

# ショパン作曲《スケルツォ I 口短調 作品20》の 音楽的表象の図式的表現

草間 眞知子

(2002年9月30日受理)

A schematic illustration of musical representation in F. Chopin's Scherzo I Op.20

Machiko Kusama

The pianist plays the piano using his or her own musical representation, listening attitude of the mind and performing technique. The musical representation is considered as a source of piano performance. The function of the musical representation is exercised in perfecting technique and internal listening. The object of instruction in the piano performance can be found in developing the student's musical representation.

The purpose of this study was to present a schematic illustration of musical representation in F. Chopin's Scherzo I Op.20. In addition, the effectiveness of this method was discussed.

Key words: Chopin, Scherzo I Op.20, musical representation

キーワード：ショパン、スケルツォ I 口短調 作品20、音楽的表象

## はじめに

現代における世界的なピアニストである、アルフレート・ブレンデル（1931年1月5日ヴィーゼンベルク生〜）は、感性豊かなピアニストとして活躍しているが、幾つかの論文と評論の執筆活動もしている。中でも、音楽の様式、特に装飾とカデンツァに関する研究は高い評価を得ている<sup>1)</sup>。『ノイエ・チューリヒ・ツァイトゥング』紙の論説員で音楽ジャーナリストのマルティン・マイヤーが、2000年1月と6月にブレンデルと行った対談の中で<sup>2)</sup>、ブレンデルは音楽の演奏解釈について次のように述べている。

「譜面を正確に読むのはきわめて難しい仕事です。たいいていの演奏家が主張する以上に難しいことです。ひとつひとつの記号を理解し、そこに命を吹き込むのは大変な想像力を要します<sup>3)</sup>。…作曲家が書いた指示に従うというのは、安易で自動的なことではなく、コンピューターでもできるとか、もっとうまく処理できるようなことではないのです。そこに書かれている記号を

指示を理解する必要があり、それには大いなる想像力が、個々の作品に対する集中力が求められ、全体的な関連性のなかでその指示にどのような意味があるのかをつねに自問自答しなければならないのです。書かれている指示は暗示であり、すでに音楽の構造が伝えていることを再確認していることが多いといえます。…作曲家の指示を忠実に解釈しようと努力する演奏家は、同じように作曲家に忠実に解釈しようとする別の演奏家とまったくちがう答えを出すことが多いといえます。つまり、必ずどこかに演奏者の主観が介入しているわけです<sup>4)</sup>。」

また、ブレンデルは音楽について次のように述べている。

「私にとって音楽は基本的に、感覚と理性を融合させたものです<sup>5)</sup>。」

筆者は、このような特質を持つ音楽の演奏に関する考察を行った。そして、演奏の教授活動の目標は何か、また、どのような方法が効果があるのかを考察して、音楽的表象の重要性を明らかにした<sup>6)</sup>。

ピアノ演奏の教授活動においては、教授者が範奏することによって、教授者の音楽的表象を示すことが、何よりも効果的である。これは、数学における教授者が、数式や図形等を用いて教授活動を行うのと同様に、ピアノ演奏の教授者が学習者に対して、楽曲の解釈や、それに伴うフレーズの取り方、強弱の付け方、響きのバランス、テンポの設定、テンポの運び方、揺らし方、ペダルの使い方等を、口頭で教授するより実際に弾いて聴かせる方が、学習者にとって、何よりも理解し易い為である。すなわち、範奏して教授者の音楽的表象を示すことは、ランドフスカが述べているように、教授者が教えることに、多大の価値をプラスする<sup>7)</sup>ことにもなるのである。

実際、筆者が担当する授業に対する授業アンケートの中でも「口で言われるより、範奏して下さった方がわかり易かったので、範奏を主に指導して下さい。」という記述がみられた。

しかしながら、範奏それ自体は、直ぐに消えてしまうものである。そこで筆者は、教授者の音楽的表象の一部分だけでも、それを図式化することが出来れば、何度でも参照出来、補助テキストとして利用することが出来るであろう、という考えに基づき、これまでに、ショパン作曲《24のプレリュード 作品28》<sup>8)</sup>、《バラード I 作品23》<sup>9)</sup>、《バラード II 作品38》<sup>10)</sup>、《バラード III 作品47》<sup>11)</sup>、《バラード IV 作品52》<sup>12)</sup>について、それぞれ、音楽的表象の図式的表現を試みた。本稿もそれに連なるものの一つである。

音楽は、時間の流れの中で、常に流れ動いている。そして、その動きは、速い動きにせよ、ゆっくりした動きにせよ、必ず、到達すべき時点あるいは到達すべき音や楽節に向かって、上昇したり、下降したり、遠ざかったり、近づいたりする方向性を持つ。そして、進み方には、激しく直線的に進む場合や、ゆったりと穏やかな海の波のように曲線的に進む場合、あるいは、落ち着いた動きで進む場合等、様々な進み方がある。更に、音楽は、内にみなぎる力を持っている。内にみなぎる力を持って、様々な進み方をするのである。演奏者は、音楽にみなぎる力に対応した気持ちの高まりの増減や方向性を持って演奏することが、必要となる。

筆者は、このような音楽にみなぎる力に対応した演奏者の気持ちの高まりを「表出エネルギー」と呼んだ。また、音楽の様々な進み方を「動向」と呼び、音楽にみなぎる力や様々な進み方に対応した演奏者の気持ちの高まりの増減や方向性を「表出エネルギーの動向」と呼んだ<sup>13)</sup>。この「表出エネルギーの動向」は、まさに、音楽的表象の重要な一部分とってよいであろう。

前論考では、「表出エネルギーの動向」の図式的表

現を、ショパン作曲《バラード IV 作品52》について行った。これに続いて、本論考ではショパン作曲《スケルツォ I ロ短調 作品20》における「表出エネルギーの動向」の図式表現を行うこととする。

## ショパンのスケルツォについて

イタリア語で「冗談」の意である「スケルツォ」という名称は、17世紀初頭のイタリアにおいて、パレット型の声楽マドリガーレを表すために初めて用いられた。

スケルツォが古典派の楽章の一つとして用いられたのは、ハイドンの四重奏曲 op.33-1~6 (1781) においてであり、当時の慣習からすればメヌエットであるはずの楽章が「スケルツァンド」あるいは「スケルツォ」と記されていたため「スケルツォ Gli scherzi」四重奏曲集と呼ばれるようになった。

スケルツォをメヌエットに代わる楽章として用い、古典派の楽章の型を確立したのは、ベートーヴェンであった<sup>14)</sup>。

ショパン (1810生~1849没) は、師エルスナーより、ベートーヴェンをはじめウィーン楽派の作曲技法を中心とした、音楽の正格な書法と、作曲という行為の基本理念を教わった<sup>15)</sup>ので、それぞれの作曲家がどのような音楽に「スケルツォ」の題を与えていたのかを熟知していたはずである。

ショパンは新しい形の音楽を生み出した時、どのように名付けようかと考えたことであろう。そして、ベートーヴェンのスケルツォを熟知していたショパンは、スケルツォの速度の表象が、自分が表現しようとする音楽の速度に関しての表象に類似すると考え、スケルツォと命題するのが適切と考えたのでであろう。ショパンは、当時、主としてソナタや交響曲の第3楽章に使われていた「スケルツォ」を、独立したピアノ曲の名称に用い、4曲のスケルツォを作曲した。ショパンのスケルツォは元来意味するところの冗談には程遠く、又、諧謔性も影を潜めている。ショパンのスケルツォにはショパンの深い絶望感、猛々しい叫び、怒り、慟哭、陰鬱等の感情が色濃く反映されている。ショパンは、「スケルツォ」に新しい命を吹き込んだのである。

ショパンのスケルツォ4曲に共通していることを以下に述べる。

○3拍子である。

- I. 4分の3拍子
- II. 4分の3拍子
- III. 4分の3拍子
- IV. 4分の3拍子

○ Presto である。

I. Presto con fuoco~Molto più lento~Tempo I

II. Presto

III. Presto con fuoco~Meno mosso~Tempo I~  
Meno mosso~Tempo I

IV. Presto~Tempo I

○演奏に際しては、1小節を1拍に感じて演奏する。

## 《スケルツォ I 短調 作品20》 について

1830年11月2日、師エルスナー、学友、家族に見送られて、ショパンは、ウィーンをめざして旅だった。その旅には途中から、ショパンの友人ティテウスも合流した。

1830年11月29日、ロシアの支配に反対してワルシャワ蜂起が起こった。ウィーンでその報を聞いたショパンの友人ティテウスは、ワルシャワに帰った。ショパンも、帰ってその蜂起軍に参加したいと願ったが、ショパンの父は手紙で、帰るなど言ってきた。ショパンはポーランドへ帰ることを断腸の思いで断念した<sup>16)</sup>。そして、1831年7月までウィーンに留まったが、その間、演奏活動としては、慈善音楽会に二度出演しただけであった。当時、ウィーンは政治状況は反ポーランド的になっていた。こうした状況の中、ショパンはウィーンからパリに行くことを決意した。1831年9月、ロシアはワルシャワを総攻撃し、遂にワルシャワは陥落した。この報をショパンはシュトゥットガルトで受けた<sup>17)</sup>。革命は成就しなかったのである。ショパンの心情は常に革命側にあったことからすれば、ショパンの祖国への憂国の情は察して余りあるものがあつたであろう。

ウィーンにてワルシャワ蜂起を知ったほぼ1ヶ月後、ワルシャワにいる友人ヤン宛の手紙において、ショパンは次のように述べている。

「…ぼくは誠心誠意彼女（祖国ポーランドを指す）を愛しているのだから、できることなら多くの心のなかに渦巻いている盲めっぽう暴れ狂っている気持ちをぶつけた、あらゆる音を駆使した曲をつくりたい。それほどの曲でなくとも、ドナウ土堤にいつまでもこだまし、ひびきひろがるような歌、ソヴィエスキの軍隊がうたったような歌を作りたい。

…ぼくは帰れば父の重荷になるだろうし、それさえなければすぐにでもかえるのだが。ぼくは自分が出発したあの瞬間がのろわしくなる。

…客間では冷静をよそおっているが、家に帰ってはわが激情のありつたけをピアノにむかって

ぶちまけるのだ。

…聖シュテファン寺院の方に歩いていった。…もの思いにふけりに行ったのだ。…ぼくのうしろは足もとに至るところにある墓、頭上に天。憂愁なハーモニーが心のなかにひろがり、かっ  
てないほど孤独を感じる<sup>18)</sup>。」

ショパンはおそらく1831年から1832年にかけて《スケルツォ I 短調 作品20》を作曲したのであろう。そして、推敲を重ね、1835年に楽譜を出版した<sup>19)</sup>。この時期は社会情勢が不安定であり、且つ、ショパンは若く多感であった。ショパンは当時、結核の兆候はまだ出ていなくて健康状態は良好であった。

《スケルツォ I 短調 作品20》は若いショパンの激情が最も強く、深く表現された作品である。譜面の冒頭には、Presto con fuoco と表示があり、cresc. に agitato, sempre più animato, 等を加え、感情の昂揚、前進するスピリットを伴った加速を指示している箇所がある。また、dim. にも ritenuto 等を加え、減速を指示している箇所があり、全体的に、ショパンは感情の変化を伴ったテンポの変化をはっきりと求めている。強弱の変化についても、fff が5回あり、音符上のアクセントが多い。そして、音型的には跳躍度が高い。このようなことから、若く、健康にも恵まれたエネルギーギッシュなショパンが、巨大な何ものかに全身全霊で戦いを挑んでいるかのような印象さえ受ける。そうしたスピリットや精神的なエネルギーを持続し、且つ、音量の変化に付随した速度の変化をどう構築していくかを考えることが、《スケルツォ I 短調 作品20》を演奏する際の重要なポイントとなるであろう。

この曲の中間部（Molto più lento）は同主調のロ長調で作曲されている。それは、前後の激しさとは異なり、戦いの小休止であるかのように穏やかで優美である。そこには二つの“歌”があるが、最初の“歌”にショパンは、伝統的なポーランドのクリスマスキャロルを用いた。このようにショパンが伝統的、民俗的な音楽を自己の作品に直接引用するのは、極めて稀なことである。二番目の“歌”はショパンが作曲した彼独自の“歌”である<sup>20)</sup>。

## 《スケルツォ I 短調 作品20》 の音楽的表象の図式的表現

図1-図20は《スケルツォ I 短調 作品20》についての、筆者の音楽的表象のうち、「表出エネルギーの動向」を表したものである。表示にあたり、「表出エネルギー」は、0から7までの段階で表し、「動向」は線の動きで表した。

à Mr. F. Albrecht

# Scherzo

F. Chopin. Op. 20

1 *Presto con fuoco*  $\text{♩} = 120$

図 1

2

図 2

*Allegretto*

図 3

4

図 4

Figure 5 shows a musical score with three systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal line is a single melodic line. A dashed vertical line is present on the left side of each system.

図 5

Figure 6 shows a musical score with three systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal line is a single melodic line. A dashed vertical line is present on the left side of each system. The word "Allegretto" is written above the second system.

図 6

Figure 7 shows a musical score with four systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal line is a single melodic line. A dashed vertical line is present on the left side of each system.

図 7

Figure 8 shows a musical score with four systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal line is a single melodic line. A dashed vertical line is present on the left side of each system.

図 8

Figure 9 is a musical score consisting of two systems. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a single staff. The second system continues the piano part with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

图 9

Figure 10 is a musical score consisting of two systems. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a single staff. The second system continues the piano part with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The tempo marking "Molto più lento, e. A. un." is present above the piano part.

图 10

Figure 11 is a musical score consisting of two systems. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a single staff. The second system continues the piano part with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The tempo marking "poco a poco meno" is present above the piano part.

图 11

Figure 12 is a musical score consisting of two systems. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part with a single staff. The second system continues the piano part with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The tempo marking "Toppo I." is present above the piano part.

图 12

Figure 13 shows a musical score for the first system. It consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the piano staff, there is a wavy line representing a melodic contour or harmonic structure. The violin part has a more melodic line with some slurs.

図13

Figure 14 shows the second system of the musical score. Similar to Figure 13, it has piano and violin parts. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. A wavy line is present above the piano staff, mirroring the one in Figure 13. The violin part has a more active melodic line.

図14

Figure 15 shows the third system of the musical score. The piano part continues with its characteristic rhythmic complexity. A wavy line is positioned above the piano staff. The violin part features a melodic line with some slurs and accents.

図15

Figure 16 shows the fourth system of the musical score. The piano part continues with its rhythmic complexity. A wavy line is positioned above the piano staff. The violin part features a melodic line with some slurs and accents.

図16

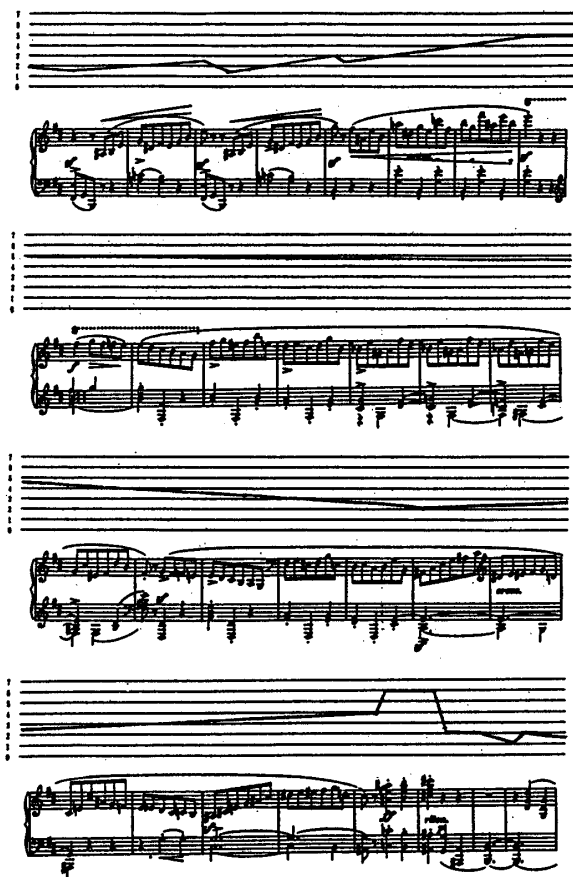


図17

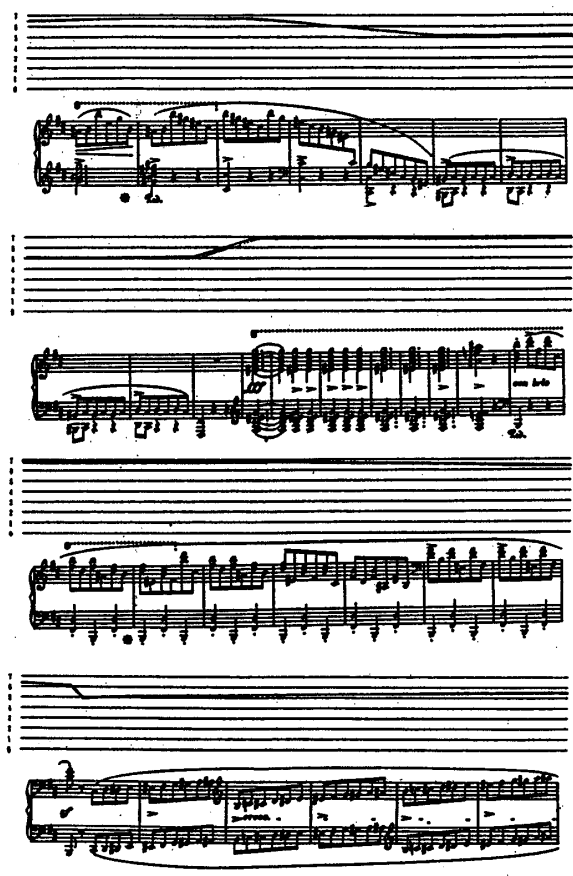


図19

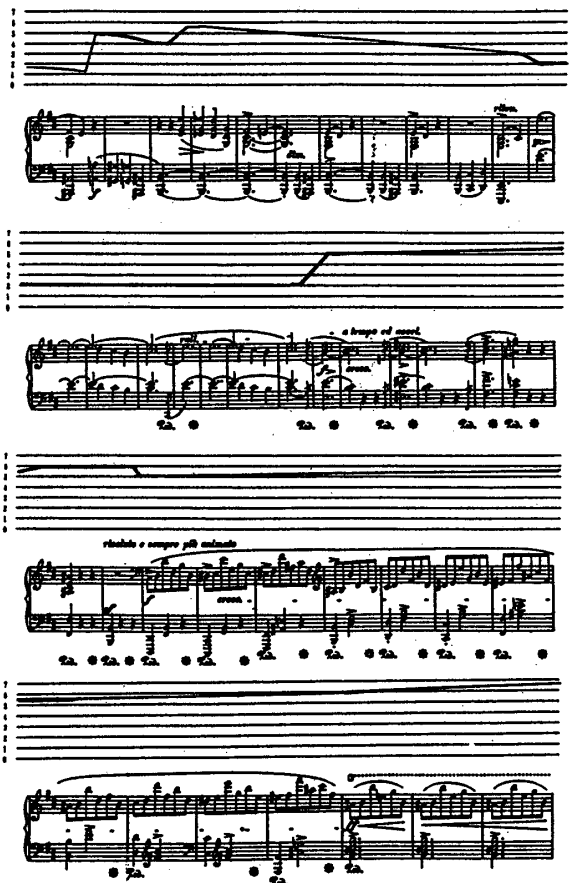


図18

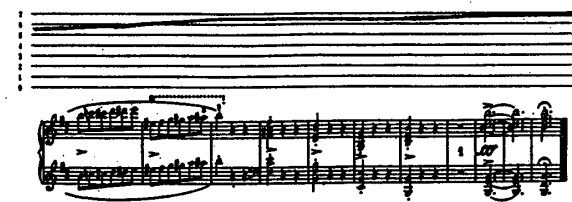


図20

【引用・参考文献】

- 1) MAX LOPPERT, 歌崎和彦訳「ブレンデル、アルフレート」『ニューグローヴ世界音楽大事典-15』講談社, 1996, pp.533-534.
- 2) マルティン・マイヤー編著, 岡本和子訳『対話録「さすらい人」ブレンデル』音楽之友社, 2001, p.320.
- 3) 同上 p.131.
- 4) 同上 pp.221-222.
- 5) 同上 p.229.
- 6) 上原眞知子「ピアノ演奏の内面的過程に関する一考察」『広島大学教育学部紀要』第二部第36号, 1987, pp.151-157.
- 7) ドニーズ・レストウ編, 鍋島元子・大島かおり訳



- 『ランドフスカ音楽論集』みすず書房, 1981, p.7.
- 8) 草間眞知子「ショパン作曲《24のプレリュード作品28》の音楽的表象の図式的表現の試み」『広島大学教育学部紀要』第二部第46号, 1997, pp.75-82.
- 9) 草間眞知子「ショパン作曲《バラード I 作品23》の音楽的表象の図式的表現」『広島大学教育学部紀要』第二部第47号, 1998, pp.81-89.
- 10) 草間眞知子「ショパン作曲《バラード II 作品38》の音楽的表象の図式的表現」『広島大学教育学部紀要』第二部第48号, 1999, pp.107-113.
- 11) 草間眞知子「ショパン作曲《バラード III 作品47》の音楽的表象の図式的表現」『広島大学教育学部紀要』第二部第49号, 2000, pp.365-372.
- 12) 草間眞知子「ショパン作曲《バラード IV 作品52》の音楽的表象の図式的表現」『広島大学大学院教育学研究科紀要』第二部(文化教育開発関連領域)第50号, 2001, pp.359-366.
- 13) 前掲9) pp.82-83.
- 14) HUGH MACDONALD, 大崎滋生訳「スケルツォ」『ニューグローヴ世界音楽大事典-9』講談社, 1994, pp.164-165.
- 15) 小林秀雄「ショパンの和声法」音楽現代編『ピアノ音楽事典〈演奏篇〉』全音楽譜出版社, 1982, p.182.
- 16) アーサー・ヘドレイ編, 小松雄一郎訳『ショパンの手紙』白水社, 1980, pp.101-102.
- 17) 同上 pp.111-112.
- 18) 同上 pp.106-108.
- 19) ARTHUR HEDLEY / MAURICE J. E. BROWN, 遠山一行訳「ショパン, フリデリク・フランチシェク」『ニューグローヴ世界音楽大事典-9』講談社, 1994, p.568.
- 20) Jim Samson “The Music of Chopin” Oxford University Press, 1994, p.162.
- 21) 楽譜については次の楽譜を使用した。Chopin: Scherzo I Op.20 Urtext Edition “LEA POCKET SCORE No.67” 1955, pp.44-55.