

原著 (Article)

ショパン作曲《前奏曲集 op. 28》の演奏解釈(1)

——調性の変化に着目して——

**Chopin's 24 Preludes op. 28: Interpretation of performance
with a focus on changes in tonality (1)**

小杉 裕子*
KOSUGI, Hiroko*

摘 要

ショパン作曲《前奏曲集 op. 28》は全24曲から成る。超絶技巧を必要とするものは一部だが、調性の変化をどう捉えて表現するのが課題である。和音機能は記譜上に明記されていないので、調性の変化をどう捉えるかは、演奏者に解釈が委ねられている要素でもある。そこで本稿では、中山孝史による和声分析と、ドメル・ディエニーによる和声解釈を元に、第1番から第8番までの調性の変化を分析し、楽曲分析上重要となる和音の見定めを課題とした。それによりどのような演奏解釈が可能になるのかについて考察を述べた。

キーワード：ショパン作曲《前奏曲集 op. 28》、調性の変化、演奏解釈

Key words：“24 Preludes op. 28” by Chopin, Change in tonality, Performance interpretation

1. はじめに

ショパン作曲の《前奏曲集 op. 28》(以下《前奏曲集》と略記)は、ショパンが軽地療養のために訪れたマヨルカ島で1839年1月に完成した。J. S. バッハは、1つの調に前奏曲とフーガを1曲ずつ置き、全ての長短調24調で《平均律第一巻》《平均律第二巻》を作曲した。ショパンもその影響を強く受けたとされ、《前奏曲集》は全24調による小品集として仕上がっている。

前奏曲は「元来は開始または導入の役割を果たす器楽曲」¹⁾であったが、《前奏曲集》はメインとなる曲の前に弾くための曲ではない。ショパンは新たな前奏曲のスタイルを提案したと言ってよいだろう。《前奏曲集》の名称について朝山は、「曲のさまざまな冒頭部分を集めたものという点で当を得ている」²⁾と述べる。

曲順は、長調とその平行短調、その5度上の長調とその平行短調、さらにその5度上と順に配置されている。このような規則的な配置により、各曲の最終和音と次曲の開始和音が機能と声で連結されることも多い。そのため第1曲が第2曲を導き、第2

* 椋山女学園大学教育学部

本論文は椋山女学園大学教育学部紀要の投稿・執筆規程2に基づき査読を受けた(2020年11月15日受付; 2021年1月8日受理)

曲がまた第3曲を導くように感じられる点は、《前奏曲集》が前奏風だといえるかもしれない。第8番、第12番、第16番、第24番に急速なパッセージを伴う重厚な曲想の曲が置かれている。全曲を通して演奏すると、それらをクライマックスとする大きな1曲となるような構想が感じられる。

ショパン自身は各曲に副題をつけていないが、後世に名付けられた曲もある。最も有名なのは第15番で、「雨だれのプレリュード」と呼ばれている。途切れることなく鳴り続ける八分音符が雨だれと結びついたのだろう。24曲すべてに詩的なタイトルをつけたことで知られるのは、ピアニストのアルフレッド・コルトーである。作曲家以外の人物が曲にタイトルをつけることについての是非は論じられておりであるが、豊かな色彩の変化が、作品の制作背景となるマヨルカ島でのショパン自身の生活や、自然や人間の持つエネルギーの起伏、感情、息遣い、時には生命の生死と結び付くのであろう。日本のピアニスト遠藤郁子も自らの副題を添えたCD³⁾を発表している。

《前奏曲集》は、ショパンの練習曲集のように超絶技巧を必要とするものは一部で、全体の難易度はさほどでもない。しかし、前田は《前奏曲集》の強弱変化やメロディーラインなど、楽譜から演奏者が目に見える形で把握できるアゴーギク以上に、記譜上での特別な指示によらない、演奏者の音楽的欲求から生み出されるアゴーギクの方が音楽全体の印象に強く結び付くと述べている⁴⁾。《前奏曲集》は楽譜から演奏者が読み取る要素が多く、多様な解釈が可能であるということだろう。

《前奏曲集》の曲想について青澤が、「多様をきわめ、ショパンならではの精緻な調性感覚が存分に発揮されている。だから、他の調性に移してその美を保つことは不可能である」⁵⁾と述べるように、転調は複雑である。仮に音を1つ変えて別の転調を試してみても、決して音楽はつながらない。音の響きの連結を解釈し、説得力のある演奏をすることは難しい。和声の変化の解釈から生まれるアゴーギクを、前出の前田は、演奏者の音楽的欲求から生み出されるものに分類している。和声機能は記譜上に明示されないの、演奏者に解釈が委ねられている要素でもある。

《前奏曲集》の和声は複雑であり、また機能と声だけで解明することは十分ではないとして、旋法の使用についても論じられている⁶⁾。中山孝史は、同時に重なりあう一音一音が、和音としてどのように連結しているのかを、旋法や機能と和声の理論に基づき詳細に分析している⁷⁾。ドメル・ディエニーは《前奏曲集》での非和声音の多用を説き、非和声音同士が成す偶成和音あるいは変化和音と捉えた分析を提示している⁸⁾。どれを和声音とし、どれを非和声音とするのかは演奏解釈に影響する。演奏としては、和声音ならテヌート気味に十分に響かせ他の音と調和させることが必要であろうし、非和声音なら他の和声音を生かすように少し軽く、小さく、あるいは敢えて強調するなど、和声音と扱いを変えて演奏することが肝要である。

そこで、本稿では、各曲の調性の変化を分析し、楽曲分析上重要となる和音の見定めを課題とする。それによりどのような演奏解釈が可能になるのかについて考察を述べる。

2. 研究方法

《前奏曲集》第1番から第8番までを取り上げ、各曲の調性の変化を分析する。その際、前述の中山、ディエニー両者の分析を参考にする。なお基本的な機能と声の理論については、島岡譲⁹⁾と磯塚一誠¹⁰⁾による解説を用いる。《前奏曲集》の楽譜は、原典版であるヘンレ版¹¹⁾、ポーランド音楽出版社が制作したパデレフスキ編の日本語版¹²⁾、コルトー版¹³⁾の日本語版を使用する。本文中の譜例には中山¹⁴⁾が指摘するように、和声が捉えやすいよう異名同音での読み替えが行われているパデレフスキ編日本語版を用いる。楽曲分析上重要な和音を見定め、演奏解釈についての考察を述べる。

3. 分析と考察

第1番（ハ長調）

ハ長調の分散和音がモチーフになっていることから、J. S. バッハ《平均律集》の第1番前奏曲や、ショパンの《練習曲集 op. 10》の第1番を彷彿とさせる。最初の3小節の最後の音を非和声音とみなし、和声は1小節1和音で彩り豊かに進行する。8小節ごとの大きなカデンツが、リズムや小さな転調によるゆらぎの中に、ハ長調の安定した骨格を与えている。

この曲において重要な和音は第13小節にあると考えている。第13小節の後半に指

C: I V₇² I I¹ II¹₇

F: I

IV₇² IV¹ I² IV¹ V¹

V₇² I

譜例1 第9～第18小節

示されている *crescendo* と第17小節から始まる *stretto* の表現に影響するからである。

中山は、第13小節の最後の音を和声音とし、II₇と捉えている。しかし、第13小節の最後の音を非和声音とみて、IV（へ長調のI）の和音と捉えると、第13～第15小節は、第9～第11小節のへ長調カデンツをへ長調で反復するという、別の構造が暗に並行していることに気づく。IIの和音は音楽の色彩を高める効果を持つ¹⁵⁾。第13小節をIIの和音と捉えるなら、印象的に開始することが望まれる。それと並行する第13～第15小節のへ長調でのカデンツでは、第13小節の後半に指示されている *crescendo* で半音階的な進行を強調し、第14小節の借用和音の色彩を高める。その解決和音である第15小節は、第16小節の「経過の四六」に緊張感を持ったまま引き継がれ、さらに第17小節からの *stretto* を引き出している（譜例1）。

第1番は、第9小節から第25小節にかけて作り上げられている壮大なカデンツの表現に留意したい。

第2番（イ短調）

第2番はイ短調の主和音から始まらない。ホ短調から開始しているという説が多く、中山は、この曲がホ短調から4回の転調を経てイ短調に帰結すると分析する。青澤も転調は4回とするが¹⁶⁾、中山とは調判定が異なっている。ディエニーは、転調は2回とみている。原は、開始はむしろト長調という解釈が有力という¹⁷⁾。このように意見が分かれることから、調性がいかに曖昧であるかがわかる。

第2番において重要な和音として、まずI²を挙げたい。主和音の第二転回型は第2番で三度出現し、すべてVの和音と結合して機能する「終止の四六」と呼ばれる場所で使われている。混沌とした調性を一挙に安定したものに確立させてしまう性格を備えている¹⁸⁾。最初にI²が登場するのは第4小節である。冒頭をホ短調とみると、第1～第3小節のホ短調主和音は、第4小節目にト長調のI²を使って一挙にト長調へ転調する。同様の手法で第9小節のニ長調のI²によりニ長調へ移る。このI²を用いた二度の転調で、調性は主調であるイ短調からどんどん遠のき、音楽の方向性を不確定なものにしている。三度目のI²は第15小節で、ここでようやく主調であるイ短調のI²が現れる。しかしこの和音は6小節にわたって引き伸ばされ、すんなりと解決させてもらえない。曲の終わる3小節前でようやくVに進み、最終小節で主和音に解決する。主調から遠のいていく転調は一気に行われるのに対し、帰結の道のりは遠い。転調の舵を取るI²の和音の響きは重要だと言える。

2つ目に、第11小節の和音（Dis-Fis-A-Cis）を挙げたい。ここからイ短調を決定する第15小節のI²に至る和声進行の意味付けが、複数考えられるからである。中山は、第10～第12小節が嬰ハ短調にあると分析する。そうすると、この4小節はイ短調から最も遠く離れた場所になることになる。一方ディエニーは、第11小節の（Dis-Fis-A-Cis）の和音をイ短調のIV（D-F-A-C）を半音高めた変化和音と捉え、第15小節のI²を想起させる和音だと述べる。第11小節から長く伸ばされたDis-Fis-A-Cisは、12小

中山 cis: VI II² II² V⁴ a: V²₉ V²₉ V²₇ I²

ディエニー a: IV²₉ IV²₇ IV²₇ IV²₇ IV²₇ IV²₇ I²

譜例2 第10～第15小節

節3拍目で Dis-Fis-A-C, 第14小節3拍目で Dis-F-A-C と半音ずつじわじわと下がり, 第15小節の E-A-C に連結されるという分析である(譜例2)¹⁹⁾。こちらの分析を見ると, 第11小節は主調の入り口として演奏されることが望ましいと考えられる。

第11小節からの *crescendo* は中山の和声解釈からは到達点の表現となり, ディエニーによればここから主調に向かう階段を一步步, だが確信を持って降りていくような演奏表現が可能になるだろう。

第3番 (ト長調)

テンポは *Vivace* と書かれている。軽やかな左手のパッセージが, 第2番の重苦しさを払拭する。和声の特徴は, まず冒頭で I の和音が6小節にわたって続くなど, 一つの和音が長く保持されていることが挙げられる。また, すべての和音でバスに主音が置かれている。そして, I → V → I や I → IV → V → I の典型的なカデンツが, 第1～第12小節と, 第12～第28小節の2回, 時間をかけて展開されている。これらのことから, 第3番では, 典型的な和声進行と, 保持されるバスの音に着目したい。

まず第1～第6小節までのバスのG音の保持が, 第3番がト長調であることを主張し, 調性が不安定だった第2番との対比を際立たせている。第10～第11小節で保持されたバスのD音は, それがV音となるト長調への解決を期待させ, 期待通りに12小節でト長調のIに解決する。その解決音となった第12小節のバスのG音は, 第17

G: I I I I

V²₉ V²₇ IV

譜例3 第12～第18小節

小節まで保持される間に、今度はG音をV音とするハ長調への解決を期待させる響きに変化し、第18小節で予想通りハ長調のIに解決する（譜例3）。第18小節からのバスのC音は、第23小節まで保持され、同じ手法で第26小節ト長調のIの和音に帰結する。このように、ある音を長く保持することで、それが次の調への解決を期待させ、その期待を裏切らない和声進行が成立している。

左手のバス、軽やかな分散和音のパッセージ、付点のリズムによるメロディー、どのパートも鋭い打鍵や不完全な打鍵はシンプルな和声の調和を乱してしまう。典型的な和声進行による緊張と解決の表現が望まれる。

第4番（ホ短調）

右手のメロディーが付点のリズムでオクターブ跳躍した後、第2番と同じく左手の重苦しい八分音符の連打が曲全体を支配する。

メロディーは、付点二分音符と四分音符のリズムによる2音のモチーフから成る。この四分音符の音を和声音とするか非和声音とみるかで、和声分析の意見が分かれる。

中山の分析に従って冒頭部分のメロディーを見ると、第1・第3小節の四分音符は非和声音、第2・第4小節の四分音符は和声音となり、交互に非和声音と和声音が現れることになる。転調は2小節単位で、第1～第2小節はホ短調、第3～第4小節はイ短調、第5～第6小節はホ短調、第7～第8小節はイ短調、第9～第12小節がホ短調と考えられる。左手の和声もVの和音はIの和音への解決ではなく、IIの和音と

Largo

中山 e: I¹ V₇² V₉² a: / V₇² II₇² V₉⁴ V₇ e: ∘ V₉⁴

アルファベットは非和声音の種類を意味する

ディエニー e: T₇ I¹と同義

譜例4 第1～第4小節

のやり取りが意識される。一方ディエニーは、メロディーの四分音符をすべて非和声音とみなし、第1～第4小節ト音譜表のH音のロングトーンが存在を強調する。ヘ音譜表の和音も半音階的な進行によって重なり合う変化和音と捉える（譜例4）²⁰。転調は4小節単位で、第5～第9小節がイ短調A音とH音でやりとりされる第5～第9小節がイ短調、Fis音とA音でやりとりされる第10～第12小節がホ短調となる。

このように転調の解釈が異なることで、それぞれの演奏解釈が考えられる。中山の解釈では、メロディーを、非和声音として浮き立たせたり、和声音として溶け込んだりするように聴かせることになるだろう。ディエニーのように、メロディーのC音がすべて非和声音ならば、C音を、H音から前に進もうとしても何度も引き戻される様子に留意したい。また左手の和音の弾き方も、主和音が転調先の主和音へ向かう半音階的な進行に意識を向ける必要がある。

第3番のバス音には、長く音が引き伸ばされるうちに、行き先が明確になる特徴があったが、第4番は、メロディーの付点二分音符が引き伸ばされ、それに続く四分音符の音の行く先は明らかではない。さまよう様子を *Largo* のテンポで停滞させることなく表現することが望まれる。

第5番（ニ長調）

Molto Allegro での素早い分散和音に、第3番と共通する印象を持つ。しかし、冒頭には2種類の拍子が並行するヘミオウがうかがえるし、10度の跳躍音程を含む分散和音、反行する声部、内声にひそむメロディーの存在など、音の動きが入り組んでいる。

第5番はV9の和音から始まる。第4番の最終和音（E-G-H）はニ長調のIIの和音にあたるから、第4番の最後の和音が第5番の冒頭の和音を飾る役割を担うため、前曲とカデンツで連結されている。第5番も多くの調に転調しているが、2小節ごとに5度の関係調へと規則的に行われ、半音階的な転調はみられない。その中で第28小節の和音に注目したい。

第27小節の3拍目はロ短調のVの和音（Fis-Ais-Cis-E）、第29小節はニ長調のIの和音（D-Fis-A）である。基本的な和声進行でこの2つを繋ぐとしたら、第28小節に

基本的な和声進行の場合

譜例5 第26～第31小節

は二長調のV7の和音（A-Cis-E-G）が入るのだろうだが、ショパンは（Eis-Gis-H-D）を書いた（譜例5）。第28小節のEis音とGis音は、第29小節のFis音とA音を飾る非和声音で、非和声音同士がここで和音を成している。第30小節の二長調の主和音を修飾するものとして唐突な印象にならないよう演奏する必要がある。

第6番（ロ短調）

連打は右手へ、メロディーは左手へ、第2番および第4番と役割を入れ替えて、また重苦しい八分音符の連打の世界に戻る。1拍で広い音域を上行する分散和音がモチーフになっていることや、リズムの種類も増えたことなどから、抑揚のあるメロディーになっている。

第6番は、主和音に生じる完全4度の空虚な響きが（Fis-H）が耳に残る。Fis音がG音へ進み、長3度の明るい響きをもたらされる様も印象的である。そこで、この属音のFis音と第六音のG音との関係に着目したい。第1～第4小節は主和音を転回させながらモチーフが歌われる。第3小節のヘ音譜表2拍目のFis音は、メロディーの頂点となる第5小節のG音への推進力となり、さらに第6小節のGis音で高揚に至る。第6小節の3拍目のG音には、高揚の余韻を残しつつ、第7小節で現れる属音（Fis音）を予感させる重要な役割を感じる（譜例6）。

第15～第22小節まで、ソプラノで導音のAis音と主音H音との往復が歌われる。ここでも、第六音のG音は属音（Fis音）を予感させながら、第18小節で偽終止へ、第22小節で完全終止へと導いている。

第6番は、メロディーの抑揚が大きくなり積極的に語りかける歌い方になりがちだが、*sotto voce*が付記されているから、属音と第六音の響きの変化を細やかに表現したい。

譜例6 第1～第8小節

第7番 (イ長調)

マズルカを思わせるモチーフが繰り返されるシンプルな楽曲である。転調は一度も行われぬ。ここまでの6曲の中で小節数は最も少なく、聴き応えのある第8番の前に配置された小曲である。

最大の魅力は第12～第14小節の和声である。第11小節の主音（A音）が第12小節で半音高められて頂点となる瞬間、10度音程の響きが広がる。第13小節で色彩を高めるⅡの和音に連結する。第14小節の二分音符で少し立ち止まり、第15小節の主和音に帰結する。第15小節へ音譜表2拍目にあるE音が消えていく美しさを表現するためのペダルの効果にも留意したい（譜例7）。

A : I V₇ II II₇ V₉ I I

譜例7 第11～第16小節

第8番 (嬰へ短調)

初めてのテンポの速い短調の曲である。三十二分音符の分散和音が鳴り響く。1拍につき1和音が規則正しく配置され、1小節で起承転結を成している。一見すると非和声音が多いように見えるが、七の和音や九の和音が多いため実際には少ない。

第8番の特徴として発展的な転調が挙げられるだろう。第1・第2小節で印象づけられるアルトのメロディーは大きな符頭で書かれ、短2度の下行進行と、減4度の上行進行が憂いをもって歌われる。第3・第4小節ではバスにも第2転回型を用いて半音階が設けられ、メロディーの半音進行を強調する（譜例8）。この4小節は第5小節からもう一度繰り返される。第8小節で、異名同音と半音進行を生かして遠隔調である変ロ長調に転調した後は、変ロ長調・変ホ長調・変ホ短調へと息つく暇なく、フラット系の調での転調を繰り返す。2拍に1和音が配置されている第13～18小節で変化を落ち着いた後、第19小節から第1～第4小節を再現し、第22小節でクライマックスを迎え、コーダを経て終結する。

第8番は、非和声音が少ないため、多数の音が重なり合った時のバランスは重要である。また嬰へ短調でありながら、中間部はフラット系の調で転調が繰り返される。変ロ長調に入ったばかりの第9小節の和音は、遠隔調に入ったことを意識するとともに、4小節にわたる *crescendo* の始まりとして音量に注意し、その先に続くフラット系の確信を持ったカデンツを引き出すことが求められる。

Molto agitato

譜例 8 第1～第4小節

4. まとめ

本稿では、最初のクライマックスとなる第8番までを、各曲の転調に着目し、楽曲分析上重要となる和音を見定め、演奏解釈の可能性を述べてきた。第1番は、第13小節の和音が暗に構成する壮大なカデンツに留意する。第2番は、主調から遠のいていく転調を一気に推し進め、主調への帰結を引き伸ばす I^2 の和音の効果を生かす。また、第11小節の和音は、到達点の表現とも開始の和音としても解釈できる。第3番では保持されたバスの音が、次の調への解決を期待させ、その期待を裏切らない和声進行が安定した性格をもたらすことに留意する。第4番はメロディーの付点二分音符に続く四分音符の音は、非和声音とも和声音とも捉えることが可能である。行く先が不確定な様子を表現する。第5番は、近親調への転調が繰り返される中で、第28小節の偶成和音に留意する。第6番は、属音と第六音との関係で生じる響きを細やかに表現する。第7番は第11小節の10度音程の響きが重要になる。第8番は、遠隔調で繰り返される中間部の入り口となる第9小節の和音の響きを大切に演奏することが望まれる。

謝 辞

本論文において、査読をしてくださったお二人の先生と椋山女学園大学教育学部の野崎健太郎准教授には、詳細かつ丁寧なご指導をいただきました。厚く御礼申し上げます。

■文献および注

- 1) 『新編 音楽中辞典』音楽之友社 2002 p. 366
- 2) 朝山奈津子 ピティナピアノ曲事典「ショパン：24のプレリュード（前奏曲集）Op. 28 CT166-189」<https://enc.piano.or.jp/musics/917>
- 3) 遠藤郁子「ショパン春夏秋冬」ピクチャーエンターテイメント 1996 (CD)
- 4) 前田拓郎「F. ショパンのピアノ演奏におけるアゴギクの効果—24の前奏曲作品28を例として—」尚美学園大学芸術情報研究 第27号 2017 pp. 25-26
- 5) 青澤唯夫『ショパン その全作品』芸術現代社 2012 p. 78
- 6) 例えば、原久美子「フレデリク・フランシシェク・ショパンの《24の前奏曲》作品28にみられる旋法への傾斜」日本大学大学院芸術学研究科 博士後期課程論文 2018
- 7) 中山孝史「F. ショパン、全作品の和声分析“プレリュード”」熊本大学教育学部紀要 人文科学 第45号 1996 pp. 77-90
- 8) ドメル・ディエニー『演奏家のための和声分析と演奏解釈—ショパン—』シンフォニア 1988 p. 23
- 9) 島岡譲『和声と楽式のアナリゼ』音楽之友社 1983
- 10) 磯塚一誠「和音の機能性について」駒沢女子短期大学研究紀要 第10巻 1976 pp. 29-37
- 11) CHOPIN, Frederic-Francois Preludes/Revised Edition/Mullemann/Keller Henle Verlag 2007
- 12) 『パデレフスキ編ショパン全集 I プレリュード』ジェスク音楽文化振興会 アーツ出版 1991
- 13) 『ショパン・24のプレリュード』アルフレッド・コルトー版 全音楽譜出版社 1997
- 14) 前掲書 注8) pp. 77-78
- 15) 前掲書 注10) p. 30
- 16) 前掲書 注6) p. 84
- 17) 前掲書 注7) p. 89
- 18) 前掲書 注11) p. 29
- 19) 譜例2で示した#を用いた和声記号は変化の過程を直感的に示そうと、筆者が創作したものである。
- 20) 前掲書 注8) p. 35