

ショパンのピアノ・ソナタ第2番 (作品35) が切り開く地平 —創造的展開図式としてのソナタ形式の観点から—

田之頭 一 知

Considering Chopin's Piano Sonata No. 2, Op. 35 :
From the Viewpoint of Sonata Form as a Creative Development Scheme

TANOGASHIRA Kazutomo

はじめに

19世紀ロマン派を代表する作曲家であり、ピアノの詩人とも呼ばれるフレデリック・ショパン (1810-1847) の音楽は、エチュード集やプレリュード集といった音楽作品としての曲集を構成している個々の楽曲や、ノクターン、ワルツさらにはマズルカ、ポロネーズなどの短い楽曲に、その魅力を見いだすことが多い。実際、彼の手になるその一つひとつの曲には、いわば詩人の名に恥じず、或るときは深く静かな思いが、また或るときはメランコリックで激しい情念の迸りが姿を見せている。そのような佇まいを彼の音楽に染み込ませているのが、ピアノの響きによって紡ぎ出される歌であると言ってよく、そのためどちらかと言えば、規模の大きい楽曲は、小品に比べて背後に押しやられているといった感がある。ピアノ音楽の領域に踏みとどまろうとした彼は、他楽器との組み合わせやコンチェルトの領域には深入りせず、ピアノの多彩で多様な響きとしての歌を紡ぎ出すことに専念していたと言っても過言ではないだろう。そのピアノの歌とは、音楽の具体的な進行そのものが体現している何か、楽曲の進展によって形成されてゆく何かであって、言葉を換えれば、ショパンの音楽は、まずもって響きの充実した時間的進展——この意味での旋律——にこそ、力の源があると考えられる⁽¹⁾。それゆえ、和声はまさに、響きの展開を推し進めてゆく原動力となっていると言ってよいだろう。和声を背景とし、かつ、和声と一体化した旋律の自在な進展——その意味での歌の自律的な展開こそが、彼の音楽の魅力の源であるように思われるのである⁽²⁾。ただし、ここで着目しなければならないのは、彼の音楽はその旋律の自在さあるいは響きの自律的な展開とは裏腹に、形式がきわめて堅固で明瞭なものが多いという点である。彼のピアノ曲は、明確な形式があるおかげで、響きが自由に飛翔できるようになっているのであり、

力強い形式や堅固な枠組みが、響きの自在な動きを触発していると言ってもよい。この観点に立てば、彼の音楽を考察するにあたっては、楽曲の形式構造を析出することと、その旋律ないし響きの展開を記述することが肝要となるだろう。

本論文は、このような見通しに立って、彼の楽曲の中から《ピアノ・ソナタ第2番》作品35を取り上げ、考察することにしたい。というのも、サムソンの言葉を用いれば、ショパンはこの第2ソナタにおいて、まさに「ソナタの構図を1つの枠組みとして」用いることによって、「古いソナタに基づきつつも、事実上、新種のソナタ」を作り出そうとしていた⁽³⁾と考えられるだろうからである。私たちはその第2ソナタを分析し記述してゆくことで、響きの時間的進展が切り開く地平がどのようなものなのか、その見通しを示したいと思う。

1 創造的展開図式としてのソナタ形式

さて、楽曲の考察に入る前に、ロマン派におけるピアノ・ソナタというジャンルについて簡単に触れておく必要がある。このジャンルは、デイヴィスの言うように、キャラクター・ピースというベートーヴェン以降の時代に特有の新しいジャンルとは異なり、「古典派の伝統の恩恵をはっきりと受けている19世紀初期のジャンルのひとつ」⁽⁴⁾と位置づけることができる。そこで、この古典派の伝統に連なるという点を考慮するならば、ピアノ・ソナタにおいて重要な形式は、さまざまある中でもソナタ形式ということになる。この形式は周知のように、3ないし4つの楽章からなる器楽曲、交響曲、室内楽曲の特に第1楽章に採用されることが多く——第1楽章形式とか、ソナタ・アレグロ形式などと呼ばれることもある——、この点からしても19世紀において重要な形式であることが推察される。このソナタ形式は、ニューマンの言葉を用いれば、何らかの楽曲において「鑄型 (mold) あるいは標準設計図」となり得る形式、すなわち、参照枠として機能する形式と考えることができ、通常は、提示部・展開部・再現部がこの鑄型としてのソナタ形式を支える下位区分となる⁽⁵⁾。ここでその3つの部分について一般的注釈を加えるならば、以下のように言うことができる⁽⁶⁾。

①提示部 exposition ——提示部は、楽曲の進行を担う原動力となるような主題素材つまり音楽的諸問題を、2つのグループすなわち第1群と第2群に分節して提示する個所である。この原動力は、第1群における第1主題（ないし主要主題）や、第2群で奏でられる第2主題（あるいは副次主題）の旋律にのみ求められるのではなく、それぞれの群が内包するさまざまなレベルの響きのあり方に求められ、根本的には、第1群・第2群双方の根底にある調的ダイナミズムのレベルで示されるものである。したがって、第1群・第2群の中には、耳に残るフレーズ、印象に残る旋律が複数出てくることが多く、そのため主題そのものが3つ以上になっても構わない。提示部において重要なのは、楽曲の進展を支える構造的基盤を整え、かつ、楽曲の展開を担う音楽的諸問題を析出することなのである。この提示

部について、ローゼンは次のように述べている。

ソナタ形式の提示部は、主題素材（thematic material）を提出して、分極化もしくは対立という性格を呈するようさまざまな仕方で主調から属調への動きを分節する。この対立の本質的性格は、大規模な不協和（large-scale dissonance）として規定されるだろう。すなわち、主調の外側で（つまり第2群で）奏される素材は、安定性の中心つまり主調との関係という点で不協和なのである。⁽⁷⁾

すなわち、主題素材を提示することによって、第1群・第2群の間に大なり小なり何らかの変化や緊張を作り出し、それによって音楽を展開し発展させてゆく力を手に入れること、それが提示部の目的であると言ってよい。そのため、提示部の調性は、第1群が主調、第2群が属調となるのが通例である（短調の場合、第2群は普通、平行調に置かれる）。したがって、提示部は調的ダイナミズムとしては「主調→近親調（属調、平行調）」にとどまるため、調的には不完全な終結を示すことになり、主調への復帰が要請されることになる（ローゼンの言う「大規模な不協和」）。このことは、次のことを意味していると言ってよい。すなわち、第1群は第1主題を中心とした音楽的問題を提起する部分であり、第2群はその音楽的問題を補足する脇役的部分として、あるいは、その問題をいわば逆照射する部分として、第1群において提起された問題の所在ないし有りようを明らかにする個所であり、その問題の解決を要請する個所である。それゆえ、第2群後半に新たな主題が姿を見せることが多く、その新たな主題の部分の小結尾と呼ぶこともある。

②展開部 development ——提示部で示された主題やその他の構成要素が潜在的に秘めている可能性を引き出して具体化してゆく部分、言うなれば素材に関して冒険を試みる個所である。それゆえ、素材の多様な処理が行なわれ、調性面では属調などの近親調で始まって転調を繰り返すことが多くなる。それによって展開部は、提示部で示された調的に不完全な終結を受け継いで引き伸ばし、主調への復帰を遅らせる大きな懸け橋となる。したがって、展開部の目的は、第1主題や第2主題を「変奏・変形」することにあるのではなく、ローゼンの言葉を用いれば、「主題変容（thematic transformation）の一連の技法」⁽⁸⁾を示すことによって、素材の処理に変化の妙や意外性をもたせて、楽曲全体の構造的緊張ないし心理的緊張を高めることにある。言葉を変えれば、提示部において示された音楽的問題に対し、さまざまな角度から検討を加えて新しい局面を発見し、それを応用してゆくことが、展開部の役割となる。

③再現部 recapitulation ——さまざまに応用され、いろいろな方向に展開していった原動力を今一度集中させる部分である。そのため、再現部の始めにおいて、第1主題の回帰と主調の回帰という二重回帰、つまり具体的な響きの面で核となっている主題の回帰と、楽曲

の音響構造面で中心となっている主調の回帰の双方が行なわれるという大きな音楽的出来事が生じる。再現部は単に主題を再提示するというものではなく、提示部における調的な不完全さと、それを拡大して引き伸ばした調的な架け橋、あるいは提示部における問題提起と展開部における問題の多角的な検討、それらによって造り出された構造的緊張や心理的緊張を解決し、楽曲全体の進展を結晶させる部分である。そのため、再現部では、展開部における調的流動性を受け止めるべく、第1群・第2群ともに主調（ないし同主調）で再現されるのが通例である。それゆえローゼンの言うように、「展開部によって造り出された劇的緊張が大きければ大きいほど、その緊張を解決するために再現部で取られる処置は入念」となるのであり、「解決としての再現部 (*recapitulation as solution*) という原理が、ソナタ様式の最も本質的かつ根本的な新機軸」と言うことができる⁽⁹⁾。まさしく、「ソナタにおいては、提示部のパターンの再解釈 (*reinterpretation*) [という作業] があり、安定とはほど遠い明確に分節された動きが、広い範囲にわたる安定領域の確定へと変化することになる」⁽¹⁰⁾ のである。提示部で提起された音楽的問題に対する解釈が、再現部で示されると言うてよいであろう。

以上のことから分かるように、ソナタ形式は主題の現われ方という観点からは、提示部—展開部—再現部という3部構成と解されるが、その調的ダイナミズムから見ると、主調から近親調（長調の場合は属調、短調の場合は平行調が通例）へ進む前半部と、転調による調構造の揺らぎを経て主調に復帰し、構造的安定を取り戻す後半部の2部構成となる⁽¹¹⁾。言葉を換えれば、ソナタ形式は、3部構成と2部構成の合体ないし総合なのである。したがって、提示部や展開部などが截然と区別され、それぞれが明確に分離しているわけではない。それは第1群において提示された「音楽的問題」、それを「主題」とした「創造的展開図式」——こう言うてよければ、創造的時間図式——なのであり、この点から見れば、主調から近親調への進行や諸々の転調も、主調を「主題」とした「音楽的展開」という位置づけになる。すなわち、ソナタ形式にあっては、楽曲の各々の個所・部分は節目によって、いわば「関節」によって分節されるとともに連結されている。とすれば、ソナタ形式の根底に透けて見えるのは、少なくとも音響運動や響きの連続に何らかの有機的なまとまりを与える態度であると言うてよいであろう。言葉を換えれば、ソナタ形式は、変化するものと変化しないものとのダイナミックな関係を通して、音楽作品の同一性の確保を狙った形式であり、そのため、楽曲全体の展開に有機的なまとまりが求められるのである。それゆえ、少なくとも19世紀にあってソナタ形式で原理上重要なのは、その有機的人格であると言うてよいように思われる。

とすれば、どんな観点に立って、つまり、どのような音楽的問題意識を持って、響きの進展である楽曲の展開にまとまりや統一性を持たせようとしているのかを明らかにしなければならぬ。もちろんソナタというジャンルを構成する各々の楽章が、すべてソナタ形

式で作曲されるということはない。ただ最初の楽章はソナタ形式で作曲されるのが通例であり、この形式が有機的なまとまりを視野に収めたものであるとすれば、ソナタ全体もまた、まとまりや統一性を持つものと捉えることができよう。言葉を換えれば、ソナタ形式楽章の特徴が、何らかのかたちでそのソナタ全体に浸透しているとみなすことができるように思われる。このような観点に立ちながら、以下においてショパンの第2ピアノ・ソナタを細かく記述してゆくことにしたい。

2 《ピアノ・ソナタ 第2番》変口短調、作品35

周知のようにこのソナタは、まず第3楽章に配されている〈葬送行進曲〉が1837年に作曲され、その後、1839年の夏に第1・2・4楽章が追加されて完成されている⁽¹²⁾。この作曲の進め方を考慮に入れるならば、第3楽章の〈葬送行進曲〉をこのソナタの核に据えて、それを何らかの形で敷衍した曲がこのソナタであるという見通しを立てることができるだろう。その場合、この曲を解釈ないし考察するにあたっては、〈葬送行進曲〉との関連性を、何らかのレベルにおいて考えてゆくというスタイルをとることになる。その際、私たちの目をいやがうえにも引き付けるのが、最終楽章の特異性である。第3楽章に関しては、「葬送」というタイトルがまさしく葬列をイメージさせ、死の想念を掻き立てることになるのは想像に難くないが、さらにこう言ってよければ、それに加えて一筆書きのようなフィナーレの特異性が、第2ソナタ全体に対して、死や破壊ないし終わりが喚起するイメージを纏わせることになると言い得るからである⁽¹³⁾。

もっとも、この〈葬送行進曲〉が立ち昇らせるイメージとそれを際立たせるフィナーレという軸を中心に、死をめぐる詩的想念によって曲を考察し解釈してゆくという方針にあっては、第3楽章の行進曲に「葬送 funèbre」という言葉が実際に付されているかどうかが大きな意味を持つ。この言葉を手がかりにして、私たちは第2ソナタへと分け入ってゆくからである。ところがエキエル版⁽¹⁴⁾には、その葬送という語がなく、単にMARCHEとしか記されていない。そのSource Commentaryによると、フランス初版の第3刷でショパンは、多くの訂正や変更、補足を行っており、第3楽章のタイトルに関しては、そこからfunèbreの語を削除し、Lentoというテンポ指示を付加したという。第3刷は少なくとも1840年6月には世に出ていたということであるから、ショパンは楽曲に標題を付さなかったことを考え合わせるならば、一度、この〈葬送〉というイメージを括弧に入れて、第2ソナタを眺めてみる必要があるだろう。もちろん、イメージを掻き立てるような標題やタイトルが楽曲に付されていないとしても、そのことは、聞き手が当の曲に対して想像力をはばたかせてイメージを築き上げてはならない、ということの意味するものではない。少なくとも第2ソナタに関しては、〈葬送ソナタ〉という位置づけがすでに私たちにとって常識的なものとなっている以上、それをことさら否定することは、歴史の中で楽曲が養分とし

て吸収してきたものを拒否し、それによってかえって当の楽曲を貧弱なもの、いわば行間のない即物的なものに還元しかねない。音楽作品は歴史によって生まれ、時の流れの中で成長してゆくものだからである。したがって、第2ソナタを〈葬送ソナタ〉として捉えることに異論はないが、ここではショパンがその語を初版出版後に自身の手で削除したことに着目して、死であるとか葬列であるといったあらかじめのイメージを括弧に入れてこのソナタを考察することにしたい。その際、私たちはソナタをその楽章順に聞いてゆく、というごく普通の点に立脚することにする。言葉を換えれば、ソナタの中では第1楽章が持つ意味がやはりかなり重いと言わざるを得ないのであり、この第1楽章との暗黙の比較の上に、ソナタ全体が築き上げられることになると思われる。以下、その楽章順に見てみることにしたい。

2-1 第1楽章：ソナタ形式 (Grave – Doppio movimento)、変口短調、2分の2拍子

第1楽章 (2分の2拍子) は変口短調に置かれ、ソナタ形式を採る。まずグラーヴェと指示された4小節の序奏から始まるが (譜例1)、そこでは最初の2小節で、左手による複付点2分音符の変二音のオクターヴ和音の強打のあと、譜面上は減7度であるが響きとしては長6度幅を下降して、ホ音のオク

ターヴ和音が8分音符-全音符と続く。この冒頭2小節の動きはきわめて重要なものと考えられ、そこにはこのソナタで扱うことになる音楽的な問題として、まず「①強打音

譜例1

とその余波」、続いてその響きの幅の基本フレームとしての「②6度音程の活用」という2つの問題を指摘することができるであろう。これは第2ソナタの具体的な響きの面に関する参照枠として機能するだろう。さらに第2小節後半は、アクセントを伴った2分音符による嬰ハ・嬰ト・嬰ハの和音から第3小節の繫留和音を経て、第4小節で変口短調属七の和音に落ち着く。ここで着目すべきは、第2小節における弱拍のアクセントづけであり、そこには強弱交替 (シンコペーション的処理) が透けて見える。これは楽曲の構造面に関わる指標と考えられ、「③拍節構造の柔軟化ないし流動性」をもたらし得る処理と言ってよい。それによって、小節の縦線に左右されないしなやかな生きたりズム構造の形成がもたらされるであろう。なお調性面について記せば、冒頭3小節は調が曖昧で、第4小節で主調の変口短調が示唆される形となっている。すなわち、調の明確化 (潜在的な調の顕在化) という作業がそこで行なわれているのであり、これはソナタ形式を音楽的問題の創造的展開図式と見た場合、その文字通りのエッセンスが圧縮されて示されていると解することも、あながちの外れではないように思われる。

以上のことから、第2ソナタのこれ以降の展開において焦点化される音楽的問題は、少なくとも次の3点となるだろう。

- ①強打音とその余波
- ②6度音程の活用（基本フレームとしての）
- ③拍節構造の柔軟化ないし流動化

この3つの問題を中心にして第2ソナタはその全体が構成されていると思われるので、そのあたりを以下に見てゆくことにする。

さて、第1楽章の提示部(5-104小節)は、通常のソナタ形式同様、大きく第1群(変口短調)と第2群(変ニ長調)に分かれ、第2群は後半が小結尾として機能し、提示部全体が反復される。その提示部第1群(5-40小節)は、重々しい序奏に続いて、Doppio movimento から始まる。しかし第1主題そのものはずぐには姿を見せず、その序奏と呼ぶべき部分が示される(5-8小節)。すなわち、冒頭4小節 Grave は第2ソナタ全体の序奏と位置づけられ(以下、冒頭4小節を全体序奏と呼ぶ)、他方、第5小節からの4小節は、第1主題の導入という位置づけになる。したがって、この導入部分には、第1主題において重要な要素が提示されていると考えることができる(譜例2)。

譜例2 **Doppio movimento**

まず、この部分の大きな特徴は、音のグルーピングにあり、2分の2拍子の打拍の位置から8分休符の長さだけ遅れて現われる8分音符同士がスラーで結ばれワンセットとなっている。これは機械的な打拍を外すことになるがゆえに、「③拍節構造の柔軟化」を視野に入れたものと言ってよい。

譜例3

さらに、この音のまとまりで着目しなければならないのは、第5小節に現われる音程の組み合わせである。譜例3に見られるように、その音の動きの枠組みは、6度とそれを転回した音程である3度となっており、その3度音程は言うまでもなく「②6度音程の活用」としての音程の分析に基づくもので、これが実際、第1主題の音程構成となる⁽¹⁵⁾。他方、5-8小節の和声は主調である変口短調の主和音となっており、この部分は、和声的な堅固さを背景として、拍節構造をすり抜けることのできる柔軟なリズムの構築が、あるいは、機械的な打拍ではなくいわば音の呼吸によるリズム運動の形成が目指されていると考えること

の群の相違点は、第1群の中心に位置するのが、今しがた述べたように、規則的な拍節構造とそれからの偏差としてのリズム形成にあり、主題形成の眼差しがリズム的躍動に向けられているのに対して、*sostenuto* と指示された41小節から始まる第2主題は、変ニ長調（主調の平行調）に置かれ、温かい歌を歌いあげてゆくような面持ちを示し、ゆったりとした音の流れを形成する点にある。すなわち、第1主題と第2主題はコントラストを形成するように構築されているのであるが、ここで着目すべきは、第2主題冒頭（41 - 42小節）の最上声部の音の動き「変イーヘー変ト」で、下行3度 - 上行2度と推移している点である。これはモチーフIの音程幅を踏襲するとともに、音の長さの面でそれを大きく引き伸ばした形になっている。さらにこの冒頭部は、変ト音に続けて「ヘー変ホ」と2度下降を重ねて

譜例 5

ゆくが（42 - 44小節）、この下行2度は言うまでもなく上行2度を反転させたものである。その点で第2主題前半部分は、構造的にモチーフIの分析・発展形であると言える（和声的には変ニ長調：T - S - D）。さらに第2主題の基本単位は2分音符となっており、その点で、疾駆するようなリズム的駆動力に満ちた音の進行というよりは、いわばコラール風の和声的な響きを奏でるものになっている。換言すれば、第2主題はその底流を流れる静かな拍の鼓動に身を委ねた祈りにも似た和声的な歌になっているのである。もっとも、このカンティレーナと呼んでもよいような響きの進展にあって、着目しなければならないのは、48小節低音部すなわち第2主題前半の最後に現われる3連符である。これは「③拍節構造の柔軟化ないし流動化」を目論んだものと考えられる。すなわちこの第2主題は、57小節からの主題の再提示にあって、それをオクターヴ上の音域に移すとともに、左手に3連符を用いた山なりの動きを示す伴奏が配置されている（譜例6）。この3連符はやがて62小節後半で右手にも姿を見せ、第2主題反復提示の前半部分最後には右手が3連符のみとなる（79小節）。これらの個所では、3連符は右手と左手のどちらかに用いられ、一方の手には通常の4分音符や8分音符等があてがわれているため、打音に微妙なズレが形成され、これが拍節構造を柔軟なものにしていると言えることができるだろう。3連符の活用は堅固な拍節構造を和らげてしなやかにする働きを持つと言ってよ

譜例 6

いのである。

さて、第2主題は65小節以降、左手に8分音符による伴奏を伴いつつ、右手でその和声的な歌を歌いあげてゆき、71小節のアクセントを伴った変口音ユニゾンで頂点に達した後、4分音符のオクターヴ和音を基本にした下降の響きを聞かせてゆく。その響きの中にも右手に3連符が現われ（77小節）、79小節では右手がすべて3連符の和音となり、第2群前半を締めくくる。この3連4分音符が、続く第2群後半の小結尾のモチーフとなるのである。

その小結尾（81—104小節）において奏でられる主題は、右手も左手も3連4分音符の和音によって歌われてゆく（譜例7）。この和音群の特徴は、小節線を跨いだスラーによるグルーピングにあり、それによって、後続する部分がいわば前倒しのような形でまとめられてゆくことになる。これは当然、「③拍節構造の柔軟化」の観点に立っていることを示し

譜例 7

ており、楽曲の底流に流れる規則的な拍打からの逸脱を行なうことで、切迫性を示す駆動力が小結尾主題に付与されることになる。さらに特徴的なのは、小結尾主題冒頭の最上声部が、「変ロー変イ / 変ト—ヘ」というように下行2度を打ち鳴らしている点で、これはモチーフIを拡大・発展させた第2主題の延長上にあることを示しており、また、実際この最上声部は、第2主題冒頭を構成していた変イ・ヘ・変トの各音によって形作られている。このことから分かるように、小結尾主題は第2主題を変容・展開させたものと言ってよいものになっている。こうして提示部第2群は、畳みかけるような3連符の響きを打ち鳴らしてゆき、93小節で *stretto* となって速度を速めつつ強さを増して、101小節で *ff* に到達して提示部を閉じることになるのである（なお提示部は反復される）。

これまで述べたところから分かるように、提示部において活用される重要な素材は、全体序奏およびそれに基づいた第1主題のモチーフIにある。第2主題はそのモチーフIを変容・展開させることでカンティレーナな歌を形成し、それに続く小結尾主題は第2主題から紡ぎ出されたものと言ってよい。したがって、提示部全体の構造の源泉は、全体序奏とモチーフIにあると言っても過言ではないだろう⁽¹⁶⁾。

さて、続く展開部（105—168小節）は、或る意味で第1主題を中心に据えた構成が行なわれていると言ってもよいのであるが、今しがた述べたように、他の2つの主題群が全体序奏とモチーフIに源泉を持つとすれば、展開部においても当然、それらの要素が見いだ

されるはずである⁽¹⁷⁾。実際、展開部冒頭を見てみると、105 - 107小節は明らかに第1主題を素材としていることが分かるが、続く108 - 110小節については、2分音符が中心となっている点で、第2主題との関連性が認められるとともに、最上声が「イ-嬰イ-ロ」と半音階的に上昇し、その口音から6度下降して二音の8分音符-2分音符が続いていることが見て取れる（譜例8）。この音の動きの前半すなわち半音階的上昇は、たとえば49 - 51小節における音の動きを変容させたものとみることができる。すなわち、最上声部の音階的上昇を半音階的上昇にいわば圧縮するとともに、50 - 51小節の付点4分-8分-2分音符による音階的上昇に対しては、全体序奏に由来する「②6度音程の活用」を適用して、下降跳躍へと変容させているとみなすことができる。さらにこれに続く110小節は、この6度下降の音程幅を5度下降に圧縮している。したがって、この展開個所に見いだされる構成態度は、「切迫のリズムによる緊張形成とその解消ないし弛緩」という枠組みであると言える

譜例 8

であろう。さらに、123小節前後の音の動きは、第2主題62小節前後の音の動きのエコーであり、実際、右手に3連符が顔を見せている。この3連符が、第2群小結尾において大きな役割を受け持ったのと同じく、それ以降の展開において重要な役割を担うことになる。

譜例 9

事実、137 - 152小節にかけては、左手の3連符和音による山なりの伴奏音形に支えられつつ、右手がモチーフIの8分音符2+3という型を保ちつつそれを自在に鳴り響かせてゆく（譜例9）。これは「①拍節構造の流動化」を射程に入れたものと解することができ、展開部の役割である「構造的緊張」を形成するのに十分であると言ってよい。

このように、展開部ではたしかに実際の響きのレベルでは第1主題のモチーフIが核となって進行してゆくと言ってよいのであるが、そこに全体序奏における6度下降や、第2主題の諸要素が組み合わせられることで、言うなれば音のアマルガムが形成されることになり、響きのリズム的な推進力とその緩和が繰り返されて再現部へと移行するのである。

再現部（169 - 229小節）では第2群が再現される。まず第2主題が変ロ長調（主調の同

主調)で奏でられ、続けて小結尾主題がそれに続くが、この個所でのそれら主題の扱いは、第2主題後半部が若干刈り込まれてはいるものの、基本的には提示部での扱いと同等のものとなっている。ただ、この個所で着目すべきは、周知のように、通常ソナタ形式とは異なって、第1群の再現が省かれているという点である⁽¹⁸⁾。それについては、まず展開部では第1主題のモチーフIが中心的な素材となり、それに他の諸要素が加味されていたことを考えると、展開部を第1主題に、再現部を第2主題に割り振っていると言することができる。さらに詳しく言えば、通常ソナタ形式では、再現部の冒頭で第1主題の回帰と主調の回帰という二重回帰が行なわれるが、この二重回帰が意味するところは、先にも述べたように、具体的な響き(主題的側面)と構造(調的側面)の両面での回帰が行なわれるという「音楽的な出来事の出来^{しゅつたい}」であって、主題的および調的な冒険の着地点という意味合いを持つ。ショパンはこれに関して、展開部で「リズム的な力の緊張とその解消」という問題提起を行なったとするならば、それに対する返答が再現部ということになるはずである。その場合、展開部が構造面でもリズム的な力の面でも緊張を高めてゆく方向に進んでいったとすれば、再現部でその緊張を解決する必要が出てくる。第1主題再現の省略は、その主題そのものが切迫性を持ったものである以上、その再現はいかにしても緊張の持続を意味せざるを得なくなり、したがって、再現部において緊張の解決を提示するという方向性をまずは示すために、穏やかでカンティレーナな響きを示す第2主題を取り上げたと考えることができるだろう。その際、再現部の調性が問題となるが、通常は第1主題が主調で回帰するため、第2主題で再現部を始めるにあたって、主調である変ロ短調の同主調を選択したと考えるのが自然であると思われる⁽¹⁹⁾。その第1主題は続くコーダで姿を見せることになる。

コーダ(229 - 241小節)では、右手が再現部の終わりを告げる全音符四和音を叩きつるとともに、左手にモチーフIがオクターヴ和音で姿を見せ、そのまま *stretto* へと突入してゆく。このモチーフIの荒々しい動きに突き上げられるかのように、右手が2分音符四和音を打ち鳴らしてゆく(譜例10)。やがて234小節後半の左手に3連符が登場し、そのまま両手で和音を叩きつけるように響かせ、最後は *fff* に到達して楽章を閉じるのである。

このように第1楽章はソナタ形式を採ることによって、安定しているがゆえに機械的で硬直したものになりかねない拍節構造を、しなやかで生きた構造に練り上げようとしていることが分かる。それは

譜例 10

モチーフ I

モチーフIにいわば凝縮されていると言えるであろうが、2分の2拍子が示している打拍の有りよう、その意味での拍節構造を、いわばすり抜ける流れを形成するために、音符の

グルーピングやアクセント付け、さらには3連符の活用などが行なわれていると言えるであろう。ただし、この第1楽章では、全体序奏から析出された先の3つの音楽的問題のうち、「①強打音とその余波」が取り上げられていないことが見て取れる。この問題は第2楽章以降で顔を出すことになるものと思われる。

2-2 第2楽章：スケルツォ、変ホ短調、4分の3拍子

第2楽章は3部形式（A：スケルツォ [aba] - B：ピュウ・レント [cdc] - A：スケルツォ [aba] - コーダ）を採り、変ホ短調（変口短調の下属調）に置かれる。Aのスケルツォ主題aはアフタクトで始まり、基本的にはオクターヴ和音による同音連打を中心にして進展してゆくが（8小節まで）、そこでは第3拍にアクセントが付されており、強弱の転換が図られている（譜例11）。9小節以降は、8分音符による上昇と、それを受けた4分音符による跳躍運動を含んだ下降の動きが続いてゆく（譜例12）。この個所では、打拍から8分音符分遅い音とそれに続く音がスラーによってグルーピングされており、「②拍節構造の柔軟化」が目論まれていると言ってよいであろう。それによって第1楽章同様の推進力が与

譜例 11

譜例 12

えられるのである。また他方、このスケルツォ主題と第1楽章の関係は、レティが考察しているように⁽²⁰⁾、第1楽章のコーダにおける右手和音の半音階的上昇と関係がある。すなわち、そのコーダでは、最上声が二音から半音階的に上昇してへ音、変ト音へと進むが、最後の和音の最高音と最低音が二音で終わる。この音を半音高めると変ホ音になり、第1楽章コーダにおける半音階的な進行プランの延長上に、スケルツォの主音が位置することになり、したがってまた、コーダの力強さも受け継ぐことになるのである。

さてスケルツォは37小節から中間部bとなる。この部分は冒頭の *ff* による強打の後、和音による半音階的な上昇運動を示して登りつめてゆくという動きを示す（譜例13）。これは「①強打音とその余波」に基づく構成

譜例 13

と言ってよい。それに続けて、46・48小節には同音のオクターヴ和音4連打が現われ、さらに50・52・54小節には、第2小節に見られる音型が登場するなど、スケルツォ主題aの

展開と言ってもよいものになっている。そして再び主題 a となり、81 小節からピュウ・レントとなる。

B: ピュウ・レント (81 - 188 小節) は、*p* による 4 小節の序奏のあと、レント主題 c が奏でられてゆく (譜例 14)。この主題は変ト長調 (変ホ短調の平行調) に置かれ、たおやかに歌われてゆくが、第 1 楽章第 2 主題冒頭部 41 - 42 小節の変容・展開と言ってもよい (譜例 5 参照)。ただし、曲想はノクターンの面持ちを示していると言ってもよいものになっており、その点でスケルツォ主題の力強さと好対照をなしている。このノクターン色は、変ニ長調 (変ト長調の属調) の響きを基盤に据

譜例 14

えた中間部 d (144 - 160 小節) でさらにその色合いを濃厚に示してゆく (譜例 15)。それはゆったりとした響きを聞かせる右手に対する左手の動きに顕著に表

譜例 15

わね、レント主題 c にあっては左手がほぼすべて 4 分音符和音であったの

に対して、中間部 d の左手は、8 分音符による音階的な下降を中心として⁽²¹⁾、上行音型の分散和音などを響かせて夜の音楽を匂い立たせてゆくのである。

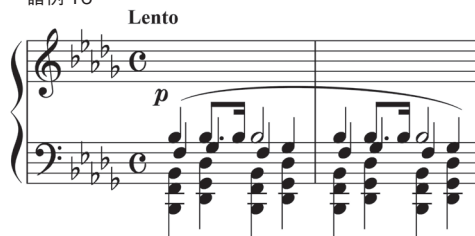
この中間部 d に続いてレント主題 c が再び姿を見せるが、この中間部 d-レント主題 c の部分は反復され、そのちテンポ・プリモとなって A: スケルツォが変ホ短調で回帰する (189 - 272 小節)。この主題回帰は言うまでもなく中間部の濃密な夜の雰囲気や断ち切り、荒々しい力を示してゆく。このスケルツォ回帰部はその最後、260 小節の *ff* で一つの頂点を形作った後、和音の跳躍をいわばまき散らしながら速度と強さを弱めてゆき、*lento* と記された 273 小節からコーダとなって、レント主題 c が文字通り回想され (変ト長調)、最後は変ト長調主和音で楽章が閉じられる。この激しく和音を叩きつける音の荒々しい進行から静かで滑らかな夜の歌への移行、そして曲を閉じるにあたってのたゆたうような響きのあり方は、何かを物語っているかのような面持ちを示している。

2-3 第 3 楽章：マーチ (Lento)、変口短調、4 分の 4 拍子

第 3 楽章は周知のように他の楽章に先立って 1837 年に作曲されたもので、ソナタに組み込まれて出版される際に、当初は〈葬送進行曲〉と題されていたものである。ここでは先にも述べたように、「葬送」という言葉を括弧に入れて考察してみたい。

この楽章は3部形式（ABA）を採り、A:マーチ、B:ノクターンと位置づけることができる。まずA:マーチであるが、これは変口短調の主和音-VIの和音の重厚な響きで始まる（譜例16）。基本のリズム音型は、一貫して♪♪♪♪（あるいは♪♪♪♪♪♪）で、拍節構造にかっちりと従った形で音が配置されている。底流を流れる打拍と一致するスタイルで行進が進んでゆくのであり、その行進の重い足取りが、左手伴奏和音の3度音程を上下行する動きに示されている。また、行進の冒頭が低音域で示されていることもあって、マーチ全体に陰鬱で重苦しい雰囲気が付与されている。ダイナミズムとしては、低音域は弱く、高音域は強くといった方向性があり、この強弱のダイナミックな配置が悲劇的な感じを醸成していると言ってよい。

譜例16



このマーチにおいて、第1楽章との関連で着目すべきは、18小節から左手低音部に4回現われるトリルへと至る下降跳躍である（譜例17）。それはへー変イ、変ニーへで、最初の音にアクセントが付され、下降先の音は前打音を伴ったトリルとなっていることから、「①強打音とその余波」による音の進行であると言ってよく、また、下降幅は「②6度音程の活用」に基づいており、全体序奏のエコーが響いている。しかもこの下降跳躍は右手が高音

譜例17



域に達したその後に姿を見せるので、まさに音の上昇をいわば大地へと引きずりおろすといった働きを持ち、マーチ全体にまさしく「重さ」を付与していると言えるであろう。マーチは27小節における下降跳躍のあと、静かに深く沈み込むように閉じられて、B:ノクターンへと移行する。

B:ノクターン（31 - 54小節）では、静けさに満ちた夜の歌が、左手の上行分散和音に支えられて歌われてゆく。変ニ長調に置かれたそのノクターン主題に関してレティは、スケルツォ楽章レント主題の回想とみなし得ることを、レント主題冒頭2小節の旋律を移調することで示しているが⁽²²⁾、実際、その2つの旋律のフレームは重なり合う（譜例18○印）。とすれば、このノクターン主題はその源泉を第1楽章の第2主題に持つことになる。この主題は反復されたのち、変イ長調の響きへと移行し、それがすぐさま変口短調の響きへと移るなど、いわば簡単な展開あるいは変容が施されたあと、ノクターン主題が再び姿を見せ

てA：マーチが回帰する（なお、このいわば小さな展開部分も反復される）。マーチは再び重々しい足取りで進んでゆき、最後は変口短調主和音で静かに楽章を閉じるのである。

譜例 18

2-4 第4楽章：フィナーレ (Presto)、変口短調、2分の2拍子

第2ソナタの最大の特徴は、やはりこの最終楽章にある。ごく普通のソナタに見られる充実した終楽章とは正反対と言えるような、或る意味では不思議な佇まいを示している音楽であるが、シューマンはこの楽章に対し、1841年2月1日付『音楽新報』の記事で、次のように記している。

実際、“フィナーレ”と題された最終楽章で私たちが受け取るものは、音楽というよりはむしろ嘲笑 (Spott) に似ている。けれども、白状すれば、旋律も喜びもないこの楽章から、一種独特な恐ろしい精神 [の香气] が私たちに吹きつけてきて、それに抗おうとするものを圧倒的な力 (Faust) で鎮圧してしまうので、私たちは魔法にかけられたように不平不満も言わず、最後まで耳を傾けてしまう。——だが、褒めることはない。というのも、これは音楽ではないのだから。こうしてこのソナタは、それが始まったときと同じように謎めいたまま、まるで嘲笑的な笑みを浮かべたスフィンクスのように終わるのである。⁽²³⁾

このようにシューマンは、第2ソナタのフィナーレに困惑しつつも、その不思議な魔力の存在を指摘して、それを「まるで嘲笑的な笑みを浮かべたフィンクス」と形容している。シューマンにとって、フィナーレはスフィンクスの謎なのである。シューマンがそのような感想を抱く理由の一つは、おそらくこの楽章が、一見したところでは、それまでの3楽章と何も関連がないように見えるところにあると思われる。しかしながら、このフィナーレは他楽章と何も関連性を持っていないのであろうか。

まず、*sotto voce e legato* と指示されているこのフィナーレの最大の特徴は、左手と右手が終始、オクターヴ関係を保ちながら3連符でうごめき、動き回っているところにある（譜例 19）。両手のユニゾンと3連符の活用、これがこの楽章を特徴づけている。まずその3連

符の活用であるが、フィナーレでは最初から最後まで3連符で埋め尽くされているため、そこに拍節構造の流動化を読み取ることはできない。第1・2楽章では右手と左手のどちらかに3連符があてがわれることで、音の流れに偏差が生じ、それが拍節構造を流動化していたが、フィナーレにそれを見いだすことはできない。両手が同じ動きを示しているからである。ここで、音あるいは音符は通常、4分音符を2分割すると8分音符2つになり、8分音符を2分割すると16分音符になる、といったように2分割を基礎とするという点を考えに入れるならば、3連符は文字通りひとつの音を3分割することによって得られるものであるから、フィナーレは3分割に則った音楽の提唱と言っても過言ではないだろう。次に両手のユニゾンであるが、オクターヴ関係を保つことによって、いわば一本の太い旋律線がアラベスク模様を描くようにしてうごめき、動くことになる。音程を考えたとき、オクターヴは最も基本的な音程であり、その意味で音楽創作にあつて根本的な枠組みである。この音楽の底面に位置する枠組みに立ち返ることで生み出された音楽、それがフィナーレであると言ってよいだろう。しかし、そこにはこれまでの3楽章との太いつながりは見いだせない。

譜例 19

Presto

sotto voce e legato

ここで、冒頭2小節を見てみると、そこに示されている最初の2つの3連符からなる音型（以下、音型 A）がこのフィナーレのモチーフになっており、楽章全体がこの音型 A の展開・変容となっていると言っても過言ではないことが見て取れる（譜例 20）。そこでその2つの小節の3連符最初の音の音程関係を見るならば、「ヘー変ニ」および「トー変ホ」と短6度上行しており、これは「①6度音程の活用」に基づいている。また、3連符に含まれている下行音程を見るならば、「変ニーホ」「変ホー嬰へ」と減7度下行しており、これは全体序奏冒頭部と同じである。すなわち、音程の幅ないし響きとしては長6度幅の下降で、これも「①6度音程の活用」に則っている。それゆえ、基本フレームとしての6度という音程がフィナーレにおいてはまさしく形成原理として機能していると考えられる。このように見るならば、フィナーレはまさに全体序奏そのものの状態への、楽曲がこれから紡ぎ出され生み出されてゆく状態への回帰という問題意識を包蔵したものになっていると言っても過言ではないだろう。実際、この楽章の最後の71-74小節を見るならば、そこに示されているのは、音型 A の音程関係を短6度から短7度へと、長6度の幅を8度へと拡大・変化させる振舞いである（譜例 21）。こうしていまだカオス的な状態ではあるが、基本フレームとしての6

譜例 20



譜例 21

度を崩してゆく方向性を示すことによって、次なる一步を踏み出してゆこうとする姿勢を見せ、新しい展開を示唆ないし暗示し得る状態でこのソナタは閉じられるのである。

これまで述べてきたことから分かるように、うねるような、転がり回るような響きに終始しているフィナーレは、原点に回帰した音楽と言ってよく、したがって当然、それまでの3楽章を費やして示してきた音楽をリセットする働きを持つ。それによって新たなる展開を予感させる地点へと、それゆえ、或る意味ではカオス的なものへと至ろうとしている、と解することができるであろう。とすれば、このフィナーレは、まさにソナタの最後の楽章であるがゆえに、モチーフのレベルでこの第2ソナタの開始地点に立ち戻ることによって、ユニゾンや音の分割という音楽的に根本的な問題を前景に示しつつ、いわば音楽の始原へと回帰し、そうすることで「新たなる展開」を暗示しようとした音楽であると言ってよいのではなかろうか。この特異な楽章の独自性はその点に認めることができるであろう。

結びに代えて

これまで第2ソナタは、第3楽章があらかじめ作曲された〈葬送行進曲〉であることから、その「葬送」というタイトルによって喚起される死や滅亡のイメージを中心に据えて解釈されることが多く、ソナタ全体の音の佇まいも、この死のイメージをめぐる情念であるとか、メランコリックな気分や悲嘆あるいは寂寥感といった言葉で括られることが多かったと言ってよいであろう。もちろん私たちも、そのような受け取り方を否定するものではない。実際、第3楽章の行進曲がまずは重苦しい足取りを示し、それが静かな夜の内面的な歌へと進んで、さらに陰鬱な歩みへと舞い戻ったあとに、文字通り音が駆け抜けてゆくフィナーレが続くというこのソナタの構成に鑑みれば、「行進曲」が与えるインパクトは強烈で、その点でやはり葬送的なものと言ってよいだろうからである。

とはいえ、ピアノ・ソナタというジャンルを、まさしくソナタ形式が体现している「音楽

的問題の創造的展開図式」という観点から考察した場合、そして冒頭にも述べたように、この第2ソナタを「葬送」あるいは「葬送的イメージ」を括弧に入れて眺めた場合、本論で述べたように、第1楽章から、それもとりわけ全体序奏から、少なくとも3つの音楽的問題を析出することができる。すなわち、響きの有りように関わって陰影を作り出す「強打音とその余波」、響きの進展に明確な基本フレームを提供する「6度音程の活用」、さらに、楽曲そのもののリズム構造に関わる「拍節構造の柔軟化ないし流動化」という純粹に音楽的な問題である。《ピアノ・ソナタ第2番》作品35の全体は、この3つの問題をめぐるいわば音楽的な問いとその解釈の展開なのであり、それによってもたらされるものは、ややもすると機械的なものになりかねない拍節的リズムからの脱却と、しなやかな生きたリズムの生成と言ってよい。この生きたリズムの生成という音楽的問題を一般化したとき、そこに「音楽の始原への回帰とそこから新たなものの生成」という“意味”を読み取ることが可能となるように思われる。この点はたとえば、6度という音程フレームの採用を考えた場合、4度や5度を中心にすると、言うまでもなくT、D、Sに代表される通常の調性の考え方に吸収されることになる。また、3度を中心に据えた場合も、三和音を考えたならば、第3音が根音から長3度なのか短3度なのかによって和音の調的な色合いが決められるので、これもまた従来の調性の考え方に吸収されるであろう。とはいえ、3度は6度の転回音程であるため、或る意味では6度を基本フレームとすることで、調的な色合いをいわばニュートラルなものにすることが可能であると考えられる。このように見ることができれば、第2ソナタにあっては、フィナーレの響きが6度をフレームとしているため、不安定と安定の間の揺れ動きを示して、まさにカオス的な蠢きを奏でることになり、このカオス的なものが何ものかの胎動を、これから何かが現われてくる出現の予兆を示唆することになると言えるように思われるのである。その点でこの第2ソナタは、第1楽章から第3楽章へという一方向的な進行を、フィナーレの特異性によって、すなわち、期待を裏切る意外性によって断ち切り、そうすることでまさしくフィナーレの響きの佇まいから、方向性というベクトルを持った進展や展開という有り方を剥奪し、それによって“今現在の響き”という有りようを刻印する。この刻印によって最終楽章の響きは、私たちの意識をそれ自身に引きつけ、そこに何ものかの現出という予兆を感じさせることになると言えるであろう。このように考えたとき、第2ソナタに時折見られる主題間のコントラストも、意外性の範疇に含まれると言ってよく、その点でこのソナタは、〈意外性〉を楽曲構造の意味として内包していると考えることができよう。意外性は、音楽的な流れをまさに断ち切る働きを示し、それによって私たちの意識を“現在”に集中させ、“今”を屹立させる。何ものかが生まれてくるという予感あるいは予兆は、まさに現在という時間様相において体験されるだろう。それゆえ第2ソナタは、或る意味で〈現在の屹立〉を響かせていると言っても過言ではないように思われるのである。

註

- (1) ショパンのピアノ曲における歌および彼の音楽の時間的進展については次の拙論を参照された
い。「ショパンの2つの練習曲集(作品10および作品25)——その調配列を中心にして——」(大
阪大学大学院文学研究科美学研究室『美学研究』第4号、2005年、15-32頁)、「音楽的ドラマと
してのショパン《24の前奏曲》作品28——作品理解の一つの試み——」(『ドラマ空間における
音楽に対する観客反応の実証的な研究』(平成15~16年度科学研究費補助金(基盤研究(C)(2))
研究成果報告書)、研究代表者:上倉庸敬、2006年、89-105頁)、「ショパンの2つのバラード(作
品23および52)をめぐって——その“歌”の根底にあるもの——」(大阪芸術大学『藝術』第31号、
2008年、5-20頁)、「ショパンの2つのバラード(作品38および47)——〈音楽的な語り手〉の
所在に関する試論——」(関西美学音楽学研究会『関西美学音楽学論叢』第3巻第1分冊、2019年、
2-15頁)。
- (2) 和声の場合と同様の関係が、リズムパターンと響きの間にも見いだされる。ショパンの楽曲に
は、マズルカやワルツ、ポロネーズといった、リズムパターンを楽曲から独立した形で提示す
ることが可能なものがあるが、そのリズムパターンは和声同様、具体的な響きと一体化
することで、楽曲を進展・展開させてゆく原動力として機能するものと言える。これに対し
て第2ソナタの場合は、のちに触れるように、リズムが拍節構造との偏差として現われ出てくる
という側面を濃厚に示す。
- (3) ジム・サムスン『ショパン 孤高の創造者 人・作品・イメージ』大久保賢訳、東京:春秋社、
2012年、287頁(なお、本論文ではサムスンではなくサムソンと表記することにする)。
- (4) Andrew Davis, *Sonata Fragments: Romantic Narratives in Chopin, Schumann, and Brahms*,
Indiana: Indiana U. P., 2017, p. 12.
- (5) ニューマンは形式 form という幅の広い言葉が持っている本質的な特色として、「生成プロセス
generative process」「鑄型あるいは標準設計図 *mold or standardized design*」「唯一体 *unicum*」
の3つを挙げている。「生成プロセス」とみなされる形式は、或る種の集積体をなす様式上の処
理や特性によって特徴づけられ、モチーフやフレーズあるいは楽節のレベルにおいて考え
られるものである。まさしく個々の楽曲のかたちを形成してゆくプロセスと言ってよいであ
らう。「鑄型あるいは標準設計図」とみなされる形式は、まさしく教科書的な形式の捉え方であり、
個々の楽曲のかたちにとって参照枠として機能するものである。提示部等の下位区分を持つと
みなされたソナタ形式がこの意味の形式に該当する。3つ目の「唯一体」とみなされる形式は、
鑄型としての形式を参照枠とすることや楽曲のかたちを形成しゆくプロセスから帰結する、
個々の楽曲に独特な何ものかのことであると言ってよい(cf. William S. Newman, *The Sonata
since Beethoven*, 3rd ed., New York and London: Norton, 1983, pp. 110-112)。
- (6) 以下の一般的注釈は、ソナタ形式について歴史的記述を目論んだものではなく、注5で触れた
鑄型あるいは標準設計図としてのソナタ形式の原理的特性を記述しようとしたものである。
- (7) Charles Rosen, *Sonata Forms*, rev. ed., New York and London: Norton, 1988, p. 229. (チャー
ルズ・ローゼン『ソナタ諸形式』福原淳訳、東京:アカデミア・ミュージック、1997年、235頁)
- (8) *ibid.*, p. 262.
- (9) *ibid.*, p. 284. (翻訳292頁)
- (10) *ibid.* []内引用者。
- (11) この点に関しては、さらにマーク・エヴァン・ボンズ『ソナタ形式の修辭学——古典派の音楽
形式論』(土田英三郎訳、東京:音楽之友社、2018年)の「第1章 音楽形式のパラドックス」も

参照されたい。

- (12) 初版出版は、ドイツとフランスが1840年5月、イギリスが同年7月である（献呈者はいない）。Cf. Maurice J. E. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, 2nd rev. ed., New York: Da Capo Press, 1972, BI [=Brown-Index] 114, 128. ちなみに、1839年に彼は《前奏曲集》作品28を完成させている。なおこのほかに、Vgl. Krystyna Kobylańska, *Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Übersetzung von Helmut Stolze, München: G. Henle, 1979, S. 85-87.
- (13) たとえば、コルトーは自身が校訂した楽譜の序文で、第1楽章に運命に対する悲劇的な戦い、第2楽章のスケルツォに神秘的な荒々しい力、第3楽章には文字通りの葬送、そして第4楽章に死の風や墓に吹き付ける風のイメージを見、それがまさにショパンの真の意図に沿うものであろう、と位置づけている（アルフレッド・コルトー版『ショパン・ソナタ 作品35』翻訳・校訂八田惇、東京：全音楽譜出版社、1995年、4頁）。また、ジャンケレヴィッチは『夜の音楽』において、フィナーレの特異性に着目して、葬列のあとにカタストロフの不意打ちを受けた悲惨な潰走が訪れるとし、このソナタを帰還を欠いているような告別のソナタと位置づけている（ヴラジミール・ジャンケレヴィッチ『夜の音楽』千葉文夫・松浪未知世・川竹英克訳、東京：シンフォニア、1986年、72 - 73頁参照）。なお、この点に関しては、すでに田之頭一知・重正隆文・出口逸平・木村和実・笹谷純雄『芸術批評論』大阪芸術大学／丸善、2002年、230 - 235頁において論じている。
- (14) 本論執筆のために参照した楽譜は、Jan Ekier (ed.), *Fryderyk Chopin: Sonatas, Opp. 35-58* (National Edition), Kraków: P. W. M, 2017 である。そのほかに、いわゆるパデレフスキ版『ショパン全集VI ソナタ』（東京：アーツ出版、1993）も適宜参照した。そのパデレフスキ版では第3楽章冒頭に、MARCHE FUNÈBREの表記がある。
- (15) この点に関しては、Anatole Leikin, “The Sonatas,” in Jim Samson (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge U. P., 1992, pp. 162-164 を参照。なお、譜例3はLeikinによるExample 2 (p. 163) に基づいて作成したものである。ちなみに、Leikinはこの第2ソナタの序奏部の音程関係に関して、それをトロカイオスの／イアンボスのという組合せで考察しようとしている。
- (16) 全体序奏が提示部各主題の源泉となっている点は、すでにレティが指摘している。Rudolph Reti, *The Thematic Process in Music*, reprint, Westport: Greenwood Pr., 1978, pp. 298-303 (originally published in 1951, New York: Macmillan).
- (17) 以下の展開部における考察に関しては、Leikin, *op. cit.*, pp. 169-170を参照されたい。
- (18) 《ピアノ・ソナタ第3番》口短調、作品58 (1844) の第1楽章（ソナタ形式）においても、再現部では第1群が省略されている。
- (19) この点に関連してサムソンは、ショパンは第1楽章を、通常の構成の仕方とは違った形で考えており、調的弁証法ではなく、はっきりしたコントラストをなして比較的自足している主題的性格に基づいて構成しているとして、「切迫した (agitated) 第1主題の緊張とドラマを解決することが抒情的な第2主題の機能である」と述べ、展開部と再現部は提示部に対する回答という関係にあり、動機的展開を通して第1主題のドラマとエネルギーに光が当てられ、主調領域への回帰によって第2主題の安定性と穏やかさが増大するとして、「これが第1楽章の本質的形態であり、第2主題の回帰に特権 (special privilege) を与えている」と記している (Jim Samson, *The Music of Chopin*, London: Routledge, 1985, pp. 132-133)。

- (20) Reti, *op.cit.*, pp. 304-305.
- (21) Leikin はこの音階的な下降幅が9度に及んでいることに着目して、第1楽章21 - 24小節や53 - 56小節における最上声部が音階的に9度下降していることを思い起こさせると述べている (Leikin, *op.cit.*, pp. 171-172)。
- (22) Reti, *op.cit.*, p. 306.
- (23) Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 14, No.10 (1. Februar 1841), S. 40. []内引用者。なお、訳出にあたっては、吉田秀和訳『音楽と音楽家』岩波文庫、1958年、168頁を参照。