慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ショパンのヴァルス : ワルシャワからパリへ
Sub Title	Les Valses de Chopin, de Varsovie à Paris
Author	平林, 正司(Hirabayashi, Masaji)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.23 (2008.) ,p.275- 300
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20080531-0275

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ショパンのヴァルス

――ワルシャワからパリへ――

平　林　正　司

Ⅰ　ヴァルスとサロン

アーサー・ヘドリー Arthur Hedley は，フレデリック・ショパン Frédéric François Chopin のヴァルスとノクチュルヌの芸術的価値を疑問視している。「ショパンの全作品の中で，パリにおいて初めて彼に疑う余地のない成功をもたらしたのは，ノクターンとワルツであった。(……) しかし，価値と意義に上流社会の理解が及ばなかった他の諸作品と比較すると，ノクターンとワルツは，かつて保持していた第一の地位を譲らねばならない。それらはもちろん著しい特徴を示しているが，ショパンの一面を表現しているに過ぎないのだ。」[(1)] たとえノクチュルヌとヴァルスが「ショパンの一面を表現しているに過ぎない」としても，それらを一括して劣等と片付けて済ますことが，果たしてできるであろうか。さらに，ノクチュルヌとヴァルスという本質的に異質のジャンルで，それぞれ多様性を有するものを「一面」と断じること自体，単純過ぎる議論ではないか。このような観点に囚われているために，彼は「作品四八ノ一がノクターンと記述されているのを知ると，少し意外である。なぜなら，その表題が持っている構造の枠組にしては，構想が大き過ぎるように思われるからだ。この作品には，壮大さ，悲哀，率直な単純さがある。」[(2)] と，ショパンの畢生

(1)　Arthur HEDLEY, *Chopin*, J. M. Dent and Sons Ltd., 1963, p. 149.
(2)　*Ibid.*, p. 153.

の傑作，『ノクチュルヌ』ハ短調，作品四八ノ一 *Nocturne* en ut mineur, op. 48 n° 1 を，彼が軽視するノクチュルヌのジャンルから除外しようとさえするのだ。いずれにしても，ノクチュルヌとヴァルスの評価については，ヘドリーのような見方が主流である。

ショパンがヴァルスを献呈した相手は女性である。『ヴァルス』ロ短調，作品六九ノ二，遺作 *Valse* en si mineur, op. 69 n° 2 は元々，ショパンの学友，ヴィルヘルム・コルベルク Wilhelm Kolberg のために書かれたが，この作品もデルフィナ・ポトツカ伯爵夫人 Madame la Comtesse Delphina Potocka のアルバムに残されたもので，一八五二年に『ヴァルス』ヘ短調，作品七〇ノ二 *Valse* en fa mineur, op. 70 n° 2 と一緒に出版された時，「一八四四年の一夜。P 伯爵夫人のアルバムの書かれた二つの憂鬱なヴァルス」という表題が付けられた[3]。彼のノクチュルヌも同様であって，友人のフェルディナント・ヒラー Ferdinand Hiller に献呈された『三つのノクチュルヌ』作品一五 *Trois Nocturnes*, op. 15を唯一の例外とする。ヴァルスとノクチュルヌという二つのジャンルに共通する特徴は女性への献辞を有することで，しかも彼女たちは上流社会の令夫人や令嬢に限られる。たとえばピョートル・イリイチ・チャイコフスキー Piotr Ilitch Tchaïkovski は，少年期に家政婦のアナスタジア・ペトロヴァ Anastasia Petrova に『アナスタジー・ヴァルス』ヘ長調 *Anastasie-Valse* en fa majeur を，妹・サーシャ Alexandra Davydova の親友，ナターリヤ・プレスカヤ Natalia Andreïevna Pleskaïa に『ナタ・ヴァルス』変イ長調，作品五一ノ四 *Natha-Valse* en la bémol majeur, op. 51 n° 4 を献呈したが，それはチャイコフスキーの心温かい人柄を示している。ショパンはチャイコフスキーとは違う。ショパンの姿勢は，一方では彼の人柄と社会生活を，他方では彼のヴァルスとノクチュルヌの性格を反映していると考えられる。

---

(3) Cf. Maurice J. E. BROWN, *Chopin, an index of his works in chronological order, Macmillan*, second revised edition, 1972, pp. 38–39.

一八三〇年一一月二日にワルシャワを去ったショパンは，ヴィーンから書き送った手紙の中で，ヴァルスについて言及している。一八三〇年一二月二二日に書かれたワルシャワの家族宛の手紙では，ヴィーナー・ヴァルツァーとヴィーン人の悪趣味への侮蔑が表白されている。「ヴィーンの数多い娯楽の中でも，飲食店の夕べが有名です。夜食の間，シュトラウスやランナー（……）がヴァルスを演奏するのです。一曲が終わるたびに，割れるような拍手が彼らに送られます。そして，もし彼らが（……）オペラの楽曲や小唄や舞踏曲から構成された組曲を演奏したりすれば，聴衆は大喜びします。ヴィーンの公衆の趣味がいかに堕落しているか，それが示しています。」[(4)] 同じ手紙で，彼は自分のヴァルスとマズルカが舞踏場の音楽ではないことを断言している。「自分が作曲したヴァルスを一曲，この手紙に同封するつもりでした。けれど，夜も更けました。いつか届けるでしょう。マズルカも送りません。まだ写譜してないのです。それらは踊られるために作ったものではありません。」[(5)] 一八三一年一月二九日付，ヨーゼフ・エルスナー Joseph Elsner 宛の手紙でも，ヴィーナー・ヴァルツァーに対する軽侮が書かれている。「当地では，ヴァルスは作品と見做され，人々を踊らせるためにそれらを演奏するシュトラウスやランナーを，人々は『管弦楽指揮者』と呼んでいるのです！　すべての人がそのように評価している訳ではありません。反対に，多くのヴィーン人はこの熱狂を嘲笑していますが，それでも，もはやヴァルスしか出版されないのです。」[(6)] これらの手紙が明らかにしているのは，ヴィーナー・ヴァルツァーに対する軽蔑だけでなく，彼の創作するヴァルスが舞踏のための実用音楽ではないという単純な事実である。その意味では，ヴィーンの舞踏場も，パリのサロンの舞踏室も，彼にとっては同然ということになるであろう。

---

(4)　*Correspondance de Frédéric Chopin*, Éditions Richard Masse, 1981, I, p. 235.

(5)　*Ibid.*, I, p. 236.

(6)　*Ibid.*, I, pp. 252-253.

一八三一年九月にショパンはパリに辿り着いた。パリからすれば辺境の地から来たこの無名の青年が，一八三三年一月になると，幼友達のドミニク・ジェヴァノフスキ Dominik Dziewanowski に書き送っている。「私は社交界に迎え入れられ，大使たちや大公たちや大臣たちに囲まれている。何が幸いであったのか分からない。なぜなら，そこに伸し上がるために，私は何もしなかったからだ。けれど，社交界に姿を見せるのが，私には必要不可欠なことらしい。なぜなら，良い趣味はそこから生まれると，確かに言われているからだ。」[7] 因みに，同じ手紙の最後には，「今日，私は五回のレッスンをした。君はたぶん，私が金持になろうとしていると思うだろうね。思い違いをしないでくれたまえ。幌付き二輪馬車（カブリオレ）と白手袋は，私の報酬よりも金が掛かるが，それなしでは，私は上品ではなくなってしまうだろう。――私はシャルル十世派が好きだ。ルイ・フィリップ派は嫌いだ。私自身は革命派だ，だから，金銭は私には関係ない。」[8] とも書かれている。ショパンは確固とした政治信条を持っていた訳ではない。「革命派」を自称する彼は，フランツ・リスト Franz Liszt と異なり，ルイ・フィリップ Louis-Philippe の宮殿で御前演奏をするのを躊躇しなかったばかりか，一八四八年には二月革命を嫌悪した。ルイ・フィリップの廷臣，A・ド・ペルチュイ伯爵 le Comte A. de Perthuis は当初から彼のもっとも有力な庇護者の一人であった。ショパンは彼に『四つのマズルカ』作品二四 *Quatre Mazurkas*, op. 24を，弟子でもあったエミリー・ド・ペルチュイ伯爵夫人 Madame la Comtesse Émilie de Perthuis には『ソナタ』ロ短調，作品五八 *Sonate* en si mineur, op. 58を献呈した。言い添えれば，ショパンはもちろん，打算だけで巧みに世渡りしてゆく類の人間ではなかった。一八四八年にイギリスに演奏旅行に渡った時，二月革命で亡命していた失意のペルチュイ伯爵を，彼はロンドン郊外に訪ねている。彼はただ，自分の創造と芸術活動のために必要な「良い趣味」を，そして真の交友を

(7) *Ibid.*, Ⅱ, p. 83.
(8) *Ibid.*, Ⅱ, p. 85.

重視していたのである。

ところで，一八三四年に初めて，オペラ座の舞踏会にヴァルスが導入されたことは，七月王制下のパリの上流社会で，この庶民的な素性の舞踏曲が公認されたことを意味している。もっとも，オペラ座は当時，ルイ・フィリップ統治下の宮廷人たちやグラン・ブルジョワたちを有力顧客としていた。一八三〇年の七月革命で失墜した正統派貴族たちはそのようなオペラ座を避けて，イタリア座の方を社交の拠所とする傾向が見られた。ハインリヒ・ハイネ Heinrich Heine は一八三七年に次のように書いている。「(……) チュイルリー宮殿と同様に，裕福なブルジョワジーもまたオペラ座に入り込んだ一方，上流社会はこの場所から離れている。高位の貴族階級，つまり，身分，教育，家柄，流儀，余暇によって抜きん出ているこのエリートは，音楽のオアシス，イタリア座に逃れた (……)。」[9]

正統派貴族たちの中心的存在であったマリー・カロリーヌ・ド・ベリ公爵夫人 Madame la Duchesse Marie-Caroline de Berry は，七月革命のためにシャルル十世 Charles X と一緒に亡命し，一八三二年にはフランスに戻っていたが，プロヴァンス地方とヴァンデ地方での策動に失敗し，囚われの身になった。復古王制下で，ベリ公爵夫人のサロンはヴァルスを峻拒していた。アルフレッド・ド・ミュッセ Alfred de Musset が「そして，私は少なくとも望みたい，フランスの公爵夫人が，ドイツの牛飼いと同様にヴァルスを踊れることを。」と綴った「四旬節中日に」A la mi-carême を発表したのは，まだ一八三八年になってからのことである。この詩句は，七月王制になってもなお，パリの由緒正しい貴族のサロンがヴァルスを拒否していたことを示唆している。ヴィーンでは，ヴァルスはハプスブルク宮廷とカトリック教会の思惑によって体制に組み入れられたのであったが，パリはヴィーンではなかった。

---

(9) Henri HEINE, Les virtuoses de concerts—Berlioz, Liszt, Chopin—, *De tout en peu*, Œuvres complètes de Henri Heine, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1867, p. 297.

それでも，ブルジョワ国王，ルイ・フィリップを戴く上流社会がヴァルスを許容したばかりか，熱望するにさえ到ったために，パリでショパンがヴァルスを出版する環境が整っていた。ショパンのヴァルスは舞踏の伴奏音楽ではなかったが，舞踏としてのヴァルスの排斥とも，熱狂とも隔絶していた訳ではない。オペラ座の舞踏会にヴァルスが導入されたその一八三四年に，ショパンは初めて，パリとライプツィヒとロンドンでヴァルスを出版したのであった。それが『グランド・ヴァルス・ブリアント』変ホ長調，作品一八 *Grande Valse brillante* en mi bémol majeur, op. 18である。

サロンを開いていたのは，あるいは貴族であり，あるいは才色兼備の女性であり，あるいは芸術家である。パリでショパンを庇護した貴族たちの中でも，ロトシルド男爵家は彼にとって特別の存在であり続けた。ユダヤ系ドイツ人のマイヤー・ロートシルト Mayer Amschel Rothshild は，十八世紀後半にフランクフルトで台頭し，最下層からグラン・ブルジョワへと社会的階梯を駆け上がった。ロートシルト家は，反ナポレオン・ボナパルト Napoléon-Bonaparte 陣営への財政支援とナポレオンの没落によって，その権勢を揺るぎないものにした。マイヤーの息子たちはマンチェスター（間もなくロンドン），パリ，ナポリ，ヴィーンでもロートシルト分家を開き，ロートシルトは，フランス語ではロトシルド，英語ではロスチャイルドと称される。ハプスブルク宮廷は，ヴィーンのサロモン Salomon と彼の兄弟たちを男爵に叙した。マイヤーの五男で，一八一七年にパリでロトシルド家を開いたジャム・ド・ロトシルド男爵 le Baron James de Rothschild は，ルイ一八世 Louis X VIII，シャルル十世，ルイ・フィリップの銀行家であった。一八四一年に，ハイネは「(……) 金(かね)は当代の神であり，ロトシルドはその預言者である。」[10] と書いている。ジャムはフランスでもっとも富裕であっただけでなく，夫人のベティ Betty とともに教養の高い人であった。ジャムは，パリに逃れていたハイネもショパンも温

(10) H. HEINE, *Lutèce*, le 31 mars 1841, Œuvres complètes de Henri HEINE, Calmann Lévy, Éditeur, Paris, 1878, p. 183.

かく歓待し，ベティはショパンの最初の弟子の一人でもあった。パリに到着しても不如意な日々が続いていたショパンが，ロトシルド家の夜会で成功を収めた結果，一夜にして社交界の寵児になったという逸話の真偽の程は明らかではないにしても，彼の天才を見極める「良い趣味」が，ロトシルド家にあったことは確かである。ショパンは，シャルロット・ド・ロトシルド男爵夫人 Madame la Baronne Charlotte de Rothschild に『バラード』ヘ短調，作品五二 *Ballade* en fa mineur, op. 52と『ヴァルス』嬰ハ短調，作品六四ノ二 *Valse* en ut dièse mineur, op. 64 n° 2 を献呈した。ジャムの子息で，自身はルイ・フィリップから爵位を贈られたナタニル・ド・ロトシルド男爵 le Baron Nathaniel de Rothschild の夫人がシャルロットである。ロートシルト家の興隆は，ヴァルスの隆盛と軌を一にする。そして，グラン・ブルジョワの頂点，ロトシルド家の男爵夫人に，ヴァルスの歴史上の最高傑作，『ヴァルス』嬰ハ短調が献呈されたのであった。

ショパン自身，ワルシャワ時代に，彼の『ピアノとチェロのための序奏とポロネーズ・ブリアント』ハ長調，作品三 *Introduction et Polonaise brillante* en ut majeur, pour piano et violoncello, op. 3 に触れながら，サロンについて書いたことがある。「サロンと御婦人方のための華々しい効果，それ以上のものは何もない。」[11] しかし，ポーランドはともかく，サロンが果たしてきた役割を無視して，ベル・エポクまでの近代フランスの芸術や思想を語ることなどできない。パリのサロンには，華美，奢侈，虚飾，軽佻浮薄，スノビスムの陰に，第一級の芸術家たちや芸術愛好者たちがいた。ショパンとの関係で言えば，芸術愛好者でダンディスムの権化，ショパンの崇拝者であったアストルフ・ド・キュスティーヌ侯爵 le Marquis Astolphe de Custine の存在を想起すれば充分であろう。ショパンが公開演奏会を嫌った理由は，彼の演奏の音量だけではない。彼はサロンで演奏し，サロンのために作曲し，サロンで自らの洗練を極め，サロンの婦人た

(11) *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.*, I, p. 141.

ちにピアノを教授して生活した。ショパンの作曲活動で，サロンは決して二次的な場ではなかった。「ショパンがサロンで自分の音楽を聴かせたとしても，その音楽はサロンから導き出されたものではないし，サロンのためのものでもなかった。ショパンの唯一の信仰はポーランドであった。着想の唯一の源泉はポーランドであった。唯一の理想はポーランドのために尽くすことであった。生地を思い出す時以外は，彼が喜びや苦しみに身を震わせることは決してなかった。彼は国民的思想や国民的影響に由来しない音楽は一行も書かなかった。」[12] というような，エドワール・ガンシュ Édouard Ganche の感傷的，妄信的ポロニスムによる解釈は論外としても，ショパンのヴァルスはしばしば「サロン音楽」と評言され，それは作品としての芸術的価値を貶める形容に他ならないが，パリのサロンに否定的側面のみを見るべきではないであろう。

Ⅱ　諸作品

以下，作曲年の順に個々のヴァルスを分析する[13]。作曲年を確定できない作品は推定による[14]。ただし，紙幅の制限ゆえに，本稿はヴァルス全曲を尽くしてはいない。『ヴァルス』嬰ハ短調，作品六四ノ二については，すでに別稿[15]で詳細に論じた。

『ヴァルス』変ニ長調，作品七〇ノ三，遺作 *Valse* en ré bémol majeur, op. posth. 70 n° 3 は一八二九年に作曲され，一八五五年に出版された。主部前半の高音部は，屈託のない第一声部と半音階進行を含む第二声部が綾

⑿　Édouard GANCHE, *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin*, Mercure de France, Paris, 1925, p. 38.

⒀　以下の二冊の労作を参照し，異同が見られる場合は，後者に依拠した。M. BROWN, *Chopin, an index of his works in chronological order, op. cit.* Tadeusz. A. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin*, Fayard, Paris, 1993.

⒁　異版があるものは，主要な版の推定年による。

⒂　平林正司「ショパンの『ヴァルス』嬰ハ短調――民族性と普遍性――」『日吉紀要』（言語・文化・コミュニケーション）第三九号，二〇〇七年，八七―一〇四頁。

を成し，後半の高音部は，三度，六度，四度，五度の重音が継起する。変ト長調のトリオは上声部と下声部が穏やかに対話し，主部後半の変奏である変ニ長調を挟んで，変ト長調が繰り返される。ティトゥス・ヴォイチェホフスキ Titus Woyciechowski 宛，一八二九年一〇月三日付の手紙で，ショパンは以下のように書いている。「(……) たぶん僕にとっては不幸なことかも知れないが，僕はすでに理想の女性に出会ったのだ。彼女に愛を打ち明けたことはないけれど，僕は六ヶ月前から忠実に仕えてきた。僕は彼女を夢見ている。彼女の霊感から，協奏曲のアダージョが，そして今朝は君に送るプティット・ヴァルスが生まれた。君以外は誰もそれを知らないだろう。X を記した一節に注目してくれたまえ。君にそれを弾いてあげれば，どれほど楽しいだろう，愛するティトゥスよ。トリオでは，第五小節のヴァイオリンの変ホ音まで，旋律部は低音部で支配することになる(……)。」[16] ここに「トリオでは，第五小節のヴァイオリンの変ホ音」と書かれているのは，第三七小節（トリオ第五小節）高音部第一拍の変ホ音のことである。この箇所は，いわばバリトン声域のチェロとヴァイオリンの二重奏である。二つの弦楽器による二重奏は，声楽を排除した十九世紀バレエ音楽のパ・ド・ドゥで頻用された手法でもあって，そのもっとも見事な実例が，チャイコフスキーの『白鳥の湖』*Le lac des Cygnes* 第二幕の「パ・ダクシオン」に見出されるであろう。ショパンはもちろん，バレエ音楽を意識していたのではない。しかし，楽器の中で，彼がピアノに次いでチェロを好んでいたことは明らかで，たとえば同時期の作品では，『ピアノ協奏曲』ホ短調，作品一一 *Concerto pour piano* en mi mineur, op. 11 の第一楽章の管弦楽書法には，そうした彼の嗜好が反映している。彼のピアノ作品にも，チェロの音域，響き，奏法を感じさせる楽句がしばしば見出され，『エチュード』嬰ハ短調，作品二五ノ七 *Étude* en ut dièse mineur, op. 25 n° 7 は，その代表的な一例に過ぎない。それにしても，こ

---

(16) *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.*, I, p. 132.

のヴァルスのデュエットは，彼にしては，あまりにも単調であって，コンスタンツヤ・グワトコフスカ Konstancja Gładkowska への純真な恋心は彼の天才を鈍らせた，と言えないであろうか。同じく『ピアノ協奏曲』ヘ短調，作品二一 *Concerto pour piano* en fa mineur, op. 21の第二楽章は，果たして彼の最良の音楽であろうか。カミーユ・サン・サーンス Camille Saint-Saëns は，「(……) ショパンはとりわけ詩人であって，ミュッセに喩えることができる。ミュッセと同様に，彼は女性の詩人であり，愛の詩人である。」[17] と書いているが，果たして本当であろうか。

『ヴァルス』ロ短調，作品六九ノ二，遺作は一八二九年に作曲され，一八五二年に出版された。ロ長調のトリオを持つ三部形式で，再現部は主部を短縮している。ショパンのマズルカは嬰種調と変種調がほぼ同数であるのに対して，彼のヴァルスでは嬰種調を主調とする曲は少ない。ショパンが作曲したヴァルスの中でおそらく最初の抒情的作品である。この曲を「感傷的」sentimentale と一蹴する文献が多いが，まともに反駁する必要はない。ここには瑞々しい感情の戦きがあり，ショパン特有の曲折する旋律線が美しい。この曲は，短い動機の繰り返し，第三拍のアッチェント記号などによって，マズルカ（クヤヴィアク）的な性格が強調される傾向にあるが，流麗な曲想が本質的であることに変わりはない。フランス国立図書館所蔵自筆譜を再現したオックスフォード・ユニヴァーシティ・プレス版[18]では，従来のトリオの第二拍付点律動が一箇所に限られ，第三拍のアッチェント記号も一箇所に過ぎないなど，少なくともトリオに関してはマズルカ的趣がより稀薄である。

『ヴァルス』ホ長調，遺作 *Valse* en mi majeur, op. posth. は一八二九年に作曲され，一八七一年に出版された。テンポ・ディ・ヴァルスが指示さ

---

(17) Camille SAINT-SAËNS, Préface dans É. GANCHE, *Frédéric Chopin, sa vie et ses œuvres 1810-1849*, Mercure de France, Paris, 1921 (1926), p. 9.

(18) F. CHOPIN, *Valses,* The Oxford original edition of Frédéric Chopin, Oxford University Press, New impression, 1934, pp. 66-69.

れているが，それがショパン自身の書き込みによるものか，不詳である。A・B・A の三部形式で，八小節の序奏が付いている。ホ長調の属音のアウフタクトで始まる序奏の前半の四小節は，属音と主音を継起させながら，三拍子から第三―第四小節は二拍子に変化している。後半の四小節が主部を導く。A は a・b・a という構成である。a の楽想は伸びやかに歌われ，第一五―第一七小節では半音階上行するが，不協和音の移ろいが魅了する。嬰ト短調の b は甘美であって，このヴァルスの白眉である。第二七―第二八小節と第三五―第三六小節の低音部に，チェロが奏するような模倣旋律が現れ，それに誘われるように，第三七―第三九小節で，躍動的な和声律動が続く。この躍動律動は，同じ小節の高音部の動機を反転させたもので，やがて中間部の B を支配することになる。B のイ長調はやや平板であるけれども，最後の四小節の旋律線はショパンらしい曲折を示している。序奏後半の四小節を付して，A が再現する。この作品には，ショパンがヴァルスで用いた幾つかの手法の原型が見出される。序奏において，第一―第二小節の三拍子から第三―第四小節の二拍子へと移行して緊張を高める手法は，『グランド・ヴァルス・ブリアント』変ホ長調，作品一八，『ヴァルス』変ニ長調，作品六四ノ一 *Valse* en ré bémol majeur, op. 64 no 1 に継承されている。低音部に現れる躍動律動は，第一拍の単音が打たれた後，第二拍の重音か単音が高く跳躍し，第三拍の単音が第一拍と第二拍の中間に沈むのであるが，第二拍から第三拍にかけてスラーが付されているのが特徴で，本稿ではこれを飛躍律動と呼ぶことにする。この飛躍律動は，『ヴァルス』ホ短調，遺作 *Valse* en mi mineur, op. posth. の基本律動でもあり，『ヴァルス』変イ長調，作品六九ノ一，遺作 *Valse* en la bémol majeur, op. posth. 69 n° 1の第二三―第二四小節の和声律動，『グランド・ヴァルス・ブリアント』変イ長調，作品三四ノ一 *Grande Valse brillante* en la bémol majeur, op. 34 n° 1 の第三三―第四八小節に初出の和声律動へと受け継がれてゆく。『スケルツォ』変ロ短調，作品三九 *Scherzo* en si bémol mineur, op. 39のイ長調で始まるカンティレーヌでは，密やかな嬰

ハ短調と軽やかなホ長調に，この飛躍律動が頻出する。

『ヴァルス』ホ短調，遺作は一八三〇年に作曲され，一八六八年に出版された。A・B・A’の三部形式で，八小節の序奏と二三小節の結尾を持つ。序奏は，ホ短調の属音のアウフタクトに始まり，主音の上に分散和音を築きながら，旋律線が上昇してゆく。幻想的で，感情を浮揚させる曲想である。蛇行する旋律線の底部の三つの音符が半音階で下・上行し，その中央が半音高められた第Ⅳ音であるか，あるいは上行旋律線の起点が半音高められた第Ⅳ音であるのが，ショパンの旋律構造に頻繁に見られる特徴である。『ヴァルス』ホ短調では，この増四度，すなわち嬰イ音が序奏・A・結尾を通じて現れ，ツィガーヌ短音階のような香を放つ。A では，二つの楽想（a・b）が交互に出現する。グラツィオーソの a は八小節ごとに二度，飛翔する。低音部の基本律動は，飛躍律動である。この飛躍律動は，第二拍の重音が単音に変わっても，A・B・A’を基本的に支配し，曲想の変化に統一感を与えている。ドルチェ・エ・レガートで始まる b は，静穏なノクチュルヌ的な曲想の前半と，五度・四度によって跳躍する二オクターヴの上行・下行をフォルテで繰り返す後半から成るが，いずれも下行ゼクヴェンツを示し，低音部第一拍は半音階下行する。前半の低音部は，基本律動が変形され，第一拍と第三拍が同音であるために，より安定している。B の前半はホ長調で，旋律の順次進行による穏やかな起伏と，基本律動の躍動が対照を見せる。B の後半，第七三―第八〇小節[19]の調を多くの文献が嬰ト短調と書き，タデウシュ・ジェリンスキ Tadeusz. A. Zieliński

---

⑲ コルトー校訂版（F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Salabert, Paris, 1938.），ヘンレ版（F. CHOPIN, *Walzer*, G. Henle Verlag, 1978.），ブライトコップフ・ウント・ヘルテル版（F. CHOPIN, *Walzer*, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1989.）に依拠した。ミクリ校訂版（F. CHOPIN, *Waltzes*, G. Schirmer, Inc.），ドビュッシー校訂版（F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Durand, Paris, 2005.），オックスフォード・ユニヴァーシティ・プレス版（F. CHOPIN, *Valses*, Oxford University Press, *op. cit.*）などでは，第七四小節と第七六小節の高音部第一拍の二分音符は，嬰イ・嬰ハ・嬰トの三和音になっている。

は「嬰ト長調か嬰ト短調」としている[20]。確かに，ドビュッシー校訂版などのように，第七四小節と第七六小節の高音部第一拍の二分音符が嬰イ・嬰ハ・嬰トの三和音であれば，嬰ト長調という読み方も可能であるが，その場合も，第七四小節と第七六小節の第三拍の三和音だけは嬰ハ短調の主和音ということになるであろう。ヘンレ版などに依拠すれば，第七三―第八〇小節は，嬰ハ短調の変種から嬰ト短調への転調になるであろう。アウフタクトの嬰ト音は嬰ハ短調の属音，最初の四小節の高音部は，嬰ハ短調の属和音と主和音である。嬰ハ短調の変種というのは，第七三小節と第七五小節の低音部の上行する八分音符において，重嬰ヘ音が主音との間で増Ⅳ度，つまり，第Ⅳ音が半音高められたツィガーヌ短音階を示しているからである。ただし，第Ⅲ音がないために，確定はできない。第七七―第八〇小節は嬰ト短調である。その後，ホ長調の楽想が再現され，その繰り返しでは，低音部の八分音符がノクチュルヌの伴奏音型のように波打つ。A’では，a のみが再現されるが，八小節の後，その繰り返しは四小節目のイ短調への転調によって中断され，それまで一貫して八小節単位で進行してきた曲想が緊迫する中，結尾に突入する。結尾は華やかに，熱に浮かされたように高揚する。アルフレッド・コルトー Alfred Cortot は，フォルテッシモの威嚇的な箇所に，「ピアノ書法のある種の不手際」を認めている。それはおそらく，彼がこの曲の評価に留保を示し，その作曲時期を一八ニ九年と推定した一因でもあろう[21]。なお，ツィガーヌ短音階は，やはり第Ⅳ音が増四度になるリディア旋法とともに，クヤヴィ地方の民俗音楽で頻繁に使われ，ショパンの作品では，マズルカ以外にも，たとえば『ノクチュルヌ』ハ短調の結尾，第七五小節にも現れたりしている。『ノクチュルヌ』ハ短調において，それは他の音階と完璧に調和し，見事な効果を生じている。他方，『ヴァルス』ホ短調では，当該箇所が嬰ハ短調のツィガーヌ短音階であるとしても，嬰ト長調であるとしても，一種の違和感を残す

⑳　T. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin, op. cit.*, p. 187.

㉑　Cf. F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Salabert, pp. 82–86.

ところに，あるいは書法の未熟さが見出されるかも知れない。この曲は「ヴァルス・バラード」une valse-ballade と評されることもあり，ジェリンスキは，アダム・ミツキェヴィチ Adam Mickiewicz のバラードの結末と，この曲の結尾との類似を指摘している[22]。しかし，いかなる文学的論理も，ここに見出すことはできないのではないか。音楽的論理の中で，熱狂と沈静，緊張と弛緩を対比しながら，全体に凝集力が漲り，生気と詩趣に溢れている。ブリランテ様式が，技巧の装いに留まるのではなく，詩想と結び付いている。この演奏会用ヴァルスは独創的で，ショパンが成熟を示し始めた時期の作品群の一つであるだけでなく，ヴァルスの歴史上，最初の傑作の一つであろう。『ヴァルス』ホ短調は，ショパンが遺作として残したヴァルスの中で，充分な推敲を施された作品である。出版されなかったのは，パリのヴァルス観に合わなかったことが理由であろうか。

『グランド・ヴァルス・ブリアント』イ短調，作品三四ノ二 *Grande Valse brillante* en la mineur, op. 34 nº 2 は一八三一年にヴィーンで作曲され，一八三八年に出版された。C・ディヴリ男爵夫人 Mme la Baronne C. d' Ivri に献呈された。レントによるイ短調の重々しく陰鬱な一六小節で始まり，終わるが，むしろソステヌートのイ長調の一六小節とそれに続くイ短調の一六小節が魅力的である。形式的にも，内容的にも，彼が嫌ったヴィーナー・ヴァルツァーに対する反定立であろう。他方，作品一八や作品三四の他のヴァルスと異なり，技巧的にも「華麗な」brillant（e）という形容詞がそぐわない作品である。同時期に着手された『スケルツォ』ロ短調，作品二〇 *Scherzo* en si mineur, op. 20と比べて，感情表現が抑制されているのは，ジャンルの違いによるものであろうか。テンポと陰鬱さゆえに，このヴァルスはマズルカ的と評されることもあるが，彼のクヤヴィアク的マズルカの生々しい感情表出と異質であることが見逃されている。

『ヴァルス』変ト長調，作品七〇ノ一，遺作 *Valse* en sol bémol majeur,

---

(22) T. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin, op. cit.*, p. 186, p. 188.

op. posth. 70 n° 1 は一八三二年に作曲され，一八三五年に出版された。主部は変ト長調の前半と変ニ長調の後半から成り，中間部も変ト長調である。再現部は変ト長調の前半だけを繰り返す。主部は跳躍進行が目立つ華やかな曲想であり，中間部は順次進行，平行三度，同和音連打を駆使したドルチェであるが，調性構造も和声も単調に留まっている。ショパンが出版しなかった多くのヴァルスに共通する特徴として，和声律動が単純であることを指摘できるけれども，このヴァルスも，主部の低音部第一拍には属音と主音が交互に現れる。

『グランド・ヴァルス・ブリアント』変ホ長調，作品一八は一八三三年に作曲され，一八三四年に出版された。この曲はローラ・ホースフォード嬢 Mademoiselle Laura Horsford に献呈された。彼女はショパンの弟子の一人で，ジョージ・ホースフォード将軍 General George Horsford の令嬢であった。序奏と結尾付きの五部であるが，七つの主題から成る。ヴィーナー・ヴァルツァーは当初，八小節の二楽節で構成されていたが，間もなく一六小節か二四小節に拡大され，一八三〇年代には五楽節が定着した。『グランド・ヴァルス・ブリアント』変ホ長調の五部形式と一六小節単位の構成は一応，拡張されたヴィーナー・ヴァルツァーの形式を踏襲している。カール・マリーア・フォン・ヴェーバー Carl Maria von Weber が一八一九年に作曲した演奏会用ピアノ曲，『舞踏への誘(いざな)い』変ニ長調，作品六五 *Aufforderung zum Tanz*, op. 65は，ヴィーナー・ヴァルツァーの形式に影響を与えたが，彼自身の内部から湧き上がるというよりも，聴衆の興奮を掻き立てることを意識した，いわば外面的ロマン主義の音楽である。彼の『ロンド・ブリアント』変ホ長調，作品六二 *Rondo brillante* en mi bémol majeur, op. 62や『ポラッカ・ブリアント』ホ長調，作品七二 *Polacca brillante* en mi majeur, op. 72などと同様に，この曲ではブリランテ奏法が駆使され，第五九小節には，ブリランテ・マ・グラツィオーソという発想もある。外見的華やかさにおいて，『グランド・ヴァルス・ブリアント』変ホ長調はヴェーバーと共通する。ただし，『グランド・ヴァル

ス・ブリアント』変ホ長調の序奏と結尾には，『舞踏への誘(いざな)い』のモデラートのような物語性はない。同音連打（第一―第四小節，第二〇―第二一小節，第一八一―第一八五小節），高音部の同一音型の繰り返し（第二九五―第三〇三小節），低音部の長い同和音連打（第八四―第八六小節，第二五三―第二五八小節，第二八九―第二九五小節），同和音反復（第二三九―第二四四小節，第二七九―第二八二小節）は舞踏曲の特徴を示している。このように舞踏曲の性格が強いが，第一部第二楽節の変イ長調の軽妙さ，第四部の変ト長調の典雅さは，ショパンのヴァルスとしては初めてのものであって，そこにパリのサロンの趣味が認められるかも知れない。

『グランド・ヴァルス・ブリアント』変イ長調，作品三四ノ一は，一八三五年から作曲され，一八三八年に出版された。ヨゼフィーネ・トゥーン・ホーエンシュタイン伯爵令嬢 Mademoiselle la Comtesse Josephine de Thun-Hohenstein に献呈された。序奏と結尾は華々しく，連鎖する各部も華やかであるが，第一一三小節における変ロ短調の属九の和音のように，ショパン特有の翳りも見られる。平行六度が多用されている一方，第九七―第九八小節低音部に初出する空虚五度の連打はマズルカ的彩りを添えているが，マズルカほど執拗ではない。第三三―第四七小節，第一九三―第二〇七小節の低音部に飛躍律動が現れる。ただし，ここでは，スラーが付された第二拍から第三拍にかけては順次進行であって，これを飛躍律動 bis と呼ぶことにする。この飛躍律動 bis は，『バラード』ト短調，作品二三 *Ballade* en sol mineur, op. 23において，スケルツァンドの舞踏的経過部（第一三八―第一四四小節）の和声律動と同一である。また，同曲の主部（第三六―第四三小節）と，『バラード』ヘ長調，作品三八 *Ballade* en fa majeur, op. 38のアジタート（第一六八―第一八二小節）には，飛躍律動と飛躍律動 bis の両方が現れる。『ソナタ』変ロ短調，作品三五 *Sonate* en si bémol mineur, op. 35のスケルツォのトリオにも，飛躍律動 bis が使われている。飛躍律動にしても，飛躍律動 bis にしても，ショパンのマズルカには見られないことに留意したい。

『ヴァルス』変イ長調，作品六九ノ一，遺作は一八三五年に作曲され，一八五五年に出版された。第一―第六小節に初出の，低音部第一拍の付点二分音符が半音階下行してゆく手法は調性の揺れを生じている。それでも，ショパンとしては，その旋律線は精彩を欠くと感じられる。たとえば同時期に作曲された『謝肉祭』，作品九 *Carnaval*, op. 9 の「高貴なヴァルス」変ロ長調 Valse noble en si bémol majeur で，ローベルト・シューマン Robert Schumann は低音部第一拍を音階的下行させているが，ショパンが採っている手法はより斬新な半音階下行であっても，「高貴なヴァルス」のような効果を上げていない。さらに，第六四―第八〇小節であまりに執拗に，低音部第一拍が属音と主音を上下していることも，単調な印象をもたらしている。それは，推敲を施されていないショパンのヴァルスが示す特徴である。第二三―第二四小節の低音部には，飛躍律動が現れる。マリア・ヴォジンスカ Maria Wodzińska はドレスデンからパリのショパンに宛てた手紙に書いている。「フェリックスはいつも『ヴァルス』を弾いて欲しいとせがんでいました（私たちがあなたから受け取って，耳を傾けた最後のものです）。私はそれを弾くのが，皆は聴くのが楽しみでした。なぜなら，お別れしたばかりのお兄様を私たちに思い起こさせたからです。私はそれを装丁に持っていきました。」[23] フランス語で，そして部分的にポーランド語で綴られたこの長い手紙から，彼女が聡明な乙女であって，またショパンを思慕する気持を抱いていたことは充分に読み取れる。「お兄様」le frère と書かれているのはもちろんショパンのことであるが，同じ手紙で彼女は，パリに行く実兄のアントニの面倒を見て欲しいとショパンに頼んでいる。そこに母親の意を汲んだ彼女の打算を見る向きもあるが，果たしてそうか。そのアントニ・ヴォジンスキ Antoni Wodziński はパリからドレスデンの母親に書き送っている。「フレデリックはマリーのアルバムのためにヴァルスを書いたようです。彼女がそれを保管し，思い出の

---

(23) *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.*, II, p. 151.

品として保存しますように。そして，このヴァルスが普及するといけませんから，誰にも写譜させないようにしてください。」[24] 彼女の両親の心変わりによって，ショパンとマリアの結婚は破談になった。コルトーは誤って，「このヴァルスは一八三六年に，辛い別離の時期に，諦めることを余儀なくされた人のアルバムのために書かれた。」と解説し，「永遠に傷つけられたショパンの魂」から，この『別れのヴァルス』の「憂鬱な調子」を引き出している[25]。『別れのヴァルス』*Valse de l' Adieu* という名前で知られるこのヴァルスの既成観念が，いかに作品の解釈を歪めるものであるか，彼の軽率な誤解は図らずも明らかにしている。ショパンがこの曲をマリアに贈った時には，彼女との長い別れも，永遠の別れも予期していた訳ではないから，それは『別れのヴァルス』という呼び名に相応しいものではない。ただ，彼の恋心を疑うことはできないし，この曲にマリアへの愛情が反映していることを否定する根拠もないであろう。ブリランテ様式とは無縁の，内気で慎み深い曲想が続く。ジェイムズ・ハネカー James Huneker による「『ワルツ』へ短調(ママ)，作品六九ノ一は独特の魅力を持っている。(……) このヴァルスは慇懃なメランコリーであるが，同じ作品番号のロ短調ほどではない。後者の色合いは『マズルカ』ロ短調を思い出させる。」[26] という見方が一般的であろうが，ショパンの愛の曲は，凝集力を欠く嫌いがあり，『ヴァルス』変ニ長調，作品七〇ノ三や『ピアノ協奏曲』ヘ短調の第二楽章と同じ弛緩が，ここにも見出される。ショパンは，ヴォジンスキ家から受け取った手紙を大切に保管し，その包み紙に「私の悲しみ」*Moja bieda* と書いたのであった。ショパンの女性に対する愛情を彼の創作の直接的源泉とする説には同意できない。もしそれが源泉であるとすれば，時を経て，失意と喪失感の内に，純化された愛の記憶が過去から甦ったものに違いな

---

(24) *Ibid.*, Ⅱ, p. 157.

(25) Cf. F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Salabert, p. 61.

(26) James HUNEKER, *The Man and His Music*, Charles Scribner's Sons, New York, 1927, pp. 249-250.

い。葡萄酒に譬えれば，ショパンの音楽の魅力はアロマではなく，ブーケにある。

『グランド・ヴァルス・ブリアント』ヘ長調，作品三四ノ三 *Grande Valse brillante* en fa majeur, op. 34 no 3は一八三八年に作曲，出版された。A・デクタル男爵令嬢 Mademoiselle la Baronne A. d' Eichtal に献呈された。序奏と結尾が付いた四部形式である。属七の和音の連打に始まる一六小節の序奏も，第三部のアッポジアトゥーラも人工的な印象を免れない。序奏後半の一六小節と二拍子の第一部の旋律線は，オベレク的回転音型を連想させる。せわしないヴァルスである。

『グランド・ヴァルス」変イ長調，作品四二 *Grande Valse* en la bémol majeur, op 42は一八四〇年に作曲，出版された。「前作のように舞踏室で即興に作曲されたものではないが，素晴らしい典型は，一八四〇年に出版された，『ワルツ』変イ長調，作品四二である。(……)。艶かしさ，ためらい，情熱的な告白，見事なコーダは，夕べの反響とともに，(……)。」とするハネカーのような高い評価が見られる[27]。マズル的マズルカの特質が，ここには看取されるであろう。結尾の最後の二小節もマズルカ的である。ただ，マズルカは規模が小さく，形式が単純であるのが特徴で，グランド・マズルカは存在しない。第五七―第七一小節の和声律動は，飛躍律動と類似しているものの，スラーがなく，また，より静的である。『バラード』変イ長調，作品四七 *Ballade* en la bémol majeur, op. 47の経過部（第一三四―第一三五小節）に現れる和声律動は，これと同種の音型と見做される。この音型は一八三二年に作曲された『マズルカ』変ロ長調 *Mazurka* en si bémol majeur のトリオなど，幾つかのマズルカにも見出されるが，極めて少数に限られる。『バラード』ヘ短調の主要楽想の和声律動は，スラーは部分的であるし，三つ目の八分音符は三和音であるけれども，最初の八分音符にスタッカートが付いていることもあって，飛躍律

(27) *Ibid.*, p. 246.

動の変型と見做すことができる。

『ヴァルス』変イ長調，作品六四ノ三は一八四七年に出版された。フランスのブランデュ初版にはカタルジナ・ブラニカ伯爵夫人 Madame la Comtesse Catherine de Branica への献辞が記されている。作曲年については，ブラウンは一八四六―四七年としているが，ジェリンスキは一八四〇年に遡らせている。いずれにしても，第一三小節第二拍―第一四小節に初出の，低音部の平行六度が，パリ・オペラ座図書館・博物館所蔵自筆譜には見られない[28]。出版に際して，ショパンが充分な推敲を施した過程が窺える。ハネカーは，「次の変イ長調のワルツは魅力的だ。それは，知的な喜びをもって踊る優れた人々のためのものだ。精巧な曲線と模様を描くことから来る喜びをもって。」と書いている[29]。また，ヘドリーのように，作品六四の三曲の中で，変ニ長調や嬰ハ短調よりも，この変イ長調の『ヴァルス』を高く評価する向き[30]もあるが，これを「表面的」とするジェリンスキの評価[31]の方が妥当であろう。

『ヴァルス』ヘ短調，作品七〇ノ二，遺作 *Valse* en fa mineur op. posth. 70 n° 2 は一八四一年に作曲され，一八五五年に出版された。多くの異版が残されているが，もっとも流布しているユリアン・フォンタナ Julian Fontana 版は，このヴァルスの簡明な魅力を損ねている。A・B の単純な二部形式で，二〇小節の A は反復され，三二小節の B も，オペラ座所蔵手稿譜のように反復される異版もある[32]。二部形式はショパンの作品には少なく，シューベルトのヴァルスを思わせるが，シューベルトのヴァルス

---

(28) 平林正司「ショパンの『ヴァルス』ヘ短調，作品七〇ノ二，遺作――パリ・オペラ座図書館所蔵手稿譜――」『日吉紀要』（人文科学）第二二号，二〇〇七年，一一九頁参照。

(29) *Ibid*., p. 248.

(30) A. HEDLEY, *Chopin, op. cit*., pp. 150-151.

(31) T. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin, op. cit*., p. 754.

(32) 平林正司「ショパンの『ヴァルス』ヘ短調，作品七〇ノ二，遺作――パリ・オペラ座図書館所蔵手稿譜――」前掲論文，一一七―一二五頁参照。

では，彼のピアノ・ソナタのような歌謡性が稀薄であったのと対照的に，『ヴァルス』ヘ短調では，旋律が全体を満たしている。音域は最低音の変ほ音から最高音の三点ハ音までと狭く，四オクターヴに満たない。ヘ短調の憂鬱な主要楽想がこの小品の印象を決定しているが，むしろ平行調の変イ長調が優位である。暗澹たる作品ではなく，曲想は最初から最後まで穏やかな調子を失わないものの，後半はやや昂揚する。優しく抒情的な曲趣で終始するのがこのプティット・ヴァルスの魅力である。たとえば第五―第九小節の曲折する旋律線のアラベスクは，ショパンに特有の魅力を発揮していると言えよう。和声はそれほど目覚しいものではなく，第一二―第一七小節低音部の第一拍では，変ロ音が連続している。繰り返しになるが，単純な和声は，彼が出版しなかったヴァルスの多くに共通する特徴である。この曲に関して，ショパンは，パリからロンドンのキャロライン・アウアリ Caroline Oury 夫人に宛てた丁重な書簡の中で，次のように記している。「私があなたに書くのを喜びとしましたプティト・ヴァルスにつきましては，どうぞ内密にしておいてくださいますように。私はそれが出版されることを望んではおりません。私が望んでおりますのは，あなたがそれを弾かれるのを聴きたいということです（……）」[33] アウアリ夫人というのは，アンヌ・カロリーヌ・ド・ベルヴィル Anne Caroline de Belleville のことで，フランス人の彼女はカール・チェルニー Carl Czerny に学び，ヨーロッパ諸都市を演奏して回った。ショパンが彼女の演奏を初めて聴いたのはワルシャワ時代の一八三〇年のことで，彼はベルヴィルを評価していた。「こちらにはまたベルヴィル嬢とかいう人がいる。フランス人のピアニストで，その優雅な演奏は並外れて軽やかだ（……）。ベルヴィル嬢は僕の『変奏曲』（ヴィーンで出版された）を弾いた。」[34] 自ら「プティト・ヴァルス」la petite *Valse* と呼び，まさしく作品一八，作品四二のグランド・ヴァルスと対極的なこの作品の出版を，彼は望まなかった。ヴィルヘルム・

---

(33) *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.*, Ⅲ, p. 125.

(34) *Ibid.*, I, p. 172, p. 174.

フォン・レンツ Wilhelm von Lenz は次の言葉を残している。「ショパンはこの遺作のヴァルスを印刷させなかったけれども，それらを，少なくともヘ短調のヴァルスを高く評価していた。彼がそれを演奏するのを私はしばしば聴いたが，何と比類のない魅力で演奏されたことであろうか！

郷愁に満ちたこの曲は『マリンコニア』（憂愁）と題することができよう。」[35] 実際，『ヴァルス』ロ短調とともに，このヴァルスが初めて出版された時，『二つの憂鬱なヴァルス』という題が付けられたのであった。高度な技巧を必要としないヴァルスの一つであって，『ヴァルス』ロ短調とともに，もっとも演奏容易な作品に属する。二つの小品はいずれも，一音のアウフタクトで始まる優しい主要楽想を有し，旋律の抒情的な美しさを特徴としている。一見すると，この曲はあるいは変化と対照に乏しいであろうが，その単調さは夢想の波動なのだ。ここには，ヴァルスという舞踏曲が有してきた卑俗や虚飾などは皆無である。『ヴァルス』ヘ短調は彼の真情を吐露した作品の一つで，ヘ短調の憂鬱だけでなく，変イ長調の夢見るような物思いに，その密やかな魅力がある。彼はそれを出版のために華やかに飾り立てることはしなかった。『ヴァルス』ヘ短調は，グランド・ヴァルスのような外面的な華美を排した夢想的な曲趣ゆえに，ショパンのヴァルスの中でも，優れた作品の一つに数えられる。ここには，サロンの「良い趣味」がある。ただし，演奏会場で弾くには適していないし，この曲の真価を表現した録音もない。

『ヴァルス』変ニ長調，作品六四ノ一は，一八四七年に完成し，同年に出版された。ブランデュ初版には，デルフィナ・ポトツカ伯爵夫人 Madame la Comtesse Delfina Potockaへの献辞が添えられた。ポトツカは，ポーランドの名家の出身で，美貌の女性である。パリでサロンを開いていた彼女と，ショパンはこの首都に到着した直後から親交を結んだ。四小節の序奏は，『ヴァルス』変ホ長調に前例があった。ここでは，属音が打た

(35) Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1988, p. 133.

れた後，その属音を軸に音型が回転する趣向であるが，底部の第Ⅳ音が半音高められ，それを起点に第Ⅴ音へと半音上行している。回転音型は，第三―第四小節で二拍子を示し，これも『ヴァルス』変ホ長調と同様であるが，その二拍子の動機を主要楽想でも継続して，部分動機としている。高音部の二拍子と低音部の三拍子という複合拍子である。主部後半の第二一―第二四小節（第二九―第三二小節）は，高音部の半音階波動と，低音部節各小節第一拍が描く半音階上行を組み合わせながら，第二三―第二四小節（第三一―第三二小節）は第二一―第二二小節（第二九―第三〇小節）を三度上で繰り返す精巧な作りである。中間部にも半音階が潜んでいる。第三七小節―第三八小節は，低音部で各小節第三拍が半音階上行している。第五〇―第五一小節は，高音部で二拍ごとに半音階下行している。再現部の最後の四小節は，主部第三三―第三六小節を変形しながら，二オクターヴ拡大して華やかに仕立てられ，あたかも結尾であるかのような印象を残す。回転音型そのものは様々な舞踏曲に表れるものであるが，この曲の場合，序奏と主要動機のそれにはやはり，モデラート・ヴィヴァーチェというテンポ，さらに旋律部の非歌唱的・器楽的性格からして，オベレクの特徴を見出すのが適切であろう。ポーランド出身のポトツカに献呈されたことも，あるいはそれと無関係ではないかも知れない。『グランド・ヴァルス・ブリアント』ヘ長調と同様にオベレクの影響が見られるが，この小曲がオベレク，すなわちマズルカの一種に類似すると見做すことはできない。なぜなら，これは才気縦横で洒脱であるだけでなく，極めて繊細であって，オベレク本来の野性味はないのであるから。さらに，ヴァルス本来の庶民性も超越した，高貴なヴァルスである。小粒ではあっても輝かしいこの宝石は，たとえその原石がポーランドで産出されたとしても，高度なヨーロッパ文明の美意識で研磨されたものである。

Ⅲ　結語

ショパンの作品に各ジャンルの混淆があることは否定できない。周知の

ように，たとえば彼の『ピアノ・ソナタ』ロ短調 *Sonate* en si mineur, op. 58には，バラードやノクチュルヌやスケルツォやアンプロンプチュの特徴が容易に見出される。ヴァルスについては，マズルカ的要素の混入が強調されてきた。コルトーは，彼の校訂による『ヴァルス』の楽譜の巻頭言を，次の一文から始めている。「ショパンのヴァルスの中に，形容しがたいお国訛りがあることを見分けるためには，彼のヴァルスを同時代のドイツかフランスのヴァルスの何か一つと比較すれば充分であろう。」彼はさらに「祖国の律動を使用することへの本能的従順さ」を見出している[36]。ハネカーは，「何曲かのワルツは詩的に陰鬱であって，境界を越えてマズルカの律動の中に迷い込みさえする。」[37] と書いている。このように，「憂鬱なヴァルス」のクヤヴィアク的性格は誇張されてきたが，ショパンのヴァルスの憂鬱には，彼のクヤヴィアク的マズルカの生々しさはない。「初期のヴァルスは『華麗』であって，他のヴァルスはマズルカに類似し，あるいは夢見るような憂鬱に浸されている。」[38] という見方も正確ではない。なぜなら，華々しく軽妙なヴァルスの方がむしろ，マズルやオベレクに類似する傾向が強いからである。私見では，マズルカ的性格がもっとも濃厚なのは，『グランド・ヴァルス』変イ長調である。しかしながら，それらも，流麗な曲趣によって，律動が躓き，曲想が淀むマズルカとは異なる。シューベルトは，ヴァルスとドイツ舞踏曲を明確に区別していなかった。それに対して，ショパンは，ヴァルスとマズルカという二つのジャンルを混同することはなかった。流動性が彼のヴァルスをマズルカから峻別する。

他のジャンルへのヴァルスの混入もすでに主張されている。ジェラルド・ユゴン Gérald Hugon は，「（……）ヴァルスの精神はしばしば，極

---

(36) F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Salabert, *op. cit.* 同楽譜には邦訳版（八田惇翻訳・校閲，アルフレッド・コルトー版，ショパン『ワルツ集』全音楽譜出版社，一九九九年）があるが，ここで引用した一節の「同時代の」contemporaines を「現代の」とすることから始まっている。

(37) J. HUNEKER, *The Man and His Music, op. cit.*, p. 244.

(38) F. CHOPIN, *Valses*, Préface, Éditions Henry Lemoine, Paris, 1992.

めて多種に亘る彼の真面目な作品を灌漑している。『バラード第一番』と『バラード第四番』の主要主題，『ソナタ第二番』のスケルツォの主題，『スケルツォ』第二番の第二主題を想起するように！」[39]と解説している。本稿ですでに指摘した箇所は，『バラード』へ短調に関してのみ，彼の分析と一致する。ただし，この部分については，留保を付けた上で論じた。『バラード』ト短調の主要主題は，むしろ竪琴の和弦を思わせるが，彼のような分析も的外れではないかも知れない。しかし，前述したように，『バラード』ト短調にも，他の三つのバラードにも，飛躍律動が浸透していることを重視したい。それが彼のマズルカではなく，ヴァルスに特有の舞踏的律動であることは，ショパンの音楽におけるポロニスムを絶対視する解釈への一つの反証になるのではないか。そして，ヴァルス的飛躍律動が『スケルツォ』変ロ短調の第三主題と『ソナタ』変ロ短調のスケルツォのトリオにも現れるのである。

ハネカーは，「逆説的に聞こえるかも知れないが，これらのワルツは，ショパンがピアノのためのもっとも偉大なフランスの作曲家であることを証明している。なぜなら，それらのフランス的な優美さと社交的な魅力を否定できるはずもないからだ。ショパンのワルツは，彼の芸術においては，もっとも目覚しい成功ではないかも知れないが，それでも，彼は因習的な舞踏曲形式に霊感の翼を与えたのだ。」[40] と，ショパンのヴァルスを結論づけている。「ショパンがピアノのためのもっとも偉大なフランスの作曲家である」とするのは，「ショパンがポーランドの作曲家である」という俗説と同様に，あまりにも極端であるが，彼が言いたいのは，フランスがショパンに多くを与えたということではないか。ポーランドの民俗音楽の律動や旋法や音型と違って，フランスの影響は具体的に特定できるものではない。しかし，青年期から晩年に到る彼のヴァルスの変容は，彼の人間的

---

(39)　F. CHOPIN, *Valses*, Introduction, Éditions Durand, 2005, pp. Ⅲ－Ⅳ.

(40)　F. CHOPIN, *Waltzes*, G. Schirmer, Milwaukee, the Waltzes by J. HUNEKER.

成熟だけではなく，趣味の洗練も示している。作品六四の変ニ長調と嬰ハ短調の『ヴァルス』はその帰結に他ならない。そこには，異なる様式の継ぎ目が見えるような折衷主義は皆無である。多様な香が混合しながら，何一つ突出することなく，すべてが完璧に調和した最上のブーケの芳香，その醸成を可能にする環境を彼に与えたのが，フランスとパリではなかったか。

ショパンのヴァルスには，彼のピアノ曲の魅力の一つ，スケルツォやポロネーズの，あの悲壮な激昂は表れない。また，ノクチュルヌのように真の悲哀の刻印を帯びた作品も少ない。そもそも，ヴァルスとノクチュルヌをサロン音楽の戯れという同じ次元で論じることはできない。確かに，彼が初期に出版したヴァルスには迎合的な面があるし，ヴァルス全曲が優れているのでもないが，十九世紀的な，いわば果敢ないこのジャンルにあって，彼が，少数ながら，十九世紀の二番目の四半世紀という時代も，サロンという場所も超えた，幾つかの名品を残していることも疑い得ない。