

博士論文

フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) のピアノ独奏作品における
和声語法の変遷

—「島岡理論」による機能 and 声の観点からの試み—

岸本 哲弥

博士論文

フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) のピアノ独奏作品における
和声語法の変遷

—「島岡理論」による機能和声の観点からの試み—

岸本 哲弥

目次

凡例	5
序章	10
第1節 研究の概要と目的	10
第2節 先行研究について	12
第3節 研究対象について	15
第4節 分析にあたって（島岡理論の概要）	24
4-1 「ゆれ」について	24
4-2 「翳り・陽転」について	30
4-3 ゆれと表情	35
第一部 楽曲分析・各時代の和声語法	40
第1章 初期作品（1822-1834年）	42
第1節 《ワルツ Walzer》LW-A2/S208a	43
第2節 《すべての長短調における48の練習曲 Etude pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs》LW-A8/S136 第8番〈アレグロ・コン・スピリット Allegro con spirit〉c-Moll	45
第3節 《スケルツォ Scherzo》LW-A9/S153	57
第4節 《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》初稿 LW-A18/S154	69
第5節 和声語法の考察	90
5-1 反復進行	90
5-2 偶成和音	93
5-3 保続低音	105
5-4 転義	107
5-5 移行・展開技法の工夫	107
5-6 楽曲構造	117
第2章 巡礼の年（1835-39年）	119
第1節 《旅人のアルバム Album d'un voyageur》第2部〈アルプスの旋律的な花 Fleurs mélodiques des Alpes〉「アレグロ・パストラーレ Allegro pastorale」LW-A40b	

／S156-10	119
第 2 節 和声語法の考察	130
2-1 偶成和音	130
2-2 音響及び機能の多層化の試み「二階建て構造和声」	150
2-3 反復進行	154
2-4 転義	158
2-5 楽曲のゆれ	189
第 3 章 ヴィルトゥオーソ時代 (1839-1847 年)	197
第 1 節 《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》初稿 - /S171d 第 4 曲〈最後の幻影 dernière illusion〉	197
第 2 節 和声語法の考察	233
2-1 転位音	234
2-2 偶成和音	236
2-3 特殊な和声進行	246
2-4 転義	259
2-5 楽曲のゆれ	265
第 4 章 ヴァイマル時代 (1848-1861 年)	268
第 1 節 《コンソレーション Consolations》第 2 稿 LW-A111b/S172 第 1 番	268
第 2 節 《スケルツォと行進曲 Scherzo und Marsch》 LW-A174/S177	278
第 3 節 和声語法の考察	332
3-1 「I のゆれ」と「ゆれの投影」	332
3-2 特殊な機能を持つ和音	344
3-3 保続低音	358
3-4 転義	360
3-5 調のゆれ	369
3-6 楽曲のゆれ	382
第 5 章 ローマ時代 (1861-1869 年)	388
第 1 節 《2 つの演奏会用練習曲 Zwei Konzerttetüden》 LW-A218/S145 第 2 曲〈小 人の踊り Gnomenreigen〉	388
第 2 節 和声語法の考察	407

2-1 「Iのゆれ」	407
2-2 第III音保続低音	409
2-3 調のゆれ.....	410
2-4 楽曲構造.....	435
第6章 晩年(1869-1886年)	440
第1節 《灰色の雲 Trübe Wolken》 LW-A305/S199.....	440
第2節 《死のチャルダッシュ Csárdás macabre》 LW-A313/S224	454
第3節 《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》 第1番 LW-A319a/S200-1.....	487
第4節 《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》 第2番 LW-A319b/S200-2.....	503
第5節 《不吉な星 Unstern!》 LW-A312/S208.....	520
第6節 《無調のバガテル Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)》 LW-A338 /S216a.....	536
第7節 和声語法の考察.....	560
7-1 全長転位による複雑な和声進行	560
7-2 偶成和音.....	563
7-3 D ₂ 機能の拡張.....	574
7-4 特殊な機能を持つ和音	580
7-5 保続低音.....	585
7-6 楽曲のゆれ	620
第二部 和声語法の変遷	637
第7章 「さまざまなレベルのゆれ」の観点から.....	637
第1節 構成音のゆれ(転位)	637
1-1 転位音	638
1-2 偶成和音.....	639
1-3 転位音の和音構成音化	648
第2節 和音のゆれ(カデンツ)	651
2-1 機能.....	651
2-2 反復進行.....	669
2-3 保続低音.....	670
第3節 調のゆれ(転調)	673

3-1 転義.....	673
3-2 移行部及び展開部の多様化	674
第4節 楽曲のゆれ（力性プロセス）	692
第8章 まとめと考察.....	694
終わりに	698
参考資料	699
謝辞	714

凡例

1 本論文において、音楽作品名には《 》、曲集に含まれる作品には〈 〉を用いて記述する。また著書名には『 』、短い引用や強調、固有名詞を示す際、「 」を用いて記す。なお、引用における太字・傍点・[] は全て原文に従うものとし、引用文中の筆者による補足は [] を用いる。

2 楽譜について

本研究で使用する楽譜は、基本的に 1970 年から Musica Budapest 社から順次出版されている「新リスト作品全集 Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*」に準拠している。この新全集には「第 I シリーズ」、「第 II シリーズ」、「補遺集 Supplementbände」がある。本論文の執筆にあたり、解説等の引用を行う際は「参考楽譜」の [] に記載の略記を用いることとする。また、必要に応じて「リスト旧作品全集 Franz Liszt, *Musikalische Werke*」も参照している。この旧全集についても「参考楽譜」記載の [] を用いて引用を行う。

本研究では、以上の楽譜を基に譜例を作成している。その際、特筆すべき和声的な違いがない限り、「Ossia」は省略して作成を行うこととする。

3 作品番号について

本論文においてフランツ・リストの作品を記す際、以下の 2 つの作品番号を用いる（詳しくは序章の「第 3 節 研究対象について」を参照）。

LW 番号 : Eckhardt, Maria, Mueller, Rena Charnin, Walker, Alan. 2001. “Liszt, Franz [Ferenc]”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, vol. 14, pp. 785-872.

S 番号 : Short, Michael, Howard, Leslie. 2004. *Quaderni dell’ Istituto Liszt 3, Ferenc Liszt (1811-1886): List of Works: comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as Revised by Sharon Winklhofer*, Milano: Rugginenti.

4 音名・調名の表記について

音名を記す際は太文字アルファベットを用いて、C 音、D 音……と表記する。また調の

表記は、長調の場合は大文字アルファベットを、短調の場合は小文字アルファベットを使用する。その際、文章中においては C-Dur や c-Moll と表記し、譜例中においては略記を使用し C: や c: と表記する。

5 和音記号の表記について

和音記号の表記は基本的に「記号（略記）について」（島岡 1998, 5）に依拠し、大文字ローマ数字を用いて表記する。なお、大文字ローマ数字の右上に記す数字は転回指数、右下に記す数字は形態指数を意味する。借用和音（他調の和音を一時的に借用したもの）は大文字ローマ数字の上方に音度調を小文字ローマ数字で表記する。その他変則的なものも含め、以下に表記例を記す。なお、ここに示していない例も本文中には現れるが、これらを応用したものである。

【例】和音記号と呼称

I II III IV V VI VII : I度 II度 III度 IV度 V度 VI度 VII度

I^1 II^1 I^2 : I度第1転回位置（以下、「転」と略記）（ I^6 と同義）、II度1転、I度2転（ I_4^6 と同義）

V_7 V_9 : V度7、V度9

V_7^1 V_9^1 : V度7の1転、V度9の1転

∇_7 ∇_9 : V度7根音省略形体（以下、「根省」と略記）、V9根省1転

$\circ IV$ $\circ \nabla_9^3$: 準固有和音¹（以下、「準」と略記）IV度、準V9根省3転

∇ ∇ ∇ ∇ ∇ ∇ : II調のV度、III調のV度、IV調のV度、v調のV度、vi調のV度、vii調のV度

∇_9^1 $\circ \nabla_9^1$: v調V度9の1転、v調準V度9の1転

∇_9 $\circ \nabla_9$: v調V度9根省1転、v調準V度9根省1転

\acute{I} ∇ : I度第5音上方変位和音（以下、「上変」と略記）、V度上変

∇_7^1 : V度7の1転第5音下方変位和音（以下、「下変」と略記）

∇_9^1 $\circ \nabla_9^1$: V度9根省下変1転、V度9根省下変1転

∇_9 $\circ \nabla_9$: v調V度9根省下変1転、v調準V度9根省下変1転

∇ $\circ \nabla$: ナポリのII度、準ナポリのII度

¹ 「準固有和音」については序章「第4節 分析にあたって」の「4-2 『翳り・陽転』について」参照。

♭Ⅶ : 変位Ⅶ度

+I : ピカルディー I 度

+IV₇ : ドリアのⅣ度 7

IV₊₆ IV₊₄ : Ⅳ度付加 6、Ⅳ度付加 4

♯IV₊₆ ♯IV₊₄ : Ⅳ度付加 6 第 5 音省略形体、Ⅳ度付加 4 第 5 音省略形体

Ⅴ₆ : Ⅴ度付加 6

6 調の表記について

調の表記は「調関係の一覧表」(同前, 100-101) に依拠し、小文字ローマ数字を用いて次のように表記する(詳細に関しては「【図 0.5】調関係の一覧表」参照)。

x (調²) : 固有和音調

◦x (調) (x は長調) : 長調における同主短調(準固有和音調)

△x (調) (x は短調) : 短調における同主長調

-x (調) : 固有和音同主短調

+x (調) : 固有和音同主長調

◦x (調) : 準固有和音同主長調

+△x (調) : 同主固有和音調

♯ (調) : ナポリ II 調

♭Ⅶ (調) : 変位Ⅶ調

7 機能の略記について

常用される機能は次のように略記する。しかし文中では適宜「機能」を補足し、T 機能、D 機能などと表記する。

T : トニック

D : ドミナント

S : サブドミナント

² 譜例中では、小文字ローマ数字のみで表記するが、文中では II 調、◦x 調等と表記。

D₂ : 第 2 ドミナント

8 記譜上での略記について

8-1 終止の表記

☐全 : 全終止

☐半 : 半終止

☐偽 : 偽終止

☐変 : 変終止

☐不 : 不十分終止 (V → I の進行による終止において、旋律の終止音が III 音のもの (島岡 1998, 297))

☐代 : 代理終止 (全終止の I の代わりに \check{V}_7 を用いたもの (同前, 92))

8-2 内部調の表記

内部調は各括弧の左上に小文字ローマ数字で音度調を表記する。

x() : 内部調

x(x < >) : 内部調の内部調

x(x < x{ } >) : 内部調の内部調の内部調

8-3 転位音及び 2 次転位の略記

カ : 経過音

シ : 刺繍音

イ : 倚音

ケ : 掛留音

ツ : 逸音

セ : 先取音

弱イ : 弱部倚音

全イ : 全長倚音

全ケ : 全長掛留音

カ/シ イ/シ : 2 次転位 経過音の刺繍音 倚音の刺繍音

8-4 偶成和音の表記

「偶成和音」は原和音の下に縦線を記し、以下のように記す。

X—————
| Y |

8-5 保続音の表記

l [] : 第 l 音保続低音

v [] : 第 v 音保続低音

Y [] : 第 l 音及び第 v 音同時保続低音

v [] : 第 v 音内声保続音

8-6 その他の表記

半・転 : 半音階的転調の略記

導欠 : 導音欠如の略記

序章

第1節 研究の概要と目的

本論文はフランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) の初期から晩年にかけてのピアノ独奏作品における和声語法の変遷を明らかにするものである。

リスト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。Alan Forte によると、「リストの作品で表現される音楽」には、「3和音の調性による伝統的な音楽」と「調性的な語法の規範から革新性をもって逸脱していく実験的な音楽」という2つの一般的な区分があるという (Forte 1987, 210)。今日のリスト作品研究には多様な分析方法が見られるが、この要因は上記のリスト作品に対する一般的な認知にあると考えられる。このことから多種多様なリスト作品研究も、リスト作品における区分と同様、「伝統的な機能和声の観点からの研究」と「革新的な観点からの研究」という大きく2つに区分することができるだろう。

本研究を行うにあたり、今日のリスト研究には次の2点の問題点が挙げられる。1点目は、楽曲の細部から全体構造までを詳細に分析した研究がほとんど見られないことである。楽曲の全体構造は細部の集積によって構築されており、その逆もまた然りである。楽曲そのものの和声語法は、細部と全体構造を相互に捉えることで初めて明らかになると筆者は考える。この点について、Alan Forte も、「実験的語法（主として晩年のピアノ音楽）の側面に触れている文献の多く」が、「特に『増3和音』、『減7の和音』、全音音階、『ハンガリー』音階などの、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」(ibid., 211)と指摘している³。Forte の指摘するこうした状況は、彼が問題提起した1987年から約35年経過した今日においても本質的には変わっておらず、未だに研究の焦点は和音単体の響きや音階など、局所的な側面に当てられている。一方で、楽曲全体の分析を試みた研究も見受けられるが、これらも楽曲全体における調関係などの言及に留まっており、やはり「特定の簡単に認識できるものの識別に専念」されたものといえる。

³ ここで Forte が言及する「大規模な線的進行」とは「構造の細部に関連」したものであり (ibid., 211)、多くの文献では、細部を把握した上で全体構造を捉えることが欠けていることを指摘している。

2 点目は、リスト研究には様々な分析方法が試みられているにも拘らず、初期から晩年までの作品を一貫した理論で分析した研究が存在しないことである。リスト研究の現状について Elisabeth Katharina Pütz も「作品の分析と解釈のための統一された概念についてまだ合意されていない」(Pütz 2016, 3) ことを指摘している。本研究の目的はピアノ独奏作品における和声語法の変遷を明らかにすることである。そのためには全作品を一貫した見方で俯瞰する必要があるといえる。

このような問題の要因としては、それを成し得る理論が存在しなかったためであると考えられる。しかし機能และ声の概念を有効に活用することで、楽曲全体の詳細な分析とともに、Forte の言う、より大きな「構造段階」の考察も可能となる。そこで本論文では、島岡譲 (1926-2021) が提唱する和声理論 (以下、「島岡理論」と略記) を用いて分析を行う。島岡理論の概要については後述するが、この理論とこれまでの和声理論との大きな違いは、伝統的な機能และ声に依拠しながら「ゆれ」と「翳り」の原理を導入したこと、そして S 機能と D_2 機能を明確に分けたことにある。特に、島岡理論の基本原理の 1 つである前者の「ゆれ」の原理は、島岡自身が「西欧多声音楽の全史を射程に収められるだけでなく、更に同種の音素材 (半音列、全音階、及びその各種区分としての諸旋法) を用いた単旋・複旋の音楽 (他の時代、他の文化圏を含む) にも拡張・対応しうる可能性をもつ」(島岡 1998, 2 注 3) と述べる通り、単純でありながらも非常に汎用性があるものである。この原理の導入によって、和声における「タテ (同時関係)」(島岡 1998, 438) のみを考慮した、コードネームや数字付低音をはじめとする「形態論的システム」(島岡 1996, 2) による分析では見出すことのできなかつた、複雑な和声進行を明確に示すことができる。さらに、様々なレベルで楽曲を捉えることで、転位音や和声進行のみならず、転調過程や全体構造までを一貫して解明することが可能となる。

以上を踏まえて本論文では、島岡理論という一貫した分析方法を通して、①機能และ声の観点から分析を行い、細部から全体構造までの「和声構造」とその意味を明らかにすること、②リストの生涯にわたる和声語法の全容を捉え、その変遷を解明すること、を目的としている。

本論文は大きく二部で構成されている。第一部は、リストの生涯を活動内容に応じて区分した 6 つの章で構成される。ここでは、モデルとなる楽曲を数曲取り上げ、細部から全体構造までの「和声構造」とその意味について論じることと、章末に同時代の楽曲に見られる和声語法の特徴を系統立てて論じていくことを通して、各時代の和声語法を示すこと

を目的としている。続いて第二部では、第一部を踏まえて、「さまざまなレベルのゆれ」（島岡 1998, 492）の観点から和声語法を項目別に取り上げることで、和声語法の変遷を明らかにすることを目的としている。時代別という縦断的視点から捉える第一部、変遷という横断的視点から捉える第二部から成る全二部によって、リストの和声語法の全容を明らかにしていく。

第2節 先行研究について

未出版のいくつかの晩年作品が出版された1950年代以降、リスト研究はさらに発展することとなる。これらの研究の関心はいずれも晩年作品に向けられているといえる。今日のリスト研究は、先にも述べた通り、「伝統的な機能和声の観点からの研究」と「革新的な観点からの研究」の2つに分けられているといえるだろう。リストの和声について触れた研究は数多く存在するが、ここでは和声語法について網羅的に取り扱い、変遷を辿る手掛かりとなるものについて要約していきたい。

Zsoltán Gárdonyiは「最近のリスト研究は、全音音階と特定のモデル音階で発明されたリストの晩年の旋法の言い回しに注意が向けられた」というBence Szabolcsiの言及を出発点とし、音階、反復進行、そして音秩序に焦点を当て、リストの初期作品を取り上げている。彼は特に全音音階と短3度・長3度・3全音堆積の反復進行に注目し、初期作品に見られる調関係について言及している⁴。

Lajos Bárdosは、「19世紀末から20世紀前半の音楽に豊かさをもたらし、革新の種を蒔くことによって同時代人を驚かせた」リストの「散発的な情報の収集」（Bárdos 1975, 3）を目的とし、音階、和音、保続音など、リスト作品における着眼点を指摘している⁵。さらに最後には無調についても言及している。ここでBárdosは、無調に向けての顕著な方法の1つとして「調が決定されたとしても、曲の終わりは静的な音や和音ではなく、ある音階の『異質な』音度で開いたままであること」（*ibid.*, 34）と指摘している。

⁴ Zsoltán Gárdonyi. 1969. "Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11, Akadémiai Kiadó, pp. 169-199. ;*ibid.*, 1978. "Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken." *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. v. Klara Hamburger, Budapest: Corvina Kiadó, pp. 226-273.

⁵ Lajos Bárdos. 1975. "Ferenc Liszt, the Innovator." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17, pp. 3-38.

Serge Gutは1975年に出版された論文の中で、リストの音楽語法を各構成要素に分類し体系的にまとめており、その内容は多岐にわたる⁶。さらにこの論文では、バロック時代から20世紀の作曲家との比較を通して、リストの音楽語法の位置付けが試みられている点で非常に興味深い。ただし、この論文の目的は「作品を分析することではなく、そこに含まれている要素を示すことだけ」（Gut 1975, 381）であり、Gut自身「こうして得られた考察はたとえどんなに洞察に満ちていたとしても、音楽語法全体に組み込まれていない場合、ほとんど役に立たないかもしれない」（ibid., XII）と述べている。

Dieter Torkewitz は、彼の著書"*Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*"において、1950年頃頃から関心の高まった晩年作品から、時代の焦点を再び初期作品に移すことを目的としている⁷。本著書では、リストの初期作品に見られる和声的思考や主題形成について、初期のスケッチなどに焦点を当てた上で検討されている。また、いくつかの初期作品の詳細な分析を通して、これまでの規範からの逸脱について言及されており、リストの初期作品を捉える上で多くの気付きをもたらすものである。

Dorothea Redepenning は、リストが晩年に行った自作の編曲作品を対象に、「リストの作曲技法がどのように変化するか、どの美的観点が時間と共に変化するか、そしてこれを達成するためにどのような手段が使用されているか」（Redepenning 1984, 9）を問題として掲げ研究を行った⁸。また、「晩年の自作の編曲を手掛かりとすると、リストの後期作品についての発言は、彼の初期の作品群との関係から解き明かされる。そうした認識は晩年の個々の作品への解釈の手掛かりともなる」（ibid., 9）と続けている通り、編曲を伴わない晩年作品にも目を向けている。自作の編曲作品の比較、そしてその視点から晩年の個々の作品について言及した点は変遷を辿る上で重要な役割を果たす。

Allen Forte は、前述した通り「大規模な線的進行による表現」の軽視を指摘しており、20世紀初頭の音楽と最も密接に関連するリストの音楽において、「実験的語法」（Forte 1987, 210）で作曲された音楽を、より包括的に解き明かすことを試みた⁹。この論文はHeinrich Schenkerのグラフ記譜法とピッチクラスセット分析を組み合わせた分析法によ

⁶ Serge Gut. 1975. *Franz Liszt: Les Éléments du langage musical*, Klincksieck.

⁷ Dieter Torkewitz. 1978a. *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 10, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, München-Salzburg: Katzbichler.

⁸ Dorothea Redepenning. 1984. *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, hrsg. v. Constantin Floros, Hamburg: Karl Dieter Wagner.

⁹ Alan Forte. 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.

って、リストの初期から晩年までの作品の構造分析を行い、リスト研究に新たな視野をもたらした。

この Forte の研究の延長として、James M. Baker は同様の分析方法による研究を行っている¹⁰。ここでは、Forte の研究によるリストの初期の音楽との関係をより明確にし、無調要素の起源に新たな観点を見つけるためにリストの晩年作品に焦点を当てている。

Patrik Boenke は 2012 年の博士論文で、リストの 1870 年頃からの作品に着目し、音楽語法の本質的な変化を捉えることを目的としている¹¹。この論文の研究対象は他者の楽曲に基づく編曲やトランスクリプション以外の作品であるものの、議論の中心は合唱曲や声楽曲などのテキストや標題を伴う作品である。しかし和声進行や構造について言及された章（第 4 章「構造の曖昧さ *Ambivalenzen der Strukturen*」、第 5 章「晩年の形式思想の側面 *Aspekte des späten Formdenkens*」）では晩年のピアノ作品も多く取り上げられており、和声機能や構造に関する数多くの示唆に富んだ観点をもたらしている。

Elisabeth Katharina Pütz は様々な理論アプローチを借りて、1847-1886 年のリストのピアノ作品における様々な和声現象の特殊性と革新的な可能性を示している¹²。ここではピアノ作品の内部関係とドラマトゥルギーを理解し、伝統的な機能理論によって伝統的な見方から脱却すること、さらに機能理論の従来のアプローチに代わる新しい分析的視点を提案することを目的としている。そしてリストの和声における革新として、「12 の音度全てを同等に扱うことにより作品の根本的な素材に非全音階的な音組織を扱う傾向があること」と、「伝統的な和音の自由で非慣習的な扱い」であり「厳格な書法や和声的な規則を無視」（Pütz 2016, 290）していることを挙げている。

ここで取り上げた先行研究は非常に有益な観点を指し示している。しかし局所的な考察に留まっているものが多く、楽曲の細部と全体構造を相互に捉えた上で機能的考察を行っているとは言い難い。また、リスト研究に新たな視野をもたらした Forte や Baker の研究においても、ピッチクラスセット分析による音程関係に固執するがゆえに、転位音などが考慮されておらず、全体構造まで目を向けることを目的としている一方で、細部の考察は不十分であるといえる。これらの先行研究を踏まえて、本研究の独自性としては以下の

¹⁰ James M. Baker. 1990. "The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt", *Journal of Music Theory*, Vol. 34, No. 2, Duke University Press, pp. 145-173.

¹¹ Patrick Boenke. 2012. *Karge Vielfalt: zu den Wandlungen der Kompositionstechnik und -ästhetik in den späten Werken Franz Liszt*, Ph. D. diss. Universität Wien.

¹² Elisabeth Katharina Pütz. 2016. *Die Harmonik in Franz Liszts Klavierwerk ab 1847*, Ph. D. diss. Universität Wien.

2点が挙げられる。

- ①島岡理論を用いた機能和声の観点から、様々な事項を統括しつつ、細部から全体構造までの「和声構造」を明らかにするものであること。
- ②ある一時代にのみ焦点を当てるのではなく、初期から晩年までのリストオリジナルのピアノ独奏作品を対象とした包括的な研究であること。

リストの和声語法の変遷を辿るだけに留まらず、変遷をもとにリストが晩年にかけてどのような表現を求めていったのかを明らかにする本論文は、従来のリスト研究にはない新たな分析的視点の提案に繋がると考える。

第3節 研究対象について

本研究では、フランツ・リストの初期から晩年までのピアノ独奏作品を取り上げている。リストの作品は、ピアノ独奏作品に留まらず、オーケストラ曲や声楽曲、合唱曲、オルガン曲など多岐にわたっている。そうした多岐にわたる作品の中でピアノ独奏作品の分析に限定する理由は、生涯にわたって継続的に作曲された分野であり、したがって初期から晩年までの和声語法の変遷を辿るのに適しているためである¹³。

リストの場合、ひとえにピアノ独奏作品といっても、他の作曲家の作品や民謡・聖歌などのトランスクリプションやパラフレーズ、さらに自身のオーケストラ作品や合唱曲などの編曲作品など、その内容は様々である。しかし Torkewitz も述べている通り、和声語法を調査するための研究対象は、「その全ての構成要素が『オリジナル』である場合に最も有益である」(Torkewitz 1978a, 51) といえる。そこで本研究では、他者の楽曲に基づかないリストのオリジナル作品を研究対象とする。したがって Musica Budapest 社から出版されている『新リスト作品全集 Franz Liszt, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*』の「第IIシリーズ Serie II, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen」全15巻などに掲載されている他者の楽曲や各国の旋律に基づくもの、また『ニューグロ

¹³ オーケストラ作品は自身でオーケストラを指揮する機会に恵まれたヴァイマル時代以降に、合唱曲やオルガン曲は一概には言えないが宗教へと傾倒するローマ期以降に集中している。声楽曲も最初期のものが1830年代後半であり、1840年代以降に集中しているため、変遷を辿るのに適しているとは言い難い。

一ヴ世界音楽大事典』の「リスト, フランツ」(サール 1995, 380-416)の項の作品目録のうち、「各国の主題に基づく作品」は対象外とする。なお、オリジナル作品であっても、ピアノ作品以外を原曲とする編曲作品もできる限り対象から外した¹⁴。なぜなら、オリジナル作品であってもテキストを伴う歌曲作品や合唱作品などは、テキストと和声が密接に関連しているため、和声語法そのものの解明が難しくなるためである。一方、オーケストラ作品やオルガン作品は、オーケストレーションやピアノとの機能の差異により、和音や声部書法に着眼して比較することが困難になるためである。これらを踏まえた本研究対象を以下の【表 0.1】に示す。

本作品表は福田弥『作曲家 人と作品 リスト』の「ジャンル別作品一覧」(福田 2005, 16-50)に準拠して作成した。同作品表は、“*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*”(以下、“*New Grove, 2nd ed.*”と表記)の“Liszt, Franz”の項目の作品表(Eckhardt, Mueller, Walker 2001, 785-872)に準拠し、さらに“*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*”の“Liszt, Franz”の項目の作品表(Bd. 11, 2004, 225-281)などを参照し、修正を行ったものである。

また本作品表においては、「作品番号」の項目にLW番号(表にはピアノ独奏作品を示す「A」のみ記載)、及びS番号を記載した。前者は“*New Grove, 2nd ed.*”の作品表で用いられているMaria EckhardtとRena Charnin Muellerによる番号であり(Eckhardt, Mueller, Walker 2001, 785-872)、後者は“*Quaderni dell’ Istituto Liszt 3, Ferenc Liszt (1811-1886): List of Works*”に記載されているMichael ShortとLeslie Howardによる番号である(Short, Howard 2004)¹⁵。また、「関連作品」の項目にはLW番号のみを用いている¹⁶。なお、上述した研究対象外の楽曲に関しては、基本的に本作品表には掲載しない

¹⁴ 野本は「リストの作品概念」が「開かれた作品概念」、つまり「ワーク・イン・プログレス」であることを指摘している。リストの作品には、同様の作品であっても何通りもの「あり方」が存在するものがある(野本 1996, 254-257)。作曲過程が曖昧なものもあるため、オリジナル作品を判断することは非常に難しい。本研究の主眼はあくまで和声語法の解明であり、オリジナル作品の解明ではないため、この点については問わないこととする。

¹⁵ この番号は、今日広く知られている1985年に出版されたSharon Winklhofer改訂のHumphrey Searleの作品表(Searle 1985, 322-368)で用いられている番号、いわゆるサール番号に、それ以降の研究で明るみに出た楽曲を接尾辞などによって新たに加えたものである。

¹⁶ それぞれのアルファベットは、「A」ピアノ独奏、「B」ピアノ4手、「C」2台ピアノ、「D」室内楽、「E」オルガン、ハーモニウム、ペダルピアノ[特記以外はオルガン]、「F」オルガンと他楽器、「G」管弦楽、「H」独奏楽器と管弦楽[特記以外はピアノと管弦楽]、「I」管弦楽を伴う宗教的合唱曲、「J」宗教的合唱曲[ア・カペッラ、又は鍵盤楽器かアンサンブルを伴う]、「K」伴奏を伴う宗教的独唱曲、「L」管弦楽を伴う世俗的合唱曲、「M」世俗的合唱曲[ア・カペッラ、又は鍵盤楽器かアンサンブルを伴う]、「N」歌曲[特記以外は独唱とピアノ]、「P」メロドラマ[特記以外は朗読者とピアノ伴奏]、「Q」未完成曲、「S」消失作品、「T」作曲、又は編曲の計画、「U」版、「W」偽作、を示している。

こととする。ただし曲集などに含まれる作品や未出版の作品に関しては、網掛けをして表記している。その結果、本研究対象は約 250 曲となった。

本作品表では作曲過程をより明確にするために、“*New Grove, 2nd ed.*”に倣って各作品の「作曲期間」を記し、できる限り時系列に沿うために、断りなく掲載順序を入れ替えた。そのため、参照した様々な作品表とは異なる掲載順序になっている。

表中の「初版」の項目に記している略記は、以下のものを示している。

GA（旧全集）：Franz Liszt, *Musikalische Werke*, ed. F. Busoni, P. Raabe, P. Wolfrum
u.a. Leipzig, 1907-36, 34 Bde.

NLE（新全集）：Franz Liszt, *New Edition of the Complete works*, ed. Z. Gárdonyi, I.
Sulyok, I. Mezö and others, Kassel and Budapest 1970-.

LSP（リスト協会出版作品集）：Franz Liszt, *Liszt Society Publications*, London 1950-.

【表0.1】 研究対象楽曲表

年代	作品番号	曲名	作曲期間	初版	関連作品
1823	A2/S208a	2つのワルツ [2] Walzer (Walse) 1. イ長調 A 2. イ長調、バレー《アマゾン》から A. 'aus dem Ballet: Die Amazonen'	1823 1823-25?	1825 1825	D1
1824	A3/S148	8つの変奏曲 Huit variations	1824	1825	A6,Q6
	A6/S151	アレグロ・ディ・ブラヴァーラ Allegro di bravura	1824-25	1825	Q2,Q6
	A7/S152	ロンド・ディ・ブラヴァーラ Rondo di bravura	1824-25	1825	Q6
1826	A8/S136	すべての長短調における48の練習曲 [全12曲] Etude[s] pour le piano forte en quarante huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs 1. Allegro con fuoco, C 2. Allegro non molto, a 3. Allegro sempre legato, F 4. Allegretto, d 5. Moderato, B 6. Molto agitato, g 7. Allegretto con molto espressione, Es 8. Allegro con spirito, c 9. Allegro grazioso, As 10. Moderato, f 11. Allegro grazioso, Des 12. Allegro non troppo, b	1826	1827	A39,A172
1827	A9/S153	スケルツォ Scherzo (Allegro molto quasi presto)	1827	1896	
	A10/S226a	葬送行進曲 Marche funèbre	1827	1993	
1833	A18/S154	詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses	1833-34	1835	A61 8,A158 4
1834	A19/S155	幻影 Apparitions 1. Senza Lentezza quasi Allegretto 2. Vivamente 3. シューベルトのワルツによる幻想曲 Fantasia sur une valse de F. Schubert: Molto agitato ed appassionato	1834	1835	A131 4
1835	A27/[S156]	スイスの3つの歌 Trois airs suisses / Schweizerische Alpenklänge			
	a	初稿[旅人のアルバム第3部[A40c]として1842年にも出版] 1. 牛追い歌による即興曲 Improvisata sur le Ranz des vaches (アルプス山脈への出発 Départ pour les Alpes: Aufzug auf die Alp) [F. Huber] 2. 山人の歌による夜想曲 Nocturne sur le Chant Montagnard (Bergliedchen) [E. Knop] 3. 山羊追い歌によるロンド Rondeau sur le Ranz des chèvres (Geissreihler) [F. Huber]	1835-36	1836	A40c と同様
	b	第2稿 スイスの3つの小品 Trois morceaux suisses 1. 牛追い歌、F.フーバーの旋律と変奏曲 Ranz des vaches, Mélodie de Ferd. Huber avec variations 2. 山の夕暮れ、夜想曲 Un soir dans la montagne, nocturne [Knop] 3. 山羊追い歌によるロンド Rondeau sur le Ranz des chèvres (Geissreihler) [Huber]	1876-77	1877	
	A28/S210b	ワルツ イ長調 Walse, A	1835?	1996	
1836	A32a/S209	華麗なる大ワルツ Grande valse di bravura 初稿 (ベルンの夜会 Le bal de Berne)	1836	1836	A82,A84,B1
1837	A39/S137	24の大練習曲[全12曲]Vingt quatre grandes études pour le piano 1. Presto, C 2. Molto vivace a capriccio, a 3. Poco adagio, F 4. Allegro patetico, d 5. Equalmente, B 6. Largo patetico, g 7. Allegro deciso, Es 8. Presto strepitoso, c 9. Andantino, As 10. Presto molto agitato, f 11. Lento assai, Des 12. Andantino, b	1837?-39	1839	A8,A172

	A40/S156	旅人のアルバム Album d'un voyageur (第1年スイス 1re année, Suisse [全3部])	1837-38		A159
	a /S156-1 /S156-2 /S156-3 /S156-4 /S156-5 /S156-6 /S156-7	第1部 印象と詩 Impressions et poésies [《巡礼の年 第1年スイス》として1841年に初版] 1. リヨン Lyon 2a. ヴァレンシュタットの湖 Le lac de Wallenstadt 2b. 泉のほとりで Au bord d'une source 3. G...の鐘 Les cloches de G... 4. オーベルマンの谷 Vallée d'Obermann 5. ウィリアム・テルの鐘 La chapelle de Guillaume Tell 6. 詩編 Psaume		1841	
	b /S156-8 /S156-9 /S156-10 /S156-11 /S156-12 /S156-13 /S156-14 /S156-15 /S156-16	第2部 アルプスの旋律的な花 Fleurs mélodiques des Alpes [《旅人のアルバム 第2年スイス》として1840年末に初版] 7a. Allegro, C 7b. Lento, e/G 7c. Allegro pastorale, G 8a. Andante con sentimento, G 8b. Andante molto espressivo, g 8c. Allegro moderato, Es 9a. Allegretto, Ab 9b. Allegretto, Db 9c. Andantino con molto sentimento, G		1840	
	c /S156-17 /S156-18 /S156-19	第3部 パラフレーズ Paraphrases 10. 牛追い歌 'Ranz' de vaches (アルプス登山: 即興曲 Montée aux Alpes: Improvisata) 11. 山の夕暮れ Un soir dans les montagnes (牧歌的夜想曲 Nocturne pastoral) 12. フーバーの山羊追い歌 Ranz de chèvres de F. Huber (Allegro finale)		1836	A27a と同様
1838	A43/S219 S219bis	半音階的大ギャロップ Grand galop chromatique 簡易版	1838	1838	A64,B2
	A53/S159	ヴェネツィアとナポリ Venezia e Napoli 初稿 1. Lento 2. Allegro 3. Andante placido 4. ナポリのタランテッラ Tarantelles napolitaines	1838-40		1)B20,C10,G7 3)A197 1 4)A197 3
1839	- /S158a	「神曲」への補遺、交響的幻想曲 Paralipomènes à la 《Divina Commedia》, Fantaisie symphonique	1839-48		
	A57a/S210	憂鬱なワルツ Valse mélancolique 初稿	1839	1840	A66
1840	A63a/S142	サロン小品、(フェティスのピアノの技法の完成のための練習曲 Morceau de salon, étude de perfectionnement de la Méthode des méthodes (de piano de Fétis) 初稿	1840	1841	A63b
	A64/S220	舞踏会のギャロップ Galop de bal	1840	1840	A43
	A65/S231	ハンガリー様式の英雄行進曲 Heroischer Marsch im ungarischen Styl	1840	1840	C16,G13,S28
	A66/S164	アルバムのページ ホ長調 Albumblatt, E (2つのアルバムのページ第1番 Deux feuilles d'Album no.1)	1840	1841	A57a
	A172-4/S138	マゼッパ Mazeppa 初稿	1840	1847	A8 4,A39 4,B38,C13,G7
	- /S171c	眠りから覚めた子供の賛歌 Hymne de l'enfant à son réveil 初稿	1840	2001	A61 7,A158 6
	-	ワルツ 変ホ長調	1840	2003	
	A75/S167b	小さき歌 Miniatur Lieder	1840's	未出版	
	A81 a/S534 i b/S534 ii c/S167 d/S534	ノンネンヴェルトの僧房 Die Zelle in Nonnenwerth (ああ、今修道院の僧房が姿を現す Ach, nun taucht die Klosterzelle) 初稿 第2稿 《哀歌 Elegie für das Pianoforte》 第3稿 《アルバムのページ第2番 Feuilles d'album, no.2》 第4稿 《哀歌 Elegie》	1840 1841 1849 1880?	1843 1843 1850 1883	D21,N6
1842	A82/S212a	マリーのワルツ Valse de Marie	1842	1986	A32a,b
	A83/S166	ワルツ形式のアルバムのページ Albumblatt in Walzerform	1842	1908	
	A84 a/S212i	お気に入りの小さなワルツ Petite valse favorite (サンクト・ペテルブルクの思い出 Souvenir de St Pétersbourg) 初稿	1842	1843	

	b/S212ii	第2稿	1843	NLE	A84a
	c/S213	第3稿 即興的なワルツ Valse impromptu	1850-52	1852	A84a,b,A32b
1843	A95/S211	レントラー 変イ長調 Ländler, As	1843	1958	
	A100/S695	ピアノ小品 へ長調 Klavierstück, F	1843	NLE	
	A101	マズルカ風 Quasi Mazurka	1843?	未出版	
1844	A104/S165	アルバムのパージ 変イ長調 feuilles d'Album	1844	1844	
	A105/S233b	ハンガリー行進曲 Marche hongroise	1844	1956	
	A111a/S171a	コンソレーション Consolations 初稿 1. Andante con moto, E 2. Un poco più mosso, E 3. Lento, quasi recitativo, E	1844-48		3)A132 1
		4. Quasi adagio/cantabile con divozione, Des 5. Andantino, E 6. Allegretto, E			
	A112	第2ハンガリー行進曲 Seconde marche hongroise (ハンガリー突撃行進曲 Ungarischer Sturmmarsch)			
	/S232	初稿	1844	1844	
	/S524	第2稿	1875-76	1876	B46.G35
1845	A116/S189a	[ピアノ小品 変イ長調 Piano piece, As]	1845?	NLE	A117
	- /S171d	詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses 初稿 1. 前奏曲 Prélude 2. 憔悴 Langueur 3. ルイ・フェルディナント公の音楽によって Bei der Musik des Prinzen L.F. 4. 最後の幻影 Dernière Illusion 5. 期待 Attente 6. マリーの連禱 Litanies de Marie 初稿 7. M.K. [マリア・カレルギス]	1845	2001	A61,A158 1)A61 11,A157 3 3)A94
	A117/S170	バラード第1番 Ballade no.1	1845-49	1849	A116
	A118/S144	3つの演奏会用練習曲 Trois [grandes] études de concert 1. 悲しみ Il lamento, As 2. 軽やかさ La leggerezza, f 3. ため息 Un sospiro, Des [個々の曲名はリストによるものではない]	1845-49	1849	
1846	A119/S218	ギャロップ イ短調 Galop, a	1846	GA	
	A135/S166m	マリー・ザイン=ヴァイトゲンシュタインのためのアルバム帳 Albumblätter für Marie Wittgenstein 1. Lilie (Andantino, C) 2. Mazurek: Gdy w czystem polu [Mazurka: When on the Clean Earth], A 3. Hryć 4. Krakowie, F	1847	2000	3)A143 1
	A61/S172a	詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses 第2稿 1. 祈り Elevez vous voix [Invocation] 初稿 2. 夜の賛歌 Hymne de la nuit 3. 朝の賛歌 Hymne du matin 4. マリーの連禱 Litanies de Marie 第2稿 5. パレストリーナのミゼレーレ Miserere d'après Palestrina 初稿 6. 主の祈り Pater noster, d'après la psalmodie de l'église 初稿 7. 眠りから覚めた子供の賛歌 Hymne de l'enfant à son réveil 第2稿 8. 死者たち [Les morts] 初稿 9. 教会の灯火 La lampe du temple 10. さらなる賛歌 [Encore un Hymne, Es] 11. 孤独のなかの神の祝福 [Bénédictio de Dieu dans la solitude] 初稿	1847	1997	A158 1)A158 1 5)A158 8 6)A158 5,J3 7)A158 6,J2 8)A18,A158 4,H3 9)A158 9 10)A158 8 11)A158 3
	A145/S64a	アンダンテ・アモロソ Andante amoroso	1847?	1847	
1848	A55/S161	巡礼の年 第2年イタリア Années de pèlerinage, deuxième année, Italie	1838-58	1858	
	- /S157a	婚礼 Sposalizio 初稿 1. 婚礼 Sposalizio 2. 憂いに沈む人 Il penseroso			1)J44

		3. サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ Canzonetta del Salvatore Rosa 4. ペトラルカのソネット 47 番 Sonetto del Petrarca no.47 (あの日に祝福あれ Benedetto sia! giorno) 5. ペトラルカのソネット 104 番 Sonetto del Petrarca no.104 (平和が見つからず Pace non trovo) 6. ペトラルカのソネット 123 番 Sonetto del Petrarca no.123 (私はこの地上で天使の姿を I vidi in terra angelici costumi)			4 6)A102,N14
	- /S158b	「神曲」への序論/ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲 Proleromènes à la 《Divina Commedia》/ Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata			
		7. ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲 Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata			
	A148/S169	ロマンス Romance	1848	1908	A234,A299,D16, N30
	A158/S173	詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses 第3稿 1. 祈り Invocation 第2稿 2. アヴェ・マリア Ave Maria	1848-53	1853	A61 1)A61 1 2)J1 2,E4
		3. 孤独のなかの神の祝福 Bénédiction de Dieu dans la solitude 第2稿 4. 死者の追憶 Pensée des morts 第2稿			3)A61 11 4)A18,A61 8,H3
		5. 主の祈り Pater noster 第2稿 6. 眠りから覚めた子供の賛歌 Hymne de l'enfant à son réveil 第3稿			5)A61 6,J3 6)A61 7,J2
		7. 葬送 Funérailles (1849年10月) 8. パレストリーナのミゼレーレ Miserere, d'après Palestrina 第2稿 9. アンダンテ・ラグリモソ Andante lagrimoso 10. 愛の賛歌 Cantique d'amour			8)A61 5,A61 10 9)A61 9
	A159/S160	巡礼の年 第1年スイス Années de pèlerinage, suite de compositions, Ire année, Suisse 1. ウィリアム・テルの聖堂 Chappelle de Guillaume Tell (after Schiller) 2. ヴァレンシュタット湖で Au lac de Wallenstadt (after Byron) 3. パストラル Pastorale 4. 泉のほとりで Au bord d'une source (after Schiller) 5. 雷雨 Orage (after Byron) 6. オーベルマンの谷 Vallée d'Obermann (after Senancour) 7. 牧歌 Eglogue (after Byron) 8. ノスタルジア Le mal du pays (Heimweh) 9. ジュネーヴの鐘 Les cloches de Genève (after Byron)	1848-55	1858	1)A40a 5 2) A40a 2a 3) A40b 3 4) A40a 2b 6) A40a 4,D18 8) A21,A40b 2 9) A40a 3
1849	A111b/S172	コンソレーション Consolations 第2稿 1. Andante con moto, E 2. Un poco più mosso, E 3. Lento placido, Des 4. Quasi adagio, Des 5. Andantino, E 6. Allegretto sempre cantabile, E	1849	1850	1)D11 3)E22 4)D11,E22 5)E22 6)E22
	A164	ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲 Festmarsch zur Säcularfeier von Goethes Geburtstag			
	a/S227	初稿	1849	1849	
	b/S521	第2稿 第3稿	1859	1859	B19,G5 1872? B19
	A167/S176	演奏会用大独奏曲 Grosses Konzertsolo (Grand solo de concert)	1849-50	1851	C18,H11
1850	A168/S221	華麗なるマズルカ Mazurka brillante	1850	1850	
	A171/S223	2つのポロネーズ Two Polonaises 1. ハ短調 c 2. ホ長調 E	1850-51	1852	
		簡易稿		1875	
	/S214	3つの気まぐれなワルツ 3 caprices valse 1. 華麗なワルツ 変ロ長調 Valse di Bravoure, B 2. 憂鬱なワルツ ホ長調 Valse mélancolique, E	1850-52	1852	1)A32a 第2稿, A82,A84 2)A57a 第2稿
	A32b A57b A88b	3. 華麗な大ワルツ イ長調 Grande valse de bravoure, A			3)A88a 第2稿

[Donizetti]					
1851	A172/S139	超絶技巧練習曲 Etudes d'exécution transcendante 1. 前奏曲 Preludio, C 2. イ短調 a, 3. 風景 Paysage, F 4. マゼッパ Mazeppa, d 5. 鬼火 Feux follets (Irrlichter), B 6. 幻影 Vision, g 7. 英雄 Eroica, Es 8. 死霊の群れ Wilde Jagd, c 9. 回想 Ricordanza, As 10. Allegro agitato molto, f 11. タベの調べ Harmonies du soir, Des 12. 吹雪 Chasse neige, b	1851	1852	A8,A39 4)B38,C13,G7
	A174/S177	スケルツォと行進曲 Scherzo und Marsch	1851	1954	
1852	A63b/S143	怒りをこめて Ab irato (サロン小品、技法の完成のための練習曲 Etude de perfectionnement de la Méthode des méthodes de Fétis) 第2稿	1852	1852	A63a,G3
	A179/S178	ピアノ・ソナタ ロ短調 Sonate, b	1852-53	1854	
1853	A181/S171	バラード第2番 Ballade no.2	1853	1854	
	A182/S228	忠誠行進曲 Huldigungs marsch	1853	1858	A191,B16,E6,G8,G 19,L10,M32,N53
	A184/S229	巖から海へ Vom Fels zum Meer (ドイツ凱行進曲 Deutscher Siegesmarsch)	1853-56	1865	B14,G11
1854	A186	子守歌 Berceuse	1854-62		
	/S174i	初稿	1854	1854	
	/S174ii	第2稿	1862	1865	
1856	A188/S226	祝祭前奏曲 Festvorspiel Prelude (Preludio pomposo)	1856	1857	G18,U8
1859	A197/S162	巡礼の年 第2年補巻 Années de pèlerinage, supplément aux Années de pèlerinage 2de Volume ヴェネツィアとナポリ Venezia e Napoli 第2稿 1. ゴンドラの歌 Gondoliera, 騎士ベルキーニの歌 canzone del Cavaliere Peruchini (La biondina in gondoletta) 2. カンツォーネ Canzone (Nessun maggior dolore, canzone del Gondoliere nel Otello di Rossini) 3. タランテラ Tarantella da Guillaume Louis Cottrau (Presto e canzone napolitana)	1859	1861	A53,A55
1862	A215/S182	レーベルトとシュタルクのピアノ教則本のためのアヴェ・マリア Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark (ローマの鐘 Die Glocken von Rom)	1862	1863	
	A216-1/S183-1	アレルヤと[アルカデルトの]アヴェ・マリアからアレルヤ Alleluja et Ave Maria ([Arcadelt])	1862	1865	F2
	A218/S145	2つの演奏会用練習曲 Zwei Konzertstücken 1. 森のざわめき Waldesrauschen 2. 小人の踊り Gnomenreigen	1862	1863	
	A219/S175	2つの伝説 Deux légendes 1. 鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ St François d'Assise: la prédication aux oiseaux 2. 波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ St François de Paule marchant sur les flots	1862-63 1863	1865 1866	G27 1)I8 2)J13
1863	A221	マズルカ Mazurka	1863	未出版	
1864	A229/S184	都と世界に、教皇の祝福 Urbi et orbi, bénédiction papale	1864	NLE	
1865	A233 /S192i /S192ii /S192iii /S192iv /S192v	5つのピアノ小品 Fünf kleine Klavierstücke 1. Sehr langsam, E 2. Lento assai, As 3. Sehr langsam, Fis 4. Andantino, Fis 5. ため息 Sospiri! (Andante)	1865-79 1865	1963	1)A103 2
1866	A234/S189	ピアノ小品 変イ長調 Piano piece, As	1866	1988	A148,A299,D16, N30
1868	A241/S190	プロクヴィル侯爵夫人、音楽の肖像 La marquise de Blocqueville, un portrait en musique	1868	1886	
1870	A249/S194	モシヨニの葬送 Mosonyis Grabgeleit	1870	1871	A335 7

	A252/S233	ハンガリー急行軍行進曲 Ungarischer Geschwindsmarsch (Magyar Gyors induló)	1870-71	1871	
	A253	ポーランド風に Polnisch	1870s	2003	
1872	A256/S191	即興曲 Impromptu (夜想曲 Nocturne)	1872	1877	
1874	A266/S196 S195a	哀歌 I Elegie I (墓の中のまどろみの歌 Schlummerlied im Grabe)	1874	1875	B36.D13
	A267/S185a	クリスマス・ツリー Weihnachtsbaum 初稿	1874-76	1877-81	
	/S186	第2稿 1. 昔のクリスマス Altes Weihnachten 2. おお、聖なる夜 O heilige Nacht! (古い旋律に基づくクリスマスの歌 Weihnachtslied nach einer alten Weise) 3. 飼葉桶のそばの羊飼いたち Die Hirten an der Krippe (In dulci jubilo) 4. 東方の三博士の行進曲 Marsch der hl. drei Könige (来なさい、信徒たちよ Adeste fideles) 5. クリスマス・ツリーの蠟燭に火を灯して Man zündet die Kerzen des Baumes an (スケルツオーノ Scherzoso) 6. カリヨン Carillon 7. 子守歌 Schlummerlied 8. 古いプロヴァンスのクリスマスの歌 Altes provençalisches Weihnachtslied 9. タベの鐘 Abendglocken 10. 昔 Ehemals 11. ハンガリー風に Ungarisch 12. ポーランド風に Polnisch	1879-81	1881	B43 2)J42
1875	A271/S214a	プレ-ナルボンヌ夫人の回転木馬 Carrousel de Mme P[ele]t N[arbonne]	1875?-81	NLE	
1876	A272/S197b	ヴィルヘルム皇帝! Kaiser Wilhelm!. 国歌 national hymn	1876	2003	
	A274 / S528 / S230a	祝典ポロネーズ Festpolonaise	1876	1908	B48
1877	A277/S197	哀歌 II Elegie II	1877	1878	D14
	A278/S187	聖ドロテア Sancta Dorothea	1877	LSP	
	— /S187a	諦め Resignazione 初稿	1877		
	S187b	諦め Resignazione (Ergebung) 第2稿			
	A279/S195	ペテーフィの想い出に Dem Andenken Petőfís	1877	LSP	A335 6.B50.P5
	A280/S204	瞑想 Recueillement	1877	1884	
	A283/S163	巡礼の年 第3年 Années de pèlerinage, troisième année 1. アンジェルス! 守護天使への祈り Angelus! Prière aux anges gardiens 2. エステ荘の糸杉: 哀歌 Aux cyprès de la Villa d'Este, threnodie (Andante 3/4) 3. エステ荘の糸杉: 哀歌 Aux cyprès de la Villa d'Este, threnodie (Andante non troppo lento, 4/4) 4. エステ荘の噴水 Les jeux d'eaux à la Villa d'Este 5. 人の世に注ぐ涙あり: ハンガリーの旋法で Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois 6. 葬送行進曲 Marche funèbre 7. 心を高めよ Sursum corda	1877-82	1883	1)D15.E30
1879	A295/S197a	トッカータ Toccata	1879?	NLE	
1880	A300/S188	主イエス・キリストの姿容の祝日に In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi	1880	GA	
1881	A303/S198	揺りかごの歌 Wiegenlied (Chant du berceau)	1881	1958	A310.B55.G38
	A305/S199	灰色の雲 Trübe Wolken (Nuages gris)	1881	GA	
	A311-1/S215-1	4つの忘れられたワルツ第1番 [4] Valses oubliées	1881	1881	
	A312/S208	不吉な星 Unstern! Sinistre, disastro	1881	GA	
	A313/S224	死のチャルダッシュ Csárdás macabre	1881-82	1952	B56
1882	A319	悲しみのゴンドラ La lugubre gondola [哀歌 III Dritter Elegie]	1882-85		
	a/S200-1	初稿	1882	2002	
		第2稿 [悲しみのゴンドラ I] 1st version, 6/8	1883	1886	D19

	b/S200-2	第3種 [悲しみのゴンドラⅡ] 2nd version, 4/4	1885	1886	
1883	A311-2/S215-2	4つの忘れられたワルツ第2番 [4] Valses oubliées	1883	1884	
	A311-3/S215-3	4つの忘れられたワルツ第3番 [4] Valses oubliées	1883	1884	
	A320/S201	R.W.-ヴェネツィア R.W.-Venezia	1883	GA	
	A321/S202	リヒャルト・ヴァーグナーの墓に Am Grabe Richard Wagners	1883	NLE	B42,D20,E26, E38,L15
	A322/S203	夜想曲 不眠、問いと答え Schlaflos, Frage und Antwort (Insomnie!, Question et réponse), nocturne	1883	GA	
	A326/S230	ビューロー行進曲 Bülow Marsch	1883	1884	B59,C30
1884	A311-4/S215-4	4つの忘れられたワルツ第4番 [4] Valses oubliées	1884	1954	
	A332/S233a	凱旋行進曲 Siegesmarsch Marche triomphale	1884	1973	
	A333	2つのチャールダーシュ 2 Czárdás			W11
	-1/S225-1	チャールダーシュ Czárdás	1884	1885	
	-2/S225-2	執拗なチャルダッシュ Czárdás obstiné	1884	1886	
1885	A334/S206	葬送前奏曲と葬送行進曲 Trauervorspiel und Trauermarsch 1. 葬送前奏曲 Preludio funebre 2. 葬送行進曲 Marcia funebre	1885 1885	1888	2)A335 3
	A336/S207	夜想曲 夢の中で En rêve, nocturne	1885	1888	
	A338/S216a	無調のバガテル Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)	1885	1956	
		アンダンテ・センシビリッシモ	1880's		

第4節 分析にあたって（島岡理論の概要）

島岡讓（1926-2021）は音楽理論や和声のための著書を数多く残している。中でも1998年に出版された『総合和声——実技・分析・原理——』には、その和声理論が集約されているといえる。なお、最も重要な原理が記された『総合和声——実技・分析・原理——』の「原理篇」（島岡 1998, 409-501）は、「日本だけでなく広く世界に広めるべく」（黒住 2004, 1）、黒住によって英訳されている（黒住 2004-2008）。そのため、今後広く周知されることが期待される理論である。

島岡理論で特筆すべきは、「ゆれ」と「翳り」という2つの単純な原理である。前述した通り、これによって和声における「タテ（同時関係）」（島岡 1998, 438）のみを考慮したコードネームや数字付き低音をはじめとする「形態論的システム」（島岡 1996, 2）による分析では見出すことのできなかつた、複雑な和声進行を明確に示すことができる。

ここでは『総合和声——実技・分析・原理——』（島岡 1998）に依拠しながら、この2つの原理について説明する。そして最後に、これら2つの原理を踏まえて、「ゆれと表情」についても説明したい。なお本節では、以下の説明において（島岡 1998）からの引用は（1998）と略記し行うこととする。

4-1 「ゆれ」について

島岡は和声を捉える根本的視点として「ゆれ」の理論を掲げている（1998, 1-2）。「ゆれ」

とは「音楽の最も本源的な力性原理を形作る」(1998, 492)のものであり、和声における「安定→不安定→安定」(弛緩→緊張→弛緩)という動きを「振り子のゆれ」(1998, 22)に準えて称したものである。この理論を用いることによって、音楽をより巨視的に捉えることができ、そこに機能性を見出すことができる。

この「ゆれ」には、「構成音のゆれ(転位)」、「和音のゆれ(カデンツ)」、「調のゆれ(転調)」、「楽曲のゆれ(力性プロセス)」など、「さまざまなレベルのゆれ(ゆれの分化)」(1998, 492)があり、これらは相互に、そして漸進的に関係している。このような「ゆれ」の分化過程が何度も繰り返されることによって、「楽曲全体のゆれ(力性プロセス)」が形成されていくのである(1998, 494)。以下、「さまざまなレベルのゆれ」について詳述していく。

4-1-1 構成音のゆれ(転位)(1998, 159-165)

「構成音のゆれ」とは1つの和音において生じる「ゆれ」のことであり、和音構成音が「[構成音の同一性を保ったまま]上方または下方の隣接音度へ一時的にずれること」を指す。これらは一般的に「非和声音」と称されているが、島岡はこのことを「転位音」と呼ぶ。また「転位〔音〕」に対して、それぞれの構成音の元の位置を「**定位**〔音〕」¹⁷と呼ぶ。

「転位音」には様々な「**転位形態**」があり、そのゆらし方に応じて「経過音」、「刺繍音」、「倚音」、「掛留音」、「逸音」、「先取音」に分類できる¹⁸。また、2つ以上の「転位音」を連続して用いることを「連続転位」(1998, 162)¹⁹、さらに「転位音」が2次的な転位を行うことを「2次転位」(1998, 164)と呼ぶ。「転位音」にはこのように様々な形態や使用方法があるが、この「転位音」は「定位音」に戻ることで「解決」される。つまり「解決とは転位によってもたらされた緊張の解消を意味する」ものであり、「構成音のゆれ(転位)」は「ゆれ」によって生じる最も細かいレベルでの「力性変化」なのである(1998, 160-161)。

4-1-1-1 偶成和音(1998, 229-244; 491)

「構成音のゆれ(転位)」によって生じるものとして「偶成和音」が挙げられる。「偶成」とは、「ある和音Xの構成音のゆれ(転位)によってXの内部にXと異なる和音形態Yが偶然的に成立すること」であり、「YをXにおける**偶成和音**、XをYの**原和音**」と呼ぶ。

¹⁷ 一方、「定位〔音〕」を「原音」、「和声音」と呼ぶこともある(1998, 159注)。

¹⁸ 譜例中での表記については「凡例」を参照(1998, 160, 161)。

¹⁹ 「**連続転位**は解決の先送り(**解決延引**)」と捉えることもできる(1998, 162, 443)。

また「偶成和音」に対して、「真正の和音とみなしうるものを**独立和音**」という。

「転位音」と同様に「偶成和音」も、含まれる「転位音」の形態によって、「刺繍和音」、「倚和音」、「掛留和音」「経過和音」に分類される。また機能的な観点から見ると、「**機能的偶成和音**」と「**非機能的偶成和音**」の2種に分類される。「機能的偶成和音」は「仮に独立和音とみなしても何ら機能上の不都合を生じないもの」、「非機能的偶成和音」は「機能上、独立和音とはみなせないものを意味する」(1998, 229-230)。つまり「**機能的な偶成和音**は、視点を変えれば、いつでも**独立和音**とみなすことができ」、「逆に、**ゆれの所産**とみなし得る**独立和音**は、いつでも〔機能的〕**偶成和音**とみなすことができる」のである。「**独立和音**と**偶成和音**の区別は定義上明らかなように見えるが、実際にはしばしば両義的なケース」が生じている。そのため「偶成和音」は、「構成音のゆれ(転位)」にも「和音のゆれ(カデンツ)」にも該当するものであることを踏まえておきたい。これらは「より大きな和声的文脈との関連や、そのつどの分析目的に応じて決められるのである」(1998, 491)。

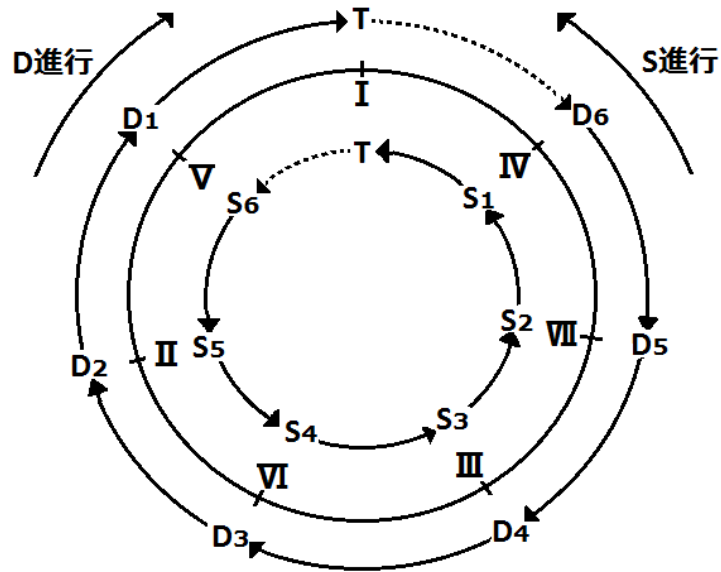
4-1-2 和音のゆれ(カデンツ)(1998, 22-23)

島岡は「Iだけが**安定和音**であり、他の音度の和音(II~VII)はすべて**不安定和音**である」と考える。つまり、Iだけが和声の「**安定(弛緩)状態**」であり、その他の和音は和声の「**不安定(緊張)状態**」である。「和声は不安定な状態のまま留まることはできないので、必ず安定状態に戻らなければならない」。そのため、ここには「安定和音(I)が不安定和音(I以外)へ移り、再び安定和音(I)へ戻る」という「振り子のゆれ」のような運動が生じる。「和音のゆれ」とは「和声の基本的な力性原理を形作る」「振り子のひとゆれ」、つまり「カデンツ」のことを指す。

4-1-2-1 和音の機能(1998, 23-27)

「和音のゆれ」に関連するものとして和音機能について触れておきたい。一般的に用いられている「**T**(トニック)機能・「**D**(ドミナント)機能・「**S**(サブドミナント)機能に加えて、島岡理論において特筆すべき和音機能は「**D₂**(第2ドミナント)機能である。この説明を行うにあたり、まず以下に「5度サークル」を示す。このサークルは、7個の和音(I~VII)を根音が互いに5度の関係を形作るように並べ、「和音の基本的な進行」を示したものである。

【図 0.1】 5 度サークル



「カデンツの起点および終点」である T 機能を中心に、右回りが D 進行、左回りが S 進行である。

T 機能に最も近い不安定和音である V は 1 回の D 進行で I へ到達できるため「D₍₁₎」機能、V の次に I に近い不安定和音である II は 2 回の D 進行によって I に到達できるため「D₂」機能となる。以下同様に、VI・III・VII・IV という順で、D₃機能・D₄機能・D₅機能・D₆機能となる。S 進行も、D 進行と同様、IV・VII・III・VI・II・V という順で、S₍₁₎機能・S₂機能・S₃機能・S₄機能・S₅機能・S₆機能となる。しかしこれらの機能は実際には、T 機能・D 機能・S 機能・D₂機能という「4 個の機能（常用機能）に還元」（1998, 454）して把握することができる。なかでも上記した D₂機能は島岡も「ロマン派音楽における D₂和音の特愛」（1998, 498 脚注 1）を指摘するほど重要な和音である。D₂和音の表情については「4-3-2 『和音のゆれ』と表情」で説明することとする。

4-1-2-2 保続音（1998, 244-251）

4-1-2-2-1 保続低音

保続低音は「低音に I 音または v 音が長く保持され、その間、上声部に自由なゆれ（和声）が形成されること」を指す。この時、「低音に保持される I・v を保続低音と呼び、上声部のゆれを上部和声と呼ぶ」（1998, 244）。島岡は保続低音を「〔偶成における〕静止低音 I・v の拡張・延長にほかならない。即ち、保続低音 I・v は長大な原和音 I・V……

の定位根音、上部和声は原和音 I・V のゆれによる偶成を意味する」(1998, 245) と言及する。つまり、「**i 保続低音は安定局面**」、「**v 保続低音は不安定局面**」をそれぞれ形成するのである (1998, 276)。

4-1-2-2-2 同時保続低音、I・v 以外の保続低音

「**i** と **v** が下 2 声において同時に保続されること」を「**同時保続低音**という」(1998, 248)。また、まれに「ゆれにおける静止低音 (保続低音) が **I・v 以外**のこと」や、「原和音が I・V 以外の場合、または、[I・V であっても] 静止低音が根音以外の場合」がある。この例として「**iii** の保続低音」や「**iv** の保続低音」が挙げられ、前者は「**I¹ (T)** の拡大・延長」、後者は「**II¹ (D₂)** の拡大・延長を表す」(1998, 249)。

4-1-2-2-3 低音以外の保続音

「**バス以外の声部**でも、長く引き延ばされた **I・v** は」、「原和音 I または V の構成音 (根音または第 5 音) による静止パートを意味」し、「**保続音**と呼ばれることがある」(1998, 250)。本論文では、これらのうち内声部に保続されるものを「**内声保続**」と呼ぶこととする。

4-1-3 調のゆれ (転調) (1998, 294-295; 468-469)

「調のゆれ」は転調によって生じるものである。これは「各音度和音の主和音化」、つまり「和音のゆれ」の拡大といえる。そのため、「和音のゆれ」と同様、「**主調 (I 調)**だけが安定調」であり、「**他 (II ~ VII 調)**はすべて不安定調」である。

4-1-3-1 転義 (1998, 150-153; 294-295; 472-479)

転調は、「先行調」と「後続調」に共通する和音 (仲介和音) の「**転義**」によって生じることが多い。「**転義**」とは、1 つの和音を「**調的・機能的意義を転換すること**」である²⁰。「**転義**」は、「**単純転義**」・「**異名同音的転義**」の 2 つが挙げられる。そして島岡理論では「**異名同音的転義**」の中でも、「**偶成和音として転義されることを偶成転義**」という。特に「**異名同音的転義**」では「**減 7 の和音の転義**」・「**属 7 Ⅲ増 5-6 の転義**」・**導 7 の和音の転**

²⁰ これに対し、元の調に戻ることを「**復義**」という (1998, 295)。

義・増 3 和音の転義によって、和音進行や調関係の可能性を無限に広げることができる。
 以上を図式に示すと次のようになる。

4-1-4 楽曲のゆれ（力性プロセス）（1998, 272; 389-390; 494）

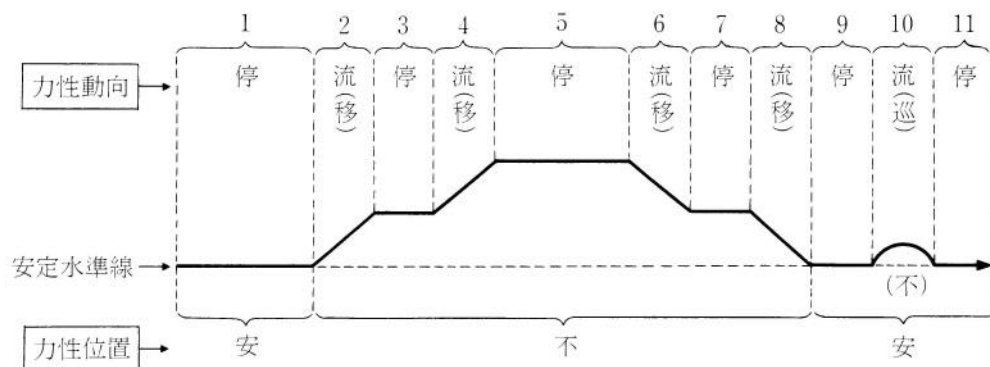
上述した「何段階ものゆれ（分化過程）」が繰り返されて「1 個の楽曲全体のゆれ」が形成される。楽曲全体も I を中心とする「安定局面」と V（または I 以外の和音）を中心とする「不安定局面」という「力性局面」から成る。このような「楽曲全体の和声構造」を「力性プロセス」と呼ぶ。そしてこの「力性プロセス」は、「力性グラフ」によって示すことができる。

先にも述べた通り、「力性グラフ」は「楽曲の和声構造」を示したグラフである。「安定位置」、つまり T 機能を中心とした部分を最低水準線に、「不安定位置」をその最低水準線より上方に置くことで「力性プロセス」を示すことができる。また、グラフ中の斜線は移行過程を、弧線は調などを巡る巡回過程を示している。これらの和声の諸局面（力性局面）の分類は以下の【表 0.2】及び【図 0.2】の通りである。

【表 0.2】和声の諸局面（力性局面）の分類（1998, 390）

和声の諸局面（力性局面）		グラフの表示	
和声の位置 （力性位置）	安定位置	最低水準線	
	不安定位置	高水準線	
和声の動向 （力性動向）	停留過程	水平線 { 平地 台地	
	流動過程	移行過程	斜線 { 上り坂 下り坂
		巡回過程	弧線（上って下りる）

【図 0.2】和声の諸局面（力性局面）の分類（1998, 390）

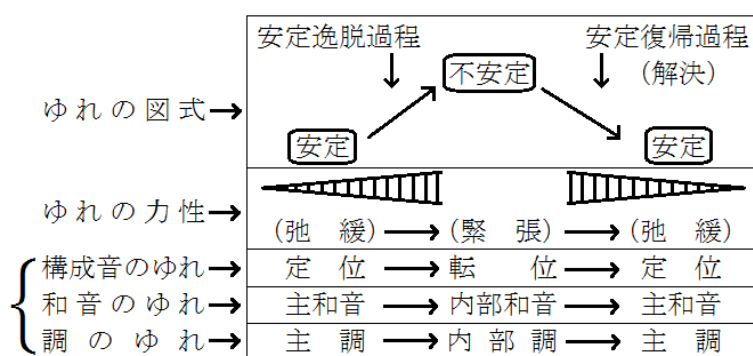


この「不安定位置どうしの高さの関係」には特に規定はなく、これらは調の違いを示しただけであり、不安定状態の度合いを表すものではない。島岡は「主調への近親性から見てv調（または短調の場合はIII調）を最低に置くのが妥当」であり、「それ以外の調の関係位置は原則として任意であり、それらが安定（最低）水準より上方にあること、相互に異なった水準にあることの2点が必要なだけである」と定義している。

4-1-5 さまざまなレベルのゆれ（ゆれの分化）（1998, 492-494）

「さまざまなレベルのゆれ」について触れてきたが、これらをまとめると次のような図に表すことができる。

【図 0.3】 さまざまなレベルのゆれ（ゆれの分化）（1998, 492）



「これら各レベルのゆれは相互に無関係な別個のゆれではなく、「共に漸進的であって、その間にはさまざまな中間段階が介在」している。

4-2 「翳り・陽転」について

島岡理論の根幹を成す原理には、「ゆれ」に加えて「翳り・陽転」がある。「翳り・陽転」とは、同主調への移行、つまり「転旋」によって生じる「同一調の色彩変化」（1998, 469）のことである。例えば C-Dur の楽曲において、長 3 和音である I が一時的に c-Moll の I（短 3 和音）に変化すると暗い表情が生まれる。一方、この短 3 和音が再び C-Dur の I へと戻ると本来の明るさを感じられる。この時、前者を「翳り」、後者を「陽転」と言う。島岡は「同主調どうしが実は同じ調」（1998, 267）であり、これらの違いは「単に旋法（明暗）の対照性にのみある」と述べている（1998, 469）。つまり同主調どうしは「同一の力性（ゆれ）構造」（1998, 469）から成るのである。

この「翳り・陽転」の原理（転旋）は転調と組み合わせることによって、主調内部の調

関係を拡大して捉えることができる。これによって、ほぼ全ての調が主調と有機的関連を持つことができる(1998, 339)。また「翳り・陽転」がもたらす明暗効果は、前述した「不安定局面におけるゆれ」がもたらす不安定効果と結び付けられること、つまり「不安定局面におけるゆれと翳りの結合」によって双方の効果を互いに強め合う(1998, 278)。

「翳り・陽転」現象は大きく以下の2つに分けられる。

4-2-1 準固有和音・準固有和音調

4-2-1-1 準固有和音(1998, 319)

各調固有の所属和音を、それぞれの調の「固有和音」と呼ぶ。それに対して、「長調の内部短旋法」、つまり同主短調(♭Ⅰ調)から借用された和音のことを「準固有和音」と呼ぶ(1998, 96)。そのため「準固有和音」は「翳り」の効果を伴う。

4-2-1-2 準固有和音調(1998, 339)

「準固有和音調」とは、同主短調の内部調のことである。そのため「準固有和音と同様、長調において主調内での“翳り”の要因となる」のである。つまり準固有和音調への移行は常に「翳り」の効果を伴うのである。しかしここで島岡は、「但し、“翳り”と言っても必ずしも暗さや悲しみと結びつくわけではなく、むしろ落着き、静寂、沈潜等を表すことも多い。他方、準固有和音調から主調への復帰は常に明るさへの復帰(陽転)を意味する。」と補足を加えている。このことから、「翳り」という言葉は単に暗い表情のみを表す言葉ではなく、様々な表情を含んでいることがわかる。

4-2-2 「陰翳」(岸本 2021, 72; 82-83 注7)

島岡は(1998)の中で、短調におけるⅢ調のことを「長調であるから陽転効果もある」(1998, 469)と述べている。つまりこのことは、「翳り」が同主短調への転旋によって生じる現象であるのに対し、「陽転」は同主長調への転旋以外の場合でも生じる現象であることを示唆している。そこで、ここでは上述した「翳り・陽転」の原理を発展させ、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「陰翳」を定義する。この言葉は筆者が独自に定義したものであり、「翳り」に準ずる原理である。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。「陰翳」は大きく以下の2つに分けられる。

4-2-2-1 固有和音としての「陰翳」・「陽転」

固有和音としての「陰翳」とは、長調に本来存在する「翳り」の表情を持った固有音のことである。つまり以下の4つが「陰翳和音」に該当する。

- ・ II、III、VI（短3和音）
- ・ VII（減3和音）

これらは長調の明るさに対して暗い響きを持った和音であるため、固有和音でありながら「翳り」に似た表情が生じる。

一方、短調の固有和音においては、「陽転」の表情を持った固有和音が存在する。これには以下の3つの和音が該当する。

- ・ III、VI、VII（長3和音）

これらは短調の暗さに対して明るい響きを持った和音であるため、固有和音でありながら「陽転」の表情が生じる。

4-2-2-2 固有和音調としての「陰翳」・「陽転」

「準固有和音調」と同様、固有和音としての「陰翳」・「陽転」は、調単位に拡大されることでその効果がさらに高まる。固有和音調としての「陰翳」、つまり「陰翳調」には、以下の3つが挙げられる。

- ・ II 調、III 調、VI 調

これらは長調の内部調のうち短調になる音度調であるため、長調の明るさに対して暗さが生じる。

短調における「陽転」の表情を持った固有和音調は、以下の3つが挙げられる。

- ・ III 調、VI 調、VII 調

これらは短調の内部調のうち長調になる音度調であるため、短調の暗さに対して明るさが生じる。

4-2-3 「翳り・陽転」及び「陰翳」を踏まえた固有和音と調関係

ここで C-Dur と c-Moll を例に、各固有和音を「翳り・陽転」及び「陰翳」を踏まえて以下の図に示したい。

【図 0.4】 C-Dur と c-Moll を主調とする固有和音²¹

Diagram illustrating the seven chords of C-Dur and c-Moll. The top staff shows C-Dur chords: I (長), II (短), III (短), IV (長), V (長), VI (短), VII (減). The bottom staff shows c-Moll chords: I (短), II (減), III (長), IV (短), V (短(長)), VI (長), VII (長). Arrows labeled '翳り' and '陽転' indicate the relationship between the two modes.

島岡理論では調関係を示す際、独自の表示方法を採用している。このような表記を採用するには以下のような意図がある。

一般に調の親疎関係は、5 度圏上での〔両調の〕離隔度（調号差）によって測定されることが多い。しかし、この方法は抽象的・形式的であって、実曲に見られる調関係の実態（使用頻度や移行の容易さ、主調内の構造関係等）には即応しない。そこで本書では、実態により即した調関係のとらえ方と表示方法とを考案・採用することにした（1998, 100 脚注）。

以下の図は、島岡がこれらの調関係を C-Dur と c-Moll を例に示した「調関係の一覧表」（1998, 100-101）である。ここでは、この図に「翳り・陽転」及び「陰翳」についての視点を加えたものを示す。

²¹ 表中の「長」、「短」、「減」は、それぞれ「長 3 和音」、「短 3 和音」、「減 3 和音」を示す。

【図 0.5】 調関係の一覧表

□…陰翳 ◻…陽転

(1) C-Durを主調とする内部調

(a) 固有和音調

(b) 固有和音同主長調

(c) 準固有和音調 「翳り」調

(d) 準固有和音同主短調 「翳り」調

(2) c-Mollを主調とする内部調

(a) 固有和音調

(b) 固有和音同主短調

(c) 同主固有和音調 「陽転」調

(d) 同主固有和音同主長調 「陽転」調

【図 0.5】中の (1) の (c) 及び (d) が C-Dur における「翳り調」、(2) の (c) 及び (d) が c-Moll における「陽転調」である。また「陰翳調」、「陽転調」に関しては【図 0.5】に記入した通りである。

4-3 ゆれと表情

これまで「ゆれ」と「翳り・陽転」という 2 つの原理についての説明を行ってきた。そもそも演奏者にとって、「楽曲の和声構造」を捉えることの意義とは何だろうか。島岡は『総合和声——実技・分析・原理——』（1998）の「本書の趣旨」の中で以下のように述べている。

作曲以外（特に演奏）の学生が和声を学ぶ目的は、4 声体技法の熟達にあるというよりは、むしろ楽曲分析→解釈→演奏の一体化にある。従って本書の中心的な狙いの一つも、和声分析（楽曲分析）の構造＝意味論的な学習にある（1998, 1）²²。

音楽は「言語同様の構文原理（コード）を持つコミュニケーション」であり、その「精密なコードによって」「意味を伝達」しているのである（島岡 1996, 5）。その「構文原理（コード）」、つまり音楽の「意味論」²³を理解することによって、「作曲者が一定の和声構造によって我々に何を伝達しようとしているのかを聞き分けうるはずだし、それはまた、楽曲の解釈と演奏のカギを演奏家に提供することになる（同前, 5）。さらに、そこから読み取った「音楽の客観的構造の持つ意味を我々の主観的音楽体験に照らして明らかにすること」（同前, 5）を通して演奏と一体化させることこそが、演奏者が「楽曲の和声構造」を捉える意義といえる。島岡は「これ [音楽の意味] を解くカギも“ゆれ”にある」（同前,

²² 島岡は、和声は「楽曲の基礎をなす」ものであることから、「和声分析がそのまま楽曲分析にほかならない」（1998, 1）と言及する。

²³ 「意味論」とは一般的に言語学で用いられる用語であるが、これを島岡は音楽において用いる。なぜなら、音楽が「言語同様の構文原理（コード）を持つ」「一つの“言語体験”であり、明確な意味を持つ“語りかけ”」（島岡 1996, 6）と考えるためである。そして彼は、「音楽理論は構文論から意味論へ向けて一歩踏み出さなければならない。これは音楽の客観的構造の持つ意味を我々の主観的音楽体験に照らして明らかにすることを意味する」（島岡 1996, 5）と述べる。つまり和声分析において、「和声の語彙（諸和音）・文法（機能原理）」（島岡 1998, 1）をはじめとする「構文論」のみに留まらず、音楽の「意味論」を理解して、和声進行の意図や、それによってどのような表情がもたらされるのかというまでを読み解く必要性を説いているのである。これは、島岡が『総合和声——実技・分析・原理——』（島岡 1998）の狙いの 1 つとして掲げる、「楽曲分析→解釈→演奏の一体化」（同前, 1）の達成に繋がる重要な観点である。そして、この「意味論」を明らかにするカギも、「ゆれ」の原理にある（島岡 1996, 5）。

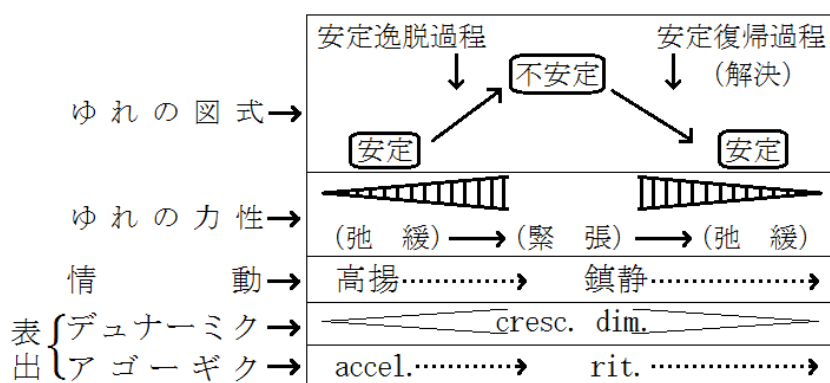
5) と述べている通り、「ゆれと表情」(1998, 496-501)には「楽曲分析→解釈→演奏の一体化」の手掛かりが示されている。

すべての「ゆれ」(和声における力性状態の変化)は、心理的に一定の情動的な反応を引き起こす。これが音楽における表出的な原理の一要因と考えられる。即ち、「安定から不安定への変化」は緊張の増加を意味し、従って感情の高揚を引き起こす。他方、「不安定から安定への変化」は緊張の弛緩を意味し、従って感情の鎮静へと導く。

こうした力性的・情動的原理は、更に外的表出手段としてのデュナーミク(強弱)やアゴーギク(速緩)とも関連する(1998, 496)。

上記をまとめると次のような図で示すことができる。

【図 0.6】ゆれと表情 (1998, 496)



このような、「ゆれ」によって生じる表情も「さまざまなレベルのゆれ」によって異なる。

しかしここで注意しておきたいことは、この「外的表出手段」の要因は、あくまで「ほかにも数多く存在し、それらが複数に作用し合って特定の結果を生ずる」ものであり、「内的力性と外的表出との結びつきが、いつでも原則通りになるとは限らない」(1998, 496)ということである。島岡はこれらを考慮した上で、「ゆれと表情」を展開していることは言及しておきたい。

上述した通り、「ゆれと表情」を理解することは「楽曲分析→解釈→演奏の一体化」の手掛かりと成り得る。しかし上記した通り、「ゆれと表情」は「いつでも原則通りになるとは限らない」ものであり、あくまで「主観的音楽体験」(島岡 1996, 5)と照らし合わせて明らかにするものである。「ゆれと表情」は筆者の個別の解釈となるため、本論文での言及は

できる限り避けることとし、各部分の和声や機能の目的や意味を明確に示すことに留めることとする。したがって「ゆれと表情」を踏まえた解釈については、以下の項目を理解した上で読者一人ひとりが感じ取ることを期待する。

以下では「さまざまなレベルのゆれ」によって生じる表情について説明していく。

4-3-1 「構成音のゆれ」(転位) と表情 (1998, 496-497)

『構成音のゆれ』(転位) はもっとも単純な形のゆれであるため、「力性—情動—表出の結びつきも最も直接的である」。なかでも、「倚音」や「倚和音」は特に強い情動効果をもたらす。

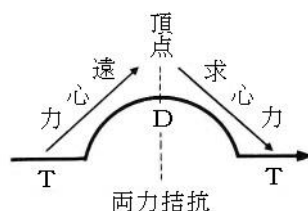
4-3-2 「和音のゆれ」 と表情 (1998, 497-499)

「ゆれと表情」の中で特に重要なものは「和音のゆれ」と表情である。なぜなら、「和音のゆれ」(カデンツ) では、「不安定位置どうしの機能的違いに応じて異なる情動効果が生じ、各和音に独自の表情を与える」ためである。ここでは、「常用4機能」(T機能・D機能・S機能・D₂機能)における、ゆれのパターンの違いと表情の違いについて以下にまとめる。

4-3-2-1 主要機能 (T、D) によるゆれ

「主要機能 (T、D) によるゆれは、 $\dot{T} \cdot \dot{D} \dot{2}$ 極間を往復する単純なゆれである」。島岡はボール投げに例えて説明を行っているが、この「ゆれ」は、「上昇と下降の距離・時間は等しく、「地表から上空へ向かう遠心力と、頂点から地表に戻る求心力は拮抗」している。つまり、「単純な往↔還 (緊張↔弛緩) を繰り返す $\dot{2}$ 項間のゆれ」といえる。

【図 0.7】 主要機能 (T、D) によるゆれ (1998, 497)

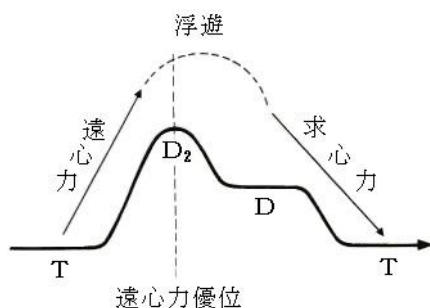


4-3-2-2 補助機能 D₂ が加わったゆれ

「補助機能 D₂ が加わったゆれ」は T 機能・D₂ 機能・D 機能という「3 項から成るゆれ」

である。D₂機能には「Dの前に置かれてDを呼び出し、Dに焦点を当てる」（1998, 283）役割と、「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」（1998, 285）役割がある。これによって、「上昇と下降の距離・時間がアンバランスとなり、「遠心力の方が求心力を上回る」。そして「強い遠心力によって頂点（D₂）に達したあと、再び求心力が働いて下降に転ずるD項までの間、一種の無重力的な浮遊状態が生ずる」。これが「D₂和音特有の浮遊・開放・高揚等の情緒」をもたらすのである。このようなD₂和音の「強い力性—情動効果」が、「4-1-2-1 和音の機能」で述べた「ロマン派音楽におけるD₂和音の特愛」の所以である。

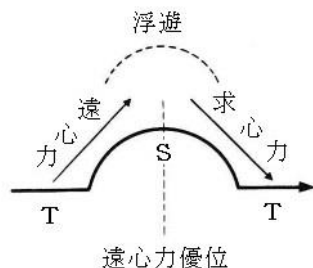
【図 0.8】 補助機能 D₂が加わったゆれ（1998, 498）



4-3-2-3 補助機能 S のゆれ

「補助機能 S のゆれ」は「主要機能（T、D）によるゆれ」と同様、「2 項間のゆれ」である。「S そのものが上昇的な機能（p. 434）である」ため、「ゆれの頂点をなす S は初めから浮遊状態にある」。そのため、「D とは対照的であり、むしろ D₂ と類似した表情を生じる」。

【図 0.9】 補助機能 S のゆれ（1998, 499）



4-3-3 「調のゆれ」と表情（1998, 499-500）

「調のゆれ」（転調）の力性—情動効果は、対応する音度の「和音のゆれ」のそれと基本的に一致する。即ち、T（I—i 調）は安定、D（V—v 調）は緊張と力動性、D₂・S（II

一 II 調、IV—iv 調) は高揚と表情性を示す」。

なお、「調のゆれ」は時間的規模が大きくなるため、「デュナーミクとの関連は「構成音のゆれ」や「和音のゆれ」の場合ほど直接的ではない」。「時間的に短い転調（借用和音・一時転調等）の力性効果はデュナーミクに反映しやすくなるが、逆に高次レベルでの「調のゆれ」の効果はその分だけ間接的となる」。

4-3-4 「ドラマ」としての楽曲構造 (1998, 397)

上記した「ゆれと表情」を踏まえて、改めて「楽曲構造」について考えてみたい。「楽曲構造」において「音楽ドラマに寄与する要因には、ゆれの力性の他に、音運動の力性と形態、リズムやテンポ等の時間的要因、音強や音色等々、多種多様なものがある。こうしたものすべての総合効果から具体的な「音楽ドラマ」が生まれ」ているといえる。その中でも、和声によって形作られる「ゆれの構造」は、これらの「諸要因の中で最もベーシックなものの一つ」であるといえる。このことについて、島岡は次のように述べている。

「ゆれ」とは、ある意味では「緊張～弛緩のドラマ」である。「安定が不安定へと逸れて緊張をはらみ、この緊張が解決への欲求と期待を呼び覚まし、この欲求・期待が安定への復帰によって満たされ解消する」というドラマは、1 個の転位の動きの中にも、1 個のカデンツの中にも、更には楽曲全体の構造の中にも、同じように見て取れるのである。

演奏者が「楽曲の和声構造」を捉えることは、転位音による細部の表情から楽曲全体におけるドラマ性までの、音楽が本来持つ表情を読み解くことに繋がる。この表情は、「翳り・陽転」、「陰翳」による「色彩変化」と結び付けることでより鮮明に読み取ることができる。さらに、「ゆれと表情」によって生じる情動効果に置き換えることで、演奏表現をより豊かなものにする手掛かりとなるのである。

第一部 楽曲分析・各時代の和声語法

序章でも述べた通り、第一部では時代区分に沿って各時代の和声語法を示していく。

一般的にリストの生涯は、活動の拠点であった場所や活動の内容によって区分されることがほとんどである。ここでは Humphrey Searle の区分に倣い、まずリストの作品を「初期作品 (1822-1839 年)」・「ヴィルトゥオーソ時代 (1839-1847 年)」・「ヴァイマル時代 (1848-1861 年)」・「晩年 (1861-1886 年)」の大きく 4 つに区分する。さらに、Searle が「晩年 (1861-1886 年)」を、「ローマ (1861-1869 年)」と「ローマ・ワイマール・ブダペスト (1869-1886 年)」の 2 つに分けていることから (Searle 1966)、「晩年」の 2 つの時代をそれぞれ「ローマ時代 (1861-1869 年)」、「晩年 (1869-1886 年)」と区分することとする。Torkewitz は Searle と同じく 1839 年までを初期作品と捉えているが、1834-1835 年を「受容の転換期 die Rezeption bedingte Wendepunkt」(Torkewitz 1978, 98) と指摘している。この年は、リストがマリー・ダグー伯爵夫人とスイスやイタリアの様々な土地を訪れた時期とちょうど重なる。このことから前述した「初期作品 (1822-1839 年)」を、「1822-1834 年」と「1835-39 年」に区分し、前者を「初期作品 (1822-1834 年)」、後者を「巡礼の年 (1835-39 年)」と設定することとする。この上記した 6 つの時代区分のもと論じていきたい。

この第一部では、各章数曲ずつモデルとなる作品を取り上げ、細部から全体構造までを分析することで、各時代の和声語法が実際にどのように楽曲に取り入れられているのかを論じていく。その際、既存の楽式名に当てはめる分析を行うのではなく、楽曲そのものに従って分析を行う。このモデルを選定するための予備調査として、『新リスト作品全集』及び Leslie Howard によって録音された“*Liszt: The Complete Piano Music*”(Howard 2011) を用いて、序章「第 3 節 研究対象について」に記した約 250 曲全ての和声分析を行った²⁴。そしてこの予備調査を基に、時代ごとに特徴的な和声語法が見られる作品を選定している。モデルとして取り上げるこれらの作品の分析では、筆者が以前行った分析手順と同様(岸本 2021)、詳細に和声分析を行った後に、適宜「分割譜 ein gegliederter Notentext」(David 1957)²⁵に示し、最終的に「力性グラフ」に示すことによって「楽曲の和声構造」

²⁴ その際、島岡が理論を構成する際に行った「自分自身の眼と耳と頭だけで事柄それ自身から直接帰納し演繹」(島岡 1996, 2) するという手順を踏んでいる。

²⁵ Johann Nepomuk David が用いた方法であり、島岡も『総合和声』(1998)に取り入れている (David 1957)。野村三郎は「分節楽譜」と翻訳しているが、ここでは「分割譜」と記す。この分割譜と

を明らかにしていく。「力性グラフ」は、楽曲を要約して示すという点では、シェンカー理論に見られる「グラフ記譜法 graphic notation」による楽曲分析と類似しているといえるだろう（岸本 2021, 72）。しかし前章で述べた通り、島岡理論では大きく捉えるだけに留まらず、「ゆれの分化」を通してよりミクロな視点に着目できる。さらには「ゆれと表情」を通して、音楽の「表出的な原理」を理解し、一音一音の意味合いの把握にまで繋げることができる。

また第一部の各章末では、モデルに見られた和声語法や、予備調査によって見出された和声語法を系統立ててまとめることで、各時代の和声語法の特徴を挙げていく。同時代の類似する和声語法をできる限り取り上げていくことで、より詳細な和声語法の特徴が明らかとなるのである。上記の分析手順を踏むことで、「特定の簡単に認識できるものの識別に専念」することなく、細部から全体構造にまで目を配ることが可能となり、各時代の和声語法をより網羅的に捉えることができる²⁶。

は、相対応する部分を上下に併記することで類似部分を比較し、楽曲全体の和声構造を視覚的に表した楽譜のことであり、楽曲全体を見渡すのに適していると言える。

²⁶ 本研究はあくまで和声語法の研究である。そのため、多くの議論をもたらしている音階構造などについては詳述しないこととする。しかし旋法や音階は機能と声と密接に関連しているため、機能と声に基づくものとして言及する程度に留める。

第 1 章 初期作品 (1822-1834 年)

第 1 章では、1822-1834 年に書かれた初期作品を取り上げる。

1811 年 10 月 22 日にハンガリーのドボルヤーンで生まれたフランツ・リストは、幼少期より父アダムからピアノの手ほどきを受ける。9 歳でデビューリサイタルを行った後、1822 年に一家でヴィーンに引越し、この地でピアノをカール・ツェルニー Carl Czerny (1791-1857) に、作曲をアントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750-1825) に師事する。そして、1824 年パリでは作曲をフェルディナンド・パエール Ferdinando Paer (1771-1839)、音楽理論をアントニン・レイハ Antonín Rejcha (1770-1836) に師事している。つまり 1820 年代半ばまでは、ピアノ・作曲・音楽理論を学び修得した習作期といえるだろう。

また 1830 年代にはパリの社交界で、画家や詩人、音楽家をはじめとする多くの芸術家との交流があった。この社交界でリストは大きな影響を受けたと考えられる。さらに、多くの先行研究で、1832 年冬に行われた理論家フランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis (1784-1871) の講義の影響によって、減 7 の和音に着目したことが指摘されている。

本章では、第 1 節《ワルツ Walzer》LW-A2/S208a 及び第 2 節《すべての長短調における 48 の練習曲 Etude pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs》LW-A8/S136 より第 8 番〈アレグロ・コン・スピリット Allegro con spirit〉c-Moll を通して、初期に見られる典型的な和声語法を、第 3 節《スケルツォ Scherzo》LW-A9/S153 及び第 4 節《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》LW-A18/S154 を通して、初期における主調を曖昧にする試みについて論じていくこととする。そしてこれらを踏まえて第 5 節では、初期に見られる和声語法をまとめていきたい。

第 1 節 《ワルツ Walzer》 LW-A2/S208a

この曲は 1823 年又はそれ以前に作曲された楽曲である。前年に作曲された《ディアッベリのワルツによる変奏曲 Variation über einen Walzer von Diabelli》LW-A1/S147 に続く作品であり、初めて作曲されたオリジナルピアノ独奏作品である。

曲は A-Dur で書かれており、ダ・カーポを含む 24 小節（繰り返しは除く）から成る 3 部形式の小品である。各部分は、4 小節間のフレーズとその変奏による 8 小節間のフレーズで構成されている。分析にあたって、各部分をそれぞれ部分 A（第 1-8 小節）及び部分 B（第 9-16 小節）と設定する。さらに、各部分を構成する 4 小節のフレーズを要素 a（第 1-4 小節）及び要素 b（第 9-12 小節）、その変奏を要素 a'（第 5-8 小節）及び要素 b'（第 13-16 小節）と設定する。

【譜例 1.1.1】《ワルツ Walzer》 LW-A2/S208a

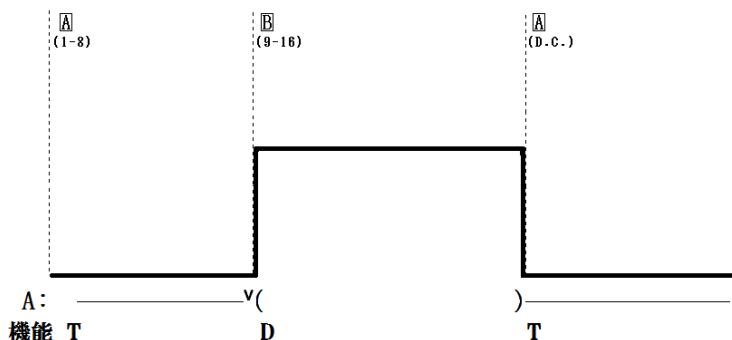
The image shows a musical score for a waltz in A major, 3/4 time. It is divided into two parts, A and B. Part A (measures 1-8) is marked piano (p) and features a melody with slurs and accents, and a bass line with chords. Part B (measures 9-16) is marked forte (f) and features a more rhythmic melody and bass line. Below the score, harmonic analysis is provided for each measure, showing Roman numerals and functional labels (T, D) for the chords. Part A analysis: I, V7, I, V7, I, V7, I, V7. Part B analysis: v(IV), I, V7, I, V7, I, V7, I. A modulation to v(E-Dur) is indicated at the start of Part B. The score ends with 'Fine' and 'D.C.' (Da Capo).

【譜例 1.1.1】に記した通り、本楽曲は一貫して $V_7 \rightarrow I$ という古典的な和声進行で構成されている。1 小節単位で移り変わるこの和声進行によって、D 機能 \rightarrow T 機能という不安定状態 \rightarrow 安定状態のゆれが形成されている。中間部にあたる部分 B（第 9-16 小節）では、主調 A-Dur の v 調 E-Dur に転調する。この v 調 E-Dur への転調は、第 8 小節の和音 A-Dur I の単純転義（A-Dur I = E-Dur IV）によるものである。

本楽曲は典型的な 3 部形式の楽曲であるため分割譜を掲載しないが、力性グラフに示す

と【図 1.1.1】のようになる。ここに示した通り、主調 A-Dur→v 調 E-Dur→主調 A-Dur、つまり調単位の T 機能→D 機能→T 機能という、最も基本的な「力性プロセス」になっていることがわかる。

【図 1.1.1】《ワルツ Walzer》A2/S208a 力性グラフ



本楽曲はリストの最初期の楽曲であり、作曲を師事し始めたばかりの作品であるため、極めて古典的な和声に基づいた習作であるといえる。そのため、その和声進行は $V_7 \rightarrow I$ (D 機能→T 機能) という単純な和声進行に主眼が置かれていることがわかる。さらに楽曲全体の和声構造に着目しても、主調 A-Dur→v 調 E-Dur→主調 A-Dur (T 機能→D 機能→T 機能) という基本的な和声構造が見て取れる。ここで注目しておきたいことは、 D_2 機能を持つ和音がひとつも見られないことである。リストの最初期の楽曲は、このようなごく一般的な和声構造から成っているのである。これを念頭に置いた上で、その後の和声構造が如何に発展を遂げるのか論じていきたい。

第 2 節 《すべての長短調における 48 の練習曲 Etude pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs》 LW-A8 / S136 第 8 番〈アレグロ・コン・スピリット Allegro con spirit〉 c-Moll

本楽曲が含まれる曲集《すべての長短調における 48 の練習曲 Etude pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs》 LW-A8 / S136 は、後の《超絶技巧練習曲 Etudes d'exécution transcendante》 LW-A172 / S の先駆けとなった曲集である。ここで取り上げる第 8 番は、《超絶技巧練習曲》第 8 番〈死霊の狩〉の初稿である。3 つの稿の変遷に関しては多くの研究が成されており、その主眼は作曲技法やピアノリズムなど、多岐にわたっている²⁷。しかし本節の目的はあくまで初期の和声語法を明らかにすることであるため、ここでは他稿との比較は行わないこととする。

初期作品は、楽曲を構成する、提示→移行→終止という 3 つの要素で構成された楽曲が多くを占めており、その移行手段にはほぼ例外なく反復進行が用いられている。特にその特徴が顕著に表れている本楽曲の分析を通して、リストの初期作品に見られる典型的な和声構造を検討する。

2-1 主題・要素・動機

本楽曲は 4 小節の主題から成る。分析にあたって、ここではこの主題に要素及び動機を設定して論じていく。【譜例 1.2】に示した通り、この主題は動機 a-1 と動機 a-2 から成る 2 小節間の要素 a で形成されている。動機 a-1 は和声音のみで構成された 2 分音符を中心とした音型であり、動機 a-2 は刺繍和音を含む 4 分音符の音型である。さらに、第 5 小節からの移行に用いられる動機を動機 b と設定する。

²⁷ 各稿の比較に関しては、Hunkemöller (1994)、Schütz(1988)などを参照。

【譜例 1.2.1】 主題・要素・動機（第 1-8 小節）

上記の 4 小節の主題は、本楽曲において 4 回提示される。これに伴い、本楽曲は第 1-16 小節（第 1 部）、第 17-31 小節（第 2 部）、第 32-51 小節（第 3 部）、第 52-63 小節（第 4 部）の 4 部分に分けることができる。以下ではこの区分に沿って論じていく。

2-2 和声分析

2-2-1 第 1-16 小節 第 1 部（【譜例 1.2.2】参照）

冒頭は主題の提示である。この主題を形成する 2 つの要素 a は、第 1-2 小節では c-Moll I 中心、第 3-4 小節では V_7 中心で現れ、第 5 小節で I へと解決する。つまり c-Moll I (T 機能) → V (D 機能) → I (T 機能) というゆれで構成されており、これによって主調 c-Moll が明確に提示される。これは古典的な主題提示の方法に基づくものである。

この c-Moll I への解決と同時に、第 5 小節からは動機 b による「D2 度下行型反復進行」²⁸が始まる。ここでは【図 0.1】で示した「5 度サークル」の D 進行の定型通り、c-Moll $I \rightarrow IV^1 \rightarrow VII \rightarrow III^1 \rightarrow VI \rightarrow II^1 \rightarrow V$ (V) と進行する。そして続く第 7 小節 2 拍目からは借用和音も用いられ、c-Moll $\text{V}^1 \rightarrow IV \rightarrow \text{V}^1 \rightarrow \text{V} \rightarrow VI^1$ と「D2 度下行型反復進行」が続く。この反復進行は、第 8 小節 3-4 拍目で c-Moll $II \rightarrow \text{V}_7^1$ という D_2 和音の後、第 9 小節で V に達して半終止する。また動機 b に着目すると、第 5 小節では 2 拍おきだった和音交替点、第 6 小節から 1 拍おきに短縮されていることがわかる。つまりここには「作曲技法上

²⁸ 島岡は反復進行における移動の仕方に「移度」と「移調」の 2 通りがあることを言及し、これらをそれぞれ「移度反復進行」、「移調反復進行」（島岡 1998, 194）と呼ぶ。さらに「反復進行型」（同上, 194-196）を定めており、3 種の型（「単一の D 進行」から成るものを「D 型」、単一の「S 進行」から成るものを「S 型」、「より複雑な和声」から成るものを「複合型」）と移動距離・移動方向を合わせて、「D2 度上行型・S3 度下行型・複合 3 度上行型」などと呼んでいる。本論文では、以後、この「反復進行型」に則って記すこととする。

の *accelerando*」²⁹が生じており、この畳み掛けによって第 9 小節の半終止 (D 機能) に向けた緊張感が高められているといえる。

さらに第 9 小節では半終止を機に、第 16 小節まで続く c-Moll の第 v 音保続低音が生じる。この保続低音上で第 10 小節からは、動機 a-1 による c-Moll $\check{V}_7 \rightarrow V$ (D₂機能→D 機能) という進行が 2 回繰り返されることで、半終止がダメ押しされる。しかしこの D₂機能→D 機能のダメ押しは、c-Moll 第 v 音保続低音上、つまり長大な D 機能上で行われていることから、あくまでも 8 小節間にわたる主調の D 機能の強調であることがわかる。これは第 1 部の終わりを告げる長大な半終止の役割を果たしているといえる。

ここで第 1 部を冒頭から振り返る。まず T 機能 (第 1-2 小節) →D 機能 (第 3-4 小節) →T 機能 (第 5 小節) という主題の提示によって、主調 c-Moll がはっきりと示される。その後、動機 b による「D₂度下行型反復進行」という移行部が続く。この反復進行によって第 9 小節からの c-Moll 第 v 音保続低音、つまり拡大された D 機能へ到達することで第 1 部は締めくくられている。これらは、主題の提示による主調の明示、定型通りの D 進行による移行と動機の短縮、そして第 v 音保続低音による D 機能の提示という、古典的な様式を踏襲したものである。

²⁹ 「反復進行などにより相対的に強弱や速度の変化が生じること」を指す言葉であり、便宜上「作曲技法上の～」と呼んでいる (岸本 2021, 83 註 15)。これは、島岡の「音型アゴーギク」(島岡 1998, 393 注) に類する和声リズムによるものである。

【譜例 1.2.2】第 1-16 小節³⁰

Allegro con spirito
主題 a a^2

c: I — 1 — V_7^2 I V_7^1 — I¹ V_7^1

機能: T中心 D中心

b b 短縮 b 短縮 b 短縮 b 短縮 b 短縮

I — IV¹ — $\text{VII} \frac{3}{7} \text{III}^1 \frac{7}{7} \text{VI} \frac{3}{7} \text{II}^1 \frac{7}{7}$ — $\text{V} \frac{3}{7} \text{V}^1 \frac{7}{7} \text{IV} \frac{3}{7} \text{V}^1 \frac{7}{7} \text{V} \frac{3}{7} \text{VI}^1 \frac{7}{7} \text{II} - \text{V}_7$

(D2度下行型反復進行)

T —

v [$\text{V} - \text{V}_7^1 \text{V}_9^1 - \text{V} - \text{V}_7^1 \text{V}_9^1$]

機能: D (D₂) D (D₂)

a-1 a-1

$\text{V} - \text{V}_7^1 \text{V}_9^1$]

(D)

2-2-2 第 17-31 小節 第 2 部 (【譜例 1.2.3】参照)

長く続いた D 機能は第 17 小節で T 機能へと 44 解決し、それと同時に再び主題が提示される。この主題も第 1-5 小節と同様、c-Moll I → V → I を中心とした進行によって提示される。そして第 21 小節での c-Moll I への解決と同時に、ここでも動機 b による「D2 度下行型反復進行」が続く。しかしこの反復進行は、第 5 小節からの反復進行と比べるといくつかの差異がある。まず 1 つ目の差異は、動機 b による反復方法である。第 1 部では

³⁰ 第 10 小節及び第 12 小節の c-Moll V_7^1 は D₂ 機能であるが、第 9-16 小節に第 v 音保続低音があるためあくまで長大な D 機能が主体となっている部分である。そのため、「上部和声」(島岡 1998, 244) の機能である D₂ 機能は、() を用いて記している。なお、本論文において「上部和声」は今後もこのような表記を行うこととする。

「D2 度下行型反復進行」の 2 小節目にあたる第 6 小節から動機 b の短縮が見られた。しかし、ここでは反復進行の 2 小節目にあたる第 22 小節は動機 b のまま反復されて、続く第 23 小節から短縮されている。続いて 2 つ目の差異は和声進行である。第 23 小節までの和声進行は、第 1 部と同様、D 進行で c-Moll $I \rightarrow IV^1 \rightarrow VII \rightarrow III \rightarrow VI \rightarrow II \rightarrow V$ (又は II^1) $\rightarrow \text{V}^1$ と進行するが、続く第 24 小節からは (V^1) $IV \rightarrow \text{V}^1 \rightarrow III$ と移調反復進行となっている。そしてこの第 24 小節 3 拍目の c-Moll -III が単純転義 (c-Moll -III=Ges-Dur VI) されることで $+ \uparrow IV$ 調 Ges-Dur へと転調し、その後、終止定型 (Ges-Dur $II^1 \rightarrow V^1 \rightarrow I$) が続くことで、第 26 小節で不十分終止する。つまり第 21 小節からの反復進行は、主調 c-Moll の増 4 度上の調である Ges-Dur への移行であり、c-Moll の第 v 音保続低音への移行である第 1 部とは目的が異なっていることがわかる。この第 1 部との目的の違いが、上述した 2 点の差異となって表現されているのである。

この Ges-Dur の不十分終止の後、第 26 小節 3 拍目からは、倚音を伴う下行旋律による「複合 3 度上行型反復進行」となる。この反復進行によって Ges-Dur $\rightarrow +\Delta \text{VI}$ 調 Ces-Dur (H-Dur) $\rightarrow +\Delta III$ 調 E-Dur と、各先行調の IV 調へと移行していく。ここで注目したいのが和声進行である。まず第 26 小節 3 拍目からの Ges-Dur では、 $II^1 \rightarrow I^2$ という進行によって聴き手に終止定型を想起させ、V を期待させる。ところが続く第 27 小節 3 拍目では、その V への期待を裏切り、 $\text{V}^1 \rightarrow VI$ と進行することで終止を回避し、偽終止的な効果をもたらしている³¹。さらに、この VI を単純転義 (Ges-Dur VI=Ces-Dur III) することによって、続く第 28 小節 3 拍目-第 30 小節 2 拍目では、Ces-Dur で同様の反復進行が行われる。そして単純転義 (Ces-Dur VI=E-Dur III) によって E-Dur へと転じて $II^1 \rightarrow I^2$ と進行した後、ついに今まで回避し続けた V^1 へと進行し、第 32 小節で I へと解決するのである。

この部分を今一度振り返ってみよう。第 21 小節からの「D2 度下行型反復進行」は第 1 部とは目的が異なることは既に述べた。この反復進行によって到達した $+ \uparrow IV$ 調 Ges-Dur の不十分終止の後には Ges-Dur による展開が期待される。しかし Ges-Dur に長く留まることはなく、偽終止的な終止を含む「複合 3 度上行型反復進行」が続くことによって、 $+ \Delta III$ 調 E-Dur へと達する。つまりこれらの移調反復進行は、巨視的に捉えると、第 32 小節の E-Dur での主題の提示に向かうためのものであり、「D2 度下行型反復進行」は E-Dur か

³¹ 島岡も、「長調の偽の和声型における D 項に V^1 を、V(7) の代替、または $V(7) \cdot I^2$ との連用の形で用いる」場合は、「偽ではなくなるが、これに準ずるものと考えられる」(島岡 1967, 53) と言及している。そのため、ここでは「偽終止的な」と記している。なお、本論文では今後もこのような記述を行うこととする。

ら遡った調である Ges-Dur へと転調するためであると捉えることができる。

【譜例 1.2.3】第 17-31 小節

2-2-3 第 32-51 小節 第 3 部 (【譜例 1.2.4】参照)

第 32 小節からは、E-Dur で主題が現れる。これまでの主題提示と同様、ここでも I を中心とした要素 a と、V を中心とした要素 a の後に、I へと解決するフレーズ単位のゆれが生じる。ただし第 36 小節で c-Moll I へと解決した後は、動機 b による反復進行ではなく、要素 a の変奏を用いた「複合 2 度下行型反復進行」が始まる。ここでは要素 a の変奏が左手と右手で交互に転回されながら、+△Ⅲ調 E-Dur (第 36-37 小節) →△Ⅵ調 a-Moll (第 38-39 小節) →△Ⅱ調 d-Moll (第 40-41 小節) →+v 調 G-Dur (第 42-43 小節) と、各先行調の(♭)Ⅳ調へと転調していく。ここでは各調 I → \check{V} ₇と進行した後、単純転義(先行調 \check{V} ₇=後続調 V₇)によって転調を繰り返す。しかし第 42 小節では G-Dur I が c-Moll V へと単純転義されることで主調へと戻り、ここから c-Moll の第 v 音保続低音による D

機能の拡大となる。

第 42 小節からの c-Moll 第 v 音保続低音上でも要素 a 変奏の繰り返しは続く。しかしこれまでとは異なり、ここでは動機 a-1 が右手に、動機 a-2 が左手に分かれて現れる。和声も要素 a 変奏の繰り返しに伴って、c-Moll の第 v 音保続低音上で V (第 42-43 小節) → I (第 44-45 小節) → \dot{V}_7 (第 46-47 小節) と進行し、第 48 小節で V_7 に達して半終止となる。第 1 部と同様、ここにも 10 小節間にわたる長大な c-Moll 第 v 音保続低音が置かれており、これによって D 機能が強調されていることは注目に値する。

第 3 部は、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur で主題が現れた後、「複合 2 度下行型反復進行」によって第 42 小節の c-Moll 第 v 音保続低音という主調の D 機能へと向かう部分である。ではなぜ主調 c-Moll の平行調である III 調 Es-Dur ではなく、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur という遠隔調で主題が現れたのだろうか³²。ここで調関係の観点から考察してみたい。第 3 部は「複合 2 度下行型反復進行」によって、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur → ΔVI 調 a-Moll → ΔII 調 d-Moll → $+V$ 調 G-Dur → I 調 c-Moll と完全 4 度上の調、つまり D 進行の調関係となっている。すなわち第 1 部と第 2 部の主題の提示の後に続いた「D2 度下行型反復進行」による和声進行を調単位に拡張した調関係になっており、この到達点として主調を置いているのである。これは平行調 Es-Dur で主題を示すと達成し得ない調関係である³³。そのため遡及的に捉えて E-Dur にしたと考えられる。もちろん意図的に遠隔調を置いた可能性も否定できないが、主調への安定復帰過程を重視した結果、E-Dur になったと捉えることができる。

また ΔIII 調 e-Moll ではなく、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur としたのは、平行調 Es-Dur を置くことによって本来得られるはずであった「陽転」効果を持たせるためであると考えられる。推測の域を出ないが、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur を置くことによって、第 1 部・第 2 部の主題の提示にはなかった明るさがもたらされているのは確かである。同様に、第 42-43 小節に置かれた $+V$ 調 G-Dur も、単純転義によって c-Moll V という D 機能を導き出すと同時に、明るさをもたらしていることにも注目したい。

³² 第 2 稿以降では、第 2 主題にあたる部分に主調 c-Moll の平行調である Es-Dur を用いており、 $+^{\Delta} III$ 調 E-Dur での展開が見られないことも興味深い。

³³ 和音単位では c-Moll III → VI → II → V と主調に戻ることができる。しかし調単位では c-Moll II (減 3 和音) の固有和音調が存在しないことから、III 調 Es-Dur → VI 調 As-Dur の後に # 調 Des-Dur が続くことになる。さらにその後、 $+^{\uparrow} IV$ 調 Ges-Dur → $+^{\Delta} \hat{VI}$ 調 Ces-Dur と転調するため、主調へと辿り着くことができない。

【譜例 1.2.4】 第 32-51 小節

32 主題 a

36 $\text{+AIII}(\text{V}_7)$ I — I V_7^2 I V_7^1 — I¹ V^1

40 $\text{+VI}(\text{V}_7)$ $\text{+VII}(\text{V}_7)$

44 $\text{+II}(\text{V}_7)$ I — V_7 — I — V_7 — I

48 V_7]

複合2度下行型反復進行

2-2-4 第 52-64 小節 第 4 部 (【譜例 1.2.5】 参照)

第 52 小節からは、第 2 部と同様、長く続いた D 機能が T 機能に解決すると同時に、主題が再現される。この主題も c-Moll I 中心 (第 32-33 小節) → V 中心 (第 34-35 小節) → I という進行で示され、I へと解決した後、「D2 度下行型反復進行」が続く。この反復進行は第 58 小節まで第 1 部に見られたものと同様である。しかし第 59 小節で c-Moll III に到達した後、「減 7 の和音の半音階的連用」(島岡 1998, 368-369) が 4 小節間続く。こ

れまでの反復進行の脈絡から鑑みると第 60 小節で c-Moll の D 機能が示されるはずだが、ここでは「減 7 の和音の半音階的連用」によって、第 63-64 小節に示される c-Moll $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ (D 機能 \rightarrow T 機能) という全終止へと半音階的に一気に上行することで力強く曲が閉じられる。つまり「減 7 の和音の半音階的連用」は c-Moll の全終止に向けての半音階的経過和音であることがわかる。これによって曲を締めくくるカデンツへの緊張感を高めているといえる。

【譜例 1.2.5】 第 52-64 小節

楽譜例 1.2.5 の和声進行と機能記号:

第 1 行: I — V_7^1 — I — V_7^1 — I — V_7^1

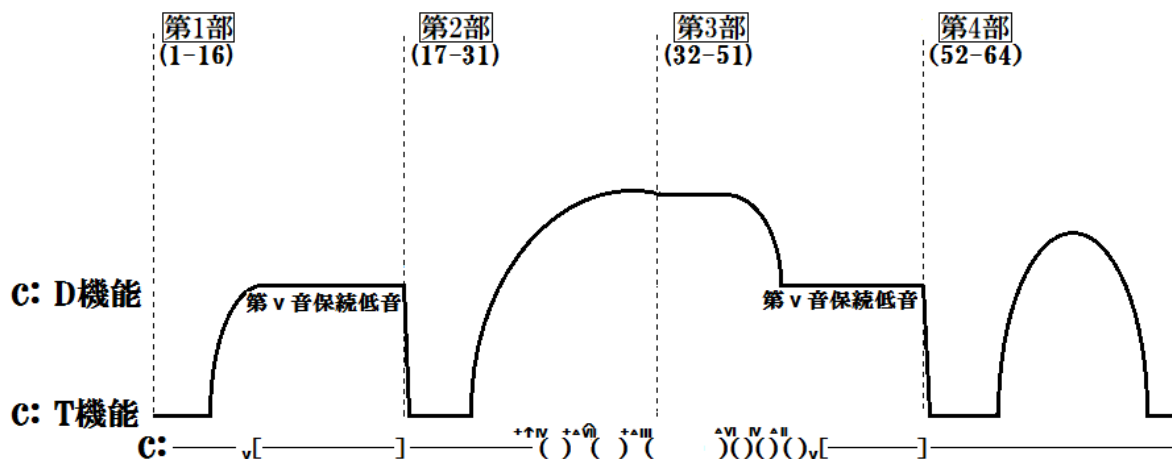
第 2 行: I — IV^1 — $VII^{\frac{3}{7}}$ — $III^{\frac{1}{7}}$ — $VI^{\frac{3}{7}}$ — $II^{\frac{1}{7}}$ — V — V_7^1 — $IV^{\frac{3}{7}}$ — V_7^1 — III — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$

第 3 行: $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $V_9^{\frac{3}{9}}$ — $I^2 - V_7 - I$

2-3 和声構造と和声語法の考察

ここで「楽曲全体の和声構造」を力性グラフに示す。

【図 1.2.1】 力性グラフ



第 1 部（第 1-16 小節）と第 2 部（第 17-31 小節）は、途中まで和声構造が対応している。しかし第 2 部第 21 小節からの「D2 度下行型反復進行」を機に様々な調を巡る。続く第 3 部（第 32-51 小節）では+ Δ III 調 E-Dur で主題が示された後、主題要素である要素 a を用いた移調反復進行（「複合 2 度下行型反復進行」）となり、第 42 小節で主調 c-Moll の第 v 音保続低音に達する。そして第 4 部では第 1 部が再現される。ここでは「D2 度下行型反復進行」の後、第 59 小節からの「減 7 の和音の半音階的連用」（島岡 1998, 368-369）によって、終止定型へ向けての緊張感が高められて楽曲を締めくくる。

以上の調構造をまとめると、本楽曲は第 1 部が提示部、第 2 部が提示部の繰り返し、第 3 部が展開部³⁴、そして第 4 部が再現部という「ソナタのプロセス」（島岡 1998, 301）の調構造であるといえる。展開部（第 3 部）の長大な主調 c-Moll の第 v 音保続低音（D 機能）は、緊張感を高めると同時に、第 52 小節での c-Moll I への解決と主題の再現への期待感をより一層高めているといえる。展開部は「さまざまな調を迂回しつつ、主調での再現へ向かっていく大きな安定復帰過程」（島岡 1998, 407）であるが、この楽曲における第 3 部は、まさにこの安定復帰過程を形作っているといえる。

また提示部（第 1 部）、提示部の繰り返し（第 2 部）、再現部（第 4 部）の各移行部には、典型的な「D2 度下行型反復進行」が用いられており、この反復進行を機に様々な展開が行われている。このことから、提示→移行→終止という 3 つの要素で構成された楽曲における、移行部の役割が顕著に表れていることがわかるだろう。本楽曲においてこの移行部は、その後の展開を左右する重要な部分であるといえる。このような移行部の使用に加えて、先にも述べた通り、主題の提示による主調の明示、第 v 音保続低音による D 機能の提示など、リストは習作期において伝統的な和声語法を多く用いていたことが窺える。

一方で、古典的な様式を守りながらも、従来あまり見られることのなかった+ \uparrow IV 調 Ges-Dur という遠隔調への転調を試みている点は注目に値する。これは+ Δ III 調 E-Dur で始まる展開部への移行を意図したものであり、第 2 稿以降見られなくなるが、リストが従来にない転調を行おうとした意欲の表れといえるだろう。

³⁴ 調の巡回が始まる第 26 小節 3 拍目以降の「複合 3 度上行型反復進行」からを展開部と捉えることもできる。その場合、第 26 小節 3 拍目-第 51 小節が展開部となる。

【譜例 1.2.6】分割譜

主題

+11/4圖的

+4/4圖的

+11/4下

複合7度上行型反復進行

提示 主題

Allegro con spirito

移行

D2度下行型反復進行

D短縮 D

D短縮 D

D短縮 D

D短縮 D

終止

D2度下行型反復進行

D短縮 D

D短縮 D

複合7度上行型反復進行

主題

19 1変奏 *mf* *tempo*
 33 1変奏
 40 2変奏 *mf*
 47 2変奏 *mf*
 44 3変奏 *mf*
 42 4変奏 *mf*
 23 主題
 35 ①2度下行型回復進行
 36 短縮
 37 短縮
 38 短縮
 39 短縮
 減7の和音の半音階的運用
 49 半

第3節 《スケルツォ Scherzo》 LW-A9/S153

《スケルツォ Scherzo》 LW-A9/S153 は、自筆譜原稿によると、1827年5月27日に作曲された作品とされている。Torkewitz はこの楽曲を、パリで師事していたレイハとの作曲学習を終えた1826年以降、リストが「教師の指導なしに初めて作曲した曲」(Torkewitz 1978a, 13) であるという。ただしリストの生前には出版されておらず、初めて出版されたのは1896年のことである。

自身の論文の中で《スケルツォ》を詳細に分析した Torkewitz は、本楽曲について「主要主題形成の観点で和声が果たしてきた役割と規範的な意味での動機労作の役割が逆転」(ibid., 16) し、「減7の和音に構造形成の意味が課され」(ibid., 15) と言及している。しかし、詳細な分析を通して様々な言及を残しているものの、その分析は楽曲全体の和声構造までを詳細に明らかにしたとは言えない。本楽曲はリストの初期作品でありながら、主調を曖昧にするという、その後の作品に通じる和声語法がみられる。そこで本節では Torkewitz の分析を参照しつつ、今一度細部から分析を行うことで、調配置や全体構造を明らかにしていくこととする。

3-1 主題・動機

Torkewitz は、本楽曲を「古典的」な「対話原理」に基づいた「4小節の主題」から成るとする。また、この4小節の主題の前半2小節を「跳躍動機 Sprungmotiv」、後半2小節を「スライド動機 Gleitmotiv」と呼んでいる (Torkewitz 1978a, 14)。本節では彼の動機付けに従うが、便宜上「跳躍動機 Sprungmotiv」を「動機 s」、「スライド動機 Gleitmotiv」を「動機 g」と略記することとする (譜例では「4小節の主題」を「T」、「動機 s」を「s」、「動機 g」を「g」とさらに略記する)。

【譜例 1.3.1】 主題 (「跳躍動機」及び「スライド動機」)



また本楽曲は4つの部分に分けられる。分析にあたって、これら4つの部分を第1部 (第1-16小節2拍目)、第2部 (第17小節アウフタクト-31小節2拍目)、第3部 (第32

小節アウフタクト-第 67 小節 2 拍目)、第 4 部 (第 68 小節アウフタクト-第 85 小節) と定めて論述していく。

3-2 和声分析

3-2-1 第 1-16 小節 2 拍目 第 1 部 (【譜例 1.3.2】参照)

この楽曲は g-Moll で書かれており、冒頭は 4 小節の主題の提示によって始まる。この提示の後には「主題の繰り返し (第 5-8 小節)、主題後半部を用いた動機労作 (第 9-12 小節)、終止定型 (第 13-16 小節)」という、「よく知られた」「主題・動機的な継続方法」で構成されている (Torkewitz 1978a, 14)。

第 1 部で特筆すべきは、減 7 の和音を中心に構成されていることである³⁵。Torkewitz も述べている通り、冒頭の主題を形成する動機 s 及び動機 g は、互いに半音の関係にある 2 つの減 7 の和音で構成されている。そして、「2 つ目の和音の後の G-Dur での解決の助けを借りて」、この一連の和声を「調論理の意味で $\text{N}_2^{\flat} - \text{D}_2^{\flat} - \text{T}$ として理解することができる」(ibid., 14)。つまり g-Moll $\text{V}_2^{\flat} \rightarrow \text{V}_1^{\flat} \rightarrow +\text{I}$ ピカルディー不十分終止という終止定型 (D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能) と捉えることができる。

続く第 5 小節アウフタクトからの「主題の繰り返し」は、第 3 小節アウフタクトからの動機 g で示された減 7 の和音から、さらに「半音 (下に) ずれた」和音へと進行する (ibid., 14)。この和音は先行調 g-Moll の脈絡で考えると V_2^{\flat} と捉えることができる。しかしその後も同じ減 7 の和音のまま動機 g へと移り³⁶、第 8 小節では fis-Moll で不十分終止する。したがって fis-Moll の脈絡で考えると、第 4 小節の g-Moll + I が単純転義 (g-Moll + I = Δ $\hat{\text{H}}$ 調 fis-Moll H)³⁷され、fis-Moll $\text{H} \rightarrow \text{V}_1^{\flat} \rightarrow +\text{I}$ 、つまり fis-Moll の D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能と進行していると捉えることができる³⁸。その後、第 9 小節アウフタクトから「主題後半部を用いた動機労作」(ibid., 14)、つまり主題の「尻取り反復」(島岡 1998, 393) に

³⁵ 「減 7 の和音は各構成音間の距離 (3 半音) が等しいため、1 個の減 7 につき 4 通りの異名同音的把握」(島岡 1998, 151) が可能となる。また一般的には、主調又は各音度調の $(\text{c})\text{V}_2^{\flat}$ として用いられることが多い。

³⁶ Torkewitz が譜例に示している通り、動機 s の和音表記が H 音・D 音・F 音・As 音であったのに対して、動機 g では異名同音の Eis 音・Gis 音・H 音・D 音へと書き換えられている。

³⁷ Torkewitz は「5 度圏で 5 つ離れた」(ibid., 15) 調と述べるが、【図 0.5】「調関係の一覧表」に示した調関係に則り、 Δ $\hat{\text{H}}$ 調と示す。

³⁸ もちろん Torkewitz の述べる通り、第 5 小節アウフタクトから現れる減 7 の和音を異名同音的転義していると捉えることもできるが、彼の言及では先行調から見た減 7 の和音の位置づけが不明瞭である。減 7 の和音の異名同音的転義が重要な役割を果たしていることは言うまでもないが、より先行調と後続調の関連性を明らかにするために、ここでは第 4 小節の長 3 和音の単純転義と捉えている。

よって主題後半の動機 *g* が 2 回反復され、終止定型を経て第 16 小節で全終止する。

前述した通り、本楽曲の主調は *g*-Moll である。しかしこの部分を振り返ると、調を一義的に感じる事ができない減 7 の和音が中心となって構成されている。そのため調の安定を感じられる部分が極端に少ないことがわかる。*g*-Moll の安定を感じられる唯一の部分が第 4 小節 1 拍目であり、むしろ $\Delta\hat{vii}$ 調 *fis*-Moll の安定を感じられる部分の方が多い。そのためこの部分だけを聴くと、*fis*-Moll が主調であるかのような錯覚すら覚えるのである。

Torkewitz は楽曲冒頭に対して「最初の 8 小節の段階構造及び和声の不一致」(ibid., 15-16)、つまり「動機主題形成と和声形成の間の分離プロセス」(ibid., 16) を主張している。彼によると、冒頭 8 小節間に見られる「構造の担い手としての 3 つの [減 7 の] 和音は、同時に『半音階的総和』を構成」しているが、第 5 小節アウフタクトから示される減 7 の和音を介して *fis*-Moll へと異名同音的転調をした後 (脚註 38 参照)、「異名同音『のみ』で満足」し、「到達した『半音階的総和』を念頭に、冒頭の [3 つの減 7 の] 和音の反復」が行われないことから、「従来の意味での調の一貫性は全く考え」ていないという (ibid., 15)。つまり、ここで述べられている「従来の意味での調の一貫性」のなさは、主題の提示によって主調を明確に示すという、第 2 節に見られた提示の役割を大きく変化させるものであるといえる。

【譜例 1.3.2】第 1-16 小節 2 拍目

Alegro molto quasi presto

g: V_9^2 — V_9^1 — +I — V_9^2 — V_9^4 — I — I — I — V_9^1 — I — II_7 — IV — I^2 — V_7 — I

力 和音

3-2-2 第 17 小節アウフタクト-第 31 小節 2 拍目 第 2 部 (【譜例 1.3.3】 参照)

第 17 小節アウフタクトからは第 2 部となる。ここでは動機 **s** を用いた反復句による移調反復進行によって、「**fis-Moll**、**A-Dur**、**cis-Moll** を巡り、最後に [第 29 小節で] 減 7 の和音 **Fis** 音-**A** 音-**His** 音-**Dis** 音 (**cis-Moll** のドミナントとして実際には **His** 音-**Dis** 音-**Fis** 音-**A** 音)」に到達する (Torkewitz 1978a, 16)。つまり、 $\Delta\hat{v}\hat{u}$ 調 **fis-Moll** の全終止 (第 16 小節) の後、**fis-Moll** の III 調 **A-Dur**→ v 調 **cis-Moll** と転調していることがわかる。また、動機 **s** の音程関係やそれぞれの和音の転回位置などは完全な反復進行になっていないが、和音進行としては単純転義によって転調していく規則的な反復進行になっている。ここでは第 17 小節アウフタクトから 5 小節単位の反復句が 2 回移調反復されて各調で不十分終止した後 (第 17 小節アウフタクト-第 21 小節、第 22 小節アウフタクト-第 26 小節)、この反復句の後半 2 小節間の「尻取り反復」(島岡 1998, 393) によって **cis-Moll** の不十分終止³⁹を印象付けている (第 27-28 小節)。そして第 29 小節では、この「尻取り反復」の冒頭 1 小節の「頭取り反復」⁴⁰によって **cis-Moll** $\nabla^{\flat 3}$ へと進行し、さらに第 30 小節アウフタクトからは **cis-Moll** $\nabla^{\flat 3}$ のまま動機 **s** が示される⁴¹。この動機 **s** は第 32 小節アウフタクトからも繰り返され、これに伴って **cis-Moll** の $\nabla^{\flat 3}$ はさらに引き延ばされる。しかし続く第 34 小節アウフタクトから動機 **g** が続くことで、第 32 小節アウフタクトから示された動機 **s** の反復が、主題の一部であったことが遡及的にわかる。つまりいつの間にか再現部へと移るのである。

ここで注目すべき点は、第 2 部には第 1 部 (第 1-16 小節 2 拍目) で多用されていた減 7 の和音あまり見られないことである。移調反復進行によって転調していく第 2 部前半 (第 17 小節アウフタクト-24 小節) では、減 7 の和音 ($\nabla^{\flat 7}$) の代わりに属 7 の和音 (V^7) が用いられている。これにより第 1 部に比べて調が明確に示されていることがわかる。その後、再び減 7 の和音が意識的に用いられるのは、**cis-Moll** へと転調した第 25 小節以降である。これは減 7 の和音の異名同音的転義によって、主調 **g-Moll** へと戻れることを意

³⁹ 不十分終止とは、本来、全終止の旋律が第 III 音で現れるものを指す。ここでは I^{\flat} 、つまり根音が第 III 音の和音であるため、厳密には不十分終止とはいえないが、不十分終止と同等の効果をもたらしているものとみなした。

⁴⁰ 「尻取り反復」が反復句の後半音型を「尻取り的に畳みかけ」るものであるのに対し (島岡 1998, 393)、反復句の前半音型を用いた反復のことを「頭取り反復」と呼ぶ。さらにこれらの用語と関連して、反復句の中間を抜き取った反復のことを「うろ抜き反復」と呼ぶ。これらの用語は以後、引用として扱わないこととする。

⁴¹ ここで現れる動機 **s** は、第 17 小節アウフタクト以降の第 2 部の脈絡で捉えると、5 小節単位のフレーズによる反復の「うろ抜き反復」のようにも感じられる。そのため分割譜の当該箇所には、展開部からの文脈で「うろ抜き反復」で記している。

図したものである。このような和音の扱いの違いからも、「リストの [減 7 の和音による] 異名同音への取り組み」(Torkewitz 1978a, 16 Fn10) は明らかである。

【譜例 1.3.3】 第 17 小節アウフタクト-第 31 小節 2 拍目

g: \hat{a}^{\flat} (I $\overset{2}{\text{---}}$ V $\overset{3}{7}$ — I $\overset{1}{\text{---}}$ — III{VI $\overset{1}{\text{---}}$ V $\overset{3}{7}$ I $\overset{1}{\text{---}}$ — V $\overset{3}{7}$ — I $\overset{1}{\text{---}}$ })

3-2-3 第 32 小節アウフタクト-第 67 小節 2 拍目 第 3 部 (【譜例 1.3.4】 参照)

第 32 小節アウフタクトからは再び動機 s が現れるが、先に述べた通り、第 34 小節アウフタクトから騙し討ちのように動機 g が続く。これによって、主題は再現されるが、第 3 部の開始は曖昧に感じられるのである。

Torkewitz は、第 3 部に関して以下の 4 点を言及している (ibid., 16)。

- ①主題の跳躍動機とスライド動機は同一の減 7 の和音で成り立っている (したがって和声の対応関係に対する動機の対応関係が一致)。
- ②方形構造 Quadratur⁴²の基礎になる [減 7 の] 和音は 2 つだけである。
- ③主調 g-Moll (最初は G-Dur) は安定しており、これから先も極端に離れることはない。
- ④第 59-65 小節の動機の密集化は、半音階によって和声的に「裏付け」られている (動機と和声もここで一致する)。

⁴² リヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) が著作の中で用いた用語。ワーグナーは、この「方形構造 Quadratur」という用語を「因習的な楽曲構造」と述べており、批判的な意味で用いている (ワーグナー 2018, 357)。これは「四小節を基本単位として旋律を区切りながら、その倍数である八ないし十六ないし三十二小節で大きな楽節を束ねてゆく古典派の作曲技法」(ワーグナー 2018, 372 訳注 33) のことを指す。

①で述べられている通り、この第 3 部の 2 つの動機は同一の減 7 の和音上で展開される。そのため第 3 部においては冒頭の主題提示と異なり、cis-Moll $\mathbb{V}^{\flat 3}$ のまま動機 g が続いており、この減 7 の和音の異名同音的転義 (cis-Moll $\mathbb{V}^{\flat 3}$ =g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 6}$) によって主調 g-Moll へと復義している。また①に伴って、再現部冒頭の動機 s (第 32 小節アフタクト-第 33 小節 2 拍目) が提示部より半音下の A 音で開始されることも、再現部の開始を曖昧にしている要因の 1 つといえる。

その後、主題はⅣ調 c-Moll の $\mathbb{V}^{\flat 1}$ →I という進行で反復される (第 36 小節アフタクト-第 39 小節 2 拍目)。そして続く第 40 小節アフタクトからは、主題の「尻取り反復」によって、動機 g がⅥ調 Es-Dur 及び主調 g-Moll で移調反復 (「複合 3 度上行型反復進行」) され、主調 g-Moll の終止定型 (第 44-46 小節 2 拍目 : g-Moll $\text{IV}_7 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$) が続くことで、本楽曲で初めて主調の全終止が示されるのである。

この全終止の後、まず第 47 小節アフタクトからは主調 g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 1}$ →I という進行で、動機 g が 2 回繰り返される。そして続く第 51 小節アフタクトから動機 s を含む終止定型によって再び全終止する。この終止定型では、減 7 の和音から成る動機 s によって、g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 3}$ という第 44 小節とは異なる D_2 和音が示されていることは注目に値する。

続く第 55 小節アフタクトからは、第 47 小節アフタクト-第 54 小節 2 拍目の繰り返しである。しかしここでは動機 s によって g-Moll の D_2 和音 ($\mathbb{V}^{\flat 3}$) が示されたのを機に、一時的にⅢ調 B-Dur ($\circ\mathbb{V}^{\flat 1} \rightarrow \text{I}^2$) を経過することで「陽転」する。その後、すぐに g-Moll へと半音階的転調 (B-Dur $\text{I}^2 \rightarrow \mathbb{V}^{\flat 1} = \text{g-Moll } \mathbb{V}^{\flat 6}$) し、g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 1}$ →I と進行することで、3 度上に動機 s が示される。またこれらの進行に伴って、低音には E 音→F 音→Fis 音→G 音という半音階的上行進行が形成される。そして続く第 62 小節からは、動機 s を用いたヘミオラを経て、終止定型 (g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 2} \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$) によって改めて全終止 (第 67 小節) する。

ところで、第 59 小節以降の低音の半音階的上行進行 (E 音→F 音→Fis 音→G 音)、そして第 62 小節以降の g-Moll の D 機能へと向かう半音階的下行進行 (F 音→E 音→Es 音→D 音) に伴って音域が拡張すること、また第 62 小節からヘミオラが用いられていること、さらにこの半音階的下行進行 (g-Moll $\mathbb{V}^{\flat 3} \rightarrow +\text{IV}^1 \rightarrow \mathbb{V}^{\flat 2}$) が D_2 機能中心であることによって、D 機能に向けての緊張感がより一層高められていることにも注目しておきたい。

第 3 部を振り返ると、Torkewitz が③で述べている通り、主調 g-Moll が中心であることがわかる。ここではそれぞれ異なる 3 つの部分によって主調 g-Moll の全終止が明確に

示されている。1つ目の部分（第32小節アウフタクト-第46小節2拍目）は「複合3度上行型反復進行」という移調反復進行によって終止定型へと向かう。2つ目の部分（第47小節アウフタクト-第54小節2拍目）は、1つ目の部分とは異なるD₂和音を伴う終止定型によって全終止を示す。そして3つ目の部分（第55小節アウフタクト-第67小節2拍目）はⅢ調 B-Dur によって一時的に明るさ（「陽転」）がもたらされ、その後、ヘミオラを経て終止定型が示されることによって全終止する。これらは、1つ目は展開部の盛り上がりを受けての部分、2つ目は主調 g-Moll を改めて明示する部分、そして3つ目はこの楽曲を締めくくる部分と捉えられる。いずれにしても三者三様の部分によって主調 g-Moll が明確に示されているのである。また、3つ目の部分においてD₂機能（g-Moll +IV¹→♯9₉）が拡張されていることは注目に値する。

【譜例 1.3.4】 第32小節アウフタクト-第67小節2拍目

複合3度上行型反復進行

終止定型

ヘミオラ

終止定型

3-2-4 第 68 小節アウフタクト-第 85 小節 第 4 部 (【譜例 1.3.5】 参照)

主調 g-Moll 全終止に続いて現れる第 4 部では、主題が繰り返し示される。ただしこれまでの主題の扱いと異なる点は、この主題によって終止定型が形成されていることである。これまでの主題では、2 つの動機に対して、提示部では異なる減 7 の和音が、再現部では同一の減 7 の和音が用いられていた。しかしここでは、g-Moll $\text{V}_7^{\flat 9}$ という減 7 の和音で動機 s が示された後、動機 g では $\text{H}^1 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ と、明確な D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能が示されることで不十分終止するのである。これは主調 g-Moll の終止のダメ押しといえる。

この主題が 2 回繰り返された後、第 76 小節アウフタクトからは主題の「尻取り反復」となる。これによって動機 g のみが繰り返されることとなり、g-Moll $\text{H}^1 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ という不十分終止のダメ押しがさらに続く。そして第 78 小節アウフタクトからは、動機 g の「頭取り反復」によって D_2 和音 g-Moll H^1 が 6 小節間拡張され、この D_2 機能の強調を受けて $\text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ と不十分終止して曲を閉じる。

この第 4 部は主題による終止定型で構成されているが、第 3 部の 3 つ目の部分と同様、この部分からも終止定型における D_2 和音の存在の高まりを感じることができる。

【譜例 1.3.5】 第 68 小節アウフタクト-85 小節

g: $\text{V}_7^{\flat 9}$ — H^1 | $\text{V}_7^{\flat 9}$ | — I — $\text{V}_7^{\flat 9}$ — H^1 | $\text{V}_7^{\flat 9}$ | — I — H^1

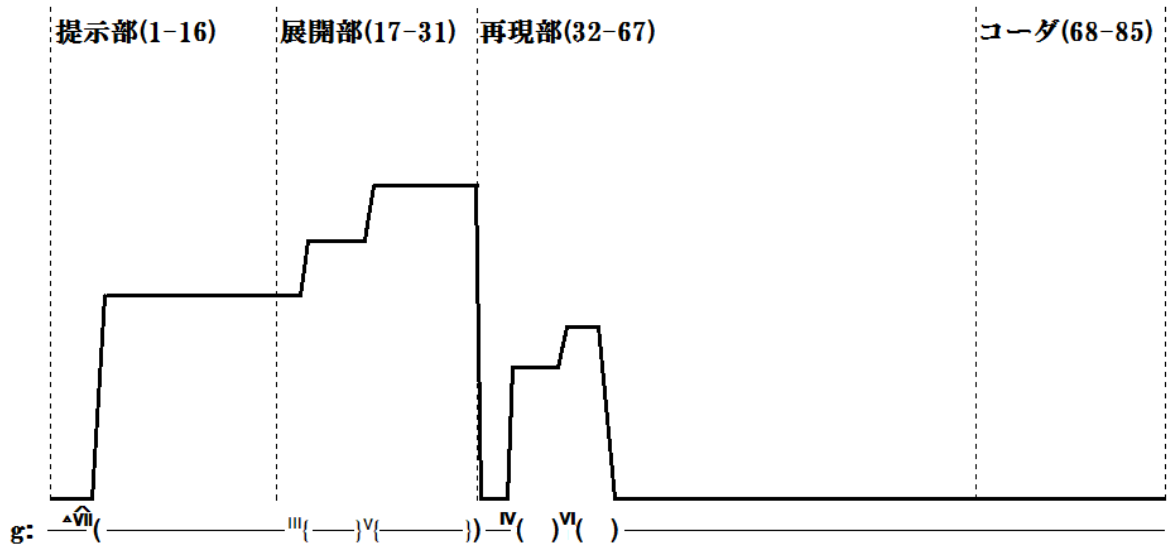
機能 D_2 — D — T — D_2 — D — T — D_2

$\text{V}_7^{\flat 9}$ | — I — H^1 — $\text{V}_7^{\flat 9}$ | — I — D — T — D_2

3-3 和声構造と和声語法の考察

これまで細部にわたって分析を行ってきたが、ここではこれらを巨視的に捉えることで《スケルツォ》における和声構造を考察していきたい。本楽曲を構成する4つの部分を力性グラフに示すと、以下のように表すことができる。

【図 1.3.1】力性グラフ



第1部（第1-16小節2拍目）では主調 g-Moll で主題が提示された後、 Δ Fis-Moll へと転じて主題が提示され、その後、Fis-Moll の全終止が示される。第2部（第17小節アウフタクト-第31小節2拍目）ではこの Δ Fis-Moll を中心に移調反復進行によって調を巡り、第3部（第32小節アウフタクト-第67小節2拍目）では主調 g-Moll を中心に主題が再現され、3つの部分によって主調 g-Moll の全終止が示される。そして第4部（第68小節アウフタクト-第85小節）では主調 g-Moll の終止がダメ押しされる。

以上の調構造をまとめると、本楽曲は第1部が提示部、第2部が展開部⁴³、第3部が再現部、そして第4部がコーダという「ソナタのプロセス」の調構造といえる。

本楽曲の主調は g-Moll であるものの、提示部において主調 g-Moll の安定（T機能）を感じられるのは第4小節1拍目というわずか1拍のみである。力性グラフを見ても主調が示される安定局面はごくわずかであることがわかる。この提示部では、主調 g-Moll よりも Δ Fis-Moll の安定を感じられる部分が多くを占めている。さらに続く展開部での移調反復進行では、Fis-Moll の III 調、つまり平行調 A-Dur、そして v 調 cis-Moll という、む

⁴³ Torkewitz もこの部分を「展開部的な部分」(ibid., 16) と呼ぶ。

しる fis-Moll の近親調による移行が行われる。そのため、冒頭に g-Moll が示されるものの、再現部（第 32 小節アウフタクト-第 67 小節 2 拍目）で再び g-Moll が示されるまで、fis-Moll が主調であるかのような錯覚を覚える。また、提示部で多用されていた減 7 の和音の代わりに属 7 の和音が用いられていた展開部において、再び減 7 の和音を意識的に用いるのは第 25 小節以降であることから、減 7 の和音の異名同音的転義（cis-Moll $\nabla^{\flat 3}$ =g-Moll $\nabla^{\flat 9}$ ）によって主調 g-Moll へと戻る目論みを読み取れることは既に述べた。これらを踏まえると、リストはこの異名同音的転義を見越して、再現部に至るまでの調の中心を fis-Moll にしたとも推測できる。

なお、再現部及びコーダで主調 g-Moll の全終止や不十分終止を執拗なまでに繰り返したのは、展開部にかけて主調を曖昧にする試みを行った裏返しともいえるだろう。これによって楽曲における不安定局面はより一層強調されているといえる。この多数現れる終止定型において、D₂機能を強調していることは特筆すべきである。

Torkewitz は、1832 年のフェティスによる講義の影響を受ける前からリストが減 7 の和音による「異名同音への取り組み」を行っていたことを主張する (ibid., 16 Fn10)。しかし、楽曲全体の和声構造を捉えることで、それは単なる「異名同音への取り組み」に留まらず、全体構造の調配置を見越した手段として用いられていることが明らかとなった。

【譜例 1.3.6】 分割譜

Allegro molto quasi presto

提示部

展開部

再現部

尻取り反復

頭取り反復

うろ抜き反復

複合3度上行型反復進行

尻取り反復

尻取り反復

The image shows a musical score for piano and voice, consisting of several systems of staves. The score includes a variety of musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- コーダ**: A vertical bracket on the left side of the score indicates the Coda section, which begins at measure 67.
- g** and **g^{tr}**: Performance markings above the notes, likely indicating grace notes or ornaments.
- S₁ sva** and **S₂ sva**: Musical symbols above the vocal lines, possibly indicating specific vocal ornaments or phrasing.
- 尻取り反復**: An annotation with a curved arrow pointing to measures 73 and 74, indicating a "tail-taking" or repeat pattern.
- g頭取り**: Annotations placed above several piano accompaniment staves, likely referring to specific rhythmic or melodic motifs.
- mf** and **fff**: Dynamic markings indicating mezzo-forte and fortissimo, respectively.

第4節 《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》初稿 LW-A18
／S154

《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》は、複雑な改訂を経ており多くの稿が存在する⁴⁴。ここで取り上げるものは、単独作品として出版されたものである。この作品は1835年6月7日の『ガゼット・ミュージカル』第23番の付録として出版された。この楽曲は、後に《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》LW-A158／S173の第4曲〈死者の追憶 Pensée des morts〉に改訂されている。

本楽曲の特徴としては以下の3点が挙げられる。まず1点目は、Torkewitzが「最初の標題による試み」(Torkewitz 1978a, 52)と言及しているように、この曲がリストの標題音楽として最初のものと考えられることである。曲名はラマルティエヌの詩集『詩的で宗教的な調べ』(1830年版)に依るもので、楽譜には序文としてこの詩集の一部が付されている。2つ目は第62小節まで調号と拍子記号が出てこないことである。拍子記号が記されるまでは曲中で拍子が複雑に変動する(調に関しては「4・2 楽曲分析」以降で詳述)。3つ目はこの楽曲にみられる和声語法が他の初期作品とは異なることである。本楽曲について福田は「すでにこの時期からリストが斬新な和声感覚を持っていたことを示しており、その意味で、最初のもっとも独創的な作品にしてもっとも重要な作品のひとつといえる」(福田 2005, 187)と述べている。初期作品の和声語法は第5節でまとめて考察するが、本楽曲が他の初期作品とは異なる様相を呈していることはここでも軽く述べておく。

本楽曲もTorkewitzによる詳細な先行研究が存在する(Torkewitz 1978a, 52-69)。彼はリストの作曲技法の分析観点として以下の5つを定めている(ibid., 68)。

- ①内容面で命名可能であり、それによって「語りかけるような」音楽素材から出発(「振り子動機」、「告別」主題)
- ②この素材のさらなる前提条件として非方形構造
- ③単独の楽想を主要動機の重要性にまで強調し、そのことで意図されている「単一のものからの発展」というイメージを際立たせることにより、音楽の出発点をわずかな楽想にのみ限定

⁴⁴ 詳細な改訂経緯に関してはGut (Gut 2001, V-VIII)、Brussee (Brussee 2001, IX-XIII)や新全集(NLA, S-6)などを参照。

④同一となる和声トポスと主要動機

⑤常に自身を反映し、したがって全ての部分を異なるレベルで相互に関連付ける変奏的思考

Torkewitz による分析は多くの示唆に富むものである。一方で、彼の分析では「楽曲の和声構造」が明らかになっているとはいえない。そこで本分析においては、Torkewitz による動機・主題・楽曲区分の設定を援用した上で適宜 Torkewitz による分析（動機及び主題とその展開という観点や局所の和声分析など）にも触れつつ楽曲を細部から全体へとみていくことで、和声構造のみならず調配置や転調手段までを明らかにしていくこととする。

4-1 動機・主題・楽曲区分

以下 Torkewitz による動機及び主題と楽曲区分の設定を整理しておく。

まず、「振り子動機 Pendelmotiv」と呼ばれる動機が設定される（【譜例 1.4.1】参照）。この動機は、後述する『告別』主題「Lebe wohl」-Thema の元になっている音型でもあり、楽曲構造の中で極めて重要な動機である。Torkewitz は、「単一のものから発展」しており、「作曲全体の根源」（ibid., 53）を司るものと言及している（Torkewitz の分析観点の③も参照のこと）。また「減 7 の和音で始まり再び揺れ動いて戻る」という「和声定式」に基づいたものであるため、「振り子」という名称が付されている。したがって旋律的な動機ではなく「和声から着想された（減 3 和音又は減 7 の和音に基づく）」（ibid., 57）動機である。

次に『告別』主題と呼ばれる主題が設定される（【譜例 1.4.2】参照）。これは、上声部の 3 度の「歌うような表情豊かな特徴」を持つパッセージがベートーヴェン《ピアノ・ソナタ》第 26 番「告別」op. 81a 第 1 楽章冒頭の「告別」の動機を想起させることから、このように呼ばれる。この主題は「振り子動機」から発展したものであると考えられるが、一方で曲中においては旋律的要素として扱われる側面もあるため、Torkewitz は「振り子動機」と対立するものとして扱っている（ibid., 56-57）。また『告別』主題は 3 つのパターンが存在する。そこでこれら 3 つのパターンをそれぞれ区別するために、Torkewitz の主題設定をさらに細分化し、それぞれ「告別」主題 L（第 5-7 小節）、「告別」主題 L'（第 31-36 小節 1 拍目）、「告別」主題 L"（第 63-70 小節）と呼ぶこととする（【譜例 1.4.2】・【譜例 1.4.3】・【譜例 1.4.4】参照）。なかでも「告別」主題 L" はその後展開していくため、

さらにこの主題を「L¹」・「L²」・「L³」という3つの動機部分に分けることとする⁴⁵。

また、「器楽レチタティーヴォ Das instrumentale Rezitativ」(ibid., 56) (以下、「レチタティーヴォ」と略記する) と呼ばれるものが設定される (【譜例 1.4.1】・【譜例 1.4.2】参照)。これは「両方の主要動機に割り当てられ」「さらなる (『語りかけるような』) 橋渡しをする」(ibid., 57) ものである。すなわち「振り子動機」や『告別』主題」に呼応して出てくるものである。

最後に楽曲区分であるが、Torkewitz は本楽曲を大きく3つの部分に分けている。最初の部分は第1-13小節であり、真ん中の部分は第14-62小節、最後の部分は第63-124小節となっている。以下の分析においてはそれぞれ、第1部、第2部、第3部と呼ぶこととする。

以上の Torkewitz による動機・主題・楽曲区分に則って和声分析を行っていく。なお分析にあたり、譜例上に置いて上記の動機及び主題は各原語表記の頭文字などを取って、「振り子動機 Pendelmotiv」は「P」、「告別」主題 L は「L」、「告別」主題 L' は「L'」、「告別」主題 L'' は「L''」、「レチタティーヴォ」は「R」と略記することにする。

【譜例 1.4.1】 振り子動機 第1-2小節

【譜例 1.4.2】 「告別」主題 L 第5-7小節

⁴⁵ 福田は「前半部分で徹底的に変容されている動機は、後半冒頭 [第63小節] になってやっと現れる主要主題の一部である」(福田 2005, 187) と述べ、むしろ第63小節以降に示される主題が楽曲前半に現れる動機及び主題の基盤となっていることを指摘している。いずれにせよこれらの動機及び主題には密接な連関が見られる。

【譜例 1.4.3】「告別」主題 L' 第 31-36 小節 2 拍目

【譜例 1.4.4】「告別」主題 L'' 第 63-70 小節

4-2 和声分析

4-2-1 第 1-13 小節 第 1 部 (【譜例 1.4.5】参照)

第 1 部を *Torkewitz* は「最初の主要部分」(ibid., 58) と呼ぶ。この部分は拍子記号が記されておらず、小節ごとに拍子に変化していく変則的な拍子となっている。曲は「深い感情が嘆き悲しんでいる状態にある *avec un profond sentiment d'ennui pesante languendo*」という演奏記号のもと⁴⁶、振り子動機とそれに呼応するレチタティーヴォによって陰鬱に始まる。上述した通り、振り子動機は減 7 の和音に基づいており、第 1-3 小節は経過音 G 音を伴う減 7 の和音 (Fis 音・A 音・C 音・Es 音) から成る⁴⁷。

ここには単一の減 7 の和音しか現れないことから、冒頭 3 小節間では調を認識することができない。「冒頭から『変わることはない』D-Dur として和声の説明ができる」(ibid., 58)

⁴⁶ *Torkewitz* はこの演奏記号を「この時代にとっては重要な演奏記号」(ibid., 56) と評している。

⁴⁷ 第 1 小節は、厳密には減 3 和音 (Fis 音・A 音・C 音) であり、第 2 小節のレチタティーヴォで初めて Es 音が現れることで減 7 の和音が形成される。しかし初期のスケッチブックを検討した *Torkewitz* によると、この楽曲の冒頭部分が記されているスケッチブック「Ms N6」には、既に第 1 小節に Es 音が含まれていたようである (ibid., 53)。

という **Torkewitz** の言及の通り、確かに第 4 小節には **D-Dur** の終止定型が示される。ただし、冒頭から続く減 7 の和音の低音には **Fis** 音が置かれており、「振り子動機」によって経過音 **G** 音へと揺れ動いている。これによって低音に置かれた **Fis** 音に、導音としての上行限定進行の性格が感じられる。このように経過音への進行を鑑みると、冒頭の減 7 の和音は、単独で現れているものの、**g-Moll I** への解決が期待される **g-Moll V^{\flat}** と聴くことができる。つまりこの部分は潜在的に **g-Moll** が感じられるといえる。また本楽曲は、第 63 小節以降 **G-Dur** が長時間示される。これらを踏まえて、本節では本楽曲の主調を **g-Moll** と定めて分析を進めていく。

第 1-3 小節の和音は **g-Moll I** への解決が期待される **g-Moll V^{\flat}** であることは既に述べたが、この減 7 の和音は **g-Moll I** へと解決することなく、第 4 小節で **+v 調 D-Dur** へと半音階的転調する。そして、倚和音 **III** を伴う **D-Dur I¹** の後⁴⁸、 **$\text{II}^{\flat} \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$** と終止定型が示され、第 5 小節で全終止することで **D-Dur** が明確に示される。

その後、第 5 小節からは「告別」主題 **L** が提示される。ここには第 12 小節まで続く **D-Dur** の第 1 音保続低音が置かれており、**Torkewitz** も述べている通り、これによって『「振り子動機」の和声領域とは対照的に [……] 以前は欠けていたトニックを目立つように強調』(ibid., 58) している。第 5-7 小節 1 拍目では、経過和音を伴いながら、**D-Dur** 第 1 音保続低音上の **$\text{I} \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$** という進行で、「告別」主題 **L**、及びレチタティーヴォ (第 6-7 小節上声部) が提示され、第 7 小節 1 拍目で全終止する。続く第 7 小節 2 拍目からは、第 5-7 小節 1 拍目と同様、「告別」主題 **L** 及びレチタティーヴォ (第 8-9 小節上声部) が提示される。ここではレチタティーヴォがオクターヴ書法で記されることで、より一層解放感に満たされる。その後、「告別」主題 **L** は「頭取り反復」されながら次第に遠ざかり、第 13 小節の全終止によって第 1 部は閉じられる。

⁴⁸ **Torkewitz** は第 4 小節の「旋律の **Es** 音と **Cis** 音は **D** 音への二重導音を意味する」(ibid., 58) と述べており、**D-Dur** の内部和音であることを示している。一方でこの部分を「**fis-Moll** の束の間の接触も聴覚的印象から可能である」と言及し、さらに「旋律では 6 度掛留 (異名同音) として解釈されるが、低音 **Fis** 音には一時的に根音としての意味が与えられる」(ibid., 58) と続けている。つまりこれは、この部分に「陰翳」和音 **D-Dur III** による倚和音が一定時間聴き取れることを意味している。これらの言及の通り **Torkewitz** は別個の調としての可能性を示しているが、ここでは **D-Dur I¹** の倚和音 **III** と、一貫して捉えるのが適切だろう。

【譜例 1.4.5】 第 1-13 小節

Senza tempo
extrêmement lent

avec un profond sentiment d'ennui
pesante languendo

con duolo
(très accentué)

mf *p* *dim.*

g: ♭

rall. *molto rall.*

stiracchiato *dolce*

cre-scan-do ed *agitato* *dim.*

cantando espressivo *dolce*

calmato *poco agitato*

sva. *ritenuto molto*

L 頭取り *senpre dim.* *L* 頭取り *L* 頭取り *L* 頭取り *p* *L* 頭取り *marcato* *très long silence*

I *II* *II* *II* *II* *II* *V* *I*

I *II* *II_{7 ♭}* *IV* *V₇* *I* *II* *II_{7 ♭}* *IV* *V₇*

半・転 全

4-2-2 第 14-62 小節 第 2 部 (【譜例 1.4.6】 ~ 【譜例 1.4.8】 参照)

第 13 小節のフェルマータを伴う 4 分休符による“très long silence”の後、第 14 小節から第 2 部が始まる⁴⁹。この第 2 部を Torkewitz は「両方の主要動機が 2 つの別々の部分でそれぞれに反復されており」、「それぞれがより大きな拡張を経験」(ibid., 58) すると言及している。すなわち、まず第 14 小節からは、第 1 小節と同様の減 7 の和音、つまり *g-Moll* V_7^{\flat} で振り子動機が現れる。ここでも振り子動機に呼応するようにレチタティーヴォが続く。そして第 16-17 小節ではこの振り子動機とレチタティーヴォによる掛け合いが音の厚みを

⁴⁹ Torkewitz は第 14 小節から “Andante religioso” までの部分を「2 番目の部分」(ibid., 58) と設定している。

増して繰り返される。

続く第 18 小節からは振り子動機を用いた反復進行が始まる。この反復進行は $\text{— III 調 } \text{b-Moll}$ 、 $\text{↑ IV 調 } \text{cis-Moll}$ 、 $\text{△ VI 調 } \text{e-Moll}$ という各調の V_7 を中心とした移調反復進行である（「複合 3 度上行型反復進行」）。これらの調は「最初の定式 [減 7 の和音] に基づいた（移調された）和音」（Torkewitz 1978a, 60）、つまり冒頭の減 7 の和音を V_7^{\flat} に持つ調である。ただしここでは、冒頭の減 7 の和音を V_7^{\flat} に持つ 4 つの調全てが現れるわけではなく、 g-Moll が省略されている。Torkewitz はこの点に関して、反復進行の開始音である V_7 の根音に注目し、 g-Moll の V_7 の根音「D 音が省かれている」ことを指摘している。彼によると、これは「[D 音が]（『告別主題』で）まさに中心的だったため」であると言及する (ibid., 60)。つまり、第 4-13 小節では g-Moll の $\text{+ V 調 } \text{D-Dur}$ を中心とした部分が長く続いていたことから、ここではあえて主調 g-Moll の V_7 が避けられていると考えられる。

この反復進行ではまず、第 14 小節から続く減 7 の和音が後続調である $\text{— III 調 } \text{b-Moll}$ の V_7 に対する倚和音 V_7^{\flat} に偶成転義 ($\text{g-Moll } \text{V}_7^{\flat} = \text{b-Moll } \text{V}_7^{\flat}$) されることで、第 18 小節では $\text{b-Moll } V_7$ を中心とした振り子動機を用いた反復句が示される。続く第 19 小節では $\text{↑ IV 調 } \text{cis-Moll } V_7$ で繰り返される⁵⁰。さらに第 20 小節では、 $\text{△ VI 調 } \text{e-Moll } V_7$ でこの振り子動機が「頭取り反復」される。続く第 21-25 小節ではこの 3 つの調による一連の「頭取り反復」による畳み掛けで $\text{b-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ に達する。第 26-27 小節では、第 24-25 小節の進行が繰り返されることで、 b-Moll の D 機能が強調される。最終的に、第 28 小節で再度 $\text{b-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ が打ち鳴らされることで半終止が決定づけられ、「ダイナミックでヴィルトゥオーゾなカデンツ」（Torkewitz 1978a, 60）によって急降下する。この $\text{b-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ が続く第 30 小節で $\text{b-Moll } V_7$ へと形体変化することで D 機能が明確に示され、第 31 小節で b-Moll の T 機能 (I^{\flat}) へと解決する。

Torkewitz の言及の通り、第 18-26 小節の「4 分の 7 拍子を 2 回、4 分の 4 拍子を 2 回、4 分の 7 拍子を 1 回」、4 分の 6 拍子を 1 回、4 分の 3 拍子を 4 回⁵¹ という「小節のグルーピング化は、この部分の一貫した構造形成に対して食い違っている」（ibid., 60）。そしてこれ

⁵⁰ 反復進行であるため前後の脈絡を捉える必要はないが、強いて言うならば半音階的転調といえるだろう。Torkewitz は、この反復進行の手順は「Dahlhaus が『代替半音 Alternativ-Chroma』という用語で特徴づけようとした作曲方法を彷彿とさせる」（ibid., 59）と述べている。「代替半音」とは「主題内の個々の音の半音変化によって引き起こされる主題の和声変形」のことである。つまり、半音階的転調とほぼ同義の用語であるといえる。

⁵¹ 新全集 (NLA, I-9, 142) では、「4 分の 6 拍子を 3 回」（ibid., 60）ではなく、4 分の 6 拍子 1 回と 4 分の 3 拍子 4 回になっているため、Torkewitz の言及に一部修正を加えた。このことから彼の分析では、この後 2 小節ずつ新全集の小節数との誤差が生じている。

らは、この部分の「構造を形成する反復進行の開始音と一致」しておらず、「拍節法の不一致」を生じさせている (ibid., 60)。しかし各反復句に注目すると、7 拍の反復句が 2 つ、4 拍の反復句が 2 つ、3 拍半の反復句が 2 つ、3 拍の反復句が 4 つと、徐々に反復句が短縮されていることがわかる。したがってこのような奇妙な拍節法であっても、徐々に反復句を短縮することで「作曲技法上の *accelerando*」が生じており、“*agitato*”や“*accelerando*”といった演奏記号の効果をさらに高め、この移調反復進行の目的調である第 28 小節の III 調 b -Moll の半終止へ向けて畳み掛けられていることがわかる。

【譜例 1.4.6】 第 14-28 小節

The score consists of four systems. The first system (measures 14-17) features a vocal line with *Recitativo* markings and a piano accompaniment with *portato* and *marcato* markings. The second system (measures 18-22) includes the instruction *marquez chaque temps de la mesure* and *poco a poco cresc. ed accel.*. The third system (measures 23-27) includes *sempre piu accel.*, *strepitoso*, and *con furore*. The fourth system (measures 28) is marked *martellato* and *quasi cadenza*. Below the piano part, a harmonic analysis line shows chords such as V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , V_7 , IV^1 , and V_7 , IV^1 . Other annotations include *偶成転義*, *P頭取り*, *半*, and *(Sua)*.

第 31 小節から b-Moll で「告別」主題 L' が提示される。ここでの「告別」主題 L' は、第 1 部で現れた「告別」主題 L より拡大されたものであり、振り子動機の旋律 (b-Moll $I \rightarrow IV \rightarrow I$) と終止定型 (D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能 $\rightarrow T$ 機能: $\check{V}_7 \rightarrow V_7^2 \rightarrow I$) による、全 5 小節から構成されている。続く第 36 小節からは、第 31 小節から提示された「告別」主題 L' の変奏である。この主題の冒頭第 36-37 小節には b-Moll の第 1 音保続低音が置かれており、安定した b-Moll の T 機能上で和音が揺れ動く。第 38 小節では、第 33 小節と同様、 b-Moll IV^1 へと進行するが、その後 H-Dur $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と進行し、第 40 小節で H-Dur の不十分終止が示される。このことから、第 38 小節の b-Moll IV^1 が異名同音的転義 (b-Moll $IV^1 = \text{H-Dur}$ III^1) されて、 b-Moll I へと解決しないまま、半音上の $+\Delta III$ 調 H-Dur へと転調したことがわかる。

第 40 小節からは、「告別」主題 L' の「頭取り反復」、つまり振り子動機の旋律部分と、それに呼応するレチタティーヴォで形成された 3 小節単位の反復句による移調反復進行である。この反復句は各調の第 1 音保続低音上の $I \rightarrow \circ IV$ という進行で示され、 $+\Delta III$ 調 H-Dur (第 40-42 小節) $\rightarrow \Delta IV$ 調 C-Dur (第 43-45 小節) というように、半音上の調へと移調反復されていく。この転調も第 38 小節と同様、先行調の $\circ IV$ を後続調の III と転義することで行われている。この転義はその後も続き、第 46 小節では $\Delta \uparrow IV$ 調 Des-Dur へと転調するが、ここでは 3 小節単位の反復句の「尻取り反復」になっており、第 46 小節では Des-Dur 第 1 音保続低音上の I 、第 47 小節では \dot{I} という増 3 和音上で、レチタティーヴォのみが反復される⁵²。そしてこの増 3 和音が、後続調「 D-Dur のドミナントとして転義」(Torkewitz 1978a, 62)、つまり D-Dur \check{V}^1 に異名同音的転義されることで、さらに半音上の $+v$ 調 D-Dur へと転調する。この D-Dur は第 40 小節から行われた移調反復進行の目的調であり、第 2 部の終わりまで続く。

⁵² Torkewitz は第 46-47 小節について「和声の反復進行は、いわば動機の反復進行を『追い越し』しており、「どんどん切迫していくレチタティーヴォの投入とともに、『告別』主題を完全に締め出す」(ibid., 62) と言及している。

【譜例 1.4.7】 第 29-47 小節

29 *agitato assai*
ff *avec violence*
ff
poco dim.

31 *L'f*
f *marcato lugubre*
f
V₇

34 *rall.*
sempre dim.
molto espressivo
L'変奏 *poco ritenuto il tempo*
parlante
poco rinforz. lamentoso
V₇ *V₇* *I* *IV* *I*

37 *cresc.* *molto cresc.*
V *IV+6* *IV¹* *+III(III¹)*

39 *sua*
molto appassionato con amore
animato *L'頭取り*
pp *egualmente, armonioso*
+III(III¹) *I²* *V₇* *I* *I* *V₇*

41 *poco a poco cresc.* *R*
marcato con anima
V₇ *IV* *III²*

そして第 48 小節からは、第 58 小節まで続く D-Dur 第 1 音保続低音が置かれ、この保続低音上に第 1 部で現れた「告别」主題 L が変奏されて提示される。明確な終止が示されることなく、目まぐるしく移調していた第 40-47 小節とは対照的に、第 52 小節では全終止によって明確な調の安定を感じることができる。また、ここでは「告别」主題 L (第 48-49 小節) とレチタティーヴォ部分 (第 51 小節アウフタクト-第 52 小節 1 拍目) の *fff* と *ppp* という明確な対比によって、ダイナミクスの観点からも D-Dur $V_7 \rightarrow I$ という全終止に焦点が傾けられるといえる。

続く第 52 小節からは、第 48 小節から提示された「告别」主題 L がさらに変奏され、1 オクターヴ下で繰り返される。第 56 小節に全終止が示された後、1 オクターヴ上で現れる「告别」主題 L の「尻取り反復」(第 57-58 小節) へと移行する。そして第 59 小節からは第 2 部を締めくくるコーダが続く。このコーダでは倚和音 D-Dur $^{\circ}+IV_7$ を伴う、 $IV_{+4} \rightarrow I$ という変終止が繰り返されることによって、第 2 部は終息に向かう。

【譜例 1.4.8】第 48-62 小節

48 **+v** **全** **L** 変奏 *presto con strepito*

52 **+v** **(** **I** **+** **v** **全** **L** 変奏 *presto*

56 **+v** **全** *dolce* *sva* *molto riten.* *sempre adagio* *morendo* *egualmente* *dolcissimo* *negligente*

59 **+v** 変 *sempre pp* *sva* *弱イ* *sva* *sva* *poco rinforz.* *dim.*

61 *riten. sva* *riten. sva* **+v** 変 *molto ritard.* *perdendosi* *quasi niente*

48 **R** 変奏 *ppp* *adagio* *semplice espr*

52 **R** 変奏 *agitato* *ppp*

48 **I** **V**₇ **V**₇ **♯**₉ **•IV** **V**₇

52 **I** **V**₇ **V**₇ **♯**₉ **•IV** **V**₇

56 **I** **•V**₉ **V**₇ **I**

59 **IV**+**4** **•IV**₇ **I**

61 **IV**+**4** **•IV**₇ **I**

48 **I** **V**₇ **V**₇ **♯**₉ **•IV** **V**₇

52 **I** **V**₇ **V**₇ **♯**₉ **•IV** **V**₇

56 **I** **•V**₉ **V**₇ **I**

59 **IV**+**4** **•IV**₇ **I**

61 **IV**+**4** **•IV**₇ **I**

第 29-62 小節は・III 調 b-Moll での主題の提示とその移行の役割を果たしている⁵³。そしてこの移行に見られる反復進行の役割は、半音上の調へと移調反復し、+v 調 D-Dur へと向かうためのものである。この反復句は、最初は H-Dur の D 機能→T 機能によって明確な調が示された後に現れていたが、その後は明確に終止が示されないまま半音上の調へと移行されていく。さらに反復句を変形させた上、第 47 小節では増 3 和音によって調を曖昧にしている。このようにこの移行は目的調へ向けての劇的な移行になっている。

4-2-3 第 63-124 小節 第 3 部 (【譜例 1.4.9】～【譜例 1.4.11】参照)

この“*Andante religioso*”の第 3 部は本楽曲のちょうど中間地点から始まり、楽曲全体の半分を占める部分である。そして第 63 小節で初めて、本楽曲において拍子記号が明示される。さらに、第 62 小節の D-Dur 変終止が、同主長調 G-Dur の V へと単純転義されることで D 機能になり、第 64 小節でようやく主調 g-Moll (厳密には同主長調) の T 機能が明確に示される。

ここでは同主長調 G-Dur で 8 小節の「告別」主題 L¹が提示される。この主題前半 (第 63-67 小節 1 拍目強拍) には G-Dur の第 I 音保続低音が置かれており、この保続低音上で I → IV → I → $\overset{\flat}{V}_9$ → V₇ → I と進行して全終止する。続く主題後半 (第 67 小節 1 拍目弱拍・第 71 小節 1 拍目) では保続低音が絶たれて、G-Dur $\overset{\flat}{V}_9$ → IV¹ → $\overset{\flat}{V}_9$ → II¹ という進行に伴って低音が下行順次進行する。これによって G-Dur のカデンツ (D₂機能→D 機能: $\overset{\flat}{V}_9$ → V₇) が導かれ、第 70 小節で半終止する。続く第 72 小節アウフタクトからは、1 オクターヴ上で「告別」主題 L¹が提示される。ここにも G-Dur 第 I 音が保続され、第 63-65 小節とほぼ同様の和声進行をする。しかし保続低音は第 73 小節までで絶たれ、第 74 小節では倚和音 $\overset{\flat}{V}_7$ を伴う $\overset{\flat}{V}_9$ へ、第 75 小節では I の代理和音である III² へと進行する⁵⁴。そしてこの和音が単純転義 (G-Dur III²=D-Dur VI²) されることで v 調 D-Dur に転調し、第 75 小節 2 拍目・第 78 小節では倚和音 $\overset{\flat}{V}_9$ を伴う D-Dur | $\overset{\flat}{V}_9$ | → I¹ → II¹ → V₇ → I という進行によって v 調全終止する。

⁵³ Torkewitz は第 29 小節以降の“*agitato assai*”を「2 番目の主要部分の 2 つ目の部分」と位置付け、この第 29-57 小節に対して「『告別』主題の半音階的に移動された反復進行のみで作られて」と言及している (ibid., 61)。

⁵⁴ ここでは G-Dur $\overset{\flat}{V}_9$ の和音構成音のうち、Fis 音と A 音といういずれも G 音へと解決するはずの音が保留されていることから、III²が生じているのである。この部分に対応する明確な D₂機能→D 機能→T 機能が示された第 66-67 小節の和声進行 (G-Dur $\overset{\flat}{V}_9$ → V₇ → I) と比較しても、T 機能としての役割は明らかであるだろう。

【譜例 1.4.9】 第 63-78 小節

Torkewitz は、第 79-82 小節を「副楽節」、第 83-88 小節を「2 小節の推移部及び 2 回のレチタティーヴォの『呼び出し』」と呼び、第 89 小節から「個々の動機が拡張されることで、特異な主題解体のプロセスが始まる」と述べている (ibid., 66)。また「これらの経過は反復進行と収縮技法の組み合わせ」(ibid., 66) であると言及している。

Torkewitz が「副楽節 Seitensatz」(ibid., 66) と呼ぶ第 79 小節からの 4 小節間は、実際には 2 小節単位の 2 つの反復句で形成されている (2 小節単位の反復句を原語の頭文字を取り、以後「反復句 S」と略記し、譜例には「S」と記す)。この反復句 S は単純転義によって移調反復されるが (【譜例 1.4.10】参照)、この移調反復進行は厳密な和声の反復ではなく、あくまで動機の反復である。すなわち、第 79-80 小節では G-Dur の \circ III 調 B-Dur の $I \rightarrow V$ 、続く第 81-82 小節では G-Dur の II 調 a-Moll の $IV \rightarrow \text{IV}^{\flat} \rightarrow I$ という、異なる和声進行上で反復されている。Torkewitz が「推移部」と呼ぶ第 83-84 小節は、反復句 S の冒頭 1 小節間の「頭取り反復」及びその変奏である。これに伴って、ここでは G-Dur の IV 調 C-Dur ($V \rightarrow I \rightarrow \circ \text{II}^{\flat}$) を経過する。このように反復句 S の短縮 (「頭取り反復」、さらに第 84 小節の変奏による和音交替点の短縮によって畳み掛けられ (「作曲技法上の accelerando」)、続く第 85-88 小節ではこの反復句 S による移調反復進行の頂点を迎える。

「2 回のレチタティーヴォの『呼び出し』」が行われる第 85-88 小節では、上声部にレチタ

ティーヴォ、内声部に反復句 S が置かれた 2 小節間のフレーズが、それぞれ 2 回示される。和声は、第 85 小節で G-Dur の + III 調 H-Dur V_7 の倚和音 v 調の $\text{V}_7^{\flat 3}$ へと偶成転義 (C-Dur $\circ \text{V}_7^{\flat 4} = \text{H-Dur } v$ 調の $\text{V}_7^{\flat 3}$) され、倚和音 v 調の $\text{V}_7^{\flat 3}$ を伴う H-Dur V_7 を中心とした部分となる。これによって H-Dur の T 機能が期待されるが、続く第 89 小節では H-Dur V_7 が $\text{V}_7^{\flat 7}$ へと「半音階的転調進行」(島岡 1967, 23) し、異名同音的転義 (H-Dur $\text{V}_7^{\flat 7} = \text{As-Dur } V_7$) されることで、G-Dur の $\circ \sharp$ 調 As-Dur へと転調する。

その後、第 89-92 小節では「告別」主題 L”の「最初の 3 小節」、つまり L”-1 が現れる。この L”-1 は 4 小節間に拡大され、第 63 小節で提示された時と、強拍の位置が異なり、さらには和声進行も As-Dur 第 v 音保続低音という D 機能上に示されることから、新たな主題のように聴こえる。続く第 93 小節からは、内声部に転回された L”-1 が「頭取り反復」されるとともに、先行調 As-Dur の同主短調 gis-Moll に転旋される。まず第 93-94 小節では、L”-1 の冒頭 2 小節間が gis-Moll $V_7 \rightarrow I$ という進行で現れる。そして続く第 95 小節からは L”-1 冒頭の下行音型のみが、gis-Moll の v 調 E-Dur (第 95 小節) $\rightarrow \Delta III$ 調 c-Moll (第 96 小節 1-2 拍目強拍) \rightarrow gis-Moll と移調反復(「複合 3 度下行型反復進行」)されることによって畳み掛けられる⁵⁵。この移調反復進行は、第 94 小節の gis-Moll I と第 97 小節アウフタクトの gis-Moll V_7 を繋ぐ一時的な「調のゆれ」である⁵⁶。この「調のゆれ」を経て、続く第 98 小節では gis-Moll V_7 の根音 Dis 音が低音に保続される。そして第 99-102 小節ではカデンツァのように彩られた『振り子動機』とレチタティーヴォの対話 (Torkewitz 1978a, 66) が行われる。ここでは“Senza tempo”及び“rall.”の指示によって gis-Moll $\text{V}_7^{\flat 1} \rightarrow \text{V}_7^{\flat 3}$ という各和音が引き延ばされ、これによって第 101 小節には gis-Moll の半終止が示される。

⁵⁵ Gárdonyi はこの移調反復進行の調関係が「反復進行のような長 3 度堆積」(Gárdonyi 1969, 184) によって「増 3 和音タイプ」(ibid., 183) の反復進行になっていることを指摘する。Gárdonyi によると「当時このような反復進行とこのような転調の長 3 度堆積は新しいと見なされていた」(ibid., 183) という。

⁵⁶ ここでは移調反復進行として捉えたが、第 95 小節からの和声進行は、【譜例 1.4.10】に示した通り、gis-Moll の内部和音で一貫して $\text{V}_7^{\flat 7} \rightarrow \Delta \text{V}_7^{\flat 7} \rightarrow V_7$ と捉えることもできる。

【譜例 1.4.10】 第 79-102 小節

79 S S S頭取り

84 S頭取り変奏 S頭取り変奏 R R S S頭取り

89 Lⁿ-1 soave con amore S S S頭取り

95 p mf Lⁿ-1頭取り Lⁿ-1頭取り Lⁿ-1頭取り Senza tempo rall. Lⁿ-1頭取り

99 a capriccio P Sua. Recitativo R

101 a capriccio Sua. P Recitativo R

Chord diagrams and fingering are provided for both hands throughout the score.

第 103 小節からは $L''-2$ を用いた「D2 度下行型反復進行」である。この反復進行は第 109 小節で最終的に G-Dur I^1 へと解決することから、第 101-102 小節の gis-Moll $\text{V}^{\flat 3}$ の半終止で示された減 7 の和音が異名同音的転義 (gis-Moll $\text{V}^{\flat 3} = \text{G-Dur} \circ \text{V}^{\flat 3}$) されることで同主長調 G-Dur へと復義したことがわかる。そして第 103-105 小節では、G-Dur (第 103 小節 1-2 拍目) \rightarrow \circ VII 調 F-Dur (第 103 小節 3-4 拍目) \rightarrow \circ VI 調 Es-Dur (第 104 小節 1 拍目) \rightarrow \uparrow IV 調 Cis-Dur (第 104 小節 2 拍目) \rightarrow III 調 h-Moll (第 105 小節 1 拍目強拍) \rightarrow II 調 a-Moll (第 105 小節 1 拍目弱拍) と、各調の $(\circ)\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 3}$ を巡る移調反復進行となる⁵⁷。ここでは和音交替点が徐々に早まること (第 103 小節：4 分音符単位、第 104 小節：8 分音符単位、第 105 小節：16 分音符単位) によって、「作曲技法上の accelerando」が生じる⁵⁸。そして辿り着いた第 106-107 小節では G-Dur $\circ \text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 3}$ が繰り返されることで、同主長調 G-Dur の D_2 機能 \rightarrow D 機能がダメ押しされる。つまり、第 103 小節から続く「D2 度下行型反復進行」は、G-Dur の D_2 機能 \rightarrow D 機能 (第 101-103 小節 2 拍目) と D_2 機能 \rightarrow D 機能 (第 106 小節以降) を繋ぐ「調のゆれ」であるといえる。

続く第 108 小節からは、 $L''-2$ が 1 オクターヴ下で現れる。しかしその後は $L''-2$ による反復進行は続かず、第 109 小節で G-Dur I^1 へと解決した後、「告别」主題 L'' の後半部分 (第 67 小節 1 拍目弱拍-第 69 小節) が本来の形で現れる。そしてこの第 111 小節の $L''-3$ を機に、第 112-116 小節では $L''-3$ を用いた展開となる。第 111 小節の G-Dur $\text{V}^{\flat 1}$ (D_2 機能) を受けて、第 112-113 小節では $\text{V}^{\flat 3}$ (D 機能) \rightarrow I^1 (T 機能) と続く。その後、第 114 小節で G-Dur $\text{IV}^{\flat 7} \rightarrow \text{II}^{\flat 1}$ (D_2 機能)、第 115-116 小節で $I^2 \rightarrow \text{V}^{\flat 7}$ (D 機能) と進行することで半終止する。続く第 117 小節からは、第 111 小節からの $L''-3$ による展開が 1 オクターヴ上で繰り返される。第 111-113 小節と同様、G-Dur $\text{V}^{\flat 1} \rightarrow \text{V}^{\flat 3} \rightarrow I^1$ という進行の後、第 120 小節から D_2 機能が示される。しかし、第 114 小節では 1 小節間であった D_2 機能が、第 120-121 小節では 2 小節間に拡大され、G-Dur $\text{II}^{\flat 1} \rightarrow \text{II}^{\flat 1}$ (「翳り」和音) と進行する。この D_2 機能を受けて、第 122 小節では G-Dur $\circ \text{V}^{\flat 9}$ へと進行し、レチタティーヴォを示す。この G-Dur $\circ \text{V}^{\flat 9}$ によって I への期待が高まるが、その後 I へと解決されることはなく、続く第 124 小節で改めて低音にレチタティーヴォが示されて曲は終わる。

⁵⁷ Gárdonyi はこの第 103 小節からの反復進行の上声部の強拍部分に全音音階を見出す (Gárdonyi 1969, 171)。確かに全音音階は確認できるが、これはあくまで機能的な「D2 度下行型反復進行」による移調反復進行であるため、ここから全音音階を見出すのには無理があると筆者は考える。

⁵⁸ これに伴って拍子記号が変化していること (第 103 小節：4 分の 4 拍子、104 小節：4 分の 2 拍子、第 105-107 小節：4 分の 1 拍子) にも注目しておきたい。

第 103 小節以降は主調 G-Dur を中心とした部分である。しかし一時的に G-Dur I¹ という T 機能へと解決することで「中間的な安定性」(島岡 1998, 416) が示されるが(第 113 小節及び第 119 小節)、I の基本位置という「完全に安定」(同前, 416) した T 機能が示されることはない。

【譜例 1.4.11】 第 101-124 小節

101 *a capriccio* *Sua* *P* *Recitativo*

103 *dolcissimo* *cresc.*

108 *mf molto espr.* *dim.* *dolce con amore* *弱* *弱* *cresc.*

114 *radlicente* *f appassionato* *弱* *弱* *Sua*

120 *molto rinforz.* *mf pesante* *Senza tempo* *lento disperato* *R* *p*

Harmonic analysis: $\overset{\text{VII}}{\vee}_7^3 \overset{\text{VI}}{\vee}_7^3 \overset{\text{IV}}{\vee}_7^3 \overset{\text{III}}{\vee}_7^3 \overset{\text{II}}{\vee}_7^3 \overset{\text{I}}{\vee}_7^3$ (D2度下行型反復進行 L後半)

Harmonic analysis: $\overset{\text{I}^1}{\vee}_7^3 \overset{\text{IV}^1}{\vee}_7^3 \overset{\text{II}^1}{\vee}_7^3 \overset{\text{V}_7}{\vee}_7^3 \overset{\text{I}^1}{\vee}_7^3$

Harmonic analysis: $\overset{\text{IV}_7}{\vee}_7^3 \overset{\text{II}_7}{\vee}_7^3 \overset{\text{I}^2}{\vee}_7^3 \overset{\text{V}_7}{\vee}_7^3 \overset{\text{I}^1}{\vee}_7^3$

Harmonic analysis: $\overset{\text{II}_7^1}{\vee}_7^3 \overset{\text{IV}_7}{\vee}_7^3 \overset{\text{II}_7^1}{\vee}_7^3 \overset{\text{V}_7^3}{\vee}_7^3 \overset{\text{IV}_7^2}{\vee}_7^3$

ここで第 3 部（第 63-124 小節）を振り返りたい。第 3 部ではようやく主調の T 機能が示される。まず第 63-78 小節に示される「告别」主題 L”では、第 70 小節で同主長調 G-Dur による半終止、第 78 小節でその v 調 D-Dur による全終止という、至って古典的な和声語法が用いられている。

続く第 79-82 小節の「副楽節」では移調反復進行によって調を巡り、第 83-88 小節の「2 小節の推移部及び 2 回のレチタティーヴォの『呼び出し』」(Torkewitz 1978a, 66) では G-Dur の +III 調 H-Dur の D 機能を中心とした部分に達することで H-Dur の T 機能が期待される。ところが半音階的転調進行 (H-Dur $V_7 \rightarrow \check{V}_7$) によって、すぐに第 89 小節以降の $\circ \sharp$ 調 As-Dur 及び $\circ \sharp$ 調 gis-Moll を中心とした部分へと転調する。このことから、第 79-84 小節は全て経過調であることがわかる。

そして第 89 小節以降、Torkewitz の言及の通り、「告别」主題 L”は「個々の動機が拡張」される、「特異な主題解体のプロセス」となる。すなわち、L”-1 (第 89-98 小節)、『振り子動機』とレチタティーヴォの対話による中断 (第 99-102 小節)、L”-2 (第 103-108 小節)、「告别」主題 L”の後半部分 (第 109-111 小節)、L”-3 を用いた展開 (第 111-121 小節) となる (ibid., 66)。これらのうち、第 89-101 小節、つまり L”-1 (第 89-98 小節) 及び『振り子動機』とレチタティーヴォの対話による中断 (第 99-102 小節) の部分は、G-Dur の $\circ \sharp$ 調 As-Dur 及び $\circ \sharp$ 調 gis-Moll が中心となっている。ここに不安定調を置いたのは、ここで展開される動機が、不安定局面を中心とした楽曲前半の動機に基づくためと推測できる。楽曲前半で展開された動機を不安定調で再度展開させること、さらに第 99-102 小節では、それらの動機を形作っていた減 7 の和音を置くことで、減 7 の和音による異名同音的転義によって、主調へと戻ることを意図したと考える。

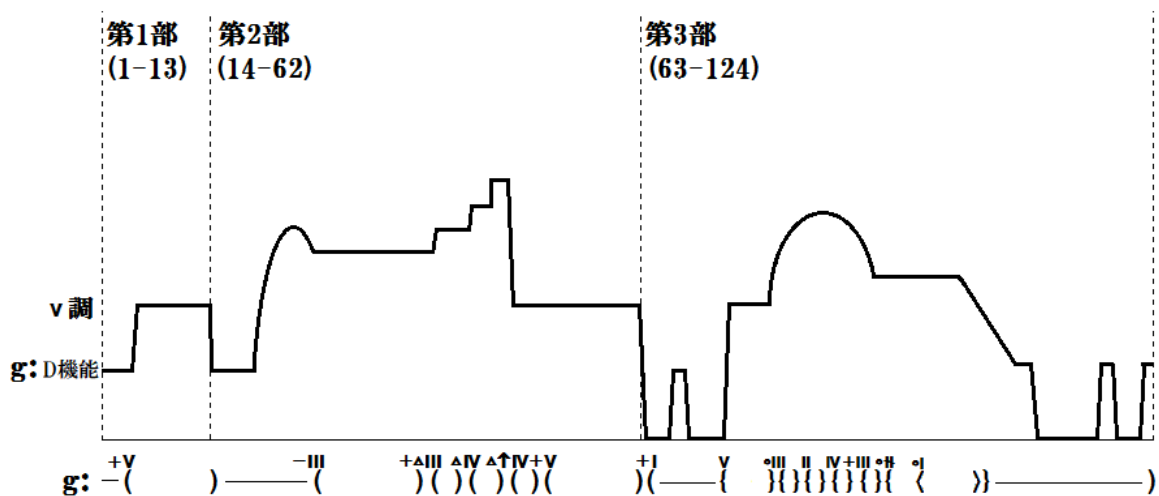
ただしここで注目すべきは、ここで示された不安定調が単なる不安定調でなく、 $\circ \sharp$ 調及び $\circ \sharp$ 調という同主長調の D_2 機能を示す調であることである。この調単位に拡張された D_2 機能を受けて、第 101-103 小節 2 拍目には、和音単位で G-Dur の D_2 機能 \rightarrow D 機能が示される。そして先にも述べた通り、第 103-108 小節には、L”-2 を用いた「D2 度下行型反復進行」によって、G-Dur の D_2 機能 \rightarrow D 機能と、 D_2 機能 \rightarrow D 機能を繋ぐ「調のゆれ」が生じ、第 109 小節で T 機能へと解決する。つまり第 89 小節以降の「特異な主題解体のプロセス」では、楽曲を締めくくる同主長調 G-Dur の大きな終止定型 (D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能) が示されているのである。その後、一貫して同主長調 G-Dur で示される「告别」主題 L”後半部分及び L”-3 を用いた展開 (第 109-121 小節) が続くが、最後は G-Dur $\circ \forall$ へ

と進行することでレチタティーヴォが示され（第 122-124 小節）、この D 機能という不安定状態のまま曲を終える。

4-3 和声構造と和声語法の考察

ここで楽曲全体の和声構造を力性グラフに示す。

【図 1.4.1】力性グラフ



本楽曲で行われた 1 つの主題を展開させていくという作曲法は、リストにおける主題変容の先駆けともいえる。

力性グラフからもわかる通り、冒頭は減 7 の和音を用いて主調 g-Moll の D 機能を暗示させながらも、g-Moll の T 機能が明確に示されることはない。続く第 4-13 小節では +v 調 D-Dur に転調することによって、主調の D 機能が調単位へと拡張されるが、第 14 小節以降は再び冒頭と同様の減 7 の和音へと戻る。そして第 29 小節以降、-III 調 b-Moll での「告別」主題 L の提示及び移調反復進行となる。また、この移調反復進行は既に述べた通り、+v 調 D-Dur へと向かうためのものである。その後、第 48-62 小節ではこの +v 調 D-Dur が示され、続く第 63 小節で主調の T 機能が示されることから、第 48-62 小節の +v 調 D-Dur はこの楽曲における調単位に拡張された半終止といえる。

また楽曲前半（第 1-62 小節）の調の流れを鑑みると、第 18-47 小節は、第 1-17 小節の主調 g-Moll の D 機能を中心とした部分（減 7 の和音及び +v 調 D-Dur）と第 48-62 小節の +v 調 D-Dur という主調 g-Moll の調単位に拡張された D 機能とを繋ぐ「調のゆれ」で

あるといえる。つまり、楽曲前半（第 1 部及び第 2 部）は主調 g-Moll（又は同主長調 G-Dur）の長大な D 機能としての役割を担っている。このように主調の D 機能を拡張することで T 機能を示すことを先送りにしているのである。

なおこれらを踏まえると、第 29 小節以降に提示される III 調 b-Moll での「告別」主題 L は、冒頭の減 7 の和音を ∇ とする調であることから、あくまで主題要素の提示を意図したものであるといえる。ここで b-Moll の主題の提示を行うことによって、あたかも b-Moll が主調であるかのように錯覚させるとともに、その後の半音上の調へと移行する移調反復進行によって +v 調 D-Dur への移行を可能にしたと考えられる。

この楽曲前半の長大な D 機能を受けて、楽曲後半（第 63-124 小節）の第 64 小節になってようやく主調の T 機能が示される。まず「告別」主題 L”（第 63-78 小節）によって、同主長調 G-Dur の半終止（第 70 小節）、v 調 D-Dur の全終止（第 78 小節）が示される。その後、調を巡り（第 79-84 小節）、第 89 小節以降の「特異な主題解体のプロセス」では G-Dur の大きな終止定型（D₂機能→D 機能→T 機能）が示される。つまり楽曲後半（第 3 部）は主調 g-Moll（又は同主長調 G-Dur）の T 機能としての役割を担っており、この T 機能を中心に「調のゆれ」が生じているといえる。しかし特筆すべきは、第 122 小節から示される D 機能が T 機能へと解決することなく、未解決のまま曲を閉じることである。Torkewitz が、「未解決の終止（1832/1833）は音楽史の観点からいづらか意味がある。もしかすると開かれた終止形式というもの全般において初めて」（*ibid.*, 61）であると言及している通り⁵⁹、これはリストにおいて初めての試みである。

また和声語法に関しては、本楽曲に多用されていた減 7 の和音の様々な転義に加えて、注目すべき語法が見られる。それは増 3 和音による異名同音的転義の使用である。「リストが増 3 和音をあえて異名同音的転調の手段として用いたのはおそらく初めてである」（Torkewitz 1978a, 87）と Torkewitz が述べている通り、これもリストの作品において初めての試みであるといえる。

⁵⁹ Serge Gut は《白鳥の歌》D957 の第 11 曲〈街〉を例として挙げ（Gut 1975, 334）、「シューベルトが初めて使用したと思われる終止位置の減 7 の和音もリストによって実践される」（*ibid.*, 353）と言及している。このシューベルトの楽曲には確かに減 7 の和音が用いられている。しかしこの減 7 の和音は主調 c-Moll で全終止した後、c-Moll 第 I 音保続低音上に生じ、最終的に単独で現れる C 音で曲を閉じていることから、c-Moll 第 I 音保続低音上の I → | ∇ | → I という「I のゆれ」と捉えるべきであろう。つまり、Torkewitz の言う「未解決の終止」とは異なる例であると言える。「I のゆれ」については本章第 5 節でも言及するが、このシューベルトの楽曲のコーダに見られる「I のゆれ」が、拡張されたものであることは注目に値する。

第5節 和声語法の考察

初期の作品では、「提示」、「移行」、「終止」が明確に分かれた曲が多く書かれている。また和声進行においても、基本的に「古典的音楽の中で日常的に用いられる」(島岡 1998, 27) T 機能→D 機能→T 機能、T 機能→D₂機能→D 機能→T 機能、T 機能→S 機能→T 機能という「常用カデンツ」(同前, 28) が明示されるものがほとんどであり、中でも T 機能に重点が置かれたものが多くを占めているといえる。

本節では「反復進行」、「偶成和音」、「保続低音」、「転義」、「移行・展開の工夫」、「楽曲構造」の観点から、初期に見られる和声語法をまとめていくこととする。

5-1 反復進行

初期作品の移行手段としては、ほぼ例外なく明確な反復進行が用いられていることは既に述べた。最も基本的な移行手段であるため、これらの例を全て取り上げることは不可能といえる。そのため、ここでは「反復句が単一の」ものの中から比較的使用頻度の高い「D型」のものに絞って(島岡 1998, 194)、いくつかの例を挙げることに留めたい。なお、本論では、分析においてその都度、「反復進行型」(同前, 194)を示しているため、それらも参照していただきたい。

5-1-1 「D2 度上行型反復進行」

【譜例 1.5.1】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 1 番 第 1-3 小節
(借用和音)

Allegro con fuoco ♩ = 132

C: I \check{V}_7 ———— I ———— IV \check{V}_7 V \check{V}_7 VI IV₇ VII V \check{V}_7 I \check{V}_7 ————
D2度上行型反復進行

5-1-2 「D2度下行型反復進行」

「D2度下行型反復進行」は「最も使用頻度が高い」反復進行である（島岡 1998, 379）。第2節で取り上げた《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136 第8番には主題の提示の後に、「D2度下行型反復進行」を用いた移行を行っていた。ここでは固有和音によるもの、借用和音によるものなど、様々なものが見られた。

この「最も使用頻度が高い」反復進行は、以下に挙げるその他の作品などにも見られる。

【譜例 1.5.2】《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136 第3番 第11-16小節（D進行）

F: V — VI₇ — VI₇ — I — VI₇ — V₇ — V₇ — I — V₇ — II — V₇ — IV₇ — III — VI₇ — V — I — IV₇ — V₇ — III — V₇ — II — V₇ — I — V₇

D2度下行型反復進行

【譜例 1.5.3】《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136 第5番 第22-27小節（D進行）

B: V — I — IV — VII — III — VI — V

D2度下行型反復進行

【譜例 1.5.4】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 7 番 第 1-9 小節

(借用和音)

Allegretto con molto espressione ♩ = 96

Es: I — $\overset{\vee}{V}^1 \overset{\vee}{V}^2 \overset{\vee}{IV}^3 \overset{\vee}{V}^9$ | $I_2^2 \overset{\vee}{V}^9 \overset{\vee}{V}^3 I^1 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^7 0$ — I — $\overset{\vee}{V}^1 \overset{\vee}{V}^2 \overset{\vee}{IV}^3 \overset{\vee}{V}^9$ | $I_2^2 \overset{\vee}{V}^9 \overset{\vee}{V}^3 I^1 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^7 0$ —

I $\overset{\vee}{V}^1 \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 I$ (D2度下行型反復進行)

【譜例 1.5.5】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 7 番 第 27-39 小節

節 (借用和音)

dolce leggero

Es: I — $\overset{\vee}{V}^1 \overset{\vee}{V}^2 \overset{\vee}{IV}^3 \overset{\vee}{V}^9$ | $I_2^2 \overset{\vee}{V}^9 \overset{\vee}{V}^3 I^1 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^7 0$ — I — $\overset{\vee}{V}^1 \overset{\vee}{V}^2 \overset{\vee}{IV}^3 \overset{\vee}{V}^9$ | $I_2^2 \overset{\vee}{V}^9 \overset{\vee}{V}^3 I^1 \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^7 0$ —

I $\overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{III} \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{III} \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{II} \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^9 V^7$ — I $\overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{IV}^2 \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{III} \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{III} \overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{II} \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^9 V^7$ —

(D2度下行型反復進行)

戻り反復

I $\overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{II} \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^9 V^7$ — I $\overset{\vee}{V}^7 \overset{\vee}{II} \overset{\vee}{V}^7 I \overset{\vee}{V}^9 V^7$ — | $\overset{\vee}{V}^9$ — |

5-1-3 「D3度下行型反復進行」

【譜例 1.5.6】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 1 番 第 9-20 小節

The image displays three systems of musical notation for Example 1.5.6. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a chord progression line below it. The first system (measures 9-12) features a descending chain of chords: C: I — $\overset{\vee}{V}_7$ — VI — $\overset{\vee}{V}_7$. The second system (measures 13-16) shows a progression: $\overset{\text{ten.}}{\overset{\vee}{V}_7}$ — II — $\overset{\circ}{\overset{\vee}{II}}_7$ — $\overset{\vee}{V}_7$ — $\overset{\circ}{\overset{\vee}{V}}_9$ — I — $\overset{\circ}{\overset{\vee}{V}}_9$ — VI — $\overset{\vee}{V}_7$. The third system (measures 17-20) includes: $\overset{\vee}{V}_7$ — $\overset{\circ}{\overset{\vee}{V}}_9$ — $\overset{\vee}{V}_7$ — $\overset{\circ}{\overset{\vee}{V}}_9$ — I — II¹ — I² — $\overset{\vee}{V}_7$ — I — $\overset{\vee}{V}_7$. Annotations include 'D3度下行型反復進行' (D3-degree descending repetitive progression) and '全' (Tutti). Dynamics like *f*, *fp*, and *sf* are also present.

また、後述する《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》LW-A7/S152 の第 165-166 小節などにも見られる。

5-2 偶成和音

続いて転位音によって生じる偶成和音に着目してみたい。リストの初期作品でに見られる偶成和音は古典的な用法、つまり一時的な転位音によって生じるものが多くを占めている。第 4 節《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 の第 5-12 小節に見られた経過和音が、顕著な例といえる。「反復進行」と同様、これらも全てを挙げるときりがない。しかしリストの和声語法の中で最も変化する語法のひとつが「偶成和音」である。そのためここでは基本的なものを取り上げることで、その用法を確認しておきたい。

5-2-1 基本的な偶成和音（経過和音・刺繍和音・倚和音）

ここではもっとも基本的な例として《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 11 番の主題（第 1-4 小節）を示す。この楽曲の主題は主調 Des-Dur 第 I 音保続低音上の I → V₇ → I が中心である。しかし、第 1 小節には一時的な経過音によって、II₇ や V_9 といった経過和音が、また第 2-4 小節には刺繍音や倚音などによって、 V （第 2 小節 1 拍目弱拍部）という刺繍和音や、 V_7 （第 3 小節 2 拍目弱拍-第 4 小節 1 拍目）という倚和音が生じることで、和声進行が彩られていることがわかる。

【譜例 1.5.7】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 11 番 第 1-4 小節

Allegro grazioso ♩ = 92

Des: I [I | II₇- V_9 | V | V₇ | V_7 | I]

カ和音 シ和音 イ和音

《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 3 番では、曲冒頭に現れる主題が、第 16 小節以降では声部の増加によって様々な偶成和音を伴って現れる。

【譜例 1.5.8a】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 3 番 第 1-5 小節

Allegro sempre legato ♩ = 80

F: I [I | V VI | V IV | I | V₇ | V₇ | I | V VI | V IV | I | V₇ | V₇ | I | V VI]

カ和音 カ和音 カ和音 イ和音 カ和音 カ和音 カ和音 イ和音 カ和音 カ和音 カ和音 イ和音 カ和音

【譜例 1.5.8b】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 3 番 第 16-20 小節

小節

F: | I — V₇ | V₇ III IV — V₇ | II V₇ | I — IV — II — VI | V₇ | I — II | II
カ和音 カ和音 カ和音 カ和音 (シ和音) カ和音 シ和音

《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 9 番の第 17-18 小節では、主調 As-Dur の第 v 音保続低音上の V に対する倚和音が生じる。このような倚和音は、この部分に対応する第 37-41 小節にも見られる（【譜例 1.5.9b】参照）。

【譜例 1.5.9a】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 9 番 第 13-23 小節

小節

As: V₇ | V₇ I — V₇ I — V₉ | I² — V₇ |
I) イ和音 (導欠) V₉ (導欠) V₉ 的 イ和音

【譜例 1.5.9b】《すべての長短調における 48 の練習曲》 LW-A8/S136 第 9 番 第 34-46

小節

As: (IV) V_7^1 — VI —) I¹ — V¹ — I — IV¹ — V_7^2 —

VI (IV — V_9^2 —)

v[V V_9^1 (導欠) V_9^1 的 和音] | V_9^1 - V_7^1 (導欠) V_9^1 的 和音] | V_9^1 —) V_7^1 — v[V V_7^1 (導欠) V_7^1 和音]

—) V_9^1 - V_7^1 (導欠) V_9^1 的 和音 | V_9^1 — II² — VII — 6

弱イ | I — V_7^1 — V⁷ — I — V⁷的]

この類似の例が、後述する《すべての長短調における 48 の練習曲》 LW-A8/S136 第 10 番の第 61-62 小節などにも見られる（【譜例 1.5.21】参照）。

単純な和声進行であっても、そこに生じる転位音によって様々な表情を内包していることがわかるだろう。これはリスト以前の作曲家の作品にも見られる例である。そのため全てを列挙することはできないが、先にも述べた通り、偶成和音はリスト作品を分析する上で重要な観点となる。

5-2-2 並行和音

リストの初期作品にしばしば見られる和声語法のひとつに、並行和音がある。これは経過和音の一種と捉えるべきだろう。リスト以前の作曲家の作品で「並行和音」と聞いて真っ先に思い浮かぶのが、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》第3番 op. 2-3 の第4楽章冒頭である。

【譜例 1.5.10】 ベートーヴェン 《ピアノ・ソナタ》第3番 op. 2-3 第4楽章 第1-8小節
(島岡 1998, 368)

Allegro assai

C: I ————— ♯ V₁ ————— V₂ ————— I

ここで見られる並行和音は、「同形和音の連続使用」による「経過和音の特殊なケース」である(島岡 1998, 368)。島岡は、「この場合には、単一の和音ではなく、多数の和音が一括して経過和音とみなされる」と言及しており、上記した例では「6 の和音の連用」が行われている(同前, 368)。このような同形和音による並行和音の使用は、以下に挙げるリストの初期作品にも見られる。

【譜例 1.5.11】 《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A6/S151 第62-70小節

Es: IV — I¹ — ♯ V₁ — V₂ — I — I — ♯ V₂ — VI

並行和音

√ [V₁ | ♯ V₁ | 7 | I — II III IV | IV III II I | 7 | VI] | I

【譜例 1.5.12】 《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A7/S152 第 1-8 小節

1 *Allegro con spirito* $\text{♩} = 88$

並行和音

e: V—I— V^1 —I— V^1 —I— VI^1 —|— V^1 —|— IV^1 —|— III^1 —|— II^1 —|— I^1 —|— V^2 —|— VII^1 —|

5

I— V_9^1 —V— V_9^1 —V—|— I^1 —|— V^1 —|— I^1 —|— V^1 —|

【譜例 1.5.13】 《すべての長短調における 48 の練習曲》 LW-A8/S136 第 10 番 第 66-69 小節⁶⁰

66

並行和音

f: I—¹—|— VII^1 —|— VI^1 —|— V^1 —|— IV^1 —|— III^1 —|— II^1 —|— I^1 —|— V_7 —|— I^1 —|—¹—|— VII^1 —|— VI^1 —|

⁶⁰ 同曲第 1-3 小節などに見られる楽曲の中心を成す主題では、2 声で書かれているものの、並行和音としての同様の意図が窺える。

【譜例 1.5.13a】 《すべての長短調における 48 の練習曲》 LW-A8/S136 第 10 番 f-Moll 第 1-3 小節

Moderato $\text{♩} = 96$

並行和音

f: I—¹—|— VII^1 —|— VI^1 —|— V^1 —|— IV^1 —|— III^1 —|— II^1 —|— I^1 —|— V_7 —|— I^1 —|—¹—|— VII^1 —|— VI^1 —|

【譜例 1.5.14】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 11 番 第 77-80

小節

【譜例 1.5.15】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 12 番 第 1-5

小節

これらはいずれも「6 の和音の連用」である。【譜例 1.5.11】及び【譜例 1.5.14】はベートーヴェンの例と同様、一時的な経過和音としての用法である。一方、【譜例 1.5.12】・【譜例 1.5.13】・【譜例 1.5.15】は転位音（主に刺繍音）によって音価が長くなり、和音としての独立性が高められていることがわかる。これによって、【譜例 1.5.12】の並行和音には D 進行が、【譜例 1.5.13】・【譜例 1.5.15】の並行和音には S 進行が感じられる。

5-2-2-1 「減 7 の和音の半音階的連用」(島岡 1998, 368-369)

リストの作品にはしばしば「減 7 の和音の半音階的連用」が確認できる。「経過和音の特殊なケース」である「同形和音の連続使用」の一種である(島岡 1998, 368)。これは第 2 節で取り上げた《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 8 番の第

59-62 小節に見られた。Torkewitz はリストの初期作品における減 7 の和音の使用法、つまり「減 7 の和音の半音階的連用」について「その機能がまさに崩壊しようとしている」(Torkewitz 1978a, 12) と述べているが、果たしてそうなのだろうか。

島岡は「減 7 の和音の半音階的連用」の例として、J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第 I 巻 第 6 番 (第 23-26 小節) を挙げている (同前, 368-369)。このことからわかる通り、この用法は既にバロック時代から見られる。

【譜例 1.5.16】 J. S. バッハの平均律第 I 巻 第 6 番 第 23-26 小節 (島岡 1998, 368-369)

一方で Torkewitz は、「1800 年以降にはいくつかの減 7 の和音の半音階的配置は珍しくなく、これは「和声による転調のエッセンスとして、常に展開部のような部分に置かれている」と述べている (Torkewitz 1978a, 11)。しかしリストの初期作品の場合、J. S. バッハの例と同様、カデンツの直前に見られることが多い。そして、一概には言えないが、そこにはカデンツの D 機能や D₂機能を拡張する意図が窺える。もちろん微視的に見ると「その機能がまさに崩壊しようとしている」のかもしれないが、巨視的に捉えることでその機能的意図を明らかにすることができる。「減 7 の和音の半音階的連用」はリストの作品において度々現れるため、その都度、その意図を明らかにすることとする。

5-2-3 偶成和音の拡張の兆し

本項については第 2 章で詳しく取り上げるが、1827 年に作曲された《葬送行進曲》LW-A10/S226a のコーダには、「I のゆれ」を拡張した例が見られる。これによって、偶成和音であるにも拘らず「T-S-T に近いカデンツ効果」(島岡 1998, 360) をもたらしている。

また前述した様々な偶成和音とは異なり、長時間用いられることによってその効果はさらに高められている。

第 26 小節の主調 g-Moll での全終止の後、コーダには g-Moll の第 I 音保続低音が置かれ、その保続低音上に I を中心とした倚和音 \check{V}_9^1 とのゆれが生じる。そして第 28 小節 4 拍目からカデンツが続き、曲を閉じている。g-Moll の第 I 音保続低音上に現れるため、あくまで T 機能上に置かれた倚和音ではあるが、1 小節間にわたって拡張されたこの倚和音は注目に値する。

【譜例 1.5.17】《葬送行進曲》LW-A10/S226a 第 17-31 小節⁶¹

The image shows a musical score for measures 17-31 of '葬送行進曲' (Funeral March) by Beethoven. The score is in G minor and includes piano and harmonic analysis. The piano part shows dynamics like *cresc.*, *ff*, *f*, *p*, and *sf*. The harmonic analysis below the score identifies chords and their functions, such as V, I, VI, VII, III, and VI, and notes features like 'D2度上行型反復進行' and 'Iのゆれ'.

⁶¹ 第 27 小節に生じる倚和音 g-Moll \check{V}_9^1 はあくまで「T-S-Tに近い」機能をもたらすものである。そのため譜例上の機能に関しては、「S的」と表記している。なお本論文において、譜例上に偶成和音による「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）の機能を書き表す際は、今後も「S的」と示すこととする。

また 1834 年に作曲された《幻影》LW-A19/S155 第 1 番のコーダにも同様の「I のゆれ」が見られる。ここでは、主調 Fis-Dur の第 1 音保続低音上の Fis-Dur I の倚和音 $\text{♯}\text{V}_9$ とのゆれによって「T-S-T に近いカデンツ効果」（同前, 360）が生じ、これが変終止的な役割を果たしているといえる。

【譜例 1.5.18】《幻影》LW-A19/S155 第 1 番 コーダ 第 87-95 小節⁶²

The image shows a musical score for Example 1.5.18, consisting of two systems of piano and functional analysis. The first system covers measures 87-90, and the second system covers measures 91-95. The piano part includes dynamics such as *p*, *pp*, *dim.*, and *p*, along with tempo markings like *in tempo*, *poco a poco riten.*, and *molto ritard.*. The functional analysis below the score shows chords in Fis major, with functions labeled as T, S's, and T. The analysis for measure 91 shows a $\text{♯}\text{V}_9$ chord with the function (S's).

⁶² 第 91 小節 4 拍目及び第 92 小節 1 拍目弱拍の Eis 音はおそらく E 音の誤りである。なぜなら第 88-89 小節の対応箇所、さらには第 91 小節 1 拍目弱拍に $\text{♯}\text{V}_9$ が記されていることを鑑みると、当該箇所には $\text{♯}\text{V}_9$ が記されていないのは不自然であるからである。そのため、【譜例 1.5.18】には、() を用いて $\text{♯}\text{V}_9$ を記載している。

本譜例を作成するにあたり準拠した新全集は、1835 年にライプツィヒの Hofmeister 社とパリの Schlesinger 社から出版された版、及び同じく同年に出版された Wessel&Co 社から出版されたロンドン版を典拠としている (NLA, I-9, 165-166)。しかし典拠に忠実であるため、当該箇所を Eis 音のままにしており、「校訂報告」(NLA, I-9, 165-182) にも当該箇所に関する言及は見られない。一方で、前述した Hofmeister 版を基に編纂された旧全集は、当該箇所は Eis 音ではなく E 音に修正されている (GA, II-5, 7)。「校訂報告」を書いた José Vianna da Motta によると、Hofmeister 版は「修正すべき間違いが多く、演奏記号を補足し、表記を明確にしなければならないことが多くあった」ようである (GA, II-5, V)。そして旧全集では、「修正のほとんどは自明のことであり、言及する必要はない」(ibid., V) と述べている通り、当該箇所に関する言及を行うことなく修正が行われている。さらに、リストのピアノ作品を全曲録音しているリスト研究者 Leslie Howard は、録音に際して和声進行などを鑑みてしばしば音を修正して演奏しているが、彼も当該箇所を Eis 音ではなく E 音で演奏している (Howard 2011, Disc90-4)。これらを鑑みても、E 音と捉えるのが妥当であると言えるだろう。

さらに、本研究の研究対象ではないが、「Iのゆれ」は同曲集 第3番〈シューベルトのワルツによる幻想曲〉の主題（第1-8小節）及びコーダ（第216-226小節）にも見られる。

冒頭の主題は、Es-Dur 第1音保続低音上のIの倚和音 $\circ\check{V}_9$ で始められることによって、強烈な表情がもたらされている。

本楽曲ではこの「Iのゆれ」を伴う冒頭の主題が重要な役割を担っており、主要主題として様々に展開されている。

【譜例 1.5.19】《幻影》LW-A19/S155 第3番 第1-8小節

The image shows a musical score for the first eight measures of the third piece in Schubert's 'Phantasie' (LW-A19/S155). The score is in E-flat major (Es-Dur) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with various dynamic markings and performance instructions. Below the piano part, there are Roman numeral chord diagrams and functional labels. The first measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The second measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The third measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The fourth measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The fifth measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The sixth measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The seventh measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The eighth measure shows a tonic chord (I) with a functional label '(S的)'. The functional labels are: (S的), T, (S的), T, (S的), T, (S的), T.

また、コーダ（第207-226小節）では倚和音としてVI・ $\circ\check{V}_7$ ・IIIといった様々な和音が用いられる。Serge Gutが本楽曲の終止を「III→I連結」（Gut 1975, 337）と言及している通り、最後（第223小節3拍目）に生じる「Iのゆれ」の和音はIIIであるが、実際には「陰翳」和音 VIと「翳り」和音 $\circ\check{V}_7$ の対比など、様々な偶成和音によってこのコーダに様々な表情がもたらされていると同時に、「T-S-Tに近いカデンツ効果」（同前, 360）があることに注目しておきたい。

【譜例 1.5.20】《幻影》LW-A19/S155 第3番 コーダ 第207-226小節

molto appassionato
sua
207 *fff* *rinforz.* *cresc.* *6* *6*

sua
210 *molto*
V_i *VI* *V_i* *IV*

(*sua*)
213 *rinforz.* *dim.* *poco a poco ritenuto* 12 *1* *3*
II₇

elegantemente
216 *p dolce* *sua*
I *VI* *VI* *VI* *VI*

(*sua*)
220 *poco rinforz.* *sempre dim.* *mp* *pp*
VI *III* *VI* *III* *VI* *III*]

5-3 保続低音

初期作品では基本的に第Ⅰ音保続低音又は第Ⅴ音保続低音が用いられる。これらはそれぞれ T 機能及び D 機能の延長・拡大を意図している。しかし《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 10 番には、第Ⅳ音保続低音という珍しい保続低音がみられる。

これは安定復帰過程の一部にあたる第 49-54 小節に見られる。6 小節間にわたるこの低音の B 音の保続は、先行調から見ると、主調 f-Moll のⅣ調である b-Moll の第Ⅰ音保続低音と捉えることができる。しかし、後続調 f-Moll から見ると第Ⅳ音の保続低音である。

序章でも述べた通り、島岡によれば「Ⅳの保続低音は II^1 (D_2) の拡大・延長」(島岡 1998, 249) を表すものである。つまり、この安定復帰過程で生じる B 音(第Ⅳ音) → H 音 → C 音(第Ⅴ音) という低音の半音階的進行は、主調 f-Moll 第Ⅳ音保続低音による D_2 機能の拡張(第 49-54 小節) → V^1 (第 55-56 小節)、そして第Ⅴ音保続低音(第 57-66 小節) による長大な D 機能へと導くものであるといえる。この第Ⅳ音の保続低音は D_2 機能の強調方法の 1 つの例であり、リストの初期作品において特殊な例といえる。

【譜例 1.5.21】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 10 番 第 46-66

小節63

46 *f* *cresc.* *p* *cresc.*
 50 *f* *sua*
 54 *ff* *ff con fuoco*
 58 *decresc.* *cresc.*
 62 *f* *ff* *con forza* *全*

f: IV(I — V₇[♯] — (f:) iv[IV — I] I
 (sua) —)
 ♯ — ♯₉
 VI — ♯₉
 (sua) —)
 v[V — 7
 I — V — ♯₇ — V — ♯₉ — V₇ — v[♯₉]
 (sua) —)
 I — V₉ — I

63 第 52-53 小節の減 7 の和音は、第 49 小節からの脈絡で捉えると、f-Moll 第 iv 音保続低音上の IV → ♯ → ♯₉ という進行にも成り得る。しかしこの減 7 の和音は、続く第 55-56 小節の f-Moll ♯₉ に対する半音階的経過和音としての意図が汲み取れる。これらを踏まえて、ここでは f-Moll ♯₉ に対する「I のゆれ」としての II 調の ♯₉ と捉えている。いずれにしても、この部分には f-Moll 第 iv 音が低音に保続されており、D₂機能上での和音進行であることには変わりない。

5-4 転義

既に様々な楽曲を通して示した通り、初期作品には単純転義のみならず、属 7 の和音、減 7 の和音を介した異名同音的転義など、様々な転義が見られる。

なかでも減 7 の和音の異名同音的転義は、第 3 節で取り上げた《スケルツォ》LW-A9/S153 及び第 4 節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 において、楽曲構造を形成する上で重要な役割を担っていたことは注目に値する。

さらに、《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 の第 47 小節において、増 3 和音の異名同音的転義が既に行われていることは特筆すべきである。これらの転義は第 2 章以降さらに発展を遂げることとなる。

5-5 移行・展開技法の工夫

リストの作品を見ると移行過程に、ともすると短い展開ともとれるような部分が見られることがある。これによって形式が複雑になるが、これらは古来の流れを汲んだ移行・展開技法である。本項ではそのいくつかの例を取り上げたい。

《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》LW-A6/S151 では、本来直接移行するはずの部分に一展開が挿入されている（第 142-154 小節）。Torkewitz は、この部分に「遅延再現の意図」（Torkewitz 1978a, 11）があることを指摘している。

【譜例 1.5.22】 《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A6/S151 第 134-155 小節

134 f $\text{Es: } \text{V} \{ \text{I} \text{---} \text{II} \text{---} \text{I}^2 \text{---} \text{V}_9 \text{---} \text{I} \text{---} \text{V}_7^{\flat} \text{---} \text{V} \{ \text{V}_7^{\flat} \text{---} \text{V} \text{---} \text{I} \text{---} \text{II}^{\flat} \}$

140 ritard. a tempo ritard. dim. pp perdendo ff 複合2度上行型反復進行

146 複合2度上行型反復進行 D2度上行型反復進行 $\text{V} \text{---} \text{IV}^1 \text{---} \text{V}_7^{\flat}$

151 mf $\text{v} [\text{V} \text{---} \text{V}_9 \text{---} \text{V} \text{---} \text{V}_9 \text{---} \text{V} \text{---} \text{V}_9 \text{---} \text{V} \text{---} \text{V}_9 \text{---} \text{V}_7 \text{---}] \text{I}$

楽曲前半は、同主短調 es-Moll を中心とする序奏（第 1-37 小節）の後、主調 Es-Dur で主題が提示される。第 77 小節で全終止した後、続く第 78 小節からは「3 度関係調(c-Moll、As-Dur、f-Moll、Des-Dur、b-Moll) による主題の反復進行」(Torkewitz 1978a, 11) によって、主調の v 調 B-Dur へと転調する。

その後、「複合 2 度上行型反復進行」(第 138-139 小節) を経て、B-Dur の v 調 F-Dur で全終止する。本来 v 調全終止の後、それを V へと転義させることによってその部分の中心調の I へと進行することが多い。しかしここでは B-Dur v 調 (F-Dur) 全終止の後、第 155 小節からの B-Dur での主題提示にすぐに移行することなく、展開的要素が挿入されて

いる。

「半音階的に移行する 4 つの減 7 の和音が、主題に基づく A-Dur での中間楽句を導こうとする」(ibid., 11) という Torkewitz の言及の通り、第 142 小節では減 7 の和音が半音階的に連用された後、この部分の中心調である B-Dur の + \hat{v} 調 A-Dur の第 v 音保続低音上に主題が提示される。彼は続けて、この減 7 の和音の半音階的連用について「前後の動機的な動きから切り離され、和声定式として、それら自体の繋がりを形成するだけ」であり、「特殊な記号 (a tempo, perdendosi, pp) を付けられているにも拘らず、この短い間隔であっても B-Dur と A-Dur を有機的に結びつけることはできない」⁶⁴と主張する (ibid., 11)。Torkewitz はこれらの減 7 の和音の半音階的連用の例を基に、これらが「内容のない和声進行、つまり和声的なトポス」(ibid., 12) であることを指摘している。さらに、「リストのパッセージの弱点」は、このような「定式を説得力ある機能的価値なしに使用していること」(ibid., 12) であると言及している。

Torkewitz の言及の通り、減 7 の和音の半音階的連用において隣接する減 7 の和音同士の「機能的価値」を求めることは難しい。しかし巨視的に捉えると、この第 142-143 小節には、【譜例 1.5.22】に一例を示した通り、「複合 2 度上行型反復進行」としての意図が明確であり、各小節の 2 拍目には、I への解決への期待感に満ちた、移調反復された各調の半終止が感じられる⁶⁵。そして、この第 143 小節の半終止が A-Dur の D₂和音に単純転義 (E-Dur \circ ∇ $\frac{2}{3}$ = A-Dur \circ ∇ $\frac{3}{4}$) されることで、第 144 小節から現れる A-Dur の第 v 音保続低音による D 機能が導き出されるのである。この A-Dur 第 v 音保続低音によって、その後 A-Dur の T 機能への解決及び A-Dur での展開が期待される。しかし続く第 148 小節からは「D2 度上行型反復進行」によって移行することで B-Dur へと戻り、B-Dur の D 機能が再び提示されている。つまり、そこには聴き手を翻弄する A-Dur での騙し討ちによって、Torkewitz の述べる「遅延再現の意図」が行われているのである。このプロセスを図に示すと以下ようになる。なお、これとほぼ同様の「遅延再現」は、楽曲後半 (第 384-406 小節) でも行われている。

⁶⁴ Torkewitz は、第 141 小節の B-Dur v 調全終止について「半終止」(Torkewitz 1978a, 11) と言及していることから、この部分を B-Dur で捉えていることが窺える。そのため、「B-Dur [第 141 小節] と A-Dur [第 144 小節以降]」の連関について言及している。

⁶⁵ ここでは、各反復句の 1 つ目の減 7 の和音 (第 142 小節及び第 143 小節 1-2 拍目) が、2 つ目の減 7 の和音 (第 142 小節及び第 143 小節 3-4 拍目) に対する「I のゆれ」として生じる ∇ という倚和音になっていると考えられる。この用法は既に何度か述べたが、第 2 章以降詳しく言及していくこととする。減 7 の和音の特性上、反復句の調の捉え方は様々であり、【譜例 1.5.22】に示した例はあくまで一例であることを再度断っておきたい。

このようにリストの作品では、展開的要素が挿入されていることによって、複雑な形式になっている例がしばしば見られる。これは、特にヴァイマル時代などに見られる大規模な楽曲を理解する上で重要な観点となる。

【図 1.5.1】《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》LW-A6/S151 第 134-155 小節 「遅延再現」

プロセス 低音部還元譜

本来なら…

B: I II I² V₉ I V₇¹

Es: V₇¹ I V₇¹

F: V₇¹ I III¹ I² V₇¹ I

複合2度上行型反復進行

134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144-147 148 149 150 151-154 155

V

複合2度上行型反復進行

複合2度上行型反復進行

複合2度上行型反復進行

A-Dur (D2機能) → D機能

D2度上行型反復進行

「遅延再現」(A-Durでの騙し討ち)

解決を期す

解決を期す

V IV¹ V₇¹ V [V₇¹] I

続いて取り上げる例は、《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 2 番の終わりに見られるカデンツの拡張である。

この楽曲を締めくくるカデンツには、低音に半音階的進行（「カデンツの半音階化」（Rummenhüller 1978, 4））が生じる。これによって、第 35-36 小節には部分的に「D2 度上行型反復進行」が見られる。そのため、ここにはもちろん機能性が認められるが、第 35-37 小節という大きな文脈で考えると、これらの半音階的進行は第 35 小節冒頭の低音の E 音から第 37 小節の 1 オクターヴ上の E 音にかけての半音階的経過和音であることがわかる。つまり、ここでは第 35 小節で生じた V に対する倚和音 I^2 が拡張されているといえる。このように引き延ばされた I^2 という不安定な和音によって、第 37-38 小節の全終止に向けての緊張感が高められているのである。

【譜例 1.5.23】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 2 番 第 33-38 小節

a. I
機能:T

33

35

— I^2 V_9^2 V_7^1 VII V_9^1 I V_7^2 I^1 V_9^1 IV V_9^1 I^2 V_7 I

I^2 の拡張

D T

この例に類似した部分が見られる《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》LW-A7/S152 では、 I^2 の拡張にさらに展開的要素が組み込まれる。この楽曲がソナタ形式で書かれていることは既に述べた。当該部分は、主調 e-Moll を中心とした第 1 主題（第 1-100 小節）、平行調 G-Dur で現れるコラル風第 2 主題の 1（第 101-146 小節）を経て現れる、G-Dur の快活な第 2 主題の 2（第 147-182 小節）⁶⁶の終盤に見られる。

⁶⁶ 本楽曲はソナタ形式における調構造に一致しているため、性格の異なる 2 つの第 2 主題があるとみなすことができる。又は、この部分を提示部におけるコーダと捉えることもできるだろう。

【譜例 1.5.24】 《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A7/S152 第 164-182 小節

この第 2 主題の 2 は III 調 G-Dur の全終止で始まり、「D2 度上行型反復進行」(第 156-159 小節) などの移行的要素を経ながら、G-Dur の D 機能→T 機能を明確に示し続ける部分である。【譜例 1.5.24】でも「D3 度下行型反復進行」(第 165-166 小節)によって D₂和音 (G-Dur II) が導き出され、その後 G-Dur $\circ V_9^1 \rightarrow I^2$ と進行することから、V→I というカデンツを予感させる。しかし G-Dur $\circ I^2$ は V へと解決することなく、半音階的進行を伴う低音の順次進行によって上行しながら展開される。第 172 小節以降、再び G-Dur $\circ V_9^1 \rightarrow I^2$ と進行するが、 I^2 へと到達した第 173 小節ではさらに展開的要素が挿入される。最終的に G-Dur I^2 が V_7 へと解決するのは、この展開的要素の終わりである第 179 小節である。

このように第 164-182 小節では、様々な展開的要素が挿入されているものの、和声的な

中心は G-Dur I² という V に対する倚和音であることがわかる。また、ここで注目しておきたいことは、G-Dur I² を拡張している経過和音に、準固有和音という「翳り」和音（第 168-172 小節・第 176 小節）や「陰翳」和音（第 174-175 小節）が組み込まれていることである。これによって、I² という不安定和音の緊張感がさらに増されている。以上の I² の拡張プロセスを低音部のみで還元譜で示すと以下ようになる。

【図 1.5.2】《ロンド・ディ・ブラヴェーラ》LW-A7/S152 第 164-182 小節 I² 拡張プロセス

低音部還元譜

小節:164 168 173 177 179 181

経過和音 連続刺繍和音

G: I V₉ IV V₉ II I² I² I² I² I² I² I² V₇ I

「翳り」 「翳り」 「陰翳」「翳り」

I²の拡張

機能: T D₂ D T

5-5-1 (°)vi 調による D₂ 機能の導出

リストはしばしば楽曲後半のカデンツの直前に(°)vi 調の挿入句を置くことがある。(°)vi 調への転調によって衝撃をもたらすことができると同時に、(°)vi 調が主調の D 機能の直前に置かれることで、異名同音的転義によって主調の D₂ 和音を導き出すことができることから、機能的な観点からも注目に値する転調のひとつである（岸本 2021）⁶⁷。

まず取り上げるのは、《アレグロ・ディ・ブラヴェーラ》LW-A6/S151 である。本楽曲は「ソナタ的プロセス」の調構造で書かれており、楽曲の前半（第 1-242 小節）と後半（第 243-489 小節）のコーダの終わり（前半：第 211-220 小節、後半：第 465-469 小節）にそれぞれ °vi 調が見られる。

楽曲前半は、主調 Es-Dur の v 調 B-Dur で閉じられる。そのため、ここでは B-Dur の °vi 調への転調が見られる。B-Dur 全終止と同時に始まるコーダ（第 171-242 小節）は、第 183-200 小節で II 調 c-Moll → III 調 d-Moll と調を巡った後、B-Dur へと戻る。第 207-

⁶⁷ ここで述べる °vi 調への転調は、Patrik Boenke が「サロンレパートリーの特徴」として挙げる、°vi 調をはじめとする「半音階的 3 度関係調間の和声変化」とは、別のものである（Boenke 2012, 126）。なぜなら、Boenke のいう °vi 調への和声変化と同様の転調手段が用いられることはもちろんあるものの、主調へと戻る際の機能的な意図が異なっているためである。

210 小節では B-Dur I → II¹ → V₇ → I と主題が再び現れ、続く第 211 小節で突如として・VIへと進行することで衝撃がもたらされる。さらに、この和音が単純転義 (B-Dur °VI = Ges-Dur I) されることによって、°vi 調 Ges-Dur へと 3 度転調する。Ges-Dur へと転調した第 211-218 小節では、Ges-Dur I → V₇ → I という進行で主題が 2 回示され、続く第 219-220 小節ではこの主題の後半 2 小節間が Ges-Dur ♮₇ → IV と「尻取り反復」される。この「尻取り反復」が B-Dur ♮₇ → °II と転義されることで B-Dur へと戻り、第 221-226 小節では、°Ⅴ₉² → I¹ → IV → I² → V₇ → I と、B-Dur のカデンツへと続くのである。

筆者が以前に述べた通り、°vi 調の I は主調の°VI であり、主調の D₂ 和音である °Ⅴ₉² (導音欠如) と捉えることができる和音である。また °vi 調の I は、第 7 音を加えた ♮₇ へと進行することで、主調の °Ⅴ₉² へと容易に異名同音的転義 (°vi 調 ♮₇ = 主調 °Ⅴ₉²) できる (岸本 2021, 78)。第 218 小節では、最終的に °vi 調 Ges-Dur の ♮₇ が B-Dur ♮₇ へと単純転義されているため、前述した例とは異なる。いずれにしても、転義された B-Dur ♮₇ が、D₂ 和音 °II¹ を導き出していることから、間接的に主調の D₂ 機能を導き出しているといえる。このことから第 211-220 小節に置かれた B-Dur の °vi 調 Ges-Dur は、主調 B-Dur の D₂ 機能と密接に関連していることがわかる。

【譜例 1.5.25】 《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A6/S151 第 207-226 小節

Es: ^v(I — II — V₇ — I — | I — °VI — | °vi { I — V₇ —)

°vi { I — V₇ — IV — }
 °Ⅴ₉² — °II — °Ⅴ₉² — I¹ — IV — I² — V₇ — I —

一方、楽曲後半は主調 **Es-Dur** の \circ vi 調として見られる。**Es-Dur** 全終止と同時に始まるコーダ（第 449-489 小節）では、第 457 小節で全終止した後、同様の展開がもう 1 回繰り返される。しかし、繰り返しによって全終止が期待された第 465 小節では、I ではなく \circ VI へと進行し偽終止となる。そして、この偽終止をきっかけに **Es-Dur** の \circ vi 調 **Ces-Dur** へと 3 度転調する⁶⁸。ここでも楽曲前半と同様、 \circ vi 調で主題が提示される。しかしここでは、**Ces-Dur** I が主調 **Es-Dur** の D_2 和音へと単純転義 (**Ces-Dur** I = **Es-Dur** \circ VI (又は \circ 導音欠如)) されることで主調へと戻り、 $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と **Es-Dur** のカデンツが続く（第 469-473 小節）⁶⁹。つまり楽曲前半とは異なり、主調 **Es-Dur** の D_2 和音を直接的に導き出しているといえる。

さらに、第 461-473 小節を巨視的に捉えると、偽終止（第 465 小節）、改め全終止（第 473 小節）があり、その間（第 465-469 小節）に \circ vi 調 **Ces-Dur** が置かれていることがわかる。島岡も言及している通り、偽終止による「終止回避」の後に「改め終止」をすることによって、「一層大きな終止の満足感をうる」ことができる（島岡 1998, 291-292）。すなわち、本楽曲の第 461-473 小節では、偽終止が \circ vi 調という「調のゆれ」へと拡大されることによって、偽終止による「終止回避」はより効果的になり、さらに主調の D_2 機能が導き出されることで、より充実した終止感がもたらされているといえるだろう。

⁶⁸ 「3 度転調の手法」について言及した大谷は、この進行を「偽終止の応用」と見なしている（大谷 2020, 90-91）。彼も例として挙げている通り、このような 3 度転調はベートーヴェンやシューマン、ショパンなど、リスト以前の作曲家や同時代の作曲家の作品にも見られる。

⁶⁹ この第 469-472 小節に見られる **Es-Dur** I^2 は、 \circ 導 \circ や \circ VI (又は \circ 導音欠如) といった D_2 和音を伴いながら拡大されていることには注目しておきたい。

【譜例 1.5.26】 《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A6/S151 第 461-473 小節

461 sua

Es: I — I² — $\overset{\circ}{V}_9$ — V₇ — I — II¹ — I² — $\overset{\circ}{V}_7$

465 (sua) ff

469 sua 全

$\overset{\circ}{V}_9$ (導欠) — I² — $\overset{\circ}{V}_9$ — °VI — $\overset{\circ}{V}_9$ — V₇ — I

(°VI(I —])]

続いて、《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A7/S152 を取り上げたい。e-Moll を主調とするこの楽曲は、ソナタ形式で書かれており、並行和音が特徴的な第 1 主題と 2 つの第 2 主題（コラール風の第 2 主題の 1、快活な第 2 主題の 2）で構成されている。°vi 調への転調は、同主調 E-Dur で現れる再現部の第 2 主題の 1（第 285-369 小節）にみられる。

e-Moll の + I 調である E-Dur I への解決と同時に始まるコラール風の第 2 主題の 1 は、4 小節単位のフレーズで構成されている。ここでは各フレーズの終わりで終止する（全終止：第 288 小節、半終止：第 292 小節、全終止：第 296 小節）と同時に、E-Dur I を中心とした「閉じたフレーズ」（第 285-288 小節）→V を中心とした「開いたフレーズ」（第 289-292 小節）→I を中心とした「閉じたフレーズ」（第 293-296 小節）という、フレーズ単位の終止も感じられる（島岡 1998, 29-30）。続く第 297 小節では E-Dur °VI へと進行し、この和音が単純転義されることで °vi 調 C-Dur に 3 度転調する。この 4 小節のフレーズ（第 297-301 小節）には C-Dur の第 I 音保続低音が置かれており、第 300 小節で全終止する。続く第 301 小節では $\overset{\circ}{V}_7$ へと進行し、この和音が異名同音的転義（C-Dur $\overset{\circ}{V}_7$ = E-Dur $\overset{\circ}{V}_9$ ）される。これによって E-Dur の D₂ 和音が導き出され、E-Dur の第 v 音保続低音による D 機能に続く。そして第 311 小節で半終止する。ここでも主調の D 機能の直前

に・vi調が置かれることで、主調のD₂機能が導き出されていることがわかる。

【譜例 1.5.27】 《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A7/S152 第 285-305 小節

285 *ff legato* *mp* *con tenerezza*

293 *D2度下行型反復進行*

301

Chord progressions (Roman numerals and figured bass):

285: e: +1 (I II¹ V₂⁰ V₇ I V₇ I v [V VI V₇ I V₇ V₉] I

293: I II¹ V₇ V₇ V₇ V₉ I °VI °VI [I IV °V₉ I]

301: °V₉ v [I °V₉ II V] I (°VI) V₇ }

5-6 楽曲構造

極めて習作的な3部形式の作品やソナタのプロセスの調構造の楽曲が多く見られる。また、《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A6/S151 や 《ロンド・ディ・ブラヴァーラ》 LW-A7/S152 など、このような習作的なソナタのプロセスの調構造を発展させた楽曲も見られる。これらの楽曲は基本的に、安定局面で始まり、安定局面で終わる楽曲である。しかし調配置については、第2節《すべての長短調における48の練習曲》 LW-A8/S136 第8番に見られたように、あえて遠隔調を目的調とするものも見られる。

さらに、第3節で取り上げた《スケルツォ》 LW-A9/S153 や、第4節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 では、T機能を曖昧にする試みが見られる。《スケルツォ》では、g-Mollの楽曲であるにも拘わらず、再現部でg-MollのT機能が再び示されるまで、fis-Mollが楽曲の中心調であるかのように錯覚させる「和声構造」が見られた。また《詩的で宗教的な調べ》では、冒頭の減7の和音によって主調をほのめかすものの主調のT機能を回避し続け、楽曲の半分に達したところでようやく主調のT機能を明示するという「和声構造」も見られた。さらにこの楽曲では、主調のT機能で終わらないと

いう「未解決の終止」(Torkewitz 1978, 61)が見られる。つまり、《スケルツォ》の前半部分では主調を曖昧にしており、《詩的で宗教的な調べ》の前半部分では主調の T 機能の回避を行っているのである。そしてこれらはいずれも減 7 の和音の多義性に基づいたものである。

このことからリストは初期において、古典的な様式に基づいた作品を多く残しながらも、初期から既に革新的な試みを行っていたといえる。

第 2 章 巡礼の年（1835-39 年）

この時期はマリー・ダグー伯爵夫人と共に、スイスやイタリアを訪れた時期であり、この地で自然や文学に触れた経験は、リストの数多くの重要な作品へと実を結ぶこととなる。

またこの時期は初期に見られた和声語法が発展し、新たな和声語法が見られ始める。中でも注目すべきは、「二階建て構造和声」⁷⁰、そして「I のゆれ」の拡張、そして様々な転義である。本章では、「二階建て構造和声」が用いられている楽曲として第 1 節で《旅人のアルバム Album d'un voyageur》第 2 部〈アルプスの旋律的な花 Fleurs mélodiques des Alpes〉LW-A40b/S156 より「アレグロ・パストラーレ Allegro pastorale」を取り上げる。また、「I のゆれ」の拡張や様々な転義に関しては第 2 節で多くの実例を挙げていきたい。

第 1 節 《旅人のアルバム Album d'un voyageur》第 2 部〈アルプスの旋律的な花 Fleurs mélodiques des Alpes〉「アレグロ・パストラーレ Allegro pastorale」 LW-A40b/S156-10

本楽曲は 1840 年頃に作曲された《旅人のアルバム Album d'un voyageur》第 2 部〈アルプスの旋律的な花 Fleurs mélodiques des Alpes〉LW-A40b/S156 の中の 1 曲であり、後に《巡礼の年 Années de pèlerinage》第 1 年「スイス」の第 3 曲〈パストラル Pastorale〉に改訂された。この改訂の際にテンポが“Allegro pastorale”から“Vivace”へ、そして調が G-Dur から E-Dur へと変更され、構成も後述する 2 つの部分（部分 A 及び部分 B）から成る「古典的なパストラルの形式でできた素朴な曲」（野本 1990, 196）へと書き換えられている。

先述の通り、本楽曲には「二階建て構造和声」によって多層的な響きをもたらされており、本楽曲においては同時保続低音によって生じた例が見られる。

⁷⁰ 以前、筆者はこの現象に「二階建て和声」（岸本 2021, 77）という用語を用いたが、今後「二階建て構造和声」という用語を用いることとする。

1-1 部分及び要素

本楽曲はそれぞれ複重線によって区切られた4つの部分で構成されている。分析を進めるにあたり、これらをそれぞれ部分A・部分B・部分C・部分Dと呼ぶこととする。また、部分Dに関しては【譜例2.1.4】に示した通り、要素d-1と要素d-2という要素を設定して分析を進めていく。

【譜例 2.11.】 部分 A 第 1-5 小節

Allegro pastorale

pp

dolcissimo

【譜例 2.1.2】 部分 B 第 6-17 小節

un poco più, f

molt. dim.

poco inforz.

molt. dim. smorz.

【譜例 2.1.3】 部分 C 第 23-40 小節

f marcato

pp subito

【譜例 2.1.4】 部分 D 第 41 アウフタクト・64 小節

各部分及び要素の配置は以下のように表すことができる。

【表 2.1.1】 部分及び要素の配置

構成	小節	部分・要素	調
第 1 部	1-22	1-5	A
		6-17	B
		18-22	A
第 2 部	23-111	23-40	C
		41-64	D (d-1・d-2)
		65-82	C
		83-94	d-1
		95-111	B'
第 3 部	112-133	112-116	A
		117-128	B
		129-133	A

本楽曲は、共通した部分から成る第 1 部（第 1-22 小節）と第 3 部（第 112-133 小節）、そして中間部に当たる第 2 部（第 23-111 小節）という複合 3 部形式の楽曲である。本節ではこの 3 つの区分に従って論じていく。

1-2 和声分析

1-2-1 第 1-22 小節 第 1 部（【譜例 2.1.5】・【譜例 2.1.6】 参照）

曲は部分 A の提示によって始められる。そしてこの部分 A には注目すべき特徴がある。それは上声の旋律が重音で奏されることで独立した和音となり、上声部と下声部で異なる和音が生じることである。つまりそこには「二階建て構造和声」が形成されるのである。

5 小節から成る部分 A の第 1 小節は、序奏的な役割を果たしている。この低音部では G 音と D 音が交互に繰り返されることによって、第 3 小節まで一貫した主調 G-Dur の第 I 音及び第 V 音の同時保続低音が生じる。第 2 小節からはこの保続低音上に重音の旋律が現

れることで独立した和声進行が形成される。つまりここでは、G-Dur の「I の根音と第 5 音による静止パート」(島岡 1998, 248) 上に和声進行が生じており、安定した低音部の和声機能 (T 機能) とは異なる上声部の機能によって多層的な響きが生じるのである。この第 2-3 小節では、G-Dur の第 I 音及び第 V 音同時保続低音という T 機能上で、上部和声は各小節 G-Dur III→IV→I→V₇→I と進行し、それぞれ全終止する。G-Dur III という「陰翳」和音を効果的に取り入れることによって、単純な T 機能に様々な表情がもたらされているといえる。続く第 4-5 小節では、第 1 小節から保続されていた G-Dur の第 V 音 D 音が揺れ動くことで、第 I 音のみの保続低音となる。ここでも、1 小節ごとに G-Dur 第 I 音保続低音上を V₇→IV→V₇→I と進行し、全終止する進行が繰り返される。

部分 A を振り返ると、序奏 (第 1 小節)、G-Dur 第 I 音及び第 V 音同時保続低音による「二階建て構造和声」(第 2-3 小節)、第 I 音保続低音 (第 4-5 小節) という主調 G-Dur の一貫した T 機能で構成されていることがわかる。そしてここでは第 2 小節以降、上部和声によって様々に彩られながら、各小節で全終止が行われる。つまり部分 A は主調 G-Dur の T 機能を提示する役割であるといえる。

【譜例 2.1.5】 第 1-5 小節 部分 A

G: V [I ————— III IV I V₇I III IV I V₇I], [V₇ IV V₇ I V₇ IV V₇ I]
機能 T

第 5 小節の G-Dur 全終止の後、単純転義 (G-Dur V=D-Dur I) によって v 調 D-Dur へと転調し、部分 B が提示される。部分 B の特徴は、8 分の 6 拍子で書かれているものの、後半 3 拍の旋律が一貫して 4 連符であることである。まず第 6-8 小節では、第 1-3 小節と同様、D-Dur 第 I 音及び第 V 音同時保続低音が生じており、この同時保続音上で 1 小節ごとに D-Dur の I→V₇ と進行する。

しかしここで注目しておきたいことは、この部分は第 1-3 小節と同様の同時保続低音であるものの、明確な「二階建て構造和声」が示されないことである。D-Dur の第 I 音 (D 音) と第 V 音 (A 音) の同時保続低音は、「I の根音と第 5 音による静止パート」を意味することは既に述べた。しかしこの部分の上部和声では、D-Dur I・V₇ という 2 つの和音しか現れない。つまり D-Dur の第 V 音である A 音は保続音としてではなく、各和音の和

声音として捉えられる。そのため、ここでは D-Dur 第 I 音及び第 v 音同時保続低音が生じているにも拘わらず、同時保続低音というより、第 I 音の保続低音のように感じられるのである。

続く第 9 小節では、単純転義 (D-Dur \forall_7 =G-Dur V_7) によって主調 G-Dur に戻る。この第 9-11 小節では、1 小節ごとに G-Dur $V_7 \rightarrow I$ と進行する。ここには保続低音が置かれてないため、G-Dur の D 機能→T 機能という明確な解決が提示される。続く第 12-17 小節は、第 6-11 小節が繰り返される。

この部分 B は、1 小節ごとに主調 G-Dur 及び v 調 D-Dur の各調の I (T 機能) → V_7 (D 機能) が示されているが、D-Dur の部分 (第 6-11 小節及び第 12-14 小節) には先述した通り、同時保続低音が置かれている。この「静止パート」D-Dur「I の根音と第 5 音」を、主調 G-Dur の脈絡で捉えると、G-Dur の D 機能であることがわかる⁷¹。つまりここには各調の $V_7 \rightarrow I$ という和音単位の D 機能→T 機能⁷²、そして v 調 D-Dur→G-Dur という調単位の D 機能→T 機能のゆれが生じていることがわかる。

【譜例 2.1.6】第 6-17 小節 部分 B

G: V V_7 — I — V_7 — I — V_7 — I —

\forall_7 (I — V_7 — I — V_7 — I — V_7 —) \forall_7 —)

V V_7 — I — V_7 — I — V_7 — I —

\forall_7 (I — V_7 — I — V_7 — I — V_7 —) \forall_7 —)

第 18 小節は再び部分 A の提示である。この部分は第 1-5 小節と同様であり、一貫して G-Dur の T 機能が示される。

⁷¹ 先述の通り、この D-Dur の部分 (第 6-11 小節、第 12-14 小節) は同時保続低音というより、第 I 音保続低音のように感じられる。そのため主調 G-Dur から見ると、G-Dur 第 v 音保続低音上の $V \rightarrow \forall_7$ …… と捉えることもできるだろう。

⁷² しかし v 調 D-Dur はあくまで第 I 音保続低音上、つまり T 機能上の D 機能→T 機能のゆれである。

1-2-2 第 23-111 小節 第 2 部 (【譜例 2.1.7】・【譜例 2.1.8】・【譜例 2.1.9】 参照)

第 22 小節の G-Dur I 全終止の単純転義 (G-Dur I=C-Dur) によってⅣ調 C-Dur に転じ、第 23-40 小節は部分 C の提示となる。短いフレーズで構成され、ほぼ一貫した保続低音が置かれていた第 1 部とは対照的に、部分 C は 9 小節のフレーズで構成され、低音に動きがもたらされることで、活気に満ちた印象を受ける。また、2 回示されるこのフレーズは、いずれも 5 小節目で変終止的な終止が見られるものの、“f marcato”の明るく力強い前段 (第 23-31 小節) は第 31 小節で半終止、そして“pp subito”で現れる後段 (第 32-40 小節) は第 40 小節で全終止という、対照的なフレーズ構造となっている。さらに I・V₇ を中心とした和声進行の中に時折現れる「陰翳」和音 VI (第 26 小節及び第 35 小節) が、この快活な部分に一時的な「翳り」の表情をもたらししていることにも注目したい。

【譜例 2.1.7】 第 23-40 小節 部分 C⁷³

23 L'istesso tempo f marcato 変的 半

32 pp subito 変的 全

G:I [I]
⁷³(V I — V₇ — VI — IV¹ — I¹ — V₇ — I — V₇ —

I — V₇ — VI — IV¹ — I¹ — V₇ — I — V₇ I —

続く第 41 小節アウフタクトからは As-Dur で、“scherzoso”の軽快な部分 D が現れる。As-Dur は先行調 C-Dur から見ると・Ⅵ調、つまり「陽転」の表情を持つ「翳り」調である。ここでは単純転義 (C-Dur・Ⅵ=As-Dur I) によって転調する。この部分 D を構成する 2 つの要素 (要素 d-1 及び要素 d-2) は、それぞれ 3 小節間のフレーズ 4 つで構成されており、前半 2 フレーズに対して、後半 2 フレーズは旋律部分が 1 オクターヴ上で繰り返される形になっている。まず要素 d-1 の第 1 フレーズ (第 41 小節アウフタクト-第 43 小節) は As-Dur 第 I 音・第 v 音同時保続低音上で I → ~~V~~₇ → V₇ と進行して半終止し、続く第 2 フレーズ (第 44-46 小節) では単純転義 (As-Dur I=Es-Dur IV) によって v 調 Es-Dur

⁷³変終止は本来、IV 基本位置 → I 基本位置で生じるものである。しかし第 27 小節及び第 36 小節はいずれも転回位置であるものの、変終止と同等の効果が見られるため「変的」と記している。

へと転調し、IV → | IV上の $\circ\text{V}_7^{\flat 3}$ | → I² → V → I と進行して全終止する。続く第3・第4フレーズ（第47小節アウフタクト-52小節）では、前述した通り、第1・第2フレーズの旋律が1オクターヴ上げられた形で繰り返される。

一方、要素 d-2（第53小節アウフタクト-第64小節）には終始 As-Dur の第1音保続低音が置かれており、さらに4つのフレーズは全て全終止する。

つまり、要素 d-1 は As-Dur 半終止又は v 調 (Es-Dur) 全終止といった「開いた終止」（島岡 1998, 30）で構成されているのに対して、要素 d-2 では全て全終止という「閉じた終止」（同上, 29）で構成されていることがわかる。

【譜例 2.1.8】 第41小節アウフタクト-第64小節 部分 D

続く第65小節からは再び C-Dur で部分 C が現れる。この転調も第41小節と同様、単純転義 (As-Dur I = C-Dur $\circ\text{VI}$) によるものである。ここでは第23-40小節の部分 C と同様、第73小節で半終止、第82小節で全終止する対照的な2つのフレーズから成る。

そして第83小節アウフタクトからは要素 d-1 が現れる。この要素 d-1 は、C-Dur の $\circ\text{vi}$ 調 As-Dur で現れた部分 D（第41小節アウフタクト-第52小節）とは異なり、vi 調 a-Moll で現れる。a-Moll は先行調 C-Dur の「陰翳」調である。つまり部分 D（第41小節アウフタクト-第52小節）及び要素 d-1（第83小節アウフタクト-第94小節）を通して「翳り」調と「陰翳」調の対比が行われていることがわかる。

この要素 d-1 は、第41小節アウフタクトからの要素 d-1 とほぼ同様、3小節のフレーズ

4つで構成されており、第1フレーズ（第83小節アウフタクト-第85小節）では a-Moll 第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保続低音上で $I \rightarrow \check{V}_7 \rightarrow V_7$ と進行して半終止、第2フレーズ（第86-88小節）では単純転義（a-Moll $I = E\text{-Dur} \circ IV$ ）によって +v 調 E-Dur へと転調し、 $\circ IV \rightarrow | IV \text{上の} \circ \check{V}_7^3 | \rightarrow I^2 \rightarrow V \rightarrow I$ と進行して全終止する⁷⁴。そして第3・第4フレーズ（第89小節アウフタクト-第94小節）は、第1・第2フレーズの旋律が1オクターヴ上に上げられた形で現れる。しかしここで大きく異なることは、第93小節で E-Dur $I^2 \rightarrow V_7$ と進行した後、第94小節で I へとすぐに解決せず、1小節間の全休止によって一瞬動きが止まることである。この緊張感によって要素 d-2 がより一層期待されるが、その期待は裏切られ、第95小節の E-Dur 全終止とともに部分 B'へと続くのである。

部分 B'は第6-17小節の部分 B を a-Moll に移調した形で現れる。そのため、第95-100小節で a-Moll の +v 調 E-Dur の第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保続低音上を1小節ごとに $I \rightarrow V_7$ と進行した後⁷⁵、単純転義（E-Dur $\check{V}_7 = a\text{-Moll } V_7$ ）によって a-Moll へと戻り、1小節ごとに $V_7 \rightarrow I$ と進行する。そして第101-106小節では、この6小節間の繰り返しとなる。つまりここでも和音単位の D 機能 \rightarrow T 機能だけではなく、+v 調 E-Dur \rightarrow a-Moll という調単位の D 機能 \rightarrow T 機能のゆれが示されていることがわかる。このことから、要素 d-2 に代って現れる部分 B は、3小節間のフレーズ全てが a-Moll の「閉じた終止」ではないものの、部分 D（第41小節アウフタクト-第64小節）と同様、a-Moll の「開いた終止」を中心とした要素 d-1 と、6小節単位の a-Moll の「閉じた終止」から成る部分 B'で構成されていることがわかる。

そして第106小節4拍目で示された a-Moll I は、繰り返し現れる部分 B'の旋律の短縮音型によって2小節間引き延ばされ、G-Dur II、つまり D₂和音へと単純転義されることで主調 G-Dur へと復義する。その後、同じく部分 B'の旋律の短縮音型によって、G-Dur $\circ II^2$ (D₂機能) $\rightarrow V_7$ (D機能) が示され、半終止する。この緊張感が第112小節の G-Dur I (T機能) への解決によって解消するとともに、何事もなかったかのように部分 A が再現される。

⁷⁴ a-Moll \check{V} 諸和音が効果的に用いられることによって、旋律にハンガリー音階が生じていることにも注目しておきたい。

⁷⁵ この E-Dur の部分（第95-97小節及び第101-103小節）も、同時保続低音というより、第Ⅰ音保続低音のように感じられる。そのため、単純に a-Moll 第Ⅴ音保続低音上の $V \rightarrow \check{V}_7$ …… と捉えることも可能である。

【譜例 2.1.9】 第 65-111 小節

C

65 *f marcato* *変的* 半

G: ^v(I — V₇ — VI — IV¹ — I¹ — V₇ — I — V₇ —

74 *pp subito* *変的* 全

I — V₇ — VI — IV¹ — I¹ — V₇ — I — V₇ I —

d-1 半 全 半

95 *un poco marcato piu f* *dim.* *poco rit.* *カ* 半

∇ VI

∇ [(I — ∇_9 ∇_7 — I — ∇_9)] V — [(I — ∇_9 ∇_7 — I — ∇_9)]

$+v$ < [IV — ∇_3 I² V₇ I] > $+v$ < [IV — ∇_3 I² V₇ —

B' 全 *Come prima sua.*

95 *un poco marcato piu f* *dim.* 半

∇ [(I — V₇ — I — V₇ — I — V₇ —] ∇_7 — >

101 *sempre piu dim.* *smorz.* *pp leggierissimo* *sua.* 全

V V₇ — I — V₇ — I — V₇ — I — } ∇ II — ∇ II₇ V₇ —

$+v$ < [(I — V₇ — I — V₇ — I — V₇ —] ∇_7 — >

ここで第 2 部 (第 23-111 小節) の一連の調の流れを振り返ってみたい。ここでは、部分 C (第 23-40 小節)、部分 D (第 41 小節アウフタクト-第 64 小節)、部分 C (第 65-82 小節)、要素 d-1 (第 83 小節アウフタクト-第 94 小節)、部分 B' (第 95-111 小節) が示された。部分 C はいずれも主調 G-Dur の iv 調 C-Dur で提示されるのに対して、部分 C に対応する部分 D 及び要素 d-1 はそれぞれ C-Dur の vii 調 As-Dur (部分 D) 及び vii 調 a-Moll

(要素 d-1) で示されている。また要素 d-1 に続く部分 B'は、既に述べた通り、「開いた終止」を中心とした要素 d-1 に対する、「閉じた終止」を示す部分となっている。つまり、要素 d-1 と部分 B'が結び付けられて部分 D (第 41 小節アフタクト-第 64 小節) に対応しているといえる。これらのことから、この第 2 部 (第 23-111 小節) は、Ⅳ調 C-Dur を中心とした・Ⅵ調 As-Dur 及びⅥ調 a-Moll の、「翳り」調と「陰翳」調による対比であることがわかる。

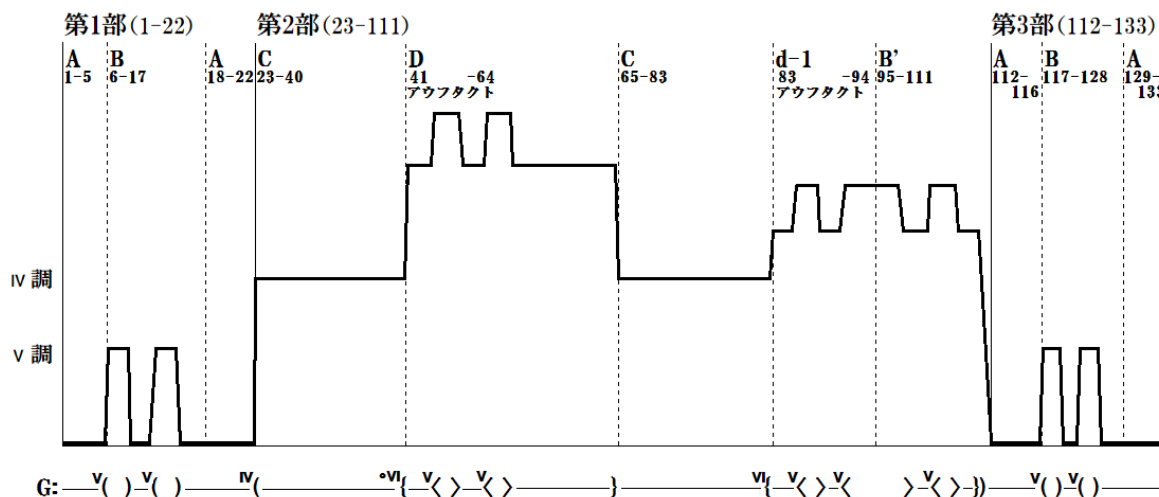
1-2-3 第 112-133 小節 第 3 部

第 3 部 (第 112-133 小節) は、先にも述べた通り、第 1 部 (第 1-22 小節) と対応しており、ほぼ同様の内容から成る。第 1 部と異なる点は、再現された部分 A (第 129-133 小節) に“Poco ritenuto”及び“perdendosi”の指示があることである。これらの指示によって、そこに広がる景色が徐々に遠退いていくように曲が閉じられる。なお、和声進行については第 1 部と同様であるため、第 3 部の譜例は割愛する。

1-3 和声構造と和声語法の考察

ここで、本楽曲に見られる和声構造を以下の力性グラフに示す。

【図 2.1.1】力性グラフ



本楽曲は、力性グラフからも明らかな通り、G-Dur を中心とした第 1 部 (第 1-22 小節) 及び第 3 部 (第 112-133 小節)、C-Dur を中心とした第 2 部 (第 23-111 小節) の 3 つの部分に分かれた複合 3 部形式の楽曲である。そしてⅣ調 C-Dur を中心とした第 2 部は、既に述べた通り、C-Dur の・Ⅵ調 As-Dur 及びⅥ調 a-Moll の、「翳り」調と「陰翳」調によ

る対比が行われている。このように第 2 部ではⅣ調 C-Dur に対する調の対比が目に残る。しかし今一度、和声構造に着目すると、この調の対比によって転調した a-Moll は、後続調である主調 G-Dur のⅡ調、つまり主調に対しての D₂機能を持った調であることがわかる。第 2 部と第 3 部を繋ぐ第 107-111 小節では、まさに単純転義(a-Moll I =G-Dur II)によって主調 G-Dur の D₂機能が導き出され、D₂機能→D 機能と進行することによって、G-Dur の T 機能で始まる第 3 部が続くのである。以上のことから、この第 2 部は C-Dur のⅥ調、Ⅵ調といった「翳り」調と「陰翳」調による明暗の対比だけではなく、主調である G-Dur への機能的な意図も見られることがわかる。

また本楽曲には、同時保続低音が多用されており、これに伴って「二階建て構造和声」による多層的な響きをもたらされていたことは注目に値する。本楽曲に見られた「二階建て構造和声」は固有和音によるものであったが、この異なる和音を重ね合わせるという音響の試みはこの時代以降、発展していき、より複雑な音響を生じさせるものとなるのである。

第2節 和声語法の考察

この時代からリストの和声語法はあらゆる段階において大きく変化し始める。第1節では「二階建て構造和声」が多用されている《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉「アレグロ・パストラレ」LW-A40b/S156-10を例に、和声機能の多層化の試みについて論じてきた。本節では「偶成和音」、「音響及び機能の多層化の試み『二階建て構造和声』」、「反復進行」、「転義」、「楽曲のゆれ」の観点から、その和声語法を体系的にまとめていくこととする。

2-1 偶成和音

偶成和音は、この時期において和声語法の変化が最も顕著に表れているものといえるだろう。なかでも注目に値するのが「Iのゆれ」である。「Iのゆれ」はカデンツや偶成和音を総称したものであるが、ここでは特に「非機能的偶成和音」（島岡 1998, 230）を中心に論じていきたい。

2-1-1 経過和音

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第4番のコーダにあたる第39-47小節及び第150-158小節では、変終止を形成する主調 d-Moll の $I \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow IV+4 \rightarrow +I$ という進行に経過和音が生じている。ここで注目すべきは、一時的な経過音によって生じる偶成和音ではなく、減7の和音という独立した和音として生じていることである。これによってカデンツが「半音階化」（Rummenhüller 1978, 4）され、d-Moll $I \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow | \text{V}_9 | \rightarrow IV+4 \rightarrow +I$ という進行が形成されるのである⁷⁶。このように「非機能的」な独立した経過和音を伴うことによって、機能的な和声進行にさらなる色彩がもたらされていることがわかる。

⁷⁶ 第46小節の和音は減7の和音であるため、第45-47小節1拍目のみを捉えると d-Moll $\text{V}_9 \rightarrow \text{V}_9^{\sharp} \rightarrow +I$ とも捉えることができる。しかし第46-47小節にかけての低音の G 音→D 音という進行、さらに第44小節に置かれた d-Moll V_7 を鑑みると、第46小節の減7の和音は $\text{IV}+4$ と捉えるのが妥当である。この d-Moll $\text{IV}+4 \rightarrow +I$ という進行は、第51小節以降の変終止の畳み掛けによってさらに裏付けられているといえる。

【譜例 2.2.1】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 4 番 第 39-57 小節

The image shows a musical score for Example 2.2.1, consisting of piano and figured bass notation. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 39-43) shows a piano part with dynamics *sf* and *ten.*, and a figured bass part with chords I, $\overset{\vee}{V}_7$, and IV₊₄. The second system (measures 43-47) includes dynamics *rinf.* and *sva.*, and chords I, $\overset{\vee}{V}_7$, and IV₊₄. The third system (measures 47-57) features dynamics *rinf.* and *temolando*, and chords I, IV₊₄, and IV₊₄. It also includes the instruction "Un poco animato il tempo" and "p dolce ma ben marcato ed espressivo il canto".

2-1-2 「I のゆれ」と「ゆれの投影」

最初に取り上げるのは《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番である。この楽曲には楽曲全体を通して、様々な和音に投影された倚和音 $\overset{\vee}{V}_7$ が生じている。

まず第 7-8 小節には主調 B-Dur の第 v 音保続低音上の $\overset{\vee}{V}_7$ に対する下部倚和音として II 調の $\overset{\vee}{V}_7$ が生じ⁷⁷、続く第 10-11 小節には第 v 音保続低音上の $\overset{\vee}{V}_7$ に対する下部倚和音として v 調の $\overset{\vee}{V}_7$ が生じる。これによって、B-Dur 第 v 音保続低音上の $\overset{\vee}{V}_7$ (第 7-9 小節)

⁷⁷ II 調は $\overset{\vee}{V}$ 調と同義である。つまり「I のゆれ」として生じる倚和音 $\overset{\vee}{V}_7$ を、 $\overset{\vee}{V}_7$ へと投影したものである。

第1章で既にその兆候が見られた通り、この時代から「Iのゆれ」の拡張が行われるようになる。この「Iのゆれ」の拡張によって和声進行はより一層多様化していく。

まず《24の大練習曲》LW-A39/S137 第10番を取り上げたい。本楽曲の第42-45小節及び第48-51小節には、倚和音が拡張された形で用いられている。

ここでは第42小節で主調 f-Moll の-vii^o調 es-Moll で全終止した後に es-Moll の第1音保続低音上のIに対する倚和音 ♯_9 が生じる。そしてここで注目すべきがその音価である。第42小節1拍目弱拍-第44小節1拍目強拍を見ると、原和音である es-Moll I が半拍であるのに対して（第44小節1拍目強拍）、倚和音 ♯_9 は3拍半を占めていることがわかる（第42小節1拍目弱拍-第43小節）。これによって、【譜例 2.2.2】に示した等価の倚和音に比べて、倚和音による緊張度がより一層高められているのである。この「Iのゆれ」に続く終止定型によって第48小節で全終止し、第48小節以降ではこの一連の和声進行が変奏されて繰り返される。この拡張された「Iのゆれ」として生じる倚和音は、この部分に広域対応する第152-155小節及び第158-161小節においても見られる（【譜例 2.2.3b】参照）。

【譜例 2.2.3a】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 10 番 第 40-54 小節⁷⁸

40 *sua* *molto rinf.* *ff* *furiioso* イ和音

(f: -VII) I¹ — II¹ — I² — V₇ — I [I — V₉

44 *sua* *sf* イ和音

I — V₇ — III — II¹ — I² — V₇

48 *sua* *sf* イ和音

I [I — V₉]

52 *sua* *sempre ff marcato il canto* -VII全

I — V₇ — III — II¹ — I² — V — I [I

⁷⁸ 新全集では第 45 小節 2 拍目弱拍の右手の音が臨時記号を伴わない G 音で記されているが、【譜例 2.2.3a】の当該箇所においては b を補っている。「校訂報告」によると、1839 年に出版された Haslinger 版には、右手の最後の音に b が提供されているようである (NLA, S-4, 174)。

【譜例 2.2.3b】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 10 番 第 152-164 小節

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 152-155) shows a sequence of chords: I, V₇, III, II, I², V₇, and I. The second system (measures 156-159) continues with I, V₇, III, II, I², V₇, and I. The third system (measures 160-164) includes dynamic markings like *fff con bravura* and *fff marcattissimo il basso*, and ends with a final I chord. Boxed sections are labeled 'イ和音' (倚和音).

《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番のコーダの第 110 小節以降には、他の和音に投影された「I のゆれ」の拡張が見られる。

第 110-112 小節には、主調 B-Dur の V_7^{\flat} に対する倚和音として +III 調の V_7^{\flat} が生じる。+III 調は V_7^{\flat} 調と同義である。つまり「I のゆれ」を V_7^{\flat} へと投影したものである。さらにここで注目すべきは、【譜例 2.2.4】に示した通り、原和音である B-Dur V_7^{\flat} の音価が 2 拍（第 112 小節）であるのに対して、倚和音 +III 調の V_7^{\flat} の音価は 3 拍半（第 110 小節 1 拍目弱拍-第 111 小節）であることである。これによって第 110 小節の主調 B-Dur の全終止の後、一時的に後続の和声進行が想定できない状態に陥る。その後、この和音が B-Dur V_7^{\flat} へと解決し、終止定型（II → V₇ → I）が示されることで初めて、これが倚和音であったことに気付く。このように拡張された倚和音によって、和声進行に大きな衝撃がもたらされているのである。

続く第 114-118 小節でこの一連の和声進行が繰り返された後、本楽曲は「鬩り」和音（ I° ）

を伴う B-Dur I と、下部倚和音（v 調の ♯₉）を伴う・V₉とのゆれによって閉じられる。

【譜例 2.2.4】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番 第 110-127 小節

The musical score consists of several systems of piano and bass staves. The first system (measures 110-113) is enclosed in a box and includes the instruction "I 和音" (I chord) and dynamics "mp" and "カ." (accents). The second system (measures 114-117) also includes "I 和音" and "sempre p". The third system (measures 118-121) features "p", "leggero", and "I 和音" markings. The fourth system (measures 122-124) includes "I 和音" and "{bis 2 fois ad lib.}". The fifth system (measures 125-127) includes "pp" and "カ" markings. Below the piano staves, the harmonic progression is indicated with Roman numerals and figured bass notation, such as I, V₉, and V(♯₉).

また「Iのゆれ」は楽曲における主題の和声構造を担うようになる。そもそも「Iのゆれ」は「〔原和音Iと共に〕しばしばT-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）をもたらすものである。そのため「Iのゆれ」を拡張することは、偶成和音に独立和音のような存在感を与え、「T-S-Tに近いカデンツ効果」をより一層高めることに繋がるのである。

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第6番の冒頭の主題には、第1小節2拍目に主調 g-Moll の第1音保続低音上のIに対する刺繍和音として \check{V}_7 が生じている。この和音はあくまで刺繍和音ではあるが、長い音価で現れることでS進行のような効果をもたらされているといえる。

【譜例 2.2.5】《24の大練習曲》LW-A39/S137 第6番 第1-4小節

Largo patetico
ten. シ和音 ten.

g: I [I ———— \check{V}_7 ———— IV ———— I ————]
機能: T ———— (S的) ———— T ———— (S) ———— T ————

3
sua sua sua sua sua sua

V_7 ———— VI ———— II^1 ———— I^2 ———— V ————
D ———— T ———— D_2 ———— D ————

このような旋律に生じる拡張された刺繍和音は、後に示す《半音階的大ギャロップ》LW-A43/S219 の第203小節及び第205小節などにも見られる（【譜例 2.2.19】参照）。

《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「ヴァレンシュタットの湖」LW-A40a/S156-2 の第76-83小節では、主調 As-Dur 第1音保続低音上のIに対する倚和音として \check{V}_9 が生じている。ここで見られる「Iのゆれ」は、「翳り」和音であること、そして第5音が下方変位されていることによって、前例の《24の大練習曲》LW-A39/S137 第6番とはまた異なる、憂いを持った表情が旋律にもたらされている。

【譜例 2.2.6】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「ヴァレンシュタットの湖」LW-A40a

／S156-2 第 76-87 小節

イ和音

イ和音

As: I [I (S's) T (S's)]

機能: T [IV V₇ I] D T

《旅人のアルバム》第 2 部〈アルプスの旋律的な花〉の「アンダンテ・コン・センチメント」LW-A40b／S156-11 の第 14-18 小節（【譜例 2.2.7a】参照）及び第 102-106 小節（【譜例 2.2.7b】参照）に現れる旋律においても倚和音が重要な役割を果たしている。ここでは倚和音 $\overset{\flat}{V}_9$ によって主調 G-Dur の第 I 音保続低音上の I → V₇ という単純な和声進行が彩られているのである。これと同様の例は《24 の大練習曲》LW-A39／S137 第 10 番の第 124-131 小節にも見られる（【譜例 2.2.29】参照）。

また本楽曲で特筆すべきは、I → | $\overset{\flat}{VI}$ | → I という「I のゆれ」が V へと投影されていることである。曲は G-Dur 第 v 音保続低音という D 機能上の I → V → I → V → I → V という序奏（第 1-4 小節）によって始まる。そして第 5 小節からは序奏の旋律を用いた主題が続く。ここでは序奏の D 機能を受けて、G-Dur 第 I 音保続低音上の I → $\overset{\flat}{V}_7$ → $\overset{\flat}{V}_9$ → I と進行した後（第 5 小節-第 6 小節 3 拍目）、第 v 音保続低音上の I → V が続く（第 6 小節 4 拍目-第 9 小節）。そしてこの第 7-9 小節にかけて生じる G-Dur 第 v 音保続低音上の V に対して V → | v 調の $\overset{\flat}{VI}$ | → V、つまり V へと投影された I → | $\overset{\flat}{VI}$ | → I という「I のゆれ」が生じるのである。この部分に対応する第 3-4 小節（G-Dur 第 v 音保続低音上の V → I → V）と比較すると、その表情の違いは明らかである。

【譜例 2.2.7a】《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉「アンダンテ・コン・センチメント」LW-A40b/S156-11 第1-21小節

Andante con sentimento

dolce

dolce armonioso

半

シ和音

G: $v[I-V-I-V-I-V] | [I-V_7-V_9 I] | [I-V V(VI-)]$

10

p semplice

弱 イ ツ 全

イ和音

16

全

イ和音

simile

sempre più dim.

smorz.

riten.

I \mathbb{V}_9 | V_7 I V_7 I V_7 I \mathbb{V}_9 | \mathbb{V}_9 | V_7

$\circ V(V-)$

【譜例 2.2.7b】《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉「アンダンテ・コン・センチメント」LW-A40b/S156-11 第98-109小節

Andante con sentimento

molto espressivo

p

カ

カ

弱 イ ツ

カ

カ

弱 イ ツ

sempre più dolce

イ和音

riten.

G: $V | I | [I-V_7-V_9] | I-V_7-I-V_7-I-V_7-I-V_9 | I-\mathbb{V}_9-V_7$

98

全

sva.

イ和音

104

全

sva.

sva.

pp dolcissimo

molto riten.

I \mathbb{V}_9 | V_7 I \mathbb{V}_9 | \mathbb{V}_9 | V_7

また「Iのゆれ」の拡張は「T-S-Tに近いカデンツ効果」をもたらすことから、しばしばコーダにおける変終止の代用として用いられる。

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第1番のコーダの第16-21小節では、主調 C-Dur I に対する倚和音としてVIが確認できる。この C-Dur I → | VI | → I という進行による変終止の代用の後に、第21-23小節で改めて C-Dur IV → I という本来の形の変終止を置くことで終止感を高めていることがわかる。

【譜例 2.2.8】《24の大練習曲》LW-A39/S137 第1番 第12-23小節⁷⁹

C: II₇ — V₇ — I — V₇ — I — V₇
 機能: D₂ D T D T D

I VI T VI² VI T VI²
 T S的 T S的 T S的

T VI T IV I
 T S的 T S

同様の例は《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「泉のほとりで」LW-A40a/S156-3の第20-21小節にも見られる。本楽曲は主調 As-Dur で示される部分 A と調を巡る部分 B という 2 つの部分から成る。当該箇所は、部分 B において[◦]VI 調 E-Dur (第16小節3拍目-第18小節2拍目) → ^v 調 Es-Dur (第18小節3拍目-第20小節2拍目) と移調反

⁷⁹ 第17小節・第19小節・第21小節に見られる C-Dur I² は経過和音として生じるものである。I² 単体では機能は見られないが、ここでは I が一時的に配置変化したものと捉え、便宜上 T 機能と記している。

復進行し（【譜例 2.2.33】参照）、第 20 小節で v 調全終止した後に見られる。ここでは Es-Dur I → | °VI | → I という「I のゆれ」と °IV → I という本来の形の変終止が続くことで、v 調 Es-Dur の I が印象付けられる。さらに °VI や °IV といった「翳り」和音によって、懐かしさのようなものが感じられる。この v 調 Es-Dur の I は第 22 小節で主調 As-Dur の V に転義され、As-Dur の D 機能を中心としたカデンツァ的な部分（第 22-27 小節）に移る。なお、この部分に対応する第 50-52 小節では、同様の「I のゆれ」が主調 As-Dur で見られる。ここは楽曲の終わりに向けての部分であり、「I のゆれ」によって生じる「T-S-T に近いカデンツ効果」と変終止が曲の終わりを予感させている。

【譜例 2.2.9】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「泉のほとりで」 LW-A40a/S156-

3 第 20-28 小節

As: V (I — | °VI — | °IV — | I — | °VI — | °IV —)
機能: T S T S T S T S

v [V — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
I — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
T — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]

V — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
I — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
T — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]

V — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
I — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]
T — | °VI (S) | °IV (T) | I (S) | °VI (T) | °IV (S)]

さらに《半音階的大ギャロップ》LW-A43/S219 の第 269 小節以降にも同様の例が見られる。ここでも $\circ VI$ という「翳り」和音が用いられ、主調 Es-Dur $I \rightarrow | \circ VI | \rightarrow I$ という変終止の代用の後に、Es-Dur $\circ IV_7 \rightarrow I$ という本来の形の変終止が続くことによって終止が明確に示される。

【譜例 2.2.10】《半音階的大ギャロップ》LW-A43/S219 第 265-296 小節

Es: $V_7 - I - | \circ VI - | V_7 - I - | \circ VI - | \circ IV_7 -$
機能: D T S's T S

変

$I - | \circ VI - | \circ IV_7 - | I - | \circ VI - | \circ IV_7 - | I - | \circ VI -$
T S's T S T S's T S T S's

(Sua) 変 変 変

$\circ IV_7 - I - | \circ VI - | \circ IV_7 - I - | \circ VI - | \circ IV_7 - I -$
T S T S's T S T S's T S T

(Sua)

(T)

続いて取り上げるのは《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第1曲のコーダ（第111-121小節）に見られる珍しい「Iのゆれ」である。

このコーダは第115小節で再び同主長調 C-Dur の全終止が示された後、主題が示される。しかしここでは C-Dur I → °IV → I と進行した後、| ♮ (又は+III) | → I という「Iのゆれ」が生じることによって、「陽転」和音による明るさが生じる。Gut も「リストにおける珍しい終止」（Gut 1975, 336）の1つとしてこの例を挙げており、「リストは伝統的なカデンツの原則を放棄するのではなく、その効果を弱めることを目的とした」と言及している (ibid., 350)。

【譜例 2.2.11】《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第1曲 111-121小節⁸⁰

The image displays a musical score for Example 2.2.11, consisting of piano and bass clef staves. The score is divided into four systems. The first system (measures 111-114) features a piano introduction with a 'sempre fff' dynamic and a key signature change to C major. The second system (measures 115-116) shows a piano accompaniment with a 'sua' marking. The third system (measures 117-118) continues the piano accompaniment with '弱イ' (piano) markings. The fourth system (measures 119-121) shows the piano and bass clef staves with a 'pizz' marking and a final chord. Chord symbols are provided below the staves, including I, °IV, and ♮ (又は +III). The score is marked with '全' (tutti) and '全' (tutti) in boxes.

⁸⁰ 倚音や弱部倚音によって第118小節3拍目から生じる C-Dur °I の部分には、フリギア旋法が用いられていると捉えることができる。

さらに、I → | ♮ (又は+III) | → I という珍しい「I のゆれ」は、Gut の言及の通り、
《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第4曲〈ナポリのタランテッラ〉の第569-
573小節にも見られる (Gut 1975, 350)。

第553小節の同主長調 G-Dur の不十分終止の後、「D3度下行型反復進行」を伴う終止
定型によって下行しながら不十分終止が2回示される (第557小節及び第561小節)。さ
らに、第561小節4拍目から続く「D3度下行型反復進行」では、一時的な G-Dur の[♯]III
調 B-Dur への「調のゆれ」の後、第569小節でもう一度不十分終止が示される。そして、
目まぐるしい和声進行の変化を収めるかのように、最後に G-Dur I → | ♮ (又は+III) |
→ I という「I のゆれ」が示されることによって曲が閉じられるのである。

【譜例 2.2.12】《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第4曲〈ナポリのタランテッラ〉第545-573小節

545 Prestissimo *sempreff* *sua*

g: ⁺([♯]) I — °IV — I — V — I — °IV — I — V —

553 [♯]III (sua) [♯]III

I ♮ +VI ♮ IV °♮ °II V I ♮ +VI ♮ IV °♮ °II V

D3度下行型反復進行 D3度下行型反復進行

561 [♯]III

I ♮ +VI ♮ IV °♮ — °III — V₇ —

D3度下行型反復進行 °III { °IV — +6 — I — ♮₇ }

569 [♯]III *sua*

I — — — — —)

又は +III

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第2番の第83-90小節では、この「Iのゆれ」にさらに2次転位和音が加わることで、より複雑な和声進行が生じている。ここでは主調 a-Moll Iを中心に、第1音内声保続を伴いながら「Iのゆれ」として倚和音 \check{V}_7^1 、さらにこの \check{V}_7^1 に対しての倚和音 II_7^1 が生じている⁸¹。一見機能的ではない進行だが「Iのゆれ」の一種として捉えることができる。これは「Iのゆれ」の中でも特殊な例といえる。最後は a-Moll の終止定型 (D₂機能→D 機能→T 機能: $\text{II}_7^1 \rightarrow V_7 \rightarrow I$) によって締めくくられる。

【譜例 2.2.13】《24の大練習曲》LW-A39/S137 第2番 第79-93小節

79 *sempre più presto*

83 *ancora più accel.*

88 *sva.*

機能: T S的 T S的 T S的 T S的 T S的 T S的 T S的 T S的

T S的 T S的 T S的 T S的 T S的 T D₂ D T

⁸¹ 【譜例 2.2.13】で2次転位和音 a-Moll II_7^1 と記した箇所にはB音が含まれるため、この部分だけを聞くと II_7^1 と捉えられる。しかし II_7^1 の場合下方へと進行するはずのB音が、ここでは上方へと進行していることから、このB音を続くH音に対する全長倚音(異名同音 Ais音)と捉え、あえて2次転位和音 a-Moll II_7^1 と記している。この全長倚音によって生じる II_7^1 の響きは、やがて第91小節からのカデンツでは $\text{II}_7^1 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と本来の D₂機能として役割を果たしていることから、このカデンツを暗示させるものともいえるだろう。

さらに、《24の大練習曲》LW-A39/S137 第8番のコーダ（第277-289小節）では「Iのゆれ」を「低音を跳躍させ、独立のS和音のように」（島岡 1998, 362）用いた例が見られる。ここでは、「Iのゆれ」としては珍しい和音である $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ （又は $\circ\text{II}\frac{7}{9}$ ）を、後続するC-Dur $\circ\text{IV}+4 \rightarrow \text{I}$ という進行と組み合わせることによって、変終止のダメ押しをしている。前述した《24の大練習曲》LW-A39/S137 第2番と並んで特殊な例といえるだろう。

【譜例 2.2.14】《24の大練習曲》LW-A39/S137 第8番 コーダ（第277-289小節）⁸²

277 *fff sempre* *sua-1* *sua-1* *sua-1* *sua-1*

c: $\circ\text{I}$ | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | T | $\circ\text{IV}+4$

機能: T | S的 | T | S

281 *sua-1* *sua-1* *sua-1* *sua-1*

I | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{IV}+4$ | I | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{IV}+4$ | I | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{IV}+4$

T | S的 | T | S | T | S的 | T | S | T | S的 | T | S的 | T | S

285 *marcatissimo*

I | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{IV}+4$ | I | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ | $\circ\text{IV}+4$ | I)

T | S的 | T | S的 | T | S | T | S的 | T | S的 | T | S | T

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第10番のコーダではいくつかの偶成和音が連なることで「Iのゆれ」が拡張されている。

⁸² 第280以降のC-Dur $\circ\text{IV}+4$ は、 $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ と捉えることもできる。しかし、この前後では「Iのゆれ」によって「T-S-Tに近いカデンツ効果」が生じていること、低音部のF音（ $\circ\text{V}\frac{3}{9}$ の第7音）がE音に2度下行限定進行せずにC音に進行していること、さらにこれによって生じたF音→C音がS進行に関与することから、前者の解釈の方が妥当であると考えられる。

第 228 小節の主調 f-Moll の全終止の後、第 228-231 小節では f-Moll $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I \rightarrow IV$ という「I のゆれ」を伴う S 進行となる。そして続く第 232-236 小節では f-Moll $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{II}_7 \rightarrow \text{III}_7 | \rightarrow I$ という経過和音の連用による「I のゆれ」となる⁸³。ここで注目すべきは、「I のゆれ」として生じる偶成和音の低音に、H 音（第 229 小節）→B 音（第 231 小節）→A 音（第 233 小節）→As 音（第 234 小節）→G 音→Ges 音（第 235 小節）という、半音階的に下行して主音 F 音に向かうラインが見られることである。このことから、第 229-235 小節を巨視的に捉えると、第 228 小節の主調 f-Moll の I から第 236 小節の f-Moll I の間の「I のゆれ」と捉えることができる⁸⁴。その後、f-Moll $V \rightarrow I \rightarrow IV^1 \rightarrow V \rightarrow I$ と全終止を示して曲は閉じられる。

【譜例 2.2.15】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 10 番 第 220-240 小節

f: I — IV — I² — V₇ — I — IV — I² — V₇

I — ♯^{\flat} — IV

機能: T S 的 T S

I — $\text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{II}_7 - \text{III}_7$ — V — I — IV¹ — V — I

T S 的 T D T D₂ D T

⁸³ 第 233 小節及び第 234 小節は 1 拍おきに和音交替する f-Moll $| \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I$ という「I のゆれ」と捉えることもできる。いずれにしても、第 236 小節の f-Moll I に向けて和音交替点が徐々に短縮され（「作曲技法上の accelerando」）、第 235 小節においては経過和音が連用されていることがわかる。

⁸⁴ 微視的には、一方が主音 F 音の保持、もう一方が H 音から F 音にかけて半音階的に下行する 2 重旋律と捉えることもできる。

《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の第1稿であり、おそらく1839年に作曲された〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aの第2主題には、I → | °VII | → I という珍しい「Iのゆれ」が生じている⁸⁵。

「ルネサンス音楽と教会音楽との関連を呼び起こす」(NLA, S-13, LII)、この「Iのゆれ」によって旋法的な表情が生まれている。このゆれは、最終稿である《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161の第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉まで共通して用いられており、第2主題に特有の表情をもたらす重要な要素といえるだろう。

【譜例 2.2.16】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a 第304-325小節

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 304 to 315, and the second system covers measures 316 to 325. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings. Below the piano part, there is a Roman numeral chord progression: d: (♯III) (+I) I | °VII | V | VI | } +III (♯IV) | °V7 | I | V7 | V9 | I.

⁸⁵ リストは1839年2月に記した日記に、この作品の基となる「ダンテの断片」を既にスケッチブックに準備していると綴っている (NLA, S-13, XLV)。そして数か月後の9月26日には、このピアノ作品に着手し、12月5日には「ダンテに基づく断章 Fragment nach Dante」というタイトルで、ウィーンで初演を行っている (ibid., XLIX)。〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aは、1845-1848年にかけて、リストの秘書であるガエターノ・ベローニ Gaetano Belloni によって写譜されたものであるが、上記した1839年に初演された「ダンテに基づく断章」とそれ以降の稿は、「1840-42年の間に書かれた5つのアルバムのパージ」によって、基本的に一致していることがわかっている (ibid., L-LII)。そのため本楽曲においては、1839年に作曲されたと見なし、本章で取り扱うこととする。

また「Iのゆれ」には、偶成和音として増3和音が用いられることもある。

主調 d-Moll の+♯ III 調 Fis-Dur で締めくくられる同曲〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a の第1部の終わりには⁸⁶、Fis-Dur 第1音保続低音上で I → | °VI | → I という増3和音を用いた「Iのゆれ」が生じる。これによって「T-S-Tに近いカデンツ効果」がもたらされているのである。さらに第492-493小節では、Fis-Dur ♯Ⅶ₉ → I というD進行に倚和音 °VI が組み込まれることによって、全終止の「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われていることにも注目しておきたい。

【譜例 2.2.17】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a 第485-503小節

The musical score for Example 2.2.17 consists of three systems. The first system (measures 485-493) shows a piano part with chords and a bass line. The second system (measures 493-497) shows a bass clef staff with a box labeled '解決の延引' (prolongation of resolution) over measures 493-497. The third system (measures 497-503) shows a piano part with chords and a bass line. Below the staves is a harmonic analysis section with functional labels: (S的) T, (S的) T, (S的) T, (S的) T, (S的) T. The analysis includes Roman numerals I, °VI, and ♯Ⅶ9, and dynamic markings like *fff* and *sva*.

さらに注目すべきは、《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉の「リヨン」LW-A40a/S156-1において、この「Iのゆれ」として生じる増3和音が偶成転義されることである（【譜例 2.2.37a】及び【譜例 2.2.37b】参照）。これについては後述する。

⁸⁶ 本楽曲は、第503小節に「第1部の終わり Fine della Prima parte」、第504小節に「第2部 Seconda Parte」と、リスト自身によるメモが残されていることから、2部から成る楽曲であると考えられている（NLA, S-13, L, 113-114）。

2-2 音響及び機能の多層化の試み「二階建て構造和声」

第1節で取り上げた《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉の「アレグロ・パストラレ」LW-A40b/S156-10に見られた通り、この時期から「二階建て構造和声」が用いられるようになる。これは Gut のいう「ポリハーモニー」(Gut 1975, 327-332) や 島岡のいう「複合和音」(島岡 1998, 247) 又は「完全複合和音」(同前, 374) と類似した現象であり、音響及び機能の多層化の兆候であるといえるだろう。上記した例の他にも以下のような楽曲に見られる。

【譜例 2.2.18】《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「ヴァレンシュタットの湖」LW-A40a/S156-2 第101-110小節

As: I [V₇ — I — V₇ — I — V₇ —]
(sua) —————]
I — I V I V I V I V]

《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「ヴァレンシュタットの湖」LW-A40a/S156-2のコーダでは、主調 As-Dur の第1音保続低音上で V₇ → I と揺れ動く。そして As-Dur I へと解決した第106小節以降、左手で As-Dur I、右手で I → V と揺れ動くことで「二階建て構造和声」となる。As-Dur の第1音保続低音によって T 機能が示された後に、和音単位のゆれ(第101-106小節)、そして上声部の和音単位のゆれ(第107-110小節)によって徐々に終息に向かっていく。

また、後述する《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「泉のほとりで」LW-A40a/S156-3の第16-19小節などにも類似した「二階建て構造和声」が見られる(【譜例 2.2.33】参照)。

上記した例はいずれも固有和音による「二階建て構造和声」であるが、以下の楽曲に見られる和声進行は「複調の兆し」ともいべきものである。

まず取り上げるのは、《半音階的大ギャロップ》LW-A43/S219 である。主調 Es-Dur の T 機能への解決とともに現れる“fff animato”で書かれた部分（第 203 小節以降）の直前には、主調 Es-Dur の第 v 音保続低音が置かれることで長大な D 機能が示される。この Es-Dur 第 v 音保続低音上で Es-Dur $V_7 \rightarrow I$ が繰り返された後（第 187-190 小節）、「D₂ 度上行型反復進行」（第 191-196 小節）によって $\check{V}_7 \rightarrow \circ IV_7 \rightarrow \check{V}_7 \rightarrow \circ \uparrow IV_7 \rightarrow \check{V}_7 \rightarrow V$ 、つまり $\uparrow IV$ 調 As-Dur、 $\uparrow IV$ 調 A-Dur、v 調 B-Dur の $V_7 \rightarrow (\circ) I_7$ が示されることで、一時的に複調のような効果がもたらされる。

特に注目すべきは第 193-194 小節である。ここでは Es-Dur 第 v 音保続低音上の $\check{V}_7 \rightarrow \circ \uparrow IV_7$ という進行、つまり低音の Es-Dur の第 v 音 B 音の上部和声として A-Dur の $V_7 \rightarrow I_7$ が生じることによって、A-Dur の固有和音ではない B 音との間に不協和な響きもたらされている。主調 Es-Dur の第 v 音保続低音、そして上部和声の A-Dur D 機能 $\rightarrow T$ 機能というそれぞれの脈絡は明らかであるが、一時的にもたらされた複調的な効果といえるだろう。その後保続低音は途絶え、Es-Dur $\circ II_7 \rightarrow V$ （第 196 小節 2 拍目-第 200 小節 1 拍目強拍）、つまり D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能がダメ押しされるとともに、 $\circ IV_7 \rightarrow \check{V}$ （第 200 小節 1 拍目弱拍-第 201 小節）⁸⁷によって T 機能への指向性が高められクライマックスへと辿り着く。このことから、一時的に複調的な効果がもたらされるものの、あくまで Es-Dur の T 機能に向けた D 機能（第 187-196 小節 1 拍目）及び D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能のダメ押し（第 196 小節 2 拍目-202 小節）であるといえる。

⁸⁷ 実際に Es-Dur \check{V} が確定するのは第 201 小節 2 拍目弱拍であるが、第 200 小節 1 拍目弱拍で Fis 音が現れることから、Fis 音が内在していると捉える。

【譜例 2.2.19】《半音階的大ギャロップ》 LW-A43/S219 第 181-210 小節

また、《24 の大練習曲》 LW-A39/S137 第 2 番ではより顕著な例が見られる。主調 a-Moll への安定復帰過程にあたる第 48-54 小節では、a-Moll の第 v 音保続低音上で「D2 度下行型反復進行」によって \uparrow iv 調 es-Moll \rightarrow iv 調 d-Moll \rightarrow iii 調 C-Dur \rightarrow \sharp 調 B-Dur \rightarrow a-Moll \rightarrow vii 調 G-Dur \rightarrow vi 調 F-Dur \rightarrow \uparrow iv 調 es-Moll……と、各調の D₂機能 \rightarrow D 機能 ($\check{V}_7 \rightarrow V$) を反復することで a-Moll の D 機能を拡張すると同時に、一時的に複調のような効果をもたらしている。この反復進行は、その後最終的に第 53 小節で \uparrow iv 調 es-Moll $\check{V}_7^{\sharp} \rightarrow V^{\sharp}$ に到達し、これが主調 a-Moll の $\check{V}_7^{\sharp} \rightarrow \sharp^1$ へと単純転義される。これによって主調の D

2機能が導き出されると同時に、第 53 小節以降、a-Moll 第 V 音保続低音は内声保続へと変わることで D₂機能を明確に感じさせて、第 56 小節で改めて a-Moll V による D 機能を示していることがわかる。この複調のような効果も、あくまで a-Moll の D 機能上に生じたものであるといえる。これらは最終稿にも同様に見られる。

【譜例 2. 2.20】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 2 番 第 44-60 小節

(sua) — *il più forte e presto possibile*

molto agitato

Prestissimo

nnf molto

velocissimo

sempre f e brillante marcato

再現部

a: $\sqrt{V} \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} | 7 | I | I^1 \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} | V^2 \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} | I \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} | \overset{\vee}{\vee}^1 \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} | \overset{\vee}{\vee}^1 \begin{matrix} \overset{\vee}{\vee}^2 \\ \vee^2 \end{matrix} |$

$\sqrt{[V \overset{\uparrow}{\vee}^{\text{IV}} (\overset{\vee}{\vee}_7 \vee) \overset{\text{IV}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\text{III}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 - \vee)} \overset{\text{II}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\vee}{\vee}_7 \vee \overset{\text{VII}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\text{VI}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\uparrow}{\vee}^{\text{IV}} (\overset{\vee}{\vee}_7 \vee) \overset{\text{IV}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\text{III}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\text{II}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\vee}{\vee}_7 -]}$
 D₂度下行型反復進行

機能:D

$\vee) \overset{\vee}{\vee}_7 \vee \overset{\text{VII}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \overset{\text{VI}}{(\overset{\vee}{\vee}_7 \vee)} \sqrt{ \overset{\vee}{\vee}_3^{\text{II}} \text{II}^1 \quad 0 \quad 2 \quad 0 \quad 2 \quad \text{II}^2_7 \quad \overset{\vee}{\vee}_7^2 } |$
 $\overset{\uparrow}{\vee}^{\text{IV}} (\overset{\vee}{\vee}_3^{\text{II}} \vee^1)$

(D) — D₂

$\overset{\vee}{\vee} \quad 7 \quad I^1 \quad \vee^2 \quad \overset{\vee}{\vee}^2 \quad I$
 D ————— T ————— D ————— T

2-3 反復進行

この時代にも依然として反復進行は移行過程に用いられており、第1章と比較してもその語法に大きな変化は見られない。しかしここではこの時代に見られる特殊な反復進行を取り上げておきたい。

新全集の中で「全音音階の個々の音度に基づいて構築された長和音進行も、いくつかの挿入音なしで、また全ての稿の展開部及び終わりに聞こえる」(NLA, S-13, LII)と述べられている通り、〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aには全音音階に基づく反復進行が見られ、これは最終稿に至るまで一貫して用いられている。Thompsonが研究を行った1974年の時点では〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉に関するスケッチが「手元にない」状態であったため(Thompson 1974, 181)、彼は「純粋な全音音階の最初の例」として1848年に作曲された《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉を挙げている(ibid., 174)⁸⁸。しかし今日現存するスケッチを鑑みると、〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aに見られる例は、これに先立つものといえるだろう。新全集でも述べられている通り、この全音音階に基づく反復進行は展開部の第690-697小節及び楽曲の終わりの第835-842小節に見られる(NLA, S-13, LII-Fn207)。

まず前者の例は、第678小節で主調 d-Moll の+↑Ⅳ調 As-Dur の全終止が示された後に始まる新たな展開部分(第678-697小節)に見られる。ここでは移調反復進行が行われ、H-Dur を経て、第684小節で同主長調 D-Dur の全終止が示される。ここには D-Dur の第1音保続低音が置かれており、この保続低音上で $I \rightarrow \overset{\vee}{V}_7 \rightarrow IV \rightarrow \circ IV \rightarrow \circ IV_{+6} \rightarrow I$ と進行することで変終止が2回示される(第687小節及び第690小節)⁸⁹。そして第690小節での2回目の変終止を機に、D-Dur $I \rightarrow \circ VII \rightarrow \circ VI \rightarrow \uparrow IV \rightarrow +III \rightarrow +II \rightarrow I \dots$ と全音音階の反復進行が始まる。この反復進行は最終的に第231小節で↑Ⅳへと到達し、この和音が4小節間引き延ばされるのである。

ではこの全音音階による反復進行の意図は何だろうか。この反復進行は最終的に As 音・C 音・Es 音から成る和音、つまり第678小節から+↑Ⅳ調 As-Dur で始まる新たな展開を鑑みると、As-Dur I へと到達するのである。すなわちこの展開は+↑Ⅳ調 As-Dur を中心とした展開であり、第684小節から示された D-Dur はあくまで As-Dur の内部調である

⁸⁸ 《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉については第3章で言及する。

⁸⁹ 第685-686小節1拍目及び第688-689小節1拍目は一時的に保続低音が途切れているが、声部書法を鑑みると、保続低音が内在していると考えられる。

と考えられる。

これらを踏まえると、第 678 小節から As-Dur I $\rightarrow \text{V}^{\sharp} \rightarrow \text{IV}^{\flat} \rightarrow \text{IV}^{\flat}$ 、そしてこの和音の単純転義 (As-Dur $\circ \text{IV}^{\flat} = \text{H-Dur IV}$) によって As-Dur の \circ III 調 H-Dur へ転じ、IV $\rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ と全終止し、第 681 小節の H-Dur の反復句となる。そしてこの \circ III 調 H-Dur の反復句でも第 678-690 小節と同様の進行をし、続いて As-Dur の \uparrow IV 調 D-Dur へと転じる。この D-Dur では、上記したように第 I 音保続低音上で変終止が示されるため、反復進行の目的調のように感じられる。しかし第 690 小節以降の全音音階による反復進行で As-Dur へと復義し、最終的に As-Dur I へと到達するのである。さらにこの到達した As-Dur I が半音階的転調 (As-Dur I = \sharp 調 Des-Dur V $\rightarrow \text{V}^{\sharp} = \text{d-Moll 第 v 音保続低音上の } \text{V}^{\sharp}$) することで、主調 d-Moll の第 v 音保続低音が示されるのである。つまり第 684-690 小節で明確に示された同主長調 D-Dur はあくまで見せかけの主調の提示であり、本当に示されるのは第 698 小節以降の d-Moll 第 v 音保続低音であるといえるだろう⁹⁰。

⁹⁰ その後この d-Moll 第 v 音保続低音は T 機能へと進行しないまま、d-Moll D 機能間の「調のゆれ」(第 714-734 小節) となるが、個々での言及は控えることとする。

【譜例 2.2.21】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a 第 674-699 小節

+ \uparrow IV \square
Tempo giusto (Allegro deciso)

(As:) \uparrow IV — +III — +II — I
I — ∇_7 — IV — \circ IV — +6

全音音階に基づく反復進行

\circ VII — \circ VI — \uparrow IV — +III — +II — I
+III — +II — I — \circ VII — \circ VI — \uparrow IV —

d: v[∇_9 —]
半・転
 ∇_9 —]

一方で、後者の楽曲の終わりに見られる全音音階による反復進行は、同主長調 D-Dur の変終止が示された第 835 小節以降に見られる。ここでも先ほどと同様の進行で全音音階の反復進行が示されるが、ここでは D-Dur I \rightarrow \circ VII \rightarrow \circ VI \rightarrow \uparrow IV \rightarrow +III と進行し、第 839 小節

で到達した+IIIが小節間引き延ばされる。そして全休止の後、843小節3拍目からD-Dur VI→IV→IV+6→Iと進行し、変終止が示され曲を閉じる。つまりこの全音音階による反復進行は、到達したD-Dur +IIIがVへと単純転義し、後続和音VIを導き出しているといえる。つまり同主長調D-Durの脈絡が窺える。

【譜例 2.2.22】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a 第 829-850 小節

The score is divided into three systems of piano and harmonic analysis:

- System 1 (Measures 829-832):** Starts with a piano (*p*) dynamic. The harmonic analysis shows a progression: $d: +I (I - \frac{3}{7} - \overset{\circ}{V} \frac{3}{7} - IV^1 - 0 - I - \frac{3}{7} - \overset{\circ}{V} \frac{3}{7} - IV^1 - 0)$. A box labeled "全音音階に基づく反復進行" (Repetition of the whole-tone scale) is placed below the analysis.
- System 2 (Measures 833-836):** Features a *sempre più f* dynamic. The harmonic analysis shows: $I - \frac{3}{7} - \overset{\circ}{V} \frac{3}{7} - IV^1 - +6 - 0 - I - \overset{\circ}{VII}$. A box labeled "全音音階に基づく反復進行" is also present.
- System 3 (Measures 837-842):** The harmonic analysis shows: $\overset{\circ}{VI} - \uparrow IV - +III - \overset{\circ}{V}$.
- System 4 (Measures 843-850):** The harmonic analysis shows: $- VI - IV - \overset{+6}{II} - I - V - I -)$.

上記した2つの例はどちらも同様の和声進行から成るものの、その調の脈絡は全く異なることがわかるだろう。リストは全音音階による反復進行で、その部分の意図を一時的に曖昧にすることを目論んだのではないだろうか。

2-4 転義

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第6番のコーダ（第58-72小節）には、第58-61小節に、「2-1-1 経過和音」の項で述べた、経過和音 $\circ\text{V}_7$ を伴う同主長調 G-Dur 第1音保続低音上の $\text{V}_7 \rightarrow | \circ\text{V}_9 | \rightarrow \circ\text{IV}^+_6 \rightarrow \text{I}$ という和声進行が生じる。これによって第61小節で変終止する。しかし続く第62-65小節に示される第58-61小節の変奏では、この経過和音の役割が変化する。ここでは G-Dur 第1音保続低音上の V_9 に後続する $\circ\text{V}_9$ が、経過和音ではなく D_2 和音として機能するのである。そして第64-65小節では G-Dur 第1音保続低音上の $\circ\text{V}_9 \rightarrow \text{I}$ と進行して不十分終止する⁹¹。つまり S 進行であった第58-61小節とは異なり、第62-65小節は G-Dur の D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能という D 進行となるのである⁹²。第66小節からは、第58-61小節及び第62-65小節に示された旋律の後半2小節が繰り返される。この第66-67小節及び第68-72小節でも、G-Dur 第1音保続低音上の $\circ\text{V}_9 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow | \circ\text{V}_9 | \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ という D 進行によって不十分終止が示される⁹³。

このように後続和音によって経過和音として生じていた $\circ\text{V}_9$ の役割が変化していることがわかる。

⁹¹ 第64小節の G-Dur 第1音保続低音上の $\circ\text{V}_9$ では第9音である Es 音が2度下行の限定進行をしていないことから、この和音を $\circ\text{IV}^+_4$ と捉えることもできる。しかし第66小節3拍目では、G-Dur 第1音保続低音上の $\circ\text{V}_9$ が3拍目弱拍で V_7 という明確な D 和音へと解決している。このことから第64小節の和音も G-Dur $\circ\text{V}_9$ という D 和音と見なし、第9音 Es 音は自由な進行をしていると捉えている。

「限定進行音の自由な進行」に関しては第4章第1節で述べることとする。

⁹² もちろんこれらの機能は G-Dur 第1音保続低音上、つまり T 機能上で生じるものである。

⁹³ 第3稿（《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第6番）においては、本稿の第66-72小節に当たる部分（第64-70小節）に同主長調 G-Dur の第1音保続低音が置かれておらず、低音が H 音 \rightarrow C 音 \rightarrow G 音と進行している。このことから3拍目弱拍部の上声に生じる D 音を先取音と見なして、G-Dur $\circ\text{V}_9 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \circ\text{IV}^+_4 \rightarrow \text{I}$ という S 進行と捉えるのが妥当である。このことから第3稿では、本稿の第62-65小節に当たる第60-63小節においても S 進行（G-Dur 第1音保続低音上の $\text{V}_9 \rightarrow | \circ\text{V}_9 | \rightarrow \circ\text{IV}^+_4 \rightarrow \text{I}$ ）と捉えている。しかし本稿では G-Dur の第1音保続低音が第72小節まで一貫して置かれている。このことから第66小節3拍目及び第68小節3拍目の旋律部分の Es 音 \rightarrow D 音という進行を優先すべきである。そのためここではあえて G-Dur 第1音保続低音上の $| \circ\text{V}_9 | \rightarrow \text{V}_7$ という D 機能として捉え、第62-65小節においても D 進行と捉えている。

【譜例 2.2.23】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 6 番 コーダ (第 58-72 小節) 94

g: $\overset{+}{1}(\overset{+}{1}[\overset{+}{V}_7$

機能: T (S的) T カ和音

$\overset{\circ}{IV}+6$ (S) T

$\overset{\circ}{V}_9$ (S的) T $\overset{\circ}{V}_9$ (D₂)

$\overset{\circ}{V}_9$ III₇ I VI- VI- VI-

D T

$\overset{\circ}{V}_9$ $\overset{\circ}{V}_7$ $\overset{\circ}{V}_7$ I VI- VI- VI-

T (D) T

$\overset{\circ}{V}_9$ $\overset{\circ}{V}_7$ $\overset{\circ}{V}_7$ I]

T (D) T

2-4-1 「属 7^増 5-6 の転義によるもの」(島岡 1998, 152)

「ある調の属 7 の和音 (V₇)」と「短 2 度 (または増 1 度) 下方に主音を持つ調の増 5-6 の和音」は「同音異和音の関係」にあり、この転義によって『短 2 度 (または増 1 度) 下方に主音を持つ調 (長・短)』へ転調することができる」(島岡 1998, 152)。このことから、「一般に[♭]V₇^増([♭])[♯]V₂^増の関係が帰結する」(同前, 152) のである。リストはこの時期に作曲した《24 の大練習曲》LW-A39/S137 においてこの「[♭]V₇^増([♭])[♯]V₂^増」という異名同音的転義を多用しており、その巧みな用法は注目に値する。

最初に取り上げるのは《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番のコーダ冒頭 (第 100-110 小節) である。主調 B-Dur の全終止とともに始まるコーダでは、まず低音の下行順次進行に伴い I → [♭]V₇^増 → [♯]V₂^増 → V₉ と進行する (第 100-103 小節)。そして B-Dur I への解決と同時に第 104 小節からは、第 100-103 小節の変奏が行われる。そのため第 104-106 小節では低音の順次下行進行に伴って、B-Dur I → [♭]V₇^増 → [♯]V₂^増 と進行する。しかし第 107 小節では低音が F 音ではなく、H 音へと進行する。これによって第 106-107 小節 1 拍目では、一時的に B-Dur の [♯]調 H-Dur へと転じて V₇ → [♯]V₇ と D 進行するのである。つまり第 106 小節の B-Dur [♯]V₂^増 が [♯]調 H-Dur の V₇ へと異名同音的転義されたことがわかる⁹⁴。しかし H-Dur [♯]V₇ は、第 107 小節 1 拍目ですぐに B-Dur [♯]V₂^増 へと偶成転義されて、第 107 小節 2 拍目では V₇ へと形体変化することで D 機能が示される。そのため B-Dur [♯]V₂^増 → V₇ という進行で D₂ 機能 → D 機能が示された第 102-103 小節と同様、機能だけを見ると第 106 小節は B-Dur の D₂ 機能、第 107-109 小節では D 機能が示されていることがわかる。しかしそこには B-Dur の D₂ 機能 → D 機能という進行は意図されておらず、第 107 小節の旋律部分の「尻取り反復」に伴った一時的な「調のゆれ」が行われているのである。

⁹⁴ 譜例に記載した機能は全て G-Dur の第 1 音保続低音上という T 機能上の機能である。

⁹⁵ 第 103 小節と比べると、第 106 小節が異名同音で書かれていることからこの意図が窺えるだろう。

【譜例 2.2.24】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番 第 100-110 小節

100 全 Tempo rubato dolce, piacevole raddolcendo

104 animato più cresc. stringendo Sua rinf. ff

108 (Sua) ritard. molto dim. 全

B: I V₇ V₉ V₉ V₇ V₉ V₇ V₇

I V₇ V₉ V₇ V₉ V₇ V₇

I

《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 7 番においても、この異名同音的転義が重要な役割を担っている。第 39 小節で主調 Es-Dur の半終止が示された後、第 41 小節アウフタクトからは再び主題が示される。ここでは Es-Dur (第 41 小節アウフタクト-第 42 小節) → v 調 B-Dur (第 43 小節アウフタクト-第 44 小節) → II 調 f-Moll (第 45 小節アウフタクト-第 46 小節) と調を巡り、IV 調 As-Dur (第 47 小節アウフタクト-第 50 小節) へと辿り着く。第 41 小節アウフタクト-第 46 小節では 2 小節単位で目まぐるしく調を巡っていたのに対して、第 47 小節アウフタクト以降、IV 調 As-Dur が長く続くことで、目的調へと辿り着いたかのような印象を受ける。しかし第 51 小節から一変し、+VI 調 C-Dur のカデンツ (I²→V₇→I) が示されて全終止する。このことから第 50 小節 3-4 拍目の As-Dur V₇が C-Dur の D₂和音へと異名同音的転義(As-Dur V₇=C-Dur °V₉)されることで、C-Dur の終止定型 (D₂機能→D 機能→T 機能)を導き出していることがわかる。

さらに第 54 小節からの移行部でも同様の異名同音的転義が行われる。第 54 小節からは

II 調 f-Moll へと転じて第 V 音保続低音が置かれる。この f-Moll の D 機能によって、続く第 58 小節には T 機能が期待される。しかしその期待は裏切られ、第 58 小節からは -° II 調 e-Moll のカデンツ (I²→V₇→+I) が示されてピカルディー全終止する。つまりここでも e-Moll の D₂和音へと異名同音的転義 (第 58 小節アフタクト : f-Moll V₇=e-Moll ♯₉) されることで、e-Moll の終止定型 (D₂機能→D 機能→T 機能) を導き出しているのである。

【譜例 2.2.25】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 7 番 第 40-59 小節

sempre marcato il canto e p gli accompagnamenti

Es: V — I — °IV — I — II(ΔIV — V(IV — I — °IV — I —)

I — IV — I —)
IV(VI — I — V₇ — I — I — V₇ — I — V₇ —)

異名同音的転義
+VI(♯₉)

I² — V₇I —)

異名同音的転義
-°II(♯₉) I² — V₇ — +I —)

また同楽曲のコーダ（第 139-146 小節）では、この転義が「I のゆれ」と組み合わせられた例が見られる。

第 139 小節の主調 Es-Dur の全終止とともに始まるコーダでは、Es-Dur I → | ° $\text{V}^{\flat}_{3/4}$ | という「I のゆれ」が 2 回繰り返される（第 139-140 小節及び第 141-142 小節）。しかし 2 回目の「I のゆれ」の後、第 143 小節では偶成和音が Es-Dur I へと解決せず、° II という D_2 和音へと進行するのである。このことから第 142 小節の Es-Dur ° $\text{V}^{\flat}_{3/4}$ を $\text{V}^{\flat}_{1/4}$ へと偶成転義させることで、Es-Dur の D_2 和音である ° II を導き出していることがわかる。これによって第 143 小節には意外性とともに、 D_2 和音による浮遊感がもたらされたまま、第 144 小節 1-2 拍目の全休符となるのである。その後第 144 小節 3 拍目から改めて Es-Dur $\text{V}^{\flat}_{3/4}$ → I² → V_7 → I という終止定型（ D_2 機能 → D 機能 → T 機能）が示されることによって曲は締めくくられる⁹⁶。

⁹⁶ この第 139-142 小節の「I のゆれ」を、Es-Dur の D 機能への解決を期待する T 機能 → D_2 機能（I → ° $\text{V}^{\flat}_{3/4}$ ）の繰り返しと解釈することもできる。いずれにしても、第 143 小節で Es-Dur の D_2 和音である ° II に進行することで、この期待感は裏切られるのである。

【譜例 2.2.26】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 7 番 第 134-146 小節⁹⁷

134 *ff energico*

Es: I (III (V — I² — V₇ — I —)

137 I² — V₇ — I² — V₇

139 コーダ Sva

I Sva

141 Sva

143 Sva₋₁ Sva *ff largamente*

偶成転義

♯ I² — V₇ — I

⁹⁷ 「校訂報告」(NLA, S-4, 170-171)には明記されていないが、新全集では、第144小節の左手においてへ音記号が欠如している。そのため【譜例 2.2.26】には()を用いてへ音記号を補った。

続いて《24の大練習曲》LW-A39/S137 第9番を取り上げたい。本楽曲はAs-Durで書かれており、当該箇所はv調Es-Durへと転調した部分に見られる。

まず第28-29小節ではEs-Dur $V_7^1 \rightarrow I$ という進行で「翳り」和音による明暗の対比が行われる。そして続く第30-31小節ではEs-Dur $\overset{\circ}{V}_7^3 \rightarrow \text{H}^1$ と進行することで、一時的に $\circ\text{H}$ 調へと転調したかのような衝撃がもたらされる。その後、第32小節で再びEs-Dur $\overset{\circ}{V}_7^3$ へと進行する。しかし続く第33小節では $\circ\text{H}^1$ ではなく、Es-Dur $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ とカデンツが続くことでv調全終止となる。つまり第32小節のEs-Dur $\overset{\circ}{V}_7^3$ がEs-DurのD₂和音へと異名同音的転義 (Es-Dur $\overset{\circ}{V}_7^3 = \text{Es-Dur } \circ\overset{\circ}{V}_7^3$) されていたことがわかる。

【譜例 2.2.27】《24の大練習曲》LW-A39/S137 第9番 第28-34小節

As: V_7^1 | $\overset{\circ}{V}_7^3$ | $\overset{\circ}{V}_7^3$ | V_7^1 | $\overset{\circ}{V}_7^3$ | $\overset{\circ}{V}_7^3$ | I

異名同音的転義

《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉の「オーベルマンの谷」LW-A40a/S156-5のコーダには、この転義によって「Iのゆれ」が生じる。

コーダは第201小節での不十分終止と同時に始まる。ここでは同主長調E-Durの第1音保続低音上の $I \rightarrow \overset{\circ}{V}_7 \rightarrow \text{H} \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という進行で、2小節の主題冒頭部分が2回繰り返

され、それぞれ不十分終止する。そして第 205 小節から保続低音は途切れ、主題冒頭 1 小節の「頭取り反復」となる。そのため第 205 小節では E-Dur I → $\overset{\circ}{V}_7$ の部分だけが繰り返され、続く第 206 小節では I → $\circ\text{II}$ が続く。これによって結果として E-Dur I → | $\circ\overset{\circ}{V}_9^2$ (= $\overset{\circ}{V}_7$) | → I → | $\circ\text{II}$ | → I という「I のゆれ」が生じるのである。さらに第 207 小節では主題の冒頭 2 拍の「頭取り反復」となり、これに伴って和声は第 205-206 小節の短縮された形となることで畳み掛けられる（「作曲技法上の *accelerando*」）。そして最後は E-Dur $\circ\text{IV}$ → I という変終止で締めくくられる。この第 205 小節から見られる「I のゆれ」は、「低音を跳躍させ、独立の S 和音のように」（島岡 1998, 362）用いられていることによって、強烈な表情がもたらされていることにも注目しておきたい。

【譜例 2.2.28】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「オーベルマンの谷」LW-A40a/

S156-5 第 201-209 小節

The musical score consists of three systems of music, measures 201-209. The first system (measures 201-203) is marked 'martellato' and 'sva.'. The second system (measures 204-206) is marked 'rinforz.' and 'sva.'. The third system (measures 207-209) is marked 'sva.' and ends with a '変' (change) marking. The harmonic analysis below the staff shows the following sequence of chords: I, $\overset{\circ}{V}_7$, $\circ\text{II}$, $\overset{\circ}{V}_7$, I, $\overset{\circ}{V}_7$, I, $\circ\text{II}$, $\overset{\circ}{V}_7$, I, $\overset{\circ}{V}_9^2$, $\circ\text{II}$, $\overset{\circ}{V}_9^2$, $\circ\text{IV}$, I. The analysis also includes dynamic markings like 'sva.' and 'rinforz.', and performance instructions like '頭取り' (head pickup) and '変' (change).

2-4-2 経過和音 I²

経過和音 I²は「前後のVと相まって強い調性感を生み出」（島岡 1998, 367）すと同時に、異名同音的転調と組み合わせられて様々な調を経過する。リストはしばしばこの語法によって調の行き先を曖昧にすると同時に、「カデンツの半音階化」（Rummenholler 1978, 4）を図っている。

まず最初に取り上げるのは《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 10 番の第 138-141 小節である。ここでは経過和音 I²によって様々な調を経過することで、主調 f-Moll の D₂機能が引き延ばされている。

第 106 小節からは主調 f-Moll で主題が示され、その後、III 調 As-Dur（第 111-112 小節）→^Δv 調 C-Dur（第 113-115 小節）→^ΔIII 調 a-Moll（第 116-121 小節）→VI 調 Des-Dur（第 122-131 小節）と、様々な調を巡っていく。そして第 131 小節で主調 f-Moll へと復義し、第 132 小節からは f-Moll の D₂機能→D 機能がダメ押しされる（第 132-135 小節：f-Moll II²→V₇→II²→V₇、第 136-137 小節：H²→V₇）。しかし第 138 小節で進行した f-Moll H¹を介して（f-Moll H¹=Des-Dur IV¹）VI 調 Des-Dur へと転じる。そして第 139 小節以降、Des-Dur $\circ\text{V}_9^2 \rightarrow | \circ I^2 | \rightarrow \circ\text{V}_9^1$ 、さらにIV 調 b-Moll へと半音階的転調（Des-Dur $\circ\text{V}_9^1 = \Delta$ VI 調 d-Moll V₇³→ $\text{V}_7^1 = \text{b-Moll } \text{V}_9^2$ ）し、 $\text{V}_9^2 \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_9^1$ と、経過和音 I²を伴う和声進行によって調を巡っていく。最終的に単純転義（b-Moll $\text{V}_9^1 = \text{f-Moll } \text{V}_9^1$ ）によって主調 f-Moll の D 機能へと辿り着き、これによって 142 小節以降の f-Moll の終止定型（f-Moll I→II¹→I²→V₇）が導き出されるのである。ここで注目すべきは、経過和音 I²を伴う和声進行によって、低音に B 音→A 音→As 音→G 音→Ges 音→F 音→E 音という半音階的下行進行が形成されていることである。さらに経過和音 I²によって、VI 調 Des-Dur やIV 調 b-Moll に一時的に「強い調性感」が生み出されていることである。しかしこれらはいくまで f-Moll H¹→ V_9^1 の間に生じた「調のゆれ」であり、この「調のゆれ」によって H¹という f-Moll の D₂機能が引き延ばされているといえる。

【譜例 2.2.29】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 10 番 第 124-152 小節

124 sua
イ和音
f: VI(I) I
128 sua
p più cresc. イ和音
132 rinf.
136 rinf. sempre rinf.
142 delirando
146 sua
rinf.

Chord symbols: I, V₉, II₇ (sua), V₉, II₇¹, V₉, III², VI(IV¹), V₉², I², V₉, I², V₇, I, II₇¹, V₇, V₉, I

《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉「レント」LW-A40b/S156-11の第32-36小節にも同様のD₂機能の拡張が見られる。まず第26-29小節に現れる旋律はG-Dur I → II¹ → V₇ → I と進行することで全終止する。そして第30小節以降この旋律が繰り返される。しかしここではD₂和音であるG-Dur II¹がフェルマータで引き延ばされた後、「翳り」和音である \circ II¹へと進行し、さらにこの導7の和音を介して(G-Dur \circ II¹=es-Moll Δ $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{2}{3}}$) \circ vi調 es-Moll $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{2}{3}}$ → | I² | → $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{1}{3}}$ 、さらに \circ iv調 c-Moll へと半音階的転調(es-Moll $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{1}{3}}$ =+vi調 E-Dur V₇³ → $\overset{\circ}{\vee}_{7}$ =c-Moll $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{2}{3}}$) し、 $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{2}{3}}$ → | I² | → $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{1}{3}}$ と、経過和音 I²を伴う和声進行によって調を巡っていく。そして単純転義(c-Moll $\overset{\circ}{\vee}_{\frac{1}{3}}$ =G-Dur V₇¹)によって主調G-Dur V₇¹へと辿り着き、 $\overset{\circ}{\vee}_{7}$ を経過した後、V₇ → I によって示される新たな主題を導き出すのである。ここでも、経過和音 I²を伴う和声進行によって低音にC音→Ces音→B音→A音→As音→G音→Fis音という半音階的下行進行が形成される。そして経過和音 I²によって一時的にes-Mollやc-Mollが「強い調性感を生み出し」、「翳り」の表情をもたらしているのである。しかしこれらもあくまでG-Dur \circ II¹ → V₇¹の間に生じた「調のゆれ」である。

この経過和音 I²を伴う進行は、この部分に対応する第115-120小節にも見られる。

【譜例 2.2.30】《旅人のアルバム》第 2 部〈アルプスの旋律的な花〉「レント」LW-A40b

／S156-11 第 25-55 小節

《旅人のアルバム》第 2 部〈アルプスの旋律的な花〉「アレグレット」LW-A40b／S156-14 の安定復帰過程(第 78-85 小節)は、経過和音 I^2 によって D_2 和音が拡張されている。

様々な調を巡った後、異名同音的転義 ($\circ III$ 調 h -Moll $II^1 = As$ -Dur $\circ IV^1$) によって主調 As -Dur の D_2 和音に辿り着く。そして第 78-82 小節 1 拍目では As -Dur $\check{V}_7^2 \rightarrow | V | \rightarrow \check{V}_7^1 \rightarrow \circ \check{V}_9^1$ という As -Dur の D_2 機能を中心とした進行となる。しかしその後、第 82 小節 1 拍目の減 7 の和音を介して (As -Dur $\circ \check{V}_9^1 = f$ -Moll \check{V}_9^2)、一時的に vi 調 f -Moll を経過する(第 82-83 小節 1 拍目 : f -Moll $\check{V}_9^2 \rightarrow \check{V}_9^2 \rightarrow | I^2 | \rightarrow \circ \check{V}_9^1$)。そして半音階的転調 (f -Moll $\check{V}_9^1 = VII$ 調 Ges -Dur $V_7^3 \rightarrow \check{V}_7^1 = As$ -Dur \check{V}_7^1) によって、第 83 小節 2 拍目で再び主調の D_2 和音 \check{V}_7^1

へと辿り着くのである。その後、倚和音（v 調の $\overset{\circ}{\vee}_7$ ）を伴う f-Moll V が I へと解決するとともに、主題が再現される。つまり vi 調 f-Moll は、As-Dur の $\overset{\circ}{\vee}_7$ と $\overset{\circ}{\vee}_7$ という D₂機能の間に置かれた「調のゆれ」であることがわかる。この経過和音 I²を伴う和声進行によって、ここでも低音に Fes 音→Es 音→D 音→Des 音→C 音→Ces 音→B 音という半音階的下行進行が形成されるとともに、「陰翳」調である vi 調 f-Moll を経過することによって「翳り」の表情がもたらされているのである。

【譜例 2.2.31】《旅人のアルバム》第 2 部〈アルプスの旋律的な花〉「アレグレット」LW-A40b/S156-14 第 63-88 小節

63 *sua* *sua* *sua* *sua*
sempre p e leggiero

As: (III) II — $\overset{\circ}{\vee}$ — $\overset{\circ}{\text{IV}}_{+6}$ — I — II — $\overset{\circ}{\vee}$ — II' — V — $\overset{\circ}{\text{IV}}_1$

71 *poco a poco accel.*
p tremolando *ten. marcato* *ten.* *ten.*
poco a poco cresc.

— II — $\overset{\circ}{\vee}$ — $\overset{\circ}{\text{IV}}_{+6}$ — I — II — $\overset{\circ}{\vee}$ — II' — V — $\overset{\circ}{\text{IV}}_1$

78 *sempre più rinforzando* *Tempo giusto (Allegretto)* *ff molto energico* *ten.*

イ和音

$\overset{\circ}{\vee}_7$ — V — I — V7 — I

$\overset{\circ}{\text{VI}}(\overset{\circ}{\vee}_7^2)$ — I — $\overset{\circ}{\text{VII}}(\overset{\circ}{\text{V}}_7) — \overset{\circ}{\vee}_7$

2-4-3 °vi 調による D₂機能の導出 (珍しい転義)

「°vi 調による D₂機能の導出」については第 1 章第 5 節で既に述べた。ここではこの時代に見られる、珍しい転義によって主調の D₂機能を導出する°vi 調の例を取り上げたい。

まず取り上げるのは《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉の「ヴァレンシュタットの湖」LW-A40a/S156-2 である。本楽曲は主調 As-Dur の第 1 音保続低音上で I → V₇ が繰り返される、As-Dur の T 機能を中心とした部分 (第 1-34 小節) で始められる。そしてこれに続く部分 (第 35-60 小節) において、この珍しい転義が見られる。

まず第 35-42 小節で As-Dur IV と °IV による明暗の対比が行われた後、この「翳り」和音を介して (As-Dur °IV = E-Dur VI) °vi 調 E-Dur へと転調する。そして第 43-50 小節では E-Dur V₇¹ → I₇ という進行が繰り返される。さらに第 50 小節 3 拍目で E-Dur \check{V}_7 という変位和音へ進行し、この和音が主調 As-Dur の \check{V}_7^{\sharp} へと異名同音的転義されることで主調の D₂和音となり、続く第 51 小節からの第 v 音保続低音を導き出すのである。これまで °vi 調の \check{V}_7 が主調の \check{V}_7^{\sharp} へと異名同音的転義されることが多かったのに対して、°vi 調 \check{V}_7 という変位和音を介した転義は珍しい転義といえる。

また、この °vi 調 E-Dur の T 機能に I₇ を置くことで、V₇ → I という明確な D 機能 → T 機能の提示を避けていることも特筆すべきである。ここでは唯一の安定和音である I を避けることで、°vi 調へと転調したという印象を最小限に留め、より自然な流れで主調の D 機能を導き出しているのである。E-Dur \check{V}_7 による異名同音的転義を取り入れたのも同様の意図があつてのことといえるだろう。

【譜例 2.2.32】《旅人のアルバム》第 1 部 〈印象と詩〉 「ヴァレンシュタットの湖」 LW-

A40a/S156-2 第 34-61 小節

34 *un poco marcato*

sempre dolcissimo

As: I —] IV — °IV — IV —

41

°IV —

°VI (VI — V₇ — I₇ — V₇ — I₇ —

47 *poco crescendo*

sua

V₇ — I₇ — V₇ — I₇ — V₇)

(sua)

53 *un poco più animato il tempo*

perdersi

più f la mano destra

IV — °IV — V₇ —] I [V₇ —

《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「泉のほとりで」LW-A40a/S156-3の第15-17小節では、同様の異名同音的転義が行われる。本楽曲の主な概要は既に述べたが（【譜例2.2.9】参照）、当該部分は2回目の部分Bに見られる。

第12小節から主調 As-Dur で再現された部分Aは、第15小節の異名同音的転義（As-Dur \circ IV=E-Dur VI）によって \circ vi調 E-Dur へと転調し第16小節で全終止する。その後、部分Bに移り、「二階建て構造和声」による移調反復進行となる。第16小節からは \circ vi調 E-Dur の第I音保続低音上に、左手ではIの分散和音、そして右手では $I \rightarrow V_7 \rightarrow VI_7 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という進行が生じる。続く第17小節2拍目から同様の進行が繰り返される。しかし第17小節4拍目で左右ともに E-Dur \check{V}_7 へと進行することでv調 Es-Dur \check{V}_7^{\sharp} へと異名同音的転義され、続く Es-Dur の反復句へと移調されるのである。上記した「ヴァレンシュタットの湖」とは異なり、ここで示される \circ vi調 E-Dur の \check{V}_7 は主調のD₂機能を直接導くものではない。しかしv調 Es-dur \check{V}_7^{\sharp} （第17小節4拍目）は、主調 As-Dur の \check{V}_7^{\sharp} というD₂和音と捉えることができる。このことから主調のD₂機能を導出するという、上例と同様の意図を持った異名同音的転義であることがわかる。

本楽曲はその後、v調 Es-Dur の第I音保続低音（第18-19小節）及び「Iのゆれ」を伴う変終止（第20-21小節）によって Es-Dur I が印象付けられた後、主調 As-Dur のD機能へと単純転義される（【譜例2.2.9】参照）。すなわち、「ヴァレンシュタットの湖」との差異は、 \circ vi調に続く主調のD機能が、和音単位か調単位かのみであることがわかる。

【譜例 2.2.33】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「泉のほとりで」LW-A40a/S156-

3 第 12-20 小節 3 拍目

A

12 dolce sua sua sua

As: \check{V}_7^{\flat} V_7 — I — V_7 — I — IV — I¹ — I¹ — \check{V}_9

$\check{V}(\check{V}_7^{\flat})$

B

14 sua sua sua sua sua

V_7 | \check{V}_9 | — I — V_7 — I — \check{V}_9 — $\check{V}(\check{V}_7^{\flat})$ — I² — V_7 — \check{V}_9

B

16 dolce armonioso sua sua sua sua sua sua

leggerissimo $\check{V}(\check{V}_7^{\flat})$

[I — V_7 — VI_7 — V_7 — I — V_7 — VI_7 — \check{V}_7^{\flat}]

B

18 (sua) sua sua sua sua sua sua

poco cresc. $\check{V}(\check{V}_7^{\flat})$

[I — V_7 — VI_7 — V_7 — I — V_7 — VI_7 — V_7] I

2-4-4 減7の和音の偶成転義

この時代から様々な減7の和音の偶成転義が見られるようになり、これによって転調手段が広がりを見せる。そのいくつかの例を取り上げたい。

《旅人のアルバム》第2部〈アルプスの旋律的な花〉「アレグロ」LW-A40b/S156-8の終わりでは減7の和音の偶成転義による騙し討ちが行われる。第76小節で主調 C-Dur の全終止が示された後、第69小節アウフタクト-第76小節の繰り返しとなる。ここでも C-Dur $I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow \text{VII}^{\flat} \rightarrow I \rightarrow \text{VI}^{\flat}$ と進行した後、VIへと進行することをきっかけに「陰翳」調 vi調 a-Moll (第80-82小節: a-Moll $I \rightarrow IV^{+6} \rightarrow I$) による「翳り」の部分となる。そして単純転義 (a-Moll $I = C\text{-Dur VI}$) によって C-Dur へと復義した後、第75小節と同様、C-Dur $\circ \text{VII}^{\flat} \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という全終止が期待される。しかしこの期待は裏切られ、続く第84小節から B-Dur $V_7 \rightarrow I$ が示される。つまり第83小節2拍目の C-Dur $\circ \text{VII}^{\flat}$ が偶成転義されることによって、 $\circ \text{VII}$ 調 B-Dur の V_7 に対する倚和音 $\circ \text{VII}^{\flat}$ へと読み替えられたのである。第84小節以降示された B-Dur $V_7 \rightarrow I$ は、その後 VI^{\flat} (第85小節3拍目) を経過し、第86小節で VI^{\flat} へと進行することで、主調 C-Dur の V_7 へと戻り、改め全終止によって曲を閉じる。つまりこの一時的な $\circ \text{VII}$ 調 B-Dur の転調は、主調 C-Dur の全終止の期待を裏切ると同時に、C-Dur $\circ \text{VII}^{\flat}$ という D_2 機能の引き伸ばしの意図があるといえる。

あることから、第 243 小節から続く減 7 の和音 fis-Moll \mathbb{V}_9 を各調の \mathbb{V}_9 へと偶成転義させることで転調することのできる 4 つの短調の「I のゆれ」であることがわかる。

そのため、第 243 小節から fis-Moll \mathbb{V}_9 が第 269 小節で偶成転義 (fis-Moll $\mathbb{V}_9^{\sharp} = \text{as-Moll } \mathbb{V}_9^{\flat}$) することで Δ II 調 as-Moll へと転じ $|\mathbb{V}_9^{\flat}| \rightarrow I \rightarrow |\mathbb{V}_9^{\sharp}|$ (第 269-271 小節)、続いて第 271 小節で偶成転義 (as-Moll $\mathbb{V}_9^{\sharp} = \text{h-Moll } \mathbb{V}_9^{\flat}$) し iv 調 h-Moll $|\mathbb{V}_9^{\flat}| \rightarrow I \rightarrow |\mathbb{V}_9^{\sharp}|$ (第 271-275 小節)、そして第 275 小節で偶成転義 (h-Moll $\mathbb{V}_9^{\sharp} = \text{d-Moll } \mathbb{V}_9^{\flat}$) し -vi 調 d-Moll $|\mathbb{V}_9^{\flat}| \rightarrow I \rightarrow |\mathbb{V}_9^{\sharp}|$ (第 275-277 小節)、さらに第 277 小節で偶成転義 (d-Moll $\mathbb{V}_9^{\flat} = \text{f-Moll } \mathbb{V}_9^{\sharp}$) し Δ VII 調 f-Moll $|\mathbb{V}_9^{\sharp}| \rightarrow I \rightarrow |\mathbb{V}_9^{\flat}|$ (第 277-279 小節 2 拍目) と同一の減 7 の和音を介して偶成転義を繰り返し調を巡っていく。その後も同様の偶成転義が続くが、第 279 小節以降和音交替点が早くなり、畳み掛けられていく。これによって第 282 小節で -vi 調 d-Moll へと辿り着く。そして第 284-295 小節では d-Moll VI $\rightarrow \Delta$ IV が繰り返され、さらに第 296-297 小節では \mathbb{H} へと進行することで d-Moll での展開が期待される。しかしここで Fis-Dur \mathbb{V} へ単純転義され、その後第 298 小節で Fis-Dur V、さらに第 302 小節で \mathbb{V} へと進行し、Fis-Dur の T 機能への指向性を高め、第 304 小節から第 2 主題が提示される。

第 266-283 小節では減 7 の和音の偶成転義によって様々な調を巡っている。この偶成転義によって転調可能な 4 つの調を示すことで調の行方を曖昧にすると同時に、実際に第 284-297 小節では予想だにしない転調を遂げている。しかし最終的に第 298 小節で再び Fis-Dur の D 機能へと到達していることから、巨視的に捉えると、偶成転義を伴う減 7 の和音 fis-Moll \mathbb{V}_9 という D 機能中心の部分 (第 266-283 小節) から Fis-Dur の D 機能 (第 298-303 小節) への D 機能間の「調のゆれ」であるといえるだろう。この劇的な展開によって、第 2 主題に示される Fis-Dur の T 機能がより一層引き立てられているのである。

【譜例 2.2.35】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a 第 243-304 小節

The score consists of several systems of music:

- System 1 (Measures 243-254):** *sempre ff*, *tempestuoso*. Includes a first ending bracket and a *suav.* section.
- System 2 (Measures 255-265):** *ff*. Includes a second ending bracket.
- System 3 (Measures 266-275):** *più animato*, *sempre staccato*. Includes figured bass notation: $\text{d:} \begin{pmatrix} \text{III} \\ \text{I} \end{pmatrix} \text{V}_9^1$, V_9^2 , $\text{IV}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{III}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{IV}^2 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$. Labels: 偶成転義.
- System 4 (Measures 276-283):** *poco a poco cresc.*. Includes figured bass notation: $\text{IV}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{III}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{IV}^2 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, V_9^2 .
- System 5 (Measures 284-293):** *sempre più accelerando*, *e rinforzando*, *ff*. Includes figured bass notation: $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{IV}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{IV}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, $\text{IV}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$.
- System 6 (Measures 294-304):** *poco rit.*, *ff con entusiasmo*. Includes figured bass notation: V^1 , V^2 , $\text{VI}^1 \begin{pmatrix} \text{I} \\ \text{V}_9^2 \end{pmatrix}$, II^1 .

《24の大練習曲》LW-A39/S137 第4番では、これまで取り上げた様々な現象が組み合わされて多様な転調が行われている。ここでは本楽曲のいくつかの部分を取り上げながら、その特異な転義について触れたい。

本楽曲は主題と5つの変奏で構成されている。まず最初に取り上げるのは第25小節から提示される主題の変奏である。主調 d-Moll $I \rightarrow II^{\frac{3}{2}} \rightarrow V^{\frac{1}{2}} \rightarrow I$ と主題が示された後(第25-28小節)、「D3度上行型反復進行」(第29-32小節)によって $V^{\frac{1}{2}} \rightarrow III$ 、 $V^{\frac{1}{2}} \rightarrow +\uparrow IV$ と進行する⁹⁸。そして辿り着いた第33-36小節では、 $+\uparrow IV$ 調 As-Dur の第1音保続低音上で $| \text{♯}_9 | \rightarrow I$ という「Iのゆれ」が生じる。しかし第36小節4-6拍目では「Iのゆれ」として生じた As-Dur 第1音保続低音上の倚和音 ♯_9 が偶成転義(As-Dur 第1音保続低音上の $\text{♯}_9 = d\text{-Moll } \text{♯}_9^{\flat}$) されることによって、主調 d-Moll の D_2 和音である ♯_9^{\flat} が導き出され、その後 $I^2 \rightarrow II^{\frac{2}{2}} \rightarrow V \rightarrow I$ という終止定型が示されて全終止するのである。

つまり、第29-32小節の反復進行を経て $+\uparrow IV$ 調 As-Dur の第1音保続低音上の「Iのゆれ」へと辿り着いたのは、減7の和音の偶成転義によって主調の D_2 機能を導き出すためであると考えられる。これは第32-36小節に置かれた $+\uparrow IV$ 調 As-Dur の第1音保続低音が、第36小節4-6拍目で異名同音へと書き換えられていることから推測できる。

⁹⁸ この「D3度上行型反復進行」は借用和音を用いた反復進行ではなく、【譜例 2.2.36a】に示した通り、 $f\text{-Moll } V^{\frac{1}{2}} \rightarrow I$ (第29-30小節)、 $+\uparrow IV$ 調 As-Dur $V^{\frac{1}{2}} \rightarrow I$ (第31-32小節) という移調反復進行と捉えることもできる。

【譜例 2.2.36a】 《24 の大練習曲》 LW-A39/S137 第 4 番 第 25-40 小節

25 *fff* *energico sempre*

d: I — II₇² — V₇¹ — I

29

又は -III (V₇ — I — +IV (V₇ — I —

D3度上行型反復進行

33

偶成転義

(+IV) (I) [♯₉ —]

37 全

I² — II₇² — V₇¹ [I — V₇¹

続いて第 74 小節からの主題の変奏を取り上げる。第 57 小節から始まる中間部はvi 調 B-Dur を中心とした部分である。まず B-Dur 第 I 音保続低音上の $I \rightarrow \circ \text{V} \rightarrow I$ と進行した後（第 74-77 小節）、v 調 F-Dur へと転じて第 81 小節で v 調全終止する。続く第 82 小節からは「D2 度上行型反復進行」によって B-Dur $\circ \text{III} \rightarrow \text{V} \rightarrow \uparrow \text{IV} \rightarrow \text{V}$ と進行し⁹⁹、第 86 小節で $\circ \text{V} \rightarrow \text{I}$ へと辿り着く。

そしてこの減 7 の和音が偶成転義（B-Dur $\circ \text{V} = \text{gis-Moll}$ 第 I 音保続低音上の V ）されて、第 86-88 小節は gis-Moll 第 I 音保続低音上の $|\text{V}| \rightarrow I$ という「I のゆれ」となる。さらに第 88 小節では、gis-Moll 第 I 音保続低音上の V が B-Dur の II 調 c-Moll の D 機能に対する倚和音 $\text{V} \rightarrow \text{I}^2$ へと偶成転義され、これが D 機能 $I^2 \rightarrow V_7$ へと解決し第 91 小節で全終止するのである¹⁰⁰。

ここでも第 86-88 小節の g-Moll の第 I 音保続低音が第 88 小節で異名同音に書き換えられていることから、c-Moll の D 機能に対する倚和音 $\text{V} \rightarrow \text{I}^2$ への偶成転義を意図していたことが窺える。

⁹⁹ この「D2 度上行型反復進行」も借用和音を用いた反復進行ではなく、【譜例 2.2.36b】に示した通り、B-Dur の $\circ \text{III}$ 調 Des-Dur $I \rightarrow V$ （第 82-83 小節）、 $\uparrow \text{IV}$ 調 E-Dur $I \rightarrow V$ （第 84-85 小節）という移調反復進行と捉えることができる。

¹⁰⁰ 最終稿ではここで $\circ \text{II}$ 調 C-Dur の D 機能に対する倚和音 $\circ \text{V} \rightarrow \text{I}^2$ へと偶成転義し（第 96 小節）、その後 C-Dur の第 v 音保続低音が置かれており、より劇的に展開していく。

最後に、第 127 小節から示される同主長調 D-Dur の主題の変奏を取り上げる。第 127 小節から主題が D-Dur $I \rightarrow \circ IV^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と示された後、「D3 度上行型反復進行」（第 131-134 小節）によって $\overset{\vee}{V}_7 \rightarrow III$ 、 $\overset{\vee}{V}_7 \rightarrow V$ と進行する¹⁰¹。

そして第 135 小節以降、「I のゆれ」が畳み掛けられていく。まず第 135-137 小節では v 調 A-Dur 第 I 音保続低音上の $| \overset{\vee}{V}_9 | \rightarrow I \rightarrow | \overset{\vee}{V}_9 |$ となるが、続く第 138 小節では B-Dur I へと進行する。つまり第 137 小節で $\circ vi$ 調 B-Dur $\circ \overset{\vee}{V}_9$ へと偶成転義されたことがわかる。そして第 138 小節で B-Dur I が示されたことから、続く第 139-140 小節 1 拍目では B-Dur 第 I 音保続低音上の $| \overset{\vee}{V}_9 | \rightarrow I$ が期待される。しかし第 140 小節 1 拍目には H-Dur I が示されることから、ここでも第 139 小節で $+vi$ 調 H-Dur $\circ \overset{\vee}{V}_9$ へと偶成転義されたことがわかる。さらに第 140 小節 2 拍目でも同様の偶成転義（H-Dur 第 I 音保続低音上の $\overset{\vee}{V}_9 = C-Dur \circ \overset{\vee}{V}_9$ ）によって $\circ vii$ 調 C-Dur へと転調する。その後第 141 小節 2 拍目で C-Dur $\overset{\vee}{V}_9$ が主調 d-Moll の $\overset{\vee}{V}_9$ へ単純転義されることで、第 142 小節以降、d-Moll の終止定型（d-Moll $I \rightarrow VI \rightarrow \mathbb{H} \rightarrow I^2 \rightarrow II_7 \rightarrow V \rightarrow I$ ）が示され、第 150 小節の全終止とともにコーダとなる。

つまりここでは減 7 の和音の偶成転義によって、第 137 小節以降、D-Dur の v 調 A-Dur から $\circ vi$ 調 B-Dur（第 137-138 小節） $\rightarrow +vi$ 調 H-Dur（第 139-140 小節 1 拍目） $\rightarrow \circ vii$ 調 C-Dur（第 140 小節 2 拍目-第 141 小節 1 拍目）の各調の $\circ \overset{\vee}{V}_9 \rightarrow I$ と進行する「D2 度上行型反復進行」によって、主調 d-Moll へと復義していることがわかる。

¹⁰¹ ここでもこの「D3 度上行型反復進行」を、借用和音を用いた反復進行ではなく、【譜例 2.2.36c】に示した通り、D-Dur の iii 調 fis -Moll $V_7 \rightarrow I$ （第 131-132 小節）、v 調 A-Dur $V_7 \rightarrow I$ （第 133-134 小節）という移調反復進行と捉えることができる。

【譜例 2.2.36c】 《24 の大練習曲》 LW-A39/S137 第 4 番 第 127-150 小節

127 *fff staccato con bravura*

d: +I — II — V — I

131

III — III — V — I — V — I

D3度上行型反復進行

135 *ancora più cresc.*

V — V — +VI — I — V — VI — I — V — VII

偶成転義

偶成転義

偶成転義

D2度上行型反復進行

141 *Sua.* *弱イ*

V — I — VI — VII — I — V

146 *全* *Sua.* *con strepito sempre, fff*

II — I² — II — V — I

2-4-6 増3和音の偶成転義

《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉の「リヨン」LW-A40a/S156-1では、「Iのゆれ」として生じる増3和音が重要な位置を占めている。また特に注目すべきは、「Iのゆれ」として生じる増3和音が偶成転義されることである。

本楽曲のコーダは、主調 C-Dur の長大な D 機能の解決とともに始まる。まず第 152-155 小節では C-Dur $I \rightarrow | \circ \text{VI} | \rightarrow I | \circ \text{VI} |$ という増3和音との「Iのゆれ」が生じる。しかし続く第 155 小節以降、a-Moll $I \rightarrow \text{II}^{\flat} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow + I$ と進行することで、a-Moll のピカルディー全終止（第 158 小節）が示される。このことから、第 155 小節で生じた偶成和音 C-Dur $\circ \text{VI}$ が vi 調 a-Moll の D 和音である $\text{V}^{\flat 1}$ へと偶成転義されて vi 調 a-Moll I へと進行していることがわかる。続く第 158-161 小節は、増3和音 VI を伴う a-Moll + I の「Iのゆれ」となる。そしてここでも偶成和音 a-Moll VI が偶成転義（a-Moll $\text{VI} = \text{b-Moll } \text{V}^{\flat 2}$ ）することで vi 調 b-Moll に転調し、第 162 小節では b-Moll $I^{\flat} \rightarrow \text{II}^{\flat} \rightarrow I^{\flat 2} \rightarrow \text{V}_7$ と終止定型が示されることで、第 158 小節と同様、全終止を期待させる。しかし続く第 164 小節では b-Moll $\text{V}^{\flat 2}$ へと進行することで代理終止し、さらにこの減7の和音の異名同音的転義（b-Moll $\text{V}^{\flat 2} = \text{C-Dur } \circ \text{V}^{\flat 3}$ ）することで主調 C-Dur に戻る。これによって主調 C-Dur の拡大された終止定型が示され、第 168 小節で全終止する。そして全終止した第 168 小節からは C-Dur の第1音保続低音上で様々な「Iのゆれ」が示されることで、「T-S-Tに近いカデンツ効果」が生じる。ここでは偶成和音として C-Dur $\circ \text{VI}$ （第 169 小節）、VI（第 171 小節）という「翳り」和音と「陰翳」和音の対比、そして和音交替点が早くなり、 V_7 （第 172 小節 3-4 拍目）、 $\circ \text{VI}$ （第 173 小節 3-4 拍目）を伴う。さらに第 174 小節 3 拍目から C-Dur $\text{V}^{\flat 1} \rightarrow I^{\flat 2}$ と、C-Dur の D_2 機能 $\rightarrow \text{V}$ に対する倚和音が示され、左手の全音音階下行進行に伴って $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \circ \text{VI} \rightarrow \text{V}^{\flat 1} \rightarrow I^{\flat 2}$ を経過し、倚和音 $I^{\flat 2}$ が V に解決することなく第 177 小節で I へと解決する¹⁰²。そして第 179 小節以降、一時的に $\circ \text{vi}$ 調 As-Dur へと転調し、第 185 小節 4 拍目で主調の D_2 和音へと異名同音的転義（As-Dur $\text{V}_7 = \text{C-Dur } \circ \text{V}^{\flat 3}$ ）されることによって、主調 C-Dur の終止定型（C-Dur $\circ \text{V}^{\flat 3} \rightarrow I^{\flat 2} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow I$ ）が導き出されて曲を閉じるのである。

第 152 小節以降に見られる上述した偶成転義は、第 56-69 小節あたりにも見られる。

¹⁰² V へと解決しないまま、I へと解決する倚和音 $I^{\flat 2}$ を筆者は「無解決倚和音」と呼ぶ。これはヴァイマル時代以降頻繁に見られる語法であるため、第 4 章で詳しく触れることとする。ここに見られる「無解決倚和音」は、それらをかかなり先行する例といえるだろう。ここでも無解決倚和音 $I^{\flat 2}$ の先行和音として、 D_2 和音である $\text{V}^{\flat 3}$ が置かれていることに注目しておきたい。

【譜例 2.2.37a】《旅人のアルバム》第1部 〈印象と詩「リヨン」〉 LW-A40a/S156-1 第

152-187 小節

152 全 *f* *smile* *espressivo dolente*

158 *un poco marcato*

164 *riten.*

168 全 *p*

172 *sva.* *acceler. il tempo* *molto* 全音音階

177 *ff tremolando* *ff marcato* *ff*

182 *ten.* *ff* *ten.* *sva.* 全

C: I — VI — VI (偶成転義) — I — II⁷ — V₇ — V₉³

(VI) — I — VI² — VI² (偶成転義) — VII (V₆²) — I¹ — II⁷ — I² — V₇

C: V₉³ — V₉³ — V₉³ — V₉³ — v[II₇] — V₇ | V₇ | V₉

(VII (V₉²))

I — VI — VI — 無解決倚和音 — V₉³ — VI — V₉³ — I²

I — VI — VI (I) — V₇

(VI) — V — VI — V₇ — VI — V₇ — I² — V₇ — I

【譜例 2.2.37b】《旅人のアルバム》第 1 部 〈印象と詩「リヨン」〉 LW-A40a/S156-1 第

56-69 小節

un poco riten. il tempo

sotto voce

56

増3和音

増3和音

偶成転義

poco ritard.

espr. dolente

sotto voce lugubre

60

I — IV₇ — I² — V₇ — I — V₉

poco a poco riten. sua

molto espressivo

smorzando

65

偶成転義

p agitato

°VI (°V₉) — I² — II₇ — V₇ — I

2-5 楽曲のゆれ

2-5-1 不安定調での楽曲の開始

この時代から、不安定調での楽曲の開始が見られ始める¹⁰³。以下で取り上げる楽曲では、序奏に移調反復進行などを用いて、不安定調を長時間示すことによって、主調の提示を遅らせていることがわかる。

まず、《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第1曲の序奏（第1-21小節）を取り上げたい。この楽曲は主調 c-Moll であるものの、楽曲冒頭は -vi 調 as-Moll で始められる。まず第1-5小節では as-Moll 第v音保続低音という as-Moll の D 機能上で $V_7 \rightarrow I \rightarrow \text{♯}_9$ と示される。しかしこれは as-Moll の T 機能へと解決することなく、異名同音的転義（as-Moll 第v音保続低音上の $\text{♯}_9 = \text{a-Moll } \text{♯}_9$ ）によって Δ vi 調 a-Moll（経過和音 I^2 を伴う $\text{♯}_9 \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{♯}_9$ ）を経過し、第7小節で -vii 調 b-Moll へと異名同音的転調（a-Moll $\text{♯}_9 = \text{b-Moll } V_7$ ）する。この第7-11小節では、第1-5小節が移調反復（「複合2度上行型反復進行」）され、b-Moll 第v音保続低音上の $V_7 \rightarrow I \rightarrow \text{♯}_9$ と進行する。そして第11小節で異名同音的転義された経過和音 c-Moll ♯_9 を経て、主調 c-Moll の D_2 和音 ♯_9 へと辿り着き、第13-19小節の c-Moll 第v音保続低音を導き出すのである。

このように本楽曲の序奏では -vi 調 as-Moll \rightarrow Δ vi 調 a-Moll \rightarrow -vii 調 b-Moll を経て、主調の D_2 機能 \rightarrow D 機能に至る。そして低音進行に着目すると、Es 音（第1-5小節） \rightarrow E 音（第6小節） \rightarrow F 音（第7-11小節） \rightarrow Fis 音（第12小節） \rightarrow G 音（第13-19小節）と半音階的に上行することで主調の D_2 機能 \rightarrow D 機能へと達していることがわかる。つまり -vi 調 as-Moll、 Δ vi 調 a-Moll、-vii 調 b-Moll は、第v音保続低音や経過和音 I^2 によって「強い調性感を生み出」（島岡 1998, 367）すものの、あくまで主調の D 機能を導き出すための巡回過程であると捉えることができる。

¹⁰³ もちろん初期作品にも既に見られる。研究対象外ではあるが、顕著な例として、1824年に作曲された《ロッシーニとスポンティーニの主題による華麗なる即興曲》LW-A5/S150などが挙げられる。

【譜例 2.2.38】 《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第1曲 第1-26小節

Lento
 sua
 v
 $c: -vI (v [V_7 - I - \text{VI}^{\flat}])$
 複合2度上行型反復進行
 $\text{VI}^{\flat} (\text{VI}^{\flat} | I^2)$
 sua
 7
 $-vII (v [V_7 - I - \text{VI}^{\flat}])$
 $(\text{VI}^{\flat} (\text{VI}^{\flat}))$
 機能: D2
 13 *più lento*
f pesante
trén.
 $v [I - IV - I - \text{VI}^{\flat} - V_7]$
 D
 22 *mp*
il canto marcato ed espressivo assai
simile
marcato assai
 $I - IV - I - \frac{3}{7} \text{II}_7 - \text{VI}^{\flat} - V$

《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第2曲の序奏（第1-8小節）にも同様の意図が見られる。この楽曲の主調はA-Durであるが $-vI$ 調f-Mollの第v音保続低音上の $V \rightarrow I \rightarrow \text{VI}^{\flat}$ で始められる。第3小節で異名同音的転義（f-Moll第v音保続低音上の $\text{VI}^{\flat} = \text{fis-Moll } \text{VI}^{\flat}$ ）されることで一時的にvi調fis-Moll（経過和音 I^2 を伴う $\text{VI}^{\flat} \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{VI}^{\flat}$ ）を経過し、続く第4-6小節では第1-3小節が移調反復される（「複合2度上行型反復進行」）。そのため $-vII$ 調g-Mollの第v音保続低音上の $V \rightarrow I \rightarrow \text{VI}^{\flat}$ と進行した後、第6

小節の異名同音的転義 (g-Moll 第 v 音保続低音上の $\text{V}_9 = \text{gis-Moll } \text{V}_9^{\flat}$) によって一時的に $\hat{\text{VI}}$ 調 gis-Moll (経過和音 I^2 を伴う $\text{V}_9^{\flat} \rightarrow | \text{I}^2 | \rightarrow \text{V}_9^{\flat}$) を経過する。そして第 7 小節の異名同音的転義 (gis-Moll $\text{V}_9^{\flat} = \text{A-Dur } \text{V}_7$) によって主調 A-Dur の V_7 へと辿り着き、 II_7^{\sharp} (D_2 機能) $\rightarrow \text{V}_7$ (D 機能) がダメ押しされることで、第 9 小節からの D 機能で始まる主題が導き出されるのである。

本楽曲においても、C 音 (異名同音 His 音) \rightarrow Cis 音 \rightarrow D 音 \rightarrow Dis 音 \rightarrow E 音という半音階的上行進行が確認できる。さらに本楽曲ではこの半音階的上行進行に伴って $\text{-}^{\circ}\text{VI}$ 調 f-Moll \rightarrow VI 調 fis-Moll \rightarrow $\text{-}^{\circ}\text{VII}$ 調 g-Moll \rightarrow $\hat{\text{VI}}$ 調 gis-Moll と、半音階上の調へと転調しており、これによって主調 A-Dur の D 機能が導き出されていることがわかる。

【譜例 2.2.39】《ヴェネツィアとナポリ》初稿 LW-A53/S159 第 2 曲 第 1-12 小節

A: $\text{-}^{\circ}\text{VI}$ (V [V_7 ———— I ———— V_9^{\flat}]) $\text{-}^{\circ}\text{VII}$ (V [V_7 ———— I ———— V_9^{\flat}])
 複合2度上行型反復進行 VI (V_9^{\flat} | I^2 ———— V_9^{\flat}) $\hat{\text{VI}}$ (V_9^{\flat} | I^2 ————)

V_7 — II_7^{\sharp} — V_7 — II_7^{\sharp} — V [V_7 ———— I ———— V ———— V_7] I ————
 ($\hat{\text{VI}}$) (V_9^{\flat} ————)
 機能: D D₂ D D₂ D T

〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a も不安定調で開始される楽曲の 1 つである。他の例でも繰り返し述べているが、本楽曲は d-Moll で書かれている。また楽曲冒頭は A 音・Es 音という 3 全音、いわゆる「悪魔の音程」で始められることは広く知られているだろう。第 1-3 小節ではこの 3 全音 (A 音・Es 音) が下行していき、Es 音へと辿り着き低音に保続される。そしてその上部に和音が示されることで、Fis 音・A 音・C 音・Es 音から成る減 7 の和音で構成されていることが明らかとなる。そして第 4 小節以降 as-Moll 第 v 音保続低音上の $\text{V}_7 \rightarrow \text{I} \rightarrow \text{V}$ と進行し、第 6 小節で +I へとピカルディー全終止すること

から、冒頭は主調 d-Moll の \uparrow iv 調 as-Moll で始められていることがわかる。そして第 1-3 小節の減 7 の和音は、第 4 小節 1-2 拍目に示される as-Moll 第 v 音保続低音上の V_7 に対する倚和音 v 調の V_7^{\flat} であると捉えることができるだろう¹⁰⁴。続く第 7-12 小節では第 1-6 小節が Δ vi 調 h-Moll で移調反復される（「複合 3 度上行型反復進行」）。つまり第 7-9 小節で減 7 の和音が偶成転義（as-Moll $\text{V}_7^{\flat} = \text{h-Moll}$ 第 v 音保続低音上の v 調の V_7^{\flat} ）され、 Δ vi 調 h-Moll へと転調していることがわかる。第 6 小節と同様に第 12 小節でピカルディー全終止した後、第 13 小節以降、 $-$ ii 調 es-Moll（第 13-18 小節：経過和音 I^2 を伴う $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{V}_7^{\flat} \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ ）、 $-$ vii 調 c-Moll（第 18-22 小節 1 拍目：経過和音 I^2 を伴う $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ ）を経過する。そして第 20 小節の単純転義（c-Moll $\text{V}_7^{\flat} = \text{d-Moll}$ V_7^{\flat} ）によって主調 d-Moll V_7^{\flat} へと達し、第 22 小節 2 拍目以降 d-Moll $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow | \text{ii}_7 | \rightarrow IV^1 \rightarrow V$ とフリギア終止することで、第 24 小節で d-Moll の半終止が示されるのである。つまり第 1-12 小節では「複合 3 度上行型反復進行」によって \uparrow iv 調 as-Moll、 Δ vi 調 h-Moll を示し、その後経過和音 I^2 によって $-$ ii 調 es-Moll、 $-$ vii 調 c-Moll の「強い調性感」を示すことで調の行方が曖昧になっていることがわかる。しかし第 12 小節以降の H 音（異名同音 Ces 音） \rightarrow B 音 \rightarrow A 音 \rightarrow G 音 \rightarrow Fis 音という、低音の半音階を伴う下行進行によって到達した減 7 の和音を介して主調 d-Moll V_7^{\flat} に転義し、その後フリギア終止によって d-Moll の D 機能を導き出すという機能的な意図が窺える。

いずれの例も調を巡回することによって主調の D 機能を導き出す意図があることがわかる。

¹⁰⁴ 第 3 小節の上部に示される和音が、続く第 4 小節 1-2 拍目の as-Moll V_7 に対する倚和音の表情を持っていることから妥当であるといえるだろう。

【譜例 2.2.40】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a 第 1-26 小節

Andante maestoso

複合3度上行型反復進行

d: $^{IV}(V[V_7]V_9)$ — I — V —] + I —

偶成転義

$^{VI}(V[V_7]V_9)$ — I — V —] + I —

13 *f deciso*

$^{VII}(V_9^2)$ — I² —

20 *mf.* *rit.*

$^{VII}(V_9^2)$ — 3 — $^{IV}^1$ — V —

《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 7 番の序奏では、様々な語法が組み合わされることで、本来不安定調である調があたかも主調のように示される。これによって主調が分かりづらくなっている。本楽曲の主調は Es-Dur であり、序奏冒頭は第 1-4 小節の動機が展開される。

曲は $\circ\sharp$ 調 E-Dur の I¹ に対する 2 小節間の長大な倚和音 V_9^1 で始まり、第 3 小節で E-Dur I¹ へと偶成解決する。そして第 3-4 小節では倚和音 V_9^1 が E-Dur I¹ の下部倚和音として生じる。その後、この E-Dur I¹ を介して (E-Dur I¹=D-Dur V_9^1) + \hat{VI} 調 D-Dur へ

と転じて、第 5-8 小節では D-Dur $\circ\text{V}_7^{\sharp} \rightarrow \text{I}^2$ という進行で 4 小節間の動機が示される。さらに第 9-12 小節では、動機冒頭 2 小節の縮小型によって畳み掛けられる。ここでは経過和音 I^2 を伴う同主短調 es-Moll 及び $\circ\text{III}$ 調 fis-Moll の進行によって低音が A 音 \rightarrow B 音 \rightarrow Ces 音 \rightarrow C 音 \rightarrow Cis 音と半音階的に上行していき、D 音に達した第 12 小節 3 拍目で $\circ\text{III}$ 調 G-Dur V_9 による頂点に辿り着く。

第 13-15 小節 2 拍目では、G-Dur V_7 へと形体変化し、下部倚和音 v 調の V_9 を伴いながら一気に下行する。そして第 15 小節 3 拍目の“Quasi presto”から「複合 3 度下行型反復進行」によって調を巡る。まず第 15 小節 3 拍目-第 17 小節では、引き続き倚和音 v 調の V_9 を伴う G-Dur V_7 となる。そして第 18 小節 1-3 拍目で偶成転義 (G-Dur V_7 の倚和音 v 調の $\text{V}_9^{\sharp} = \text{E-Dur } \text{V}_7$ の倚和音 v 調の V_9^{\sharp}) し、第 18-20 小節では $\circ\text{II}$ 調 E-Dur の倚和音 v 調の V_9^{\sharp} を伴う V_7 が続く。さらに第 21 小節以降、この反復句の拍点のずれた「頭取り反復」によって $\circ\text{VII}$ 調 Cis-Dur (第 21-22 小節 1 拍目) \rightarrow v 調 B-Dur (第 22 小節 2 拍目-第 23 小節 1 拍目) と畳み掛けられ、第 23 小節 2 拍目-第 25 小節 1 拍目では $\circ\text{III}$ 調 G-Dur でこの「頭取り反復」の拡張が行われる。その後、第 25 小節 3-4 拍目の偶成転義 (G-Dur V_7 の倚和音 $\circ\text{V}_7^{\sharp} = \text{As-Dur } \text{V}_7$ の倚和音 v 調の V_9^{\sharp}) によって IV 調 As-Dur へと転じる。そして III 調 g-Moll への一時的な「調のゆれ」を伴う As-Dur の半音階的転調進行 ($\text{V}_7 \rightarrow \text{V}_7^{\sharp}$) 及び異名同音的転義 (As-Dur $\text{V}_7^{\sharp} = \text{E-Dur } \circ\text{V}_9^{\sharp}$) によって¹⁰⁵、最終的に $\circ\text{II}$ 調 E-Dur の $\text{V}_9^{\sharp} \rightarrow \text{I}^2$ へと辿り着くのである。

ここで序奏を振り返ると、主調 Es-Dur の $\circ\text{II}$ 調 E-Dur で始まった序奏は、様々な調を巡って最終的に E-Dur $\text{V}_9^{\sharp} \rightarrow \text{I}^2$ というカデンツへと辿り着いていることがわかる。したがって序奏だけを見ると主調は E-Dur であり、この序奏は E-Dur I^1 (第 1-4 小節) から $\circ\text{V}_9^{\sharp} \rightarrow \text{I}^2$ (第 27 小節 4 拍目-第 28 小節) へ向けた「調のゆれ」を意図していると錯覚する。このことから E-Dur $\circ\text{I}^2$ の後続和音として、 $\text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ (D 機能 \rightarrow T 機能) が期待される。しかし第 29 小節では突如として主調 Es-Dur へと転調し、第 v 音保続低音上の $\text{I} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ という進行で主題が提示される。つまり、E-Dur $\circ\text{V}_9^{\sharp}$ という D_2 和音によって辿り着いた V に対する倚和音である $\circ\text{I}^2$ は、 V_7 へと解決することなく、主調 Es-Dur へと半

¹⁰⁵ 第 27 小節 3 拍目は実際には G 音・B 音・Cis 音しかないが、前後の脈絡を踏まえて As-Dur V_9^{\sharp} の根音 E 音が内在していると捉え、【譜例 2.2.41】のように示している。しかしこの部分は、E 音を補って減 7 の和音として捉えることで As-Dur $\circ\text{V}_9^{\sharp}$ と捉えることもできる。その場合、第 27 小節 3 拍目の As-Dur $\circ\text{V}_9^{\sharp}$ 又は g-Moll V_9^{\sharp} を、E-Dur $\circ\text{V}_9^{\sharp}$ へと異名同音的転義したと捉えるのが妥当である。

音階的転調しているといえる¹⁰⁶。

序奏の段階では主調が E-Dur であるとほのめかし、最終的に Es-Dur で主題を示すというリストの意図が窺える。これによって主題が提示される第 29 小節以降まで主調を分かりづらくしているのである。

【譜例 2.2.41】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 7 番 第 1-30 小節

106 最終稿である《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第 7 番においては、【譜例 2.2.41】の第 28 小節に示した通り、°H 調 E-Dur の V₇ を介して主調 Es-Dur の D₂ 和音へと異名同音的転義 (E-Dur V₇ = Es-Dur °V₇) して、Es-Dur 第 V 音保続低音上という D 機能上に示される主題を導き出している。第 28 小節 2 拍目には H 音しか記されていないが、このことから同様の異名同音的転義を意図していたと考えることもできるだろう。

16

$V(\{ \sharp 9 \})^0 \quad V(\{ \sharp 9 \})^7 \quad V(\{ \sharp 9 \})^3$

複合3度下行型反復進行

偶成転義

21

poco a poco rall.

pesante

$\circ VII(\{ \nabla 7 \} \quad V(\{ \sharp 9 \}) \quad V(\{ \sharp 9 \})^3)$

偶成転義

偶成転義

偶成転義

25

riten. e dim. subito

Tempo di Marcia

smorz.

p un poco marcato il canto

半・転

$IV(\{ \nabla 7 \} \quad V(\{ \sharp 9 \}) \quad \circ V^4 \quad VII^2 \quad \frac{3}{7} \nabla 7)$

偶成転義

$III(\{ \sharp 9 \})^2 \quad I^2 \quad \circ I^2 \quad \nabla 7$

異名同音的転義

異名同音的転義

V_7 を期待

2-5-2 楽曲構造

第2節で挙げた様々な例から、和声語法は多様化していることがわかる。これに伴って、「楽曲の和声構造」における「移行過程」及び「巡回過程」(島岡 1998, 390)はさらに発展しているといえる。そして特筆すべきは、この時期から楽曲冒頭において不安定調で楽曲を始める例が見られ始めることである。これによって主調の提示を遅らせているのである。このように楽曲冒頭における不安定局面の使用や、「移行過程」及び「巡回過程」における様々な調の巡回など、不安定局面に対する意識の高まりが窺えるものの、楽曲全体においては主調の安定局面を中心に書かれており、楽曲の終わりにおいても安定局面が明確に示されている。

第3章 ヴィルトゥオーソ時代（1839-1847年）

マリーとヴェネツィアに滞在していたリストは、1838年4月にハンガリーが洪水によって大きな被害を受けたことを知る。リストはしばらくピアニストとしての演奏活動から離れていたが、この知らせを聞くとすぐにウィーンを訪れ、急遽約10回にわたる支援演奏会を開催し、そこで得たお金をハンガリーへ寄付をした。この演奏会が演奏活動再開のきっかけとなり、翌年から1847年にかけてヴィルトゥオーソピアニストとしての活動を本格的に行うこととなる。

この時代は華やかな演奏会用の作品が多く書かれている。そのためか意表を突くような転調が多く見られるようになる。第1節では《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》初稿 - / S171d 第4曲〈最後の幻影 dernière illusion〉を通して多様化する転義の一例を示したい。

第1節 《詩的で宗教的な調べ Harmonies poétiques et religieuses》初稿 - / S171d 第4曲〈最後の幻影 dernière illusion〉

この楽曲は1845年に作曲された《詩的で宗教的な調べ》初稿の第4曲である。その第1部は同時期に書かれた《バラード》第1番 LW-A117 / S170 とほぼ同様の主題から成る。

本楽曲で注目すべきは、その転調方法である。特に、第2章で既に述べた「Iのゆれ」と、このゆれによって生じた偶成和音を転義する偶成転義によって様々な調へと自在に転調していく。この楽曲を通して、リストの転調の妙技に触れていきたい。

1-1 主題・要素

本楽曲は“Dal segno”を含む3部形式で書かれている。分析に入る前にいくつかの主題及び要素を設定したい。

まず、第1部（第13-47小節）は大きく2つの主題で構成されている。これらの主題をそれぞれ主題A1（第13-20小節）、主題A2（第29-36小節）と呼ぶこととする。さらに、主題A1には【譜例3.1.1】に示す4小節の要素a1-1を、主題A2には【譜例3.1.2】に示す4小節の要素a2-1を設定する。

【譜例 3.1.1】 第 13-20 小節 主題 A1

【譜例 3.1.2】 第 29-36 小節 主題 A2

また、第 2 部（第 48-321 小節）には新たな主題が現れ様々に展開されていく。これを主題 B（第 48-65 小節）とし、この主題の前段 8 小節を要素 b-1、後段 8 小節を要素 b-2 と設定する¹⁰⁷。

¹⁰⁷ この主題と類似したものが 1848-1849 年あたりに作曲された《コンソレーション》初稿 LW-A111a / S171a 第 6 番のコーダ（第 133-166 小節）にも見られる。

【譜例 3.1.3a】 《コンソレーション》初稿 LW-A111a / S171a 第 6 番 第 133-140 小節

【譜例 3.1.3】 第 48-65 小節 主題 B

また、第 82 小節から現れる主題は、主題 B の旋律に基づいているものの、和声や要素が異なっているため主題 B' とする。この主題は、2 つの要素 b'-1 で構成されている。

【譜例 3.1.4】 第 82-98 小節 主題 B'

以下では、大きく序奏（第 1-12 小節）、第 1 部（第 13-47 小節）、第 2 部（第 48-321 小節）、第 1 部再現とコーダ（第 322-344 小節）に分け論じていく。

1-2 和声分析

1-2-1 第 1-12 小節 序奏（【譜例 3.1.5】 参照）

曲は Des-Dur であり、12 小節間の序奏で始まる。この序奏は、連続倚音を伴う分散和音上行音型と、倚和音を伴う和音の下行から成る、5 小節のフレーズで構成されており、フレーズごとに和音が移り変わっていく。

曲は、Des-Dur の \mathbb{H}^1 のフレーズ（第 1-5 小節）で始められる。先ほど述べた通り、連続倚音を伴う分散和音上行音型の後、Des-Dur の \mathbb{H} 調の \mathbb{H}^2 という倚和音を含む和音の下行が続く。第 2 章で取り上げた《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 5 番の冒頭にも見られた通り、この倚和音（Des-Dur の \mathbb{H} 調の \mathbb{H}^2 ）は「I のゆれ」の倚和音として生じる \mathbb{H}^2 を他

の和音に投影したものである。ここでは、「Iのゆれ」として生じる♯₉を。♯へと投影したものになっている。

続く第6小節からのフレーズは、Des-Dur・♯₉¹で繰り返される。このフレーズの和音の下行（第9-10小節）でも、Ⅱ調の♯₉という倚和音によって彩られている¹⁰⁸。そして第11小節からは、Des-Dur I²で分散和音上行音型の冒頭2小節が繰り返され、自然な流れで第13小節の主題Aへと続く。

ここで注目すべきは、この序奏の第1-10小節が全てD₂和音（。♯・♯₉¹）で構成されており、これによって長大なD₂機能を提示していることである。この長大なD₂機能は、第11-12小節でVに対する倚和音、Des-Dur I²へと進行し、Des-Dur V₇というD機能で開始される主題Aを導き出している。つまり、D機能で始まる主題Aへの期待感を高めるために、この序奏ではDes-Durの長大なD₂機能、さらにはVに対する倚和音 I²を示しているのである。各D₂和音に用いられた倚和音によって彩られているだけでなく、機能的な脈絡も持ち合わせていることがわかる。

【譜例 3.1.5】 第1-12小節 序奏

Des: ♯¹

機能 D₂

♯₉¹

♯₉¹

♯₉¹

♯₉¹

I²

(D) ⇒ Dを期待

V₇

V₇

¹⁰⁸ 第2章でも述べた通り、Ⅱ調は♯調と同義である。つまり「Iのゆれ」として生じる倚和音 ♯₉を、。♯へと投影したものである。

1-2-2 第1部 第13-47小節【譜例 3.1.6】・【譜例 3.1.7】参照

前述した通り、序奏での長大な D₂機能、そして V 対する倚和音 I²を受けて、Des-Dur V₇ という D 機能で始まる主題 A1 が提示される。この主題 A1 は 8 小節のフレーズから成り、前半 4 小節では不十分終止、後半 4 小節では全終止する。また、この主題 A1 は連続倚音が特徴的であり、これによって【譜例 3.1.6】に記した通り、部分的に倚和音が生じる。第 1 章第 1 節で取り上げた《ワルツ》と同じく、Des-Dur V₇ → I という古典的な和声進行で構成されているものの、この長い倚音によってロマンチックな表情を醸し出している。

まず第 13 小節から現れる主題 A1 は、前述した通り、Des-Dur V₇ → I と進行し、第 16 小節で不十分終止、そして第 20 小節で全終止する。続く 21 小節からは主題 A1 が変奏される。この変奏では、上声部に Des-Dur の第 V 音 As 音が保続され、さらに低音部がシンコーションで奏されることによって、より躍動感が感じられる。この主題 A1 の変奏でも、連続倚音を伴う Des-Dur V₇ → I という進行が繰り返され、第 24 小節で不十分終止、第 28 小節で全終止する。

【譜例 3.1.6】 第 13-28 小節 主題 A1

13 A1

Des: V₇ — V(♯₉) — I — V(倚的) — V₇ — V(♯₉) — I — V(倚的)

17 V₇ — V(♯₉) — I — V(倚的) — V₇ — I

A1変奏

v V₇ — V(♯₉) — I — V(倚的) — V₇ — V(♯₉倚的) — I

25 V₇ — V(♯₉) — I — V(倚的) — V₇ — I

続く第 29 小節からは主題 A2 の提示である。この主題は Des-Dur $V_7 \rightarrow I$ という進行のみで構成されていた主題 A1 とは異なり、Des-Dur VI (又は IV) $\rightarrow III$ 、つまり III 調 f-Moll の $IV \rightarrow I$ という「陰翳」調の表情を含んでいる。これによって、主題 A1 には見られなかったもの悲しさが感じられる。一方でフレーズ構造としては、主題 A1 と同様、8 小節のフレーズで構成されており、第 32 小節で不十分終止、第 36 小節で全終止する。また続く第 37 小節から変奏される。この変奏によって旋律はオクターヴで補われ、内声部も厚く書かれる。しかし、第 40 小節での不十分終止の後、第 41 小節からは、Des-Dur VI (又は IV) $\rightarrow III$ という「陰翳」和音による進行ではなく、 $\circ VI$ (又は IV) $\rightarrow \circ III$ という「翳り」和音による進行が続く。序章「第 4 節 分析にあたって」でも述べたが、長調の VI や III は短 3 和音であるため、長調の固有和音でありながら「陰翳」という「翳り」に似た表情が生じる。しかし長調の準固有和音である $\circ VI$ や $\circ III$ は「翳り」和音、つまり短調の固有和音であることに加えて、「陽転」の表情を内包した長 3 和音である。そのため、第 41 小節からのフレーズ後半に移った瞬間、どこか物悲しくも、ふと光が差し込むような明るさが感じられる。さらに、続く第 42 小節で $\circ III$ へと進行することで、一瞬 $\circ \text{III}$ 調 E-Dur $IV \rightarrow I$ と進行したように感じる。しかし、第 43 小節からは、再び Des-Dur $V_7 \rightarrow I$ と進行し全終止することから、これらは Des-Dur の内部和音であると認識できる。いずれにしても、この第 41-42 小節は聞き手をはっとさせる斬新な和声進行になっていることがわかる。第 44 小節の全終止は第 1 部全体を締めくくる全終止でもあるため、これまでより長く Des-Dur I が続く。

【譜例 3.1.7】 第 29-47 小節 主題 A2

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 29-47. It is divided into four systems. Each system consists of a piano part and a chord diagram below it. The key signature is Des-Dur (two flats). The first system (measures 29-32) is labeled 'A2' and '不'. The second system (measures 33-36) is also labeled 'A2'. The third system (measures 37-40) is labeled 'A2変奏' and '不'. The fourth system (measures 41-47) is also labeled 'A2変奏'. Each system includes a piano part with dynamics like 'カ' (Crescendo) and '弱イ' (Piano), and a chord diagram below showing the progression: VI (with '翳り' or '陰翳'), IV, III, V7, V(♯9的), I, and V(的).

第 1 部は、主題 A1 の提示（第 13-20 小節）、主題 A1 の変奏（第 21-28 小節）、主題 A2 の提示（第 29-36 小節）、主題 A2 の変奏（第 37-47 小節）という主調 Des-Dur で一貫して書かれた明確な構成である。しかしこの単純な構成の中に、主題 A2 の変奏に見られた「陰翳」和音と「翳り」和音の対比による印象的な進行を取り入れるという、リストの意図が垣間見える。

1-2-3 第 48-321 小節 第 2 部

前述した通り、第 41-42 小節には「陰翳」和音と「翳り」和音の対比による印象的な和声進行が見られた。しかし第 2 部（第 48-321 小節）には、さらに斬新かつ大胆な進行が見られる。これらのリストの斬新な和声進行を読み解く重要な鍵を握っているのが、前述

した「Iのゆれ」である。この第2部に現れる主題Bには、倚和音としての「Iのゆれ」が見られるだけでなく、その偶成和音を偶成転義させることで思いもよらない転調が生じる。この第2部は「主題B及び主題B変奏」、「主題B'」、「要素a1-1による移行及び要素b-2展開」の3種類の部分で構成されている。そしてこれら3つの部分が「主題B及び主題B変奏」（第48-82小節）、「主題B'」（第82-103小節）、「要素a1-1による移行及び要素b-2展開」（第104-131小節）、「要素a1-1による移行及び要素b-2展開」（第132-154小節）、「主題B'」（第154-182小節）、「主題B及び主題B変奏」（第183-210小節）と対称的に提示された後、「要素b-2による移行」（第211-236小節）及び「カデンツァ」（第268-321小節）¹⁰⁹という構成になっている¹¹⁰。以下では、上記した区分に沿って論じていきたい。

1-2-3-1 第48-81小節 主題B及び主題B変奏（【譜例3.1.8】～【譜例3.1.11】参照）

全終止で第1部を閉じた後、第48小節から主題Bが提示される。ここでは聞き手との間に齟齬が生じており、これらの現象を【譜例3.1.8】のように示すことができる。この主題Bの冒頭第48-49小節はFis音・D音・A音から成る長3和音である。そのため、聞き手の立場で考えると、【譜例3.1.8】上段に示した通り、この和音を先行調Des-Dur^{♯1}と捉え、その後Des-Dur V₇へと進行する、あるいは新たな主題が提示されることから、この長3和音を介してD-Durへと全音階的転調するなど、様々の可能性が考えられるだろう。しかし続く第50小節では、Ges音・Des音・B音から成る和音へと進行することでこれらの予想は覆り、聞き手は調の行方を疑う。しかしその後、第52小節からV₉→Iと進行し、第55小節でGes-Durの不十分終止が感じられることで、ようやくGes-Durであると認識することができる。

¹⁰⁹ 新全集によると、リストは「Entweder」と記された小節（第237-267小節）を取り消し線によって無効として記したようである（NLA, S-6, 31）。そのため、ここでは第237-267小節ではなく、主に第268-321小節のカデンツァについて論じていくこととする。しかしこの取り消されたカデンツァ（第237-267小節）の意図についても、「1-4-7 第268-321小節 カデンツァ」で比較・検証したい。

¹¹⁰ 第82小節及び第154小節は先行部分の終わりと後続部分の始まりを兼ねた、つまり「重なり終止」（島岡 1998, 305 注）の小節である。

ここで第 44 小節から遡ってみると、第 1 部の終わりを告げる Des-Dur I 全終止が Ges-Dur V へと単純転義されることで、iv 調 Ges-Dur へと転調していることがわかる。そして続く第 48 小節からは Ges-Dur の第 I 音である Ges 音（又は異名同音の Fis 音）が低音に保続され、その保続低音上に Ges-Dur I の倚和音である \circ VIが生じ、第 50 小節で解決している¹¹¹。つまり第 2 章で述べた「I のゆれ」の用法の 1 つであるといえる。そして第 55 小節で Ges-Dur の不十分終止が示されることで Ges-Dur へと転調したことが確定されるのである。その後、この第 2 部は主調 Des-Dur の iv 調 Ges-Dur を中心に展開されていく。

【譜例 3.1.8】 第 44-51 小節の転調過程

The image shows two systems of musical notation for measures 44-51. The top system is labeled 'Des: I' and shows a progression from a full cadence (全) in measures 44-47 to a half cadence (H¹) in measures 48-49, and finally a V¹ chord in measures 50-51 which is crossed out with a large 'X'. The bottom system is labeled 'Ges: V' and shows a progression from a full cadence (全) in measures 44-47 to a full cadence (I) in measures 48-49, and finally a VI chord in measures 50-51. An arrow points from the H¹ in the top system to the I in the bottom system, with the word 'しかし' (however) written next to it. Another arrow points from the V¹ in the top system to the VI in the bottom system. The VI chord in the bottom system is labeled 'イ和音' (I chord).

続く第 56-57 小節でも、第 48-49 小節と同様、Ges-Dur 第 I 音保続低音上の \circ VIへと進行する。ここでは第 55 小節の不十分終止によって Ges-Dur が認識できたことで、Ges-Dur I の倚和音として認識でき、I への解決が期待される。しかし、ここでまた聞き手の期待は裏切られる。続く第 58 小節では Ges-Dur I ではなく、G 音・D 音・B 音から成る短 3 和音に進行する。つまり、第 56-57 小節に生じていた倚和音が g-Moll の V¹へと偶成転義され、g-Moll V¹→I と進行したことがわかる。これによって一時的に g-Moll へと転調したかのように感じられる。しかし、その後第 60-63 小節の低音に A 音が保続され、第 64

¹¹¹ このことから第 48-49 小節で偶成転義 (Des-Dur \circ H¹=Ges-Dur \circ VI¹) したと捉えることもできる。

小節では d-Moll で全終止する。このことから第 56-59 小節は g-Moll に転調し g-Moll $V^1 \rightarrow I$ と進行したのではなく、あくまで d-Moll の内部和音である d-Moll $\check{V}^1 \rightarrow IV$ という進行であったことがわかる。第 56 小節からの聞き手との齟齬は【譜例 3.1.9】のように示すことができる。

その後 d-Moll I は第 65 小節で +I へと陽転し、この和音が第 66-67 小節で Ges-Dur I の倚和音 $\circ VI$ へと偶成転義されることで再び Ges-Dur へと戻る。

【譜例 3.1.9】 第 56-64 小節の聞き手との齟齬

第 66 小節からは主題 B の変奏であり、第 48 小節からの主題 B としばらく同様の展開が続く。そのため第 74 小節では、第 56 小節と同様、偶成転義によって d-Moll $\check{V}^1 \rightarrow IV$ と進行した後、d-Moll 第 v 音が保続されることを予想する。しかしこの期待はまたもや裏切られる。第 78 小節からは B 音が保続され、第 82 小節では Es-Dur の全終止が続く。このことから、【譜例 3.1.10】に示したように、第 74-77 小節は第 56-59 小節と同様の進行であるものの、今度は Es-Dur の内部和音である $\check{V}^1 \rightarrow III$ と読み替えられ転調が行われたことがわかる。

【譜例 3.1.10】 第 74-82 小節の聞き手との齟齬

74-75 76-77 78 79 80 81 82

sua 全

d: V^1 — IV — V^1 [I — V_7 — I — V_7] I

⇒ d-Moll 第 v 音保続低音が続くと推測

しかし

74-75 76-77 78 79 80 81 82

sua 全

Es: V^1 — III — V^1 [I — V_7 — I — V_7] I

ここで「主題 B 及び主題 B 変奏」（第 48-82 小節）を一度整理したい。第 2 部の冒頭である「主題 B 及び主題 B 変奏」は主調 Des-Dur の IV 調 Ges-Dur を中心に曲が展開されていく。そしてこの第 48-82 小節では、主題 B（第 48-65 小節）では Ges-Dur から v^{VI} 調 d-Moll へと、主題 B 変奏（第 66-82 小節）では Ges-Dur の $+\text{VI}$ 調 Es-Dur へと揺れ動く。主題 B（第 48-65 小節）と主題 B 変奏（第 66-82 小節）は対応した部分であるにも拘らず、転義の多様化によって違う調へと転調していることは注目に値する。このことから、決して同様の展開を行わないというリストの意図が汲み取れる。この辿り着いた Ges-Dur の $+\text{VI}$ 調 Es-Dur を中心にその後展開されていく。

【譜例 3.1.11】 第 44-82 小節

44 (Sua) 全

Des: I
N(V)

48 Bf 不

Des: I
N(V) [I VI] 偶成転義 V₉ I V₉ 的

56 全 rit.

VI 偶成転義 IV I v[I V₇ I V₇] I +I

B変奏

66 I VI 偶成転義 V₉ 7 I V₉

74 全

VI 偶成転義 III v[I V₇ I V₇] I

1-2-3-2 第 82-103 小節 主題 B' (【譜例 3.1.12】 参照)

第 82 小節での Es-Dur 全終止の後、主題 B'の提示が続く。第 48 小節から提示された主題 B と大きく異なる点は、低音部の弧を描くような分散和音の伴奏によって、終始 Es-Dur

の第 1 音保続低音が置かれていることである。また 2 つの要素 $b^{\flat}1$ で構成されているため、転調することはなく Es-Dur という 1 つの調の安定感を感じることができる。要素 $b^{\flat}1$ 和声進行の中心も Es-Dur $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ であるが、I に倚和音 $\circ H$ (第 84-85 小節及び第 90 小節 3 拍目 $\circ VI$) が含まれることで、魅力的な表情を醸し出している¹¹²。第 91 小節での全終止の後、続く第 92 小節アウフタクトからは再び要素 $b^{\flat}1$ が提示される。ここでは旋律が 2 オクターヴ上で、オクターヴで繰り返されることで解放感が感じられる。第 98 小節で再び全終止した後、要素 $b^{\flat}1$ の後半 4 小節の旋律の冒頭 4 拍が「頭取り反復」される。しかしその和声進行は Es-Dur I に対する倚和音 $\circ H$ とのゆれであり、「T-S-T に近いカデンツ効果」(島岡 1998, 360) によって変終止的に締めくくられる。このように主題 B' も「I のゆれ」によって彩られているが、これらの進行は全て Es-Dur の第 1 音保続低音上、つまり T 機能の「拡大・延長」という安定局面上の進行であることは言うまでもない。

【譜例 3. 1.12】第 82-103 小節

Des: $(\text{IV} + \text{VI}) \left[\begin{array}{|l} I \\ \circ H \text{ 又は } \circ V_7 (\text{導欠}) \\ V_7 \\ I \\ \circ VI \end{array} \right]$

$b^{\flat}1$ 後半頭取り $\circ H$ 又は $\circ V_7 (\text{導欠})$ V_7 I

$b^{\flat}1$ 後半頭取り $\circ H$ $\circ H$]

¹¹² この倚和音 Es-Dur $\circ H$ は、 $\circ V_7$ 導音欠如 (保続音があるため、転回位置は省略) として捉えることもできる。つまり、この和音は「I のゆれ」としての S 機能的な和音ではなく、D 機能的な表情も内包していると言えるだろう。いずれにしても倚和音によって緊張感が生まれている。

1-2-3-3 第 104-131 小節 要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開 (【譜例 3.1.13】参照)

第 104 小節からは、前述した通り、「要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開」である。この前半部分 (第 104-115 小節) の要素 a1-1 による移行は、先行調 Es-Dur の[◦]Ⅳ調 as-Moll (第 104-107 小節)、[◦]Ⅵ調 H-Dur (第 108-111 小節)、[◦]Ⅰ調 es-Moll (第 112-115 小節) と 3 度転調する「複合 3 度上行型反復進行」であり、後半の要素 b-2 の展開へと向かう移行部である。

単純転義 (Es-Dur $\overset{\vee}{V}_7=as-Moll V_7$) によって as-Moll へと転調した第 104 小節からは要素 a1-1 が現れ、3 小節間第 v 音保続低音が置かれた後に第 107 小節で不十分終止する。この和音が異名同音的転義 (as-Moll I =H-Dur VI) されることで、H-Dur の反復句 (第 108-111 小節) が続く。ここでは先ほどとは異なり、4 小節間第 v 音保続低音が置かれるが、第 111 小節には要素 a1-1 によって不十分終止が感じられる。ここでも異名同音的転義 (H-Dur 第 v 音保続低音上 I =es-Moll VI²) され、続いて es-Moll の反復句 (第 112-115 小節) となる。ここでは 4 小節間第 v 音保続低音が置かれる上に、要素 a1-1 冒頭 2 小節の「頭取り反復」となっていることによって、第 115 小節では不十分終止を示さない。むしろ es-Moll 第 v 音保続低音上の I、つまり I²によって、es-Moll の V への解決が期待されるのである。このようにこの「複合 3 度上行型反復進行」の各反復句は、1 回目 (第 104-107 小節) では不十分終止、2 回目 (第 108-111 小節) では第 v 音保続低音上の不十分終止、3 回目 (第 112-115 小節) では要素 a1-1 冒頭 2 小節の「頭取り反復」によって第 v 音保続低音上の I、つまり I²によって V が期待されており、和声的に徐々に緊迫感を高める意図があることがわかる。さらにこの和声的な緊迫感の高まりは、3 回目の要素 a1-1 冒頭 2 小節の「頭取り反復」によって助長されているといえる (「作曲技法上の accelerando」)。

移調反復によって到達した第 116 小節からは、要素 b-2 の冒頭 4 小節によって es-Moll $\overset{\vee}{V}_1 \rightarrow V$ が 2 回繰り返される (第 116-123 小節)。この es-Moll の D₂機能→D 機能という進行は、直前の反復句 (第 112-115 小節) で既に示された es-Moll 第 v 音保続低音という es-Moll の D 機能を強調するものであり、これによって es-Moll の T 機能への期待感が高め

られる。続く第 124 小節では、再び es-Moll V_7^{\flat} の和音で要素 b-2 冒頭が現れることから、もう一度 es-Moll D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能のダメ押しが予想される。しかしその予想は覆り、第 124 小節からは要素 b-2 の変奏型となり、半音階的進行によって c-Moll の終止定型 (c-Moll $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow I^{\flat} \rightarrow V_7 \rightarrow I$) が導き出されることで¹¹³、第 130 小節で全終止する。

ここで、「主題 B'」(第 82-103 小節) 及び「要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開」(第 104-131 小節) の調関係を振り返ってみたい。この部分を一貫して Es-Dur で捉えたと、Es-Dur (第 82-103 小節) \rightarrow \circ iv 調 es-Moll (第 104-107 小節) \rightarrow \circ vi 調 H-Dur (第 108-111 小節) \rightarrow \circ i 調 es-Moll (第 112-124 小節) という調関係が浮かび上がる。さらに要約すると、第 82-103 小節には Es-Dur の第 I 音保続低音、第 104 小節からは各調の第 v 音保続低音が置かれた移調反復進行、そして第 116 小節からは es-Moll $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow V$ という進行が行われていた。これらを機能的な側面から捉えたと、第 104 小節からの移調反復進行は、第 82-103 小節に置かれた Es-Dur の第 I 音保続低音による長大な T 機能と、第 112-115 小節の反復句によって示された es-Moll の第 v 音保続低音、そして第 116 小節からの D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能のダメ押しという、Es-Dur (es-Moll) の T 機能と D 機能を繋ぐ移調反復進行であることがわかる。しかしこのように長時間 Es-Dur (es-Moll) を中心に置き、さらに D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能のダメ押しによって es-Moll の T 機能を期待させるが、最終的には第 125 小節で突如として Es-Dur の vi 調 c-Moll に転じて全終止するという、予想外の展開を迎えている。

¹¹³ この第 124-125 小節に見られるような半音階的進行は、声部書法の観点から「代替半音」(Dahlhaus 1970, 86) と呼ばれている。これらの言及の通り、半音の経過によって変化する和声に変わりにない。しかし第 124-125 小節の隣接和音という、よりマクロな視点からこの和声進行を捉えたと、es-Moll の \sharp 調 E-Dur の $V_7^{\sharp} \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ という機能的な進行が見て取れる。この解釈の必要性が問われるかもしれないが、このように局所的に捉えることで、「代替半音」と同一視されていたものから、属 7 の和音による異名同音的転義 (第 124 小節: es-Moll $\text{V}_7^{\flat} = E-Dur V_7^{\sharp}$ 、第 125 小節: E-Dur $\text{V}_7^{\flat} = c-Moll \text{V}_7^{\flat}$) が関係していることを見出すことができる。

【譜例 3. 1.13】 第 104-131 小節

a1-1 **複合3度上行型反復進行** a1-1

a1-1頭取り a1-1頭取り b-2頭取り

b-2頭取り b-2変奏

全

V₇ I

1-2-3-4 第 132-154 小節 要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開 (【譜例 3.1.14】 参照)

先にも述べた通り、第 132-153 小節の「要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開」は、直前の第 104-131 小節と対称的な関係にある部分である。しかしここで一致するのは構成要素の展開のみであり、調関係は厳密な移調関係にはない。

まず第 132-143 小節は、第 104-115 小節と同様、要素 a1-1 による「複合 3 度上行型反復進行」が行われる。ここでは第 132 小節の単純転義 (c-Moll $\overset{\text{c}}{V}_7 = \text{a-Moll } V_7$) によって転調した中間部の中心調 Ges·Dur の a-Moll (第 132-135 小節) で始まり、 cis-Moll (第 136-139 小節)、 f-Moll (第 140-143 小節) と転調していく。各反復句

は、a-Moll（第 132-135 小節）と cis-Moll（第 136-139 小節）では各調の第 v 音保続低音上の $V_7 \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ の進行で要素 a1-1 が示され、第 v 音保続低音上で不十分終止。そして f-Moll（第 140-143 小節）では、第 112 小節からと同様、要素 a1-1 冒頭 2 小節の「頭取り反復」が行われることで、続く要素 b-2 展開による f-Moll の D 機能の強調へ向けて畳み掛けていく。この第 143 小節でも不十分終止は示されず、f-Moll 第 v 音保続低音上の I、つまり I^2 によって、f-Moll の V への解決が期待される。しかし前述した通り、第 104-115 小節と調関係は異なる。第 104-115 小節では各先行調の III 調（as-Moll \rightarrow H-Dur \rightarrow es-Moll）、つまり短 3 度上の調へと移行しているのに対して、第 132-143 小節では各先行調の ΔIII 調（a-Moll \rightarrow cis-Moll \rightarrow f-Moll）、つまり長 3 度上の調へと移行している。そのため第 132-143 小節の各反復句は、単純転義（第 135 小節：a-Moll 第 v 音保続低音上の $I = \text{cis-Moll} - VI^2$ ）、及び異名同音的転義（第 139 小節：cis-Moll 第 v 音保続低音上の $I = \text{f-Moll} - VI^2$ ）によって移り変わっていく。

続く第 144 小節からは、第 116 小節とは異なり、半音階的進行によって変奏された要素 b-2 の冒頭 4 小節が現れる。さらにここでは $\text{V}_7^1 \rightarrow V$ の繰り返しではなく、第 144-145 小節では f-Moll $\text{V}_7^1 \rightarrow V$ （又は V ）、第 146-147 小節では $\text{V}_7^1 \rightarrow V$ と、短 3 和音（第 145 小節）と長 3 和音（第 147 小節）による明暗の変化を持たせている。その後第 148 小節からは、第 124 小節からと同様、要素 b-2 の変奏型となり、半音階的進行によって Ges-Dur の $\circ \text{VI}$ 調 D-Dur の終止定型（D-Dur $\circ \text{V}_7^2 \rightarrow I^2 \rightarrow$ 第 v 音上の $\text{II}_7 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ ）が導き出され¹¹⁴、第 154 小節で全終止する。この D-Dur の終止定型は、対称関係にある第 125 小節からの c-Moll の終止定型に比べ、 D_2 和音（第 152 小節：第 v 音上の $\circ \text{II}_7$ ）やカデンツァ的パッセージ（第 153 小節）によって拡張されていることで、より充実した終止となっている。

¹¹⁴ この第 148-149 小節も、よりマクロな視点からこの和声進行を捉えると、Ges-Dur $V_7^2 \rightarrow \text{V}_7^1$ という機能的な進行が見て取れる。この一時的な Ges-Dur は中間部の中心調ではなく、あくまで経過調である。第 124-125 小節同様、この半音階的進行にも属 7 の和音による異名同音的転義（第 148 小節：f-Moll $\text{V}_7^1 = \text{Fis-Dur } V_7^2$ 、第 149 小節：Fis-Dur $\text{V}_7^1 = \text{D-Dur } \circ \text{V}_7^2$ ）が関係していることが分かる。つまり第 124-125 小節の移調関係であると言える。

【譜例 3. 1.14】 第 132-154 小節

複合3度上行型反復進行

Des: $\overset{IV}{V} \{ \overset{VI}{V_7} \text{ — } \}$
 $\overset{-III}{V} \{ \overset{V}{V_7} \text{ — } | \overset{I}{V_9} \text{ — } | \overset{V_7}{V_9} \text{ — } | \overset{I}{V_9} \text{ — } \}$

a1-1頭取り

b-2頭取り

b-2変奏

明暗の変化

全

II₇ — V₇ — I

1-2-3-5 第 154-182 小節 主題 B' (【譜例 3.1.15】参照)

第 154 小節の D-Dur の全終止と共に始まる主題 B' は、第 170 小節まで続く D-Dur 第 I 音保続低音が置かれた D-Dur の T 機能を中心とした部分である。この部分は第 82-103 小節に対応する部分であるといえる。ここでも D-Dur $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という単純な和声進行が倚和音 $\circ \mathbb{H}$ (第 156-157 小節) 及びミクソリディア旋法の旋律 (第 162-163 小節) によって彩られており、第 163 小節で全終止した後、オクターヴで再度繰り返される。そして第 170 小節での全終止の後、第 171 小節からは $\circ \mathbb{H}$ とのゆれではなく、D-Dur $\circ VI \rightarrow \circ \mathbb{V}^{\#}$ という偶成和音が用いられる¹¹⁵。これに伴い一時的に D-Dur 第 I 音保続低音は途切れるものの、これらの偶成和音が、第 2 章で述べた「低音を跳躍させ、独立の S 和音のよう」(島岡 1998, 362) な表情を持っていることから、ここには「T-S-T に近いカデンツ効果」(同前, 360) が生じる。この D-Dur の変終止的な進行によって主題 B' は締めくくられた後、V のパッセージ (第 181-182 小節) を経て、D-Dur I が第 183-184 小節で偶成転義されることで、「主題 B 及び主題 B 変奏」(第 183-210 小節) が再現される。

¹¹⁵ この部分にはミクソリディア旋法が用いられていることから、第 171-182 小節のみを聞くと、むしろ G-Dur $\circ III \rightarrow IV^1 \rightarrow II_7 \rightarrow V$ という G-Dur の半終止のように聞こえる。しかし、第 154 小節からの脈絡で捉えると、やはり D-Dur で一貫して捉える方が妥当である。

【譜例 3. 1.15】 第 154-186 小節

Des: (°VI) I

機能: S T S T

調成転義

ここで「要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開」(第 132-154 小節) 及び「主題 B'」(第 154-182 小節) の調関係を振り返りたい。まず第 132-143 小節では移調反復進行によって、中間部の中心調 Ges-Dur の °III 調 a-Moll (第 132-135 小節) → °v 調 cis-Moll (第 136-139 小節) → °vi 調 f-Moll (第 140-143 小節) と、第 v 音保続低音によって各調の D 機能を示しながら調を巡っていく。そしてこの最後の反復句で示される f-Moll 第 v 音保続低音による D 機能の後、第 144-145 小節では f-Moll $\text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{V}$ (又は ♯^{\flat})、第 146-147 小節では $\text{♯}^{\flat} \rightarrow \text{V}$ と、f-Moll の D₂ 機能 → D 機能が示されることによって、f-Moll の T 機能を期待させる。しかし、第 125 小節と同様、第 149 小節で突如として Ges-Dur の °vi 調 D-Dur に

転じて全終止（第 154 小節）する。この D-Dur 全終止をきっかけに、第 154-182 小節では D-Dur の T 機能中心の部分が示される。しかし第 183-184 小節ではこの D-Dur I が偶成転義（D-Dur I=Ges-Dur °VI）されることで、中間部の中心調 Ges-Dur へと戻り、主題 B が再現される。このことからこの偶成転義を意図して、第 154-182 小節に D-Dur の T 機能中心の「主題 B」を置いたと考えられる。推測の域を出ないが、「要素 b-2 展開」（第 144-154 小節）において大胆な転調を行ったのは、この D-Dur へと転調するためであったのだろうか。そして、第 116-131 小節の「要素 b-2 展開」と同様の調関係になっているのは、むしろ、第 144-154 小節の「要素 b-2 展開」との統一感を持たせるためであったと考えられなくもない。何を意図してこのような調配置にしたのかは、リスト本人にしか分からない。いずれにしても、中間部において重要な鍵になっているのが偶成転義であるといえる。

1-2-3-6 第 183-236 小節 主題 B 及び主題 B 変奏、要素 b-2 による移行（【譜例 3.1.16】参照）

この主題 B の再現では変奏が行われているものの、しばらくの間、第 48 小節からと同様の展開が続く。つまり、ここでも「1-4-1 第 48-81 小節」で述べた様々な偶成転義によって、調が移り変わっていく¹¹⁶。しかし第 211 小節で偶成転義した後、第 215 小節からは Es-Dur の第 v 音保続低音が続くことなく、要素 b-2 の冒頭 4 小節による「頭取り反復」が行われる。

このように主題 B の変奏と思われていた部分は、いつの間にか要素 b-2 による移行部へと移り変わるのである。そのため第 211-212 小節の偶成転義（Ges-Dur 第 I 音保続低音上の °VI=g-Moll V¹）によって転調した g-Moll V¹→I という進行は、他調の内部和音になることはなく、g-Moll の反復句として移調反復される。そしてこの Ges-Dur の °II 調 g-Moll の反復句（第 211-214 小節）は、その後第 215-216 小節で単純転義（g-Moll VI¹=as-

¹¹⁶ 第 183-202 小節に関しては変奏が行われているものの、第 48-65 小節と同様の展開であるため譜例を割愛している。詳しくは【譜例 3.1.11】を参照。

Moll V^1) され、 II 調 as-Moll (第 215-218 小節) で反復される (「複合 2 度上行型反復進行」)¹¹⁷。一方、第 219 小節からは、要素 b-2 の「頭取り反復」に対して、要素 b-2 の後半 4 小節による「尻取り反復」が行われる。要素 b-2 の後半部分は第 v 音保続低音を伴っている。そのため、この移調反復進行では各調の D 機能が示され、それぞれ半終止 (第 222 小節、第 226 小節) していく。まず、第 219 小節の異名同音的転義 (as-Moll $VI^2 = E\text{-Dur}$ 第 v 音保続低音上の I) によって、 VII 調 E-Dur (第 219-222 小節) で、続いてこの E-Dur の半終止が異名同音的転義 (E-Dur $V_7 = \text{es-Moll } \text{♯}^{\flat}$) されることで、 VI 調 es-Moll (第 223-226 小節) で半終止が示される (「複合 2 度下行型反復進行」)。「複合 2 度下行型反復進行」はここで途絶え、続く第 227 小節からは Ges-Dur で要素 b-2 の「尻取り反復」が行われる。つまり第 226 小節の es-Moll 半終止が単純転義 (es-Moll $V_7 = \text{Ges-Dur } \text{♯}^{\flat}$) され Ges-Dur へと転調したのである。ここにも Ges-Dur の第 v 音保続低音が置かれるが、第 231-234 小節で要素 b-2 の「尻取り反復」が繰り返されること、第 235 小節からはこの反復句のさらに後半 1 小節の「尻取り反復」が行われることで、この第 v 音保続低音は 10 小節間に拡張される。また第 235-236 小節の要素 b-2 の「尻取り反復」のさらに後半 1 小節の「尻取り反復」は、Ges-Dur 第 v 音保続低音上を $\text{♯}^{\flat}_9 \rightarrow \text{♯}^{\flat}_9$ と進行し、第 268 小節で V^{\flat} へと達すると同時に長大なカデンツァとなる。

¹¹⁷ 「校訂報告」(NLA, S-6, 161) には明記されていないが、反復進行を鑑みると第 215-216 小節の Ges 音は G 音の間違いであると考えられる。リストのピアノ作品を全曲録音している Leslie Howard も、第 152-153 小節を Ges 音ではなく G 音で演奏している (Howard 2011, Disc90-4)。そのため、【譜例 3. 1.16】では () を用いて \flat を補った。

【譜例 3. 1.16】第 203-236 小節118

b-1変奏

偶成転義

偶成転義

ケ的

半

半

118 厳密には第 223 小節には es-Moll の第 v 音保続低音はない。しかしここでは先行する反復句の保続低音 H 音が掛留音的に内在していると捉え、第 223 小節から es-Moll の第 v 音保続低音を記している。

ここで第 183-236 小節を振り返りたい。まず第 183-210 小節は、既に述べた通り、第 48-73 小節と同様の展開が続く。そのため第 191-202 小節には Ges-Dur の[◦]vi 調 d-Moll への一時的な「調のゆれ」が見られるものの、Ges-Dur I を中心としていることがわかる。そして続く第 211 小節からは、主題 B の変奏として続くはずであった要素 b-2 を用いて、要素 b-2 の冒頭 4 小節の「頭取り反復」による「複合 2 度上行型反復進行」（第 211-218 小節）、要素 b-2 の後半 4 小節の「尻取り反復」による「複合 2 度下行型反復進行」（第 219-226 小節）を経て、Ges-Dur 第 v 音保続低音による長大な D 機能へと続く。つまり、第 211 小節からの様々な反復による移行は、Ges-Dur の T 機能から D 機能へ向けての移行であることがわかる。

また、この Ges-Dur の T 機能から D 機能へ向けての移行では、「複合 2 度上行型反復進行」（第 211-214 小節：[◦]♯ 調 g-Moll→第 215-218 小節：Ⅱ 調 as-Moll）での短調による移行の後に、「複合 2 度下行型反復進行」において[◦]vii 調 E-Dur という「陽転」の表情を内包した「翳り」調を効果的に配置することによって、この移行過程に明暗の対比だけでなく、懐かしさのようなものを感じさせる。さらに、その後に Ges-Dur の vi 調 es-Moll という「陰翳」調を置くことで、多彩な色彩変化をもたらし、続く Ges-Dur の D 機能の提示を効果的にしている。

第 2 部冒頭の「主題 B 及び主題 B 変奏」（第 48-81 小節）では、Ges-Dur へと戻ることなく、⁺vi 調 Es-Dur へと転調したのに対して、第 183-236 小節の Ges-Dur の T 機能から D 機能への移行は、第 2 部の締めくくりへと向かっていることを意味しているといえる。ここでは、第 48-82 小節の「主題 B 及び主題 B 変奏」とは異なる展開を行うと同時に、全体構造を意図した大きな機能性が示されているといえる。

1-2-3-7 第 268-321 小節 カデンツァ（【譜例 3.1.17】・【譜例 3.1.18】参照）

第 268-321 小節の長大なカデンツァは、第 2 部の中心調である iv 調 Ges-Dur から主調 Des-Dur へと戻る安定復帰過程である。この部分は大きく 3 つの部分（第 268-272 小節、第 273 小節アウフタクト・第 284 小節、第 285-321 小節）で構成されている。

カデンツァ 1 つ目の部分（第 268-272 小節）は、Ges-Dur $\circ V_7^{\flat}$ を中心とした部分である。既に述べた通り、この Ges-Dur $\circ V_7^{\flat}$ は、第 235 小節から続く要素 b-2 後半 1 小節の「尻取り反復」によって辿り着いたものである。まず、第 268 小節以降、この要素 b-2 後半が 4 分音符単位に和音交替点が短縮されることで畳み掛けられ（「作曲技法上の accelerando」）、減 7 の和音を倚和音として伴う属 7 の和音の連用によって、半音階的に上行していく（「作曲技法上の crescendo」）。ここでは Ges-Dur V_7^{\flat} に次いで、 $\mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat}$ 、つまり Ges-Dur \rightarrow G-Dur \rightarrow as-Moll \rightarrow A-Dur \rightarrow b-Moll \rightarrow Ces-Dur（又は H-Dur） \rightarrow C-Dur \rightarrow Des-Dur \rightarrow D-Dur \rightarrow es-Moll \rightarrow E-Dur \rightarrow f-Moll の各調の V_7^{\flat} を経て、再び Ges-Dur V_7^{\flat} に達する。その後、この Ges-Dur V_7^{\flat} を中心に、倚和音による「構成音のゆれ」、倚和音（Ges-Dur v 調の \mathbb{V}_7^{\flat} ）を伴う和音の下行、経過音を伴う分散和音が続く。つまりここでは Ges-Dur V_7^{\flat} に対する様々なレベルの「ゆれ」を通して、Ges-Dur の D 機能を強調していることがわかる。

全休止（第 272 小節）を経て、カデンツァ 2 つ目の部分（第 273 小節アウフタクト-第 284 小節）となる。ここでは第 273 小節に示された Ges-Dur $\circ \mathbb{V}_7^{\flat}$ の偶成転義（Ges-Moll $\circ \mathbb{V}_7^{\flat} = g\text{-Moll } v$ 調の \mathbb{V}_7^{\flat} ）により、Des-Dur の $\rightarrow \uparrow IV$ 調 $g\text{-Moll}$ へと転調し、低音部にレチタティーヴォのように拡大された要素 b-2 が示される。まず倚和音 $g\text{-Moll}$ の v 調の \mathbb{V}_7^{\flat} が第 274 小節で V_7^{\flat} へと偶成解決し、その後 I^{\flat} （第 275-277 小節） \rightarrow II^{\flat} （第 278-281 小節） \rightarrow V_7^{\flat} と進行して半終止（第 282 小節）する。さらに、この $g\text{-Moll } V_7^{\flat}$ は半音階的経過和音（ $\Delta \mathbb{V}_7^{\flat}$ ）を伴うことで 3 小節間に拡張される¹¹⁹。そして続く第 285 小節の半音階的転調進行（ $g\text{-Moll } V_7^{\flat} \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat}$ ）及び単純転義（ $g\text{-Moll } \mathbb{V}_7^{\flat} = E\text{-Dur } V_7$ ）によって $\circ III$ 調 $E\text{-Dur}$ へと転じ、カデンツァ 3 つ目の部分となる。

¹¹⁹ この半音階的経過和音によって $g\text{-Moll}$ の $\Delta \mathbb{V}_7^{\flat}$ 調 $fis\text{-Moll}$ の $\mathbb{V}_7^{\flat} \rightarrow | I^{\flat} | \rightarrow \mathbb{V}_7^{\flat}$ という進行（第 282-284 小節）が生じ、一時的に転調したかのような「強い調性感」（島岡 1998, 367）をもたらす。この一時的な「調のゆれ」によって $g\text{-Moll}$ の V_7^{\flat} を拡張しているのである。

される。しかし要素 a1-1 変奏の後半（第 305-306 小節）で As-Dur 第 v 音保続低音が途切れ、 \check{V}_7 へと進行することで終止回避され（代理終止）、それを機に単純転義（As-Dur \check{V}_7 =Des-Dur V_7 ）によって主調 Des-Dur へと復義する。そして第 305 小節からは主調 Des-Dur の第 v 音保続低音が置かれ、第 307 小節からはこの保続低音上で動機 a1-1 変奏の「尻取り反復」が行われる。ここでは「D2 度上行型反復進行」によって Des-Dur 第 v 音保続低音上を $\check{V}_7 \rightarrow \check{V}_7$ と進行し、第 311 小節で頂点 V_7 へと達する。この Des-Dur V_7 による動機 a1-1 変奏の「尻取り反復」は徐々に下行することで引き延ばされ、第 321 小節で最終的に半終止する。

このようにカデンツァ 3 つ目の部分では、「複合 3 度下行型反復進行」によって。III 調 E-Dur（第 285-289 小節）を経て、 \circ I 調 cis-Moll（第 290-294 小節）へと辿り着いた後、主調の v 調 As-Dur の第 v 音保続低音、つまり主調の第 II 音保続低音による D_2 機能の拡張（第 295-304 小節）、そして主調の第 v 音保続低音による D 機能の拡張が行われているのである。

保続低音、そして D 機能を示す Des-Dur の第 v 音保続低音という、主調 Des-Dur のカデンツァが示されることで第 1 部へと続くのである。

ちなみに第 237-267 小節の取り消されたカデンツァでは、異なる展開が行われる。第 237 小節では、第 268 小節冒頭と同様、減 7 の和音を倚和音として伴う属 7 の和音の連用によって半音階的に上行し、Ges-Dur V^{\flat}_7 に達する。しかしその後、「構成音のゆれ」による明暗の対比 (Ges-Dur $\circ V^{\flat}_9$ の第 9 音 : D 音 (異名同音 Eses 音) 及び $\circ V^{\flat}_9$ の第 9 音 : Es 音) を経て、Ges-Dur $\circ V^{\flat}_7$ へと進行することで意表を突かれる。さらにこの和音が単純転義 (Ges-Dur $\circ V^{\flat}_7 = D\text{-Dur } \circ V^{\flat}_7$) されることで、主調 Des-Dur の $\circ \sharp$ 調 D-Dur の D_2 和音となる。この D-Dur の D_2 機能を受けて、第 238-245 小節では D-Dur 第 v 音保続低音上で要素 a1-1 が示される。そして続く第 246 小節の “a piacere” では D-Dur $I^{\flat} \rightarrow \circ V^{\flat}_3$ と進行しながら、要素 a1-1 後半部分が断片的に現れる。このカデンツァ的なパッセージの中で、いつの間にか主調の D_2 機能へと異名同音的転義 (D-Dur $\circ V^{\flat}_3 = Des\text{-Dur } \circ V^{\flat}_3$) され、これを受けて第 247-254 小節では Des-Dur の第 v 音保続低音上で再び要素 a1-1 が示される。

この要素 a1-1 はこれまでと和声進行が異なり、Des-Dur 第 v 音保続低音上の $V_7 \rightarrow I \rightarrow \circ V^{\flat}_9 \rightarrow V$ という開いた終止 (半終止) となる。そして第 254 小節の単純転義 (Des-Dur $V = As\text{-Dur } I$) によって、第 255 小節からは主調の v 調 As-Dur の第 I 音保続低音上に要素 a2-1 が示される。この要素 a2-1 も、倚和音 $\circ VI$ を伴う As-Dur 第 I 音保続低音上の $|\circ VI| \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という、第 1 部と異なる和声進行で示される。そして第 259 小節からの要素 a2-1 の繰り返しでは、倚和音 $\circ VI$ を伴う As-Dur 第 I 音保続低音上の $|\circ VI| \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow \circ V^{\flat}_7$ という進行によって終止回避 (代理終止) し、それを機に単純転義 (As-Dur $\circ V^{\flat}_7 = Des\text{-Dur } V_7$) によって主調 Des-Dur へと復義する。第 263-264 小節では要素 a2-1 の後半 1 小節間の「尻取り反復」、さらに続く第 265 小節からはその後半部分が「尻取り反復」されることで畳み掛けられ (「作曲技法上の accelerando」)、Des-Dur の V_7 が拡張される。第 247-267 小節を巨視的に捉えると、一貫して示された保続低音は、第 255-262 小節で一時的に v 調 As-Dur の第 I 音保続低音へと転義されているものの、Des-Dur の D 機能を拡張したものであるといえる。

Musical score for piano, measures 247-263. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as "Adagio", "a1-1", "a2-1", and "rit". Below the staves are Roman numeral chord progressions and performance instructions like "rit" and "dolce".

1-2-4 第 322-344 小節 第 1 部再現とコーダ (【譜例 3.1.20】・【譜例 3.1.21】参照)

長大なカデンツァを経て“Dal segno”で第 1 部へと戻り、再び主題 A1 及び主題 A2 が再現される。ここでも、各主題の提示と変奏という、明快な構成となっているが、主題 A2 変奏の要素 a2-1 における不十分終止 (第 40 小節) の後、コーダ (第 322-344 小節) へと続く。このコーダ冒頭 (第 322-323 小節) では、第 41-42 小節と同様、Des-Dur \circ VI (又は IV) \rightarrow III と進行するが、その後 Des-Dur $V_7 \rightarrow I$ と進行し全終止することはない。第

324 小節からはこの要素 a2-1 の冒頭 2 小節の「頭取り反復」となり、Des-Dur $\text{VII} \rightarrow \uparrow \text{IV} \rightarrow \text{II} \rightarrow +\text{VI}$ (又は V)、つまり「S3 度上行型反復進行」となる。これは Des-Dur の $\circ \text{III}$ 調 E-Dur (第 322-323 小節)、 $\uparrow \text{IV}$ 調 G-Dur (第 324-325 小節)、 $+\text{VI}$ 調 B-Dur (第 326-327 小節) の各調の $(\circ)\text{IV} \rightarrow \text{I}$ を進行する移調反復進行とも捉えることが出来る。その後、第 326-327 小節の反復句の繰り返し (第 328-329 小節)、この反復句の「尻取り反復」(第 330 小節)、「尻取り反復」の「頭取り反復」(第 331 小節)によって $+\text{VI}$ (又は V) が 3 小節間拡大される。これによって一時的に $+\text{VI}$ 調 B-Dur へと転調したような印象を受ける。しかし第 332 小節以降、主調 Des-Dur へと戻る。

【譜例 3. 1.20】 第 322-331 小節

Des: $\circ \text{VI}$ $\circ \text{III}$ VII $\uparrow \text{IV}$
 $\circ \text{IV}$ I $\uparrow \text{IV}$ $(\circ \text{IV})$ I
 又は $\circ \text{III}$ (IV) I $\uparrow \text{IV}$ $(\circ \text{IV})$ I

II $+\text{VI}$ II $+\text{VI}$
 又は V 又は V
 又は $+\text{VI}$ $(\circ \text{IV})$ I $\circ \text{IV}$ I

“smorz.” の後、第 332 小節から回想のように動機 b'-1 が現れる。この動機 b'-1 は Des-Dur $\circ \text{II}^1 \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7$ 、つまり第 2 部で見られた「I のゆれ」による倚和音を伴う進行ではなく、 D_2 機能 $\rightarrow \text{D}$ 機能という機能的な進行から成る。これによって T 機能への解決を期待させるが、続く第 338 小節では $\circ \text{VI}$ へと進行し偽終止することで終止回避する。そしてこの偽終止が Des-Dur V へと転義され、続く第 340 小節からは 1 オクターヴ上で動機 b'-1 が同様の進行 (Des-Dur $\circ \text{II}^1 \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7$) で繰り返される¹²¹。しかし、第 344 小節では V

¹²¹ 第 338 小節では Des-Dur $\circ \text{VI}$ という進行によって偽終止するが、動機 b'-1 冒頭の和音 $\circ \text{II}$ との繋がりを鑑みると、 V ($=\circ \text{VI}$) $\rightarrow \circ \text{II}$ であることが分かる。偽終止に Des-Dur VI ではなく、 $\circ \text{VI}$ を用いたのは、聞き手をはっとさせると同時に、この動機 b-1 の反復の際の機能性までも意図しての選択かもしれない。

V_7 がカデンツァ的に拡大される。ここでは2重旋律的な3連符及び7連符（【譜例 3. 1.21】2段目後半）、刺繍音を伴う12連符（【譜例 3. 1.21】3段目）、そしてこの「頭取り反復」による、第268小節と類似した移調反復進行（【譜例 3. 1.21】4-5段目）によって畳み掛けられる。そして【譜例 3. 1.21】6段目で再び Des-Dur V_7 へと辿り着く。新全集によると、草稿はここで中断されており未完となっている（NLA, S-6, 36）。しかし第322小節に“Coda”と記されていること、さらには第344小節では Des-Dur V_7 の拡張が続くことから、この Des-Dur の D 機能は T 機能へと解決することを期待しているといえるだろう¹²²。しかし主調の D 機能まで書いて未完にした理由は何なのだろうか。安定復帰過程とは言え、第268小節でⅣ調 Ges-Dur の V_7 を類似の手法で拡張する際に、T 機能を裏切ったことから、もしかしたらこの後に更なる展開を考えていたのかもしれない。第345小節以降に何を考えていたのかは、リスト自身には分からない。

最後にこのコーダを振り返ってみたい。ここでは第1部で見られた斬新な和声進行(Des-Dur V_7 → V_7 (又はⅣ) → V_7) をさらに発展させることで、一瞬+Ⅵ調 B-Dur へと転調したような印象を受ける。しかし、第332小節からの動機 $\text{b}^{\flat}1$ による偽終止、そして Des-Dur V_7 の拡張の後におそらく続く改め全終止によってこの楽曲が締めくくられると予想される。大胆な進行を行いながらも、機能性が意図されていることが窺える。

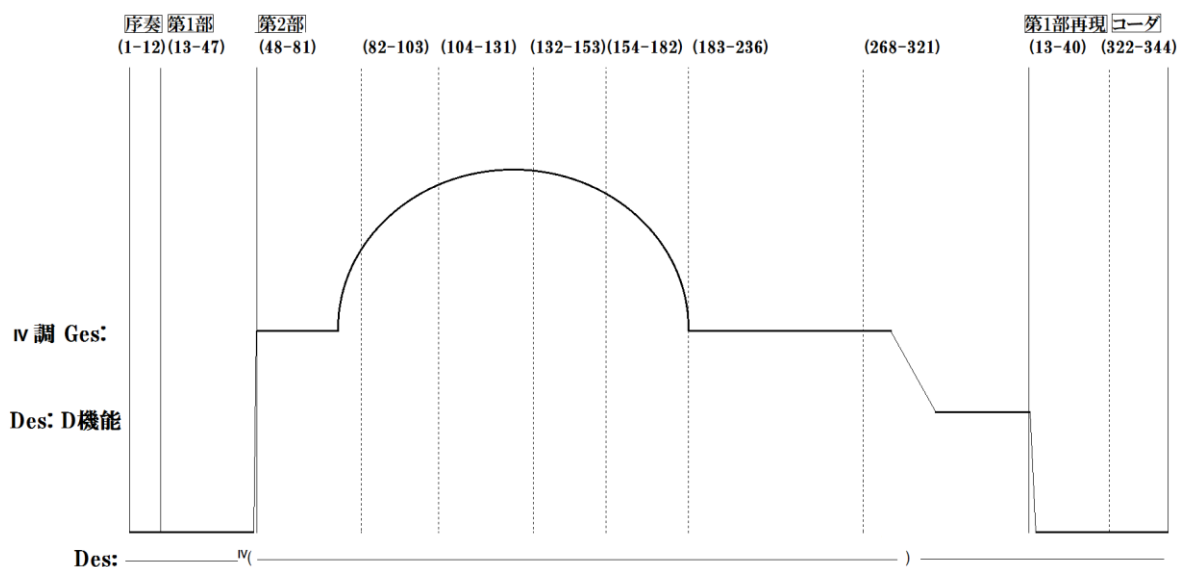
¹²² 補筆し録音を行った Leslie Howard の音源でも、この拡張された D 機能の後に T 機能へと解決している（Howard 2011, Disc90-4）。

同主短調 es-Moll の第 v 音保続低音、そして第 116 小節からの D₂機能→D 機能のダメ押しへと達する。これによって es-Moll の T 機能を期待させるが、最終的には第 125 小節で突如として Es-Dur の vi 調 c-Moll に転じて全終止する。その後「要素 a1-1 による移行及び要素 b-2 展開」(第 132-154 小節) で再び調を巡り、辿り着いた Ges-Dur の vi 調 f-Moll の第 v 音保続低音 (第 140-143 小節)、そして D₂機能→D 機能のダメ押し (第 144-148 小節) によって f-Moll の T 機能を期待させるが、最終的に第 149 小節で Ges-Dur の vi 調 D-Dur に転じて全終止する。この全終止と共に始まる「主題 B'」(第 154-182 小節) では、一貫して D-Dur の第 I 音保続低音が置かれることによって長大な T 機能を提示し、第 183-184 小節で偶成転義 (D-Dur I = Ges-Dur °VI) することによって iv 調 Ges-Dur で提示される「主題 B 及び主題 B 変奏」(第 183-210 小節) へと復義する。つまり第 2 部では主調の iv 調 Ges-Dur を中心に、様々な調を巡っているのである。

その後「要素 b-2 による移行」(第 211-236 小節) では調を巡り、Ges-Dur の第 v 音保続低音、そして「カデンツァ」(第 268-321 小節) の 1 つ目の部分 (第 268-272 小節) によって Ges-Dur の D 機能が示される。そしてカデンツ 2 つ目の部分と 3 つ目の部分で調を巡る安定復帰過程となり、同主短調 cis-Moll の第 v 音保続低音へと辿り着く (第 290-294 小節)。その後、改めて主調 Des-Dur の第 II 音保続低音によって D₂機能 (第 295-304 小節)、また第 v 音保続低音によって D 機能が示され、主調の T 機能を中心とした第 1 部再現へ到達する。

以上を要約すると、次のような力性グラフとなる。

【図 3.1.2】力性グラフ還元版



力性グラフを見ると、第 2 部の調構造が明らかとなる。様々な意図で調を巡っていたものの、これらは iv 調 Ges-Dur を中心とした調の巡回であることがわかる。つまり本楽曲は Des-Dur (第 1 部) → iv 調 Ges-Dur (第 2 部) → Des-Dur (第 1 部再現及びコーダ) という明確な 3 部形式の調構造であることがわかる。

しかし微視的な視点では、第 2 部 (第 48-321 小節) において、様々な和音を偶成和音とする「I のゆれ」の拡大が行われること、そしてこの偶成和音を介して偶成転義すること、さらにこの転義によって生じた和音を様々な調の内部和音として捉えることで、あらゆる調への転調が成されていることがわかる。このように「I のゆれ」や転義が多様化することによって、調構造がより複雑化しているといえる。

第 2 節 和声語法の考察

第 1 節から、第 2 章以降多く用いられるようになった「I のゆれ」に伴って、転義も多様化していることがわかる。本節では、「転位音」、「偶成和音」、「特殊な和声進行」、「転義」、「楽曲のゆれ」の観点から、この時代の和声語法を論じていくこととする。

2-1 転位音

第1章及び第2章でも既にその傾向が見られたが、転位音は徐々に「長い音価で引き延ばされ」(島岡 1998, 266) て用いられるようになっていく。なかでも特筆すべきは「最も緊張度が高く、表現力豊かな転位音」(同前, 266) である倚音が、アクセントや山型アクセント、フェルマータによって意図的に強調されていることである。これによって同じ倚音であっても様々な表情が生じ、より多彩な表現へと繋がっている。

例えば《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉の第22-29小節を見よう。本楽曲の旋律には倚音が効果的に用いられているが、第22-24小節の各1拍目に見られる倚音には左右ともに全てアクセントが付されており、各3拍目に見られる倚音には“diminuendo”が書かれている。さらに続く第25小節3拍目に見られる倚音 Cis音には山型アクセントが用いられ、続く第26小節の全終止が導き出されているのである。同じく第27-28小節にも、アクセントや山型アクセントによる倚音の強調が見られる。そして第29小節3拍目の旋律部分に見られる倚音 H音に至っては山型アクセントのみならず、フェルマータによって倚音が長く引き延ばされていることがわかる。これによって全終止とともに始まる新たな部分を導き出しているのである。

【譜例 3.2.1】《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉第22-30小節

The image displays a musical score for Example 3.2.1, consisting of two systems of piano and harmonic analysis. The first system covers measures 22-25, and the second system covers measures 26-30. The piano part is written in treble and bass clefs. The harmonic analysis is shown below the piano part, with chords and their figured bass notation. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes.

Harmonic analysis for the first system (measures 22-25):
 (As: ^{o#}) [I ———— $\circ \overset{\vee}{V}_9$ ———— $\circ \overset{\vee}{V}_9$ ———— I ————] $\circ \overset{\vee}{V}_9$ ———— V_7 ————

Harmonic analysis for the second system (measures 26-30):
 I ———— $\circ \overset{\vee}{V}_9$ ———— $\circ^{VII} \{ \overset{\vee}{V}_9 \}$ ———— I² ———— V_7 ———— [I ————
 III { $\overset{\vee}{V}_7$ ———— I² ———— $\overset{\vee}{V}_9$ ———— }

また同曲集第3曲〈ため息〉の第11小節においても、Des-Dur V_7 の旋律部分の倚音 F音がフェルマータによって長く引き延ばされて、全終止を導き出している。

【譜例 3.2.2】《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉第1-12小節

Allegro affettuoso $\text{♩} = 96-100$
armonioso

Des: I

cantando
dolce con grazia

+6 IV+6 I

+6 IV+6 I]

全

V_7 I VI II $_7$ I 2 V $_7$ I

このように同じ倚音であっても、様々な演奏記号によって異なる表情が求められていることがわかる。ただし上記した例では、共通して倚音に演奏記号を用いていることから、リストが倚音の持つ表現に目を向けて、それらを意図的に強調していたことが窺える。様々な演奏記号を効果的に用いることで、倚音の持つ表情がより一層引き立てられているといえる。さらにそれらは音価に比例して、より強調されている傾向にあることがわかる。

2-2 偶成和音

第1章及び第2章に続いて、この時代にも様々な偶成和音の用法が見られる。ここでは「並行和音」、「倚和音」、「Iのゆれ」の観点から言及していきたい。

2-2-1 並行和音

並行和音については第1章で既に取り上げた。この時代においても、初期に見られた例と同様、長い音価の並行和音が見られる。

まず取り上げるのは《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第2曲〈軽やかさ〉の主題に見られる並行和音である。本楽曲の主題は主調 f-Moll の D 機能を中心とした序奏を受けて提示され、ここに f-Moll $I^1 \rightarrow VII^1 \rightarrow VI^1 \rightarrow V^1$ という「6の和音の連用」(島岡 1998, 368)が生じる。この並行和音も、長い音価で生じることによって和音としての独立性が高められている。これによって f-Moll $VII^1 \rightarrow VI^1$ の部分(第11小節及び第14小節)にはIII調 As-Dur の $V^1 \rightarrow IV^1$ 、つまり As-Dur $V \rightarrow VI$ という偽終止の代用としての進行が生じ、一時的な衝撃がもたらされている。この並行和音は第12小節で f-Moll V^1 へと達し、その後 f-Moll $\check{V}^{\frac{3}{2}} \rightarrow \Delta IV^1 \rightarrow \check{V}^{\frac{2}{2}} \rightarrow V \rightarrow V^{\frac{3}{2}}$ と進行することで半終止する。つまり f-Moll $V^1 \rightarrow \Delta IV^1$ という並行和音の間に借用和音 $\check{V}^{\frac{3}{2}}$ が組み込まれることで機能的な和声進行となっていることがわかる。さらに f-Moll の V (D 機能) を導く $\check{V}^{\frac{2}{2}}$ (D₂機能) が後続することで、低音に As 音 → G 音 → F 音 → E 音 → Es 音 → D 音 → Des 音 → C 音 という半音階を含む下行順次進行が形成され、半終止を導き出しているのである。

【譜例 3.2.3】《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第2曲〈軽やかさ〉第1-14小節

A capriccio

f: v[I — V₉ — I — IV₇ — V₉ — IV₇ — V₇ — IV₇ —]

V₉ — IV₇ — V₇ — [V₉ — (V₉ V) — (V₉ V) — (V₉ V) — (V₉ V) — (V₉ V) — V] — 3/7

(D2度下行型反復進行)

I¹ — VII¹ — VI¹ — V¹ — V₇ — IV¹ — V₉ — V — 3/7 — I¹ — VII¹ — VI¹ — III(V¹ — IV¹ —)

《ハンガリー様式の英雄行進曲》LW-A65/S231の主題にも並行和音が見られる。ただし、ここで見られるのは「6の和音の連用」ではなく、和音の基本位置の連用である。さらに特筆すべきはより長い音価で用いられていることである。

曲はオルタネートを伴う d-Moll I で始まる。第 1-2 小節ではこの d-Moll I を中心に、右手のホルン V によって一時的に V や第 I 音上の V を伴いながら進行し、続いてオルタネートを伴う VII へと進行する。さらに第 5-6 小節ではオルタネートを伴う d-Moll VI へと進行し¹²³、第 7 小節で V へと達することで半終止が示される。そして続く第 10 小節で主調 d-Moll I へと解決すると同時に新たな旋律が示される。このように第 1-9 小節は d-Moll I → VII → VI → V と進行する並行和音となっているが、これらは d-Moll の T 機能から D 機能にかけての経過和音といえる。

¹²³ ここでも第 1-2 小節と同様、右手のホルン V によって一時的に V や第 I 音上の v を伴いながら進行しているため、vi 調 B-Dur への一時的な移調反復進行とも捉えることができる。

【譜例 3.2.4】《ハンガリー様式の英雄行進曲》LW- A65/S231 第 1-13 小節

Andante eroico

sotto voce
marcato

d: V—I

並行和音

VI V

III

10

I[I—IV₇—I—IV₇—I] VI—IV¹ V₇

2-2-2 倚和音

「2-1 転位音」の項で述べた倚音と同様、倚和音もより表現力豊かに用いられるようになる。そのためここでは「Iのゆれ」の用法の1つである倚和音に着目しておきたい。

まず取り上げるのは《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第5番の第19-21小節である。第11小節で主調 E-Dur の v 調 H-Dur で全終止した後、3度転調によって調を巡る移行部となる（「複合3度下行型反復進行」）。ここでは^oIII 調 G-Dur（第12-13小節）→^oI 調 e-Moll（第14-15小節）→^oIII 調 G-Dur（第16-17小節）と調を巡った後、偶成転義（G-Dur^o・ $\text{♯}^{\flat}_{3}=\text{E-Dur}$ ・ ♯^{\flat}_{4} ）によって主調 E-Dur の D₂和音となり、続く第19小節からの第 v 音保続低音による D 機能を導く。そしてこの第19-21小節の E-Dur 第 v 音保続低音上の V₉に対して、倚和音 v 調の ♯^{\flat}_{9} が生じるのである。ここで注目すべきは、この倚和音が E-Dur V₉より長い音価で置かれていることである。このような例は第2章で既に見られたが、これによって主調の D 機能が強調されると同時に、E-Dur V₉という単

純な和音が彩られて、強い表情がもたらされているといえる¹²⁴。その後、第 20-21 小節では E-Dur V₇へと形体変化し、I への解決と同時に主題が再現される。この時、第 22 小節の旋律に見られる倚音 Gis 音が、アクセントによって強調されていることも押さえておきたい。

【譜例 3.2.5】《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第 5 番 第 7-23 小節

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 7-11) includes dynamics like *rit.* and *poco rit.*, and features a *全* (all) marking. The second system (measures 12-17) includes *in tempo*, *espressivo con anima*, and *cresc.* markings. The third system (measures 18-23) includes *poco rit.*, *rit.*, and *dolce* markings. The harmonic analysis below the staff shows chord progressions such as E: v[I — ♯₉ — II — V₇ — I] and ♯₉ — V(V₉² — 0 — I — | V₇ |. It also identifies specific chord types like 倚和音 (倚和音) and 偶成転義 (偶成転義), and notes a 複合3度下行型反復進行 (複合3度下行型反復進行) in measures 12-17.

また同曲を締めくくる終止部分にも E-Dur I に対する倚和音 ♯₉が見られる。第 60 小節からの主調 E-Dur の全終止とともに始まるコーダでは、E-Dur 第 1 音保続低音上の I → V₇という進行で揺れ動く。そして第 69 小節アウフタクトからは“Più lento”で主題が回想される。ここでは、これまでと転回位置は異なるが、E-Dur I → ♯₉ → II² → IV₊ → | 第 1 音上の ♯₉ | → I と、倚和音を伴う終止定型となる。しかしここで注目すべきは、この倚和音 ♯₉が 1 小節間拡張されていることである。さらには、E-Dur I へと解決した第

¹²⁴ この例と類似した長い音価の倚和音は、1839 年に作曲された《憂鬱なワルツ》初稿 LW- A57a/S210 の第 32 小節アウフタクト以降に現れる主題や、《憂鬱なワルツ》と同様の主題が用いられる《アルバム》のページ ホ長調 LW-A66/S164に見られる（岸本 2021, 75）。

71 小節においても掛留音によって「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われていることがわかる。つまりこの倚和音及び掛留音によって、E-Dur IV₊→I という変終止の解決を遅らせるとともに、これらによってもたらされる豊かな表情がより一層強調されているのである。同様の倚和音が生じる第 9 小節と比較してみると、その違いは明らかである（【譜例 3.2.5】参照）。

【譜例 3.2.6】《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第 5 番 第 66-71 小節

E: ([I]) —————] I — ♯9 II² IV+ I — ♯9 |

続いて《24 の大練習曲》LW-A39/S137 の第 4 番が改訂された〈マゼッパ〉初稿 LW-A172-4/S138 のコーダでは、変終止に倚和音が組み込まれる例が見られる。

《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 4 番と同様、第 166 小節で変終止した後、第 166-169 小節では d-Moll $\text{IV}^+_4 \rightarrow +I$ と変終止がダメ押しされる。そして再び変終止が示された第 169 小節からは d-Moll 第 1 音保続低音が置かれ、半音階的経過和音（ $\text{V}^{\#}_9$ 及び V_9 ）を伴う保続低音上の $+I \rightarrow \text{IV}^+_4$ と進行し¹²⁵、第 173 小節 1 拍目でフェルマータを伴う全休止となる。これによって第 173 小節 2 拍目では d-Moll $+I$ へと進行し、変終止することが期待される。しかし第 173 小節 2 拍目-第 174 小節では、再び d-Moll 第 1 音保続低音上に $\text{V}^{\#}_9$ という半音階的経過和音、さらに V_9 が示され、第 175 小節で $+I$ へと解決するのである。つまり第 169-175 小節では、d-Moll 第 1 音保続低音上の $+I \rightarrow \text{IV}^+_4 \rightarrow +I$ という S 進行の解決和音である $+I$ （第 173-175 小節）に対して、倚和音 $\text{V}^{\#}_9 \rightarrow \text{V}_9$ を組み込むことで、ここでも変終止の「解決の延引」を行っているのである。一方で第 175 小節からは、この変終止の延引を受けて、d-Moll $+I \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{IV} \rightarrow +I$ と本来の形の変終止を示して曲を閉じている。

¹²⁵ 第 169-172 小節は d-Moll 第 1 音保続低音上の減 7 の和音の連用と捉えることもできるだろう。しかし d-Moll の第 1 音が保続されていることによって、一時的に d-Moll $\text{V}_9 \rightarrow \text{IV}^+_4$ という進行が見られるため、ここでは巨視的に d-Moll $I \rightarrow \text{IV}^+_4$ という S 進行として捉えている。

【譜例 3.2.7】 〈マゼッパ〉 初稿 LW-A172-4/S138 第 154-179 小節

154 全 *sua* *con strepito sempre fff* 12 12

d: I $\begin{matrix} \mathbb{V}_7 \\ \mathbb{V}_9 \end{matrix}$ イ和音 \mathbb{V}_9 カ和音] IV₊₆

158 変 *sua* *sua* *sua* +I $\begin{matrix} \mathbb{V}_7 \\ \mathbb{V}_9 \end{matrix}$ イ和音 \mathbb{V}_9 カ和音] IV₊₄

162 *rinf. tremolando* *sua* *rinf. tremol.* +I IV₊₄ +I IV₊₄

166 変 変 変 変 変 変 *sua* *riten. a capriccio* +I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I IV₊₄+I] IV₊₄ \mathbb{V}_9 \mathbb{V}_9 \mathbb{V}_9 \mathbb{V}_9

173 解決の延引 *p* イ和音 *fff* *sua* *sua* +I \mathbb{V}_9] VI IV +I

《ピアノ小品 へ長調》LW-A100/S695 の主題にも「I のゆれ」が用いられている。そして注目すべきは、「翳り」和音との「I のゆれ」の対比が行われていることである。

まず第 50-53 小節に示される主題は、主調 F-Dur の第 I 音保続低音上の I → | ♯₉ | → I という「I のゆれ」の後、V₇ → I と進行して全終止する。それに対して続く第 54-57 小節に示される主題は、F-Dur の第 I 音保続低音上の I → | ◦₉ | → I という「翳り」和音を伴う「I のゆれ」の後、+vi 調 D-Dur の全終止が続く。

第 50 小節と第 54 小節に生じるこの 2 つの「I のゆれ」を比べると、第 54 小節は F-Dur ◦₉ という第 5 音が下方変位された「翳り」和音であることによって、第 50 小節より憂いの表情を伴っていることがわかる。このように明らかな対比関係にある「I のゆれ」を用いていることから、リストが意図的に「I のゆれ」を使用していたことが窺える。

【譜例 3.2.9】 《ピアノ小品 へ長調》LW-A100/S695 第 50-57 小節

F: | I ———— | ♯₉ ———— | VI₇ ———— |

(sua) 全

52 | V₇ ———— | I ———— |

54 | I ———— | ◦₉ ———— | VI₇ ———— |]

「翳り」和音 +VI(◦III) ————
+VI全

(sua)

56 | I² ———— V₇ ———— | ◦₉ | I ————)

-IV(◦V)

続いて《詩的で宗教的な調べ》初稿 S171d 第1曲〈前奏曲〉のコーダ（第54-73小節）を見てみたい。このコーダは、直前に置かれた主調 Es-Dur の第Ⅴ音保続低音による長大な D 機能（第38-53小節）が T 機能へと解決すると同時に始まる。まず第54-58小節では、Es-Dur 第Ⅰ音保続低音上を $I \rightarrow \overset{\vee}{V}_7 \rightarrow IV \rightarrow \circ IV$ と進行することで、主題が回想のように示される。この和声進行によって続く第59小節では Es-Dur I へと解決して変終止することが期待される。しかし Es-Dur I ではなく、I に対する倚和音 $\circ \overset{\vee}{V}_9$ へと進行することで意表を突かれる。この倚和音は続く第60小節で Es-Dur I へと解決することから、前述した〈マゼッパ〉初稿 LW-A172-4/S138 と同様の倚和音であることがわかる（【譜例 3.2.7】参照）。つまりここでも変終止の「解決の延引」が行われているのである。続く第61-62小節2拍目では E-Dur 第Ⅰ音保続低音上で倚和音 $\circ \overset{\vee}{V}_9$ による「I のゆれ」が繰り返される。そして第62-66小節にかけて注目すべき和声語法が見られる。それは、I の「低音の経過第7音によって」生じる「経過和音 $I^{\#}$ 」（島岡 1998, 367）を伴う「I のゆれ」が行われることである。第62-66小節では Es-Dur $I \rightarrow | VI_7 | \rightarrow I$ という「I のゆれ」に経過和音 $I^{\#}$ が組み込まれることで、Es-Dur $I \rightarrow I^{\#} \rightarrow | VI_7 | \rightarrow I^{\#} \rightarrow I$ という進行が2回繰り返される。これによって、低音に Es 音→D 音→C 音→D 音→Es 音という順次進行が形成された滑らかな「I のゆれ」となるのである。この経過和音を伴う「I のゆれ」の後、旋律の「尻取り反復」及びレチタティーヴォによって E-Dur I が引き延ばされ、最後は主題が再び回想されることによって静かに閉じられる。

【譜例 3.2.10】 《詩的で宗教的な調べ》初稿 S171d 第1曲〈前奏曲〉 第54-73小節

The image displays a musical score for a piano piece, Example 3.2.10, from the manuscript S171d. The score is divided into three systems, covering measures 54 to 73. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is common time (C). The notation includes piano accompaniment in both hands and a vocal line. Annotations include '全' (All) at measure 54, '解決の延引' (Prolongation of resolution) at measure 59, '変' (Change) at measure 61, and '経過和音を伴う「Iのゆれ」' (Modulation of I with passing chords) at measure 65. Chord diagrams are provided below the piano part, showing progressions such as I, V7, IV, and VI7. The score concludes with a final cadence in measure 73.

また第2章で既に見られたが、増3和音を用いた「Iのゆれ」もしばしば見られる。

研究対象外の作品ではあるが、同時期に作曲された《ペトラルカの3つのソネット》初稿 LW-A102/S158 第1番のコーダ（第84-96小節）には、主調 E-Dur の I → | ◦VI | → I という増3和音を用いた「Iのゆれ」が見られる。これによって「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）がもたらされ、その後改めて E-Dur VI → IV → I という変終止が示される（第89-94小節）。そして最後に再び I → | ◦VI | → I という「Iのゆれ」が示され曲を閉じている。また、この「Iのゆれ」として生じる増3和音が、第22小節から提示される主題に見られる増3和音と同様の和音構成音であることによって、主題が想起されるのである¹²⁶。

¹²⁶ 第22小節から提示される主題は E-Dur I → ♮¹付加第6音（増3和音）→ VI という和声進行から成る。このコーダに見られる増3和音は、この主題に見られる増3和音と同様の和音構成音であるため、

【譜例 3.2.11】《ペトラルカの3つのソネット》初稿 LW-A102/S158 第1番 コーダ 第

80小節アウフタクト-第96小節

79 *Più lento*
Recitando

80

84 全

poco rinforz.

89 *nnforz.*

90 *Sua*

91 *A*

92 変

E: V¹ — I [V⁷ — V⁹ (カ和音) — IV⁺⁶ — I] V¹ — V³ — V¹ — V⁷ — V⁹ — V⁹

機能: T — S^的 — T — S^的 — T

IV — S — I — +6 — I — VI — S^的 — T

2-3 特殊な和声進行

この時代には特殊な和声進行が見られる。

《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉の序奏（第1-4小節）には予想外な進行が見られる。

この序奏には、第4小節半ばまで主調 As-Dur の第V音保続低音が置かれている。まずこの保続低音上を As-Dur I → II₇と進行した後、第3小節まで、 V_9 を中心とした減7の和音の半音階的連用が続く¹²⁷。この As-Dur の D₂機能の拡張を受けて、第4小節では As-Dur の D₂機能である V₉が導き出され、ここでも As-Dur V₉を中心とした減7の和音の

E-Dur V_9^1 付加第6音と捉えるべきかもしれない。しかしコーダでは異名同音表記されていること、そして第89小節の「陰翳」和音 VIと対比関係にあることから、あえて E-Dur VI と捉えている。

¹²⁷ この減7の和音の半音階的連用には様々な解釈が成立する。ここではスラーによるフレーズや、第3小節7拍目で As-Dur V_9^4 へと辿り着いていることを鑑みて、 VI 調 E-Dur → As-Dur → III調 c-Moll → VI 調 E-Dur 各調の $(\text{V}_9^4) \rightarrow (\text{V}_9^2)$ と進行する移調反復進行として捉えている。つまり As-Dur の D₂和音である V_9^4 を拡張する「調のゆれ」である。

上記の例に類似した和声進行は《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉の安定復帰過程にも見られる。

主調 Des-Dur で始まる本楽曲は、3度転調によって $\circ\text{vi}$ 調 A-Dur (第19-26小節) → iii 調 f-Moll 及び $+\text{iii}$ 調 F-Dur (第27-34小節) と調を巡り、同主短調 cis-Moll (第35-37小節) へと辿り着く。そしてカデンツァによって拡張された cis-Moll V_2^{\flat} という D_2 和音を受けて、第38小節からは cis-Moll の D 機能を中心とした安定復帰過程となる。

まず第38-42小節では、一時的に保続低音が途切れるものの、cis-Moll 第 v 音保続低音によって同主短調の D 機能が示される¹²⁹。そして第42小節以降、「経過和音 \square^{\flat} 」(島岡1998, 367) 及び半音階的転調進行 ($\text{V}_2^{\flat} \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$) を伴う和声進行によって調を巡り (【譜例3.2.13】第42-46小節を参照)、第46小節で再び cis-Moll の D 機能 (V_9) へと辿り着く。この和音が長く引き延ばされることによって、同主短調 cis-Moll の I、もしくは主調 Des-Dur の I への解決が期待される。しかし第49小節4拍目で cis-Moll $\circ\text{V}_9$ という予想だにしない和音へと進行することで衝撃が走る。この和音は第51小節まで引き延ばされた後、主調 Des-Dur の V_7 へと進行する。そして Des-Dur I への解決と共に第53小節から再現される主題を導き出すのである。

この衝撃的な進行は、調の巡回過程で辿り着いた cis-Moll の iii 調 E-Dur (第45小節以降) の脈絡で考えると、半音階的転調進行によって E-Dur V_9 (第46-49小節3拍目) へと進行した後、再び E-Dur $\circ\text{V}_9 \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ (第49小節4拍目-第52小節) という半音階的転調進行を繰り返すことで、主調 Des-Dur の V_7 へと達したと捉えることもできる。いずれにしても第38-52小節は、同主短調 cis-Moll 及び主調 Des-Dur の D 機能間に生じた「調のゆれ」といえる。なかでも第46-52小節に見られる和声進行はこの「調のゆれ」に衝撃をもたらしているのである。

¹²⁹ 第39小節及び第41小節の3-4拍目では、一時的に保続低音を途切れさせることで D_2 和音である cis-Moll II^{\flat} を示している。これによって、後続する第 v 音保続低音による cis-Moll の D 機能をより一層印象付けている。

【譜例 3.2.13】 《3つの演奏会用練習曲》 LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉第38-53小節

節

38 *sotto voce* *languendo*

Des: $\text{V} \text{VI} \text{V} \text{VI} \text{V}$

42 *cresc.*

46 *sf p* *leggierissimo volante* *accelerando* *sf leggieriss. volante* *sua* *ppp*

50 *sua* *sua* *pocchissimo*

52 *pp* *velocissimo*

sua *Un poco più mosso* *p dolce* *non legato* *egualmente*

I

2-3-1 IIIの使用

このあたりから、I 又はVの代理和音としてIIIが用いられるようになる。まず《詩的で宗教的な調べ》第2稿 LW-A61/S172a 第2曲〈夜の賛歌〉の終わりにはVの代理和音としてIIIが用いられる。

第76-83小節の主調 E-Dur の第v音保続低音によるD機能を受けて、第84-101小節にはE-Dur の第I音及び第v音同時保続低音によって長大なT機能が示される。ここで示されたE-Dur 第I音保続低音上のV₇が第102小節で°VIへと進行することで偽終止、そしてE-Dur V₇²→°IV→°V₉²（導音欠如）→Iと続くことで全終止となる。第104小節からもう一度全終止が示された後、E-Dur I→|°VI|→Iという「Iのゆれ」、さらにはVの代理和音 IIIを用いたI→III→Iという進行によって曲は閉じられる。

「翳り」和音を用いた「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）をもたらす「Iのゆれ」と、「陰翳」和音 IIIを用いた終止によって、様々な「翳り」の表情が内在した終止となっていることがわかる。

【譜例 3.2.14】《詩的で宗教的な調べ》第2稿 LW-A61/S172a 第2曲〈夜の賛歌〉第96-108小節

E: V₇ [I ————— V₇]

I ————— V₇]

°VI V₇² °IV V₉² I ————— V₇³ °VI V₇² °IV V₉² I — VI — III — I

機能: D₂ D T S的 T D的 T

一方、《詩的で宗教的な調べ》第2稿 LW-A61/S172a 第9曲〈教会の灯火〉にはIの代理和音としてIIIが用いられている。

第1-4小節では序奏が奏される。この第1小節に注目すると、1-3拍目では主調 gis-Moll の I → IV₊₆ → I¹ と進行しているように聞こえる。しかし4拍目へと進行した時に、3拍目の上声部の Gis 音が4拍目の Fis 音に対する倚音であったことが認識できる。このことから、第1小節3-4拍目の和音が gis-Moll III であることがわかる。つまり第1小節では gis-Moll I → IV₊₆ → I¹ の進行の代わりに、I → IV₊₆ → III と進行しているのである。一方で続く第2小節では gis-Moll I → IV₊₆ → I¹ と進行する。つまり第1小節3-4拍目に III という「陽転」和音を用いることによって一時的に明るさをもたらすとともに、明確な T 機能である I を回避して2小節の大きなフレーズを形成しているのである。この意図は続く第3-4小節において、gis-Moll I → | -V¹ | → \check{V}_9^2 と第3小節の終わりに D₂ 機能を置くことでフレーズの切れ目を示さないまま、第4小節の \check{V}_7^2 → V へと進行していることから裏付けられる。ここでは低音に G 音 → F 音 → E 音 → Es 音 → D 音という下行順次進行が形成されることで半終止が導き出されていることがわかる。第5小節以降では、この和声進行の上声部に旋律が示されるのである。

【譜例 3.2.15】 《詩的で宗教的な調べ》第2稿 LW-A61/S172a 第9曲〈教会の灯火〉
第1-8小節

g: I IV₊₆ III — I — IV₊₆ | I¹ — | I — | -V¹ | \check{V}_9^2 — | \check{V}_7^2 — | V —

I¹ — | VI² — |

I¹ — | VI² — |

I — | -V¹ | \check{V}_9^2 — | \check{V}_7^2 — | V —

I¹ — | VI² — |

I — | -V¹ | \check{V}_9^2 — | \check{V}_7^2 — | V —

《ギャロップ イ短調》LW-A119/S218の主題にもⅠの代理和音としてのⅢの使用が見られる。

第1-33小節まで続く序奏は主調 a-Moll の D 機能を中心とした部分である。これによって主調 a-Moll のⅠによる T 機能が期待される。しかしこの期待は裏切られ、第34小節から示される主題はⅢから始められるのである。ここでは6小節単位で構成された主題が何度も繰り返される。まず第34-39小節では a-Moll Ⅲ→ \check{V} → \check{V}^{\flat} (導音欠如) →+Ⅰ→Ⅰ→Ⅴと進行することで半終止する。そしてこの半終止を受けて、第40-45小節では再び主題が示される。つまりここでも半終止による a-Moll の D 機能は、Ⅰによる明確な T 機能を回避しているのである。この主題冒頭の a-Moll ⅢによるⅠの回避は、続く第46-51小節、第52小節以降に示される主題でも同様に行われる。そして第56-57小節の全終止で初めて、Ⅴ→Ⅰと明確に a-Moll の D 機能→T 機能が示されるのである¹³⁰。

このⅢの使用によって a-Moll のⅠを回避すると同時に、「陽転」和音であるⅢによって、一時的に微かな明るさがもたらされていることにも注目しておきたい。

¹³⁰ もちろん第37小節、第43小節、第55小節などに a-Moll Ⅰは見られるものの、これらはいずれも調が認識できる程度の一時的に現れるものである。

【譜例 3.2.16】《ギャロップ イ短調》LW-A119/S218

25 *rinforz.* *sva-----*

a: \sqrt{V}]
機能: D

34 *p*

Iの代理和音
III ————— \checkmark — ∇_9^2 (導欠) + I — I — V
T的 ————— D₂ D T D

40

Iの代理和音
III ————— \checkmark — ∇_9^2 (導欠) + I — I — V
T的 ————— D₂ D T D

46 *cresc.* *poco* *a poco*

Iの代理和音
III ————— \checkmark — ∇_9^2 (導欠) + I — I — V
T的 ————— D₂ D T D

52

Iの代理和音
III ————— \checkmark — ∇_9^2 (導欠) + I — I — V — I
T的 ————— D₂ D T D D

2-3-3 「半ずれ進行」(島岡 1998, 482)

《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉のコーダ(第62-77小節)には、フランス近代の作品などにしばしば見られる「半ずれ進行」のような進行が見られる。Thompsonはこの和声進行について、「保続低音上の進行は長3和音で構成されて」おり、「全音階を回避するためのさらに別の方法」(Thompson 1974, 176)であると言及している。

第62小節の主調 Des-Dur の全終止とともに始まるコーダの冒頭には、Des-Dur 第1音保続低音が置かれており、この保続低音上に「半ずれ進行」は生じる。第62小節3-4拍目で Des-Dur 第1音保続低音上の V_7 を経過した後、第63小節では Des-Dur 第1音保続低音上の $\text{V} \rightarrow \uparrow \text{IV}$ 、つまり $\uparrow \text{iv}$ 調 G-Dur の $\text{V} \rightarrow \text{I}$ と進行して、第64小節で Des-Dur I へと戻る。すなわち、本来 Des-Dur $\text{V} \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{I}$ という進行で変終止するはずの部分に、「上-半ずれ調」である $\uparrow \text{iv}$ 調 G-Dur の D 進行(「上-半ずれ D 進行」)が置かれているのである(同前, 480-483)。これらの進行を主調 Des-Dur の脈絡で捉えると、Des-Dur 第1音保続低音上の V 、(導音欠如) $\rightarrow \text{V}$ 、(導音欠如) $\rightarrow \text{I}$ と捉えることもできる。しかし第63小節1-2拍目及び第65小節1-2拍目に生じる低音に置かれた Des 音と上部和声の D 音によって生じる不協和な響きは、この「半ずれ進行」が大きく関係していると考えられる。第2章でいくつかの例を取り上げたが、ここでも一時的に複調のような効果もたらされている。

本楽曲ではその後、「複合3度下行型反復進行」(第66-69小節)によって、主調 Des-Dur $\rightarrow \text{+vi}$ 調 B-Dur $\rightarrow \uparrow \text{iv}$ 調 G-Dur $\rightarrow \text{III}$ 調 E-Dur と、各調の $\text{I} \rightarrow | \text{V}_7^{\#} |$ という進行で調を巡り、最終的に第70小節で再び主調 Des-Dur へと辿り着く¹³¹。つまりこの移調反復進行は第66小節2拍目まで続く Des-Dur 第1音保続低音と第70小節の Des-Dur I とを繋ぐものであり、Des-Dur の T 機能の拡張を意図したものであることがわかる。Des-Dur へと戻った第70小節からは $\text{I} \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{IV}_6 \rightarrow \text{I}$ と進行することで、第73小節で変終止する。一方で第73小節からは、 $\text{I} \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{IV}_6 \rightarrow \text{I}$ と「翳り」の表情を伴って改めて変終止し、最後は「Iのゆれ」($\text{I} \rightarrow | \text{V} \text{ (又は+III)} | \rightarrow \text{I}$)で締めくくられる。

¹³¹ Thompsonはこの「ドミナントもサブドミナントも現れない」進行を「3度連鎖」と呼ぶ。彼はこの進行によってオクターヴが「短3度で均等に分割」され、さらにこの「各短3度を半音と全音で埋める」ことで低音に「8音音階」が形成されていると指摘している(Thompson 1974, 176)。

【譜例 3.2.17】《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉第62-77小節

62 *a tempo*

Des: I — ∇_7 — $\circ\nabla_9$ (導欠) $\circ\nabla_9$ (導欠) — I — ∇_7 — $\circ\nabla_9$ (導欠) $\circ\nabla_9$ (導欠) —
 \uparrow IV(∇ — I —) ← 半ずれ進行 → \uparrow IV(∇ — I —)

65 *animoso*

I — ∇_7 — ∇
 複合3度下行型反復進行 +VI(I — ∇_7)

68 *poco... a... poco... ral... len... lan... do*

\uparrow IV(I — ∇_7) — ∇ —)
 (+VI(∇ —)) \circ III(I — ∇_7)

70 *Più lento* *quasi arpa* *Sua...*

I — VI — IV — $\text{IV}+6$ —) 変 $\text{IV}+6$

72 *ppp* *rit.* *cresc.*

I — \circ VI — IV — +6 — I — ∇ 又は +III

2-3-4 全音音階進行

《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉のコーダの別稿には、Thompson が「神秘的なさまよいの終止」(Thompson 1974, 178) と呼ぶ、全音音階を用いた終止が見られる。彼によれば、この楽曲は「全音音階音響の発展における重要な目印」(ibid., 180) であり、「(リストの作品群においては最初のものであるだろうが) 純粋な全音音階の最初の例」(Thompson 1974, 174) であるという。しかし第2章でも述べた通り、今日現存する資料を鑑みると〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aの方がこれに先立った例であるといえる。ただしこの楽曲に見られる全音音階は〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aとは異なる和声語法のものである。

このコーダは第71小節の主調 Des-Dur IV₊が I へと解決し、変終止すると同時に始まる。本来のコーダは Des-Dur I →[◦]VI→IV→IV₊→I と進行していたが、ここでは経過和音 $\text{V}^{\sharp 3}$ を伴う Des-Dur I →[◦]VIの進行で始められる。そして辿り着いた Des-Dur[◦]VIが[◦]vi 調 A-Dur の I へと異名同音的転義され、A-Dur I → | $\text{V}^{\sharp 3}$ | →[◦]VI という進行が繰り返される(「複合3度下行型反復進行」)。続いてこの A-Dur[◦]VIが+III 調 F-Dur の I へと単純転義されて、またしても同様の進行 (I → | $\text{V}^{\sharp 3}$ | →[◦]VI) が繰り返され、辿り着いた F-Dur[◦]VIが単純転義されることで Des-Dur I へと戻るのである。この一連の進行がもう一度繰り返されて、本来のコーダと同様、「Iのゆれ」(I → | V (又は+III) | → I) によって締めくくられる。

つまりこのコーダの別稿は、本来のコーダに見られる I →[◦]VIの進行に経過和音 $\text{V}^{\sharp 3}$ を取り入れて移調反復進行するという、本来のコーダの発展型であることがわかる。又は「T-S-Tに近いカデンツ効果」(島岡 1998, 360) をもたらず Des-Dur I → |[◦]VI| → I という「Iのゆれ」に、[◦]vi 調 A-Dur→+III 調 F-Dur という「調のゆれ」を組み込んだものと捉えることもできるだろう。いずれにしてもここに経過和音 $\text{V}^{\sharp 3}$ が取り入れられることによって、低音に全音音階が形成されているのである。

またここで注目すべきは、Thompson が言及している通り、この終止は「作品の主部において主要な調域が主調のオクターヴを分割するのと同じ方法で、主調のオクターヴを分割する」(ibid., 177) ことである。つまり先にも述べた通り、主調 Des-Dur (第1-18小節) で始まり、3度転調によって[◦]vi 調 A-Dur (第19-26小節) →III 調 f-Moll 及び+III 調 F-Dur (第27-34小節) と調を巡り、同主短調 cis-Moll 及び主調 Des-Dur へと達するという、全体構造における調配置と一致しているのである。楽曲の縮図とも言うべきコーダ

であることがわかるだろう。

【譜例 3.2.18】《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉コード別稿

全音音階

Des: $IV+6 \ I \ V_7 \ ^\circ VI$
 $^\circ VI \ (I \ V_7 \ ^\circ VI)$
 $^{\circ\circ\circ} (I \ V_7 \ ^\circ VI)$
 複合3度下行型反復進行

V_7 又は $+III$

同様の全音音階は《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉の第86-90小節にも見られる。しかし〈ため息〉がT機能を中心とした部分に生じていたのに対し、本楽曲は主調 As-Dur のD機能を中心とした部分に生じる。

様々な調を巡った第70小節以降、主調 As-Dur のD機能を中心とした安定復帰過程となる。【譜例 3.2.19】に示した通り、第86小節までは As-Dur を中心とした部分である。そしてこの第86小節から「複合3度下行型反復進行」による移調反復進行となる。まず第86小節からは、As-Dur V_7 の後、 V_7^{\flat} を経て $^\circ VI^2$ へと進行する。そしてこの As-Dur $^\circ VI^2$ が $^\circ vi$ 調 E-Dur の I^2 へと異名同音的転義されるのである。続いて第87小節からは E-Dur $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow | V_7^{\flat} | \rightarrow ^\circ VI^2$ と進行し、同じくこの和音が異名同音的転義 (E-Dur $^\circ VI^2 = c\text{-Moll } I^2$) されることで III 調 c-Moll へと転調する。第88小節からは c-Moll $I^2 \rightarrow V_7$ と進行した後、改めて $I^2 \rightarrow V_7^{\flat} \rightarrow ^\circ VI^2$ と進行することで、主調 As-Dur I^2 へと異名同音的転義する。そしてこれによって As-Dur $I^2 \rightarrow V_7$ というD機能が再び示され、第91小節のT機能を導き出すのである。

このようにして本楽曲においても低音に Es 音→Des 音→H 音→A 音→G 音→F 音→Es 音という全音音階が形成される。しかしこれはあくまで機能的な反復進行によって生じたものであり、第70-86小節の As-Dur のD機能を中心とした部分と第90小節の As-Dur $I^2 \rightarrow V_7$ という、As-Dur のD機能間を繋ぐ「調のゆれ」を意図したものであることがわかる。

2-4 転義

第2章以降、減7の和音をはじめとする多義性のある和音の異名同音的転義は、この時代にさらに発展する。またそれに加えて、第1節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》初稿 S171d 第4曲〈最後の幻影〉に見られたように、固有和音、特に長3和音が後続調の様々な固有和音に単純転義及び異名同音的転義されたり、偶成転義が頻繁に用いられるようになってきたりすることで、転調の可能性がさらに拡大していく。ここでは主に偶成転義のいくつかの例を挙げていきたい。

最初に取り上げるのが《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第6番である。本楽曲は A・B・A・B・A・コーダという形式となっており、様々な調を巡る移行部である B 部分に減7の和音による偶成転義が見られる。

まず A 部分は、第34小節の主調 G・Dur の全終止によって閉じられる。そして続く B 部分の冒頭（第36小節）で G・Dur $\circ \text{V}^{\flat 7}_{\text{II}}$ へと進行し、この減7の和音が $\circ \text{II}$ 調 gis・Moll の V に対する倚和音である $\text{V}^{\flat 4}_{\text{II}}$ へと偶成転義（G・Dur $\circ \text{V}^{\flat 7}_{\text{II}} = \text{gis} \cdot \text{Moll } \text{V}^{\flat 4}_{\text{II}}$ ）されることによって、移調反復進行（「複合2度上行型反復進行」）が始まる。偶成転義された gis・Moll の V に対する倚和音 $\text{V}^{\flat 4}_{\text{II}}$ は続く第37小節の V_7 へと解決し、それと同時に置かれる第v音保続低音を経て、第43小節で不十分終止する。さらに続く第43小節2拍目・第51小節1拍目の反復句は、第36小節と同様の偶成転義（gis・Moll $\text{V}^{\flat 7}_{\text{II}} = \text{a} \cdot \text{Moll } \text{V}^{\flat 4}_{\text{II}}$ ）によって転調した II 調 a・Moll で現れるのである。そして第51小節2拍目以降、A部分の主題を用いた移行が続く。ここに見られるように第35節2拍目から行われる移調反復進行において、減7の和音による偶成転義が重要な役割を果たしていることがわかるだろう。

【譜例 3.2.20】《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第 6 番 第 27-57 小節

27

35 *appassionato e molto accentato*

44 *cresc.* *più affrettando*

52

G: \check{V}_7^2 — \check{V}_7 — \check{V}_7 — — II_7^1 — I^2 — V_9 — I —

偶成転義

複合2度上行型反復進行

偶成転義

偶成転義

《マリーのワルツ》LW-A82/S212a の再現部の直前では騙し討ちのような偶成転義が見られる。本楽曲は 3 部形式の楽曲であり、第 1 部は第 15-16 小節で主調 As-Dur で全終止することで閉じられる。続く中間部には反復進行が置かれており、3 度転調 (As-Dur $\check{V}_7=f\text{-Moll } V_7$) によって転調した「陰翳」調である vi 調 f-Moll の反復句となる。第 20 小節で fis-Moll で不十分終止した後、単純転義 (f-Moll $\check{V}_7=fis\text{-Moll } V_7$) によって VII^1 調 fis-Moll の反復句が続く。同じく第 24 小節で不十分終止し、続く第 25 小節からは 3 度転調 (fis-Moll $\text{VI}^1=D\text{-Dur } \text{I}^1$) によって、fis-Moll の「陽転」調である vi 調 D-Dur の展開によって光が差し込む。さらに第 29 小節で fis-Moll の III 調である A-Dur の D 機能へ単純転義 (D-Dur $\check{V}_9^2=A\text{-Dur } V_9^2$) されることによって、後続和音に A-Dur の T 機能が期待さ

れる。しかし第 31 小節アウフタクトでは、突如として主調 As-Dur の I¹へと進行することで、主調 As-Dur での再現部となるのである。このことから第 30 小節 1-2 拍目の A-Dur V²が、主調 As-Dur I¹の倚和音である。♭V²へと偶成転義されることで、第 31 小節アウフタクトからの再現部へと続いていることがわかる。偶成転義によって聞き手を欺く転調がされているのである。

【譜例 3.2.21】《マリーのワルツ》 LW-A82/S212a 第 15-39 小節

As: I ————— ♭V₇
 VI(V₇ ————— I ————— V¹ ————— I ————— +I —————

espress. languido ————— -VII(不) ————— I ————— V₉ —————

crescendo rit. in tempo ————— I¹ —————
 偶成転義 A:Iを期待

VI ————— III{ V₉ ————— V₉ ————— V₇ ————— }
 VI{ I¹ | VI ————— } ————— II¹ ————— I² ————— ♭V₉ —————

Ossia dal segno fin al

(I¹) ————— II¹ —————

rit. --- 全 [※] 1. 2.

V₇ ————— II ————— V₇ ————— I —————
 V ————— V₉ —————

続いて《ハンガリー様式の英雄行進曲》LW- A65/S231 では主調 d-Moll の終止定型に偶成転義による一時的な転調が組み込まれた例が見られる。第 10 小節と同様(【譜例 3.2.4】参照)、第 31 小節からは旋律が示される。まず第 31-34 小節では d-Moll 第 I 音保続低音上で I → IV₇ → I → IV₇ → I と進行した後、保続低音が途切れて VI → IV¹ → V₇ とフリギア終止することで d-Moll の半終止が示される。続く第 35 小節からはこの旋律が繰り返されるが、第 36 小節 2 拍は d-Moll 第 I 音保続低音上の IV₇ではなく、第 I 音保続低音上の $\overset{\#}{V}_9$ へと進行する。この和音は^{+ΔIII}調 Fis-Dur の V₇に対する倚和音 $\circ\overset{\#}{V}_9^{\frac{4}{9}}$ へと偶成転義され、第 37 小節で Fis-Dur 第 v 音保続低音上の V₇へと解決する。そしてそれと同時に 1 小節間の挿入句が示される。しかし第 38 小節で単純転義 (Fis-Dur I = d-Moll $\overset{\#}{V}$) によって d-Moll へと復義し、終止定型 (d-Moll II¹ → V₇ → I → V → I) が続くことで全終止する。一時的に「調のゆれ」を伴うことで意表を突くと同時に終止回避をし、この部分を締めくくる全終止をより一層引き立てているといえる。

【譜例 3.2.22】《ハンガリー様式の英雄行進曲》LW- A65/S231 第 31-39 小節

d: I [I — IV₇ — I — IV₇ — I —] VI — IV¹ V₇ — III¹ —

I [I — IV₇ — I — $\overset{\#}{V}_9$ —] $\overset{\#}{V}$ — II¹ — V₇ — I V I

偶成転義 $\overset{+\Delta III}{\curvearrowright}$ ($\overset{\#}{V}_7$ — $\overset{\#}{V}_9^{\frac{4}{9}}$ —) I和音

また《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉でも、これまで行われていた転義に加えて、【譜例 3.2.1】や【譜例 3.2.8】に示した通り、偶成転義が頻繁に用いられるようになることで様々な調を巡っている。また移行過程においては、経過和音や半音階的転調進行、3度転調などが組み込まれることによって、より流動的な移行が形成されるとともに、転調の可能性もより一層広がっていることがわかるだろう(【譜例 3.2.19】)

参照)。これは様々な例を取り上げた第3曲〈ため息〉にも共通していえることである（【譜例 3.2.13】・【譜例 3.2.17】・【譜例 3.2.18】参照）。

さらに《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第2曲〈軽やかさ〉には、これらが組み合わせられた例が見られる。

冒頭部分については既に示したが（【譜例 3.2.3】参照）、主調 f-Moll で始まるこの楽曲はその後第27小節でⅢ調 As-Dur で全終止する。そして第27-31小節1拍目では As-Dur 第Ⅰ音保続低音上の $I \rightarrow IV_9 \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow II \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と全終止する進行で主題が2回示される。その後移行部となるが、ここに特筆すべき和声進行が見られる第31小節1拍目で As-Dur の全終止が示された後、 $\circ V_9^b$ へと進行したのを機に As-Dur のⅡ調 b-Moll へと転じ（As-Dur $\circ V_9^b = b\text{-Moll } \text{V}_9^b$ ）、b-Moll $\text{V}_9^b \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_9^b$ と、第2章で示した経過和音 I^2 を伴う進行が示される。しかしここではただの経過に留まらず、第32小節1拍目で I へと解決するのである。つまり、この b-Moll $\text{V}_9^b \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_9^b$ という経過的進行自体が b-Moll I に対する偶成和音であり、 I^2 は2次転位和音であることが明らかとなるのである。さらに、続く第32小節2拍目では経過和音 b-Moll V_9^b を経過し、先ほどと同様、偶成転義されることで \circ Ⅲ調 h-Moll $\text{V}_9^b \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_9^b$ と進行し、第33小節で I へと偶成解決する。ここでも第33小節2拍目では経過和音 h-Moll V_9^b を経過し、続いて+Ⅲ調 C-Dur へと転じるのである（h-Moll $\text{V}_9^b = C\text{-Dur } \text{V}_9^b$ ）。そして第33小節2拍目からも C-Dur $\text{V}_9^b \rightarrow I^2$ と進行するが、ここでは4拍目で V_7 へと進行し（「無解決倚和音」→代理終止）、この和音が E-Dur の D_2 和音へと異名同音的転義（C-Dur $\text{V}_7 = E\text{-Dur } \circ \text{V}_7$ ）され、続く第34小節の E-Dur 第Ⅴ音保続低音という D 機能を導き出すのである。

第34小節からは E-Dur 第Ⅴ音保続低音上で、 $I \rightarrow IV \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow IV_7 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と進行し主題が示される。第36小節2拍目からは、主題が1オクターヴ上で再び示されるが、第38小節1拍目で V_9^b へと進行することで終止回避される。そしてこれを機に再び移行が始まる。この第38-40小節では主調 f-Moll → Ⅲ調 As-Dur → ↑Ⅳ調 h-Moll → ♭Ⅵ調 d-Moll 各調を、経過和音 I^2 を伴う $\text{V}_9^b \rightarrow | I^2 | \rightarrow \text{V}_9^b$ の進行で経過していき、第40小節で主調 f-Moll の D_2 和音 V_9^b に達することで D 機能が期待される。しかし f-Moll の D 機能へと解決することなく、第41小節2拍目で T 機能へと解決すると同時に、最初の並行和音を伴う主題が再現されるのである。つまりここでも f-Moll $| \text{V}_9^b | \rightarrow I$ という偶成解決によって主題の再現へと続いていることがわかる。

この例から偶成転義、さらに偶成解決が重要な役割を担っていることが窺える。

2-5 楽曲のゆれ

2-5-1 不安定調での楽曲の開始

第2章第2節で取り上げた様々な例と同様、《ピアノ小品 へ長調》LW-A100/S695の序奏にも移調反復進行が見られる。本楽曲は不安定調での曲の開始ではないが、不安定調を長時間示すことによって、序奏において主調を曖昧にしているといえる。

本楽曲は「複合3度上行型反復進行」によって始まる。まず第1-2小節では、主調 F-Dur で、 $V \rightarrow V^{\sharp} \rightarrow III^{\sharp}$ (°VIの代理和音)¹³² $\rightarrow II_7 \rightarrow V^{\flat} \rightarrow V$ と進行して半終止する。そしてこの反復句が、III調 a-Moll (第3-4小節)、°vi調 Des-Dur (第5小節) で移調反復される。しかし第6小節では Des-Dur の半終止は示されることなく、「複合2度下行型反復進行」となる。°vi調 Des-Dur $\rightarrow \uparrow$ IV調 H-Dur \rightarrow III調 a-Moll と調を巡り、最終的に第10小節で a-Moll ΔII_7 へと辿り着いて全休止 (第11小節) となる。この和音がvi調 d-Moll の ΔII_7 へと単純転義され、続く第12-13小節では $V^{\flat} \rightarrow V$ と進行することで、d-MollのD₂機能 \rightarrow D機能が示される。さらに第14小節アウフタクト-第15小節では d-Moll IV₇ \rightarrow V が繰り返され、d-MollのD₂機能 \rightarrow D機能がダメ押しされる。これによって続く第17小節から示される主題は、d-Moll Iで始まると推測される。しかしその推測は裏切られ、主題は主調 F-Durで示されるのである。つまり3度転調によってF-Durへと復義したことがわかる。

このように本楽曲の序奏では、冒頭から移調反復進行を多用することによって、主調 F-Durで始まるにも拘らず、不安定調で始まったかのような印象を受ける。さらに最終的にvi調 d-Mollへと辿り着いてD₂機能 \rightarrow D機能が強調されることで、主調がd-Mollであるかのように感じられるのである。序奏において、主調 F-Durが示されるのは冒頭のわずか2小節間のみであり、不安定調を中心とすることによって主調の明示を避けているといえる。

¹³² 微視的に捉えると、この和音はF-Durの°vi調 Des-Durの $V^{\sharp} \rightarrow III^{\sharp}$ 、つまりDes-Dur Iの代理和音としてIIIを使用していることがわかる。

2-5-2 楽曲構造

転義の更なる多様性に伴って、「楽曲の和声構造」における「移行過程」及び「巡回過程」（島岡 1998, 390）はより一層複雑化していることがわかる。この部分においては、一時的に各部分における T 機能が示されるだけであり、経過的な和声進行を多く取り込むことによって、調が明確に示されなくなる傾向にあるといえる。これらのことから「移行過程」及び「巡回過程」をより流動的にするという意図が窺える。

一方で楽曲全体においては、依然として主調が明確に示される傾向にあることがわかる。そして《ギャロップ イ短調》LW-A119/S218、《舞踏会のギャロップ》LW-A64/S220、《ハンガリー様式の英雄行進曲》LW-A65/S231 をはじめとする舞曲にも、ソナタ形式の調構造が用いられていることは注目に値する。また、既に述べた通り、《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3曲〈ため息〉などでは全体構造における調配置と、コードの別稿に連関を持たせていることがわかる。

したがって、移行部では様々な試みを行っている一方で、全体の統一感を図った楽曲が見られる傾向にあるといえる。

第4章 ヴァイマル時代（1848-1861年）

1847年2月、リストは運命の女性と出会うこととなる。それがカロリーヌ・フォン・ザイン=ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人である。ヴァイマル宮廷楽長に就任したリストは、彼女の助言があって創作活動に力を入れるようになる。また、この時代にはこれまで作られた多くの作品が改訂され、今日知られる姿となったことは自明のことである。さらに、大規模な作品も多く作られている。

ここでは《コンソレーション Consolations》第2稿 LW-A111b/S172 第1番、そして《スケルツォと行進曲 Scherzo und Marsch》 LW-A174/S177を通して、この時代から見られ始める「無解決倚和音」、そして楽曲構造について論じていくこととする。

第1節 《コンソレーション Consolations》第2稿 LW-A111b/S172 第1番

《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第1番は25小節の短い楽曲ではあるが、そこには「限定進行音の自由な進行」、そしてVに対する倚和音I²がVへと解決しないまま現れる「無解決倚和音」¹³³という、注目すべき和声語法が見られる。

《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。初稿の正確な作曲年は不明だが、その多くはおそらく1848-1849年に書かれたとされている（NLA, S-10, XXXIV）¹³⁴。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、12月14日にBreitkopf&Härtel社に宛てた手紙の中でこれを報告し謝罪している¹³⁵。その際、第3曲が現在のものに差し替えられ

¹³³ 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。詳しくは、第二部で述べることとする。

¹³⁴ 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、第1, 2, 4, 6曲の自筆譜原稿は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ト・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年であると考えられている（NLA, S-10, XXXV）。

¹³⁵ リストの未出版の書簡からの引用。“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,

た。この大幅な修正がされたものが現存する第 2 稿である。そして翌年 1850 年の夏に Breitkopf&Härtel 社から出版されている。

1-1 和声分析

本楽曲はポリフォニーで書かれた部分 A (第 1-8 小節及び第 17 小節アウフタクト-第 25 小節) とホモフォニックな部分 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 はコラル風主題であり、シンコペーションのリズムが特徴的な 4 小節の要素 a と、その変奏型 (要素 a' 及び要素 a'') から成る (【譜例 4.1.2】参照)。一方、部分 B は、音価の長い倚音が特徴的な 4 小節の要素 b で構成された移行部である (【譜例 4.1.4】参照)。

1-1-1 第 1-8 小節 部分 A (【譜例 4.1.2】参照)

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。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。1 つは E-Dur 第 v 音が内声保続された IV⁺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 | → $\text{V}^{\flat}_{\frac{3}{9}}$ (導音欠如) という解釈である¹³⁶。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 I¹へと和音交替する際に、第 2 小節 4 拍目で生じた A 音が Gis 音へと進行していることがわかる。この 2 度下行進行から、前述した E-Dur IV⁺ → I¹ と E-Dur $\text{V}^{\flat}_{\frac{3}{9}}$ (導音欠如) → I¹ のどちらの進行も考えられる¹³⁷。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わかる。

Staatsbibliothek, Musiksammlung, Härtel n.270. ここでの引用は新全集 (NLA, S-10, XXXVIII, Fn73) より。

¹³⁶ 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 $\text{V}^{\flat}_{\frac{3}{9}}$ 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の表記を行っている。

¹³⁷ IV⁺ → 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。

これらを踏まえて上声部も交えて第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。まず前者の進行を見てみると、E-Dur IV+₆がI¹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わかる¹³⁸。IV+₆の第6音は2度上行限定進行音である。にも拘わらず第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¹³⁹。つまり付加第6音が自由な進行をしているといえる。

続いて後者の進行を見てみたい。II₇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ものである。第2小節2拍目に見られる倚和音 E-Dur II₇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 ∇_3^3 (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、II₇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 ∇_3^3 (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音によって内在した Dis音を感じることができらるだろう¹⁴⁰。

しかし注目すべきは、E-Dur ∇_3^3 (導音欠如)がI¹へと解決する際の第9音 Cis音の行方である。 ∇_9 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

¹³⁸ 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への和音交替点で 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。

¹³⁹ 上述した通り、IV+₆→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から第6音ともとれるが、低音に Fis音が置かれた第2小節2拍目の和音はIV+₆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。そして「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IV+₆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。

¹⁴⁰ 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 V₇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音が内声に保続されたII₇と捉えることで、D₂機能が拡張していることがわかる。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」と述べている通り、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 4.1.1】第1-4小節の別解釈

E: v[I — 1 — II₇ — 1 — I | VI₇[#]] V₉ V₇

機能: T — D₂ — D

る第 9 音 Cis 音は E-Dur I¹へと進行する際、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、自由な進行になっていることがわかる。

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をすることから、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わかる。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）感も兼ね備えているのである¹⁴¹。要素 a はその後、陰翳和音 E-Dur VI¹（第 3 小節 4 拍目）を経て、第 4 小節で $\check{V}_9 \rightarrow V_7$ と進行し半終止する。

続く第 5 小節からは要素 a が変奏される（要素 a'）。しかし、この直前の E-Dur の V₇ 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わかる。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いえるだろう。

要素 a と同様、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 \check{V}_9^{\sharp} （導 7 の和音）の単純転義（E-Dur $\check{V}_9^{\sharp} = \text{gis-Moll II}^{\flat}$ ）によって III 調 gis-Moll へと転調する。そしてこの gis-Moll の D₂ 和音（II[♭]）は、第 8 小節で V₇、つまり D 機能へと進行することで半終止する。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注目しておきたい¹⁴²。

¹⁴¹ この浮遊感は註 140 で述べた通り、II₇ という D₂ 和音による、「I のゆれ」による「T-S-T に近いカデンツ効果」に基づくものと捉えることもできる（島岡 1998, 360）。いずれにしても様々な表情を内包した進行であるといえるだろう。

¹⁴² 第 8 小節 1-2 拍目のアルト声部に見られる III 調 gis-Moll V₇ 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。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 V₇ 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 V₇ の第 7 音 C 音、第 20 小節のテノール声部に見られる E-Dur V₇ の第 7 音 A 音も同様である。

【譜例 4.1.2】部分 A 第 1-8 小節

E: $\sqrt{I} \xrightarrow{1} V_7^2 \text{ } \overset{3}{V}_9 \xrightarrow{1} I^1 VI^1 \text{ } \overset{3}{V}_9 \text{ } V_7 \sqrt{I} \xrightarrow{1} V_7^2 \text{ } \overset{3}{V}_9 \xrightarrow{1} I^1 \overset{3}{V}_9$
 又は
 $\sqrt{I} \xrightarrow{1} IV_{+6} \xrightarrow{1} I^1 VI^1$ $\sqrt{I} \xrightarrow{1} IV_{+6} \xrightarrow{1} I^1$
 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 (【譜例 4.1.4】参照)

第 9 小節アウフタクトから現れる部分 B は移行部であり、要素 b による移調反復進行である。部分 B 前半 (第 9 小節アウフタクト-第 12 小節: 要素 b) には、第 8 小節の gis-Moll 半終止から続く第 v 音 Dis 音が低音に内在しており、この gis-Moll 第 v 音保続低音上で I → VI → V₇ という半終止が 2 回繰り返される。これらの半終止 (第 10 小節及び第 12 小節) でも、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。

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が、達成されることなく異名同音的転義 (gis-Moll V₇ = G-Dur $\overset{3}{V}_9$) されることで、III 調 G-Dur へと転じる。そして部分 B 後半 (第 13 小節アウフタクト-第 16 小節: 要素 b) が続く。この転義された G-Dur $\overset{3}{V}_9$ 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。そのため後続和音には G-Dur V という D 和音が、そして第 5 音下方変位の 2 度下行限定進行によって、その最低音として D 音が想定される。これによって第 13 小節 1 拍目には、保続低音として架空の D 音が生じているといえる。この保続低音は、第 13 小節 2 拍目と第 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。第 13-14 小節では、第 9-10 小節と同様、第 v 音保続低音上の 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 に進まず、G-Dur IV¹ → II¹へと進行する。これによって第 16 小節 3 拍目に低音 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 小節に遡ると、3 拍目まで続いた第 v 音保続低音は、G-Dur I² の配置変化を機に断た

れていることがわかる。

その後、【譜例 4.1.4】に示した通り、第 16 小節のいずれかの和音で単純転義することで、主調 E-Dur へと復義する¹⁴³。そして第 16 小節 4 拍目の E-Dur $\circ IV_7^{\sharp}$ は、旋律の半音階的進行によって 4 拍目弱拍で $\circ V_7^{\sharp}$ という D₂和音を経過し、第 17 小節から部分 A が再現される。

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 の再現が E-Dur の 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 とともに 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 機能が生じているといえる¹⁴⁴。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)¹⁴⁵。

¹⁴³ 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わかる。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 V₇ = E-Dur $\circ V_7^{\sharp}$) が成立しているが、前後の脈絡を鑑みると F-Dur で捉えるのは妥当ではないといえる。

¹⁴⁴ 「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 4.1.3】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。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いえるだろう。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 4.1.3】第 9-16 小節の別解釈

E: III ($\boxed{I^2}$ I¹ VI¹ V₇ $\boxed{I^2}$ I¹ VI¹ V₇) $\circ I^1 \circ VI^1 \circ IV_7^{\sharp} \circ V_7^{\sharp}$
無解決倚和音 無解決倚和音 $\circ III (\circ V_7^{\sharp} \boxed{I^2} I^1 VI V_7 \boxed{I^2} I^1 VI^1 IV_7^{\sharp} II_7^{\sharp})$
無解決倚和音 無解決倚和音

¹⁴⁵ 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。つまりここでは E-Dur が

しかし彼女の見解は聴き手の感覚を基に述べられたもののように感じられるため、T 機能と捉える根拠に乏しいといえる。機能的な観点から見ると、E-Dur I²の先行和音として $\circ\check{V}_9^{\sharp}$ 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。

【譜例 4.1.4】 部分 B 第 9-17 小節¹⁴⁶

1-1-3 第 17 小節アウフタクト-第 25 小節 部分 A (【譜例 4.1.5】 参照)

第 17 小節からは部分 A の再現であり、要素 a ではなく、要素 a' が再現される。ただし、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、第 1-4 小節と同様の進行である。そのため、ここでも両義的な進行となっているといえる。第 20 小節で半終止した後、要素 a' が繰り返される。しかし、ここではこれまでと和声進行が異なるため、以後「要素 a'」と呼ぶこととする。E-Dur 第 v 音内声保続を伴う I で始まる要素 a' は、低音部の順次進行によって、第 21 小節 3 拍目で \check{V}_9^{\sharp} へと進行する。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。そしてこの和音はその後、E-Dur 第 v 音内声保続を伴う IV⁺₆ → I¹ と進行することで S 進行が示される¹⁴⁷。つまり要素 a' においては、先行和音 E-Dur \check{V}_9^{\sharp} によって S 進行と明示されているといえる。ここで見られるように、各セクションや楽曲の終盤に見られる \check{V} 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) などに見られるものである。そしてこれは曲が終盤に向かっていることを暗示させるものである。つまりリストがこの要素 a' で E-

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)。

¹⁴⁶ 「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 4.1.3】 第 13 小節参照)。そのため、ここでは () で示している。

¹⁴⁷ この E-Dur IV⁺₆ → I¹ の進行でも、これまでと同様、第 6 音という 2 度上方限定進行音が自由な進行をしていることは押さえておきたい。

Dur \check{V}_9^3 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いえるだろう。

続く第 24-25 小節では E-Dur $\check{V}_9 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と、カデンツが示されることで全終止し、曲を閉じる。このカデンツには、E-Dur \check{V}_9 (D₂和音) の後、V₇ (D 機能) の上部に倚和音としてIV₇という D₂和音が再度示されている¹⁴⁸。これによって D₂機能の表情をさらに強調すると同時に、D 機能→T 機能という終止感がより強められていることがわかる。

【譜例 4.1.5】部分 A 第 17-25 小節

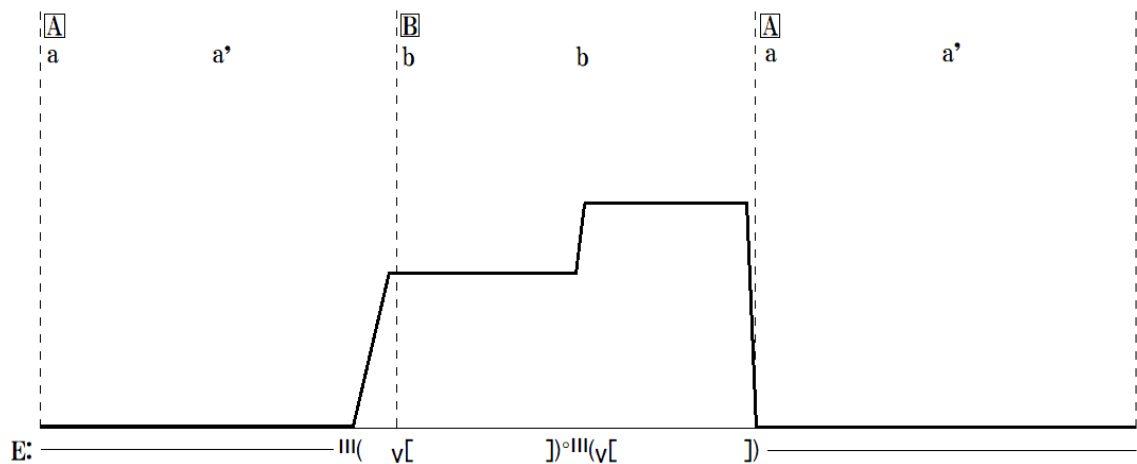
E: $\sqrt{I^2 - I^1 - \check{V}_7^2 - \check{V}_9^3 - I^1 VI_7^1} \check{V}_9 V_7 \sqrt{I - \check{V}_7^3 - IV^1 - IV_{+6} - I^1 VI_7^1} \check{V}_9 \check{V}_7 - I$
又は
 $\sqrt{I^2 - I^1 - IV_{+6} - I^1 VI_7^1}$

機能: D T 両義性 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 4.1.1】《コンソレーション》第 2 稿 LW-A111b/S172 第 1 番 力性グラフ



¹⁴⁸ 「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）。

【譜例 4.1.6】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第1番 分割譜

The score is divided into two main sections:

- 部分A (Section A):**
 - Measures 1-5: *Andante con moto*, *dolce*. Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 6-16: *Andante con moto*. Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 17-20: *a tempo*. Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 21-26: *poco ritem.*. Includes a **全** (Tutti) marking.
- 部分B (Section B):**
 - Measures 9-12: *b* (basso). Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 13-16: *b* (basso). Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 17-20: *b* (basso). Includes a **全** (Tutti) marking.
 - Measures 21-26: *poco ritard.*. Includes a **全** (Tutti) marking.

A **移調反復** (Modulation and Repeat) instruction with an arrow points from the end of Section B back to the beginning of Section A.

At the end of the score, measure 23 is marked with **全** (Tutti).

「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わかる。また、不安定局面である部分 B には「陰翳」調である III 調 $gis\cdot Moll$ 、及び「翳り」調である III 調 $G\cdot Dur$ が置かれている。これによって「ゆれと翳りの結合」が行われ、「不安定効果と明暗効果の双方を互いに強め合」っている（島岡 1998, 278）。これも「しばしば見られる手法」（同前, 278）といえる。

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 の移調反復進行では、各調の第 v 音保続低音を内在させることによって、上部和声として T 機能は示されるものの、一貫して D 機能を示すことで明確な T 機能を示すことを避ける傾向にあるといえる。これは【譜例 4.1.3】に示したように、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」によって単独で 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いえる。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 が再現される第 17 小節に至っては、先行和音に D_2 和音を置いていることから、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 機能を示すことを避けている傾向にあることがわかる。

また、要素 a 及び要素 a' には D 進行、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 $E\cdot Dur \text{ } \check{V}^3$ 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わかる。

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 つであるといえる。

第2節 《スケルツォと行進曲 Scherzo und Marsch》 LW-A174/S177

リストは1851年1月にアイルゼンで《スケルツォと行進曲》の初稿である《野生の狩り-スケルツォ》S176aを完成させている(NLA, I-13, XV)。本節で取り上げる最終稿は1854年に印刷され、作曲家テオドール・クラク Theodor Kullak (1818-1882) に献呈されたものである。リストによると本楽曲は、献呈したクラク、そしてカール・タウジヒ Carl Tausig (1841-1871) には演奏できなかつたらしく、当時演奏できたのはハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow (1830-1894) のみだったという(ibid., XVI)。

本楽曲は、「スケルツォ」(第1-387小節)、「行進曲」(第388-477小節)、「スケルツォと行進曲の融合」(第478-619小節)の大きく3つの部分で構成されている。そして特筆すべきは、この3つの部分のうち、スケルツォ(第1-387小節)と行進曲(第388-477小節)がそれぞれソナタ形式及びソナタ的プロセスの調構造になっていることである。

2-1 主題及び要素・動機、楽曲構造

まず本楽曲に用いられる要素及び動機を設定し、その後、表を用いて大まかな楽曲構造を示すこととする。

2-1-1 主題及び要素・動機(【譜例4.2.1】～【譜例4.2.8】参照)

まず、分析にあたって主題と要素・動機を設定したい。

曲は18小節間の序奏で始まる。この序奏を形成する9小節のフレーズを「要素0」とし、そのうち装飾音を伴う低音と和音の掛け合い(第1-5小節)を「動機0-1」、それに呼応する第6-8小節の連続倚音を伴う単旋律を「動機0-2」とする(【譜例4.2.1】参照)。

【譜例4.2.1】要素0

Allegro vivace, spiritoso

続く第 19-51 小節 3 拍目はスケルツォ（第 1-387 小節）における第 1 主題部である。ここには「要素 1A」・「要素 1B」・「要素 1C」という 3 つの要素を設定する¹⁴⁹。「要素 1A」は第 19 小節 4 拍目から現れる 7 小節のフレーズを指し、特に冒頭 2 小節を「動機 1a-1」とする。「要素 1B」は第 33 小節 4 拍目-第 43 小節 1 拍目に現れる反復進行による移行部を指し、第 33 小節 4 拍目から現れる 2 小節間の反復句を「動機 1b-1」、「動機 1b-1」の音型を用いた第 41 小節から現れる動機を「動機 1b-2」とする。「要素 1C」は第 43 小節 2 拍目-51 小節 3 拍目を指し、第 43 小節 2 拍目からの下行音階を「動機 1c-1」、第 47 小節 2 拍目からのカデンツを「動機 1c-2」とする。

【譜例 4.2.2】要素 1A

【譜例 4.2.3】要素 1B

¹⁴⁹ 本楽曲は 4 分の 2 拍子と 8 分の 6 拍子が混在した特殊な拍子記号で書かれている。本節ではこれらの拍子を適宜読み替え、それぞれの部分に適した拍数を示しながら論述していく。

【譜例 4.2.4】要素 1C

第 88 小節 2 拍目-128 小節はスケルツォ(第 1-387 小節)における第 2 主題部にあたる。ここには、「要素 2D」及び「要素 2E」という 2 つの要素を設定する。「要素 2D」は反復進行による移行的要素であり、第 88 小節 2 拍目から現れる 4 小節の反復句を「動機 2d-1」、第 104-105 小節の 2 小節の反復句を「動機 2d-2」とする。「要素 2E」は第 2 主題部における主要部分であり、4 小節のフレーズを「動機 2e-1」とする。

【譜例 4.2.5】要素 2D

【譜例 4.2.6】要素 2E

115 (sua) **2E**
Piu mosso 2e-1
ff

124
marcato

さらに、本楽曲の中間部にあたる行進曲（第 388-477 小節）には「要素 3F」及び「要素 3G」を設定する。「要素 3F」は行進曲における提示の役割を果たしている。4 小節単位のフレーズから成り、この前段 4 小節を「動機 3f-1」、後段 4 小節を「動機 3f-2」とする。また、「要素 3G」は行進曲における移行の役割を果たしており、「動機 3g-1」と「動機 3g-2」をそれぞれ設定する。

【譜例 4.2.7】要素 3F

388 **3F**
mp ma sempre marcato

392 **3f-1**

【譜例 4.2.8】要素 3G

398 **3G**
cresc. rinforz.

2-1-2 楽曲構造

「2-1-1 主題及び要素・動機」で設定した要素及び動機を踏まえて、楽曲構造を示すと以下のように表すことができる。

【表 4.1】 楽曲構造

小節 (拍は省略)						
1-387	1-154	1-18	提示部	序奏 (要素 0)		
		19-51		19-43	第 1 主題部	要素 1A、要素 1B
				43-51		要素 1C
		51-88?		51-76	第 1 主題部	要素 1A、要素 1B
				76-88		要素 1C
		88-128		88-114	第 2 主題部	要素 2D
		115-128		要素 2E		
		128-154		コーダ (動機 1a-1、動機 0-2・動機 1a-1、動機 2e-1)		
	155-275	155-171	展開部	序奏 (要素 0)		
		172-275		172-199	展開部	要素 1A、動機 1b-1・動機 2e-1
				フーガ (動機 2e-1、要素 1A、動機 0-2)		
	276-387	276-314	276-302	再現部	第 1 主題部	要素 1A、要素 1B
302-314					要素 1C	
314-354		314-340	第 2 主題部		要素 2D	
		341-354			要素 2E	
	354-387		コーダ (動機 1a-1、動機 0-2・動機 1a-1、動機 2e-1)			
388-477	388-422	388-403	提示部	要素 3F、要素 3G		
		404-422		要素 3F、要素 3G、動機 0-1		
	423-449	展開部	動機 3f-2、要素 3G、動機 0-1			
	450-461	再現部	要素 3F			
	462-477	コーダ	要素 3F			
478-619	478-566	478-495	スケルツォ	序奏 (要素 0)		
		496-520		第 1 主題部	要素 1A、要素 1B	
		520-528			要素 1C	
		528-553		第 1 主題部	要素 1A、要素 1B	
		553-566			要素 1C、動機 1b-2	
	567-589	567-574	行進曲	動機 3f-2		
		575-589		要素 3F		
	590-619		コーダ	動機 3f-1、動機 2e-1、動機 1b-2		

これはあくまで要素及び動機に基づいた区分である。以下では、この区分に沿って和声構造を検証していきたい。

2-2 和声分析

2-2-1 第 1-387 小節 スケルツォ

2-2-1-1 第 1-154 小節 提示部

2-2-1-1-1 第 1-18 小節 序奏 (【譜例 4.2.9】 参照)

この序奏によってスケルツォの幕が上がる。要素 0 は主調 d-Moll I^2 で始まり、第 8 小節で H^1 へと進行した後、全休止 (第 9 小節) する。そして続く第 10-18 小節では引き続き d-Moll H^1 で要素 0 が繰り返され、第 17 小節で V^3_9 に進行することで半終止する。

序奏を巨視的に捉えると、d-Moll $I^2 \rightarrow \text{V}^3_9$ という d-Moll の D 機能で構成されていることがわかる。ただし一貫した単純な D 機能を示すのではなく、第 8-16 小節に D_2 和音である d-Moll H を経過することで、この D 機能の中に D_2 機能 \rightarrow D 機能を示すこと、さらに H という長 3 和音を用いることで一時的に明暗の変化も生じさせているのである。これらによって続く提示部での T 機能への期待感が高められているといえる。

【譜例 4.2.9】 第 1-18 小節 序奏

0
Allegro vivace, spiritoso

d: I^2 ————— | I^1 VI^1 | H^1 —————
機能: D ————— | ————— | ————— D_2 —————
0
10 ————— V^3_9 —————

(D)
(D₂)

2-2-1-1-2 第 19-51 小節 3 拍目 第 1 主題部 (【譜例 4.2.10】 参照)

第 19-51 小節 3 拍目はスケルツォにおける提示部の第 1 主題部である。まず第 19 小節からは、要素 1A が提示される。これは第 1 主題部の主要要素である。ここでは逸音や刺繍音を含む疾走感のある動機 1a-1 が d-Moll $\text{V}^3_9 \rightarrow I^1$ という進行で繰り返されることで、序奏で期待された d-Moll の T 機能を感じることができる。そして第 21 小節 4 拍目以降、

この動機 1a-1 の d-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ が配置変化されながら「頭取り反復」されることで上行していく（「作曲技法上の *crescendo*」及び「作曲技法上の *accelerando*」）。これによって d-Moll の D 機能が引き延ばされる。頂点に達した第 25 小節では、分散和音によるカデンツァ的パッセージによって半終止的にフレーズが締めくくられる。続く第 26 小節 4 拍目からは III 調 F-Dur で要素 1A が反復される。このことから、第 21 小節 4 拍目から拡張されていた d-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ という減 7 の和音が、d-Moll の D 機能として半終止を示すと同時に、III 調 F-Dur の $\text{V}^{\flat 7}$ へと異名同音的転義されていたことがわかる。この F-Dur での反復では、第 19 小節からと同様、動機 1a-1 によって F-Dur $\text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{I}^{\flat}$ が繰り返される。しかし、第 28 小節 4 拍目では F-Dur $\text{V}^{\flat 7}$ へと進行し、動機 1a-1 の「頭取り反復」及び分散和音によるカデンツァ的パッセージによって第 33 小節まで引き伸ばされる。これによって、第 25 小節のように半終止が感じられることなく要素 B へと続く。

前述の通り、第 33 小節 4 拍目から現れる要素 1B は移行部であり、要素 1C に向けて移調反復進行が行われる。まず第 33 小節 4 拍目からは動機 1b-1 を用いた移調反復進行である（「複合 2 度上行型反復進行」）。この動機 1b-1 には終始減 7 の和音が用いられるが、最初の反復句（動機 1b-1）の終わりである第 35 小節には主調 d-Moll の半終止が感じられる。このことから第 28 小節 4 拍目から続く F-Dur $\text{V}^{\flat 7}$ が異名同音的転義（F-Dur $\text{V}^{\flat 7} = \text{d-Moll } \text{V}^{\flat 7}$ ）されることで d-Moll へと戻り、d-Moll $\text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{V}^{\flat 7}$ と進行する反復句が形成されていることがわかる。そして続く第 35 小節 4 拍目からは、この反復句の終わりの減 7 の和音が異名同音的転義（d-Moll $\text{V}^{\flat 7} = \text{e-Moll } \text{V}^{\flat 7}$ ）されることで、 Δ III 調 e-Moll で動機 1b-1 が反復され半終止する。さらに第 37 小節 4 拍目からは、動機 1b-1 の冒頭 1 小節の「頭取り反復」によって Δ III 調 fis-Moll、 \uparrow IV 調 gis-Moll と畳み掛けられながら、それぞれ半終止する¹⁵⁰。第 39 小節では、異名同音的転義（gis-Moll $\text{V}^{\flat 7} = \text{d-Moll } \text{V}^{\flat 7}$ ）によって再び d-Moll へ戻り、動機 1b-1 の冒頭 3 拍の「頭取り反復」によってさらに畳み掛けられる。ここでは d-Moll $\text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{VI}$ を経て動機 1b-2（第 41-43 小節 1 拍目）へと達し、これによって d-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ という D₂ 機能が示される。

この D₂ 機能を受けて、第 43 小節 2 拍目からは d-Moll 第 v 音保続低音という長大な D 機能上に要素 1C が提示される。ここではまず、動機 1c-1 が d-Moll 第 v 音保続低音上の

¹⁵⁰ 第 35 小節 4 拍目からの e-Moll での反復句の後、第 37 小節 4 拍目から Δ III 調 fis-Moll、 \uparrow IV 調 gis-Moll と移調反復すると捉えるのではなく、主調 d-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ （第 37 小節） $\rightarrow \text{V}^{\flat 7}$ （第 38 小節） $\rightarrow \text{V}^{\flat 7}$ （第 39 小節）と進行する単純な D 進行として捉えることもできる。いずれにしても、ここでは減 7 の和音による反復進行が行われている。

$\text{V}_9 \rightarrow \text{V}$ (D_2 機能 \rightarrow D機能) という進行で2回繰り返されることで半終止が示される(第43小節2拍目-第47小節1拍目)。続いて、動機1c-2が半音階的経過和音を伴うd-Moll第v音保続低音上の $\text{V}_9 \rightarrow \text{V}$ という進行で現れることによって、 D_2 機能 \rightarrow D機能による半終止がダメ押しされる(第47小節2拍目-第51小節3拍目)。この動機1c-2は、半音階的経過和音を伴うこと、さらに下行音階によって拡張されることで、 D_2 機能とD機能のどちらもが強調されていることがわかる。このように要素1Cでは和音単位でd-Mollの D_2 機能 \rightarrow D機能が3回示されるが、これらは全て第v音保続低音上、つまりD機能上に示されたものであることは押さえておきたい。

ここで第1主題部(第19-51小節)を振り返りたい。まず第19-35小節3拍目までに注目すると、主調d-Mollで始まった要素1AはIII調F-Dur(第26小節4拍目-第33小節3拍目)を経て主調d-MollのD機能へ達していることがわかる。つまり、d-Moll \rightarrow F-Dur \rightarrow d-Mollと、III調F-Durを経て主調のD機能へと向かう「調のゆれ」であるといえる。また、III調という「陽転」した調を経過することによって、ここでは一瞬明るさを感じることができる(特にF-Dur I⁺の部分)。続いて、第33小節4拍目以降に注目すると、前述した「調のゆれ」によって到達した主調のD機能は、要素1Bによる移調反復進行を経て、d-Moll第v音保続低音上に現れる要素1CによるD機能へ達していることがわかる。つまり要素1Bによる移調反復進行は、主調d-MollのD機能間における「調のゆれ」であるといえる。しかしこの移調反復進行で注目すべきは、要素1Cの直前で D_2 和音を強調し(第41-43小節1拍目)、要素1Cによる長大なD機能を導き出していることである。さらに、この要素1Cに置かれた第v音保続低音上でも D_2 機能 \rightarrow D機能という半終止が繰り返されていた。これらは楽曲における一時的な半終止を示すだけに留まらず、要素1Cによって主調の長大なD機能を示すという、楽曲全体における半終止ともいえるだろう。

2-2-1-1-3 第 51 小節 4 拍目-88 小節 1 拍目 第 1 主題部 (【譜例 4.2.11】 参照)

この部分 (第 51 小節 4 拍目-88 小節 1 拍目) は、第 19-51 小節 3 拍目の第 1 主題部と調構造は異なるものの、要素が「広域対応」した第 1 主題部の繰り返しである。

第 49 小節からの d-Moll V_9 を受けて、第 51 小節 4 拍目からは再び要素 1A が提示される。主調 d-Moll で提示された後、 III 調 F-Dur で反復される点は第 19 小節からと同様であるが、ここでは d-Moll、F-Dur 共に第 v 音保続低音、つまり D 機能上に動機 1a-1 が現れるで不安定状態が保たれていることがわかる¹⁵¹。さらに、第 26 小節から F-Dur で示された要素 1A では、第 28 小節 4 拍目で $\circ\text{V}_9^{\flat}$ へと進行したが、対応する第 59 小節 4 拍目では $\circ\text{V}_9^{\natural}$ へと進行することで F-Dur の半終止が示される。つまり「複合 3 度上行型反復進行」になっていることがわかる。そして、この減 7 の和音が異名同音的転義 (F-Dur $\circ\text{V}_9^{\flat} = \text{As-Dur } \circ\text{V}_9^{\natural}$) されることで $\Delta \uparrow \text{IV}$ 調 As-Dur へと転じて、要素 1B (第 63 小節 4 拍目-第 76 小節 1 拍目) が続く。

この要素 1B による移行部は、第 33 小節 4 拍目からの要素 1B と異なり、第 71 小節まで続く As-Dur 第 v 音保続低音上で動機 1b-1 が変奏された形で反復される、As-Dur の D 機能中心の移行部である。また、ここでは旋律の反復は見られるものの、和声は厳密な反復進行となっていない。まず第 63 小節 4 拍目からは、As-Dur 第 v 音保続低音上の $\circ\text{V}_9 \rightarrow V$ の後、様々な倚和音を伴う As-Dur の「I のゆれ」で動機 1b-1 が現れる。この動機は、第 65 小節 4 拍目で As-Dur V_9^{\flat} へと進行したことをきっかけに As-Dur の II 調 b-Moll へと転調し $\text{V}_9 \rightarrow I \rightarrow \text{V}_9 \rightarrow I$ という進行、さらに第 67 小節 4 拍目からは倚和音 $\circ\text{V}_9$ を伴う As-Dur の「I のゆれ」で反復される。このように As-Dur 第 v 音保続低音上で II 調 b-Moll という異なる調の反復句が現れることは注目に値する。続く第 68 小節 4 拍目からは、先行する動機 1b-1 の「尻取り反復」(As-Dur $| \circ\text{V}_9 | \rightarrow I$)、さらに第 70 小節 4 拍目からは動機 1b-1 の「尻取り反復」の「頭取り反復」によって、 $\circ\text{V}_9$ が配置変化されながら上行していく。そして到達した第 72 小節では、動機 1b-2 拡大型が As-Dur V_9^{\natural} で現れる。

続く要素 1C (第 76 小節 2 拍目-第 88 小節 1 拍目) は、a-Moll $\text{V}_9^{\flat} \rightarrow I^{\flat}$ という進行で動機 1c-1 が 2 回繰り返された後、半音階的経過和音を伴う $V \rightarrow I$ と進行する動機 1c-2 が続くことで、第 82 小節で全終止する。このことから、動機 1b-2 (第 72-76 小節 1 拍目) で示された As-Dur V_9^{\natural} は、第 65 小節 4-6 拍目のように II 調 b-Moll の V_9^{\flat} ではなく、主調の

¹⁵¹ 各動機 1a-1 の部分に置かれている第 v 音保続低音は、その後 (第 53 小節 4 拍目以降、あるいは第 59 小節 4 拍目以降) も内在していると捉えることもできる。

v 調 a-Moll の V^{\flat} へと異名同音的転義されたことがわかる。この要素 1C は、第 v 音保続低音という D 機能上に現れた第 43 小節 2 拍目からの要素 1C とは異なり、a-Moll V^{\flat} →I²、つまり D₂機能→V への倚和音 I²への進行であるため、その後に V (D 機能) を期待させている。また、続く動機 1c-2 では半音階的経過和音によって V への解決を引き延ばすことで、a-Moll V→I という全終止への期待感をより一層高めているといえる。続く第 82 小節 2 拍目からは、要素 1C がもう一度繰り返される。しかし先ほどと異なり、動機 1c-1 が a-Moll 第 I 音保続低音上に現れることで、第 82 小節の全終止によってもたらされた T 機能を強調しているといえる。ここでも a-Moll V^{\flat} →I と進行するが、これらは第 I 音保続低音上の進行であるため、D₂機能→V への倚和音 I²ではなく、 V^{\flat} は「I のゆれ」として生じた倚和音となる。この T 機能の強調の後、動機 1c-2 では半音階的経過和音を経て IV¹→V と進行し半終止する。

ここで 2 つ目の第 1 主題部 (第 51 小節 4 拍目-第 88 小節 1 拍目) の調構造を振り返りたい。第 19 小節からと同様、要素 1A は d-Moll で始まり III 調 F-Dur で繰り返されたが、ここではその後 d-Moll へと戻ることなく、As-Dur で現れる要素 1B (第 63 小節 4 拍目-第 76 小節 1 拍目) による移行部へと続く。この移行部には一貫して As-Dur 第 v 音保続低音が置かれているため、一時的に「陰翳」調である II 調 b-Moll によって「翳り」の表情が含まれるものの、全て As-Dur の D 機能上での現象であることがわかる。この調の流れを振り返ると、主調 d-Moll、III 調 F-Dur、そして $\Delta \uparrow$ IV 調 As-Dur は、全て同一の減 7 の和音の異名同音的転義によって転調可能な調であることがわかる。つまり、ここでは要素 1A の「複合 3 度上行型反復進行」の一環として、短 3 度上の調である As-Dur へと転調させたと推測できる。これは第 59 小節 4 拍目の和音が F-Dur V^{\flat} ではなく、 V^{\flat} へと変更された理由の 1 つといえるだろう。この調の巡回の後に、動機 1b-2 によって示される a-Moll V^{\flat} (第 72-76 小節 1 拍目)、さらに動機 1c-1 による a-Moll V^{\flat} によって長時間 D₂機能が強調され、そして既に述べた通り V への倚和音 I²が引き延ばされることで、D 機能→T 機能という全終止への期待感がより高められているといえる。以上のことから、第 82 小節の a-Moll 全終止という T 機能に向けて、もはや D 機能を強調するのではなく、D 機能を導き出す D₂機能を強調すること、さらには I²という V の倚和音までもが強調されていることがわかる。

【譜例 4.2.11】 第 51 小節 4 拍目-第 88 小節 1 拍目

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 51 to 58, and the second system covers measures 59 to 88. The score includes various performance instructions such as *p*, *sempre stacc.*, *quasi trillo*, *rinforz.*, *Stacc.*, *cresc.*, *ff*, and *marcatissimo*. The harmonic analysis below the staff is as follows:

System 1 (Measures 51-58):

- Measure 51: $\text{d: v} [\text{V}_9 \quad \text{I} \quad \text{V}_9 \quad \text{I}] \text{V}_9^3$ (fingerings: 4, 1, 2)
- Measure 52: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 53: $\text{III} [\text{V}_9 \quad \text{I} \quad \text{V}_9 \quad \text{I}] \text{V}_9^3$ (fingerings: 4, 1, 2)
- Measure 54: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 55: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 56: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 57: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 58: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)

System 2 (Measures 59-88):

- Measure 59: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 60: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 61: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 62: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 63: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 64: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 65: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 66: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 67: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 68: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 69: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 70: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 71: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 72: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 73: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 74: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 75: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 76: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 77: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 78: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 79: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 80: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 81: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 82: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 83: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 84: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 85: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 86: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 87: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)
- Measure 88: $\text{III} (\text{V}_9^2)$ (fingerings: 3, 4, 1)

2-2-1-1-4 第 88 小節 2 拍目-128 小節 1 拍目 第 2 主題部 (【譜例 4.2.12】参照)

この部分は提示部の第 2 主題部である。初めに現れる要素 2D (第 88 小節 2 拍目-第 114 小節) による要素 2E へ向けての移行部である。まず第 88 小節 2 拍目-第 103 小節では動機 2d-1 による移調反復進行が行われる。直前の半終止を受けて a-Moll V^2 で始まった動機 2d-1 (第 88 小節 2 拍目-第 92 小節 1 拍目) は、低音の順次進行に伴って $VI^2 \rightarrow \text{V}^{\sharp 2} \rightarrow I^2$ と進行する。その後 a-Moll $\text{V}^{\sharp 2}$ (第 92 小節 2 拍目) を介して (a-Moll $\text{V}^{\sharp 2} = \text{d-Moll } V^2$) a-Moll の iv 調 d-Moll へと転調し¹⁵²、d-Moll で動機 2d-1 (第 92 小節 2 拍目-第 96 小節 1 拍目) が繰り返される。ここでは多少和声進行が異なり、d-Moll $V^2 \rightarrow VI^2 \rightarrow \text{V}^{\sharp 2}$ と進行した後、第 95 小節からは d-Moll $I^2 \rightarrow VI^1$ と進行し、単純転義 (d-Moll $VI^1 = \text{a-Moll } \text{H}^1$) によって再び a-Moll に戻る。続く第 96 小節からは、動機 2d-1 による a-Moll \rightarrow d-Moll の一連の移調反復進行が 1 オクターヴ上で繰り返される。しかし d-Moll で現れる動機 2d-1 が $V^2 \rightarrow VI^2$ と進行した後、単純転義 (d-Moll $VI^2 = \text{a-Moll } \text{H}^2$) によって a-Moll へと戻り、a-Moll の D_2 和音 H^2 (第 101 小節)、 $\text{I}^{\sharp 2}$ (第 102 小節) を経過し¹⁵³、そして第 103 小節で $\text{V}^{\sharp 2}$ へと達する。この和音を受け、第 104 小節からは動機 2d-2 による反復進行が続く。動機 2d-1 による移調反復は a-Moll \rightarrow d-Moll という iv 調との「調のゆれ」であったのに対して、動機 2d-2 による反復進行は a-Moll $\text{V}^{\sharp} \rightarrow V$ 、つまり D_2 機能 \rightarrow D 機能を中心とした反復である¹⁵⁴。まず第 104-105 小節では経過和音 ($-V$) を伴う a-Moll V^{\sharp} を中心とした動機 2d-2 が現れる。この D_2 機能を受けて、第 106-107 小節では経過和音 (I) を伴う a-Moll V を中心とした動機 2d-2 によって半終止する。続く第 108-111 小節では同様の反復進行 (a-Moll V^{\sharp} 中心 \rightarrow V 中心) が行われ、第 112 小節からは a-Moll V を中心とした動機 2d-2 の後半 1 小節の「尻取り反復」によって半終止がダメ押しされる。

喧騒とした多声部書法の要素 2D から一変し、第 115 小節からは要素 2E によってオクターヴ書法の“Tutti”となる。直前の半終止のダメ押しを受けて a-Moll $V^{\sharp} \rightarrow I$ と a-Moll

¹⁵² 後述するが、この移行部は主調 d-Moll の v 調 a-Moll の V を中心とした移行部である。そのため、この d-Moll は主調ではなく、あくまで v 調 a-Moll の内部調である iv 調 d-Moll である。

¹⁵³ この第 102 小節の和音は直前の第 101 小節の和音と同じ構成音から成る。しかし第 102 小節には装飾音に E_s 音が含まれることから、a-Moll の \sharp 調である B-Dur の意味合いが強く感じられるため、あえて借用和音で記している。

¹⁵⁴ 第 104 小節からの反復進行を、もちろん移調反復として捉えることも可能である。その場合、e-Moll \rightarrow a-Moll という v 調との「調のゆれ」として捉えられ、各調 $V^1 \rightarrow I \rightarrow V^{\sharp 2} \rightarrow I \rightarrow V^1 \rightarrow I \rightarrow V^{\sharp 2} \rightarrow V^1$ という進行の反復句 (動機 2d-2) から成る。島岡の述べる通り、これらは「分析のレベルが異なるだけ」であり、「どちらも正しく」、「どちらを採るかは、より大きな和声的文脈との関連や、そのつどの分析目的に応じて決められる」のである (島岡 1998, 491)。ここでは反復進行による機能的な和声的文脈をより明確にするために、このように捉えている。

の T 機能へと解決することで、要素 2E は始められる。a-Moll $I \rightarrow IV \rightarrow I \rightarrow \check{V} \rightarrow \mathbb{H} \rightarrow V$ と進行する音域の異なる 2 つの動機 2e-1 で構成されており、第 119 小節 4 拍目、第 123 小節 4 拍目でそれぞれ半終止する。その後、動機 2e-1 の後半 1 小節の「尻取り反復」による「D2 度下行型反復進行」（第 124-126 小節：a-Moll $\check{V} \rightarrow \check{V} \rightarrow \check{V} \rightarrow \check{V} \rightarrow \check{V} \rightarrow \mathbb{H}$ ）、そして終止定型（第 127-128 小節 1 拍目： $IV \rightarrow V \rightarrow I$ ）によって全終止する。

2-2-1-1-5 第 128-154 小節 1 拍目 (【譜例 4.2.13】参照)

第 128 小節の v 調 a -Moll での全終止と同時に、提示部を締めくくるコーダが続く。このコーダは大きく 3 つの部分から成り、 v 調 a -Moll の様々な終止が行われる。まず 1 つ目の部分は動機 1a-1 による部分 (第 128-138 小節 1 拍目) である。ここでは a -Moll $\text{V}^{\flat}_2 \rightarrow I$ が繰り返された後、一時的に III 調 C -Dur を経過し¹⁵⁵、終止定型 (a -Moll $IV^1 \rightarrow I^2 \rightarrow V \rightarrow I$) によって全終止する。第 133 小節 4 拍目からはこの動機 1a-1 による部分に変奏され繰り返される。第 138 小節の全終止とともに始まる 2 つ目の部分は、動機 0-2 及び動機 1a-1 を用いた部分 (第 138-146 小節 1 拍目) である。ここでは a -Moll 第 1 音保続低音上の $I \rightarrow \text{V}^{\flat}_2 \rightarrow I$ という進行のもと、動機 0-2 と動機 1a-1 の掛け合いが 2 回繰り返されることで全終止がダメ押しされる。最後に、3 つの部分である動機 2e-1 冒頭 2 小節の拡大型及び動機 2e-1 による部分 (第 146-154 小節) が続く。ここでは変終止が 2 回示されることで、終息に向かっていく。しかし第 152 小節 2 拍目から a -Moll II が示されることで不穏な空気が漂ったまま、次の部分へと移る¹⁵⁶。

¹⁵⁵ 第 130-131 小節では一時的に C -Dur $VI \rightarrow \text{V}^{\flat}_2 \rightarrow I^2 \rightarrow II^1$ を経過する。中でも C -Dur I^2 の部分には a -Moll の III 調 C -Dur の「強い調性感」(島岡 1998, 367) が感じられることで、一時的に陽転したかのような明るさが感じられる。

¹⁵⁶ この a -Moll II は、続く第 155 小節アウフタクト以降、 a -Moll V^{\flat}_2 へと進行することから、第 150 小節から続く a -Moll I と I の代理和音 V^{\flat}_2 という T 機能間の経過和音と捉えることができる。

【譜例 4.2.13】 第 128-154 小節 1 拍目

128 $\text{V}_{\text{全}}^{\text{全}}$ Ia-1
 p
 $\text{d:V}(\text{I} \text{---} \text{V}_9^2 \text{---} \text{I} \text{---} \text{V}_9^2 \text{---} \text{I} \text{---} \text{IV}^1 \text{---} \text{I}^2 \text{---} \text{V} \text{---} \text{III}\{\text{VI} \text{---} \text{V}_7^2 \text{---} \text{I}^2 \text{---} \text{II}^1 \text{---}\})$

133 $\text{V}_{\text{全}}^{\text{全}}$ Ia-1
 $\text{I} \text{---} \text{V}_9^2 \text{---} \text{I} \text{---} \text{V}_9^2 \text{---} \text{I} \text{---} \text{IV}^1 \text{---} \text{I}^2 \text{---} \text{V} \text{---} \text{III}\{\text{VI} \text{---} \text{V}_9^2 \text{---} \text{I}^2 \text{---} \text{II}^1 \text{---}\})$

138 $\text{V}_{\text{全}}^{\text{全}} 0-2$ Ia-1 ppp stacc
 $\text{I} \text{---} \text{V}_9$

142 $\text{V}_{\text{全}}^{\text{全}} 0-2$ Ia-1 p
 $\text{I} \text{---} \text{V}_9$

146 $\text{V}_{\text{全}}^{\text{全}} 2e-1$ 頭拡大 $\text{V}_{\text{変}}^{\text{変}}$ $\text{V}_{\text{変}}^{\text{変}} 2e-1$ ritenu sotto voce 弱イ
 $\text{I} \text{---} \text{IV} \text{---} \text{I} \text{---} \text{IV} \text{---} \text{I} \text{---} \text{V} \text{---} \text{VI}$
 又は V_9^2 (導欠) II

2-2-1-2 第 155 小節アウフタクト-276 小節

2-2-1-2-1 第 155 小節アウフタクト-171 小節 (【譜例 4.2.14】 参照)

提示部を締めくくるコーダの後、展開部の始まりを知らせる序奏が現れる。【譜例 4.2.13】に記した通り、第 152 小節 2 拍目で示された a-Moll II は主調 d-Moll VI (又は V_9^2 (導音欠如)) へと偶成転義される。この D_2 和音を受けて第 155 小節アウフタクトからは d-Moll

V₉で要素0が提示される¹⁵⁷。しかしこのd-Moll V₉が動機0-2後半（第160小節4-6拍目）でV₇へと形体変化するとすぐに異名同音的転義（d-Moll V₇=cis-Moll \check{V}_7^{\flat} ）によって Δ VI調 cis-Mollへと転じる。第161小節ではcis-Moll第v音保続低音上の \check{V}_9^{\flat} へと進行し、このD₂和音を受けて、続く要素0（第163-171小節）は Δ VI調 cis-Moll第v音保続低音上のI²で示される。そしてその後第170小節で保続低音は断たれ、第171小節でcis-Moll \check{V}_9^{\flat} へと進行する。これによってcis-Mollの「I²は経過和音でありながら、前後の \check{V} と相まって強い調性感を生み出」（島岡 1998, 367）す大きなD₂機能となり、全休止（第171小節）の後にcis-MollのD機能が期待されるのである。

【譜例 4.2.14】 第155小節アウフタクト-171小節

2-2-1-2-2 第172-199小節（【譜例 4.2.15】参照）

第172小節からは期待されたcis-MollのD機能ではなく、 Δ VI調 h-MollのD機能で始まる要素1Aが提示される。つまり、【譜例 4.2.14】に示した通り、第170小節の減7の和音が Δ VI調 h-MollのVに対する倚和音 \check{V}_7^{\flat} へと偶成転義（cis-Moll \check{V}_7^{\flat} =h-Moll \check{V}_7^{\flat} ）されたことがわかる。このことから第155小節から示される序奏は、主調d-Mollで始まり、その後にcis-Mollの展開を期待させながらも、最終的に Δ VI調 h-Mollへと移行する役割を果たしているといえる。

第172小節からh-Mollで提示された要素1Aは、これまでと同様、第174小節4拍目

¹⁵⁷ d-Moll VIは \check{V}_7^{\flat} （導音欠如）と捉えることもできるため、D₂機能を孕んだ和音といえる。

以降に現れる減7の和音を介して異名同音的転義（h-Moll $\text{V}^{\flat 3} = \text{d-Moll } \text{V}^{\flat 3}$ ）され、続く第178小節4拍目から示される要素1Aはh-Mollの III 調 d-Mollで提示される¹⁵⁸。ただしここでは動機1a-1でd-Moll $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{I}$ が繰り返された後、半終止することなくd-Moll $\text{V}^{\flat 3}$ へと進行する。つまり第26小節から現れた要素1Aと同様の和声進行であることがわかる。このd-Moll $\text{V}^{\flat 3}$ が異名同音的転義（d-Moll $\text{V}^{\flat 3} = \text{h-Moll } \text{V}^{\flat 3}$ ）されることでh-Mollへと戻り、第184小節4拍目からの要素1Bによる移行部へと続く。

この要素1Bによる移行部はこれまでと同様、動機1b-1による移調反復進行で始まる。第63小節4拍目からと同様、ここでも動機1b-1が変奏された形で現れるが、厳密な和声の反復進行ではない。各反復句（動機1b-1）は減7の和音の異名同音的転義によって移り変わる。まずh-Moll $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 1} \rightarrow \text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 1}$ （第184小節4拍目-第186小節3拍目）、続いて $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 1} \rightarrow \text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 1}$ （第186小節4拍目-第188小節3拍目）と進行する反復句によって、h-Mollの半終止が示される。第188小節4拍目からは動機1b-1の「頭取り反復」となり、h-Mollの ΔIII 調 dis-Moll、 $\uparrow \text{IV}$ 調 f-Mollで各調の $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{V}^{\flat 1}$ （ D_2 機能 \rightarrow D機能）が示され、それぞれ半終止する¹⁵⁹。さらに、第190小節で異名同音的転義（f-Moll $\text{V}^{\flat 1} = \text{h-Moll } \text{V}^{\flat 3}$ ）によってh-MollのD機能へと戻り、「頭取り反復」のさらに冒頭3拍の「頭取り反復」によって配置変化されることで、h-MollのD機能が拡張される。ここでは動機1b-2は現れず、このh-Mollの $\text{V}^{\flat 3}$ は第192小節で I^{\flat} （T機能）へと解決する。

続く第192小節からは要素1Cではなく、動機2e-1冒頭及びその反行型を用いた移行が行われる。第193-196小節に注目すると、第193小節及び第195小節には、第194小節及び第196小節のh-Moll I^{\flat} に対する刺繍和音 $-\text{VI}$ が置かれていることがわかる。そして、この倚和音がh-Moll I^{\flat} へと解決した第196小節からはh-Mollの第v音保続低音が置かれ、経過和音（ $-\text{V} \cdot \text{VI}_7$ ）を経過し第199小節でVへと達する。

ここで第172-199小節を振り返ってみたい。第155小節アウフタクト-171小節に置かれた序奏は、主調d-Mollから Δvi 調h-Mollへの移行の役割を果たしていることは既に述べた。その後第172小節から提示される要素1A（第172-184小節3拍目）及び動機1b-1

¹⁵⁸ ここで示されるd-Mollは主調ではなく、あくまでd-Mollの Δvi 調h-Mollの内部調として生じるものである。

¹⁵⁹ 第33小節4拍目からの「複合2度上行型反復進行」を鑑みると、第186小節4拍目-第188小節3拍目の反復句にはh-Mollの ΔII 調cis-Mollの反復句が来るはずであることから、この部分のみ和声進行のパターンが異なっていることが分かる。これらの反復進行は減7の和音で構成されているため、各反復句をどの調で、そしてどの借用和音で捉えるかは解釈次第で多様に変化する。ここで示した和声進行は、反復句のまとまりを活かし、移調反復の意味合いをより明確に示すための一例であることは改めて述べておきたい。

による移調反復進行（第 184 小節 4 拍目-第 191 小節）の調構造は、差異はあるものの第 19-40 小節にほぼ対応しているといえるだろう。まず第 172-186 小節 3 拍目は h-Moll→d-Moll→h-Moll と、h-Moll の-III 調 d-Moll を経て h-Moll の D 機能へと向かう「調のゆれ」である。しかしここでは-III 調との「調のゆれ」であるため、陽転することはない。続いて動機 1b-1 による移調反復進行（第 184 小節 4 拍目-第 191 小節）では、第 33 小節 4 拍目以降と同様、h-Moll の D 機能間における「調のゆれ」であるといえる。そしてこの h-Moll の D 機能を受けて現れる動機 2e-1 冒頭及びその反行型を用いた移行部（第 192-199 小節）を巨視的に捉えると、h-Moll I¹ という T 機能（第 192 小節）が示された後、倚和音及び経過和音を伴う h-Moll I²（第 193-198 小節）、そして V（第 199 小節）という、h-Moll の長大な D 機能が改めて示されていることがわかる。とりわけ第 193 小節及び第 195 小節の刺繍和音（-VI）によって V に対する倚和音 I² が拡張されており、これによって V への緊張感が高められていることに注目しておきたい。つまり第 172-199 小節は、第 191 小節で一度高めた h-Moll の D 機能の緊張感を I¹ という「中間的な安定性」（島岡 1998, 416）を持つ和音で回避し（第 192 小節）、第 193 小節以降、改めて h-Moll の T 機能への解決に向けて D 機能の緊張感を高めていることがわかる。これらは第 200 小節の h-Moll I への解決とともに始まるフーガを導き出しているといえる。

【譜例 4. 2.15】 第 172-199 小節

1A

172 *a tempo*
p *pp* *Sua*

$d: \Delta VI()$ V_9 I^1 V_9 I^1 ∇_9^3 — 4 1 2
 $-III() \circ \nabla_9^2$ — 3 4 1

(*Sua*) 1A *Sua*

178 *p* *pp*

∇_9^2 — 3 4 1
 V_9 I^1 V_9 I^1 $\circ \nabla_9^1$ — 2 3 4

(*Sua*) 1b-1 1b-1 1b-1 1b-1 頭取り

184 *cresc.*

∇_9^3 ∇_9^1 ∇_9^2 ∇_9^1 — 2 ∇_9^1 ∇_9^1 ∇_9^1
 ∇_9^3 ∇_9^1 ∇_9^3 ∇_9^1 ∇_9^3 ∇_9^1

1b-1 頭取り 1b-1 頭取り 1b-1 頭取り 1b-1 頭取り *Sua*

189 *sempre più fuoco* 2e-1 頭反行型 2e-1 頭 *ff*

∇_9^1 — 2 } ∇_9^3 — 4 1 2 — I^1 — I^2 — $-VI^1$ —

∇_9^3 — ∇_9^1 — } ∇_9^3 — ∇_9^1 — }

(*Sua*) *Sua*

194 2e-1 頭反行型 2e-1 頭 2e-1 頭反行型 *ff*

$-VI^1$ — $v[I$ — $-V$ — VI_7 — V —]

2-2-1-2-3 第 200-275 小節（【譜例 4.2.16】～【譜例 4.2.19】参照）

第 200 小節からは動機 2e-1 を用いた 4 声のフーガとなる。このことから第 192-199 小節の移行部は、h-Moll の T 機能を導く長大な D 機能を示すだけでなく、そこに動機 2e-1 冒頭部分を用いることで、続く動機 2e-1 を用いたフーガを導き出す役割があることがわかる。

このフーガにおける主唱及び答唱の「模倣導入」（島岡 1984, 85）による提示、つまり主要提示部は第 200-219 小節である。和声分析に移る前にこのフーガにおける主唱及び答唱、さらにそれらを形成する要素を確認しておきたい。上述した通りこのフーガは 4 声で書かれており、主唱は第 200 小節からアルト声部に提示される。この主唱に対して、第 204 小節からは主唱を完全 5 度高くした答唱がソプラノ声部に示される。また、この答唱とともにアルト声部には対唱が現れる¹⁶⁰。対唱は、主唱及び答唱に「常時伴う一定の対旋律」（同前, 87）であり、主唱及び対唱と「リズムの上で相互に補い合」っている（「リズム補完の原則」）（同前, 94）。本フーガに現れる対唱もこの原則に則り、様々に形を変えながら現れていることがわかる。また分析にあたって、譜例に示した通り、各要素にいくつかの動機を設定する¹⁶¹。

【譜例 4.2.16】主唱及び答唱

まず主要提示部（第 200-219 小節）を見ていきたい。第 200 小節からアルト声部に主唱が提示される。そして h-Moll I への解決と同時に第 204 小節からは、ソプラノ声部に h-Moll の v 調 fis-Moll で答唱が提示される。ここではアルト声部に答対唱が現れることから、主唱とは和声進行が多少変化する。そして第 208-209 小節では、答尾の動機 r-2 を用いた「尻取り反復」が続く。この「尻取り反復」は「複合 2 度下行型反復進行」であり、

¹⁶⁰ 学習フーガでは、対唱は答唱より「いくぶんおくらせて導入」され、「対唱の始まりは一般的に弱起」であるが（同前, 93）、島岡も言及している通り「実際のフーガでは、これらの要素の組み合わせは千差万別」（同前 85）である。このフーガでは対唱は答唱と同時に現れている。

¹⁶¹ 以後譜例には、「主唱 Sujet」及び「答唱 Réponse」場合は原語の頭文字を用いて「S」及び「R」、「主対唱 Contre Sujet」の場合は「C.S」、「答対唱 Contre Réponse」の場合は「C.R」と表記する。

fis-Moll $\text{H}^1 \rightarrow \text{V}^1$ (第 207 小節) で示された D_2 機能 \rightarrow D 機能の進行を、 iv 調 e-Moll $\text{II}^1 \rightarrow \text{V}^1$ (第 208 小節)、h-Moll $\text{IV}^1 \rightarrow \text{V}^{\frac{3}{2}}$ (第 209 小節) と反復することで h-Moll へと戻る。そして h-Moll $\text{V}^{\frac{3}{2}}$ が I へと解決した第 210 小節からは、バス声部に主唱が提示される。そして第 214 小節の h-Moll I への解決とともに、主尾の動機 s-2 を用いた「尻取り反復」となる。ここでは動機 s-2 の「複合 3 度上行型反復進行」となり、h-Moll $\text{I} \rightarrow \text{V}^{\frac{3}{2}}$ (第 214 小節)、 III 調 D-Dur $\text{VI}^1 \rightarrow \text{V}^{\frac{3}{2}}$ (第 215 小節) と、各調の D 機能を示しながら転調していく。そして単純転義 ($\text{D-Dur I}^1 = \text{fis-Moll VI}^1$) によって再び v 調 fis-Moll へと転調し、第 216 小節からはテノール声部に答唱が提示される。【譜例 4.2.17】に示した通り、第 210 小節以降に示される主唱及び答唱は、声部が徐々に増えていくことに伴って和音交替点が早まり、和声がより複雑化していることがわかる。このように主要提示部では、定式通り h-Moll を中心に v 調 fis-Moll とを揺れ動くのである。

【譜例 4.2.17】 第 200-219 小節 フーガ 主要提示部

$\text{d: } ^{\text{VI}}(\text{I IV I} - \text{II}_7 - \text{H V}^1 \text{I} - \text{II}_7 - \text{H}^1 - \text{V}^1 - \text{I}^1 \} \text{IV}^1 - \text{V}^{\frac{3}{2}}$
 複合2度下行型反復進行 $\{ \text{II}^1 - \text{V}^1 - \text{I}^1 \}$

$\text{I IV I} - \text{III} - \text{II}_7 - \text{H}_7 \text{V}^1 - \text{I} - \text{V}^{\frac{3}{2}} - \text{I}^1 \} \{ \text{VI}^1 \text{IV}^1 - \text{I}_7 - \text{III}^1 \text{IV}^1 \} \text{VI}^1 - \text{I}^1 \} \text{III}^1 - \text{H}_7 - \text{V}^1 \}$
 複合3度上行型反復進行

続く第 220 小節からは嬉遊部である。まず動機 r-2 を用いた答唱の「尻取り反復」となる。しかし第 220-222 小節の和声進行は移調反復進行ではなく、第 219 小節 4-6 拍目での単純転義 ($\text{fis-Moll V}^1 = \text{h-Moll } \check{\text{V}}^1$) によって復義した h-Moll で一貫して書かれている。動機 r-2 の「頭取り反復」によって切迫し（「作曲技法上の accelerando」）、第 223 小節からは単純転義 ($\text{h-Moll VI}^1 = \text{G-Dur I}^1$) によって転調した h-Moll の vi 調 G-Dur を中心とした移行部となる。ここでは、動機 r-2 による答唱の「尻取り反復」（第 220-222 小

節) がソプラノ声部に転回され、「D2 度下行型反復進行」(G-Dur $IV^{\sharp} \rightarrow VII^{\flat} \rightarrow III^{\sharp} \rightarrow VI^{\flat} \rightarrow II^{\sharp} \rightarrow V^{\flat}$) となる。さらに続く第 226 小節からは、主頭動機 s-1 及び動機 c.s-1 のリズムを用いた「D2 度上行型反復進行」(G-Dur $V^{\sharp} \rightarrow IV^{\flat} \rightarrow \check{V}^{\sharp} \rightarrow V^{\flat} \rightarrow \check{V}^{\sharp} \rightarrow VI^{\flat} \rightarrow V^{\sharp}$)¹⁶² となり、第 230 小節に向けて上行していく。これによって G-Dur の T 機能への期待感が高まる。

しかし続く第 230 小節では期待された G-Dur I^{\flat} ではなく、 $\circ I^{\flat}$ の代理和音である $\circ III$ (つまり $\circ I^{\flat}$) へと進行することで終止回避される。さらにこの G-Dur $\circ III$ を介して h-Moll の $+^{\Delta} \hat{u}$ 調 B-Dur へと転調して、「S3 度下行型反復進行」(B-Dur $I \rightarrow V^{\flat} \rightarrow VI_7 \rightarrow III^{\flat} \rightarrow IV_7 \rightarrow I^{\flat}$) によって動機 s-1 及び動機 c.s-1 が展開されていく。その後、この反復進行は第 236 小節で B-Dur $\circ \check{V}^{\sharp}$ へと進行することで突如断ち切れ、この減 7 の和音のままスケルツォの要素である要素 1A が “Presto strepitoso” で現れる。そしてこの和音が異名同音的転義 (B-Dur $\circ \check{V}^{\sharp} = h\text{-Moll } \check{V}^{\sharp}$) されることで、続く第 244-256 小節では第 230-243 小節が h-Moll に移調された形で繰り返される。そのためここでも「S3 度下行型反復進行」(h-Moll $I \rightarrow V^{\flat} \rightarrow VI_7 \rightarrow III^{\flat} \rightarrow IV_7 \rightarrow I^{\flat}$) の後、第 250 小節で h-Moll \check{V}^{\sharp} へと進行することで要素 1A による “Presto strepitoso” が示される。さらにここでは減 7 の和音の連用による半音階的上行進行 (第 257-258 小節) を経て、第 259 小節で h-Moll \check{V}^{\sharp} へと辿り着いて半終止する。

¹⁶² この反復進行は G-Dur の iv 調 C-Dur (第 226 小節) \rightarrow v 調 D-Dur (第 227 小節) \rightarrow vi 調 e-Moll (第 228 小節) の各調の $V^{\sharp} \rightarrow I^{\flat}$ という移調反復進行とも捉えられる。

【譜例 4.2.18】 第 220-261 小節 フーガ 嬉遊部

$(d: \overset{\vee}{\nabla}_9^{\vee}) \{ \overset{\vee}{\nabla}_9^{\vee} I^2 - \overset{\vee}{\nabla}_7 - IV - \overset{\vee}{\nabla}_9 - VI^1 \}_{VI^1 \{ I \}} \{ \overset{\vee}{\nabla}_9^{\vee} IV^{\frac{3}{2}} VII^{\frac{7}{2}} III^{\frac{3}{2}} VI^{\frac{7}{2}} II^{\frac{3}{2}} V^{\frac{7}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} IV^1 \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} V^1 \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} VI^1 V^{\frac{3}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} I^1 \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} I^1 \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} I^1 \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} I^1 \}$
 D2度下行型反復進行
 D2度上行型反復進行

$+ \overset{\vee}{\nabla}_9^{\vee} \{ I - V^1 - VI^{\frac{7}{2}} - III^1 - IV^{\frac{7}{2}} - I^1 - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{4}{2}} \}$
 S3度下行型反復進行

$+ \overset{\vee}{\nabla}_9^{\vee} \{ \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{2}{2}} \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{4}{2}} \}$

$I - V^1 - VI^{\frac{7}{2}} - III^1 - IV^{\frac{7}{2}} - I^1 - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{4}{2}}$
 S3度下行型反復進行

$\overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{2}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{2}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{2}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{2}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}} - \overset{\vee}{\nabla}_9^{\frac{3}{2}}$

続く第 261 小節 2 拍目からの“Prestissimo”では追拍（ストレット）による主頭 3 小節の提示及び移調反復進行が行われる。第 259-261 小節 1 拍目で示された h-Moll $\text{V}^{\flat 3}$ が異名同音的転義 (h-Moll $\text{V}^{\flat 3} = \text{d-Moll } \text{V}^{\flat 3}$) されることによって主調 d-Moll へ戻り、 -VII 調 c-Moll (第 265-267 小節) \rightarrow IV 調 a-Moll (第 268-269 小節) と調を巡る。そして第 269 小節で単純転義 (a-Moll $\text{V} = \text{d-Moll } \check{\text{V}}$) されることによって再び主調 d-Moll へと戻り、 $\check{\text{V}} \rightarrow \text{II} \rightarrow \text{II}^{\flat}$ と d-Moll の D_2 和音が続く。そして d-Moll II^{\flat} のまま、第 271 小節から動機 0-2 が示されることによってフーガは終わりを迎える。

【譜例 4.2.19】 第 261-275 小節 フーガ 追拍

The musical score for Example 4.2.19 consists of two systems of piano music. The first system covers measures 261 to 267, and the second system covers measures 267 to 275. The tempo is marked 'Prestissimo'. The score includes various dynamic markings such as 'ff' and 'strepitoso', and performance instructions like 'S頭' and 'カ'. The harmonic analysis below the staff shows chords such as d: V_9^{\flat} , VI, $\text{-VII}(\text{V}_9^{\flat})$, I^2 , V, V_9^{\flat} , V, II, II^{\flat} , $\text{IV}(\text{V}_9^{\flat})$, I^2 , and V.

ここでフーガ（第 200-275 小節）を振り返りたい。このフーガは、h-Moll を中心に v 調 fis-Moll とを揺れ動く主要提示部（第 200-219 小節）、h-Moll の vi 調 G-Dur で示される反復進行と $\text{+}^{\Delta}\text{vi}$ 調 B-Dur 及び h-Moll の反復句を経て、主調 d-Moll へと移行する嬉遊部（第 220-261 小節 1 拍目）、主調 d-Moll を中心に、調を巡って d-Moll の D_2 機能へと辿り着く追拍（第 261 小節 1 拍目-第 275 小節）から成る。つまり、 Δvi 調 h-Moll を中心に様々な調を巡りつつ、主調 d-Moll での再現へと向かう安定復帰過程であるといえる。また、最終的に主調 d-Moll の D_2 機能へ辿り着くことで、d-Moll の D 機能で始まる再現部を導き出しているのである。

2-2-1-3 第 276-387 小節 再現部

2-2-1-3-1 第 276-314 小節 1 拍目 (【譜例 4.2.20】参照)

この部分は、再現部における第 1 主題部である。第 269 小節から続く d-Moll の長大な D₂機能を受けて、第 276 小節からは d-Moll の第 v 音保続低音上、つまり D 機能上で要素 1A が再現される。この保続低音は第 291 小節まで続き、まず第 276-283 小節では d-Moll 第 v 音保続低音上の V₉ (導音欠如) → I → V₉ (導音欠如) → I → V₉、続いて第 284-291 小節では d-Moll 第 v 音保続低音上の F-Dur ◦V₉ (導音欠如) → I → ◦V₉ (導音欠如) → I → ◦V₉ で要素 1A の変奏型が提示される¹⁶³。そしてこれらは d-Moll 第 v 音保続低音上に置かれた減 7 の和音の異名同音的転義によって移り変わっていく。第 2 章でも述べた通り、保続低音上で移調反復進行が行われていることは注目に値する。

そして続く第 292 小節からは要素 1B による移行部となる。この要素 1B は、第 33 小節 4 拍目-43 小節 3 拍目の要素 1B と全く同じであり、動機 1b-1 による移調反復進行を経て d-Moll の D₂和音 V_9^{\flat} で現れる動機 1b-2 へと達する。

この d-Moll の D₂和音を受けて、第 302 小節 2 拍目からは要素 1C が提示される。ここでは、第 76 小節 2 拍目から現れる要素 1C の和声進行にほぼ対応しており、移調関係にある。しかし大きく異なる点は、第 302 小節 2 拍目から d-Moll 第 v 音保続低音、つまり D 機能上で動機 1c-1 が提示されることである。これによって D 機能→T 機能という全終止への期待感を極限まで高めていた第 76 小節 2 拍目からの動機 1c-1 とは対照的に、充実した D 機能が感じられる。この d-Moll 第 v 音保続低音によって示された D 機能は第 306 小節 1 拍目で一旦途絶え、動機 1c-2 で改めて D₂機能→D 機能→T 機能という終止定型 (d-Moll IV¹→II¹→V→I) を示すことで全終止する¹⁶⁴。続く第 308 小節 2 拍目から現れる要素 1C は、第 82 小節 2 拍目からと同様、動機 1c-1 が d-Moll 第 I 音保続低音上の V_9^{\flat} → I、つまり「I のゆれ」となることによって T 機能を強調し、続く動機 1c-2 では半音階的経過和音 (V_9^{\flat} → II^{\flat}) を伴う IV¹→V と進行し半終止 (第 314 小節) する。

¹⁶³ 第 278-280 小節の d-Moll V₉には導音 Cis 音が、そして第 286-288 小節では F-Dur ◦V₉の導音 E 音が欠如しているが、前者では逸音である F 音が D 音へ、後者では逸音 A 音が F 音へと解決する進行が目立つ。そのため、これまでの動機 1a-1 と同様、D 機能→T 機能と捉えるのが妥当であろう。

¹⁶⁴ この終止定型で示される IV¹→II¹は、D₂機能を改めて示すものではなく、第 v 音保続低音によって示される D 機能と全終止を繋ぐ経過和音として捉えることも可能である。つまり第 v 音保続低音が第 307 小節まで続いていると捉えることもできるだろう。

2-2-1-3-2 第 314 小節 2 拍目-354 小節 1 拍目 (【譜例 4.2.21】 参照)

この部分は再現部における第 2 主題部である。要素 2E へ向けての移行部である第 314 小節 2 拍目-340 小節の要素 2D については、第 88 小節 2 拍目-114 小節と移調関係にあるため詳細な説明は割愛する。ここでも動機 2d-1 による移調反復進行(第 314 小節 2 拍目-第 329 小節)によって、d-Moll→iv 調 g-Moll という、iv 調との「調のゆれ」が示された後に、動機 2d-2 による d-Moll \check{V} →V (D₂機能→D 機能)を中心とした反復進行(第 330-340 小節)が続く¹⁶⁵。この反復進行による第 336 小節からの d-Moll の半終止のダメ押し後に現れる要素 2E は、“Tutti”で D 機能→T 機能と示されることで始められる。

この要素 2E は、第 116 小節からと和声進行は多少異なるものの、d-Moll I→IV→I→II→ \sharp →V¹という進行で、音域の異なる動機 2e-1 が 2 回繰り返され、それぞれ半終止(第 345 小節 4 拍目及び第 349 小節 4 拍目)する。続く第 350 小節で d-Moll I へと解決し、この解決とともに現れる動機 2e-1 の後半 1 小節の「尻取り反復」による「D2 度下行型反復進行」(第 350-352 小節 : d-Moll I→+IV¹→-VII→III¹→VI→II)、そして終止定型(第 353-354 小節 1 拍目 : \check{V} ¹→V→I)によって第 354 小節で全終止する。

¹⁶⁵ ここでも、第 330 小節からの反復進行を移調反復進行と捉え、v 調 a-Moll→d-Moll という、v 調との「調のゆれ」として捉えることができる。

【譜例 4.2.21】 第 314 小節 2 拍目-354 小節 1 拍目

314 $2D \overline{2d-1}$

322 $2d-1$

330 $2d-2$ *accelerando* *stacc.*

338 $2d-2$ *stacc.* *cresc. molto*

346 *Più mosso* $2e-1$ *stacc.* *ff*

354 $2e-1$ *stacc.* *marcato*

$I \quad IV \quad I \quad \check{V} \quad \# \quad V \quad I \quad IV \quad I \quad \check{V} \quad \# \quad V \quad I$

$I \quad +IV \quad -VII \quad III \quad VI \quad II \quad \check{V}^1 \quad V \quad I$

[D]2度下行型反復進行

2-2-1-3-3 第 354-387 小節（【譜例 4.2.22】参照）

第 354 小節の全終止とともに現れるコードによって、再現部が締めくくられる。このコードも、第 128 小節からのコードと同様、動機 1a-1 を用いた部分（第 354-364 小節 1 拍目）、動機 0-2 及び動機 1a-1 を用いた部分（第 364-372 小節 1 拍目）、動機 2e-1 冒頭 2 小節の拡大型及び動機 2e-1 による部分（第 372-379 小節）の 3 つの部分から成り、ほぼ移調関係にあるため、詳細な和声進行の説明は省略する。しかし、ここでは動機 2e-1 冒頭の拡大型によって変終止が 2 回示された後、d-Moll $I \rightarrow \text{V}_9 \rightarrow IV \rightarrow I$ という進行で動機 2e-1 が現れるため、改めて変終止が示されている。さらに第 380 小節からは低音の下行進行によって、経過和音（d-Moll 第 1 音内声保続を伴う $V^1 \rightarrow \text{V}_7^3 \rightarrow IV^1 \rightarrow \circ IV^1 \rightarrow \text{V}^1 \rightarrow I^2$ ）が示され、全終止的な終止感が感じられる¹⁶⁶。そして主音 D 音がオクターヴで 3 度鳴らされることで静かに閉じられる。

¹⁶⁶ この全終止のような終止感も第 383 小節第 4-6 拍目に示される I^2 、つまり本章第 1 節で述べた「無解決倚和音」によるものである。

【譜例 4.2.22】第 354-387 小節

354 全 $1a-1$

p

d: I — ∇_9^2 — I — ∇_9^2 — I — $\text{III}(\text{VI} — \nabla_7^2 — \text{I}^2 — \text{II}^1 —)$ — IV^1 — I^2 — V —

359 全 $1a-1$

I — ∇_9^2 — I — ∇_9^2 — I — $\text{III}(\text{VI} — \nabla_7^2 — \text{I}^2 — \text{II}^1 —)$ — IV^1 — I^2 — V —

364 全 0-2 $1a-1$ *sva*

p *sotto voce*

I — ∇_9 — $\text{III}(\text{VI} — \nabla_7^2 — \text{I}^2 — \text{II}^1 —)$ — IV^1 — I^2 — V —

368 全 0-2 $1a-1$ *sva*

p *sotto voce*

I — ∇_9 — $\text{III}(\text{VI} — \nabla_7^2 — \text{I}^2 — \text{II}^1 —)$ — IV^1 — I^2 — V —]

372 全 2e-1頭拡大 變 $1a-1$ *sva* 變 2e-1 *sotto voce*

p *sotto voce*

I — IV — I — IV — I — $\text{II} — \nabla_9$ — IV —

380 變 全 的 *pp*

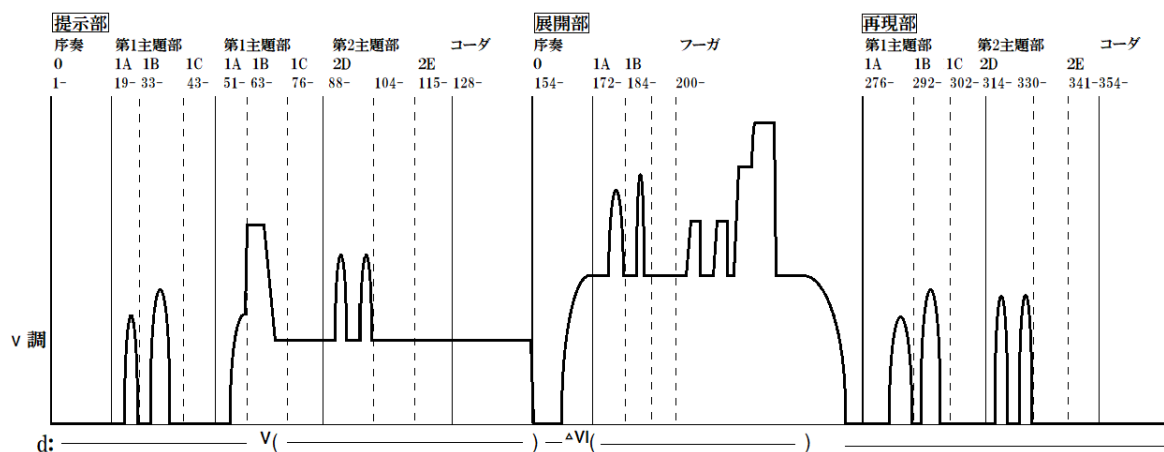
pp

I || $\nabla^1 \nabla_9^2 \text{IV}^1 \text{IV}^1 \text{I}^2$ ||

2-2-1-4 スケルツォの調構造

ここで「スケルツォ」(第 1-387 小節)の調構造についてまとめておきたい。ここまでの調構造を力性グラフに示すと以下の通りである。

【図 4.2.1】第 1-387 小節 力性グラフ

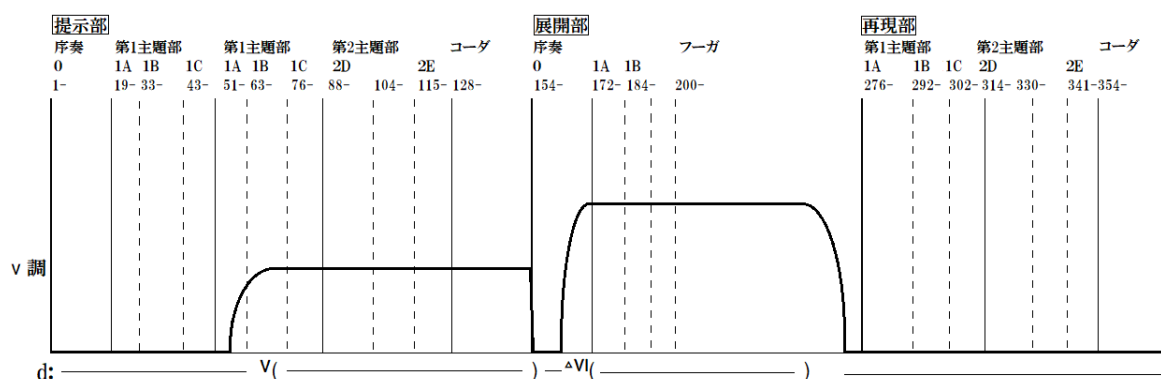


上記の力性グラフを見ると、まず提示部(第 1-154 小節 1 拍目)は、主調 d-Moll を中心とした序奏(第 1-18 小節)及び 1 つ目の第 1 主題部(第 19-50 小節 3 拍目)、そして続く 2 つ目の第 1 主題部(第 51 小節 4 拍目-第 88 小節 1 拍目)で v 調 a-Moll へと移調し、a-Moll 中心の第 2 主題部(第 88 小節 2 拍目-128 小節 1 拍目)及びコード(第 128-154 小節 1 拍目)となっていることがわかる。

続く展開部(第 155 小節アウフタクト-)では、序奏(第 155 小節アウフタクト-171 小節)を通して主調 d-Moll から Δv 調 h-Moll へと転調し、この h-Moll を中心に、第 1 主題部の要素を用いた展開(第 172-199 小節)及び第 2 主題の要素を中心としたフーガ(第 200-275 小節)が示される。そしてこのフーガ後半で主調 d-Moll へと安定復帰し、d-Moll 第 v 音保続低音上で第 1 主題部が再現される。

再現部は、第 1 主題部(第 276-314 小節 1 拍目)、第 2 主題部(第 314 小節 2 拍目-第 354 小節 1 拍目)、コード(第 354-387 小節)全てにおいて主調 d-Moll 中心である。これらを踏まえて、【図 4.2.1】の力性グラフを次のように還元することができる。

【図 4.2.2】 第 1-387 小節 カ性グラフ 還元版



つまりこのスケルツォはソナタ形式であることがわかる。提示部における第 1 主題部は主調 d-Moll、第 2 主題部は v 調 a-Moll でそれぞれ提示される。続く展開部では一時的に主調 d-Moll へと戻るも、Δvi 調 h-Moll が中心であり、様々な調を巡りながら主調 d-Moll へと安定復帰する。そして再現部における第 1 主題部及び第 2 主題部はどちらも主調 d-Moll で行われるのである。

またここで注目すべきは、再現部における第 1 主題部冒頭が第 v 音保続低音上という不安定局面で再現されることである¹⁶⁷。リストのソナタ形式の楽曲には主調の第 v 音保続低音上での再現がしばしば見られる。そしてそれらの楽曲にはフーガの使用が見られることも注目に値する。これらについては第 3 節で詳述する。

2-2-2 第 388-477 小節 行進曲

スケルツォから一変し、第 388 小節からは主調 d-Moll の Δvi 調 B-Dur で “Allegro moderato, marziale” の行進曲が始まる。本楽曲の中間部にあたる行進曲は、本節冒頭で述べた通り、ソナタのプロセスの調構造で構成されている。ここでは提示部（第 388-422 小節）、展開部（第 423-449 小節）、再現部（第 450-461 小節）、コーダ（第 462-478 小節）に分けて論じていく。

2-2-2-1 第 388-422 小節 提示部（【譜例 4.2.23】及び【譜例 4.2.24】参照）

この部分は行進曲における提示部であり、まず第 388 小節からは要素 3F が提示される。

¹⁶⁷ もちろん主調の第 v 音保続低音上の再現は古典派の作品にも見られるものである。例えば、L. v. ベートーヴェン《ピアノソナタ》第 23 番 Op.57「熱情」第 1 楽章などを参照。

ここには第 394 小節まで続く B-Dur の第 I 音と第 v 音の同時保続低音が置かれており、この保続低音上に動機 3f-1 が $I \rightarrow \circ IV+6 \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という進行で現れ、不十分終止（第 391 小節 3 拍目）する。続く第 392 小節からは動機 3f-2 が提示される。動機 3f-1 と同様、B-Dur 第 I 音・第 v 音同時保続低音上で $I \rightarrow \circ IV+6 \rightarrow I$ と進行するが、その後「陰翳」和音である VI へと進行することで一時的に「翳り」の表情を帯びる。第 396-397 小節では動機 3f-2 が「尻取り反復」され、再び生じた「陰翳」和音 B-Dur VI を単純転義（B-Dur VI = d-Moll IV）することで、B-Dur の III 調 d-Moll で要素 3G が続く。

要素 3G は移行的要素である。まず第 398-399 小節では d-Moll 第 I 音・第 v 音同時保続低音上の $I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow V$ という進行で動機 3g-1 が現れる。続く第 400 小節からは単純転義（d-Moll I = B-Dur III）によって B-Dur へと戻り、 $\check{V} \rightarrow \text{III}$ と動機 3g-2 が繰り返されることで徐々に上行していく。そして第 403 小節で B-Dur V_7 へと進行することで半終止する。つまり III は、微視的な観点では B-Dur \check{V} 、つまり B-Dur の v 調 F-Dur の $V \rightarrow \text{III}$ （I の代理和音）という一時的な終止回避を示しつつ、巨視的には B-Dur $\check{V} \rightarrow V_7$ という D_2 機能 \rightarrow D 機能間に生じる、「陰翳」の表情を伴う経過和音として明暗の対比をもたらしているといえる。

第 388-403 小節では B-Dur 第 I 音・第 v 音同時保続低音による B-Dur の T 機能によって始まり、その後要素 3G によって III 調 d-Moll という「陰翳」調を経過し、B-Dur の D 機能（第 403 小節）に達する。つまり III 調 d-Moll は B-Dur の T 機能 \rightarrow D 機能の間の「調のゆれ」があり、「陰翳」調による「翳り」の効果によって B-Dur をより劇的に導き出していることがわかる。また、和音レベルの「陰翳」の表情も組み込まれることで、これらをより効果的にしている。

【譜例 4.2.23】 第 388-403 小節

3F 3f-1

388 *mp ma sempre marcato*

d:VI (V) I — °IV₆ — I — V₇ — I

3f-2 3f-2戻取り

392 I — °IV₆ — I —]VI — I — VI

3G 3g-1 3g-2 3g-2 3g-2 cresc. r-m for z.

396 III — V̇ — III — V₇

Y I — V I — V I —]

Ⅲ調 d-Moll への「調のゆれ」を経て達した B-Dur 半終止を受けて、第 404 小節からは再び B-Dur で要素 3F が提示される。ここでは音域やダイナミクス、テクスチャの違いはあるものの、和声構造としては第 388 小節からと同様の B-Dur 第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保続低音上に動機 3f-1 が提示されることで始まる。しかし続く第 408 小節以降、和声構造に大きな違いが生じる。それは動機 3f-2 の 4 小節目（第 410 小節）で「陰翳」和音である B-Dur VI ではなく、「翳り」和音である °VI へと進行することである。ここではこの和音を介して (B-Dur °VI = Ges-Dur I) B-Dur の °VI 調 Ges-Dur へと転調し、Ges-Dur 第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保続低音上に動機 3f-2 後半（第 410-411 小節）及びその「戻取り反復」（第 412-413 小節）が示される。さらに続く第 414 小節からは単純転義（第 413 小節 3-4 拍目：Ges-Dur I = Des-Dur IV）によって B-Dur の °Ⅲ調 Des-Dur へと転じて要素 3G が現れるのである。

この要素 3G も第 398 小節からと同様、Des-Dur 第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保続低音上の I → V → I → V という進行で動機 3g-1 が現れた後（第 414-415 小節）、動機 3g-2 が繰り返される。しかしここでは B-Dur へと戻ることなく引き続き Des-Dur 第Ⅰ音・第Ⅴ音同時保

続低音上の I のまま、上部和音の転回によって上行していく。さらに第 420 小節からは、スケルツォの序奏の動機 0-1 によって、Des-Dur の I が引き延ばされる。

第 388-403 小節と第 404-422 小節はそれぞれ要素が対応している。しかし B-Dur の T 機能→D 機能間の「調のゆれ」が行われていた前者に対して、後者は B-Dur へと戻ることなく展開部へと移行していることから、その目的の違いが明らかである。さらに前者は要素 3G が III 調 d-Moll で示されるのに対して、後者は^oIII 調 Des-Dur で示されている。このように「陰翳」調と「翳り」調による調の対比が行われていることも押さえてきたい。

【譜例 4.2.24】第 404-422 小節

The musical score consists of four systems, each with a piano part and a Roman numeral chord diagram below it. The key signature is B-flat major (two flats).
 System 1 (measures 404-409): Piano part has triplets of eighth notes and chords. Dynamics include *mf* and *3f-1*. Chord diagram: $(d:VI) \{ I \text{---} \textcircled{IV}_{+6} \text{---} I \text{---} V_7 \text{---} I \text{---} \}$.
 System 2 (measures 410-413): Piano part includes *rinforz.* and *3f-2* markings. Chord diagram: $I \text{---} \textcircled{IV}_{+6} \text{---} I \text{---}] \textcircled{VI} \text{---} \textcircled{III} \{ IV \text{---} \textcircled{VI} \{ I \text{---} V_7 \text{---} I \text{---} V_7 \text{---} I \text{---} \} \}$.
 System 3 (measures 414-417): Piano part includes *sva.*, *cresc.*, and *3g-1* markings. Chord diagram: $\{ I \text{---} V \text{---} I \text{---} V \text{---} I \text{---} \}$.
 System 4 (measures 418-422): Piano part includes *sva.*, *ff*, *pp*, and *0-1* markings. Chord diagram: $\{ I \text{---} V \text{---} I \text{---} V \text{---} I \text{---} \}$.

2-2-2-2 第 423-449 小節 展開部 (【譜例 4.2.25】～【譜例 4.2.27】参照)

第 423 小節からは行進曲において展開部の役割を果たしている。まず第 423-430 小節では、和声や音度関係の厳密な反復ではないが、動機 3f-2 による移調反復進行が行われる(「複合 2 度上行型反復進行」)。第 423-426 小節では、偶成転義 (Des-Dur $\text{V}^{\flat 3} = \text{es-Moll } \text{V}^{\flat 4}$) によって Des-Dur の II 調 es-Moll へと転じて動機 3f-2 が現れる。この転義された V に対する倚和音 $\text{V}^{\flat 4}$ は第 425 小節 3 拍目で es-Moll $\text{I}^2 \rightarrow \text{V}$ という D 機能へと解決し、第 426 小節 3 拍目で不十分終止する。

続く第 427 小節から Des-Dur の III 調 f-Moll の V に対する倚和音 $\text{V}^{\flat 4}$ へと偶成転義 (es-Moll $\text{V}^{\flat 4} = \text{f-Moll } \text{V}^{\flat 4}$) され、第 429 小節で f-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ へと解決する。そのためこの反復された動機 3f-2 では、その後に f-Moll の不十分終止が期待される。しかしこの f-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ は I へと解決することなく、異名同音的転義 (f-Moll $\text{V}^{\flat 7} = \text{E-Dur } \circ \text{V}^{\flat 3}$) によって Des-Dur の \circ III 調 E-Dur の D₂ 和音へと転義される。そして E-Dur の D 機能 ($\circ \text{I}^2 \rightarrow \text{V}$) が導き出されることで半終止する¹⁶⁸。

この半終止を受けて、第 431 小節からは E-Dur で要素 3G が続く。ここでも動機 3g-1 が E-Dur 第 I 音・第 V 音同時保続低音上の $\text{I} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} \rightarrow \text{V}$ の進行で示される。しかし動機 3g-2 は E-Dur (第 433-434 小節) の第 I 音・第 V 音同時保続低音上の I で示された後、 \circ II 調 D-Dur (第 435-436 小節) \rightarrow Cis-Dur (第 437-438 小節) と、各調の第 I 音・第 V 音同時保続低音上の I で移調反復されながら転回されることで上行していく。そして第 439 小節から示される動機 3g-1 へと辿り着く。ここには同時保続低音は置かれず、Cis-Dur $\text{I} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I} \rightarrow \text{V}$ という進行で動機 3g-1 が示された後、動機 3g-1 の後半 2 拍が 2 回「尻取り反復」されることによって Cis-Dur の D 機能 (Cis-Dur $\text{I}^2 \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}$) が示される。

¹⁶⁸ これを踏まえると第 427 小節で f-Moll $\text{V}^{\flat 4}$ へと偶成転義されたのではなく、E-Dur $\circ \text{V}^{\flat 2}$ へと異名同音的転義されたと捉えることもできる。

そして第 447 小節 3 拍目からは（低音部では弱部倚音を伴い）Cis 音が D 音へと進行し、第 450 小節で B-Dur I への解決と同時に要素 3F が再現される。この増 3 和音を伴う 8 小節間の移行過程を還元すると次のようになる。

【譜例 4. 2.26】 第 441-450 小節 移行過程 還元譜

Cis: I² V I² V I — I
 d: V⁶¹ — I¹ —
 B: III¹ — I

上記の通り、第 442 小節以降に示された増 3 和音（Cis 音・F 音・A 音）のうち、Cis 音が第 447 小節 3 拍目で D 音へと進行する。ここには D 音と F 音しか現れないものの、先行する増 3 和音の構成音である A 音が内在しているように聞こえるため、短 3 和音が形成される。これを機能的に捉えると、一時的に B-Dur の III 調 d-Moll $\bar{V}^1 \rightarrow I^1$ を経過していると捉えることができる。そしてこの d-Moll I¹ が B-Dur の III¹ という V の代理和音へと転義され¹⁶⁹、第 450 小節で B-Dur I へと解決されているのである。このようにこの移行過程は、III 調 d-Moll という「陰翳」調を経過し一時的に「翳り」の表情をもたらすと同時に¹⁷⁰、V の代理和音である B-Dur III¹ によって B-Dur の D 機能→T 機能という機能的なわけ進行になっていることがわかる。そしてここで重要な役割を果たしているのが多義的な和音である増 3 和音である。

第 423-449 小節を振り返ると、この部分は様々な調を経て、最終的に Cis-Dur で示される第 439 小節からの動機 3g-1 へと向かっていることがわかる。Cis-Dur は第 414 小節から現れた Des-Dur の異名同音調である。つまりこの展開部は、第 414 小節からの Des-Dur と第 437 小節からの異名同音調 Cis-Dur 間の「調のゆれ」であることがわかる。また、この両者の調で示されるのが、いずれも動機 3g-1 であることから、動機 3g-1 間の展開部であることがわかる。

¹⁶⁹ III は「V (D) の偶成的変形」（島岡 1998, 455）として用いられることもある和音である。

¹⁷⁰ 増 3 和音が d-Moll の \bar{V}^1 へと転義されたのではなく、単純に B-Dur の III 調 \bar{V}^1 という借用和音に転義されたと考えることもできる。いずれにしても「陰翳」和音であるので「翳り」の表情がもたらされる。

【譜例 4.2.27】 第 442-449 小節

0-1及び3g-1(又は3f-1)リズム

増3和音による多義性

弱イ 弱イ 弱イ 弱イ 弱イ 弱イ 弱イ 弱イ

III¹
B-Dur Vの代理和音

I¹

2-2-2-3 第 450-461 小節 再現部 (【譜例 4.2.28】 参照)

この部分は行進曲における再現部である。第 450 小節からは第 442 小節からの配置変化による「作曲技法上の crescendo」と“cresc. molto rfz”の指示のもと、要素 3F が“ff”で再現される。また、第 447 小節 3 拍目から続く弱部倚音を伴う低音部によって変奏が行われており、より一層活気に満ち溢れている。しかしここでも低音部には潜在的に B-Dur 第 I 音が保続された、B-Dur の T 機能上の提示である。この保続低音上でこれまでと同様の進行で動機 3f-1 が現れるが、動機 3f-2 の後半では B-Dur +VI という、これまでとまともや異なる進行となる。そして続く第 458-459 小節での動機 3f-2 の「尻取り反復」においては、VI (第 458 小節 4 拍目) を経過し第 459 小節から B-Dur 第 v 音保続低音上の I、つまり I²が続く。この保続低音は、動機 3f-2 の「尻取り反復」(第 458-459 小節)のさらに後半 1 小節の「尻取り反復」(第 460 小節)、そしてこの後半 1 小節の「尻取り反復」の冒頭 2 拍の「頭取り反復」(第 461 小節)によって引き延ばされる。そしてその上部で B-Dur I → V が繰り返されることで、B-Dur の D 機能が示される。

さらにこの B-Dur の D 機能から遡ると、先行和音である B-Dur VI (第 458 小節 4 拍目) は B-Dur $\overset{\vee}{\text{VI}}$ (導音欠如)、そして +VI (第 456-458 小節 3 拍目) は B-Dur $\overset{\vee}{\text{VI}}$ と捉えることができる。つまりこの再現部では B-Dur 第 I 音保続低音 (第 450-455 小節) による B-Dur の T 機能の後、 $\overset{\vee}{\text{VI}} \rightarrow \overset{\vee}{\text{VI}}$ (導音欠如) → 第 v 音保続低音という、D₃機能 → D₂機能 → D 機能によって、B-Dur の T 機能が期待されていることがわかる。

【譜例 4.2.28】 第 450-461 小節

(d:V¹) [I — °IV₊₆ — I — V₇ — I —]

I — °IV₊₆ — I —] +VI
又は V̂

VI_v[I — V — I — V¹的]
V̂₉(導欠)

2-2-2-4 第 462-478 小節 コーダ (【譜例 4.2.29】 参照)

前述した通り、第 456 小節からの B-Dur の D₃機能→D₂機能、そして第 v 音保続低音による D 機能によって、B-Dur I という T 機能が期待される。しかし第 462 小節では V̂³へと進行することで代理終止となる。この終止回避を機に、行進曲を締めくくるコーダが始まる。ここでも要素 3F と動機 3g-1 が現れるが、一貫してコーダに B-Dur 第 I 音内声保続が置かれていること、さらに低音が揺れ動くことで、これまでと和声進行は変化する。

まず動機 3f-1 は、B-Dur V̂³→°IV₊₆→V̂³と進行し (第 462-463 小節)、その後 B-Dur IV の代理和音である III、つまり VI、そして V̂₉ (導音欠如) を経て (第 464 小節)、V₇→VI と進行することで偽終止する (第 465 小節)。これまで不十分終止されていたが、前述した低音のゆれ動きによって偽終止へと変化しているのである。続く第 466-471 小節では、同様の進行で動機 3f-2 (第 466-469 小節)、動機 3f-2 の「戻取り反復」(第 470-471 小節) が続くことで、偽終止がダメ押しされる。そして第 472 小節からは動機 3g-1 が続く。この動機も一貫した B-Dur V̂³で現れるが、“poco a poco decresc.”によって徐々に遠ざかっていく。その後、この和音は動機 3g-1 の「うろ抜き反復」(第 474-475 小節)、さらにフ

エルマータによって引き延ばされる（第 476-477 小節）。そしてこの静寂の中、第 478 小節からは主調 d-Moll I²で再びスケルツォの序奏が現れるのである。つまり、この長く引き延ばされた B-Dur $\dot{\vee}_7^{\sharp}$ が、異名同音的転義（B-Dur $\dot{\vee}_7^{\sharp}$ =d-Moll $\dot{\vee}_7^{\flat}$ ）によって主調 d-Moll の D₂和音へと転義され、d-Moll I²で始まる序奏を導き出していたことがわかる。

ここで第 462-478 小節を振り返りたい。この行進曲のコーダでは、ほぼ一貫して B-Dur $\dot{\vee}_7^{\sharp}$ が用いられている。これは $\dot{\vee}_7^{\sharp}$ という「緊張と指向性を持つ」「非安定の T」機能（島岡 1998, 92）によって B-Dur の T 機能を示しつつも、I という完全に安定した和音を示さないことで、第 478 小節以降展開される「スケルツォと行進曲の融合」への緊張感と指向性を絶やさなためであると考えられる。これらを踏まえると、コーダで見られる終止が全て偽終止であるのも頷ける。それだけではなく、異名同音的転義によって主調 d-Moll の D₂和音へと転義されるという機能的な連関も見られる。つまりこの行進曲におけるコーダは、先行調 B-Dur から見ると行進曲の終わりとしての T 機能的な部分、後続調 d-Moll から見ると D₂機能的な部分という「スケルツォと行進曲の融合」の導入という 2 つの役割を担っていることがわかる。第 1 章で述べた通り、 \circ vi 調、つまりここでは主調 d-Moll の vi 調である B-Dur によって、主調の D₂機能が導出されているといえるだろう。

【譜例 4.2.29】 第 462-478 小節

3f [偽]

462 3f-1

fff marcantiss.

(d:VI) | V³ — IV⁺⁶ — V³ — III — VI (偽)

466 3f-2

V³ — IV⁺⁶ — V³ — III — VI (偽) — VI

470 3f-2戻取り 3g-1

poco a poco dim.

V³ — III — VI — V³

474 3g-1うろ抜き 3g-1うろ抜き 3g-1うろ抜き 3g-1うろ抜き

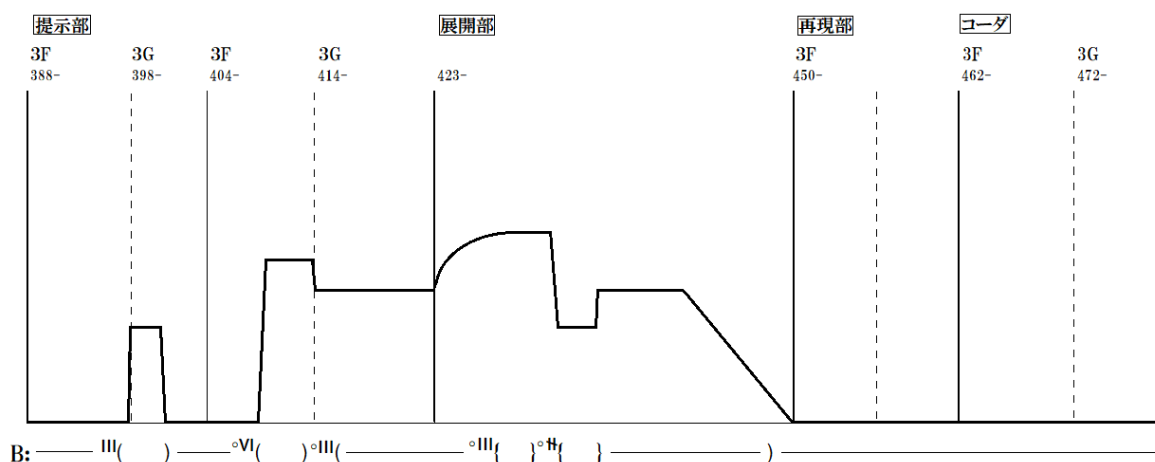
p

(d:) V³ —]

2-2-2-5 行進曲の調構造

ここで行進曲（第 388-477 小節）の調構造をまとめておきたい。行進曲を構成する提示部（第 388-422 小節）、展開部（第 423-449 小節）、再現部（第 450-461 小節）、コーダ（第 462-478 小節）を力性グラフに示すと次のようになる。

【図 4.2.3】行進曲（第 388-477 小節）力性グラフ



上記した通り、提示部（第 388-422 小節）では B-Dur から[°]III 調 Des-Dur へ、展開部（第 423-449 小節）では Des-Dur を中心に調を巡った後に B-Dur へと安定復帰し、再現部（第 450-461 小節）及びコーダ（第 462-478 小節）では B-Dur 中心となっていることがわかる。つまり行進曲は、スケルツォのように 2 つの主題が現れないものの、ソナタ的プロセスの調構造になっていることがわかる。また、提示部及び再現部において計 3 回示される動機 3f-2 は、1 回目は B-Dur VI（第 395 小節及び第 397 小節）、2 回目は B-Dur[°]VI（第 410 小節）、そして 3 回目は B-Dur +VI（第 456-458 小節 3 拍目）と、全て異なる和声進行となっている。このように予想外の進行をすることで聞き手をはっとさせると同時に、ソナタ的プロセスの調構造を形成する上で重要な転調のきっかけになっているといえる。

2-2-3 第 478-619 小節 スケルツォと行進曲の融合

第 478-619 小節は本楽曲 3 つ目の部分であるスケルツォと行進曲の融合である。この部分は、スケルツォ部分（第 478-566 小節）、行進曲部分（第 567-589 小節）、スケルツォと行進曲が融合されたコーダ（第 590-619 小節）の大きく 3 つの部分に分けられる。

2-2-3-1 第 478-566 小節 スケルツォ部分（【譜例 4.2.30】参照）

スケルツォと行進曲の融合におけるスケルツォ部分は“Allegro vivace, spiritoso”で始まる。第 478-553 小節 1 拍目は、第 1-76 小節 1 拍目と同様であるため、ここでの詳細な分析は割愛する。

続く第 553 小節 2 拍目からは、冒頭のスケルツォ（第 1-387 小節）と同様の展開であれば v 調 a -Moll での要素 1C が提示されるはずである。しかしここでは動機 1c-1 を用いた移調反復進行によって「複合 2 度上行型反復進行」が形成される。まず第 553 小節 2 拍目・第 555 小節 1 拍目では $-vi$ 調 b -Moll $V^{\sharp} \rightarrow I^{\flat}$ という進行で動機 1c-1 が現れる。つまり、第 549 小節から続く As -Dur V^{\sharp} が、第 544 小節 4 拍目と同様（【譜例 4.2.11】第 65 小節 4 拍目参照）、再び単純転義（ As -Dur $\text{V}^{\sharp} = b$ -Moll V^{\sharp} ）されることによって b -Moll へと転調しているのである。その後この動機 1c-1 は属 7 の和音を介した異名同音的転義（先行調 $\text{V}^{\sharp} =$ 後続調 V^{\sharp} ）によって Δvi 調 h -Moll（第 555 小節 2 拍目） $\rightarrow -vii$ 調 c -Moll（第 557 小節 2 拍目）と、各調の $V^{\sharp} \rightarrow I^{\flat}$ という進行で移調反復進行していく。しかし第 557 小節 2 拍目からの反復では、反復句における動機と和声との間にずれが生じる。すなわち動機 1c-1 という反復句であるものの、和声は第 558 小節 2 拍目で属 7 の和音（ c -Moll $\text{V}^{\sharp} =$ Des -Dur V^{\sharp} ）を介して $+\Delta vii$ 調 Des -Dur へと転じて $V^{\sharp} \rightarrow I^{\flat}$ と進行し、動機 1c-1 へと辿り着くのである。さらにこの Des -Dur I^{\flat} が c -Moll の D_2 和音である II^{\flat} へと単純転義され、第 561 小節から動機 1b-2 の拡大型によって示される c -Moll V^{\sharp} を導き出し、半終止となる¹⁷¹。

¹⁷¹ 第 558 小節 2 拍目からは、単純に c -Moll $\text{V}^{\sharp} \rightarrow \text{II}^{\flat}$ という c -Moll の D_2 機能を経て D 機能である V^{\sharp} （第 561 小節）へと進行したと捉えることもできる。いずれにしてもここでは動機 1c-1 による動機の反復とは裏腹に、和声の反復がより切迫していることに注目しておきたい。

【譜例 4.2.30】 第 547-566 小節

2-2-3-2 第 567-589 小節 行進曲部分 (【譜例 4.2.31】 参照)

フェルマータを伴う全休符 (第 566 小節) の後、第 567 小節からは“Stretta”でスケルツォと行進曲の融合における行進曲部分が続く。ここでは引き続き $+^{\Delta}\hat{VI}$ 調 c-Moll \check{V}_9^3 のまま動機 3f-1 冒頭が転回されながら畳み掛けられることで、減 7 の和音の緊迫感が継続される。さらに続く第 571-574 小節では、動機 3f-2 後半が c-Moll $\mathbb{H}^1 \rightarrow \check{V}_9^3$ という進行で 2 回繰り返され、それぞれ半終止が示される。

この c-Moll \check{V}_9^3 が $+^{\Delta}\hat{VI}$ 調 H-Dur の D_2 和音へと異名同音的転義 (c-Moll $\check{V}_9^3 = \text{H-Dur} \circ \check{V}_9^3$) され、この D_2 和音を受けて第 575 小節からは H-Dur の D 機能上に動機 3f-1 が現れる。ここでは H-Dur 第 v 音保続低音上で $I \rightarrow IV+ \circ \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I$ と、これまで通りの進行で不十分終止するものの、“Molt più animato, quasi Presto” の指示によって緊迫感が高められている。続いて 3 度転調 (第 579 小節アウフタクト: H-Dur $\circ I = \text{D-Dur VI}$) し、第 579 小節からは同主長調 D-Dur で動機 3g-1 (第 579-582 小節)、そして倚和音 D-Dur $\circ VI$ を伴う $I^2 \rightarrow V_7$ の進行で動機 3f-2 後半 2 小節が続くことで半終止が 2 回示される (第

583-586 小節)。さらに、この動機 3f-2 の後半 1 小節の「尻取り反復」(第 587 小節) 及びその冒頭 2 拍の「頭取り反復」¹⁷² (第 588-589 小節) によって D-Dur 第 v 音保続低音が示されるとともに、半終止がダメ押しされる。つまり同主長調 D-Dur へと辿り着いた第 579 小節以降、D-Dur の D 機能が中心であることがわかる。これによって D-Dur の T 機能が期待されるのである。

¹⁷² 第 583-587 小節は動機 3f-2 の変奏型のため、厳密には形が異なるが基となる動機は同一である。

【譜例 4.2.31】 第 567-589 小節

567 *Stretta* 3f-1頭 *marcato* *3f-1頭* *ten.*

p *sotto voce*

571 3f-2後半 -VII半 3f-2後半 -VII半

cresc.

575 3f-1 *Molto più animato, quasi presto* *mf* *cresc.*

+ΔVI(♯) *+(VI)*

579 3f-1 *f* *cresc.* *ritard.*

v [I — °IV₆ — I — V — I — °I]

583 3f-2後半 *ff* *Sua* 3f-2後半 *ff* *Sua*

I² V₇ I² V₇

-°VI -°VI

587 3f-2後半尻取り *Sua* 頭取り 頭取り 頭取り 頭取り

v [I — V₇ — I — V I — V I — V I — V]

2-2-3-3 第 590-619 小節 コーダ (【譜例 4.2.32】 参照)

第 579 小節から示された D-Dur の D 機能は、第 590 小節でようやく D-Dur I へと解決する。そしてそれと同時に、スケルツォと行進曲のそれぞれの要素が組み合わされたコーダが始まる。まず第 590 小節からは行進曲部分の動機 3f-1 が高らかに示される。ここでは D-Dur 第 I 音保続低音上で $I \rightarrow \circ IV^+ \rightarrow I$ と進行した後、低音の下行順次進行に伴って $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow VI \rightarrow | \circ \text{V}^{\flat 4} | \rightarrow I^2$ と進行することで半終止が示される。つまりここでも I^2 単独で D 機能を示すことで半終止していることがわかる。これは I^2 の先行和音として V に対する倚和音 $\circ \text{V}^{\flat 4}$ が置かれていることから明らかである。続く第 594 小節からはもう一度動機 3f-1 が繰り返される。しかし第 597 小節では、旋律の上行に伴って V に対する倚和音 $\circ \text{V}^{\flat 4}$ が D-Dur V_7 へと解決することで明確な D 機能が示される。

この D-Dur の D 機能を受けて、第 598 小節からはスケルツォ部分の動機 2e-1 が示される。音域を変えながら動機 2e-1 が繰り返されて、それぞれ半終止 (第 599 小節 4 拍目及び第 601 小節 4 拍目) する。そして第 602 小節からは、さらに 1 オクターヴ下で動機 2e-1 変奏とその「尻取り反復」が繰り返される。これによって D-Dur $I \rightarrow \circ IV \rightarrow I$ と進行した後、第 603 小節-第 605 小節 2 拍目及び第 605 小節 3 拍目-第 607 小節 2 拍目では $| \circ \text{H}_7 \rightarrow \circ \text{H}_7 | \rightarrow I$ という「I のゆれ」が生じる。そして第 607 小節 3 拍目-第 609 小節では D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4} + \frac{1}{4}$ が引き延ばされることによって変終止が期待される¹⁷³。全休止 (第 609 小節 4 拍目) の後、第 610 小節からは D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4} + \frac{1}{4} \rightarrow I \rightarrow \circ IV \rightarrow I$ という進行によって 2 回変終止が示される (第 611 小節及び第 612 小節)。第 612 小節以降 D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4} + \frac{1}{4}$ が 3 回打ち鳴らされて再び全休止 (第 613 小節 3 拍目) した後、動機 1b-2 (第 613 小節 4 拍目-第 614 小節) 及び動機 1b-2 冒頭拡大型 (第 615-616 小節) によって D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4} + \frac{1}{4} \rightarrow I$ がダメ押しされる。そして最後は倚和音 D-Dur $\circ VI$ の分散和音による「I のゆれ」(第 617-619 小節) によって曲を閉じる。

¹⁷³ D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4} + \frac{1}{4}$ は、D-Dur $\circ \text{V}^{\flat 4}$ (B 音・Des 音 (Cis 音)・Fes 音 (E 音)) の第 6 音である Fes 音 (E 音) が半音高められたものである。ここでは遠藤の和音表記に倣って記している (遠藤 2002)。

【譜例 4.2.32】 第 590-619 小節

3f-1
(sua)

590 *ff sempre*

$d: ^+1$ (I — $\circ IV_{+6}$ — I —] ∇_7^3 — VI — I² $\circ \nabla_9^4$ —)

594 *sua*

I [I — $\circ IV_{+6}$ — I —] ∇_7^3 — VI — ∇_7^3 $\circ \nabla_9^4$ —)

598 $\frac{2e-1}{(sua)}$ 半 $\frac{2e-1}{(sua)}$ 半 $\frac{2e-1 \text{ 変奏}}$

I $\circ IV$ I — II $\circ H$ ∇_7^1 | I $\circ IV$ I — II $\circ H$ ∇_7^1 | I $\circ IV$ I — II $\circ H_7$ —)

604 尻取り 尻取り 尻取り 尻取り *sua* *f*

— $\circ H_7$ — $\circ H_7$ — $\circ H_7$ — $\nabla_{6\uparrow}^1$ —)

610 *ff* 変 変 $1b-2$ *strepitoso*

— I $\circ IV$ — I $\nabla_{6\uparrow}^1$ I — $\circ IV$ — I $\nabla_{6\uparrow}^1$ —)

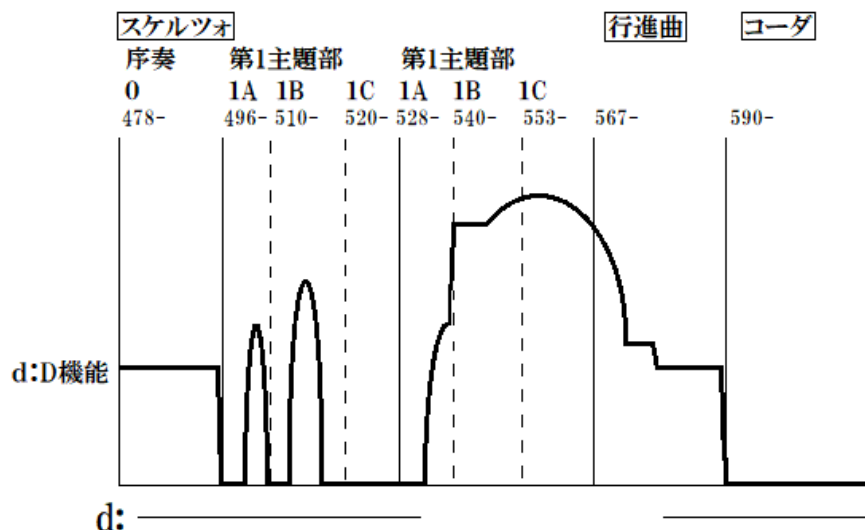
614 $1b-2$ 頭拡大 *sua*

I $\nabla_{6\uparrow}^1$ I $\nabla_{6\uparrow}^1$ — I — $\circ VI$ —)

2-2-3-4 スケルツォと行進曲の融合の調構造

ここでスケルツォと行進曲の融合（第 478-619 小節）を力性グラフで示すことによって振り返りたい。

【図 4.2.4】 スケルツォと行進曲の融合（第 478-619 小節）力性グラフ

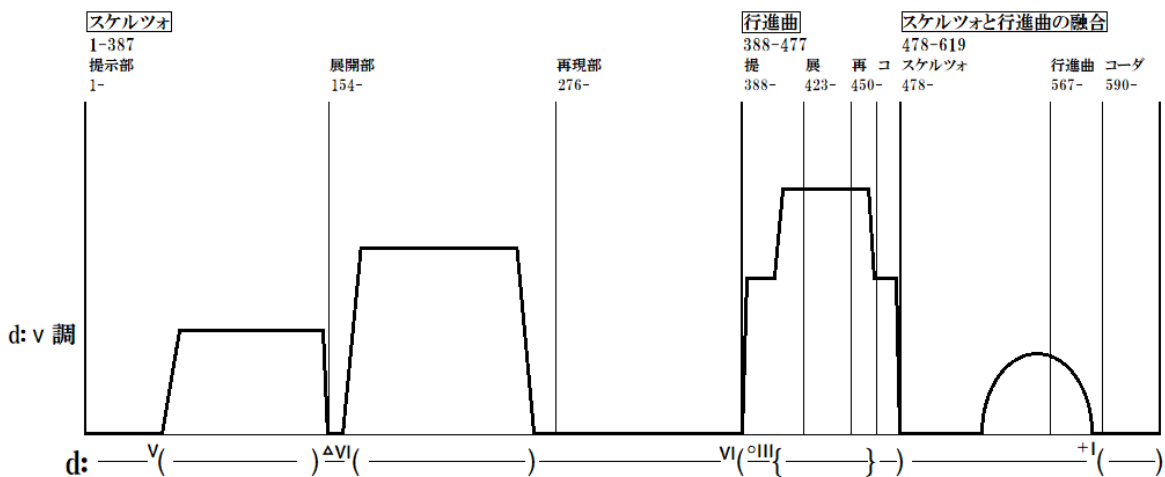


序奏（第 478-495 小節）によって示された主調 d-Moll の D 機能を受けて始まる 1 つ目の第 1 主題部（第 496-528 小節 3 拍目）では、III 調 F-Dur を経て主調の D 機能へと向かう「調のゆれ」、d-Moll の D 機能間における「調のゆれ」を経て、要素 1C（第 520 小節 2 拍目-第 528 小節 3 拍目）による D 機能へと達していることは既に述べた。そして、続く 2 つ目の第 1 主題部（第 528 小節 4 拍目-第 566 小節）では、最初に d-Moll 第 v 音保続低音上の要素 1A（第 528 小節 4 拍目-第 534 小節 3 拍目）が示されて以降、様々な調を巡っており、要素 1C ですら「複合 2 度上行型反復進行」となっていることがわかる。そしてこの移行を受けて現れる行進曲部分（第 567-589 小節）でも調を巡り、第 579 小節でようやく D-Dur の D 機能へと辿り着く。つまりスケルツォ部分における 2 つ目の第 1 主題部（第 528 小節 4 拍目-第 566 小節）と行進曲部分（第 567-589 小節）の前半部分は、第 520 小節 2 拍目から現れた要素 1C による d-Moll の D 機能と、第 579 小節以降、再び示される同主長調 D-Dur の D 機能を繋ぐ長大な「調のゆれ」といえるだろう。スケルツォと行進曲の両要素を用いながら、続く D-Dur の T 機能へと期待感を高めていることがわかる。そしてこの D-Dur の長大な D 機能を受けて、D-Dur の T 機能を中心としたコーダが続くのである。

2-3 和声構造と和声語法の考察

本節では、「スケルツォ」（第 1-387 小節）、「行進曲」（第 388-477 小節）、「スケルツォと行進曲の融合」（第 478-619 小節）という 3 つの部分の調構造をそれぞれ力性グラフに示しながら分析を進めてきた。ここではそれらを踏まえて楽曲全体の調構造について言及していきたい。まず、各部分の力性グラフ（【図 4.2.2】・【図 4.2.3】・【図 4.2.4】）をまとめると以下ようになる。

【図 4.2.5】 スケルツォと行進曲 力性グラフ



既に述べた通り、「スケルツォ」（第 1-387 小節）は主調 d-Moll の典型的なソナタ形式（提示部：第 1 主題部 d-Moll／第 2 主題部 v 調 a-Moll、展開部： Δvi 調 h-Moll 中心、再現部：第 1 主題部／第 2 主題部 d-Moll）、「行進曲」（第 388-477 小節）は vi 調 B-Dur のソナタ的プロセス（提示部：B-Dur \rightarrow III 調 Des-Dur、展開部：Des-Dur 中心、再現部及びコーダ：B-Dur）、「スケルツォと行進曲の融合」（第 478-619 小節）は主調 d-Moll 及び同主長調 D-Dur である。つまり、各部分があたかも独立したかのような形式を示しながらも、d-Moll 中心（第 1-387 小節） \rightarrow vi 調 B-Dur 中心（第 388-477 小節） \rightarrow d-Moll 及び D-Dur 中心（第 478-619 小節）という大きな 3 部形式になっていることがわかる。

さらに、スケルツォ部分を第 1 主題、行進曲部分を第 2 主題としてこの 3 部形式を捉えてみると、「スケルツォ」（第 1-387 小節）が d-Moll を中心とした提示部における第 1 主題、「行進曲」（第 388-477 小節）が vi 調 B-Dur を中心とした提示部における第 2 主題、そして「スケルツォと行進曲の融合」（第 478-619 小節）が d-Moll 及び D-Dur を中心とした再現部における第 1 主題・第 2 主題及びコーダという、展開部のないソナタ形式と捉えることもできる。つまり「二重構造機能」（Newman 1972, 376）のソナタ形式と見なす

ことができる。

また既に述べた通り、「行進曲」にⅥ調 B-Dur を置き、さらにコードにおいて B-Dur $\text{V}^{\#}$? を一貫して用いることで、行進曲の終わりとしての T 機能を示しつつ、異名同音的転義によって主調 d-Moll の D_2 機能を示し、d-Moll の D 機能で始まる「スケルツォと行進曲の融合」を導き出している。つまり、「行進曲」が第 2 主題でありながら、その終盤では主調を導き出す安定復帰過程のような役割も果たしていることがわかる。機能的な連関を持たせるための非常に工夫された調配置であるといえるだろう。

第3節 和声語法の考察

第1節及び第2節からも窺える通り、この時代における和声語法の変化は、細部から全体構造に至るまで多岐にわたっている。本節では、『Iのゆれ』と『ゆれの投影』、「特殊な機能を持つ和音」、「保続低音」、「転義」、「調のゆれ」、「楽曲のゆれ」の観点からこの時代に見られる特徴をまとめていきたい。

3-1 「Iのゆれ」と「ゆれの投影」

この時代も依然として「Iのゆれ」と「ゆれの投影」が用いられる。

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173の第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿の主題に見られるように、「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）を持つ「Iのゆれ」はS進行と対等に扱われるようになる。第1-8小節では主調 Fis-Dur の第1音保続低音上の I → IV → I という進行で、T機能 → S機能 → T機能を示しているのに対して、第22-29小節では Fis-Dur 第1音保続低音上の I → | °VI | → I という進行で「T-S-Tに近い」機能を示している。Fis-Dur IVに対して、「Iのゆれ」によって生じる °VIを用いることによって、「翳り」和音との明確な表情の対比をもたらしていることがわかる。ここで注目すべきは、Fis-Dur °IVとの明暗の対比を行うのではなく、「翳り」和音 °VIとの明暗の対比を行ったことである。°VIは「陽転」の表情をもつ「翳り」和音である。多彩な表情を持つ「Iのゆれ」をS進行と対等に扱うことで、様々な対比が行われるようになったことが窺える。

【譜例 4.3.1a】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW- A158/S173 第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿 第1-8小節

Moderato
l'accompagnamento sempre piano e armonioso
mf cantando sempre

Fis: V | I
 機能: D | T

IV (S) | I (T)

【譜例 4.3.1b】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW- A158/S173 第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿 第22-29小節

a tempo
p
più p

Fis: I | I
 機能: T | T

VI (S的) | T

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW- A158/S173 第4曲〈死者の追憶〉第2稿のコーダにおいても依然として「Iのゆれ」が用いられる。

第164小節で同主長調 G-Dur で不十分終止した後、コーダとなる。まず第164-174小節では G-Dur の第Ⅲ音が旋律に保続され、G-Dur I → ◦IV → I → | ♯ | → I → | ♮ | → I という「Iのゆれ」を伴う和声進行が続く。これによって、I → ◦IV → I という S 進行に加

えて、「Iのゆれ」によって「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）がもたらされる。続く第 175 小節では「Iのゆれ」として生じた G-Dur \check{V} へともう一度揺れ動いたと思わせて、第 176-177 小節ではIIに対する倚和音 \check{V} 、そして 178-179 小節ではIIへと進行する機能的な和声進行となる。そしてこの G-Dur II が IV^+_{+6} へと読み替えられて、第 180 小節で変終止、さらに第 184 小節以降、「振り子動機」によって $\text{IV} \rightarrow \text{I}$ という「翳り」を伴う変終止が示されて曲を閉じる。

【譜例 4.3.2】《詩的で宗教的な調べ》第 3 稿 LW- A158/S173 第 4 曲 〈死者の追憶〉第 2 稿 第 152-191 小節

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 152-157) shows a piano introduction with a vocal line starting at measure 153. Dynamics include *sua.*, *dim. poco a poco*, and *riten.*. Chord progressions are: $g: +1(\check{V}^2_7 - VI - \text{II}_7 - V_7 - \check{V} - VI)$. The second system (measures 158-163) continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *poco marcato*. Chord progressions are: $\text{II}_7 - \text{IV}_7 - \text{II}_7 - \text{IV}_7 - V - V^2_6$. The third system (measures 164-171) features a piano accompaniment with *pp* and *poco marcato*. Chord progressions are: $\text{III} \text{ I} - \text{IV} - \text{I} - \check{V}_9$. The fourth system (measures 172-179) shows a piano accompaniment with *cresc.* and *シ和音*. Chord progressions are: $\check{V} - \check{V} - \text{II} - \check{V} - \text{IV}^+_{+6}$. The fifth system (measures 180-191) includes a vocal line starting at measure 180 with dynamics *rall.*, *sotto voce ma pesante*, and *ppp*. Chord progressions are: $\text{I} - \text{IV} - \text{I}$.

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW- A158/S173 の第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉
第2稿の中間部には「ゆれの投影」が見られる。

中間部には主調 Fis-Dur の[◦]vi調 D-Dur で4小節間の旋律が示される。ここでは、まず第179小節アウフタクトにおいて D-Dur VI₇が示された後、第179-185小節に D-Dur の第v音保続低音が置かれることで、一貫した D-Dur のD機能が示される。そして最初に示される4小節間の旋律（第179小節アウフタクト-182小節）では、この D-Dur 第v音保続低音上を、休符を伴いながらVI→IIと進行した後、V₇→Iを経て、V→Iという不十分終止が行われる。そしてこの不十分終止を示す D-Dur V→Iの部分に、各和音に対する倚和音（v調の♯₇及び♯₉）が置かれることによって、豊かな表情をもたらすとともに、不十分終止の「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われているのである。さらに、これらの倚和音によって終止が強調されることで、第v音保続低音による長いフレーズの中に、4小節間の旋律のまとまりが明確に示されているといえる。

倚和音を伴うこれらの進行は、本楽曲の対応する部分（第189-190小節・第207-208小節・第351-352小節）にも同様の意図で用いられている。

【譜例 4.3.3】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW- A158/S173 第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿 第179小節アウフタクト-186小節

Andante 179

p

Fis: ◦IV₇ ◦II
◦VI(VI₇ v[IV-₇-II-V₇I-V] I ♯₇ ♯₉)
イ和音 イ和音

解決の延引

また《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第1曲〈婚礼〉には珍しい「ゆれの投影」が見られる。ここでは初稿 S157a を例に言及する¹⁷⁴。

第100小節から“ff”で主題が示された後、様々な調を巡り、第114小節以降、主調 E-Dur の+vi 調 Cis-Dur へと辿り着く。この第114-120小節では、Cis-Dur 第v音保続低音上の $I \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow II_7 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ という進行で、主題が“fff”で高らかに示される。そして続く第122小節アウフタクトからは、Cis-Dur 第v音保続低音上の $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と、エコーのように“p”で主題冒頭が繰り返される。しかしこの Cis-Dur 第v音保続低音上の I が単純転義 (Cis-Dur 第v音保続低音上の $I = E-Dur \check{V}^2$) されることで主調 E-Dur へと復義し、第124小節3拍目以降、「陰翳」和音である E-Dur II へと進行する。そしてこの第124小節3拍目-第127小節に置かれた E-Dur II を中心に「Iのゆれ」が生じる。ここでは E-Dur II $\rightarrow | \check{VI} | \rightarrow II$ 、つまり E-Dur の II 調 fis-Moll で捉えると、 $I \rightarrow | VI | \rightarrow I$ という「Iのゆれ」が生じているのである。このように、II へと投影された $I \rightarrow | VI | \rightarrow I$ のゆれは、研究対象とするリストの作品において、ほとんど見られることのない珍しい「ゆれの投影」である。

この E-Dur II への「ゆれの投影」によって主調 E-Dur の D_2 機能が強調されることによって、続く第128小節では D 機能である V_7 が導き出され、第129小節で全終止する。そしてその後は E-Dur の変終止や全終止が繰り返されることによって穏やかに曲を閉じる。

またこれらを踏まえると、第100小節以降、様々な調を巡り、最終的に+vi 調 Cis-Dur へと辿り着いたのは、主調 E-Dur の \check{V}^2 へと単純転義して、主調の D_2 和音である II を導き出すためであったと捉えることができる。この E-Dur II に対して「ゆれの投影」を行い、E-Dur の D_2 機能を強調したことからも、その意図が窺えるだろう。

¹⁷⁴ 新全集によると、本楽曲は「おそらくリストがヴァイマルに定住した後の1848-49年にかけてのみに作曲された」(NLA, S-13, XLVII) と考えられており、同時代に改訂されている。このことから、ここではより古い稿である初稿を例として取り上げた。

【譜例 4.3.5】《巡礼の年》第2年「イタリア」第1曲〈婚礼〉初稿 S157a 第121-143小節

The image displays a musical score for Example 4.3.5, consisting of piano and harmonic analysis for measures 121-143. The score is presented in four systems. The first system (measures 121-128) features a piano part with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'poco rit.' marking. The bass staff has a bass line with a 'p' marking. The harmonic analysis below shows chords: E: V² - II - VI - V₇; (+VI(v[I]) - V₇ - I). The second system (measures 129-133) shows a piano part with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'sempre p' marking. The bass staff has a bass line. The harmonic analysis below shows chords: I - IV+6 - I - IV+6 - I. The third system (measures 134-138) shows a piano part with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'poco a poco rit.' marking. The bass staff has a bass line. The harmonic analysis below shows a VI chord. The fourth system (measures 139-143) shows a piano part with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'p' marking. The bass staff has a bass line. The harmonic analysis below shows chords: V - I - IV - I - IV - I.

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第10曲〈愛の賛歌〉の主題には、倚和音 $\circ\sharp$ だけではなく、 $\circ\sharp$ を伴うことで、より豊かな表情がもたらされている。

本楽曲において何度も示される主題は、第7-12小節において主調 E-Dur 第1音保続低音上の I → V₇ → I という単純な和声進行で示される。しかし E-Dur I へと解決する第11小節に「翳り」を伴う倚和音 $\circ\sharp$ 、及び $\circ\sharp$ が組み込まれることによって、I への解決が延引されるのである。さらに倚和音である E-Dur $\circ\sharp$ の後に $\circ\sharp$ が続くことによって、第11小節の旋律に置かれた第5音 Cis音が下行限定進行音であるC音へと変位し、第12小節の E-Dur I の和音構成音であるH音への期待感が高まっていることがわかる。これによって倚和音として E-Dur $\circ\sharp$ が単独で生じるよりも、豊かな表情がもたらされている

のである。

【譜例 4.3.6】《詩的で宗教的な調べ》第 3 稿 LW-A158/S173 第 10 曲〈愛の賛歌〉第 7-12 小節

さらに同曲集 第 7 曲〈葬送〉には、「I のゆれ」として倚和音 $\circ\check{V}_9$ 及び $\circ\check{V}_9$ が生じることに加えて、その後に倚音が続くことによって、上例より強い表情がもたらされている。

第 56-59 小節で新たに示される旋律は、As-Dur 第 1 音保続低音上の I → | $\circ\check{V}_9$ → $\circ\check{V}_9$ | → I という「I のゆれ」から成る。これによって第 56 小節及び第 58 小節の各 3-4 拍目の旋律に置かれた第 5 音 F 音が、下行限定進行音である Fes 音へと変位し、後続の As-Dur I の和音構成音 Es 音を期待する。しかし後続小節の旋律には、さらに長い音価の倚音 Fes 音が置かれる。「翳り」を伴う倚和音 $\circ\check{V}_9$ 及び $\circ\check{V}_9$ に加えて、同主短調の固有音である「翳り」を伴う倚音 Fes 音によって、As-Dur I への解決が引き延ばされることで、この旋律にはより強い緊張感がもたらされることがわかる。また、第 3 章第 2 節で述べた取り、この倚音にアクセントが付されていることにも注目したい。

【譜例 4.3.7】《詩的で宗教的な調べ》第 3 稿 LW-A158/S173 第 7 曲〈葬送〉第 56-67 小節

また第3章第2節で既に述べた通り、拡張された「Iのゆれ」も見られる。

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173の第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿では、第1部のコーダに拡張された倚和音が用いられる。

第148小節で主調 Fis-Dur で全終止した後、第1部のコーダとなる。ここには31小節間(第148-178小節)にわたる長大な Fis-Dur の第1音保続低音が置かれることによって、主調のT機能が示される。そしてこの保続低音上で第150-153小節では Fis-Dur $V_7 \rightarrow I$ と進行することで全終止、第154-157小節では $V_7 \rightarrow \check{V}_7$ と進行することで代理終止が示される。そしてこの代理終止の Fis-Dur \check{V}_7 によって第158-159小節ではIVへと進行し、続く小節で変終止することが期待される。しかし第160-161小節では Fis-Dur I の倚和音である $\circ VI$ へと進行することでその期待を裏切り、第162小節でIへと解決するのである。つまり倚和音 $\circ VI$ によって Fis-Dur $IV \rightarrow I$ という変終止の「解決の延引」(島岡 1998, 443)が行われているのである。そして注目すべきは解決和音である Fis-Dur I が1小節間であるのに対して、倚和音 $\circ VI$ は2小節間置かれていることである。倚和音によって緊張感を引き延ばし、その解決はごくわずかであることがわかる。第162小節で Fis-Dur I へと解決した後、第163小節から全終止がダメ押しされることで第1部が閉じられる。

この倚和音の拡張による変終止の「解決の延引」は、この部分に対応する第308-329小節にも見られる。

【譜例 4.3.8】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿 第148-178小節

全 Tempo I (moderato) 全

148 *p dolce* Fis: I V7 I

154 V7 V7

158 *smorzando* *sempre più dolce* 解決の延引 I VI

163 *sua* *sua* *sua* *sua* *sua* V7 I V7 I6

169 *ppp*

174 *perdendo* *6va* *lunga pausa*

《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第3番にはより一層拡張された「Iのゆれ」が見られる。第43小節で主調 Des-Dur で不十分終止した後、楽曲の終わりまで続

く長大な第 I 音保続低音が置かれ主題が再現される。この保続低音上を、第 43-47 小節では Des-Dur I → $\overset{\circ}{V}_9$ → V_7 → I と進行することで全終止、そして第 48-52 小節では I → $\overset{\circ}{V}_9$ → V_7 → $\overset{\circ}{V}_7$ と進行することで代理終止する。この Des-Dur $\overset{\circ}{V}_7$ によって第 53-54 小節では IV が導かれることで、その後に変終止が期待される。しかし第 55 小節では「I のゆれ」として生じる倚和音 $\circ VI$ に進行することで、変終止の「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われる。さらにこの倚和音が 2 小節間拡張されるとともに、“quasi cadenza”となることで解決は長時間引き延ばされる。本楽曲は、第 57 小節で Des-Dur I へと解決した後、IV → I を繰り返し、徐々に和音交替点が遅れることで「作曲技法上の ritardando」となり、静かに締めくくられる。「I のゆれ」によって第 55 小節に意外性がもたらされるとともに、“quasi cadenza”によって拡張されることで、幻想的かつ効果的な表現へと結びついていることがわかるだろう。

【譜例 4.3.9】《コンソレーション》第 2 稿 LW-A111b/S172 第 3 番 第 44-61 小節

44 全

Des: I [I — $\overset{\circ}{V}_9$ — V_7 — I]

48 代

53 解決の延引

57 変

IV (sua) — I — $\circ VI$ —]

IV — I — IV — I — IV — I]

また、《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉のコーダには増3和音を用いた「Iのゆれ」が見られる。

第185小節でf-Moll V_7 へと進行して代理終止するとともにコーダとなる。ここには中間部で示された音型が左手部分に置かれることで、主調 f-Moll V_7 という「T和音」(島岡1998, 92)が生じる。そしてこの和音を中心に、右手部分には増3和音 VI との「Iのゆれ」が生じる。これによって「T-S-Tに近いカデンツ効果」(同前, 360)がもたらされる。さらにこのゆれは徐々に畳み掛けられ(第188-189小節)、第190小節ではf-Mollの D_2 和音である ΔV_9^2 (導音欠如)へと読み替えられる¹⁷⁵。そして第191小節アウフタクトでf-Moll Vに対する倚和音である $+I^2$ へと進行し¹⁷⁶、続く第191小節ではVではなく $+I$ へと解決することで(「無解決倚和音」)、ピカルディー全終止的に曲を閉じるのである。

【譜例 4.3.10】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉第185-

192小節

185 $f: I [V_7]$

188 VI VI VI VI VI VI ΔV_9^2 (導音欠如) $+I^2+I$ (無解決倚和音)

¹⁷⁵ このことから第186-189小節に見られる偶成和音 VI を ΔV_9^2 (導音欠如)と捉えてもよいだろう。ここでは、この偶成和音が増3和音であることが明確に分かるようにあえて VI と捉えている。

¹⁷⁶ 第191小節アウフタクトにはC音しかないため、f-Moll Vとも捉えられる。しかし先行する ΔV_9^2 (導音欠如)の和音構成音(Des音・F音・A音)を鑑みると、第191小節アウフタクトの和音構成音は、C音・E音・G音と捉えるよりも、潜在的にF音とA音が聴こえることによってC音・F音・A音と捉えるのが妥当である。

3-2 特殊な機能を持つ和音

この時代からいくつかの特殊な機能を持つ和音が見られるようになる。ここでは『無解決倚和音』としての I^2 と「IIIの使用」の観点から論じていきたい。

3-2-1 「無解決倚和音」としての I^2

本章第1節で述べた通り、これまでVの倚和音として用いられ、後続のVと共にD機能を成していた I^2 がVへと解決することなく、後続和音へと進行する例が見られる。このVへと解決しない倚和音 I^2 を「無解決倚和音」と呼ぶ。これによって I^2 は単独でD機能を成しているといえる。

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」が含まれるだろう。しかし本論で言う「無解決倚和音」は I^2 に限定したものである。

「無解決倚和音」 I^2 は、先行する例として第2章で取り上げた《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉の中の「リヨン」LW-A40a/S156-1に見られたが、ヴァイマル時代以降、様々な作品で見られるようになる。

まず《2つのポロネーズ》LW-A171/S223 第2番の序奏を見てみたい。曲は主調 E-Dur。 $I^1 \rightarrow IV \rightarrow \text{♯}^1$ と進行することで始まる。そして第2小節3拍目でVに対する倚和音 I^2 に到達する。この和音は第4小節まで引き延ばされるが、Vへと解決することなく、E-Dur $I \rightarrow | \text{♯}^1 | \rightarrow I$ という「Iのゆれ」によって示されるT機能へと続くのである。ここで注目したいのは、この「無解決倚和音」 I^2 の先行和音としてIVや ♯^1 といったD₂和音が置かれていることである。これによって単独でD機能を成す I^2 が導き出されているのである。

【譜例 4.3.12】《巡礼の年》第 2 年補巻「ヴェネツィアとナポリ」第 2 稿 LW- A197/

S162 第 1 曲〈ゴンドラの歌〉第 1-20 小節

Quasi allegretto

p leggiero

tranquillo *p*

sempre p

Fis: $v[\circ III$

機能: D

6

10

pp *ppp*

(La Biondina in Gondoletta) Canzone del Cavaliere Peruchini

17

sempre dolciss. *pp* *sempre legato*

I [I V₉ I]

T

無解決倚和音

「無解決倚和音」I²は、同曲集第 2 曲〈カンツォーネ〉の終わりから、第 3 曲〈タランテラ〉冒頭にかけてにも見られる。続けて演奏されることが想定されている本曲集において、和声的なツィクルス性をもたらされているといえる¹⁷⁷。

第 2 曲〈カンツォーネ〉のコードは、主調 es-Moll のピカルディー全終止が示される第 47 小節から始まる。ここには第 54 小節まで es-Moll の第 I 音保続低音が置かれてお

¹⁷⁷ 新全集によると、第 1 曲〈ゴンドラの歌〉と第 2 曲〈カンツォーネ〉の「終わりは終止線ではなく複縦線」になっていること、第 2 曲〈カンツォーネ〉と第 3 曲〈タランテラ〉は「和声進行で結び付けられている」こと、「〈タランテラ〉の終わりには“Fine”という表示がある」ことから、「3 曲は統合して一つの作品」となり、「“atacca”で演奏すべき」であるという (NLA, I-7, 62)。ここで指摘されている第 2 曲〈カンツォーネ〉と第 3 曲〈タランテラ〉を「和声進行で結び付け」ているものこそが、「無解決倚和音」I²といえる。

り、es-Moll $V_7 \rightarrow +I$ と進行した後（第 48-49 小節）、第 50-51 小節では V_7^{\flat} 及び V_7^{\flat} を伴う「I のゆれ」となる。第 52 小節以降もこの進行が繰り返され、第 54 小節で es-Moll V_7^{\flat} 及び V_7^{\flat} へと進行する。しかし続く第 55-56 小節では es-Moll + I へと戻ることなく、第 54 小節の旋律が転回されて反復されることで、es-Moll V_7^{\flat} 及び V_7^{\flat} が主調 es-Moll の D_2 和音として拡張される。そしてこの D_2 和音を受けて、第 58-59 小節では es-Moll I^2 へと進行し、この和音のまま第 3 曲〈タランテラ〉へと続く。そして第 3 曲〈タランテラ〉の冒頭に es-Moll の I が示されることで、第 2 曲〈カンツォーネ〉の終わりの es-Moll I^2 が遡及的に「無解決倚和音」であったことがわかるのである。

この第 2 曲〈カンツォーネ〉のコーダに見られる「無解決倚和音」 I^2 においても、先行和音として D_2 和音が置かれていることに注目したい。本楽曲では「I のゆれ」として生じていた V_7^{\flat} 及び V_7^{\flat} が、第 54 小節以降 es-Moll の D_2 和音として機能することで、単独で D 機能を成す「無解決倚和音」 I^2 を導き出していることがわかる。この単独で D 機能を示す I^2 によって、第 2 曲〈カンツォーネ〉は半終止的な開いた終止で曲を終えているのである。そしてこの「無解決倚和音」 I^2 が第 3 曲〈タランテラ〉冒頭で es-Moll の I へと解決し、減 7 の和音の異名同音的転義（es-Moll $\text{V}_7^{\flat} = \text{g-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ ）によって〈タランテラ〉の主調 g-Moll の D 機能が導き出される。

【譜例 4.3.13a】《巡礼の年》第 2 年補巻「ヴェネツィアとナポリ」第 2 稿 LW-A197／

S162 第 2 曲〈カンツォーネ〉第 47-59 小節

47 全 *tranquillo*
pp dolciss. *pp* *f* *sua...* カ ツ

51 *pp dolciss.* *pp* *f* *sua...* カ ツ

55 *pp* *sempre marcato* *Piu lento*

es: I⁺ + I V₇ + I ♯₉ ♯₉

機能: T (D) T (S的)

T (D) T (D₂)

♯₉² ♯₉² ♯₉² ♯₉² I² 無解決倚和音
D₂ D

【譜例 4.3.13b】《巡礼の年》第 2 年補巻「ヴェネツィアとナポリ」第 2 稿 LW-A197／

S162 第 3 曲〈タランテラ〉第 1-16 小節

Presto
pp カ カ

g: I² I ♯₉¹

機能: D T

schierzando *molto staccato* p

♯₉¹ V₇ VI₁ III II I V₇ ♯₉

《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第2番の主調 E-Dur への安定復帰過程においても無解決倚和音が見られる。

第53小節でv調 H-Dur の $\circ VI$ 調 G-Dur の不十分終止が示された後、調を巡る。まず第54-57小節では引き続き G-Dur で、 $\circ VI^1 \rightarrow \mathbb{I}^2 \rightarrow$ 第1音上の $\mathbb{V}_9 \rightarrow I$ と進行することで全終止する。ここで注目したいのが低音部である。一見機能的な進行をしているように見えるが、G-Dur の \mathbb{I}^2 の後、 \mathbb{V}_9 ではなく、第1音上の \mathbb{V}_9 、つまりT機能へと進行しているのである。つまり第56小節の、G-Dur 第1音上の \mathbb{V}_9 は第57小節のIに対する倚和音であり、第55小節のVに対する倚和音 \mathbb{I}^2 は、Vへと解決することなくT機能へと解決した無解決倚和音であるといえる。続く第58-61小節では再び G-Dur の $\circ VI^1$ で旋律が始められることから、第54-57小節の旋律の繰り返しを期待する。しかしこの期待は裏切られ、第58小節の G-Dur $\circ VI^1$ が異名同音的転義 (G-Dur $\circ VI^1 = H-Dur \mathbb{V}^1$) されることで主調 E-Dur のv調 H-Dur へと復義し、H-Dur $\mathbb{V}^1 \rightarrow VI \rightarrow IV^1 \rightarrow \mathbb{V}_7 \rightarrow I$ と進行することで全終止する。このように1回目と同様の進行をすることを期待させて、2回目では異なる進行を行っていることに注目しておきたい。

第62小節からは広義な意味での第54-61小節の「複合3度上行型反復進行」である。そのため第62-65小節では、H-Dur $\circ VI^1 \rightarrow \mathbb{I}^2 \rightarrow$ 第1音上の $\mathbb{V}_9 \rightarrow I$ という、無解決倚和音を伴う進行によって全終止する。そして第66小節からは H-Dur での繰り返しを裏切り、主調 E-Dur へと異名同音的転調 (H-Dur $\circ VI^1 = E-Dur \mathbb{V}^1$) するのである。第66-67小節で E-Dur $\mathbb{V}^1 \rightarrow VI$ と進行した後、第68小節からは4小節間のフレーズを改めて示して第71小節で偽終止、そして第75小節で改め全終止する。そしてそれとともに続くコードには E-Dur の第1音保続低音が置かれ、代理終止 (第77小節)、変終止 (第79小節) することで曲が閉じられる。

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉の主題には単独でD機能成す「無解決倚和音」I²によって、半終止的な終止がもたらされている。

序奏の長大な主調 f-Moll のD機能を受けて（【譜例 4.3.20】参照）、第24小節アウフタクトからは主題が提示される。第24-27小節では f-Moll I¹→V¹→I²という進行が繰り返される。これによって第25小節及び第27小節に示される f-Moll I²が「無解決倚和音」として単独でD機能を示すことで、半終止的な終止がもたらされている¹⁷⁸。続く第28-31小節では、単純転義（第28小節：f-Moll IV¹=b-Moll I¹）によってiv調 b-Mollへと転じ、主題が移調反復される（「複合4度上行型反復進行」）。そのため第29小節及び第31小節でも、b-Moll I²が「無解決倚和音」として単独でD機能を示すことで、半終止的な終止をもたらししているのである。

その後-#調 fis-Mollを経て（第32-35小節）、-vii調 es-MollのD₂機能→D機能（第36-38小節： $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7$ ）が示されることで、es-MollのT機能が期待される。しかし第39小節2拍目で偶成転義（es-Moll $\text{V}_7^{\flat} = \text{f-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ ）することで、主調 f-MollのD₂機能→D機能（ $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{V}_7$ ）が示され、続く第40小節からの主題の変奏が導かれるのである。

【譜例 4.3.15】《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉第24-39小節

Harmonic analysis for measures 24-39:

Measures 24-27: f: I¹—V¹₆—I²—I¹—V¹₆—I²—IV¹—IV (I¹—V¹₆—I²—I¹—V¹₆—I²)

Measures 25 and 27: 無解決倚和音 (I²)

Measures 28-31: 複合4度上行型反復進行 (IV¹—IV)

Measures 32-35: -#(V¹[I—V⁷₇—I—I—V⁷₇—I—I]) (V⁷₇)

Measures 36-38: -vii(V⁷₇[♭]—V⁷₇[♭]—I²—V⁷₇) (偶成転義)

¹⁷⁸ ここに見られる I²は「無解決倚和音」と捉えられる一方で、オルタネートと捉えることもできるだろう。

《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 の終わりには「無解決倚和音」を用いた終止が見られる。

同主長調 H-Dur で現れる回想のような“*Andante sostenuto*”が代理終止（第 729 小節）すると同時に、冒頭の様々な動機を用いた“*Allegro moderato*”が始まる¹⁷⁹。ここには H-Dur 第 1 音保続低音が置かれており、この保続低音上を $\circ\text{V}_9 \rightarrow \circ\text{IV}^+_6 \rightarrow \text{I} \rightarrow \circ\text{V}_9 \rightarrow \circ\text{IV}^+_6$ と進行し、H-Dur $\circ\text{IV}^+_6$ が D_2 和音である $\circ\text{II}$ に読み替えられる。この D_2 和音を受けて、第 737-744 小節では $\circ\text{V}_9 \rightarrow \circ\text{IV}_9 \rightarrow \text{I}$ と進行し、不十分終止（第 744 小節）する。その後、保続低音は絶たれ、第 745-749 小節には H-Dur | $\text{VI} \rightarrow \circ\text{V}^2_9$ （導音欠如） | $\rightarrow \text{I}$ という「I のゆれ」が 2 回生じる。さらに続く第 750-759 小節では H-Dur $\circ\text{V}^2_9$ へと進行したのを機に、一時的に iv 調 E-Dur へと転じ、 $\circ\text{IV} \rightarrow \circ\text{II}^1$ （第 754-756 小節 3 拍目）を経て V^2 へと辿り着く。そしてこの E-Dur V^2 が同主長調 H-Dur の V に対する倚和音である I^2 へと転義される。この H-Dur I^2 は V へと解決することなく、第 760 小節で H 音、つまり I へと進行することで曲を閉じる。つまり「無解決倚和音」によって曲が閉じられるのである。

¹⁷⁹ 本研究は和声の研究であるため、動機の展開についてはここでは言及しない。

【譜例 4.3.16】 《ピアノ・ソナタ ロ短調》 LW-A179/S178 第 725-760 小節

725 *Allegro moderato*
p sotto voce

733 *poco cresc.* *pp* *in poco rall.* *カ*

741 *pp*

750 *Lento assai*
in poco marcato *pp* *ppp*

無解決倚和音

h: $\begin{matrix} +1 \\ \text{V} \end{matrix} [I - VI - \check{V} IV - V_7 I - VI - \check{V} IV_9 V_7]_I [\check{V}_9 - IV+6 - \check{V}_9 - \text{H} - \check{V}_9] I - VI \check{V}_9^2 \text{(導欠)} - VI \check{V}_9^2 \text{(導欠)} - I^2 - I -)$

$\begin{matrix} \check{V}_9^4 \\ IV \end{matrix} \{ \check{V}_9^4 - IV - \text{H}^1 - V^2 \}$

他にも、《巡礼の年》第1年「スイス」LW-159/S160第6曲〈オーベルマンの谷〉第2稿の第2小節及び第6小節にも見られる。本楽曲については第二部第2節で改めて言及することとする。

3-2-2 IIIの使用

第2章で初稿である〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aを通して、《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の様々な和声語法を挙げたが、最終稿である〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉においても特筆すべき和声語法が見られる。

それは Fis-Dur で提示される第 2 主題の直前の第 102 小節 3-4 拍目に、「V (D) の偶成的変形」(島岡 1998, 455) である fis-Moll III¹ が用いられていることである。fis-Moll V の代理和音として III¹ を使用することによって、「ルネサンス音楽と教会音楽との関連を呼び起こす」(NLA, S-13, LII) 第 2 主題の I → | ◦VII | → I という「I のゆれ」に見られる旋法的な表情との統一感が生まれ、より一層旋法的な表情を引き立てていることがわかる。

【譜例 4.3.17】《巡礼の年》第 2 年「イタリア」LW-A55/S161 の第 7 曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉第 95-111 小節

The image displays a musical score for Example 4.3.17, consisting of piano notation and harmonic analysis. The piano part is in G major (Fis-Dur) and features complex textures with triplets and dynamic markings such as *crescendo molto*, *rinforz.*, and *ff*. The harmonic analysis below the score identifies chords in Roman numerals: VI, ΔIV, VI, ΔIV, VI, ΔIV, VI, ΔIV, and II. A specific instance of III¹ is highlighted with a box and labeled as the substitute for V (V の代理和音). The analysis also includes dynamic markings like *ff* and *precipitato* corresponding to the piano part.

《巡礼の年》第2年補巻「ヴェネツィアとナポリ」第2稿 LW-A197/S162 第1曲〈ゴンドラの歌〉のコーダにもVの代理和音としてのIIIの使用が見られる。コーダは第92小節の主調 Fis-Dur の全終止とともに始まる。第92-99小節では Fis-Dur 第1音保続低音上を I → °IV+6 → I → °IV+6 と揺れ動く。そして続く第100-103小節では、第92-95小節の「うろ抜き反復」となることで、Fis-Dur 第1音保続低音上の I → | °VI → °♯9 | という「Iのゆれ」が生じる。さらに第104小節からは Fis-Dur 第1音保続低音上の I → | VI | → I → III → I という進行が繰り返される。ここで生じるIIIはD機能をもたらすものである。これは「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）をもたらすVIとのゆれと相まって、曲を締めくくるカデンツとしての役割を果たしているといえる。

続けて演奏されることが想定されているこの楽曲は、3度転調 (Fis-Dur \sharp^4 = es-Moll \flat^4) によって第2曲〈カンツォーネ〉へと続く。

【譜例 4.3.18】《巡礼の年》第2年補巻「ヴェネツィアとナポリ」第2稿 LW-A197/S162 第1曲〈ゴンドラの歌〉第92-119小節

92 quieto. カ
dolcissimo armonioso pp
Fis: I | I 和音 °IV+6 | I 和音 °IV+6 |
うろ抜き ♯9- | うろ抜き ♯9- |

100 pp sempre più diminuendo
I | °VI-♯9 | °VI-♯9 | VI | III |
機能: T (S的) T (S的) T (S的) T (D的)

108 ppp pppp
I | VI | III | I | VI | III | I | es:♯9 |
T (S的) T (D的) T (S的) T (D的) T

《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178の第2主題の2では、Vの代理和音であるIII¹によってD機能が暗示されるとともに、「翳り」の表情を伴う「調のゆれ」が生じる。

第2主題の1から第2主題の2にかけての移行過程については後述するが(【譜例4.3.30】参照)、第153小節から示される第2主題の2は、主調h-MollのIII調D-Durで提示される。第153-156小節ではD-Dur I → I³ → VI → ♯VI³ → II¹と、「陰翳」和音へと進行することで、明るさの中に憂いの表情がもたらされる。そしてこれを機にD-DurのII調e-Mollへと転調し、第157-160小節では、厳密なものではないものの、第153-156小節が反復される(「複合2度上行型反復進行」)。これによって「陰翳」和音IIが調単位に拡張されるのである。

続く第161小節でD-Durへと復義し(e-Moll I = D-Dur II)、第161-164小節ではD-Dur II → °VIを揺れ動く。この和声進行は低音の増4度進行によって異質な和声進行のように聴こえる。しかしこれは刺繍和音として生じる和音の低音を跳躍させることで、独立和音にしたものである¹⁸⁰。またここで進行するD-Dur °VIは、°♯VI²(導音欠如)とも捉え得る和音である。これらのことから、第161-164小節にはD-DurのD₂機能(II及び°♯VI²(導音欠如))が示されているといえる。

このD-DurのD₂機能を受けて、続く第165小節ではD-DurのD機能の代理和音であるIII¹へと進行する。そしてこの和音を介して(D-Dur III¹ = fis-Moll I¹)D-DurのIII調fis-Mollへと転じ、第165-167小節ではfis-Moll I¹ → IV → I² → II²、さらに第167小節で♯II調cis-Mollへと転じて(fis-Moll ♯V² = cis-Moll V²)、第167-170小節1拍目ではcis-Moll V² → I¹ → II¹ → I² → V¹と進行する。これによって低音部に半音階を含む長い順次上行進行が生じる。最後は半音階的転調進行(第170小節1-2拍目: cis-Moll V¹ → ♯V¹)によってD-Durへと復義し(cis-Moll ♯V¹ = D-Dur ♯V¹)、D-Durのカデンツ(D-Dur ♯V¹ → II¹ → V¹)へと辿り着く。

このことから、第165-170小節で経過したD-DurのIII調fis-Moll及び♯II調cis-Mollは、「V(D)の偶成的変形」(島岡1998, 455)である第165小節1拍目のD-Dur III¹と、第170小節4拍目のD-Dur V¹とを繋ぐ「調のゆれ」であることがわかる。これによって

180 【譜例4.3.19a】《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 第161-164小節 還元譜

D-Dur の D 機能が拡張されているのである。また、第 155-164 小節では、D-Dur II¹（第 155-156 小節）及び II 調 e-Moll（第 157-160 小節）、D-Dur II → °VI のゆれ（第 161-164 小節）という、D-Dur の D₂機能が長時間示される。そしてこの D₂機能を受けて、D 機能の代理和音である III¹が導き出されるのである。つまり第 2 主題の 2 は、「翳り」の表情を孕んだ様々な「調のゆれ」を伴いながら、D-Dur の D₂機能（第 155-164 小節）→D 機能（第 165-170 小節）という大きな機能性を示しているのである¹⁸¹。

【譜例 4.3.19】《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 第 153-171 小節

musical score with piano and harmonic analysis for measures 153-171. The score includes piano notation with dynamics like "cantando espressivo", "poco ritard.", "dolce", "poco rall.", "a tempo", and "rall.". Below the piano part is a harmonic analysis with Roman numerals and chord symbols, including a "複合2度上行型反復進行" (Complex 2-degree ascending repetitive progression) and functional labels like "機能: T", "D3", "D2中心", and "D機能の代理和音".

¹⁸¹ 【譜例 4.3.19】に示した通り、第 165-170 小節 4 拍目の D 機能の拡張において、辿り着いた D-Dur \check{V}_7 の直前（第 170 小節 2-3 拍目）に D-Dur の D₂機能が改めて示されることで、4 拍目の半終止に焦点が当てられていることにも注目したい。

3-3 保続低音

第2章以降しばしば見られる語法であるが、《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉の序奏には、主調 f-Moll の第v音保続低音上で移調反復進行が行われる。

第1-4小節1拍目では、主調 f-Moll の第v音保続低音上で偶成和音 (IV₇及びVI₇) を伴うV₉が示される。そしてここで示された f-Moll の第v音保続低音は第17小節まで保持される。続く第4小節2拍目-第6小節1拍目では、第1-4小節1拍目がΔII調 g-Moll に移調されることで、偶成和音 (g-Moll IV₇及びVI₇) を伴う g-Moll ♯₉が示される。そして第6小節2拍目-第7小節では、動機の反復と和声の反復が異なった移調反復進行となる。まず動機前半 (第6小節2拍目-第7小節1拍目) はΔIII調 a-Moll ♯₉、そして続く動機後半 (第7小節2-4拍目) はIV調 b-Moll ♯₉で示される。さらに第8小節1-3拍目ではv調 c-Moll ♯₉で動機後半部分が「尻取り反復」される。そしてここで単純転義 (c-Moll ♯₉=f-Moll ♯₉) された f-Moll ♯₉が、第8小節4拍目以降、減7の和音の半音階的連用によって畳み掛けられることによって、主調 f-Moll のD₂機能が拡張されるのである。これを受けて、第10小節2拍目から f-Moll 第v音保続低音上のV₉から始まる一連の移調反復進行が繰り返され、最終的に f-Moll のD機能 (第20-23小節) に辿り着くことで、第24小節アウフタクトから示される主題が導かれる (【譜例 4.3.15】参照)。

先にも述べた通り、本楽曲の序奏には第1-17小節にかけて f-Moll の第v音保続低音が置かれており、その上部で移調反復進行が行われる。また、ここに見られる各反復句は、偶成和音 (IV₇及びVI₇) によって、各調の脈絡が明確に示されている。このように保続低音によって一貫した主調のD機能を示しながら、その上部で移調反復進行を行うことによって、多層的な響きをもたらされているといえる。

3-4 転義

3-4-1 異名同音的転義

《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第3番の中間部には珍しい異名同音的転義（及び単純転義）が見られる。

第19小節からオクターヴ書法となった主題が繰り返される。ここでは冒頭と同様、Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上の $I \rightarrow \text{♯}_9 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と進行した後（第19-23小節）、Ⅲ調 f-Moll へと異名同音的転調（第24-25小節 1-2拍目：Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上の $\text{♯}_9 = f\text{-Moll } II^{\text{?}}$ ）し、f-Moll $II^{\text{?}} \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と進行することで全終止する。そして第28小節アウフタクトから中間部となる。ここには第26小節の f-Moll の全終止を機に第Ⅰ音保続低音が置かれ、第28-29小節では f-Moll $V_7 \rightarrow I$ と進行して全終止、そして第30-32小節では $V_7 \rightarrow +I$ と進行してピカルディー全終止する。この f-Moll +I が刺繍音を伴いながら拡張された後、続く第33小節から突如として \circ vi調 a-Moll のカデンツ（a-Moll $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ ）が示される。つまり a-Moll で遡及的に考えると、第31-32小節の f-Moll +I が a-Moll の D_2 和音である $\text{♯}_9^{\text{?}}$ （導音欠如）へと単純転義されて、続く a-Moll の D 機能（第33-34小節： $I^2 \rightarrow V_7$ ）を導き出していることがわかる。

第35小節の a-Moll の不十分終止を機に、続いて a-Moll の第Ⅰ音保続低音が置かれる。そして先ほどと同様、第36-37小節では a-Moll $V_7 \rightarrow I$ と進行して全終止、そして第38-40小節では $V_7 \rightarrow +I$ と進行してピカルディー全終止し、この a-Moll +I が刺繍音を伴いながら拡張される。そして続く第41-43小節では主調 Des-Dur のカデンツ（Des-Dur $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ ）が示される。つまり先ほどと同様、第39-40小節の a-Moll +I が、Des-Dur の D_2 和音である $\text{♯}_9^{\text{?}}$ （導音欠如）へと異名同音的転義されて、主調 Des-Dur のカデンツを導き出したことがわかる。

中間部ではこのようにⅢ調 f-Moll からこの異名同音的転義によって、 \circ vi調 a-Moll、そして主調 Des-Dur へと安定復帰していることがわかる。中間部に f-Moll 及び a-Moll という「陰翳」調及び「翳り」調を置くことで、「不安定局面におけるゆれと翳りの結合」（島岡 1998, 278）が行われると同時に、各調に見られるピカルディー全終止を効果的にし、さらにその和音を介して異名同音的転義を行っているのである。

【譜例 4.3.21】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第3番 第19-43小節

19
Des: I [I — $\overset{\circ}{V}_9$ — V_7 — I]

24
 $\overset{\circ}{V}_9$ —]
III (II $_7^2$ — V_7 — I [I

28
mf espressivo — *dolcissimo*
 V_7 — I — V_7 — + I

32
— $\overset{\circ}{VI}$ (導欠) 単純転義
— $\overset{\circ}{VI}$ 不

36
— $\overset{\circ}{VI}$ 全
dolciss.
— $\overset{\circ}{V}_9$ (導欠)
— $\overset{\circ}{VI}$ 異名同音の転義
— I

40
poco riten.
 V_7 — I — V_7 — + I 不
— I 2 — V_7 — I [I

3-4-2 偶成転義

《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第4番の安定復帰過程には、第2章で取り上げた「属7 II^{\flat} 増5-6の転義によるもの」(島岡 1998, 152)と同様の偶成転義が見られる。

主調 Des-Dur で始まる本楽曲は、vi 調 b-Moll、同主短調 des-Moll を経て、第16小節で IV 調 fis-Moll で全終止する。その後、第16小節3-4拍目で H 調 D-Dur へと3度転調 (fis-Moll $\text{VI}^{\flat}=\text{D-Dur I}^{\flat}$) し、左手部分に示された主題冒頭による移調反復進行(「複合2度下行型反復進行」)となる。まず第16小節3拍目-第18小節2拍目では、D-Dur $\text{I}^{\flat} \rightarrow \text{II}^{\flat} \rightarrow |$ 第v音上の $\text{II}^{\flat} \rightarrow \text{V}^{\flat}$ と進行して半終止する。そしてこの D-Dur V^{\flat} が主調 Des-Dur の I^{\flat} に対する倚和音 V^{\flat}_2 へと偶成転義されて、第18小節3拍目-第20小節2拍目では、Des-Dur $\text{I}^{\flat} \rightarrow \text{II}^{\flat} \rightarrow |$ 第v音上の $\text{II}^{\flat} \rightarrow \text{V}^{\flat}$ と進行して半終止するのである。この移調反復進行において「属7 II^{\flat} 増5-6の転義による」偶成転義が重要な役割を果たしていることがわかる。

【譜例 4.3.22】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第4番 第16-34小節

Harmonic analysis of the score:

16: Des: $\text{IV}^{\flat}(\text{I}) - \text{VI}^{\flat} -)$ $\text{I}^{\flat} - \text{II}^{\flat} - 0$ V^{\flat}_2 (偶成転義) $\text{II}^{\flat} - 0$ V^{\flat}_7 II^{\flat}_7 V^{\flat}_7 VI^{\flat} V^{\flat}_7 I^{\flat} $\text{V}^{\flat}_7 - \text{I}^{\flat}$ $\text{III}^{\flat}(\text{V}^{\flat}_7 \text{VI}^{\flat})$ (複合2度下行型反復進行) (複合3度上行型反復進行)

22: $\text{IV}^{\flat}(\text{V}^{\flat}_7 \text{VI}^{\flat} \text{V}^{\flat}_7 \text{I}^{\flat})$ $\text{V}^{\flat}_9 - \text{V}^{\flat}_7$ [$\text{I}^{\flat} \text{V}^{\flat}_9 \text{II}^{\flat} \text{I}^{\flat} \text{V}^{\flat}_7 - \text{V}^{\flat}_7$] $\text{V}^{\flat}_7 - \text{I}^{\flat}$ V^{\flat}_3 (機能: D2 D T)

28: $\text{VI}^{\flat} - \text{IV}^{\flat}_{+6} - \text{I}^{\flat} - \text{VI}^{\flat} - \text{IV}^{\flat}_{+6} - \text{I}^{\flat} - \text{VI}^{\flat} - \text{IV}^{\flat} - \text{I}^{\flat}$ (変)

「属 7 増 5-6 の転義による」偶成転義は、《2 つのポロネーズ》LW-A171/S223 第 2 番にも用いられる。

第 65 小節 3 拍目で主調 E-Dur で全終止した後、 \circ iv 調 a-Moll V へと単純転義 (E-Dur I = a-Moll V) され、I へと解決するとともに新たな部分が始まる。第 67-73 小節には a-Moll 第 I 音保続低音が置かれており、そこに「I のゆれ」を伴う旋律が現れる。第 67-70 小節では a-Moll 第 I 音保続低音上の $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I \rightarrow V_7$ と進行して半終止する。続く第 71 小節からは a-Moll 第 I 音保続低音上の $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I$ と進行した後、第 74 小節で $+\Delta$ III 調 Des-Dur へと 3 度転調 (a-Moll $-VI^1 = \text{Des-Dur III}^1$) して全終止 (第 76 小節)、再び 3 度転調 (Des-Dur I = a-Moll $+\Delta$ III) して第 77 小節では a-Moll で半終止する。

そして第 78 小節以降、1 オクターヴ上で旋律が繰り返される。第 78-80 小節では、第 67-70 小節と同様、a-Moll 第 I 音保続低音上の $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} | \rightarrow I \rightarrow V_7$ と進行して半終止する。しかし続く第 82 小節からは a-Moll 第 I 音保続低音上の $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat} |$ と進行した後、b-Moll I が続く。このことから、第 83 小節の a-Moll 第 I 音保続低音上の ♯^{\flat} が偶成転義され、一時的に $-H$ 調 b-Moll に転調し、 $V_7^1 \rightarrow I$ と進行していることがわかる。さらに第 85 小節では異名同音的転義 (b-Moll $\text{♯}^{\flat} = e\text{-Moll } \text{♯}^{\flat}$) によって a-Moll の v 調 e-Moll へと転じ、 $\text{♯}^{\flat} \rightarrow I^2$ と続くことから v 調での展開が期待される¹⁸²。しかし続く第 87-89 小節では $-III$ 調 c-Moll の終止定型 (c-Moll $I^1 \rightarrow \text{♯}^{\flat} \rightarrow I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$) が示されることから、e-Moll は目的調ではなく、あくまで経過調であることがわかる。ここでも I^2 が「無解決倚和音」として生じていること、そして偶成転義によって異なる展開がされていることに注目しておきたい。

¹⁸² ここでは第 83-85 小節を a-Moll の $-H$ 調 b-Moll への一時的な転調と捉えているが、a-Moll の脈絡のまま $\text{♯}^{\flat} \rightarrow H \rightarrow \text{♯}^{\flat}$ と捉え、第 85 小節で e-Moll ♯^{\flat} へと単純転義したと解釈することもできるだろう。

また《巡礼の年》第1年「スイス」LW-A159/S160 第6曲〈オーベルマンの谷〉では、長3和音の偶成転義によって調を巡る部分が見られる。

第170小節で同主長調 E-Dur で主題が提示されて以降、E-Dur を中心に曲が展開されていく。第188小節から再び E-Dur で主題が提示された後、第191小節で E-Dur の半終止、そして第195小節でⅥ調 cis-Moll の半終止がそれぞれ示される。また、第196-199小節で示される旋律では、第197小節でⅥ調 cis-Moll の全終止、第199小節でⅢ調 G-Dur で全終止がそれぞれ示される。そして第200小節以降、偶成転義によって同主長調 E-Dur での主題の再現に向けて移行していくのである。

まず第200-201小節では G-Dur |°Ⅵ| → I → |°Ⅵ| → I という「Iのゆれ」が示される。そして第202小節で進行した G-Dur I が偶成転義 (G-Dur I =H-Dur°Ⅵ) されることでⅤ調 H-Dur へと転じて、第202-203小節では H-Dur で |°Ⅵ| → I → |°Ⅵ| → I という「Iのゆれ」が反復される（「複合3度上行型反復進行」）。そして第203小節3-4拍目の H-Dur I が同主長調 E-Dur のⅤへと単純転義されることによって、第204-205小節での主題の再現へと続くのである。この同主長調 E-Dur へと戻る移調反復進行において、偶成転義が大きな役割を果たしていることがわかる。

【譜例 4.3.24】《巡礼の年》第1年「スイス」LW-A159/S160 第6曲〈オーベルマンの谷〉第200-209小節

200

ff

rinforz.

e: ⁺1(III) I

複合3度上行型反復進行

202

rinforz.

偶成転義

204

ff

I¹ V¹ VI V¹

206

fff

ff

I V¹₉ V¹₉ V¹₉ I V²₇ V₇ V₇ V V

208

fff

ff

I V¹₉ H V¹₇ V₉

また《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第2曲〈憂いに沈む人〉の移行部には増3和音による偶成転義が見られる。第1-4小節に示される主題は、倚和音 $\circ\text{IV}$ 及び III_7 を伴う主調 cis-Moll $\text{I} \rightarrow \text{V}_9 \rightarrow \text{I}$ という進行で示され、全終止する。そして続く第5-8小節ではこの4小節の主題が繰り返される。しかしここでは cis-Moll $\text{I} \rightarrow |\circ\text{IV}^1|$ と進行した後、偶成転義 (cis-Moll $\circ\text{IV}^1 = \text{e-Moll IV}^1$) によって -III 調 e-Moll へと転調し、e-Moll の全終止が示される。そして第9小節以降、移行部となる。

まず第9-10小節では e-Moll $\text{V}^1 \rightarrow \text{I}$ という増3和音を伴う進行をし、続く第11小節では再び e-Moll V^1 へと進行する。しかし第12小節以降、e-Moll I ではなく、g-Moll $\text{IV}^1 \rightarrow \text{V}_9 \rightarrow \text{I}$ と進行して g-Moll の全終止が示される。このことから第11小節の増3和音を介して (e-Moll $\text{V}^1 = \text{g-Moll } \text{V}^1$ 付加第6音) $\uparrow \text{IV}$ 調 g-Moll へと異名同音的転調したことがわかる。続いて第14-16小節では、第9-11小節と同様、g-Moll $\text{V}^1 \rightarrow \text{I}$ と進行した後、再び g-Moll V^1 へと進行する。しかしその後長3和音による半音階的な移行 (第17-18小節) を経て、主調 cis-Moll の終止定型 ($\text{II} \rightarrow \text{IV}^1 \rightarrow \text{V}_9$) が示されて半終止する (第19-22小節)。これを踏まえて遡及的に捉えると、まず第16小節で増3和音を介した偶成転義 (g-Moll $\text{V}^1 = \text{Ges-Dur } \text{I}_4$) によって一時的に +IV 調 Ges-Dur へと転じていると捉えることができる。そしてその後、-III 調 e-Moll、 ΔII 調 es-Moll、-II 調 d-Moll の各調の D_2 機能 ($\text{V}^1 \rightarrow \text{II}$) の連鎖によって主調 cis-Moll の D_2 機能 ($\text{V}^1 \rightarrow \text{II}$) へと達し、第21小節の半終止を導き出しているのである。このようにこの移行部では、増3和音の偶成転義を機に一気に安定復帰しており、増3和音による偶成転義が必要な役割を担っていることがわかるだろう。この半終止を受けて、第22小節からは主調 cis-Moll で主題が再現される。

【譜例 4.3.25】《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第2曲〈憂いに沈む人〉

第1-23小節

Lento

chords: cis: I — V₉ / IV¹ — III₇ — I

5 I — V₉ / IV¹ — III¹(IV¹) — ♯₉(導欠) — V₉ — II₇ / V — I

9 V₆¹ — I — V₇³ — V₆¹ (異名同音の転義) — IV¹ — V₉ — II₇ / V — I

14 V₆¹ — I — V₇³ — V₆¹ (偶成転義) — III¹(♯) — II¹ — III¹(♯) — V₇¹ — +IV¹(I / 64) — III¹(♯) — II¹ — III¹(♯)

19 II — V₉² — IV¹ — V₇ / V₉ — I

Dynamic markings: *mf*, *f*, *rinforz.*, *sotto voce pesante*

Performance markings: 全, 全, 全, 半

3-5 調のゆれ

第1章でも述べた通り、リストの作品には移行過程に短い展開ともとれる部分が組み込まれることによって楽曲構造が複雑になっている。ここではその特異な例をいくつか取り上げたい。

まず取り上げるのは《2つのポロネーズ》LW-A171/S223 第2番である。本楽曲は3部形式の楽曲であるが、第3部への安定復帰過程に経過和音 I^2 を応用した珍しい移行が見られる。

第120小節からは、第67小節と同様（【譜例 4.3.23】参照）の「Iのゆれ」を伴う旋律が“fff”で示される。第120-123小節では中間部の中心調である \flat 調 a-Moll の第1音保続低音上の $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat}_9 | \rightarrow I \rightarrow V_7$ と進行して半終止、続く第124-127小節では $I \rightarrow | \text{♯}^{\flat}_9 |$ と進行した後、a-Moll ♯^{\flat}_9 へと偶成転義されて $-III \rightarrow \text{♯}^{\flat}_7$ と進行する。そしてこれを機に、「D3 度上行型反復進行」（第127-132小節：a-Moll $\text{♯}^{\flat}_7 \rightarrow \Delta II \rightarrow \text{♯}^{\flat}_9 \rightarrow IV \rightarrow \circ \text{♯}^{\flat}_9 \rightarrow -VI$ ）¹⁸³、さらに a-Moll の $-III$ 調 c-Moll を経て（第132-134小節）、第135小節で a-Moll ♯^{\flat}_9 へと辿り着く。そしてこの和音のまま中間部の旋律を用いたレチタティーヴォ（第136小節アフタクト-第139小節）が示され、“Cadenza”（第140-146小節）へと続く。

まず第140-141小節では a-Moll $\text{♯}^{\flat}_9 \rightarrow | I^2$ （又は IV^{\flat}_7 ）と進行し、第142小節で ♯^{\flat}_9 へと辿り着く。つまり「 ♯^{\flat}_9 と ♯^{\flat}_9 の交替の間に挿入された経過和音 I^2 」（島岡 1998, 367）が「7の和音形体」（同前, 18）で生じており、「全くの不安定・非自立とみなされ」る I^2 よりも、「不安定性が幾分緩和され」ている（同前, 416-417）¹⁸⁴。これによって、a-Moll の調性感が示されるとともに、a-Moll の v 調である e-Moll $\text{♯}^{\flat}_9 \rightarrow | IV^{\flat}_7 | \rightarrow \text{♯}^{\flat}_9$ と捉えられることから、 v 調 e-Moll の調性感も示されるのである。

【譜例 4.3.26a】経過和音 I^2 と I^{\flat}_7 の違い

a: ♯^{\flat}_9 | I^2 | 2

a: ♯^{\flat}_9 | I^2 又は IV^{\flat}_7 | 2

つまり e: ♯^{\flat}_9 | IV^{\flat}_7 | 2

¹⁸³ ここではフレーズとしての反復進行ではなく、和声としての反復進行を示している。

¹⁸⁴ これは、3和音の第2転回位置は「低音3度を欠如するため低音4度の不安定性がもろに浮かび上がる」のに対して、7の和音の第2転回位置は「低音4度」に「低音3度を伴う」ためである（同前, 416-417）。

さらに第 142-144 小節冒頭では、異名同音的転調 (a-Moll $\text{V}_9^{\flat} = \text{c-Moll } \text{V}_9^{\flat})$ によって主調 E-Dur の vI 調 c-Moll へと転調し、第 140-142 小節と同様の経過和音 I^{\sharp} (又は IV^{\sharp}) を伴う進行が生じる。これによってここにおいても、c-Moll の調性感が示されるとともに、c-Moll の v 調である g-Moll の調性感が示される。

第 140-144 小節冒頭の経過和音 I^{\sharp} (又は IV^{\sharp}) を伴う進行を経て、その後第 144 小節では主調 E-Dur の vI 調 cis-Moll V_7 へと辿り着く。ここでは cis-Moll の第 v 音保続低音で D_2 機能 \rightarrow D 機能 ($\text{IV}_7 \rightarrow \text{V}_9$) が 2 回示された後、半音ずつ下行する V_9 の連用による長大なカデンツァが続く。このように cis-Moll の D 機能が強調されることによって、後続和音として cis-Moll の T 和音が期待される。しかし半音ずつ下行する V_9 の連用の過程でいつの間にか主調 E-Dur へと転調し、第 145-146 小節で E-Dur V_9 へと辿り着くことによって、主調 E-Dur で再現される第 3 部が導かれるのである。

【譜例 4.3.26】《2つのポロネーズ》LW-A171/S223 第 2 番 第 120-147 小節

Harmonic analysis for measures 120-147:

Measures 120-125: $\text{E}:\text{vI}[\text{I}]$ — V_9^{\flat} — V_7 — I — V_9^{\flat} (偶成転義) — V_7^{\flat}

Measures 126-131: $-\text{II}$ — V_7^{\flat} — $-\text{II}$ — V_9^{\flat} — IV — V_9^{\flat} (D3度上行型反復進行)

Measures 132-147: $-\text{VI}$ — $-\text{III}\{\text{IV} — \text{I}^2 — \text{IV}_7^{\flat} \text{V}_9^{\flat} | \text{III}^2 — \text{I}^2 — \text{I}^2\}$ (dim., coll' S^{ua} ad lib.)

140 *Cadanza*

Sua *tr* *Sua* *tr*

I_7^2
又は IV_7^2

142

Sua *tr* *Sua* *tr*

$-^{\circ}VI(\overset{\vee}{V}_9^1)$

I_7^2
又は IV_7^2

144

Sua *tr* *Sua* *tr*

$VI(V[V_7])$ $\overset{\vee}{V}_9$ IV_7 V_9 IV_7 V_9 IV_7 V_9

Sua

$\overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$

Sua

poco rall.

$\overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$ $^{\circ} \overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ $\Delta \overset{\vee}{V}_9$

pp *in tempo* *p elegantemente* *Sua*

$\overset{\vee}{V}_9$ $\overset{\vee}{V}_9$ I

《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第4曲〈マゼッパ〉には曲の終わりに長大なレチタティーヴォが置かれている。

これまでの稿と同様、第171小節で変終止した後、第171-174小節ではd-Moll $\text{IV}^+_4 \rightarrow +\text{I}$ と変終止がダメ押しされる。第174小節で変終止が示された後、再びd-Moll IV^+_4 へと進行するが、ここでは第175小節2拍目からd-Mollの第1音保続低音及び半音階的経過和音(V^{\flat}_9 及び V^{\flat}_9)¹⁸⁵を伴うことによって引き延ばされる。そして第177小節2拍目で辿り着いたd-Moll第1音保続低音上の V^{\flat}_9 がフェルマータによって引き延ばされ、レチタティーヴォが続く。これによって第177小節の終わりでd-Moll第1音保続低音上の V^{\flat}_9 へと進行し、さらにこの和音を介して-#調 es-Mollへと異名同音的転調(d-Moll第1音保続低音上の $\text{V}^{\flat}_9 = \text{es-Moll V}^{\flat}_7$)する。その後、第178-182小節ではコラールとなり、es-Moll $\text{I} \rightarrow | -\text{V}^{\flat} | \rightarrow \text{VI}_7 \rightarrow \text{IV}^{\flat} \rightarrow \text{V}^{\flat}_7$ とフリギア終止することによって、es-Mollの半終止が示される。第182-190小節では再びレチタティーヴォが続くが、これらは全てes-MollのVに対する倚和音 V^{\flat}_7 によるものである。この倚和音es-Moll V^{\flat}_7 は第190小節の終わりで V_7 へと解決し、それを機に同主長調D-Dur $\text{V}^{\flat}_7 = \text{D-Dur V}^{\flat}_7$ へと異名同音的転義される。そして続く第191小節以降、D-Dur $\text{I}^{\flat} \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{V}^{\flat} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$ とファンファーレが鳴らされ華やかに曲が閉じられる。

第178-190小節の-#調 es-Mollの部分に着目すると、第177小節の終わりのd-Moll第1音保続低音上の V^{\flat}_9 を介した異名同音的転義によってes-Mollへと転入し、第190小節終わりのes-Moll V_7 を介した異名同音的転義(es-Moll $\text{V}_7 = \text{D-Dur V}^{\flat}_7$)によって転出していることがわかる。このことから-#調 es-Mollの部分は主調d-Moll(D-Dur)のD₂和音間の「調のゆれ」であるといえる。これによって主調d-MollのD₂機能が引き延ばされて、第191小節から華やかに示される終止定型を導き出しているのである。

¹⁸⁵ 〈マゼッパ〉初稿LW-A172-4/S138と同様、第175小節2拍目-第177小節の進行をd-Moll第1音保続低音上の減7の和音の連用と捉えることもできるが、d-Mollの第1音が保続されていることによって、一時的にd-Moll $\text{V}^{\flat}_9 \rightarrow \text{IV}^+_4$ という進行が見られるため、ここでは巨視的にd-Moll $\text{I} \rightarrow \text{IV}^+_4$ というS進行として捉えている。

【譜例 4.3.27】《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第4曲〈マゼツパ〉第171-201小節

変終止の畳み掛け 変 *sua* 変 変 変 変

171 *f* *f* *ritanto*

177 *più rit.* *non piano* *Più moderato*

182 *p* *rall.*

190 *a tempo* *f* *ten.* *sua* *sua*

194 *Vivace* *sua* *ten.* *ff* *ten.*

198 *sua*

d: +I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I

♯V₉ ♯V₉ | ♯V₉ ♯V₉ |

♯V₉ ♯V₉]

異名同音の転義

-H(♯V₇ I | -V₁ | VI₇ | IV₁ |

-H(♯V₇ ♯V₉ | -V₇ | -V₇ |

+H(♯V₉ I² | VI | V | V |

異名同音の転義

I

-IV I • IV I • IV I • IV I • IV I • IV I

《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 第7曲〈葬送〉のコーダの直前には、第56小節から示される旋律が回想のように挿入されることで「調のゆれ」が生じている。

第156小節から“ff”で主題が再現される。第156-169小節では、第24-39小節とほぼ同様の展開をした後（【譜例4.3.15】参照）、第170-176小節では主調 f-Moll へと復義して終止定型が続くことで主調の全終止が期待される。

しかし第176小節の全休止の後、突如として $+\Delta$ Ⅶ調 E-Dur の第Ⅴ音保続低音上で第56小節から示される旋律が示される。このことから、第175-176小節で E-Dur の D₂和音へと異名同音的転義（f-Moll V₇=E-Dur $\circ\text{V}_7^{\flat}$ ）されて、第177小節からの第Ⅴ音保続低音による D 機能が導き出されていることがわかる。そしてここにも、E-Dur 第Ⅴ音保続低音上で I → | $\circ\text{V}_7^{\flat}$ → $\circ\text{V}_7^{\flat}$ | → I という「翳り」和音による「Iのゆれ」が生じ、さらに旋律には同主短調の固有音である「翳り」を伴う倚音 C 音が長い音価で置かれることによって、強い緊張感がもたらされるのである。

その後、異名同音的転義（E-Dur 第Ⅴ音保続低音上の $\circ\text{V}_7^{\flat}$ =f-Moll V_7^{\flat} ）によって主調 f-Moll へと戻り、改めて終止定型が示される。これによって再び全終止が期待されるが、第185小節では代理終止が示されてコーダが続くのである（【譜例4.3.10】参照）。

つまり第177-180小節の $+\Delta$ Ⅶ調 E-Dur への「調のゆれ」は、調単位での主調 f-Moll の終止回避であることがわかる。これによって第56小節から示される旋律が回想のように現れると同時に、一時的に明るさがもたらされることで、続く主調 f-Moll で示される終止定型をより一層引き立てているのである。

いた後、半音階的下行進行が続くことで、第 69-70 小節で E-Dur IVへと進行する¹⁸⁶。この和音が E-Dur の+III 調 As-Dur の D₂和音である。♯へと単純転義され、その後 V₇→I と進行する¹⁸⁷。

さらに第 72-79 小節では As-Dur I → | ♮₉ | → I → | ♮₉ | という、「低音を跳躍させ、独立の S 和音のように用い」（島岡 1998, 362）た「I のゆれ」が生じることで、As-Dur の部分が拡張されるのである。この第 72-79 小節に見られる「低音を跳躍させ」た「I のゆれ」は、「静止低音上の刺繍和音」（同前, 230）として生じる減 7 の和音の低音に、根音 F 音を加えたものである。【譜例 4.3.29a】上段には「静止低音上の刺繍和音」の例を示している。ここに示した通り、刺繍和音によって生じた減 7 の和音は、減 7 の和音の特性上、「4 通りの異名同音的把握」（同前, 151）ができる。一方で、【譜例 4.3.29a】下段左側に示した通り、根音 As 音上に減 7 の和音が生じると短調の属 9 の和音が形成されるため、これが 1 つの調に限定され、刺繍和音として Des-Dur の[◦]V₉、つまり As-Dur の[◦]♮₉が生じる。さらにこの低音に生じる根音を F 音に替えることによって、「異名同音的把握」が可能な他調の^(◦)V₉へと変化する（【譜例 4.3.29b】参照）。すなわち【譜例 4.3.29a】下段右側に示した b-Moll V₉、つまり As-Dur の[♮]♮₉という刺繍和音が生じるのである。このように「低音を跳躍させ」ることで、「基礎和音形体」（同前, 448）、つまり「基体としての 3 和音」（As 音・C 音・Es 音）が同様の短調の属 9 の和音（As-Dur の[◦]♮₉）による刺繍和音から、「基礎和音形体」の異なる刺繍和音へと替えられることによって、強烈な表情がもたらされるのである。

【譜例 4.3.29a】第 72-79 小節の「I のゆれ」

【譜例 4.3.29b】根音の違いによる減 7 の和音の異名同音的把握

¹⁸⁶ ここに見られる E-Dur V₇→IV の進行は、V₇→VI の代用である V₇→IV¹ の用法を応用したものである。ここでは半音階的進行によって低音位が曖昧であるため、IV 基本位置ではあるが、IV¹ と同格と見なしている。

¹⁸⁷ 第 67-71 小節は全て半音階的下行進行であるため、様々な和声の解釈が可能である。ここで示した例は、第 66 小節 4 拍目の E-Dur V₇ から第 72 小節の As-Dur I への移行を合理的に解釈した一例である。

その後、半音階的転調によって E-Dur の D_2 和音である $\circ II^{\sharp}$ (第 80-81 小節)、さらに D 機能である V^{\sharp} (第 82-86 小節) が示されることで、第 87 小節からの同主長調 E-Dur を中心とした部分へと続く。

つまりこの同主長調 E-Dur の $+III$ 調 As-Dur は、E-Dur の D_2 機能である IV (第 69-70 小節) と $\circ II_7$ (第 80-81 小節) の間に生じた「調のゆれ」であることがわかる。これによって E-Dur の D_2 機能が強調されているといえる。さらに、「調のゆれ」として生じた As-Dur も、「**低音を跳躍させ**」た「I のゆれ」によって、強調されているのである。

【譜例 4.3.29】《怒りをこめて》LW-A63b/S143 第 56-91 小節

56 *sua* *sua* 尻取り 尻取り 尻取り 尻取り *stringendo*

e:⁺1(v[I — IV — V₇ — I — IV — V₇ — V₇ — V₇ — V₇ — V₇ — V₇])
 [複合3度下行型反復進行] (sua)

62 *ff* *ff* *ff*

V₇ V₇ V₇ V₇ V₇ V₇ V₇ V₇ V₇ V₇

67 *rinforz.* *rinforz.* *p*

IV +III { II V₇ 3

72 *sempre staccato* *sua*

I V₉ V₉

80 *dim. e rit.* (sua)

II₇ V₇

87 *Più moderato* *p dolce* *espressivo*

I II₇ V₉

《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 は、単一楽章のソナタ形式で書かれている。しかし徹底した主題労作と相まって、移行過程が1つの独立した部分のように感じられることから、形式に関する議論の絶えない作品の1つといえる。ここでは第105小節から提示される第2主題の1から、第153小節から提示される第2主題の2（【譜例4.3.19】参照）にかけての移行過程を例に取り上げたい。

第2主題は主調 h-Moll のⅢ調 D-Dur で提示される。ただし巨視的に捉えると、第55小節から既に D-Dur への転調が意図されていることがわかる¹⁸⁸。第79小節からは D-Dur の第Ⅴ音保続低音が置かれ、第101小節以降、この保続低音上に倚和音（ $\circ\text{V}_7^9$ 、及びⅤ調の V_7^9 ）を伴う V_7 が示される。そして第105小節で D-Dur I へと解決するとともに、第2主題の1が示されるのである。

第105-108小節では D-Dur 第Ⅰ音保続低音上で $\text{I} \rightarrow \text{VI}_7 \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{II}_7$ 、そして第109-111小節では $\text{D-Dur} \circ\text{VII} \rightarrow \circ\text{H}^2 \rightarrow \text{V}$ と、D-Dur の和声進行が続く¹⁸⁹。しかし第111小節3拍目でⅥ調 h-Moll へと単純転義（D-Dur IV=h-Moll VI）し、h-Moll $\text{IV}^1 \rightarrow \text{V}$ とフリギア終止、さらに第112小節3拍目からはⅤ調 A-Dur、第114小節アウトタクトからはⅢ調 fis-Moll でそれぞれフリギア終止（ $\circ\text{IV}^1 \rightarrow \text{V}$ ）が示されることで畳み掛けられる。これによって第105小節以降、低音部に下行順次進行（D音→C音→B音→A音→G音→Fis音→F音→E音→D音→Cis音）が形成され、広がりを見せる。辿り着いたⅢ調 fis-Moll のフリギア終止の後、第114-118小節2拍目では fis-Moll のフリギア終止による「開いた終止」と、As-Dur の変終止（ $\text{IV}^1 \rightarrow \text{I}$ ）による「閉じた終止」による掛け合いが行われる。続く第119小節で D-Dur のⅥ調である h-Moll の半終止が示されるとともに¹⁹⁰、冒頭の動機が回想のように現れる。そして第124小節の異名同音的転義（h-Moll $\text{V}_7^9 = \text{F-Dur V}_7^9$ ）によって D-Dur のⅢ調 F-Dur へと転じるのである。

この第125小節から示される動機は、第120-124小節と同様の動機であるものの、曲想が大きく変化することから、まるで1つの新たな展開のようである。第125-132小節2拍

¹⁸⁸ 第55小節以降、D-Dur の $\circ\text{VI}$ 調 B-Dur（第55-60小節） $\rightarrow \circ\text{IV}$ 調 g-Moll（第61-66小節） $\rightarrow \circ\text{H}$ 調 Es-Dur（第67-79小節）を経て、D-Dur の第Ⅴ音保続低音（第79-104小節）へと辿り着き、D-Dur I から始まる第2主題の1が導かれる。このことから D-Dur $\circ\text{VI} \rightarrow \circ\text{IV} \rightarrow \circ\text{H} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$ という、調単位に拡張された終止定型による移行となっていることがわかる。

¹⁸⁹ 【譜例4.3.30】に示した通り、第107-108小節を第105-106小節の反復進行と捉え、D-Dur の第Ⅰ音保続低音上のⅣ調 G-Dur の $\text{I} \rightarrow \text{VI}_7$ と進行していると捉えることもできる。Pütz は、第105-108小節に一貫して見られる保続低音からこの部分を「D-Dur に関連付け」ながらも、「主音進行では、下行3度が存在するか、ある和音から次の和音に至るまで常に第5音が第6音に置き換えられる」「5-6交換」が行われていることを指摘している（Pütz 2016, 125）。

¹⁹⁰ ここに示される h-Moll は主調ではなく、あくまでⅢ調 D-Dur の内部調としての h-Moll である。

目では F-Dur I¹ → II¹ → \check{V}^1 → V₇ → \check{V}^1 → V₇と進行し、半終止がダメ押しされることで F-Dur の T 機能への解決の期待感が高まる。しかし第 132 小節で半音階的転調進行 (F-Dur V₇ → \check{V}^1) することで、D-Dur の同主短調 d-Moll が導かれる。第 133 小節からは d-Moll I¹ → II¹と進行し、II¹が引き延ばされることで D₂機能が拡張される。そして第 141 小節以降、冒頭の別の動機による展開となる。ここでも d-Moll II² (第 141-142 小節) → \check{V}^2 (第 143-144 小節) と D₂和音が続き、第 144 小節 3 拍目以降、減 7 の和音を介した転義 (偶成転義及び異名同音的転義) によって、 \circ vi 調 B-Dur (第 144 小節 3 拍目-第 145 小節) → vi 調 h-Moll (第 145 小節 3 拍目-第 146 小節) → \uparrow iv 調 As-Dur (第 146 小節 3 拍目-第 151 小節) と、様々な調を巡っていく (【譜例 4.3.30】参照)。そして第 150 小節 3 拍目で D-Dur の D₂機能へと異名同音的転義 (As-Dur \circ VI²=D-Dur \check{V}^2) され、その後、D-Dur D₂機能と D 機能の「二階建て構造和声」によって、第 152 小節 2-4 拍目の D 機能 (\check{V}) へと徐々に移り変わっていくことで、続く第 153 小節から第 2 主題の 2 の提示が導かれるのである。

この移行過程を調構造に注目して振り返ってみると、第 111 小節で D-Dur の D 機能が示された後、様々な調を巡って、第 132 小節 3-4 拍目で同主短調 d-Moll の D 機能、そして T 機能が示されることがわかる。このことから、第 111-132 小節は D-Dur 及び d-Moll の D 機能間の「調のゆれ」であるといえる。一方で、第 135-144 小節で d-Moll の D₂機能が示された後、調を巡り、第 150 小節 3 拍目で D-Dur の D₂機能へと異名同音的転義されていることから、これも d-Moll 及び D-Dur の D₂機能間の「調のゆれ」といえる。この第 144 小節 3 拍目-第 151 小節の「調のゆれ」によって D-Dur の D₂機能を拡張し、第 152 小節の D 機能、そして T 機能で提示される第 2 主題の 2 を導き出しているのである。

【譜例 4.3.30】《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 第 101-152 小節

h: $\text{III}(\check{V})^1 V_7$ | $\circ \check{V}_0$ ——— $V^1 \{ \check{V}_0$ ——— }

101 **Grandioso**
 ff

I ——— VI₇ ——— IV ——— II₇ ———]
 又は IV{ I ——— VI₇ ——— }

380

3-6 楽曲のゆれ

3-6-1 不安定調での楽曲の開始

《巡礼の年》第1年「スイス」LW-159/S160 第5曲〈嵐〉はc-Mollの楽曲である。しかし楽曲冒頭はⅢ調 Es-Dur のIV₇→ V_9^{\flat} →Vの倚和音であるI²、つまりEs-DurのD₂機能→D機能によって始められる。これによって後続和音としてEs-Dur Vへの解決が期待される。しかし第6小節ではEs-Dur V_9^{\flat} へと半音階的転調進行し、さらにこの和音が単純転義されることによって主調c-Mollの V_9^{\flat} が示される。続く第7小節ではこの主調のD機能が拡張されて、c-Moll第1音保続低音上に示される第8小節からの主題が導かれるのである。

つまりⅢ調（平行調）という「陽転」調によって明るさがもたらされるが、第6小節の半音階転調進行を機に主調c-Mollに一変することで、より一層c-Moll V_9^{\flat} の暗さが引き立っていることがわかる。楽曲冒頭に一時的に示される不安定調ではあるが、曲名にある「嵐」の表現をより劇的にするための意図が窺える。

【譜例 4.3.31】《巡礼の年》第1年「スイス」LW-159/S160 第5曲〈嵐〉第1-9小節

Allegro molto

c: Ⅲ(IV₇ — V_9^{\flat} — I² — V_9^{\flat} — I²)
 機能: D₂ ————— D → 半音階的転調進行

Presto furioso

I | I | III |

3-6-2 楽曲構造

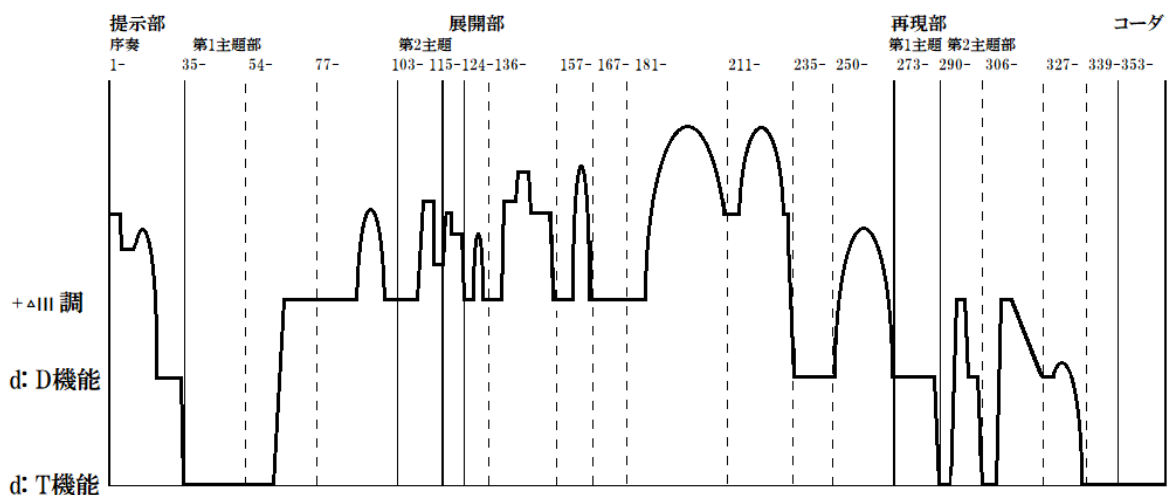
この時代においても、上記したような様々な和声語法によって、より楽曲が複雑になりながらも、楽曲全体においては、主調が明確に示されているといえる。

そして様々な楽曲構造が見られるなかで、この時代において特筆すべきはソナタ形式である。第1節で取り上げた《スケルツォと行進曲》LW-A174/S177で既に述べた通り、そこには「スケルツォ」(第1-387小節)及び「行進曲」(第388-477小節)がそれぞれソナタ形式及びソナタ的プロセスの調構造を示すとともに、楽曲全体においても展開部のないソナタ形式を示す、いわゆる「二重構造機能」(Newman 1972, 376)のソナタ形式となっていることが明らかとなった。

主題や動機を踏まえた上で形式を捉える際に、最も大きな決め手となるのが調構造である。ここでは、《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉及び《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178という、「ソナタ」と名の付く作品を例に、その楽曲構造を力性グラフに示すことで比較考察しておきたい。なお、ここに示す力性グラフは詳細な和声分析を踏まえて示したものであることは、断っておきたい。

まず〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の力性グラフを示す。

【図 4.3.1】《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉力性グラフ



本楽曲については第2章において、初稿を例に様々な例を取り上げている。まず、序奏(第1-34小節)は主調 d-Moll の \uparrow iv 調 as-Moll で始まり、 Δ vi 調 h-Moll へと移調反復、さらに様々な調を巡り、d-Moll の D 機能へと辿り着く(【譜例 2.2.40】参照)。そして第

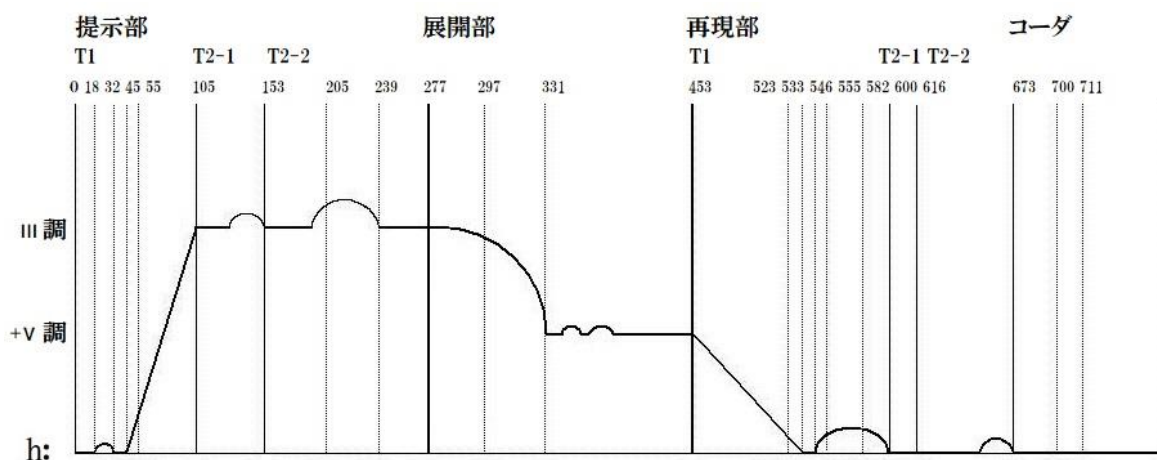
35小節から d-Moll の T 機能を中心とした第 1 主題が示される。その後 + Δ III 調 Fis-Dur へと移行し、第 77-102 小節の Fis-Dur の D 機能を中心とした「調のゆれ」を経て（【譜例 2.2.35】参照）、第 103 小節から第 2 主題が + Δ III 調 Fis-Dur で示される。

そして第 115 小節で Fis-Dur の v 調 Cis-Dur で全終止した後、序奏によって Fis-Dur の \circ II 調 G-Dur、III 調 ais-Moll を経て、第 124-184 小節あたりまで、様々な「調のゆれ」を伴う Fis-Dur を中心とした部分となる。その後、調を巡り、第 211-234 小節では主調 d-Moll の + \uparrow IV 調 As-Dur を中心とした展開が続き（【譜例 2.2.21】参照）、その後第 235 小節から主調 d-Moll の第 v 音保続低音となる。しかしこの保続低音はいつの間にか途絶えて、再び調を巡る。そして最終的に d-Moll へと辿り着き、第 273-289 小節では第 v 音保続低音上で第 1 主題が再現されるのである。この D 機能を受けて、第 290 小節からは同主長調 D-Dur で第 2 主題が再現される。さらに第 306 小節からは再び第 2 主題が高らかに示される。その後、調を巡り、第 327-338 小節では同主長調 D-Dur の D 機能を中心とした部分、そして第 339 小節以降、D-Dur の T 機能を中心とした部分が示され曲を閉じるのである。

つまり、提示部の第 1 主題は主調 d-Moll、第 2 主題が + Δ III 調 Fis-Dur、再現部の第 1 主題が d-Moll 第 v 音保続低音上、第 2 主題が同主長調 D-Dur というソナタ形式の楽曲であることがわかる。第 235 小節以降、主調の第 v 音保続低音が示されたにも拘わらず、第 250 小節以降再び調を巡ったのは、主調の第 v 音保続低音上で再現される第 1 主題によって D 機能を改めて印象付けるためであるといえる。

続いて《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 の力性グラフを示すこととする。

【図 4.3.2】《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 力性グラフ¹⁹¹



¹⁹¹ 筆者は以前、《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 の詳細な和声分析を基に、全体構造を再考

本楽曲は第 1 主題と 2 つの第 2 主題によって構成された単一楽章のソナタ形式である。まず第 1-17 小節は第 1 主題の提示である。ここでは不安定調である主調 h-Moll の vi 調 g-Moll (又は・VI) で始まるものの h-Moll を中心としており、本楽曲を形成する動機が提示される。そして第 18-105 小節は III 調 D-Dur へ向けての移行である。ここでは第 32 小節で h-Moll が明確に示されるが、これも巨視的に捉えれば移行の一部といえるだろう。そして第 105 小節では III 調 D-Dur で第 2 主題の 1 が提示される。【譜例 4.3.30】にも示した通り、その後様々な調を巡るが、これもあくまで D-Dur を中心とした「調のゆれ」である。そして第 153 小節からは同じく III 調 D-Dur で第 2 主題の 2 が示されて (【譜例 4.3.19】参照)、再び調を巡り、第 239 小節からは第 2 主題の 2 の変奏が示される。

続く第 277-452 小節は冒頭に示された要素が絡み合い、様々な調を巡っていく展開部である。しかし第 331-452 小節は、主調 h-Moll の +v 調 Fis-Dur を中心とした部分である。この調単位に拡張された h-Moll の D 機能によって、h-Moll への安定復帰過程が示されているといえる。この調単位の D 機能を受けて第 453 小節からは第 1 主題が +v 調 Fis-Dur のまま不安定調再現され、その後第 460 小節から第 1 主題の要素を用いたフーガとなる。第 32 小節と同様、第 533 小節では h-Moll が示されるものの、これも移行の一部といえるだろう。そしてその後も調を巡り、第 600-615 小節には同主長調 H-Dur で第 2 主題の 1 が、そして続く第 672 小節以降第 2 主題の 2 が再現される。その後再び調を巡り、第 673 小節からは同主長調 H-Dur を中心としたコーダが示されて曲を閉じる (【譜例 4.3.16】参照)。

本楽曲では、展開が異なるものの、提示部 (第 1-276 小節) と再現部 (第 453-672 小節) の要素の提示や移行に広域対応が見られる。この広域対応領域を示すと以下の通りである。

【表 4.3.1】《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 における広域対応領域

提示部		再現部	
第 1-7 小節	Lento assai	第 453-359 小節	
第 8-17 小節	Allegro energico	第 460-522 小節	Allegro energico
第 18-31 小節		第 523-532 小節	
第 32-54 小節		第 533-554 小節	
第 55-104 小節		第 555-599 小節	Piu mosso
第 105-119 小節	第 2 主題の 1	第 600-615 小節	第 2 主題の 1
第 120-152 小節			
第 153-190 小節	第 2 主題の 2	第 616-649 小節	第 2 主題の 2
第 191-254 小節			
第 255-276 小節	展開部に向けての移行	第 650-672 小節	コーダに向けての移行

する試みを行った (岸本 2019)。本研究における本楽曲の分析は全て、その研究を基本に再考したものである。

明らかに広域対応している部分が見られる一方で、再現部において再現されない部分、さらに網掛けをした部分に関しては大きな違いが見られる。まず、第 1 主題である提示部における第 8-17 小節と再現部における第 460-522 小節を比較すると、再現部にはフーガが置かれていることがわかる。しかしこのフーガの主唱及び答唱、対唱が、第 8-17 小節で現れる要素の主題変容になっており、これらの要素を提示していることから広域対応していると見なせるだろう。提示部における第 18-31 小節と再現部における第 523-532 小節に関しては、要素の反復方法にわずかな違いが見られる。提示部における第 55-104 小節と再現部における第 555-599 小節は、展開方法に大きな違いが見られる。両者とも第 2 主題の 1 へ向けての移行であり、提示部ではⅢ調 D-Dur の第 v 音保続低音へ、再現部では主調の第 v 音保続低音へと辿り着き、続く第 2 主題の 1 を導き出している。再現部において異なる移行にしたのは、曲が単調にならないようにするためであると考えられる。そのためここでは“Piu mosso”や“stringendo”によって展開が速められている。また、提示部の第 120-152 小節及び第 191-254 小節を再現しなかったのも、同様の理由であると考えられる。

この広域対応領域に加えて、重要な点は第 331-452 小節に示される+v 調 Fis-Dur という調単位に拡張された h-Moll の D 機能によって、h-Moll への安定復帰過程が形成されていることである。この調配置がソナタ形式における再現部の決め手となるだろう。

しかしなぜ再現部の第 1 主題を+v 調 Fis-Dur という不安定調で再現したのだろうか。これは、提示部における第 1 主題（第 1-17 小節）も不安定局面を中心に書かれているためだろう。ここでは主調 h-Moll I' が一時的に示されるもの、第 1-8 小節では-vi 調 g-Moll 又は-VIが示され、その後減 7 の和音を中心とした部分が続くことで^①明確な主調が示されない。そのため、再現部においても Fis-Dur で v 調再現した後に Ⅲ調 b-Moll へと半音階的転調すること、さらにこの部分にフーガを用いることで不安定調を示すとともに、再現部であることすら曖昧にしているのである。しかし繰り返し述べる通り、巨視的に捉えた際に、第 331-452 小節に+v 調 Fis-Dur を中心とした部分が示されることこそが、第 453 小節からを再現部と決める裏付けとなる。

Newman によって「二重構造機能」(Newman 1972, 376) のソナタ形式であることが指摘されて以降、《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 の形式について言及する時に避けては通れないものとなった。もちろん主題変容や様々な曲想の変化によって、それぞれが独立した部分のように感じられる。しかし今一度調構造に立ち返ると、単一楽章の

ソナタ形式の調構造であることは明らかである。

以上では〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉及び《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179／S178 の楽曲構造について述べてきたが、両者ともに単一楽章のソナタ形式であることがわかる。つまり 3 曲の中で《スケルツォと行進曲》LW-A174／S177 のみが、「二重構造機能」(Newman 1972, 376) のソナタ形式であるといえる。しかしこの 3 曲には共通点が見られる。それはどれも不安定局面で再現されていることである。《スケルツォと行進曲》LW-A174／S177 における「スケルツォ」(第 1-387 小節) や〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉では、主調の第 v 音保続低音上での再現が見られた。そして《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179／S178 に関しては、この安定復帰過程の第 v 音保続低音を v 調という調単位に拡大し、+v 調再現されていた。これらからも関心の中心が不安定局面へと徐々に移っていることが窺えるだろう。

第 5 章 ローマ時代 (1861-1869 年)

1859 年、リストは、上演妨害や批判論文をはじめとする反対勢力による誹謗中傷によって、ヴァイマル宮廷楽長を辞職することとなる。さらに、政治圧力による第 2 の伴侶カロリーネ・フォン・ザイン=ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人との正式な結婚の妨害、2 人の子どもの相次ぐ死など、様々な挫折や悲しみを経験し、1861 年にローマへ移住する。そこで彼は宗教へと傾倒し、1865 年には下級聖職者として叙階を受けることとなる。

この時代には、より多様化した増 3 和音の用法が見られる。本章では《2 つの演奏会用練習曲 *Zwei Konzerttetüden*》LW-A218/S145 第 2 曲〈小人の踊り *Gnomenreigen*〉を通して増 3 和音の用法について論じることとする。

第 1 節 《2 つの演奏会用練習曲 *Zwei Konzerttetüden*》LW-A218/S145 第 2 曲〈小人の踊り *Gnomenreigen*〉

〈小人の踊り *Gnomenreigen*〉は、1862 年に作曲された《2 つの演奏会用練習曲 *Zwei Konzerttetüden*》A218/S145 の第 2 曲である。この 2 つの練習曲は、1863 年に出版された練習曲集『理論的・実践的ピアノ教程 *Großen theoretisch-praktischen Klavierschule*』のために作曲されたものである。編纂者であるジグムント・レーベル Sigmund Lerbert (1821-1884) とルードヴィヒ・シュタルク Ludwig Stark (1813-1884) は 1857 年に創設されたシュトゥットガルト音楽学校の創設メンバーである。この練習曲集は、シュトゥットガルト音楽学校が 1865 年に音楽院に昇格する際にピアノ教本として編纂されたものである。

原題に含まれる“*Gnomen*”とは、「地の精グノーム」を指す言葉である。本楽曲では、このグノームが軽やかに飛び跳ね踊る様子が目に浮かぶようである。〈小人の踊り〉は練習曲として書かれたものの、その和声語法には興味深い点が多く見られる。

1-1 主題・要素

曲は *fis*-Moll で書かれており、大きく 2 つの主題から成る。分析にあたって、これらの主題にそれぞれ以下に示す要素を設定する。

【譜例 5.1.1】 主題 A (要素 a-0・要素 a-1・要素 a-2)

主題 A には、序奏的要素である要素 a-0、主部を形成する要素 a-1、移行部を形成する要素 a-2 の 3 つの要素を設定する。

【譜例 5.1.2】 主題 B (要素 b-1・要素 b-2)

主題 B には、要素 b-1 及び要素 b-2 という 2 つの要素を設定する。要素 b-1 は、保続低音上に現れ、内声の順次進行する旋律が特徴的であり、要素 b-2 は、低音の順次下行進行によって和音が変化し、移行的な役割を果たしている。

1-2 和声分析

1-2-1 第 1-20 小節 主題 A (【譜例 5.1.3】及び【譜例 5.1.4】参照)

この部分は、主題 A の提示である。まず序奏の役割を果たす要素 a-0 が、前打音による上部倚音を伴った主調 fis-Moll の V_7 で示される。そしてこの fis-Moll V_7 が I へと解決した第 5 小節から、要素 a-1 が提示される。

要素 a-1 も装飾音を伴っているが、要素 a-0 とは異なり、和声音のみによる装飾音である。第 5-8 小節の要素 a-1 は、fis-Moll $I^1 \rightarrow IV^1_{+6} \rightarrow I$ という S 進行の後、第 v 音保続低音上を $V \rightarrow I \rightarrow \cancel{V}_9 \rightarrow V$ と進行して半終止する¹⁹²。そして続く第 9-12 小節では、第 5-8 小節の要素 a-1 が繰り返され、第 12 小節で再び半終止する。

【譜例 5.1.3】第 1-8 小節

musical score for Example 5.1.3, measures 1-8. The score is in 6/8 time, key of F minor. It features a piano introduction with a treble clef and a bass clef. The tempo is "Presto scherzando" and the performance style is "staccato e leggiero". The score includes dynamic markings like "mp" and "pp". Below the staff, the harmonic analysis is provided: "fis: V₇" for measures 1-4, and "I¹ IV¹₊₆ I" for measures 5-8. A bracketed sequence "[V I \cancel{V}_9 V]" is shown below the final measure of the 8-measure excerpt.

注目すべきは、第 13 小節以降である。【譜例 5.1.4】には、ここで現れる要素 a-2 を同時和音へと還元し、楽譜下部に併記したものを示している。

¹⁹² 第 7-8 小節の低音は Cis 音→Fis 音→A 音と変化しているため、それぞれ単独で捉えることも可能である。しかし音域や構成を鑑みると、第 7 小節の低音 Cis 音が 2 小節間保続されていると捉えるのが妥当である。

【譜例 5.1.4】 第 12-21 小節 還元譜

12 \square a-2 vi \square a-2 vii \square a-2頭取り

12 増3和音 増3和音 増3和音 増3和音

fis: ♯₃ — V — V₆ — VI — vii (♯₁ — V₂ — ♯₁ — ♯₁)

複合2度上行型反復進行

17 a-2頭取り a-2頭取り

cresc. rinforz. p

17 増3和音

V¹ — ♯₃ — V¹ — ♯₃ — V¹ — V¹

iii (♯₃ 導欠) — v [I

fis-Moll D機能のダメ押し — 裏切り — fis-Moll Iへの解決を期待

→ A-Dur D₂機能へ異名同音的転義

ここに示した通り、この部分（特に第 13-16 小節）は増 3 和音中心で構成されていることがわかる。そして、これらの増 3 和音が異名同音的転義されることによって、「複合 2 度上行型反復進行」が行われている。

増 3 和音は隣接する和音構成音の音程関係が全て長 3 度であるため、第 5 音の長 3 度上の音が根音と異名同音になる。つまり、転回することで全ての和音構成音が根音と成り得る和音なのである。そしてこの和音は、従来は一般的に \hat{I} 又は \hat{V} といった定位第 5 音の半音経過過程に生じる半音階的経過和音として用いられ、その半音高められた第 5 音は 2 度上行限定進行音として後続和音への指向性を高めていた（岸本 2021）。既に第 1 章から第 4 章で増 3 和音の異名同音的転義及び偶成転義の例をいくつか示したが、このローマ時代以降、より一層多様化した転義が見られ、転調の可能性を大きく広げているといえる。

第 12 小節の fis-Moll の半終止の後、第 13-14 小節 4 拍目では fis-Moll \hat{V} → VI と進行す

ることで要素 a-2 が示される。しかしこの進行には増 3 和音の多義性によって、vi 調 D-Dur の可能性も孕んでいるといえる。そこで vi 調 D-Dur の脈絡で捉えると、要素 a-2 は $\check{V} \rightarrow I$ と進行して不十分終止した後、 \acute{I}^2 へと進行していることがわかる。続いて第 14 小節 5-6 拍目の D-Dur \acute{I}^2 を介して、fis-Moll の vii 調 E-Dur へと異名同音的転調 (D-Dur $\acute{I}^2 = E-Dur \check{V}^1$) する。そして第 15 小節アウフタクトから現れる要素 a-2 は E-Dur $\check{V}^1 \rightarrow V^2 \rightarrow \check{V}^1 \rightarrow I$ と進行することで不十分終止して、 \acute{I}^2 へと進行するのである。この増 3 和音 E-Dur \acute{I}^2 を介して (E-Dur $\acute{I}^2 = \text{fis-Moll } \check{V}^1$) 主調 fis-Moll へと復義し、第 17 小節で V^1 へと進行する。その後、fis-Moll $\check{V}^1 \rightarrow V$ という進行で要素 a-2 の「頭取り反復」が行われることによって、fis-Moll の D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能がダメ押しされ、さらに第 19 小節 4 拍目以降、fis-Moll \check{V} に進行することで¹⁹³、fis-Moll I (T 機能) への指向性がより一層高められるのである。しかしこの期待を裏切り、第 21 小節では突如として fis-Moll の iii 調 A-Dur へと転じ、A-Dur の第 v 音保続低音上、つまり D 機能上に主題 B が示される。

ここで注目したいのが、第 19 小節 4 拍目から示された増 3 和音 fis-Moll \check{V} である。第 21 小節の A-Dur 第 v 音保続低音上の I、つまり \acute{I}^2 から遡ると、低音が F 音 \rightarrow E 音と進行しており、この増 3 和音との間に機能性が感じられる。この低音の 2 度下行進行を鑑みると、先行する増 3 和音は A-Dur \check{V}^2 (導音欠如)¹⁹⁴ であると考えられる。つまり、第 21 小節以降の A-Dur 第 v 音保続低音によって示される D 機能を導き出す D_2 和音に異名同音的転義しているのである。この増 3 和音の異名同音的転義は、第 13-16 小節で見られた異名同音的転義とは特異なものであることは注目に値する。

ここで第 12-20 小節の一連の流れを振り返りたい。第 13-16 小節に見られる反復進行は、和音や転回位置などの多少の違いから完全なものとはいえないものの、2 小節単位の「複合 2 度上行反復進行」(vi 調 D-Dur \rightarrow vii 調 E-Dur \rightarrow fis-Moll) である。そしてこの反復進行は、第 13 小節の fis-Moll \check{V} が異名同音的転義されることによって始まり、最終的に fis-Moll の D 機能へと辿り着いていることから、第 12 小節の fis-Moll の半終止と、第 17 小節の fis-Moll \check{V}^1 を繋ぐ、fis-Moll の D 機能間における「調のゆれ」であるといえる。譜例に示した和声進行は一例に過ぎないが、この反復進行の転義に増 3 和音が大きく関係し

¹⁹³ 本来、「短調内の \check{V} 諸和音は上方変位音 ($\uparrow \parallel$) が固有 iii 音と一致し、変位音として機能しないため、用いられない」(島岡 1998, 121 注 1)。しかしここに見られる短調の \check{V} の第 5 音には指向性が感じられる。そのため本楽曲の分析においては、短調の場合であっても例外的に \check{V} 諸和音 (又は短調からの借用和音における \check{V}) を用いることとする。

¹⁹⁴ 単純に A-Dur $\circ \check{V}^1$ と捉えることも可能である。いずれにしても、この増 3 和音が iii 調 A-Dur への転入和音であることには変わりない。

ていることは明白である。

1-2-2 第 21-36 小節¹⁹⁵ 主題 B (【譜例 5.1.5】及び【譜例 5.1.6】参照)

第 21 小節で A-Dur が確定するものの、第 21-24 小節は一貫した A-Dur 第 v 音保続低音、つまり D 機能による不安定局面にある。ここでは、A-Dur 第 v 音保続低音上の I → VI₇ → \check{V}_7 → V₇ という進行で半終止する要素 b-1 が、2 回繰り返される。この 4 小節間に亘る D 機能を受けて、第 25 小節では A-Dur の T 機能が示される。

【譜例 5.1.5】第 21-24 小節

(fis: III) (♯3) (♯3) v [I — VI₇ — \check{V}_7 — V₇ — I — VI₇ — \check{V}_7 — V₇]

しかし A-Dur の T 機能が示されたのも束の間、第 25 小節からは要素 b-2 による移行となる (【譜例 5.1.6】参照)。ここでは「複合 2 度上行反復進行」によって調を巡る。まず第 25 小節で解決した A-Dur I は、経過和音 I³ → \check{V}_7^3 を経て、A-Dur の IV 調 D-Dur へと転じ、D-Dur V³ → \check{V}_7 と半音階的転調進行することで衝撃がもたらされる¹⁹⁶。ここで示された属 7 の和音が偶成転義 (D-Dur \check{V}_7 = B-Dur °♯₉) されることで、続く第 27 小節からは要素 b-2 が A-Dur の °# 調 B-Dur へ移調されて示される。ここでも、第 25-26 小節と同様、B-Dur I → I³ → \check{V}_7^3 という進行を経て転じた B-Dur の IV 調 Es-Dur が、V³ → \check{V}_7 と半音階的転調進行する。そしてこの属 7 の和音が偶成転義 (Es-Dur \check{V}_7 = H-Dur °♯₉) されることで、第 29 小節以降、この反復進行の頂点である A-Dur の + II 調 H-Dur に達する。

第 29-30 小節では H-Dur で要素 b-1 冒頭 1 小節間が繰り返される。ここでは、第 21 小節から示された要素 b-1 とは異なり、H-Dur 第 I 音保続低音上に示されることから、H-Dur の T 機能を中心とした部分であることがわかる。続く第 31 小節では H-Dur 第 I 音保続低音上で、要素 b-1 の冒頭 3 拍が「頭取り反復」されることで半音階的に上行し、第

¹⁹⁵ 第 32-36 小節は、第 31 小節 7-9 拍目に現れた fis-Moll ♯₉ と第 37 小節目から現れる要素 a-0 の間に挿入されたカデンツァ的な部分と捉えることができる。そのため、第 35 小節の終わりに複縦線があるものの、第 36 小節までを主題 B と捉えるのが妥当だろう。

¹⁹⁶ 第 25 小節からは、先行調 A-Dur の脈絡では I → \check{V}_7^3 → \check{V}_7 と進行すると捉えられる。しかしここでは、第 25 小節 7 拍目から第 26 小節 1 拍目にかけての進行に衝撃が感じられるため、この和声進行を明白にするためにあえて A-Dur の IV 調で分析している。

31 小節 7 拍目で E_{is} 音・G_{is} 音・H 音・(D 音) から成る減 7 の和音へと進行する。これを機にさらに畳み掛けられ、同じ和音構成音から成る第 33 小節の減 7 の和音による頂点まで駆け上がる。この減 7 の和音は、先行調 H-Dur で捉えると V_7^{\flat} であり、後続調である主調 fis-Moll で捉えると V_7^{\natural} であることから、この第 31 小節 7-9 拍目から事実上主調 fis-Moll の V_7^{\flat} という長大な D 機能の始まりと捉えることができる。そのため、第 32-36 小節は、脚注 195 で述べた通り、第 37 小節から現れる要素 a-0 に向けてのカデンツァ的な部分と捉えることもできるだろう。

ここで主題 B (第 21-36 小節) を振り返りたい。第 19 小節 4 拍目-第 20 小節の増 3 和音の異名同音的転義によって生じた A-Dur V_7^{\natural} (導音欠如) という D₂機能を受けて、第 21-24 小節では A-Dur 第 v 音保続低音によって D 機能が示される。その後、第 25 小節から生じる「複合 2 度上行反復進行」(A-Dur→B-Dur→H-Moll) は、最終的に減 7 の和音を介して fis-Moll に戻るという大きな調の流れが汲み取れる。このことから、この反復進行は fis-Moll V_7^{\flat} という主調の D 機能に向けて緊張感を高める役割であることがわかる。また、この「複合 2 度上行反復進行」において、第 3 章以降見られる経過和音 (I³及び V_7^{\natural}) 及び半音階的転調進行、そして偶成転義による流動的な和声進行が用いられていることも注目したい

また第 29 小節以降に着目すると、fis-Moll の D 機能に向けて緊張感を高める工夫が施されていることに気付く。この第 29 小節からの要素 b-1 の冒頭 1 小節の繰り返しは、第 31 小節からその冒頭 3 拍の「頭取り反復」となり、さらに第 32 小節からヘミオラになることによって、和音交替間隔が徐々に縮まっていく。続く第 33-35 小節では拍子の変化 (9/8 拍子 [J.=J] 2/4 拍子) に伴い、体感速度はさらに速まる。つまり第 29-35 小節にかけて「作曲技法上の *accelerando*」によって、fis-Moll の D 機能に向けての緊張感がさらに高められているといえる。一方で、第 36 小節で冒頭の 6/8 拍子に戻り、[J.=J.]によって急ブレーキがかけられることで (「作曲技法上の *ritardando*」)、スムーズに第 37 小節から示される要素 a-0 へと移行されていることがわかる。

【譜例 5.1.6】 第 25-36 小節

1-2-3 第 37-56 小節 主題 A (【譜例 5.1.7】 参照)

第 37-56 小節は演奏記号に若干の違いがあるものの、第 1-20 小節とほぼ同じである。そのため、第 55 小節 4 拍目に示される増 3 和音によって、続く第 57 小節では fis-Moll の T 機能、もしくは第 1-36 小節と同様、A-Dur への展開が期待される。しかしいずれの期待も裏切られ、第 57 小節から示される主題 B は、fis-Moll の + Δ III 調 B-Dur で提示されるのである。このことから後続調 B-Dur から遡ってみると、第 55 小節 4 拍目から示される増 3 和音 fis-Moll \hat{V}^1 を、B-Dur \hat{V} へと異名同音的転義したと考えられる。つまり、 D_2 和音として異名同音的転義 (fis-Moll $\hat{V}^1 = A\text{-Dur } \hat{V}_9^2$ (導音欠如)) されていた第 19 小節 4 拍目-第 20 小節とは異なり、第 57 小節から示される B-Dur 第 v 音保続低音による D 機能を先取りしていることがわかる。

【譜例 5.1.7】 第 48-57 小節 還元譜

48 $\text{fis: } \sharp 9$ — V — V_6 — VI — VII (V^1 — V^2 — V^1 — V^1) — VI (V^1 — I — I^2) — I — I^2)

複合2度上行型反復進行

53 V^1 — $\sharp 9$ — V^1 — $\sharp 9$ — V^1 — V^1 — $+III$ (V — V) — I

裏切り

fis-Moll D機能のダメ押し → fis-Moll Iへの解決を期待 → B-Dur D機能へ異名同音的転義

1-2-4 第 57-76 小節 主題 B (【譜例 5.1.8】 参照)

この主題 B は、第 21-36 小節の主題 B が B-Dur に完全に移調された部分である。そのため第 57-72 小節は、第 21-36 小節と同様の展開である。第 67 小節 7-9 拍目で fis-Moll の \sharp 調 g-Moll $\sharp 9$ に達した後、続く第 68-76 小節は、拡大されているものの第 32-36 小節と同様、第 77 小節に向けてのカデンツァ的な部分である。この長大な g-Moll の D 機能を受けて第 77 小節からの要素 a-1'へと移る。

完全に移調された部分であるため、第 21-36 小節の主題 B と同様の目的が考えられる。すなわち「複合 2 度上行反復進行」は、後続調 g-Moll $\sharp 9$ という D 機能に向けて緊張感を高める役割である。これによって g-Moll で現れる「主題 A の展開」への移行がスムーズに行われていることがわかる。またここでも、「複合 2 度上行反復進行」において流動的な和声進行が用いられていることも押さえておきたい。

【譜例 5.1.9】 第 77-84 小節

その後、第 84 小節 4 拍目から g-Moll の第 v 音保続低音が置かれ、この保続低音上に要素 a-2 が展開される。しかしこの要素 a-2 は、和声進行が一致しているもののリズムが大きく異なるため、要素 a-2 α とする。第 85 小節以降、この要素の反復進行によって展開されていくが、ここでも重要な鍵を握っているのが増 3 和音である。まず第 85-89 小節は、第 13-17 小節の「複合 2 度上行型反復進行」を g-Moll に移調した調関係 (g-Moll \rightarrow vi 調 Es-Dur \rightarrow vii 調 F-Dur \rightarrow g-Moll) になっている。これによって辿り着いた g-Moll \check{V} は、続く第 90 小節 1-3 拍目で I へと解決する。さらにこれ以降、要素 a-2 α の「頭取り反復」によって、g-Moll の第 v 音保続低音上を、 \sharp 調 As-Dur $\check{V} \rightarrow$ I (第 90 小節 4-6 拍目-第 91 小節 1-3 拍目)、 Δ 調 a-Moll $V \rightarrow$ I (第 91 小節 4-6 拍目-第 92 小節 1-3 拍目)、 III 調 B-Dur $\check{V} \rightarrow$ I (第 92 小節 4-6 拍目-第 93 小節 1-3 拍目) と畳み掛けられていき、第 93 小節 4-6 拍目で減 7 の和音を介して、g-Moll V に対する倚和音 \check{V}^{\sharp} に異名同音的転義 (B-Dur $\circ \check{V}^{\sharp} =$ g-Moll \check{V}^{\sharp}) されることで g-Moll へと戻る。そしてこの第 93 小節以降、g-Moll 第 v 音保続低音が刺繍音を伴って揺れ動き始める¹⁹⁷。ここでは上部及び下部刺繍音、さらには配置変化によって経過音を伴いながら様々に揺れ動くが、これらは全て g-Moll V に対する刺繍和音であることから、事実上第 102 小節まで第 v 音保続低音が内在していると捉えるのが妥当だろう。その後、g-Moll V (第 102 小節) 主調 fis-Moll へと単純転義 (g-Moll 第 v 音保続低音上の $V =$ fis-Moll VI) されることで、fis-Moll IV^1 を経てフリギア終止的に第 103 小節からの fis-Moll 第 v 音保続低音上の要素 a-1 へと続く。

ここで主題 A の展開 (第 77-102 小節) を振り返る。第 85 小節から見られる要素 a-2' による「複合 2 度上行型反復進行」は、これまで現れた要素 a-2 による「複合 2 度上行反復進行」より長く移調反復が続くものの、g-Moll の D 機能間を繋ぐ「調のゆれ」であることには変わらない。このことから、第 77-102 小節は主題 A を展開した部分ではあるが、内

¹⁹⁷ これは Serge Gut が言及する「刺繍保続 la pédale broderie」(Gut 1975, 320) の一種と言えるだろう。

法上の *crescendo*」が生じていることがわかる。第 115-117 小節にかけて“*poco a poco cresc.*”、第 118 小節には“*molto cresc. e string.*”という楽語表記があるが、この和音交替点の短縮がこれらの表現を助長しているといえるだろう。

【譜例 5.1.11】 第 103-120 小節

1-2-7 第 121-143 小節 主題 B (【譜例 5.1.12】 参照)

第 103-120 小節の長大な *fis*-Moll の D 機能を受けて、第 121 小節からは同主長調 *Fis*-Dur で主題 B が示される。この主題 B は、これまで 2 回現れた主題 B とは異なり、*Fis*-Dur の第 1 音保続低音上という安定局面上に現れる。これに伴って和声進行も多少変化するが、これまでと同様、要素 b-1 が 2 回現れた後、要素 b-2 による移行（「複合 2 度上行型反復進行」）が行われる。これによって、 \circ \sharp 調 *G*-Dur を経て（第 127-128 小節）、第 129 小節で $+$ $\sharp\sharp$ 調 *Gis*-Dur へと辿り着き、*Gis*-Dur 第 1 音保続低音上で要素 b-1 冒頭 1 小節間が 2 回示される。しかし続く第 131 小節では保続低音が途絶え、さらに単純転義（*Gis*-Dur I = *Fis*-Dur \checkmark ）によって *Fis*-Dur へと復義する。その後、減 7 の和音による半音階的連用によって上行し、第 133 小節からは *Fis*-Dur 第 v 音保続低音が置かれ、この楽曲のクライマックスとなる。第 142 小節まで続く保続低音によって同主長調の長大な D 機能が示されつつ、 $V_7 \rightarrow I \rightarrow \checkmark_9$ と進行する要素 b-1 の変奏が 2 回（第 133-136 小節）、さらに第 137 小節から、6 小節間に及ぶ *Fis*-Dur V_7 が示される。これによって、*Fis*-Dur の T 機

能への期待は最高潮に達し、第 143 小節で全終止するのである。

この主題 B (第 121-143 小節) を振り返ると、第 125 小節から示される「複合 2 度上行型反復進行」は、これまでのような次の部分に向けての移行ではなく、第 121-125 小節の Fis-Dur の T 機能と、第 133-142 小節の D 機能を繋ぐ「調のゆれ」であることがわかる。また途中、Fis-Dur の + II 調 Gis-Dur の第 I 音保続低音という Gis-Dur I を中心とした部分 (第 131 小節で Fis-Dur \checkmark へと単純転義) が置かれることで Fis-Dur の D_2 機能も示されている。このように捉えると、これまでの主題 B においても、移調反復進行の到達点として各調の + II 調の第 I 音保続低音は D_2 機能を示唆していたと捉えることができる。ただしそれらは裏切られ続けていたのに対して、ここに来てようやく D_2 機能を成しているといえるだろう。これによって、曲のクライマックスに向けてのドラマ性がさらに高められている。そしてこの主題 B 全体を通して、この楽曲の終止を示す Fis-Dur の大きな終止定型 (T 機能 \rightarrow D_2 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能) が形成されるのである。

【譜例 5.1.12】 第 121-143 小節

The score consists of four systems of music. The first system (measures 121-124) is marked *Vivacissimo* and *ff*. The second system (measures 125-128) is marked *ff sempre*. The third system (measures 129-132) features a series of *b-1* head movements. The fourth system (measures 133-136) is marked *rinforz. molto* and *marcato*. The fifth system (measures 137-143) is marked *ff* and ends with a *全* (Tutti) marking. Chord diagrams below the staves show progressions such as I-VI₇-II₇-V₇ and I-VI₇-II₇-V₇. Annotations include '偶成転義' (偶成転義) and '複合2度上行型反復進行' (複合2度上行型反復進行).

1-2-8 第 144-168 小節 コーダ (【譜例 5.1.13】 参照)

第 143 小節の全終止の後、コーダが続く。同主長調 Fis-Dur の I 中心であるが、低音では第 I 音 Fis 音とそのオルタネートである第 V 音 Cis 音が、刺繍音を伴いながら交互に

繰り返されることによって、刺繍和音（ $\circ \text{II}_7$ 及び $\circ \text{V}_9$ ）が形成される¹⁹⁸。やがてこの刺繍和音が独立し、Fis-Dur $\circ \text{IV}^+_4$ （第 154-155 小節）、そしてその付加第 6 音が上方変位した $\circ \text{IV}^+_4$ （第 156 小節）となり¹⁹⁹、第 157 小節に置かれた倚和音によって「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われ、第 158 小節で変終止する。

この第 157 小節からは Fis-Dur の第 1 音が低音に保続される。これによって完全に安定した状態となる。ここでは増 3 和音による倚和音 $\circ \text{VI}$ を伴う Fis-Dur の「I のゆれ」が見られる。これによって「T-S-T に近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）がもたらされる。1 小節単位で揺れ動いたこのゆれは、第 162 小節以降、3 拍単位になり、最後は Fis-Dur I で遠ざかっていくかのように曲を閉じる。

【譜例 5.1.13】 第 143-168 小節

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 143-149) shows a treble clef with a melody and a bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *sf* and *p sempre staccato*. The second system (measures 150-156) continues the melody and accompaniment, with dynamics *ppp* and *sempre più piano*. The third system (measures 157-161) features a *pp* dynamic and a section marked '変' (change). The fourth system (measures 162-168) ends with a *ppp* dynamic. Below the staff, harmonic analysis is provided, showing chords such as $(\text{fis:}^+)\text{I}$, $\circ \text{II}_7$, $\circ \text{V}_9$, $\circ \text{IV}^+_4$, and $\circ \text{VI}$. Performance instructions include 'a-2 α ', 'オルタネート', 'a-1 頭取り', and '解決の延引'.

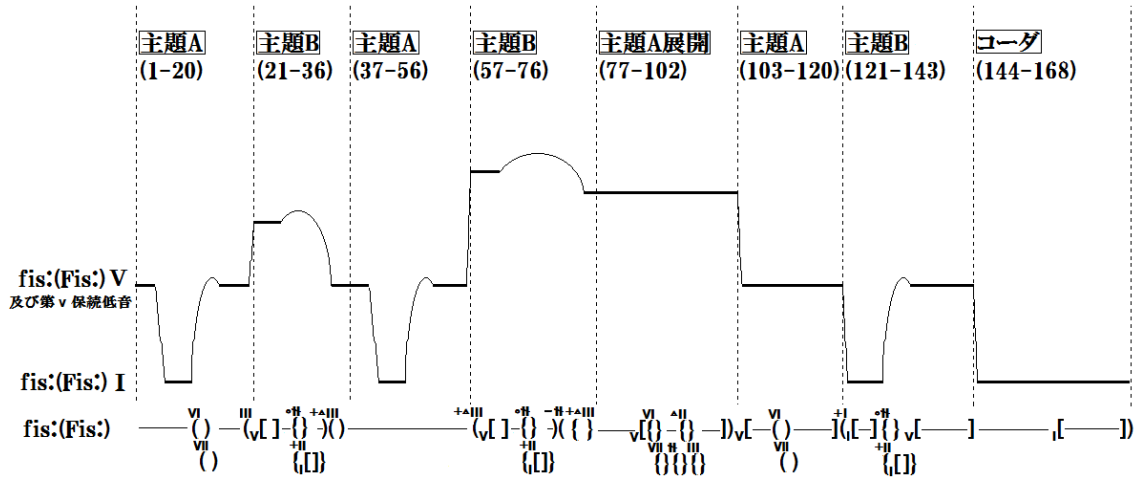
¹⁹⁸ このオルタネートは、刺繍和音（ $\circ \text{II}_7$ 及び $\circ \text{V}_9$ ）を伴う Fis-Dur $\text{I}^2 \rightarrow \text{I}$ という「無解決倚和音」による D 機能 \rightarrow T 機能と捉えることもできるだろう。

¹⁹⁹ この進行は Fis-Dur $\circ \text{V}_9 \rightarrow \circ \text{V}_9^3$ と捉えることも可能である。しかし低音の H 音 \rightarrow Fis 音という進行を鑑みると S 進行と捉えるのが妥当であるだろう。なお、この和音表記も、第 4 章で取り上げた《スケルツォと行進曲》LW-A174/S177 のコードと同様、遠藤の和音表記に倣い記している（遠藤 2002）。

1-3 和声構造と和声語法の考察

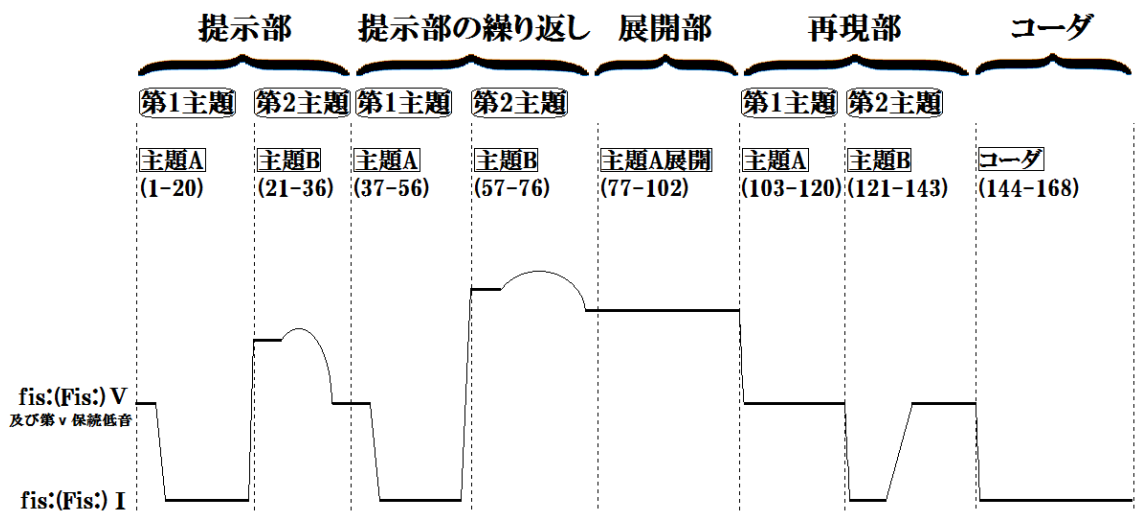
以上を踏まえて、力性グラフに表すと以下のように示すことができる。

【図 5.1.1】 力性グラフ²⁰⁰



第 76 小節まではどちらの主題も D 機能という不安定状態から始まるものの、主題 A は安定調である主調 fis-Moll で、主題 B は不安定調である III 調 A-Dur 及び + Δ III 調 B-Dur で現れている。そして第 77 小節以降、- \sharp 調 g-Moll で主題 A の要素を用いた展開が行われ、第 103 小節からは fis-Moll 第 v 音保続低音上に主題 A が、そして同主長調 Fis-Dur で主題 B 及びコーダが続く。これらを踏まえると、以下のように捉えることができる。

【図 5.1.2】 力性グラフ 還元版



【図 5.1.2】に示した通り、主題 A を第 1 主題、主題 B を第 2 主題と考えると、第 1-35

²⁰⁰ 本楽曲では、主調の V を中心とした部分や第 v 音保続低音が大きな役割を果たしている。そのため、本グラフでは不安定局面の最低位置にドミナントを表す主調の第 v 音保続低音を置いている。

小節（主題 A 及び主題 B）を提示部、続く第 36-76 小節（主題 A 及び主題 B）を提示部の繰り返しと捉えることができる。この 2 つの提示部は調関係が完全に一致したものではないが、主題 A が共通していること、さらに主題 B は完全な移調関係にあることから、対応した部分とみなすことができるだろう。そして続く第 77-102 小節（主題 A の要素による展開）は、文字通り展開部であり、第 103-120 小節は再現部の第 1 主題（主題 A）、第 121-143 小節は再現部の第 2 主題（主題 B）、第 144-168 小節がコーダという形式が浮かび上がる。つまりこの楽曲はソナタ形式をかなり意識したものであることがわかる。そして再現部の第 1 主題は主調の第 v 音保続低音上で再現されている。第 4 章でも述べた通り、これは古典派の作品、さらにはリストのヴァイマル時代の《スケルツォと行進曲》LW-A174/S177 や《巡礼の年》第 2 年「イタリア」LW-A55/S161 第 7 曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉にも見られるものであり、同様の意図が汲み取れる。

ここで本楽曲に見られた和声語法をまとめておきたい。

本楽曲では増 3 和音が重要な役割を果たしており、①多様な異名同音的転義及び偶成転義の手段、②半音階的連用（第 115-120 小節）、③「I のゆれ」として生じる倚和音（コーダ）という大きく 3 つ用法が見られた。①及び③に関しては第 2 章以降、既に見られた用法である。しかし①に関しては、これまでに見られなかった多様な転義が行われていることがわかる。そして②に関してはこの時代から始められた用法であるといえるだろう。初期から減 7 の和音の半音階的連用はしばしば見られたものの、本論文の研究対象において、増 3 和音の半音階的連用はこれ以前に確認できていない。この用法は晩年において重要な役割を果たすものであり、リストの関心が徐々に増 3 和音に傾倒していることが窺える。

また、「楽曲のゆれ」の観点から提示部（第 1-36 小節）を見ると、第 1-20 小節（主題 A）と第 21-36 小節（主題 B）は、平行調関係という一見古典的なものに基づいているように思える。しかし、先行調 fis-Moll ∇ という増 3 和音が、後続調 A-Dur の ∇ （導音欠如）に異名同音的転義されることで転調が行われていた。増 3 和音を介した特殊な転義ではあるものの、D₂和音への転義によって続く A-Dur 第 v 音保続低音という D 機能を導き出していることがわかる。

続いて主題 B（第 21-36 小節）に見られる「調のゆれ」に着目してみたい。この部分は A-Dur であるが、「複合 2 度上行型反復進行」によって H-Dur へと達し、そこには H-Dur 第 I 音保続低音が置かれていた。この H-Dur I を中心とする部分は、「1-2-6 第 103-120 小節 主題 A」で少し述べた通り、A-Dur から見ると D₂和音調である。そのため、その後

A-Dur の D 機能→T 機能が期待される。しかし第 31 小節 7-9 拍目で減 7 の和音 H-Dur V_7^{\flat} に達すること、さらにその後半音階的進行が続くことによって一時的に調の行き先が曖昧になる。しかしこの減 7 の和音が異名同音的転義 (H-Dur V_7^{\flat} =fis-Moll V_7^{\flat}) されることによって、後続調である主調 fis-Moll の D 機能への緊張感を高めるものであることがわかる。このように、これまで多用していた減 7 の和音を局所に組み込み、その多義性によって一時的に調を曖昧にしていることは注目に値する。また第 103-120 小節の主題 B においては、「複合 2 度上行型反復進行」によって達する D_2 和音調 (Gis-Dur) が、その後 D 機能、そして T 機能へと解決することから、第 21-36 小節及び第 57-76 小節の主題 B には、終止回避の意図があったことがわかる。

さらにこの主題 B に見られる「複合 2 度上行型反復進行」は、先にも述べた通り、冒頭に各反復句の調の T 機能が示されるものの、その後経過和音 (I^{\sharp} 及び V_7^{\sharp})、そして半音階的転調進行、さらには偶成転義によって続く反復句へと移行する。つまり、明確なカデンツが示されない流動的な和声進行になっていることがわかる。

続いて展開部 (第 77-102 小節) の安定復帰過程に注目したい。展開部では第 84 小節 4 拍目から g-Moll の第 v 音が保続される。この g-Moll の第 v 音保続低音は、続く第 103 小節以降、主調 fis-Moll の第 v 音保続低音へと移り、その保続低音上で要素 a-1 が再現される。そのため低音に注目すると、D 音→Cis 音という進行になっていることがわかる。この g-Moll の第 v 音 D 音は、fis-Moll から見ると第 vi 音であり、fis-Moll における D_2 和音の構成音 (例: fis-Moll II の第 v 音、IV の第 iii 音、 V_7^{\sharp} 等) である。そのため巨視的に捉えると、この展開部の D 音の保続には、fis-Moll の第 v 音 Cis 音という D 機能を導き出す D_2 機能的な役割があることが読み取れる。このことから、提示部の繰り返しの第 2 主題 (第 57 小節) で iii 調 A-Dur ではなく、 $+^{\Delta}$ iii 調 B-Dur へと転調したのは、続く展開部に g-Moll 第 v 音保続低音を置くことを意図してのことだったとも考えられるだろう。

さらに押さえておきたいことは、保続低音上で移調反復進行が行われることによって複調的な効果もたらされていることである (第 84 小節 4 拍目-第 93 小節及び第 111-120 小節)。これは第 2 章以降度々確認できるが、ここでは増 3 和音を伴う移調反復進行によって、より複雑な響きが生じているといえる。

第2節 和声語法の考察

第1節では、この時代から多様化し始める増3和音の用法を中心に論じてきた。第2節では「Iのゆれ」、この時代から見られ始める「第III音保続低音」、「調のゆれ」、「楽曲構造」の観点からこの時代の和声語法をまとめていく。

2-1 「Iのゆれ」

《2つの伝説》LW- A219/S175 第1曲〈鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ〉のコーダには、第2章以降見られた珍しい「Iのゆれ」が多用される。このコーダは第140小節の主調 A-Dur の全終止とともに始まり、ここでは聖人の説教と小鳥の鳴き声との掛け合いが行われる。そしてこの小鳥の鳴き声の部分に「Iのゆれ」として生じる A-Dur V_7 が用いられている。このように主調 A-Dur の第I音保続低音上の $I \rightarrow | \text{V}_7 | \rightarrow I$ という「Iのゆれ」によって、聖人の説教と小鳥の鳴き声との掛け合いを表現すると同時に、楽曲を締めくくる「T-S-Tに近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）をもたらしているのである。

【譜例 5.2.1】 《2つの伝説》 LW- A219/S175 第1曲 〈鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ〉 第140-159小節

140 *dolcissimo* *p dolce*

A: I ———— I ———— *sva* ———— ∇_7 ————

144 *pp* *p dolce* *sva* ———— ∇_7 ————

148 *Tempo I* *sva* ———— ∇_7 ————

152 *(sva)* ———— *sempre più p* *sva* ———— ∇_7 ———— ∇_7 ————

154 *(sva)* ———— ∇_7 ———— ∇_7 ———— ∇_7 ———— ∇_7 ———— ∇_7 ————

156 *ppp* *(sva)* ———— *ppp* ————]

2-2 第Ⅲ音保続低音

これまで見られてきた第Ⅰ音保続低音及び第Ⅴ音保続低音に加えて、この時代から第Ⅲ音保続低音が見られるようになる。その例として、《5つのピアノ小品》LW-A233/S192の第3曲を取り上げたい。

本楽曲は Fis-Dur で書かれた 3 部形式の楽曲である。第 1 部（第 1 小節アウフタクト・第 7 小節）では主調 Fis-Dur の不十分終止（第 4 小節）及びⅤ調 Cis-Dur の全終止（第 7 小節）が示される。続く第 2 部（第 8-16 小節 2 拍目）では主調 Fis-Dur を中心に反復進行（「複合 2 度上行型反復進行」）が行われ、第 16 小節アウフタクトで Fis-Dur V^{\flat} へと辿り着くことによって、偽終止的な終止がもたらされる。これによってその後も Fis-Dur での展開が続き、改め全終止することが期待される。しかしこの和音が異名同音的転義（Fis-Dur V^{\flat} =A-Dur $\circ\text{V}^{\natural}$ ）されて、続く第 3 部（第 16 小節 3 拍目・第 24 小節）は \circ Ⅲ調 A-Dur で示される。このことから遡及的に、第 16 小節アウフタクトから示された終止は A-Dur の半終止であったことがわかる。

この第 3 部には A-Dur の第Ⅲ音である Cis 音が低音に保続される。まず第 16 小節 2 拍目・第 19 小節では、A-Dur 第Ⅲ音保続低音上を $\text{I} \rightarrow \text{VI}_7 \rightarrow \text{II} \rightarrow \text{V}_9 \rightarrow \text{I}$ と進行することで不十分終止が示される。そして続く第 20-24 小節では、同じく A-Dur 第Ⅲ音保続低音上を $\text{I} \rightarrow \text{VI}_7$ と進行した後、Ⅱではなく、 V^{\flat} へと進行したのを機に（A-Dur V^{\flat} =Fis-Dur IV）主調 Fis-Dur へと復義し、終止定型が示されることで不十分終止し、曲が閉じられる。

ここで注目すべきは、Fis-Dur へと復義してもなお、Cis 音の保続低音が続いていることである。このことから、この Cis 音の保続低音は、A-Dur の第Ⅲ音という「I' (T) の拡大・延長」（島岡 1998, 249）を示すと同時に、主調 Fis-Dur の第Ⅴ音という D 機能の拡張を示していたことがわかる。「中間的な安定性」を示す第Ⅲ音保続低音は晩年作品にしばしば用いられて、調の両義性を生じさせている。本楽曲の第 3 部においては、微視的には \circ Ⅲ調 A-Dur の第Ⅲ音保続低音、そして巨視的には主調 Fis-Dur の第Ⅴ音保続低音と捉えることができる。すなわちここでも両義的な調となっていることがわかる。

【譜例 5.2.2】 《5つのピアノ小品》 LW-A233/S192 第3曲 第8-24小節

8 *un poco espressivo* *riten.* *a tempo* *dim.* *smorz. dolcissimo*

Fis: $V_7-I-IV_7-VII_2/III_7-5-II$ $IV_7-5-III-VI_7-II_7^2-V_7-5-IV_1^1-III_7^2-VI_7-V_7^2-II_7^2-V_7^2-III$
 複合2度上行型反復進行 $IV(VI-II_7-V_7^2 I_7)$ $III(\circ V_9^3 III [I^1])$

17 *molto riten.*

$IV-II_7-V-6$] I
 $-VI_7-II-V_9-I-VI_7-V$]

2-3 調のゆれ

この時代においても、保続低音や反復進行、転義など、これまで見られてきた語法が様々な組み合わせられて複雑な「調のゆれ」が生じている。そこで本項では、「経過和音 I^2 」としていくつかの例を取り上げた後、「様々な調のゆれ」において複合的な例を取り上げたい。

2-3-1 経過和音 I^2

《2つの伝説》 LW-A219/S175 第2曲〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉の冒頭に示される主題では、一時的に生じる経過和音 I^2 によって和音の拡張が行われている。

序奏（第1-5小節）の第5小節で示された主調 E-Dur の $\text{V}^{\#}$ 及び V^{\flat} が、続く第6小節で I へと解決すると同時に主題が示される。まず第6-9小節には主調 E-Dur の第1音保続低音が置かれ、この保続低音上を $I \rightarrow VI \rightarrow IV \rightarrow II$ と進行する。その後、保続低音は絶たれ、第10小節からは2小節間のフレーズが、E-Dur $II_7 \rightarrow V_7^{\#}$ （第10-11小節）、 $I^1 \rightarrow$ 「無解決倚和音」 I^2 （第12-13小節）と²⁰¹、それぞれ主調の D 機能を示しながら2度ずつ上行

²⁰¹ フレーズ構造を鑑みると、2小節単位のみとまりが感じられる。そのため、ここでは第13小節の E-Dur I^2 を、Vへと解決しない「無解決倚和音」と捉え、単独で D 機能を示しているとみなしている。このように捉えることによって、第10小節以降、2小節間のフレーズが主調の D_2 機能→D 機能（第10-11小節）、T 機能→D 機能（第12-13小節）と、主調の D 機能を示しながら2度ずつ上行していき、第14-15小節の頂点において、主調の D_2 機能を改めて示し、続く第16小節の D 機能を導くという意図が明らかとなる。

していく。そして第 14-15 小節で E-Dur $\text{II}^{\downarrow} \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ という主調の D_2 機能へと達する。この D_2 機能によって、第 16 小節には E-Dur V が導かれ、ここから要素の反復進行となる。

第 16 小節からは E-Dur $\text{V} \rightarrow \check{\text{IV}}^{\downarrow} \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ (第 16-17 小節)、 $\text{VI} \rightarrow \text{IV}^{\downarrow}$ (第 18-19 小節) と 2 小節ごとに 2 度上行する反復進行、そして続く第 20 小節からはこの反復句の「頭取り反復」となる。ここでは単純転義 (第 20 小節: E-Dur $\circ\text{VII}=\text{g-Moll V}$) によって $\circ\text{III}$ 調 g-Moll へと転じ、g-Moll V^{\downarrow} (第 20 小節) $\rightarrow \text{I}^2$ (第 21-22 小節 2 拍目) と進行する。そして第 22 小節 3 拍目で減 7 の和音を介して (g-Moll $\check{\text{V}}^{\downarrow}=\text{H-Dur} \circ\check{\text{V}}^{\downarrow}$) v 調 H-Dur へと転じて²⁰²、第 23 小節で半終止するのである。

続く第 24 小節からは、第 16 小節からの要素の反復進行が 1 オクターヴ上で変奏されて繰り返される。しかしこの反復進行は、直前の v 調 H-Dur の半終止によって、H-Dur の脈絡で捉えることができる²⁰³。そのため第 24 小節からは H-Dur $\text{I} \rightarrow \check{\text{IV}}^{\downarrow} \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ (第 24-25 小節)、 $\text{II} \rightarrow \text{H-Dur}$ の $\circ\text{VII}$ 調 A-Dur $\text{I} \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ (第 26-27 小節) と 2 小節ごとに 2 度上行する反復進行が示された後、単純転義 (A-Dur $\text{IV}=\text{g-Moll V}$) によって H-Dur の $\circ\text{VI}$ 調 g-Moll へと転じる²⁰⁴。そして g-Moll V 諸和音 (第 28 小節) $\rightarrow \text{I}^2$ (第 29-30 小節 2 拍目) を経て、異名同音的転義 (第 30 小節 3 拍目: g-Moll $\check{\text{V}}^{\downarrow}=\text{H-Dur} \circ\check{\text{V}}^{\downarrow}$) によって H-Dur の D 機能を中心とした部分 (第 30 小節 3 拍目-第 31 小節) へと辿り着くのである²⁰⁵。

そしてこの辿り着いた H-Dur の D 機能において、経過和音 I^2 を伴う進行が用いられる。ここでは第 31 小節 2 拍目で H-Dur V^{\downarrow} へと進行したのを機に、H-Dur の $\hat{\text{VI}}$ 調 ais-Moll $\check{\text{V}}^{\downarrow}$ へと異名同音的転義され、その後、 $\check{\text{V}}^{\downarrow} \rightarrow | \text{I}^2 | \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ と進行する。そして 4 拍目

²⁰² 第 22 小節 1-3 拍目のみを見ると、g-Moll $\check{\text{V}}^{\downarrow} \rightarrow | \text{I}^2 | \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$ という経過和音 I^2 を伴う進行が生じることで、低音部に順次上行進行が形成されていることがわかる。ただしここでは、既に第 20-21 小節の g-Moll $\text{V}^{\downarrow} \rightarrow \text{I}^2$ という進行によって g-Moll が明示されているため、この経過和音を伴う進行によって「強い調性感」がもたらされることはない。巨視的に捉えると、第 22 小節 1 拍目の g-Moll $\check{\text{V}}^{\downarrow}$ は、【譜例 5.2.3】に示した通り、第 21 小節から続く I^2 に対する倚和音と捉えるのが妥当だろう。これは、第 30 小節 1-3 拍目においても同様である。

²⁰³ もちろん第 24 小節以降を、第 16 小節以降と同様、主調 E-Dur の脈絡で捉えることもできる。ただし第 16 小節以降は、直前に主調 E-Dur の D_2 機能 ($\text{II}^{\downarrow} \rightarrow \check{\text{V}}^{\downarrow}$) が示されているのに対して、第 24 小節以降は、直前に v 調 H-Dur の半終止が示されていることから、前後の脈絡を踏まえてより合理的になるように捉えた。島岡も述べている通り、いずれの解釈 (主調 E-Dur 又は v 調 H-Dur) であっても、これらは「どちらも正しいのであり」、「どちらを採るかは、より大きな和声的文脈との関連や、そのつどの分析目的に応じて決められるのである」(島岡 1998, 491)。

²⁰⁴ 第 27-28 小節 1 拍目は前後の脈絡を明確にするために、あえて一時的に H-Dur の $\circ\text{VI}$ 調 A-Dur で捉えている。この部分を H-Dur の脈絡で巨視的に、 $\circ\text{VII} \rightarrow \circ\text{III}$ という D 進行と捉えることもできるだろう。

²⁰⁵ つまり、第 20-22 小節で一時的に転じた $\circ\text{III}$ 調 g-Moll は、主調 E-Dur から v 調 H-Dur の D 機能へ向けての経過調であったのに対して、第 28-30 小節で一時的に経過した g-Moll は、H-Dur 間で生じた H-Dur の D 機能へ向けての「調のゆれ」であることがわかる。第 24 小節以降に見られる反復進行の脈絡によって、「調のゆれ」の脈絡も変化することを押さえておきたい。

で H-Dur V_7^3 へと戻るのである。一時的ではあるが、これによって H-Dur V_7 のなかに ais-Moll の「強い調性感」がもたらされるのである。

第 30-31 小節には、H-Dur の $^{\circ}vi$ 調 g-Moll 及び \hat{vi} 調 ais-Moll の経過和音 I^2 を伴う進行によって、大きな波のうねりを表したかのような低音の動きが生じている。これによって辿り着いた H-Dur V_7^3 (第 31 小節 4 拍目) は、続く第 32 小節の半音階的転調進行 (H-Dur $V_7^3 \rightarrow \check{V}_7$) を機に、主調の iii 調 gis-Moll へと転じる。この「陰翳」調によって「翳り」がもたらされた後、3 度転調 (gis-Moll 第 v 音保続低音上の $\check{V}_7 = E\text{-Dur } V_7^1$) することで主調 E-Dur の長大な D 機能 (第 36-41 小節) へと辿り着くのである。

【譜例 5.2.3】《2つの伝説》LW-A219/S175 第 2 曲〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第 1-36 小節

Andante maestoso

E: III — \check{V} — VI — $\check{V}^{1,2}$ — \check{V}_7 — V — I — \check{V}_7 — VI — IV — II — II $_7$ — \check{V}_7^3 — V — VI

III (V — VI — V — $\frac{3}{7}$ — I 1 — V — I —)

I 1 | IV | IV | IV | \check{V}_7 | VI — IV II] II $_7$ | \check{V}_7^3 | V $_7^3$ | VI

無解決倚和音

頭取り

\check{V}_7 — VI — III 1 | IV $_7$ — $^{\circ}$ VII — III (V — \check{V}_7^3)

21 頭取り

cresc.

legato

$\overset{\circ}{V}(\overset{\circ}{V}_9^3 - \overset{\circ}{V} - \overset{\circ}{V}_9^4) \quad \overset{\circ}{IV} \quad \overset{\circ}{I}^1 - \overset{\circ}{V}$

$\overset{\circ}{I}^2 - \overset{\circ}{V}_7^2 - \overset{\circ}{V}_9^2$

24

p

$\overset{\circ}{V}(\overset{\circ}{I} - \overset{\circ}{IV}^1 - \overset{\circ}{V}_7 - \overset{\circ}{II} - \overset{\circ}{VI}^1)$

27

cresc.

$\overset{\circ}{VI}^1$

$\overset{\circ}{VII}^1 \{ \overset{\circ}{I} - \overset{\circ}{V}_7 - \overset{\circ}{IV} - \overset{\circ}{VI}^1 \}$

30

legato

$\overset{\circ}{V}_9^3 - \overset{\circ}{V} - \overset{\circ}{V}_9^4 \quad \overset{\circ}{V}_7^2 - \overset{\circ}{V}_7$

$\overset{\circ}{V}_9^2 - \overset{\circ}{V}_9^2 \quad \overset{\circ}{VII}^1 \{ \overset{\circ}{V}_9^2 - \overset{\circ}{I}^2 - \overset{\circ}{I} \}$

$\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{V} \overset{\circ}{V}_7)$

33

p

$\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{V} \overset{\circ}{V}_7) \quad \overset{\circ}{V}_7$

35

$\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{V} \overset{\circ}{V}_7) \quad \overset{\circ}{V}_7^1 - \overset{\circ}{V}_7$

《ブロックヴィル侯爵夫人、音楽の肖像》LW-A241/S190 ではこれまで経過和音として用いられていた I^2 が、刺繍和音として生じることによって、一時的に転調したかのような「強い調性感」（島岡 1998, 367）がもたらされる。

主調 fis-Moll の \sharp 調 G-Dur で始まる本楽曲は、 \flat 調 h-Moll を経て、第 31 小節で fis-Moll の半終止となる。そして続く第 32 小節から新たな主題が示される。まず第 32-33 小節では fis-Moll $I \rightarrow V_7^1 \rightarrow I \rightarrow \check{V}_9^2 \rightarrow II_7^2 \rightarrow V$ と進行する 2 小節間のフレーズが示され、半終止する。続いて第 34 小節からは fis-Moll $I \rightarrow \check{V}_9^1 \rightarrow \check{V}_9^3 \rightarrow \Delta IV^1 \rightarrow V_7$ と進行した後、異名同音的転義（fis-Moll $V_7 = F\text{-Dur} \circ \check{V}_9^2$ ）によって一時的に $+\Delta \hat{V}I$ 調 F-Dur を経過する。ここでは刺繍和音 I^2 を伴いながら、 $F\text{-Dur} \circ \check{V}_9^2 \rightarrow | I^2 | \rightarrow \circ \check{V}_9^2$ と進行することで一時的に光が差し込むかのような明るさがもたらされる。しかし第 37 小節ですぐに主調 fis-Moll の V_7 へ異名同音的転義（ $F\text{-Dur} \circ \check{V}_9^2 = Fis\text{-Dur} V_7$ ）されることで、半終止が示される。つまり一時的に経過する $+\Delta \hat{V}I$ 調 F-Dur は、主調 fis-Moll の V_7 の間に生じる「調のゆれ」であるといえる。これによって 2 小節間のフレーズ（第 32-33 小節）を 4 小節間（第 34-37 小節）に拡張するとともに、一時的に明るさをもたらしめているのである。

【譜例 5.2.4】 《ブロックヴィル侯爵夫人、音楽の肖像》LW-A241/S190 第 32-43 小節

32 *più agitato* 半

cresc. *più rinforz.*

37 半 *Moderato* *espressivo*

Harmonic Analysis:
 fis: I — V_7^1 — I — \check{V}_9^2 — II_7^2 — V — I — \check{V}_9^1 \check{V}_9^3 — ΔIV^1 — V_7 — $+\Delta \hat{V}I$ (\check{V}_9^2) — I^2 — V_7 — ΔV_7 — I — IV — V_7 — I — V_7 — IV — I — IV — \check{V}_7 \check{V}_9 — I — V_7 —)

2-3-2 様々な調のゆれ

この時代は転義がさらに多様化するとともに、これまで見られた様々な転調方法が複雑に絡み合うことで、より難解な調構造が形成されている。そこでここではいくつかの楽曲を取り上げることで、その多様な「調のゆれ」を示したい。

まず取り上げるのは《2つの伝説》LW-A219/S175 第1曲〈鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ〉の楽曲後半部分（第52小節以降）である。楽曲前半は主調 A-Dur で始まり、第52小節で v 調 E-Dur で全終止する。そしてフェルマータの後、“Recitativo” となり、聖人の説教が始まる。

まず第52-62小節では、単純転義（E-Dur I=A-Dur V）によって主調 A-Dur へと復義し、A-Dur V→V³→ V_2^{\flat} →II¹→ V_2^{\flat} と A-Dur を巡る。その後、偶成転義（第60-62小節：A-Dur V_2^{\flat} =F-Dur v 調の V_2^{\flat} ）によって v 調 F-Dur へと転じ、第63小節以降、F-Dur 中心の部分となる。しかし第71小節1-2拍目の全休止の後、Des-Dur へと3度転調（F-Dur VI =Des-Dur I）し、コラールが示される。

ここでは Des-Dur I→VI→V→I と進行して不十分終止した後、IV¹→I¹→IV と進行する。そして単純転義（Des-Dur IV=B-Dur VI ）によって B-Dur へと転じ、B-Dur IV⁺₆→I と進行することで変終止が示される。その後、一時的に D-Dur を経過し（第76-78小節：D-Dur IV →I）、B-Dur $\text{IV}^+₆→I と進行して再び変終止することでコラールが閉じられる。そしてこの変終止が F-Dur IV へと単純転義（B-Dur I=F-Dur IV）され、「翳り」和音を伴いながら IV →I→ I と進行する。さらに第85小節で F-Dur V_7 へと進行することで、主調 A-Dur へと3度転調（F-Dur V_7 =A-Dur V_7 ）するのである。$

この第52-85小節の一連の調の流れを振り返ると、A-Dur→F-Dur→Des-Dur→B-Dur→(D-Dur)→B-Dur→F-Dur→A-Dur と調を巡っていることがわかる。この調の流れを巨視的に捉えると、第71小節3拍目から示されるコラールは、 v 調 F-Dur を中心とした「調のゆれ」であることがわかる。つまり第71小節3拍目以降の Des-Dur は F-Dur の v 調、続く B-Dur は F-Dur の IV 調である。さらに、これらの「調のゆれ」を伴う第60-84小節の v 調 F-Dur を中心とした部分は、主調 A-Dur に対しての「調のゆれ」であるといえる。この v 調 F-Dur への大きな「調のゆれ」によって、続く第85小節が導かれているのである。この v 調 F-Dur への「調のゆれ」の意図については、第85小節以降を論じた後に言及したい。

【譜例 5.2.5】《2つの伝説》LW-A219/S175 第1曲〈鳥へ説教するアッシジの聖フラン

チェスコ〉第48-84小節

45 *Sua.* *rinforz.* *dim.* *riten.* *pp smorzando*

52 *Sua.* *p dolce* *pp leggerissimo* *Un poco ritenuto il tempo*

56 *Sua.* *pp*

59 *Sua.* *pp*

62 *Sua.* *pp* *f*

66 *Sua.* *pp 3* *p flebile* *ritard.* *dim.*

Annotations: *偶成転義*, *驛り*

続いて同曲の第 85-103 小節及び第 104-140 小節の比較を行いたい。これらの部分は上記に続く部分である。両者は対応しているものの、そこに見られる「調のゆれ」には差異が見られる。上述した通り、第 85 小節からは $\circ\text{VI}$ 調 F-Dur の 3 度転調 (F-Dur $\text{V}_7 = \text{A-Dur } \text{V}_7$) によって主調 A-Dur へと戻るが、ここで示される A-Dur V_7 にはどのような意図があるのだろうか。

第 85-87 小節 3 拍目で A-Dur V_7 が示された後、4 拍目では V に対する倚和音である I^2 、そして第 88-89 小節では第 v 音上の II_7 が示される。これによって A-Dur の D 機能が暗示され、A-Dur V への解決が期待される。しかしそれは果たされることなく、第 90-94 小節では第 85-89 小節と同様の進行が行われる。そして第 95-96 小節で再度 A-Dur V_7 が示された後、第 97 小節では Fis-Dur I^2 が示される。つまり A-Dur V_7 が +vi 調 Fis-Dur V_7 という D_2 和音へと単純転義され、 I^2 へと進行したことがわかる。この Fis-Dur I^2 は V へと解決することなく（「無解決倚和音」）、第 98 小節以降、Fis-Dur $\text{I}^1 \rightarrow \text{V}_7^1 \rightarrow \text{IV} \rightarrow \text{V}_7^1 \rightarrow | \circ \text{I}^2 \rightarrow \text{IV}_7^1 | \rightarrow \text{V}_7^2$ と、経過和音 I^2 を伴いながら半音階的に経過する。これによって第 99 小節 3-4 拍目の A-Dur の D_2 和音 ($\text{II}_7^1 \rightarrow \text{V}_7^1$) が導き出されて、終止定型 (A-Dur $\text{II}_7^1 \rightarrow \text{V}_7^1 \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7^3 \rightarrow \text{I}$) が続くのである。

ここで第 85-103 小節を振り返ると、A-Dur $\text{V}_7 \rightarrow$ A-Dur の D 機能を示す $\text{I}^2 \rightarrow$ 第 v 音上の II_7 という進行が繰り返された後（第 85-94 小節）、Fis-Dur を経て（第 95-99 小節）、A-Dur の終止定型（第 99 小節 3-4 拍目・第 103 小節）が示されていることがわかる。つまり第 85-103 小節は、A-Dur の D 機能の途中に「調のゆれ」を伴う、大きなカデンツ（D 機能 \rightarrow T 機能）であり、A-Dur $\text{I}^2 \rightarrow$ 第 v 音上の II_7 （第 87 小節 4 拍目・第 89 小節及び第 92 小節 4 拍目・第 94 小節）による V への期待感が終止定型によって満たされているのである。またこの時、「調のゆれ」を経て主調の D_2 和音が導き出されることによって、再度主調の「 $\dot{\text{D}}$ に焦点を当て」（島岡 1998,283）ていることにも注目しておきたい。そしてこの +vi 調 Fis-Dur への「調のゆれ」をもたらす重要な鍵となっているのが、A-Dur の V_7 である。つまり第 85-94 小節は、Fis-Dur への転入和音となった A-Dur V_7 と、A-Dur の D 機能を暗示する $\text{I}^2 \rightarrow$ 第 v 音上の II_7 の繰り返しであり、第 95 小節以降、この A-Dur V_7 が +vi 調 Fis-Dur という調単位に拡張されたのである。

また、本楽曲において特筆すべきは、A-Dur $\text{I}^2 \rightarrow$ 第 v 音上の II_7 という主調の第 v 音のみで主調の D 機能を暗示させていることである。本楽曲では「調のゆれ」を経て最終的に A-Dur の終止定型が示されたが、A-Dur V という明確な主調の D 機能が示されていない第 87 小節 4 拍目・第 89 小節及び第 92 小節 4 拍目・第 94 小節の段階で、既に主調の D 機能を感じることができる。これは第 87 小節 4 拍目・第 89 小節及び第 92 小節 4 拍目・第 94 小節の低音に置かれた第 v 音が起因しているといえる。このように楽曲において低音構造は重要な役割を果たしているのである。

【譜例 5.2.6a】《2つの伝説》LW- A219/S175 第1曲 〈鳥へ説教するアッシジの聖フラ

ンチェスコ〉第85-103小節

Tempo I
(sua)---

85 *ppp* 3 3 3 3 *dolcissimo* 弱イ

A: V_7 $\text{I}^2_{/6}$
(VI) V_7 (sua)---

88 *dolcissimo* *leggero e non agitato* II_7 V_7
(sua)---

91 弱イ $\text{I}^2_{/6}$ II_7
(sua)---

94 弱イ *un poco cresc.* V_7 $+\text{VI}(\text{V}_7)$
(sua)---

97 VI^2 II_7 V_9 I^2 V_9
(sua)---

無解決倚和音 全

101 *p leggierissimo* V_7 V_7 I I

第 104-140 小節では、第 85-103 小節より劇的な展開が行われる。

第 104-113 小節は第 85-94 小節の変奏である。ここでも A-Dur V_7 が示された後、V に対する倚和音である I^2 、そして第 v 音上の II_7 が示されることで、A-Dur V への解決が期待される。そして第 114-115 小節では再び A-Dur V_7 へと進行する。しかし続く第 116-117 小節では Fis-Dur I^1 へと進行する。つまり、第 95-96 小節とは異なり、A-Dur V_7 が +vi 調 Fis-Dur V_7 へと偶成転義され、 I^1 へと偶成解決したのである。さらに第 116 小節以降、移調反復進行（「複合 2 度上行型反復進行」）となり、調を巡る。まず第 116-118 小節では、「無解決倚和音」を伴う Fis-Dur $\text{I}^1 \rightarrow \text{I}^2$ （「無解決倚和音」） $\rightarrow \text{I}$ という進行で Fis-Dur が示される。しかし第 118 小節 4 拍目で Fis-Dur の iv 調 H-Dur の V へと単純転義され、H-Dur $\text{V}^3 \rightarrow +\text{VI}^2$ という偽終止的な進行によって²⁰⁶、第 119 小節ですぐに +vi 調 As-Dur へと 3 度転調（H-Dur +VI²=As-Dur I^2 ）する。続いて第 119-121 小節では、第 119-121 小節 3 拍目の As-Dur I^2 が「無解決倚和音」となり、第 121 小節 4 拍目で I へと進行することで As-Dur が示される。ここでも第 121 小節 4 拍目で As-Dur の iv 調 Des-Dur の V へと単純転義され、Des-Dur $\text{V}^3 \rightarrow +\text{VI}^2$ という偽終止的な進行によって、第 122 小節ですぐに $\circ\sharp$ 調 B-Dur へと 3 度転調（Des-Dur +VI²=B-Dur I^2 ）する。そして第 122-126 小節の B-Dur I^2 が「無解決倚和音」となり、第 127 小節で I^1 へと解決することで B-Dur が示されるのである。さらに第 131 小節からは $\circ\sharp$ 調 B-Dur のまま、コラールのような“Recitativo”が再現される。ここでは B-Dur $\text{IV}^6 \rightarrow | \text{I}^2 \rightarrow \text{VI} | \rightarrow \text{IV}^1 \rightarrow \text{I}^1$ という進行による変終止が 2 回繰り返される。そして第 136 小節で進行した B-Dur V^3 が主調 A-Dur の D_2 和音へと異名同音的転義（B-Dur $\text{V}^3 = \text{A-Dur } \circ\flat$ ）されて、A-Dur の終止定型（ $\circ\flat \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \circ\flat \rightarrow \circ\flat \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ ）が導き出されるのである。

第 85-103 小節では +vi 調 Fis-Dur という 1 つの調への「調のゆれ」であったのに対して、第 104-140 小節では「複合 2 度上行型反復進行」によって複数の調への「調のゆれ」となっていることがわかる。しかしその意図は、第 85-103 小節と同様、A-Dur の D 機能に「調のゆれ」を伴う、大きなカデンツ（D 機能 \rightarrow T 機能）であるといえる。そしてここでも、A-Dur の V_7 が「調のゆれ」をもたらす重要な鍵となっているのである。また、この移調反復進行によって辿り着いた B-Dur に注目すると、主調 A-Dur の $\circ\sharp$ 調、つまり D_2

²⁰⁶ H-Dur +VI² は V_7 に対する倚和音、つまり H-Dur の vi 調 gis-Moll の + $\text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7$ の関係である。そのため【譜例 5.2.6b】には、H-Dur +VI² をあえて V_7 に対する偶成和音として記載している。第 122-126 小節においても同様である。

機能を示す調であることがわかる。すなわちこの調単位に拡張された D_2 機能によって主調 A-Dur の「D に焦点を当て」(島岡 1998,283) て、A-Dur の終止定型への期待感をさらに高めているといえる。

【譜例 5.2.6b】《2 つの伝説》LW- A219/S175 第 1 曲 〈鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ〉 第 104-140 小節

104 (Sua) pp tremolando un poco marcato ed espressivo A: V_7 I_6^2

107 pp tremolando *leggiere e dolciss.* II_7 V_7

110 *leggiere e dolciss.* I_6^2 II_7

113 *poco a poco cresc.* V_7 $+VI(I_1)$ V_7 偶成転義

116 (Sua) *accel. poco a poco* *ff marcatis.* *Sua* I_6^2 I IV_7 V_7 無解決倚和音

複合2度上行型反復進行

119 Schnell ten. *Sua* *ff ten.* *p* *cresc. molto* *ff marcatis.* *Sua* *sf*

122 *ff ten.* *p* *cresc. molto* *ff marcatis.*

127 *lunga* *meno f* *dim.* *p dolce* *Recitativo come prima* *H 変* *Sua*

135 *smorz.* *rall.* *perdendo*

IV(V₇)
+VI²
+VII I² 無解決倚和音 I
IV(V₇)
+VI²
+VII I² 無解決倚和音
H I² 変 (Sua)
I¹ — IV⁺⁶ | I²—VI | IV¹ I¹—IV⁺⁶ | I²—VI | IV¹
H 変 (Sua)
I¹ — V⁹ — I² — V¹ — V⁹ — V⁹ — V⁷ — I

ここで第 85-103 小節及び第 104-140 小節を還元譜に示すことによって、両者の「調のゆれ」を比較してみたい。

【図 5.2.1】を見ると、両者の「調のゆれ」の違いは明らかである。先述した通り、第 85-103 小節では+vi 調 Fis-Dur という 1 つの調への「調のゆれ」になっているのに対して、第 104-140 小節では「複合 2 度上行型反復進行」によって様々な調を巡る「調のゆれ」となっていることがわかる。しかし両者はともに、A-Dur $\text{I}^2 \rightarrow$ 第 v 音上の II_7 という進行によって主調の D 機能を暗示させることによって、最終的に A-Dur の終止定型を導き出すという、A-Dur の D 機能に「調のゆれ」を伴う、大きなカデンツ（D 機能→T 機能）であるといえる。また第 104-140 小節においては、移調反復進行によって主調 A-Dur の II 調、つまり調単位に拡張された D_2 機能に辿り着くことによって、第 85-103 小節より充実した終止定型を形成している。すなわち機能的な意図があることがわかる。この終止定型によって曲が締めくくられ、コーダへと続くのである（【譜例 5.2.1】参照）。

これらを踏まえて第 52 小節に立ち返ると、 vi 調 F-Dur を中心とした「調のゆれ」（第 60-84 小節）は、F-Dur への転入和音である A-Dur V^{\flat} （第 60-62 小節）という D_2 機能を拡張した部分であると捉えることができる。すると楽曲後半には、A-Dur の D_2 機能を拡張した vi 調 F-Dur を中心とした「調のゆれ」（第 60-84 小節）、そして 2 回繰り返される「調のゆれ」を伴う A-Dur の D 機能→T 機能（第 85-103 小節及び第 104-140 小節）という、楽曲における大きなカデンツを形成する意図があることがわかる。

また微視的な観点ではあるが、【譜例 5.2.5】・【譜例 5.2.6a】・【譜例 5.2.6b】を見ると、和音交替点にアクセントやテヌートを伴う倚音が用いられることで和音の変化を強調していることにも注目しておきたい。

続いて《2つの伝説》LW-A219/S175 第2曲〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉の第42小節以降に見られる「調のゆれ」を取り上げたい。

第32-35小節で示される「陰翳」調（Ⅲ調 gis-Moll）によってもたらされた「翳り」の表情を経て、主調 E-Dur へと3度転調（第36小節：gis-Moll $\check{V}_7 = E\text{-Dur } V_7$ ）し、第36-41小節には長大なD機能が示される（【譜例5.2.3】参照）。これを受けて第42小節からはE-Durで主題が示される。ここでは、E-Dur第Ⅰ音保続低音上をI→IV→Ⅱ₇と進行した後（第42-45小節）、Ⅱ₇→V[♯]₇（第46-47小節）、Ⅲ₇→「無解決倚和音」I[♯]（第48-49小節）、さらにはIV→Ⅱ→ \check{V}_7^{\sharp} （第50-51小節）と、主調のD機能を示す2小節間のフレーズによって2度ずつ上行していく²⁰⁷。そしてこの第51小節3-4拍目に示されたE-Dur \check{V}_7^{\sharp} がⅥ調 cis-MollのD₂和音へと異名同音的転義（E-Dur $\check{V}_7^{\sharp} = cis\text{-Moll } II_7^{\sharp}$ ）されることで、第52小節からのcis-Mollの第Ⅴ音保続低音が導かれるのである。

この第52小節からは、移調反復進行（「複合3度上行型反復進行」）となる。まず第52-57小節の反復句では、先行和音によって導かれた第52-53小節のcis-Moll第Ⅴ音保続低音上をV→+Iと進行した後、第54小節で \check{V}_7^{\sharp} へと半音階的転調進行する。さらにこの和音が+Ⅵ調 Es-Durの \check{V}_7^{\sharp} へと単純転義され、同様の和声進行から成るEs-Durへと移調された反復句（第58-63小節）が続く。

その後、Ⅵ調 C-Dur へと3度転調（第60-63小節：Es-Dur $\check{V}_7^{\sharp} = C\text{-Dur } V_7^{\sharp}$ ）し、第64小節からは主題を用いた移調反復進行（「複合2度上行型反復進行」）となる。まず第64-67小節の反復句では、C-Dur I→ \check{V}_7^{\sharp} へと進行した後、C-DurのⅣ調 f-Mollへと転じ、f-Moll第Ⅴ音保続低音上をV₇→Iと進行する。続いて第68-71小節の反復句は、3度転調（f-Moll VI=Des-Dur I）²⁰⁸によって転じた+Ⅵ調 Des-Durで示される。ここでも一時的にDes-DurのⅣ調 fis-Mollへと転じ、3度転調（fis-Moll VI=g-Moll V）することで、第72小節からの新たな展開へと続く。

²⁰⁷ ここでもフレーズ構造を鑑みて、第49小節に示されるE-Dur I[♯]を「無解決倚和音」と捉え、単独でD機能を示しているとみなしている。

²⁰⁸ 第67-68小節ではf-Moll第Ⅴ音保続低音上のI、つまりI[♯]→VIと進行していることから、Vへの倚和音であるI[♯]は、Vへと解決することなくVIへと進行していることがわかる。このことから第67小節の第Ⅴ音保続低音上のIは「無解決倚和音」とみなすことができる。第71小節の和音においても同様のことがいえる。

【譜例 5.2.7】《2つの伝説》LW- A219/S175 第2曲〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第49-73小節

49

E: I² — IV — V₇ — II — V₃ — V₁(II²)

52

+V₁(V₁) — +I — ^V₁

複合3度上行型反復進行

55 *sua.* *rinforz.* *marcato*

58 *ten.* *p* *ten.*

61 *sua.* *rinforz.* *marcato*

(+V₁)(V₁) [V — I —] V₁

°V₁(V₁)

64 poco a poco animato il tempo ma non troppo

mf

p *più marcato*

sva.

○VI
I ——— | IV¹ ——— | IV ——— | IV ———
○IV { V ——— | V¹ ——— | V ——— | V ———

複合2度上行型反復進行

mf

p

sva.

V₇
V₉ ———]
無解決倚和音

V₇
V₉ ———]
I ———]

68

mf

p

sva.

VI ———)
+VI
I ——— | IV¹ ——— | IV ——— | IV ———
○IV { V ——— | V¹ ——— | V ——— | V ———

70

mf

p

sva.

V₇
V₉ ———]
無解決倚和音

V₇
V₉ ———]
I ———]

72

rinforz. f

stringendo

sva.

VI ———)
-III (V — ³/₇ | I¹ ——— | I ——— | ¹/₅

第 72 小節以降は、【譜例 5.2.7a】に示した通り、様々な調の可能性を内包したまま調を
 巡り、「減 7 の和音の半音階的連用」(第 85-90 小節)によって E-Dur・ V_9 が拡張される。

そして第 91 小節以降、主調 E-Dur の V_7 へと辿り着く。この D 機能を受けて、第 103 小節からの主題の再現へと続くのである。

【譜例 5.2.7a】《2 つの伝説》LW- A219/S175 第 2 曲 〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第 72-103 小節 還元譜

72 73 74 75 76 77 78 79-81

g: $V_{\frac{3}{7}}^1 - I^1 V^2 I - V^1 - \textcircled{V}_9^1$ d: $\textcircled{V}_9^{4,3} | \textcircled{VI}^2 | \textcircled{VI}^1 |$

b: $\textcircled{V}_9^{4,3} | \textcircled{VI}^2 | \textcircled{VI}^1 | 1 - I^2 \textcircled{V}_9^3 I^1 \textcircled{V}_9^2 - I - \textcircled{V}_9^{3,2} | \textcircled{+I}^2 | \textcircled{+I}^1 | 4$

Ges: $\textcircled{VI}^1 - \textcircled{V}_9^3 | \textcircled{I}^2 | \textcircled{I}^1 | 4$

82-84 85-86 87 88 89-90 91-102 103

$V_{\frac{6}{6}}^1 - \textcircled{V}_9^2 - \textcircled{V}_9^4 - \textcircled{V}_9^3 - \textcircled{V}_9^3 - V_7 - \textcircled{VI}^1 | I$

減7の和音の半音階的連用 → °V₉の拡張

上述した通り、第 42 小節以降に見られる「調のゆれ」は、第 51 小節 3-4 拍目の E-Dur \textcircled{V}_9^3 が転入和音 (E-Dur $\textcircled{V}_9^3 = \text{cis-Moll II}^{\frac{2}{7}}$) となって VI 調 cis-Moll へと転じた後、「複合 3 度上行型反復進行」(第 52-63 小節) 及び「複合 2 度上行型反復進行」(第 64-71 小節) という移調反復進行によって調を巡り、【譜例 5.2.7a】に示した調の巡回を通して、最終的に主調 E-Dur の V_7 へと辿り着いていることがわかる。つまりこれらの「調のゆれ」は全て、主調 E-Dur の D 機能間の「調のゆれ」であることがわかる。そして注目すべきは、この「調のゆれ」には、半音階的転調進行や第 v 音保続低音、3 度転調が多く組み込まれることによって、明確なカデンツや各調の T 機能がほとんど示されないことである。不安定局面を中心とした「調のゆれ」にすることで、第 103 小節の主調 E-Dur の I への解決とともに示される主題の向けてのドラマ性をより一層高めていることがわかる。

また、上記の展開を踏まえて辿り着いた第 103 小節から示される主題は、第 6 小節から示された主題の変奏となっているが、第 127 小節以降、より複雑な「調のゆれ」となる。

第 103-124 小節は変奏に伴って和声が多少異なるものの、第 6-27 小節とほぼ同様の展開を辿る（【譜例 5.2.3】参照）。しかし第 125 小節で単純転義（H-Dur \circ III=g-Moll V）によって E-Dur の \circ III 調 g-Moll へと転じて、 $V_7 \rightarrow I^2$ と進行した後（第 125-126 小節）、第 127 小節で示された \check{V}_9^{\flat} が第 132 小節まで引き延ばされる。この 6 小節間に亘る減 7 の和音を介して（g-Moll $\check{V}_9^{\flat} = \text{Cis-Dur } \circ \check{V}_9^{\flat}$ ）+vi 調 Cis-Dur の D_2 和音へと異名同音的転義し、続く第 133 小節では I^2 、そしてこの I^2 が V へと解決しない「無解決倚和音」となり、第 134 小節では IV^1 へと進行する²⁰⁹。さらに第 135 小節で Cis-Dur \check{V}^2 へと進行したのを機に、 \circ III 調 G-Dur の I^1 に対する倚和音 $\circ \check{V}_9^{\flat}$ （導音欠如）（又は $\circ VI^2$ ）へと偶成転義され、この倚和音が第 136 小節で G-Dur I^1 に偶成解決することで G-Dur へと達する。

この和音は続く第 139 小節アフタクトからの“Lento”でも示される。第 139-140 小節では G-Dur $I^1 \rightarrow IV$ と進行し、この G-Dur IV が主調 E-Dur の $\circ VI$ へと転義され、続く第 141-142 小節では $\check{V}_7^{\flat} \rightarrow V_7^{\flat}$ と進行して半終止する。第 143-146 小節では第 139-142 小節が繰り返され、第 147 小節以降、E-Dur $\check{V}_7^{\flat} \rightarrow VI \rightarrow II_7 \rightarrow \check{V}_7^{\flat} \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と進行して、第 155 小節で全終止するのである。

先にも述べた通り、第 103 小節から示される主題は、第 6 小節から示された主題の変奏である。第 6 小節から示された主題においても、第 6-27 小節でほぼ同様の展開をした後、第 28 小節から g-Moll への「調のゆれ」が生じており、これは v 調 H-Dur 間で生じた H-Dur の D 機能へ向けての「調のゆれ」であった（【譜例 5.2.3】参照）。一方、この第 125 小節以降の g-Moll への「調のゆれ」は、+vi 調 Cis-Dur を経て、 \circ III 調 G-Dur へと達していることがわかる。これによって続く第 139 小節アフタクト以降の主調 E-Dur の進行に、 \circ III 調 G-Dur という「陽転」を伴う「翳り」の表情がもたらされているのである。さらに、「陽転」を伴う「翳り」の表情が生じる第 139-140 小節及び第 143-144 小節に対応する第 147-148 小節において、E-Dur $\check{V}_7^{\flat} \rightarrow VI$ 、つまり vi 調 cis-Moll という「陰翳」調を示すことによって、表情の対比を行っていることがわかる。楽曲を締めくくる部分に見られる「翳り」と「陰翳」の対比において、第 125 小節以降に見られる「調のゆれ」は大きな役割を果たしているといえる。

²⁰⁹ つまりこの進行は、 $V \rightarrow VI$ という進行の代用である $V \rightarrow IV^1$ を、さらに応用したものである。

【譜例 5.2.8】《2つの伝説》LW-A219/S175 第2曲〈波の上を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第125-155小節

125

129

133

136

147

E: $\overset{\circ}{V}(\overset{\circ}{VII})$ IV —
 $\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{V} \mid \overset{\circ}{V}(\overset{\circ}{\sharp 1}) \mid 7 \mid I^2 \mid \overset{\circ}{\sharp 9}$

I^2 IV^1 $\overset{\circ}{\sharp 2}$

無解決倚和音 $\overset{\circ}{VI}$ の代理和音

$\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{I}^1 \mid \overset{\circ}{\sharp 4}$ (導欠)又は $\overset{\circ}{VI}^2$ —

$\overset{\circ}{VI}$ $\overset{\circ}{\sharp 2}$ V_7^1 $\overset{\circ}{VI}$ $\overset{\circ}{\sharp 2}$ V_7^1

I^1 IV $\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{I}^1 \mid IV$ $\overset{\circ}{VI}$ $\overset{\circ}{\sharp 2}$ V_7^1 I

陰翳 $\overset{\circ}{\sharp 7}^1$ VI II_7 $\overset{\circ}{VI}^2$ $\overset{\circ}{\sharp 7}^1$ V_7 I

増3和音の異名同音的転義は初期作品からしばしば見られていたが、この時期になってより多様化していく。第1節で取り上げた《2つの演奏会用練習曲》LW-A218/S145 第1曲〈小人の踊り〉からも明らかな通り、リストが増3和音を意識的に用いていることが窺える。同時代に書かれた《ピアノ小品 変イ長調》LW-A234/S189では、増3和音の転義及び減7の和音の様々な転義によって複雑な調構造となっている。

まず第1-5小節では、上方変位和音を伴いながら、主調As-Dur第1音保続低音上を $I \rightarrow \circ \text{V}_9 \rightarrow | \circ \text{V}_9 | \rightarrow I \rightarrow \circ \text{V}_9 \rightarrow | \circ \text{V}_9 | \rightarrow \hat{I}$ と進行する。そしてこのAs-Dur \hat{I} (第5小節3-4拍目) という増3和音が異名同音的転義 (As-Dur $\hat{I} = a\text{-Moll } \text{V}_7^1$) されることで一時的に $\circ \text{H}$ 調 a-Moll を経過する。第6小節4-6拍目で v 調 Es-Dur へと異名同音的転調 ($a\text{-Moll } \text{V}_7^2 = \text{Es-Dur } \text{V}_7^3$) し、続く第7-10小節2拍目では Es-Dur $II^1 \rightarrow \circ II_7 \rightarrow \circ \text{V}_9^2$ と進行することで v 調 Es-Dur での半終止が期待される。しかし第10小節3-4拍目では突然 A-Dur $V_7 \rightarrow \hat{V}_7$ と進行し、A-Dur の半終止が示される。このことから第10小節1-2拍目の Es-Dur $\circ \text{V}_9^2$ が、A-Dur V_7 に対する倚和音 $\circ \text{V}_7^4$ へと偶成転義されたことがわかる。そして第11小節以降、第1-10小節2拍目が $\circ \text{H}$ 調 A-Dur に移調されて繰り返される。

$\circ \text{H}$ 調 A-Dur で繰り返される第11-21小節も、第1-10小節2拍目とほぼ同様の展開となる。そのため第22小節以降、 v 調 E-Dur の半終止への期待を裏切り、A-Dur の $\circ \text{H}$ 調 Ais-Dur へと移調されると推測する。しかし第22-23小節では突如として主調 As-Dur へと復義し、 $V_7 \rightarrow I$ と進行することで全終止する。つまり、第21小節の E-Dur $\circ \text{V}_7^4$ が主調 As-Dur の V_7 に対する倚和音 v 調の V_7^4 へと偶成転義されたことがわかる。

本楽曲では、減7の和音の様々な転義が複雑な調構造を形成する上での重要な鍵となっている。また、増3和音の転義による曖昧な調の移行によって、減7の和音の様々な転義による急激な転調がより効果的になっているといえる。

【譜例 5.2.9】《ピアノ小品 変イ長調》LW-A234/S189 第 1-23 小節²¹⁰

Sans mesure

As: I — VII₉ — I — VII₉ — I — VII₉ (増3和音)

異名同音的転義
-H(V₆¹ H_平)

I — VII₇ —)
V(V₇³ — II¹ — II₇ — VII₉ —) 半終止を期待

偶成転義

I — VII₉ — I — VII₉ — I — VII₉ (増3和音)

異名同音的転義
-H(V₆¹ 全)

As: V₇ — I —
V(V₉⁴ —)
偶成転義 半終止を期待

《5つのピアノ小品》LW-A233/S192の第2曲では大胆な和声進行が見られる。

曲は主調 As-Dur I で始まるが、第 3-4 小節で突如として VII⁹へと進行する。これによって、第 2 章で取り上げた〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a の第 2 主題に見られた偶成和音と同様、旋法的な表情がもたらされる（【譜例 2.2.16】参照）。しかし決定的な違いは、この特徴的な和音である VII⁹が、「I のゆれ」として I へと戻らないことである。ここでは H 調 A-Dur VI へと単純転義され、I²へと進行することで、後続和音として A-Dur V が期待される。しかし続く第 6-8 小節では主調 As-Dur の第 v 音保続低音上の

²¹⁰ 新全集では楽曲冒頭の不完全小節を第 1 小節として数えている。ここでは新全集に準じて小節番号を記載した (NLA, S-9, 146-148)。

II₇→V₉→ \hat{V} ₉と進行し、第 9-10 小節で I へと解決することで不十分終止が示される。このことから、第 5 小節ですぐに主調 As-Dur の D₂ 和音である $\hat{\text{H}}^2$ へと単純転義されたことがわかる。

続く第 11-14 小節では主題がオクターヴ書法で現れる。ここでも As-Dur I → \circ VII と進行する。しかし先ほどとは異なり、続く第 15-20 小節では Ges-Dur I¹ → \circ +IV₇ → V₇ → I¹ と進行することで終止回避、そして第 21-26 小節では Ges-Dur I¹ → \circ +IV₇ → V₇ → I と進行することで全終止する。つまり第 13-14 小節の As-Dur \circ VII が、 \circ VII 調 Ges-Dur \circ I へと異名同音的転義されたのである。

本楽曲に見られる As-Dur I → \circ VII という大胆な進行は、1 回目は主調 As-Dur の終止定型の間の一時的なゆれとして、そして 2 回目は \circ VII 調 Ges-Dur への「調のゆれ」をもたらすきっかけとして生じていることがわかる。このように和音単位のゆれを調単位へと拡張することで、第 15 小節以降に示される新たな主題を不安定調である \circ VII 調 Ges-Dur で示しているのである。

【譜例 5.2.10a】《5つのピアノ小品》LW-A233/S192 第2曲 第1-26小節

Lento assai

As: I — \circ VII — $\hat{\text{H}}^2$ — v[II₇ — V₉ — \hat{V} ₉] I —

\circ H(VI — I² —) [Vを期待]

I — \circ VII — \circ VII(\circ I — I¹ — \circ +IV₇ — V₇ —

I¹ — \circ +IV₇ — V₇ — I —

終止回避

\circ VII全

また同曲後半にも大胆な和声進行が見られる。

第 27-30 小節では、減 7 の和音を介した異名同音的転義（第 27-28 小節：Ges-Dur $\text{V}_7^{\flat 4} = \text{fis-Moll } \text{V}_7^{\flat 4}$ ）によって vi 調 f-Moll へと転じて $\text{V}_7^{\flat 4} \rightarrow \text{V}_7$ と進行する。また第 31-32 小節では第 27-28 小節が繰り返されるため、第 33-34 小節では第 29-30 小節と同様、f-Moll V_7 が期待される。しかし第 32 小節で、vi 調 E-Dur の D_2 和音へ異名同音的転義（f-Moll $\text{V}_7^{\flat 4} = \text{E-Dur } \circ \text{V}_7^{\flat 4}$ ）され、第 33 小節以降、E-Dur の D 機能（ $\text{I}^2 \rightarrow \text{V}_7^{\flat 4}$ ）へと進行する。さらに第 36 小節では半音階的転調進行（E-Dur $\text{V}_7^{\flat 4} \rightarrow \text{V}_7$ ）及び異名同音的転義（E-Dur $\text{V}_7 \rightarrow \text{c-Moll } \text{V}_7^{\flat 3}$ ）によって iii 調 c-Moll へと転じる。ここでは経過和音 I^2 を伴う進行（第 36-42 小節：c-Moll $\text{V}_7^{\flat 3} \rightarrow | \text{I}^2 | \rightarrow \text{V}_7^{\flat 3}$ ）によって一時的に c-Moll を経過する。従来のリストの和声語法であれば、経過和音 I^2 に後続する第 39-42 小節の c-Moll $\text{V}_7^{\flat 3}$ で、さらなる転義が続くはずである。しかし第 39-42 小節で転義は行われず、第 43 小節で c-Moll $\text{V}_7^{\flat 3}$ （導音欠如）へと進行し、この和音が As-Dur I^1 へと異名同音的転義されることで、主調 As-Dur へと復義するのである。

第 43 小節からは、 \circ vii 調 Ges-Dur で示された第 15-26 小節の終止定型が、主調 As-Dur で示される。まず第 43-46 小節では As-Dur $\text{I} \rightarrow \circ + \text{IV}_7 \rightarrow \text{V}_7$ と進行した後、倚和音 $\text{V}_7^{\flat 1}$ へと進行することで、偽終止的な効果をもたらす衝撃的な終止回避が行われる。そして第 46 小節 3 拍目-第 56 小節では As-Dur $\text{I}^1 \rightarrow \circ + \text{IV}_7 \rightarrow \circ \text{V}_7^{\flat 3} \rightarrow | \text{v 調の } \circ \text{V}_7^{\flat 3} | \rightarrow \text{V}_7$ と進行した後、第 1 音保続低音上の $\circ \text{V}_7$ 、及び $\circ \text{V}_7$ 、によって「解決の延引」（島岡 1998, 443）が行われ、第 56 小節の不十分終止で曲を閉じる。

またこれらを踏まえて楽曲全体を捉えると、この楽曲は第 1 主題が再現されないソナタ形式（提示部：第 1 主題（第 1-14 小節）As-Dur、第 2 主題（第 15-26 小節） \circ vii 調 Ges-Dur、展開部（第 27-40 小節）、再現部：第 2 主題（第 41-56 小節）As-Dur）とみなすことができる。展開部で第 1 主題の要素が様々に展開されることによって、第 1 主題が主調で再現されないまま、第 2 主題が再現されるのである。そして注目すべきは、形式としては明確なものの、展開部に顕著に表れている通り、明確なカデンツが示されることなく調を巡っていることである。これによって各調の存在感を最小限にし、より自然な移行に行っていることがわかる。

【譜例 5.2.10 b】 《5つのピアノ小品》 LW-A233/S192 第2曲 第27-56小節

27 *p poco a poco cresc.*

As: VII (♯9) — 3 —)
 VI (♯9) — 4 — V₇ — II₇ — ♯9 — 4 —)

35 *fff*

V₇[♯] — V₇ —)
 III (♯9) — I² — ♯9

43 *f* 偽的

I¹ — +IV₇ — V₇ — I¹ — ♯9

異名同音的転義
 ♯9³ (導欠)

49 *dim.* *riten.* *ppp* *smorz.*

+IV₇ — ♯9 — V₇ — I [解決の延引] — ♯9 — I —]

2-4 楽曲構造

「調のゆれ」を通して様々な例を示した通り、この時代はカデンツが明示されないまま不安定局面が拡張されることによって、移行部がより一層複雑になっていることがわかる。その一方で、楽曲構造に関しては、第1節で取り上げた《2つの演奏会用練習曲》LW-A218/S145 第2曲〈小人の踊り〉や、《5つのピアノ小品》LW-A233/S192 第2曲などに見られた通り、ソナタ形式を意識した楽曲が書かれているのは注目に値する。

またこの時代において特筆すべきは、《5つのピアノ小品》LW-A233/S192 第5曲に見られる、不安定局面で始まり、不安定局面で終わるといった特異な楽曲構造である。これ

に加えて本楽曲では、主題そのものが移調反復されることによって、どの主題が主調を示しているのか曖昧になっていることも注目すべきである。ここでこの楽曲の始まりと終わりを通して、その和声構造を見てみたい。

本楽曲は減7の和音の半音階的連用から成る序奏（第1-10小節）で始まる。そして、第11小節からAs-Durで主題が提示される。このことから序奏は遡及的にどのように捉えることができるだろうか。

序奏に見られる減7の和音の半音階的連用は「複合2度上行型反復進行」と捉えられる。まず第2小節まではAs-Durの↑Ⅳ調D-Durで倚和音を伴う。 $\text{V}^{\flat 7}_2 \rightarrow | \text{v}$ 調の $\text{V}^{\flat 7}_1 | \rightarrow \text{V}^{\flat 7}_1$ と進行する。この減7の和音を介して(D-Dur $\text{V}^{\flat 7}_1 = \text{E-Dur}$ $\text{V}^{\flat 7}_2$)、続く第3-5小節では v 調E-Durでこの進行が繰り返される。第6小節以降は「尻取り反復」によって v 調f-Moll \rightarrow vii 調Ges-Durと続く。そして第10小節4拍目でGes-Dur $\text{V}^{\flat 7}_1$ が示されることで、続く第11小節にGes-Dur Iが期待される。しかしこの和音がAs-Dur Iの倚和音 $\text{V}^{\flat 7}_1$ に偶成転義されることで、第11小節でAs-Dur第Ⅰ音保続低音上のIへと偶成解決するのである。また、この序奏を巨視的に捉えてみると、冒頭に示された減7の和音が、半音階的連用を経て、第9-10小節3拍目で再び示されていることがわかる。そしてこの冒頭に示される減7の和音はAs-Dur Iに対する倚和音 $\text{V}^{\flat 7}_1$ 、又は $\text{V}^{\flat 7}_2$ である。つまりこの序奏はAs-Dur Iに対する倚和音 $\text{V}^{\flat 7}_1$ 、又は $\text{V}^{\flat 7}_2$ が引き延ばされて、さらに第10小節4-6拍目では倚和音 $\text{V}^{\flat 7}_1$ へと形体変化した、As-Durの倚和音を中心とした序奏と捉えることもできるだろう。

第11-18小節では、As-Dur第Ⅰ音保続低音上のI \rightarrow $\text{V}^{\flat 7}_1 \rightarrow$ Iと進行する4小節間のフレーズが2回示される。そして第19-22小節では半音階的に移行して、続く第23-30小節では vii 調Ges-Durで、第11-18小節と同様の進行が繰り返される。このことから第19-22小節を遡及的に捉えると、第19小節で進行したAs-Dur $\text{V}^{\flat 7}_1$ がGes-Dur Iの倚和音 $\text{V}^{\flat 7}_1$ へと偶成転義され、その後 $\text{V}^{\flat 7}_1$ 、又は $\text{V}^{\flat 7}_2$ 、さらには $\text{V}^{\flat 7}_1$ へと形体変化し、第23小節でGes-Dur第Ⅰ音保続低音上のIへと偶成解決するという、序奏と同様の意図があることがわかる。Ges-Durで主題が示された後、第31-36小節では移行し、第37小節から再びAs-Durで主題が示される。このことから、【譜例5.2.11a】に示した通り、第31小節から一時的にGes-Durの vii 調E-Durを経て、第36小節でAs-Durへと復義(Ges-Dur $\text{V}^{\flat 7}_1 = \text{As-Dur}$ II $^{\flat 2}$)し、As-Dur II $^{\flat 2} \rightarrow$ $\text{V}^{\flat 4}_1$ (D₂機能 \rightarrow D機能)が示されることによって、As-Durの主題が導かれているといえる。

Dur へと転じ、D₂機能→D 機能 (° V_2^{\flat} → | v 調の V_2^{\flat} | →° V_2^{\flat}) が示されることによって、第 63 小節で E-Dur I¹へと解決する。そしてここから、主題の 4 小節間のフレーズを用いた移調反復進行（「複合 2 度上行型反復進行」）となる。

まず第 63-66 小節では°vi 調 E-Dur I¹→° V_4^{\flat} → I²→ | V_4^{\flat} | → V_7 と進行する。第 66 小節 2 拍目で倚和音 V_4^{\flat} が V_7 へと解決したのを機に、vi 調 f-Moll I に対する倚和音 V_2^{\flat} へと偶成転義 (E-Dur V_7 =f-Moll V_2^{\flat}) される。そして第 67-70 小節では f-Moll でこの反復句が繰り返される。ここでも第 70 小節 2 拍目で偶成転義 (f-Moll V_7 =fis-Moll V_2^{\flat}) され、続く第 71-74 小節では°vii 調 fis-Moll で 4 小節間のフレーズの冒頭 2 小節の「頭取り反復」となる。さらに第 75-78 小節では fis-Moll I¹で、旋律は半音階的に上行していく。そしてここで注目すべきは、この部分の低音に、fis-Moll I¹の和音構成音ではない Gis 音、つまり fis-Moll の第 II 音が示されることである。続く第 79-86 小節では低音に Gis 音が内在した fis-Moll V_2^{\flat} へと進行し、この不安定局面のまま曲が終わるのである。

ここで楽曲を振り返ってみたい。減 7 の和音の半音階的連用から成る序奏（第 1-10 小節）の後、第 11-22 小節では As-Dur を中心とした主題及び移行、第 23-36 小節では Ges-Dur を中心とした主題及び移行が続く。続く第 37-62 小節ではこの As-Dur 及び Ges-Dur の主題及び移行が変奏され、第 63-86 小節では移調反復進行に伴って E-Dur→f-Moll→fis-Moll と調を巡り、曲を閉じている。この楽曲構造を捉える上で注目したいのが低音部である。すると、As 音中心（第 11-22 小節）→Ges 音中心（第 23-36 小節）→As 音→Ges 音（第 37-62 小節）→Gis 音及び As 音（第 63-70 小節：E-Dur I¹及び f-Moll I¹の最低音）→A 音（第 71-74 小節：fis-Moll I¹の最低音）→Gis 音（第 75-86 小節）と、As 音及び Gis 音を中心に揺れ動いていることがわかる。このことから、As 音を中心とする調、つまり As-Dur が主調であるとみなすことができる²¹¹。これらを踏まえると、本楽曲は°vii 調 fis-Moll の V_2^{\flat} という不安定調で曲を終えたと捉えることもできるし、As-Dur の第 I 音である As 音（異名同音 Gis 音）上の fis-Moll V_2^{\flat} という安定局面上の不安定和音で曲を終えたと捉えることもできるのである。

²¹¹ 序奏の第 10 小節 4-6 拍目で Ges-Dur V_7 が示されて、その期待を裏切って As-Dur で主題が示されたことを鑑みると、序奏は Ges-Dur ° V_7 及び V_7 を中心とした部分とみなすこともできる。さらにその後、Ges-Dur で主題が反復されること、最後は同主短調 fis-Moll で終えることから、Ges-Dur が主調であるとみなすこともできるだろう。しかしここでは楽曲構造を捉える上で最も重要な低音部に着目して As-Dur を主調とみなしている。

【譜例 5.2.11b】 《5つのピアノ小品》 LW-A233/S192 第5曲 第49-86小節

49 *dolce* *p*

As: VII (I₁) [$\circ\check{V}_9$ — I — $\circ\check{V}_9$ — I]

57 *Sua*

63 *dolcissimo* *pp sempre*

I¹ — $\circ\check{V}_9^4$ — I² — I — \check{V}_7 — \check{V}_9^4 —)

偶成転義

偶成転義

複合2度上行型反復進行

VI (I¹ — \check{V}_9^4 — I² — I — \check{V}_7 — \check{V}_9^4)

71 *languendo appassionato* *Sua*

I¹ — \check{V}_9^4 — I¹ — \check{V}_9^4 — I¹ — II — II

79 *(Sua) molto ritenuto* *sf* *pp* *sf* *pp*

\check{V}_9^2)

不安定局面で始まり、不安定局面で終わることによって、本楽曲には両義的な解釈が生じているのである。しかし第 75 小節以降に示された低音は主調を暗示する重要な要素であるといえる。このことから、リストが低音部を重要視していたことが窺える。

不安定局面で始まり、不安定局面で終わる楽曲、さらには両義的・多義的な調を持つ楽曲は晩年において多く見られるようになる。この楽曲はその先駆けともいえるだろう。

第6章 晩年（1869-1886年）

リストは1869年以降、ヴァイマールに招かれ主に後進の指導に携わるようになる。また1870年からは、ブダペストの音楽教育においても重要な役割を果たす。これによって亡くなる1886年まで、ブダペスト、ヴァイマール、ローマの三都市を住み分ける「三分割された生活」を送るようになるのである。

リストの晩年作品に関しては特に多くの研究があり、多種多様な側面から研究がされている。そこで本章では、様々な先行研究に触れつつも、機能と声の観点から言及していくこととする。また、これまであまり目を向けられていなかった楽曲全体の和声構造を捉えることでリストの晩年に見られる和声語法を捉えていきたい。

本章では《灰色の雲 Trübe Wolken》LW-A305/S199、《死のチャルダッシュ Csárdás macabre》LW-A313/S224、《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》第1番 LW-A319a/S200-1、《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》第2番 LW-A319b/S200-2、《不吉な星 Unstern! Sinistre, disastro》LW-A312/S208、《無調のバガテル Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)》LW-A338/S216a を取り上げた後に、晩年に見られる和声語法を明らかにしていく。

第1節 《灰色の雲 Trübe Wolken》LW-A305/S199

《灰色の雲》LW-A305/S199は1881年8月24日にヴァイマールで作曲された作品である。この楽曲は、第5節で取り上げる《不吉な星》LW-A312/S208に次いで、多くの議論がもたらされており、あらゆる観点から分析が行われている²¹²。Alan Forte もその一人であり、ピッチクラスセット分析とシェンカー理論を用いて楽曲の全体像を捉える試みを行っており、この楽曲を「表出的な作曲手順においてリストの実験的語法の最高点」（Forte 1987, 227）と位置付けている。先にも述べた通り、本節では機能と声の観点から分析を行っていく。

²¹² René Leibowitz, 1951, pp. 143-153; Serge Gut, 1975, pp. 87, 193, 209, 286, 298-299, 311-312, 321, 330-331, 367; Lawrence Kramer, 1981, pp. 203-206; Alan Forte, 1987, 225-227; James M. Baker, 1990, pp. 152-155; Zdenek Skoumal, 1994, pp. 63-64; Patrik Boenke, 2012, pp. 129-130, 211-216; Elisabeth Katharina Pütz, 2016, pp. 236-246.

1-1 構成及び動機

《灰色の雲》は2部構成（第1部：1-20小節、第2部：21-48小節）で書かれたg-Mollの楽曲である。そして各部分は、「部分A」、「部分B」という内容の異なる2つの部分で形成されている。

部分Aは、弱部倚音Cis音を含む、弧を描くような短3和音の分散和音音型によって形成されている。繰り返し現れるこの音型を、「動機a」とする。

【譜例 6.1.1】 部分A 第1-8小節

部分Bの特徴は、刺繍音を伴う保続低音上に生じる増3和音の半音階的連用による下行進行である。

【譜例 6.1.2】 部分B 第9-20小節

以下の表に示す通り、第1部で現れる2つの部分（部分A・部分B）は変奏され第2部で再現される。

【表 6.1.1】 構成・部分・動機

	小節	部分	動機
第1部	1-20	1-8	A
		9-20	B
第2部	21-48	21-24	A'
		25-32	a" a" a" a"
		33-48	B'

以下ではこの表をもとに、各部分を詳細に論じていく。

1-2 和声分析

1-2-1 第 1-20 小節 部分 A 及び部分 B (【譜例 6.1.3】参照)

曲は動機 a によって始まる。前述した通り、動機 a は弱部倚音 (Cis 音) を含む短 3 和音 (G 音・B 音・D 音) で構成されている。この動機 a が 4 回繰り返されることによって、第 1-8 小節は単一の短 3 和音の響きのみで構成される。

しかしここで注目しておきたいのは、この短 3 和音の転回位置である。ここで示される短 3 和音は、一度も g-Moll I 基本位置という完全に安定した状態で現れることはない。まず第 1-4 小節では I²、そして続く第 5 小節からは低音部に g-Moll の第 III 音 B 音が保続される。前者の I²は、これまで度々述べた通り、本来 V に対する倚和音として用いられ、後続の V とともに D 機能を成す「予備と解決の必要」な「非自立性」の和音である (島岡 1998, 416)。一方、後者の第 III 音の保続は「I¹ (T) の拡大・延長」(同前, 249) であり、T 機能の提示である。ただしこれはあくまで I¹という「中間的な安定性」(同前, 416) を示す和音の拡張であり、T 機能としての安定性は感じられるが、低音位としては I 基本位置ほどの安定性を感じることはできないものである。いわば曖昧な T 機能といえるだろう。

これらを踏まえて微視的に捉えると、第 1-8 小節は、第 1-4 小節で示された g-Moll I² が、V へと解決することなく、T 機能を成す g-Moll 第 III 音保続低音上の I へと進行していることがわかる。つまりこの冒頭に示される g-Moll I²は、V へと解決しない「無解決倚和音」であり、I²単独で D 機能を示して「中間的な安定性」を示す T 機能へと進行しているといえる。そのため部分 A では、短 3 和音による単一の響きであるものの、微視的な段階で g-Moll の D 機能→T 機能が暗示されているため、潜在的に g-Moll に中心性を感じるのである²¹³。

第 5 小節から続く B 音の保続は、第 8 小節で一端途切れるものの、第 9 小節以降も続く。そして第 9 小節から部分 B へと移る。ここから保続低音 B 音は、下部刺繍音 A 音を伴って保続される²¹⁴。そしてその上部に、増 3 和音の半音階的連用による下行進行が生じることで、雲行きが怪しくなる。

まず第 9-10 小節では、g-Moll 第 III 音保続低音上の-VIへと進行する。しかし、この和音構成音である Es 音が、続く第 11 小節で D 音に解決することから、上部倚音によって生

²¹³ 巨視的に捉えると、第 1-8 小節に g-Moll 第 III 音保続低音が一貫して置かれていると捉えることもできるだろう。

²¹⁴ Serge Gut は本楽曲に見られる、この刺繍音を伴う保続低音を「刺繍保続 la pédale broderie」の例として取り上げている (Gut 1975, 321)。

じる倚和音であることがわかる²¹⁵。また、この倚和音の解決によって第 11-12 小節には増 3 和音 (Fis 音・B 音・D 音) が生じるのである。これらを踏まえて、保続低音が始まる第 5 小節から g-Moll の脈絡で捉えてみると、g-Moll 第 III 音保続低音上の I (第 5-8 小節) → |・VI| (第 9-10 小節) → ∇ (第 11-12 小節) と捉えることができる。その後、この増 3 和音は 2 小節単位で第 20 小節まで半音階的に下行していく。

第 5 章第 1 節で取り上げた〈小人の踊り〉の第 115-120 小節に見られた増 3 和音の半音階的連用による上行進行には、第 115 小節の fis-Moll ∇ と第 120 小節 4 拍目の ∇ を繋ぐ経過和音としての目的が見られた。しかしこの楽曲ではどうだろうか。この現象に対して、先行研究では多くの解釈が成されている。それらをここで一度整理してみたい。

René Leibowitz は、第 9-10 小節で生じる偶成和音を「リストの時代の『ありふれたもの』であった平行長調 [B-Dur] のサブドミナント短 3 和音 (Fis 音ではなく Ges 音と読んだ場合)」、そして続く第 11-12 小節の増 3 和音を「短調の III の典型的な増 3 和音」であると指摘する (Leibowitz 1951, 147)。そして、第 13 小節以降の増 3 和音の半音階的連用に対して、「主調 [g-Moll] の機能を完全に停止」(Leibowitz 1951, 147) させており、「この脈絡では特定の調に関連付けることはできずに任意の調に属することができる」(ibid., 148) ことを指摘している。この言及から、部分 B には様々な調解釈の可能性があると窺える。Zdenek Skoumal や Patrik Boenke、Lawrence Kramer はこの部分に対して、以下に示すように具体的な調の脈絡を示唆している。

まず Skoumal はこの部分を g-Moll の文脈で捉える。彼は、リストの晩年作品の「無調への動き」に関連する特徴のひとつとして、「従来のトニックとドミナント軸の弱体化」を指摘し、ここに生じる「ある意味で同時にトニックとドミナントであって、機能の統合を生み出す和声」を「両性 androgynous」と呼ぶ (Skoumal 1994, 51)。さらに、このような和声を I と V を組み合わせた「 ∇ 」という記号で表している (ibid., 53)。Skoumal は、この考えのもと、要素 B に見られる増 3 和音の半音階的連用の中心となる響き (D 音・Fis 音・B 音) を「g-Moll の変位された V」、つまり「D 音と B 音をトニックと共有」した「両性ドミナント」と捉える (ibid., 63)。また、「リストは共通音の 1 つである B 音を低音として使用することにより、トニックとドミナントのコントラストをさらに最小限に抑える」

²¹⁵ Patrik Boenke は第 9-10 小節に生じる短 3 和音を「疑似協和音 *scheinkonsonant*」(Boenke 2012, 213) と述べる。これは「協和音のように感じられる和音が適及的に『疑似和音』、つまり偶成和音であった場合を指す言葉である (ibid., 205)。

この部分では g-Moll 第Ⅲ音保続低音上に形成されている。前述した通り、第Ⅲ音の保続は「I' (T) の拡大・延長」(島岡 1998, 249) という T 機能の拡張・延長を表すものでありながら、その T 機能は I' という「中間的な安定性」(同前, 416) を示すものである。つまりここでは上部和音の増 3 和音によって g-Moll \checkmark という曖昧な D 機能を示しながらも、低音レベルでは「中間的な安定性」を持った T 機能を示しているのである。このように捉えると、「ドミナント的であるがそのように認識できない増 3 和音」(Pütz 2016, 236) と述べる Pütz の言及も頷けるだろう。

またこの部分 B では、部分 A では感じられなかった、微かに光が差し込むような明るさを感じることができる。これは、増 3 和音の各構成音の音程関係が長 3 度であることに起因していると捉えるべきかもしれない。しかし、ここで生じる g-Moll 第Ⅲ音保続低音上の \checkmark 間の一時的な「調のゆれ」の可能性のひとつに、g-Moll のⅢ調 B-Dur という「陽転」した調が含まれていることを鑑みると、この明るさも納得できる。このように増 3 和音の多義性は、音楽的な表情にも多義的な可能性や効果をもたらしているといえるだろう。

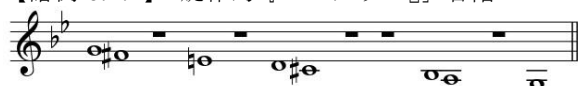
1-2-2 第 21-48 小節 部分 A' 及び部分 B' (【譜例 6.1.5】参照)

第 21 小節からはユニゾンで動機 a の変奏である動機 a' が示されることで、部分 A' が始まる。ここでは、先行する増 3 和音による曖昧な D 機能が g-Moll の第Ⅲ音保続低音上の g-Moll \checkmark という T 機能へと解決するため、曖昧な和声進行となっている。しかしこの g-Moll の D 機能→T 機能を暗示した進行によって、ある種の安定性を感じることができる²¹⁸。続く第 25 小節からは、動機 a' が低音部に引き継がれて元の形(動機 a)へと戻ることによって、第 25-32 小節には g-Moll の第Ⅴ音が保続される。そしてその上声部に新たな旋律が現れることによって²¹⁹、「二階建て構造和声」が生じる(【譜例 6.1.5】第 25-32 小節参照)。これまで g-Moll の曖昧な終止しか感じられなかったが、この上部和声として g-Moll I → \checkmark → V → I、つまり g-Moll の終止定型(T 機能→D₂機能→D 機能→T 機能)が

²¹⁸ Skoumal もこの第 21-24 小節に対して、「B 音/D 音を強調し、Fis 音又は G 音を避ける」ことによって「意図的に曖昧なままである」ことを指摘している (Skoumal 1994, 63)。

²¹⁹ Bárdos は、第 25-32 小節の動機 a と上声部の旋律によって生じる音階を、「旋律的『ハンガリー』」音階と呼ぶ (Bárdos 1978b, 176-177)。この音階は、音階構成音の第 4 音・第 6 音・第 7 音が半音上げられたものである。【譜例 6.1.4】は、Bárdos の記載する「旋律的『ハンガリー』」音階 (ibid., 176) を g-Moll に移調したものである。

【譜例 6.1.4】「旋律的『ハンガリー』」音階



示されることによって、ようやく主調が g-Moll であることが裏付けられる。しかしこの終止定型は、あくまで g-Moll の第 v 音保続低音という D 機能上に生じたものである。

続いて現れる部分 B' (第 33-48 小節) は、部分 B に様々な声部が加えられて変奏されたものである²²⁰。部分 A の途中から g-Moll 第 III 音保続低音が生じた第 1 部とは異なり、第 2 部では部分 B' と同時に B 音の保続低音が開始される。これによって、第 1 部では部分 A の時点で多義的な調が想定できたのに対して、第 2 部では第 33-34 小節で生じる偶成和音をきっかけに、g-Moll の III 調 B-Dur、又は-vi 調 es-Moll への「調のゆれ」が生じる。また、部分 B' と同時に保続低音が始まることで、第 32 小節に示された g-Moll 第 v 音保続低音上の I、つまり I² は、V へと解決することなく、「無解決倚和音」として部分 B' へと続いていることがわかる。

この部分 B' においても g-Moll の III 調 B-Dur、又は-vi 調 es-Moll への「調のゆれ」が生じるが、第 1 部と大きく異なる点は、第 33 小節から続く「刺繍保続」が第 42 小節で刺繍音 A 音へと揺れ動いたまま戻らないことである。これによって、B-Dur の脈絡では、B-Dur 第 I 音保続低音上の $\text{IV}^{\#}$ (第 41-42 小節) が $\text{IV}^{\#}$ へと配置変化、es-Moll の脈絡では、es-Moll 第 v 音保続低音上の $\text{V}^{\#}$ (第 41-42 小節) が $\text{V}^{\#}$ という全音音階和音へと形体変化する²²¹。このようにどちらの調の脈絡であっても、これらの和音が引き延ばされたまま曲を終えるのである。つまり第 2 部に見られる増 3 和音の半音階的連用は、第 1 部のような g-Moll 第 III 音保続低音上の $\text{V}^{\#}$ 間に生じる「調のゆれ」ではない。ここでは g-Moll へと戻らないまま、より複雑な和音を形成し曲することで終えていることがわかる。

なお、この最後の 3 小節は、この楽曲中で最も議論的となる部分である。そして、その多くが主調 g-Moll の脈絡で捉えるものである。

Leibowitz は、上声部 Fis 音→G 音の進行が「G 調を非常に明確にほのめかしている」ことを指摘している。しかし、最後の和音には「いくつかの『異質な』音 (A 音と Es 音)」が含まれており、これは「トニック和音としての機能を弱めている」(Leibowitz 1951, 147) と言及している。

Skoumal は g-Moll で一貫して捉えており、本楽曲の「和声デザイン」(Skoumal 1994,

²²⁰ Serge Gut の言及の通り、この変奏は「低音域の全音符の刺繍保続」、「中音域の連続する増 3 和音の半音階的下行」、「高音域の全音符の半音階的上行」という「3つの独立した構想が重ね合わせられ」(Gut 1975, 330) たものである。

²²¹ 島岡は「[7 音音階と 3 度構成和音を基盤とする] 和声的・調的組織の中では純粋な形での全音音階は成立しえず、「常に増 3-4 の和音や高次倍音和音と結び付いて出現する」ことを踏まえた上で、異名同音表記によって、全音音階を含む和音を記号化している (島岡 1998, 478)。

63) を次のように示している (【図 6.1.1】 参照)。「リストが終止を部分的に未解決のままにしているため架空のものである」(ibid., 63) と述べている通り、【図 6.1.1】 に示された最後の和音は実際には現れないものの、この和音への解決を期待していると彼は言及する。また、そこでは「ドミナント要素が最小限まで削減」されていることから、「[g-Moll の] トニックの変化として認識される可能性がある」ことを指摘する (Skoumal 1994, 63)。つまり、最後の和音に T 機能としての要素が含まれていることを示している。

【図 6.1.1】「《灰色の雲》の和声デザイン」(Skoumal 1994, 63)



同じく Boenke も g-Moll で捉える。彼はこの最後の和音を「分散音響 der gebrochene Klang」に位置付け、「全音音階の派生型」であることを指摘する (Boenke 2012, 129)²²²。また Leibowitz と同様、上声部の Fis 音→G 音の進行を「ドミナント・トニック進行の遺物」と捉えており、「従来のドミナントとトニックの現れ方にもはや対応しなくなったが、2つの機能間を支配している特徴的な不協和音の傾向を保持」、つまり「鋭い不協和音」が「より穏やかな不協和音」へと進行することで、「解決和音としてより強く認識される」(ibid., 129) ことを指摘している。そしてこの現象を「目的音と経過音の重ね合わせ」(ibid., 215) と呼ぶ。

Pütz も、Fis 音→G 音の進行が「終止を形成する」ことを言及する (Pütz 2016, 240)。一方で、Boenke と同様、この終止和音の構成音が「全音音階の一部を形成する」ことから、「オメガ和音群に属する」と指摘する (ibid., 240)²²³。Pütz によると、この和音は「半音、第4音、第5音の欠落を通じて、長短調構造とは対立するものであり、第5音基盤が欠けているために浮遊しているように見える」という。それにも拘わらずここに「統一感」をもたらしているのは、「おそらく導音 Fis 音-G 音」であると彼女は主張する (ibid., 240)。

Serge Gut はこの和音に対して以下の3つの解釈を示している。

²²² さらに Boenke はこの音響を、「晩年のリストの最も頻繁に分析された音響の革新であるかもしれない」(Boenke 2012, 129) と指摘している。

²²³ Pütz は Ernő Lendvai の提唱する概念に基づき、この和音を位置付けている。ここで用いられる「オメガ」という用語は、Lendvai が楽曲分析中で全音音階を表すのに用いる「 ω (オメガ)」に基づいており (レンドヴァイ 2002, 42)、彼は全音音階から形成できる全ての和音を「オメガ和音」と呼んでいる (Pütz 2016, 28-29)。

①根音 F 音と第 5 音 C 音が省略された「自然 11 和音」((F 音)・A 音・(C 音)・Es 音・G 音・H 音)としての解釈 (Gut 1975, 286)。

②H 音を C 音への未解決の前打音的なものと見なした「導 7 の和音 [A 音・(C 音)・Es 音・G 音]」としての解釈 (ibid., 286)。

③第 5 音が下方変位し、第 3 音が省略された「仮想の d-Moll のドミナント」(A 音・(Cis 音)・Es 音・G 音・H 音)としての解釈 (ibid., 311)。

これらの解釈は Pütz も批判している通り、「漠然とした和音」を示しただけであり、その脈絡が示されていないため、曖昧な解釈といえる (Pütz 2016, 241-242)。しかし、主調 g-Moll の脈絡で捉えられることの多いこの最後の和音に対して異論を呈するものであり、第 33 小節からの B-Dur での解釈の可能性を鑑みると、特に①及び②の解釈は必ずしも否定できない。

一方 Kramer は、この楽曲の最後を「無調の解決」と呼ぶ (Kramer 1981, 205)²²⁴。彼は、Boenke や Pütz らと同様、この最後の和音を「全音音階和音」と位置付け、「不協和な音を追加し [……]、完全なる非和声性の全音の集まりとしての和音を充足させている」と言及している (ibid., 205-206)。しかし、「皮肉なことに表面的なトニックである G 音は、頂点の最も不協和な音になる」(ibid., 205-206)と言及している通り、主調 g-Moll の脈絡で捉えられないことを示唆している。また、この和音に含まれる H 音を「ピカルディーの 3 度のようなもの」(Kramer 1981, 205)と捉える意見もある。

様々な解釈を取り上げたが、上声部のみに注目すると確かに g-Moll のようにも感じられるかもしれない。しかし和音構成音を鑑みると、第 46 小節で生じる Fis 音はあくまで倚音であり、g-Moll 及び G-Dur の脈絡で捉えるのは難しいだろう。いずれにしても、この和音がこの楽曲における不安定和音であり、様々な可能性を内包するものであることには変わらない。

²²⁴ これは、最後の和音が 3 和音へと解決する「調の解決」(Kramer 1981, 205)に対応する言葉である。

【譜例 6.1.5】 第 21-48 小節

(g:V₆) I —————]_v [I — \check{V} — V — I — \check{V}_9 — I — V — I —]

無解決倚和音

III [V₆ —————]
 III (I^o IV ————— I ————— \check{V} ————— \check{V} —————)
 -VI (v [I⁽²⁾ ————— \check{V} ————— \check{V} ————— \check{V}_9 —————)

III (\check{V}_9 —————]¹ —————)
 -VI (\check{V} —————] \check{V} —————)

1-3 和声構造と和声語法の考察

ここでは、《灰色の雲》の「楽曲の和声構造」を見ていきたい。まず、以上の考察を踏まえて「分割譜」に示すこととする。

【譜例 6.1.6】《灰色の雲 Trübe Wolken》LW-A305/S199 分割譜

The score is divided into two main sections, A and B. Section A (measures 1-25) is marked 'Andante' and 'p'. Section B (measures 26-33) is marked 'piano' and 'ritardando'. The harmonic analysis below the score shows chord progressions and figured bass notation. Key annotations include '調の多義性' (Ambiguity of mode) and '調3和音の通用による半音階的下行進行' (Stepwise descending motion due to the interchangeability of triads).

Section A (Measures 1-25):

- Measure 1: $g: I^2$ (調解法倚和音)
- Measures 2-3: $III [I VI]$
- Measures 4-5: $-VI [V \Delta III]$
- Measures 6-7: $III [I VI]$
- Measures 8-9: $III [I VI]$
- Measures 10-11: $III [I VI]$
- Measures 12-13: $III [I VI]$
- Measures 14-15: $III [I VI]$
- Measures 16-17: $III [I VI]$
- Measures 18-19: $III [I VI]$
- Measures 20-21: $III [I VI]$
- Measures 22-23: $III [I VI]$
- Measures 24-25: $III [I VI]$

Section B (Measures 26-33):

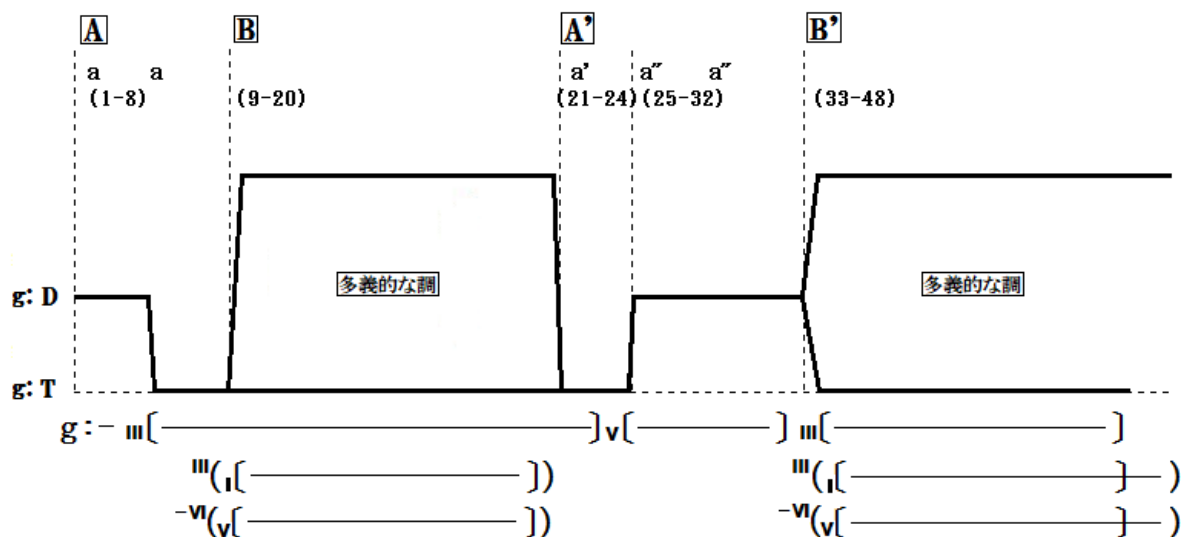
- Measure 26: $III [I VI]$
- Measures 27-28: $III [I VI]$
- Measures 29-30: $III [I VI]$
- Measures 31-32: $III [I VI]$
- Measure 33: $III [I VI]$

Annotations:

- 調の多義性:** Indicated by brackets around the $III [I VI]$ progressions in both sections.
- 調3和音の通用による半音階的下行進行:** Indicated by brackets around the $III [I VI]$ progressions in both sections.
- 調解法倚和音:** Indicated for the initial $g: I^2$ chord in section A.
- ritardando:** Marked in section B.
- tempo markings:** *Andante* in section A, *piano* in section B.
- Dynamic markings:** *p* in both sections.

分割譜を見ると、2部構成（第1部：1-20小節、第2部：21-48小節）、そしてそれらを形成する2つの部分（部分A・部分B）が一目でわかる。この分割譜をもとに力性グラフに示すと以下のように示すことができる。

【図 6.1.2】《灰色の雲 Trübe Wolken》LW-A305/S199 力性グラフ



【図 6.1.2】を見ると、g-Moll で始まった曲は、III 調 B-Dur 及び-vi 調 es-Moll とを揺れ動きながら、最終的に不安定状態のまま曲を閉じるという「力性変化」が見て取れる。この III 調 B-Dur 及び-vi 調 es-Moll へのゆれは、第 9-20 小節においては g-Moll の第 III 音保続低音上の ∇ 間の「調のゆれ」であるが、第 33-48 小節においては g-Moll へと戻ることはない。また、力性グラフに見られる安定局面は、g-Moll の第 III 音保続低音によるものである。安定局面に位置付けられてはいるが、これは「I¹ (T) の拡大・延長」(島岡 1998, 249) という「中間的な安定性」(同前, 416) の拡大・延長を示したものであることは注目に値する。さらに部分 B においては、この保続低音上に増 3 和音の半音階的連用が生じることによって、3つの調の多義性がもたらされていた。これらを踏まえると、部分 B はこの楽曲における完全な安定局面を示すものではないことには変わりないが、「中間的な安定性」や、多義的な調による不安定局面など、様々な可能性を孕んだ曖昧な部分であるといえる。

《灰色の雲》において増 3 和音が重要な役割を果たしていることは言うまでもないが、本楽曲に見られる和音について、もう 1つ特筆すべき点がある。それは g-Moll が示される第 1-8 小節と第 21-32 小節に、I 基本位置という完全に安定した和音が示されないことである。Leibowitz は本楽曲に対して「g-Moll の主調が明確に表現されていないわけではな

いが、[……] それにもかかわらずリストはしばしば私たちをトニックの中心から非常に遠くに導くことに成功している」(Leibowitz 1951, 146) と言っているが、この完全に安定した和音が示されないことも要因の1つであると考えられる。本楽曲では、その代わりに第Ⅲ音保続低音上の I (I¹) や、I²あるいは第Ⅴ音保続低音上の I が用いられている。さらにこの低音位の違いによって、微視的な観点では、第1-8小節に g-Moll の「無解決倚和音」I²→第Ⅲ音保続音上の I という D 機能→T 機能を暗示させていた点は注目値する。Patrik Boenke は、本楽曲の第1-4小節にも見られた I²、つまり4-6の和音について、興味深い言及をしている。

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)。

つまりこの言及から、これまでⅤの倚和音として機能してきた I²は、Ⅴへと解決せずとも D 機能を内包したまま、独立して使用されるようになったという、役割の変化が垣間見える。したがって、本楽曲では増3和音によって曖昧な D 機能が示されている上に、I²が単独で D 機能を示すことによって、James M. Baker のいう「調軸の中心的要素である構造的ドミナントを明示的に鳴らすことはない」(Baker 1990, 152) という状態を生じさせているのである。

第 2 節 《死のチャルダッシュ Csárdás macabre》 LW-A313/S224

《死のチャルダッシュ Csárdás macabre》 LW-A313/S224 は 1880 年代初頭に作曲されたと考えられており、最初のものとする自筆譜には「*Februar, 81, Budapest*」と記されている。その後、幾度となく改作され、最終版では「導入部の 48 小節を曲の冒頭に追加し、末尾を修正して拡大」している (NLA, I-14, XI)。

また、Alan Walker は、「《死のチャルダッシュ》という題は、この曲の第 2 主題が、死者のための聖歌《ディーエス・イーレ》を歪曲したものであることに由来している」(ウォーカー 1975, 70) と言及している。一報で、この主題は、1800 年代初頭に始まり、今日広く知られているハンガリー民謡風の作品、《私がジプシー娘を口説いているあいだ、小屋は燃えている *Ég a kunyhó, ropog a nád*》の冒頭の引用であるとも言われているため (NLA, I-14, XI-XII)、曲名の由来については不明である。

当時としてはこの楽曲はとても真新しいものであったようである。《死のチャルダッシュ》の完成について報告した 1882 年 3 月 10 日出版のハンガリーの音楽雑誌“*Zenészeti közlöny*”の中には次のように記されている。「楽譜を一目見れば、多くの眼鏡をかけた教授たちが十字架を切るだろうと私たちは確信しています²²⁵」(Kovács 1981, 114)。またリスト自身も、最終版の自筆譜のカバーに「こんなものを書いたり聴いたりしていいのか?」と残していることから、この「作品が非常に珍しく、斬新で『現代的』である」ことを自覚していたようである (NLA, I-14, XI)。

本楽曲における先行研究の関心の中心は、専ら空虛 5 度による並行進行である²²⁶。このように局所的な観点に注目が集まる一方で、楽曲構造には特筆すべき点がある。それはソナタ的プロセスの調構造で書かれていることである。また和声語法に関しても特筆すべき点が多数見られる。本節の分析を通してこれらについて触れていきたい。

²²⁵ “Wir sind davon überzeugt, daß sich viele bebrillte Professoren bekreuzigen werden, wenn sie in die Musiknoten nur einen einzigen Blick werfen.” (Kovács 1981, 114)

²²⁶ Gut は「音楽学的な観点からは非常に興味深いものだが、芸術的な観点からは非常に残念なことである」(Gut 1975, 360) と批判している。また彼は、リストが晩年の一部の楽曲にしか「並行処理」を用いなかったことから、「実験を試みただけであり」、「並行処理における自動化の危険性を認識していた可能性が非常に高い」ことを指摘している (ibid., 360)。また Pütz は「5 度並行で厳格な書法を無効化させるリストの傾向を示して」おり、「厳格な書法の伝統と規則を完全に打ち破った」(Pütz 2016, 162) ことを指摘している。また、これは「全く新しい音楽的発想の部分的側面」であり、「和声進行、カデンツ、さらには転調さえも使用されなくなった音響平面の一部である」と言及している (ibid., 164)。

2-1 動機

本楽曲は d-Moll で書かれており、大きく 3 つの動機で構成されている。1 つ目は上下刺繍音を伴う 4 小節のフレーズから成る動機 x、2 つ目は動機 y、3 つ目は、《私がジプシー娘を口説いているあいだ、小屋は燃えている *Ég a kunyhó, ropog a nád*》の冒頭の引用部分である動機 z である。

【譜例 6.2.1a】動機 x

Allegro X
p marcato
sua

【譜例 6.2.1b】動機 y

41
f y

【譜例 6.2.1c】動機 z

z
163
ff

2-2 和声分析

詳細な形式については後述するが、本楽曲はソナタ的プロセスの調構造で書かれており、「楽曲の全体構造」を見ると、d-Moll を中心、つまり主調として書かれている。一方、冒頭部分では d-Moll が明示されず、そこには様々な調の多義性が生じている。それでは各部分にはどのような調の可能性が内在しているのだろうか。以下では、その可能性を挙げながら論じていきたい。

2-2-1 第 1-48 小節 序奏（【譜例 6.2.4】参照）

曲は F 音を原音とする動機 x で始まる。この 4 小節単位の「構成音のゆれ」は 4 回示され、示される度に 4 小節目の上部刺繍音が短 2 度ずつ上行していく（第 4 小節 2 拍目：Ges 音、第 8 小節 2 拍目：G 音、第 12 小節 2 拍目：As 音）。これによって原音 F 音と上部刺繍音との間に 2 重旋律が生じる。この時点ではまだ無数の調の可能性が考えられる。

続く第 17-20 小節では、これら一連の「構成音のゆれ」は A 音中心の「構成音のゆれ」へと移り変わる。また、続く第 21-24 小節では、第 17-20 小節の A 音を中心とする「構成

音のゆれ」(A音→Gis音→A音→B音)の上方にCis音が、さらに第25小節からはもう1声部加えられることで、A音・Cis音・F音から成る増3和音を原和音とする「和音のゆれ」となる。これによっていくつかの調の可能性が考えられる。それではどのような調が考えられるだろうか。増3和音を単純にI諸和音又はV諸和音と捉えることで、その可能性を検討してみたい。

【譜例 6.2.2】 第21-28小節から推測できる和声進行

	21-24	25-28
A:	I III ² °V ₉ ⁴ I III ² °V ₉ ⁴	I III ² °V ₉ ⁴ I III ² °V ₉ ⁴
F:	f ¹ °V ₉ ² °IV f ¹ °V ₉ ² °IV	f ¹ °V ₉ ² °IV f ¹ °V ₉ ² °IV
Cis:	f ² I ² VI f ² °I ² VI	f ² °I ² VI f ² °I ² VI
d:	V ΔVII ² V ₉ ⁴ V _{6 ΔVII² V₉⁴}	V _{6 ΔVII² V₉⁴ V_{6 ΔVII² V₉⁴}}
B:	V ¹ -°III ² °I V ¹ -°III ² °I	V ¹ -°III ² °I V ¹ -°III ² °I
Fis:	V ² V ² III V ² V ² III	V ² V ² III V ² V ² III

以上に示した通り、単純にI諸和音又はV諸和音で捉えると、この増3和音を原和音とする「和音のゆれ」から6つの調が考えられる。その後この増3和音は配置変化されていき(第29-40小節)、第41-44小節ではF音を基音とするハンガリー音階、続く第45-48小節ではB音を基音とするハンガリー音階が続く。野本はこれらのハンガリー音階について、「彼[リスト]は、民族色を加えるためにこの旋法を用いたのではない。和声感を生じさせてしまう長調・短調の音階に代る音組織として、この旋法に着目したのである」(野本1991, 219)と言及している。確かにここではハンガリー音階を単旋律で用いているため、脈絡によって様々な調の可能性、そして様々な和声付けが考え得るが、それは和声に基づいていないというわけではない。例えばここでは、それぞれの音階の基音を中心とした調、つまり第41-44小節のF音を基音とするハンガリー音階ではF-Dur・V₉→°I、続く第45-48小節のB音を基音とするハンガリー音階ではB-Dur・V₉→°Iという和声の可能性が思い浮かぶ。

これらを踏まえて、序奏(第1-48小節)を振り返ってみたい。F音を原音とする「構成音のゆれ」(第1-16小節)は、A音を原音とする「構成音のゆれ」(第17-20小節)、そし

て最終的に第 25 小節からは A 音・Cis 音・F 音から成る増 3 和音を原和音とする「和音のゆれ」となる。さらにその後、F 音・B 音を基音とするハンガリー音階が続いた。前述した通り、各部分で様々な調の可能性が考えられたが、これらを踏まえてまとめると次のように表すことができる。

【譜例 6.2.3】 第 1-49 小節の調の可能性の推移²²⁷

1 17 21 25 29 33 41 45 49

多数 → 6 → 4 → 4

上記の譜例から、無数の調の可能性が考えられた第 1-16 小節から、第 17-40 小節では 6 つ、そして第 41-44 小節及び第 45-48 小節ではそれぞれ 4 つと、徐々に調の可能性が絞られていく推移がわかる²²⁸。

先にも述べた通り、本楽曲は「楽曲の全体構造」を見ると一貫して d-Moll で書かれている。そこで解釈の 1 つの例として主調 d-Moll の脈絡で捉えてみたい。冒頭の 4 回示される F 音中心の「構成音のゆれ」(動機 x) には、第 9 小節以降、上部刺繍音との間に生じる 2 重旋律によって和音が形成される。そして第 17-20 小節で A 音中心の「構成音のゆれ」へと移り変わる際の Gis 音→A 音という進行から、導音が主音へと解決するかのような機能性が感じられる。これを主調 d-Moll の脈絡で考えると、F 音を中心とする「構成音のゆれ」(第 1-16 小節) と、A 音を中心とする「構成音のゆれ」(第 17-20 小節) が、d-Moll

²²⁷ 第 17-40 小節は同様の構成音から成るため、一貫して考えることができる。また場合によっては、第 1-16 小節の「構成音のゆれ」の原音である F 音も、第 25 小節以降の増 3 和音 (A 音・Cis 音・F 音) の構成音の 1 つであるため、第 1-40 小節まで全て同様の増 3 和音で構成されていると捉えることもできるだろう。

²²⁸ ここでは単純に I 諸和音又は V 諸和音で検討しているため、実際にはより多くの可能性が考えられるだろう。特に第 41-48 小節のハンガリー音階は、先にも述べた通り、脈絡によって他の可能性も考え得る。しかし F 音又は B 音を基音としていることから、徐々に可能性が絞られていくことには変わりはない。

$\text{V}^{\sharp} \rightarrow \text{V}$ と進行していると捉えることができる²²⁹。このことから第 9-16 小節が d-Moll V^{\sharp} 、そして第 17-20 小節が V となる²³⁰。また第 1-8 小節に関しては、F 音が中心であるため、d-Moll I¹や、遡及的に d-Moll V^{\sharp} など、様々な解釈ができるだろう。

続く第 21-24 小節では、第 17-20 小節の A 音を中心とする「構成音のゆれ」の上方に Cis 音が置かれることで和音が形成される。これによって先に述べた d-Moll V が裏付けられ、この第 21-24 小節が刺繍和音（第 22 小節： $\Delta \text{V}^{\sharp 2}$ 、第 24 小節 2 拍目： V^{\sharp} ）を伴う d-Moll V を中心とする「和音のゆれ」であると認識できる。さらに第 25 小節からはこの「和音のゆれ」にもう 1 声部加えられることによって、A 音・Cis 音・F 音から成る増 3 和音を中心とした「和音のゆれ」が形成される。前述した通り、様々な可能性が生じるなかで、これは刺繍和音（下部刺繍和音： $\Delta \text{V}^{\sharp 2}$ 、上部刺繍和音： V^{\sharp} ）を伴う d-Moll V^{\flat} を中心とする「和音のゆれ」と捉えることができる。この d-Moll V^{\flat} を中心とする「和音のゆれ」は 4 回示され、d-Moll V^{\flat} （第 25-28 小節） $\rightarrow \text{V}^{\flat 1}$ （第 29-32 小節） $\rightarrow \text{V}^{\flat 2}$ （第 33-40 小節）と配置変化されるに連れて徐々に上行していく。つまりここには「作曲技法上の crescendo」が生じており、第 25 小節以降に見られる“poco a poco cresc.”、“più cresc.”という表記も助長し、第 41 小節の“f”へと向かっていく。

そして辿り着いた第 41 小節からは、動機 y が示される。先にも述べた通り、ここには F 音を基音とするハンガリー音階（第 41-44 小節）と B 音を基音とするハンガリー音階（第 45-48 小節）が示される。【譜例 6.2.3】に示した通り、これは d-Moll の脈絡では V^{\flat} 又は V と捉えることができる。そして続く第 45-48 小節ではこれが 4 度上で反復されることから、D 進行が感じられる。これらを鑑みると、第 45-48 小節を d-Moll + I $\rightarrow \circ \text{V}^{\flat}$ と捉えることができるだろう²³¹。

²²⁹ 第 12 小節の上部刺繍音 As 音は、2 重旋律によって第 16 小節に A 音を期待し、第 16 小節では異名同音の Gis 音に留まる。同じ音ではあるが、表記が Gis 音に変更されていることから A 音への上行の意思を示したものと考えられる。これらのことから、d-Moll $\text{V}^{\sharp} \rightarrow \text{V}$ という和声進行が読み取れる。

²³⁰ ここでは、As 音が生じる第 12 小節からではなく、第 9 小節から d-Moll V^{\sharp} へと和音が変化すると捉える。なぜなら 4 小節単位の「構成音のゆれ」でフレーズが形成されているため、それに伴って和声も変化すると捉えた方が、統一性があり妥当であるためである。

²³¹ 【譜例 6.2.3】に示した通り、もちろん引き続き d-Moll V^{\flat} と捉えることもできるし、他の解釈も考えられるだろう。

【譜例 6.2.4】 第 1-48 小節（主調 d-Moll での解釈の一例）

ここで第 1-48 小節を振り返りたい。第 1-48 小節は刺繍音及び刺繍和音によって一見複雑な和声進行になっている。しかし d-Moll の脈絡で要約すると、d-Moll I¹又は \sharp^4_9 （第 1-8 小節）→ \sharp^4_9 （第 9-16 小節）→V（第 17-24 小節）→ \bar{V} （第 25-40 小節）→ \bar{V} 又はV（第 41-44 小節）→+I₆→V₉又は \bar{V} （第 45-48 小節）、つまり主調 d-Moll の D 機能を中心とした序奏であることがわかる。ただし繰り返し述べる通り、これはあくまで解釈の一例であり、ここには様々な可能性が内包されていることは断っておきたい。

【譜例 6.2.5】 第 1-48 小節（主調 d-Moll での解釈の一例）還元譜

そしてこの時、この並行和音が第 48-65 小節の移調反復進行の縮図のようにになっていることに気づく。つまり、第 49-64 小節の「複合 2 度上行型反復進行」は、第 48 小節の B-Dur I と、第 65 小節の b-Moll 及び B-Dur I 又は es-Moll 及び Es-Dur V の間の「調のゆれ」のようにになっているのである（【譜例 6.2.7】参照）。

また第 73 小節からは、下部刺繍和音 (Δ) VI を伴う b-Moll 及び B-Dur I 又は下部刺繍和音 VI^{Δ} 及び VI^{Δ} を伴う es-Moll 及び Es-Dur V となることで、原和音に焦点が当てられる。そして続く第 76 小節の Cis 音には、アクセントによって強調されているために、1 つの独立した和音としての存在感が感じられる。このことから序奏に多義性を生じさせていた増 3 和音 b-Moll 及び B-Dur V 又は es-Moll 及び Es-Dur V などの和音が考えられるだろう。

さらに第 81 小節からは、下部刺繍和音を伴う b-Moll 及び B-Dur V^1 （下部刺繍和音： V^1 ）又は es-Moll 及び Es-Dur V^1 （下部刺繍和音： V^2 ）、さらに d-Moll I²（下部刺繍和音： V^1 ）などの可能性が考えられる。特に第 84 小節及び第 88 小節の Cis 音は d-Moll の V^1 を想起させる。そして第 89 小節から d-Moll I² → V → VI² という進行が示されることで、ようやく d-Moll であることが確定するのである。第 49 小節以降を要約すると次のようになる。

【譜例 6.2.7】 第 48-90 小節の調の可能性の推移

48 49 61 65 73 81 89

d: V^1 I² V^1 I² V^1 I² V VI²

b:及びB: I | VI | I | VI | I V^2 I V^2 V^1

gis:及びGis: I | II |

fis:及びFis: I | II |

es:及びEs:(V) | III | V | III | V V^2 V V^2 V^1

cis:及びCis: I | IV |

h:及びH: V | IV |

調単位 和音単位

上記した通り、第 89 小節に至るまでいずれの部分にも調の両義性・多義性が示唆されていることがわかる。このように調が曖昧になっていることから、主調 d-Moll の脈絡で一貫して捉えることもできるだろうし、様々な調を暗示させながら調を巡り、d-Moll へと辿り着いたと捉えることもできるだろう。ここで重要なことは、何調も示していないのではなく、いくつかの特定の調を同時に感じさせる、つまり両義的・多義的に書かれている

ことである。ここではそれらの特定の調の存在感が、強くなったり弱くなったりしている
のである。

ここで主調 d-Moll の脈絡でこれらを捉えてみたい。先にも述べた通り、第 49 小節から
は第 1 主題の 1 である。ここに生じる空虚 5 度による「和音のゆれ」は第 3 音が欠如して
いることから、上下刺繍和音（下部刺繍和音： $(\Delta)\text{VI}$ 、上部刺繍和音： $(\circ)\text{II}$ ）を伴う fis-Moll
及び Fis-Dur の I、又は上下刺繍和音（下部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 、上部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び
 $\overset{\wedge}{\text{V}}$ ）を伴う h-Moll 及び H-Dur の V という両義性が生じる。d-Moll の脈絡で考えると、い
ずれにしても 3 度転調（d-Moll Δ III=fis-Moll 及び Fis-Dur I、又は d-Moll $\overset{\wedge}{\text{V}}$ =h-Moll 及
び H-Dur V）によって転調することがわかる。

第 1-40 小節と同様、動機 x で構成された第 49-60 小節では、上下刺繍和音（下部刺繍
和音： $(\Delta)\text{VI}$ 、上部刺繍和音： $(\circ)\text{II}$ ）を伴う Δ III 調 fis-Moll 及び Δ III 調 Fis-Dur の I、又
は上下刺繍和音（下部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 、上部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ ）を伴う Δ VI 調 h-Moll
及び Δ VI 調 H-Dur の V を中心とした「和音のゆれ」が 3 回示される。この 3 回目の「和
音のゆれ」では、動機 x のリズムが変奏されることによって推進力が増している。続く第
61-64 小節では「複合 2 度上行型反復進行」によって、上下刺繍和音（下部刺繍和音： $(\Delta)\text{VI}$ 、
上部刺繍和音： $(\circ)\text{II}$ ）を伴う \uparrow IV 調 gis-Moll 及び \uparrow IV 調 Gis-Dur I、又は上下刺繍和
音（下部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 、上部刺繍和音： $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ ）を伴う Δ VI 調 cis-Moll 及び Δ VI
調 Cis-Dur の V を中心とした「和音のゆれ」が続く。ただし第 57-60 小節の動機 x のリ
ズムの変奏型が移調反復されることで、切迫感が高まる（「作曲技法上の accelerando」）。
そして第 65-72 小節は、【譜例 6.2.6】に示した、 $-VI$ 調 b-Moll 及び VI 調 B-Dur I \rightarrow | (\circ)
VI | \rightarrow I、又は $-II$ 調 es-Moll 及び II 調 Es-Dur V \rightarrow | (\circ) III | \rightarrow V という、半音階的経過
和音を伴う「I のゆれ」が繰り返される。続く第 73 小節からは下部刺繍和音 $(\Delta)\text{VI}$ を伴う
 $-VI$ 調 b-Moll 及び VI 調 B-Dur I \rightarrow $\overset{\wedge}{\text{V}}^2$ 、又は下部刺繍和音 $\overset{\wedge}{\text{V}}$ 及び $\overset{\wedge}{\text{V}}$ を伴う $-II$ 調 es-Moll
及び II 調 Es-Dur V \rightarrow $\overset{\wedge}{\text{V}}^2$ という進行が繰り返される。さらに第 81 小節からは、下部刺繍
和音 $\overset{\wedge}{\text{V}}^2$ を伴う $-VI$ 調 b-Moll 及び VI 調 B-Dur $\overset{\wedge}{\text{V}}^1$ 、又は下部刺繍和音 $\overset{\wedge}{\text{V}}^2$ を伴う $-II$ 調 es-
Moll 及び II 調 Es-Dur $\overset{\wedge}{\text{V}}^1$ 、そして下部刺繍和音 $\overset{\wedge}{\text{V}}^1$ を伴う主調 d-Moll I² という、多義
的な和声進行となる。この時、d-Moll の脈絡では、第 84 小節及び第 88 小節の Cis 音が d-
Moll V¹ を示唆しており、第 89 小節から d-Moll I² \rightarrow V \rightarrow VI² という和声進行が続くこと
で、ようやく d-Moll であることが確定するのである。

【譜例 6.2.8】 第 49-88 小節

49 *p marcato*

61 *poco a poco cresc.*

73 *f*

Chord progressions and annotations:

- 49-50: $d: \Delta III$
- 50-51: $+ \Delta III (I)$
- 51-52: $(\Delta) VII$
- 52-53: $(\circ) II$
- 53-54: $(\Delta) VII$
- 54-55: $(\circ) II$
- 55-56: $(\Delta) VII$
- 56-57: $(\circ) II$
- 57-58: $(\Delta) VII$
- 58-59: $(\circ) II$
- 60-61: $(\Delta) VII$
- 61-62: $(\circ) II$
- 62-63: $(\Delta) VII$
- 63-64: $(\circ) II$
- 64-65: $(\Delta) VII$
- 65-66: $(\circ) II$
- 66-67: $(\Delta) VII$
- 67-68: $(\circ) II$
- 68-69: $(\Delta) VII$
- 69-70: $(\circ) II$
- 70-71: $(\Delta) VII$
- 71-72: $(\circ) II$
- 72-73: $(\Delta) VII$
- 73-74: $(\circ) II$
- 74-75: $(\Delta) VII$
- 75-76: $(\circ) II$
- 76-77: $(\Delta) VII$
- 77-78: $(\circ) II$
- 78-79: $(\Delta) VII$
- 79-80: $(\circ) II$
- 80-81: $(\Delta) VII$
- 81-82: $(\circ) II$
- 82-83: $(\Delta) VII$
- 83-84: $(\circ) II$
- 84-85: $(\Delta) VII$
- 85-86: $(\circ) II$
- 86-87: $(\Delta) VII$
- 87-88: $(\circ) II$

第 89 小節から動機 y に基づく第 1 主題の 2 が提示される。先述した通り、ここでは d-Moll $I^2 \rightarrow V \rightarrow VI^2$ という進行によって d-Moll が示される。しかし注目すべきは、d-Moll $I^2 \rightarrow V$ という D 機能の後に、 I^1 の代用としての VI^2 に進行することである。これによって明確な主調の T 機能を回避しているといえる。そしてその進行に続いて、 D_2 和音 d-Moll \check{V}^{\flat}_4 へと進行することで 4 小節間のフレーズ（第 89-92 小節）が形成される。続く第 93-94 小節ではこの 4 小節間のフレーズの後半 2 小節間（第 91-92 小節）の「尻取り反復」、さらに第 95-96 小節では「尻取り反復」（第 93-94 小節）の「頭取り反復」によって、切迫するとともに（「作曲技法上の *accelerando*」）、d-Moll の D_2 和音である \check{V}^{\flat}_4 が拡張される。そしてこの D_2 和音の拡張によって、第 97-98 小節には d-Moll \check{V}^{\flat}_4 が導かれ、半終止する。つまり、主調 d-Moll が示される第 1 主題の 2（第 89-98 小節）でさえも d-Moll の T 機能は明示されず、d-Moll の D_2 機能 \rightarrow D 機能という不安定状態のみが示されるのである。また

注目すべきは、第 97-98 小節に示された半終止も、増 3 和音という曖昧な和音であることである。これらから調や機能を暗示させるに留める意図が窺える。

この 10 小節間の一連の旋律は、第 99 小節以降、もう一回繰り返される。ただしここでは D_2 和音の拡張（第 101-106 小節）の後、主調の D 機能ではなく、 a -Moll の D_2 和音である \check{V}_9 へと進行する。つまりこの繰り返された第 1 主題の 2 の旋律によって単純転義（第 101-106 小節： d -Moll $\check{V}_9^{\sharp} = a$ -Moll \check{V}_9^{\sharp} ）し、 v 調 a -Moll へと移行するのである。そして第 109 小節以降、第 1 主題の 2 の冒頭 4 小節間のフレーズを用いた移行となる。直前の a -Moll の D_2 和音である \check{V}_9 を受けて、第 109-116 小節では $|\check{V}_9^{\sharp}| \rightarrow I^{\sharp}$ という a -Moll の V に対する倚和音が 2 回繰り返される。これらの倚和音によって、 a -Moll V への期待感が高まる。この期待感は、第 117 小節以降、4 小節間のフレーズの後半 2 小節間の「尻取り反復」によって、さらに高められる。それに伴い、和声も a -Moll $I \rightarrow IV$ （第 117-122 小節）を経過した後、第 123 小節でついに a -Moll \check{V}_9^{\sharp} という D 機能へと到達するのである。このように v 調 a -Moll へと転じた第 107 小節以降、途中 a -Moll $I \rightarrow IV$ （第 117-122 小節）を経過するものの、 a -Moll の D_2 機能（第 107-108 小節） $\rightarrow D$ 機能（第 109-124 小節）という大きなカデンツが形成されていることがわかる。

【譜例 6.2.9】 第 89-124 小節

89 *mp ben marcato* 尻取り 頭取り 頭取り 半

d: I² V—VI²— V̄₉⁴ V₆/D

機能: D T D₂ D

99 尻取り 頭取り 頭取り

I² V—VI²— V̄₉⁴ V₉

機能: D₂

109 *cresc.* 尻取り

I² V̄₉⁴ V̄₉⁴ V̄₉⁴ V̄₉⁴

D

117 *piti cresc.* 尻取り 尻取り 尻取り 尻取り

I—IV¹— 0 V̄₇²

(D)

第 107-124 小節で意図された a-Moll の大きなカデンツ (D₂機能→D 機能) は、第 125 小節でようやく T 機能へと解決する。主調ではないものの、この楽曲で初めて T 機能が明示される。そして第 125-129 小節に置かれた v 調 a-Moll の第 1 音保続低音による T 機能の提示によって、第 2 主題が提示されたような錯覚を覚える。しかし、この保続低音上で依然として「尻取り反復」が続くこと、続く第 129-132 小節ではさらに後半 1 小節間の「尻取り反復」になり畳み掛けられることから、まだ移行が続いていることがわかる。

また、この第 125 小節からは a-Moll I を中心とした「I のゆれ」が和声進行の中核を成している。まず第 125-128 小節では、a-Moll I を中心に倚和音として V̄₉⁴ が生じる。そ

して続く第 129-132 小節では、この「I のゆれ」として生じる倚和音の部分が「尻取り反復」されることで、減 7 の和音の半音階的連用が生じる。これによって 3 種の減 7 の和音全てを経過して、第 132 小節で第 129 小節と同様の構成音から成る減 7 の和音へと戻る。このことからこの減 7 の和音の連用は、「I のゆれ」として生じた a-Moll v^{\flat} の拡張を意図していることがわかる。この連用によって生じた不安定状態、つまり「I のゆれ」によって生じる「T-S-T に近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）の、S 機能的な部分を強調することによって、第 133 小節から現れる動機 x の変奏を導き出しているのである。

第 133 小節からも a-Moll の「I のゆれ」が生じる。ただし、これまでのように基本位置の和音を原和音としたゆれではなく、a-Moll I^{\flat} 、つまり第 1 転回位置という「中間的な安定性」（島岡 1998, 416）を示す和音を中心とした「I のゆれ」である。まず第 133-140 小節では、a-Moll I^{\flat} を中心に、上下刺繍和音として短 3 和音の第 1 転回位置（下部刺繍和音： Δv^{\flat} 、上部刺繍和音： $-\text{II}^{\flat}$ ）を伴う 4 小節間の「和音のゆれ」（動機 x 変奏）が 2 回、そして第 141-144 小節では、和音交替点が 1 拍単位になり、2 小節間の「和音のゆれ」（動機 x 変奏短縮型）が繰り返される。さらに第 145-148 小節では、この「和音のゆれ」（動機 x 変奏短縮型）が、長 2 度上の Δvi 調 h-Moll で移調反復される（「複合 2 度上行型反復進行」）。このように、動機 x 変奏の短縮型と、この短縮型のみの「尻取り反復」によって、徐々に緊張感が高まっていく（「作曲技法上の *accelerando*」）。そしてこの高まりは、第 149 小節で頂点を迎える。ここでは h-Moll II^{\flat} へと進行した衝撃と共に反復進行が断ち切られることで、急停止したような印象を受ける。この進行をきっかけに vi 調 C-Dur へと転調し、第 150-152 小節では下部刺繍和音（ v^{\flat} ）を伴う空虚 5 度の「和音のゆれ」が掛け合いのように続く²³²。この掛け合いが第 153-156 小節でも繰り返された後、第 157-162 小節では上部刺繍和音（ $\circ \text{II}$ ）も加わり、和音交替点が 1 拍単位に短縮された「和音のゆれ」が続く。

²³² 空虚 5 度と言っても、第 49 小節からのものとは異なり、第 149 小節の和音から第 3 音として E 音が予測できるため、長 3 和音を意図していることは明確である。

【譜例 6.2.10】 第 125-162 小節

尻取り 尻取り 尻取り 尻取り 尻取り 尻取り

125 *ff*

d: V^{\flat} I | V_9^{\flat} | V_9^{\flat} | $\Delta \text{V}_9^{\flat}$ | V_9^{\flat} | 4

機能: T (S的) T S的

x変奏

133 *ff*

I¹ | ΔVII^1 | -II¹ | ΔVII^1 | -II¹

(s) x変奏短縮 x変奏短縮 x変奏短縮 x変奏短縮

141 *ff*

ΔVII^1 -II¹ ΔVII^1 -II¹ ΔII^1

複合2度上行型反復進行 ΔVI^1 (I¹ ΔVII^1 -II¹ ΔVII^1 -II¹)

149 *ff*

VII (I¹ | VII | VII | $\circ \text{II}$ | VII | $\circ \text{II}$ | VII | $\circ \text{II}$ | VII)

— II¹)

ここで第 1 主題部 (第 49-162 小節) を振り返りたい。まず第 1 主題の 1 (第 49-88 小節) は、前述した通り、移調反復進行及び多義的な調で書かれている。主調 d-Moll の脈絡でも ΔIII 又は V^{\flat} で始まり、その後転調することから、第 1 主題部は不安定状態から始まっているといえる。そして第 1 主題の 2 (第 89-124 小節) によって主調 d-Moll が示され、続く第 1 主題の 3 (第 125-162 小節) では v 調 a-Moll が示されることで第 2 主題が提示されたような錯覚を覚える。しかし第 163 小節から III 調 F-Dur で第 2 主題部が提示されて初めて、この第 1 主題の 3 が第 2 主題ではなく、あくまで III 調 F-Dur を導くための、第 2 主題に見せかけた移行部であったことがわかる。そのため第 133 小節からは、「中間的な安定性」(島岡 1998, 416) を示す I¹ を中心とした「I のゆれ」による反復進行になっており、移行的要素を持っているのである。

2-2-2-2 第 163-304 小節 第 2 主題部 (【譜例 6.2.12】～【譜例 6.2.16】参照)

この部分は第 2 主題部である。この第 2 主題部は《私がジプシー娘を口説いているあいだ、小屋は燃えている》の冒頭に基づく第 2 主題 (第 163-190 小節)、動機 y 拡大型を用いた移行部 (第 191-228 小節)、動機 x 変奏による移行部 (第 229-252 小節)、そしてこれらの変奏 (第 253-280 小節：第 2 主題の変奏、第 281-304 小節：動機 y 拡大型変奏を用いた移行部) に分けられる。

第 163 小節から現れる第 2 主題は、 III 調 F-Dur の第 V 音保続低音上の V_7 で提示される。このことから遡及的に、第 149 小節から続く C-Dur の I を中心とした「和音のゆれ」を、 F-Dur V を中心とした「和音のゆれ」へと単純転義していただことがわかる。

第 163-178 小節では、 F-Dur 第 V 音保続低音上の V_7 (第 163-170 小節) \rightarrow I (第 171-178 小節) という F-Dur の D 機能上で動機 z が示される。その後、「翳り」和音である F-Dur $|\circ\text{IV}_7^{\sharp}$ 第 7 音上方変位 | (第 179-182 小節) \rightarrow $\circ\text{II}_7^{\flat}$ (第 183-186 小節) という D_2 和音で動機 z が繰り返され、第 187-190 小節では動機 z の「頭取り反復」となる。ここでは上下刺繍和音 (上部刺繍和音： $\circ\text{IV}_7^{\sharp}$ 第 7 音上方変位、下部刺繍和音： $\circ\text{II}_7^{\flat}$) を伴う D_2 和音 F-Dur $\circ\text{II}_7^{\flat}$ が示される。そして第 191 小節で F-Dur $\circ\text{II}$ へと進行したのを機に、 $\circ\text{II}$ 調 Ges-Dur が明示される。ここから遡ると、第 187-190 小節の上下刺繍和音 (上部刺繍和音： $\circ\text{IV}_7^{\sharp}$ 第 7 音上方変位、下部刺繍和音： $\circ\text{II}_7^{\flat}$) を伴う F-Dur $\circ\text{II}_7^{\flat}$ の時点で、既に Ges-Dur V_6^2 という Ges-Dur の D 機能が意図されており、下部刺繍和音 F-Dur $\circ\text{II}_7^{\flat}$ では、 Ges-Dur I の倚和音として第 I 音上の V_6^2 が生じていると捉えることができる²³³。

²³³ 第 190 小節のテノール声部の F 音が第 191 小節で Ges 音へ、つまり導音が主音へ解決しているように感じられるため、このように捉えている。ここで示したものは【譜例 6.2.11】の一番下に示したものであるが、もちろん他にも様々な和声の解釈や転義の可能性が考えられる。例えば、和声でいえば第 190 小節は低音 Ges 音を先取した Ges-Dur 第 I 音上の V_6^2 が第 191 小節で I へと解決したと捉える方法、転義でいえば第 187 小節の和音の転義ではなく、第 190 小節以降の F-Dur $\circ\text{II}_7^{\flat}$ という下部刺繍和音が転義、つまり偶成転義したと捉える方法もあり得るだろう。ここで重要なことは、曖昧な和声進行や転義によって調が移り変わっていることである。

【譜例 6.2.11】 第 187-191 小節のその他の転義の可能性

$\text{F: } \circ\text{II}_7^{\flat} \left[\begin{array}{c} \circ\text{IV}_7^{\sharp} \\ 7\uparrow \end{array} \right] \quad | \quad \circ\text{II}_7^{\flat} \quad \xrightarrow{5} \quad \text{偶成転義} \quad \text{I}$
 $\text{Ges: } \text{V}_6^2 \quad \xrightarrow{\quad} \quad \text{V}_6^2 \quad \xrightarrow{\quad} \quad \text{I}$
 又は
 $\text{Ges: } \text{V}_6^2 \quad \xrightarrow{\quad} \quad \text{I} \quad \xrightarrow{\quad} \quad \text{I}$

【譜例 6.2.12】 第 149-194 小節

149 (S)-----₁ S-----₁

d: VII¹(I¹ — | VII — | VII — | II — | VII — | II — | VII — | II — | VII —) III(V₇{V})

163 ff p staccato

v[V₇] I

179 rinforz.

187 p staccato y 拡大

IV₇³ II₇ V₇ I V₇ VII₇ VII₇

第 191-228 小節は動機 y 拡大型を用いた移行部である。第 191-216 小節は F-Dur の $\circ \sharp$ 調 Ges-Dur であり、Ges-Dur のリディア旋法で書かれている。この部分は、Ges-Dur 第 v 音保続低音及び第 I 音保続低音が移り変わるなか²³⁴、経過和音及び刺繍和音 ($\sharp \text{VII}$ 及び VI) を伴う Ges-Dur I で一貫して書かれている。Ges-Dur のリディア旋法と、偶成和音として生じる Ges-Dur $\sharp \text{VII}$ 及び VI が相まって、ここには「陰翳」調 b-Moll による「翳り」の表情も感じられる。

第 217 小節からは、第 41-48 小節と同様、単旋律で動機 y が示される。ここでは動機 y が 2 回示された後、動機 y の「尻取り反復」が 2 回行われる。そしてこの動機 y においても様々な和声が考えられる。しかし直前の脈絡から、経過和音として生じるはずだった Ges-Dur $\sharp \text{VII}$ の偶成転義 (Ges-Dur $\sharp \text{VII} = \text{B-Dur } \text{VII}$) によって、F-Dur の IV 調 B-Dur へと転調したと考えるのが妥当だろう。そして 1 回目の動機 y (第 217-220 小節) では B-Dur $\text{VII} \rightarrow \text{I}$ へ、続く 2 回目の動機 y (第 221-224 小節) では $\text{VII} \rightarrow \text{I}$ へ進行すると考えられる。つまりこの 2 回の動機 y は、「翳り」(第 220 小節: B-Dur $\circ \text{I}$) と「陽転」(第 224 小節: B-Dur I) の関係になっていると捉えることができる。そして第 224 小節の B-Dur I が単純転義 (B-Dur I = D-Dur $\circ \text{VI}$) されることで F-Dur の +VI 調 D-Dur へと転調し、動機 y の「尻取り反復」が続く。ここでは偶成和音 D-Dur II を伴う V と捉えることができる。続く第 229 小節では半音階的転調進行 (D-Dur V $\rightarrow \sharp \text{VII}$) することで、F-Dur の $\uparrow \text{IV}$ 調 H-Dur へと 3 度転調 (D-Dur $\sharp \text{VII} = \text{H-Dur } \text{VII}$) する。ここで再度言及しておきたいことは、ここで示した和声進行はあくまで 1 つの可能性であり、特に単旋律で示される動機 y は様々な調の可能性を孕んでいることである。

²³⁴ 第 192-199 小節・第 205-207 小節・第 213-216 小節には Ges-Dur 第 v 音保続低音、第 200-203 小節・第 208-211 小節には第 I 音保続低音と、交互に保続低音が置かれており、低音のレベルで Ges-Dur の D 機能 \rightarrow T 機能を示しているといえる。

【譜例 6.2.13】 第 187-228 小節

頭取り 頭取り 頭取り 頭取り y 拡大

187 *p* *staccato*

195 *dolce amoroso*

207 *piu* *dim.*

217 *mp marcato* 尻取り 尻取り

Chord diagrams: $d:III$, IV_3^3 , H_7 , V_2^2 , I , V_7 , VI , V_9 , I , V_7 , VI , V_9 , I , V_7 , IV , I , V , VI , V , II , II

第 229 小節からは動機 x 変奏による移行部であり、「複合 2 度上行型反復進行」による移調反復進行である。上下刺繍和音（下部刺繍和音： V_7 、上部刺繍和音： V_7 ）を伴う F-Dur の $\uparrow IV$ 調 H-Dur V_7 を中心とした「和音のゆれ」（第 229-232 小節）で始まり、上部刺繍和音の偶成転義（先行和音 V_7 =後続和音 V_7 ）によって、 v 調 C-Dur（第 233-236 小節）→ $\circ vi$ 調 Des-Dur（第 237-240 小節）と調を巡っていく。辿り着いた第 240 小節では 2 拍目で生じる減 7 の和音が異名同音的転義（Des-Dur $\text{V}_7^b = \text{H-Dur} \circ \text{V}_7^b$ ）されることで F-Dur の $\uparrow IV$ 調 H-Dur へと戻り、ここで転義された H-Dur $\circ \text{V}_7^b$ の第 9 音 G 音が第 241 小節で Fis 音へと解決することで V_7^b へと進行する。そして第 241-244 小節では動機 x 変奏の「尻取り反復」となる。ここではこの属 7 の和音を原和音に、倚和音 H-Dur $\circ \text{V}_7^b$ 、さらには 2 次転位として生じる倚和音 V_7 を伴いながら揺れ動き、倚和音 $\circ \text{V}_7^b$ のまま全休

第 253-294 小節は、第 163-204 小節を 16 分音符のトレモロによって技巧的に変奏した部分である。そのため譜例のみ示すこととする。

【譜例 6.2.15】 第 253-281 小節

253 *p* *stacc.* *z変奏*

261 *p* *stacc.* *z変奏*

269 *rinforz.* *p* *rinforz.* *p* *z変奏*

277 *marcato* *stacc.* *頭取り*

281 *stacc.*

d:III (V7) I II IV V2

上記した部分はほぼ同様の和声から成るが、第 281 小節から行われる動機 y 拡大型変奏を用いた移行部では興味深い現象が生じている。

この部分に対応している第 191-204 小節では、移り変わる Ges-Dur 第 v 音保続低音及び第 I 音保続低音上に Ges-Dur のリディア旋法で書かれた旋律が置かれることで、F-Dur の \circ # 調 Ges-Dur が示されていた。しかし第 281 小節以降では、保続低音が置かれず、左手の和音は右手の旋律と共に揺れ動いていることから、Ges-Dur のリディア旋法と Ges-

Dur \sharp_7 及びVIという偶成和音によって生じていた「陰翳」調 b-Moll が、前面に出ているように感じられる。つまりこれによって F-Dur の $\circ\sharp$ 調 Ges-Dur と $\circ\text{IV}$ 調 b-Moll の両義性が生じているのである。

第 295-300 小節では、第 290 小節から続く下行進行の和音交替間隔が短くなることで畳み掛けて一気に下行していく（「作曲技法上の accelerando」）。ここにも F-Dur の $\circ\sharp$ 調 Ges-Dur と $\circ\text{IV}$ 調 b-Moll の両義性が生じるが、辿り着いた第 303-304 小節では Ges-Dur V^2 を中心に揺れ動くことによって Ges-Dur の D 機能が示される。そして第 305 小節で Ges-Dur I へと進行したのを機に、第 49 小節から現れた動機 x が再現される。

【譜例 6.2.16】 第 277-316 小節

頭取り 頭取り 頭取り 頭取り y 拡大変奏

marcato

legato

dim. più dim.

p marcato

両義性

複合2度上行型反復進行

X 変奏

ここで第 2 主題部（第 163-304 小節）を振り返ってみたい。第 163 小節から提示される第 2 主題によって、主調の III 調 F-Dur が確立される。しかしここで特筆すべきは F-Dur の T 機能が一度も現れないことである。ここで示されるのは F-Dur 第 V 音保続低音、つまり D 機能のみである。しかしこの第 V 音保続低音上の上部和声のレベルで、F-Dur の D 機能→T 機能（第 163-178 小節及び第 253-268 小節）を示すことで調を認識させている。このように第 2 主題部は、F-Dur の D 機能を中心とした第 2 主題（第 163-190 小節）の後、動機 y 拡大型を用いた移行部（第 191-228 小節）、動機 x 変奏による移行部（第 229-252 小節）が続き、再び F-Dur の D 機能を中心とした第 2 主題の変奏（第 253-280 小節）が続く。その後、動機 y 拡大型変奏を用いた移行部（第 281-304 小節）によって再度調を巡って、第 305 小節からの再現部となるが、第 2 主題部を巨視的に捉えると、F-Dur の D 機能を中心とした調のゆれと捉えることができる。

2-2-3 第 305-560 小節 再現部

この部分は本楽曲における再現部であり、第 1 主題部（第 305-418 小節）と第 2 主題部（第 419-560 小節）から成る。

2-2-3-1 第 305-418 小節 第 1 主題部

第 1 主題部（第 305-418 小節）は、第 49-162 小節と演奏記号のわずかな違いはあるものの、同様の内容から成る広域対応部分である²³⁵。そのため、第 305-344 小節の第 1 主題の 1 では、第 49-88 小節と同様、調の両義性及び多義性が生じる（【譜例 6.2.8】参照）。そして第 345 小節から提示される第 1 主題の 2 で d-Moll が示され、第 381 小節からは V 調 a-Moll での第 2 主題に見せかけた移行部である第 1 主題の 3 が続く。しかし移調反復進行によって辿り着いた VII 調 C-Dur I を中心とした空虚 5 度の「和音のゆれ」（第 405-418 小節）は、F-Dur V を中心とした「和音のゆれ」と単純転義されずに²³⁶、続く第 419 小節で単純転義（C-Dur $\check{V}_7 = D-Dur V_7$ ）されることで同主長調 D-Dur へと転調する。

²³⁵ 和声に関しては各広域対応部分（【譜例 6.2.8】・【譜例 6.2.9】・【譜例 6.2.10】）参照。

²³⁶ ここでも空虚 5 度の和音ではあるが、第 405 小節及び第 409 小節の和音から第 3 音として E 音が予測できるため、長 3 和音を意図していることは明確である。

2-2-3-2 第 419-560 小節 第 2 主題部

再現部の第 2 主題部は同主長調 D-Dur で再現される。この第 419-557 小節は第 163-301 小節とほぼ移調関係にあり、同様の和声構造から成る。そのためここでは譜例を記すのみに留める。この第 2 主題部でも、D-Dur の D 機能を中心とした第 2 主題（第 419-446 小節）の後、動機 y 拡大型を用いた移行部（第 447-484 小節）によって調を巡り、D-Dur の \uparrow iv 調 Gis-Dur の D 機能を中心とした動機 x 変奏による移行部（第 485-508 小節）が続く。そして再び F-Dur の D 機能を中心とした第 2 主題の変奏（第 509-536 小節）が示され、動機 y 拡大型変奏を用いた移行部（第 537-560 小節）によって再度調を巡り、第 561 小節からの第 1 主題の 1 の変奏へと続く。したがってこの再現部の第 2 主題部も D-Dur の D 機能を中心とした調のゆれと捉えることができる。

また、第 537-560 小節の動機 y 拡大型変奏を用いた移行部でも、第 281-304 小節と同様、同主長調 D-Dur の \circ \sharp 調 Es-Dur と \circ iv 調 g-Moll の両義性が生じていることに注目しておきたい。第 559-560 小節は「S2 度下行型反復進行」によって、同主長調 D-Dur の \circ vii 調 c-Moll (第 559 小節) \rightarrow \circ vi 調 B-Dur (第 560 小節) を経て、3 度転調 (B-Dur \circ VI=fis-Moll 及び Fis-Dur I、又は h-Moll 及び H-Dur V) によって第 561 小節からの第 1 主題の 1 へと移行する。

【譜例 6.2.17】 第 405-560 小節

405 (S)---
 ff
 S ---
 $d:VII(I^1$
 \widehat{VII} — | \widehat{VII} — | $\circ H$ — | \widehat{VII} — | $\circ H$ — | \widehat{VII} — | $\circ H$ — | \widehat{VII} —

419
 ff
 p
 $stacc.$
 $+I(v[V_7$
 \widehat{V}_7 —)

427
 ff
 p
 I —]

435
 $rinforz.$
 $\circ II_7^1$
 $\circ IV_7^1$
 $7\uparrow$
 頭取り 頭取り 頭取り 頭取り y 拡大
 p
 $in\ poco\ espressivo$

443
 $\circ IV_7^2$
 $7\uparrow$ | $\circ H_7$ | 5 |
 $\circ H\{V_6^2$ | I | v | \widehat{V}_7 — | \widehat{V}_7 —

451
 $dolce\ amoroso$
 \widehat{V}_7 — | \widehat{V}_7 — | \widehat{V}_7 — | \widehat{V}_7 — |] | \widehat{VI} — | \widehat{V}_9 — | \widehat{V}_9 — |] | \widehat{V}_9^2 | v | I | \widehat{V}_7 —

z変奏 (S) z変奏

517

I

z変奏 (S) z変奏

525

♭II₇
♭IV₇

頭取り 頭取り 頭取り 頭取り y拡大変奏

533

marcato

♭IV₇[♯] ♭II₇ 5

♭III₆[♯] I₆ 両義性 ♭V₁ I ♭V₁

(S) ♭IV₆ ♭V₁ ♭VI₁ ♭V₁

541

♭V₂ III₁ ♭V₂ I ♭V₂ III₁ VI₁ V₁ I ♭V₃

VI₁ ♭V₂ VI₂ ♭V₂ VI₁ V₁ VI₂ ♭V₂ VI₁ IV₁ III₁ ♭V₃ II₁

(S) III₁ ♭V₂ I ♭V₁ VI₁ V₁ I III₁ ♭V₂ I

549

I₁ ♭V₂ VI₁ V₁ IV₁ III₁ ♭V₃ I₁ ♭V₂ VI₁ VII₁ II₁ VII₁

555

♭V₁ VI₁ V₁ I III₁ ♭V₂ I ♭V₁ VI₁ V₁ IV₁ } S2度下行型反復進行

V₁ IV₁ III₁ ♭V₃ I₁ ♭V₂ VI₁ V₁ IV₁ }
 -VII₁ { I₆ ♭V₁ } VI₁ { I₆ ♭V₁ }

2-2-4 第 561-608 小節 第 1 主題部

第 561 小節からは、第 1 主題の 1、つまり動機 x がトレモロに変奏された形で現れる。ここでも第 3 音が欠如した空虚 5 度によって両義性が生じる。まず、上下刺繍和音（下部刺繍和音： $(\Delta)\hat{\text{VI}}$ 、上部刺繍和音： $(\circ)\text{II}$ ）を伴う I、又は上下刺繍和音（下部刺繍和音： $\hat{\text{V}}$ 及び $\hat{\text{VI}}$ 、上部刺繍和音： $\hat{\text{V}}$ 及び $\hat{\text{VI}}$ ）を伴う V を中心とした 4 小節単位の「和音のゆれ」（動機 x 変奏）が、III 調 fis-Moll 及び+III 調 Fis-Dur 又はvi 調 h-Moll 及び+vi 調 H-Dur（第 561-564 小節）→ \circ ↑IV 調 gis-Moll 及び↑IV 調 Gis-Dur 又は $\hat{\text{VI}}$ 調 cis-Moll 及び+ $\hat{\text{VI}}$ 調 Cis-Dur（第 565-568 小節）と移調反復される（「複合 2 度上行型反復進行」）。その後も移調反復進行は続き、動機 x 短縮型によって \circ vi 調 b-Moll 及び \circ vi 調 B-Dur 又は \circ II 調 es-Moll 及び \circ II 調 Es-Dur（第 569-570 小節）→ \circ vii 調 c-Moll 及び \circ vii 調 C-Dur 又は \circ III 調 f-Moll 及び \circ III 調 F-Dur（第 571-572 小節）、さらには動機 x 短縮型の「尻取り反復」によって d-Moll 及び D-Dur 又は \circ IV 調 g-Moll 及びIV 調 G-Dur（第 573 小節）→II 調 e-Moll 及び+II 調 E-Dur 又は \circ V 調 a-Moll 及びV 調 A-Dur（第 574 小節）→III 調 fis-Moll 及び+III 調 Fis-Dur 又はvi 調 h-Moll 及び+vi 調 H-Dur（第 575 小節）→ \circ ↑IV 調 gis-Moll 及び↑IV 調 Gis-Dur 又は $\hat{\text{VI}}$ 調 cis-Moll 及び+ $\hat{\text{VI}}$ 調 Cis-Dur（第 576 小節）と畳み掛けられる（「作曲技法上の accelerando」及び「作曲技法上の crescendo」）。

そして辿り着いた \circ vi 調 b-Moll 及び \circ vi 調 B-Dur I 又は \circ II 調 es-Moll 及び \circ II 調 Es-Dur V が、D-Dur I の倚和音 \circ VI へ偶成転義されることで同主長調 D-Dur へと復義し、第 577-584 小節では D-Dur | \circ VI | → I¹ という「I のゆれ」によって第 1 主題の 2 の要素である動機 y が 2 回示される。さらに続く第 585-588 小節では動機 y が「尻取り反復」され、経過和音 ($\hat{\text{V}}^1$) を伴う D-Dur I¹ → | \circ VI¹ | → I¹ という「I のゆれ」によって、「T-S-T に近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）がもたらされる。

この「I のゆれ」を受けて、第 589-596 小節では D-Dur I → V という進行で改めて動機 y が 2 回示される。また第 597-600 小節では、動機 y の「頭取り反復」によって、経過和音 (-V) を伴う D-Dur I → | \circ VI | → I という「I のゆれ」が生じる。さらに続く第 601-608 小節では、この動機 y の「頭取り反復」冒頭が 2 倍の音価に、さらにはその後 D-Dur \circ VI → $\hat{\text{V}}^1$ という進行が繰り返されることによって 6 小節間に拡張される。これによって D-Dur の D 機能が示され、D-Dur の T 機能への期待感が高まる。

この部分（第 561-608 小節）は、第 561-576 小節では動機 x を用いた「複合 2 度上行型反復進行」、そして第 577-608 小節では動機 y が展開される。第 1 主題の 1 に基づく前者

は移行の役割、第1主題の2に基づく後者はD-DurのIが示されることから、第1主題部と同様の役割を果たしているといえる。

【譜例 6.2.18】 第 561-608 小節

561 *p* *x*変奏 *x*変奏

d:⁺ {⁺VI⁺}⁺ VI⁺ } 複合2度上行型反復進行

両義性

569 *legato* *cre* *scen* *do* *molto* *x*変奏短縮 *x*変奏短縮 戻取り 戻取り 戻取り 戻取り

577 *ff* *y* 戻取り 戻取り

589 *ff* *smpre* *y* 戻取り

597 *y* 頭取り 頭取り *y* 拡張 *gva*

Harmonic analysis symbols: I, VI, VII, V, IV, III, II, I, etc., with various accidentals and functional notations.

2-2-5 第 609-704 小節 コーダ

第 603-608 小節で示された D-Dur の D 機能が T 機能へと解決する第 609 小節からはコーダとなる。第 609-625 小節は、偶成和音を伴うものの、D-Dur $I \rightarrow \circ\text{V}^4 \rightarrow V \rightarrow I$ というカデンツによって、全終止が 2 回示される。さらに第 625-632 小節ではこのカデンツが「尻取り反復」されることで全終止がダメ押しされる。しかし第 633 小節では、D-Dur I ではなく、I の代理和音である III へと解決することによって終止回避される。

【譜例 6.2.19】 第 609-633 小節

この D-Dur III への終止回避と同時に、上下刺繍和音（下部刺繍和音：III 調の ΔVI^1 、上部刺繍和音：III 調の II^1 ）を伴う III へと投影された「I のゆれ」（動機 x）が 2 回、そしてそのリズム変奏型（動機 x 変奏）が 2 回現れる。第 648 小節で上部刺繍和音（III 調の II^1 ）が D-Dur $\circ\text{IV}^1$ へと転義された後、第 649-656 小節では「6 の和音の連用」（島岡 1998, 368）による半音階的経過和音を伴う、D-Dur $\circ\text{IV}^1 \rightarrow \circ\text{VI} \rightarrow \circ\text{IV}$ という進行が繰り返される。これによって D-Dur の S 機能が示され、第 657 小節で D-Dur の T 機能へと解決することで変終止する。

第 657 小節からは D-Dur の第 I 音保続低音が置かれて、この保続低音上を I（第 657-658 小節） $\rightarrow \circ\text{IV}$ （第 659-666 小節） $\rightarrow \circ\text{II}$ （第 667-670 小節） $\rightarrow \circ\text{II}$ （第 671-672 小節）

→ $\circ\text{V}_9$ 。(第 673-675 小節) と進行することで、D-Dur の T 機能上に T 機能 (第 657-658 小節) → D_2 機能 (第 659-672 小節) →D 機能 (第 673-675 小節) という大きなカデンツが示される。そして全休止 (第 676 小節) の後も D-Dur の D 機能が拡張され、第 693 小節で D-Dur I へと解決する。その後「I のゆれ」(I → | $\circ\text{VI}$ | → I) によって曲は終結する。

【譜例 6.2.20】 第 633-704 小節

633 X X X変奏
 ff
 Sua
 $\text{d:} \left(\begin{array}{c} \text{III}^1 \\ \text{III}^1 \{ \Delta \text{VII} - \} \\ \text{III}^1 \{ \text{II} - \} \\ \text{III}^1 \{ \Delta \text{VII} - \} \\ \text{III}^1 \{ - \text{II} - \} \\ \text{III}^1 \{ \Delta \text{VII} - \} \\ \text{III}^1 \{ - \text{II} - \} \end{array} \right)$
 X変奏
 Sua
 $\circ\text{IV}^1 - \circ\text{VI}^1 - \circ\text{IV}^1 - \circ\text{VI}^1 - \circ\text{IV}^1$
 $\text{III}^1 \{ \Delta \text{VII} - \} \quad \text{III}^1 \{ - \text{II} - \}$
 変
 ff sempre
 Sua
 $\text{I} [\text{I} - \circ\text{IV} - \circ\text{II} -]$
 弱
 Sua
 $\circ\text{II} - \circ\text{V}_9$
 con s
 con s
 全
 $\text{V}_6^2 - \text{V}_6^2 - \text{VI}^1 - \text{V}_7^2$
 $\text{I} - \circ\text{VI} - \circ\text{VI} - \circ\text{VI} - \circ\text{VI} -)$

ここでコードを振り返りたい。コードではこれまで見られた半音階的経過和音や「Iのゆれ」などを取り入れることによって和声進行を曖昧にしているが、巨視的に捉えると終止回避（第 633 小節）、改め変終止（第 657 小節）という明確な機能的意図が読み取れる。また、第 657 小節以降、「翳り」の表情を含む様々な D₂和音（ \circ IV \cdot \circ II）、さらには半音階的経過和音（第 689-671 小節）によって彩られた D 機能によって、曲を締めくくる劇的な全終止（第 693 小節）を生み出しているのである。

2-3 和声構造と和声語法の考察

まず全体構造を見ていきたい。本楽曲は大きく 2 つの主題部から成り、さらに各部分が「広域対応」（第 1 主題部：第 49-162 小節・第 305-418 小節、第 2 主題部：第 163-304 小節・第 419-560 小節）していることから、ソナタ的プロセスの調構造で書かれているといえる。これらを表に表すと以下の通りである。

【表 6.2.1】動機と全体構造²³⁷

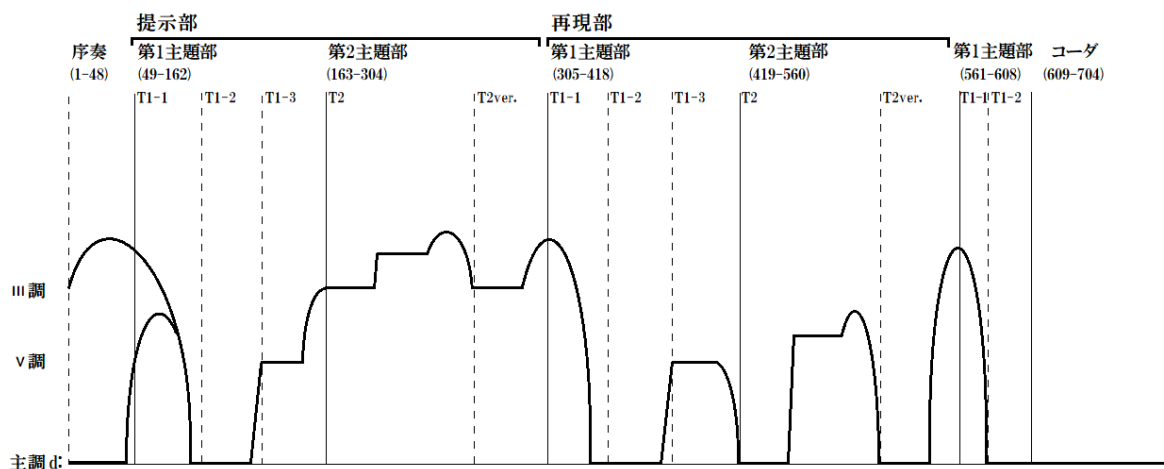
小節			内容		動機	主な調	
1-48			序奏		動機 x、動機 y		
49-304	49-162	49-88	提示部	第 1 主題部	第 1 主題の 1	動機 x 及び変奏	
		89-124			第 1 主題の 2	動機 y	d:→a:
		125-162			第 1 主題の 3	動機 x 変奏	a:
	163-304	163-252		第 2 主題部	第 2 主題	動機 z、動機 y 拡大、 動機 x 変奏	F:
		253-304			第 2 主題変奏	動機 z 変奏、動機 y 拡大、動機 x 変奏	F:
305-561	305-418	305-344	再現部	第 1 主題部	第 1 主題の 1	動機 x	
		345-380			第 1 主題の 2	動機 y	d:→a:
		381-418			第 1 主題の 3	動機 x 変奏	a:
	419-560	419-508		第 2 主題部	第 2 主題	動機 z、動機 y 拡大、 動機 x 変奏	D:
		509-561			第 2 主題変奏	動機 z 変奏、動機 y 拡大、動機 x 変奏	D:
561-608		561-576 577-608	第 1 主題部		第 1 主題の 1	動機 x 変奏	
					第 2 主題の 2	動機 y	D:
609-704			コード		動機 x 及び変奏	D:	

しかし表を見ると不可解な点がある。それは第 561-608 小節にかけて、第 1 主題の 1 及び第 1 主題の 2 が再現されることである。これはどういうことだろうか。力性グラフに示

²³⁷ 第 1 主題の 1 は序奏に見られる動機を用いたものであるため、序奏の一部と捉えるべきかもしれない。しかし、先述した通り、そこには広域対応が見られる。さらに、作曲経緯からもわかる通り、序奏は後に加えられた部分である。このことから、むしろ序奏が第 1 主題部に基づいたものと捉えるのが自然であるだろう。したがってこの第 1 主題の 1 は「不安定状態」から始まる主題の提示であることがわかる。

すと以下のようになる。

【図 6.2.1】力性グラフ



力性グラフを見ると、序奏は主調 d-Moll 又は不安定調で始まり、d-Moll を中心とした提示部の第 1 主題部（第 49-162 小節）→ III 調 F-Dur を中心とした提示部の第 2 主題部（第 163-304 小節）、そして d-Moll を中心とした再現部の第 1 主題部（第 305-418 小節）→ 同主長調 D-Dur を中心とした再現部の第 2 主題部（第 419-560 小節）という「広域対応」する 2 つの主題部が示された後、同主長調 D-Dur を中心とした第 1 主題部（第 561-608 小節）及びコーダ（第 609-704 小節）が続いていることがわかる。このことから、ロンドソナタ形式の楽曲であると考えられる。ただし、この楽曲には展開部にあたる部分がないため、厳密なロンドソナタ形式とはいえない。これらを鑑みると、本楽曲は「展開部のないロンドソナタ的プロセス」の調構造の楽曲と見なすことができる。

また本楽曲に展開部が見られないのは、各第 1 主題部における第 1 主題の 1 が不安定調から始まっていることが関係していると考えられる。そもそも展開部には、「さまざまな調を迂回しつつ、主調での再現へ向かっていく大きな安定復帰過程」（島岡 1998, 407）の役割がある。本楽曲においては、第 1 主題の 1 がその役割を担っているのである。

さらに第 1 主題部及び第 2 主題部共に I（T 機能）が明示されないことも、本楽曲の特徴の 1 つである。どちら主題部においても、I²や第 v 音保続低音上の V₇→I によって各部分の調が示されていた。このことからいずれの主題部も不安定局面上での提示であることがわかる。そして注目すべきは、主調及び同主長調の T 機能が初めて明示されるのは、楽曲終盤の第 589 小節以降であることである。つまり楽曲終盤まで不安定局面が継続されていることがわかる。一方で、第 1 主題の 3 では v 調 a-Moll の T 機能が明示される。v

調 a-Moll I という、この楽曲において初めての明確な T 機能の提示によって、あたかも第 2 主題が提示されたかのような印象を与えている。しかしこの部分は、提示部及び再現部において、どちらも同じ v 調 a-Moll で現れていることから、あくまで第 2 主題部に向けての移行部である²³⁸。これらを踏まえると、第 561 小節からの第 1 主題部の再現において、第 1 主題の 3 が示されなかったことも頷ける。なぜなら、ここでは第 1 主題の 2 によって同主長調が既に示されており、他調へと移行する必要がなかったためである。

また本楽曲には、特筆すべきいくつかの和声語法がある。まず注目すべきは、先行研究でも指摘されている空虚 5 度の和音である。本来、空虚 5 度は、第 3 音が欠如していることによって長 3 和音か短 3 和音か判断できないため、様々な調の可能性が生じる和音である。本楽曲では、空虚 5 度を中心とした「和音のゆれ」が明確に反復されていくことから、いくつかの調の脈絡が窺えるものの、この空虚 5 度によって調に多義性を生じさせていることがわかる。

続いて注目すべきは、半音階的経過和音を伴う「I のゆれ」である。一見、並行和音に見えることから機能的な意図がないように思われるが、巨視的に捉えると「I のゆれ」を見出すことができるのである。しかし単なる「I のゆれ」ではなく、そこに半音階的経過和音を組み込むことによって、和声進行を曖昧にしているといえるだろう。

また、第 2 主題部の第 281 小節以降、及び第 537 小節以降に見られる両義性を持つ旋律も注目に値する。この部分に対応する第 191 小節以降、及び第 447 小節には各調の第 v 音保続低音と第 I 音保続低音が交互に置かれることによって、上部に旋法が用いられているにも拘らず、調が限定されていた。一方で、当該箇所には保続低音が示されないことで、そこには旋法による両義的な表情がもたらされているのである。保続低音の有無によって調の脈絡が大きく変化していることがわかる。

²³⁸ この部分が第 2 主題であるなら、再現部において主調 d-Moll で現れるはずである。

第3節 《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》第1番 LW-A319a/S200-1

《悲しみのゴンドラ》第1番には、リストが綴った有名な一節が残っている。「まるで予感したかのように、ワーグナーが亡くなる6週間前に、このエレジーをヴェネツィアで書いたのです」(1885年6月8日フェルディナンド・タバルスキー Ferdinand Taborszky 宛)²³⁹。この楽曲は1882年の終わりにヴェネツィア滞在中のワーグナーを訪ねた際のインスピレーションを基に作曲されたものである。その後、1883年2月13日にワーグナーは亡くなる。

Skoumalによると、《悲しみのゴンドラ》第1番の「要点は、輝かしいトニックの解決を準備することではなく、短調の文脈で増和音化されたドミナントの曖昧な性質を強調すること」(Skoumal 1994, 67)であるという。また、「f-Mollの調を示唆するフラット4つの調号にも拘わらず、[.....] しっかりした調的なカデンツの欠如によって」(Todd 1988, 114)、主調が曖昧なままである。ここで述べられている通り、本楽曲では「曖昧な増3和音のためにより長い時間が確保されること」(Boenke 2012, 209)、さらに「上声部が調号段階におけるf-Mollを離れ、むしろdes-Mollの印象を与える」(Pütz 2016, 283)ことから、「一方がその都度他方を打ち消すように2つの異なる調が重ねられる」「ある種の複調」(Pütz 2016, 283-284)であることが示唆されている²⁴⁰。本節ではこれらを踏まえて、今一度楽曲全体の和声構造を捉えていきたい。

3-1 要素・動機

この楽曲は、大きく3つの部分(第1部:第1-38小節、第2部:第39-76小節、第3部:第77-120小節)に分けられる。また、移調関係にある第1部及び第2部は、2つの要素(要素A・要素B)から成る。分析にあたって、さらに要素Aには【譜例6.3.1】に示す旋律動機(動機a-1及び動機a-2)を設定し進めていく。

²³⁹ “Wie aus Vorahnung schrieb ich diese Elegie in Venedig, 6 Wochen vor Wagner’s Tod” (Liszt 1893, 381) .

²⁴⁰ Redepenning は、「調号は調の曖昧さを非常に意識的に示していると理解される」と述べ、「複調」を既に示唆している (Redepenning 1984, 242-243)。また、Boenke も複調であると断言はしていないものの、「複調の初期の形式について認識できるほどだ」(Boenke 2012, 209)と言及している。

【譜例 6.3.1】 要素 A (動機 a-1 及び動機 a-2)

【譜例 6.3.2】 要素 B

3-2 和声分析

3-2-1 第 1-38 小節 第 1 部 (【譜例 6.3.5】 参照)

曲は弱部倚音 Des 音を伴う増 3 和音 (E 音・C 音・As 音) で構成された「舟歌の伴奏」(Lemoine 1981, 125) で始まる²⁴¹。第 18 小節まで 2 小節単位で繰り返されるこの伴奏音型上に、第 3 小節から旋律動機 a-1 及び動機 a-2 が示される。この時点では単一の和音しか示されていないこと、さらにそこには「曖昧な増 3 和音のためにより長い時間が確保されること」(Boenke 2012, 209) から、この部分が何調であるか分からないままである。

²⁴¹ Gut はこの伴奏音型を「旋律保続 la pédale mélodique」(Gut 1975, 322-324) と呼ぶ。

続く第 19 小節でようやく後続和音へと進行することで、調を捉える手掛かりを掴むことができる。しかし Skoumal も述べている通り、ここで調の問題が生じる (Skoumal 1994, 64)。ここには f-Moll 又は des-Moll の可能性を孕んでおり、彼はそれぞれの調の可能性と問題点を挙げている。まず f-Moll の理由としては、①「冒頭の調号がフラット 4 つである」こと、②「冒頭の旋律音程 C 音-As 音は、f-Moll の典型的なもの」であること、③「低音は最初の 20 小節で標準的な f-Moll ジェスチャーを実行する E 音-F 音 (導音からトニック)」であることという、3 つが挙げられる (ibid., 65)。さらに、f-Moll という調が「リストの葬送の調であり、他の葬送作品のトニックとして機能している」(ibid., 65) ことも指摘している。しかし f-Moll と捉えるには、旋律部分に問題が生じる。なぜなら、第 6 小節以降の上声部の下行音階に「f-Moll のジェスチャーがほとんどない」(ibid., 66) ためである。Skoumal は最終的に、f-Moll の調号になっている点を問題に掲げながらも、この下行音階が全て des-Moll の全音階 (第 6 小節 4 拍目の A 音は「Bes 音の書き間違い」) で構成されていること²⁴²、第 19 小節の和音が「第 6 音が付加された f-Moll のトニックではなく、むしろ第 7 音が付加された長 3 和音」、「Des-Dur $I^{\frac{6}{4}}$ 」(ibid., 66)、つまり Des-Dur $I^{\frac{1}{2}}$ であることから、「作品を正しく理解し、 Ψ の大規模な使用を理解するには、Des をトニックとして認識することが不可欠である」(ibid., 64) と主張する。

Boenke もこの旋律を、f-Moll の脈絡で捉えると Ges 音と Fes 音が「枠組みから外れ」、des-Moll の脈絡で捉えると「音階固有音である」と言及している (Boenke 2012, 210)。彼によると、ここでは「跳躍した第 4 小節の As 音 (des-Moll の第 5 音) が、主音 Des 音への下行ラインの開始点を示」し、主音 Des 音は「上部及び下部隣音 Es 音と C 音によって繰り返し目標とされている」という (ibid., 210)。また、「主音と第 5 音に対する導音の置き換えとしての減 7 度」である「C 音-Heses 音」²⁴³は「表現力豊かな単旋律の典型的な特徴に対応して」おり、さらに「バスオスティナートの増 3 和音 As 音-C 音-E 音を des-Moll のドミナント的な掛留和音として示すこと」で、des-Moll としての脈絡が「より可能性が高いように思われる」と述べている (ibid., 210)。Boenke はこのように上声部が限りなく des-Moll である可能性について述べているが、「想定される中心」である f-Moll と述べている通り、最終的には主調を f-Moll と捉えていることが窺える (ibid., 209-210)。

²⁴² しかしこの下行音階は「導音 C 音に跳躍することでトニックを絶えず回避する」(ibid., 66) と言及している。

²⁴³ Boenke は、Skoumal と同様、第 6 小節の A 音を「掛留音 Heses 音として意味されるべきである」(Boenke 2012, 210) と言及している。

Pütz は「左手の 2 小節の伴奏音型は導音 E 音で始まり、f-Moll の 3 和音の第 5 音と第 3 音に続くため、f-Moll を示している」(Pütz 2016, 283) と述べている。また彼女は、旋律が加わってもなお、「調号段階として f-Moll の調に基づいている」ことを指摘する (ibid., 283-284)。一方で、「第 6 小節以降、上声部が調号段階における f-Moll を離れ、むしろ des-Moll の印象を与える」と言及しているため、「ある種の複調」を示していると言及する (Pütz 2016, 283-284)。

上記からわかる通り、上声部が des-Moll を示唆しており、Skoumal に至っては des-Moll で捉えることが「不可欠である」(ibid., 64) とまで述べている。しかし、先にも述べた通り、多義的な和音である増 3 和音が左手に置かれている以上、調を断定することは出来ない。また、第 2 節《死のチャルダッシュ》の第 281 小節以降に見られた旋法による両義的な調を鑑みると、des-Moll を示唆していると考えられている上声部は、f-Moll の脈絡ではフリギア旋法 (特に Ges 音) と捉えることができるだろう。【譜例 6.3.3】は第 1-18 小節の旋律部分を、des-Moll 及び f-Moll の脈絡から臨時記号を用いて書き換え、転位音を記入したものである。

【譜例 6.3.3】 第 1-18 小節 旋律修正版

上記の通り、上声部を f-Moll のフリギア旋法と捉えるならば、des-Moll 又は f-Moll のどちらの脈絡でも捉えることができるだろう。また、第 9 小節以降の Es 音と C 音が des-Moll の主音 Des 音に向けて繰り返し示される「上部及び下部隣音」(Boenke 2012, 210) であると言及されていたが²⁴⁴、第 9 小節及び第 13 小節の旋律の Es 音は、いずれの調の脈絡であっても続く Fes 音 (f-Moll の脈絡では導音 E 音) に対する倚音と捉えるべきであろう²⁴⁵。Des 音に対する「上部及び下部隣音」としての役割を果たしているのは、あくまで第 17-18 小節の Es 音及び C 音のみであるといえる。

この部分は、多義的な和音である増 3 和音、そして両義的な旋律によって様々な可能性が内在しているため、この時点では 1 つの解釈に絞るべきではない。つまり des-Moll と f-Moll の両義的な部分であるといえるだろう。そのため、先行研究でも述べられている通り、左手が f-Moll、右手が des-Moll という「複調」のような「二階建て構造和声」と捉えることもできるだろう。また旋律の両義性から、des-Moll の脈絡では des-Moll ∇^2 (第 1-18 小節) $\rightarrow +I^1 \rightarrow +I^{\frac{1}{2}}$ (第 19 小節)²⁴⁶、f-Moll の脈絡では f-Moll ∇^1 (第 1-18 小節) $\rightarrow VI^1 \rightarrow VI^{\frac{1}{2}}$ (第 19 小節) と進行していると捉えることができるだろう。ここで重要なことは、これらの可能性が共存しており、その決定的な決め手がないことである。つまりリストは 2 つの調を暗示させながらも、曖昧なまま留めたといえるだろう。

しかし第 19 小節以降、f-Moll が明示される。それを証拠に、第 19-33 小節には f-Moll 第 1 音保続低音が置かれており、この保続低音上に ∇^2 という f-Moll の D_2 和音が示される。またここでは、この和音を中心に様々な偶成和音が生じる。まず、第 20 小節 4 拍目上声部の H 音に対する上部倚音 C 音によって、第 19 小節 4 拍目-第 20 小節 3 拍目に f-Moll 第 1 音保続低音上の ∇^2 に対する倚和音 ∇^1 が生じる²⁴⁷。この和音は f-Moll $VI^{\frac{1}{2}}$ の異名同音である。つまり、第 19 小節で f-Moll ∇^1 が VI^1 へと進行した後、形体変化した $VI^{\frac{1}{2}}$

²⁴⁴ Pütz も「第 9 小節の Es 音は Des 音を目指しているが、旋律は導音 C 音に戻り続け、Es 音と C 音の間を行き来し、期待される主音 Des 音の周りを回っているかのようなようである」(Pütz 2016, 283) と言及する。しかし Cinnamon も言及している通り、「Es 音と Ges 音」はあくまで「E 音 (Fes 音として異名同音で綴られる)」の「隣音として」(Cinnamon 1986, 18) 捉えるべきだろう。

²⁴⁵ 旋律の Fes 音は、低音の E 音と異名同音であり同一の音であることから、Es 音 (異名同音 Dis 音) は倚音のように感じられる。また、Pütz は上声部と伴奏の間に、第 6 小節後半では「As 音と A 音」、第 9 小節及び第 13 小節、第 17 小節では「Es 音と E 音」という「対斜」が生じると言及する (Pütz 2016, 284)。前者は、彼女の言及の通り、「Heses 音として表記されるべき」(ibid., 284) であるだろう。そして後者は、【譜例 6.3.3】に示した通り、des-Moll の脈絡では低音の E 音を Fes 音と表記すべきであろうし、f-Moll の脈絡では旋律の Es 音を Dis 音と表記すべきであろう。

²⁴⁶ Skoumal は des-Moll の「 ∇ 」 \rightarrow 「 $I^{\frac{6}{4}}$ 」、つまり同時に des-Moll の T 機能と D 機能を成す「両性」和音から、des-Moll の T 機能への解決と解釈している (Skoumal 1994, 67)。

²⁴⁷ 「第 19-20 小節及び第 23-24 小節の $D_2^{\frac{1}{2}}$ は錯覚である」(Cinnamon 1986, 18) と述べている通り、Cinnamon もこの和音を倚和音と捉えていることが窺える。

が、偶成転義 (f-Moll VI¹=f-Moll 第 I 音保続低音上の II_7^{\flat}) したといえるだろう。続いて、第 21-22 小節 3 拍目には H 音に対する刺繍音 B 音が、さらに第 21 小節 4-6 拍にはこの刺繍音 B 音に対する刺繍音 A 音 (2 次転位音) が生じる。これらによって f-Moll 第 I 音保続低音上の II_9^{\flat} に対する刺繍和音 IV と、2 次転位和音 IV^{\flat} (刺繍和音の刺繍和音) が生じる。【譜例 6.3.4】には、これらの偶成和音の動きを還元譜によって示している。

【譜例 6.3.4】 第 19-22 小節 還元譜²⁴⁸

19 20 21 22

f: II_7^{\flat} IV
I 和音 シ和音 IV^{\flat}
2次転位和音

このように偶成和音を伴いながら長く拡張された f-Moll 第 I 音保続低音上の D_2 和音 II_9^{\flat} は、第 34 小節で f-Moll の D 和音 V^1 へと進行する。この部分について Cinnamon は「和声機能の慣習ではなく、局所的かつ大規模な脈絡とよく知られる声部書法パターンが、和声間の構造的関係を決定する」(Cinnamon 1986, 19) と述べる。しかし、第 34 小節の f-Moll V^1 が単純転義 (f-Moll V^1 =e-Moll VI^1) されて e-Moll を経過 ($\text{VI}^1 \rightarrow \text{V}^1$) した後、h-Moll + I^1 (第 36 小節) → 掛留和音 I^1 を伴う V^2 (第 37 小節) と進行することで h-Moll の半終止が示される通り、機能的な脈絡が窺える。

²⁴⁸ 【譜例 6.3.4】に示した通り、第 21 小節 4 拍目に生じる左手の A 音は第 22 小節の刺繍音 B 音に対する経過音であるため、As 音に対する 2 次転位音 (刺繍音の経過音) と表記している。

3-2-2 第 39-76 小節 第 2 部 (【譜例 6.3.6】 参照)

「第 2 部 (第 39-76 小節) は、第 1 部が終了するのと同じ増和音で始まり、長 2 度下で第 1 部のほとんど文字通りの移調を示している」(Cinnamon 1986, 19) という Cinnamon の言及の通り、第 2 部における要素 A は引き続き h-Moll \mathbb{V}^2 という増 3 和音で示される。しかしここには、Skoumal の言及の通り、「調号がシャープ 2 つ」であること、「第 44 小節後半には Fisis 音ではなく G 音が含まれている」ことという、第 1 部とのわずかな違いが見られる (Skoumal 1994, 66)。またここでも、第 1-18 小節と同様、調の両義性が生じる。第 2 部冒頭に見られた h-Moll \mathbb{V}^2 は、第 1 部における des-Moll の脈絡を長 2 度下に移調した調であることから、ここには f-Moll の長 2 度下の調である dis-Moll \mathbb{V}^1 の脈絡も内在しているといえる。しかし、第 1 部の終わりで h-Moll の半終止が感じられたことから、この要素 A は h-Moll と捉えるべきである。またこれを踏まえると、第 1 部の要素 A も des-Moll であったことがわかるだろう。

一方で、続く第 57 小節からは dis-Moll の第 1 音が保続され、第 19 小節からと同様、dis-Moll が明確に示される。ここでも、【譜例 6.3.4】に示したような dis-Moll 第 1 音保続低音上の \mathbb{V}^1 を中心に様々な偶成和音が現れる。しかしこの dis-Moll の D_2 和音は D 機能へと解決しない。ここでは dis-Moll 第 1 音保続低音上の \mathbb{V}^1 が a-Moll \mathbb{V}^1 に偶成転義され、その後 a-Moll IV (第 72-73 小節) $\rightarrow + I^1$ (第 74 小節) \rightarrow 掛留和音 I^1 を伴う \mathbb{V}^2 (第 75-76 小節) と進行するのである。つまり、第 2 章でも述べた「カデンツの半音階化」(Rummenhöller 1978, 4) と同様、a-Moll IV $\rightarrow + I^1$ という S 進行に経過和音 \mathbb{V}^1 が組み込まれることによって半音階的進行が形成され、a-Moll へと転調し半終止を示していることがわかる。

【譜例 6.3.6】 第 39-76 小節 第 2 部

30 A a-1 *mf legato* *sempre una corda* *marcato*

43 a-2

51 a-2 a-2うろ抜き

57 B *sempre legato*

63

70 半

偶成転義

a: $\text{IV} \begin{smallmatrix} \text{V}_7 \\ \text{V}_7 \end{smallmatrix}$ +I¹ $\text{V}_6^2 \begin{smallmatrix} \text{I}^1 \\ \text{I}^1 \end{smallmatrix}$

(h:) V_6^2

dis: V_6^1

(h:) +I¹

(dis:) $\text{I}^1 \begin{smallmatrix} \text{VI} \\ \text{VI} \end{smallmatrix}$ $\text{IV} \begin{smallmatrix} \text{V} \\ \text{V} \end{smallmatrix}$ $\text{III} \begin{smallmatrix} \text{I} \\ \text{I} \end{smallmatrix}$

3-2-3 第 77-120 小節 第 3 部 (【譜例 6.3.7】 参照)

第 3 部冒頭の第 77-92 小節は、旋律動機 a-1 を用いた移行部である。ここでは低音の増 5 度のトレモロ、そして旋律動機 a-1 によって形成された増 3 和音が半音階的に下行することで長 2 度ずつ下行する移調反復進行となる。

第 77 小節からは引き続き先行和音 a-Moll ∇^2 のまま、旋律動機 a-1 が現れる。この動機 a-1 も微視的に見れば、これまでと同様、cis-Moll フリギア旋法を伴う ∇^1 との両義性が考え得るだろう。しかし先行楽節との連関、さらに cis-Moll の脈絡を明示するはずの要素 B が現れないことから、やはり a-Moll と捉えるべきである。第 85 小節まで続いたこの増 3 和音は、増 5 度のトレモロによる半音階的経過音を経て (第 86 小節)、第 87 小節以降 g-Moll ∇^2 で示される旋律動機 a-1 へと移行される。ここでも先ほどと同様、h-Moll との両義性は感じられないだろう。その後第 93 小節まで続く増 3 和音は、増 5 度のトレモロによる半音階的経過音を経て (第 94 小節)、続いて f-Moll ∇^2 で示される旋律動機 a-1 へと移行される。

移調反復進行の脈絡から、この第 95 小節以降の旋律動機 a-1 も反復進行の一環のように感じられる。しかし旋律動機 a-1 が示された後、2 回の動機 a-2 (第 101-108 小節) と動機 a-2 の「うろ抜き反復」(第 109-110 小節) が続くことから、第 93 小節から要素 A が再現されたことがわかる。また第 77 小節以降、各調の ∇^2 で反復されていた動機 a-1 は、第 101 小節以降、動機 a-2 が続くことで低音が E 音へ、つまり f-Moll ∇^1 へと配置変化することで第 1 部の要素 A と同様の和音配置となる。その後この f-Moll ∇^1 という和音配置のまま、動機 a-2 の「頭取り反復」(第 111-112 小節) 及び動機 a-2 の「尻取り反復」拡大型 (第 113 小節以降) が続き、曲は閉じられる。

また旋律を鑑みると、この要素 A の再現でも des-Moll との両義性が考えられるだろう。しかし、繰り返し述べる通り、第 77 小節からの移調反復進行によって辿り着いたこの要素 A では、f-Moll が明確に示されているといえる。

【譜例 6.3.7】 第 77-120 小節

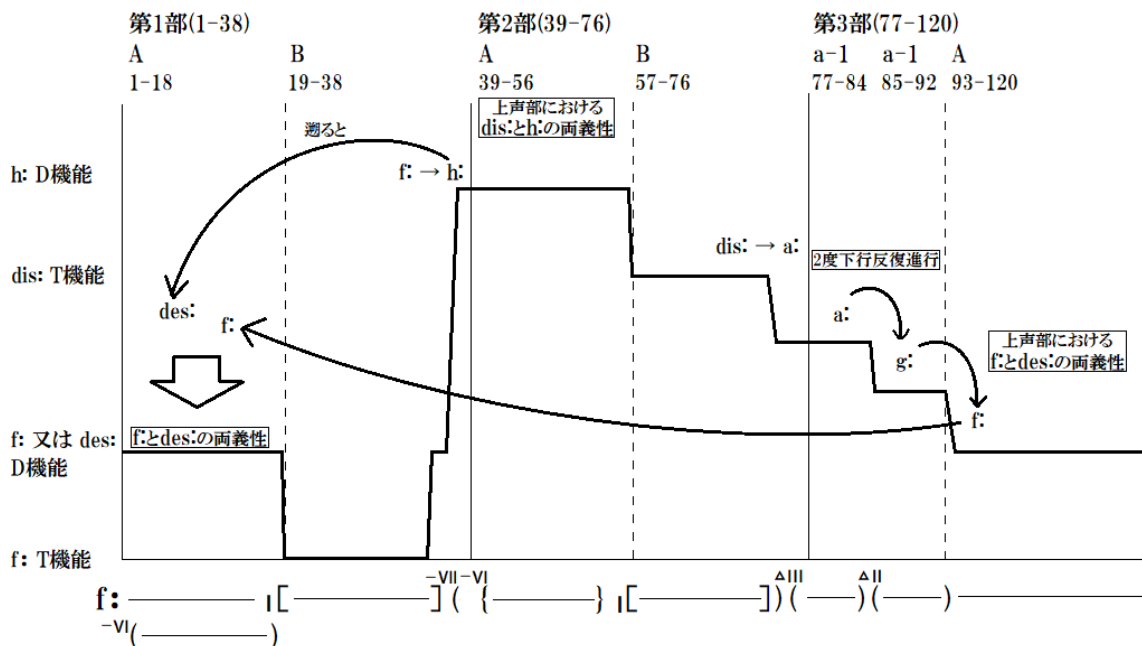
3-3 和声構造と和声語法の考察

《悲しみの Gondola》第 1 部では、要素 A において調の両義性が見られた。まず第 1 部（第 1-38 小節）の要素 A（第 1-18 小節）では f-Moll と des-Moll の両義性が生じる。しかし続く要素 B（第 19-38 小節）で f-Moll の第 1 音保続低音が置かれることで f-Moll が明示され、その後 h-Moll へと移行し半終止する。続く第 2 部（第 39-76 小節）は第 1 部が長 2 度下で移調された部分であるため、要素 A（第 39-56 小節）には dis-Moll と h-Moll の両義性が考えられる。しかし先行楽節で h-Moll の半終止が見られたことから、h-Moll

であるといえる。そしてこのことから、第 1 部における要素 A (第 1-18 小節) も長 2 度上の調である des-Moll であると考えられる。後続する要素 B (第 57-76 小節) では dis-Moll が明示され、その後 a-Moll へと移行し半終止する。そして第 3 部 (第 77-120 小節) では、先行楽節の脈絡から a-Moll→g-Moll と動機 a-1 を用いた移調反復 (第 77-92 小節) が続き、その脈絡のまま f-Moll で提示される要素 A (第 93-120 小節) に辿り着く。この要素 A の上声部にも、第 1 部と同様、des-Moll との両義性が生じるが、移調反復進行の脈絡から f-Moll であるといえる。これによって第 2 部の時点で des-Moll であると考えられていた第 1 部における要素 A (第 1-18 小節) も f-Moll である可能性が生じる。つまり第 1 部における要素 A (第 1-18 小節) は両義性のある部分であるといえるだろう。そのため捉え方次第では、先行研究で述べられているように、ある種の複調とも捉えることができるだろう。

この両義的な第 1 部における要素 A (第 1-18 小節) と、それに続く f-Moll 第 1 音保続低音が置かれた要素 B の第 19-33 小節、そして f-Moll が示される第 3 部における要素 A (第 93-120 小節) を鑑みると、本楽曲の主調は f-Moll であるといえるだろう。このことから第 1 部の要素 A において、両義的な調として生じていた des-Moll は、f-Moll の内部調 -vi 調であるといえる。以上を力性グラフにまとめると次のようになる。

【図 6.3.1】力性グラフ



また全体構造を捉えてみると、Skoumal が「全体として \mathbb{V} の 1 つの大きな提示であり、トニックの偶発的な出現のみが含まれる」(Skoumal 1994, 64) と述べている通り、第 1 部及び第 3 部の要素 A にそれぞれ増 3 和音 (C 音・E 音・As 音) が置かれていることがわかる²⁴⁹。これらを踏まえると、巨視的には f-Moll の D 機能間を繋ぐ「調のゆれ」という和声構造が窺える。またそれだけではなく、要素 A 及び動機 a-1 のみに着目すると、des-Moll (又は f-Moll) (第 1-18 小節) →h-Moll (第 39-56 小節) →a-Moll (第 77-84 小節) →g-Moll (第 85-92 小節)、そして f-Moll (第 93-120 小節) という、長 2 度ずつ下行することで主調へと辿り着く調構造と捉えることも出来るだろう。いずれにしても f-Moll に焦点が当てられていることが窺える。

一方で機能に関しては、たとえ f-Moll の第 1 音保続低音によって f-Moll の T 機能が示されたとしても、その上部には \mathbb{V} という D₂ 和音が置かれていることから、本楽曲には明確な主調の T 機能は示されないままであることがわかる。一貫した不安定局面の楽曲であると同時に、安定局面の提示を回避していることが窺える。

調関係も踏まえた和声分析は分割譜にて示す。

²⁴⁹ Cinnamon は、「この作品の見方は物議を醸すかもしれない」と断りを入れた上で、「従来の調システムで本質的に不安定であると見なされる和声実体 (増 3 和音) が、この曲のトニックとして機能する可能性がある」ことを指摘する (Cinnamon 1986, 22)。彼は、第 1-19 小節、第 75-84 小節、第 95-120 小節に示される増 3 和音を「安定した (つまりトニックの) 増和音」(ibid., 18) と捉える。また、本楽曲の「基となる声部書法は、移調操作を使用するオクターヴの均等分割と著しく類似している」(ibid., 21) ことを指摘する。もちろん彼の述べる増 3 和音 (C 音・E 音・As 音) が本楽曲の中心を成しているのは事実である。しかし機能と声の脈絡を鑑みると、この増 3 和音はあくまで f-Moll 及び des-Moll の D 和音という「不安定局面」を成す和音と捉えるべきである。さらに、第 75-84 小節の増 3 和音に関しては、第 1-19 小節及び第 95-120 小節に示される増 3 和音と同一の和音構成音から成るものの、その脈絡を鑑みると同等であるとは見なし得ないだろう。

【譜例 6.3.8】分割譜

【第1部】
Andante

A

8-1 *molto*
8-2 *sempre legato*

B

19 *sempre legato*
21 *sempre legato*

【f-VI 調 des: の両義性】

f: $\begin{matrix} V^1 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} -VI \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} V^2 \\ 6 \end{matrix}$
又は $-VI$ (V^2)

8-2 $\begin{matrix} 8-2 \\ \text{ろ抜き} \end{matrix}$

11

IV $\begin{matrix} \text{IV} \\ \text{IV} \end{matrix}$

$\begin{matrix}] V^1 - VII (-VI) (+I) \\ \Delta VII (VI) - V^1 - \end{matrix}$ $\begin{matrix} V^2 \\ 6 \\ I^1 \end{matrix}$

【第2部】

35 *mf* *rit. cresc. 10*
sempre una c.cada
 R-1
 47 B-2

【第1部の脈絡から】:

31 B-2
 31 B-2

33 B-2の抜き
 34

B

37 *sempre legato*
 I [VI]
 51 +I
 55 平
 41111 調成転義
 +I V₇
 +I V₇
 I₆ I₁

【第3部】

The score is divided into several sections:

- Section 1 (Measures 77-83):** Labeled **a-1**. Dynamics include *p* *ritardando* and *marcato*. It features a **III V²** chord progression.
- Section 2 (Measures 83-101):** Labeled **a-1-I**. Dynamics include *ritardando* and *ritardando molto*. It features a **III V²** chord progression.
- Section 3 (Measures 101-105):** Labeled **a-2**. Dynamics include *ritardando molto* and *ritardando molto*. It features a **III V²** chord progression.
- Section 4 (Measures 105-108):** Labeled **a-2-5** 5抜き. Dynamics include *ritardando molto* and *dim*. It features a **III V²** chord progression.
- Section 5 (Measures 108-111):** Labeled **a-2** 頭取り. Dynamics include *ritardando molto* and *dim*. It features a **III V²** chord progression.
- Section 6 (Measures 111-114):** Labeled **a-2** 尻取り 拡大. Dynamics include *ritardando molto* and *ppp*. It features a **III V²** chord progression.

Annotations include **移調反復進行** (Modulation and Repetition Progression) with arrows pointing to the transitions between sections 1 and 2, and 2 and 3. A large bracket labeled **A** spans from the beginning of section 1 to the end of section 6.

第4節 《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》第2番 LW-A319b/S200-2

おそらく1885年に《悲しみのゴンドラ》第1番を改訂する形で作られた《悲しみのゴンドラ》第2番は、Lemoineの言及にもある通り、本楽曲は拍子や規模の違いなどがあるものの、「f-Mollを中心とする基本調、同様の旋律素材、増3和音など」、《悲しみのゴンドラ》第1番と「多くの動機的及び構造的な類似点を共有」した楽曲である（Lemoine 1981, 125）。

しかしその和声構造は大きく異なっている。それは全体構造のみならず、局所の和声進行にも及んでいる。特に本楽曲における最後の部分に見られる、偶成和音と思われていた和音が原和音へと移り変わる和声語法は特筆すべきものである。

4-1 要素・動機

《悲しみのゴンドラ》第2番は、「第1部」（第1-34小節）、「第2部」（第35-68小節）、「第3部」（第69-108小節）、「第4部」（第109-139小節）、「第5部」（第140-168小節）の「全5部」（Torkewitz 1987, 158-162）から成る作品である。本節ではこの5つの区分に分けて論じていきたい。

また上述した通り、《悲しみのゴンドラ》第1番との多くの共通点が見られる。そのひとつに《悲しみのゴンドラ》第1番で見られた要素A及び要素Bに基づいた「旋律素材」

（Lemoine 1981, 125）が用いられていることが挙げられる。そのため、本楽曲の「第2部」においても《悲しみのゴンドラ》第1番に対応させて要素A及び要素Bを設定する。また、【譜例6.4.1】に記す通り、要素Aには動機a-1を設定する²⁵⁰。

²⁵⁰ Boenkeはこの4小節のフレーズから成る動機a-1に、「十字架音型 C音・Des音・H音・C音」と「嘆きの短6度跳躍」が含まれることを指摘している（Boenke 2012, 208）。

【譜例 6.4.1】 要素 A 及び要素 B

35 A | a-1
accentuato il canto
mp
sempre legato

39

43 B | *piangendo*
sf
p sempre legato

47

また本楽曲には、「第 1 部」(第 1-34 小節)に序奏が置かれている。この序奏は、《悲しみのゴンドラ》第 1 番冒頭に見られた「舟歌の伴奏」(Lemoine 1981, 125)を想起させる「旋回するユニゾン音型」(Boenke 2012, 193)と、“recitando”と記されたレチタティーヴォのような 9 小節のフレーズで構成されている。この前者の音型を動機 x、後者のフレーズを動機 r とする。

【譜例 6.4.2】 動機 x・動機 r

Andante mesto, non troppo lento

X | *mp*

r | *mf*
recitando

さらに、「作品の中間」(Torkewitz 1987, 160)にあたる「第 3 部 (第 69-108 小節)」には、《悲しみのゴンドラ》第 1 番には見られない新たな要素が現れる。この第 3 部は第 69-88 小節、第 89-108 小節の 2 つに分けられ、それぞれを要素 C とする。また、要素 C を形

成する 4 小節のフレーズを動機 c-1 とする。

【譜例 6.4.3】要素 C

4-2 和声分析

4-2-1 第 1-34 小節 第 1 部 序奏 (【譜例 6.4.4】参照)

この序奏に対して Lemoine は「謎めいた序奏」と述べ、動機 x の「和声的な焦点を抽出して、さらに凝縮することにより、減 7 の和音の連続が現れる」(Lemoine 1981, 125) ことを指摘している。この言及の通り、序奏は一連の減 7 の和音を中心に構成されている。しかし動機 x だけではなく、これに次いで現れる動機 r も考慮すると、そこに調の脈絡が浮かび上がる。このことから、ここでは今一度和声進行を詳細に捉えてみたい。

まず、序奏を構成する最初の 9 小節のフレーズ (第 1-9 小節) を見てみよう。冒頭の動機 x に見られる減 7 の和音はこの和音のまま動機 r へと移り、その後、左手に和音が補わ

れることによって、導 7 の和音（第 7 小節 1-2 拍目）→長 3 和音（第 7 小節 3-4 拍目）→減 7 の和音（第 8-9 小節）と移り変わっていく。

これらを鑑みると、このフレーズは一貫して v 調 c-Moll で捉えることができるだろう。つまり冒頭の減 7 の和音は c-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ 、そして第 7 小節以降 $\text{II}^{\flat} \rightarrow \text{III}^{\flat} \rightarrow \text{IV}^{\flat 7}$ と進行し、半終止（第 9 小節）するという進行が見て取れる。続く第 10 小節では、動機 x が冒頭の半音下で現れることによって、 Δvi 調 d-Moll で 9 小節のフレーズが繰り返される。つまり、第 9 小節の減 7 の和音の異名同音的転義（c-Moll $\text{IV}^{\flat 7} = \text{d-Moll } \text{V}^{\flat 7}$ ）によって、 Δvi 調 d-Moll へと転調したことがわかる。ここでは動機 x の転回位置は異なるものの、動機 r 以降 d-Moll $\text{V}^{\flat 7} \rightarrow \text{II}^{\flat} \rightarrow \text{III}^{\flat} \rightarrow \text{IV}^{\flat 7}$ と進行し半終止（第 18 小節）するという、同様の和声進行から成っている。これらを踏まえると、第 1-18 小節は、完全な移調関係にはないものの、各調の D_2 機能→D 機能を繰り返す移調反復進行になっていることがわかる。

これらの流れを汲むと、第 19 小節からさらに半音下で現れる動機 x も、この移調反復進行の一環のように思われる。しかしこのフレーズでは、これまでのように動機 r に移った後に左手で和音が補われることがない。ここでは、動機 r 冒頭 2 小節の 3 度下行反復進行によってレチタティーヴォが 12 小節間に拡大されることで、1 つの減 7 の和音が引き延ばされる。これまでの流れを汲んで e-Moll $\text{V}^{\flat 7}$ という D_2 和音とも推測できるが、第 1-18 小節のように和音が補足されることによって和声機能を認識することができないため、何調へと向かっているのか分からないままとなる。

しかし、この序奏に次いで提示される要素 A（第 35-42 小節）は、《悲しみのゴンドラ》第 1 番の要素 A と同様の増 3 和音で開始されるものの、第 37-38 小節で f-Moll I、つまり T 機能へと解決する。これを踏まえて f-Moll の脈絡で捉えると、第 35-36 小節の増 3 和音は f-Moll の V^{\flat} 、そして先行する動機 r 冒頭 2 小節によって拡張された減 7 の和音は f-Moll $\text{IV}^{\flat 7}$ と捉えることができる。つまりどちらも主調 f-Moll の D 機能であり、第 17 小節で異名同音的転義（d-Moll $\text{IV}^{\flat 7} = \text{f-Moll } \text{IV}^{\flat 7}$ ）されることで主調 f-Moll へと転調していたことがわかる。

ここで、序奏から主調 f-Moll の T 機能への解決（第 37 小節）までを振り返りたい。この序奏を還元することで得られる「減 7 の和音の連続」は、もちろん「一般的なもの」である（Lemoine 1981, 125）。しかし微視的には c-Moll、d-Moll の各調の D_2 機能→D 機能によって半終止を示すという移調反復進行が見られ、これによって調の行方を曖昧にしていることがわかる。またこれらに加えて、Lemoine の言及の通り、「リストがこれらの和

声を構造的に重要な和音（つまり主和音）に直接解決することを控え、「導音に基づいて構築された増3和音への進行によって、調の確立という問題を拡張し、さらに遅らせている」（Lemoine 1981, 125）ことで、不安定状態が引き延ばされているといえるだろう。

【譜例 6.4.4】 第 1-34 小節

Andante mesto, non troppo lento

f: V(♯₉) ————— II₇ III₇ IV₃ —————)
 ΔVI(♯₉)

10 X mp mf recitanto ΔVI(♯₉)

19 mp mf sempre legato r頭 r頭 r頭

28 カ カ イ カ カ シ カ

4-2-2 第 35-68 小節 第 2 部 (【譜例 6.4.5】 及び 【譜例 6.4.6】 参照)

この第 2 部は、第 35-51 小節、第 52-68 小節の 2 つの部分に分けられる。

序奏の長大なレチタティーヴォを受けて、要素 A が提示される。この伴奏には動機 x が用いられており、序奏との連関が見られる。また前述した通り、要素 A を構成する動機 a-1 は f-Moll $\bar{V}^1 \rightarrow I$ という進行から成り、これによって主調 f-Moll の D 機能 \rightarrow T 機能が示されている。このことから、もちろん増 3 和音によって明確な D 機能の提示は避けられているが、調が明確に示されることのなかった《悲しみのゴンドラ》第 1 番の要素 A とは異なり、機能的な意図が明確に表れていることがわかる²⁵¹。

続く第 39-42 小節では、第 39-42 小節と同様の和声進行で動機 a-1 の変奏が行われる。第 42 小節で f-Moll VI を経過し、次いで現れる要素 B (第 43-51 小節) は、《悲しみのゴンドラ》第 1 番と同様、f-Moll 第 1 音保続低音上の \bar{V}^2 という f-Moll の D₂ 和音が中心の部分である。ここでも【譜例 6.3.4】に示した偶成和音と同様、第 43 小節で偶成転義 (f-Moll VI $\frac{1}{2}$ = f-Moll 第 1 音保続低音上の \bar{V}^1) することで f-Moll 第 1 音保続低音上の \bar{V}^2 に対する倚和音 \bar{V}^1 、そして刺繍和音 IV と、2 次転位和音 \bar{V}^2 (刺繍和音の刺繍和音) が生じる。さらにここでも、f-Moll 第 1 音保続低音上の D₂ 機能を受けて、第 51 小節で f-Moll \bar{V}^2 という D 機能へと進行することで半終止したように感じられる。しかし《悲しみのゴンドラ》第 1 番とは異なり、ここで暗示された属 7 の和音が単純転義 (f-Moll \bar{V}^2 = e-Moll \bar{V}^2) されることで、続く第 52 小節からの $\Delta \hat{v}$ 調 e-Moll での要素 A 及び要素 B の提示へと続く。

²⁵¹ Boenke も低音の E 音と F 音が「f-Moll の従来の導音-主音関係を示している」ものの、「導音 E 音は通常の 3 和音形式 (C-Dur の 6 の和音など) ではなく、より表現力豊かで象徴的な増 3 和音 As 音-C 音-E 音」であると述べ、「増 3 和音の選択はドミナントとトニックの間の音の違いの最小化を伴う (低音だけが E 音と F 音の間を交替する)」ことを指摘している (Boenke 2012, 208)。

【譜例 6.4.5】 第 35-51 小節

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 35-38) is marked 'A' and 'a-1' with the instruction 'accentuato il canto'. The second system (measures 39-42) continues the 'a-1' section. The third system (measures 43-46) is marked 'B' and 'piangendo'. The fourth system (measures 47-51) features a forte 'sf' dynamic followed by a piano 'p sempre legato' section. Roman numerals for chords are indicated below the piano part: ∇^1_6 , I, ∇^1_6 , 7, I, VI, ∇^1_7 , IV, ∇^1_7 , IV, ∇^1_7 , and ∇^1_7 (with a '半' symbol).

第 52-68 小節は、第 35-51 小節の要素 A 及び要素 B が、半音下の $\Delta\hat{\text{m}}\text{調}$ e-Moll に移調され反復される移行部的な部分といえるだろう。第 51 小節の異名同音的転義によって転義された e-Moll ∇^1_7 という D_2 和音を受けて、ここでも要素 A は e-Moll $\nabla^1 \rightarrow I$ と e-Moll の D 機能 \rightarrow T 機能が示される。そして続く要素 B では e-Moll 第 1 音保続低音上の ∇^1_9 が中心となる。しかし続く第 67-68 小節では、第 50-51 小節と音程関係が異なるため e-Moll の D 機能が示されないまま、次の部分へと移行する。

【譜例 6.4.6】 第 52-68 小節

52 A a-1

56 a-1

60 B *piangendo*

64 *f* *p*

Chord diagrams: $\overset{\vee}{V}_6^1$, I, I, VI, $\overset{\vee}{V}_9^0$, IV, $\overset{\vee}{V}_7$, IV, $\overset{\vee}{V}_7$

4-2-3 第 69-108 小節 第 3 部 中間部 (【譜例 6.4.7】 及び 【譜例 6.4.8】 参照)

第 3 部は、《悲しみのゴンドラ》第 1 番には見られない新たな部分である。先にも述べた通り、第 3 部は第 69-88 小節、第 89-108 小節の 2 つの部分に分けられる。

まず第 69 小節で単純転義 (e-Moll $\overset{\vee}{V}^2 = \text{Fis-Dur I}^2$) することで e-Moll の + II 調 Fis-Dur に転調し、第 3 部 1 つ目の部分が始められる。ここには、第 88 小節まで続く Fis-Dur 第 v 音保続低音が置かれており、その上部では「二階建て構造和声」が形成される。まず第 69-72 小節では、Fis-Dur 第 v 音保続低音上の I の分散和音上に、I と \circ I という「翳り」和音を伴うゆれが生じる。Boenke によると、このような「単純な長 3 和音と短 3 和音」の交替は「感情的な対立」を示しており、この楽曲に見られる「平面的な『和音のみ』の繰り返し」は「豊かな表現を諦めた」ことを示すという (Boenke 2012, 89-90)。これによって、上声部の Fis-Dur I の第 3 音 Ais 音が \circ I の第 3 音 A 音に対する倚音となるこ

とで、ため息の動機となる。続いて第 73-76 小節では、Fis-Dur 第 v 音保続低音上の I の分散和音上に、IV と・IV という「翳り」和音によるゆれが生じる。ここでも、上声部の Fis-Dur IV の第 3 音 Dis 音が・IV の第 3 音 D 音に対する倚音になっていることで、ため息の動機となる。続く第 77-88 小節では音域が広がり、第 69-84 小節が 1 オクターヴ上で繰り返される。しかし、この繰り返しの後半部分（第 81-84 小節）では、左手は Fis-Dur IV へと進行し、その上部で IV と・IV という「翳り」和音によるゆれが生じる（ただし、第 83-84 小節は IV のまま）。この左手の IV の分散和音は、第 85 小節以降も続けられ、この上声部で動機 r 冒頭拡大型が “*espressivo*” のもと、回想的に現れる。

ここで、一度第 69-88 小節を振り返りたい。前述した通り、第 69-88 小節には Fis-Dur の第 v 音保続低音が置かれている。そのため、Fis-Dur の長大な D 機能の部分であるといえる。しかし保続低音の上部和声に注目してみると、まず左手では、第 69-80 小節の I (T 機能) と第 81-88 小節の IV (S 機能) のゆれが見られる。また、その上部の右手では、動機 c-1 による 4 小節単位の I (T 機能) と IV (S 機能) のゆれが見られる。さらに動機 c-1 は、より細かいレベルでは「翳り」和音を伴うゆれも生じている。つまり、Fis-Dur の長大な D 機能の部分でありながら、その上部で様々な段階に入り組んだ T 機能と S 機能のゆれが生じるという「機能の多層化」が見られるのである。この「機能の多層化」も、後述する「複調の兆し」(Bárdos 1975, 26) のひとつといえるだろう。これらを表に表すと、以下のように示すことができる。

【表 6.4.1】「機能の多層化」

小節数	69-72	73-76	77-80	81-84	85-88
右手	「翳り」和音によるゆれ				
	T 機能	S 機能	T 機能	S 機能	
左手 (保続低音)	T 機能			S 機能	
	D 機能 (Fis-Dur 第 v 音保続低音)				

第 85 小節から Fis-Dur 第 v 音保続低音上の IV で奏されていた単旋律は、第 88 小節で Fis-Dur 第 v 音保続低音上の左手の IV、右手の I →・I という「二階建て構造和声」へと進行する。この和音が、続いて現れる E-Dur 第 v 音保続低音による D 機能に対する倚和音へと単純転義 (E-Dur V[♯]上の $\check{V} \rightarrow V^{\sharp}$) されることで、第 3 部 2 つ目の部分へと移る。

【譜例 6.4.7】 第 69-88 小節

69 **Un poco meno lento**

dolcissimo, dolente

73

77 *Ped. ogni battuta* *Sempre legato*

81

85 *espressivo*

△VII) \checkmark^2

+All $\left[\begin{array}{l} I \\ v \end{array} \right] I$ — — — — — • I — — — — — I — — — — — • I — — — — —

$\left[\begin{array}{l} I \\ v \end{array} \right] IV$ — — — — — • IV — — — — — IV — — — — — • IV — — — — —

$\left[\begin{array}{l} \bullet IV \\ v \end{array} \right] I$ — — — — — • I — — — — — I — — — — — • I — — — — —

$\left[\begin{array}{l} \bullet I \\ v \end{array} \right] IV$ — — — — — • IV — — — — — IV — — — — —

$\left[\begin{array}{l} IV \\ v \end{array} \right] IV$ — — — — — I — — — — — • I — — — — —

+|| \checkmark — — — — —

$\left[\begin{array}{l} IV \\ v \end{array} \right] I$ — — — — — • I — — — — —

第 89-108 小節は、第 69-88 小節が E-Dur へと移調された部分であるため詳細な説明は割愛するが、ここでも【表 6.4.1】と同様の「機能の多層化」が生じる。しかし動機 r 冒頭拡大の終盤である第 108 小節では、E-Dur 第 v 音保続低音上の IV₇へと進行する。そして続く第 4 部冒頭の第 109 小節で、上部和声 E-Dur IV₇は \acute{I} へと、第 v 音保続低音 H 音

は E 音へと進行することで、E-Dur の T 機能が示される。つまり上部和声では S 進行、低音部では D 進行と、「機能の多層化」によってかなり珍しい進行が形成されるのである。さらにこの第 109 小節の増 3 和音が異名同音的転義 (E-Dur $\overset{\circ}{I}$ =f-Moll $\overset{\circ}{V}_7$) されることで主調 f-Moll へと戻り、要素 A が再現される。本楽曲における注目に値する和声語法の 1 つといえる。

【譜例 6.4.8】 第 89-108 小節

89 *sempre dolcissimo* Ped. ogni battuta

93

97

101

105 *espressivo*

Chord diagrams: $\overset{\circ}{V}_7$ I I I I, I IV IV IV, I I I I, I IV IV IV, IV IV IV7 $\overset{\circ}{+IV}_7$

4-2-4 第 109-139 小節 第 4 部 (【譜例 6.4.9】 及び 【譜例 6.4.10】 参照)

第 109-124 小節では、要素 A 及び要素 B が再現される。これまでと同様の和声進行であるものの、“accentuate il canto”と記された第 1 部とは打って変わって“appassionato”と記されていること、さらに旋律はオクターヴ書法、伴奏は和音に変奏されることで、より劇的に書かれている。

そして続く第 125 小節からは、f-Moll \check{V}_9^1 の和音のまま、序奏が再現される。この序奏冒頭の動機 x は 6 小節間に拡大されており、1 つの和音の分散和音ではなく、様々な和音を経過していく。また、第 131 小節で減 7 の和音に辿り着いた後、9 小節間に拡大された動機 r が続く。これらを異名同音に書き換え和音に還元し、和声進行の可能性を考えると次のようになる。

【譜例 6.4.9】 第 125-139 小節 還元譜

f: \check{V}_9^1 \check{V}_9^1

h: \check{V}_7^2 | IV^1 | | I^2 | \check{V}_9^1 $\Delta \check{V}_9^3$ \check{V}_9^3 \check{V}_9^3

as: II_7^2 \check{V}_9^4

【譜例 6.4.9】を見ると、第 117 小節からの要素 B 以降続く f-Moll 第 1 音保続低音上の \check{V}_9^1 が、第 125 小節で異名同音的転義 (f-Moll $\check{V}_9^1 = h$ -Moll \check{V}_7^2) されることで \uparrow iv 調 h-Moll へと転調し、 $\check{V}_7^2 \rightarrow | IV^1 | \rightarrow | I^2 | \rightarrow \check{V}_9^1 \rightarrow \Delta \check{V}_9^3 \rightarrow \check{V}_9^3$ と進行していると捉えるのが最も妥当であるといえるだろう。これはまさに、「前後の \check{V} [諸和音] と相まって強い調性感を生み出し、後続 D [機能] へ向けて終止定型的な盛り上がりを形成」(島岡 1998, 367) する、経過和音としての I^2 の用法である。また、第 129 小節アウフタクトからの導 7 の和音 \rightarrow 減 7 の和音の脈絡を鑑みると、-iii 調 as-Moll の $II_7^2 \rightarrow \check{V}_9^4$ も考えられる。さらに、調を巡って f-Moll \check{V}_9^1 へと辿り着いたとも捉えられるだろう。いずれにしても、これらの調の D 機能が動機 r によって引き延ばされることで、いずれかの調の T 機能が期待されるといえる。

【譜例 6.4.10】 第 109-139 小節

109 A^1 a-1
mf appassionato
 弱イ 弱イ 弱イ 弱イ
 f: V^1_6 I
 $\Delta \hat{V}^1(+1)$ I

113 a-1
 弱イ 弱イ 弱イ
 V^1_6 I VI

117 B1 \hat{X}
rinforzando
ff
 \hat{V}^1_9 \hat{V}^1_7 IV \hat{V}^1_7 IV \hat{V}^1_7

121 \hat{A}
fff legato
 カ カ カ カ カ カ カ カ カ カ
 \hat{V}^1_9 \hat{V}^1_7 IV \hat{V}^1_7 IV \hat{V}^1_7

125 x頭 x頭 r *recitando*
ff *dim.* *mf*
 $\hat{IV}^1(\hat{V}^2_7)$ IV¹ I² \hat{V}^1_9 $\Delta \hat{V}^3_9$ \hat{V}^1_9 \hat{V}^1_9
 -III(II²₇)

132 un poco riten.
 イ カ イ カ カ イ カ カ カ イ
 いずれかの調の T機能を期待

4-2-5 第 140-168 小節 第 5 部 (【譜例 6.4.11】～【譜例 6.4.15】参照)

先行する h-Moll 又は as-Moll の D 機能の拡張によって、いずれかの T 機能が期待されるが、第 140 小節では Es 音・G 音・C 音から成る単 3 和音へと進行することによってこれらは全て裏切られる。

この第 5 部に見られる並行和音は、第 2 節《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224 の第 65-73 小節などに見られた半音階的経過和音を伴う並行和音と同様のものである (【譜例 6.2.6】参照)。ここでは短 3 和音の「6 の和音の連用」(島岡 1998, 368) による半音階的な並行和音である。《死のチャルダッシュ》と同様の捉え方をすると、第 140-144 小節は c-Moll $I^1 \rightarrow | -VI^1 | \rightarrow I^1$ と捉えることができる。

【譜例 6.4.11】 第 140-144 小節 並行和音

しかし続く第 144 小節 3 拍目以降のオブリガードを伴う並行和音で異変が起きる。ここでは c-Moll I^1 を中心とした「I のゆれ」は c-Moll $I^1 \rightarrow | -VI^1 |$ と進行した後、 I^1 へと辿り着くことなく、第 148 小節で経過和音 D 音・Fis 音・H 音に留まる。続いて第 148 小節からは 2 倍の音価に拡張された並行和音となり、この D 音・Fis 音・H 音から成る短 3 和音が c-Moll $-VI^1$ へと揺れ動いたまま留まる。これらを表すと以下のようなになる。

【譜例 6.4.12】 第 140-151 小節

ここで注目すべきは、第 145 小節以降、原和音である c-Moll I^1 に戻ることはないものの、3 回行われる全てのゆれにおいて偶成和音である $-VI^1$ に辿り着いていることである。これらを鑑みると、偶成和音と思われていた c-Moll $-VI^1$ (H 音・Dis 音・Gis 音) が原和音であり、原和音だと思われていた c-Moll I^1 (Es 音・G 音・C 音) が実は偶成和音であったことがわかる。

さらに、Lemoine が第 152 小節以降、「旋回するような動きが gis-Moll の 3 和音の延長となる」(Lemoine 1981, 126) と言及している通り、単旋律ではあるものの Gis 音・H 音・

Dis 音から成る短 3 和音を中心に構成されていることがわかる。この単旋律を異名同音に書き換え、和音に還元すると次のような和声進行が浮かび上がる。

【譜例 6.4.13】 第 152-168 小節 異名同音書き換え及び和音還元譜²⁵²

上記からわかる通り、和音に還元することで、gis-Moll $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という D 進行、そして下行音型（第 156-158 小節）及びその変奏（第 160-163 小節）によって I が引き延ばされた後、全音音階（第 164-166 小節）及び G 音（異名同音 Fisis 音） \rightarrow Gis 音の進行（第 167-168 小節）によって、 $\text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ という gis-Moll の全終止が示されるという gis-Moll の脈絡が明らかとなる²⁵³。つまり f-Moll 中心の本楽曲は、最終的に -III 調 gis-Moll へと転調し曲を閉じているといえる。

しかし注目すべきはこれだけではない。これらを踏まえて第 125 小節まで遡ると、【譜例 6.4.9】にも示した通り、第 129 小節アウフタクトから gis-Moll の異名同音調である as-Moll $\text{II}^{\sharp} \rightarrow \text{V}^{\sharp}$ が既に意図されていたことがわかる。つまり第 125 小節から示された序奏は主調 f-Moll から \uparrow IV 調 h-Moll を経過し、-III 調 gis-Moll (as-Moll) への移行を意図していたことがわかる。さらに、一見 c-Moll のように感じられた第 5 部冒頭は、最終的に原和音が H 音・Dis 音・Gis 音であったことが明らかとなる。つまり第 131-139 小節の as-Moll V^{\sharp} は、一時的に「V (D) の偶成的変形」（島岡 1998, 455）である $\Delta \text{III}^{\flat}$ へと進行し I^{\flat} へと解決しているといえる。また、その後も第 144 小節 3 拍目で $\Delta \text{III}^{\flat}$ 、第 148 小節で -III[♯] と、gis-Moll (as-Moll) I^{\flat} とを揺れ動いているのである。このゆれで原和音が曖昧にされていることによって、第 5 部では調の中心を示すのを遅れさせているといえる。

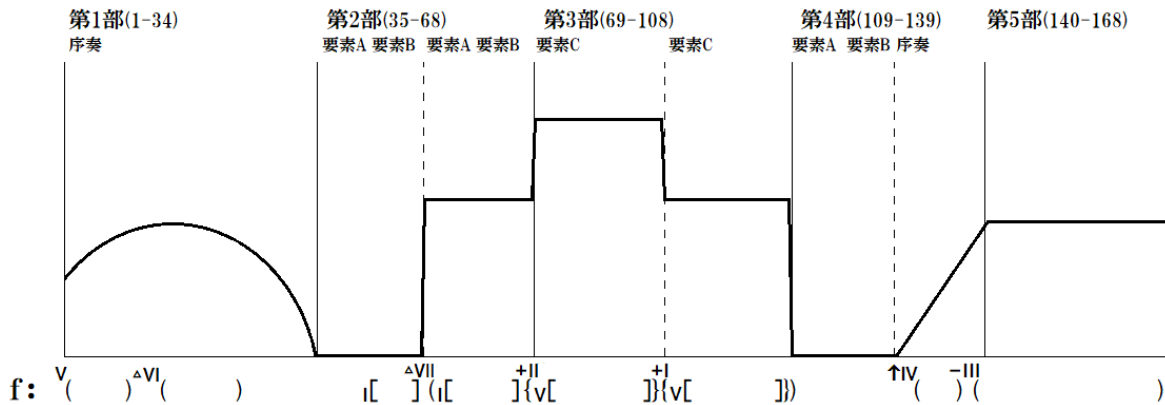
²⁵² 譜例では第 167 小節からを gis-Moll I とし、上声の Fis 音（異名同音 G 音）を倚音としたが、第 168 小節を I とすることもできるだろう。

²⁵³ Lemoine はこの楽曲における「2つの構造的な和声」、つまり第 2 部及び第 4 部における f-Moll V^{\flat} 及び第 5 部における gis-Moll I の「根音がそれぞれ導音である E 音と G 音から半音解決でアプローチされている」ことを指摘していることから、彼も G 音を導音と捉えていることが分かる（Lemoine 1981, 126）。彼は「f-Moll のメディアントで意図的に終了する」（ibid., 126）ことを明確に示すために、G 音が Gis 音の異名同音 As 音へと進行し、as-Moll I へと解決すると示している。

4-3 和声構造と和声語法の考察

本楽曲は《悲しみのゴンドラ》第1番とは異なり、明確に主調 f-Moll が示されていた。ここでまず力性グラフによって、楽曲全体の調構造を示してみたい。

【図 6.4.1】力性グラフ



序奏で調を巡り、第2部で明確に示される主調 f-Moll は、その後第2部から第4部前半にかけて f-Moll→e-Moll→Fis-Dur→E-Dur→f-Moll という対称的な調構造を成していることがわかる。そして第125小節以降、↑IV調 h-Moll を経て、-III調 gis(as)-Moll 中心の第5部へと辿り着く。ここまで中心を成していた f-Moll が、「f-Moll のメディアントで意図的に終わることにより、リストは作品の始めにしっかりと確立された調の中心に曖昧な結末を加えた」(Lemoine 1981, 126) という Lemoine の言及の通り、不安定調のまま終止しているといえる。またこれらを踏まえても、不安定調で始まり不安定調で終わるといふ対称的な調構造になっていることがわかる。

また、ただ主調 f-Moll の -III 調 gis(as)-Moll という不安定調で終わるだけではなく、第5部の冒頭では短3和音の「6の和音の連用」(島岡 1998, 368) による半音階的な並行和音によって原和音が曖昧にされることで、明確に第5部の調を示すのを遅らせていた。偶成和音であると思われていたものが、徐々に原和音としての姿を現していく様は、特筆すべきである。そしてこの第5部で示された -III 調 gis(as)-Moll への脈絡が、第125小節以降の移行部で既に示されていたことは注目に値する。

第5節 《不吉な星 Unstern!》 LW-A312/S208

《不吉な星》 LW-A312/S208 は 1881 年夏に作曲された作品である。先にも述べた通り、本楽曲はリストの晩年作品の中で最も言及又は分析された作品の 1 つといえるだろう²⁵⁴。そしてそれらの関心の中心は、Schmidt の言及の通り「音秩序」にある (Schmidt 1996, 243)。このきっかけは、Rexroth の「形式構成の基準は『定義に従って』決められた音の配置から得られる」 (Rexroth 1971, 545) という言及にあり、この楽曲に対する最初期の研究である Rexroth の意見は、その後の研究にも影響を与えていることが窺える。

また、全体構造に関しては、「非調性と調性の同時性、抽象的な音程による音楽と『意味』を持った音楽の同時性」 (Kabisch 1985, 181)、「無調の作品前半と調性の作品後半の融合」 (Boenke 2012, 83) などと、楽曲の前半部分と後半部分に全く対照的なものが置かれていることが示唆されている。また Boenke が、「対照的な作品配置は、リストがヴァイマル時代の交響的な楽曲の基礎として主に使用した悲しみから勝利のモデルを彷彿とさせ」ているが²⁵⁵、本楽曲では「最終的な勝利と成功の代わりに [.....] 音楽の合唱的性格を通じて宗教的な側面を与えられた緩和と慰めのジェスチャーのみを表現する」と言及する通り、性格も相反するものとなっている (Boenke 2012, 83-84)。

もちろん彼らの言及の通り、特に楽曲前半は素材や動機が重要な役割を占めているのかもしれない。しかし、本当にここには調がないのか。そこには動機や要素の反復進行だけではなく、和声における反復進行も確認できる。そのため本節では、これまで詳細に論じられることがほとんどなかった和声構造に重点を置いて論じていきたい²⁵⁶。

²⁵⁴ Dieter Rexroth, 1970, pp. 544-547; Harold Adams Thompson, 1974, pp. 262-269; Serge Gut, 1975, pp. 287, 299, 312, 329; Dieter Torkewitz, 1981, pp. 222-223; Bernard C. Lemoine, 1981, pp. 127; Dorothea Redepenning, 1984, pp. 255-259; Thomas Kabisch 1985, pp. 178-199; Allen Forte, 1987, pp. 221-223; Sieggried Mauser, 1988, pp. 67; James M. Baker, 1990, pp. 163-167; Dörte Schmidt, 1996, pp. 241-252; Patrik Boenke, pp. 83-87, 121-124, 153-157, 198-199; Elisabeth Katharina Pütz, 2016, pp. 201-204.

²⁵⁵ Redepenning も「短調から長調への展開モデル、リストの『悲しみから勝利』」 (Redepenning 1984, 252) の楽曲構造になっていることを指摘している。

²⁵⁶ 素材や動機の展開方法に関しては、Rexroth (1970)、Redepenning (1984)、Kabisch (1985) 等を参照。

5-1 和声分析

Schmidt は Dieter Rexroth (1970)、Dorothea Redepenning (1984)、Thomas Kabisch (1985) の形式について比較を行っている (Schmidt 1996, 243-246)。彼が言及している通り、「形式部分の配置の可能性についてはかなりの程度的一致」(ibid., 244)が見られる。しかし上記のうち、Rexroth 及び Redepenning に関しては、「作品の形式部分[後半部分]がその他の部分の特徴だとされている形式秩序 [つまり音秩序] の原則に当てはまらないように思われるため、その存在を述べているだけ」(ibid., 244)である。

本節の目的は、あくまで和声を踏まえた全体構造の解明にある。そのため、「最後の形式部分を議論に含めて」(ibid., 244) 楽曲全体について論じている Kabisch の 4 つの区分(「素材の提示 (部分 A: 第 1-20 小節)」、「2 つの展開部 (部分 B: 第 21-57 小節及び部分 C: 第 58-83 小節)」、「終結部 (部分 D: 第 84-146 小節)」)に従って分析を進めていくこととする (Kabisch 1985, 182-183)。また本楽曲では、部分 D で H-Dur が明示され安定局面として留まることから、主調を H-Dur と捉えて論じていく。

5-1-1 第 1-20 小節 部分 A 「素材の提示」(【譜例 6.5.2】参照)

Kabisch によるとこの部分は「素材の提示」であるという。部分 A を見ると、Rexroth もその存在を確認している通り、第 1-10 小節と第 11-20 小節が明らかな反復進行となっており、各反復句は 5 小節単位のフレーズ 2 つで構成されていることがわかる²⁵⁷。

まず第 1-5 小節に着目すると、第 2-4 小節で H 音→C 音と 2 回繰り返された後、C 音は H 音へと戻ることはない。このことから、F 音と C 音が和声音であり、H 音は C 音に対する弱部倚音であると考えられる。これらを踏まえて第 1-10 小節を見てみると、弱部倚音 H 音を含む F 音・C 音という完全 5 度 (第 2-4 小節及び第 7-9 小節) から、Fis 音・C 音から成る「3 全音」(第 5 小節及び第 10 小節)へと進行していることがわかる。また続く第 11-20 小節でも同様に、弱部倚音 E 音を含む B 音・F 音という完全 5 度 (第 12-14 小節及び第 17-19 小節) から、H 音・F 音から成る「3 全音」(第 15 小節及び 20 小節)へと進行しているといえる。ではここから考え得る和声進行は何だろうか。

第 1-5 小節を例に考えてみると、第 5 小節の Fis 音・C 音から成る和音へと進行した際に衝撃が感じられる。これは和声進行で言うと、偽終止に「準ずるもの」(島岡 1967, 53)

²⁵⁷ Rexroth はこの部分が「長さ 5 小節の 2 つの部分の旋律構造に基づいて」おり、「それは繰り返され、そして (繰り返して) 上方 4 度に移調されて現れる」と言及している (Rexroth 1971, 545)。

である $V \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ と捉えることができる。つまり第 1-10 小節は $b\text{-Moll } V \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ という進行が 2 回繰り返されていると考えることができる。第 10 小節の $b\text{-Moll } \text{V}_7^{\flat}$ という和音は、第 11 小節 4 拍目で A 音が補われることで、さらに裏付けられる。そしてこの減 3 和音が異名同音的転義 ($b\text{-Moll } \text{V}_7^{\flat} = \text{Es-Dur } \circ \text{V}_9^{\flat}$) されることで、 $b\text{-Moll}$ の 4 度上の調である Es-Dur へ転調する。続く第 12-20 小節では、先ほどと同様、 $\text{Es-Dur } V \rightarrow \text{V}_7^{\flat}$ という進行が 2 回繰り返される。つまり第 1-20 小節は主調 H-Dur の $\hat{\text{V}}$ 調 $b\text{-Moll} \rightarrow +\text{III}$ 調 Es-Dur という「複合 4 度上行型反復進行」になっているといえる。つまり不安定局面から楽曲が開始されていることに加えて、移行的な意図を含んでいることがわかる。これらを要約すると以下のよう示すことができる。

【譜例 6.5.1】 第 1-20 小節 還元譜²⁵⁸

この部分ではしばしば「F 音・H 音」・「C 音・Fis 音」・「B 音・E 音」という 3 つの「3 全音音程」が構造的に重要であることが指摘されているが²⁵⁹、転位音を鑑みることで 3 全音音程の意味合いがそもそも異なることが明らかとなる²⁶⁰。もちろんここで示した和声進行はあくまで一例であり、この限られた音から様々な和声進行が考え得るだろう。しかしここで述べたいことは、「音の配置」(Rexroth 1971, 545) のみで構成されたものではなく、機能的意図が垣間見えるということである。

²⁵⁸ 仮に第 1 小節及び第 6 小節が、第 11 小節及び第 16 小節と同様の進行であるならば、譜例冒頭の単音で現れる E 音の部分には、() で示した通り、 $b\text{-Moll } \text{V}_9^{\flat}$ (E 音・G 音・B 音・Des 音) が推測されるだろう。

²⁵⁹ Rexroth (Rexroth 1971, 545) や Redepenning (Redepenning 1984, 256-257)、Kabisch (Kabisch 1985, 189) をはじめとする多くの先行研究でこのことが指摘されている。

²⁶⁰ このことが如実に表れているのが、冒頭と第 20 小節に見られる 3 全音音程「F 音・H 音」だろう。Rexroth は「20 小節では『本物の』終止には達しない。冒頭を再起させることは形式的な区切りを引き起こすかもしれないが、カデンツという意味でのまどめは生じない」(Rexroth 1971, 546) と言及しているが、冒頭の H 音は前述した通り、あくまで弱部倚音と考えられる。そのため、「形式的な区切りを引き起こすかもしれない」のは「冒頭を再起させる」ためではなく、別の要因があると言えるだろう。

【譜例 6.5.2】 第 1-20 小節

5-1-2 第 21-57 小節 部分 B 「展開部」(【譜例 6.5.7】 参照)

Kabisch によると、この部分は 1 つ目の「展開部」である。ここでは減 7 の和音を中心とした「複合 2 度上行反復進行」という移調反復進行が行われる。

まず「素材の提示」の最後に示された Es-Dur V_7^{\flat} (第 20 小節) は、第 21 小節 3 拍目以降で Gis 音が補われることで減 7 の和音 Es-Dur $\circ\text{V}_7^{\flat}$ へと形体変化する。さらに、第 22 小節 3 拍目から低音に新たな声部が加わることで減 7 の和音が展開されていく。しかし第 25 小節 3 拍目以降、E 音が低音に示されることで、この減 7 の和音が a-Moll の V_7^{\flat} であったことが暗示される。このことから、この減 7 和音が第 21 小節で異名同音的転義 (Es-Dur $\circ\text{V}_7^{\flat}$ = a-Moll V_7^{\flat}) されることで、-vii 調 a-Moll へと転調したことがわかる。

【譜例 6.5.3】 第 20-25 小節 還元譜

Boenke は、第 25-28 小節では「増 3 和音と gis-Moll 4-6 の和音の間を揺れ動」き、「不協和音の増 3 和音が骨格和音として認識されるのに対し、協和的な gis-Moll 4-6 の和音は

従属する転過和音としてのみ認識される」(Boenke 2012, 85) と指摘している²⁶¹。彼の言及の通り、ここでは増 3 和音 (C 音・E 音・Gis 音) という「変位和音」をあくまで原和音として考えるべきだろう。

では、この増 3 和音 (C 音・E 音・Gis 音) はどのように捉えるべきだろうか。ここでは E 音が低音に示されることで a-Moll がほのめかされていることは既に述べた。この a-Moll の脈絡で考えると、上声部に置かれた Gis 音が続く第 29 小節 3 拍目に対する指向性を持っていることから、以下に示す a-Moll V_6^3 、又は全長掛留音 Gis 音を伴う a-Moll I^2 という²⁶²、いずれも a-Moll の D 機能を示す 2 つの可能性が浮かび上がる。そしてどちらの解釈であっても、刺繍和音 ΔVII^2 (Dis 音・Gis 音・H 音) を伴っているといえるだろう。

【譜例 6.5.4】 第 24-30 小節に見られる解釈の可能性 還元譜²⁶³

又は

続く第 29 小節 3 拍目-第 36 小節では、一連の反復句が短 2 度上で繰り返される。第 29-32 小節では、第 21-24 小節と同様、低音声部が加わることで減 7 の和音が展開されていく。この A 音・C 音・Es 音・Ges 音から成る減 7 の和音は先行調 a-Moll の脈絡では、a-Moll V_9^3 と捉えることができる。しかし第 33 小節 3 拍目以降、低音に F 音が示され b-Moll が暗示されることから、先ほどと同様、第 29 小節 3 拍目-第 32 小節で異名同音的転義 (a-Moll $\text{V}_9^3 = \text{b-Moll } \text{V}_9^3$) され、 $\hat{\text{VII}}$ 調 b-Moll へ転じたことがわかる。そして第 33 小節 3 拍目-36 小節でも、【譜例 6.5.4】と同様、b-Moll の D 機能の和音 (b-Moll V_6^3 、又は全長掛留音 A 音を伴う b-Moll I^2) を中心としたゆれが生じる。

第 37 小節以降は、第 21-28 小節及び第 29-36 小節で行われた移調反復進行の「頭取り反復」となることで畳み掛けられる(「作曲技法上の *accelerando*」)。これによって反復句

²⁶¹ 「第 26 小節の *gis-Moll* 4-6 の和音は増 3 和音 C 音・E 音・Gis 音の転過和音である」と述べている通り、Kabisch も同様のことを指摘している (Kabisch 1985, 189)。

²⁶² 和音交替点を第 29 小節 3 拍目ではなく、第 30 小節 3 拍目の低音声部の導入時と解釈するのであれば、全長掛留音 Gis 音を伴う a-Moll I^2 ではなく、第 29 小節 3 拍目で A 音へと解決する倚音 Gis 音を伴う a-Moll I^2 と捉えることもできるだろう。

²⁶³ 刺繍和音 ΔVII^2 は 2 回 (第 26 小節 1-2 拍目及び第 27 小節) 現れるが、ここでは 1 回省略して示している。

後半が現れないため、減7の和音の根音が示されず調は暗示されない。Redepenningは「4つ目のゼクエンツ部分（第42-45小節）が最初のゼクエンツ部分と音響の上ではほぼ完全に一致する」（Redepenning 1984, 257）ことを指摘している。彼女の言及の通り、もちろん減7の和音の和音構成音の種類は3種類しかないため、半音階的に反復されることで4回目には同一の和音構成音へと辿り着く。しかし、各反復句の「頭取り反復」で移調していると見なされるため、 \circ I 調 h-Moll ∇_9 （第37-41小節2拍目） \rightarrow \circ II 調 c-Moll ∇_9 （第41小節3拍目-第45小節2拍目）という「複合2度上行反復進行」の一環として捉えることができる。しかし、「『論理的』な進行」では「第45小節にC音から始まる主題の入りがあるはずである」（Boenke 2012, 85）というBoenkeの言及の通り²⁶⁴、第45小節3拍目以降、「複合2度上行反復進行」は断たれる。ここでは上声部はH音に留まり、A音・H音・Dis音・F音から成る「変位された属7の和音」（Boenke 2012, 86）が示される。そしてその後、低音声部に全音音階が現れることでこの和音は全音音階和音となる。

全音音階は2種類しか存在しないことは自明のことである。そのため全音音階和音に関しても大きく2種類しか存在しない。しかし、全音音階和音の各構成音はどれも根音と成り得るため、全音音階和音 ∇_9 だけでも1つの全音音階和音から6つの調が考えられる。本楽曲に見られる全音音階では、以下に示す6つの調の ∇_9 の可能性が生じる。

【譜例 6.5.6】《不吉な星》に見られる全音音階と全音音階和音 ∇_9 の可能性²⁶⁵



B: ∇_9 C: ∇_9 D: ∇_9 E: ∇_9 Fis:(Ges): ∇_9 As: ∇_9

²⁶⁴ Boenke はこのように述べ、本来行われるはずの反復進行を示している。

【譜例 6.5.5】『《不吉な星》第42-48小節の修正版』（Boenke 2012, 86）



²⁶⁵ 島岡も言及している通り、全音音階は「〔7音音階と3度構成和音を基盤とする〕和声的・調的組織の中では純粋な形での全音音階は成しえない」ため、「それは常に増3-4の和音や高次倍音和音と結びついて出現する」ものである（島岡 1998, 478）。

まず第 58 小節 3 拍目では F 音・A 音・Cis 音から成る増 3 和音が示される。全音音階和音と同様、増 3 和音も各構成音がどれも根音と成り得るため、ここでは B-Dur・D-Dur・Fis(Ges)-Dur の 3 つの調の ∇ の可能性が考えられる。つまり、先行した全音音階和音で示された 6 つの調の可能性の中から 3 つに絞られることがわかる。ただし第 58 小節から低音に F 音が保続されることから、この 3 つのうち B-Dur の第 v 音保続低音上の ∇ である可能性が高いといえる。そしてこの B-Dur の可能性を踏まえると、「複合 2 度上行型反復進行」(第 21-45 小節 2 拍目)の脈絡から C-Dur ∇_9 が示唆されていた全音音階和音が、【譜例 6.5.7】に記した通り、いつの間にか B-Dur ∇_9 へと異名同音的転義されていたと捉えることもできる。

この第 58 小節 3 拍目で示される増 3 和音をきっかけに、B-Dur の第 v 音保続低音上で増 3 和音の半音階的連用による上行進行となる。まず第 58 小節 3 拍目・第 66 小節 1 拍目では、構成音の異なる 4 種類の増 3 和音が 1 フレーズを形成しながら上行していく。続いて第 66 小節からはシンコペーションのリズムとなり、“un poco accelerando”の指示のもと、畳み掛けられていく。そして第 70 小節では、F 音・A 音・Cis 音から成る増 3 和音に辿り着くことなく、直前の C 音・E 音・Gis 音から成る増 3 和音で留まることで、第 58 小節 3 拍目から続く増 3 和音の連用の頂点となる²⁶⁷。そして続く第 71 小節以降に示される和音は、先行研究の中で最も関心を集めるものである。

Gut は「ポリハーモニーの最も顕著な例」と述べ、「2 つの音 (H 音と C 音) が同時に表現され、それぞれが独自の和声」、つまり「H 音は減 7 の和音、C 音は増 3 和音で調和している」と言及する。彼によると、「これら 2 つの和音は共通点、すなわちそれらを含む和音に還元できず、強い不協和音と衝突するためポリハーモニー効果は非常に明確である」という (Gut 1975, 329)。

Redepenning はこの和音を「『前代未聞』の不協和音」と呼び、「作品の頂点であり、この時点までの音楽事象を要約している」と言及する。彼女によると「要素 a [第 21-28 小節]の音響構造を想起させる減 3 和音 F 音・Gis 音・H 音は、冒頭の動機 (第 1、2 小節)の再現と組み合わせられ」、「右手には要素 b [第 58 小節]の増 3 和音が現れるが、要素 a のリズム」があるという。そして「この部分の音響とリズム構造は、第 45、46 小節と直接結

²⁶⁷ Redepenning も、この増 3 和音の連用が第 21 小節以降の減 7 の和音の反復進行と「同様のパターン」であることから、増 3 和音の「一連のゼクエントも最初の音響で終わる必要」があるため、「いわば第 70 小節で和音 1 つ分中断するのが早すぎる」ことを指摘している (Redepenning 1984, 258)。

び付いており、そこには現れず、その欠落していることがゼクエンツの中断へと導く単音の C 音が、ここでは『クラスター』の最高音としていわば追加される」ことを指摘している。一方で「減 3 和音と増 3 和音の堆積が聞き取れるかどうかは疑問である」と言及している (Redepenning 1984, 258)。

Kabisch は「増 4 度 F 音・H 音と増 3 和音 C 音・E 音・Gis 音が 1 つの和音にまとめられている」と主張する。また「この和音には減 3 和音 F 音・Gis 音・H 音」も含まれていることから、Kabisch がこの楽曲における「最も一般的な構造的基盤」であると指摘する「短 2 度と長 2 度」も含まれていると言及する (Kabisch 1985, 189-190)。

Boenke は「リストのこれまでに聞いたことのない和音」(Boenke 2012, 86) を「クラスター和音 Clusterakkord」と呼ぶ。彼は、この和音を「増 3 和音 C 音・E 音・Gis 音と完全な減 7 の和音 Gis 音・H 音・(D 音)・F 音の堆積」(ibid., 86)、そして「第 1-4 小節で連続的に生じる音の垂直化」を表すという点で「階層音響として理解できる」(ibid., 123) と述べる。そして、この「集合音の並外れた強烈さは、主に E 音/F 音と H 音/C 音の 2 度の摩擦によるもの」であり、「多声性とクラスターのような音の集中が集合音の緊張に決定的に貢献する」ことで「作品のドラマトゥルギーの頂点を構成する」(ibid., 121-122) と言及する。また、「リストが執拗に形式を繰り返す、それを 4 回鳴らすという事実 (第 70-78 小節) は、壊滅的な出来事が不可避であることの表現と解釈することができる」(ibid., 122) と述べる。

Pütz もこの和音を「減 3 和音 F 音・Gis 音・H 音と増 3 和音 C 音・E 音・Gis 音を合成したもの」(Pütz 2016, 202) であると言及する。そして、これらの和音を音階にした音「E 音・F 音・Gis 音・H 音・C 音」は、2 つの和音の共通音 Gis 音を「対称軸」とした『『対称 5 音音響』と呼ばれる可能性がある和音」が形成されると言及している (ibid., 203-204)。

上記の通り、多くの先行研究で減 3 和音 (又は減 7 の和音) と増 3 和音の堆積であることが指摘されている。彼らが言及する通り、ここには極度の緊張状態が生じていることは確かである。では、その和声的な意図は何だろうか。この和声的な意図は後続和音との脈絡を捉えることで明らかとなる。

増 3 和音の半音階的連用 (第 58 小節 3 拍目-第 70 小節) によって第 70 小節アウフタクトで到達した増 3 和音 C 音・E 音・Gis 音は、第 84 小節 3 拍目でその「変形 Eis 音・Gis 音・Cis 音」(Redepenning 1984, 258) である長 3 和音へと進行する。そして、この長 3 和音 (Cis 音・Eis 音・Gis 音) は、第 58 小節 3-4 拍目の増 3 和音 (F 音・A 音・Cis 音)

の可能性として考えられた3つの調 (B-Dur・D-Dur・Fis(Ges)-Dur) から鑑みると、Fis-Dur V^2 と捉えることができる。これらを踏まえると、第70小節アウフタクトで到達した増3和音 (C音・E音・Gis音) と Fis-Dur V^2 (Cis音・Eis音・Gis音) は、「Gis音と [低音の] F音/Eis音は一定のままだが、C音とE音は半音階的に継続されている」 (Kabisch 1985, 193) ことがわかる。このことから、増3和音の和音構成音 C音・E音は、Fis-Dur V^2 の和音構成音 Cis音・Eis音の下部倚音と見なすことができる。これらは、左手で奏される減3和音 (Gis音・H音・F音) を考慮しても何ら問題もない。以上をまとめると次のように示すことができる

【譜例 6.5.8】 第 58-84 小節 還元譜²⁶⁸

【譜例 6.5.8】を見ると、第58小節から B-Dur の第v音保続低音として示されていた F音は、Fis-Dur の脈絡では Fis-Dur V の第3音である Eis音であることがわかる。つまり、Kabisch も言及している通り、この「保続音 F音は同時に Cis-Dur 4-6 の和音 [Fis-Dur V^2] の第3音 Eis音を先取りしたもの」 (Kabisch 1985, 193) であるとも捉えることができる。これらを踏まえると、第58小節から Fis-Dur \hat{V}^1 、第70小節アウフタクトから倚音 (C音・E音) を伴う V^1 、第71小節から倚音 (C音・E音) を伴う $V^{\frac{1}{2}}$ へと形体変化し、第78小節3拍目以降、第7音 H音が消滅、そして第84小節でようやく倚音 (C音・E音) が解決するという流れが見て取れる。

さらに第85小節以降、H-Dur が確定することを鑑みると、これらの一連の流れは全て

²⁶⁸ Gut は第78小節3拍目-第79小節1拍目の和音を「自然11和音から第3音を抜いて第5音を加えたもの」 (Gut 1975, 287) と言及する。しかし【譜例 6.5.8】に示した通り、B音 (異名同音 Ais音) はあくまで経過音である。

H-Dur \checkmark 諸和音に置き換えられる。さらに第 45 小節 3 拍目まで遡ってみると、全音音階和音の可能性の 1 つに Fis-Dur ∇_9 があることから、ここから既に H-Dur \checkmark_9 という \checkmark 諸和音が意図されていたと捉えることもできる。このことから、全音音階和音（第 45 小節 3 拍目-第 57 小節）、増 3 和音（第 58 小節 3 拍目-第 70 小節 2 拍目）、そして先行研究で様々な言及される第 71 小節 3 拍目以降に示される和音は、それぞれに多義的な意味を示しながらも、全て第 85 小節以降に確定する H-Dur に向けての \checkmark 諸和音、つまり D_2 機能の拡張と捉えることができる。以上をまとめると、次のように示すことができる。

【譜例 6.5.9】 第 45-84 小節

H: $(-^{\text{H}})$ $\Delta \nabla_9$ ——— $\Delta \nabla_9$ (全音音階和音による多義性)

+ $\hat{v}l$ (∇_9)

V (∇_9)

H: \checkmark_9

+ $\hat{v}l$ (∇) (増3和音の連用による多義性)

V (∇^1) ——— ∇^1

H: \checkmark^1 ——— \checkmark^1

V (∇^1) 7

H: \checkmark^1 7

V (∇^1) 5

H: \checkmark^1 5

5-1-4 第 84-146 小節 部分 D

Kabisch によると第 84-146 小節は「コラルのような“quasi organo”」の「終結部」である (Kabisch 1985, 183)。

4 小節のフレーズで構成されたこの部分は、部分 B 及び部分 C で示された H-Dur \checkmark 諸和音という長大な D_2 機能を受けて H-Dur I^2 で始まる。その後 H-Dur IV を経て (第 86 小節)、III へ進行することで不十分終止のようなフレーズの終わりが感じられる。第 4 章でも述べた通り、つまり H-Dur I^2 単独で D 機能的な役割を果たしており、さらには III (\checkmark) へ進行することで明確な安定和音である I を回避する意図があることがわかる。また、III という「陰翳」和音によって儂さのようなものも感じられる²⁶⁹。この H-Dur III に次いで、第 88 小節 3 拍目では $V^{\frac{2}{3}}$ へ進行する。その後 H-Dur III を経過 (第 90 小節) し、 $V^{\frac{2}{3}}$ へ配置変化し半終止する²⁷⁰。つまり第 88-91 小節は H-Dur の D 機能中心であることがわかる。続く第 92-99 小節では第 84-91 小節が繰り返されることで、同様に H-Dur の不十分終止 (第 95 小節) と半終止 (第 99 小節) が示される。

この H-Dur の明るさが感じられた部分から一変し、第 100 小節からは H-Dur $\circ\checkmark$ という減 7 の和音を中心とした「翳り」の部分である。さらに、ここに「陰翳」和音 (\checkmark) が組み込まれることで、「翳り」による暗さがより一層引き立っている。まず、H-Dur $\circ\checkmark^{\frac{3}{2}}$ は、 $\circ\checkmark^{\frac{3}{2}}$ (第 101 小節 3-4 拍目)、そして \checkmark (第 102 小節) を経て、 $\circ\checkmark^{\frac{3}{2}}$ (第 103-104 小節) へと配置変換されることで半終止 (第 104 小節) する。この第 103-104 小節の H-Dur $\circ\checkmark^{\frac{3}{2}}$ では内声の倚音、そして 2 次転位音 (倚音の経過音) によって急ブレーキをしたかのような強い表情がもたらされる。また続く第 105-108 小節では“p”となり、H-Dur $\circ\checkmark^{\frac{3}{2}}$ の和音構成音内を半音階的に揺れ動くことで不穏な空気を醸し出している²⁷¹。続く第 109-116 小節で

²⁶⁹ Boenke の言及の通り「旋法的な色彩」(Boenke 2012, 155) をもたらしているとも言えるだろう。

²⁷⁰ Kabisch は「第 89 小節では 2 の和音がトニックに向かって解決する。しかし調進行は固定音 Ais 音によって濁っており、固定化の反機能的な介入を通じて、トニックは 2 の和音、3-4 の和音の間の経過和音になる」(Kabisch 1985, 191) と言及する。Boenke はこれを、「III の和音 dis-Moll」によって「主和音 H-Dur の代替」を行った「トニックを弱めるために取った対策」と述べ、「これによってパッセージ全体が旋法的な色彩を獲得する」と言及している (Boenke 2012, 155)。もちろん彼らの言及の通り I の和音を回避しているが、後に Kabisch が「属 7 の和音 (第 84-99 小節)」(ibid., 192) と述べている通り、あくまで D 機能中心のフレーズであると言える。

²⁷¹ Kabisch は、第 105-108 小節の「音程は半音階 (a)、輪郭 (b)、そして『ため息の動機』(c) の 3 つの方法で効果的である」(Kabisch 1985, 191) と言及する。

【譜例 6.5.10】「第 105-108 小節の音程」(Kabisch 1985, 191)



は、H-Dur $\circ\text{V}_9$ を中心としたこの一連の部分が繰り返される。

さらに第 117-124 小節では、H-Dur V_3^{\sharp} を中心とした配置変化が行われる。経過和音 (H-Dur $\text{VI}^{\flat 2}$) や刺繍和音 ($\circ\text{V}_4^{\sharp}$) を伴いながら、ここでも半音階的に揺れ動いていく。つまり第 105-108 小節及び第 113-116 小節に見られた H-Dur $\circ\text{V}_9$ の構成音内の半音階的なゆれが、H-Dur V_3^{\sharp} を中心とした和音単位の半音階的なゆれに発展しているといえる。Kabisch が「リストの音楽的意図は属 7 の和音が周囲に与える調の要求を一般的に麻痺させることに限定されていない。むしろ彼は調の意味の様々なグラデーションを構成する」(Kabisch 1985, 192) と言及しているが、この H-Dur V_3^{\sharp} を中心とした和音単位の半音階的なゆれはまさに H-Dur の D 機能を曖昧にし、転位和音によって様々な色彩をもたらしているといえるだろう。

第 125 小節で再び戻った H-Dur V_3^{\sharp} は第 127 小節で III (I^{\flat}) へ進行することで、改めて不十分終止する。またここでは、第 125 小節の H-Dur V_3^{\sharp} の低音位に置かれた第 7 音 E 音が 2 度下行限定進行によって、第 127 小節の Dis 音に進行することで III (I^{\flat}) へと解決している一方で、直前の第 126 小節の低音を見ると Gis 音が Fis 音へと進行している。ここで示される Gis 音は、H-Dur V_9 の第 9 音である。つまりこれによって、第 101 小節アウフタクトから長く続いた H-Dur $\circ\text{V}_9$ を中心とした「翳り」の部分から解放され、再び H-Dur V_9 という明るさを取り戻していることがわかる。さらに Gis 音が Fis 音へと進行していることから、H-Dur V_4^{\sharp} という倚和音が、V 基本位置へと解決していることがわかる。第 87 小節及び第 95 小節と同様、III へと解決する不十分終止ではあるものの、このように第 101 小節アウフタクトから多様に拡張された D 機能の基本位置が示されることで、より充実した終止感をもたらされているといえるだろう²⁷²。続く第 129-132 小節で再びこの不十分終止が繰り返された後、T 機能としての H-Dur III (I^{\flat}) は第 138 小節まで拡張される。そして第 139 小節で再度 H-Dur V_3^{\sharp} へと進行した後、弧を描くような順次進行による経過音を伴う配置変化をしつつ、D 機能という不安定状態のまま曲を閉じる²⁷³。

²⁷² Kabisch の言及と少し部分は異なるが、彼は「和声進行第 89-90 小節は調の影響にも拘わらず、特定的手段によってバランスが保たれているが、第 125-131 小節では機能的に明確である」(Kabisch 1985, 192) と述べている。これは III が「2 の和音、3-4 の和音の間の経過和音」(ibid., 191) としてではなく、独立した形で現れることを意味しているのかもしれないが、第 126 小節に V の根音が示されることも 1 つの所以と言えるのではないだろうか。

²⁷³ Kabisch はこの配置変化によるゆれを「3 全音 E-Ais が全音音階的進行で満たされる」と述べる (Kabisch 1985, 192)。さらに H-Dur V_3^{\sharp} という D 機能が T 機能へと解決しないことから、「最後の露出された持続的な 2 の和音の調進行の拒否」と言及する (ibid., 192)。

【譜例 6.5.11】 第 84-146 小節

Sostenuto 不的 半 不的 半

84 *mp* *quasi organo* *sua*

H: \checkmark^2 — I² IV — III — V³ III | 2 — I² IV — III — V³ III | 2

機能: D₂ D T D T D

無解決倚和音 無解決倚和音

100 *p* *sua*

109 *sua*

117 *sua*

133 *sua*

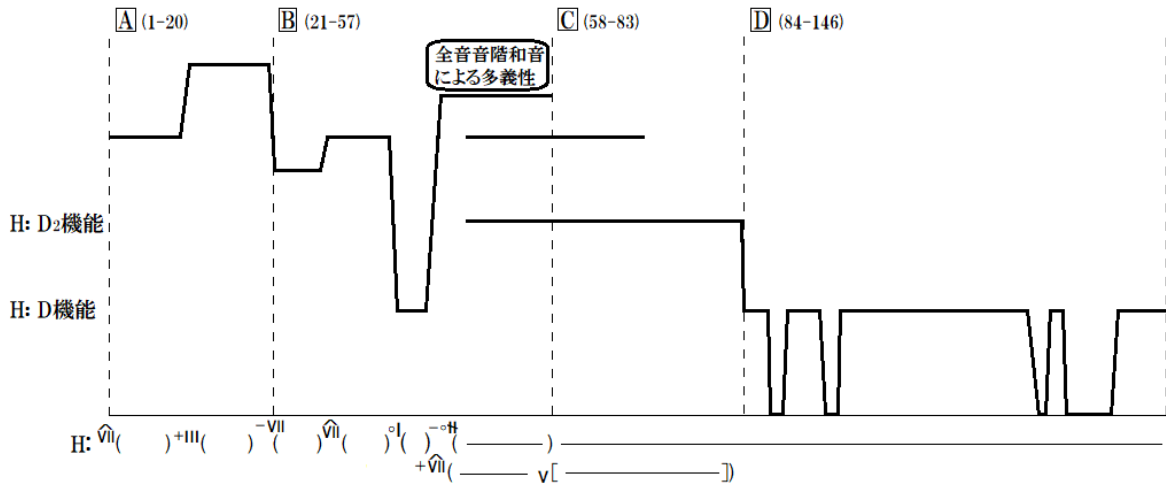
V³ VII² V³ VII² V³ VII² V³ III — V³ V³ III

T D T

5-2 和声構造と和声語法の考察

和声分析を踏まえて、まず力性グラフに示すことで全体の和声構造を俯瞰してみたい。

【図 6.5.1】力性グラフ



部分 C までは主調 H-Dur は現れず、まず部分 A (第 1-20 小節) では「複合 4 度上行型反復進行」(第 1-10 小節: $\hat{\flat}$ 調 b-Moll → 第 11-20 小節: +III 調 Es-Dur)、そして部分 B 前半 (第 21-45 小節) では「複合 2 度上行反復進行」(第 21-28 小節: -VII 調 a-Moll → 第 29-36 小節: $\hat{\flat}$ 調 b-Moll → 第 37-42 小節 2 拍目: °I 調 h-Moll → 第 42 小節 3 拍目以降: -°II 調 c-Moll) によって様々な調を巡る。しかし第 45 小節 3 拍目以降、「変位された属 7 の和音」(Boenke 2012, 86)、そして全音音階和音 (第 47-57 小節) によって 6 つの調の多義性を持つ。そのため、これらは先行する脈絡では -°II 調 c-Moll、そして後続する F 音上の増 3 和音の連用 (第 58-70 小節 2 拍目) の脈絡では + $\hat{\flat}$ 調 B-Dur と捉えることができる。さらに第 84 小節の和音を鑑みると、Fis-Dur という可能性も加わり、その解釈の可能性はさらに多様化する。しかし第 85 小節以降、最終的に H-Dur が確立することで、第 47 小節以降は全て H-Dur の \check{V} 諸和音という D₂機能を意図したものであったといえる。

しかしこの H-Dur が示される部分 D (第 84-146 小節) でも、唯一の安定和音である H-Dur I が示されることはない。力性グラフを見ると H-Dur の T 機能が見られるが、これらは全て I の代理和音である III によるものである。つまり H-Dur I という明確な T 機能を回避していることがわかる。さらには楽曲の終わりも H-Dur の T 機能ではなく、 $V^{\frac{3}{2}}$ という D 機能で閉じられている。

《不吉な星》は、楽曲前半では主調の提示を避けており、さらには全音音階和音を用いることによってその部分の調すら多義的、そして曖昧にしているといえる。ここでは、H-

Dur の $\hat{\text{vii}}$ 調 b-Moll で始まり、+ $\hat{\text{vii}}$ 調 B-Dur の第 v 音保続低音上の増 3 和音の連用（第 58-70 小節 2 拍目）に辿り着くことから、もしかしたら H-Dur の $\hat{\text{vii}}$ 調 b-Moll を中心に置いているとすら考えられる。しかし、楽曲後半で主調を提示したとしても、明確な T 機能の提示を避けていることがわかる。このようにリストが様々な段階において、安定局面を避けていることが明確に表れているといえるだろう。本楽曲（特に前半部分）は、決して「非調性」や「無調」なのではない。多義的ではあるものの、そこには機能的な脈絡があるのである。

第 6 節 《無調のバガテル Bagatelle ohne Tonart (Bagatelle sans tonalité)》 LW-A338/S216a

本楽曲の作曲年は定かではない。おそらく《メフィスト・ワルツ》第 3 番 LW-A325/S216 が書かれた 1883 年以降に作曲されたと推測されているが、1885 年 3 月に作曲された《メフィスト・ワルツ》第 4 番 LW-A337/S696 の前後どちらに書かれたのかは不明である。また自筆譜には当初、《メフィスト・ワルツ第 4 番— (無調の)》と記されていたようであり、最終的に《無調のバガテル》というタイトルになった (NLA, I-14, XV)。

本楽曲は、この「無調の」というタイトルから様々な言及が残されている。Alan Walker は、「調がある」わけではないが「リストは全ての調の関係を完全に根絶することに成功しているわけではない」と言及する。さらに、「シェーンベルクの意図する無調ではない」と指摘したことは広く知られている (Walker 1970, 364)。

また、Gut は本楽曲を「意図的に確立されていない調の作品」と言及する。そして「調の不正確さを強調するために、リストはカデンツ的な動きと最終的なトニックの和音の両方を積極的に抑制する」(Gut 1975, 354) と指摘している。

上記からもわかる通り、決して無調であると断言はしていないが、ほぼ全ての研究でそれが実証されていないのである。唯一機能的な意図から詳細に分析を行ったのが David Carson Berry であるだろう。彼は、本楽曲が「調の裏付けが『されないまま』になっている」(Berry 2004, 240) ことを指摘し、どういう意味で無調といったのか、「特に 19 世紀の音楽理論の文脈で、タイトルはどのような意味か」、「『なぜ』リストはこの方法でこの作品を書くように促されたのか」という問題を探求していく (ibid., 231)。さらに、「セットクラスの調査とシェンカーの影響を受けた延長モデルによる 8 音音階の解釈」も行った上で、「最終的には作品自体の時代の脈絡の中でその音楽活動を解釈し、そして 19 世紀に開発された手順を採用」(ibid., 234) すると述べている通り、Gottfried Weber の分析手法を用いて機能的な観点から研究を進めている²⁷⁴。これらの観点は、本研究において多くの見解をもたらすものである。そのため、本節では主に Berry の分析に沿って分析を進めていく²⁷⁵。

²⁷⁴ Berry は Weber の和音表記に基づいて分析を行っている。島岡理論に基づく本論文では、これらを島岡理論の和音記号に置き換えて記すこととする。

²⁷⁵ 本研究では、8 音音階について掘り下げない。これらの音階については Berry (Berry 2004, 234-238) を参照。

6-1 楽曲構造

本楽曲は第 1-86 小節と第 87-183 小節の大きく 2 部に分けられる。Berry は詳細に要素設定を行っている。本論文では、基本的に Berry の要素設定を基に楽曲を区分する。ただし Boenke の楽節形式の概要 (Boenke 2012, 2170) も踏まえた上で、新たに再考した。これは以下のように示すことができる。

【表 6.6.1】楽曲区分

第 1 部 (第 1-86 小節)			第 2 部 (第 87-183 小節)		
序奏 ₁		1-12	序奏 ₂		87-94
A ₁	a-1	13-16	A ₃	a-1	95-98
	a-2	17-24		a-2	99-106
A ₂	a-1	25-28	A ₄	a-1	107-110
	a-2	29-36		a-2	111-118
B ₁	b-1 及び b-2	37-56	B ₂	b-1 及び b-2	119-148
C ₁		57-85	C ₂		149-176
カデンツァ ₁		86	カデンツァ ₂		177-183

6-2 和声分析

6-2-1 第 1-86 小節 第 1 部

6-2-1-1 第 1-36 小節 序奏₁・A₁・A₂ (【譜例 6.6.1】参照)

まず Berry の見解を基に各部分を捉えていきたい。序奏は単旋律で構成されており、この中心を成すのが「H 音-F 音と記された 3 全音」である。Berry は「H 音-F 音」及び異名同音の「H 音-Eis 音」と捉えることで、「C-Dur の V₇」又は「Fis-Dur の V₇を意味する」と指摘している (Berry 2004, 242)。ただし彼は続けて、第 1 小節には「C-Dur に属するが、Fis-Dur に属さない」E 音があるため、「主音 C 音の影響は最初に強化される」が、一方で「冒頭の第 6 小節で Cis 音を加えられると、Fis-Dur の V を示唆することによって Fis-Dur の V₇の意味が強くなる」と述べる (ibid., 242)。しかし、ここで言及されている第 1 小節及び第 3 小節に見られる E 音は、あくまで第 2 小節及び第 4 小節の F 音に対する下部倚音である。そのため、序奏は「3 全音の曖昧さのために両方が引き起こされ、このパッセージは調に関して曖昧なまま」(ibid., 242) という Berry の言及の通り、C-Dur 及び Fis-Dur という 2 つの調の両義性があるものの、この時点では序奏全体を通して Fis-Dur V₇としての脈略が示唆されているように感じられる。

序奏を受けて第 13 小節からは A₁となり、a-1 が提示される。Berry はここで①C-Dur

V₇、②h-Moll V_7^{\flat} 、③FisDur V_7^{\natural} という 3 つの解釈を示す²⁷⁶。そして「序奏」の意味に対応している」ことから、これらのうち①及び③が「より文脈的に合理的であると見なされる可能性がある」と述べている (ibid., 243)。彼が「C-Dur 及び Fis-Dur/C-Dur 又は Fis-Dur をほのめかしていたように思われる」(ibid., 243) と言及している通り、ここでも C-Dur 及び Fis-Dur の両義性があるといえる。

さらに、第 13-16 小節のうち、第 14 小節及び第 16 小節には、F 音に対する上部刺繍音 Fis 音によって偶成和音が生じる。これによって形成された長 7 の和音に対して Berry は、「G-Dur I₇ 又は D-Dur IV₇ を示唆している」と述べ、「G-Dur は先行部分で示唆されていた C-Dur に最も密接に関連する調である。ただし G-Dur も D-Dur も、先行小節における和声において期待されていたような解決の 1 つを示していない」(ibid., 243) と言及する。しかし、先に述べた通り、これらの和音はあくまで上部刺繍音 Fis 音によって生じた「非機能的偶成和音」である。そのため原和音との脈絡を捉える必要はないだろう。

続く第 17 小節からは a-2 が提示される。第 17-24 小節について Berry は、「非和音構成音が『本物の』和音構成音を暗示する方法で提示される」ことで、「聴き手は、その音が和音に『属する』のか、それとも装飾しているのかわからない」という、「作品の曖昧さのもう 1 つの側面」があることを指摘する (ibid., 244)。彼は具体的に、左手に「短 7 度 Cis 音-H 音の反復が含まれて」おり、「パッセージ内の他の声部は、反復される音程の中と上を順次進行的にさまよって、『完全な』和声は何であるかを見分けることを難しくしている」(ibid., 243) と述べ、以下の 3 つの解釈を示している。

- ① 「h-Moll II₇ を示唆」した、「第 17 小節と第 19 小節の強拍の同時性として明確に投影され」た「Cis 音上の半減 7 の和音」(ibid., 244)²⁷⁷。
- ② 「D-Dur V₇ を示唆 (左手の F 音により、おそらく d-Moll)」した、「ソプラノラインの跳躍音 E 音と A 音」と「低音域の 3 全音 (Cis 音と G 音)」(ibid., 244)。さらに彼はこの可能性を、前述した第 14 小節及び第 16 小節に見られる偶成和音「D-Dur IV₇」と結び付け、「これはおそらくこの調 [D-Dur] の中心を強調するものである」と述べる (ibid., 244)。
- ③ 「Fis-Dur V₇」。第 18 小節では「下部隣音として解釈された」「テノールの F 音」が、

²⁷⁶ Berry は Weber の表記法を用いて、②の解釈を変位された II 諸和音として表記している。しかし、これを島岡理論の和音に置き換えると V_7^{\flat} 諸和音と示すのが適切であるため、書き換えを行っている。

²⁷⁷ Berry は、「この和音は D-Dur V_7^{\natural} としても機能する」と述べ、「この調の方向性も合理的である」とし、②の可能性を導き出している (ibid., 244)。

第 20-22 小節では「3 つの連続する小節の強拍のために」、「『実際の』和音構成音」と見なされ「Eis 音として解釈」されると言及する (ibid., 244)。さらに、「各小節の始めに繰り返され」る旋律の「A 音・Gis 音」は、「Fis-Dur V_7 の第 5 音である Gis 音に対する倚音を示唆」しており、「序奏₁の潜在的な H 音・Eis 音の解釈を考えると、この調の方向性も事前にサポートされている」と述べる (ibid., 244)。

Berry はこのように「競合する 3 つの調の方向性 (D-Dur、H-Dur、Fis-Dur)」を示し、「どれが最も合理的であるかは不明である」(ibid., 244) と言及している。しかし果たしてそうなのだろうか。

まず第 17-20 小節では、2 小節単位で右手は半音階的上行進行及び下行進行、左手は 3 和音の両外声 (Cis 音及び H 音) が固定されたまま、内声の G 音を中心とした連続刺繍音 (下部刺繍音 : F 音、上部刺繍音 : A 音) が生じる。これらが 2 回繰り返された後、第 21 小節からは 2 小節単位のフレーズの後半 1 小節間が 2 回「尻取り反復」され、さらに第 23-24 小節では「尻取り反復」されたこの 1 小節間のフレーズが拡張される。これによって第 17-22 小節にかけて「作曲技法上の *accelerando*」、そして第 23-24 小節にかけて「作曲技法上の *ritardando*」が生じていることがわかる。

そして、少なくとも第 17-22 小節の右手に見られる半音階的順次進行の各小節冒頭の 4 分音符には、それぞれ倚音的な表情が感じられる。これらを考慮すると、第 17 小節及び第 19 小節は Fis-Dur V_7 、そして第 18 小節及び第 20 小節は、Berry の③の解釈の通り、Fis-Dur V_7 と捉えることができる²⁷⁸。また、第 18 小節の左手の 3 拍目に生じる A 音は、続く 19 小節の G 音に対する弱部倚音である。そして第 21 小節以降、第 20 小節で生じた Fis-Dur V_7 が引き延ばされ、最終的に第 22 小節で Fis-Dur $\circ V_9$ に達する。つまり、一時的に偶成和音として Fis-Dur の $\circ IV$ 調 h-Moll の偶成和音が生じるものの、全て Fis-Dur の脈絡で捉えることができるのである。

ここまで Berry の見解を基に様々な可能性を挙げながら論じてきたが、ここで第 1-24 小節を振り返りたい。第 1-16 小節は「C-Dur 及び Fis-Dur/C-Dur 又は Fis-Dur をほのめかしていた」(ibid., 243) のに対して、第 17-24 小節は一貫して Fis-Dur で捉えることができた。また、③の解釈にもある通り、Berry は「序奏₁の潜在的な H 音・Eis 音の解釈

²⁷⁸ 第 17-22 小節の右手に見られる各小節冒頭の 4 分音符を倚音と捉えると、Berry の指摘する②の解釈は成立しないことがわかる。また、倚音と捉えると、第 17 小節及び第 19 小節は Fis-Dur V_7 と捉えられる一方で、各小節 1 拍目には Berry の①の解釈である「h-Moll II_7 」が偶成和音として生じているといえる。

を考えると、この調の方向性も事前にサポートされている」(ibid., 244)と言及している。このことから Fis-Dur を主調と仮定すると、次のように捉えることができる。

まず序奏₁ (第 1-12 小節) では、H 音-F 音という 3 全音から C-Dur V₇ 及び Fis-Dur V₇ の 2 つの解釈が生じる。両義性が含まれるこれらの解釈は、第 6 小節で Fis-Dur V₇ の根音 Cis 音が現れることで、Fis-Dur としての脈絡が強くなる。続く a-1 (第 13-16 小節) は、Fis-Dur の脈絡では、刺繍和音 $\circ \mathbb{H}^{\sharp}$ (第 14 小節及び第 16 小節) を含む $\circ \mathbb{V}^{\sharp}$ と捉えられる。そして第 17-24 小節では、前述した通り、Fis-Dur \mathbb{V}_7 及び V₇ と捉えることができる。さらに、ここで第 13-24 小節の低音部に注目すると、第 13-16 小節の D 音が、第 17-24 小節で Cis 音へと進行していることがわかる。つまり第 13-24 小節では、Fis-Dur の V に対する倚和音 $\circ \mathbb{V}^{\sharp}$ (第 13-16 小節) が、基本位置から成る V₇ 諸和音 (第 17-24 小節) へと解決しているのである。これらを偶成和音も考慮してまとめると、【譜例 6.6.1】のように示すことができる。ここに示す通り Fis-Dur で一貫して捉えることができるが、再度注目しておきたいことは各部分で調の両義性が生じていることである。これによって、一貫した調解釈を導き出すことが難しくなっているのである。

【譜例 6.6.1】 第 1-24 小節 Fis-Dur を主調と仮定した解釈

Allegretto mosso

Fis: V_7

7

13

19

V_9 H_7 H_7 V_7 V_7

第 25 小節からは A_2 、つまり A_1 (第 13-24 小節) の変奏である。まず第 25-28 小節の右手は、音域の変化を伴う一貫した 3 連符に変奏される。これに伴って、左手の和音も第 26 小節以降、1 オクターヴ上に示される。ただし第 25-28 小節 (a-1) の和声は、刺繍和音 $\circ H_7$ (第 26 小節及び第 28 小節) を伴う、Fis-Dur V に対する倚和音 $\circ V_9^{\sharp}$ という、第 13-16 小節と同様のものから成る。第 29 小節からは、全体が 1 オクターヴ上げられ、わずかに変奏が加えられた a-2 が続く。そのため、ここも Fis-Dur V_7 及び V_7 という第 17-20 小節と同様の和声から成ることがわかる。しかし第 33 小節以降、「尻取り反復」されることなく、半音階的下行進行が続く。さらに第 36 小節では Fis-Dur I^{\sharp} という長 3 和音の響きが初めて示される。

しかしここでひとつ疑問が生じる。この第 36 小節の和音が Fis-Dur I^{\sharp} という T 機能への解決ではなく、h-Moll V^{\sharp} という「開いた終止」(島岡 1998, 30) としての半終止のように感じられることである。この疑問は続く B_1 との脈絡を検討することで明らかとなる。

6-2-1-2 第 37-56 小節 B₁ (【譜例 6.6.2】 及び 【譜例 6.6.3】 参照)

第 37-56 小節は B₁ の提示である。Berry は第 37-38 小節について、次のように言及している。

旋律の A 音と和声の Ais 音の間に記譜上の衝突がある。聴覚は後者を B 音として解釈していることを示唆しているため、第 37 小節は A7 に ♭9 を追加したこと [D-Dur °V₉] をほのめかす。つまり D-Dur のドミナントである。第 38 小節は D-Dur の I を提供することでこの方向性を確認するが、ここでは第 5 音が高められている。

「主和音」D-Dur を増 3 和音に変換することによる変位は、他の点では局所的に明確な D-Dur のパッセージを覆い隠すように確実に計算されていた (Berry 2004, 245)。

上記から、Berry は第 37-38 小節を D-Dur の脈絡で捉えていることがわかる。しかし第 36 小節で示された h-Moll V¹ という半終止の可能性を鑑みると、h-Moll の脈絡も示唆されているといえるだろう。まず、Berry が和声音として捉えている第 37 小節 1 拍目の A 音は、3 拍目の G 音に対する倚音の表情を持っていることから、第 37 小節は減 7 の和音で形成されているといえる。これによって第 37 小節は h-Moll $\text{V}^{\sharp 2}$ と捉えることができ、この第 37-38 小節の進行は h-Moll $\text{V}^{\sharp 2} \rightarrow \text{III}$ と捉えることができる。第 38 小節の和音は、h-Moll I¹ の代理和音として T 機能を示す III 諸和音である。さらにこの和音は増 3 和音であるため、導音 Ais 音は H 音へと解決されないまま保続されることによって、h-Moll III というより曖昧な T 機能となっている。これによって、h-Moll I¹ という本来の T 機能を回避することに繋がっているといえる。その後第 39 小節では h-Moll $\text{V}^{\sharp 3}$ 、そして第 40 小節では左手の導音 Ais 音が消滅し、II¹ という D₂ 和音が続く。これによって、h-Moll $\text{V}^{\sharp 2}$ という D 機能から始まる第 41-44 小節の繰り返しを導いていることがわかる。

Berry は第 37-40 小節の旋律に対して、「D-Dur の 7 つの固有音のみを採用している」(ibid., 245) と述べている。しかしここには D-Dur だけではなく、上述した通り D-Dur の平行調 h-Moll の脈絡もあるといえるだろう。つまり、音階構成音、さらには第 38 小節及び第 40 小節に置かれた増 3 和音の多義性によって、D-Dur 及び h-Moll という平行調関係の両義性が生じているのである。

さらに、ここで h-Moll の解釈が生じたことで、第 36 小節の h-Moll V¹ という半終止の脈絡がより裏付けられる。そしてこの h-Moll の半終止によって、これまで言及してきた第

1-36 小節にも新たな可能性が生じる。

ここで今一度第 1-36 小節を振り返ってみたい。先ほど第 1-36 小節を Fis-Dur で一貫して捉えたが、Fis-Dur は h-Moll の +v 調である。そのため h-Moll の脈絡で捉えると、序奏₁ (第 1-12 小節) は h-Moll \check{V}_7 、続く a-1 (第 13-16 小節) は刺繍和音 h-Moll VI_7^{\sharp} (第 14 小節及び第 16 小節) を伴う倚和音 \check{V}_9^{\sharp} と捉えることができる²⁷⁹。この倚和音が a-2 で基本位置の \check{V} 諸和音 (第 17-24 小節) へと解決する。続く A₂ (第 25-36 小節) でも、同様の h-Moll \check{V} 諸和音のゆれが生じる。そして第 36 小節で、最終的に h-Moll V^{\flat} へと解決することで半終止が感じられる。つまり 35 小節間続いた h-Moll の D₂ 機能が第 36 小節で D 機能 (V^{\flat}) へと解決しているのである。またこのように捉えることによって、第 17 小節及び第 19 小節の 1 拍目で生じる偶成和音も、h-Moll II_7 という D₂ 和音としてより合理的に捉えることができる。

【譜例 6.6.2】第 1-44 小節 h-Moll を主調とした解釈

Allegretto mosso

h: \check{V}_7

poco a poco dim.

p scherzando

\check{V}_9^{\sharp} | VI_7^{\sharp} | VI_7^{\sharp} | \check{V}_7 | \check{V}_7 |

\check{V}_7 | \check{V}_7 | 9

²⁷⁹ これは第 13-16 小節の解釈として Berry が示した②の解釈と一致するものである。

A_2
 $a-1$
 $a-2$
 sempre p leggiero e scherzando
 VI_7^2
 VII_7
 II_7^-
 V^1
 VII_7
 II_7^-
 $b-1$
 V_9^3
 III
 V_9^3
 II^1
 V_9^2
 III
 V_9^3
 II^1

これに続いて第 45 小節からは b-2 が現れる。Berry は b-2 冒頭の第 45-46 小節について、「曖昧さはなく、このパッセージは間違いなく c-Moll を示唆している」(ibid., 245) と言及している。そして彼が「《無調のバガテル》における調関係」を示した図 (ibid., 247) には、この第 45-46 小節について c-Moll 「 $I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ 」と記されている。彼によればこの c-Moll は「束の間であり、周囲の素材とは一致」せず、第 47-48 小節の「D-Dur の遠隔調を示唆する素材によって制限される」という (ibid., 245)。これらの言及から、Berry は、「束の間」の c-Moll が示唆されるものの、b-1 からの脈絡で引き続き D-Dur 中心で捉えていることがわかる。

では h-Moll の脈絡ではどのように捉えられるだろうか。第 45-46 小節は、第 46 小節 2 拍目の上部倚音 As 音によって生じる偶成和音を鑑みると、Berry の示した通り、h-Moll

の・ \sharp 調 c-Moll の $I^1 \rightarrow | \text{V}_9 | \rightarrow I^1$ という進行が確認できる²⁸⁰。そして第 47-48 小節では、再び h-Moll II^1 という D_2 和音が続く²⁸¹。第 49-52 小節では、第 45-48 小節が繰り返され、その後 b-1 冒頭音型の短縮型のような単旋律（第 53-56 小節）によって h-Moll II^1 及び II^1 が引き延ばされる。つまり第 45-56 小節は、導音 Ais 音が消滅したことで生じた第 44 小節の h-Moll II^1 から続く、h-Moll II^1 に対する・ \sharp 調 c-moll の一時的な「調のゆれ」であるといえる。またここで注目すべきは、ここでも両義性が生じていることである。Berry が第 47-48 小節及び第 51-52 小節を D-Dur V_7 、第 53-56 小節を D-Dur V と捉える通り (ibid., 247)²⁸²、h-Moll II (減 3 和音) 及び II_7 (導 7 の和音) は D-Dur V_7 及び V_9 と捉えられる。つまり B_1 (第 37-56 小節) には一貫して D-Dur との両義性が認められるといえる。

【譜例 6.6.3】 第 37-56 小節

²⁸⁰ この部分には第 45 小節の低音 Es 音が内在していると捉え、第 46 小節の I も第 1 転回位置で示している。

²⁸¹ Berry は第 48 小節 2 拍目の A 音をおそらく和声音として捉えているが、これも第 46 小節と同様、倚音である。

²⁸² ただし彼はここでも、上部倚音 A 音をおそらく和声音と見なしている。

6-2-1-3 第 57-86 小節 C₁ (【譜例 6.6.6】 参照)

第 57 小節からは C₁ である。この部分は「複合 2 度上行型反復進行」という移調反復進行によって、様々な調を巡る移行部になっている。さらに、各反復句には第 v 音保続低音が置かれており、その上部和音は様々な転位音を伴って揺れ動いているため、一見「原和音」を特定することが難しい。そのため、還元譜を用いて最初の反復句 (第 57-64 小節) を整理することとする。

【譜例 6.6.4】 第 57-64 小節 還元譜

The image shows a musical score for measures 57-64. It consists of a piano reduction with a treble clef and a bass clef. The bass line is annotated with chords: $\text{fis: } v [\begin{smallmatrix} V_7 \\ V_7 \end{smallmatrix}]$, V_7 , V_7 , V_7 , V_7 , V_7 , V_7 , V_7 . The treble line has notes with slurs and accents. The key signature is one flat (F major/C minor). The score is labeled with measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, and 64. The word 'カイ' is written above measure 63.

この反復句は、2つの4小節間のフレーズが組み合わされた8小節間のフレーズで形成されている。まず反復句冒頭の第57-59小節に着目すると、上声部以外の声部が保留されている一方で、上声部は第58小節1-2拍目及び第59小節の Gis 音に対して、上部倚音 A 音 (第57小節)、そして下部刺繍音 (第58小節3拍目) が生じていることがわかる。そして第60-61小節では上声部が再び A 音へと揺れ動く。これらは Gis 音に対する上部刺繍音であるが、4小節のフレーズの冒頭を成す第61小節の A 音は倚音的表現も加わった「刺繍倚音」(島岡 1998, 442 上註) である。この A 音は第62小節1-2拍目で Gis 音へと解決し、3拍目で再び下部刺繍音 G 音へと揺れ動く。これらを鑑みると、第57-62小節では fis-Moll V_7 という属 7 の和音を原和音としており、Gis 音の上下を揺れ動く転位音に伴って、倚和音及び刺繍和音 \check{V}_7 と、刺繍和音 ∇_7 が生じていることがわかる。このように第 v 音保続低音、さらに時折見え隠れする属 7 の和音によって、各反復句の調が暗示されているのである。また、h-Moll II^1 を中心とした直前の b-2 (第45-56小節) の脈絡を鑑みると、fis-Moll V_7 は \check{V}_7 であることから、h-Moll $\text{II}^1 \rightarrow \check{V}_7$ という h-Moll の D_2 機能の進行によって、この反復句が始められていることがわかる。

しかし続く第63小節では、低音 Cis 音が後続する反復句 (第65-72小節) の低音 D 音を先取りすることで、減 7 の和音が生じる。これに伴い、fis-Moll V_7 は \check{V}_7^1 へと半音階的

転調進行する。さらに第 64 小節では上声部の経過倚音 Gis 音が A 音へ、3 拍目では H 音が C 音へと解決することで、D 音・F 音・A 音・C 音から成る短 7 の和音が形成される。このことから、この短 7 の和音を C-Dur II_7 と捉え、第 63 小節の減 7 の和音が C-Dur II_7 に対する倚和音へと偶成転義 (fis-Moll $\overset{1}{\text{V}}_9 = \text{C-Dur} \circ \overset{2}{\text{V}}_9$) されることで、C-Dur へと転じたと捉えることができる。これは、後続する G-Dur V_7 を中心とした反復句 (第 65-72 小節) との脈絡を鑑みても、D₂機能の進行 (C-Dur $\text{II}_7 \rightarrow \overset{1}{\text{V}}_7$) による移行という、第 45-62 小節と同様の意図が読み取れるため、合理的であるといえる。

その後も上記の和声進行によって転調しながら、半音ずつ上行していく移調反復進行 (「複合 2 度上行型反復進行」) が続くことで「作曲技法上の crescendo」が生じる²⁸³。さらに第 73 小節以降、反復句の後半 4 小節間が「尻取り反復」されることで徐々に切迫していく (「作曲技法上の accelerando」)。そして第 79 小節で辿り着いた A-Dur $\overset{1}{\text{V}}_9$ は、全休止 (第 85 小節) の後に続く“quasi cadenza”で²⁸⁴、経過音を伴いながら拡張される²⁸⁵。この減 7 の和音が異名同音的転義 (A-Dur $\overset{2}{\text{V}}_9 = \text{h-Moll} \overset{1}{\text{V}}_9$) されて、第 87 小節から h-Moll $\overset{1}{\text{V}}_7$ で再び現れる序奏₂へと移る²⁸⁶。以上のことを要約すると、次のように示すことができる。

²⁸³ 譜面に記された “un poco cresc.” の表記がこれを助長している。

²⁸⁴ Berry はこの減 7 の和音に対して、「A-Dur、C-Dur、Es-Dur 又は Fis-Dur の 4 つの調で V_7 を示すことができる」ことを指摘した上で、「これらのうち、A-Dur は (A-Dur 又は D-Dur のいずれかに向けられていた) 先行する文脈からすれば優先順位が高い。確かに、[中略] 第 85 小節で休止する前の最後の和声的な出来事は Gis 音上の減 3 和音、つまり A-Dur の VII である。次に Gis 音上の減 7 の和音の異名同音形態がカデンツ₁ (第 86 小節) で旋律的に提示される。」(ibid., 245) と言及している。つまり彼も先行調を A-Dur と捉えていることがわかる。

²⁸⁵ Berry は、この “quasi cadenza” が「完全な 8 音音階を形成するように装飾されている」(ibid., 236, 245) ことを指摘している。本研究では 8 音音階について詳しく言及はしないが、Berry によれば、この 8 音音階が、減 7 の和音によって暗示される「4 つの潜在的な調 (A-Dur、C-Dur、Es-Dur、Fis-Dur) のそれぞれ 7 つの固有音のうち、ちょうど 5 つが 8 音音階と重なり合っているため、「事前の調 [A-Dur] のほのめかしを弱体化させている」という (ibid., 245)。そして、これによって「4 つの調全てが同じ重みで暗示されているよう」な『真の』曖昧さがある」と彼は言及している (ibid., 245)。脈絡を捉えるとそこに暗示される調は明らかではあるが、この言及から構成音の観点からも調を曖昧にする試みが成されていることが窺える。

²⁸⁶ Berry も「4 つの潜在的な調 (A-Dur、C-Dur、Es-Dur、Fis-Dur)」のうち、前後の脈絡から「先行する A-Dur のほのめかしと、それに続く C-Dur 及び Fis-Dur/C-Dur 又は Fis-Dur の方向性を思い出すと、これら 3 つの調を可能性のある方向として保持できるが、Es-Dur を事実上却下する」(ibid., 245) と述べている通り、転義の可能性は脈絡を捉えることでいくつか限定されることを示唆している。

【譜例 6.6.5】 第 57-86 小節 還元譜

57 65 73 77 81

fis: V₇ — ^hV₉¹ G: V₇ — ^hV₉¹ gis: V₇ — ^hV₉¹ A: V₇ h: ^hV₉¹ —
 h: (II₇¹) — ^hV₇ C: II₇² — ^hV₇ cis: II₇² — ^hV₇ D: II₇² — ^hV₇ — ^hV₉¹

【譜例 6.6.5】を見ると、fis-Moll→G-Dur→gis-Moll→A-Dur という、各調の V₇、つまり D 機能を中心とした「複合 2 度上行型反復進行」であることがわかる。しかしこれに加えて、楽曲の中心を成す h-Moll の脈絡で捉えると、h-Moll→C-Dur→cis-Moll→D-Dur という、各調の ^hV₇、つまり D₂ 機能を中心とした反復進行であると捉えることもできる。そしてここで着目したいことは、この反復進行の初めと終わりである。h-Moll ^hV₇ (又は fis-Moll V₇) で開始した反復進行は、半音階的転調進行によって半音ずつ上行していき、最終的に h-Moll ^hV₉¹ へと到達する。つまり、この C₁に見られる「複合 2 度上行型反復進行」は、h-Moll の脈絡で捉えると、h-Moll の D₂ 機能間に生じた「調のゆれ」であり、h-Moll の D₂ 機能を拡張する意図があることがわかる。

【譜例 6.6.6】 第 57-86 小節

57 *accel. poco a poco*

poco a poco appassionato

h: \check{V}_7 $^{\circ}H(II_7, V_9^2, V_9^2)$

複合2度上行型反復進行

$V(v[V_7, V_7] V_7)$

65

$^{\circ}H(\check{V}_7)$ $All(II_7, V_9^2, V_9^2)$

$VI(v[V_7, V_7] V_7)$

73 *un poco cresc.*

$All(\check{V}_7)$ $III(II_7, V_9^2, V_9^2)$ \check{V}_7 $VII(v[V_7, V_7] V_7)$

81

V_9 V_9

カデンツァ

86 *quasi cadenza*

leggierissimo
p

V_9 V_9

Sua

V_9 V_9

6-2-2 第 2 部 (第 87-183 小節)

第 87 小節から序奏₂が現れることで第 2 部 (第 87-183 小節) が始まる。第 1 部 (第 1-86 小節) とほぼ同じ構成要素から成るものの、部分的に和声語法が異なっている。ここでは差異のある部分を中心に論じていく。

6-2-2-1 第 87-118 小節 序奏₂・A₃・A₄ (【譜例 6.6.7】参照)

第 1 部 (第 1-86 小節) と和声語法が最も大きく異なるのが、この部分である。

第 87 小節から現れる序奏₂は、序奏₁ (第 1-12 小節) の第 4-12 小節とほぼ同様であり、先にも述べた通り、h-Moll $\check{\vee}_7$ で示される。しかし第 94 小節が、第 92 小節の 3 度上で示されることに伴い、これまで欠如していた h-Moll $\check{\vee}_7$ (Cis 音・F 音 (異名同音 Eis 音)・H 音) の第 5 音が、Gis 音ではなく、G 音であることが確定する。これによって、第 94 小節で初めて、この序奏₂が h-Moll $\check{\vee}_7$ で示されていたことがわかる。

続く A₃ (第 95-106 小節) は、構成要素が転回された形で現れる。a-1 (第 95-98 小節) は、これまでと同様、刺繍和音 (第 96 小節及び第 98 小節) を伴っており、これらを h-Moll の脈絡で捉えると、刺繍和音 $\check{\vee}_7^{\#}$ を伴う $\check{\vee}_7^{\#}$ となる。続く 2 小節単位のフレーズから成る a-2 (第 99-106 小節) は、左手の半音階的上行進行及び下行進行の各小節 1 拍目に倚音的な表情が生じる。これらも、h-Moll $\Delta\check{\vee}_7$ 付加第 6 音 (第 99 小節及び第 101 小節) 及び $\check{\vee}_7$ (第 100 小節及び第 102 小節) という、h-Moll の脈絡で捉えることができる。そして、この 2 小節単位のフレーズが短縮された第 103-104 小節、及びこの短縮型が拡張された第 105-106 小節では、h-Moll $\Delta\check{\vee}_7$ 付加第 6 音 $\rightarrow\check{\vee}_7$ と進行する。つまりこの A₃ も h-Moll の $\check{\vee}_7$ 諸和音という D₂ 機能で一貫して捉えることができることがわかる。

しかしここでこの h-Moll の解釈に疑問が生じる。それは、h-Moll $\check{\vee}_7^{\#}$ から成る第 95 小節の左手に、As 音の上部刺繍音として B 音、つまり異名同音の Ais 音が見られることである。この音は H-Dur の固有音であり、h-Moll であるなら上部刺繍音は A 音になるはずである。また偶成和音を鑑みると、A₁ 及び A₂ に比べ、その脈絡が不明瞭であるといえる。これらを踏まえると、より適切な調関係が見出せるはずである。

そこで今一度、序奏₂に着目してみたい。序奏₂の和音は先にも述べた通り、h-Moll $\check{\vee}_7$ である。そして、この和音の特筆すべき点は、 \uparrow IV 調の $\check{\vee}_7$ へと異名同音的転義ができることである。すなわちここでは、h-Moll の \uparrow IV 調 f-Moll の $\check{\vee}_7$ へと異名同音的転義ができるのである。そしてこれは、Berry が冒頭で示した 2 つの調の解釈 (C-Dur・Fis-Dur) の可

能性と同様の音度関係にあることがわかる。このことから、この序奏₂においても調の両義性が生じているといえる。

ここで h-Moll に代わる解釈として、↑ iv 調 f-Moll の解釈の可能性を検証してみたい。A₃ (第 95-106 小節) を f-Moll の脈絡で捉えると、a-1 (第 95-98 小節) は刺繍和音 f-Moll ♯IV²を伴う \check{V}_7^{\sharp} 、そして a-2 (第 99-106 小節) は、f-Moll IV₇ (第 99-102 小節) → II₇ (第 103-106 小節) と捉えることができる。つまり f-Moll の脈絡でも D₂機能が中心であることがわかる。

A₄ (第 107-118 小節) では、構成要素が元の形に戻り、第 13 小節が、完全なものではないが、移調された形で現れる。a-1 (第 107-110 小節) を、先行する両義的な 2 つの調 (h-Moll 及び f-Moll) の脈絡で捉えると、前者では h-Moll \check{V} 諸和音が V²へ、後者では f-Moll \check{V}^{\sharp} へと進行する。つまりこの 2 つの調の脈絡では、A₃と A₄の関係が D₂機能→D 機能になっていることがわかる。

しかしここで注目すべきは、やはり a-2 (第 111-118 小節) を踏まえた際の低音部の Cis 音→C 音という動きである。これによって f-Moll の脈絡において、刺繍和音 f-Moll \check{H}^{\sharp} を伴う倚和音 \check{V}^{\sharp} が、f-Moll の V₇の基本位置へと解決していると捉えられる。これはちょうど、第 13-24 小節を Fis-Dur の脈絡で捉えた解釈と同様のものになる (【譜例 6.6.1】参照)。しかし第 116 小節で h-Moll へと半音階的転調 (f-Moll V₇→ \check{V}_7^{\sharp} =h-Moll \check{V}_7^{\sharp}) することによって主調 h-Moll の半終止が突如として示されるのである。

つまり遡及的に考えると、第 87-115 小節は主調 h-Moll の ↑ iv 調 f-Moll への一時的な「調のゆれ」であるといえる。しかしここにも上記したような h-Moll との両義性が生じていることは注目に値する。

【譜例 6.6.7】 第 87-118 小節

87 Tempo I

mf 序奏₂ dim.

h: \check{V}_7

↑iv(\check{V}_7) 両義性

95 A_3 a-1 a-2

101

107 A_4 a-1 a-2

113

6-2-2-2 第 119-148 小節 B_2 (【譜例 6.6.8】参照)

B_2 は B_1 を変奏し、1 オクターヴ上で繰り返したものである。しかし第 135 小節以降、 h -Moll II^1 が \check{V}^1 (第 135-138 小節) 及び \check{V}^{\flat} (第 139-142 小節) という D_2 和音へと進行する。そして第 143-148 小節ではこの和音のまま、 C_2 の要素を先取りすることで、第 149 小節から示される C_2 へと続く。

【譜例 6.6.8】 第 119-148 小節

B₁
b-1

119

h: ∇_9^2 — III — ∇_9^3 — II¹

123

∇_9^2 — III — ∇_9^3 — II¹

b-2

127

leggiere *sva*

-#(I¹) II¹

131

sva

-#(I¹) II¹

135

sva

∇_9^1

139

弱イ

∇_9^1

143

tr

un poco marcato

6-2-2-3 第 149-183 小節 C₂

C₂はC₁の変奏である。ここでもC₁と同様、「複合2度上行型反復進行」によってh-MollのD₂機能を拡張する意図がある。そしてこの辿り着いたh-Moll \check{V}_7^b のまま、第 177-183 小節のカデンツァが示され、D₂機能のまま曲を閉じるのである。

【譜例 6.6.9】 第 149-183 小節

149 *p p brillante*
stacc. sempre

h: \check{V}_7 $\overset{\circ}{\text{II}}_7$ $\overset{\circ}{V}_9$ $\overset{\circ}{V}_9$

複合2度上行型反復進行

$\overset{\Delta}{V}_7$ ($\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_6$ | $\overset{\Delta}{V}_7$) $\overset{\Delta}{V}_9$

157

$\overset{\circ}{\text{II}}_7$ ($\overset{\circ}{V}_7$ | $\overset{\circ}{V}_7$ | $\overset{\circ}{V}_7$ | $\overset{\circ}{V}_7$) $\overset{\Delta}{\text{II}}_7$ ($\overset{\Delta}{V}_9$ | $\overset{\Delta}{V}_9$ | $\overset{\Delta}{V}_9$ | $\overset{\Delta}{V}_9$)

$\overset{\Delta}{V}_7$ ($\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$) $\overset{\Delta}{V}_9$

165 *un poco cresc.*

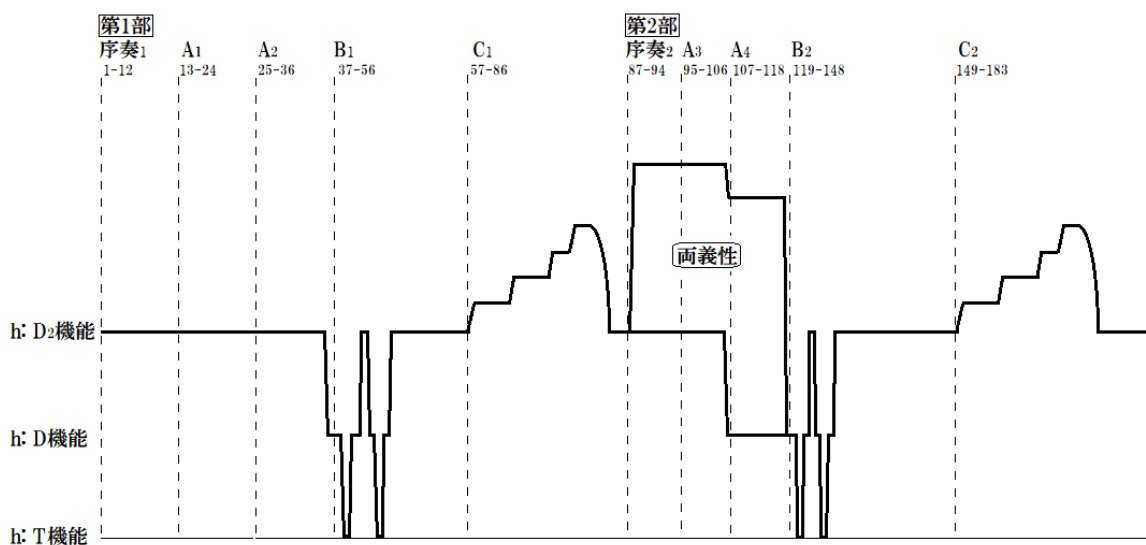
$\overset{\Delta}{\text{II}}_7$ ($\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$) $\overset{\text{III}}{\text{II}}_7$ ($\overset{\text{III}}{V}_9$ | $\overset{\text{III}}{V}_9$ | $\overset{\text{III}}{V}_9$ | $\overset{\text{III}}{V}_9$) $\overset{\text{III}}{V}_7$ $\overset{\text{III}}{V}_9$

$\overset{\Delta}{V}_7$ ($\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$ | $\overset{\Delta}{V}_7$) $\overset{\text{VII}}{\text{V}}_7$ ($\overset{\text{VII}}{V}_7$ | $\overset{\text{VII}}{V}_7$ | $\overset{\text{VII}}{V}_7$ | $\overset{\text{VII}}{V}_7$) $\overset{\text{VII}}{V}_9$

6-3 和声構造と和声語法の考察

上記を踏まえて、力性グラフを示してみたい。

【図 6.6.1】力性グラフ



Berry が言及する通り、「『調のない』作品ではなく、『トニックの充足のない』作品」(Berry 2004, 246) であることは事実である。ただし本節の分析を踏まえて、さらに言及すると、主調 h-Moll の D₂機能を最大限に強調した楽曲であるといえる。

しかし Berry の言及にもある通り、各部分には「2つ又は3つの調を暗示する可能性があり、これらの方向は作品全体で絶えず変化」(Berry 2004, 246) している。つまり各部分に両義性や多義性を持たせることによって、「調の感覚が曖昧」(Berry 2004, 246) とな

り、主調のみならず、各部分の調すら特定することが困難になっているのである。その一方で、彼が「その和声は発展する調の伝統から保持された調定義の結果を思い起こさせる」と言及している通り、機能的な意図が様々に垣間見えるのである。そして、細部のみならず、より大きな視点で捉えることで、その機能的な意図を明らかにすることができる。本楽曲では、長く拡大された h-Moll の D_2 機能が、第 36 小節で一時的に h-Moll の D 機能へと解決したこと、さらにその後その D 機能が T 機能を暗示させる増 3 和音へと進行したことが、主調を位置付ける大きな手掛かりとなった。つまり、「無調」というタイトルを用いている通り、様々な方法によって調を曖昧にしているものの、その基盤には伝統的な機能と和声があることが窺える。

また本楽曲で注目すべき和声語法は、 $\uparrow IV$ 調との両義性を持たせたことである。第 6 章で取り上げた作品には、各所に両義性や多義性が見られた。しかし本楽曲の第 2 部の冒頭に見られたように、あからさまに両義性を示すのではなく、遡及的に両義性が生じ、さらにはいつの間にか $\uparrow IV$ 調へと転調するという例は非常に珍しい。

そして力性グラフからも明らかな通り、 D_2 機能を様々な方法で拡張していることも注目すべき点である。本楽曲では増 3 和音によって T 機能が暗示されるだけであり、明確に示されることはない。 D_2 機能という不安定局面へと傾倒していることが如実に表れた楽曲であるといえるだろう。

B1, b-1

B1, b-2

7

B2, b-1

B2, b-2

9

U1 *secol' poco a poco*
poco a poco aggravesimo

カテネット1
 a. quasi coltina

複合2度上行型反復進行

戻取り反復

戻取り反復

U2 *p*
2. poco
stacc. sempre

カテネット2
 p. stacc.

複合2度上行型反復進行

戻取り反復

戻取り反復

第7節 和声語法の考察

第1節から第6節の分析からも明らかな通り、晩年には、主調及びT機能の回避や、調の両義性・多義性、不安定局面での楽曲の終わりなど、これまでに見られることのなかった様々な和声語法によって、楽曲がより複雑化していることがわかる。これらを踏まえつつ、本節では「全長転位による複雑な和声進行」、「偶成和音」、「D₂機能の拡張」、「特殊な機能を持つ和音」、「保続低音」、「楽曲のゆれ」の観点からこの時代の和声語法をまとめていきたい。

7-1 全長転位による複雑な和声進行

《不吉な星》LW-A312/S208の第71小節以降に見られたように、転位音、とりわけ倚音が長く和音に含まれることで、「リストのこれまでに聞いたことのない和音」(Boenke 2012, 86)に機能的な意図があることが明らかとなった。晩年作品ではこのように、転位音が和声進行に大きな影響を及ぼしている。

《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉の第33小節から現れる主題では、「1個の和音の全長にわたって転位が生じ、後続和音に至って初めて復元解決する」転位音、つまり「全長転位」(島岡 1998, 444)によって複雑な和声進行が生じている。

Pützは、「第33小節からの和声進行は、主に声部書法の関係性に基づいており、機能にはあまり依存していない可能性がある」と述べ、「機能的な接続に基づいていない声部書法に関連して和音間の関係を説明することは可能である」(Pütz 2016, 127)と指摘する。そして彼女は、この和声進行を、「少なくとも1声部が常に半音ずつ移動する声部進行に基づいていることを示す和音図式」(ibid., 127-128)に示している。

【譜例 6.7.1】「〈エステ荘の糸杉にI〉第33-39小節の声部進行」(Pütz 2016, 128)



彼女の言及の通り、確かにいずれかの声部が半音ずつ移動していることがわかる(【譜例 6.7.1】参照)。しかしこの一見複雑な和声進行は決して「機能的な接続に基づいていない」訳ではない。大きな脈絡を捉えることで機能的な意図が明らかになるのである。

この楽曲は g-Moll の D 機能を中心とした長大な序奏（第 1-32 小節）によって始められる（【譜例 6.7.8】参照）。そしてこの g-Moll の D 機能が I（T 機能）へと解決するとともに始められる主題は²⁸⁷、その後、Pütz の言及にある通り、「Es-Dur の 7 の和音（Des 音の代わりに Cis 音で表記）[第 34 小節：Es 音・G 音・B 音・Cis 音]と fis-Moll の和音 [第 35-36 小節：Fis 音・A 音・Cis 音]」という「非常に型破りで予想外」の進行となる（ibid., 127）。しかしこの和声進行を g-Moll の脈絡で捉えると、g-Moll I → V^3 → 全長倚音 Cis 音を伴う V^1 という機能的な進行（T 機能 → D₂機能 → D 機能）として捉えることができる。つまり「半音ずつ移動する声部進行」によって、第 35-36 小節の和音に、本来 D 音へと進行するはずの Cis 音が全長倚音として組み込まれていることがわかる。さらに、「後続和音に至って初めて復元解決する」（島岡 1998, 444）はずの全長倚音 Cis 音は、後続和音へ進行しても D 音へと解決することなく、そのまま和音構成音化しているため、機能的意図が分かりづらくなっているといえる。

続いて、この全長倚音 Cis 音を伴う g-Moll V^1 は異名同音的転義（全長倚音 Cis 音を伴う g-Moll V^1 （Fis 音・A 音・Cis 音）= a-Moll ΔV^2 （導音欠如）（又は ΔVI ））によって ΔII 調 a-Moll へと転調し、a-Moll ΔV^2 （導音欠如）（第 37-38 小節）→ I²（第 39-40 小節）→ V^1 （第 41 小節）と進行する。さらにこの a-Moll V^1 が異名同音的転義（a-Moll V^1 = B-Dur V^3 ）され、続いて III 調 B-Dur へと転じる。第 42 小節では A 音が保留されることで、B-Dur・I の代用である V^1 （又は III ）へと進行する。そしてその後、B-Dur V^3 （第 43-44 小節）→ 第 I 音上の V^3 （第 45-48 小節）によって、B-Dur の T 機能への解決が期待される。つまり一時的に経過した II 調 a-Moll は、「前後の V^1 [諸和音] と相まって強い調性感を生み出」（島岡 1998, 367）す経過和音 I² による、 III 調 B-Dur へ向けての経過調であったことがわかる。

しかし、この B-Dur T 機能への解決の期待は裏切られ、第 47 小節から現れる新たな主題は ΔVI 調 Ges-Dur で現れる（【譜例 6.7.26a】参照）。つまり第 45-48 小節の B-Dur 第 I 音上の V^3 が、Ges-Dur 第 III 音保続低音上の I の倚和音 V^3 へと偶成転義されていたことがわかる。これらを要約すると以下の通りである。

²⁸⁷ この部分に対して Pütz は、「第 33 小節の最初の和音は g-Moll 和音だが、g-Moll は例えばカデンツの確認又は類するものによって、トニックとして裏付けられない」（Pütz 2016, 126）と言及する。

【譜例 6.7.2a】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉に I〉第33-

49小節 和声進行還元譜

33 37 41 49

g: I — $\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^3$ — V^1

a: $\Delta\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^2$ (導欠) $\Delta\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^2$ (導欠) I^2 — $\overset{\text{Iの代理和音}}{\text{V}}_9^1$

又は ΔVI

B: V^3_7 $\circ\text{I}^1_7$ $\circ\text{V}^2_9$ — $\circ\text{V}^1_9$ VI^1

又は $\circ\text{III}$

Ges: III [$\overset{\text{偶成転義}}{\text{I}}_9^1$]

また4小節単位のフレーズからなる旋律に着目すると、最初のフレーズ(第33-36小節)はg-Mollの全長倚音 Cis音を伴う V^1 で半終止的、続くフレーズ(第37-40小節)は(結果として経過和音ではあるが)a-Moll I^2 という単独の I^2 で半終止的、そして第41小節からの旋律の「頭取り反復」ではB-Dur第1音上の $\circ\text{V}^1_9$ というT機能上のD機能によって、B-DurのT機能への解決が期待されていることがわかる。したがって、主調g-Moll(第33-36小節)→ A^{\flat} 調a-Moll(第37-40小節)→III調B-Dur(第41-48小節)と、2度ずつ上行しながら半終止的なものを示し、最終的に偶成転義によってそれらを裏切るという機能的な意図が見て取れる。

【譜例 6.7.2】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉に I〉第33-

49小節

33 41 49

g: I — $\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^3$ — V^1

$\Delta\text{II}(\Delta\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^2$ (導欠) — $\Delta\overset{\text{全イ}}{\text{V}}_9^2$ (導欠) — I^2

又は ΔVI

III(V^3_7 — $\circ\text{I}^1_7$ — $\circ\text{V}^2_9$ — $\circ\text{V}^1_9$ — VI^1)

↑
異名同音の転義
 $\overset{\text{偶成転義}}{\text{V}}_9^1$ —)

$+\Delta\text{VII}(\text{III} [\overset{\text{偶成転義}}{\text{I}}_9^1]$

562

7-2 偶成和音

これまで様々な語法で現れてきた偶成和音は、晩年になってさらに発展を遂げる。ここでは「原和音の曖昧化」、「I のゆれ」の観点から論じていきたい。

7-2-1 原和音の曖昧化

晩年には偶成和音が様々な組み込まれることによって、中心であるはずの原和音の存在が曖昧になる例が多く見られる。以下でいくつかの例を挙げることにする。

《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第1番の序奏（第1-16小節）では、一貫して主調 Fis-Dur の $\circ\text{V}_9$ が中心に置かれる。しかし Redepenning が「不協和音的な部分によって幕を開け、そこでは様々な短7の和音が減7の和音 D 音・F 音・Gis 音・H 音へと解決される」（Redepenning 1984, 204）と言及している通り、「4通りの異名同音的把握が可能」（島岡 1998, 151）な減7の和音の先行和音として4種類の短7の和音が置かれることによって、様々な調が示唆されている²⁸⁸。

短7の和音は長調の II_7 と捉えることができる和音である。そのため、ここでは減7の和音の前に置かれた4種類の短7の和音によって、4つの調（IV 調 H-Dur・+II 調 Gis-Dur・+ $\hat{\text{VI}}$ 調 F-Dur・ $\circ\text{VI}$ 調 D-Dur）の II_7 が示唆されているといえる。これに伴い、続く減7の和音は各調の $\circ\text{V}_9$ と見なされる。したがって4つの調の $\text{II}_7 \rightarrow \circ\text{V}_9$ という D_2 機能が示されるため、その後に各調のD機能が期待されるのである。

その後、第17小節から主題が Fis-Dur $\text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ という進行で示されることで、初めてこの序奏が Fis-Dur $\circ\text{V}_9$ 中心であったことがわかる。しかし序奏で示される各調の D_2 機能によるD機能への期待感は、序奏に「一種の無重力的な浮遊状態」（島岡 1998, 498）をもたらしているといえる。減7の和音の異名同音的転義の可能性が最大限に活かされた部分であることがわかる。

²⁸⁸ これは第2章で示したく「神曲」への補遺、交響的幻想曲 S158a の第266小節以降と類似した例であるといえるだろう（【譜例 2.2.35】参照）。しかしく「神曲」への補遺、交響的幻想曲 S158a では、偶成転義された減7の和音が後続和音に偶成解決されることで調が確定していたが、本楽曲では減7の和音の先行和音によって調が示唆される点で異なる例といえる。

【譜例 6.7.3】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第1番 第1-24小節

構成音の等しい減7の和音

Allegro

Fis: $IV(II_7-\circ V_9) - II_7-\circ V_9 + II(II_7-\circ V_9) + VII(II_7-\circ V_9) - \circ VI(II_7-\circ V_9)$

8 $(\circ V_9) IV(II_7-\circ V_9) + II(II_7-\circ V_9) + VII(II_7-\circ V_9) - \circ VI(II_7-\circ V_9)$

17 $V_1^1 - | V_3^2 - | V_3^2 - | I - | V_3^2 | V_3^2 |$

《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第2番の主題（第79-110小節・第209-240小節）は、和声進行自体は主調 As-Dur の $V_9 \rightarrow I$ という単純なものだが、柔らかさを感じさせるIVや「陰翳」和音（II・III・VI）など、様々な偶成和音によって多彩な表情をもたらしている。特に第79-86小節に見られる偶成和音は、一見並行和音のように見えるが、これらはいくまで As-Dur V_9 の経過和音である。このように様々な偶成和音を伴うことによって、原和音の中心性を曖昧にしているといえる。

【譜例 6.7.4】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第2番 第79-94小節

79 *p garbato*

As: $V_9 - III - II - I - VII - VI - | IV - III - V(\sharp_9) - III - II - V - | I - \sharp_7 - \sharp_7 - \sharp_7 - \sharp_7 - \sharp_7 - \sharp_7 - IV - \sharp_7$

87 $I - | \sharp_7 - | \sharp_7 - | \sharp_7 - | \sharp_7 - | \sharp_7 - | \sharp_7 - | IV - | \sharp_7 - |$

《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉の序奏も、並行和音（第1-5小節・第6-9小節・第10-13小節）や反復進行（第14-17小節・第18-20小節・第21小節）によって、主調 Fis-Dur のV₉が拡張される。ここに見られる並行和音はあくまで「音色的用法」（島岡 1998, 426 脚注）である。つまり Fis-Dur V₉の経過和音として生じているのである。

【譜例 6.7.5】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉第1-25小節

Allegretto
p vivace
 Fis: v[V₉ VI₉ 並行和音]
 3 *cresc.* *poco* *a poco*
 VII₉
 6 *sva*
 II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇ V₉ VII₇
 10 *(sva)* *am*
 VI₉ V₉ IV₉
 14 *pp le ggeriss. non legato* *sva*
 una corda
 (sva)
 V₇ VI₇ V₇ VI₇ VII₇ I₇ VII₇ I₇ II₇ III₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ IV₇ V₇ VI₇ V₇ VI₇ VII₇ I₇ VII₇ I₇ II₇ III₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ IV₇ V₇
 18 *cresc. molto* *sva*
 V₇ VI₇ V₇ VI₇ VI₇ VII₇ VI₇ VII₇ VII₇ I₇ I₇ II₇ I₇ II₇ II₇ III₇ II₇ III₇ III₇ IV₇ III₇ IV₇ III₇ IV₇ II₇ III₇ I₇ II₇ VII₇ I₇
 22 *(sva)* *trillo* *trillo*
 rinforz. (sva)
 V₇

7-2-2 「Iのゆれ」

晩年に入り、これまで見られた「Iのゆれ」とその「各音度へのゆれの投影」は、さらに変化を遂げる。明確な終止定型を示す和声進行も見られる一方で、「Iのゆれ」が和声進行の中核を成していると言っても過言ではないだろう。ここでは晩年に見られる特異な例を中心に上げていきたい。

7-2-2-1 「Iのゆれ」の応用

《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第2稿 第3曲〈飼葉桶のそばの羊飼いたち〉の終わりには、2次転位和音、さらには3次転位和音という連続転位和音を伴う「Iのゆれ」が生じる。

本楽曲は3部形式の楽曲であり、第63-85小節では第1部の後半部分（第18-40小節）が主調 Des-Dur で再現される。ここでは Des-Dur $I \rightarrow II_7 \rightarrow V_7^2 \rightarrow I$ という進行で全終止が2回示された後、第80小節4拍目からIの代理和音である \check{V}_7 へと揺れ動く（1次転位和音）。そして第86-87小節ではこの Des-Dur \check{V}_7 を中心に、2次転位和音 \check{II}_6^2 、さらに3次転位和音 \check{III} が生じ、続く第88-89小節で I^1 へと解決するのである。一方、第90-91小節では Des-Dur I^1 を中心に、偶成和音 \check{II}_6^2 、2次転位和音 \check{III} が生じ、続く第92-93小節3拍目で I^1 へと解決する。第93小節4拍目-第96小節では、第90-93小節3拍目の「うろ抜き反復」（第93小節4拍目-第95小節3拍目及び第95小節4拍目-第96小節）及び「尻取り反復」（第97-99小節）となり、Des-Dur $I^1 \rightarrow | \check{II}_7^2 | \rightarrow I^1$ という「Iのゆれ」が繰り返される。そして第97-99小節では Des-Dur $| \check{II}_6^2 | \rightarrow I^1$ という「Iのゆれ」が再度示され、「中間的な安定性」（島岡 1998, 416）を示す I^1 によって曲が閉じられる²⁸⁹。

²⁸⁹ Gut は第97-99小節の和声進行について、「Des-Dur から Des ミクソリディアへの旋法転調がある。最後の $V \rightarrow I$ 接続は転回状態に保たれる」（Gut 1975, 340）と言及する。つまり彼は Des-Dur の D 進行と捉えているのである。しかしこの第97小節の和音は As 音・Ces 音・Es 音・Ges 音・B 音で構成されているため、D 和音である Des-Dur \check{V}_7^2 （As 音・Ces 音・Es 音・Ges 音・Bes 音）と捉えることはできない。上記の通り、「Iのゆれ」と捉えるのが妥当であるだろう。

【譜例 6.7.6】《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 3 曲〈飼葉桶のそばの羊飼いたち〉第 63-99 小節

63 *p* 全 全

Des: I — II₇ — V₇² — I — II₇ — V₇² — I

72 *poco a poco rall.*
sempre più p *legato*

80

90 *poco a poco riten.* うろ抜き うろ抜き 尻取り *pavendo*

Chord diagrams: V_7^2 , V_9^4 , V_7^3 , V_9^2 , V_7^2 , V_9^2 , V_7^2 , V_9^2

《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 4 曲〈エステ荘の噴水〉の第 158 小節から示される主題には「I のゆれ」が見られる。また、この主調 Fis-Dur で示される主題への安定復帰過程において、「翳り」関係にある和音（準固有和音）への進行が重要な役割を果たしている。

序奏（【譜例 6.7.5】及び【譜例 6.7.12】参照）を経て、第 40-87 小節で主題が示された後、長大な移行部となる。この移行部において、まず第 88-131 小節では「D2 度下行型反復進行」による移行（第 88-107 小節）とその変奏（第 108-131 小節）が行われる。そして続く第 132-143 小節では、主調 Fis-Dur の vii° 調 E-Dur で主題冒頭の旋律が示される。さらに第 144 小節以降、この主題冒頭の旋律を用いた移行が行われる。

第 144-148 小節では、 $\circ\text{vi}$ 調 D-Dur I¹ で主題冒頭の旋律が示される。そして第 149 小節で +III 調 B-Dur へと 3 度転調 (D-Dur $\circ\text{VI}^2 = \text{B-Dur I}^2$) して B-Dur I² $\rightarrow \text{V}_7^2 \rightarrow \text{IV}$ と進化した後 (第 149-154 小節)、IV (第 154 小節) の「翳り」和音である $\circ\text{IV}$ (第 155-157 小節) が続く。この和音が主調 Fis-Dur I に対する経過和音 VI へと偶成転義され、さらに続く第 158 小節で Fis-Dur I に対する倚和音 $\circ\text{II}_7$ へと進化したのを機に、主題後半の旋律が再現される。また、この主題後半旋律の再現において、倚和音を伴う「I のゆれ」によって Fis-Dur I が示されることで、主調 Fis-Dur へと安定復帰するのである。

ここで注目すべきは、第 158 小節の倚和音 (Fis-Dur $\circ\text{II}_7$) を鑑みると、第 155-157 小節で生じた経過和音 Fis-Dur VI を、Fis-Dur II と捉えられることである。つまり第 155-158 小節にかけて生じる Fis-Dur I に対する偶成和音 (経過和音及び倚和音) も、第 154-155 小節と同様、Fis-Dur $\text{II} \rightarrow \circ\text{II}_7$ という「翳り」の関係になっているのである。

このように、「翳り」関係にある和音 (準固有和音) への進行によって、自然な流れで主調へと安定復帰すると同時に、主題後半旋律の再現に見られる倚和音を導き出していることがわかる。そしてこの倚和音によって、主題後半の旋律には豊かな表情がもたらされているのである。

その後、第 158 小節から示された主題は v 調 Cis-Dur へと転じ、第 178 小節で v 調全終止する。その際、保続低音による D 機能 \rightarrow T 機能 (第 163-171 小節: Cis-Dur 第 v 音保続低音 \rightarrow 第 172-181 小節: 第 I 音保続低音) と、その上部和声による D₂ 機能 \rightarrow D 機能 \rightarrow T 機能 (第 170-171 小節: Cis-Dur II₇ \rightarrow 第 172-177 小節: V \rightarrow 第 178-181 小節: I) にずれが生じることによって、掛留和音的な効果ももたらされていることにも注目しておきたい。また第 172-177 小節の Cis-Dur 第 I 音保続低音上の V において、上声部の和声の変化に伴って、「二階建て構造和声」による多層的な響きが生じていることも押さえておきたい。

【譜例 6.7.7】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉第144-181

小節

144 *Sua*
pp *dolciss.*
pp *legato*

Fis: $\circ VI^1$ (I¹)
 $\circ VI^2$)
 $+III$ (I²)

151 *(Sua)*
un poco rall.
smorzando

Fis: I
 \ddot{II} 又は VI
 \ddot{V}_7^2 IV $\circ IV$ 偶成転義

158 *(Sua) a tempo*
sempre dolcissimo *legato*

I \ddot{II} 又は VI 和音
 $\circ \ddot{II}_7$ 和音
 VI^1 \ddot{V}_7 V^2
 $V(v)$ V_7 I

165 *(Sua)*
cresc.

II_7]

172 *Sua*
rinforz. *dim.*

V $\frac{9}{V}$ I II IV V I \ddot{III} \ddot{V}_7 I II V_7
I I

7-2-2-2 上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」

第2節で取り上げた《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224には、上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」が見られた。本楽曲に見られた例は、空虚5度によるものが中心であったため、調が断定できないものの、「Iのゆれ」によって各反復句の原和音が示されることで、いくつかの調の脈絡が暗示されていた。

このような上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」は、後述する《トッカータ》LW-A295/S197aの第63小節以降にも見られる（【譜例6.7.31】参照）。この楽曲では短3和音による上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」が生じるが、その部分にはこの「Iのゆれ」しか示されないにも拘わらず、vi調 a-Moll を暗示させていることは注目に値する。

7-2-2-3 半音階的経過和音を伴う「Iのゆれ」

続いて取り上げるのは半音階的経過和音を伴う「Iのゆれ」である。この「Iのゆれ」も、第2節で取り上げた《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224に見られた。並行和音のように半音階的に経過和音を用いることで、一時的に機能性がなくなったかのような錯覚がもたらされる。しかしそれらを巨視的に捉えると、「Iのゆれ」が発展したものであることがわかる。

さらに《悲しみのゴンドラ》第2番 LW-A319b/S200-2の第5部（第140-168小節）では、単にこの「Iのゆれ」を用いるだけに留まらず、この「Iのゆれ」によって、一時的に調の脈絡を曖昧にしていた（【譜例6.4.14】参照）。一見機能性のない並行和音のように見えるが、第3章で既に見られた、経過和音 I^{\sharp} を伴う（【譜例3.2.10】参照） $I \rightarrow | VI_7 | \rightarrow I$ のゆれがさらに発展を遂げたものといえるだろう。

7-2-2-4 「変位和音」を原和音とするゆれ

この現象は Boenke が「音響覆隠 Klangverschleierung」（Boenke 2012, 205）²⁹⁰と呼ぶものの1つである。この「覆隠の脈絡の中では非常に頻繁に音響の錯覚の現象」、つまり第1節でも述べた通り、「協和音のように感じられる和音が遡及的に『疑似協和音』であることが判明」する現象が何度も生じているのである（ibid., 205）。このように「Iのゆれ」において、「変位和音」を原和音とすることによって、ゆれの中心を成す原和音自体が曖昧

²⁹⁰ Boenke は、Ernst Kurth の用語に基づいて（Kurth 1923, 106-118）、この用語を用いている。

な形になっているといえる。

これは、第1節で取り上げた《灰色の雲》LW-A305/S199（第9-10小節）、第5節で取り上げた《不吉な星》LW-A312/S208（第25-28小節及び第33-36小節）など、晩年においてあらゆる楽曲に見られた。ここではこれらの楽曲の他に、このゆれが見られる《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉の序奏（第1-32小節）を取り上げたい。

この序奏は「広範囲にわたってVで楽曲化」（Boenke 2012, 205）された部分、つまり主調 g-Moll のD機能が拡大された部分である。しかし Boenke の言及の通り、ここには「音響の錯覚」（ibid., 205）が生じているため、第33小節の主調 g-Moll Iで始まる主題の提示まで、その機能は曖昧なままである。

曲はB音・Fis音によるオスティナートによって始まる。その後、第4小節から右手で和音が奏されることによって、増3和音（Fis音・D音・B音）が形成される。多義的な和音である増3和音は、上下連続刺繍音（Es音・Cis音）によって生じた連続刺繍和音により一時的に es-Moll を示唆するが、続く第9小節でD音・Fis音・A音から成る長3和音へと進行することで解決したような印象を受ける²⁹¹。そして、続く第9-24小節では、この長3和音を原和音とした短3和音との明暗のゆれが生じる。

その後、第25小節で再び冒頭の増3和音が現れ、第33小節で g-Moll Iへと解決すると同時に主題が提示されることから、主調が g-Moll であることが明らかとなる。また、第25小節以降の「増3和音への予期せぬ後退」によって、第1-32小節は増3和音が原和音であり、第9小節で解決したように感じられた長3和音は「疑似協和音」として生じた偶成和音であることがわかる（ibid., 206-207）。これらを g-Moll の脈絡で捉えると、g-Moll \bar{V}^1 （第1-32小節）という増3和音を原和音とした、g-Moll V^1 へのゆれと捉えることができる。さらに、この「疑似協和音」g-Moll V^1 に見られる短3和音（2次転位和音）へ

²⁹¹ Boenke は「少し後で追加される右手の和音（第4-6小節）は、長さの関係と2つ目の和音のアクセントによって、最初の和音が2つ目の和音に対する自由に生じる掛留（又はドミナント）として認識され得るように配置されている。したがって聞き手は第5小節以降の es-Moll 6の和音を関連和音として推測して、それによって最初はリストが調号と臨時記号の選択によって示すものとは異なる調関係

（Ges-Dur 又は es-Moll）と結論付けるかもしれない。」（ibid., 205）と言及する。また続けて、第7小節からの「Fis音・B音・Cis音」から成る和音も、聴き手にとっては「不協和な掛留ではなく、基本位置の Ges-Dur 3和音として聴こえるはずである。」（ibid., 206）という。彼の言及にもある通り、第5-8小節に長く置かれた上下刺繍音（Es音・Cis音）によって刺繍和音が独立和音のように聴こえることから、第4-8小節2拍目には es-Moll III （D機能の代理）→ I^1 →VI という es-Moll の一連の脈絡が一時的に浮かび上がる。その後、第8小節3拍目で冒頭の増3和音へ、さらに第9小節で長3和音へ解決したように聴こえるため、これらは刺繍和音であったことが遡及的にわかる。

のゆれは、固有Vとのゆれである。このように2次的なゆれによって「明・暗の対比効果」(島岡 1998, 436)をもたらすと同時に、Boenkeの言及の通り、g-Moll V¹の持つ「ドミナントとしての意味の可能性を疑わしいものに」(ibid., 206)にしているといえる。

序奏に長大なD機能を置くという、これまでに見られた語法を用いつつも、そのD機能を明示しないことによって、「曖昧さ」(Boenke 2012, 206)をもたらしているのである。

【譜例 6.7.8】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉第1-33小節

Andante

mf f sempre legato

g: V¹₆ | -VI¹ | +VII | -VI(III) | I¹ | VI

機能: D

dim. p un poco cresc. nnforz. rall. molto accentuato

固有Vとのゆれ

固有Vとのゆれ

I

7-2-2-5 固有Vとのゆれ

また晩年には、固有Vとのゆれがしばしば見られる。既に示した《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉の序奏の第9-24小節では、2次転位和音としてVと固有Vとのゆれが生じている。また同曲集の第1曲〈アンジェルス！守護天使への祈り〉の第8-12小節、さらには後述する第4曲〈エステ荘の噴水〉の序奏の第26-33小節などにも見られる。これによって「明・暗の対比効果」（島岡 1998, 436）をもたらすと同時に、旋法的な表情を示しているといえるだろう。

【譜例 6.7.9】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第1曲〈アンジェルス！守護天使への祈り〉第1-36小節

Andante pietoso

p dolce

E: V — 7 — 1 — II² —

sempre p e legato *dim.*

固有Vとのゆれ 固有Vとのゆれ

mp *mf sostenuto ed espressivo*

II — I — V⁷ — I

I¹ — VI¹ — II —

[°]VII¹ (I¹ / III VI² | 0 VI¹ | V⁷ | V⁷ / [°]II¹ | V¹ — | I | VI¹ | V⁷ | V⁷ / [°]II¹ | V¹ —)

7-3 D₂機能の拡張

晩年では、第6章《不吉な星》LW-A312/S208の第47-83小節や《無調のバガテル》LW-A338/S216aに見られたように、様々な形でD₂機能が強調される傾向にある。これは、機能の関心が徐々にD機能→T機能からD₂機能→D機能へと移行していることの表れといえるだろう。

《夜想曲 不眠、問いと答え》LW-A322/S203の第9-41小節には、主調 e-Moll の第1音保続低音上に、楽曲の大半を占める長大なD₂機能が置かれている。和音機能において、リストがD₂機能に着目していることが顕著に表れた例の1つといえる。

曲は刺繍和音 $\text{V}_9^{\#}$ を伴う主調 e-Moll の I¹ を中心とした「Iのゆれ」で始まる(第1-4小節)。続く第5-8小節で偽終止的な進行(e-Moll I¹→V²→ $\text{V}_9^{\#}$ →VI¹)をし、第8小節からはe-Mollの第1音保続低音となる。そして第9小節以降、このe-Moll第1音保続低音上に様々なD₂和音が置かれるのである。ここでは、e-Moll第1音保続低音上で $\text{V}_9^{\#}$ →II₇→ $\text{V}_9^{\#}$ →II₇を経過した後(第9-12小節)、第32小節まで続く II へと進行する²⁹²。註にも記した通り、このe-Moll II には一時的にe-Moll $\text{V}_9^{\#}$ が垣間見え、そして第33小節以降、e-Moll $\text{V}_9^{\#}$ が示されるのである。

しかしここで注目すべきは、e-Moll $\text{V}_9^{\#}$ によって明確なD機能が示されないことである。e-Moll II とe-Moll $\text{V}_9^{\#}$ は3音が共通音(F音・A音・C音)であり、その違いは導音Dis音があるかないかのみである。第33-36小節及び第37-41小節を見てみると、各フレーズの3小節目2拍目(第35小節2拍目-第36小節及び第39小節2拍目-第41小節)になって初めてDis音が示されていることがわかる。したがって、各フレーズ前半ではまだD₂和音であるe-Moll II のように感じられ、明確な和音交替点が明示されないグラデーションのような和音の変化になっているのである²⁹³。

続く第42-45小節では、明暗の対比(第42-43小節:e-Moll V²→I¹、第44-45小節:V²→+I¹)によってe-MollのD機能→T機能が明示される。さらにこの明暗の対比を機に同主長調 E-Dur へと陽転し、単音で E-Dur VII→III→VI→II という反復進行(「D₂度下

²⁹² ここでは右手の旋律によって、一時的に e-Moll の $\uparrow \text{IV}$ 調 B-Dur (第21-24小節) や e-Moll $\text{V}_9^{\#}$ (第27小節2拍目後半-第28小節及び第31小節2拍目後半-第32小節) が生じる。特に後者の和音によって、e-Moll II (D₂機能) と $\text{V}_9^{\#}$ (D機能) の両義的な機能が生じており、厳密には全てD₂機能とはいえない。

²⁹³ さらに注目すべきは、Dis音(第35小節2拍目-第36小節及び第39小節2拍目-第41小節)でフレーズが終わっていることによって、e-Moll $\text{V}_9^{\#}$ 、又は $\uparrow \text{IV}$ 調 B-Dur V₇ という両義的な和音となっていることである。

行型反復進行))、いわゆる「5度の滝」(島岡 1998, 432) が示されることによって、E-Dur の D 機能で始められるコラール風の部分 (第 50 小節以降) が導かれる (【譜例 6.7.33a】及び【譜例 6.7.33b】参照)。

本楽曲に見られる D₂機能の拡張は、第 1 音保続低音上に生じるものであるため、実際には e-Moll の T 機能上の D₂機能である。しかしこの D₂機能には「D₂和音特有の浮遊・開放・高揚等の情緒」(島岡 1998, 498) が感じられ、先にも述べた通りその和音交替点は明確ではないものの、e-Moll の「D を呼び出し」(同前, 283) ているといえるだろう。

【譜例 6.7.10】《夜想曲 不眠、問いと答え》LW- A322/S203 第 1-50 小節

Schnell und leidenschaftlich, ♩ = 88

e: I¹ ———— V₉ ———— V₉ ———— V₇ ————

V₉ ———— I[VI₇ ———— V₉ ———— II₇ ———— V₉ ———— II₇ ————

♯ ————

17 *ff* *カ* *弱* *カ* *弱* *カ* *弱* *カ* *弱*

21 *カ* *弱* *カ* *弱* *カ* *弱* *カ* *弱*

b:V(♯的) b:V(♯的)

↑IV(V₇ ————)

25 *legato* *シ* *シ* *シ* *シ* *シ* *カ* *カ*

又は V₉ 両義性

又は $\overset{\#}{V}_9$ (両義性))

)

《2つのチャールダーシュ》LW-A333/S225 第1曲でも、長時間 D_2 機能が見られる。

序奏（第1-22小節）は同主短調 a-moll の D_2 機能中心である。ここでは a-Moll $\overset{\#}{V}_9$ を中心に、経過和音 I^2 を伴う $\overset{\#}{V}_9 \rightarrow | I^2 | \rightarrow \overset{\#}{V}_9$ という進行によって、a-Moll の「強い調性感」（島岡 1998, 367）が生じる。これによってこの序奏全体に「翳り」の表情がもたらされている。

この序奏の D_2 機能を受けて、第23-38小節では A-Dur $\overset{\#}{V}_9 \rightarrow I^2 \rightarrow V^3 \rightarrow I^1$ (D_2 機能 $\rightarrow D$ 機能 $\rightarrow T$ 機能) と、不十分終止する主題が2回示される。続いて +III 調 Cis-Dur へと3度転調（第37-38小節：A-Dur $I^1 = Cis-Dur \circ VI^1$ ）し、第39-54小節では Cis-Dur (\circ) $V^3 \rightarrow I^1 \rightarrow V^2 \rightarrow V^3 \rightarrow I^1$ と、不十分終止する主題が繰り返される。その後、「複合3度上行型反復進行」（第55-62小節：+VI 調 Fis-Dur、第63-70小節： \circ II 調 B-Dur）、さらに「D2度上行型反復進行」（第71-72小節： \uparrow IV 調 Es-Dur、第73-74小節： v 調 E-Dur、第75-80小節： \circ VI 調 F-Dur）を経て、第88小節で VI 調 fis-Moll の半終止へと辿り着く。

その後第 91 小節で fis-Moll I へと進行したのを機に、III 調 cis-Moll へと転じ (fis-Moll I = cis-Moll IV)、第 91-101 小節では cis-Moll IV → II₇、続く第 102-109 小節では Cis-Dur へと陽転して(°)IV → II₇と進行する。そして最後 (第 110-121 小節) は cis-Moll II₇ で楽曲が閉じられる。つまり第 90-121 小節は、III 調 cis-Moll の D₂機能中心の部分となっているのである。

また特筆すべきは、最後の第 110-121 小節に示される cis-Moll II₇ という導 7 の和音は、「両義性・意外性を秘めた」(島岡 1998, 476 脚注) 和音であることである。このことから第 110-121 小節を主調 A-Dur の V^{\flat} と捉えることができ、本楽曲冒頭と同様の主調 A-Dur の V 諸和音で終わっていることがわかる。さらに、この主調 A-Dur の脈絡で遡ると、第 91-101 小節は A-Dur II (v 調の D₂和音) → V^{\flat} (D₂和音) と捉えることができる。つまり第 90-121 小節は、第 102-109 小節で一時的に Cis-Dur へと揺れ動いているものの、主調 A-Dur 及び III 調 cis-Moll の各調の D₂機能を中心とした両義的な部分なのである。

以上を踏まえると、本楽曲は同主短調 a-Moll の D₂機能中心の序奏から始まり、主調 A-Dur 及び III 調 cis-Moll の D₂機能で終わっていることがわかる。また第 23 小節から示される主題は、主調 A-Dur の T 機能が示される提示的な部分である一方で、その後要素や和音が繰り返される移行的な性質を持った部分である。このことから、本楽曲は主調 A-Dur の D₂機能を中心とした楽曲構造であることといえる。そして両義的な調を示す最後の部分は、いずれの調であっても D₂機能を示していることから、「D₂和音特有の浮遊・開放」(島岡 1998, 498) 感によって曲を終えているのである。

【譜例 6.7.11】《2つのチャールダーシュ》 LW-A333/S225 第1曲

Allegro $\text{♩} = 132$

f marcato

A: $\text{♯}^{\circ}(\text{♯}^{\circ}_9)$ | ♯°_9 | I² | 2

機能: D₂

sempre f

(D₂) | ♯°_9 | I² | 2

ff

(D₂) | ♯°_9 | I² | V₇ | 3 | I¹ | T

♯°_9 | I² | V₇ | 3 | I¹

+III(♯VI¹) | +III(♯VI¹)

(+III(♯VI³)) | V₇³ | I¹ | V₇² | 3 | I¹

V₇³ | I¹ | V₇² | 3 | I¹

55 $+VI \square$ $+VI \square$

$+III(V^3)$ $+VI(V^3)$ I^1 V^3 I^1

複合3度上行型反復進行

63 $\circ\sharp \square$ $\circ\sharp \square$

$+III(V^3)$ I^1 V^3 I^1

71

$V(V^1)$ $\circ VI^1$ $VI(V^1)$ $\uparrow IV(V^1)$ $\circ VI^1$ $\circ VI^1(V^1)$ $\circ VI^1$

D2度上行型反復進行

79 $VI \square$

$VI(V^1)$

90 *Ritenuo un poco* *f espr.* $\sharp \square$

II $\sharp V^9$ I $III(IV)$ II_7

兩義性

102 *dim...*

$+I(\circ IV)$ II_7 $\sharp V^9$ II_7

兩義性

7-4 特殊な機能を持つ和音

ここでは「Ⅲの使用」、「I²の使用」の観点から論じていく。

7-4-1 Ⅲの使用

晩年においても、しばしば代理和音としてⅢが用いられる。Ⅲは前後の脈絡によってその機能が変わる曖昧な和音である。そのため I や V の代理和音としてⅢを使用することによって、安定和音である I を回避したり、V → I という終止感を弱めたりしているのである。

《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 4 曲〈エステ荘の噴水〉の序奏の終わりには、終止に I の代用としてⅢの使用が見られる。並行和音や反復進行による主調 Fis-Dur V₉ の拡張（【譜例 6.7.5】参照）を経て、第 22 小節では Fis-Dur V₇³へと辿り着く。その後、第 26-33 小節ではこの Fis-Dur V₇を中心とした固有 V とのゆれとなる。

続く第 34-35 小節では、Fis-Dur $\mathbb{V}_7^3 \rightarrow \text{III}^1 \rightarrow \mathbb{V}_7^2 \rightarrow \text{III}$ という、I の代理和音であるⅢへの進行によって I を回避する。さらに第 36 小節で Fis-Dur \mathbb{V}_9^3 へと達し、T 機能への指向性が高められることで、Fis-Dur I¹への解決の期待感がより一層高まる。しかし続く第 37 小節 2 拍目では、Fis-Dur I¹の代理和音であるⅢへと進行することで終止回避される。また第 38-39 小節では、この進行がもう一度繰り返されることで再び終止回避され、続く第 40 小節から提示される主題で、ようやく Fis-Dur I が示されるのである²⁹⁴。つまりⅢによって終止回避することで、主題に示される I の期待感が高まるとともに、Ⅲという「陰翳」和音の表情によって、Fis-Dur I で始まる主題の明るさがより一層引き立てられているといえる。

²⁹⁴ 第 36-39 小節の Fis-Dur $\mathbb{V}_9^3 \rightarrow \text{III}$ という進行は、先行和音との脈絡から捉えたものである。後続和音である第 40 小節の Fis-Dur I との脈絡では、Fis-Dur | \mathbb{V}_9^3 | → \mathbb{V} という D 機能として捉えることもできるだろう。すなわちⅢは、前後の脈絡によってその機能が変わる曖昧な和音なのである。

【譜例 6.7.12】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉第22-43

小節

22 *(sua) trillo* *rinforz (sua)* *trillo* *Fis: V⁷₇*

26 *dim* *p* *un poco rall.* *p* *più dim.*

33 *固有Vとのゆれ* *Un poco più moderato* *smorz.* *dolc. iz. tranquillo* *tremolando sempre una corda*

Iの代理和音 *Iの代理和音* *Iの代理和音*

V⁷ III¹ V⁷ III V⁹ III V⁹ III I

《諦め》第2稿 S187b にも代理和音としてのⅢの使用が見られる。第18小節で主調 E-Dur の半終止が示された後、第21小節からは新たな旋律が示される。第21-24小節では E-Dur V^7_7 が I¹ の代理和音であるⅢへと進行する。ここでは安定和音である I¹ が示されないことによって長いフレーズが作られる。この進行は《諦め》初稿 S187a にも見られる。続く第25小節からは E-Dur $V^7_7 \rightarrow \circ V^9_9$ へと進行し、この和音がⅣ調 A-Dur の D₂ 和音へと単純転義 (E-Dur $\circ V^9_9 = A-Dur \circ \check{V}^9_9$) される。そしてこの A-Dur の D₂ 和音によって、第27小節からは V の倚和音である I² が導かれる。しかしこの A-Dur I² は V へと解決せずに第29小節2拍目でⅥへと進行する。つまり無解決倚和音である。

第30小節2拍目で単純転義 (A-Dur I¹ = E-Dur IV¹) によって E-Dur へと復義し、第31小節からは第21小節からの反復となる。しかし第36小節2拍目で $\circ V^9_9$ へと進行した後、Ⅳ調 A-Dur ではなく、-↑Ⅳ調 b-Moll へと転調する。つまり第26小節2拍目と同様の和音でありながら、ここでは異名同音的転義 (E-Dur $\circ V^9_9 = b-Moll V_7$) という違う転義を行っているのである。このように繰り返し部分で異なる転義を行っていることに注目しておきたい。その後第44小節で V に対する倚和音である E-Dur $\circ V^{\sharp}_7$ へと偶成転義 (b-Moll $V^{\sharp}_7 = E-Dur \circ \check{V}^{\sharp}_7$) され、第45小節から主題が再現される。

【譜例 6.7.13a】《諦め》第 2 稿 S187b 第 21-50 小節

Harmonic analysis for Example 6.7.13a (measures 21-50):

Measures 21-30: E: $V_7 - \overset{3}{III} - V_7 - \overset{3}{III} - \overset{\vee}{V}_7 - \overset{3}{\overset{\vee}{V}_9^2}$ (無解決倚和音) $IV^1 IV^1$

Measures 31-40: $V_7 - \overset{3}{III} - V_7 - \overset{3}{III} - \overset{\vee}{V}_7 - \overset{3}{\overset{\vee}{V}_9^2}$ (無解決倚和音) (無解決倚和音) $IV(\overset{\vee}{V}_9^2) - I^2 - VI - I^1$

Measures 41-50: $\overset{\vee}{V}_7 - I - VI_7 - \overset{\vee}{V}_7 - \overset{\circ}{II}_7 - V_7 - \overset{\vee}{V}_7^2$ (無解決倚和音)

一方で同曲の終わりは、Vの代理和音であるIIIが用いられる。これによって E-Dur III → I と曲が締めくくられている。

【譜例 6.7.13b】《諦め》第 2 稿 S187b 第 90-109 小節

Harmonic analysis for Example 6.7.13b (measures 90-109):

Measures 90-99: E: $IV_{6\uparrow} - I - IV_{6\uparrow} - I$

Measures 100-109: $VI - III - I$ (Vの代理和音)

《トッカータ》LW-A295/S197a の第 1-18 小節では、T 機能として I_7 や III_7 といった「付加和音形体」（島岡 1998, 448）を用いることによって、唯一の安定和音である I の提示を回避している。

【譜例 6.7.14】《トッカータ》LW-A295/S197a 第1-34小節²⁹⁵

Prestissimo

機能: D中心 T中心

機能: D中心 T中心 D中心 T中心 D中心

機能: D中心 T中心 D中心 T中心 D中心

機能: D中心 T中心 D中心 T中心 D中心

295 どのレベルでどのように捉えるかで、以下に示すいくつかの和声進行の可能性が生じる。第1-8小節以降の部分も同様の可能性が考えられる。【譜例 6.7.14】は最下段の捉え方に基づいている。いずれの解釈であっても、「付加和音形体」によって T 機能を回避していることがわかる。

【譜例 6.7.14a】《トッカータ》LW-A295/S197a 第1-8小節還元譜

Prestissimo

機能: D中心 T中心 D中心 T中心 D中心

経過和音 $\text{III}^{\flat 2}$ を伴う V 中心の第 1-4 小節、経過和音 $\text{II}^{\flat 2}$ を伴う $\text{I}^{\flat 2}$ 及び $\text{III}^{\flat 2}$ による T 中心の第 5-8 小節から成る。そして $\text{V}^{\flat 3} \rightarrow \text{III}^{\flat 2}$ という進行によって D 機能 \rightarrow T 機能 (第 9-16 小節)、C-Dur $\text{V}^{\flat 3}$ による D 機能の後に、C-Dur 第 I 音及び第 v 音同時保続低音によって示された T 機能に解決する。先述した通り、 III は前後の脈絡によってその機能 (T 機能又は D 機能) が変化する和音である。そのため本楽曲における III_7 も、脈絡によっては、どちらもの機能を示しているといえる。また、第 23-26 小節、第 31-34 小節は、第 I 音及び第 v 音同時保続低音によって示された T 機能に対する「I のゆれ」、つまり C-Dur $\text{I} \rightarrow | \text{VI} | \rightarrow \text{I}$ の応用である。「陰翳」和音 VI 及び「翳り」和音 $\circ \text{VI}$ によって明暗の変化を示しながらも、大きな脈絡としては「T-S-T に近いカデンツ効果」 (島岡 1998, 360) を示しているといえる。

7-4-2 $\text{I}^{\flat 2}$ の使用

《トッカータ》LW-A295/S197a では、第 1-34 小節の後 (【譜例 6.7.14】参照)、移行部 (第 35-50 小節) となる。ここでは、主調 C-Dur の vi 調 a-Moll \rightarrow C-Dur \rightarrow \circ III 調 Es-Dur と 3 度転調する「複合 3 度上行型反復進行」によって移行していく。このそれぞれの反復句においても、 $\text{I}^{\flat 2}$ が「無解決倚和音」として単独で D 機能を示すことによって、半終止が示されるのである。この「無解決倚和音」は、 $\text{I}^{\flat 2}$ の先行和音として、各調の $(\circ) \text{V}^{\flat 3}$ という D_2 和音が置かれていることから裏付けられている。

部：第 447 小節以降及び第 537 小節以降）においては、保続低音上に旋法が用いられているため、保続低音の有無によって、調の脈絡が大きく変化していたことは注目に値する。

このように保続低音を用いることによって、その部分の機能を暗示させており、リストがこれらの保続低音を意図して用いていることが窺える。ここでは機能を暗示させる保続低音の使用が見られる楽曲を取り上げていきたい。

《4 つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第 1 番の第 166 小節から示される主題には、主調 Fis-Dur の第 I 音保続低音が置かれ、曲の終わりまで一貫して続く。これによって主調の T 機能が示される。そしてここで特筆すべきは、上部和声に着目すると、D 機能である Fis-Dur V_7 と、「非安定の T」（島岡 1998, 92 注）機能である I 代理和音 $\overset{\circ}{V}_7$ 及び $\overset{\circ}{V}_9$ を揺れ動いており、第 197 小節まで唯一の安定和音である I が現れないことである。つまり楽曲の終わりに至るまで、Fis-Dur 第 I 音保続低音という低音レベルのみによって安定局面を暗示させているのである。

一方で、この部分に対応する第 89-106 小節には Fis-Dur の第 v 音保続低音が置かれており、これによって主調の D 機能が示されている（【譜例 6.7.16b】）。そしてここでも上部和声では、D 機能である Fis-Dur V_7 と、「非安定の T」機能である I の代理和音 $\overset{\circ}{V}_7$ を揺れ動いている。

このように、これらの主題では、主調 Fis-Dur の I の明示を避ける傾向にあることがわかる。一方で、第 v 音保続低音及び第 I 音保続低音という低音レベルで、巨視的な D 機能（不安定局面）及び T 機能（安定局面）を示すことによって、楽曲構造を構成していることがわかる。

【譜例 6.7.16a】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第1番 第152-209小節

152 *sua*

Fis: I² 無解決倚和音 V²

(*sua*)

160 *p*

Iの代理和音 V₇ V₉

(*sua*)

168

Iの代理和音 V₇ V₉

(*sua*)

176

IV V₉ V₉

(*sua*)

184 *dim.*

I V₉ V₉

(*sua*)

192 *dolce* *dolcissimo* *un poco ritenuto*

I VI₇

(*sua*)

【譜例 6.7.16b】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第1番 第81-110小節

81

89 *ff appassionato*

97

103 *dim.*

偶成転義

Iの代理和音

Iの代理和音

$IV(II_7 \flat V_9) II_7 \flat V_9 +II(II_7 \flat V_9)$

《哀歌Ⅱ》LW-A277/S197はAs-Durで書かれているものの、楽曲前半(第1-88小節)は不安定調を中心とした、拡大された反復句によって始まる。そして注目すべきは、主調が示される第89-120小節には第Ⅰ音保続低音によってT機能が暗示されるのみで、その上部和声にはⅠが一度も示されないことである。さらに、楽曲終盤(第161小節以降)に達するまで主調のⅠ¹及びⅠ基本位置が示さないことも、特筆すべきである。以下で楽曲全体を俯瞰してみたい(【譜例6.7.17a】及び【譜例6.7.17b】参照)。

前述の通り、楽曲前半(第1-88小節)は主調As-DurのⅣ調Des-Durを中心とした反復句(第1-38小節)と↑Ⅳ調D-Durを中心とした反復句(第39-80小節)から成る。

まず第1-38小節では、序奏(第1-18小節)の第1-9小節にⅣ調Des-Dur $V_7^{\sharp 9}$ が示され

ることで Des-Dur が示唆される。しかし続く第 10-18 小節で Des-Dur の vi 調 b-Moll へと半音階的転調 (Des-Dur $V^3 \rightarrow \text{♯}^{\flat} = \text{b-Moll } \text{V}^{\flat}$) し、第 20-26 小節では b-Moll $I^1 \rightarrow IV \rightarrow I^2 \rightarrow IV^1$ と進行することで主題が提示される。その後、Des-Dur の \circ iv 調 fis-Moll I の倚和音へと偶成転義 (b-Moll $IV^1 = \text{fis-Moll}$ 第 I 音保続低音上の ΔVI) され、第 28 小節以降、fis-Moll の第 I 音保続低音上で「I のゆれ」を伴う旋律が示される。その後、fis-Moll $VI \rightarrow IV_7 \rightarrow V$ と進行して半終止し、続く第 39 小節から主調 As-Dur の \uparrow iv 調 D-Dur で示される反復句へと 3 度転調 (fis-Moll $\text{V}^{\flat} = \text{D-Dur } V$) する。

第 39-80 小節の反復句のうち、第 39-74 小節は、第 1-36 小節を主調 As-Dur の \uparrow iv 調 D-Dur にほぼ完全に移調した部分である。そのため、序奏において D-Dur が示唆された後、D-Dur の vi 調 h-Moll へと半音階的転調 (D-Dur $V^3 \rightarrow \text{♯}^{\flat} = \text{h-Moll } \text{V}^{\flat}$) し、第 57 小節以降、h-Moll で主題が示される。そしてその後、D-Dur の \circ iv 調 g-Moll I の倚和音へと偶成転義 (h-Moll $IV^1 = \text{g-Moll}$ 第 I 音保続低音上の ΔVI) され、g-Moll の第 I 音保続低音上で「I のゆれ」を伴う旋律が続く。そして第 81-88 小節では 3 度転調の連鎖によって、主調 As-Dur $\rightarrow \circ$ ii 調 A-Dur \rightarrow vi 調 f-Moll を経て、第 86 小節の主調 As-Dur の第 I 音保続低音上の IV へと辿り着く。

そして第 89 小節以降、主調 As-Dur の第 I 音保続低音上に新たな主題が示される。ここで注目すべきは、第 89-120 小節に置かれた長大な第 I 音保続低音によって、As-Dur の T 機能が示されているにも拘わらず、その上部和声には As-Dur の安定和音である I が一度も示されないことである。第 89-96 小節では As-Dur の第 I 音保続低音上の $V_7 \rightarrow \text{V}^{\flat}_7$ と進行する 8 小節間の旋律が示される。そして As-Dur 第 I 音保続低音上の V^{\flat}_7 が D_2 和音 \circ V^{\flat}_9 へと異名同音的転義されることで、第 97-104 小節の同様の和声進行から成る 8 小節間の旋律を導き出しているのである。続く第 105-108 小節では再び As-Dur V_7 が示されるが、ここから第 120 小節にかけて 8 小節間の旋律の冒頭 4 小節間によって畳み掛けられる。ここでは As-Dur 第 I 音保続低音上に、【譜例 6.7.17a】に示した通り、 \circ vi 調 E-Dur 及び iv 調 Des-Dur の両義的な調が生じる。

このように楽曲前半 (第 1-88 小節) には、不安定調を中心とした、拡大された反復句によって主調が一度も示されないことがわかる。そしてようやく主調が示される第 89 小節以降、第 120 小節まで続く長大な第 I 音保続低音によって主調の T 機能が暗示されるものの、その上声和声には主調の T 機能が一度も示されないのである。

【譜例 6.7.17a】《哀歌Ⅱ》 LW-A277/S197 第 1-128 小節

Quasi andante

As: $IV \left(V_7^3 \right)$

19 *sostenuto ed espressivo*
mf *legato*
 I^1 IV I^2 IV^1 }
 偶成転義

28 *dim.*
 VI IV_7 V_9 VI IV_7 V]

39 *p*
 V IV^1 }
 偶成転義

57 *sostenuto ed espr.*
mf legato
 I^1 IV I^2 IV^1 }
 偶成転義

66 *弱イ弱イ*
弱イ弱イ dim.
 VI IV_7 V_9 VI

80 *un poco rall.*
smorzando
 V^2 VI^1 IV^1
 $] \quad 2 \quad)$ $^{\circ} \# (V^2 -_7 - VI^1 -_2)$
 $VI (I^2 -_7 - VI^2 -)$

89 *dolcissimo amoroso*

pp *sempre legatissimo*

Chord symbols: V_7 , V_9 , V_7 , V_9

97

Chord symbols: V_7 , V_9 , V_7 , V_9

105 *poco a poco cresc...*

poco a poco cresc... *accelerando*

Chord symbols: V_7 , V_9 , $\text{VI}(\text{V}_6)$, V , $\text{IV}(\text{V}_7)$, II_7 , VII

両義性

113 *molto cresc...*

molto cresc...

Chord symbols: V_9 , II_7 , V_9

121 *un poco più accel.* *f* *sempre appassionato*

un poco più accel. *f* *sempre appassionato*

Chord symbols: I^1 , IV_7 , I^2 , V_9 , $\text{VI}(\text{V}_7^3)$

主調の T 機能が明示されないまま As-Dur 第 I 音保続低音は途切れ、第 121 小節以降、移調反復進行（「複合 2 度上行型反復進行」）となる。楽曲前半の様々な要素を用いて、 \circ vi 調 E-Dur（第 121-128 小節） \rightarrow vi 調 f-Moll（第 129-136 小節） \rightarrow \circ vii 調 Ges-Dur（第 137-144 小節）と調を巡って、第 145 小節以降、 \circ II 調 A-Dur へと辿り着く。そして第 160 小節で主調 As-Dur I^1 の倚和音 \circ ∇_4^1 へと偶成転義（A-Dur $V_7^2 = \text{As-Dur } \circ$ ∇_4^1 ）され、第 161 小節で I^1 へと偶成解決することで主調 As-Dur へと安定復帰する。しかしここでも、しばらく As-Dur I^1 という「中間的な安定性」が示され、第 177 小節以降、ようやく As-Dur I 基本位置という完全な安定が示されて曲を終えるのである。

【譜例 6.7.17b】《哀歌 II》 LW-A277/S197 第 152-190 小節

As:

I^1
 \circ ∇_4^1
偶成転義

\circ II II_7^2 — V_7^2 —)

161 *im poco ritenuto*
espressivo ma semplice

VI IV^1 I^1 — VI IV^1 I^1 — I^1 — IV — $\frac{2}{+6}$ — I^1 —

177 *pp*

VI^1 —

《4 つの忘れられたワルツ》 LW-A311/S215 第 4 番においては、第 v 音保続低音及び第 I 音保続低音によって主調の D 機能 \rightarrow T 機能が暗示される。そしてここで注目すべきは、楽曲全体に亘って一度も唯一の安定和音である主調の I 基本位置が示されず、低音の第 I 音保続低音のみによって安定局面を暗示させていることである。本楽曲においても、以下で楽曲全体を俯瞰することとする（【譜例 6.7.18a】～【譜例 6.7.18c】参照）。

主調 E-Dur の D 機能 \rightarrow T 機能（第 1-7 小節： $\nabla^1 \rightarrow | \nabla^1 | \rightarrow \nabla_7^2 \rightarrow \nabla^1$ ）を経て、D₂機

能（第 8-16 小節： $\circ IV \rightarrow IV \rightarrow \text{♯}^1$ ）が示される序奏（第 1-16 小節）に次いで、第 17-32 小節では、E-Dur の D_2 機能を中心とした主題（ $\circ \text{♯}^3 \rightarrow II^3 \rightarrow \circ \text{♯}^3 \rightarrow II^3$ ）が示される。さらに第 33-48 小節で III 調 gis-Moll の D 機能を中心とした主題（ $\text{♯}^3 \rightarrow V^3 \rightarrow \text{♯}^3 \rightarrow V^3$ ）が示された後、第 49-56 小節では「複合 2 度上行型反復進行」（第 49-50 小節： v 調 H-Dur \rightarrow 第 51-52 小節： vi 調 cis-Moll \rightarrow 第 53-54 小節： \hat{VI} 調 dis-Moll ）によって調を巡り、再び主調 E-Dur の D_2 和音（ $\circ \text{♯}^2$ ）へと辿り着く。これによって第 57-88 小節の主題の変奏へと続くのである。

【譜例 6.7.18a】《4 つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第 4 番 第 1-56 小節

Allegro
p scherzando

E: ♯^1 — ♯^1 — $\frac{7}{7}$ — ♯^1 — $\circ IV$ —

機能: D — IV — ♯^1 — T — D_2 —

(D_2) — ♯^3 — II^3 —

(D_2) — ♯^3 — II^3 —

(D_2) — ♯^2 — $III(\text{♯}^3)$ — V^3 —

sempre p

第 57-88 小節で主題の変奏が行われた後、一時的に \circ \sharp 調 f-Moll を経て、第 96-104 小節の主調 E-Dur 第 v 音保続低音上の \check{V}_7 に辿り着く。

そして第 105 小節からは、E-Dur 第 v 音保続低音上に新たな主題が示される。この主題は、8 小節間の旋律 2 つで構成されており、これらが 2 回繰り返される（第 105-120 小節及び第 121-136 小節）。直前の E-Dur 第 v 音保続低音上の \check{V}_7 を受けて、まず第 105-120 小節では、全長倚音を伴う $\text{II} \rightarrow \text{V}_9$ を繰り返した後（第 105-112 小節）、長大な II へと進行する（第 113-120 小節）。この第 v 音保続低音上の D_2 機能によって、続く第 121-136 小節では、E-Dur 第 v 音保続低音上の I 、つまり I^2 による D 機能を中心とした部分が続く（E-Dur 第 v 音保続低音上の全長倚音を伴う $\text{I} \rightarrow \text{VI}_7$ の繰り返し（第 121-128 小節）、及び長大な I （第 129-136 小節）。そして第 137-144 小節では、引き続き E-Dur 第 v 音保続低音上で、主題前半（第 105-112 小節）の「うろ抜き反復」による移行が行われる。これは第 137-138 小節で示される E-Dur \check{V}_9 という D_2 機能から、第 145-146 小節で示される倚和音（v 調の \check{V}_9^1 ）を伴う E-Dur V_7^2 という D 機能に向けての移行であり、【譜例 6.7.18b】に示した通り、一時的に III 調 gis-Moll 及び VI 調 cis-Moll を経過する。そして辿り着いた第 145 小節からは E-Dur の第 v 音保続低音が途切れ、「S2 度上行型反復進行」という移調反復進行（E-Dur \rightarrow \circ \sharp 調 F-Dur \rightarrow II 調 fis-Moll \rightarrow \circ III 調 G-Dur \rightarrow III 調 gis-Moll）を経て、第 152 小節から示される E-Dur \circ II_7^2 へと達する。この D_2 和音は第 167 小節まで引き延ばされ、第 168 小節では E-Dur \check{V} へと進行する。つまり第 152-168 小節で E-Dur の D_2 機能を拡張することで、第 169 小節から示される第 v 音保続低音上（ D 機能）の、第 105 小節からの主題の繰り返しを導き出しているのである。

【譜例 6.7.18b】《4つの忘れられたワルツ》 LW-A311/S215 第4番 第105-168小節

Quasi presto, ma pomposo

105 *ff* 全イ

E: $v \left[\begin{array}{c} \text{II} \\ \text{IV}_7 \end{array} \right] \text{---} \text{V}_7 \text{---} \left[\begin{array}{c} \text{II} \\ \text{IV}_7 \end{array} \right] \text{---} \text{V}_7 \text{---}$

機能: D

113 *Sva.*
stacc. 全イ

($v \left[\begin{array}{c} \text{II} \\ \text{IV}_7 \end{array} \right] \text{---} \text{IV}_7 \text{---} \text{IV}_7 \text{---} \text{IV}_7 \text{---} \text{IV}_7 \text{---} \text{IV}_7 \text{---}$)

(D)

121 全イ

($v \left[\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{III}_7 \end{array} \right] \text{---} \text{VI}_7 \text{---} \text{I} \text{---} \text{III}_7 \text{---} \text{VI}_7 \text{---}$)

(D)

129 *Sva.*
stacc. 全イ

($v \left[\begin{array}{c} \text{I} \\ \text{III}_7 \end{array} \right] \text{---} \text{III}_7 \text{---} \text{III}_7 \text{---} \text{III}_7 \text{---} \text{III}_7 \text{---} \text{III}_7 \text{---}$)

(D)

137 全イ

($v \left[\begin{array}{c} \text{III}(\text{V}_7) \\ \text{V}_9 \end{array} \right] \text{---} \text{I} \text{---} \text{VI} \text{---} \text{I} \text{---} \text{VI} \text{---} \text{I} \text{---} \text{II}_7 \text{---} \text{II}_7 \text{---} \text{II}_7 \text{---} \text{II}_7 \text{---} \text{II}_7 \text{---}$)

(D)

第 168-199 小節で、第 105-136 小節で示された主題が繰り返された後、第 200-207 小節では、第 137-144 小節と同様、主題前半の「うろ抜き反復」による移行が行われる。これは、E-Dur 第 v 音保続低音による D 機能から、第 212 小節以降の第 I 音保続低音による T 機能に向けての移行であり、【譜例 6.7.18c】に示した通り、様々な調を経過する²⁹⁶。

そして第 212 小節以降、第 252 小節まで続く長大な主調 E-Dur の第 I 音保続低音が置かれる。まず第 212-227 小節には、第 17-32 小節に提示された主題が単純化されて示される。しかしここでは E-Dur の D₂機能を中心とした主題 (°V₉³→II₇²) ではなく、E-Dur 第 I 音保続低音という T 機能上を D₂機能→D 機能 (°V₉²→II₇²→V₇²→II₇²→V₇²) と進行する主題が示される。そして順次上行進行によって E-Dur 第 I 音保続低音上の V₇が拡張された後 (第 228-235 小節)、第 236 小節からは第 I 音保続低音に加えて、第 v 音 H 音の同時保続となり、アルペジオを伴うコラール風の部分が続く。まず第 236-250 小節では、E-Dur 第 I 音・第 v 音同時保続低音上で II₇²→V₇²と進行する。そして第 251 小節で E-Dur 第 I 音・第 v 音同時保続低音上に V₇が示された後、保続低音は途切れ、刺繍和音 III₉を伴いながら、E-Dur V₇²→第 I 音上の V₇が繰り返される。これによって低音の段階で D 機能→T 機能が暗示され、最後は第 I 音上の V₇のまま曲を閉じる²⁹⁷。

²⁹⁶ ここに記したものはあくまで一例であり、他にも様々な調の脈絡が考えられるだろう。いずれにしても E-Dur 第 v 音保続低音による D 機能から第 I 音保続低音による T 機能への移行における、上部和声の調の巡回である。

²⁹⁷ 巨視的に、第 253 小節以降も、刺繍保続を伴う E-Dur 第 I 音保続低音と捉えることもできるだろう。ここでは低音の動きに着目して、あえて保続低音が途切れたと捉えている。

ここで注目すべきは、第 212-252 小節に置かれた E-Dur の第 I 音保続低音において、上部和声に一度も唯一の安定和音である主調の I が示されず、E-Dur の第 I 音保続低音のみによって T 機能が暗示されていることである。E-Dur 第 I 音保続低音という安定局面上に $\text{II}_7 \rightarrow \text{V}_7$ (D₂機能→D 機能) が示され、第 253 小節以降も低音レベルのゆれを経て、第 I 音上の V_7 で曲が終わることで、I (T 機能) への指向性を保ったまま曲を閉じているといえる²⁹⁸。また、楽曲全体を通して、主調の I 基本位置という唯一の安定和音が一度も示されていないことは注目に値する²⁹⁹。しかし本楽曲を巨視的に捉えたと、序奏において主調 E-Dur の D 機能→T 機能が一時的に示された後、各部分は様々な調を巡るものの、主調の D₂機能を中心とした部分(第 8-104 小節)、第 v 音保続低音による D 機能を中心とした部分(第 105-211 小節)、そして第 I 音保続低音による T 機能を中心とした部分(第 212-266 小節)という、楽曲全体に亘る大きな終止定型となっていることがわかる。そしてこの終止定型における D 機能→T 機能の部分を、保続低音が担っているといえる。

²⁹⁸ 本楽曲に見られる E-Dur 第 I 音上の V_7 という楽曲の終わりについて、Redepenning は「E-Dur のフレーズと不協和な 7 の和音の組み合わせは、1 つの響きでドミナントとトニックを結合することを意味するのではなく、むしろ、下声部のみがまだ示唆している調的なまとまりの決定的な分裂」を意味していると述べる。さらに彼女は「この作品の和声法の帰結として『印象主義的な』効果を持った音響面で安定した終結部を形成する不協和な音響世界を意味する」(Redepenning 1984,203)と言及している。また、Boenke は「最後の和音は、属 7 の和音 H 音・Dis 音・Fis 音・A 音と主和音の根音 E 音を重ね合わせたものとして理解できる」と述べ、本章第 1 節でも言及した「分散音響」の例として取り上げている(Boenke 2012, 128)。おそらく彼らは、低音の E 音と、上部和声の E-Dur V_7 の和音構成音である Dis 音の 2 度のぶつかりが、不協和な響きをもたらしていることを指摘しているのだろう。

²⁹⁹ この点に関しては、最後の和音について言及した際に Boenke も、「主調 E-Dur を確定する全ての試みが失敗していた」(ibid., 129)と述べている。

【譜例 6.7.18c】《4つの忘れられたワルツ》 LW-A311/S215 第4番 第200-266小節

200

E: $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_7$ — $\overset{\circ}{V}_9$ $\overset{\circ}{V}_7$ — $\overset{\circ}{V}_7$ $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_7$ II

$\overset{\circ}{VI}(\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_7$ — II $_7$ — $\overset{\circ}{V}_9$ —) $\overset{\circ}{V}(\overset{\circ}{II}_7\overset{\circ}{V}_7)$

$\overset{\circ}{VI}(\overset{\circ}{V}_7$ — $\overset{\circ}{V}_9$ VI $_7$ $\overset{\circ}{V}_9$)

機能: D

212

I $\overset{\circ}{V}_9$ — II $_7$ — V $_7$ — II $_7$ — V $_7$ —

T

220

I $\overset{\circ}{V}_9$ — II $_7$ — V $_7$ — II $_7$ — V $_7$ —

T

228

I

T

236

sva — *sva* — *sva* —

$\overset{\circ}{VI}$ II $_7$ — V $_7$ — II $_7$ — V $_7$ —

T

(*sva*) —

252

$\overset{\circ}{VI}$ —] V $_7^2$ — III $_9$ — V $_7$ — V $_7^2$ — III $_9$ — V $_7$ —

T

《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉には、楽曲後半に長大な主調 Fis-Dur の第Ⅴ音保続低音が置かれることによって、T機能が期待される。しかしこの保続低音によって示された主調のD機能は、直後に明確なT機能へと解決することなく、「調のゆれ」を経過する。

第178小節で主調 Fis-Dur のⅤ調 Cis-Dur で全終止した後（【譜例 6.7.7】参照）、第182-205小節では様々な調を巡り、第206小節からは14小節間に亘って主調のD₂和音であるⅡ⁷が示される。このD₂機能を受けて、第220-243小節には Fis-Dur の長大な第Ⅴ音保続低音が置かれる。ここでは Fis-Dur 第Ⅴ音保続低音上をV₉（第220-226小節）→I₇（第227-233小節）→Ⅱ₇（第234-235小節）→ $\circ\text{V}_9^{\flat}$ （第236-243小節）と進行することで、序奏に見られた分散和音が示される。そしてこの長大なD機能の提示によって、T機能への解決が期待されるのである。

しかし続く第244-247小節では、T機能へと解決することなく、主調 Fis-Dur の $\circ\text{V}_9^{\flat}$ →I²、つまりD₂機能→D機能の進行が繰り返されることによって、主題後半の旋律が示される。そして第248小節で再び進行した Fis-Dur $\circ\text{V}_9^{\flat}$ を介して（Fis-Dur $\circ\text{V}_9^{\flat}$ =Es-Dur $\circ\text{V}_9^{\flat}$ ）+Ⅵ調 Es-Dur へと転じ、第248-251小節では Es-Dur $\circ\text{V}_9^{\flat}$ → V_7^{\flat} → $\circ\text{V}_7^{\flat}$ と、Es-Dur のD₂和音が移り変わっていく。

このEs-Dur のD₂機能を受けて、第252-255小節では Es-Dur I²で主題冒頭の旋律が示される。さらにその後、この主題冒頭の旋律が、 $\circ\sharp$ 調 G-Dur I²（第256-259小節）→ \uparrow Ⅳ調 C-Dur I²（第260-263小節）→+Ⅱ調 As-Dur I²（第264-268小節）と、不規則な転調によって生じた様々な調で繰り返されていく（【譜例 6.7.19】参照）。この辿り着いた第264-268小節のAs-Dur I²は、「無解決倚和音」として、続く第269小節でI¹へと進行する。さらに第271小節では、先行するAs-Dur I¹の「翳り」和音である \circ I¹へと進行し、この和音が Fis-Dur のD₂和音であるⅡ¹へと転義されることによって主調 Fis-Dur へと復義する。そしてこの Fis-Dur のD₂機能によって、第272小節以降、Fis-Dur 第Ⅰ音内声保続を伴うV⁷→I（D機能→T機能）が導かれることによって曲を閉じるのである。

まずここで、第248-271小節に見られる「調のゆれ」を振り返ってみたい。第244-247小節で主調 Fis-Dur のD₂機能→D機能（ $\circ\text{V}_9^{\flat}$ →I²）が示された後、Fis-Dur のD₂和音（ $\circ\text{V}_9^{\flat}$ ）を介して、+Ⅵ調 Es-Dur（第248-255小節）→ $\circ\sharp$ 調 G-Dur（第256-259小節）→ \uparrow Ⅳ調 C-Dur（第260-263小節）→+Ⅱ調 As-Dur（第264-271小節）と、様々な調を

巡る「調のゆれ」となる。これによって辿り着いた第 264-271 小節に生じる和声進行 (As-Dur $I^2 \rightarrow I^1 \rightarrow \circ I^1$) は、Fis-Dur の D_2 機能 (Fis-Dur $\check{V}^2 \rightarrow \check{V}^1 \rightarrow II^1$) としても捉えることができる。このことから、第 248-271 小節に生じた「調のゆれ」は、Fis-Dur の D_2 機能間の「調のゆれ」であることがわかる。また、ここで注目すべきは、この「調のゆれ」において示される様々な調が、全て I^2 という「非自立」(島岡 1998, 416) 的な和音によって示されていることである。V の倚和音である I^2 が示されることによって後続する V が推測できるため、 I^2 が示されるとその調が認識できる。そのため I^2 によって調の移り変わりを明確に示しながらも、 I^2 という「低音位の和声的特性」によって「和声の流れが促進され」た「調のゆれ」となっているのである (同前, 417-418)。

これを踏まえて楽曲後半をまとめると、本楽曲では、第 178 小節で主調 Fis-Dur の v 調全終止によって調単位の D 機能が示された後 (【譜例 6.7.7】参照)、様々な調の巡回 (第 182-205 小節) を経て、Fis-Dur の D_2 機能 (第 206-219 小節) と第 v 音保続低音による長大な D 機能 (第 220-243 小節) が示される。しかし Fis-Dur の D 機能は T 機能へと解決することなく、 D_2 機能 \rightarrow D 機能のダメ押し (第 244-247 小節)、さらに Fis-Dur の D_2 機能を中心とした「調のゆれ」(第 248-271 小節) を経て、D 機能 \rightarrow T 機能が示されることで曲を閉じているのである。ここで特筆すべきは、第 178 小節では v 調全終止によって調単位の D 機能、さらに第 220-243 小節では第 v 音保続低音によって明確な D 機能が示されたのに対して、第 272-273 小節に見られる曲を締めくくる主調 Fis-Dur の D 機能は経過的な $V_2^?$ であることである。この「運動性」(同前, 417) を持った転回位置を用いることによって、明確な終止定型避けていることがわかる³⁰⁰。ただし、先述した通り、巨視的に捉えると、調単位、そして保続低音単位で、楽曲を締めくくる大きな主調の D 機能を示すという機能的意図があるといえる。

³⁰⁰ 転回位置を用いることによって、明確な終止定型を避けている一方で、第 272-275 小節の Fis-Dur $V_2^? \rightarrow I$ という進行は、それぞれ倚和音 (I^1 及び $V_2^?$) を伴うことによって強調されていることにも注目しておきたい。

【譜例 6.7.19】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 4 曲 〈エステ荘の噴水〉 第 206-

278 小節

Fis: II₇²
 (VI(IV₇ —))
 機能: D₂
 string
 (Sva)

(D₂)

v[V₉
 D

(v[I₇
 D

(v[II₇
 D

(v[]
 D

(Sua) *Un poco più lento*

機能: D₂ D D₂ D D₂

機能: D₂ D T

《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第5曲〈人の世に注ぐ涙あり：ハンガリーの旋法で〉では、楽曲後半にかけて主調の第1音保続低音によってT機能を暗示させるだけではなく、偶成転義や「Iのゆれ」など、様々な語法が組み合わせられている。

本楽曲では、第10小節アウフタクト-第14小節2拍目に示される主題が、主調 a-Moll $\text{V}_7^3 \rightarrow \text{I}^1$ という進行で示されることによって主調のD機能→T機能が示される。しかし続く第15小節アウフタクト以降、様々な調を巡りながら展開されていき、第55-56小節でようやく同主長調 A-Dur の V_7 が示される。

そしてこの A-Dur のD機能を受けて、続く第57-64小節には A-Dur の第1音保続低音上、つまりT機能上に新たな主題が示される。しかし注目すべきは、この A-Dur 第1音保続低音上には、4小節間のフレーズに伴って $\text{V}_7 \rightarrow \text{IV}$ と示されるのみであり、上部和声に一度も A-Dur I が示されないことである。第65小節以降においても A-Dur のT機能は

示されないまま、第 65-72 小節では、第 57 小節から示される主題の冒頭 2 小節間の旋律を用いた、上声部と低音部の掛け合いが繰り返され、A-Dur の III 調 cis-Moll 及び[◦] II 調 B-Dur を揺れ動く。さらに第 73-80 小節では、第 57 小節から示される主題の冒頭 4 小節間の旋律を用いた「2 度上行反復進行」によって A-Dur の +VI 調 Fis-Dur (第 73-76 小節) →[◦] VII 調 G-Dur (第 77-80 小節) を巡る。

第 81 小節アウフタクトからは A-Dur の[◦] III 調 c-Moll の V でレチタティーヴォのような旋律が示される。そして第 83 小節 3 拍目で半音階的転調進行 (c-Moll V₇ → $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} = \text{A-Dur } \overset{\flat}{V}^{\flat}_{7}$) したのを機に同主長調 A-Dur へと復義し、第 84 小節 3 拍目以降、再び第 I 音保続低音が導き出される。そしてこの A-Dur 第 I 音保続低音上に[◦] II₇ が示されることでレチタティーヴォのような旋律が続く (第 84 小節 3 拍目-第 87 小節)。

続く第 88 小節 3-4 拍目で A-Dur II₇ へと進行することで「陽転」し、第 89-96 小節では、第 57-64 小節で示された主題の変奏が、第 I 音保続低音上の V₇ → IV という進行で示される。そしてこの第 84 小節 3 拍目-第 96 小節に示された A-Dur 第 I 音保続低音においても、上部和声に一度も A-Dur I が示されないことは注目に値する。

第 97 小節以降、第 I 音保続低音は途切れ、第 97-100 小節では、第 89 小節から示された主題の冒頭 2 小節間の旋律を用いた移行となる。ここでは低音の順次下行進行に伴って、【譜例 6.7.20】に示した通り、A-Dur の III 調 cis-Moll を経て[◦] II 調 B-Dur へと達する。そして第 101-102 小節では B-Dur $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} \rightarrow V^{\flat}_{7}$ という進行で、新たな要素が示される。また続く第 103-104 小節では、同主長調 A-Dur | $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7}$ (導音欠如) | → I¹ という倚和音を伴う進行によって、突如として A-Dur I¹ という T 機能が示される。つまり遡及的に、第 101-102 小節で A-Dur I¹ に対する倚和音 ($\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} \rightarrow \overset{\flat}{V}^{\flat}_{7}$) へと偶成転義されていたことがわかる。これらを巨視的に捉えると、III 調 cis-Moll 及び[◦] II 調 B-Dur は、A-Dur 第 I 音保続低音 (第 84 小節 3 拍目-第 96 小節) と A-Dur I¹ (第 104 小節) というの T 機能間に生じた「調のゆれ」であり、A-Dur I¹ への安定復帰過程に偶成転義を伴う特殊な「I のゆれ」(A-Dur | $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} \rightarrow \overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} \rightarrow \overset{\flat}{V}^{\flat}_{7}$ (導音欠如) | → I¹) が生じていることがわかる。続く第 105-108 小節でもこの「I のゆれ」が繰り返された後、第 109-112 小節ではこの「I のゆれ」の後半 2 小節間の変奏による「尻取り反復」となることで、A-Dur の T 機能が強調される。その後、偶成和音を伴いながら A-Dur $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7} \rightarrow I^1 \rightarrow V_9$ と進行し、第 121 小節以降、A-Dur の「中間的な安定性」(島岡 1998, 416) を示す第 III 音保続低音上で I → | $\overset{\flat}{V}^{\flat}_{7}$ | → I という「I のゆれ」が示されて曲を閉じる。

本楽曲に見られる同主長調 A-Dur の第 I 音保続低音においても、保続低音によって T 機能が暗示されるのみに留まり、上部和声には不安定和音しか示されていないことがわかる。また注目すべきは、第 97 小節以降見られる「調のゆれ」を経て示された A-Dur I は、一時的に基本位置となるものの³⁰¹、ほぼ全て転回位置であることである。さらに楽曲を締めくくる第 121-133 小節には、「中間的な安定性」を示す第 III 音保続低音が置かれていることから、完全に安定した T 機能の明示を避けていることが窺える。

【譜例 6.7.20】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 5 曲〈人の世に注ぐ涙あり：ハンガリーの旋法で〉第 81-133 小節

81 *sempre legato* *dim.*

88 *p* *cantando legatiss.* *cantando*

95 *cre-scen-do molta.*

101 *ff* *sempre ff*

(A) $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_9$ (導欠) — $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_9$

III — $\overset{\circ}{V}_9$ — }
 II₇ — V₇ — $\overset{\circ}{V}_9$ — }
 V₉ — $\overset{\circ}{V}_9$ — $\overset{\circ}{V}_9$ — }
 III{H² — }
 I 和音 — }
 I 和音 — }
 偶成転義 — }
 V₇ — }

³⁰¹ この一時的に示される A-Dur I 基本位置は、全て弱部に示されることによって認識しづらくなっていることも押さえておきたい。

107

イ和音

イ和音

113

sf

sempre ff

sva

121

(sva)

7-5-2 保続低音上の移調反復進行

また、第 2 章以降、保続低音上の移調反復進行について言及してきたが、このような反復進行は晩年にも依然として様々な楽曲に見られる。

まず取り上げるのが《4 つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第 2 番である。第 2 番では第 304 小節以降、主調 As-Dur の第 1 音保続低音上で移調反復進行が行われる。特に第 312 小節以降には、Boenke が「移行の枠組みから逸脱している左手の伴奏声部が、旋律を独特の不協和な音響の中へと入れている」(Boenke 2012, 127) と述べている通り、複調的な響きが生じる。

保続低音上の移調反復進行はリストの和声語法において、第 2 章以降、継続的に用いられたものである。しかし、それらのほとんどが第 v 音保続低音上、つまり D 機能上という「不安定局面」上での移調反復進行であったため、そこには「安定局面」である T 機能への求心力が見られ、保続音上に生じた移調反復進行であっても、その不協和な響きの行き先が想定できた。しかしこの第 2 番に見られる例は、第 1 音保続低音という「安定局面」上の移調反復進行である。したがって、その不協和な響きはより一層際立ったものとなる。

第 300-303 小節では単旋律によって As-Dur IV²→V² (D₂機能→D 機能) が示され、第 304 小節で主調 As-Dur I へと解決するとともに、第 I 音保続低音が置かれる。この As-Dur 第 I 音保続低音上に示された I は、連続刺繍和音 (上部刺繍和音: V₇、下部刺繍和音: \check{V}) を伴いながら揺れ動き³⁰²、続く第 311 小節で[◦]VIへと進行する。そしてこれを機に、As-Dur の第 I 音保続低音上で、[◦]vi 調 e-Moll へと 3 度転調する³⁰³。この 8 小節間のフレーズ (第 304-311 小節) が反復句となり、第 312 小節以降、移調反復されていく³⁰⁴。続く第 312-319 小節の反復句は、As-Dur 第 I 音保続低音上で、連続刺繍和音 (上部刺繍和音: IV、下部刺繍和音: \check{V}) を伴う e-Moll I (第 312-318 小節) →V (第 319 小節) と進行し、単純転義 (e-Moll V=H-Dur I) によって[◦]III 調 H-Dur へと転じる³⁰⁵。そして第 320 小節から示される反復句では、As-Dur 第 I 音保続低音上で、H-Dur I が連続刺繍和音 (上部刺繍和音: VI₇、下部刺繍和音: \check{V}) を伴いながら揺れ動いた後 (第 320-326 小節)、第 327 小節から主調 As-Dur の第 I 音保続低音は消滅し、再び単旋律が続く³⁰⁶。

この単旋律は、【譜例 6.7.21】に示した通り、[◦]vii 調 Fis-Dur の I と V を中心に進行し、第 336 小節以降、IV¹→ \check{V} ²→IV¹→ \check{V} ²→IV¹と進行する³⁰⁷。その後、異名同音的転義 (Fis-Dur の IV 調 H-Dur \check{V} ²=As-Dur V²) によって主調 As-Dur へと復義し、V²→I¹と進行することで不十分終止が示される。

³⁰² Boenke はこの刺繍和音を「並行 6 度」(ibid., 128) と表現する。

³⁰³ Boenke はこの部分に対して、「低音の As 音が固定されたままであるため、聴覚的印象は e-Moll と E-Dur が混ざり合った『分裂した』音響」、つまり「競合関係にある第 3 音、G 音と Gis 音 (又は As 音)」が生じていることを指摘する (ibid., 128)。確かにこの「G 音と Gis 音 (又は As 音)」のぶつかりが複調的な響きの所以であるが、この部分の脈絡を踏まえると、「Gis 音 (又は As 音)」は E-Dur の音響によって生じたものではなく、あくまで As-Dur の第 I 音保続低音によって生じたものと捉えるのが妥当だろう。

³⁰⁴ Boenke は、反復進行に伴って半音ずつ下行する上声部に対して、「リストの晩年作品では、2 度下行の動機の反復進行や大きな形式部分の移調はあまり一般的ではない」(Boenke 2012, 127 註 190) と述べる。確かに半音ずつ下行しているものの、この反復進行は和声における反復進行ではなく、あくまで要素の反復進行であるといえる。

³⁰⁵ Boenke は、「第 319 小節で到達する gis-Moll の 7 の和音を階層和音として理解することも妥当であるように見える。ここでは、上部 4 声部がこの部分で H-Dur の 6 の和音を形成し、それは引き続き保続されている低音 Gis 音 (=As 音) とともに、gis-Moll の 7 の和音へと融合する。」(ibid., 128) と言及している通り、第 319 小節に主調 As-Dur の[◦]I₇を示唆しながらも、この部分を階層的に捉えることができることを認めている。

³⁰⁶ 第 325 小節から既に単旋律になっているが、第 325-326 小節には第 324 小節で示された低音 Gis 音が内在していると捉えることができる。

³⁰⁷ Boenke は、「第 319 小節で既に行われた調号の変化は、E-Dur への新たな移行も示している。ただし既に数回前もって成功していた As-Dur と E-Dur の和声的な対立軸の交替は、もはや成功しない。保続される Gis 音から解放されたドミナント H-Dur は、『誤って』2 回解決され (第 336 小節以降と第 338 小節の繰り返し)、3 回目の試み (第 340-343 小節) で、半音階的・異名同音的進行によって最終的に As-Dur に戻る」(ibid., 128) と述べている通り、彼は第 319 小節以降、E-Dur の脈絡で捉えており、第 336 小節及び 338 小節を E-Dur の V と捉えていることがわかる。しかし第 320 小節以降も移調反復進行が続いていること、さらに第 336 小節及び第 338 小節の左手に記された“tr”には“#”が記されており、Dis 音-Eis 音のトリルとなっていることから、E-Dur の脈絡で取るのは適切ではないだろう。

Bárdos は第 312-319 小節について、「まるで 3 つの上声部全てが 8 小節間全体で e-Moll にあるかのようである。As 音の低音上で！」と述べた上で、「これは複調へ向けて移行している」(Bárdos 1975, 26) と指摘している³⁰⁸。この言及の通り、ここにも複調的な効果もたらされているといえる。

【譜例 6.7.21】《4 つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第 2 番 第 300-343 小節

un poco meno mosso (ma poco)

As: IV — V₇² — [I — | V₇ | V₇ | V₇ | V₇ | V₇ | -°VI (I)

[-°VI (I) — | IV | V₇ IV | V₇ IV | IV | V —)
°III (I)

(I [°III (I) — | VI₇ | V₇ VI₇ | V₇ | V₇] —)
°VII (IV¹ - V - V₇³ - I¹ -
IV¹)

— V₇² I — V I — 1 — V¹ — 7 — I — IV¹ — V₉² — IV¹ — V₉² —

V₇³ — I¹ —
— IV¹ — V₇³)
IV { V₇³ }

³⁰⁸ Bárdos の示す楽譜には小節番号として「268」と記されているが、実際には第 312 小節以降の楽譜である (Bárdos 1975, 26)。

《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第3番の第177-200小節でも、同様の第Ⅰ音保続低音上の移調反復進行が見られる。この部分は様々な調を巡って辿り着いた主調 Des-Dur のⅢ調 f-Moll から、3度転調（第173小節：f-Moll $\overset{\vee}{V}^{\frac{2}{7}}=Des-Dur V^{\frac{2}{7}}$ ）によって Des-Dur へと復義した部分にあたる³⁰⁹。

ここでは Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上で、4小節単位のフレーズから成る上行順次進行の旋律が2回繰り返される。まず第177-184小節では、一時的な保続低音のゆれによって偶成和音（VI₇）が生じるが、Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上のⅠで旋律が示される。続く第185-192小節では、単純転義（Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上の $\circ\text{II}=D-Dur I$ ）によって $\circ\text{II}$ 調 D-Dur へと転じ、引き続き Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上のまま、偶成和音 D-Dur VI₇を伴う D-Dur Ⅰの旋律が繰り返される（「複合2度上行型反復進行」）。これによって、保続された低音 Des 音と上部和音（特に D 音）との間に不協和な響きが生じる。第193小節以降、先行する反復句の「頭取り反復」、さらに半音階的上行順次進行の旋律となることで、偶成和音を伴わない各調のⅠのみの反復句となる。これによって Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上の $\circ\text{II}$ 調 Es-Dur（第193-196小節）、 $\circ\text{III}$ 調 E-Dur（第197-200小節）と、反復句が畳み掛けられる（「作曲技法上の accelerando」）。そして第201-208小節では Des-Dur 第Ⅰ音保続低音及び移調反復進行が絶たれ、E-Dur V₇（第201-204小節）→ $\overset{\vee}{V}^{\frac{1}{7}}$ （第205-208小節）という半音階的転調進行で、4小節単位のフレーズから成る上行順次進行の旋律の変奏が示される。これに伴い、主調 Des-Dur のV₇へと単純転義（E-Dur $\overset{\vee}{V}^{\frac{1}{7}}=Des-Dur V^{\frac{1}{7}}$ ）することで、続く第209-240小節で行われる Des-Dur 第Ⅰ音保続低音上の移調反復進行（第177-208小節の変奏）が導かれるのである。

このように本楽曲においても、第Ⅰ音保続低音上で移調反復進行が行われることによって複調的な効果もたらされているといえる。

³⁰⁹ Boenke はこの楽曲をソナタ形式と捉え、この部分を再現部と見なしている（Boenke 2012, 236）。

【譜例 6.7.22】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第3番 第169-212小節

Des: V_7^2 \check{V}_7^2

III (I)

I VI₇ VI₇

I [複合2度上行型反復進行]

II (I)

VI₇ VI₇

III (I)

II (I)

III (I)

III (I)

V₇ V₇

(sua)

I VI₇

7-5-3 楽曲全体に亘る保続低音

晩年には、楽曲のほぼ全体に亘って保続低音が示される楽曲が見られるようになる。このことから、低音部への意識は晩年にかけてむしろ高まっていることが窺える。

まず取り上げるのが、《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第7曲〈心を高めよ〉である。本楽曲は3部形式の楽曲であり、楽曲のほぼ全体に亘って第1音保続低音が置かれている。

第1部（第1-36小節）は、序奏（第1-8小節）と、主題（第9-22小節）及びその変奏（第23-36小節）から成る。ここでは主調 E-Dur のVを中心とした序奏によって、主調 E-Dur の長大な第1音保続低音が導かれる。そしてこの保続低音上の主題とその変奏によって、半終止（第22小節）、そして偽終止的な終止（第34-36小節：E-Dur $\overset{\vee}{V}_9 \rightarrow IV$ (VIの代理和音))を示して第2部へと続く。

第2部（第37-70小節）は移行部である。ここでは【譜例 6.7.23】に示した通り、E-Dur 第1音保続低音上の「複合2度上行型反復進行」（第37-44小節：vi調 cis-Moll→第45-52小節： \circ vii調 d-Moll）、「複合3度上行型反復進行」（第53-56小節： \uparrow iv調 B-Dur→第57-60小節：B-Dur の \circ iii調 Des-Dur）によって様々な調を巡り、第61-64小節で \uparrow iv調 B-Dur へと辿り着く。ここでは E-Dur 第1音保続低音上で移調反復進行が行われることによって、複調的な効果をもたらされる。さらに、第65小節の異名同音的転義（B-Dur $\overset{\vee}{V}_7 =$ E-Dur $\overset{\vee}{V}_7$ ）によって主調 E-Dur へと復義した後、5小節間かけて示される全音音階によって E-Dur $\overset{\vee}{V}_9$ という全音音階和音が生じる。これによって主調 E-Dur の第1音保続低音上にD₂機能が示され、第3部のD機能から示される主題が導き出されるのである。

第3部（第71-104小節）では主題が再現される。そして第77-84小節で E-Dur 第1音保続低音上にD₂機能（ \circ II₇及び \circ III₇）が示されることによって、第85-92小節には一時的に第1音保続低音が途切れた E-Dur VによるD機能が示される。そして第93小節以降、再び E-Dur 第1音保続低音が置かれ、この保続低音上で E-Dur のV₇→Iが繰り返されることによって曲を閉じる。

本楽曲は、主調 E-Dur という安定調を中心とした第1部（第1-36小節）、様々な調を巡る不安定調を中心とした第2部（第37-70小節）、そして安定調を中心とした第3部（第71-104小節）から成る。しかしこれらは一貫した E-Dur の第1音保続低音上というT機能上、つまり安定局面上で生じたものである。したがって、上部和声における安定局面（第1部）→不安定局面（第2部）→安定局面（第3部）という「力性プロセス」（島岡 1998,

272) も、あくまで主調の安定局面上に生じたものであるといえる。

また本楽曲において、序奏（第 1-8 小節）及び第 85-92 小節に一時的に示される D 機能は重要な役割を果たしているといえる。前者は、第 9 小節から始まる第 I 音保続低音の前に示されることで、主調が E・Dur であることを提示する役割を担っており、後者は楽曲の終わりに示されることで、楽曲における全終止を示す役割を担っている。不安定調を中心とした第 2 部においても一貫した第 I 音保続低音が置かれるという、類を見ない楽曲でありながらも、不安定局面である D 機能が効果的に用いられていることがわかる。

【譜例 6.7.23】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 7 曲 〈心を高めよ〉

Andante maestoso, non troppo lento

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of four systems of music, each with a piano staff and a bass staff. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is 'Andante maestoso, non troppo lento'. The score includes dynamic markings such as *p*, *marcato*, *accentuato molto*, *f*, *sempre legato e sostenuto*, *assai*, and *f sempre*. Below the piano staff, there is a Roman numeral chord analysis. The analysis shows the following chords: E: v[V — IV — V̇₉(導欠) — III — V²₇ —] (機能: D), I[V₇ — I — IV — IV — I — II₇ — V̇₉ —], (I) — (T) — V̇₇ — V — II —, (I) — (T) — V₇ — I — IV — IV — I —.

66 *un poco riten.*

全音音階和音

71 *a tempo* *ff* *sempre e tenuto il canto* *sua*

ff *sempre e tenuto il canto* *sua*

ff *simile* *sua*

(I) V_7 | V_9 | I | IV | IV | I | II_7

(T)

78 *legato e rinforz.* *S*

legato e rinforz. *S*

(*sua*)

(I) H_7

(T)

85 *ff* *sua*

ff *sua*

(*sua*)

V | II | D | III

93 *ff* *grandioso* *sua*

ff *grandioso* *sua*

(*sua*)

(I) V_7 | I | V_7 | I

(T)

一方で、《夜想曲 夢の中で》LW- A336/S207 は、楽曲のほぼ全体に亘って第 v 音保続低音が置かれている。

本楽曲は 2 つの部分から成る。まず第 1 部（第 1-20 小節）の第 1-8 小節では主調 H-Dur の第 v 音保続低音上を $I \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow V_9$ と揺れ動く。そして続く第 9-14 小節では、H-Dur 第 v 音保続低音上の V^{\flat} へと進行することによって、「陰翳」調である III 調 dis-Moll による「翳り」に満ちた部分となる。さらに H-Dur 第 v 音保続低音上に生じることで、低音の Fis 音と V^{\flat} の構成音である Eis 音との間に 2 度のぶつかりが生じ、複調的な響きもたらされる³¹⁰。続く第 15 小節以降、経過的に和音が移り変わり、第 19-20 小節で H-Dur 第 v 音保続低音上の V^{\flat} へと進行することで³¹¹、第 2 部へと続く。

第 2 部（第 21-47 小節）の第 21-28 小節では、第 1 部の第 1-8 小節の変奏が行われる。様々な転位音によって「陰翳」和音をはじめとする多様な偶成和音が生じており、第 1-8 小節にはない表情がもたらされていることに注目しておきたい（【譜例 6.7.24】第 1-8 小節及び第 21-28 小節参照）。

続く第 29-38 小節では一時的に H-Dur 第 v 音保続低音が途切れる。そして、厳密な和声の反復進行になっていないものの、主題の要素（第 24 小節及び第 28 小節）を用いた「複合 2 度下行型反復進行」となる。ここでは H-Dur $V_7^{\flat} \rightarrow I^{\flat}$ と進行することで一時的に主調の D 機能 \rightarrow T 機能が示された後（第 29 小節）、 II 調 cis-Moll（第 30 小節） \rightarrow I 調 h-Moll（第 31 小節） \rightarrow VII 調 a-Moll（第 32 小節）と調を巡り、第 33 小節で IV 調 e-Moll へと達する。そして e-Moll $\text{V}_7^{\flat} \rightarrow I^{\flat}$ が繰り返され、 $+I^{\flat}$ へと「陽転」したのを機に、主調 H-Dur へと復義する（e-Moll $+I^{\flat} = \text{H-Dur IV}^{\flat}$ ）。

その後、H-Dur V に対する倚和音 V^{\flat} を経て（第 37-38 小節）、第 39 小節以降、再び

³¹⁰ Boenke は「幻想的な響き」の例として本楽曲を取り上げる。彼は第 8 小節から第 9 小節以降の和声進行に対して、「振り子の和声と第 8 小節で鳴る Fis-Dur の 7 の和音の印象からすると、第 9 小節からの和音を H-Dur の 4-6 の和音に設定された 3 重隣音配置として解釈することは理にかなっている。この解釈では、低音部の保続音 Fis 音が引き続き 3 和音の構成要素として見られる。しかし、保続音 Fis 音は、前の小節の『突出部』、つまり追加の不協和音として見なすことができる」と言及する。彼は保続された Fis 音を不協和音と見なしているが、あくまで協和音を生じさせているのは、上部和声である Fis-Dur V^{\flat} と捉えるべきだろう。また彼は、「比喩的に言えば、第 9 小節では、低音を除いて、楽句全体が半音低く『スライド』する。しかし単に移行によって互いに分離された双方の和声的な平面（第 8 小節までは H-Dur、第 9 小節からは B-Dur（又は Ais-Dur））は、厳密には離れているわけではなく、保続音 Fis 音が重なり合うことで絡み合っている。その継ぎ目には和声的に曖昧で「幻想的」な響きが生まれ、夢見る不条理な瞬間（作品タイトル参照）を独特に表現している」（Boenke 2012, 119-120）と述べる。このことから、保続低音上で生じる和音の「ゆれ」が、彼のいう「幻想的な響き」をもたらしていることがわかる。

³¹¹ 第 15-20 小節は単旋律であるため、様々な和声の可能性を孕んでいる。ここに示した例はあくまで一例にすぎない。しかし第 19-20 小節に示される Eis 音は、続く第 21 小節で生じる H-Dur V_7 の倚和音である V^{\flat} の和音構成音に引き継がれると捉えるのが妥当だろう。

H-Dur の第 v 音保続低音が置かれる。そしてこの保続低音上に、H-Dur の D₂和音である \check{V}_7 (第 39-40 小節)、「陰翳」和音 \check{V}_7 (第 41-44 小節 1 拍目) が示された後、第 44 小節 3 拍目には多義的な和音である増 3 和音が示される。さらに続く第 45 小節でこの増 3 和音に Gis 音が加えられた後、第 46 小節では H-Dur 第 v 音保続低音上に III、そして第 47 小節では I が示される。第 44 小節 3-4 拍目に増 3 和音が示されることで、一時的に脈絡が曖昧になるが、前後を踏まえると、先行和音からの脈絡では H-Dur 第 v 音保続低音上の $\check{V} \rightarrow \check{V}_7 \rightarrow III \rightarrow I$ 、後続和音からの脈絡では H-Dur $\check{V} \rightarrow \check{V}_9 \rightarrow | III | \rightarrow I$ と捉えることができる。つまり両義的な和声進行となっており、前者は、「陰翳」調の借用和音を経て、H-Dur V の代理和音である III \rightarrow I と進行することで終止すると捉えることができ、後者は、H-Dur の D 機能 \rightarrow T 機能という進行に倚和音 III が伴うことによって、「解決の延引」(島岡 1998, 443) が行われると捉えることができるのである。しかしここで忘れてはならないことは、これらが第 29-38 小節を除いて、全て H-Dur の第 v 音保続低音上に生じていることである。つまり、両義的な最後の終止も、第 v 音保続低音による D 機能上に生じた現象といえる³¹²。

本楽曲で唯一、主調の T 機能が示されるのは第 29 小節 3-4 拍目の H-Dur I¹のみであり、その他の部分は第 v 音保続低音、もしくは不安定調及び不安定和音である。このように第 29-38 小節において一時的に保続低音を途切れさせることで、主調の T 機能(第 29 小節 3-4 拍目)、不安定調(第 30-34 小節)を経て、主調 H-Dur の D 機能を導く D₂機能(第 35-36 小節)、さらには V に対する倚和音 $\circ\check{V}_7^{\sharp}$ (第 37-38 小節)へと達し、第 39 小節以降に改めて示される第 v 音保続低音を強調しているのである。そしてこの長大な第 v 音保続低音に伴って、時折複調的な効果もたらされているといえる。

さらに注目すべきは、唯一現れる第 29 小節 3-4 拍目の T 機能も、「中間的な安定性」(同前, 416)を示す I¹である上に弱部に置かれていることである。すなわち、不安定局面が中心であるだけでなく、T 機能においても明確な安定局面を示すことを避けていることがわかる。

³¹² Gut は、「H-Dur で、作品はドミナントの 4-6 で始まる」と言及する通り、冒頭を H-Dur の D 機能として捉えている。一方で、第 47 小節の和音を「最初と同じ 4-6 の和音」と捉えているにも拘らず、「それは、最初はドミナント機能であったが、トニック機能で終わらせている」と述べている(Gut 1975, 350)。もちろん上部和声の段階では H-Dur の T 機能であるが、低音に H-Dur 第 v 音が保続された不安定局面上の現象であることを見逃してはいけない。

7-5-4 第Ⅲ音保続低音

第1節で取り上げた《灰色の雲》LW-A305/S199や、《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第5曲〈人の世に注ぐ涙あり：ハンガリーの旋法で〉の第121小節以降（【譜例6.7.20】参照）などに見られた通り、第5章以降、しばしば第Ⅲ音保続低音が見られるようになる。これによって、明確なT機能ではなく、「中間的な安定性」（島岡 1998, 416）を持ったT機能が示されるのである。

《凱進行曲》LW-A332/S233a の中間部（第38-89小節）には、主調 Es-Dur の長大な第Ⅴ音保続低音が置かれる。そして途中、転調することによって第Ⅲ音保続低音となる。

第38-53小節では、主調 Es-Dur の第Ⅴ音保続低音上（及び第Ⅴ音上声保続）の $V_7 \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow II \rightarrow IV \rightarrow II$ と進行する。そして続く第54-63小節では、Es-Dur 第Ⅴ音保続低音が続いたまま、一時的に[◦]Ⅲ調 Ges-dur へと転調する。

この低音に保続されたB音は、Es-Dur の第Ⅴ音であると同時に、Ges-Dur の第Ⅲ音である。そのため第54-63小節に見られる保続低音は、一時的に Ges-Dur の第Ⅲ音保続低音と捉えることができる。つまり「中間的な安定性」を示す Ges-Dur のT機能上の進行となっているのである。その後、Es-Dur の D_2 和音へと異名同音的転義（第63小節：Ges-Dur 第Ⅲ音保続低音上の $\text{V}_9 = \text{Es-Dur}$ 第Ⅴ音保続低音上の II_7 ）されることで、第64小節以降の第38-89小節の繰り返しが導かれる。

このように第54-63小節は、微視的には[◦]Ⅲ調 Ges-Dur の第Ⅲ音保続低音という「中間的な安定性」を示す安定局面、そして巨視的には主調 Es-Dur の第Ⅴ音保続低音という不安定局面と捉えることができる。つまり両義的な調になっていることがわかる。

【譜例 6.7.25】 《凱行進曲》 LW-A332/S233a

Es: v [V₇ | III | V({♯₉) | III | I | IV | ♯₉ | IV | V₇ | V]
(Sua) 和音

Es: v [II | III | IV | V | II | III] #
(Sua) 和音

Es: v [I | V | V({♯₉) | ♯₉] | V₇ | III | V({♯₉) | III]
和音

《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉の第47小節（【譜例 6.7.26a】参照）及び第131小節（【譜例 6.7.26b】）から示される主題には、第Ⅲ音保続低音が置かれる。

前者に見られる第Ⅲ音保続低音は、偶成転義（第45-48小節：B-Dur 第Ⅰ音上の $\circ\text{V}_9$ = Ges-Dur 第Ⅲ音保続低音上の V_9 ）によって主調 g-Moll の $+ \Delta \hat{\text{v}}\text{II}$ 調 Ges-Dur へと転じるとともに置かれる。そして第47小節から、偶成転義によって生じた Ges-Dur の第Ⅲ音保続低音上のⅠの倚和音 V_9 で主題が始められるのである。この倚和音が第49小節で Ges-Dur 第Ⅲ音保続低音上のⅠへと偶成解決した後、様々な偶成和音（ V_7 及び $\circ\text{V}_7$ ）を伴う Ges-Dur $\text{I} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{I}$ を中心とした進行が続く。その後、減7の和音を介して主調 g-Moll の D_2 和音へと異名同音的転義（Ges-Dur $\circ\text{V}_9 = \text{g-Moll } \text{V}_9$ ）され、続く第63小節の g-Moll V^1 から始まる後続楽節が導かれる。

一方で、後者に見られる第Ⅲ音保続低音は、第 127 小節での異名同音的転義（fis-Moll $\text{V}_7^{\flat} = \text{G-Dur} \circ \text{V}_7^{\flat}$ ）によって導かれた同主長調 G-Dur $\circ \text{V}_7^{\flat}$ が、 V_7^{\flat} （第 128-129 小節）→ I^1 （第 130 小節）と進行すると同時に置かれる。そして続く第 131 小節から、G-Dur 第Ⅲ音保続低音上の I の倚和音 V_9^{\flat} で主題が始められる。先ほどと同様、ここでも倚和音が第 133 小節で G-Dur 第Ⅲ音保続低音上の I へと偶成解決した後、偶成和音（ V_7^{\flat} ）を伴う G-Dur $\text{I} \rightarrow \text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{I}$ を中心とした進行が続く。そして第 145 小節の G-Dur I^2 が、経過和音 III^1 を経て、 V_7^{\flat} へと半音階的転調進行したのを機に vi 調 e-Moll へと転じる。

両者の主題は、ともに $\text{I} \rightarrow \text{V}_7^{\flat} \rightarrow \text{I}$ を中心とした進行によって、Ges-Dur 及び G-Dur が明確に示される。ただし、いずれの主題も第Ⅲ音保続低音という「中間的な安定性」を示す保続低音上での提示となっているのである。

【譜例 6.7.26a】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 2 曲〈エステ荘の糸杉に I〉第 47-63 小節

The image displays a musical score for piano and its harmonic analysis. The score is in G major and 3/4 time. It features two systems of music. The first system (measures 47-55) includes dynamic markings such as *ff appassionato*, *un poco dim.*, and *rinforz.*. The second system (measures 56-63) includes *un poco rall.*, *tranquillo*, and *p sotto voce*. Below the piano part, a harmonic analysis shows chords: G major (I), G major with a flat third (V_7^{\flat}), and G major (I). A box labeled "偶成転義" (Even Resolution) points to the transition from V_7^{\flat} to I. Another box labeled "異名同音的転義" (Heteronymic Homophonic Transposition) points to the transition from V_7^{\flat} to V_7^{\flat} with a flat third.

【譜例 6.7.26b】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉第

125-150 小節

125 *Sua* *un poco rall.* *molto dim.* *pp* *f appassionato* **Tempo I**

133 *un poco dim.* *nnforz*

141 *mp* *弱イ*

g: +I (°V₉ V₇ III I V₇ V₉)
 (-VII) (II₇ V₉)
 V₇ I V₇ V₉
 I² III VI V¹ V¹

7-6 楽曲のゆれ

7-6-1 不安定局面での楽曲の終わり

この時代から急激に、不安定局面での楽曲の終わりが多く見られるようになる。ここには安定調における不安定和音での終わりや不安定調での終わり、つまり和音単位での不安定局面や調単位での不安定局面など、様々なものが見られる。

Serge Gut は「終結のカデンツのみを考慮」(Gut 1975, 333) し、「リストにおける珍しい終止」の例を挙げている (ibid., 336-352)。彼は「リストにおける非伝統的な終止は非常に頻繁である」と述べ、以下の4つのカテゴリーに分類している (ibid., 336-337)。

- ①カデンツの抑制。すなわち V → I 及び IV → I の消失。ただし基本位置での完全型の最終終止和音の維持。
- ② V → I 及び IV → I を維持。ただし、最終和音は転回位置。

③基本位置のトニック以外の最終和音によるV→I及びIV→Iの抑制。

④様々な場合。

Gutの挙げる①の例の多くは、これまで様々な例を取り上げた終止部分に見られる「Iのゆれ」に該当する。楽曲における唯一の安定局面は、主調のI基本位置のみである。そこで、ここではGutの②及び③を中心に様々な例を挙げていきたい。

まず②に該当するものには、本節で取り上げた《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第2稿 第3曲〈飼葉桶のそばの羊飼いたち〉(【譜例6.7.6】参照)や《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第5曲〈人の世に注ぐ涙あり：ハンガリーの旋法で〉(【譜例6.7.20】参照)などが挙げられる³¹³。またその他にも、《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第2稿 第5曲〈スケルツォーノ、クリスマス・ツリーの蠟燭に火を灯して〉や《主イエス・キリストの変容の祝日に》LW-A300/S188 など、多くのものが挙げられる。これらは主調のI¹(又は主調の第III音保続低音上のI)で終わるものである。そのためIという安定和音でありながらも、「中間的な安定性」(島岡1998, 416)を示しているのである。

また③に該当するものには、より多くの例を挙げるができる。Gutはこのカテゴリーを「基本位置のトニック以外の最終和音」としているが、これには様々な段階があり、一概まとめることはできない。そこで以下では、「不安定和音での楽曲の終わり」と「不安定調での楽曲の終わり」という2つに分けて論じていくこととする。

7-6-1-1 不安定和音での楽曲の終わり

不安定和音での楽曲の終わりは、第3節で取り上げた《悲しみのゴンドラ》第1番 LW-A319a/S200-1 や第5節で取り上げた《不吉な星》LW-A312/S208、第6節で取り上げた《無調のバガテル》LW-A338/S216a などに見られた。さらに、第7節で取り上げた《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第4番も主調E-Durの第I音上のV₇という安定局面上の不安定和音によって、完全な安定が示されないまま曲を終えている(【譜例6.7.18c】参照)。以下では、その他の例をいくつか取り上げたい。

まず最初に取り上げるのは、《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第6曲〈カリヨン〉である。序奏を伴うソナタ的プロセスの調構造から成る本楽曲は、第55小節から第1

³¹³ これらのうち、Gutは《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第2稿 第3曲〈飼葉桶のそばの羊飼いたち〉を②の例として挙げている(Gut 1975, 340)。

部（第 15-30 小節）が再現される。第 62 小節で主調 A-Dur の v 調 E-Dur で不十分終止した後、第 63 小節からは“f giocoso”のオクターヴ書法で再び主題が示される。

ここでは主調 A-Dur の第 I 音保続低音上を $V_7 \rightarrow I \rightarrow IV^+_6 \rightarrow I$ と進行した後（第 63-66 小節）、 IV^1 を中心とした部分（第 67-70 小節）、そして並行和音による移行を経て（第 71-74 小節）、A-Dur の D 機能を中心とした部分（第 75-79 小節）へと辿り着く。さらに第 80 小節以降、A-Dur 第 v 音保続低音が置かれる。ここでは第 79 小節から経過的に示された A-Dur II^2 を受けて、第 80 小節 3 拍目では第 v 音保続低音上の V_7 へと進行した後、第 81 小節で再び II_7 へと揺れ動いたまま曲を終える。主調 A-Dur の D 機能上に、 D_2 和音による「ゆとり、あそび、思い入れ等の要素」（島岡 1998, 285）を伴わせることで、A-Dur の D 機能への期待感を保ったまま曲を終えているのである。

Gut は、最後の 4 小節間は主調 As-Dur の II_7 のみが「いろいろな形に変化し」て終えていることを指摘し、『付加音』である属音 E 音で豊かにされている」と言及している³¹⁴（Gut 1975, 345）。彼の言及の通り、最後の 4 小節間はオルタネートによって「いろいろな形に変化し」ている。しかし巨視的に捉えて、主調 A-Dur の第 v 音保続低音が内在していると捉えるのが妥当であるだろう。

³¹⁴ また、彼は続けて「この事実は当時としては全く新しいことであり、リストにとってさえ例外的である。このようにして得られた雰囲気は、ドビュッシーの特定のパッセージに非常に近いものである。使用される音は A 音・H 音・D 音・E 音・Fis 音・A 音の 5 音音階のものだけであり、それらは全て最後の和音で結合されていることに注目することが重要である」（Gut 1975, 345）と言及する。このように 5 音音階の使用を指摘しているが、これはあくまで主調 A-Dur の第 v 音保続低音上の II_7 によって生じたものである。

【譜例 6.7.27】《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 6 番〈カリヨン〉第 63-

88 小節

《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 7 曲〈子守歌〉では、主調 Fis-Dur の第 v 音保続低音という不安定局面で曲を終える。本楽曲は序奏（第 1-8 小節）によって始められ、第 9 小節から主調 Fis-Dur 第 I 音保続低音上に主題が示される。この主題が第 29 小節から繰り返された後、第 37 小節からは「複合 2 度下行型反復進行」によって調を巡る。そして第 57 小節からの主調 Fis-Dur の第 v 音保続低音へと辿り着く。

ここでは Fis-Dur 第 v 音保続低音という D 機能上で、序奏の旋律が徐々に展開されていくことで、T 機能へと解決する期待感が高まっていく。その後、第 65 小節からは単旋律となり、一度穏やかさを取り戻す。しかしここにも Fis-Dur 第 v 音保続低音が内在しており、【譜例 6.7.28】に示した通り、経過的に主調 Fis-Dur の T 機能が示されるものの、これらは全て第 v 音保続低音による D 機能上に生じたものであり、T 機能への期待感を保ったまま曲を終るのである³¹⁵。

³¹⁵ Gut はこの終わりに対して、「終わりは Eis 音-Gis 音である。したがって不完全なドミナントの 3 和音であり、第 1 転回位置である」（Gut 1975, 345）と言及している。もちろんそのように捉えることもできるが、ここでは巨視的に第 v 音保続低音と捉えている。いずれにしても、D 機能による不安定局面で曲を終えていることがわかる。

【譜例 6.7.28】《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 7 曲〈子守歌〉第 57-

75 小節

57 *sempre p e legato* *un poco espressivo* *弱* *un poco cresc...*

Fis: $v[I_6 - V_9 - III - VI_7 - IV - V_9 -$
 又は $V_6 - I_6 - H_7 -$

61 *弱* *イ和音*

65 *legato* *perdendo*

$I - V - I - V_7 - VI - V - I - III - V_9 - F\#_9 - V_7 - I - VI -$

同曲集 第 8 曲〈古いプロヴァンスのクリスマスの歌〉も、主調 h-Moll の第 v 音保続低音で曲を終えている。本楽曲も 3 部形式であり、第 45 小節から第 1 部（第 1-13 小節）が再現される。

第 1 部と同様、3 小節間のフレーズから成り、主調 h-Moll の $I^1 \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow V$ と進行して半終止するフレーズが 2 回繰り返された後（第 45-50 小節）、「陽転」和音を伴う $I \rightarrow \overset{\flat}{V} \rightarrow III \rightarrow \overset{\flat}{V}^2 \rightarrow III^1 \rightarrow I^2 \rightarrow V$ と進行して半終止するフレーズ（第 51-53 小節）と、 $I \rightarrow \overset{\flat}{V} \rightarrow III \rightarrow V \rightarrow I$ と進行して不十分終止するフレーズが続く（第 54-56 小節）。この h-Moll の不十分終止を機に、第 56-65 小節には第 I 音保続低音が置かれ、変終止がダメ押しされる。そして第 66 小節以降、h-Moll の第 v 音保続低音が置かれ、この保続低音上で $V \rightarrow I \rightarrow \overset{\flat}{V} \rightarrow III \rightarrow V \rightarrow \overset{\flat}{V} \rightarrow I$ と進行する、第 54-56 小節で示されたフレーズの拡大型が現れる。つまり第 54-56 小節では h-Moll の不十分終止を示していたフレーズが、第 v 音保続低音という D 機能上に示されることで、不安定局面のまま曲を閉じるのである³¹⁶。

³¹⁶ Pütz は「終止音でも左手の一番下の声部が主音 H 音に進行せず、Fis 音に留まり、終止音としてトニックの 4-6 の和音になる」と言及している通り、ここでも第 v 音保続低音上の I、つまり I^2 を「安定した響き」と捉えていることがわかる（Pütz 2016, 159）。もちろんフレーズ構造として終止は感じられるが、あくまで第 v 音保続低音上という不安定局面上である。一方で Gut は上記した②の例としてこの部分を取り上げ、「主音上の短 3 和音の第 2 転回位置、4-6 で終わる」（Gut 1975, 341）と言及している。

【譜例 6.7.29】《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 8 曲 〈古いプロヴァンスのクリスマスの歌〉 第 45-76 小節

The image shows a musical score for piano, measures 45 to 76. It consists of three systems of music with chord progressions written below. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *dim.*, and articulation markings like accents and slurs. The chord progressions are as follows:

System 1 (Measures 45-53):
 h: I¹-V-I-IV-V — I¹-V-I-IV-V — I-V-III-V²III¹I²-V-

System 2 (Measures 54-63):
 I-V-III-V-I [I-IV-I-IV+6-I-IV-I-IV+6-I-IV-I-IV+6-I-IV+6-I-IV+6-

System 3 (Measures 64-76):
 I —]v[V — I-V-III-V-V₆-I —]

《クリスマス・ツリー》LW-A267/S186 第 2 稿 第 10 曲 〈昔〉は、不安定和音である主調 As-Dur の V を暗示させて楽曲を終える。

本楽曲は序奏を伴う 3 部形式の楽曲であり、第 89 小節からは主題が再現される。4 小節単位のフレーズが 2 回繰り返され（第 89-96 小節）、続く第 97-104 小節ではこのフレーズの後半 2 小節間が主調 As-Dur の第 1 音保続低音上で発展していく。そして第 105-106 小節 2 拍目には、主調 As-Dur I¹の倚和音 V^{\flat} 及び V^{\flat} が置かれ³¹⁷、この倚和音が 3 拍目で I¹へと偶成解決することによって主調 As-Dur の変終止的な終止が示される³¹⁸。さらに第 107-108 小節では、もう一度この変終止的な終止が示される。その後、引き続き As-Dur で、4 小節単位のフレーズの冒頭 2 小節間が 2 回（第 109-112 小節）、そして半音階的に拡張された 4 小節単位のフレーズの後半 2 小節間（第 113-118 小節）が示される。これによ

I の転回位置ではあるものの、第 v 音保続低音上という D 機能上であるため、どちらかというとも③の例として取り上げるべきだろう。

³¹⁷ また第 105 小節に生じた A-Dur I¹の倚和音 V^{\flat} には、【譜例 6.7.30】に示した通り、経過和音 I²を伴う進行によって一時的に vi 調 f-Moll の「強い調性感」（島岡 1998, 367）がもたらされている。これに伴って「陰翳」調による「翳り」の表情が生じていることも注目しておきたい。

³¹⁸ 倚和音の解決によって、この部分には「I のゆれ」による「T-S-T に近いカデンツ効果」（島岡 1998, 360）がもたらされているため、変終止的なものとして捉えている。

って一時的に³¹⁹ vi 調 E-Dur を経過し (第 115 小節 3 拍目・第 117 小節)、第 118 小節の主調 As-Dur の半終止へと達する。続く第 119 小節では As-Dur $\circ \text{V}^{\#3}$ が示され³¹⁹、この和音の構成音が単旋律で倚音³²⁰を伴いながら拡張されて曲を終えている³²¹。つまり As-Dur $\circ \text{V}^{\#3}$ という D 機能による緊張感を保持したまま、曲を閉じているのである。

また、Gut は第 121 小節以降に示される単旋律について、「この結論の重要性を理解するには、曲中に同じパッセージが 2 回あり、その度に As-Dur で率直に書かれたセクションに先行していることを知る必要がある」(Gut 1975, 346) と指摘している。彼の指摘の通り、この単旋律は、第 12-18 小節及び第 39-48 小節にも示されており、その後には必ず As-Dur 第 v 音保続低音上の V_7 で始まる主題が続いている。彼が「3 回目の反復 [第 121-130 小節] が終わると、中断のような印象を受ける」と述べている通り、機能和声の観点だけではなく、構成要素の観点においても、不安定局面に用いられていた要素で終わっていることがわかる。

³¹⁹ Gut は「f-Moll の減 7 の和音で終わり、その後には和音のない 6 つの音が続く」(Gut 1975, 346) と述べていることから、異名同音の As-Dur $\text{V}^{\#3}$ と捉えていることがわかる。

³²⁰ 単旋律ではあるものの、第 117-118 小節に見られた As-Dur $\text{V}^{\#3}$ に対する倚和音と類似した表情が感じられることから、譜例中には想定される倚和音を記している。

³²¹ 「最後の G 音は未解決のままの主音の導音として表示される」(ibid., 346) という Gut の言及から、彼も As-Dur の D 機能として捉えていることが窺える。

【譜例 6.7.30】《クリスマス・ツリー》 LW-A267/S186 第2稿 第10曲〈昔〉第89-130

小節

89 *sua*
p dolce cantando
 As: V_7^2 — I — II₇ — V_7^1 I —] V_7^2 — I — II₇ — V_7^1

97 *sua*
sempre p
 V_7^1 — IV¹ V_7^1 2 — V_7^2 — IV — II₇ — IV — II₇ —]

105 *sua* 變的 變的
dolcissimo
 I^1 V_9^2 | VI^2 1 — | V_9 — | V_9^2 | VI^2 1 — | V_9 — | V_7^2 — I — V_7^2 — I — V^1 —
 VI (V_9^2 | I^2 1 —) VI (V_9^2 | I^2 1 —)

113 *sua*
p *pp* *ppp*
 VI^1 V_7^1 — IV² V_7^2 — I¹ V_9 —] V_7^2 — V_9^3 — 4 $V(V_9^1)$ 1和音 $V(V_9^1)$ 1和音 $V(V_9^1)$ 1和音
 $V(V_9^1)$ 1和音 $V(V_9^1)$ 1和音
 VI (V_7^1 | V_9^1 | V_9^1)
 1和音 1和音 1和音

7-6-1-2 不安定調での楽曲の終わり

ここには、第1節で取り上げた《灰色の雲》LW-A305/S199、第3章で取り上げた《悲しみのゴンドラ La lugubre gondola》第2番 LW-A319b/S200-2、第7節で取り上げた《2つのチャールダーシュ》LW-A333/S225 第1曲などが該当する。また、これらの楽曲で注目すべきは、不安定調で終わるのみならず、曲によっては両義的な調で曲を終えるものもあることである。ここでもいくつかの例を以下に取り上げることとする。

《トッカータ》LW-A295/S197a は、両義的な調で終えてはいないが、不安定調で終える楽曲である。本楽曲の主調は C-Dur であるが、曲は vi 調 a-Moll の I で終わる。これによって疑問符を打つような終わり方となるのである。

第35小節からの「複合3度上行型反復進行」によって、iii 調 Es-Dur へと辿り着き、第46小節及び第50小節に「無解決倚和音」I²によって半終止が示された後（【譜例 6.7.15】参照）、この「無解決倚和音」によって示された D 機能を受けて、第51小節からは Es-Dur の第1音保続低音が置かれる³²²。

そして4小節間の移行を経て（第59-62小節）、第63小節からは vi 調 a-Moll I¹を中心とした「Iのゆれ」である。先述した通り、《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224と同様、上下刺繍和音（下部刺繍和音： $\Delta \hat{\text{VI}}^1$ 、上部刺繍和音： $-\text{II}^1$ ）を伴う、「中間的な安定性」（島岡 1998, 416）を示す I¹を中心とした「Iのゆれ」である。ここでは【譜例 6.7.31】に示した通り、先行楽節からの脈絡で最初は偶成和音が原和音のように、つまり第63-64小節の vi 調 gis-Moll I¹が原和音のように聴こえる³²³。しかし第71小節以降、a-Moll I¹の上部刺繍音 $-\text{II}^1$ が現れることで、遡及的に a-Moll I¹ が原和音であることがわかる。つまり偶成転義（gis-Moll I¹=a-Moll I¹の上部刺繍和音 $\Delta \hat{\text{VI}}^1$ ）によって、vi 調 a-Moll へと転じる。そしてこの a-Moll I のまま曲を終えるのである。

³²² 実際には保続されていないが、第51小節及び第55小節の低音に示される Es 音が内在していると捉えている。

³²³ 第60-64小節に示した和声はあくまで一例ではあるが、第62小節から第63小節にかけての進行に際して、和音の解決を感じることができる。

ことによって主調 Des-Dur へと復義し、第 305 小節からは第 I 音保続低音上の移調反復進行で見られた上行順次進行の旋律を用いたコーダが始まる。

まず本来の終わり (S215-3) では、主調 Des-Dur の I (第 305-312 小節) \rightarrow \circ I $\frac{3}{2}$ (第 313-320 小節) \rightarrow \sharp $\frac{7}{4}$ (第 321-340 小節) と進行することで曲を終える。そして注目すべきは、この進行は \circ VII 調 H-Dur の脈絡でも捉えられることである。この進行を H-Dur で捉えようと、 \checkmark (第 305-312 小節) \rightarrow II $\frac{3}{2}$ (第 313-320 小節) \rightarrow \forall $\frac{1}{2}$ (第 321-340 小節) と進行していることがわかる。つまりこのコーダは両義的な和声進行になっており、主調の不安定和音である Des-Dur \sharp $\frac{7}{4}$ 、もしくは不安定調である \circ VII 調 H-Dur の \forall $\frac{1}{2}$ という、「両義性・意外性を秘めた」(島岡 1998, 476 脚注) 導 7 の和音で曲を終えているのである³²⁴。

そして「パリ国立図書館所蔵の自筆原稿を基にした初期版の終わり」(S215-3a) では、本来の終わり (S215-3) と同様、主調 Des-Dur の I (第 305-312 小節) \rightarrow \circ I $\frac{3}{2}$ (第 313-320 小節) \rightarrow \sharp $\frac{7}{4}$ (第 321-345 小節)、又は \circ VII 調 H-Dur \checkmark (第 305-312 小節) \rightarrow II $\frac{3}{2}$ (第 313-320 小節) \rightarrow \forall $\frac{1}{2}$ (第 321-345 小節) と進行した後、再び Des-Dur \circ I $\frac{3}{2}$ 、又は H-Dur II $\frac{3}{2}$ (第 346-357 小節) へと進行する。つまり主調 Des-Dur の「非安定の T」(島岡 1998, 92) 機能、もしくは \circ VII 調 H-Dur の D₂ 和音で曲を終えることがわかる。

上記の通り、いずれの終わり (S215-3 及び S215-3a) においても、両義的な和声進行となっていることがわかる。一方では、安定調である Des-Dur の不安定和音 (S215-3)、又は「非安定の T」機能 (S215-3a) で終わり、他方では、不安定調 \circ VII 調 H-Dur の不安定和音 (S215-3 及び S215-3a) で終わっており、そのどれもが指向性を持った和音による不安定局面での楽曲の終わりになっていることがわかる。

³²⁴ Gut は、前述した③の例として本楽曲を取り上げる。彼は、本楽曲の冒頭は Ces-Dur であり、Ges-Dur で終わる楽曲であると捉える。そして最後は Fes 音で終わることから、「最初の Ces-Dur の音に戻ろうとする試みがある」と述べ、「リストは未解決の導 7 の和音の第 3 転回位置のままにする」と言及している (Gut 1975, 349)。つまり不安定調 Ces-Dur (異名同音 H-Dur) の \forall $\frac{3}{2}$ で曲を終えていると捉えていることがわかる。このように不安定調の不安定和音で楽曲を終えていると捉えている点には頷ける。しかし本楽曲は、Des-Dur の \circ I $\frac{1}{2}$ (第 1-8 小節) \rightarrow I $\frac{1}{2}$ (第 9 小節以降) という「明暗の対比」(島岡 1998, 267) で始まり、上述した通り、Des-Dur の \sharp $\frac{7}{4}$ 、もしくは \circ VII 調 H-Dur の \forall $\frac{1}{2}$ の両義的な調で終わっていることから、主調を Des-Dur と見なすべきだろう。したがって、不安定調 (Ces-Dur) で始まり、不安定調 (Ces-Dur) の不安定和音で終わっているのではなく、主調 Des-Dur で始まり、主調の不安定和音 \sharp $\frac{7}{4}$ 、あるいは不安定調 \circ VII 調 H-Dur の不安定和音 \forall $\frac{1}{2}$ という、両義的な終わりになっていると捉えるのが妥当である。

【譜例 6.7.32a】《4つの忘れられたワルツ》 LW-A311/S215 第3番 S215-3 第289-340

小節

289 *Sua* *dim.*

Des: $\circ\sharp(V_7^3)$

297 **偶成転義**

305 *p leggiero* *mf un poco esp.*

$\circ VII(\checkmark)$ **両義性**

313 *Sua*

$\circ I_7^3$

$\circ VII(\checkmark) II_7^3$

321 *Sua* *dim.*

$\circ II_7^3$

$\circ VII(\checkmark) \checkmark_9^1$

329 *Sua* *pp*

【譜例 6.7.32b】《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第3番 S215-3a 第321-357

小節

Des: °II₇ °VII (両義性)

°I₇ II₇

《夜想曲 不眠、問いと答え》LW- A322/S203 は不安定調のまま曲が終わっている。

「D2 度下行型反復進行」(第 46-49 小節)を経て(【譜例 6.7.10】参照)、同主長調 E-Dur のコラール風の部分(第 50 小節以降)が導かれる。第 50-51 小節では E-Dur V³ → I¹ → V³ → V³ → I¹ という進行でコラールが示される。続く第 52-53 小節ではこのコラールが E-Dur の vi 調 cis-Moll で繰り返される(「複合 3 度下行型反復進行」)。その後 3 度転調(cis-Moll I¹=E-Dur VI¹)によって E-Dur へと復義し、第 54 小節からは「D2 度下行型反復進行」を経て、第 57 小節で半終止する。続く第 58-61 小節では、第 50-53 小節が 1 オクターヴ下で繰り返される。そして E-Dur の vi 調 cis-Moll の I¹(又は E-Dur VI¹)でレチタティーヴォが続くことで曲を終るのである。このように主調 e-Moll の不安定調である vi 調 cis-Moll (もしくは不安定和音 E-Dur VI¹)で曲を閉じることで、不安定局

面による緊張感を保ったまま、徐々に遠のいていくような印象を受ける³²⁵。

【譜例 6.7.33a】《夜想曲 不眠、問いと答え》LW- A322/S203 第 50-70 小節

Andante quieta

p dolce

50

58

sempre dolce le gato

riten.

dim.

複合3度下行型反復進行

複合3度下行型反復進行

D2度下行型反復進行

複合3度下行型反復進行

7-6-2 楽曲構造

晩年では、モデルとして取り上げた楽曲だけでも様々な楽曲構造が見られた。そしてこれらの多くの作品は、安定局面の明示を避け、不安定局面を中心に書かれていた。さらに、多義的・両義的な和声構造があらゆる部分に見られることも特筆すべきである。

また、その他の楽曲においても、多くの楽曲が主調の I を明示しない不安定局面で始められる傾向にある。これに加えて注目すべきは、前項でいくつかの例を示した通り、晩年になって急激に不安定局面での曲の終わりが見られるようになることである。このように、

³²⁵ 一方で本楽曲の Ossia には異なる終止が見られる。【譜例 6.7.33a】と同様、第 58-61 小節で、第 50-53 小節が 1 オクターヴ下で繰り返され、E-Dur の VI 調 cis-Moll の I¹ (又は E-Dur VI¹) でレチタティーヴォが続いた後、3 度転調 (cis-Moll I¹=E-Dur VI¹) によって同主長調 E-Dur へと復義する。そして第 65-69 小節では、E-Dur IV を経て、E-Dur 第 1 音保続低音上の | ♯9 | → I と進行する。つまり、倚和音 ♯9 によって、E-Dur IV → I という変終止の「解決の延引」(島岡 1998, 443) を行っているのである。続く第 70-75 小節では、わずかな違いはあるものの、もう一度変終止の「解決の延引」が行われて曲を閉じている。【譜例 6.7.33a】とは異なり、主調の I による安定局面での終止となっていることがわかる。

【譜例 6.7.33b】《夜想曲 不眠、問いと答え》LW- A322/S203 第 58-75 小節 Ossia

58

sempre dolce le gato

dim.

p

複合3度下行型反復進行

解決の延引

解決の延引

不安定局面で始まり、不安定局面で終わることに伴って、楽曲全体における安定局面は減少傾向にあるといえる。また、《葬送前奏曲と葬送行進曲》LW-A334/S206 など、楽曲中に安定局面が一度も示されない楽曲もいくつか確認できる。これらのことから、不安定局面に着目する傾向にあることが窺える。

このように徐々に不安定局面へと観点が移っていく一方で、「7-5 保続低音」で様々な例を示した通り、依然として第Ⅰ音保続低音や第Ⅴ音保続低音が用いられることでT機能やD機能が示されていることは注目に値する。しかしこれらにも変化が見られる。それは、保続低音によって機能の枠組みを示しつつも、特に第Ⅰ音保続低音において、その上部和声に不安定和音が置かれる傾向にあることである。このように上部和声に対する意識は、前述した通り、不安定局面へと向いているが、晩年作品を通して見ると、楽曲全体に亘って保続低音が用いられる例も見られるようになり、低音に対する意識はむしろ高まっているように思える。

そして楽曲の全体構造においては、第2節で取り上げた《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224 にも見られた通り、むしろソナタ的プロセスやソナタ形式を意識した伝統的な調構造の楽曲が見られるのは特筆すべきだろう³²⁶。

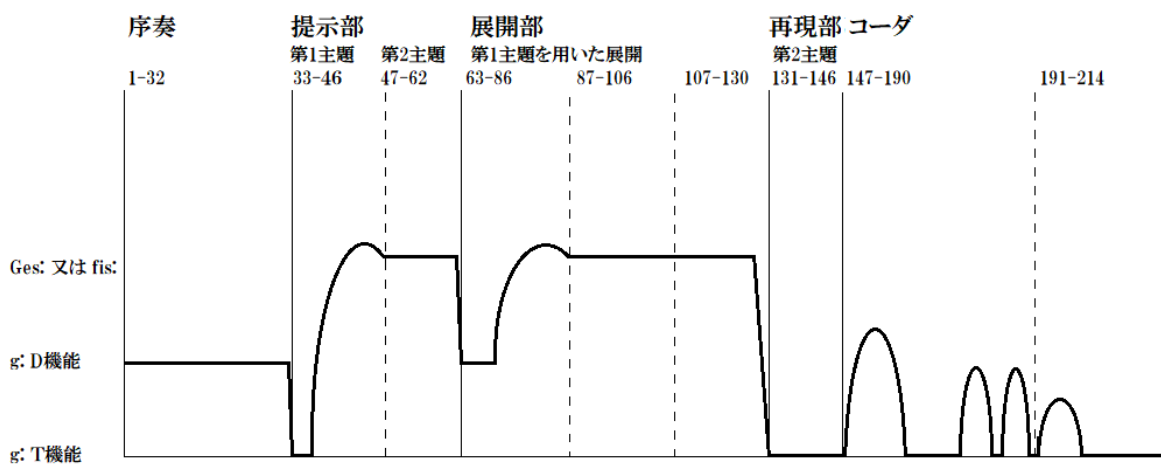
本節において部分的に取り上げた《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にⅠ〉も、ソナタ形式が見られる楽曲の1つである。本楽曲において、第Ⅲ音保続低音上に提示された2つの主題（【譜例 6.7.26a】及び【譜例 6.7.26b】参照）は広域対応となっている。これを踏まえると、本楽曲は、序奏を伴う第1主題の再現のないソナタ形式であるといえる。つまり、主調 g-Moll のD機能を中心とした序奏（【譜例 6.7.8】参照）、g-Moll Ⅰで始まる第1主題（【譜例 6.7.2】参照）及び⁺^ΔⅥ調 Ges-Dur で提示される第2主題（【譜例 6.7.26a】参照）から成る提示部、第1主題の要素を用いた展開部、同主長調 G-Dur で提示される第2主題（【譜例 6.7.26a】参照）から成る再現部、そしてコーダで構成されているのである。展開部においては、主調 g-Moll の不安定和音である

³²⁶ Boenke は「リストの晩年の大きめの器楽曲は、もはやごく一部にしかソナタ的な特徴を示していない」（Boenke 2012, 235 脚注 345）と言及し、例として《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第1曲〈アンジェルス！守護天使への祈り〉、第2曲〈エステ荘の糸杉にⅠ〉、《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第3番を挙げている。さらに〈アンジェルス！守護天使への祈り〉については、「ソナタ楽章の影響を受けた拡張された3部構成の歌曲形式ともいえる単純な形式構造」（Boenke 2012, 233）と述べている。Boenke の挙げる《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第1曲〈アンジェルス！守護天使への祈り〉については、「ソナタ的プロセス」の調構造は見出せるが、広域対応する第2主題が見られないため、厳密にはソナタ形式とはみなせないだろう。また、《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第3番については、表に詳細な形式の概要を記している（ibid., 236）。

Vで始まり、様々な調を経て、第 87 小節以降、 $\Delta\hat{\text{vii}}\text{調 fis-Moll}$ の第 v 音保続低音が置かれることで、fis-Moll 又は Ges-Dur I への解決が期待される。しかしこの低音に置かれた Cis 音はいつの間にか主調 g-Moll $\hat{\text{v}}\flat_3$ の導音となり、第 107 小節以降、g-Moll の D_2 和音 $\hat{\text{v}}\flat_3$ を中心とした $-\text{vii}\text{調 f-Moll}$ との「調のゆれ」となることで、再現部の第 2 主題が導き出されるのである。

そして本楽曲で注目すべきは、ソナタ形式で書かれているにも拘らず、機能の明示を避けていることである。序奏は主調 g-Moll の D 機能を中心に書かれているものの、その D 機能は増 3 和音を原和音とするゆれによって曖昧にされている（【譜例 6.7.8】参照）。また、第 1 主題においても主調の T 機能が示されるのは、第 33 小節のみであり、その後は全長転位音によって機能的意図が曖昧にされている（【譜例 6.7.2】参照）。さらに第 2 主題においては、第 iii 音保続低音が置かれていることによって、T 機能の明示を避けている（【譜例 6.7.26a】及び【譜例 6.7.26b】参照）。このようにソナタ形式という伝統的な形式を用いながらも、晩年の語法が様々に織り交ぜられていることが窺える。

【図 6.7.1】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 2 曲〈エステ荘の糸杉に I〉



さらに注目すべきは、反復句が拡大される傾向にあることである。これまで移行手段として用いられることがほとんどであった反復進行は、これによって楽曲の全体構造までを司るようになるのである。これは移行部のみならず、主題がそのまま反復句として移調反復されることによって、主題が移行的に提示されるのと同時に、どの部分が楽曲における中心の主題なのか曖昧になるのである。この傾向は、第 3 節で取り上げた《悲しみのゴンドラ》第 1 番 LW-A319a/S200-1 の主題（第 1 部：第 1-38 小節及び第 2 部：第 39-76 小節）や、第 4 節で取り上げた《悲しみのゴンドラ》第 2 番 LW-A319b/S200-2 の主題（第

35-51 小節及び第 52-68 小節)などに顕著に見られる。また、本節で取り上げた《2つのチャールダーシュ》LW-A333/S225 第1曲の主題(【譜例 6.7.11】第 23-38 小節及び第 39-54 小節参照)や、《哀歌Ⅱ》LW-A277/S197 の冒頭(【譜例 6.7.17a】第 1-38 小節及び第 39-80 小節参照)、さらには《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第3曲〈エステ荘の糸杉にⅡ〉の移行部(第 68-105 小節及び 106-145 小節)や第6曲〈葬送行進曲〉³²⁷の主題(第 17-32 小節及び第 33-48 小節)などに見られる。

³²⁷ 楽曲構造を鑑みると、本楽曲の主調は **fis-Moll** とみなすことができる。しかし第 17 小節から **f-Moll** で示される反復句によって、この部分が主調であるかのような錯覚に陥る。Boenke は本楽曲の主調を **f-Moll** と見なし、冒頭部分に示される「低音 E 音は、設定された調号に対応し、主調 **f-Moll** への導音である」と述べ、一貫して **f-Moll** の脈絡で捉えている。しかし彼が、低音部に現れる「短い行進曲のような旋律の断片」を「**des-Moll** の枠組み」で捉えることができると述べる通り(Boenke 2012, 207-208)、本楽曲の冒頭は主調 **fis-Moll** の **v** 調 **cis-Moll** (異名同音 **des-Moll**) と捉えるべきだろう。このように、反復句が拡張されることによって、その楽曲における中心性が曖昧になっていることが窺える。

第二部 和声語法の変遷

第一部では各時代の作品を詳細に和声分析することで、それぞれの時代の和声語法について論じてきた。第二部ではそれらを基に和声語法の変遷を辿っていききたい。ここでは第一部で取り上げた各時代の楽曲の和声語法とともに、改訂を伴う作品の各稿の比較を行うことで、その変遷をより明確なものにしていく。

第7章 「さまざまなレベルのゆれ」の観点から

本論文では、島岡理論の基本原理の1つである「ゆれ」を導入することで、これまでの分析方法では発見し得なかった多くの結果がもたらされた。そこで、本章では「さまざまなレベル」に分けることができる「ゆれ」の原理に基づいて、「第1節 構成音のゆれ（転位）」、「第2節 和音のゆれ（カデンツ）」、「第3節 調のゆれ（転調）」、「第4節 楽曲のゆれ（力性プロセス）」に分け、リストに見られる和声語法の変遷をまとめていききたい³²⁸。

ここで見られる変遷はもちろんリストに限ったことではなく、同時代の様々な作曲家が相互に影響を与えたことによってもたらされたことは言うまでもない。そのため本章では、様々な先行研究を基に、必要に応じてリスト以外の作曲家も取り上げながら論じていきたい。

第1節 構成音のゆれ（転位）

「構成音のゆれ」、つまり「転位」に注目することは、リストの和声語法において多くの発見をもたらす。ここで注目すべきは「転位音」と「偶成和音」である。以下では、この2つの観点から変遷を辿っていききたい。

³²⁸ 序章「第4節 分析にあたって」で述べた通り、「各レベルのゆれは相互に無関係な別個のゆれではない」（島岡 1998, 492）。例えば、「偶成和音」は「構成音のゆれ（転位）」によって生じるものであるが、その用法次第では「和音のゆれ（カデンツ）」にも成り得る。本論文では変遷を示す上で便宜上このような構成を取ったことを先に断っておきたい。

1-1 転位音

転位音は「ゆれ」によって生じる最も細かいレベルでの「力性変化」である。第一部ではより大きなレベルの和声語法を捉えるために転位音に着目することができなかつたため、ここでは第一部で取り上げた楽曲を交えながら論じていくこととする。

転位音には様々なものがあるが、なかでも注目すべきは「最も緊張度が高く、表現力豊かな転位音」である「倚音」である（島岡 1998, 266）。古典派以前の作品において、転位音は定位音と同じ音価で用いられることがほとんどである。しかしロマン派以降の作品では、定位音に対する転位音の存在感が徐々に強くなっていく。つまり転位音を「長い音価で引き延ば」（同前, 266）す傾向にあるのである。これによって、より一層緊張度が高まり、音楽表現は豊かになる。この転位音に対する意識の高まりはリストの作品においても見ることができる。

【譜例 7.1.1】に示したリストの初期作品である《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》LW-A6/S151を見ると、第 39 小節及び第 41 小節 1 拍目に見られる倚音は、第 2 拍目の定位音と同じ音価で用いられていることがわかる。これは、この時期が古典的な和声語法に基づいた習作期であったためだと考えられる。

【譜例 7.1.1】《アレグロ・ディ・ブラヴァーラ》LW-A6/S151 第 38-45 小節

Es: I [I — II₇ — V₇ — I] — V — (IV — V₇ — I² — V₇ — I —)

第 2 章及び第 3 章あたりからは、《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第 1 曲〈悲しみ〉や第 3 曲〈ため息〉を例に示した通り、アクセントやフェルマータによって倚音が強調された形で用いられるようになる（【譜例 3.2.1】及び【譜例 3.2.2】参照）。このように倚音を意識的に強調する傾向は、その後の時代においても見られる。第 6 章でも取り上げた《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第 1 番の第 17 小節から示される主題からも、依然として長い音価で倚音が用いられることがわかる（【譜例 7.1.2】参照）。

【譜例 7.1.2】 《4つの忘れられたワルツ》 LW-A311/S215 第1番 第17-24小節

上記した例はごくわずかなものではあるが、第一部で示した様々な例の転位音に注目してみると、それらは長い音価で、そして時にはアクセントやフェルマータなどによって強調された形で用いられる傾向にあることがわかる。このことから転位音に対しての意識が徐々に高まっていることが窺える。ただしこの傾向が見られ始める第2章以降、その語法に大きな変化は見られない。このことから、リストは生涯一貫して転位音を「緊張度が高く、表現力豊かな」ものとして捉えられていたと考えられる。

一方で、晩年には《不吉な星》 LW-A312/S208に見られる全長転位音（【譜例 6.5.4】参照）や第70小節以降の長大な倚音（【譜例 6.5.8】及び【譜例 6.5.9】参照）、また《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉の第33-49小節に見られた解決しない全長倚音（【譜例 6.7.2】参照）などが見られる。このように転位音によって、より複雑で不協和な音響を生じさせることで強い緊張感を生じさせていることがわかる。

つまり転位音は、生涯かけて豊かな表現を生じさせる手段として用いられると同時に、晩年においては強い緊張感を持った不協和な音響を形成する手段として用いられていたといえる。いずれの手段においても、転位音による不安定→安定という緊張→弛緩のプロセスとなるが、その不安定の部分に創意を凝らしているのである。

1-2 偶成和音

第一部の分析からも明らかなように、リストの和声語法を理解する上で偶成和音は最も重要な観点といえる。そして晩年にかけてこれらにより重きが置かれる傾向にある。ここでは偶成和音の用法のひとつである「Iのゆれ」と「各音度へのゆれの投影」、さらに「経過和音」の観点からその変遷を辿ることとする。

1-2-1 「Iのゆれ」と「各音度へのゆれの投影」

ここでまず偶成和音の用法のひとつである「Iのゆれ」について振り返りたい。「Iのゆれ」は「カデンツの出発点であると同時に偶成和音の出発点」（島岡 1998, 230）として位置付けられる。【譜例 7.1.3】に示すように、島岡は「Iのゆれ」によって生じる主な偶成和音の例を体系的にまとめている。

【譜例 7.1.3】「Iのゆれ」によって生ずる主な偶成和音（島岡 1998, 230-232）³²⁹

A 静止低音上の刺繍和音・倚和音

偶成和音の形態 →

刺繍和音

倚和音

C: I ——— I ——— I ——— I ——— I ———
 | VI¹ | | IV² | | II³ | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 4}$ | | |
 (a) (b) (c) (d) (e)

C: I ——— I ——— I ——— I ———
 | VI¹ | | IV² | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 4}$ | | |
 (a) (b) (d) (e')

B ゆれ低音上の刺繍和音

偶成和音の形態 →

刺繍和音

倚和音

C: I¹ ——— I¹ ——— I¹ ——— I¹ ———
 | II₇ | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 1}$ | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 2}$ | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 3}$ | |
 (a) (b) (c) (d)

C: I ——— I¹ ——— I ——— c: I¹ ———
 | $\mathbb{V}_9^{\sharp 3}$ | | $\mathbb{V}_9^{\sharp 4}$ | | \mathbb{V}_7^{\sharp} | | \mathbb{V}_7^{\flat} | |
 (e) (f) (g) (h)

³²⁹ 「Aの(b)、Bの(c)・(d)、Cの(a)、(b)は機能的偶成和音、それ以外は非機能的偶成和音」（島岡 1998, 232）の例を示している。

C 経過低音上の経過和音

偶成和音の形態

経過和音

(a) (b) (c)

C: I — I¹ | I — I¹ | I — I¹

| V² | | V²₇ | | II₇ |

【譜例 7.1.3】に示した通り、「I のゆれ」には様々な用法（刺繍和音・倚和音・経過和音）があり、これらは「各音度に投影（移度・移調）することができる」（同前, 232）。この「I のゆれ」という観点は島岡理論だからこそ見出せる観点である。なかでも「非機能的偶成和音」（同前, 230）に着目することで、これまで体系的に言及することのできなかった様々な現象を一貫して捉えることが可能となった。

「I のゆれによって生じる偶成和音には II₇・II¹・V̇（V̇）諸和音」があり、「これらはいずれも D₂和音と同形」である（同前, 360）。そしてここで重要なことは、第一部で繰り返し述べた通り、これらは「[原和音 I と共に] しばしば T-S-T に近いカデンツ効果を生ずる」（同前, 360）ことである。リストの作品においては上記の和音以外にも様々な和音が用いられ、さらにはそれらが多種多様な用法によって用いられている。これによって複雑な和声語法が生じ、多彩な表現へと繋がっているのである。

リストの初期作品では、「5-2-1 基本的な偶成和音（経過和音・刺繍和音・倚和音）」で様々な例を示した通り、倚和音や刺繍和音、経過和音など一時的に生じる偶成和音が大多数を占めていることがわかる。「偶成」という言葉の通り、これらは「偶然的に成立」（島岡 1998, 229）したものであり、古典派の作曲家の作品などにも見られる一般的な用法である。

しかし徐々に偶成和音に対する意識の変化が見られる。早くも 1827 年に作曲された《葬送行進曲》LW-A10/S226a には、「非機能的偶成和音」を I と同等の長さに拡大して用いる例が見られる（【譜例 1.5.17】参照）。これは上述した一時的な転位音によって生じる様々な偶成和音とは異なり、1つの和音としての存在感が感じられる。そしてこれによって「T-S-T に近いカデンツ効果」がもたらされ、もはや「和音のゆれ（カデンツ）」のような表

情がもたらされるのである³³⁰。この例からリストは初期から既に「Iのゆれ」に関心を示していたことが窺える。

そしてリストは第2章にあたる「巡礼の年（1835-39年）」以降、この用法を多用するようになる。第一部で様々な例を示した通り、第2章以降、「Iのゆれ」は主題やコーダにしばしば用いられるようになる。そして偶成和音として生じる和音は、長3和音や短3和音のみならず、導7の和音や減7の和音、さらに増3和音に至るまで多岐にわたる。つまりこれによって固有和音によるD進行やS進行では表現し得ない多彩な表情をもたらすことができるのである。

ここで、第2章第2節で既を示した《24の大練習曲》LW-A39/S137第1番と、その初稿である初期に作曲された《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136第1番の当該部分（初稿：【譜例7.1.4a】第33-36小節、第2稿：【譜例7.1.4b】第16-23小節）を比較してみたい。主調C-DurのIの分散和音のみで書かれた初稿に比べ（【譜例7.1.4a】参照）、第2稿ではC-Dur Iの部分に等価の「Iのゆれ」が組み込まれることによって、より豊かな表情がもたらされていることがわかる（【譜例7.1.4b】参照）。

【譜例7.1.4a】《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136第1番第29-36小節

C: I V_7^2 IV^1 V_7^2 I^2 V_7 I V_7 I V_7

機能: T D_2 D T

I I V_7 I V_7

(T)

³³⁰ I^2 は「Vにおける2重同時倚音」（島岡 1965, 121脚注）によって生じる倚和音であるため、「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」（同前, 416）和音である。そのため、本来なら本節で触れるべき内容である。しかし機能的な観点からの和声語法の変化が見られるため、次節「和音のゆれ（カデンツ）」で取り上げることとする。

【譜例 7.1.4b】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 1 番 第 12-23 小節³³¹

12 *a piacere* *non troppo presto*
mf *legatissimo* *rinf.*
 C: II₇ — V₇ — I — V₇ — I — V₇
 機能: D₂ D T D T D

16 *marcato* *cre-* *scendo* *stringendo ma sempre largamente*
 I VI² S_的 T VI² S_的 T VI² S_的 T VI² S_的

20 *poco rallentando*
 T VI² S_的 T IV S I T

この「Iのゆれ」も転位音と同様、晩年にかけて拡張される傾向にある。第4章第3節で示した《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第3番の例はその顕著な例といえるだろう（【譜例 4.3.9】参照）。このように徐々に「Iのゆれ」が拡張されていくことによって、「原和音」の存在が徐々に弱められると同時に、偶成和音という不安定局面が強調されているのである。

また、第4章第3節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173の第3曲〈孤独のなかの神の祝福〉第2稿の主題においては、「Iのゆれ」をS進行の対比関係として用いている（【譜例 4.3.1a】及び【譜例 4.3.1b】参照）。つまりこのことから、S進行と対等の扱いをしていることが窺える。

さらにこの「Iのゆれ」は、第3章第2節で取り上げた《コンソレーション》初稿 LW-

³³¹ 上記の第16-21小節に見られる偶成和音は【譜例 7.1.3】の「A (a')」の用法、つまり倚和音としての用法である。

A111a/S171a 第5番（【譜例 3.2.6】参照）や第4章第3節で示した《詩的で宗教的な調べ》第3稿 LW-A158/S173 の第7曲〈葬送〉（【譜例 4.3.7】参照）などで示した通り、倚音や掛留音をはじめとする転位音と組み合わせられて用いられるようになる。これによって「解決」が「延引」（島岡 1998, 443）され、「I のゆれ」によってもたらされる豊かな表情が一層強調されるようになるのである。

また上記した「I のゆれ」の用法のなかには、第2章第2節で示した《24の大練習曲》LW-A39/S137 第8番（【譜例 2.2.14】参照）をはじめとする、「低音を跳躍させ、独立のS和音のように」用いた用法が見られる（島岡 1998, 362）。島岡はこの用法を「ロマン派以降に見られる用法」と述べ、ブラームス《5つの歌》Op.105（1886年作曲）の第1曲〈しらべのごとく〉、フランク《ヴァイオリンソナタ》（1886年作曲）の第2楽章、チャイコフスキー《ピアノ協奏曲》第1番 Op.23（1875年作曲）の第1楽章を例として挙げている（同前, 362-363）。なかでも1875年に作曲されたチャイコフスキーの《ピアノ協奏曲》第1番 Op.23 の第1楽章に見られる用法と類似したものは、1850年頃に改訂された《憂鬱なワルツ》第2稿 LW-A57b/S214-2 の第30-33小節に既に見られる（岸本 2021, 74）。

【譜例 7.1.5】チャイコフスキー《ピアノ協奏曲》第1番 Op.23 第1楽章 第655-658小節（島岡 1998, 363）

B: I T S I T I S T S T S T

【譜例 7.1.6】《憂鬱なワルツ》第 2 稿 LW-A57b/S214-2 第 25-42 小節

E: I¹ — IV — I¹ — V₇ — V₉ — v[V₉[♯]] — v[V₉[♯]]

v[V₉] — V₉ — V₉ —]v[I] — II₇ — V₉ — I¹]

《憂鬱なワルツ》第 2 稿 LW-A57b/S214-2 の第 30-33 小節では「I のゆれ」が V₉ へと投影された形であるものの、どちらも低音が 3 全音跳躍した形になっており、強烈な表情をもたらしている。このように低音が跳躍することで「独立の S 和音のように」用いられた E-Dur V₇ に対する倚和音（v 調の V₉[♯]）は、1839 年に作曲された初稿（LW-A57a/S210a）や初期作品には見られない用法であることから、筆者が以前述べた通り、「ヴァイマル期以降好んで用いたと推測される」（岸本 2021, 81）。

この《憂鬱なワルツ》第 2 稿に見られた和声とは異なるものの、1837 年に改訂された《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 8 番のコーダに見られる例も「あたかも独立和音のように露骨に用いる用法」（岸本 2021, 81）の 1 つであるといえる（【譜例 2.2.14】参照）。ここでも「低音を跳躍」させることによって、強烈な表情がもたらされている。もちろん島岡が挙げた例では全作曲家の作品を網羅することはできないが、これら 3 つの例がいずれも 1870 年代半ば以降の作品であるのに対して、上記したリストに見られる例は時代をかなり隔てた早い例である。リストが早くからその可能性を見出していることは注目値する。

また、第 2 章や第 3 章で様々な例を挙げた通り、「I のゆれ」によって生じた偶成和音が偶成転義される例も見られる。つまり多彩な表情をもたらすのみならず、転調手段としても重要な役割を担うようになるのである。転義については「第 3 節 調のゆれ（カデンツ）」で触れるが、これによって転調の可能性が大きく広がると同時に、偶成和音が原和音と等価又は原和音より長い音価で用いられることによって、どちらが原和音でどちらが偶

成和音が認識しづらくなる現象も生じるようになる。リストはこの「Iのゆれ」に可能性を見出し、D進行やS進行に代わるものとして用いたと言っても過言ではない。

さらに晩年では、半音階的経過和音を伴う「Iのゆれ」や、上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」、Vと短調の固有Vとのゆれによって、「Iのゆれ」及び「各音度へのゆれの投影」はさらに多様化していく。半音階的経過和音を伴う「Iのゆれ」に関しては一見「Iのゆれ」と全く関連のないものに見えるが、その萌芽は第1章で示した並行和音や、第3章で示した経過和音 I^{\sharp} を伴う「Iのゆれ」（【譜例 3.2.10】参照）に既に現れているといえる。上下刺繍和音を伴う「Iのゆれ」は晩年において見られるものであるが、上下刺繍和音によって原和音を明確に示すことによって、その部分の調までも暗示させていた（【譜例 6.7.31】《トッカータ》LW-A295/S197a 第63小節以降参照）。そしてVと短調の固有Vとのゆれは、「転旋」（島岡 1998, 94）に基づいたゆれとも捉えることができる（【譜例 6.7.9】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第1曲〈アンジェルス！守護天使への祈り〉第8-12小節参照）。これによって「長旋法・短旋法」という単純な「旋法」による「明暗」の変化がもたらされているのである。

これまで述べた「Iのゆれ」及び「各音度へのゆれの投影」は、「固有音（正位音）のみから成る」「正位和音」（島岡 1998, 457）において生じるものである。しかし晩年では「変位和音」（同前, 457）を「原和音」のように用いる例も見られる（【譜例 6.7.8】《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第2曲〈エステ荘の糸杉にI〉第1-33小節参照）。「Iのゆれ」が徐々に拡張されることによって「原和音」の存在が弱められていく傾向が既に見られたが、「変位和音」を「原和音」のように使用することによって、偶成和音における「原和音」の存在そのものが曖昧なものとなっていることがわかる。そして注目すべきは、この現象で生じる偶成和音が「 D_2 和音と同形」（同前, 360）の和音ではなく、「正位和音」であることである。これによってどちらが偶成和音なのかますます認識しづらくなっているのである。

Boenkeはこの現象について次のように言及する。。

リストの晩年作品では、このような和声的に多義的な和音への「逆戻り」を通じて起こっているように、協和音と不協和音の間にある通常の階級関係が揺らいでいることがしばしば認められる。ここでの不協和音は、それによる挟み込み *Kapselung* の結果として、文脈的に安定した参照音響へと昇格し、それを背景とすると協和音的な

事象が経過的な現象のように思われるようになる。同時に、曖昧な響きへの後退は、一般的には調的な浮遊状態の継続をも意味している。(Boenke 2012, 207)

ここで述べられている通り、「不協和音」が「文脈的に安定した」もの、つまり原和音として扱われることで、その部分の中心となる和音すらも曖昧になっていくのである。

1-2-2 経過和音³³²

ここでは経過和音の用法を、並行和音、減7の和音及び増3和音の連用、経過和音としてのI²の観点から論じていきたい。

まず並行和音は、第1章第5節でも取り上げた通り、初期作品から見られる用法である。初期には一時的な経過和音としての用法、つまり「音色的用法」(島岡 1998, 426)と機能的な用法が見られた。後者の機能的な用法は、第3章第2節で取り上げた例においても見られる(【譜例 3.2.3】及び【譜例 3.2.4】参照)。しかし徐々に「音色的用法」によってその中心とする和音を多彩に彩る傾向にあることがわかる。第6章で取り上げた《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第2番(【譜例 6.7.4】参照)や《巡礼の年》第3年 LW-A283/S163 第4曲〈エステ荘の噴水〉(【譜例 6.7.5】参照)が顕著な例といえるだろう。また前項で述べたが、晩年にはこの「音色的用法」の並行和音が「Iのゆれ」と組み合わせられて用いられる例も見られる(《死のチャルダッシュ》LW-A313/S224、及び《悲しみのゴンドラ》第2番 LW-A319b/S200-2 第5部(第140-168小節)参照)。

減7の和音の半音階的連用も並行和音と類似した例といえる。これらは副Vの連鎖を形成して様々な調への移行が可能となるため、移行手段として用いられることが多い。Torkewitzはこの減7の和音の連用について、「このような酷使された和声進行はすぐに元の意味を失」い、「内容のない和声進行」(Torkewitz 1978, 12)となると言及する。また、「リストのパッセージの弱点は、今日、この定式を説得力のある機能的価値なしに使用していること」であると述べている。彼の言及の通り、減7の和音の連用において、もちろん隣接する和音同士の機能を明らかにすることは難しい。しかし決して「内容のない」わけではない。第1章第5節で既に述べた通り、「同形和音の連続使用」は「単一の和音ではなく、多数の和音が一括して経過和音とみなされる」可能性も孕んでいる(島岡 1998, 368)。

³³² 島岡によれば「上方変位諸和音は本来、半音階的経過和音である」(島岡 1998, 330)であるため、経過和音の一種に含まれる。しかし「上方変位和音」に関しては後述することとする。

そしてリストの作品では、和音の連用において目的とする場所が明確である。そのため巨視的に捉えることでその意図が見出せるのである。これは第 5 章及び第 6 章で様々な例を示した通り、晩年に多く見られる増 3 和音の連用においても同様である。

続いて経過和音としての I^{\flat} は、「経過和音でありながら、前後の \check{V} と相まって強い調性感を生み出すものである（島岡 1998, 367）。つまり上記した並行和音、減 7 の和音の連用、増 3 和音の連用が和音単位で様々な色彩を示していたのに対して、経過和音 I^{\flat} はそこに調単位の色彩を示すものであるといえる。この経過和音 I^{\flat} は第 2 章以降見られるようになり、半音階的転調進行などと組み合わせられて移行手段又は一時的な「調のゆれ」として様々な効果をもたらしている。そして第一部で様々な例を取り上げたが、しばしばカデンツの直前に用いられることによって「カデンツの半音階化」（Rummenh ller 1978, 4）となるのである。

上記した 3 つの用法はいずれも経過和音によるものであるにも拘らず、和音単位、調単位で様々な色彩をもたらしていることは注目に値する。また他の様々な和声語法と組み合わせられて用いられることで、晩年にかけて経過手段は多様化すると同時に、その音楽的意図はより複雑化し、曖昧なものになっているのである。

1-3 転位音の和音構成音化

ここで取り上げるのは、「ある種の半音階的経過和音が独立の形体として認められるに至った」「変位和音」についてである（島岡 1998, 457）。

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、4 和音以上のものは『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」には、「取り込まれた転位音（不協和音）の緊張と指向性」が含まれる「解決を要する限定進行音」となるのである（同前, 448）。

この「変位和音」には \check{V} や \check{V}^{\flat} などが挙げられる。これらの和音は複数の限定進行音が含まれるため、「緊張と指向性」を孕んでいる。前者は一般的に上方変位第 5 音という半音階的経過音によって生じる「半音階的経過和音として用いられることが多い」（島岡 1998,

243) 和音であり³³³、後者は第 5 音上部逸音が独立して和音構成音となった和音である。しかしリストの作品ではこれらの和音が「構成音のゆれ (転位)」の過程ではなく、独立して用いられている。そして晩年にかけて、限定進行音である「付加構成音」の扱いに変化が見られる。

まず、改訂を経て、「変位和音」が独立して用いられるようになった例を取り上げたい。《超絶技巧練習曲》第 1 番の第 1-3 小節では、全稿共通して「D2 度上行型反復進行」が行われる。しかし第 2 稿以降、この反復進行に独立した第 5 音上方変位和音が組み込まれる。初稿との比較を通して、その指向性は格段に増していることがわかる。

【譜例 7.1.7a】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 1 番 第 1-3 小節

Allegro con fuoco ♩ = 132

C: I \check{V}_7 ———— I ———— IV \check{V}_7^{\flat} V \check{V}_7^{\flat} VI IV $_7$ ·VII \check{V}_7^{\flat} I \check{V}_7 ————

【譜例 7.1.7b】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 1 番 第 1-3 小節

Presto *energico* *f* *rinf.* *19* *p*

C: I ———— \check{V}_7 ———— \check{V}_7^{\flat} IV $_7$ \check{V}_7^{\flat} V $_7$ \check{V}_7^{\flat} VI $_7$ \check{V}_7^{\flat} VII $_7$ \check{V}_7^{\flat}
 又は \check{V}_7

I ———— \check{V}_7 ———— \check{V}_7^{\flat}

第 2 章あたりに見られるこれらの和音は、「付加構成音」がしっかりと限定進行してい

³³³ 上方変位和音は「V 諸和音 (\check{V}_\square)」だけでなく、V 以外の長 3 和音・長 7 の和音等の第 5 音も上方変位しうる (\check{I}_\square ・ \check{IV}_\square 等) (島岡 1998, 243)。

ることがわかる。またその脈絡から和音度数及び機能が明らかであるため、そこに明確な指向性が感じられる。

しかし第4章第1節で取り上げた《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第1番では、これまで一般的に限定進行していた「付加構成音」が、例外的に限定進行しない自由な進行が見られた。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」は孕んだまま、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、限定進行しない場合はその緊張は解消されないままとなる。

増3和音は「和音構成音化」された和音の典型的な例である。増3和音には ∇ や ∇ をはじめとする「変位和音」が挙げられる。つまり基本的に増3和音は「取り込まれた転位音（不協和音）の緊張と指向性」を伴う「付加和音形体」の一種とみなされるのである。しかしリストの晩年では、この増3和音が様々な転義と組み合わせられることで、限定進行音による指向性が明確に示されなくなる。つまりどの和音構成音が「付加構成音」かわからない、もしくはどの和音構成音にも「付加構成音」のような緊張や指向性が感じられるといった、多義的な捉え方ができるのである。この和音構成音の多義性によって、後述する和音や調を曖昧にすることにも繋がっているといえるだろう。

ところで、第6章及び本章第1節で既に取り上げた《巡礼の年》第3年の第2曲〈エステ荘の糸杉I〉の冒頭では、主調 g-Moll の ∇^1 という「変位和音」が「原和音」のように使用され、 V^1 が「偶成和音」として生じていた。そして偶成和音である g-Moll V^1 へと進行した時に、 ∇^1 にはない安定感を感じる事ができた。これはなぜだろうか。これは「付加和音形体」である g-Moll ∇^1 が「原和音」、「基礎和音形体」である g-Moll V^1 が「偶成和音」であることに注目すると明らかとなる。先ほど述べた通り、g-Moll ∇^1 は「取り込まれた転位音（不協和音）の緊張と指向性」が含まれる「付加和音形体」である。そのため「原和音」でありながら、「緊張と指向性」を伴っているのである。その一方で g-Moll V^1 は「付加構成音」による「緊張と指向性」を伴わない和音であるため、この和音に進行

した時に一時的に安定感を感じるのである。つまり本来緊張を孕むはずの「偶成和音」において、逆転現象が起こっているのである。このことから、「変位和音」が「原和音」のように用いられることの異質さが理解できるだろう。

第2節 和音のゆれ（カデンツ）

「和音のゆれ」では大きく「機能」、「反復進行」、「保続低音」の観点から変遷を辿ることとする。なかでも「機能」においては、「機能の焦点の移行」、「特殊な機能を持つ和音」、「特殊な進行」について言及する。

2-1 機能

2-1-1 機能の焦点の移行

リスト作品における和声進行は、初期には古典的な終止定型(D₂機能→D機能→T機能)が多く見られ、特にD機能→T機能に重点が置かれることで調が明確に示されている³³⁴。

しかしその後、徐々にD₂機能が強調される傾向にある³³⁵。D₂機能の役割は大きく2つある。1つは「Dの前に置かれてDを呼び出し、Dに焦点を当てる」（島岡 1998,283）こと、そしてもう1つは「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」（同前, 285）ことである。D₂和音にはII・IV・Ⅴ・Ⅶ諸和音など様々なものがあり、多彩な表情を持つ和音が含まれる。島岡が「ロマン派音楽におけるD₂和音の特愛」（島岡 1998, 498 脚注1）と述べているが、D₂和音の持つこの多彩な表情をロマン派の作曲家は追い求めたのである。そのためこれはリストに限った現象ではなく、この時代の作曲家全体に見られる特徴といえるだろう。

また次の節で詳しく述べるが、D₂機能は和音単位に留まらず、初期から既に見られたように、D₂機能を持つ調、つまりII調や+II調（Ⅶ調）、さらにはD₂機能を導き出すVI調などをD機能の前に用いることで、調単位に強調される傾向にあった。「Dに焦点を当てる」という言葉にも表れている通り、これらのことから和声機能における焦点の中心が、D機

³³⁴ 第1章第3節《スケルツォ》LW-A9/S153や、第4節《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154など、もちろん例外もある。

³³⁵ 第1章第3節の《スケルツォ》LW-A9/S153の再現部以降でも述べた通り、初期でも既にD₂機能の拡張を行っていたことは補足しておきたい。

能によって導かれる安定状態を示す T 機能から、D₂機能によって導かれる不安定状態を示す D 機能へと移っていることがわかる。

微々たる例ではあるが、改訂作品の比較を通して、第 2 章から第 4 章にかけての機能の焦点の移り変わりを垣間見ることができる。

まず〈泉のほとりで〉の 2 つの稿（第 1 稿：《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「泉のほとりで」LW-A40a/S156-3、第 2 稿：《巡礼の年》1 年「スイス」LW-A159/S160 第 4 曲〈泉のほとりで〉）の冒頭部分を比較してみたい。第 1 稿が含まれる《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉LW-A40a/S156 は、1835-1836 年にマリー・ダグー伯爵夫人とスイスを訪れた経験をもとに、1837-1838 年頃作曲された曲集であり、第 2 稿はヴァイマルへと移住した 1848-1855 年に改訂されたものである。

第 1 稿では、主調 As-Dur $V_7 \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow I$ の後、 $IV \rightarrow I^1 \rightarrow \circ I^1 \rightarrow \overset{\vee}{V}_9 \rightarrow V_7$ と進行し、第 3 小節 1 拍目のフレーズの終わりで半終止していることがわかる。そして続く第 3 小節 2 拍目からの新たなフレーズは、その D 機能のまま始められている。

一方第 2 稿は、第 1 稿と同様、主調 As-Dur $V_7 \rightarrow I \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow IV \rightarrow I^1$ の後、第 2 小節 4 拍目から $\circ II_7$ に対する倚和音 $\circ \overset{\vee}{V}_9 \rightarrow \circ II_7$ と進行し、第 3 小節 1 拍目のフレーズの終わりに D₂機能が置かれていることがわかる。そしてこの D₂機能によって続く D 機能から始まるフレーズを呼び出しているのである。これによって第 3 小節 1 拍目のフレーズの終わりには「D₂和音特有の浮遊」感がもたらされると同時に（島岡 1998, 498）、続く D 機能へ向けての指向性によって長いフレーズが演出されているといえる。

【譜例 7.2.1a】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「泉のほとりで」 LW-A40a/S156-

3 (第 1 稿) 第 1-5 小節

Allegretto
legato

dolce con grazia

pp

As: V₇ — I — V₇ — I — IV — I¹ — I¹ — V₉

機能: S T D₂

半

simile
simile

V₇ — I — V₇ — I — IV — I¹ — I¹

D

III (VI — V₇ — I [I — V₉]

【譜例 7.2.1b】《巡礼の年》1 年「スイス」 LW-A159/S160 第 4 曲〈泉のほとりで〉(第

2 稿) 第 1-4 小節

Allegretto grazioso

dolce tranquillo

sempre staccato

As: V₇ — I — V₇ — I — IV — I¹ — II₇ — V₉

機能: S T D₂

V₇ — I — V₇ — I — IV — I¹ — II₇

(D₂)

III (VI — V₇ — I [I — V₉]

これと同様の傾向が《巡礼の年》第 2 年「イタリア」 LW-A55/S161 の第 7 曲〈ダンテ
を読んで、ソナタ風幻想曲〉の 3 つの稿 (第 1 稿: 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉
S158a、第 2 稿: 〈「神曲」への序論／ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉 S158b、第 3 稿:

《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161の第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の序奏においても見られる。第2章で述べた通り、1839年12月5日に「ダンテに基づく断章」というタイトルで初演が行われ、これに基づいて第1稿である〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aが作曲されたと考えられる。本楽曲も〈泉のほとりで〉と同様、ヴァイマルへと移住した後改訂され、1849年8月1日には確実に完成したと考えられる第2稿〈「神曲」への序論／ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉S158bによって、第3稿とほぼ同じ構成となる(NLA, S-13, LI)。その後さらに修正が加えられ、1858年に《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161の第7曲としてSchott社から出版されたのが現在広く知られる〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉である。

第2章で述べた通り、序奏は「複合3度上行型反復進行」によって主調 d-Moll の $\uparrow \text{iv}$ 調 as-Moll、 Δvi 調 h-Moll 各調のピカルディー全終止を示し、その後経過和音 I^2 を伴う $-\#$ 調 es-Moll、 $-\text{vii}$ 調 c-Moll を経過する。これによって形成された低音の半音階を伴う下行進行で到達した減7の和音を介して、主調 d-Moll V^{\flat} に転義されるのである(【譜例2.2.40】参照)。

まず第1稿〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aを見てみよう。第20小節で d-Moll V^{\flat} へ転義された後、第22小節2拍目以降 d-Moll $\text{V}^{\flat} \rightarrow | \text{ii} \text{ } \tau | \rightarrow \text{IV}^{\flat} \rightarrow \text{V}$ とフリギア終止することで、第24小節で d-Moll の半終止が示され、全休止していることがわかる。これは第2稿〈「神曲」への序論／ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉S158bでも共通しており、フリギア終止によって第24小節で d-Moll の半終止が示されていることがわかる。

しかし最終稿である《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の当該箇所注目してみたい。この楽曲でも前の2稿と同様、第20小節で主調 d-Moll V^{\flat} に転義し、第22小節2拍目以降 d-Moll $\text{V}^{\flat} \rightarrow | \text{ii} \text{ } \tau | \rightarrow \text{IV}^{\flat}$ と進行する。しかしこの d-Moll IV^{\flat} は V へと解決しないまま全休止となる。このことから、一時的に iv 調 g-Moll で $\text{V}^{\flat} \rightarrow \text{I}^{\flat}$ と進行したような印象すら受ける。しかし第25小節4拍目以降、d-Moll V^{\flat} という D 機能が示されることから、第24小節は IV^{\flat} による「**D₂和音特有の浮遊**」状態(島岡 1998, 498)のままとなっていることがわかる。これによって最終稿では、フレーズの終わりが明確に示された前の2稿よりも、D 機能に対する緊張感や指向性を孕んだまま、全休止しているのである。本来の終止ではない D₂機能で全休止による一時停止をすることで、続く D 機能への期待感を高めるとともに、大きなフレーズを演出するための和声の変更であるといえる。

【譜例 7.2.2a】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a (第1稿) 第20-36小節

20 (sua)-----
rinf. *rit.*-----
 d: V_9^1 -----
 (-VII)(V_9^1)-----) III_7 | IV^1 ----- V -----
 機能: D2 D
 25 *pp* *カ* *弱イ* *弱イ*
 9 V_7
 (D)-----

【譜例 7.2.2b】 〈「神曲」への序論／ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉 S158b (第2稿)

第20-28小節

20 (sua)-----
pp *カ* *弱イ* *弱イ*
 d: V_9^1 -----
 (-VII)(V_9^1)-----) III_7 | IV^1 ----- V -----
 機能: D2 D
 25 *カ* *弱イ* *弱イ*
 9 V_7
 (D)-----

【譜例 7.2.2c】 《巡礼の年》第 2 年「イタリア」 LW-A55/S161 の第 7 曲 〈ダンテを讀んで、ソナタ風幻想曲〉（第 3 稿）第 20-28 小節

The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper system, and the bass part is in the lower system. The score includes markings such as '(sua)', 'riten. molto', 'p', 'f', and '弱イ'. Below the staves, there is a harmonic analysis section with labels like 'd: V9', 'D2', 'V9', 'D', and 'V7'. The analysis shows a progression from D2 to D, with various chromatic alterations and functional labels.

先にも述べた通り、 D_2 機能は和音単位に留まらず、徐々に調単位に拡張されていく。この変遷は後述する〈マゼッパ〉の各稿を比較することで窺える。また晩年でも、第 6 章で取り上げた《無調のバガテル》LW-A338/S216a や《夜想曲 不眠、問いと答え》LW-A322/S203 (【譜例 6.7.10】参照)、《2 つのチャールダーシュ》LW-A333/S225 第 1 曲 (【譜例 6.7.11】参照) などに D_2 機能の強調が顕著に表れている。晩年に見られるこれらの楽曲は、楽曲全体におけるかなりの割合を D_2 機能が占めており、極端に誇張したかのような楽曲である。これらのことから機能の観点から、 D 機能→ T 機能から、 D_2 機能→ D 機能、さらには D_2 機能の強調へと移行していることがわかる。

さらに、「機能の焦点の移行」という点では、そもそも D 進行によるカデンツが明示されない傾向にあることも特筆すべきである。その代わりに用いられているのが、「I のゆれ」やこれを用いた偶成転義、さらには半音階的転調進行や経過和音などである。特に「I のゆれ」は、繰り返し述べる通り、「しばしば $T-S-T$ に近いカデンツ効果を生ずる」(島岡 1998, 360) ものである。また、本章第 1 節で示した変遷を通して、晩年にかけて S 進行と同等に扱われるようになり、晩年においては「I のゆれ」が楽曲全体において和声進行の中核を成していると言っても過言ではないくらい重要な語法となっていることが窺える。このように、機能の観点から D 機能→ T 機能から、 D_2 機能→ D 機能、さらには D_2 機能の強調へと移行していることに加えて、晩年にかけて D 進行や S 進行に代わる語法が用いられるよ

うになったことも、ここで補足しておきたい。

2-1-2 特殊な機能を持つ和音

ここでは、第一部でも取り上げてきた「Ⅲの使用」、「I²の使用」の観点に加えて、「 \mathbb{V}_7 諸和音」の観点から、その変遷を辿っていききたい。

2-1-2-1 Ⅲの使用

Boenke は、リストの楽曲においてV→Iという進行の代わりにⅢ→Iという「中心性がより曖昧な和声進行」を用いることによって、「過度に明確な終止形成を回避している」ことを言及している。これはⅢの構成音（第Ⅲ音・第Ⅴ音・第Ⅶ音）のうち、2つの構成音がI（第Ⅲ音・第Ⅴ音）又はV（第Ⅴ音・第Ⅶ音）の構成音とそれぞれ共通しているためである（Boenke 2012, 273）。

また、Skoumal は「Ⅲの真の意味は曖昧であり、その機能は不確かである」と述べ、長調の「Ⅲはトニックとドミナントの両方として機能する可能性があり」、「通常、文脈が機能を明らかにする」と言及する³³⁶。しかし、そうした明確さは「リストの晩年作品ではあまり一般的ではなくな」り、「場合によっては、ⅢはIとVの両方として同時に機能する」ことを指摘している（ibid., 52）。第6章第1節でも述べた通り、彼はこのような和声を「両性」と呼び、「 \mathbb{V} 」という記号で示す（Skoumal 1994, 52-53）。

Gut はⅢ→Iの進行を、「旋法書法の影響を強く受け」（Gut 1975, 354）たものの1つとして捉えている³³⁷。

Skoumal と同様、島岡も「Ⅲの和音は、場合により、T和音またはD和音グループに属する」（島岡 1967, 212）と言及している³³⁸。しかしSkoumalの言及にあるように「同時に機能する」のではなく、あくまで脈絡によって機能は異なるのである。

「分析にあたって」で既に述べた通り、Ⅲは島岡理論に基づくと、本来D₄機能を成す和音である。そのため、D₃機能であるVIへと進行する（島岡 1998, 454）。しかし「常用機能

³³⁶ Skoumal は「短調でも現象は似ている」と述べているが、「導音を伴ったⅢ」は「増3和音」として捉えて「通常はドミナントとして機能する」ことを指摘している（Skoumal 1994, 58）。しかし序章「第4節 分析にあたって」で述べた通り、島岡理論では短調のⅢはあくまで長3和音であるため、Skoumalの見解とは異なる。

³³⁷ 彼は、この例として他にも「終止連結Ⅶ→I（Ⅶ＝下主和音）、Ⅱ→I」「Ⅵ→I」を挙げている。ここで言及されている「Ⅵ→I」は「Iのゆれ」として数多く見られたものである。Gutに言わせてみればこれも「旋法書法の影響を強く受け」（ibid., 354）たものなのかもしれない。

³³⁸ 原理については（島岡 1967, 311 脚注）を参照。

の範囲ではⅢはⅢ¹の資格でT和音として機能し、「IV (D₂またはS)」、場合によっては「II¹ (D₂)」への進行が認められていると述べる(同前, 454)。また、Vの「偶成的変形」としてD機能として用いられると言及している(同前, 455)。

上記した Boenke や Skoumal の言及は基本的に晩年作品に対するものであるが、Ⅲの使用に関しては初期作品にも既に認められる。例えば第1章第4節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》LW-A18/S154の第75小節には、Iの代理和音としてのⅢ²の使用が見られる(【譜例 1.4.9】参照)。しかしこれは一時的な偶成和音として生じたものである。明確にⅢを用いるようになったのは、第3章第2節でいくつかの例を挙げた通り、リストの中期あたりといえるだろう。

Ⅲの使用については、《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161の第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉の3つの稿(第1稿:〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158a、第2稿:〈「神曲」への序論/ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉S158b、第3稿:《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161の第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉)の第2主題の直前を比較することで、変遷の一例を示すことができる。

第2主題は主調 d-Moll の+⁺Ⅲ調 Fis-Dur の I → |⁺Ⅶ | → I という「Iのゆれ」で示されることは第2章で既に述べた。この第2主題の直前に注目してみると、第1稿では第298-301小節が Fis-Dur V、そして続く第302-303小節で⁺Ⅶに進行することでIに向けての指向性が高められて、第2主題を導き出している。また、ヴァイマル移住後に最終稿とほぼ同様の内容に改訂された第2稿においても、第2主題の直前は、第100-102小節2拍目が Fis-Dur V、そして第102小節3-4拍目で⁺Ⅶに進行している。一方、その数年後に改訂された第3稿では、第4章で既に述べた通り、第102小節3-4拍目でVの代理和音として Fis-Dur Ⅲ¹に進行していることがわかる(【譜例 4.3.17】も参照)。これによって、旋法的な表情を持つ第2主題の「Iのゆれ」(Fis-Dur I → |⁺Ⅶ | → I)との統一感もたらされているのである。第2稿及び第3稿はどちらも「ヴァイマル時代(1848-1861年)」に改訂されたにも拘わらず、第2稿から第3稿にかけてのこの数年で意図的に変更していることは注目に値する。

【譜例 7.2.3a】 〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉 S158a (第1稿) 第296-315小節

296 *(sua)*
poco rit.
d:III *V* *V*

304 *sua*
ff con entusiasmo
sua
sua
sua
sua
I *VII* *V*

【譜例 7.2.3b】 〈「神曲」への序論／ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉 S158b (第2稿)

第98-107小節

98 *(sua)*
d:III *V* *V*

103 *sua*
sua
sua
sua
I *VII* *V*

【譜例 7.2.3c】 《巡礼の年》第 2 年「イタリア」 LW-A55/S161 の第 7 曲 〈ダンテを讀んで、ソナタ風幻想曲〉（第 3 稿）第 98-107 小節

The image displays a musical score for Example 7.2.3c, consisting of two systems of piano and harmonic analysis. The first system covers measures 98 to 103, and the second system covers measures 103 to 107. The piano part is written in treble and bass clefs, featuring complex textures with triplets and dynamic markings such as *rinforz.*, *ff*, and *precipitato*. The harmonic analysis below the staves uses Roman numerals (I, VII, V, III) and chord symbols (e.g., $d:\overset{\wedge}{III}(\hat{V})$) to identify the underlying harmony. A specific chord in measure 105 is highlighted with a box and labeled "Vの代理和音".

一方で、第 6 章第 7 節で取り上げた通り、《巡礼の年》第 3 年 第 4 曲 〈エステ荘の噴水〉（【譜例 6.7.12】参照）をはじめとする晩年の様々な楽曲に、代理和音としてのⅢの使用がみられる。前後の脈絡によってその機能が変わるこの和音は、曖昧な和音といえるだろう。

2-1-2-2 I²の使用

ここで述べる I²は前述した経過和音としての用法ではなく、倚和音としての用法についてである。

I² (I⁴) は本来、「Vにおける2重同時倚音」(島岡 1965, 121 脚注)、つまり4-6掛留によって生じた倚和音として考えられるため、Vと一体で1つのD機能と見なされる。なぜならI²の「低音4度」は、「安定・自足した低音音程」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)音程とみなされる」(島岡 1998, 416)であるからである(【譜例 7.2.4】参照)。このことから、I²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」(同前, 416)和音であるといえる。そのためI²が現れると、Vへと解決したいという期待感が生じるのである。

【譜例 7.2.4】

Vの倚和音としてのI²

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves have a common time signature (C). The top staff contains a chord with a first finger (1) on the G4 note. The bottom staff contains a chord with a first finger (1) on the G3 note. Below the staves, there is a chord diagram: a vertical line with 'V' above it and 'I²' below it. Underneath the diagram, the text 'D機能' is written.

第1章第5節の「移行・展開技法の工夫」で既に述べた通り、リストはI²を「カデンツの半音階化」(Rummenhöller 1978, 4)によって拡張するという試みを初期作品から既に行っている(【譜例 1.5.20】及び【譜例 1.5.21】参照)。この「I²の拡張」はリスト以前の作品、とりわけ古典派の協奏曲のカデンツァに顕著に表れている³³⁹。これらのカデンツァはI²によって導かれ、そこにカデンツァが挿入されることで、I²がいわば拡張された状態となる。これによって、カデンツァ終盤のV→I (D機能→T機能)への期待感がより一層高められているのである。リスト作品において「I²の拡張」は、晩年にかけて継続的に見られる。しかしその用法には変化が見られる。

ヴァイマル時代以降、Vへの倚和音であるI²が、Vへと解決せずに独立した状態、つまり「無解決倚和音」として用いられるようになる。「無解決倚和音」については第4章で既に述べたが、リストがこの「無解決倚和音」を意図的に用いたことは改訂作品における各稿の比較を通して窺える。

まず第4章第1節で取り上げた《コンソレーション》第1番の2つの稿(第1稿:LW-A111a/S171a、第2稿:LW-A111b/S172)を比較してみたい。各稿の作曲時期の隔たりは約5年しかないものの、そこには機能的な変化が明確に表れている。

³³⁹ W. A. モーツァルトやL. v. ベートーヴェンのピアノ協奏曲は、この典型的な例といえる。

【譜例 7.2.5a】《コンソレーション》初稿 LW-A111a/S171a 第1番 第17-28小節

E: III^{v} [I — I | II₇ — V₇] (V_9^2 — IV¹ II₇ — II₇ V₇ | V_9^2 (I² — V))

v [I — V₇² V₉³ — I¹ VI₁¹ | V₉ — v [IV₇ V₇]]

又は v [I — IV₊₆ II₇ — I¹ VI₁¹]

機能 E: D₂ D

【譜例 7.2.5b】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第1番 第13-20小節

E: I¹ — VI¹ — IV¹ — V₉² [I² — I¹ — V₇² V₉³ — I¹ VI¹ | V₉ — V₇]

III^{v} [I — VI — V₇ — I] I¹ — VI¹ — IV¹ II¹ (無解決倚和音) II₇

又は v [I² — I¹ — IV₊₆ — I¹ VI₁¹]

機能 E: D₂ D T S又はD T D₂ D

各稿を比較すると、初稿では主調 E-Dur I の基本位置で再現（【譜例 7.2.5a】第 24 小節参照）されているのに対して、第 2 稿では主調 E-Dur I² で再現（【譜例 7.2.5b】第 17 小節）されていることがわかる。また、譜例には記載はないが、初稿では冒頭と同様の再現であるのに対して、第 2 稿では冒頭とは異なる進行になっている。ここでは、第 4 章で既に述べた通り、E-Dur I² は V へと解決しないまま I¹ へと進行する。つまり「解決しない倚和音」になっているのである。

そしてここで最も注目すべきは、この再現部の直前の和音である。当該箇所（初稿：譜例 7.2.5a】第 23 小節 3-4 拍目、第 2 稿：【譜例 7.2.5b】第 16 小節 4 拍目弱拍）を見ると、初稿では E-Dur V₇、つまり D 機能になっているのに対して、第 2 稿では E-Dur $\circ\check{V}_7^3$ という D₂機能になっていることがわかる。すなわち、初稿ではこの D 機能の後に T 機能として E-Dur I を、第 2 稿では D₂機能の後に E-Dur の D 機能を望んでいるのである。第 2 稿では結果として、E-Dur の V に対する倚和音である I²は V へと解決しないが、1 つの D 機能と見なされることから、機能的に整合性があるといえる。

同様のことが、同じくヴァイマル時代に改訂された〈オーベルマンの谷〉の 2 つの稿（第 1 稿：《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「オーベルマンの谷」LW-A40a/S156-5、第 2 稿：《巡礼の年》第 1 年「スイス」LW-159/S160 第 6 曲〈オーベルマンの谷〉）でもいえる。

【譜例 7.2.6a】《旅人のアルバム》第 1 部〈印象と詩〉「オーベルマンの谷」LW-A40a/S156-5 第 23-32 小節³⁴⁰

Harmonic analysis for the first system (measures 23-26):
 e: I [IV₇ — I —] VI — V₇ —
 III (IV — V₇ — I — \check{V}_7 —)

Harmonic analysis for the second system (measures 27-30):
 I [IV₇ — I —] VI —
 VI (I — V₇ — I —)

Harmonic analysis for the third system (measures 31-32):
 V (II — V₇ — +I —)
 (VI (I) —)

³⁴⁰ Pütz は第 29-30 小節の和声について、次のように述べている。「興味深いことに、後楽節の締めくくりとなる C-Dur の前には属 7 の和音ではなく、第 9 音掛留（As 音-G 音）の g-Moll の 7 の和音があ
663

【譜例 7.2.6b】《巡礼の年》第 1 年「スイス」LW-159/S160 第 6 曲〈オーベルマンの谷〉

第 1-9 小節³⁴¹

〈オーベルマンの谷〉の 2 つの稿の第 1 主題を比較した Pütz は³⁴²、「第 2 稿は周期的な構成において、初稿に対して異なっている。周期的な構成というのは、厳密に言えば、もはや存在しない。なぜなら、主題の最初の 4 小節は別の調でそのまま繰り返されるためである」(Pütz 2016, 212) と述べる。彼女が言及する通り「第 2 稿の主題は短 3 度間隔で構成」(ibid., 213) されており、この 2 つの稿における調配置は大きく異なる。しかしこれに加えて注目すべきは、I の和音をもたらす音楽的效果である。

第 1 稿 (【譜例 7.2.6a】) では、第 23-24 小節と第 27-28 小節にそれぞれ主調 e-Moll の

る。低音の G 音にも拘わらず、ドミナントの印象は生じない。むしろこの和音から C-Dur への進行は変格的に聞こえる」(Pütz 2016, 212)。彼女の言及は新全集[NLA, S-5]の表記に基づいたものであると思われるが、第 29 小節 3-4 拍目に見られる B 音はおそらく H 音の誤りであると思われる。理由としては旧全集[GA, II-4]の第 29 小節は B 音ではなく H 音になっていることが挙げられる。旧全集は 1842 年に出版された Haslinger 版を基に編纂されており、José Vianna da Motta によって書かれた「校訂報告」では「リストのマニュスクリプトには臨時記号がないことが多く、印刷中に追加されたが、見落とされることもあった。通常、それらは和声的書法又は平行部分から簡単に決定できる」と言及した上で本箇所を例として挙げ、「44 頁 2 段目第 3 小節 [第 29 小節] では、見本 [Haslinger 版] は両手に B 音があるが、54 頁の平行部分 [第 148 小節] では正しい H 音である」(GA, II-4, VI) と述べている。また、「修正が非常に自明である場合、それは断りなく実行された」(ibid., VI) とある通り、旧全集では無断で修正が行われている。一方、新全集は、1841 年にパリの Richault 社から最初に出版された楽譜を底本としており、表記もそれに基づいたものであると思われる。そのため新全集の「校訂報告」(NLA, S-5, 167-185) には当該箇所に関する言及は行われていない。また機能と声の観点から見ても、第 29-30 小節は続く第 31-32 小節と反復関係になっているため、第 30 小節を cis-Moll の不十分終止と捉える方が妥当であると考えられる。このことから【譜例 7.2.6a】の第 29 小節にはこの B 音を誤りと見なし、b に () を付けた。

³⁴¹ 第 4 小節及び第 8 小節はそれぞれの調の I で終止するものの、直前の和音が V₇ の基本位置ではなく、V₇² という転回位置による終止である。全終止は基本的に V₇ 基本位置 → I 基本位置の終止であるため、譜例上には「全的」と記している

³⁴² 彼女の論文の中の「6. 1. 2 つの稿の比較：〈オーベルマンの谷〉」を参照 (Pütz 2016, 209-214)。

第 I 音保続低音が置かれている。まず第 23-26 小節では、この保続低音上で e-Moll IV → I と変終止した後に、III 調 G-Dur へと 3 度転調し G-Dur で全終止する。続く第 27 小節からは、同じく e-Moll 第 I 音保続低音上で IV → I と変終止した後、VI 調 C-Dur へと 3 度転調し C-Dur で不十分終止する。そして第 31-32 小節では、第 29-30 小節が v 調 h-Moll で反復され、h-Moll $\text{H} \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow + \text{I}$ と進行し、v 調全終止となる。つまり初稿では、様々な調を経過しつつも、2 小節単位で各調の変終止及び不十分終止、全終止といった「閉じた終止」によって、「安定和音 I」を感じることができる（島岡 1998, 29）。

一方、第 2 稿を見ると、第 1-2 小節と第 5-6 小節には主調 e-Moll の第 I 音保続低音は置かれていない。冒頭の e-Moll IV₇ は倚和音的に生じる $\text{V}_7^{\text{e-Moll}}$ を経て I² へと進行する（第 1-2 小節）。そして続く第 3-4 小節で -VI¹ へ進行することで 3 度転調的（e-Moll -VI¹ = g-Moll IV¹）に -III 調 g-Moll へと転調し³⁴³、全終止する。第 5-8 小節では第 1-4 小節が移調反復される（「複合 3 度上行型反復進行」）。g-Moll IV₇ で始まるこの反復は、第 1-2 小節と同様、 $\text{V}_7^{\text{g-Moll}}$ を経て I² へと進行する。そして続く第 7-8 小節では、同じく 3 度転調的（g-Moll -VI¹ = b-Moll IV¹）に g-Moll の -III 調である b-Moll へと転調し、全終止する。

ここで注目すべきは第 2 小節及び第 6 小節で見られた各調の I² の直前に、《コンソレーション》第 1 番の第 2 稿同様、D₂ 和音である e-Moll $\text{V}_7^{\text{e-Moll}}$ が置かれていることである。つまり、その後に D 機能への解決を期待しているため、この第 2 小節及び第 6 小節の V に対する倚和音である I² には D 機能が感じられ、「無解決倚和音」として I² 単体で半終止的な「開いた終止」（島岡 1998, 30）を示しているのである³⁴⁴。第 2 稿では I² という「全くの不安定・非自立」な和音を単独で用いることによって、とりとめのない感情を表現しているかのようなのである。そしてそれと同時に、フレーズの終わりを感じさせない「無解決倚和音」I² による 2 小節間の半終止的なフレーズによって、第 1 稿には見られなかった 4 小節間の長いフレーズを感じることができるのである。このように「無解決倚和音」I² は

³⁴³ Pütz は、「g-Moll への転調は、開始調である e-Moll と g-Moll のサブドミナントである c-Moll を直接並置することによって行われる。これは旋律を半音階的に変化させるだけでなく、厳密に言えば、仲介和音がなくなるため、転調は全くない。e-Moll から長 3 度離れた c-Moll への即時の進行は、（伝統に従えば非常に離れた）両方の和音が密接に関連していることを示唆している。構造的には、e-Moll は H 音から C 音、E 音から Es 音という半音を通じて c-Moll に変換される」（Pütz 2016, 213）と言及する。そしてこのことから、「初稿の第 1 主題の和声はまだ全音階の素材に基づいているが、第 2 稿の素材は全音階を越え出て離れた音秩序の方向に向かっている」（ibid., 213）ことを指摘する。確かに第 3 小節の e-Moll -VI¹ は、厳密に言えば e-Moll の固有和音ではない。しかしこの部分は広義には 3 度転調と捉えることができる。

³⁴⁴ Pütz は依然として I² を「トニックの 4-6 の和音」（ibid., 213）と捉えている。しかしこの e-Moll I² はあくまで D 機能として捉えるべきである。

様々な音楽的効果をもたらしていることがわかる。

この I^2 、つまり 4-6 の和音に対して、Rummenhüller は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）（Rummenhüller 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わかる。しかし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、省略しても（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いえるだろう。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 機能を示し、さらに I^2 という和音そのものが V への「緊張と指向性」を持った和音であるといえる。さらに、上記した例はどちらも I^2 の直前に D 機能を導き出す D_2 和音が置かれていることは、この I^2 を D 機能として捉えていたことをより一層裏付けるものであるといえるだろう。

リスト作品に見られる I^2 の用法は晩年作品において、より顕著になっていく。第 6 章第 1 節でも引用した Patrick Boenke の言及からも窺えるが³⁴⁵、リストの晩年の作品は I^2 が長時間独立した状態で用いられていることが多い。例えば、第 6 章第 1 節で取り上げた《灰色の雲》LW-A305/S199 や、《巡礼の年》第 3 年 LW-A283/S163 第 4 曲〈エステ荘の噴水〉の第 248-271 小節（【譜例 6.7.19】参照）などが挙げられる。その理由としては、 I^2 が示されることで後続する V が推測できるため、 I^2 単体でその調を示唆させることができること、 I^2 という V への「緊張と指向性」を持った和音によって不安定状態に留めることができること、という 2 点が考えられる³⁴⁶。

³⁴⁵ 「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）。

³⁴⁶ Pütz は「フランツ・リストは終止でこの和音を使用するのを好んだため、4-6 の和音を音響的に不安定であると感じていなかったと考えられる」（Pütz 2016, 153）と述べ、さらに「4-6 の和音をドミナント的な和音としてではなく、トニックとして、したがって安定した目的和音として仕組むことで、突然独立性が生まれる」（ibid., 152）と述べている。しかし Boenke も述べている通り、 I^2 はあくまで不安定和音として捉えるべきである。

リストは 1881 年 1 月にセザール・キュイ César Cui に宛てた手紙で次のように述べている。

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。³⁴⁷

低音に対する意識について綴られたこの言及は、I²にも当てはまるものである。リストは晩年にこの言葉を残しているが、I²の独立した使用が見られ始めるのはヴァイマル時代、さらに I²という不安定局面を拡張する傾向が見られ始めたのは初期からであることは注目に値する。このように用法の変化は見られるものの、I²という不安定局面を示す和音への意識は一貫していることが窺える。

2-1-2-3 ♮₇諸和音

リストは晩年に安定和音である I を回避する方法として、しばしば ♮₇諸和音を用いている。

島岡は「 \square の I の代わりに ♮₇を用いたもの」を「代理終止」と呼ぶ（島岡 1998, 92）。これは、♮₇の和音が長調の I（短調の場合は+I）の和音構成音に、短 7 度の音を加えたものであるためである。この代理終止として用いられる ♮₇は、「I と同様、T 和音とみな」（同前, 92）される。ただし以下の島岡の言及からもわかる通り、この和音は「**真の安定和音**」（同前, 92 脚注）とは見なされない。

真の安定和音 (T) は I (3 和音) だけである。それ以外の I 上諸和音 (I₇・♮_□) はすべて**非安定の T**とみなされる。これらの和音が緊張と指向性を持ち、安定和音とはなりえないからである。この場合の T は VI (T) と同様、カデンツ形成機能の上での T であり、安定機能としての T ではない。（島岡 1998, 92 脚注）

以下の譜例は全終止と代理終止を比較したものである。ここからも明らかな通り、代理

³⁴⁷ “dans mes vieux jours, J'évite autant que possible d'accuser la basse fondamentale qui souvent me paraît un sabot.” Franz Liszt's 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.

終止には指向性が感じられる。そのため「**全**」のあとに「**変**」が続く場合によく用いられる」（同前, 92）のである。

【譜例 7.2.7】全終止と代理終止の比較

C: I^2 V_7 I IV I C: I^2 V_7 $\sharp V_7$ IV I
 機能: D T S T 機能: D T S T

代理終止はしばしばバロック時代から見られる語法である³⁴⁸。そしてリストの様々な楽曲にも見られる。例えば、《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第1曲〈悲しみ〉（第144小節）や《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178（【譜例 4.3.16】第729小節参照）、《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第2番（【譜例 7.3.2b】第77小節参照）及び第4番（【譜例 7.3.3b】第27小節参照）などが挙げられる。しかしリストは全終止の代理としてのみならず、晩年作品においてIという唯一のT機能の代理として $\sharp V_7$ を用いている。その際、 $\sharp V_7$ だけではなく、 $(\circ)\sharp V_9$ をはじめとする $\sharp V$ 諸和音を用いることによって、 $\sharp V_7$ が持つT機能はより一層「非安定」なものとなっている。

これが顕著に表れているのが、第6章第7節で取り上げた《4つの忘れられたワルツ》LW-A311/S215 第1番の第166小節から示される主題である（【譜例 6.7.16a】参照）。ここには $\sharp V$ 諸和音によってT機能を暗示させているといえる。

2-1-3 特殊な進行

第3章第2節で述べた通り、《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉のコーダ（第62-77小節）には「半ずれ進行」（島岡 1998, 482）のような進行が見られた（【譜例 3.2.17】参照）。「半ずれ」はラヴェルやドビュッシーなどの作品に顕著に見られる和声進行である（同前, 483-484）。一時的に生じた和声進行ではあるが、リストは、ラヴェルやドビュッシーに先駆けてこの和声語法を用いたのだろうか。またこのような和声

³⁴⁸ 島岡が代理終止の例として J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第I巻 第8番の前奏曲をあげている通り（島岡 1998, 312）、J. S. バッハの作品にもしばしば見られる。

語法が晩年作品ではなく、中期のみに見られたことも興味深い。これについては検討の余地があるだろう。

2-2 反復進行

反復進行は、初期作品から移行手段として用いられている。第1章第5節でいくつかの例を示した通り、ここには典型的なD進行の反復進行も多数確認できる。また、移調反復進行においては、和声進行によって各反復句のD機能→T機能が明確に示されることによって、調が明示される傾向にある。さらに、この移調反復進行の反復句は、しばしば第Ⅰ音保続低音又は第Ⅴ音保続低音を伴うことで、各反復句の大きな機能(T機能又はD機能)が明確に示される。

しかし第3章あたりから徐々に、移調反復進行において流動的な和声進行を伴う反復句が見られるようになっていく。つまり反復句において、各調のD機能やT機能のみが示されて、その後「経過和音□³」(島岡 1998, 367)及び半音階的転調進行($V^3 \rightarrow \check{V}_7$)、3度転調、偶成解決などが行われるようになるのである。これによって、初期に見られる段階的な移調反復進行ではなく、より滑らかな移調反復進行が形成されるのである。このような進行は、《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉の第66小節以降に見られる「複合3度下行型反復進行」(【譜例 3.2.17】参照)やコーダ別稿(【譜例 3.2.18】参照)などに顕著に表れている。このように、反復進行における各反復句にも、機能を明確に示すことを避ける傾向にあることは注目に値する³⁴⁹。

そして注目すべきは、第6章で取り上げた様々な楽曲からも明らかな通り、このような反復進行が晩年にかけて継続的に用いられていることである。とりわけ第6章第6節で取り上げた《無調のバガテル》LW-A338/S216aにおいても、第57小節以降又は第149小節以降に「複合2度上行型反復進行」という明確な移調反復進行が示されていたことは注目すべきである。この反復進行に見られる反復句は、様々な偶成和音が組み込まれることによって複雑になっているものの、各反復句においてその調の第Ⅴ音保続低音が明確に示されることで移行過程の調が明示されており、初期作品と同様の移行手段としての意図が

³⁴⁹ またこのような傾向に反して、第2章で取り上げた〈「神曲」への補遺、交響的幻想曲〉S158aにおいて、全音音階に基づく特殊な反復進行が見られたことも特筆すべきである(【譜例 2.2.21】及び【譜例 2.2.22】参照)。前項で言及した「半ずれ進行」のような進行が見られた《3つの演奏会用練習曲》LW-A118/S144 第3番〈ため息〉のコーダ(第62-77小節)と同様、このような反復進行が晩年作品に見られず、中期のみに見られたことも興味深い点といえる。

明確に表れていた。これらのことから、反復進行は初期から晩年にかけて継続して移行手段として用いられていることがわかる。

その一方で、晩年にかけて反復進行において語法が変化している点がある。それは反復句が拡大される傾向にあることである。これによって晩年の一部の楽曲では、反復進行が楽曲の全体構造までを司るようになるのである。最も顕著な例が第 6 章第 3 節で取り上げた《悲しみのゴンドラ》第 1 番 LW-A319a/S200-1 及び《悲しみのゴンドラ》第 2 番 LW-A319b/S200-2 の各主題の提示である。このように反復句が拡大されて、主題がそのまま移調反復されることによって、主題が移行的に提示されるのと同時に、どの部分が楽曲における中心の主題なのか曖昧になるのである。第 6 章第 7 節で例を挙げた通り、晩年には反復句が拡大された楽曲が見られるようになる。しかしこの反復句を拡大する傾向は、既に 1853 年に作曲された《バラード》第 2 番 LW-A181/S171 の冒頭（第 1-34 小節及び第 36 小節アウフタクト-第 69 小節）や、第 5 章第 2 節で取り上げた《5 つのピアノ小品》LW-A233/S192 第 5 曲（【譜例 5.2.11a】及び【譜例 5.2.11b】参照）などに見られており、これらが発展していたと考えられる。

2-3 保続低音

保続低音は『異なるレベルの和音の共存』という事実をもっともよく示す和声現象」（島岡 1998, 491）である。この保続低音に注目することで、リストの音楽の多層化、そして低音部に対する意識の変化を垣間見ることができる。

第一部を通して、リストは生涯かけて多種多様な方法で保続低音を用いていたことが確認できた。そして、これによって機能的意図を示していることがわかる。

最も基本的なものが、第 I 音保続低音及び第 v 音保続低音である。序章「第 4 節 分析にあたって」で既に述べた通り、「I 保続低音は安定局面」、「v 保続低音は不安定局面」（島岡 1998, 276）、つまりそれぞれ長大な T 機能、D 機能を形成するものである。

ここで注目しておきたいことは、リストがこの第 I 音保続低音及び第 v 音保続低音を生涯かけて用いたことである。しかし、従来から続く和声語法を重んじながらも、その「上部和声」（島岡 1998, 244）には変化が見られる。

リストは反復進行における短い反復句にも、これらの保続低音を用いることが多い。このことから反復進行によって目まぐるしく転調していく部分においても、調を認識させる重要な鍵となる低音部への意識は疎かにしていないことがわかる。この反復進行における

低音部への意識は晩年作品にも見られる。前項でも言及した《無調のバガテル》 LW-A338 / S216a の第 57 小節以降又は第 149 小節以降に見られる反復進行においても、各反復句においてその調の第 v 音保続低音が明確に示されることで移行過程の調が明示されていることから、低音への意識を晩年まで疎かにしていなかったことの表れであるといえるだろう。

また第 2 章以降、「二階建て構造和声」が見られるようになり、これによって音楽の多層化の試みが窺える。これは固有和音によって生じるものもあれば、第 v 音保続低音上の移調反復進行によって生じるものもある。特に、後者によって一時的に複調的な効果もたらされていることは注目に値する。この第 v 音保続低音上の移調反復進行は、晩年にかけても一貫して行われている。さらに特筆すべきは、晩年において第 I 音保続低音上で移調反復進行が行われることである。これまで見られた第 v 音保続低音上の移調反復進行は、D 機能上という「不安定局面」上での移調反復進行であったため、そこには「安定局面」である T 機能への求心力が見られ、保続音上に生じた移調反復進行であっても、その不協和な響きの行き先が想定できた。しかし第 I 音保続低音という「安定局面」上の移調反復進行では、低音部と上部和声の安定と不安定の解離が生じることで、その上部和声に生じた不協和な響きは、より一層際立ったものとなるのである。

そして晩年にかけて注目すべきは、保続低音のみによって機能を暗示させることである。第 6 章第 7 節において様々な例を挙げた通り（【譜例 6.7.16a】～【譜例 6.7.20】参照）、主調の長大な第 I 音保続低音及び第 v 音保続低音によって、低音段階では主調の T 機能及び D 機能を示している。一方で上部和声において様々な不安定和音を多用するが、特に第 I 音保続低音においては上部和声に主調の安定和音 I を示すことはない。つまり最も安定した状態である安定局面（第 I 音保続低音）上の安定和音（I）を示さず、保続低音段階のみで、機能を暗示させているのである。また低音によって機能を暗示するという傾向は、既に第 5 章第 2 節で取り上げた《2 つの伝説》 LW- A219 / S175 第 1 曲〈鳥へ説教するアッシジの聖フランチェスコ〉の第 85-103 小節及び第 104-140 小節に見られる。本楽曲では主調 A-Dur の V に対する倚和音 $\text{I}^{\flat 2}$ と、第 v 音上の $\text{II}^{\flat 7}$ によって、主調の D 機能を暗示させ、その後「調のゆれ」を経て、主調の終止定型を導き出していた（【譜例 5.2.6a】・【譜例 5.2.6b】・【図 5.2.1】参照）。

さらに晩年には、楽曲のほぼ全体に亘って保続低音が示される楽曲が見られるようになる（【譜例 6.7.23】《巡礼の年》第 3 年 LW-A283 / S163 第 7 曲〈心を高めよ〉及び【譜例

6.7.24】《夜想曲 夢の中で》LW- A336/S207 参照)。これらのことから、低音部への意識は晩年にかけてむしろ高まっていることが窺える。

また第 5 章以降、第 III 音の保続低音が見られるようになる。島岡は第 III 音の保続低音も「I⁺ (T) の拡大・延長」(島岡 1998, 249) と述べている。しかし、これはこれまでの第 I 音や第 V 音の保続低音による明確な T 機能や D 機能の提示とは異なる。島岡は和音の転回位置による安定度について、「**基本位置のみが完全に安定・自足した低音位とみなされる**」のに対して、「**<I 転> はそれなりの中間的な安定性を認められる**」と言及している(同前, 416)。そして保続低音とは、「長大な原和音 [……] の定位根音」(同前, 245) であるため、この第 III 音の保続も同様の効果がもたらされるといえる。つまり第 III 音の保続は、「I⁺ (T) の拡大・延長」とはいえど、第 I 音保続低音による T 機能の提示よりも、T 機能の安定感を感じにくい「**中間的な安定性**」であるといえる。晩年にかけて「**中間的な安定性**」を示すこの第 III 音保続低音の使用が見られる。そして注目すべきは、第 6 章第 1 節で取り上げた《灰色の雲》LW-A305/S199 をはじめとする楽曲において、第 III 音保続低音はしばしば調の両義性・多義性をもたらすことである。

このようにリストは、第 I 音保続低音及び第 V 音保続低音を生涯かけて用いているが、この保続低音の変遷から、晩年にかけてむしろ低音部への意識の高まりが感じられる。またそこには、「**中間的な安定性**」を示しつつも、調の両義性・多義性をもたらす第 III 音保続低音の使用から、明確な I による T 機能の提示を避ける傾向も窺える。

第3節 調のゆれ（転調）

ここでは「転義」と「移行部及び展開部の多様化」の観点から変遷を辿る。前者では転調手段について、後者ではこの転調によってもたらされる音楽的意味について言及していく。

3-1 転義

第一部で取り上げた数々の分析からも、リストの変幻自在な転調が行われていたことは明らかであるだろう。そしてその重要な役割を成していたのが和音の転義である。この転義の用法も晩年にかけて多様化している。

まず初期において、既に単純転義、異名同音的転義、偶成転義という様々な転義が確認できる。しかしそれらの多くは、単純転義や異名同音的転義による全音階的転調である。また減7の和音の異名同音的転義も行われており、第1章第3節及び第4節で取り上げた《スケルツォ》LW-A9/S153及び《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154においては、この減7の和音の異名同音的転義が重要な役割を担っていた。偶成転義に関しては初期にはほとんど確認できず、唯一確認できたのは減7の和音を後続調のV基本位置に対する倚和音(♭)Ⅴ♯に転義した用法のみである（【譜例 1.4.6】《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 第16-17小節参照）。また《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154において、既に増3和音の異名同音的転義が行われることは注目に値する（【譜例 1.4.7】参照）。しかしここで見られる増3和音の異名同音的転義は、ⅠやⅤといった頻出する増3和音を用いた転義のみであることも押さえておきたい。

全音階的転調が主流であった初期に対して、第2章から「属7[♯]増5-6の転義によるもの」（島岡 1998, 152）や減7の和音による異名同音的転義など様々なものが見られるようになる。また、「Ⅰのゆれ」が多用されることに伴って、様々な偶成転義も見られるようになる。第2章第2節で様々な例を挙げた通り、ここでは初期に既に見られた減7の和音を後続調のV基本位置に対する倚和音(♭)Ⅴ♯に転義する用法に加え、減7の和音による様々な偶成転義が見られるようになる。これらの転調は、Ⅰ[♯]を経過和音とする用法や半音階的転調進行（Ⅴ₇→Ⅴ_♯）などと組み合わせられ、より複雑な転調が行われるようになる。さらに《旅人のアルバム》第1部〈印象と詩〉「リヨン」LW-A40a/S156-1において、この時期に既に増3和音の偶成転義も行われていることは特筆すべきである（【譜例 2.2.37a】

及び【譜例 2.2.37b】参照）。

第 3 章以降、偶成転義に変化が見られる。これまでの偶成転義はほとんど減 7 の和音を介するものであった。しかし、第 3 章第 1 節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》初稿 S171d 第 4 曲〈最後の幻影〉の第 2 部に顕著に表れていた通り、固有和音、特に長 3 和音が偶成転義される例も見られ始める（【譜例 3.1.11】参照）。さらに、これまでは先行調の偶成和音が後続調の内部和音に転義される、又は先行調の内部和音が後続調の偶成和音に転義される偶成転義が多くを占めていたが、徐々に先行調の偶成和音が後続調の偶成和音に転義される例も見られるようになる。これによって転義の用法はさらに多様化し、転調の可能性はより一層拡大することとなる。

さらに第 5 章では、第 1 節で取り上げた《2 つの演奏会用練習曲》LW-A218/S145 第 2 曲〈小人の踊り〉や第 2 節で取り上げた《ピアノ小品 変イ長調》LW-A234/S189（【譜例 5.2.9】参照）に顕著に表れていた通り、増 3 和音による転義の可能性が大幅に上げられる。増 3 和音の転義については新ドイツ学派の理論家 カール・フリードリヒ・ヴァイスマン Karl Friedrich Weitzmann（1808-1880）の影響が指摘されている³⁵⁰。

そして第 6 章で様々な例を取り上げた通り、晩年にはこれらに加えて、多義性・両義性のある転義が行われる。これによって調が複雑で曖昧なものになっていくのである。

ところで、島岡は偶成転義に関して、「やはり、ロマン派以降に多く見られる用法」と言及し、ワーグナーやシューベルト、フランクの作品を例に挙げている（島岡 1998, 364-365）。しかしそこで挙げられているのは減 7 の和音や「属 7 ♯ 増 5-6 の転義」による偶成転義である。リストが第 2 章で既に増 3 和音の偶成転義を行っていたこと、さらに第 3 章以降、偶成転義の可能性をより一層拡大したことは、かなり先駆的なものであったと推測できる。このことについても今後検討の余地があるだろう。

3-2 移行部及び展開部の多様化

前項で取り上げた通り、リストの転義は多様化していることがわかる。そしてこの多様な転義を用いて、様々な「調のゆれ」をもたらしているのである。

一般的な機能と声作品において和声技法の妙技が多く見られるのは、移行部及び展開部である。その典型的な例として、ロンド形式やフーガ、ソナタ形式をはじめとする様々な

³⁵⁰ 主要なものとしては、「ヴァイスマンの曖昧さ」（Berry 2004, 249-253）などがある。

楽曲における移行部や嬉遊部、展開部などがある。これらに共通していることは、次の部分へ向けての調の移行を目的としていることである。第一部で様々な例を挙げた通り、リストもこの移行部及び展開部に趣向を凝らしており、様々な機能的な意図が窺える。

まず初期において、既に移行部及び展開部に対するリストの創意工夫が窺える（第1章第5節参照）。また、和音機能を調単位に拡張した「調のゆれ」も見られる。その例として主調の D_2 機能を導き出すために、しばしば主調の第 v 音保続低音の直前に置かれる $(\circ)vi$ 調が挙げられる³⁵¹。

そして第2章以降、第2章第2節で様々な例を取り上げた通り、様々な転義によって変幻自在な「調のゆれ」がもたらされる。ここで注目しておきたいことは、リストは楽曲における繰り返し部分で1回目と2回目で異なる転義を行う、言い換えるなら、繰り返し部分で同じ転義を行わない傾向にあることである。これによって第一部で様々な例を挙げた通り、聴き手を欺くような転調が行われるのである。

「調のゆれ」は様々な語法が複雑に絡み合って展開していくため、楽曲によって千差万別である。そのため、本項では改訂を伴う楽曲の各稿の比較を通して、「調のゆれ」の変遷を辿っていきたい。

まず《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第1番を例にその変遷を辿ってみたい。この作品は1826年に作曲された《すべての長短調における48の練習曲》LW-A8/S136 第1番〈アレグロ・コン・フォーコ〉C-Dur が基となっており、改訂（第2稿：1837年《24の大練習曲》LW-A39/S137）を経て、現在広く知られる形（第3稿：1851年《超絶技巧練習曲》）となっている。各稿のカデンツ（第1稿：第29-31小節、第2稿：第9-14小節、第3稿：第9-14小節）を比較するとそこには「調のゆれ」を伴う変化が見られる。

³⁵¹ Boenke は、 $\circ vi$ 調をはじめとする「半音階的3度関係調間の和声変化」は「サロンレパートリーの特徴」であり、「官能的な響きで大抵は効果的に提示された和声変化を明確に彷彿とさせる」と述べている（Boenke 2012, 126）。また、フランツ・シューベルトの舞曲が、この「半音階的3度関係間の交替」に「決定的な影響を与えた可能性がある」ことを指摘している（ibid., 127Fn. 189）。

【譜例 7.3.1a】《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 1 番〈アレグロ・

コン・フォーコ〉C-Dur (第 1 稿) 第 29-31 小節

C: I V_7^3 IV^1 $\cdot V_9^2$ I^2 V_7 I

【譜例 7.3.1b】《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 1 番 (第 2 稿) 第 9-14 小節

C: I $\cdot V_9^3$ $+vii(V^1 V_7^3 I^1)$ II $\cdot II_7^2$

$\cdot III(V_7^3 I^2 V_7^3 I^1)$ $+vi(V^1 V_7^3 I^1 \cdot IV)$

V₇ I

【譜例 7.3.1c】《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第 1 番 (第 3 稿) 第 9-14 小節

C: I $\cdot V_9^3$ $+vii(V^1 V_7^3 I^1)$ $\cdot III(V V \frac{3}{7})$ $\cdot II(V_7^3 I^1)$ $\cdot IV$ $\cdot II$

$\cdot III(V_7^3 I^2 V_7^3 I^1)$ $+vi(V^1 V_7^3 I^1 \cdot IV)$

V₇ I

この3つの稿を低音部分のみ還元して示すと次のようになる。

【図 7.3.1】 3つの稿のカデンツ 低音還元譜

[第1稿]

C: I $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ IV^1 $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^2 V_7 I
機能 T D₂ D V₇ T



[第2稿]

C: I $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ II $\overset{\circ}{II}_7^{\sharp 2}$ V_7 I
Des: $\overset{\circ}{\sharp}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ (I^2 $V_7^{\sharp 3}$ I^1) 尻取り反復
H: $^{+VI}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ ($\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^1)
D2度下行型反復進行 → A: $^{+VI}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ ($\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^1) $\overset{\circ}{IV}$)

[第3稿]

C: I $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ V_7 I
Des: $\overset{\circ}{\sharp}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ (I^2 $V_7^{\sharp 3}$ I^1) 尻取り反復
H: $^{+VI}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ ($\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^1)
D2度下行型反復進行 → A: $^{+VI}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ ($\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^1) $\overset{\circ}{IV}$ $\overset{\circ}{\sharp}$)
Es: $\overset{\circ}{III}(\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3})$ ($\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ I^1) $\overset{\circ}{IV}$ $\overset{\circ}{\sharp}$) さらに

【図 7.3.1】を基に3つの稿を比較すると、第1稿は借用和音を伴う主調 C-Dur のみで書かれたカデンツであるのに対して、第2稿及び第3稿はカデンツがいずれも「D2度下行型反復進行」という移調反復進行によって拡張されていることがわかる。

第2稿及び第3稿では、第1稿と同様、主調 C-Dur の $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ の後、後続和音として IV^1 が期待される。しかし減7の和音による異名同音的転義 (C-Dur $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$ = Des-Dur $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3}$) によって $\overset{\circ}{\sharp}$ 調 Des-Dur へと転じて、 $\overset{\circ}{V}_7^{\sharp 3} \rightarrow I^2 \rightarrow V_7^{\sharp 3} \rightarrow I^1$ と進行することでその期待を裏切る。このことから Des-Dur I^2 へと進行した時に衝撃を受けるのである。第1稿と比較してみるとこの違いは明らかであるだろう。その後、「D2度下行型反復進行」によって $V_7^{\sharp 3} \rightarrow I^1$ の部分のみ「尻取り反復」されることで、 $^{+VI}$ 調 H-Dur の $V_7^{\sharp 3} \rightarrow I^1$ 、そして $^{+VI}$ 調 A-Dur の $V_7^{\sharp 3} \rightarrow I^1$ と、調を巡っていく。そしてこれに伴って、低音部は下行順次進行となる。第2稿及び第3稿はいずれも A-Dur の $V_7^{\sharp 3} \rightarrow I^1$ と進行した後、 $\overset{\circ}{IV}$ へと進行する。そして第2

稿ではこの A-Dur \circ IV が主調 C-Dur の II、つまり D₂和音へと単純転義されることで、終止定型 (C-Dur \circ II² → V₇ → I) へと続くのである。

一方で第 3 稿を見ると、A-Dur \circ IV へと進行した後、さらに \circ II に進行し、この和音が単純転義 (A-Dur \circ II = Es-Dur V) されることで一時的に \circ III 調 Es-Dur へと転調する。そして半音階的転調進行 (Es-Dur V³ → \check{V} ₇) し、主調 C-Dur の V₇ へと辿り着くのである。つまり第 3 稿では、Des-Dur I² という意外性のある和音へと進行した後、「D2 度下行型反復進行」を経て、第 12 小節で Es-Dur V へと進行することで、さらに衝撃がもたらされているのである。第 2 稿と第 3 稿を比較すると、第 12 小節の和音が異なるだけではあるが、その効果の違いは明らかだろう。

また【図 7.3.2】に示した通り、例えば「D2 度下行型反復進行」を繰り返すことで、主調 C-Dur の V¹ へと辿り着くこともできただろう。しかし第 2 稿では、+vi 調 A-Dur の \circ IV を主調 C-Dur の D₂和音である II へと単純転義させることで終止定型 (C-Dur \circ II² → V₇ → I)、そして第 3 稿では、さらに \circ III 調 Es-Dur を経過して、主調 C-Dur の D 機能である V₇ へと辿り着いている。このことから「D2 度下行型反復進行」は、主調 C-Dur の基本位置で示された終止 (V₇ → I) に向けての「調のゆれ」であることがわかる。第 2 稿及び第 3 稿では、その基本位置で示された V₇ を導くための前置和音に工夫を凝らしているのである。

【図 7.3.2】「D2 度下行型反復進行」を繰り返したカデンツの一例

C: I (C) \check{V} ₇ V¹ — I

Des: I² (D) \check{V} ₇ V³ I¹ (A)

H: I¹ (A) \check{V} ₇ V³ I¹ (A)

A: I¹ (A) \check{V} ₇ V³ I¹ (A)

G: I¹ (G) \check{V} ₇ V³ I¹ (G)

反復進行を単純に続ければ...

続いて《コンソレーション》第2番の2つの稿（第1稿：LW-A111a/S171a、第2稿：LW-A111b/S172）を比較してみたい。本章第2節でも述べた通り、本楽曲における各稿の作曲時期の隔たりはわずか5年ほどである。しかしその安定復帰過程には大きな変化が見られる。

楽曲半ばまでは、わずかな違いはあるものの、どちらの稿も同様の展開である。主調 E-Dur を中心とした主題の提示（第1稿：第1-29小節、第2稿：第1-29小節）の後、v 調 H-Dur での主題の提示（第1稿：第47小節以降、第2稿：第38小節以降）が続く。この主題を形成する2つの8小節間のフレーズはv 調 H-Dur の全終止（第1稿：第54小節、第2稿：第45小節）と、H-Dur の^ovi 調 G-Dur の不十分終止（第1稿：第62小節、第2稿：第53小節）を示す。その後、2つの稿は異なる展開となる。

第1稿では、第63小節以降、「複合4度上行型反復進行」によって、v 調 H-Dur の同主短調 h-Moll（第63-66小節）→同主短調 e-Moll（第67-70小節）と、各調の半終止を繰り返しながら同主短調 e-Moll へと辿り着く。しかし第71小節以降、^oII 調 F-Dur で主題要素が示され、第75小節及び第80小節でそれぞれ半終止する。第80小節にはカデンツァが置かれ、ここで主調の D₂機能へと異名同音的転義（F-Dur \circ $\text{V}^{\flat}_2 = \text{E-Dur} \circ \text{V}^{\flat}_3$ ）される。そしてこの D₂機能によって、第81小節からは主調 E-Dur の D 機能を示す第v 音保続低音が置かれ、さらに主題が再現される。その後第90小節で全終止すると同時に第I 音保続低音上が置かれ、コーダとなる。そして代理終止（第92小節）、改め変終止（第94小節）によって静かに締めくくられる。

第1稿の安定復帰過程を振り返ると、反復進行によって調を巡った後（第63-70小節）、^oII 調、つまり D₂機能を調単位へと拡張して（第71-80小節）、主調の D 機能である第v 音保続低音を導き出し（第81-89小節）、第I 音保続低音によって示される T 機能へと解決（第90-96小節）していることがわかる。すなわち安定復帰過程以降、楽曲を締めくくるときの大きな終止定型（D₂機能→D 機能→T 機能）が意図されているのである。

一方第2稿では、主題を形成する8小節間のフレーズの後半4小節間を用いながら調を巡る。本楽曲については第4章で論じたため詳述はしないが（【譜例4.3.14】参照）、簡単に振り返ると、4小節間のフレーズを繰り返すと見せかけて異名同音的転義（第58小節及び第66小節：先行調 \circ VI¹=後続調 V^{\flat}_1 ）することによって、v 調 H-Dur の^ovi 調 G-Dur →v 調 H-Dur を巡り、主調 E-Dur へと復義していることがわかる。そして第66-67小節で4小節間のフレーズの冒頭2小節を示した後、第68小節から改めて4小節間のフレーズ

ズを示すことによって、楽曲を締めくくる主調の全終止を期待させる。しかし偽終止（第 71 小節）によって終止回避し、第 72 小節から改めて 4 小節間のフレーズを示すことで改め全終止（第 75 小節）する。そして続くコードは、第 1 稿と同様、E-Dur の第 1 音保続低音上で代理終止（第 77 小節）、改め変終止（第 79 小節）によって曲が閉じられる。つまり第 1 稿のような楽曲を締めくくる大きな終止定型（D₂機能→D 機能→T 機能）は意図されておらず、聴き手を欺くような異名同音的転義や偽終止が行われていることがわかる。

このことから、大きな終止定型（D₂機能→D 機能→T 機能）によって行き先の予想できる第 1 稿の安定復帰過程から、目まぐるしく聴き手を翻弄する安定復帰過程へと意図的に改訂していることがわかる。本楽曲におけるリストの趣向の変化が窺えるだろう。また、第 2 稿におけるこの目まぐるしい「調のゆれ」を形成しているのが、第 3 章以降見られるようになってくる長 3 和音による多様な異名同音的転義であることは注目に値する。多様化していく転義に伴って、リストの楽曲の展開方法も多様化していることがわかるだろう。

【譜例 7.3.2a】《コンソレーション》第1稿 LW-A111a/S171a 第2番 第59-96小節

59

65

71

77

81

85

89

96

$\circ \text{II}_7^1$ —————
 $\circ \text{VI}_9^1$ ($\check{\text{V}}_9^2$) ————— I^2 ————— V_7 ($\check{\text{V}}_7$) | I ————— VI^1 —————)
 $\circ \text{IV}_7^1$ ————— V_7 ————— $\circ \text{IV}_7^1$ ————— V_7 —————
 IV^1 ————— V_7 —————) (複合4度上行型反復進行)
 $\check{\text{V}}_7^2$ —————)
 $\circ \text{H} (\text{V}_7^2$ ————— I^1 ————— V_7^3 ————— I^1 ————— $\circ \text{V}_9^3$)
 I^1 ————— V_7^2 ————— IV^2 ————— $\circ \text{V}_9^1$ —————)
 V_9 —————] [I ————— V_9 ————— $\check{\text{V}}_7$ ————— $\check{\text{V}}_7$ ————— $\circ \text{IV}$ ————— I —————]

【譜例 7.3.2b】《コンソレーション》第2稿 LW-A111b/S172 第2番 第50-81小節

50 *poco riten.* 不 *accentuato ed espressivo assai* *smorz.*

56 全 全

62 *rinforz.* *smorz.* 無解決倚和音 全

68 *sf* 偽

74 *poco a poco* *più ritenuto.* 全 代 変 *pp*

E: $\begin{matrix} \text{V} \\ \circ \text{VI}^1 \end{matrix} \begin{matrix} \text{V}_9 \\ \text{V}_9 \end{matrix} \text{I}^2 \text{V}_7 \text{I} \circ \text{VI}^1 \text{I}^2_{61}$ 無解決倚和音

機能： D

$\text{V}_9 \text{I} \circ \text{VI}^1 \text{V}_9 \text{I} \circ \text{VI}^1 \text{V}_9 \text{I} \circ \text{VI}^1$

$\text{V}_9 \text{I}^2_{61} \text{V}_9 \text{I} \circ \text{VI}^1$

機能： D

$\text{V}_9 \text{I}^2_{61} \text{V}_9 \text{VI} \text{V}_9 \text{I}^2_{16}$

$\text{V}_9 \text{I} \text{V}_9 \text{V}_7 \text{V}_9 \text{IV}_{+6} \text{I}$

《コンソレーション》第4番の2つの稿（第1稿：LW-A111a/S171a、第2稿：LW-A111b/S172）においても、安定復帰過程に大きな変化が見られる。

上述した第2番と同様、どちらの稿も楽曲半ばまでは同様の展開である。まず主題が主調 Des-Dur で提示されて半終止する（第1稿：第1-5小節2拍目、第2稿：第1-5小節2拍目）。続いて再び主題が Des-Dur で示されるが、後段でⅥ調 b-Moll へと転じて全終止する（第1稿：第5小節3拍目-第9小節1-2拍目、第2稿：第5小節3拍目-第9小節）。そして中間部となる。ここではまず主題冒頭に基づく要素によって、同主短調 des-Moll の半終止が2回示される（第1稿：第9小節3拍目-第13小節2拍目、第2稿：第10-14小節2拍目）。そしてⅣ調 fis-Moll へと転じて全終止が示される（第1稿：第13小節3拍目-第15小節2拍目、第2稿：第14小節3拍目-第16小節2拍目）。このⅣ調 fis-Moll の全終止を機に、2つの稿は異なる展開となる。

まず第1稿では、この第15小節1-2拍目のⅣ調 fis-Moll の全終止が異名同音的転義（fis-Moll I = Des-Dur Ⅳ）されることで、主調 Des-Dur へと復義する。そして第15小節3拍目から現れる新たな旋律によって、全終止するフレーズ（第15小節3拍目-第19小節2拍目）と、偽終止、改め全終止するフレーズ（第19小節3拍目-第26小節1拍目）が示され、第26小節以降、コーダとなる。ここではこれまで現れた要素が回想のように現れ、主調 Des-Dur の半終止（第30小節1-2拍目）、同主短調 des-Moll の半終止（第32小節1-2拍目及び第34小節1-2拍目）、Ⅵ調 b-Moll のピカルディー終止（第36小節）が示される。そして最後は、主調 Des-Dur で第19小節3拍目-第26小節1拍目のフレーズが穏やかに再現されて曲を閉じる。

一方で第2稿は、第4章第3節で既に述べた通り【譜例4.3.22】参照）、第16小節1-2拍目のⅣ調 fis-Moll の全終止の後、主題冒頭2小節間を用いた移調反復進行（「複合2度下行型反復進行」）によって、Ⅱ調 D-Dur（第16小節3拍目-第18小節2拍目）→主調 Des-Dur（第18小節3拍目-第20小節2拍目）の各調の半終止が示される。さらに第20小節3拍目以降、主題冒頭1小節間を用いた移調反復進行（「複合3度上行型反復進行」）によって、Des-Dur（第20小節3拍目-第21小節2拍目）→Ⅲ調 E-Dur（第21小節3拍目-第22小節2拍目）を経て、ⅠⅣ調 G-Dur（第22小節3拍目-第25小節2拍目）へと辿り着く。ここでは第23小節3拍目-第24小節で G-Dur Ⅰが引き延ばされることで、第25小節以降 G-Dur での展開が期待される。しかし第25小節1-2拍目で G-Dur Ⅲへと進行し、この和音が異名同音的転義（G-Dur Ⅲ = Des-Dur Ⅰ）されることによって、

主調 Des-Dur の D₂和音が導かれる。さらにこれによって第 25 小節 3 拍目から Des-Dur の第 v 音保続低音上で主題が再現されるのである。ここでは Des-Dur の代理終止（第 27 小節 1-2 拍目）、改め変終止（第 29 小節 1-2 拍目）した後、主題後半 2 小節間が反復されることで変終止がダメ押しされる。そして最後は主題冒頭 2 小節が拡大されて、静かに曲を閉じる。

以上を踏まえて 2 つの稿を比較すると、 \circ iv 調 fis-Moll の全終止の後、すぐに主調 Des-Dur へと復義する第 1 稿に対して、第 2 稿では移調反復進行（「複合 2 度下行型反復進行」及び「複合 3 度上行型反復進行」）によって様々な調を巡っていることがわかる。つまり第 2 稿は、移調反復進行によって一時的に主調を経過するものの、しばらく不安定調へと留まるのである。さらにこの調の巡回には、主調 Des-Dur の D₂和音へと達し、第 v 音保続低音上で主題の再現を導くという機能的な意図も窺える。また、これらの調の巡回過程において、「属 7 \sharp 増 5-6 の転義による」偶成転義をはじめとする様々な転義が行われていることも特筆すべきである。改訂によって、より劇的な展開となっているだけでなく、第 1 稿に比べて多様な転義が行われていることがわかるだろう。

【譜例 7.3.3a】《コンソレーション》第1稿 LW-A111a/S171a 第4番 第15-45小節

15 $\circ\text{IV}$ 全

Des: $\circ\text{IV}$ — V_7^1 I — V_7^1 — IV — II^1 $\circ\text{V}_9^1$ — I^2 V_7^1 — I — V_7^1

($\circ\text{IV}$) I —)

20

I — V_7^1 — IV — II_7^1 $\circ\text{V}_9^1$ — I^2 V_7^1 — VI — $\circ\text{V}_9^1$ —

25

I^2 V_7^1 V_7^3 0 [I — V_7^1 — IV — I — V_7^1 — V_7^1 — I —] VI — I^1 — IV — I^1 — V_7^2 — I —

30 (Sua)半

V — \circ (— I — V_7^1 — I — V_7^1 — \circ I^2 — V_7^1 — \circ I^2 — V_7^1 — VI)

VI (I — V_7^1 —

35 +VI全

VI — II — I^2 — V_7^1 — +I —)

40

II_7^1 — $\circ\text{V}_9^1$ — I^2 V_7^1 — VI — $\circ\text{V}_9^1$ — I^2 V_7^1 — V_7^1 — I — V_7^1 —

【譜例 7.3.3b】《コンソレーション》第 2 稿 LW-A111b/S172 第 4 番 第 16-34 小節

16 \circ^{IV} 全 \circ^{H} 半 $\circ^{\text{半}}$ *stringendo*

marcato ed espressivo il basso

Des: \circ^{IV} (\circ^{I} — \circ^{VI} —) \circ^{I} \circ^{II} \circ^{V} \circ^{V} \circ^{VI} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{V} \circ^{VI} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{III} (\circ^{V} \circ^{VI})

\circ^{H} (\circ^{I} — \circ^{II} — \circ^{V}) \circ^{V} \circ^{II} \circ^{V} \circ^{V} \circ^{VI} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{III} (\circ^{V} \circ^{VI})

複合2度下行型反復進行 偶成転義 複合3度上行型反復進行

22 *dim.* *cresc.* *slargando* 代

\circ^{IV} (\circ^{V} \circ^{VI} \circ^{V} \circ^{I} — — — — —) \circ^{V} \circ^{I} \circ^{II} \circ^{V} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{V} \circ^{VI} \circ^{V} \circ^{I} \circ^{V} \circ^{VI}

機能: D₂ D T

— \circ^{V} \circ^{I} \circ^{V} \circ^{I}) 變 \circ^{V} \circ^{VI}) 變

28 \circ^{VI} — \circ^{IV} $\circ^{\text{+6}}$ \circ^{I} — \circ^{V} \circ^{VI} — \circ^{IV} $\circ^{\text{+6}}$ \circ^{I} — \circ^{VI} — \circ^{IV} — \circ^{I} —

続いて、本章第 2 節で述べた通り、〈マゼッパ〉の変遷を辿りたい。本楽曲は《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 4 番が改訂され、《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 4 番となり、さらに〈マゼッパ〉初稿 LW-A172-4/S138 を経て、《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第 4 番〈マゼッパ〉となる。

4 つの稿を比較すると、《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 4 番では主調 d-Moll 第 1 音保続低音上の全終止が行われているのに対して、《24 の大練習曲》LW-A39/S137 第 4 番以降では一貫して変終止が行われることがわかる。さらに〈マゼッパ〉初稿 LW-A172-4/S138 では、第 3 章第 2 節で詳述した通り（【譜例 3.2.7】参照）、第 169-172 小節で半音階的経過和音（ V_9 及び V_9 ）を伴う d-Moll 第 1 音保続低音上の $+I \rightarrow IV_4$ という S 進行をした後、S 進行の解決和音である +I（第 173-175 小節）に対して、倚和音 $\text{V}_9 \rightarrow \text{V}_9$ が生じることで、変終止の「解決の延引」が行われている。ここで述べた通り、最初の 3 つの稿にも変化が見られるが、これらは一貫して主調 d-Moll のみで書かれていることがわかる（【譜例 7.3.4a】～【譜例 7.3.4c】参照）。

しかし最終稿においては、第 4 章第 3 節で詳述したが（【譜例 4.3.27】参照）、〈マゼッパ〉初稿 LW-A172-4/S138 とほぼ同様の進行をした後、第 177 小節終わりの d-Moll 第 1 音保続低音上の V_9 を介して（d-Moll 第 1 音保続低音上の $\text{V}_9 = \text{es-Moll } V_7^{\flat}$ ） $\cdot \sharp$ 調 es-Moll へと転調し、第 190 小節終わりの es-Moll V_7 を介して（es-Moll $V_7 = \text{D-Dur } \text{V}_7^{\natural}$ ）同主長調 D-Dur へと転調する。そして全終止（第 194 小節）及び変終止のダメ押し（第 198-201 小節）によって曲を閉じるのである。このように最初の 3 つの稿とは異なり、一時的に $\cdot \sharp$ 調 es-Moll へと転調していることがわかる。そして es-Moll への転調において、いずれも主調 d-Moll（D-Dur）の D_2 和音（第 177 小節：d-Moll 第 1 音保続低音上の V_9 、第 190 小節：D-Dur V_7^{\natural} ）を介していることから、この $\cdot \sharp$ 調 es-Moll への「調のゆれ」によって D_2 機能が拡張されていることがわかる。

つまり本楽曲は、改訂されるにつれて徐々にコーダが拡大しているといえる。そして最終稿に至っては、 D_2 機能が調単位で拡張されていることがわかる。

【譜例 7.3.4a】《すべての長短調における 48 の練習曲》 LW-A8/S136 第 4 番 第 57-77 小節

小節

57 全 *Sva.* 全 全

d: | I — V₇/_{V₉} — I — V₇/_{V₉} — I

66 *cresc.* *f* *Sva.* *Sva.* *ff*

【譜例 7.3.4b】《24 の大練習曲》 LW-A39/S137 第 4 番 第 162-169 小節

162 変 変 変 *Sva.* 変 変 変 変 変 変

+I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I — VI IV IV +I

【譜例 7.3.4c】〈マゼツパ〉 初稿 LW-A172-4/S138 第 166-179 小節

166 変 変 変 *Sva.* 変 変 変 変 *riten. a capriccio*

+I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ I V₇₊₁ [+I IV₊₁] — V₉ V₉ V₉ V₉ +I

173 解決の延引 変 *p* *I* 和音 *fff* *Sva.* *Sva.* *Sva.* 変 *Sva.*

+I — V₉ — V₉ —] VI — IV — +I

【譜例 7.3.4d】《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第 4 番 〈マゼッパ〉 第 159-201 小節

変終止の量み掛け 変 *sva* 変 変 変 変

171 *f f* *ritenuto*

177 *più rit...* *non piano* *Più moderato*

182 *p* *rall.*

190 *a tempo* *f* *ten.* *sva* *sva*

194 *Vivace* *sva* *ten.* *ff*

198 *sva*

d: +I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I ♯V₄+I | [V₉ V₉ | V₉ V₉ |

-H半 異名同音の転義 -H(V₇[♯] I | -V₁ | VI₇ | IV¹ |

(-H(V₇[♯] V₉[♯] | -V₇- | -V₇- |

(-H(V₇[♯] V₉[♯] | 異名同音の転義)

I² VI V V

I

-IV I-IV I-IV I-IV I-IV I-IV I

〈マゼッパ〉の変遷と同様の意図は、《怒りをこめて（サロン小品、技法の完成のための練習曲）》の2つの稿（初稿：1840年、第2稿：1852年）にも窺える。

《怒りをこめて（サロン小品、技法の完成のための練習曲）》第2稿 LW-A63b/S143 については第4章第3節で詳述した（【譜例 4.3.29】・【譜例 4.3.29a】・【譜例 4.3.29b】参照）。そこで述べた通り、ここでは同主長調 E-Dur の D₂機能であるIV（第69-70小節）と・II₇（第80-81小節）の間に+III調 As-Dur の「調のゆれ」が生じてことによって、E-Dur の D₂機能が強調されている。さらに、「調のゆれ」として生じた As-Dur も、「低音を跳躍させ」た「Iのゆれ」によって強調されているのである。

一方で、この初稿である《サロン小品、（フェティスのピアノの）技法の完成のための練習曲》LW-A63a/S142 の当該箇所を見てみると、第58-59小節の「尻取り反復」によって、第60-62小節の同主長調 E-Dur 第Ⅴ音保続低音上のV₇へと辿り着いた後、そのまま第63小節で第Ⅰ音保続低音上のIへと解決していることがわかる。

つまり改訂によって、D機能に前置されるD₂機能を調単位で強調することによって、後続するD機能に焦点を当てていることがわかる。またこれによって導かれたD機能をE-Dur V₇という転回位置にすることによって、滑らかにIへと解決するのである。

【譜例 7.3.5a】《サロン小品、（フェティスのピアノの）技法の完成のための練習曲》初稿 LW-A63a/S142 第54-66小節

The musical score for Example 7.3.5a consists of three systems of piano and harmonic analysis. The first system (measures 54-57) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include *sua* and *sempre più forte*. The harmonic analysis below shows the progression: e: +I (V₇/V₉) | I | IV | V₇/V₉. The second system (measures 58-62) features a '尻取り反復' (tailor's cut) pattern in the treble staff, with dynamics *riten.* and *sua*. The harmonic analysis shows: V₇/V₉ | V₇/V₉ | V₇/V₉ | V₇/V₉ | V₇/V₉ | V₉ | V₉ | V₉ | V₉. The third system (measures 63-66) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. Dynamics include *sf*, *dolce leggerissimo*, and *ben marcato il canto*. The harmonic analysis shows: I | V₇/V₉ | IV₇ | I.

【譜例 7.3.5b】《怒りをこめて（サロン小品、技法の完成のための練習曲）》第2稿 LW-A63b/S143 第56-91小節

e:⁺(v[I — IV — V₇ — I — IV — V₇ — V₇ — V₇ — V₇ — V₇ — V₇])
 複合3度下行型反復進行
 (sua)

以上で比較した 5 曲は、いずれもヴァイマル時代に改訂されたものである。転義の多様化に伴って、どの楽曲においても以前の稿とは異なる「調のゆれ」が行われており、その意図も様々である。様々な語法の様々な組み合わせによって、「調のゆれ」は多様化する傾向にあることが窺える。

第 4 節 楽曲のゆれ（力性プロセス）

第一部の分析からも明らかなように、初期作品では T 機能を中心に据えていたのに対し、次第に D 機能や D₂機能、又は D 機能に対する倚和音 I²へと焦点が移っていることがわかる。安定から不安定に焦点が移る傾向は、全体構造においても同様のことがいえる。

初期は古典的な調構造の楽曲が多く書かれている。これらの「楽曲の和声構造」（島岡 1998, 389）は、基本的に安定局面で始まり、安定局面で終わるものである。またこれらのなかには、極めて習作的なソナタのプロセスの調構造の楽曲も見られる（《すべての長短調における 48 の練習曲》LW-A8/S136 第 4 番や《葬送行進曲》LW-A10/S226a など）。そして第 1 章第 5 節でその展開手法の一部を取り上げたが、《アレグロ・ディ・ブラヴェーラ》LW-A6/S151 や《ロンド・ディ・ブラヴェーラ》LW-A7/S152 など、ソナタのプロセスの調構造を発展させた楽曲も見受けられる。

一方で、第 1 章第 4 節で取り上げた《詩的で宗教的な調べ》初稿 LW-A18/S154 では、曲冒頭で主調を明確に示さず曖昧にする「和声構造」の楽曲が見られ、さらには不安定和音による楽曲の終わりが見られる³⁵²。また第 1 章第 3 節で取り上げた《スケルツォ》においても、主調は示されるものの、後続調があたかも主調のように聞こえる展開が行われており、革新的な試みが窺える。

第 2 章から第 3 章にかけて、転義の多様化に伴って「楽曲の和声構造」における「移行過程」及び「巡回過程」が発展していく傾向にある。さらに、第 2 章以降、不安定調で楽

³⁵² 本楽曲では、同主長調 G-Dur の $\text{V}^{\sharp 3}$ という D 機能によって未解決のまま曲を閉じるという、リストにとって初めての試みが行われていた。しかし改訂を経た最終稿《詩的で宗教的な調べ》第 3 稿 LW-A158/S173 第 4 曲〈死者の追憶〉第 2 稿においては、変終止によって G-Dur I という「完全に安定」（島岡 1998, 416）した T 機能が示されている（【譜例 4.3.2】参照）。「不安定局面」での楽曲の終わりは晩年にかけて徐々に見られるようになるが、本楽曲において改訂を経て「安定局面」での楽曲の終わりへと変更されたことを鑑みると、初期における実験的な試みであったことが窺える。しかし初期の時点で、このような考えを持っていたことは注目に値する。

曲を始める作品がしばしば見られる。これらから、不安定局面に対する意識の高まりが窺える。しかし楽曲全体においては、主調の安定局面を中心に書かれており、楽曲の終わりにおいても安定局面が明確に示されている。

また、この「楽曲の和声構造」における「移行過程」及び「巡回過程」の発展に伴って、大規模な楽曲が書かれる傾向にあり、第4章にはその顕著な例が多数見られる。なかでも、リストはこの時代から大規模な楽曲にソナタ形式を意識的に取り入れ始めており、第4章第3節において、《スケルツォと行進曲》LW-A174/S177、《巡礼の年》第2年「イタリア」LW-A55/S161 第7曲〈ダンテを読んで、ソナタ風幻想曲〉、《ピアノ・ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 の比較をした通り、これらの楽曲に見られるソナタ形式は、初期作品に見られたソナタ形式をより発展させたものといえる。特に《ソナタ ロ短調》LW-A179/S178 では、その大規模な楽曲のために、本来安定復帰過程に見られる第v音保続低音がv調という調単位にまで拡大されると同時に、v調再現が行われている。これらの大規模な楽曲は依然として安定局面が明確に示されているものの、着眼点が徐々により不安定なものへと移行していることが窺える。

また、第4章において様々な楽曲が改訂されたことは自明であるが、《超絶技巧練習曲》LW-A172/S139 第10番への改訂に際して注目すべき点が見られる。それはこの楽曲の第2稿である《24の大練習曲》LW-A39/S137 第10番の楽曲後半、第179-207小節に置かれていた主調のT機能を中心とする展開を、改訂にあたって削除したことである。つまり安定局面が見られる部分を意図的に削除したことがわかる。これらのことから不安定局面へと傾倒していることが窺えるだろう。

そして第5章から第6章にかけて、不安定局面での楽曲の終わりが見られるようになる。晩年には多くの楽曲にその傾向が見られ、そこには不安定和音での終わりや不安定調での終わりなど、様々なものが見られる。また多義的・両義的な和声構造を持つ部分が多く見られるようになることも注目すべきである。第2章から既にその傾向が見られた不安定局面で楽曲の始まりも相まって、晩年には、不安定局面で楽曲が始まり、不安定局面で終わるのみならず、両義的・多義的な部分が見られることによって、楽曲全体における安定局面は減少する傾向にあるのである。さらに、《葬送前奏曲と葬送行進曲》LW-A334/S206 など、楽曲中に安定局面が一度も示されない楽曲も見られることは特筆すべきである。

これらのことから、全体構造においても不安定局面に傾倒していることが明らかである。

第8章 まとめと考察

本研究では島岡理論に基づいて、機能和声の観点から細部から全体構造までの「和声構造」の分析を行うことによって、リストの初期から晩年までのオリジナルのピアノ独奏作品の変遷の解明を試みた。

この研究を通して、第一にいえることは、リストは生涯かけて機能和声の中で作曲を行っていたことである。第一部で初期から晩年にかけての様々な例を取り上げ、第二部でその変遷をまとめたことによって、「構成音のゆれ（転位）」、「和音のゆれ（カデンツ）」、「調のゆれ（転調）」、「楽曲のゆれ（力性プロセス）」という、どのレベルにおいても初期から晩年までの連関が見られることが明らかとなった。このように一貫した変化が見られるということは、言い換えると、晩年に通じる和声語法の片鱗が既に初期から示されているということである。したがって、常に機能和声が規範にあったと判断できる。

そして、これらの和声語法は晩年にかけて多様化していることが明らかとなった。さらに、様々なレベルで多様化する和声語法は、本論文における「第1章 初期作品（1822-1834年）」から「第2章 巡礼の年（1835-39年）」にかけて、そして「第5章 ローマ時代（1861-1869年）」から「第6章 晩年（1869-1886年）」にかけて、特に著しく変化していることがわかる。前者に見られる大きな変化としては、「Iのゆれ」の拡張の急激な増加、そして転義の多様化が挙げられる。なかでも「Iのゆれ」の拡張の試みが初めて確認できるのは、1827年に作曲された《葬送行進曲》LW-A10/S226aであり³⁵³、「出版の隔たり（1830-32年）」（Torkewitz 1978a, 77）を経て、第2章以降多用されるようになる。これはちょうどTorkewitzが指摘する「1827年以降リストに起きた和声の方向転換」

（Torkewitz 1978a, 26）の時期と一致する。Torkewitzは「和声の開放の理由」として、「和声は19世紀の音楽の決定要因」であるとし、「和声への関心は初期ロマン主義では一般的であること」、さらにリストの作曲の師であるレイハの影響があることを指摘している（ibid., 23-25）。また、後者に見られる大きな変化としては、不安定局面での楽曲の終わり、調の両義性・多義性などが挙げられる。そしてこの時期は、ヴァンサン・ダンディ Vincent d'Indy（1851-1931）によって述べられた、「1873年にヴァイマールで彼〔リスト〕を訪ねた時、彼は『調性の抑制』を目指すという奇妙な発言をしたことも覚えてい

³⁵³ これはあくまで本研究対象においてのことである。

る」(Indy 1912, 318) という、リスト自身の言及の時期と同一である。歴史的事象との関係については本研究の目的とは異なるため、今後更なる検証が必要だが、本研究を通してこの2つの和声語法の転換期が明らかとなった。

また、この多様化していく和声語法を機能和声の観点から読み解いていくと、ある注目すべき点に気づく。それは和声語法の着眼点がいずれのレベルにおいても、時代とともに「不安定局面」へと移り変わっていることである。例えば、転位音は長時間化し、転位音によって生じる偶成和音は拡張されていく。さらにはそれらが偶成転義されることで、原和音の存在は徐々に弱められていく。また機能に関しては、初期ではD機能→T機能という和声進行に主眼が置かれていたのに対して、「ロマン派音楽におけるD₂和音の特愛」(島岡 1998, 498 脚注 1) という時代の流れとともに、徐々にD機能、そしてD₂機能へと焦点が移行していく。さらに、リストの晩年作品には調を両義的・多義的にすることで主調の曖昧化を図ったものも見られるようになり、それに伴って楽曲構造において不安定局面が中心を占めるようになる。他にも様々な点で「不安定局面」へと着眼点が移行する傾向にあることがわかる。

ロマン派において「不安定局面」であるD₂和音が特愛されていたように、当時はあらゆる点において「不安定局面」に美を見出す傾向にあったのではないだろうか。つまり、島岡が「ゆれ」について「安定が不安定へと逸れて緊張をはらみ、この緊張が解決への欲求と期待を呼び覚まし、この欲求・期待が安定への復帰によって満たされ解消する」「緊張～弛緩のドラマ」(島岡 1998, 397)と言及する、この「安定復帰過程」を追求したと考えられる。またこの傾向は時代の移ろいととも、第7章第2節で取り上げた4-6の和音に対するRummenhüllerの言及から窺える通り³⁵⁴、「不安定局面」によって後続する「安定局面」を想像できるのであれば、「安定局面」を省略しても(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いえるだろう。

一方で保続低音や楽曲構造など、初期から継続的に見られるものもある。むしろ保続低音においては、晩年にかけて意識の高まりが感じられる。このことから、晩年にかけて、全ての語法が「不安定局面」へと向かっていくのではなく、様々な発展段階の多様な語法が、複雑に組み合わせられていることがわかる。そのため晩年作品には、伝統的なソ

³⁵⁴ 「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)」(Rummenhüller 1978, 12)

ナタ形式を用いながらも、その細部のレベルでは初期から晩年にかけての多様な和声語法が用いられるという例が見られるのである。つまり晩年作品に見られる語法は、全く新しい語法なのではなく、あくまでリストの初期作品（又はそれ以前の作曲家の語法）から通ずる、機能と声に基づいた語法が結びついて生じたものなのである。

このような潮流を辿ったリストが、晩年に「不安定局面」を追い求め、複雑な和声語法へと至ったのも偶然ではなく、ある意味必然であったといえるだろう。また、結果として「無調」という言葉を冠した楽曲に至ったのも、成るべくして成ったものと捉えることができるのではないだろうか。

《無調のバガテル》LW-A338/S216a は、本研究を通して機能と声に基づいた音楽であることが明らかとなった。そしてそれは、調の両義性・多義性を織り交ぜながらも、ある1つの調の中心性を暗示させる和声構造になっていることが明らかとなった³⁵⁵。つまりリストがいう「無調」とは、両義的・多義的な調によって1つの調を明示しないこと、つまり主調を曖昧にすることを指す言葉であると推測できる。しかしそれは何調か全く分からないことを指す言葉なのではなく、2つ以上の特定の調を内在させているのである。1つの安定を求めず、混沌としたものを追求めた結果に辿り着いた境地であろう。このような語法は、《無調のバガテル》LW-A338/S216a のみならず、第6章で取り上げた楽曲の各所に見られる。リストの晩年の作品はしばしば「無調」といわれるが、もし「無調」という言葉が、このように「調の両義性・多義性によって主調を曖昧にすること」を指すものであるならば、確かに晩年作品には「無調」とみなせる楽曲が多く存在しているといえるだろう。

つまり、リストにおける「無調」とは、「究極の不安定」を表すものといえるだろう。「不安定」とは「安定」の対局を成すものであり、「安定」状態がないと生じ得ないものである。つまり、「安定局面」と「不安定局面」を成す機能と声の観点からしか語ることができないものである。

リストは「私の音楽家としての唯一の企ては、未来という計り知れない空間に私の槍を投げることであり、そうであり続けることである。〔中略〕—それ以外のことは、どうでも

³⁵⁵ 「1885年のバガテルの調の減衰が、19世紀半ばから20世紀初頭にかけての伝統の一部であった」（Berry 2004, 261）と述べている通り、Berryも伝統的な機能と声の一部と見なしている。また彼は本楽曲について「予想される解決を回避するだけでなく、実際の『欠落している』調が何であるかについての曖昧さの感覚を維持することによって和声の緊張を維持している」（ibid., 246）と言及しているが、本研究では機能の観点にさらに踏み込んだ考察を行った。

よいことだ。」と残している。この言及から、リストが未来へ向けて何か新しいものを生み出そうとしていたことは確かである。ではこの「未来」とは何なのだろうか。自分自身に対して問いかけたものか、音楽界に対して問いかけたものだろうか。それはここに綴られている通り、リスト自身にすら「計り知れない」ものなのだろう。様々な研究を通して言及されている通り、リストの投じた「槍」は革新的な試みへと実を結んだのかもしれない。しかし本研究を通して、あくまでリストは伝統的に使われてきた機能と声の書法のなかで様々な試みを行ったと捉えることができる。そして伝統を重んじた上で機能と声の持つ可能性を最大限に発展させ、誰も成し得なかった機能と声の境地に辿り着いたのではないだろうか。

終わりに

本研究は、リストの和声語法を系統立てることでその変遷を辿った、いわばリストの和声語法における基礎研究の再構築である。しかし実際には、楽曲によってその和声語法やその和声語法がもたらす「意味」は様々である。和声語法の変遷を明らかにするために、この多様な和声語法について端的に言及せざるを得なかったことは今後の課題である。今後は各曲に目を向け、楽曲の全体構造において各和声語法がどのように位置付けられ、楽曲を形作っているのか、またそれによってどのような演奏効果をもたらしているかを研究していきたい。これによって、島岡の掲げる「楽曲分析→解釈→演奏の一体化」(島岡 1998, 1) を行い、より演奏家に即した楽曲分析を目指していきたい。

また本研究における今後の課題としては以下の点が挙げられる。

1 点目は、今回対象としなかった他者の楽曲に基づいた作品、トランスクリプションやパラフレーズといったピアノ作品にも目を向けることである。また、ピアノ作品に留まらず、オーケストラ楽曲や声楽曲をはじめとする他ジャンルの楽曲にも目を向けることことで、より詳細なリストの和声語法の変遷の解明に繋がると考える。また、歌曲や合唱曲をはじめとする標題やテキストを伴う作品の分析にあたっては、Boenke (2012) が行ったように、言葉と和声の関わりを読み解くことで、和声語法に新たな視点が得られるだろう。

2 点目は、リスト以前の作曲家、同時代の作曲家、リスト以後の作曲家の和声語法との比較を行うことである。これによってリストの和声語法の位置付けと独自性、各和声語法の起源と影響・受容が明らかになると考えられる。特に、ドビュッシー・ラヴェルの和声語法との連関は大いに期待できるだろう。

そして3点目は、リストやその周辺人物の言説、リストを取り巻く社会情勢、美学的観点からの考察を行うことである。これはそれぞれの和声語法へ至った要因を明らかにするきっかけとなる。また、本研究でもたらされた2つの和声語法の転換期についての裏付けにもなるだろう。

このように、本研究におけるリストの和声語法の研究は、多方面へと発展させる余地が残っている。本論文によるリストの和声語法研究が、今後のリスト研究の発展の一助となることを期待したい。

参考資料

[参考文献]

- Ackermann, Peter. 1987. "Alte und neue Musik im Spätwerk Franz Liszts." *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter, pp. 251-255.
- Adam-Schmidmeier, Eva Maria von. 2013. "Harmonisches Vagabundieren: Franz Liszts Harmonik und das Problem einer nationalen Emblematis." *Dutch journal of music theory*, Bd. 18, 1, pp.13-20.
- Baker, James M.. 1990. "The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt", *Journal of Music Theory*, Vol. 34, No. 2, Duke University Press, pp. 145-173.
- . 2005. "Liszt's late piano works: a survey." *Cambridge Companion to Liszt*, edited by Kenneth Hamilton, Cambridge University Press, pp. 86-119.
- . 2005. "Liszt's late piano works: larger forms." *Cambridge Companion to Liszt*, edited by Kenneth Hamilton, Cambridge University Press, pp. 120-151.
- Bárdos, Lajos. 1975. "Ferenc Liszt, the Innovator." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 17, pp. 3-38.
- . 1978a. "Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt." *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. v. Klara Hamburger, Budapest: Corvina Kiadó, pp. 133-167.
- . 1978b. "Die volkstümlichen Tonleitern bei Liszt." *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. v. Klara Hamburger, Budapest: Corvina Kiadó, pp. 168-196.
- Bartók, Béla. 1976. "Liszt's Music and Today's Public," (1911), *Béla Bartók Essays*, edited by Benjamin Suchoff, London: Faber&Faber, pp. 451-454.
- Bass, Richard. 1996. "From Gretchen to Tristan: The Changing Role of Harmonic Sequences in the Nineteenth Century." *19th-Century Music*, Vol. 19, No. 3, University of California Press, pp. 263-285.
- Berry, David Carson. 2004. "The Meaning[s] of "Without": An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart." *19th-Century Music*, Vol. 27, No. 3, University of

- California Press, pp. 230-262.
- Boenke, Patrick. 2012. *Karge Vielfalt: zu den Wandlungen der Kompositionstechnik und –ästhetik in den späten Werken Franz Liszt*, Ph. D. diss. Universität Wien.
- Brussee, Albert. 2001. "Introduction." *Harmonies poétiques et religieuses early versions (1834-1846)*, completed and edited by Albert Brussee, Huizen (Holland): B. V. Muziekuitgeverij XYZ, pp. IX-XIII.
- Cannata, David Butler. 1997. "Perception & Apperception in Liszt's Late Piano Music." *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 2, University of California Press, pp. 178-207.
- Cinnamon, Howard. 1986. "Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt." *Music Theory Spectrum*, Vol. 8, Oxford University Press, pp. 1-24.
- Dahlhaus, Carl. 1961. "Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik: Zum 150. Geburtstag des Komponisten." *Neue Zeitschrift für Musik* 122, pp. 387-391.
- . 1970. "Liszt: Mazeppa." *Analyse und Werturteil*, Musikpädagogik, Forschung und Lehre, Band 8, hrsg. v. Sigrid Abel-Struth, Mainz: Schott, pp. 85-89.
- . 1988. "Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit." *Die Musikforschung* 41, H. 3, Bärenreiter, pp. 202-213.
- David, Johann Nepomuk. 1957. *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. [ダーヴィット, ヨハン・ネーポムク 1981 『バッハ／二声インヴェンションの研究』 野村三郎訳・監修 東京：音楽之友社]
- . 1959. *Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eckhardt, Maria, Mueller, Rena Charnin, Walker, Alan. 2001. "Liszt, Franz [Ferenc]", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, vol. 14, pp. 755-877.
- 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.
- Garcia, Federico. 2006. *Liszt's "Bagatelle without tonality:" analytical perspectives*, Ph.

- D. diss. University of Pittsburgh.
- Gárdonyi, Zoltán. 1969. "Neue Tonleiter- und Sequenztypen in Liszts Frühwerken." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11, Akadémiai Kiadó, pp. 169–199.
- . 1978. "Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen in Liszts Frühwerken." *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren*, hrsg. v. Klara Hamburger, Budapest: Corvina Kiadó, pp. 226–273.
- Göllerich, Augst. 2010. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886: diary notes of Augst Göllerich*. edited by Wilhelm Jerger. Translated and enlarged by Richard Louis Zimdars. Bloomington: Indiana University Press. [Göllerich, Augst. 1975. *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886: dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von Augst Göllerich*. hrsg. v. Wilhelm Jerger. Regensburg.]
- Gut, Serge. 1975. *Franz Liszt: Les Éléments du langage musical*, Klincksieck.
- . 2001. "Preface by prof. Serge Gut." *Harmonies poétiques et religieuses early versions (1834-1846)*, completed and edited by Albert Brussee, Huizen (Holland): B. V. Muziekuitgeverij XYZ, pp. V-VIII.
- . 2009. *Franz Liszt*, Sinzig: studiopunkt-verlag.
- Hamilton, Kenneth. 1996. *Liszt Sonata in B Minor*. Cambridge University Press.
- . 2005. "Liszt's early and Weimar piano works." *Cambridge Companion to Liszt*, edited by Kenneth Hamilton, Cambridge University Press, pp. 57-85.
- Heinemann, Michael, 1993. *Franz Liszt Klaviersonate h-Moll*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Hitzlberger, Tkomas. 1988. "Zwischen Tonalität und Rationalität. Anmerkungen zur Sequenz- und Figurationstechnik Liszts." *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. v. Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz: Schott. pp. 32-59.
- Hunkemöller, Jürgen. 1994. "Perfektion und Perspektivenwechsel. Studien zu den drei Fassungen der "Études d'exécution transcendante" von Franz Liszt." *Archiv für Musikwissenschaft* 51, H. 4, pp. 294-314.

- Indy, Vincent d'. 1912. *Cours de Composition Musicale, deuxième Livre, Seconde partie*, red. par. Auguste Sérieyx. Paris: Durand. [ダンディ, ヴァンサン 1956 『作曲法講義』第二下巻 池内友次郎訳 東京: 教育出版株式会社]
- Kabisch, Thomas. 1985a. "Außermusikalische Implikationen des musikalischen Materials. Zum Spätwerk Franz Liszts." *Musica* 39, H. 6, Bärenreiter, pp. 549-556.
- . 1985b. "Struktur und Form im Spätwerk Franz Liszts Das Klavierstück "Unstern" (1886)." *Archiv für Musikwissenschaft* 42, H. 3, Franz Steiner Verlag, pp. 178-199.
- . 1986. "Franz Liszt und die Tradition der "nichtdiskursiven" Musik." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, H. 1/4, Akadémiai Kiadó, pp.125-136.
- Kentner, Louis. 1970. "Solo Piano Music (1827-61)." *Franz Liszt: The Man and His Music*, London: Barrie & Jenkins. pp. 79-133.
- Kolleritsch, Otto. 1983. "Bemerkungen zur neuen Liszt-Rezeption", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 25, pp. 135-143.
- Kovács, Sándor. 1981. "Formprinzipien und ungarische Stileigentümlichkeiten in den Spätwerken von Liszt." *Liszt-Studien* 2, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzwichler, pp. 114-122.
- Kramer, Lawrence. 1981. "The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony" *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3, University of California Press, pp. 191-208.
- Kurth, Ernst. 1968. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Hildesheim: Georg Olms. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1923.
- Leibowitz, René. 1951. "Les prophéties de Franz Liszt." *L' evolution de la musique de Bach à Schoenberg*, Paris: Editions Corrèa, pp. 141-153.
- Lemoine, Bernard C.. 1981. "Tonal organization in selected late piano works of Franz Liszt." *Liszt-Studien* 2, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzwichler, pp. 123-131.
- Liszt, Franz. 1893. *Franz Liszts Briefe, Gesammelt und herausgegeben von La Mara*,

- Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende. Zweite Auflage*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1905. *Franz Liszts Briefe, Gesammelt und herausgegeben von La Mara, Achter Band: 1823-1886*, Neue Folge zu Band I und II, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1903. *Franz Liszts Briefe an Carl Gille*, Mit einer biographischen Einleitung, hrsg. v. Adolf Stern, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mauser, Siegfried. 1988. "Demontage und Verklärung: Zur Form und Dramaturgie in den späten Klavierstücken Franz Liszts." *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. v. Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz: Schott. pp. 60-70.
- Merrick, Paul. 1987. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press.
- Morgan, Robert P. 1976. "Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents." *Journal of Music Theory*, Vol. 20, No. 1, Duke University Press, pp. 49-91.
- Móricz, Klára. 1993-1994. "The Ambivalent Connection between Theory and Practice in the Relationship of F. Liszt & F.-J. Fétis." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35, H. 4, Akadémiai Kiadó, pp. 399-420.
- Moser, Roland. 1997. "Unitonie – Pluritonie – Omnitonie. Zur harmonischen Gedankenwelt in der Via crucis von Franz Liszt." *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 21, hrsg. v. Peter Reidemeister, Winterthur: Amadeus Verlag, pp. 129-142.
- Motta, José Vianna da. 1916. "Revisionsbericht." *Musikalische Werke, Serie II, Pianofortewerke, Band 4, Tagebuch eines Wanderers für Pianoforte zu zwei Händen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, pp. VI-XIII.
- Nagler, Norbert. 1980. "Die verspätete Zunkunftsmusik." *Musik-Konzepte* 12, *Franz Liszt*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text+kritik, pp. 4-41.
- Newman, William S. 1972. *The Sonata since Beethoven, The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea*. New York: the Norton Library.

- Ogdon, John. 1970. "Solo Piano Music (1861-86)." *Franz Liszt: The Man and His Music*, London : Barrie & Jenkins, pp. 134-167.
- Pesce, Dolores. 1990. "Liszt's "Années de Pèlerinage," Book 3: A "Hungarian" Cycle?." *19th-Century Music*, Vol. 13, No. 3, University of California Press, pp. 207-229.
- Pütz, Elisabeth Katharina. 2016. *Die Harmonik in Franz Liszts Klavierwerk ab 1847*, Ph. D. diss. Universität Wien.
- Rackwitz, Werner. 1986. "Tradition und Zukunftsmusik. Zur musikgeschichtlichen Position von Franz Liszt." *Musik und Gesellschaft* 36, pp. 338-341.
- Redepenning, Dorothea. 1984. *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, hrsg. v. Constantin Floros, Hamburg: Karl Dieter Wagner.
- Rehding, Alexander. 2000. "Liszt und die Suche nach dem ‚TrisZtan‘-Akkord." *Acta Musicologica* Vol. 72, Fasc. 2, International Musicological Society, pp. 169-188.
- Rexroth, Dieter. 1971. "Zum Spätwerk Franz Liszts – Material und Form in dem Klavierstück "Unstern"." *Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil, Kassel: Bärenreiter, pp. 544-547.
- Rummenhöller, Peter. 1978. "Die verfremdete Kadenz. Zur Harmonik Franz Liszts." *Zeitschrift für Musiktheorie* 9, Heft 1, pp. 4-16.
- . 1989. *Romantik in der Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Saffle, Michael. 2009. *Franz Liszt. A Research and Information Guide, Therd Edition*, New York und London: Routledge.
- Samson, Jim. 1977. *Music in Transition. A study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*, London: J. M. Dent&Sons.
- Satyendra, Ramon. 1997a. "Conceptualising Expressive Chromaticism in Liszt's Music." *Music Analysis*, Vol. 16, No. 2, Wiley, pp. 219-252.
- . 1997b. "Liszt's Open Structures and the Romantic Fragment." *Music Theory Spectrum*, Vol. 19, No. 2, Oxford University Press, pp. 184- 205.
- Schmidt, Dörte. 1996. "Liszt und die Gegenwart. Versuch einer theoretischen Schlußfolgerung aus der Lektüre dreier Analysen zum Klavierstück Unstern!."

Musiktheorie 11, pp. 241-252.

Schönberg, Arnold, 1949. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.

———. 1969. “Franz Liszts Werk und Wesen.” *Melos*, Jg. 36, 5, pp. 201-203.

Schütz, Georg. 1988. “Form, Satz- und Klaviertechnik in den drei Fassungen der ‘Grossen Etüden’ Franz Liszts.” *Virtuosität und Avantgarde. Untersuchungen zum Klavierwerk Franz Liszts*, hrsg. v. Zsolt Gárdonyi und Siegfried Mauser, Mainz: Schott. pp. 71-115.

Searle, Humphrey. 1963. “Liszt and 20th Century Music.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5, pp. 277-281.

———. 1966. *The Music of Liszt, Second Revised Edition*. New York: Dover.

——— (with Winklhof, Sharon). 1985. “Franz Liszt”, *The New Grove. Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt, The Composer Biography Series*, New York and London: Macmillan. pp. 235-378. [サール, ハンフリー 1995 「リスト, フランツ」 (Liszt, Franz) 野本由紀夫訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 19 巻 東京: 講談社 380-416 頁]

Seidel, Elmar. 1981. “Über den Zusammenhang zwischen der sogenannten Teufelsmühle und dem 2. Modus mit begrenzter Transponierbarkeit in Liszts Harmonik.” *Liszt-Studien* 2, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzbichler, pp. 172-206.

———. 1986. “Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners.” *Liszt-Studien* 3, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzbichler, pp. 162-176.

Short, Michael, Leslie Howard. 2004. *Quaderni dell’ Istituto Liszt 3, Ferenc Liszt (1811-1886): List of Works: comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as Revised by Sharon Winklhof*, Milano: Rugginenti.

Skoumal, Zdenek. 1994. “Liszt's Androgynous Harmony.” *Music Analysis*, Vol. 13, No. 1, Wiley, pp. 51-72.

Szabolcsi, Bence. 1959. *Franz Liszt an seinem Lebensabend*, Budapest.

———. 1959. *The Twilight of Ferenc Liszt*, Budapest.

Szelényi, István. 1963. “Der unbekannte Liszt.” *Studia Musicologica Academiae*

Scientiarum Hungaricae 5, pp. 311-331.

- Thompson, Harold Adams. 1974. *The Evolution of Whole-Tone Sound in Liszt's Original Piano Works*, Louisiana State University Historical Dissertations and Theses. 2767.
- Todd, R. Larry. 1988. "The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad." *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 2, University of California Press, pp. 93-115.
- . 1996. "Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad." *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, hrsg. v. William Kinderman und Harald Krebs, Lincoln und London: University of Nebraska Press, pp. 153-77.
- Torkewitz, Dieter. 1978a. *Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts*, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Band 10, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, München-Salzburg: Katzbichler.
- . 1978b. "Anmerkungen zu Liszts Spätstil. Das Klavierstück "Preludio funebre" (1885)." *Archiv für Musikwissenschaft* 35, H. 3, Franz Steiner Verlag, pp. 231-236.
- . 1980. "Innovation und Tradition. Zur Genesis eines Quartenakkords. Über Liszts „Prometheus“-Akkord." *Die Musikforschung* 33, H. 3, Bärenreiter, pp. 291-302.
- . 1981. "Die Erstfassung der "Harmonies poetiques et religieuses" von Liszt." *Liszt-Studien* 2, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzbichler, pp. 220–236.
- . 1986. "Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt - eine wechselvolle Beziehung." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, H. 1/4, Akadémiai Kiadó, pp. 117-124.
- . 1986. "Modell, Wiederholung – Sequenz. Über Liszts Technik der Intensivierung, mit einer Anmerkung zu Wagner." *Liszt-Studien* 3, hrsg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzbichler, pp. 177-188.
- . 1987. "Franz Liszt und die neue Musik – aus der Perspektive von 1986." *Liszt heute, Wissenschaftliches Arbeiten aus dem Burgenland* 78, hrsg. von Gerhard J. Winkler und Johannes-Leopold Mayer, Eisenstadt: Burgenländisches Landesmuseum, pp. 153–164.
- Walker, Alan. 1970a. "Liszt's Musical Background," *Franz Liszt: The Man and His*

- Music*, London : Barrie & Jenkins. pp. 36-78.
- . 1970b. “Liszt and the Twentieth Century,” *Franz Liszt: The Man and His Music*, London : Barrie & Jenkins. pp. 350-364.
- . 1983. *Franz Liszt: Volume One, The Virtuoso Years, 1811-1847*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- . 1989. *Franz Liszt: Volume Two, The Weimar Years, 1848-1861*, New York: Alfred A. Knopf.
- . 1996. *Franz Liszt: Volume Three, The Final Years, 1861-1886*, New York: Alfred A. Knopf.
- Winkler, Gerhard J.. 1986. “Liszt contra Wagner. Wagnerkritik in den späten Klavierstücken Franz Liszts.” *Liszt-Studien 3*, hrg. v. Serge Gut, München-Salzburg: Katzbichler, pp. 189-210.
- 伊藤綾 2020 「リヒャルト・ワーグナーのオペラ《タンホイザー》における秩序と破綻」『鹿児島国際大学国際文化学部国際文化学部論集』第21巻第1号：1-18
- ウォーカー, アラン 1975 『リスト』 内野允子訳 東京：全音楽譜出版社 [Walker, Alan. 1971. *The Great Composers, Liszt*, London: Faber & Faber.]
- 遠藤信一 1998 「モーリス ラヴェルのピアノ曲〈水の戯れ〉について」『大分県立芸術文化短期大学研究紀要』第36巻：135-153
- 2002 「クロード・ドビュッシー和声研究：〈喜びの島〉」『大分県立芸術文化短期大学研究紀要』第40巻：63-78
- 大谷正和 2020 「3度転調の手法とその演奏表現効果についての考察——ベートーヴェンとロマン派の作曲家のピアノ作品を中心に——」『京都女子大学発達教育学部紀要』第16号：89-95
- 岸本哲弥 2019 「フランツ・リスト 《ソナタ短調 S.178/R.21》の考察～詳細な和声分析から全体構造分析までの試み～」 国立音楽大学大学院修士課題研究（学内限定公開）
- 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
- キャドウォーラーダー, アレン、ガニェ, デイヴィッド 2013 『調性音楽のシェンカー分

析』 角倉一朗訳 東京：音楽之友社 [Cadwallader, Allen. Gagné, David. 2011. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach, Third Edition*, Oxford University Press.]

黒住彰博 2004 「島岡理論の英訳(1)」『広島文化短期大学紀要』第 37 巻：1-14

—— 2005 「島岡理論の英訳(2)」『広島文化短期大学紀要』第 38 巻：31-43

—— 2006 「島岡理論の英訳(3)」『広島文化短期大学紀要』第 39 巻：47-69

—— 2007 「島岡理論の英訳(4)」『広島文化短期大学紀要』第 40 巻：13-32

—— 2008 「島岡理論の英訳(5)」『広島文化短期大学紀要』第 41 巻：99-113

島岡譲執筆責任 1964 『和声——理論と実習 I ——』 東京：音楽之友社

—— 1965 『和声——理論と実習 II ——』 東京：音楽之友社

—— 1967 『和声——理論と実習 III ——』 東京：音楽之友社

—— 1982 『音楽の理論と実習 I』 東京：音楽之友社

—— 1983 『音楽の理論と実習 II』 東京：音楽之友社

—— 1984 『音楽の理論と実習 III』 東京：音楽之友社

—— 1996 「知の営みと知の所産——私の場合——」 「国立音楽大学創立 70 周年記念事業フォーラム『音楽理論の新たな展望』——ロバート・コーガン、ボッツィ・エスコット両教授を迎えて——」 「R. コーガン、P. エスコット、島岡譲、三教授によるレクチャー」の配布資料所収 1-11 頁 国立音楽大学 6 号館 110 室 (AV センタースタジオ) 東京 1996 年 5 月 11 日 (土) 13 時 *Activities and Fruits of the Intellect, My view of Music Theory* [英訳あり]

—— 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 東京：音楽之友社

館岡真澄 2009a 「フランツ・リストの《詩的で宗教的な調べ》：1835 年稿から 1853 年稿に至る成立過程とその比較研究」 武蔵野音楽大学大学院博士論文

—— 2009b 「フランツ・リストの《詩的で宗教的な調べ》：初期稿初版の問題点、およびラマルチーナとの関わりにおける新たな指摘」『武蔵野音楽大学研究紀要』第 41 巻：87-108

野本由紀夫 1991 「解説」『新編 世界大音楽全集 器楽編 18 リスト ピアノ曲集 II』 東京：音楽之友社 205-222 頁

—— 1996 「〈補遺章〉原著以後のリスト」 ヘルム, エヴェレット 『大作曲家リスト』 東京：音楽之友社 248-257 頁

- 2005 「曲目解説」 『リスト 演奏会用練習曲集』 野本由紀夫校訂 東京：
全音楽譜出版社 5-11 頁
- バルトーク, ベーラ 2018 「リストに関する諸問題」(1936) 『バルトーク音楽論選』
伊東信宏, 太田峰夫訳 東京: 筑摩書房 153-175 頁 [Bartók, Béla. 1976. “Liszt
Problems,” (1936), *Béla Bartók Essays*, edited by Benjamin Suchoff, London:
Faber&Faber, pp. 501-510.]
- 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
[Helm, Everett. 1972. *Franz Liszt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*,
Hamburg: Rowohlt]
- レンドヴァイ・エルネー 2002 『音のシンメトリー』 森本覚訳 東京: 全音楽譜出版
社 [Lendvai, Ernő. 1993. *Symmetries of Music. An Introduction to Semantics of
Music*, Kecskemét: Kodály Institute]
- ワーグナー, リヒャルト 2018 「オペラの使命について」(1879) 山崎太郎訳 『ベ
ートーヴェン』 三光長治監修, 池上純一, 松原良輔, 山崎太郎訳 東京: 法政大学
出版局 327-376 頁 [Wagner, Richard. 1871. *Über die Bestimmung der Oper*]

[参考音源]

- Howard, Leslie. 1992. *The Complete Music for solo piano - 20, Album d'un voyageur,
and other pieces from Liszt's years of travel in France and Switzerland*, rec. 1992,
CDA66601/2, London: Hyperion.
- . 2004. *New Liszt Discoveries - 2*, rec. 2003, CDA67455, London: Hyperion.
- . 2011. *Liszt: The Complete Piano Music*, CDS44501/98, London: Hyperion.

[参考楽譜]

- Liszt, Franz. 2001. *Harmonies poétiques et religieuses early versions (1834-1846)*,
completed and edited by Albert Brussee, Huizen (Holland): B. V. Muziekuitgeverij
XYZ.
- . 1973/2001. *Klaviesonate h-moll*. München: G. Henle Verlag.
- . 2015. *Klaviesonate h-moll Faksimile nach dem Autograph im Besitz von Robert*

Owen Lehman Depositum in der Pierpont Morgan Library, New York. München: G. Henle Verlag.

- . 1916. *Musikalische Werke, Serie II, Pianofortewerke, Band 4, Tagebuch eines Wanderers für Pianoforte zu zwei Händen.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. [GA, II-4]
- . 1971. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 2, Etüden II.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-2]
- . 1972. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 3, Ungarische Rhapsodien I, Nr. I-IX.* Editio Musica Budapest.
- . 1973. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 4, Ungarische Rhapsodien II, Nr. X-XIX.* Editio Musica Budapest.
- . 1983. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 5, Grosses Konzertsolo, Sonate, B-A-C-H.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-5]
- . 1976. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 6, Années de Pèlerinage I.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-6]
- . 1974. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 7, Années de Pèlerinage II.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-7]
- . 1975. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Freie Bearbeitungen und Transkription für Klavier zu zwei Händen, Band 8, Années de Pèlerinage III.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-8]
- . 1981. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 9, Verschiedene zyklische Werke I.* Editio Musica Budapest. [NLA, I-9]
- . 1980. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 10, Verschiedene zyklische Werke II.* Editio Musica Budapest.

- [NLA, I-10]
- . 1979. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 11, Einzelne Charakterstücke I*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-11]
- . 1978. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 12, Einzelne Charakterstücke II*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-12]
- . 1985. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 13, Tänze, Märche und Scherzi I*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-13]
- . 1984. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 14, Tänze, Märche und Scherzi II*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-14]
- . 1982. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 15, Klavier-Versionen eigener Werke I*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-15]
- . 1982. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 16, Klavier-Versionen eigener Werke II*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-16]
- . 1983. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 17, Klavier-Versionen eigener Werke III*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-17]
- . 1985. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 18, Étude(Op. 6); Ungarische Nationalmelodien*. Editio Musica Budapest. [NLA, I-18]
- . 2011. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 4, Vingt-quatre grandes études und andere Werke*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-4]
- . 2007. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 5, Album d' un voyageur I, III Clochette et*

- Carnaval de Venise*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-5]
- . 2009. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 6, Harmonies poétiques et religieuses (Frühfassungen)*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-6]
- . 2009. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 9, Harold en Italie(Berlioz) und andere Werke*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-9]
- . 2014. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 10, Consolations, Grand solo de concert und andere Werke*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-10]
- . 2013. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 12, Études d'exécution transcendante d'après Paganini Bravourstudien nach Paganinis Capricen und andere Werke*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-12]
- . 2010. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 13, Années de pèlerinage, 2^e année und andere Werke(Frühfassungen)*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-13]
- . 2017. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 14, Weihnachtsbaum, Années de pèlerinage, Troisième année und andere Werke(Frühfassungen)*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-14]
- . 2018. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplementbände zu den Werken für Klavier zu zwei Händen, Band 15, Klavierkonzert in A-Dur (Fassung für Klavier Solo) und andere Werke*. Editio Musica Budapest. [NLA, S-15]
- リスト, フランツ 1990 『新編 世界大音楽全集 器楽編 17 リスト ピアノ曲集Ⅰ』
東京：音楽之友社
- 1991 『新編 世界大音楽全集 器楽編 18 リスト ピアノ曲集Ⅱ』 東京：音楽之友社
- 1982 『12の練習曲』 小林秀雄校訂 東京：全音楽譜出版社
- 2005 『演奏会用練習曲集』 野本由紀夫校訂 東京：全音楽譜出版社

- 2008 『3つの夜想曲《愛の夢》[歌曲版付]』 野本由紀夫校訂 東京：全音楽譜出版社
- 2010 『《2つの伝説》[原典版]』 野本由紀夫校訂 東京：全音楽譜出版社
- 2011 『超絶技巧練習曲集 [原典版]』 野本由紀夫校訂 東京：全音楽譜出版社
- 2011 『ソナタロ短調 [原典版]』 野本由紀夫校訂 東京：全音楽譜出版社

謝辞

本論文の執筆にあたり、文献資料や論文の構成、研究方法の妥当性など、常に的確に、そして手厚くご指導くださった沼口隆先生に何よりもまず感謝申し上げます。

また、高校時代より、ピアノのレッスンのみならず、いつも温かく導いて下さった花岡千春先生に、厚く御礼を申し上げます。

そしてフランツ・リストの和声語法の調査にあたっては、遠藤信一先生に示唆に富んだ多くの貴重な助言とご意見を頂きました。深く感謝致します。

島岡理論については、柳田憲一先生に貴重なご意見をいただきました。この場を借りて、感謝申し上げます。

最後に、本研究を多方面から支えてくださった先生や友人、家族に対する感謝の意を表して、謝辞とさせていただきます。