

[研究論文]

## F. ショパンにおける「和声構造」の構築手法 2

—《24の前奏曲集》作品28 第4番を対象として—

# The Techniques that Create the ‘Harmonic Structure’ in Frédéric Chopin 2

—With a Focus on Op. 28, No. 4 E Minor from the 24 Préludes—

今野哲也

KONNO Tetsuya

〈抄 録〉

本稿は、ショパンの《24の前奏曲集》作品28の第4番を対象に、その和声技法と「和声構造」（島岡譲の術語：1個の楽曲全体の「ゆれ」）の構築手法を読み解くことを目的とする。第4番は簡素なテクスチュアに貫かれた曲だが、旋律の構成法や和声技法には理知的な発想が溢れている。たとえば「増6の和音」を仲介とする異名同音の転義や、「偶成」の「減7の和音」などは、次第に音程を拡大する旋律と関連する。そこで本研究は和声に軸を置くものだが、複雑な技法に対応する上で、「転位」と「偶成」の概念は切要となる。25小節から成る第4番は、大きく二つに区分される。前後段は音型的には反復関係に見えるが、「和声構造」は大きく異なる。前段では主調e-mollからサブドミナント進行してゆくが、後段では遠隔調のes-mollにまで及ぶ。楽曲の冒頭から現れる異名同音的な音使いも、後段の「和声構造」を暗示するための布石という見解を述べ、本稿の結論とする。

キーワード：《24の前奏曲集》作品28、ショパン、和声構造、楽曲分析、島岡譲、「ゆれ」

Abstract

This is a study of F. Chopin's Op.28, No. 4 in E minor, from the 24 Préludes, to inspect the techniques employed for creation of the 'Harmonic Structure' (the 'sway' (Yure)<sup>1)</sup> of the whole work). It may be said that the No. 4 in E minor's structure is simple. However, various intellectual ideas exist in the melodic structure and the harmonic techniques. For example, techniques such as the enharmonic modulation through the medium of the 'Augmented sixth Chord' and 'Incidental Chord' of the 'Diminished seventh Chord' are related to the melody, which gradually increases in pitch. Therefore, although this study is centered on harmony, the concepts of 'Shifted Position' and 'Incidental Chords'<sup>1)</sup> are critical to deal with complex techniques. Op. 28 No. 4 in E-minor, which consists of 25 measures, is divided into two parts. The repetition relations show the appearance of two parts, however the 'Harmonic Structure' of each is different. In the first half, there is a progression to the subdominant from the main key of E minor. In the latter half, the keys pass to the remote key of E flat minor. The study

thus concludes that the enharmonic tone (E flat) that emerged from the beginning of the No. 4 in E minor suggests the 'Harmonic Structure' of the latter half.

Keywords: 24 Préludes Op.28, Frédéric Chopin, Music Theory, 'Harmonic Structure', Yuzuru Shimao-ka, 'sway'(Yure)

## 1. 序

本稿は、2021年度から開始したF.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。その目的は、《前奏曲集》各曲の和声技法と、「和声構造」を構築する手法を読み解くことにある。「和声構造」は島岡譲 (1926-2021) の術語で、現時点では「1個の楽曲全体のゆれ」(1998: 494) と理解しておいて頂きたい (後述)。

本研究は既に第1番の考察を終えているが、本稿の対象は第4番である。第2番と第3番を閑却してまで第4番を先行させる理由は、この作品はいわば「和声の曲」とも言え、その精読を通して、ショパンの和声技法 (延いてはロマン派音楽の和声技法) を端的に把握し得ると考えるためである。

第4番は、ショパンの持ち味である華麗なピアノ書法は後景に退き、最高音も [C6] までに留められた簡素な作品と言える。換言すれば、意図的に華々しさが封じられている感も否めない楽曲である。1849年のショパンの葬儀で (第6番と共に) 演奏されたという逸話も領ける。しかし第4番には、旋律の構成法、和声技法、そして「和声構造」に、作曲者の理知的な思考が溢れている。そのため、本研究でもっとも重視する視点は、当然のことながら、和声にある。このとき「転位」(原音が隣接音度にゆれ動くこと、同前: 159) と、「偶成」(偶然的に成立する [...] 和音形態、同前) の概念が必要となる。さらに本稿では、その発展型とも言える「分散型偶成」の考え方も独自に示してみたい。

ショパンの楽曲分析、とくに和声に重点が置かれる先行研究は、充実した状況とは言い難い。それでも、第4番の内容に言及されている資料に、木下 (2007)、Kurucz (2010)、ディエニー (2008)、福田 (2012)、Damschroder (2015) などあげられる。前二者は解説の域を出るものではないが、後三者には詳細な分析が見られる。ディエニーは、たとえば第4番の第1～3小節の旋律に関して、「ロ音を装飾するのはうめくようなため息」(2008: 36) と述べている。ここで言う「装飾」とは、「転位」に準ずる概念と言える。福田 (2012) は詳細な和声への言及と、全体を俯瞰する視点を有する点で有効な研究である。本研究と同様に、ここでも島岡が『総合和声』(1998) その他で展開する考え方が活用されている。そのため「転位」を含め、いくつかの概念が福田 (2012) と共通していることは、最初に明言しておく必要があるだろう (今野: 2022: 16-17)。

しかし上記の二つの研究には、細やかな和声分析が見出されるが、本研究が重視する「偶成」に相当する発想を看取できない。Damschroder (2015) は、シェンカー理論を展開した興味深い研究だが、第4番の内容に見合う和声的記述が成され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、ショパンの和声技法と「和声構造」を詳らかにすることを目的とする本研究には、意義があると考えられる。第4番に見られる「ドイツの6」を媒体とする異名同音的転義 (いわゆる「裏コード」) に関しても、「増6の和音」すべてを対象とする可能性にまで拡大して言及するつもりである。

## 2. 第4番の「和声構造」と和声分析の記号類

《前奏曲集》の各曲は、奇数番号の「長調」、偶数番号の「同主短調」のペアが、完全5度上に進む

形で配列される。つまり第4番は、2番目のペアが偶数番号の楽曲となる。ただし《前奏曲集》の各曲の順番は、必ずしも作曲年代に沿うものではない。また、各曲の成立時期も完全に確定されていないという現状がある（今野：2022: 17）。現時点で第4番は、ショパンがマヨルカ島に滞在した1838年11月8日～1839年2月13日の間に作曲されたと推定されている（ショパン 2020: 297原注）。

細部の分析に先立ち、第4番の「和声構造」を【資料1】に示す。（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、いわば全体的な地図と定義される。本稿は第4番の「和声構造」を、大きくは【A1】（第1～12小節）と【A2】（第13～25小節）の二部分に区分する。旋律動向に鑑みると、【A1】と【A2】はおおよそ反復の関係にあると言える。しかし「和声構造」の観点から見れば、両者の内容は大きく異なる。なぜ、こうした状況が起こるのだろうか。この問題は第4番の本質を理解する上で大切な点になるため、後段で詳しく考察する。

本研究は『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 $V_9^6$ 、準固有和音（同主短調の借用和音）は $V_7^b$ 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”の記号を充てる（ $V^+$ や $V^-$ は用いない）。

ある和音構成音が一時的に揺れ動く状態を「転位」と定義する（譜例では長2度は $\cap\cup$ 、短2度は $\wedge\vee$ と表記）。「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」と呼び区別しておく。「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（【資料1】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）、 $V_7^{\#}$ （例 [g-h-(d)-f|e]: add13と同義）などがある。

【譜例1】や【譜例3、4、7、9】は独自に作成した楽譜だが、分析の利便性を考え、和声学方式の四声体書き改めただけで、筆者の解釈は全く加えていない点をお断りしておく。紙面の制限から、最小限の譜例に留めざるを得なかったが、「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うまでもない。譜例では、借用和音として解釈し得る極小調でも、調の流れを明確化するため、可能な限り独立の調を立てる方針で和声分析を実施する。なお《前奏曲集》には、明確な声部書法が認められる曲が多々見出される。第5番や第8番などのように、華麗なテクスチュアに隠蔽され、声部書法が霞むような作品もある。それに対して、第4番は（第9番や第20番などと共に）声部の連なりが顕著な曲と言える。譜例を四声体の形にする理由も、この点に依拠している。

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

[a1-1]（短2度下行）アウフタクト+第1～4小節 e-moll→a-moll→d-moll→e-moll

[a2-1]（長2度下行）第5～9小節 e-moll→G-dur→a-moll→e-moll

[a3-1]（短3度下行）第9～12小節 e-moll

【A2】

[a1-2]（短2度下行）第13～18小節 e-moll→**es-moll** (or **fis-moll**) →a-moll→h-moll→e-moll

[a3-2]（短3度下行）第18～20小節 e-moll

[a2-2]（長2度下行）第21～25小節 e-moll

【資料1】《24の前奏曲集》作品28 第4番の「和声構造」

### 3. 【A1】の分析

#### 3.1 【A1】 [a1-1] の分析：第1～4小節—「減7の和音」と「偶成」（短2度上の転位）

【A1】内部は、右手の旋律の特徴に応じて [a1-1]（第1～4小節 [h-c] の揺れ動き）、[a2-2]（第5～9小節：[a-h] の揺れ動き）、[a3-1]（第9～12小節 [fis-a] の揺れ動き）に細分される。

二つの属音がアウトタクトで打たれた後、e-mollの主和音で [a1-1] が開始される（【譜例1】）。しかし右手の旋律 [h] は、第2拍の弱拍で [c] に揺れ動くため、早くもIの和音は崩れる。この音響体、すなわち [下からg-h-e-c] は、構成音からもVI<sub>7</sub>の和音の（第2転回形）と見做すことができる。それでは、このVI<sub>7</sub>は独立和音と分析すべきであろうか。答えを急がず、先に検証を進めてみたい。

右手の旋律 [h-c]（付点2分音符+4分音符）は、アウトタクト（付点8分音符+16分音符）の拡大（4倍）とも考え得るため、便宜的に「動機X」と呼んでおく。第4小節では下行形の [h-b] となるが、[h-c] の転回と見れば「動機X」の変奏と理解できる。旋律 [h-c] は第2～3小節でも繰り返されるが、第1小節とは全く異なる和声が付けられている（この点は後半【A2】の「仕掛け」と連動する要因となる）。第2小節第1拍は [下からfis-a-e-h] の響きとなるが、これを [a-e-h-fis] に並び替えると「4度累積和音」となる。ショパンの様式では、この集合体を和声の語彙と理解することは困難であろう。こうした局面においては、「偶成」の考え方が切要となる。たとえば、e-mollのV<sub>7</sub>の和音（第2転回形）を原和音に据え、[e] を導音の短2度上の「転位」と解釈することもできる（コード・ネームでB<sub>7sus4</sub>/F#）。あるいはe-mollのII<sub>7</sub>を原和音として、第5音 [c] が短2度下に「転位」した [h] と捉える視点もある。第2小節第2拍では、内声の [es] にも着目すべきである。ショパンは意図的に [es] を書いたのであろうが、差し当たり異名同音的に [dis] に読み替えると、e-mollのV<sub>7</sub>の和音（第2転回形）が浮き彫りとなる。さらに第2拍弱拍では、旋律が [c] に動くため、V<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第2転回形：V<sub>9</sub><sup>♭</sup> 減7の和音）が発生する。ここに第1拍の考察を加味すると、第2小節全体をe-mollのドミナントと分析することも可能である。しかし、第1拍にD2和音を先行させる方が、より機能的な流れを意味付け得ると考える。そのため本稿は、第1拍の原和音をII<sub>7</sub>の和音と捉えておく。それでも疑問は残る。なぜショパンは [dis] ではなく、[es] と記譜したのだろうか。この問題は第4番の本質に関わるため、いずれ【A2】の考察の中で明らかにしてゆきたい。

【譜例1】 【A1】 [a1-1] の和声分析：At+第1～5小節⇒第1～4小節の旋律の本質は [h] 音の持続

The image shows a musical score for Chopin's No. 4, specifically the first five measures of section A1. The score is in E minor, 3/4 time, with a tempo marking of 'Largo' and 'espressivo'. The first measure is an out-beat. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. Harmonic analysis is provided below the staff, showing chords like I, VI<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, V<sub>7</sub>, V<sub>7</sub><sup>sus4</sup>, and II<sub>7</sub>. The analysis also includes notes like [e], [a], [d], and [es].

第3小節第1拍でも内声に [es] が継続するが、同様に [dis] に読み替えれば、e-mollのV<sub>7</sub>の和音（第2転回形）と分析できる。しかし、バスは [f<sub>♯</sub>] になるため、第5音下方変位と捉える必要がある。第3小節第2拍で [es] は [d] に進むが、この音は明らかにe-mollの確定度を阻む動向である。実際、第3小節第2拍の弱拍～第4小節第1拍の内声に現れる [gis] は、a-mollの導音と捉えることが自然と思われる。そこから遡及的に考えれば、第3小節第2拍の [下からf<sub>♯</sub>-a-d-h] も、a-mollのII<sub>7</sub>の和音（第2転回形）と理解すべきであろう。ここで第1拍に遡れば、[f<sub>♯</sub>-a-es-h] はa-mollのドッペル・ドミナントの第5音下方変位（第2転回形：V<sub>7</sub><sup>♭</sup>）、いわゆる「フランスの6」（後述）と分析できる。

この流れを以て、第4小節 第1拍のa-mollのV<sub>7</sub>の和音に解釈を繋げてゆくことができる筈である。それでは、第3小節 第2拍の弱拍 [f<sup>♯</sup>-gis-d-c] は、どのように捉えれば良いだろうか。[gis] の在り方からもa-mollの属和音が想定されるが、バスが [f<sup>♯</sup>] ならばV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第4転回形）となろう（【譜例2】①第2拍）。古典的な和声学では推奨されない第4転回形だが<sup>2)</sup>、むしろ問題とすべきは、この属和音が通常の「減7の和音」の形を成していない点である（【譜例1】）。こうした和声学の語彙とは言い難い響きに対しては、とりわけ「転位」の発想が切要となる。「転位」により偶発的に（実際は意図的に）生ずる、原和音とは異なる音響体を「偶成」と呼ぶ。偶発的であるが故に、「偶成」にはすべての構成音が揃っている必要もないし、和声学上の語彙である必要もない。重要な点は、元の原和音の構成音に解決し得るか否かにある。上記の属和音に関しては、上声の [c] を第5音 [h] の「転位」と捉えれば、原和音も浮き彫りとなろう。しかし、この「偶成」の和声記号は整備されていないため、本稿ではV<sub>9</sub><sup>(c13)</sup>（第4転回形）と表記しておく。

第2～3小節も右手の旋律 [h-c] の [c] を「転位」と分析し得るのであれば、解釈を保留にしていた第1小節 第2拍の弱拍のVI<sub>7</sub>の和音も、Iの和音の「偶成」とする解釈が妥当と思われる。上記の考察から、[a1-1] の旋律の本質は [h] の保続で、[c] はつねに「転位」という解釈に帰結される。

第4小節 第1拍ではa-mollのV<sub>7</sub>の和音が響くが、早くも第2拍の [g<sup>♯</sup>] がa-mollの確定度を阻む（【譜例1】）。この後の動向に鑑みて、第4小節 強拍の [e-gis-d-h] をd-mollのV<sub>7</sub>に転義し、第2拍の強拍 [e-g<sup>♯</sup>-d-h] をd-mollの同主固有和音II<sub>7</sub>の和音（D-durのII<sub>7</sub>の和音の借用）、弱拍 [e-g-cis-b] をV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第2転回形）と分析する。ただし、第5～6小節の [fis] [dis] は、e-mollを志向する動向と言えるため、第4小節 第2拍の弱拍 [e-g-cis-b] は異名同音的に [e-g-cis-ais] に読み替え、e-mollのV<sub>9</sub>に転義させる。これは「減7の和音」の典型的な転調である。

【譜例2】①第3～4小節の解釈／②第9小節の「分散型偶成」／③第12小節の「分散型偶成」

「減7の和音」は、すべてが均等に「短3度+短3度+短3度+短3度」の間隔で構成される音素材である。そのため、第3小節 第2拍 弱拍 (V<sub>9</sub><sup>(c13)</sup>) のように、どの構成音が短2度上に「転位」しても、そこに発生する「偶成」も均等に「短3度+短3度+長3度+長2度」の構造となる（【譜例2】①第2拍）。この音響体の可能性として、独立和音の場合は短調のII<sub>7</sub>の和音や、長調のV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体が代表的な例と言えよう。このとき、前者を「減5短7の和音」「半減7の和音」、後者を「導7の和音」などと呼び、和音の種別に応じて名称を使い分けることが一般的である。しかしこの音響体は、すべての和声機能（TSD）を担う得る多義的な属性を有する。さらに【譜例2】①に示す「偶成」も視野に入れると、その射程はさらに拡大する。そのため、状況に応じて名称を変えていたのでは、この音響体の有効性を見損なうことにもなり兼ねない。そこで本研究は、この問題に対処するため、「短3度+短3度+長3度+長2度」の構造それ自体を「半減7の和音」[独：Halbverminderter Septakkord]（略語：hv.7）と呼ぶことにしたい。「半減7の和音」であることを明確にした後に、和声の文脈から和声機能を判断してゆけば、分析の精度も向上すると考える。

半音階的下行は、第4番に一貫する属性となる。第1～4(5)小節のバス [g-fis-f<sup>♯</sup>-e] と、内声 [e-es-d-cis-c] もその一端である。この2声部は足並みを揃えて並行するのではなく、微妙にずれている点に

は留意しておきたい（【譜例1】）。上記に検証した「偶成」も、その所産と言えるためである。

### 3.2 【A1】 [a2-1] の分析：第5～9小節—「減7の和音」と「偶成」（長2度上の転位）

短2度の旋律的特徴 [h-c] を持つ [a1-1] に対し、第5小節から長2度の揺れ動き [a-h] に転ずる。この特徴を以て [a2-1]（第5～9小節）の区分を置く（【譜例3】）。前述のとおり、第5小節以降はe-mollへの回帰が想定されるため、第5小節 第1拍[下から e-g-c<sup>♯</sup>-a]はe-mollのIV<sub>7</sub>の和音(第2転回形)、第2拍 弱拍 [e-fis-c-a] は、第6小節まで連なるII<sub>7</sub>の和音と分析する（短調のII<sub>7</sub>の和音は典型的な「半減7の和音」の現れ方と言える）。旋律が長2度の揺れ動きになることで、第5小節 第2拍の弱拍には[e-fis-c-h]が響く。分析上はe-mollのII<sub>7</sub>の和音の第3音[a]が、長2度上の[h]に揺れ動いた「偶成」と解釈できるが、恐らくこの音響体は、和声学の語彙には合致しない形体と言える。このように「偶成」ではあるが、和音記号が未整理の音響体を「非独立の和音」（島岡 1998: 491）[non-independent Chord]（Shimaoka 2008: 103）と呼んでおく（略語：ni-C）。

e-mollのII<sub>7</sub>の和音に続き、第6小節 第2拍の強拍でV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第1転回形：V<sub>9</sub><sup>♯</sup>）[dis-fis-c-a]に進む。その弱拍に置かれる[dis-fis-c-h]は、V<sub>9</sub>の和音と分析すべきであろうか。否、この配置では、和声学的に禁止事項とされる、第9音の上に根音が置かれることになる（島岡 1998: 108）。前章では、「減7の和音」の構成音が短2度上に揺れ動いて生じる「偶成」を検証した。それに対して第6小節 第2拍の弱拍は、「減7の和音」の構成音の長2度上の「転位」による「偶成」となる。すなわち第2拍 弱拍の[dis-fis-c-h]は、V<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第1転回形）を原和音に、第7音[a]が長2度上に「転位」して[h]にある状態である。したがって上声の[h]は、V<sub>9</sub>の和音の根音と外見上は一致するが、その機能は第7音であり、根音ではないということである。

【譜例3】【A1】 [a2-1] の和声分析：第5～9小節⇒第5～8小節の旋律の本質は [a] [c] 音の持続

第6小節までのe-mollの確定度は、第7小節の [d<sup>♯</sup>] により崩れる。この音を含む [d<sup>♯</sup>-fis-c-a] の解釈として、まずはG-durのV<sub>7</sub>の和音が想定される。したがって弱拍の[h]も、第5音[a]の長2度上の「転位」と分析すべきである。この時点で、[a2-1]の旋律の本質は[a]の保続に帰結されよう。また内声[c]も看過できないため、[a][c]の二重保続と理解することもできる。その意味で[a1-1]の[h]の保続から、[a2-1]で[a]([c])の保続に転換したことになる。

第8小節には[f<sup>♯</sup>]が響き、早くもG-durの確定度は揺らぐ。第8小節 第2拍の弱拍の[gis]からも、a-mollのV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第3転回形）と分析できる。それならば、第9小節ではa-mollのトニカに進んで欲しい局面だが、第9小節 第1拍は[c-e-h-gis]となる。楽譜のとおり捉えれば、それはa-mollのIII<sub>7</sub>の和音の第5音上方変位と分析される。しかし和音の形から、「偶成」と理解することが適切と考える。このとき[c-e-h-gis]の[gis]と[h]を、[a]への上下の「転位」（二重の係留）と捉えると、難なくIの和音（第1転回形）を導き出すことができる筈である。

第9小節の右手の旋律は、これまでの2度の揺れ動きから転じ、アクティブな動き [gis-a-h-d<sup>h</sup>-c-e-a] に変容する。第9小節の原和音がa-mollのIの和音 [c-e-a] ならば、強拍の [gis] (下方係留) と [h] (経過音) に加え、弱拍の [d<sup>h</sup>] (倚音) も「転位」と分析できる。実際、これらの「転位」を第9小節の旋律から取り除くと、a-mollのIの和音の分散和音 [a-c-e-a] が浮かび上がる (【譜例2】②)。それでは、逆に「転位」の方に着目するとどうだろうか。上記の「転位」を抜き出すと [gis-h-d<sup>h</sup>] となる。仮に [e] を補足的に挿入すれば [gis-h-d<sup>h</sup>-e] となる。つまり「転位」のみを連ねた場合、a-mollのIの和音とは似ても似つかない、V<sub>7</sub>の和音が浮き上がる (【譜例2】②)。ところで、第10小節の強拍と第11小節の強拍に響く [dis] により、この部分をe-mollの属和音と捉える (【譜例4】)。第9小節はa-mollのIの和音に還元できるが、第10小節のe-mollを見越して、第9小節の第2拍でe-mollのIVの和音に転義させる。さらに第8～9小節のa-mollから遡及的に考えると、第7小節のG-durのV<sub>7</sub>の和音も、a-mollの+IV<sub>7</sub>の和音に読み替えておく方が適切と思われる。

### 3.3 【A1】 [a3-1] の分析：第9～13小節—「分散型偶成」

第10～11小節から (厳密には第9小節最後の4分音符 [a] から)、右手の旋律は短3度の揺れ動き [fis-a] に転ずる (【譜例4】)。この特徴を以て、[a3-1] の区分を置く。短3度の揺れ動きは、[a1-1] [a2-1] の短・長2度のように、どちらか一方を「転位」と捉える必要がない。なぜならば、短3度は両方とも、容易に構成音と理解し得るためである。実際、第10～11小節はe-mollのV<sub>7</sub>とII<sub>7</sub>の和音の交替と言えるが、旋律の [fis] [a] はいずれの構成音にも該当する。その意味で、[a2-1] と同じ二重保続とも理解できるが、[a1-1] に準じて、[a3-1] でも下方の [fis] の保続の方に重点を置きたい。

第12小節には、第9小節を思わせる細かな旋律動向が現れる。第12小節第1拍でe-mollの属和音が響いた後は、無伴奏のカデンツァ風の動向となる。単旋律の和声分析には困難を伴う場合もあるが、第12小節はe-mollの属和音を充填すれば良いと考える。このとき、最後の3連符に現れる [d<sup>h</sup>] をどう捉えれば良いだろうか。[d<sup>h</sup>] はe-mollの属和音に含まれないため、[d<sup>h</sup>] が現れた時点で、他の和音に移行すると解釈すべきかも知れない。しかし第13小節には、明確にe-mollのトニカに進んでいる。そのため、ここでも「転位」の考え方の下に、第12小節はe-mollの属和音と分析すべきであろう。このとき [d<sup>h</sup>] をe-mollの導音に関連付けるのではなく、第9音 [c] の長2度上の「転位」と捉えれば、おのずと原和音V<sub>9</sub>の和音に帰結できる。[d<sup>h</sup>] と [dis] の混在は一見、アヴァンギャルドな組み合わせにも思われるが、古典音楽にもしばしば実例が見出される。本研究はこの動向を「同時対斜」と呼んでおく (筆者への指導中に使用した島岡の用語。文献では未文章化)。

【譜例4】 【A1】 [a2-1] [a3-1] の和声分析：第9～13小節⇒第10～11小節の旋律の本質は [fis] 音の持続

第12小節の原和音がe-mollの属和音とすれば、旋律 [g-fis-c-h-dis-fis-d<sup>h</sup>-c-h] はどのように分析されるだろうか。第9小節と同じ視点で考察してみたい。第12小節全体をV<sub>9</sub>の和音と考えれば、[c] も構成音となるが、本稿は第1拍の和音をV<sub>7</sub>の和音とし、[d<sup>h</sup>] が響く時点でV<sub>9</sub>の和音に移行すると

解釈する。したがって第1拍弱拍の [c] は第9音ではなく、根音の「転位」(倚音) に意味付けられる。強拍の [g] は第5音の「転位」(倚音) となり、[d<sup>h</sup>] に関しては上記のとおりである。これらの「転位」を旋律から取り除くと、V<sub>7</sub>→V<sub>9</sub>の和音の輪郭が表れる(【譜例2】③)。逆に「転位」のみに着眼すると [g-c-d<sup>h</sup>-(h)] となる。独立和音としては構成音が不足するが、e-mollのVI<sub>9</sub>の和音と捉えることもできる。「偶成」とはあくまで、タテの視点で捉えた、偶発的な音響体に対する概念である。しかし第9小節と第12小節の旋律の検証から、ヨコに視点を置くことでも、偶発的な分散和音が生じる可能性も明らかにできたと考える。この「転位」と「偶成」の発展型とも言える考え方を、本研究は「分散型偶成」と定義しておきたい。未だ実例の検証を積み重ねている段階だが、第9小節と第12小節の例のように、特定の局面においては、有効な視点になり得ると考える<sup>3)</sup>。

### 3.4 短2度・長2度・短3度の動機と半音階下行(ラメント・バス)

[a1-1]の旋律の特徴は短2度の反復であり、[a2-1]は長2度の反復、そして[a3-1]は短3度の反復である。いずれも「動機X」の拡大型を軸としている。これらの旋律は、軸となる音程を短2度→長2度→短3度と、半音ずつ拡大させてゆこうとする意図が明確である。逆の見方をすれば、これらの旋律はいわば足踏み状態にある。それに対して伴奏声部は広範に動く。第1～5小節の内声の半音階下行[e-es-d-cis-c]については既に触れたが、第1～10[12]小節(第13～17小節)に見られるバスの長い半音階的下行[g→…h]にはとくに目を惹かれる。なぜならばバスの下行ラインには、「ラメント・バス」を彷彿させるからである。典型的な「ラメント・バス」は、バーテルが‘Passus Duriusclus’ (羅:「歩み」「苦しむ」+「やや荒い」と呼ぶ完全4度の半音階下行(Bartel 1997: 357)と言えよう。J.S.バッハ(Johann Sebastian Bach 1685-1750)の《ミサ曲 口短調》BWV232〈ニカイア信条～十字架につけられ〉や、パーセル(Henry Purcell 1659-95)の《デイドとアエネアス》(1689年初演)第3幕第2場〈私が地に埋葬される時〉に良例が見出される。

シュヴァイツァーが示す「痛みのモチーフ」の4つの例も(1983: 288-9)、完全4度の半音階下行をベースにしている。それに対し《前奏曲集》第4番の第1～9小節は、6度に亘る半音階的下行[g-fis-f-e-dis-d-c-h]である(たとえば第20番の第5～6小節、9～10小節も同様)。それでも、エーブラハムが「半音階的变化の原理」という言葉と共に、第4番を「深い憂うつを暗示する」(1979: 96-97)と述べている点に加え、第4番の主調e-mollは、古典的な調性格論では「不平なき嘆き、僅かな涙に伴うため息」(Schubart 1990: 380)などと捉えられてきた点に鑑みると、第4番に「哀歌」(ラメント)を想起することが、あながち恣意的な解釈とも思われぬ。ところで、小林の言うJ.S.バッハ作品における「ため息の動機」は、休符の後の2音による2度の順次下行(たとえば[8分休符+g-g-f])である(2001: 100)<sup>4)</sup>。第4番の[a1-1][a1-2]の旋律も、上記の考察に加え、「序」で触れたディエニーの「ため息」という解釈をも重ね併せると、何らかの象徴(もちろん悲愴的な)を雄弁に表現していると思われてならない<sup>5)</sup>。その意味において、第4番の旋律はただ美しいというだけではなく、ある種の「無言歌」とも把握し得ると考えている。

## 4. 【A2】の分析

### 4.1 【A2】[a1-2]の分析：第13～18小節—第14小節の二通りの和声解釈

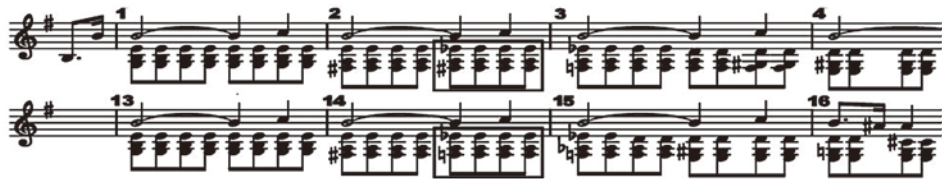
第12小節のe-mollの属和音は、第13小節でIの和音(第1転回形)に進み、旋律も短2度[h-c]の揺れ動きに戻るため(【譜例7】)、ここに再現部的な【A2】を置くものとする。しかし【A2】は、【A1】のたんなる反復ではない。たとえば第16～18小節には、【A1】に見られない細かな動向が展開され、



第 [18] 19小節からの旋律も長2度ではなく、短3度 [fis-a] の揺れ動きとなる。ただし、長2度の揺れ動きが節略された訳ではない。[a2-1] とは音高が異なるが、コードとも言える第 [20] 21～22小節には[e-fis]の反復が見られる。上記の要因を基に、さらに[A2]内部を[a1-2] (第13～18小節)、[a3-2] (第18～20小節)、[a2-2] (第21～25小節) に細分する。つまり[A2]では[a3]系と[a2]系の順序が入れ替わる訳である。

[a1-1] と [a1-2] を比較すると、第1～2小節と第13～14小節は完全に一致する(【譜例5】)。そのため第13小節も、第1小節と同様、e-mollの主和音(第1転回形)と「偶成」のVI<sub>7</sub>の和音(第2転回形)と分析される。[a1-1] 第2小節 第1拍と、[a1-2] 第14小節 第1拍も内容は一致するため、e-mollのII<sub>7</sub>の和音と捉え得る。しかし[a1-2] 第14小節 第2拍からは、[a1-1] 第2小節 第2拍と比べて微妙な差が生じる。内声に[es]が置かれる点は同じだが、[a1-2]のバスは半音低くなる。そのため、[a1-1] 第2小節 第2拍は「下からfis-a-es-h/c」、[a1-2] 第14小節 第2拍は「fh-a-es-h/c」の差になって現れる。[a1-2] の「fh-a-es-h」は、[a1-1] 第3小節 第1拍にも置かれていた点を思い起して欲しい。本来[a1-2] 第14小節 第2拍に置かれるべき「fis-a-es-h」は省略され、1拍早く「fh-a-es-h」を響かせたのだろうか。それならば[a1-1] 第3小節 第1拍と同様に、[a1-2] 第14小節 第2拍もe-mollのV<sub>7</sub>の和音の第5音下方変位(V<sub>7</sub><sub>5</sub>)、すなわち「フランスの6」と分析できる筈である。しかし第15小節以降の伴奏には、さらなる変化が加えられることになる。

【譜例5】 [A1] [a1-1] と [A2] [a1-2] の比較



[a1-2] 第15小節 第1拍の強拍は「fh-as-es-h」[半減7の和音]、第1拍の弱拍は「fh-as-d-h」[減7の和音]、第2拍は「e-gis-d-h」[属7の和音]となる。第15小節 第2拍を額面通りに捉えれば、A-dur/a-mollのV<sub>7</sub>の和音となろう。ただしこの時点では、e-mollのIV度V<sub>7</sub>の和音(V<sub>7</sub><sub>4</sub>)にも読み替えが可能なため、第14小節までのe-mollを継続させることもできる。しかし、第15小節 第1拍の二つの和音「fh-as-es-h」「fh-as-d-h」は、明らかにe-mollの調の確定度を阻む音使いである。仮に第1拍 強拍の[es]を異名同音的に[dis]に読み替えれば、e-mollの導音とも捉え得るが、それならば[as]も[gis]に転換すべきであろう。[dis]と[gis]が混在する音響体となれば、同主長調E-durへの転調であろうか。いずれにせよ、e-mollを持続させることは困難と思われる。そのため、少なくとも第15小節 第1拍までには、他の調への移行も想定しておくべきと考える。

【譜例6】は第14～15小節の二通りの解釈である。①案は先行するe-mollからシャープ系のfis-mollを経由しながら、A-dur/a-mollのV<sub>7</sub>の和音に到達する解釈、②案は先行のe-mollから、フラット系のes-mollを通過して、A-dur/a-mollのV<sub>7</sub>の和音に進む捉え方である。上述のとおり、第15小節 第2拍「e-gis-d-h」は、A-dur/a-mollのV<sub>7</sub>の和音と分析することが自然と思われる。そこで、この「属7の和音」を軸にして、そこから遡及する形で、改めて第14～15小節を検証してみたい。

【譜例6】①案は、A-dur/a-mollに先行する調はfis-mollとなる。そこで第15小節 第2拍「e-gis-d-h」を、fis-mollのIII度V<sub>7</sub>の和音と分析しておく。第15小節 第1拍も、強拍「fh-as-es-h」を「eis-gis-dis-h」、弱拍「fas-d-h」を「eis-gis-d-h」に読み替えれば、Fis-dur/fis-mollの属和音(V<sub>7</sub><sub>4</sub>)と分析できる。前述のとおり、第14小節 第2拍 強拍「fh-a-es-h」を「fh-a-dis-h」、弱拍「fh-a-es-c」を「fh-a-dis-c」に

読み替えれば、それぞれe-mollのV<sub>7</sub>の和音の第5音下方変位（第2転回形：V<sub>7-5</sub>）すなわち「フランスの6」と、V<sub>9</sub>の和音の根音省略形体の第5音下方変位（第2転回形：V<sub>9-5</sub>）と分析できるが、fis-mollの+IV系の和音（ $\dot{IV}_{7-5}$ / $\dot{IV}_{9-5}$ ）に転義させることもできる。

一方【譜例6】②案は、A-dur / a-mollに先行する調をes-mollとする解釈である。es-mollからa-mollへの三全音関係の転調は、①案に比べ、唐突な動きに思われるかも知れない。しかし、第15小節 第2拍 [e-gis-d-h] を異名同音的に [fes-as-d-ces] に読み替えると、es-mollのV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体の第5音下方変位（第2転回形：V<sub>9-5</sub>）、すなわち「ドイツの6」に転義させることができる（「裏コード」後述）。第15小節 第1拍に関しては、強拍 [fas-es-h] を [fas-es-ces] に、弱拍 [fas-d-h] を [fas-d-ces] に読み替えれば、それぞれes-mollのII<sub>7</sub>の和音、V<sub>9</sub>（第2転回形）に還元できる。それでは解釈を保留にしている第14小節は、どう捉えるべきであろうか。

【譜例6】①②第14～15小節の二通りの解釈／③第15小節 第2拍の異名同音的解釈 ※□は転義音

前述のとおり、第14小節 第2拍はe-mollの属和音と見做し得るが、強拍 [f<sub>h</sub>-a-es-h] を [f<sub>h</sub>-a-es-ces] に読み替えると、es-mollのドッペル・ドミナントの第5音下方変位（ $\dot{V}_{7-5}$ ）と捉え得る。弱拍も [f<sub>h</sub>-a-es-c] と読み替えれば、es-mollのドッペル・ドミナント（ $\dot{V}_7$ ）と分析できる。第15小節 第2拍から先の、第16小節 第1拍の強拍 [下からe-g<sub>h</sub>-d-h] と弱拍 [e-g<sub>h</sub>-cis-ais] を、a-mollで押し通すことは困難であろう。先の流れにも鑑みても、[e-g<sub>h</sub>-d-h] はh-mollのIV<sub>7</sub>の和音、[e-g<sub>h</sub>-cis-ais] もh-mollのV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体（第3転回形：V<sub>9</sub>）、すなわち「減7の和音」と捉えることが妥当と考える。ただし、第2拍 強拍の「減7の和音」[cis-e-ais-g] もh-mollのV<sub>9</sub>（第2転回形）と分析できるが、第17小節からの和声動向に併せて、e-mollのV<sub>9</sub>（第2転回形）に読み替えておく。

【譜例7】【A2】[a1-2] [a3-2] の和声分析：第13～18小節

#### 4.2 「増6の和音」と「裏コード」—「フランスの6」および「ドイツの6」による転義

【譜例6】②案を改めて整理する。第15小節 第2拍の [e-gis-d-h] を [fes-as-d-ces] に読み替えると、A-dur / a-mollのV<sub>7</sub>の和音は、es-mollのV<sub>9</sub>の和音の根音省略形体の第5音下方変位（第2転回形：

$V_{7(5)}$  に転義できる。【譜例6】③に示すように「属7の和音」と、「ドイツの6」すなわち短調の $V_7$ （根音省略形体／第5音下方変位）は、互いに異なる機能でありながら、結果的に同じ響きとなる。コード理論では、この関係を「裏コード」と呼ぶ。第14小節 第2拍の強拍の [f<sub>h</sub>-a-es-h] は、[f<sub>h</sub>-a-dis-h] ≡ [f<sub>h</sub>-a-es-ces] と読み替えることで、e-mollの $V_7$ の和音の第5音下方変位（第2転回形： $V_{7(5)}$ ）を、es-mollの $\check{V}_{7(5)}$ （第5音下方変位）と捉え得ることは既に検証した。一般に「属7の和音」≡「ドイツの6」を「裏コード」と呼ぶが、上記の「フランスの6」を仲介とする異名同音的転義も、機能を異にしなから同じ響きを共有する点で、「裏コード」のヴァリエーションと考え得る。

【譜例8】「増6の和音」と「裏コード」の関係～第14小節 第2拍の強拍（第3小節 第1拍）をモデルに

① フランスの6 → 裏コード    ② ドイツの6 → 裏コード    ③ イタリアの6 → 裏コード

a)	$V_{7(5)}^{\#8}$	b)	$V_{7(5)}^{\flat 8}$	a)	$V_{9(5)}^{\#8}$	b)	$V_7^{\flat 8}$	a)	$V_{7(5)}^{\#8}$	b)	$V_{7(5)}^{\flat 8}$
E:	$V_{7(5)}^{\#8}$	B:	$V_{7(5)}^{\flat 8}$	E:	$V_{9(5)}^{\#8}$	B:	$V_7^{\flat 8}$	E:	$V_{7(5)}^{\#8}$	B:	$V_{7(5)}^{\flat 8}$ (5音省略)
e:		b:		e:		b:		e:		b:	
A:	$\check{V}_{7(5)}^{\#8}$	Es:	$\check{V}_{7(5)}^{\flat 8}$	A:	$\check{V}_{9(5)}^{\#8}$	Es:	$\check{V}_7^{\flat 8}$	A:	$\check{V}_{7(5)}^{\#8}$	Es:	$\check{V}_{7(5)}^{\flat 8}$ (5音省略)
a:		es:		a:		es:		a:		es:	

V度 $V_7$ 度 ( $V_9$ 度) の和音の第5音下方変位の諸形体 ( $\check{V}_{7(5)}$ 、 $\check{V}_{9(5)}$ ) を「増6の和音」（【譜例8】①-a)、②-a)、③-a)における増6度 [f-dis] に由来)と総称する(島岡 1998: 132-33)。「増6の和音」は、形体に応じて「フランスの6」[French sixth]、「ドイツの6」[German sixth]、「イタリアの6」[Italian sixth] の呼称で区別される。一般に「増6の和音」は第2転回形を基本とするが、ロマン派音楽以降の拡大した和声語法に対応するため、島岡はその拡大使用、すなわち①ドッペル・ドミナント以外の和音 (Vの和音・その他の借用和音) への適用、②第2転回形以外の低位の適用を容認している(筆者への指導中に述べた言葉だが、文献などでは未文章化)。

[a1-1] 第3小節 第1拍のe-moll→a-mollの転調は、【譜例8】①-a)の捉え方である。つまり「フランスの6」を媒体としてはいるが、「裏コード」を使わない単純転義である。それに対して、第14小節 第2拍の強拍のe-moll→es-mollの転調は、【譜例8】①-b)の範疇に及ぶもので、「フランスの6」を仲介とする異名同音的転義である。【譜例8】②-a)／②-b)、③-a)／③-b)は、第3小節 第1拍／第14小節 第2拍の強拍を、「ドイツの6」や「イタリアの6」で実施した用例である。そのため、先に考察した第15小節 第2拍の「ドイツの6」と「属7の和音」の異名同音的転義の例とは、音高が異なっている点に注意して頂きたい。【譜例8】②-b)の「属7の和音」の用例では、代表的な機能はB-dur／b-mollの $V_7$ の和音と考えるが、たとえばEs-dur／es-mollのドッペル・ドミナント ( $\check{V}_7$ ) などとも捉え得るであろう。一方の【譜例8】②-a)は、「ドイツの6」すなわち短調の属9の和音の根音省略形体の第5音下方変位(第2転回形)としての用例である。主要な機能はe-mollの属和音と言えるが、「準固有和音」を適用すれば、E-durの属和音とも捉え得る。②-a)／②-b)ともに、属和音(いわばi度 $V_7$ ／i度 $V_9$ の和音)や、ドッペル・ドミナント(V度 $V_7$ ／V度 $V_9$ の和音)に加え、II度 $V_7$ ／ $V_9$ 、III度 $V_7$ ／ $V_9$ …などの借用和音にまで範囲を拡大することも可能である。つまり、ひとつの「属7の和音」≡「ドイツの6」が響くだけで、それを仲介和音に【譜例8】②-a)／②-b)の範囲で自由に転調させる得る上、その守備範囲をさらに拡張してゆくこともできるということである。

「属7の和音」≡「ドイツの6」に関しては、シューマン (Robert Schumann 1810-56) の《詩人の恋 Dichterliebe》作品48-12 (1840) の第12曲〈明るい夏の朝に Am leuchtenden Sommermorgen〉に良例が見出される。《前奏曲集》における「フランスの6」(「イタリアの6」)の「裏コード」の例は、第8番 (第9、22小節)、第12番 (第36小節)、第17番 (第54小節)、第19番 (第21小節)、第22番 (第

13、16、24小節)を指摘できるであろう。その他の例も枚挙にいとまがない。

「属7の和音」≡「ドイツの6」の異名同音的転義に関しては、ピストン(2006: 428-30)や、コード理論における「DominantとそのSubstitute Chordの<sup>b</sup>II<sub>7</sub>」(渡辺貞夫『第2版 ジャズ・スタディ』日音楽譜出版社、1983: 18)などの先行する記述が認められる。筆者のデータも未だ充分とは言えないが、それでも「増6の和音」すべての形体を対象とする「裏コード」の視点は、和声分析のツールとして有効活用が見込まれると考えている。和声分析は可能な限りシンプルであるべきである。その意味において、e-moll→fis-moll→a-mollと進む①案の方が、より自然な流れと言えるかも知れない。しかし、es-mollを経由する案②では、上記の「裏コード」の拡大使用を適用し得ることから、本稿においては、その実践を兼ねて、案②を採ることにしたい(【譜例7】)。

#### 4.3 【A2】 [a3-2] [a2-2] の分析：第18～23小節—ショパンの「焦らし」の技法

第18小節 第2拍の短3度の揺れ動き [fis-a] 以て、第20小節までを [a3-2] とする。また第21小節の長2度の動向 [e-fis] から、最後の第25小節までの部分を [a2-2] と区分する。[a2-1] [a3-1] に倣えば、[a2-2] の軸は [e] の保続、[a3-2] の軸は [fis(+a)] の保続に帰結されよう。第18小節 第2拍の強拍は [h-e-h-fis]、弱拍は [c-e-a-fis/a] となる。前者はe-mollのVの和音の導音 [dis] が、短2度上に「転位」した状態(コード・ネームでB<sub>sus4</sub>)、後者はII<sub>7</sub>の和音と分析できる。[a3-2] [a2-2] ではe-mollが揺らぐことはなく、第22小節までのバスの動きも、属音と第6音の交替 [h-c] となる。この短2度のバス動向も、[a1] 系(動機X)に由来するものとする。

【譜例9】 【A2】 [a3-2] [a2-2] の和声分析：第18～23小節

The image shows a musical score for Chopin's 'Furtive' (Op. 9, No. 3), measures 18-23. The score is in E minor and 3/4 time. The analysis labels [a3-2] and [a2-2] are placed over measures 18-20 and 21-23 respectively. The bass line shows a consistent pattern of alternating the fifth and sixth degrees of the scale. Chord symbols are provided below the staff: e: V-II<sup>7</sup>, V-II<sup>7</sup>, V-V<sup>7</sup>, VI, or V<sup>7</sup>, +I<sup>2</sup>, I<sup>2</sup>, I<sup>2</sup>, +3<sup>5</sup>.

[a2-2]に進む頃には、曲も終焉に近づきつつあることを感じ取れる筈である。とくに第20小節 第2拍にV<sub>7</sub>の和音が表れた時点で、誰もが全終止を期待するものと思われる。しかし、第21小節にはVIの和音が置かれ、文字通り「偽りの終止」で焦らされる。そのため当然、この後には真の全終止が望まれる場面である。しかし第21小節の第2拍には、突としてF-durの属和音とも思しき [c-b- [g-] e] が響くことになる。この音響体は、e-mollから見たナポリ調のV<sub>7</sub>の和音(♯<sub>7</sub>)と分析できなくはない。しかし [b] を異名同音的に [ais] に読み替えれば、e-mollのV度V<sub>7</sub>の和音の根音省略形体の第5音下方変位(第1転回形: ♯<sub>7</sub><sup>5</sup>)すなわち「イタリアの6」とも捉え得る。同じ考え方の下に、第23小節もV度V<sub>9</sub>の和音の根音省略形体の第5音下方変位(第1転回形: ♯<sub>9</sub><sup>5</sup>)すなわち「ドイツの6」と分析できる筈である。それでは楽曲の終盤において、なぜショパンは [ais] ではなく [b] を楽譜に記したのか。しかし思い返せば、既に第2小節以降も [dis] で記譜し得る箇所を、敢えて [es] で綴る書法が見られた。これもショパンの「焦らし」の一手なのであろうか。いずれにせよ、巨視的に見れば、第18小節のバス [h] は(延いては第16小節の [h] も)、第24～25小節の全終止に連なるものとする。つまり、第18 [16] 小節～第25小節は長大なドミナントであり、それがバスの [h-c] (動機X)により何度も焦らされながら、さらに緊張感を高めてゆく場面と理解している。実際、第

24～25小節に置かれる全終止は、楽曲中で唯一の終止形となる。この点からも、ショパンがどれほど繊細な配慮を以て、楽曲全体に及ぶ緊張感を「和声構造」に投影した意図が伺える。

## 5. 結語

【A1】は主調 e-moll → a-moll → d-moll と4度上にサブドミナント進行した後、e-moll に戻る「和声構造」となる。それに対して【A2】は、e-moll から es-moll に (fis-moll の可能性も) 動く「和声構造」を持つ。【A1】 [a1-1] 第2小節～第3小節 第1拍と、【A2】 [a1-2] 第14小節～第15小節 第1拍は、伴奏声部はすべて階名で [ファラミ] となる。しかし、各々の臨時記号の位置は微妙にずらされている。僅かな差に見えるが、この小さな違いが「和声構造」の差になって顕在化している。

楽曲の前半から見られた、不可思議とも思える、いくつかの音使いは何を意味するのだろうか。なぜショパンは [dis] と書くべき部分を、[es] と記譜したのかという問題を改めて考察してみたい。ショパンは直感的にこのような音符を書いたのだろうか。否、そうではあるまい。第4番がいかに理知的な発想に裏打ちされた作品であることか。そのことは、ここまでの検証で十分に理解された筈である。そのため上述の記譜の問題も、意図的な作業と考えて然るべきである。【A2】が単純な再現部に陥ることを回避するための措置であろうか。それもひとつの理由であろう。さらに考察を進めたい。

【譜例6】においては、第14～15小節の二通りの解釈、すなわち案① (Fis-dur) fis-moll への移行と、案② es-moll への移行への可能性について言及した。どちらと捉えても、一定の解釈が可能となるが、よりテクニカルな和声解釈を実施し得るという理由から、本稿が案②を採用することは既に述べた。この解釈が妥当とすれば、【A1】における ([dis] ではなく) [es] の記譜は、【A2】の「和声構造」に置かれた es-moll を暗示するものではないか。換言すれば、【A1】では暗示に過ぎなかったフラット系の記譜は、【A2】でフラット系の調への転調として具現化する。それこそが、ショパンが第4番に仕掛けた「仕掛け」ではないかと考えている。本稿が案②を推す理由も、テクニカルな和声解釈が引き出されるということ以上に、実はこの「和声構造」上の解釈に基づくのである。

前述のとおり、[a1] 系の右手の旋律から「転位」を取り除くと、[h] 音の保続が軸となる。同様に [a2] 系は [a] 音の保続 (または [a] [c] 音の二重保続)、[a3-1] は [fis] 音の保続が特徴となる。ここに「分散型偶成」を適用してみたい。このとき [h-a(c)-fis] となるが、さらに [dis] 音を補うと、第4番の主調 e-moll の属和音  $V_7$  ( $V_9$ ) が浮かび上がる。ここで補足的に付け足した音は、上記で議論した [dis = es] 音に他ならない。「分散型偶成」の視点を拡大し、各セクションの旋律の骨組みに、ショパンの「仕掛け」を加味するとき、 $V_7$  (分散型偶成) ⇒ I (主調) という巨視的な「終止形」をも意味付け得ると考える。旋律や和声の美しさも、第4番の魅力であることに間違いはない。しかしそれ以上に、第4番にはショパンの理知的な発想と、卓越した和声技法が溢れているのである。

## 注

- 1) 'sway' (Shumaoka 2008: 99–100)、'Shifted Position' と 'Incidental Chords' (ibid: 103)。
- 2) 第4転回形の例は、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770–1827) のピアノ・ソナタ 第23番「熱情」作品57の第1楽章の第235～238小節が典型と言えるが、他にも多数の例を見出し得る。
- 3) ラヴェル (Maurice Ravel 1875–1937) のピアノ協奏曲ト長調 (1931) 第1楽章の冒頭部分の独奏ピアノには、右手の G-dur の分散和音と、左手の Cis-dur の  $II_7$  の和音 (ないしは IV+6) ともしき分散和音の混合が見られる。この動向を「複調」と捉えることもできようが、筆者は「分散型偶成」と理解している。

つまり [g-h-d] を原和音に据え、[cis] [dis] を第5音 [d] の上下からの「転位」、[fis] を根音 [g] の下からの「転位」（または第7音）、[ais] を第3音 [h] の下からの「転位」と分析するものである。

4) 小林は「2度の順次下行」の定義には、ばらつきも見られる点を指摘している (2001: 99-98)。

5) モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-91) の交響曲 第40番 K.550 (1788) の第1楽章 冒頭部分の [es-d] の揺れ動きや、ショパンの《ノクターン》作品27-2 (1835) の第17～20小節の [bes-as] の交替は、「嘆き」の象徴的用法と思われる。

## 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].)
- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- 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 Müllemann. München: G. Henle.
- Damschroder, David. 2015. *Harmony in Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 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。(原書: Amy Dommel Dieny. *L'analyse Harmonique en Exemples de J.S.Bach à Debussy*. t.7: chopin. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1970)
- 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』——楽曲構造とピアノニズムの分析——」 白鷗大学論集 第26巻 第2号 (3月): 269-331。
- 木下千代 2007 「ショパン『24の前奏曲』 op.28 にみる各曲の関連性と対照性について」 『音楽表現学』 第5巻 (11月)、33-44頁。
- 小林義武 2001 「バッハにおける『ため息の動機』」 『美学美術史論集』 第13号 (3月)、74-100頁。
- 今野哲也 2022 「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——」 『芸術研究13——玉川大学芸術学部研究紀要——』 第13集 (3月)、15-29頁。
- Kurucz, Timea. 2010. "The conception of the musical form of Fryderyk Chopin's preludes op. 28." *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, 55 no.1: 59-106.
- ピストン、ウォルター 2006 『ピストン/デヴォート: 和声法——分析と実習——』 マーク・デヴォート増補改訂、角倉一郎訳 音楽之友社 (原書: Walter Piston. 1978. *Harmony*. 5th ed. Revised and Expanded by Mark DeVoto. W.W.Norton & Company. Originally published 1941.)。
- Shimaoka Yuzuru. 2008 「島岡理論の英訳 (5) ——Translation: The Music Theory of Yuzuru SHIMAOKA」 黒住彰博訳 『広島文化短期大学紀要』 第41号。
- 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 音楽之友社。
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. 1990. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. Fritz und Margrit Kaiser. Hildesheim, usw.: Georg Olms. (Originally published in 1806.)
- シュヴァイツァー、アルベルト 1983 『バッハ』 中 浅井真男、内垣啓一、杉山好訳 白水社。(原書: Schweitzer, Albert. *Johann Seba Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1961)