



ピアノ教材論(IV-C) : F.F.ショパンのマズルカ(後篇)

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/10.32150/00004320

ピアノ教材論 IV-C
F. F. ショパンのマズルカ (後篇)

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-C
Der dritte Teil

Die nachgelassene Mazurkas F. F. Chopins

Natsuo Ōtsuka

はじめに

既に拙稿の前篇と中篇においてとりあげた41曲のマズルカはその全てが作曲家自身による作品番号をもち、ほぼ作曲順にならべられているが、本文(後篇)においてとりあげる10数曲はそのすべてが遺作である。そしてそのうちの op. 67 (4曲) と op. 68 (4曲) は作曲者の歿後フォンタナによって作曲順不同にならべられたものなのである。猶、それ以外の10曲位のものなかには既作品のアレンジものもあり、これもまた出版社によって曲順がまちまちである。即ち遺作が必ずしも後期のものとはいえず、ショパン自身が発表をさしひかえた曲や出版社の依頼に応じてかいたために自分で作品番号をつけなかった曲などがみられる。これら初期から歿年にいたるまでの遺作もまた、書法の相違こそあれ、それぞれに得難い魅力があり、ショパンの偉大さ及び作品のもつ文化財、そしてピアノ教材としての価値をあらためて示してくれるのである。

[I] 作品67のマズルカ

Op. 67の4曲⁽¹⁾は作曲者の姉 Ludwika Chopin が弟の歿後に発見し、J. フォンタナに整理出版を依頼したものであり、これらは1855年にセットとして出版された。次の Op. 68と同じく作曲年順に並べなかった理由はさだかでない。第1番(1835)、第2番(1849)、第3番(1835)、第4番(1846)という説がつよい。第2番の作曲時期については1845年説(Zdzisław Jachimecki 1882~1953)、1848年説(姉ルドヴィーカ)、1849説(J. フォンターナ)の3つがあり、49年説をとればこの曲はまさに死の年の作ということになる。

第1番・ト長調は作曲者25才頃の作品であり、彼は1841年10月7日付のフォンターナにあてた手紙のなかで特別にワルシャワ時代からの知己であった Anna Młokosiewicz 夫人のことにふれ、Pour M^{lle} Młokosiewicz とししている。序奏(4) A (8) B (8+8) C (4+4+4+4) A (8) B (8)。非常に若々しく快活であり、なにかしら希望にあふれている。書法は単純であるが、稚拙さはいかんじられない。曲頭から左手に空虚5度(Gとd)の連続が目立ち、T. 10以降になると所謂平行5度が多用され、それがアルト声部の半音階的变化と呼応する。この手法はB楽段に入ってからもつづけられ素朴な民俗的力強さを維持している。第2番・ト短調はA (8+8) ∥ B (8+8) ∥ C (8) A (8+8)。曲頭の cantabile の指示がこの曲の品質を示す重要な条件であり、更にT. 33~40の sotto voce にいたっては病床に伏すショパンの末期的心情を吐露したものともいえるような楽想となる。A楽段は懐旧的性格がつよく、B楽段は反復記号をもち、左手はf-b-es¹、右手はc²-g¹という各々4度音程の堆積で以て始まる。このやや活気をおび

た4小節(17~20)の次に右手が下降的クロマティシズム(21~32)を一貫して用い、左手は並行5度が連続(21~24, 27~31)している。これらもまた完く恣意的、技巧的なものであり、対位法を駆使してはいないが曲想はなにかしら複雑である。C楽段の右手による単旋律のパッセージには〈死の予感〉をおもわせるようないいしれぬ寂しさがただよっている。増2度の下降および半音下降の音階を含む *sotto voce* の8小節からなる単旋律はマズルカ全曲のなかでも格別目立つ存在であり、その凝集的表现が晩年の心の深層をかいまみせているようにもおもえる。この曲全体にみなぎっているのは生と死のはざまにあってその両者への想いをしたためたものともうけとれるのである。

譜例 I

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass staff. The first system has a treble staff with a descending chromatic line and a bass staff with parallel fifths. It includes markings 'p e legg.' and 'p'. The second system continues the chromatic line in the treble and has 'sf' in the bass. It also includes 'p e legg.'. The third system shows the end of the chromatic line and the beginning of the 'sotto voce' section, marked 'p' and 'sotto voce'.

第3番・ハ長調(1835)には Pour M^e Hoffman と記されており、この正確な名前は Klementyna Hoffman née Tańska とおもわれる。A(8+8+8+8)B(4+4)A(8+8)の簡素で愛らしい曲である。A・B両楽段はフレーズの反復のみによる単純なものであり、25才頃のものであるだけに若々しさを充分にかんじさせるが、全体をとおしてさわやかであり、懐郷的な味が濃い。曲頭の *rubato* が短かく単純なこの曲に自由な伸縮感をもたらしている。T. 1~6の右手には $e^2-dis^2-d^2-cis^2$, $d^2-cis^2-c^2-h^1$, $a^1-gis^1-g^1$ の半音下降線が潜在し、左手の $g-fis-f-e-d-e-f-fis-g$ の伏線がソプラノに対置されている。右手の素材は主として凸型動機であり、1~8のフレーズは更に3回つづくがここには重音変化があるのみで、真のヴァリエーションは存在せず、単純な反復であるがその愛らしい魅力の故にバレエにも用いられている。第4番・イ短調には3つの版があり、その第1はフォンターナ、第2はE. ガンシュ Ganshe⁽²⁾、第3はヴィーン楽友協会所蔵のものである。フォンターナによれば1846年作であるが、より早い時期のものという説もある。いずれにせよ後期の作であることに相違ない。非常にさわやかで甘美なA楽段と何かしら心やさしさにみちたB楽段は両者共に大変印象的である。全体をとおして中庸のテンポで軽やかにすすみ、第1拍アクセントのフレーズと第3拍アクセントのフレーズが交互する。T. 4と12に $\sqrt[12]{2}$ の和絃がみられ、ひびきに特色を發揮しているが他の箇所はおおむねナイーブである。しかしA楽段のT. 17~20には右手の上昇的傾向に対する左手内声部の半音的下降性がささやかな緊張をうみ、この性向がT. 29~31のソプラノの半音階的下降においてもまとめられる。B楽段は同名長調に転じており、A:-cis:-D:-A:という調的変転をおこなうなかで(T. 32~48)ソプラノの半音変化音、アルトの半音的下降などに伴う四和音の連続、4度堆積と9の和絃の一時的経過が個性的である。猶、A楽段冒頭の ♪♪♪♪ は op. 67-3 のそれと同じ音型であり、これに似たものとしては op. 59-3 の ♪♪♪♪ があり、更に op. 68-4 の主要モチーフは ♪♪♪♪ , op. 50-3 は ♪♪♪♪ であって、ここにショパンの特質の一端がうかがわれる。極めてセンチメントのゆたかな曲である。A(8+8)(♯8+8)B(♯8+8)A(8+8)(8+8)

のそこしれぬ寂寥感が静謐のうちに表現されている。

A楽段のT. 1~2, 3~4, 5~6はゼクエンツ書法によっており、各小節の開始音が短2度ずつ下降し、それに呼応してバスも半音ずつ下降している。これはバロック時代の Seufzer-Motiv の概念と一脈通ずるものでもあり、へ短調による緩徐な下降現象はJ. S.バッハの3声の Sinfonia 第9番および平均律クラヴィーア曲集・第1巻の第12番を想起させる。またマズルカ op. 63-no. 2, へ短調 Lento とともに若干の点において似ているのである。それは動機素材の建築的使用と下降性半音そして緩徐なテンポ etc. においてである。T. 9~14にはT. 1~6の変容がみられ、つづくT. 15~18はイ長調の上昇的半音々階によって一転して光明をかんじさせるが、T. 19~23には再び暗い想いがたちこめる。この楽段は左右共にそのほとんどがクロマティズムによっており、それがテンポ、調性などの条件とむすびついて内向性をきわめて濃いものにしてしているものといえよう。

複縦線後T. 24~5はAs : V₇ - I (c : VI) - c : II₇であり、以後T. 31に到るまでへ短調がつづく。T. 30~40の上声にはas²からh¹に到る半音々列が潜伏し、アルトにはe²からe¹にいたる半音の下降が潜伏し、その他テノールとバスにもクロマティズムが目立たないようなかたちで存在する。これらがT. 32以降は声部交代をしながらゼクエンツ的進行を続けつつ、下降する様相が sempre legato (pp) であることからみて、B楽段の後半が「悲嘆の動機」Seufzermotiv の拡大・複合・混成化した組織体であることがわかる。ここにはゆるやかに沈潜してゆく意識のうごきがあり、病める床で死に向かいつつある作曲者のほかりしれぬ寂寥感の深さをかんじさせるものがある。T. 40でへ短調のトニカにもどるまでの長いフレーズには多くの経過和音が連なってユニークな情調をかもしだす。これは作曲技法の円熟と同時にロマン派的和声構造が到達した部分的な調性のあいまい化を非常にはやい年代に先取りしたことを示したものである。さて次にA楽段へともどって終るケースが少くない。しかし、フランショーム Auguste Franchomme がカットしたC楽段(16小節)においては和絃の変化によって真に渋く、かつ深味のあるひびきがうまれ、名状しがたい「最後の精神的到達」のすがたをみせている。この絶筆ともいえる作品には死と対決する天才の魂がうんだ厳粛な遺言の如き深く心に沈潜するものがある。

譜例 2

The image shows a musical score for a piano piece, likely a Mazurka. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a dynamic marking of 'dim.' and 'pp', and includes the instruction 'sempre legato'. The second system ends with the instruction 'D.C. dal segno senza fine.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

【Ⅲ】 作品番号をもたない遺作

遺作マズルカのうち作品番号のないものは今日のところ9曲ほどあり、それらはマズルカ集の編さんに際して種々の順序付けがなされているが、そのいずれが妥当であるかといえは作曲年順に並べるのがよいのであるが、今後共いつなんどき更に遺作マズルカが発掘されるかが未知の状態であるため、以下には筆者の手許に入った曲集中の順序に従ってのべてゆきたい。

(イ) 第50番・イ短調1840「ノートル・タン」は1842年にショット社が企画した Notre Temps (我等の時代) という、12人の作曲家による曲集の第2巻に収められたものであり、オリジナル版にはテンポ、音量、ペダル、指使いなどの指示はほとんどみられない。(4) A (a + b) は (8 + 8) + (8 + 8), B (c + d + c) は (8 + 8) + (8 + 8) + (8 + 8) であり、全体は複合3部形式からなっている。A楽段がイ短調、B楽段はイ長調というコントラストによっており、前者がシューベルトを彷彿とさせるようなドイツ・リート風の楽想であり、後者はマズルカの典型ともいえる

の左手に於てこれに似た素材を用いているが、いずれにせよ結尾部で全く異質のものが大胆に現れているのである。

譜例 4

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes. Dynamics such as *p* (piano) and *piu f* (pianissimo forte) are used. There are also various ornaments and slurs throughout the piece.

(ハ) 第52番・変ロ長調 (1825)

この曲はマズルカ集において第52番とされている例が多いが、なかには第51番となっている場合もみうけられる。次の第53番・ト長調と同じくR. フリードラインによってワルシャワで出版された最初のマズルカである。1826年版のこの楽譜には出版者の名前も作品番号もない。横長で4ページを費しただけのものである。これら2曲の作曲年が判明したのは1827年の1月、ピアロブロッキに宛てた手紙によってである。楽譜には各々のフレーズに反復記号をもつ版ともっていない版があるが、これは作品の規模からみて、反復記号をつけるのが妥当であろう。第2部の反復記号および最後の *Da capo al fine* を欠いた譜面もあるがこれも必要である。猶、*Dal Segno* の付いた版もみられる。第2版は1899年、イ短調フーガと共にワルシャワの定期刊行物 *Wedrowiec* に載せられたものであり、ここには Jan Lusakowski による改訂と指使いがほどこされ、フレーズは各々が反復されている。A楽段(1~4, 5~12) B楽段(13~20, 21~28)は各自個性がつよく、短いながらも聴きごたえがある。

T. 1及び16にはソプラノに $b^1 \sim cis^2$ という増2度進行があり、その他T. 5~6, 9~10, 21~2, 23~4, 27~8の半音々階およびT. 7と11の7度跳躍などのほか、 $\left[\begin{smallmatrix} \flat \\ \flat \end{smallmatrix} \right]$ の型が跳躍を伴って数多く用いられているのが特徴ともいえよう。和声法の立場からみるならばT. 1の cis^1 と cis^2 の強調によって冒頭のB: Iから和声的ニ短調へと急変し、T. 1~2は $d:VI \sim F:V_7$ (f音を保続音とみる) のなかに特異的な嬰ハ音の挿入、及び e^{\sharp} の使用へと傾斜するが、然しT. 4~5では主調にもどっている。T. 5~7, 9~11の左手の $as - g - ges - f$ という半音的潜伏線によってT. 5と6, 9と10の各第3拍に減和音の柔かいひびきがうまれる。特にこれらが上声部のクロマティック進行に呼応した点においても初期のころから個性の発揚がみられるのであるが、そのすぐ後に7度跳躍によってコントラストをつける才覚も目につく。B楽段の前半T. 13~20は平行調 $g - moll$, 後半は主調となっており、高音位からの軽やかな順次的下降形(T. 13-16の $b^3 \rightarrow g^2$; T. 21-3の $g^2 \rightarrow f^1$ など)が主体となっている。曲全体には快活さ、若々しさ、清潔さがみなぎっており、稚拙さはいかんじられないのである。

(ニ) 第53番・ト長調 (1825) は前作と同じく16才頃の作品であり、翌年になって初出版された。オペレック風の曲であるが、そもそも *oberek z przykiekoniem* とは一方が他方にむかって規則的にひざまづくというポーランドの舞踏の一種であって、ショパンは若いころからこれら郷土の文化的要因をピアノ作曲に生かしていたことがわかる。この曲の譜面もまたいろいろあり、なかには第2楽節の反復記号およびT. 32の *Da capo al fine* のない版もみられる。また *Fine* がT. 8についている例とT. 24に付いている例とがあり、前者の場合にはT. 16に *Dal segno* の指示があり、冒頭に $\%$ 記号がある。ブライトコップ版ではT. 1~8が反復された後T. 9~16とT. 17~24(冒頭楽節と同じ)がつづき、

Fine がつけられる。つづく Trio の 8 小節が反復記号で以てくられ、その最後に Da capo al Fine が付いている。R. Friedlein 版には上記の指示が一切なく、最後に冒頭楽節 T. 1～8 が現れるのみである。しかし、ここでは T. 1～24 が実質的に反復され、更に T. 49～56 も実質的に反復されているため全曲は 72 小節の譜面となっており、ブライトコップ版の反復合計よりも 16 小節だけ長くなっている。

曲想は単純明快であり、若々しい力性と土臭い民俗性の香りがただよっている。ブライトコップ版によれば $\parallel 4+4 \parallel (4+4)(4+4)$ 及び $\parallel 4+4 \parallel$ からなり、その他の指示語を加えれば $\parallel a \parallel b a \parallel \text{Trio}(c) \parallel a b a$ という規模になる。第 I 拍に重心がおかれ、和声的には各調性の基本的進行を主とし、時たま他の調の減 7 和音などを借用している。a 楽節はト長調、b 楽節はホ短調、c 楽節（トリオ）はハ長調。a b 両楽節のメロディーは概ね $\nearrow \searrow$ 型の波形反復という一般的なものであるが、トリオ楽節には活気ある音形（T. 25 と 29）があって気分が一新する。全体をとおしてみると第 1 拍のトリル、上向性 3 連音、T. 27 と 31 の第 1 拍の装飾的 7 度跳躍（ $h^1 \rightarrow a^2$ ）などが衝動的にひびく。

(*) 第 54 番・ニ長調の作曲年は明確でなく、ブラウン、ドレイ、ニークスなどが各々異った推測をしているが、いずれにせよ 1828～30 年、即ち 10 代後期のものであり、マズレック風の若々しく、新鮮な感覚にみちている。ライトゲバーによってポズナニで出版された Echo Muzyczne のなかでは第 52 番とされており、Gebethner と Wolff による選集のなかでは第 53 番とされている。1880 年のブライトコップ & ヘルテル社版においては第 13 巻・第 6 番とされ、ブルクノリ Burgnoli 版には第 4 番として載っている。ポズナニ版にもブライトコップ版にもテンポ、音量、ペダル、スラー、指使いはないがブルクノリ版にはそれらがみられる。初稿には冒頭 22 小節がなく、改訂稿（1832）においてそれが付けられ、これがブライトコップ版には第 55 番としておさめられている。

この曲は、A (8+8+10+8) B (Trio 8+4+4) A' (8)、即ち A (aaba) B (cc'd) A' (a) という三部形式である。注目すべきは和音であり、T. 2, 4 等々の $D:VI_7^{\sharp}$ 、T. 5, 23 等々の $\overset{\sharp}{III}_5$ 、T. 6, 24 等々の $\overset{\sharp}{II}_5$ 、T. 11 の $A:VII_3^{\sharp}$ 、T. 13 の $\overset{\sharp}{II}_3$ 、T. 14 の $A:IV_3^{\sharp}$ etc. の和音である。特に T. 1～8 の和声は $V_7-VI_7^{\sharp}-V_7-VI_7^{\sharp}-\overset{\sharp}{III}_5-VI_7^{\sharp}-V_7-I$ 、詰りトニカが現れるのは最後の箇所のみである。b 楽節は属調に転じ、イ長調（17～20）ホ長調（21～24）という両調が 4 小節ずつの長さで組立てられている。トリオ楽段はト長調（T. 35～46）と A:V (T. 47～51) からなり、前者は単純な和声関係、後者は A:V₆ から発して半音下降をつづけ e^4 から e^2 まで 2 オクターブさがる装飾的、経過的走句である。和声的にみれば T. 52 から再現となるが、ソプラノの筋をみると T. 51 から左 a_1 —右 e^2 — fis^2 というぐあいに再現が始まっている。以上のようにこの曲は A 楽段の a 楽節が極めて技巧的に複雑であって、到底 10 代の作曲とはおもえないような頭脳の持主であることにおどろかされるのである。

(*) 第 55 番・ニ長調は前の曲の改訂稿（32 年、22 才）であり、曲頭に 4 小節の序奏および続く 8 小節の冒頭テーマ、計 12 小節が付加されているほか、和絃の形と音量および種類などに若干の変化がほどこされている。形式は序奏（4）A (8+8+8+8+8) B (8+4+4) A' (8)、合計 68 小節であり、前曲より 10 小節長くなっている。このなかでメロディーを含む進行の形態にも幾箇所かの変更がなされている。A 楽段は aabba の構造、計 40 小節となり前曲より 6 小節長くなっているが、それは b フレーズの構造の相違（前曲の同じ箇所は 4+2+4 であり、改訂版よりも 6 小節みじかい）からくるのである。形状としては a フレーズの終り 2 小節に両者の相違、例えば前者の T. 7～8 と後者の T. 11～12 等々、及び b フレーズの全形状など、更に Trio の音域、重音そして尾部の形と進行方向 etc. の相違もはっきりしている。

序奏の和声は $D:I-II_2-V_6$ 、 $B:V_4^{\sharp}$ 、 $D-VI_7$ 、 $h:VI-VII$ となっており、複縦線の後に前曲と同様の楽節が始まる。この楽節の和声に前回と別の解釈を加えれば $D:V_7-cis:\overset{\circ}{VII}_2-D:V_7-cis:\overset{\circ}{VII}_2-h:V_5^{\sharp}-I-A:\overset{\circ}{VII}_5-D:V_7-I$ となる。b 楽節の形状は前曲のそれと全てが異なっており、T. 21, 25, 29, 33 にオーケストラのトゥッティを想起させるような厚味ある和絃的モチーフが現れ、その直後に対比のはっきりしたデリケートな 3 小節の素材が置かれ、それらを見ると同型の T. 23～4 と 27～8 は和声が異り、この 8 小節の楽節が反復されている。前曲の b 楽節よりは変化と緊張感にとんでいいる。トリオ楽段も似而非であり、音位をオクターヴ上げて始まったとはいえ T. 47～50 が異っている。T. 57～60 は前曲が高音位から半音々階的な下降をおこなったのに反してこの曲においては中音位から漸次上昇してゆく。音形も右・左共に全く異っている。各和絃の使用音についてみれば後者は前者よりも充実しているが、このトリオ楽段についてみれば何れがすぐれているとはいいがたいのである。

(*) 第 56 番・変ロ長調は 1832 年 6 月 24 日にパリで作曲が完了し、Alexandrine Wołowska 夫人に献呈された。⁽⁶⁾ 自筆稿

右手は2つの声部からなり、アルトはT. 6~10とT. 14~18の箇所であs¹c¹にいたる順次進行をなす。和声進行はAs: I-V-Des: V₇-I-c: V₇-I-B: V₇-As: II₇-V-I-V₇-g: VI₇-As: V₇であり、a' 楽節は前楽節の単純なヴァリエーションとなっており、T. 14~17のソプラノが軽やかな8分音符スタッカートを連続させている。中間部はハ短調→変ホ長調→変イ長調、即ちc: V₇-I-V-I-IV₉-V₇-Es: I-V₇-As: V₇となっている。ソプラノのモチーフは $\overbrace{f|f|f|f}^{\wedge}$ の連鎖によっており、最後(27~8)にc³から半音階的の下降をなすが、A楽段の $\overbrace{f|f|f|f|f|f|f|f}^{\wedge}$ が降格的であったのとは対照的に上昇的に動機が連続してゆくのである。再現部につづく結尾句Codaは中間部のモチーフに立脚しており、それがT. 50~2では短縮形に変わり、最後は序奏の形状が再現され、6小節からなる単旋律となって地味におわる。全体は洗練な楽想で一貫している。

以上作品の番号のない9曲のマズルカを一般的な順序にしたがってとりあげてきたが、これら作曲順に並べかえると次のようになる。52番, 53番, 54番, 55番, 56番, 57番, 58番, 50番, 51番の順に並べられるが、フォンターナの並べたop. 67と68をも加えて曲順を考えると、更に異なったものとなる。52番, 53番, 47番, 54番, 48番, 46番, 55番, 56番, 57番, 58番, 42番, 44番, 50番, 51番, 45番, 43番, 49番と並びかえて考察する方法もあるが、更にまた全58曲を作曲年順にみなおすことにもひとつの道理があるといえるのである。

おわりに

F. F. ショパンはモシュレス、フィールド、フンメルetc. の影響をつよく受け、F. リスト、R. シューマンとは相互刺戟の間柄にあった。また一部機能と和声の伝統を崩したり、民族性をあらわにし、かつ形式を個性化することにおいてロマン派の特徴を發揮している。これらは既に拙文の前篇、中篇、後篇において逐次ふれてきたのであるが、ここでマズルカ集にあらわれたショパンの特質をふりかえりつつまとめてみたい。

ショパンは10代の中頃から作品をかいており、マズルカにおいてもそのころのものとしては先程本論で並列したなかのはじめの6曲が10代の作品である。20代に入るとマズルカ作曲の数が急激に増し、op. 6の4曲、op. 7の5曲、op. 17の4曲、第55~58と42, 44番の6曲、op. 24の4曲、op. 30の4曲、op. 33の4曲、op. 41の4曲、合計35曲となる。30代になってもその傾向はつづき、op. 50, op. 56, op. 59, op. 63 (各々3曲) op. 67 (no. 2と4), op. 68 (no. 4) 第50と51番の計17曲がかかっている。これら全体を初期、中期、後期という用語であらわしているが、これらは単に作曲時期に関するものであって、決してそれらが作品書法の変化を意味するものとうけとる理由はないのである。特にマズルカはショパンの心の内面に生涯にわたって底流していたナイーヴな民俗的感性に立脚した作品集であるだけに、年代によるなにかの変容はみとられるにしてもそれが決定的なものとはいえないのである。次に作曲上の諸要件について全体的にみてゆこうとおもう。

まずとりあげた調性についてみると変イ長調とイ短調が各7曲；ハ長調が6曲；嬰ハ短調、変ロ長調、ト長調が各4曲；ロ長調、ヘ短調、ニ長調が各3曲；ホ短調、ロ短調、嬰ヘ短調、ト短調、嬰ハ短調が各2曲；変ト短調、ホ長調、変ニ長調、ヘ長調、変ホ短調、変ロ短調が各1曲という状況であり、計20の調性が用いられており、24調のうち用いられていないのは嬰ヘ長調、変ホ長調、ニ短調、イ長調の4つである。変イ長調はワルツにおいても14曲中の4曲(最多数)を占めており、ショパンの好みの調性なのでもあろう。形式をみるとそのほとんどが三部形式であるが、曲頭に序奏をもつのが13曲(3, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 21, 31, 34, 55, 56, 58)あり、決して少いとはいえない。同一の完全5度を打楽器風に連打するものは9曲(2, 3, 5, 8, 21, 34, 40, 47, 48)、平行5度を規則的に用いたものや直截的、革新的な大胆さをもって用いたものは17曲(7, 11, 15, 18, 23, 29, 31, 34, 36, 38, 39, 42, 43, 48, 51, 54, 58)もあって従来の西欧的規範からはみだしている。それを更に推しすすめたのが5度堆積(27, 31, 39, 40)、平行5度、平行7度を半音階法と組み合わせた例(21)、4度堆積(経過的、19, 27, 43)、増2度(主旋律17, 19, 47他)、リズムの変態(10, 25)、ドローン・バス(2, 3, 5, 7, 8, 13, 21, 27, 32~4, 40, 47~8, 57)、主旋律の7度跳躍・9度跳躍・増4度跳躍(6, 9, 15 etc.)・連続的4度跳躍(4)等々である。

クロマティシズムとは和声法や対位法との密接な関りのなかで慎重につくられるテクスチュアに短2度進行が含まれる状況なのであって、単なるクロマティック・スケールの使用を意味するのではない。これは常に内的な微細さの表現のために用いられるものであり、特にロマン派時代に入ってから絶妙なる心象風景の描出にもいかされるようになって

たのである。ショパンは種々のかたちの短2度進行、半音変化形を顕在的・潜在的に用いている。それらは決して演奏効果を狙うことなく、常に音楽的コンテクストやストラクチャのための力的作用を有するものなのである。このような書法は到るところにみられるが、特に傑れた例が第1, 6, 16, 17, 21, 23, 32, 35, 37, 38番そして後期には第40~2, 44, 46, 49, 51, 57番などにみうけられる。和音の使用状態をみるとナポリ6の和音等々の変化和音がみられる。属7和音の連続(1, 3, 11, 38, 49など)、減7和音の連続(6, 30, など)のほか、9の和音、11の和音、13の和音が用いられ、更に種々の4和音を連続(38, 51 etc.)させる例もある。ポーランド音楽の特徴のひとつでもある半音上げられた4度上の7 (fis—a—c—eまたはes等々)。半音上げられたイタリア6の3和音、Ⅵの変化和音、Ⅳの変化和音、ドイツ $\frac{6}{5}$ の和音、付加6の和音等々多種多様なコードを駆使している。

その他の書法として目につくのは一時的、経過的な調性のあいまい化ではなく、教会調を意識的に使用した例や所属調を不明確にする例(13, 26など)があり、更に主調以外の調によって終る(4, 13, 19)例や主調以外の和音から始まる(21, 27, 33)例もあり、特に第33番は冒頭から12小節もそれがつづく。対位法や模倣的書法(17, 32, 35~39, 41, 50 etc.)も少なからず用いて組織を一層堅固なものとしている。異名同音法をもちいたり、その他の方法で急激転調を行なった例(11, 15, 27, 28, 33, 36, 41)があり、ロマン的飛躍がみられる。舞曲の概念を超えるような主題の展開的動機処理(32, 33, 38, 50)が構造を建築的にした例もあってショパンの作曲能力の高さがはっきりとわかる。これとは別の意味で舞曲性を感じさせない例としてはコラル形態(4, 27, 29)、及び夜想曲的な楽想と装飾音群(13, 20, 21)を用いた例である。更にそれに近い例としてはソプラノ以外の声部にテーマが現れ、心に滲透してくる例(7, 15, 29, 33, 34, 38, 39, 51 etc.)のほか、曲想にファンタジックな特異性をもつ(21, 26, 28, 29, 32, 49)例などもまたピアニスティックに舞曲性を脱したポロネーズとは異なり「内観的姿勢によって」マズルカを超えたマズルカとなっているのである。

曲中で秀れた展開技法をみせた例にはさきほどふれたのであるが、更に結尾部codaにおいてテーマが堂々たる展開をなし、その傑れた主題労作を示した(7, 17, 30, 32, 33, 38 etc.)例にも出逢う。これ等は3部形式、複合3部形式の後に現れるものであるだけに全体の形式感に変化が生れる。そのほか斯様なコーダとは関りなく楽段の少節数が古典的均斉を逸脱して縮少、拡大されること(op. 24—3, op. 33—4, op. 41—4, op. 68—3 etc.)もあってきわめて多様であり、第16番のような6小節単位の組成もこの典型といえるのである。

以上の58曲はまさに音楽家のショパンの心の故郷であり、原点なのである。その構造の解明こそがショパンの本質にアプローチする確実な途なのであり、単なるセンチメンタリズムやピアニズムの恰好よさへの耽溺からは彼の非凡さの秘密を捉えることは不可能であろう。その組成の緻密さ、ひびきの特性をなす音配置の微妙さが作品の美的構造の偉大さ、味わいの深さの原因となっていることに詳細かつ多元的視点から気付くことによつてのみ、ショパンへの評価が確固たるものとなり、崇敬の念がいやがうえにもたかまると共にマズルカ集がもつピアノ教材としての意義が明確にして不動のものとなるのである。我国第一級の国際的ピアニストである園田高弘氏は「ロマン派のピアノ曲」(音楽之友社)87頁で次のように述べている。「さらに年月を経て、ショパンについてもいろいろと本を読む機会があって、アラン・ウォーカー編の『ショパン、その人と音楽』を見、ショパンの音楽構造についての分析研究を知って、それまで人が見過ごしてきたショパンの音楽の構造性に気付き、驚嘆すると共に、それを知ると知らぬとでは、ショパンに対する価値判断が根本から覆るほどの教示であると思っています。」(1984)更に同文献の91頁以降において作曲家・理論家の諸井誠氏は次の如くのべている。「貴方はまたく日本で通用しているショパンは根本的に異質のものではないか」とも書いておられますが一中略一。まがいものショパン“がこの国の音楽生活、音楽教育の中にあまりにも多過ぎはしないでしょうか。一中略一。若い世代が自分にわかり易い部分でだけでショパンを感じ、その面でのみショパンを表現し、また受け取ろうとしていること。たいていはそれで事足りると満足しているのですね。一中略一。冷徹な客観的分析に基づいた、厳密な自己批判を伴った方法に切り替えなければ……と思うのです。一中略一。ショパンにおいては、民族主義と国際主義の結合の実体が作曲技法の実際面で、精密な分析を伴って、実証把握されなければならないのではないのでしょうか。こうした専門的な研究の成果は必ずや演奏に正しく反映されるでしょうし、それなくして感覚的、情緒的アプローチのみで正しいショパン像を把握しようとするには、日本人の音楽的背景は、未だあまりにも狭く、そして浅いものだと言わねばなりません。」そして92頁には「感傷、幻想、感受性等、情緒的、感覚的面からのアプローチばかりが強調され過ぎているからでしょうね。日本人のショパン観の大方は、このあたりのレベルに依然として留まって

いるように思います。」93頁には「激情、勇気、不屈の精神、シニズムを含んだ二重性、ひとひねりした、機智に富んだ表現等々、ショパンの音楽には明らかにこうしたポーランド人気質がうかがわれます。——」

上記はまさに現今の日本人の弱点を見事にみやぶり、今後の進路をさし示した警句といわなければならないのである。

註

1. A. M. Schlesinger, Berlin, No. 4393
2. E. Ganshe 1925, Paris ; Dans le souvenir de Fréd. F. Chopin, P. 236
3. A. M. Schlesinger, Berlin, No. 4394
4. 表紙には Mazourka, pour le piano par F. chopin. Notre Temps No2. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Dépôt général de notre fonds de Musique : à Leipzig chez G-me Haertel, à Vienne chez H. F. Müller. Paris chez Troupenas. -No. 6493, Pr : 36 hr. と記されてある。
5. フランスの初版は Chabal, Paris であり, ドイツの初版は Bote und Bock, Berlin, Nr. 3359 (à son ami Emil Gaillard : Mazurek Chopina poswiecony E. Gaillard
6. Lamus (Bric-à-brac), Lwów 1909, Vol. II, Dédie à Mlle Alexandrine Wołowska par F. Chopin, Paris 24. 6. 1832