

[研究論文]

F. ショパンにおける「和声構造」の構築手法3

—《24の前奏曲集》作品28第6番を対象として—

The Techniques that Create the ‘Harmonic Structure’ in Frédéric Chopin 3

—With a Focus on Op. 28, No. 6 B Minor from the 24 Préludes—

今野哲也

KONNO Tetsuya

〈抄 録〉

本稿の目的は、ショパンの《24の前奏曲集》作品28の第6番を対象に、その「和声構造」（音楽理論家の島岡譲の術語で「和声の諸局面」の意味）の構築手法を考察することにある。本研究は第6番を【A1】【A2】【A3】に区分するが、【A3】はコーダと捉え得るため、実質内容は【A1】【A2】の二部分となる。第6番の主調はh-mollだが、【A1】で経過的に属調fis-mollへ、【A2】で「ナポリ調」C-durへ転調するのみで、多くの部分はh-mollで占められる。第6番の主旋律は、おもに低音が担当するが、その冒頭の動機は、段階的に音程を拡大しながら緊張感を生み出す。

第6番で注目されるのは、主調がh-mollである点、そして「ナポリ調」C-durの存在感である。ショパンの時代には、ときにh-mollは「忍耐」「運命」「憂鬱」などの象徴として扱われ、また「ナポリ調」も、ドイツ歌曲では、しばしば「死」や「苦しみ」などの歌詞と共に用いられてきた。【A1】と【A2】の「和声構造」は異なるが、「ナポリ」という共通項の下に連関が認められる。第6番の上声に見られる[h]音への固執も見逃せない要素である。第6番の緻密な旋律法は、抑制された「和声構造」に緊張感を生じせしめる。和声の緩慢な部分と、1拍単位で畳みかけられる部分との対比も特徴的である。第6番は、細やかな「減7の和音」の扱いとも相まって、上記の要素が関連し合いながら、純粹な器楽とは発想を異にする、哀感とも言えるメッセージを訴えていると考える。

キーワード：《24の前奏曲集》作品28、ショパン、ロ短調、「ナポリ調」「和声構造」

Abstract

This is a study of F. Chopin's op.28, no. 6 in B-minor, from the 24 Préludes, examines techniques used to create 'Harmonic Structure,' the term music theorist Yuzuru Shimaoka coined. This study classifies no. 6 into 【A1】 【A2】, and 【A3】. But, since 【A3】 can be regarded as a coda, the actual contents comprise two parts: 【A1】 and 【A2】. The tonic key of no. 6 is B-minor. It is transposed to the dominant key F#-minor in 【A1】 and to the 'Neapolitan' C-major in 【A2】. But B-minor accounts for the majority. The bass part is the main contributor to the melody of no. 6. Its opening motive creates tension as the pitch progressively rises.

The following are notable in no. 6: the tonic key is B-minor, and ‘Neapolitan’ C-major is present. In Chopin’s time, the B-minor was sometimes associated with a symbol of ‘patience’ ‘doom,’ or ‘melancholy’. The ‘Neapolitan’ has also often been used in German Lied, in association with words such as ‘death’ and ‘suffering.’ Although [A1] and [A2] differ in terms of their ‘harmonic structure,’ a certain linkage can be recognized under the common term ‘Neapolitan’. Another element that should not be overlooked is adherence to the B-note in the upper voice of the sixth. The precise melodic method of no. 6 creates tension in the restrained ‘harmonic structure’. This piece is also characterized by a contrast between the slow harmonic sections and the sections that fold in on themselves, beat by beat. In no. 6, the above elements, coupled with detailed treatment of the ‘diminished seventh chord,’ are closely related to each other. Furthermore, the piece conveys a message that differs from that of pure instrumental music and can be described as sorrowful.

Keywords: 24 Préludes Op.28, Frédéric Chopin, B-minor, ‘Neapolitan’ ‘Harmonic Structure’

1. 序

本稿はショパン（Frédéric Chopin, 1810–49）の《24の前奏曲集》作品28（以下《前奏曲集》）を対象とする研究の一部である。2021年度に開始した本研究は、島岡譲（1926–2021）が『総合和声』（1989）その他で展開する諸概念の下に、《前奏曲集》各曲の和声技法と、「和声構造」の構築手法を考察することを目的としている。後段で改めて触れるが、ここでは「和声構造」は島岡の術語で、「和声の諸局面」（1998: 389–90）と理解しておいて頂きたい。第1番と第4番の考察に引き続き、本稿では第6番を対象とする。《前奏曲集》には明確な声部書法に依る楽曲が多く見られるが、第16番や第19番などに比べ、第6番は簡素なテクスチュアに貫かれた楽曲と言える。それだけに第6番は、音楽の「骨格」（とくに和声）それ自体が要となる楽曲と考える。その点で、すでに考察を終えた第4番との共通性が認められる。さらには、緩やかなテンポで、全体が25 / 26小節から成る小規模作品である点、そして旋律法の発想に関しても、第6番と第4番の類似性を指摘し得ると考える。エーゲルディンゲルは第6番と第4番を、「2つのエレジー」（2007: 158）と呼んでいるが¹⁾、1849年のショパンの葬儀で演奏された点でも近親性が認められよう。

第6番の主調はh-mollとなるが、その「和声構造」は、経過的に属調fis-mollに進む他は、「ナポリ調」C-durに揺れ動くのみで、多くの部分がh-mollで占められる。ショパンはなぜ、この小品に極端とも言える「和声構造」を適用したのだろうか。こうした特徴を有する「和声構造」を理解する上では、作曲学の視点は元より、ときに器楽的な視点、h-mollの調性格論、そして「ナポリ調」（または「ナポリの和音」）の象徴の考察も有効と考える。いずれにせよ第6番は、ショパンの和声技法のみならず、彼の旋律の操作手法を窺い知る上でも、良質な範例になると思われる。本稿が第6番を対象とする理由は、ときに第4番との比較も行いながら、上記の点を検証し得ると考えたからに他ならない。本研究は和声に重点を据えるものだが、上記の意味論的な観点も交えながら考察を進めてゆく。

ショパンの作品を紐解けば、彼が類稀なる和声の使い手であることが直ちに理解されよう。それにもかかわらず、彼の楽曲分析、中でも和声に軸を置いた先行研究は決して多くはない。その中でCinnamon（1992）は、シェンカー理論をベースに、和声、形式、旋律（各部分の旋律の類似性）、フレーズなどの観点から詳細な分析を実施しており、現時点で第6番の有益な先行研究と考える。ここでは‘Ursatz’（角倉は「基本構造」と翻訳、2013: 119）により、楽曲の構成が示されている（とくにExample 8, Cinnamon: 82–83）。その一方で、「ナポリ調」に対する考察が淡泊である点は否めない。「ナポリ調」への言及という点では、僅か3頁のTimeaの第6番に関する記述（2010: 74–76）の方が充実

している（ただし和声の考察は捨象されている）。ブルクハルトは、シェンカー（Heinrich Schenker 1868-1935）の分析を参照した上で、「ナポリ調」の考察も交えながら、独自の見解を述べている（1980: 96-98）。しかし、論考に見合う和声分析があまりに簡素に思われる。その点で、本研究と同じく、島岡の諸概念を基礎とする福田（2013）では、複数の視点から和声分析が実施されている。しかし、紙面の大半は分析資料で占められ、第6番を検証する上で必要となる筈の多くの論述が省略されている。そのため、学術的な配慮に欠ける印象も否めず、また本研究が重視する「偶成」への視点も充実しているとは言い難い。その意味で「転位」と「偶成」に重きを置きながら、ショパンの和声技法と「和声構造」の考察を目指す本研究には、意義があると考えられる。

2. 第6番について

2.1 第6番の書式：「低音の歌」

第6番と第4番の共通点についてはすでに触れたが、当然、対照的な部分もある。第4番を「上声の歌」とすれば、第6番は「低声の歌」と言える。ショパンに関しては、「室内楽では、彼はピアノ以外には一つの楽器しか興味を示さなかった。それはチェロである」（Temperley 1993: 566）、「楽器の音色ではピアノの次にチェロを愛していた」（小坂 2004: 58）などの指摘がある。実際、数少ない室内楽作品の中で、チェロとピアノのための《序奏と華麗なポロネーズ》作品3（1829-30）には感興を覚えるし、ピアノ三重奏曲 作品8（1828-29、ヴァイオリン・チェロ・ピアノ）も見過ごせない。

ショパンは、1832年にリスト（Franz Liszt, 1811-86）を介して、フランスのチェリストのフランコム（Auguste Franchomme, 1808-84）と知り合い、チェロへの関心を深めていった（小坂 2004: 57-58）。2歳年上のフランコムは、優れたチェロ奏者であると同時に、作曲も手掛け、控えめな性格とも相まって、ショパンと生涯に亘る友情で結ばれた。《大二重奏曲》（1832、マイアベーア作曲《悪魔のロベール》の主題に基づく）は彼らの共作で、チェロ・ソナタ 作品65（1845-46）はフランコムに献呈されている²⁾。あくまで私見に留まるが、第6番の書法には、チェロの音楽を彷彿させられるものを感じる。第6番の第22～23小節の[h = B1]音は、チェロの音域を超過する音使いではある。しかし「低声の歌」を軸とする四声体の書法こそが（【譜例1】など）第6番の「骨格」と考える。

2.2 第6番の主調 h-moll = 口短調の意味

第6番の主調 h-moll = 口短調は、ショパンとおよそ同時代の音楽家の間では、独特の扱われ方をしてきた。たとえば、シューバルト（Christian Friedrich Daniel Schubart, 1739-91）は「忍耐の調」「運命の静かなる待望」「神の摂理への服従」（1990: 79-80）と述べ、マッテゾン（Johann Mattheson, 1681-1764）は「奇妙で不機嫌で憂鬱。このため滅多に現れない調である」（2022: 201）と述べている。また、Hennig は「鋭敏さを打ち出しはするが、混合的な（低俗な）性質である」（2017: 87）との見解を示している³⁾。青澤が「クレメンティやハイドンにわずかな先例があるほかは、大ソナタの成功例としてはショパン以前にはほとんど類をみない⁴⁾」（2012: 69）と指摘するように、ハイドン（Joseph Haydn 1732-1809）の弦楽四重奏曲 作品33-1（1781）などを除き、ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1827）やモーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart 1756-91）にも好例を見出し得ない⁵⁾。

シューバルト（Franz Schubert 1797-1828）に関しては、たとえば歌曲集《冬の旅》D911（1827）の第9曲〈鬼火〉、第24曲の〈辻音楽師〉（自筆譜は h-moll だが、後に a-moll に変更される）、あるいは《白鳥の歌》D957（1828）第13曲〈影法師〉における h-moll の使用は着目に値すると考える。他

にh-mollを主調とする彼の歌曲に、たとえば《別れ》D578 (1817) や、《不幸な人》D713 (1821) などがある。ここでその内容を詳述することはできないが、上記の作品の歌詞と音楽内容に鑑みると、シューベルトは当時のh-mollの意味論を意識していた節がある⁶⁾。

ショパンがh-mollに関して、どのような意識を持っていたのかは定かではない。それでも、h-mollを主調とする楽曲に、ワルツ 作品69-2 (1829、遺作)、スケルツォ 第1番 作品20 (1831-32)、マズルカ 作品30-2 (1836-37)、マズルカ 作品33-4 (1837-38)、ピアノ・ソナタ 第3番 作品58 (1844) がある⁷⁾。第3番に関しては、青澤の「友人のリストはこのソナタを筆写して研究し、十年ちかく後になって、やはり口短調の調性による破天荒な独創的ソナタを作曲している」(2012: 70) とする記述は興味深い。それに加え (この時期の) 「ショパンは当時健康状態も悪く、父親の死、サンドやその家族とのトラブルが相次いで、心身ともに辛い状況にあった」(同前: 70) との指摘もある (サンドとはGeorge Sand, 1804-76のこと)。

3. 第6番の「和声構造」と和声分析の記号類

3.1 第6番の「和声構造」

細部の分析に先立ち、第6番の「和声構造」を示す(【資料1】)。「(楽曲の) 和声構造」(島岡 1998: 389)とは、和声進行、延いては調の配列を軸とする「1個の大きなゆれが大小さまざまな局面に分化し、それら諸局面の組み合わせによって」(同前) 導き出される、いわば全体の構図と定義されよう。「和声構造」の導出にあたり、精密な和声分析が前提になることは言を待たない。そのため以下の分析譜では、「借用和音」(他の調の和音を一時的に借りる和声技法) と解釈し得る極小調であっても、調の流れを明確にするため、各々の調を独立させる方針で和声分析を実施する。

本研究は第6番の「和声構造」を【A1】(第1～8小節)、【A2】(第9～22小節)、【A3】(第23～26小節) と区分する。さらに音楽的特徴に応じて、その内部を【資料1】のように下位区分する。

【A3】をコーダと考えれば、第6番の実質内容は【A1】【A2】となる。【A1】[a1][a2](第1～6小節)と、【A2】[a3][a4](第9～14小節)は音型的類似性、ならびに6小節単位という点で、反復的な関係にあると言える。しかし、【A1】[a2]に続く[b1](第7～8小節)では、2小節の音型を奏した後、直ちに【A2】[a3](第9小節)に移行する。それに対して【A2】[b2](第15～18小節)は、4小節に延長される上、さらに[b3](第19～22小節)で新たに4小節が加えられることになる。その意味で、【A2】は【A1】より拡大された部分となる。

【A1】では僅かに属調fis-mollに揺れ動くが、多くの部分はh-mollで占められる。主調が軸になる点では【A2】も同じだが、h-mollに対する「ナポリ調」、すなわちC-durに揺れ動く点が【A2】の、延いては第6番の最大の特徴となる。「ナポリ調」は主調から見て、短2度上の音を主音とする長調である。「ナポリの和音」はその下位概念、つまり主和音の短2度上の音を根音とする長3和音(例: [h-d-fis] に対する [c-e-g])となる。Hennigはショパンに関して、「実に特異な方法の中で、なじみの薄い調性を好んだ」(1990: 69) と述べている。確かに、第6番の「主調+属調+ナポリ調」(唯一の近親調と唯一の遠隔調)で形成される「和声構造」は特異であり、意味深長でもある。

【A1】 ※【A1】(上位区分)や[a1-1](下位区分)は筆者による記号付け。

[a1]	第1～4小節	h-moll
[a2]	第5～6小節	h-moll→fis-moll→h-moll
[b1]	第7～8小節	h-moll

【A2】

- [a3] 第9～12小節 h-moll→C-dur
[a4] 第13～14小節 h-moll
[b2] 第15～18小節 h-moll
[b3] 第19～22小節 h-moll

【A3】

- [a5] 第23～26小節 h-moll

【資料1】 《24の前奏曲集》作品28第6番の「和声構造」

3.2 本研究における分析上の記号類について

本研究は島岡他の『総合和声』（1998）などで展開される記号類を基本とする。たとえば、音階の第v音上の7の和音は V_7 、属9の和音の根音省略形体は V_9 、準固有和音（同主短調の借用和音）は $\circ V_7$ と表記する。ただし上方／下方変位第5音には、変則的に'+5'と'-5'の記号を使う（ \blacktriangledown や \blacktriangledown は使用しない）。「ナボリの和音」は \sharp と表記する。また、ある和音構成音が一時的に揺れ動いた状態を「転位」（譜例では短2度上は \wedge ／下は \vee 、そして長2度上は \cap ／下は \cup と表記）と定義する。「転位」によって生じる偶発的な音響体を、「偶成」（同前：229; 491）と呼ぶ。「偶成」の和音記号は、原和音の和音記号の下に設ける|内に表記する（【譜例1】など）。「偶成」特有の表記に、 V_{sus} （例 [g-c-d]：コード・ネーム sus4と同義）、 $\sharp V_7$ （例 [g-h-(d)-f | e]：add13と同義）などがある。

アランは（ショパンの）「和声の興味が鮮明に浮きあが（る）」（1969: 112）理由として、「書法が単純でめったに対位法的な動きを用いず、たいていの場合『伴奏つき旋律』の様式にまで切り詰められている」（同前）と述べている。しかし《前奏曲集》の多くの楽曲には、緻密な声部書法が見出される点に鑑みると、その指摘が適切とは思われない。とくに第6番は（第4番や第9番などとともに）声部書法が顕著な楽曲と言えるため、以下の分析譜は四声体の書式に書き改めてある。ただし楽譜の内実は、あくまで原典版に基づくもので、筆者の解釈は一切、加えられていない点をお断りしておく。また本稿では、便宜的に「ソプラノ」「アルト」「テノール」「バス」の呼称も併用する。

4. 【A1】の分析

4.1 【A1】 [a1]（第1～4小節）の分析：拡大する旋律の「入り」

【A1】 [a1]（第1～4小節）の第1～2小節と、第3～4小節は反復的關係と言えるが、ソプラノ声部は第2拍から主音 [h] から [d] に上行するため、完全な反復にはならない。その上、[d] 音に併せてD-durに転調する訳ではない。実際 [a1] の和声は、ほぼh-mollの主和音の持続となる。

バスの旋律は16分音符+4分音符の動機（以下「入り」）で開始する。第6番には合計8回の「入り」があるが、それを共時的に並べた資料が【譜例2】である。第1小節は [h-d-fis-h | d]（下から上）の1オクターブ+3度（以下1oct+3度）となるが、第3小節の「入り」は [h-fis-h-d | fis] の1oct+5度となり、音程の幅が拡大する。先取的に述べると、再現的な【A2】では、「入り」は一旦、リセットされ1oct+3度になる。しかし、再び1oct+5度から2oct+3度まで拡大してゆく（【譜例2】）。音程のクレッシェンドとも言えるこの旋律法は、第4番にも通ずる特徴である。第4番の主旋律は上声部だが、短2度 [h-c] の揺れ幅で開始した旋律は、次の部分で長2度 [a-h] となり、さらには短3度 [fis-a] へと拡大してゆく（今野 2023: 4）。

[a1] のバスの旋律法に関しては、別の視点での動機的配意も見て取れる。第1小節 第2～3拍のバス [d-cis-d] において、最後の [d] (16分音符) を修飾的な音を解釈すれば、第2小節 第1拍にかけて、[d-cis- | h] という全音階的なラインを導き出すことができる (【譜例3】)。この動向を「動機X」としておく。さらに、第2小節 第2～3拍から第3小節 第1拍には縮小型の「動機X」、第3小節 第2～3拍から第4小節 第1拍には移調型の「動機X」[fis-e- | d] が現れる。第5小節 第2～3拍から第6小節 第3拍は、半音階型+拡大型とも言える「動機X」[fis-e (fis) - | d] が見出される。第6小節 第3拍から第7小節 第1拍には、バスの縮小型「動機X」[e^b-d- | cis] と、ソプラノの転回型「動機X」[cis-d- | e] の噛み合わせとも取れる動向が現れる。[a1] はおよそh-mollの主和音の持続であることはすでに述べたが、上記の旋律法の展開により、幾つかの偶成を発生せしめている (【譜例1】)。

【譜例1】 【A1】 [a1] [a2] ([b1]) の和声分析：第1～7小節

【譜例2】 第6番の旋律の「入り」の比較

【譜例3】 第6番の旋律に内包される旋律ライン「動機X」：第1～7小節

4.2 第6番の上声部 (ソプラノ声部) の「骨組み」：[h] 音への固執

「低声の歌」を真骨頂とする第6番だが、上声部 (ソプラノ声部) の動きにも着目すべき特徴が認められる。[h] 音への固執である。【A1】の第1～3小節 第1拍のソプラノに [h] の持続が現れるが、それは再現部的な【A2】の第9～11小節の [h] も同様である。さらに、【A2】第14小節 第3拍～第22小節 第2拍に、長大な [h-ais] の揺れ動きが現れる (【譜例4】)。この [ais] を [h] の短2度下への転位 (v) と解釈すれば、持続的な [h] の揺れ動きとも捉え得る。第12～14小節 第2拍で [c] 音の持続に転換するが、その前後は [h] 音である (第11小節/第14小節 第3拍)。巨視的に見れば、この [c] も [h] の短2度上への長い転位 (^) とも解釈できる。これらすべてを [h] 音の持続と理解すれば、26小節から成る第6番の、多くの部分を占めると言える⁸⁾。

この点に関しても、第4番の比較から興味深い点が浮き彫りとなる。第4番の主旋律は、アウフタクトのオクターブ上に跳ね上がる [h] で開始する。第1～4小節 第2拍の弱拍では、[h-c] の揺れ動きに転じるが、[c] は [h] の短2度上への転位 (∧) と分析される (今野 2023: 4-5)。この旋律動向は、第13～16小節 第1拍でも再現される。主調を e-moll とする第4番と、h-moll の第6番とでは [h] の意味 (機能) も違ってくるが、[h] への固執という点で共通性も認められよう。

【譜例4】 第6番の上声部 (ソプラノ声部) の「骨組み」



4.3 【A1】 [a2] (第5～6小節) の分析：「ナポリの和音」と属調への転調

[a1] (第1～4小節) は h-moll の I の和音の持続であったが、[a2] (第5～6小節) から和声の「ストレット⁹⁾」とも呼ぶべき細かな動きに転ずる。第5小節 第1～2拍の h-moll の VI の和音 [g-h-d] (下から上に) を境に、第3拍以降は1拍単位で和音が切り替わる (【譜例1】)。[a2] では、僅かに属調 fis-moll に転ずるが、ほどなくして h-moll に戻る。第6小節の [gis][eis] は、紛れなく属調の属性を示しているが (「調示性」と呼ぶ)、この場面での fis-moll は借用和音の範疇でも分析し得る筈である。しかし、本研究の方針により、この fis-moll は独立した転調と捉えておく。この解釈の下に、第5小節 第1～2拍の h-moll の VI は、fis-moll の「ナポリの和音」Ⅱに転義しておきたい。第5小節 第3拍の h-moll の P [fis-h-d] (下から上に) を、fis-moll のⅣ²に転義する選択肢もあるが、敢えて「ナポリの和音」を強調すべく、第5小節 第1～2拍の [g-h-d] を仲介和音と理解しておく。古典音楽の感覚からすれば、属調へ飛び出した後は、さらなる転調の展開が期待される局面である。しかし、第6小節 第3拍に置かれる「減7の和音」[e[♯]-g-ais-cis] は、h-moll の属9の和音の根音省略形体Ⅴ⁹と分析し得るため、早くも主調に回帰すると捉えておく必要がある。

上記の和声動向と共に、第5～7小節のバスには、上述の半音階型「動機X」[g-fis- | fis-eis-e[♯]-d- | cis] (下行) が現れる。また第7～8小節のバスにも、半音階型「動機X」[d- | e-eis-fis] (上行) が認められる。なお《前奏曲集》においては、第4番は元より、第8番 (fis-moll)、第9番 (E-dur)、第14番 (es-moll)、第16番 (b-moll)、第20番 (c-moll)、第21番 (B-dur)、第22番 (g-moll)、第24番 (d-moll) など、特徴的な半音階的動向を有する楽曲が数多く見出される点も付記しておく。

4.4 【A1】 [b1] (7～8小節) の分析：「減7の和音」の取り扱い

[b1] (第7～8小節) の直前に主調 h-moll に回帰するが、なおも1拍単位の和声の「ストレット」は継続する (【譜例5】)。また [a1] [a2] では、僅かな部分にしか現れなかった転位 (∧ ∨ ∩ ∪) が、[b1] では多くの箇所にも現れ始める。その点から [b1] は、緊迫を担う部分と理解される。

[a2] 第6小節 第3拍で h-moll のⅤ⁹ [e[♯]-g-ais-cis] (下から上に) から、Ⅵ² [d-g-h-d] へと進んだ後、第7小節 第1拍でⅤ⁹ [cis-g-ais-e] (減7の和音) が現れることはすでに述べた。この流れを受ければ、第7小節 第2拍の弱拍もⅥ²と分析される。このとき、第6小節 第3拍の弱拍に挟まるⅥ²を偶成と捉え、第6小節 第3拍～第7小節 第2拍を、h-moll のドミナントの連鎖として解釈することも可能となる。実際、このドミナントの連鎖は、第7小節 第3拍でトニカ、I→I'に解決する。この際、ソプラノ声部は [e-d-cis-h] の動きを見せるが、I→I'の下3声 [h-fis-h] [h-fis-fis] から見れば [e-d-cis-h] の [e] [cis] は転位となるため、幾つかの偶成が発生している (【譜例5】)。

[b1]における和声分析の勘所を、筆者は第8小節 第1拍と捉えている（【譜例5】の□）。第1拍 強拍の「減7の和音」[e-cis-fisis-ais]（下から上へ）は、gis-mollの V_3^{\flat} と分析し得る形を成している（[fisis]を導音：【譜例6】③(4)）。また第1拍の弱拍[eis-d-gis-h]は、強拍の「減7の和音」の構成音が、すべて半音上に上がった形となる。当然、その響きも「減7の和音」である。そのため、端的にはa-mollの V_3^{\flat} の解釈が引き出されよう。しかし、第1拍の弱拍が[f \flat -d-gis-h]と記譜されていれば、問題なくa-mollの V_3^{\flat} と分析できるが、バスは[f \flat]ではなく[eis]と記譜されている。このとき「減7の和音」の特性を活かし、[eis]を導音と捉え、fis-mollの V_3^{\flat} と分析するとどうだろうか。このときfis-mollの V_3^{\flat} は、ドッペルドミナントの \check{V}_3^{\flat} として、h-mollの文脈にも容易に意味付け得るため、第8小節 第2拍のIVにも自然に繋げてゆくことができる。一方の第8小節 第1拍の強拍の「減7の和音」[e-cis-fisis-ais]は、たんに \check{V}_3^{\flat} を半音下げた和音、すなわち \check{V}_3^{\flat} (または \check{V}_3^{\flat})などと捉えれば良いだろうか。島岡は「半ずれ和音」の概念を提唱しているが（1998: 480-83）、ショパンの様式に鑑みると、機能声的に不自然な解釈となろう。そのため[e-cis-fisis-ais]に関しては、機械的に解釈を行うのではなく、見た目どおりに[ais]を導音と捉えることで、h-mollの V_3^{\flat} を導き出すことができる筈である（【譜例6】①）。上記の解釈が成立し得るのであれば、h-mollを持続させながら $V_3^{\flat} \rightarrow \check{V}_3^{\flat} \rightarrow IV$ （ドミナント→ドッペルドミナント→ドミナント）の流れを意味付けることができる。このとき、第8小節 第1拍にgis-mollやa-mollの属和音を意味付ける必要性も消失する。

【譜例5】 [A1] [a2] 後半（再掲） + [b1] の和声分析：第6～9小節

【譜例6】 第8小節 第1拍の和声解釈①② / 「減7の和音」の可能性③

「減7の和音」[独: Verminderter Septakkord]は構成音がすべて「短3度+短3度+短3度+短3度」で構成され、多様な解釈を許容する音素材として愛好されてきた。4つの構成音すべてが導音にもなり得るし、第5音、第7音、第9音（短9度）としても解釈し得るためである（【譜例6】③）。この特性を踏まえて、本研究は第二の解釈も提案してみたい。第8小節 第1拍の強拍の「原和音」に+IV $_7$ （短調のIV $_7$ の第3音を半音上げた和音）を据える考え方である。すなわち、第1拍 強拍の「減7の和音」[e-cis-fisis-ais]を独立和音ではなく、偶成と解釈する視点である（【譜例6】②）。第1拍 強拍の「減7の和音」を、h-mollの+IV $_7$ の偶成と捉えるのであれば、転位音は[e]を除く[cis-fisis-ais]の3音となる。+IV $_7$ の構成音から見れば、この3音は短2度下から転位となる。転位であれば、いずれ3音

は [ais → h] [fisis → gis] [cis → d] と半音上行して解決し、その後には、弱拍で原和音の +IV₇ (響きは「属7の和音」) が聴かれるべき局面となる。しかし、この解釈の下では、第8小節 第1拍の弱拍で、転位の解決を待つことなく、バスの [e] までもが半音上の [eis] に進むことになる (【譜例6】②)。この「解決のフライング」とも言える技法は、さまざまな楽曲に例を見出し得る。第二の解釈を立てた理由も、この点に基づいている。上記のいずれの解釈を採用にせよ、第8小節 第1拍には、「減7の和音」の属性を活用した妙技が展開されており、筆者はこの僅かな部分にこそ、ショパンの繊細な和声感覚を見て取るものである。

第8小節 第2拍の和音 [fis-d-h-d] [fis-cis-ais-cis] は h-moll の IV となるが、第3拍は右手が休符になるため、バスの [d] 音を以て、I の和音の第1転回形に進むと理解することもできる。この場合、第3拍の弱拍 [cis] は転位 (経過音) と理解し得る。しかし本研究は、第8小節の IV から、第9小節でトニカに解決するものと解釈する。終止定型と拍節の区切りを、自然に連動させ得るためである。この解釈の下では、バスの [cis] が構成音で、[d] が転位音 (倚音) と分析されることになる。

第9小節 第3拍から第10小節 第1拍のバス [d-cis- | h] は、縮小型「動機X」と考える (【譜例7】)。このとき、第8小節 第2拍のソプラノ [d-cis] も、第3拍の休符によって遮られるが、バスに先行してカノンを形成する「動機X」と解釈している (【譜例5】)。なお [b1] (第7～8小節) では、それまでのバスの主旋律はやや律動的となり、一時的に上声部に「歌」が移行する。第7小節 第3拍 [e-d-cis-h] が16分音符の刻みである点に鑑み、バスの旋律の「入り」に関連付け得ると考える。

5. 【A2】 【A3】 の分析

5.1 【A2】 [a3] [a4] (第9～14小節) の分析: 「ナポリ調」 C-dur へ

【A2】 [a3] (第9～10小節) は、【A1】の第1～2小節の再現部分と言える。ただし、第2小節 第3拍～第3小節 第1拍のバスは、音階的な動き [d-cis- | h] (左から右) であったのに対し、第10小節 第3拍～第11小節 第1拍は、分散和音的な [d-h- | g] となる。h-moll の I の和音の持続として分析できる点に変わりはないが、「動機X」の現れ方も微妙に変化している (【譜例7】)。

【A1】 [a1] の第1～2小節と、第3～4小節は反復関係にあった。それでは【A1】 [a1] の第3～4小節と、【A2】 [a3] の第11～12小節も同じ関係になるのだろうか。確かに、音型的には一定の反復性は認められるが、第11小節以降の音楽内容は、第3～4小節とは異なる。[a3] 第9～10小節の h-moll の I の和音は、第11小節 第1拍 VI の和音 [g-d-g-h] (下から上に) に進むが (その点でむしろ第4～5小節を思わせる)、この VI の和音は「ナポリ調」 C-dur の V に転義される。C-dur の調示性は、第11小節の [f[♯]] や、第12～14小節の [c[♯]] が示唆している。第11小節 第1拍を C-dur の V と捉えるのであれば、第2拍 [d-g-h] は V²、第3拍も V³ と分析できる。つまり第11小節全体が、「ナポリ調」 C-dur のドミナントと分析できるのである。ただし、第3拍のバスの旋律が [e-f[♯]] となるため、[e] を転位 (経過音) と捉える必要がある (その結果、偶成 III が発生する)。なお、第5小節が fis-moll の「ナポリの和音」 II を介する転義であったことに対し、第11小節では「ナポリの和音」は仲介にはならないが、直接的に「ナポリ調」に転調している点が興味深い。

第11小節の C-dur のドミナントは、第12小節で I に解決する。第13小節で I の和音に転じながらも、C-dur のトニカは第14小節まで持続する。【A2】 [a4] 第13小節 第1～2拍では、バス旋律の「入り」は [c[♯]-g-e-g- | e] (左から右) となるが、これは楽曲中で最大の 2oct + 3度の振り幅となる。そして、これと同じ振り幅の「入り」は、第14小節 第3拍～第15小節 第1拍でも繰り返される。この二度に亘る [c[♯]-g-e-g- | e] は、2拍単位に切り詰められている点には留意しておきたい。本研究はこ

の動向に、第13～14小節での「ヘミオラ」（拍節感の錯覚）の意図を見て取っている。ただし、[b2]の第15小節 第1～2拍 [e-cis-g-ais] [e-cis-fis-ais] は、h-mollのドミナントV₃とV₇の様相を呈するため（【譜例8】）、第14小節のC-durのI' [e-g-c₄] は、先取的にh-mollのII「ナポリの和音」への転義と解釈しておく。第12～14小節は、和声そのものは単純でも、主調h-mollから見れば、緊迫感のある「ナポリ調」のトニカの持続である。その意味で【A2】[a4] は、「ヘミオラ」の効果とも相まって、ひとつの山場を形成するセクションと感じられる。

【譜例7】 【A2】 [a3] [a4] の和声分析：第9～14小節

h: I | I' | V_{sub3} | I | VI | h: II | I | IV |
C: V | V₇/III | I' | I | 2/4 | 2/4 | 2/4

5.2 「ナポリ調」について

「ナポリの和音」に関する記述は、和声学の教科書では必ず取り上げられているだろう¹⁰⁾。しかし「ナポリ調」やその象徴への言及となれば、その数も限られてくる。ところで、先に触れた「h-mollの象徴」などの言い方は、固定された調（絶対音）に対する評価である（調性格論）。それに対して、「ナポリ調の象徴」などの場合には、相対的な調関係（移動音）の視点に転換する。象徴的解釈という目的は同じでも、「絶対」と「相対」の見方は、本質的に相違する点には留意しておきたい。

「ナポリの和音」に関して、Amonは「嘆き、死、苦しみ、絶望感と併存する、より強い緊張の響き」(2005: 99)と述べている。またMikamiは、「J.S. バッハのカンタータや受難曲では、しばしば『死』や『あの世』との関連において現れる」(1995: 104)と指摘し、シューベルトをはじめとする7曲の例をあげながら、ドイツ歌曲では「越境への入り口に対応している」(同前)と述べている。なお、Mikami (1995) においては、「ナポリ調」と「ナポリの和音」が同義に扱われている節がある。確かに音楽的状况や、調示性の在り方に応じて、両者の境界が曖昧になる場合も生ずるであろう。そのため本研究でも（便宜的にはあるが）、両者をあまり厳格に区別しないで考察を進める。

ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) のピアノ・ソナタ 作品27-2《月光》(1802)の第1楽章の茫漠とした雰囲気は、「ナポリの和音」なくしては創り得ないと考える。第3楽章の第33～35小節／第37～41小節には、長大なgis-mollの「ナポリの和音」[cis-e-a₄-cis]（左手：第1転回形）が見られる。ピアノ・ソナタ 作品31-2《テンペスト》(1802)の第1楽章でも、「ナポリの和音」は有効活用される（第55～58小節のa-mollの[d-f-b-d-f-b]など）。もちろん器楽にも多数の好例が見出されるが、歌詞を有する声楽曲から導き出される解釈は、より具体的なものとなる。

歌曲集《冬の旅》D911 (1827)の第4曲〈かじかみ〉では、第81小節で属調g-mollの「ナポリの和音」[c-as-es-as]（第1転回形）を響かせた後、歌詞‘Mein Herz ist wie erstorben’（私の心は死に絶えていたようだ）が歌われる。第12曲〈孤独〉の主調は（《前奏曲集》第6番と同じ）h-mollだが、第30～32小節と第36～37小節で「ナポリ調」C-durが効果的に用いられる。とくに、楽曲最後の転調先がC-durである点に、第6番を彷彿とさせられるものがある。ここで歌われる内容は‘(Als noch die Stürme) tobten’（未だに嵐が吹き荒れていたかの如く）、‘War ich so elend nicht’（私はそれほど惨

小節でもなお、2oct + 3度の振り幅となる [h-d-fis-h | d] の状態が維持される。

ここまで固執してきた上声の [h] 音、または [h] の揺れ動きは、第22小節を最後に途切れる。結果的に第23小節からアルトの [fis] が最高音となり、そのまま楽曲は閉じられる。このとき、実際に音は鳴らされないが、心理的には、上声の [h] が終結まで持続すると解釈することもできよう。

6. 結語

第6番の「和声構造」を整理すると、【A1】 h-moll → fis-moll → h-moll、【A2】 h-moll → C-dur → h-moll、そしてコーダ【A3】 h-mollとなる¹²⁾。【A1】と【A2】の「和声構造」は異なるが、本文で考察したように、「ナポリ」という共通項の下に、ある連関が認められる。すなわち、第5小節のh-mollのⅥは、fis-mollのⅡ「ナポリの和音」に転義されて属調へ転調する。また、第14小節の「ナポリ調」C-durのⅠは、h-mollのⅡ「ナポリの和音」に転義して主調へ戻る。第11小節では「ナポリの和音」は離脱・転入和音としては使用されないが、その代わりに、一定の調示性を以て「ナポリ調」C-durが「和声構造」に配置されている。転調先としては、C-durが最後の調である点も留意に値する（これに類する「和声構造」は第12番にも認められる）。古典音楽の感覚からすれば、楽曲の終結間際に下屬調（またはⅣの和音）を強調し、クールダウンさせながら終結に導く手法、いわゆる「アーメン終止」の定石が想起される。それだけに、最後の転調部分に「ナポリ調」（あるいはナポリの和音）を置く感性には、作曲者の特別な意図を読み取りたくもなる。

《魔王》D328（1815）はg-mollが主調となるが、終結近くの第139小節では、定石的に下屬調のc-mollに進む。しかし、終結直前の第143～146小節には「ナポリ調」As-durが置かれ、最後の2小節でg-mollに回帰する「和声構造」を有する。「ナポリ調」の部分では、歌詞‘In seinen Armen das Kind war tot’（彼の腕の中で子供は死んでいた）が歌われる。この点から筆者は、《魔王》ではAs-durが「死に向かう調」として機能していると解釈する。この点に関しては、Mikamiも同様の見解を展開している（1995: 104）。同時期の歌曲《ミニヨンに》D161（1815）第2稿もg-mollを主調とし、終結直前にAs-durに進む「和声構造」を持つ。《ミニヨンに》は有節歌曲だが、つねに歌詞‘...Schmerzen, tief im Herzen’（心深くの苦しみを）または‘...Schmerzen, still im Herzen’（心に静かにひそむ苦しみを）と連動している点は興味深い。この僅かな例を頼りに、第6番に「死」や「苦しみ」などの象徴を直結する態度は控えるべきであろう。しかし「ナポリ調」（ナポリの和音）のみならず、第6番の主調h-mollまでもが、「忍耐」「運命」「憂鬱」などのネガティブな心象を象徴するのであれば、第6番に何らかの哀感を感じ取る姿勢も、あながち恣意的とも思われぬ。先に検証した[h]音への固執も、h-mollの調示性を高めることに寄与していると考ええる。

第6番の「和声構造」は抑制されているが、緻密な旋律法により、柔軟な音楽の展開に貢献している。すなわち、バスの主旋律は「入り」（16分音符）の音程を段階的に拡大させながら、緊張感を増大させる特性を有する。それに加え、「動機X」の変容（縮小・拡大・半音階化）は、幾つかの偶成を発生させながら、「和声構造」に緊張感を生じせしめる。緩慢な和声の部分と、追迫感のある部分の対比も、第6番の特徴と言えよう。この傾向は、ショパンの反復進行（マズルカ 作品6-1の第5～8小節など）や、ドミナントの連鎖部分（ノクターン 作品9-2の第12小節 第7～12拍など）に良く見られる手法である。「減7の和音」の細やかな処理の方法も、看過し得ない要因である。

以上の諸点から、第6番に関して、純粋な器楽とはまた異なる、ある種のメッセージ性を孕む楽曲と考えるに至った。限られた紙面では、限られた例しかあげることしかできなかったが、「ナポリ調」（ナポリの和音）に対する象徴、あるいはh-mollの象徴の認識は、ショパンの内部にもあったと考える。

その意味において、第6番のメッセージは、決してポジティブな内容でないことは、容易に押し量られよう。本研究は第6番の抑制された「和声構造」も、その意識の顕れと考える。

注

- 1) エーゲルディンゲルは「補足し対になっているグループ」(2007: 154)として、第1番と第6番を引き合いに出している。しかし、その根拠が示されていないため、疑問を感じざるを得ない見解である。またエーゲルディンゲルが指摘する、《前奏曲集》全体に共通する「動機の細胞」(155-156, 308-315) (原語は'cellule motivique') に関しても、やや恣意的な解釈と考える。
- 2) 他の室内楽作品としては、フルートとピアノのための変奏曲 (1824年、ロッシーニ作曲《シンデレラ》の〈もはや惨めな身の上ではなく〉の主題による) があるのみである。
- 3) 吉松隆は口短調に関して、「[...] 響きにくい調のひとつ。[...] 孤独感や受難、哀愁といった『暗いトーン』の表出に効果的ともいえる」(『吉松隆の調性で読み解くクラシック』ヤマハミュージックエンタテイメントホールディングス、2014年、185頁) と述べている。
- 4) 「大ソナタ」とは、ショパンのピアノ・ソナタ 第3番 作品 58 (1844) を指すと考えられる。
- 5) J.S. バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 《ミサ曲 口短調》BWV 232 (ca.1749) には、h-mollの曲が第I～IV部にひとつずつ配置される ('Kyrie' 'Qui sedes ad dexteram Patris' 'Et incarnatus est' 'Benedictus')。興味深い点も浮き彫りとなるが、紙数の都合もあり、ここでは言及しないでおく。
- 6) たとえば〈辻音楽師〉は、主人公の青年が、惨めな堅琴弾きに己の姿を重ね合わせる歌であり、〈影法師〉は「ある男」が錯乱してゆく過程を、パッサカリアの手法で淡々と表現する作品である。
- 7) ポロネーズにはh-mollの作品は見られない。ノクターンにはH-durで書かれた作品32-1 (1836-37) と、作品62-1 (1846) があるが、h-mollの作品はない。
- 8) サンドはマヨルカ島の滞在から、「その夜の彼の作品は、確かに僧院の屋根瓦の上に落ちる雨だれの音がはっきり表現されていました」(ヒギンズ編 1980: 107) という有名な言葉を書いている。これまで「雨だれ」と言えば、第15番 (Des-dur) を指すと考えられてきたが、エーゲルディンゲルは、それが第6番である可能性も否定できないとする見解を述べている (2007: 172)。仮に第15番が《雨だれ》であるならば、内声部に延々と続く [as ≡ gis] 音が、その描写ということになるが、第6番を《雨だれ》とすれば、[h] 音がそれに取って代わることになる。
- 9) 「ストレット」(「追迫」とも) は、フーガにおいて、先行の主題類が終わらないうち、後続の主題類を提示させる技法。主題が前のめりに導入されるため、緊張感が醸し出される。
- 10) 「ナポリの和音」は「18世紀のナポリ学派 [...] でよく使われたが、すでに17世紀末 [...] にもみられる。古典派でも好まれた [...]」(ピストン他・角倉訳 2006: 訳者注407) と指摘される。
- 11) J. S. バッハ《マタイ受難曲》BWV244 (初演1727) 第1部 第1曲の第16小節 第1拍には、短い印象的な「ナポリの和音」が現れる。磯山が「17小節目から満を持したように湧き上がる、悲痛な合唱」(『マタイ受難曲』東京書籍、1994年、125頁) と述べる箇所直前である。
- 12) Hennig は (h-mollは) 「fis-mollやc-mollと並ぶことで近親的に用いられる」(2017: 87) と述べている。第6番ではc-mollではなく、C-durが用いられるものの、象徴的な言葉に思われる。

参考文献

青澤唯夫 2012 『ショパン その全作品』 芸術現代社。

- アラン、オリヴィエ 1969 『和声の歴史』永富正之、二宮正之訳 白水社。(Olivier Alain. *L'harmonie*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.)
- キャドウォーラダー、アレン、デイヴィッド・ガニエ 2013 『調性音楽のシェンカー分析』角倉一朗訳 音楽之友社。(Cadwallader Allen and David Gagné. *Analysis of Tonal Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998.)
- ディエニー、ドメル 2008 『演奏家のための和声分析と演奏解釈 ショパン』笠羽映子、椎名亮輔訳 シンフォニア。(Dommel Diény. *L'analyse Harmonique en exemples. de J.S. Bach à Debussy*, fascicule No.7: Chopin. Paris: Editions Musicales Transatlantiques.)
- エーゲルディング、ジャン=ジャック 2007 『ショパンの響き』小坂裕子監訳、小坂裕子、西久美子訳 音楽之友社。(Jean-Jacques Eigeldinger. *L'univers musical de Chopin*. Paris: Fayard, 2000.)
- 福田由紀子 2013 「『ゆれ』と『かげり』から見たChopinの『前奏曲集 作品28』——楽曲構造とピアノリズムの分析——その3」『白鷗大学論集』第28巻 第2号 (3月): 189-247。
- Hedley, Arthur and Nicholas Temperley. 1993 [1980] 「ショパン・フレデリク・フランチェスク」遠山一行訳 『ニューグローヴ世界音楽大辞典』第8巻、557-69頁 講談社。
- ヒギンズ、トーマス編 1980 『ショパンのプレリュード集 作品28』松前紀男訳 東海大学出版会。(Thomas Higgins ed. *Frédéric Chopin Preludes, Op. 28*. W. W. Norton & Company, 1973.)
- ケレタート、ヘルベルト 1999 『音律について』下巻 『ウィーン古典派——ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン——』竹内ふみ子訳 シンフォニア。(Herbert Kellert. *Zur musikalischen Temperatur*. Bd 2: *Wiener Klassik*. Kassel:Merseburger, 1982.)
- 今野哲也 2023 「E.ショパンにおける『和声構造』の構築手法——《24の前奏曲集》作品28 第4番を対象として——」『玉川大学芸術学部研究紀要』第14集 (3月)、1-14頁。
- 小坂裕子 2004 『ショパン』音楽之友社。
- マッテゾン、ヨハン 2022 『新しく開かれたオーケストラ』(1713年)全訳と解説 村上曜訳 道と書院。(Johann Mattheson. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller, 1713.)
- 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』音楽之友社。
- Amon, Reinhard. 2005. *Lexikon der Harmonielehre*. Wien: Doblinger; Stuttgart: Metzler.
- Chopin, Frédéric. 2016. *Vingt-quater Préludes pour le piano Op.28; Prélude pour le piano Op.45*. Hrsg. von Christoph Flamm. Kassel u.s.w.: Bärenreiter.
- Chopin, Frederic. 2007. *Préludes*. Hrsg. Norbert Müllemann. München: G. Henle.
- Cinnamon, Howard. 1992. "New Observations on Voice Leading, Hemiola, and Their Roles in Tonal and Rhythmic Structures in Chopin's Prelude in B Minor, Op. 28 No. 6." *Intégral*, vol. 6: 66-106.
- Hennig, Richard. 2017. *Die Charakteristik der Tonarten*. Cambridge; New York: Hansebooks. Originally Published in 1897.
- Mikami, Karin. 1995. *Über die Zeitqualität der Subdominante: Die Subdominante als Vergangenheitstopos*. Ph.D.Dissertation, Ochanomizu Universität.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. 1990. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. Fritz und Margrit Kaiser. Hildesheim, usw.: Georg Olms. (Originally published in 1806.)
- Tímea, Kurucz J. 2010. "The conception of the musical form of Fryderyk Chopin's preludes op. 28." *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Vol.55, No.1: 61-106.