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』嬰ハ短調 : 民族性と普遍性
Sub Title	Frédéric Chopin, Valse en ut dièse mineur, la nationalité et l'universalité
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	2007
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・ 文化・ コミュニケーション (Language, culture and communication). No.39 (2007.) ,p.87- 104
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20071220-0087

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』嬰ハ短調

――民族性と普遍性――

平　林　正　司

……ある不幸な飼い主は過酷な運命に執拗に，ますます執拗に追い立てられた結果，彼の歌はもはやただ一つのルフランしか有さないまでに，彼の希望の挽歌はこの憂鬱なルフランしか採り入れないまでに到った。決してない！　決して再びない！　と。
（エドガー・ポー『大鴉』（ボードレールによる））[1)]

I

フレデリック・フランソワ・ショパン Frédéric François Chopin が生前に出版した作品としては，『マズルカ』作品六三の三曲，『ヴァルス』作品六四の三曲，『ピアノとチェロのためのソナタ』ト短調，作品六五 *Sonate pour piano et violoncelle* en sol mineur, op. 65 が最後で，それらの版権はライプツィヒのブライトコップフ・ウント・ヘルテルに一括売却され，その手続き完了を確認した一八四七年六月三〇日の彼の手紙が残されている。[2)]『ヴァルス』作品六四は，ブライトコップフ・ウント・ヘルテルによって同年に，またパリではブランデュによって，ロンドンではウェッセルによって出版された。『ヴァルス』嬰ハ短調，作品六四ノ二 *Valse* en ut dièse mineur, op. 64 nº 2 のブランデュ版に，シャルロット・ド・ロトシルド男爵夫人 la Baronne Charlotte de Rothschild（ナタニル・ド・ロトシルド男爵 le Baron Nataniel de Rothschild 夫人）への献辞が記された。彼女には，一八四二年

に『バラード第四番』ヘ短調，作品五二 *Ballade n° 4* en fa mineur, op. 52が捧げられていた。ショパンの作品の中でもとりわけ傑出した作物（さくぶつ）に数えられる二曲の献呈は，彼が同夫人を格別に重んじていたことを示しているであろう。

一八四六年一一月，ショパンはノアンを去り，パリに帰った。彼が再びノアンに戻ることはなかった。彼は一八四七年に『ヴァルス』嬰ハ短調の作曲を終えたが，この頃すでに精神的にも身体的にも甚だしく憔悴していた。『F・リストによるF・ショパン』*F. Chopin par F. Liszt* の中では，以下のように回顧されている。「一八四六年から一八四七年にかけて，彼はもはやほとんど歩かず，階段を上がると必ず呼吸困難の辛い発作が起きるのであった。（……）一八四七年の春頃には，彼の容体は日増しに悪化し，彼はもはや快復しないと思われるような病状になった。最後にもう一度，彼は助かったのであるが，この時期に彼の心は本当に耐えがたい苦しみに苛まれ，彼はすぐにその苦しみを致命的と呼んだ。確かに彼は，この時期に起きたサンド夫人との親交の破綻を耐えて生き長らえることはなかった。」[3] その後も，彼は作曲を続けたものの，創作力は著しく衰弱し，枯渇するに到った。彼の最後の作品は，一八四九年夏に作曲された『マズルカ』ト短調，作品六七ノ二，遺作 *Mazurka* en sol mineur, op. posth. 67 n° 2，『マズルカ』ヘ短調，作品六八ノ四，遺作 *Mazurka* en fa mineur, op. posth. 68 n° 4 である。彼の集中力の低下は，ジョルジュ・サンド George Sand の娘，ソランジュ・クレザンジェ Solange Clésinger 宛，一八四九年一月三〇日付の手紙[4] など，親しい人たちへの手紙に誤字や脱字が多くなったことにも表れている。そして，一八四九年一〇月一七日，ヴァンドーム広場一二番地で，彼は身罷（みまか）った。『ヴァルス』嬰ハ短調は，ヴァルスという舞曲のジャンルに限らない，ショパンの最後の傑作である。しかし，この小品がいつもそれに真に相応しい評価で遇されてきた訳ではなかった。

アーサー・ヘドリー Arthur Hedley は否定的な立場を代表している。「作品六四の三つの作品は，それまでの到達点を越えたところに私たちを連れてゆくことはない。ショパンが一八四八年にロンドンの社交界を魅惑した，変ニ長調の小さなワルツは生気が掻き消されているし，嬰ハ短調のそれについても，美しいピウ・レント の楽節が，その切分音と情熱的な憧れによって，まだ新鮮さを保持しているけれども，同じことが言えるに違いない。変イ長調の最後のワルツは割愛されてきた。それは慎重で物柔らかな優雅さを，他の二曲よりもはるかに和声的に興味深い点を持っている――最後の楽節でのホ長調への意外な転換に注目すべきだ。舞踏的要素は，チェロの広大な旋律を伴うハ長調のトリオにおいて，まったく消滅している。」[5]

タデウシュ・ジエリンスキ Tadeusz A. Zieliński は，「到達点」について，ヘドリーとは逆の見方をしている。「(……) この曲は作曲家の美的軌跡の素晴らしい到達点であるが，さらに，それをショパンのもっとも美しいヴァルス，詩的内容が彼の旋律的，和声的独創の比類ない優美さに通じているヴァルスと見做すことができる。」[6] ジエリンスキの評言は『ヴァルス』嬰ハ短調の真価を的確に捉えていて，彼のこの大著を一層，価値あるものにしている。エドワール・ガンシュ Édouard Ganche は，表現の仕方は異なるけれども，「作曲家の美的軌跡の素晴らしい到達点」をすでに指摘していた。「二番目のヴァルス嬰ハ短調は，ショパンの性質と彼のヴァルスの精神を総合しているように思われる。それは雅やかな社会の繊細で高貴な魅力をことごとく有している。」[7] ただ，「雅やかな社会の繊細で高貴な魅力」という言葉は，ショパンの内面を外部との関わりから解釈してゆくような視点の，明らかな限界を示している。「到達点」については，私はジエリンスキに同調したい。

ジェイムズ・ハネカー James Huneker は，「(……) 嬰ハ短調のワルツは，ワルツ全曲の中で，もっとも詩的である。第一主題に隠された憂愁よりも優れたものが，この作曲家によって示されたことは稀であった。それは魅惑的で抒情的な悲嘆であり，第二主題の曲線を描く音型において，第一主題の心理的動機づけが呪縛を緩めることはない。変ニ長調の中間部には，より晴れた空の空間が，より温かく，より慰撫する風がある。しかし，不安感がすぐに戻ってくる。この紛れもない魂の舞踏においては，哀調が明白である。」[8] と称讃している。アルフレッド・コルトー Alfred Cortot も，彼の校訂版楽譜の註において，『ヴァルス』嬰ハ短調を絶讃している。「音楽的創意の繊細さ，形式と記譜法の上品な簡潔さ，感情の束の間の郷愁，完璧な作品の洗練された方法のすべてが，このヴァルスの三つのエピソードの中で邂逅し，そこで，鋭敏な趣をもって，この傑作の明白な表現のために貢献しているように思われる。」[9]

パリ・オペラ座図書館・博物館に所蔵されている『ヴァルス』嬰ハ短調の自筆譜[10]（以下，ＥＢＯと略記）は，ニ葉のエスキスに過ぎないが，この名品の詩的想念を書き留めた最初のものであることに疑いはなく，貴重な資料的価値を有する。そこにはすでに，コルトーの言う「三つのエピソード」の原型が素描されている。ただし，一部は未記入であるし，判読不能の箇所も少なくない。もう一つの重要な手稿譜は，ロトシルド家からパリ音楽院に寄贈され，現在はフランス国立図書館音楽部に所蔵されている自筆譜[11]（以下，ＡＢＮと略記）である。この二つの自筆譜と諸版を参照しながら，ブランデュ初版[12]に依拠して，楽曲分析を試みる。音名は，イ・ロ・ハ……を包括的に用い，は・ハ・一点ハの

ように音高を区別する場合には，傍点を付した。

Ⅱ

一九二小節の小品に過ぎない，序奏も結尾も付されていない。A（a・b）・B（c・b）・A（a・b）という特殊な複合三部形式で，A・B・Aはそれぞれ六四小節を有する。a・b・cはいずれも三二小節から成り，さらに一六小節―― cは一七小節と一五小節――に二分されて，それらの後半は前半を変形している。そして，一六小節は八小節に二分できる。つまり，cを除いて八小節の倍数で構成されている。その結果，bのルフランがもたらす流動感を表出しながらも，三部形式のショパンの作品としては異例の，いわば古典主義的な均整が現出している。八小節単位にはヴァルスの伝統を踏襲しているという見方も可能であろうが，それよりも，ここではショパンの均衡への自然な欲求が作用していると思われる。一七小節（五・四・八小節に細分）と一五小節（五・三・七小節に細分）に二分されるcの微妙な動揺も，全体の均整の中に溶解している。彼はこの束縛の中で旋律と和声と律動を洗練させた。

ガンシュによる「ショパンは対称性や対（つい）をまったく考慮しなかった。彼はほとんど常に，繰り返される諸小節を変えていた。」[13] という指摘は正しく，この曲についても，各部分には当て嵌まるけれども，全体としては必ずしも妥当しないかも知れない。その意味では，『ヴァルス』嬰ハ短調はショパンの作品の中でも特異な存在であると言えよう。

ただし，ここでテンポが問題になる。現行の楽譜に限っても，bにおけるピウ・モッソの記載の仕方は四種に分かれている。ピウ・モッソがbの三箇所すべてに記されている楽譜は，ミクリ校訂版[14]，ペータース版[15]，ヘンレ版[16]，アンリ・ルムワーヌ版[17] などである。コルトー校訂版，エキェル校訂版[18]，ブライトコップフ・ウント・ヘルテル版[19] などでは，最初のbにはピウ・モッソの指示はなく，三度目のbのピウ・モッソはアウフタクトの嬰ト音から括弧に入れて記されている。ドビュッシー校訂版[20]，パデレフスキ校訂版[21] などでは，最初のbだけがピウ・モッソの指示を欠いている。リコルディ版[22] はピウ・モッソをすべて排している。このような異同は，ピウ・モッソの扱い方に出版者や校訂者が苦慮してきたことを示している。ブランデュ初版では，最初のbだけがピウ・モッソの指示を欠いている。ドビュッシー校訂版とパデレフスキ校訂版は，これを踏襲していることになる。他方，ブライトコップフ・ウント・ヘルテル初版[23] では，トリオのbだけにピウ・モッソが記されている。二つの初版に見られるこの違いが様々

な解釈を生じる原因になった。なお，ＥＢＯとＡＢＮには，テンポはまったく記されていない。ピウ・モッソをいかに理解すべきか，それが『ヴァルス』嬰ハ短調の校訂に残された最大の課題であろう。

冒頭のテンポの指定，「テンポ・ジュスト」Tempo giusto，つまり「適正なテンポ」には，二つの解釈がある。一つは，ヴィーナー・ヴァルツァーに特有の律動ではないことを示すためというモーリス・ヒルソン Maurice Hilson の見方[24]である。しかし，パリに到着してからすでに一五年が経過し，彼はその間に作品一八，作品三四の三曲，作品四二のヴァルスを出版していたのであるから，第二拍を僅かに早く打つヴィーナー・ヴァルツァーの律動との相違を，ここで改めて強調する必要はなかったはずだ。彼のヴァルスがフランス的律動のヴァルスであることは，すでに自明なのであった。もう一つは，「この舞踏（ダンス）に固有のテンポのある範囲を示していて，初めの楽節のモデラート・カンティレーヌのテンポと，形象的楽節の僅かに速いテンポの双方を包含している。」[25]というヤン・エキェル Jan Ekier の見方である。当時，舞踏のヴァルスのための伴奏音楽がメトロノーム記号六〇くらいで演奏されていたことを想起すれば，「この舞踏（ダンス）に固有のテンポのある範囲」というのは，あるいは遅過ぎるかも知れない。ただ，「テンポのある範囲」は，たとえピウ・モッソの指定がなくても，最初の b で少しテンポを上げるような弾き方を可能にする。

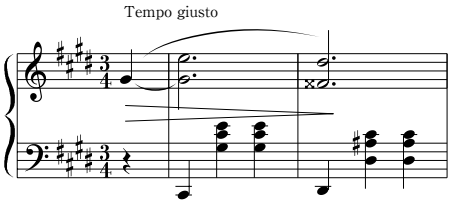
ピウ・モッソについて，エキェルはまた，「いかなる変更もなく，三回繰り返される楽節を異なるテンポで演奏することを，ショパンが意図していたことは，あり得ないように思われる。」[26]と書いている。そうであれば，「ショパンの校正の結果」[27]であるかどうかはともかく，ブライトコップフ・ウント・ヘルテル初版の記載がもっとも合理的であろう。ただし，実際の奏法として，三つの b を同一のテンポで演奏するようにショパンが意図していたとは，必ずしも断言できないのではないか。少なくとも「いかなる変更もなく，三回繰り返される楽節」というのは正確ではない。厳密に言えば，三つの b の最終小節の和音はそれぞれ微妙に異なっているし，中間部の b の最初の第九七小節では，第一拍の嬰ト音が他の b より一オクターヴ低く，さらに，この小節にはディミヌエンドが記されていない。

『ショパンに関する覚書』*Notes sur Chopin* の中で，アンドレ・ジード André Gide がショパンの作品に求めている奏法は，このヴァルスにも当て嵌まるであろう。「ピアノに向かって，ショパンはいつも即興演奏をしているようであったと言われる。つまり彼は絶えず少しずつ想念を模索し，考え出し，発見するように思われていた。もしその曲が，絶え間なく形成されることなく，すでに完璧で，明確で，客観的な全体として演奏されるなら，

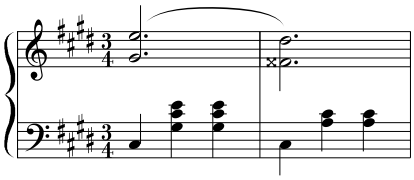
この種の魅惑的な躊躇(ためら)い，驚き，恍惚はもはや不可能である。」[28] このような観点に立てば，多くのピアニストのように，三箇所のｂをまったく同一のテンポで弾く必要はない。いずれにしても，ピウ・モッソは相対的なテンポの変化を意味するはずである。ブランデュ初版に従って，中間部のピウ・モッソはピウ・レントを「より速く」し，再現部のピウ・モッソはテンポ・プリモを「より速く」する，その結果，最後のｂは最初と二番目のｂよりもテンポが速くなる，という弾き方は否定されない。つまり，テンポを変えるとすれば，最後のｂは，他の二箇所のｂよりもテンポを上げるのが，一つの方法であろう。

主調としてのａ，ｂの嬰ハ短調に，その同主長調の異名同音調，変ニ長調のｃが挿入されている。三部形式における嬰ハ短調・変ニ長調・嬰ハ短調という調性構造は，一八三三年から三四年にかけて作曲された『ファンテジー・アンプロンプチュ』嬰ハ短調，作品六六，遺作 *Impromptu* en ut dièse mineur (*Fantaisie-Impromptu*), op. posth. 66 に前例がある。この構造はあるいは，一八〇二年に出版された，ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven の幻想曲風ピアノ・ソナタ，『ピアノ・ソナタ第一四番』嬰ハ短調，作品二七ノ二 *Klaviersonate nº 14* en ut dièse mineur, op. 27 nº 2 ――第一楽章は嬰ハ短調，第二楽章は変ニ長調，第三楽章は嬰ハ短調――の先例に影響を受けたのかも知れない。フランツ・シューベルト Franz Peter Schubert のピアノ曲では，一八二八年に出版された『クラヴィーアのための楽興の時』作品九四，Ｄ七八〇の第四曲，嬰ハ短調，*Moments musicaux für Klavier*, op. 94, D. 780, nº 4 en ut dièse mineur が主部と再現部の嬰ハ短調に，変ニ長調・変ヘ長調・変ニ長調の中間部を挟んでいる。ショパンの作品には，逆に，変ニ長調の主部と再現部に嬰ハ短調の中間部を入れた『プレリュード』変ニ長調，作品二八ノ一五 *Prélude* en ré bémol majeur, op. 28 nº 15 のような例もある。『ファンテジー・アンプロンプチュ』に典型的であるように，ショパンの変ニ長調は甘美な旋律が歌われることがある。それは，ロマン主義の様々なジャンルの音楽が共有する傾向でもあった。しかし，『ヴァルス』嬰ハ短調においては，変ニ長調はその歌を抑制されて，むしろ不安な趣を呈している。

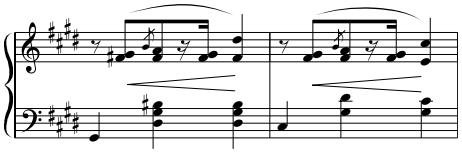
テンポ・ジュストのａは，ショパンの憂鬱で抒情的なプティット・ヴァルスに共通する，高音部の一音のアウフタクトで始まる。その嬰ト音の残響を属音として維持しながら，第一小節第一拍で，嬰ハ短調の主和音が調性を確定する。右手は嬰ト音の余韻の上にホ音への六度の跳躍をしてから，第二小節で平行六度の半音下行をする。第二小節は属調の嬰ト短調である（譜例 1）。第一－第二小節の動機を「憂愁の動機」と呼ぶことにしたい。ＡＢＮ（譜例 2）[29] には，アウフタクトは記譜されていないが，出版楽譜では，属音のアウ



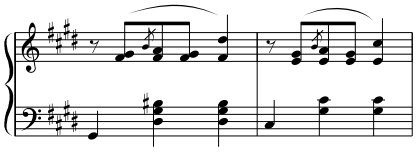
譜例 1



譜例 2

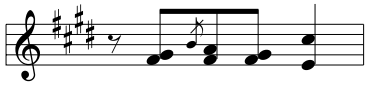


譜例 3

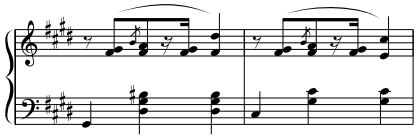


譜例 4

フタクトを減衰する持続音にすることによって，「憂愁の動機」は一際，夢見るような香気を放散するに到った。ささやかな改変ではあっても，そこにはショパンの天才的想像力が作用している。簡潔でありながら，これほど果敢なくも美しい動機は類稀で，彼の全作品の中でも，最高の動機の一つと讃えられる。さらに，ＥＢＯとＡＢＮの低音部第一小節第一拍の嬰ハ音が，完成譜では嬰は音へと，一オクターヴ下げられることによって一層，深い情趣を生じている。ショパンは，第三二小節と第一六〇小節の第一拍にも現れるこの嬰は音から，五オクターヴの音域で，b において右手が最後に打つ最高音の四点嬰ハ音を志向する。第三－第四小節高音部は，八分休止符・短前打音付き八分音符・一六分休止符・一六分音符・四分音符という旋律律動である。和声は，第三小節が属音・長二度の重音・属九の和音・長二度の重音・属七の和音と進行し，第四小節も，右手の長二度の軋（きし）みを挿入しながら，第三拍で主和音（第二転回形）に達する。両小節第三拍で，右手は六度を回復している（譜例 3）。第三小節（第一九，第一三一，第一四七小節）第二拍の属九の和音（短九度，第二転回形）は，一六分休止符によってさりげなく断ち切られ――ただし，右ペダルを踏めば，減衰しても響鳴は持続する――，卓抜な書法である。ＥＢＯでは，第四小節高音部の八分音符の下音がホ音で記譜され（譜例 4），上段にはそれらを嬰ヘ音にした小節（譜例 5）が併記されている。ショパンは結局，この別記された嬰ヘ音を選択し，それに応じて，低音部もエスキスの第二拍の嬰ハ音が嬰ニ音に変更されることになる。ＡＢＮでは，嬰ハ音が維持されていた（譜例 6）。これもまたショパンの細心な推敲を示している。第三－第四小節に初出の短前打音が最初からＥＢＯに記されていたことは，ショパンにとって，この短前打音が装飾として付加されたものではなく，着想において本質



譜例 5



譜例 6

的な意味を持っていたことを示している。第五－第八小節高音部は，第八小節第二拍を除いて，第一－第四小節を三度下で繰り返し，低音部の和音はより軽くなっている。

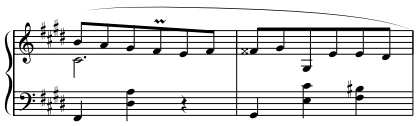
第九－第一六小節の八小節における旋律線の半音階進行は，第九小節から第一〇小節第一拍にかけての，嘆息のような半音下行から始まる。それは第一－第二小節の「憂愁の動機」の変形である。第九小節第一拍の属九の和音（短九度）は嬰ニ音を欠く省略形で，その響鳴に第二拍で嬰ニ音が加わって，完全な属九の和音を成すが，この和音は和らげられ，旋律核に微妙な彩を添える。第一〇小節では，旋律線が八分音符の同音反復でクレシェンドしながら半音階上行し，第一一小節で，ホ長調の属九の和音によって一旦，中断される。第九小節と同様に，第一拍の属九の和音は嬰ヘ音を欠く省略形で，その響鳴に第二拍で嬰ヘ音が加わって，完全な属九の和音を成すが，それは長九度で，淡い希望が仄見える。第三拍のロ音をアウフタクトの起点として，第一二小節から，再び旋律線が八分音符の同音反復でクレシェンドしながら半音階上行する。a における八分音符の同音反復は，その反復された同音の打弦を各拍に合わせる手法による。この進行はもちろんショパンの独創ではなく，多くの先例があるが，彼が好んだ技法でもある。そして，『ヴァルス』嬰ハ短調の半音階用法ほど，その手法が洗練され，絶え絶えの効果を生じている例は他に見出せない。第一三小節第二拍で，属五の和音（第二転回形）に支えられながら，同音反復は四度の跳躍をし，嬰ト短調で絶頂に達して，同音反復の半音階下行に転じ，第一六小節第三拍で全音下行するまで蜿々（えんえん）と続く。左手は，第一三－第一五小節の第三拍，第一六小節の全拍で休止して，ディミヌエンドとともに，果敢ない印象を残す。ヴァルスの歴史で，これほどの余韻を湛える休止符も稀有である。

第一七－第二四小節の八小節は，第一－第八小節とほぼ同一であるが，第一七－第一八小節の低音部第一拍が一オクターヴ高く奏され，また，第一八小節の低音部第一拍は付点二分音符で持続して音域が狭まるために，第一－第二小節の荘重さが軽減する。第一七小節第一拍の主和音の属音は下行してきた音階が流れ込んで打弦される。第二五－第三二小節の八小節は，第九－第一六小節が変形され，より沈潜する。第三一小節まで，旋律線の第一拍は，強拍と，前小節第三拍の保続音による弱拍が交互に入れ替わる。第二五小節は

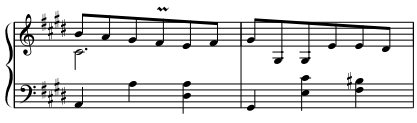
第九小節と同一であるが，第二六小節では，嬰ヘ長調に転調され，第一拍は属五の和音に始まる和声に乗って，旋律線は全音上行を経て同音反復の半音階上行をする。第二七小節から第三〇小節まで，高音部第一拍は七度の重音で始まる。第二九小節の「憂愁の動機」第三拍から第三〇小節第一拍へと，低音部は四分音符が半音上行する。それはｃの低音部における半音階上行への伏線でもある。旋律線は，第三〇小節で初めて音階順次進行になり，第三一小節第一拍で半音上行した後，嬰ト音は一オクターヴの跳躍下行をし，直ちに六度の跳躍上行をした後，ホ音の反復から音階下行して，第三二小節第一拍の主音に辿り着くが，第二拍での主和音構成音の打弦によって，終止感は和らぐ。このような終止がショパンに特有の手法であることは言うまでもないであろう。さらに，ａの終止に到る第二九小節から第三二小節まで，低音部は，ヴァルスの和音律動を刻むというよりも，高音部旋律に呼応する見事な対位法的旋律を成している。

ａの楽節で，ＥＢＯ，ＡＢＮと出版楽譜との間には，和音の相違が数多く見られるが，旋律が明瞭に異なるのは第三〇－第三一小節である。出版楽譜の旋律線（譜例７）は，ＡＢＮのそれ（譜例８）[30] に比べて，より繊細であって，ショパンの優美な旋律が，霊感よりも模索の賜物であることを明示している。後述するように，ｃでも，同様の例が見られるであろう。

ｂもまた，第三二小節第三拍の属音をアウフタクトとして始まる。ａ，ｃと対照的に，ｂは切分音が皆無で，調性も安定して，流麗である。第三三－第三六小節の下行ゼクヴェンツによるアラベスクは，旋回のイマージュに他ならない。言うまでもなく，それは舞踏としてのヴァルスを音楽的に描写したものではない。後年，ヴァルスを渦巻く旋回の比喩に用いた，シャルル・ボードレール Charles Baudelaire の「夕べの調和」Harmonie du soir と「旅」Le Voyage が想起される。各小節のディミヌエンドを伴う目眩（めくるめ）く渦巻によって，第三七小節－第三九小節第一拍で深淵に沈み込み，第三九小節第一拍では，左手が最低音の下一点嬰ト音を打弦する。第五五小節，第一〇三小節，第一一九小節，第一六七小節，第一八三小節でも現れるこの下一点嬰ト音は，五オクターヴの音域から外れた唯一の音であり，無限の深みから響くかのようだ。第三九小節第二拍－第四〇小節で一度は浮か



譜例７



譜例８

び上がろうとするのも空しく，第三三－第三六小節と同一の第四一－第四四小節で再び曲想は沈んでゆく。流動的な曲趣は左手の精妙な和声に支えられているが，第三三－第四五小節では，低音部第一拍がジグザグに曲折しながら下行し続けて，旋律線の渦巻く旋回と響き合う。第四五－第四七小節の音階的上行は天を仰いだショパンの眼射（まなざし）のようで，四度の跳躍によって第四八小節第一拍で主音の四点嬰ハ音に到るものの，第二拍の左手の主和音（第二転回形，主音は欠落）が虚ろに木魂する。音階的上行の喘ぐような微かな望みも，ディミヌエンドで虚空に消えてゆくのだ。

bの後半の第四九－第六四小節は，第五三小節第三拍で同和音が連打され，第六四小節の主和音（第二転回形）に主音が入る点を除いて，第三三－第四八小節と同一である。ただし，冒頭にピアニッシモが指定され，音量は抑制されている。一六小節全体がスラーで覆われ，滑らかに移行する。楽想が静かに息づき，震え戦く。デュナーミクの変化は第六一－第六四小節のディミヌエンドのみで，また，第三九小節最初の八分音符に付いていたアッチェント記号が，第五五小節では外されている。前半と対照的な後半の囁くような響きは一層，哀感を強める。終止の低音部第二拍はここだけが主和音（第二転回形）で，変ニ長調に転調するための句点になっている。他のbの最後の和音は「憂愁の動機」の第一小節高音部と同じ嬰ト音とホ音の六度であって，つまり第一小節第一拍の六度に一オクターヴ下で回帰するのだ。最後のbの終止では，第一拍の主音が二分音符で持続される上に，この六度が打弦される。不安を解消しないままに，形式的な均斉をもたらす精巧な細工である。

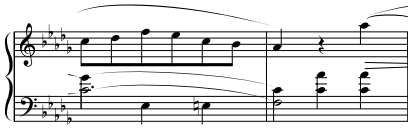
bの繰り返しはＥＢＯにはなく，ＡＢＮは反復記号で括っている。出版楽譜におけるbの前半と後半の対照は，ショパンが細心に推敲した結果である。エキェルはこの部分の奏法を次のように解説している。「第四九－第六四小節と類似箇所において，ピアニッシモの印，繰り返されるデクレシェンド記号の欠如，長いスラーは，舞踏（ダンス）のように軽快で非常に規則正しい演奏を暗示している。」[31] しかしながら，この解釈は皮相に留まっているように思われる。ショパンがbの前半と後半の奏法を対比させるに到ったのは，極めて周到な審美的思考によるものであった。

ショパンの作品には時に，長いスラーで覆われた楽節を有する曲がある。それはスピアナート奏法を，つまりヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini が好んで用いた歌唱法のような，穏やかで滑らかな奏法を意味すると解釈されている。[32] ジャン・ジャック・エジュルダンジェ Jean-Jacques Eigeldinger は，スピアナート奏法が適用され得る例として，『アンダンテ・スピアナートとグランド・ポロネーズ・ブリアント』変

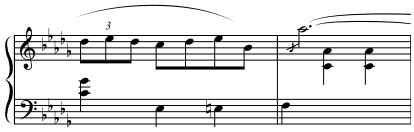
ホ長調，作品二二 *Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante Spianato* en mi bémol majeur, op. 22 のアンダンテ・スピアナートの他，『ノクチュルヌ』ヘ長調，作品一五ノ一 *Nocturne* en fa majeur, op. 15 nº 1，『ノクチュルヌ』嬰ハ短調，作品二七ノ一 *Nocturne* en ut dièse mineur, op. 27 nº 1，『プレリュード』変ニ長調を挙げている。[33] けれども，楽節全体がスラーによって連結された曲としては，『アンダンテ・スピアナート』，『ノクチュルヌ』ヘ長調のコン・フオーコの大部分，『ノクチュルヌ』ト短調，作品三七ノ一 *Nocturne* en sol mineur, op. 37 nº 1 の変ホ長調の中間部，『ノクチュルヌ』嬰ヘ短調，作品四八ノ二 *Nocturne* en fa dièse mineur, op. 48 nº 2 の主部を挙げるべきである。『アンダンテ・スピアナート』も一種のノクチュルヌなのであるから，この記譜法はやはりノクチュルヌというジャンルに特徴的なのであるけれど，『ノクチュルヌ』ヘ長調のコン・フオーコが示すように，そのすべてがスピアナート奏法に適する訳ではない。しかし，『ヴァルス』嬰ハ短調の b のピアニッシモの楽節はまさしく，柔和な吐息のようなスピアナート奏法に相応しいのだ。ウナ・コルダ・ペダルを踏むことによって一層，それは魅惑的な響きになるであろう。ここには，特に彼の初期のノクチュルヌを色濃く彩ったイタリア的歌唱法が反映している。

第三三小節に始まる，最後の八分音符で第一指を保持して次の小節に繰り入れる奏法はフランツ・リスト Franz Liszt に始まると言われる。[34] コルトー校訂版は，中間部の b で，この奏法を紹介している。[35] 多くのピアニストがこれを踏襲しているが，人によって適用箇所は様々である。私見では，切分音を排除している b において，この奏法は伝統というよりも，悪習のようなものであって，低音部第一拍のジグザグの端正な線を阻害する。少なくともその誇張は望ましくない。

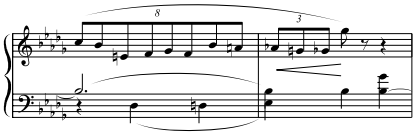
ピウ・レントの c はヘ音のアウフタクトで始まる。左手が第六五小節一拍で変ニ長調の主音を，第二・第三拍で主和音（第二転回形）を打弦して調性を確定させると同時に，旋律線は八度の跳躍をして微かに高揚するものの，直ちに第六六小節第一拍の同音反復から音階下行し，第六八小節第三拍で四度の跳躍下行をした後，第六九小節第一拍で音階上行する。低音部は同和音連打による静的なものであるけれど，第六八小節第二拍－第六九小節第一拍で四分音符が半音階上行する。この低音部の半音階上行は，高音部の音階下行に呼応し，その上行に伴って平行三度に移行する。第六五小節第三拍－第六六小節第一拍の左手，第七三小節第三拍－第七四小節第一拍の右手のように，切分音が交錯する。c を通じて，旋律線の下行，切分音の精妙な変幻は，内省的で，不安な寂寥感を漂わせる。下行する旋律線の末尾はくねり，それはショパンに特有の手法なのであるが，たとえば，左手



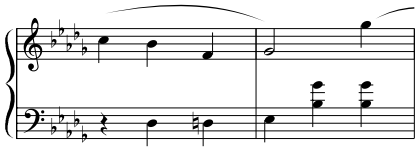
譜例 9



譜例 10



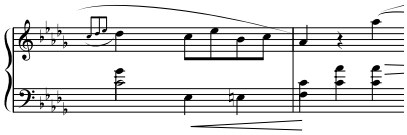
譜例 11



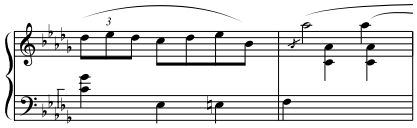
譜例 12

第五指による同一の半音階上行にそれぞれ呼応する，第六八－第六九小節と第八四－第八五小節，第七二－第七三小節と第八八－第八九小節を比較すれば，それらの旋律線にいかに粋が凝らされているか，理解されるであろう。とりわけ第八四－第八五小節高音部では，前の二小節で次第に縮小されてきた音価の緊張が，八連符と三連符の蛇行，半音階下行の流れから，八分音符の変ト音への八度跳躍によって，優美に解消される。ここでは，コルトーが「伝統的な律動の奏法」としているような，八連符を二・三・三に分ける弾き方[36]が一般的なのであるが，それに拘泥する必要もない。このヴァルスにおける「作曲家の美的軌跡の素晴らしい到達点」は，こうした細部の繊細さに到るまで看取されるのだ。なお，ヤン・クレチヌスキ Jan Kleczyński は，「ウナ・コルダ・ペダルが非常に崇高な旋律に添う」一例として，この c の部分を挙げている。[37]「非常に崇高な旋律」というのは的確な表現である。

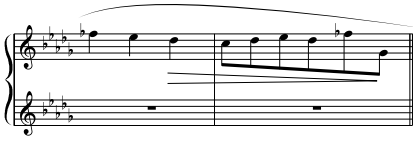
左手の半音階上行はＥＢＯにもＡＢＮにもすでに記されていて（ＥＢＯは前半の二箇所のみ），ショパンの対位法的着想を示唆している。彼は，この半音階上行を変えることなく，右手の旋律線の方を，ＥＢＯ，ＡＢＮから完成譜へと，より洗練させていった。第六八－第六九小節に関しては変更がないが，第七二－第七三小節の出版楽譜（譜例 9）とＡＢＮ（譜例 10），第八四－第八五小節の出版楽譜（譜例 11）とＡＢＮ（譜例 12），第八八－第八九小節の出版楽譜（譜例 13）とＡＢＮ（譜例 14）を比較すれば，それが明白である。さらに，c の最後の第九五－第九六小節も，出版楽譜（譜例 15）には，ＡＢＮ（譜例 16）に比べて，〝蛇行と末尾のくねり〟というショパンの特徴が現れている。a にしても，c にしても，出版楽譜の段階で，より流麗な旋律線へと変貌していることは注目される。少なくとも『ヴァルス』嬰ハ短調にあっては，細部の繊細さは，調琢の産物である。そし



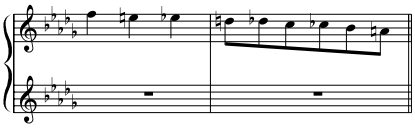
譜例 13



譜例 14



譜例 15



譜例 16

て，そこには古典主義的な美意識とベルカント唱法の影響の作用が見出される。

Ⅲ

a，特に悲哀に溢れた主要楽想をスラヴ的，あるいはポーランド的とする所説が散見する。たとえばジェラルド・ユゴン Gérald Hugon は，a について，「非常にポーランド的な悲しさ」[38] と書いている。私はこれには異論を有する。「憂愁の動機」にしても，ショパンが駆使した平行六度と半音下行の結合に過ぎない。特に，第三－第四小節と後出する同一音型の諸小節をマズルカ的律動とする解釈は，リコルディ版の，ほとんど異常なペダル記号にも影響している。モーリス・ヒンソン Maurice Hinson は，「ショパンのワルツの中で，二曲が，すなわちこのワルツとイ短調，作品三四ノ二のワルツが際立ってポーランド的な性格を有している。(……)『ワルツ』嬰ハ短調の最初の二小節はワルツの律動で，第三・第四小節はマズルカの律動である。これらの二つの律動の交錯は，このワルツに独特の，ポーランド的な本質の魅力を与えている。」と分析した上で，リストが，これらの小節において，第二拍で僅かにテヌートし，第三拍を強奏することによって，マズルカの律動を際立たせる演奏をしたという伝聞を紹介している。[39]

確かにマズルカでは，高音部の第一拍が付点八分音符と一六分音符，あるいは二つの八分音符などのように細分されて，第二拍が強拍になるか，第二拍が同様に細分されて，第三拍が強拍になる例が多い。しかし，ショパンの『マズルカ』全曲を通じて，『ヴァルス』嬰ハ短調の第三－第四小節高音部とまったく同一の旋律律動を持つ小節は一箇所もない。第二拍と第三拍に，『ヴァルス』嬰ハ短調の第三－第四小節と類似した箇所を持つマ

ズルカは四曲に過ぎない。ただし，ここでは，第一拍から付点律動になるマズルカは除く。『マズルカ』嬰ヘ短調，作品六ノ一 *Mazurka* en fa dièse mineur, op. 6 nº 1 の第五小節に初出する音型は，高音部第一拍が三連符，第二拍が八分音符・一六分休止符・一六分音符，第三拍が四分音符である。『マズルカ』変イ長調，作品七ノ四 *Mazurka* en la bémol majeur, op. 7 nº 4 の第九小節に初出する音型は，高音部第一拍が四分音符，第二拍が八分音符・一六分休止符・一六分音符，第三拍が四分音符である。『マズルカ』イ短調，作品一七ノ四 *Mazurka* en la mineur, op. 17 nº4 の第四〇小節の音型は，高音部第一拍が三連符，第二拍が八分音符・一六分休止符・一六分音符，第三拍が四分音符である。『マズルカ』嬰ヘ短調，作品五九ノ三 *Mazurka* en fa dièse mineur, op. 59 nº 3 の第四六小節に初出する音型は，高音部第一拍が八分音符・八分音符，第二拍が八分音符・一六分休止符・一六分音符，第三拍が四分音符である。しかし，以上はいずれも第三拍にアッチェント記号が付されている。

『ヴァルス』嬰ハ短調の第三－第四小節にはアッチェント記号はなく，各二小節の第二拍から第三拍へのクレシェンドは前後のディミヌエンドと対比される漸強のみであって，マズルカの躓(つまづ)くような律動ではないのだ。リストがいかなる演奏をしようと，それはリストの解釈であって，ショパンはテヌートもアッチェント記号も楽譜に書き入れてはいない。第二拍のテヌートはともかく，第三拍の強勢はこの楽想を著しく毀損する。第三－第四小節と後出する同一音型の諸小節はマズルカとは異質である。

因みに，三拍子の舞曲で，旋律律動の第二拍が付点八分音符と一六分音符に細分されるのはもちろん，マズルカだけの特徴ではない。それは，たとえばショパンが熟知していたに違いないシューベルトのヴァルスとレントラー[40]を一瞥するだけで明らかになる。『二〇のヴァルツァー《最後のヴァルツァー》』作品一二七，遺作，D一四六の第三曲，ホ長調 *Zwanzig Walzer* genannt „Letzte Walzer“, op. posth. 127, D. 146 のトリオ，『一二のドイツ舞曲』D四二〇 *Zwölf DeutscheTänze,* D. 420 の第一一曲，ニ長調の後半に，それを見出すことができる。『一二のヴァルツァー，一七のレントラー，九のエコセーズ』作品一八，D一四五 *Zwölf Walzer, siebzehn Ländler und neun Ecossaisen,* op. 18, D 145 のレントラー第七曲，変ニ長調は，第二拍の付点八分音符にスタッカートが付されているので，『ヴァルス』嬰ハ短調の第三－第四小節第二拍により近づくであろう。『ヴァルス』嬰ハ短調の第三－第四小節がマズルカであれば，シューベルトのヴァルスもドイツ舞曲もレントラーの当該小節もマズルカであるはずだ。第二拍や第三拍の強奏も，シューベルトの舞曲にある。たとえば『一二のドイツ舞踏曲』D七九〇では，第三拍のアッチェント記号は，第一曲，

第三曲，第四曲，第五曲，第八曲，第九曲，第一〇曲，第一二曲に，第二拍のアッチェント記号は，第三曲，第一一曲に見られる。

クレチヌスキによって伝えられている「ショパンがしばしば弟子たちに繰り返し言っていた，もっとも重要な実践的指示」は，ピアノの一般的奏法についての指摘であるが，ショパンの作品そのものの奏法も示唆している。「長い音符は，高い音のように，より強く弾くべきです。同じく不協和音はより強調されます。切分音についても同じです。楽句の終わりは，句読点の前でいつも弱くなります。旋律が上行する時はクレシェンドで，下行する時はデクレシェンドで弾くのです。ただし，自然な強勢も尊重しなくてはなりません。たとえば二つの音符〔同じ音価の〕から成る一小節では，最初の音符は強く，二番目の音符は弱くなります。三つの音符から成る小節では，最初の音符は強く，他の二つの音符は弱くなります。小節が細分される場合も同様です。以上が規則なのです。例外については，作曲家自身がいつも記譜しています。」[41] 最後の「例外については，作曲家自身がいつも記譜しています。」は当然，ショパン自身も「例外については，いつも記譜して」いたことを意味する。ショパンは，マズルカで第三拍を強奏するためには，第二拍の強奏と同様に，アッチェント記号を付している。『ヴァルス』嬰ハ短調と姉妹関係にあると言われてきた『マズルカ』嬰ハ短調，作品六三ノ三 *Mazurka* en ut dièse mineur, op. 63 nº 3 の第一九小節に初出する第三拍を想起すれば充分である。

テンポ・ジュストが意味する「正確なテンポ」，「適切なテンポ」というのは，速度の的確さだけでなく，律動の適正さも示すはずである。テンポ・ジュストのアゴーギクにおいても，速度の微妙な揺れはむしろ必然であっても，極端なテンポ・ルバートは避けなければならない。まして，強拍であれ，弱拍であれ，アッチェント記号がない特定の拍を誇張することは許容されない。その意味では，テンポ・ジュストはテンポ・ディ・ヴァルスである。

さらに，エスキスがこの私見の論拠になる。ＥＢＯでは，第三－第四小節の高音部は，八分休止符・連結された三つの八分音符（二番目は短前打音付き）・四分音符から成っている。（譜例 4）それはマズルカ的律動とは言えない。最初の着想からしても，ショパンはマズルカ的特質を意図してはいなかったのだ。多くの論者が力説するところでは，マズルカはショパンの心の中枢を占め，彼の発想の源泉であり続けたそうであるが，もしそうであれば，非マズルカ的エスキスからマズルカ的完成譜へと遡行するような推敲過程は説明できない。第三－第四小節は，その緊迫した動機と和声によって，第一－第二小節の静謐（せいひつ）な憂いを際立たせるものだ。

この主要楽想をスラヴ的とか，ポーランド的とかする解釈には根拠がなく，それは，ショパンの憂愁や悲哀がすべてポーランド的「憂鬱」żal の発露であるという，あまりに単純で短絡的な先入見に由来するものである。ショパンにおけるポロニスムを無視することは愚かしいが，ショパンのすべてをポロニスムで解釈することも愚かしい。憂愁であれ，憂鬱であれ，悲哀であれ，悲嘆であれ，絶望であれ，それは人間のまったく普遍的な心情であって，特定の国籍など持たないのだ。そして，真の芸術は下位の文化表象ではない。もしショパンの憂愁がポーランド的な特殊なものであれば，どうして異国人の私たちが彼の音楽に無心に没入することができるのか。私たちは一切，ポーランドに郷愁を抱いてはいない，ロシアによる抑圧に苦悩してはいない，ポーランドの花咲く乙女たちを知らない。しかし，私たちはそれでも，ショパンの憂愁を私たち自身の憂愁とするのだ。

Ⅳ

端整な形式は，彼の想像力の枯渇がもたらした結果ではなく，そこに彼の詩的想念が精緻に嵌め込まれるための，自然で，また必然的な拘束であったことは明らかである。感性と知性が融合した彼の想像力が生んだ明晰な整いなのだ。散りばめられたアウフタクトの精妙さ，半音階を多用しながら曲折する旋律線の優美さ，不協和音を織り込んだ和声の陰翳の精妙さ――この曲においては，和声は旋律の付属物ではなく，いわば歌うのである――，テンポとデュナーミクの微妙さ，不協和音の波間に浮かび上がる詩情の透明さ，そうしたすべてがこの形式の中で統一され，調和している。

この静謐な小曲，『ヴァルス』嬰ハ短調がショパンの心情と技法の一つの帰結であったことは疑い得ない。ここには，彼の作品を時には魅力的にする高度な技巧も，華やかな装飾もない。悲壮な激昂の代わりに表出されているのは，救いのない絶望である。それはもはや，再び帰ることはなかったポーランドへの郷愁でも，報われることはなかった愛への思いでもない。彼の生そのものの癒しがたい喪失感なのだ。しかも，彼はその感情を知力によって密やかな美に研磨した。深淵から天上を仰ぐ想念を，彼はヴァルスという陳腐な舞曲に託し，稀有な芸術作品として結晶させたのであった。ショパン自身の悲嘆がそれによって癒されることはなかったであろう。けれども，『ヴァルス』嬰ハ短調に充溢する真情が，気高い悲哀が，私たちを救済するのだ。

註

1）Charles BAUDELAIRE, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres,* Œuvres complètes, II, Éditions Gallimard, Paris, 1976, p. 296.

2）Cf. *Correspondance de Frédéric Chopin*, III,〔le 30 juin 1847〕, Éditions Richard Masse, 1981, p. 292.

3）Franz LISZT, *Chopin*, Buchet/Chastel, Paris, 1977, p. 281. F. LISZT, *F. Chopin par F. Liszt*, Breitkopf et Haertel, Leipzig, sixième édition, 1923, pp. 253-254.

4）*Correspondance de Frédéric CHOPIN*, III, le 30 janvier 1849, *op. cit.,* p. 406.

5）Arthur HEDLEY, *Chopin*, J. M. Dent and Sons Ltd., 1963, p. 151.

6）Tadeusz. A. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin*, Fayard, Paris, 1993, p. 752.

7）Édouard GANCHE, *FrédéricChopin*, *sa vie et ses œuvres 1810-1849*, Mercure de France, Paris, 1921 (1926), p. 391.

8）F. CHOPIN, *Waltzes*, G. Schirmer, Milwaukee, Vol. 1549, the Waltzes by James HUNEKER.

9）F. CHOPIN, *Valses*, Édition Salabert, Paris, nº 5136, 1962, p. 49.

10）Bibliothèque-Musée de l'Opéra National de Paris, Rés. 50. このエスキスは，シルヴァン・ギニャールの『フレデリック・ショパンのヴァルツァー』に，彼自身の手書きで写譜されているが，誤謬が数多い。Cf. Silvain GUIGNARD, *Frédéric Chopins, Walzer,* Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1986, pp. 240-243. たとえば，彼は譜例 4 の高音部のホ音を嬰ヘ音に採譜しているが，誤りである。

11）Bibliothèque Nationale de France, Ms. 114. この自筆譜も，ギニャールによって採譜されているが，不正確である。Cf. S. GUIGNARD, *Frédéric Chopins, Walzer, op. cit*., pp. 240-243. 因みに，これは，ガンシュによって初めて紹介された（Cf. *Valses*, The Oxford original edition of Frédéric Chopin, Oxford University Press, New impression, 1934, pp. 50-55. 以下，この楽譜をＯＯＥと略記）が，彼の採譜も完璧とは言えない。ガンシュは，「ショパンは『ヴァルス第七番』嬰ハ短調をナタニル・ド・ロトシルド男爵夫人に捧げていた。」（É. GANCHE*, Dans le Souvenir de Frédéric Chopin*, Mercure de France, Paris, 1925, p. 224.）と書いている。ただし，一八四〇年とする根拠は示されていない。

12）F. CHOPIN, *Trois Valses pour piano*, op. 64 n°2, Brandus et Cie, Paris, nº 4743(2).

13）Lettre de M. Édouard Ganche à A. Gide, in André GIDE, *Notes sur Chopin,* L'arche, Paris, 1949, p. 116.

14）F. CHOPIN, *Waltzes*, G. Schirmer, Milwaukee, *op. cit*.

15）F. CHOPIN, *Walzer*, C. F. Peters, No. 1804.

16）F. CHOPIN, *Walzer*, G. Henle Verlag, 1978.

17）F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Henri Lemoine, Paris, U. L. 116, 1992.

18）F. CHOPIN, *Walce*. A., Wydanie Narodowe, Warszawa, 2001.

19）F. CHOPIN, *Walzer,* VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, 1989.

20）F. CHOPIN, *Valses*, Éditions Durand, Paris, 2005.

21）F. CHOPIN, *Walce*, Institut Fryderyka Chopina, Warsaw, 1950.

22）F. CHOPIN, *Valzer per pianoforte*, Ricordi, Milano.

23）F. CHOPIN, *Trois Valses pour piano,* op. 64 nº 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 7716, 1847.

24）*Dances of Chopin*, edited by Maurice HINSON, Alfred Publishing, foreword, p. 10.

25）F. CHOPIN, *Walce*. A., *op. cit*., Performance Commentary, p. 3.

26）*Ibid.,* Source commentery, p. 11.

27）*Ibid.*

28）A. GIDE, *Notes sur Chopin, op. cit*., p. 3.

29）第二小節低音部第二・第三拍のイ音に嬰記号は付されていない。同拍の嬰ハ音は嬰ニ音とも読めるが，ＥＢＯでは嬰ハ音であり，嬰ハ音とした。ＯＯＥも同様。

30）ＯＯＥでは，プラルトリラーが欠落しているが，ガンシュの見落としである。

31）F. CHOPIN, *Walce*. A., *op. cit*., Performance Commentary, p. 3.

32）Cf. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1988, p. 84, p. 185.

33）*Ibid*., p. 185.

34）*Dances of Chopin*, *op. cit*., p. 10.

35）F. CHOPIN, *Valses*, Édition Salabert, *op. cit*., p. 53.

36）*Ibid.*, p. 52.

37）Cf. J. -J. EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, p. 90.

38）F. CHOPIN, *Valses,* Éditions Durand, *op. cit.*, Introduction par Gérald Hugon, p. IV.

39）*Dances of Chopin*, *op. cit*., pp. 10–11.

40）Cf. J. -J. EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, *op. cit.*, pp. 94–95.

41）*Ibid*., p. 67.