

# コンポーザー・ピアニストに見られる時差 : Erno Dohnanyi 最晩年の演奏

著者	鈴木 啓資
雑誌名	東京音楽大学大学院博士後期課程 2018年度博士共同研究B報告書
ページ	42-54
発行年	2019-03-31
出版者	東京音楽大学
著者版フラグ	publisher
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1300/00001279/">http://id.nii.ac.jp/1300/00001279/</a>

# コンポーザー・ピアニストに見られる時差

—Ernő Dohnányi 最晩年の演奏—

鈴木 啓資 (ピアノ)

## 1. はじめに

現代のクラシック音楽において、作曲されたときと演奏するときに生まれる「時差」というものは、存在することがほぼ当たり前になってきている。それは、作曲家と演奏家が分業されていることが大きな要因であり、そのことによって多くの解釈や個性のある演奏が生まれている。同じ楽譜から多くの演奏、すなわち異なる表現の演奏が生まれているということは当たり前であり、興味深いことである。またそれと同時に、聴衆は作曲家が残した音楽だけではなく、演奏家が独自の解釈をすることによって生まれる楽譜との「時差」をも楽しみ、それによって好みの演奏家を各々の中で決めていると言えるのではないか。

これらのことは、特に演奏家が演奏するときに起こるものであるが、それでは作曲と演奏の両方を行うコンポーザー・ピアニストの場合はどうであろうか。今回は私が研究を進めているエルネー・ドホナーニが、作曲家でもありピアニストでもあったという点に着目し、彼の自作自演の演奏を元に、そこにどのような傾向が見られるのか考察を行った。

## 2. Ernő Dohnányi について

エルネー・ドホナーニ Ernő Dohnányi (1877年7月27日 ポジョニ生—1960年2月9日 ニューヨーク没) は、ハンガリーの作曲家・ピアニスト・指揮者・教育者である。ハンガリー人としては、F. リストの次の世代で多方面に才能を発揮した音楽家の1人であり、20世紀のハンガリー音楽文化の主要な開拓者の1人とみなされている。

1895年に作曲したピアノ五重奏曲 Op. 1 は J. ブラームスより称賛され、ウィーンでの演奏の機会を彼から与えられている。1898年、指揮者の H. リヒターの誘いでロンドンへ赴き、同地で演奏したベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番が世界的名声を得るきっかけとなった。また、1899年には、自身のピアノ協奏曲第1番によりベーゼンドルファー賞を受賞。1900年頃までには、ハンガリーの最も偉大なピアニスト・作曲家の1人として、ヨーロッパやアメリカで名声を確立したのである。

1905年よりベルリン音楽高等学校で教鞭をとり、その後ハンガリー王立音楽院では院長まで務めるなど、演奏活動の傍ら、精力的な教育活動を行った。また、1920年代にはピアノロールによる録音も始めている。1939年からは、ナチスの影響力に抵抗したが、身の安全を確保するために、渡米を余儀なくされる。ピアニスト、またフロリダ州立大学に籍を置く作曲家として、1949年9月にフロリダのタラハシーに居を構えたのである。アメリカに住み始めてからも、演奏や録音、作曲、指揮、指導を精力的に続け、ニューヨ

ークで録音を行っている途中で死去。この頃はまさに、各地からの招待が再び届き始めていたときであり、まさに国際的な舞台への復帰を望まれていた中での死であった。

### 3. 取り上げる曲目・演奏

今回考察を行うにあたり、ドホナーニの残した最晩年の演奏を資料として取り扱った。ドホナーニによる録音は、1920年代から行われていたことが資料からわかっているが、渡米後も精力的に録音を行っていた。今回、MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum（ハンガリー科学アカデミー人文科学研究センター音楽学研究所 20-21 世紀ハンガリー音楽公文書館）の協力によりアメリカ時代の録音を手に入れたので、そちらをベースとしている。現在入手出来ている資料は、彼がアメリカに渡ってからからの録音の中でも、1951年以降のものであり、ピアノ独奏から室内楽、協奏曲、管弦楽曲など多種多様である。これらのデータには、自作自演と他者の作品の演奏が含まれているが、すべて楽章ごとに区切られており、その数は全体で400点にも及ぶものである。このうち自作自演は、組曲や曲集からの抜粋であるものもあるが、25曲170点程度となっている。

今回はこれらの録音の中から、最も録音数が多い楽曲を選択し、彼の最後のリサイタルでアンコールとしても演奏した、《6つのピアノ曲 Op. 41》より第2曲 Scherzino と第4曲 Cascades に焦点を当てることとする。この《6つのピアノ曲 Op. 41》は、1945年にノイキルヒェン・アム・ヴァルデで作曲され、1. Impromptu 2. Scherzino 3. Canzonetta 4. Cascades 5. Ländler 6. Cloches で構成されている。初演は1945年にグラーツにおいて、作曲者本人によって行われており、1947年にロンドンの Lengnick 社によって出版された。

現在、私の所有している Op. 41-2 Scherzino と Op. 41-4 Cascades の音源はそれぞれ7つずつである。それぞれの録音状態については、雑音が含まれるものもあるものの、基本的に良好であり、聴くことに問題ない。

### 4. Op. 41-2 についての考察

ここでは上述した2曲のうち、Op. 41-2の7種の録音を比較し、そこから見られる傾向をまとめる。まず、以下に私の所有する録音についてまとめる。演奏日時が不明であるものがあるものの、演奏された時期は1952～56年であり、多くが大学関係のリサイタルである。最も短い演奏時間は1分56秒、最も長いものは2分7秒であり、大きな差があるが、それは特定の傾向を示しているものではない。

Op. 41-2 Scherzino

	演奏年月日	場所	演奏時間
Ⓐ	1952.03.21	FSU * <sup>1</sup> Faculty Recital	2:07
Ⓑ	1954.03.38	Recital — Ohio University	2:02
Ⓒ	1954.06.12	Recital — Ohio University	2:02
Ⓓ	1955.05.01	Recital — Ohio University	1:56
Ⓔ	1955.11.16	Lecture Recital — University of Wisconsin	1:59
Ⓕ	1956.04.15	Recital — Ohio University	2:06
Ⓖ	n.d.	—	2:03

Op. 41-2における演奏の傾向として、「①冒頭を in tempo で演奏しない」「②16小節目に書いていない rit. の追加」「③V→Iの進行において加速することがある」「④ゼクエントにおいて、強弱に連動して明確な対比をつける」「⑤フレーズの終わりの休符を表記通りに待たず、早めに次の小節に入る」という5つのことが挙げられるであろう。

「①冒頭を in tempo で演奏しない」ということについて、7つの音源のうち、5つの録音ⒶⒷⒺⒻⒼでみられる。とくに小節の頭の音をテヌート気味に演奏することが多いが、曲の冒頭ということで不自然ではないであろう。5つの音源すべてにおいて、譜例1の3小節目で安定することが聴きとれる。例外は、ⒸⒹの演奏であり、最初から in tempo である。

譜例1

**Allegretto con mosso**  
*scherzando, leggiero*

\*1 FSU とは Florida State University の略。ドホナーニはここで教鞭をとっていた。

「② 16 小節目に表記のない rit. の追加」は、16 小節目の半音階で rit. をかけ、その次の小節に入っていくことが多い。rit. をかけることにより、フレーズの終わりを示すことができると考えられるため、rit. がかけられていても違和感はない。48、80 小節目も同様の音型であるが、譜例 2 に示したように poco rit. や rit. というドホナーニ自身による書き分けが楽譜にみられる。

3つの録音④⑤⑥においては、明確な rit. が聴きとれる。しかし、録音③⑦ではややテンポが落ちているもしくは落とそうとしているように感じられるが、明らかに rit. をかけたという、明確な rit. にはなっていない。また、③④の録音は完全に in tempo であり、他と異なる。③④は「①冒頭を in tempo で演奏しないということ」でも、その傾向が認められなかったため、何らかの関連がある可能性も否定できないであろう。

録音によって、表現や度合いが異なることを考慮すると、この箇所については作曲家が楽譜に rit. を書き忘れたか、rit. を書くか悩んでいたという可能性が考えられる。しかし、同様の箇所である 48 小節目と 80 小節目において、poco rit. と rit. という書き分けをしていることから、書き忘れの可能性は極めて低いのではないだろうか。むしろ、楽譜の出版段階では rit. なしで考えていたが、そのあとに rit. をかけるべきかどうか悩んでいる証拠ではないかと考えられる。

譜例 2 13～16 小節、45～48 小節、77～80 小節の比較

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 13-16) includes markings for *poco f* and *dim.*. The second system (measures 45-48) includes markings for *dim.* and *poco rit.*. The third system (measures 77-80) includes markings for *p*, *dim.*, and *rit.*. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together.

「③ V→I の進行において加速することがある」ということについては、譜例 3-1 に示した 31～32 小節と同様の音型である 63～64、95～96 小節、譜例 3-2 に示した 34～35 小節と同様の音型である 38～39、66～67、70～71 小節で見られる。譜例 3-1 ならびにそれ

と同様の音型の部分では、録音によってその傾向の見られる箇所が異なるため、どこで傾向が認められるのかを表1にまとめた。同様の音型である3箇所のうち、表1のb)においては、7つのどの録音にも傾向が認められないという結果となり、非常に興味深い。また、それとは反対に、c)においてはすべての録音でその傾向が認められた。もちろんその度合いは録音によって異なるが、c)はこの楽曲が終わりに向かう部分に差し掛かる部分であり、ドホナーニが曲の終わりに向けて推進力を増したかったと考えられるのではないであろうか。なお、この譜例3-1で示した音型で加速することによって、V→Iという流れが落ち着いたり安定したりするものではなく、さらに音楽が続くことを想像させる効果があると考えられる。いずれにせよ、b)とc)において7つの録音がそれぞれで同じ傾向を示しているということは、ドホナーニの意図が感じられるものである。

譜例 3-1



表1 ○…傾向が明確に認められる △…傾向が多少認められる ×…傾向が認められない

	演奏年月日	a) 31～32 小節	b) 63～64 小節	c) 95～96 小節
Ⓐ	1952.03.21	×	×	○
Ⓑ	1954.02.28	×	×	○
Ⓒ	1954.06.12	○	×	△
Ⓓ	1955.05.01	△	×	△
Ⓔ	1955.11.16	△	×	○
Ⓕ	1956.04.15	○	×	○
Ⓖ	n.d.	△	×	○

次に、譜例3-2で示した34～35小節ならびにその同様の音型である箇所についてであるが、該当箇所において加速するという傾向は、すべての箇所に当てはまるものであった。なお、この部分は、同様の音型が4度繰り返される部分である。その4つめにおいて一気に加速し、クレッシェンドを伴いながら次の小節に入るといふ彼の演奏にみられる傾向は、フレーズの連続性を意識したものであると同時に、譜例3-1を取り上げたときに述べたこ

と同様、V→Iという和声を落ち着かせず、むしろ劇的に聴かせるためのものであると考えられるであろう。

譜例 3-2

「④ゼクエンツにおいて、強弱に連動して明確な対比をつける」という点は、最もはっきりと聴きとれる、ドホナーニの演奏傾向であると考えられる。譜例 4 では 25～28 小節を示したが、25～26 小節と 27～28 小節では同じ音型であっても演奏表現は異なる。譜例 4 の 25～26 小節においてはゆっくりとした、ためのある演奏であり、25 小節目の最初の音をテヌート気味に演奏したり、その後のスタッカートをとめたりするが、その後の 2 小節はそのような傾向はなく、軽い雰囲気かつ in tempo で演奏している。

ここで注目すべきことは、25～28 小節のうちの前半 2 小節というのは、その前にみられる *cresc.* により、音量として *f* の傾向にある部分であり、後半 2 小節は *p* の傾向にあることである。57～60、89～92 小節も同様の音型で、そこでもこの傾向がみられるが、録音によって明確に行っている場合と、多少行っている場合がある。それをまとめたものが表 2 であるが、c) ～e) いずれの箇所でも前述した傾向がみられることが分かるだろう。程度に違いはあるが、例外なく前述した傾向がみられるため、ここで取り上げたゼクエンツとデュナーミクは、彼の演奏において関連が強いと考えられる。音が強めのときには音型に従ってテンポを揺らしながら歌い、弱めの際は軽くかつ in tempo という表現がドホナーニの演奏からみられ、これを彼の演奏傾向と考えて良いと思われる。

譜例 4

表 2 ○…傾向が明確に認められる △…傾向が多少認められる ×…傾向が認められない

	演奏年月日	c) 25～28 小節	d) 57～60 小節	e) 89～92 小節
Ⓐ	1952.03.21	○	○	△
Ⓑ	1954.02.28	○	△	○
Ⓒ	1954.06.12	○	○	○
Ⓓ	1955.05.01	○	△	△
Ⓔ	1955.11.16	○	○	△
Ⓕ	1956.04.15	○	○	○
Ⓖ	n.d.	○	△	○

最後に、「⑤フレーズの終わりの休符を表記通りに待たず、早めに次の小節に入る」ということであるが、この傾向は譜例 5 に○で示したような左右が完全な休符である箇所に見られる。拍通りにしっかりと待たず、次のフレーズに突っ込んでいくような表現となっており、これは 64 小節目も同様である。ただし曲中にみられる他の休符については同様な表現としていないため、フレーズの終わりの休符であるからこそ、このような表現となっていると考えられる。この曲において完全に音がなくなる箇所は、ここで指摘した 32 小節目と 64 小節目、そして終わりの 3 小節である。終わりの 3 小節にある休符についてはフレーズ終わりの休符ではないこと、また、曲の最後であるため、今回は検討の対象外とした。32 小節目と 64 小節目における傾向は、7 つの録音すべての程度がほぼ同じであり、休符を表記通りに待たず、あえて突っ込むかのような演奏をするということは、無音の部分における傾向と考えることができるであろう。

譜例 5 29～36 小節ならびに曲の最後 (113～116 小節)

Neukirchen am Walde 1945

ここまで述べてきたことをまとめると、以下の表3のようになる。これを見ると、③～⑤についてはすべての演奏にそのような傾向があると認められるということが一目瞭然であろう。7つすべての演奏に同様の傾向が認められるが、程度がどの演奏も同じであるものは⑤のみであり、他は録音によって差がみられる。しかし、録音日時によって表現の差はあったとしても、同様な傾向がみられるということは、彼が意図的に行っていたもしくは、フレーズやその表現についてこだわりがあったことを示すものではないだろうか。それとは反対に、①と②についてはばらつきがあるため、彼自身もやるべきかやるべきでないか、時期によって考えが異なっていた可能性があると考えられる。

ここまで5年間にわたる同じ曲の演奏を比較してきたが、③と④については他と少々傾向の異なるものである。ただし、演奏時間は④がこの7つの録音の中で最も短いのに対して、③は2分台であり、演奏時間には表現の違いによる影響がみられないということも言えるであろう。また、この2つの録音時期が連続していることから、この期間において、ドホナーニの考えが特に変化していたと推測することもできる。

表3

- ①冒頭を in tempo で演奏しない
  - ② 16小節目に書いていない rit. の追加
  - ③ V→I の進行において加速することがある
  - ④ ゼクエントにおいて、強弱に連動して明確な対比をつける
  - ⑤ フレーズの終わりの休符を表記通りに待たず、早めに次の小節に入る
- ※③については、譜例 3-1 と 3-2 の2つの要素が含まれているが、どちらの傾向も見られる場合を○とする。

○…傾向が明確に認められる    △…傾向が多少認められる    ×…傾向が認められない

	演奏年月日	①	②	③	④	⑤
①	1952.03.21	○	○	○	○	○
②	1954.02.28	○	△	○	○	○
③	1954.06.12	×	×	○	○	○
④	1955.05.01	×	×	○	○	○
⑤	1955.11.16	○	○	○	○	○
⑥	1956.04.15	○	○	○	○	○
⑦	n.d.	○	△	○	○	○

## 5. Op. 41-4 についての考察

次に Op. 41-4 Cascades に目を向けることとする。Op. 41-2 と同様に、私の所有している録音について以下にまとめる。

### Op. 41-4 Cascades

	演奏年月日	場所	演奏時間
Ⓐ	1954.06.12	Recital — Ohio University	2:41
Ⓑ	1955.05.01	Recital — Ohio University	2:34
Ⓒ	1956.04.15	Recital — Ohio University	2:29 <sup>*2</sup>
Ⓓ	1956.11.12	New Jersey Symphony (Piano Concerto), Encore <sup>*3</sup>	2:47
Ⓔ	80. születésnap <sup>*4</sup> (1957)	—	2:42
Ⓕ	1958.04.15	Recital — Ohio University	2:24
Ⓖ	1959.01.12	FSU Symphony (Dohnányi, Cond. / Joseph Running, Piano), Encore?	2:38

この楽曲については、同じ音型の繰り返しが特徴的であり、前述した7つの録音を聴いてみると、音価通りの演奏ではなく、1小節もしくはフレーズ単位での演奏である。よって、同じ音価のものを均等に演奏するという傾向や、拍感はあまり強く感じられない。

Op. 41-4 における演奏の傾向としては、「⑥3拍目の短縮」と「⑦同じ音型の繰り返しにおける加速」という2つのことが挙げられるであろう。

また、演奏時間を比較するとわかる通り、最も速い演奏と遅い演奏の差が23秒もあり、2分30秒程度の曲において、この時間の差はかなりのものである。そのため、この演奏時間の差は、誤差とは言えるものではないと考えられる。

「⑥3拍目の短縮」ということについては、冒頭の小節と同じ音型の小節で常にみられるものである。この楽曲は4分の3拍子であるが、譜例6に□で表記した3拍目に当たる部分が毎回短くなり、楽譜を見ずに聴いただけでは4分の3と認識するのは難しいほどである。この3拍目が短くなるということについては、ドホナーニの演奏傾向と手の交差に

\*2 録音において、曲の最後にフェードアウトが見られるため、細かい部分までは断定できないが、ほぼこの演奏時間である。

\*3 1956年11月12日の録音は、ピアノ協奏曲の演奏会であったことがわかっている。資料には、このOp. 41-4の演奏がアンコールであるとは記載されていないが、録音にドホナーニ自身による曲目のアナウンスが含まれていることから、この演奏はその演奏会におけるアンコールであったと考えた。

\*4 80. születésnap という記録があり、これは80歳の誕生日という意であるが、この演奏がドホナーニの誕生日当日に行われたかは不明である。ドホナーニ80歳の年は1957年であるため、括弧書きでそのように表記した。

よる都合があるのではないかと考えられる。

まず、ドホナーニの演奏傾向という面であるが、Op. 41-2において、同じような音型を繰り返すときに最後の音型で一気に加速したり、フレーズ終わりを拍通り待たずに次に入ったりするということを挙げた。それと似たような傾向として、この曲においては小節の最後の拍において加速し、次の小節に飛び込んでいるのである。各小節ともに同じような音型、手の動きであり、連続性のあるものにおいて、その最後を加速させるという点では一致しているため、彼の演奏の傾向として認められるものであろう。

そして手の交差による都合という面は、どの音をどちらの手で弾くかということである。これは、譜例6のように、ドホナーニが符尾の向きで楽譜に示しているが、○が右手、△が左手でとると考えられる部分である。これをみると、3拍目から次の小節の1拍目においては、手の大きな移動がないため、速く弾くことが容易である。逆に考えると、1拍目2拍目では手の交差が必要となってくるため、3拍目のように速く弾くことは非常に難しい。これらの2つの理由から彼の演奏では拍感というものが強く感じられない演奏になっており、3拍目が短縮されているという結果を生んでいると考えられる。

譜例 6

次に、「⑦同じ音型の繰り返しにおける加速」であるが、これは譜例7の46～49小節に加え、59～62、95～98小節において見られるものであり、これはドホナーニのフレーズを意識した演奏であると感じられる。譜例7の *cresc.* から *f* への3小節間は明確な加速がみられ、次の *f* に向かっていくという意味が感じ取れる演奏である。この部分も同じ音型を繰り返している箇所であり、Op. 41-2の③で触れた、フレーズの連続性を意識したものであるとともに、*f* にむけて劇的な表現をしたいということは明確である。

譜例 7

46

48

50

*cresc.*

*f*

*dim.*

この楽曲で取り上げた、「⑥ 3 拍目の短縮」「⑦ 同じ音型の繰り返しにおける加速」ということに関しては、7つの録音すべてに共通して言えるものであり、これはすべてドホナーニの傾向もしくは意図的な表現とするには十分ではなかろうか。また、Op. 41-2で挙げたものと同様な傾向がOp. 41-4でも見られることから、各楽曲における演奏傾向という枠を超えて、ドホナーニの演奏傾向である可能性も高いのではなかと推測できるものである。

## 6. まとめ

今回は、ドホナーニの楽曲《6つのピアノ曲 Op. 41》より第2曲と第4曲の録音、それぞれ7種類ずつを比較し、彼の演奏に見られる傾向を考察してきた。その結果見えてきたことは、ドホナーニのコンポーザー・ピアニストとしての一面であろう。まず、2曲の7種類ずつの録音を比較して明確にみられたことは、どちらの曲も演奏時によってテンポ設定に大きな差があるということである。すなわち、基本的なテンポ設定に差がみられ、それによって演奏時間が大きく変化していると考えられる。

Op. 41-2における演奏の傾向としては、「①冒頭を in tempo で演奏しない」「②16小

節目に書いていない rit. の追加」「③V→Iの進行において加速することがある」「④ゼクエッツにおいて、強弱に連動して明確な対比をつける」「⑤フレーズの終わりの休符を表記通りに待たず、早めに次の小節に入る」という5つのことを、Op. 41-4においては、「⑥3拍目の短縮」と「⑦同じ音型の繰り返しにおける加速」の2つを傾向として挙げたが、これらのどの要素も「フレーズ全体でとらえている」もしくは「次のフレーズへの連続性を意識している」ということにつながるものである。ただし、Op. 41-4においては、Op. 41-2に見られたような、録音によって歌い方が異なるということは、明確に聴きとることができない。

「フレーズを意識した演奏」と「設定テンポが毎回異なる演奏」というのは、ドホナーニの演奏の傾向として認めて良いであろう。これらはすべて「楽譜から離れた自由な演奏」であり、ドホナーニの書いた楽譜と実際の演奏において、かなりの差が見られる。私は「楽譜から離れた自由な演奏」に対して肯定的な考えを持っており、むしろ楽譜通りに弾くだけでは良くないとまで感じることもあるが、今回の2曲における表現について、③⑤⑥⑦に関しては驚かざるを得なかった。特に⑥や⑦についてはドホナーニはかなり大胆に行っており、それは拍子感すら感じられなくなる程である。楽譜に忠実でなければならぬという意識を持っている私たちからすれば、本当にそのようなことをしてよいのかと考えるようなものであり、楽譜と実際の演奏について再考させられるものであった。

今回考察を行ったことが、ドホナーニの基本的な演奏の特徴なのか、自作であるからこのようなことを行っているのかを考えるためには、ドホナーニの他の自作自演についてさらに取り扱うのみでなく、他者の曲を演奏しているときの録音も聴き比べる必要があるが、その点については今後の課題としたい。

最後になったが、この考察を行うにあたり、ドホナーニによる演奏音源というものは必要不可欠であった。そのような貴重な音源を提供していただいた、MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum ならびに、同機関の Veronika Kusz 氏に感謝申し上げたい。

〈参考文献〉

- Dohnányi, Ilona von: Grymes, James A. ed.  
2002 *Ernst von Dohnányi: A Song of Life*. (Bloomington: Indiana University Press)
- Grymes, James A.  
2001 *Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography*. (London: Greenwood Press)
- Podhradzsky, Imre  
1964 *The Works of Ernő Dohnányi (July 27, 1877-Feb. 9, 1960) : A Catalogue of His Compositions*. (Budapest: Akadémiai Kiadó)

〈楽譜〉

- Dohnányi Ernő  
1947 *Six Piano Pieces Op. 41* (London: Lengnick & Co. Ltd.)

〈録音資料〉

- Ernst von Dohnányi DAT Collection  
(Warren D. Allen Music Library/Florida State University)