

[研究論文]

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

西田 諭子

1. 研究目的

楽曲の調構造の歴史的変化については、ベートーヴェンの中期を境に、それまでの5度音程の関係調(属調、下屬調)の対立に替って3度の調関係が用いられるようになり、やがて半音変化による流動的な調変化が盛んに行われるようになっていったことは、よく指摘されている(例えば Kinderman ; Krebs, 1996 を参照)。Krebs は、19世紀の作曲家たちが III 調や VI 調を属調と連結させずに用いることで主調の支配を弱めていると指摘しているが(Krebs, 1980)、古典派の楽曲構造の支柱を成していた主調・属調の調性構造が弱まってゆく中で、楽曲の構造的凝集性を実現するための要素として、動機の有機的操作、あるいは特定の音高の組織的な強調といった手段が用いられるようになった。

本論文では、古典派的な調性の扱い方から調性の崩壊へと向かう歴史の過渡期である1830、40年代に書かれたショパンのバラードを事例として取り上げ、その時期の楽曲構造形成手段としての調性の実態を具体的に例示して明らかにすることを目的としている。

ショパン(1810-1849)のバラード(全4曲)は、彼がパリでピアニスト・作曲家としての活動を開始して間もない1831年から円熟期と言われる1842年までの間に作曲され、作品の規模、様式(4曲とも複合拍子で書かれており、2つの主題がソナタ形式的に展開される)ともに共通する部分が多い。

Witten は、ショパンがバラードにおいてソナタ形式の原則を発展させたとした上で、バラードでは構造上重要な属調/和音(structural dominant)の出現がコーダの直前まで保留されている(コーダで主調に到達する)と指摘している。そしてそれらの属音/和音に先立って必ずVI調/和音が置かれ、旋律に遍在するvi-vの動機と平行関係を形成しているという。Witten はこれをショパンの「バラード様式」の特徴的な性質であるとしているが(Witten, 1997)、実際ショパンのどのバラードにおいても、古典派のソナタにおけるように第2主題に対して属調が用いられることもなければ、再現部の前で属音/和音が強調されることもないため、「調性の明確さ」をもたらす「I-Vの軸」(Krebs, 1980)はコーダの直前まで示されない。

調性を明確にする軸のない中で作品に統合感を与えるべく、vi-vの多用以外にショパンがどのような工夫をしているかについて、本論文では主にバラードにおける特定の音高の強調に着目し、強調音によって作品の構造上の凝集性の実現されているさまざまな事例を通じて、ショパンのバラードに見られる強調音の構造的機能の拡大を検証する。

以下にバラード各曲の作曲年代を示す(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*による)。

Ballada g-moll op.23¹ (1831-35)

Ballada As-dur op.47 (1840-41)

Ballada F-dur op.38 (1836-39)

Ballada f-moll op.52 (1842)

2. 分析方法

主に特定の音高の強調と調性構造との関係に着目して楽曲分析を行う。各曲ごとに調性の変化と強調音を辿った還元譜を作成し、それに基づいた分析を記述、さらに各曲の分析から明らかになった傾向を整理、考察する。

本論文では強調音を以下 (1) ~ (4) のように定義する。

- (1) ペダルポイント²
- (2) 強拍で反復される音高
- (3) アクセント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

3. 分析

3-1. 《バラード》 g-moll op.23

[図1] 《バラード》 g-moll op.23 還元譜 (西田 作成)³

g-moll の第1主題と Es-dur の第2主題の展開からなる。この作品では82小節からの提示部の結尾部以降コーダ直前まで、ペダルポイントが多用されている。結尾部の Es のペダルポイント(82-90小節)は第2主題で確立された Es-dur を確固たるものとするが、94小節でペダルポイントは E に半音上昇し(-106小節)、その上に第1主題が a-moll (II) で回帰する (E は a-moll の属音)。102-105小節では、旋律においては Gis 音の反復によって A 調が指向され (Gis 音は A 調の導音。ペダルポイントは属音として機能する)、一方で和音においては E 調の属和音の連続によって E 調が指向されている (ペダルポイントは主音として機能する)。

この同時に存在する二つの力は、106-107小節に至って A-dur (II#)⁴ のカデンツが確立されることで融合するが (譜例1参照)、結局94小節以降の E 音のペダルポイントは

第2主題の回帰 (A-dur) を準備する機能を果たしていたことになる。Es-E という半音変化から II / II#調という遠隔調が導かれたわけだが、102-107小節における解決の延引によって第2主題回帰部分 (106小節) 冒頭のバスは依然として E 音であり、遠隔調への移行が和らげられている。E のペダルポイントは 117-122小節にも現れる。

[譜例 1] 《バラード》 g-moll op.23, 103-106小節

166小節で、提示部と同じ Es-dur でまず第2主題が再現される。第2主題再現部では Es-dur の属音 B のペダルポイント (169-172, 177-179小節) が Es 音に解決するというバスのラインによって、提示部よりも明確に Es-dur が確立される。再現された第2主題は提示部と同様 Es のペダルポイント (180-189小節) を持つ結尾部に続くが、この Es はその後 194小節で、今度は D へ半音下降する。

D のペダルポイント (194-204小節) は、主調である g-moll で再現される第1主題を支え (D は g-moll の属音)、208小節からの g-moll のコーダを準備する。

第2主題提示からコーダに至るまでの調性変化とバスのペダルポイントを辿ってみると、
[図 2]

| | | | | |
|----------|---------|--------------|--------------------|---------|
| 調性: | Es (VI) | a/A (II/II#) | Es (VI) | g (v-I) |
| ペダルポイント: | Es (vi) | E (#vi) | B (v/VI) - Es (vi) | D (v) |

となっており、vi 音が揺れを形成しつつ属音を準備するというペダルポイントのラインを見出すことができる (属音の解決と同時にコーダが始まる)⁵。ペダルポイントの Es が E に半音上行した時点で主調からの逸脱が予感され、実際 E に導かれて形成される A 調によって主調の支配は弱まるが、Es-dur の第2主題再現部に続く 180小節で Es のペダルポイントが現れると再び緊張が高まり、ペダルポイントは属音へと至る。この作品では、半音変化を含むペダルポイントのラインが新たな調性を導いて弛緩と緊張を作り出し、作品に凝集性をもたらしていると言える。

3-2 《バラード》 F-dur op.38

[図3] 《バラード》 F-dur op.38 還元譜 (西田 作成)

この作品は、始まり (F-dur) と終わり (a-moll) で調が異なっている⁶。F-dur の第1主題提示部は F-dur、a-moll、C-dur と、F-dur の主和音の構成音を主音とする調を順に辿った後 (その間旋律においては C 音が強調され、調の境界には必ず C 音が存在している) 第2主題 (46 小節) へと移行するが、第1主題提示部の終わりでは旋律における強調が C 音から A 音へ移行し、a-moll (F : III) を準備する。すでに一時的に a-moll が現れており、第1主題提示部は a-moll へ傾斜していると言える。

a-moll の第2主題は A のペダルポイント (46-53 小節) 上で提示され、g-moll、d-moll、f-moll と転調した後 Es のペダルポイント (70-78 小節) を持つ as-moll (F : b III b) のフレーズに至り、第1主題の回帰へと続く。しかし、この Es 音は F を主音とする自然短音階の vii 音であり、F-dur の導音とはなり得ていないため、その後回帰する第1主題 (F-dur) を牽引する力は弱い。この Es 音が9小節にわたって強調されることで、F-dur の回帰に際してコントラストが弱められることになる。また、このペダルポイント上の as-moll の旋律においても G 音 (as : #vii) ではなく Ges 音 (as : vii) が一貫して用いられており、この部分でショパンは導音という機能を意図的に避けていると思われる。

82 小節で回帰した第1主題は断片的で、しかも a-moll へ傾斜することもあり、F-dur は十分には確立されないまま展開部 (97 小節) へ続き、114 小節で E-dur に移行する。E 調は a-moll の V 調であり、第2主題の調である a-moll の復帰を予感させるが、118 小節で現れる C-dur から F-dur が導かれ、一転して第1主題の調である F-dur の復帰の可能性が生じる。しかし結局、128-131 小節で F-dur の旋律を支えていた C のペダルポイント (128-131 小節) が F 音に解決することはなく、140 小節で A 音に下降し、第2主題の再現へと至る。このペダルポイントの F : v - iii / a : iii - i というラインは、第1主題提示部、回帰部における旋律の強調音のラインとも一致している。Krebs はこの部分について、「考えられる二つの進路の間で均衡が保たれている。作品冒頭の調である F-dur が再度確立されるか、a-moll の主和音が再び現れるか、それは2つのドミナントのうちど

ちらが解決するかによって決まる」と述べているが (Krebs, 1981)、C 音から A 音への下降がこの作品で一貫して用いられる動機である以上、ここで F-dur から a-moll へ至るのは必然の進行であると言えるだろう。また、第 1 主題の F-dur は 82 小節における再現において、導音によって準備されず、さらにフレーズの断片化と a-moll への傾斜によって十分に確立されずにいたが、140 小節で F-dur の属音が解決されず A 音へ下降することによって、決定的に否定され、a-moll に吸収されることになる。

A のペダルポイント (140-145, 148-153 小節) 上での第 2 主題の再現 (d-moll → a-moll) を経て、156 小節以降バスのラインの中で E 音が強調され a-moll のコーダ (168 小節) を準備するが (E は a-moll の属音)、上声部の分散和音の中に a-moll の属和音は現れず、導音の使用が避けられている。コーダは、導音によって導かれていないという点で 82 小節からの第 1 主題の再現に対応しているが、F-dur に取って代わった a-moll も、その立場の逆転を象徴するコーダ⁷ への移行において十分に強調されていないことになる。この作品では導音の回避によって生じる旋法的な響き、一時的な機能と声からの逸脱によって、調性間のコントラストや V-I のカデンツが弱められているが、それによって、作品の始まりと終わりで異なる二つの調はいずれも十分に強調されないことになる。その中で作品に凝集性を与えているのは、3 度下降する強調音のラインである。このラインは F-dur から a-moll への傾斜・移行を導くものでもある。

3-3. 《バラード》As-dur op.47

【図 4】《バラード》As-dur op.47 還元譜 (西田 作成)

第 1 主題提示部では As-dur の属音である Es 音 (1-8, 11-12, 15-17, 37-42, 45-48 小節) と主音である As 音 (9-10, 13-14 小節) とが旋律およびバスで強調され、op.23、op.38 と異なり、冒頭から主調の As-dur が存分に強調される。

52 小節から C 音の分散オクターブに導かれて第 2 主題が現れるが、その調性は C-dur (III#) と F-dur (VI#) の間を揺れ動き、いずれとも断定し難いため、旋律において強調される C 音が C-dur の主音なのか F-dur の属音かについても断定できないが、65

小節以降は明らかに **f-moll** (VI) であり、63-64, 73-80, 95-98 小節に見られるペダルポイントの C 音は明らかに属音として機能している。

116 小節で現れる **As-dur** のエピソードでは、冒頭で高音域の C 音から下降するパッセージが二度繰り返され、C 音によって前の部分との連続性が保たれる。136 小節以降は旋律で **As** 音が強調され、それがそのまま **As** 音の分散オクターブに受け継がれて再び第 2 主題が現れる。第 2 主題は、今度は IV 調の **Des-dur** と主調の **As-dur** との間で揺れ動きながら、続く短調での展開部に向けて沈静してゆく。

157 小節以降の **cis-moll** (**Cis** は **Des** の異名同音) の展開部では、**cis-moll** の属音である **Gis** が旋律において強調された後、上声部およびバスで保続され (165-172 小節。バスのペダルポイントは **Gis** から **Cis** へと解決し、**cis-moll** を強調する)、クライマックスに達する。その後 **E-dur**、**F-dur**、**g-moll**、**As-dur** と転調し、213 小節で第 1 主題が主調の **As-dur** で再現されるが、205-213 小節の **Es** のペダルポイントによって主調の再現は十分に強調され、そのままコーダへ続く。

この作品の調性構造と、上声部の主な強調音との関係を見てみると、

[図 5]

| | | | | | | | | | |
|-------------------|---|---------------|---|--------------|---|----------------|---|--------------|---------------|
| 音高 : Es(v) | → | C(iii) | → | As(i) | → | Gis(=i) | → | Es(v) | C(iii) |
| 調性 : As | | C/F | | As | | As/Des | | cis | ~As |
| (I) | | (III#/VI#) | | (I) | | (I/IV) | | (=IVb) | (v-I) |

となっており、III 調、VI 調、主調、IV 調と、属調を経由せずに揺れ動く調性構造からは独立して、主調である **As-dur** の主和音の構成音が第 5 音、第 3 音、根音の順に冒頭から強調され、作品の凝集性が保たれていることが分かる。ただし第 3 音の C と根音の **As=Gis** は常に **As-dur** の文脈の中に置かれているわけではない。したがって特に **cis-moll** 部分では、主調を暗示する **Gis(=As)** 音は IV 調の属音として遠回しに強調されていることになる。しかし冒頭の第 1 主題提示部、中間のエピソード、最後の第 1 主題再現部とコーダにおいて主調が明確に示されるこの作品において、この両義的な強調によって主調の支配が弱まることはない。

3-4. 《バラード》 **f-moll** op.52

これまでの 3 作品と同じく主に 2 つの主題の展開からなり、ソナタ形式に近いが、変奏曲やロンドの要素も持っている。序奏は **C-dur** (V) と **F-dur** (I#) の間で揺れ動き、いずれとも断定し難いが、その曖昧さの原因は **F-dur** の V_7 和音と **C-dur** の V_7 和音の両方が存在していることである。8 小節で突然 **f-moll** (I) の主和音が現れるが、ここで **f-moll** の V-I が確立されるとは言い難い。

[図6] 《バラード》 f moll op.52 還元譜 (西田 作成)

第1主題提示部では、(1) f moll で始まり As-dur (III) で終わるフレーズ (8-10 小節に F のペダルポイント)、(2) As-dur で始まり b moll (IV) で終わるフレーズ (12-15 小節に As のペダルポイント)、(3) b moll のフレーズ (18-21 小節に F のペダルポイント)。f moll の V₇ 和音で終わり、(1) に戻る)、の三つのフレーズが二度繰り返される。この間の主音の移動を辿ると F・As・B となっており、f moll の主和音の第5音である C 音が避けられていることになるが、これは Witten の指摘するようにコーダ直前まで構造上重要な属調/和音を保留するためでもあり、後に現れる第2主題の B-dur を暗示している。

[譜例2] 《バラード》 f moll op.52, フレーズ (1), 7-12 小節

[譜例3] 《バラード》 f moll op.52, フレーズ (3), 18-22 小節

また、b moll のフレーズ (3) ではペダルポイントがフレーズ (1) と同じ F で、旋律もフレーズ (1) とほぼ同形であるが、このペダルポイント上の調性が、フレーズ (1) では f moll であったのに対し、フレーズ (3) では b moll となっている (F 音は b moll の属音)。ここでも op.47 と同様、主音を IV 調の属音として間接的に強調するという手法

が取られているのである。この三つのフレーズが二度繰り返されることによって第1主題の提示部ではF音がもっとも強調されることになるが、内訳を見ると、b-mollの属音としてのF音がf-mollの主音としてのF音よりも長く保続されている。フレーズ(3)は二度目に現れた際には、f-mollに戻らず37小節からのb-mollの推移部へと続くが、これによってb-mollへの傾斜はさらに強まる。

58小節から第1主題が変奏される。この変奏では提示部における和声の骨組みがほぼそのまま保たれるが、フレーズ(3)のb-mollのV₇和音が音域・長さともに拡大され(68-70, 74-75小節にFのペダルポイント)、第2主題への推移部として機能する。

80小節からの第2主題はB-dur(IV#)で、ここまで勢力を増しつつあったB調が十分に主張される。99小節からの展開部はg-moll、a-moll、g-moll、f-mollと転調し、さらにAs-dur(III)に到達して、続く序奏再現部へと移行してゆく。

展開部後半でf-moll(110-111小節)からAs-dur(112小節)へと変化した調性は、第1主題提示部においてそうであったように、続く序奏再現部(129小節)において、当然予測されるC調には進まず、A-dur(#III#)/D-dur(#VI#)へ転調する。この時点で主調の支配は弱まる。序奏の再現部では旋律においてCis音が強調され、フレーズ後半で一時的にCis-dur(VI)の主和音も現れるが、これは後のDes-dur(第2主題の再現)を暗示するものである。作品冒頭では序奏のC-dur(もしくはF-durの属和音)はf-mollへ進行したが、ここではA-dur(もしくはD-durの属和音)から、3度関係にあるF-durの主和音へ進み、第1主題の再現に際して強いコントラストが回避される。

134小節終わりからの第1主題の再現は対位法的な変奏として行われるが、その最初のフレーズの終わりでF-durの主和音が確立される。ここでも、続く152小節からの新たな変奏でも、提示部における和声の骨組みはほとんど保持されるが、第2主題再現部への移行に際して再びフレーズ(3)のb-mollのV₇和音が、Fのペダルポイント(162-168小節)上で音域・長さともに拡大され、B音への解決を予感させる。

ところがバスのF音は169小節でDes音に到達し、b-mollのV₇和音はB調の主和音には解決せずDes-dur(VI)に進行する。169小節以降のペダルポイントのDes音(169-174, 177-179小節)は、A-dur/D-durの序奏再現部で旋律において強調されていたCis(=Des)音と外枠を形成し、再現部以降に凝集性が与えられている。一方展開部以前では、主音の両義的強調によるb-mollへの傾斜と第2主題でのB-durの確立とによって、調性のレベルで凝集性が保たれていたと言えるだろう。

Desのペダルポイント上で第2主題がDes-durで再現され、191-194小節の分散和音のパスセージでクライマックスに達するが、このパスセージでは、バスで保続されるDes音上で分散和音の最高音が3小節間F音を強調する。このF音は191小節ではDes-durのiii音、192-193小節ではb-mollの属音であるが、この作品の展開部以前と再現部以

降でそれぞれ重要な役割を果たしていた IV と VI が、F 音に代表される主調に収斂されてゆくような効果を与える。その後、この作品で初めて f-moll の属和音が強調され f-moll のコーダ（211 小節）へと至るが、コーダにおいても b-moll と Des-dur は、IV 和音と VI 和音として重要な位置を占める。

この作品では、主に展開部以前で主音の間接的強調によって導かれる B (IV) 調の支配が強く、一方再現部以降では Cis=Des (vi) によって凝集性が与えられていることによって、IV と VI が大きな位置を占めており、主音が一貫して強調されているにもかかわらず主調の印象は比較的弱くなっている。

4. 考察

バラードを特定の音高の強調に着目して概観した結果、以下のような傾向が見られた。

強調音のラインの形成による凝集性の付与

《バラード》op.23 では、vi - #vi - vi - v という属音に向かう強調音のラインが、第 2 主題提示後コーダ直前にかけて形成されるが、このラインは半音変化によって遠隔調を導いて主調からの逸脱を生じさせることで、弛緩と緊張を作り出し、作品に凝集性を与えている。

《バラード》op.47 では、主和音の構成音を下降する v - iii - i という強調音のラインが、冒頭から展開部にかけて、調性の変化から独立して形成され、凝集性が保たれている。

強調音のラインの繰り返しによる凝集性の付与

F-dur と a-moll の間で揺れ動く《バラード》op.38 では F : v - iii / a : iii - i という強調音のラインが、第 1 主題提示部、第 1 主題回帰部、さらに展開部から第 2 主題再現部にかけての部分でそれぞれ形成され、作品に凝集性を与えている。殊に展開部から再現部への移行に際しては、F-dur の属音が解決せず a-moll の主音に至るという a-moll の優位を決定づける進行が、このラインによって形成される。第 1 主題の提示部、回帰部でそれぞれ形成されるこのラインも F-dur の中であって a-moll を予感させるもので、F-dur と a-moll の間で絶えず揺れているこの作品の調性構造と並行関係を形成している。

強調音の外枠の形成による凝集性の付与

《バラード》op.52 では序奏の再現部で旋律において強調される vi 音が、第 1 主題再現部を挟んで、第 2 主題再現部のペダルポイントの vi 音と外枠を形成し、再現部以降に凝集性を与えている。一方この作品の展開部以前では、第 1 主題提示部での b-moll への傾斜と第 2 主題提示部での B-dur の確立とによって凝集性が保たれており、作品の前半

では調性レベルで、後半では単音レベルで凝集性が付与されていることになる。

IV 調の属音としての、主音の強調

《バラード》op.47では $v \cdot iii \cdot i$ という主音に下降する強調音のラインが形成されるが、その主音は IV 調の属音として間接的に強調されている。しかしこの作品では要所で主調が明確に示され、主調の支配が比較的強いいため、この間接的な強調が主調の支配を脅かすことはない。

《バラード》op.52では、第1主題およびその変奏において主音のペダルポイントが用いられているが、その内訳を見ると主音としてよりも IV 調の属音として強調されている場合が多く、IV 調への傾斜が顕著である。したがってこの強調音は、主音（によって代表される主調）を一貫して強調しながら、IV 調への傾斜を導いて主調を曖昧にしているものであり、相反する二つの役割を同時に果たしていることになる。

導音の回避

《バラード》op.38では第1主題が回帰する前のフレーズに、上方変位されていない vii 音のペダルポイントが見られ、さらにペダルポイント上の $b III b$ 調の旋律にも $b III b$ 調の vii 音が用いられており、ショパンはここで意図的に導音を回避していると思われる。また、コーダ直前にバスで属音が強調されるが、上声部に属和音が形成されず導音が用いられない。それらの導音の回避によって、調性間のコントラストや $V \cdot I$ のカデンツは弱くなり、この作品の始まりと終わりで異なる2つの調のいずれもが十分に強調されないという不確定な状態がもたらされている。

5. 結論

19世紀には一作品内部での調性変化に際して III 調や VI 調といった3度関係調が使用されるようになり、 $I \cdot V$ を軸とする調性のシステムは曖昧化し、主調の支配が弱まっていった。 $I \cdot V$ の軸の弱体化はショパンのバラードにおいても顕著であることは先行研究でも指摘されているが、そうした中で作品に凝集性をもたらし得る要素の一つとして、本論文ではバラードにおける特定の音高の強調に着目して分析した。

その結果バラードにおいては、ペダルポイントとして保続される、あるいは旋律の中で強調される特定の音高が、主に III 調、IV 調、VI 調からなる調性構造と密接に関連しながら、あるいは調性構造からは独立して、ラインあるいは外枠を形成し、 $I \cdot V$ の軸の弱体化した作品に凝集性を与えていることが明らかになった。

また、op.47以降の2曲では、主音が IV 調の属音として間接的に強調されていたが、この場合この強調音は、主調を暗示して凝集性を与えながら、IV 度調に傾斜することで

主調の支配を弱めるという、両義的なものとなっている。

一方、特定の音高を反復・保続することで強調するのではなく、特定の音高を避けることによって、その不在から生まれる効果を強調するという特殊な事例も見られた。《バラード》op.38に見られる導音の不在は、調性間のコントラストや V・I のカデンツを弱めており、この作品において拮抗している二つの調のいずれもが十分に強調されないという不確定な状況を作り出している。

ショパンのバラードにおいては、I・V の軸の弱体化した曖昧な調性構造の中で、特定の音高の強調によって作品に凝集性が与えられていること、また一方で、特定の音高の両義的な強調や、特定の音高の不在の強調が、調性構造の曖昧さ、不確定さの要因となっていることが、分析から明らかになった。それらはいずれも、強調音の構造的機能の拡大を示す現象にほかならず、機能和声が後退し、強調される音高が調的中心を形成するようになるという調性の歴史の中で重要な意味を持っていると言える。今後は分析の対象を拡げ、19世紀前半の調性のあり方をさらに探ってゆきたいと考えている。

注

- 1) 作品名の欧文は *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina* (使用楽譜参照) による。
- 2) 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」を区別していない。
- 3) 還元譜は以下の原則に基づいて作成する。(1) 白抜き音符は調、黒塗りの音符は和音を示す、(2) 白抜き、符幹付きの音符は強調音を示す、(3) 連桁は V・I 関係を示す(強調音が連桁で連結される場合は、符幹は 2 本になる)、(4) 黒塗り、符幹付きの音符は、V(v)に上・下行する IV(iv) または VI(vi)を示す。
- 4) 構成音が変位している和音(を主和音とする調)の表記法は Krebs, 1980 に倣った。ローマ数字の前の臨時記号は根音の、後ろの臨時記号は第 3 音の変化を表す。
- 5) Witten も Es·E·Es·D のラインを抽出しているが、E のペダルポイントと A·dur との関係については触れていない (Witten, 1997)。
- 6) Krebs によれば、19 世紀初めに書かれた複数の調性を持つ (non-monotonal) 作品においては、始まりの調と終わりの調はたいてい 3 度関係にある (Krebs, 1981)。Krebs はこのバラードを、主調を二つ持つ作品とみなしている (Krebs, 1980)。
- 7) Krebs は、コーダでは F : I を a : VI として a : VI・V の進行の形で多用することによって F·dur に対する a·moll の優位が強調されている、としている (Krebs, 1980)。

引用文献

KINDERMAN, William ; KREBS, Harald(ed.)

- 1996 *The second practice of nineteenth century tonality*, Lincoln : University of Nebraska Press.
- KREBS, Harald
- 1980 *Third relation and dominant in late 18th and early 19th century music*, Dissertation, Yale University.
- 1981 “Alternatives to monotonicity in early nineteenth-century music”, MARSHALL, Warner (ed.), *Journal of Music Theory*, 25(1), New Haven : Yale University : 1-16.
- MICHAŁOWSKI, Konel ; SAMSON, Jim
- 2001 “Chopin Fryderyk Franciszek”, SADIE, Stanley ; TYRRELL, John(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(2nd ed.), London : Macmillan : 5 : 706-736.
- WITTEN, David
- 1997 “The Coda Wagging the Dog : Tails and Wedges in the Chopin Ballades”, WITTEN, David(ed.) *Nineteenth-century piano music : essays in performance and analysis*, New York : Garland Publishing : 117-185.
- その他の参考文献**
- 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』お茶の水女子大学人間文化創成科学研究科修士論文.
- BRONARSKI, Ludwik
- 1935 *Harmonika Chopina*, Warszawa : Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej.
- KREBS, Harald
- 1990 “Techniques of unification in tonally deviating works”, *Canadian University Music Review*, 10(1), Ottawa : Canadian University Music Society : 55-70.
- SUURPÄÄ, Lauri
- 2000 “The path from tonic to dominant in the second movement of Schubert’s String Quintet and in Chopin’s Fourth Ballade”, CLAMPITT, David(ed.), *Journal of Music Theory*, 44(2), New Haven, Connecticut : Yale University : 451-485.
- 使用楽譜**
- CHOPIN, Fryderyk
- 2000 *Ballady*, EKIER, Jan(ed.), *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków : 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）。