

ショパンの形式・構成に関する一考察

～ 「スケルツォ 第2番 作品31」 を中心に～

池 上 敏

A Study for the form & construction of F. F. Chopin
～ Laying stress on “Scherzo No.2 Op.31” ～

IKEGAMI Satoshi

(Received September 24, 2010)

1. 始めに

フレデリック・フランソワ [フリデリク・フランチシェク] ・ショパン (Frédéric François [Fryderyk Franciszek] Chopin, 1810～1849) は周知のように、ポーランドに生まれたロマン派におけるピアノ音楽の大作作曲家、そして名ピアニスト。同時期に活躍を始め、19世紀後半にも活躍したリスト (Franz Liszt, 1811～1886) やヴァグナー (Richard Wagner, 1813～1883) らに比すとその影響はピアノ音楽というジャンルに限定的であり、世紀前半で主要な活動を終えた前期ロマン派の大作作曲家、メンデルスゾーン (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809～1847) やシューマン (Robert Alexander Schumann, 1810～1856) に比しても同様である、というイメージを長らく持たれているように思われる。昨今はこのような論述を目にすることはさすがに無くなったが、筆者が音楽に関心を示し始めた頃に目にしたレコードの解説にはそのような意味の事が書かれていた記憶がある。いや、それはショパンのピアノ音楽への貢献を強調する意図で書かれたのであって、殊更彼の他ジャンルへの影響が無いからといって、彼の作曲家としての位置を過小評価しようとする意図したものではないかもしれない、当時まだ大人のような概念形成や音楽学的成果などには無縁な一少年が早計にもそのように解釈した、と言うだけかもしれない。しかし、何処かにこのようなイメージを与えるような原因があったことも事実だろうし、それを探っていく事もそれなりに意味があろう。

また、音楽史の教科書がある種の進歩史観の影響を色濃く受けつつ編纂されてきたこと、あるいは音楽史研究が実体的な「モノ」、「物体」を材料に行われてきたことも事実で、実際の音楽演奏が実体とは随分かけ離れたものであったとしても、ともかくも音響として残されるようになった「エジソンによる蓄音機の発明 (1876)」以前、つまり19世紀末以前の音楽史は楽器と楽譜を根拠として研究を進めるしかなかったことも事実だろう。楽器の変化は、科学の発展と技術の向上により目覚ましい改良がおこなわれ、それに伴う演奏技術の向上、演奏可能性の拡大を招来する、というように大略することが出来るし、作曲法上の語法の変化は作品そのものが楽譜として定着される11世紀以降のものは文字情報、及びそれに類する記録として十分に研究対象とすることができるだろうし、またそれ以前の音楽が書き留められていれば、それがどの程度さかのぼり得るのかで音楽史としての研究範囲を拡大して行く事も可能だろう。それ

らを総合すれば、作曲語法の変遷としての音楽史を組み立てることも可能だろう。そこに進歩史観的な作曲家評価が紛れ込む可能性は十分に有り得ることは否定できない。

この論文では、そのような背景を踏まえつつ、ショパンの作品それ自体の「テキスト・クリティック」的な楽曲分析（主として形式と構成を扱うつもりである）を通してショパンの形式・構成における独自性とそれを産んだ天才性を論じて行く。ただし、作品内容と彼の生涯との関連については必要最小限の事実を確認するとどめ、あくまで作品そのもののテキスト・クリティックを中心とする。

尚、本稿では主要な主題、及び楽想については適宜楽譜を例示するが、紙数制限のために楽曲全体の楽譜を掲載することは不可能である。本論文を御読みの際には御手数でも小節番号を確認できる楽譜を準備の上で御読みいただきたい。

2. 「スケルツォ 第2番 変口短調（変二長調）作品31」について

ショパンその人の生涯、あるいは作品についての研究、論文、著述、書物は当然ながらその人気を反映して数多い。音楽書および楽譜の出版を主としている専門的な出版社、特定の分野の人をターゲットとしない、所謂一般人を主な購買層とした普通の出版社からは言うに及ばず、新聞社の書籍部からもショパンについての書物は発売され、それなりの販売を続けている。また、同時代のリストの著作を始めとして彼についての証言、随想、論考はおおよそ多岐にわたり、当然であるが、欧米系以外の各種言語で書かれたものも数多く、これら総てを対象にすることはまず不可能に類することなので、ここでは主として戦後日本で刊行された書物に見られるショパン像を中心に、あるいはショパンの作品についての論述を中心に論考を進める。

さて、諸音楽事典、あるいは一般的な概説書に従ってこの曲の成立について、及び楽曲解説のアウトラインを略記すると以下のように纏めることができる。

作品年表によれば、この曲の作曲年は1835～37年とされている。作曲者25～27歳、ほぼ同時期に書かれた作品としては、練習曲集 作品25、前奏曲集 作品28、四つのマズルカ 作品30、二つの夜想曲 作品32などを挙げるができる。もちろんこの中にもスケルツォ第2番完成以降に成立した作品も含まれていることは論をまたない。また、ちょうどバラード第1番 ト短調 作品23を作曲し終えてからバラード第2番 ヘ長調（イ短調）作品38の作曲に着手したか、あるいは作曲中の時期であり、彼の創作活動期として一つのピークを迎えていたことがその作曲数の多さからも推察できる。

その形式・構成についての概要は音楽評論家として著名であった野村光一（1895～1988）の記したものが長らくこの曲の定番とされてきた。曰く「ソナタ形式を基本にして、展開部の前にトリオ・インターメッツォを挿入したもの」。確かにこれが誤っているとは言えないし、たいていの「解説」が限られたスペースに多くの情報量を収めなくてはならないために、一般にはあまり関心が高いとは言えない構成や形式についての記述にはそう多くのスペースは割けないのが一般的であろう。簡単に入手可能な一般的ないくつかのショパンの評伝や作品解説を見ても、これ以上踏み込んだものにはなかなか出会えない。どころか、こういう情報を全く載せていないものさえあった。

では、多くの読者、同時に鑑賞者であり学習者でもあろうが、それらの人々はこの解説をどのように認識しているのだろうか？その流れをごく簡単に追ってみよう。

楽曲は序奏なしにいきなり変口短調の第1主題（楽譜1）を以って始まる。

(楽譜1)

この主題の多少発展的な再提示を経て、2小節分休止（第47、48小節）に続き突然に第49小節で変ニ長調の楽想（楽譜2）が出現するが、これは形式分析からは経過主題であり、続く第2主題への準備をなすもの、と位置づけられる。

(楽譜2)

第2主題（楽譜3）は第65小節から。ただし、最初の提示は変ト長調で、その後変イ長調を経過して最終的に平行調の変ニ長調で確保される。

(楽譜3)

これが分散和音を主とする短い小結尾で提示部が締めくくられる（第132小節）。以上の提示部が多少手を加えながら繰り返えされる（第264小節まで）。

「トリオ」は中間部であり、同時にソナタ形式がこの楽曲の基本的な枠組みであるから、挿入的な「間奏曲」ととらえれば野村の主張も納得がいく。イ長調に転調し、複縦線で区切られた第265小節以降をそう認識できる。以下の（楽譜4）で示した主題によりこの部分が開始される。

(楽譜4)

いくつかの副主題も加えつつこの部分が一段落し、音楽が推移的になることが明らかな第468小節以降が展開部として認識でき、冒頭部分が戻ってくる第584小節以降が再現部、そして聞き覚えのある第2主題の最後の部分が多少発展的になり、そのクライマックスで複縦線が引かれ急にイ長調に転じた第716小節以降がコーダ、最後は変口短調とは平行調関係の（同時に第2主題の主な調性でもある）変ニ長調に転じて曲が閉じられる、このように納得してそれで

お終い、というのが大半の読者、鑑賞者、あるいは学習者の態度ではないだろうか。

確かにこう形式把握、あるいは全体構成のつかみは、先程も述べたように誤ったものではない。が、このレヴェルで留まってしまったのではショパンの形式・構成に対する独創性、天才性を感じずには至らないのではないか、この論文の一つの主張はこの点にある。

続く第3節ではこの作品の構成的なアナリゼを通してこの作品の持つ形式・構成上の独創性を明らかにして行くが、この節の最後にあたりこの論文のもう一つの主張について触れておきたい。この節のタイトルは「スケルツォ第2番 作品31 変口短調（変ニ長調）」について、であり調性の表記の部分に注目していただきたい、括弧付きながら二つの調性を併記している。論文筆者はこの曲の真の調性は変ニ長調であり、冒頭第1主題の変口短調という調性はこの主題にもっとも相応しい故に選ばれたものの、全体構造から考えれば副次的なものではないか、この曲の「主調」は変ニ長調と解すべきであり、そのように考えることにより調性の全体構造においても、楽想の配置にしても無理なく関連付けられる、という考えを持っている。これがこの論文の主張のもう一点である。この点についても次の楽式的なアナリゼによって明らかにして行く。

3. 「スケルツォ 第2番 変口短調（変ニ長調） 作品31」の形式・構成面からのアナリゼ

アナリゼ、すなわち楽曲分析の視点は様々であり、その要素は恐らく楽曲の構成要素総てに亘って可能である、と言える。当然ながら、音楽語法に関連した和声、対位法、形式などはまず真っ先に考えられる要素であるが、ジャンルによる様式、耳に聞こえてくる音色やテクスチャなども分析対象になり得る。それら様々な音楽の構成要素総てを網羅的に述べてこそ初めてまともなアナリゼ、と言えるのかもしれないが、特定のある楽曲について、考えられる総ての面において詳細なアナリゼを行い、それを文章に起こした場合、相当の紙数が必要であることもまた事実である。よって、本論では形式および構成面からの分析を主として行い、その面からのこの楽曲の形式的な独自性、ショパンの創作における構成的な独創性に迫りたい。もちろん構成と言う面からは機能と和声上のカデンツ構造や、その構成要素としての和音連結も考察の対象となるので、その面での記述も適宜挟んで行くことを了解されたい。また、調性の表記や音名は極力日本語を用いるが、誤解を避けるために必要な部分では適宜他の言語（主としてドイツ音名の表記になる）を交えることもあることをお断りしておく。

第2節で既に概要を記したように、スケルツォ第2番はほぼ五つの部分で構成されている。その概略を第2節の概要の記述に基づいて図示しよう。

- 第1部 ソナタ形式の提示部とそのリピート（第1～第264小節）、変口短調～変ニ長調
- 第2部 トリオ・インターメッツォ（第265～第467小節）、イ長調～嬰ハ短調～ホ長調
- 第3部 展開部（第468～第583小節）、イ短調～ト短調～イ長調～変口短調
- 第4部 再現部（第584～第715小節）、変口短調～変ニ長調
- 第5部 結尾部（第716～第780小節）、イ長調～変ニ長調

第1部は264小節、第2部は203小節、第3部が116小節、第4部が132小節、第5部が65小節であり、第1部、第2部、第3部の順に短くなっているのが小節数で見てもはっきり判る。このように見た場合には「目新しさ」という点は確かに第2部に「トリオ・インターメッツォ」

を挿入したことくらいにしか感じられない。複合三部形式としてならば「トリオ」を持つことはなんら疑問も持たれず、ごく普通の形式的に普通の構成と看做されるだろう。ショパンの独自性はソナタ形式の途中で主部の楽想とは（一見）関係の無いように思える相当に長大な部分を挿入したことによって音楽的な大規模構造を実現し、同時に長い音楽的な持続を実現した、と言うように位置付けることは可能だろう。

しかし、第1部がソナタ形式の提示部を多少の変化を加えながらほぼそれを正確に反復したものであるから、この第1部はより精密には132小節(提示部)+132小節(その変化された反復)と書き改めたほうがより実態に近い。すると第4部の再現部が(多少の構造的な変化はあるのだが…)132小節で構成されていることも当然として納得が行く。では、第2部はどうか？

もう少し詳細に見ていこう。

第2部は楽譜4に示した楽想で開始されるが、その後の楽想と共にこの部分がどういう構造になっているのかは実はあまり精密には論じられていないのではないかと。筆者はこの部分も実は第1部と同じ構成原理、すなわち三つの主題を持つソナタ形式の提示部であり、それが多少の変化を交えつつもう一度反復される、という図式的に全く第1部を踏襲したものである、と考える。その根拠を具体的に示そう。

第2部も今述べたように二つの部分に分割できる。その前半部は第265～第365小節でこの部分は101小節で構成されている。後半は第366～467小節で102小節であるが、これは第374小節が付加されたためであり、それ以外の構造的な変化は無い。第2部前半がソナタ形式の提示部ならば、第1主題と第2主題が明確でなければならず、またそれ以外の諸楽想もこの形式の構成原理に収まらなくてはならないだろう。筆者の分析を掲げる。

- 第1主題部 第265小節～第309小節第1拍、イ長調～嬰ハ短調。
 第2主題部 第309小節第2拍～第333小節第1拍、嬰ハ短調～ホ長調。
 小結尾 第333小節第2拍～第365小節、ホ長調。

第2部における第2主題は(楽譜5)、小結尾主題は(楽譜6)として以下に提示する。

・第2部第1主題は実質的には二つの楽想(12小節+8小節)から成っているが、(楽譜4)ではその開始部のみを掲げている。一応カウントしやすいように第309小節も第1主題に含めて考えるとこの部分は45小節で構成されている。第2主題は第1主題の近親調を取るのが古典的なソナタ形式の標準であったが、ここでは属調の平行調である嬰ハ短調で開始され、第333

小節の第1拍まででホ長調に転じ、ほぼドミナント圏に属している、と考えられる。ここでも先ほどと同様に第333小節を第2主題部に含めてカウントすると24小節となる（その代わり第309小節は第2主題にはカウントしていない）。小節数は決して多くはないが、極めて印象的であり、主要主題として認識されるには十分すぎるほどの強いキャラクターを感じさせられる。第2部前半の小結尾は第333小節の第2拍からであるが、これはこの楽想全体のアウトタクト部分と考えられるので、第334小節から第365小節までを数えると32小節となる。この小結尾の楽想は分散和音を中心に構成されており、第1部の小結尾がフィギュアこそ違うものの、やはり分散和音を中心に構成されていたことを考えると構成上の配慮として納得が行くものであろう。

以上、多少各部分における小節数の差、それは同時に規模の差でもあるが、この第2部前半がソナタ形式の提示部とみなしても良い、と思われる根拠を示した。第336小節から始まる第2部後半は、ダイナミクスの変更や細部における装飾的な音型の付加などが見られる（当然ながら、音楽的に受ける印象も前半部とは多少違ってくる）が、第2部前半をほぼそっくりそのまま繰り返したものであることは改めて述べることも無いほど明瞭であろう。

続く第3部の展開部の分析に入ろう。第3部は第336小節から第583小節までの116小節をもって構成されている。展開部はそれぞれ多少違った機能（この場合には役割と言い換えても良いだろう）を担った4部分から構成される。

- 展開部第1部分 第468～第491小節、イ短調（転調を重ねて）～ト短調。
- 展開部第2部分 第492～第516小節、ト短調（転調を重ねて）～変イ短調・ホ長調
- 展開部第3部分 第517～第543小節、ホ長調（転調を重ねて）～変口短調
- 展開部第4部分 第544～第583小節、変口短調

以下、この節の論述では簡潔に記すためにこれらの冒頭部の「展開部」の文字を省略する。特に断り書きのある場合を除き、この節の展開部に関する論述箇所でもし不明な場所に遭遇した場合には「展開部第〇部分」というように読み直していただくようお願いする。

さて、第1部分は展開部全体への導入楽節、あるいはイントロダクションと看做すことができよう。ここで用いられている楽想は誰でも判るように、第2部の小結尾主題であり、これを様々な和音上に展開することで構成されている。

この部第1部分の開始は一応楽譜に従い、この部分の冒頭を「イ短調」と表記しているが、次に出てくる楽想（第476小節～）の調性から判断すると、第468～第473小節に出現する本位へ音を異名同音の嬰ホ音と看做して、この部分を2嬰へ短調と考えるのがより正確だろう。第468小節左手に置かれた本位ニ音は第474、475小節で強調されるが、これは第476小節で出現する嬰ハ音への倚音（アポジアトゥーア、appoggiature）、あるいは短属九の和音の根音省略形の第四転回形と解すべきだろう。この部分の音楽的な雰囲気は落ち着きがなく、流動性に富み、前進的であり、不安定性を抱えたままどこかに着地点を求めて彷徨するような印象を与えられる。第484小節以降、バスに置かれたニ音をドミナント的な保続音として調性は次第に「ト調」を指向する。

第2部分以下が主題展開の主要部分である。着地点を求めて進んできた音楽は、一応の到達点としてト短調を選び、ここから第2部の第2主題を主とした展開が始まる。展開部の常として調性は流動的であり、音楽は前進的で不安定であることが多いが、この第2部分が始まってしばらくはト短調による主題の再提示的な部分として多少安定的であるが、次第に転調が多く

なり、第508小節で変イ短調に達し、第516小節でこの調の第六度の和音（構成音としては変へ・変イ・変ハ、fes,as,ces、異名同音的に書き換えれば本位ホ・嬰ト・本位ロ、e,gis,h）の第2転回形に達し、これを機に異名同音的な変換によりホ長調に転じ、第3部分に突入する。

第3部分は第1部の経過主題（楽譜2）をホ長調で提示する事で開始される。この調性は和声的長音階、所謂モル・ドゥア（moll-Dur、すなわち第6度音が通常の長音階から半音低くされたものを用いる長調）であり、11小節間に亘って確保されるが、第528小節から4小節間は嬰へ短調、第532小節からは嬰ト短調、と全音ずつ上昇し、第534小節で嬰ト短調の異名同音調、変イ短調の属和音に達し（尚この小節から複縦線により調号の書き換えを行い、嬰記号四ヶのホ長調－嬰ハ短調の調号から、変記号五ヶの変ニ長調－変ロ短調の調号に変わっている）、その転調ゼクエンツを踏襲して第536小節で変イ短調の全音上の調性である変ロ短調の属九の和音の根音省略形の第4転回形に達し、激烈に減七の和音を響かせてから第540小節で低音にへ音を持つこの調の属七の和音に達し、ここから雪崩を打つ如くに分散和音で下降し、第544小節で変ロ短調の主和音の基本形に達し、ここで第4部分に突入する。

第4部分は第544～第559小節と第560～第583小節の二つに大きく分けることが出来るが、両部分とも展開の素材は同一で、再び第2部分で扱った第2部「トリオ・インターメッツォ」の第2主題を取り上げている。ただし、この部分は最早激しい転調によって新たなクライマックスに達するのではなく、この部分の最初、第544小節を展開部の頂点として、次第に音楽を収束に向かわせることによって第1部の再現を準備する。そして、この部分は調的な不安定さによる前進性の強調よりは、明らかに調的安定による音楽作りが意図されている。極く一部の倚音が半音階的に上方変位されている他は殆ど変ロ短調の構成音で音楽が作られており、第560小節からの第4部分の後半はへ音を根音とする変ロ短調の属和音を取り、以降（この部分が終わる第583小節までの24小節間は一貫して）この和音のみで音楽が構成され、変ロ短調への本格的な復帰を準備する。

第4部は冒頭第1部の殆ど正確な再現部である。厳密には第1部そのものが同じソナタ形式の提示部を前半とすれば、それを殆どそっくり繰り返したものを後半とする訳だから、分量的にはその半分ということになるが、音楽の作りとしては第1～第132小節の前半部よりは、第133～第264小節の後半部に近い。細部を中心に多くの変更点を指摘する事ができるが、構造上の変化は第246～248小節（前半では第114～116小節）が第697～第708小節というように発展的に拡大されている。小結尾では後半の8小節がカットされ、幾分か短めになっているが、第2主題の発展として拡大された部分と、省略された部分の小節数が全く等しいために、小節数は第1部の前半部、後半部と全く一緒、という結果が起こっている。この2点以外には構成上特に指摘しなければならないような事態は起こっていない。

第5部は実質的な結尾部で、複縦線で区切られ嬰記号3ヶのイ長調の調号に変わる第716小節から最後の和音がフェルマータを付けて強打される第780小節までの65小節で、規模としては第4部の約半分であり、もっとも小さいが、音楽的な印象は相当に強い部分でもある。第5部は短いながら出現する楽想によりはっきり分割することが可能な三つの部分から構成されている。この構成を第3部の「展開部」と同様に簡単に図示しよう。

- 結尾部第1部分 第716～第732小節の第1拍まで、イ長調～変ニ長調
- 結尾部第2部分 第732小節の第3拍～第755小節、変ニ長調
- 結尾部第3部分 第756～第780小節、変ニ長調

以降、結尾部に関する記述も、先程の展開部と同様に簡潔を期すために特に断り書きの無い限り、「結尾部」の表記を省略する。この節の結尾部に関する論述箇所でも、もし疑問に思われる事が出現した場合には「結尾部第○部分」というように読み直していただくことを願います。

この第1部はいきなりイ長調に転じて始まるが、この調性は第2部冒頭の調性でもあり、この楽曲にとってはメルクマールの作用する調性の一つとも考えられる。もとより直前に出現した変ニ長調からすると、異名同音調の嬰ハ短調の第Ⅵ度調である。ここでの主楽想は展開部の第3部にも出現した第一部の推移主題が用いられている。冒頭の和音の第3音に当たる嬰ハ音が短くなっているが、その分第719小節、第724小節の付加により4小節楽節を保持している。第724小節から再び変記号5ケの変ニ長調の調号に戻り、以降変わることはない。第724小節は変ニを根音とする増三和音であり、変ニ長調の主和音の第5度音の上方変異、あるいは変ロ短調の第Ⅲ度の和音と取る事もできよう。音楽はそこから転調を始め、1小節毎に和音を交替させながら第731小節第2拍で変ニ長調に戻り、次の第732小節から第2部分に移行する。

第2部分は主として変ニ長調、ここでは第1部冒頭の第1主題が変ニ長調で出現、小規模な展開を見せ、属和音で締めくくられる、というパターンを2回繰り返して第758小節からの後半に進む。この第748～第755小節は明らかに転調的な推移であり、第109小節に初出する二分音符－四分音符で二度下降してくる楽想を展開したものにはかならない。当然であるが、第692～第707小節の変奏的な再現と見る事も可能だろう。

第3部分はもう一度第一部の推移主題が変ニ長調で出現し、第719小節で付加された小節が実は第109小節に由来していたことをはっきり印象付けて、一瞬他の調性への傾斜を見せながら（第772～第774小節は明らかに変ロ短調の属和音圏に入る）、最後は変ニ長調のD－T進行で変ニ長調を確立、強調して結びとなる。

以上、音楽の流れを言葉で記述する、という作業に終始してしまった観があるが、この分析結果から判明した事実を整理、列挙しておこう。

- 1) 第2部は明らかにソナタ形式の提示部が2回繰り返されたもの、と分析できる。確かに規模（小節数）、各部分のプロポーシヨンの違い、楽想の調性配置などで第1部と構成上の相違をいくつも指摘することが出来るが、この部分がソナタ形式の提示部としての構成を取り、それが2回繰り返されている、という事実は第1部との構成上の親近性を指摘する根拠となる。
- 2) ソナタ形式の提示部が終わった所で、相当に大規模な中間部を配置する、という構成もあまり例がないだろう。少なくとも筆者は、この曲以前には同様な構成で作られた楽曲を見出すことが出来なかった。（ショパンの作品には近いものがある、スケルツォ第1番 ロ短調 作品20）
- 3) 第3部の展開部においては、展開される楽想は主として第2部の楽想であり、その中間部（いわば展開部のトリオ）として第1部の推移主題が展開的に取り上げられている。展開部というとイメージとしては第一主題（しかも冒頭部に出現する・・・）が取り上げられ、様々に加工されることによって成り立っている、というのはベートーヴェンの思考に毒された刷り込みの結果かもしれないが、大半の、イヤ殆ど大部分のソナタ形式は何らか冒頭の第1主題を展開の主要素材に使う、と思っていると、この楽曲で展開される楽想は主

としてトリオ・インターメッツォの第2主題と言う殆ど最後に提示される主題であり、普通には展開の対象とはされないようなものが主要な要素として展開されることについては実は珍しい、と指摘されるまでさして違和感がない、というのがこの曲の特徴ではないだろうか。それほど音楽の流れが必然的に聴こえ、かつそれが極めて自然に行われていることに注目すべきだろう。この展開部は、導入部－展開主要部－展開部トリオ－展開主要部の発展的再現と結尾、という導入と小結尾を持った三部形式と見る事ができる。

- 4) 第5部の結尾部も多少展開的な要素を持って構成されている。ソナタ形式の楽曲（楽章）に大規模な終結部を置き、それが収束的に機能するとは言え、第2の展開部の如く構成される、という図式は既にベートーヴェン以来お馴染みになった観があるが、ここで始めて冒頭の第1主題が展開される、ということも考えてみれば珍しい。しかも第2主題の調性である変ニ長調で、であり、もしこの曲の主調が冒頭に出現した変ロ短調だとすれば、第1主題は主調で提示されたものの、主調たる変ロ短調上では何ら展開されないままで結末を迎える。これもあまり例が無いように思われるし、筆者は同様な例を知らない。この結尾部も大要を示せば、推移主題による小展開－第1主題による小展開－再び推移主題に小展開と結尾、という三部分より構成されている事が判る。もし第1主題による小展開をこの部分の中間部（トリオ）と見做せば、構成上の図式は殆どそのまま第3部と同一になる。もちろん、楽想配置は根本的に違っているけれども・・・。
- 5) 第1部、第2部共に第1主題の扱われ方が常識的なソナタ形式の概念からすると、相当にかけ離れている。通常、第1主題はあらゆる面でその楽曲（楽章）の中核となる存在であり、和声や形式・構成、規模や性格など、およそ考えられる要素総てを決定し支配する、極めて重要な主題として登場する事が多い。また、ソナタ形式を特徴付ける展開という技法に向けた、音楽的な変容の可能性も豊富に持ったものである場合が多いが、この楽曲においては殆ど提示されるだけで、その後殆ど展開も変奏もされずに殆ど省みられない。ソナタ形式の第一主題の提示に該当する場所に置かれている、という理由だけで第一主題と認識される、という存在の仕方はソナタ形式としていささか型破りに思える。
- 6) 考えようによっては、各部分の調性配置も型破りと言える。第1部の主調が冒頭に提示された変ロ短調であったとすれば、それに対して中間部として置かれた第2部冒頭のイ長調は相当な遠隔調を配したことになり、各部分が調的な強い関連を持っているようにはとても思えない。このような調性配置を取った理由は何か、考察に値する大きな問題と考えられよう。
- 7) 第2部の第2主題はその部分の第1、結尾の両主題に比して、提示に際しては多少短めに切り上げられていた。もちろん、その主題のキャラクターや音楽的な発言力、印象の強さなどからの判断であろうが、この主題が次の第3部の展開部で主要展開要素として取り上げられ、様々に変容して行くのを目の当たりにすれば、このプロポーションの多少の不均衡はむしろ納得が行く。ある楽想はその音楽が持続する長さの総ての中でそれぞれ置かれた箇所それぞれ割り振られた役割を最大限に果たしている、という当たり前の事実を改めて認識すべきだろう。

以上、7点を分析から直接的に読み取れる事項として掲げてみた。これで確かに以下のような三点ほどについては従来よりも一步踏み込んだ新しい認識に至る可能性が出て来たと言えるだろう。

- ・この楽曲が全体では大きな五つの部分から成り、第2部のトリオ・インターメッツォも実はソナタ形式の提示部が2回繰り返される、という構成で書かれており、その意味では第1部と第2部の形式上の親近性が高い事が解った。
- ・第3部の展開部では従来の常識に反して、主な展開の素材と取り上げられた楽想はトリオ・インターメッツォの第2主題と第1部の推移主題であり、第1部の主要主題は全く姿を見せない、という新たな展開の仕方を提示した、と言う点では画期的である。
- ・第3部と第5部は主要楽想の展開の中間にトリオ的に他の楽想を挟みこむ、という構成上の親近性を作る事で構成上の統一を図っている事が窺える。

しかし、依然としてこれでもなかなか納得できる説明に至らないものがあることも事実であり、先程の5)の第一主題の扱われ方の特殊性、及び6)第1部と第2部の冒頭が全くの遠隔調に置かれており、これ程に断絶的な調性配置を選択させた音楽的な理由は何か、という疑問にはこれだけからは答える事が出来ない。もちろん、アナリゼが総ての疑問に答えるような性質のものではなく、その目的はあくまで「その楽曲がどのように出来ているのか」をレポートする事にあり、それ以上のことは分析者による見解の一つであり、仮説の一つに過ぎない。それを理由にここで分析の筆を置いてもそれはそれで一定の役目を果たしたことになるが、もしもう一步楽曲構成に立ち入った分析によって新たなパースペクティブが得られるならば、そこまで踏み込んでみることも無意味ではあるまい。

続く第4節では、第1部と第2部の構成上の親近性(本質的な同一性)を明らかにすることによって、この楽曲があらゆる面からみて途方もない程の深い思考に基づいて組み立てられている事を明らかにすると共に、5)、及び6)として提示したこの楽曲の構成上の特異さを解明する手掛かりを得たい。

4. 第1提示部と第2提示部の構成上の親近性についての分析

この論考が主として形式、及び構成についての分析を主としているので、まずはそれに近い方から論じて行こう。この節で注目したいのは各主題のカデンツ構造、すなわちT、S、Dの各機能がどのように配され、組み合わせられることによって主題の和音が構成されているのかを考察する。それによって各主題がどの程度の親近的な関連をどの主題とどのように持っているのか、明らかにすることが出来るだろう。この節では簡潔を旨として説明するために、和声法についての基礎的な素養は読む方が既にお持ちだ、と言う前提で論述する。いちいち丁寧な説明を加えて理解の助けになるような親切な論述が可能であればより好ましいだろうが、紙数が限られた論考の制約のため、と御理解いただきたい。

まず第1部の三つの主題について、各々の冒頭部分のカデンツ構造を示そう。それぞれがどのような和声進行によって調性確立が行われているのかが解る程度で留めてある。詳しくはそれぞれ先程第2節において示した(楽譜1)～(楽譜3)、あるいはお手持ちの楽譜を御参照いただきたい。尚、和音は付加形態(属七の和音、属九の和音、付加六の和音等の付加音が加わった状態)であってもラモー(J.P.Rameau, 1683~1764)の考えによって根音のみを示すにとどめた。機能を説明するにはそれで十分と考えられるからであり、また無用の混乱を避けたためである。()内、機能を示すアルファベットの次の数字は、その和音が提示されている小節を示している。

- ・第1主題 変口短調、I (T、1～4) - IV (S、5～8) - I (T、9～)
- ・推移主題 変ニ長調、I (T、49～52) - V (D、53～56) - I (T57～)
- ・第2主題 変ト長調～変イ長調～変ニ長調 それぞれの部分はそれぞれの冒頭部において、主としてV (D) - I (T)の進行で調性確立を行っている。
 - 変ト長調部、V (D、65～66) - I (T、67～68)
 - 変イ長調部、II (S、72) - V (D、73～74) - I (T、75～76)
 - 変ニ長調部、V (D、81～82) - I (T、83～84)

この第2主題部がその提示において、変ニ長調を目的調として(T)機能と考えると、変ト長調は下屬調、すなわちIV (S機能)、変イ長調は属調、すなわちV (D機能)を示す調性と考えられ、この第2主題の提示そのものが全体で大規模なS-D-T型のカデンツを構成していることが理解できるだろう。

続いて、第2部の主要主題のカデンツ構造を示す。それぞれ(楽譜4)～(楽譜6)である。

- ・第1主題 イ長調、I (T、265) - IV (S、266～268) - I (T、269～)
- ・第2主題 嬰ハ短調、V (D、309) - I (T、310)
- ・結尾主題 ホ長調、I (T、334～337) - IV (S、338～339) - V (D、340～341) - I (T、342～)

小節数による規模の違いはあるにしても、カデンツ構造に着目すると、次のような幾つかの点を明らかにすることができる。

- ・) 第1部の第1主題、第2部の第1主題は共にT-S-T型のカデンツ構造を取る。
- ・) 第1部の第2主題、第2部の第2主題は、それぞれの第1主題の調性から見ると、3度の上に位置する関係を成している事が解る。ただし、第1部は平行調となり、第2部は属調の平行調。結果的に異名同音を同一の音に見做さざるを得ないが、二つの第2主題は同主調の関係になる事が解る。
- ・) それぞれの第2主題は、カデンツとしては頭に置かれるべきT (I、主和音、またはVIの和音)を欠いたD-T型不完全カデンツによって調性確立を行っている。
- ・) それぞれの小結尾は、分散和音を主として構成されている。そのカデンツ構造は同一ではないけれども、楽器の音域の下の方から上昇し、頂点から一気に下降して来る、という音楽の構図は基本的に同じ音楽的意図に基づいている、と考えられるだろう。

これくらいの分析的事実があれば、仮説の一つも捻り出せるかもしれないが、その前にいささか遠回りめくけれども、先程の5)についての考察を行っておきたい。この考察を行う事がこの論考の目的である「仮説の提示」により強固な根拠を与えることが出来るだろう、という考えに基づいている。

第2部の第1主題(楽譜4)をご覧いただきたい。旋律線は二声部で構成され、ホ(265) - 嬰ハ(266～)という一小節をまるまる費やしている動きの少ない外声のメロディに対して、内声ではロ - 嬰ハ(267) - ホ - ニ - 嬰ハ(268)という多少動きのある動機が答える、という音楽構造を取っている。この内声部の動きにご注目いただきたい、そして第2部第2主題を見たいいただきたい。この主題も主従関係がはっきりし過ぎているが、やはり二声部で出来ており、

この第310小節に初出する内声部の動きは第267～268小節の第1主題の内声部の動きに由来したもので、第267～268小節で提示された音型の縮小形である。つまり、このような主題の扱いをする限りにおいては、第2主題は同時に第1主題をその中に秘めて奏される、ということなのだ。この音型に着目した分析によって第2部の第1主題がそれだけ取り出しての展開がなされない一つの面からの理由は明らかになったか、と思う。

このような分析結果に基づき、次の第5節では筆者のこの楽曲に対する仮説を提示する。

5. スケルツォ第2番 作品31に対する構成上の仮説

筆者は以上のような分析から、次のような仮説が提示できるのではないかと考える。もちろん、仮説は常にある程度の論理的飛躍や直感に基づくものであり、場合によっては検証する事が非常に難しい要素も含んでの提示とならざるを得ない。学究的な研究者ならば、過去の学問成果に立った精密な検証によってこの仮説の弱点をいくらかでも指摘する事が可能であろうが、幸か不幸か、筆者は意識の上では作曲家である。作曲家の妄想が生んだ戯言、と片付けられるのも一つの態度であろうが、仮説が多くの矛盾や説明の不十分さを残しつつ、新たな学問展開の切っ掛けに成り得る事もまた一面の真実であろう。そのような筆者の意図もご理解の上、以下の仮説をお読みいただきたい。

- 1) 従来、この楽曲の主調は「変口短調」と表記し続けられてきたが、実体的な主調は変ニ長調である。変口短調を主調とした場合、従来のソナタ形式の「常識的構成原理」から逸脱した要素がいくつか見られるが、これらをショパン存命当時のロマン派における拡大されたソナタ形式の概念の中に納めて理解する事が十分に可能になり、各主題間のより緊密な関連を確認する事ができる。もちろん、変口短調という調性も構成上の位置としては極めて重いものであるし、聴いた上での印象も強い。これらの点を考慮すれば、この楽曲の調性は「変口短調／変ニ長調」という二重の主調表記がなされるべきではないか。
- 2) この分析において従来の考えを踏襲して「トリオ・インターメッツォ」と表記して来た第2部であるが、これが図式的にはソナタ形式の提示部を二回繰り返したものであり、このアイディアは実は第1部をそのまま楽想を入れ替えてリアリゼーションしたものにほかならない。そして、第3部の展開部においてはこの第2の提示部と言える「トリオ・インターメッツォ」の第2主題が主として展開されているのを見た。より詳細な図式を示せば、ほぼ均等の大きさを持つAとBの部分が「A - A - B - B - B - A - Coda」というように配されている、という新たな図式を提示する事も出来ようが、第4節の分析結果からもお分かりのように、実は第1部と第2部の主題は根本の構成原理で通底したものであり、一見ただけでは全く別の主題に見えながら同じアイディアから派生したものであり、実質的に同じものと見做すことも可能である。つまり、第1部の主題でも、第2部の主題でも、根本の構成原理は同一で、その意味では同じ楽曲の範疇に存在する。
- 3) このような構成原理を認めるならば、一見不可解に見える第3部に於いて展開される主題の選択も従来のソナタ形式の概念からはそう遠くない範疇に収まる。つまり、どの主題を展開しようが、この「スケルツォ 第2番」の構成原理に適ったものであり、型破りに見えながら実はまことに用意周到な驚くべき強固な構成意志によって貫かれている事が理解いただけるだろう。

以上で筆者のショパン作曲「スケルツォ 第2番 作品31」の形式・構成分析を主とした論考とそれに基づく「仮説」の提示を終える。当然ながら、名曲はどのような角度から分析して行ってもそれで終わり、尽きてしまうということが無い。今回、大学院生の授業である作曲法特別研究の教材の一部として取り上げた、というのがこの論考執筆の直接的な動機であったが、このような分析姿勢から実際の楽曲演奏を導き出すにはまた別の視点が必要であろう。

この論を終える前に、「はじめに」で提示したいいくつかの疑問に対して現在の筆者の見解を述べておくことにしよう。この検証的論考にはとても今回の紙数範囲で論じ尽くせるような代物ではないので、あくまで概説、あるいは直感による筆者の意見であることをお断りしておく。

まずショパンの作曲家像の形成であるが、半世紀以上前に出版されたルネ・レイボヴィッツ (René Leibowitz, 1913~1972) の著作に「現代音楽への道」(1952) というものがある。これは原書が出版されて間もなく平島正郎 (1926~2009) の邦訳によって手軽に読めるようになったが、その著作の中でショパンについて「彼は作曲についてはアマチュアであった。ただ、彼は天才であったのだ！」というフレーズを読んだ記憶がある。このフレーズが一時ショパンの作曲家像を形成するのにながしかなの影響を与えたことは否めないだろう。彼、レイボヴィッツは指揮者として20世紀半ばの演奏史に足跡を残す一方で、A.シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874~1951) の創始した「十二音技法」の言わば「使徒」としてその啓蒙と普及に尽くしたことも良く知られている。「現代音楽への道」もバッハ (J.S.Bach, 1685~1750) から始まりシェーンベルクに至る西洋音楽史上の重要な作曲家を取り上げて論評したものであるが、作曲家達への評価がある種の進歩史観に基づいたものであることは間違いのない所だろう。もし進歩史観を認めるとするならば、新しいことはまず悪い事ではない、古い事、旧来からあるものはそれだけで価値が無い、あるいは低いとされる。では、音楽における新しいこととは何か？ この著作は作曲家を扱ったものなので、当然であるが作曲における新たなものとは何か？ と言えばまさに「新語法の開発、または発見」にほかならない。故にベートーヴェン (L.v.Beethoven, 1770~1827) や前出のリスト、ヴァーグナーなど、新たな音楽語法を開拓した人達の評価は高く、更に突っ込めば「無調的な音楽」を指向した人の評価はより高まる、という評価観が明らかに存在している。著者の立場を考えればまあ、当然の結果であるが・・・。

そのような視点から見たショパンは明らかに歩が悪い。しかし、新しい音楽言語の創造と優れた音楽の創造は同じなのだろうか？ 思えば20世紀後半において現代音楽と呼ばれる前衛的な芸術音楽は確かに新たな音楽言語をいくつも開発、提示してみせた。聴衆はある時期までは熱心にそれらの新しい創作に付き合う態度を見せてくれたが、ある時からさっぱり演奏会に足を運んでくれなくなった。いろいろな理由が考えられるだろうが、新しい語法、新しい技法を採用した、とは言ってもそれが即優れた作品にならないことを聴衆が理解したから、という説明も十分に可能であり、また説得力のあるものだろう。

再度、ショパンはどうか？ と問うてみよう。音楽語法の開発という点からはピアノ芸術に数々の新書法をもたらした、という点ではシューマン、リストに匹敵する重要な貢献だろうが、それ以上の音楽的な貢献は独自の音楽的内容を持つ本当に優れたピアノ音楽作品を音楽史に提供した、と言う事ではないだろうか。格別に新たな音楽語法を開発、発明しなくても、優れた楽曲を書いたが故に音楽史に名を残しそうな作曲もまた数多い。ショパンの作曲家としての評価が単に「新たな音楽言語の創造」というような一面的な進歩史観の音楽史からではなく、優れた音楽とは何か、というより根本的で本質的な問いかけからなされるべきではないか、という筆者の意見を記して論考を終了する。

この稿を終了する前に、さらに一言、二言。今回、この論考を行うに当たって、ショパンについての評伝にいくつか目を通し、またインターネットでこの作品についての情報検索を行ってみた。書物等、書籍体のものについてはその紙数制限とか購買層のニーズといった商業的事情を配慮しない訳にはいかないのが実態であろう。資本主義、ということではなく、貨幣経済を基礎としている限りにおいては止むを得ないとしても、殆ど詳しい分析的な解説にはお目にかかることが出来なかった。また雑誌記事なども読者層のニーズに合わせての内容とならざるを得ない。現在ピアノ雑誌は花盛りとは言えないまでも、それなりの需要を持っているが、それは主として演奏面でのことであり、このような「楽曲分析」が求められている訳ではない。過去の雑誌記事において、あるいは専門的な学会誌において、筆者と同じような視点を提供した方が居られない、と言い切る事はできないが、このような楽曲分析的な音楽理解がもう少し重要視されるようになったら日本における音楽受容にもなにがしかの変化が見られるのではないだろうか。

尚、インターネット検索では相当に興味深い記事にいくつか遭遇したが、それらの多くが無署名であり、筆者不明のものを参照資料として掲げる訳にもいかないのが、今回は読んで知見を深めるのに役立たせていただいた。興味深い記事に限って無署名である場合が多かったのが何とも残念である。無署名の方々も含めて参照させていただいたページ作成に関わった方々、参考にさせていただいた書物の著作者、翻訳者はじめ関係する総ての方々にあつく御礼申しあげる。

主要参考文献

- 「ショパン」野村光一：(アテネ文庫287), 弘文堂, 1956.10
- 「ショパン」河上徹太郎：大音楽家・人と作品 (7), 音楽之友社, 1962.8
- 「ショパン」遠山一行：新潮社, 1976.1
- 「ショパン」遠山一行：カラー版作曲家の生涯, 新潮文庫, 新潮社, 1988.7
- 「ショパン」小坂裕子：作曲家・人と作品, 音楽之友社, 2004.3
- 「吉田秀和作曲家論集3・ショパン」吉田秀和：音楽之友社, 2001.12
- 「ショパン」A.コルトー, 河上徹太郎訳：新潮文庫, 新潮社, 1952
- 「ショパン」C.ブルニケル, 荒木昭太郎訳：<大作曲家>シリーズNo.7, 音楽之友社, 1994.8
- 「ショパンを解く！」A.ブクリシェーリエフ, 小坂裕子訳：音楽之友社, 1999.9
- 「ショパン ピアノ曲集V」佐藤充彦解説：新編世界第音楽全集器楽編, 第42巻, 音楽之友社, 1993.10
- 「最新名曲解説全集 第15巻 独奏曲Ⅱ」：音楽之友社編, 音楽之友社, 1981.1
(ショパンの楽曲、p142～p314は総て野村光一が執筆)