

《コンソレーション Consolations》第2稿 LW-A111b／SH172

第1番における「限定進行音の自由な進行」と「無解決倚和音」

“Free Progression of Limited Progression Note” and “Unresolved Appoggiatura Chord” in
“Consolations”, 2nd version, No. 1

岸 本 哲 弥

KISHIMOTO Tetsuya

キーワード：フランツ・リスト、和声語法、《コンソレーション》、「無解決倚和音」

0. 序

フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) は多岐にわたる膨大な数の作品を残しており、中でも生涯にわたって継続的に書かれたピアノ作品は、初期から晩年にかけてその作曲技法が大きく変化している。そしてそこに見られる和声語法は多様化している。

本論で取り上げる《コンソレーション》第2稿 LW-A111b／SH172 第1番は25小節の短い楽曲ではあるが、そこには注目すべき和声語法が見られる。それは「限定進行音の自由な進行」と、Vに対する倚和音 I²がVへと解決しないことである¹。特に後者のVへと解決しない倚和音 I²を、筆者は「無解決倚和音」²と呼ぶ。リストの中期にあたるヴァイマル時代 (1848-1861年) に作曲された作品であるが、これらの和声語法は晩年作品にも通じるものであると言える。そこで本論では《コンソレーション》第2稿 LW-A111b／SH172 第1番の詳細な和声分析を行うとともに、晩年作品の和声語法の解明の手掛かりとすべく、上記した和声語法を検証することを目的とする。

《コンソレーション Consolations》は全6曲から成る楽曲であり、2つの稿が現存している。初稿は、正確な作曲年は分からないものの、おそらくその多くは1848-1849年に書かれたとされている (Kaczmarczyk 2014, XXXIV)³。この初稿の楽譜は1849年9月にライプツィヒのBreitkopf&Härtel社に送付され、11月12日には初稿の再校が返送されている。しかしリストは次の数週間で大幅な修正を行っており、Breitkopf&Härtel社に宛てた12月14日付けの手紙の中でこのことを報告し、謝罪している⁴。その際に、第3曲が現在広く知られるものに差し替えられた。この大幅な修正が行われたものが第2稿であり、これは翌年1850年の夏にBreitkopf&Härtel社から出版されている。

以上のことから《コンソレーション》の2つの稿の隔たりは、1848-1849年に作曲された第1, 2, 4, 6曲に関しては、少なくとも2年足らずであることが分かる。それにも拘わらずそこには和声語法の差異が見られ、これは「無解決倚和音」について論じる上で重要な手掛かりと成り得る。そこで本論後半では、初稿との部分的な比較を踏まえて、「無解決倚和音」について検証していきたい。

0-1. 分析にあたって

本論では、岸本（2021）と同様、島岡譲（1926-2021）の和声理論（以下、島岡理論と表記）を用いて、用語及び記号表記に関しては『総合和声—実技・分析・原理—』（島岡 1998）に準拠する。島岡理論で注目すべきは、「ゆれ」と「翳り・陽転」という2つの原理を導入したことにある。島岡は「ゆれ」の原理を「音楽の最も根源的な力性原理を形作る」（同前, 492）ものとしており、構成音が「ゆれ」動くことを「転位」⁵、この「構成音のゆれ」によって偶然的に成立する和音のことを「偶成和音」⁶と呼ぶ。「偶成和音」は、「原和音」の下に記した | | の中に表記する（同前, 229）。一方「翳り・陽転」とは、同主調同士を「明暗の対比」が生じる「同じ調」と捉え、その明暗の変化を指すものである（同前, 267）。この原理は音楽の「色彩変化」（同前, 469）を理解する手掛かりになるだけではなく、これによって主調内部の調関係を拡大し捉えることが可能となる。なお、本論文においても筆者が以前定義した「陰翳」（岸本 2021）を用いることとする⁷。なお、本論で常用する和音機能は以降、「T（トニック）」機能、「D（ドミナント）」機能、「S（サブドミナント）」機能、「D₂（第2ドミナント）」機能（島岡 1998, 47）と略記する。

本論では詳細な和声分析を経て、最終的に「力性グラフ」（島岡 1998, 389-390）及び「分割譜」によって「楽曲の和声構造」を示す。これらの手順を踏むことで、Alan Forteがリスト研究において掲げる、「特定の簡単に認識できるものの識別に専念」されており、「構造段階の概念や大規模な線的進行による表現を一般的に軽視しているように見える」（Forte 1987, 211）という問題点を解決し、楽曲の細部から全体構造まで俯瞰することができるだろう。

1. 《コンソレーション》第2稿 LW-A111b／SH172 第1番の和声分析及び和声構造

1-1. 和声分析

本楽曲は、「声部様式」（島岡 1998, 256）で書かれた部分A（第1-8小節）及び部分A'（第17小節アウフタクト-第25小節）と、「非声部様式」（同前, 256）で書かれた部分B（第9小節アウフタクト-第16小節）の、大きく2つの部分で構成された3部形式の楽曲である。部分A及び部分A'は、コラール風の4小節間の楽句（要素a及び要素a'、要素a"、要素a'''）から成り（【譜例1】及び【譜例3】参照）、中間部である部分Bは、音価の長い倚音が特徴的な4小節間の楽句（要素b及び要素b'）で構成されている（【譜例2】参照）。

1-1-1. 第1-8小節 部分A

曲は主調 E-Dur の I で始まり、第1小節4拍目ではこの和音が配置変化される。この第1-3小節には第Ⅴ音（H音）が内声に保続されており、これによって第2小節2拍目では複雑な和音が生成される。この和音は第3小節3拍目で再びE-Dur I¹へと進行するが、どのように捉えるべきだろうか。

第2小節2拍目-第3小節2拍目にかけて生じるこの和音はV諸和音のように感じられるが、導音 Dis音が欠如しているために、大きく2つの解釈を孕んでいると言えるだろう。1つはE-Dur 第Ⅴ音が内声保続されたIV+₆としての解釈、そしてもう1つはE-Dur 第Ⅴ音が内声保続された | II₇ | → ∇_9^3 （導音欠如）という解釈である⁸。これらは後続和音（E-Dur I¹）への進行を鑑みると、前者はS進

行、後者はD進行と捉えることができる。

ここでまず低音進行に着目してみたい。すると第3小節3拍目でE-Dur I^1 へと和音交替する際に、第2小節4拍目で生じたA音が 3 Gis音へと進行していることが分かる。この低音の2度下行進行は、前述したE-Dur $IV+6 \rightarrow I^1$ とE-Dur V_9^3 (導音欠如) $\rightarrow I^1$ のどちらの解釈にも該当するものである⁹。特に後者の進行は低音に置かれた第7音の2度下行限定進行と一致していることが分かる。

これらを踏まえた上で、上声部も交えて第2小節2拍目から検討すると、いずれの進行にも不可解な点があることに気づく。まず前者のS進行においては、E-Dur $IV+6$ が I^1 へと進行する際に、第6音Fis音がGis音へと進行していないことが挙げられる¹⁰。 $IV+6$ の第6音は2度上行限定進行音である。にもかかわらず第2小節4拍目からソプラノ声部に現れるFis音は2度上行せず、第3小節3拍目でE音へと進行しているのである¹¹。つまり付加第6音が自由な進行をしていることが分かる。

続いて後者のD進行を見てみたい。 II_7 の連結において第7音は、予備と解決を必要とし、解決の際に2度下行限定進行によって導音へと解決する。本楽曲の第2小節2拍目に見られる倚和音 E-Dur II_7 においても第7音 E音は予備され、第2小節4拍目でE-Dur V_9^3 (導音欠如) へと続く。しかし導音 Dis音が欠如しているために、 II_7 の第7音 E音は導音 Dis音へと解決することはない。だが第2小節4拍目でE-Dur V_9^3 (導音欠如) へと進行すると考えるならば、予備された第7音 E音によって、ここに内在したDis音を感じることができるだろう¹²。

しかし注目すべきは、E-Dur V_9^3 (導音欠如) が I^1 へと解決する際の第9音 Cis音の行方である。 V_9^3 の第9音は2度下行限定進行音である。そのため第3小節2拍目に生じる第9音 Cis音は、E-Dur I^1 へと進行する際に、H音へと解決するはずである。しかしここではその限定進行に反して、E音へと上行している。つまり限定進行音が2度下行せずに、自由な進行をしているのである。

このように、導音が欠如していること、そしていずれの解釈でも限定進行音が自由な進行することから、この部分ではS進行とD進行のどちらの表情も内包した両義的な進行になっていることが分かる。つまり、D進行による「単純な往↔還 (緊張↔弛緩)」(島岡 1998, 497) だけではなく、S進行による「浮遊」(同前, 499) 感も兼ね備えた進行であると言えるだろう¹³。その後要素 a は、陰翳和音E-Dur VI_7^1 (第3小節4拍目) を経て、第4小節では $\text{V}_9 \rightarrow V_7$ と進行することで、明確な半終止が示される。

続く第5小節からは要素 a の変奏が示される (要素 a')。しかし、この直前のE-Durの V_7 に注目すると、2度下行限定進行音である第7音 (第4小節3拍目のテノール声部のA音、第4拍目ソプラノ声部のA音) は下行することなくH音へと上行していることが分かる。前者のテノール声部に見られる第7音 A音は、第4拍目でソプラノ声部に「限定進行音の置きかえ」(島岡 1967, 76) が成されたと捉えることができる。しかしこの置きかえられたソプラノ声部のA音に関しては、限定進行音が自由な進行となっていると言えるだろう。

要素 a と同様、この要素 a' も第7小節3拍目まで両義的な和声進行になっている。しかし第7小節4拍目でE-Durの第v音内声保続は途絶え、ここで進行したE-Dur V_9^3 (導7の和音) の単純転義(E-Dur $\text{V}_9^3 = \text{gis-Moll } II_7^2$) によってIII調 gis-Mollへと転調し、このgis-Mollの D_2 和音 (II_7^2) が第8小節で V_7 、つまりD機能へと進行することで半終止する。これによって主調 E-Durの半終止が示された第4小節とは対照的に、「陰翳」調 gis-Mollの半終止によって「翳り」の表情がもたらされる。さらにこの時、

第4小節と同様、ソプラノ声部に見られるV₇の第7音 Cis音（2度下行限定進行音）が自由な進行になっていることにも注目しておきたい¹⁴。

【譜例1】部分A 第1-8小節

Harmonic Analysis for Example 1, Part A:

Chord Progressions:

E: $v \left[I - I - V_7^2 - V_9^3 - I^1 VI_7^1 \right] \check{V}_9 V_7 v \left[I - I - V_7^2 - V_9^3 - I^1 \right] \check{V}_9^3$

又は

$v \left[I - I - IV_{+6} - I^1 VI_7^1 \right] v \left[I - I - IV_{+6} - I^1 \right]$

機能: T 両義性 S又はD T D₂ D T 両義性 S又はD T D₂

1-1-2. 第9小節アウフタクト-第16小節 部分B

先述した通り、第9小節アウフタクトから現れる部分Bは本楽曲における中間部であり、要素b及び要素b'を用いた「陰翳」調と「翳り」調への移調反復によって、「翳り」の表情を伴う部分である。要素b（第9小節アウフタクト-第12小節）には、低音に第8小節のgis-Moll半終止から続く第v音 Dis音が内在しており、このgis-Moll 第v音保続低音上でI→VI→V₇という進行が2回繰り返され、それぞれ半終止する。これらの半終止（第10小節及び第12小節）においても、ソプラノ声部に見られるgis-Moll V₇の第7音 Cis音が限定進行音に反して上行していることも押さえておきたい。

第12小節ではgis-Mollの半終止によってT機能への解決が期待される。しかしこれは達成されることなく異名同音の転義（gis-Moll V₇=G-Dur・ \check{V}_9^2 ）されることで、Ⅲ調 G-Durへと転調し、要素b'（第13小節アウフタクト-第16小節）が続く。この転義されたG-Dur・ \check{V}_9^2 はG-DurのD₂和音である。さらに、この和音の最低音Dis音は、下方変位された第5音（異名同音Es音）である。そのため2度下行限定進行（Dis音（異名同音Es音）→D音）によって、後続和音にはG-Dur VというD和音が基本位置で置かれることが想定される。このことから第13小節1拍目には、保続低音として架空のD音が生じていると言える。そしてこの保続低音は、続く第13小節2拍目及び第14小節3拍目、第15小節2拍目の低音のD音によって確定するのである。この第13-14小節でも、第9-10小節と同様、第v音保続低音上でI→VI→V₇と進行し半終止する。しかし続く第15-16小節では、第16小節3拍目以降G-Dur V₇へと進まず、G-Dur IV₇¹→II₇¹へと進行する。これによって第16小節3拍目の低音にD音が示されず、内在していた保続低音D音がいつの間にか消滅することとなる。第15小節に遡ってみると、3拍目まで続いた第v音保続低音は、G-Dur I¹への配置変化を機に断たれていることが分かる。

その後、【譜例2】に示した通り、第16小節のいずれかで単純転義することで、主調 E-Durへと戻る¹⁵。そして第16小節4拍目のE-Dur・IV₇¹は、旋律の半音階的進行によって4拍目弱拍で \check{V}_9^2 という

D₂和音を経過し、第17小節からは部分A'が示される。

そしてここで注目すべき和声語法が生じる。それは、部分A'がE-Dur I 基本位置ではなく、I²で再現された後、そのままI¹へと進行していることである。最初にも述べた通り、I²は本来、Vに対する倚和音として用いられ、後続のVと共にD機能を成す和音である。しかし第17小節に見られるE-Dur I²は、Vへと解決することなく、T機能を成すI¹へと進行している。つまり、この倚和音 E-Dur I²は、Vへと解決しない倚和音、すなわち「無解決倚和音」であり、I²単独でD機能を成していると言える¹⁶。Pützは一方で、このE-Dur I²に意図される機能を「E-Durのトニック」とし、「ドミナントへの進行、及びドミナントからトニックへの進行は省略され、ドミナントと誤解される4-6の掛留は、第2転回でトニックとして機能する」と主張する (ibid., 153-154)¹⁷。しかし彼女の見解は、後続和音との脈絡にのみ目が向けられており、機能を検討する上で重要な手掛かりとなる先行和音との脈絡について触れられていない。さらに、脚註17に示した通り、その裏付けは聞き手の感覚を基に行われているように感じられることから、T機能と捉える根拠に乏しいと言える。機能的な観点から見ると、E-Dur I²の先行和音として、♯²₉というD₂和音が置かれていることから、やはりここにはD機能が意図されていると捉えるべきである。旋律の半音階的進行によって一時的に生じる和音であるが、機能の決め手となる、決して見逃してはいけない進行であると言える。

【譜例2】部分B 第9-17小節¹⁸

E: III (v [I — VI V7 I — VI V7]) → T機能を期待
 III (♯²₉) v [I — VI V7 I] → VI¹ IV¹ II¹ I² (無解決倚和音)
 又は I² 機能 E: D₂ D T

1-1-3. 第17小節アウフタクト-第25小節 部分A'

先にも述べた通り、第17小節からは主調 E-Durで部分A'が示される。最初に示される要素a'は、要素a'と同形の楽句であるものの、和声進行は要素a'とほぼ同様である。そのため、第17小節1拍目のI²がVへと解決することなくI¹へ進行した後は、ここでも両義的な進行となっている。第20小節で半終止した後、続いて要素a''が現れる。この要素a''はこれまでと異なり、E-Dur 第v音内声保続を伴うIの後、低音部の順次進行によって第21小節3拍目で♯³₇を経過する。これによって、続く22小節にはE-Dur 第v音内声保続を伴うIV¹が導き出される。さらにその後、E-Dur 第v音内声保続を伴うIV⁺→I¹が続くことでS進行が示される¹⁹。つまり要素a''においては、先行和音E-Dur ♯³₇によってS進行が明示されるのである。各セッションや楽曲の終盤に見られる♯³₇諸和音は、古くから全終止のIに代って用いられる「代理終止」(島岡 1998, 92)²⁰等で見られるものであり、これは曲が終盤に差し掛かっていることを暗示させる効果を持っている。つまりリストがこの要素a''でE-Dur ♯³₇を用いたの

は、従来の語法に倣って楽曲の終わりを演出するためであると言えるだろう。

そして第24-25小節ではE-Dur $\check{V}_9 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ というカデンツによって全終止が示され、曲が締めくくられる。このカデンツでは、E-Dur \check{V}_9 (D₂和音) の後続和音 V_7 (D機能) の上部に、倚和音として IV_7 というD₂和音が再度示されている²¹。島岡はD₂機能の役割は、「 \dot{D} の前に置かれて \dot{D} を呼び出し、 \dot{D} に焦点を当てる」(島岡 1998, 283) こと、さらに「T~Dの単純で切迫したゆれの緊張を和らげ、和声の中に一種のゆとり、あそび、思い入れ等の要素を招き入れること」(同前, 285) であると言及している。D₂機能を示した後、D機能上に再度D₂和音を置くということは、これらの表情をさらに強調すると同時に、D機能→T機能という終止感をより一層高める役割があると言えるだろう。

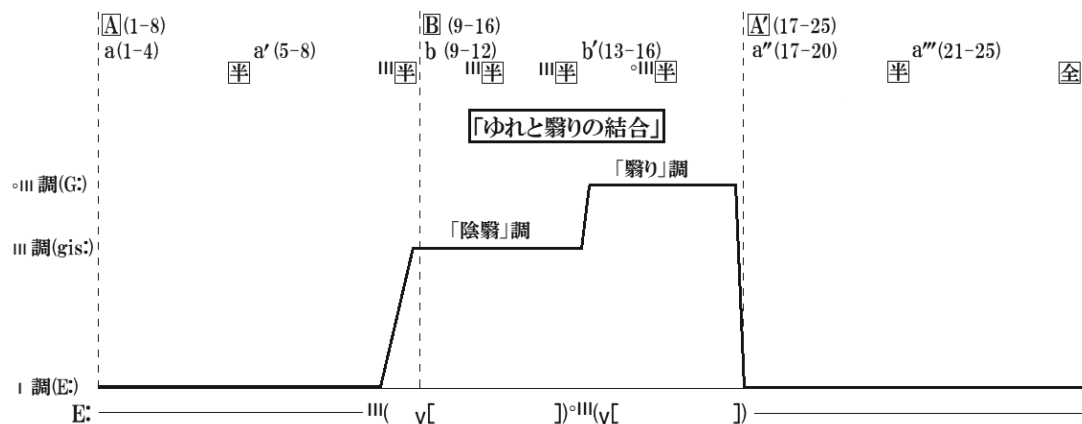
【譜例 3】部分A' 第17-25小節

E: $\sqrt{I^2 - I^1 - V_7^2 - V_9^3 - I^1 VI_7^1} \check{V}_9 \quad V_7 \quad \sqrt{I - \check{V}_7^3 \quad IV^1 \quad IV_{+6} - I^1 VI_7^1} \check{V}_9 \quad V_7 \quad IV_7 \quad I$
 又は
 $\sqrt{I^2 - I^1 - IV_{+6} - I^1 VI_7^1}$
 機能: D T S又はD T D₂ D T S T D₂ D T

1-2. 和声構造と考察

以上の和声分析を踏まえて、「力性グラフ」及び「分割譜」に示したい(【図1】及び【譜例4】参照)。

【図1】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/SH172 第1番 力性グラフ



部分A
a Andante con moto
画義的な進行
平

部分A
a' a tempo
画義的な進行
平

部分A
a''
画義的な進行
平

部分B
b 「陰翳」・「霧り」の領域
画義的な進行
平

部分B
b' 「霧り」調
画義的な進行
平

機能 T S T

機能 E: $\epsilon_3^{\epsilon_3}$ E: D₂

移動反復

poco ritard.

poco ritard.

全

「力性グラフ」及び「分割譜」からも明らかな通り、単純な3部形式の楽曲であることが分かる。また不安定局面である部分Bには「陰翳」調であるⅢ調 gis-Moll、そして「翳り」調である。Ⅲ調 G-Dur が置かれており、これによって「不安定効果と明暗効果の双方を互いに強め合う上に効果的」である「ゆれと翳りの結合」が行われている（島岡 1998, 278）。これも「しばしば見られる手法」(同前, 278) と言える。

このように全体構造としてはごく一般的な楽曲であるが、注目すべきはより微視的な和声語法にある。まず部分Bの移調反復では、上部和声としてT機能が示されるものの、内在された各調の第Ⅴ音保続低音によって一貫したD機能が示されることで、明確なT機能の提示を避ける傾向にある。これは別解釈として記した【譜例Fn2】のように、仮に微視的に捉えたとしても同様である。そこに示されるのは「無解決倚和音」として単独でD機能を示す I^2 と、「中間的な安定性」(島岡 1998, 416)を示す I^1 のみであり、「完全に安定・自足した低音位」(同前, 416)であるI基本位置という明確なT機能が示されることはないのである。さらに、この傾向は楽曲全体を通して同様である。曲中で「完全に安定・自足した低音位」であるI基本位置が示されるのは、要素a各種の冒頭（第1小節・第5小節・第21小節）と終止和音（第25小節）のみであり、その他は「中間的な安定性」を示す I^1 、そして部分A'が現れる第17小節に至っては、先行和音に D_2 和音が置かれていることから、あえて I^2 を置いていることが窺える。つまり、楽曲全体を通して明確なT機能の提示を避ける傾向にあることが分かる。

また、要素a・要素a'・要素a''には、D進行とS進行両方の表情が内在した両義的な機能を持つ和声進行が見られた。一方で要素a'''では、第21小節3拍目のE-Dur V_7^3 によってS進行が明示された。つまり前後の脈絡によって、その意味が変化することが分かる。

そしてこれらの各要素のフレーズ構造においては、要素a各種では、終止以外はほぼ一貫して弱拍（2拍目及び4拍目）に和音が置かれる一方で、終止部分では強拍及び中強拍（1拍目及び3拍目）にしっかりと和音が示されている。また要素b及び要素b'では、要素a各種と同様、ほぼ一貫して弱拍（2拍目及び4拍目）に和音が置かれることに加え、2小節毎に示される半終止でも弱拍（2拍目）及び中強拍（3拍目）にのみ和音が示されることで、経過的な性格を示している。このように終止部分の和声を明確に示すことでフレーズ感を明確にしつつも、和声リズムによってそれぞれの性格を演出していることも注目に値するだろう。

さらに最も微視的な視点では、「限定進行音の自由な進行」が見られた。この自由な進行も、上述した両義的な機能を生じさせる所以の1つであると言える。このように細部にまで視点を当てることで、様々なリストの和声語法が浮かび上がる。

2. 「限定進行音の自由な進行」と「無解決倚和音」について

2-1. 「限定進行音の自由な進行」について

そもそも「和音の形体」においては、「3和音」のみが「唯一の安定・自足した『協和的実体』(協和和音)」であり²³、4和音以上のもは「『基体としての3和音』(基礎和音形体)に何らかの転位音が『付加構成音』として組み込まれたもの」、つまり「付加和音形体」であると見なされる（島岡 1998, 448）。このことから、「付加構成音」は「取り込まれた転位音（不協和音）の緊張と指向性」を含む、

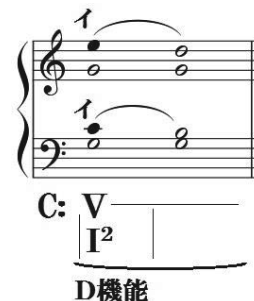
「解決を要する限定進行音」となるのである（同前, 448）。

しかし本論で取り上げた《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/SH172 第1番では、限定進行音として生じるはずの「付加構成音」が自由な進行をしていた。これはつまり「付加構成音」に、限定進行という制約がなくなり、「和音構成音化」したことを意味するのではないだろうか。しかしここで注意しておきたいのは、この「和音構成音化」という言葉は「基礎和音形体」化を意味するものではないことである。なぜなら、「和音構成音化」された和音に至った瞬間には、「付加構成音」としての「緊張と指向性」が感じられるためである。つまり「和音構成音化」は、その和音が「安定・自足した」和音となることを意味するのではなく、あくまで「付加構成音」としての「緊張と指向性」を孕んだまま、進行が限定されなくなることで自由な進行をすることを意味しているのである。そのため、後続和音への進行の際に、「付加構成音」が限定進行すればその緊張は解消され、限定進行しなければその緊張は解消されないままとなる。この「限定進行音の自由な進行」は《コンソレーション》第1番の初稿にも見られる。

2-2. 「無解決倚和音」について

脚註2で述べた通り、島岡は解決しない「全長倚音」(島岡 1998, 444)のことを「無解決倚音（全長）」(同前, 460)と呼ぶ。そして「各種転位音が全長転位ないし解決省略の形で和音に組み込まれることによって」「和音形体の拡充」が行われると言及している（同前, 459）。ここで述べられている「各種転位音が全長転位ないし解決省略の形で組み込まれた和音の中にも、転位音の種類によっては、いわば「無解決倚和音」と見なし得るものが含まれているだろう。しかし本論では、「無解決倚和音」として生じる I^2 に限定して言及していきたい。

I^2 、つまり I_4^6 は本来、Vの4-6掛留という倚和音として用いられるため、Vと一体でD機能と見なされる和音である（【譜例5】参照）。なぜなら和音の第2転回位置は「低音3度を欠如する」ことによって、「低音4度の不安定・非自立性（予備と解決の必要）」が浮かび上がるためである。この「低音4度」とは、「[2つの安定音程である] 低音3度または低音5度のいずれかに解決すべき不安定（転位）音程」である。このことから I^2 は、「全くの不安定・非自立とみなされ、原則として偶成的使用しか許容されない」和音であると言える（島岡 1998, 416）。



Peter Rummenh llerは4-6の和音、つまり I^2 について以下のように述べている。

ロマン派の和声の専門家はこの4-6の和音で転回型を想定するのではなく、この掛留が仮に解決されなかったとしても、掛留の形成を想定する（19世紀にはよくあることである）（Rummenh ller 1978, 12）

彼の言及から、 I^2 はたとえVへと解決されなくてもD機能を内包していることが分かる。しかしこ

ここで重要なことは、 I^2 はVに向けての「緊張と指向性」(島岡 1998, 448)を持っていることである。この指向性によって、緊張感を維持したまま次の和音が想像できるならば、Vを省略しても(Vへと解決しなくても)良いのでは、という考えに至るのはごく自然なことと言えるだろう。このようにして生まれた「無解決倚和音」 I^2 は、想像されるVへの解決によって単独でD機能を示すと共に、 I^2 という和音そのものがVへ向けての「緊張と指向性」を持っていることが分かる。

この I^2 の意図は《コンソレーション》第1番の初稿(LW-A111a-1/SH171a-1)との比較を通して、より明らかとなるだろう(【譜例3】第2稿:第17小節及び【譜例6】初稿:第24小節参照)。作曲年の隔たりはわずか数年であるものの、《コンソレーション》第1番の初稿の当該箇所(第24小節)には「無解決倚和音」 I^2 は見られない。また、この他にもいくつかの違いが見られる。まず、初稿では解決された和音であるE-Dur V_7 によってD機能が明示されることが挙げられる。初稿の第23小節1-2拍目に見られるE-Dur 第v音上の Π_7 の和音も、 I^2 同様、 V_7 に対する倚和音である。しかし初稿では、この倚和音が第23小節3-4拍目で V_7 へと解決していることが分かる。これによって部分Bの終わりに半終止が明確に示され、E-Dur I 基本位置で始まる部分A'が導き出されている。一方第2稿では、前述した通り、Vの倚和音である I^2 は、Vへと解決することなく I^1 へと進行する「無解決倚和音」である。さらにその先行和音として、部分Bの終わりにはE-Dur ♯_9^2 という D_2 機能が置かれている。つまり言語で言うならば、初稿では、文章における読点にあたる半終止とフレーズ構造が一致しているのに対して、第2稿では部分Bが文章の途中である上に、その後「無解決倚和音」によって読点が示されていないことが分かる。このように和声の流れが続いた状態にある第2稿では、フレーズの終わりを明確に感じることができる初稿にはない、長いフレーズを感じることができるだろう。第2稿の部分A'冒頭に置かれた「無解決倚和音」 I^2 は、1つのD機能と見なされることは既に述べた。しかし先にも述べた通り、この I^2 はそもそもVに対する指向性のある和音である。D機能を示しつつも指向性を感じられることで、そこに推進力が生まれていると言えるだろう。そしてリストが第2稿のこの部分にあえて I^2 を置いたことは、 I^2 の直前にD機能を導き出す D_2 和音を置いたという機能的な観点から鑑みても明らかである。

この I^2 単体でD機能を示す例は、《巡礼の年》第1年「スイス」LW-159/S160 第6曲〈オーベルマンの谷〉(1850年頃改訂)の第2小節及び第4小節、《2つのポロネーズ》LW-A171/SH223第2番(1850-1851年作曲)の第3小節3拍目-第5小節をはじめとする同時代の作品にも見られるようになる。また注目すべきは、前述したどちらの例でも I^2 の先行和音として D_2 和音が置かれていることである²⁴。同様の例はそれ以降の作品にも見られる。

[illegible]

本論では「限定進行音の自由な進行」と「無解決倚和音」について言及してきた。両者は一見関連のないことのようにあるが共通点がある。それはどちらも「緊張と指向性」があることである。「限定進行音の自由な進行」によって生じる「和音構成音化」は、後続和音との連結において「付加構成音」の限定進行という制約がなくなり、その「緊張と指向性」は解消又は持続したままとなる。また「無解決倚和音」として生じる I² は、V へ向けた「緊張と指向性」を持つ和音である。そのため V へと解決されなくても、単独で D 機能を示すのである。

1850年代の他の作品では、本来ドミナントを準備したこれらの和声進行が、古い脈絡から切り離され、和音定式として独立している様子を観察できる。この発展には、和音の重要性の決定的な変化が伴う。以前は解決が必要だった4-6の和音は、構造的に目的和音に高められ、不安定な4/6の和音配置は魅力的な響きの価値として意識的に受け入れられる (Boenke 2012, 167)。

– 197 –

和音」として生じる I²も、I²を独立した状態で使用することの萌芽と言えるのではないだろうか。

また、本論文で取り上げた《コンソレーション》第2稿の第1番から、リストが「完全に安定・自足した低音位」である I 基本位置という明確な T 機能を避ける傾向にあることが明らかとなった。Boenke はリストの晩年作品に関して「和音の基盤に基づく和音基本位置は回避され、代わりに響きが不安定な 3 和音と 4 和音の転回型が優先される」(Boenke 2012, 273-274) ことを指摘している。さらに、リストが意図的に和音の基本位置を避けていたことが、1881年1月にセザール・キュイ César Cui (1835-1918) に宛てた手紙からも窺える。「私の老後は、可能な限り木靴のように見える基本的な低音をはっきり示すことを避けている」²⁷。これはリストの晩年に残されたものではあるが、この傾向は既にリストの中期にあたるヴァイマル時代に見られていたと考えられる。そしてその後リストは、和声において完全な安定性の明示を避けることを推し進めていったと言えるだろう。

このようにリストは様々な段階で、「不安定状態」に傾倒していることが窺える。現在筆者はリストの和声語法の変遷を研究しているが、この観点は研究を進めていく上で重要な観点となるだろう。これらを手掛かりにさらに探究していきたい。

註

- 1 I²のもう1つの用法として経過和音としての用法(島岡 1998, 367-368)があるが、本論では触れないこととする。
- 2 島岡は解決しない「全長倚音」(島岡 1998, 444)のことを「無解決倚音(全長)」(同前, 460)と呼ぶ。「無解決倚和音」という用語は、島岡のこのような考えに基づき、筆者が作成した用語である。
- 3 第1, 2, 4, 6曲の自筆譜原稿の年代は、ヴァイマル大公妃マリア・パヴロヴナ Maria Pavlovna (1786-1859)の主題に基づいた第4曲から、1848-1849年であると示唆されている。また、本曲集で最初に完成した第5曲は、1844年1月5日にヴァイマル宮廷劇場を訪問した際に、ヴァイマル宮廷劇場の管理者であるフェルディナンド・フォン・ツィーゲザー Ferdinand von Ziegesar (1812-1854)に献呈されていることから、1844年に作曲されたものであると考えられている(Kaczmarczyk 2014, XXXV)。
- 4 リストの未出版の書簡からの引用。「私はコンソレーション(これは、ついでに申し上げれば、完全に作り変えた形で出版されるので、今あるものではプレート4枚が使えるかどうかといったところです。この点については、寛大に御対応いただけますと幸いです。)を自分でライブツィヒに持っていきます。1月2日の夜には必ずそこに行きます」。“Die Consolations (welche par parenthèse in gänzlich umgestalteter Form erscheinen werden, so dass kaum 4 Platten von den jetzt vorhandenen dienen können, ein für welches ich Ihre freundschaftliche Nachsicht in Anspruch nehme) [...] bringe ich Ihnen selbst nach Leipzig, wo ich bestimmt am 2ten Januar Abends eintreffen werde [...]” Berlin, Staatsbibliothek, Musiksammlung, Härtel n.270. ここでの引用は新全集(Kaczmarczyk 2014, XXXVIII. Fn73)より。
- 5 「経過音」、「刺繍音」、「倚音」、「掛留音」、「逸音」、「先取音」と分類することができ、譜例ではそれぞれ「カ」(経過音)、「シ」(刺繍音)、「イ」(倚音)、「ケ」(掛留音)、「ツ」(逸音)、「セ」(先取音)と略記する。
- 6 転位音と同様、偶成和音も「経過和音」、「刺繍和音」、「倚和音」、「掛留和音」、「逸和音」と分類でき、譜

例にはそれぞれ「カ和音」、「シ和音」、「イ和音」、「ケ和音」、「ツ和音」と表記する。

- 7 「陰翳」は、より広義な意味で捉えられている「陽転」に対応する原理として筆者自身によって定義したものである。これによって内部調の「色彩変化」をより明確にすることができるだろう。「陰翳」は、長調に本来存在する「翳り」の表情を持った固有和音であるⅡ、Ⅲ、Ⅵ（短3和音）、Ⅶ（減3和音）及びこれらの固有和音調を指すものである。詳細に関しては（岸本 2021, 82-83）参照。
- 8 第2小節2拍目のアルト声部のE音が掛留音的に捉えられることから、E-Dur V_7^2 の倚和音として生じる一時的なⅡ₇と捉え、あえて偶成和音として表記を行っている。
- 9 ただしⅣ₆→Ⅰの進行は「ほとんど常に」（島岡 1998, 155）基本位置で用いられる。
- 10 又は第3小節4拍目でGis音に進行しているとも捉えることができる。しかしこのFis音は第3小節3拍目のE-Dur 第Ⅴ音内声保続を伴うⅠ¹への和音交換点でE音に進行しているため、E音へ下行していると捉えるのが妥当だろう。
- 11 上述した通り、Ⅳ₆→Ⅰの進行は「ほとんど常に」（島岡 1998, 155）基本位置で用いられる。そのため、後述する「限定進行音の自由な進行」を踏まえると第6音とも取れるが、低音にFis音が置かれた第2小節2拍目の和音はⅣ₆ではなく、先述したD進行と同様、一時的に生じたⅡ₇と捉えるのが妥当であるだろう。「同形の和音」（島岡 1998, 155注）であるこれらの和音は、第2小節4拍目でⅣ₆へ、つまりD₂和音がS和音へと和音交替したと捉えられる。
- 12 又は、第2小節2拍目のアルト声部のE音は、第4小節3拍目のE-Dur V_7 に進行して初めてDis音へと解決すると捉えることもできる。この場合、次に示すように、第2小節2拍目-第3小節の和音をE-Durの第Ⅴ音が内声保続されたⅡ₇と捉えることができることから、D₂機能を拡張する意図が汲み取れる。Serge Gutは「H音の保続を使用すると、5音が省略されたⅡ₇（Fis音-A音-Cis音-E音のCis音なし）があることを認めなければならない」とし、「次の2つの和音は連続する省略記号を使用して同じ和音〔Ⅱ₇〕として受け入れることができる」（Gut 1975, 186）と述べる。さらに「解決は第3小節3拍目の6の和音にある」と述べていることから、上記した可能性と類似の解釈をしていることが窺える。しかしこれもあくまで可能性の1つであり、これらの様々な解釈の決め手はない。

【譜例Fn1】第1-4小節の別解釈

Andante con moto

dolce

配置変化

カ和音の配置変化

E: v | I — 1 — II₇ — | I¹ | VI¹ | V₉ V₇

機能: T — D₂ — | — D

- 13 この浮遊感は脚註8で述べたⅡ₇というD₂和音に基づくものと捉えることもできる（島岡 1998, 498）。いずれにしても様々な表情を内包した進行であると言えるだろう。
- 14 第8小節1-2拍目のアルト声部に見られるⅢ調 gis-Moll V_7 の第7音 Cis音も、その後ソプラノ声部に置

きかえられたと捉えるべきだろう。この置きかえは、後述する第10小節及び第12小節のテノール声部に見られるⅢ調 gis-Moll V_7 の第7音 Cis音、第14小節のテノール声部に見られる。Ⅲ調 G-Dur V_7 の第7音 C音、第20小節のテノール声部に見られるE-Dur V_7 の第7音 A音でも同様に行われる。

- 15 Elisabeth Katharina Pützは主調 E-Durへと戻る過程に対して、「リストはG-Durのサブドミナント C-Durをドミナント化することにより、16小節で再びE-Durに戻る。その結果、B音の代わりにAis音と記されたC-Durの7の和音は、E-Durの半音上げられたⅣの増5-6の和音になる。」(Pütz 2016, 153)と言及している。ここで彼女は「C-Durをドミナント化する」と言及していることから、第16小節を一時的にF-Durの脈絡で捉えていることが分かる。また、第16小節4拍目弱拍には、確かに彼女の指摘する異名同音的転義(F-Dur V_7 = E-Dur $\circ \text{♯}^2_9$)が成立しているが、何の脈絡もなくF-Durで捉えるのは妥当ではないと言えるだろう。
- 16 「無解決倚和音」の見解を取り入れると、第9小節、第11小節、第13小節、第15小節の和声進行も、【譜例Fn2】に示す通り、微視的なレベルでの「無解決倚和音」と捉えることができる。もしくはこれらを第4拍目に示される各調のⅠ¹に対するオルタネートからの開始と考えることもできるだろう。しかし第13小節以外、先行和音としてD₂和音が置かれていないために明確な決め手はなく、どの解釈の可能性も同一に生じていると言える。これらは「解釈（分析レベル）のいかん」(島岡 1998, 493)の差異であるため、最終的にどの解釈を採用するかは演奏者に委ねられる。

【譜例Fn2】 第9-16小節の別解釈

The musical score shows measures 9 through 16. Above the staff, there are tempo markings: 'b' (ritardando), 'III 平' (III 4/4), 'b' (ritardando), and 'III 平' (III 4/4). A 'poco ritard.' marking is at the end. Below the staff, harmonic analysis is provided for measures 9, 11, 13, and 15. Each measure has a boxed label '無解決倚和音' (Unresolved倚和音) and a sequence of chords in Roman numerals. Measure 9: E: III (I² I¹ VI¹ V₇ I² I¹ VI¹ V₇). Measure 11: III (♯²₉ I² I¹ VI¹ V₇). Measure 13: I¹ VI¹ IV¹ ♯²₉. Measure 15: I¹ VI¹ IV¹ II¹.

- 17 Pützは次のように主張している。「第17小節では4-6の掛留を伴ったE-Durのドミナントが1拍目にあたかも鳴り響くようだ。ただしこれは解決されない。したがって、次のような推測が容易にできる（そして聞いた印象もそれを裏付ける）。つまりここで、ドミナントの4-6の掛留が意図されているのではなく、実際にはE-Durのトニックであり、最初に4-6の和音として現れているだけで、第17小節の経過でトニックの6の和音に導かれると想定される。さらに、第17小節では5小節以降の開始主題が繰り返されており、1拍目にE-Durがあるという命題を強調している。つまりそこではE-Durが主和音と安定した響きとして表示され、聞き手はそれを覚えて、第17小節の和音に関連付ける」(Pütz 2016, 153-154)。
- 18 「架空のD音」と記した第13小節1拍目のD音は、本来は4分休符である（【譜例4】分割譜第13小節参照）。そのため、ここでは（ ）を用いて記している。
- 19 このE-Dur $IV_+ \rightarrow I^1$ という進行においても、これまでと同様、2度上方限定進行音である第6音が自由な進行をしていることは押さえておきたい。

- 20 代理終止は、《平均律クラヴィーア曲集》第Ⅰ巻 第1番 BWV846の前奏曲（第32小節）、第2番 BWV847の前奏曲（第34小節）をはじめとするJ. S. バッハの多くの作品、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 2-1 第1楽章（第146小節）をはじめとするL. v. ベートーヴェンの作品等、多くの作曲家の作品に見られる。さらに、 \forall 諸和音の使用については無数の例が挙げられる。
- 21 「ⅣはⅡ₇の根音省略形体」と見なされるため、D₂和音としても捉えることができる（島岡 1998, 47注1）。
- 22 ここでは全体構造を明確化することを目的としているため、詳細な和声分析を記載していない。各部分の詳細な和声分析については前記した各譜例を参照のこと。
- 23 この「協和和音」という言葉は「和声的な意味での協和・不協和」、つまり「構造上の安定・不安定」を意味するものであり、「音響上の協和・不協和（倍音との一致・不一致）」とは異なるものを指している（島岡 1998, 448脚注）。
- 24 《巡礼の年》第1年「スイス」LW-159/S160 第6曲〈オーベルマンの谷〉では当該小節の1拍目に各調の \forall_9^2 が、《2つのポロネーズ》LW-A171/SH223第2番では第2小節3拍目-第3小節2拍目に主調 E-Durの \forall_7^1 というD₂和音が置かれている。
- 25 第18小節3拍目のソプラノ声部に見られるCis音は機能和声の観点から鑑みるとC音の間違いであると考えられる。新全集は、「彫版師用の写しとしても機能した、リストによって修正されたマニュスクリプト」（Kaczmarczyk 2014, 141）を底本に、自筆譜との比較を行うことで校訂を行っている。このマニュスクリプトは、自筆譜のいくつかの臨時記号のミス、写譜師が訂正したものである。新全集の「校訂報告では、写譜から欠落している臨時記号といくつかの曖昧な場合のみを説明して」おり、写譜師のミスをリストが見逃したと示唆される時は自筆譜に従っているようである（ibid., 141）。このことから説明のない第18小節は、自筆譜とマニュスクリプトのどちらもCis音と書かれていたことが窺える。そのためおそらくリストのミス、あるいは \forall の見間違いであると思われる。現存するリストのピアノ作品を全曲録音したLeslie Howardも、この部分をC音と演奏していることから、やはり機能和声的にはC音と考えるのが妥当であろう（Howard 2011, Disc26-3）。このことから本譜例では \forall の部分に（ ）を補っている。
- 26 VIは本来D₃機能もしくはT機能と見なされる和音である（島岡 1998, 453）。しかし第22小節3-4拍目に見られる。VIの和音は、 \forall_9^2 （導音欠如）というD₂機能とも見なし得る和音である（岸本 2021, 76）。そのため、ここでは後続和音への進行も鑑みて、あえてD₂機能と記している。
- 27 “dans mes vieux jours, j’évite autant que possible d’accuser la basse fondamentale qui souvent me paraît un sabot.” Franz Liszts Briefe, *Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Achter Band: 1823-1886*, Neue Folge zu Band I und II, Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1905, Brief 393, pp. 379.

参考文献

- 岸本哲弥 2021 「フランツ・リスト和声語法研究——《憂鬱なワルツValse mélancolique》第2稿を例に——」
『国立音楽大学「音楽研究」大学院研究年報』 第三十三輯 71-87頁
- 島岡譲執筆責任 1967 『和声——理論と実習Ⅲ——』 東京：音楽之友社
- 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 東京：音楽之友社
- 福田弥 2005 『作曲家 人と作品 リスト』 東京：音楽之友社

- ヘルム, エヴェレット 1996 『大作曲家 リスト』 野本由紀夫訳 東京: 音楽之友社
- Boenke, Patrick. 2012. *Karge Vielfalt: zu den Wandlungen der Kompositionstechnik und -ästhetik in den späten Werken Franz Liszt*, Ph. D. diss. Universität Wien.
- David, Johann Nepomuk. 1957. *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. [野村三郎訳・監修 1981 『バッハ／二声インヴェンションの研究』 東京: 音楽之友社]
- . 1959. *Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gut, Serge. 1975. *Franz Liszt: Les Éléments du langage musical*, Klincksieck.
- Forte, Alan. 1987. "Liszt's Experimental Idiom and Music of Early Twentieth Century", *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, University of California Press, pp. 209-228.
- Kaczmarczyk, Adrienne. 2014. "Preface." *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 10, Consolations, Grand solo de concert und andere Werke*. pp. XXXI-XLVII. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Kaczmarczyk, Adrienne. Sas, Ágnes. 2014. "Critical Notes." *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 10, Consolations, Grand solo de concert und andere Werke*. pp. 136-151. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Liszt, Franz. 1905. *Franz Liszts Briefe, Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Achter Band: 1823-1886*, Neue Folge zu Band I und II, Leipzig: Breitkopf&Härtel.
- Pütz, Elisabeth Katharina. 2016. "Die Harmonik in Franz Liszts Klavierwerk ab 1847", Ph. D. dissertation. Wien: Universität Wien.
- Rummenholler, Peter. 1978. "Die verfremdete Kadenz. Zur Harmonik Franz Liszts." *Zeitschrift für Musiktheorie* 9, Heft 1, pp. 4-16.

参考楽譜

- Liszt, Franz. 1981. *Consolations, six pensées poétiques, No. 1*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 9, Verschiedene zyklische Werke I. Edited by Imre Sulyok. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest. pp. 101.
- . 2014. *Consolations (1. Fassung), No. 1*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 10, Consolations, Grand solo de concert und andere Werke. Edited by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica Budapest. pp. 17-18.

参考音源

- Howard, Leslie. 2011. *Liszt: The Complete Piano Music*, CDS44501/98, London: Hyperion.