

[研究論文]

F. 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1番 ハ長調を対象として—

The Techniques that Create ‘Harmonic Structure’ in Frédéric Chopin

—With a Focus on the Prélude in C Major, Op. 28 No. 1 (from the 24 Préludes)—

今野哲也

KONNO Tetsuya

〈抄 録〉

本研究はショパンの《24の前奏曲集》作品28を対象に、「和声構造」（楽曲全体の「ゆれ」）の構築手法を読み解くことを目的とする。僅か34小節から成る第1番は、およそ三部分に区分される。下屬調を経過するが、主調のハ長調が大きく揺らぐことはない。そのため第1番の意義は、形式美や転調の妙技とは別のところにあると考える。そこで本研究は、とくに和音の「転位」と「偶成」に重点を置いて、第1番の分析を実施する。楽譜を読み解いてゆくと、右手の旋律には、様々な「転位」の技法が施されていることが分かる。その積み重ねが、緊張感を焦らしながらも、頂点に向かって大きなアーチ型の線を描き、やがて収束してゆく大きな旋律の枠組みとなる。この旋律の「緊張と弛緩」のドラマを推進してゆく上で、「転位」と「偶成」、そして幅の広い5声部書法が肝要となる。これらが織りなす三位一体こそが、第1番の「和声構造」の主意と言えよう。

キーワード：《24の前奏曲集》作品28、ショパン、和声、音楽理論、島岡譲

Abstract

This is a study of F. Chopin's Op.28, No. 1 in C Major, from the 24 Préludes, which inspects the techniques employed for the creation of the 'Harmonic Structure' (the 'sway' over the whole work). Op. 28, No. 1 in C major, which consists of only 34 measures, is divided into three parts. Although it passes through the subdominant key, the principal key of C major does not waver. For this reason, I think the main point of No. 1 is not formal beauty or the art of modulation. Therefore, I have narrowed down my focus to the 'Shifted Position' and the 'Incidental Chord' in this analysis, which shows that various techniques of 'Shifted Position' are put into effect in the melody, on the right hand. The technique gives the Prelude the structure of a big melody that creates tension at first, and then uses a big arch form as it reaches the climax, thus creating a convergence at the end. The effect this creates can be called a drama of melody, where relaxation is interwoven with tension. The 'Shifted Position,' the 'Incidental Chord,' and the polyphonic texture of the 5 voice parts are instrumental in creating this

drama of melody. The study thus concludes that it is these three factors that create the 'Harmonic Structure' of Op. 28, No. 1 in C Major.

Keywords: 24 Préludes Op.28, Frédéric Chopin, Harmony, Music Theory, Yuzuru Shimaoka

1. 序

本研究は、F.ショパン（Frédéric François Chopin 1810–49）の《24の前奏曲集》作品28（以下《前奏曲集》）を対象に、「和声構造」の観点から、彼の楽曲の構築手法を読み解くことを目的としている。このとき重要となるものが、和声、とりわけ「転位」と「偶成」の考え方である。後段で改めて触れるが、「和声構造」は「1個の楽曲全体のゆれ」（島岡 1998: 494）、「転位」は「原音が隣接音度にゆれ動くこと」（同前: 159）、「偶成」は「偶然的に成立する […] 和音形態」（同前）と理解しておいて頂きたい。和声（内的視点）を軸に据えるからこそ、外的な視点、たとえば広範な旋律の枠組みや（「旋律デザイン」などと呼ぶべきかも知れない）、延いては楽曲全体の地図とも言える「和声構造」が、より鮮明なものになると考えている。本研究が和声に力点を置く理由も、この考え方を重視するが故のことである¹⁾。

ショパンの和声に関して、アランは「調性の確立、経過的な半音階主義、豊かな旋法性が適切に配合されている」（1969: 112）などの特徴をあげている。またエーブラハムは、ショパンの半音階の原理が「19世紀の和声を、《トリスタン》を通り抜けて […] ピアノ小品作品11のシェーンベルクに導いていく」（1979: 96）と評価している。ここにシェーンベルク（Arnold Schönberg 1874–1951）の名前をあげることに抵抗を感じるが、半音階主義を持ち出すまでもなく、ショパンも「19世紀の和声」を推進させた一人であることに異論はない。中でも《前奏曲集》は、ロマン派音楽の和声技法を端的に窺い知る上でも、筆者は最重要の作品と位置付けている。本研究が《前奏曲集》を対象とする理由も、ここから有益な結果が多数、得られるであろうことが想定されたからである。《前奏曲集》に関しては、どの曲にも興味が惹かれるが、本研究においては、まずは序開を飾る第1番を対象に考察を行うことにしたい。

第1番では、ほぼ主調のC-durが揺らぐことはない。第14小節で僅かに下屬調のF-durの色彩をかすめはするが、借用の範疇（IV度V度の和音）で処理する分析者も少なくない筈である。後に触れるように、この曲は僅か34小節から成り、大きく三部分に区分される作品と考える。それでは第1番は、和声的に単調な曲なのであろうか、形式的にも取所に欠ける曲なのだろうか。言うまでもなく、答えは否である。つまり第1番を味わうポイントは、転調の妙技や、形式美とは別のところにあるということである。逆に言えば、その点こそが第1番の魅力に他ならない。それでは、どこに第1番の主意を見出すべきであらうか。この点が、本研究がもっとも着目すべき視点となる。

ショパンに関する数多くの研究において、原が「従来の研究のほとんどは、演奏論や指導法 […]、版による相違点 […]、特定の数曲を取り上げた研究 […]、共通動機に着目した研究に着目した研究などが主流であった」（2018: 5）と指摘するように、和声に主眼が向けられたものは少数派と言える。そのことは《前奏曲集》に関しても例外ではない。それでも、いくつかの興味深い研究をあげることはできる。たとえば、Damschroder (2015) や Urista (2007) は、シェンカー理論による詳細な分析が展開される点で、貴重な研究と言える。Kurucz (2010) にも、大まかではあるが、第1番の和声分析は示されている。福田 (2012) は、和声を軸としながら、複数の角度から分析を実施している点で、有効な研究と思われる²⁾。ここでは、島岡譲 (1926–2021) が『総合和声』(1989) その他で提案する分析書式が用いられている³⁾。章を改めて詳述するが、本研究も島岡の分析ツールに負うものである。

そのこともあり、本研究の視点が、多くの点で福田（2012）と共通していることは、はじめに明記しておく必要があるだろう。ただし福田（2012）においては、詳細な分析に見合う論述が略されており、本研究が重視する「偶成」への言及も最小限に留まる。その意味において、第1番の意義が十分に論じられているとは言い難いものがある。「転位」と「偶成」は、第1番を理解する上では最重要の視点となる。この考え方を軸としながら、ショパンの展開した和声技法を詳らかにせんとする本研究には、意義が認められると考えている。

2. ショパンの《前奏曲集》に関して

エーブラハムによれば⁴⁾、《前奏曲集》はショパンの「円熟期の様式」（1831-40）に区分される作品である（1979: 9）。第17番（As-dur、「雨だれ」）や、第24番（d-moll）など、相応の規模を持つ楽曲もあるが、本質的に《前奏曲集》は小品を中心とする作品集と言えよう。《前奏曲集》の構成の順番は、必ずしも作曲年代に沿うものではない。古くはBrown（1957）の目録があるが、エーゲルディングルの説によれば、《前奏曲集》の半分はマヨルカ島で完成したと考えられている（ショパン 2020: 297）。ショパンとG. サンド（George Sand 1804-76）がマヨルカ島で過ごした生活は、あまりに有名な逸話だが、それは1938年11月8日～1939年2月13日に亘る、僅か数ヶ月のことである。そのためか、各曲の成立時期も、この期間に相当する「1938～39年作曲」とする記述もあれば、「1936～39年作曲」などの記述も見られ、完全には画定されていないのが現状である⁵⁾。なお、第1番に関しては、「1938～39年作曲」や「1939年作曲」などの説が見出される。

《前奏曲集》は、第1番（C-dur）や第3番（G-dur）など、奇数の曲は長調、第2番（e-moll→a-moll⁶⁾）や第4番（e-moll）などの偶数の曲は、短調になるように構成される。また第1番と第2番、第3番と第4番のように、連続する奇数と偶数のペアは平行調の関係となる。これらのペアがサブドミナント進行、つまり完全5度上（完全4度下に）に進む形で、《前奏曲集》のサイクルスは構築される。この構成は、J.S. バッハ（Johann Sebastian Bach 1685-1750）の《平均律クラヴィア曲集 Das Wohltemperierte Klavier》BWV 846-893に負うことは、周知の事実と言える。バッハの場合、第1番（C-dur）と第2番（c-moll）の同主調関係にあるペアは、第3番（Cis-dur）と第4番（cis-moll）の形で、半音階で上昇する構図を採る。それに対して《前奏曲集》は、「ピュタゴラス音律」のように、完全5度を累積してゆく図式となる。いずれの方法でも、全ての半音階を一巡することに変わらない。

奇数と偶数ペアのテンポ感についても比較してみたい。たとえば、第1番と第2番では、前者が速く軽快な曲想であることに対して、後者はゆったりとしたテンポとなる（【資料1】）。この「急緩」の関係は、少なくとも第3番と第4番のペア（ $\# \times 1$ ）、第5番と第6番のペア（ $\# \times 2$ ）までは持続すると考えられる。しかし、第7番と第8番のペア（ $\# \times 3$ ）で「緩急」に転換し、そのまま第9番と第10番のペア（ $\# \times 4$ ）にも持続してゆく。逆に、曲集の最後から見てみると、第23番と第24番のペア（ $b \times 1$ ）は、「緩急」の関係にあると思われる。必ずしも「急緩」「緩急」という表現が妥当でないケースもあろうが、あくまでも相対的な曲想の比較と考えて頂きたい。「緩急」の関係は、第21番と第22番のペア（ $b \times 2$ ）にも当てはまる。しかし、第19番と第20番のペア（ $b \times 3$ ）を境に、「急緩」が入れ替わる。あくまでも僻見ではあるが、少なくともこの部分までは、奇数と偶数ペアのテンポ感には、「曲頭→|←曲尾」の緩やかなシンメトリックな構造が見出されると考える。只、第11番と第12曲のペア（ $\# \times 5$ ）や、第17番と第18番のペア（ $b \times 4$ ）を、「緩急」の関係で推し量ることは妥当ではあるまい。それに、第13番と第14番のペア（ $\# \times 6 / b \times 6$ ）と、第15番と第16番のペア（ $b \times 5$ ）は「緩急」となるため、シンメトリー構造の中心に据えることは困難であろう。

	調	テンポ	曲想	声部		調	テンポ	曲想	声部
第1番	C-dur	Agitato	○	5	第13番	Fis-dur	Lento	●	4~8
第2番	e-moll⇒a-moll	Lento	●	4	第14番	es(dis)-moll	Allegro	○	3~4
第3番	G-dur	Vivace	○	Pno	第15番	Des-dur	Sostenuto	●	3~5
第4番	e-moll	Largo	●	4	第16番	b-moll	Presto con fuoco	○	4~5
第5番	D-dur	Allegro molto	○	4~5	第17番	As-dur	Allegretto	△	5~7
第6番	h-moll	Lento assai	●	4	第18番	f-moll	Allegro molto	○	5~7
第7番	A-dur	Andantino	●	5~7	第19番	Es-dur	Vivace	○	5~6
第8番	fis-moll	Molto agitato	○	6	第20番	c-moll	Largo	●	5~6
第9番	E-dur	Largo	●	4	第21番	B-dur	Cantabile	●	3~5
第10番	cis-moll	Allegro molto	○	5	第22番	g-moll	Molto agitato	○	4
第11番	H-dur	Vivace	△	4~7	第23番	F-dur	Moderato	●	Pno
第12番	gis-moll	Presto	○	3~6	第24番	d-moll	Allegro appassionato	○	4~5

【資料1】《24の前奏曲集》作品28の構成 ※Pno：ピアノスティックな書法を重視
※○：相対的に速い曲想、●：相対的に緩やかな曲想、△：相対的な差が微妙な曲想

3. 《前奏曲集》第1番 ハ長調のテクスチュア

《前奏曲集》においては、合奏のために描かれた楽譜と見まがうばかりの、明確な声部書法が展開される曲が多く見出される。「《24の前奏曲》に認められるバッハの刻印は、何よりも音楽構造の書法のレベルにおいて明らかだ」（エーゲルディンゲル 2007: 148）と指摘されるように、この作品に施された、華麗なピアノ・アレンジを一枚ずつ剥がしてゆくと、優にピアノ独奏曲を超える、広範なテクスチュアが広がっていることに気付かされる。たとえば第23番のように、正面からピアノスティックな書法で書かれた曲もあるが、《前奏曲集》においては、むしろ声部書法の発想が認められる音楽の方が多数派と言えるかも知れない。たとえば第2番（e-moll→a-moll）には、和声学とはまた違う意味ではあるが、4声体の書法が明確である。他に4声体の発想が認められる曲に、第4番（e-moll）、第6番（h-moll、チェロと伴奏のイメージか）、第9番（E-dur）、第22番（g-moll）がある（【資料1】を参照）。あるいは、外見的にはピアノスティックな音楽に見えて、還元作業を施してみると、声部書法が浮き彫りとなる曲もある。第8番（fis-moll）に見られる6声部書法は、その典型と考えられる。そして、第1番に一貫する5声部の書法も、このタイプの音楽と言えよう。

【譜例1】を見て頂くと、たとえば第1番の第1小節では、右手は第2拍から [g-a]（三連符）の旋律を奏でている。このとき、楽譜を用心深く見れば、内声においても、第1拍から（三連符の休符一つ遅れて）旋律 [g-a] が、オクターブで補強されていることが分かる。

【譜例1】は、音楽の流れを考慮しながら、細かな休符などを省略するなどの修正を施し、可能な限り声部書法が浮き立つように作成した楽譜である。したがって、ここには筆者の解釈も交えられており、まったくのオリジナルという訳ではない。それでも、第1番のテクスチュアを把握する上では有効な資料と考えている。紙数の都合上、第1～8小節の楽譜を示すに留めるが、終結部分に至る第1番の全ての部分は、【譜例1】と同様の書式に還元することができる。福田も「テクスチュア分解譜」（2012: 274）や「還元譜」（同前: 275）を用いて、第1番のテクスチュアを浮き彫りにすることを試みている。

【譜例1】 第1番【A1】 [a1] [b1] : 第1～8小節の声部書法

4. 《前奏曲集》 第1番 ハ長調の「和声構造」

全体の流れを理解するためにも、細部の分析に先立ち、第1番の「和声構造」を【資料2】に示しておきたい。本研究では、第1番の「和声構造」を三部分に区分する。【A1】(上位区分)や[a1](下位区分)は、筆者による記号付けである。「和声構造」(島岡 1998: 389)とは、和声進行、延いては調の配列の「諸局面の組み合わせ」(同前)から導き出される全体の図式と定義される概念である。前述のとおり、島岡はより端的に「1個の楽曲全体のゆれ」(同前: 494)と表現している。「和声構造」は、主に外的な要素を端緒とする「楽式」とは、本質的に発想を異にするもので、特定の形式(レットル)の導出を目的とするものではない。「和声構造」は、調の相関関係を浮き彫りにする際には、とりわけ効果を発揮するが、第1番のように、大きく調がゆれ動かない楽曲に対しても、有効な視点になり得ると考えている。なお、紙数の制限もあり、本稿では最小限の譜例の掲載に留めざるを得なかったが、「和声構造」の導出にあたり、詳らかな和声分析が前提になることは言を待たない。

【A1】

[a1] 第1～4小節

C-dur

[b1] 第5～8小節

C-dur (ドッペル・ドミナントを含めればC-dur→G-dur→C-dur)

【A2】

[a2] 第9～12小節

C-dur

[c1] 第13～16小節

C-dur→F-dur→C-dur

[a3] 第17～20小節

C-dur

[b2] 第21～24小節

C-dur (ドッペル・ドミナントを含めればC-dur→G-dur→C-dur)

【A3】

[c2] 第25～28小節

C-dur

[d] 第29～34小節

C-dur

【資料2】 《24の前奏曲集》 作品28 第1番の「和声構造」

5. 和声分析のための記号類について

本研究では、『総合和声』（1998）その他で展開される記号類を基本とする。たとえば第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 $\cdot V_7$ と表記する。保続低音上の和音は $\checkmark V_7$ と表記する。上方／下方変位第5音には、“+5”と“-5”の記号を充てる（ \checkmark や ∇ は用いない）。また「付加6の和音」を $IV_{,6}$ 、「ナポリの和音」を II と表記する。

ある和音構成音が一時的にゆれ動く状態を、「転位」（長2度は $\cap U$ 、短2度は $\wedge V$ ）と呼ぶ⁷⁾。[c]が和音構成音で、強拍の[d]が「転位」となる関係を、「強部転位」（島岡 1998: 440）と呼ぶ。また[f]が構成音で、弱拍の[e]が「転位」となる関係を、「弱部転位」（同前）と呼ぶ。記載の簡略化のため、前者を $[\cap d \Rightarrow c]$ 、後者を $[f \Rightarrow e \nabla]$ のように表記する。また「転位」で生じる偶発的な音響体を、「偶成」（同前: 229; 491）と呼ぶ。それに対し、和声機能を担う独立した音響体を「（原）和音」と呼び區別しておく。「偶成」の和音記号は、原和音の和音記号の下に設けた| |内に表記する（【譜例3】など）。「偶成」特有の表記に、 V_{43} （例 [g-c-d]：コード・ネーム sus4と同義）、 $\overset{43}{V}_7$ （例 [g-h-(d)-f|e]：add13と同義）などがある。なお譜例では、借用和音の範疇で解釈し得る極小な調であっても、調の流れを浮き立たせるため、敢えて独立した調を立てる方針で和声分析が実施されている。

【譜例2】 譜例で用いられる主要和音の凡例～原則的に基本位置で表記（※を除く）

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains ten chords with symbols below them: I, I_{,6}, I₇, I⁽⁹⁾, $\cdot I$, $\cdot I_7$, $\checkmark V_7$, V_7 , V_9 , $\overset{9}{V}_7$, V_{943} . The second staff contains ten chords with symbols below them: II_7 , $\text{II}_{,5}$, $\checkmark V_7$, $\checkmark V_9$, $\overset{*}{V}_9$, $\overset{*}{V}_9$, IV, IV₇, $\overset{(9)}{IV}$, $\cdot VI_{7+5}$. Some symbols in the second staff have asterisks above them.

6. 【A1】部分の分析

6.1 [a1] の和声分析：第1～3（4）小節

第1番は、右手の三連符で [g-a] を奏でながら開始する（【譜例3】）。前述のとおり、この主旋律は、オクターブ下の内声でも補強される。この [g-a] は第1～3小節に亘るものだが、第9～11小節にも同様の音型が現れる。そのため、第1～8小節に【A1】の区分を立て、第9小節以降には、再現的な意味を含む【A2】を立てることにした。さらに【A1】の内部は、[a1]（第1～4小節）と [b1]（第5～8小節）に細分化しておく（【資料2】）。先の【譜例2】がリダクションであることに対し、【譜例3】（～【譜例7】）は、独自に作成した楽譜ではあるが、オリジナルの内容となる。分析の利便上、外観を3段にただけで、筆者の解釈はまったく加えられていない点をお断りしておきたい。

【A1】部分では、およそ全音階的な和声が開示される。第6小節に見られるバス [fis] も、ドッペルドミナントの第1転回形と捉え得る動向であり、【A1】でのC-durの確定度は高いと言える。そのため【A1】の和声は、下声（左手または右手内声の一部）を追ってゆけば、およそ容易に判定されよう。たとえば、第1小節や第3小節がC-durの主和音であることは、下声の動向 [c-g-e-g-c-e] から明らかであるし、第2小節の下声 [h-g-f-g-d-f] から、C-durの属和音、すなわち V_7 の第1転回形が導き出される。つまり第1～3小節は、和声学の基礎的な動向に留まるということである。

6.2 第1～3小節の「弱部転位」と「偶成」

【A1】で問題としたい点は、ユニゾンで強調された右手のメロディーである。第1～3小節の右手は [g-a] の反復だが、第1小節と第3小節の和声はC-durのIの和音になるため、[g]はその第5音となる（【譜例3】）。また、第2小節がV₇の和音であれば、[g]は根音である。いずれにせよ、右手弱拍の[a]は、第1～3小節の和音構成音には含まれない音ということである。この場合、[a]は「転位」（弱部転位）と理解すべき音使いと言える。「転位」の考え方の中では、[a]は、構成音 [g] がゆれ動いた状態にあり、基本的には [g] に戻るべき音と理解される。本稿においては、弱拍で長2度上へゆれ動いた「弱部転位」を [g⇒a∩] と表記し、譜例には∩の記号を付すものとする。

【譜例3】【A1】 [a1] [b1] の和声分析：第1～8小節 ※Dは全終止 (V₉→I/I²V₉→I)

第1小節と第3小節の原和音は、[c-e-g]（密集の形で）である。その [g] がゆれ動き、[a∩] になる状態において、現実的には [c-e-g-a] が響くことになる。[a∩] は「弱部転位」であるため、和声分析上はIの和音に還元すれば良い訳だが、たとえ偶発的なものとは言え、厳然と響く [c-e-g-a] を度外視することは、筆者には逡巡される場所である。なぜならば、この [c-e-g-a] はVI₇の和音の第1転回形や、あるいはIの和音の付加6の和音（コード理論における6thコード）とも捉えることもできる音響体だからである。また第2小節は、V₇の第1転回形 [h-d-f-g]（密集）となるが、その上声で根音 [g] がゆれ動けば、[h-d-f-g-a] すなわち属9の和音の第1転回形が響くことになる。このように、「転位」によって結果的に発生する、原和音とは異なる響きのことを「偶成」と呼ぶ。偶発的なものであるが故に「偶成」は、必ずしもC-durの固有和音である必要もないし、構成音のすべてが揃っている必要もない。あるいは他の調の固有和音であっても、場合によっては調性の語彙である必要もない。重要なことは、原和音の構成音に解決し得るか否かにある。実際、第1小節の [a∩] は、第2小節で [g] に戻っているし、それは第2小節においても同様である。こうした弱拍に現れる「転位」を、伝統的な和声学では「刺繍音」と呼ぶ。ただし、第3小節の [a∩] に関しては、元の [g] に戻るのではなく、反対方向の [h] に進んでいる。これも「転位」のあり方の一つである。こうした「弱拍転位」は、「経過音」と呼ばれるものである。

6.3 第4小節の「経過倚音」(強部転位)

第4小節の下声は [e-c-g] (密集で [e-g-c]) となり、まずはIの和音の第1転回形と判断できる ([譜例3])。このとき右手の旋律は [h-c] となるが、先の解釈に倣い、片方が構成音で、もう一方が「転位」と捉え得るかどうかを考察してみたい。第1～3小節の [g-a] には「弱部転位」の動向が見られたが、当然のことながら、強拍の構成音がゆれ動く「強部転位」の可能性も考慮すべきである。第4小節は、そもそも後方の [c] が構成音になるため、おのずと前方の [h] を「転位」とする可能性が浮上する。そうとなれば、第4小節の強拍には [e-g-c-h]、すなわちI₇の和音の第1転回形は、「偶成」として意味付けされることになる。しかしI₇の和音であれば、「偶成」と理解せずとも、通常の語彙としても理解し得る形体である。そのため、第4小節の強拍・弱拍ともに、原和音と分析することも可能である。ここに解釈が分かれる可能性が発生するが、本研究は [h] を「強部転位」とし、弱拍の [c] を構成音と理解しておきたい。つまり [V h⇒c] の捉え方である。ただしこの場合、たとえ「強部転位」とは言え、第3小節の [a] から見れば、[h] は音階的に到達する音となる。そのため、強拍にいきなり発生する「転位」(倚音)とは、区別しておく必要がある。こうした音使用に関して、島岡は「転位の本質 [...] から見て [...] 何らかの曖昧さを免れない」(1989: 442) としながらも、「アクセント関係から見て、この場合も倚音 ([...] 経過倚音) とみなすのがよい」(同前) と述べている。そこで本稿も、第4小節に準ずる動向に対し、「経過倚音」の考え方を適用することにしたい。このとき右手には、第4小節以降も「転位-構成音」、または「構成音-転位」の関係が持続するため、第4小節のI₇の和音を、「経過倚音」による「偶成」と捉える方が、より音楽的な解釈と考えている。

6.4 [b1] の和声分析：第5～8小節

第5小節の原和音は、下声が [f-c-a] (密集で [f-a-c]) となるため、原和音にはまず、C-durのIVの和音が想起される ([譜例3])。このとき、右手の旋律は [e-d] となる。ここで [e-d] の [e] を構成音、[d] を「弱部転位」と捉えると、原和音は [f-a-c-e] すなわちIV₇の和音の基本位置となる。その逆に、[d] を構成音、[e] を「強部転位」とすれば、原和音は [f-a-c-d] すなわちII₇の和音の第1転回形、またはIVの付加6の和音となろう。両者とも和声学上の語彙になるため、どちらを原和音と捉えても誤りにはならない筈である。本稿では、第4小節の「強部転位」[V h⇒c] を受け継ぐ形で、[∩ e⇒d] の解釈を採るものとする。これと同じ動向は、第6～7小節にも連なってゆく点に鑑みても、妥当な捉え方だと考えている。

第6小節には、第1曲で初の派生音 [fis] が現れる ([譜例3])。それにより [fis-d-c- (内声a)] (密集で [fis- (内声a) -c-d]) の響きが発生し、にわかにG-durの色彩が放たれる。しかし、第7小節ではC-durの属和音が明確である点を考えれば、[fis] が現れる部分はドッペル・ドミナントと捉えることが妥当である。第6小節の右手の旋律は、第5小節と同様に [e-d] であるが、そもそも [d] は構成音であるため、[e] を「転位」と解釈することが自然である ([∩ e⇒d])。このとき発生する [fis-(a)-c-d-e] も、独立したv度V₉の和音と見做し得る響きだが、第5小節の [∩ e⇒d] の流れを受けて、原和音はv度V₇度の和音の第1転回形、v度V₉の和音を「偶成」と見做すことにする。

第7小節の下声は [g-f[♯]-h] (密集で [g-h-f[♯]])、第8小節は下声 [g-g-f] + 内声 [h-d-f] (密集で [g-h-d-f]) となり、どちらもV₇の和音と分析できる。バスにおいては、第8～9小節に全終止の動向 [g-c] が見られるため、この部分は、楽曲初の句読点と判断できる。第7小節の右手は [e-d] となるが、[d] はV₇の和音の構成音となるため、第5～6小節と同様に [∩ e⇒d] の解釈を採ることにする。第8小節は、第7小節に倣う形で、[h] を「強部転位」と捉え ([∩ h⇒a])、原和音をV₉の和音と分析しておきたい。

6.5 「ショパン和音」：第7小節

第1～6小節に見られた「偶成」は、独立した和音としても捉えられる響きであった。それに対し、第7小節の強拍の「偶成」[g-h-f|e∩]は、和声学の語彙とは言い難い形を成している。つまり、「偶成」特有の音響体ということである。「偶成」の中には、「トリスタン和音」（フランスの6の第7音V）のように、独立の和音に匹敵する存在感を主張する響きもある。この[e∩]（6度≡テンションの13度、またはadd13）を含むV₇の響きも、たんに「偶成」として閑却できる存在ではない。

島岡の書式において、「13の和音」を意味するV₁₃は用意されているが、第9音（ときに第7音）を欠く際に、この記号を充てることは不適當である。その意味で島岡式には、テンションの13thに相当する記号が用意されていないということである。そこで本研究は、上記の「偶成」に対し、コード・ネームを援用する形で、 $\overset{\cap}{V}_7$ （5∩⇒長13度）と \hat{V}_7 （5∧⇒短13度）の記号を用いることにしたい。ことにショパンはこの響きを愛好した。そのため、Amonはこの響きに「ショパン和音 Chopinakkord」(2005: 225) なる名称を与えている。第7小節に見られる、長調型の「ショパン和音」（長13度）も豊かに響くが、とりわけ短調型（短13度）には格別の美しさがある。第1番にそれを見出すことはできないが、《バラード》第1番Op.23（1831-35）の第8、10、12小節に典型的な例が見出される。《前奏曲集》では、第4番の第12小節や、第12番の第8小節などに用いられ、枚挙に暇がない。

【譜例4】「ショパン和音」の類型：V₇（5∩⇒長13度）／V₇（5∧⇒短13度）

長調 第5音省略 長調 第5音あり 短調 第5音省略 短調 第5音あり

C: $\overset{\cap}{V}_7$ | $\overset{\cap}{V}_7$ | c: \hat{V}_7 | \hat{V}_7 |

7. 【A2】部分の分析

7.1 [a2] の和声分析：第9～12小節

第9～12小節は、[a1]（第1～4小節）の反復となるため、ここに【A2】と[a2]（第9～12小節）の区分を立てる（【資料2】）。また以降の動向に鑑みて、さらに[c1]（第13～16小節）、[a3]（第17～20小節）、[b2]（第21～24小節）と細分する。前述のとおり、本稿では第1番に3つの大区分を立てているが、【A3】（第25～33小節）を実質的なコードと捉えれば、【A2】はもっとも長大な区切りとなる。それだけに【A2】は、山場を形成する重要なセクションと言える。なお、[a2]は[a1]と同じ内容の反復になるため、次の[c1]（第13～16小節）から考察を進めてみたい。

7.2 [c1] の和声分析：第13～16小節

[c1]は第1番の中でも、もっとも多くの臨時記号が用いられる部分であり、唯一、主調が揺らぐ部分でもある（【譜例5】）。第13小節の下声は[f-c-a]（密集で[f-a-c]）となるため、この時点でC-durのIVの和音（あるいはII₇の和音も）が想定される。しかし、ここに突として右手に現れる[cis]には、意表を突かれる。第13小節の[c^h]と[cis]のように、同じ音名でありながら、臨時記号に

より、異なる高さの音に分けられた状態を「同時対斜」と呼んでおく。無調性音楽であれば、常套手段とも言える音使いだが、調性音楽に見られる「同時対斜」には、およそ「転位」が絡んでいると考えられる。第13小節の右手は [cis-d] と動くが、下声の構成音 [f-c^b-a] から、[cis] は短2度下からの「転位」[V cis⇒d] と捉えることが妥当と考える。ただし、[cis] に先立つ音が [h] である点を考慮すると、この [cis] は「経過倚音」と捉えるべきであろう。ところで、この [V cis] が響く状態において、[cis] を [des] に読み替えれば、[fa-c-des] となり、「偶成」としてではあるが、ナポリの II₇ の和音の第5音上方変位の解釈を立てることができる。

【譜例5】【A2】 [a2] [c1] の和声分析：第9～16小節

第14小節には、[b] と [dis] の極端な音の組み合わせが現れる。しかし [dis] を [es] に読み替えてみれば、密集の形で [g-b-c-es] すなわち短7の和音となる。楽譜の形こそ意表を突くものだが、響きそのものは自然なものである。それでは、第14小節はc-mollのI₇の和音とでも分析すべきであろうか。第13小節の右手を [V cis⇒d] と捉えたことを考えれば、それはあまりに単純な解釈と言える。第14小節の右手が [dis-e] と動くのであれば、短2度下からの「経過倚音」[V dis⇒e] と理解すべきと考える。それならば、第14小節の下声 [g-c-b] (密集で [g-b-c]) に加え、[e] も構成音となるため、第14小節の原和音として、F-durのV₇の和音の第2転回形を導き出すことができる。

第15小節の下声 [a-f-c] (密集 [a-c-f]) から、原和音はF-durのIの和音の第1転回形と捉えられる。右手は [g-f] と動くが、ここまでの流れからも、「強部転位」[∩g⇒f] と理解しておく。第16小節の右手の動き [dis-e] も、第14小節に準ずる解釈をすべきであろう。ただし下声は [g-c-c] となり、[b] 音が含まれない点には留意しておきたい。第14小節には、F-durを画定付ける [b] が響いていたが、第16小節では、その決め手を欠いているということである。第15小節をF-durのIの和音と捉えるならば、第16小節もF-durのVの和音の第2転回形と分析できる。しかし、ここに [b] 音を欠くのであれば、C-durのIVの和音→Iの和音の可能性も否定しきれないものがある。

7.3 [a3] の和声分析：第17～20小節

第17小節の下声も [a-f-c] (密集 [a-c-f]) となるが、ここまでの解釈に倣い、右手の [e-f] の動きは「経過倚音」[V e⇒f] と分析しておく（【譜例6】）。この時点においても、ショパンはC-durとF-durの境目を分ける [シ] の存在を、巧妙にはぐらかせている。しかし第18小節では、下声は [h-g-d] (密

集で [h-d-g]) となり、明確に [h^h] が響くことになる。このとき、右手の旋律は [fis-g] と動く。仮にこの [fis] を構成音とすれば、長7の和音 [h-g-d-fis] と捉えられる。ところで、ここまでの右手の動向は、第12～14小節は [V h⇒c] → [V cis⇒d] → [V dis⇒e] と、短2度下からの「経過倚音」が連続していた。その後に続く第15小節では、上からの「転位」[∩ g⇒f] に転じ、緊張感を変化させている。この一連の動きは、バスの上行ラインとも連動している点も見逃せない。しかし第16～17小節では、再び [V dis⇒e] → [V e⇒f] の短2度下からの「経過倚音」の連続となる。この流れに鑑みると、第18小節の [fis-g] も、短2度下からの [V fis⇒g] と分析すべきと考える。そうとなれば、長7の和音は「偶成」となり、原和音は長3和音 [h-d-g] に還元させることができる。この解釈の下では、F-durのドッペル・ドミナントの第1転回形、あるいはC-durのVの第1転回形と理解できる。しかし本研究では、第18小節から遡及する形で、第14～15小節のみをF-durとし、第16小節からC-durに復帰すると分析しておく。

第19小節の下声は [c-g-e] (密集で [c-e-g]) となる(【譜例6】)。ここでも、内声の [g] と、右手の [gis] による「同時対斜」が発生している。右手の旋律 [gis-a] に関しては、やはり短2度下からの「経過倚音」[V gis⇒a] と捉えることが自然であろう。[a] を構成音と理解できれば、第19小節の原和音は [c-e-g-a] (密集) となり、C-durのVI₇の和音の第1転回形、またはIの付加6の和音と分析され、「同時対斜」の問題も自然に解消する。なお [gis] が響く状態では、[gis] を [as] に読み替えることで、[c-e-g-as] すなわちc-mollのVI₇の第1転回形の第5音上方変位を「偶成」に充てることができる(ただしC-durの文脈では準固有和音となる)。第20小節でも、短2度下からの「経過倚音」の連鎖は続く。このとき、下声は [d-g-f] (密集で [d-f-g]) となり、右手の旋律を [V ais-h] と解釈すれば、原和音としてC-durのV₇の第2転回形が容易に導き出される。

【譜例6】【A2】[a3] [b2] の和声分析：第17～24小節

Harmonic analysis diagram below the score:

C: IV¹ | V¹ | I₆ | V² | I¹ | V³ | I² | V⁷

e: V² | V³ (偽終止) | VI² | IV²

7.4 [b2] の和声分析：第21～24小節

第21小節の下声は [e-c-g] (密集で [e-g-c]) となり、原和音はC-durのIの和音の第1転回形であることが想起される(【譜例6】)。このとき、右手の旋律 [d-c] となるが、和音構成音からも [∩ d⇒c] と解釈されよう。第12～20小節では、短2度下からの「経過倚音」が鍵となったが、第21小節では、長2度上からの「強部転位」(倚音)に転じている。この第21小節の [∩ d] は、楽曲の頂点を成すと同時に、付加9音とも言える「偶成」[e-g-c|∩ d] を生じせしめ、大きな緊張度を生み出

す点において、留意を促しておきたい音使いである。この[∩d]を境に、右手の旋律線は下行に転じ、長2度上からの「経過倚音」を連続させながら、頂点からの弛緩状態を形成してゆくことになる。

第22小節の下声は[*fis-dis-c*]となる。右手の旋律は[*h-a*]となるが、第21小節に倣い「強部転位」[∩*h*⇒*a*]と捉えれば、原和音は[*dis-fis-a-c*]（密集）に還元される。ただし、この[∩*h*⇒*a*]は「経過倚音」と理解すべきである。そうとなれば、第22小節には、第1番で最初の「減7の和音」が響くことになる。この「減7の和音」を見た目通りに捉えれば、*e-moll*の属9の和音の根音省略形体の第2転回形と解釈される形を成している。それでは、ここで*e-moll*へと転調すると分析すべきなのか。

第23小節の下声は[*g-e-c*]（密集で[*g-c-e*]）となる。右手の動向を長2度上からの「経過倚音」[∩*a*⇒*g*]と捉えれば、原和音は[*g-c-e*]と理解される音響体となる。*e-moll*から見れば、[*g-c-e*]はVIの和音の第2転回形となる。そのため第22～23小節は、*e-moll*の偽終止の変形と捉えられなくもない。しかし第23～24小節、そして第25小節では、明らかに*C-dur*の終止カデンツに向けた和声動向を見せている。長3和音（または短3和音）の第2転回形→属和音は、和声学における基本的な終止形である。それならば第22小節も、*e-moll*ではなく、*C-dur*として分析することもできると考える。「減7の和音」であれば、多様な機能解釈が可能になる筈である。そこで、楽譜の形に惑わされずに、[*dis*]を[*es*]と異名同音で読み替えてみると、*C-dur*の準固有和音のドッペル・ドミナントの根音省略形体の第1転回形、すなわち[*es-fis-a-c*]に意味付けることも可能となる。このとき、第22小節で*C-dur*の流れを崩さずに和声分析を進めることができるが、*e-moll*の色彩も捨てがたいものがある。なお、第23小節の右手の[∩*a*]が響く間は、「偶成」としてのIの付加6の和音の第2転回形、あるいはVI₇の第3転回形を立てることができる。第24小節に関しては、第7小節と同じく「ショパン和音」として理解し得る動向であるため、ここで細かく検証する必要もないであろう。

8. 【A3】部分の分析

*C-dur*の終止形の後、第25小節からは再現的な部分となる。本研究はここを【A3】と捉え、その内部を[*c2*]（第25～28小節）と、[*d*]（第29～34小節）に細分する（【資料2】）。[*d*]は実質的にコーダと言える。第25～26小節と、第27～28小節は反復的な関係にある（【譜例7】）。そして、第25小節と第27小節は、第1小節と同じ内容となる。すなわち*C-dur*のIの和音における、右手による「弱部転位」[*g*⇒*a*∩]の動向が見られる、ということである。また、第26小節と第28小節の和声も、およそ第7小節に準ずるものである。したがって、右手の旋律も「強部転位」[∩*e*⇒*d*]と捉えれば、*C-dur*のV₇の和音の「ショパン和音」と分析される筈である。ただし、第25小節～終結部分のバスは、

【譜例7】【A3】[*c2*] [*d*] の和声分析：第25～32小節 ※ i [] は保続低音 i

C: I — V₇ — I — V₇ — I — V_{9/43} — I — V_{9/43} — I — V_{9/43} — I — V_{9/43}

| I₆ | V₇ | | I₆ | V₇ | | V_{9/43} | V_{9/43} | V_{9/43} | V_{9/43} |

| | | IV/I | | IV/I | | IV/I | | IV/I |

すべて [c] となる点には注意しておきたい。第26、28小節のように、一定の長さで持続するバスの上に、別の和声が開される和声技法を「保続低音」と呼ぶ。したがって第26、28小節は、「保続低音 i」上に展開される、V₇の「ショパン和音」と捉えるべき動向となる。

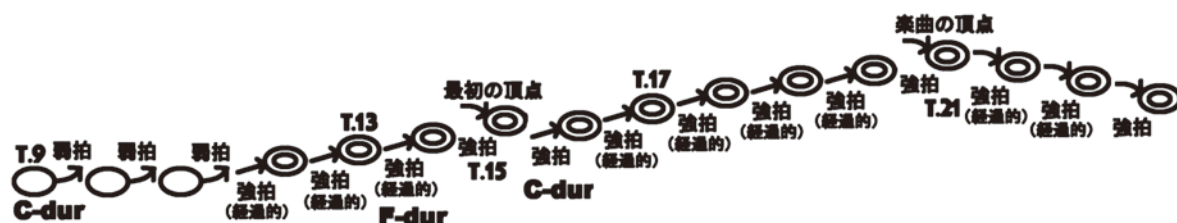
[d] (第29～34小節) はもはや、主調の主和音の畳みかけと言える。ただし、下声の [c-g-g] をベースとして、内声には巧妙に「転位」が絡む。その結果、分数コード F/C とも言える「偶成」[c-g-g | c-fa] が発生することになる。この「偶成」の動向に、変終止の効果を読み取ることもできるかも知れない。しかし本研究では、左手の内声に持続する [g] を重視し、あくまで「偶成」としてではあるが、「保続低音 i」上の V_{9,43} (属9の和音の第3音八) の解釈を立てることにする。

9. 結語

序で述べたように、第1番の魅力は、転調の妙技や、形式的な美しさとは別のところにあると考えている。そのため本研究は、とくに「転位」と「偶成」に比重を置いて、第1曲の分析を行ってきた。全体を俯瞰してみると、まず【A1】で一山を迎え、【A2】の前半でも小さな一山を迎える。そして、【A2】の後半で最大の山場を形成し、楽曲の区切りとなる全終止に向ってゆく。コーダの【A3】では、もはや足踏みをするのみである。聴く者の緊張感を焦らしつつも、三段階に亘るアーチ型のラインは、やがて唯一の頂点に向かって大きな線を描き、やがて収束してゆく。この旋律的なデザインは、ショパンの中に明確にイメージされていたものと考えられる。この「緊張と弛緩」のドラマを推進してゆく上で、「転位」と「偶成」の発想は肝要となる。さらには、この旋律的デザインを展開する上で、5声部の声部書法が切要であったのであろう。旋律とバスのラインの連動も見逃せないポイントである。上記の諸要素が織りなす三位一体こそが、第1番の「和声構造」の主意と言える。まずはこの見解を以て、本研究の結論としておきたい。しかし、いまようやく《前奏曲集》の入り口に立ったばかりである。この作品をさらに掘り下げるためにも、今後は第2番から先の作品の検証が切要になる。



【資料3】【A1】第1～8小節の旋律デザインのイメージ



【資料4】【A2】9～24小節の旋律デザインのイメージ

注

- 1) エーゲルディンゲルは、《前奏曲集》に一貫する動機を指摘している (2007: 155-58, 308-15)。こうした視点は魅力的ではあるが、音型に固執するが故のドクサに陥っているとさえ言えなくもない。
- 2) 福田は2012～17年に、6度に亘り『前奏曲集』作品28に関する「論文」を発表している。

- 3) その点で、中山孝史「F.ショパン,全作品の和声分析：“プレリュード”」（1996年、『熊本大学教育学部紀要 人文科学』第45巻：77-90）も同じだが、凡例も示されないまま、和声記号だけが羅列される記述には、粗雑な印象はぬぐえない。
- 4) エーブラハムは、ショパンの活動時期を「音楽的個性の発展」（1822-31）、「円熟期の様式」（1831-40）、そして「後期の様式」（1841-49）に分類している（1979: 9）。
- 5) 小坂は「作曲を開始した年は1831、1836、1838の説もある」（2004: 付録22）と述べている。
- 6) 厳密には、第2番の主調はe-mollからa-mollに転換するが、大局的にはa-mollと捉えて良いと考える。
- 7) 「転位」は福田が「ゆれ」と呼ぶ概念と同義である。同じく島岡の用語である（1998: 438-41）。

参考文献

- エーブラハム、ジェラルド 1979 『ショパンの様式』 小沼ますみ訳 音楽之友社。（原書：Gerald Abraham. *Chopin's musical style*. London; New York: Oxford University Press, 1960.）
- 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。（原書：Olivier Alain. *L'harmonie*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.）
- Amon, Reinhard. 2005. *Lexikon der Harmonielehre: Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*. Wien: Doblinger; Stuttgart: Metzler.
- Brown, Maurice J. E. 1957. "The Chronology of Chopin's Preludes." *The Musical Times*, Vol. 98, No. 1374 (Aug.): 423-424.
- ショパン、フレデリック 2020 『ショパン全書簡 1836-1839年——パリ時代（下）——』 ゴフィア・ヘルマン他編、関口時正他訳 岩波書店。
- 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 Müllermann. München: G. Henle.
- Chopin, Frédéric. 1951. *24 preludia. Study: Rekopis Biblioteki Narodowej W Warszawie*. Polskie Wydawn. Muzyczne.
- Coca, Gabriela. 2010. "Fryderyk Chopin, a Forerunner of the Harmony of the 20th Century." *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Musica*, Lv, 1: 107-116.
- Damschroder, David. 2015. *Harmony in Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- エーゲルディングル、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。（原書：Jean-Jacques Eigeldinger. *L'univers musical de Chopin*. Paris: Fayard, 2000.）
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 1989. "Les vingt-quatre Préludes Op. 28 de Chopin: Genre, Structure, Signification." *Musicologie*, T.75, No. 2: 201-228.
- 福田由紀子 2012 「『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——」 白鷗大学論集 第26巻第2号（3月）：269-331。
- 原久美子 2018 「フレデリック・フランチシェク・ショパンの《24の前奏曲》作品28にみられる旋法への傾斜」 博士論文 日本大学、2018年3月。
- 小坂裕子 2004 『ショパン』 音楽之友社。
- Kurucz, Tímea. 2010. "The conception of the musical form of Fryderyk Chopin's preludes op. 28." *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 55 no. 1: 59-106.
- 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 音楽之友社。

Urista, Diane J. 2007. "Chopin's prelude in C major revisited: Integrating sound and symbol." *Music Theory*. 13
no. 1 (March).