

《バラード》の条件

——ショパンが生んだ新ジャンルをめぐる考察——

松尾 梨沙

研究の背景と目的

19世紀初頭のポーランドに生まれたショパン Fryderyk Chopin (1810–1849) は、その生涯に四曲の《バラード *Ballade*》¹と題するピアノ曲を残した。ピアノ独奏曲におけるバラードというジャンルは、実にこのとき初めて誕生したのであった。このジャンルは、一体どのように定義されるものだろうか。

「バラード」の歴史を、文学ジャンルの名称として辿ると、「全く、あるいはほとんど識字能力を持たない人々の間で、口承によって守られ語り継がれてきた、短い物語詩」²を指した。ヨーロッパ全土の各地方で見られ、口承詩としては既に中世後期には存在したが、それが都市や宗教に同化していったのは16世紀頃と考えられている³。そうした民謡詩が、とくに18世紀後半以降のヨーロッパ文学界において模倣され、やがて芸術詩の水準にまで引き上げられるようになる。のちにドイツのゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) や、イギリスのワーズワース William Wordsworth (1770–1850) などに代表されるジャンルとなったことはよく知られているが、ポーランド文学界にも洩れなくこのジャンルは流入し、ミツケヴィチ Adam Mickiewicz (1798–1855) を皮切りに、19世紀には多くのポーランド詩人が、「バラード」と題した詩作に取り組むようになった。

こうした文学の「バラード」がある程度流行り始めた頃、ショパンが《バラード》というピアノ曲を書き始めた。音楽史における《バラード》も、それまで状況的には文学に並行しており、ポーランド文学の「バラード」が、未だその前身である「ドゥマ *Duma*」⁴と呼ばれていた18世紀から、同名詩に付曲されたピアノ伴奏付き独唱歌曲として形作られ始めた⁵。初めて「ドゥマ」を歌曲にしたのは、ショパンの師でもあったエルスネル Józef Elsner (1769–1854) とされ、1803年の年報には彼の二曲のドゥマが掲載されている⁶。しかし歌唱のない、純粋に器楽曲の《バラード》は、突如ショパンから始まったものだった。

このショパンの《バラード》については、ミツケヴィチのバラードから着想を得て作曲されたという説が、確証のないまま今日まで語られてきている。事の起こりは1841年11月2日の『新音楽時報 *Neue Zeitschrift für Musik*』(以下 NZfM) において、作曲家シューマン Robert Schumann (1810–1856) が記した批評にある。シューマンは、1836年にショパンが新作のバラード(のちに《バラード第2番》op.38となるもの)を自分に弾いて聴か

せ、さらにはミツケヴィチのいくつかの詩がバラードを着想させたと言っていたことを思い出し、そのことを NZfM で記したのだった⁷。ミツケヴィチ作品からの着想という説の根拠は、しかしシューマンのこの証言以外に見つかっておらず、ショパン自身がミツケヴィチの具体的なバラード作品名を挙げた記録も残っていない。それにもかかわらず、ショパンの四曲の《バラード》に対応するミツケヴィチのバラード四作品が、人々の憶測によって模索され選出され、ショパンの意図とは無関係に連関させられることとなったのである。

ところがこの NZfM での批評自体、シューマンが五年も前の出来事を思い起こして書いたものであることから、現代では懐疑的に見る傾向もある。最近では、ショパンがバラードと命名したことの解釈について、関口による論文（2010）が出ており、世界中の研究者による、ショパンのバラードの「読み方」を列挙しつつ、自身は文学的な物語として読むこと自体に疑問を呈している⁸。しかしこの論文の目的は、むしろ「ショパンが曲にバラードという題を付した（中略）1834-5年頃まで、[ショパンをはじめ世間の人々が]⁹「バラード」という言葉をどう理解していたのか¹⁰を探るといふ文化史的なところにある。その意味では、ポーランドにおける文学の「バラード」の流入から受容までの当時の状況を我々に知らせる、貴重な資料研究としての価値を有しているが、そもそもショパン自身の《バラード》について、実体と密接に結びつく分析や解釈は一切行われていない。

以上をふまえた本稿の主眼は、ショパンの《バラード》を一つのジャンルとして、新たに定義する試みにある。これは数々の先行研究に見られた、バラードの多様な「読み方」のように、文学におけるいずれかのバラード作品の粗筋に沿って、ショパンの《バラード》を物語として「読む」行為とは全く異なるものである。ただし関口の論のように、文学で用いられた名称や概念の借用という、文化受容史的な議論とも関わらない。本稿は、例えばすでに存在していた《ソナタ》、《ワルツ》、《ノクターン》、《ロンド》等々の楽曲ジャンルと同様に、ピアノ曲の《バラード》に対して、ある一定の構造条件を備えさせ、あくまでも理論的にジャンルとして定義づけさせるための、ひとつの挑戦である。

そしてこの定義を、ポーランド文学における包括的な「バラード」の定義、構造理論、いくつかの作品分析例に基づいて打ち出す。すなわち楽曲とポーランドの詩学による比較分析を試みるが、その理由は、ショパンにとってポーランド文学が、間違いなく身近な存在であったと考えられるからである。第一に、彼自身がポーランド語の言葉に対し、幼少の頃から鋭敏な感性を持っていたことが窺える。以前拙稿でも論じたが、ショパンの文体にはウィットがあった。彼は故意に韻を踏ませたり、同じ単語を繰り返すことで冗談を言ったり、表現を強調したりすることを好んでおり、そうしたショパンの頭韻法（[波] instrumentacja）や反復法（[波] powtórzenie）の例は、彼の書簡集の中でかなり頻繁に見つかる¹¹。第二に、ショパンはワルシャワで過ごした青年時代はもとより、フランスに移住して以降もなお、複数のポーランド詩人たちと常に関わりながら過ごしてきた。彼は十代の頃から亡くなる二年前まで、ポーランド語の詩による歌曲を書き続けていたが、それにもこうした詩人たちとの交流が、様々なかたちで少なからず影響を及ぼしていたことは確かである。さらにその詩人たちの作品を検証すれ

ば、彼らの才能に差があることも窺えるが、それらに対応するショパンの歌曲作品を分析しても、明らかにそれぞれの詩の芸術性や機知に見合った付曲となっているのである。これはショパンが、文学作品の芸術性を判断する能力を備えていたことの、ひとつの証しとなり得る。

そこでまずは、ポーランド文学における「バラード」の理論を、ズゴジェルスキ編著『ポーランドのバラード』¹²（オソリネウム出版社による国民叢書）に基づいて整理し、「バラード」の構造とその歴史を把握する。それに対し、ショパンの《バラード》全四曲を俯瞰することで、文学の「バラード」とショパンの《バラード》の共通点を見出す。これをもとに、続いて具体的な「バラード」作品を例に分析を施す。本稿で主な対象とするのは、ミツケヴィチ『バラードとロマンス *Ballady i romanse*』である。

無数にあるポーランド詩人たちの「バラード」の中で、今回敢えてミツケヴィチを例にとるのは、決してシューマンの発言にも、数々の先行研究にも拠るところではない。ポーランドの「バラード」構造に着目する場合、ミツケヴィチの作品はとりわけ複雑で、当時画期的だったことが考えられるためである。これは当時の音楽界におけるショパンの画期的な和声法にも、ある程度共通する立場ではないだろうか。加えて、現存するショパンの歌曲二十曲中、ミツケヴィチの詩に付曲されたものはわずか二曲だけであるが、他の歌曲の多くが有節歌曲の形をとる中、この二曲ではいずれも型破りな書き方がなされている点は、注目に値する。まず《私の目の前から消えて *Precz z moich oczu*》では、詩の内容に即して、第1連と第2、3連とで調性が異なり、転調したまま終止する。また《僕の愛しい人 *Moja pieszczotka*》でも、表面上は詩のかたちに沿って有節歌曲のように見せながら、後半に向けて劇的に展開することで、最終的には有節を破る構造となっている。まさにこの二曲の独創性は、ショパンがミツケヴィチの詩の技法に、かなり敏感に反応していたことの裏付けとなるのではないだろうか。

以上の手順で比較分析を行うことにより、ショパンの《バラード》構造に、《バラード》たり得る一定基準が備わっている可能性を見出したい。

1. 文学の「バラード」とショパンの《バラード》

1-1. ポーランド文学理論による「バラード」構造概観

ズゴジェルスキによると、「バラード」は時代の流れの中で、留まることなく様々に変化してきているため、そもそも簡単には定義できないものであるが、そうした歴史的傾向が、二種類の結果をもたらしたという。一つは民俗的なもの、とくに民俗舞踊の特徴であり、もう一つは、「バラード」構造を支える、叙事詩、戯曲、抒情詩、この三元素の混合という特徴である¹³。彼は次のように説明している。

そのプロットを物語るだけでなく、舞踊の動きによって統合的に上演し、また歌のメロディによってその抒情的価値を表現した、古い舞踊付歌謡としてのこのバラード

ドの性格が、叙事詩、抒情詩、戯曲の要素を単一の詩的組織に統合した包括的「トリニティ」のような根本的な帰結へと、さらに導いた。¹⁴

つまり前者の「舞踊付歌謡」が、後者の「トリニティ」を持つ文学ジャンルにも繋がったのであって、「バラード」変遷の歴史を辿ると、両者は切り離せない関係であることがわかる。

そして叙事詩、抒情詩、戯曲のトリニティは、合成ないし打ち消し合いによって、「バラード」構造を支えている。その裏付けとして、ズゴジェルスキは、クライネル Juliusz Kleiner (1886–1957) がかつて定義した、「バラードとは、戯曲のダイアログ的な叙述の傾向と、抒情的ニュアンスを持つ、非日常の出来事を主題とした叙事詩的な、短い詩作品である」¹⁵ という前提を引いているが、ここでまず「短い詩作品」であることに注目している。この「短さ」ゆえに、トリニティの中でも最も強烈な要素である叙事詩の制限が起こるといふ¹⁶。すなわち一本の筋に沿った話となり、副次的な話や本題から逸れるような情報は排除される。叙事詩に特有の登場人物描写が制限されるため、個人の性格も描かれず、主人公の精神的成長を描く綿密な歴史物語でもなくなってしまうと¹⁷、ズゴジェルスキは続ける。

こうして削られた叙事詩的表現に代わって生かされてくるのが、戯曲と抒情詩の特徴である。戯曲の要素としては、登場人物の劇的な運命を見つめた描写、そして抒情詩の要素としては、登場人物の内的状況に対する全ての見方を感じ取ること、これらがバラードの主人公を形成する主要な基盤となる¹⁸。このように成り立つ基盤に対し、プロットの要素を尖鋭化させる様々な手段がはたらくようになる。とくに終局に向けて重要になるのが、ナレーターの存在である¹⁹。

ナレーターも叙事詩において基盤となる存在であるため、叙事詩の要素を強く持つバラードでも重要だが、そのままでは抒情詩や戯曲の要素と矛盾を起こしてしまうことから、やはり合成と打ち消し合いによる、バラード特有のナレーターが必要となる。それが「エピソードの時間的順序にも、エピソード同士の制約にも拠らない」²⁰ ナレーターである。そのときバラードの内面構造に影響を与え始めるのは、抒情詩的価値のある編成であり、再現される歴史のプロセス（すなわち叙事詩的編成）を通して必ずしも強制される関係ではない、自由なメソッドであると²¹、ズゴジェルスキは指摘する。

本来ナレーターという存在は、登場人物とは一線を画す。登場人物が、完全に物語の中にか存在し得ないのに対し、ナレーターは作品によって、物語の登場人物の一人であったり、あるいは我々読者と同じ世界に居て、我々と一緒に物語を客観視する存在であったりする。そのナレーターが、物語の時間的順序にも空間的秩序にも縛られなくなると、一体何が起こるだろうか。

ズゴジェルスキは、バラードで起こり得る様々なナレーターの立場についても言及している。例えば、ナレーターは時に全く姿を見せないが、劇的傾向が優位になり始めるとダイアログの登場人物になりきるパターン。また、作品の中で開かれた世界の雰囲気にも個人的に干渉する人物へ、実体験するナレーターへと転換するパターン（ミツキェヴィチ「シフィテン」）²²。つ

まりバラードのナレーターは、その作品の中で、自身の身分や居場所を自在に変換できるようになることから、ナレーターとしての立場の一貫性、論理性を失う。その結果、ナレーターとその他の登場人物たちとの空間的関係性や時間軸が、作品の終局に向かって崩壊していく現象が見られるのである。

ここまでを一旦要約しよう。文学の「バラード」は、まず「古い舞踊付歌謡」に端を発し、それはやがて叙事詩、戯曲、抒情詩の「トリニティ」の性格を持つ文学ジャンルへと繋がった。ただしこのトリニティは、叙事詩を基盤に各要素の合成と打ち消し合いで成り立っており、その結果「バラード」は、叙事詩を制限し、主に戯曲の影響によって劇的な筋に集中させた「短い詩作品」となっていること、また叙事詩特有の「ナレーター」が、「バラード」では主に抒情詩の影響を受け、物語世界の時間的順序や空間的秩序から解放される存在となっていることがわかる。

1-2. ショパンの《バラード》構造への適用

このような文学上の「バラード」理論に、試しにショパンの《バラード》構造を照合すると、実はショパンの《バラード》に通じる部分も少なくない。

まず「古い舞踊付歌謡」という点については、すでにいくつかの先行研究に関連する指摘が見られる。リセツキは「ショパンの芸術で支配的なのは舞踊である」²³と主張し、《バラード》四曲全てに、ワルツの要素が見られるとしている。ただし《バラード第4番》op.52にのみ、ワルツがマズルカとクヤヴィアクという民族舞踊由来の音楽にまで浸透しているものの、むしろショパンのバラードに見られるワルツは、ウィンナーワルツのデフォルメであると、リセツキは考えているが、少なくとも全曲が舞踊のリズムを持つ点では一致している。

一方サムスンは、《バラード》四曲全てに「舟歌（もしくはシチリアーノ）ふうの旋律が見られる」²⁴ことを示している。「舟歌」は「ヴェネツィアの船乗りの歌」²⁵、つまり民謡に端を発する音楽であり、また彼もとくに《バラード第1番》op.23や《バラード第3番》op.47、《バラード第4番》op.52にはワルツの語法²⁶があると述べていることから、やはりそこに民謡的なもの、舞踊的なものを見出している。こうした彼らの主張から、少なくともショパンの《バラード》で、民謡的、舞踊的要素を感じ取ることができるのは確かである。

続いて「トリニティ」の要素と「短い詩作品」について。冒頭ですでに述べたように、ショパンの《バラード》の定義は定まっていないが、その原因の一つには、彼の《バラード》が、他の様々なジャンルの要素を含んでいるためであることが考えられる。前述の通り《ワルツ》や《舟歌》の要素はもちろん、サムスンのように²⁷、《ソナタ》を基盤として考えるとすることも可能である。さらには、《バラード》四曲に見られる特有の和声進行は、彼の《スケルツォ》や《幻想曲》、《前奏曲》、《歌曲》といったジャンルの中でも見受けられるものである。このようなジャンルと比較すると、《バラード》の規模はちょうど中程度にあり、四曲ともに演奏時間はおよそ10分前後となる。例えば《ワルツ》や《前奏曲》等々のような小品は、詩のジャンルでは「抒情詩」の規模に相当するのではないだろうか。そうすると、《バラード》

ド》はそれらに比べてより大規模に作られている。他方、一曲あたり四楽章ものパーツから成る彼の《ソナタ》全四曲（op.4、op.35、op.58、op.65）は、各曲が総演奏時間 30 分前後に至る大作であり、まさに詩のジャンルの中でも最も規模の大きい「叙事詩」をそこに想定できるだろう。以上を総括すると、《バラード》とは、「叙事詩」を基盤としながら、それをより短く圧縮したジャンルであり、なおかつ《ワルツ》や《前奏曲》のような「抒情詩」的な他ジャンルの要素も、多分に含んでいると考えることができるのではないだろうか。この点でも、文学の「バラード」に適応し得るように思われる。

最後に「エピソードの時間的順序にも、エピソード同士の制約にも拠らないナレーター」の存在について。この点は次節以降で、具体例を出しつつ詳しい比較分析を試みる。

2. ミツケヴィチ『バラードとロマンス』の構造

今回分析対象とする『バラードとロマンス』は、ミツケヴィチがポーランドで最初に「バラード」というタイトルで発表した十四篇から成る作品集であり、1822 年刊行の『詩集 Poezje』に収録された。個々の作品は構造や規模の面で様々なかたちを持つが、本節ではこの中から、比較的ショパンの《バラード》構造を想起できる三作品、「シフィテシ *Świtezia*」、*「マリラの小塚 Kurhanek Maryli*」、*「友たちへ／これが好きだ Do przyjaciół / To lubię*」を例として、人称と時制の変化を頼りに、ナレーター、登場人物、我々読者の三点の時間・空間的距離関係を測ることによる構造分析を行う。

2-1. 「シフィテシ」²⁸——ナレーターの時空間浮遊

全体は 192 行から成る。タイトルの「シフィテシ」とは、13 世紀当時リトアニアの都であったノヴォグルデク²⁹ 近くにある、森の中の湖の名称である。ミツケヴィチがミハウ・ヴェレシチャカ³⁰ と散歩をしたとされる場所で、このバラードもミハウに捧げられている。

冒頭の名シーンは、あたかもミハウに呼びかけるかのような二人称で開始される。ナレーターは、この美しい湖の水辺で、夜になると暗闇から女の叫び声や戦いの騒めきが聞こえるという噂話を語り出す。この地域の領主はその原因を突き止めようと調査を始めるが、ナレーターは領主に、そういう事業は神の名の下で始めるよう警告を促した。警告に従って領主は神事を行い、いよいよ船を出すのが、人々が湖に網を出して深みから岸辺に引き揚げたのは、生身の女性であった。慌てふためく人々に向かって、この女性が、13 世紀頃のシフィテシにまつわる次のような伝説を語り始める。

昔、ルーシ軍³¹ がノヴォグルデクを包囲し、ノヴォグルデクのリトアニア大公メンドクは、シフィテシの君主トウハン（＝この伝説を語る女性の父親）に、軍隊を編成して応援するよう求めた。トウハン自身は、シフィテシの守備がなくなることから一時躊躇するものの、女子供は守ると神からお告げがあったことを娘から聞き、軍について行くのだっ

た。ところが残された老人や女子供は、到着したルーシ軍の強襲に遭う。絶望した彼らは神に祈り、結果的に神の手によって敵からの屈辱を逃れ、女たちはその土地に咲く白い花に変えられた。ルーシ軍の兵たちがこれを引きちぎってこめかみに花輪を編むと、この花の恐ろしい力によって病と死が齎されたのであった。

女性がこの伝説を話し終えると、激昂が押し寄せ船と網が沈んでいく。湖が溝のように割れ、彼女がそこへ飛び込むと再び波が覆い、その後二度と彼女の消息は聞かなくなる、というところで、このバラードは締め括られる。

以上の筋から、まずここには最低二人のナレーターが存在することがわかる。一人目は、最初に二人称で語り掛けるナレーターであり、この第一ナレーターは、我々読者と同じ時空間に居る。二人目は、シフィテシの人々が釣り上げた女性、つまり物語の登場人物の一人であり、この第二ナレーターは、「現代」のシフィテシの領主や住人たちと同じ時空間に居る。つまりこのバラードの構造は、第一ナレーターが語る物語の中に、さらに第二ナレーターが語る昔話がある、いわば「劇中劇」のような構造となっているのである。

ところがさらに注意深く読むと、冒頭で第一ナレーターは、我々と同じ時空間にいてだけでなく、物語の登場人物である領主にもじかに警告をしていた。

(49-52 行目)

Ja ostrzegalem: że w tak wielkim dziele
Dobrze, kto z Bogiem poczyna,
Dano więc na mszą w niejednym kościele
I ksiądz przyjechał z Cyryna.

私は警告した：このように大規模な作業においては
神とともに始める者が良いのだと。
これにより多くの教会のミサで〔謝礼が〕与えられ
そしてツィリンから司祭がやって来た。

さらに第二ナレーターが伝説を語る中で、トゥハンの娘として、一人称現在形で発話する部分がある。昔の時代のシフィテシに彼女も存在し、父トゥハンに対してじかに警告をしているのである。

(121-124 行目)

Ojce — odpowiem — lękasz się niewcześnie,
Idź, kędy sława cię woła,
Bóg nas obroni: dziś nad miastem we śnie
Widziałam jego anioła.

「父よ—私は答える—折に合わず貴方は恐れている、
行け、名誉が貴方を呼んでいるところへ、
神は我々を守る：今日夢の中で、街の上空に
私はその天使を見たのだ。

ツィセフスキはこの作品を次のように分析している。

事件の時間 [= 昔のシフィテシ] に関わる、より後半のナレーションの時間は、現実の聴き手 [= 我々読者] の状況から起こっている時間距離に対して、同じものを

示していない。したがって「受容時間」 [= ナレーターと、物語の出来事の時間との関係で示される時間] と「受容者時間」 [= 現実の聴き手の時間、あるいは物語の出来事の時間] との一致も示さないのである。このことを、この物語のヒロインは明確に表明している。³²

この指摘は次のように、より簡潔に再解釈しても良いだろう。すなわち、昔の時代のシフィテシに関わっている第二ナレーターの時空間は、我々読者にも、また本来の物語の登場人物である「現代」のシフィテシにも一致しないのである。以上を踏まえて考察するならば、まず第一ナレーターは、我々読者と同じ時空間に位置した上で、さらに登場人物である、シフィテシの領主や人々と同じ時空間にも存在している。また第二ナレーターも、シフィテシの領主や人々と同じ時空間に位置した上で、さらに昔話の中の同地の人々の時空間にも存在している、ということになる。つまりバラード「シフィテシ」におけるナレーターは、大枠ではまずこうした二重構造を持ちながら、その存在自体は時空間的秩序を打破した浮遊状態に置かれているのである。

2-2. 「マリラの小塚」³³——もう一人のナレーター

全体は 124 行から成る。登場人物は、異郷から来た男、少女、ヤシ (= マリラの恋人)、マリラの母親、そしてマリラの女友達の五人で構成される。異郷から来た男は、船旅の途中で美しい小塚を見かけ、何の小塚なのかと少女に尋ねる。少女はマリラという女性がこの村で亡くなり、この小塚に眠っていると説明する。続いてヤシ、母親、女友達が順番に、それぞれの立場で情熱的に、愛するマリラを失った悲しみを歌い上げる。それを聴いていた異郷の男は、最後に彼らの悲しみの言葉に共感して涙を流し、さらなる船旅へと去って行く、という話である。

このバラードは登場人物五人のダイアログだけで進行し、冒頭では異郷の男、つまり物語中の人物が、一人称でナレーションを行っている。

(13-15 行目)

Ja tędy płynę z wiciną,

Pytam się ciebie, dziewczyno:

Co to za piękny kurhanek?

僕は船とともにここを通って流れて行く、

お嬢さんよ、僕はきみに尋ねる：

この美しい小塚は何なのだ？

異郷の男が登場するのは、この冒頭と結尾の二回だけであるが、結尾では次のように記されている。

(121-124 行目)

Słyszysz to cudzy człowiek,

Wzdycha i lży mu płyną,

異郷の男はこれを聞いて、

吐息を漏らし、そして彼は涙を流す、

Westchnął, otarł łzy z powiek
I dalej poszedł z wiciną.

彼は溜め息をつき、まぶたから涙を拭った、
そしてさらなる船旅へと出て行ったのだった。

ここでは異郷の男が三人称で書かれている。つまり最後の4行に至って初めて、もう一人のナレーター的存在となった異郷の男が現れ、登場人物としての自分を客観的に語っていることとなる。

ツィセフスキの分析は、異郷の男と少女を外側の立場と捉え、それ以外の悲しみに暮れる内側の三人（ヤシ、母親、女友達）と対比させている。冒頭の発話では外側の立場、つまり我々読者と同じ興味で美しい小塚を見ていた男が、徐々にドラマに引き摺り込まれ、結尾の発話では美しい風景の表面下へ入り込むかのように、内側の三人に共感した表現となるという³⁴。これをもとに考察すると、一人称の独白であった異郷の男が、ドラマの内側に入ってしまったために、男が自分のことをさらに外側から三人称で語るという、もう一つの視点が、結尾で新たに必要となったと解釈できるのではないだろうか。比較的短い作品ながら、複雑な視点の交差を見事に実現させた作品となっている。

2-3. 「友たちへ／これが好きだ」³⁵——個々と総体の両義性

『バラードとロマンス』の中で、「友たちへ」（全44行）と「これが好きだ」（全140行）は各々独立した詩として、解説や註釈も個別に付されるのが常である。しかしこの二作は前後に配列され、「友たちへ」の副題には「彼らにバラード「これが好きだ」を贈って」とあることから、少なくとも「友たちへ」は「これが好きだ」への導入の詩と判断できる。

「友たちへ」の冒頭では、真夜中に時計の鐘が打ち付け、蠟燭の炎が消えそうに揺らめく状況で、ナレーターが、愛する女性マリラとの甘い思い出の時間が消えてしまった恐怖から、次のように嘆く。

(37-40行目)

Maryla słodkie miłości wyrazy
Dzieliła skąpo w rachubie;
Choć jej kto k o c h a m mówił po sto razy,
Nie rzekła nawet i l u b i ę.

マリラは愛の甘い言葉を
けちくさく打算で割ってしまった—
彼女にある者は百回「愛している」と言っても、
彼女は「好き」とさえも言わなかった。

実はこの単なる失恋の嘆きのような一連が、次の「これが好きだ」で語られる主要なテーマとなってくる。ナレーターは「マリラにおやすみと別れを言いつつ、こんなバラードで怖がらせたのだった」という言葉で「友たちへ」を締め括り、そこから「これが好きだ」へ入っていく。

物語は不気味な森の風景描写から始まる。この森では真夜中に、青白い炎が現れ、雷が轟き、道には死体や頭部が転がり、人々は恐怖なしに通り過ぎることができなかつ

た。そこでナレーターが、ちょうどこの森を通りかかる時、わざと皮肉を込めて「僕はこれが好きだぞ!」と言う。するとこの言葉によって白い服を着た女性の霊が現れ、ナレーターの「これが好きだ」の言葉が自分を救ったと言って語り始める。

彼女は昔、マリラという名を持つ役人の娘であった。その美しさから多くの男性に求婚されたが、彼らの心を軽蔑し、中でも二十歳のユージョのまっすぐな恋心を無下にあしらい、絶望した彼は死んでしまう。その時から彼女は良心の呵責を感じるようになるが、ある夜、ユージョが劫罰の炎のように飛んで来て、彼女の息の根を止め煉獄に突き落とした。うぬぼれと軽蔑の罰から、彼女の霊は拷問に遭い、誰か男性がその場所で「好きだ」とだけ言うまで、夜な夜な森を彷徨わねばならなかった。百年間彼女は苦しんだが、ようやく期待の言葉が発せられたと同時に、彼女の罰が終わろうとする。そのとき鶏が一声鳴いて朝が訪れ、彼女の幻影は姿を消したのだった。

粗筋からもわかるように、「友たちへ」において「彼女に百回愛していると言っても、彼女は好きだとさえも言わなかった」ということと同じ現象が、「これが好きだ」でも起こっている。幽霊として現れたマリラは、かつてたくさんの求婚を受けても、好きだと言わなかった上に、それを嘲ったことから、罰を被ることになった。つまり両作品には共通テーマが存在し、またそういう行為を行った人物も、マリラという名前でも共通している。ツイセフスキは、この両作品でもって全体が形成されているのであり、一つとして受け取られるべきであると考えている³⁶。つまり「友たちへ」は、「これが好きだ」と分けて置かれているが、内容的に見ると実は後者の本体に深く連結する詩なのである。表向きは二つの詩として成立しながら、両者合わさることでまた一体の構造を成し得る、こうした個々と総体の両義性を持つ意味で、「友たちへ／これが好きだ」も特異な構造のバラードとなっている。

3. ショパン《バラード》の分析 —— 「ナレーター」の視点から

前節で例示したミツケヴィチのバラード構造を、ナレーターを中心に要約すると、1. ナレーターの居る時空間が曖昧性を持ち得る。2. ナレーターのアイデンティティが冒頭と結尾で一致しない。3. 同一ナレーターで語られる対象と場面の異なる二作品が、一体を成し得る。この三点に集約できる。

これまで見たように、本来ナレーターは、明確な存在である登場人物と同等の概念にはならない。特定の人物とは限らないどころか、具体的な存在が真にあるかさえ明確ではないのである。さらにナレーターの居る時間・空間は変化したり、また両義性を持ち得る。したがって本節の分析では、ナレーターが存在していると想定される時空間ごとに取り出し、その時空間を、ショパンの《バラード》各場面の「調性」に置き換えることを試みる。すなわちナレーターが時空間的に最も外枠に居る状態を「作品全体で最も主要な調性」、各登場人物を「各箇所調性の支配下にある主要な旋律ないしパッセージ」に置き換え、上記の1. から

3. の構造に沿って分析を行う。

3-1. 《バラード第3番》——調的枠組の曖昧性

外枠はナレーターの明確な二重構造を持ちつつも、その二人のナレーターの居る時空間が曖昧になる「シフィテシ」のような構造は、《バラード第3番》（以下 op.47）に通じる。

まず op.47 は変イ長調で開始され、結尾も変イ長調のため、揺るぎないナレーターが存在する、最も基本的な物語構造を持つと考えられる。

【表 1】 op.47 全体構造

| 形式 | A (t.1-51) | B (t.52-115) | C (t.116-143) | B (t.144-212) | A (t.213-230) | C (t.231-241) |
|----|---------------|-----------------|------------------|------------------|------------------|------------------|
| 調性 | A ♭ | C-f-C | A ♭ | A ♭ -c #… | A ♭ | A ♭ |

ただしこのナレーターが常には同じ時空間に居ない、その曖昧性に op.47 の構造上の特徴がある。コーンは、この作品の第二主題部分、【表 1】では形式 B にあたる第 52-115 小節の和声進行について、中央に向かって解決するへ短調を中心とした V ♭ — i — V ♭³⁷ であるのか、もしくは冒頭と結尾のハ長調を中心とした I — iv ♭ — I³⁸ であるのか、解決できない曖昧性があると指摘する。³⁹

【譜例 1】 op.47, 第 1-116 小節（コーンによる和声進行縮小譜）⁴⁰

(a) bar 1-53 54 65 105 116

(b) 1-53 54 65 105 116

V ♭ — i — V ♭ I — iv ♭ — I

たとえこのように部分的に曖昧性を呈している箇所があっても、作品全体の主調（変イ長調）が揺らいだりはしないが、まさにこのような曖昧性こそ、ミツケヴィチの「シフィテシ」に見られたナレーターの特徴に結び付くところではないだろうか。「シフィテシ」同様、このショパンのバラードでも、ナレーターは堅固な枠構造を持ちながら、かつその存在自体は常に異なる時空間の間で浮遊し、曖昧な状態に置かれているのである。

3-2. 《バラード第2番》——もう一つの「主調」

「マリラの小塚」のナレーターに共通する構造、すなわち調的アイデンティティが冒頭と結尾で一致しない例は、《バラード第2番》(以下 op.38) に見ることができる。

【表2】 op.38 全体構造

| 形式 | A (t.1-46) | B (t.47-82) | A (t.83-95) | — (t.96-140) | B (t.141-168) | (ストレッタ) (t.169-197) | A (t.198-204) |
|----|---------------|----------------|----------------|-----------------|------------------|------------------------|------------------|
| 調性 | F | a··a b - | F | F·· | d-a- | a | a |

この図において、主な登場人物は A と B であり、全体の進行としてはイ短調へ向かって終結するため、ナレーターが一番外側の時間軸に居るのはイ短調とみなせる。冒頭のへ長調による A、すなわち第一人物の登場は、例えば第一人物自身が一人称でナレーションをしていたと、捉えるとどうだろうか。

【譜例2】 op.38, 第 1-9 小節⁴¹

Andantino

すると物語の最後になって、この第一人物 A は、イ短調で登場している（【譜例3】参照）。つまりナレーターのアイデンティティが一致なくなり、もう一つ外側の世界から、この第一人物が自らを客観的に捉えているのである。

【譜例 3】 op.38, 第 197-204 小節⁴²

このように解釈するならば、第一人物が結尾に至って、自らを第三者的に語って締め括った《マリラの小塚》に重なる構造となる。通常我々は op.38 で、ヘ長調を主要な調だと捉える傾向が強いが、この解釈の場合、全体構造の最も外枠を作っているのはイ短調と見なすことになる。

3-3. 《バラード第 1 番》と《バラード第 4 番》——前口上と主部の両義性

「友たちへ／これが好きだ」のように、ナレーターが語る対象と場面の異なる二部分で一体を成し得るパターンは、《バラード第 1 番》（以下 op.23）と《バラード第 4 番》（以下 op.52）に共通する。

op.23 の第一主題は、第 8 小節からト短調で開始され、コーダもこの主題が応用されたト短調で締め括られる。

【表 3】 op.23 全体構造

| 形式 | (序奏) (t.1-7) | A (t.8-67) | B (t.68-93) | A (t.94-105) | B (t.106-125) | (間奏) (t.126-165) | B (t.166-193) | A (t.194-207) | (コーダ) (t.208-264) |
|----|-----------------|---------------|----------------|-----------------|------------------|---------------------|------------------|------------------|----------------------|
| 調性 | (A ♭ ?)- | g | E ♭ | a | A | E ♭ | E ♭ | g | g |

ところが冒頭で第一主題に至るまでには、別の旋律がある。冒頭第 1-7 小節は、まず変イ長調を思わせるユニゾンの旋律で開始されるが、それは結果的にト短調へ進むための「ナポリの 6 度」に過ぎず、最終的にト短調に解決して第一主題が登場する。

【譜例 4】 op.23, 第 1-9 小節⁴³

つまりこの冒頭 7 小節は、第 8 小節以降からナレーターがバラード本体を語り始めるための「前口上」と言える。出だしは変イ長調かと思われたこの 7 小節が、結果的にはト短調の第一主題を導くものとなっている点で、まさにミツケヴィチの「これが好きだ」へ連結する「友たちへ」に共通している。

op.52 の冒頭についても同様の解釈が可能である。

【表 4】 op.52 全体構造

| 形式 | (序奏) (t.1-7) | A (t.8-79) | B (t.80-99) | (間奏) (t.100-120) | (序奏) (t.121-134) | A (t.135-168) | B (t.169-210) | (コーダ) (t.211-239) |
|----|-----------------|---------------|----------------|---------------------|---------------------|------------------|------------------|----------------------|
| 調性 | C | f··B♭ | B♭ | g·· | A♭ -A | F-f·· | D♭ -f | f |

この作品も第 8 小節からへ短調で開始される部分、表 4 の A が第一主題となるが、その前にやはり 7 小節間の序奏がある。この序奏もハ長調のようで、時折へ長調ドミナントを思わせる b 音が入り交じる、不安定な進行が続いたその行き着く先に、へ短調による第一主題があ

る。つまりそれを聴いて初めて我々は、この冒頭の序奏が「ヘ短調のドミナント」だったと再認識することになるのである。

【譜例 5】 op.52, 第 1-9 小節⁴⁴

Andante con moto

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Andante con moto' and begins with a piano introduction. The right hand is marked 'legato' and the left hand is marked 'p'. The second system includes markings for 'dim.' and 'ritenuto'. The third system is marked 'mezza voce'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also asterisks and 'Ad.' markings below the bass line.

またこの序奏部分は第 121 小節以降、拡大、変形した形で再び登場する。つまり序奏 7 小節も単に第一主題への導入だけでなく、中間部で更なる展開を見せ、本体に深く組み込まれることとなる。まさに一見別個の作品でありながら、共通のテーマを持つ「友たちへ」と「これが好きだ」に通じる構造と言えるのではないだろうか。

まとめ — 《バラード》たらしめるもの

以上、ミツケヴィチの「バラード」とショパンの《バラード》との比較分析から、文学における「バラード」の特徴の一つである、「エピソードの時間的順序にも、エピソード同士の制約にも拠らないナレーター」について、ショパンの《バラード》全四曲でも構造的に解釈可能であることが考えられた。ただし再度強調しておくが、この結論は決して「ミツケヴィチの詩がショパンにバラードを着想させた」という説を論証するものではない。これまでの分析はあくまでも、文学上のバラード構造の定義を、ショパンの《バラード》全四曲が踏襲し得る可能性について、検討するためのものであった。

最初に論じたように、文学の「バラード」は、古い舞踊付歌謡に端を発した、叙事詩、戯曲、抒情詩のトリニティを基盤とするジャンルである。この定義に沿って検証した結果、ショパンの《バラード》も、舞曲のリズムと民謡の要素を持ち得ること、ソナタを基盤としつつ様々な楽曲ジャンルの要素が取り込まれた中規模構造となっていること、そして文学の「バラード」特有のナレーターの存在を、ショパンの《バラード》上でも解釈し得たことから、ピアノ独奏曲の《バラード》というジャンルを確立するための定義を備えている可能性は、これである程度高まったと思われる。

ただし《バラード》たり得るこれらの条件については、本稿で行った検証はほんの一部に過ぎず、より確固たるものとするためには、いずれもさらなる調査、分析が必要となる。「バラード」における舞踊性、民謡性とは、より具体的にはどのようなものであり、それらは本当にショパンの《バラード》に通じ得るのか。この観点から、メロディやリズムの分析も試みるべきであろう。またミツケヴィチのバラード構造は、当時とりわけ複雑で画期的なものであり、それがショパンのように、当時やはり斬新であった和声構造に通じるとは考えられるものの、その他の詩人たちが取り組んだバラード構造にも対応し得るのか、やはり未だ十分に検討の余地がある。本稿で掲げた一連のバラードの条件が、ショパンの《バラード》たらしめるものとして、より確実に定着するよう、さらにはショパン以降の作曲家たちによる、ピアノ独奏曲の《バラード》の条件にも繋がっていくよう、より詳細な調査と分析を続行し、結果はまた稿を改めて論じることとしたい。

注

1. 本稿では混乱を避けるため、楽曲及び音楽ジャンルとしてのバラードには《》を付け、文学作品及び文学ジャンルとしてのバラードには「」および『』を付けることとする。
2. “BALLAD.” *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. ed. A. Preminger, T. V. F. Brogan, Frank J. Warnke. UK: Princeton University Press, 1993. p.116.
3. Ibid., p.116.
4. 元々ポーランドには「バラード」に類似するジャンルとして「ドウマ」があり、ミツキェヴィチが『バラードとロマンス』を発表する1822年までは、「バラード」という名称はドイツ文学の翻訳詩のタイトルに留まっていた。この成立経緯については関口による論文(関口時正「バラードの変容、あるいはショパンの実験」『総合文化研究第13号』、東京外国語大学総合文化研究所、2010年、9-11頁。)あるいは訳書(A. ミツキェヴィチ『バラードとロマンス』(《ポーランド文学古典叢書》第3巻) 関口時正訳、東京：未知谷、2014年。209頁。)を参照のこと。
5. Gabryś, Jerzy. „Początki polskiej pieśni solowej: w latach 1800-1830”. *Z dziejów polskiej pieśni solowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. s.104.
6. Ibid., s.13-14, 106. エルスネル作曲《ステファン・ポトツキのドウマ Duma o Stefanie Potockim》(U. ニェムツェヴィチの詩)と《ルイドガルダのドウマ Duma Luidgardy》(F. カルピンスキの詩)が掲載されている。
7. *Neue Zeitschrift für Musik Bd.15, No.36* (1841), s.141-142.
8. 関口時正 (2010)、6-7頁。
9. 以下、引用文中での松尾による言葉や文の補足、追加等は [] に入れて示す。
10. 関口 (2010)、6頁。
11. 松尾梨沙「ショパンの文体と音楽構造——新たな分析方法をもとめて」『超域文化科学紀要17』、東京大学総合文化研究科、2012年、114-117頁。
12. *Ballada Polska*. Biblioteka Narodowa Seria 1 (Nr 177). Oprac. Czesław Zgorzelski przy współudziale Ireneusza Opackiego. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1962.
13. Zgorzelski (wstęp), s.7-9.
14. Ibid., s. 12-13.
15. Ibid., s. 14.
16. Ibid., s. 15.
17. Ibid., s. 16.
18. Ibid., s. 16.
19. Ibid., s. 17.
20. Ibid., s. 19.
21. Ibid., s. 19.
22. Ibid., s. 20-21. 「シフィテシ」のナレーターに関する分析は本稿2-1.を参照。
23. Lisecki, Wiesław. „Ballada F. Chopina—inspiracje literackie czy muzyczne?” *Rocznik chopinowski 19*, Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1987. s. 249.
24. 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、春秋社、2012年、322-323頁 (Samson, Jim. Chopin: Master musicians series. ed. Stanley Sadie. Oxford University Press, 1996.)。
25. “Barcarole.” *The Harvard Dictionary of Music. 4th edition*. ed. Don Michael Randel. Cambridge, London: The

Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p.84.

26. Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p.9, 17., サムスン (2012)、324 頁。

27. サムスン (2012)、324-326 頁。

28. Mickiewicz, Adam. *Dziela*, t.1. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1998. s.57-64.

29. [波] Nowogródek：現在はベラルーシ、フロドナ州の都市。

30. Michał Wereszczaka: ミツキエヴィチの友人で、マリラ・ヴェレシチャクヴナ Maryla Wereszczakówna (ミツキエヴィチの悲恋の相手) の兄。

31. ルーシとは、中世に存在した東欧の国。

32. Cysewski, Kazimierz. *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk: Wyższa szkoła pedagogiczna w Słupsku, 1994. s.55.

33. Mickiewicz, s.79-83. ミツキエヴィチはこの作品に「ロマンス」と付けているが、「バラード」と「ロマンス」の厳密なジャンル分けは困難であり、またこの詩集が単に『バラード集』とも呼ばれてきたことから、本稿では「バラード」と同ジャンルとして扱った。ただしジャンルの問題は複雑な歴史的経緯が関わるため、別の機会に詳しく論じたい。

34. Cysewski, s.141.

35. Mickiewicz, s.84-91.

36. Cysewski, s.153.

37. この記号はコーンの論文上の記載をそのまま引用した (Cone, Edward. T. “Ambiguity and reinterpretation in Chopin.” ed. J. Rink, J. Samson. *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.142.)。すなわち形式 B の主調をへ短調とするなら、中央が短調トニック (I 度、i) となり、その前後はへ短調のドミナントである c-e ♭-g の和音 (5 度、V ♭) と捉えられるため、V ♭—i—V ♭という進行となる。

38. 註 38 同様、記号はコーンの記載の引用である。すなわち形式 B の主調をハ長調とするなら、最初は長調トニック (I 度、I) から始まり、それがサブドミナントである f-a ♭-c の和音 (4 度、iv ♭) へ進み、またトニック (I) へ回帰するという進行となる。

39. Cone, p.142.

40. 譜例はコーンの論文に掲載されているもの (Cone, p.142.) に、松尾が和声進行を追記した。

41. 譜例は J. エキエル校訂ナショナル・エディション (Wydanie Narodowe, 以下 WN)、自筆譜、ゲートマン (Adolf Gutmann (1819-1882) : ドイツのピアニストでショパンの弟子) による筆写譜、仏・独・英各初版譜を比較参照した上で松尾作成。とくに第 5 小節のスラーの描き方に相違が見られるが、ここでは WN と自筆譜を採用した。

42. 譜例は【譜例 2】と同様の楽譜を比較参照した上で松尾作成。最後の 3 小節については複数のヴァリエーションが存在するため、ここでは自筆譜にある最初の書法を採用した。

43. 譜例は WN、自筆譜、仏・独・英各初版譜を比較参照した上で松尾作成。第 9 小節低音部の四分音符について、WN ではスタッカート上にスラーがあるのに対し、自筆譜および各初版譜はスタッカートのみとなっていたため、自筆譜・初版譜を採用した。

44. 譜例は WN、自筆譜二稿 (一稿目は破棄された 79 小節目までの稿で、4 分の 6 拍子設定で書かれていた。二稿目は 136 小節目まで遺されており、ドイツ初版の元となったもの) および仏・独・英各初版を比較参照した上で松尾作成。とくに高音部の内声の書法や強弱等、版によって様々に異なっていた

ため、ここでは二稿目の自筆譜と WN を最も参考にした。

参考文献

- Cone, Edward. T. "Ambiguity and reinterpretation in Chopin." ed. J. Rink, J. Samson. *Chopin Studies 2*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p.140-160.
- Cysewski, Kazimierz. *Romantyczne nowatorstwo i tradycja: o „Balladach i romansach” Mickiewicza*. Słupsk: Wyższa szkoła pedagogiczna w Słupsku, 1994.
- Gabryś, Jerzy. „Początki polskiej pieśni solowej: w latach 1800-1830”. *Z dziejów polskiej pieśni solowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. s.7-250.
- Lisecki, Wiesław. „Ballada F. Chopina —inspiracje literackie czy muzyczne?” *Rocznik chopinowski 19*. Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1987. s.247-258.
- Mickiewicz, Adam. *Dziela*, t.1. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1998.
- Schumann, Robert (Hg.). *Neue Zeitschrift für Musik Bd.15*. Leipzig: Robert Friese, 1841.
- Preminger, Alex. T. V. F. Brogan, Frank J. Warnke, ed. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. UK: Princeton University Press, 1993.
- Randel, Don Michael, ed. *The Harvard Dictionary of Music. 4th edition*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
- Samson, Jim. *Chopin: The Four Ballades*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- . *Chopin: Master musicians series*. ed. Stanley Sadie. Oxford University Press, 1996. (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、春秋社、2012年。)
- Zgorzelski, Czesław, Ireneusz Opacki. *Ballada Polska*. Biblioteka Narodowa Seria 1 (Nr 177). Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, 1962.

関口時正「ショパンにとってバラードとは何だったのか（第26回全国研究大会講演会の記録）」『公益財団法人日本ピアノ教育連盟紀要第』第26号、東京：日本ピアノ教育連盟、2010年、1-24頁。

——「バラードの変容、あるいはショパンの実験」『総合文化研究第』13号、東京外国語大学総合文化研究所、2010年、6-36頁。

松尾梨沙「ショパンの文体と音楽構造——新たな分析方法をもとめて」『超域文化科学紀要』第17号、東京大学総合文化研究科、2012年、105-120頁。

ミツキューヴィチ、アダム『バラードとロマンス』（《ポーランド文学古典叢書》第3巻）関口時正訳、東京：未知谷、2014年。

参照楽譜

Chopin, Fryderyk. *Ballady: op. 23, 38, 47, 52 (Wydanie Narodowe)*. Wyd. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.

———. *Pieśni i piosnki: na głos z fortepianem (Wydanie Narodowe)*. Wyd. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2008.

- . *Ballade in G minor, Op. 23 (Stichvorlage autograph)*. Maryland, USA: Private collection.
- . *Ballade pour le Piano, Op. 23 (First Edition)*. Paris: Maurice Schlesinger, 1836.
- . *Ballade pour Le Piano, Op. 23 (First Edition)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1836.
- . *La Favorite, Ballade, pour le Piano-Forte, Op. 23 (First Edition)*. London: Wessel & Co., 1836.
- . *Ballade (Stichvorlage autograph)*. Paris: Bibliothèque Nationale – Département de la Musique.
- . *Ballade in F major, Op. 38 (Stichvorlage copy by Adolf Gutmann)*. Stockholm: Stiftelsen Musikkulturens Främjande.
- . *2me Ballade, Op. 38 (First Edition)*. Paris: E. Troupenas & Co. 1840.
- . *Ballade pour le Piano, Op. 38 (First Edition)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1840.
- . *Seconde Ballade, Op.38 (First Edition)*. London: Wessel & Co., 1840.
- . *Ballade in F minor, Op. 52 (Rejected public autograph)*. New York: Private collection.
- . *Ballade in F minor, Op. 52 (Incomplete Stichvorlage autograph)*. Oxford, UK: Bodleian Library.
- . *4E Ballade Pour Piano, Op. 52 (First Edition)*. Paris: Maurice Schlesinger, 1843.
- . *Ballade pour le Piano, Op. 52 (First Edition)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1843.
- . *Quatrième Ballade, Op. 52 (First Edition)*. London: Wessel & Co., 1845.

Requirements of a “Ballade for Piano”: A Study of the New Genre Created by Chopin

MATSUO Risa

It is well known that the Polish composer Fryderyk Chopin (1810–1849) has invented the “ballade” as a genre of music for piano solo. How can we define this genre, which has not been precisely elucidated until now?

This paper attempts to define the genre in comparison with the theory of the Polish literary ballade. The background of the study is that Chopin maintained a close relation with Polish poetics, from his early years in Poland to his later years in France.

First, an overview of the structural theory of the Polish literary ballade is given according to Zgorzelski’s *Ballada Polska (Polish Ballade)*, (1962). There are several similarities between the literary and musical forms of the ballade. On the one hand, the literary ballade stems from old folk songs with dances, which later developed into a literary genre with epical, dramatical, and lyrical elements. Furthermore, there are some elements of dance and folk song in Chopin’s *Ballades*, and epical, dramatical, and lyrical aspects can be found as well.

Based on the above, Chopin’s four *Ballades* are analyzed in comparison with the structural examples of Mickiewicz’s *Ballades* from the viewpoint of the narrator.

The narrator is the basis of the structure in the literary ballades, but he can take on different appearances, so that the temporal and spatial relation between the narrator and the other characters can terminate toward the end. If the role of the narrator is replaced with a tonal structure, and if the roles of the hero and heroine are replaced with musical themes, Chopin’s *Ballades* can be interpreted similarly. Therefore, the requirements of the “ballade” as a genre of music for piano solo, as created by Chopin, will be clarified.