

ショパン「幻想ポロネーズ」の楽想と形式

伊藤 真由美

はじめに

幻想ポロネーズ作品61は、フレデリック・ショパン (1810-1849) が、少年のころから生涯にわたって書き続けてきた16曲のポロネーズの最終の1作 (1846年) である。この曲は、ポロネーズのジャンルだけでなく、ショパンの作曲生活の最後の輝きを見せた曲であり、彼の作品のなかで、最も型破りで進歩的な作品である。本稿は、楽想と形式というテーマのもとに、この曲の魅力にせまってみることにしたい。

第1章 幻想ポロネーズの背景

ショパンの作品や人間像については多数の著書・翻訳書が出版されている。本章では、これらの成果を参考にし、この作品の創作の背景について考える。まず、この曲が、彼の苦境にもかかわらず、創作への強い意志に基づいて作曲されたことを確認する。次に、幻想ポロネーズという和訳名が適切であるかを検討する。さらに、ショパンの愛国心とフランスの生活が彼の作品に与えた音楽性について述べ、続いて、幻想ポロネーズを通して、ショパンの音楽の国際性について考えてみたい。

第2章 幻想ポロネーズの形式

本章では、まず、この曲の構成について考察する。幻想ポロネーズの構成は、基本的な3部形式、ソナタ風の3部形式、複合3部形式のいずれとも考えることが可能である。このことを中心に述べ、この曲が、枠にとらわれることなく自然な形で自由な形式性を生み出しているのではないかと考えてみた。

次に、幻想ポロネーズの4つの主題の扱い方 (主題展開) について考察する。舞曲的な主題と声楽的な主題では扱い方が異なること、すべての主題は静かに優しく提示されること、即興的に用いられる声楽的な旋律の中の調性移動や半音階やカデンツァ風なパッセージなどが幻想性を高めていることなどを論じる。

第3章 幻想ポロネーズの楽想

ショパンは、1841年、幻想曲作品49を作曲し、その5年後、幻想ポロネーズを完成させている。幻想ポロネーズは、ポロネーズの形式を借りた幻想曲とする説、ポロネーズの形式を脱して自由な幻想に入っているという説などには広い支持がある。しかし、幻想曲や幻想性だけでなく、バラードのもつ内面性の深い追及や、ノクターンの叙情的な旋律との関連も重要である。本章では、ポロネーズ、幻想曲、ノクターン、バラードとの融合、それが幻想ポロネーズの幻想の世界であることを述べる。

第1章 幻想ポロネーズの背景

(1) 幻想ポロネーズの創作

幻想ポロネーズ (Polonaise-Fantaisie) 変イ長調作品61は、1845年2月頃から翌1846年8月にかけて作曲され、1846年8月に、パリ (Brandus)、ライプツィヒ (Breitkopf & Hartel)、ロンドン (Chr. Wessel) の各社より出版された。献呈先は弟子のヴェイレ夫人 (Anne Veyret)。ショパンが自ら作品番号を与えたポロネーズでは第7番に当たる。

幻想ポロネーズは、ショパンのすぐれない健康と、ジョルジュ・サンドとの関係の深刻さという苦難のなかでうまれ、それが、この作品の性格に強い影響をあたえたとされる。ショパンは1845年から幻想ポロネーズ、舟歌、チェロ・ソナタの制作を進め、1846年の8月に3曲同時に完成させている。何はともあれ、ショパンの大作3曲への取り組みが、彼の心身に大きな負担を与えたことは間違いない。

アーサー・ヘドレイ編『ショパンの手紙』(1965年)¹⁾によると、ノアンからワルシャワの家族へ宛てたチェロ・ソナタ完成後の1846年10月11日の手紙に、この作品について、「ある時は満足するかと思うと、ある時は不満です。わきにほうり投げてはまた取りあげるのです (370ページ)」と書いている。ショパンは、彼のワルシャワ期からチェ

口に強い愛着をもっていた²⁾。この曲に取り組む意気込みに反して、その完成度については複雑な思いがあったようである。

舟歌については、彼の手紙のなかに特別な記載はない。ショパンの舟歌のジャンルとしてはこの曲が唯一の作品であるが、ノクターン第12番(1838年)、第16番(1843年)は、拍子と伴奏音形、抒情的な旋律などに舟歌と共通する点が見られる。ショパンには遅くとも1838年には舟歌への構想があり、それが舟歌嬰へ長調作品60として実ったと考えられる³⁾。ショパンはこの曲の出来栄えについて大いに満足していたであろう。

また、Polonaise-Fantaisieの表題からしても、幻想曲へ短調作品49(1841年)が彼の意識の底にあったことは間違いない。舟歌やチェロ・ソナタと同様に、幻想ポロネーズもショパンにとっては総決算的な作品であった。

幻想ポロネーズの制作に焦点をしばることにしよう。『ショパンの手紙』に収められている1845年12月12日のワルシャワの家族宛ての手紙には、「まだ表題が決まっていないある曲(幻想ポロネーズのこと)を仕上げてしまいたいと思っている」と書き送っている。この曲は翌年8月に完成しているので、制作の半ばをすぎてもまだ題名は決まっていなかった。

この時期のショパンについては、彼の体調や「サンドとの別れ」などの生活環境に関して、多数の著書がふれるところである。そのなかで二つの見解を取り上げることにする。

カシミール・ウィエルジンスキ『ショパン』(1972年)⁴⁾では次のように述べる。

家庭的紛争の影響が、背後の扉を通して彼の耳に達するのは事実だった(中略)。彼は、マズルカイ短調、変イ長調、また後年作品59として出版された嬰へ短調を書き、バルカロール、チェロとピアノのためのソナタ、ポロネーズ・ファンタジー、そしてザレスキの詩による二つの歌曲の腹案に着手した—これらすべては非常な努力と、あらん限りの確信をもってなされたのである(325ページ)。(傍点は筆者、以下同じ)。

ウィエルジンスキは「あらん限りの確信」についてこれ以上のことを語らないが、苦悩に負けないショパンの強い創作への意志が伝わってくる。

つぎに『ショパンの手紙』の編者であるアーサー・ヘドリーの著書『フレデリック・ショパン』(1983年)⁵⁾より引用したい。

1846年の夏、ノアーンにおける最後の滞在中にショパンは落ち着いて仕事にかかろうと努めた、しかし彼の頭脳は俗事とその心配とに占められてしまつて心の平静を保つことが出来なかった(略)。彼は舟歌と幻想ポロネーズおよび小曲一、二曲をなんとか仕上げたものの、ピアノとチェロの奏鳴曲にとりかかったときには筆を進めることが出来なくなつてしまつたのである。彼の創作力が尽きたと思う理由は何もない。幻想ポロネーズはショパンが新分野を開拓しつつあることを示しているし、そしてその理由から彼の最も興味ある作品の一つである。それにしても、一八四六年十一月以降彼は作曲への順調な状態をふたたび見出すことが絶対に出来なくなったのだ。そして彼の生涯の最後の三年をただ無為に浪費したに過ぎなかったのである(172-173ページ)。

アーサー・ヘドリー(1905-1969年)は、イギリスのショパン研究者であり、1949年、1954年のショパン国際ピアノコンクールの審査副委員長を務めている。引用した『ショパン』の原著は1947年発行。それ以降のショパン研究に与えた影響は計り知れないと思う。「彼の創作力が尽きたと思う理由は何もない」。ショパンの曲を弾いたり、聞いたり、また考えたりするときに励まされる言葉ではないであろうか。

ジェラルド・エーブラハム『ショパンの様式』(1979年)⁶⁾では、「これは彼の最後の作品の一つであり、もし彼がもっと長生きしていたら、この曲は、さらに大胆な飛躍を示す新しい作品群の最初の作品になっていたかもしれない(132ページ)」と、ヘドレーと同じくショパンの短命を惜しみつつ、次の音楽への道を開いたことを暗示している。

(2) 幻想ポロネーズの表題

完成の9か月前には、まだ表題が決まっていないうこの曲は、Polonaise-Fantaisieとして出版された。ショパンの命名による。わが国では、一般書はもとより、楽譜、学術書などを問わず、幻想ポロネーズと訳されてきた。この曲の性格に関する

ので、和訳名について少し検討する。まず、幻想ポロネーズ以外の和訳名をあげる。

① ポロネーズ幻想曲

属啓成『ショパン 作品篇』(1998年)⁷⁾。「原題はPolonaiseFantasie = ポロネーズ幻想曲。わが国では幻想ポロネーズと呼ばれている。ショパンが草稿に書いた原題は、幻想ポロネーズではなく、ポロネーズの形式を借りた幻想曲である (169ページ)」。

② ポロネーズ = 幻想曲

バルバラ・スモレンスカ = ジェリンスカ『決定版 ショパンの生涯』(関口時正訳, 2000年)⁸⁾。「他のポロネーズと異なる題名は、ポロネーズの旋律と平行して、この民俗舞踊とは何の関係もない旋律が登場することや、まったく非・舞曲的な一むしろバラードやまさに幻想曲を思わせる一構成になっていることからもうなずける (303ページ)」。

ジム・サムスン『ショパン 孤高の創造者』(大久保賢訳, 2012年)⁹⁾。「この曲の原題はあくまでもポロネーズかつ幻想曲である。これを幻想ポロネーズとしてしまうと、「幻想的な(あるいは幻想曲風)ポロネーズ」という意味になってしまい、原題の含意を損なう (439ページ)」。

③ ポロネーズ・ファンタジー

ウィエルジンスキ『ショパン』(野村光一・野村千枝訳, 1972年)。この書は、全書にわたり幻想ポロネーズとして翻訳するが、前掲の引用部分一か所だけこの訳語が使われる¹⁰⁾。

④ ポロネーズ・ファンテジー

増澤健美『ショパン全曲の批判的解説』(大正13年6月初版発行)¹¹⁾。筆者はこの曲の和訳名としては、ポロネーズ・ファンタジーが適切だろうと思っていたところ、この著書を手にすることができた。同書は、すでに目次における作品名から、他のポロネーズは全てポロネーズ作品第五十三のようにするが、この曲だけはしっかりポロネーズ・ファンテジー作品六十一と区別する (7ページ)。増澤は曲名について次のように解説する。「此驚くべき美しい曲に於て、ショパンは従来のポロネーズの厳格なる形式を脱して一層自由なる幻想に入って居る。従って、フォンタナの命名した幻想・即興曲の幻想の語と異なり、此曲のファンテジーなる語は必要にして欠く可からざるものである (345ページ)」。「然り」と言いたい。

以上4つの和訳名を挙げたが、ほぼすべての著

書や楽譜などに使用されている幻想ポロネーズという和訳名が、著者がそこで述べようとする内容と異なってしまい、適切でないことがある。注12に3例をあげる¹²⁾。

幻想ポロネーズの表題について考えてきたが、トレ・デュニオン(ハイフン)で繋がれたPolonaise-Fantaisieという作品名はショパンによる合成語であり、彼のためらいはこのような形で解決を見たと思う。訳語については、フランス語の原題を訳したポロネーズ・ファンテジーが適切と考える。ポロネーズ = 幻想曲は、その意図するところはわかるが、二重ダッシュはイコールと見分けがつかず原題の意味するところは伝わりにくい。また、ひとつの曲名に、洋語・和語の同居はいかがであろうか。

ところで、小論においては従来通りの幻想ポロネーズを使用している。私説からすれば、論文名や本文にポロネーズ・ファンテジーを使用すべきであるが、本稿の目的はこの曲の表題を唯一とするものではなく、また、読みやすさも考慮した結果である。

(3) ショパンの愛国心 パリのサロン

ショパン研究の先駆者であり、ドイツ人のフレデリックス・ニークスは『フレデリック・ショパン一人および音楽家としての』(1966年、原著初版1888年)¹³⁾において、「私は、ショパンのすべての作品の中で、幻想ポロネーズより感動させる作品を知らない。何という言うに言われぬ、はかり知れぬ惨めさがこれらの音の中に示されるのだろう。われわれは限りない悲愁を見つめる (303ページ)」と言う(先の増澤健美『ショパン全曲の批判的解説』もこの部分を一部引用する)。

ニークスは同書の冒頭で次のように断言する。「ショパンぐらいの重要な作曲家の作品であって、彼のものほど国民的特徴の著しいものはない。これをショパンの愛国心のためだとするのは誤りであると思う (13ページ)」。ニークスの主張は、ショパンの音楽が深く国民的土壤に根差しているかを見なければならぬとするのであり、これまでのショパンの音楽やショパン像が、彼の「愛国心」とあまりにも深く結びつけられてきたことに対する警告である。それにもかかわらず、ニークス以後の、100年をはるかに超える長い間、どれほど多くの著書がショパンの「愛国心」について語って

きたであろうか。

現代のショパン研究の第一人者のひとりであるジャン＝ジャック・エーゲルディンゲルは、『ショパンの響き』(2007年)¹⁴⁾「第1章 ショパンの美学的立場」において、「ショパンという個性の顕著な特徴は、若き青春時代の思い出を大事に持ち続けているところにある」と書き始める。ショパンは「すべてのものに対して思い出に浸り、ノスタルジーを抱くという特性にあり、将来を見据える視線が一切感じられない(12ページ)」。したがって、「ショパンの芸術は、理路整然としたカタルシスの結果である(60ページ)」として、この章を終わる。

このような見解があるものの、ショパンのポーランドへの想いや愛国心の問題は、ヘドリーの前掲書『フレデリック・ショパン』(原著1947年)¹⁵⁾において、すでに解決していると筆者は考える。ヘドリーの解釈は明快である。

九月中旬に、それ以後の自宅になり、第二の故郷となり、そして彼の最大の勝利と悲劇の終焉舞台となったパリに到着したのである。ポーランド、少年・青年時代の彼の在りし日のポーランドは今や遥かに遠ざかってしまった。しかしショパンの心と魂の中でポーランドは微妙で機密な経路を経て不思議な夢の国に理想化されて彼の想像を永久に襲い、そして優雅と激烈な痛恨に充ちた絶妙な音楽形態を彼の裡に形成させるに至ったのだ(74ページ)。

彼がフランスで過ごした残余の年月で知られるような変化は外部からの影響によってではなく、それ自身の法則に従った彼自身の音楽性の植物的成長に従ってもたらされたものなのである(86ページ)。

ヘドレーの、前者のポーランドについて見解はともかくとして、後者については異論があるのは当然であろう。

アルフレッド・コルトーは、著書『ショパン』(1952年、改訂版1972年)¹⁶⁾において、「彼もまたフランスに負うところがないかどうか、また彼の音楽的個性の発展が、われわれの許におけるこの長い滞在によって、影響されることがなかったかどうかを、問題にははいけないただろうか?(102ページ)」と反論する。

コルトーは、「ショパンがフランスに負うもの」について3点をあげる。第1はショパンにフランス的なものが先天的に存したこと、すなわち、父の本来のフランス国籍、セヌ河畔での自身の長い間の起居など。第2は、彼をジョルジュ・サンドと結んだあの有名な「冒険」。第3は、彼の熱烈な愛国心と、フランスの友情とが結んだことによって生じたものであるとする。「もし、天賦の才及び思考が、あくまでポーランド人なることを主張したとしても、彼の芸術の表現法は、パリの社交界がより洗練的なものと考えていたものと無関係ではあり得ないのである(102-105ページ)」。

青澤唯夫は『ショパン その全作品』(2012年)¹⁷⁾において、パリで最高度の文化を身につけたショパンは、ポーランド出身のいわばコスモポリタンな音楽家であるとの持論を展開する。「ポーランドの民俗音楽をショパンが芸術までに昇華させたポロネーズやマズルカでさえ、土の香りのほかに洗練された演奏表現が本来的には必要なのだ(19ページ)」。

アンドレ・ブクレシュリエフは『ショパンを解く』(1999年)¹⁸⁾において次のように述べる。「民族的なものと芸術的なものが結びつくのは非常に困難でデリケートな問題を生む。しかしショパンは、ポロネーズやマズルカでその融合に成功した。ポロネーズのリズムの常同行動は創造を脅かすものだが、ショパンはそれをねじまげ、支配し幻想を加えることで独自の完成したポロネーズとした(141ページ)」。偶然性音楽などの作曲者でもあるブクレシュリエフらしく、その表現はやや乱暴であるにしても、民族音楽を芸術に高める手段として熱のこもった意見である。特にその言は、幻想ポロネーズに最もふさわしいと思われる。

なお、ショパンのパリ時代に生活を支えた弟子へのレッスンも重要である。このことについては注に3著を挙げる¹⁹⁾。

(4) 幻想ポロネーズの国際性

『ショパン その人間と音楽』所収アーサー・ハッチングスの論文「歴史的背景」(1968年)²⁰⁾は、ショパンの音楽は三つの歴史的「背景」があることを立証していると言う。その第1の背景は国家的ではなく、国際的なもの、すなわちヴィーンからエジンバラに至る公開演奏会。第2の背景はポーランドであり、とりわけワルシャワの教養ある、

国民意識の強い上流社会。第3の背景はパリとそのサロンであり、彼自身と彼の友人の優雅な部屋であり、それに加えてジョルジュ・サンドとともにノアンで過ごした夏であるとする(42-44ページ)。ハッチングスが、ショパンの音楽の歴史的背景の第1に、ポーランドやフランスに先駆けて、「国家的ではなく、国際的なもの」としたことは他の著書と異なり新鮮である。

ショパンの音楽の国際性という大きなテーマについて考えると、再び彼の祖国ポーランドの音楽が問題となる。

ポーランドの作家であるヤロスワフ・イワシウキェヴィッチの著書『ショパン』(1968年)²¹⁾は、ショパンの作品では詩が描写している場面や文学的手本に厳密に依存している例は少ないが、スケルツォ短調の楽想はある程度文学的であると言う。この曲の中間部のテーマは18世紀の「みどり子イエスのゆりかご」にさかのぼるものであり、ショパンの時代にはまったく民謡になっていたもの、どの家庭でもこのメロディがクリスマス・イヴの親しみ深い、家族的な、ポーランド的な慣習になっていた。ポーランド人なら誰でも、この曲の中間部を聞くとこのような情景を眼前に思い浮かべる。「本当言えばこの作品はポーランド人しかわからない(201-202ページ)」。

松尾梨沙『ショパンの詩学—ピアノ曲バラードという詩の誕生』(2019年)²²⁾は、ショパンがポーランド詩人たちの詩に作曲した歌曲を、詩と音楽の両面から分析していく。ショパンがポーランド詩人たちの詩に作曲した歌曲を出版しなかった理由は、言葉による具体的な描写を持つ詩に付随して作曲した作品が、彼の音楽作品の趣旨に合わなかったためだと結論する。ショパンは自ら出版したどの作品にも、基本的にジャンルの名しか付けず、それ以上の具体的なイメージを与えるようなことはしなかった。ショパンの歌曲は、自身の才能と技量をいかんなく発揮しながら作っていったものであり、その作曲行為には、彼の「ポーランド人音楽家」としての知性、信条と誇りがこそが映し出されている(以上、337ページを要約)とする。

それでは、私たち日本人はショパンのポーランド性やフランス性についてどのように考えればよいのであろうか。例えばレギナ・スメンジャンカ『ショパンをどのように弾きますか?』(2009年)²³⁾

では、ポロネーズの作品全ての部分に込められているポーランドの精神(心)をよく理解しないと芸術成果が得られないと言う。「多くの演奏者に残されていることは、ポーランド文化と、習慣、歴史や民族の心を経験して学ぶことです(236-237ページ)」。

この難問に大きな示唆を与えてくれるのは、明治期の日本人社会におけるショパンの音楽の受容についての研究書、多田純一『日本人とショパン』(2014年)²⁴⁾である。

多田は、日本人がどうしてショパンを好きなのかを述べることは難しいが、日本人が本能的にショパンの音楽を受け入れやすかったことは明らかだと言う(42-44ページ)。同書の記述を借りながらまとめることにする。日本人は、ショパン作品における思想の源泉としてのポーランド的な要素が伝えられていながらも、「抒情性」のなかに純粋な芸術としての音楽を感じ取っていた。この「民族性」よりも「抒情性」が強調されている姿勢に、ショパンの音楽が好まれる要因の一端が見られるとする(186ページ)。

「日本で最初に演奏されたショパンの作品が、ポロネーズというポーランドの民俗音楽との関連を示す代表的な作品でありながら、その後ポロネーズやマズルカが演奏される機会は増加せず、幻想即興曲によりショパンという作曲家とその音楽を認識していた(106-107ページ)」。

この「民族性」と「抒情性」という問題は、標題音楽か絶対音楽かの問題、さらに音楽の国際性の問題につながると思う。

ポーランド出身の名ピアニストアルトゥール・ルービンシュタインは、カシミール・ウィエルジンスキの著書『ショパン』(1972年)²⁵⁾に次の序文を寄せている。彼の言葉を聞きながら、ひとまずこの章を終わることにしたい。

ショパンの24のプレリュード、24のエチュード、4つのバラード、そして4つのスケルツォの、たった一つも文学的意味を持っているものではなく、イギリスの一出版社が、彼の作曲に技巧的な標題を付したとき、彼は狂気のごとく怒ったのである(4ページ)。

ショパンはいたるところで人間の心を把握している。作曲者たちの、この最も郷土的なことは、とりもなおさず、また最も国際的なことで

もある。私は中華民国でショパンのマズルカを弾いたとき、日本でポロネーズを弾いたとき、そしてオーストラリアや、南アフリカでバラードを弾いたとき、この事実^①に打たれるのが常であった。

ショパンの訴える力は、彼の率直さにあり、そして、彼が自分の言葉であると同時に、普遍的な言葉をもっていたということにあり、また彼の楽想の計り知れぬ豊かさによるのである（7ページ）。

第2章 幻想ポロネーズの形式

(1) 幻想ポロネーズの構成

幻想ポロネーズの原題はポロネーズ・ファンタジーであり、ポロネーズと幻想曲両者の性格を有していることは明らかであろう。

この曲の基本形式が3部形式であることはこれまでの研究で認められているが、ショパンは、ポロネーズであること、幻想曲であることを踏まえ、厳格な3部形式は用いていない。この作品は、ポロネーズの3部形式にとらわれず、自由な構成で書かれている。

掲載した「表 幻想ポロネーズ作品61の分析」は、第2章・第3章の説明に供する目的で作成したものであり、およそ「3部形式の分類」から「即興性」までが第2章に関する欄、「ポロネーズの性格」から「幻想曲的な性格」までが第3章に関する欄である。

本節の課題である幻想ポロネーズの構成については、表の左端に「3部形式の分類」として3パターンを記入し、「小節」欄の区切りは、主題の提示や展開、移行を中心に記入した。「主題」の欄では序奏、A、B、C、Dの4つの主題の提示・展開・再現、コーダを記入した。

この表から、幻想ポロネーズの構成は、序奏と4つの主題の提示、展開が中心であることが知られ、3部形式を柔軟に捉えて、下記のような3パターンの3部形式を考えてみた（括弧内の数字は小節）。

パターンⅠ 基本的な3部形式

序奏部（1～23）序奏主題提示、展開
1部（24～147）主題A、B、A、C提示、展開
2部（148～213）主題D、C変形提示、展開
3部（214～267）序奏主題、主題C変形、A、

D主題再現

コーダ（268～288）

パターンⅡ ソナタ形式風の3部形式

序奏部（1～23）序奏主題提示、展開

1部（24～65）主題A提示、展開
2部（66～213）主題B、A、C、D、C変形提示、展開

3部（214～267）序奏主題、主題C変形、A、
D主題再現

コーダ（268～288）

パターンⅢ 複合3部形式風の3部形式

序奏部（1～23）序奏主題、展開

1部（24～115）主題A、B、A提示、展開
2部（116～213）主題C、D、C変形提示、展開
3部（214～267）序奏主題、主題C変形、A、
D主題再現

コーダ（268～288）

3つのパターンをみると、序奏部と3部、コーダは共通しており、1部と2部における4つの主題のとらえかたに相違があることがわかる。

パターンⅠは、基本的な3部形式である。1部は拡大されているが、主題Aの提示と異なる動きの主題B、さらに主題Aと類似する主題Cの提示が行われる。2部は新しくハーモニーによる主題Dが提示、展開し、その後に主題Cの変形が歌われる。この2部の二つの主題は中間部的な性格を持っている。3部は、序奏主題が短縮され、調性のつなぎに主題Cの変形、その後、自由なフィギュレーションから主題A、さらに主題Dを高らかに再現し、コーダへと続く。コーダでは、すべての主題を放棄して、繊細なデユナーミクで熱狂的にポロネーズのリズムを表現し、最後は静かに余韻があるのみである。

パターンⅡは、ソナタ形式風の3部形式である。1部で主要な性格をもつ主題Aの提示、展開を明確にする。2部においては、まず、動きのある主題Bが提示される。その後主題Aの変奏展開となる。主題Cは主題Aに類似する性格で経過的に挿入される。コラールの後、異なる第2主題的な性格で中核の主題Dが登場する。その後、主題C変形が3部へのつなぎに現れる。この2部は、類似するA、CおよびC変形の3つの主題とオスティナー

表 「幻想ポロネーズ」作品61の分析

3部形式の分類			小節	主題	速度・強弱 発想標語	調性	即興性	ポロネーズの性格	ノクターンの性格	バラード的な性格	幻想曲的な性格	特色			
パターン1	パターン2	パターン3													
序奏部	序奏部	序奏部	1~9	序奏主題提示	Allegro maestoso f→p→pp	変イ短調、 変ト長調、 変ト短調、 変ニ長調	○	△	○	◎	下降する付点リズム、2分音符、即興的な分散音形。フォルテのリズムとピアノによるカデンツァパッセージが、反復ごとに弱くなる				
			10~21	序奏モチーフ展開	p	変イ長調		△	△	○	哀愁に満ちた民族リズムをさまよいながらポロネーズのリズムに導く				
			22~23		f	変イ長調	◎			○	ポロネーズリズムの宣言				
1部	1部	1部	24~43	主題A提示	mezza voce	変イ長調	△	◎			◎	主題は、哀愁に満ちたノクターン的な旋律			
			↓	主題A展開			△	○				臨時記号で音色変化			
			44~50	主題A変奏反復	p				○	○		主題変奏展開、動き増す			
			51~55	移行、3度の複雑なパッセージ	cresc.			○		○		複雑な音色と演奏技巧で嵐のように高揚していく			
			56~65	主題A展開	ff、デユナーミック			△		○		主題の構築性発揮			
			66~71	主題B提示	p	変イ長調		○				異なる16分音符の音階的動き、ポリフォニー			
			72~75	主題B 変奏	p	ヘ短調		○				ポロネーズリズムと速いパッセージの絡み			
			76~79	移行、パッセージ	sempre piano	嬰ト短調		○				ユニゾンの動きで一気に駆け上がり転調していく			
			80~87	主題B 変奏	p	ホ長調		○				ホ長調で徐々に高まっていく			
			88~91	移行、パッセージ				○				前の移行と同様に一気に駆け上がり転調を行う。			
			92~93	移行音階的パッセージ	in tempo fz p	変イ長調→ 変ホ長調		○				主調に戻り、音階的なパッセージで調性を変える			
			94~107	主題A展開	p	変ホ長調				○	○	明るい性格で平和に現れる			
			108~115	主題A変奏展開	f agitato	変ホ長調(属調)から様々に転調				○	○	ポリフォニーによる交錯、不安、イライラ感			
			2部	2部	2部	116~123	主題C提示	dolce	変ロ長調			◎			優しさに満ちた旋律、付点リズムを用いず
						124~131	主題C変奏展開		ニ短調、 ニ長調		○				主題を自由な言葉で即興的に歌う
132~147	移行、フィギュレーション	dim. rallent.				ロ短調		○		○		高音域からドラマティックに華麗につなぐ			
148~151	間奏	piu lento pp				ロ長調			○	◎		コラール風、ハーモニー中心			
152~161	主題D提示	sempre p e legato sostenuto				ロ長調				○	◎	垂直ハーモニーと旋律			
2部	2部	2部	162~180	主題D展開	デユナーミック	ロ長調				◎	○	両声部のオスティナートで独特な世界観			
			181	移行、単旋律	pp					○		我に返るような1小節の間が効果的			
			182~198	主題C変形提示、展開	p	嬰ト短調 (平行調)				◎		哀愁的、トリラーで次の主題につなぐ			
			199~295	移行トリラー	pp poco a poco cresc.	ロ長調		○			○	単音から重音トリルで音量も変化させる			
			206~213	主題D変形	fz p	ロ長調					○	D主題をシンプルに			
			214~215	序奏主題縮小	p	ロ長調					○	静かに短縮で再現する			
			216~225	主題C変形再現	pp	ヘ短調				◎		フェルマータの後、やはり歌われる哀愁的な旋律			
3部	3部	3部	226~241	移行、フィギュレーション	a tempo primo	ヘ短調~		○	○	○	○	主調に向かって自由な移行、ポロネーズリズム			
			242~248	主題A再現	f	変イ長調				◎		和音構造で豊かな音色、高音部で主題再現			
			249~253	移行、走句、トリル	fz→ff	ロ長調~ 変イ長調へ		○			◎	音域と音色演奏技巧のすべてを華麗に展開			
			254~267	主題D再現、展開	sempre ff	変イ長調			◎		◎	輝かしいハーモニーと左手にオクターブでポロネーズリズムの強調			
			268~281	コーダ	accelerando fz	変イ長調			◎		○	緊迫感に満ちたポロネーズリズムの祭典			
282~288		ritenuto pp	変イ短調、 変イ長調					○	◎	ゆっくり消え入り、間において変イ長調主和音で堂々と締めくくる					

注：楽譜はCHOPIN Polonaisen G. HENLE VERLAG

ト手法を活かした異なる性格の主題Dを、ソナタ形式の拡大された展開部として捉えることができる。3部とコーダは、パターンIと同様である。

パターンⅢは、複合3部形式に近い考え方として捉えたものである。長い1部では、A、B、Aの小さな3部形式とする。2部は、静かで緩やかな主題C、D、C変形で、トリオ的な性格の3部形式である。3部は、序奏主題の後、主題C変形、主題A、Dで再現している。このパターンは、4つの主題の「静」と「動」の性格を意識した複合3部形式と考えることができる。コーダについては、パターンI、Ⅱと同様である。

以上、幻想ポロネーズの3部形式について3パターンを考えてみたが、1部と2部における形式の枠組みは、柔軟性をもっている。言い換えれば、厳格な枠組みを設定するのではなく、主題の性格や扱い、主題間の接続や配置により3部形式を曖昧にしている。このようなショパンの尽きない試みが、3部形式やソナタ形式、幻想曲形式の枠を取り払い、3部形式にポロネーズと幻想曲の心髄を反映した大規模な作品となっている。

(2) 主題の扱い方

幻想ポロネーズの形式や構成を考える上で最も重要な課題は主題の扱い方であると思われる。本節では、4つの主題（5つという説もある）の扱い方について4点の特色を挙げ、この曲の独創性について考えてみる。なお、本節については、表「幻想ポロネーズ作品61の分析」の「小節」、「主題」、「速度・強弱」（指示された発想標語を含む）、「調性」、「即興性」欄を参照されたい。

主題の扱い方の第1の特色として、4つの主題のうち、ポロネーズの性格が示されているのは主題Bだけで再現されないことである。幻想ポロネーズの他の主題A、C、Dは、感傷性や甘美さを声楽的に変奏展開する。主題A、Dは再現し、主題Cも変形して2度現れるのである。このような主題A、C、Dと主題Bの異なる扱いは、ポロネーズ・ファンタジーという性格を意識した扱いと考えられる。

66小節目に現れる主題Bは、ポロネーズのリズムをデュナーミクとアクセントを交えた旋律で軽快な舞曲性を感じさせる。この主題Bはポリフォニー書法で転調しながら3回反復する。4つの主題のうち、主題Bだけに与えられたポロネーズの

舞曲的、民族的な性格が引き立つ。

第2の特色は、4つの主題はすべて、静かに優しく提示されることである。この作品では、ポロネーズであるのに、4つの主題は、*mezza voce*、*p*、*dolce*など弱音や穏やかな音色を指示している。その展開においても、主題Aのみフォルテやフォルティッシモで華麗に強調されるが、主題B、C、Dの変奏や展開は、ピアノやピアノッシモによる弱い静かな音色で表現される。このことは、他のポロネーズ作品とは異なる特徴的な主題の提示手法である。英雄的、騎士的な性格をもつポロネーズの主題は、おおむね冒頭より力強く、また相反する他の主題においても、変奏や展開では音量を豊かにしている。

第3の特色は、主題の提示、展開に多くの調性移動が行われていることである。特に属調への滑らかな転調が多く見られ、フレーズ内においても同じ調性に留まらず、臨時記号を用いて常に和声に新しい響きを取り入れ、主題を新鮮な色彩で表現している。

主題Aは、主調の変イ長調で提示、展開しながら属調の変ホ長調で反復し最後には格調高い主調で再現する。主題Bはまさに調性の変奏である。変イ長調、へ短調、ホ長調、嬰へ短調、嬰ト短調と目まぐるしく転調し、ホ長調に落ち着くが、デュナーミクとともに即興的な音階パッセージで変イ長調を確立し、すぐさま属調の変ホ長調に転調し、主題Aを展開する（66～97小節）。また、108～117小節において、複雑な和声変化を伴うアジャートから、突然、主題Cが優しい変ロ長調で現れる。この調性の変化、音色の変わり目は夢のような瞬間である。次のピュウ・レントでコラル風な間奏も前小節のロ短調からロ長調に美しく転調し、そのまま清々しい主題Dにつないでいる。このような調性の移動は、連続して歌われる旋律の流れの中で行われ、心情の変化や雰囲気や調性の多様な音色で表現している。

第4の特色は、幻想ポロネーズでは、主題の展開や接続において、半音階やカデンツァ風なパッセージが即興的に用いられることである。主題Aの変奏の語尾に設けられた3度の複雑な音色と動きは、突然の嵐のようにフォルティッシモで主題Aの展開に移行する（51～55小節）。また、同じように転調の移行に用いられた半音階的な速い旋律も、主題の提示に、即興的につないでいる。（76～

79小節、88～91小節)

主題Cが即興的な走句を添えて華やかに変奏展開しながら移行する箇所では、変ロ長調からニ長調ナポリの6度でロ短調に転調し、突然の高音から音色を変える即興的な手法が発揮されている(132～133小節)。なかでもトリルの効果をカデンツァ風に用いた場面転換では、単音からユニゾン、3度、最後には左手も同時に3度の重音トリルを用いて、音を量的に増やしつつ和音の響きを幻想的に表現している(199～205小節)。

第3章 幻想ポロネーズの楽想

(1) 幻想ポロネーズの幻想性

ショパンは、1841年、3部形式やソナタ形式に拘束されず、自由な主題の設定と即興的な手法を生かした独創的な作品、幻想曲(ファンタジー)作品49を作曲した。それから5年後、ポロネーズの最後の作品として幻想ポロネーズ(1846年)を完成させている。ショパンの幻想曲としての作品は、1828年作、ポーランド民謡による大幻想曲作品13、1835年作、ファンタジー・アンブロンプチュ作品66があり、彼が長い間、幻想曲に関心を抱いていたことがわかる。曲名を共有する大規模な作品である幻想曲と幻想ポロネーズは5年という年月の隔たりがあるものの、ショパンの幻想曲への様式や構想への強い想いがあったといえる。さらに幻想ポロネーズについては、ポロネーズという民族舞曲に幻想曲を融合させたのであり、幻想曲の手法の強い影響が考えられる。

幻想ポロネーズは、ポロネーズと幻想曲の性格に加え、バラードやノクターンの性格が濃厚である³⁶⁾。例えば、規模の大きい作品であるポロネーズ第5番、バラード第4番、幻想ポロネーズは、いずれも独創的な序奏をもち、複雑な和声のポリフォニー書法、複数の主題の連続性、ドラマ性などにおいて共通している。これらの作品は、本来の各ジャンル作品に幻想曲の性格を取り入れることにより、柔軟な形式感のもと、主題の性格や展開手法に多様性が生まれ、密度の濃い作品となったと考えられる。幻想ポロネーズに関しては、ショパンの作品が古典性とロマン性の扱いを重視する中で、愛着あるポロネーズという民族性をもつ作品に、幻想曲、バラード、さらにノクターンなど他ジャンルの要素を融合することにより、彼の作品のなかで、最も型破りで進歩的な作品になっ

たと言える。

次節以降に、上に述べたことをやや詳しくみていくことにするが、参考として、関連する作品を列記した。また、「表 幻想ポロネーズの分析」に、各ジャンルの性格があらわれている小節区分に、段階的に、◎、○、△を書き入れてみた。表の「特色」欄も参考にされたい。

1841年	幻想曲(ファンタジー)作品49
1841年	ポロネーズ第5番作品44
1841年	ノクターン第13番作品48-1
1841年	ノクターン第14番作品48-2
1841年	バラード第3番作品47
1842年	ポロネーズ第6番作品53 「英雄」
1842年	バラード第4番作品52
1843年	ノクターン第15番作品55-1
1843年	ノクターン第16番作品55-2
1846年	ポロネーズ第7番作品61 「ポロネーズ・ファンタジー」

(2) ポロネーズの性格

幻想ポロネーズ以前の第1番から第6番までのポロネーズでは、ポロネーズのリズムが堂々と作品の中心にあり、主題の性格とポロネーズのリズムが一致している。すなわち、ポロネーズのリズムを基本にすえ、舞曲の性格を自由に応用したピアノ曲とし、ポロネーズの荘重な楽想と力強いリズムが一体となっている。しかし、幻想ポロネーズは、表に見るように、ポロネーズの性格はわずかにしかみられない。

幻想ポロネーズ序奏の冒頭の指示は「Allegro maestoso」であり、ポロネーズの荘厳さを求めている。しかし、二つの和音とカデンツァ風なパッセージによる即興的な手法やポロネーズのリズムを控えた旋律的な展開で、他のポロネーズと違った穏やかで瞑想的な雰囲気を感じさせる。多くのポロネーズ作品の序奏では、ユニゾン手法を用いて、ポロネーズのリズムや主題の性格を強調するが、この曲ではその手法とは異なる。

ポロネーズのリズムが明確に宣言されるのは、22小節目である。しかし、23小節以降の主題Aにおいてもポロネーズリズムが内声や伴奏での控えめな表現にとどまり、対位法を用いて旋律的に扱うなどポロネーズ性を薄めた展開をしている。ポロネーズの性格は、66～87小節に現れる主題Bに

生かされている。ここでは、ポロネーズの軽快なリズムが旋律と融合し、多彩に表現されている（譜例1）。

譜例 1

ポロネーズの性格が最も力強く現れるのは、主題Dの再現からコーダ（254～267小節）にかけてであり、それまでの情緒を振り払い、従来の熱狂的なポロネーズの性格が誇り高く表現される。

（3）ノクターン的な旋律

4つの主題のうち、A、C、Dの3つの主題と主題C変形に、このノクターン的な旋律が感じられる。ノクターンの主題は、音程差の少ない滑らかな旋律で、もの悲しさや傷心、安らぎ、孤独感などを甘美で叙情的に表現する。主題の扱いにおいて、主題旋律の性格は、作品で最も重要であり作品全体を統一するものである。そのような点から、3つの主題の性格にノクターン的な旋律や性格がうかがえることは、このポロネーズの性格を考える上で重要である。

主題A、C、C変形は、起伏のない滑らかな音程により甘美で、感傷的である。これらの主題は、隣接する水平音程、すなわち主音を中心とした下降2度、3度の音階的な流れの中で旋律が生まれている。主題A（24小節）では、かすかなポロネーズのリズムを匂わせる動きを感じさせるが、その旋律は優しく美しい。主題C（116小節）は、音階の3度から2度、ならびに2度から1度のあいだの下降2度音程による3つの音符単位で動機を

作っている。ここではポロネーズのリズムを離れて、ノクターン風な哀愁を帯びた旋律が生かされている。主題C変形（182小節）は、よりノクターン的な情緒を醸し出し、音程のかすかな動きの相違で、主題Cより内省的な表情を持っている。

主題A

主題C

主題C変形

主題D

譜例 2

コラール風なハーモニーの間奏を経て現れる主題D（152小節）は、下降2度や上行2度、3度の音程からソプラノ旋律が生まれている。さらに、低音バスに8分音符で語られる旋律、内声に転調する和声の動きの伴奏音形、この3つの声部にオスティナート効果を用いたポリフォニーによって、ノクターン的な旋律がいくつもの層において深さを増している（譜例2）。

（4）バラード的な性格

「表 幻想ポロネーズの分析」に示すように、この作品におけるバラード的な性格は、序奏の独創的な手法や主題変奏における豊かな和声、華麗な演奏技巧にある。

幻想ポロネーズの冒頭二つの和音から静かに上行するパッセージは、転調し4回反復されるが、そこには語りのような音色の階段と休符に付したフェルマータの余韻がある。単に主題を導くため

の序奏ではなく、この作品全体を支配するモチーフの提示や音楽内容が、物語の始まりを神秘的に感じさせ、バラード的である。

バラードの性格は、主題の展開においても発揮されている。主題Aの変奏反復においては、伴奏にポロネーズのリズムが動きだし、和音の厚みやシンコペーション、オクターブを扱った旋律の強調は、バラード作品の主題展開に類似する(56~65小節)。また、94小節以降の主題Aの展開においても、ポリフォニーによる旋律とリズムの交錯は、その音色や音響により感情が高まるバラード的な手法が見られる。

さらに、主題Dの展開において、先に述べたノクターン的な主旋律をソプラノにおき、内声各部分で丁寧に語られる旋律は、擬似オスティナートをソプラノとバスに用いた語り的手法であり、複雑な内声部を描くバラード第4番の展開手法に類似する。

最もバラード的な主題展開は、フィギュレーションで勢いを付けて、主題Aが高らかに和音形で歌われる主題Aの再現である(242~248小節)。バラード第3番の再現部と同様に左手にオクターブ、内声にも和音というバラード最後に用いられる音響効果に類似している。この作品では、特に主題Aと主題Dを中心に、ポロネーズのリズムへの郷愁や愛着がバラード的な性格となって表現されている(譜例3)。

譜例 3

(5) 幻想曲的な性格

ショパンは、1841年、幻想曲においてソナタ形式に拘束されず、自由な主題の設定と即興的な手法を生かした独創的な作品を残している。

それから5年後、ポロネーズの最後の作品に「ポロネーズ・幻想曲」という名称を付けた。この2つの大規模な作品に幻想曲という共通の名称を用いていることは、この時期の作品における様式や

構想への強い確信と想いが想像される。ポロネーズという舞曲に幻想曲を融合させたことは、いかなることなのか、「幻想曲の手法の影響」、「幻想曲が与えた手法」などから、彼の「幻想曲の性格」を考えてみたい。

① 長い序奏部と分散和音の扱い

幻想曲の序奏は、67小節(前半20小節、後半22小節、フィギュレーション25小節)とショパンの作品中、最も長い。同じように、幻想ポロネーズの序奏についても前半9小節、後半14小節、合わせて23小節ある。

幻想曲の序奏部では、グラーヴェでカロール・クルピンスキの下降4度によるモチーフからなる歌を借用し、それを行進曲風なテンポや拍子を変え、さらにドッピオ・ムーヴメントにおいて分散和音を速さと和声の効果で即興的なフィギュレーションとして用いた。これらを組み合わせ、作品全曲を支配する重要な楽想を長い序奏部で提示している。

幻想ポロネーズにおいても、前半に下降4度のモチーフからなる二つの和音と分散和音をカデンツァ風なパッセージとして4回繰り返し、フェルマータを和音とパッセージ最後の休符に二つ置くことで、即興的で緩やかな感情を提示している。

後半では、ポロネーズリズムをひかえめに用いた哀愁的な旋律で対位的に展開する。幻想曲と同様に、全曲を支配する重要な楽想、作品の性格への裏づけを長い序奏部で示している。幻想曲において複数の楽想や緻密な内容を含んだ序奏部の存在意味が、幻想ポロネーズに受け継がれているのではなかろうか(譜例4)。

譜例 4

② 主題への導入手法

幻想曲では複数の主題の導入は、すべて即興的なフィギュレーションから入る。それにより和声的な華やかさと速さの緊迫感が生まれ、次に現れる主題を鮮明にしている。幻想ポロネーズにおいても、幻想曲のフィギュレーションの華やかさとは異なるが、主題の前に3度の複雑な和声によるジグザグ音形や速い即興的な移行を効果的に用いて、それぞれの主題の旋律や性格が際立つようにしている。

③ コラル風の間奏

幻想ポロネーズの主題Dはコラル風な間奏を挟み、フラット系の他の主題から、シャープ系の口長調に音色を変え新鮮な表情で現れる。幻想曲におけるトリオの主題においても、コラル的に調性をフラット系からシャープ系に一変する。両作品が複数の主題を華麗に展開する中で、調性の音色を変え、コラル風なハーモニー主題で祈りにも似た瞑想的な主題を中間部に配置している点は、幻想曲と同様の緩徐楽章的な性格を感じる。

④ コーダの表現手法

幻想曲のコーダは、情熱的なフィギュレーションからテンポを落とし、カデンツァを経てテンポを戻し、ピアノシモからフォルテへ勢いよく高音へ駆け上り、徐々に消えていき、間を活かして強烈な和音で締めくくる。幻想ポロネーズのコーダでは、ポロネーズリズムが次第にテンポを増し強烈に反復した後、徐々にピアノシモのトリルで余韻をもって静まり、休符を活かして和音で一撃する。このように大規模な両作品のコーダへの類似した雰囲気には、共通する幻想性が感じられる。

⑤ 複数主題の一貫した連続性

幻想曲における複数の主題は、旋律ラインを中心とする3つの主題と行進曲のリズムで構成された2つの主題、コラル的な主題から成り、その旋律をレガートに長いフレーズで繋ぐ工夫がなされている。このような複数の主題は、音程や音形の統一などに旋律の一貫性がみられ、作品全体を通して旋律の連続性が強く、その内容は統一性を含んでいる。

幻想ポロネーズの複数の主題においても、音階の2度、3度ならびに2度から1度の下降2度音程から生まれた滑らかな旋律主題で統一している。この同じ音程からなる複数の主題は叙情的な旋律

性を生かし、長いフレーズを形成しながら切れ目なく歌われる。ここでは、ポロネーズのリズムの強調ではなく、繊細なデュナーミクや調性移動を生かして滑らかな連続した旋律ラインを歌っている。このような全曲を貫く複数の主題の内容の一貫性と連続した旋律ラインは、幻想曲が与えた手法であり、複雑な和声語法と組み合わせられ、独特な音響が生まれ、幻想性を帯びてくる。

おわりに

「第1章 幻想ポロネーズの創作」では、いくつかの視点に限定し、これまでの研究成果を踏み台にして考えようとした。しかし、その成果の一部を引用したかたちになり、著者の意図が伝わらなかったところがあるかもしれない。著書の選択や著者の見解については、できるだけ恣意的にならないよう気を付けたつもりである。しかし、やや、アーサー・ヘドレイに傾倒しすぎたかもしれない。リスト、シューマン、ドラクロワ、サンドなどについての著書や発言は、他の著書で多く扱われており、あえて取り上げなかった。

「第2章 幻想ポロネーズの形式」は、ジェラルド・エープラハムが『ショパンの様式』において、「幻想ポロネーズは、確かに割りにくいくるみのようなものである。少なくとも五つの主題があり、そのうち二つは再現されない。形式の分析をしても、その結果は、あまり形式の解明とはならないのである（131ページ）」と忠告するが、あえて取り組んでみた。演奏者の立場としては、曲の形式を考えないと何も進めないからである。

「第3章、幻想ポロネーズの楽想」では、当初、楽譜とピアノを前に、音楽の流れのままに、筆者がこの曲に感じることをなんとか書き記したいと考えた。しかし、当然と言うべきか、論理的に進めるにはすぐ行き詰ってしまい、結局、「ポロネーズの性格」、「ノクターンのな旋律」などという括りになってしまった。しかし、いくらか当初の計画が生かされていると思う。

筆者の専攻はピアノ演奏、演奏教育であり、本稿にはつたない点が多々あると思う。何かの参考にしていただければ幸いです。

注

1) アーサー・ヘドレイ『ショパンの手紙』、小松雄一郎訳、白水社、1965年。以下、ショパン

の手紙については本書による。2012年に、ゾフィア・ヘルマン他『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）が発行されている。ここで扱われている手紙は、ヘドレイ『ショパンの手紙』の第1部に相当する。

- 2) ショパンは、1828年にはピアノ3重奏曲ト短調作品8を作曲した。1830年にはチェロとピアノのための室内楽曲である、序奏と華麗なるポロネーズハ長調作品3を送り出している。この曲は、1829年にポロネーズが作曲され、1830年序奏の部分が書き足された。また、1832の「ピアノとチェロのためのグランド・デュオ・コンセルタント」がある。
- 3) 拙稿「ショパンの舟歌に関する2, 3の考察」、『山口芸術短期大学研究紀要第51巻』、2019年
- 4) カシミール・ウィエルジンスキ『ショパン』（野村光一・野村千枝共訳、音楽之友社、1972年
- 5) アーサー・ヘドリー『フレデリック・ショパン』、野村幸一訳、音楽之友社、1983年。原著1947年初版、第4刷。
- 6) ジェラルド・エーブラハム、『ショパンの様式』、小沼ますみ訳、音楽之友社、1979年。原著1939年初版、1968年第5刷
- 7) 属啓成『ショパン 作品篇』、音楽之友社、1998年
- 8) バルバラ・スモレンスカ＝ジェリンスカ『決定版 ショパンの生涯』、関口時正訳、音楽之友社、2000年
- 9) ジム・サムスン『ショパン 孤高の創造者』、大久保賢訳、春秋社、2012年。原著1996年。引用部分は訳注。
- 10) 前掲4) ウィエルジンスキ『ショパン』。「バルカロール、チェロとピアノのためのソナタ、ポロネーズ・ファンタジー」
- 11) 増澤健美『ショパン全曲の批判的解説』。大正13年(1924)6月初版発行。大正14年1月には4版が出ている。
- 12) 「幻想ポロネーズ」としての翻訳が適切でない例。

① パウル・ハンバーガー「マズルカ、ワルツ、ポロネーズ」、『ショパン その人間と音楽』所収。アラン・ウォーカー編、和田旦

訳、白水社、1968年

「彼はその生涯の終り頃、1846年の作品61において、まえよりも野心的に再度この試みを行ったが、彼は公然とこの作品に『幻想ポロネーズ』という表題をあたえている(146ページ)」。

② 前掲6) エーブラハム『ショパンの様式』(小沼ますみ訳)。1841年8月のショパンの手紙。「幻想ポロネーズというジャンルは、実際にこの名称を付けた作品を書く数年前から、彼の心の中にあつたことは明らかである」(p.133)。

③ ステファン・ジレンスキ、ルドヴィク・エルハルト編『ポーランド音楽の歴史』、阿部緋紗子、小原雅俊、鈴木静哉訳、音楽之友社、1998年。「舞曲形式の拡大があまりに進んだために、ショパン自身、原曲との結びつきがゆるやかになったことを作品の名称の中で強調するのが妥当だと考えたほどである。幻想ポロネーズ作品61がその良い例である(p.132)」。

- 13) フレデリックス・ニークス『フレデリック・ショパン一人および音楽家としての』、田部節訳、全音楽譜出版社、1966年、1902年の第3版。初版は1888年。
- 14) ジャン＝ジャック・エーゲルディンゲル『ショパンの響き』、小坂裕子、西久美子訳、音楽之友社、2007年。原著初版2000年
- 15) 前掲5) ヘドリー『フレデリック・ショパン』。ヘドリーは、「それはまた年を経るにしたがって実状について何も知らぬ多くの人々のためのポーランドの生きた象徴となつたのであり、そのためにその象徴として存在することにもなつたのである(74ページ)」と続ける。
- 16) アルフレッド・コルトー『ショパン』、河上徹太郎訳、新潮社、1952年、改訂版1972年。

本書翻訳の河上徹太郎著『ショパン』(音楽之友社、1962年)による、幻想ポロネーズの優れた解説を次に掲げる。「幻想ポロネーズと名づけられた作品61の変イ長調の曲は、ショパンの晩年の創作力の最後の輝きを見せた、密度の高い傑作である。ポロネーズの持つ舞踏的性格は、ここに至って完全にショパンの音楽の中に解体、吸収しつくされて、高い理念の世界に築き上げられている。『幻想』とは

- その謂である（165ページ）。
- 17) 青澤唯夫『ショパン その全作品』、芸術現代社、2012年
 - 18) アンドレ・ブクレシュリエフ『ショパンを解く』、坂裕子訳、音楽之友社、1999年
 - 19) ショパンの弟子へのレッスンについての3著
 - ① 加藤一郎『ショパンのピアノイズム』、音楽之友社、2004年、第8章 ショパンとピアノ教育。「ショパンはレッスンを自己の芸術的信念にもとづき、忍耐強く、頑固に、しかも高度な集中力をもって献身的におこなっていた（274ページ）」。
 - ② ジャン・ジャック・エーゲルリンク『弟子から見たショパン』米谷次郎・中島弘二訳、音楽之友社、1983年。「ショパンの弟子の証言を整理し解説をした。ショパンが何を考え、どのように演奏し、弟子にはどんなレッスンをしていたのかを描き出す」（377ページ）。幻想ポロネーズについては舟歌とともにペダリングに関する記事（149ページ）ほかがある。
 - ③ ヴィルヘルム・フォン・レンツ『改訂版 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、2004年。1872年、ベルリンで仮綴本の形で出版、1995年、ジャン・ジャック・アイゲルディンガーによるフランス語に訳）。レンツ（1809—1883）。
 - 20) アーサー・ハッチングス「歴史的背景」、『ショパン その人間と音楽』所収。アラン・ウォーカー編、和田旦訳、白水社、1968年
 - 21) ヤロスワフ・イワシュキェヴィッチ『ショパン』、ショパン、1968年。原著は1958年頃。
 - 22) 松尾梨沙『ショパンの詩学—ピアノ曲バラードという詩の誕生』、みすず書房、2019年

松尾は、ショパンの一般的に描かれた「フランス人ショパン」、「パリのサロン作曲家ショパン」イメージではなく、「ポーランド知識人、芸術家ショパン」に焦点を当てて論じると視座を明確にする（2ページ）。
 - 23) レギナ・スメンジャンカ『ショパンをどのように弾きますか?』、大迫ちえみ訳、田村進監修、ヤマハミュージックメディア、2009年
 - 24) 多田純一『日本人とショパン』、アルテスパブリッシング、2014年

多田によると、日本で最初に演奏されたショパンの作品は、明治18年（1885）の「音楽取調所生徒卒演奏会」で遠山甲子がポロネーズを演奏したが、作品番号まではわからない。「音楽取調掛」の「圖書出納簿記入の明治期に受け入れられた楽譜」掲載のマズルカ（「マツルカス」、「マショーカ」）は2点、ポロネーズは見当たらない。大正期に受け入れられたポロネーズの楽譜は、大正9年（1920）にポロネーズop.22が2点、昭和2年（1927）にはポロネーズop.26、op.40、op.44、op.53、op.61であった。
 - 25) 前掲4）ウィエルジンスキ『ショパン』のアルトゥール・ルービンシュタイン序文
 - 26) これらの作品については、拙稿「ショパンのポロネーズのリズムと形式」、『山口芸術短期大学研究紀要第44巻、2012年。「ショパンの幻想曲における楽想と形式」、同第50巻、2018年。「ショパンのバラードについて」、同第37巻、2005年。「ショパンのノクターンの形式について」、同43巻、2011年。