

<論文>

F. ショパン〈夜想曲〉¹における音響構成要素と その組み立てについて －〈2つの夜想曲〉作品27を中心に－

小 山 和 彦

はじめに

本稿の目的は、フレデリック・ショパン Frédéric Chopin (1810-1849) が作曲した〈夜想曲〉“Nocturnes”を対象として、ショパンのピアノ作品における音響構成要素を取り出すことと、およびそれらの組み立てについて探ることである。ここで取り扱う音響構成要素とは、旋律に対する重音の用い方、伴奏音型の和音配置や音の動きなどのことである。転調や和声進行については、ここでは主要な考察対象からは除外することとする。

ショパンがピアノという楽器を用いて、多彩な響きを演出していることは、改めてここでもうまでもない。ショパンは、前述の音響構成要素を組み合わせたり、対置したりすることによって、響きの多様な変化を聴き手に認識させる。このような音響構成要素の組み立てによってもたらされる音の響きの構築を、ここでは音響現象という言葉で表現したい。本稿では、ショパンのピアノ作品の大きな特徴であるこういった音響現象を、作品の分析を通して明らかにする。

さて、〈2つの夜想曲〉作品27では、伴奏音型の書法の変化に方向性を持たせたり、音程の異なる重音どうしを対照的に用いたりして、意図的な音響現象の構築をしていると考えられる。〈夜想曲〉というジャンルのみに的を絞り、ショパンの作曲技法を考察すると、〈2つの夜想曲〉作品27でショパンは、様々な音響現象による音楽の構成法を確立させたと考えられる。

作品27以前の〈夜想曲〉作品9, 15では、オクターヴの用法に多様性があるので、いくつかの用例をそれらの作品から取り出す。また作品9の3の中間部にみられる伴奏音型は、作品27の1の中間部と関連性があるので、簡単にその音型についても触れる。

その上で、〈2つの夜想曲〉作品27では、音響構成要素を意図的に組み立てていることが窺えるので、それらがどのように組み立てられているのかを分析する。作品27以降の作品では、音響的な構成法をさらに発展させている作品、特に作品55の2については、多声的な書法につ

¹ 本稿では、作品9から62を考察対象としていて、遺作は除外している。

いて言及することとする。

1. 〈夜想曲〉作品 9, 15における音響構成要素について…オクターヴの用法を中心に

(1) 作品 9 の 1 (変ロ短調)

多くの〈夜想曲〉と同様、この作品も三部形式で書かれている。中間部にあたる第 19 小節以降にオクターヴによる旋律が現れる。この作品ではすでに、重音の扱いが楽曲構成に関連している。

前後の部分の旋律は、重音がなく単旋律で提示され、パッセージ的な動きを内包しつつ比較的広い音域で動く。比較対象のため、冒頭部分を例示する (Ex.1.)。

Ex. 1.

Larghetto ♩ = 116



それに対して中間部の第 19 小節から現れる旋律 (Ex.2.) は、Ex. 1. の旋律と比較して音域が狭まっており、オクターヴの重音で現れる。

Ex. 2.



また、第 51 小節からは、変ニ音を根音とする属七の和音が長く続くところである。上声部には 3 度、6 度の重音が多く出現する (Ex.3.)。単音と、オクターヴ、3、6 度の重音を、それぞれの部分どうして対照的に扱っている。

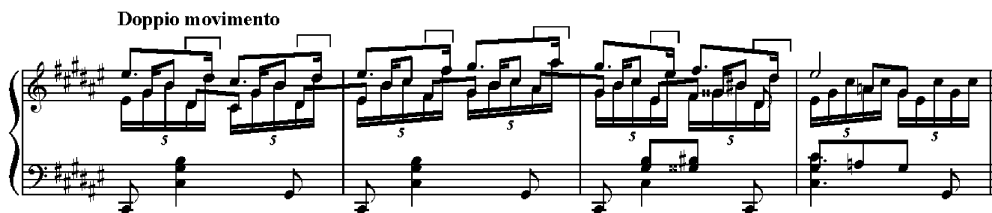
Ex. 3.



(2) 作品15の2 (嬰へ長調)

Doppio movimentoと表示されている第25小節以降 (Ex. 4.) では、拍の頭がオクターヴで同時に弾かれる。それぞれの拍の後方にある分散されたオクターヴ (カギカッコで表示) は、装飾的な様相を呈している。オクターヴを分散させる用法としては、〈前奏曲集〉作品28の第8曲に同様の事例がある。

Ex. 4.

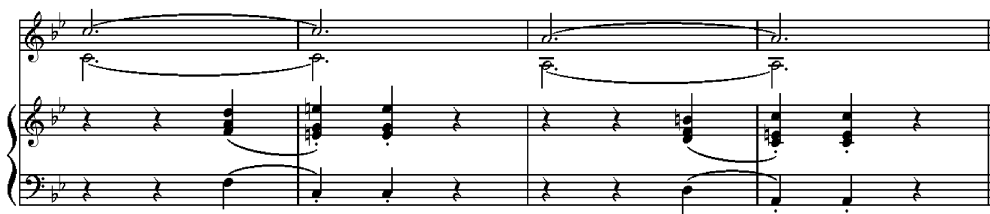


(3) 作品15の3 (ト短調)

第121小節からは、オクターヴと和音との対話である。それぞれの旋律に違った音の重ね方をすることによって、響きの上で対照的な提示をしている。単音どうしではなく、重音対重音という事例は、多声音楽全般において、あまりみられない。Ex.5.では、オクターヴと和音の動きをそれぞれ分かりやすいように、別の五線に分けて書き直してある。

これまで、ショパンの作品からオクターヴの用法のいくつかを取り出してきた。このように彼の作品において、オクターヴは、旋律や低音の単なる補強的な手段に留まらず、多様な用法が存在する。

Ex. 5.



(4) 作品9の3 (ロ長調) における伴奏音型

他の〈夜想曲〉と同様に、この作品も三部形式 (A-B-A') で書かれている。一般的に、三

部形式は書法上、前後の部分（A, A'）と中間部（B）との楽想は対照的なものが置かれることが多い。前後の部分の伴奏音型には、二通りの種類がある。ひとつは、バスの上に分散されたオクターヴが置かれている音型で、もう一つは和音構成音のみが分散された形による。それらの伴奏音型の上に、表情が多彩に変化しつつ自由に動き回る旋律が歌われる。

Ex. 6.



中間部は、第88小節からである（Ex. 7.）。随所にスキップのリズムがある旋律は、前後の部分と比較して音域は狭い。この旋律に伴い左手で弾かれる音型は、動きの違いだけではなく、響きの点からも前後の部分の伴奏形と全く異なる。3連符の音型は、和音構成音とその隣接した音どうしで細かく動いている。右手で弾かれる旋律の下にある和音は、それらの3連符の音型と相まって、響きが混じり合い、不透明な音響効果を生む。

Ex. 7.



2. 〈2つの夜想曲〉作品27の音響的な組み立てについて

〈2つの夜想曲〉作品27は、1830年から翌年にかけて作曲された。音響的な要素を組み立てて楽曲全体を構成する作曲技法は、作品27でこれまでより音楽語法が多様化されている。

作品27の1では、主に下声部の伴奏音型において、作品27の2では、旋律に対する重音の重ね方を変化させることによって、楽曲全体を組み立てている。これらの2曲は、そういった観点において、正反対な書法を呈している。

(1) 作品27の1 (嬰ハ短調)

この作品の旋律は、フレーズごとにみた場合、比較的狭い音域の中で動いていて、ショパン特有の装飾やパッセージを内包した旋律が影を潜めている。しかし、下声部の分散和音と、中間部のトリルのような低音の動き、トレモロ的な音型などの組み立てによって多彩な音響現象を生み出している。

冒頭は、第3音を欠く、空虚5度による分散和音で開始される。このような始まり方は〈夜想曲〉の中では、他に例がない。

冒頭から第28小節までの部分は、緩やかな分散和音による伴奏形が続くが、多くのところは低音に「嬰ハ」の保続音がある (Ex. 8.)。この「嬰ハ」の保続音上に、いわゆるナポリのⅡ (ニ・嬰ヘ・イ) の和音が乗るところは、第5小節、第9～10小節と第25～28小節にある。これらの部分では、保続音の「嬰ハ」とナポリのⅡ度の根音である「ニ」が、短2度の鋭い不協和音程をつくる。ピアノのペダルを踏みつつ弾かれるこの不協和な響きによって、音の唸りをつくり出す。前半の部分では、不透明な響きが、印象面において支配される²。

Ex. 8.

Larghetto

嬰ハ音上のナポリのⅡ

嬰ハ音上のナポリのⅡ

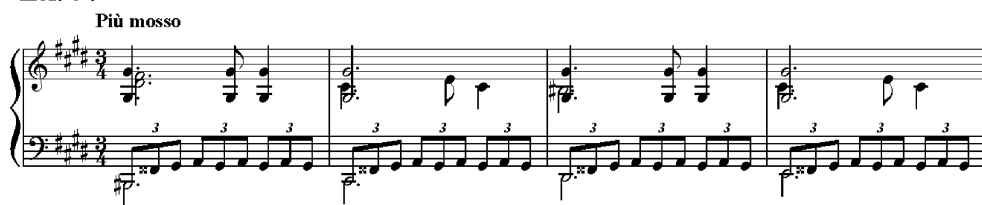
ショパンが作曲した〈夜想曲〉では、作品27の1で初めて多声部の書法が現れる。しかし、第20小節以降と第89小節以降に現れる旋律どうしの対話は、単純な掛け合いであり、断片的に出現しているに過ぎない。この作品の多声の書法は、楽曲全体の構造とさほど深くは関わっていない。多声の書法は、後に作曲された作品55の2でさらに充実した書法となって、楽曲全

² ヤン・エキエルが編纂したナショナル・エディション フレデリク・ショパン『ノクターン集』の演奏上の解釈には、演奏法によって保続音を保つ方法が提案されている。

体の構造に深く関わることになる。

第29小節から（Ex.9.）の下声部にある3連符の書法の変化を追いかけてみよう。第29小節からしばらくは、ベースラインを除いて、トリルのような動きをする。その動きは「嬰ト」を軸とした短2度の隣接した音どうしで動く。この音型は、前述の作品9の3の中間部に現れる音型と似ている。この音型によって生じる濁った響きは、Ex. 8.の「嬰ハ」上のナポリのⅡと比較して、さらにもやがかったようである。

Ex. 9.



フレーズごとに段々と音域も上がり、感情も高まってくる。“*appassionato*”と表記された第45小節からは（Ex. 10.）、音の跳躍の大きい分散和音の音型となる。減七の和音を経由して、次の小節は長三和音に進行する。“*sostenuto*”の表記がある第49小節以降は、広い音域に渡って大きな跳躍運動をする。また、時には3オクターヴの跳躍など、跳躍運動がさらに大きくなるところもある³。感情の高まりによって書法が顕著に変化して行くこの部分は、注目すべきところである。なお、これと似たような音型の変化としては、通称〈革命のエチュード〉として知られる練習曲作品10の12でも見受けられる⁴。

Ex. 10.



³ A. スクリャービンの〈12の練習曲〉作品8の12（嬰ニ短調）においても、左手で弾かれる低音の音型には、かなり大きな音の跳躍運動がある。

⁴ F. ショパン 〈練習曲集〉作品10の12 第25小節から第28小節

第53小節からは、3連符によるトレモロ風の動きが続く。「変イ」音を保続音として、短6度から音程が少しずつ開いて行く。オクターヴを挟みながら短7度、短9度と不協和な響きで緊張感が高まった後に、第65小節では変ニ長調が確定する。また、ここで書法ががらりと変換し、和音の弾奏となる。第66小節では、初めて下属和音（Ⅳ）が出現することも興味深い。

〈夜想曲〉作品27の1では、下声部の音型による響きの変化が、曲全体の構造を支配しているといってもよい。不協和な音程による唸りと、協和音程、あるいは協和音への解決、またはそれらとの対比は、この作品における重要な音響構成要素である。さらに不協和音程の唸り方は、速度の変化や音型によって聞こえ方が変わってくる。遅い部分では、和音の配置も全体的に広く、時間の流れとしても大きな単位の唸りが現れるが、中間部の速度の速い部分では、隣接音程で低音が細かく動き、唸りの度合いも違ってくる。音の跳躍運動も、感情の起伏に伴って変化して行く。速度、感情の起伏などの要因と、下声部の書法は互いに影響し合っているのである。

(2) 作品27の2 (変ニ長調)

この作品の常に左手で弾かれる伴奏音型は、全曲を通して音域や音の運動に大きな変化は見られない。しかし、この作品では、旋律とその重音の対比に特筆すべき点がある。様々な音程関係による重音とその響きの対比が、楽曲全体の構造に深く関与するようになった。〈夜想曲〉に限定して考察するなら、この作曲技法は作品27の2で確立したといっていよう。

楽曲全体の構成は、主要な2つの楽想（A, B）が交互に提示されている。まずは、重音の用法と楽曲構造との関わりを述べるに当たって、全体の区分をしておく。

A1 第1～9小節

B1 第10～25小節

[b1-1 第10～13小節 b1-2 第14～17小節 b1-3 第15～25小節]

A2 第26～33小節

B2 第34～45小節

[b2-1 第34～37小節 b2-2 第38～41小節 b2-3 第42～45小節]

A3 第46～53小節

B3 第54～62小節

[b3 第54～57小節 b3a 第58～62小節]

Coda 第63～77小節

[c1 第63～66小節 c2 第67～70小節 c3 第71～74小節 c4 第75～77小節]

区分上“Ａ”とした部分の旋律（Ex. 11.）は、重音を伴わず、単旋律で提示されていることがほとんどである。音域は、“Ｂ”と比較して広い。

Ex. 11.



それに対して“Ｂ”の部分は重音を伴った旋律になっている。B1（Ex. 12.）とB3では主に3度の重音が用いられている。

調性についても“Ａ”と“Ｂ”は対照的である。“Ａ”はおおよそ主調の変ニ長調で途中転調することはないが、“Ｂ”は転調を伴っている。このように“Ａ”と“Ｂ”は、調性の変化、音域、重音の有無という観点から意図的なコントラストを演出している。

B1について、さらに細かく調べてみよう。ここでは、3度の重音が基盤となっているが、様々な重音と単音を巧みに扱っている。b1-1, 2（第10～17小節）のモチーフは3度の重音を伴っていて、狭い音域内で動いている。

Ex. 12.



b1-3（第15～25小節）は単音とオクターヴのコントラストが見事である。また、このコントラストはダイナミックスとも関係づけられている（Ex. 13.）。

Ex. 13.



B1は、3度の重音から開始されるが、B2のみは、第33小節にある6度の重音をそのまま受け継いだように、6度の重音から開始される。なお、“Ｂ”の楽想で長調から始まるのはB2だけである。

b2-3（第42～45小節）からは、和音と単音とのコントラストになる。第45小節の動きは、2声部からなる半音階と分散和音が合成されたショパン特有の音型である。同様の例は、いわゆる〈木枯らしのエチュード〉の主要音型などにもある。

A3の部分では第49, 50, 52小節に現れる「変ハ」の音高と旋律の動きの違いに着目したい（Ex. 14. に矢印で示されている）。第49小節の「変ハ」は、第50小節、第52小節とオクターヴずつ高くなっているが、音高とその響きの違いから、異なる性格の動きが紡ぎ出される。段々と「変ハ」がオクターヴ高くなるにつれ、旋律の動きに軽やかさが増し、音の密度も高くなって行く。

なお、この間は、「変ニ」を根音とする長三和音の伴奏であり、その第7音にあたる「変ハ」が、旋律に出現することによって、属七の和音の響きがしばらく続く。前述の作品9の1第51小節以降も同様に属七の和音が長く続く。

Ex. 14.

コード（第63小節～）でも音高と動きの変化に関して類似したことがある。c2（第67～70小節）は、c1（第63～66小節）を、オクターヴ高く反復する際に、装飾音を伴い、リズムを変えろといった簡単な変奏を施しているのだが、単に変奏をしているだけではない。音の高さとその響きの違いを感じ取り、的確に音の動きとして反映しているのである。ショパンは、ピアノの音の高さとその響きの違いに鋭敏であったことは、このような事例からも確認できる。C. ドビュッシーの作品においても、音の高さと響きの違いに敏感であったことを窺い知ることが出来る⁵。

ショパンの作品は、〈2つの夜想曲〉作品27ではなおさらのこと、モチーフとその性格、調性、和声的な色彩だけで、作品全体の形式を成立させているのではない。各部分を構成する楽想そのものが、作曲者によって意図された音響現象と不可分な関係にある。それらを対照的に並置させ、時には継時的に方向性のある変化を認識させる方法をとることによって、作品全体の構成がなされている。

作品27の第1曲と第2曲どうしの音響的な組み立て方は、明らかに意図して対照的な手段で作曲されたものである。このことは、前述の通り、楽曲分析を通して明らかになった。しかも、第1曲の嬰ハ短調と第2曲の変ニ長調という、異名同音では同主調の関係になっていることも偶然ではあるまい。演奏の際は、作品27の2曲を続けて弾くことは、単独で演奏される場合より意義深いことと思われる。

さて、ショパンが活躍していた頃は、ヴィルテュオーズ達の活躍によって、華麗な演奏技術が開花した。F. リストら、数多くの音楽家によって、オクターヴ、3、6度などのピアノにおける重音奏法は発展した。そうしたことによって、ピアノから、さらに多様な響きが引き出さ

⁵ C. ドビュッシー〈前奏曲集〉第1巻第2曲の〈帆〉では、旋律が高さを変えて現れる度に、すべて旋律の背後が違っている。

れていった。また、伴奏部における音域の拡大によっても響きは充実してくる⁶。

音響現象による音楽の構築は、ショパンのみが試みているわけでは決してない。彼以前の作品にも見られることである。しかし、モティーフの形態と響きの一体化、それらの組み合わせ、そして音型の変化によって響きが方向性を持って変化して行くことは、ショパン以前、あるいは同時代のピアノ作品には見いだし得ないのではないだろうか。

冒頭に記載した通り、作品27の時点で、重音奏法と伴奏音型などの音響的要素を組み立てて、楽曲全体を構成する作曲技法は、ほぼ確立したと考えられる。〈夜想曲〉に限定して作曲技法の変遷を概観した場合、作品27以降の〈夜想曲〉では、音響構造の開発と構造化という観点からは新しい事例は少ない。

この後の作品については、確立した音響現象による楽曲構成の応用例と作品55の2における多声的書法について取り上げたい。

3. 作品27以降の〈夜想曲〉について

(1) 作品37の2（ト長調）

この作品の全体の構造は、2つの楽想（A, B）が交互に提示される。図式化すると、A-B-A-Bとなっている。Aの旋律部分の重音は、3, 6度の音程の重音を中心としているが、第3, 6小節のように、3, 4, 6, 7度が細かく混合されている音型があることが特徴である。Bの部分では、中音域の旋律に対して、かなり低いバスが設定されているところがあり、音色の大胆な違いを対照的に聴くことが出来る。

(2) 作品48の1（ハ短調）

ショパンの〈夜想曲〉には、コラル風な楽想を持つ作品が3つある。作品15の3と作品37の1、そして、この作品48の1である。

第25小節から出現するコラル風なフレーズは、第37小節からはオクターヴの挿入句を伴っている。これは、前述のショパンにおけるオクターヴの多様な用法の一つであり、和音とオクターヴとの音色の対比だけではなく、ダイアトニックなコラル風の旋律と、クロマティックなオクターヴの3連符との対比が鮮明である。音型そのものだけではなく、音組織としても対照的である。

⁶ アルフレード・コルトー著『ピアノメソッド』第4章「指を開く技法」の冒頭に「各指の間を開く技法は、18世紀終わり頃にピアノが発達し、その楽器の可能性がより豊富なハーモニー表現の追求や、クラブサン技法より大胆な奏法を求めるようになったとき、はじめて鍵盤楽器のテクニクとして問題になってきた。」（八田惇訳 全音楽譜出版社）と記されている。音域の拡大という観点から、この文章は興味深い。

(3) 作品55の2 (変ホ長調)

この作品の構造は、下声部が分散和音による伴奏形であり、上声部は二重奏による旋律の絡み合い、もしくは単独で旋律が提示される。旋律自体については、部分的に取り出した場合、ショパン特有の生彩のあるリズムに欠けるなど、他の作品に比べてあまり魅力的ではないところもある。

しかし、この作品における多声音楽的な書法は、他の作曲家の多声音楽の書法と比較しうるものがない独創的な点がある。

この作品だけでなく、ショパンの作品における多声的な書法は、他の作曲家の作品における多声音楽の書法と異なっていることがある。一般的な多声音楽では、複数の旋律どうしが対等な立場、あるいは主従関係にありながらも、重層的に進行する。しかし、ショパンの作品では、音響的な観点から旋律を絡めたり、対旋律を並置したりしているように見受けられる。

この作品の冒頭にある2つの旋律を別々に書き出してみると(Ex.15.)、個別には、旋律としての存在感は弱く、フレーズのまとまりとしては曖昧さが感じられる。特に下方の旋律に関しては、独立した旋律として機能しているとはいいがたい。

Ex. 15.



しかし、旋律が重なり合い、分散和音の伴奏形が絡んでくると複雑なテクスチャーを形成し、多彩な魅力に溢れた音楽となる。ショパンの多声的な書法においては、複数の旋律が多層的に存在するのではなく、互いに不可分な関係になって、ひとつの「線」が形成されるのではないだろうか。

旋律に協和音程の重音で平行させるより、別の旋律を重ね合わせた方が、垂直な音の関係において、当然ながら、継時的にはいろいろな音程が響くことになるので、複雑な音程関係の変化が現れる。ショパンは、J. S. バッハの〈平均律クラヴィーア曲集〉をよく弾奏していたそうだが⁷、鍵盤音楽における多声音楽の色彩感の変化を敏感に感じ取っていたのではないだろうか。

⁷ ショパンが、J. S. バッハの〈平均律クラヴィーア曲集〉の多くの曲を暗譜で弾け、演奏会前の準備としてこの曲集を弾いていたことは有名である。『ショパン 孤高の創造者』ジム・サムスン著には〈前

結び

ショパン以前の古典的な器楽曲は、モチーフやテーマの組み合わせによって、楽曲全体が構造化される。構造と和声進行や調性の変化は密接に関係している。しかし、ショパンの場合は、楽想そのもの、細部においてはモチーフが、音響的な事象と一体になっている。単にモチーフや楽想自体が性格的な響きを有しているということだけではない。音響上の現象にも耳を傾け、多彩な響きを持つ楽想を整理して並置、あるいは対置することによって、楽曲全体を構築している。

音響の変化を楽曲の構成要因としている作品は、ピアノ作品のみに限定した場合でも、もちろんショパン以前にも存在はするし、ほとんどの作曲家が音響の変化を意識して作曲しているに違いない⁸。しかし、ショパンは、同時代の誰よりも響きのパレットが豊富であり、ピアノ奏法と強く結びついている。ショパンによるこういった楽曲の組み立ては、二部形式、三部形式、ソナタ形式といった楽想の形態を組み立てる観点とは、大きく異なっている。音響構成要素を組み立てるこの技法は、後の時代の新たな音楽語法の開発へとつながる、萌芽的な作曲技法として捉えられるとも思われる⁹。

（2017 年 10 月 10 日受領、2017 年 10 月 25 日受理）

（Received October 10, 2017; Accepted October 25, 2017）

奏曲集）について以下のような記述がある。「ショパンの前奏曲を見るのに有益な背景を探るとすれば、それが見つかるのはポスト古典派よりむしろ、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》においての方だ。そして、ショパンがマヨルカにこの曲集を持参したことには、大きな意味がある。この島で彼は前奏曲集を完成させたのだから。」（大久保賢訳 春秋社）

⁸ 例えば、L. v. ベートーヴェン作曲のピアノソナタ 作品 111（第32番）第2楽章では、明らかな高音域と低音域のコントラストを意識して構成している部分がある。

⁹ かなり後の時代ではあるが、G. リゲティ作曲の“*Atmospheres*”（1961）は、音響現象のみを楽曲全体の構成原理としているといってもよいであろう。

On the Sound structural elements and their Constructions in Nocturnes by F. Chopin - Mainly in 2 Nocturnes Op. 27 -

Kazuhiko KOYAMA

The piano music of F. Chopin creates colorful sounds by the following: melodies, 3rd, 6th intervals and Octave, which are in accord with them, and the positions of chords and the shifts of tone progressions. F. Chopin structured his works with a wide variety of sounds. His compositional technique, in my view, was completed in 2 Nocturnes Op. 27.

In this paper, I will take into consideration the structural elements in several works of Op.9, 15 and analyze the compositions of the elements in 2 Nocturnes Op.27, examining how these constructions were established. Furthermore, as for his works after Nocturnes Op.27, I will analyze how his technique of the compositions developed. In addition, on Nocturnes Op.55 No.2, Chopin's particular polyphonic technique will be examined.

