

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

草間 眞知子

(2001年9月28日受理)

A schematic illustration of musical representation in F.Chopin's Ballade IV Op.52

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 Ballade IV Op.52. In addition, the effectiveness of this method was discussed.

Key Words: Chopin, Ballade IV Op. 52, musical representation

キーワード：ショパン、バラードⅣ 作品52、音楽的表象

はじめに

フランスの名ピアニスト、アルフレッド・コルトー(1877年生～1962年没)は、演奏活動の他にピアノ演奏の教授活動も活発に行った。そして、その教授活動の一環として定評のあった「ピアノ演奏講座」において、次のように述べている。

「もとより音楽は、明確に何かを叙述したりすることは出来ません。その持ち場は、感覚への訴えのそれであります。音楽は各人をして、瞬時の刺激の影響のもとに、聴者の心的傾向や深い精神状態にしたがって異同のあり得る、それぞれ自由な夢想を体験することを許すのでなければなりません。ところでわれわれは、教養を高め知性を磨くほど、感覚もまた洗練されてゆくという可能性も持っています。そして、もろもろの印象の反映を私たちに移譲してくれる作曲家は、演奏家に、彼自身が感得したのと同じ感動を、聴衆の心に呼び醒ましてくれるよう期待しているのです。」¹⁾

筆者は、このような特質を持つ音楽の演奏に関する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²⁾。

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³⁾ことにもなるのである。

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》⁴⁾、《バラードⅠ 作品23》⁵⁾、《バラードⅡ 作品38》⁶⁾、《バラードⅢ 作品47》⁷⁾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。⁸⁾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言ってよいであろう。

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 III 作品47》について行った。これに続いて、本論考ではショパン作曲《バラード IV 作品52》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。

ショパン作曲《バラードIV作品52》について

ショパン(1810年生~1849年没)は、1842年から1843年に《バラード IV 作品52》を作曲し、ロスチャイルド男爵夫人に献呈した。《バラード IV 作品52》をショパンの最高峰の作品として挙げる人は多い。この曲のほか、ショパンが1842年から1843年にかけて作曲した作品は、以下の通りである。

3つのマズルカ ト長調 作品50

変イ長調

嬰ハ短調

即興曲 変ト長調 作品51

ポロネーズ 変イ長調 作品53

スケルツォ ホ長調 作品54

3つのマズルカ作品50は、1842年に出版された。その他の曲、即興曲 作品51、バラード IV 作品52、ポロネーズ(一般的に、英雄ポロネーズと呼ばれ、親しまれている曲) 作品53、スケルツォ IV 作品54は、1843年に出版された。⁹⁾

シューマンは1841年の「音楽と音楽家に関する著作

選集」の中で次のように述べている。

「当時彼はミツキエヴィチのいくつかの詩に刺激されてバラードを作曲したと語った。」¹⁰⁾

ミツキエヴィチの詩にショパンが音楽を付けたとの噂がワルシャワに届いた時、ショパンの姉であるルドヴィカが、それについてショパンに質問したが、それは全然根拠のないことだ、とショパンは答えた。¹¹⁾事実、ショパン自身は、シューマンの言葉を裏付けるようなものは、何も残していない。

プレリュードやバラードや無言歌などの自由な形式のいろいろな作品が、ロマン派時代に現れたことについて、コルトーは、次のように述べている。

「新しい詩的欲求が、古い形式より弾力性ある形式を要求したからなのです。作曲家たちは好んで、感情が余計な展開なしで純粹状態において表現される、短い記譜へと赴いたのです。」¹²⁾

コルトーは、シューマン、ショパン、リスト等のピアノ曲の校訂版楽譜を出版したことで有名であるが、ショパン作曲バラードのコルトー版にはミツキエヴィチの詩の大意が次のように記述してある。

第四のバラード『三人のブドゥリ』

「リトアニアのバラード。

三人の兄弟は、父の命令によって、財宝を探しに遠い探検旅行に派遣される。

秋が去り、やがて冬が来る。

父親は三人は戦いによって死んでしまったと思う。……幻想の中に、風雪のうずまく中に三人が再び姿を見せ、財宝をかかえて、……というもの。」¹³⁾

こうした詩の解釈について、コルトー自身は、ショパンの作品の中に一つの、具体的な反映を探すことは、意味がないことだし、空しい努力である、としている。¹⁴⁾確かに、コルトーが述べているように、ミツキエヴィチの詩の具体的な反映を探すことは、意味がないことかもしれないが、曲の解釈への一つの手掛かりとしては、有益であろう。

また、コルトーは、次のように述べている。

「解釈することは、自分が演奏する作品を、自分のうちで再創造することである。」¹⁵⁾

「どのような作品についても、音楽そのものが私たちにとっての第一の思想伝達手段でなければなりません。

作品にかんしてなにがしかの歴史的文献が存在し、それが作品の感動的性格を異論の余地なく確立していたとしても、あなたがた御自身の自信ある解釈者としての感覚がそれに異議を唱えるなら、そのときは、あなたがたの個人的感

情以外を斟酌すべきでない、と私は敢えて断言します。」¹⁶⁾

前述の後半の言葉は、決して独断を容認するものではない。コルトーはたえず芸術家たちに、誤りを犯す機会をできるだけ最小限に減ずるために、作曲者の意図について教えてくれるようなものはすべて調査検討する義務がある、と説いていた。¹⁷⁾

このようなことから、コルトー自身は、ショパンのバラードにミツキエヴィチの詩の具体的な反映を探すことは、意味がないこととしながらも、コルトー版に、ミツキエヴィチの詩の大意を載せたのだろう。

《バラード IV 作品52》について、筆者は、添えられたミツキエヴィチの詩の大意の印象より、遙かに格調高く、悲劇的であり、情緒の深さがあると感じる。そして、えも言われぬ響きの美しさは、まるで天上から聞こえてくるような印象さえ受ける。このことから、《バラードIV 作品52》は、ショパンが当時の心情の象徴性を発露した曲であると受けとめたい。

ショパンの様式の特徴としてショパンの半音階的和声法がある。このことにより、今日では広く認められていることであるが、ショパンは、リストやワーグナーに先んじて、近代の無調主義者の先駆者となったのである。すなわち、ウィーン古典派の時代に築き上げられた堅固な全音階的和声組織の土台を、激しく揺るがした最初の作曲家となったのである。¹⁸⁾

半音階和声法から発展するショパンの豊饒な和声法とともに忘れてならないのは、晩年の作品に多く用いられた対位法である。この伝統的音楽作法は、一見きわめて即興の様式に見える彼の音楽を支え、造形的構築性として働いている。¹⁹⁾

実際、ショパンは後半生において、再度、対位法の勉強をした。

1841年6月初めの友人、フォンターナ宛手紙において、ショパンは、次のように述べている。

「……このたくさんのものに加えてカストナの『対位法論』もいっしょにして、君が荷造りして送って下さい。……とにかくケルビーニの『対位法論』(正確な表題は忘れたが)も送って下さい。……」²⁰⁾

《バラード IV 作品52》においては、対位法で作曲された箇所が見受けられる。—— 譜例1

また、《バラード IV 作品52》のコードに入る直前部分において、ショパンは、拍毎に変化する和声法を用いている。—— 譜例2

譜例1

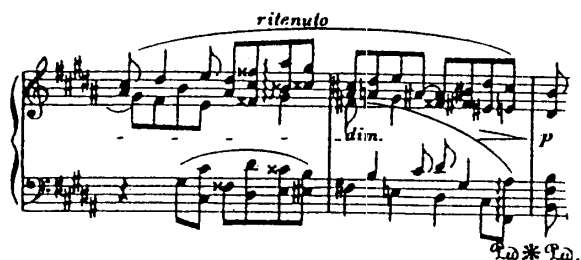


譜例2



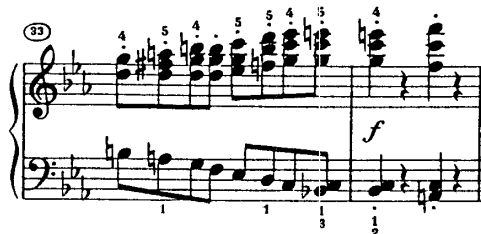
ショパンは、このような和声法を《ノクターン 作品62-1》でも用いている。

譜例3



ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ 作品81 a「告別」》の第一楽章33・34小節に、同一の和声法が見られる。

譜例4



このように拍ごとに変化する和声法は、もともと教会旋法による古楽の合唱曲のスタイルに見られ、ドビュッシーの中心的和声法へと流れて行った。²¹⁾

4曲のバラードの内、《バラード IV 作品52》と《バラード I 作品23》には、以下の様ないくつかの類似点がある。

1. 曲は序奏で始まり第一主題に入る。

2. 第一主題は哀愁を帯びたワルツの趣がある。
3. 第二主題のリズムは、彼の後の作品《パルカローレ 作品60》に用いられている。²²⁾

Quatrième Ballade.

à Mme la Baronne C. de ROTHSCHILD. F. CHOPIN. Op. 52.

《バラードIV作品52》の音楽的表象の図式的表現

図1-図17は《バラードIV 作品52》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。そして、第一主題として、第8小節から第22節までをA、第二主題として、第80小節から第99小節の5拍目までをB、また、第211小節から第239小節までをコーダとした。

図 1

図 2

図 3

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

Figure 4 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 texture with many notes and rests, marked with 'cresc.' and 'ritardando'. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score is written on a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

図 4

Figure 5 shows a musical score for the second system. It consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part has a melodic line with some slurs and accents, marked with 'in tempo', 'lento', and 'dim. accel.'. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score is written on a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

図 5

Figure 6 shows a musical score for the third system. It consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part has a melodic line with some slurs and accents, marked with 'ritardando', 'a tempo', and 'cresc.'. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score is written on a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

図 6

Figure 7 shows a musical score for the fourth system. It consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part has a melodic line with some slurs and accents, marked with 'cresc.' and 'ritardando'. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score is written on a grand staff with a treble clef for the violin and a bass clef for the piano.

図 7

Figure 8 is a musical score for piano and violin. It consists of four systems. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *dim.* and *rit.*. The tempo is marked *a tempo*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

图 8

Figure 9 is a musical score for piano and violin. It consists of four systems. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *dim.* and *rit.*. The tempo is marked *a tempo*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

图 9

Figure 10 is a musical score for piano and violin. It consists of four systems. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *dim.* and *rit.*. The tempo is marked *a tempo*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

图 10

Figure 11 is a musical score for piano and violin. It consists of four systems. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *dim.* and *rit.*. The tempo is marked *in tempo*. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

图 11

Figure 12 shows a musical score for the first system. It consists of a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part features a melodic line with various ornaments and a bass line with rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Below the staves is a waveform representing the pitch contour of the music.

図 12

Figure 13 shows a musical score for the second system. It consists of a piano part and a violin part. The piano part continues the melodic and rhythmic patterns from the first system. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Below the staves is a waveform representing the pitch contour.

図 13

Figure 14 shows a musical score for the third system. It consists of a piano part and a violin part. The piano part features a melodic line with various ornaments and a bass line with rhythmic accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Below the staves is a waveform representing the pitch contour. The text "コーダ" (Coda) is written below the piano part.

図 14

Figure 15 shows a musical score for the fourth system. It consists of a piano part and a violin part. The piano part continues the melodic and rhythmic patterns from the previous systems. The violin part has a melodic line with slurs and accents. Below the staves is a waveform representing the pitch contour.

図 15



図 16

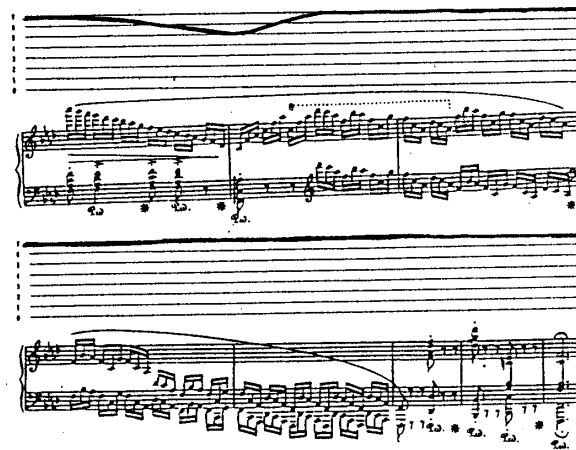


図 17

参考文献

1) ジャンヌ・ティエフリー編、店村新次訳『アルフレッド コルトー ピアノ演奏解釈』ムジカノーヴァ、1983、p.15
 2) 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

3) 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
 4) 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
 5) 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
 6) 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
 7) 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
 8) 前掲5) pp.82-83
 9) Jim Samson “The Cambridge Companion to Chopin” Cambridge University Press, 1992, p.329
 10) ウリ・モルゼン編、芹澤尚子訳『文献に見るピアノ演奏の歴史』シンフォニア、1986、p.118
 11) カシミール・ウィエルジンスキ著、野村光一・野村千枝共訳『ショパン』音楽之友社、1981、p.300
 12) 前掲1) p.45
 13) 園田高弘・諸井誠著『往復書簡/ロマン派のピアノ曲/分析と演奏』音楽之友社、1984、p.114
 14) 同上 p.114
 15) 前掲1) p.18
 16) 同上 p.21
 17) 同上 pp.21-22
 18) ジェラルド・エーブラハム著、小沼まゆみ訳『ショパンの様式』音楽之友社、1979、p.3
 19) 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
 20) 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.272-273
 21) 前掲19) p.186
 22) 前掲9) pp.112-114
 21) 楽譜については次の楽譜を使用した。

・ Chopin : Bllade IV Op.52 Urtext Edition
 “LEA POCKET SCORE No.67”1955 ,pp.32-43
 ・ Chopin : Nocturne Op.62-1 Urtext Edition
 “LEA POCKET SCORE No.93” 1957 ,p.68
 ・ Beethoven : Sonate Op.81 a “Klavier Sonaten BAND II” G・Henle Verlag,P.180