

[研究論文]

「ショパンの《スケルツォ》作品39における調性構造の二重性」

西田 諭子

1. 研究の背景と目的

19世紀の音楽における調性構造の両義性・二重性については、既に多くの研究がなされている。中でもキンダーマン；クレプス編の『19世紀の調性の第二作法（“The second practice of nineteenth century tonality”）』（1996）は、この領域におけるもっとも重要な文献の一つであるが、その序文においてキンダーマンは、「唯一の支配的な主音を中心に据えた、主音との単一調的關係付けは19世紀中頃までに弱められ、その後の数十年の間に、制御された調的両義性がそれにとって代わる場合が見られるようになる」と指摘している。そうした過程の中で現れた「始まりと終わりで調の異なる（…）音楽作品」（Kinderman；Krebs 1996：1）に見られる調性の扱い方¹が、この論文集の興味を中心となっており、シューベルトやショパンの作品も取り上げられているが²、重点が置かれているのはリスト、ヴァーグナー、ヴォルフ、ブルックナーらの作品の分析である。

ショパンの作品における調性構造の曖昧さ・二重性についても、既にある程度論じられてはいるが（Krebs 1981；1990；1991、Noden-Skinner 1984、Kinderman 1988、Schachter 1988、Cone 1994³、Gołab 1995、Tomaszewski 1995 など）、楽曲全体の調性構造における二重性となると、限られた作品についてしか論じられていないのが現状である。ショパンの作品における楽曲全体の調性構造の二重性を論じる際に分析対象として選択されているのは、ほとんどの場合《スケルツォ》作品31、《バラード》作品38、《ファンタジー》作品49の三作品であり、それら以外の作品については、言及されることはあっても詳細に分析されることはまずないのである⁴。

しかし実際には、これまでの研究での指摘によって、調性構造に二重性をもたらす構造的要因のすべてが尽くされているとは言えず、そのために、実際には調性構造の二重性が潜在していると思われる作品が、単一の主調によって説明されている例も少なくない。本論文では《スケルツォ》作品39（1839年作曲⁵）を例に、これまで調性構造の二重化を生じさせる要素としてはあまり取り上げられてこなかった特定の音高の強調に特に着目して分析することによって、ショパンの作品における調的二重性の新たな形を提示したい。この《スケルツォ》作品39の調性構造は、従来、もっぱらソナタ形式との関連から論じられており、要所で暗示あるいは明示されるホ調については、再現部で一時的に生じる調としてしか扱われてこなかったが、本論文では、この作品の調性構造においてはホ調が、主調である嬰ハ調に比肩する重要な位置を占めていることを明らかにしたい。

2. 研究方法

本論文では、調性の形成手段にはカデンツ（終止形）を中心とした和声進行、そしてそれとともに特定の音高の強調があるとの考えに基づき、主に調性構造、和声、強調音の關係に着目しながら楽曲分析を行う。特定の音高の強調——その典型的な例は、反復音・保続音である——は、20世紀の音楽の調性・和声構造分析において、「伝統的〔和声進行における〕根音に類似したものとして和声構造に形を与えるもの」（Schoffman 1983: 382）、言い換えれば当該部分での調的中心を形成するものとして言及されることが多い⁶。これまで19世紀の音楽を対象とする分析の文脈では、強調音の調性形成機能が着目されることはあまりなかったが、ショパンの作品には（同時代の何人かの作曲家たちの作品と同様）、反復・保続される音高が響きの中心を形成するという現象が見られる。従って本論文では、特定の音高の強調を調性形成手段の一つと見做して分析を行うこととした。

分析に際しては、大構造における調配置、和声、強調音を辿った還元譜を作成し、それに基づいて、和声や強調音が調性構造にどのように作用しているか検証する。必要に応じて、旋律の調性、アーティキュレーションといった要素に関しても検証する。

本論文では、強調音を以下のように定義する。

- (1) ペダルポイント⁷
- (2) 独立した声部において強拍で反復される音高
- (3) アーティキュレーションあるいは音域などによる強調を伴って反復される音高
- (4) 動機またはフレーズの始めや終わりで反復される音高

原則として、ある音高が一定の間隔で、あるいはあるセクションの中で、3回以上連続して現れている場合に、その音高を「反復」されていると見做すこととする。

3. 分析

3-0. 還元譜

還元譜は、楽曲全体の調性構造から考えて重要と思われる音高、和音、調を抽出し、以下の原則に基づいて還元したものである。

- (1) 全音符は調、黒塗りの音符は和音を示す
- (2) 二分音符は強調音を示す
- (3) 符幹の付いた黒塗り音符は、主にv音を修飾する倚音あるいはその変位音を示す
- (4) 連桁はカデンツの成立を示す

還元譜中では音高は必ずしも実際の楽曲と一致していない。また、音価や各部分の長さなどの時間的要素は反映されていない。従って、和声や調性が頻繁に変化する部分は、た

とえ実際の楽曲では数小節の部分であっても還元譜上は長くなり、逆に和声や調性がほとんど変化しない部分は、実際の楽曲で数十小節にわたっていても還元譜上は短くなる。

また本論文では、主調内部で主和音以外の三和音が拡大している場合、その和音をIとするV-Iが成立していれば調、していなければ和音として扱う。

[図1] 《スケルツォ》作品39還元譜(西田 作成)

3-1. 楽曲全体の構成

この作品の大まかな構成は、序奏(1-24小節) → **A** (25-154小節) → **B** (155-366小節) → **A** (367-448小節) → **B** (449-572小節) → コーダ(573-649小節) というもので、**A**、**B**二つの主題からなる二部形式と考えることができる。**A**、**B**いずれも再現部では短縮されている。

なお本分析では、音階の音度はローマ数字の小文字(i, ii, iii, iv…)で、各音度上に形成される和音、およびその和音を主和音とする調はローマ数字の大文字(I, II, III, IV…)で表記する。

また本論文では、同一の主音上に築かれる長短の旋法の違いについては特に問題にしない。その根拠としては、本論文では調の中心音であり参照点である主音を中心に調性構造を捉えていること、ショパンの作品においてはさまざまなレベルでの長短の頻繁な交替によって色彩的効果が獲得されており、長短の区別が調性構造に大きな影響をもたらしているとは必ずしも言えないと思われることの二点が挙げられる。そのため、構成音やカデンツによって長短が判定できる場合には、「嬰ハ短調」「ホ長調」というように長短まで明記するが、属七和音が示唆している調の長短が不明の場合や、同じ音を主音とする長・短調の両方を指すような場合には、「嬰ハ調」「ホ調」というように特に長短を明記しないものとする。

3-2. 序奏 ～ **A** 主題提示部

特徴的な4連符からなる半音階的なパッセージに続いて6-8小節でfで強調される和音（すなわちこの作品で最初に現れる和音）はロ長調のI和音であり、ロ長調もしくは、この和音を属和音とするホ調が示唆されるが、このことは、この作品におけるホ調の重要性から考えれば軽視できない事実である⁸。この和音はその後、構成音を一つずつ変位させ、14-16小節の和音を経て18-20小節の和音に到る。18-20小節の和音は嬰ハ短調のナポリの和音とも嬰ヘ調を指向する増六和音（ドイツの六）とも解釈できるものであるが、後者の場合は、ノーデン＝スキナーも指摘しているように、25小節で嬰ハ音によって第一の主題である**A**が開始される時点では、主音に到達したと感じられないということになる（Noden-Skinner 1984 : 32）。いずれにせよ25小節の嬰ハ音は24小節の嬰ロ音に導かれて現れるわけであるが、嬰ロ→嬰ハの上行を（導音→主音）の上行と見ることが可能ではあるとしても、（属和音→主和音）という和音によるカデンツは56小節で**A**主題の最初の提示が終わるまでには一度も形成されておらず、サムソンが言うように主要主題の嬰ハ短調が「明確に定義された」（Samson 1992 : 109）ものであるとは言い切れない。**A**の旋律の構造を見ても、旋律中に織り込まれ、時にアクセントを伴いながら要所に遍在するイ音→嬰ト音の2度下行音型は、少なくとも**A**主題の最初の提示においては、嬰ハ調のvi→vとも嬰ヘ調のiii→iiとも解釈できるものである。33-39小節で嬰ハ調の半終止に落ち着くかと思われるが、結局、**A**主題の最初の提示はホ長調のカデンツで閉じられており（51-56小節。これがこの作品で初めて形成される明確なカデンツである）、6-8小節の和音で暗示されたホ調が、ここで前面に立ち現れるのである。当然このホ長調のカデンツは、33-39小節の嬰ハ調の半終止よりも強い終止感を持っている。従って**A**主題の最初の提示は調性の点では大いに曖昧さを残したまま行われていると言える。その後第二の主題**B**への移行部分（131小節）で再びロ長調へ転調し、なおかつロ長調のiii音である嬰ニ音（143小節）には導音としてホ調へ到る可能性も残されるため（実際146小節の変ヘ音＝ホ音は、この嬰ニ音に導かれる形で現れている）、再びホ調に接近する。しかし146小節の変ヘ音は変ホ音へ下降し、変イ長調のI和音を經由して**B**の変ニ長調へと到るのである。

3-3. **B** 主題提示部 ～ **A** 主題再現部

B主題はコラール風に書かれており、和声の連結によって変ニ長調が明確に示される。変ニは嬰ハの異名同音であるため、**A**主題の最初の提示で十分に確立されなかった嬰ハ調はここに到って初めて存分に確立されることになる。243小節からの挿入的なパッセージによって変ニ長調のV-Iが形成されることにより、変ニ長調はさらに確固たるものとなる。

Aの再現へと到る経過的なセクションでは、嬰ハ調の属音である嬰ト音がバスで保続さ

れるのに続き(327-365小節)、360小節からは嬰ハ調の属七和音とともにイ音→嬰ト音の2度下行音型が反復されて強調され(366小節。イ音と嬰ト音とが異なる音域に置かれていることが、強調をより効果的にしている。イ音にはアクセントが付されている)、367小節の[A]主題の再帰を導いている。提示部では嬰ハ調と嬰ヘ調との両義性の中に置かれていたイ音→嬰ト音の2度下行音型が、ここに到って嬰ハ調の属七和音を修飾する(倚音→属音)(vi→v)としてその意味を明確にし、なおかつ強調されることによって、提示部では絶対的ではなかった[A]主題の調性は今や揺るぎない嬰ハ調として確立されるのである。

3-4. [B]主題再現部 ～ コーダ

449小節で[B]主題が再帰するが、調性は嬰ハ短調のIII調であるホ長調で、これまで何度か(冒頭の和音、[A]主題のカデンツ、[B]への移行部)暗示されながら展開することのなかったホ調が、ついに確立されることになる。その後、ホ短調、嬰ヘ短調を経て、経過的なセクションへと移行するが、527小節からのパッセージのバスではイ音(嬰ハ短調のvi音)が保続される(527-540小節)。このイ音上に形成される和音は嬰ハ短調のII和音と(あるいは増六和音の変形とも)考えられるが、一方でホ長調の属和音(根音省略の九の和音)とも構成音が一致しており、再びホ長調へ進行する可能性が残される。しかし540小節のバスでイ音が嬰ト音(嬰ハ短調のv音)に下降すると、その後はバスで嬰ト音が26小節間にわたって保続され(541-566小節)、嬰ハ短調のコーダへと到る(ここでも嬰ハ調のvi→vによってカデンツが形成されたことになる)。バスのイ音上でホ長調に傾斜していた調性が、この540小節のバスの下降によって決定的に嬰ハ調に引き寄せられたと言うこともできるであろう。

コーダは、26小節間保続された属音によって準備されたものであり、またコーダにおいてもvi→vの2度下行音型がアクセントを伴って強調されて(589-596小節)カデンツが形成されるため、調性が嬰ハ短調であることは疑いようもない。しかし一方で581-584小節(および613-616小節)の高音域のホ音(嬰ハ短調のiii音)、上行パッセージの到達点である621小節のホ音に続いて622-628小節のユニゾンのパッセージの各1拍目で繰り返されるホ音、その頂点としての629小節のホ音、というようにホ音が一貫して強調されているのも注目すべきことである。最後は[A]主題の断片によって、嬰ハ音がアクセントを伴って存分に強調されて(637-643小節)嬰ハ長調で閉じられる(ここにもアクセントを伴うvi→v音型は潜在している)。

4. 考察

4-1. 強調音の働き

このスケルツォにおいては、調性の段階的な確立、あるいは調性構造の二重化を実現する上で、特定の音高の強調が重要な役割を果たしていると考えられる。以下で、そうした強調音の働きを検証する。ただしここでは、保続音の伝統的な用法である、主調を確固たるものとする主音の強調、カデンツを形成する属音の一般的な強調については割愛する。

4-1-1. イ音→嬰ト音の2度下行音型

このスケルツォにおいては、嬰ハ調が段階的に確立されてゆく過程でイ音→嬰ト音の2度下行音型が大きな役割を果たしている。この音型はまず提示部で、嬰ハ調の vi→v あるいは嬰ヘ調の iii→ii という二つの可能性を保持しながら[A]主題中に何度も現れ、その後[A]主題の再現を導く際には強調音となって、属七和音とともに強調される。この強調は、この音型が嬰ハ調の vi→v であることを明確に示すもので、これによって導かれる[A]主題の再現では、[A]主題の最初の提示で存在した両義性は払拭され、嬰ハ調が確立される（コードでもこの音型は強調される）。一方コードへ向かう経過的セクションでは、嬰ト音に先行するイ音（嬰ハ調の vi 音）の強調部分が拡大し、そのイ音上に形成される和音によって一時的なホ長調への傾斜が生じるが、この傾斜は、その後26小節間保続される嬰ト音（嬰ハ調の v 音）のペダルポイントによって相殺される。

従ってこの作品では、さまざまな形態で楽曲全体に遍在するイ音→嬰ト音の2度下行音型が、構造的な一貫性をもたらす動機として機能すると同時に、要所で強調音となり、その和声的意味（嬰ハ調の vi→v）を徐々に明確にしてゆくことによって、主調を段階的に確立する役割も果たしていると言えることができる。イ音の強調部分の拡大によって生じる一時的なホ調への傾斜も、イ音が嬰ハ調の属音である嬰ト音に下行し、属音の長い保続を経て嬰ハ短調に到るカデンツが形成されることによって、結局嬰ハ調へと統合されてゆく。

4-1-2. 主調と並行して存在するホ音の強調音

コードでは、いまや明白な主調となった嬰ハ調を背景に、ホ音（嬰ハ短調の iii 音）が高音域や拍頭で執拗に強調され、響きの中心としてコード全体に凝集性をもたらしている。このホ音は、V-Iの引力によって形成される帰着点としての主調とは異なる⁹、第二の参照点として存在していると考えられる。つまりこのホ音の機能は、凝集性をもたらすと同時に、中心を二つ存在させるという逆説的なものということになる。そしてこの強調音のホ音は、ホ調を暗示し、ここまでそれぞれに確立されてきた嬰ハ調とホ調とをコードで共存、融合させる役割を担っているわけであるが、それについては4-2.以降で詳しく述べることとする。

4-2. 調性構造の二重性

この作品全体の調性構造をあらためて示すと、以下のようになる。

序奏：? (ホ調?)
A ： <u>嬰ハ調?</u> <u>嬰ヘ調?</u> ~ <u>ホ長調</u> ~ <u>嬰ハ短調</u> ~ <u>ロ長調</u> (→ <u>ホ調?</u>) ~ <u>変イ長調</u>
B ： <u>変ニ長調</u> ~ <u>変イ長調</u> ~ <u>変ニ長調</u> ~ <u>嬰ハ調</u> のvi→vの強調
A ： <u>嬰ハ調</u> ~ <u>ホ長調</u> ~ <u>嬰ハ短調</u>
B ： <u>ホ長調</u> ~ <u>ホ短調</u> ~ <u>嬰ヘ短調</u> ~ <u>嬰ハ調</u> のvi→vの強調 (ホ長調? → <u>嬰ハ調</u>)
コーダ： <u>嬰ハ短調</u> … ホ音の強調

主調が嬰ハ調であることに疑問の余地はないが、ここまで見てきて明らかのように、嬰ハ調は冒頭から明確に示されるのではなく、段階的に確立されてゆく。**A**主題の最初の提示における嬰ハ調と嬰ヘ調の両義性は、嬰ハの異名同音である変ニを主音とする変ニ長調の**B**を経て、再現部での決定的な嬰ハ短調の確立へと到っている。その過程で嬰ハ調のイ音→嬰ト音の2度下行音型が重要な役割を果たしていることも、既に述べた通りである。一方でホ調は、冒頭で暗示された後、**A**主題の提示部、**B**への移行部、**A**主題の再現部でその断片をわずかに現し、存在を仄めかしておいて、**B**主題の再現部で十分に主張されるわけであるが、〈断片による暗示→最終的な顕在化〉という調の確立の仕方は、その指向性によって構造の凝集性を高めるものである。つまりこの作品では、主調である嬰ハ調が段階的に確立されるのと並行して、嬰ハ短調のIII調であるホ調も再現部での顕在化に向けて入念に準備されており、ホ調も嬰ハ調に匹敵する大きな位置を占めていると言うことができる。ここに一種の調性構造の二重性を見ることは可能であろう。この二重性は《ポロネーズ・ファンタジー》作品61に見られるような、二つの調がともに主調的な求心力を持つような二重性ではなく¹⁰、ホ調が、明白な主調である嬰ハ調に影のように寄り添い、再現部に到って初めて前面に現れるという形での二重性である。そしてその二重性は、コーダにおける嬰ハ調と強調音のホ音との共存に集約されているのである。コーダで強調されるホ音は、この作品中で、あるいは断片的に現れるホ調のカデンツの主音として、あるいは属和音によって予期される不在のホ調の主音として、そしてまた再現部においては十分に確立されるホ調の主音として印象づけられてきたホ音と響き合い、コーダの揺るぎない嬰ハ調の中であって、ホ調を示唆している。

4-3. ソナタ形式の変形? — 新たな統合のあり方

この作品の調性構造についての先行研究での言及を見てみると、ソナタ形式に依拠して論じているものが多い。ライキンは古典派のソナタの提示部、展開部、再現部の機能について、それぞれ「2つの調レベルの間の対立を示す。それらはたいてい(いつもではないが)主題の対比によって強められる」、「緊張や不安定さを徹底的に増大させる」、「和

声的緊張から解放し、第一・第二グループの両方を主調で再現することによって対立を解決する」（Leikin 1992：164-165）と整理した上で、「ロマン派の作曲家たちは、古典派のソナタ構造の、前もって決められた道筋から脱しようとして、ソナタの各部分とそれらの機能を曖昧にし始めた」と述べている。そして、ロマン派の「ソナタの中には、提示部と再現部の調関係を公然と反転させたものがある」（Leikin 1992：166）として、ショパンの《スケルツォ》作品39を実例の一つに挙げている。またサムソンも、トリオの主題（=B）が並行調で再現されていることについて、「古典派の慣例に関連して言えば、提示部と再現部の調の配列が反転している」（Samson 1985：169）と述べている。すなわちこれらの研究においては、このスケルツォのA（嬰ハ短調）→B（変ニ長調）→A（嬰ハ短調）→B（ホ長調→ホ短調）という調の配列は、古典派以来の伝統的なソナタ形式を覆したものとして捉えられているのである。こうした、従来のソナタ形式に見られる〈対比→統合〉という図式からの脱却の傾向を指摘した見解は、ショパンにおける主調の絶対的支配の弱まりという観点から見れば示唆に富んではいるが、このスケルツォにおけるホ調の重要性を等閑視したものであり、不十分なものと言わざるを得ない。ホ調は、対比を生み出すために再現部で突然用いられた調ではない。ここまで述べてきた通り、この作品では、嬰ハ調が段階的に確固たるものとなってゆくのと並行して、ホ調も冒頭から念入りに準備されてB主題の再現部での顕在化へと到っているものであり、主調である嬰ハ調の合間に断続的に暗示されるようなそのあり方は、従来のソナタ形式における、第一主題との「対立を示す」ことを目的とした第二主題の調のあり方とは随分異なっている。そしてこれら二つの調は強調音によってコードで合流するが、それは必ずしも、二つの調がいずれか一つの調に吸収されるという意味とは限らない。つまりこの作品には、〈最終的に一つの調に収斂する〉という従来の統合のあり方ではなく、と言って〈統合→分裂〉というあり方でもなく、〈別々の過程を辿ってそれぞれ確立された二つの調が最終的に共存する〉という、二重性を孕んだ統合の形を見出すことができるのである。

5. 結論

ショパンの作品における調性構造の二重性の問題は、これまで限られた作品についてしか論じられて来なかったが、今回、特定の音高の強調に特に着目しながら分析することで、これまで調性構造の二重性という観点からは論じられることのなかった《スケルツォ》作品39にも、二つの調がそれぞれ別の過程を辿って確立されてゆき、最終的に共存するという形での調性構造の二重性が見出されることが明らかになった。これは、二つの主題の調的対比から統合に到るという古典派以来の調配置に代わる新たな統合の形でもあり、そこでは、二つの調が同時に存在することによって統合が実現されるという逆説的な現象が生じていることになる。

また、この作品では特定の音高の強調が、調性構造およびその二重性に大きな影響を与えていることも明らかになった。楽曲全体に遍在する特定の音型（イ音→嬰ト音の2度下行）が、構造的一貫性をもたらすと同時に、要所で強調されることによって、当初曖昧であったその和声的意味を徐々に明らかにし、主調を段階的に確立する働きをしている一方で、属音に先行する倚音の長い保続が主調からの逸脱の可能性を示唆している事例や、強調音が主調以外の第二の参照点となって、凝集性をもたらしながら同時に調的中心を二つ存在させている事例が見られた。つまりこの作品では、強調音が、統合と二重化という二つの相反する方向に作用していると言うこともできよう。属音に先行して強調される vi 音の拡大や、凝集性をもたらしながら中心を二つ存在させる強調音は、バラードやポロネーズにおいても見られたものであり¹¹、特定の音高の強調はショパンの和声書法の中で重要な要素の一つであったことが、より強固に裏付けられる結果ともなった。

こうした強調音の構造的機能の拡大を、機能と声の後退に伴って20世紀に用いられるようになった、強調音に調的中心を担わせるという手法の萌芽と見做すことは可能であろう¹²。これまでショパンの和声書法と20世紀の書法との関連とえば、主に並行進行、反復進行などに見られる一時的な和声機能の停止や、半音階的書法について論じられてきており¹³、保続音の機能拡大に関しても、保続音自体よりも、もっぱらそれによって支えられたパッセージ全体の非機能性の方が重視されてきたが¹⁴、《スケルツォ》作品39のコードに見られたような、明確な主調の支配下で、その主和音の構成音の一つが強調されるという、必ずしも半音階的でない書法も、単音が調性形成に大きく作用しているという点で、やはりドビュッシーらの書法へと道を拓くものであると思われるのである。

今後引き続き強調音に着目しながら、ショパンの作品におけるさまざまな調性のありようを検証し、ショパンの和声書法と20世紀音楽との関連についても考察してゆきたい。

注

- 1) こうした作品に見られる調性構造の二重性を表す語として“directional tonality”、“tonal pairing”、“the double-tonic complex”などがあるが、これらは、ベイリーが「ある調性のヒエラルキーの中で、二つの調が同時に、もっとも高い地位を占めている状況」（Kinderman ; Krebs 1996 : 17）に対して“tonal pairing”の語を用いたのを、その嚆矢とするものである（Bailey 1985）。ベイリーは《トリスタンとイゾルデ》前奏曲におけるイ短調とハ長調との間の周到な二重性について論じる中で、“tonal pairing”について、「いずれの三和音も、当該部分において、複合したトニックの代表となり得るような方法で、二つの要素 [= 調] が結びつけられている」（Bailey 1985 : 122）と説明している。
- 2) この論文集所収のサムソンの論文（“Chopin’s alternatives to monotonicity : A historical perspective”）は、ショパンの作品における調性構造の二重性の根拠を歴史的視点から探つ

- たもので、その中でサムソンは、調性構造の二重性をもたらす要因として「即興演奏」と「ブリランテ様式」の二つを指摘している。
- 3) コーンは《スケルツォ》作品31、《ファンタジー》作品49、《バラード》作品38に見られる調的二重性に“bitonality”の語を用いている。
 - 4) ただし、これらの作品の調性構造に対する各研究者の解釈は一樣ではなく、異なる二つの調を、ともに同等の求心力を持つものとして扱っている論文もあれば、最終的にいずれか一つの調（主に曲の終わりに置かれた調）に収斂させることで楽曲に一貫性を見出すことを目指した論文も少なくない。
 - 5) 作曲年代はChomiński ; Turło 1990による。
 - 6) たとえばショフマンは、ドビュッシーの音楽では、機能的な根音進行としては捉えられない半音階的な並行進行のほとんどにバスの保続音が見られるが、そのようなパッセージにおいては、そのバスに置かれたペダルポイントが、パッセージ全体の機能を担っている、と指摘している（Schoffman 1983）。また彼は、「20世紀初めに生まれた革命的な新しい和声」の発展過程を解明する際、「出発点として必ずしもトリスタン和音を用いる必要はない。ペダルポイントの機能的バスへの変容は、この複雑な歴史の、もう一つの、同様に重要な要素である。」とも述べている（Schoffman 1983: 383）。
 - 7) ペダルポイントの定義については西田 2010参照。ただし本論文では「ペダルポイント」と「準ペダルポイント」を区別せずに論じている。
 - 8) この作品の序奏部分における調性の曖昧さに関しては Noden-Skinner 1984、Samson 1985 ; 1992などで検証されているが、最初の和音の重要性についての指摘はない。
 - 9) シャヒターはシェンカーの見解に基づいて、調的中心を推定させる要素の一つとして、「同時に（たとえば属七和音において）、あるいは連続して（たとえば IV あるいは II から V への進行において）示される vii 音と iv 音との間の減5度あるいは増3度の存在」を挙げている（Schachter 1987: 290）。
 - 10) 西田 2013 参照。
 - 11) 西田2012、西田2013 参照。
 - 12) 本論文の「2. 研究方法」参照。
 - 13) Abraham 1939、Lissa 1970、Gořab 1991など。
 - 14) たとえばリッサは、ショパンの作品中に見られる並行進行（減七和音の連続など）、反復進行、およびペダルポイントやオスティナートといった「響きの中心」に支えられたパッセージなどを「機能性の緩み」の徴候とし、「20世紀に調的凝集や和声の機能的働きに取って代わって現れた、非機能的な、響きによる中心形成のいくつかのタイプの初期のありよう」（Lissa 1970: 484）であるとしている。

引用文献

ABRAHAM, Gerald

1939 *Chopin's musical style*, London ; New York ; Toronto : Oxford University Press.

BAILEY, Robert

1985 "An Analytical Study of the Sketches and Drafts", *Prelude and Transfiguration from "Tristan and Isolde"*, BAILEY, Robert(ed.), New York ; London : W. W. Norton&Company : 113-146.

CHOMIŃSKI, Jozef Michał ; TURŁO, Teresa Dalila

1990 *Katalog Dzieł Fryderyka Chopina*, Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

CONE, Edward T.

1994 "Ambiguity and reinterpretation in Chopin", RINK, John ; SAMSON, Jim(ed.), *Chopin Studies 2*, Cambridge : Cambridge University Press : 140-160.

GOŁĄB, Maciej

1991 *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

1995 "Das Problem der Haupttonart in den Werken von Chopin", CHECHLIŃSKA, Zofia(ed.), *Chopin Studies, 5*, Warsaw : Frederick Chopin Society : 235-244.

KINDERMAN, William

1988 "Directional tonality in Chopin", SAMSON, Jim(ed.), *Chopin Studies*, Cambridge ; New York ; Melbourne : Cambridge University Press : 59-75.

KINDERMAN, William ; KREBS, Harald(ed.)

1996 *The second practice of nineteenth century tonality*, Lincoln : University of Nebraska Press.

KREBS, Harald

1981 "Alternatives to monotonicity in early nineteenth-century music", MARSHALL, Warner (ed.), *Journal of Music Theory*, 25(1), New Haven : Yale University : 1-16.

1990 "Techniques of unification in tonally deviating works", *Canadian University Music Review*, 10(1), Ottawa : Canadian University Music Society : 55-70.

1991 "Tonal and formal dualism in Chopin's Scherzo, Op.31", the Society for Music Theory(ed.) *Music theory spectrum*, 13(1), Bloomington : Society for Music Theory : 48-60.

LEIKIN, Anatole

1992 "The sonatas", SAMSON, Jim(ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press : 160-187.

LISSA, Zofia

1970 *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

NODEN-SKINNER, Cheryl

- 1984 “Tonal ambiguity in the opening measures of selected works by Chopin”, ALBRECHT, Theodore(ed.), *College Music Symposium*, 24(2), Boulder Colorado : College Music Society : 28-34.

SAMSON, Jim

- 1985 *The music of Chopin*, London ; Boston : Routledge&Kegan Paul.
1992 “Extended forms : the ballades, scherzos and fantasies”, SAMSON, Jim(ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press : 101-123.

SCHACHTER, Carl

- 1987 “Analysis by key : Another look at modulation”, PUFFETT, Derrick(ed.), *Music analysis*, 6(3), Oxford : Basil Blackwell : 289-318.
1988 “Chopin’s Fantasy, op. 49 : the two-key scheme”, SAMSON, Jim(ed.), *Chopin Studies*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press : 221-253.

SCHOFFMAN, Nachum

- 1983 “Pedal points, old and new”, SMITH, F.Joseph(ed.), *The Journal of Musicological Research*, London : Gordon and Breach : 369-397.

TOMASZEWSKI, Mieczysław

- 1995 “Fantasie f-moll op.49-Genese, Struktur, Rezeption”, CHECHLIŃSKA, Zofia(ed.), *Chopin Studies*, 5, Warsaw : Frederick Chopin Society : 210-223.

西田, 諭子

- 2010 『ショパンのノクターンにおけるペダルポイントについての考察—調性と特定の音高との関係を中心に』お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科修士論文。
2012 「ショパンのバラードにおける強調音の構造的機能と調性との関係」『お茶の水音楽論集』14 : 25-36。
2013 「ショパンのポロネーズにおける強調音の構造的機能と調性との関係」『人間文化創成科学論叢』15 : 113-121。

使用楽譜

CHOPIN, Fryderyk

- 2000 *Scherza*, EKIER, Jan(ed.), *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

にしだ さとこ

お茶の水女子大学大学院博士前期課程修了。現在、博士後期課程在学中（比較社会文化学専攻）。