

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

ショパンの《バラード》の音楽的フォルム：
「バラード理論」の構築とそれによる全曲の記述

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-12-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/879

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ショパンの《バラード》の音楽的フォルム ——「バラード理論」の構築とそれによる全曲の記述——

藤田 茂

本論考は、ショパンの《バラード》全曲の構造分析を通して、ショパンの《バラード》に固有の音楽的フォルムを明らかにすることを目的としている。

1830年に祖国ポーランドを後にしたショパンが、それ以降、《バラード》《スケルツォ》《ファンタジー》といった単一楽章からなる大規模楽曲の創作に取り組み、それらにおいて、きわめて個性的な音楽的フォルムを実現したことはよく知られている。小品からの類推によってショパンの形式感を素朴とみなす、それこそ素朴なショパン観は後退し、この作曲家をポスト古典派時代における新しい音楽的フォルムの探究者として再認識する動きは、いまや一般的なものとなっている。

音楽的フォルムという領域におけるこのようなショパンの再評価が、J. Samsonを中心とした一群のショパン研究者による音楽学研究の成果であることは論を待たない。彼らは、歴史的＝分析的視点をショパン研究に導入し、ピアニストの指のなかにある直観的な理解と称賛を超えて、この作曲家が提起する音楽的フォルムの問題を様式史の地平のなかに鮮やかに位置づけたのである(Samson, 1985)。しかしながら、これらの研究者の方法論はまさに「歴史的＝分析的」なものであったがために、彼らの多くはショパンの音楽的フォルムを論じるにあたって、それ以前のフォルムの規範との差異を示すことに固執してしまった。《バラード》に関していうならば、その音楽的フォルムを論じるにあたって、特にソナタ形式との差異を示すことに固執してしまったのである。それゆえに、ショパンの《バラード》の音楽的フォルムは「ソナタ形式から変化したもの」あるいは「ソナタ形式が拡大されたもの」としてしか認識され得なかったのだ(Samson, 1992)。

もちろん、この方法論的境界を解消しようとする努力がなされなかったわけではない。「組み合わされる調性」や「指向的調性」の概念を援用した、H. Krebs (1981) や W. Kinderman (1988) の《バラード》第2番の分析は、《バラード》の音楽的フォルムを、ソナタ形式との関係性においてではなく、それ固有の価値において論じる方向に踏み出すものと理解される。しかし、彼らの理論的概念にしても、いまだ《バラード》第2番を含めた「特異な」フォルムの説明のために運用されているだけであり、ショパンの《バラード》全曲のフォルムを包括的に記述する「バラード理論」はいまだ現れていない。

本論考が最終目的とするのは、この新しい「バラード理論」の構築、ならびに、それによる《バラード》全曲の記述である。つまり、ショパンの《バラード》全曲をその総体において構造分析にかけ、新たな「バラード理論」を創出しつつ、ショパンの《バラード》固有の音楽的フォルムを包括的に記述することを目指すのである。これを現実のものとするために、4つの段階を設けたい。1) ショパンの《バラード》が「ソナタ形式が変化したもの」あるいは「ソナタ形式が拡大されたもの」とみなされるとすれば、それはどのような意味においてなのか。特に J. Samson の議論を参照しつつ、まずは、この問題を検証してみよう。2) しかし、そこで歴史的な規範として持ち出されている「ソナタ形式」とはいったい何なのか。モノトナリティーの概念を引き合いにだしつつこれを再検討し、論者の見方によれば、ショパンの《バラード》はモノトナリティーには回収されないこと、つまりは、《バラード》のフォルムは「規範としてのソナタ形式」には回収されないことを示そう。3) しかし、「ソナタ形式ではない」は「形式がない」を意味しない。ならばショパンの《バラード》に実現されているフォルムとは何なのか。《バラード》のなかでも「特異」とみなされてきた第2番についての過去の分析を参照し、じつはその「特異性」にこそ、新しい「バラード理論」のヒントが隠されていることを示唆しよう。4) そして最後に、これまでの議論を総合しつつ、新しい「バラード理論」を提示し、それによれば、ショパンの《バラード》全4曲の音楽的フォルムを包括的に記述しうることを論証しよう。

1. ショパンの《バラード》とソナタ形式

L. Michael Griffel が確固とした調子で次のように宣言したのは 1983 年のことであった。

ショパンの4つの《バラード》(Opp. 23, 38, 47, 52) は約 11 年にわたって作曲されているが(それぞれ、1831-35, 1836-39, 1840-41)、これらの楽曲において、ショパンはソナタ形式を徹底的に再検討し、彼のロマン的性質との調和をはかった。各々のバラードは、まぎれもなく、ソナタ・アレグロ形式にもとづく単一楽章の音楽なのである。4つの《バラード》は、ただ単にソナタ形式に似ている、あるいは、ソナタ形式風だというのではない。これらは、19 世紀のソナタ形式の一連の判断基準から見ると、現にソナタ形式なのだ。(Michael Griffel, 1983: 126)

もっとも、《バラード》＝ソナタ形式という見方は、Michael Griffel の創作ではなかった。フォルムの領域におけるショパン再評価のさきがけとなった H. Leichtentritt の著作にして、すでに《バラード》の第1番と第3番をソナタ形式と見なしていたことを思い起こそう (Leichtentritt, 1922)。しかし、この Michael Griffel の言述は、ショパンの《バラード》のすべてをまぎれも

ないソナタ形式と見なしたことに於いて、やはり画期的なものだったと云っていい。これ以後、《バラード》=ソナタ形式という見方は、否定・肯定を無限に繰り返しつつ複製されることによって、《バラード》分析のスタンダードとしての地位を獲得していく。そして、その知的集積の先に、次のJ. Samson のより洗練された言述が結果するのである。

ソナタ形式は否定されるどころか、4つの《バラード》すべての必要不可欠な参照点と認識されなければならない。ソナタ形式とは、それに対抗してこそユニークな音楽の提示がなされ続けてきた「典型」、すなわちはアーキタイプなのだ。個々のケースにおいては、その他、ロンドや変奏曲形式といったアーキタイプが援用される場合もあるが、それらは所詮、二義的なものである。実際、すでに指摘されてきたことだが、《バラード》の創出の重要なモチベーションとなったのは、ソナタ形式にもとづく構造をポスト古典派時代の演奏会レパートリーに由来するイデオロムに適応させることだった。ソナタ形式を援用しない分析は、典型と個別のあいだに成立しているこの音楽のうちに存在する磁場の大部分を取り逃がしてしまうだろう。(Samson, 1992: 45)

Samson は、《バラード》がソナタ形式そのものだとはいわぬ。その代わりに、このイギリスの研究者は、ソナタ形式が歴史的に果たしてきた規範としての役割を強調することにより、《バラード》は時代の要請によってソナタ形式が変化・拡大したものと見なすのである。規範としてのソナタ形式を参照することによってこそ《バラード》のオリジナリティは正しく認識されるのだ、との立場を示すのである。つまり、《バラード》がソナタ形式か否かを問題にするのではなく、《バラード》をソナタ形式と見なした（あるいは見立てた）場合、その音楽的フォルムはどう見えてくるかを問題にしようというわけだ。実体の問題は、認識の問題として再設定される。本論考も、ひとまずはこの思考法にそって《バラード》の音楽的フォルムの議論を展開したい。

それでは以下、4つの《バラード》をソナタ形式と見なした（あるいは見立てた）場合、各《バラード》の構成要素はどのような布置関係を取って現れるのか、これを図解によって示してみよう。そして、今度はこの図解をもとに、《バラード》の何が、規範としてのソナタ形式を「変化・拡大させている」と映るのか、これを取り出して見よう。しかし、この「変化・拡大させている」は、もともとのソナタ形式の規範に回収される程度のものなのか、それともソナタ形式の規範をその根本において破壊するほどのものなのか、それが最終的に問われることになるだろう。

しかし、「ソナタ形式」とはそもそも何なのか。これについての本格的な議論は、本論考の次のステップまで保留にしておきたい。とはいえ、この最初の段階で、ショパンの《バラード》が、どのような条件下で、ソナタ形式と見なされるのか、あるいは見なされてきたのかを明確にし

ておくことは有用だろう。Samsonはこの点に関して常に曖昧なのであるが、Samsonを含め、ショパンの《バラード》の音楽的フォルムをソナタ形式との関係性において見ようとする研究者が、結局は、Michael Griffelが先の1983年の論文で列挙していた6つの条件を暗黙のうちに考えていたことは明らかだ (Michael Griffel, 1983: 127)。つまり、

1. 第1主題が主調で提示され、提示部が続いているあいだに第2主題がそれとコントラストをなす調で提示されること。
2. これらの対照的な主題が、転調をふくんだ推移メカニズムによって連結されること。
3. 転調や断片化、主題の結合等の操作が行われる展開部が存在していること。
4. 展開部が続いているあいだに緊張感が高まっていき、クライマックスで直接に再現部へと導かれること。
5. 提示部の主要主題の少なくともひとつが再現されること。
6. 間違いなくコーダと呼ぶうる、楽曲全体を締めくくる特別な部分があること。

ならば、本論考が、ショパンの《バラード》をソナタ形式と見立てるにあたって、少なくとも次にあげる要素をその図解のなかに取り込むことが必要であろう。提示部、展開部、再現部、コーダという4区分(それぞれExp., Dev., Rec., Codaと表す)ならびに、これを補完する区分(イントロダクションはIntr.、エピソードはEps.、移行部はTr.と表示)。提示部におけるふたつの主題ならびにその調の指摘(主題はI、IIというギリシア数字で、調性は日本での慣例にしたがってドイツ語で表記)。主題操作と転調のプロセス(I、IIに「」をつけて表示。それぞれの調はドイツ語表記)。各部分が全体のなかに占める範囲(小節番号を算用数字で表示)。なお本論考は、最終的に《バラード》を規範としてのソナタ形式から解放しようとするものである。それゆえ、論者自身の見解はさておき、《バラード》をソナタ形式と見なした場合の各構成要素の区分と調性は、全面的にSamsonの分析に従っている(1992: 45-68)。議論のなかでは、同じく《バラード》=ソナタ形式のラインで考える、Micheal Griffel(1983)やV. Protopopov(1990)の見解も補完的に参照されることになるだろう(【Fig. 1】参照)。

この【Fig. 1】をいくつかの部分に区切ってつぶさに検討してみれば、4つの《バラード》の何が、規範としてのソナタ形式を変化・拡大させていると映るのか、あるいはソナタ形式を超越しているのかも、おのずと明らかになる。まずは提示部と見なされる部分、すなわち「見なし提示部(Exp.)」の検討からだ。

「見なし提示部」の検討

Michael Griffelが挙げていた、《バラード》をソナタ形式と見なしうる第1の条件をもう一度、思い起こそう。「1. 第1主題が主調で提示され、提示部が続いているあいだに第2主題がそ

【Fig. 1】

《バラード》第1番

Intr.	Exp.				Dev.				Rec.		Coda
1-7	I	Tr.	II	I'	II'	Tr.	III	II	I	(IV)	
	8-44	44-67	67-93	94-105	106-25	126-37	138-65	166-93	194-207	208-64	
	g		Es	a	A		Es	Es	g	g	

《バラード》第2番

Exp.		Dev.	Rec.	Coda
I	II	I'	II'	(II, I)
1-46	47-82	83-140	141-168	169-204
F	a	F	a	a

《バラード》第3番

Exp.		Eps.	Rec./Dev.	Dev.	Rec.	
I	II	III	II'	II + I	I	III
1-52	53-115	116-144	144-183	183-212	213-230	231-141
As	f	As	cis	転調	As	

《バラード》第4番

Intr.	Exp.				Tr.	II	Dev./Eps.	Intr.	Rec.			Coda
1-7	I						I	129-134	I		II	(III)
	7-22	23-36	37-57	58-71	72-80	80-99	99-128		135-51	152-68	169-210	211-39
		Var. I	Eps.	Var. II					Var. III	Var. IV		
F	f					B	As	D	f		Des	f

れとコントラストをなす調で提示されること」。【Fig. 1】における「Exp.」部分を見渡してみよう。4つの《バラード》の第2主題の調性は、第1主題の主調に対して、第1番から順に、それぞれサブメディアント（VI）、メディアント（III）、サブメディアント（VI）、メイジャー・サブドミナント（+IV）である。このように、ふたつの主題の調的コントラストの度合いは様々ではある。しかし、4つの《バラード》の「見なし提示部」は、すべて、Michael Griffelがあげた「ふたつの主題の調的コントラスト」という条件を完全に満たしている。

とはいえ、《バラード》が「ソナタ形式の提示部」と見立てられる部分をもつとしても、その部分において、第1主題に対するスタンダードな調関係で第2主題が提示されることは一度もない。具体的にいうと、長調を主調とし、第1主題がそれぞれF durとAs durで提示される《バラード》の第2番と第3番において、それぞれ第2主題がそのV調をもって、つまりC durとEs durをもって提示されることはないのだし、また、短調を主調とし、第1主題がそれぞれg mollとf mollで提示される《バラード》の第1番と第4番において、それぞれの第2主題がそのIII調をもって、つまりB durとAs durをもって提示されることもないのである。

なるほど、《バラード》第1番においては、ソナタ形式提示部におけるオーソドックスな調関係（つまり主調g mollに対するメディアントB dur）への参照は明らかに認められる。というのは、第2主題の開始（m. 67）に先だってB durのドミナント（F-A-C）が形成されるからであり、ならば、第2主題の調性として期待されるのは、B durであってもよいはずだからだ。しかし、実際に第2主題の開始とともに響くのはB durのトニック（B-D-F）ではなく、これに第7度音（As）が加わったB-D-F-As、つまりはEs durのドミナントである。これが結局、Es durのトニック（Es-G-B）に解決し、第2主題の調が確立されてしまうのだ。これはオーソドッ

クスな調関係への肩すかしであり、このオーソドックスな調関係を参照してこそ、その効果が最大限に発揮される種類のものである (Samson, 1992: 46)。

しかし、他の《バラード》はどうだろう。《バラード》第2番、第3番、第4番の見なし提示部における2つの主題の調関係は、スタンダードな調関係を裏切るというよりは無視している。《バラード》第3番の見なし提示部における2つの主題の調関係 (As-f) がオーソドックスな調関係のほぼ逆になっている (つまり、f-As であれば規範通り) などというのは、ナンセンスというものだろう (Samson, 1992: 58)。《バラード》の見なし提示部におけるふたつの主題の調関係は、きわめて自由なものであるのが本当のところだ。もっとも、自由であること自体は、ソナタ形式という大きな規範への挑戦には直接にはつながらない。しかし、いったいこの自由は、再現部と見なされる部分における同じ主題の調関係によってコントロールされているだろうか。そこで次に、「再現部」と見なされる部分、すなわち「見なし再現部」を検討してみよう。

「見なし再現部」の検討

Michael Griffel が挙げていた、《バラード》をソナタ形式と見なしうる6つの条件のうち、今度はその5番目の条件を思い出そう。「5. 提示部の主要主題の少なくともひとつが再現されること」。ここで Michael Griffel が「ふたつの主要主題の両方が」とせず、「主要主題の少なくともひとつが」再現される、としていることには理由がある。これは、ショパンの成熟したソナタ実践における再現部の特徴を踏まえているのである。つまり、ショパンがまさに《ソナタ》の名で作曲した Op. 35, と Op. 65 の第1楽章の再現部において、第1主題の再現はもっぱら第1主題にもとづく展開部」によって代えられており、現実に再現されるのは第2主題だけ、このことを踏まえているのだ。

なるほど、《バラード》第2番における「見なし再現部」は同様に解釈することが可能である。先に示した【Fig. 1】に戻ってほしい。《バラード》第2番の「見なし再現部」(mm. 141-168)において、再現の対象となっているのは第2主題だけである。これは、この「見なし再現部」に先行する「見なし展開部」(mm. 83-140) がもっぱら第1主題によるために、これが第1主題の再現を兼ね、再現部では第2主題だけが再現されている、と考えるのだ (Michael Griffel, 1983: 132)。もっとも、多少、区分を移動して、《バラード》第2番を「展開部のないソナタ形式」とする解釈もありえる。つまり、現在の「見なし展開部」(mm. 83-140) を「見なし再現部」の第1部とすれば、《バラード》第2番においてもまた、「二つの主要主題を再現している」と解釈することも可能といえれば可能だ (Protopopov, 1990: 23)。

その他の3つの《バラード》の「見なし再現部」に関しては、Michael Griffel の条件を満たすこと自体にそれほど苦労はいらない。《バラード》第1番では、m. 166 にはじまる「見なし再現部」において、二つの主要主題が再現されていると考えられるし、《バラード》第3番、《バラード》第4番においても、それぞれ m. 144, m. 135 にはじまる「見なし再現部」において、

同様のことが起こっていると考えられる。確かに、【Fig. 1】にしめした《バラード》第3番の「見なし再現部」の位置については、大いに議論の余地があろう。Samsonも指摘するように mm. 144-183は「見なし再現部」の第1部とも「見なし再現部」の第1部とも解されてきた (Samson, 1992: 59-60)。しかし、区分をどう取るにせよ「再現される主要主題」を確保することはたやすい。

本当に問題なのは、「見なし再現部」における調性、とりわけ第2主題再現の調性である。実のところ、4つの《バラード》すべての「見なし再現部」において、第2主題が通例どおり主調に戻されて再現されることは一度もない。それでも、この「見なし再現部」がショパン流の「ソナタ形式」の再現部だというのなら、このソナタ形式にあっては、転調領域としての展開部と主調回帰領域としての再現部との本質的な区別がない、ということになるのだ。

この影響は、提示部に対する「鏡像的再現」が指摘される《バラード》第1番と第3番において最大のものとなる。【Fig. 1】に戻って《バラード》第1番「見なし再現部」における第2主題再現 (mm. 166-93) に注目してほしい。これは「再現」と見なされるのと同じだけ「展開」とも見なしうる。なぜなら、この第2主題再現は主調である g moll (あるいはその同主調 G dur) に戻されることなく Es dur で行われるからだ。

そこで区分を移動して、mm. 193 までを「見なし展開部」に含めてしまおうとしよう。すると、すでに指摘した「見なし提示部」におけるふたつの主題の変則的調関係 (主調対主調のサブメディアント) を、最終的にコントロールするものがなくなってしまふ。第2主題は、「提示」「展開」「再現」されるというよりは、つねに「展開されつづける」のだ。となれば、「見なし提示部」と「見なし展開部」の境界も、実はあいまいで、第2主題提示 (mm. 67-93) を「見なし展開部」のなかに含めることさえできる。すると、今度は、「見なし提示部」における Michael Griffel の第1の条件、「第1主題が主調で提示され、提示部が続いているあいだに第2主題がそれとコントラストをなす調で提示されること」、これを確保することも覚束なくなるのだ。

これは《バラード》第3番においても、まったく同様だ。「見なし再現部」における第2主題再現 (mm. 144-183) が「見なし展開部」のなかに含まれて、どうしていけないことがあろう。なぜなら、この第2主題再現は主調である As dur には戻されず cis moll で行われるからだ。すると、ここでもまた「見なし提示部」における変則的な調関係を最終的にコントロールするものがなくなる。第2主題は、つねに「展開されつづける」のであり、ならば「見なし提示部」と「見なし展開部」の境界もまた曖昧になってくるのだ。

「見なし展開部」の検討

結局、【Fig. 1】における4つの《バラード》の「見なし展開部」は、「見なし再現部」とのあいだにも、さらには「見なし提示部」とのあいだにさえも、はっきりとした境界を形成しえない。したがって、《バラード》をソナタ形式と見なす Michael Griffel の6つの条件のうち、以下のものは、必ずしも「展開部」の条件とはいえない。すなわち、「3. 転調や断片化、主題の結合等の操作が行われる展開部が存在していること」、「4. 展開部が続いているあいだに

緊張感が高まっていき、クライマックスで直接に再現部へと導かれること」。これらふたつの条件は、「展開部」という局所においてではなく、《バラード》の時間的展開全体のなかで、はじめて妥当とされるものだ。

たとえば、《バラード》第1番における第1主題に関連する部分（mm. 8-44, mm. 94-105, mm. 194-207）を時間的に追ってみてほしい（本論考23頁、【Ex. 1】参照）。同じく、《バラード》第1番における第2主題に関連する部分（mm. 67-93, mm. 106-125, mm. 166-193）を時間的に追ってみてほしい（本論考23頁、【Ex. 2】参照）。いったい、これらに「提示」「展開」「再現」という機能区分を設ける必要があるだろうか。そのような機能区分を設けることは、むしろこれらの主題の発展的変化の連続性を覆い隠してしまうのではないか。

その他の《バラード》に関しても、むろん、同じことがいえる。《バラード》の時間的展開全体のなかで行われる、2つの主題の連続的発展変化。これこそが、ショパンの《バラード》の共通した特徴なのだ。そして、この連続的発展変化の終局点に、Michael Griffelがその条件の6番目で観察していた「間違いなくコーダと呼びうる、楽曲全体を締めくくる特別な部分」が位置しているのである¹。

かくして、4つの《バラード》をソナタ形式と見なし（あるいは見立て）、その布置関係を図解したあと、これを（見なし）「提示部」「再現部」「展開部」の順に検討し、《バラード》の何が、規範としてのソナタ形式を「発展・変化させている」と映るのか議論してきた。その結果、バラードにおいては、その調設定と主題展開から見るに、提示部・展開部・再現部という機能区分がそもそも曖昧で、実は、《バラード》の時間的展開全体のなかでふたつの主題の連続的発展変化が起きていることが観察されたわけだ。

ここで気がかりなことがある。それは、この「ふたつの主題の連続的発展変化」は、（先の譜例が示唆するように）主題ごとに別々に起きているのではないか、ということだ。Michael Griffelが自身の条件の二番目で「2. これらの対照的な主題が、転調をふくんだ推移メカニズムによって連結されること」と観察している通り、移行はあくまでスムーズだ。しかし、第1主題の発展的変化と第2主題の発展的変化とは、主題的にも調的にも互いに独立した二重の進行をしており、それらが入れ子状に音楽の表面に現れてくるのではないか。実は、これが論者自身のショパンの《バラード》の見方なのである。問題は、ふたつの主題の「二重の発展的変化」という事態が、それでも規範としてのソナタ形式に回収されえるか否かである。これには、ソナタ形式というものを、その根本に立ち返って再考してみる必要がある。

1 第3番においてはmm. 213からが「コーダのオーラをまとったもの」と解釈される（Michael Griffel, 1983: 133）。Samsonは一貫して、コーダという呼び方を避け、つねにclosing sectionと呼んでいることにも注意（Samson, 1992）。

2. ソナタ形式とモノトナリティー

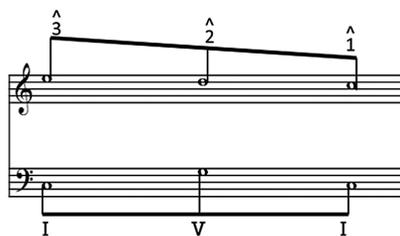
「ソナタ形式とは何か」。もしこの問いが、ソナタ形式そのものを主題とした一般的な問いであったとしたら、これは「音楽とは何か」と問うのと同じく、不可能な、そして、不適切でさえある問いであったろう。なぜなら、これに答えるためには、ソナタという用語ならびにソナタ・アレグロ形式の成立と歴史的変遷のすべての段階を示すことが必要になるし、仮にそれが実現されたとしても、それはソナタとソナタ形式の個々のケースの累積にしかならないからだ。しかし、あくまでショパンの《バラード》の音楽学的議論のコンテキストにおいて、「規範としてのソナタ形式の根本に置かれているものは何か」を問い直すことはできる。今回、その暫定的な解答として論者が提出したいと考えるのが、モノトナリティー概念なのである。

ショパン（ならびにシューベルト）を引き合いにだしつつ、19世紀におけるモノトナリティー概念の可能性と限界を論じた H. Krebs が、モノトナリティー概念のもっとも強力な理論家として位置づけたのがハインリヒ・シェンカーであった。Krebs は自身の論考を次のように始める。

19世紀の理論家たちは、一般に、転調がおこるたびに、それが経過的なものであっても、新しい調が確立されると見ていた。ハインリヒ・シェンカーは、このような19世紀の調性観に満足できず、これに対抗して、調的一体性、すなわちモノトナリティーについてのずば抜けて独創的な理論を提起した。シェンカーは、もっとも根本的なレベルにおいて、調性音楽はふたつの線から構成されていると、一貫して主張したのである。上方の線は、主和音を構成する音程のひとつを順次下行によって埋めるものである。下方の線は、主和音の5度を I - V - I の進行で水平に展開したものである。これらのふたつの線が結合して、楽曲全体にまたがる主和音の水平的展開が創りだされる。ゆえに、調性音楽は究極的には、唯一の三和音、すなわち、その音楽の唯一の主和音を、引き延ばしているのである。であるから、作品内で局所的に引き延ばされた三和音はすべて、この主和音の諸段階の引き延ばしなのである。(Krebs, 1981: 1)

これをシェンカー理論、すなわち、「^{ウアザッツ}原構造」とその「引き延ばし」の理論の、単なる簡便な解説と見てはならない。Krebs が展開しているのは、「原構造」(【Fig. 2】参照)とはモノトナリティー概念の理論的表明だという主張なのであり、「引き延ばし」という手段によって本当に「原構造」に回収しえるか否かが、対象となる調性音楽がモノトナルであるか否かの判断基準になるという主張なのである。Krebs はこの強力な判断基準をえて、ショパンの《バラード》第2番を分析し、この音楽がモノトナリティーか否かを議論していくことになるのだが、この議論への参照は後にとっておくことにしよう。

【Fig. 2】



いま本論考にとって大切なのは次のことを認識することだ。つまり、シェンカー理論を参照するショパンの音楽的フォルムについての議論は、ショパンの音楽はモノトナルであるとする暗黙の前提を受け入れていたこと。そして、ショパンの《バラード》の音楽的フォルムをソナタ形式との関係で見る主に英語圏の議論も、まさに英語圏で広範な影響力を獲得している

シェンカー理論を参照していたこと。よって、それらの議論もまた、《バラード》はモノトナルであるという暗黙の前提を受け入れていたこと。論者は、《バラード》＝ソナタ形式を問題にするにあたって、《バラード》＝モノトナリティーというこの主題化されなかった暗黙の前提を、シェンカー理論を介在させることで問うてみたいのだ。

シェンカー理論における「原構造」が、調性音楽の傑作を内側から支える根本構造、あるいは根源構造であることは論を待たない。この「原構造」が、後景、中景、前景へと引き延ばされつつ投射され、作品の名に値する作品が創出される、というわけだ。そのようにして創出された作品に実現されている音楽的フォルムが、どのような形式類型に収められるかは、むしろ二義的な問題だ。かつて A. Hodeir は音楽的フォルムの形式類型の一覧表を提出しつつ、それらを総合して次のように述べた。「フォルムとは、ある作品がひとつの全体たろうと努力するその仕方である」(Hodeir, 1958: 18)。シェンカー理論とは、この「ある作品がひとつの全体たろうとする努力」を、音楽理論という言葉に翻訳したものなのだ。つまり、あくまでも「音楽的フォルム」という本論考の立脚点にそっていうならば、次のようにいえる。つまり、シェンカー理論とは、帰納的な観点からすれば、様々な形式類型がひとつの「原構造」へと収斂されるその仕方が描いたものと考えられるのだし、また、演繹的に見れば、ひとつの「原構造」から様々な形式類型が発生してくるその仕方を描いたものと考えられる。しかし、「原構造」への収斂や、「原構造」からの発生がいかなるものであっても、それが「原構造」に関わる限りにおいては、その音楽は「モノトナリティー（調的一体性）」に支配されているわけだ。

しかし、「原構造」に収斂する、あるいは「原構造」から発展する様々な形式類型が、モノトナリティーという同一の基盤をもつからといって、歴史家たちにとって、あらゆる形式類型が同列だとは見なされるわけではなかった。すでに引用した Samson の言葉に再度、注目しよう。「ソナタ形式とは、それに対抗してこそユニークな音楽の提示がなされ続けてきた「典型」、すなわちはアーキタイプなのだ。個々のケースにおいては、その他、ロンドや変奏曲形式といったアーキタイプが援用されることもあるかもしれないが、それらは所詮、二義的なものである」(本論考 27 頁)。ソナタ形式は、シェンカー自身が『自由作法』第 5 章 (Schenker, 1977: 128-145) のなかで主題化しているロンド形式や変奏曲形式、またリート諸形式に比して、まさに別格としての扱いを受けるのであり、規範となるべき形式類型として特権的な地位を与えられて

【Fig. 3-1】

(長調ソナタ形式)

第1主題提示 第2主題提示 両主題再現

【Fig. 3-2】

(短調ソナタ形式)

第1主題提示 第2主題提示 両主題再現

いるのだ。

この理由をあくまでシェンカー理論に即して説明しようとするならば、シェンカー理論と もっとも高い親和性を持つのがソナタ形式だ、ということ以外にはない。シェンカー理論の核たる「原構造」と、もっともオーソドックスなソナタ形式の構造とを比べてみよう（【Fig. 3】参照）。

「原構造」には、見てのとおり3つの構造的ポイント（3 / I、2 / V、1 / I）が含まれている。そして、長調ソナタ形式にも、見てのとおり3つの構造的ポイント（第1主題提示：I調、第2主題提示：V調、2つの主題再現：I調）が含まれている。そして、これらはぴたりと一致するのである。「原構造」と短調ソナタ形式との関係はいくらか発展的なものになるが、それでも両者の親和性は明らかである。

シェンカー理論の「原構造」はもっとも基本的なソナタ形式の構造類型へと直接に投射され、また、もっとも基本的なソナタ形式の構造はシェンカーの「原構造」を直接的に反映しているわけだ。つまり、ソナタ形式は、シェンカー理論が描こうとする作品の一体性、なかならず調的一体性すなわちモノトナリティーを、もっとも強力に（それゆえに、もっとも多様に）実現しうる形式類型ということになるわけだ。シェンカー理論＝モノトナリティー＝ソナタ形式という図式がこうして完成する。

だとするならば、シェンカー自身が唯一全体のダイアグラムを作成した《バラード》第1番が、ショパンの《バラード》のなかでもっとも深くソナタ形式と関連づけられてきたのも、また自然なことであった²。そこで今度は、《バラード》第1番についてシェンカーの作成したダイアグラム（Schenker, 1979: Fig. 153）と、同《バラード》についての Samson によるソナタ形式としての解釈を重ね合わせてみよう（【Fig. 4】参照）

ここでもまた、両者の構造的ポイントは、その重要な部分において一致するのである。つまり、シェンカーのダイアグラムにおける [5 / I] は、Samson の区分における [Exp. の I] すなわち「第1主題提示」に一致する。同様に [n. n. / VI] は [Exp. の II] すなわち「第2主題提

2 たとえば以下のもの。Leichtentritt, 1922; Abraham, 1939; Wagner, 1976; Samson, 1992

【Fig. 4】

示」に一致する。そして、[5/V]は「第1主題再現」に、[5-4-3-2-1/I]は「コーダ」に一致する。こうしてみると、本論考の解釈が示していたとおり、第2主題は提示から再現まですべてが経過的転調部分（ソナタ形式でいうところの展開部）に含まれることになるわけだが、そうした異同は瑣末な問題でしかない。

大切なのは次のことだ。シェンカー自身は、この《バラード》第1番を「非常に拡大された三部形式」の一例と考えており、決してソナタ形式だとは考えていなかったこと（シェンカーにとっては、《バラード》第1番はソナタ形式の要件を満たしていないのだ）（Schenker, 1979: 133）。にもかかわらず、《バラード》第1番はソナタ形式と関係づけられることがもっとも多かったこと。そこには、先に述べた「シェンカー理論＝モノトナリティー＝ソナタ形式」という図式が働いていること。つまり、《バラード》第1番は、シェンカー理論に回収される限りにおいてモノトナルであり、モノトナルである限りにおいて、そのもっとも強力でもっとも多様な展開であるソナタ形式を志向しうる、と考えられたこと。

これを認識論的に言い換えてみよう。《バラード》第1番は、ある観察者にとって、シェンカー理論に回収される度合いに応じてモノトナルなものと映り、モノトナルなものと映る度合いに応じて、ソナタ形式との折り合いがつきやすくなる。「シェンカー理論＝モノトナリティー＝ソナタ形式」。観察者がこれら3項のあいだの関係をいかに取るかによって、《バラード》の見え方は随時、変わってくる。もう少し現実的なラインでいうならば、《バラード》において、ふたつの主要な主題が識別され、その主題的・調的な展開全体がシェンカー理論に回収しうる、すなわち、モノトナリティーに回収しうるなら、その《バラード》は、ソナタ形式と見なされうる、そう考えられるのだ。

しかし、論者自身は、ショパンの《バラード》をどう見ていたであろうか。本論考の32頁に論者は次のように記した。論を確かなものにするために、引用書式にて示したい。

[ショパンの《バラード》に観察される]「ふたつの主題の連続的發展変化」は、主題ごと

に別々に起こっているのではないか、ということだ。Michael Griffelが自身の条件の二番目で「2. これらの対照的な主題が、転調をふくんだ推移メカニズムによって連結されること」と観察している通り、移行はあくまでスムーズだ。しかし、第1主題の発展的变化と第2主題の発展的变化とは、主題的にも調的にも互いに独立した二重の進行をしており、それらが入れ子状に音楽の表面に現れてくるのではないか。実は、これが論者自身のショパンの《バラード》の見方なのである。問題は、ふたつの主題の「二重の発展的变化」という事態が、それでもソナタ形式という規範に回収されるか否かである。これには、ソナタ形式というものを、その根本に立ち返って再考してみる必要がある。

いま論者は、《バラード》がソナタ形式と見なされうするには、充分条件ではないまでも、絶対の必要条件として《バラード》がモノトナルと見なされていなければならないことを論じた。しかし、「ふたつの主題の『二重の発展的变化』」という論者自身のパースペクティブは、《バラード》をモノトナルと見ることを許さない。ここで言われている「二重の」には、主題的発展変化はもちろん調的な発展変化も含まれているからだ。第1主題の発展的变化と第2主題の発展的变化とが、主題的にも調的にも、互いに独立した二重の進行をするというのなら、どうして、この音楽をモノトナリティーのうちに回収することができるだろう。ならば、論者が《バラード》をソナタ形式との関連で見るとは自己矛盾であり、いまやまったく新しい理論モデルが要求されていることになる。

3. 《バラード》第2番と新しい理論モデルの準備

ところで、まさにモノトナリティーに回収し難いという理由で、ショパンの《バラード》のなかでも特異と考えられてきた《バラード》が実はある。それが《バラード》の第2番である。再び【Fig. 1】に戻って、《バラード》第2番の調進行の概要をつかんでほしい。F dur 領域と a moll 領域が交替していること、また、F dur で始まりながら a moll で終結すること、これらが簡単に見てとれるだろう³。この明らかな非モノトナリティーの理論的説明を求めて、これまでにも Krebs (1981)、Kinderman (1988)、Cheong (1988)、Samson (1992)らが各々の理論的概念による解釈を提出してきた (Rink, 1994: 103)。確かにこれらの論考は《バラード》第2番という特殊ケースを対象とするものではあるが、《バラード》全曲をモノトナリティーから解放し新たなバラード理論を構築しようとする本論考に、重要なヒントを与えてくれるはず

3 シューマンがF durにはじまりF durに終わるモノトナル・ヴァージョンを聴いたという話 (Schumann, 1985: vol. 4, 55- 7) が引き合いにだされるが、これはショパンが一部のみを弾いてきかせたためである (Samson, 1992: 53)。真実がどうであれ、本論考は創作過程ではなく完成された作品のみを対象に考察を進める。

だ。

Cheong の論考は未出版であるためこれを除き、Samson, Krebs, Kinderman の論考を、この順序で検討したい。それにより本論考は独自のバラード理論に徐々に近づいていくことになるだろう。

Samson の論考

《バラード》2 番についての Samson の論考は次の言葉に集約されている。「ここにおいては、明確な F dur 領域と明確な a moll 領域が交替するために、モノトナールな分析を許容しえない。この交替は、^{Two-Key Scheme}複主調構成としてしか説明しえない」(Samson, 1992: 54)。つまり Samson は F dur も主調ならば A dur も主調という複主調＝二重トニック概念を提出しているのだ。

しかし、本論考にとっては大いに困ることがある。それは複主調構成＝二重トニック概念を提出した Samson がなぜに《バラード》第 2 番をあいかわずソナタ形式との関係でとらえることができたのか、ということだ。Samson は F dur 主調領域と a moll 主調領域とが考え抜かれた接続部分によって仲介されることを述べたあと、こう続ける。「《バラード》第 2 番は、第 1 番にくらべて、ソナタ形式のアーキタイプからより遠ざかっているように見える。しかし、音楽的展開の複数の特徴から、ソナタ形式のプロットは間違いなく参照されているのだ」(Samson, 1992: 51)。この言明は、規範としてのソナタ形式に回収されるか否かの境界線をモノトナリティーに置いた本論考の議論を台無しにしてしまう。

しかしながら、Samson の議論をよくよく検討してみると、Samson のいう複主調構成＝二重トニック概念は決してモノトナリティーに敵対するものではなく、結局のところモノトナリティーに回収されるものだと分かる。それは Samson による《バラード》第 2 番の「見なし再現部」の記述に明らかだ。

m. 141 における再現は、g moll の《バラード》と同じように、第 1 主題ではなく第 2 主題で、また、最初と同じ調性で行われる。なるほど、この音形の和声的コンテクスト (a 音上の 4-6) は、これが最初に提示されたときとは微妙に異なっているが、これは「二重の保留」をつくりだすものなのだから、m. 149 で a moll が明確にされるときには、いまや a moll の調性を強化するものとなるのだ。この時点から a moll はぶれのないものになり、第 1 主題から取られた素材が再登場することによって (m. 157 以降)、また、新しい技巧的終結部 (m. 169) によって、確固としたものとされるのだ。ここで、F dur の署名は最終的にキャンセルされる。終結部は第 2 主題の再帰によって頂点に達するが、ここでもまた《バラード》第 1 番と同じく、カデンツへの突進は劇的に中断される。ここに第 1 主題へのささやきのような最後の参照がくるのだが、これはいまや、ソナタ形式の弁証法的要素をいくらか保持する統合の身振りにおいて、a moll という終結調のなかに順応させられている。(Samson, 1992: 52)

《バラード》第2番はF durで始まるが、これは「ソナタ形式のプロット」においては、結局、偽の調性でしかない。なぜなら、「F durの署名は最終的にキャンセルされ」、技巧的終結部分のみならず、そもそもF dur領域を担ってきた第1主題のa moll化によっても主調としての「a mollが確固としたものに」されるからだ。真実の調性はあくまでa mollであり、F durはこれに吸収されるVI調なのだ⁴。とすると、Samsonの複主調構成＝二重トニック概念は、ソナタ形式のプロットを介してモノトナリティーに吸収されるほどに、もっとも穏健な非モノトナリティー解釈だったわけだ。

Krebsの論考

Krebsの論考はSamsonの論考に先行するものであり、前者の音楽的事象の観察が後者の非モノトナリティー解釈の礎になったとあってよい。では当のKrebsは《バラード》第2番の音楽的事象をどのように観察していたのだろうか。

ほんとうに少しずつa mollの主和音は独立した調性の役割を引きうけていく。a mollの主和音は現れる度により顕著なものとなっていく一方、F durの主和音は衰退していく。作品の終わりまでにはふたつの主和音の役割は完全に逆転する。そのドミナントが強調されるためにa mollは疑う余地のないトニックとなり、F durの主和音はa mollのVIという副次的な役割に格下げされる。(Krebs, 1981: 13)

このコンパクトな記述から分かるように、F durとa mollの複主調構成を明確に指摘したのもKrebsならば、F durからa mollへの調的覇権の移動を正確に記述したのもKrebsなのだ。Samsonは、このKrebsの観察から、先に見た「ソナタ形式を介してモノトナリティーに回収される非モノトナリティー」という解釈を引き出してきたのだ。

しかし、当のKrebsの解釈はSamsonのそれよりもずっとラディカルだった。というのも、彼はF durをa mollに吸収されるものとは見ず、F durとa mollの対等性を維持する方向に向かったからだ。Krebsによれば、《バラード》第2番とは「大きなスケールでのF dur主和音とa moll主和音の組み合わさり」(1981: 13)であり、「ふたつの異なるI - V - I進行の重なり合い」(1981: 14)なのだ。つまり、F durとa mollという二重の調性は、それぞれに対等な資格で音楽の前半と後半とを支配している。Krebsはこの分析的ヴィジョンを3ページにおよぶシェンカー風ダイアグラムに託したが(Krebs, 1981: 12 and no-numbered 2 pages)、いまはこれを転載するよりは、ここから本論考にとっての本質的なメッセージを抽出し、これを本論考に適合する書式に縮約して示すことにしたい([Fig. 5] 参照)。

4 Samsonが別の頁で作成したシェンカー風ダイアグラムからもこれは確かめられる。C. f. Samson, 1992: 80.

【Fig. 5】

(I : 第1主題領域 II : 第2主題領域)

F dur がもつぱら第1主題を担う調的地平となり、a moll がもつぱら第2主題を担う調的地平となる、そして、両者がまさに「組み合わせり」「重なり合う」のだ⁵。しかも、これら「組み合わせり」「重なり合う」二重の調的地平は、ソナタ形式の再現部のように一方が他方を統合しようとはしない。

ここに新たなバラード理論の鍵がある。《バラード》とは、各々に主題を担う2つの調的地平を対等な資格で組み合わせるものなのだ。本論考はこれを「二重の調的地平の組み合わせ」と用語化しておこう。

Kinderman の論考

Kinderman による《バラード》第2番の非モノトナリティー解釈は、「唯一の主和音の引き延ばし」としてのモノトナリティー概念を更新しつつ、「指向的進行プロセス」としての新しいトナリティー概念を導入したという意味で、きわめて独創的なものであった。古典的調性がトニックに始まりトニックに終わるモノトナルなものだったことに触れたあと、Kinderman は次のように述べる。

しかしながら、調性システムには、それとは別の論理的可能性が内在していたのであり、19世紀のあいだに、この可能性がヴァーグナー、ブルックナー、マーラーらの作品において加速度的に探究されていったのだ。主調は、音楽の方向性の起点としてではなく、指向性を持った進行プロセスの目的地として取り扱われうる。この場合、作品はトニックで始まりはせず、副次的な調で始まることになるだろうし、この副次的な調が、今度は、主調を暗示また準備するといったやり方で提示されるはずである。(Kinderman, 1988: 59)

この「副次的な調から主調へと向かう指向的進行プロセス」こそが、モノトナリティーにかわる新しい調性概念、すなわち、^{Directional Tonality}「指向的調性」なのである。

同論考において、Kinderman は「指向的調性」の実例として《スケルツォ》第2番 Op. 31、《ファンタジー》Op. 49、そして《バラード》第2番 Op. 38 をこの順番で分析してくのだが、最後におかれた《バラード》第2番は、Kinderman にとっても特別なものだった。

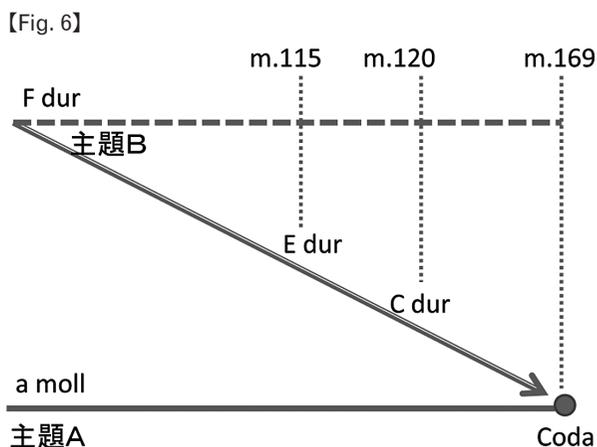
5 F dur のドミナントをつくるc音が第2主題の領域(II)にかかっているように見えるが、これは見せかけである。このc音部分は、IIとIの接続部であり、実質的にIに属している。

《バラード》第2番は、ショパンの作品のなかで、指向的調性をもっとも先まで押し進められた例である。この曲においては、確かな調的土台の確立はコーダまで延期される一方、指向的関係は、ふたつの異なった調領域が提示されるときに「すでに」決定されている。F dur の開始セクションの長さ、a moll のプレストが提示される際の調的な不安定さ、そして、それにつづく、一見すると説明のつかない Es 音上での浮遊、これらすべてが、諸部分の断片的連続という印象に寄与している。こうした鮮明なコントラストから鑑みるに、再現部とコーダがこれほどまでに作品全体を統合しえたというのは、驚くべきことである。(Kinderman, 1983: 75)

提示、再現、コーダなど、あいかわらずソナタ形式の用語法が登場することは驚きだろうか。しかし、Kinderman は《バラード》第2番がソナタ形式だとは一言もいっていない。彼は同《バラード》に F dur と a moll のふたつの主題を認め、「これらの主題がソナタ形式の手続きを示唆する手法で取り扱われている」と見ているだけなのだ。それでも Kinderman がソナタ形式の用語を援用したのはなぜか。それは、この《バラード》が、モノトナリティーにもとづくソナタ形式のみが実現しうると考えられていたのと同じ弁証法的統合を、「指向的調性」にもとづく新しい音楽的フォルムによって実現しているからだ。言いかえれば、こういうことだ。モノトナリティーのもっとも強力な多様な実現がソナタ形式であったならば、指向的調性のもっとも強力な多様な実現が、まさに「バラード」としかいいようのない、《バラード》に実現されている音楽的フォルムなのだ。

最初は断片的連続であったものが最後の最後に大いなる統一にいたる。指向的調性がいかに実現するかを、Kinderman は図解しているのだが (1983: 71)、今回もこれをそのまま転載することはせず、本論考にとっての本質的なメッセージをここから抽出し、縮約して示したい (【Fig. 6】参照)。

Krebs の考察でも確認したとおり、一方に a moll の調的地平があり、他方に F dur の調的地平がある。これらのふたつの調的地平は共存しているのだが、しかし、調的地平が平行のまま音楽の中心が移動するのではない。調的中心は a moll の地平であり (だから、a moll 主題のほうが主題 A と見なされる)、この重力に引かれるように、F dur の調的地平は a moll の地平に向けて下がっていく



るのだ。この下降線にそって、もともと F dur で提示されていた主題 B は E dur、C dur と高度を下げていき、ついには a moll の地平と合一する。その地点が爆発的なコーダとなって表現されるのだ。調的かつ主題的弁証法的統合が、指向的調性という新しい理論的概念によって、こうして見事に描かれる。

4. 新しいバラード理論によるショパンの4つの《バラード》

いまや準備は整った。ここから本論考は最終目的である「バラード理論」の構築とそれによる全曲の記述に向かっていこう。規範としてのソナタ形式から《バラード》を論じつづけた Samson は、自身の論考の総括として「ショパンの《バラード》のジャンルとしての特性」を問い、こう答える。

各々の《バラード》は、調的緊張の解決が最後の最後まで、多くは主題再現のさらに後まで、延期されるように、ソナタ形式のアーキタイプを変形している。そして、各々の《バラード》が印象的なまでに似通った和声的なルートをもって、この解決への道を見出しているのだ。技巧的な終結部はそれゆえカタルシスとして機能し、ほとぼしるヴィルトゥオジティのなかで、楽曲全体を通して着々とため込まれてきた緊張のすべてを解き放つのである。これらの大規模な調的戦略のなかにこそ、4つの《バラード》を結びつける強力なリンクを見出さなければならない。根本的に各《バラード》は、ひとつの構造パターンにもとづくヴァリエーションなのだ。(Samson, 1992: 81)

《バラード》の記述としては見事である。しかし、《バラード》の特性を「印象的なまでに似通った」やり方でソナタ形式を変形すること、と見ている限り、ショパンの《バラード》は、規範としてのソナタ形式を永遠に超えることはできない。本論考は、自らを新しい規範としうような「バラード理論」を、《バラード》によって提示したい。

立ち戻るべきは、本論考が Krebs から抽出し Kinderman にその展開を見た、「二重の調的地平の組み合わせ」と「指向的調性」のふたつの理論的概念である。これらは《バラード》第2番という特殊ケースを記述するために援用されたものだったが、ふたつを結合しつつ、その潜在的可能性を顕在化させるならば、これらを「一般バラード理論」へと昇華させることができる。

まずは「二重の調的地平の組み合わせ」について。すでに本論考は、「ふたつの主題の『二重の発展変化』」という暫定的なバラード観を提出済みである。このバラード観は、Krebs から抽出した「二重の調的地平の組み合わせ」(【Fig. 5】参照)の概念といかにも高い親和性を示す。いまや次のような観察が成り立つ。《バラード》とは、二重の調的地平の上を2つの主題が発

展変化しつつ駆け抜けていく音楽である。

つぎに「指向的調性」について。今度は【Fig. 6】に戻ろう。Kinderman が指向的調性というとき、彼はひとつの地平の指向性しか考えていない。a moll の調的地平があり F dur の調的地平がある。ここまでは同じだ。しかし a moll の調的地平は「不動」であり、指向的調性の概念で語られるのは、下降線を描く F dur の「動的」地平のほうだけだ。しかし、不動性を 0（ゼロ）の動性と見るならば、調的地平のふたつともを「指向性」という同じカテゴリで語るこ

ができるようになる。起点と終点を同じくするのが完全 1 度の指向性。起点と終点がオクターヴをなすのが完全 8 度の指向性である。一般化すれば「X (完全 1 度ー完全 8 度) 度の調的地平」が設定され、これらがその時々で組み合わせるのだ。《バラード》第 2 番でいえば、「完全 1 度」と「下方短 6 度」の調的地平の組み合わせと見ることができる。つまり《バラード》は、いまや、「X 度の指向性をもった二重の調的地平」の上を駆け抜ける音楽として捉えなおされる（【Fig. 7】参照）。

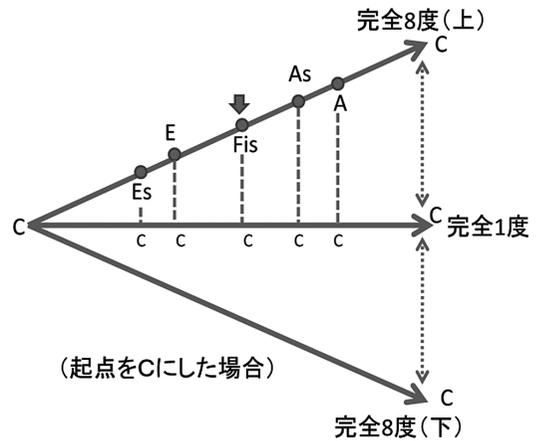
さらに、この様々な度数をもつ調的地平を複数の方法で分割していけば、この地平を駆け抜けていく音楽に、任意の調を経由させることが可能だ。「完全 1 度の調的地平」は、いかように分割しようと、同じ調に留まりつづけよう。しかし、「完全 8 度の調的地平」を 2 分割すれば、起点の増 4 度上の調を経由させられるし、3 分割すれば起点から連続的に長 3 度上の調を、4 分割すれば起点から連続的に短 3 度上の調を経由させられる。もちろん等分割にこだわらなくてもよい。たとえば「完全 5 度の調的地平」を不均等分割すれば、起点から短 2 度上、さらに短 3 度上、さらに短 3 度上の調を経由させることも可能だ。

いまや本論考の「バラード理論」は決定された。これは《バラード》を「様々な分割され、多様な度数をもつ二重の調的地平の上を駆け抜けていく、ふたつの主題の発展変化と考える理論」だ。《バラード》の音楽的フォルムは、この発展変化の軌跡として記述されることになるだろう。いよいよ「バラード理論」による《バラード》全曲の音楽的フォルムの記述に入ろう。

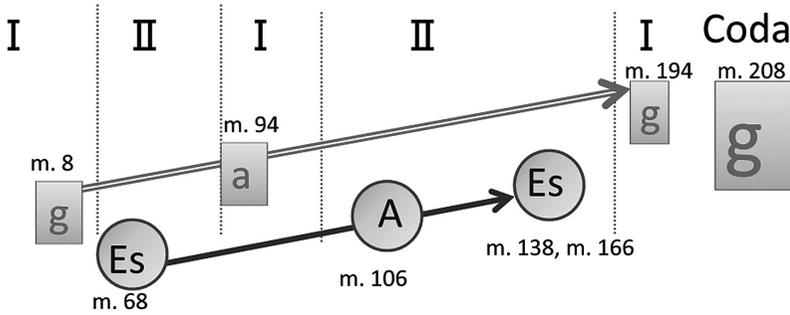
《バラード》第 1 番（【Fig. 8】参照）

その上を主題 I が駆け抜けていく「完全 8 度の調的地平 (g から gへ)」と、その上を主題 II が駆け抜けていく同じく「完全 8 度の調的地平 (Es から Esへ)」がある。これらふたつは「完全 8 度」という指向性は同じでも分割方法が異なる。一方は、長 2 度+短 7 度に分割され (g・

【Fig. 7】



【Fig. 8】



a・g)、一方は等分される (Es・A・Es)。それゆえに互いに平行でありながら、それぞれの地平を駆けてきた主題 I と主題 II が A 音上で隣り合うことができる

なのだ (m. 94, m. 106)。しかし、地平の傾きは同じであるゆえ、主題 I も主題 II も対等な力で発展変化している。ところが、主題 II は m. 194 で主題 I に音楽を引き継いだ後、姿を消す。主題 II が m. 106 から継続して蓄積してきた音楽的エネルギーは、主題 I をコーダへと飛躍させる心理的エネルギーとして、はじめて解放される (m. 208)。ここにカタルシスが発生する。

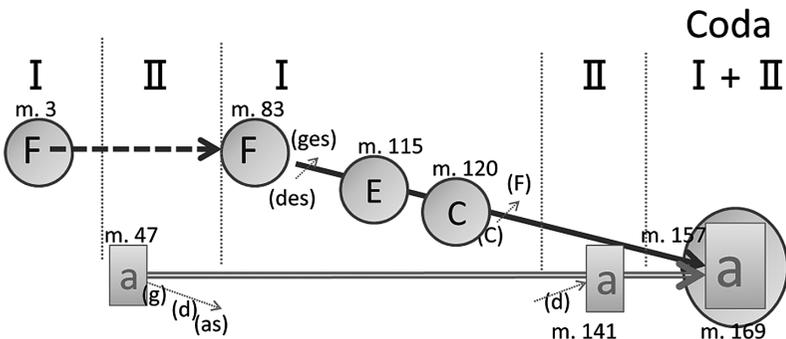
「バラード理論」がこれまでの記述法を更新している点に注意。「バラード理論」においては、ふたつのうちどちらの調的地平を駆けるかによって主題がグルーピングされる。それゆえ、「第 3 主題」あるいは「エピソード」といった付加的部分はもはや存在しない。この第 1 番でいうならば、mm. 138-165 部分は、主題 II がその上を駆けていく調的地平の上にあるがゆえに、主題 II の発展過程の一部であり、主題 II 群にグルーピングされる。

《バラード》第 2 番 (【Fig. 9】 参照)

その上を主題 I が駆けていく「下方短 6 度の調的地平」(F から a) と、その上を主題 II が駆けていく「完全 1 度の調的地平」(a から a) がある。いずれの調的地平も最初は不安定だ。a moll にはじまる地平は、最初は g moll, d moll, as moll (それぞれ mm. 53, 63, 71) と下がってしまうし、対する F dur にはじまる地平は、最初は逆に「完全 1 度」を指向する。しかし、

後者は E dur (m. 115)、C dur (m. 120) を経由することで、しだいに「下方短 6 度」の指向性を明確にしていき、des (mm. 98) から ges (mm. 103)、C (m. 120) から F (m. 129) への逸脱を経験しながらも、目的地 a moll に向けて突き進んでいく。それと同じくして、

【Fig. 9】

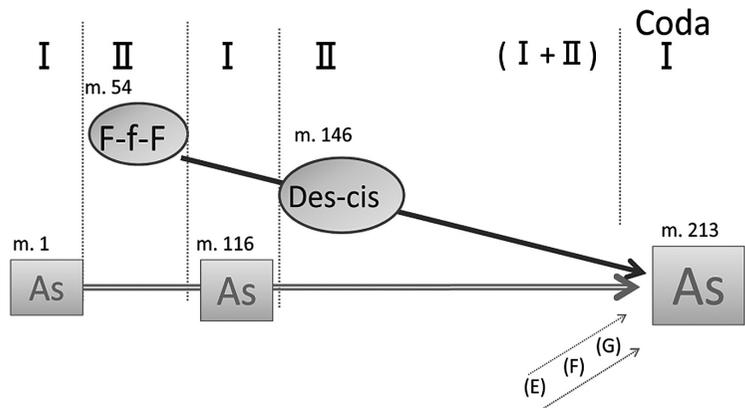


a moll に始まった地平も「完全1度」の指向性を安定させる。m. 141 において最初は d moll から入るものの、これはむしろ5度関係によって a の支点を強化する。そしてふたつの地平がついにはコーダ (m. 169) でぶつかり大爆発を起こす。

《バラード》第3番 (【Fig. 10】参照)

その上を主題Ⅰが駆けていく「完全1度の調的地平」(As から As) と、その上を主題Ⅱが駆けていく「下方長6度の調的地平」(F から As) がある。m. 116 からの部分を「第3主題」あるいは「エピソード」と見なす必要もなければ、m. 146 (あるいは m. 144) からの部分を「第2主題再現」か「展開部の開始」かで議論する必要もない。いずれもが、それぞれの調的地平を駆けていく主題Ⅰあるいは主題Ⅱの発展的变化の一過程なのだ。F dur - f moll - F dur と F 調で動いた音楽は、そのまま「下方長6度の調的地平」にのって長3度下降し、Des-cis (cis は des の異名同音) でこれを繰り返す。本来ならば、さらに Des が続くべきところだが、これは中断され、主題Ⅱは目的地である As dur に流れ込んでいく。その際に、主題Ⅰと主題Ⅱがとなり合いながら E 調 (m. 185)、F 調 (m. 193)、G 調 (m. 201) と上行していく。これにより「下方長6度の調的地平」からの As dur への流入が強調されるとともに、「完全1度の調的地平」もまた As という支点を強化する。その結果、まさにコーダのオーラをもって主題Ⅰの最終形 (m. 213) が華々しく打ち上げられる。

【Fig. 10】

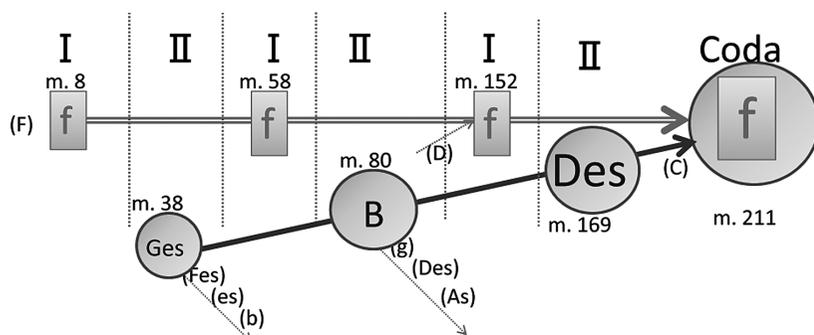


打ち上げられる。

《バラード》第4番 (【Fig. 11】参照)

その上を主題Ⅰが駆けていく「完全1度の調的地平」(f から fへ) と、その上を主題Ⅱが駆けていく「長7度の調的地平」(Ges から fへ) がある。完全1度と長7度。ふたつの調的地平の指向性はずっとも鋭く対立している。しかも、今回は一方の調的地平が他方に融合するのではなく、同一の到達点 f moll において両者が砕け合うのである。この《バラード》が m. 211 以降、主題Ⅰでも主題Ⅱでもなく、同時にその両方でもあるような新しい音楽を爆発させるのはそのためだ。「完全1度の調的地平」を駆ける主題Ⅰは、m. 8, m. 58, m. 152 と、次第に心理的速度を増すように発展変化していく。対する「長7度の調的地平」に乗った主題Ⅱは、次第に目的地 f moll への指向性を強めていく。出発点が m. 38 になっていることに注意。これは断じて「エピソード」ではなく主題Ⅱの第1段階、いってみればその萌芽である。いまだ弱いこの音楽は、

【Fig. 11】



それゆえ、すぐに fes moll に逃れ (m. 42)、主題 I に吸収されながら es moll (m. 46)、b moll (m. 53) へと本来の地平から逸れてしまう。し

かし、第 2 段階 (m. 80) では主題としての形態をはっきりとさせるのだ。もちろん、いまだ g moll (m. 100)、a moll (m. 104)、g moll (m. 108)、Des dur (m. 112)、As dur (m. 113) と細かな逸脱を繰り返していきが、主題 I に吸収されることを拒み、自らの領域を「長調」で拡大させていく姿は印象的だ。そして、この第 2 主題は第 3 段階 (m. 169) でついに全面的な開花を見る。もはやどこに逸れることもなく何かを従えることもなく、自己自身で充足し、主題 I および主題 II の休止点である C dur のコラール (m. 203) に向かっていく。C dur が到達点たる f moll のメイジャー・ドミナントであるばかりでなく、ふたつの調的地平のそれぞれの開始点である F と Ges のほぼ中間たる C 音 (Ges の増 4 度上にして F の完全 4 度下) を主音とする調であることは偶然でない。このコラールが両者のにらみ合いのポイントなのだ。嵐のまへの静けさ。そして、コーダ (m. 211) においてついに両者はあい見まえ、融合しつつ互いを破壊しつくす。

かくして、ショパンの 4 つの《バラード》の発展変化が「バラード理論」によって、多様に描き出された。《バラード》の音楽的フォルムとはこの発展変化の軌跡のことなのである。ショパンは 4 つしか《バラード》を残さなかったが、この「バラード理論」ははまだ試されていない別の《バラード》が存在する可能性を示唆している。この可能性は、ショパン亡きあと、誰かが実現することになっただろうか。その論考はまた次の機会に譲りたい。

本論考は、自身の最終的な問いに答えよう。《バラード》の音楽的フォルムとはなにか。それは「様々な分割され、多様な度数をもつ二重の調的地平の上を駆けていくふたつの主題の発展変化が描く、変幻自在の軌跡」なのだ。

(本学専任講師＝音楽学担当)

参考文献

- Abraham, G., 1939: *Chopin's Musical Style* (London: OUP).
 Berger, K., 1996: 'The Form of Chopin's "Ballade," Op. 23', *19th Century Music*, Vol. 20, No. 1, pp. 46-71.
 Cheong, W.-L., 1988: 'Structural Coherence and the Two-Key Scheme: A Study of Selected Cases

- from the Nineteenth Century' (M. Phil. Diss. , University of Cambridge).
- Hodeir, A. , 1958: Les formes de la musique (Paris: PUF).
- Kinderman, W. , 1988: 'Directional Tonality in Chopin', in Chopin Studies, ed. J. Samson (Cambridge: CUP), pp. 59-75.
- Krebs, H. , 1981: 'Alternatives to Monotony in Early Nineteenth-Century Music', Journal of Music Theory, Vol. 25, No. 1, pp. 1-16.
- Leichtentritt, H. , 1922: Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, Vol. 2 (Berlin: Max Hesses Verlag).
- Michael Griffel, L. , 1983: 'The Sonata Design in Chopin's Ballades', Current Musicology 36, pp. 125-36.
- Protopopov, V. , 1990: 'A New Treatment of Classical Music Forms in Chopin's Compositions', in Chopin Studies 3 (Warsaw: Frederick Chopin Society), pp. 21-26.
- Rink, J. , 1994: 'Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective', Music Analysis, Vol. 13, No. 1, pp. 99-115.
- Samson, J. , 1985: The Music of Chopin (London: Routledge and Kegan Paul).
- , 1992: Chopin: The Four Ballades (Cambridge: CUP).
- , 1995: 'The Second Ballade, Historical and Analytical Perspectives', in Chopin Studies 5 (Warsaw: Frederick Chopin Society), pp. 73-80.
- Schenker, H. , 1979: Free Composition (Der freie Satz), 2 vols, trans. and ed. E. Oster (New York: Longman).
- Schumann, R. , 1985: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 3 vols, ed. H. Simon (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel).
- Wagner, G. , 1976: Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts (Munich: Katzbichler).

【Ex. 1】

Musical score for Ex. 1, showing three systems of piano music. The first system is marked 'Moderato'. The second system is marked 'pp'. The third system is marked 'Meno mosso' and includes 'pp sempre' and 'doto vice' markings. Downward arrows indicate the progression between systems.

【Ex. 2】

Musical score for Ex. 2, showing three systems of piano music. The first system is marked 'Meno mosso' and includes '> sotto voce' and 'pp' markings. The second system is marked 'ff'. The third system is marked 'ff'. Downward arrows indicate the progression between systems.