

ショパンのバラード 第一番ト短調Op. 23 についての一考察

山 岸 麗 子

I. バラードの由来

バラード (Ballade) は、イタリア語のバラッタ (Ballata) またはバッラーレ (Ballare) から由来した言葉で、舞踊を意味している。ソナタが楽器のためのものであり、カンタータが歌うためのものをさすように、バラードははじめ、踊るための曲をさしていた。時代が進むにしたがってその意味はだんだんと変って来た。中世フランスでは、トルバドール (吟遊詩人) によってひろめられ記録された単旋律の世俗的な舞踊歌にこの名前がつけられており、フランスのシャンソンの重要な形式としてその後もつちかわれていった。イタリアでは、踊り手全員、または踊り手が、舞踏のリズムに合わせて交互に歌うための歌曲をさしていた。バラードは恐らくこれらの国からイギリスへ渡っていったと思われる。イギリスでは、14世紀頃からほとんどあらゆる種類の歴史的、物語的、風刺的、政治的、宗教的な要素をもつ軽い独唱曲にこの名がつけられており、舞踊の性格はほとんど失われ、16世紀には主として物語ふうな通俗歌曲を呼ぶようになり、ヘンリー8世からエリザベス一世の時代に、もっとも多くのバラードが作曲された。そしてバラードという詩の形式にまで発展していったのである。バラードがドイツに広まったのは18世紀であり、ちょうどこの頃ドイツでは民謡に大きな関心が寄せられていた。ヴォルフガング・ゲーテは、口伝のバラードを蒐集しはじめた最初の一人であり、これらの旋律は記録に残されている。彼はまた自分の書いた詩に対してもバラードという題名をつけているが (魔王など) これと同じことは、シラーやハイネのようなドイツ・ロマン主義者にもみられる。ポーランドで、バラードを文学的形式として最初にとりあげたのは19世紀のはじめであった。その頂点を築いたのが、ポーランドの偉大な詩人の一人、アダム・ミッキェヴィッツの作品である。彼は1822年に「バラードとロマンス」という題名の詩集を出版したが、このバラード集にはシラーのバラードを翻訳した詩が一つ含まれている。こうした叙事詩風のバラードは、やがて器楽曲としてのバラードの出現にまでいたるのである。

ショパンは、器楽曲にバラードという題名をつけた最初の人であった。この形式、特にピアノ独奏曲としてのバラードは、ロマン派の作曲家たちに好まれたが、そのうち最も重要な作曲家をあげると、リスト、ブラームス、グリーグ、管弦楽つきのピアノ曲ではフォーレ、現代ではフランク・マルタンがいる。しかし何といても特に有名なのはショパンの4曲のバラードである。

II. ショパンの4曲のバラードについて

ショパンの4曲のバラードは、1835年から1842年頃、ショパン25才から32才位の間に作られており、いずれも数あるピアノ曲の中でも最大傑作に数えられるもので、スケルツォと同様全く新しい独自の形式と内容の創造によるものである。バラードは普通譚詩曲と訳され、内容は何かしら物語りを伝えてゆく叙事詩風の性格をもっている。シューマンとショパン自身の会話にもとづいて伝えられたところによると、先にのべたミッキェヴィツの詩に靈感を得て作られたものということができる。形式の制約はまったくない。4曲のバラードは、それぞれがまったく独自の手法で作られている。ショパンの心情を十二分に歌いあげるためには、この形式の制約がないということによってはじめて可能であったということが出来る。

これら4曲のバラードは、それぞれ個性的で一曲一曲に特別の表題を必要とするほど、かなりはっきりした曲の性格が付与されている。すなわち第1番は英雄的な物語、第2番は劇的な牧歌性、第3番は劇的な抒情性、第4番は叙事的な感傷性である。このように曲の性格はそれぞれ違う内容をもつものであるが、バラードとしての肉身の類似点ともいうべきものがある。それはちょうど目鼻立ちが外観的には似ていない家族のような奇妙な統一がある。その特徴として第一番にあげなければならないことは、そのリズムである。全4曲とも原則として $\frac{6}{4}$ 拍子、 $\frac{6}{8}$ 拍子をとっている。(第1番ト短調は $\frac{6}{4}$ 拍子だが $\frac{6}{8}$ 拍子とした痕跡があった。第2番ヘ長調は $\frac{6}{8}$ 拍子、第3番変ホ長調は $\frac{6}{8}$ 拍子、第4番ヘ短調も $\frac{6}{8}$ 拍子であるが最初の草稿では $\frac{6}{4}$ 拍子と書いていた。)このことは、ショパンは文学作品に刺激されてバラードを作曲したとはいえ、そのすぐれた直観力をバラード本来の要素、つまり「舞踊」に結びつけていたのである。この3拍子系の舞踏的要素は4曲のバラード全体にわたってみられるが、特に第2番の冒頭主題と、第3番の第2主題には明瞭にあらわれている。次の特徴としては、その旋律がポリフォニックなことである。この点に関しては特にバラード第4番と第3番がきわだっている。そして旋律線は特に豊かで、装飾的なフィギュレーションでも常に歌謡的要素をもち、器楽風のメカニクな反復とはまったく違って、常に音楽的な表現内容をもたせている。またその垂直的構成、つまり和声的な美しさにも注目したい。そしてそれらに共通するもう一つのもは、深い内容と形式の完璧な支配によって見事に歌い上げられた、ショパン独特のロマンティシズムと主題の高貴さである。

III. バラード第1番の作品が生まれた歴史的背景

バラード第1番の作曲年代は正確ではないが、1831年5月から6月頃にかけてウィーンでスケッチされ、1835年にパリで完成されたと推定される。出版はパリで、1836年の前半、ネザーランド公使、ストックハウゼン男爵に献上されている。

ショパンは、1830年20才の時に故国ポーランドをあとにウィーンに向かい、パリに着いたのは1831年9月であった。当時のパリは、この世紀のはじめから盛んになったロマ

ン主義の芸術運動の中心であった。ドイツに源を発したロマン主義の運動は、フランスの知識階級に急速にひろまっていた。そして、サロンはその生育に好条件の環境を提供していたのである。当時のサロンに出入りしていたロマンティストたちは、文学ではバルザック、ユーゴ、メリメ、サント＝ブーヴ、ミュッセ、サンド、ゴーチェ、デュマ、シャトーブリアンら、またドイツ人のハイネもくわわり画家ではドラクロア、コローら、音楽家ではリスト、ベルリオーズ、ロッシニ、ケルビーニ、オーベール、マイエルベールらが名をつらねていた。こう書いてきても、パリの芸術家の名簿が空前絶後のものであったことがわかるであろう。ショパンは初めおぼろげと、しかし野心は十分に燃えてこの仲間近づいていったのである。

ショパンのパリにおける最初の演奏会は、1832年2月26日の夜、プレイエルの演奏堂で開かれた。プログラムはショパンの作品ではト短調ピアノ協奏曲とラ・チ・ダレム変奏曲であった。演奏会は大成功であったが収入は予想よりはるかに少なく、僅かの間彼の生活を支えただけで過ぎなかった。その上その年の夏にパリの街は、コレラの脅威と革命の余韻をひく暴動で明け暮れた。芸術家達は田舎へ逃げ、パリの亡命ポーランド人たちは真剣に新天地アメリカへの渡航を論じていた。ショパンも渡航する気分に傾いていた時に、偶然ポーランド貴族ラジヴィル公にあい、銀行家ロスチャイルドのサロンに紹介され、それがきっかけとなってそれらブルジョアたちの後援でショパンの経済的地盤は確固たるものとなった。つまり音楽教育家ショパンを作り出したのである。こうしてショパンは1時間に金貨20フラン<今日の4000フラン>の収入が得られるピアノレッスンを始めたことは、彼の生活を派手なものとし、また今後のパリでの生活の経済問題を一挙に解決した。(当時パリで名声の絶頂にあったピアニスト、カルクブレンナーは、ワンレッスン25フラン<今日の5000フラン>であった。)2年後には彼の贅沢趣味をも満足出来る程の高級住宅街に住み、家具類は高尚な趣味に溢れていて、目を見張らせるような高価なもので満たされた。客間の家具はルイ・フィリップスタイルで作られてあり、当時の習慣とは違って白い絹子でおおわれていた。暖炉の上にはルイ15世時代の時計が1つと美しい飾りのろうそく立てが2台置いてあった。暖炉のたき口は、ししゅうされたついででおおわれており、客間にはプレーエル製のコンサートグランドピアノ、寝室には練習用のグランドピアノがおいてあった。これらのピアノはこの楽器の製作者が個人で提供したものであった。カーテン、机、つり香炉、ソファ、ビロードの家具、そしてうぐいす色のどんすでおおわれた壁に丁寧にかけられた絵、これらのものはみんな莫大な金額のものに違いなかった。そして一台の二輪馬車をもち御者と召使いたちをおいていた。彼はフロックコート姿に白麻の下着をつけ、三重に巻いた絹のマフラーをし、エナメル塗りの半長靴をはき、灰色の絹子の裏をつけた黒いマントを羽織り、常に白い手袋をはめているというダンディーぶりであった。

社交界におけるショパンは、銀行家のサロンでも、王権主義者のサロンでも、または正統派<ブルボン党>のサロンでも光り輝き、たちまちにしてショパンはパリの流行になってしまった。あらゆる紳士淑女の尊敬と敬慕を勝ち得、第一級のサロンも競い合って高名な大作曲家ショパンをもてなす榮譽を得ようとした。ショパンは半面病弱と孤独にたたか

いながら、そんな外面的華やかな社交界での生活が1837年までつづくのである。

その間、1832年から1835年の間、デルフィーヌ・ポトッカ夫人との恋愛が続き、1835年の4月には、ソシエテ・デ・コンセール主催の音楽会に出演、好評ではあったがこれを最後に公けの演奏会出演をやめ、作曲に専心する決意をした。8月にはカールスバットへ湯治に来た両親に会い、3週間をともに過ごす、これが両親との今生の別れとなる。パリへの帰途、ライプツィヒへ立ち寄り、シューマンとその妻クララ、メンデルスゾーンたちと心からの音楽的交歓を行っている。このダヴィット同盟の人たちは異常な感激をもってショパンを迎えており、また16才の天才少女クララは、シューマンの嬰へ短調ソナタとショパンのピアノ協奏曲の終楽章ならびにエチュード2曲を演奏し、ショパンはこの演奏に深く心を打たれた。ショパンは、ノクターン変ホ長調 op.9の2とシューベルトの行進曲の一部をひいた。一同は魅惑的な演奏に陶醉し、「ショパンの演奏スタイルは全く彼の作曲と同じようだ。つまり絶対無二のものである。」とシューマンは音楽新報に記している。1836年にショパンは幸福な結婚生活を夢みてマリア・ヴォジンスキに求婚している。そしてその恋情は「わが悲哀」として永遠にほうむりさらされた。彼は孤独の中に、芸術だけが永久に自分に課せられた宿命であることを予感していた。そんな時にショパンのバラード第1番は完成したのである。

Ⅳ. バラード第1番の内容とその演奏法

バラード第1番はショパン25才、青年期の作ではあるが、ショパンはすでに大作曲家として円熟していたことを明瞭につげている。ショパンの作品は現実生活の進展に従って変化する性質のものではなく、彼は外的なものがすべてその深層意識にいっさい触れないような、つねに自分自身を探究し、自分自身をみつめてその中に深く沈潜して行くような人間であったから、ショパンの作品を時代別に位置づけることにはあまり意味がないといえる。

この曲はミッキェヴィッツが、ポーランドの英雄をたたえた「コンラード・ワーレンロッド」という詩から靈感を得て着手されたといわれるが、もちろん、説話的、描写的なものではなく譚詩がよびさます主観的情緒を音楽で表現した名曲である。純粹で詩的で、しかもピアノスティックな効果も華麗であるが、スケルツォのような奔放な外向性をもつメカニズムと違い、音楽そのものの凝集力の強さという点で、内面性豊かな詩情と劇的なスケールの大きな作品となっている。曲全体は、悲愴な英雄的性格をもち、シューマンはこのバラードの素晴らしさに「最高の天才の作」という讃辞を贈り、ショパンの作品中これが一番好きだともいっている。

曲の構成は、ソナタ形式の自由な変型によっている。

I. 序 奏 1 - 8 小節 (ト短調)

II. 主題提示部

(A) 第1主題並びに経過句 8 - 67 小節 (ト短調)

(B) 第2主題 68 - 82 小節 (変ホ長調)

(C) 終楽部 82 - 94 小節 (変ホ長調)

Ⅲ. 展開部

(A) 第1主題 94 - 105 小節 (イ短調)

(B) 第2主題並びに経過句 106 - 137 小節 (イ長調)

(C) エピソード 138 - 165 小節 (変ホ長調)

Ⅳ. 反復部

(A) 主題提示部の (B) および (C) 166 - 194 小節 (変ホ長調)

(B) 第1主題 194 - 208 小節 (ト短調)

Ⅴ. コーダ 208 - 264 小節

1. 序奏 (譜例1)

曲はレシタティーヴふうの両手のユニゾンではじまる。5小節にわたる長いフレーズが (譜例1)

The image shows a musical score for the introduction of Chopin's Ballade No. 1. It is in 3/4 time and marked 'Largo'. The score is in C minor. The first measure is marked 'pesante' and 'f'. The score includes fingering numbers and articulation marks. A specific measure is highlighted with a bracket and labeled '変ホ音の効果' (Effect of the chromatic alteration).

雰囲気をかもし物語りの開始をつげる。深いハ音から発したペザンテのおもおもしろい動きは、上昇するにつれてその自信にみちた律動を失い、一種の悲哀感をおびるように思われるが、ついに第6, 7小節においてほとんど苦悶にみちた問いかけがなされる。この不協和音変ホ音の効果, シードはこれを、ただ一つの音符が「まるで魔法の杖のひと振りのように突如として風景を一変させる, この呪文的大胆さ」といって褒めちぎっている。

演奏にあたってはあくまでも導入であるという気持を忘れずに、ペザンテだからといって押しつけず、淡々と前口上をのべるのみ。決してはじめから事がおこってしまったようにひいてはならない。コルトー版では第6, 7小節に \rightrightarrows がかいてあるが、譜例のように \leftarrow とひき、先にのべた変ホ音による魅力あるハーモニー、魔法の杖のひと振りを感じて表現すべきである。版によってはこの変ホ音を = 音としているものもあり、以前はこれが論争の種であったが、これは明らかに誤りである。この感覚は 1836 年においては非

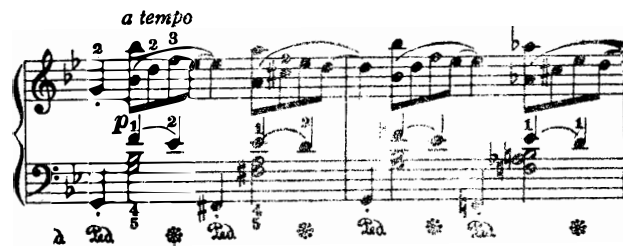
常に驚くべきものであったに違いない。現在にしていまだにそうなのだ。このような神技に近い技に対しては、いぜんとしてある種の戦慄をかんじるのである。

2. 第1主題（譜例2）

（譜例2）



（譜例3）



短い楽句にもとづいている。この楽句は4小節後にいささか変化を伴って再びあらわれる。この第2形の保持されたオクターブのあとにくる休止は、かすかなあえぎの効果をもち、アジタートにさらに不安感をそえている。このような精妙な点は、ただ非のうちどころのない完璧な音感からのみ生れるものである。波のようにうねるアルペジオのあとで、まもなく角笛の浸みいるような音の呼応が、関係長調による第2主題へと誘う。

3. 第2主題（譜例4）

変ホ長調の属和音ではじまる第2主題は、ショパンの作品において稀有のものであるが主題統一の実例である。この第2主題は、第1主題に対する一種の補足であり、はじめの

（譜例4）



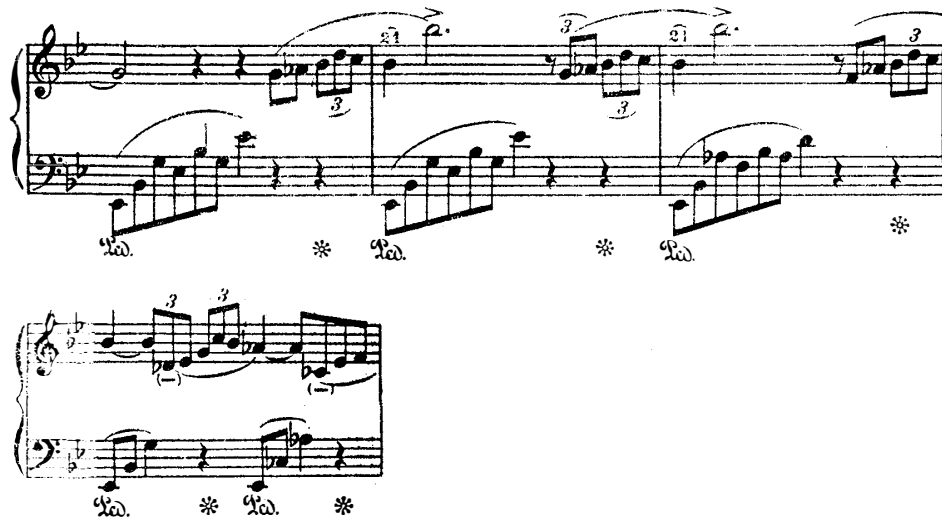
この3小節前から *
角笛の音

変ロ音の余韻のただよ
う中に、属7の分散和音
ではじまる第1主題が、
新しいリズムの衝動を静
かに内在しながら悲哀を
こめてゆれ動いてゆく。
この主題はほとんど一連
の終止形から出来ており、
これは導入部の最終楽句
で提示された疑問への完
全な解答をなしている。
力のぬけきった柔かい
タッチで語りかけるよ
うにひかなければなら
ない。第2主題に導くこ
とになる次の部分は（譜
例3）4つの音からなる

ト短調による表現を
長音階でさらに慰め
の気分のうちに再提
示している。その主
題の類似は、ひきつ
づき次のパッセージ
（譜例5）にも明ら
かに現れている。第

2 主題の演奏にあたっては、右手のメロディがさわやかに、そして柔らかな説得力をもっていなければならない。ここで大切なことは気品のある演奏である。うたいすぎや、べたべたしたルバートは禁物である。抑制のきいた高雅さのみが作品を生かすのである。左手の助奏は、あるかなきかに、水面がほのかに動くように、ほとんど雰囲気的な役割のみをつとめている。タッチはほんの触れるだけであるとしても、ハーモニーのデッサンを描くのに必要な低音の価値を、はっきりともたねばならない。ハーモニーをきめる低音に他の音が全部包みこまれてしまうように、ペタルの効果と指のはらでひく柔かいタッチを研究しなければならない。

(譜例5)



テーマと同じ音型をもつ(譜例5)の Passage で大切なことは、このフレーズにかすかではあるが重要な変化を与えている $\lfloor \underline{\underline{\underline{\quad}}}\rfloor$ と $\underline{\underline{\underline{\quad}}}\underline{\underline{\underline{\quad}}}$ のリズムの微妙な違いを感じとっていくことである。

4. 展開部 第1主題(譜例6)

次に第1主題が遠隔調のイ短調で再びあらわれるが、これは目に見えない運命の力を暗示するもの如くほのかにあらわれる。左手の低いホ音(属音)にあてた重いペタルが、単調なリズムで叩鐘をきかせ続ける。最初は遠くから重くおさえこむように、次にほんのわずかずつ力をまして12小節の間クレッシェンドで持続し、光にみちあふれたイ長調の第2主題への序奏となる。この進行のあいだ中、感動をうちにおさえ、あえぐような沈黙を保ち続けるように注意しなければならない。同じ旋律型のくり返しが3度ある。(譜例7)心のたかまりをあらわす効果的な手法である。20年後にワグナーが、イゾルデの衝動を心感じて筆をとろうとした時、この手法を使うことになる。

(譜例 6)

Musical score for Example 6. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *a Tempo*, *pp*, and *(sotto voce)*. It includes a bell sound (吊鐘) indicated by an arrow. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment.

(譜例 7)

Musical score for Example 7. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *cresc.*. It includes a bell sound (吊鐘) indicated by an arrow. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment.

5. 第2主題 (譜例 8)

気高く燃えあがるこの第2主題は、長調でろうろうと歌い上げられる。演奏にあたっ
 (譜例 8)

Musical score for Example 8. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *a tempo* and *ff*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piano accompaniment.

てまず注意しなければならないことは、同時にならず和音の音が7つ8つと多くの数鳴らされるので、各音が美しい調和のあるハーモニーを作りあげるよう、音量のバランスをとってひくことである。すなわち外声（ソプラノ，バス）に内声（他の中の声）が包まれるよう縦にかさなった音が、美しく響き合うようにタッチされなければならない。ソプラノに対して他の内声の音量は半分以下、そしてそれを支えるだけのバスの力は……ソプラノ11，他の内声5，バス8位の比率であろうか。伴奏を伴ったメロディは殆んど第5指のみでひかなくてはならないのに特に音量豊かにひびかせてそのフレーズをうたわなければならず、内声を弱くといっても和声の肉づけであるから巾のあるひびきが必要ならば大きさは出ない。完全に腕の力をぬいて重みを指先に向け、鍵盤をつかみこむように、音が光線のようにひろがってゆくかんじを聴きながらひかなければならない。強い音を出そうと思って、決して叩きつけてはならない。叩けば必然的に音はかたくなり、結果響かなくなる。より強く、より響かせようとするならば、ピアノの共鳴の可能性の範囲を心得ていなければならない。運動選手のような豪快さも禁物である。各声各音の一つ一つの明確な発音、豊かなひびきのみがこの物語りを雄弁に語るのである。左右とも両手を一杯にひろげて音をつかむため、特に練習途上の人にはピアノと格闘、ということになりかねない。右手も勿論だが左手の和音伴奏によるレガートは特に注意深く練習しないと、音の洪水による混乱をきたしてしまうであろう。次にくるオクターヴの音階は、勝ちほこった心のかたまりをあらわすように、一気に終りまでクレッシェンドでひくこと。3回目で頂点に達するまで、張りつめた気持をゆるめてはならない。

（譜例9）



次のワルツに入る準備段階のところ、*Piu animato* からの4小節（譜例9）ショパンはクレッシェンドとしているが、コルトーもいっているようにこの4小節間ディミヌエンドを続け、次のパッセージは *p* から始めたほうがよいと思う。

6. エピソード（譜例10）

138小節から魅力にあふれた活発なワルツ風のエピソードに入る。左手のモチーフは、右手のかるやかなアラベスクの流れの中に、うき出るようにリズムよくひかなければならない。

146小節から157小節までの左手のリズムは特に重要である。（譜例11）は騎馬兵の勇

(譜例 10)

Example 10 is a piano piece in G major, 2/4 time. The tempo is marked *a tempo*. The dynamics are *p* (piano) and *scherzando*. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also some decorative symbols (circles with dots) under the bass line.

(譜例 11)

Example 11 is a piano piece in G major, 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

(譜例 12)

Example 12 is a piano piece in G major, 2/4 time. The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

(譜例13)

The image shows a musical score for Example 13, consisting of two systems of piano and forte dynamics. The first system is a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with various fingerings (1-4, 2-3, 3-1, 4-2, 3-1, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1) and dynamic markings *piu f* and *ff*. The lower staff contains a bass line with a 4-measure rest and a 5-measure rest. The second system is a smaller grand staff with two staves, showing a melodic line with fingerings (3, 2, 1, 4) and a bass line with a 4-measure rest.

壮なひづめのリズム，それから4小節にわたるオクターヴ進行によって，高まったエネルギーの爆発のような（譜例12）金管楽器によるファンファーレ，これらはすべて英雄的印象を想起させる。（譜例13）の部分，ある版では *p* のニュアンスを出しているものもあるが，この楽譜のように *Piu f* で昂揚した気持でひき，次の音階は *ff* から，ソノリティの雪崩のような感じで次のテーマに突入する。

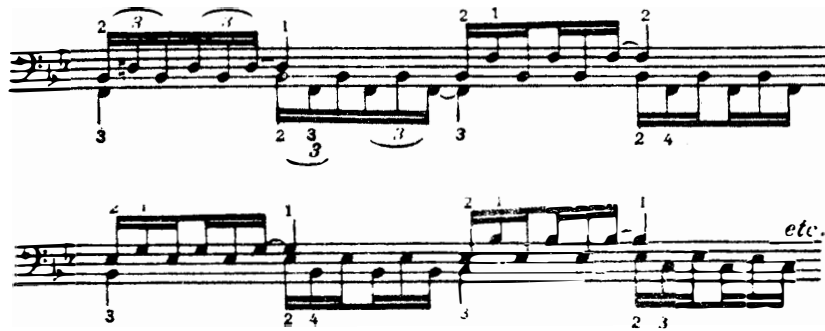
7. 第2主題（譜例14）

念入りにもこのバラード3回目の第2主題が，もとの調子変ホ長調で気持の昂りの中に（譜例14）

The image shows a musical score for Example 14, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with a *ff* dynamic marking. The lower staff contains a complex accompaniment with a *fz* dynamic marking and various articulations. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

あらわれる。左手のいそがしいアルペジオ伴奏のため，気持がせつかないよう注意しなければならない。この3回ものテーマの見かけは大変違うようであるが，これは表現的性格の違いで，旋律型およびハーモニーは全く同一のものである。左手の助奏の形式は，ショパンの作品の中にはしばしば出てくるもので，指をひろげて巾の広いポジションをもつ。これは低音をきり離して上の各和音をつかみ（譜例15）のように練習すると指の独立にも

(譜例 15)



(譜例 16)



(譜例 17)



役立ち効果が上がる。(譜例16)の5つの重音のメロディーは、特にあわててはならない。逆にうごきをゆるめて、感動の花がうっとうしとひとりだけで開くように十分歌ってひくこと。

第1主題の変型が、今度は同じリズムで、*sempre f*でひかれ(譜例17)の心洗われる清浄感をもつハーモニーをへて、おそいかかる運命の力を思わせる第1主題に我々をひきもどす。一番はじめのテーマと同じくト短調である。しかしソナタの再現部がもつ効果は伴っていない。というのは先にイ短調であられた時と全く同じに、属音による弔鐘ともいうべき低続音に束縛されており、あたかも再び第2主題に導こうとするかのような動きを示すからだ。しかしそのようなことはおこらず、今度は6度音程の情熱的なパッセージによって、驚くべき巨大な、力強いコーダに突入するのである。感動の横溢をあらわす

(譜例18)

The musical score for Example 18 is written for piano. It consists of two systems. The first system is marked *appassionato* and includes the instruction *il più forte possibile*. The second system is marked *poco ritenuto*. The score features complex fingering and articulation marks, including slurs and accents, across both the treble and bass staves.

このパッセージは（譜例18）各音程の完全な発音が要求される。音符の上に付けられた点
 が示している手首のアタックは、もしそれが確実な指の技巧の裏づけなしになされるなら
 ば力のないものになってしまうであろう。手首の自由な運動と、2つのタッチの奥ゆきの
 ある均一性をまず練習しなければならない。

8. コーダ

ショパンのコーダの使用は、彼の形式のきわめて独自の特色である。月並みな再現部を
 （譜例19）

The musical score for Example 19 is written for piano. It consists of three systems. The first system is marked *mf* and includes the instruction *cresc.*. The second system is marked *8* and the third system is marked *29*. The score features complex fingering and articulation marks, including slurs and accents, across both the treble and bass staves.

さけようとしたり、少なくとも改変しようとしながら、彼は近代的な展開部を予想しているかのように思われる。かくして反復の感じは、この曲の場合のようにしばしば存在するが、形式的再提示という決定的なものではなく、その結果としてコーダは普通の時よりも責任ある役割を演じているのである。

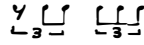


何とんでも、このバラードの技術的な面で一番むずかしいのは、**presto con foco**による嵐のようなコーダである。演奏上のむずかしさがここでは三重になっている。すなわち、指の筋力の強靭さ、手首の柔軟性、そして全体のひろがりとスピード感である。左手はこのコーダの特徴である力強い2拍子を確認たるリズムでひき終らなければならない。いよいよ最後のクライマックスにいたる。(譜例19) ここでは劇的な効果が両手の間にばらまかれている。右手が悲痛な笑いとたとえられる半音階の稲妻の光の中にはこびさられ、鍵盤の極まで浸みこむように走りゆき、そしてある勝利の陶醉をもって、長い間渴望しつづけたものの上に崩れこむかのように低いト音の上に落ちこむのである。そのあいだ左手はせまりくるファンファーレを知らせる野性的なアクセントをもって、まるでサタンの叫びのように鳴らされるのである。

(譜例20)



譜例20は、第1主題が劇的くりかえしになっている。

このリズムは3拍子の区切りかたにあわせて、

 ではなく、とひくべきである。そして最後に、半音階オクターヴのつむじ風が、叙事詩的ヴィジョンでしめくりをつける。この最後の部分のところの演奏を、ピアノで完全に表現するのは至難の技といってよいだろう。完成されたテクニックを要求しているのは勿論であるが、単にテクニックの正確さだ

けに頼っていてもむずかしい。いろいろのタッチ、いろいろのニュアンスづけを必要としている。この曲は殆んどポピュラーといえる程、音楽学生は誰でも手がける作品となってしまうが、味わえば味わう程、ショパンの音楽の素晴らしさと、素材としての楽器、ピアノの素晴らしさをあらためて痛感させられる作品である。