

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—

田之頭一知

はじめに

近代音楽におけるバラード、特にロマン派以降のバラードは、一般に物語的な様式を持った器楽曲を指し、通常はピアノ曲である。このジャンルの開拓者がショパンで、1836年に出版された第1番のバラードでその名が初めて用いられたのであった。その彼はバラードを全部で4曲遺している。

《バラード第1番》(ト短調、作品23)：1831年から1835年にかけて作曲され、上述のように1836年に出版。

《バラード第2番》(ヘ長調、作品38)：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。1840年に出版されている(シューマンに献呈)。

《バラード第3番》(変イ長調、作品47)：1840年から1841年にかけて作曲され、出版は1842年。

《バラード第4番》(ヘ短調、作品52)：作曲は1842年で、出版は1843年。

このようにショパンのバラードは、彼がパリに到着した1831年という年から、ショパンの絶頂期とも言うべき40年代前半にかけて、いわば折に触れて作曲されている。その点で、彼の音楽的な展開と轍を一にしているジャンルと言ってよいが、その4曲に対しては、ショパンと同じポーランドの作家アダム・ミツケヴィッチ(1798-1855)の作品が関係づけられることがある。たとえば、アルフレッド・コルトー(1877-1962)は自身の校訂譜の中で、それぞれのバラードの靈感源として、ミツケヴィッチの作品を次のように関連づけている¹⁾。

第1番：『コンラッド・ヴァレンロッド』

第2番：『シフィテジ湖』

第3番：『水の精』²⁾

第4番：『ブドゥリ家の3人』(リトアニアの物語)

このショパンのバラードとミツケヴィッチの作品との関係を想定させることとなった発端はシューマンにあると言ってよく、彼はショパンが会話の中で、ミツケヴィッチの詩からバラードの着想を得たと語った、と報告している³⁾。おそらくは、そのようなシューマンの言葉が一人歩きすることとなったのであろう。しかしサムソンの言うように、ミツケヴィッチの作品がショパンの創作過程で何らかの役割を果たしたということは考えられ得ることはあるけれども、だからと言ってその作品がショパンのバラードの音楽的テーマあるいは内容を形成していると主張することはできない⁴⁾。というのも、ショパンの音楽そのものと彼の文学との内的関係を証し立てる証拠がなく、また実際、楽譜にはミツケヴィッチとのつながりを示す標題等がないからである⁵⁾。

もっとも、バラードというジャンルが文学の領域と何の関わりもないのかと言うとそうではなく、バラードballadeというこのジャンル名が詩との関連を示しているという点は、ショパンのバラードを考えてゆく上で重要な示唆を与えてくれる。ショパン以前にはバラードとは、フランスにおける声楽バラードつまり歌曲および詩のジャンルの問題であり、14、15世紀——すなわちギヨーム・ド・マシヨアの時代——の詩および歌曲の形式(詩定型)を意味していた。とすればバ

ラードはそもそも“歌”と深い関連を持つジャンルであると言うことができるだろう。たとえ音楽が付されていない純然たる詩としてのバラード、詩的バラードであったとしても、その詩は音楽が付されて歌われることを、歌として成立することを前提としかつ求めているのではなかろうか。このように考えることができるならば、少なくともショパンは、文学における詩との関連からバラードというジャンルを開拓したのではなく、むしろ、もっぱら音楽的要求から、すなわち、歌を歌うという要求から独自のジャンルを確立することとなったと言えるように思われる。言葉を換えれば、器楽バラードを、ピアノで歌う歌、ピアノでしか歌えない歌として構想したのではなかろうか。もちろんその場合の歌とは、歌詞のない歌、言葉のない歌である。しかもそのような歌は、いわゆるメロディ・ラインとしての歌にはとどまらないであろう。その根本は私たちがピアノで歌う、楽器で歌う、というときの歌であり、また、たとえば現代音楽には歌がない、というときの歌である。そのような歌は音楽の具体的な進行そのものが示す何かであり、音楽の進展によって形成されてゆく何かである。本稿ではバラードにおけるそのような歌のあり方を作品の構成そのものに沿って析出してみたい。ただし、ここでは第1番と第4番を取り上げることにしたいと思う。というのも、この2つのバラードは、ともに序奏を持ち、しかもその序奏が楽曲全体の進展において展開されることになる諸要素を含み持っているからである。

さて、本論に入る前に、4曲のバラードに共通する特徴を指摘しておきたい。それは4曲とも6拍子という複合拍子を採用しているという点である（第1番が4分の6拍子で、後の3曲が8分の6拍子）。これは偶然ではないと考えるべきで、この6拍子は容易に短・長・短・長（あるいは弱・強・弱・強）というリズムになる。この短・長による音の長さの組み合わせ（あるいは弱・強による音の強さの組み合わせ）はイアンボス

という韻律（詩の韻律）を示しており、この韻律が実際、第4番では重要な位置を占めることになる。つまり、この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る。それでは以下、2つのバラードを眺めてゆきたい。

1 《バラード第1番》（ト短調）の構成

1836年の夏、マリエンバードに来ていたショパンはパリへ帰る途中、ライプツィヒのシューマンを訪ねた。シューマンはそのときの様子を、ハインリッヒ・ドルンという人物に宛てた1836年9月14日付の手紙の中でこう述べている。

「一昨日、お手紙をいただいて、ご返事を書こうとしていましたときに、だれがはいつてきたと思いますか。ショパンです！ すばらしい思いがけぬ喜びでした。二人ですてきな日を過ごしました。敬意を表して、昨日は一日空けました。彼は新しい《ト短調バラード》をくれました。それは最高の靈感にみちた作品だとわたしは思います（かりに、天分が最高に発揮された作品でないとしても）。わたしは彼の作品のなかでこれが一番好きだといいますと、彼は長い間考え込んだあげく、非常に力強い語調で『そういつて下さってありがとう。わたしもこれが大好きなのです』と言いました。」⁶⁾

シューマンは1836年の時点で、ショパンの作品の中でこの第1バラードが一番気に入っていたのであり、微妙な条件が付いてはいるが、「最高の靈感にみちた作品」だと考えている。その靈感の実質がどのようなものなのかを見てゆきたいと思うが、その前にこのバラードの骨格を記しておきたい。《バラード第1番》は、ソナタ形式を変形させたものと考えられ、それを簡単に示すと、「序奏・A1・B1・再提示的展開・C・B2・終結」となるであろう。以下、この構成に沿って曲を

記述してゆくことにする。

「序奏 (1-7小節)」(譜例1)は4分の4拍子のレチタティーヴォ的なもので、最低音域のハ音の力強いユニゾンで開始される。この2分音符の強打は、周囲にその波紋を広げるかのように8分音符の均等な動きへと切り出され、まずは3小節を使ってゆっくりと上昇するが、その第3小節前半に、ハート-変ロ-変イートという音の動きが現われる(これを音形Aと呼ぶことにする)。そして、次の2小節で、3連符が8分音符の均等な動きに変化を与えて揺らぎを形成し、緩やかな勾配を見せながら下降して、休符を挟んだ最後の2小節でこの音の波紋は静かに消える。その序奏の音の動きは、あたかも湖の水面に投げられた一石がその波紋をゆったりと広げていって湖岸へと至って返す波となり、それが新たに湖岸へと打ち寄せる波と干渉して消えてゆくかのようなようである。この音の波紋の序奏は単なる導入ではなく、その後の曲の展開を支えるさまざまな要素(ないし問題)を包蔵しており、それをまとめると以下のようなになるだろう⁷⁾。

- ①打音とその波紋
- ②ゆったりとした音の上昇と下降
- ③揺らぎを形成する3連符
- ④第3小節の音形A

この4つの要素がいろいろに取り扱われることで、第1バラードは進行してゆくことになるが、ショパンのバラードが言葉のない歌をピアノで歌おうとするものであるとするならば、レチタティーヴォ的序奏が包蔵している上の4つの要素は、歌の生成に必要な要素と考えられ、したがって、歌はいかにして生まれてくるのか、歌はどのようにして歌となるのか、という問いに答えるためのものと言うことができるだろう。

さて、このレチタティーヴォ風の序奏に続く「A1 (8-67小節)」ではまず、4分の6拍子のモデラートで「主題Iの提示 (8-36小節)」が行なわれる(ソナタ形式の提示部第1群に相当)。この主題は主調であるト

短調に置かれ、その旋律は憂いを含んだ表情を湛えている。それはレチタティーヴォの後のスローワルツによるメランコリックなアリアと言ってよい。この主題Iの主要部(8-10小節、譜例2)は、序奏に伏在していた要素「①打音とその波紋」の分析に基づいており、それが自然に「②ゆったりとした音の上昇と下降」を呼び込んでくるかたちになっている。すなわち、まずこの旋律主要部の前半では、左手最低音部で打ち鳴らされた二音(属音)に応答するかのように縦線をまたいで右手の音符群が形成されるが、この音符群はアクセントを伴ったハ音(下屬音)の打音がその波紋を積み重ねてゆくかのように、属音から導音へと上昇してゆき、8分音符の変ロ-イと下降しながら主音に落ち着く。そしてその主要部後半は、左手と右手の4分音符によるト短調主和音の打音に力を得て、主音からその5度上の付点2分音符の属音へと跳躍し、次いで付点2分音符の下屬音へと緩やかな勾配で下降する。このように主題I主要部は、「①打音とその波紋」を分析することによって、序奏からト短調の重要な音たち、すなわち、主音・属音・下屬音・導音を析出し、それを前半では5度音程を枠組みとした上昇幅の中の細かな動きへともたらし、後半では5度音程の跳躍によって示されるその枠の中での2度音程の緩やかな下降へと配置して、その組み合わせによって旋律形成を行なっているのである。そこには堅固な枠組みの中の細かい動きによる流動性への志向、そして、それと対極的な、緩やかな音の動きによる安定性への志向という旋律形成の方策が示されていると言えよう⁸⁾。

この主題Iの提示に続いて「音形Aの展開 (36-67小節)」が行なわれる。この個所は第36小節2拍目から始まるが、その「変ロのオクターブ和音-ニ-ヘ-変ホ」という音形(以後、モティーフIと呼ぶ。譜例3)は、序奏の音形Aに基づき、かつそこに「①打音とその波紋」の分析という要素が付加されることで形成されている。すなわち音形Aのユニゾンによる音の動き

は、モチーフ I 冒頭の変口のオクターヴに集約され、このオクターヴ幅の打音は、それまでの「打音とその波紋の分析」がもっぱら上昇運動に解されていたのに対し、ここでは内部分析へと置換されているのであって、その分析に際して音形 A の音の運動（下降－上昇－下降－下降）が参照されているのである⁹⁾。

さて、A1 に続く「B1 (68－93 小節)」では、まずメノ・モッソ（ソット・ヴォーチェ）の個所から「主題 II の提示 (68－82 小節)」が行なわれる（ソナタ形式で言う提示部第 2 群に相当）。主題 II は変ホ長調（下屬調の平行調）に置かれるが¹⁰⁾、それまでの表情とは対照的に、伸びやかな響きを持った典雅で透明な歌で、その歌の原動力となっているのが音の長さの関係である（譜例 4）。4 分の 6 拍子は、その性格上「2 分音符 1 つ + 4 分音符 1 つ」のセットにまとめられるが、この音の長短関係が主題旋律の推進力となっている。すなわち、2 分音符ト音－4 分音符ト音の時価の異なる同音反復が次のフレーズの進展を準備するのであって、この同音反復によって蓄えられた力は一旦変ホへと屈み込んでさらに力を凝縮し、そこに左手の上昇音形に由来する上方への力が加わって、1 オクターヴ上の変ホへの跳躍を可能にしているのである。しかも、その 1 オクターヴ上への跳躍は自然な、それも付点リズムとなった下降を呼び込む。このように、時価の異なる同じ音の反復に由来する力によって主題を動かしてゆくのは、序奏における「①打音とその波紋」についての一つの解釈であると言ってよく、主題 I においては、意識がその波紋のほうへと向かっていたのに対し、主題 II においては、打音そのもののいわば韻律的（リズム的）分析へと向かっているのである。

これに続いて 3 連符を核とした旋律形成、「3 連符モチーフの活用 (82－93 小節)」が行なわれる。先にあげた要素③が取り上げられているわけだが、この B1 における 3 連符への着目は A1 には見られないもので、その動きが音の流れを形成してゆくことになる（譜例

5)。すなわち、右手に現われる 3 連符の旋回する動きは、左手の上昇運動の延長上にあってそれと連動しているが、8 分音符の均等な音の上昇は、それだけでは反復を続けてゆく力に欠けるため、「揺らぎを形成する 3 連符」を配置することで音の運動性に変化が与えられ、反復による進展が可能になるのである。さらに、この 3 連符による音の動きへのアクセント付けは、主題 II とのつながりを明白に示す右手のオクターヴ跳躍 (87、88 小節) をも可能にしている。

このように、B1 の部分には、序奏で示された要素に基づく展開があるが、この個所には別の大きな特徴がある。それは伴奏の音形である。その基本となるかたちは、4 分音符、8 分音符の違いはあるが、広い音域にわたる「上昇－上昇－下降－上昇－下降」というパターン図式で、これは「バルカロール（舟歌）の伴奏音形」を想起させる（譜例 4、5）。とすれば、この B1 にあって、主題 II はいわば湖面に揺らめく明澄な歌であり、それに続く 3 連符モチーフの個所は、主題 II の歌によって作り出された湖面の波が、静かに岸へと打ち寄せてゆき、寄せては返す波動を形成する部分とすることができるだろう。このあと曲はソナタ形式の展開部に相当する再提示的展開へと突入する。

「再提示的展開 (94－137 小節)」ではまず、「主題 I のエピソード的回帰 (94－105 小節)」が行なわれる。すなわち、B1 最後の左手と右手の滑らかな動きから曲はイ短調（属調の属調）に置かれて構造的緊張を形成し、94 小節から主題 I のスローワルツがエピソード風に回帰するのである。この個所では、最低音部にイ短調の属音が 2 拍ワンセットで不気味な警鐘のように執拗に鳴り響いており（ドローン・バス）、これ以降の波乱に富んだ進展を予感させる。この個所では、主題 I 主要部後半の付点 2 分音符の部分が、何かに駆り立てられるかのように切迫した緊張感を示しつつクレッシェンドしてゆき、106 小節で ff と頂点に達して主題 II が自然な推移で現われ、「主題 II の展開 (106－125

譜例 1 (1-7小節)

音形 A

f *pesante* *dim.* *p*

譜例 2 (8-10小節)

主題 I 主要部

前半 後半

譜例 3 (36-37小節)

モチーフ I

p

譜例 4 (67-71小節)

Meno mosso
sotto voce

主題 II

pp

バルカロール風伴奏音形

譜例 5 (82-84小節)

sempre pp

バルカロール風伴奏音形

譜例 6 (138-139小節)

scherzando 音形 A

譜例 7 (250-258小節)

【序奏への言及】

主題 I の変形

riten. *accel.* *fz* *p* *f* *p* *ff*

【序奏への言及】

主題 I の変形

小節)へと進んでゆく。この主題Ⅱはイ長調に置かれ、厚みを持った和声を伴いながら高らかに歌い上げられる。左手伴奏はバルカロール風音形の名残を残しつつも、むしろ主としてゆったりとした山形の曲線を描き、右手で歌われる朗々とした響きをしなやかに支えている。そして空高く響き渡る広々としたその歌は、124小節のfffでクライマックスを迎えて大きく燃え上がり、そこから一気に駆け下りてきて「モチーフⅠの自由な展開(125-137小節)」となる。126小節(ピウ・アニマート)から8分音符が軽やかに旋回し駆け回ってゆくが、この音のありようは先のモチーフⅠ——したがって序奏の音形A——の自由な展開であり、この展開はいわば純粋なエピソードとして、次の個所の軽やかな音のありようを先取りし、そこへの橋渡しとなっている。

Cの部分は「ワルツ風エピソード(138-165小節)」と呼んでよい個所で、先のモチーフⅠの自由な展開から途切れることなく始まり、左手伴奏の軽快なワルツのリズムに乗って、右手が軽やかな音の旋回運動を見せてゆく。その右手の音の動きの中には音形Aがそれとなく組み込まれており、さらに主題Ⅱと同じ変ホ長調をベースとしている(譜例6)。とすれば、音形A——さらには主題Ⅱ——に秘められていた韻律的(リズム的)可能性についての自由な展開が、ワルツ風エピソードとなって繰り広げられていると考えられよう¹¹⁾。そこには憂いや悲哀を消し去った喜ばしき表情で軽やかに跳ね回る音の姿がある。この縦横無尽に駆け回り跳ね回る響きは力強さをも垣間見せつつ、頂点へと駆け上がり、音階的に一気に駆け下りていって166小節よりB2となる。

「B2(166-193小節)」では「主題Ⅱの再提示(166-180小節)」と「3連符モチーフの再提示(180-193小節)」が行なわれる。先のエピソード最後の下降する音響運動が、この再提示部における左手伴奏の8分音符による分散和音の力強いうねりを引き起こし、その

いわば波のうねりに乗って、主題Ⅱの歌が変ホ長調で雄大さをも感じさせる表情で歌い上げられる¹²⁾。この再提示にあって特徴的なのは、左手の基本となる音符がそれまでの主題Ⅱの扱いの中では4分音符であったのが、8分音符へと細分化されており、そこからバルカロールを想起させるものが姿を消しているという点である。左手伴奏はまさに波動と呼べるような躍動性を手に入れたのであって、そのゴムまりのように弾む弾力がこのB2全体を支えており、それが右手に5連符を配するといった歌の流れの変化(170-172小節)を可能にしているのである。そしてその左手の波動はそのままに、「3連符モチーフ」がこれもまた力強く再提示され、終結へと続いてゆく。

「終結(194-264小節)」ではまず「主題Ⅰのエピソード的回帰(194-207小節)」が行なわれる。B2の力強さ、あるいは、喜ばしき面持ちが姿を消し、主題Ⅰが主調のト短調で再提示されるが、その主題Ⅰの扱いは先ほどのエピソード的回帰とまったく同じである。すなわち、最低音部に属音の不気味な警鐘(ドローン・バス)が鳴り響いており、また、主題Ⅰ主要部分後半の付点2分音符の個所が、切迫した緊張感を示しつつクレッシェンドしてゆく。ただ先ほどと違うのは、主題Ⅱの伸びやかな歌に接続するのではなく、悲壮感すら漂わせる音の下降進行となって、コーダの劇的と言っても過言ではない進行へと繋がる点である。こうして、曲はト短調を基礎とした2分の2拍子、プレスト・コン・フォーコのコーダに突入する。

その「コーダ(208-264小節)」はただの曲の締めくくりという意味合いを大きく凌駕して、第2展開とでも言うてよいようなスケールを見せているが、このコーダにおいては、和音は驚づかみにされて撒き散らされ、また塊となって飛び跳ねまわり、そこには半音階的上昇・下降への意識が伏在している。それは遠く序奏部における「③揺らぎを形成する3連符」の動きに起因していると見ることが可能で、この半音階的上

下行への意識は、音階的な上昇運動とそれに続く下降運動を響かせる音の動きとなる。そして、低音部でうごめいた後、6連符による半音階的上昇で頂点へと達し(246小節)、そこから急速に最低音部まで駆け下り(250小節)、今度は両手のユニゾンで音階的に一気に上昇するのである。このような一連の音の動きは、序奏におけるユニゾンでの「②ゆったりとした音の上昇と下降」をいわば激情が大ききうねる音の奔流へと転換したものと考えることができるだろう。この音の駆け上がりした後、低音域でのト短調主和音の静かな響き(252小節)に続いて、主題Ⅰ主要部の前半部分、つまり8分音符による部分が、ユニゾンで、6連符の変形されたかたちで、力強く一気に奏される。そして今度は、アクセントを持った2分音符による10度和音ト-変口の打音から、両手がそのまま10度の開きを保ちながら一気に登りつめた後、同じくト短調主和音の静かな打音に続いて、主題Ⅰ主要部の変形が同じく6連符のユニゾンで、しかし、先ほどより1オクターブ上で繰り返される。そこには明らかに「①打音とその波紋」についての解釈がある(譜例7)。そして、最後はfffの響きですべてが引き裂かれて瓦解するかのように和音が叩きつけられて終わるのである。

さて、これまでの記述をもとにして、第1バラードにおける歌の成り立ちについて考えてみたい。「主題Ⅰの提示」および「音形Aの展開」からなるA1の部分では、前者においては「旋律形成による音の進行」に意識が向かい、「音形Aの展開」においては、モチーフⅠの進展における「音の力動的進行」あるいはリズム的な「音の運動性」に主眼が置かれている。この手続きは、レチタティーヴォ風の序奏が隠し持っている内面の憂愁を分析によって見だし、それを音の動きへと受肉させるものであると言ってよい。すなわち、主題Ⅰは旋律形成によってスローワルツのメランコリックな歌となり、また、モチーフⅠは音形Aの展開であるがゆえに内的ダイナミズムの発露となるのである。

こうしてA1では、内面へと向かう傾きを持った歌と、内面に染み込んだ憂愁が引き起こす何かに駆り立てられたような動きが奏でられることとなり、求心的な傾向が示される。それゆえ、そこに内面への沈潜という意味を見いだすことができるであろう。これに対してB1には、広々とした外界へといわば心を開いてゆく伸びやかな表情の歌と、バルカロールの穏やかさがあると言うことができる。したがって遠心的な傾向を持ち、そこに内面の解放という意味を付与することができる。こうして両者の間には鮮明なコントラストが形成されるが、このコントラストの提示こそがA1、B1の目的であると言ってもよい。

これを受けた再提示的展開の個所において象徴的なのは、主題Ⅰから主題Ⅱへの移行が、嬰二音(ホ短調第7度)上の減7を上手く使ってきわめて自然に行なわれているという点である(105小節)。これは主題Ⅰが担っている内面への沈潜から、外なる世界へと向かう主題Ⅱが自然に溢れ出てくるということであって、このことが意味しているのは、2つの主題旋律が見せているコントラストの根底には両者に共通するものがあるということ、メランコリックな表情は単なる感傷ではなく、広々とした歌の母胎たり得るということであろう。少なくとも、歌は内面への沈潜からしか生まれてこないということが、再提示的展開において見いだされたのではなからうか。とすれば、この個所が「ワルツ風エピソード」の憂いや悲哀を消し去った表情へと、喜ばしい面持ちで軽やかに跳ね回る音の姿へと続くということ、それは新たな歌の生成を具現化するものと考えられよう。このエピソードによって、いわば歌の源泉が確保されたと言ってよいのである。とすれば、続くB2における主題Ⅰの憂愁が染み込んだスローワルツと、主題Ⅱの一種バルカロール的な歌のありよう、およびそれが持つ遠心的な傾向を考えれば、そしてそこに、内面への沈潜からの歌の生成という点を加味すれば、歌を生成するための内面的な躍動

が、B2における左手分散和音によって意味されており、その内面の躍動こそ歌の豊かさを保証するものであるということが、一つの帰結として認められているとすることができるだろう。とはいえ、それはあくまでも帰結の一つにすぎない。というのも、内面の激情、その激しい心の動きは歌を歌えないのか、メロディ・ラインとしては結実しないような激情は歌とならないのか、という問いが新たに提起されるからである。これが「主題Ⅰのエピソード的回帰」を経て第2展開としてのコーダを要請する。

そのコーダの部分は、こう言ってよければ、内面の激しいダイナミズムが、激情が支配しているが、このバラードを締めくくる最後の最後に、2分音符の打音と両手による音階的上昇、およびト短調主和音の静かな打音と主題Ⅰ主要部の変形を提示しているのは象徴的である。すなわち、打音からの音階的上昇運動は序奏への言及であり、他は言うまでもなく主題Ⅰへの言及だからである。とすれば、そこには確かにスローワルツやバルカロールのような、あるいは軽快なワルツのような歌はないけれども、言葉を換えれば、明確なメロディ・ラインを持った歌はないけれども、別のスタイルの歌、駆け回る激情の中から響いてくるような歌があるということが示唆されているのではなかろうか。この第1バラードは、まさしく旋律として歌われるものを提示しつつ、その歌の源泉を内面に求めることによって、それとは異なる歌のありようを、激情のほとばしる歌のありかを曲全体を通して模索し、また予感しているのである。しかし、主題Ⅰの旋律形成において5度という枠組みが重要であったことから分かるように、激情のほとばしりを歌にするには、それをコントロールするものが必要である。この内面の動きをしつらえる枠組み、したがって、音響運動を組織化する枠組みが、実は《バラード第1番》には欠けている。駆け回る激情を歌にすること、それが第4番で探求される問題となるのである。

2 《バラード第4番》（ヘ短調）の構成

1842年2月21日、ショパンはプレイエル・ホールで演奏会を開き、《バラード第3番》などを演奏した。そしてその同じ夜、ポーランドにいた頃のショパンの音楽の師ヴォイチェフ・ジヴヌイ（1756 - 1842）が亡くなり、その2ヵ月後の4月20日、ワルシャワ時代からの親友ヤン・マトゥシンスキー（1809 - 1842）が、ショパンの腕の中で息を引き取った。ジョルジュ・サンドはこの時のことをこう記している。「ショパンのポーランドの友人で医師、かつての学友が、わたしたちの腕のなかで、長い死の苦しみのあげく亡くなりました。ショパンは同じ苦しみを味わったも同様でしたが、頑強に、勇敢に、献身的に、こんなに弱い人かと思うほどにがんばりました。でも彼の死を見送ってからは虚脱状態になりました。いくらか元気になってきましたが、ノアンに行って回復し、できるだけ健康になってくれるよう希望しています」¹³⁾。サンドはショパンをノアンへと連れてゆき、彼はその精神的な打撃から少しずつ回復していった。そしてこの第4バラードをその年の秋に完成させたのであった。

このように《バラード第4番》は、ショパンが精神的に大きな打撃を受け、それから立ち直ってゆく中で作曲されたものと言ってよい面を持つ。そのせいというわけではないが、この曲には終わりへの意識とでも呼べるものが働いているように思われる。サムソンの言葉を用いれば、第4バラードには、「形式面での並外れた豊かさと、結末へと向かう強力な勢い」があり、「導入部の素材の精妙でほとんど見分けのつかない回帰と、ソナタの諸要素と変奏曲との融合」¹⁴⁾が認められるのである。その点を考え合わせれば、この曲はソナタ形式と変奏曲形式を融合させたようなものになっていると解されよう。ここでその骨格を記しておけば、「序奏・A・A'・B【-A"-】序奏・A"・B'・コーダ」となると思われる。A"は前半と後半をつなぐブリッジの役

目を果たしており、このブリッジA"を挟んで、ともに序奏から始まる前半と後半という2つの部分に大別されるのである。以下、この構成に沿って曲を記述してゆくことにする。

さて、この曲は静かな「序奏(1-7小節)」で始まるが、その響きは、辺りに立ち籠めて視界を遮っていた霧がゆっくりと背後に退いてゆくかのようである。このいわば霧の序奏の中に、第1バラード同様、その後の曲の展開で取り扱われる諸要素が盛り込まれている(譜例8)。すなわち、まずは右手のト音のオクターヴで曲が始まるが、ついでそこに内声としてハ音、さらに変ロ音が加えられ、一方、左手にはホ-ホ-ニ-ニ-ハという音形が、右手に対する応答のように現われることから(1-2小節)、この序奏部分には、音の加算作業として和声に厚みを持たせてゆく手続きと、右手と左手の呼応関係(あるいは対位法的処理)が認められる。前者の響きの加算作業は主として曲全体の前半部に、後者の対位法的処理は主として後半部分に割り振られるのである。次に、今しがた述べた内声の加算作業とともに、序奏全体はト-ト-ト-ト-ヘ-ホ-ホ-ニ-ハ-ホという旋律を浮き立たせる(2-3小節)。そこには同音反復とそこで得た力の帰結としての自然な音階的下降もしくは落下を指摘することができる¹⁵⁾。このようなことから、以後のこのバラードの進展において用いられる要素(ないし問題)として次の3つを挙げることができるだろう。

- ①音の加算作業としての和声の充実化
- ②右手と左手の呼応関係の形成(対位法的処理)
- ③同音反復とそこからの落下ないし下降

第1番同様、この3つの要素によって第4バラードは、言葉のない歌をピアノにおいて紡ぎ出そうとしてゆくと考えられるであろう。続けてその経緯を見てゆくことにする。

序奏に続く「A(8-57小節)」では、まず「主題Iの提示(8-22小節)」および「主題Iの展開的確保

(23-36小節)」が行なわれる。まず、ヘ短調に置かれた主題Iが憂愁を湛えたスローワルツのような旋律を奏でてゆく(この点は第1番との類縁性を示す)。ヘ短調の属音(ハ音)から始まるその主題Iの歌の主要部は、前半と後半に分かれ、その前半は上下に軽くうねるようなアラベスク模様の響きの進展を示し、後半は序奏における「③同音反復とそこからの落下ないし下降」という要素を受け継ぎ、16分音符による2度音程の反復と同音反復に続いて、緩やかな落下を示す(譜例9)。これは3度上に移されて反復され、さらにもう一度繰り返されて、主題Iの提示が属7の和音とともにその第5音(=属音の属音)上で終わる(第22小節)。するとすぐさま「主題Iの展開的確保(23-36小節)」となる。主題Iはその主要部前半末尾の8分音符の動きを16分音符へと細分化して展開したかたちにより、全体の確保が行なわれる。

この箇所は右手最上声部の旋律と、それを支える左手の和音伴奏というかたちに終始しており、そこではまさに主題をその飾らない姿でもって示すこと、つまり、文字通りの主題提示が行なわれている。その提示の仕方は、主題Iのメランコリックな旋律を歌い継いでゆくというかたち、広い言い方をすればスローワルツの歌を紡ぎ出してゆくというスタイルになっている。したがって、主題の確保に相当する部分で、小さな展開処理が行なわれているということは、それ以降の曲の進展において、展開や変奏が重要な役割を担うことを示唆しているものと解することも可能であろう。とするならば、そこに、「③同音反復とそこからの落下」という要素を包含するさらに広い観点、すなわち、或るものの反復とその分析・展開という問題意識を見て取ることも可能であろうと思われる。とすれば、この主題I全体の反復あるいは展開的確保は、スローワルツ風の旋律が立ちのぼらせる憂愁の表情をいわばこのバラードの中に基礎づけまた浸透させる働きを持っていると言えよう。

それゆえこの主題Ⅰに対する応答が、すぐさまエピソードというかたちで示されなければならない。すなわち、「主題Ⅰへの言及エピソード（37-57小節）」では、ワルツ風の動きがまずは影を潜め、左手はオクターヴ和音のゆったりとした上昇と緩やかな下降を見せ、右手は同一和音を静かにたゆたうように響かせる（ここは変ト長調的である）。この音のたゆたいの中から自然と主題Ⅰ主要部の後半、つまり2度音程の反復の部分が呼び出されるが、しかしそれは、この主題の持つ自然落下的傾向にあらがって、同音反復による力の保持と下降音程によるその力の凝縮によって、1オクターヴ以上の跳躍を行なうのである。このような大きな動きがA'における主題Ⅰの変奏へと繋がってゆく。

「A'(58-80小節)」は「主題Ⅰの変奏1（58-70小節）」と「主題Ⅱへの移行（71-80小節）」から成り、「主題Ⅰの変奏1」はト短調に置かれ、「①音の加算作業としての和声の充実化」に従って、主題旋律に対する内声部の響きが形成されている。それは8分音符中心の主題Ⅰに対し、同じ8分音符を単純に付け加えることによってではなく、16分音符を単独であるいは積み重ねてあてがうという仕方で行なわれる。これは「主題Ⅰの展開的確保」における、主題の8分音符を16分音符へと細分化する作業の発展した姿であるが、そのような時価の細分化は音の流れに速さを生じさせることになり、したがってここからはスローワルツ的な面持ちが消えることになる。主題Ⅰが変奏のかたちで取り上げられたとき、和声的な厚みの付加および時価の細分化による速度の増大が目論まれているのであり、それが「主題Ⅱへの移行（71-80小節）」を呼び寄せて、Bの部分を準備するのである。

その主題Ⅱへの移行は、変奏1の歩みによって示された大きな波のいわば余波として現われてくる。別の言い方をすれば、主題Ⅰの憂愁を湛えた歌と異なる観点へと移行するために、この個所があるということである。したがって、ここでの音の動きは、いわば変奏

部分の最後の一撃が伝播させる力を使って、こういう言い方が許されるならば、それを見下ろす高みへと上昇してゆき、変奏が辿り着かなかった高音域に登りつめることになる。そうすることで、音の厚みと速度上昇によってもたらされる前へ進もうとする圧力あるいは音のうねりを緩和して、Bの部分へと至るのである。

「B（80-120小節）」は「主題Ⅱの提示（80-99小節）」および「主題Ⅱへの示唆的エピソード（100-120小節）」から成り立っており、まず、「主題Ⅱの提示」が行なわれる（譜例10）。主題Ⅱは変ロ長調（ヘ短調の下属調の同主調）に置かれるが、まずはこの主題への導入を行なう部分が、静かな和音のたゆたいにおいて現われる。この和音のたゆたいは、イアンボスの韻律を示しており、これが主題Ⅱのリズム細胞となる（この点は第2バラードと類縁性を示している）。このイアンボスのリズム細胞による導入に続いて、主題Ⅱの主要部分が和音進行によるスタイルで開始されるが、その冒頭のリズム核は、8分音符-付点4分音符と当然のことながらイアンボスのスタイルを示している。主題Ⅱはそのイアンボスのリズムの流れを底流に宿しつつ、要所要所でそれを表に出しながら穏やかに進行してゆき、コラール風と言ってもよい雰囲気醸し出してゆくのである。

この主題Ⅱの提示に続いて、その主題を示唆するような「主題Ⅱへの示唆的エピソード（100-120小節）」が差し挟まれる。これはト短調（変ロ長調の平行調）に置かれ、16分音符の旋回的な動きと、それに続く跳躍の上昇および音階的下降によって形成されている。このエピソードはきらびやかな装いを見せるが、いろいろに調を変えるため（イ短調-ト短調-最後は変イ長調）、構造的には不安定である。それによって主題Ⅱの穏やかさとは対極に位置する響きの進行が示されるのだが、そのような進行にあって、イアンボスのリズム細胞が、右手のきらめくような動きの中に組み込まれている個所がある。たとえば112および114小節の冒

譜例 8

(1-3小節)

譜例 9

(7-12小節)

譜例 10

(80-92小節)

譜例 11

(112-113小節)

譜例 12

(191-192小節)

譜例 13

(230-233小節)

イアンボスのリズム細胞

頭、テヌートの部分がそれである（譜例11）。しかもこの個所は、調性が変イ長調に定まって響きに明るさが宿っている個所であり、また、左手にはこの個所にだけ、イアンボスのリズム細胞に応答するようなかたちでトリルによる装飾が施されている。そういったことから、まさにこのエピソードにおいてはイアンボスの韻律への賛同、主題Ⅰの憂愁とは異なる観点に立つそのリズムへの賛同が、示唆的な仕方ではあるが表明されていると考えられよう。主題Ⅱのリズム的要素へのこのような示唆的言及の後、主題Ⅰによるブリッジ部分A"となるのである。

このブリッジ「A"(121 - 128小節)」は主題Ⅰの変奏と言うよりはむしろ、ソナタ形式の言葉を借りて、主題Ⅰのモチーフ（特に2度音程の反復）を用いた展開部と言ったほうがよく、構造的な緊張を作り出す部分と考えることができる（実際この個所は転調的である）。つまり、このブリッジは音楽の構造面で重要な位置を占めているのであって、序奏の再提示という予期せぬ出来事と、再提示される序奏が示すイ長調という予期せぬ調性への移行を準備するのである。

さて、この個所の特徴は「②両手の呼応関係」にある。内声の豊かさが分厚くそれを隠しているが、右手と左手は対話を交わしており、そのひそやかな対話の中から、右手最上声部にあの「③同音反復とそこからの音階的下降」という要素が現われ、すぐに左手がそれに応えて2度音程の反復を行なっている（125 - 126小節）。それを今一度繰り返すことによって、右手の問いかけと左手の応答というスタイルを刻印づけ、ごく自然にあの霧の序奏を呼び出すのである。このような扱いは、序奏再提示以降に見られる音楽的処理の一つを準備するものである。

このブリッジに続く「序奏再提示（129 - 134小節）」はイ長調に置かれる。この予想だにしない調への転換は、確かに新たな局面への移行を意味するものではあるが、しかしその再提示は、主題Ⅰの多くの扱い方と

同じように、音に厚みを持たせてゆくというスタイルで行なわれているので、変化の与え方としては目新しいところはない。むしろ霧の序奏再提示の最後に現われる繊細にして華麗なカデンツァが、新しい局面の到来を鮮明に印象づけている。

続く「A'''(135 - 168小節)」は、「主題Ⅰの変奏的再提示（135 - 151小節）」と「主題Ⅰの変奏2（152 - 168小節）」から成り、まず「主題Ⅰの変奏的再提示」がニ短調（序奏再提示の調性イ長調の下属調の同主調）で開始される。主題Ⅰ主要部の扱いは、それまでとは異なり、和声の充実化ではなく、「②右手と左手の対話あるいは呼応関係」によっている。すなわち、主題Ⅰにはカノン風の対位法的処理が施されており、それはすぐさま主調であるヘ短調で繰り返されてゆく。しかしその途中で、左手が和音を刻む動きへと変化し（146小節）、スローワルツ風の歌が回想され、先のAにおける主題の提示と同じく、ヘ短調属7の和音とともにその第5音上で終わるのである。このように、この個所ではカノン風の処理が主題Ⅰに対して加えられているものの、主題Ⅰ主要部の後半（つまり2度音程の反復以降の個所）が右手にしか現われないことを考え合わせるならば、憂愁を湛えたその旋律の歩みは、先の主題提示と同じ水準にあると言える。とすればこの個所は、右手と左手の絡まり合いによって、主題旋律の骨格はそのままに、主題Ⅰが包蔵している悲しみに対して、単なる感傷に終わらない彫りの深さと陰影を与えようとしていると考えることができるだろう。変奏らしい変奏は、続く「主題Ⅰの変奏2」で行なわれるのである。

その「主題Ⅰの変奏2（152 - 168小節）」は、先に「主題Ⅰの展開的確保」で用いられ、「変奏1」で発展的に取り扱われた時価の細分化を一層柔軟に運用している。すなわち右手にあっては、主題Ⅰの8分音符の動きが、16分音符の8連符や7連符、10連符などといった動きに細かく分析されて、憂いを滲ませる主題

Iの歌に起伏や揺れを与えている。これに対して左手は、一定の上昇音形を描く分散和音風の響きになっており、右手の不規則な動きに推進力を与え、思いの乱れのようなものを浮き立たせている。その右手の動きは、今一度主題Iを変奏する際に、3連符へと収斂することで半音階的な運動を掌中に収め（156小節以降）、この運動の力と左手分散和音の上昇音形の支えによって、高音域へと一気に跳躍してそこから音階的に下降し、さらに広い音域を3連符で上下行する動きを形成する。こうして主題Iは大きく変貌することとなり、最後は右手の動きに左手も部分的に参加して半音階的下降を響かせ、そのままB'の主題IIの再提示へと移行する。

「B'(169 - 210小節)」は「主題IIの再提示（169 - 190小節）」と「暗示的エピソード（191 - 210小節）」に分かれる。「主題IIの再提示」は変ニ長調（下屬調の平行調）に置かれ、左手には直前の3連符の動きを引き継いだ音階的上昇運動と分散和音風の上下行運動が割り振られている。右手は左手の幅の広い動きが作り出す寄せる波とうねる波動に支えられて、主題IIの旋律を、冒頭のイアンボスのリズム細胞を保持しつつ、先の主題提示のときよりも和声的に充実させて歌ってゆく。そこにはもはやコラール風の面持ちはなく、その響きの進展は伸びやかさを感じさせるものになっている。しかも、右手が3連符を奏するときには（175 - 176小節）、左手に通常の16分音符による分散和音があてがわれ、右手と左手の響きの佇まいに微妙な差異が形成され、右手に現われる主題IIの歌の淀みない流れを浮き立たせている。この歌は1オクターブ上の音域で歌い継がれて、力強く高らかに、そして伸びやかに奏でられてゆくのである。このように、主題IIの再提示は、左手に現われる大きな波のうねりに揺られながら歌い上げる一種のバルカロール（舟歌）とでも呼べる面持ちを示していると言えよう。そしてその歌は、大きな波に揺られるそのままに、「暗示的エピソード

（191 - 210小節）」へと移行する。そこではまず、3連符による分散和音の上昇・下降運動が両手によって繰り広げられる。その運動は、冒頭の最低音変ニ音と最高音へ音にアクセントを持つものを中心に、和声のテクスチャを変化させながら、響きの織物を織り上げてゆく（譜例12）。この変ニ音は直前の主題II再提示の調性である変ニ長調の主音であり、へ音は曲全体の主調であるへ短調の主音、とりわけ主題Iにとっての主音である。それを考えればこの個所は、主題Iと主題IIの双方に対するいわば暗黙の言及になっていると言えるであろう。そしてそれに続いて、和音の塊が叩きつけられるように連打された後、不意に静寂が訪れる（202小節）。一瞬の静けさは荘重な和音の響きとなって染み渡り、深いハ長調の主和音I $\frac{4}{4}$ に溶け込んでこのエピソードは閉じられ、コーダを迎えることになる。

「コーダ（211 - 239小節）」は、暗示的エピソード結末部分の透明な静寂を打ち破るかのよう、強奏で始まる。調性はへ短調に置かれ、右手も左手も、B'で大きく取り上げられた3連符に基づく動きに基本的に終始するが、その音は或る意味で塊のまま上昇と下降を繰り返し、まさしく音の濁流を形成してゆく。それによってカタストロフ的と言っても過言ではないカオス的情景が繰り広げられることとなり、それは未曾有の激しさを見せてゆく。しかし、その音の奔流、カタストロフ的な音のカオスの中であって、このコーダの締めくくりの部分（227 - 232小節）、右手の3連符によって描き出される旋回上昇の動きが頂点に達して音階的に下降する局面で、不意にイアンボスのリズムを持つ和音が左手に現われるのには注意しなければならない（譜例13）。このリズムは激しく上下行する音の激流の中に屹立しており、その濁流にいわば警鐘を鳴らすかのように打ち鳴らされるのである。このイアンボスの警鐘の後、第4バラードは、高音域から低音域へと両手で一気に駆け下りて、最後はへ短調主和音で

閉じられるのである。

さて、これまでの記述をもとにして、このバラードにおける歌の成り立ちについて考えてみようと思うが、そのためには、主題Ⅰの立ち位置をはっきりさせ、それとの兼ね合いにおいて、主題Ⅱが内包するイアンボスの韻律の役割を考えてみる必要があるだろう。まず主題Ⅰであるが、それはメランコリックな気分を浸透させたスローワルツ風の佇まいを見せている。実際、主題旋律の後半に、2度音程の反復と同音反復および自然な音程下降が現われてそこはかとない悲しみを漂わせ、また、旋律を支える左手伴奏には、全体にわたりワルツ風のリズムが割り振られて内面の孤独を滲ませている。とすれば、それは歌い上げられるものではなく、口ずまされるものでしかないであろうし、激しい響きの動きへと変容したならば、それはただの感情の渦や奔流にしかならないであろう。実際、「A：主題Ⅰへの言及エピソード」に見られる大きな音程跳躍は、スローワルツ風の旋律に染み込んでいる憂愁がこみ上げてきた発露であると言ってよく、それは内面の大きなうごめきをもたらすこととなり（50－54小節）、このうごめきは奥深くからの呼び声となって（55－56小節）、それがA'における「主題Ⅰの変奏1」へと繋がるのである。それゆえこの変奏には、主題Ⅰに滲み出ていた憂愁が、その殻を打ち破って“感情のうねり”にまで変容した姿が示されていると言うことができるであろう。けれども、それはあくまでも大きな感情の振幅を示すものでしかない。内面の激しいうごめき、渦巻く感情は、おそらくそのままでは歌とはなり得ないのである。とすれば、むしろ主題Ⅰの憂愁は内面深くに浸透するしかないだろう。それゆえ「A''：主題Ⅰの変奏2」に見られるように、左手伴奏部分における響きの一定の歩みと、旋律部分における8連符等の不規則な動きが、主題Ⅰに内包されている憂愁に襞を与え、内面の孤独に陰影を付与することとなるのである。また、主題Ⅰはその「変奏2」における一連の取り扱いを通し

て、いわば憂いを含んだ翳りある表情から、その憂いをいわば同化させようとする表情へ、その内面的孤独を受け入れようとする表情へと変化するのである。

このような憂愁の染み込んだ主題Ⅰに対して、主題Ⅱは、コラール風と形容され得る穏やかな響きのたゆましいである。実際、主題Ⅰのメランコリックな気分と比較すれば、主題Ⅱの佇まいが祈りの雰囲気を醸し出すものであることには間違いがないであろう。したがって、主題Ⅱが祈りを内包した穏やかな歌と言えるならば、そこに内蔵されるイアンボスのリズム細胞の働きに、内面の憂愁や孤独からの解放という方向性を読み取ることができるであろうし、さらにまた、憂愁や孤独を受け入れたうえでの歌の生成を担う役割を付与することもあながち的外れとは言えないであろう。言葉を換えれば、感情の奔流にしか変容しない憂愁や孤独、あるいは内面性のありようをいわば大いなる歌の源とするには、イアンボスの韻律といった本質的に語りに関わる要素が必要であると考えられるのである。流れだけでは、激流や奔流だけでは歌は生成しないのであって、その激しさに何らかのかたちで働きかける響きの“語り”によって歌は生まれてくると言えるのではなかろうか。——このことを、荒れ狂うコーダの最後で警鐘のように打ち鳴らされるイアンボスのリズム細胞は、意味しているように思われる。響きによる“語り”から生まれてくる歌は、スローワルツの憂愁、コラールの祈り、バルカロールの穏やかな内面といった歌、つまり程度の差こそあれメロディ・ラインとして結実する歌とは根本的に異なるもの、いやそれらすべてに通底するものと言ってよいのではなかろうか。

結びにかえて

これまでショパンのバラードを第1番と第4番に限って、その構成に沿ったかたちで考えてきたが、両

者に共通する大きな特徴は、きわめて充実したコーダの存在である。しかもその双方のコーダには、速度を加速して激しく動き回る響きの姿があり、そこに感情の奔流、内面の強烈なうごめきが表明されている。その激流の中で、それまでの楽曲進行において用いられた重要な要素への言及が行なわれているのである。この点に関して言えば、第1番にあつては、先にも述べたように、序奏および主題Ⅰへと言及することによって、スローワルツやバルカロールのように明確なメロディ・ラインとして結実する歌ではなく、別のスタイルの歌、すなわち駆け回る激情の中から立ち昇ってくるような歌が予感されている。ただし、第1番では文字通り予感にとどまっているため、そのような歌が生成するのに何が必要なのかは、第4番で問われることとなり、それがイアンボスの韻律として析出されているのであって、そのことがコーダ最後の部分で言及されているのである。したがって、コラル風主題Ⅱにイアンボスのリズム細胞が内包されていることを考え合わせれば、この韻律が、感情の大きなうねり、激しくうごめく内面を組織化し、制御し、方向づけることによって歌が生成してくると考えられよう。とすれば、そのような歌はまさしく内面のダイナミズムの組織化という内実を持つように思われる。歌は確かに第1番で示されたように、内面への沈潜から生成してくるが、この沈潜は感情に浸ることではない。というのも、感情に浸っているのは当の感情を制御できないからであり、したがって、そのような感情を生み出す心の働きそのものへと遡及する必要がある。まさにこの心的ダイナミズムへの貫入が、歌の基礎に位置するものと考えられるのであり、力動的内面性の組織化こそが、歌の源泉である。だがしかし、この組織化が歌の源泉であるとしても、そこから生まれてくるものが歌と呼ばれるためには、今ひとつの条件が必要であるように思われる。というのも、歌は実際の鳴り響きとならなくても成り立つからである。つまり、心の中でも

歌を歌うことができる。心の中でピアノを鳴り響かせたり、ギターをかき鳴らしたり、ましてやオーケストラの管・弦楽器全部を鳴り響かせたりすることはできない。しかし、声に出さなくても歌を歌うことはできる。それはこれまで述べてきたことから分かるように、歌の源泉あるいは基盤が内面に求められるからである。とすれば、いわばその歌の結末は、響きが鳴り止む、鳴り響きが消える、というのとは若干位相を異にするはずである。この意味で、歌はまさに終わらなければならない。その点に留意すれば、歌は終わりを意識し、それへと水路づけられた心的ダイナミズムに源を持つこととなろう。歌には終わりへの意識が関与しているのである。

このような終わりへの意識、それはまさしく時間意識と呼んでよいものである。時間意識とは、現在と過去および未来の間の隔たりに対する意識であるが、終わりへの意識としての時間意識は、いつか必ず訪れるもの、未来の或るときに避けがたくやって来るものと現在との間の隔たりに対する意識であり、そのような時間意識が心的ダイナミズムないし力動的内面性の根底に横たわっている。それゆえ、心の動きとしての感情は総じて、程度の差こそあれ、時間意識の受肉と言つてよく、歌の源泉である力動的内面性の組織化は、現在と未来の間の隔たりに対する意識を分節化し構造化することにほかならない。ただの感情の奔流は、そのような分節化を欠いた時間意識の濁流であつて、ここでは現在と未来が深い深淵によって隔てられ、単に向かい合わせになっているにすぎないのである。つまり、未来へと向かう意識の歩みそのものが欠如している。これは見方を変えれば、意識が終わりへと引きずられ、未来へと吸い寄せられてしまっているということでもある。それゆえ、イアンボスの韻律が内的ダイナミズムを組織化するということは、終わりへの意識に楔を打ち込んでそれを分節化することで、まさしく終わりへ向かうという方向性を明確化するとともに、

この現在を確実なものにすることである。裏を返せば、歌を生み出す“語り”は、現在と未来の関係をしつらえ、終わりを措定することで、逆に現在を照らし出す。意識はややもすると終わりへ向かうことによって現在から遊離してしまうが、“語り”の働きは、未来に吸い寄せられる意識を現在に引きとどめ、この現在において、この現在から、歌を生成させるのである。このように考えれば、2つのバラードがコーダで凄まじい激しさを見せているのは、終わりへの意識が強烈に働いているからにほかならないと言うことができる。終わりへの意識に貫かれた歌、時間意識の受肉としての歌が、2つのバラードに示されているのであって、言葉を換えれば、終わりを迎えることへの葛藤から炙り出される現在のありよう、終わりへの意識が照らし出す現在とその現在における歌の生成、それがバラードというジャンルに示されているように思われるのである。

註

- 1) Alfred Cortot, *Chopin: Ballads*, Student's Edition, Salabert, 1929 (1931), p.1, Tr. by David Ponsoy (なお、フランス語原典からの訳として八田惇訳〔全音楽譜出版社〕も参照)。
- 2) サムソンによると、ミツケヴィッチにはこのタイトルの作品はなく、第3番は大抵、《シフィテジャンカ》という“水の精”の物語を扱った作品と結びつけられる (Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge U.P., 1992, p.34)。
- 3) Cf. James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Amadeus, 1992, p.26. なお、他に Jan Ekier, *Frédéric Chopin: Balladen*, Winer Urtext Edition, 1986 の序文も参照。
- 4) Cf. Jim Samson, *op.cit.*, p.13.
- 5) 本稿を執筆するに当たって参照した楽譜は、Ewald Zimmermann (hrsg.), *Frédéric Chopin: Balladen* (Urtext), G.Henle, 1976 である。
- 6) アーサー・ヘドレイ編『ショパンの手紙』小松雄一郎訳、白水社、1966年、193頁。
- 7) この序奏の調的側面としては、最初の3小節は変ホ長調(ト短調の下属調の平行調)のサブドミナント的な響き——これはト

短調のナポリ6の和音の響きと言ってもよい(ナポリ6の和音はサブドミナント的に機能する)——を示し、後半4小節はト短調の響きに転じて、最後はトニカ的な響きを示す。そこに変ホ長調の示唆とサブドミナントへの関心が見て取れる。

- 8) この旋律形成において、註7に述べた「サブドミナントへの関心」を付言しておけば、第11小節において、この小節の前半のト短調主和音をニ短調下属和音に読み、後半はそのニ短調の同主調であるニ長調の属7和音への転調を行ない、12小節前半でニ長調主和音へと解決し、後半では再びト短調(ニ長調の同主調の下属調)へ回帰している点が挙げられよう。
- 9) この個所においてはさらに、たとえば40-42小節の右手2分音符の部分に典型的に示されているように、その音の連なりが音形Aをいわば拡大変形したかたちになっている点にも注意すべきであろう。
- 10) この調は序奏冒頭3小節において示唆された調であり、その点で序奏との関連性を示している。この点は註7を参照。
- 11) この点で新たな主題の生成と位置づけることも可能で、サムソンはこの個所を主題Ⅲとして捉えている。Cf. Jim Samson, *op.cit.*, p.47.
- 12) このB2は、ソナタ形式における再提示部に相当する個所であるが、通常のソナタ形式とは異なり、主題Ⅰの再提示は行なわれない。実際ショパンにあっては、ソナタ形式はいわば変形されたものであり、その捉え方には或る意味で独特なところがある。それはピアノ・ソナタ第2番と第3番に示されており、彼はソナタ形式を〔提示部(反復される)〕と〔展開部+再提示部〕という前半・後半の2部構成で捉えている。つまり、提示部は通常どおり第1群と第2群から構成されるが、その全体を反復することで、第1群から第2群への進展を明確化しようとしていると思われる。ショパンはこの第1群から第2群への推移をおそらくソナタ形式の土台に据えていたものと考えられ、その進行を途切れさせないようにするために、展開部に第1群を、再提示部に第2群を割り当てていると思われるのである。作曲年代から言えば、ソナタ(第2番1839年、第3番1844年)のほうが後になるので、このような捉え方の萌芽が実はバラードにあるのではないかと考えることも可能であろう。
- 13) 『ショパンの手紙』前掲訳書、302頁。
- 14) Jim Samson, *op.cit.*, pp.18-19.
- 15) 序奏部の調性に関しては曖昧で、まずはヘ短調の属和音を示唆するようではあるが、その響きの進展はハ長調を志向している。実際、序奏における和音の内声にはハ音がほとんどと言ってよいほど含まれており、そこには穏やかさや安定への志向があると言ってもよいかもしれない。しかも、序奏に続く主題Ⅰはこのハ音から紡ぎ出されるのである。