

依頼論文

ショパンの2つのバラード（作品38および47）

——〈音楽的な語り手〉の所在に関する試論——

Chopin's Two Ballades, Opp. 38, 47: From the Viewpoint of 'Musical Narrator'

田之頭 一知

Kazutomo TANOGASHIRA

0 はじめに

フレデリック・ショパン（1810-1849）は、言うまでもなく、19世紀ヨーロッパのピアノ音楽を代表する作曲家の一人である。彼が生きた世紀は、ピアノという楽器が大きな発展を遂げた時代で、パリで活躍したショパンは、プレイエル社製のピアノを愛用していた。その彼が手を染めたピアノ曲のジャンルは多岐にわたっている。ウィーン古典派以来の伝統に或る意味では則っているピアノ協奏曲やピアノ・ソナタといった比較的大がかりなジャンルはもとより、周知のように、彼の故国ポーランドの舞曲であるポロネーズやマズルカ、あるいは同じ舞曲のワルツ、ジョン・フィールド（1782-1837）によって確立されたノクターン、さらに、それらに比べれば規模の若干大きなバラードやスケルツォ、および曲集として編まれた2つのエチュード集やプレリュード集等々と、多種多様である。また、よく知られているように、ショパンの出版譜はいくつもの版が共存しており、エディションによる異同が問題になることがある。複数の版が存在すること自体はさほど珍しいことではないが、ショパンの場合は事情がかなり特殊である。異同が生じた原因としては、初版楽譜がフランス、ドイツ、イギリスでほぼ同時に出版されるといった経緯の複雑さ——自筆譜に基づいているのか、それとも、筆写譜あるいは校正刷りに拠っているのか、といったことによる異同——、また、ショパンが教え子たちにレッスンをした際の楽譜への彼自身の書き込みを、出版譜にどのように反映させるのかといった楽譜校訂者たちの態度、および、ショパンの死後、楽譜の编者自身による作品解釈や演奏指示の出版譜への反映——これには改変が伴うこともあり得る——、といったことが挙げられるであろう¹。中でも、事情を複雑なものにしている大きな原因は、初版出版の経緯もさることながら、楽譜へのショパン自身の書き込みであろうと思われる。レッスン中の書き込みは、教え子たちのスキルに応じたもので、たしかにその場限りのものと言ってもよいであろうが、しかし、ショパン自身が、この個所はこのような演奏してもよい、という承認を示していることでもある以上、一つの作品に対して複数のヴァリエーションが同じ重みを持って存在することにな

¹ ショパンの出版譜については、岡部玲子『ショパンの楽譜、どの版を選べばいいの？ エディションの違いで読み解くショパンの音楽』（東京：ヤマハミュージックメディア、2015年）を参照。岡部は出版譜による異同の多さについて、その原因を、本文に挙げた「初版出版の経緯」「レッスン中の書き込み」「死後の付加と改変」の3つに求めているが、言うまでもなく死後の改変はショパンに特有の事柄ではない。

る。これはすなわち、同一作品に対する複数の解釈を、作曲者自身が肯定しているということである。さまざまなヴァリエーションの存在は、彼の曲を開かれた作品として捉える態度にもつながることになるだろう。とすれば、ショパンのピアノ曲に関しては、オリジナルと呼んでよいものは一つに限定できず、複数あると言ったほうがよいのではないだろうか。本論文はそのような背景を視野に収めつつも、音楽が音響運動ないし響きの継起によって、独特と言い得る時間を構築する点に着目し、彼のピアノ曲の中からバラードに焦点を合わせて、その解釈ないし記述を中心に進めてゆくことにする。それによって、彼のバラードが包蔵している時間的特質を析出することにしたい。なお、ショパンはバラードを全部で4曲遺しているが、第1番と第4番は以前、考察を加えたことがあるので²、ここでは第2・3番を取り上げることとする。

1 バラードについて

周知のように、バラードというピアノ曲のジャンルを開拓したのはショパンであるが、このジャンルは一般に、何かしら物語的なものと関連を持つとみなされている。もちろん、響きの連なりである音楽に、言葉と深く関連しているがゆえに文学的なものと捉えられる物語をそのまま見ることはできない。しかし音楽も物語言説も、時間とともに進んでゆくのであるから、つまり、両者とも現実の時間の或るときに始まって、或るときに終わる（あるいは終わらせる）というかたちをとるとともに、さらに、その音楽や物語言説の内容に関しても、展開とか進展などといったことが語られるのであるから、音楽と物語が重なり合うものを持っていることは確かであろう。すなわち物語言説にあっては、或る主人公が何かしらの振舞いをなすとともに或る出来事が生じ、それがさらなる振舞いを呼び寄せるというかたちで——たとえば、主人公に何らかの課題が与えられ、それを解決あるいは克服してゆくといったようなかたちで——物語が進行するのであるから、主人公の振舞いを構築し結び合わせてゆくところに、物語構成の要諦があると言ってよい。この点から見れば、音楽にあっても、いわゆる主要モチーフとか主題が、物語言説における主人公の位置に立ち、そのモチーフや主題が、こう言ってよければ音楽的な振舞いを示すことによって、何かしら物語的と呼ぶことのできるような展開を形成し得ると考えることができる。言葉を換えれば、モチーフとか主題の進展を、物語言説における主人公の振舞いの組立てと同等とみなし得るならば、それは音楽的出来事の構築（組立て）となることができるであろうし、それによって、音楽の進展が時間的なものとなる可能性が開けるだろう。ただし、ここで急いで指摘しておかなければならないのは、そのような音の展開もやはり、いまだ音の運動、音響運動の進展にすぎず、“時間的な”展開とは呼びにくいという点である。別の角度から言えば、音響運動が時間的なものとなるためには、そこに時間様相が認められなければならない。すなわち、音の動きが何らかのかたちで過去や未来を呼び寄せる必要がある。物語言説においては、過去と未来が「かつて」や「やがて」など

² 「ショパンの2つのバラード（作品23および52）をめぐって——その“歌”の根底にあるもの——」『藝術』第31号（大阪芸術大学）、5-20頁、2008年。

といった言葉によって組み込まれているが、それに相当するものが、音の連なりにも求められるのである。とすれば、音楽における物語、それは音の組立て（関連づけ）によって過去や未来を喚起する、あるいは少なくとも示唆することから生まれてくると言えよう。

とはいえ、音ないし音響そのもののレベルには過去や未来はあり得ない。というのも、過去や未来は、私たち人間の意識あるいは心の働きと結びついているからである³。音の側には運動しか存在せず、したがって、そこに認められる時間的なレベルは、過去・現在・未来という時間様相ではなく、点的な“今”でしかない。音の連なりはまさしく運動に留まるがゆえに、かりに時間性をそこに認めることができるとしても、それは“今”の連続でしかないのである。したがって、音響運動に十全な意味での時間性を付与するためには、すなわち、音の動きに過去や未来という時間様相を持ち込むためには、私たちの意識の働きが、音の動きに対して深くかつ本質的に関与していなければならない。物語言説の場合は、まさに言葉を扱うが故に意識の関与が最初からそこに組み込まれており、それゆえにこそ、語り手の存在が常に問題となるが、これに対して音響運動の場合、その音の動きに対して、私たちの意識が働きかけを行なわなければならないのである。音の連なりが物語となるためには、私たちの意識がその音の動きに組み入れられなければならない。音楽に組み込まれた意識の働きが、まさしく音響運動に過去と未来および現在を措定し、それによって音の物語を組み立てることになるのである。すなわち、バラードが音楽における“物語”であるとすれば、物語言説に語り手が必要であるのと同じ意味で、そこには当然、“語り手”が存在していなければならない。とすれば、どのようにして私たちの意識は、音の連なりへといわば溶け込んでゆくことができるのか、という問いを考察すること

³ ここで時間の実在性をめぐる議論を詳述することはかなわないが、時間に関しては、それを実在するものと捉えるとともに、意識内在としても把握する必要があると思われる。プラトンやアリストテレスは、時間を論じるにあたって、それを「運動」との関係から眺めて〈今〉という時点を浮かび上がらせ、その〈今〉が連続することによって時間が構成されるという態度をとったと言ってよいが、これに対してアウグスティヌスは、そのような〈今〉の連続としての時間を、人間の内面における問題として捉え直し、過去や未来といった時間様相を、記憶と期待による魂の拡がりとして議論している。このような議論に透けて見えるのは、「運動」には「前後関係としての順序」があるが、この運動における前後関係が「過ぎ去ってしまっただけでなく過去と、やがて来るであろういまだない未来」へと位置づけし直されるということがきわめて重要であり、その点をどのように考えるかで時間に対する見方も変わってくるということであろう。私見になるが、基本的には、過去や未来といった時間様相は、人間の意識（あるいは魂）に依存していると捉えるべきであろうし、翻ってこの意識の働きが発動されるためには、私たち人間存在が、“今ここに”投げ出されてあるという根本的受動性の刻印を受けている、という点を自覚する必要がある。この観点から時間と音楽の関係を眺めれば、〈今〉としてのみ存在する時間が、〈過去・現在・未来〉という意識内在としての時間へと変換される交差点に、音楽という現象が成立しているのではないかと考えることができる（もっとも、2つの系列の時間の交点ないし中間地帯に音楽的時間の場を見るという態度は、或る意味で20世紀フランスにおける音楽的時間論の基本軸でもある）。なお、以下の拙論を参照されたい。「プラトン『ティマイオス』における時間の概念——「永遠を写す動く似像」としての時間についての試論——」『藝術』第30号（大阪芸術大学）、52-64頁、2007年／「アリストテレス『自然学』における時間の概念——「〈より先・より後〉に関する運動の数」としての時間に関する試論——」『京都精華大学紀要』第39号、239-257頁、2011年／「アウグスティヌス『告白』における時間の概念——心の現在のな広がりとしての時間をめぐって——」『藝術』第39号（大阪芸術大学）、63-74頁、2016年。

が肝要となるだろう。

この音楽における語り手の要請が、音楽作品の内容への文学作品の適用を呼び込んでくることができると言えるだろう。標題 *programme* を持たない音楽に文学作品を読み込んでゆき、楽曲をその文学作品の音楽における表現ないし解釈や翻案のように位置づけるといふスタイルがそれである。このような方向性を具現している代表的な人物が、20世紀前半を代表するピアニストであり、ショパンの演奏で一時代を築いたアルフレッド・コルトー(1877-1962)である。彼は自身が編んだバラードの楽譜の序文で、ポーランドの詩人アダム・ミツキューヴィチ(1798-1855)の詩作品が、ショパンのバラードの創造的な靈感源であるとし、演奏する際の助けとして、4つの詩作品の要約を掲載している⁴。もっとも、このような見解が生まれてくるには背景がある。コルトーの解釈の源になっているのがシューマンの発言で、彼はショパンの《バラード》作品38(第2バラード)などを扱った1841年11月2日付の『音楽新報』の中で、自身の記憶をたどり、ショパンがかつて「自分のバラードはミツキューヴィチの幾つかの詩から刺激を得たものだと言った⁵」と記したのであった。ただし、この発言自体がシューマンの記憶によるものなので、その真偽のほどにはかなりの留保条件をつけなければならないし、また、ショパン自身が自分のバラードとポーランドの詩人の関係について発言を遺していない点も考慮に入れなければならない。とすれば、サムソンの言うように、ミツキューヴィチの詩作品群がショパンのバラード群それ自体の「美的特質 *the aesthetic property*」を形成していると考えすることはできないだろう⁶。彼の詩がショパンのバラードと何らかの関係があるということは否定しがたいであろうが、しかし、両者の間にはっきりとしたつながりがあるということも確証されないのである。むしろ〈バラード〉というジャンルを切り拓いたのがショパンであり、なおかつ、このバラードというジャンルが文学と共有されている点に着目する必要があるだろう。この観点に立って4曲のバラードに共通する特徴を指摘しておけば⁷、4曲とも6拍子という複合拍子を採用している点を挙げるができる(第1番が4分の6拍子で、後の3曲が8分の6拍子)。この複合拍子は3拍セットを2つ組み合わせており、言うまでもなく2拍子と3拍子の混合である⁸。この拍子の採用は偶然ではないと考えるべきで、この6

⁴ Alfred Cotot (ed.), *Chopin: Ballads* (Student Edition), trans. by David Ponsonby, Paris/N.Y.: Salabert, 1929 (1931). なお、拙論「ショパンの2つのバラード(作品23および52)をめぐって」5-6頁も参照されたい。

⁵ Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 15 (2 November, 1841), S. 142. (Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Bd. 3, Leipzig: Reclam, 1888, S. 65.)

⁶ Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge: Cambridge U. P., 1992, p. 13.

⁷ 本論執筆のために参照した楽譜は、Jan Ekier (ed.), *Fryderyk Chopin: Ballades, Opp. 23, 38, 47, 52* (National Edition), Kraków: P. W. M., 2016 である。そのほかに、Ewald Zimmermann (hrsg.), *Frédéric Chopin: Balladen* (Urtext), München: G. Henle, 1976 も適宜参照した。

⁸ サムソンによれば、4分の6拍子や8分の6拍子といった混合2拍子は、レーヴェやシューベルトの声乐バラードでよく用いられた拍子であり、それは18世紀および19世紀初頭の田園音楽(pastoral music)と関連のある慣習から取り込まれたものであるという(Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 11. また、cf. Id., 'Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies', in: Jim Samson (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge U. P., 1992, pp. 101-123 [esp. p. 111]).

拍子は短一長・短一長（あるいは弱一強・弱一強）というリズム群にまとめることができる。この短一長による音の長さの組み合わせ（あるいは弱一強による音の強さの組み合わせ）はイアンボスという脚韻（詩の韻律単位）を示している。詩（たとえば古代ギリシア詩）の場合、このイアンボス脚 2 つでひとまとまりになり、それを音楽の場面に移せば 6 拍子となる。このように見るならば、バラードの 6 拍子は詩を物語るときの韻律のいわば祖形となっているのであり、そうであるとすれば、短一長（もしくは弱一強）というリズム単位——以下、これをイアンボス的なリズム細胞と呼ぶことにする——が、バラードの底流に流れており、このリズム細胞がショパンのバラードを音の〈語り〉へと変換させる触媒として機能しているように思われる⁹。このような点を念頭において、以下、バラード第 2 番と第 3 番を考察してゆくことにしたい。

2 《バラード第 2 番》へ長調、作品 38

《バラード第 2 番¹⁰》は、「A1・B1・A2・B2・コーダ」という構成をとり、図式的にはきわめて明快であるが、しかし、その各部分の関係は有機的で、考え抜かれたものとなっている。以下、その特徴を記述してゆくことにしたい。

「A1 (1-46 小節)」(8 分の 6 拍子、アンダンティーノ) はへ長調に置かれ、まずイアンボス的なリズム細胞 [8 分-4 分音符 (♪♩)] を裸形で提示するかたちで開始される。そのリズム細胞は左手と右手によるハ音 (へ長調属音) のオクターヴで示され、3 小節目前半でそこに右手のイ音、左手のへ音が加わって主和音の響きを形成し、小節後半で主和音第 3 音を半音上げて変ロ音にすることで属七の響きを醸し出して、そのまま主題 I の旋律が音楽の表面へと浮かび上がってくる。このイアンボスの歩みに導かれる主題 I は、簡素ではあるが静かで優美なシチリアーノ風の旋律を歌っており、その歌の佇まいが牧歌的で穏やかな田園風景を呼び寄せてくる。サムソンの言葉を借りれば、「冒頭の主題は間違いなくシチリアーノであり、それは田園を連想させるものを数多くもたらすが、この数多くの連想はそのへ長調という調性によって強固なものとなる¹¹」のである。この牧歌的風景を歌う A1 の最後、45 小節の右手に、4 分音符によるイ音の 3 連符が静かに現われて、次の B1 の主音を準備するとともに、この個所をフェルマータで終わることで、B1 との明確な区切りを形成している。

⁹ 本論ではイアンボス的なリズムを念頭において考察を進めるが、ショパンの母国ポーランドの詩文学との関連を中心に、ショパンの歌曲の分析から説き起こして《バラード》について論じた著作として、松尾梨沙『ショパンの詩学 ピアノ曲《バラード》という詩の誕生』（東京：みすず書房、2019年）がある。

¹⁰ 第 2 バラードは、1836 年ごろから作曲が開始され、1839 年 1 月マジョルカ島にて完成された。ドイツ・フランス・イギリス各初版ともに 1840 年に出版され、シューマンに献呈されている (cf. Maurice J. E. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, 2nd Revised Ed. New York: Da Capo Press, 1972, BI [=Brown-Index] 102)。なお、この曲は先ほど挙げたアダム・ミツキエヴィチのバラード『シフィテシ』と関連づけられることがある。

¹¹ Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 15.

「B1 (47-83小節)」(プレスト・コン・フオッコ)はイ短調の響きが中心となる¹²。この個所で主題Ⅱが提示されるが、この主題は前半(47-62小節)と後半(62-81小節)に分けることができる。その主題Ⅱ前半はffで始まり、激しく下降と上昇を繰り返す嵐の歌となっている。A1の牧歌的風景から、突如として激烈と言っても過言ではない嵐の風景へと転換するのであるが、その入れ替わりは、響きのレベルでははっきりした前触れもなく行なわれており、そのためそれら2つの部分の間に劇的と呼んでもよいようなコントラストが形成されることになる。この嵐に続く主題Ⅱ後半は、音階的上昇・下降を繰り返して山なりの波を形成する左手に支えられて、右手にイアンボス的リズム細胞(♪♪)の変形・拡大と解することの可能なリズム音型♪♪♪♪が現われる(63-68小節)。このリズム音型は付点リズムを有しているので、主題前半の荒れ狂う嵐の力を制御する働きを持っており、その力を何らかの駆動力に変える役割を担っていると言ってよい。実際、この部分は、ff(69小節)に向けて高揚しつつ、転調を重ねて変イ短調の響きを打ち鳴らし、71小節目からは、音階的に上昇する左手に支えられて、右手が付点4分音符の長さでゆったりと下降してゆくのである。そして強度を少しずつ弱めながらへ長調へと向かい、主題Ⅰの再提示となる。

ここで翻ってみれば、B1の調性であるイ短調が、A1の19-20小節で仄めかされていたことに気がつく。とすれば、田園の歌の中に、実は嵐を呼び込むものが潜んでいたことが示されていたことになる。激しい嵐は穏やかな田園の中に隠されていたと言ってよいのである。さらに、主題Ⅱ後半63-68小節に現われるあの右手の付点リズム音型は、すでにA1の3-4小節、7-9小節等で姿を見せていた♪♪♪♪というイアンボス変形リズム——イアンボス的リズム細胞の長短関係を反転させて繰り返した♪♪♪♪をフレームとして持つリズム——の応用であることにも目を向ける必要がある¹³。これらのことを考慮に入れるならば、調性のレベルにおいても、リズムのレベルにおいても、すでにA1においてその後の展開の核となるものがそれとなく暗示されていることになる。とすれば、響きの前景部分では主題Ⅰと主題Ⅱの間には鮮明なコントラストが形成されるが、その背景ないし構造的側面に目を向けるならば、B1における音の奔流の調性であるイ短調と、その奔流を制御するイアンボス変形リズムが、この曲の基底にいわば伏在していることになる¹⁴。

¹² へ長調から見たイ短調は、5度を尺度に考えると属調の平行調となるが、本論で後に触れるように、第2バラード全体の調的着地点などを考慮に入れるならば、下方6度の短調となる。

¹³ パラキラスは、6拍子によって4つのバラードに同じリズム的性格、すなわちノクターンあるいはバルカローレの性格がもたらされるのであって、各バラードには、ショパンのノクターンに典型的な波打つアルペッジョのリズムを持つ伴奏や、バルカローレのリズム(♪♪♪♪あるいは♪♪♪♪)を有した旋律があり、この「ノクターン—バルカローレ・リズム (nocturne-barcarolle rhythm)」は、鳴り響いていてもいなくても、曲全体に決定的な影響を与えるように思われる、と述べている (James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Potland: Amadeus Pr., 1992, pp. 54-55)。

¹⁴ これらのことに関しては、サムソンもまた、主題Ⅰの調性であるへ長調は19-20小節でイ短調へと屈折し、主題Ⅱはとりわけ63-67小節で、主題Ⅰの主要なリズム細胞の形を呈すると指摘している (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 51)。

このことをイアンボス的リズム細胞に焦点を合わせて述べるならば、それは主題Ⅰの歌を導入するとともに、A1を通して鳴り響き続けているがゆえに、B1の調性であるイ短調を暗示し、かつ、B1における響きの奔流に対する水路づけの役割を担う付点リズム音型の示唆もまた行なっていると言うことができる。このように見るならば、イアンボス的リズム細胞は、第2バラードにおけるさまざまな響きの在りよう、すなわち、いろいろな音の出来事のいわば結節点に位置しており、それらの出来事を結びつける役割を担っていると言ってよいであろう。その点で、音の出来事を語ってゆく語り手としての役割を十分に果たしていると考えられよう。

続く「A2 (83-140 小節)」で音楽はへ長調に戻り、再びシチリアーノ風の牧歌が pp で歌われる。この歌はしかし、何か別のことにふと気を取られたかのようにフェルマータで中断されてしまう (88 小節)。その沈黙によって、この部分が単なる主題Ⅰの再提示ではなく、それ以降の歌が波乱含みの展開を示すことが暗示されるのである。すなわち、このA2はいわば展開部的な位置づけになる。実際この沈黙の後、田園の歌が再開されるものの、その調的基盤が揺さぶられることになり、このことが右手と左手の対位法的な処理、つまり内的な対話となって示される (98 小節以降)。この内的な対話は、イアンボス変形リズムの核すなわち ♩ のやり取りを中心に進んでゆくが、その右手と左手の対話は不安げな面持ちを示し、調性も転調を繰り返して構造的な不安定さを増幅させてゆく。このような不安定な揺れが、108 小節以降で穏やかな田園の歌を激しいものへと変容させるのである。その個所では、右手にイアンボス変形リズムの後半部分 ♩ ♩ ♩ が現われて、その付点リズムの持つ推進力で上昇してゆくとともに、左手には変形リズムがそのまま用いられて、右手の上昇運動にそのリズムの駆動力を浸透させてゆく。こうして主題Ⅰの歌は、ff へと到達するのである (111 小節)。もっとも、その歌はすぐに大きな揺れを示しつつ下降してホ長調属七的な響きを奏で (115 小節)、その響きの余韻の中で、中声部にイアンボス的リズム細胞が口音で現われて (115-116 小節)、それに導かれるように主題Ⅰの歌が余韻を漂わせつつ低音部深く沈みこんでゆく (123 小節)。すると再び対位法的処理による右手と左手の対話が始まり、内省的な面持ちを示したのち、改めて響きが高揚して駆動的リズム音型による上昇を見せ、再び嵐の歌となるのである。

「B2 (141-167 小節)」(プレスト・コン・フオッコ) は、まずイ短調ではなくニ短調 (へ長調の平行調/イ短調の下属調) に置かれ、主題Ⅱの 16 分音符による激しい上昇・下降運動が繰り返される。そこにはもはや穏やかな田園風景などどこにも見いだせない。この嵐の轟きはすぐに 145 小節でイ短調へといわば復帰するが、B2 の後半 (155 小節以下) は、B1 とは違う表情を提示する。すなわち、左手が低音域でト音のオクターヴ和音を強打したのち半音階的下降を形成し、この下方へと引きずり込む運動が、右手の重音奏法による雷鳴の轟きを呼び込み、その右手の轟きが、左手に現われるイアンボス変形リズム、牧歌的風景に溶け込んでいたあの基本リズムを翻弄してゆくのである。最後は、右手の雷鳴の轟きに加えて地鳴りを思わせるトリルが左手で奏され、さらに地中深くに力づくで引

きずり込むようなユニゾンによるトリルのあと、コーダへとなだれ込む¹⁵。

ここでイアンボス的リズム細胞に目を向けるならば、A2、B2 では、それが変形リズムとなって曲の構造の中に組み込まれているがゆえに、楽曲進行の底流に伏在して曲の展開を見守り、また、導いていると言えよう。このことは、A2 の 115-116 小節でリズム細胞がそのままの姿で中声部に姿を見せることに暗に示されており、その個所ではリズム細胞が響きの背景で曲の進行を見守っているのではなく、音の出来事を語る音楽的な語り手として響きの前景に姿を見せていると言ってよいであろう。

「コーダ (エピローグ、168-204 小節)」は、第 1 バラード同様、単なる楽曲の締めくくりではなく、こう言ってよければ、コーダに至るまでの音の遍歴を、その意味での音の物語を、まさしく閉じんとする意志にあふれる部分であると言わなければならない。このことは、調号が取り払われて主題Ⅱの調性であるイ短調が剥き出しになっている点にも現われているだろう。すなわち、田園の歌 (主題Ⅰ) はへ長調に支えられ、嵐の咆哮 (主題Ⅱ) はイ短調に置かれているが、この 2 つの調の関係は、B2 冒頭部でへ長調の平行調であるニ短調からイ短調への移行が行なわれていることを考えれば、イ短調がへ長調を飲み込んでゆくプロセスであると言えるように思われる¹⁶。このエピローグは、左手の 8 分音符による跳躍リズムに突き動かされて、右手が 16 分音符の重音を畳みかけて激しく進行してゆくことにより、バラード冒頭の平和で穏やかな情緒をたたえた牧歌的光景が、最後にはすべて荒れ狂う嵐、地鳴り、雷鳴によって瓦解してしまうさまを示していると言ってもよいであろう。実際、このエピローグの後半、荒れ狂う音の進行が 189 小節の *ff* で頂点に達すると、それと同時に主題Ⅱを示唆する響きが現われて、197 小節の *fz* へとさらに突き進んでゆくのである。その進行には、いわば天と地のすべてが崩れ去ってしまうかのような凄まじさがある。そしてこのクライマックスは、すぐに *pp* によるイアンボス的リズム細胞の響きに移行し (197-198 小節)、それに導かれて主題Ⅰが回想されて、曲が閉じられるのである。ただしそのリズム細胞は、イ短調主音のユニゾンで姿を現わすがゆえに、主題Ⅰの回想は主題Ⅱの調性であるイ短調の響きを身にまとうことになる。それによって田園の牧歌的風景が、文字通り回想の対象であることが示唆されるのである。過去へ向かう意識である回想においては、出来事が必ずフィルターを通して眺められるがゆえに、過去と現在の隔たりが炙り出されるが、第 2 バラードは、この意識の働きを暗に示して閉じられる

¹⁵ このような流れを見たとき、この B2 の部分は、ソナタ形式における再提示部 (ただし主題Ⅰを省略) に相当すると考えることも可能であろう。なお註 17 を参照のこと。

¹⁶ 第 2 バラードの調性プランについてサムソンは、曲の調的中心がへ長調からイ短調へとシフトする「複調性プラン two-key scheme」となっており (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 52)、したがって調的中心をひとつと考えて考察することは不可能であると主張している (*ibid.*, p. 54)。すなわちサムソンは、第 2 バラードのトニカは 2 つであると主張しているわけであるが、藤田はこのサムソンや他の研究者たちの見解を批判的に発展させて、いわゆる指向的調性 (directional tonality) の概念を取り入れつつ、イ短調という「完全 1 度の調的地平」と、へ長調という「下方短 6 度の調的地平」の 2 つの調的地平のうえを駆け抜けてゆく音楽、というきわめて刺激的で説得力のある見解を提示している (藤田茂「ショパンの《バラード》の音楽的フォルム——「バラード理論」の構築とそれによる全曲の記述——」『研究紀要』第 34 集 (東京音楽大学)、25-47 頁、2010 年)。

のである。

3 《バラード第3番》変イ長調、作品47

《バラード第3番¹⁷⁾》の構成はかなり複雑で、「A1・B1・C1・B2・[B'+A']・A2・C2 (=コーダ)」と解され、[]の部分がいわゆる展開部に相当する一種のロンド・ソナタ形式と言うことができよう¹⁸⁾。

さて、「A1 (1-52 小節)」(8分の6拍子、アレグレット)は、変イ長調に置かれた主題Iの歌ですぐさま始まる。この歌の右手最上声部は、変イ長調の音階を属音変ホからハ音まで上昇していった後、さらにへ音へと軽やかに跳躍して、属音変ホに舞い降りる。この下降の動きが左手最上声部に受け継がれ、下屬音変ニからさらに音階的に下降してゆき、変ホ音に落ち着く(4小節)。そして今度はまず左手が、先の変ホよりもさらに1オクターヴ低い属音からの音階上昇を見せ、それを受け継いで右手が主題Iの主要部分の動きを分節化して主音変イ(すなわち主和音)に落ち着く(8小節)。このように、主題Iの核となる部分の旋律的な動きは、上昇-下降の均斉が取れたものになっており、その動きを、右手と左手が呼応する関係を結ぶように割り振っていることが分かる。そのため、右手と左手が対話を交わしているかたちとなり、主題I冒頭部は、さながら小さな夜会で催された舞踏会で、人々が踊りへと誘い合っているといった面持ちを見せている。この踊りへの誘いに続いて、いよいよ舞踊が始まるが(9小節以降)、その核となるリズム音型は、11-12小節で属音のオクターヴ和音の打音によって明確に示される「16分-8分音符(♪♪)」のセットである。この舞踊リズム核の源泉は、主題I冒頭部におけるへ音から変ホ音への落下を支える♪♪に求めることができ、この付点リズムおよび舞踊リズム核の動きは、言うまでもなくイアンボス的なリズム細胞(♪♪)と同質なものである。このイアンボス的な動きを底流に秘めたリズム核をめぐって、主題Iは進行・展開してゆくのである。すなわち、まずはこのリズム核の打音を駆動力とした舞踊の動きが、そのリズムの余韻を響かせながら進行し(15小節以降)、あるいは、その打音が跳躍する踊りを呼び込み(21小節以降)、さらには、和音による舞踊リズム核の打音がトリルの渦を引き込んで、その渦が伝播して消えてゆくような音の動きを形成する(26小節以降)。このように、主題Iの歌は舞踊リズム核のさまざまな取扱いを通して展開してゆくのであり、その舞踊の底流には、イアン

¹⁷⁾ 第3バラードは、1840年から41年にかけて作曲され、フランス初版が1841年、ドイツおよびイギリス初版が翌42年に出版されている。ショパンの教え子、ポーリーヌ・ドゥ・ノアユ嬢に献呈されている(cf. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, BI 136)。ちなみに、このバラードはミツキエーヴィチのバラード『シフィテジャンカ』と関連づけられることがある。

¹⁸⁾ サムソンは、ソナタ形式を4つのバラードにとっての「本質的な参照点」——個々の音楽がそれと対照されることで独特なものとしてきた「理想的類型」ないし原型——であるとし、各バラードを原型たるソナタ形式との関係において考察しようとする(Samoson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 45)。換言すれば、サムソンはソナタ形式を、ショパンがバラードを作曲する際、暗々裏に基準としていたものとみなしているのである。バラード全体をソナタ形式の何かしらのヴァリエーションのように捉えるサムソンの態度には異論も多いであろうが、バラードを考えるうえで、ひとつの切り口を提供していることは間違いない。すなわち、ソナタ形式とはどのような形式なのか、という問いに対するショパンの答えのひとつがバラードである、という捉え方も可能であるように思われる。

ボスの律動が脈打っているのである。こうして、小さな夜会の舞踏会は、冒頭の誘いの旋律が名残惜しさを滲ませながら再び現われることでいったん静かに幕を下ろし、その第1部が終わるのである。

続く「**B1 (52-115 小節)**」で、再び舞踏会が幕を開け、その第2部が開始される。ここでの舞踊の性格は、舞踏会第1部の踊りの動きを発展させたもので、さらなる軽やかさが加わっている。これは **B1** 冒頭の弱拍から開始されるオクターヴの下降跳躍の動きに示されている (52-53 小節)。この簡単な導入に続いて 54 小節から主題Ⅱの踊りが始まるが、主題Ⅱはへ長調に置かれ¹⁹、その旋律は弱拍から始まるとともに和声もその弱拍に対して肉付けを行なっているため、軽やかさが前面に出てくることになる。なおかつ、オクターヴの下降跳躍に示唆されていたように、その踊りの歌の中心的な動きは緩やかな下降曲線を描くものとなっている。この弱拍に開始される主題Ⅱの歌のリズムの流れは、8分休符を挟んでいるとはいえ、主題Ⅰの底流に伏在していたイアンボスのリズム細胞の脈動を受け継いでいることは明らかであり、実際、63-64 小節の左手にはリズム細胞がその姿を垣間見させている²⁰。このように、主題Ⅱはイアンボスのリズム細胞の鼓動に支えられているがゆえに、右手高音域において、オクターヴのハ音を枠とする弱拍の和音にアクセントを付して打ち鳴らしつつ高揚できるのであり (77-81 小節)、それによってクライマックスを形成してその歌を高らかに歌いあげてゆくのであって (82-88 小節)、リズム細胞の脈動をこのセクションでは音楽の展開力に据えているのである。総じてこの主題Ⅱの動きでは、弱拍に対する意識が支配的であると言ってよいものになっているのであるが、それを可能にしているが、イアンボスのリズム細胞への意識であると考えられるであろう。そしてこのセクションは、冒頭に現われたオクターヴ下降跳躍とそれに続くフレーズが回帰することで幕を閉じるのである。

「**C1 (116-156 小節)**」は再び変イ長調に置かれ、そこで奏でられる主題Ⅲは、それまでの軽快な舞踊リズム、軽やかに弾むようなリズムではなく、きらびやかに転がる響きの歌である。さながらこれまでの踊り手とは違う踊り手が、舞踏会の場に登場したかのようである。その新しい踊り手の舞踊は、2オクターヴになろうかという大きな音程幅を一気に上昇しては、そこからまた同じような大きな音程幅を16分音符で軽やかに駆け降りるということを繰り返して、華麗に動き回る。しかし、この右手で奏されるきらめく響きの背後、左手の伴奏部分に、イアンボスのリズム細胞がそれとなく姿を見せている点には注意が必要である (116・118 小節や、124-125 および 128-129 小節など)。つまりイアンボスの脈動が右手の華麗な響きの旋回を背後から支えていると言ってよく、この拍動のレベルで、主題Ⅲは主題ⅠおよびⅡとのつながりを保っているのである²¹。それゆえに主題Ⅲは、

¹⁹ 5度を尺度として見るならば、へ長調は変イ長調の平行調の同主調であり、第3バラード全体の調的着地点などを考慮に入れるならば、へ長調の下方6度の長調が変イ長調となる。

²⁰ サムソンもまた、「主題Ⅱは、主題Ⅰを支配していたイアンボス・リズム iambic rhythm を引き継いでいる」と述べている (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 59)。

²¹ サムソンは、主題Ⅲの主要な働きを、主題ⅠとⅡが有しているイアンボス・リズムに対するコントラストの形成に見て、たとえば 124-125 小節に見られるようなリズムについて、「イアンボス・リズム

その軽やかに駆け回る響きのあと、133-134 小節におけるトリルの反復に続いて、右手に、主題Ⅱの構成要素であった上声部がヘーホーニ（ヘ長調のドーシーラ）と進む6度の音階的下降を、変イートーヘ（変イ長調のドーシーラ）とオクターヴ和音で下降進行する響きに置き換えて、それを左手の16分音符による流麗な波打つ分散和音に乗せて提示することができるのである（136小節以降）。こうして主題Ⅲは、自然に主題Ⅱ冒頭のオクターヴ下降跳躍を呼び寄せ（144-145小節）、同時に変イ長調の下属調である変ニ長調へと転調して、そのまま主題Ⅱの舞踊の歌を再提示して歌ってゆく²²。新しい踊り手の舞踊は、主題Ⅱの踊りへと融合したのであり、その主題Ⅱが、続くB2で取り上げられることになる。

「B2（157-183小節）」はまず、C1からの自然な流れの中で、変ニ長調からのエンハーモニック転調によって嬰ハ短調へと移行する（157小節）。この転調で音楽は、様相を、特にその曲想を大きく変えることになり、それまでのきらびやかさや軽やかな物腰の舞踊と対照的な、暗くメランコリックな響きにまとわれた流れる踊りになる。その暗いうごめきは左手の低音域で半音階的に旋回しつつ上昇・下降する動きに示される。この暗いうごめきの上をたゆたっていた主題Ⅱの踊りの歌は、165小節から左手へと移され、右手が2オクターヴにわたる嬰ト音（嬰ハ短調の属音）を16分音符で鐘のように連打してゆく。この属音の鐘の音の中から主題Ⅱの歌が左手から右手へと受け渡され（173小節）、右手高音部で音符の波紋を引き連れながら高らかに鳴り響いてクライマックスが形成されたのち、そのまま下降して次のセクションへと移行する。このように、嬰ハ短調への転調に始まるB2は、主題Ⅱの展開部的な佇まいをみせているのだが、このB2においても、イアンボスのリズム細胞に対する意識が左手に保たれているので（165小節以降）、それが主題Ⅱの展開部的な扱いを呼び込んでいると言えるだろう。

「B'+A'（183-212小節）」は展開部に相当し、B2から途切れることなく開始される。前のセクションが主題Ⅱを扱っていたことを受けて、このセクションもまず主題Ⅱの冒頭部を取り上げ、それにいわば溶接するかたちで主題Ⅰの冒頭部がつけられる（189-190小節）。その一連の個所の左手は、ロ音のオクターヴのトレモロを含むすばやい動きで脈動を形成し、この動きは次に（189小節以降）、ロ音を最低音部に据えつつ、その上に嬰ヘ音やイ音、嬰ト音、ト音のオクターヴのトレモロを配した波動となって、それが半音階的

というよりはむしろトロカイオス・リズム」と位置づけている（Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 61）。もっとも、譜面上では左手に♪♪というまさしくイアンボスのリズム細胞が示されており、なおかつ、その8分音符は単音、4分音符は3音および4音の和音であるので、重心は弱拍の4分音符のほうにある。解釈の問題ではあろうが、主題Ⅲにはやはりイアンボスの律動が流れていると捉えてよいように思われる。

²² C1をどこまでとするかは悩ましい問題である。サムソンはそれを144小節までとしているが（*ibid.*, p. 62）、それは144小節以降で変イ長調から変ニ長調へと転調して主題Ⅱの再提示が行なわれており、なおかつ、B2では主題Ⅱが用いられるからである。これらのことを考えれば、それも特に調構造の観点からすれば、144小節までをたしかにC1とするべきであろう。しかしながら響きの表情や曲想という観点に立てば、157小節で大きく変化していることは否定できない。さらに、B2が主題Ⅱの展開部的雰囲気醸し出している点も考慮すれば、156小節までをC1としてよいであろう。

下降運動を引き起こす。このように、このセクションでは半音階への意識が浮上しており、そのため調がきわめて不安定になっている。その調的動揺を象徴するかのよう左手の波動の上で、溶接された主題 I + II がいわば揉みほぐされてアマルガムになってゆき、それがセクション後半、213 小節における *ff* へと向かって燃え上がってゆくのである。なお、この展開部においては、たしかに右手の音の動きには舞踊リズムが認められるが、左手においては、イアンボス的リズム細胞への意識が背後に退いており、16 分音符による大きなうねりの中に深く飲み込まれてしまっている。そのため、右手の踊りは脆さを有したものとならざるを得ず、実際、209 小節以降は舞踊の面影が消えてしまう。

展開部から直接続く「A2 (213–230 小節)」では、調性が再び変イ長調に置かれ、主題 I が短縮されたかたちではあるが、和声的な厚みを十分に備えて高らかに歌い上げられる。しかしここでは、展開部の最後で舞踊が崩れてしまったがゆえに、8 分音符による音の大きな流れ、8 分の 6 拍子という拍子に示される音の躍動性に意識が向かっている。それゆえ主題 I は、音のダイナミックな運動に支えられて和音を続けてゆく進行となり、さらにストレットとなって速度を増すと (227 小節)、文字通りの和音連打となって C2 へと突入することになる。このように A2 においては、イアンボス的リズム細胞が、展開部同様、あるいはそれ以上に、音の大きな流れの中に取り込まれて曲の進展の奥底に沈んでいると言えよう。言葉を換えれば、このセクションにおいては、舞踊そのものが背景に退いてしまっているのである。

「C2 (コード : 231–241 小節)」は曲の締めくくりであるが、この第 3 バラードの大きな特徴の一つとして、他のバラード 3 曲とは異なり、独自の充実したコードを形成せずに、主題 III への短い言及にコードの役割を担わせているという点が挙げられる。他の 3 曲では、しっかりしたコードを形作ることで、そこに至るまでの曲の展開を改めて照らし出し、こう言ってよければ、曲全体を新たな次元にもたらそうとしているとすることができる。そうすることによって、まさしく曲を「閉じる」という役割をコードに与えていたように思われる。しかしながら、C2 にはそのような側面がなく、最初の 4 小節を見れば、C1 とほぼ同じである。ここで注目すべきは左手で、そこには当然、イアンボス的リズム細胞の脈動が示唆されている。これまで述べてきたことから或る程度推察されるように、第 3 バラードにおけるイアンボス的リズム細胞の役割は、舞踊の歌の在りようを変容させてゆくこと、あるいは、舞踊を生み出す触媒となることであると言ってよい。とすれば、展開部以降、舞踊が陰を潜めてしまっていることを考えるならば、そして、C1 において新しい踊り手が登場してきたことを思い起こすならば、短いながらも、あるいは短いからこそ、曲の最後にイアンボス的リズム細胞の脈動を示唆する響きを配置することで、新たな舞踏会の開催を暗示し、新しい舞踊がこれから始まることへの期待や予感を示しているのではなかろうか。曲の最後は、高音域から低音域へと変イ長調主和音の階段を軸として一気に駆け下りる動きを示し、落ち着きを感じさせつつ終わるのであるが、この終わり方も華麗できらびやかであるがゆえに、そのような予感を膨らませることに一役買っていると言っていることができるだろう。第 3 バラードは、未来へ向かう意識の働きである予感やあ

るいはさらに期待を示唆するかたちで閉じられるのである。

4 結びにかえて

これまでのところを簡単にまとめてみよう。まず第2バラードはその出だしが絶妙で、イアンボス的リズム細胞を用いた冒頭部分の響きにそこはかとなく誘われて曲の世界に入ってゆくと、すでに主題Ⅰの歌が始まっている。その単純なリズムと響きから紡ぎ出される旋律は、簡素であるが優美であり、牧歌的である。すなわち、イアンボス的リズム細胞は、主題Ⅰをシチリアーノ風の牧歌として枠づける働きを持つ。すると突然、その静かな田園風景を打ち破るかのように、主題Ⅱの嵐が吹き荒れる。この曲想の転換は、響きの前景においては何の前触れもなく起こり、劇的なコントラストを形成する。上昇と下降を繰り返すその主題Ⅱの激しい動きは、田園の平和な風景をかき乱し、イアンボス的リズム細胞による牧歌としてのフレームが吹き飛ばされて、消え去ってしまったかのようである。このように、第2バラードは主題Ⅰと主題Ⅱの或る意味では不自然とまで思えるくらい鮮明なコントラストが大きな特徴となっている。しかし、この対照的な2つの歌はつながりを持っており、主題Ⅰはイアンボス的リズム細胞をフレームとして持ち、主題Ⅱには、そのリズム細胞から形作られたイアンボス変形リズムに基づくリズム音型が組み込まれ、それによって嵐の響きが制御されることになる。すなわち、響きの前景である嵐と牧歌のコントラストの根底に、イアンボス的リズム細胞が生み出す脈動が流れているのである。このように、イアンボス的リズム細胞は、曲の冒頭でへ長調の牧歌的田園風景への導きの糸として響きの前景に登場したあと、或るときは楽曲進行の底流に伏在してそれを支え、また或るときはみずから姿を変えて音楽の流れと合体することで楽曲構造を明確にし、そうすることで、音楽の動きを大きく枠づけている。その点でこのリズム細胞は、第2バラードの音の進展を、音の遍歴として、音の変容物語として語る〈音楽的な語り手〉の役割を担って登場していると言っても過言ではないであろう。そして最後に、田園の穏やかな風景を打ち壊す嵐の歌の反映を身にまとして響きの舞台に登場し、回想という過去と現在の隔たりを炙り出す意識の働きを暗示して曲を締めくくるのである。

他方、第3バラードはすぐさま主題Ⅰの歌で始まる。その歌の中心的な旋律は、まずは右手に現われる上昇する響きで歌われ、続いてその右手の呼び声に応答するかのよう左手の下降する響きで示され、そして今度は、左手がまずは呼び掛けてそれに右手が応えてゆく。この冒頭の主題Ⅰの歌は、さながら人々が踊りへと誘い合っているかのようである。それに続く舞踊の歌には、イアンボス的リズム細胞に由来する舞踊リズムの核が組み込まれており、主題Ⅰがこのリズム核をめぐって進行したあと、特徴的なリズムを持った主題Ⅱの踊りの歌が始まる。旋律と和声のアクセントを弱拍に持つ主題Ⅱは、イアンボス的リズム細胞の脈動に支えられた、抒情的な情緒を持つ踊りの歌であり、軽やかに戯れる舞踊の歌である。これに続いて主題Ⅲが現われるが、この主題はきらびやかに転がる響きの歌、流れるような舞踊の歌である。その点で新しい歌であるが、しかしイアンボス的リズム細胞の拍動が主題Ⅲを支えており、したがって主題Ⅲは、主題Ⅱの踊りと融合すると言って

よい。このように、第3バラードは、或る意味で一定のリズムの上に3つの主題が姿を現わしてゆくという点に特徴がある。さらに、曲の途中でソナタ形式の展開部を思わせる箇所が出てくることから、曲はイアンボス的リズム細胞に由来する舞踊の歌を変容させてゆくかたちになっており、それによって予感や期待といった意識の在りようを、すなわち、未来を現在へ引き寄せ、未来という可能性の領域を現実へ変容させようとする意識の働きを示唆することができるようになる。実際、このバラードは曲を閉じるにあたって、イアンボス的リズム細胞の脈動をさりげなく配することで、予感やあるいは期待という意識の働きを暗に示そうとしている。その点で第3バラードにおいても、イアンボス的リズム細胞は、音の展開・進行を踊りの歌の変容物語として語る〈音楽的な語り手〉の位置に立つと言ってよいであろう。

このように、ショパンの2つのバラード（作品38および47）は、イアンボス的リズム細胞の脈動を、音を動かす駆動力として用い、そこに対照と変容という構造化の契機を加えることで各主題間の関係構築を行なって、それによって私たちの時間意識を曲の中へと呼び込もうとしていると考えることができる。サムソンの言葉を用いれば、「複合2拍子の単純でしっかりした（普通はイアンボス的な）歩みが、展開してゆくドラマの諸々の出来事を結びつける糸の役割を果たす」のであり、この「しっかりとしたリズムの歩み」は「語り手」と捉えられるだろう²³。イアンボス的リズム細胞は、楽曲における〈音楽的な語り手〉となることによって、リズム細胞が紡ぎ出す主題と主題間の繋がりを、〈過去・現在・未来〉という時間様相へと変貌させることを私たち聴き手に求めているのである。私たちはそのバラードを物語として聴くのではなく、バラードにおいて物語を聴くのであり、その点でショパンのバラードは、私たちが日常の中で体験するさまざまな出来事に伴っている時間意識への、イアンボス的リズム細胞による呼び声になっていると言っても過言ではないだろう。

²³ Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 86.