

ショパン様式における転調時の移行プロセスに関する一考察

Les processus de déplacement du modulation dans le style de CHOPIN

菊本 哲也 柳田 憲 一*

はじめに

この300年もの間、バロックから近代、そして現代まで作曲家により様々な作曲技法の開発が試みられ、新しい音楽が生みだされてきた。その中で和声（特に調性的概念を持つもの）の変遷は、その時々作曲家とその音楽を知る上で重要なメッセージとなる要素である。

18世紀にラモー（Rameau, Jean Philippé 1683-1764）によって書かれた「和声論」（「Traité de l'harmonie 1722」）で、近代的な和声理論が体系化されてから、調性和声（機能と声）は急速な発展を成し遂げてきた。

バロック後期が調性和声の出発点であるとした場合、古典派においてそれが確立され、ロマン派のシューマン（Schumann, Robert 1810-1856）らによってさらに大きく変化を遂げた。その新しさは更なる叙情感に満ち溢れ優雅なものとなり、それらの作品は今日もなお最も親しまれており、数多く演奏されている。

そのようなロマン派においてショパン（Chopin, Frederic 1810-1849）も独自のエクリチュール¹⁾を確立した作曲家の一人であることはいうまでもない。エクリチュールの研究は、様々な観点から多大で客観的な分析を必要とするが、本研究ではその一つである「様式和声」（le style d'harmonie）のなかで、特に転調に関する点に注目して見ることにした。

転調は、楽曲全体の調レベルでの安定→不安定→安定という「ゆれ」²⁾の構造を表わしているが、ここではそのような楽曲構成上の転調論ではなく、ショパンの様式和声研究の一環として、彼の作品の転調時における先行調から後続調への離脱あるいは転

入の手段、つまり移行プロセスの和声的手法について考察するものである。分析作品の選択にあたっては、ショパンの数ある作品の中でも初期から後期にわたって書き続けたマズルカ（mazurka ポーランドの民族舞踏）とノクターン（nocturne 夜想曲）のうち、マズルカは民族色が濃く旋法的な部分が比較的多く見受けられるためこれを避けて、純粹（絶対）音楽の分析という観点から客観性を得やすい、ノクターンを選んだ。

転調の分類

転調時の離脱あるいは転入の際における和音の力学的変化を伴うものも含む和声的手法を表わすと次の4つに分類できる（図1）。

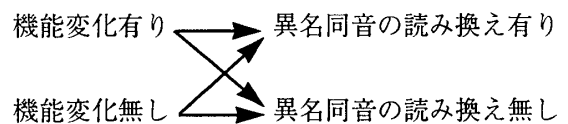


図1

この4つの分類が移行プロセスの基本的な手法となり、個々の作曲家におけるオリジナリティーを考察する着眼点となる。また、転調形態には後続調へと自然に移行していくもの他、特に不自然さを強調したものもある。

最も自然な転調形態は、先行調の和音が後続調のカデンツ形成の際、機能的和声進行を十分に満足している位置に属した（置き換えた）場合と考えられる。それは、先行調の和音が後続調の固有和音あるいはそれに準ずる和音として一致した場合、つまり双方の調において共通和音となる場合であり、自然に後続調へと移行される。この場合、大きく分けて機能

*東京女子体育大学非常勤講師

変化を伴うもの（譜例1a）とそうでないもの（譜例1b）とがある。

a)



b)



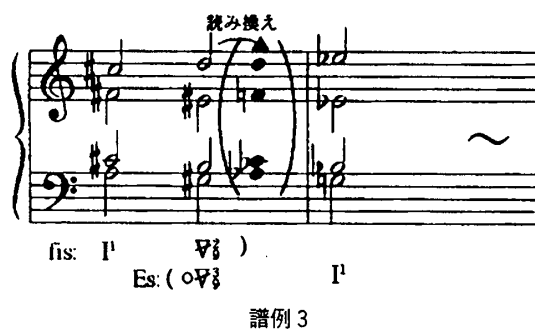
譜例 1

不自然さが強調されるものは、特に和声的に遠い調へと移行する場合に多く見られる。ふつう和声的に近い調とは、主調の固有和音を主和音に置き換えて確立される固有和音調（主調内部調）を指しているが（譜例2）、カデンツ形成の際によく用いられる和音を主和音とした調、つまり、準固有和音調やナポリ調等も比較的近い調に分類される。



譜例 2

つまり、和声的に遠い調への移行は、先行調と後続調間での共通和音が少なくなるため、不自然さが表面化する。しかし、楽曲構成では大きな流れとリズムがあり、楽曲としての「ゆれ」を形成しているため、遠い調への移行プロセスでも作曲家の技術により、自然な転調へと導かれる事があり、その際に異名同音の読み換え（エンハーモニック転換）が行われる場合が多い（譜例3）。



譜例 3

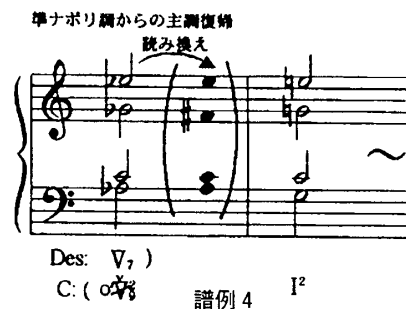
この技術こそ和声上のカデンツ形成に並ぶ作曲家のオリジナリティーが注目される点であり、様式確立を知る上で他者との相違を比較できる。

時代の流れにそって様々な作曲家により転調手法は多大な変化をもたらしてきたが、その中でショパンも過去の遺産を学び、そのエクリチュールは後のラヴェル(Ravel, Maurice 1875-1937)、ドビュッシー(Debussy, Claude 1862-1918)等の近代作曲家に大きな影響をもたらしている。

考察

ナポリ調との関連性

古典派の作品では、先行調が後続調のナポリ調である事はよく見受けられるが、ショパンの作品では先行調から見た後続調に先行調のナポリ調を置くことが比較的多い。この場合、両者共に異名同音の読み換えを含む移行となる。前者は、先行調のV7を後続調のoV7（増六の和音）と読み換えて転調する（譜例4）。この場合、主調復帰となる場合が多い。



譜例 4

後者は、先行調のoV7諸和音を後続調のV7に読み換えてナポリ調へと移行し、全く性格の異なったも

のとなる (譜例5)。

譜例 5

作品15-1にも見られるように、先行調のV¹(a moll)をI'(E dur)と読み換え、譜例4の手順でそのナポリ調(F dur ここでは主調)へと移行される事もある。これは大きく分析すると、本来F durのV¹-V²の連結であるが、細かく分析する事により、ナポリ調との関連性が考えられる事となる (譜例6)。

譜例 6

また、これらを一時的な調の「ゆれ」、あるいはカデンツ内における和音の大きな「ゆれ」としての離脱から復帰手段としても用いられる (図2)。

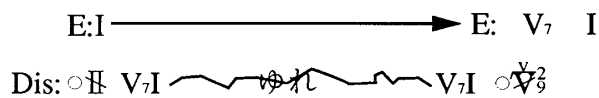


図2

作品32-2では、この譜例4の移行プロセスを定型ゼクエンツに組み入れ、停留的部分 (定調的カデンツ) 到達までの流動的部分として使用される。これは、先行調のV₇を後続調のV₇やV₇に読み換え、繰り返す事により目的調のD-Tに達するまでクロマテ

ック進行 (ここでは主として短2度進行だが、読み換え等により増1度進行となる場合もある) による下行を続ける (譜例7)。

譜例 7

作品27-1では、先行調からみた長3度上の調へと転調するが、この場合E durのI-V₇の連結をA durのV-V₇の連結に置き換え、更なるV₇をAs durのV₇に読み換えて移行する。よって、先行調と後続調がナポリ調関係となる (原調T→IV調D→目的調D₂へと読み換えによる機能移行も含む) (譜例8)。

譜例 8

このようにほとんどが古典的カデンツによる機能進行内で読み換えられるが、作品9-3のように偶成的にできたV₇を読み換えてナポリ調へと転調をすることもある (譜例9)。

譜例 9

III調・VI調への転調

先行調の主音から見た長・短3度上行あるいは下行位置にある音を主音とする調への転調を表わし、以下のように分類される。

◎先行調が長調の場合

- 長3度上→III調あるいはその同主調
- 短3度上→準III調あるいはその同主調
- 長3度下→VI調あるいはその同主調
- 短3度下→準VI調あるいはその同主調

◎先行調が短調の場合

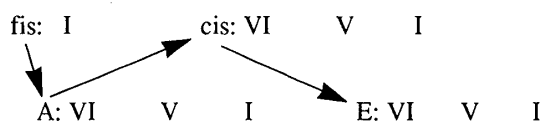
- 長3度上→同主III調あるいはその同主調
- 短3度上→III調あるいはその同主調
- 長3度下→同主VI調あるいはその同主調
- 短3度下→VI調あるいはその同主調

III度転調で比較的良好に見られるパターンに先行調が短調の時、その平行調へと移行するものがある。これは、先行調Iを後続調VIに読み換え、平行調のカデンツ(D-T)へと移行する。作品27-1では、cis mollからE dur、作品37-1では、g mollからB durなどがある(譜例10)。

cis: I
Es: VI V₇ I
読み換え

譜例10

マズルカ(作品6-1)では、この移行プロセスによるIII調上行のゼクエンツが行われ、長調と短調を交互に転旋させている。



同様に、III調上行の移行において作品37-2では、+VIに読み換えて転調する。この場合、後続する調は全て長調となる(譜例11)。

G: I IV
B: (+VI +II V₇ I IV)
Des: (+VI +II V₇ I)

譜例11

また、先行調のIを後続調のIIIと読み換える事により、VI調へと移行される。作品15-3ではd moll → B dur、作品37-1ではg moll → Es dur等があり、この場合も先行調が短調である事が多い(譜例12)。また、作品15-2ではes mollのVをB durのIと読み換えてB dur → Ges dur (+III -V)となる。

d: I
B: III V₇ I

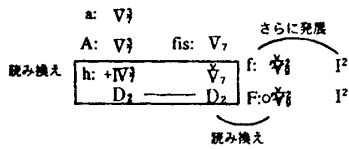
譜例12

この読み換えによって現われる(III-V₇-I)の連結は、古典和声におけるカデンツの中ではほとんど見受けられなかった旋法的響きをもつ。また、上記の基本的な連結の他に、作品55-1では、b mollのI'をGes durのIII'と読み換え、そのままD保続(ここではI²)へと導かれる(譜例13)。

b: I'
Ges: III' I I

譜例13

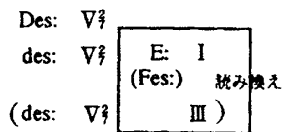
長調からそのVI調への転調、つまり平行調転調において作品15-2では、a mollのV₇を同主調であるA durのV₇に見立て、VI調であるfis mollのV₇への進行というように、fis mollにおけるV₇-V₇の連結を行う。この連結は、古典和声においてあまり機能的連結とはいえないが、その部分を先行調のII調、同様に後続調のIV調であるh mollに置き換えることにより+IV₇-V₇という機能的進行(D₂-D₂)に変化し、不自然さを解消する。さらに、h mollのV₇(fis mollのV₇)部分をV₇、 $\circ V_7$ に読み換え、f moll(F dur)(先行調がナポリ調の同主調)へと発展させることもある(譜例14)。



譜例14

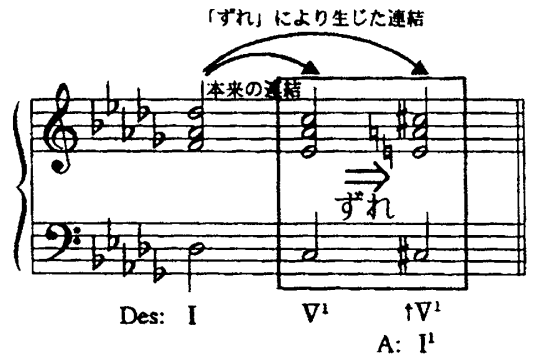
また、III度転調としての短調から長調への移行の際、先行調のV (V₇とその転回形も含む) から唐突にそのIII調である平行調 (I、I¹) へと進行することがある。この連結も後続和音を先行調(先行調が長調の場合は同主調)の固有和音(IIIやIII¹)として読み換え可能であるが、色彩変化が大きいため、読み換えの手段はほとんど行わない。作品48-2では、先行調のDes durのV₇を同主調であるdes mollのV₇に読み換えてE durのI (Fes durの異名同音調)へと転調する。

この際、des mollで考えるとV₇-IIIという連結が発生し、後続のIIIを読み換える事となる(譜例15)。



譜例15

同様に、 $\circ VI$ 調への移行の際もこのような唐突な手段を行うことがある。作品27-2で見ると、Des durの双方のIで先行のカデンツを一旦終了させ、後続するA (Heses) durのI¹へと転調している。この場合、機能的流れは一時的に遮断されるが、異名同音の読み換えによる2種類の共通音保留があるため、比較的自然的な転調とも考えられる。また、この種の転調あるいは連結では、和音の「ずれ」による移行とも認識することが可能である。これは、理論上において本来進行すると予測される和音が半音(増1度、短2度)上方または下方にずれて連結されることである。それによると、古典的カデンツではDes durのIが本来VI¹に進行されると予測され、そのVI¹が増1度上方にずれてA durのI¹に読み換えられ転調したとも考えられる(譜例16)。この手法は、後のラヴェル、ドビュッシー等の作品において同一カデンツ内における一時的な「ずれ」や調レベルでの「ずれ」として見られる。⁴⁾



譜例16

減七の和音の読み換え

一定の音高及び等響を維持する減七の和音(短調の $\circ V_7$ 及び長調の $\circ V_7$)は、異名同音で読み換える事により4つの異なる調を表すことができる(譜例17)。この利点により様々な調への移行が比較的容易となる。



譜例17

この移行プロセスは、ショパン以前の作品にもよく見られ、ショパンも好んで使用している。ナポリ調への移行プロセスでも見られるように、クロマティック進行である場合が多い。このクロマティックな連結は和声的手法（和音レベル）の他、構成音レベルでの修飾にも多く用いられている。作品27-2では、先行調cis mollのV₇を後続調es mollのV₇に読み換え、V₇を経過してI²へと進行している。この手法はII調（短調は、△II調）への転調の際に用いられる（譜例18）。

読み換え

cis: V₇ es: V₇ I²

譜例18

この読み換えの応用としてさらに和声的に遠い調への移行もごく自然に行われる。この場合、読み換えは同様であるが、その中で一部の和音で全長転位を行う事によりはっきりとしない調経過となり、また緊張を持続しその弛緩も遅らせる事となり、スケールの大きなフレーズ維持が可能となる。作品27-2では、Des durのV₇をb mollのV₇と読み換え更にV₇へと進行し、それをes mollのV₇と読み換え、V₇へと進行しA durのV₇と読み換えて目的調に達する。es mollのV₇では、本来reであるべき音を先行和音のmi bを掛留させたまま同一和音内で解決せずに、後続するA durのV₇において解決する事により、一時的にV₇からII₇というS（サブドミナント）進行的効果を得る事となる（譜例19）。

Des: oV₇ A: (oV₇ V₇ I

b: (V₇ V₇)

es: (V₇ V₇)

譜例19

おわりに

楽曲分析の際には、その作曲家における和声の変遷を慎重に考慮する必要があるが、ふつうは初期から後期へ向かって何らかの変化をしていることが多い。ショパンにおいて、それもノクターンに限定すると、変遷といえるほどの変化進展はほとんどみられない。分析の結果、初期段階で愛用された移行プロセスが後期まで変わらずに使用されていたことがわかった。また、ショパンは半音階進行（和声進行、調構造など）、特に和音の性質がドミナント（読み換えにより機能変化が起こる）となる連結が多く、「還元した状態」では非常に固い響きを持つ。しかし、実際の作品ではそのような手段にもかかわらず、非常に滑らかで色彩感溢れる音楽となっている。

このことは、ショパンが主としてピアノ作品を書き続けたことにより、和声的技術の向上をもたらしたことを示す。

結果として、基本的な和声構造としてはドミナント主体の比較的固い連結でありながら、構成音レベルにおける非和声音の扱い方、つまり、いかにもショパン的なピアノスティックな修飾の方法（本研究では触れない）により、まったく固さを感じさせない響きを創造しているのである。

注

本文中で使用される和音（音度）及び調表記に関しては、「音楽の理論と実習Ⅰ～Ⅲ」に従った。

- 1) 文学では、文体、書法といわれるが音楽では、作曲書法と解釈される。
- 2) 音楽の理論と実習Ⅱ p.13参照
- 3) 国立音楽大学大学院修士論文 渡辺りかこ「ラヴェルスタイル和声課題の理論と実習」p.79参照
- 4) この分析をするためには本来の連結を予測できる知識をもっている事を前提として行うものである。ラヴェルのクーブランの墓から「前奏曲」より例を挙げると、以下のような「ずれ」を見ることができる。

The image shows a musical score example labeled '譜例20'. It consists of two systems of piano accompaniment. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The bottom system is similar but includes a '本火' (original) annotation pointing to a specific chord. The score is in G major and 2/4 time. The top staff has a melodic line with a 'ずれ' (mistake) annotation above a measure. The bottom staff shows chords: Fis: II, IV7, I, and V7.

譜例20

参考文献

- 1) 島岡 譲 「音楽の理論と実習 I ~ III」 音楽之友社 昭和58~59年
- 2) H.M.ミラー 村井範子・松前紀男・佐藤馨共訳 「新音楽史」 東海大学出版会1977
- 3) 渡辺 りかこ 「ラヴェルスタイル和声課題理論と実習」 国立音楽大学大学院修士論文 昭和63年
- 4) Maurice RAVEL Le Tombeau de Couperin (DURAND) 1918
- 5) CHOPIN Nocturnes ヘンレ原典版 音楽之友社 1985