

ショパンの歌曲における旋律の様式

平野元久

はじめに

現在、ショパン (Fryderyk Franciszek Chopin, 1810~1849) が 20 曲⁽¹⁾もの歌曲を残しているということは、一般的にあまり知られていない。そして、彼の歌曲が詳細に論じられる機会は、これまでほとんどなかったと言えるだろう。しかし、断続的ではあるが、彼はほぼ生涯を通して歌曲を書き続けていたのである。ショパンの作曲した詩が全てポーランド語による作品であることや、これら詩の内容と彼が置かれていた状況が漠然と重なっている事実も非常に興味深い⁽²⁾。ショパンの歌曲は今後さらに研究されなければならないと思われるが、その一端として、本小論では旋律の様式に論点を絞って歌曲を巡っていく。

I. ショパンの歌曲に関する基礎情報

ショパンの歌曲は、彼のピアノ作品に比べると音楽的な構成も非常に簡潔で、それぞれが 3 分ほどの小品である。ショパンはこれら歌曲を唯の 1 曲も出版することはなく、その意志さえもなかったようである。確かに、ショパンが音楽家として活躍していた拠点を考慮すると、当時に出版したところで、彼が置かれている環境や政治的背景の影響などから、注目されることはほとんどなかったと推測できるだろう。すなわち、仮に、ロシア圧政下のポーランドで出版しようとした場合、圧力を掛けられる可能性が排除できないし、フランスで出版したとしても、彼が作曲した詩が全てポーランド語であるため、その普

及は期待できないと考えられるのである。しかし、ショパンはこれらの歌曲を生涯大切に保持していたことは事実である。彼の死後、フォンタナ (Julian Fontana, 1810~1869)⁽³⁾ が自筆譜を入手し、これらを写譜・編集して 1857 年に第 16 曲までをまとめて作品 74 として出版した。後の 1872 年に第 17 曲が付け加えられ、残りの 2 曲である第 18 曲と第 19 曲は 1910 年まで発見されなかった。そのため、これら歌曲の間に連作歌曲としての関連性はない。その後、ショパンの自筆譜はほとんど失われたが、フォンタナの写しは現存している。

表面的に直接は音楽と文学とを結び付けることをしなかったショパンであるが⁽⁴⁾、反面、そのような音楽に傾倒していたことも否めない。若い頃からショパンはオペラに熱中しており、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791) やロッシーニ (Gioacchino Rossini, 1792~1868) など、著名な作曲家のアリアを頻繁に聴いていたようである。従って、ショパンが歌曲を作っていたことは、全く驚くべきことではないのである。

さて、ショパンが付曲した詩は全てポーランドの詩人たちの作品であることは先に述べたが、79 ページの表において如何なる詩人のどの詩が使用されているのかを記すと同時に、歌曲としての基礎情報もここで明示しておくことにする。ちなみに、音名や調性の表記、和声に関する記号などは全て島岡 (1964) に準じ、曲番号や譜例はパデレフスキ版 (*CHOPIN XVII SONGS. PADEREWSKI, IGNACY. JAN. 1951. Warsaw: PWM.*) から引用した。

まず、愛国ロマン派詩人でありジャーナリストでもあったステファン・ヴィトフィツキ (Stefan Witwicki, 1802~1847) は、全部で 10 篇もの詩をショパンに提供しており、この数は群を抜いている。ショパンとは主にパリで親交があった。

ユゼフ・ボフダン・ザレスキ (Józef Bohdan Zaleski, 1802~1886) はロマン派詩人であり、雑誌「*Nowa Polska*」(新ポーランド) の共編者でもあった。第 13 曲《*Nie ma czego trzeba*》と第 19 曲《*Dumka*》の 2 曲は、全く同じ詩に違う曲が付されたものであり、ショパンの作品としては 4 曲残されているが、ザレスキが提供した詩は 3 篇ということになる。

ミツキエヴィチ (Adam Bernard Mickiewicz, 1798~1855) は、国際的にも著名なポーランドの国民的詩人であり、彼はショパンに2篇の詩を提供している。

そして、愛国詩人ヴィンツェンティ・ポル (Wincenty Pol [Pohl], 1807~1872), ロマン派詩人であり思想家でもあったズィグムント・クラシンスキ (Zygmunt Krasiński, 1812~1859), 詩人であり思想家, さらにはワルシャワ大学の文学教授も務めたルドヴィク・オシンスキ (Ludwik Osinski, 1775~1838) らが、それぞれ1篇ずつ詩を提供している⁽⁵⁾。

次頁の表を一見して判るように、全8小節の作品から全112小節の作品までと、楽曲の長さは幅広いが、比較的短い作品が大部分を占めている。作曲年代については、彼はほぼ一生を通して歌曲を作曲していたと言えるが、20歳(1830年)前後に密集していることに注目すべきである。20歳はショパンがポーランドを出国した年齢であり、ポーランドでワルシャワ蜂起が起こった年でもある。この「20歳前後」とは、つまり、ショパンがポーランドを離れる直前と離れた直後であり、しかも、彼が21歳の1831年にはワルシャワが陥落していたことを考えると、ここでは推測の範囲を脱しないが、彼のポーランドへの郷愁を連想させられずにはいられない。

また、ショパンの歌曲は19曲中13曲が有節歌曲であり、残りの6曲は通作歌曲か有節的な通作歌曲である。有節歌曲とは、詩の各節が同じ旋律を繰り返すように作曲されたものであり、詩が規則的な形によって作られて、しかも、その内容が同一旋律の反復を許す場合にこの形式を採る。比較的単純な抒情詩によく見受けられる。本小論での詳しい言及は避けるが、ショパンの歌曲にこの有節歌曲形式が多いのは、彼が曲を付したポーランド語詩が非常にシンプルで規則的な詩形であることに準ずると思われる。

曲番とタイトル	調性	拍子	総小節数	作曲年	形式	作詩者
第1曲 《Życzenie》(願い)	g:	3/4 拍子	66 小節	1829 年頃	有節歌曲	Witwicki
第2曲 《Wiosna》(春)	g:	6/8 拍子	56 小節	1838 年	有節的な通作歌曲	Witwicki
第3曲 《Smutna rzeka》(悲しみの河)	fis:	2/4 拍子	104 小節	1831 年	有節歌曲	Witwicki
第4曲 《Hulanka》(酒宴)	C:	3/4 拍子	48 小節	1830 年	有節歌曲	Witwicki
第5曲 《Gdzie lubi》(好きな場所)	A:	6/8 拍子	28 小節	1829 年頃	通作歌曲	Witwicki
第7曲 《Poseł》(使者)	D:	2/4 拍子	88 小節	1831 年	有節歌曲	Witwicki
第10曲 《Wojak》(つわもの)	As:	6/8 拍子	66 小節	1831 年	有節歌曲	Witwicki
第14曲 《Pierścień》(指輪)	Es:	2/4 拍子	51 小節	1836 年	有節歌曲	Witwicki
第15曲 《Narzeczony》(許婚者)	c:	2/4 拍子	48 小節	1831 年	有節歌曲	Witwicki
第18曲 《Czary》(魔法)	d:	2/4 拍子	18 小節	1830 年頃	有節歌曲	Witwicki
第8曲 《Śliczny chłopiec》(美しき若者)	D:	3/4 拍子	32 小節	1841 年	有節歌曲	Zaleski
第11曲 《Dwojaki koniec》(二つの死)	d:	2/4 拍子	48 小節	1845 年	有節歌曲	Zaleski
第13曲 《Nie ma czego trzeba》(あるべきものなく)	a:	2/4 拍子	67 小節	1845 年	有節歌曲	Zaleski
第19曲 《Dumka》(ドゥムカ)	a:	2/4 拍子	8 小節	1840 年頃	有節歌曲	Zaleski
第6曲 《Precz moich oczu...》(消え失せろ)	f:	3/4 拍子	57 小節	(注)	有節歌曲	Mickiewicz
第12曲 《Moja pieszczotka》(私の愛しき娘)	Ges:	3/4 拍子	85 小節	1837 年頃	通作歌曲	Mickiewicz
第17曲 《Leci liście z drzewa》(舞い落ちる木の葉)	es:	3/4 拍子	112 小節	1836 年	通作歌曲	Pol
第9曲 《Melodia》(メロディ)	a:	4/4 拍子	47 小節	1847 年	通作歌曲	Krasinśki
第16曲 《Piosnka litewska》(リトニアの歌)	F:	4/4 拍子	47 小節	1831 年頃	通作歌曲	Osiński

(注) 作曲は 1827 年だが、1830 年頃に改訂されている。

II. 歌曲の旋律に見る同形リズム動機の浸透

(I) 2/4 拍子の部分動機と 4/4 拍子での応用

ショパンの歌曲中、2/4 拍子の楽曲は第 3, 7, 11, 13, 15, 18, 19 曲の全 7 曲であるが、これらの部分動機⁽⁶⁾は二つのパターンに分類することができる。まず、第 3, 7, 15, 18 曲の部分動機の全てが、第一のパターンである譜例 1 に還元される。第 7 曲である《Poseł》(譜例 2) では、歌の始まりからこのパターンが 2 小節毎に現れているのが判る。当然、楽曲が展開していく度に音楽的要素が変容・発展を伴うのは音楽の常であり、それは部分動機に関しても同様である。m.11, m.15 の各第 2 拍目に、細分された音符を用いて新たな部分

譜例 1



譜例 2 第 7 曲《Poseł》

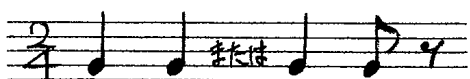
Musical score for Example 2, Chopin's song 'Poseł'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment starting at measure 6. The second system starts at measure 12. The lyrics are: *Ro - śnie - tra - wka, zió - łko, zi - mne dni się mie - nia, ty. wie - rna ja - skó - łko, znów przed na - szą sie - nia.*

動機を形成しているが、これは全く単純な発展の仕方であり、ほぼ譜例 1 と同様であると考えて差し支えない。動機は多くの場合に二つの部分動機から成り、それらの部分動機が各々持っている「重心」のうち、どちらか一方が「動機における重心」となり得る。この「動機における重心」の位置がどちらにあるかという判断は動機毎に異なるのだが⁽⁷⁾、《Poseł》に関しては後の部分動機、すなわち、m.10 や m.12 の第 1 拍目に重心があると見做すことができる。この時、先程の部分動機の単純な発展は、m.10 に在る動機の重心よりも、m.12 に在る動機の重心へと僅かに強さを傾かせているのである。

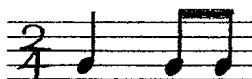
この第一のパターンを有する楽曲において、小楽節を結ぶ際に現れる部分動機は譜例 3 に集約される。すなわち、《Poseł》で言うならば、m.12 や m.16 と同様の箇所である。

翻って、残りの第 11, 13, 19 曲で顕著に現れているのが第二のパターン（譜例 4）である。譜例 5 は第 11 曲《Dwojaki koniec》であるが、冒頭からこの部分動機が見受けられる。しかも、m.3 や m.6 には、第一のパターンの部分動機さえ現れているのである。ここに、2/4 拍子の楽曲における部分動機のさらなる関連性が見出せる。この部分動機のパターンは、さらに細分された譜例 6 などの形も近似的に取り得る。例えば、譜例 7 は第 19 曲《Dumka》

譜例 3



譜例 4



譜例 6



譜例 5 第 11 曲《Dwojaki koniec》

Allegretto (♩ = 100)

Rok się ko - cha - li, a wiek się nie wi - dzie - li, zbo - la - ty se - rca, o -

p e legato

譜例 7 第 19 曲 《Dumka》

Mgła mi do o - czu za - wie - wa zło - na,
Ko - chąc i śpie - uać by - lo by bło - go.

譜例 8

譜例 9 第 16 曲 《Piosnka litewska》

Tempo I

pra - uda, ma - tu - siu, pra - udeę wy - znać wo - lę, mo - je - gom u po - lu mło - dzie - na spo -

であり、mm.1~2 にそのリズムが見受けられる。

また、先程と同様に、小楽節を結ぶ際の部分動機について触れるならば、前述の譜例 3 のみならず、譜例 8 の形が頻繁に見られることに言及しておかなければならない。

さて、2/4 拍子に存するこれら二つの部分動機パターンは、4/4 拍子楽曲（第 9, 16 曲）の中で結合して現れている。譜例 9 は第 16 曲《Piosnka litewska》であるが、第一のパターンは m.35 において、第二のパターンは m.33~34 において見ることができるのだ。もちろん、このような部分動機の扱いは、ショパンが意図して応用したわけではないと思われる。しかしながら、こ

のように、2/4 拍子の全歌曲を見渡して抽出した二つの特徴が、結果的に 4/4 拍子の楽曲で共に現されているという事実は、とても興味深い事柄ではある。また、小楽節を結ぶ部分動機のパターンも、2/4 拍子と同様の性格を有するものである。

(ii) 3/4 拍子と 6/8 拍子の部分動機

まず、3/4 拍子の歌曲は、第 1, 4, 6⁽⁸⁾, 8, 12, 14, 17 曲の全 7 曲であるが、これら全ての楽曲は一つの部分動機に還元できる。それは譜例 10 であり、この部分動機はしばしば小さな変容を有する。譜例 11 は第 8 曲《Śliczny chłopiec》の mm.6~14 だが、母体となる部分動機が m.13 に現れており、僅か

譜例 10



譜例 11 第 8 曲《Śliczny chłopiec》

i mło - dy, o! nie ia - do u - ro - dy.
o - czy - ma, ra - dość ca - łą mnie i - ma. Śli - cznyż chło - piec,
we dwo - je, pa - trzą na nas ócz ro - je.

cze - go chcieć? Cza - rny wą - sik, bia - ła pteć! Śli - cznyż chło - piec, cze - go chcieć?

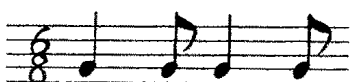
crescendo

に発展した形が **m.7, mm.9~12, m.14** である。ここで注目しておきたいのは付点リズムの多用である。ショパンの音楽作品は付点リズムが特徴的であるが、このことは歌曲にも同様に言うことができる。《*Śliczny chłopiec*》では **mm.6~9** と **m.11** で確認でき、特に **m.9** と **m.11** の部分動機は、実はポーランド民謡の一つであるマズル **mazur** のリズムなのである。ショパンが、ポーランド民謡であるマズル、オベレク **oberek**、クヤヴィアク **kujawiak** を結合・加工し、マズルカという音楽ジャンルを展開したことは周知の通りであるが、結局は歌曲もポーランド民謡の性質を踏襲していたのである。また、先に述べた **2/4** 拍子の第一のパターンも、やはりポーランド民謡の一つであるクラコヴィアク **krakowiak** のリズムであり、これらが示唆している事柄は——本小論での論証は避けることにするが——ショパンの歌曲もポーランド民謡との関わりが深いということに外ならないのである。

ここで、小楽節を結ぶ部分動機について再び言及すると、これまで見てきた作品と同様に、やはり単純な二つの音符でその大半が構成されている。

一方、**6/8** 拍子の歌曲は第 **2, 5, 10** 曲の全部で **3** 曲である。その部分動機は譜例 **12** に還元でき、例えば、第 **2** 曲《*Wiosna*》(譜例 **13**) の冒頭でそれは確認できる。この部分動機のリズムは、ある意味で付点のリズムを感じるという一面がある。なぜなら、付点リズムは長い音と短い音が連続して鳴らされることで生じるが、ここでも同様の条件で音が連なっているからである。これはまるで、**m.3** に記されている付点音符と類似した性格を有しているかのように捉えられる。ショパンの歌曲は、総じて全体的に付点リズムへの志向が強いという性質を持っている。このことは、一方でポーランド語の特性に由来すると推測できるかもしれない。と言うのは、ポーランド語は一部の例外を除いて単語の末尾から **2** 番目の音節に強勢が置かれるのだが、強勢のある音節とない音節とでは、母音の長短に基づいて、詩で言うところの詩脚に似たものを作り出

譜例 12



譜例 13 第 2 曲 《Wiosna》

Andantino (♩ = 69)
(p) e semplice

Ołos
Bły-szczą kro - ple ro - sy, mru - czy zdroj po bło - ni,

Fortepian
(p) e semplice
sempre legato

u - kry - ta we wrzo - sy gdzieś ja - ło - wka dzwo - ni. Płę - kną, mi - łą

bło - nia le - ci wzrok we - so - ło, wko - ło kwia - ty wo - nią,

す。つまり、上述の特徴を持つポーランド語では、その性質から必然的に長短格・短長短格への偏りが想像できるのだ。ショパンの歌曲に見られる付点リズムも、それと同義的に長短格の付点リズムを形成していると仮定し得るのではないだろうか。また、これまで小楽節を結ぶ際の部分動機について触れてきたが⁽⁹⁾、ショパンの歌曲の大半は小楽節単位で詩の韻が踏まれており、この部分動機の特徴は、どうやら曲を付したポーランド語詩の押韻と連動しているようである。ここでの論証は不可能だが、ショパンの歌曲とポーランド語の関わりという視点において、上記の二つの問題点は、それぞれ今後の大きな課題となるであろう。

III. 歌曲の旋律における音の連なり

前章では、歌曲の旋律に見られる動機について概観してきた。翻って、本章では、その動機と密接に絡み合っただけでなく、旋律を織り成す「音の連なり」に関して、ショパンの歌曲における様式の一側面を見ていこうと思う。

旋律を形成するには音が動いていく必要があるが、この動きを大別すると、音から音へと階段を上るように進む順次進行と、飛躍的に進む跳躍進行とに二分できる。歌曲というジャンルにおいて、一般的に多用されるのは順次進行であるとも言えるが、ショパンの歌曲では、この順次進行の連続が特別に顕著であり、さらにはそれがショパンの歌曲に足る要素となっていることが特徴的である。遡って、譜例 5（第 11 曲《Dwojaki koniec》）の旋律を巡ってみると、m.5 の a→d の跳躍進行以外は、同度進行を交えながら全て順次進行で旋律が作られているのが判る。しかも、その旋律は緩やかな波状を画き、まるで彷徨っているかのような印象がある。冒頭から始まる旋律は、m.1 の第 1 拍目 a から m.4 の第 2 拍目 g までで一つの楽節を形成していると言えるが、この楽節内における音数が 12 もある中で、それらが展開する音域はわずかに 5 度であることに着目したい。もちろん、音楽とは、進行していくに連れて高揚していくのが一般的であり、冒頭の旋律の音域だけでは語り切れないが、ショパンの歌曲における旋律の音域は、総じてほとんど拡張することがないのである。因みに、《Dwojaki koniec》における旋律の音域は、最高音 d と最低音 cis の短 9 度である。各声部の一般的な音域が約 2 オクターヴ弱であることから考慮しても、ショパンの歌曲における旋律は比較的狭い音域の中にあると言え、それは頻繁に上下行を繰り返しながら非常に滑らかな旋律線を描いているのである。そして、その中で現れる跳躍進行が重要な役割を担っていることに、ここで触れておかなければならない。既述のように、ショパンの歌曲における旋律は順次進行の連続が主導していくが、m.5 の a→d の跳躍進行が、順次進行の連続に因って派生する「単純さ」から旋律の個性を救い出しているの

だ。この *a* が *c* (m.5 の最後の音) に向かう過程で、本来の順次進行の連続から考えれば、*a*→*b*→*c* が最も自然な進行と言えるが、効果的に *d* が代置されているのである。なぜ効果的かと言うと、m.5 の第 1 拍目では主調である *d* : の主和音に終止しており、跳躍進行が現われる m.5 の第 2 拍目から m.6 の第 1 拍目に架けては、下屬調である *g* : へと一時的に転調 (*g* : $V_7 \rightarrow I$) しているからである。この歌曲の旋律に関して、順次進行の中に跳躍進行を現す際に、調性を瞬時に変えて一時的に緊張感を高めるという手法で、非特徴的な旋律になることから逃れているのである。

ショパンの歌曲における旋律の最大の特徴は、上下行を繰り返す順次進行に因って形成される、緩やかな波状線を描く歌謡性の強い音の連なりである。そして、その中で跳躍進行が様々に効果的に現され、滑らかに歌われる順次進行の旋律が必然的に有する単調さを、暗に回避する役割を果たしているのだ。

翻って、ショパンの歌曲において二つ目の主題が現れる場合（通作歌曲）には、同度進行の連続による旋律が頻繁に変化音を伴いながら現れている。譜例 14 は第 16 曲《Piosnka litewska》の中間部であり、m.23 以降のピアノによる伴奏部に半音階的進行が顕著であるが、それに連動して、歌の旋律も同度進行の連続が半音階的に現されているのが確認できる。この中間部の楽曲内における位置付けとしては、主題と後に再現される主題との間に存する陰のようなものである。このように主題間の陰を思わせるのは、この同度進行の連続が半音階的進行を伴って歌われているからに外ならない。同度進行の連続は、抑揚

譜例 14 第 16 曲《Piosnka litewska》

The musical score for Example 14 consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The tempo is marked 'a tempo'. The vocal line begins with the lyrics 'tyś za-pe - wne, tyś za - pe - wne, wpo - le z two - im mto -'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

を制御すると同時に無感情さを表現するかのようであり、半音階的進行は、ある種の不安定さを我々に感じさせるという面がある。その一方で、第一主題の旋律は、波状を画いて緩やかな抑揚を有する順次進行の連続であり、両者は互いに対置されるように仕組まれているのだ。このように、ショパンの歌曲の旋律は、「表現法」という点においても充実していることが窺い知れる。変化音による半音階的進行については、有節歌曲にもよく見られる音楽的特徴である。

そして、この変化音の扱いが、ショパンの歌曲の旋律を最も特異的なものにしてしている。譜例 2 の《*Posel*》に立ち戻るが、m.11 の第 2 拍目において変化音 *gis* が確認できる。これは、ここでの和声が D: のドッペルドミナント (v 度上の V) となっているからであるが、この *gis* を単なる和声的な意味合いで考えるのは趣向に欠ける。このドッペルドミナントは、ショパンの特徴的な旋律が導き出したものであると捉える方が興味深いのだ。つまり、旋律だけを取り出してみると、D: の音階固有音によるフレーズの中に半音上げられた *iv* が見受けられ、この音列は *d* をフィナリスとするリディア旋法と同じなのである。もちろん、既述のような確固たる和声付けが為されているため、リディア旋法独特の響きが直接的に醸し出されているわけではないが、旋律内に特有の雰囲気暗に込められている。ショパンの歌曲には、リディア調の旋律が頻繁に現れており、それらは本小論の中でも、譜例 11 (《*Śliczny chłopiec*》) の mm.9~10 (*d* をフィナリスとするリディア旋法) や譜例 13 (《*Wiosna*》) の mm.9~10 (*b* をフィナリスとするリディア旋法) で見受けられる。このように、土着のポーランド民謡に顕著なリディア旋法を用いた旋律は、調性音楽が和声的に展開していく中で現出したものではなく、元々ショパンの旋律様式に根差していたと捉える方が、彼の歌曲の旋律を特徴的なものにする上では意味深いと言えるだろう。

おわりに

現在に至るまで、ショパン研究の中であまり探究されることがなかった歌曲の内容ではあるが、ショパンの歌曲として様式化し得るような特徴が多分に散りばめられていることが判った。しかも、それらがポーランド語やポーランド民謡に関わりが在りそうな事柄を示唆していることが重要である。この意味で、ショパンの歌曲は、芸術性云々ではなく、彼が心の中で常に抱いていた「祖国ポーランド」を語る場合に最大の意味を有するのではないだろうか。ショパンの歌曲は、ポーランド民謡の研究の成果を取り入れながら、さらに緻密な分析方法を持って取り扱っていかねばならないであろう。また、楽曲分析以外にも、ポーランド語の特性を熟知した上で、言語との関わりを熟考しなければならない。このように、ショパンの歌曲に関する課題は豊富に残されているのである。

注

- (1) この中で、《Mazur-Jakież kwiaty》(マズル・どんな花)は、詩と旋律のみで伴奏のない楽曲である。本論では、この作品以外の19の歌曲を取り挙げることにする。
- (2) 詳しくは、小坂(2002)を参照。
- (3) フォンタナはショパンの同級生であり親友でもある。1835年から1841年までの間、彼はショパンの作品の写譜にも携わっていた。ショパンの死後、出版されなかった彼の様々な作品を編集して世に出した功績は広く知られている。
- (4) シューマン(Robert Alexander Schumann, 1810~1856)はショパンの音楽に標題性を見出していたが、ショパン自身はこういった解釈をされることに難色を示していた。例えば、小松(2003: 141)を参照。
- (5) 《Mazur-Jakież kwiaty》の作者はイグナツィ・マチェヨフスキ(Ignacy Maciejowski, 1835~1901)であり、この作品はG:, 3/8拍子, 1829年作曲, 1879年出版である。
- (6) 以下、「動機」とは「リズム動機」のことを指す。
- (7) 詳細は石桁(1966)を参照されたい。
- (8) 第6曲はm.33で2/4拍子となるのだが、そこでも2/4拍子の部分動機のパター

ンが明瞭に確認できる。

(9) 6/8 拍子の歌曲も、やはり単純な二つの音符でそのほとんどが構成されている。

主要参考文献

- ・石桁真礼生 1966『新版 楽式論』東京：音楽之友社
- ・小坂裕子 2002『ショパン 知られざる歌曲』東京：集英社新書
- ・小松雄一郎 訳 2003『ショパンの手紙（新装復刊）』東京：白水社〔Hedley, Arthur. (ed.) 1962 *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin, London.*〕
- ・島岡譲 執筆責任 1964『和声 理論と実習 I・II・III』東京：音楽之友社
- ・下田幸二 1997『聴くために弾くために ショパン全曲解説』東京：ショパン
- ・和田旦 訳 1968『ショパン その人間と音楽』東京：白水社
〔Walker, Alan. (ed.) 1966. *Frédéric Chopin, Profiles of the Man and the Musician.* London: Barrie and Rockliff.〕

——大学院文学研究科博士課程後期課程——