

# ショパンのバラード 第1番 ト短調 作品23

## 演奏解釈に関する考察

立 川 暢 巳

### I バラードの歴史

日本に於いてはバラードを、一般に詩・音楽を引括めて「譚詩」や「物語詩」と訳しているが、「譚詩のバラード」と「音楽のバラード」を区別しなければならない。

**譚詩のバラード**は、歴史的に遠い国々の幻想や、英雄的伝説や、人生のロマンや自然に対する戦いなどを内容とする叙事的、描写的な「物語詩」を意味したものである。

その詩の形式は、もともと3 stanzas (詩句) と envoi (結び句) から成り立っているのが普通で1 stanza は、7行～10行から成り、その最後の1～2行は各 stanza 共通の refrain と呼ばれる“繰り返し句”をなしている。古い所では、イタリアのペトラルカ、フランチェスコ Petrarca, Francesco (1304～1374), ダンテ, アリジェーレ Dante, Alighiere (1265～1321), フランスでは、ラ・フォンテーヌ, ジャンドゥ La Fontaine, Jean de (1621～1695) にその詩があり、ロマン主義時代に特に盛んになり、ドイツでは、ゲーテ, ヨハン・ヴォルフガング・フォン Goethe, Iohann Wolfgang von (1749～1832), シラー, ヨハン・クリストフ・フリードリッヒ・フォン Schiller, Johann Christoph Freidrich von (1759～1805), ハイネ, ハインリッヒ Heine, Heinrich (1797～1856), フランスでは、ユーゴー, ヴィクトル・マリール Hugo, Victor Marie (1802～1885) などの詩人達がたくさんバラードを書いている。

次に**音楽のバラード**の起源や歴史について調べてみると、バラードは、“踊る” という意味のラテン語 “バルラーレ Ballare” の語源から由来したとされている。ミラー, ヒュジ・ミルトン Miller, Hugh Milton<sup>1</sup> によれば、「バラードは、元来11世紀から13世紀末にかけて南フランスのプロヴァンス Provance 地方で盛んに活動した吟遊詩人<sup>2</sup>のグループ「トルバドゥール Troubadour」によって歌われた舞踏用歌曲から発生したもので譚詩のバラードと同様「トルヴェール Trouvère」の歌曲の音楽形式を指している。故に、その形式——上に述べた1 stanza の形は、“ababcdE” 又は“ababcdEF” (EF は refrain) となる。この形式は簡単に言えば「AAB (ab をA)」となるが、更にこれが拡大されて「AABB」となることもある。このように単旋律の声楽から発生したバラードは、14・15世紀には、ポリフォニーとして大きな発展をなし、18世紀中頃になると独唱、合唱用のものが出現し、19世紀には、合唱にオーケストラ伴奏がついたものや、盛んにピアノ曲が出現した。

### II バラードの種類

声楽のバラードは、バラードと呼ばれる詩につけられたものであり、その例としてシェーベ

ルト、フランツ・ペーター Schubert, Franz Peter (1797~1829) の〈魔王 Erlkönig (ゲーテ)〉<sup>3</sup> が傑作として挙げられるが、シューベルトは、ドイツ・リードの重要な形式を確立して芸術的に貢献した作曲家である。

器楽のバラードでは、標題音楽風に詩の物語りに直接基づくものや、詩の精神だけを表現しようとしたものや、唯、漠然と物語風であるもの、更には、或詩的情緒を盛りこんだ純粹器楽曲など多様なその種類がみられる。

詩を重んじた最も古い器楽用バラードは、ベートーベン、ルードヴィッヒ・ヴァン Beethoven, Ludwig van (1770~1827) の門弟リース、フェルディナンド Ries, Ferdinand (1784~1834) が、シラーの詩『諦め Resignation』に作曲した〈幻想曲 Fantasie op. 109〉がある。これは、言葉のないバラードとして人々の注目を浴びた。

ショパンの生きた19世紀ロマン派の時代、特にロマン主義の音楽では、しばしば文学や詩が音楽に結ばれ、又、中世文学を再び評価した時代で、特に「英雄物語」や「物語詩」を大切にしていた時代でもあった。ショパンと同時代のシューマン、ロベルト Schumann, Robert (1810~1856) や、リスト、フランツ Liszt, Franz (1811~1886) には、バラードの他、標題がついた物語風な作品がとりわけ多い。例えば、リストの〈ペトラルカのソネット Sonetti del Petrarca〉では、ペトラルカの代表作『抒情詩集 Canzoniere (1350年頃の作)』より、ソネット(14行の定形詩、脚韻に特徴がある) 3編を選び原詩への感銘から、その趣きを物語風に音楽で表わしているし、〈ダンテを読みて〉の標題は、ユーゴーが1836年に書いた詩集『内なる声 Les voix interieures』におさめた詩からとられており、ダンテの大作『(神曲 La Divina Comedia) の第一部(地獄編 Inferno)』を読んだ印象が曲の内容に盛りこまれている。時代の風潮から、バラードでなくても一連の小品を組曲として各曲に標題をもち描いていく文学と音楽をミックスしたような作品は、シューマンが好んでとった標題音楽であり、組曲《胡蝶 Papillon》の12曲の小品の中では、ジャン・パウル Jean Paul の未完の長編小説『(生意気盛りの最後の章の(幼い虫の踊り)』に感動して仮面舞踏会の有様をシューマン自身『仮面舞踏会—ヴァルト—ヴァルト—仮面—ヴィーナー—ヴァルトの踊り—仮面の交換—告白—怒り—仮面をぬぐ—大急ぎ—終景と帰り行く兄弟たち』と標題をつけて描いている。又、(トロイメライ)を含む《子供の情景》13の組曲では、『見知らぬ国々と人々について—不思議なお話—鬼ごっこ—おねだりする子供……以下』とすべての内容にふさわしい標題づけて描写し物語っている。

ショパンのバラードは、さておき、本質的なバラードにぴったりあてはまるのは、ブラームス、ヨハネス Brahms, Johannes (1833~1897) の作品10のバラード4曲である。この曲では、ヘルダー、ヨハン・ゴットフリート・フォン Herder, Johann Gottfried von (1744~1803) の抒情詩『エドワード譚詩 Edward』<sup>4</sup> に基づいて1曲毎にその詩を挙げ、物語りが標題音楽風に作曲されている。更に進んで、タウジヒ、カール Tausig, Carl (1841~1871)<sup>5</sup> もワーグナー、リヒャルト Wagner, Richard (1813~1883) のロマン主義のオペラ〈さまよえるオランダ人 Der fliegende Holländer (1841年作)〉スタイルの中世のバラードに由来する〈幽霊船 The Gbast Ship (Ballade)〉<sup>6</sup> を作曲しているが、これは、標題音楽であり更にバラード

ドであることをタイトルのあとにつけ加えて強調されている作品である。それでは、ショパンのバラードは、一体どのようなバラードなのであろうか。

### Ⅲ ショパン〈バラード 第1番 ト短調 作品23〉

前節において、色々とバラードの種類をみてきたが、ショパンは、バラードを4曲書いている。それらは、1831年(21才)～1842年(32才)の最も創作意欲の旺盛であった11年間にまとめ書かれたものである。それでは、この論文では、ショパンの〈バラード 第1番 ト短調 作品23〉に焦点をあてて考察してみよう。

ショパンがこの曲が完成した翌年、1836年マリエンバード Marienbad の ウオジニスキ家 Wodyńska を訪ねた後、ライプツィヒ Leipzig のシューマンを訪ねて、このバラードを弾いて聞かせている。その時、シューマンはショパンに、「他のすべての作品の中でこれが1番好きだ」と話した所、永い間考えてから「それは大変嬉しい事です。実は私も、これが1番好きです」と答えたと言われている。又、シューマンは、次のように言っている。「彼の最も怜れな作品とは言えないが、最も気持のよい曲である。これは、ショパンの最も粗野な、最も独創味に富んだ作品である」といっている。

又、ニークス Niecks (1845～1924独)は、<sup>7</sup> 「その詩情と精緻な形式で「バラード」にまさるショパンの作品は他にない。ショパンは、バラードにおいて芸術家としての力を最高度に発揮したと考えられる」と賞讃している。

ロマン主義の風潮から、ショパンの〈バラード 第1番 ト短調 作品23〉の作曲の背景には、ミッケビッチ、アダム Mickiewicz Adam (1798～1855) <sup>8</sup> 1828年の作、代表的なバラードである『コンラード・ワーレンロッド Conrad Wallenrod』<sup>9</sup> に基づく作品であるとこれまでいわれているが、実際に、この文学のバラードを関係づけられる作品であらうか。本当にその詩の内容に従って書かれたものであらうか。ショパンのバラードは、一体、絶対音楽・標題音楽のどちらの部類に属する作品なのであらうか。

それには、先づショパンのバラードについて、現在、日本で広く読まれている解説書の1つである『名曲解説全集第11巻』のバラードの説明をみると次のように書かれている。<sup>10</sup>

「バラードの形式は自由である。但し4曲とも3拍子系統を使用していることだけが共通している(第1番ト短調は6/4拍子、他の3曲は6/8拍子)。しかしそれ以外は形式的に何ら束縛されていない。3拍子系統を採用しているのは、これらの曲が内容表出の態度として、何かある「物語」を物語ろうとしているからであり、その種の叙述には、この拍子が最適だからである。

ショパンは、4曲の物語の筋を、彼と同郷の詩人、ミッケビッチによったといわれている。そのことは、シューマンがショパン自身から聞いたといって確認している。けれども、これらの曲を創作した場合、ショパンは、ミッケビッチの詩のプログラムを写實的に描写したのだろうか。そのようなことはあり得ない。第一、表題にこれらのプログラムは少しも現れていないし、又、ショパンの音楽それ自体が、そのような客観風描写を行なうには、甚だ縁の遠い素質のも

のだったからである。彼は、恐らく、これらの詩を読んだときに受けた主観的情緒を、曲の中に抽象的に吐露したまでのことであって、そのさい、音楽の推移に、只、3拍子という叙述風な筆法をとったに過ぎなかったのだろう。それがバラードの特質だといえる。」と述べられている。ところで、この解説ではどちらにも解釈できるだけに不安が残るのは、私一人ではないと思う。

ショパンは、バラードにプログラムをつけたことは＜バガニーニの思い出＞<sup>11</sup>という作品以外は、一度もなかったし文学との結びつきについて一度も解説をしたことを行ったこともない。多くの解説書がより所としているのは、シューマンが言った言葉をより所しているが、ショパンは、シューマンの音楽的才能は認めはするものの決して同じ立場に立った作曲家とは考えてもいなかった。

むしろ、文学性の強いシューマンの作品を、或意味では冷やかにみていたといってもさしつかえないだろう。ショパンの作品＜ラ・チ・ダレム変奏曲＞<sup>12</sup>に対して「第2バリエーションでは、ドン・ジョヴァンニが、レポレロと駆け出す。第3バリエーションでは、ツェルリーナに接吻をしている一方、マゼットは左手で笑っている。又、アダージオの第5小節の変二音では、ツェルリーナが遂にドン・ジョヴァンニに身を任せる」とシューマンは、描写的にこの変奏曲を解説しているが、ショパンは、こうしたシューマンの解釈を嘲笑している。2人の作曲家の創作に対する本質的な違いがここに証明されているのである。つまり、ショパンは、次のように言っている。「作曲家が音楽を書いた時、その作曲家が何を考えたかということを推察することは出来ない。この問題について想像をたくましくしてはならない。そうした結果が、あのドイツ人の（シューマンを指す）やったドン・ジョヴァンニの馬鹿げた説明をするようなことになるのだから」と。<sup>13</sup>

それを物語るかのように、ショパン自身、音楽について次のように説明している。『音楽とは、音を通じてその思想を表現する芸術である。音によって感情を表示する芸術を音楽という。』<sup>14</sup>

それは、他の作曲家のように作曲の動機、或いは創造力の源泉を文学作品の中に求めたのではなく、音をまきり音楽を紬きり楽想のままに構成された作品に1つの構成・形式を与えてそれを作品として完成したのだといえる。なぜ『リトアニア叙情詩』<sup>15</sup>に基づくものとシューマンは、ショパン自身が語ったと述べたのであろうか。これは、ショパンがシューマンに、＜バラード 第2番 へ長調 作品38＞を献呈した時、これらは、ミッケビッチの詩によるものでしようといったのに対して「そう思うならそれでも結構です」という意味でシューマンと論争をする気がなかったショパンの態度の1つの表れであって、それが現在のように文学との結びつきに、たとえられる原因になったと考えてもいいだろう。

むしろ、創造力の原点を音以外のものに求めることは、ショパンには考えられないのであってショパンは音による、音によって構成された音楽の1つのスタイルとして、バラードを書いたとみる方がショパンの意にそうことになるといえよう。従って『リトアニア叙情詩』にも基づいていないし、ましておや、文学にも関係がなく、標題をもたず、非常に純粋に音楽的であ

り、音楽創造以外にはない。本来のバラード音楽に近いという点では、ショパンのそれよりは、ブラームスのバラードの方がより近いものといえよう。

### ショパンのバラードの形式と構造

元来、声楽作品を意味していたバラードから、ショパンは、新しいピアノ音楽形式と内容を創造しているのは興味のあることであり、こうして出来上ったショパンのバラードは、ショパンにとって新しく開いた音楽のジャンルである。作曲家にとって創造の場を開くということは、その表現の形式を新しく作らねばならない義務があるといえよう。つまり、芸術は、どんなジャンルでも形式を離れることは出来ない。自由な創作をする作曲家は、その作品に形式を与えるという責任をになっているという宿命をもっている。従って演奏家にとっても作品の構成については、明確に理解し把握せねばならない。

第1番のこのバラードの構成についても「一種のソナタの変形」という人があるが「ソナタ形式」と考えていいのかどうか。「変形」ということは私には納得がいかない。ソナタ形式の変形といえば、厳密に言えば、どれにでもあてはまってしまうのでこの解釈は妥当ではない。ショパンにとっては、バラードは、伝統にとらわれず自由に書けるものであって、第1番のみ4/4～6/4～2/2で6/4拍子が主を占め、第2・3・4番とも6/8拍子で複合拍子であるという点だけが共通している。では、構造的な面からバラードの特質を考察してみよう。

#### 〔第1番 ト短調 作品23〕

4/4	1～7	[A] 主題	Largo	g
4/6	8～36		Moderato	g
	36～67	経過句	a tempo	Es
	67～94	[B] 主題	Meno mosso	Es
	94～105	[A] A短縮変形	a tempo	a～転調
	106～124	[B] B展開		A
	124～165	経過句		Es
	166～194	[B] B変奏		
	194～208	[A] A短縮変形	Meno mosso	g
2/2	208～263	[C] Coda	Presto con fuoco	g

第2番 ヘ長調 作品38 (A B A B C), 第3番 変イ長 調作品47 (A B C B D A E), 第4番 ヘ短調 作品52 (A B C B B D A B D E) と示されるように、1曲毎に異った形式をとり、それらの間に3拍子系を用いていることその他、これらのバラードから、4曲を通しての共通となる形式や構造に於いて、これが「バラード形式」とであると定義づけられる様な形式はないと云える。又、Coda については、4曲共に共通してつけられているが、第1番の場合、他のものに比べて長大な Coda であることから判断すると、楽曲の重要な部分になっていること

に注目しなければならない。これらのバラードに展開されている技法から、主題の対比、半音階的手法、左右の分散和音、大きな跳躍、同型反復、主題変奏に於いては、オクターブや和声的な主題を、細かなスケールや波動する分散和音の上に浮き上らせる技法、連音符や装飾音符の使用、華麗な転調、対位法的処理など技法の全ては、彼の27曲のエチュードによらないものはない程、多くの共通点を現している所から、この「バラード」は、「バラード」の詩的な表現上のスタイルだけであると云うことができる。これは、彼のバラード作曲の意図にも関係づけて考えられることである。というのは、これらの作品がミツケビッチの詩や、ハイネの詩から実際には暗示を受けていないことがここでも判断される。ショパンの意に従ってバラードの作品に織りこまれている明と暗、静と動、悲と喜などデリケートな音色やペタリングのコントラストで明快な演奏にすることが構成の明確な理解につながる表現技術の課題であろう。

### 作曲の背景とその特色

では、次に作曲時期に於ける背景やそれに関係する内容をみる必要がある。

バラード 第1番 ト短調 作品23

作曲年 1831～1835年

出版年 1836年

献呈 シュトックハウゼン男爵

ショパンが、この曲を作曲したのはワルシャワの動乱のウィーンに於いてであった。この前年、1830年11月、祖国ポーランドを去りウィーンに来ていた。先年のウィーンでの演奏会の成功を再び繰り返したい希望をもっていた。しかし、不幸にして11月29日突如ワルシャワで革命が起り、日増しにそれは激しくなり、オーストリアはポーランド分割に参加していたので、オーストリア人対ポーランド人の感情がこじれて、居心地のよいものではなくなった。そのため1831年7月、ウィーンを発ちイタリアに行こうとしたが、ヴィザがとれないため、亡命者を容易に受け入れてくれるパリに行くことになった。多くの説では、このスケッチは、1831年パリに行く迄の5～6月にかけて着手されたものであるとされている。

パリに來たショパンは、ここでも生活の安定がなく経済的に困窮していた。パリに於ける最初の演奏会—1832年2月26日—は大成功にも拘らずその収入は少く、いっそのことアメリカへ渡ることを真剣に考えていた或る日、幸いにも彼の後援者であるラージヴィーウ公に巡り合い、公の計いで貴族にピアノ教授になることでその危機を救われている。

このウィーン時代からパリ時代の初期にかけて数年間、ショパンにとっては音楽生活の上でも日常生活の上でも一番苦しい時代であり、更に経済的にも一番困窮していた時代である。ところが、そうした生活の中でショパンは一つの黄金時代を築きあげつつあった。と佐藤允彦は言っている。私もこの説には賛成である。つまり、本来的な意味においてショパンの作曲活動は、パリ時代の初期その貧困の時代にあって、彼が自分の音をまさぐりつつ自分の音の世界を築き上げた時代から作曲家ショパンが成立したとみることができる。彼はその時代、ウィーン派の影響を離れ、自分の作風を樹立できたということは、自分の音を生み出し、その音から出

発して作品を書くという態度をとり始めたに他ならない。この時代にショパンが書き始めた作品、プレリュード、エテュード、スケルツォと並んでこの〈バラード 第1番 ト短調 作品23〉の草稿が書かれていたことは、非常に大きな意味をもっている。バラードも一体どんな風に仕上がるかということは、ショパン自身にも解らなかったに違いない。1834～1835年へかけては、生涯で最も多く演奏会に出演した時期である。又、この頃より、パリの社交界でリスト、シューマン、メンデルスゾーン、バルソルディ・フェリックス Mendelssohn, Bartholdy Felix (1809～1847)、ベルリオーズ、ヘクター・ルイス Berlioz, Hector Louis (1803～1869)、ヒラー、ヨハン・アダム Hiller, Johann Adam (1728～1804)、フィールド、ジョン Field, John (1782～1837)、ハイネ、等と交際している。ワルシャワ以来、始めて精神的にも経済的にも満足な状態となり楽しい生活が始まった。スケッチや未完成のまま置かれていた作品に手が加えられ順調に伸び音楽生活も充実した時期で、彼の「パリ時代」と呼ばれる時期が始まった。その時代の中で、先づ4曲のバラードの第1番目を飾るこの曲は、5年の月日を経て、ようやく出版の日をみることができた。これまでの間ショパンは、自分の音を探し、或いは自分の独創的な作風をつくるために、自らの音が展開する方法を考えていた時代であったということを強調したい。バラードという曲名は、そのような長い年月を経てようやく付けられたものであるが、このバラードというタイトルを持つ曲は、決して文学との結びつきを意味するものでないことは、先に述べた通りである。バラードでは、先づ、自由に彼の楽想が赴くままに次々と自由に音によって音楽を紡ぎ出した美しい一編の詩であるということができるのである。ショパンにとって音楽における美は、決して固定した絶対的な型をもつものでないという風に考えていたと思われる。さもなければ、あの独創的なマズルカ Mazurka、スケルツォ Scherzo といった作品が次々と自由な型で書かれたその意味が失われてしまう。そして彼は、そうした作品の中に自分の楽想のおもむくまま、とはいえそこに一つの形式を作り出したのであって4曲のバラードの中でも〈バラード 第1番 ト短調 作品23〉は、特に独創的な作品であるといえよう。その作品の中では、全く彼が言うように、音による思想の表現、形式はその音による美の成立を確立する手段に過ぎないことを切実に物語っている。

### 演奏解釈上のポイント

では、解釈上の諸問題に、演奏家としての立場からふれてみたいと思う。この論文を書くにあたって楽譜は、ポーランド音楽出版社の楽譜、通称パデレフスキー版 Paderewski 版を用いた。そして次のような事に改めて驚かざるを得なかった。演奏家として許されることではなく、又それは恥ずかしいことであると考えねばならないが、ショパンの書いた楽譜をあらためてよくみると、私の耳が如何に音に馴れていたか、そしてその馴れによって楽譜をゆがめて見ていたのではないか、という事実に今更ながらあらためて驚き恐れを感じている。

先づ、パデレフスキー版のコメンタリーによると、第1小節目(B.1、以下小節をB.の略号を用いる)上に書かれているラールゴは、初版のフランス版、イギリス版にみられるものであるが、ドイツ版ではレントとなっていた。

次に多くの解説書或いは、このバラードに対する解釈の1つのポイントとされているB.1からB.7までこれまで“序奏”といわれてきた部分について、まづ問題点を考察してみたい。今、手元にある限りの楽譜を細かく調べてみたが、この部分についてショパンの手によって“序奏”という名を与えられている楽譜はない。B.7で複縦線で切れ、4/4から6/4 モデラートに変えられているが、ただ、それだけの理由でこのB.1～B.7を序奏と考えてよいだろうか。B.7の最後の音、変ロ音が複縦線を越えて次の6/4に変えられたリズム形の中に、うたい流されていることに、注目すべきである。B.7で終止しているのであれば、序奏とみることも可能かもしれないが、単純に序奏とわりきるには、この譜面の語る音楽は、あまりにも美しすぎる。

このB.1からB.7までのもつ意味は非常に大きい。先づ第1音のフォルテは極端に、印象的に大きく弾く人が多いが、この曲におけるデュナミックな変化についてこの曲全体をはじめによくみておかねばならない。

この曲の1つのクライマックスは、B.124にあるフォルテ・フォルティッシモにあるとみても差し支えない。更にB.206では、“il più forte possible”と書かれていることにも留意しなければならない。それまである強音を意味するフォルテ、或いはフォルティッシモは随所にみられるが、デュナミックな変化については特に気をつけねばならないことの1つであろう。

第1音ハ音から始まるユニゾンの旋律は、普通、序奏として考えられる場合あまり大きな意味をもたせずB.7まで何となく流され、B.8の所から大きく主題として歌われていくことが多いがこの楽譜を詳細にみると、B.7からの普通、序奏と考えられる部分は、大きな旋律線であり、単なる序奏とみることはできないことに気づく。この部分はフォルテで始まり、ペザンテであって大きくB.3まで歌い、そしてそこからディミヌエンドし、更にウェッジのままに従う。B.4のピアノッシモで始まる旋律の続きはB.5の第3拍で止まる。そしてB.6のアクセントのついた第3拍目のハ音はその次の旋律への流れを意味している。従ってB.7の変ロ音、更にB.7の左手のアルペジオの9度は大きな意味をもっている。これは多くの解説書に書かれているように左手の9度は変ホ音でなくニ音であったとするならばここに1つの落書きをみてしまうが、現在多くの楽譜にかかれているように9度という音程をとり、そしてその響きの中で変ロ音が複縦線を越えて Moderato 6/4という複合拍子の中にとびこみ、更に複合拍子のリズムにのって、ハ音の所から右手に大きな旋律線が出てくる。

この部分がこの曲の主題と考えられているが、この曲の流れからみるならば序奏と片付けられているB.7までは決して序奏ではなく、第1音フォルテから既にこの曲は始まっているのであると考えてみる方が面白いし、更に曲としてつかみやすいと考えられる。注意すべきことは、B.7までは4/4拍子であり、B.8から6/4拍子に変わることである。この変ロ音を引きのぼしながらタクトを必ずよく数えるようにしなければならない。Moderato 6/4 拍子の部分からは、最初のラールゴとは対照的なタクトをとって歌い続けねばならないと思う。従ってこの曲の主題はB.1の第1音から始まりB.36の第1拍に至るまで延々と歌わなければならないが、左手の弱拍にある音、或いは右手の和音はその旋律を確かに支える響きとなって歌い継がなければならない。そのことは、この旋律を支えるハーモニーの変化だけをきいてみても如何に重要な

意味をもつかよく解ることである。

旋律線を支えるハーモニーは確かなものでなければならないが、旋律をそこなってはならないしそのハーモニーの上にこの旋律線は美しく歌わなければならないと思う。なお、気をつけねばならないのは、旋律線の中にアクセントを伴う音があることであってB. 8の第4拍のハ音、B.10のハ音、更にB.14の変ホ音などアクセントのついた音をよく注意し、深く押さえこむことによってこの長い旋律線はうまく歌われるのではないであろうか。

又もう1つ、フレーズに気をつけなければならない。そのフレーズは最初、短いフレーズとなっているがフレーズ及びアーティキュレーションの問題には特に注意していなければならない。この長い旋律の中でもB.22からの左手はカウンターポイントとなって徐々に旋律線のふくらみが出てくる。そして左手が大きく転調する可能性をもった響きとなって重要な役割を果たすようになる。B.33に入ると旋律線は精巧に歌われ始めるが、この部分は極めて美しく歌わなければならない。このB.33の歌い方については様々に演奏されているが、B.32の第6拍イ音から始まるこの旋律線はB.34の第1音まで続き、更に第2拍のニ音にアクセントがありそこからこのアーティキュレーションのあり方をみるならば、B.33のタイは第3拍までは確実にタクト通りに歌いそのまま第4、5、6拍に右手旋律が歌いつつうまくなり、B.34の右第1音で終わり、第2拍目のニ音から次のB.35の右変ロ、嬰へ、そしてB.36のト音に至って初めてこの長い旋律線が終わるのであると考えた方が歌いやすいと考えている。

B.36よりB.67までは普通、経過句と考えられている。しかしこの経過句についてもよく楽譜をみると、B.34右手の第2拍に始まるこの部分は、右手のオクターヴが8分音符の旋律になっている。B.36左手の第2拍と第3拍におかれたバスは、1つの旋律であり、更に2分音符のバスがその旋律を支える重要なポイントになっている。この部分から急激に早く弾く演奏家が多いが、ピアノである部分は決して急激に弾くのではなく、ア・テンポと書かれたこの部分から4小節は大きく、しかし静かに歌っていかなければならない。括弧ア・テンポはショパンのものでなくブロナルスキー L. Bronarski のものであることにも注目しながら、演奏すべきである。このア・テンポから徐々に揺れ動きここに1つの転調がみられるので、この左手の2分音符は確かなタッチで弾かなければならない。

B.40になるとアジタートに変わるこの部分から先程8分音符で書かれていた右手のオクターヴは2分音符となり、しかもアクセントがつけられフォルテとなる。この部分でも先程と同様に2分音符を確かに手ごたえのある旋律線として弾かなければならないし、更にバスの動きにも注意して弾かなければならない。このアジタートは4小節の間アジタートされ、B.44第1拍において1つの結末を告げ、今度はアクセントが第2拍目と第5拍目についている。この部分でも急激にテンポを早める演奏家が多いが、この部分はB.44のアクセントの移動は1つのリズム的な転換を意味するもので、B.45のセンプレ・ピウ・モッソから徐々にその型を変えていく。

この部分で左手にアクセントがつけられている。ここにリズムの移動と上行していく音型がみられる。なお、この部分から左手を大きく弾く人が多いがまだ右手は確実に歌い続けなければならない。そしてB.48のフォルテの部分で左手の第4拍にアクセントがつけられる。B.49も

同じようになる。B.50, B.51とこの左手のコードのアクセントについては、確実に押さえ込む必要があるが、フォルテと書かれた部分からの特に右手に注意して弾かなければならない。速いだけでなくこの部分も美しく歌うことである。ただアクセントが動くことによって今までの長い旋律線からその次の旋律に移る為のハーモニックな変化とリズムの変化とがここで大きくとらえられている。

そしてB.53を経て次のリズムが提示される。B.54から右手は同じ音型を保ちながら左手が第1拍、第4拍、第1拍、第4拍というようにここであらためて1つのリズムパターンがつくられ、B.56でその型は落ち着き、右手は大きく分散和音を弾きながら2小節の大きな分散和音を弾き、左手は第5、第6拍からB.57の第1拍に至るまで1つのリズム型をつくる。この間、B.56よりB.57、そしてB.58よりB.59、ここに1つの分散和音における和声の意味がある。右手の第1拍に大きくアクセントがつけられている。これからみるならば、右手はこの部分でもまだ歌い続けなければならないということになる。この和声変化はバスを確実に伴い、右手を大きく歌うことによって確実に転調していくことができる。

B.62変ト音でこの曲はその次のB.63のヘ音に1つの結着を導いていく。そして右手の分散和音はカランドでB.64のスマルツァンドに続き、B.65でヘ音に1つの安定を見出し、ヘ長調のコードの中にリテヌートされていく。B.67の第6拍のアウトタクトで始まるメノモツ、ソット・ヴォーチェ、ピアノッシモから主題と考えても良い。この部分に至るとソット・ヴォーチェであるから当然ソフト・ペダルを使う必要が生じてくる。なおその主題は普通、B.94までをとっていることが多い。

この主題で気をつけねばならないのは、右手の美しさに惹かれて左手を忘れてしまうことである。右手の旋律は当然アーティキュレーション通り美しく弾かなければならない。この部分の左手を伴奏部分と考えられるものだけをとり出して弾いてみると、左手は左手として非常に美しい豊かな旋律になっていることに気がつく。つまりこの旋律はポリフォニックに書かれているということである。この事に注意しながら、B.81, B.82の第1拍変ホ音まで大きく歌っていかなければならない。つまり右手の旋律線は当然美しく弾かなければならないが、左手の旋律もそれに対するものとして、音色も変え、美しく和声的に響くように弾いていかなければならない。この意味では第2主題と考えられているこの部分の奏法には音色の変化に相当注意しなければならない。更に気をつけなければならない点は、B.82から始まる一種のアラベスクである。左手から右手に渡る音型は、簡単のようにみえるが、一種のアラベスクであって、左手から右手に確実にタクト通りに弾かなければならない。3連音符が豊かに使い始めるが、3連音符を確実に弾かなければならないし、なお右手のもつ役割としては、B.85の変ニ、変ハ、B.86左手に隠された変ロ音である。この音を如何にうまくのばすかという事は、テクニックとしては非常にむずかしい。更にB.89の変ニ、変ハ、変ロはこの繰り返しであるから更に注意を要する。

そしてラレンタンドを経てB.94でピアノッシモとなる。そしてこのア・テンポ、ピアノッシモの部分は主題、普通B.8からB.36の主題と考えられる部分を短縮された型であるがこれは、

その次への転調を目ざして、この転調を如何にうまく盛り上げるかについて多くの注意を払わなければならない。ショパンは転調する場合、ハーモニックな転調は、勿論重要視しているがそれ以外にアクセントをうまく使うことによって、その転調があからさまにハーモニックな転調となる事を避け、デュナミックとアクセントの巧妙な組み合わせによって、その転調は巧妙に行われる。

そして B.106 からは通常、展開部と考えられているが、完全に1つの音楽の性格をもっている。つまりこの曲の冒頭 B.4 にある音型の拡大であると考えられることもできる。この主題は転調のまま始まり、転調から自然に主題に入るように書かれている。フォルティッシモ B.106 から始まるこのフレージングに気をつけなければならない。ここで最強を出すのではなく、B.124 にあるフォルテ・フォルティッシモに至るまでのデュナミックな変化を考えながら、この和声的な旋律をよく引き出さなければならない。その為には、B.106 にある右手の和声的旋律を巧妙に歌い、歌う為には、右手の旋律と左手第1拍のバスをうまく組合わせる事でデュナミックの変化を出す事ができ、左手の和声的な伴奏型はレガート風に弾く事によって更に右手旋律線をよく響かせる事ができる。又、この旋律線で気をつけなければならないのは、1つのフレーズの中にあるアクセントの位置の問題である。アクセントがついている音は、特にバスを大きく振る事によってその旋律を巧妙に歌う事ができる。この旋律線は長く歌われ、B.124 のフォルテ・フォルティッシモに至って最強音となっている。この部分がこの曲の1つのクライマックスであると考えて良いだろう。そこから右手の下降音型が始まり、ここから突如として早く弾き始める人が多いが、ここには速度記号に関する注意は何もなく、むしろ B.124 を大きく歌い、B.125 の第6拍の音を大切にすることによって B.126 のピッ・アニマートが生きてくる。

この部分でもショパンはあらためて新しいリズムを作る事を考えている。B.128 に至ると左手の第1拍、第4拍にアクセントがつけられているが、これはリズム的な転換を考えたものであって、B.128、B.129 とこの左手のアクセントをつける事によって、新鮮な1つのリズムパターンを構成して、その次に音の流れを作る事を考えている。B.126 から始まるこのリズムの転換は右手が細かく動く事であるが、大きく2拍子系でとる方が歌いやすい。というのは、この右手は左手のリズム型の変化と同時に右手はやはりここでも、歌い続けねばならないからである。

B.130 で第1拍フォルテにおいて1つの結末をみ、その次、第2拍から始まる右手の細かいクロマティックな動きで、ここでも再び転調が計画されている事を知る必要がある。この右手の細かい動きは当然、全部旋律だと考えて歌わなければいけないし、更に B.136 からピッ・ヴィヴォとなっている。

B.134 の左手コード、B.135、B.136 左手のコードの変化と右手の旋律線の組み合わせに注意する事が肝要である。

B.138 からスケルツァンドとなる。ここからは非常に演奏がむずかしい。特に左手に1つの旋律線が歌われ、更に右手は続けて歌っていかなければならない。

B.141 から右手に4分音符が出てくる。これこそ1つの複合拍子のもつ面白さの表現の極み

ではなかろうか。この左手の旋律線は、その次のパターンを用意している。

B.145から急激に新しいリズムパターンが現われる。それは、B.146で初めて明らかにされる。3小節の間、1つのリズムパターンを構成するが、B.149で再びアクセントが第2拍と、第5拍に置かれる事によって一度作られたリズムパターンは、見事に崩される。B.150ではこのリズムパターンは、又、更に新しいリズムとなる。ここでも、複合拍子の面白さが充分に使われ、B.150第5、第6拍、B.151第2、第3、第5、第6拍に、更に、B.152第2、第3、第5、第6拍にある4分音符、B.153も同じ、ここに1つのリズムと旋律形の響宴をみることができる。

B.154のフォルテで、一応の結着をつけ、更にこれの次のリズムパターンを用意する為に新しいリズムが準備されている。B.154での右手は当然大きく歌わせ、B.157まで大きく歌わなければならないが、左手のリズム形は、注意深く弾かなければならない。そして、B.155の左手第6拍、B.156第1、第6拍の左手、B.157の第1、第6拍のアクセントは注意深く弾かなければならない。これはリズムの型を変えると同時に転調を企画している事が明らかである。B.158の第1拍で1つの結着がついたとみることができる。B.154でつくられたリズムパターンで再び現われるかの如く見えるが、そこからスフォルツァンドとなって新しいリズムがつくられる。右手はレジェーレメントで美しく歌い続けなければならない。そしてピアノから始まってB.162の第4拍目から新しくフォルティッシモで1つの下降のスケールが始まる。この下降のスケールがその次の大きなリズムパターンにつながっていく。B.166からB.194まではその前に出された主題Cの変形と考えられるが、左手はアルペジオとなり、右手がコードの和声的な旋律形をとっている。左手のアルペジオはあまりやかましくなってはいけないし、右手の和声的な旋律をそのまま美しく歌うようにしなければならない。特にB.170における5連音符に気をつける必要がある。

B.180において1つの結末があるかのように思われる。しかしこれは更にまだ続く。この旋律線はコン・フォルツァ右手の単旋律が美しく聞こえるように歌い続けなければならない。特に3連音符とその次にあるテヌートの音、このテヌートの音が大きな意味をもつことは、B.182、B.183、B.184の第1音のト音に流れる音の動きをみれば明らかであろう。更にB.184でもまだセンプレ・フォルテである。右手はずっと強音で旋律を美しく歌い、B.187では、前と同様に、変ニ、変ハ、そして更に、書かれてはいないが、B.188の左の変ロの音につながる1つの旋律線を想定しなければならない。そしてこの旋律線の長いうたには、B.188のト音、そしてB.188の変ロ音、B.190のニ音を、更にリテヌートしたB.191のト音のバスの動きで1つの調性が保たれる。

B.194メノモツツから再び冒頭の主題の部分が現われる。これも1つの短縮型とみることが大切である。この短縮型は、何故出されてくるかという、その後ろにコードが出てくる為で曲の終わりにこの音型を美しく歌う事によってコードに飛び込むようになっている。従ってB.206に書かれたアパッショナータ、イル・ピッ・フォルテ・ボシブルという言葉に気をつけなければならない。この部分は先程出て来たB.124のフォルテ・フォルティッシモよりも音量を要求されている部分であると考えの方が良いし、この部分でB.207で気をつけなければいけ

ないのは、第3拍までは2連音符で、第4拍で3連音符、第5拍で5連音符、第6拍で16分音符を4箇の音というように多くの音を用意する事によってその次の拍子に移る準備をしている事である。

B.208より2/2拍子になる。プレスト・コン・フォーコと書かれた2/2 B.208よりコードに入る。2/2拍子のリズムパターンから見ると、このアクセントのつけ方を見ると、後打ちのリズムになっている事に気がつくであろう。更にその後打ちのリズムと右手のコードを、深く押さえる事によってこの曲の面白さが出る。B.210の所で初めて旋律線が出る様に見えるが、B.210, B.211と右手を特にリズムと旋律とを考えなければうまく弾けない。このリズムパターンは、B.216の第1拍まで続く。今度はあらためて同じリズム型をとりながら、左手がアクセントがつくことは更に転調を準備していることを明確に表わし、さすがに大きな意味をもっている事に気がつくであろう。そして、後打ちのリズムであったB.217からはじめて、元のリズム、本来のリズムに変わる。しかしそれも束の間でB.218では第1拍、第4拍にアクセントがつけられるという変化があり、B.219では、第1拍、第3拍、B.220では第1拍、第4拍というように、右手のリズムパターンの変化に注意せねばならない。つまり、B.220から左手が2/2の本来のリズムを刻むことができる。こうしたアクセントの変化は、B.223まで充分気をつけて弾く必要がある。更にこのリズムは、B.227までリズムの饗宴だと考えて良いが、B.228より右手が大きく歌い始める事に注意しなければならない。更に左手のバスをうまく使う事でこの旋律線は生きてくる。そして、微妙な調性の変化を遂げていく事に気がつく事であろう。B.223で再びリズムは壊される。旋律は相変わらず歌い、そしてB.238のフォルティッシモで1つのリズムパターンの終末をみる事ができる。そして更にB.242のバスで、1つの調性調の落ち着きを見、6連音符となる。この6連音符が出現した所から、特にリズムに注意しなければならない。2/2というリズムパターンに注意しながら、この6連音符のクロマティックなスケールを弾かなければならないし、一方左手のコードの動きに注意しなければならない。このコードは単なる和声ではなく、1つの旋律とみることができるし、B.246, B.247, B.248迄大きくこのコードの旋律線は広がっていくと考える方が良い。

B.246からB.247にかけて、右手は8分音符で書かれているが、左手が小節線で区切られているのに対して、右手は区切られていないし、B.248, B.249の右手も小節線で区切られていない。B.246, B.247の右手は8分音符で書かれ、B.248, B.249は16分音符で書かれている。つまり、B.246の最初の音からこの部分は1つのカデンツァが始まると、考える事が大切である。しかし、自由なカデンツではなく、左手のリズムを説明すると思われる小節線が区切られている以上、1つのリズムパターンをもって、B.246からB.249迄の4小節は注意深く、しかも1つのテンポの変化が自然に生じる事は当然である。

B.250で2/2のリズムを確かに見極め、B.251もただ単にスピードで弾くのではなく、確実にリズムの中で弾かなければならない。B.252で難しいのは、休止符を確実に数える事である。B.253も同じ事で2分音符を6連で確実に弾くこと。このコード全体で一番難しいのは、この休止符の数え方であって、この部分は、ピアノ・フォルテのデュナミックの変化だけに気をと

られるのではなく、確実にリズムを数える必要が、当然この曲の1つの重要な演奏課題となっている。B.250から始まるこの型は、4小節続き、もう一度繰り返されフォルティッシモとなって、B.258のフォルテ・フォルティッシモで最強音、ここにコードのクライマックスがあるのだと考えなければならない。従ってB.257のフォルティッシモは、アッチエランドではあるが、その次のフォルテ・フォルティッシモを想定したフォルティッシモでなければ、B.258のクライマックスのフォルテ・フォルティッシモを十分に生かす事ができない。

B.258から3連音符がある。3連音符になる事に注意しながら、ポコ・リテヌート・アッチエランドして曲がト音でとじる。

こういう風に、この曲を見てみると、この曲が如何に巧妙に書かれているか、又、ショパンの恐るべき独創性に気がつくばかりであり、あらためてこの作品の新鮮な響きに驚かされるばかりである。

情緒的にのみ曲をとらえてはならない。特にこのト短調のバラードで気がついた事を1つ挙げてみると、リズムの変化がこの曲の大きな生命となっている事である。4/4で始まり、6/4に移り、更に2/2に移るというこの変わり様は、その典型を成すものであるが、中でもアクセントの位置を変えたり、或いは付点音符を使う事によって、リズムパターンを崩す、そういったショパンのリズム作家としての面目が、この曲の中に非常にうまく生かされていて、このリズムの変化という点からとらえても、この曲は非常にモダンな曲だと考える事ができる。

最後に、このロマン主義の性格が強く滲み出ているこの<バラード 第1番 ト短調 作品23>の演奏を、効果的に弾きあげる為に、私自身気をつけている事柄を挙げると、美しく歌い、本当に歌いきる事ができたか。どこが歌う焦点なのか。どういう音で弾いたら良いか。——その3点に留意している。

#### 註

1. Huge Milton Miller Ph. D は、『音楽史 History of Music』の著者。(村井・佐藤・松前共訳)、東海大学出版会。20、21ページ参照。
2. 吟遊詩人とは、自分で詩を作り、曲を作って、自ら堅琴をひきながら歌いつつ諸国を旅行してめぐりあるく詩人で遠く古代ギリシヤに栄えた頃もあったが、特に騎士道の華やかだった10世紀以後は、宗教的な意味も加わって諸国の貴族が自らこの吟遊詩人として各地を歩きまわっていた。フランスのトルバドルやトゥルベールなど皆この詩人たちの名称である。
3. ドイツの民謡には全然<魔王>というものはなく、ゲーテは、ヘルダーの中にデンマークからきた魔王の娘の物語を見つけてヒントを得て作ったということである。語り手の他、父、子、魔王、と3人の人物が登場する対話形式の詩である。シューベルトは、この詩の中で風の荒れ狂う夜、馬のかげめぐる音を3連音符で描写しその背景を描き出し、身震いするような雄大で感動的なドラマとして通作形式の男性用歌曲である。
4. エドワード譚詩は、ロマン的詩人、ヘルダーの<諸民族の声 Stimmen der Völker>の中による母親と息子との対話調で、父親殺しを告白するという呪いと戦っているような悲劇物語である。
5. タウジヒは19世紀において、技術、解釈の両面に才能を示したピアノの巨人であり、作曲家でもある。
6. 幽霊船はcandide(U.S.A.)よりレコード化され、Michael Ponti が演奏している。

7. ニークスは、ドイツ人音楽学者であり、イギリスで活躍した。『人及び音楽家としてのショパン』は邦訳されている。
8. Adam Bernard Mickiewicz は、リトアニア生まれ。ポーランドの最高のロマン派の詩人でショパンとは親しい間柄。
9. コンラード・ワーレンロッドの抒情詩による内容は次の通りである。「リトアニアが十字軍に敗れ、独立を失った時7才の王子、コンラード・ワーレンロッドは虜になったが、十字軍の首領に息子として育てられ、十字軍きっての勇敢な騎士となった。後に首領に選ばれた彼は策略をめぐらし、リトアニアの志士と協力してリトアニアの独立を計り首尾よく成功する。だが彼自身は裏切者として十字軍に処刑される」。全音楽譜、バラード集解説、上代万里江のものより引用。
10. 評論家、野村光一氏による。
11. 1829年、ワルシャワで聴いたパガニーニの演奏の感銘に基づき、その時、パガニーニの弾いた＜ヴェニスの謝肉祭 op.10＞の主題による短い変奏曲である。イ長調の遺作となっている。
12. モーツァルトの歌劇＜ドン・ジョヴァンニ（La ci darem le mano お手をどうぞ）の主題によるオーケストラとピアノのための変奏曲変ロ長調、作品2＞1830年の作であり、このテーマは、＜ドン・ジョヴァンニ＞第1幕から第7番のドン・ジョヴァンニとツェルリーナによる有名な二重唱アリア（お手をどうぞイ長調）よりとられ第6変奏より成っている。ショパンにとって国外での最初の出版であり、シューマンは、この作品について感嘆し熱狂して紹介したが……。
13. ショパンの遺産（ホルクマン）第6章 象徴音楽 86ページより引用。
14. ショパンの遺産（ホルクマン）第2章 教師 8ページより引用。
15. リトアニアは、ソ連邦の1つ。バルト海にのぞむ共和国である。この詩集は終生、ショパンが愛読したポーランド語で書かれているものである。

## 参 考 文 献

- ピアノ、ポール・ローカル（小松清）、白水社、1980。
- ロマン派の音楽、ヨハネス・リデール（福田・宮本）、音楽之友社、1977、1980。
- ゲーテ詩集、井上蔵訳、白鳳社1966、1982。
- 音楽の形式、フーゴ・ライヒテントリット（橋本清司）、音楽之友社、1955、1980。
- ピアノによる音楽の演奏、デーヴィッド・バーネット（大場哉子）、音楽之友社、1980、1981。
- シュペルト、マルセル・シュナイダー（城・桑島）、芸術現代社、1980。
- 音楽は何を表現するか、柴田南雄、青土社、1981。
- 音楽の歴史、属啓成、音楽之友社、1979。
- ショパンのピアノ全曲、服部龍太郎、一声社、1947。
- 絵画の見方、（矢崎、中村）、岩波新書、1953、1979。
- 鍵盤楽器の歴史、F.E.カービー（千歳八郎）、全音楽譜出版社、1979。
- ショパンの遺産、ホルクマン（野村千枝）、音楽之友社、1957。
- 名曲解説全集 声楽Ⅱ、音楽之友社、1981。
- 名曲解説全集 11巻 独奏曲、音楽之友社、1962、1967。
- 音楽の美、門馬直衛、音楽之友社、1981。
- 音楽美学、野村良雄、音楽之友社、1971、1981。
- ドイツ・リード、オスカー・ビー（植村敏夫）、音楽之友社、1960、1980。
- 音楽の基礎、芥川也寸志、岩波書店、1971、1981。
- 音楽形式（音楽講座第5巻）、門馬直衛、音楽之友社、1950。
- ショパン（音楽の手帖）、青土社、1980。
- ゲーテ詩集、大山定一、創元社、1958。
- ピアノ音楽のたのしみ、志鳥栄八郎、共同通信社、1979。

ドイツ文学, 手塚富雄, 毎日新聞社, 1962.  
ピアノ解釈と限界, ヨーゼフ・デイッヒラー (尾高節子) 音楽之友社, 1973.  
ロマン派芸術の世界, 坂崎乙郎, 講談社, 1976, 1981.  
ピアノ演奏法の芸術的完成, ヨーゼフ・デイッヒラー (渡辺・尾高) 音楽之友社, 1957, 1973.  
芸術とは何か, S.K.ランガー (池上・矢野), 岩波新書, 1967, 1980.  
ピアノ音楽史, ウイリ・アーペル (服部幸三), 音楽之友社, 1967.  
ピアノとピアニスト (音楽の手帖), 青土社, 1980.  
演奏の歴史 F・ドリアン (福田・藤本), 音楽之友社, 1964, 1978.  
ショパン (大音楽家・人と作品), 河村徹太郎, 音楽之友社, 1978.  
音楽辞典, 小泉治, 東京堂, 1948.  
音楽事典, 平凡社, 1960, 1969.  
世界人名辞典 (西洋編), (河部・保坂), 東京堂出版, 1972, 1971.  
ショパンについて (解説), 小石忠男, ビクターSRA 2132.  
ポーランド演奏家によるショパン全集, 別冊解説.  
シューベルト歌曲集 I, シューベルトのリードを歌うについて (解説), 田中伸枝,  
全音楽譜出版社.  
ショパンバラード集 (解説) 上代万里江 全音楽譜出版社  
Harvard Dictionary of Music, Willi Apel.

#### 参 考 楽 譜

Chopin Ballade ; Ignacy Jan Paderewski, Poland.  
Schubert 歌曲集 I, 音楽之友社.

#### 参考レコード

Chopin Ballade ; Artur Rubinstein, Victor  
ポーランド演奏家によるショパン全集, Columbia

原稿受理 1982年 4 月16日