

平成 29 年度 学位請求論文

フレデリク・フランチシェク・ショパンの《24 の前奏曲》

作品 28 にみられる旋法への傾斜

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

原 久美子

目次

凡例.....	3
第1章 序論.....	4
第1節 研究の目的.....	4
第2節 先行研究の状況.....	5
第3節 分析の方法.....	15
第2章 ショパンの《24の前奏曲》作品28の全容.....	16
第1節 19世紀初頭におけるピアノのための前奏曲集の実態.....	16
第1項 18世紀における前奏曲の定義.....	17
第2項 19世紀初頭における前奏曲の定義.....	21
第3項 24の調に基づく前奏曲集.....	33
第4項 24以外の曲数から成る前奏曲集.....	39
第5項 24の調、24曲、規則的な調配列に基づく曲集.....	41
第2節 ショパンの創作期における作品28.....	45
第3節 《24の前奏曲》作品28の成立背景.....	49
第1項 作曲年.....	49
第2項 出版事情.....	51
第3項 エディションの諸問題.....	53
第4節 前奏曲に対するショパンの姿勢.....	57
第1項 前奏曲に関する弟子への教授.....	57
第2項 コンサートでの前奏曲の演奏.....	58
第3章 ショパンの作品にみられる民族音楽.....	62
第1節 ショパンが作曲したポーランド民族音楽的楽曲.....	62
第1項 マズルカ.....	62
第2項 ポロネーズ.....	66
第3項 クラコヴィアク.....	68
第4項 ポーランド民族音楽における旋法のまとめ.....	70
第2節 ショパンのポーランド民族音楽の受容.....	71
第1項 ショパンが確実に知っていたと考えられる民謡.....	71

第 2 項	ショパンの民族音楽体験.....	82
第 4 章	《24 の前奏曲》作品 28 にみられる旋法性.....	86
第 1 節	ドリア旋法的な旋律.....	86
第 1 項	作品 28-2.....	86
第 2 項	作品 28-24.....	89
第 2 節	フリギア旋法的な旋律.....	92
第 1 項	作品 28-12.....	92
第 3 節	リディア旋法的な旋律.....	93
第 1 項	作品 28-22.....	93
第 4 節	エオリア旋法的な旋律.....	94
第 1 項	作品 28-12.....	94
第 5 節	五音音階的な旋律.....	95
第 1 項	作品 28-10.....	95
第 6 節	分析結果のまとめ.....	97
第 5 章	結論.....	98
参考文献	101
謝辞	117

凡例

書式

本論文で用いる参考文献、参照資料の書式は、日本音楽学会が2017年に改訂した「書式の原則」に準拠する。欧文文献の表記方法については日本音楽学会が推奨している「シカゴ・スタイル」に従う。

人名表記

本論文中で示す人名は片仮名表記を用いる。初出時にフルネームを片仮名と原綴で示し、括弧内に生没年を併記する。

音名

本論文において調と音名はドイツ語表記を用いる。長調は大文字、短調は小文字、音名については小文字で示す。

作品名、書名、用語表記

本論文では作品名、書名、用語を邦訳で示し、初出時には原綴を併記する。作品名は二重山括弧、書名は二重鍵括弧内に表記する。

引用

本論文における欧文文献の邦訳は筆者によるものとする。ただし、邦訳された文献から引用する場合は脚注に示す。

譜例

本論文ではショパンの作品の譜例に、平成17年よりショパン国際コンクールの推奨楽譜となっているナショナル・エディション（通称エキエル版）を使用する。その他の版を譜例で用いる場合は脚注に示す。

第1章 序論

第1節 研究の目的

本論文の目的はフレデリク・フランチシェク・ショパン Fryderyk Franciszek Chopin¹ (1810～1849) の《24の前奏曲 24 Preludes》作品28を、前奏曲の定義やショパンと民俗音楽についての関係について検証しながら、同作品における旋法性の一端を明らかにすることである。

ショパンの楽曲に関する研究は世界中でこれまでに非常に多くの蓄積がある。昨今では音楽学的なアプローチだけではなく、心理学や認知学、音響学など学際的な論文も増えている。この背景には、従来の音楽学の基本姿勢であった楽譜資料と作品に関する文献を通して真実に迫ろうという方法論の行き詰まり感があるように思われる。それでも楽譜からアプローチできるいくらかの手付かずの研究題目がショパンにおいては残されており、その一つが本論で取り扱う、ショパンの前奏曲集における旋法性である。

このような研究は既にヨーロッパにおいて行われているかのように思われるが、前奏曲集全てを扱ったものは無く、一部の曲を対象にした研究もほとんどないのが現状である。その数少ない研究が明らかにしたのは、この研究主題が非常に難しく、調とも旋法とも解釈できるものがあまりにも多いため、確実に旋法だと断言できるようなことはほとんど無いということである。

この困難さが前奏曲集における旋法性を未解明のままにした原因と考えられるが、本論文はショパンとポーランド民族音楽との接点を様々な文献や書簡から探り、ショパンと確たる接点のある民族音楽特有の旋法と前奏曲集における旋法との類似点から、前奏曲における旋法を明らかにしようとするものである。

ショパンに関する研究の多くは楽譜の分析を中心としたものか、もしくは文献学的にショパンやその作品を考察したものに大別できるが、この論文ではそれらの両方の視点から旋法性という曖昧で解釈しづらい語法を明らかにすることを目標としている。特に、文献からショパンとポーランド民族音楽の接点を探り、ショパンが触れていた民族音楽の旋法が前奏曲に現れているかを考察する事が本論文の方針である。

¹ フランス語では Frédéric François Chopin と表記される。

第2節 先行研究の状況

ショパンの《24の前奏曲》作品28は、既に多くの研究がなされているが、従来の研究のほとんどは、演奏論や指導法などの実践的な研究、版による相違点に関する研究、何らかの題目に基づいて曲集から特定の数曲を取り上げた研究、曲集に一貫性を持たせている共通動機に着目した研究などが主流であった。その中でも、曲集全体の有機的統一性の解明という点において、主だった研究はポーランドの音楽学者であるユゼフ・ミハウ・ホミンスキ Józef Michał Chomiński (1906～1994)、および、スイスの音楽学者であるジャン＝ジャック・エーゲルディングル Jean-Jacques Eigeldinger (1940～) の研究と言える。ホミンスキは、音楽形式、ポーランドにおける音楽史、ショパン、カロル・マチエイ・シマノフスキ Karol Maciej Szymanowski (1882～1937) の研究における第一人者である。また、エーゲルディングルは、1973年に出版された『弟子から見たショパン *Chopin, vu par ses élèves*』によってその名を知らしめた、現代のショパン研究における中心人物の一人である。彼らは複数の著書²の中で、《24の前奏曲》作品28について論じている。研究の内容を要約し大別すると、これらの研究が主に2点の観点からアプローチしていることが分かる。一つは前奏曲の伝統の中におけるショパンの《24の前奏曲》作品28の位置づけに関する考察、もう一方は《24の前奏曲》作品28が単なる寄せ集めではなく、有機的にまとまりとなっている要素についての考察である。

第1のアプローチである歴史的な視点から、ホミンスキはショパンの《24の前奏曲》が、ヨハン・セバスチャン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685～1750) の《平均律クラヴィーア曲集 *Das wohltemperierte Clavier*》(第1巻：1722、第2巻：1738-42)、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770～1827) の《ピアノフォルテもしくはオルガンのための全ての長調による2つの前奏曲 *Zwei Präludien durch alle Dur-Tonarten für das Pianoforte oder die Orgel*》作品39 (1803-1804)、ヨハン・ネーポムク・フンメル Johann Nepomuk

² 作品28に関するホミンスキの著書には次のようなものがある。Josef M Chominski, *Preludia Chopina* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1950). Josef M Chominski, *Fryderyk Chopin* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978). エーゲルディングルの著作には次のようなものがある。Jean-Jacques Eigeldinger, “Le prélude <de la goutte d'eau> de Chopin,” *Revue de Musicologie* 61, no. 1 (1975): 70-90. Jean-Jacques Eigeldinger, “Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin Genre, Structure, Signification,” *Revue de Musicologie* 75, no. 2 (1989): 201-228. Jean-Jacques Eigeldinger, “L’archèvement de Préludes, op.28, de Chopin,” *Revue de Musicologie* 75, no. 2 (1989): 229-242. Jean-Jacques Eigeldinger, *L’univers musical de Chopin* (Paris: Librairie Arthème Fayard, 2000). Jean-Jacques Eigeldinger, “Le Prélude en ut mineur op. 28 n°20 de Chopin: Texte-genre-interprétation(s),” *Revue de Musicologie* 100, no. 1 (2014): 67-99.

Hummel (1778～1837) の《24 全ての長調と短調による前奏曲 *Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs*》作品 67 (1814～1815 頃) の流れの中に位置するとしている。24 の調を巡る前奏曲が J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》から着想されたのは定説であるが、《平均律》には曲集を通じて一つにまとまった大規模な形式への試みは無く、前奏曲とフーガが特定の他の調性のペアへ従属し、それぞれの曲がお互いに関連しあうことは無い。ベートーヴェンの前奏曲は、1 曲の前奏曲の中で全ての長調を 5 度循環で巡る構造³となっている。ホミンスキは、ベートーヴェンの前奏曲にみられたような、様々な調性を規則的に「循環する」前奏曲が、フンメルの前奏曲で、五度圏をドミナント方向に長調、そして平行短調の順に廻りながら 24 の調を循環する作品として、ショパンにも受け継がれていると考察している。

一方、エーゲルディンゲルは、ショパンが確実に知っていた、あるいは知っていたと考えられる前奏曲集として、以下の 9 作品を挙げている。

- ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752～1832) 《全ての長調と短調による前奏曲と訓練 *Préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*》(初版：1811、第 2 版：1821 頃)
- フンメル《24 の長調と短調による前奏曲 *Préludes dans tous les 24 tons majeurs et mineurs*》作品 67 (1814～1815 頃)
- ヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771～1858) 《よく用いられる長調と短調による 26 の前奏曲あるいは短い導入 *26 Préludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités pour le pianoforte*》(1818)
- マリア・アガタ・シマノフスカ Maria Agata Szymanowska (1789～1831) 《20 の訓練と前奏曲 *Vingt exercices et préludes pour le pianoforte*》(1820)
- ヴィルヘルム・ヴュルフェル Wilhelm Würfel (1790～1832) 《すべての長調と短調の前奏曲の訓練集》(1821)

³ ベートーヴェンの 2 つの前奏曲は、C dur からシャープを徐々に増やす形で C dur→G dur→D dur... のような 5 度循環の連結となっている。1 曲目は、シャープが 7 個の Cis dur からエンハーモニック的に Des dur へ転調し、そこからフラットを 1 つずつ減らしながら C dur で曲を終えている。一方 2 曲目は、シャープ 6 個の Fis dur の後に Cis dur を経由せずフラット 5 個の Des dur へ転調している。徐々にフラットを減らす形で C dur へ向かうのは 1 曲目と共通であるが、2 曲目は C dur へ戻った後、再び同じ順序で 12 の長調を巡っている。

- アンリ・エルツ Henri Herz (1803～1888) 《全ての長調と短調による練習曲と前奏曲 *Éxercices et Préludes pour le piano forte dans tous les tons majeurs et mineurs*》作品 21 (1826)
- フリードリヒ・ヴィルヘルム・ミヒャエル・カルクブレンナー Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785～1849) 《全ての長調と短調による 24 の前奏曲 *24 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs*》作品 88 (1827)
- イグナツ・モシェレス Ignaz Moscheles (1794～1870) 《全ての長調と短調による 50 の前奏曲、あるいは導入 *50 Préludes ou Introductions dans tous les tons majeurs et mineurs*》作品 73 (1827)
- ヨーゼフ・クリストフ・ケスラー Joseph Christoph Kessler (1800～1872) 《ピアノのための 24 の前奏曲 *24 Préludes pour le piano*⁴》作品 31 (1835)

エーゲルディングエルは、調や調的構築性、書法という点に注目した結果、ショパンはフンメルと同様の調の循環方法を取り、フンメルやシマノフスカの作品と動機が類似しているが、先人たちからごくわずかな影響しか受けていないとしている。ただし、J. S. バッハの影響については、エーゲルディングエルはホミンスキ以上に踏み込んでいる。例えば、フランツ・リストが「セバスチャン・バッハの熱烈な信望者」と形容した、ショパンの最初の師であるヴォイチェフ・アダルベルト・ジヴニー Wojciech Adalbert Żywny (1756～1842) からの影響や、実際に前奏曲を作曲したマヨルカ島へ持ち込んだとされる J. S. バッハの《平均律》からの影響に加え、ヴァルター・ヴィオラ Walter Wiora (1906～1997) の論考⁵に確認を加える形で、前奏曲の第 1 曲目がバロックの書法である「スティル・ブリゼ」の書法を意識している可能性について指摘している。スティル・ブリゼという書法は 17 世紀のフランスにおけるリュート音楽の分散奏法を起源とし、J. S. バッハに至るドイツの音楽家が主に鍵盤音楽の分野に取り入れた。エーゲルディングエルは《24 の前奏曲》に認められるバッハ風の要

⁴ この曲集はショパンに献呈されている。この返礼として、ショパンの作品 28 のドイツ版がケスラーに献呈されたと考えられている。

⁵ Walter Wiora, “Chopins Preludes und Etudes und Bach Wohltemperiertes Klavier,” in *The Book of First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa, 16th-22nd February 1960* (1963): 73-81. ヴィオラは、ショパンの《24 の前奏曲》作品 28 と《練習曲》作品 10、《練習曲》作品 25 の三つの曲集に、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》からの影響がみられると論じている。ヴィオラが主張しているのは、ショパンの作品 10-1 と作品 28-1 がいずれも C dur の分散和音で書かれているため J. S. バッハ《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻の最初の前奏曲と類似しているという点である。

素として、「スティル・ブリゼ」の他に、多声的な書法や、バッハの《ロ短調ミサ》のクルチフィクススにみられるような半音階的に下降する進行、トッカータやファンタジアに分類されるような無窮動的な曲を例に挙げている。これらを踏まえ、エーゲルディンゲルはショパンの前奏曲を直前の時代のジャンルを受け継いだと言うよりも、むしろ J. S. バッハの作品に根をおろしていると考察している。

以上のように、前奏曲の歴史的な観点から、ホミンスキは関連性を持って 24 の調を循環する構造がショパンに影響を与えたとするのに対し、エーゲルディンゲルは前奏曲の歴史から影響を受けたのではなく、バッハを意識した作品と主張している。

確かにショパンの二つのピアノ協奏曲は、ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 5 番》以降に作曲される 19 世紀のピアノ協奏曲のほとんどがカデンツァ風の華麗なピアノの導入で開始するのに対し、モーツァルトの協奏曲のようにオーケストラの導入で始まっている。このことから、ショパンが古典の時代にこだわりを見せていたのは明らかだ。

次に、先行研究の第 2 のアプローチである有機的な共通要素という視点から、ホミンスキはショパンの前奏曲集を、ロベルト・シューマン Robert Schumann (1810~1856) の《謝肉祭 *Carnaval*》作品 9 や《クライスレリアーナ *Kreisleriana*》作品 16 といった、小曲を集めて大規模な形式を作り出すようなチクルス的作品と同等の作品とみなしている。シューマンのこれらの曲集が、各曲に共通する動機を組み込むことによって、象徴的な一貫性を築き上げていることは、ルードルフ・レティ Rudolph Reti (1885~1957) も指摘しているが⁶、ホミンスキはショパンの前奏曲集においても同様の技法を認めている。ホミンスキが明らかにした一貫性は、24 曲中 12 曲（第 1、4、5、6、8、11、12、13、14、20、22、23 番）が特徴的な 2 度進行を持っていることである⁷（譜例 1、2、3）。

⁶ ルードルフ・レティ、『名曲の旋律学：クラシック音楽の主題と組み立て』水野信男，岸本宏子訳（音楽之友社，1995 年）。

⁷ ホミンスキの示す 2 度進行の基準を考慮すると、第 2 番も含めることができると考えられる。ホミンスキは、多くの前奏曲の中に見られる 2 度音程の進行を、ショパンの意識的な旋律素材の変形と捉えている。このような変奏の技法はすでに初期作品や変奏曲などにも見られている。

譜例 1 作品 28-1 第 1~5 小節

エーゲルディンゲルの指摘する動機 (g 音、e 音、d 音)

2 度進行 (g 音と a 音の動機)

譜例 2 作品 28-4 第 1 小節

2 度進行 (h 音と c 音の動機)

譜例 3 作品 28-5 第 1~2 小節

2 度進行 (h 音と a 音、b 音と a 音の動機)

エーゲルディンゲルもまた曲集の共通要素について言及しているが、ホミンスキのようにショパンの前奏曲集をシューマンの曲集と同等に捉えたわけではない。エーゲルディンゲルは 24 の調性を一周する曲集の構想にあたって、ショパンは最も効果的な構造を用いたはずであり、ある構造の原理が貫かれているはずだと考察している。エーゲルディンゲルは有機的なまとまりを持つ要素として、ある「動機の細胞」が各曲に遍在していることを指摘し、多様な書法で書かれた曲集に一貫性を与えているとしている。動機の細胞とは、基音が 6 度上行し、基音の 5 度上の音に下降する、という旋律的特徴を持つもので (譜例 4、5)、基音から 4 度上の音に解決するかたちでも用いられている (譜例 6)。

譜例 4 作品 28-2 第 1~4 小節

エーゲルディンゲルの指摘する動機 (g 音、e 音、d 音)

p

譜例 5 作品 28-3 第 1 小節

エーゲルディンゲルの指摘する動機 (g 音、e 音、d 音)

leggieramente

譜例 6 作品 28-9 第 1 小節

エーゲルディンゲルの指摘する動機 (h 音、gis 音、fis 音、e 音)

f

以上のように、有機的な共通要素という視点から、ホミンスキは多くの前奏曲にみられる動機の 2 度進行を指摘し、エーゲルディンゲルは、基音が 6 度上行し、基音の 5 度上の音に下降する「動機の細胞」の偏在を明らかにした。

しかし、ホミンスキが指摘した 2 度進行は、一目で認識できるものもあるが、同じ音を繰り返すだけで音程の変化を伴わないもの（第 6 番、第 13 番）なども含まれており、全体を貫くものとして指摘するには少々説得力が弱い。エーゲルディンゲルの指摘する「動機の細胞」についても、そのいくつかは確かに適応しているが、和音の構成音を含めるものなども多いため認識しづらいように思われる。また、エーゲルディンゲルの指摘している、基音が

6度上行し、基音の5度上の音に下降する「動機の細胞」は、ショパンの他作品においても度々用いられている旋律であり⁸、さらにレティが指摘しているシューマンの《子どもの情景 *Kinderszenen*》作品 15 を貫く旋律動機とほとんど一致している⁹。つまり、この動機は確かにショパンの作品 28 のいくつかの曲に内在しているが、ショパンの作品の中で作品 28 以外にも用いられているうえ、同様のものが同時期の作曲家の作品の共通動機にみられる。

ホミンスキは共通要素という視点に加え、形式的な視点から作品 28 が大きく 3 部分に分類できると指摘している。1 つ目のグループは第 1～12 番、2 つ目のグループは第 13～15 番、3 つ目のグループは第 16～24 番で、この 3 部分によって大規模な形式が作り出されていると述べている。3 部分の中心にあたる 2 つ目のグループは、3 曲と少ないながらも、曲集の転換点として機能している。第 13 番と第 15 番はノクターン風の曲想で、いずれも演奏時間が長い（第 15 番は 24 曲中で最も長い 5～6 分）。一方、この 2 曲に挟まれた第 14 番は、それとは対照的に短く急速な楽想で、しかもシャープ系の調性から初めてフラット系の調性へ変化するという、24 調の循環において重要な役割を担っている。エーゲルディンゲルは形式について、ホミンスキが《前奏曲》の中にソナタ形式を認めたこと¹⁰について触れており、ショパンが前奏曲集の完成から数ヵ月後に《ソナタ第 2 番》作品 35 を完成したことから、ショパンがソナタ形式に 1 つの答えを見出した可能性を指摘している。一方、エーゲルディンゲルは先に述べた「動機の細胞」を、曲集の調と平均律の分割に結び付けて捉え、ショパンは《24 の前奏曲》において、明らかに平均律的音調を賛美していると結論付けている。

このように、2 人の研究は、前奏曲の歴史的な視点からの位置づけは異なるものの、共通要素を解明する考察にたどり着いている。こうした研究は、《24 の前奏曲》が小曲を積み上げて一つの大きな全体を形成するという手法に注目し、結論は異なるが多様な 24 曲をまとめ上げている構造原理の解明した有益な研究である。しかし、これらの研究をはじめとして、旋法とショパンの前奏曲を関連づけて考察した研究はほとんどなされていない。以下にシ

⁸ ノクターン作品 9-2、バラード第 1 番、バラード第 3 番他、多くの作品に用いられている。

⁹ レティ, pp. 33-54.

¹⁰ ホミンスキは *Preludia Chopina* (1950) の中で、前奏曲のいくつかのグループが、ソナタ・アレグロ楽章、スケルツォ楽章、メヌエット楽章、フィナーレといった、ソナタ形式と捉えられることについて指摘している。しかし、*Fryderyk Chopin* (1978) ではこの項は削除されているため、ソナタ形式に言及していることについて、ここでは先行研究として含めないこととした。*Fryderyk Chopin* (1978) ではソナタ形式の言及に変わり、3 部分形式の論が示されている。

ショパンと旋法についての研究の例を記述していく。なお、こうしたショパンの作品と旋法との関係に着目した研究は主に《マズルカ Mazurka》を対象としている。

ジェームズ・バクスト James Bakst（生没年不明）はショパンのマズルカについての考察の中で、マズルカにおける旋法を論じている¹¹。バクストはショパンがマズルカにおいて教会旋法を使用している3曲を指摘している（作品 17-3 は中間部エオリア旋法、作品 41-1 は冒頭の主題がフリギア旋法、作品 68-3 はトリオの部分がリディア旋法で書かれている）。この3曲は、音階の構成音が全て用いられている場合もあるが、5音で構成される五音音階的な側面もあり、いずれにしても旋法を特徴付ける音が旋律に明確に現れている。なお、上記の音階とは、旋法や調性を判別するために素材となる音を低い音から高い音へ順番に並べた音の列のことを指す。一方、旋法は通常の長調や短調の音階と異なり非機能和声的な構成音を持つ特徴的な音階だとこの論文では定義して取り扱っていく。また、本論では五音音階やジプシー音階といった民族的な特徴を持つ音階も、旋法として捉えることとする。

ジョン・リンク John Rink（1957～）もまた、ショパンのマズルカについての論考の中でショパンがマズルカの中で旋法の要素を用いているとしている¹²。リンクは旋法の要素として特にリディア旋法の第4音を挙げ、これらが半音階主義的な傾向と結びつきながら用いられていると指摘している。彼らの考察結果を踏まえると、リンクもバクストと同様に、旋律のみを旋法の論拠としていると考えられる。

ニコラ・ミューズ Nicolas Meeùs（1944～）は、マズルカに用いられている旋法の技法について論じている¹³。ミューズは旋法について「長調や短調の普通の形式を使用しないものと」解釈している。ミューズの研究はショパンのマズルカの場合において、旋法的用法を識別する第一の基準を音階としている。音階は主に旋律の音階で判断されているが、内声部や低音部に加え、和音の構成音も考慮されている。

ミューズの分析によると、マズルカにおける旋法的な音階の中で頻繁に現れるのは、リディア旋法やフリギア旋法の音階である。リディア旋法は、長調に似ているが第4音が上方変位しているという特徴があり、《マズルカ》作品 6-2 の第 33～45 小節、作品 24-2 の第 21～

¹¹ James Bakst, "Polish national influences in Chopin's music," *The Polish Review* 7 no. 4 (1962): 55-68.

¹² John Rink and Neta Spiro and Nicolas Gold, "Motive, gesture and the analysis of performance," in *New perspectives on music and gesture*, ed. Elaine King and Anthony Gritten (London: Routledge, 2011), 267-292.

¹³ Nicolas Meeùs, "Techniques modales dans l'harmonie des Mazurkas de Chopin," *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie* 67 (octobre 1989): 3-22.

28小節、作品 56-2 の第 5～9 小節、第 53～57 小節、作品 68-3 の第 1～8 小節、第 33～45 小節にみられる。フリギア旋法は、作品 41-1 の第 1～8 小節、第 69～80 小節、第 119～124、作品 41-2 の第 7 小節にみられる。

さらにミューズは、《マズルカ》にドリア、ミクソリディアの音階も認められるが、これらは偶発的にしか見出されないと考察している。その他にもジプシー音階や、古い短調、すなわちエオリア旋法の音階、和声長音階や、第 2、4 音が上方変位した長調風の特殊な音階や、第 2 音が下方変位した長調の音階が見出せるとしている。ミューズは、これらの特徴的な音階のいくつかは明確に提示されているが、その他の事例では、より間接的な方法でしか、導き出すことはできないと指摘している。

さらにミューズは、旋律の音階は、長調で書かれている場合も、旋法で書かれている場合も、全ての音が使われているわけではなく、音階の中のどこかの音が抜けることで、調性の曖昧さが生まれていると指摘している。ここでの曖昧さとは、例えばマズルカ作品 68-3 の場合、中間部の旋律を構成する b 音、c 音、d 音、e 音、f 音は F dur の音階にも見えるが、b 音から始まるリディアにも見えるという両義性を意味する。旋律は、旋法を特徴づける音の変位することで、曖昧な旋法にもなっている。例を挙げると f 音から始まるリディア旋法の場合、通常長調の第 4 音より半音上の h 音が長音階の第 4 音の b 音にもなることでリディア旋法が曖昧化することなどがある。

ミューズは和声においてもこのような曖昧化がみられることを示し、和声の主調の他に複数の異なる調性で分析可能であることについても論証している。具体例を示すと、《マズルカ》作品 6-1 の第 13～16 小節では主調の fis moll に加え、d moll (D dur) や A dur にも解釈できる可能性があり、他にもこうした例が非常に多くみられる。

このように、ミューズは音階や和声においても曖昧な表現が多義的な意味合いを持つことを強調し、こうした調や音階の曖昧さが旋法的な性格を生み出していると指摘している。さらにミューズは、ショパンのマズルカの全てが少なくとも一時的には普通の和声に帰属し、完全な旋法の音階で書かれていると言い切れるものは無く、完全に旋法和声で書かれていると言い切れるものも無いと確認しているが、そのうえでミューズは上記に挙げたような、旋律を構成する音階に抜けている音があることで多義的な意味合いを持つことや、旋法が部分的に用いられることで旋法や調が曖昧化していることなど、異なった和声全体を「旋法 modaux」と定義づけられると結論付けている。

ミュージズが曖昧ながらも旋法の存在を明言するように、ショパンの《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク *Rondo à la Krakowiak*》作品 14 が冒頭の主題で五音音階を用いていることなども踏まえ、ショパンの作品において旋法の特徴が旋律に強く現れていることは明らかである。ミュージズは、特徴が現れやすいとされる旋律と和声の構成音に抜けている音があることから、和声全体の旋法性を指摘している。こういった点から、民族色の濃いマズルカ以外の曲である前奏曲にも旋法の要素が見られるのではないだろうかと推測できる。

マズルカにおける旋法性の指摘に関しては、上記のように数多くの研究が行われてきたが、このような視点からの研究は前奏曲に関してはまだ十分でなく議論の余地があると言える。これまで、ショパンの前奏曲は短い 24 曲が一つの大きな集合体となるような構造を持つため、全曲に共通する一貫性や構造に注目される傾向があったと考えられる。一方で、前奏曲集は 24 の全ての調を網羅する作品であり、ショパンが非機能和声的な要素、すなわち旋法をどれだけ許容したのかを知る鍵となるはずである。また、ショパンが比較的長い期間をかけて《24 の前奏曲》作品 28 を作り上げたという成立背景を考慮すると、前奏曲はこれまで培った作曲技法を纏めたような曲集であるとも捉えられる。

第3節 分析の方法

そこで、本論文ではショパンの《24の前奏曲》作品28に見られる調を逸脱するような、広い意味での旋法的な動きを明らかにする。

そのために、まず第2章では辞典や音楽事典等にみられる前奏曲の定義について、18世紀における定義と比較しながら、ショパンの前奏曲集の成立前後である19世紀初頭における定義を概観し、当時の一般的な前奏曲に対してショパンの前奏曲集がどのようなものであったのかについて検討する。さらに作品28の成立背景に加え、コンサートでの演奏状況や弟子への指導の様子から、作品28に対するショパンの姿勢についても考察する。

第3章ではショパンと民族音楽との関連について調査し、前奏曲集に旋法が使われている可能性についても検証する。

そのうえで、第4章では作品28にみられる旋法的な旋律について考察する。ここでは、既に述べたような先行研究のように、旋法を識別するための基準を音階として分析を行っていく。音階は主に旋律の構成音で判断するが、内声部や低音部に加え和声音も旋法の根拠として含める。例えば、和声構造について、ナポリの六の和音などはショパン以前、J. S. バッハでも用いられてきたが、先行研究からも明らかのように、五音音階などの旋法的な特徴が旋律に強く現れていることを踏まえると、J. S. バッハのナポリの六の和音とショパンのナポリの六の和音が同一とは言い切れず、ショパンにおいては旋法を用いた結果としてある和音がナポリの和音として捉えられることもありえる。

また、本論文では旋法を音階の一種として扱い、以下の2点を旋法として捉える。

- 1) 教会旋法
- 2) 五音音階

なお、本論文における「音階」とは、旋法や調性を判別するために素材となる音を音高の順に並べた音の列のことを指す。一方、「旋法」は通常の長調や短調の音階と異なり非機能和声的な構成音を持つ特徴的な音階を意味する。

第2章 ショパンの《24の前奏曲》作品28の全容

第1節 19世紀初頭におけるピアノのための前奏曲集の実態

本節では前奏曲という分野において、19世紀初頭からショパンの《24の前奏曲》作品28(1839)の成立以前の前奏曲集がどのようなものであったか、また、ショパンは先人たちからどのような影響を受けたのかを明らかにする。そのために、ショパンが知っていた可能性のある前奏曲集や、24の調に基づく曲集について述べ、調の順序が曲集全体とどういった関係にあるのか、各曲の規模、主題の動機や曲の性格などの観点から考察する。また、ここでは様々な形式から成る前奏曲以外の24曲の曲集についても調査に加える。

また、19世紀初頭において「前奏曲」という用語がどのようなものを意味していたのか明らかにするために、本論文が検討の対象とするショパンの《24の前奏曲》作品28(1839)が成立した19世紀初頭以降にドイツ、イギリス、フランス、ポーランドで公刊された辞典および音楽事典、芸術理論書における前奏や前奏曲を意味する「Prelude」(英語名詞)、「Prélude」(フランス語名詞)、「Preludium」(ポーランド語名詞)、「Vorspiel」(ドイツ語名詞)、「Preludio」(イタリア語名詞)、「Préluder」(フランス語動詞)の定義を比較し考察する。

ここではまず予備的考察として、18世紀に刊行され広く流通した音楽事典である、ヨハン・ゴットフリート・ワルター Johann Gottfried Walther (1684～1748)の『音楽事典 *Musicalisches Lexicon*』(1732)、ジャン＝ジャック・ルソー Jean-Jacques Rousseau (1712～1778)の『音楽事典 *Dictionnaire de musique*』(1768)、ヨハン・ゲオルク・ズルツァー Johann Georg Sulzer (1720～1779)の『美的諸芸術一般理論 *Allgemeine Theorie der schönen Künste*』(1771-1774)、ハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749～1816)の『音楽事典 *Musikalisches Lexikon*』(1802)における前奏曲の定義を明らかにしたうえで、19世紀初頭の前奏曲の定義の成立を考察する。音楽事典、音楽書以外に関してはフランス語の規範とされている『アカデミー・フランセーズ辞典 *Le Dictionnaire de l'Académie française*』の1798年の第五版と1835年の第六版を主として参照する¹⁴。『アカデミー・フランセーズ辞典』は人文科学系の高名な専門家たちが編集したもので、これらの版は、ショパンの《24の前奏曲》作品28や、第3項以降で考察するショパンの作品28の成立までに作曲された作品28

¹⁴ 本文中の『アカデミー・フランセーズ辞典』からの引用は、以下の検索システムを参照したものである。ARTFL Project (<https://artfil-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois>)

と関連のあり得る様々な曲集の成立時代を通して出版されたものであり、18世紀から19世紀における「前奏曲」を考察するうえで重要な資料の一つと言える。また音楽事典だけでなく、一般の辞典を考察することは広義の「前奏曲」を知るうえで重要であり、考察の対象として有益だと考えられる。

第1項 18世紀における前奏曲の定義

現在「前奏曲」とは一般的に、他の楽曲、一連の楽章や大規模な作品に先立って演奏される器楽曲と捉えられているが、18世紀においてはどのように定義されていたのかをこの項で考察する。

ワルターは、ドイツにおける最初の音楽百科辞典として重要である『音楽事典』(1732)において、「前奏曲 (Prelude, Preludio)」を「導入や次に続く準備として前奏すること」と定義し、まさにこの定義が「オペラの幕の前に演奏されるリトルネッロでもあるオペラの序曲の様式」を指すことを明らかにしている¹⁵。さらにワルターは前奏曲を「オーケストラの全ての楽器が音を与え、即興的に前奏すること」とも定義し、「試し弾き」のような意味合いとしても用いていた。

ワルターの音楽事典の初版から36年後に刊行された、フランスの作家、思想家、哲学者であり音楽についても造詣が深かったルソーの晩年の著作である『音楽事典』(1768)の「Prelude」の項では、先に述べたワルターの定義の大意が引き継がれながら、それらが徐々に変化し新たな定義が加わっていく¹⁶。ルソーは哲学、思想の面で著名で、『学問芸術論 *Discours sur les sciences et les arts*』(1750)、『人間不平等起原論 *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*』(1755)、『社会契約論 *Le Contrat social*』(1762)、『エミール *Émile ou De l'éducation*』(1762)などの作品が広く知られているが、音楽とも密接な関係をもった人物であり、『フランス百科全書 *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*』(1751-1772)の音楽に関する項目を多数受け持ったことや、音楽関係の著作を残していることに加え、晩年まで作曲家としても活動していた¹⁷。

¹⁵ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732).

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique par J.J. Rousseau* (Paris: Veuve Duchesne, Libraire, 1768), pp. 382-383.

¹⁷ ルソーの音楽家としての側面、あるいは音楽思想については、モーツァルト研究の権威でありルソーの研究者でもある海老澤敏 (1931～) の著作を参照すること。海老澤敏『ジャン=ジャック・ルソーと音楽』(ペリかん社, 2012年)。

ルソーはまず前奏曲を以下のように述べている。

ある音楽作品の序奏や準備となる交響曲の作品。したがってオペラの序曲は前奏曲である。かなり頻繁にシーンやモノログ（場面や独白）の始まりを意味するリトルネッロでもあるが。（傍点強調は筆者）

つまり、ワルターが『音楽事典』で記述していた「導入や次に続く準備として前奏すること」という定義が、ルソーの『音楽事典』では具体的に「交響曲の序曲」を指すようになった。また、ここで前奏曲に相当するとされるオペラのリトルネッロには、これから始まるシーンやモノログの「性格や雰囲気を先行する」というような要素がある点にも注意を払うべきである。

さらにルソーは前奏曲を「調律があっているかどうか確認し、調を知らせるために調の主要な弦を経由する旋律の華麗なパッセージ (trait) でもある」と説明し、ワルターが言及していた「オーケストラの楽器の即興的な試し弾き」という意味合いに「調律の確認」、「調を知らせる」という目的や、「華やかで技巧的な走句」という特徴を加えている。こうした定義はルソーの「Préluder」の項において、楽器のための準備だけでなく、次の文のように演奏者の身体的な準備の意味でも示されている。

この語は一般的に、非常に短く変則的な想像 (fantaisie) のいくつかの華麗なパッセージを、調の主要な弦を経由しながら、調を確立するため、声を準備するため、あるいは楽曲を開始する前に手を楽器に安定させるために、歌うか楽器で演奏することである。（傍点強調は筆者）

ここで用いられている「fantaisie」という語は今日音楽の分野で「幻想曲」と訳されるのが通例であるが、フランスでは古くから「想像 (力)」、「空想 (力)」など人間の想像力に富んだ能力や、「気分」、「気質」、「着想」などを意味する語として用いられてきた¹⁸。つまり、ルソーは今まで明確に述べられてこなかった前奏曲のパッセージの性格を「気まぐれな想像によるもの」と指摘している。ここまで挙げたルソーの記述は様々な目的のために「役割

¹⁸ こうした意味合いは既に初版（1694年）の『アカデミー・フランセーズ辞典』からみられる。

として演奏される前奏曲を言及したものであったが、ルソーが特に重要視していたのは「即興演奏」に近い意味であった。このことは次の文からも明らかである。

ところが、オルガンやクラヴサンにおいて、前奏の技法はさらに重要である。それは、構想、フーガ、模倣、転調と和声に精通している創作の全てが詰まった作品の即興曲 (impromptu) を作曲したり演奏したりすることである。[.....] 偉大な音楽家が、聴衆を魅了する高尚な推移部 (Transitions) を際立たせるのは、とりわけ前奏する時である。ここでは良い作曲家であること、楽器を弾きこなすこと、立派でよく訓練された手を持っていることでは不十分であり、和声に最も適し、聴衆がより満足する主題をその場で探して取り扱う、着想のほとぼしり、創造的な気質に富んでいなければならない。(傍点強調は筆者)

ここで使用された「impromptu」という語は一般的な音楽用語では「即興曲」と訳されることが多いが、もともと「熟慮なく下準備なし」で行われる全てのことを指し「思い付き」というような意味合いでもあった¹⁹。また「Transition(s)」は「移行」や「展開」、音楽的な意味では「推移部」を意味する。要するに、ここでルソーが言及した前奏曲の技法とは、あらゆる創作技法を用いて着想のままに即興で作曲することであり、ルソーは和声に配慮しながら聴衆が好みそうな主題を考え想像力豊かに前奏することを演奏の技巧や優れた作曲技術に加えて重要視していたと捉えることが出来る。このことは、ルソーがオルガニストのルイ＝クロード・ダカン Louis-Claude Daquin (1694～1772) を引き合いに出し「フランスにおける優れたオルガニストが[.....]創意の鮮やかさや演奏の力強さによって最も著名な芸術家の影を薄くしパリで音楽評論家からの称賛を得ているいずれの人物をも凌駕しているのは、素晴らしい前奏の技法によってである。」と述べていることから明白である。

一方、ドイツで活躍した美学者、哲学者、心理学者であるズルツァーの全四巻から成る美学、芸術学の事典『美的諸芸術一般理論』(1771-1774)²⁰の「Preludiren、Preludium」の項や

¹⁹ この語は『アカデミー・フランセーズ辞典』において第四版(1798)が初出である。

²⁰ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2. (Leipzig: Weidmann; Reich, 1774), pp. 924-925.

ドイツの音楽理論家、辞書学者であるコッホの『音楽事典』(1802)²¹における「Vorspiel」の項では、「後続の作品の序奏」という定義にワルターやルソーが述べていた「オペラの序曲」や「交響曲の作品」を指す記述は無く、その代わりに「オルガン」や「カンタータ」が密接に関連付けられた記述が前面に出るようになった。特にコッホの記述は、礼拝で演奏されるオルガンの前奏曲に絞ったものであり、オルガンによる前奏がドイツにおいていかに重要であったかを示しているとも言える。

ズルツァーによると前奏とはほとんどの場合「教会で演奏されるオルガンの前奏」を指し、「教会音楽」の前か、会衆が歌う「コラール」の前に演奏された。このようなオルガンの前奏は、教会にふさわしい方法で後続の「歌の意味」を表現し、会衆に「歌の気分」を準備させるために用いられた。ここで示した「会衆にコラールの歌唱を準備させるため」という役割はコッホの記述にも見られ、コッホはさらに、会衆にコラールの最初の音を与え、あらかじめその旋律を覚えさせ、時にはコラールに対する「愛着の感情を起こさせる準備」として理解されてきたことについてもつけ加えていた。

オルガンによる前奏以外について、ズルツァーはピアノ音楽における前奏を「どこでも習慣化されていたわけではない」としつつも、どんな音楽でもそれぞれの楽器で即興的な前奏やパッセージの練習をした後で演奏されるべきだと考察していた。ここでの前奏とは「指慣らし」や「調律」の確認のための前奏と言える。ルソーがこうした目的のための前奏の音型の特徴を「華麗なパッセージ」と述べていたのに対し、ズルツァーは「和音を分散和音で演奏すること」がピアノの前奏における最も自然な方法と捉えていた。ここでズルツァーは「分散和音(アルペジオ)」についてピアノのみを対象として述べているが、J.S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第一巻の冒頭の前奏曲がアルペジオで開始していることから、アルペジオの音型は18世紀における鍵盤楽器による前奏の典型的な音型の一つだったと言える。

ズルツァーやコッホの書には、ルソーが強調していた「即興演奏」としての前奏に関する明確な記述はみられない。せいぜいズルツァーが楽器を調律するための卓越した前奏の表現について触れている程度である。代わりに、ズルツァーの記述にはこれまで述べられてこなかった「前奏曲は他の曲に付属するもの」という意味合いが指摘されるようになった。

²¹ Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere), pp. 1728-1729.

ズルツァーは「前奏曲 (Preludium)」という名称の楽曲を通常次に「フーガ」が続く曲だとし、そうした前奏曲は大抵、完全な厳格さで、あるいはフーガで、幻想曲に近い形で、反進行で、芸術的な様式で転調されることなど、多様な様式で書かれると指摘した。ここには「様々な創作技法」を用いた前奏曲を捉えるにあたり、ルソーの指摘した「着想のままに即興で作曲される」前奏曲ではなく、フーガなどの後続曲に先行する「付属型」の前奏曲が時代的に、あるいはドイツにおいて主流になっていったことが読み取れる。こうした見解はズルツァーが「最も良い前奏曲は、全ての様式で数多く作られた J. S. バッハによるもので間違いない。」と述べたことから明らかである。

このように、18 世紀の主要な音楽事典において「前奏曲」は主に三つの定義がみられた。一つ目の定義は「後続の曲への序奏や導入」となる演奏としての定義である。この定義をワルターが「オペラの序曲の様式」を指す語として述べていたのに対し、ルソーはさらに「交響曲の作品」を加えた。ズルツァーやコッホの記述では、このような作品に関して明確に記述されなくなり、その代わりに教会で演奏される「コラール」と結びつけられた記述が前面に出てくるようになった。また二つ目の定義である、調を示すことや調律の確認、指慣らしなど前奏や前奏曲をある目的のための「役割」として用いるという定義は既にワルターの記述からみられ、さらにズルツァーやコッホの記述ではコラールの導入として会衆に旋律を覚えさせ歌の気分を準備させるためにも用いられるようになった。あらゆる作曲様式を用いて即興で作られる着想豊かな前奏の技法を指す三つ目の定義は、ルソーにとって優れた演奏技術や作曲技術と同様に重要な要素であったが、ズルツァーの記述では即興という意味合いが薄れ「多様な作曲技法で書かれる前奏曲」という特徴のみを継承しフーガなどに先行する「付属型」の前奏曲を指すようになった。

このような定義が 19 世紀初頭ではどのように変化していったのか、次の項で考察する。

第 2 項 19 世紀初頭における前奏曲の定義

19 世紀初頭における前奏曲を定義するため、この時代の辞典および音楽事典、音楽書を調査するにあたり、まずフランス語の規範である『アカデミー・フランセーズ辞典』における前奏曲を意味する名詞「Prélude (前奏曲)」、およびその動詞「Préluder (前奏する、前奏曲を演奏すること)」の定義を第五版 (1798) から確認する。

Prélude (名詞) の定義 (第五版 : 1798)

- 歌いたい調に取りかかるため、そして同時に声の範囲を試すために歌われるもの。演奏したい調に取りかかるため、楽器の調律が合っているかどうか判断するために楽器で演奏するものについても同様に用いられる。(例文) 美しい～。このクラヴサン奏者は～において優れている。
- 音楽家はその場で作られる前奏曲風に作曲されたある種の楽曲についても同様に「前奏曲」と呼んでいる。

この他に「前奏曲 *Prélude*」の定義には、比喩的に「何かに先行すること」という意味も挙げられているが、ここでは音楽に関係する意味として用いられていなかった。一つ目の定義については、歌手が「音をとる」ことや「声出し」をするという意味に加え、楽器の調律を確認するために「試し弾き」というニュアンスで説明されている。二つ目の定義では、その場で作るという「即興演奏」に近い意味として説明され、ここでようやく音楽作品の一つのジャンルとして定義されていることが分かる。次に「*Prélude* (前奏曲)」の動詞である「*Préluder* (前奏する、前奏曲を演奏すること)」の意味を確認する。

Préluder (動詞) の定義 (第五版 : 1798)

- 前奏曲を演奏すること。楽器で前奏曲を演奏 (作曲) すること。(例文) このリュート奏者は巧みに、楽しく～をする。カプリス、ファンタジーの～をする。長いこと～をする必要がある。彼は～をしすぎることで聞く人たちを疲れさせる。彼は全ての調で～をする。
- アリアや歌曲、モテットなどを歌う前に一連の異なる調で声を試すことも意味する。(例文) その音楽家は調を示すために～をする。

この他に「前奏すること *Préluder*」の定義には前置詞の「à」を伴う形で「非常に重要なものに取りかかる前に重要でない何かをすること」という意味も挙げられ、「前奏曲 *Prélude*」の定義が比喩的に「何かに先行する」という意味であったことと類似している。ここでは「何かに先行する」という定義が音楽以外の意味として述べられているが、この意味合いは、ワルターがオペラの序曲、ルソーが交響曲の作品、ズルツァーがフーガなどに先行する付随型の前奏曲を指していたことに関連していると言える。また、前奏曲がバロック時代において

複数の曲で構成される組曲の第一曲目として用いられていたこととも繋がっていると考えることが出来る。

「前奏すること *Préluder*」の最初の定義には「その場で作られる前奏曲」の意味合いが強い。このことは例文で「前奏すること *Préluder*」が、聴衆の前で披露することとして強調されていることから明らかである。そのためここでの「前奏すること *Préluder*」とは、ほとんど「即興演奏」に相当する意味として用いられていると考えることが出来る。その他の定義には第五版の「前奏曲 *Prélude*」の項で既に示されていた、調を示すためや調律を確認するための「試し弾き」という内容がみられ、ここでは「様々な調」を試すという意味合いを加えていた。

次に 1835 年に出版された第六版の「前奏曲 *Prélude*」、および「前奏する *Préluder*」の項を考察する。第六版の「前奏曲 *Prélude*」の項の記述では、第五版で定義されていた「試し弾き」という意味合いに大きな変化は見られないが、「その場で作られる前奏曲」を示す記述が次の文のように、より明確に「即興演奏」を意味するような表現に変更されていた。

Prélude (名詞) の定義 (第六版 : 1835)

「前奏曲」は演奏家が即興で作る楽曲のことにも用いられる。

ここでは第五版にみられなかった「*improvise* (準備なくその場で作り演奏することを意味する動詞 *improviser* の活用形)」という語を用いているため明確に即興演奏を意味していることが分かる。このように、第六版の「前奏曲 *Prélude*」の項には音や調律を確認するために試し弾きすることや、即興で作曲される楽曲を示す語として用いられていたことが分かった。第六版の「*Prélude*」で強調されていた「即興」という意味合いは次の文のように「*Préluder*」の項でも一層はっきりと示されている。

Préluder (動詞) の定義 (第六版 : 1853)

- 声を一連の異なる調で試すこと : 調になるために、楽器の調律が合っているかどうかを判断するために楽器で演奏すること。(例文) その歌手は音をとるために～をする。
- 音楽の着想の赴くままにピアノやオルガン等で即興演奏することも意味する。(例文) そのピアニスト、ハーピストは、巧みに、楽しく～する[.....]。

この他に第六版の「Préluder」の定義には第五版でもみられたように前置詞の「à」を伴う形で定義されているが、ここでは比喩的に「さほど難しくないほかのことをしながら、あることの準備をすること」という意味として挙げられている。こうした意味合いは後続の楽曲の前に、指慣らし程度のそれほど難易度の高くない「前奏曲」が置かれることと共通するものがある。

調や調律を確認するための「試し弾き」の意味合いは第五版から変わらず示されているが、第六版ではピアノやオルガンといった鍵盤楽器が具体的に示され、特に「即興演奏する」という意味での記述が強調されている。さらにここでの特徴は、前奏曲の即興演奏という意味合いに「音楽の着想の赴くままに」という表現が加わっている点である。このような意味合いは、ルソーが『音楽事典』(1768)において、前奏曲のパッセージの性格を「気まぐれな想像によるもの」と捉えていたことや、前奏曲の技法を「着想のままに即興で作曲する」能力と捉えていたことに類似している。

これまでの考察をまとめると、『アカデミー・フランセーズ辞典』第五版(1798)とその37年後に出版された第六版(1835年)にみられた「Prélude」や「Préluder」という語は主に歌や楽器の試奏や調律の確認などの役割として用いられてきた。これらの語はその場で作る前奏曲の様式で作曲された楽曲としての意味も持ち、第六版(1835)では「improviser」という動詞を用いて明確に即興演奏を示すようになる。さらに第六版の「Préluder」の項では即興演奏の意味に「音楽の着想の赴くままに」といった「表現」に関するニュアンスが加わるようになった。

第1節で確認したズルツァー『美的諸芸術一般理論』(1774)やコッホの『音楽事典』(1802)で強調されていた、礼拝と関連付けられ主にオルガンによって演奏される教会音楽やコーラルに先行する前奏に関する記述は、第2節で考察した『アカデミー・フランセーズ辞典』の第五版、第六版の中ではまったくみられない。こうした記述がみられないのは初版(1694)や、第五版が踏襲している第四版(1762)も同様である。ここには、フランスにおいて前奏や前奏曲が、礼拝や教会音楽と結びつけて捉えられるのではなく、試奏や創意にあふれる即興演奏を示すことが主流であったと読み取れる。

それでは19世紀初頭の音楽書のなかでは「Prélude(前奏曲)」という用語はどのように定義されていたのだろうか。フランスの音楽解説者、音楽評論家であるカスティル=ブラーズ

Castil-Blaze (1784～1857) は 1821 年に出版された『現代音楽事典 *Dictionnaire de musique moderne*』における「前奏曲 *Prélude*」の項で前奏曲を次のように定義している²²。

調を知らせるため、そして調律が合っているかどうかを確認し、静寂を指示し、注意を向けさせ聴衆に耳を準備させるための、調の主要な弦を経由する旋律の華麗なパッセージ。ソナタや協奏曲を演奏する前に音楽家が前奏曲を弾くのは特別な会だけである。前奏曲が公開の演奏会や劇場で禁止されているときは、愛好家の集まりにおいてたつぷりと埋め合わせをする[.....]。前奏曲は少しも書かかれず、音楽家は即興で作る。ヘンデル、バッハ、シュタイベルトなどは、クラヴサン、あるいはピアノのための前奏曲の作品集を出版した[.....]。

カスティル＝ブラーズは「試し弾き」としての前奏曲に関する説明において、ルソーの記述と同様に「聴衆の注意を引く」という意味合いを加えている。このことは、当時の習慣では現在のように演奏家が拍手で迎えられ、ひと時の静寂の後に演奏し始めるということが一般的ではなかったため、こうした目的で前奏曲が演奏されたと言える。

またカスティル＝ブラーズは、これまで明確に言及されてこなかった、「即興演奏」としての前奏曲が演奏される状況に関して、公のコンサートで演奏されるというよりも、むしろ私的な会で歓迎されている曲だと示した。

さらに、カスティル＝ブラーズの記述にみられる「前奏曲は少しも書かかれず、音楽家は即興で作る」という表現にも注目したい。ここでは前奏曲を「少しも書かれない」と述べているにも関わらず、ヘンデルなどが出版した前奏曲集を紹介している。つまりこの文の意味を逆に捉えると、出版される前奏曲は未熟な即興演奏家のため、つまり学習者のために書かれていたということになる。実際、ここで挙げられている「バッハの前奏曲の作品集[J. S. バッハの平均律クラヴィーア曲集]」は、J. S. バッハが息子の教育用として作った作品とも関連があり、明らかに教育目的での使用を前提として作られていた。

カスティル＝ブラーズの同書における「*Préluder*」の項は、ルソーが『音楽事典』(1768)の「*Préluder*」の項で示した「試し弾き」としての前奏曲の目的や、パッセージの特徴、さらに即興演奏としての意味での「前奏の技法」についての記述をほとんどそのまま踏襲して

²² Castil-Blaz (François-Henri-Joseph Blaze), *Dictionnaire de musique moderne* (Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821), pp. 162-164.

いる。つまり、カスティル＝ブラーズはルソーと同様に、即興演奏としての意味で「Préluder」する際に求められる「状況に応じた豊かな着想の閃き」を、作曲技術や楽器の知識、演奏技術以外に音楽家として必要な要素と理解していた。総括すると、ブラーズは前奏曲や前奏について、様々な目的のための「役割」としての意味に加え、学習者の「教育」としても書かれ、さらには優れた音楽家に必要な「着想の豊かさ」が試される曲とみなしていた。

その一方、ベルギー出身でパリでも活躍した音楽評論家、音楽教師、作曲家であるフランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784～1871) は『万人に理解できる音楽 *La musique mise à la portée de tout le monde*』(1836) という音楽解説書のなかで「前奏曲 Prélude」について次のように説明している²³。

楽器奏者が奏者の目の前にある作品を演奏することを時おり準備する短い幻想曲 (fantaisie)。これらの想像力 (fantaisies) を出し惜しまなくてはならない。また前奏曲は短くなくてはならない。

ここで注目したいのは、「独創性 (fantaisies) を出し惜しまなくてはならない」という表現である。「fantaisie(s)」とは、既に述べた通り「想像 (力)」、「空想 (力)」など人間の想像力に富んだ能力や、「着想」や「思い付き」、「気まぐれ」など不規則的なものを指す。つまりフェティスは前奏曲を「時折演奏される、それほど変則的ではない短い序奏」のようなものと捉えていたとすることが出来る。また「控えめな表現」というような意味合いを示唆しているとも考えられる。

一方、しばしば「前奏曲」と類似した語として挙げられる「即興」について、フェティスは同書の「即興 improvisation」の項で、次のように「前奏曲」の項と異なった意味で定義している²⁴。

²³ 初版は 1830 年に発行されているが、「Prélude」の項目は増補改訂された第二版 (1836 年) 以降に加えられたものである。François-Joseph Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris: Paulin, 1836), p. 372.

²⁴ Ibid, p. 344.

楽器演奏中、ある楽曲の自然に思いついた着想。実際の即興の例はほとんどない。たいていの場合、事前に用意された構成の充填だけであるようなもの、また多くの決まった楽想が用いられているようなものである。

つまりフェティスは、事前に用意した楽想や構成に少しの着想を加えて演奏する「即興 improvisation」と、多少規則性のある楽想で控えめに演奏される短い「前奏曲 Prélude」とを明確に区別して捉えていたとすることが出来る。

フランス、ドイツ、イギリスでピアノ教育者として活躍したチェルニーは1839年頃に出版した、初歩から最高水準の演奏者を対象とし音楽理論の基礎から当時の音楽風習までを網羅した大著である『完全なる理論的かつ実践的ピアノ演奏教程 *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*』作品500(1839)というピアノ教則本の中で、「前奏曲の演奏について Über das Präludieren」という章を立て前奏曲について解説している。チェルニーはこの章で、演奏者の技術の水準や演奏する状況に応じた様々な音型の前奏曲の例を豊富に示している²⁵。チェルニーはまず前奏曲には二つの目的があるとし、これまで考察したほとんどの音楽事典、辞典、音楽書の記述に倣い、一つ目の目的を、演奏者が指を慣らし楽器とその性質を少し知っておくための「試し弾き」、二つ目の目的を、カスティル＝ブラーズが述べていたような「聴衆の注意を喚起して調や作品の開始に備えさせる」ためだと示した。ここでは従来の記述とほとんど同様の目的に、次の文が加えられていた²⁶。

これらの理由から、意図的に曲とは別の調性にする場合以外は、前奏は曲と同じ調性で弾くか、少なくとも曲の調性でもって終わらねばなりません。

つまり、チェルニーは前奏曲を後続の作品の前に演奏される身体的な、また精神的な準備のための曲という意味だけでなく、後続の曲の調を示す曲であることをはっきりと記述している。さらに、チェルニーは前奏曲を「教育」に用いることについても触れている。

²⁵ Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op. 500*, 3ter Theil. (Wien: A. Diabelli & Comp, 1839), pp. 84-91.

²⁶ この項で示しているドイツ版のチェルニー『完全なる理論的かつ実践的ピアノ演奏教程』作品500(1839)の邦訳は岡田暁生(1960～)による邦訳文献を引用した。カール・ツェルニー(チェルニー)『ツェルニーピアノ演奏の基礎』岡田暁生訳・解題(春秋社, 2010年), pp. 168-176.

初心者でも既に最初の数か月で、すべての曲の前に小さな前奏をつけて演奏することが出来ますし、そうしなくてはなりません。ここでもまた音階訓練 (Scalenübungen) は最初の、そして最も優れた補助手段です²⁷。

このように、チェルニーは前奏曲を初心者の学習の一環として取り入れることを強く勧めている。ここで注目したいのは、チェルニーが前奏曲を上達するための最善の練習として「音階訓練 (Scalenübungen)」を挙げている点である。つまり、チェルニーは「音階訓練」について、前奏曲を演奏する際に後続の作品がどのような調であったとしても、苦勞せず滑らかに指が運ぶようにするために必要な練習と考えていたと理解できる。また、「音階訓練」を前奏曲の作曲に役に立つものとも見なしていた。

ところが、ほとんど同時期に出版された同著のフランス版『完全なメソッド、あるいはピアノの訓練 *Méthode complète ou école du piano*』作品 500 (1838-1839) の前奏曲に関する章では前奏曲の譜例や、前奏曲の「役割」としての解釈の記述はドイツ版やイギリス版と大きな差はないものの、先に挙げたようにドイツ版で「教育」について述べられていた部分が以下のように変更されていた²⁸。

作品を始める前にいくつかの前奏曲を弾くのが道理である。前奏曲として音階の連続を演奏する必要はない。そのような前奏曲は酷く悪趣味である。

フランス版では「音階」について明らかに不快感が示されていることが分かる。実際、ドイツ版に書かれていた「音階訓練」に関する記述の大部分は、フランス版において削除されている。つまり、ドイツ版では「音階訓練」を前奏曲に有用なものとみなしていたにも関わらず、フランス版では多用すべきでないものと捉えられているのである。このような違いは、チェルニーが意図したものなのか、あるいは出版社の手によるものなのか定かではない。イギリス版がドイツ版を比較的忠実に踏襲していることを考慮すると、ドイツ版はフランス

²⁷ ここでの「Scalenübungen」とは、恐らく作品 500 の第一巻にみられる何オクターヴにもわたる音階訓練を指すと考えられる。

²⁸ Carl Czerny, *Méthode complète ou école du piano: op. 500, partie 3*. (Paris: S. Richault, 1838-1839), pp. 71-77.

版より後に書かれていた可能性もある²⁹。フランス版で書かれた内容を、ドイツ版では出版社が商業的な目的のために内容を改訂させたということも考えられるが、本論文ではこれ以上言及しない。

いずれの版においても共通している内容は他にも挙げられる。まず、前奏曲が二つの終止和音（V₇-I）で終わらなくてはならないことについて、チェルニーは24の調の終止和音を具体的に譜例で示している。ここで挙げられた「V₇-I」のような和音の動きは、調を定着させ、その調を強く示すことができるため、このことからチェルニーが前奏曲において「調を示す」ということを重視していたことが分かる。

さらにチェルニーは前奏曲が「慎ましく、ただ単純に、一切の誇張や特別な表情なく」演奏されなくてはならないこと、演奏者が上達するにつれて和音やパッセージを増やし、より魅力的な前奏にする必要があることなどについて記述している。ここでチェルニーが理想的な前奏曲として述べた「慎ましく、ただ単純に、一切の誇張や特別な表情がない」という表現は、言い換えると「単純で多少は規則的な」前奏曲と理解することができる。そのため、チェルニーの考えは、ルソーやカスティル＝ブラーズ、『アカデミー・フランセーズ辞典』第六版（1835）で述べられていた「着想の赴くままに」というような見解ではなく、フェティスが「前奏曲」の項で述べた「それほど変則的ではない」というような意見に近いと言える。

また、この章の冒頭でチェルニーは前奏曲について「どんな演奏家でも曲を弾く前に、即興によって小さな導入を演奏する。これを前奏と言う。この即興は状況次第で長かったり短かったりする。」と示しているのだが、「公開演奏の場合、長い前奏はふさわしくなく、いくつかの和音程度で十分である。」とも記述している。この時代における公開演奏で前奏が避けられることがあったというのは、カスティル＝ブラーズが「公の演奏会で前奏が禁止されている場合、識者（愛好家）の集まりの会でたつぷりと埋め合わせをする」と示していることから明らかである。このカスティル＝ブラーズの記述とチェルニーの記述を考慮すると、長い前奏を演奏する状況とは、音楽に精通している人々の集まりで披露する場合であったと読み取ることが出来る。

チェルニーは教育的な視点から前奏曲を捉え「出来るだけ多くの前奏曲を学び展開の方法を覚えることで、多様な前奏曲を生み出すことが出来る」と述べながら「前奏を弾く場合、

²⁹ Carl Czerny, *Complete Theoretical and Practical Piano forte School*, vol. 3, *On playing with expression*. trans. J.A. Hamilton (London: R. Cocks & Co, 1839), pp. 116-123.

それが学んだものと感づかれず自然に思いついたかのように聴こえなければならない」と注意を促していた。このような「あらかじめ覚えた形式を用いる」という内容は、フェティスが「即興 *improvisation*」の項で「たいていの場合、事前に用意された構成の充填だけであるようなもの」と述べていたことと類似していると言える。ここには、カスティル＝ブラーズがヘンデル、バッハ、シュタイベルトの前奏曲集について触れているように、この時代における「教育用」の前奏曲集の出版によって、あらかじめ様々な様式で作られた前奏曲を学ぶことが可能になっていたという社会背景が関連していると言える。また即興演奏としての意味で「前奏曲」を捉えるにあたり、既に考察したルソーやカスティル＝ブラーズ、『アカデミー・フランセーズ辞典』第六版（1835）の記述にみられるような、「着想のままに、創造力豊かに、気まぐれに即興で作曲し演奏する」という考え方が、徐々に「あらかじめ覚えた様々な形式」を用いて「その場で閃いたかのように」演奏するという考え方に移行していったことと読み取れる。

フランス語圏以外では、ドイツの音楽理論家、作曲家のゴットフリード・ウェーバー *Gottfried Weber*（1779～1839）は1831年に刊行した『教師や学習者の自習のための一般的な音楽教育 *Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterricht für Lehrer und Lernende*』という音楽用語の広範な事典の「前奏曲 *Prelude*」の項目の中で、前奏曲を「いくつかのより大きな演奏に先立つ、あるいは準備する、ある短い序奏的な楽器の演奏」と説明している³⁰。またウェーバーは同書の「前奏曲 *Preludio*」の項目で「[.....]何かに先立って楽曲を演奏すること」とも示している。

また、前奏曲に関する記述はイギリスの作曲家であるトーマス・バズビー *Thomas Basby*（1755～1838）の音楽事典にもみられる。バズビーは1813年に出版された『音楽事典：理論的かつ実践的な；初学者のための音楽学の第一歩への簡易入門書 *A Dictionary of Music: Theoretical and Practical; to which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science*』における「前奏曲 *Prelude*」の項で「後続の楽章のために耳を準備するための短い

³⁰ この書の初版は1820年である。原書が入手困難だったため同書の第三版（1830）の英語翻訳版にあたる『ウェーバーの一般的な音楽教師 *Godfrey Weber's General music teacher*』（1841）を参照した。*Gottfried Weber, Godfrey Weber's General music teacher: adapted to self-instruction, both for teachers and learners; embracing also an extensive dictionary of musical terms*, trans. J. F. Warner (Boston: J.H. Wilkins & R.B. Carter, 1841), LXX.

序章的作品、または即席の演奏」と定義している³¹。つまり、バズビーはウェーバー同様に前奏曲を「何かに先行して演奏される短い曲」と捉え、さらに「即興演奏」としての意味を加えていた。

バズビーやウェーバーが記述したような「序奏」として演奏される曲を指す定義は、同時代の辞書や音楽書では『アカデミー・フランセーズ辞典』においてみられたが、それは音楽以外の意味として用いられていただけで、その他の音楽書でも準備という意味で簡単に述べられている程度であった。そのため、ウェーバーやバズビーの「序奏」として演奏される曲を指す定義は、ワルターの『音楽事典』（1732）の定義を規範としたものと考えられる。

第2項を総括すると、1830年前後の辞典、音楽事典、音楽書において「前奏曲」や「前奏」という語は、前項で示した18世紀主要な音楽事典における前奏曲の定義を引き継ぎ、変化させながら様々な意味合いで用いられていた。第2項でみられた前奏曲の定義は主に四つの定義に分類できる。

一つ目は「後続の曲への序奏や導入」という定義である。この定義は18世紀の音楽事典、音楽書において、オペラの序曲、交響曲の作品、コラールと結びつけて捉えられていたが、第2項で調査した19世紀前半の辞書、音楽事典、音楽書の中にはそうした具体的な楽曲を指す記述は全く見られなくなり、『アカデミー・フランセーズ辞典』（第五版、第六版）において音楽以外の意味として「非常に重要なものの前になされる」と触れられていた程度で、単に「楽曲を弾く前の短い序奏」として理解されていた。

二つ目は、その場で作られる「即興演奏」としての意味合いである。カスティル＝ブラーズはルソーの『音楽事典』（1768）の記述を踏襲し、前奏曲を「閃きあふれる着想」で作られる即興演奏に関する語として用いていた。ベートーヴェンやフンメル、ショパンなどが即興演奏の名手であったことはよく知られているが、ここで考察している19世紀前半の時代においても即興の演奏での「着想の豊かさ」は、演奏技術や音楽的知識以外で優れた音楽家にとって必要不可欠な要素と捉えられていたと考えられる。このことは『アカデミー・フランセーズ辞典』第六版（1835）の「Préluder」の項において、即興としての前奏曲が「着想の赴くままに演奏する」と記述されていることから明らかである。

一方で、こうした「想像のままに、気まぐれに」即興的な前奏曲が演奏されるという見解に対し、チェルニーが述べるように「あらかじめ覚えた形式を用いてその場で思いついたか

³¹ Thomas Busby and Samuel Arnold, "PRELUDE," in *A Dictionary of Music: theoretical and practical; to which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science*, 4th ed. (London: R. Phillips, 1813).

のように自然演奏する」という内容の記述もみられるようになった。ここには前奏曲の三つ目の定義である「教育」という意味との関連が指摘できる。

「教育」としての定義は、第1項で考察した18世紀の主要な音楽事典、音楽書では明確に記述されることはなかったが、カスティル＝ブラーズがヘンデル、J. S. バッハ、シュタイベルトの前奏曲集に触れているように、「教育」を目的とした前奏曲は様々な様式、旋律、パッセージを学ぶのに有益であり、チェルニーも「様々な前奏曲を学んでその展開方法を覚えることが前奏曲の演奏の上達にも繋がる」と考えていた。

四つ目の定義は、ある目的のための「役割」としての意味で、本論文で考察した18世紀から19世紀初頭における音楽事典や音楽書、辞典のほとんどに用いられた重要な定義と言える。こうした意味合いは既に18世紀の音楽事典や音楽書で、調を示すことや調律が合っているかどうか確かめるため、演奏者の身体的な準備や楽器に慣れるための役割として記述されていたが、19世紀初頭になるとカスティル＝ブラーズやチェルニーが指摘するように「聴衆の注意を喚起し静寂を指示する」という目的が加わるようになった。ここには、時代と共に演奏会が増えたことや、多くの観客が集まるようになったことにより、「注意を喚起する」というような役割が重要になっていったことが読み取れる³²。このように、役割としての定義は時代と共に様々な目的が加わっていったが、「試奏」、さらに「調を示す」という意味合いは時代を通して用いられ重要視されていたと言える。調を示すことが重要であったことは、チェルニーが前奏曲の結尾について調をしっかりと定着させることのできる「V₇-I」の終止和音で終わる必要があることを指摘していたことから明らかである。

ここで挙げた主な四つの定義以外にも、前奏曲が通常はソナタや協奏曲の前で弾かれないうことや、状況に応じて異なる規模に弾き分けて演奏されていたことにも注意を払いたい。カスティル＝ブラーズやチェルニーによると、「公開演奏会」において前奏曲の演奏が許可されていた場合は「短い前奏曲」が好まれ、反対に「愛好家の集まりの会」ではたつぷりと「長い前奏曲」を弾くことができた。後者のような前奏曲の受容形態が影響し、「演奏会向け」の前奏曲が成立したと考えることが出来る。ショパンはパリの社交界の寵児であり愛好

³² ウィリアム・ウェーバー William Weber (1940～) はロンドン、パリ、ウィーンにおける演奏会の歴史を五つの時期に分け、第四期にあたる1813年～1848年を「演奏会の数と意義が爆発的に増大する時期」と記述している。ウィリアム・ウェーバー『音楽と中産階級：演奏会の社会史』城戸朋子訳（法政大学出版局, 1983年），p. 4.

家の集まりであるサロンで演奏する機会が頻繁にあったことに注目すると、ショパンが「短い前奏曲」だけでなく「長い前奏曲」にも特別配慮することが出来たと考えられる。

また、前奏曲の旋律的な特徴として 18 世紀ではルソーが「華麗で技巧的な走句」、ズルツァーが「アルペジオ」の音型について触れていたのに対し、19 世紀ではカスティル＝ブラーズがルソーに倣った記述を示しながら、フェティスは「自由な着想でありながら、それほど変則的では無い」ものであることを述べていた。フェティスの記述からは前奏曲の楽想がある程度規則化され、「単一の主題」で演奏されるようになっていったことが読み取れる。こうした前奏曲は規模が大きくなるにつれ、「練習曲」に近いものになっていったのではないかと考えられる。

これまでに便宜上ドイツ語とフランス語での前奏曲の定義について述べてきたが、ポーランドの辞書『A から Z までの音楽辞典 *Leksykon muzyki od a do z*』においても前奏曲の定義はドイツもしくはフランスと同様であり、ショパンの音楽歴を踏まえてもドイツ語とフランス語の定義を考察することで十分であることをここに補足しておく。

上記の前奏曲の受容についてのまとめを踏まえると、本論文と特に関連する前奏曲の定義は「続く曲の調を示す」という役割であるように思われる。既に述べたように、ショパンの前奏曲集における旋法の可能性を示唆する研究はあるが、この調を示す役割としての前奏曲の定義を考慮すると、ショパンが前奏曲に旋法を用いたのだとしたら、調と密接な関係を持つ前奏曲の様式に、旋法を使うことで新たな表現を開拓したとも捉えられる。

これ以降は実際に 19 世紀初頭からショパンの《24 の前奏曲》作品 28 の成立までの前奏曲集がどのようなものであったか、検証を試みる。

第 3 項 24 の調に基づく前奏曲集

前項では、前奏曲における主な役割が「調を示す」ことだったと結論付けた。この項では、19 世紀初頭までに作られた前奏曲集を概観し、どのように調と曲集が関連付けられていたのか、ショパン以外の作曲家の例とともに考察する。一般的に、ショパンの作品 28 のような 24 の調による曲集は、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》が最初期の曲

集だと考えられている³³。エーゲルディングエルは J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》がとりわけ、19 世紀初頭以降に 24 の調によるピアノのための前奏曲と練習曲が数多く書かれる大きなきっかけとなったと指摘しているが³⁴、ここではバッハへの関連について踏み込まない。第 3 項では技術的な面よりも、主に調の配列、曲の規模、曲集の特徴に着目する。ショパンの作品の完成までに出版された 24 全ての調に基づく前奏曲集には以下の前奏曲集が挙げられる。

- クレメンティ 《全ての長調と短調による前奏曲と訓練課題》(1811、1821 頃)
- フンメル 《24 の長調と短調による前奏曲》作品 67 (1814-1815)
- エルツ 《全ての長調と短調による練習曲と前奏曲》作品 21 (1826)
- カルクブレンナー 《全ての長調と短調による 24 の前奏曲》作品 88 (1827)
- モシェレス 《全ての調性による前奏曲、あるいは導入》作品 73 (1828)
- ケスラー 《24 の前奏曲》作品 31 (1835)

なお楽曲の名称「*exercice(s)*」と「*étude(s)*」に関してはそれぞれが区別されずに「練習曲」とまとめて訳される場合が多い。しかし、上田泰史 (1985～) も指摘しているように、「*exercice*」が辛い反復練習といった演奏のための身体的な訓練という概念であるのに対し、「*étude*」は作曲様式や知識、分析といった理論的側面を意味し、この二つの語には違いがみられる³⁵。そのため、本論文では便宜上 *exercices* を「訓練課題」、*études* を「練習曲」と訳すこととした。

まずクレメンティの《全ての長調と短調による前奏曲と訓練課題》は、全三巻から成るピアノ練習曲集《グラドゥス・アド・パルナッスム *Gradus ad Parnassum*》作品 44 の導入として書かれた《六つのソナチネ *6 Progressive Sonatinas*》作品 36 が第五版を迎えた際、さらに徹底したピアノ教育を望んで書き上げられた《ピアノフォルテ演奏の手引き *Appendix to the fifth edition of Clementi's Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*》作品 43 への付録の一部として出版された。

³³ Eric Gilbert Beurman, “The Evolution of the Twenty-Four Prelude Set for Piano.” D.M.A. diss., University of Arizona, 2003, p. 35.

³⁴ エーゲルディングエル, 2007, p. 143.

³⁵ 上田泰史『「チェルニー30番」の秘密：練習曲は進化する』(春秋社, 2017年), pp. 14-26.

クレメンティの《前奏曲と訓練課題》は題名通り前奏曲と訓練課題の組み合わせで出来ていて、曲集の調の配列はC dur から平行短調の a moll を経由した後、フラットが一つの長短調 (F dur、d moll)、シャープが一つの長短調 (G dur、e moll)、フラットが二つの長短調 (B dur、g moll)、シャープが二つの長短調 (D dur、h moll) というように、フラットの長調とその平行短調、シャープの長調とその平行短調が調号の数を増しながら交互に現れるという独特な配列で 24 の調を用いている。

ただしこれらの 24 調が、訓練課題では全ての調性で書かれている一方、前奏曲ではシャープ、フラット共に四つの調までしか書かれていない。前奏曲は一つの調に対して複数曲書かれている場合があるため、前奏曲は 18 の調で合計 25 曲書かれていることになる。なお、重複して書かれた前奏曲は C dur (5 曲)、F dur (2 曲)、G dur (3 曲) の三つの調性で、調号が少ない曲集の前半部分に集中している。この曲集の前奏曲の大部分は一段 (3~6 小節) や二段 (6~12 小節) 程度の非常に短い規模で書かれたもので、長いものでも 19 小節程度でできている。

曲集の前奏曲の性格は様々だが、主に和音のアルペジオ、広い音域で鍵盤を駆け巡る音階練習的な動き、短いカノンなど、特定の音形の反復で書かれているものがほとんどである。エーゲルディンゲルが、J.S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》の多くが 19 世紀の前奏曲や練習曲に技術的な面で影響を与えたと指摘しているのは、前奏曲集の一部にカノンのような多声音楽が含まれているためだと言える³⁶。

曲集の前奏曲の特徴はその他にも、特に長い規模で書かれた二曲の前奏曲のように、カデンツァの特徴が強く表れているものもあった。「カデンツァ」とはオペラのアリアや器楽の協奏曲などに関係の深いジャンルで、楽曲の終盤で独奏者が披露する即興的で華麗な装飾的楽句を指す。このようなパッセージはまさにルソーやカスティル＝ブラーズが述べていたような「華麗なパッセージ」と捉えることができるが、やはりここでのパッセージは特定の音型が基となっている。

以上のように、クレメンティの前奏曲は様々な特徴が見られたが、そのほとんどが特定の音型を繰り返すもので、曲の規模が非常に小さいことも考慮すると、調を示して演奏者自身はその調に慣れるための簡単な即興だと言える。さらに、この曲集の全音楽譜出版社版の編

³⁶ 訓練課題 (D dur、c moll、H dur、gis moll、Fis dur) にもカノンで出来ているものもある。これらは速度指示の上部に「Canon Perpetuo」や「Canon Infinito」と記されている。

集、解説者である中村菊子（生没年不明）も指摘しているように訓練課題への導入と指を準備するための試奏と考えられる³⁷。後者の解釈はこの曲集の題名が「前奏曲と音階練習曲集³⁸」や、「前奏曲と指使いの訓練課題 *Préludes et exercices doigtés*³⁹」と表記されていることから明らかで、前奏曲を後の本曲（訓練課題）に付属されている曲と捉えることができる。

また曲集の調配列が、C dur からフラットの長調とその平行短調、シャープの長調とその平行短調が調号の数を増しながら交互に現れるという独特な配列となっていることから、クレメンティは生徒が徐々に調号に慣れるよう教育的な配慮でこのような調の順序にしたとも考えられる。

このような教育的な目的という意味では、ショパンの弟子の多くがショパンはクレメンティの《全ての長調と短調による前奏曲と訓練課題集》を弟子の教育の中で頻繁に用いていたと証言していることも補足として示しておく。ショパンの弟子であるカロール・ミクリ Karol Mikuli（1821～1897）は「ショパンはクレメンティの前奏曲と訓練課題集の教育的効果を高く評価していた」と述べ⁴⁰、この「教育的効果」という意味に関してポーランドのピアニスト、作曲家、教育者、音楽学者であるヤン・クレチヌスキ Jan Kleczyński（1837～1895）は、ショパンの弟子ならどんな水準の人であれこの曲集の特に As dur の練習曲（訓練課題）を弾く必要があり、あらゆる速度、強弱、タッチでこの曲を弾けるように練習しなければならなかったと指摘している⁴¹。ここでは訓練課題が中心として述べられているが、こうしたことからショパンがクレメンティのこの曲集を教育的な作品として評価していたことがうかがえる。

フンメルの《24の長調と短調による前奏曲》作品 67 は、フンメルが演奏活動を活発化していた 1814～1815 年頃に書かれた。この曲集の前奏曲は既に説明した J. S. バッハやクレ

³⁷ 中村菊子「解説」、ムツィオ・クレメンティ『前奏曲と音階練習曲集』中村菊子編（全音楽譜出版社、1982年）所収、p. 5.

³⁸ Ibid.

³⁹ この題名はフランツ・リストが校訂およびメトロノーム表記を示した Janet et Cotelte 版の楽譜で確認できた。Muzio Clementi, *Préludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs: pour le piano forte en deux livraisons*, édition corrigée et marquée au métronome de Maëlz el par Franz Liszt (Paris: Janet et Cotelte; Marseille: J.L. Boisselot, 1828).

⁴⁰ Carl Mikuli, Vorwort zur *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, 17 Bde. herausgegeben von Carl Mikuli (Leipzig: Fr. Kistner, 1879), I.

⁴¹ クレチヌスキは直接ショパンに習ったことはないが、パリに長期間滞在している間にショパンの高弟を通してショパンの伝統を受け継いでいる。Jan Kleczyński, *Frédéric Chopin; de l'interprétation de ses oeuvres* (Paris: F. Mackat, 1880), pp. 46-47.

メンティの曲集でみられたような付属型の前奏曲ではなく、24 調を前奏曲のみで構成した最初期の前奏曲集である。曲集における調の順序は、一曲目が C dur から始まり平行短調を経て五度圏をドミナント方向に循環する配列となっており、ショパンの《24 の前奏曲》作品 28 も同様の配列を採用している。このような五度圏をシャープの調から巡る調配列はショパンの作品 28 の成立以降頻繁に用いられるようになるが、フンメルの曲集は最も早い時期に採用していると考えられている。ただし、フンメル曲集は各曲を結び付ける工夫はなされていないため、あくまで 24 の全ての調を使うという目的で書かれていると推察できる。

曲の規模は 4～13 小節で非常に短く、一曲、数曲の抜粋、全曲、どのように組み合わせたとしても演奏会のプログラムに載る作品とは言いづらい。フンメルの前奏曲は、広い音域を巡る音階や分散和音のアルペジオ、特定の音型の反復、カデンツァ風に書かれた曲が多く、フーガやカノン、「*alla cappella*」と指示されたコラル風曲があることも特徴的であるが、これらの曲集は各曲の規模や様々な書法で書かれていることから判断すると、調を示すため、指を準備するための実践的な前奏例題集と捉えることができる。

エルツの《全ての長調と短調によるピアノフォルテのための訓練課題と前奏曲集》作品 21 (1826) は作品の題名に「訓練課題と前奏曲」という二つのジャンルを含んでいるが、クレメンティの曲集のように別々に書かれたのではなく訓練課題と前奏曲が一つの曲に融合されている。この曲集の調配列は、フンメル、ショパンと同様に一曲目の C dur から五度圏をドミナント方向に巡る配列となっている。エルツの曲集の規模は、1 ページ程度で書かれた小節線のない自由なカデンツァ風の曲から、90 小節を超える曲まであり、クレメンティやフンメルに比べると非常に大きな規模で構成されており、一曲の中に様々な要素が含まれていることが特徴である。例えば曲の冒頭に小さな導入があることやカデンツァ風の経過部がみられることは前奏曲的な要素として挙げられるが、いくつかの特定の動機が反復して用いられているという点は訓練課題や練習曲に共通する要素と言える。エルツはこの曲集においてカデンツァ風の即興的な部分にも練習曲的な部分にも「*dolce*」、「*capriccio*」、「*con espressione*」、「*a piacere*」など楽想や速度変化の指示を細かく示しており、高い音楽表現を求めていることが分かる。このことから、第 2 章第 1、2 項で考察した「着想の赴くままに」即興で演奏される前奏曲のような意味合いを感じ取ることができる。

また、この曲集は冒頭の第 1 番がバッハの平均律の一曲目の前奏曲のような両手の分散和音から始まり、最後の第 24 番はフーガと記された三声のフーガで終わっている。このこ

とを考慮すると、エルツはバッハを意識していたと考えられる。なおエルツの曲集はフンメルに献呈されている。

カルクブレンナーの《全ての長調と短調による 24 の前奏曲》作品 88 は J. S. バッハと同タイプの調配列でできていて、第一曲目が C dur から始まり、長調と短調を半音ずつ上行させて 24 調を用いている。この曲集は単一の動機による 1 ページ程度で書かれたものもあるがこうした前奏曲は非常に少なく、一曲の中で様々な要素が含まれ技巧的に書かれた 20～80 小節程度の中、大規模な曲が曲集の大部分を占めている。後者の傾向は特に曲の後半の曲で顕著であり、最後の 24 番はフーガなども用いられている 250 小節を超える大曲であった。このような傾向を考慮すると、カルクブレンナーの前奏曲集には単一の主題が基本動機となっているものや、カデンツァ風の曲など、曲集のうちの数曲には前奏曲的な要素がみられるが、曲集全体を見ると様々な様式でつくられた訓練課題集といった印象である。

これまで 24 調を用いる 24 曲で構成される曲集を考察したが、モシェレス《全ての調性による前奏曲、あるいは導入》作品 73 は 24 全ての調を用いた 50 曲の曲集である。この曲集は調の順序に規則性は無く、せいぜい同主調の関係にある長調と短調が数曲前後している程度で、しかもそれらの曲に調を関連付けるような工夫はみられない。曲の規模は数小節から 1 ページ程度で書かれた簡潔な曲が多く、各曲の性格が多様であることも踏まえると、モシェレスの作品 73 は、調を示す、あるいは指を準備するための実践的な前奏例題集のような作品であったフンメルの前奏曲集に非常によく似ている。

ケスラーの《24 の前奏曲》作品 31 は全ての調を用いているが、その配列に規則性は見受けられない。あえて述べるなら、前半はフラットの調、後半はシャープの調がやや多い傾向にあるという点が特徴である。この曲集の規模は数ページで書かれたものが多く、急速な音階などで書かれた曲集の性格も考慮すると、全体は訓練課題や練習曲のような要素が強い。

上記のような考察から、クレメンティの前奏曲集のように「ある曲に付属する」という意味合いが多少含まれているものもあるが、ここで挙げた 19 世紀初頭からショパンの前奏曲集の成立以前に書かれた前奏曲集には主に二つの傾向がみられた。その一つは小さい規模で書かれた短い前奏の例題集的なもので、もう一方は訓練課題や練習曲に近いものである。後者のタイプは前者のタイプに比べて大きな規模で書かれているという特徴もあった。また曲集における調の順序という観点からは、どの曲集も C dur から開始するという点では同様であったが、C dur 以降はクレメンティのように一つずつ調号を増やしていくものに加え、

主に J. S. バッハのように半音階で上がるタイプ、フンメルのように五度圏をドミナント方向に進むタイプがみられた。一方で、規則的に調が配列されていない自由な曲集も存在した。

いずれにせよ、前奏曲集に対してそれぞれの作曲家は調を意識して作曲を試みる傾向にあったことが分かったが、同様に調と結び付けられたその他の曲集、例えば練習曲集にも注目する必要があるだろう。その前に全ての調を用いていない前奏曲集についても確認したい。

第4項 24 以外の曲数から成る前奏曲集

前項では 24 全ての調で書かれた前奏曲集について扱ったが、ここでは全ての調を用いていない以下の前奏曲集について同様の観点から考察する。

- ベートーヴェン 《2つの前奏曲》作品 39 (1789)
- クラーマー《よく用いられる長調と短調による 26 の前奏曲あるいは短い導入》(1818)
- シマノフスカ 《20 の訓練と前奏曲》(1820)

ベートーヴェンの《2つの前奏曲》作品 39 はフォルテピアノもしくはオルガンのため曲集で、各前奏曲が一曲の中で 12 の全ての長調を巡るといふ、これまで考察した前奏曲集にはみられなかった構造で書かれている。この二つの前奏曲は C dur から開始し、G dur→D dur のように五度圏をドミナント方向に進みフラット系の調を経て最後は再び C dur に戻るという調の循環で書かれているが、二つ目の前奏曲は一曲の中でこの調の循環を二周している。各曲の性格は、前奏の例題集的なタイプ、訓練課題や練習曲のタイプの両者ともあてはまらず、ベートーヴェンの前奏曲集は五度圏を循環するという作曲上の習作、あるいは演奏者に調の循環を学ばせるといふ趣旨で作られたと推察できる。ここには、調を循環することが既に 18 世紀後半において作曲家の興味の対象となっていたことが読み取れる。また、この作品にみられた 12 の長調の循環は、フンメルが使用し、後にショパンも前奏曲集において採用するような 24 全ての長調と短調を巡る五度圏の循環の萌芽と捉えられる。

クラマーの《よく用いられる長調と短調による 26 の前奏曲あるいは短い導入》は小節線が無い非常に自由なカデンツァ風の様式で書かれていることが特徴である。全体は即興

的で多様な 26 曲でできていて、前奏曲の特徴の一つである「即興的な前奏」の例題集のように捉えられる。

曲の規模は、二段で書かれている冒頭の C dur 以降、三段から四段で書かれているため短い前奏曲に分類でき、前項で触れたフンメルやモシェレスの前奏曲集に近いと言える。調やその順序に注目すると、この曲集では全ての調は用いられず調の配列にも規則性は無い。全 26 曲から成る曲集の調は C dur (3 曲)、D dur (2 曲)、G dur (2 曲)、F dur (2 曲)、B dur (3 曲)、Es dur (2 曲)、A dur (2 曲) が重複して用いられているが、フラットやシャープの多い Fis dur、fis moll、cis mll、gis moll、es moll、Des dur、b mol は用いられていないため、全体は 19 の調で構成されている。このように、クラマーの前奏曲集には調を全て使おうとする意識や各調を関連付ける姿勢はみられないが、曲の規模や性格から判断すると、この曲集は前項で指摘したような前奏の例題集的なタイプと捉えることができる。また、本項では原則ショパンの前奏曲集が成立した 1839 年までに出版された作品を取り上げているが、クラマーはこの曲集以降も導入期の未熟な生徒向けに同様の前奏曲集を書いている⁴²。このことを踏まえると、前奏の例題集的なタイプの前奏曲集はこの時代に流行していた、あるいは大きな需要があったとも考えられる。

シマノフスカの作品《20 の訓練課題と前奏曲》は、作品の題名に二つのジャンルを含んでいるが、既に挙げたエルツの曲集同様に訓練課題と前奏曲が一曲に融合されている。曲集の調は Es dur (4 曲)、B dur (4 曲)、F dur (3 曲)、C dur (2 曲) が重複しているため、全 20 曲は 11 の調から成っている。調の順番は F dur から始まり、曲集全体に調配列の規則性はみられない。曲集の各曲は旋律的な要素も多く、当時の一般的な前奏曲や練習曲よりも芸術作品として捉えられていたと言え、性格小品（キャラクターピース）というジャンルの先駆的な曲集だったとも考えられる。

以上をまとめると、この項で触れた前奏曲集は全ての調を用いていないが、ベートーヴェンの曲集のように、調の循環が強く意識されているような作品もみられた。しかし、そうした調の関連をもつ作品は少数であったと言える。

⁴² 例を挙げると次のような前奏曲集などがある。Johann Baptist Cramer, *24 Préludes D'utilité Générale et surtout à l'usage des Jeunes Elèves*. Op. 96. (Paris: Canaux, advertised, 1841) なお、この曲集は 24 曲から成るが全ての調は用いられていない。

第5項 24の調、24曲、規則的な調配列に基づく曲集

前3項、第4項では前奏曲集について述べたが、前奏曲集の他にも24の調を扱う曲集はある。そのため、ここでは様々な調に基づく曲集を考察し前奏曲集との関連を検討したい。

- カルクブレンナー 《全ての長調と短調による24の訓練課題の様式の充実した学習 *Études pour le piano-forté consistant en 24 exercices dans tous les tons majeur et mineur*》 作品20 (1816)
- フランツ・リスト Franz Liszt (1810-1886) 《全ての長調と短調による48の訓練課題から成るピアノフォルテのための練習曲 *Étude en 48 exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*》 S. 136, R.1 (1826)
- モシェレス 《24の練習曲 *24 Studien*》 作品70 (1825-1826)、
- モシェレス 《様式と華麗さを発展させるための新しい性格的大練習曲 *Nouvelles grands études caractéristiques pour le piano pour le développement du style et de la bravoure*》 作品95 (1836)
- モシェレス《様式と完成の25の大練習曲 *25 grandes Études de style de perfectionnement*》 作品143 (1839)
- ケスラー 《24の練習曲 *24 Etudes*》 作品20 (1827)
- フンメル 《24の練習曲 *24 Etudes*》 作品125
- クレンゲル 《全ての長調と短調によるカノンとフーガ *Kanons und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten*》 (1854)

カルクブレンナーの《全ての長調と短調による24の訓練課題の様式の充実した学習》は各曲が40小節程度から100小節を超える規模のものが多く、曲の性格は音階練習的なものやフーガなど様々だが、特定の動機による訓練課題のような曲が多い。カルクブレンナーの練習曲集はタイトル通り全ての調で書かれていて、各曲の調は彼の《24の前奏曲集》作品88と同様にC durから始まり同主短調を挟みながら半音ずつ上行するJ. S. バッハの《平均律》ような順序で書かれている。この曲集にはフーガなどJ. S. バッハの影響がみられるが各曲の規模や性格を考慮すると、曲の題名からも明らかなように、練習曲や訓練課題のタイプの曲集だと言える。このように明確に学習用を意図したと考えられる曲集は、既にクレメンティやクラマーなどの曲集にもみられた。

リストの《全ての長調と短調による 48 の訓練課題から成るピアノフォルテのための練習曲》はリストが初めて出版した練習曲集で、1826 年に出版されたが実際はかなり若い時期に作曲されたものである。曲集の各曲は 35～100 小節程度の規模で書かれ、音階や一定の音型の連続で構成されるような訓練課題風の曲が多い。上記の練習曲の題名には「48」と書かれているが実際には C dur からフラットが五つ付く Des dur、b moll までの 12 曲しか作られていない。これは題名が「全ての長調と短調による」と記されていることを考慮すると、作曲当初は全ての調で書こうとしていたことが分かる。また、リストの曲集の題名にある「48」という曲数は、バッハの二巻から成る《平均律》が全ての調を巡る 48 曲で構成されていることを意識しているとも推測できる。この曲集は C dur から始まり平行短調を通して五度圏を逆方向に巡るといふ配列となっており、全 12 曲は C dur、a moll に加え全てのフラット系の調で書かれている。

リストはこの曲集を大幅に拡張し、技巧的にもより難しくなった形に改編して《24 の大練習曲 *Vingt-quatre grandes études*》S. 137 (1839)、さらに《超絶技巧練習曲集 *Études d'exécution transcendante*》S.139 R.2b (1852) を作曲した。《24 の大練習曲》も題名は「24」となっているが実際には 12 曲の曲集であり、《超絶技巧練習曲集》も同様である。ニューグロヴ音楽事典によると、リストは当初《超絶技巧練習曲集》を長調の巻と短調の巻の二冊として出版しようとしていた⁴³。しかし実際は、これまでの練習曲集と同様の調の並びによる全 12 曲となっている。後にロシア出身の作曲家セルゲイ・リャプノフ Sergei Lyapunov (1859～1924) は自身の《12 の超絶技巧練習曲 *12 Études d'exécution transcendante*》作品 11 (1897～1905) をシャープ系の調が残されたままであるリストの《超絶技巧練習曲集》を補完するような作品として C dur、a moll とともに全てのシャープの調で書いている⁴⁴。

⁴³ Alan Walker, "Liszt, Franz." in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie and John Tyrell (London: Macmillan 2001), 14: 755-877.

⁴⁴ このことに関して、リストの全曲演奏録音集を残したピアニスト、レスリー・フォワード Leslie Howard (1948～) も「リャプノフの《12 の超絶技巧練習曲》は調の循環を完成させる、リストの思い出として書かれた」と述べている。Leslie Howard, *Notes for Liszt: The complete music for solo piano, Vol. 4 - Transcendental Studies*. Leslie Howard (piano). Hyperion. CDA66357 released 1989, CD. リャプノフの作品 11 の配列は、まさにリストの《超絶技巧練習曲》に続くよう、シャープが六個付く Fis dur から始まり平行短調の dis moll を経由して徐々にシャープの数を減らし最後はシャープ一つの e moll となるよう構成されている。リャプノフの作品 11 は通常 es moll (フラット六個) で書かれるところを異名同音の dis moll (シャープ六個) で書かれている。リャプノフの作品 11 はリストに献呈されているだけでなく、リストの超絶技巧練習曲のように各曲に題名が付けられており、特に第 12 番には「*Élégie en mémoire de François Liszt* (リストを偲ぶ哀歌)」と記されている。

モシェレスの《24の練習曲》作品70はC durから始まり全ての調で書かれているが、数か所に同主長調・短調が前後している程度で、各曲の調の順序に規則性は無い。モシェレスの作品70-3がショパンの《練習曲》作品10-2の動機に類似していることは既に指摘されているが⁴⁵、作品70-3の下降形の部分はショパンの《24の前奏曲》作品28-10にも似ている。シューマンはモシェレスの練習曲についてクレメンティとショパンの間を埋めるもので、バッハのクラヴィーア練習曲集に多くを負っていると考えていた。

また、モシェレスの《様式と華麗さの発展のための新しい性格的大練習曲》は12曲から成る曲集で、曲集の各曲の調はa-F-Des-A-Es-C-G-e-As-D-B-fisという順番で並んでいるが、調に関して明確な関係性はみられない。しかし、この練習曲集では曲同士をつなぐ前奏のようなものが書かれており、第4番A dur（次がEs dur）、第8番e moll（次がAs dur）、第9番As dur（次がD dur）、第11番B dur（次がfis moll）の後に3～4小節の「つなぎ」が書かれている。これらは次に続く練習曲の前奏として書かれていると考えられる。このつなぎからは、この曲集が人前で演奏されることを前提として作られ、さらに数曲を抜粋し連続して演奏することを想定されていたと推測できる。実際ショパンは既に説明した《練習曲》作品70やこの曲集を好んでいて、弟子の教育に頻繁に取り上げていた。ミクリによると、ショパンはこの曲集が技法をマスターするには好適だと考えていた⁴⁶。

モシェレスには《様式の完成の25の大練習曲》作品143（1839）という24に近い作品もあるが、これは調配列に規則性がないうえに、全ての調が使われているわけではない。

ケスラーの《24の練習曲》作品20はC durから始まり、平行短調を挟みながら五度圏をフラット方向に進んでいる。このような調の配列は、既に説明したリストの練習曲集（リストはシャープ系の調を用いていないが）でもみられた。曲集の各曲の規模は50小節程度から150小節程度まであり幅広いが、全体的には非常に大きな規模でできていて、音階のユニゾンや特定の動機を一貫して用いている曲が多い。

フンメルの《24の練習曲》作品125はC durから始まるのだが、同主短調を挟みながら五度圏をドミナント方向に進むという、規則的であるが今までみられなかった調の順序で構成されている。各曲の規模は、20小節程度から80小節程度で書かれた曲が多く、より長い6ページほどの長さの曲もあるが、全体としては中規模の曲集と考えられる。フンメルの曲

⁴⁵ 上田泰, 2017, p. 91.

⁴⁶ エーゲルディングル, 2005, p. 85.

集は、これまでみてきた練習曲集と同様に、特定の動機を繰り返す曲やユニゾンの動きなど様々な練習曲らしい様式で作られているが、機械的な訓練課題と言うよりは演奏会向けの練習曲であったのではないかと推察できる。

クレンゲルの《全ての長調と短調によるカノンとフーガ》(1854)は合計48曲から成る曲集で24曲ずつ二巻に分かれて出版された。出版年はかなり遅いが1830年代には既に完成していて、ショパンは実際にクレンゲル本人による演奏を聴いている。クレンゲルの曲集は対位法で書かれていることや、合計48曲で書かれていることも含めて、強くJ.S. バッハを意識したもので間違いない。ショパンの書簡からは、ショパンがこの曲集に満足していなかったものの、J.S. バッハを崇拝するクレンゲルを尊敬していた様子が読み取れる。つまり、クレンゲルの曲集はショパンが前奏曲集を作曲する一つのきっかけとなった可能性は十分にある。

これまでに考察してきた第3～5項を全て考慮すると、24の調を用いるような曲集は前奏曲集を除くと主に練習曲集であり、練習曲集においても既に述べた前奏曲の調の配列と類似したものが見受けられた。いずれにしても前奏曲や練習曲は様々な調と意図的に関連付けて作曲されている。前奏曲においては調を提示するという役割があるが、練習曲においてはそれぞれのどの調にも対応できる指を訓練するためという主たる機能がある。前奏曲と練習曲のどちらにしても、作品の芸術性より、調を示すという目的や練習曲的な指の技巧性の向上そのものを目的としたものが多く、無機質な傾向にある音階進行や分散和音を主軸とした作品に偏っていることに着目したい。ショパンの前奏曲集は規則的な動きもあるが、有機的で旋律的なものも多く、それまで技巧や調など役割を第一の目的としてきた前奏曲の様式を、芸術作品として発展させようとした意図の現われだと考えられる。そうした意識が、これまで前奏曲集や練習曲を縛っていた調や和声を変革すること、つまり前奏曲集の中で旋法を使用することだった可能性もあるだろう。

第2節 ショパンの創作期における作品 28

ショパンの全作品は約 230 曲に及ぶ。それらはピアノ独奏曲、室内楽曲、歌曲、ピアノとオーケストラのための作品、二台のピアノのための作品、四手用ピアノ作品、など様々な分野で書かれたが、本論文での考察対象である前奏曲集も含め、作品の大部分はピアノのための楽曲である。

ショパンの作品のうち、楽曲を整理するためにつけられる作品番号 (Opus) は全部で 74 番までである。なおこの作品番号は 1 番から 65 番までがショパンの付けた作品番号で、66 番からは、ショパンの学生時代からの友人でショパンの作品の写譜や出版社との交渉も引き受けていたユリアン・フォンタナ Julian Fontana (1810~1869) がショパンの死後にショパンの未出版の作品を編纂するにあたって付けたものである。楽曲を整理するための番号は、その他にモーリス・J・E・ブラウン Maurice J. E. Brown (1906~1975) によって編纂された番号 (BI 番号)⁴⁷や、クリスティナ・コビラニスカ Krystyna Kobylańska (1925~2009) によって編纂された番号 (KK 番号)⁴⁸、コミンスキとテレサ・ダリラ・トゥルウォ Teresa Dalila Turlo (生没年不明) によって編纂された番号⁴⁹などがあるが、一般的に前奏曲集は Op. 28 と表記される。

ショパンが作品 28 のなかで旋法的な要素を用いたとすると、そこにはポーランドの民族音楽との接点や彼の音楽的な背景を考察する必要がある。そのため彼の生涯について簡潔に述べておきたい。

ショパンは 1810 年 3 月 1 日にポーランドのワルシャワから西へ 50 キロほどの町であるジェラズヴァ・ヴォラに生まれ、生後数か月からワルシャワで育った。フランス出身の父、ミコワイ・ショパン Mikołaj Chopin (1771~1844) はワルシャワ高等学校でフランス語やフランス文学を教える傍ら、裕福な親を持つ地方出身の生徒のための寄宿舎を営んでいた。父はショパンを高等学校になかなか入学させず、ショパンが 13 歳の秋に高等学校に編入するまでは家庭で教育を受けさせていた。このような環境が幸いし、ショパンは学校に通う時間に拘束されることなく自由にピアノに向き合い自身の音楽的才能を高めることが出来た。

⁴⁷ Maurice J. E. Brown, *Chopin: An Index of his Works in Chronological Order*, 2nd rev. ed. (New York: Da Capo Press, 1972).

⁴⁸ Krystyna Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina: katalog/ Manuscripts of Chopin's works: catalogue* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1977).

⁴⁹ Józef Michał Chomiński and Teresa Dalila Turlo, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina/ A catalogue of the works of Frederick Chopin* (Kraków, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990).

ショパンの作曲活動の開始は比較的早く、作品の中で最初に出版されたものは1817年ショパンが7歳の頃に出版された《ポロネーズ *Polonaise*》g mollである。ここで注目したいのは、ショパンの最初の作品がポーランド民族音楽のポロネーズだということである。このことからショパンの前奏曲集に旋法性がありうることがわかる。このショパンによる最初の作品はショパンの父が譜面に書きとったもので、ショパンの名付け親であるフレデリック・スカルベクの援助を受け自費出版された。またショパンは演奏活動の開始も早く、既に1818年ショパンが8歳の時にはラジヴィウ宮殿の演奏会でアドルベルト・マティアス・ギロヴェッツ Adalbert Matthias Gyrowetz (1763~1850) のピアノ協奏曲を披露するほどまでピアノに熟達していた。ショパンの卓越した演奏や作曲の才能は、1817年に出版した《ポロネーズ》g moll が批評雑誌で取り上げられ絶賛されたことや1818年のラジヴィウ宮殿での演奏会をきっかけとしてワルシャワの貴族社会から注目されるようになり、ショパンは瞬く間にワルシャワにおけるサロンの寵児となった。

ショパンは初め、姉や母親から指導を受けていたが次第に家族と同等の演奏水準に達してしまっただけで、上記のようにワルシャワの社交界から注目を集める少し前の6歳ごろから、音楽の家庭教師であったジヴニーのもとで初めて専門的にピアノを学び始めた。ジヴニーは良い教師であったがピアノ演奏の腕はそれほどでもなく、天性のピアノ演奏技術を持つショパンに技術的な指導はほとんどしなかった⁵⁰。18世紀のドイツ音楽をこよなく愛するジヴニーは、J. S. バッハ、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732~1809)、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756~1791) の3人を幼いショパンに対するピアノ教育の基本に据えたため、ショパンはこのような優れた芸術に早くから親しむことが出来た⁵¹。本論文の研究対象である前奏曲集は J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》から着想を得たと考えられているが、こうした影響は幼少期より J. S. バッハの作品に触れていたことに由来していると推察できる。ジヴニーのレッスンは1822年頃まで続き、その後、ショパンのピアノ演奏に関しては自身が一流のコンサートピアニストでありオルガニスト、また教育者でもあったヴィルヘルム・ヴェルフェル Wilhelm Würfel (1790~1832) が指導し、作曲に関してはワルシャワ音楽学校の学長であっ

⁵⁰ バルバラ・スモレンスカ=ジェリンスカ、『ショパンの生涯：決定版』関口時正訳（音楽之友社，2001年），p. 17. 小坂裕子『ショパン』（音楽之友社，2004年），p. 22.

⁵¹ この当時、J. S. バッハの音楽は現在のように広く知られていなかったうえ、好まれてもいなかった。

た作曲家ユゼフ・クサヴェルィ・エルスネル Józef Ksawery Elsner (1769～1854) が注意深く見守るようになった。

音楽学者であるジェラルド・エーブラハム Gerald Abraham (1904～1988) はショパンの作品を考察するにあたり、この時期 (1822 年) 以降に作曲されるショパンの作品を主に三つの時期に分類している⁵²。エーブラハムの分類に従うと、第一期 (1822～31 年) にはショパンが 1831 年 9 月にパリに到着する以前に書いた、明らかに、あるいは比較的未熟な作品が該当する。第一期は三つのグループに大別でき、一つは《ロンド・ア・ラ・マズル (マズルカ風ロンド) *Rondo à la Mazur*》作品 5 やピアノとオーケストラのための《ポーランド民謡による幻想曲 *Fantaisie sur des airs nationaux polonais*》作品 13 などのヴィルトゥオーゾ的な要素の強い華麗な演奏会用作品、二つ目は初期のマズルカ、ノクターン、ポロネーズ、ワルツなど小規模な形式による自由で独創性の強い作品、三つ目のグループは第一期から第二期の過渡期 (1829～31 年) に書かれた、二つのピアノ協奏曲、《アンダンテ・スピアナートと華麗なる大ポロネーズ *Grande polonaise brillante précédée d'un andante spianato*》作品 22、《練習曲》作品 10 などの、非常に重要な作品であるがまだ円熟期の様式の作品には分類できないとされるものである。こうした第一期の作品はショパンにおける自己の様式確立の出発点となっているものと捉えられ、これらの中にはフンメルなど他の作曲家からの影響、またその書法を洗練させること、第二期でみられるような様式の萌芽といった特徴がみとれる。そしてこの第一期からマズルカ、ポロネーズといった元来旋法を含みうる曲をショパンが書いていたということが重要であり、その頃から旋法を含む可能性がある民族音楽に興味と関心があったことを示している。

第二期 (1831～40) はショパンが 1831 年にパリに到着した後から 1841 年頃までに書かれた作品で、《バラード *Ballade*》作品 23、38、《練習曲》作品 25、《三つの新しい練習曲》、そして《ポロネーズ》や《マズルカ》を初めとする多くの曲が含まれ、エーブラハムは第二期の作品についてショパンの最も特色のある作品が多いと指摘している。

そして第三期 (1841～49) はショパンが数年ぶりに公開演奏会を行った 1841 年以降に書かれた作品が分類され、ここには《バラード》作品 52、《幻想曲》、作品 49、《舟歌》作品 60、《幻想ポロネーズ》作品 61 など、今日「傑出した作品」と呼ばれているような作品が挙げられる。エーブラハムは、ショパンの後期と言える第三期における作品の様式を構成する諸

⁵² Abraham, xi-xiii. および全体。

要素が全てショパンの中期（第二期）の作品にもみられたと指摘しながら、ショパンは第三期の作品でこれらの諸要素をさらに極め、新たに対位法的な要素を加えていったと考察している⁵³。

本論文が研究対象とする《24 の前奏曲》作品 28 はエーブラハムの分類によると第二期（1831～40）に該当する。つまり作品 28 は、ショパンの特色が強くみられショパンの最晩年の作品で用いられている諸要素の元が表れたとされる円熟期に書かれた。さらに、この第二期にも《ポロネーズ》や《マズルカ》という旋法を含む可能性のある楽曲を作曲していたということは、本論文の研究対象である前奏曲集を作曲した時期も民族音楽から興味が離れてはいなかったことも示している。

それでは作品 28 はどのような状況下で書かれたのであろうか。次の節では作品 28 の成立背景について確認する。

⁵³ ここでエーブラハムが記述している、対位法的な書法などショパンの最晩年の創作にみられる J. S. バッハの影響について、エーゲルディンゲルは第三期より前に書かれた《24 の前奏曲》作品 28 にも数多くみられると指摘している。エーゲルディンゲル, 2007, p. 150.

第3節 《24の前奏曲》作品28の成立背景

第1項 作曲年

ショパンは1838年10月より、当時交際中であったフランスの女流作家、ジョルジュ・サンド George Sand (1804～1876) とその子ども達と共にスペイン旅行へ出かけ、スペイン本土から東にあるマヨルカ島滞在中に《24の前奏曲》作品28を書き上げた。ショパンがマヨルカ島から作品28の自筆譜をフォンタナに送った記録から、ショパンが作品28の全体を書き終えたのは1839年1月22日より前であったことが分かっている⁵⁴。その一方でショパンがこの曲を作曲し始めた時期に関しては様々な説があり、小坂裕子(1952～)は開始年には1831、1836、1838年などの説があると述べている⁵⁵。これに対し、エーゲルディンゲルはおそらく1837年から1838年の間に着手したもので、これ以前ではないと述べている。

ショパンが作品28に着手した時期を推察するにあたり、作品番号に注目する方法がある。この方法では、作品27以降、作品番号の「28番」を空けたまま作品34までが出版されたことから、作品27(1836)及び作品29(1837)が出版される以前には既に作品28を構想していたと考えることが出来る。しかし、佐藤允彦(1931～2003)が指摘しているように、「作品28」は元々他の曲に付けられる予定であったが結局その曲が出版されなかったため、偶然28番の作品番号が空いたままになっていたという説もある⁵⁶。この説だと、ショパンが初めから作品28を《24の前奏曲》のために用意していたと考えることはできなくなる。

ショパンはスペイン旅行に出かけるにあたって数人の友人たちに多額の借金をしていたことが知られているが、これとは別に、プレイエル社二代目社長であるカミーユ・プレイエ

⁵⁴ Arthur Hedley, ed., *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin* (London; Melbourne; Toronto: Heinemann, 1962), p. 167-168. ショパンからフォンタナへの書簡(131番)、およびショパンからプレイエルへの書簡(132番)。

⁵⁵ 小坂裕子, p. 22.

⁵⁶ 佐藤は、ショパンが1835年6月30日、Bretikopf社に宛てたブリーフに「四手のためのソナタ・作品28」を申しでていることについて指摘している。ショパンの作品のなかにこのソナタにあたる作品は見当たらない。そのため佐藤は、ショパンが真剣に四手のソナタを計画し、あるいは着手し、ある程度進展したが故に作品番号をつけ出版社に予告したものの幻の作品となってしまう、仮に付けられた作品番号も空いたままになってしまったと推察している。佐藤允彦「ショパンのプレリュードの研究：ポーランド国立図書館蔵の自筆譜の研究II」、『相愛大学研究論集』第2巻(1986年), p. 2. および Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle, c1979), p. 246.

ル Camille Pleyel (1788~1855) からは《24 の前奏曲》作品 28 の前金を受け取っていた⁵⁷。このような背景からも、ショパンはスペイン旅行中に作品 28 の作曲を開始したというよりもスペイン旅行に出発する以前に既に数曲を書いていたと考えるほうが自然である。

それではどの曲がスペイン旅行に出発する以前に書かれたものなのか、あるいは出発以降に書かれたのだろうか。各曲の作曲順について、エーゲルディングエルは三つの資料を基に次のように判断している⁵⁸。エーゲルディングエルによると 1838 年 11 月 28 日の時点では作品 28-4、5、7、9、10、14、16、18 はまだ存在せず、これ以降に作品 28-4、9、5 が書かれ、最後に作品 28-7、10、14、16、18 が書かれた⁵⁹。エーゲルディングエルは、おそらくこれらの 8 曲がマヨルカ島で新しく作られた曲だと考察している⁶⁰。さらにエーゲルディングエルはこれらの 8 曲と同時期において作品 28-12、15、17、21 は完成に近い状態であったが、修正や構成、仕上げが終わっていなかったと判断している。

これらのエーゲルディングエルの考察から判断すると、作品 28-1、2、3、6、8、11、13、19、20、22、23、24 の 12 曲はスペイン旅行へ出発する前に既に出来上がっていたか、少なくともマヨルカ島に滞在中であった 11 月 28 日以前には書き終わっていたと考えられる⁶¹。この 12 曲以降に、作品 28-4、5、7、9、10、14、16、18 の 8 曲がマヨルカ島で新しく

⁵⁷ 佐藤によると、ショパンは前奏曲が完成したらプレイエルに売り渡すことを条件に、前借りして旅に出た。佐藤, p. 1.

⁵⁸ エーゲルディングエルは、もともとマルツェリーナ・チェルトリスカが所有していた自筆譜二点と、ポーリーヌ・ヴィアルドのコレクションの一部であった自筆譜一点の資料に注目し、これらの資料が作品 28 と関係があると捉え先行研究に言及しながら詳細に考察している。エーゲルディングエル, 2007, pp. 160-172.

⁵⁹ 作品 28-7 についてフェルディナンド・ヘシック Ferdynand Hoesick (1867~1941) はショパンがデルフィナ・ポトツカのアルバムに書いた曲だと主張し、ブラウンはこれを 1836 年に書かれたと推定しているが、このアルバムは現存しないため証拠はない。エーゲルディングエルはヘシックとブラウンの説が正しいとすると、ショパンはポトツカのアルバムに書いた曲を手直しして作品 28 に使ったのではないかと推察している。Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, tom. 2. (Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, Kraków: G. Gebethner i Sp, 1910-1911), p. 80 (エーゲルディングエル, 2007, p. 169 より引用) およびエーゲルディングエル, 2007, p. 169. Brown, 100 番。

⁶⁰ Fryderyk Chopin, *Préface à Préludes. Op.28, Op. 45: The Complete Chopin, A New Critical Edition* de Jean-Jacques Eigeldinger (London: Edition Peters, 2005), ix.

⁶¹ エーゲルディングエルが作品 28-2 について、作品 28-4、9、5 の作曲される少し前に書かれたと推察していることも指摘しておく。エーゲルディングエル, 2007, pp. 167-168.

作られ、作品 28-12、15、17、21 の着手時期は不明であるが、少なくとも 1839 年 1 月 22 日の時点では最終的な手直しが終わっていなかったと考えられる⁶²。

作曲済みだが最終的な見直しの済んでいなかった 4 曲も含めて、1839 年 1 月 22 日までに作品 28 となる 24 曲の最初の形は出来上がっていたと考えられる。ショパンが数年間作品 28 の構想をあたためていたことと、入念に各曲の配置や細部の手直しを念入りにしていた様子から浮かび上がるのは、作品 28 が、19 世紀初頭の「前奏曲集」と一線を画すということである。かつての前奏曲集が前奏の例題集や、訓練課題のようにものであったのに対して、ショパンの作品 28 の前奏曲集は「24 の調から成る一つの芸術作品」として構成されたと考えることができるだろう。

第 2 項 出版事情

前奏曲集の中にはエディションごとに音が異なる箇所があり、その違いによって、旋法と捉えられる場合と、そうとは言えなくなる場合がある。そのため、ここでは出版事情について取り扱う。

作品 28 は 1839 年にフランス版⁶³とドイツ版⁶⁴、1840 年にイギリス版⁶⁵の初版が出版された。この曲集は 12 曲ずつ二巻に分けて出版され、フランス版とイギリス版はプレイエルに、ドイツ版はケスラーに献呈されている。作品の初版を複数の出版社から出している作曲家は少なくないが、ショパンの作品 28 場合は三カ国でほぼ同時期に初版が出版されている⁶⁶。各国でのエディションにはそれぞれ異なる写本を版下として用いた印刷原板が使われたため、少なからず稿異が生じている。自筆譜から初版出版までの経緯は以下のとおりである（図 1）。

⁶² エーゲルディンゲルは作品 28-17 が旅行に出発する前に既に完成に近い段階にあったことや、作品 28-15 がマヨルカ島に滞在する以前に書かれていたと考察している。エーゲルディンゲル, 2007, pp. 168-169, 172.

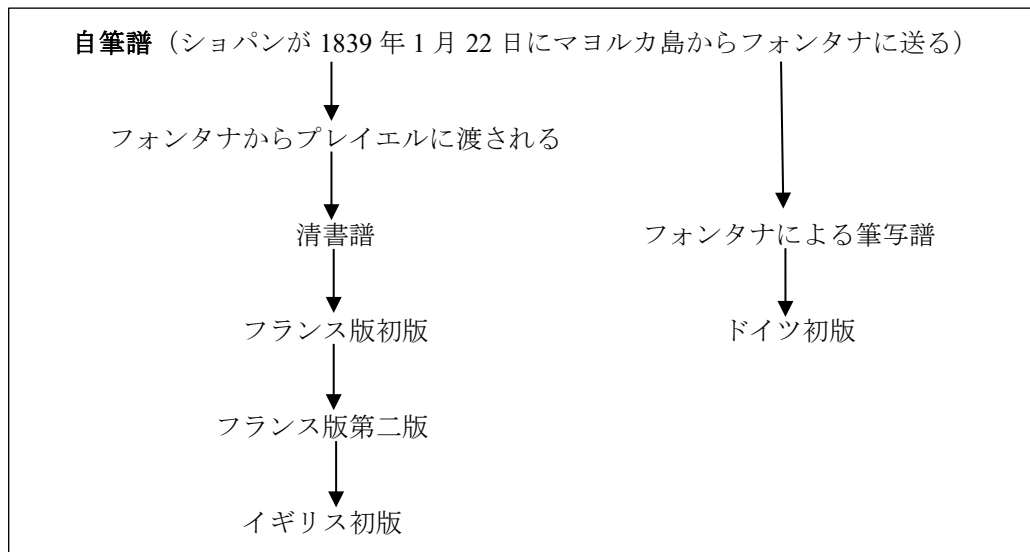
⁶³ Frédéric Chopin, *24 Préludes pour le piano* (Paris: Ad. Catelin et Cie, 1839).

⁶⁴ Frédéric Chopin, *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839).

⁶⁵ Frédéric Chopin, *Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28* (London: Wessel & Co, 1840).

⁶⁶ 近年出版されたペーレンライター版の校訂報告では、イタリア版（1839 年 8 月～9 月頃）の初版についても考察の対象としている。それによると、イタリア版の初版はドイツ版に基づいているのではなく、フランス版の初版に非常に似ている。Fryderyk Chopin, *Critical Commentary to Vingt-quatre Préludes op.28; Prélude pour le piano op.45* by Christoph Flamm (Kassel: Bärenreiter, 2016), p. 57.

図 1



まずショパンによって 1839 年 1 月 22 日にマヨルカ島からフォンタナに送られた自筆譜は、1839 年 8 月に出版されたフランス版の初版のもととなった。初版から数か月後の 1839 年の秋には第二版が出版されたが、これは初版の手直しや校正を行ったものであった⁶⁷。そして、このフランス版の第二版に基づいて 1840 年初頭にイギリス版の初版が出版された⁶⁸。その一方で、フランス版初版と同時期の 1839 年 9 月に出版されたドイツ版の初版は、ショパンの自筆譜をフォンタナが写譜した筆写譜を基に作られた⁶⁹。このように様々な過程を経て出版された各初版は、後年に出版される楽譜にも影響を与えている。

⁶⁷ エキエルはフランス版第二版の校正について、ショパンの関与を完全に否定することはできないが、おそらくフォンタナによって校正されたと推察している。Fryderyk Chopin, *Source commentary (abridged) to Preludia, op. 28, 45* by Jan Ekier, Paweł Kamiński (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000), p. 9.

⁶⁸ エーゲルディンゲルはショパンがイギリス版の校正に関わっていないことを述べながらも、イギリス版の初版がフランス版第二版にみられる多く誤りを修正しているため非常に間違いが少ないことを指摘している。Fryderyk Chopin, *Critical Commentary to Préludes. Op. 28, Op. 45: The Complete Chopin, A New Critical Edition* by Jean-Jacques Eigeldinger (London: Edition Peters, 2005 [Revised and corrected 2012]), p. 61.

⁶⁹ Fryderyk Chopin, *Critical Commentary to Préludes. Op. 28, Op. 45: The Complete Chopin, A New Critical Edition* by Jean-Jacques Eigeldinger (London: Edition Peters, 2005 [Revised and corrected 2012]), p. 61. Fryderyk Chopin, *Source commentary (abridged) to Preludia, op. 28, 45* by Jan Ekier, Paweł Kamiński. (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000), p. 6. その他にもヘンレ原典版、バーレンライター版の校訂報告にも同様の情報が記載されている。

第3項 エディションの諸問題

作品 28 の各版（エディション）には記譜法やスラーの位置の違いなど様々な相違点が見られるが⁷⁰、本論文で特に注目したいのは旋律の音の相違点である。ここで例に挙げる作品 28-12 の第 30 小節 3 拍目の旋律は、最後のオクターヴが d 音となっている事例と dis 音となっている事例があり、前者の事例では旋法的な旋律と言えるが、後者の事例では旋法的な旋律と言うことが出来ない。

議論している箇所について 19 世紀後半以降に出版された主な楽譜の中では、ヘンレ原典版（新版：2007）、ペータース原典版（新版：2012）、ベーレンライター版（2016）は d 音を、ショルツ版（旧ペータース版：1879）、ミクリ版（1895）、プニョ版（1905）、ドビュッシェ版（1915）、パデレフスキ版（1969）、コルトー版（1926）、エキエル版（ナショナル・エディション[新版]：2000）は dis 音を、採用している。ここから近年は d 音が採用される傾向が強いということがわかる。以下に d 音を採用しているベーレンライター版（譜例 7）と、dis 音を採用しているエキエル版（譜例 8）の例を示す。

譜例 7 作品 28-12 第 29～33 小節（ベーレンライター版）⁷¹

The image shows a musical score for Chopin's 28-12, measures 29-33, from the Beuren-Lichter edition. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows the right and left hands. A circled note in the right hand, measure 30, is labeled 'd 音' (D note). The piece ends with a 'cresc.' marking.

ここで議論している第 30 小節の最後のオクターヴの音がベーレンライター版のように d 音である場合、旋律は e moll の自然短音階、あるいは e 音から始まるエオリア旋法的な音階でできた旋律と捉えることが出来る。

⁷⁰ 作品 28-2 の左手の音型の記譜法の比較については、エキエル版の解説や次のような書籍を参照すること。岡部玲子『ショパンの楽譜、どの版を選べばいいの?: エディションの違いで読み解くショパンの音楽』(ヤマハミュージックメディア, 2015 年), pp. 91-97. その他にも作品 28-9 の付点リズムの痼癩については度々議論の対象となっている。エキエル版、新ヘンレ原典版、ペータース版、ベーレンライター版の校訂報告および演奏解説の項目を参照すること。Ibid, pp. 101-112.

⁷¹ Chopin. *Vingt-quatre Préludes op.28; Prélude pour le piano op.45.* herausgegeben von Christoph Flamm. fingersatz und hinweise zur Aufführungspraxis von Hardy Rittner (Kassel: Bärenreiter, 2016), p. 18.

譜例 8 作品 28-12 第 29～33 小節 (エキエル版)⁷²



しかし、このオクターヴがエキエル版のように dis 音である場合、dis 音は e moll の導音となるため、旋法的な旋律とは言えない。

それでは、フランス版、ドイツ版、イギリス版の初版譜ではどのように示されていたのであろうか。次に三つの初版譜の該当箇所を示す (譜例 9、10、11)。

譜例 9 作品 28-12 第 29～30 小節 フランス版初版⁷³



譜例 10 作品 28-12 第 29～30 小節 ドイツ版初版⁷⁴



⁷² Fryderyk Chopin, *Preludia, op. 28, 45*. redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000), p. 29.

⁷³ Frédéric. Chopin, *24 Préludes pour le piano* (Paris: Ad. Catelin et Cie, 1839), p. 16.

⁷⁴ Frédéric Chopin, *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1839), p. 15.

譜例 11 作品 28-12 第 29～30 小節 イギリス版初版⁷⁵



第 30 小節 3 拍目の最後のオクターヴは、自筆譜において臨時記号が偶発的に削除されているのだが、フランス版の初版（譜例 9）とフォンタナによる筆写譜⁷⁶ではオクターヴの上声部と内声部のどちらの音にも臨時記号が無いため、このオクターヴが d 音のオクターヴを示しているのか dis 音のオクターヴを示しているのか分からない。それに対し、ドイツ版の初版（譜例 10）とイギリス版（譜例 11）では第 30 小節最後のオクターヴの内声部の音にナチュラルが付けられているため、d 音のオクターヴを意図していることが分かる。

つまり、ここで議論になっている問題には次に示す二つの可能性が存在する。一つは「ショパンは最後のオクターヴを d 音にするつもりだったがオクターヴの内声部の音にナチュラルを付け加え忘れた」という説で、もう一つが「ショパンは最後のオクターヴを dis 音にするつもりだったがオクターヴの上声部の音にシャープを付け加え忘れた。」という説である。

エキエル版の編集者であるヤン・エキエル Jan Ekier（1913～2014）は内声部の d 音を後から付け加えられた音と考察し、ショパンがこの内声部の d 音の前にシャープを書き加えたが不必要であることに気づいて上声部の d 音の前のシャープも誤って修正したと判断している。さらに第 31～32 小節が第 29～30 小節をほとんどそのまま反復していることや、

⁷⁵ Frédéric Chopin, *Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte*, Op. 28 (London: Wessel & Co, 1840), p.16.

⁷⁶ ミューレマンによると、後にフォンタナによる筆写譜はここで議論しているオクターヴの上声部の d 音の前にシャープが追加されているのだが、この修正が誰の手によるものかは分かっていない。1852 年以降に出版されたドイツ版の第二版で第 30 小節の最後のオクターヴが dis 音に変更されているのは、この修正を反映したためと考えられる。Frédéric Chopin, *Comments to Préludes* by Norbert Müllemann (München: G. Henle Verlag, 2007), p. 68. および Fryderyk Chopin, *Source commentary (abridged) to Preludia, op. 28, 45* by Jan Ekier, Paweł Kamiński (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2000), p. 9.

これらが *e moll* に向かうような和声進行であることから、エキエル版では *dis* 音を採用している。

dis 音を支持する意見がある一方、ヘンレ原典版の校訂者であるノルベルト・ミューレマン Norbert Müllemann (1976～) は、和声進行が第 31 小節で *C dur* に戻り第 33 小節でようやく *e moll* に達していると解釈し、ヘンレ原典版では第 30 小節での最後のオクターヴに *d* 音を採用している。ベーレンライター版の校訂者であるクリストフ・フラム Christoph Flamm は第 30 小節の議論されている音について、上声部の *d* 音の前にシャープを付け加え忘れたというよりも、内声部の *d* 音の前にナチュラルを付け加えることを忘れたと判断し、ベーレンライター版では *d* 音を採用している。

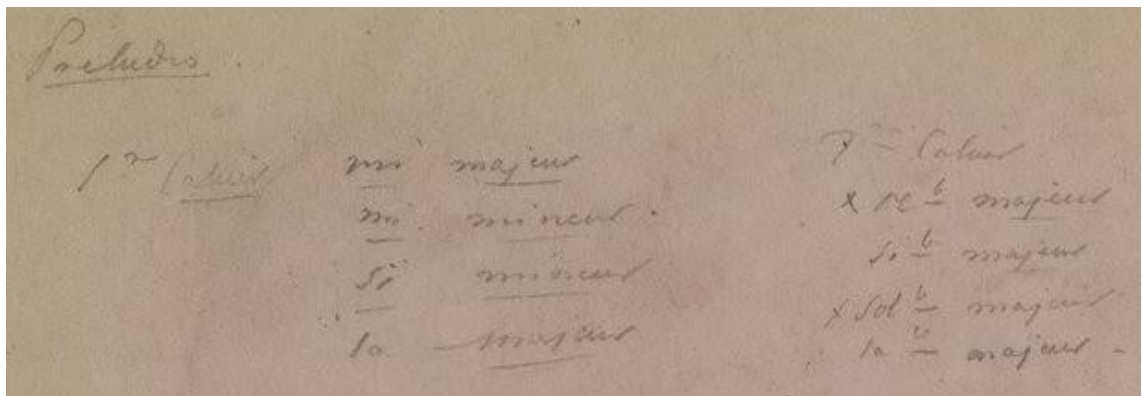
このようにエディションによって旋法的な旋律と言える事例とそう捉えられない事例が存在する。

第4節 前奏曲に対するショパンの姿勢

第1項 前奏曲に関する弟子への教授

ショパンが弟子への指導にどの程度前奏曲集を用いていたのか正確な記録は残っていないが、少なくとも、スコットランドの富豪の令嬢ジェーン・スターリング Jane Wilhelmina Stirling⁷⁷ (1804~1859) と、非常に優秀な弟子の一人で職業ピアニストとして成功を収めたカミーユ・デュボワ Camille Dubois⁷⁸ (1828~1907) はショパンから前奏曲を習ったといわれている。この二人はショパンのレッスンの際に用いたとする楽譜を残しており、その貴重なコレクションの中に前奏曲集も含まれている。こうした楽譜にみられる運指法の指示、フレージング、速度や曲の性格の指示の変更、ミスプリントの修正など様々な書き込みには、ショパンの奏法や音楽観を知るための手掛かりがうかがえる。しかし、本論文で注目したいのは、スターリングの《ノクターン Nocturne》作品9の楽譜の裏表紙に書かれた、前奏曲集の学習計画に関する覚え書きである(図2)。この書き込みはショパンの自筆とされている。

図2 スターリングの《ノクターン》作品9の楽譜に書かれたショパン自筆の覚え書き(勉強すべき作品の目録): 8曲の前奏曲⁷⁹



⁷⁷ ジャン=ジャック・エーゲルディンゲル『弟子から見たショパンそのピアノ教育法と演奏美学』増補・改訂版, 米谷治郎, 中島弘二訳(音楽之友社, 2005) pp. 270-277.

⁷⁸ Ibid, pp. 283-289.

⁷⁹ Frédéric Chopin, *Trois nocturnes pour le piano*. Paris: Maurice Schlesinger, md de musique, éditeur des oeuvres de Mozart, Rossini, Hummel &c (Oeuvres pour piano de Frédéric Chopin annotées et corrigées par l'auteur et son élève Jane Wilhelmina Stirling. Vol. 1). これらのスターリングの楽譜はフランス国立図書館に所蔵されている。

ショパンの書き込みがある弟子の楽譜には、先に述べたような演奏に関する書き込みの他に日付や弾くべき曲が書き残されていることがある。ここでは左の列にショパンの前奏曲集の第一巻から4曲、右の列には第二巻から4曲、合計8曲の調が以下のとおり示されている⁸⁰。

- | | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| ● 第一巻 : E dur (mi majeur) | ● 第二巻 : Des dur (re ♭ majeur) |
| e moll (mi mineur) | B dur (si ♭ majeur) |
| h moll (si mineur) | Ges dur ⁸¹ (sol ♭ majeur) |
| A dur (la majeur) | As dur (la ♭ majeur) |

この学習計画について、エーゲルディンゲルは第一巻 A dur の前奏曲の指示を「ショパンの思い違い」と捉え、ショパンはおそらく H dur を書き込もうとしていたと判断し、第一巻で抜粋されている4曲 (E dur と e moll、h moll と H dur) が、同主調による長調と短調でできた二つのペア (しかもこの二つは5度離れた調関係を持つ) で構成されていることを指摘している⁸²。

エーゲルディンゲルの意見も一理あるが、もともと記された A dur をショパンが意図したものだとする、h moll (作品 28-6) と A dur (作品 28-7) はこの曲集の調配列において連続する二つの前奏曲のペアと捉えることができる。また、第二巻から抜粋された4曲が全て長調であり、さらにはフラット系の調で統一されていることも非常に興味深い。こうした考察から浮かび上がるのは、ショパンが作品 28 を調的な関係のあるいくつかのグループで捉えていた、ということである。

第2項 コンサートでの前奏曲の演奏

それではショパン自身は実際に《24の前奏曲》作品 28 をどのように演奏したのであろうか。ショパンの生前の演奏会の批評から、ショパンが公開の演奏会で少なくとも5回は演奏

⁸⁰ 前奏曲集が12曲ずつ二巻に分かれて出版されたことは、前節の第2項で述べた。

⁸¹ この曲は作品 28-13 を指すと考えられるが、本来は異名同音の Fis moll である。

⁸² エーゲルディンゲル, 2005, pp. 272, 278.

会の曲目として作品 28 を演奏していることが分かる。これらの演奏会は、1841 年と 1842 年にフランスで、1848 年にイギリスで確認できる。

ショパンの演奏会の批評で最初に《24 の前奏曲》作品 28 が記録されているのは、出版から約一年半後の 1841 年 4 月 26 日に行われたプレイエル・ホールでの演奏会である。1841 年 5 月 2 日の『ラ・フランス・ミュージカル *La France Musicale*』誌の批評を担当した音楽批評家であり音楽出版の経営者でもあるレオン・エスキュディエ Léon Escudier (1821～1881) によると、ショパンは《バラード第 2 番》作品 38、《スケルツォ》作品 39、《ポロネーズ》作品 41、《24 の前奏曲》作品 28 から 4 曲を抜粋して演奏した⁸³。この演奏会にはオペラ座やオペラ・コミック座の歌手であるロール・ダモロー＝サンティ Laura Cinti-Damoreau (1801～1863) やヴァイオリニストのハインリヒ・エルンスト Heinrich Ernst (1814～1865) が出演し、二人の優れた演奏家との共演によっても大きな称賛を得た。演奏会ではダロモー夫人がアダンのアリアを、エルンストが自作のエレジーを演奏し、ショパンは伴奏を務めた。

作品 28 を演奏した二つ目の記録は、1842 年 2 月 21 日に行われたプレイエル・ホールでの演奏会の批評にみられる。この演奏会には優れたメゾソプラノ歌手であったポーリーヌ・ヴィヤルド Pouline Viardot (1821～1910) や、ショパンの友人でチェリストのオーギュスト・フランショーム Auguste Franchomme (1808～1884) も出演した。エーゲルディングエルは、この演奏会のプログラムには、《アンダンテ⁸⁴》と《バラード》作品 47、《ノクターン》数曲、《前奏曲》、《練習曲》、《ノクターン》、《前奏曲》、《マズルカ》、《即興曲》の、全部で 9 演目が記されていて、実際には 15 曲ほどあったと指摘している。エーゲルディングエルによると、印刷されたプログラムには「前奏曲」が複数形で記載されていた⁸⁵。

この演奏会について、1842 年 2 月 27 日発行の『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ *Revue et Gazette Musical de Paris*』はモーリス・ブールジュ Maurice Bourges (1812～1881) による批評を掲載している。ブールジュの批評によると、ショパンがこの演奏会で少なくとも《マズルカ》を 3 曲 (As dur、H dur、a moll)、《練習曲》を 3 曲 (作品 25-1、2、12)、《前

⁸³ Léon Escudier, “Concert de M. Chopin,” *La France Musicale* 4^e année, n° 18 (2 mai 1841): 155-156.

⁸⁴ 「アンダンテ」とはおそらく《アンダンテ・スピアナート》作品 22 のことである。ショパンは作品 22 のアンダンテを演奏会の初めに演奏することを好んでいた。

⁸⁵ ジャン＝ジャック・エーゲルディングエル『弟子から見たショパンそのピアノ教育法と演奏美学』増補・改訂版、米谷治郎、中島弘二訳（音楽之友社、2005）p. 388.

奏曲》を1曲（作品 28-15）、《即興曲》を1曲（おそらく G dur⁸⁶）、《ノクターン》を4曲（作品 27-2、作品 48-2 の他2曲）、《バラード》作品 47 を演奏したことが分かる。この批評は実際に演奏された全ての曲について言及しているわけではないため、プログラムに前奏曲が複数形で記載されていたことを考慮すると、ショパンは「雨だれ」で知られる作品 28-15 の前奏曲を1曲のみ弾いたのではなく、前奏曲を数曲組み合わせて弾いたと考えることも出来る。

この 1842 年の演奏会以降、ショパンはしばらく公開の演奏会に出演していないのだが、6 年間のブランクを経て 1848 年にはいくつかの演奏会に出演している。前奏曲を演奏したことが確認できるもう三つの演奏会もこの時期にイギリスで行われた。

前奏曲が演奏されたことが分かる三つ目の演奏会には、1848 年 7 月 7 日、ロンドンのセントジェームスクエアにあるファルマス伯爵邸二度目の午後の演奏会が挙げられる。1848 年 7 月 10 日発行の『デイリー・ニュース *Daily News*』のジョージ・ホガース George Hogarth (1783~1870) の批評によると、ショパンはアンダンテ、《スケルツォ》作品 31、3 曲の《練習曲》（作品 25-1、2、7）、《ノクターン》、《子守歌》作品 57、数曲の《前奏曲》、《マズルカ》、《ワルツ》を演奏した。

ショパンはさらに、9 月 27 日にグラスゴーで開かれたマチネの演奏会でも前奏曲を演奏している⁸⁷。この演奏会の曲目は、《マズルカ》作品 7 や《練習曲》、《前奏曲》、《即興曲》作品 36 などで、ショパンの他に歌手も出演した。

一週間後に行われた 1848 年 10 月 4 日にエディンバラのホープタン・ルームズでの演奏会は、グラスゴーの演奏会とほぼ同じ曲目であったが、こちらはショパンだけのリサイタルであった⁸⁸。10 月 2 日付の『カレドニアン・マーキュリー *Caledonian Mercury*』の演奏会予告によると、ショパンの演目は四部から成るもので、一部は《アンダンテ》と《即興曲》、二部は《練習曲》、三部は《ノクターン》と《子守歌》、四部は《前奏曲》、《バラード》、《マズルカ》、《ワルツ》であった⁸⁹。

⁸⁶ 記事では「即興曲 G dur」とされているが、ショパンの即興曲に G dur の作品は見つかっていないため執筆者による間違いだと言える。ここで演奏された即興曲は作曲時期から Ges dur の《即興曲》作品 51 と考えられる。Maurice Bourges, "Soirée Musicale de M. Chopin," *Revue et Gazette Musicale de Paris* 9^e année, n° 9 (27 février 1842): 82-83.

⁸⁷ ジェリンスカ, p. 280.

⁸⁸ Ibid. およびエーゲルディングル, 2005, p. 389.

⁸⁹ Ibid.

ここまで前奏曲を演奏したことが分かる 5 回の演奏会の記録を確認したが、ショパンは公の場で作品 28 の 24 曲を全曲通して演奏していなかったことが分かる。これらの演奏会の記録から、1841 年 4 月 26 日の演奏会では作品 28 から 4 曲を抜粋で、1842 年 2 月の演奏会では作品 28-15 とおそらく前奏曲を数曲抜粋で、1848 年 7 月の演奏会でも作品 28 から数曲を組みあわせて演奏していたことが推察できる。このことから 1848 年の 9 月と 10 月の演奏会においても他の演奏会同様に前奏曲を数曲の抜粋で演奏していた可能性は十分に考えられる。つまり、ショパンは作品 28 を全体が有機的なつながりを持つ一つの作品と捉えながらも、いくつかの調のセットで弾くことを想定していたと言える。

以上の考察を踏まえ、第 2 章をまとめたい。本章では 18 世紀から 19 世紀初頭の「前奏曲」の定義を考察し、これらが特に「試奏」、さらに「調を示す」という意味合いを持つ即興的な曲として時代を通して重要視されていたことを指摘した。他の作曲家によって 19 世紀初頭までに出版された前奏曲集の多くは、主に「調を示す、調に慣らす」ような意味合いを持つ前奏曲の例題集的なタイプであるか、練習曲や訓練課題に近いタイプに分類できた。ショパンの作品 28 のいくつかの曲が単一の動機で作られているという点は、練習曲や訓練課題にその影響があるとも言える。しかし、ショパンの前奏曲集はこれまで機能としての役割に縛られていた前奏曲集とは、一線を画していると考えられる。そうすると、ショパンは前奏曲集を一つの芸術的作品と捉えていたと考えられ、曲集全てを通して意図的な共通性というものがあるようにも思えるが、ショパンの演奏記録を見ると必ずしもそうとは言えない。ここで重要なのは、前奏曲集の中でも調や曲の性格によっていくつかの系統に細分化できるということであり、あくまでも推論ではあるが、曲集の中で旋法のある曲も一つの系統として分けられるのかもしれない。

第3章 ショパンの作品にみられる民族音楽

第1節 ショパンが作曲したポーランド民族音楽的楽曲

ショパンの作品の中でポーランド民族音楽的な楽曲名を持つものには以下のような作品が挙げられる。

- 《マズルカ》(58 曲)
- 《ポロネーズ》(17 曲⁹⁰)
- 《ロンド・ア・ラ・マズル》作品 5
- 《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク》作品 14

マズルカ、ポロネーズ、クラコヴィアクはポーランドを代表する舞曲で、ショパンや先人たちによって様式化された。ここではショパンも作曲したこれらのポーランド民族舞曲の拍子、アクセント、速度、リズムについて概略を示し、ショパンの民族音楽的な楽曲の中でどのように用いられているか考察する。

第1項 マズルカ

マズルカ *maurka* は 17 世紀初期のマゾフシェ地方に起源を持つと言われるポーランドの民族舞踏および舞曲である。マズルカは単一の型ではなく、「マズル *mazur* (マズレク *mazurek*)」、「オベルタス *obertas* (オベレク *oberek*)」、「クヤヴィアク *kujawiak*」という三種類の民族舞踏に対する総称である。これらの三種類の舞踏は全て 3 拍子で、強いアクセントが小節の 2 拍目、時には 3 拍目に置かれるというリズムを基本としている。

マズル (マズレク) はマゾフシェ地方の舞曲を意味する速い踊りである (譜例 12)。マズルはアクセントが常に移動し 2 拍目にも 3 拍目にもくることが特色の一つである。強いアクセントは 2 拍目か 4 小節ごとの 1、2 拍目にくることが通例である。

譜例 12 マズルのリズム



⁹⁰ ここではピアノのためのポロネーズ全 16 曲に加え、ピアノとチェロのための《序奏と華麗なるポロネーズ》作品 3 も含めた。

オベルタス（オベレク）は旋回運動を意味する器楽のみによる舞曲で、各楽節の終わりの2拍目に強いアクセントがくるという特徴がある（譜例 13）。速度はマズルカよりも急速で、長調が作品の大部分を占める。

譜例 13 オベルタスのリズム



クヤヴィアクはクヤヴィ地方の舞曲の意味を持つゆっくりとした速度の踊りで、そのほとんどは短調である（譜例 14）。アクセントの指示はほとんどないが、アクセントがある場合は4小節ごとの2拍目にくることが多い。テンポルバートはマズルカ全体に見られる特徴であるが、クヤヴィアクでは特に頻繁に現れる。

譜例 14 クヤヴィアクのリズム



マズルカのリズム型を持つ舞曲はポーランドの様々な地方で用いられるが、地方によって舞踏の型や速度は多様であり、それぞれ異なった名称で呼ばれている。例えば、上記の他に「ポヴィシラク powiślak（ヴィスラ川低地沿岸地帯の舞曲）」、「ヴィヴァト wiat（歓喜の声を意味する）」、「オクロングウィ okragły（丸を意味し旋回運動を示唆している）」などがある。

ショパンのマズルカは58曲ほどありショパンの全作品の中でも極めて多い作品数である。音楽学者のエーブラハムは民族的マズルカの特徴について、第4音が半音上行するリディア旋法的な旋律を用いることや、旋律に三連符を導入すること、マズルカに固有のリズムを用いることなどを挙げている⁹¹。

⁹¹ その他にエーブラハムは民族的マズルカの特徴として、小さな動機を弄ぶこと、ドローン・バス、楽曲が女性終止で終わること、マズルカの旋律型についても指摘している。Gerald Abraham, *Chopin's Musical Style*, 6th Impression. (London: Oxford University Press, 1973), p. 24.

確かにショパンのマズルカには例外なくマズルカの特徴的なリズムが様々な組み合わせられながら表れている。リズム以外については、音楽学者で指揮者でもあるクシシュトフ・ビェガンスキ Krzysztof Biegański⁹² (1936～1967) やミューズ⁹³ら多くの研究者が指摘しているように、ショパンのマズルカの旋律は教会旋法的なものや、ジプシー音階などの特徴がみられる。中でも特に好んで用いられているのはリディア旋法やフリギア旋法である。例を挙げると、《マズルカ》作品 24-2 には非常に明確な形でリディア旋法的な旋律が用いられている(譜例 15)。

譜例 15 《マズルカ》作品 24-2 第 25～28 小節

f 音から始まるリディア旋法を特徴づける第 4 音 h 音

h 音

ここでの旋律は f 音、g 音、a 音、h 音、c 音、d 音、e 音の 7 音で構成されているため、f 音から始まるリディア旋法的な旋律と捉えられ、第 4 音の h 音がリディアを特徴づける音となっている。ここからも、ショパンが彼自身の《マズルカ》のなかで、民族音楽のマズルカの特徴の一つであるリディア旋法を意図的に用いていたことがわかる。

さらに《マズルカ》作品 41-1 にはフリギア旋法的な旋律がみられる(譜例 16)。ここでは伴奏を伴わず単にユニゾンで動く旋律として用いられている。ミューズも指摘しているように、第 5～8 小節でみられたフリギア旋法的な旋律は曲の終結部でも用いられているため、旋法的な性格は曲全体に影響を与えていると考えられる⁹⁴。

⁹² Krzysztof Biegański, 1963. “Évolution de l’attitude de Chopin à l’égard du folklore.” in *The Book of First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa, 16th-22nd February 1960*, ed. Zofia Lissa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1963), pp. 95-121.

⁹³ Meeùs, pp. 3-22.

⁹⁴ ミューズによるとハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868～1935) は著作においてナポリの六の和音やナポリ地方の転調について扱う章でこのマズルカを引用している。Meeùs, p. 14.

譜例 16 《マズルカ》作品 41-1 第 5～8 小節

e 音から始まるフリギア旋法を特徴づける第 2 音 f 音

その他にも頻度は少ないが、ドリア旋法、ミクソリディア旋法、エオリア旋法やジプシー音階的な旋律を用いている部分もある。

マズルカに関しては、その他に《ロンド・ア・ラ・マズル》作品 5 も曲目に「マズル風」という語を含んでいる。この曲の場合、マズル風と言える要素はマズルの特徴的なリズムが用いられている点だと言える。ここでのリズムは、既に説明したようにアクセントが 2 拍目にも 3 拍目にもみられるというマズルの典型的な形で表れている。

旋律にリディア旋法風の旋律（譜例 17）がみられる点についても民族的な要素として挙げられる。ここでの旋律は f 音、g 音、a 音、h 音、c 音、d 音（第 7 音が抜けている）で構成されているため、f 音から始まるリディア旋法的な旋律だと言える。

譜例 17 《ロンド・ア・ラ・マズル》作品 5 第 5～8 小節

f 音から始まるリディア旋法を特徴づける第 4 音 h 音

この《ロンド・ア・ラ・マズル》では主調の F dur から平行短調の d moll に転調した際、ジプシー音階風の旋律も見られる（譜例 18）。ここでの旋律は d 音、e 音、f 音、gis 音、a

音、b 音（第7音が抜けている）で構成されているため、d から始まるジプシー音階的な旋律と捉えることができる。

譜例 18 《 Rondó・ア・ラ・マズル》 作品 5 第 21～24 小節

d 音から始まるジプシー音階を特徴づける gis 音



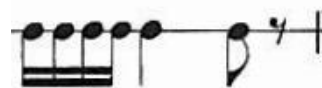
第 2 項 ポロネーズ

ポロネーズ polonez は古くはポーランド的な舞踏曲の総称として用いられた。中庸のゆっくりとした速度の 3 拍子で以下に示したようなリズムなどを特徴としている。ポロネーズは本来舞曲や舞踏歌であるが 19 世紀初頭にピアノ音楽として様式化され、第 1 拍目にアクセントが来て（譜例 19）、大きな楽節や曲の終止を示す際には第 2 拍目にアクセントが来るようになった（譜例 20）。

譜例 19 ポロネーズの基本リズム



譜例 20 ポロネーズの終止形のリズム



次にショパンのポロネーズの実例として《ポロネーズ》作品 40-1 を示す（譜例 21、22）。

譜例 21 《ポロネーズ》作品 40-1 第 25～26 小節

ポロネーズの基本リズム

譜例 22 《ポロネーズ》作品 40-1 第 39～40 小節

ポロネーズの終止形のリズム

ポロネーズは行事や踊り方の違いによって、「ホヅヌイ chodzony (歩くことを意味する)」、「ヴォルヌイ wolny (ゆっくりとした様子を意味する)」、「ポヴォルヌイ powolny (ゆっくりとした様子を意味する)」、「ヴィエルキ wielki (大きいことを意味する)」などの様々な名称で用いられていた。名称は異なってもポロネーズの特徴的なリズムや拍子に大差はない。

エーブラハムは、マズルカが素朴な農民の踊りであるのに対しポロネーズは儀式的な行進であり、このことはショパンのポロネーズにも反映されていると指摘している。実際、ショパンのポロネーズにはマズルカで多くみられたような旋法的な特徴のある旋律はほとんど見られない。これはポロネーズが貴族によって取りあげられ宮廷舞踊としてヨーロッパに広まったという歴史的な背景から、土着の旋律が用いられにくかったと考えることが出来る。エーブラハムが、ショパンのポロネーズには吸収すべき民族語法は無かったがリズム形が全曲に浸透していると捉えているように、ポロネーズにみられる民族的な要素は主に

リズムだと言える⁹⁵。ショパンの《ポロネーズ》にはポロネーズの特徴的なリズムが完全な形で用いられているわけではないが、他の要素と混ざりながら部分的に用いられている。

このようにポロネーズには固有のリズムがあり、ショパンもそれを意識していたかのようと思われるが、マズルカではリディア旋法が用いられていた一方で、ポロネーズには固有の旋法というものは無い。

第3項 クラコヴィアク

クラコヴィアク *krakowiak* はクラクフ地方の民族舞踏で、シンコペーションのリズムを持つ2/4拍子の速い舞踏歌および舞曲である。クラコヴィアクの典型的なリズムとアクセントは以下のようなものである（譜例23）。

譜例 23 クラコヴィアクのリズム



クラコヴィアクは踊り方や地域によって、「ミヤヌイ *mijany*（通り過ぎたという意味）」、「ショペニャク *szopieniak*（ショペニツェの舞曲）」、「スヴァヌイ *suwany*（ずらしたという意味）」など異なった名称で呼ばれている。

クラコヴィアクの主な特徴はリズムであるため、このことに関して語られることが多いが、リズム以外にもペントニック、すなわち五音音階といった旋律的な特徴もみられる⁹⁶。

ショパンの楽曲の中でピアノとオーケストラによる《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク》作品14はロンドであるが「クラコヴィアク風」という意味を持つ楽曲である（譜例25）。この曲の中でクラコヴィアク風と言える箇所は第一に、ロンド部分で現れるクラコヴィアクのリズムが挙げられる。ここではクラコヴィアクの特徴である、2小節に渡って二つずつスラーで結ばれた8分音符との典型的なシンコペーションになっている（譜例24）。

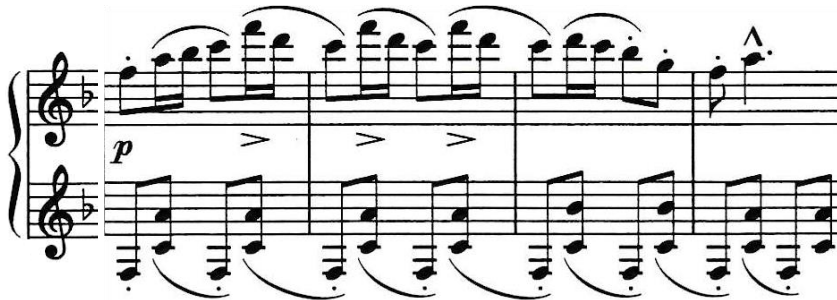
⁹⁵ Abraham, p. 25.

⁹⁶ Anna Czekanowska, *Polish Folk Music: Slavonic Heritage-Polish Tradition-Contemporary Trends* (New York: Cambridge University Press, 2006), p. 82.

譜例 24 クラコヴィアクの典型的なシンコペーションのリズム



譜例 25 《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク》作品 14 第 64～67 小節



また、《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク》には旋律が五音音階でできている部分もあり、これも民族的な要素と捉えることが出来る。この旋律は序奏部分のピアノパートの両手のユニゾンに表れ、旋律は f 音、g 音、a 音、c 音、d 音の五音（第 4 音、第 7 音が抜けている）で構成される五音音階となっている（譜例 26）。このことから、伝統的なクラコヴィアクの五音音階に倣った形でショパンがこの曲を作曲した事は明らかだろう。

譜例 26 《ロンド・ア・ラ・クラコヴィアク》作品 14 第 4～10 小節（旋律の構成音：f 音、g 音、a 音、c 音、d 音）



第4項 ポーランド民族音楽における旋法のまとめ

第1節をまとめると、ショパンの民族的な楽曲は舞踏歌および舞曲であるため、ポーランドの民族的楽曲と識別する第一の要素はリズムだと考えるのが一般的である。しかし、それ以外にもポーランド民謡の多くは旋法的な特徴もあり、ショパンの民族音楽的な楽曲の旋律にはマズルカを中心として旋法が部分的に多用されていた。民族学者であるユリアン・クシジャノフスキ Julian Krzyżanowski (1892~1976) の音楽事典でも指摘されているように、教会旋法はポーランドの民族音楽にとって大きな役割があり⁹⁷、そしてショパンにとっても重要なものだったと推察される。ミューズがマズルカにみられる旋法性を指摘しながらも「マズルカは完全な旋法で書かれているわけではない⁹⁸」と述べているように、ショパンの民族的楽曲全体の旋律にみられる特徴は、ショパンの楽曲の中では部分的に用いられていたことも付け加えておく。

これまでに明らかになったように、本論文で呼ぶところの旋法といえるものの代表的なものはリディア旋法やフリギア旋法（マズルカ）そして五音音階（クラコヴィアク）であった。このことに加え、ポーランド伝統音楽全体で見るとドリア旋法こそがポーランド的な特徴であると言われていることも記しておく⁹⁹。後述する、ショパンが触れていた民族音楽であるフミエル（Chmiel）ではフリギア旋法が用いられていたことも踏まえると、ドリア、フリギア、リディアそして五音音階の音楽にショパンは触れていて、その知識があったことがわかる。

⁹⁷ Julian Krzyżanowski, ed., *Słownik folkloru polskiego*, Wyd. 1. (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1865), s.v. “Muzyka Ludowa Polska.”

⁹⁸ Meeüs, p. 21.

⁹⁹ Szymon Paczkowski, *Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*, trans. Piotr Szymczak (Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield, 2017), pp. 23-24.

第2節 ショパンのポーランド民族音楽の受容

第1項 ショパンが確実に知っていたと考えられる民謡

マズルカ、クラコヴィアク、ポロネーズなどの舞曲に基づく民族音楽的な楽曲の他に、ショパンが確実に知っていたと考えられる民謡には「フミエル Chmiel」が挙げられる。ショパンは実際、1829年8月11日のウィーンでの演奏会で即興演奏を行う際にフミエルの主題を用いている。ショパンは1829年8月12日にウィーンからワルシャワの家族に宛てた書簡でこのように述べている。

即興演奏は《白い貴婦人¹⁰⁰⁾》のテーマでしました。一方でポーランド的なテーマでやってくれという監督の求めもあったのでフミエルを選んだところ、耳慣れぬ歌に群衆は大興奮。ベンチの上で跳び上がっていた、と平土間に陣取っていた僕のスパイたちは証言しています[.....]¹⁰¹⁾。

この時代、ピアノは楽器の普及とともに市民の間に広がり多くの作品が生まれている。広く愛好されたピアノやピアノとオーケストラのための変奏曲やロンド、幻想曲には、オペラのアリアだけでなく民謡が主題として用いられることが多かった。フェルディナント・リース Ferdinand Ries (1784～1838) やカルクブレンナー、チェルニー、モシェレスなど19世紀前半に活躍していた作曲家の変奏曲やロンド、幻想曲にも、各地の民謡を主題とするものが多数みられる。ショパンが古い時代の作品だけでなくフンメル、フィールド、リースといった当時のヴィルトゥオーソの作品を弾いていたことを考えると¹⁰²⁾、この時代に各国の民謡や歌謡曲が曲の主題として盛んに用いられていたことについてショパンは把握していたはずである。ショパンと同世代のリスト、ジギスモント・タールベルク Sigismond Thalberg (1812～1871) を始めとする作曲家もこうした民謡を主題とした作品を残している。

¹⁰⁰⁾ フランソワ＝アドリアン・ボワエルデュー François-Adrien Boieldieu (1775～1834) のオペラ・コミック《白衣の貴婦人》のこと。

¹⁰¹⁾ ゾフィア・ヘルマン、ズブグニェフ・スコヴロン、ハンナ・ヴルブレフスカ＝ストラウス編『ショパン全書簡：1816-1831年：ポーランド時代』関口時正他訳（岩波書店、2012年）、pp. 250-251. ワルシャワの家族宛の手紙（46番）。

¹⁰²⁾ ショパンは実際に演奏会で1823年にリースのピアノ協奏曲、1825年にモシェレスの《協奏曲へ短調》、1828年にカルクブレンナーの協奏曲などを演奏している。小坂、p. 16.

ショパンの作品の中で民謡が主題となっている作品には 1829 年に作曲されたピアノとオーケストラによる《ポーランドの歌による幻想曲》が挙げられる（譜例 27）。この曲の第一部には、18 世紀末から 19 世紀にかけて広まり現在も広く親しまれている歌謡曲《ラウラとフィロン》の「もう月は沈み犬も眠った」という歌詞で始まる主題が用いられている。

譜例 27 《ポーランドの歌による幻想曲》作品 13 第 57～68 小節

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *dolce e semplice* and *legatiss.*. The second system is marked *delicatiss.* and *poco rall.*. The music is in G major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

1824～1826 年ごろの少年期に作曲された《ドイツの歌による変奏曲》もまた変奏の主題としてドイツ民謡「スイスの少年」が用いられている（譜例 28）。

譜例 28 《ドイツの歌による変奏曲》KK.IVa/4, CT227 第 14~26 小節

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the instruction *semplice senza ornamenti* and a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 18 and includes the instruction *delicato*. The third system starts at measure 23. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

主題として民謡や歌謡曲を用いる傾向は、即興演奏においても同様だったと考えられる。フミエルに関してはショパン以外にもフンメルが 1828 年 5 月のワルシャワの演奏会で即興演奏をする際に主題として用いて聴衆の賞賛を得ている¹⁰³。

ショパンが即興演奏で用いた「フミエル Chmiel」とはビールを作る際に入れるホップを意味する言葉で、結婚の儀式の際に歌われる「婚礼歌 *pieśń weselna*」の一つである¹⁰⁴。フミエルは花嫁が妻と主婦の義務を受け入れたしるしとして、花嫁の頭から花冠を外して妻の象徴である頭巾を被せる儀式に際し、既婚女性によって歌われた。ヤン・ビストロン Jan

¹⁰³ 田村進『ポーランド音楽史』（雄山閣出版，1980年），p. 6. フンメルは即興演奏の名手としても有名であった。ショパンがフミエルを用いて即興演奏をした 1829 年 8 月 11 日のウィーンでの演奏会における『ウィーン演劇新聞』の批評では、ショパンの優れた即興演奏を評するためにフンメルの名が引き合いに出されている。この書評には署名がないが、通常は当時の編集長であるアドルフ・ボイエレル Adolf Bäuerle (1786~1859) が書いたとされる。Anonym, *Wiener Theaterzeitung*, August 20, 1829, 407-410.

¹⁰⁴ 今日忘れられているがホップは男性器への暗示が込められており、子孫繁栄を願った歌詞と考えられる。ヤン・ステンシェフスキ「フォークロア」阿部緋沙子，小原雅俊，鈴木静哉訳，ステファン・シレジンスキ，ルドヴィク・エルハルト編，『ポーランド音楽の歴史』（音楽之友社，1988年）所収，p. 201..

Stanisław Bystron¹⁰⁵ (1892~1964) はポーランド民族音楽の歌を三つの基本グループに分類した。一つ目のグループは年中行事や慣習と結びついた、結婚式やクリスマス、聖ヨハネの火祭り等の儀式・祭礼に関連した歌が該当する。二つ目のグループは大衆歌が該当する。ここでの大衆歌とは、集団的な会合とは無関係で時期、場面を問わず誰でも歌うことの出来る歌を指している。三つ目のグループは羊飼いの歌等の職業歌である。先に述べたフミェルは婚礼歌であるため一つ目のグループに該当する。

ポーランドの儀式・祭礼のうち、結婚式は最も重要なものであり、用いられる旋律の数も豊富である¹⁰⁶。婚礼歌は地域特有のものもあるが、フミェルに関してはポーランドの各地に分布し広く用いられている。フミェルの旋律や動機はポーランド固有のもので非常に古いものと考えられており、ポーランドにキリスト教が導入される 966 年以前、10 世紀ごろから結婚式の際に広く歌われていたと言われている¹⁰⁷。今日のポーランドの民族音楽の中でフミェルのように非キリスト教時代に起源を持つと考えられている曲は数曲にすぎず、非常に稀である。フミェル以外で非キリスト教時代に基づく曲については例えば、非キリスト教的な祭儀や風習で用いられキリスト教の教会暦に組み込まれながら保持されてきた「祝い歌 *pieśń życzeniowa*」が挙げられる。「刈り取り歌 *pieśń żniwnana*」に分類され、花輪の意味を持つ「ヴィエニェツ *Wieniec*」も古い歌に数えられると考えられている¹⁰⁸。ここで非常に古い旋律として挙げた、婚礼歌、祝い歌、刈り取り歌はいずれもビストロンによる分類で一つ目のグループに分類されている。すなわち、非キリスト教時代を起源とする古い旋律は少ないながらも、儀式や祭礼歌の中で保たれてきたと言える。

フミェルに関して、古くは繰り返しのないものが南部の山岳地帯で歌われていたが、フミェルの旋律の多くは基本的に二つの部分から成っている。一つ目の部分は 8 小節 (4 小節のフレーズを繰り返す)、二つ目の部分は 6 小節 (2 小節のフレーズを繰り返す、さらに 2 小節が付け加えられる) であることが多い。たいてい二つめの部分は「*oj, chmielu oj (ty), nieboze*」という歌詞の旋律を反復するのが定型である。

¹⁰⁵ Jan Stanisław Bystron, *Polska pieśń ludowa: wybór* (Kraków: Nakł. Krakowskiej spółki wydawniczej, 1920[1945])

¹⁰⁶ Jan Śleszewski, "Poland." in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., ed. Stanley Sadie and John Tyrell (London: Macmillan 2001), 20: 17.

¹⁰⁷ 田村, p. 5. ヒェロミム・ファイフト「中世」阿部緋沙子, 小原雅俊, 鈴木静哉訳, ステファン・シレジンスキ, ルドヴィク・エルハルト編, 『ポーランド音楽の歴史』(音楽之友社, 1988 年) 所収, p. 13.

¹⁰⁸ 同前, p. 14.

既に述べたようにフミエルの旋律は古いものであるが歌詞は後世に付けられたものである。基本の歌詞は間投詞（オイ oj）を含めることや繰り返しによって構成されている。オイ oj、エイ ej といった間投詞が歌詞に含まれることは舞蹈歌の特徴であり、フミエルも舞蹈を想定されているか、もしくは舞蹈曲から派生したものだと考えられる。また、二つ目の部分に現れる繰り返しはフミエルに見られる特徴である。

以下に示すフミエルの旋律は、古い旋律の典型でもある五音音階でできている（譜例 29）。

譜例 29 五音音階でできているフミエル¹⁰⁹（構成音：a 音、c 音、d 音、e 音、g 音）

ショパンの作品にみられる動機

Oj, chmie-lu, chmie-lu, ty buj- ne zie- le,
nie bę- dzie bez cie zad- ne we- se- le,
♩ = 132
oj, chmie-lu, ty nie-bo-że. to na dół, to ku gó- rze,
chmie-lu nie- bo - że.

¹⁰⁹ Krzyzanowski, p. 255.

譜例 30 五音音階できているフミエル¹¹⁰ (構成音 : h 音、c 音、d 音、e 音、a 音)

ショパンの作品にみられる動機

Oj chmielu chmielu, ty bujne ziele,
nie będzie bez cie żadne we — se — le.

Oj chmielu oj niebo — ze,
niech ci Pan Bóg dopo — mo — ze chmielu niebo — ze.

ここで挙げたような五音音階のフミエルは一例に過ぎない。このようなフミエルの旋律は時が経つにつれて各地で特有の変形が現れる。譜例 31 のフミエルのように、二つ目の部分の 6 小節間は譜例 29 や譜例 30 のフミエルとほとんど同じ音型のまま、一つ目の部分の 8 小節間が変化する事例もみられた (譜例 31)。

譜例 31 フミエル¹¹¹ (構成音 : e 音、f 音[fis 音]、g 音、a 音、h 音、c 音、d 音)

ショパンの作品にみられる動機

Chodziły trzy dziewczki na zielonój łą — ce. Oj chmielu

oj niebo — ze, to na dół to ku gór — rze chmielu nie — bo — ze.

フミエルは、19 世紀におけるポーランド民謡や民族音楽の研究の中心となったオスカル・コルベルク Oscar Kolberg (1814~1890) のコレクションの中にも多数みられる¹¹²。コルベルクは歌曲、舞曲、旋律など約 2 万 6 千曲の民謡と民族音楽の収集に加え、ポーランドの民族文化全体についても研究を行なっている。こうしたコルベルクの収集活動はポーラン

¹¹⁰ Oscar Kolberg, *Mazowsze*, Wyd. 1, cz. 1. (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1963), p. 226. 94 の旋律

¹¹¹ Oscar Kolberg, 1963, p. 226. 93 の旋律

¹¹² Oscar Kolberg, *Lubelskie*. cz. 1. (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962), p. 224.

ドの歴史的領地のほとんど全域に及んでいる。コルベルクより地域が限定されたものになるが、後には考古学、民族学者であるズィグムント・グロゲル Zygmunt Gloger¹¹³ (1845～1910) のピアノ伴奏付きの民謡集等にもフミエルが収められている。民族音楽学者であるヤン・マリア・ステンシェフスキ Jan Maria Śtęszewski (1929～2016) は各地のフミエルを約100曲収集し拍子や旋律について考察している¹¹⁴。ステンシェフスキによると、フミエルの拍子は3/4、2/4、6/8、3/8など様々であるという。これらの拍子は大部分が3拍子系であり、フミエルが舞踏に伴う歌を起源としていることを裏付けていると言える。またステンシェフスキは、フミエルの旋律にフリギア旋法風のものやリディア旋法風のものなどの特徴がみられるとしている。

ポーランドの古い旋律には、少ない音階に基づく原始的な旋律がみられる。例えば三度や四度の狭い音域を持つ三音音階や四音音階などが挙げられる。以下に示した民謡はポーランドにキリスト教が広まる以前から存在すると言われる異教的な春の祭り¹¹⁵で歌われる民謡で、旋律がh音、c音、d音の三音で構成されているため三音音階でできていると言える(譜例32)。

譜例 32 異教的な春の祭りの歌¹¹⁶ (構成音：h音、c音、d音)



¹¹³ Zygmunt Gloger and Zygmunt Noskowski, *Pieśni ludu* (Kraków: Skład Główny W Księgarni G. Gebethnera i Spółki, 1892).

¹¹⁴ Jan Maria Śtęszewski, “‘Chmiel’ Szkic problematyki etnomuzycznej wątku,” *Muzyka* (Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk) 10, nr 1 (1965): 3-33. (田村 1980 より引用 p. 6)

¹¹⁵ 春の祭りとは、冬や死を象徴する女神であるマジヤナの人形を作り、この人形を燃やすことや水につけることで冬や災いなど不幸を葬り春の訪れを祝う儀式で今日では春分の日に行われる。このような風習はポーランド以外でもチェコやスロバキアなどスラブ系の国やバルト海周辺の各国にもみられる。Andrzej Szyjewski, *Religia Słowian* (Kraków: Wydawn, 2003).

¹¹⁶ Krzyzanowski, p. 246.

ポーランドの古い音階の中でも最も典型的なのは五音音階である。ここでの五音音階について田村進（1927～）¹¹⁷は無半音の五音音階（c音、d音、f音、g音、a音）のみについて述べているが、音楽学者でポーランド音楽史の権威の一人であるヒェロミム・ファイフト Hieromim Feicht（1894～1967）¹¹⁸は田村が指摘している純粋な五音音階に加え、半音（fis音、cis音）を含む五音音階についても含めて考察している。半音を含む五音音階からはリディア旋法的な音階が生まれる。フミェルのなかに見られるリディア旋法風の要素は、五音音階のようなポーランド固有の原始的な旋律に由来しているとも考えられる。また、リディア旋法的な特徴を持つ旋律は、山岳地帯と放牧地帯の歌に見られる。五音音階は個々に配列される場合や音が補われることも多く、音階に音が補足されることによって六音や七音など様々な構成の旋律も生まれた。

既に述べたように、ショパンはフミェルの旋律を用いて即興演奏を行ったが、即興演奏に際する借用だけでなく、ショパンの《ノクターン》作品 9-1 にみられる旋律の動機がフミェルに基づいていると指摘する者もある¹¹⁹。ここで指摘されているのは、多くのフミェルの中の二つ目の部分にみられる 4 度下降して 2 度上行するという動機である。既に例に挙げた譜例 29 のフミェルでは二つ目の部分の旋律にみられる c 音、g 音、a 音の動機が該当する。譜例 31 のフミェルフでも二つ目の部分の g 音、d 音、e 音の動機が同型の旋律だと言える。譜例 30 のフミェルでは二つ目の部分の旋律の d 音、a 音、c 音の動機が当てはまるが、ここでは 4 度下降して 3 度上行という形で用いられている。

この動機はショパンの《ノクターン》作品 9-1 において第 25 小節での d 音、a 音、h 音の動きとして借用されていると考えられる（譜例 33）。

¹¹⁷ 田村, p. 7.

¹¹⁸ ファイフト, p. 14.

¹¹⁹ J. W. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska* (Kraków: PWM, 1958), p.14. (田村, p. 6 より引用)

譜例 33 《ノクターン》作品 9-1 第 24～25 小節

音楽学者であり音楽評論家でもあるステファニア・ウオバチェフスカ Stefania Łobaczewska¹²⁰ (1888～1963) や作曲家で音楽学者でもあるアンジェイ・トゥホフスキ Andrzej Tuchowski (1954～) 等は、フミエルの中にみられる 4 度下降して 2 度か 3 度上行する動機についてノクターンの中だけでなくショパンの《24 の前奏曲》作品 28-2 においても認められると主張している¹²¹。この意見ではショパンの《24 の前奏曲》作品 28-2 の上声部の旋律の骨組みにフミエルの旋律が借用されていると考えられている (譜例 34)。作品 28-2 では先ほど指摘した《ノクターン》作品 9-1 同様の動機が第 5～6 小節の旋律にみられ、d 音、a 音、h 音の動きが対応している。

譜例 34 《24 の前奏曲》作品 28-2 第 5～7 小節

ウオバチェフスカは作品 28-2 の中にみられるフミエルの旋律の借用がショパンの意識的なものなのか、あるいはそうでないものかについて、おそらくショパンが子供時代に村の結

¹²⁰ Stefania Łobaczewska, “L’apport de Chopin au Romantisme européen,” *ANNALES CHOPIN 2* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958): 7-99.

¹²¹ Andrzej Tuchowski, “Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego,” *The Journal of Maria Curie-Skłodowska University* 7, Issue 1 (2009): 125-153.

婚式に参列して耳にした婚礼歌を無意識的に借用した結果とみなしている。ウオバチェフスカは古い儀礼歌であるフミエルの民謡は喜びを響かせるのではなく哀愁に満ちた性格であることに触れ、フミエルの性格はまさにショパンが作品 28-2 において表現したような厳かで憂鬱な感情に近いことを指摘している。また、ウオバチェフスカは作品 28-2 における民族的な要素の表れ方とマズルカの中に見られる民族的要素の使用方法は全く異なっており、作品 28-2 にみられる民族的要素の導入はむしろ《ピアノ協奏曲》作品 11 にみられる流儀に近いと考察している。ウオバチェフスカは《ピアノ協奏曲》作品 11 のオーケストラによる第一主題の旋律（譜例 35）がアレクサンドル・グリリョフ Aleksander L'vovich Gurilyov (1803～1858)の歌曲の旋律を借用していると指摘している（譜例 36）。

譜例 35 ショパン《ピアノ協奏曲》e moll 作品 11 第 25～28 小節

譜例 36 グリリョフ《別れ》 第 1～4 小節¹²²

¹²² Łobaczewska, p. 52.

グリリョフの歌曲《別れ》は 18 世紀から 19 世紀にわたって多くの愛好家によって親しまれた抒情的なロシア歌謡の中でも特に傑出したものの一つである¹²³。ウオバチェフスカは、作品 28-2 や《ピアノ協奏曲》にみられる民族的な用法について、既存の民謡や歌謡曲の旋律をほとんどそのまま借用したものと捉えていると考えられる。

確かに、ポーランドで非常に有名な民謡「もう月は沈み犬も眠った」の旋律を曲の一部分で用いている《ポーランドの歌による幻想曲》作品 13 や、ポーランドで有名なクリスマスキャロルの歌「Lulajże Jezuniu (イエスよ、眠り給え)」の旋律を中間部の内声の旋律で借用している《スケルツォ Scherzo》h moll 作品 20 のように（譜例 37）、ショパンは民謡の主題を曲の中でそのまま導入することがあった。

譜例 37 ショパン《スケルツォ》第 1 番 作品 20 h moll 第 305～308 小節



しかし、エーゲルディンゲルやコミンスキも指摘しているように、ショパンが民族音楽の旋律や響きをほとんどそのまま楽曲に取り入れているのは極めて例外的である。既に述べたように、ショパンの《マズルカ》や《ポロネーズ》、《クラコヴィアク》においても、各曲の民族音楽的な特殊性が完全な形で表れていることは無く、それぞれ他の要素と混じり合いながら用いられている。これは作品 28-2 がフミエルの旋律を部分的に借用していることや、《24 の前奏曲》作品 28 にみられた旋法的な要素が部分的に現れることに類似していると言える。

いずれにしても、ショパンが即興演奏で用いたフミエルは、古くからポーランドで広く用いられており、五音音階などのポーランドの原始的な旋律が基となっている。ショパンは楽

¹²³ リースの作品の中で民謡や舞曲を主題としたものの多くはロシアの歌や舞曲だった。

曲の中で民謡をそのまま借用することもあったが、こうした民族音楽に基づく旋法的な旋律が意識的なものであっても無意識的なものだとしても、他の楽曲に織り交ざる可能性は十分にあり得る。

一般的にショパンとポーランド音楽の関連というとポロネーズやマズルカがよく知られているが、それらと同様にこのフミエルがショパンと関連があることがこれまでの考察でわかった。このフミエルをはじめとするポーランド音楽にショパンがどれほど、作曲に影響するほどに触れていたのかを考慮するため、これ以降はショパンとポーランド民族音楽の接点について考察を進めていく。

第2項 ショパンの民族音楽体験

民族音楽の受容に関して、ショパンは若い時代の1824年と1825年の二度の夏をクヤヴィ地方のシャファルニャ村¹²⁴で過ごした際、ポーランド農民の音楽やユダヤ音楽に接している。シャファルニャ村はショパンの同級生の実家ジェヴァノフスキ家の領地で、ワルシャワから北西に位置する風光明媚な村であった。ショパンはシャファルニャ村での休暇中、多くの民族音楽や祭礼に出会い、それらの見聞をワルシャワの家族への書簡で報告している。ショパンはこれらの書簡を従来の手紙に代わって『シャファルニャ通信』と題した新聞記事風の形で書き送っていた。

例えば、ショパンは収穫祭に積極的に参加し、民謡の種類、楽器、舞曲といった音楽的な側面に加え、祭礼の様子を詳細に記述している。ショパンは1824年8月24日の『シャファルニャ通信』でこのように書き記している。

当月20日、オブリーヴェでオクレンジュネ¹²⁵開催さる。村中総出でお屋敷前に集まり、存分に（特にお酒が入ってから）祭りに興じた。娘たちがきいきいびい、調子っぱずれかつセミトニックな歌声で御披露に及んだ歌は

お屋敷前には泥んこあひる、われらが奥さま金ぴか光る。

¹²⁴ 1825年時点では、シャファルニャはドブジン地方リプノ郡の中核をなす村であった。

¹²⁵ 秋の収穫祭のこと。

お屋敷前には縄張られ、われらがご主人かづき鳥のよう。

お屋敷前には蛇ぶら下がり、われらがマリアンナお嬢様お嫁入り。

お屋敷前の地面の帽子がひとつ、われらがお女中おたんこなすのよう¹²⁶。

この書簡にみられるように、ショパンは実際に見聞きした民謡の歌詞を書き留めて『シャファルニャ通信』で伝えていた。ショパンは興味深い民謡があれば何とかその歌詞を聞き出そうと様々な方法を用いたこともあった。以下に示す 1824 年 8 月 31 日の『シャファルニャ通信』にはその様子が詳細に述べられている。

「国外ニュース」本年当月 29 日のこと、ピション氏¹²⁷、ニュシャールヴァの町を通過の際、垣根の上に腰をかけ、何やら大声で歌っているカタラーニ¹²⁸の声を耳にした。いたく感動した同氏、メロディと声は聴きとどけたもの、これに飽き足らず、歌詞も聞き取るべくあい努めることに。ところが、垣根のそばを二度往来するものの無駄で、何一つ理解できず、結局好奇心に堪えかねた氏は、三グロシュの小銭を取り出し、もし、もう一度歌ってくれるならこれを進ぜようと歌い手に約束。娘は[.....]マズレクを一曲歌いだした。ここに編集長は、上役と検閲官の許可を得て、例としてその一節だけを引く[.....]¹²⁹。

また、ショパンが婚礼の儀式に参加していたことは、以下の書簡からも明らかである。

1824 年 9 月 3 日[.....]本年当月五日、ボヘニェツ村において[.....]婚礼が執り行われる運びとなった。長官夫人は、盛大な宴席を設営しつつあり、[.....]招待客の一人となったピション氏はこれを望外の喜びとし、同じく招待を受けた『シャファルニャ通信』編集長は、婚礼の主要な出来事や場景を次号の紙面で必ず報じるとしている[.....]¹³⁰。

¹²⁶ ヘルマン編, p. 43.

¹²⁷ ピションとは原文で Pichon と表記されている。これはショパン (Chopin) のアナグラムで、ショパンはしばしば書簡の中で用いている。

¹²⁸ 歌っていた娘をアンジェリカ・カタラーニ Angelica Catalani (1780~1849) に喩えたと考えられる。カタラーニはコロラトゥーラの名手としてヨーロッパ中に名声を馳せたイタリア人歌手である。

¹²⁹ ヘルマン編, p. 52. ショパンからワルシャワの家族宛の手紙 (14 番)。

¹³⁰ ヘルマン編, pp. 55-57. ショパンからワルシャワの家族宛の手紙 (15 番)。

前項で既に説明した「フミエル」は婚礼で歌われる非常に旋法的な旋律であり、どのフミエルの旋律であったかは定かではないが、ショパンは確実にフミエルを聴いたはずだ。

また、ショパンは翌年 1825 年にシャファルニャ村で夏休みを過ごした際も、熱心に民族音楽収集に取り組んでいた。収穫祭の様子や、その行事や儀式で歌われる歌の旋律を覚え、歌詞を書き留めるなど、熱心に書き残している。

1825 年 8 月 26 日[.....]第二に、同じ日に二つの村のオクレンジュネがとりおこなわれたこと。夕食の席で、僕らが最後の料理を食べ終えようとしているときです、鷲鳥のようにグワグワッという婆さんたちの鼻にかかった声やら、娘たちが大口とまでは言わないけれど中口以上開けて、情け容赦なくピーピー歌う、半音上がった声やらによって構成された、調子っぱずれな高音のコーラスが遠方から聞こえてきました。伴奏はといえば、後方から一挺の、それも弦が三本しかないスクシプキが、歌が一節終わるたびに奏でるアルトの声部だけ¹³¹。

その他にも村の婚礼の行事を観察するなど、ショパンが民族儀礼やそこで用いられる音楽に対して強い関心を寄せている様子は明らかである。

さらに、シャファルニャ村でポーランドの民族音楽の体験した以降の書簡からも、ショパンのポーランド民謡への強いこだわりが見て取れるものがある。ショパンはウィーン滞在中の 1831 年 5 月 28 日にワルシャワの家族宛てた手紙でこう述べている。

そのヘルツ、コンサートの最後にポーランドの旋律による自作の変奏曲を弾く由。憐れ、ポーランドの旋律！聴衆の気を惹くためにポーランド音楽と称して、一体どんなマユフェスを詰め込んでくるやら、知れたものじゃない。そんな[演奏があった]後で、ここ[ウィーン]でポーランド音楽たるものについておおっぴらに意見を言おうものなら、そして弁護しようものなら、それこそ狂人扱いされること請け合いです。[.....]かのチェ

¹³¹ ヘルマン編, pp. 72-73. ショパンからワルシャワの家族宛の手紙 (19 番)。

ルニーが未だかつてポーランドのメロディを変奏したことがないので、なおさらです
[.....]¹³²。

既に説明したように、マズルはマゾフシェ地方、クヤヴィアクはクヤヴィ地方という地域名を語源としているが、これらは書簡からも明らかなようにショパンが年少期から青少年期にかけて頻繁に訪れていた地域と一致する。そのため、ショパンは現地に暮らす人々がこれらの舞曲を歌い、踊っていたこれらの舞曲を実際に見聞きしたと考えられる。もちろんこの地方の民族音楽はマズルカだけでなく祭礼や儀式にしたがって様々な歌や踊りが用いられる。

この節から明らかなのは、ショパンが十分にポーランド的な旋法に触れる機会があったということで、単にドリアやナポリの和音という旋法的な響きをもつ和音を用いたとしても、それらの和音の意図は旋法が土着的に少ない西欧の作曲家とショパンでは異なると容易に推測できる。

¹³² ヘルマン編, p. 516. ショパンからワルシャワの家族宛の手紙 (84 番)。

第4章 《24の前奏曲》作品28にみられる旋法性

第1節 ドリア旋法的な旋律

第1項 作品28-2

作品28-2は全体が23小節でできた比較的小規模な曲で、左手の伴奏が一定の動きを続け、右手の旋律は登場する度に違う長さで用いられるという特徴がある。

この曲は早くから多くの批評がなされている。シャーマー社のショパン全集において歴史的・分析的論評を担当し、音楽、美術、文学等幅広い分野の批評家として知られるジェームス・ハネカー James Huneker (1857~1921) は作品28-2について「不快な、哀れな、絶望的な、ほとんど異様な、そして不協和¹³³」と形容し、さらには「奇妙であり、演奏すべきでない」と指摘している。ノーベル賞作家でありショパンに関する批評も残しているアンドレ・ジッド André Gide (1869~1951) に至っては「この曲は演奏会のための作品ではない。私には、とにかくこの曲が聴衆に好まれていないように思える¹³⁴」と述べている。《24の前奏曲》作品28は現代の演奏会では24曲を通して演奏されることが通例となっているが、全曲を演奏するようになるのは20世紀に入ってからだと言われている¹³⁵。第2章第4節で既に述べたように、ショパン自身が生前の演奏会で前奏曲を1曲、あるいは数曲の抜粋で演奏していたことを考慮すると¹³⁶、作品28-2は必ずしもコンサートで演奏されることを想定して作曲されたわけではないかもしれない。ここでは抜粋で演奏されたのがどの前奏曲であったかについては言及しない。それよりも批評に関して注目すべきは、作品28-2に対して、ある種の拒否反応を示すような批判的な意見が少なくないことである。批評にみられる

¹³³ James Huneker, *Chopin: the man and his music* (New York: Dover Publications, 1966).

¹³⁴ André Gide, *Notes sur Chopin* (Paris: Gallimard, 2010), p. 57.

¹³⁵ ショパンの《24の前奏曲》作品28を一つの演奏会で全曲演奏しようとする取り組みは、20世紀初頭に行われたラウル・コチャルスキ Raoul Koczalski (1884~1948)、やアルフレッド・コルトー Alfred Cortot (1877~1962)の演奏会が始まりだと考えられている。Raoul Koczalski, *Frédéric Chopin: conseils d'interprétation* (Paris: Buchet/ Chastel, 1998), pp. 165-182. および *Revue française de musique* (15 mars 1912).

¹³⁶ 本論文、第2章第4節第2項参照。演奏会のプログラムや批評によると、ショパンは少なくとも1841年、1842年、1848年に行われた5回の公開演奏会で作品28を抜粋で演奏している。Escudier, p. 156. Bourges, p. 82. エーゲルディンゲル, 2005, pp. 388-389.

不快感は調の不明瞭さや不協和な響きをもつ曲の性格によるものと考えられる。旋法的な旋律は調の不明瞭さの一端を担っていると言える。

作品 28-2 の旋律は 4 度下がって 3 度上がる動機 a (譜例 38) と、前打音への 3 度上行から 2 度下がる動機 b (譜例 2)、4 度下がって 2 度上がる動機 c (譜例 39) を組み合わせたフレーズを四回繰り返す。動機 a のフレーズは出てくる度に長さが変化しており、四回目は動機 a を省略して動機 b と動機 c だけの形となっている。

譜例 38 28-2 第 3~4 小節



譜例 39 作品.28-2 第 5~7 小節



ドリア旋法的な要素はこうした基本主題の一回目と二回目の旋律にみられる。第 3~7 小節の一回目の旋律は a 音、h 音、d 音、e 音、fis 音の五音で構成されている。この旋律は単に G dur の旋律にも見えるが (第 1 音と第 4 音が欠けている)、a から始まるドリア旋法的な音階 (第 3 音と第 7 音が欠けている) と捉えることができる。この場合は fis 音がドリア旋法を特徴づける音となっている。

二度目の旋法的な旋律は第 9~12 小節に現れる。この部分の旋律は e 音、fis 音、a 音、h 音、cis 音の五音で構成されている。旋律は単に D dur の旋律にも見えるが (第 1 音と第 4 音が抜けている)、e から始まるドリア旋法的な音階 (第 3 音と第 7 音が抜けている) と捉えることができる (譜例 40)。この場合は cis 音がドリア旋法を特徴づける音となる。

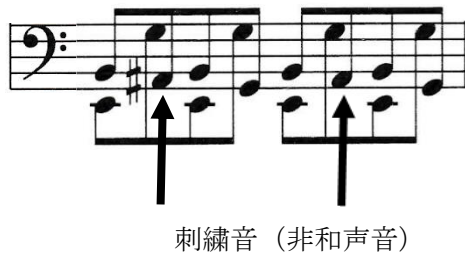
また、ここで指摘したフレーズは、この曲の和声構造が非和声的であること、そして旋法的であることも踏まえると、五音で構成されているため五音音階的な旋律と考えても良いかもしれない。

譜例 40 作品 28-2 第 10~12 小節



上記に挙げた旋律に含まれる 4 度下がって 2 度上がる動機 c は、ショパンが即興演奏で用いたことでも知られているポーランドの古い民謡のフミェルの旋律の音型を借用したものだともみなしている者もいる¹³⁷。フミェルとの関連についての詳細は次の章で示す。ここで指摘されているように作品 28-2 の動機 c とフミェルの旋律は似ているが、こうした類似傾向は動機の音型だけでない。フミェルのような旋法的な要素は先に述べたドリア旋法的な旋律に加え、曲全体が非機能 and 声的な傾向にあることにも関連していると考えることが出来る。例えば左手の内声の非和声音は調を曖昧にする要素として曲全体にいきわたっている（譜例 41）。このような非和声音は半音階的な動きにも繋がっている。

譜例 41 作品 28-2 第 1 小節



作品 28-2 は《24 の前奏曲》の調配列の順序に従うと調号としては a moll であるが、a moll としての和声機能は中々現れない。明確に a moll を認知できるのは曲のほとんど最後 2 小節になってからだと言える。冒頭の調性についてレナルド・B・メイヤー Leonard B. Meyer (1918~2007)¹³⁸やアミ・ドメル＝ディエニー Amy Dommel-Diény (1894~1981)¹³⁹、マル

¹³⁷ ウォバチェフスカやツショフスキなど。

¹³⁸ トーマス・ヒギンズ編『ショパンのプレリュード集 作品 28』松前紀男訳（東海大学出版会，1980 年），p. 87。レナルド・B・メイヤーによるアナリーゼの項。

¹³⁹ アミ・ドメル＝ディエニー『演奏家のための和声分析と演奏解釈・ショパン』笠羽映子，椎名亮輔訳（シンフォニア，1988 年），pp. 22-32。

セル・ビッチュ Marcel Bitsch (1921～2011)¹⁴⁰らは保持された e 音、g 音、h 音を主和音と判断し e moll と捉えている。しかし、e moll で始まるとするならば、導音の dis が必要であるが、dis は第 10 小節まで現れない。しかも、この dis は e moll の導音としての dis ではなく、刺繍音として用いられている。つまり冒頭の和音 e 音、g 音、h 音は単に e moll の主和音にも見えるが和声的には G dur の VI 度和音と言える。さらに冒頭の e 音、g 音、h 音の和音は主調である a moll の導音処理されていない V 度和音とも捉えることができる。このように和音が多義的な意味合いを持つことも旋律が旋法的であることに繋がっていると考えられる。

なお a moll に至るまでの調性については諸説ある。例えばメイヤーは e moll→G dur→D dur→a moll、ディエニーは e moll→G dur→a moll、ビッチュは e moll→G dur→h moll→D dur→a moll と捉えている。しかし第 1～7 小節が G dur の VI 度和音→I 度和音の第 2 転回形→V 度和音→I 度和音であり、第 8～10 小節が D dur の VI 度和音→I 度和音の第 2 転回形→V 度和音という第 1～7 小節と類似した動きとなっていることを考慮すると、第 1 小節は e moll というよりも G dur であり、D dur を経由して a moll に向かっているという解釈が有力なように思える。いずれにしても、エーブラハム¹⁴¹も指摘しているように曲を通して主調 a moll の確立を執拗に避けている。このような主調の回避も、調の不安定感や不明瞭さの一要素とすることができる。

第 2 項 作品 28-24

作品 28-24 は全体が 77 小節であり前奏曲集の中では特に規模が大きい作品である。曲の冒頭からほぼ最後まで、左手は開離的で特徴的な動きを続ける。右手の主題は、5 度下がる動機 a と、符点のリズムを組み込んで 6 度上がる動機 b が組み合わせられてきている（譜例 42）。動機 b はさらに幅を広げて 8 度上がる場合もある。ドリア旋法的な旋律が用いられている箇所も動機 b は 8 度の幅となっている。

¹⁴⁰ Marcel Bitsch, *Analyse des Préludes op.28 pour piano de Frédéric Chopin livre 1* (Paris: Combre, 2005), pp. 8-9.

¹⁴¹ Abraham, p. 95.

譜例 42 作品 28-24 第 3~6 小節

ドリア旋法的な旋律には、まず第 8~10 小節の旋律が挙げられる (譜例 43)。ここでの旋律は d 音、e 音、f 音、a 音、h 音、c 音の 6 音で構成されている。旋律は d 音から始まるドリア旋法的な音階 (第 4 音は欠けている) と捉えることが出来る。また第 11 小節から F dur に移行することを考慮すると、f 音から始まるリディア旋法的な音階 (第 2 音は欠けている) とも解釈することが出来る。いずれの場合も h 音が旋法を特徴づける音となる。

譜例 43 作品 28-24 第 8~10 小節

第 8~10 小節と同じ形の旋律は第 26~28 小節にもみられるが、ここでは 5 度上の a moll として現れる (譜例 44)。

譜例 44 作品 28-24 第 26~29 小節

ここでの旋律は a 音、h 音、c 音、e 音、fis 音、g 音の 6 音で構成されているため a 音から始まるドリア旋法的な音階（第 4 音は欠けている）と捉えることが出来る。また第 11 小節から C dur に移行することを考慮すると、c 音から始まるリディア旋法的な音階（第 2 音は欠けている）とも解釈することも可能である。いずれの場合も fis 音が旋法を特徴づける音となる。

その他に作品 28-24 の旋律にはコーダの部分の第 66、70 小節に現れるにもドリア旋法的な要素が見出せる。この旋律は、第 68、72 小節にみられる中音域で動きの少ない旋律とは対照的に、4 オクターヴ高音域からの急速な下行音型のアルペジオでできている。第 66 小節、第 70 小節の旋律は、d 音、e 音、f 音、g 音、h 音の五音で構成されているため、d から始まるドリア旋法的な音階（第 5 音、第 7 音が抜けている）と言うことが出来る（譜例 45）。この場合は h 音がドリアを特徴づける音となっている。

譜例 45 作品 28-24 第 66~67 小節

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a rapid descending arpeggio starting from a high register, marked with a fermata and the number 8. The lower staff is in bass clef and contains a slower, more melodic line with a 'sempre ff' dynamic marking.

ここまでドリア旋法的な旋律を指摘したが、第 3 章で既に述べたようにドリア旋法はポーランド音楽を象徴する旋法であり、後述する他の旋法と比べても比較的多くの例が楽譜から発見できた。これはポーランド音楽におけるドリア旋法の重要性の反映とも言えるかもしれない。

第2節 フリギア旋法的な旋律

第1項 作品 28-12

作品 28-12 は3つの声部で構成されており、上声部の旋律は2音ずつにまとめられた8分音符の連続でできていて、左手の伴奏部は四分音符の一定のリズムで構成されている。この曲は全体が81小節でできているため、前奏曲集の他の曲と比べると規模の大きい曲に分類できる。

フリギア旋法的な旋律は曲の終結部に近い第71～73小節の旋律にみられる。この部分の旋律はgis音、a音、h音、cis音、dis音、e音、fisis音の七音で構成されている。そのためgisから始まるフリギア旋法的な音階（欠けている音の無い七音で構成）と考えることが出来る。この場合はa音がフリギア旋法を特徴づける音となっている（譜例46）。

譜例 46 作品 28-12 第69～73小節

旋律の中でフリギア旋法を特徴づけるa音は第72小節の1拍目に位置しているが、ここでは内声部のcis音とe音、低音部のオクターヴのcis音とともにナポリの六の和音を形成していると言える。しかも第72小節1拍目の和音はナポリの六の和音では通例となっている第一転回形で明確に用いられている。

フリギア旋法はフミエルで用いられる旋法で、ショパンもフミエルもしくはほかのポーランド音楽を通して知っていたと考えられる旋法である。

第3節 リディア旋法的な旋律

第1項 作品 28-22

作品 28-22 は全体を通して左手がオクターヴの旋律、右手がシンコペーションの和音でできている。曲の規模は 41 小節で、前奏曲集では同適度の長さの曲が比較的多い。

この曲の第 17～20 小節は As dur と捉えることもできるが Des dur と捉えることも可能である。後者の場合、左手の旋律はビッチュも指摘しているようにリディア旋法的な旋律と解釈できる（譜例 47）。

譜例 47 作品 28-22 第 17～20 小節



ここでは左手の旋律が des 音、es 音、f 音、g 音、as 音、b 音、c 音の 7 音で構成されているため、des 音から始まるリディア旋法的な音階と捉えることが出来る。

こうしたリディア旋法もすでに言及したフリギア旋法と同様にマズルカで一般的に見られる旋法である。

第4節 エオリア旋法的な旋律

第1項 作品 28-12

作品 28-12 では第 29～30 小節の旋律にエオリア旋法的な要素がみられるが、既に第 2 章第 3 節で述べたように第 30 小節の旋律にはエディションによって違いがある。ここでは d 音を採用しているベーレンライター版（譜例 48）の例を示す。

譜例 48 作品 28-12 第 29～33 小節（ベーレンライター版）

The image shows a musical score for Example 48, Op. 28-12, measures 29-33. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody in the treble staff is marked with a 'd' note above the 7th measure, which is circled in red. The bass staff has a 'cresc.' marking in the 33rd measure.

議論の対象となっているのは第 30 小節 3 拍目の最後のオクターヴで、この音が d 音となっている事例と dis 音となっている事例がある。前者の事例では旋律が e 音、g 音、a 音、h 音、c 音、d 音の 6 音で構成されることとなり、この旋律は単に C dur の音階にもみえるが、e 音から始まるエオリア旋法的な旋律（第 2 音が抜けている）と捉えることも出来る（譜例 2）。その場合、第 7 音の d 音がエオリアを特徴づける音となる。

ただし、エオリア旋法の特徴である導音処理されていない第 7 音は、ドリア、フリギア、ミクソリディアといった旋法にもみられる。つまり、ここでは便宜上エオリア旋法と表記したが、こうした導音処理されていない第 7 音は旋法の全般にみられる傾向でもあり、エオリア旋法と言うよりも、旋法をにおわせる音階でできた旋律と捉えたほうがよいだろう。このように導音が回避される傾向は、前章で既に例に示したフミエルの旋律を開始音、あるいは終止音から音高の順に並べると、いずれの曲も第 7 音が導音処理されていないことから明らかである（譜例 29、30、31）。

第5節 五音音階的な旋律

第1項 作品 28-10

作品 28-10 は比較的小規模な 18 小節程度で書かれ、特徴的な左手のアルペジオとともに、右手では五音音階的な旋律がみられる。作品 28-10 は 3 オクターヴにわたって 16 分音符で下降する流動的な旋律の部分（譜例 49）と、低音部で和声的だが複数の声部に分けて書かれている素材がマズルカのリズムで動く部分（譜例 50）の対照的な二つの部分でできている。後者の部分にみられるマズルカのリズムについて、ジャネット・マリー・ロピンスキ Janet Marie Lopinski（生没年不明）はショパンの作品の中で舞曲や民謡などポーランド民族的な楽曲以外に民族的要素が強調されている事例として指摘している¹⁴²。

譜例 49 作品 28-10 第 1～2 小節



譜例 50 作品 28-10 第 3～4 小節



作品 28-10 にみられる五音音階的な要素は、流動的な下降音型の旋律の中にみられる。下降音型の旋律は、右手の上声部で 3 連符と 16 分音符のかたまりでつくられている。第 1 小

¹⁴² なお、ロピンスキはポーランド民族音楽の最も重要な現れはリズムであると主張し、作品 28-7 や作品 28-10 にマズルカのリズムがみられることも指摘している。Janet Marie Lopinski, “The Preludes Opus 28 by Fryderyk Chopin with Emphasis on Polish Sources.” D.M.A. diss., University of Cincinnati, 1990, pp. 95-96.

節 1 拍目の旋律は cis 音、dis 音、e 音、gis 音、a 音の 5 音で構成されているため、五音音階的な旋律（第 4 音、第 7 音が抜けている）となっている。続く 2 拍目の旋律は 1 拍目と全く同じ形ではなく、cis 音、dis 音、gis 音、a 音の 4 音で構成されているため準五音音階的な旋律になっていると言える。3 拍目は cis 音、dis 音、e 音、fis 音、gis 音の 5 音で構成され、単純な cis moll の音階で構成されている。流動的な下降音型の旋律全体は五音音階、あるいは準五音音階的と cis moll の音階の旋律が組み合わせられて用いられていると言える。

五音音階は西ヨーロッパでは比較的珍しいものだが、ポーランドをはじめとする東ヨーロッパの伝統音楽にはしばしば見られる旋法である。具体的には、第 3 章で既に紹介したようにクラコヴィアクやフミェルで用いられる。

第6節 分析結果のまとめ

これまでの分析結果をまとめると、《24の前奏曲》作品28は24の曲集全体が完全な旋法で書かれているわけではないが、いくつかの曲で部分的に旋法的な特徴がみられた。

分析から明らかとなったのは、ドリア旋法（作品28-2、24）、フリギア旋法（作品28-12）、リディア旋法（作品28-22）、そして五音音階（作品28-10）と思われる旋律である。便宜上エオリア旋法（作品28-12）に分類した旋律もあったが、ここではエオリア旋法と言うより、旋法を示唆する、あるいは調をぼかすような旋律と捉えられる。

そうすると、本章の分析から明らかとなった旋法（ドリア旋法、フリギア旋法、リディア旋法）や五音音階など特徴のある旋律の種類は、第3章でショパンが明らかに知っていたとして言及したマズルカ、フミエル、クラコヴィアクなどポーランド音楽全般に頻繁に用いられる教会旋法（ドリア旋法、フリギア旋法、リディア旋法）や五音音階と完全に一致していると言える。

なお、分析では旋律にみられる旋法的な部分に着目したが、和音の連結にも旋法を強く感じさせる部分がある。例えば、作品28-8の曲の結尾にあたる第32～33小節ではfis mollの主和音がIII度和音に連結し、非常に旋法和声的にできている（譜例51）。

譜例 51 作品28-8 第32～34小節

fis : I III -II V₇ I

既に第2章で指摘した通り、前奏曲は本来調を示す役割があり、特に曲の終結部では明確に調を感じさせる必要がある。それにもかかわらず、曲の最後でこうした旋法的な和声連結を用いているのは、ショパンが明らかに旋法を意図していたと考えざるを得ない。

こうしたことから、旋律にみられる旋法性は和音が旋法的和声を用いていることにも関連していると考えられることができる。

第5章 結論

本論文を総括するにあたり、各章で扱ったいくつかの主要な論点を振り返り、ショパンの《24の前奏曲》作品28における旋法性について考察する。

第1章では、これまでの《24の前奏曲》作品28に関する研究とショパンの作品における旋法性に関する研究、それぞれの研究史を確認した。《24の前奏曲》に関する研究は、演奏論や文献学的な観点から考察した研究の他に、この曲集が短い24曲を積み上げて一つの大きな集合体となるような構造を持つことから、主に全曲に共通する一貫性や構造の存在が注目される傾向にあった。一方、ショパンの作品における旋法性に関する研究は数多くなされてきたが、これらは主にマズルカを対象としたものであった。すなわち、前奏曲集における旋法という視点からの研究はこれまで十分には検討されてこなかったと言える。こうした背景から、本論文では旋法性という曖昧で解釈しづらい語法について明らかにすることを目標として定め、作品28が作り上げられた19世紀初頭における前奏曲の定義について調査し、ショパンの作品28に対するショパンの姿勢について考察したうえで、ショパンとポーランド民族音楽との接点を探り、ショパンが触れていた民族音楽の旋法が前奏曲に用いられているのかどうかを明らかにすることとした。

第2章では時代別に前奏曲の定義や傾向について考察し、《24の前奏曲》作品28の全容について論じた。前奏曲の定義は18世紀に公刊された主要な音楽事典において、「後続の曲への序奏や導入」となる演奏としての定義、調を示すことや調律の確認、指慣らしなど前奏や前奏曲をある役割のために「試奏」として捉える定義、あらゆる作曲様式を用いて着想豊かに作られる「即興演奏」として定義、など主に三つの意味合いで用いた。このような定義は、19世紀初頭に刊行された辞典、音楽事典、音楽書における前奏曲の項目でも引き継がれていたが、前奏曲の定義には「即興演奏」としての意味合いが前面に出るようになった。ここには19世紀初頭における前奏曲の演奏環境の変化によって、前奏曲が即興演奏の「例題集」としても作曲されるようになっていったこととの関連が読み取れる。しかし、前奏曲の定義の中で時代を通して用いられ特に重要視されていたのは「試奏」および「調を示す」という意味合いであった。ショパンの作品28のいくつかの曲に旋法性がみられながらも、曲の結尾では明確に調を示す形で終止しているのは、こうした意味合いが継承されているからだと言える。

本論文で考察した 19 世紀初頭に作曲された多くの前奏曲集は、既に述べたように試奏や即興として演奏される前奏曲の例題集のようなものであるか、あるいは訓練課題や練習曲に近いものであった。こうした前奏曲集や練習曲集は 24 の調が用いられている場合でも各曲を関連付ける工夫はみられず、全体を一つの芸術作品としてまとめ上げていると言うより、むしろ教育上すべての調を用いたものであったと推察される。こうした傾向に対し、ショパンの作品 28 は各曲を結び付けている工夫が随所にみられ、19 世紀初頭の「前奏曲集」と一線を画する「24 の調から成る一つの芸術作品」として構成されたと考えられる。一方で、ショパンが弟子の指導計画として前奏曲集から調的な関係のある 4 曲ごとの組み合わせを記していたことや、ショパン自身が前奏曲を数曲組み合わせて演奏会で弾いていたことを考慮すると、ショパンは作品 28 を同主調、フラット系の調、シャープ系の調、長調、短調などの見方による、いくつかのチクルスで演奏できる芸術的曲集と捉えていたのかもしれない。また、演奏会において抜粋で演奏された前奏曲が他の楽曲の「前奏」として演奏されたとすると、ショパンは自身の楽曲の様式をあらかじめ準備させるという意味で前奏曲を用いた、とも解釈することができる。こうした見解によって、ショパンのポーランド的な音楽の象徴であるポロネーズやマズルカの前に聴衆や演奏家の耳をそれらの民族性に予め慣らさせるという意図で前奏曲が旋法性をもっていたと推察できる。

このように作品 28 に対するショパン姿勢を考察しながら、第 3 章ではショパンとポーランド民族音楽との接点について論じた。ショパンとポーランド音楽に関する研究はリズムに関するものが多く、こうした背景にはショパンの作曲したポーランド民族音楽的な楽曲が舞曲や舞踏歌を起源とするものが多いためだと考えられる。しかし、ショパンのマズルカ、クラコヴィアクなどの作品にはポーランド民族音楽が由来と考えられる旋律的な特徴も様々な部分で用いられ、その特徴は主にリディア旋法、フリギア旋法などの教会旋法に加え、五音音階であった。さらにポーランド伝統音楽全体ではドリア旋法こそがポーランド的な特徴であると指摘されていることも踏まえると、ショパンはドリア、フリギア、リディアを中心とした教会旋法や、五音音階の音楽には触れていて、その知識があったと考えることができる。

こうしたショパンのポーランド民族音楽への意識は、即興演奏で旋法的な特徴のあるポーランド民謡を用いていたことや、民族音楽の体験を綴った書簡からも明らかである。ショパンが即興演奏で用いた民謡フミエルはポーランドのキリスト教以前からある非常に古い旋律で、その旋律にはフリギア旋法風のものやリディア旋法風のものなどの特徴がみられ

る。それに加え、フミェルをはじめとするポーランドの古い旋律は、少ない音階に基づく原始的な旋律も特徴としており、その最も典型的なのは五音音階であった。つまり、ショパンは十分にドリア、フリギア、リディア、五音音階を中心としてポーランド民族音楽的な旋法に触れる機会があったとみなすことができる。

こうした考察を踏まえ、第4章ではショパンの《24の前奏曲》作品28の楽曲分析を行い、この曲集にみられる旋法を考察した。分析によって、作品28にはドリア、フリギア、リディア、エオリアといった教会旋法的な旋律に加え、五音音階的な旋律もみられた。第3章で既に述べた通り、ショパンがポーランド民族音楽と強い関りを持ついくつかの教会旋法や五音音階といった特殊な旋律に十分に触れる機会があったことを考慮すると、楽曲において単にドリアやナポリの和音という旋法的な響きをもつ和音や旋法的な旋律を用いたとしても、旋法が土着的に少ない西欧の作曲家とショパンではそれらの意図が異なることは自明である。分析により明らかとなったフリギア旋法、リディア旋法、五音音階といった旋律は、第3章で指摘したショパンの《マズルカ》や《クラコヴィアク》といった民族色の強い楽曲に頻繁に用いられていたものである。これらとは別に、ドリア旋法がポーランド民族音楽を代表する旋法であることや、ここでは便宜上エオリア旋法と指摘した音階が単に旋法をほのめかす旋律であることを考慮すると、分析から明らかとなった旋法はショパンが親しんでいたと考えられる、あるいは自身の民族音楽的楽曲で用いていたと考えられる旋法の種類と一致していると言える。また、第2章で指摘した前奏曲が「調を示す」という意味合いで時代を通して重要視されていたことを踏まえると、分析によって明らかとなったショパンの作品28にみられる和声や旋律の旋法性は、調と密接な関係を持っていた前奏曲の様式を開拓した、とも捉えられるだろう。

以上のように、本論文では文献学的なアプローチと楽譜資料の分析の両視点からショパンの《24の前奏曲》作品28を考察することによって、ショパンの触れたポーランド音楽とその結びつき、およびショパンの前奏曲集における旋法的一端を示すことができた。この結果は、今後ショパンの他作品を旋法的なアプローチで分析することにも応用できると考えられる。

参考文献

文献は欧文（著者アルファベット順）、和文（著者五十音順）の順とする。

書籍・論文

Abraham, Gerald.

1973. *Chopin's Musical Style*. 6th Impression. London: Oxford University Press.

[エーブラハム, ジェラルド 1980 『ショパンの様式』 小沼ますみ（訳） 東京：音楽之友社]

Atwood, William G.

1987. *Fryderyk Chopin: Pianist from Warsaw*. New York: Columbia University Press.

[アトウッド, ウィリアム 1991 『ピアニスト・ショパン』（上・下） 横溝亮一（訳） 東京：東京音楽社]

Beuerman, Eric Gilbert.

2003. "The Evolution of the Twenty-Four Prelude Set for Piano." D.M.A. diss., University of Arizona.

Biegański, Krzysztof.

1963. "Évolution de l'attitude de Chopin à l'égard du folklore." In *The Book of First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa, 16th-22nd February 1960*, edited by Zofia Lissa, 95-121. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Bitsch, Marcel.

2005. *Analyse des Préludes op.28 pour piano de Frédéric Chopin livre 1*. Paris: Combre.

2005. *Analyse des Préludes op.28 pour piano de Frédéric Chopin livre 2*. Paris: Combre.

Blaze, François-Henri-Joseph (Castil-Blaz).

1821. *Dictionnaire de musique moderne*. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne.

(*Hathi Trust*, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433033158910;view=1up;seq=11>)

2017年9月1日閲覧)

Boelcke, Andreas M.

2008. "Chopin's 24 Preludes, Opus 28: A Cycle Unified by Motion between the Fifth and Sixth Scale Degrees." D. M. A. diss., University of Cincinnati.

Busby, Thomas, and Samuel Arnold.

1813. *A Dictionary of Music: theoretical and practical; to which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science*. 4th ed. London: R. Phillips.

Methuen-Campbell, James.

1981. *Chopin Playing: from the Composer to the present day*. London: Victor Gollancz.

[メスエン=キャンベル, ジェームズ 1987 『ショパンを弾く: 演奏家の系譜と技法』 井本响二 (訳) 東京: シンフォニア]

Chominski, Józef M.

1950. *Preludia Chopina*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Czekanowska, Anna.

2006. *Polish Folk Music: Slavonic Heritage-Polish Tradition-Contemporary Trends*. New York: Cambridge University Press.

Czerny, Carl.

1838-1839. *Méthode complète ou école du piano: op. 500*. Partie 3, *De l'expression*. Paris: S.

Richault.

(*Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9749982c.r=Czerny%20op.500?rk=64378;0>)

2017年9月18日閲覧)

1839. *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Vol. 3, *On playing with expression*. Translated from German by J.A. Hamilton. London: R. Cocks & Co.
(IMSLP, http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP356509-PMLP513421-Czerny_-_500_Complete_Theoretical_and_Practical_School_op_500_-_Book_3.pdf 2017年9月15日閲覧)

1839. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Op. 500*. 3ter Theil, *Von dem Vortage*. Wien: A. Diabelli & Comp. pp. 84-91.
(IMSLP, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/5/5c/IMSLP317671-PMLP513421-czerny_pschule3.pdf 2017年9月15日閲覧)

Dommel-Diény, Amy.

1970. *L'Analyse harmonique en exemples, de J. S. Bach à Debussy; contribution à une recherche de l'interprétation*. Fascicule n° 7: Chopin. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé.

[ドメル＝ディエニー, アミ 1988 『演奏家のための和声分析と演奏解釈・ショパン』 笠羽映子・椎名亮輔 (訳) 東京: シンフォニア]

Eigeldinger, Jean-Jacques.

1975. “Le prélude <de la goutte d'eau> de Chopin,” *Revue de Musicologie*. 61, no. 1: 70-90.

1979. *Chopin, vu par ses élèves: textes recueillis, traduits et commentés*. nouvelle édition remaniée. Neuchâtel: Baconnière.

[エーゲルディングエル, ジャン＝ジャック 2005 『弟子から見たショパン: そのピアノ教育法と演奏美学』 米谷治郎, 中島弘二 (訳) 増補・改訂版 東京: 音楽之友社]

1989. “Les Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin Genre, Structure, Signification,” *Revue de Musicologie*. 75, no. 2: 201-228.

1989. “L'archèvement de Préludes, op.28, de Chopin,” *Revue de Musicologie*. 75, no. 2: 229-242.

2000. *L'univers musical de Chopin*. Paris: Librairie Arthème Fayard.

[エーゲルディングエル, ジャン＝ジャック 2007 『ショパンの響き』 小坂裕子 (監訳) 小坂裕子, 西久美子 (訳) 東京: 音楽之友社]

2014. “Le Prélude en ut mineur op. 28 n° 20 de Chopin: Texte-genre-interprétation(s),” *Revue de*

Musicologie. 100, no. 1: 67-99.

Fétis, François-Joseph.

1836. *La musique mise à la portée de tout le monde*. Paris: Paulin.

(*Hathi Trust*, <https://catalog.hathitrust.org/Record/008584362> 2017年9月1日閲覧)

1839. *La musique mise à la portée de tout le monde*. Bruxelles: Hauman.

(*Hathi Trust*, <https://catalog.hathitrust.org/Record/001980472> 2017年9月1日閲覧)

1847. *La musique mise à la portée de tout le monde*. Paris: Brandus et C^{ie}.

(*Internet Archive*, <https://archive.org/details/lemusiquemisel00ft> 2017年9月1日閲覧)

Finlow, Simon.

1994, c1992. "The Twenty-Seven Etudes and Their Antecedents." In *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson: 50-77. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Gide, André.

2010. *Notes sur Chopin*. Paris: Gallimard.

Hedley, Arthur, ed.

1962. *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. London; Melbourne; Toronto: Heinemann.

(*Internet Archive*, <https://archive.org/details/selectedcorrespo002644mbp> 2017年8月7日閲覧) [ヘドレイ, アーサー編 2003 『ショパンの手紙』 小松雄一郎訳 新装復刊 東京: 白水社]

Howard, Leslie.

1989. Notes for *Liszt: The Complete Music for Solo Piano, Vol. 4 - Transcendental Studies*. Leslie Howard (piano). Hyperion. CDA66357 released 1989, CD.

Huneker, James.

1966. *Chopin: the man and his music*. New York: Dover Publications.

Kleczyński, Jan.

1880. *Frédéric Chopin; de l'interprétation de ses oeuvres*. Paris: F. Mackat.

(*Internet Archive*, <https://archive.org/details/frdricchopin00klec/> 2017年8月1日閲覧)

Kobyłańska, Krystyna.

c1979. *Frédéric Chopin: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. München: G. Henle.

Koch, Heinrich Christoph.

1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere.

(*IMSLP*, <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP67611-PMLP136555-KochMusikalischesLexikon1802.pdf> 2017年9月19日閲覧)

Koczalski, Raoul.

1998. *Frédéric Chopin: conseils d'interprétation*. Paris: Buchet/ Chastel.

Kolberg, Oscar.

1962. *Kujawy*. Wyd.1. cz.1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

1962. *Lubelskie*. Wyd.1. cz.1. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

1963. *Mazowsze*. Wyd.1. cz.1. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1964. *Mazowsze*. Wyd.1. cz.4. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

1968. *Mazowsze*. Wyd.1. cz.6. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Kramer, Lawrence.

1985. "Romantic Meaning in Chopin's Prelude in A Minor," *19th-Century Music*. 9, no. 2
(Autumn 1985): 145-155.

Lee, Yangkyung.

2002. "Non-Harmonic Tones as Aesthetic Elements in Chopin's Preludes, Op. 28." D. M. A. diss.,
University of Cincinnati.

Leikin, Anatole.

1997. "Chopin's A-Minor Prelude and its Symbolic Language," *International Journal of Musicology*. 6: 149-162.

Lenz, Wilhelm von.

1973, c1899. *The Great Piano Virtuosos of our Time: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*. Translated from German by Madeleine R. Bremen. New York: Da Capo Press.
(*Hathi Trust*, <https://catalog.hathitrust.org/Record/001455495> 2017年9月18日閱覽)

Lissa, Zofia.

1958. "Du style national des oeuvres de Chopin," *ANNALES CHOPIN 2* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne): 100-178.

Łobaczewska, Stefania.

1958. "L'apport de Chopin au Romantisme européen," *ANNALES CHOPIN 2* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne): 7-99.

Lopinski, Janet Marie.

1990. "The Preludes Opus 28 by Fryderyk Chopin with Emphasis on Polish Sources." D. M. A. diss., University of Cincinnati.

Meeùs, Nicolas.

1989. "Techniques modales dans l'harmonie des Mazurkas de Chopin," *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*. 67 (octobre 1989): 3-22.

Mikuli, Carl.

1879. Vorwort zur *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*. 17 Bde. Herausgegeben von Carl Mikuli, I. Leipzig: Fr. Kistner.
(*IMSLP*, http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP373365-SIBLEY1802.20254.8e46-39087012635225vol._1.pdf 2017年9月19日閱覽)

Milewski, Barbara.

2000. "The search for folk sources in Chopin's Mazurkas," *The Polish Review*. 45, no. 1: 3-27.

Niecks, Frederick.

1902. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. 3rd ed. London: Novello.

[ニークス, フレデリック 1966 『フレデリック・ショパン：人および音楽家としての』 田部節（訳） 東京：全音楽譜]

Paczkowski, Szymon.

2017. *Polish Style in the Music of Johann Sebastian Bach*. Translated from Polish by Piotr Szymczak. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield.

Rink, John, and Neta Spiro and Nicolas Gold.

2011. "Motive, gesture and the analysis of performance." In *New Perspectives on Music and Gesture*, edited by Elaine King, Anthony Gritten, 267-292. London: Routledge.

Rousseau, Jean-Jacques.

1768. *Dictionnaire de musique, par J.J. Rousseau*. Paris: Veuve Duchesne, Libraire.

(*Hathi Trust*, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325302139;view=1up;seq=5>
2017年9月19日閲覧)

Sulzer, Johann Georg.

1774. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig: Weidmann; Reich.

(*Deutsches Textarchiv*,

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/sulzer_theorie02_1774?p=342 2017年9月
19日閲覧)

Sydow, Bronislaw Edward, ed.

1981. *Correspondance de Frédéric Chopin*. Paris: Richard-Masse.

Tuchowski, Andrzej.

2009. “Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego,”
(Chopin in the Esthetic Reflection and Composition Work of Karol Szymanowski) *The
Journal of Maria Curie-Skłodowska University*. 7, Issue 1: 125-153.

Walther, Johann Gottfried.

1732. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer.
(*Internet Archive*, [https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-
MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothec](https://archive.org/details/JohannGottfriedWalther-MusicalischesLexiconOderMusicalischeBibliothec) 2017年9月19日閲覧)

Weber, Gottfried.

1841. *Godfrey Weber's General Music Teacher: adapted to self-instruction, both for teachers and
learners; embracing also an extensive dictionary of musical terms*. Translated from German
by J. F. Warner. Boston: J. H. Wilkins & R. B. Carter.

Wiora, Walter.

1963. “Chopins Preludes und Etudes und Bach Wohltemperiertes Klavier.” In *The Book of First
International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin,
Warszawa, 16th-22nd February 1960*, edited by Zofia Lissa, 73-81. Warszawa: Państwowe
Wydawnictwo Naukowe.

李珍和

2013 『19世紀におけるピアノのための前奏曲の比較研究：フンメル、カルクブレナー、ショパン、ブゾーニ、スクリャービンの《24の前奏曲》を中心に』 エリザベト音楽大学博士論文

伊藤真由美

2003 「ショパンの「24の前奏曲」作品28について」『山口芸術短期大学研究紀要』
第35巻: 1-12

上田泰史

2017 『「チェルニー30番」の秘密：練習曲は進化する』 東京：春秋社

ウェーバー, ウィリアム

1983 『音楽と中産階級：演奏会の社会史』 城戸朋子（訳） 東京：法政大学出版局

海老澤敏

2012 『ジャン=ジャック・ルソーと音楽』 東京：ペリかん社

岡部玲子

2015 『ショパンの楽譜、どの版を選ばいいの?: エディションの違いで読み解くショパンの音楽』 東京：ヤマハミュージックメディア

加藤一郎

2004 『ショパンのピアノニスム：その演奏美学をさぐる』 東京：音楽之友社

2011 「ショパンのペダリングにおける美の様式：《24の前奏曲》作品28-1、2、13番の分析による実践的研究」 国立音楽大学大学院『音楽研究：大学院研究年報』第23巻: 1-16

2014 「F. F. ショパンによる J. S. バッハの需要に関する研究：ポーリーヌ・カザレンの楽譜へのショパンの書き込みの分析を通して」 国立音楽大学大学院『音楽研究：大学院研究年報』第26巻: 41-56

川井學

1999 「アナリーゼの試み——楽想と全容のアナロジー：(序)・F. Chopin Prelude op.28-17」『東京藝術大学音楽学部紀要』第25巻: 21-39

木下千代

2007 「ショパン「24の前奏曲」op. 28にみる各曲の関連性と対照性について」 音楽表現学会『音楽表現学』第5巻: 33-44

ケレタート, ヘルベルト

- 1999 『音律について・下巻——ウィーン古典派』 竹内ふみ子 (訳) 東京: シンフォニア

小坂裕子

- 2004 『ショパン』 東京: 音楽之友社

小沼ますみ

- 1987 『ショパンの表現様式の考察: 「24 のプレリュード作品 28」の自筆譜に基づく』
東京: ムジカノーヴァ

属啓成

- 1989 『ショパン: 作品編』 東京: 音楽之友社

佐藤允彦

- 1986 「ショパンのプレリュードの研究: ポーランド国立図書館蔵の自筆譜の研究 II」
『相愛大学研究論集』第2巻: 1-22

シレジンスキ, ステファン, ルドヴィク・エルハルト (編)

- 1988 『ポーランド音楽の歴史』 阿部緋沙子、小原雅俊、鈴木静哉 (訳) 東京: 音楽之友社

スモレンスカ=ジェリンスカ, バルバラ

- 2001 『ショパンの生涯: 決定版』 関口時正 (訳) 東京: 音楽之友社

田村進

- 1980 『ポーランド音楽史』 東京: 雄山閣出版

チェルニー, カール

2010 『ツェルニーピアノ演奏の基礎』 岡田暁生 (訳・解題) 東京: 春秋社

中畑淳

1986 「Frederic Chopin<24Préludes>研究——自筆譜と初版譜との比較による諸問題の考察」『武蔵野音楽大学研究紀要』第18巻: 127-142

1987 「Frederic Chopin<24Préludes>研究——自筆譜と初版譜との比較による諸問題の考察-2-」『武蔵野音楽大学研究紀要』第19巻: 59-72

1989 「Frederic Chopin<24Préludes>研究——自筆譜と初版譜との比較による諸問題の考察-3-」『武蔵野音楽大学研究紀要』第21巻: 47-60

中村菊子

1982 「解説」ムツィオ・クレメンティ『前奏曲と音階練習曲集』 中村菊子 (編) 4-5
東京: 全音音楽出版社

中山孝史

1996 「F. ショパン, 全作品の和声分析“プレリュード”」『熊本大学教育学部紀要』第45巻: 77-90

ヒギンズ, トーマス (編)

1980 『ショパンのプレリュード集: 作品28』 松前紀男 (訳) 東京: 東海大学出版会

レティ, ルードルフ

1995 『名曲の旋律学: クラシック音楽の主題と組み立て』 水野信男, 岸本宏子 (訳) 東京: 音楽之友社

レンツ, ヴィルヘルム・フォン

2016 『パリのヴィルトゥオーゾたち: ショパンとリストの時代』 中野真帆子 (訳)
改訂版 東京: ハンナ

19 世紀に出版された定期刊行物の記事

Anonym. 1829. *Wiener Theaterzeitung*. (20 August 1829), 407-410.

(*ANNO*, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18290820&zoom=33> 2017 年 7 月 17 日閲覧)

Anonyme. 1842. “Théâtres, fêtes et concerts,” *La Press*. (1 mars 1842).

(*Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k428774k/f3.item> 2017 年 7 月 16 日閲覧)

Bourges, Maurice. 1842. “Soirée Musicale de M. Chopin,” *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 9^e année, n° 9 (27 février 1842): 82-83.

(*Gallica*, <https://archive.org/details/revueetgazettemu18429pari> 2017 年 7 月 18 日閲覧)

Escudier, Léon. 1841. “Concert de M. Chopin,” *La France Musicale*. 4^e année, n° 18 (2 mai 1841): 155-156.

(*Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69658b/f164.image> 2017 年 7 月 18 日閲覧)

事典

Bystroń, Jan Stanisław. *Polska pieśń ludowa: wybór*. opracował Jan Stanisław Bystroń. Kraków: Nakł. Krakowskiej spółki wydawniczej. 1921 (1945).

Krzyżanowski, Julian. “Muzyka Ludowa Polska.” w *Słownik folkloru polskiego*, Wyd. 1. pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego: 240-264. Warszawa: Wiedza Powszechna. 1965.

Ledbetter, David, and Howard Ferguson. “Prelude.” In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 20: 291-293. London: Macmillan, 2001.

Śtęszewski, Jan., et al. “Poland.” In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 20: 8-26. London: Macmillan, 2001.

Walker, Alan. "Liszt, Franz." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrell. 14: 755-877. London: Macmillan, 2001.

楽譜

Chopin, Fryderyk. *Nokturny op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Kraków: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c1995.

Chopin, Fryderyk. *Mazurki, op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41; Mazurek a-moll, Gaillard; Mazurek a-moll, France musicale; op. 50, 56, 59, 63*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Kraków: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c1998.

Chopin, Fryderyk. *Preludia, op. 28, 45*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c2000.

Chopin, Fryderyk. *Scherza op. 20, 31, 39, 54*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c2000.

Chopin, Fryderyk. *Koncert e-moll op. 11 na fortepian i orkiestrę: wersja z drugim fortepianem*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c2001.

Chopin, Fryderyk. *Ronda op. 1, 5, 16*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010, c2005.

Chopin, Frédéric. *Préludes*. Herausgegeben von Norbert Müllemann. Fingersatz von Hermann Keller. München: G. Henle Verlag, 2007.

Chopin, Fryderyk. *Dzieła różne*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010.

Chopin, Fryderyk. *Fantazja op. 13: na tematy polskie: na fortepian i orkiestrę*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010.

Chopin, Fryderyk. *Krakowiak op. 14: rondo koncertowe na fortepian i orkiestrę*. Redakcja tomu Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Fundacja Wydania Narodowego: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2010.

Chopin, Fryderyk. *Préludes. Op.28, Op. 45: The Complete Chopin, A New Critical Edition*. Edited by Jean-Jacques Eigeldinger. London: Edition Peters, 2003(Revised and corrected 2012).

Chopin. *Vingt-quatre Préludes op.28; Prélude pour le piano op.45*. Herausgegeben von Christoph Flamm. Fingersatz und Hinweise zur Aufführungspraxis von Hardy Rittner. Kassel: Bärenreiter, 2016.

Clementi, Muzio. 1828. *Préludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs: pour le piano forte en deux livraisons*. Édition corrigée et marquée au métronome de Maëzel par Franz Liszt. Paris: Janet et Cottle; Marseille: J.L. Boisselot.

(*Internet Archive*, <https://archive.org/details/prludesetexcerci00clem>)

クレメンティ, ムツィオ 1982 『前奏曲と音階練習曲集』 中村菊子(編) 東京: 全音音楽出版社

初版譜

Chopin, Fréd. *24 Préludes pour le piano*. Paris: Ad. Catelin et Cie. 1839.

(*University of Chicago library*, <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/372> 2017年10月14日閲覧)

Chopin, Fréd. *Vingt-quatre Préludes pour le Piano, Op. 28*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1839.

(*University of Chicago library*, <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/112> 2017年10月14日閲覧)

Chopin, Fred. *Twenty Four Grand Preludes, through all Keys, for the Piano Forte, Op. 28*. London: Wessel & Co. 1840.

(*University of Chicago library*, <http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/114> 2017年10月13日閲覧)

ショパンの書き込みがある弟子の楽譜

Chopin, Frédéric. *Trois nocturnes pour le piano*. Paris: Maurice Schlesinger, md de musique, éditeur des oeuvres de Mozart, Rossini, Hummel &c (Oeuvres pour piano de Frédéric Chopin annotées et corrigées par l'auteur et son élève Jane Wilhelmina Stirling. Vol. 1).

(*Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313656h/f18.image.r=Wilhelmina%20Stirling> 2017年10月13日閲覧)

インターネット

ANNO (<http://anno.onb.ac.at/>)

ARTFL Project (<https://artfil-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>)

Gallica (gallica.bnf.fr/)

Hathi Trust Digital Library (<https://www.hathitrust.org/>)

IMSLP (<http://imslp.org/>)

Internet Archive (<https://archive.org/>)

University of Chicago Library (<http://chopin.lib.uchicago.edu/>)

謝辞

本論文は筆者が平成25年より日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程において取り組んできた研究をまとめたものです。

まず、日本大学芸術学部教授、楊（蛭子）麗貞先生には演奏指導から論文指導まで、丁寧かつ熱心なご指導を賜りました。作品解釈を始めとした様々な側面からのご助言は、筆者にとって何にも代え難い貴重な財産となりました。心より感謝申し上げます。

学部時代よりお世話になりました日本大学芸術学部教授、田代幸弘先生には、論文作成にあたり常に温かい励ましを頂きました。日本大学名誉教授、峰村澄子先生には終始細やかなご指導を賜り、数々の激励に支えられ本研究を完成させることができました。本学講師、平野昭先生には音楽学の視点から様々な知識や研究の方向性に関してご助言をいただきました。また、笠羽映子先生にはフランス語の文献講読にあたり多くのご助言をいただきました。

平成26年9月から一年間、筆者は日本大学大学院海外派遣奨学生としてフランスに留学する機会を与えて頂き、リュエイユ＝マルメゾン地方音楽院にてシャンタル・リュ教授のご指導のもとピアノ演奏法を学ぶことができました。この経験は本論文や、フランスから帰国後に行なったショパンの《24の前奏曲》をプログラムの中心としたリサイタルでも大いに活かされたと感じています。

この他にも多くの方々にご指導、ご支援頂きました。研究生生活を支えてくださった全ての方々に深く御礼申し上げます。

平成30年1月 原久美子