

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

西 田 諭 子

お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科
『人間文化創成科学論叢』第15巻（2012年）
2013年3月発行 抜刷

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

西田 諭子*

Structural functions of repeated pitches and tonality in Chopin's Polonaises

NISHIDA Satoko

Abstract

During the nineteenth century, as the harmonic axis of tonic-dominant, the essential characteristics of the Classical tonality, was gradually weakened, motivic association and repetition of particular pitches became to play increasingly important roles in achieving cohesion of a work. In this article, Chopin's seven Polonaises are analyzed to examine the relations between repeated pitches and tonality.

In most of the works discussed here, repeated pitches serve to create the structural cohesion of the work. However, there are also cases where repeated pitches function to weaken the structural centrality of the tonic, or juxtaposition of two repeated pitches in chromatic relationship polarizes tonality. Such expansion of structural functions of repeated pitches is a significant step in the history of tonality. And for Chopin, constructing a piece centering particular pitches seems to be essential compositional strategy.

It is also worth mentioning that late Polonaises (op.44, 61) are good examples of temporary independence of the III tonality from the tonic, and "tonal pairing". They exemplify the tendency of deviation of tonality from a single governing tonic, in which the repeated pitches play a decisive role.

Key words: Chopin, Polonaise, tonality, repeated pitches, tonal pairing

1. 研究目的

19世紀を通じて、古典派の楽曲構造の支柱を成していた主調一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。そして、ショパンの音楽の和声構造においても、V-Iの軸の弱体化と、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、調性の不安定な状態を生み出しているが、その一方で、そうした特定の音高の強調によって、曲の構造に一種の凝集性が与えられている。筆者は西田 2012において、ショパンのバラードを事例として、1830、40年代の楽曲構造形成手段としての調性とそれに係る強調音の機能の実態の一面を、実証的に明らかにした。

本論文は、バラードと同程度の楽曲規模を持ちながらも、バラードとは異なって舞曲としての明確な枠組を持つポロネーズを対象とし、ショパンにおける強調音と調性構造との関係を引き続き検証することを目的としている。

ポロネーズはショパンが7歳の時から晩年に至るまで書き続けたジャンルであり、今日までに知られているポ

キーワード：ショパン、ポロネーズ、調性、強調音、調的二重性

*平成22年度生 比較社会文化学専攻

ポロネーズは18曲を数えるが、本論文では、ピアノ独奏のためのポロネーズのうちショパンの生前に出版された以下の7曲を分析対象として取り上げる（作曲年代は *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* による）。

- 2 Polonezy op.26 (1834~35)
Nr 1 cis-moll, Nr 2 es-moll
- 2 Polonezy op.40
Nr 1 A-dur (1838), Nr 2 c-moll (1839)
- Polonez op.44 fis-moll (1840~41)
- Polonez op.53 As-dur (1842)
- Polonez-Fantazja op.61 As-dur (1845~46)¹

2. 研究方法

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。曲ごとに、和声・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. 《ポロネーズ》 op.26-1

三部形式 (A|B|A) で、A部分は cis-moll、B部分は Des-dur で書かれている。同じ主音を持つ長・短調の交替が、*con anima* と指示された B 部分に色彩的变化を与えている。調性に動きが生じる部分では、強調音高が重要な役割を果たしている。

まず4小節から成る序奏でE(iii)音、次いで第一主題(5-12小節)の旋律部でDis(ii)音が強調される。さらに、続くV調のフレーズ(13-21小節)のソプラノおよびアルト声部で再びE音が強調され(バスにはGis(v)音のペダルポイント)、20-22小節のDis音の保続へ到るが、これまでは cis-moll の中で、E-Dis-Cis という主音に向かって下降するラインの一部として機能していた強調音のDisは、ここでは Cis へ下降せず、導音として III 調の E-dur を導く(ただし、H音とA音の保続のため不安定)。E音は、*ff* や *fff* で、あるいはクレシェンドによって上昇する音型の最高音として、多くの場合高音域で強調されており、一方 Dis 音については、“*ten.*” の指示、3連符のリズムによる反復、アクセント記号といったさまざまな手段で、音色が示唆されている。

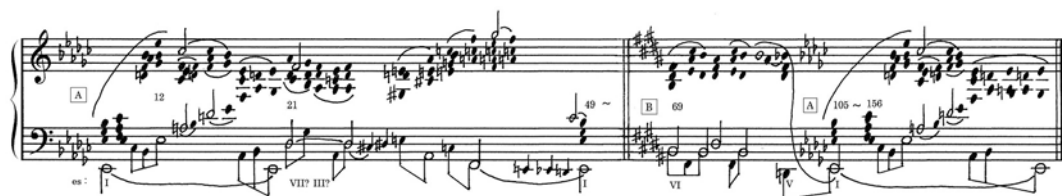
[図1] 《ポロネーズ》 op.26-1還元譜 (西田 作成)³

Des-durの[B]部分(38-85小節)は、それ自体が3部から成っているが、中間部分(54-69小節)は、Es(ii)のペダルポイント上の減7和音→D音上の減7和音→Bのペダルポイント上のEs-durのI-Vと変化し、Des-durのV和音からDes-durへ戻る。Des-durのII#調⁴であるEs-durは、それに先立つEs音の強調から導かれたものであるが、このEs音は、第一部分で強調されていたDis音から必然的に導かれたものと言える。

この曲では、iii音およびii音の強調と、それによって導かれる一時的なIII調、II#調が、主音とは異なる響きの中心を意識させながら、同時にそのことによって、曲全体の静的な調性構造とは異なる次元で楽曲に凝集性を与えていると考えられる。

3. - 2. 《ポロネーズ》 op.26-2

[図2] 《ポロネーズ》 op.26-2還元譜(西田 作成)



op.26-1と同様三部形式で、調性構造はI(es-moll)-VI(H-dur)-I。[A]部分でペダルポイントによってEs(i)が存分に強調され(1-8小節および同様の箇所)、[B]部分にもその異名同音であるDisの強調音が現れるため(85-88、93-96小節)、主調の支配は揺るがない。序奏の後es-mollの第一主題が現れるが(13-20小節)、その旋律中のCes(vi)音がアクセント記号で強調されている(多くはB(v)音に下降する倚音の形で現れる)。

21小節で現れる新たな主題はDes-durともGes-durとも解釈できる両義的な調性を持つが、2小節ごとにF音が1拍目に現れる。その後A-durを経てF-durから、一貫してポロネーズのリズムを刻み続けるFのペダルポイントに支えられたセクション(33-41小節)に到り、49小節目で序奏が回帰するが、調性の不確定な21-41小節は、F音(es-mollのii音)の強調によって束ねられていると言える。44小節にB音(es-mollのv音)が現れるが、これはF音からの半音階的下降の後にわずか1拍、しかも弱拍上に現れるのみであってes-mollのVを形成しているとは言い難いため、Fのペダルポイント上の属7/9和音は弱進行的にes-mollに解決していると考えられる。冒頭の再現を前に45-47小節でCes音が強調される。

69小節からの[B]部分はH-dur(Ces-dur(VI調)の異名同音調)であるが、これは第一主題で強調されるCes音によって準備されていたものであり、中間部のバスに断続的に現れるH音と第一主題中のCes音とは外枠を形成し、主音および主調と並行して楽曲に凝集性を与えていると考えられる。その後101-104小節でH-Ais(=Ces-B)のラインが繰り返され、[A]部分の再現が導かれるが、ここで初めてVが存分に強調される。

この曲では、主音(Es=Dis)とvi音(Ces=H)が二元的に曲を束ねることで、楽曲全体の凝集性が保たれている。また、調性が曖昧な第二主題部分では、ii音が響きの中心として機能すると同時に、弱進行を形成して冒頭部分の再帰に際して主調の印象を弱めている。

3. - 3. 《ポロネーズ》 op.40-1

[還元譜省略]

三部形式で、I(A-dur)-IV(D-dur)-Iという調性構造を持つ。第一主題のバスで主音のA音が保続されるほか(1-4小節)、[B]部分ではD-durのv音としてA音が保続され(31-32、39-40小節および同様の箇所)主調の支配を印象づけるが、楽曲全体における強調音の役割は小さい。

3. - 4. 《ポロネーズ》 op.40-2

I(c-moll)-VI(As-dur)-Iの調性構造を持つ三部形式。最初の主題は低音部に現れるが、その間上声の和音は小刻みに変化しながら、v音であるG音を反復する(1-5、11-12小節)。35小節からのエピソードではバスのペダ

じて、多くの場合やはり倚音の形で旋律中で強調される（17-20、25-30小節および同様の箇所）。

〔図5〕《ポロネーズ》op.53還元譜（西田 作成）

49小節からの新たなセクションの最初のフレーズでは調がC-dur（III #調）、Es-dur（V調）と変化し、C(iii)音（49-50小節）、E(♭vi)音（51-52小節）、Es(v)音（53-54小節）、G(vii)音（55-56小節）が順に強調される。III調であるc-mollではなくC-durが形成されることで強調音高にE音が現れているが、それによって、〔B〕部分の調性構造を暗示するE-Esのラインが生じている。続くf-moll（VI調）のフレーズ（57小節-）の旋律で強調されるF音がそのまま引き継がれる形で、第一主題が回帰する（65小節）。このセクションで形成されるV-VI調は、やはり〔B〕部分における♭VI調とV調の交替を暗示している。

81小節でE-durの主和音が連打され、♭VI調が確立されると〔B〕部分の主題が現れるが、これは後半のフレーズでDis-dur（Es-dur（V調）の異名同音調）に転調する。しかしV調は、Dis音が導音となる形で再び♭VI調に取って代わられる（101小節）。その後やはり後半のフレーズで再度V調に転調するが、今度はDisがEsに書きかえられ、121小節からの長い経過部へと溶解する。ここではV調の確立が意識的に避けられていると考えられる。81小節からここまでのペダルポイントはE-Dis-E-Disというラインを形成しており、主調のv音が、半音関係にある音との間で揺れることによって属音としての機能を弱められていると言える。経過部の調性は流動的で、Des-dur、f-moll、c-moll、Es-durなどへ刻々と移り変わってゆくが、いずれも確立はされない。129小節に到ってG調（VII調）に落ち着くが、ペダルポイントとして強調されるD音（G調のv音）のため、調性の流動性は失われない。その後b-moll（II調）を経て（b-mollのv音であるF音のペダルポイント）143小節でf-moll（VI調）へと転調すると、上声部のパッセージに現れるC音（f-mollのv音）がアクセントによって執拗に強調され（この強調はちょうどソステヌートペダルを踏んだような効果をもたらしている）、f-mollのV-Iが形成されることを予感させるが、実際にはVI調から弱進行的に〔A〕の再現部の主調へ到る（155小節）。しかし強調音高に着目すれば、f-moll部分で強調されるC音は155小節のF音に解決しており、ここでは主調の再現と並行して、VI調のv-iが形成されていることになる。〔A〕部分の折り返し地点と同様、セクションの境界でvi音が重要な役割を果たしている。

コーダではバスのペダルポイントのAs（175-179小節）と同時にF音が強調され（176-178小節）、Fes/E-Esのラインも繰り返される（171-174、179-180小節）。

この作品ではvi音の強調および要所に現れるVI調が、主調とは別の第二の響きの中心として常に意識されることによって、楽曲全体の凝集性が保たれている。

3. - 7. 《ポロネーズ・ファンタジー》op.61

《ファンタジー》の語が示唆するとおり⁵、これ以前の6曲と異なり、次々と新しい楽想が現れる自由な形式を持っている⁶。序奏部分の調性は不確定であるが、1小節目に現れるas-mollとCes-durのI和音は、この楽曲で主調的機能を示す2つの調を暗示している。9小節目からはCes=H音がペダルポイントとして保続され（16小節まで）、調性は初めてE-durに安定するかに見えるが、その後gis-mollへ移行し、結局Es音の連打（22小節）によってAs-dur（gis-mollの同主調）の主題（以下〔AS〕主題とする）が導かれる（24小節）。

〔AS〕主題はAs-durとb-mollの2つの4小節フレーズから成り、As-durのフレーズのテノール声部でEs音、b-mollのフレーズの同声部でF音が強調される。強調音のEsとFは、この後頻りに現れる。〔AS〕主題は44小節に再び現れるが、今度はテノール声部でのEs音、F音の強調に加えてバスでペダルポイントのEsが保続されて

[図6] 《ポロネーズ・ファンタジー》op.61還元譜（西田 作成）

おり（46-56小節）、Es音上で減7和音のパスセージが高まりを見せ、56小節の ff に到る。56小節のバスのEs音は62小節のEs音まで半音階的に下降し、そこから再びEs音が保続され（62-64小節）、ようやくAs-durのカデンツが形成される。

As音のペダルポイント上で66小節から新たな主題が現れるが、間もなくペダルポイントは長3度上のCへ移り（72小節）、調はAs-durのIII#調であるC-durとなる。ソプラノではE音が強調される。調はさらにE-durに移行し、その後fis-moll、gis-mollと小刻みに変化し、92小節からの新たなセクションへと到る。E音の強調により、66小節から83小節にかけてAs-Eという増5度音程が生じ⁷、カデンツによって確立されたAs-durが揺らぐが、As-durのv音であるEs音から逸脱したE音は、後の展開を暗示するものである。

92小節からのセクションは[As]主題から成るが、しばらくは[As]主題が断片的に現れるばかりで、F音（92-96小節）とEs音（97-100小節）が強調されるものの調性はなかなか確定しない。108小節に到って[As]主題が完全な形で現れると、ようやくas-mollが確立される（ただし4小節間のみ。この[As]主題最後の2小節にEsのペダルポイント）。116小節からのB-durの新たな主題を経て（Fの強調音あり）132小節からのセクションではH調が暗示されるが、カデンツは保留され、138小節から保続されるFis音（-147小節）によって、ようやくH-durのカデンツが形成される（148-149小節にHのペダルポイント）。

153小節からのH-durの主題（以下[H]主題とする）は29小節にわたって展開する。182小節からgis-mollの新たな旋律が現れるが、198小節から保続されるバスのFis音によってH-durのカデンツが形成されると、再び[H]主題が現れる（206小節）。このカデンツではFis音、H音とともに、トリルによってE音が長く保続されるが、これは72小節で生じた、E音のEs音からの逸脱およびその後のE音の強調によって暗示されていたものである。[H]主題が再帰すると、このE音は再びEs音に解決することになるが、ただしここではH-durの文脈で、Esの異名同音であるDisに解決している（206-212小節上声部で繰り返されるE-Disの強調音のライン）。続いて序奏が再現されるが、作品冒頭のas-mollのI和音に対応する和音は、ここではH調のI和音である。

経過的なセクションを経て242小節で[As]主題が再現されるが、後半の4小節フレーズの最後で一時的にH-durに転調し、バスにFisのペダルポイントが現れる。254小節でAs-durに戻ると同時にクライマックスに達するが、今度は[H]主題がAs-durで再現されている。254-259小節、272-277小節のバスおよびソプラノでEs音、277-288小節のバスでAs音が強調され、As-durのV-Iが明瞭に示される。

この作品の中でv音の保続によって形成されるカデンツ（V-I）を持っている調はAs調とH調の2つであり、従って主調的な機能を持っている調もこの2つであると言える。一方で、[H]主題が最後にAs-durで再現されていることは、この曲で主要な働きをしている2つの調の中でAs調が優位を占めていること、すなわちこの作品の主調はAs調であることを示しているとも考えることもできる。しかしクライマックスに到るまでは、十分に確立されているのはむしろH調の方であり、As調が長く持続することはない（206-212小節でE音がEs音でなくDis音へ解決していることは、この時点でのH調の勝利を示しているとも言え、さらにその後序奏がH調の和音で再現されることも、その勝利を裏付けている）。As調は、クライマックスで存分に主張されることで、それまで優位を占めていたH調と対等な地位を獲得しているとも言えるのであり、つまりこの曲には主調が2つ存在すると考えることも可能である⁸。また曲全体を通じて、As調とH調の各主音と別に、EとEs、FとFisというそれぞれ半音関係にある音高のいずれもが強調されているが、これらの強調音は、構造に凝集性をもたらすと同時に、調的中心の二極化の一因となっている。

4. 考察

ポロネーズを特定の音高の強調と調性構造との関係に着目して分析した結果、強調音の構造的機能に関して、以下のように概括できる諸傾向が明らかになった。

(1) 凝集性をもたらすと同時に新たな中心を生じさせる強調音

《ポロネーズ》op.26-1では、三部形式の第一、第三部分および中間部の経過的部分で強調される iii 音と ii 音は、一時的に現れる III 調と II # 調を導きながら、主調とは別に、音高組織における中心を形成し、楽曲全体に凝集性を与えている。

《ポロネーズ》op.26-2では、第一主題部分および中間部で強調される vi 音（およびその上に形成される VI 調）が、主音および主調と並行して外枠を形成し、楽曲全体の凝集性を維持している。

《ポロネーズ》op.40-2では、冒頭主題の伴奏和音で反復される v 音と、第一部分の挿入的部分でペダルポイントとして強調される v 音とによって、v 音は、属音として緊張を形成して主調を準備しながら、第一および第三部分の響きの中心となっている。

《ポロネーズ》op.44の中間部では、iii 音が36小節の間執拗に反復されて III ♭ 調が確立された後、引き続きペダルポイントとして強調される iii 音上に III 調のマズルカが現れる。マズルカはその後 III 調の V 調へ転調して展開しており、167小節にわたる III ♭ -III 調部分は主調の支配から一時的に解放されていると言える。この解放をもたらしているのは、執拗に反復されて新たな中心を形成する iii 音にほかならない。

《ポロネーズ》op.53では、主に第一、第三部分および中間部の終わり（特にセクションの境目）で強調される vi 音（および VI 調）によって楽曲全体の凝集性が保たれており、同時に、主調とは異なる第二の中心が生じている。

(2) 主調を弱める働きをする強調音

《ポロネーズ》op.26-2では、序奏の回帰の前にバスで9小節間保続される ii 音上に属 7 / 9 和音が形成され、その後バスの半音階的下降を経て主調に戻っている。ii 音の強調から主調へ到る弱進行によって、主調の再帰は印象を弱められることになる。

《ポロネーズ》op.53の中間部の終わりでは、調が VI 調から主調へ進行するが、主調が回帰する一方で、強調音高に着目すると VI 調の v-i が形成されており、一時的に主調と VI 調が共存した状態が生まれている。

《ポロネーズ・ファンタジー》op.61では、カデンツによって As-dur が確立した後、C-dur を経て、強調音の E に導かれる形で E-dur に到っている。As-dur の v 音である Es から逸脱した E 音の強調によって、As-E という増5度音程が形成され、カデンツによって確立された As-dur が揺らぐが、これは、As-dur と同等の求心力を持つ H-dur の登場を準備するものである。

(3) 主調の単一的支配もしくは V-I の軸を弱める、半音関係にある強調音高・調の並置

《ポロネーズ》op.53の中間部は ♭ VI 調と V 調の交替から成っているが、明確に主張される ♭ VI 調に続いて現れる V 調は、V 調の i 音を ♭ VI 調の vii 音に読み替えることで再び ♭ VI 調に取って代われ、その後もう一度現れた際には調性の不確定な経過部へと溶解するため、中間部では V 調が十分に確立されない。また、その間形成される ♭ vi-v- ♭ vi-v というペダルポイントのラインは、v 音の属音としての機能を弱めている。この曲では、本来 \square 部分の再現を導くべき主調の V 調・v 音が十分に確立されず、のみならず、主調の再現の瞬間に VI 調の v-i の強調が同時に行われることで、主要部分の再現を前に主調の V-I の軸は、ほとんど解体されていると言える。

《ポロネーズ・ファンタジー》op.61では、E と Es、F と Fis という半音関係にある2つの強調音高が並置されており、構造に凝集性をもたらす一方、As 調と H 調の両方に主調的な求心力をもたらす一因となっている。上で述べた、Es 音から逸脱した E 音による As-dur の揺らぎも、各調の固有音間の半音関係を利用したものである。

(そしてこのEs音とE音との間の揺れと、それによって導かれるAs調とH調の間の揺れは、As調の固有音であるEs音がH調の固有音であるDis音としてH調の文脈に取り込まれる時、H調の勝利という形で一時的に解消する)⁹。

5. 結論

本論文で分析の対象とした7曲のポロネーズは、そのうちのほとんどが三部形式で書かれており、調性構造についても、中間部より前の部分で主調のV-Iが確立されるものの方が多く、自由な形式を持ち、構造上重要なV-Iがコーダ直前まで示されないバラードとは、形式、調性構造の明確さという点で大きく異なっている。

バラードにおいてはV-Iという軸の弱体化した楽曲に凝集性を与えるために強調音が用いられていたが、ポロネーズのような、多くの場合早い段階でV-Iが示される、明確な調性構造を持つ楽曲においても、音高組織の凝集性を保つために強調音が用いられていることが、今回の分析から明らかになった。一方で、強調音によって新たな中心が生じている事例、主調が弱められている事例、さらに半音関係にある強調音高・調の並置によって調性の軸が弱体化・二極化している事例も見られた。こうした強調音の構造的機能の拡大はいずれも、機能と和声の後退し、強調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意味を持つ現象であるが、ショパンにおいて強調音のこうした機能は調性構造の明確・不明確にかかわらず用いられていたのであり、特定の音高への依存はショパンにとって音高組織における構造形成の本質的な要素であったと考えることもできよう。

また、op.44、op.61では、III調の一時的な独立、さらに《バラード》op.38にその前兆が見られたような、主調的機能を果たす2つの調の並置といった現象も見られたが、いずれの場合も、バラードにおけるのと同様、2つの調を並置させる上で強調音が大きな役割を果たしている。ポロネーズに関する限り、後期の作品において主調による単一的支配からの逸脱の傾向が顕著になっているとすることができるが、op.61に見られたような、それぞれは明確な調性を示す調領域が並置されることで構造原理としての調性が弱体化するという現象は、半音階的な書法とは別の道筋から、主調の絶対的支配に立脚した調性の解体へ通じている、ということもできるのではないだろうか。ショパンにおける調性の二重性については、今後“tonal pairing”(Bailey 1985)の観点からも、さらに考察してゆきたい。

注

- 1 欧文学作品名は*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) 白抜きの音符は調、黒塗りの音符は和音を、(2) 白抜き、符幹付きの音符は強調音を、(3) 連符はV-I関係を、それぞれ示す。
- 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 Samsonは18世紀終わりから19世紀初めの《ファンタジー》の特性について、「対称的な素材を、より幅広く含み、「これらの素材のうちのいくつかは一度しか現れない」と述べている(Samson 1985)。
- 6 Kallberg (1985)、Samson (1985)はこの作品についても三部形式を示唆している。
- 7 66小節のAs-durから108小節のas-mollまでの間で形成される主な調の主音を辿るとAs-C-E-Asとなっており、1オクターブが長3度で等分割されていることが分かる。
- 8 Rothstein (1997)、Abraham (1939)、Rink (1990)は、As-durを、この作品の単一の主調と考えている。
- 9 Rothstein (1997)は、op.53とop.61の両ポロネーズに見られる、互いに異名同音関係にあるE音およびFes音の遍在を取り上げているが、本論文では異名同音を区別せず同じ音高として扱い、むしろE=Fes音とEs音との半音関係に着目した。

参考文献

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.

KALLBERG, Jeffrey

1985 "Chopin's last style", HILL, John Walter(ed.), *Journal of the American Musicological Society*, 38(2), Richmond : William Byrd Press : 264-315.

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.

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.

RINK, John

1990 "Chopin and Schenker : improvisation and musical structure", CHECHLINSKA, Zofia(ed.), *Chopin Studies*, 3, Warsaw : Frederick Chopin Society : 219-231.

ROTHSTEIN, William

1997 "The form of Chopin's *Polonaise-Fantasy*", BAKER, James M.(ed.), *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester, New York : University of Rochester Press : 337-359.

SAMSON, Jim

1985 *The music of Chopin*, London ; Boston : Routledge & Kegan Paul.

1988 "The composition-draft of the Polonaise-fantasy : the issue of tonality", SAMSON, Jim(ed.), *Chopin Studies*, Cambridge ; New York ; New Rochelle ; Melbourne ; Sydney : Cambridge University Press : 41-58.

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.

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.

使用楽譜

CHOPIN, Fryderyk

1995 *Polonezy Op.26-61*, EKIER, Jan(ed.), *Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne.