

バラードの変容、あるいはショパンの実験

関口 時正

ショパンが作ったピアノ独奏曲で作品番号がそれぞれ二三、三八、四七、五二と打たれているものには「バラード」という題が付けられていて、いたって不思議なことだと以前から考えていた。ましてや演奏家や音楽評論家、音楽学や音楽史の研究者であれば、そう思うのがむしろ当然で、少なからぬ論争があつたし、今もある。色々な論点があるが、最大の関心事は、ショパンの曲が何らかの詩に基づいているか、あるいはどう「読めるか」ということのように、比較的最近ではパラキラス（一九九二）¹、サムソン（一九九二）²、ザクシエフスカ（一九九九）³、青柳いづみこ（二〇〇一）⁴、ビョルリク（二〇〇二）⁵、クライン（二〇〇四）⁶そしてベルマン（二〇一〇）⁷など、純然たるアナリーゼではない、かつ英語や日本語で読めるものだけでも、これに関する文献は結構ある。ベルマンの近著は、《バラード・へ長調・作品三八》を一つの詩と関連付けるのではなく、「ポーランド人の殉難と民族としての彼らの願望を音によって語った、明示的に民族主義的な物語」として見て、三分割以前のポーランドの牧歌的イメージから始まり、一八三〇年の十一月蜂起、翌年のその挫折、ミツキエーヴィチが予言したポーランドの「復活」——と実際の歴史的時間に沿って曲を「読んでゆく」という驚くべき書物だ

が、ショパンのこのバラードが一九世紀にそう読まれ得た、あるいはそう読まれて当然だったということを考古学的に証明したいのか、それとも現在そのように読めるということに力点があるのか、必ずしもはっきりはしない。

音楽という、主として音響的要素によって構成されるテクストを、どのように（読んで）演奏するか、どのように（読んで）鑑賞するかという事柄について論ずるのであれば、演奏者や受容者の自由や権利といった問題も含めて、アプローチはさまざまある。私の場合は、そういうことよりも、ショパンが曲にバラードという題を付した時、あるいは作品二三を作ったとき、あるいは一八三四〜五年頃まで、「バラード」という言葉をどう理解していたのか、この語の響きに何を思い浮かべていたのか、ということを知りたい。それを踏まえた上で、彼が自作をバラードと命名した行為をどう解釈できるのかという、いわば文化史的な興味がある。それは文学への接近だったのか、挑戦だったのか、意欲的な実験だったのか、むしろ商業的な意匠だったのか。

ショパンは自分の曲に楽曲のジャンル以外の題を付けなかった。「バルカローレ」は議論があるところかもしれないが、これも曲種とみなし得る。音楽に文学的な要素をはなはだしく

持ち込んだベルリオーズは言うまでもなく、まったく同世代のシューマンやリストと比べれば、ショパンの「標題」嫌いは決定的だった。英国の楽譜出版人ウェッセルは、彼の作品《ノクターン・作品九》に「*Les Murmures de la Seine* セーヌのさざめき」、《スケルツォ・短調》に「*Le Banquet infernal* 地獄の宴」、《バラード・短調・作品二三》には「*La Meditation* 瞑想」、《バラード・へ長調・作品三八》に「*La Gracieuse* 優美な女」等々といった題名を無断で付して出版した。これに対してショパンは、楽譜の出版などのビジネスを任せていた友人ユリアン・フォンタナ宛てにこう書いている――

例のウェッセルに関して言えば、ぼんくら、ペテン師。奴には君の方で好きなように返事をしてくれていいが、僕は《タラントラ》に対する自分の権利を譲るつもりは毛頭ないこと、なぜなら期限内に返送してくれなかったからだということ、もし僕の曲であまり儲けが出なかったというのであれば、それは、僕が禁止したにも拘わらず、ステイプルトン氏に何回も虚仮こげにされたにも拘わらず、ああいう馬鹿げた題名を付け続けたせいに決まっているということ、もしも僕が自分の心の声に従っていれば、あんな題名の後では、もう奴には一曲も送ってやらなかつただろうということを書いてやって欲しい。とにかくなるべく虚仮にしてやって貰いたい。(一八四一年一〇月九日付け、ユリアン・フォンタナ宛て書簡)⁹

標題音楽だけではなく、そもそもショパンは――同時代の知識人を基準にすれば――文学に関心がなかった。文章を書くこ

とも好まなかった。当時の、つまりいわゆるロマン主義時代の藝術家の中では異例だ。彼が残した唯一のテクストと目している書類を見ても、文学に関する言及はほとんどない。オペラを、それも民族的、スラヴ的オペラを書いてくれという要望が色々な方面からあつても、一切応じなかった。たとえば、ショパンが二一歳の時、若干年長の友人、詩人ステファン・ヴィトフィツキはこう説いた――

かくなる上は、君は絶対にポーランド・オペラの創始者になるべきだ。君ならなれるし、ポーランドの国民的作曲家として、測り知れぬほど広大な活躍の場を自らの才能のために切り開くことができ、そこで途方もない名声を手にするだろうということ、僕は深く、深く確信している。とにかくひたすら心がけることだ――一に民族性、二に民族性、そして三にも民族性を。これは、凡庸な作家連中にはただの空疎な言葉に過ぎないが、君のような才能にとつては、そうではないのだ。(一八三一年七月六日付けショパン宛て書簡)¹⁰

ショパンが作曲を学んだ師はユゼフ・エルスネルという作曲家だったが、エルスネルは、二七篇ものオペラを書き、その多くがポーランド史に取材した、いわば民族物であった。他にもミサ曲、オラトリオ、カンタータなどの声楽曲を作っている。そのエルスネルも、ショパンに対して、オペラを書いてロッシニやモーツァルトの仲間入りをしてもらいたいと望んでいた。「オペラによってこそ不朽の名を残すべきです」と言っていた(一八三二年一月二七日付け、姉ルドヴィカのショパン宛

て書簡)¹¹。

シヨパンが出国して三週間ほどで決起した対ロシアの十一月蜂起は、翌一八三一年の九月に鎮圧されるが、その挫折を挟むように前後相次いだ、こうしたオペラ作曲の要請に対して、シヨパン自身は、あくまで「ピアノリストとして世の中を渡つてゆくことを考えざるを得ない」と応じている¹²。シヨパンはオペラが好きだった。よく聴きに行つていたし、手紙ではオペラについての言及も多い。にもかかわらず、そしてポーランド人たちが切望したにもかかわらず、結局オペラは書かなかつた。声楽曲を本気で書くこともなかつた。それでは現在流通している《歌曲集》(作品番号七四)というのは何なのか、ということになるが、これは彼の死後にユリアン・フォンタナがまとめて、いわば勝手に出版したもので、作曲者本人には出版の意思がなかつたものである。《歌曲集》の初版には一八五九年一月付けの編者の序文があるが、そこでフォンタナ自身がこう認めているのは、せめてもの弁解のつもりだったのだろうか――

しかし言葉は音楽に対して、思考のある種の秩序を、スタイルや曲調を強制する。シヨパンは決してそういうことをよしとしなかつた。また外国語の詩に曲を付けるということも一度として試みたことがない。¹³

シヨパンは自分の作った歌曲をコンサートのプログラムに載せたことが一度もない。つまり「作品」として考えていなかつたということである。歌曲の多くが、友人に頼まれて、特に女性の「アルバム」に書き込んでちよつとしたプレゼントとする

ために、あるいは何らかの余興に供するために書かれた、いわば私的、サロンの、社交的な用途のものに過ぎなかつた。その主題や曲調も限定されている。

音楽と言葉の関係について見る限り、シヨパンのこうした姿勢はロマン主義の範疇から逸脱する。彼の文体自体がロマン主義的でないということについても、ここでは縷々記さないが、事実だとしか言いようがない。

ちなみに、現存するシヨパンの書簡で初めてロマン主義に関連する言葉が出てくるのは、一八二六年の友人あて手紙で、ウェーバーの《魔弾の射手》に触れながら、「彼のドイツ的な性格、例の妙な浪漫性〔*owa dziwna romantyczność*〕」¹⁴と表現している箇所だが、肯定的な使い方とはとらえがたい。ここで使われている *dziwna* という形容詞を「不思議な」と訳すこともでき、そうすると日本語ではいきおい肯定的な響きになるが、一八三一年にパリでの新しい生活が始まるまでのシヨパンの書簡に現れるこの形容詞の用いられ方を吟味検討した上で、「妙な」と訳すことにする。*romantyczność* という単語も、「ロマン主義」と訳したい誘惑は常にある。なぜならば、現在普通にロマン主義と訳す単語 *romantyzm* は当時まだ使われておらず、*romantyczność* がそれに相当する機能を果たしていたからである。

一八二八年、自然科学者のフェリクス・ヤロツキとともにワルシャワを九月九日に発ち、一四日にベルリンに着いたシヨパンは、乗合馬車に揺られながら、こんな観察をしている――

僕たちの旅の同行者は、ポズナン在住のドイツ人で、重苦し

い、ドイツ的な冗談が特徴的な法律家一人と、駅馬車で（頻繁な旅行ゆえ）学問の出来上がった、肥えたプロイセン人農学者一人。そんなメンバーでフランクフルト〔アン・デア・オーデル〕の一つ手前の駅まで辿り着いたのでとこころへもう一人、ドイツ版コリンナともいふべき、やたらとAchi Jai Nein! を連発する、要するに真正正銘のロマン主義ぶり（Romanzyzna pupka）が乗り込んできて、道中ずつと隣の法律家に対して腹を立てていましたが、これはこれで面白くて、気散じになりました。¹⁵

コリンナ (Koryna) というのは、スタール夫人の書いた小説『コリンヌ、或はイタリア』¹⁶がポーランドでも流行してできた言葉のようで、「ぶりっこ」と苦しい訳をした pupka は、衣裳や化粧の様子はいいが、中味のない、人形のような女もしくは男を指した一九世紀前半の単語で、今では死語になっている。「気取り屋」「カマトト」も考えたが、どれもしつくりこない。いずれにしても、十代のシヨパンが使った「浪漫性」「浪漫的」の語には皮肉や批判の響きが強い。

*

フランツ・シューベルトやカール・レーヴェの作品のように、シヨパン以前にもバラードという楽曲はあったが、それらはどれも、文学作品としてのバラードの歌詞に曲や伴奏を付した歌曲だった。ポーランドでは作曲家マリア・シマノフスカが、ミツキエーヴィチのバラードからごく一部の言葉を切り取って曲を付けた歌曲、「シファイテジャンカ」を一八二八年に出版し

ているが、あくまで歌曲であり、それも小曲に過ぎない。ところが、シヨパンのバラードには言葉がない。メンデルスゾーンの《無言歌》のように小品でもない。私はそこに、つまり歌詞を伴わない、比較的規模の大きい、ピアノ独奏の純粹な器楽曲をバラードと命名したことに、シヨパンの挑戦的な姿勢を感じる。

そもそも彼が最初の《バラード・ト短調・作品二三》を一八三六年六月にライプチヒで出版するまで、ポーランド語の空間で、バラードという言葉はどのような外示、共示を持つ単語だったのか。これまでこういうことが論じられ、調べられた形跡は、私が知る限り、ポーランドの内でも外でもない。

ポーランド語のバラード、ballada¹⁷の語は、欧州共通語として中世まで遡り得るその古い語源は別として、使用の実態からみれば、一八一〇年代後半になってようやく、直接にはドイツ語Balladeからの借用語として使われ始めたと言える。具体的には一八一六年の月刊文藝誌『パリエントニク・ヴァルシヤフスキ Pamiećnik Warszawski』一五号に、ユゼフ・ディオニズィ・ミナソーヴィチがフリードリヒ・シラーの詩「潜水夫」を翻訳し掲載した「Nurek Ballada 潜水夫。バラード」あたりがポーランド語として公けに使用された初の例だろう¹⁸。ミナソーヴィチは、同じ年の三月一日に「A・C公¹⁹の求めに依じて」ゲーテの「魔王」も「Wilkołak Ballada 狼男。バラード (Erkönig)」と題して翻訳したというデータがあるが²⁰、これはすぐには印刷公表されなかったものと思われる。二年後には、ヤン・ネポムツェン・カミンスキがシラーのポーランド語訳詩集『バラードと歌』を出版した²¹。さらに翌一八一九年、ゴットフリート・

アウグスト・ビュルガーのバラード「レノーレ」のポーランド語訳が出たが、実に原作発表（一七七四年）後、半世紀近くもたつての紹介である。

こうしてウイーン会議後に相次いでドイツのバラードが紹介されるまで、ポーランドにバラードという言葉はなかった。言葉がなかったから、似たような内容のジャンルがなかったかというところでもなく、かなり近いものに「duma」[ドゥーマ]というものがあつた。ドゥーマという言葉は「歌」の意味で多様な指示内容をはらみながら、民衆的なものも文学的なものも含め、中世から使われてきたが、一八世紀末には特定の勇者や歴史上の偉人を弔い、その功績を賞揚する多くのドゥーマが書かれ出した。この種のものでとりわけ有名なのが、オシアンに歌に触発されて書いたというフランチシェク・カルピンスキの「Duma Lukierdy ルキエルダのドゥーマ」（一七八〇年頃執筆、一七八二年刊）や、ユリアン・ウルスイン・ニエムツェーヴィチの「Duma o Żółkiewskim ジュウキエフスキに寄せるドゥーマ」（一七八六年執筆?）、「Duma o Stefanie Potockim ステファン・ポトツキに寄せるドゥーマ」（一七八八年執筆?）、「Duma o kniaziu Michale Glińskim ミハウ・グリンスキ殿に寄せるドゥーマ」（一八〇三年作）などの作品で、いずれも伝説上あるいは史上名高い人物を詠んだものだった。これらが、ポーランドのプレロマンティズムを形成する近代的ドゥーマであり、バラードの前身とされるジャンルである。

これらの典型のように、題が「〇〇のドゥーマ」「〇〇に寄せるドゥーマ」とあつて、内容も〇〇という人物とその事績を歌い上げるものの後に、ニエムツェーヴィチは「Alonzo i

Helena. Duma nasiadowana z angielskiego アロンゾとヘレナ——英国風ドゥーマ」（一八〇二年作）や「Sen Marysi. Duma Maryszyaの夢——ドゥーマ」（一八二〇年作）というような、異なる発想と題を持つ詩も書いていて、興味深いのは、これらがいずれも英語のバラード的作品を下敷きにした翻案でありながら²²、ニエムツェーヴィチがドゥーマという古い呼称にこだわつて、ついでバラードという新語を導入しなかったことだ。「Zima. Duma nasiadowana z angielskiego 冬——英国風ドゥーマ」（一八〇三年作）という短い詩なども、その原作は同定されていないものの、アメリカに住んでいた時代の作品でもあり、副題通り、読んだ味わいもいたつて英国文学風で、ポーランド固有の名詞は現れず、偉人に捧げた弔歌とはまったく異なる作品となつている。

ドイツ文学のバラードが ballada として輸入、紹介され始めても「Arthur i Mirwana. Duma アルトゥルとミンヴァ——ドゥーマ」（一八一八年作）、「Ludmila w Ojcowie. Duma. Wiersz miarowy オイツフのルドミワ——ドゥーマ」（一八一八年作）、「Oldyna. Duma galicyjska オルディナ——ガリツィアのドゥーマ」（一八一九年作）、「Alfred. Duma アルフレット——ドゥーマ」（一八二二年作?）、「Duma. Meliton i Ewelina ドゥーマ——メリトンとエヴェリナ」（一八二二年作）等々、さまざまな詩人がドゥーマと銘打った詩を書いてきた。それらの多くはすでに歴史的偉人の挽歌ではなく、名もない、むしろ庶民を主人公に設定することで、よりバラードに近づいていた。だが、すべてのドゥーマには死が描かれねばならなかった。duma は静かにも思う、とりわけ過去や故人をふりかえつて瞑想するという意

味の動詞ドウマツチ *dumac* と連なる言葉ならではのことかも
しれない。

こうして一九世紀初頭の段階では、文学的ドウーマとは別に、ドウーマは、特にウクライナ地方で行われる民間の物語歌としてもイメーじされるようになっていて、戦に出かける騎士や若者について、あるいは後にとり残された女性の悲嘆を歌う、しばしば悲劇的な結末を持つ叙事的・感傷的ドウーマと、超自然現象や妖怪について物語る怪奇的ドウーマなどが少なからず流通していた。そうした民間伝承の色合いが濃くなればなるほど、ドウーマはバラードに近づいたと言うべきなのだが、結局一九世紀後半に入つて、このジャンルは姿を消す。恐らくは、日本語の「挽歌」のように、古代的、前時代的な響きが強くなり、使われなくなつたのだろう。

このようにドウーマと翻訳詩のバラードが共存する中、一八二二年、ポーランド人の手になるポーランド語の詩に初めて「バラード」という題が冠せられて発表される。ドイツで一七九七年が「バラードの年」と言われるのであれば、この年はポーランド語における「バラードの年」と呼ばれてよいほど、*ballada* という、耳慣れぬ、どちらかと言えば南欧語を想わせる新奇な響きの単語が一举に流行し始めた年だった。

この年、ヴィルノ市 (*Wilno*) —— 現在リトアニア共和国の首都ヴィリニユス (*Vilnius*) の月刊文藝誌『*Dziennik Wileński* シェンニク・ヴィレンスキ』にアダム・ミツキエーヴィチの『*Switezianka. Ballada* シフィテジャンカ——バラード』とトマシュ・ザンの『*Cyganka. Ballada* ジプシー女——バラード』が相次いで掲載された。前者には「近日中に公刊される予定の詩集『バラードとロマンス』から」という注記も添えられていた。一方まったく時を同じくしてワルシャワでも、シラーのバラードを数年前に掲載した雑誌『*パミェントニク・ヴァルシャフスキ*』に二篇のポーランド語バラードが掲載された。ユゼフ・ポフダン・ザレスキ²⁴の『*Lubor. Ballada z powieści Indu* ルボル——民衆の物語によるバラード』とステファン・ヴィトフィツキ²⁵の『*Xenor. i Zelina. Ballada* クセノルとツェリナ——バラード』である。この二人は、ともにシヨパンより八、九歳年上で、やがてシヨパンと親しくし、シヨパンに歌曲を作ってもらふことになる詩人である。ポーランド人文学者では最もシヨパンに近かつた人物たちだと言つていい。ミツキエーヴィチも含め、やがてシヨパンと知り合うという事実は見逃せない。ちなみに、「ジプシー女」の他にも「ベキエシュのバラード」と呼ばれる作品を早く一八一八年に書いていた、ヴィルノの詩人グループを代表するザンは、反ロシア的活動の廉でロシア奥地に流され、ワルシャワに上ることもなく、西欧にも亡命しなかつたので、シヨパンとの接点はなかつた。

この際、これらポーランド語バラードの先駆者たちの詩にシヨパンが作曲した歌曲を挙げておく。フォンタナが編んだシヨパン歌曲集に収める一九曲のうち、実に一五曲にのぼる²⁶

ザレスキ——「素敵な若者」「ふたとおりの結末」「あるべきものなく」(「ドウムカ」と題されたものと同曲)

ヴィトフィツキ——「願ひ」「春」「悲しい河」「酒場の唄」「好

きな場所」「使い」「つわもの」「指輪」「魔法」

ミツキエーヴィチ——「私の前から消えて！」「僕の可愛い甘えんぼさん」

一八二二年のほぼ同時期に発表されたこれらポーランド語初のバラード四篇は、本来であればすべてここに訳出すべきだが、とりあえずは最も短い「ルボル」のみ掲げる——

ルボル

民衆の物語によるバラード

疲弊した軍勢に休息の時を与えると、

年老いた猛将ルボルは独り

黒毛馬に跨り、暗い夜の闇を

黒々とした太古の森へ分け入ってゆく。

戦で勝ち取った旗の数々が

遠く、塚に突き立てられて風に鳴り、

ちりぢりとなった軍歌の木霊に

怯える獣たちは逃げまどう。

馬上の大將は、騎乗槍術試合に

うち過ごした青春を懐かしみ、

傷跡を数え、冒険を指折り数えては、

新たな遠征を夢想した。

すべてが黙した……と、路傍の叢で何かが跳ねたが

——ずんずんと進む大將には聞こえない。

古い樫の木の下、物音ひとつない静寂の中

森の女神たちが集まった。

それは残忍なルサルカたちの集団。

その一人が凄み、叫んだ——

「一体何時ルボルは、何時になつたらこの命知らずは、

血腥い戦いを忘れることができるのか。

死神が槍試合場から片付けた

若い身空の騎士たちはあんなにも大勢。

身罷つた息子達、恋人達を悼んで

泣く母親達、女達。

半世紀も戦に明け暮れて、

人の血を流し続ける冷血漢……

さては神々、ルボルの胸を

不撓の鎧で蔽われたか。

勲功はもう充分だろう——息の時だ、老人よ！

その鋭敏な臉を閉じる時が来たのだ。

間もなくお前は弓も楯も打ち棄てて

眠りにつく——永久とわの眠りにつくのだ」

と言つてルサルカは霧の闇に消え失せた。

あとには黒々とした太古の森がそよめくばかり。

何も知らず——黒毛の馬に跨つて

年老いた猛将、ルボルは行く。

すると遠くから小川のせせらぎが

暗い叢を通して聞こえてきて、

ルボルは何とも抑え難い喉の渴ぎに見舞われた。

泉の方へ——谷を下りてゆき

水を飲み干し、すっかり人変わりしたルボル、

睡魔によつて瞼が閉ざされ、
馬を下り、岩の上で寝入った――

寝入ったとはいえ、それは永久の眠り、
それを感じた駿馬、風の如くに翔り、

その脚音、眠る者達を脅かし、
武者達の陣営に躍り込んで
嘶いて司令官の死を告げる。

陣中たちまち騒然として

恐怖が猛者達の隊伍を乱す。

一同散開して大将を探すが、

手を尽くしても甲斐はなし。

夜が明けて、騎士の群れは

再び武勲を求めて戦場へ向かい、

戦の歌が四方に響きわたり、

弔いの歌が響きわたった。

勇将はしかし森の片隅に横たわり

永遠に同じ姿勢の石と化した。

足元には草の生い茂った兜と弓、

その手には半ば抜きかかった剣。

そして北方から恐るべき嵐が

黒々とした太古の森を轟かせる時、

眼をさまし、錆びついた剣を抜かんとする

年老いた猛将、ルボル。²⁷

生前、つまり一九世紀前半は、ミツキエーヴィチなどと同
列のすぐれた詩人として賞賛されていたザレスキには、実は

「ドゥーマ」や「ドゥムカ」[dumka — dumaの指小形]と題する作品の方がはるかに多く、バラードと題した作品はごく少ない。ザレスキが故郷ウクライナの風土や言葉に自らをほなほだ強くアイデンティファイしていたことも、これは関わっているだろう。ルボルは固有名詞ではあつても、何ら具体的な人物を指すわけでもないの、武将の死を歌いながらも、そこに歴史への参照はなく、死の原因はあくまで非人間的な妖怪の仕業である。「民衆の物語による」としながらも、一〇音節十八音節という長めの対句を連続させる、有節性もない詩形は、ザンの「ジプシー女」や後に触れるミツキエーヴィチの「百合の花」のように、韻律の上で民謡・民話を手本としているわけではない。その意味で「ルボル」は正にドゥーマとバラードの間形だが、この時代のポーランド語詩に詳しいバラード研究家チェスワフ・ズゴジェルスキは、この作品を「(一)民衆詩からの借用によつて語彙の革新を試みようとする傾向、(二)ドイツ、英国を始めとする外国文学の経験を取り入れようとする努力——という、ポーランドのバラードが「ドゥーマの」感傷的な因習を克服してゆく上で重要だった二つの姿勢を結びつけた見事な例」²⁸としている。

一八二二年前半、シヨパンがやがてつきあうことになる三人を含む四人の詩人が轡を並べて初のポーランド語のバラードを発表したという事は繰り返し強調しておきたいが、読書界におけるバラードの流行の最大の震源はと言えば、それら雑誌掲載詩に続いて実現した『アダム・ミツキエーヴィチ詩集』第一巻の発行にあつた。この単行本の中味全体が『バラードとロマン』という内題の下に次のように配列されたバラード(㉔)

一〇篇、ロマンス (R) 二篇、その他一篇の詩から構成されていた——

「浪漫性」*Romantyczność* (B) (単刀直入に「ロマン主義」と訳しても構わない)

「シフィテシ——バラード。ミハウ・ヴェレスチャカに」*Śwież* (B)
「シフィテジャンカ——バラード」*Świeżianka* (B)

「魚——バラード (俗謡から)」*Rybka* (B)

「お父様の帰還——バラード」*Powrót taty* (B)

「マリラの小塚——ロマンス (リトアニアの歌に想を得て)」

Kurhanek Maryli (R)

「友に——バラード 《気に入った》を贈るに際して」*Do przyjaciół*

「気に入った——バラード」*To lubię* (B)

「手袋——小咄 (シラーより)」*Rękawiczka* (シラー作

Handschuh)

「トファルドフスキ夫人——バラード」*Pani Twardowska* (B)

「トゥカイ、或は友の契りの試み——四部構成のバラード」

Tukaj albo próby przyjacieli (B)

「百合——バラード (俗謡から)」*Lilije* (B)

「バグパイプ吹き——ロマンス (俗謡に想を得て)」*Dudacz* (R)

これほどの数の詩が「バラード」と誇らしげに題され、しかもさまざまなスタイルに書き分けられて、単行本として出版されたこと自体が目を引き事柄だったが、実際にこの詩集の出版がポーランド文化史上の大きな「事件」となった理由は、企

画の目新しきとともに、作品自体の群を抜いた文学的質にあった。

この本の初版は、一八二二年六月後半、ヴィルノの版元ユゼフ・ザヴァツキが五〇〇部刷り、販売した。詩集は大きな反響を呼び、一ヶ月後にはワルシャワの週刊新聞にこんな無署名記事も載った——

この作品、ワルシャワでは僅か数部しか店頭には並ばなかった。国文学愛好家はこれを読みたいと願い、喜んで読んでいる。独自性、簡素さ、美しく且つ緊密な詩形、熱く、生き生きとした想像力、非凡な仕方で表現される思想の大胆さ——これらがこの前途洋々たる若き詩人の作物の主たる特質である。²⁹

秋には、「われらが吟遊詩人の『バラード集』がワルシャワでとても褒められ、読まれていきます」と、ミツキエーヴィチの意中の人で、彼がいくつも重要な詩を捧げた女性、マリラ・プトカメローヴァが書いているが³⁰、文中で本の題を『*Ballady* バラード集』と略していることにも注意を払いたい。あくまで『アダム・ミツキエーヴィチ詩集』と表紙にある書の内題が「バラードとロマンス」なのだが、こちらの方が弁別しやすく、かつ「バラード」という新語の印象が強烈なために、省略して単に『*Ballady* バラード集』として流通し得る契機を有していたと言えよう。やがてプラハやペテルブルクなど国外での反響も伝えられ、ミツキエーヴィチのこのデビュー詩集が例外的な好評をもって各地の読書界で受け入れられたことを証す情報は多い。

本は年内には売り切れ、注文も殺到したために、翌二三年の

四月には、初版とほとんど同じ形態で一〇〇〇部、秘密裡に増刷された（秘密裡というのは、再び検閲を受けて時間がかかるのを避けたため）。この間の事情については、ミツキエーヴィチが詩集を捧げた四人の友人の一人、ヤン・チェチョットに宛てて書いている手紙からも窺われる――

ワルシャワは、君の本の増刷・到着を待ち焦がれている。ワルシャワに出回った十数冊では、ただ渴望感を掻き立てるばかりで、足りはしなかった。ヴェンツキ³¹は、殺到する注文・問い合わせに悲鳴を上げている。（一八二三年二月八日付け書簡）³²

後輩詩人クラシンスキが、ほぼ同世代のやはり詩人だったスウオヴァツキに宛てた手紙で、この時代のことを回顧しているが、その言葉遣いも私には興味深い――

アダム兄がバラードごっこを始めたら（……）、ポーランド中で、猫も杓子も、彼に立ち向かっていった――僕もこの時代を覚えていなければならない――彼の最初の頃の本を手に入れて――貪り読んでけれども、まっこと理解がゆかなかった。熊という熊が（時節は冬だったので）掌を舐める³³のをやめて立ち上がり、吠えた――「ミツキエーヴィチは」一体何がしたいのだ？と。栗鼠という栗鼠が、松の木の上で赤い尻尾にぶら下がって、か細く鳴いた――「ミツキエーヴィチは」未熟者」と。³⁴

一八一二年生まれのクラシンスキは、『アダム・ミツキエー

ヴィチ詩集』を十代の若きで読んだから「まっこと理解がゆかなかった」と考えるよりも、やはり詩の斬新過ぎる表現そのものについてゆけなかったのだという正直な告白として読みたい。熊や栗鼠になぞらえられているのは大方の詩人だろう。ミツキエーヴィチの発表したバラードというものが、いかに新しく未知なポーランド語であったかということについては、クラシンスキの証言からもある程度は想像がつく。

いま一つ大事なことに、一八二二年がポーランド語のバラード元年だっただけでなく、ポーランド語文学のロマン主義元年とされている事実がある。ポーランド語文学史では、ミツキエーヴィチの『バラードとロマンス』からロマン主義が始まったと、どんな教科書にも書いてある。かりにドイツ語文学史において、ゲーテとシラーが「古典主義文学を完成させて、ドイツ文学の黄金時代を招来し（……）」二人のバラードの競作がその重要な契機となった³⁵という言い方があるのだとすれば、ポーランド語においては、かなりの時間遅れて、しかし爆発的な仕方で登場したバラードが、古典主義を「完成」させたのではなく、「打倒」し、ロマン主義を開始したのであった。実際、ミツキエーヴィチが『バラードとロマンス』の冒頭に置いたバラード「浪漫性」は、イデオロギーのきわめて明瞭な、いわばロマン主義宣言の性格を有している。加えて、ロマン主義がポーランド文化史においては最も重要な時代として認められていることも考え合わせれば、バラードの果たした役割はいったって大きい。

ミツキエーヴィチに続いて、ヴァイトフィツキもまったく同名の『バラードとロマンス』という詩集を一八二四年（第一巻）、

二五年(第二卷)に出して、そこには合わせて一九篇の詩が収められていた³⁶。巻頭には、ミツキエーヴィチのバラード「浪漫性」とはうってかわって、古典派とロマン派の論争を笑い話にしたような「対話」という韻文の寸劇が掲げられている。これを読むと、やはりロマン派前衛にとつても古典主義的守旧派にとつても、いかにバラードという新ジャンルが重要な争点であったかを知ることができて興味深いものである。「対話」は「コテン氏」のこんな言葉で始まる――

「藝術を侮辱し、美的感覚を滅ぼさんとして、

貴君までが立ち上がり、バラードを書こうという訳か?

他の者ならそれを読みもすれば、好みもするだろうが、

吾輩は、浪漫性が必ずや我々を破滅に導くことを知っているし、

吾輩が理性をもって物事を判断してゆく限りは、

諸君の如何なるバラードも吾輩にとつては何の価値も持たぬだ

ろう」³⁷

バラードの何が古典主義者の眉を顰めさせたのか。色々ある要素の中でも、題材、言語、形式それぞれの民衆性、民俗性が最大の「障害」と言えるだろうか。マリー・アントワネットがプチ・トリアノン宮の「王妃の村里」で楽しんだ田舎ごっことはイデオロギー的に異なる、下からの視線、上層階級文化に対する告発も含んだ民衆の言葉をバラード詩人が採用することに、コテン氏はたじろいだようだった。ズゴジュルスキはこう書いている――

ロマン主義的バラードのもつ最も重要な諸特徴を成立させるためのほぼすべての前提条件が、こうした(新しい、ロマン主義詩の)志向から導かれる。わけても重要な特質は、民衆性〔*narodosc*〕であつた。それは単に一種の詩的様式化、物語の材源を新たにし、豊かにする方法であつただけではなく、世界を感知し、認識する新しい仕方として、直観に基づく正しい思考法として、感情的反応の素朴な自然さとして、重要なのであつた。民衆性はまた、すべての者のための作品を創造するのだという社会的使命感や、古典主義の選良主義的野望に対する拒否を表わし、バラードの筋立て、構成、措辞の仕方を、日常的な用途の歌謡に類する、大衆的、「通俗的」〔*gminny*〕な詩のレヴェルにまで意識的に低めることにつながつた。³⁸

ミツキエーヴィチの『バラードとロマンス』についても、ズゴジュルスキは、何よりその民衆性が同時代人を驚嘆させたはずだと言っている――

何よりもまずその民衆性が衝撃的だつたはずだ。戦略的なマニフェストである(「バラード」)「浪漫性」はさておき、読者はいたるところで民衆性の発露に接し、遂には、詩集の最後の方で、「百合の花」というような傑作の形で、俗謡を範に様式化された詩の驚嘆すべき顕現に立ち合うこととなつたのである。³⁹

民衆歌謡から文学的詩への「この種の昇華として最も成功した、長く世に残る例」としてカジミエシュ・ヴィカも挙げ⁴⁰る。作品「百合の花」は、民間に広く知られた血なまぐさい

主題もさることながら、頻繁な畳語やルフラン、速度感・切迫感のある七音節詩句による全篇の統一、斧で割ったような簡潔で厳しい語法等々の形式的特徴によっても、きわめて強く民衆性を感じさせると同時に、内容からみれば、ドゥーマにつきまといっていた感傷性が払拭されている点からも、ドゥーマからバラードへのジャンルの変容、その斬新さを窺う上で、ここに全篇を紹介する価値があるだろう。

百合の花

バラード（俗語から）

まさしく前代未聞の犯罪。

奥さまが旦那さまを殺す。

殺して林の中に埋め、

草っ原の小川のほとり、

お墓に百合の種を蒔き、

蒔きながら歌うその歌は、

「花よ、大きく育ちなさい、

旦那さまが深い処で眠るほどに。

旦那さまが深い処で眠るほどに

おまえは大きく育ちなさい」

やがて全身血まみれて、

夫殺しの妻は走る。

牧場をぬけ、深い森ぬけ、

のぼり、くだり、またのぼり。

闇がおり、風がおこり、

暗く、風ふきすぎ、物凄く。

そこからさすが鳴き

ふくろうがホッホと物言う。

走り下った川のそば、

古いぶなの木の下、

隠者の小屋に辿りつき、

トントン、トントン！

「誰だ——と門が降り、

老人が出てきて掲げる明かりに、

化物みたような女が一人、

叫びながら小屋へ転がり込む。

ハ！ ハ！——紫色のくちびる、

眼をひん剥いて、からだ震わせ、

晒さらしのように蒼ざめて、

「ハ！ 夫、ハ！ 死人！」

——「女よ、神様がついておいでじゃ。

一体どうしてここへ？

長雨つづくこんな晩時、

森の中、一人で何をしている？」

——「この森の向こう、池の向こうに、わたしの館の壁が光っております。

夫はボレスワフ王に従つて、キエフの地まで戦しに。

一年また一年と時はたつても、

夫は戦から戻らぬまま。

若衆に囲まれ、わたしは若く、

滑りやすきは操の道！

契りを守り通せませんでした。

ああ！ 哀れなわたしの首！

王様は厳しい罰を下されましよう。

やがて夫たちは帰つてきました。

ハ！ ハ！ 夫は知るよしもなし！

ここにその血！ これがその短刀！

夫はもうおりません、夫はもうおりません！

ご老人、正直に申し上げました。

その聖なるお口で仰つて下さい、

どんなお祈りを唱えればいいか、

罪滅ぼしにどこへ行けばいいか、

ああ、地獄の果てまで参ります。

鞭打ちも、火あぶりも耐えます。

もしもわたしの罪咎が、

永久の闇にまぎれるものなら」

——「女よ」——老人は言う——

「ではそなたは殺人を悔いるのではなく、ただ罰が恐ろしいだけか？

心安らかに帰るがよい。

怖れを捨てて、明るい顔を見せなさい。

そなたの秘密は永久の秘密。

これも神の思し召しで、

そなたが密かにした何ごとも、

明かし得るのは夫だけが、

夫は命を落としてしまった」

奥さまはこのご託宣に喜んで、

来た時と同じように走り出す。

夜道を走り家まで帰る、

誰にも何も言わずに戻る。

門の前では子供たちが立っている。

「お母さま——と子らは呼ぶ——」お母さま！

私たちのお父さまはどこ？

——「天国の？ え？ おまえたちのお父さま？」

奥さまは何と答えていいかわからない。

——「まだ裏の森の中においでです。

きつと今晚お帰ります」

子供たちは一晩待った。

二晩、三晩、

一週間待ち通した。

ついに忘れてしまうまで。

でも奥さまは忘れられない。

頭から罪を追い払うこともできず、

胸はいつもうちふさぎ、

唇は二度とほほえまず、

眸は一睡もせず！

なぜなら夜な夜な、

何かが外でコツコツ音立て、

何かが客間を歩きまわるので。

「子供たちよ」——とそれは呼ぶ——「私だ、

私だ、子供たちよ、お父さんだよ！」

夜は明けた。眠ることもできず、

頭から罪を追い払うこともできず

胸はいつもうちふさぎ、

唇は二度とほほえまず！

——「ハンカ、中庭ぬけて行きなさい。

橋の上にひびくめの音が聞こえます。

街道に土埃も立っています。

お客さまではないかしら？

行つて街道を、森を、見てきなさい、

どなたか当家に御用でないか」

「来る、来る、こつちに向かつて、

道には大きな土煙り。」

いななき、いななき、黒毛の馬たちが。

鋭くかがやくサーベルの木立ちが。

来る、来る、殿方たちが、

天国のお父さまのご兄弟が！」

——「久しぶりじゃ兄嫁殿、お達者で？

久しぶつたな、兄嫁殿。

兄者はどこか？」——「兄者は天国。

もうこの世を去りました」

——「いつ？」——「随分前に、一年前に、

亡くなりました……戦で死にました」

——「それは偽りだ。安心なさい。

もう戦は終わった。

兄者は元気でびんびんしている。

いずれその眼で確かめられよ」

奥さまは怖ろしさに蒼ざめた。

気を失いかけて、倒れた。

ひん剥いたその眼を、

狂おしくあたりに走らせながら。

——「どこです？ 夫はどこ？ 死人はどこ？」

しだいにわれに帰る奥さまは、

喜びのあまり気を失いかけたかのように、

客人たちを問いたです。

「夫はどこです、わたしの大切な良人は、

いつわたしの前に姿を見せますか？」

——「われらとともに帰ってきたが、一人先を急ごうとした。

われらや他の騎士たちを迎える手筈整え、あなたの涙をなぐさめようと。

今日か明日には必ず着くだろう。

きつとどこぞで迷っているのだ。

街道を外れて近道しようとしたために。

一日二日待つてみよう、

辺り一帯に人を遣わし、探しもしよう、

今日か明日には必ず着くだろう。

下僕どもを辺り一帯に遣わした、

一日、二日と待つてもみた、

結局旦那さまは見つからず、

一同泣く泣く旅支度にとりかかる。

奥さまそれをおしとどめ、

——「わたしの大切な御兄弟、

今は旅にはあいにく秋の季節、

風も吹けば、長雨も降ります。

これまで待ったのですから、

いまましお待ちなさいな」

そうして待つうち、冬が来た。

兄者は一向に帰ってこない。

待ちながら、皆は思った、

春になれば帰るやもと。

だが旦那さまは墓の中、

墓の上には花が咲き、

すらりと高く育つて咲いた。

旦那さまの深い処で眠るほどに。

兄弟たちはひと春を待ち通し、

もはや旅を続ける気も失せた。

若い女主人のいるこの家は、

兄弟たちには居心地よく、

もう暇をと言ひ繕いながらも、

いすわりつづけ、

いすわりつづけて夏が来て、

兄者のことも忘れてしまった。

若い女主人のいるこの家は、

兄弟たちには居心地よくて、

二人の客は二人ながらに

奥さまを恋慕う。

二人ながらに望みにくすぐられ、

二人ながらに不安にさいなまれ、

彼女なしで生きることはいずれも望まず、

二人ともども彼女と添うことも叶わず。

やがてとうとう覚悟を決めて、

二人ともども奥さまの前へ。

——「兄嫁殿、話を聞いてください、

われらの言葉のまことを信じて。

こうしてわれら空しく逗留していても、

兄者に会うことはもはやなからう。

あなたはまだ若い。

その若さがもつたいない。

あたらし人生を無駄にせずに、

われらの一人を兄者の代わりに選ばぬか」

そう二人は告げて向かい合った。

怒りと嫉妬がかれらを焦がし、

たがいに睨み合い、

たがいに罵り合う。

青ざめたくちびる噛みしめ、

手には剣を握りしめ。

怒れる二人を眼にした奥さま、

何と言ってよいか自身もわからぬ。

一時の猶予を乞うて、

やにわに森の中へ駆けてゆく。

走り下った川のそば、

古いぶなの木の下の、

隠者の小屋に辿りつき、

トントン、トントン！

すべてをうちあげ、

助言を請うた。

——「ああ、兄弟たちの仲をどうすれば？

二人ともわたしを妻にと。

わたしはどちらも好いている。

でもいずれが勝ち、いずれが負けるのでしょうか？

わたしには幼い子供たちがおり、

村もいくつか、財産もあります、

夫を亡くしてからはその財産も細りがち。

でも、ああ！ 幸せはありません！

もはや嫁ぐこともできません！

天罰がくだったこのわたし、

夜ごと夢魔に追われます。

眼をつぶるが早い、

カタカタと門がはねあがり、

眼を開ければ見え、聞こえるのです、

足音が、苦しい息づかいが、

苦しい息づかいが、床ふむ音が、

ああ、死人が見えるのです、聞こえるのです！

ギンギンとギンギンと、そして寝台の上へ、

血染めの短刀がさしのべられて、

その口から火花を散らし、

わたしをひっぱり、掴むのです。

ああ、もう恐ろしいのはたくさん、たくさん、

あの部屋にわたしはいられません、

わたしにはもう世界も幸せもありません、

もはや嫁ぐこともできません！」

「娘よ——老人は言う——」

「罰のない罪はない。

だが良心の咎めがまことなら、

主なる神は科人とがにんの声もお聞き入れになる。

わしには御裁きもわかつている。

そなたに嬉しいことを告げよう——

死んで一年になる夫だが、

今日にも生き返らせることがわしにはできるのだ」

——「何ですつて？ 一体どのように？ お父さま！

もう遅すぎます、ああ、遅すぎます！

あの人殺しの短剣が、

わたしたちの間を永遠に引き裂きました！

ああ、わたしは罰を受けて当然、

どんな罰も耐えてみせます、

悪夢から自由にさえなれるなら、

財産を捨て、

修道院にも行きましょう、

暗い森の中へも入りましょう。

いいえ、生き返らせずにおいでください、お父さま！

もう遅すぎます、ああ、遅すぎます！

あの人殺しの短剣が

わたしたちの間を永遠に引き裂きました！」

老人は深いため息をつき、

目を涙で濡らし、

顔を帳とほりに隠しながら、

わななく両の掌を握り合わせた。

——「祝言を挙げなさい、間に合ううちに、

亡霊は恐れずともよい。

死者は目覚めぬ。

永遠の扉は固い。

夫は帰らぬ。

そなた自ら呼ばぬ限りは」

——「ああ、兄弟たちの仲をどうすれば？

どちらが勝ち、どちらが負けるのでしょうか？」

——「一番良い道は、

すべてを運と神にまかせること。

兄弟たちに朝露踏ませ、

花を摘みに行かせることじゃ。

各々に花を摘ませ

そなたのために花冠を編ませなさい。

そして各々にわが物とわかるよう、

目印をつけさせるのじゃ。

そして教会に行かせ、

聖なる祭壇に供えさせなさい。

そなたが先に手に取った花冠、

それを編んだ者が夫、残った者がまぶ間夫」

助言に喜ぶ奥さまの、

心ははや嫁が**んばかり**、

幽霊も恐れることはない。

如何なることがあるうとも決して

夫の霊は呼ぶまいと心に決める。

来た時と同じように走り出し、

家路をまっすぐひた走る

誰にも何も言わずに戻ろうと。

原を抜け、森を抜け、

走るうちにふと立ち止まり、

立ち止まって、考える、耳そばだてる。

誰かが自分を追っているような、

何かが自分に囁くような心持ち、

あたりは音一つない真つ暗闇。

—— 「俺だ。お前の夫、お前の夫だ！」

立ち止まって、考える、耳そばだてる、

耳そばだてて、一目散に走り出せば、

頭の毛もよだち、

うしろを振り向くも恐ろしく、

何物かの草むらを飛び移りながら呻く声、

木魂こだまとなつて繰り返す。

「俺だ。お前の夫、お前の夫だ！」

しかし日曜日はやってくる、

婚礼の時がやってくる。

陽が昇るが早いか、

二人の若者は館を走り出す。

乙女の群れに囲まれて、

婚礼へと導かれる奥さまは、

御堂の中、一歩前に出て、

片方の花冠を手にとり、

ぐるりに見せて回る。

「百合の花のこの花冠、

いったいどなたの、どなたの花冠？

どちらがわたしの夫、だれが閤夫？」

走り出たのは年上の方、

喜びに顔かがやかせ、

小躍りして手を打ちたたく。

「お前は私のも、それは私の花だ！

百合の花の冠の中、

リボンを忍ばせ巻きつけた、

それが目印、私のリボンだ！

私の、私の、私の花だ！」

「嘘だ！」——と弟は叫ぶ——

「教会を出てみれば皆わかる、

私とその花をどこで摘んだか、

その場所を見せてやろう。

林の中の小さな草っ原の、

小川のほとりの墓で摘んだのだ。

墓の回り、泉の回りを歩いてみせよう、私の、私の、私の花だ！」

猛り狂った若者たちは争い合い、

一人が言えば、一人が否む。

やがて剣が鞘から抜かれた。

激しい果し合いが始まって、

たがいに花冠を奪い合う。

「私の、私の、私の花だ！」

とその時、教会の扉が音を立て、

一陣の風舞って、蠟燭が消えた。

入ってきた白衣の人の

見覚えのある歩き方、見覚えある甲冑姿。

その人が立ち止まると、人々は震えあがった。

その人は立ち止まり、はすかいに見やりながら、

地底の声で呼ばわった。

「わが花冠、わが妻よ！」

それはわが墓の上で摘んだ花。

神父様、私に婚姻の秘蹟を。

悪しき妻、あわれな者よ！

俺だ。お前の夫、お前の夫だ！

悪しき兄弟たちよ、わが墓から

花を引き抜いた、あわれな者どもよ！

血なまぐさい諍いをやめよ。

私だ。お前の夫、お前たちの兄だ。

お前たちは私のもの、その花冠もわがもの、いざあの世へ！」

聖堂の床が大きく震えた。

壁の中から壁が飛び出し、

地下室はめりめりと裂け、地が沈み、

聖堂は地底へ沈んでゆく。

その上を大地が覆う。

そして百合の花が伸びてゆく。

旦那さまが深い処で眠るほどに

大きく伸びてゆく。⁴¹

この詩で用いられている民間伝承は、地理的には現在のリトアニア、ベラルーシ、ポーランドにまたがる広い地方に見られたが、ミツキエーヴィチが聞き知っていたものは恐らくポーランド語で語られていたものだろうという⁴²。ポーランド科学アカデミーが編纂した『ポーランド民間バラード目録』⁴³には、一二二話型の民間伝承バラードが収録されているが、最も多い四四話型を《殺人》が占め、その多くは夫婦、近親間の殺人とその報復を核とするものである。この目録の冒頭に掲げられた第一話型の筋は以下の通り――

「奥様が旦那様を殺した。百合の花」

・妻（奥様）、夫を殺して庭に埋め、墓の上にヘンルーダ（百合、薬草）の種を蒔く。

・ やつて来た騎士達は、殺された旦那の兄弟達だと、下女（娘、下男）は彼等の立派な身なりで判る。

・ 女主人、夫は戦に送り出したと説明する。

・ 兄弟達、血の痕を見て殺人があったと察する、或は女主人自ら罪を認める。

・ 兄弟達、罪人だけを、或はその子供らも共に森へ連れてゆき、殺す（ベルトを奪う、溺れさす）、或は地獄に連れ去り、女はそこで罰を受ける。

・ 女主人、金のベルトを失くしたり、迂遠な道を教えたり、金を約束したりして、罰を先延ばしする。

ミツキエーヴィイチは、ボレスワフ二世勇敢王（在位一〇七六〜七九）の名とそのキエフ遠征を作中で仄めかし、時代を中世に、地域をどちらかと言えば東方に定めてはいるが（詩中の教会堂はローマンカソリックではない東方教会のもの⁴⁴）、ニエムツェーヴィイチのように、ドゥーマで歴史を語り、民族史の構築を志向する姿勢ではない。《奥様が旦那様を殺した》という伝承がたしかに中世にまで遡り得ることは、文献で知られているが、むしろここで設定された中世はゴシック的な暗さとサスペンスを呼び出すためのものと思えない。こうした点を見ても、ドゥーマからバラードへの変容が、少なくともミツキエーヴィイチに関する限り、単なる呼称の変化ではなくて、いたって原理的、実質的なものであったと言える。

上掲のバラード目録はすべての話型を一一の上位分類に分けていて、それらには《殺人》の他に次のようなものがある（各カテゴリーのうち首位に挙げられている話型のテキストのみ訳出）。

(二) 《悲劇的な出来事》——一二話型

話型四五番「溺れる若者。水の中の祝言」

娘、三つの花輪を水に流す。殿方（羽飾りの騎士達、騎兵達）、これを見て、娘が溺れていると思う、或は花輪を釣り上げようとす。一人が水に飛び込み、溺れる。馬、帰宅して主の溺死を知らせる。溺れる若者、溺れることを祝言に擬える。

(三) 《若者の死》——六話型

話型五六番「若者もしくは母の死。黒馬車で墓参りをする娘」

一 許嫁（妻）、手紙を受け取り、ヤシヨの死を知る。黒い馬車を用意させ、墓地へ行き、愛する人の体を掘り起こす。祝言を挙げるようにと男に訴える、或は故郷の村の墓地へ体を運ぶ。女と死者との会話。

二

娘、母の死を嘆く。黒い馬車を用意させ、墓地へ行く。娘と死者の会話。

(四) 《娘の死》——八話型

話型六二番「愛に死んだ娘」

恋人の若者、娘を置いて旅に出る。娘、恋人を思い焦がれる。若者が帰ると、別の娘が見つかるわと言いつつ、娘は死ぬ。

(五) 《恋人たちの死》——一話型

話型七二番「二人ながら死んだ恋人達」

娘が死ぬ。その墓を訪れた男も死ぬ。男は娘の隣に葬られる。愛による死、と墓碑に刻まれる。

(六) 《死後帰還する、愛する女性もしくは母》——八話型

話型八二番「恋人の死後の帰還。結婚の障害」

娘(ルージャ)、黄金をちりばめた松の下に佇む。母の反対で結婚できなかった相手の男を思い焦がれる。恋人(ヤシエニコ)、娘のために真珠を探して遠国に旅する。若者、帰還して、死の床にある娘を見る。母、娘の手に柘榴石の腕輪を巻きつける。若者、真珠を放り投げ、娘の手に接吻する。悲嘆し、自らの死を予告する。

(七) 《別離の後の再会》——七話型

話型八九番「妻の婚礼に帰還した男」

ヤシエ (pan Dąbrowa, Dąbrowski, Kotoński, Sywestynek) 恋人もしくは新妻を母に託して、戦に出かける。自分が帰るまで六年は待つように、七年目には他の男と結婚してもよいと契らせる。帰還して母に聞くと、娘は王室付喇叭手(クラクフの郡司、郡司 Mielżyński, Bilinski, Litwiński, Dąbrowski、宮廷書記官)と結婚するところだと言う。男、婚礼の宴席に現れ、ヴァイオリンを弾き、娘が自分だと判るかどうか試す。女、それが恋人(夫)であると判り、「四つのテーブルを飛び越えて」新郎に対して立ち去るよう、別の女を探すよう言う、或は新郎の許に残る。婚礼の宴で乱闘が始まる。棄てられた夫、「結納の」金貨を返すように求める、或は自害する。

(八) 《様々な冒険》——一〇話型

話型九七番「盗賊の許から逃れた娘」

盗賊が娘をさらう。盗賊達とともに生活する老婆、娘に逃げるよう唆す。ほぐすと道を教える糸だと言って、小さな糸玉を渡す。盗賊に追われる娘、一人の車引きに会う。結婚の約束の代わりに、車引きが娘を救う。

(九) 《空想的な話》——七話型

話型一〇七番「死んだ娘、恋人をさらう」

死んだ娘、真夜中にさ迷い歩き、若者に出会う。若者、娘を誘惑し、娘の恋人に対する契りを破るようそそのかす。娘、自分の「小屋」に男を案内するが、それは墓であると判り、自分は男のかつての許嫁だと告げる。不実を戒める歌が歌われる。

(一〇) 《教訓的な話》——四話型

話型一一三番「子殺しの女、地獄にさらわれる」

薬草を摘む(牛に草を食ませる)娘、或は教会でミサがある間家に残った娘のところへ、馬に乗った紳士(若者、騎士)が訪れる。娘、地獄へさらわれる。その原因は、度々の子殺し、或は幼児の未受洗、あるいは恋人に「花輪」を返そうとする娘の気持。娘、地獄で過酷な罰を受ける。残された姉妹達には気をつけさせるようにと両親に告げる。

(一一) 《ユーモラスな話》——六話型

話型一一七番「娘を誘惑する悪知恵。ニコワイ殿と粉挽きの

娘」

ミコワイ殿、粉挽きを館に呼びつけ、ワインを振舞い、お前の美しい娘をよこせと要求し、さもないと殺すと脅す。粉挽き拒絶し、娘は殺すと予告する。殿、大きな袋に入り込み、水車小屋に運ばれ、カーシャの寢床にいたる、或は娘を誘惑するぞと粉挽きを脅す。

ロマン主義詩人たちが「バラード」という新たなジャンルを確立してゆく過程で、取材源として、またモデルとして最も重視した民衆バラードに見られるこうした主題、モチーフを見ても、騎士の死を悼んだ挽歌というようなドゥーマからどれほど大きく離陸したかがわかる。物語の主人公は英雄や將軍、伝説中の女王などから、ヤシヨ（男子の洗礼名¹³の愛称形）やカーシャ（女子の洗礼名¹⁴Katarynaの愛称形）といった「名もない」民衆、多くは農民に変わり、語られる行為は、その多くが仇打ちなどのように正当化できぬ種類の犯罪であり、あるいは説明のつかない不条理事であり、（超）自然力や妖怪によって引き起こされる現象にとつてかわられた。無論のこと民間バラードにはポーランドという民族や国家にまつわる抽象的なモチーフも意味をもたない。戦争の語はしばしば現れても、それはあくまで人がそこへ去つて帰らぬ者となる場所、人が「消えてゆく」背景・遠景としての戦（場）であり、絶えずどこかで起こっている、誰と誰の戦いとも知れぬ「名もない」戦争でしかなくかつた。ミツキエーヴィチの「百合の花」では、話題となつているのが領主階級の奥様、旦那様であっても、話題として主體は農民あるいは農奴であり、その語り口には、物語を享受する

人々の冷やかで残忍な好奇心あるいは願望が浸透している。

ドゥーマからロマン主義バラードに引き継がれた最大の共通点は人の《死》という中心的モチーフだったが、上掲の一覧でも見たように、民間伝承のバラードは残酷な簡潔さ、即物性をもつて死を語る。ミツキエーヴィチのバラードは、そうした民間バラードの特質を保ちながらも、そこに馥郁とした香気を加えた文学だといふことができる。

*

「馥郁とした香氣」というような言葉が使えるためには、たつた一篇ではなく、せめて数篇のミツキエーヴィチのバラードを日本語で紹介しなければならぬのだが、紙幅の都合でそれはできない。

シヨパンに話を戻せば、曲にバラードという題をつけたことについて、彼自身は何も言葉を残していない。一八三六年九月一二日、ライプチヒのシューマンを訪れた際、シヨパンは部分的にできていたかもしくは草稿段階にあつた《バラード・ヘ長調》（いわゆる「二番」）を弾いて聞かせ、シューマンに献呈しているが、この日のことを日記に記録しながら、シューマンは、シヨパンが「自分の作品について人が語るのを好まない」⁴⁵と書いている。そして、すでに六月にライプチヒで出版されていた《バラード・ト短調・作品二三》も知っていたにも拘わらず、この時点では、それらのバラードが何らかの文学的テクストと関連があるかどうかについては何も記していない。一三日、一四日あたりに知人に宛てた手紙類でも、シヨパンの訪問や演

奏について讃辞を連ねながら、バラードの「典拠」やミツキエー
ヴィチについては一言も触れてはいない。

シヨパンは「バラードはミツキエーヴィチの幾つかの詩に刺
激されたものだとも言った」⁴⁶とシューマンが『音楽新報』で「証
言」したのは、シヨパンと会ってから五年もたった一八四一年
のことである⁴⁷。ミツキエーヴィチの詩とシヨパンのバラード
を結びつける、世に唯一のこの証言が、後の回想にしか現れな
いのは妙だと指摘したキーファーは、「これらのバラードが最
上の詩によつて染め上げられているという観察ほど輝かしい
ことはない。結局これが、「シヨパンのバラードとミツキエーヴィ
チのバラードを結びつける」臆説の打ち上げ花火を支える細々と
した足場なのである！ 当時はまだ一曲半のバラードしか完
成していなかったことを思い返せば、その信憑性はいよいよ曖
味模糊とする」⁴⁸と皮肉っているが、私もまたそう思う。

シューマンの説が世に広まるのは、そのテクストが評論集
『音楽と音楽家』に収められて出版された一八五四年以降だろ
うと想像するが、以後現代にいたるまで、ミツキエーヴィチ
のどの詩がシヨパンのどのバラードの台本あるいは発想源と
なっているかということをめぐり、夥しい数の仮説が演奏家や
音楽学者から提出された。中でも有名なのは、ピアノリストのア
ルフレッド・コルトーが一八二九年に出版した楽譜『練習用
シヨパン作品集・バラード篇』で次のように「指定」した典拠
で、この譜の邦訳版が販売されている日本でも——そもそもミ
ツキエーヴィチのテクストの原文からの日本語訳がないだけ
に——ピアノを弾く人々の間では膾炙している。

バラード一番——長篇詩「Konrad Wallenrod コンラット・ヴァ
レンロット」の第四部「Uczta 宴」最終部に含まれる「Ballada
Apuhara バラード——アルプハラ」

バラード二番——「Switez. Ballada シフイテシ——バラード」

バラード三番——「Switezianka. Ballada シフイテジャンカ——
バラード」

バラード四番——「Trzech Budrysów. Ballada hiewska 三人のブ
ドリス——リトアニアのバラード」

たとえばコルトーは、三番のバラードについて「このバラ
ードは「オンデイナーヌ」と題されたミツキエーヴィチの伝説を描
いている〔illustre〕ことが知られている」⁴⁹としているが、「知
られている」などと書かれれば、そうかと思うのが当然だろう。
もちろんシューマンの報告も楽譜の序文冒頭で引き合いに出
されている。

だが、ともかくシヨパンの特定のバラードがミツキエーヴィ
チの特定の詩、それもバラードに対応するという証拠はないの
である。最初の《バラード・ト短調》が作曲されたのは、ジム・
サムソンに従えば、一八三四～五年だが⁵⁰、ポーランド語でバ
ラードという言葉が恐らく初めて印刷された一八一六年から
それまでの二〇年間には、数多くのバラードが書かれ、流布し
ていた。第二次大戦までのポーランドの主だったバラードを集
めた『ポーランド・バラード集』⁵¹から拾っただけでも二〇篇
以上ある。

もちろん、これらポーランド語バラードの他に多数の翻訳バ
ラードがあり、シヨパンが読もうと思えば原文でフランス語

のバラードも読めただろう。つまり《バラード・ト短調・作品二三》を書くまでに彼が接し得た可能性のあるバラード文学は、印刷発表されたものも手稿のままのものも含めて相当な数にのぼるのである。題名には明示されていなくても、バラードと分類される作品もいたつて多い。選択肢がそれだけ多い中で、シヨパンのバラードはなぜ——シューマンの報告も含めて——ミツキエーヴィチのバラードと結びつけられねばならなかったのか。ミツキエーヴィチ以上に親しくしていた、そしてポーランド語初のバラードをミツキエーヴィチと同時に、競うように書き、発表したザレスキやヴィトフィツキやその作品と結びつけられないのはなぜなのか。

先にも引いたスモレンスカ||ジェリンスカの青少年向けシヨパン伝には、ミツキエーヴィチに関して以下のような表現が並ぶ——

(一) 同じ(一八二七)年彼は、ヴィリニユス「リトアニアの首都」で出版されたミツキエーヴィチの詩集をワルシャワの本屋で買い求め、たちまちその熱烈なファンになるが、この詩集は、その後も長年にわたつて彼にとつてのロマン主義精神のシンボルでありつづける(伝統的、古典的な詩の趣味を持つ者にとつてはかなりスキヤングラスなものだった)。⁵²〔傍点による強調は関口。以下同様〕

(二) ヤンが脚に患いを得たままワルシャワを離れ、故郷ソコウオーヴォに帰つてからというもの、フリデリックは、身辺上の出来事を大小もろさず報告して自分の気持ちを吐露し、

自分が書いたマズルカや、気に入ったミツキエーヴィチの詩や、ワルシャワで上演されたオペラのアリアを送つたりしながら、矢のように手紙を書き送つた。⁵³

(三) シヨパンは早く、少年時代からミツキエーヴィチに心酔していた。〔略〕またミツキエーヴィチのバラードに対するシヨパンの若い頃の傾倒は、彼の成熟期にピアノのための《バラード》となつて結実する。⁵⁴

(四) ピアノ音楽にバラードのスタイルや形式を使うという発想がシヨパンに生まれたのは——彼自身が一八三六年ライプツィヒでシューマンに語つたところによれば——やはり、少年時代から傾倒していたミツキエーヴィチのバラードがきっかけだった。⁵⁵

(五) 一八三二年パリで、シヨパンは初めてこの一二歳年上の詩人に会つた。それ以後、この二人の偉大なロマン主義芸術家は——ポーランド亡命者社会のスター的存在でもあり——「ポーランド倶楽部」やアダム・チャルトリスキ公の家の集まりや、あるいはあちこちのサロンの夕べで、何度も顔を合わせるこゝとなつた。必ずしもすべてにおいて意見が一致するといふことはなかつたにせよ、二人は互いに好意と尊敬を寄せ合つた。シヨパンのミツキエーヴィチの文学に対する傾倒は変わらぬ、ミツキエーヴィチはシヨパンの音楽のロマン主義的な深みについて賛辞を惜しまなかつた。⁵⁶

傍点を施した表現には、いずれも根拠がない。(一)の詩集について、どうやらスモレンスカ||ジェリンスカは一八二二年刊の第一詩集であると思つてゐるようだが、最新のシヨパン書簡集の編者ヘルマンらは、恐らく前年一二月初めにモスクワで刊行された『ソネット(集)』⁵⁷だろうと推測してゐる。どちらにしても、ミツキエーヴィチの作品入手についての情報の出所は、一八二七年一月八日付けのヤン・ピャウオブウオツキ宛て書簡で「ミチ(ママ)キエーヴィチや例の切符購入のための骨折、重労働に対する、我輩の額の血の汗に対する、それが(君の)謝意かい?」⁵⁷と書いてゐる一箇所だけだが、ミツキエーヴィチの何らかの本を苦勞して入手してヤンに送つたとしても、それはシヨパン自身がまずよいと思ひ、推薦するつもりでそうしたのか、それともソコウオーヴォという田舎に住むヤンからの注文が先にあつて、それに応じての行動だつたのかはわからないことなのである。

スモレンスカ||ジェリンスカの(二)の表現も、(一)と同じ手紙を根拠にしてゐるだけで、それ以外にピャウオブウオツキにミツキエーヴィチの詩を送つた形跡はない。従つてこの評伝作者は、(二)の場合に利用された書簡中のわずか一回の言及を利用して、その上シヨパンの「氣に入つたミツキエーヴィチの詩」という根拠のない言い回しを繰り返すことで、読者に対して、いわば修辭的、心理的「既成事実」を積み上げたのである。(三)の「心酔してゐた」、(四)の「傾倒」といつた表現も、反復して使用されることで、伝記作者の願望をあたかも史的事実であるかのように提示する極めて有効な修辭となつてゐる。

シヨパンがミツキエーヴィチのバラードを知つてゐた可能性を示す最初の文献は、一八二七年三月一四日付け(事實は一二日)のやはりピャウオブウオツキ宛て書簡である。その中で、シヨパン家の料理人だつた女性が、かつてシヨパン家に寄宿してゐたピャウオブウオツキがいかに素敵なお坊ちゃまだつたことかと回想してゐる言葉の引用がある――

もし死んだのなら、そう報告してくれたまえ。賄方のおばさんに教えてやるから。というのも彼女、君の病氣のことを聞き知つてからというもの、四六時中お祈りを唱えてゐるのだ。――キューピッドの矢の威力は大したものだ。わがユゼフォーヴァ(女性の呼び名)、かなりのおばさんだが、君がワルシヤワにいた間、すっかり君に参つたと見えて、(君が死んだと知つてから)長い間、毎回毎回こんな風に言つていた――「何というお坊ちゃまでしたこと! ここにお出入りするどんなお坊ちゃま方よりハンサムで、ヴォイチエホフスキ様もあれほどハンサムでねえし、イエンジェイエーヴィチ様も駄目、どなたもかないません。――まあ本当にねえ。一度なんか、煮たキャベツをご冗談で鍋ごと平らげてしまわれましたな……。ハ、ハ、ハ、ハ! 高名なる「挽歌」か! ミチ(ママ)キエーヴィチがいけないのが残念。いればバラード「料理女」でも書いてくれそうだ。⁵⁸

先に触れた一月八日の手紙から二ヶ月後の手紙を、シヨパンはのつけから「生きてゐる?――それとも死んだのかい?――もう三ヶ月以上たつた。この間、君が僕に一言も書いて寄越さ

ないというのは、まことに慶賀の至りだ⁵⁹と痛烈に始めている。ヤンは病に苦しんでいて、翌二八年三月に現実に早世するのだが、現存するビャウオブウオツキ宛ての最後の書簡二通に共通してミツキエーヴィチの名が見えるのは、むしろ藝術青年だったヤン・ビャウオブウオツキこそがミツキエーヴィチに「傾倒」、「心酔していた」ことをシヨパンが知っていたからではなかつたか。この時代の青年知識人として御多分に洩れず、ヤンがこの詩人を崇拜していたからこそ、シヨパンは——自身は必ずしもそうではないにもかかわらず——病床にある高校以来の親友を喜ばせようとして、出版後すぐにミツキエーヴィチ自身がワルシャワに送らせた五百部の『ソネット(集)』が到着したばかりの時点で、購入に奔走したのではなかつたらうか。かりにもシヨパン自身がミツキエーヴィチに傾倒、心酔していたのであれば、それを示す直接の言辞があつてもいいはずだが、そういうものはない。また右の文中、ミツキエーヴィチの直前に見える語「挽歌〔Treny〕」は、ミツキエーヴィチ以前のポーランド語文学最大の詩人として学校生徒が教わる、ルネッサンス詩人ヤン・コハノフスキが娘の死を悼んで書いた有名な作品の題の引用で、いかにもシヨパンが学校の文学史の授業で仕入れた知識を並べているだけだという感じもする。ただし、ヤン様の死を使用人のユゼフォークアが嘆くという構図や、「Gyżanka」ジプシー女(ザン)や「Swierzanka」シフィテジャンカ(ミツキエーヴィチ)と同様のスタイルの題名「Kucharka 料理女」を考えると、二〇年代以降流行しているバラードというものについて、またミツキエーヴィチがバラードの名手であることを——無論それが知識層の常識であつたことは疑いな

いが——シヨパンが知っていたことを実証しているとだけはいえる。

シヨパン自身のミツキエーヴィチに関する言及はきわめて乏しいにも拘らず、なぜこの一世紀半、二人を結びつける努力が営々となされてきたかと言えば、最大の理由は、両者がポーランド人にとっての民族的「英雄」であり、民族を代表する偉人として認識されてきたからだろう。二人は一八三二年にパリで知り合ったのだが、ヨランタ・ペンカチュは、パリでの亡命時代における両者の関係の神話化についてこう書いている

またこの時期(一八三五〜四〇年代)は、シヨパンが特にポーランド人亡命者たちのサークルで活発に活動し、毎日のようにアダム・ミツキエーヴィチ、ステファン・ヴィトフィツキ、ユゼフ・ポフダン・ザレスキ、ユリアン・ウルスィン・ニエムツェーヴィチらと会っていたとされるが、そのような一般化は、こうした人物たちと彼の関係が必ずしも単純なものではなかつたかもしれないという可能性をあっさり排除してしまうだけでなく、そもそも歴史的・事実的裏付けもないことなのである。⁶⁰

そして四〇年代に入れば「メスイヤニズム思想においてフランスの合理主義と社会組織に代わって取るべき道としてのポーランドを賞揚し」「パリを拒否したミツキエーヴィチ」と、パリやコスモポリタンな世界を肯定し、「フランスの文物を遠ざけず、フランスの経験を経験をポーランドの経験に對置するよりは、むしろ両者の融合をはかった」シヨパンの生き方の相違は

ますます際立つたとペンカチュは見ている。 61

同じ論文でペンカチュは、「《民族》の作曲家として私物化され、ポーランド民族が生んだポーランド《民族の魂》を体現する、民族の財産となった」過程を丹念に検証し、こう書いている――

結果として、シヨパンの像は、本格的な伝記（一九世紀にはそもそもそうした著作の数自体が寥寥たるものだった）の影響を受けるよりも、むしろシヨパンがポーランド「民族精神」の精髓といかに有機的に関係しているか、同時代の他の傑出したポーランド人藝術家たちとシヨパンとがいかに精神的に近い関係にあるかを証明しようとするエッセイや評論によって形成されることとなった。 62

ペンカチュによつて「シヨパンの民族主義的私物化という路線を最初に敷いた」と名指されたのは、ポーランドの国文学者スタニスワフ・タルノフスキが一八七一年に発表した文章だが、そこにはこんなくだりがある――

事実、ポーランド詩の特質であるところの独創的で、物悲しく、すぐれて土着的、独自のかつ愛国的なインスピレーションがどのようなものであるか、その概念を外国人に伝え得るのはシヨパンを措いて他にいない。なぜならばその音楽は、同じインスピレーションによつて満ち、生命を吹き込まれたものであり、それゆえその音楽は、いわばポーランド詩を補い、翻訳するものとなつてゐるからである。 63

国難のさなかにあるポーランド人によつて、すでに生前からほとんど救国の英雄、預言者扱いされてきた詩人ミツキエーヴィイチと、欧州の音楽界に名を知られたシヨパンとが力を合わせて何かを為すのであれば、それほど望ましいこともない美談であつて、そういう夢を見ることも、二人の天才が御国のためにきつと仲良く創作活動をしているのだと思ひこむことも人情に違ひない。一八四二年一〇月一六日付けの姉ルドヴィカが弟フレデリクに宛てて書いた手紙にはそうした人情がよく表わされている。その中でルドヴィカは、三ヶ月ほどポーランド各地を回り、旧知の間柄も新たに知り合つた人間も含めて、大勢の人々に会つてきた報告を事細かにしている。そしてこう書いた――

色々な人達が、あなたは結婚しないのかと尋ねるし、また他の人は他の人で、きつとあなたとアダムが一緒に、何か大きなものを書いてゐるに違ひないと言つています。 64

アダムはもちろんミツキエーヴィイチのことである。いかにも二人の優秀な人間を大都会に送り出した在所の人間たちが彼らに託しそうな期待ではないだろうか。天才シヨパンが自作にバラードという題を付けたのであれば、それに釣り合う詩は、天才ミツキエーヴィイチのバラードを措いて他にないと人々が思つたとして、それほど自然なことがあるだろうか。他の詩人の詩では格が違い過ぎるのである。ポーランド人がシヨパンとミツキエーヴィイチの関係をめぐつて希望的憶測を抱き、彼らに

ついで評伝を書く者がその希望をあたかも史実のように書くうちに、時代とともに神話は固められ、肥大化していった。それでは、ポーランド人でない評者や演奏家はどうかであったかと言え、ポーランド語という壁もあり、三国分割という特殊な事態もあり、ポーランド人たちのテキストをある程度以上批判的には読めなかつたということも言える。加えて、ミツキエーヴィチ以外のポーランド語文学は、たとえばザレスキやヴィトフイツキなど、二流のレットテルが貼られた詩人の作品は翻訳がないために、読むことも論ずることもできない。ポーランド語圏の外では、バラードはおろか、ポーランド語文学そのものがミツキエーヴィチの専売となつていたのであれば、外国人がシヨパンとミツキエーヴィチを結びつけるのも無理からぬことだろう。

*

シヨパンが自作のピアノ独奏曲に対して、少なくとも四回、二〜三年おきに「バラード」という題を自ら冠して出版したという事実はあつた。だが、そのうちの一つの曲が一つの特定の文学バラードに着想を得たとか、ましてやコルトーが言うように「描いている」と判断すべき根拠はどこにもない。万が一にもそうであつたとして、夥しい数のバラードが流通していた時代である。それがミツキエーヴィチのバラードであつたと断ずることはできない。この点についても、シヨパンは例によつて驚くほど固い沈黙を守つた（きつと人からたびたびバラードについて尋ねられたに違いないが）。沈黙を通したということは、あ

くまで言葉を排除しての、音によるバラードを志したと解すべきだろう。一方で一八二〇年代のポーランド語の空間では、バラードという、いわばハイカラな言葉が、現在のわれわれには想像もできないほどの革新性、前衛性を帯びていたという事実があつて、そのことはポーランド以外ではほとんど知られていない。

英語やドイツ語の文学に比べてはるかに後で、半世紀以上も遅れて、輸入品の新ジャンルとして登場したポーランド語のバラードは、その名称自体が革命的だつた。ロマン主義による古典主義の批判というだけではなく、有産（支配）階級の文学に無産（被抑圧）階級の世界観や言語を持ち込み、視点や語る主体を逆立させる「運動」として、文字通り革命的だつた。ズゴジェルスキがミツキエーヴィチの『バラードとロマンス』について「〔古典主義との〕こうした対比において、ミツキエーヴィチのバラードの新鮮さ、《民衆性》は——今日の我々の眼にはもうあまり判然としなくなつてしまつてはいるが——あからさまに示威的なものと映つたに違ひなかつた」⁶⁵と言つているのは的確な指摘で、一九世紀に至つてもなお、農民と士族階級（シュラフタ）との文化的な断絶が極めて深かつたポーランドで、一八二〇年代のバラードが、そしてこの呼称が有していた危険な香りや前衛の象徴として持つていたインパクトを想像することは現在のわれわれには困難で、具体的なテキストを日本語で読むことのできない日本であればなおのこと、それは不可能なことだと言わねばならない。

ポーランドの「バラードの年」に一二歳だったフリデリク・シヨパンが、その思春期、青年期を通じて、いやというほど

耳にし、目にしたはずの「バラード」の語やバラード論議には、そうした特別なエネルギーと意味合いがあつた（一八二〇年代を通じて、ショパンの周辺で侃々諤々戦わされ続けた、有名なロマン派对古典派論争についてはここでは触れないが、これも「バラード」の語の響きに大きく影響したはずである）。バラードマニア〔balladomania〕というような単語まで、この時代には登場したのだつた。ある種の自作のピアノ独奏曲をショパンがバラードと名づけた行為を問題にするのであれば、そうした事実を知ることから、またショパンが接し得た文学バラードのテクストそのものをすべて見ることから始めなければならぬだろう。もちろん、彼が欧州共通のコスモポリタンなジャンルとしての最大公約数的な文学「バラード」概念を借用したのだという仮説もあり得て、それを排除するわけではないが、まずは、ポーランド語の「バラード」に特有だった、濃密な負荷の問題を無視しては話が始まらない。

青柳いづみこが正しく指摘したように「詩こそが最高の藝術であると考えられ、音楽はより低いランクに甘んじていた」⁶⁶ ロマン主義時代だからこそ、言葉のない表現に、ポーランド語においてはロマン主義の錦旗だった「バラード」という名称を——この言葉にまつわる膨大かつ原理的なコノテーションを充分承知したうえで——与えたショパンの試みは、少なくとも大胆な実験と呼んでいい。冒険、あるいは挑戦とさえ呼べる可能性もないではない。文学におもねってバラードと称したというよりは、文学に反抗してそうしたのだと、ショパンの文章だけを頼りに私は考える。

自分はオペラも歌曲も書かないが、バラードを書く。しかし

音だけで、一個の独立したバラードを書きたい、書けるのだとショパンが考えたのだとすれば、題の持つコノテーションとは別に、「バラード的構造」の存否という問題が出てくる。それを調べ、論ずることは可能でもあり、意味もあると思うが、学際的な共同研究のチームでも組まなければ難しいだろう。

（文中の「」は、筆者による注釈、補足）

注

- 1 James Parakias, *Ballads without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Portland, OR: Amadeus Press, 1992.
- 2 Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge University Press, 1992.
- 3 Dorota Zakrzewska, "Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's 'Ballady' and Chopin's Ballades", *Polish Music Journal*, Vol. 2, Nos. 1-2, 1999. http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/2.1.99/zakrzewska.html
- 4 青柳いづみこ『水の音楽』みすず書房、二〇〇一年刊。
- 5 David Björing, "Chopin and the G minor Ballade", University essay from Luleå Tekniska Universitet, Musikhögskolan i Piteå, 2002:01, ISSN 1402-1552.
- 6 Michael Klein, "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative", *Music Theory Spectrum*, Vol. 26, No. 1 (Spring, 2004), p. 23-56.
- 7 Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, 2010.
- 8 *Ibidem*, p. 163.
- 9 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, t. II, Warszawa

- 1955, s. 42.
- 10 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, t. I, Warszawa 1955, s. 179.
- 11 *Ibidem*, s. 192.
- 12 *Ibidem*, s. 204.
- 13 F. Chopin – *16 Pieśni op. 74*. Gustaw Gebethner i Spółka, Warszawa 1859, A. M. Schlesinger, Berlin 1859. za: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, “Pieśni Fryderyka Chopina”, w: *Rocznik chopinowski*, t. 19, Warszawa 1990, s. 265.
- 14 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, t. I, Warszawa 2009, s. 178.
- 15 *Ibidem*, s. 246.
- 16 Anne-Louise-Germaine de Staël-Holstein, *Corinne, ou l'Italie*, Paris 1807.
- 17 エルの子音を二度発音する。ブルラーダ、ハッラーダ、バルラダ、ハッラダなどの仮名表記があり得る。
- 18 Józef Dionizy Minasowicz, *Nurek. Ballada*, “Pamiętnik warszawski”, 1816 r., No. 15, str. 327.
- 19 アダム・チャルトリスキ (Adam Czartoryski) を指すか。
- 20 *Twory Józefa Dyonizego Minasowicza*, 1844. <http://www.biblionetka.pl/book.aspx?id=102979>
- 21 Jan Nepomucen Kamiński, *Ballady i pieśni*, 1818.
- 22 Matthew Gregory Lewis の小説 *The Monk* 第三巻から採られた *Alonzo the Brave and Fair Imogine* 及び同くヘルメスのアンソロジー *Tales of Wonder* 第二巻に収められた *Mary's Dream* がそれぞれの原作。
- 23 Tomasz Zan, 21 XII 1796 - 19 VII 1855.
- 24 Józef Bohdan Zaleski, 14 II 1802 ボンテイルカ Bohatyra (キエフ地方) 生まれ、31 III 1886 ヌールプルー Villepreux (パリ近郊) で没。
- 25 Stefan Witwicki, 13 IX 1801 ヤヌフ Janów (ポドレ地方 Podole) 生まれ、15 IV 1847 ロープで没。
- 26 原題を順に *Sliczny chłopiec / Dwojaki koniec / Nie ma czego trzeba (Dumka) / Życzenie / Wiosna / Smutna rzeka / Hulanka / Gdzie lubi / Posel / Wojak / Pierścien / Czary / Precz z moich oczu / Moja pieszczotka*。
- 27 Józef Bohdan Zaleski, “Lubor. Ballada z powieści Ludu”, *Wybór poezji*, Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 30, wyd. III zmienione, Wrocław 1985, s. 12-14.
- 28 Czesław Zgorzelski, *Duma — poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 84, za: Józef Bohdan Zaleski, *Wybór poezji*, id. s. 12.
- 29 “Wanda. Tygodnik Polski”, Warszawa 1822, t. III, nr 7 (z 27 VII), s. 97-98, za: Adam Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Czesław Zgorzelski, Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 6, Wrocław 1986, s. LII.
- 30 Maryla Puttkamerowa, List do Tomasz Zana z 29 IX/11 X 1822 r., za: Adam Mickiewicz, *Wybór poezji, ibidem*, s. LI.
- 31 ヴェイルノのガヴァンツキと協力してフルンチャフの本を売ったマギン・ヴェンツキ Józef Wecki のこと。
- 32 Adam Mickiewicz, *Wybór poezji, ibidem*, s. 94.
- 33 「掌を舐める」ところのは赤貧を表わす成句だが、こゝはむしろ文字通りに解した。
- 34 Zygmunt Krasiński, List z 23 II 1840 r.,; *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, II 259, za: Adam Mickiewicz, *Wybór poezji, ibidem*, s. LII.
- 35 坂田正治『ブラードの競演——ゲーテ対シラー——』九州大学出版会、二〇〇七年初版、二六九頁。
- 36 Stefan Witwicki, *Ballady i romanse*, t. I, 1824, t. II, 1825, Warszawa.

- 37 *Ibidem*, s. 1.
- 38 *Ballada polska*, oprac. Czesław Zgorzelski, Biblioteka Narodowa Seria J, nr 177, Wrocław 1962, s. XLI.
- 39 *Ibidem*, s. XLIII.
- 40 *Pani pana zabita*, oprac. Kazimierz Wyka, Warszawa 1974, s. 6.
- 41 *Lilije. Ballada (z pieśni gminnej)*, Adam Mickiewicz, *Wybór poezji*, *ibidem*, s. 166-178.
- 42 *Pani pana zabita*, *ibidem*, s. 7.
- 43 *Katalog polskiej ballady ludowej*, oprac. Elżbieta Jaworska, Wrocław 1990.
- 44 東方教会の聖堂を指す語 *cerkiew* が使われはじめ。
- 45 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin*, Kraków 2005, s. 74.
- 46 “Er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei”, Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, t. 2. Leipzig 1888, p. 183.
- 47 *Neue Zeitschrift für Musik*, 15, 1841, p. 142.
- 48 Lubov Keeter, “The Influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin”, *American Slavic and East European Review*, Vol. 5, No. 1 / 2 (May, 1946), p. 44-45.
- 49 *Cortot – Chopin, Ballades – opus 23, 38, 47, 52 pour piano*, Editions Salabert, Paris 1929, p. 34. 『ショパン・バラード (アルフレッド・コルトー版)』八田惇訳、全音楽譜出版社、二〇〇三年、三六頁。
- 50 Jim Samson, *ibidem*, p. 21.
- 51 *Ballada polska*, *ibidem*.
- 52 バルバラ・ジェリンスカ、スモレンスカ『決定版ショパンの生涯』、関口時正訳、音楽之友社、五五頁。
- 53 同書五六頁。
- 54 同書二四五頁。
- 55 同書二二一頁。
- 56 同書二四五頁。
- 57 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, *ibidem*, s. 214.
- 58 *Ibidem*, s. 219.
- 59 *Ibidem*.
- 60 Jolanta T. Pekacz, “The Nation’s Property: Chopin’s Biography as a Cultural Discourse”, *Musical Biography: Towards New Paradigms*, ed. Jolanta T. Pekacz, 2006, ISBN 0-7546-5151-7, p. 58.
- 61 *Ibidem*, p. 63.
- 62 *Ibidem*, p. 50.
- 63 *Ibidem*, p. 51. 英訳からドイツ語原文から翻訳した。
- 64 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, t. II, Warszawa 1955, s. 72.
- 65 *Ballada polska*, *ibidem*, s. XLIII.
- 66 青柳さへみ訳、前掲書一〇八頁。