (3). The score is in a key with two flats and a common time signature.

【譜例 5】

Musical score for Example 5, consisting of three systems of piano and solo parts. The first system shows a piano part with a trill (8) and a solo part with a trill (8) and a 'Fugato' section. The second system shows a piano part with a trill (8) and a solo part with a trill (8) and a 'Fugato' section. The third system shows a piano part with a trill (8) and a solo part with a trill (8) and a 'Fugato' section. The score is in a key with two flats and a common time signature.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 52～59 小節、第 67～77 小節、第 99～107 小節、第 147～154 小節、第 161～168 小節、第 176～189 小節、第 215～221 小節、第 241～257 小節、第 284～291 小節、第 293～361 小節、第 386～410 小節、第 421～430 小節、第 516～525 小節、第 534～541 小節、第 559～582 小節までとなっており、その割合は約 39%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して 4 分の 2 拍子であり、テンポは *Moderato innocente* である。

4. 調性

調性は、R1 が主調の *As dur* で始まり、E1 で属調の *Es dur* となる。その後、属調の同主調の *as moll* へと転調し、R2 では主調の *As dur* へ戻る。E2 では、転調が多く行われ、同主調の *as moll* → *H dur* → *h moll* → *H dur* → 同主調の *as moll* → 属調の *Es dur* へと転調した後、R3 で主調の *As dur* となり終わる。従って調性は、主調と属調が中心であるが、同主調や遠隔調の *H dur*、*h moll* の使用も見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1 管）、クラリネット（2 管）、ファゴット（2 管）、ホルン（2 管）、トランペット（2 管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが、ほぼ分離せず同一の旋律を奏でているが、第 567～586 小節までは、分離して異なる旋律を奏でている。オーケストラのみで演奏される部分は、第 36～51 小節、第 59～66 小節、第 222～225 小節、第 262～268 小節、第 414～417 小節、第 446～452 小節、第 592～603 小節である。オーケストラの独奏楽器は、第 67 小節から弦楽器群がピアノと同一の旋律を奏し、その旋律を第 72 小節からクラリネットが再び奏し、旋律の末尾に第 73 小節～75 小節までフルートが加わる。第 82～85 小節まで、クラリネット、フルート、ファゴット、ホルンでピアノの旋律の末尾を奏する。それに対して、第 99 小節から 4 小節間

続くクラリネットはピアノと異なる旋律で主旋律を担当する。第 103 小節から、ファゴットがピアノと同一の旋律を奏し、第 106 小節からフルートが加わる。第 161 小節からは、弦楽器群がピアノと異なる旋律を奏し、その旋律を第 176 小節からフルートが、第 178 小節からクラリネットが、第 180 小節からファゴットが、そして第 182 小節から再びクラリネットが奏する。また、第 294 小節からも弦楽器群がピアノと異なる旋律を奏し、第 326 小節からフルートとファゴットが加わる。第 422 小節からは、フルートとファゴットが第 176 小節からと同一の旋律を演奏する。第 516 小節からは弦楽器がピアノと同一の旋律を奏する。第 534 小節からクラリネットが主題を奏し、第 559 小節からは弦楽器群が第 67 小節からと同一の旋律を奏する。また、その旋律を第 563 小節からクラリネットが再び奏する。その他の特徴ある箇所として、第 446 小節からはオーケストラのみで奏されるが、弦楽器群は演奏せず、それ以外の楽器で奏される。また、第 524 小節から弦楽器群がドローン 5 度の音程を続けることが特徴的であるが、これは第 1 番第 3 楽章の冒頭を思い起こさせるものでもある。

第4節 第3番 Es dur

第3番は、緩徐楽章のない2楽章形式で書かれており、彼の師であるムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) に献呈された。第3番は、第1番と類似点があることから、第2番よりも先に書かれたのではないかと推測されているが⁵⁰、その作曲年代は、ピゴットやエルズワースによると1804年以降に書かれたものと思われる⁵¹。また、2楽章形式ではあるが、フィールドはこの曲を演奏する際に、終楽章の前にオーケストラの伴奏を伴った〈ノクターン第5番〉を演奏したという⁵²。そのスコアは未出版である。

⁵⁰ Ibid., p.160.

Southall, op.cit., p.92.

⁵¹ Piggott, op.cit., p.153.

Ellsworth, op.cit., p.158.

⁵² Piggott, op.cit., pp.157-158.

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部					
	P1		T1			S1
拍子	4 Allegro moderato					
テンポ	4					
調性	Es:		Es:		B:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	第2提示部					
	C1		P2			
拍子						
テンポ						
調性	B:		Es:			
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	T2			T3		
拍子 テンポ						
調性	Ges:			Ges:		B:
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Grey bars indicating orchestral presence]					
楽器	Strings.		Cl.			

小節	151	160	170	180	190	200
区分	S1			S2		C2
拍子 テンポ						
調性	B:			B:		B:
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Grey bars indicating orchestral presence]					
楽器			Trp. Cl. Fg. Cor. Timp.	Cl. Fg.	Fl. Cl. Fg.	Cor. Fl. Cl. Ob. Cl. Fg.

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl.			Orch.		

小節	251	260	270	280	290	300
区分	展開部 D1				D2	
拍子 テンポ						
調性	Fis:		f:		f:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.			Fg.		Cor.

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分	D3			D4		
拍子 テンポ						
調性	c:	C:	c:	c:		
ピアノ	■					
オーケストラ	■	■	■	■	■	■
楽器				Cor. Cl. Trp. Fg.		VI. I Cl.

小節	351	360	370	380	390	400
区分	C1			再現部 P1	P2	
拍子 テンポ						
調性				Es:		Es:
ピアノ	■			■		
オーケストラ	■	■	■	■	■	■
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分	S1		S2		C2	
拍子 テンポ						
調性	Es:		Es:		Es:	
ピアノ	[Yellow bar indicating piano part]					
オーケストラ	[Grey bars indicating orchestral parts]					
楽器			Fl. Cl.		VI. I Fl. VI. II Cl.	

小節	451	460	470	480	483
区分	C3				
拍子 テンポ					
調性	Es:				
ピアノ	[Yellow bar indicating piano part]				
オーケストラ	[Grey bars indicating orchestral parts]				
楽器	Orch.				

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～71 小節）、第 2 提示部（第 72～253 小節）、展開部（第 254～377 小節）、再現部（第 378～483 小節）、となっている。

第 1 提示部は、第 1～20 小節まで、第 2 番の第 1 楽章の抒情的な旋律の P1 とは対照的な付点音符が多用される P1【譜例 1】が現れる。その後、第 21～44 小節まで T1 を経た後に、第 45～59 小節まで S1【譜例 2】が登場し、第 60～71 小節までの P1 の素材を使用した C1 が、第 2 提示部を導き出す。

第 2 提示部は、第 72～114 小節までピアノの独奏によって P2 が奏される。この P2 は、へ音譜表でのリズムとト音譜表での流れるような旋律との対比が特徴的である【譜例 3】。第 115～129 小節までの T2、第 130～161 小節までの音階的な T3 を経て、第 162～178 小節まで S1 が現れる。この S1 は、第 1 提示部の S1 と比べて、ピアノによって少し装飾されている。第 179～194 小節まで、ピアノの 3 連符が連なる旋律に、木管楽器がトリルを奏する S2 があり【譜例 4】、第 195～253 小節までの 16 分音符が連なる C2 で第 2 提示部が終わる。

展開部は、D1～D4 まで分かれており、D1 は第 254～286 小節までである。D1 の第 254～265 小節までは、13 連符や 10 連符、6 連符を使用した非常に細かい動きの旋律で、P2 の第 80～89 小節までと酷似している【譜例 5】。D2 は、第 287～306 小節までで、第 287～296 小節までは、第 277 小節からの音型を使用した旋律が左手によって奏される。D3 は、第 307～337 小節までで、第 313～337 小節までは、第 150～168 小節までと酷似している。D4 は、第 338～363 小節までで、再び D1 の第 277 小節からの音型を使用した旋律が繰り広げられ、第 364～377 小節までの C1 で展開部を閉じる。

再現部は、第 378～389 小節まで P1 が短く奏され、P2 も第 390～407 小節まで、縮小されて演奏される。そして、第 408～424 小節まで S1 が、第 425～440 小節まで S2 が現れ、第 441～475 小節まで C2 が奏され、第 476～483 小節までオーケストラのみの C3 をもって終わる。

【譜例 1】

P1

1 Allegro moderato
Tutti



【譜例 2】

S1

42



【譜例 3】

71

へ音譜表のリズム

ト音譜表の流れるような旋律

Solo

60 8 12 17



【譜例 4】

トリル

MEZZO
180

pp tr
[pp] tr
pp tr

3連符が連なる旋律

3

* * *

Detailed description: This musical score is for Example 4. It consists of four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Piano. The top three staves are for woodwinds, and the bottom two are for piano. A red box highlights a trill passage in the woodwinds, starting at measure 180. The trill is marked 'MEZZO' and 'pp tr'. The piano part has a red box highlighting a melodic line with a triplet of eighth notes, marked '3連符が連なる旋律'. The piano part also features a triplet of eighth notes in the left hand, marked '3'. There are asterisks (*) in the piano part at the end of the score.

【譜例 5】

D1

255

13 10 10

8

6 6 6 6

Detailed description: This musical score is for Example 5. It consists of two piano parts. The top part is marked 'D1' and features complex rhythmic patterns with fingerings of 13, 10, and 10. The bottom part features a melodic line with a triplet of eighth notes, marked '8', and a bass line with a triplet of eighth notes, marked '6 6 6 6'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤で②は見られない。共演は、第 131～149 小節、160～165 小節、196～204 小節、206～213 小節、356～360 小節、440～445 小節までとなっており、その割合は約 13%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して 4 分の 4 拍子で、テンポは *Allegro moderato* である。

4. 調性

調性は、第 1 提示部の P1 が主調の *Es dur* で始まり、T1 の途中で属調の *B dur* へ転調する。そのまま S1 と C1 が属調の *B dur* で登場し、第 2 提示部の P2 で主調の *Es dur* となり T2 で *Ges dur* となる。そして T3 の途中で属調の同主調の *b moll*、属調の *B dur* へと転調し、この後の S1、S2、C2 も属調の *B dur* のままである。展開部の D1 は、*Fis dur* で始まり、途中で下調の平行調の *f moll* へ転調する。D2 も下調の平行調の *f moll* で進み、D3 では、平行調の *c moll* → *C dur* → 平行調の *c moll* となり、D4 と C1 も平行調の *c moll* である。再現部では、一貫して主調の *Es dur* となっている。従って調性は、主調と属調が中心であるが、平行調、下調の平行調、属調の同主調、遠隔調の *C dur*、*Fis dur*、*Ges dur* も少し見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（2 管）、オーボエ（2 管）、クラリネット（2 管）、ファゴット（2 管）、ホルン（2 管）、トランペット（2 管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第 1 提示部全体、第 2 提示部の第 109～114 小節、C2 の第 229～253 小節、展開部の第 266～276 小節、C1、再現部の P1、C3 である。オーケストラの独奏楽器は、第 163～165 小節までトランペット、クラリネット、ファゴット、ホルン、ティンパニが、ピアノと同一の旋律である第 2 主題の一部を奏する。第 170～171 小節のクラリネットとファゴット、第 186 小節のフルートとクラリネットは、ピアノと同一の旋律を奏する。第 196～203 小節までは、

オーボエ、クラリネット、ファゴットが、順番にピアノと異なる旋律を奏する。第 332～334 小節までのホルン、トランペット、クラリネット、ファゴットはピアノと同一の旋律である第 2 主題の一部分を奏する。第 346～347 小節の第 1 ヴァイオリン、第 348～第 349 小節のクラリネットは、ピアノと同一の旋律を奏する。第 442 小節の第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、第 444 小節のフルート、クラリネットはピアノと異なる旋律を奏する。その他の特徴ある旋律を奏する楽器として、第 179～185 小節にかけて続くフルート、クラリネット、ファゴット、第 425～431 小節にかけて続くフルート、クラリネットのトリルは非常に特徴的である。また、第 280 小節のファゴット、第 184 小節のホルンは、第 1 主題の冒頭のリズムを奏す。

ピアノ協奏曲第3番 第2楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	I R1					
拍子	3/4 Tempo di Polacca					
テンポ	4					
調性	Es:		Es:			
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					Orch.

小節	51	60	70	80	90	100
区分	E1		R2		E2	
拍子						
テンポ						
調性	Es:		B:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fl. Fg. Ob.		Fl. VI. I		Orch.	

ピアノ協奏曲第3番 第2楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分						
拍子						
テンポ						
調性	B:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		Cl. Fg.	Fl. Ob.	Fg. Fl. Cl. Fg. Cor.	Cl. Fg.

小節	151	160	170	180	190	200
区分						
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器			Fg. Cor. Timp.	Cl. Fg. Cor. Timp.	Ob.	Cl. Fg. Cor.

ピアノ協奏曲第3番 第2楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	R3					E3
拍子 テンポ						
調性	Es:		es:		Es:	es:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]
楽器					Orch.	Cl. Fg.

小節	251	260	270	280	290	300
区分						
拍子 テンポ						
調性	Ges:			c:		
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey]	[Yellow]	[Grey]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]
楽器	Cl. VI. I Fg.					

ピアノ協奏曲第3番 第2楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分						
拍子 テンポ	Piú moderato					
調性	C:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings. Cor. Fg. Fl. Cl.					

小節	351	360	370	380	390	400
区分			R4		C	
拍子 テンポ						
調性	As:		es:	Es:	Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第3番 第2楽章

小節	401	410	420	422
区分				
拍子 テンポ				
調性				
ピアノ				
オーケストラ				
楽器	Orch.			

第 2 楽章

第 2 楽章は、サゾールによると、元々はブライトコプフ・ウント・ヘルテル社 Breitkopf & Härtel から単独で〈ロンド〉として出版されたが、この協奏曲の出版のために冒頭の 8 小節を付け加えたという⁵³。そのためか、冒頭 8 小節間のみチェロとコントラバスが分離している。しかし、最新の研究であるラングリーの表では、逆にピアノ独奏曲 29〈ポロネーズとロンド〉が、1811 年にピアノ協奏曲第 3 番より改訂された、としている⁵⁴。また、冒頭のテンポが「ポロネーズのテンポで *Tempo di Polacca*」となっているが、19 世紀初頭、ロシアの宮廷や上流社会の儀式において、ポロネーズは極めて重要なものであったことから、フィールドが作品に取り入れたと考えられる⁵⁵。

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、I（第 1～8 小節）、R1（第 9～51 小節）、E1（第 52～74 小節）、R2（第 75～93 小節）、E2（第 94～203 小節）、R3（第 204～246 小節）、E3（第 247～377 小節）、R4（第 378～385 小節）、C（第 386～422 小節）、となっている。ロンド形式ではあるが、E1 と E3 の部分にも主題の要素が含まれているので、一般的なロンド形式とは異なっている。

まず、オーケストラのみで I が 8 小節間奏される。その後 R1 は、第 9～16 小節までピアノが生き生きとした主題【譜例 1】を奏し、第 17～24 小節まで、その主題を装飾する。第 25～43 小節まで、主題の後半部分を奏した後、第 44～51 小節までのオーケストラへと引き渡す。E1 である第 52～74 小節までは、主題の要素を使用した旋律となっており、R2 の第 75～81 小節までは、主題の第 17～24 小節までと酷似している。第 82～93 小節までは、オーケストラのみで奏される。E2 の第 94～115 小節までは、3 連符が中心となった音階風な旋律が続き【譜例 2】、第 116～137 小節までは、主題を思わせる旋律となっている。その後、第 203 小節までは再び 3 連符が中心となった音階風な旋律が続き、R3 へと入る。R3 は、第 204～225 小節までは冒頭の主題を再現するが、第 226～232 小節まではピアノのみで主題が拡大され、オーケストラへと引き渡す。E3 は、第 310 小節まで、ピアノが主体となって 3 連符が連なる激しい旋律を奏すが、第 311～362 小節までは雰囲気が一変し、ピアノの滑らかな 16 分音符の上で、管楽器がゆったりとした旋律を奏する【譜例 3】。第 363～377 小節までは、次の R4 への移行

⁵³ Southall, op.cit.,p.96.

⁵⁴ Robin Langley. “Field,John”, in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London:Macmillan,2001.Vol.8, p.782.

本論文 p.20.

⁵⁵ Piggott, op.cit.,p.159.

部で、主題の要素を使用している。R4は、これまでの主題と比べてオーケストラの伴奏型が、第25～28小節の音型に類似したものに变化している【譜例4】。そして、第386小節からコーダとなり、曲が終わる。

【譜例1】

R1

Tempo di Polacca 序章

The image shows a musical score for 'Tempo di Polacca 序章'. The first system is marked 'Tutti' and 'con sord.'. A red rectangular box highlights the first 12 measures of this section. The second system is marked 'Solo' and 'senza sord.'. The score includes various musical notations such as dynamics (fz, piaz), articulation (accents), and performance instructions (8-measure rests).

【譜例2】

3連符が中心となった音階風な旋律

The image shows a musical score snippet starting at measure 95. The title above the staff is '3連符が中心となった音階風な旋律'. The score features a melodic line with prominent triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a bass line with chords. Dynamics include 'fz'.

【譜例 3】

ゆったりとした旋律

Cor. (in C)

Più moderato

Più moderato Solo

una corda

滑らかな16分音符

Vn. 1

Vn. 2

Va.

B.

【譜例 4】

R4 の伴奏型

380

a tempo

arco

a tempo arco

arco

arco

a tempo

伴奏型が変化

第 25～28 小節の伴奏型

The image shows a musical score for measures 25 through 28. The score includes a piano accompaniment and four orchestral parts: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), and Bass (B.). The piano part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and some measures are marked with asterisks. The orchestral parts are mostly sustained notes. A red rectangular box highlights the accompaniment pattern in measures 25, 26, 27, and 28, which is consistent across all four orchestral parts. The box contains the following markings: *arco* for Vn. I, *arco* for Vn. II, *arco* for Va., and *arco* for B. The notes within the box are sustained across the measures.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤で②は見られない。共演は、第 114～148 小節、第 150～156 小節、第 174～202 小節、第 212～219 小節、第 263～278 小節、第 311～374 小節、第 416～420 小節までとなっており、その割合は約 39%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して 4 分の 3 拍子である。テンポに関しては、冒頭が *Tempo di Polacca* で、E3 の途中である 311 小節から *Piú moderato* へと変化する。

4. 調性

調性は、I と R1 が主調の Es dur で始まり、E1 の途中で属調の B dur となる。R2 で主調の Es dur へ戻り、E2 の途中で再び属調の B dur となる。R3 は、主調の Es dur で、途中同主調の es moll へ転調し、再び主調の Es dur となる。続く E3 では転調が多く行われ、同主調の es moll→Ges dur→平行調の c moll→平行調の同主調の C dur→下屬調 As dur→同主調の es moll となっている。R4 で主調の Es dur へと戻り、C も主調の Es dur で終わる。従って調性は、主調と属調が中心であるが、下屬調や同主調、平行調、遠隔調の C dur、Ges dur の使用も見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（2管）、オーボエ（2管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、冒頭8小節間はチェロとコントラバスが分離しているが、9小節以降は同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、I、第44～51小節、第82～93小節、第233～245小節、第305～310小節、第421～422小節である。オーケストラの独奏楽器は、第61小節にフルート、オーボエが、第62小節にファゴットが、第67小節にフルートが、第68小節に第1ヴァイオリンが、ピアノと同一の旋律を奏する。第102小節も弦楽器群とピアノの旋律は同一である。第118小節からは、クラリネットとファゴットがピアノと異なる旋律を奏し、第126小節からはフルートとオーボエが、第129小節からはファゴットが主題の音型を奏す。その音型が、第131小節からはフルート、クラリネット、ファゴット、ホルンで奏され、第133～135小節までは、第118小節の旋律が再びクラリネットとファゴットで奏される。第166小節ではファゴット、ホルン、ティンパニが、第170小節ではクラリネット、ファゴット、ホルン、ティンパニがピアノの左手の旋律と酷似した旋律を奏する。第176小節からはオーボエが、第180小節からはクラリネットがピアノと異なる旋律を奏すが、第182小節からはファゴットとホルンが加わり、掛け合いが続く。第249小節と第254小節にクラリネットとファゴットが、第255小節に第1ヴァイオリンが、ピアノと同一の旋律を奏する。第311小節からはピアノとオーケストラの共演が続く箇所であり、第311小節にホルン、第321小節にファゴット、第324小節にフルート、第325小節にクラリネットが登場する。

第5節 第4番 Es dur

第4番は、3楽章形式で書かれており、1814年にサンクトペテルブルグで出版された。また、1819年には改定されている。初演は、1817年にサンクトペテルブルグにおいて、フィールドによって演奏され好評を博した。その結果、サンクトペテルブルグでは、この作品は彼の弟子を含むピアニストたちによって演奏され続けたという⁵⁶。

⁵⁶ Southall, op.cit.,p.103.

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部					
	P1	T1		S1	T2	
拍子	4 Allegro moderato					
テンポ	4					
調性	Es:	Es:		B:	B:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	C1			第2提示部		
				P2		
拍子						
テンポ						
調性	Es:			Es:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	T3		S1			S2
拍子 テンポ						
調性	Es:	c:	B:	F:	B:	B:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器				Strings.	Cl.	Strings.
						Strings.

小節	151	160	170	180	190	200
区分	T4				C2	
拍子 テンポ						
調性	b:				B:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		VI. I Cl.		Fg.	

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分			展開部 D1		D2	D3
拍子 テンポ						
調性			c:	As:		as:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.		Cl. VI. I		Fl. Strings.	

小節	251	260	270	280	290	300
区分	D4					
拍子 テンポ						
調性	C:		c:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	VI. I		Fl. Cl. Fg.		Cor. Orch.	

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分	再現部 P2		S1		S2	
拍子 テンポ						
調性	Es:		Es:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器			Cl. Fg.	Fl.		Cor.

小節	351	360	370	380	390	400
区分	C3				C4	
拍子 テンポ						
調性	es:		Es:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		Cl. Fg. Vi. I			

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

小節	401 402
区分	
拍子 テンポ	
調性	
ピアノ	
オーケストラ	
楽器	

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～82 小節）、第 2 提示部（第 83～223 小節）、展開部（224 第～305 小節）、再現部（306 第～402 小節）、となっている。

第 1 提示部は、第 1～15 小節まで 4 分音符が主体の優美な P1【譜例 1】が現れ、第 16～28 節まで T1 を経た後に、第 29～43 小節まで S1【譜例 2】となる。第 44～68 小節までの T2 の後に、第 69～82 小節までの P1 の要素を含む C1 が第 2 主題を導き出す。

第 2 提示部は、第 83～100 小節までピアノの独奏によって P2 が奏される。この P2 は、9 連符や 10 連符などの細かい動きが特徴的である【譜例 3】。第 101～125 小節までの T3 を経た後に、第 126～148 小節までピアノとオーケストラが一体になって抒情的に S1 を奏し、第 149～169 小節までは、それまでの雰囲気と異なった 16 分音符が連なる活発な旋律の S2 が現れる。第 170～194 小節までの T4 の後に、第 195～223 小節までの C2 で第 2 提示部が終わる。

展開部は、D1～D4 まで分かれており、D1 は第 224～233 小節まで、D2 は第 234～248 小節までである。D1、D2 共に、左手の 3 連符の上で右手が抒情的な旋律を奏し、全体を通してノクターンの雰囲気が感じられる。それに対して第 249～283 小節までの D3 は、第 249～268 小節まで 16 分音符が連なる激しい旋律が続くが、第 269～283 小節まではピアノの細かい動きの上で、オーケストラがゆったりとした旋律を奏する。D4 は、第 284～305 小節までで、そのうちの第 298～305 小節までが、第 16～23 小節までと類似している。

再現部は、第 306～324 小節まで P2 が奏され、第 325～340 小節まで S1 が、第 341～358 小節まで S2 の後半部分が、第 359～393 小節まで C3 が現れ、第 394～402 小節までオーケストラのみの C4 をもって終わる。

【譜例 1】

The image shows a musical score for Example 1, labeled 'P1' in red. It is a piano introduction in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is marked 'p' (piano). It features a first ending bracket labeled '1' over the first four measures. The melody is primarily composed of quarter notes and half notes, with some eighth notes in the bass line. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

【譜例 2】

S1
29

【譜例 3】

P2
83

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 130～141 小節、第 155～161 小節、第 170～175 小節、第 185～200 小節、第 228～233 小節、第 267～283 小節、第 293～297 小節、第 314～321 小節、第 352～363 小節、第 366～380 小節、第 382～394 小節までとなっており、その割合は約 37%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の4拍子で、テンポは *Allegro moderato* である。

4. 調性

調性は、第1提示部の P1 が主調の *Es dur* で始まり、T1 も主調の *Es dur* である。そして、S1 が属調の *B dur* で登場し、そのまま T2 も属調の *B dur* となり C1 で主調の *Es dur* へ戻る。第2提示部の P2 も主調の *Es dur* で始まり、T3 で主調の *Es dur* → 平行調の *c moll* → 属調の *B dur* → *F dur* へと転調し、S1 で属調の *B dur* となる。続く S2 も属調の *B dur* で、T4 で属調の同主調の *b moll* と転調するが C2 で属調の *B dur* へと戻る。展開部の D1 は平行調の *c moll* で、D2 は下屬調の *As dur*、D3 は下屬調の同主調の *as moll* で始まり、*C dur* へと転調する。D4 は平行調の *c moll* から主調の *Es dur* へと戻る。再現部では、C3 が同主調の *es moll* で始まり、途中で *Es dur* へと転調するが、それ以外は一貫して主調の *Es dur* となっている。従って調性は、主調と属調が中心であるが、下屬調、同主調、平行調、下屬調の同主調、属調の同主調、遠隔調の *C dur*、*F dur* も少し見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、冒頭15小節間はチェロとコントラバスが分離しているが、第16小節以降は同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第1提示部全体、第2提示部の第89～90小節、第100～103小節、第206～223小節、展開部の第298～305小節、再現部の第321～324小節、C4である。オーケストラの独奏楽器は、第130小節～133小節まで弦楽器群が、第134～137小節までクラリネットが、第138～141小節まで再び弦楽器群が、ピアノと同一の旋律を奏する。第148小節の弦楽器群はピアノの旋律の末尾を奏し、第155～161小節の弦楽器群はピアノの左手と同一である。第170小節からは、第1ヴァイオリンがピアノの右手と同一の旋律を奏でていくが、第172～173小節にクラリネットとファゴットが加わり、ピアノの左手と同一の旋律を奏でる。第228小節からは、クラリネットと第1ヴァイオリンがピアノの右手と同一の旋律を奏し、第231小節からはクラリネットの代わりにフルートが加わる。それに対して、第238小節からの弦楽器群はピア

ノと異なる旋律を奏する。第 269 小節の第 1 ヴァイオリンは、ピアノと同一の旋律を奏するが、第 276 小節からはフルート、クラリネット、ファゴットが主旋律を奏し、ピアノは伴奏を担当する。第 286～288 小節のホルンは、ピアノと異なる旋律を奏する。同様に、第 315 小節からはクラリネットとファゴットがピアノと異なる旋律を奏し、第 318 小節からフルートがそれに加わる。第 352 小節からは、弦楽器群がピアノと同一の旋律を奏し、第 359 小節からはクラリネット、ファゴット、第 1 ヴァイオリンがピアノと同一の旋律を奏する。その他に特徴ある楽器として、第 348～352 小節までの間、ホルンが同じ音型【譜例 5】を繰り返すのが特徴的である。

【譜例 5】

348

ピアノ協奏曲第4番 第2楽章 Siciliano

小節	1	10	20	30	40	50
区分	A(a1) (a2)		B(b1) (b2)			
拍子	6/8 Siciliano-Un poco adagio					
テンポ	8					
調性	g: B:		g: Es:		g:	
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]	[Yellow bar]
楽器	Strings. Va.		Strings. Strings.		Strings.	

小節	51	59
区分	C	
拍子		
テンポ		
調性	G:	
ピアノ	[Yellow bar]	
オーケストラ	[Grey bar]	
楽器		

attacca subito il Rondo

第 2 楽章

第 2 楽章は、楽章の冒頭にシチリアーノと書かれているが、シチリアーノは 17～18 世紀に流行した舞曲で、通常 8 分の 6 拍子か 8 分の 12 拍子で原則的に遅い。A. スカルラッティに愛好され、コレッリ、バッハ、ヘンデル、さらにはハイドンやベートーヴェンにおいても緩徐楽章で用いられた⁵⁷。

サゾールによると、第 2 楽章はバロックの 2 部形式の舞曲に関係があるとしており⁵⁸、また、次に続く第 3 楽章のロンドへのアタッカ⁵⁹の使用もバロックの協奏曲の典型例である。1819 年に、ピアノ独奏曲〈シチリアーノ〉としても出版された⁶⁰。

1. 形式

形式は、2 部形式で書かれており、弦楽器がピッツィカートで奏す短いフレーズと、主旋律の叙情的なピアノのフレーズが交互する、単純な構成である。構成は、A(第 1～22 小節)、B(第 23～55 小節)、C(第 56～59 小節)、となっている。

A は、2 つに分けることが出来、第 1～12 小節までを a1、第 13～22 小節までを a2 とする。a1 は、弦楽器のピッツィカートとピアノの優美な旋律で構成されており【譜例 1】、a2 も同様に a1 と同じ形である。B は、第 23～34 小節までを b1、第 35～55 小節までを b2 とする。b1 は、A と反対に先にピアノの優美な旋律が登場し、その後、弦楽器群のピッツィカートが奏される【譜例 2】。b2 もまた b1 と同様である。C は、4 小節間の短いものとなっている。

⁵⁷ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

西原稔「シチリアーノ」、『音楽大辞典』第 3 巻、平凡社、1982. pp.1030-1031.

⁵⁸ Southall, op.cit., p103.

⁵⁹ 最後に *attaca subito il Rondo* (ロンドを直ちに開始せよ) と表記してある。

⁶⁰ 本論文 p.22.

【 譜例 1 】

1

Pianoforte solista

優美な旋律

ピッツィカート

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

6

dim.

f

Detailed description: This is a musical score for a piano and string ensemble. The score is in 6/8 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system (measures 1-5) features a solo piano part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The strings (Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi) play a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'pizz.' (pizzicato). A red annotation 'ピッツィカート' (Pizzicato) is placed above the string staves. A red annotation '優美な旋律' (Elegant melody) is placed above the piano's melodic line. The second system (measures 6-10) continues the piano's melodic line, which includes a dynamic marking 'dim.' (diminuendo) and a crescendo 'f' (forte). The piano part is marked 'Pianoforte solista'.

【譜例 2】

23 優美な旋律

30

ピッツィカート

Pf. sol.

Vni I

Vni II

Vlc

Vc.
c Cb.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤となっており、②は見られない。共演は、第 12～16 小節、第 30～34 小節、第 42～46 小節までとなっており、その割合は約 25%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して8分の6拍子で、テンポは *Un poco adagio* である。

4. 調性

調性は、a1 は主調の *g moll* であり、a2 で平行調の *B dur* へ転調する。そして、b1 で再び主調の *g moll* へ戻り、b2 で下屬調の平行調 *Es dur* となるが、その途中で主調 *g moll* へと戻る。最後の C は同主調 *G dur* であり、主調の *g moll* から見ればピカルディの3度の効果をもって終わる。短調作品の終わりの短い部分を同主調に変える手法は、古典派時代にしばしば用いられ、ハイドンやベートーヴェンの弦楽四重奏曲等に見い出せる⁶¹。また、この曲においては、切れ目なく続く第3楽章のロンドへの調性的な繋がりのために使用されたとも考えられる。従って調性は、主調が中心であるが、同主調や平行調、下屬調の平行調も少し見られる。また、遠隔調は使用されておらず近親調のみで構成されている。

5. 楽器

楽器編成は、弦楽器群のみで編成されており、チェロとコントラバスが分離せず同一の旋律を奏でている。a1 の第1～4小節までは弦楽器群のみのピツィカートで始まり、第5～12小節までは、ピアノのみで優美な旋律を奏でる。a2 の始まりである第13～16小節までは、弦楽器群とピアノが同一の旋律を奏すが、この時ヴィオラ以外の弦楽器はピツィカートで奏す。第17～20小節まではピアノのみで優美な旋律を奏し、第21～22小節までは弦楽器群がピツィカートで a2 を閉じる。b1 は、第23小節からピアノのみの旋律から始まり、第31～34小節までは再びピアノと弦楽器群のピツィカートが同じ旋律を奏する。それと同様に、b2 の第35小節からはピアノのみで旋律を奏し、第43～46小節まではピアノと弦楽器群のピツィカートが同じ旋律を奏する。第47～51小節まではピアノのみで奏されるが、第52小節からチェロとコントラバスが加わる。最後の C はピアノと弦楽器群で奏されるが、この時の弦楽器群はピツィカートの後に再び弓で弾くアルコ *arco* である。

⁶¹ これに関しては、以下の文献を参照のこと。

「ピカルディ3度」尾山真弓訳、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』第14巻、講談社、1996. p.118.

ピアノ協奏曲第4番 第3楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1					
拍子	$\frac{2}{4}$					
テンポ	4 Allegretto					
調性	Es: es:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bar]					
楽器	Cl. Strings.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	E1					
拍子						
テンポ						
調性	Es: Es:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bar]					
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第4番 第3楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分						
拍子 テンポ						
調性	Ges:			B:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		Cl. Fg.			

小節	151	160	170	180	190	200
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fl.Cl.Fg.					

ピアノ協奏曲第4番 第3楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分	R2					
拍子 テンポ						
調性	G:			Es:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl. Vi. I		Fl.			

ピアノ協奏曲第4番 第3楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分						
拍子 テンポ						
調性	c:			As:		
ピアノ	[Yellow bar from 401 to 430] [Grey bar from 430 to 440] [Yellow bar from 440 to 450]					
オーケストラ	[Yellow bar from 401 to 410] [Grey bar from 410 to 420] [Yellow bar from 420 to 430] [Grey bar from 430 to 440] [Yellow bar from 440 to 450]					
楽器	Cl.					

小節	451	460	470	480	490	500
区分	R3					
拍子 テンポ						
調性	es:			Es:		
ピアノ	[Yellow bar from 451 to 500]					
オーケストラ	[Yellow bar from 451 to 460] [Grey bar from 460 to 470] [Yellow bar from 470 to 480] [Grey bar from 480 to 490] [Yellow bar from 490 to 500]					
楽器						

ピアノ協奏曲第4番 第3楽章

小節	501	510	520	530	540	550
区分	C					
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey and Yellow bars]					
楽器	Fl. Cl. Fg. Cor.					

小節	551	560	570	575
区分				
拍子				
テンポ				
調性	es:	Es:		
ピアノ	[Yellow bar]			
オーケストラ	[Yellow and Grey bars]			
楽器				

第3楽章

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第1～88小節）、E1（第89～279小節）、R2（第280～329小節）、E2（第330～487小節）、R3（第488～526小節）、C（第527～575小節）、となっている。ロンド形式ではあるが、E2の部分にも主題の要素が含まれているので、一般的なロンド形式とは多少異なっている。

R1は、第1～59小節までピアノが主題【譜例1】を奏した後、第60～88小節までオーケストラで主題のモチーフを使用した旋律が奏される。E1は、第89～112小節まで、ピアノが細かい3連符の伴奏上に活発な旋律を奏していくが【譜例2】、第113～137小節までは、左手の伴奏型は変わらず右手の旋律が優美な旋律へと変化する。第138～178小節まではピアノのみで奏される部分が多く、第179～279小節までは、ピアノの細かい3連符の動きをもった旋律が続くのが特徴的である【譜例3】。R2は、第280～301小節まで主題の旋律に戻るが、R1と比べてオーケストラの伴奏型が16分音符へと変化している。第302～329小節までは、オーケストラのみで奏され、E2へと入る。E2は、第330～372小節までは、ピアノの左手に細かい3連符が連なり、第373～391小節までは、その3連符が右手へと変わる。第392～487小節までは、主題のモチーフを使用した旋律であるが、この間も細かい3連符がピアノやオーケストラに登場する。R3は、第488～508小節までの主題はピアノのみで奏される。第509～526小節までは、主題がピアノで細かい3連符で装飾され、オーケストラも一緒に主題を奏する。そして、第527小節からコーダとなり、ピアノによって細かい3連符が連なった旋律が続き、勢いよく曲が終わる。

【譜例1】

The musical score for Example 1 (R1) is presented in a grand staff format. The right hand (treble clef) plays the main melody, which begins with a first finger (1) and is marked with dynamics *pp*, *fz*, *fz*, and *pp*. The left hand (bass clef) provides a steady eighth-note accompaniment. A red 'R1' label is positioned above the first measure, and a red '1' is placed above the first note of the melody. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

【譜例 2】

E1 活発な旋律

89

allegro con spirito

細かい3連符

【譜例 3】

細かい3連符の動きをもった旋律

179

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 24～33 小節、第 43～51 小節、第 101～137 小節、第 164～171 小節、第 191～211 小節、第 223～227 小節、第 247～251 小節、第 253～271 小節、第 285～289 小節、第 297～301 小節、第 352～365 小節、第 383～418 小節、第 427～431 小節、第 439～465 小節、第 483～487 小節、第 493～497 小節、第 509～526 小節、第 551～555 小節、第 565～575 小節までとなっており、その割合は約 43%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の2拍子で、テンポは *Allegretto* である。

4. 調性

調性は、R1が主調の *Es dur* で始まり、途中で同主調の *es moll* へと転調するが、すぐに主調の *Es dur* へ戻る。E1では、転調が多く行われ主調の *Es dur* → *Ges dur* → 属調の *B dur* → *G dur* へと転調し、R2で主調の *Es dur* となる。E2でも転調が多く行われ、同主調の *es moll* → *C dur* → 平行調の *c moll* → 下調の *As dur* → 同主調の *es moll* へと転調した後、R3で主調の *Es dur* となる。R3もR1と同様、途中で同主調の *es moll* へ転調するが、すぐに主調の *Es dur* に戻る。従って調性は、主調が中心であるが、下調や、属調、平行調、遠隔調の *C dur*、*G dur*、*Ges dur* の使用も見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが分離せず同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第60～88小節、第227～230小節、第301～328小節である。オーケストラの独奏楽器は、第24小節からクラリネットが、第26小節から弦楽器群がピアノと同一の旋律を奏する。同様に、第101小節からは弦楽器群が、第122小節からはクラリネットとファゴットが、ピアノと同一の旋律を奏する。第164小節からフルートが、第165小節からクラリネットが、第166小節からファゴットが順にピアノの旋律に加わる。第259小節からは、クラリネットと第1ヴァイオリンが、第267小節からはフルートがピアノと同一の旋律を奏する。第383小節からは、弦楽器群が主旋律を奏し、第391小節からはクラリネットがピアノと共に長い旋律を奏する。第427小節からのクラリネットは、主旋律を担当する。第509小節からは、フルート、ファゴット、ホルンが、第511小節からクラリネットが加わり、ピアノと共に主題を奏する。

全体を通して、オーケストラがピアノと共に演奏する時には、ピアノと同一の旋律を奏することが多いのが特徴である。

第6節 第5番 C dur

第5番は、3楽章形式で書かれており、1817年にサンクトペテルブルグで出版された。「嵐による火事」‘L’incendie par l’orage’ という副題が付けられている。この作品は、1798年に作曲されヨーロッパ中で流行したダニエル・ゴットリーブ・シュタイベルト Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823) の《ピアノ協奏曲第3番「嵐」Piano Concerto no.3 ‘L’orage’ 》に影響を受けて書かれた。そのため、両曲ともに嵐の絶頂の部分に二人目のソリストとして2台ピアノでの演奏を要求した⁶²。当時のピアノでは、1台では嵐の描写に必要な響きが足りず、またオーケストラの音量にも打ち勝つことが出来なかったため、その手助けのために第2のピアノが必要であった⁶³。しかし、今日のピアノでは十分に嵐を表現出来るため、楽譜に第2ピアノのパートは記載されていない。

⁶² Southall, op.cit., p116.

⁶³ Ibid., p116.

Piggott, op.cit.,p.169.

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部 P1		T1			
拍子 テンポ	3/4 Allegro					
調性	C:			C:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	S1			C1		
拍子 テンポ						
調性	C:			C:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	第2提示部 P2		T2			
拍子 テンポ						
調性	G:		C:			
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral presence]					
楽器	Cl. VI. I					

小節	151	160	170	180	190	200
区分	S1					
拍子 テンポ						
調性	G:					
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral presence]					
楽器	Cl.					

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	T3		C2		C3	
拍子 テンポ						
調性	G:		G:		G:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.		Cl.		Orch.	

小節	251	260	270	280	290	300
区分	C4			展開部 D1		D2
拍子 テンポ						
調性	G:			B:		B:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl.					

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分						
拍子	D3					
テンポ	L'orage					
調性	c:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.			Orch.		

小節	351	360	370	380	390	400
区分						
拍子						
テンポ	a:					
調性	E:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cloche					

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分	D4					
拍子 テンポ						
調性	E:			e:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl. Fg. Cl. Fg.					

小節	451	460	470	480	490	500
区分	D5	再現部 P2			S1	
拍子 テンポ	A tempo					
調性	C:	C:		c:		C:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

小節	501	510	520	530	540	550
区分	T3		C2			
拍子 テンポ						
調性	C:		C:			
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Complex bar with grey and yellow segments]					
楽器	Cl. Cl.		Strings.			

小節	551	560	564
区分	C5		
拍子 テンポ			
調性	C:		
ピアノ	[Yellow bar]		
オーケストラ	[Yellow bar]		
楽器	Orch.		

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～109 小節）、第 2 提示部（第 110～276 小節）、展開部（277 第～471 小節）、再現部（472 第～564 小節）、となっている。

第 1 提示部は、冒頭 3 小節間、勢いよく主音が奏され、第 4～34 小節までは滑らかでゆったりとした P1 が提示される【譜例 1】。第 35～65 小節まで T1 が奏され、第 66～81 小節までは、4 分音符と 8 分音符が掛け合う S1 が提示される【譜例 2】。第 82～109 小節までは C1 であるが、第 94～98 小節が、同じ 1817 年に出版された〈ノクターン第 5 番〉の第 20～22 小節に酷似している【譜例 3】。

第 2 提示部は、第 110～132 小節までピアノによって音階風な P2 が提示され【譜例 4】、第 118～125 小節まではノクターンの雰囲気を感じられる。第 133～172 小節までは T2 が奏され、第 173～200 小節までは S1 が再び登場する。第 201～212 小節まで T3 が奏され、第 213～238 小節まで細かい 3 連符が続く C2、第 239～260 小節までオーケストラのみで奏される C3、第 261～276 小節まで C4、と続き展開部へと入る。

展開部は D1 から D5 まで分かれており、D1 は第 277～299 小節まででピアノの旋律はノクターンの音型を感じさせる。D2 は第 300～328 小節までで、ピアノの右手が 16 分音符の細かい音型を続けて奏する。第 317 小節からは短調に変化し、次に続く嵐の描写を予感させている。D3 は第 329～411 小節までで、ピアノとオーケストラ共に激しい動きをもって嵐を表現する。第 361 小節や第 365 小節のピアノの装飾が嵐の荒々しさを効果的に表している【譜例 5】。D4 は第 412～451 小節までで、それまでの嵐が止み落ち着きを取り戻した音楽となる。D5 は第 452～471 小節までで、第 452～459 小節までは第 1 提示部の第 35～42 小節までと酷似しており、また第 465～468 小節までは第 59～62 小節までのモチーフを使用している。

再現部は、第 472～496 小節まで P2 が装飾されて奏され、第 497～510 小節まで S1 も少し装飾されて登場し、第 511～519 小節までの T3、第 520～556 小節までの第 2 提示部と酷似した C2 を経た後に、オーケストラのみで奏される第 557～564 小節までの C5 で終わる。

【 譜例 1 】

Musical score for Example 1, measures 1-8. The piece is in 3/4 time. Measure 1 is marked with a first ending bracket and a forte (*ff*) dynamic. The melody in the right hand features a series of eighth notes. Measure 4 is marked with a piano (*p*) dynamic. A red label 'P1' is positioned above the staff at the start of measure 4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

【 譜例 2 】

Musical score for Example 2, measures 66-74. The piece is in 3/4 time. Measure 66 is marked with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket labeled 'S1' in red. The right hand features a melodic line with eighth notes and some grace notes. The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

【 譜例 3 】

Musical score for Example 3, measures 94-98. The piece is in 3/4 time. Measure 94 is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and some grace notes. The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

ノクターン第 5 番

Musical score for Nocturne No. 5, measures 20-24. The piece is in 3/4 time. Measure 20 is marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and some grace notes. The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The score includes dynamic markings *cresc.* and *dimin.* and fingering numbers (4, 3, 1, 3, 3, 4, 5, 4, 3, 4).

【譜例 4】

94 **P2**

【譜例 5】

361

365

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤となっており、②は見られない。共演は、第 139～146 小節、第 148～156 小節、第 201～210 小節、第 292～296 小節、第 302～308 小節、第 341～361 小節、第 363～381 小節、第 397～411 小節、第 415～434 小節、第 534～538 小節、第 550～556 小節までとなっており、その割合は約 28%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の3拍子である。テンポは *Allegro* であるが、D3 の第329小節から *L'orage*、再現部の P2 の第487小節から *A tempo* となっている。

4. 調性

調性は、第1提示部が一貫して主調の C dur で転調はしない。第2提示部の P2 と T2 も C dur で、S1 で属調の G dur となるが、その後は一貫して G dur のままである。展開部の D1 は B dur で始まり、D2 も B dur である。D3 で同主調の c moll → 平行調の a moll → E dur と転調する。D4 では E dur から属調の平行調の e moll へと転調し、D5 で主調の C dur へ戻る。再現部では、P2 の途中で少し同主調の c moll へ転調するが、それ以外は一貫して主調の C dur である。従って調性は、主調が中心であるが、属調、同主調、平行調、属調の平行調、遠隔調の E dur、B dur の使用も少し見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、トロンボーン（1管）、ティンパニ、パーカッション（タムタム、クロッシェ）、弦楽器である。弦楽器は、第5～25小節、第35～54小節、第60小節、第83～84小節、第103～109小節、第125小節、第139～162小節、第166～168小節、第170～172小節、第180～183小節、第201～207小節、第210～238小節、第257～270小節、第284～296小節、第300小節、第304小節、第308小節、第310小節、第312～317小節、第319～325小節、第329～339小節、第353～354小節、第364小節、第382～393小節、第399～442小節、第452～460小節、第466～468小節、第486～495小節、第507小節、第511～520小節、第524～526小節、第534～538小節、第541小節、第546～549小節、第552～555小節、第557～560小節では、チェロとコントラバスが分離しており、それ以外は分離していない。オーケストラのみの箇所は、第1提示部全体、第2提示部の C3、C4、展開部の第329～338小節、第404～409小節、D5、再現部の C5 である。オーケストラの独奏楽器は、第148小節からのクラリネットと第1ヴァイオリンが同じ旋律を奏し、ピアノは異なる旋律を合の手のように奏でる。第201小節から弦楽器群が、第208小節からクラリネットが、ピアノと同一の旋律を奏する。また、第292小節からのクラリネットもピアノと

同一の旋律を奏する。第 302 小節からの弦楽器群は、ピアノと異なる旋律を奏する。第 415 小節からクラリネットが、第 423 小節からファゴットが、第 427 小節からはクラリネットとファゴットがピアノとは異なる旋律を奏する。第 512 小節と第 514 小節はクラリネットがピアノと同一の旋律を奏し、第 534 小節からは弦楽器群がピッツィカートでピアノと同一の旋律を奏する。その他に特徴ある楽器として、第 163～172 小節までのクラリネットによる d^2 音の連打が特徴的である。また、第 398～403 小節までクロッシェが鳴り響くのも特徴的である。

ピアノ協奏曲第5番 第2楽章

小節	1	10	20	30	38
区分	A(a1)	(a2)	A'(a2')	E	(a1')
拍子 テンポ	$\frac{2}{4}$ Adagio			Allegro vivace	Adagio
調性	C:				
ピアノ					
オーケストラ					
楽器	Orch.				

第 2 楽章

第 2 楽章は、ピゴットによるとルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン L.v.Beethoven (1770 - 1827) の《交響曲第 6 番「田園」Sinfonia Pastorale》のような、嵐の楽章の後に続く感謝の賛歌であるという⁶⁴。非常に短く、次のロンドへの導入のようなものである。

1. 形式

形式は、2部形式で書かれており、構成は A (第 1～16 小節)、A' (第 17～38 小節)、となっている。A'の中に E (第 26～31 小節) が挿入された形となっている。

A は 2 つに分けることが出来、第 1～8 小節までを a1【譜例 1】、第 9～16 小節までを a2 とする。A'も 2 つの部分に分け、第 17～25 を a2'、第 26～31 小節を E、第 32～38 小節までを a1'とする。E では、それまでの雰囲気と一変してピアノによって次のロンドのモチーフを予告させており、フィールドらしいユニークさが窺える【譜例 2】。そして、a1'で再び前の雰囲気へと戻る。a1'は a1 をおよそ半分に縮小した旋律である。また、譜面にアタッカとは書かれていないが、半終止で終わっているため次のロンドへと繋がりやすくなっている。

【譜例 1】

1 a1

⁶⁴ Piggott, op.cit.,p.169.

【譜例 2】

26 **E**

The musical score for Example 2, starting at measure 26, is written for Piano solo (Pf. sol.), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), and Viola (Vc.). The tempo is marked *Allegro vivace* and the dynamics are *p* (piano). The piano part features a *Solo* section with a complex, fast-moving melody. The strings provide a rhythmic accompaniment.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、④、となっており、②、③、⑤は見られない。従って共演の割合は0%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は、一貫して4分の2拍子で、テンポは *Adagio* であるが、**E** で *Allegro vivace* に変化し、*al'*で再び *Adagio* に戻る。

4. 調性

調性は、一貫して主調の *C dur* であり転調はしない。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、トロンボーン（1管）、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが冒頭から分離しているが、第34～38小節は分離していない。オーケストラのみの箇所は、E以外全てであり、そのため、Eのピアノがより一層強調されている。主にクラリネットが主旋律を担当している。

ピアノ協奏曲第5番 第3楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1					
拍子	2/4 Allegro					
テンポ	4					
調性	C:					
ピアノ	[Yellow bar from 1 to 50]					
オーケストラ	[Complex bar with yellow and grey segments]					
楽器	Timp.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	E1					
拍子						
テンポ						
調性	C: g:					
ピアノ	[Yellow bar from 51 to 100]					
オーケストラ	[Complex bar with yellow and grey segments]					
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第5番 第3楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分						
拍子 テンポ						
調性	G:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fl. Cl. Fl. Cl. Fg. Fl. Orch.					

小節	151	160	170	180	190	200
区分	R2				E2	
拍子 テンポ					$\frac{6}{8}$	Allegretto
調性	C:				C:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Fl. Fg. Cor. Orch.					

ピアノ協奏曲第5番 第3楽章

小節	201	210	220	230	240	250	
区分							
拍子 テンポ							
調性						c:	C:
ピアノ							
オーケストラ							
楽器			Cl. Fg.	Fg.	Cl.		

小節	251	260	270	280	290	300
区分	R3					
拍子 テンポ	$\frac{2}{4}$ Allegro					
調性	C:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器			Orch.	Orch.		VI. I

ピアノ協奏曲第5番 第3楽章

小節	301	310	320	330	340
区分					
拍子 テンポ					
調性					
ピアノ					
オーケストラ					
楽器	Orch.				

第3楽章

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第1～73小節）、E1（第74～164小節）、R2（第165～189小節）、E2（第190～267小節）、R3（第268～340小節）、となっている。

R1は、冒頭2小節間ティンパニが第2楽章の終わりを受け継ぐ形から始まり、第50小節まで快活な主題が奏される【譜例1】。第43小節にはカデンツァが登場する。そして、第51～73小節までのオーケストラがE1へと引き渡す。E1は、第74～90小節まで16分音符が連なる旋律が続き、第91～110小節まで第1楽章の352小節に似た音型が登場し、第1楽章の嵐を一瞬思い出させる【譜例2】。第111～142小節までは穏やかな旋律となり雰囲気が一変する。第143～164小節までの16分音符が連なる旋律が、R2を導き出す。R2は、165～190小節まで、途中第181～186小節まで主題が変奏される。E2は、拍子とテンポが変わり第191～212小節までオーケストラが新しい旋律を奏する。第213～267小節まで、16分音符が連なる旋律が奏されるが、第235～239小節までの旋律はフィールドの連弾曲〈熊たちの踊り La danse des ours〉の第11～16小節までと同じ旋律が使用されている【譜例3】。第268小節から元の拍子とテンポに戻り、第294小節まで第111～142小節までの旋律が再現される。R3は、第295～325小節まで主題が奏されるが、短く再現され、第326～340小節までのオーケストラへ弾き渡して終わる。

【譜例1】

R1

Timpani

Pianoforte solista

【譜例 2】

よく似た音型

90

第 1 楽章

350

【譜例 3】

第 235～239 小節

235

1^o
pp

2 Cl.
in D \sharp

2 Cl.
in D \sharp

Tp.
pp

fl. sol.

Vln I

Vln II

Vla

Vcl.

<熊たちの踊り La danse des ours> 第 11～16 小節

The image shows a page of a musical score for the piece 'La danse des ours' (The Dance of the Bears), measures 11 through 16. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system (measures 11-14) has a red box around it, and the second system (measures 15-16) also has a red box around it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also performance instructions like 'c.m. expr' and 'sequ'.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤となっており、②は見られない。共演は、第 227～231 小節、第 235～239 小節となっており、その割合は、約 3 % である。

3. 拍子とテンポ

拍子は 4 分の 2 拍子で、テンポは Allegro であるが、第 191 小節の E2 から拍子が 8 分の 6 拍子、テンポが Allegretto へと変化する。そして、第 268 小節の R3 から、始めの 4 分の 2 拍子、Allegro に戻る。

4. 調性

調性は、R1 が主調の C dur であり、E1 で主調の C dur → 属調の同主調の g moll → 属調の G dur へと転調し、R2 で主調の C dur へ戻る。E2 は主調の C dur で始まるが、途中で少し同主調の c moll へ転調し、再び主調の C dur となる。R3 は一貫して主調の C dur である。従って調性は、主調が中心であるが、属調、同主調、属調の同主調も少し見られる。遠隔調は見られない。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、トロンボーン（1管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、第59～60小節、第78～90小節、第93～94小節、第97～98小節、第108～109小節、第114～118小節、第121～122小節、第128～130小節、第132～138小節、第142小節、第144～146小節、第148～150小節、第152小節、第154小節、第165～176小節、第181～187小節、第215～255小節、第259～263小節、第265～267小節、第270～279小節、第284～287小節、第295～302小節、第306～314小節ではチェロとコントラバスが分離しているが、それ以外は同一である。オーケストラのみの箇所は、第51～73小節、第139～142小節、第191～213小節、第268～271小節、第280～287小節、第326～340小節である。オーケストラの独奏楽器は、第125小節のフルートとクラリネットは、ピアノと同一の旋律を奏する。第168小節のフルート、ファゴット、ホルンはピアノと同一の旋律を奏する。第219小節からのクラリネットとファゴット、また第227小節からのファゴットは、ピアノと異なる旋律を奏する。第235小節からのクラリネット、また第299小節からの第1ヴァイオリンはピアノと同一の旋律を奏する。その他特徴ある楽器として、冒頭2小節間のティンパニをもって曲が始まる。また、第134小節のフルート、第135小節のクラリネット、第136小節のファゴット、第137小節のフルートのトリルを用いた音型は、第1番の第3楽章の第312～323小節までに登場する音型と同じである【譜例4】。

【譜例4】

第5番 第3楽章

第1番 第3楽章

第7節 第6番 C dur

第6番は、3楽章形式で書かれており、初演は、1819年にサンクトペテルブルグで行われた。1820年には改訂され、1823年にモスクワとライプチヒで出版された⁶⁵。第2楽章では、自身のノクターンを使用している。また、協奏曲においてフィールドが初めてメトロノームのテンポ表記を示した作品でもある⁶⁶。ピゴットは、この作品が、フランツ・ペーター・シューベルト Franz Peter Schubert (1797-1828) に影響を与えた、としている⁶⁷。

⁶⁵ 1820年改訂のことは、ラングリーの記述にある (Langley, op.cit., p.783.)。

⁶⁶ Southall, op.cit., p.128.

⁶⁷ これについては、以下の文献を参照のこと。
Piggott, op.cit.,p.175.

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部 P1					T1
拍子 テンポ	4 Allegro moderato J=138 4					
調性	C:					C:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

小節	51	60	70	80	90	100
区分	S1				T2	
拍子 テンポ						
調性	C:				C:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分						第2提示部
拍子	C1					
テンポ						
調性	C:					C:
ピアノ	[Yellow bar with vertical lines]					
オーケストラ	[Yellow bar with vertical lines]					
楽器						

小節	151	160	170	180	190	200
区分	T3		P3		T4	
拍子						
テンポ						
調性	C:		C:		C:	
ピアノ	[Yellow bar with vertical lines]					
オーケストラ	[Yellow bar with vertical lines]					
楽器	Ob.	Strings.				Strings.
	Cl.	Cl.				Cl.
	Fg.	Fg.				Fg.
	Cor.					
	Trp.					

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	S1					C2
拍子 テンポ						
調性	D:		G:			G:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Ob. Fl. Fg.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分	C3				P1	
拍子 テンポ						
調性	G:				G:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings. Orch.					

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分	C4			展開部 D1		
拍子 テンポ						
調性	G:			B:		a: B:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl.			Cor. VI. I	Fg.	Ob.

小節	351	360	370	380	390	400
区分	D2		D3		D4	
拍子 テンポ						
調性	B:		b:		d:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	VI. I					

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分	D5					
拍子 テンポ	Più lento			Tempo I		
調性	F:		a:		C:	
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar]					
楽器	Strings.		Cl.		Orch.	

小節	451	460	470	480	490	500
区分	再現部 P2					
拍子 テンポ	T3		C2		C3	
調性	C:		As:		C:	
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow bar]					
楽器	Strings.		Cl. Ob. Cl.			

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

小節	501	510	520	530	540	550
区分						
拍子 テンポ						
調性	C5					
ピアノ	C:					
オーケストラ						
楽器			Cl.	Ob.	Cl.	Orch.

小節	551	560	561
区分			
拍子 テンポ			
調性			
ピアノ			
オーケストラ			
楽器			

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～135 小節）、第 2 提示部（第 136～323 小節）、展開部（第 324～455 小節）、再現部（第 456～561 小節）、となっているが、これまでの協奏曲に比べて特異的な箇所が多く、複雑な作りになっている。

第 1 提示部は、第 1～35 小節まで壮大で軍隊の行進曲調の P1 が提示され【譜例 1】、第 36～60 小節まで T1 が奏される。第 61～91 小節までは、軽やかな 16 分音符と抒情的な旋律が合わさった S1 が提示されるが【譜例 2】、予期しない箇所（第 84～91 小節）までの 8 小節間、突然にピアノが S1 のモチーフを使用した旋律を奏する【譜例 3】。これまでの協奏曲で、第 1 提示部にピアノが登場することはなく、第 6 番の特異的な箇所である⁶⁸。第 92～110 小節まで T2 が奏され、第 111～135 小節まで C1 であるが、ここでも再びピアノが加わりオクターヴのユニゾンで旋律を奏した後、オーケストラとの掛け合いをもって第 2 提示部を開く。

第 2 提示部は、第 136～156 小節までの P2 のうち、第 136～145 小節までピアノのみによって壮麗な主題が奏され、第 146～156 小節まではオーケストラによってリズムカルな旋律が奏される。第 157 小節～176 小節までピアノとオーケストラの掛け合いで T3 が奏され、第 177～196 小節までほぼピアノのみによって、左手が 3 連符を伴った抒情的な P3 が提示される【譜例 4】。この P3 は、第 1 主題部というよりは P2 に従属する主題のように見られ、再現部でも登場しない。第 197～222 小節までは T4 であるが、ここでもピアノとオーケストラの掛け合いが見られる。第 223～249 小節までは S1 がピアノによって装飾され、第 250～第 257 小節まで C2 が、第 258～295 小節まで C3 が奏され、第 296～311 小節まではオーケストラによって再び P1 が奏される。第 312～323 小節までのピアノによる C4 で第 2 提示部が終わる。

展開部は D1～D5 まで分かれており、D1 は第 324～355 小節まででゆったりとした旋律が続く【譜例 5】。D2 は第 356～372 小節までで、雰囲気が一変しリズムカルな旋律となる。D3 は第 373～384 小節までで、16 分音符が 2 つずつ連なる旋律である。D4 は第 385～428 小節までで、T3 の第 169～174 小節と似たオクターヴの旋律が続く。D5 は第 429～455 小節までで第 439～445 小節までは P1 をほのめかし、第 446～455 小節までは、P1 の第 25～31 小節と酷似している。

再現部は、第 456～465 小節まで P2 が再現されるが、第 2 提示部の P2 との違いは、オーケストラが少し合いの手を奏することである。第 466～484 小節までは

⁶⁸ ピゴットは、オーケストラ提示部の最後にわずか 8 小節だけピアノソリストが侵入するのは正統なものではないと述べている。(Ibid.,p.174.)

T3 が、第 485～493 小節までは C2 がそれぞれ再現される。第 494～544 小節までは C3 が再現され、第 545～561 の C5 で終わる。

【譜例 1】

P1 1



【譜例 2】

S1 61



【譜例 3】

S1のモチーフを使用した旋律

84



87

Pf. sol.

Vai I

Vai II

Vlc

Vc.

Ch.

【譜例 4】

177 P3

Pf. sol.

2 Ob.

2 Cl. in D \flat

2 Fg.

Pr. sol.

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（2管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、トロンボーン（1管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、第28～30小節、第50～53小節、第61～64小節、第73～81小節、第85～91小節、第296～307小節、第447～454小節、第552～559小節では、チェロとコントラバスが分離しているが、それ以外は同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第1提示部の第1～84小節、T2、第146～156小節、第220～222小節、第286～311小節、第439～455小節、第466～476小節、再現部のC5である。オーケストラの独奏楽器は、第158小節と第160小節に管楽器群（オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペット）がピアノと掛け合いの旋律を奏する。第162～166小節までのピアノの左手は、弦楽器群が同じ和音を重ねる。また、第163小節からは、クラリネットとファゴットがピアノと異なる旋律を奏する。同様に、第197～212小節までのピアノの左手は、弦楽器群が同じ和音を重ねる。第198小節、第200小節、第202小節、第204小節のクラリネットとファゴットがピアノと掛け合うように旋律を奏する。第225小節はオーボエが、第236～238小節はフルートとファゴットがピアノと異なる旋律を奏する。第274～276小節までのピアノの左手は、弦楽器群が同じ和音を重ねる。第316小節からのクラリネットは、ピアノと同じ旋律を奏する。第324からはホルンと第1ヴァイオリンが、第332小節からはファゴットが、第340小節からはオーボエがピアノと同じ旋律を奏する。第378～381小節までは、第1ヴァイオリンがピアノの右手の16分音符の旋律を奏する。第409小節からの弦楽器群と第429小節からのクラリネットは、ピアノと異なる旋律を奏する。第478小節のクラリネット、第480小節のオーボエ、第482小節からのクラリネットは、ピアノと異なる旋律を奏する。第522～533小節のクラリネット、第534小節のオーボエ、第536小節のクラリネットは、ピアノと同じ旋律を奏する。全体を通して、これまでよりもピアノとオーケストラの掛け合い（第197～203小節、第504～506小節）が増えていることが特徴である。

ピアノ協奏曲第6番 第2楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1		E1	R2	Cad. E2	R3
拍子	6/8 Larghetto(♩=116)					
テンポ	8					
調性	E:		fis:	E: E:	cis:	E:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Orchestra bar with instrument indicators]					
楽器			Cl. Ob.	Cl. Fl.	Cl. Ob. Cor.	Cl. Cor.

小節	51	60	70	75
区分	C			
拍子				
テンポ				
調性	E:			
ピアノ	[Yellow bar]			
オーケストラ	[Orchestra bar with instrument indicators]			
楽器	Fl. Ob.	Cl.		
	Cl.			
	Fg.			
	Cor.			

第2楽章

第2楽章は、1817年にモスクワで出版されたフィールド自身の〈ノクターン第6番〉が転用されている。しかし、〈ノクターン第6番〉はFdurで書かれているが、第2楽章はEdurである。また、〈ノクターン第6番〉に比べて装飾等が多少異なっている。

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第1～18小節）、E1（第19～24小節）、R2（第25～32小節）、E2（第33～45小節）、R3（第46～60小節）、C（第61～75小節）、となっている。

R1の第1～8小節まで、弦楽器群のピッツィカートを伴ってピアノがゆったりとした主題を奏し【譜例1】、第9～18小節までその主題を装飾する。E1は、主題の伴奏音型と同じであるが、主題とは異なる抒情的な旋律である【譜例2】。R2は、主題が華やかに装飾され第30小節にはカデンツァが用いられる。E2は、弦楽器群の伴奏音型が変わることにより、より一層雰囲気が一変する【譜例3】。R3では、第46～51小節までの管楽器による連打が特徴的である【譜例4】。

【譜例1】

The musical score for Example 1 shows the first 8 measures of the first repeat (R1). It features a piano soloist part and a string ensemble part. The piano soloist part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The string ensemble part consists of Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli e Contrabbassi, all in their respective clefs and the same key signature and time signature. The tempo is marked as Larghetto (MM ♩ = 116) and the dynamics are p (piano). The piano soloist part starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes. The string ensemble part starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes. The piano soloist part is marked with a red '1' and 'R1' above the first measure. The string ensemble part is marked with 'pizz.' above the first measure. The piano soloist part has a 'p' dynamic marking below the first measure. The string ensemble part has a 'p' dynamic marking below the first measure. The piano soloist part has a 'p' dynamic marking below the first measure. The string ensemble part has a 'p' dynamic marking below the first measure. The piano soloist part has a 'p' dynamic marking below the first measure. The string ensemble part has a 'p' dynamic marking below the first measure.

【譜例 2】

PF. sol.

Vni I

Vni II

Vcl

Vc. c. Cb.

19 E1

pizz.

【譜例 3】

Cl. in Bb

Pf. sol.

Vni I

Vni II

Vcl

Vc. c. Cb.

33 E2

p

pizz.

arco 6

pp

pizz.

arco 6

pp

pizz.

arco 6

pp

pizz.

arco 6

pp

伴奏音型が変化

【譜例 4】

46

Fl.

Ob.

2 Cl. in La.

2 Fg.

2 Cr. in Mi.

Pf. sol.

連打

pp

pp

pp

♩

48

Ob.

2 Cl. in La.

2 Cr. in Mi.

Pf. sol.

pp

pp

pp

♩

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、③、④、⑤となっており、②は見られない。共演は、第 23～27 小節、第 45～60 小節、第 64～69 小節となっており、その割合は、36%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は一貫して8分の6拍子で、テンポは *Larghetto* である。

4. 調性

調性は、R1 が主調の E dur で始まり、E1 で一瞬下調の平行調の fis moll へ転調するが、すぐに主調の E dur へ戻る。R2 も主調の E dur で、E2 で平行調の cis moll となる。そして、R3 で再び主調の E dur へ戻り、C も主調の E dur である。従って調性は、主調が中心であるが、平行調や下調の平行調も少し見られる。遠隔調は見られない。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（1管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は見られない。オーケストラの独奏楽器は、第16小節のクラリネット、第17小節のオーボエがピアノと同じ旋律を奏する。第25小節のクラリネット、第26小節のフルートはピアノと同じ旋律を奏する。第38小節のクラリネット、第39小節のオーボエはピアノと同じ旋律を奏する。第42小節からのホルン、第52小節からのオーボエ、第55小節からのクラリネットはピアノと同じ旋律を奏する。その他特徴ある楽器として、第46小節からのクラリネットとホルンが、ピアノの冒頭のリズムと同じ8分音符の連打を5小節間繰り返した後に、第51小節では、フルートとファゴットも加わり同じ音型を奏するのが特徴的である。

ピアノ協奏曲第6番 第3楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1					E1
拍子	2					
テンポ	4 Moderato(♩=100)					
調性	C:					C:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bars]					
楽器	Ob.			Orch.		

小節	51	60	70	80	90	100
区分						
拍子						
テンポ						
調性	G:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bars]					
楽器	Cl. Cl. Vc. Cl. Strings. Fg. Cb. Fg. Cor.					

ピアノ協奏曲第6番 第3楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	R2					Cad.
拍子 テンポ						
調性	C:		G:		C:	
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bars]					
楽器	Ob.		Ob. Ob. Cl. Fg.		Ob. Cl. Fg.	

小節	151	160	170	180	190	200
区分	E2				Più moto	
拍子 テンポ						
調性	C:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey bars]					
楽器			Fg.		Fg. Cl. Fl. Ob. Cl. Fg.	

ピアノ協奏曲第6番 第3楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	R3					
拍子 テンポ						
調性	c: C:					
ピアノ	[Yellow bar with vertical lines]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars]					
楽器	Orch. Ob.		Fl. Orch.			

小節	251	260	269
区分			
拍子 テンポ			
調性			
ピアノ	[Yellow bar with vertical lines]		
オーケストラ	[Yellow and grey bars]		
楽器	Cl. Ob. Fg.		

第3楽章

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第1～39小節）、E1（第40～108小節）、R2（第109～159小節）、E2（第160～246小節）、R3（第247～269小節）、となっている。フィールドの全ての協奏曲の終楽章において最も短く、単純なロンド形式となっている。

R1は、第1～12小節までの軽快な旋律の後に【譜例1】、第13～20小節までは対照的に落ち着いた旋律が登場する【譜例2】。第21～32小節までは冒頭の旋律が再現され、第33～39小節までのオーケストラに引き渡す。E1は、第40～58小節まで3連符が連なる華やかな旋律が登場し【譜例3】、第59～70小節までは、主題の動機を用いた旋律である。第71～94小節までの6連符が連なる旋律が続いた後に、第95～108小節の音階風な旋律がR2へと導く。R2は、R1の主題を装飾しているが、オーケストラの楽器も主題の旋律を奏する場面が多くなる。そして、第149小節にカデンツァが登場する。E2は第160～185小節まで3連符が連なる旋律だが、僅かであるが主題の旋律を感じるものとなっている。その後も第186～240小節まで3連符が連なる旋律が続き、第241～246小節の悲しげな旋律で終わる。R3は、第247～250小節まで、主題が再現されるかと思いきやたった4小節で終わってしまい、第251小節からは、第71小節～94小節に登場した6連符の旋律を使用した旋律をもって終わる。

【譜例1】

R1 1 軽快な旋律

The musical score for Example 1, R1, is presented in two systems. The first system is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. The bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody with a sixteenth-note triplet and ends with a quarter note G4. The bass line continues with chords and eighth notes.

【譜例 2】

13 落ち着いた旋律

【譜例 3】

E1 3連符が連なる旋律

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 86～94 小節、第 130～134 小節、第 137～141 小節、第 175～180 小節、第 192～200 小節、第 203～219 小節、第 263～269 小節、となっており、その割合は約 22%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は一貫して4分の2拍子で、テンポは Moderato であるが、E2 の第 186 小節から Più moto に変化する。

4. 調性

調性は、R1 が主調の C dur で、E1 も主調の C dur で始まり、途中で属調の G dur へ転調する。R2 も同様に主調の C dur で始まり、途中で属調の G dur へ転調するが、再び主調の C dur へ戻る。E2 は、主調の C dur から一瞬同主調の c moll へ転調するが、R3 ですぐに主調の C dur へと戻る。従って調性は、主調と属調が中心であるが、同主調も少し見られる。調性はあまり変化せず、近親調も見られない。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（1管）、オーボエ（2管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、チェロとコントラバスが分離せず、同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第 33～39 小節、第 201～203 小節、第 241～244 小節である。オーケストラの独奏楽器は、第 3 小節からのオーボエがピアノと同一の旋律を奏する。第 76 小節にクラリネット、第 78 小節にクラリネットとファゴット、第 80 小節からチェロとコントラバス、第 84 小節からクラリネットとファゴット、ホルンが次々と登場しピアノと異なる旋律を奏する。第 88 小節からの弦楽器群は、ピアノの旋律に合の手を入れるようであり、第 91 小節からはピアノと同一の旋律を奏する。第 111 小節からのオーボエもピアノと同一の旋律を奏する。第 131 小節からのオーボエに、第 132 小節からクラリネットとファゴットが加わり、ピアノを伴奏にして主旋律を担当する。第 138 小節からのオーボエ、クラリネット、ファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 176 小節のファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 187 小節のファゴット、第 188 小節からのクラリネットがピアノと異なる旋律を奏し、また第 196 小節にフルート、第 197 小節にオーボエ、第 198 小節にクラリネット、第 199 小節にファゴットが続いて登場し、ピアノと異なる旋律を奏する。第 204 小節からのオーボエはピアノと同一の旋律を奏する。第 237 小節からのフルートは、ピアノの旋律を受け継ぐ。第 256 小節のクラリネットとファゴット、第 257 小節からのオーボエはピアノと異なる旋律を奏する。

第8節 第7番 c moll

第7番は、2楽章形式で書かれており、1834年にライプチヒで出版された。また、フィールドの協奏曲の中で唯一短調で書かれている。第1楽章の初演は、1822年にモスクワで行われ、1822～1823年に改訂された。その後、1832年12月25日に、パリにて2楽章形式の完全な形で再演された。第7番はたちまちパリで成功を収め、1833年2月のコンサートにおいては無伴奏で演奏をした⁶⁹。

第1楽章には、ゆったりとした挿入部があり、当時では革新的な試みであった。その結果、シューマンに影響を与え、シューマンは1835年に熱狂的な評論を書いている⁷⁰。また、自身のピアノ協奏曲の第1楽章にもその作曲技法を取り入れた。

サザールは、第1楽章について、よりロマンティックで幻想的な様式であるが、リトルネッロや二重提示部といった古典的な協奏曲の側面も保っていると述べている⁷¹。

⁶⁹ Ibid., p.181.

⁷⁰ Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Reprint der Ausgabe 1854. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1985. pp.286-270.

⁷¹ Southall, op.cit., p.151.

なお、協奏曲におけるリトルネッロ形式から二重提示部をもつソナタ形式への変遷については注5を参照のこと。

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	第1提示部 P1		T1			
拍子 テンポ	3/4 Allegro moderato(♩=126)					
調性	c:		c:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Timp. Orch.		Orch.			

小節	51	60	70	80	90	100
区分	S1				P1	
拍子 テンポ						
調性	Es:			c:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器						

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	C1			第2提示部 P2		S1
拍子 テンポ						
調性	c:			c:		c:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Cl. Fg.					

小節	151	160	170	180	190	200
区分	T2		T3		S1	
拍子 テンポ						
調性	c:		Des:		Es:	
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Vc.	Cl. Vc. Fg.	Ob. Fg.	Cl. Fg. Cor.	Cl. Fg.	Ob. Cl.

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分	S2			S3		
拍子 テンポ						
調性	Es:			Es:		
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Grey]	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]
楽器				Cl.	Strings.	Cl. Fg.

小節	251	260	270	280	290	300
区分	C2			C3		
拍子 テンポ						
調性	Es:			Es:		g:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]	[Yellow]	[Grey]
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	301	310	320	330	340	350
区分	展開部 E1(ノクターン)					
拍子	$\frac{6}{8}$ (♩=108)			$\frac{3}{4}$ Tempo I		D2
テンポ						
調性	G:			g:		c:
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars]					
楽器	VI. I		Fl. Cl.			

小節	351	360	370	380	390	400
区分	E2					
拍子						
テンポ						
調性	a:			A:		
ピアノ	[Yellow and grey bars]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars]					
楽器				Strings.		Cl.

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分						D3
拍子 テンポ						
調性	c:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.		VI. I	Cl. Fg.	Ob. Fg. Tp.	

小節	451	460	470	480	490	500
区分			再現部 P1	S1		
拍子 テンポ						
調性	c:			C:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Timp.			Orch,		

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章

小節	501	510	520	530	540	550
区分	S2		T4	S3		C4
拍子 テンポ						
調性	C:		c:	C:		c:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Strings.					

小節	551	560	570	576
区分	C5			
拍子 テンポ				
調性	c:			
ピアノ				
オーケストラ				
楽器	Orch.			

第 1 楽章

1. 形式

形式は、二重提示部を持つソナタ形式で書かれており、構成は、第 1 提示部（第 1～126 小節）、第 2 提示部（第 127～303 小節）、展開部（第 304～469 小節）、再現部（第 470～576 小節）、となっている。ソナタ形式ではあるが、展開部に挿入部が入り、これまでよりも自由なソナタ形式で構成されている。

第 1 提示部は、第 1～20 小節（P1）まで冒頭 4 小節間のティンパニのロール（トレモロ）で始まり、クラリネットとファゴットの憂いをおびた旋律【譜例 1】が続き、第 21～51 小節まで T1 が奏される。第 52～86 小節までは、管楽器によって歌うような旋律の S1 が奏される【譜例 2】。第 87～112 小節までは、P1 が再現され、第 113～126 小節までの P1 のモチーフを使用した C1 で第 1 提示部が終わる。第 1 提示部で P1 が再現されるのは、第 1 番と共通している。

第 2 提示部は、第 127～146 小節まで I、II₇、V₇の順で構成された分散和音の P2 がピアノによって奏され【譜例 3】、また、第 140～146 小節まではノクターンのような旋律が登場する。第 147～154 小節までは S1 の後半部分である第 75～86 小節の一部が奏され、第 155～170 小節までの T2、第 171～193 小節までの T3 を経て、第 194～205 小節まで S1 の前半部分が装飾される。第 206～226 小節までは、軽やかに優美な旋律の S2 が奏され、第 227～256 小節まではピアノの 3 度が連なる音型が特徴的な S3 が奏される【譜例 4】。第 257～281 小節の C2、第 282～303 小節までの C3 を経て展開部へと入る。

展開部はこれまでになく極めて斬新で、2 つの挿入部をもつ。1 つは、第 304～327 小節までで第 7 番と同じ年に出版された自身の〈ノクターン第 12 番〉が使用されている【譜例 5】。もう 1 つは、第 374～439 小節の E2 で、オーケストラの抒情的な旋律にピアノの脈打つシンコペーションのリズムが加わっている。挿入部以外では、第 328～345 小節までの D1 で P2 の旋律が用いられ、第 346～373 小節までの D2 で T2 の音型を用いている。また、第 440～469 小節までの D3 では P2 の雰囲気を感じさせる旋律が用いられている。

再現部は、第 470～488 小節まで P1 が再現され、第 489～500 小節まで S1 が短く装飾されて再現される。また第 501～517 小節までは、S2 が装飾されて再現される。第 518～525 小節までの荒々しい T4 を経て、第 526～541 までは S3 が再現される。第 542～560 小節までの C4、第 561～576 小節までの C5 をもって終わる。

【譜例 1】

P1 ティンパニのロール クラリネットとファゴットの旋律

The image shows a musical score for Example 1. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass clef part is labeled '(Tp.)' and contains a snare drum roll marked with a red box and the dynamic 'p'. The treble clef part contains a melody for Clarinet and Bassoon, highlighted with a blue box. The second system also has a grand staff. The treble clef part contains a melody for Clarinet and Bassoon, highlighted with a blue box. The bass clef part contains a bass line.

【譜例 2】

52 S1

The image shows a musical score for Example 2, starting at measure 52. It features five staves for woodwinds: 2 Flutes (2 Fl.), 3 Oboes (3 Ob.), 2 Clarinets in B-flat (2 Cl. in Sib.), and 2 Bassoons (2 Fg.). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and the instruction 'dolce' (softly). The woodwinds play a melodic line with various articulations and dynamics.

【譜例 3】

Musical score for Example 3, measures 127-135. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Measure 127 is marked with *pp* and *fz*. The score includes dynamic markings such as *fz*, *dim.*, and *con espr.*. Performance instructions include *8va* (8va) and *8va* (8va). Red annotations include **P2** above measure 127, **I** above measure 131, **II_η** above measure 132, and **V_η** below measure 133. The score shows a transition from a piano texture to a more active, rhythmic texture.

【譜例 4】

3度が連なる音型が特徴的なS3

Musical score for Example 4, measures 227-235. The score is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices. Measure 227 is marked with *con forza*. The score shows a transition from a piano texture to a more active, rhythmic texture.

【譜例 5】

D1

304

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 146～151 小節、第 155～189 小節、第 224～234 小節、第 237～246 小節、第 252～257 小節、第 304～327 小節、第 357～361 小節、第 364～368 小節、第 370～390 小節、第 393～398 小節、第 410～414 小節、第 423～452 小節、第 456～469 小節、第 526～533 小節、第 538～542 小節、第 552～561 小節までとなっており、その割合は約 45%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は 4 分の 3 拍子で、テンポは *Allegro moderato* であるが、ノクターンの部分である第 304～327 小節は 8 分の 6 拍子に変化する。

4. 調性

調性は、第 1 提示部の P1 が主調の *c moll* で始まり、T1 も主調の *c moll* であるが、途中で平行調の *Es dur* へ転調する。S1 も平行調の *Es dur* で、P1 で再び主調の *c moll* へと戻る。その後、C1、第 2 提示部の P2、S1、T2 は主調の *c moll* のまま転調しない。T3 で *Des dur* に転調し、平行調の *Es dur* となる。その後、C3 の始まりまで転調せず、途中で属調の *g moll* となるが、展開部の E1 で属調の同主調 *G dur* へ転調する。D1 で属調の *g moll*、D2 で主調の *c moll* から *a moll*

へ転調した後、E2でA durとなりD3で主調のc mollに戻る。再現部では、P1、T4、C4、C5が主調のc mollで、それ以外のS1、S2、S3で同主調C durへ転調する。従って調性は、主調、同主調、平行調が中心であるが、属調、属調の同主調、遠隔調のDes dur、A dur、a mollの使用も見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（2管）、オーボエ（2管）、クラリネット（2管）、ファゴット（2管）、ホルン（2管）、トランペット（2管）、トロンボーン（1管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、第21～37小節、第39～41小節、第76～84小節、第86～93小節、第101～102小節、第108～111小節、第155～157小節、第159～161小節、第175～178小節、第211～213小節、第220小節、第223小節、第252小節、第256～257小節、第282～294小節、第325～327小節、第334～340小節、第393～394小節、第397～398小節、第408～413小節、第424～431小節、第552～557小節は、チェロとコントラバスが分離しているが、それ以外は分離せずに同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第1提示部全体、第2提示部のC3、第407～409小節、再現部のP1、C5である。オーケストラの独奏楽器は、第148小節のクラリネット、第150小節のファゴットはピアノと同じ旋律を奏する。第155小節からのチェロ、第158小節のクラリネットとファゴット、第159小節からのチェロ、第162小節からのオーボエとファゴット、第165小節からのクラリネットとファゴットとホルンが、ピアノと異なる旋律を奏する。第171小節からのクラリネットとファゴットはピアノと異なる旋律で主旋律を担当し、第175小節からはそれと同じ旋律をオーボエとクラリネットが奏する。第178小節からはクラリネットが主旋律を担当し、第185小節からはオーボエとクラリネットが掛け合うように主旋律を奏する。第224小節からのクラリネットはピアノと異なる旋律を奏する。第227小節からの弦楽器群は、ピアノと同一の旋律を奏する。第238小節からのクラリネット、第240小節からのファゴットがピアノと異なる旋律を奏する。第304小節からの第1ヴァイオリン、第317小節からのフルート、第320小節からのクラリネットは、ピアノと同じ旋律を奏する。第374小節からの弦楽器群、第385小節からのクラリネットは主旋律を担当する。第424小節からの第1ヴァイオリン、第428小節からのクラリネットとファゴットはピアノと異なる旋律を奏する。第440小節からのオーボエ、ファゴット、トランペットはピアノと同一の旋律を奏する。第526小節からの弦楽器群は、ピアノと同一の旋律を奏する。その他特徴ある楽器として、冒頭4小節間と第470～473小節のティンパニのロールが挙げられる。

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	1	10	20	30	40	50
区分	R1					
拍子	3/4 Allegro moderato(=80)					
テンポ	4					
調性	C:					
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow and Grey bars]					
楽器	Orch.		Orch.		Cl.	Ob. Cl. Fl.

小節	51	60	70	80	90	100
区分						
拍子						
テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar]					
オーケストラ	[Yellow and Grey bars]					
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	101	110	120	130	140	150
区分	E1					
拍子						
テンポ						
調性	C:			G:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Ob. Cl. Fg. Fl. Cl. Ob. Cl. Cl. Fg.					

小節	151	160	170	180	190	200
区分						
拍子						
テンポ						
調性	D:			G:		
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	VI. I VI. II Ob. Fg.					

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	201	210	220	230	240	250
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral presence]					
楽器	Orch.					

小節	251	260	270	280	290	300
区分						
拍子 テンポ						
調性	g: G:					
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral presence]					
楽器	Cor. Fl.Fg. Fl. Cl. Ob. Fg. Strings.					

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	301	310	320	330	340	350	
区分							
拍子 テンポ							
調性	g:			G:			
ピアノ							
オーケストラ							
楽器				Strings.	Cl.	Cl.	Ob.
				Strings.	Fg.	Fg.	Cl. Fg.

小節	351	360	370	380	390	400
区分	R2					
拍子 テンポ						
調性	C:					
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	401	410	420	430	440	450
区分						E2
拍子 テンポ						
調性						F:
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.					Ob. Cl. Fg.

小節	451	460	470	480	490	500
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ						
オーケストラ						
楽器	Orch.		Ob. Cl. Fg.	Orch.		

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	501	510	520	530	540	550	
区分							
拍子 テンポ							
調性	A:			F:			
ピアノ	[Yellow bar representing piano part]						
オーケストラ	[Grey bars representing orchestral parts]						
楽器	Vi. I Vi. II Vi. I			Cl. Ob. Cl.		Orch. Orch.	

小節	551	560	570	580	590	600
区分						
拍子 テンポ						
調性	d:				D:	
ピアノ	[Yellow bar representing piano part]					
オーケストラ	[Grey bars representing orchestral parts]					
楽器						

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	601	610	620	630	640	650	
区分							
拍子 テンポ							
調性				B:	c:		
ピアノ	[Yellow bar indicating piano part]						
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral parts]						
楽器	Orch.			Orch.			

小節	651	660	670	680	690	700
区分				R3		
拍子 テンポ	$\frac{4}{4}$ Adagio		$\frac{3}{4}$ Tempo primo(=80)			
調性				C:		
ピアノ	[Yellow bar indicating piano part]					
オーケストラ	[Yellow and grey bars indicating orchestral parts]					
楽器	Orch.			Strings	Cl.	Cl.
				Fg.	Fg.	Fg.

ピアノ協奏曲第7番 第2楽章

小節	701	710	720	730	740	750
区分						
拍子 テンポ						
調性						
ピアノ	[Yellow bar indicating piano presence]					
オーケストラ	[Yellow bars indicating orchestra presence]					
楽器	Orch.			Orch.		

第 2 楽章

1. 形式

形式は、ロンド形式で書かれており、構成は、R1（第 1～114 小節）、E1（第 115～391 小節）、R2（第 392～444 小節）、E2（第 445～672 小節）、R3（第 673～750 小節）、となっている。フィールドの全ての協奏曲の終楽章において最も長い。

R1 は、第 1～16 小節までオーケストラの導入によって、この楽章の特徴であるウイナナーワルツの雰囲気醸し出され、第 17～24 小節までピアノによってワルツの主題が奏される【譜例 1】。その後、第 25～92 小節まで 3 回主題が登場する。第 93～114 小節まで主題の要素を使用した旋律で R1 が終わる。E1 は、第 115～159 小節まで民族舞踊風な旋律が奏され【譜例 2】、第 160～220 小節までは 3 連符が連なる軽快な旋律である。第 221～241 小節までは、オーケストラのみで休符を多く間に挟む静けさが現れ、第 242～268 小節までは再び舞踊風な旋律が奏される。第 269～391 小節まで主に 3 連符が連なる旋律と付点のリズムが連なる旋律が続くが、そのうち第 305～329 小節は第 160～175 小節までの音型と酷似しており、また第 330～344 小節までは第 289～303 小節までと酷似している。R2 は、第 392～420 小節まで主題が再現され、第 421～436 小節までは第 93～114 小節までの再現である。第 437～444 小節までは、第 9～16 小節までの再現をし E2 へと繋ぐ。E2 は、第 445～506 小節まで f^2 音の連打の後にオクターヴが連なる新しい旋律が登場する【譜例 3】。第 507～554 小節まで、3 連符や E2 の出だしの要素を使用した旋律が続き、第 555～582 小節までは E2 の冒頭である第 445～446 小節の旋律が 3 連符の伴奏によって奏される。第 583～621 小節までも冒頭の旋律を使用した旋律が続き、第 622～637 小節までは E1 の第 114～126 小節までを少し変化させた旋律が現れる。第 638～657 小節までは、再び第 555～582 小節までの旋律が現れる。第 658～672 小節までは、R3 への橋渡しの部分であるが、急に拍子とテンポが変化し曲の雰囲気が変わる特徴的な箇所である【譜例 4】。この箇所はオーケストラのみで奏されている。R3 は、第 673～718 小節まで主題が 3 連符で装飾されて再現され、第 719～746 小節まで音階的な旋律で終止へと近づき、第 747～750 小節は第 9～16 小節までの旋律を再現して終わる。

【譜例 1】

Musical score for Example 1, measures 17-22. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic in the first measure and a forte (f) dynamic in the sixth measure. The melody in the right hand consists of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

【譜例 2】

Musical score for Example 2, measures 115-120. The score is in 2/4 time and features a forte (f) dynamic in the fifth measure. A red label 'E1' is positioned above the staff. The melody in the right hand includes slurs and eighth-note patterns, while the left hand has a simple accompaniment.

【譜例 3】

Musical score for Example 3, measures 445-450. The score is in 2/4 time. A red label 'f² 音の連打' is placed above the first measure, and another red label 'オクターヴが連なる旋律' is placed above the fifth measure. The right hand features a rapid sixteenth-note run followed by a melodic line with slurs, while the left hand has a simple accompaniment.

【譜例 4】

Musical score for Example 4, measures 658-663. The score is in 3/4 time and marked 'Adagio (MM. ♩ = 66)'. It features a forte (f) dynamic in the first measure. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

2. 旋律

ピアノとオーケストラにおける旋律の関係は①、②、③、④、⑤の全てに当てはまる。共演は、第 42～52 小節、第 59～63 小節、第 127～142 小節、第 149～156 小節、第 212～219 小節、第 263～269 小節、第 284～288 小節、第 293～305 小節、第 334～346 小節、第 444～455 小節、第 469～476 小節、第 507～522 小節、第 530～534 小節、第 591～602 小節、第 650～656 小節、第 681～703 小節、第 720～735 小節までとなっており、その割合は約 25%である。

3. 拍子とテンポ

拍子は 4 分の 3 拍子で、テンポは *Allegro moderato* であるが、第 658～672 小節までは拍子が 4 分の 4 拍子、テンポが *Adagio* に変化し、第 673 小節から元の拍子とテンポに戻る。

4. 調性

調性は、R1 が主調の C dur で、E1 も主調の C dur で始まるが途中で属調の G dur、D dur へと転調し再び属調の G dur へ戻る。そして、G dur から属調の同主調の g moll への転調を繰り返す。R2 は主調の C dur で、E2 は下屬調の F dur → A dur → 下屬調の F dur → 下屬調の平行調の d moll → D dur → B dur → 同主調の c moll へと転調する。R3 で主調の C dur へと戻る。従って調性は、主調と下屬調、属調が中心であるが、同主調、下屬調の平行調、属調の同主調、遠隔調の D dur、A dur、B dur の使用も見られる。

5. 楽器

楽器編成は、フルート（2 管）、オーボエ（2 管）、クラリネット（2 管）、ファゴット（2 管）、ホルン（2 管）、トランペット（2 管）、トロンボーン（1 管）、ティンパニ、弦楽器である。弦楽器は、第 19～20 小節、第 207～212 小節、第 357～359 小節、第 379～391 小節、第 497～500 小節は、チェロとコントラバスが分離しているが、それ以外は分離せずに同一の旋律を奏でている。オーケストラのみの箇所は、第 1～16 小節、第 25～28 小節、第 93～114 小節、第 156～159 小節、第 221～241 小節、第 366～391 小節、第 400～406 小節、第 408～410 小

節、第 421～444 小節、第 460～468 小節、第 499～500 小節、第 535～538 小節、第 545～554 小節、第 603～605 小節、第 622～625 小節、第 658～672 小節、第 707～718 小節、第 737～738 小節、第 741～742 小節、第 747～750 小節である。オーケストラの独奏楽器は、第 42 小節からのクラリネット、第 45 小節のオーボエ、第 46 小節のクラリネット、第 47 小節からのフルートがピアノと同一の旋律を奏する。第 127 小節からのオーボエ、129 小節からのクラリネット、第 131 小節からのファゴット、第 132 小節からのフルート、第 135 小節からのクラリネット、そのクラリネットに加わる第 137 小節からのオーボエ、第 139 小節からのクラリネットとファゴットが主旋律を担当し、ピアノが伴奏となる。第 193 小節からの第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンはピアノと同一の旋律を奏する。第 200 小節のオーボエとファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 261 小節のホルン、第 263 小節のフルート、第 264 小節からのファゴット、第 267 小節のフルート、第 268 小節のクラリネットはピアノと同一の旋律を奏する。第 284 小節からのオーボエ、ファゴット、弦楽器群はピアノと異なる旋律を奏する。第 334 小節、第 336 小節の弦楽器、第 338 小節、第 340 小節のクラリネットとファゴットはピアノと異なる旋律を奏し、第 342 小節からのオーボエ、クラリネット、ファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 445 小節からのオーボエ、第 447 小節からのクラリネットとファゴット、第 449 小節のファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 469 小節からのオーボエ、第 471 小節からのクラリネットとファゴットはピアノと同一の旋律を奏する。第 507 小節からの第 1 ヴァイオリン、第 509 小節からの第 2 ヴァイオリン、第 511 小節からの第 1 ヴァイオリン、第 515 小節からのクラリネット、第 517 小節からのオーボエ、第 519 小節からのクラリネットはピアノと異なる旋律を奏する。第 682 小節からは弦楽器群がピアノと同一の旋律を奏するが、第 684～685 小節、第 688 小節、第 700～701 小節にはクラリネットとファゴットも加わりピアノと同一の旋律を奏する。

第3章

分析のまとめ

第3章では、第2章で試みた全7曲のピアノ協奏曲の分析結果を相互に比較検討しながら、その変遷過程を辿ってみたい。比較の観点は、第2章の分析の観点に基づいて、形式、旋律、拍子とテンポ、調性、楽器の5つである。その5つの観点について、形式と調性、旋律、拍子とテンポ、楽器の順にまとめていく。

第1節 形式と調性

第2章で行った分析の結果、全7曲のうち第1番、第2番、第4番、第5番、第6番は、3楽章形式で書かれており、第3番と第7番は緩徐楽章を持たない2楽章形式で書かれていた。2楽章形式については、次の章で詳しく述べることとする。

第1楽章は、全て二重提示部をもつソナタ形式で構成されている。緩徐楽章は、変奏曲形式、2部形式、ロンド形式で書かれており、全曲を通して統一性は見られないものの、2部形式がやや多い。終楽章は、全てロンド形式で構成されている。小節数は、第3番が第2番よりも先に書かれた見解を踏まえて考察すると⁷²、第1楽章と緩徐楽章は、おおよそ作品の番号が進むにつれて小節数が拡大している⁷³。それに対して、終楽章では、第3番までは拡大しているが、第4番以降減少していき、第7番で大幅に拡大する。それによって、第7番は第1楽章、終楽章共に、全7曲のうち最も小節数が多い作品となっている。

【各作品の小節数、形式】

第1番

楽章	小節数	形式
第1楽章	284小節	ソナタ形式
第2楽章	48小節	変奏曲形式
第3楽章	327小節	ロンド形式

第2番

第1楽章	504小節	ソナタ形式
第2楽章	58小節	2部形式
第3楽章	603小節	ロンド形式

⁷² これに関しては、本論文 p.80.を参照のこと。

⁷³ 第1楽章では、第4番と第6番、緩徐楽章では、第5番が例外である。

第3番

第1楽章	483小節	ソナタ形式
第2楽章	422小節	ロンド形式

第4番

第1楽章	402小節	ソナタ形式
第2楽章	59小節	2部形式
第3楽章	575小節	ロンド形式

第5番

楽章	小節数	形式
第1楽章	564小節	ソナタ形式
第2楽章	38小節	2部形式
第3楽章	340小節	ロンド形式

第6番

第1楽章	561小節	ソナタ形式
第2楽章	75小節	ロンド形式
第3楽章	269小節	ロンド形式

第7番

第1楽章	576小節	ソナタ形式
第2楽章	750小節	ロンド形式

続いて、第1楽章から順に楽章ごとにまとめていくが、ソナタ形式やロンド形式について分析する上で、調性は形式と深く関わりがあることから、調性も交えて考察していきたい。

まず、第1楽章では、主に第1主題(P)と第2主題(S)の関係を中心に見ていくこととする。提示部は、第1提示部と第2提示部に分けられ、第1提示部では第1主題がP1のみ、第2主題がS1のみであるのに対し、第2提示部では、第1主題がP1'~P3、第2主題がS1~S3まで拡大する。また、ほぼ全曲を通して第1提示部の第1主題と第2提示部の第1主題が異なっており、唯一、第2番の第2提示部の第1主題のみが、第1提示部の第1主題を装飾した旋律となっている。しかし、古典派の協奏曲において第2提示部で新しい旋律の第1主題が現れることは珍しいことではない。特徴が見られるのは、第1番と第6番、そして第7番であり、第6番は第2提示部でP3が登場し、S1の次に再びP1が奏される。第1番と第7番は、第1提示部でP1がSを挟んで2度繰り返されていることが共通している⁷⁴。また、第7番は第2提示部でS1の後半部分が先に登場し、続いて前半部分が登場する形になっている。

展開部は、最大で6つ、最少で3つに分かれている。特徴が見られるのは、第2番と第7番であり、第2番はDの間にS1が挿入されている。第7番はEが2箇所登場するところが特徴的である。

再現部は、第2番と第3番は第1主題と第2主題が全て再現されるのに対し、第4番は、第1主題がP2のみ、第7番はP1のみが再現される。特徴が見られるのは、第1番と第6番であり、第1番は、第1主題が全く再現されず第2主題のみが再現されるのに対し⁷⁵、第6番は、第2主題が全く再現されずに第1主題のうちP2のみ再現される。

次に、調性について見ていこう。全7曲を通して、提示部では主調、展開部では遠隔調、再現部では主調が最も多く使用されていた。また、最も転調が多いのは展開部である。

提示部における第1主題と第2主題の調性関係を中心に見ていくと、第1~第4番までは、第1主題は主調、第2主題は属調である。第5番、第6番では、第1提示部においては、第1主題と第2主題の両方とも主調で、第2提示部で第1主題は主調(但し、第6番の第2提示部のP1を除く)、第2主題は属調へと変化する。第5番、第6番の例は、古典派の協奏曲の基本的な調性関係であり、モーツァルトのピアノ協奏曲においてよく見られる。第7番では、第1主題は主調(短調)で、第2主題は平行調となる。この例は、例えばベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番にもある。

再現部における第1主題と第2主題の調性関係は、第1~6番は、ほぼ一貫して主調(長調)となっており、第7番は第1主題は主調(短調)で第2主題が同主調(長調)に転調する。これも古典派の協奏曲の基本的な調性関係と言える。

⁷⁴ リンデマンの分析によると、モーツァルト、クラーマー、ドゥセク、フンメル、モシェレスらのピアノ協奏曲にも見られる。これに関しては以下の論文を参照のこと。

Stephan D. Lindeman. *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*. New York: Pendragon Press, 1999. pp.214-298.

⁷⁵ モーツァルトのピアノ協奏曲にも見られる。(Ibit.,p.258.)

この考察のまとめとして、第1～6番は変形も多々あるが、基本的には古典派の協奏曲を踏襲している。最も特徴があるのは第7番であり、展開部に挿入部が2箇所あり、そのうちの1つはノクターンが挿入されていることから、基本的なソナタ形式から逸脱していると言える。この新しい試みがシューマンに影響を及ぼすのである。また、全7曲の中で唯一短調で書かれていることも特徴である。古典派の協奏曲には、短調のピアノ協奏曲作品は少なく、モーツァルトは2例、ベートーヴェンは1例であった。しかし、初期ロマン派になると徐々に短調の作品が書かれるようになり、初期ロマン派の作曲家たちが作曲したピアノ協奏曲の代表作は、いずれも短調を主調としていることが共通の特色である⁷⁶。その影響は後の作曲家に現れ、メンデルスゾーン、ショパン、シューマンらの出版に至ったピアノ協奏曲は全て短調で書かれている⁷⁷。

このように、フィールドは伝統的な古典派の協奏曲の形式を守りつつも、自身の代表作になりえる独自の様式を追い求めていた様子が窺える。

⁷⁶ 小岩信治『ピアノ協奏曲の誕生 —19世紀ヴィルトゥオーソ音楽史—』春秋社、2012.
p.71.

⁷⁷ 同上 p.72.

【各作品の第1楽章の形式と調性】

	提示部		展開部		再現部	
第1番	第1提示部 P1 Es: S1 B: P1 Es:	第2提示部 P2 Es: S1 B:	D1 b: D2 c: D3 c:		S1 Es:	
第2番	P1 As: S1 Es:	P1' As: S1 Es: S2 Es: S3 es:→Es:	D1 es: D2 H: D3 as:→Fis:→f: S1 F:→f: D4 f: D5 f: D6 As:		P1 As: P1' As: S1 E:→As:→as: S2 As: S3 As:	
第3番	P1 Es: S1 B:	P2 Es: S1 B: S2 B:	D1 Fis:→f: D2 f: D3 c:→C:→c: D4 c:		P1 Es: P2 Es: S1 Es: S2 Es:	
第4番	P1 Es: S1 B:	P2 Es: S1 B: S2 B:	D1 c: D2 As: D3 as:→C: D4 c:→Es:		P2 Es: S1 Es: S2 Es:	
第5番	P1 C: S1 C:	P2 C: S1 G:	D1 B: D2 B: D3 c:→a:→E: D4 E:→e: D5 C:		P2 C:→c: S1 C:	
第6番	P1 C: S1 C:	P2 C: P3 C: S1 G: P1 G:	D1 B: D2 B: D3 b: D4 d:→F: D5 a:→C:		P2 C:	
第7番	P1 c: S1 Es: P1 c:	P2 c: S1 c: (後半) S1 Es: (前半) S2 Es: S3 Es:	E1 G: D1 g: D2 c:→a: E2 A: D3 c:		P1 c: S1 C: S2 C: S3 C:	

緩徐楽章は、第1番が変奏曲形式、第2番、第4番、第5番が2部形式、第6番がロンド形式で書かれている。そのうち、形式においては5曲中3曲に用いられていた2部形式を取り上げることとする。

3曲のうち、第2番と第5番は1つの主題によって構成された2部形式であるが、2曲とも第2部にそれぞれ主題以外の短い旋律が挿入されているのが特徴である。第4番は、代表的な2部形式となっている。

調性は、第1番、第2番、第5番は、ほぼ一貫して主調のまま転調は行われぬ。第4番は、主調が中心であり、平行調と下屬調の平行調も使用される。また、Cでピカルディの3度の効果をもって終わることが特徴である。第6番は、Rが常に主調で、Eは平行調と下屬調の平行調が使用されている。このように、緩徐楽章において遠隔調は使用されず、近親調のみが使用されているのが特徴である。

【各作品の緩徐楽章の形式と調性】

第1番 変奏曲形式	Thm. – Cad. – Var. I – Cad. – Cad. – Var. II – Cad. – C							
	B:		B:		B:		B:	
第2番 2部形式	A (a1 – a2) Es: Es:			A' (a3 – Cad. 風 – a4) f: → Es: Es:			C Es:	
第4番 2部形式	A (a1 – a2) g: B:			B (b1 – b2) g: Es: → g:			C G:	
第5番 2部形式	A (a1 – a2) C: C:			A' (a2' – E – a1') C: C: C:				
第6番 ロンド形式	R1 E:	E1 fis:	R2 E:	Cad. E:	E2 cis:	R3 E:	C E:	

終楽章は、全てロンド形式で書かれているが、第3番が大ロンド形式(複雑ロンド形式)なのに対し、それ以外は全て小ロンド形式(単純ロンド形式)である。注目すべき点として、第1番、第2番、第3番、第4番のEの部分にRの要素が含まれていることが挙げられる。

調性の面から見ると主要主題であるRが常に主調となっており、Eは、主調や同主調、下調、属調から始まり、その後様々な調へ転調する。第5番と第6番は、RとEが必ず主調から始まり、あまり転調が行われない。また、第3番、第4番、第7番はE1も主調から始まっている。このように、Rが常に主調で登場する点においてはロンド形式であるが、Rと同じ調から始まるEが多く、また旋律にRの素材を使用している点からも、一般的なロンド形式とは異なっている。

【各作品の終楽章の調性】

第1番	R1	E1	R2	E2	R3					
	Es:→Des: →f:	B:→g:→F: →B:	Es:	es:	Es:					
第2番	R1	E1	R2	E2	R3	C				
	As:	Es:	As:	as:→H:→h:→ H:→as:→Es:	As:	As:				
第3番	I	R1	E1	R2	E2	R3	E3	R4	C	
	Es:	Es:	Es:→B:	Es:	Es: → B:	Es:→es: →Es:	es: → Ges:→c: →C: → As:→es:	Es:	Es:	
第4番	R1	E1	R2	E2	R3	C				
	Es: → es: →Es:	Es: → Ges: →B:→G:	Es:	es:→C:→c:→ As:→es:	Es:	Es:→es: →Es:				
第5番	R1	E1	R2	E2	R3					
	C:	C:→g:→G:	C:	C:→c:→C:	C:					
第6番	R1	E1	R2	E2	R3					
	C:	C:→G:	C: → G: →C:	C:→c:	C:					
第7番	R1	E1	R2	E2	R3					
	C:	C:→G:→D: →G:→g:→ G:→g→G:	C:	F:→A:→F:→ d:→D:→B:→ c:	C:					

第2節 旋律

ピアノとオーケストラの共演の割合をまとめたところ（下図参照）、全7曲の平均が第1楽章では約3割（約29%）、第2楽章では4割弱（約36%）、第3楽章では約3割（約29%）、という結果となった⁷⁸。このことから、ピアノとオーケストラの共演の割合が最も高いのは第2楽章であると言える。全楽章において、作品の番号が進むにつれ、その割合が高くなるわけではなく、第1楽章では最も低いもので13%、最も高いもので45%、第2楽章では最も低いもので0%、最も高いもので60%、第3楽章では最も低いもので3%、最も高いもので43%、というように、割合の高低差が見られる。

馬淵によると、シューマンのピアノ協奏曲における共演の割合は、第1楽章は4割弱、緩徐楽章は4割弱、第3楽章は2割弱であるという。また、第1楽章で見ると、ベートーヴェンでは3割弱、メンデルスゾーンでは2割弱である⁷⁹。このことから、第1楽章の割合ではフィールドはベートーヴェンに近いことが分かる。

フィールドとシューマンを比較してみると、第1楽章はシューマンの方が割合が高く、緩徐楽章はほぼ同一であり、第3楽章はフィールドの方が割合が高かった。また、作品ごとで見ると第6番の割合が最も近く、第4番では緩徐楽章は4割には届いていないが、終楽章はシューマンの割合の倍近くになっている。第7番においては第1楽章と終楽章の両方ともシューマンの割合を上回っており、共演の割合が高いことが分かった。

【ピアノとオーケストラの共演の割合】

	第1楽章	緩徐楽章	終楽章
第1番	約20%	約21%	約17%
第2番	約20%	約60%	約39%
第3番	約13%	/	約39%
第4番	約37%	約25%	約43%
第5番	約28%	0%	約3%
第6番	約38%	約36%	約22%
第7番	約45%	/	約25%
平均	約29%	約36%	約29%

⁷⁸ なお、馬淵の論文に倣って、第1楽章は第1提示部を除いた残り全体に対して算出することとする。

⁷⁹ 馬淵元子「シューマンのピアノ協奏曲の理念」『音楽学』第40巻 第2号、1994. p.147. また、緩徐楽章の割合は記述されていなかったため、私が算出したものとする。

第3節 拍子とテンポ

拍子とテンポを見てみると、拍子では、4分の4拍子、4分の2拍子、4分の3拍子、8分の6拍子が使用されている。全曲を通して、一番使用されていたのは4分の4拍子と4分の2拍子で、共に19曲中6曲であった。楽章ごとで見ると、第1楽章では、7曲中5曲が4分の4拍子で書かれており、第5番と第7番のみが4分3拍子である。緩徐楽章では、5曲中3曲が8分の6拍子で書かれており、終楽章では、7曲中5曲が4分の2拍子で、第3番と第7番のみが4分の3拍子であった。また、第5番の第3楽章と第7番全体において、途中で拍子が変わっているのが特徴である。

テンポでは、第1楽章では *Allegro moderato* が多く、緩徐楽章では、ほぼ *Adagio* である。終楽章は、第1楽章、緩徐楽章と違って統一性は見られないが、*Allegro* などの比較的早いテンポが多い。また、曲の途中でテンポが変化する箇所は、第1楽章では、展開部で行われることが多い。緩徐楽章では、コーダなどの曲の終盤部分において行われ、終楽章では、E2とR3で多く変化している。

【各作品の拍子とテンポ】

第1番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	4/4	<i>Allegro</i>
第2楽章	4/4	<i>Adagio non troppo</i> → <i>Allegro</i> (Cad.)→ <i>Tempo I mo</i> (C)
第3楽章	2/4	<i>Allegro vivace</i>

第2番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	4/4	<i>Allegro moderato</i> → <i>più moderato</i> (P1)→ <i>Tempo primo</i> (S3)→ <i>poco più moderato</i> (D4)
第2楽章	6/8	<i>Poco Adagio</i> → <i>Un poco ritard e morendo</i> (C)
第3楽章	2/4	<i>Moderato innocente</i>

第3番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	4/4	<i>Allegro moderato</i>
第2楽章	3/4	<i>Tempo di Polacca</i> → <i>Più moderato</i> (E3)

第4番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	4/4	Allegro moderato
第2楽章	6/8	Un poco adagio
第3楽章	2/4	Allegretto

第5番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	3/4	Allegro→L'orage(D3)→A tempo(P2)
第2楽章	2/4	Adagio→Allegro vivace(E)→Adagio(a1')
第3楽章	2/4 → 6/8 (E2) → 2/4 (R3)	Allegro→Allegretto(E2)→Allegro(R3)

第6番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	4/4	Allegro moderato→più lento(D5)→Tempo I (D5)
第2楽章	6/8	Larghetto
第3楽章	2/4	Moderato→Più moto(E2)

第7番

楽章	拍子	テンポ
第1楽章	3/4 → 6/8 (E1) → 3/4 (D1)	Allegro moderato→ノクターン(E1)→Tempo I (D1)
第2楽章	3/4 → 4/4 (E2) → 3/4 (R3)	Allegro moderato→Adagio(E2)→Tempo primo(R3)

第4節 楽器

楽器については、まず楽器編成から見ていくこととする。楽器は、フルート、オーボエ、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペット、トロンボーン、ティンパニ、パーカッション、弦楽器が使用されている。第1楽章と終楽章はほぼ同一の編成であるが、緩徐楽章は他の楽章に比べて楽器編成が小さい。第2番と第4番では、弦楽器のみの編成である。全体的に見ると、第3番でトロンボーン以外の管楽器が2管ずつ使用されている点で、作品の番号が進むにつれて楽器編成が大きくなるわけではないが、第7番においては明らかに楽器編成の拡大が見て取れる。第7番は、管楽器がフルート(2管)、オーボエ(2管)、クラリネット(2管)、ファゴット(2管)、ホルン(2管)、トランペット(2管)、トロンボーンが使用されており、全7曲の中で最も大きい楽器編成となっている。

各楽器ごとに見ていくと、フルートは、第2番と第4番の緩徐楽章以外の全てに使用されており、1管編成が多い。オーボエは、第1番、第3番、第6番、第7番で使用されており、ほぼ2管編成である。クラリネットは、第2番から使用されるが、第2番と第4番の緩徐楽章では使用されない。編成は全て2管編成である。ファゴットとホルンは、フルートと同じく、第2番と第4番の緩徐楽章以外の全てに使用されており、ほぼ2管編成である。トランペットは、緩徐楽章で使用されない場合が多く、第1番、第2番、第4番、第6番の緩徐楽章では使用されていない。編成は全て2管編成である。トロンボーンは、第5番以降に使用されるが、第6番では第1楽章のみに使用される。編成は全て1管編成である。ティンパニは、全7曲を通して緩徐楽章では使用されていない。パーカッションは、第5番の第1楽章のみに使用され、展開部での「嵐」を表現している部分で見られる。弦楽器は全7曲全ての楽章に使用される。また、弦楽器のチェロとコントラバスは、第2番の緩徐楽章から異なる旋律を奏でる分離が見られる。その割合を調べたところ(p.209参照)、最も分離しているのは第2番の緩徐楽章であり、第5番は全体的に分離の割合が高い。全体的に、チェロとコントラバスは同一の旋律を奏でることが多いことが分かる。

	Fl.	Ob.	Cl.	Fg.	Cor.	Trp.	Trb.	Timp.	Perc.	VI. I	VI. II	Va.	Vc.	Cb.
第1番														
第1楽章	○	○(2管)	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	○	○	×	○	○(2管)	×	×	×	×	○	○	○	○	○
第3楽章	○	○(2管)	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第2番														
第1楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	×	×	×	×	×	×	×	×	×	○	○	○	○	○
第3楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第3番														
第1楽章	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第4番														
第1楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	×	×	×	×	×	×	×	×	×	○	○	○	○	○
第3楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第5番														
第1楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	○	○	○	○	○	○	○
第2楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	×	×	○	○	○	○	○
第3楽章	○	×	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	○	×	○	○	○	○	○
第6番														
第1楽章	○	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	○	○	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	×	×	×	○	○	○	○	○
第3楽章	○	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	×	○	×	○	○	○	○	○
第7番														
第1楽章	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	○	×	○	○	○	○	○
第2楽章	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○(2管)	○	○	×	○	○	○	○	○

管楽器の○で(2管)と表記のないものは全て1管である。

【チェロとコントラバスの旋律の関係】

	第1楽章	第2楽章	第3楽章
第1番	同一	同一	同一
第2番	同一	同一 約4% 分離 約96%	同一 約96% 分離 約4%
第3番	同一	同一 約98% 分離 約2%	/
第4番	同一 約96% 分離 約4%	同一	同一
第5番	同一 約30% 分離 約70%	同一 約14% 分離 約86%	同一 約53% 分離 約47%
第6番	同一 約86% 分離 約14%	同一	同一
第7番	同一 約76% 分離 約24%	同一 約94% 分離 約6%	/

第4章

2 楽章形式とノクターン様式

第1節 2楽章形式へのこだわり

第3章では、形式、旋律、拍子とテンポ、調性、楽器の5つの観点から分析のまとめを試みたが、そこから見えてくるものは第7番の存在の大きさである。なぜなら、形式が576小節と750小節という長大な長さを持つ2楽章形式であること、そして唯一の短調（ハ短調）であること、ピアノとオーケストラの共演の割合が、第1楽章では45%と非常に高いこと、2つの楽章とも拍子とテンポが変化し、楽器編成も最も大きいからである。おそらくや第7番が彼にとっての終着点であったのではないだろうか。とりわけ、緩徐楽章を独立させずに第1楽章の中にノクターンを挿入していることから、2楽章形式へのこだわりも感じられる。そこで、第4章第1節ではフィールドの2楽章形式と、その他の作曲家の2楽章形式の作品について述べていくこととする。

1. フィールドの2楽章形式

緩徐楽章を持つものは第1番、第2番、第4番、第5番、第6番で、3楽章形式で書かれており、緩徐楽章を持たないものは第3番と第7番で、2楽章形式で書かれている。一見、緩徐楽章を持つ3楽章形式が多いように見えるが、第1番はもともと2楽章形式で書かれた可能性があり、同時代の作曲家グリフィンやシュタイベルトが、第2楽章にスコットランド民謡を取り入れて成功を収めたことに基づいて、後になって第2楽章を作曲した可能性がある。また、第5番は3楽章形式ではあるが、第2楽章は短く、次に続く第3楽章の導入のようでもある。そして、第6番は、第2楽章に、先に作曲した<ノクターン第6番 F dur>を E dur に調性を変えて転用しており、第6番のオリジナルな第2楽章ではない。

フィールドのピアノ協奏曲全曲に対しての緩徐楽章の割合を導き出したところ⁸⁰、計5曲における割合は、約6%となった〔(7.4+5+5.6+4+8)÷5〕。同じようにベートーヴェン、メンデルスゾーン、ショパン、シューマンのピアノ協奏曲で算出したところ⁸¹、ベートーヴェンは約8.4%、メンデルスゾーンは約13%、ショパンは約9.3%、シューマンは約7%であった。この結果、フィールドのピアノ協奏曲はベートーヴェンとメンデルスゾーン、ショパン、シューマンのものに比べて緩徐楽章の割合が少ないことが分かる。

⁸⁰ 3楽章形式の協奏曲に統一して割り出したため、第3番と第7番は省くこととする。

⁸¹ 対象とするピアノ協奏曲は、ベートーヴェンが第1～5番の5曲、メンデルスゾーンが第1番と第2番の2曲、ショパンが第1番と第2番の2曲、シューマンがイ短調の1曲である。

【フィールドのピアノ協奏曲における緩徐楽章の割合】

第1番

第1楽章 284小節	第2楽章 49小節	第3楽章 327小節
------------	-----------	------------

計 660 小節

第2楽章の割合・・・約 7.4%

第2番

第1楽章 504小節	第2楽章 58小節	第3楽章 602小節
------------	-----------	------------

計 1164 小節

第2楽章の割合・・・約 5%

第4番

第1楽章 403小節	第2楽章 58小節	第3楽章 583小節
------------	-----------	------------

計 1044 小節

第2楽章の割合・・・約 5.6%

第5番

第1楽章 567小節	第2楽章 38小節	第3楽章 336小節
------------	-----------	------------

計 941 小節

第2楽章の割合・・・約 4%

第6番

第1楽章 561小節	第2楽章 75小節	第3楽章 269小節
------------	-----------	------------

計 905 小節

第2楽章の割合・・・約 8%

そもそも、緩徐楽章はノクターン風の旋律との関わりがある。第2番の第2楽章は、ノクターン風のテーマを持ち、後に室内楽曲〈セレナーデ〉として出版されている。また、第3番は2楽章形式であるが、ピゴットによるとこの曲を演奏する際には、しばしば第1楽章と第2楽章の間にオーケストラの伴奏を伴ってノクターンを演奏したという⁸²。《ピアノソナタ》でもこれと同様であったという⁸³。また、第4番の第2楽章も、後になってピアノ独奏曲〈シチリアーノ〉として出版されている。こうして見ると、フィールドにとっての緩徐楽章というのは、すでに書かれてある曲を転用したり、それとは反対に楽譜に書かれていなくてもノクターンを演奏したり、第2楽章を室内楽やピアノソロ用に再出版したりと、第2楽章の扱いが軽いように思われる。このことについて、ピゴットは、「フィールドはピアノのための *Adagio* を書くなんて馬鹿だと言った」という記述もしている⁸⁴。

ピアノ協奏曲第3番と第7番の他、先述したように《ピアノソナタ》の全4曲、そして室内楽曲である《喜遊曲第2番》も2楽章形式で書かれていることから、フィールドの作品には2楽章形式で書かれたものが多く見られると言える。では、フィールド以外の作曲家のピアノ協奏曲ではどうであろうか。

2. フィールド以外の2楽章形式

ピゴットによれば、フィールドの2楽章形式については、トンマーズ・ジョルダーニの影響があるとしている⁸⁵。そこで、ジョルダーニの《6つのピアノ協奏曲 op.14》を調べたところ、全6曲のうち第1番、第4番、第5番の3曲が2楽章形式で、第2番、第4番、第6番の3曲が3楽章形式で作曲されていた。また、ジョルダーニは、J.C.バッハの様式に影響を受けており、J.C.バッハの《6つのクラヴサンのための協奏曲 op.1》では、全6曲のうち第1番、第2番、第3番、第5番の4曲が2楽章形式で、第4番と第6番の2曲が3楽章形式であった。このように、2楽章形式はJ.C.バッハも用いており⁸⁶、その形式が受け継がれてフィールドの時代の音楽家たちにも影響を与えたのである。実際、フィールドと同

⁸² Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field 1782-1837 Creator of the Nocturne*. London:Faber and Faber, 1973. pp.157-158.

⁸³ Ibid.,p.203.

⁸⁴ Ibid.,p.202.

⁸⁵ Ibid.,p.146.

⁸⁶ J.C.バッハの協奏交響曲の約3分の1はギャラントな2楽章形式、ソナタの大部分も2楽章形式であったという。(Ernest Warburton.「バッハ(12)ヨハン・クリスティアン」角倉一朗訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第13巻、講談社、1996.p.204.)

時代の作曲家であるダニエル・シュタイベルトや、ヤン・ラジスラフ・ドゥセクのピアノ協奏曲にも2楽章形式が見られる。シュタイベルトは、8曲ピアノ協奏曲を作曲しているが、そのうち4曲が2楽章形式で書かれている。また、ドゥセクは多くのピアノ協奏曲を作曲しており、その中で2楽章形式のものが3曲見られる。シュタイベルトとドゥセクが初めて2楽章形式のピアノ協奏曲を出版したのが、いずれもフィールドが《ピアノ協奏曲第1番》を初演する1799年よりも前であることから、フィールドが形式面においてもこの2人から影響を受けていたことが分かる。

また、ジョルダナーニ、J.C.バッハ、シュタイベルト、ドゥセク、フィールドらに共通することは、ロンドンの音楽界で活躍した人物ということである。その当時、民衆の好みを作品に取り入れることは珍しいことではなかった。例えば、J.C.バッハは、二重提示部を持つ古典派協奏曲が完成した後も、ヨーロッパ大陸向けの作品にはリトルネッロ形式を使用し、ロンドンでは二重提示部をもつソナタ形式で作曲していた、という記述もある⁸⁷。2楽章形式もまたロンドンの民衆の好みの一つであったのではないだろうか。

フィールドの2楽章形式は、彼が緩徐楽章を独立した楽章として位置づけることへの、ためらいからくるものであり、ピアノ協奏曲を作曲していく過程で2楽章形式を用いた独自の様式を模索していたのではないだろうか。《ピアノソナタ》の全曲と初期の《ピアノ協奏曲》が2楽章形式で書かれたこと、そして最後の《ピアノ協奏曲第7番》もそうであることから、やはりフィールドにとって2楽章形式へのこだわりは強いものであったと考えられる。

⁸⁷ Edwin J. Simon. "The Double Exposition in The Classic Concerto," *Journal of the American Musicological Society* X, 1957. p.117.

作曲者	作品名	出版年	楽章数
Johann Christian Bach (1735-1782)	6つのクラヴサンのための協奏曲 Op.1 第1番 変ロ長調	1763年頃	2楽章形式 I. 変ロ長調 II. 変ロ長調
	第2番 イ長調		2楽章形式 I. イ長調 II. イ長調
	第3番 ヘ長調		2楽章形式 I. ヘ長調 II. ヘ長調
	第4番 ト長調		3楽章形式 I. ト長調 II. ハ長調 III. ト長調
	第5番 ハ長調		2楽章形式 I. ハ長調 II. ハ長調
	第6番 ニ長調		3楽章形式 I. ニ長調 II. ト長調 III. ニ長調

作曲者	作品名	出版年	楽章数
Tommaso Giordani (1730-1806)	6つのピアノ協奏曲 第1番 へ長調 Op.14	1776年	2楽章形式 Ⅰ. へ長調 Ⅱ. へ長調
	第2番 変ロ長調		3楽章形式 Ⅰ. 変ロ長調 Ⅱ. 変ホ長調 Ⅲ. 変ロ長調
	第3番 変ロ長調		3楽章形式 Ⅰ. ハ長調 Ⅱ. へ長調 Ⅲ. ハ長調
	第4番 変ホ長調		2楽章形式 Ⅰ. 変ホ長調 Ⅱ. 変ホ長調
	第5番 ニ長調		2楽章形式 Ⅰ. ニ長調 Ⅱ. ニ長調
	第6番 ト長調		3楽章形式 Ⅰ. ト長調 Ⅱ. ハ長調 Ⅲ. ト長調

作曲者	作品名	出版年	楽章数
Jan Ladislav Dussek (1760-1812)	ピアノ協奏曲 変ホ長調 Op.3	1787年	3楽章形式 Ⅰ. 変ホ長調 Ⅱ. ハ短調 Ⅲ. 変ホ長調
	ピアノまたはハーブの 為の協奏曲 変ホ長調 Op.15 The Plough Boy	1791年	3楽章形式 Ⅰ. 変ホ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. 変ホ長調
	ピアノ協奏曲 ヘ長調 Op.14	1791年?	3楽章形式 Ⅰ. ヘ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. ヘ長調
	ピアノまたはハーブの 為の協奏曲 ヘ長調 Op.17	1792年頃	3楽章形式 Ⅰ. ヘ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. ヘ長調
	ピアノ協奏曲 変ロ長調 Op.22	1793年	3楽章形式 Ⅰ. 変ロ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. 変ロ長調
	ピアノ協奏曲 ヘ長調 Op.27	1794年	3楽章形式 Ⅰ. ヘ長調 Ⅱ. 変イ長調 Ⅲ. ヘ長調
	ピアノ協奏曲 ハ長調 Op.29	1795年	3楽章形式 Ⅰ. ハ長調 Ⅱ. ト長調 Ⅲ. ハ長調
	ピアノまたはハーブの 為の協奏曲 ハ長調 Op.30	1795年	2楽章形式 Ⅰ. ハ長調 Ⅱ. ハ長調

作曲者	作品名	出版年	楽章数
Jan Ladislav Dussek	ピアノまたはハープの為 の協奏曲 へ長調 The Favourite	1798年?	2楽章形式 Ⅰ. へ長調 Ⅱ. へ長調
	ピアノ協奏曲 変ロ長調 Op.40 Military	1798年	2楽章形式 Ⅰ. 変ロ長調 Ⅱ. 変ロ長調
	ピアノ協奏曲 ト短調 Op.49	1801年	3楽章形式 Ⅰ. ト短調 Ⅱ. 変ホ長調 Ⅲ. ト短調
	2台ピアノの為の協奏曲 変ロ長調 Op.63	1807年	3楽章形式 Ⅰ. 変ロ長調 Ⅱ. 変ホ長調 Ⅲ. 変ロ長調
	ピアノ協奏曲 変ホ長調 Op.70	1810年	3楽章形式 Ⅰ. 変ホ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. 変ホ長調

作曲者	作品名	出版年（作曲年）	楽章数
Daniel Steibelt (1765-1823)	ピアノ協奏曲 第1番 ハ長調	1796年	2楽章形式 Ⅰ. ハ長調 Ⅱ. ハ短調
	ピアノ協奏曲 第2番 ホ短調	1796年頃	2楽章形式 Ⅰ. ホ短調 Ⅱ. ホ短調
	ピアノ協奏曲 第3番 ホ長調 Op.33 L'orage	1799年	3楽章形式 Ⅰ. ホ長調 Ⅱ. イ長調 Ⅲ. ホ長調
	ピアノ協奏曲 第4番 変ホ長調	1800年頃	不明
	ピアノ協奏曲 第5番 変ホ長調 Op.64 A la chasse	1802年	3楽章形式 Ⅰ. 変ホ長調 Ⅱ. 変ロ長調 Ⅲ. 変ホ長調
	ピアノ協奏曲 第6番 ト短調 Le voyage au Mont St Bernard	1816年頃	2楽章形式 Ⅰ. ト短調 Ⅱ. ト短調
	ピアノ協奏曲 第7番 ホ短調 Grand Military Concerto,dans le genre des Grecs	1816年頃	2楽章形式 Ⅰ. ホ短調 Ⅱ. ホ長調 却
	ピアノ協奏曲 第8番 変ホ長調	1820年作曲 未出版	

第2節 ノクターン様式との関わり

第1節では、緩徐楽章の扱いの軽さと2楽章形式へのこだわりについて考察したが、緩徐楽章においては、ノクターンそのものやノクターン風の旋律との関わりがあることが分かった。そもそも、一般的にノクターンという曲種を書き始めたのはフィールドであると言われているが、《ピアノ協奏曲第1番》と〈ノクターン第1番〉の出版年が近いこと⁸⁸、第2章での分析の中でもノクターン風の旋律が登場していたことなどから、ピアノ協奏曲とノクターンは相互に関係し合っているのではないだろうか。また、池須は、フィールドのピアノ協奏曲の第1楽章とノクターンを結びつけて修士論文を書いているが、それに対して緩徐楽章こそノクターンとの関わりが深いのではないかと、との指摘もされている⁸⁹。第4章第2節では、これらのことを踏まえてノクターンの歴史と、フィールドのピアノ協奏曲の全楽章におけるノクターン的要素を述べていくこととする。

1. ノクターンの歴史

ノクターンとは、夜の情景を思わせる作品（夜想曲）と言われており、それはノクトゥルヌス *nocturnus*（ラテン語で「夜の」の意味）に由来している。19世紀には、即興曲や幻想曲などの性格的小品 *character piece* と呼ばれるピアノ小品が盛んに作られるようになったが、ピアノ独奏曲に初めて「ノクターン *nocturne*」という名称を付けたのがフィールドである。しかし、フィールドは初め「ロマンス」として出版した曲を、後に「ノクターン」として出版したり、〈ノクターン第5番〉を自筆原稿では「セレナーデ」と名付けているなど⁹⁰、同じノクターン作品でも様々な呼び名で呼び換えられており、フィールドの中で、当初ノクターンという題名を付けることが必ずしも確立していなかったことが窺える。また、「ノクターン」という馴染みのない名称に出版社が抵抗を感じ、「ロマンス」などの親しみのある名称を使用することを主張した可能性もある⁹¹。

フィールドのノクターンの特徴は、旋律は表情豊かにゆったりと歌うような旋律で、細かい連符や装飾が用いられることもある。伴奏は広い音域にまたがる左手の分散和音からなるものが多く、最低音がペダルを有することが挙げられる。テンパーリーは、フィール

⁸⁸ フィールドのノクターン第1番が出版されたのは1812年であり、フィールドのピアノ協奏曲第1番が出版された翌年である。

⁸⁹ 注4参照。

⁹⁰ Nicholas Temperley. "John Field and the First Nocturn" *Music and Letters* 56, 1975. p.337.

⁹¹ 細野基子 「フィールド・ノクターン誕生の背景」『上野学園創立85周年記念論文集』1985. pp.133-134.

ドのノクターン様式に最も近い例で、カンティレーナ（小さな歌曲。器楽では、抒情的な歌うような旋律を指す。）様式を予示していた作品として、1809年に出版されたドゥセクの《ピアノとヴァイオリンとホルン（ヴィオラ）のためのノットウルノ・コンチェルタンテ op.68》を挙げている⁹²【譜例1】。

【譜例1】

ドゥセク：ピアノとヴァイオリンとホルン（ヴィオラ）のためのノットウルノ・コンチェルタンテ op.68（1809年出版）

(Bärenreiter 版)

⁹² Temperley, op.cit., p.337. (なお、テンパーリーは op.65 としているが、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第2版、第7巻によれば (p.764)、op.65は《ピアノとフルートとチェロのための三重奏曲》であり、《ピアノとヴァイオリンとホルン（ヴィオラ）のためのノットウルノ・コンチェルタンテ》は op.68 となっているので、テンパーリーの誤りであると思われる。)

また、ノクターンにおいて注目すべきは、旋律ではなく伴奏であるとも述べている⁹³。この当時の作曲家たちが直面していた問題は、右手の表情豊かな旋律と左手の十分な広がりを持った和音をいかにして結びつけるか、ということであった。そのために19世紀初頭の作曲家たちが編み出したことは、左手の和音に変化するまで、最初の低いバスの音に対してサスティンペダルを使用することであった。最低音のバスの音をペダルで捉えることにより、和声に変化するまで十分に真ん中の音域で豊かな伴奏音型を表現することが出来た。これは、フィールドのノクターンの多くやショパンのノクターンにも見られる。

左手の伴奏型に注目すると、ハイドン、クレメンティ、モーツァルト、フンメルらは、手の広がりを超えて分散和音を拡大しようとはしなかった。それに対してベートーヴェンは、1803年頃に出版された作品（op.31、op.34、op.35）で、和声を広げる傾向を示し始めた。それが顕著に現れているのはop.34であるが、ペダルの使用は指示されておらず、旋律においてもオクターヴで平行する進行になっており、ノクターン様式の特徴である表情豊かに歌う旋律ではない【譜例2】。

【譜例2】

ベートーヴェン：変奏曲 op.34（1802年作曲、1803年出版）



(G.Henle Verlag 版)

他方で、フィールドに影響を与えたドゥセクは多くのノクターン風な旋律をすでに書いており、1797年に出版された《ピアノソナタ第3番》では、歌うような細かい旋律に、分散和音に全音符が伴う伴奏音型が見られる【譜例3】。この伴奏音型は、フィールドのノクターンにも登場するが、ドゥセクの作品にはペダルの指示がない。また、1800年に出版された《ピアノソナタ op.44》では、10度に広がりを持った伴奏音型が登場するが【譜例4】、テンパーリーによると最初のバスの音に対するペダルの使用は見られない、としている⁹⁴。

⁹³ Ibid.,p.337.

⁹⁴ Ibid.,p.338.

【譜例3】

ドゥセク：ピアノソナタ第3番 op.35 第2楽章（1797年出版）

Con espres:
Cres
dim

(Corri・Dufsek 社版)

【譜例4】

ドゥセク：ピアノソナタ「告別」 op.44 第2楽章（1800年出版）

ff
ff

(Longman・Clementi 社版)

ヨーゼフ・ヴェルフル Joseph Woelfl (1773-1812) が 1810~1811 年に出版した《ピアノソナタ第1番》でも、6連符の分散和音の伴奏が見られるが、オクターヴの範囲内に収まるものであり、ペダルの指示も見られない【譜例5】。

【譜例5】

Woelfl：ピアノソナタ第1番 op.55 第2楽章（1810-1811年出版）

fp
fp

(Clementi 社版)

また、テンパーリーは、最初のバスの音に対するペダルの使用を指示した最初の作曲家の可能性のある人物として、シュタイベルトを挙げており⁹⁵、1802年に出版された《ピアノソナタ ト長調 op.64》の第1楽章には、バスの音に対するペダルの使用が明確に示されている【譜例6】。

【譜例6】

シュタイベルト：ピアノソナタ op.64 第1楽章（1802年出版）

The image shows a musical score for the piano part of Schubert's Piano Sonata in D major, Op. 64, first movement. The score is written on a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is one sharp (F#). The score includes several measures with pedal markings 'Ped.' and 'rinf.' (ritardando) indicated by asterisks and arrows. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

(Da Capo Press 版)

同じくシュタイベルトが1810年に出版した《蝶々》でも、バスの音に対するペダルの使用が見られる【譜例7】。

【譜例7】

シュタイベルト：蝶々（1810年出版）

The image shows a musical score for Schubert's 'Papillons' (Butterflies). The score is written on a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The key signature is one flat (Bb). The score includes several measures with pedal markings 'Ped.' indicated by asterisks. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. There is a '5' above a measure in the treble part, indicating a fifth finger.

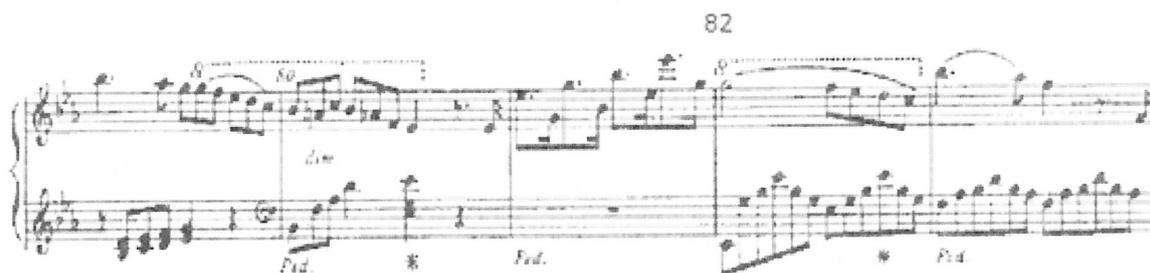
(Clementi&Comp 版)

⁹⁵ Ibid.,p.339.

シュタイベルトのような指示が、1811年に出版されたフィールドの《ピアノ協奏曲第1番》の第1楽章においても見られる。第82小節から、左手の広い範囲にまたがる分散和音の伴奏の上で、表情豊かに歌うような旋律が書かれている【譜例8】。

【譜例8】

フィールド：ピアノ協奏曲第1番 第1楽章（1811年出版）



(Stainer&Bell 版)

1811年以降に出版された、フェルディナント・リース Ferdinand Ries (1784-1838) や、フレデリック・カルクブレンナー Frédéric Kalkbrenner (1785-1849) の作品においても、フィールドのノクターンのような歌うような旋律と、広い音域にまたがる分散和音の伴奏、またバスにおいてのペダルの使用が見られる【譜例8】、【譜例9】。

【譜例8】

リース：夢 op.49（1813年出版）



(自費出版)

【譜例 9】

カルクブレンナー：異なる性格の曲 op.34 第2番 (1818年出版)



(Chappell 社&Clementi 社版)

このように、ノクターン風の旋律はフィールド固有のものではないが、ピアノ小品としてノクターンを作曲したことで、ショパンやリストなどの後の作曲家たちに多くの影響を与えた⁹⁶。

テンパーリーは、《ピアノ協奏曲第1番》の出版年を1814年としており、＜ノクターン第1番＞が1812年に出版されたことから、フィールドのノクターン様式の始まりは＜ノクターン第1番＞であると述べている⁹⁷。しかし、その後の研究によりニューグローヴ世界音楽大事典の第2版において《ピアノ協奏曲第1番》の出版年が1811年に改訂されていることから、＜ノクターン第1番＞よりも《ピアノ協奏曲第1番》の方が先に出版されたことになる。このことや、第2章での分析の結果から、ピアノ協奏曲においてもフィールドのノクターン様式が見られ、またノクターン様式の始まりと関係しているのではないだろうか。次に、ピアノ協奏曲におけるノクターン的要素について見ていくこととする。

⁹⁶ ショパンがフィールドのノクターンに影響を受けたことは言うまでもないが、リストもフィールドのノクターン集の序文において賛辞を述べている。

⁹⁷ Temperley, op.cit., p.339.

2. フィールドのピアノ協奏曲におけるノクターンの要素

先述したように、ノクターンの特徴として、旋律は表情豊かにゆったりと歌うような旋律で、細かい連符や装飾が用いられることもあり、伴奏は広い音域にまたがる左手の分散和音からなるものが多く、最低音がペダルを有することが挙げられる。伴奏については、フィールドのノクターンで分散和音を使用されているのは18曲中6曲であり、分散和音以外の伴奏音型も使用されているため、分散和音以外の音型であってもノクターンに登場する伴奏音型であれば指摘することとする。これらの要素に注目してピアノ協奏曲を第1番から順に見ていく。

まず、ピアノ協奏曲第1番におけるノクターンの要素は、第1楽章では第2提示部のP2部分である第82～90小節に見られる。第82～88小節まで左手の3連符の分散和音による伴奏の上で、歌うような旋律が奏される【譜例1】。

【譜例1】

ピアノ協奏曲第1番 第1楽章

The musical score for Piano Concerto No. 1, first movement, measures 82-90. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a accompaniment of scattered chords in the left hand. The piano part includes dynamics like 'dim' and 'cresc.', and performance instructions like 'Ped.' and 'Ped.'. The string parts (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass) provide harmonic support with sustained notes and light accompaniment. Measure numbers 82, 85, 88, and 90 are indicated at the top of the piano part staves.

第2楽章では、全体を通して表情豊かにゆったりと歌うような装飾を持った旋律である。伴奏音型は、第1変奏の第15～24小節までは16分音符の分散和音からなっているが、第15小節のように最低音が2分音符によって保持されている音型が見られる【譜例2】。これは、フィールドのノクターン第10番や第13番の冒頭部分にも使用されている音型である【譜例3】。また、第2変奏の第33～40小節のように、伴奏音型が分散和音ではない部分もあるが【譜例4】、この音型もフィールドのノクターン第14番に登場するものである【譜例5】。第12小節や第21小節などにフェルマータを伴った細かい音型の旋律（カデンツァ）が見られるが、これはノクターン第6番、第9番、第14番にも見られ、ノクターンの特徴的な旋律型の一つとも言える【譜例6】。従って、第2楽章では全体的にノクターンの要素が見られる。

【譜例2】

ピアノ協奏曲第1番 第2楽章



【譜例3】

ノクターン第13番



【譜例4】

ピアノ協奏曲第1番 第2楽章

Musical score for Example 4, measures 33-38. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns. A first ending bracket spans measures 33-38. A dynamic marking of *p* is present at the start. There are asterisks under measures 36 and 38.

【譜例5】

ノクターン第14番

Musical score for Example 5, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns. A first ending bracket spans measures 1-4. A dynamic marking of *p* is present at the start. There are asterisks under measures 1 and 4.

【譜例6】

ピアノ協奏曲第1番 第2楽章

Musical score for Example 6, measures 21-26. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns. A first ending bracket spans measures 21-26. A dynamic marking of *p* is present at the start. A *cresc.* marking is present in measure 22. A red box highlights measures 24-26. There are asterisks under measures 24 and 26.

ノクターン第6番

Musical score for Example 7, measures 1-4. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note patterns. A first ending bracket spans measures 1-4. A dynamic marking of *pp* is present at the start. A *rit.* marking is present in measure 1. A *dim.* marking is present in measure 2. There are asterisks under measures 1 and 4.

ピアノ協奏曲第2番におけるノクターンの要素は、第1楽章では、まず第2提示部のP1'部分である第89~91小節に見られる【譜例7】。続いて、同じく第2提示部のP1'部分の第97~103小節にも見られる【譜例8】。旋律は細かい動きで流れるような旋律であるが、伴奏音型が分散和音ではない。しかし、この伴奏音型は先述したようにフィールドのノクターン第14番にも登場する音型である【譜例5】。第2提示部のS1部分である第150~154小節にもノクターンの要素が見られ、6連音符が連なる分散和音の伴奏が使用されている【譜例9】。第157~164小節までは、伴奏音型が分散和音で統一されていないものの、旋律が優美に歌われノクターンの要素を感じさせるものとなっている【譜例10】。その他にも、展開部のD4部分である第361~362小節【譜例11】、再現部のS1部分である第438~442小節【譜例12】にも見られる。

【譜例7】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章



【譜例8】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章



【譜例 9】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

Musical score for Example 9, measures 150-157. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 153. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 153. The dynamic marking *pp* is present in measure 153. There are asterisks under the bass line in measures 151 and 152.

【譜例 10】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

Musical score for Example 10, measures 158-165. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 161. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 161. The dynamic marking *pp* is present in measure 161. There are asterisks under the bass line in measures 158, 159, 160, 162, 163, 164, and 165.

【譜例 11】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

Musical score for Example 11, measures 361-368. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 362. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 362. The dynamic marking *pp* is present in measure 362. There is an asterisk under the bass line in measure 364.

【譜例 12】

ピアノ協奏曲第2番 第1楽章

Musical score for Example 12, measures 438-445. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 439. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 439. The dynamic marking *pp* is present in measure 439. There is an asterisk under the bass line in measure 441.

第2楽章では、第1番と同様に全体を通して表情豊かにゆったりと歌うような旋律である。伴奏音型も分散和音で構成されており、その音型はフィールドのノクターン第10番と似ている【譜例13】。また、第29～30小節には、第1番の第2楽章でも見られたフェルマータを伴った細かい音型の旋律が見られる【譜例14】。第53～58小節までのコーダ部分はノクターン第1番の終結部を感じさせるものであり右手の旋律の動きが酷似している【譜例15】。従って、第2楽章では全体的にノクターン的要素が見られる。

【譜例13】

ピアノ協奏曲第2番 第2楽章

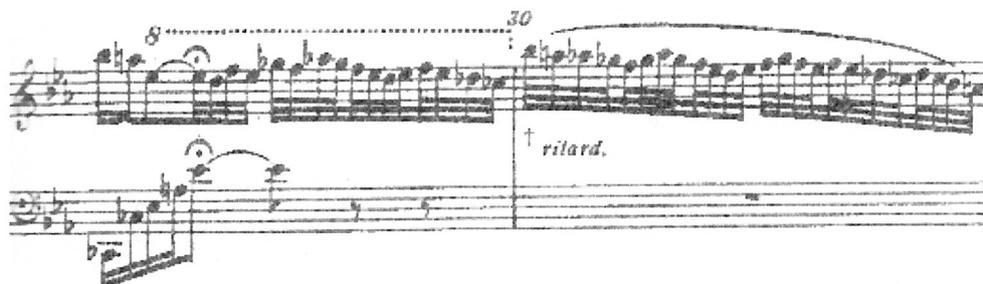


ノクターン第10番



【譜例14】

ピアノ協奏曲第2番 第2楽章



【譜例 15】

ピアノ協奏曲第2番 第2楽章

ノクターン第1番

ピアノ協奏曲第3番におけるノクターンの要素は、第1楽章では第2提示部のP2部分である第80～83小節に見られる【譜例16】。旋律は細かい連符が使用されている一方、一見、伴奏音型がノクターンの伴奏音型ではないように見えるが、この音型はフィールドのノクターン第14番において使用されている【譜例17】。この伴奏音型と同様の箇所が、展開部のD1部分である第254～257小節【譜例18】、再現部のP2部分である第398～401小節【譜例19】である。従って、第3番では分散和音の伴奏音型ではないものの、ノクターンの要素は認められると言える。

【譜例 16】

ピアノ協奏曲第3番 第1楽章

【譜例 17】

ノクターン第 14 番

Musical score for Example 17, Nocturne No. 14. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with triplets and slurs, and the left hand playing a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include *f* and *ff*.

【譜例 18】

ピアノ協奏曲第 3 番 第 1 楽章

Musical score for Example 18, Piano Concerto No. 3, 1st Movement. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with slurs and fingerings, and the left hand playing a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include *pp*.

【譜例 19】

ピアノ協奏曲第 3 番 第 1 楽章

Musical score for Example 19, Piano Concerto No. 3, 1st Movement. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with slurs and fingerings, and the left hand playing a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece with similar textures. Dynamics include *f*.

ピアノ協奏曲第4番におけるノクターンの要素は、第1楽章では第2提示部の T3 部分である 108～114 小節に見られる。左手の幅広い音域の分散和音の伴奏の上で、装飾を持った細かい音符で旋律が歌われる【譜例 20】。また、第2提示部の S1 部分である第 126 小節～147 小節までにも見られ【譜例 21】、これと同じ旋律が再現部の S1 部分である第 325～338 小節でも再現される【譜例 22】。展開部の D1、D2 である第 224～248 小節は、左手の3連符の分散和音の伴奏と抒情的な旋律が続き、全体的にノクターンの要素が見られる【譜例 23】。

【譜例 20】

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

【譜例 21】

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

【譜例 22】

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

【譜例 23】

ピアノ協奏曲第4番 第1楽章

ピアノ協奏曲第5番におけるノクターンの要素は、第1楽章では、第1提示部のC1部分である第94~98小節の和音の連打が、ノクターンの特徴から見ると例外的ではあるが、この旋律はノクターン第5番の第20~22小節と酷似している【譜例24】。この2つの作品は、いずれも1817年に出版されており、現段階ではどちらが先に作曲されたものか特定することは困難であるが、この2つの作品が相互に関係し合っていることが見て取れる。第2提示部のP2部分である第118~125小節にもノクターンの要素が見られ【譜例25】、第2番の【譜例7】で出てきた伴奏音型と似た音型が使用されている。これと同じ旋律が再現部のP2部分である第480~486小節でも再現される。展開部のD1部分である第284~299小節までは、先述した【譜例7】の伴奏音型と分散和音の伴奏が組み合わさって使用されている。また、第94~98小節と同じくノクターンの特徴から見ると例外的ではあるが、第295小節は両手を使って一つの旋律を奏でている。これはノクターン第8番にも登場する旋律音型であり、旋律の末尾を華やかに終わらせる効果を持っている【譜例26】。

【譜例 24】

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

94

Musical score for Example 24, measures 94-97. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

ノクターン第5番

Musical score for Example 24, measures 20-23. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes markings for *cresc.* and *dimin.*.

【譜例 25】

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

Musical score for Example 25, measures 120-123. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes markings for *pp* and *pp*.

【譜例 26】

ピアノ協奏曲第5番 第1楽章

Musical score for Example 26, measures 295-298. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes markings for *pp* and *pp*.

ノクターン第8番

Musical score for Example 26, measures 295-298. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes markings for *pp*, *m.d.*, and *m.s.*.

ピアノ協奏曲第6番におけるノクターンの要素は、第1楽章では第2提示部のP3部分である第177~191小節に見られる【譜例27】。伴奏音型の分散和音は、第2番の第2楽章でも使用されており、その音型はフィールドのノクターン第10番と類似している【譜例13】。また、展開部のD1部分である第324~349小節にも見られるが、これまでの特徴と異なる点は、右手が6連符の分散和音の伴奏で左手が旋律を担当していることである【譜例28】。このような例はノクターンには見られないが、右手の伴奏音型と左手の旋律の特徴から見てノクターンの要素と言えるであろう。

【譜例27】

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

【譜例28】

ピアノ協奏曲第6番 第1楽章

第2楽章は、1817年に出版された〈ノクターン第6番〉が転用されている。原曲である〈ノクターン第6番〉はF dur【譜例29】であるが、第2楽章ではE durへ転調されており【譜例30】、旋律の装飾等も多少異なっている。従って、第2楽章ではノクターンそのものが使用されている。

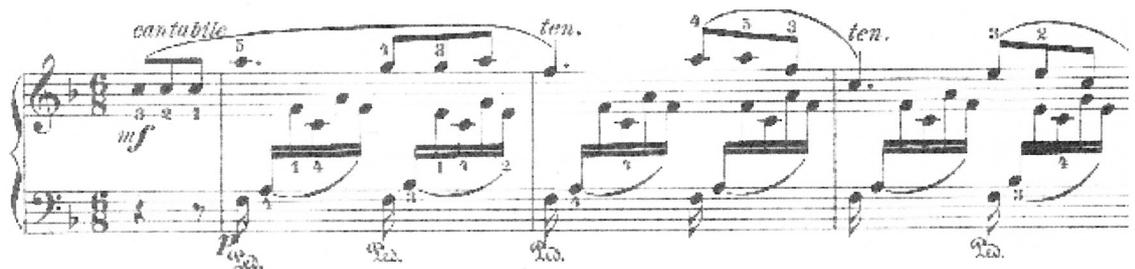
【譜例29】

ピアノ協奏曲第6番 第2楽章



【譜例30】

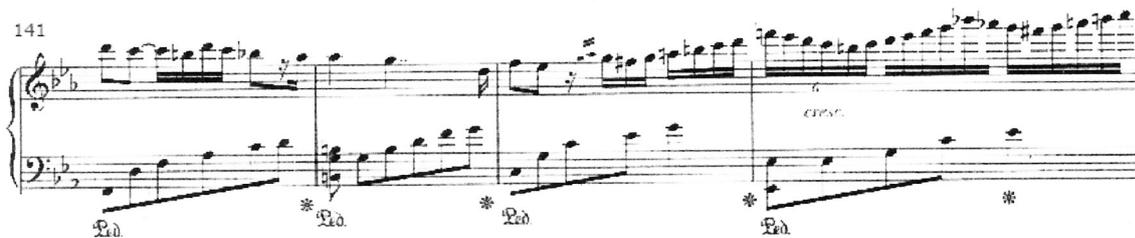
ノクターン第6番



ピアノ協奏曲第7番におけるノクターン的要素は、第1楽章では第2提示部のP2部分である第139～146小節に見られる【譜例31】。この伴奏音型は第2番と第5番の第1楽章にも登場した音型である。また、特徴的な箇所が展開部の第304～327小節であり【譜例32】、この部分は後にそのまま〈ノクターン第12番〉として出版された。

【譜例31】

ピアノ協奏曲第7番 第1楽章



以上の如く、ピアノ協奏曲におけるノクターンの要素について詳しく考察した結果、第1楽章では第2提示部（ピアノ提示部）と展開部にノクターンの要素が多く見られた。また、全体的に見て第2番と第4番と第7番においてノクターンの特徴が色濃く表れていた。第4番は、全て分散和音の伴奏音型であり典型的なノクターンの要素を持つ旋律が比較的長い小節に渡って奏されていた。また、第2～5番までは第2提示部で登場したノクターンの要素の旋律が再現部においても再現されている。ただし、第1～6番まではいずれも断片的なものばかりである。これに対して、第7番の第1楽章では、展開部でノクターンが断片的ではなく1曲そのまま使用されていることが特徴的である。この部分は〈ノクターン第12番〉として、《ピアノ協奏曲第7番》が出版された年と同じ1834年に出版されたが、ピゴットによれば《ピアノ協奏曲第7番》が出版された後に出版されたという⁹⁸。

緩徐楽章では、緩徐楽章を持つピアノ協奏曲全5曲（第1番、第2番、第4番、第5番、第6番）のうち、シチリアーノの題名を持つ第4番と、ロンドへの導入として小節数が最も短く（38小節）、かつピアノもわずか3小節ばかりの第5番を除いて、第1番、第2番、第6番においてノクターンの要素が見られた。いずれも第1楽章と比べて、ノクターンの要素が断片的に登場するのではなく、全体的にノクターンの要素が認められた。また、伴奏音型や旋律の音型等も実際にノクターンと比べて酷似する部分が多いことや、第6番の緩徐楽章はノクターンが転用されていることから、第1楽章よりも更にノクターンとの関連性は深いように思える。

終楽章では、ノクターンの要素は見る事が出来なかった。その理由として、全7曲とも終楽章はロンドで書かれており比較的テンポも速い。そのためノクターンに特有の、ゆったりと歌いあげる旋律はロンドには相応しくないことが挙げられよう。

⁹⁸ Piggott, op.cit., p.178.

結論

ジョン・フィールド（1782-1837）のピアノ協奏曲についての研究を進めるにあたって、第1章では、フィールドの生涯と作品について取り上げた。第1節では、彼の生涯をダブリン時代（1782 - 1792）、ロンドン時代（1793 - 1802）、ロシア時代（1803 - 1837）の3つに分けて述べていった。フィールドは1782年7月26日にアイルランドのダブリンで生まれたが、祖父が教会のオルガニストで父が劇場のヴァイオリニストであったため、早いうちから音楽教育を施された。9歳でトンマーズ・ジョルダーニ（1733-1806）の弟子となりピアニストとしてデビューしたフィールドは、1793年に一家でロンドンへ移住する。ロンドン時代では、ムツィオ・クレメンティ（1752-1832）の弟子として生活し、クレメンティの会社で働きながらレッスンを受けた。1799年には、《ピアノ協奏曲第1番》を演奏し、音楽家として初めての成功を収め、数々の演奏会に出演したが、1803年にクレメンティと決別することとなる。そして、ロシア時代の初舞台は、1804年にサンクトペテルブルグで行われ、ロンドンでも成功を収めた《ピアノ協奏曲第1番》を演奏し好評を博した。その後、演奏会のため各地へ出向くとともに、ダニエル・ゴットリーブ・シュタイベルト（1765-1823）やヨハン・ネーポムク・フンメル（1778-1837）らと交流しながら、多くの弟子に指導した。また、ロシア時代には、フィールドの主要な作品の多くが作曲、出版された。晩年はモスクワで過ごし、ロンドンやパリに赴くものの、体調が悪化し1837年1月23日に息を引き取った。第2節では、フィールドのピアノ作品（歌曲及び編曲作品を除いた、ピアノ独奏曲、ピアノ連弾曲、室内楽曲、ピアノとオーケストラ曲）のリストをロビン・ラングリーの表を基に提示した。ここでは、フィールドの作品はピアノ独奏曲が多く、その次にピアノとオーケストラ曲が多く書かれていることが分かった。その10曲のうち7曲がピアノ協奏曲である。また、フィールドの作品には、改訂や編曲作品が多いために、その成立過程は非常に複雑であることが特徴として挙げられた。ピアノ協奏曲の多くもピアノ独奏用に編曲されており、ピアノ協奏曲が彼にとって重要な作品であるということが指摘出来た。

第2章では、フィールドのピアノ協奏曲全7曲の全ての楽章について分析を行った。第1節では、その分析の観点を説明したが、その観点は、形式、旋律、拍子とテンポ、調性、楽器の5つである。第2節以降は、各楽章ごとに馬淵元子の方式に倣ったピアノとオーケストラの関係略図を提示した上で、その曲が作られた背景や全体的特徴について説明し、上述した5つの観点から、第1番から第7番まで全楽章を対象に分析を進めていった。

第3章では、第2章で試みた全7曲のピアノ協奏曲の分析結果を、5つの観点について比較検討しながら、形式と調性、旋律、拍子とテンポ、楽器の順にまとめていった。その結果、フィールドのピアノ協奏曲は、形式と調性から見ると、全7曲とも第1楽章は二重

提示部を持つソナタ形式、終楽章はロンド形式で書かれていた。終楽章は、調性関係や旋律の素材の点で一般的なロンド形式とは多少異なっていた。緩徐楽章は、2部形式、変奏曲形式、ロンド形式で書かれており、遠隔調は使用されずに近親調のみが使用されていた。また、緩徐楽章を持つもの（第1番、第2番、第4番、第5番、第6番）と持たないもの（第3番、第7番）に分けることも出来た。旋律では、ピアノとオーケストラの共演の割合が最も高かったのは緩徐楽章であり、シューマンの割合とほぼ同じであった。また、第1楽章の割合ではベートーヴェンと近く、終楽章においてはシューマンよりも割合が上回っていた。そして、まとめを進めるにつれて、5つの観点の全てにおいて第7番に大きな特徴が見られることが明らかになった。その特徴として、形式が576小節と750小節という長大な長さを持つ2楽章形式であること、第1楽章の展開部にノクターンが挿入されていること、唯一の短調（ハ短調）であること、ピアノとオーケストラの共演の割合が、第1楽章と終楽章の両方ともシューマンの割合よりも上回っており、特に第1楽章では45%と非常に高いこと、2つの楽章とも曲の途中で拍子とテンポが変化し、楽器編成が最も大きいことが挙げられた。これによって、フィールドのピアノ協奏曲は、基本的には古典派の協奏曲を踏襲しているものの、2楽章形式やノクターンの挿入などが見られ、独自の様式を築き上げようとする試みが見て取れた。

第4章では、第7番の特徴でもある2楽章形式とノクターン様式について考察を行った。第1節において、フィールドのピアノ協奏曲の中で、2楽章形式で作曲されているものは第3番と第7番の2曲であり、残りは全て3楽章形式で書かれているため、フィールドのピアノ協奏曲は3楽章形式が多いように見えるが、そのほとんどが緩徐楽章の扱いが軽いことが分かった。とりわけ、第7番で緩徐楽章を独立させずに第1楽章の中にノクターンを挿入していることから、2楽章形式へのこだわりが明るみになった。また、彼のソナタや室内楽曲など、ピアノ協奏曲以外の作品についても2楽章形式で書かれていることから、これと同様のことが言える。2楽章形式については、フィールドの最初の師であるジョルダニから影響を受け、その他にも同時代の作曲家であるシュタイベルトやヤン・ラジスラフ・ドゥセクらにも影響を受けたと考えられる。また、2楽章形式は、その当時ロンドンの民衆の好みであった可能性も窺える。第2節では、緩徐楽章と関わりが深いノクターン様式との関わりについて述べていった。まず、ノクターンの歴史について説明し、それからフィールドのピアノ協奏曲におけるノクターンの要素を、第1番から順に詳しく考察した結果、第1楽章ではノクターンの要素は断片的に見られたが、それとは反対に、緩徐楽章では全体的にノクターンの要素が認められた。他方、終楽章では、アレグロなど比較的速いテンポを持つロンドの性格からか、ノクターンの要素は見られなかった。このように見てくると、フィールドにおける2楽章形式へのこだわりとノクターン様式の関わりは明白であり、ノクターン様式は終楽章には認められず、第1楽章よりも緩徐楽章の方こそ関わりが深いことも明らかになった。池須とサゾールの先行研究では、こうした点での考

察がまだまだ不十分であったと思われる。

今日ノクターンの創始者として知られるフィールドは、ノクターンの作曲とともにピアノ協奏曲を作曲し、この2つは相互に影響し合って作品が生まれていったのである。また、形式面においての2楽章形式へのこだわりはロンドンの伝統と思われ、その2楽章形式と緩徐楽章と関係が深いノクターンを融合させたのが第7番であり、この第7番がフィールドにとって到達点であったと言えよう。なぜなら、第7番の第1楽章にエピソード(挿入部分)を含む形が、後にシューマンのピアノ協奏曲に影響を与えていくが、この第7番は2楽章形式であり、2つあるエピソードの1つに緩徐楽章の代わりとしてノクターンが挿入されたからである。フィールドは、古典派の流れを継承しつつも、ノクターン様式の導入、エピソードの挿入などの点で、ピアノ協奏曲の歴史に新しい展開を開いていったのである。

最後に、本論文を通して得られたフィールドのピアノ協奏曲の特徴を整理し、締めくくりとしたい。

1. 第1楽章は全7曲とも二重提示部を持つソナタ形式である。この点で、古典派の流れを継承している。
2. ピアノ協奏曲のみならず、フィールドの作品には2楽章形式へのこだわりが見られ、2楽章形式の使用はロンドンの伝統と思われる。
3. 第1楽章と第2楽章にはノクターン様式との関わりがあり、特に第2楽章の方が関わりが深い。
4. ノクターンの作曲とピアノ協奏曲の作曲は、彼の中で相互に影響し合って発展していったと言える。
5. 2楽章形式とノクターン様式が融合された第7番こそ彼の到達点であり、シューマンに影響を与えるなど新しい展開を開いた。

参考文献

- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music, Second Edition, Revised and Enlarged*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972. pp.188-191.
- Branson, David. *John Field and Chopin*. London: Barrie & Jenkins, 1972. pp.62-63.
- Brown, Maurice J.E. 「ノクターン」 尾山真弓訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻、講談社、1994. pp.373-374.
- Brown, Maurice J.E, Hamilton, Kenneth L. “Nocturne”, *in the New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan, 2001. Vol.18, pp.11-12.
- Brown, David. 「グリーンカ、ミハイール・イヴァノヴィチ」 森田稔訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第6巻、講談社、1994. pp.126-132.
- Dawes, Frank. 「シュタイベルト、ダニエル」 大崎滋生訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第8巻、講談社、1994. pp.214-215.
- Dekeyser, Paul. 「カルクブレンナー、フレデリック」 茂木一衛訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第5巻、講談社、1994. pp.78-79.
- Ellsworth, Therese Marie. “The Piano Concerto in London Concert life between 1801 and 1850.” Ph.D. Dissertation, University of Cincinnati, 1991. 365p. (Xerox copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms).
- Engel, Hans. 「コンチェルト 5. 19世紀」 大崎滋生訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第7巻、講談社、1994. pp.172-174.
- Fox, Leland. 「(2) ヤン・ラジスラフ・ドゥセク」 寺田兼文訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第11巻、講談社、1994. pp.417-419.
- Garden, Edward. 「デュビューク、アレクサンドル・イヴァノヴィチ」 小林久枝訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第11巻、講談社、1994. p.282.
- Gehring, Franz, John, Warrack. 「マイヤー、シャルル」 吉成順訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第17巻、講談社、1994. p.270.
- Graue, Jerald C. 「(2) ヨハン・バプティスト・クラマー」 西原稔訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第6巻、講談社、1994. pp.44-45.

- Hogwood, Christopher, Charles, Cudworth. 「ジョルダナーニ、トンマーズ」川端真由美訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第9巻、講談社、1994. pp.14-15.
- Hopkinson, Cecil. *A Bibliographical Thematic Catalogue of the Works of John Field*. London: Harding & Curtis Ltd., 1961. 175p.
- Husk, W.H, Bruce, Carr. 「ニート、チャールズ」鈴木英夫訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第12巻、講談社、1994. pp.202-203.
- Langley, Robin. “John Field and the Genesis of a Style” *The Musical Times* 127, 1982. pp.92-99.
- Langley, Robin. “John Field the ‘Hidden Manuscripts’ and Other Sources in the British Library” *British Library Journal* 22 ,1995. pp.232-239.
- Langley, Robin. “Field,John” , *in the New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London:Macmillan, 2001.Vol.8, pp.777-783.
- Langley, Robin ed. *John Field: Nocturnes and Related Pieces*. London:Stainer and Bell, 1997. 121p. (Musica Britannica, 71)
- Lindeman, Stephan D. *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*. New York:Pendragon Press,1999. 332p.
- Nikolaev, Aleksandr Aleksandrovich. *John Field*. New York:Musical Scope Publishers, 1973. 129p.
- Peter, Philip H. 「(4) (フィリップ・) チプリアーニ (・ハンブリー) ・ポッター」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第17巻、講談社、1994. pp.20-21.
- Piggott, Patrick. *The Life and Music of John Field, 1782-1837; Creator of the Nocturne*. London : Faber & Faber, 1973. 287p.
- Roche, Jerome. 「モシエレス、イグナツ」吉成順訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第18巻、講談社、1995. pp.306-307.
- Sachs, Joel. 「フンメル、ヨハン・ネーポムク」大崎滋生訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第16巻、講談社、1994. pp.40-44.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Reprint der Ausgabe 1854. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1985. pp. 286-270.
- Simon , Edwin J. “The Double Exposition in The Classic Concerto,” *Journal of the American Musicological Society* X, 1957. pp.111-118.

- Southall, Geneva Handy. "John Field's Piano Concertos: an Analytical and Historical Study." Ph.D.Dissertation, University of Iowa, 1966. 203p. (Xerox Copy. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.)
- Temperley, Nicholas. "John Field's Life and Music" *The Musical Times* 115, 1974. pp.386-388.
- Temperley, Nicholas. "John Field and the First Nocturne" *Music and Letters* 56, 1975. pp.335-340.
- Temperley, Nicholas. 「フィールド、ジョン」 鈴木英夫訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻、講談社、1994. pp.454-457.
- Warburton, Ernest. 「(12) ヨハン・クリスティアン・バッハ (50)」 角倉一朗訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第13巻、講談社、1994. p.204.)
- 池須安希 「ピアノ協奏曲におけるジョン・フィールドの音楽語法」 大阪音楽大学大学院音楽研究科 2009 年度修士論文、89p.
- 石桁真礼生、末吉保雄、丸田昭三、飯田隆、金光威和雄、飯沼信義 『新装版 楽典 理論と実習』 音楽之友社、2003. p.114.
- 岡本圭子 「ジョン・フィールドの夜想曲」 エリザベト音楽大学音楽学 1990 年度卒業論文、71p.
- 小岩信治 「1830 年前後のピアノ協奏曲におけるトゥッティとソロについて」 『音楽学』 第47巻 第3号、2002. pp.192-204.
- 小岩信治 『ピアノ協奏曲の誕生 —19 世紀ヴィルトゥオーソ音楽史—』 春秋社、2012. 270p、(28)p.
- シューマン著、吉田秀和訳、『音楽と音楽家』 岩波文庫、2013. 252p、(6)p.
- 谷村晃 「ジョン・フィールドのノクターン第一番変ホ長調についての一考察」 『アプラサラス 長広敏雄先生喜寿記念論文集』 1985. pp. 258-278.
- 西原稔 「シチリアーノ」、『音楽大事典』 第3巻、平凡社、1982. pp.1030-1031.
- 「ピカルディ3度」 尾山真弓訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第14巻、講談社、1994. p.118.
- 細野基子 「フィールド・ノクターン誕生の背景」 『上野学園創立 85 周年記念論文集』 1985. pp.132-150.
- 馬淵元子 「シューマンのピアノ協奏曲の理念」 東京芸術大学大学院音楽研究科 1993 年度修士論文、109p.

馬淵元子「シューマンのピアノ協奏曲の理念」『音楽学』第40巻 第2号、1994. pp.141-157.

村井晶子「池須安希 ピアノ協奏曲におけるジョン・フィールドの音楽語法について」
日本音楽学会『関西支部通信』第99号、2010. p.18.

和田春樹『ロシア』山川出版社、2001. 202p、(18)p.

参考楽譜

- Beethoven, *Variationen für Klavier* Herausgegeben von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg. München-Duisburg: G.Henle Verlag, 1961. 253p. (Beethoven werke Abteilung VII, Band5)
- Dussek, Jan Ladislav. *Notturmo concertante*. Bärenreiter, 1972. 44p.
- Farrenc, Aristide and Louise ed. *Le tresor des pianists*. vol.XVIII. New York: Da Capo Press, 1977. 41p.
- Field, John. *Concerto IV in mi bem. magg. per pianoforte ed orchestra*. Edited by Pietro Spada. Roma:Boccaccini&Spada, 2007. 159p.
- Field, John. *Concerto V in do magg. (L'orage) per pianoforte ed orchestra*. Edited by Pietro Spada. Roma:Boccaccini&Spada, 2007. 118p.
- Field, John. *Concerto VI in do magg. per pianoforte ed orchestra*. Edited by Pietro Spada. Roma:Boccaccini&Spada, 2007. 142p.
- Field, John. *Concerto VII in do minore. per pianoforte ed orchestra*. Edited by Pietro Spada. Roma:Boccaccini&Spada, 2007. 150p.
- Field, John. *18 Nocturnes*. Herausgegeben von Louis Koehler. London: Edition Peters, 75p.
- Langley, Robin ed. *John Field: Nocturnes and Related Pieces*. London:Stainer and Bell, 1997. 121p. (Musica Britannica, 71)
- Merrick, Frank ed. *John Field Piano Concertos*. London:Steiner and Bell, 1961. 186p. (Musica Britannica 17.)
- Temperley, Nicholas ed. *Continental Composers in London 1776-1810: Haydn, Dussek and Contemporaries*. New York&London: Garland Publishing.Inc.,1985. 290p.

Temperley, Nicholas ed. *Continental Composers in London 1810-1850: Ries, Mosheles and Contemporaries*. New York&London: Garland Publishing.Inc.,1985. 297p.

参考資料

リサイタル記録

一年次研究コンサート：～ジョン・フィールドのピアノ協奏曲第1番について～

日時 2012年2月21日(火) 16時半開演

場所 エリザベト音楽大学 ザビエルホール

演奏曲目

ノクターン第1番 変ホ長調

Nocturne No.1 in E flat major

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

ピアノ協奏曲第1番 変ホ長調

Piano Concerto No.1 in E flat major

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

休憩

ピアノ協奏曲第1番 ホ短調 第1楽章

Piano Concerto No.1 in E minor 1mov.

F.ショパン

F.Chopin(1810-1849)

セコンド 北林 聖子

(オーケストラパート)

二年次研究コンサート：～ジョン・フィールドのピアノ作品について～

日時 2013年2月19日(火) 14時開演

場所 エリザベト音楽大学 ザビエルホール

演奏曲目

ピアノソナタ 第1番 変ホ長調

Piano Sonata No.1 Es dur

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

ピアノ5重奏 「Divertissement」第2番 イ長調

Quintet Divertissement pour le piano No.2 Adur

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

第1 Vn. 加藤 稚佳子

第2 Vn. 益 由香

Vla. 竹馬 洋美

Celo 梅田 真由子

休憩

ピアノ連弾 La danse des ours 変ホ長調

Piano four hands La danse des ours Es dur

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

セコンド 野村 涼子

ピアノ連弾 Andante ハ短調

Piano four hands Andante c moll

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

セコンド 野村 涼子

ピアノ協奏曲 第3番 変ホ長調 第1楽章

Piano Concerto No.3 Es dur 1mov.

J.フィールド

J.Field(1782-1837)

セコンド 野村 涼子

(オーケストラパート)

修了リサイタル：「ジョン・フィールドのピアノ協奏曲研究」
～2楽章形式とノクターン様式を中心に～

日時：2015年8月3日（月）18時開演
場所：エリザベト音楽大学 セシリアホール
演奏曲目

ノクターン第8番 イ長調
Nocturne No.8 A dur

J.フィールド
J.Field(1782-1837)

ピアノとヴァイオリンとホルンのための
ノットウルノ・コンチェルタンテ op.68 変ホ長調
Notturmo concertante for Piano, Violin and Horn
op.68 Es dur

J.L.ドゥセク
J.L.Dusseck (1760-1812)
Vn 今井 千晶
Horn 吉田 尚史

ピアノ・ソナタ op.64 ト長調 第1楽章
Piano Sonata op.64 G dur 1st mov.

D.G.シュタイベルト
D.G.Steibelt(1765-1823)

休憩

ピアノ協奏曲 第7番 ハ短調
Piano Concerto No.7 c moll

J.フィールド
J.Field(1782-1837)
セコンド 北林 聖子
(オーケストラパート)

謝辞

本論文を執筆するにあたり、多くの方々から多大なるご指導とご厚意をいただいた。

論文指導教官である片桐功教授には、長年に渡り、論文のテーマ設定から文献の収集方法、研究方法、執筆方法に至るまで懇切丁寧にご指導していただいた。ここに心より深く感謝申し上げたい。

西村順子先生には、演奏される機会の少ないジョン・フィールドの作品に取り組みにあたり、作品分析や表現方法などについて熱心にご指導していただいた。そのご指導に対し、感謝の意を表したい。

菊池幸夫先生には、楽曲分析の他、ピアノ協奏曲を2台ピアノ用へ編曲する上で温かくご指導をしていただいた。菊池先生のご指導がなければ2台ピアノ用楽譜を完成することはできなかった。ここに深く感謝申し上げたい。

また、修了リサイタルや研究コンサートにおいて第2ピアノを演奏して下さった北林聖子先生、野村涼子氏お二方の奏でる素晴らしい音楽にも心から感謝申し上げます。

以上の方々を始め、多くの方々のご協力と激励なくしては、本論文を作成するには至らなかった。筆者を支えて下さった多くの方々、ご協力下さった皆様、いつも温かく見守ってくれた家族に今一度感謝と御礼を申し上げます。