

ショパンの「バラード第4番」への一考察

八 木 宏 子

はじめに

ショパン (1810~1849) は、20 代後半から 30 代前半の最も創作力の盛んな頃に、バラード全 4 曲を作曲した。この最終第 4 番は 1842 年の作で、ショパンが 32 才の時である。この曲はあまり演奏されていないが、ショパンの作品の中でも最高傑作の一つである。瞑想的な第一主題、そしてその見事なヴァリエーションから爆発的なコーダへの持って行き方の素晴らしさ、ハッピーエンドで終る、いかにも「弾いた」という充実観のある曲である。ぜひこの曲を取り上げてみたいと考えた訳である。

バラード第 4 番の背景

ショパンは 20 才の時 (1830) 祖国ポーランドを去り、ウィーン、ミュンヘンを経てパリへ出たが、その途中各地で開いた演奏会は好評で注目された。ショパンは愛国心が強かったが祖国へ帰ることなく、パリで生涯の後半を過した。故に創作時代は他国に在った訳である。

ショパンはジョルジュ・サンドと知り合った (1836)。やがて二人は一時病弱なショパンの療養を兼ねて共にマジョルカ島で過ごす (1838)、思いの外住み心地が悪く、二人はノアーンへ引き上げる。バラード第 4 番はこの後のノアーンでの生活の中から生れた。

ショパンは生涯の大半を通して健康がすぐれなかったが、精神、感情は必ずしもそれに併行して虚弱にはならず、推敲に推敲を重ねて芸術としての最高度の完璧性を高め、多くの作品を遺した。

バラード第 4 番 (Op. 52) が書かれた同年には他に、スケルツォ第 4 番 Op. 54、ポロネーズ「英雄」Op. 53、3 つのマヅルカ Op. 50 の名曲が遺されている。

スケルツォ第 4 番は、これより 8 年前に発表した第 1 番ロ短調と比べて遙かに晴々しい軽快な、幸せな情緒を湛えている。ポロネーズ「英雄」にしても、力強く雄大である。クレチンスキーは「これは最も壮大な、完璧な様式を示している。過去への輝かしい讚美である。」と述べている。病身の苦悩が表現されているところはバラード第 4 番の第一主題のゆううつで深刻さのみなぎっている旋律であろうか。

ショパンは 39 才の生涯であったが、円熟期の 30 才前後に「24 の前奏曲」Op. 28 から「ピアノソナタ ロ短調」Op. 58 まで作曲している。生涯に楽曲は Op. 74 迄遺されているから当時のショパンの盛んな創作意欲がうかがえる。しかしこの数々の名曲も簡単には出来上らなかった。そこには身を削るような努力があったのである。生活を共にしたジョルジュ・サンドは次のように述べている。「ショパンは一日中自分の部屋に閉じこもって、泣きながら行きつ戻りつし、ペンを折り、一小節を百回も繰り返した取り換え、

いくたびもいくページも書いては消しながら、そうしてその翌日は限りなき死物狂いの堅忍不拔さをもって再びそれに取りかかるのである。ショパンはしばしばただの一ページに6週間を費し、結局しまいには一等最初の草稿で素描したものと寸分も違わぬものを書き上げたりもしたのである。」

バラードについて

バラード（譚詩曲と訳される）は14・5世紀頃には舞踏歌であったが、18世紀に入って叙事的性格をおびた詩（譚詩曲の名はここから出ている）がバラードと名付けられ、それが独唱、合唱、管弦楽などのために作曲されて、独特な、特にリートに対立する楽曲に作り上げられた。そして19世紀の初頭に、声楽曲としてのバラードの特徴を器楽曲に移して、譚詩曲と呼ばれるピアノ曲が成立した。

その後の後継者にはブラームス（Op. 10の4曲およびOp. 118 No. 3）、フォーレ（ピアノと管弦楽のためのバラード）などが挙げられるが、バラードを芸術的作品として完成したのはショパンが最初であったといえる。

ショパンのバラードは、物語風の曲といっても標題楽ではない。ショパンは標題楽を好まず、自分の作品が文学的に解釈されるのを嫌った。最初は物語にヒントを得たにしろ、（このバラード全4曲はポーランドの詩人ミッキェヴィッチの詩からヒントを得ている）自由な形式で後は楽想が筋書を立てて物語って行くのである。

全4曲とも共通して言えることは、拍子に3拍子系統を使用していることである。（第1番ト短調は6/4、他3曲は6/8）これは何かある「話」を物語っている叙述風音楽にはこの拍子が最も適当であるからであろう。

つぎにショパンのバラードをブラームスのそれと比較してみると、ブラームスのOp. 10の4曲は物語風叙事的音楽である点はショパンと共通するが、ショパンのように豪壮雄大でなく、慎ましく、簡素である。形としても単純な三部形式を主とし、短い曲であるし、ショパンのような劇的な盛り上がりがない。そして演奏者の腕を見せるような派手なところはなく、渋く地味である。また北ドイツ的の重苦しさがある。これらは作曲者の持ち味の違いであろう。

ショパンのピアノニズムについて

ショパンは「ピアノの詩人」と言われているように、一生をピアノ音楽に奉げた。歌曲、室内楽曲もいくつかは作曲しているが、凡庸である。ピアノコンチェルトのオーケストラの部分についても、あってもなくてもよいような存在である。ショパンのピアノ曲をオーケストラ用に編曲した「風の精」「別れの曲」など、ピアノで表現した方がショパンの音楽は生きてくる。一般に演奏家が他の作曲家のピアノ曲を歌わせる場合に、ピアノ以外の楽器の音色を想像しながら、その世界に浸るといことがあるが、ショパンの場合は純粋にピアノの音色で表現し、前述のようなことは考えられない。

演奏のための分析および練習方法について

構成 ソナタ形式、ヴァリエーション形式、ロンド形式の各要素を混淆したような特殊なものである。

（注）音名の上の数字は小節に出て来た順番につけてある。

1. 序奏 1-8 小節 (F dur)

1-2 小節にかけての左手のフレーズは楽譜 1 のように版によりいろいろの解釈があるが、Cortot の弾き方を選び、その上 2 小節目の D をテヌートして弾く。すなわち Paderewski より Cortot の方が D を強調しているが、テヌートしてもう少し強調したい訳である。

(1)



左手の旋律が消えて行くと同時に右手の旋律が現われる。メロディーの交叉の美しさを出す。2 小節目の左手 D¹、同小節右手の G⁴、3 小節目の E¹ は音に響を与える。始めから 3 小節間のフレーズの処理の仕方は右手の内声の動きを聞きながら解決へと導く (楽譜 2)。3 小節の E¹C¹C¹ へ踏まれる前の濁す Pedal が、その意味で大変利いている。

(2)



序奏のイメージを掴むまでが難しいが、それを把握してしまえば後は簡単に行く。

第一主題 8-38 小節 (f moll, As dur, b moll)

テーマの始めのところから tempo という指示があるが、実際にはテンポが取りにくいので、左手が入る前の部分は誘導的な弾き方をし、左手が入ったところから in tempo で演奏する。すなわち楽譜 3 の 3 つ目の譜を取りたい。

(3)



テーマAはBと考えることによって3拍子系を強調する。(楽譜 4)

(4)



12 小節への右手のフレーズは dim. して来ているが、ショパン音楽の表現としては As¹ はアクセントがある位である。As¹ に続いて左手が受けるハーモニーは音質を揃えるため左手最高音の指使いを 1 とする。36 小節の左手も同様。38 小節の左手 Ges¹ は前のフレ

ーズの尾であり、次のフレーズの頭でもあるということを考えて、Ges¹ は Pedal により響かせる。

間奏並びに第一主題への復帰

38—57 小節 (Ges dur, Fes dur, es moll, Des dur, b moll)

46 小節 BBD¹ は前述の 12 小節の As と同様のことがいえる。この音の中から次の旋律が浮び上がり、漸次高潮して行き、50 小節から duetto となり、激しさを増して 53 小節の EA¹ の音へと持って行く。次にまた 3 段階に盛上げて、poco rit. してクライマックス 56 小節の Ges¹ の音へと山を持たらす。57 小節は波が引くように、指を伸して手前に引くタッチで（左手 5 音、6 音目）ソフトな音色で音量を減ずる。

変奏された第一主題の反復と第二主題への移行

58—80 小節 (f moll, As dur, b moll, 72—73 小節は b moll, ces moll, des moll, es moll と経過的転調をする。74 から b moll, B dur)

この第一主題の変奏部には両手に、強調されて arpeggio が使われている。この主題の二声、三声の内声の動きがテーマを支え導いている。68 小節の内声 B¹AB², 69 小節の内声 B¹A¹A²B² もよく聞き取るべきである。72 小節からの展開部分は 3 拍ずつ処理し、74 小節の頭の Ges に重みを置くため、Pedal は 1 拍目、4 拍目の頭に踏み、3 拍、6 拍目ははっきり切って音を整理する。78 小節の 6 度の平行はハーモニーのアンサンブルを聞くことが大事である。71 小節の第 1 音は演奏効果を出すため、Pedal は短く切り空白を作る。しかし、そこ迄盛り上げて来た情熱はまだまだ消えず、もう一度高潮してカデンツァの自由な奏法で弾きまくって、祈りの如きテーマ第二主題を導くよう静めていく。

2. 第二主題 80—99 小節 (B dur)

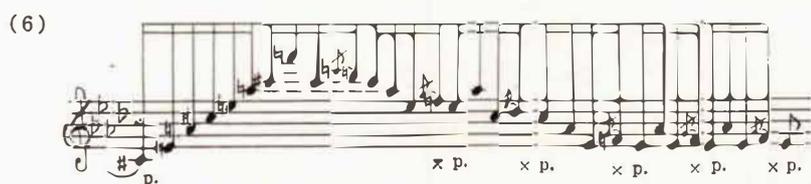
80—84 小節は、84 小節からの第二主題の序奏部と考える。第二主題は 6 拍子に取り、8 分音符を大事に扱う。97 小節からのフレーズはソフトなタッチで弾き主題を終らせる。

展開部第二間奏

99—134 小節 (g moll, a moll, g moll, f moll, Des dur, As dur, des moll, A dur)

99 小節の D³ (および 103 小節の E¹) はテヌートを充分し、ここからテンポは軽快になる。音には上昇するに従い cresc. という自然の性質があるが、102 小節の左手の Bass の D¹ は mf で弾き dim. し、106 小節の E¹ は f で弾き dim. する。107 小節からの E²Es¹D¹ は次の右手 D¹B¹ を導く (109 小節の D²Des¹C¹ も同様に)。111 小節後半は少々テヌートし、112 小節は a tempo で、Pedal を短く切り軽快に演奏する。117 小節の前は、はっきり Pedal を切り、上から一気に下り、少々 accel. 気味に演奏する。119 小節の左手の Des¹Es¹ は強調し、rit. して 121 小節からの左手の旋律へと自然に入って行く。121 小節の右手 As¹ は前のフレーズからの尾であり、次の旋律の頭でもあるということを考えて dim. して来てはいるが響の必要な音である。121 小節からは Bass と Soprano の Duetto に内声が伴奏をするという三声の形である。123 小節の As¹As² は共に tenuto。121 小節左手 Es¹ から始まる旋律が 123 小節でオクターブとなり、音量も増して幅広くなっていく。128 小節は楽譜 5 のように半音進行で A dur へ入っていく。129 小節から序奏の形が復帰するが、131 小節の和声に変化しているところがおもしろい。134 小節の A dur のカデンツァは、楽譜 6 のようなペダリングによって旋律が浮び上る。134

小節最後の As は次のフレーズに入れ、テーマを誘導して行くものとする。故に Paderewski 版の解釈に同意 (楽譜 7)。



3. 第一主題の復帰

135—151 小節 (d moll, F dur, f moll, As dur, as moll, b moll)

この部分は次第に夜が明けていくように、pp から徐々に cresc. して 144, 145 小節で目覚めたように f となる (始めは Soft Pedal を使用)。146 小節からは主題と同じ形を取っている。137—138 小節, 140—142 小節, 144—145 小節の内声の動きも考える。(ホロヴィッツ, コルトー, ルビンシュタイン, フランソワの演奏を聞いた限りでは、この内声を歌っていない。主題だけを単純に表現するためと考えられる。)

変奏された第一主題の復帰

152—168 小節 (f moll, As dur, b moll)

この部分から徐々に激しさが加わり、クライマックスへと持って行く徴候が現われる。152, 153 小節は Pedal を切って軽く扱い (157, 158 小節も同様に) 154 小節に重みを置く。155 小節の右手 As は前述の 12 小節目の As と同じ弾き方。168 小節では前に accel. して盛り上げた情熱を整理して dim. しながら消して行き、その dim. を効果的にするために tremolo Pedal を使用する。

変奏された第二主題の復帰

169—191 小節 (Des dur)

169 小節からの各小節の左手のスケールは dim. する。177 小節からは反対に cresc. する。堂々と歌い上げる右手の第二テーマに左手が分散和音や半音階的進行の cresc. で幅広く弾き、191 小節の「fz」の指示のついた Des¹F¹Des¹F¹ の和音に到達する。182 小節からの左手の高い音は大変はずしやすいため、楽譜 8 の練習をするとよい。

(8)



自由幻想的附加部 191—210 小節

これからコーダにかけてがこの曲のクライマックスであるが、成功か否かはこの爆発的なところをいかに表現出来るかにかかっている。テクニックも大変難しくなっている。迫力があり、エネルギーであり、弾きごたえのある部分である。

191 小節からの分散和音はショパンのエチュード Op. 25 の 12 を練習するとよい。198—201 小節の和音は *stretto* という指示があり、テンポが速くなるにつれて音は掴み難くなる。楽譜 9 のように、手の運動の方向を考え、音のグループを作って練習するとよい。

(9)



198 小節の和音は、196 小節の和音のオクターブ下であるという事を知っておくと便利である。202 小節の最後の *Pedal* は短い。203 小節の左手の 10 度は小さい手の演奏者にとっては難しい。その場合は静けさを乱さないために、*arpeggio* にするよりも CGCGC と弾いて、後にそのハーモニーの中に溶け込ますように、*ppp* で左手の E¹ を加える。

203—210 の 8 小節のエピソードは最後の悲劇的コーダに入る前の一瞬の静けさを催し、劇的効果百パーセントである。このショパンの作曲技巧は絶讃に価する。

コ ー ダ

211—239 小節 (*f moll* 経過的転調をもって)

コーダは *fz* で始めて一気に弾き終える。

211 および 213 小節は 2 拍子に取る。212 小節の右手 *Soprano Des¹* は次の半音階的進行の頭と考え、アクセントを付ける。215 小節の 3 拍目、6 拍目は掴み難い音であるから、アクセントを付けて練習しておく。223 小節の音形には他の指使いでの方法がある(楽譜 10)。

233 小節からの降下音は楽譜 12 のようにグループを掴んで練習し、体では 2 拍子のリズムを感じ、小節の頭のアクセントを見のがさない。またこの音形の最後に効果を上げるため、236 小節の始めのところで一旦静めて後、F に向って *crese.* する。そして最後に VI₆, II₇, V₇, I と力強く和音を打ち曲を閉じる。

(10)

Musical score for exercise (10), consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece features a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5) above the notes. The bass line is simpler, with some triplets and slurs. A dashed line above the upper staff indicates a phrase that spans across several measures.

(11)

Musical score for exercise (11), consisting of a single staff in treble clef. The key signature has two flats. The piece features a melodic line with many slurs and a dynamic marking of *8* (likely *ff*) at the beginning. A dashed line above the staff indicates a phrase that spans across several measures.

参考文献

- 「ショパン」: 河上徹太郎.
 「フレデリック・ショパン」: F. ニークス著, 田部節訳.
 「音楽辞典」: 音楽之友社.
 Chopin Ballades: I. J. Paderewski.
 Chopin Ballades: Alfred Cortot.