北海道教育大学学術リポジトリ
Hokkaido University of Education Repository
国立大学法人 北海道教育大学
HOKKAIDO UNIVERSITY OF EDUCATION

ピアノ教材論（IV-a）：F.F.ショパンのマズルカ集（前篇

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2012-11-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大塚, 夏生 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00004157

北海道教育大学紀要（第1部C）第44巻　第1号　　平成5年7月
Journal of Hokkaido University of Education (Section I C) Vol.44, No.1　　July, 1993

ピアノ教材論（Ⅳ-a）
F. F. ショパンのマズルカ集（前篇）

大　塚　夏　生
北海道教育大学岩見沢校音楽学研究室

Über die Klavierunterrichtsmaterialien IV-a
Die Mazurkas F. F. Chopins
Der erste Teil

Natsuo ŌTSUKA
Musikwissenschaftliches Institut
Hokkaido Pädagogische Universität
Iwamizawa 068 JAPAN

はじめに

Fryderyk Franciszek Chopin は1810年3月1日ワルシャワ近郊の Zelazowa Wola にうまれ，後年パリに移って1847年10月17日に亡くなるまでのあいだ彼地を中心に活動をつづけた．名前のつづりを Frédéric François というフランス式に改めたため，今日では後者のほうが一般的となっている．

その夥しい数にのぼる作品の大多数がピアノ曲であり，なかでも若いころから没年に至る迄ほぼ継続的にかきつづけられたのがポーランドの民俗文化に永いあいだ重要な位置を占めていた舞曲 MAZURKA のジャンルである．即ち彼は故国ポーランドをはなれた後にもマゾヴィア地方の郷土舞曲である，比較的落着いたテムポで3拍子の素朴な情感を忘れることがなかったのである．現今彼の作曲になるマズルカの楽譜は62件ほど存在するが，今後共発掘される可能性はありうる．然し，このなかには，No.2a と 4a のように作品番号内に含まれている no.2 と no.4 のための草稿ともいうべき楽譜もあり，更に若いころの明らかに習作とおもわれる1825年作の変ロ長調とト長調もいれて上記の件数になるのである．そのほかに KKIVa Nr.7 を第54番の初版とする見方もあり，今後共研究が深められるものとおもわれる．マズルカ集として今迄に出版されたいくつかの楽譜をみると編集者によって作品番号のついていないものにはとりあげた曲数と曲番に相異がある．作品6から作品68に至る49曲については概ね順番に変りはないが，op.41 no.1 を作曲された順序からみて no.4 とする見方もある．これは no.2 が38年11月28日，no.3 が39年9月7日，no.3 と no.4 も39年であって no.1 が最後の作とみなす場合に生ずるものであるが，いずれにせよ39年の作曲ということ

から大きな問題とはならない．また op.67 と 68 のように 1885 年フォンタナによって編集された際に何故か作曲年月を無視して並べられた例もある．更に作品番号のない曲についての現今の曲集にみられる順序および採択された曲数は編集者によってまちまちであるが，これらを作曲年代順に並べた場合 50 番 KKIIa, Nr.2 G-dur, 51 番 KKIIa Nr.3 B-dur（両曲共 25 年作），52 番 KKIVb Nr. 2 D-dur 29 年作，53 番 KKIVb Nr.7 D-dur 32 年作，54 番 KKIVb Nr.1 B-dur 32 年作，55 番 KK IVb Nr.3 C-dur 33 年作，56 番 KKIVb Nr.4 As-dur 34 年作，57 番 KKIIb Nr.4 a-moll 40 年作，58 番 KKIIb Nr.5 a-moll 41 年作ということになる．先述の op.67 の場合作曲年代をみると no.1 が 35 年，no.2 が 49 年，no.3 が 35 年，no.4 は 46 年，op.68 の場合は no.1 が 29 年，no.2 が 27 年，no.3 が 29 年，no.4 は 49 年であり，どういうわけか順序が作曲年代と一致していないのである．

マズルカの様相には作曲年代に即応した顕著な変化がなく，基本を素直に守ったうえで時折り独創性を発揮しており，しいていえば前期よりも後期になってその傾向がつよまっているのである．これらのピアノ教材はポロネーズ集と共にポーランドの民族的心情に接近し，かつ 19 世紀の天才ショパンによってそれが詩的想念のゆたかさと共に展開されていった音楽の様相を把握するのに最適のものである．これらは平易かつ素朴なものから極めてデリケートなものに至る多様な情緒内容と技術的条件をもつため，中級以上の学習者にとってはその大半の曲が重要な意味を持つ．特に当時流行の〈名人芸〉におぼれることなく，虚飾を捨てて内面世界へとむかう心境は全ての学習者，音楽家の範とするべきものとおもう．

概　　観

マズルカのジャンルに関する文化史的考察は内外の文献に詳述されているためここでは割愛し，ショパンのピアノ作品の場合についてのみふれてみたい．19 世紀の中・後期は西欧のみならず，中欧と東欧の作曲家によって新しい要因が音楽文化の第一線に現れた時代である．ショパンもまたそのなかのひとりであり，パリに在って祖国ポーランドへの愛情をポロネーズとマズルカの作曲をとおしてあらわしている．その他のジャンルにおいても「ポーランド民謡による幻想曲」op.3,「クラコヴィアック」op.14 などポーランドの唄と踊りを背景にした作曲によって愛国的心情を吐露している．マズルカは民俗的生活文化のなかで生育し，ポロネーズは貴族社会に根をおろしていた．後者が既にバロック時代から宮廷舞踏会などに起用され，更に組曲にもとり入れられていたのに反して，前者が西欧に入ってきたのはずっと後のことであり，ショパンの場合はマズルカを傑れた内容をもつピアノ独奏曲となし，きわめてユニークな香気を西欧社会にもたらしたのである．ポロネーズを彼は華やかで活気にみちたピアノ曲としたのにたいして，マズルカには内向的性格と組成上の特異性をもりこんでいる．ポーランド・マゾヴィア地方生れのこの民俗舞曲も昔は 8 分の 3 拍子であったが，後に 4 分の 3 拍子となった．ショパンは後者の拍子で以てピアノ曲「MAZURKA」を多数かき，そこに多様な形相を与えた．初期のものには踊りの性格を濃くもつものもあるが，後になるにしたがって概して自由な音楽的書法を用いるようになった．即ちアクセントの位置を多様化したり，相異るリズムを併用することによって，単に踊るための曲から，自律的な芸術音楽へとたかめたのである．増 2 度，増 4 度，長 7 度，長短調（混合性）などの使用も当時としては非西欧的である．更に異種リズムの接合，リズム上の対比的組合わせ，動機的ゼクエンツ展開，転調による調的飛躍，旋律の性格とリズム形体との対比，そして最も注目すべきポリフォニイによる組成的充実なども時折りみうけられるのである．更に民俗的なドローン・バスとオスティナートがしばしば用い

られている．以上のように祖国ポーランドの民俗音楽をきわめて洗練されたかたちでピアノ曲に定着させた功績はたかく評価されるべきものなのである．

最近はショパンを調性和声の歩みのなかで重要視する傾向が研究者のあいだではつよい．即ち(イ)教会旋法と半音階法の両者に対峙する和声処理，(ロ)急激かつ刺戟的半音変化の連続使用，(ハ)四和音の非解決的処理，(ニ)保続音（時には複数）と関わって生ずる効果的和声，(ホ)非終止形的な楽段の結び，(ヘ)開始部などの調性的あいまい化，(ト)遠隔転調，(チ)稀な非調性的実験 etc. が注目されているのである．更には旋律の所属する調性とは異る和音を用いることによって不協音程がうまれる場合および3度音程の堆積による7の和音，9の和音，11の和音，13の和音等が生のままで用いられる場合，そして倚音との関りでこれらがうまれる場合 etc. がみうけられる．更に4度堆積和音，5度堆積和音等もみられる．

次に形態上の問題点，特に反復をめぐる改訂等々に若干ふれておこう．種々の原資料によるとショパンは幾度も自作の改訂を試みていたことがわかる．校正途中の改筆はもとより，出版後も猶出版社にたいして改訂の意向を表わしている．特に〈反復と回起〉の点に関しては他の作品よりもマズルカの場合に頻繁であった．改訂には小節および楽節の規模における反復，楽句・楽段の反復などがみうけられる．ここには作品の形態整備を企図されたものと心情的理由によってなされたものが存在する．後者への評価はまさに多様なものとなっている．またコーダについてみるならばマズルカの場合，それは主要テーマの型に固執せず自由な形を目指すことでもあるが，しかしこれはコーダとテーマを完く異質なものにするというのではない．彼は改訂によってコーダをテーマの反復形に安住させることはなく，動機の反復をおこなう場合ですらも通常の書法に依拠することなく，主題部との旋律的近似性をもつ場合にあってすら両者の様態にはなんらかのコントラストがみられる．ここに単純ならざる個性的コーダが成立し，それが大規模な曲に付けられた場合には概して長めで組成に工夫がほどこされ，終結的高揚の役割りを果している．また，ときには秀れたテーマをよく生かしつつ動機を組替えることによって新鮮さをあらたにした op.24 no.4 と op.41 no.1 のような例もあり，作品の形相的一貫性と組成的柔軟性が更にここでは活かされているのである．

20歳代の中期以降になるとマズルカは益々技法の洗練を示し，主楽節と従属楽節の充実をみせることによって単なる「素朴さ」は起克されてゆく．アーティキュレーションにも個性が活かされ，元来民俗の伝承であった領域に革新的イディオムがもりこまれたのであるが，同時代の人々の大きな関心事とはならず，現代の音楽教育においても中心的教材とされることはない．以前から印象によって表情質を論じられることはあっても，自律的観想によって素材，組成，組織，形態 etc. が詳述されることは少なかった．然し，ショパンの神髄を捉える手がかりとしては他の華やかな曲よりも，生涯にわたって地道にかきつづけた〈ささやかな〉マズカル集のほうがはるかに有用なのである．

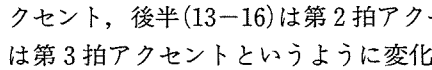
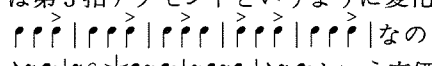
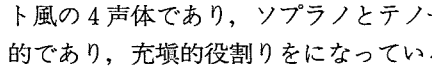
さて，ショパンはマズルカの作曲にさいして形式上の自由を求めることはなく，伝統的3部形式に立脚しつつそのささやかな応用形をこころみ，縮少，転調，変容，修飾などを伴なったテーマの回起と結尾部の充実をこころみたが，舞曲のリズムと民俗的音楽性というカテゴリィをはなはだしく逸脱することはなかった．主要部と終結部が同じ調性という伝統的論理はごく稀に破られることもあるが概ね順守され，主要テーマの回起もおよそ慣習化されている．斯様な状況のなかで目立つのがクロマティシズムの横溢であり，それに伴なう不協和音のユニークなひびきである．猶，以下に用いられる語のクヤヴィアックとはワルシャワ近辺のクヤヴィあたりで発した緩徐で静的な舞曲であり，マズレックとはマズルスキ地方で生れマゾヴィエ地方で盛んになった中位のテムポによる舞曲，オベレックは速くて活発な若者向きの舞曲である．以下にのべる前篇，中篇，後篇は紙数の

都合上からくる三分割であって決して様式上の相違にもとづくものではない．また曲順についていえば現今流布している番号に従がっており，そのため後篇になると曲順は作曲年次と一致しない場合も生ずるが，これがショパンのマズルカの理解への混乱をおこすほどの複雑さを生むようなものでもないのである．前篇においては作品6から作品30まで，即ち第1～21番(1830～37年)をとりあげ，中・後篇においてはその他，即ち第22～58番にふれようとおもう．

〔I〕 作品六のマズルカ

op.6の4曲はショパンが20歳から21歳にかけて故国をはなれ，パリにつくまでの間にかいたものという説がつよく，以前の習作的水準を脱して独自性を発揮し始めた初期のものである．**第1番**・嬰ヘ短調はABACA(16＋8＋16＋16＋16)の構成であり，A楽段には第3拍アクセントのオベレック，B楽段にはマズレック(第2拍)，C楽段にはオベレックの性格が現れ，コントラストを示している．7の和音が数多く用いられ，更に9の和音も経過的に用いられている．T.1～2はV_7-V_9-V_7-I，T.14～16は$V_9^{\flat}$-V_5^6-III-$\overset{\#}{VI}_9$-II_3^4-$\overset{\#}{V}$-Iとなっている．またクロマティシズムと不協和音の関りはT.5～8にも明瞭であり，右手が下降的ゼクエンツをなし，左手が内声2部の平行的半音音階的下降をつづけてゆくなかにも不協和関係が生じている．下降的バスのリズムが𝄾𝄾|𝄾𝄾|𝄾𝄾|𝄾𝄾|，内声部のそれは𝄾𝄾|𝄾𝄾|𝄾𝄾|𝄾𝄾|であり，これら2声は同時進行のかたちをとっている．T.11～16のテノールは𝄾𝄾𝄾

をもつ．C楽段はホ長調(8) と嬰ト長調(8) からなる陽気な gajo 無邪気さをかんじさせるマズレック的楽段であるが，後半では第2拍と第1拍のアクセントを2つの声部でもって使いわけている．全体として第1番のようなゆううつさはみられない．

第3番・ホ長調もまたバグ・パイプの一種であるドゥーダの演奏パターン，即ち同音程の連続的空虚5度の序奏（左手のみの4小節）で以て始まるが，前曲よりもはるかにシェアがおおきい．e と h の一対，H と fis の一対，cis と gis の一対という3種類の5度が各々生のままで用いられたり，または他の音を付加して用いられたりしながら曲全体の左手の過半数を支配している．アクセントは T.1 と 2，5～8 が第3拍，T.3，12，14～16 が第2拍，T.9 と 10 が第3拍，T.4 は第1，第3拍というように変化が頻繁である．上記の如く郷土的要因と個性的リズムが共存している．旋律がドゥーダ音型よりも低い音域でうごいているのは T.5～8，17～20，29～32，65～68，77～80 であり，これらはロンド的な回起の書法によっている．形式は序(4) A(4) B(8) ABA‖:C:‖(8) D(8) E(8) ABA'(6) Coda(4)，詰りロンド風である．A(5～8) は第1拍アクセント，B の前半(9～12) が第3拍アクセント，後半(13－16)は第2拍アクセント，C楽段は T.34 と 35，38 と 39 が第2拍，T.39 と 40 は第3拍アクセントというように変化が激しい．この様相を予示しているのが序奏のアクセント  なのである．D部分は一転してなめらかであり，保続音 h^1 が  という音価によって右手に現れユニークなリズムを生んでいる．E部分(T.49～63) では左手和音の下降的クロマティシズムに対して右手が上昇的反進行でもって静かなる緊張をつくっている．序奏の個性的リズム，A・B・C楽段の躍動性に対する中間部のデリケートな流れが暗い影を宿さずに微細な光沢とうるおいを感じさせるのである．**第4番**はささやかなリート風の4声体であり，ソプラノとテノールは終始旋律的，対位法的であるが，他の2声部は保続音的であり，充塡的役割りをになっている．A楽節は第2拍アクセントと第3拍アクセントが交錯する．マズレックとクヤヴィアックの混合であるが，オベレック的なプレストの性格を有している．変ホ短調・3部形式の曲であり，A楽節のアルトが g^1，即ち根音と長3度の関係にあって響きを暗さから救っている．ソプラノは自然的短音階に立脚しており，T.4 の第2拍 d^1 のみを例外としている．4＋4 は前後共全く同じであり，B楽節の 4＋4 ではソプラノのみが若干の変奏部分をもつが，概ね前後が同一である．アクセントは第3拍のみであり，アルトには ges^1-d という  のきざみによるクロマティシズムがあって反復されている．地味な多声リート形態の短かい（24小節）ものであるが，内観性をかんじさせる充実した作品である．（譜例 I，II，III）

〔II〕 作品七のマズルカ

op.7 の5曲は 1830 年から翌年にかけてかかれたものであり，今日では第2番と第4番に2種類の楽譜がみうけられる．**第1番**は形式が単純であり，組成もソプラノ旋律と左手伴奏という単調なものであるが，旋律素材の全体が明るく躍動的であり，かつ印象深いためか最も大衆性をかちえている[2]．旋律進行においては T.5～6 の g^2-a^1 と d^2-e^1，T.9～10 の b^2-a^1 と f^2-e^1 という7度跳躍が個性的に連続している．A楽節のマズレック・リズムに対して B楽節と C楽節はクヤヴィアックであり，C楽節はドローン・バス(b-moll，Ges と des)に支えられてソプラノにジプシィ風の増2度～短2度という組み合わせを含む下降性素材を連用している．この曲の手稿にも反復について若干の異った例がみられる．そのひとつは R. Floesheim の個人所有による作曲日付のない手稿譜であり，ここには反復の様相がはっきりとしている．もうひとつの手稿はワルシャワの国立図書館蔵のものである[3]．これは自筆譜と異る．自筆譜の形式は‖:A:‖B‖:A‖:C‖:A:‖であるが，更に他のいくつかの写本をみると反復の様相が一定していない．なかには Da capo を B の尾部につけたり，C の尾

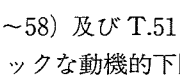
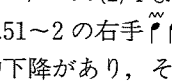
部につけたりといったぐあいである．自筆譜では T.44 に Fine が記入されているが，校訂譜では A ‖:BA:‖:CA:‖ となっている．快活で夢の多い，希望にみちた曲である．

第2番には op.7 no.2a と no.2 の2つの楽譜があり，前者を改筆したのが後者である．前者にはイ長調の序奏があり，主音と属音（A と e によるドゥーダ音型に支えられて活発な民俗舞踊的な右手が8小節つづく．ここには Duda または Bagpipe と記されているが，後者では彼自身によって序奏がとり除かれ，更に最後に D. C. al Fine が付加されている．Fine は T.16 に記されているが，Dubois-O'Meara 版では T.32 に記されてある．no.2a と no.2 とは旋律 etc. に少なからざる相異点があって改訂の意図がよくわかるのである．前者が〈序 ‖:A_1A_2:‖:BA_2:‖CDC〉であるのにたいして後者は〈‖:A_1A_2:‖:BA_2:‖C‖:DC:‖A_1A_2〉．また最後の部分が ‖:A_1A_2:‖ となっている版があり，デュボア版では更に BA_2 が後続している．A・B 両楽節はイ短調のオベレック型，C・D 両楽節はイ長調のクヤヴィアック型であり，前者には vivo の快活さと甘い夜想曲風のあじわいがあり，後者には内声部に半音階法が施された明かるくなごやかな流れがみられるが，B 楽節にも半音変化の浪漫派的和声および同様の右手進行がみられる．例えば T.20～24 の上声部の第3拍をたどってゆくと d^2-cis^2-c^2-h^1-b^1-a, そして T.18～25 の左手テノールには g^1-fis^1-f^1-e^1-es^1-d^1-cis^1-d^1 の潜伏的下降線があり，それに付随して低声部にも順次下降線がみとめられる．更に T.33～37 と T.48～52 のアルトにも下降的半音階法が適用されて滑らかな流れと柔らかな肌合いをかんじさせる．T.42, 44, 46 が第1拍アクセントであるのに対して，T.35, 37, 39, 51, 53, 55 は第3拍アクセント，そして T.32～39 と 49～55 のバスもまた同拍のアクセントによっている．更に冒頭旋律の形状および B 楽節のそれにも第1拍アクセントが支配的である．一見単純な情緒内容の小曲のようでいてきわめて変化にとんでいるのである．

第3番・ヘ短調の序奏8小節の前半はテムポとアクセントの両面からみてマズレック風であり，A 楽段は幾分活気をもつオベレック風，B 楽段は旋律の音域が狭く，跳躍もない地味なクヤヴィアック風，C 楽段の曲想は急変するがマズレック風，D 楽段はバス旋律主導のクヤヴィアック風の様相を呈している．形式は序(8) A(16) B(16) C(16) D(16) Psg(4) 序(8) A'(8) coda(13)．全105小節からなるこの曲には(イ)バス主導が序奏と D 楽段(ロ)左手和絃の10度音程幅をもつアルペッジョ（T.9～14, 16～22, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 53, 54, 85～105）という2つの特徴があり，曲想が印象的である．A・B 両楽段には幾分感傷性もあるが，T.57～76 と 78～84 には内観的深味がかんじられる．ショパンの再現的コーダは既に op.6－3 においても明らかであるが，op.7－3 においては回想的効果を企図している．年を追うにしたがってショパンはマズルカにはっきりした終結感をもりこむべく個性的書法を確立してゆく．それは次第に長く，複雑になり，時には機智に富み，輪郭の明瞭な新しい素材を付加することもあった．それが内容の充実に資していたことはいうまでもないのである．**第4番**・変イ長調は 1824 年にかかれ，1930 に出版された op.7 no.4a の改作である．この曲はもともと友人の Wilhelm Kolberg（1809～77）のためにかかれたものであり，原稿はワルシャワに保存されてある[4]．ここにみられる形式は ‖:A:‖BACDA であるが，出版されたものには AA ‖: BAA:‖CDAA' 及び A‖:BA:‖CDA' というのがある．no.4a は元来作品番号をもっていなかったが，後年整理されて番号がつけられたのである[5]．この楽譜の形式は A(16) Trio(12) A，即ち末尾のダル・セーニョによる三部形式であり，短かいが変化に富んでいる．トリオ（変ニ長調）の末尾にはイ長調による4小節の異質な素材が挿入されている．さて改作譜のほうに話しをもどすと〈8 ‖: 8＋8 :‖8＋4＋8〉のため配分はよいが，ショパンは T.24, 32, 36 に複縦線を用いている．これは頻繁な曲想の変化に依拠したものとおもわれる．T.26, 28, 30, 32 の左の和絃に des ↔ es^1 の9度音程が連続するのも特徴のひとつである．A 楽節の左手には第2拍アクセントに続いて第1拍アク

セントが用いられ，右手旋律はオベレック的速さと快活さが目立つ．B楽節は右手が第3アクセントであるのに対して左手は第2拍アクセントであり，気分はマズレック．C楽節は第3拍アクセント，上述の9度音程を含む左手の和絃およびdesとasのオスティナート的用法が田舎の風情をひびかせている．D楽節はイ長調への急激転調と楽想の異質性を特徴としており，前と後の楽節の活性に対してmolto rallentando, sotto voce, smorzando等の指示および音形の特異性の故に即興性をもつマゾヴィエ地方の踊りを彷彿とさせるものがある．A'楽節はA楽節と似而非であって音量の相違点および休符とフェルマータによる終結的緊張の付加などからみてcodaといってもよいものである．全体としてはアクセント位置が多様な個性的リズムをもちながらも素朴かつ可憐な楽想が支配的である．**第5番**・ハ長調は全部で20小節という短かい曲であるが末尾のDal segno senza fineの指示からみて，その時，その場の状況に応じて幾度も反復する可能性を示しており，いかにも田舎の踊りらしい．まず属音の序奏低音（1～4）の後に単純な和声と素朴な旋律（前半がハ長調，後半はト長調），右手が第2拍アクセント，左手は第3拍アクセント，全体はvivo，あたかもオベレックとマズレックが同時に流れているかのようなユニークさのひびきがする．（譜例　5と6）

〔III〕 作品十七のマズルカ

op.17の4曲は1832～3年にかかれ，翌34年に出版された[6]．**第1番**変ロ長調は60小節からなる，活力にみち組成的充実感あふれた作品である．形式はA(ababa)B(cc')Aであり，最初のaの後に複縦線，A楽段の末尾にFine，B楽段の末尾にD. C. al Fine，そしてB楽段（下属調）の頭にはEs-Durの主和音による4小節の間奏がある．A楽段は堂々として光かがやく楽想で貫かれ，a楽節には第1拍アクセント（前半）と第3拍アクセント（後半）の両者があり，b楽節（属調）では第2拍アクセントが支配的である．a・b 2つの楽節を較べると後者のほうが前者よりもはるかに重量感があり，更にここには強拍に不協和音の使用が目立つ．例えばb楽節・T.9～10はF:V-V_7-V_{13}-$\overset{\#}{V}_{11}$-V_{13}-Vであり，全ての和絃が明瞭にそして重々しくひかれるべきところなのである．しかしこれらは固執的属7和音の上に流れるソプラノの変化によって生じたものと解することも可能であるために，格別の新手法ではない．またT.14～17はF:V_7-B:V_7-Es:V_7-As:V_7-Des:V_7-Es:VII_7-C:V_7-F:V_7-B:V_7-Es:V_7というように諸調のV_7和音を連続的に用い，その間にアルトとテノールが半音下降をつづけるという極めてこみいった技巧を駆使している．A楽段（1～40）がrisolutoであるのに対してB楽段（41～60）はdolceであり，下属調に転じている．左手のみによる4小節の間奏およびそれにつづく左手のリズムは3拍子系のものであるとはいえ，2拍子系のニュアンス(2/4または6/4）をもかんじさせる．即ち  型の連続（41～50，53～58）及びT.51～2の右手  は多様な把捉の可能性をもっている．後者はクロマティックな動機的下降があり，それによって左手とのあいだに生ずる不協音程を敢て避けていない．T.50～53のソプラノc^3-h^2-b^2-a^2-as^2-g^2の半音下降列はT.59～60において集約されている．A楽段の右手は概ね重音によって分厚いひびきがだされているのに対してB楽段のそれは単音によるさわやかな情緒をかもしだしている．短2度下降音列はA楽段アルト声部のT.14～17のe^2-es^2-d^2-des^2-c^2-h^1-b^1-a^1-as^1，T.21～23のc^2-h^1-b-a，T.30～33のe^2-as'およびテノール声部のT.14～17，30～33のb^1-a^1-as^1-g^1-ges^1-f^1-e^1-es^1などにもみられ，両内声にそれとなく半音下降列が潜んでいるところに特徴がある．曲想における両楽段のコントラストが印象的である．

第2番・ホ短調はA(12+12) B(8+8+12) A'(8+8)．中間部はハ長調であるが，T.31ではホ長調のIとV_7が用いられ，T.25～6と29～30の左手には平行5度の連鎖もみられる．更にT.39～52においてはバスにG音のオスティナート及びその上の3声部に半音の変化音とクロマティック進

行を多用している．このようにして調性的不安定感を連続させることによってA楽段の美しさとは対照的な複雑なテクスチュアを展開している．A楽段には第1拍アクセントと第3拍アクセントが混在し，B楽段では第3拍と第2拍のそれが共存している．A楽段のクヤヴィアック風，B楽段前半のオベレック風，後半のマズレック風な様相の変化のうちにショパンの佳き計算の姿がみられる．A楽段の繊細な美とB楽段の感情的安定のコントラストもまた著しい．

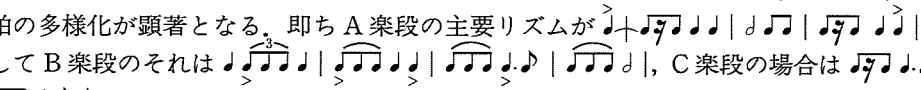
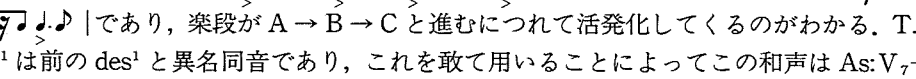
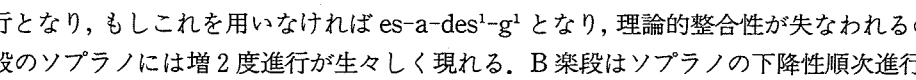
第3番・変イ長調はA(16) ‖:B(8) A(16) :‖C(16) ‖:D(8) C(16) ‖:Dal segno al Fine. という複合3部形式，Cはオベレック風であるが，その他の楽段はマズレック風である．調性はAs: b: As: E: H: As: b: As: であり，中間部への転調は**異名同音**によっておこなわれる．A楽段では第3・第1拍アクセントが支配的であり，第2拍アクセントも若干（T.6～8）みられるが，B楽段は第3拍のみである．C･D楽段はアクセント記号およびそれ以外の旋律特性と伴奏の位置からみて第2拍と第3拍のアクセントが交互しており，更に ♩𝄾♩ とバスの第1拍も加わってリズムが複綜している．特にC楽段ではそれが旋律の特異性と結びついて極めて個性的様相を示している．またT.40～50にはソプラノとテノールの間に平行6度関係があるが，それらにはリズム上のずれがあるために一見わかりにくくなっている．譜例10と11のようにここには伏線があり，その最も長いものとしてはT.40～42の右手 $des^2 \rightarrow e^1$ と左手 $f^1 \rightarrow gis$，そのほかT.42～43の右手 e^1-gis^1-h^1 と左手 gis-h-dis^1，T.43～4の右手 h^1-ais^1-gis^1 と左手 dis^1-cis^1-h，T.45～46の右手 cis^2-fis^2-cis^2 と左手 e^1-ais-a 等々の音脈が潜伏している．リズムにおいてはT.41, 45, 49, 53, 55の左手第1拍は弱められるか休符にされるかによって特性がつよめられる．T.40～41と48～49のように動機的結節感をややよわめたり，ぼかしたりすることによって流れがよくなってるいる場合もある[7]．D楽段はロ長調であり，T.49と同じ gis^1 で始まっており，4本の上昇音階は共に dis^3 で頂点に達する．T.80（再現の前）の e^1 はタイによって異名同音の fes^1 につながるが，これは ⌒ 記号のためにリズム上は上拍感が明瞭でない．冒頭の c^2 による第3拍開始とは大きく異っている．A・B両楽段は切分音の多用によって右手のアクセントと左手のそれがずれているための緊張感が目につく．B楽段T.18, 20～22の左手 B → f → c^1 の和絃は完全5度の堆積，T.57, 59, 61, 63の fis → h → e^1 は完全4度の堆積であり，非西欧的なそのひびきがいかにもショパンらしい内声の半音変化和音のフレーズと並列している．大変デリケートな心象を音楽素材によって示してくれるのである．（譜例7，8，9，10，11）

第4番・イ短調 Lento ma non troppo は哀愁をおびた夜想曲風の楽想が延々とつづく132小節からなる長いマズルカである．対位法的な緊張はみうけられず，右手の15連音，6連音 etc. の形状が特に彼自身のノクターンと共通している．形式は序(4) ‖A(aa'aa"a"，各8小節) B(8) A'(a"a") ‖C(cc'cc"，各8小節) ‖A"(aa") Coda(8+8+4) 序‖である．序奏とA･B楽段，計60小節のなかで主調のトニカが現れたのはT.20, 38, 41のみであり，ここでは3小節を占用してⅣ-Ⅴ-Ⅰの完全終止形をとっているとはいうものの，構造的不安感と旋律の哀調，和声の半音変化などが目立つなかでの和声的保続音も多用され，全体としては堅固さを維持している．A楽段は第1拍アクセントであり，これは旋律内のアクセントのみならず和音の流れにおける第1拍の役割りが，前小節の和音を決してうけつぐことなく変化して新しいひびきをもたらしていることによって明確に示されている．B楽段に入ると第3拍アクセントが支配的となる．しかし調性は変らずテムポも同じ，曲想のみが中味の濃い下降性クロマティシズム素材によって充実している．C楽段T.61～92は同主調A-Durであり，長調による明るさに変るがやはり主音（イ）と属音（ホ）が背骨となっていて，曲全体の統一に資している．ここでは民俗音楽によく用いられるドローン・バスの30小節におよぶ長々とした固執が特徴である．静かなうちにも厚味を感じさせるこのペリオーデにおいて第2拍にアクセントをみるのは数カ所のみであり，そのほかは第1拍が中心である．しかし強弱を明確にするこ

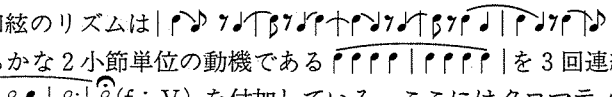
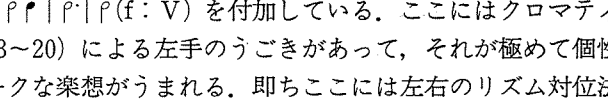
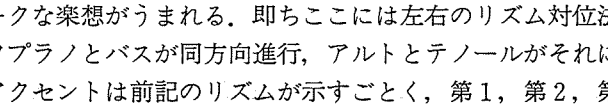
となく，概ね漸次的変化を旨とするべきであろう．8小節毎の反復的フレーズを4回つづけながら次第に高揚し，T.92で元のイ短調が回起する．左手はA音とe音の完全5度を連続させているがT.65～7，73～6，80～83，89～91などではA→e→hという〈五度堆積和絃〉の連鎖が明瞭化され，益々民俗的傾向がつよくかんじられる．

Coda(109～132)は第3拍を主とするが，第1拍アクセントをも含む混合形であり，内声部には半音変化進行があって和音の流れがなめらかである．最後の4小節は序奏と同じであるために作品がトニカで終ることなく，**主調のVI$_6$でおわる**という珍らしい終結である．この序奏に含まれているh-c^1-d^{1}の素材は主要主題の開始の3つの音と同じであり，また同じくT.3～4のh-c^1-d^1-e^1-f^{1}はテーマのT.6～7のh^1-c^2-d^2-e^2-f^{2}の8度下を流れるものであるため，結尾の場合も序奏はテーマの再現を暗示して消えゆく役割りをになっている．そして最終和絃のなかのf^{1}は前3小節の同じ音の保続とみることができるとはいえ，とにかくa-c^1-f^{1}のひびきは真の終結を意味するものではなく，なにかしら大きな余情をのこしたままのきえかたである．これはこの作品の冒頭a-h-f^{1}の非安定的ひびきと深い関係にあり，浪漫的詩情表現がこのような非解決的終止和絃をうんでいるのである．さてこの結尾句を細かくみるとT.115～6，123～4の上声部には第1テーマの頭部が用いられ，T.109の動機は半音下がってT.101，更に半音下がってT.102に用いられている．半音下降の音列は更にT.109～115の左手fis→d，同じく左手のc^1→aにもみられる．更に潜伏的半音音列がT.110からT.121に至る過程においてa^1→cis^{1}の範囲で用いられる．これはT.111と120を除く各小節に1音ずつ配置されているため顕在的ではない．斯様にクロマティシズムの複合性が現れた極めて技巧的な書法がみられるのである．また減5度関係と増4度関係も多く，T.109の右手のa^1-dis^1，左手c^1-fis^{1}のほかT.111のd-gis^1，f-h，T.113のcis^2-g，e-b，T.114のfis^1-c^2，es-a等々が組成原理に従がって用いられている．コーダに支配的な左手の形態はワルツ的なものであり，更に第1拍を♩で通す書法もこの曲内の他の箇所では現れなかったものである．上記の全ての意味においてこのコーダはユニークなものといえるのである．全体をかえりみると，非常にゆったりとして情緒豊かなA楽段，重厚な味わいが展開してゆく中間楽段，内観性を秘めたコーダのそれぞれが手堅い書法によって特異性を発揮しているのである．（譜例12，13）

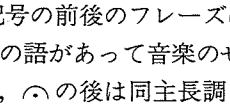
〔IV〕 作品二十四のマズルカ

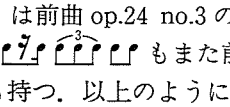
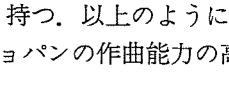
op.24の4曲は1834～5年にかかれ，翌年仏・独・伊の3カ国で出版された[8]．**第1番**・ト短調は夜想曲風のレントであり，開始部に**ルバート**の指示がみうけられる．曲頭にrubatoを冠したマズルカは前期としてはこの曲が初めてであり，曲中のルバートはop.7－1，7－3，op.24－2等にみられるのみであるが，これも大いに注目すべきことなのである．形式は‖: A(16) B(16) :‖ C(16) A'(8) coda(8) ‖であり，A楽段では第1拍アクセントの箇所と第3拍のそれが6対4である．B楽段は平行調（変ロ長調）に転じ，アクセントは第1拍，第2拍，第3拍の割合いが各々4対10対5に変り，リズム形態も異ってくる．下属調によるC楽段では更に曲想にはずみが加わり，和声的厚味とアクセント拍の多様化が顕著となる．即ちA楽段の主要リズムが  であるのに対してB楽段のそれは  ，C楽段の場合は  であり，楽段がA→B→Cと進むにつれて活発化してくるのがわかる．T.48のアルトcis^{1}は前のdes^{1}と異名同音であり，これを敢て用いることによってこの和声はAs:V$_7$-g:II$^{\sharp}_7$-V$_7$の進行となり，もしこれを用いなければes-a-des^1-g^{1}となり，理論的整合性が失なわれるのである．A楽段のソプラノには増2度進行が生々しく現れる．B楽段はソプラノの下降性順次進行素材からなり，T.18のg^{2}からT.20のd^{2}に至る下降音列がT.22～24のテノールにおいて単純化されて現れ

るとき，ソプラノは es^2 から f^1 に至る順次的下降線をたどる．C楽段もまた概ね下降的である．全体をみるとA楽段は哀調，B楽段は明朗，C楽段は躍動という特質をもっている．

第2番・ハ長調は序奏 ‖ A(abcad) ‖ B(dd') ‖ A'(ab)coda であり，各楽段の小節関係をみると序奏(4) A(8+8+16+8) B(16+16) A'(8+8) coda(4+④+8) となっている．④は序奏と同形である．序奏とコーダの左手は全て平行5度であり，この関係はB楽段にも形を変えて存在する．更に d' 楽節・16小節中の11小節が右手に空虚5度を連打的に用いており，序奏の要因がこの曲のいたるところで生きているのがわかる．a楽節は第3拍アクセント，b楽節は第3拍を主とするが，第1拍アクセントが2カ所，C楽節では旋律形がa楽節と類似しているが，より複雑であり，第3拍と第1拍そして時には第2拍に重点がおかれる多様なアクセントによるリズム的多元性が求められている．B楽段への転調は遠隔調への急激なものであり，$c^2 \rightarrow ges^1$ という増4度下降跳躍によってハ長調から変ニ長調(V_7)へと移る．T.60～1, 64～5, 68～9のソプラノには長9度の跳躍，T.73～87の左手旋律にはf-cesの増4度跳躍が12回も用いられている．後者においては右手にT.73～4, 77～8, 81～2, 85～6の空虚5度の連打が用いられ，ひびきがユニークな不協和性をもっている．アクセントはT.57～68が第3拍支配であり，T.69～88は更に第1拍のそれが支配的となる．再現部への転調には異名同音法 as^1-gis^1 (T.87～8) 及び半音法 (es-d) が用いられており，coda(T.105～120)には序奏の組成法が再現し，数多い休符の用法には終結へのアプローチの気分がよく現れている．明るいなかにもゆたかな個性的書法がいかされた注目すべき作品である．**第3番**・変イ長調はわずか43小節の小品であり，6小節単位の楽節構造およびfzをもつフェルマータによる最頂点音の強調(T.6, 10, 30, 34の第2拍)が著しく目立つ．A楽節その他の小節においても第2拍が強調される場合が多く，モデラートの速さ共々マズレック風の性格をかんじさせる．形式は ‖:A(6+6):‖:B(2+2+2+2+4) A(6+6):‖: coda(8) ‖ である．B楽節は2小節単位の下降傾向をもつレガートであり，左手和絃のリズムは  となっている．右手はなだらかな2小節単位の動機である  を3回連続的に用い，次に納めの動機として  (f：V) を付加している．ここにはクロマティシズムを伴った変化和音の和声進行 (T.13～20) による左手のうごきがあって，それが極めて個性的なリズムに則っているため非常にユニークな楽想がうまれる．即ちここには左右のリズム対位法が顕著であり，更に音程関係についてはソプラノとバスが同方向進行，アルトとテノールがそれに対する反進行をおこなっている．左手のアクセントは前記のリズムが示すごとく，第1，第2，第3拍がそれぞれの箇所において受けもっているため，左右のリズム関係が複雑なものとなっていく．アルトは as^1 から es^1 に至る下降的半音音階を2回たどってから d^1 から h^1 に至る半音音階的下降がつづき，これに対応してバスがc-h, a-b, g-as, h-c, a-b, g-as, f-g, e-f, des-cの進行をおこなう．ここに現れる和声は As: I -C:-VII^{9}_{7} I -b:VII^{9}_{7}- I -As:$\overset{b}{\mathrm{VII}}{}^{9}_{7}$ の進行を2回おこなってから f：II^{0}-V^{6}_{5}- I -V^{6}_{5}- I -C:$\overset{b}{\mathrm{V}}{}^{4}_{3}$- I に移ってフレーズをまとめている．8小節からなる結尾にはワルツ的快活さがあり，曲全体には無邪気さと複雑さのコントラストがはっきりしている．

第4番・変ロ短調はマズルカとしては規模が大きく，136小節からなっている．序奏(4) A(8+8) ‖: B(8+8) A(8+8) :‖: 8 :‖C(16+18+4) A(8+8) coda(8+8+8+8)．原譜はワルシャワ国立図書館(Mus.216)に在り，そこではT.20，即ちA楽段の末尾に反復記号がついており，更に $\boxed{2.}$ としてひと小節がみられるが，後に改訂されて省かれ複縦線のみとされ，その際に b^1 の音にタイが付加された．既にop.7－1, op.24－1にみられたような増2度進行がここではT.53～6において目立っている．序奏とA楽段に対位法的組成がみられ，C楽段にあっては素材の転調的労作が顕著といえる．T.1～12ではアルトが f^1 から半音階的順次進行によって g^2 まで上昇するのに対して，ソプラノ

は同時に f^2 から半音階的順次進行によって des^2(T.6) まで下降する．序奏におけるこの反進行は音長の操作によって拍節が相互にずれてうごくため，流動性と対位法的緊張を表わしている．更に続くテーマにおいてはソプラノとアルトに線的処理が（T.13～8）なされ，それは更に T.45～50 においてアルトの旋律に一層の個性化をもたらす．この複雑さへの対比をなしているのが続く経過句 T.53～60 の 8 度ユニゾンの単純形（後半の 4 小節は和声形態をとってはいるが原理は単純）であり，緊張の緩和に役立っている．A 楽段には第 3 拍アクセントの箇所が最も多く，更に第 1 拍アクセントも数カ所あって両者の混合性をなしている．B 楽段・変ニ長調（平行調）のアクセントは第 3 拍が支配的であり，第 1 拍のそれは要所とはいえ 2 箇処のみである．T.24～8 と 32～6 ではソプラノとアルトに半音階的でゆるやかな下方移動がいかにもショパンらしい．上述の増 2 度のユニゾンは経過句 T.53～60 sotto voce にみられ，この楽句は緩衝的役割りを果たすと同時に東欧的な香りをもただよわせている．C 楽段（T.61～98）のテーマの後半（T.63, 67 etc.）には B 楽段の T.28 のモチーフがいかされている．この楽段では第 2 拍アクセントが支配的であり，モデラートのテムポもまたマズレック風の流れをつくっている．転調はソナタの展開部にも似た動機労作と結びつき，更にクロマティシズム及び長 9 度，短 9 度，短 7 度 etc. の跳躍進行とも一体となっている．主調によった coda（105～136）には狭い範囲（f^2～des^1）をうごく  の素材のくりかえしがあり，T.128 のフェルマータで一旦とまる．この 𝄐 記号の前後のフレーズには ritenuto, calando, mancando, sempre rallent., そして smorzando などの語があって音楽のせんさいな様相が手にとるようである．即ちこの長大なコーダは多様性にとみ，𝄐 の後は同主長調（129～134）によってコーダの主要動機を呈示する．T.135～136 の単音によるしめくくりがきわめて印象的である．

総じてこの曲は序奏から A 楽節の入りが内声と上声との結びつきによる主題形成をなすという高度の書法を駆使しており，それが T.13 以降になって上声のみによる主旋律（アルトは対旋律）にまとめられるのである．コーダの素材（右手）は前曲 op.24 no.3 のテーマと同じ音長関係（  ）にあり，C 楽段の主要動機  もまた前曲に幾度も用いられており，両曲共がモデラートのテムポという共通点をも持つ．以上のようにこの曲には多様な書法に加えてデュナーミクの配慮もこまやかになされ，ショパンの作曲能力の高さが充分にもりこまれているのである．（譜例　14, 15, 16）

〔V〕 作品三十のマズルカ

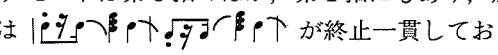
op.30 の 4 曲は 1836～7 年にかかれ，ヴュルテンベルク公の妃マリアに献呈された[9]．**第 1 番**・ハ短調は A(8+8) B(8+4+8) A'(8+4) coda(4+1)，僅か 53 小節の小品である．譜面が希薄にみえるのは音の数を極端に制限し，求心的充実度をたかめようとする意志のあらわれであり，使用音域がせまく，かつデュナーミックによる表情の拡大をさけているためである．A 楽段は淡々と流れる地味なクヤヴァックであり，B 楽段は音素材がより一層整除されていながらも con anima となり，T.16 と 24 の第 3 拍，T.17, 19, 25, 27 の第 1 拍後半（上拍）の 2 分音符などにアクセント記号がある．更にフレーズの頂点を第 2 拍に充当しているのが T.18, 20, 26, 28, それを第 1 拍に用いているのは T.29, 31, 33, 35, 37, 即ちリズムの多様さの点において緊張をはらんでいるのである．B 楽段（17～36）の楽節構造は bb'+c であり，c 楽節は変ホ長調からハ短調への転調が同一音型の 7 連続のなかで行われれている．B 楽段の開始 T.7～20 の和声は Es:VI_6-II_6-VII_2-II-V_9-V_{13}-V_7-I であるが，斯様な例は他にも時折みうけられる．この曲は短かいなかで感情の明暗が微妙に交錯する逸品といえるのである．

第 2 番はロ短調(A)，嬰ヘ短調(B)，イ長調(C)，嬰ヘ短調(B)となっており，属調終結という変

則的なおわりかたをしている．先述の op.17 no.4 の場合は主調にもどってVI_6終っていたが，こちらの曲は全く主調にもどることはないのである．即ち，形式上最後に一般的な意味における A 楽段またはその素材を駆使したコーダを欠いているためと解しうる．これらの 2 曲は古典的・伝統的均斉の論理からのがれたロマン主義的自由さをあらわしているのである．A(a+a) B(b+b) C(c+c) B(b+b) という，各楽段が 8 小節からなる楽節を概ね反復する形をとっている．A 楽段は第 2 拍に重点をおく軽快な楽想をもち，ソプラノに下降性をもつ同型の小節動機 ♩ | ♫♫♫ ♩♩ | ♩♩ | が 8 連続的に p と f の交互配置を伴って用いられ，その下降性はテノールにも及んでいる．第 2 拍に重心をおく各動機の調性は h:-his:-D:-h: の関係が 2 回現れる．マズレック的楽想をもっている．B 楽段は属調に転じクヤヴィアック風の楽節の反復によって形成されている．ここに用いられている動機はそれ自体／＼型であるが ♪♩♩♪ が 13 回継続されるなかで漸次的上昇傾向をだとってゆくと同時に，若干の変化和音を経ながら p から poco a poco cresc.……f によってもりあがってロ短調の完全終止でまとめられる．C 楽段においては ♪♩♩♩ | ♩♩ のモチーフが 8 回継起し，民謡的単純さを伴う終始弱奏のクヤヴィアック的楽想が流れてゆく．これは躍動的な B 楽節と対照的であり，なにかしら奥床しさをたたえているようにおもわれる．

第 3 番・変ニ長調のテノール音域から始まる 8 小節の序奏はドミナンテ中心の単旋律であり，♩. | ♩. | ♩ ♩ | ♩ ♩ | という前半につづく後半は対照的に小きざみの ♩ ♬♬♩ | ♩ ♬♬♬ | ♫♩ ♬♬ | ♩♩♩♩♩♩ | に変化する．ここにおける素材は後の楽節に一回も現れることがない．形式は序奏(4+4) ‖:A(8+8):‖ B(4+4+4+4) C(8+8) D(4+4+4+4) 経過句(6) A'(8+4+4+1) ‖ A 楽段に彼自身の幻想曲 op.49 のなかの重要素材とよく似た（調性は異る）旋律で始まるが，リズムはマズレック的である．わずか 16 小節のなかで f<>pp<ff>pp, f<>pp と変化する多様なデュナーミックに特色がある．音符は短かいものがほとんどであるが，7 回現れる 2 分音符は全てが第 2 拍に充当されている．pp 小節においては第六音の変ロが全て半音低い重変ロに設定され，フレーズの前半と後半，即ち明と暗のコントラストを成している．T.13～16 の弱奏楽節に 3 回現れる増 2 度進行もユニークである．この楽段の右手が全て重音で流動しているのに対して，続く B 楽段(25～40)のそれは単音でもってうごき，変ハ長調という長 2 度下の調性をとり，第 1 拍主導型のリズムが支配的となる．この楽段は前の楽段 risoluto とは対照的にやや軽快となるが con anima の指示が活かされるべきであり T.25～28 と 33～36 が截然とし，T.29～32 と 37～40 は指示通りの dolce というコントラストをつけるべきところである．A 楽段の左手のうごきが単音ながらも全て跳躍しているのに対して，B 楽段のそれは動きになめらかさをもつ和絃が多く，ひと小節内で同和絃のみが用いられる小節が 6 例（16 小節中）もみられる．その他の小節の左手も概ね原理的には同類であり，互いに隣接する小節の和絃の関係もなめらかである．書法は b-b'b-b' という反復形をとっている．C 楽段はうって変ってデリカシィが要求される．先ず sotto voce で始まり，左手の和絃連打には ben legato の指示もあって，それと同時に T.41～46 には数多く保続音進行が加わるために極めて静的である．T.41～56 の右手の 8 回現れる各モチーフは凸形であり，全て第 2 拍に頂点をおいている．これらは単 3 度ずつ上に移動する 4 箇（T.41～48）が次の 8 小節においては 1 オクターヴ上で反復され，この楽段をまとめている．これらのモチーフはヘ短調のVIIの減 3 和音を各々の頭部にもっており，T.41～48 の動機の頭の音をたどると e^1-g^1-h^1-e^2 である．この h^1 で始まるモチーフのみがC-dur の調性を借りている．即ちこの T.45～6 の和声はバスを保続音とみる場合VII-II-I-V_7-I となる．後半 T.49～56 は再び躍動性をとりもどす．つづく D 楽段 T.57～64, 65～72 もまた前半が静的，後半は動的というコントラストを形作っている．ここでは変ロ短調の 4 小節動機素材が反復的に移され，続く経過句をも含めて，序奏の後半（3 連音を含む）にもとずいた素材反復によってかたち

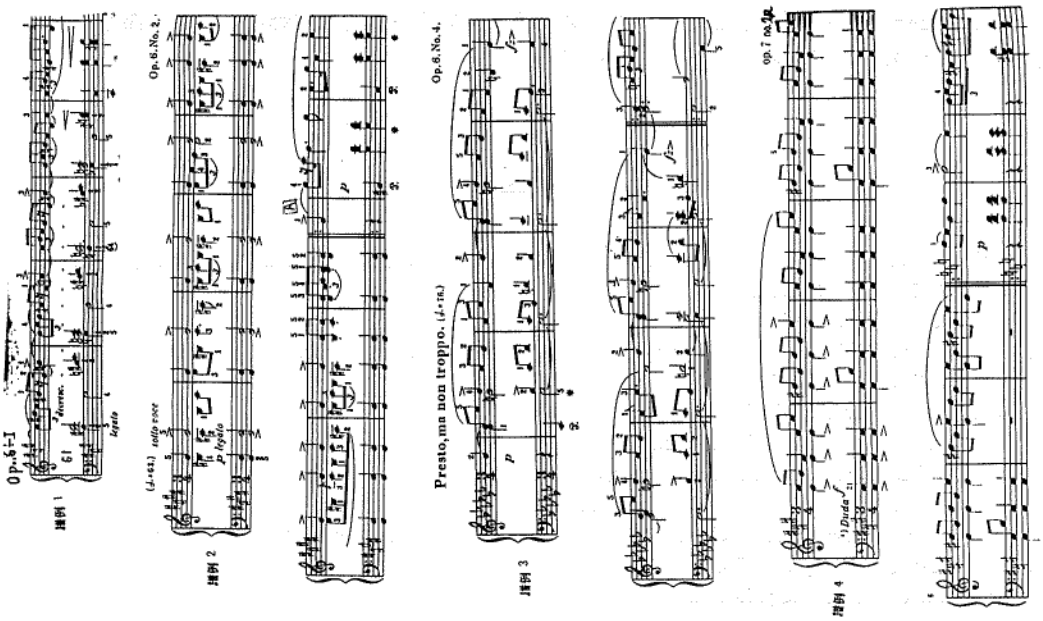
づくられている．この並行6度を多くもつ右手のT.66～76，左手T.73～78の部分動機的処理はドイツ音楽には多くみられるが，ショパンのマズルカでは稀である．A楽段の最後の4小節は同主短調すなわち変ニ短調（T.21～4）であり，これはT.91～4においても踏習されているが，曲尾では最後にひと小節付加され，変ロ長調のトニカで結ばれることによって解決感が得られるのである．この曲は全体をとおして極めてデリケートな心のうごきを絶妙な変化によってあらわしている．

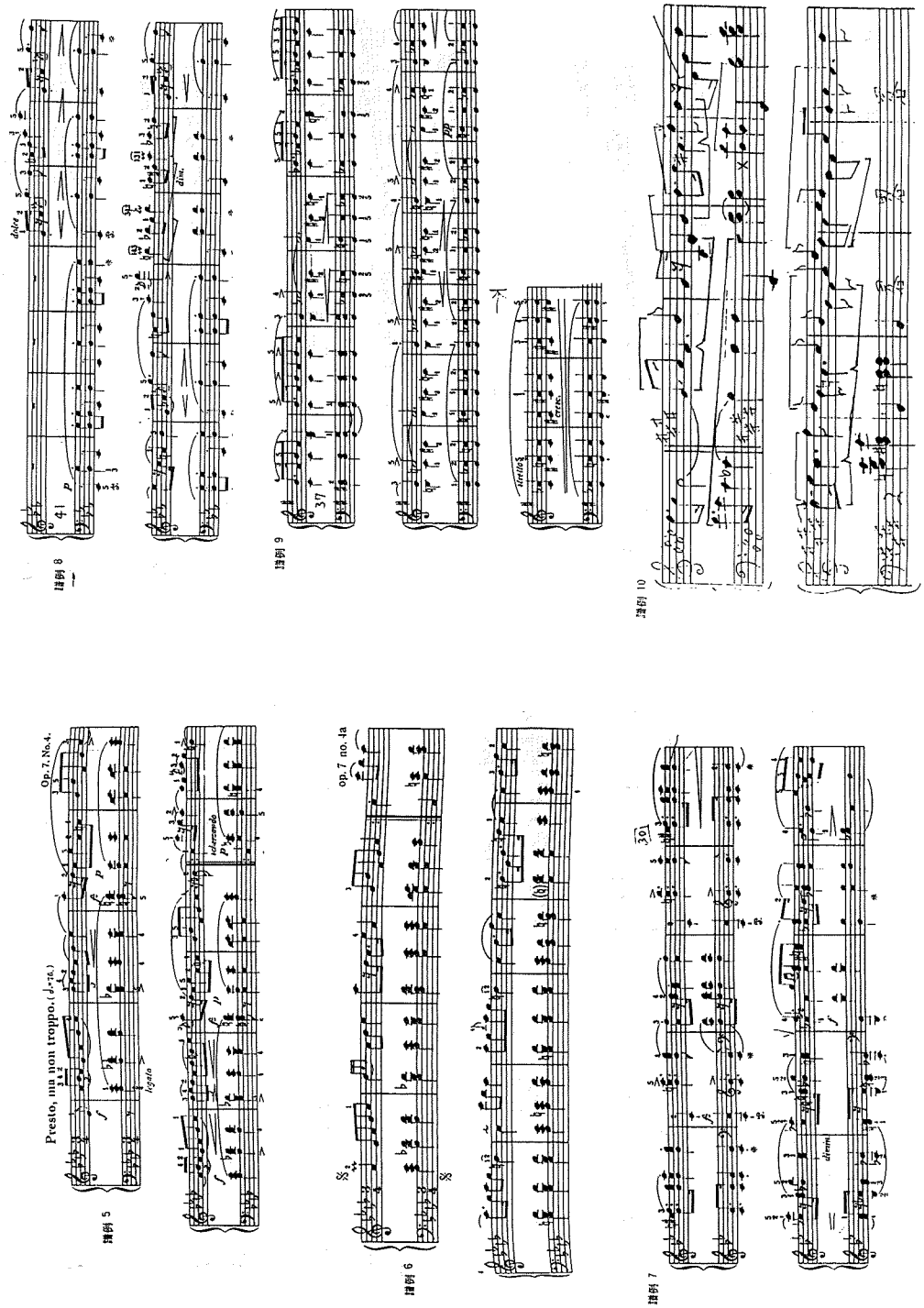
第4番・嬰ハ短調は序奏(4) A(8+8+7+5) B(8+8+8+8) C(8+8+8+8) 序(4) A'(8+8+7+9) coda(7)，即ちA(28) B(32) C(32) A'(32) という均斉のとれた構成によっている．またA・B・C各楽段のコントラストがほどよくつけられ，それらがいずれも堅固であり，左右のバランスがよく，かつ深味のある書法によっている．A楽段は上から下まで和絃が分厚い状況がつづき，sotto voceながらもひびきの充実が連続するという点においてマズルカのなかではユニークである．アクセントは第3拍が支配的とはいうものの，第1拍と第2拍のそれも若干目につく．左手はハープ風の幅広い分散和音の連続であり，それらがオスティーナート的書法をとっているという点においてop.7 no.3と類似しているが，こちらの曲のほうがはるかに重厚である．B楽節(33～64)・嬰ト短調は一転して軽やかなリズムと淡い右手の単旋律の組合わせとなる．各4小節フレーズの頂点が第3拍におかれ，書体は希薄ながらも躍動的な左手のパターン化した進行によって比較的平隠のうちにすぎてゆく．細かくみれば右手のアクセントは第3拍のほか，第1拍にもあり，左手共々第2拍にくる場合もみられるのである．左手は  が終止一貫しており，第2拍に和絃を充当している．C楽段con animaはロ長調に転じ，旋律形が変化し，再び分厚い和絃のひびきが連続する．フレーズ構造からみて基本的には第1拍にアクセントがおかれるのであるが，強拍は切分音によって移動したり，または休符やモティーフの断絶と共に第2拍または第3拍に移動することが少くない．この楽段の最後部T.93～4の左手にはB楽段のそれが顔をだし右手は第3拍アクセントとなり，更にT.95～6はA楽段の尾部T.29～30に似た素材が用いられて，直ちに序奏回起T.97～100へと入る．coda T.129～139の中の129～132の左手に連続する和声は半音階的順次下降をおこなっており，ここには平行7度と平行5度が一貫している．ここに右手アルト声部の流れを加えてみると，四和音の連続下降形態がはっきりとわかってくる．T.133～136の素材はT.2と4のバス，及びT.28～30の右手の音長に基いたものである．ブラーム的な内燃性と含蓄の深さをかんじさせる稀有のマズルカである．（未完）（譜例17）

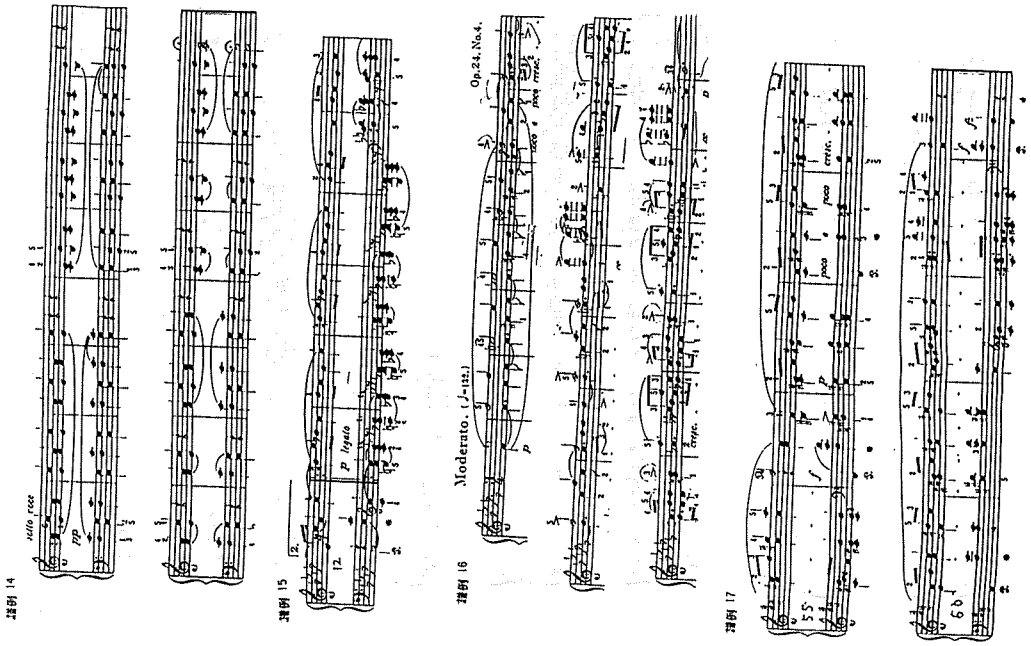
註

1．フランスの初版本はM. Schlesinger, Paris, No.1341．ドイツの初版本はF. Kistner, Leipzig, Nr.996
2．フランスでは上記　No.1342
　ドイツでは上記　No.997
3．Mus.970〔BNb236〕fol.185V-186rの楽譜集．Zofia Walewska所有，日付がなく誰の写譜かも不明
　フランスでは上記　No.1704
　Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr.5527
　no.2の初版はワルシャワのF. Hoesick
　Breitkopf & Härtel, Leipzig, Chopin全集のSupplement Nr.3
4．Warszawskie Towarszystowo Muzyczne, 14/ch.
5．パリのMickiewicza博物館所蔵のMaria Szymanowskaのアルバムに含まれている．Oskar Kolberg写譜
6．M. Schlesinger, Paris, No.1704
　Breitkopf & Härtel, Leipzig Nr.5527

7．William Rothstein “Prase-Rhythm in Chopin’s Nocturns & Mazurkas” Cambridge Univ. Press, 1988
8．フランスの初版は上記の No.1070
　ドイツの初版は上記の Nr.5697
9．フランスの初版は上記の No.2489
　ドイツの初版は上記の Nr.5851




譜例 5
Op.7.No.4.
Presto, ma non troppo.
譜例 6
op.7 no.4a
譜例 7
譜例 8
譜例 9
譜例 10

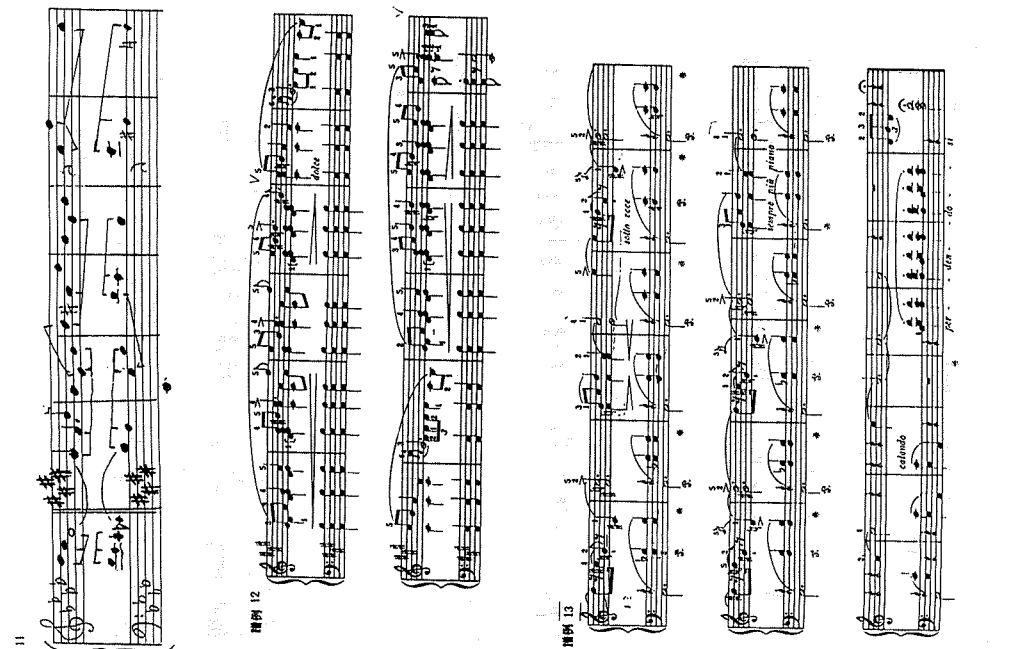


譜例 14

譜例 15

譜例 16

譜例 17



譜例 11

譜例 12

譜例 13