

ブラームス Op.119-1 における多義的和声 (1)

——複合和音と転義の分析を中心に——

成 宮 北 斗

序

ブラームス Johannes Brahms (1833-97) の最後のピアノ曲集《4つの小品 *Vier Klavierstücke*》Op.119 (1893) の第1曲「間奏曲 口短調 *Intermezzo h-moll*」¹⁾ は、クララ・シューマン Clara Schumann (1819-96) が「灰色の真珠——曇っているがひじょうに貴重である」(門馬 1993, 359) と形容したことで広く知られ、その和声はブラームス自身が「不協和音で満たされていて、非常に憂鬱」(フェリンガー 1976, III)、シューマッカーが「解決しない不協和音が混ざり、ドビュッシーの音楽(印象派)の先駆的存在」(シューマッカー 2000, 173)、西原が「和声の中心をなす和音は意図的に隠されていて、あたかも調性を失ったかに感じられる」、「導音の嬰イ音の使用をできるだけ回避して、調性を多義的にしている」、「さまざまな細かな和声を駆使し、ブラームスの表現の極地と言える」(西原 2018, 2) と書いているように、既成の機能和声の枠組みを拡張し、新たな響きの可能性を切り拓くものとなっている。

本論文はこの Op.119-1 の和声を「多義性」という言葉に焦点を当てて研究する。Op.119-1 の和声に関する文献は数多く存在するが、その多くが多義性に触れつつも、一義的な解釈に収束させる。一義的な解釈は論旨を明快にするが、ブラームスが「憂鬱」、クララが「灰色」、「曇っている」と表現する特徴の本質を見失いかねない。したがって、本論文では Op.119-1 の和声に内在する可能性をできる限り広く顕在化させ、その中から新たな解釈を導き出すことを目指す。

和声の多義性は「転義」という言葉と共に議論されることが多い。また Op.119-1 においては「複合和音」が、和声の多義性を広げる主因となっている。したがって分析は複合和音と転義を中心に行う。以下、「1 和声の多義性」、「2 ブラームス和声の多義性」、「3 Op.119-1 における和声の多義性」の3項目に分けて、研究を進めていく。

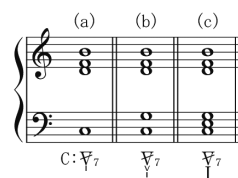
1) 以降 Op.119-1 と略記する。

1 和声の多義性

1.1 複合和音

複合和音はその形成方法と定義が多様であるため、和声の多義性を生み出す一因となる。まず「複合和音 polychord」は『総合和声——

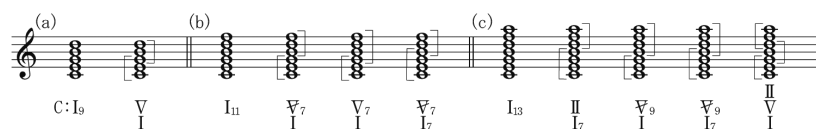
〔譜例 1〕



実技・分析・原理²⁾において「 $X \cdot Y$ のような複合された記号で表される同時集合形体」(島岡 1998, 247)と定義され、保続低音と上部和音を融合させて1つの和音として捉えたものである。また複合和音を形成する保続低音は、〔譜例 1〕³⁾(a) V_7 のC音のように単音を基礎とするが、(b) V_7 のC・G音のように2音となる場合もある。さらに(c) V_7 のように保続低音が3和音となる場合は「完全複合和音」(島岡 1998, 249)となる。

パーシケッティの複合和音⁴⁾の定義は「異なった和声領域に属する2個以上の和音の同時的組み合わせ」(パーシケッティ 1963, 73)であり、9・11・13の和音も、複合和音として解釈できると説明する。〔譜例 2〕にC:の $I_9 \cdot I_{11} \cdot I_{13}$ を例示する。まず I_9 は(a)に示したように、下部和音の第5音と上部和音の根音にG音を共有する、IとVの複合和音に解釈できる。 I_{11} は(b)に示したように、構成音を共有しないIと V_7 の他、G音を共有するIと V_7 、H音を共有する I_7 と V_7 の複合和音に解釈できる。 I_{13} は(c)に示したように、構成音を共有しない I_7 とII、Iと V_9 の他、H音を共有する I_7 と V_9 、さらにIとVとIIの3つの和音の複合にも解釈できる。その他、構成音を省略したり、配分を変えたりすることによって、解釈は無数に生じる。

〔譜例 2〕



パーシケッティは複合和音を「2個の3和音ユニット」、「3個以上の3和音ユニット」、「非3和音的ユニット」の3種類に分類し、7の和音のユニットはあまり用いられないとする。またポピュラーやジャズ理論において用いられる「アッパー・ストラクチャー・トライアド upper structure triad」も「上部構成での3和音」(北川 2004, 246)⁵⁾であり、上部和音は常に3和音となる〔譜例 3〕⁶⁾。この事から複合和音の基礎は、3和音の組み合わせにある、と考えることができる。

2) 以降『総合和声』と略記する。また本論文における和音記号と音楽用語は『総合和声』に準拠する。

3) 以降、転載を示す注釈のない譜例は、すべて筆者が作成。

4) パーシケッティは「polychord」と「compound chord」という言葉を使い分け、水野は前者を「多和音」、後者を「複合和音」と訳している(パーシケッティ 1963, 129-172)。ここで取り上げている複合和音は、パーシケッティがpolychordと言いつつ表す方である。

5) マーク・レヴィンによるアッパー・ストラクチャーの定義は「トライトーンの上のトライアド」(レヴィン 2006, 117)、つまり三全音の上の3和音であり、北川の定義と異なる。

6) (北川 2004, 246) から転載。

〔譜例3〕

$(11) \text{ Dm7.9} = \frac{C\Delta}{Dm7}$ $(11) \text{ G7.9} = \frac{A\Delta}{G7}$ $CM7.9 = \frac{G\Delta}{C}$

『総合和声』では11の和音や13の和音を、大きく分けて「全長転位による形成」、「複合和音として形成」、「独立して形成」の3つに分類する。〔譜例4〕⁷⁾における(a)と(b)は、 V_7 の構成音の1つが全長転位して形成していると解釈でき、 $V_{13} \cdot V_{11}$ というよりも、 $V_{+6} \cdot V_{+4}$ としての性格が強い。(c)と(d)は3度構成となり、独立した11・13の和音としての性格が強まるが、同時に複合和音 $II_7 \cdot II_9$ としても解釈可能。(e)と(f)の $V_{11} \cdot V_{13}$ は前に $II_9 \cdot II_{11}$ が置かれることによって、より一層独立した11・13の和音としての性格が強まる。(g)は保続3和音Iの上に φ_9 が置かれているため複合和音としての性格が強い。

〔譜例4〕

(a) $C: V_7$ I (V_{17}^{\flat}) (b) $C: V_7$ I (V_{17}^{\flat}) (c) $C: V_{11}$ I (II_7^{\flat}) (d) $C: V_{13}$ I (II_9^{\flat})

(e) $C: II_9$ V_{11} I (II_7^{\flat}) (f) $C: II_{11}$ V_{13} I (II_9^{\flat})

(g) $c: I(I \varphi_9, I \varphi_9, I)$ または $I(I, I \varphi_9, I)$

1.2 転義

転義は一般に「語の本来の意義から転じて生じた意義」を指す語であるが、『総合和声』では「1個の和音Xの調的・機能的意義を転換すること」(島岡1998, 472)を表し、「異名同音的転義」と「単純転義」と「偶成転義」の3種類に分類される。

異名同音的転義は〔譜例5〕⁸⁾における(c)・(d)・(g)・(h)のように「ある和音Xの構成音の一部をその異名同音に書き替えることにより他の和音として把握し替えること」(島岡1998, 150)であり、単純転義は(b)と(f)のように同形のままで他の和音に把握し替えることであり、偶成転義は(h)のように異名同音的転義して偶成和音に把握し替えることである。

7) (a)～(f)は(島岡1998, 459-460)、(g)は(島岡1998, 248)から転載。

8) (島岡1998, 472)から転載。

単純転義による転調は全音階的転調となり、異名同音的転義による転調は異名同音的転調となる。また転義した和音は2つの調に属し、仲介和音⁹⁾と呼ばれる。

〔譜例5〕

(a) C: V₇ I
 (b) C: V₇ d: +IV₇ V₇³ I¹
 (c) C: V₇ EH Ψ h: X₅² I² V₇ I
 (d) C: V₇ EH Ψ D: IV₆ I
 (e) c: X₉³ I¹
 (f) c: X₉³ c: X₄⁺ +I
 (g) c: X₉³ EH Ψ As: oX₉² I² V₇ I
 (h) c: X₉³ EH Ψ F: X₅² I

C: と c: (和声短音階) の各音度上にできる3和音と7の和音を、種類ごとに〔譜例6〕に分類した。各和音は、他の調の別の音度の和音に単純転義できる。例えば、C-E-Gの長3和音はC:I、G:IV、F:V、f:V、e:VIの5つの調の和音に、D-F-A-Cの短7の和音はC:II₇、B:III₇、F:VI₇、a:IV₇の4つの調の和音に、H-D-F-Aの半減7の和音¹⁰⁾はC:VII₇、a:II₇の2つの調の和音に単純転義できる。

〔譜例6〕

(a) 長3和音 C:I IV V c:V VI
 (b) 短3和音 C:II III VI c:I IV
 (c) 減3和音 C:VII c:II VII
 (d) 増3和音
 (e) 長7の和音 C:I₇ IV₇ c:VI₇
 (f) 短7の和音 C:II₇ III₇ VI₇ c:IV₇
 (g) 属7の和音 C:V₇ c:V₇
 (h) 半減7の和音 C:VII₇ c:II₇
 (i) 短3長7の和音 c:I₇
 (j) 増7の和音 c:III₇
 (k) 減7の和音 c:VII₇

9) 「軸和音 pivot chord」とも呼ばれる (柳田 166, 2014)。

10) 半減7の和音は、長調の属9の根音省略形である場合は導7の和音、その他に減5短7の和音と呼ばれる。本論文では便宜的に半減7の和音の呼称で統一する。

その他に変位音、付加音、異名同音などを解釈に加えると、転義の可能性は無数に広がる。例えば増3和音は、音階固有音では短調のⅢとしてしか形成されないが、長3和音の第5音上方変位形も増3和音となるため、Ⅰ、Ⅳ、Ⅶ、短調のⅤ、Ⅵも増3和音となる〔譜例7〕。Es-G-Hの増3和音を例にあげると、c:Ⅲの他に、Es:Ⅰ、B:Ⅳ、As:Ⅴ、as:Ⅴ、g:Ⅵの5つの調の和音に転義可能である。付加和音は $I_{+6}=VI\flat$ 、 $I_{+4}=IV\sharp$ 、 $IV_{+6}=II\flat$ 、 $IV_{+4}=V\sharp$ 、 $V_{+6}=III\flat$ 、 $V_{+4}=I\sharp$ のように、同じ調の異なる和音の異なる転回形に転義可能である〔譜例8〕。

〔譜例7〕

c:Ⅲ c:Ⅰ Ⅳ Ⅴ c:Ⅴ Ⅵ

〔譜例8〕

C:I₊₆=Ⅵ \flat I₊₄=Ⅳ \sharp IV₊₆=Ⅱ \flat IV₊₄=Ⅴ \sharp V₊₆=Ⅲ \flat V₊₄=Ⅰ \sharp

異名同音的転義で広く活用される和音として、増3、減7、増3-4¹¹⁾、増5-6¹²⁾の和音がある〔譜例9〕。増3和音は1オクターブを3等分する和音であり、(a)に示したように、長3度離れた調の同度の和音と異名同音的転義できる。減7の和音は1オクターブを4等分する和音であり、(b)に示したように、短3度離れた短調同士の $V\flat_9$ と異名同音的転義できる。増3-4の和音は3全音調同士の $V\sharp_7$ および IV_{+4} と異名同音的転義できる。増5-6の和音 $V\sharp_9$ は短2度上の調の属7の和音と異名同音的転義できる。

このように、1つの和音を様々な調、形態、音度の和音に転義することによって、和声の多義性が生み出されるのである。

〔譜例9〕

(a) 増3和音
G:Ⅰ Es:Ⅰ¹ Ces:Ⅰ²
C:Ⅴ As:Ⅴ¹ Fes:Ⅴ²
e:Ⅲ c:Ⅲ¹ as:Ⅲ²

(b) 減7の和音
g:Ⅴ \flat_9 e:Ⅴ \flat_9 cis:Ⅴ \flat_9 ais:Ⅴ \flat_9

(c) 増3-4の和音
a:Ⅴ \sharp_7 es:Ⅴ \sharp_7
C:IV₊₄ Ges:IV₊₄

(d) 増5-6の和音
a:Ⅴ \sharp_9 b:Ⅴ₇
A:Ⅴ \sharp_9 B:Ⅴ₇

1.3 歴史的概観

多義的な和声の象徴として、ワーグナー Richard Wagner (1813–83) のトリスタン和音があげられるが、そこに至る経緯として、転調が複雑に組織化されていく経過がある。アランは、ルネサン

11) 長-減-長3度で組み立てられる和音。 $V\sharp_7$ の形で使われることが多い。
12) 減-長-短3度で組み立てられる和音。 $V\sharp_9$ の形で使われることが多い。

ス期に旋法が長調と短調の2つに集約されて、バロック後期の1722年を転換点に等分平均律が一般化し、異名同音が純然たる同一音と認識されようになったことを、転調の発展の礎とする。その後、J.S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)、ハイドン Joseph Haydn (1732-1809)、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827)、シューベルト Franz Schubert (1797-1828)、リスト Franz Liszt (1811-86)に至るドイツ・オーストリア系の作曲家を中心に、近親調から遠隔調、異名同音調へと転調の可能性が追究されていき、その飽和した位置にトリスタン和音を位置づける(アラン 2010, 44-116)。

トリスタン和音の解釈については、今なお議論され続けている(稲田 2018)。デ・ラ・モッテは『大作曲家の和声』(1980)において5人の分析者の解釈を、ナティエは『音楽記号学』(2005)において33人の分析者の解釈をまとめている。その中には、フランスの6の和音、属7の和音、減7の和音の他に、広義に7の和音や6の和音とするのもの、また代理和音、浮動和音、二重増和音、混合和音、前打音的な和音、両性具有和音など、独自の観念的な解釈まであり、多岐に渡る。

『総合和声』ではトリスタン和音を $a: \check{V}_7^{\flat} \rightarrow \check{V}_7^{\natural}$ と $es: II_7 \rightarrow \check{V}_7$ という異名同音の転義できる3全音調関係の和声進行に二重解釈し、さらに倚音を含む非和音的偶成形象である $a:$ の \check{V}_7^{\flat} と $es:$ の II_7^{\flat} の読み替えを「非和音的潜在転義」という言葉で表す【譜例 10】¹³⁾。また半減7=導7の和音について「導7の響きの官能性とさまざまな転義可能性(両義性・意外性を秘めた)は後期ロマン派和声のトレードマークの1つであり、近代和声にもそのまま受け継がれていく」(島岡 1998, 476)と説明する。

【譜例 10】

$a: \check{V}_7^{\flat} \rightarrow \check{V}_7^{\natural} \rightarrow V_7$ $es: II_7 \rightarrow \check{V}_7$
 $(es: II_7^{\flat})$ $(a: \check{V}_7^{\flat})$

1.4 近年の研究

近年、和声の多義性を研究の主題に据える論文が数多く書かれている。今野はシューベルトやシューマン Robert Schumann (1810-56)の歌曲における属7の和音の多義性(今野 2017, 2018)および半減7の和音の多義性(今野 2016)について、稲田はワーグナーのトリスタン和音の多義性(稲田 2018)について指摘する。福田は和声の「多義的な曖昧性」と「ぼかし」という言葉

13) (島岡 1998, 476) から転載。

を同義化して、ドビュッシー Claude Debussy (1862-1918) 《前奏曲集第2巻 *Préludes Livre 2*》(1910-12) 第12曲「火花 *Feux d'artifice*」の分析を行う(福田2011)。その他に情報科学の見地から和声を研究した論文の(諸岡2008, 81)や(森本2016, 5)にも、多義性についての言及が確認できる。

2015年は《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1857-59)が初演されてから150年にあたり、その作品がもつ意義と後世に与えた影響が論議し直された(川島2015)。このような時世において、トリスタン和音を象徴とする「和声の多義性」を研究する意識が高まりを見せていると、仮定することができる。

2 ブラームス和声の多義性

2.1 浮遊和音

シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の概念に「浮遊和音 *schwebende Harmonie*」というものがあり、エッセイ「進歩主義者ブラームス *Brahms the Progressive*」(1947)の中で「発展的変奏法 *Entwickelnde Variation*」と共に、ブラームス和声の重要な特徴として指摘する(上野2009, 149)。

『和声法 *Structural Functions of Harmony*』(1954)における浮遊和音についての説明では、増3、減7、増3-4、増5-6などの「変化和音 *transformation*」のように、「多義性 *multiple meaning*」を有する和音が、浮遊和音であるとされる(Schönberg 1954, 44)。シェーンベルクのいう変化和音とは、固有和音が臨時記号によって変化した和音全般である〔譜例11〕¹⁴⁾。

〔譜例11〕

C-dur の II の変化和音

50. Musical notation showing transformations of the II chord in C major. The notation includes various chromatic alterations and is labeled with letters a) through g).

C-dur の II 以外の変化和音

Musical notation showing transformations of the II chord in C major, excluding the II chord itself. The notation is labeled with letters a) through f) and includes Roman numerals (62a), (62b), (62c), and (62d).

c-moll の変化和音

Musical notation showing transformations of the II chord in c minor. The notation is labeled with letters a) and b) and includes Roman numerals (VI) and (IV).

14) (Schönberg 1954, 35-43) から転載。

アランは主要な変化和音として、属和音を例にあげ、第5音が上方変位または下方変位するのが一般的であるとする〔譜例 12〕¹⁵⁾。またロマン派以後になるとシューマンやワーグナーのように根音や第7音を変化させる場合も出てくるが、これらの和音は異名同音の働きによって、他の旋法や音列、調の和音を連想させ、曖昧な色彩を帯びると指摘する。

シェーンベルクが〔譜例 11〕であげる変化和音には、第3音が上下に変化したものも含まれるが、第3音が変化する場合、副Ⅴの和音や準固有和音のように、他調からの借用和音としての性質を示すものが多い。

2.2 エンハーモニック転換

中村がブラームス和声の特徴としてあげる「エンハーモニック転換」と「不完全導音カデンツ」(中村 1998, 250-276) も和声の多義性に関わる。

中村が示すエンハーモニック転換は「異名同和音」と「同音異和音」の両方を含む。『総合和声』の定義によると異名同和音は〔譜例 13〕¹⁶⁾ (a) のように、構成音すべてが異名同音に置き換わり、構造が変化しないため異名同音的転義とはならない。一方、同音異和音は (b) のように、構成音の一部のみ置き換わり、構造が変化するため異名同音的転義となる。

中村がエンハーモニック転換の例としてあげるブラームスの《2つのラプソディ *Zwei Rhapsodien*》Op.79 (1879) 第1曲 54小節2拍は、異名同和音である Des:I^2 (As-Des-F) と fis:V^2 (Gis-Cis-Eis) の読み替えであるため単純転義である〔譜例 14〕。また《7つの幻想曲 *7 Fantasies*》Op.116 (1892) 第1曲 92小節1-2拍も、異名同和音である Gis:I (Gis-His-Dis) と Es:IV (As-C-Es) の読み替えであるため単純転義である〔譜例 15〕。

〔譜例 12〕

〔譜例 13〕

〔譜例 14〕

〔譜例 15〕

15) (アラン 2010, 19) から転載。

16) (島岡 1998, 150) から転載。

2.3 不完全導音カデンツ

中村は不完全導音カデンツを〔譜例 16〕¹⁷⁾ にあげた (a) ~ (d)、つまり「解決和音の第 2 転回形化」、「解決和音の 7 の和音化」、「解決の回避」、「保続音上の導音カデンツ」の 4 つに分類する。これらはいずれも、D 和音から T 和音への解決、または導音から主音への解決を曖昧にし、D 進行の機能を弱める¹⁸⁾。その結果、調を不明確に、不安定にし、シェーンベルクのいう「浮遊する調性 schwebende Tonalität」(Schönberg 1922, 157) を作り出す。さらにこれを推し進めると、トリスタン和音に象徴される解決しないドミナントの連続「無限連結と呼ばれる半音階的模続進行¹⁹⁾」(アラン 2010, 115) の状態になり、最終的には無調へ至る。

〔譜例 16〕

(a) 解決和音の第 2 転回形化
C: V₇ → I² I₇ → IV²

(b) 解決和音の 7 の和音化
C: V₇ → I₇ IV

(c) 解決の回避
C: V₇ → II², VI₇, oV₇ → V₇, I₇

(d) 保続和音上の導音カデンツ
C: v[V₇] I v₇ II

3 Op.119-1 における和声の多義性

3.1 複合和音

Op.119-1 における複合和音は、主に 1-3、9-11、43-49、55-57、61、65-66 小節に現れる 3 度下行動機²⁰⁾ によって形成される。以下に時系列に沿って分析していく。

まず冒頭 1-3 小節に現れる 3 度下行動機〔譜例 17〕(a) は、全体を h: とみなし、各小節のすべての音を 1 つの和音の構成音と考えると、(b) のような IV_{II} → III_{II} → VI₉ となる²¹⁾。

17) (中村 1998, 256) の譜例を基に筆者が作成。

18) D 和音はドミナント和音、T 和音はトニック和音、D 進行はドミナント進行の略である。

19) ワーグナーはこのような様式を「無限旋律 unendliche Melodie」(ワーグナー 1990, 169) と呼ぶ。

20) ブラームスは 3 度下行動機を好み、初期の《ピアノソナタ第 3 番 Klaviersonate Nr.3》Op.5 (1853) 第 2 楽章から、後期の《7 つの幻想曲》Op.116 の第 1 曲、《4 つの厳粛な歌 Vier ernste Gesänge》Op.121 (1896) の第 2、3 曲まで、多くの作品で使用している。詳細は (園田 1984, 268)、(西原 2009, 10)、(中井 2009, 24) を参照。

21) 本論文では Op.119-1 の和声を多義的に解釈するが、すべての解釈を書き出すことはできない。したがって、さらに細かな分析や他の視点からの分析も可能であり、存在する。

〔譜例 17〕

しかし、これらの和音は様々に解釈することが可能である。西原は「第1小節は最高音イ音から最低音ホ音までの音列をなし、一見すると4度の11の和音に見えるが、ロ短調の主和音である。」(西原 2018, 2) と述べる。諸井も〔譜例 18〕(a)²²⁾ のように最初の和音を h: の T 和音と捉え、各小節の和音を2つに分けて考える。

3度下行動機が形成する複合和音は、徐々に和音構成音が足されていく。したがって小節の最後にはすべての音が同時に響くため、(b) のような2つの3和音が重なった完全複合和音として解釈可能であるが、(c) のように前半と後半で分離した2つの和音として解釈することも可能なのである。

〔譜例 18〕

1-3 小節の和音はさらに、調および非和声の解釈の仕方によって、多義的な解釈が可能になる。まず調に関して、Op.119-1 の主調は調号が # 2 つであり、曲の最後〔譜例 19〕が H-D-Fis の和音に終止していることから h: である。しかし冒頭 1-3 小節においては、導音 Ais が現れないこともあり h: は確定せず、D: とも解釈できる。また 1 小節全体を主和音 I₁₁ とするなら、e-dorian²³⁾ と解釈することも可能である〔表 1〕。

ベルノーは〔譜例 20〕²⁴⁾ における曲頭の例のように、ブラームス和声の特徴の1つとして平行長調への転調をあげる。Op.119-1 においても h: と D: は頻繁に行き来し、どちらの調か不明確で、

22) (園田 1984, 269) から転載。

23) ブラームスは《交響曲第1番 *Sinfonie Nr.1*》Op.68 (1862-76) 第4楽章と《交響曲第4番 *Sinfonie Nr.4*》Op.98 (1884-85) 第2楽章のホルンの主題で、それぞれリディア旋法とフリギア旋法を使うなど、多くの曲で教会旋法を用いる。また長短3和音中の長3度と短3度を交替させる旋法的変形を頻繁に用いる (アラン 2010, 85)。さらに Op.119-1 の 55 小節から e-moll で 1-3 小節を変奏して再提示することも、e-dorian で解釈する有効性を高める。

24) (デボルト/ベルノー 1990, 117) から転載。

〔譜例 19〕

〔表 1〕

小節	1	2	3
h-moll	IV _{II}	III _{II}	VI _{II}
D-dur	II _{II}	I _{II}	II _{II}
e-dorian	I _{II}	VII _{II}	IV _{II}

〔譜例 20〕

両義的な性質を示す箇所が多く現れる²⁵⁾。曲頭の1-3小節においてもブラームスは主調 h: を明示せず、意図的に多義性を持たせたと考えることができる。

1-3小節の非和声音については、1小節を1和音で解釈すると〔譜例 21〕²⁶⁾ (a) のように、1小節 A 音と2小節 G 音と3小節 Cis 音が倚音になる。1小節を2和音で解釈すると (b) のように、1小節 Fis 音が全長転位の掛留音で A 音は倚音、2小節 G 音と3小節 Cis 音は掛留音となる。ブラームスは自筆譜においても細かくタイや連符を書き分けていて、どの音を非和声音とするか和声音とするか、厳密に意図していることが分かる〔譜例 22〕²⁷⁾。

〔譜例 21〕

〔譜例 22〕

25) 『総合和声』では短調が主調の場合、III 調 = 平行長調が最優位の内部調となり、極めて容易に行き来すると説明される (島岡 1998, 469)。

26) 非和声音の略記は『総合和声』に準じて、刺繍音が「シ」、経過音が「カ」、倚音は「イ」、掛留音は「ケ」、逸音は「ツ」、先取音は「セ」と記す (島岡 1998, 160-161)。

27) (Brahms 1983, 1) から転載。

9-11 小節の3度下行動機〔譜例 23〕(a)は、1-3 小節とほとんど同じであるが、11 小節 1 拍 Ais 音と 3 拍 A 音が異なる。そのため 11 小節は (b)²⁸⁾ のように全体を 1 つの h:I₇₁₇ と解釈することが困難となり、(c) のように前半を h:V、後半を h:I₃=fis:IV₃ の 2 つの和音と解釈した方が明快になる。

〔譜例 23〕

(a) (b) (c)

h:I₉ III₉ I₇₁₇

h:I IV D:V₇ I V I₃
fis:IV₃

43-44 小節〔譜例 24〕(a) の 3 度下行動機は、左右の手の連桁が分離しているため、ブラームスが 1 小節 1 和音ではなく、1 小節 2 和音を意図したと推測できる。1 小節 2 和音で考える場合、(b) のように左右の手を個別の 7 の和音と解釈することもできるが、左右の手の開始音と終止音が重複しているため、付点 8 分音符単位で (c) のように解釈することもでき、この場合には曲頭〔譜例 18〕 とほぼ同じ和声進行になる²⁹⁾。

〔譜例 24〕

(a) (b) (c)

D:IV₇ VII₇ III₇ VI₇
h:I₇

h:I IV¹ D:V¹ I¹

45-46 小節〔譜例 25〕では再び小節全体の音が連桁で結ばれ、1 小節 1 和音および 2 和音の両義的解釈が可能となり、また D: から h: への移行部であるため両調での解釈が可能となる。

まず 1 小節 1 和音で解釈した場合、(a) に示したように 45 小節 Dis 音と 46 小節 Eis 音は、半音階的経過音としても上方変位音としても解釈できる。上方変位音で解釈した場合、45 小節 D 音と 46 小節 E 音は倚音となる。ブラームスがスラーを 45 小節では D から Dis 音、46 小節では E から Eis 音に掛けていることは、上方変位音としての解釈の裏付けになる。

1 小節 2 和音でみると、(b) のように 45 小節 Dis 音と 46 小節 Eis 音は上方変位音としての解釈が困難となり、原音を欠くため倚音となる。

28) 和音構成音左の↑は上方変位を表す。したがって↑7は上方変位第7音である。

29) Op.119-1では拍子についても多義性が指摘でき、3/8以外に6/16、2/8など、様々な解釈できる箇所がある。しかし和声に主眼を置く本論文の研究範囲を超えるため、詳細な分析は記載しない。

〔譜例 25〕

(a) *rit.* 半カ(イ) 半カ
 $D: \nabla_{11}^1 (\nabla_{11}^1 \text{I}_{11})$ $I_9 (I_{9/19})$
 $h: II_9 (II_{9/19})$ $III_9 (III_{9/19})$

(b) *rit.* ケイ ケイ
 $D: IV$ ∇_{11}^1 $\circ \nabla_{11}^1$ I
 $h: VI$ II ∇_{11}^1 III

47-49 小節〔譜例 26〕は3度下行動機が3連符に変化し、(a)のように1小節1和音で解釈することもできるが、(b)のように1小節2和音で解釈の方が合理的である。47小節 Ais 音と48小節 His 音と49小節 Eis 音は倚音としての性質が強いが、1小節2和音で解釈した場合には上方変位第5音と解釈することも可能である。

〔譜例 26〕

(a) *in tempo* イカケイ
 $h: IV_9$ III_9 VI_9

(b) *in tempo* イカケイ
 $h: I(III^2) IV$ $D: \nabla_{11}^1 (II^2) I_7$ $III(\nabla_{11}^2) IV_7$
 $h: VI_7$

55-57 小節〔譜例 27〕は47-49 小節とほとんど同じであるが、55小節で Dis 音、56小節で H と C と Dis 音、57小節で C と Dis 音に変化することによって e: の特徴を示し、(a)のように1小節1和音、(b)のように1小節2和音の両義的解釈が可能となる。また1小節2和音の場合、55小節の Ais 音を上方変位第7音とみて ∇_{11}^1 、56小節の H 音を第5音とみて I^2 、57小節の Eis 音を上方変位第5音とみて IV^2 と解釈することも可能である。

〔譜例 27〕

(a) イカケケイ
 $e: I_{9/17}$ $\nabla_9 (VII_{7/11})$ III_9

(b) イカケケイ
 $e: \nabla (\nabla_{11}^1) I$ $VI(I^2) \nabla_9$ $II(IV^2) III_7$

61 小節〔譜例 28〕の3度下行動機は、D: から h: へ転調する仲介和音であり、(a) のような1小節1和音、(b) のような1小節2和音の両義的解釈が可能である。しかし G 音が Fis 音へ、E と Cis 音が D 音へ解決していること、また最後に Ais 音が現れて h: の特徴を明示することから、1小節2和音の解釈の方が合理的である。

〔譜例 28〕

曲の最後 65-66 小節〔譜例 29〕(a) の3度下行動機は、これまでの3度下行動機と2つの異なる特徴をもつ。1つ目はすべての音が和声音であり、非和声音として原音に解決しないこと。2つ目は h: の音階構成音7つすべてを含み、(b) のような I_{13} を形成することである。

この和音を1小節2和音でみる場合、(c) のように分離した2和音と解釈するのは妥当性が低く、(d) のように ∇_9 が形成した後に複合和音 ∇_9^I となる解釈の方が妥当性は高い。これは 66 小節2拍で I に明確に解決することも裏付けとなる。

〔譜例 29〕

3.2 転義

Op.119-1に見られる転義を、使用される時系列に沿って「III の和音」、「減3・減7の和音」、「短7の和音」、「半減7の和音」、「+I の和音」、「半音階的偶成和音」、「副V の和音」、「増3・増7の和音」の順に分析し、最後に「平行和音」についても考察する。

3.2.1 III の和音

III の和音は3種類の機能 ($D_4 \cdot T \cdot D$)³⁰ があり、転義の幅が広い。まず本来の機能は〔譜例 30〕(a) に示したように D_4 であり、VII (D_5) に後続し、VI (D_3) に先行する。また I と V の中間に位置し、(b) に示したように $III = I_7$ 、 $III_7 = V$ 、(c)³¹ に示したように $III^{\flat} = I^{\flat}$ 、 $III^{\flat} = V_9^{\flat}$ となるため、T と D 両方の機能をもつ。さらに短調においては (d) に示したように、下主音を含む III と、導音を含む III の2種類があり、主に III は D_4 および T、 III は D 機能で使われる (島岡 1998, 454-456)。

30) $D_1 \sim D_6$ 機能については (島岡 1998, 24-26) を参照。

31) 和音記号の \flat は上方転位を表す。したがって \flat は上方転位第5音である。下方転位は \flat で表す。

[譜例 30]

(a) Chord progression: C:I, IV, VII, III, VI, II, V, I. Bass line: T, D₆, D₅, D₁, D₃, D₂, D₁, T.

(b) Chord diagrams for C: III = I₇ and C: III₇ = V_D.

(c) Chord diagrams for C: III⁹ = I_T and C: III' = V_D.

(d) Chord diagrams for c: III, D₁, T, III, D.

III の和音の転義は、まず5小節1拍で確認できる〔譜例 31〕。この和音はh: とD: の仲介和音として、h: の III(F¹)にも解釈できるし、D: のIにも解釈できる。51小節1拍も同形である。

7小節1拍のD:IIIは、F¹とV²₉の両義的解釈が可能であり、F¹の場合は先行和音V²₇とD→T進行し、V²₉の場合は後続和音IとD→T進行する。しかしF¹の方が、7小節1-2拍を1つの和音I¹の低音位変化と捉えられるため、妥当性が高い。53小節1拍も同形である。

[譜例 31]

Annotations: 導音進行の回避 (avoidance of leading tone progression) at measures 4, 5, 6, 7.

Chord diagrams: h: II₇, I², V²₇, III(F¹), VI₇, D: I, IV₇, V²₉, oII, I², V²₇, III(F¹), I, IV, III(V²₉).

14-16小節〔譜例 32〕(a)はfis:が中心を成す。しかし14小節3拍でV²₉=D:V²₇が使用されるため、14小節2拍もD:でみるとIIIとなる。また15小節1拍のfis:V²₉もD:でみると、(b)のようにEisをFに読み替えてD: oI→V²₉になる。このように14小節2拍から15小節1拍は、fis:とD:の両義的解釈が可能である。

また16小節3拍はfis: +Iであるが、17小節から中心を成すD:でみるとIII₁₃、または(c)のようにAisをBに読み替えてD: oV²₉に解釈することができる。また16小節3拍は主調h:のVも暗示させるため、後続和音もh:でみるとIII(F¹)になる。

[譜例 32]

(a) Musical score with annotation: 導音進行の回避 (avoidance of leading tone progression) at measure 16. Chord diagrams: fis: V²₇, D: III, V²₇, V²₉, oI, V²₉, V, V²₉, +I, VI, D: III₁₃ (oV²₉), I, h: V, III(F¹).

(b) Chord diagram: fis: V²₉ = D: oI, oV²₉.

(c) Chord diagram: fis: +I = D: oV²₉.

このように Op.119-1 では III が多用され、頻繁に往来する h: と D:、D: と fis: の III 調同士の仲介和音となり、両義的な調性を形成する。

5、7、17、51、53 小節 1 拍の III は、主音を欠いた I、つまり I² として、導音進行回避の結果生じている。これは中村が指摘していたブラームス和声の特徴の 1 つ「不完全導音カデンツ」を形成するものであり、ブラームスが調性を不明確化させる慣用的手法である。

3.2.2 減 3・減 7 の和音

減 3・減 7 の和音の転義は、まず 6 小節 1 拍に確認できる [譜例 33] (a)。5 小節は h: と D: の両義的な解釈が可能であるが、6 小節は D:◦II → I² → V³ となり D: が明示される。しかし 6 小節 1 拍の減 3 和音 D:◦II は、(b) に示したように B 音を Ais 音に読み替えて減 7 の和音 h:V³ に異名同音的転義できるため、この和音を h: から D: への仲介和音と捉えることも可能。52 小節 1 拍も同形である。

[譜例 33]

8 小節 2 拍 [譜例 34] においては減 3 和音 D:V⁷ = h:II の単純転義が確認でき、同様の転義は (b) に示した 45 小節 2 拍および 54 小節 2 拍にも確認できる。また 46 小節 1 拍の減 3 和音 h:V⁷ は、(c) のように減 7 の和音 D:◦V⁷ に異名同音的転義することが可能であり、45-46 小節は全体に渡って h: と D: の両義的な性質をもつ。

[譜例 34]

3.2.3 短 7 の和音

短 7 の和音の転義は 2 箇所確認できる [譜例 35]。1 つ目は 11 小節 2-3 拍における h:I² = fis:IV³ の単純転義で、属調転調の仲介和音となっている。

2 つ目は 13 小節 1 拍である。13 小節 1-2 拍は、中心を成す fis: で解釈すると

[譜例 35]

$I_7 \rightarrow +IV_7^{\flat}$ になる。しかし2拍の $+IV_7^{\flat}$ は $\overset{\flat}{V}_7^{\flat}=E:V_7^{\flat}$ に転義できるため、1拍の $fis:I_7$ も $fis:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}=E:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}$ に転義すると1-2拍で $fis:\overset{\flat}{V}_7^{\flat} \rightarrow \overset{\flat}{V}_7^{\flat}=E:\overset{\flat}{V}_7^{\flat} \rightarrow V_7^{\flat}$ の進行になり、 $D_2 \rightarrow D$ 進行、ジャズ理論でいうツー・ファイブ進行（林 2007, 67-69）を形成する。

3.2.4 半減7の和音

半減7の和音の転義は4箇所確認できる。まず1つ目は12小節1拍【譜例 35】における $h:+IV_7^{\flat}$ = $fis:II_7$ の単純転義である。しかし $h:+IV_7^{\flat}$ は変化和音であり、前後の和声が $fis:$ の性質を強く示すため、 $fis:II_7$ の解釈の方が妥当性は高い。

2つ目は【譜例 36】(a)における、41小節2拍から42小節3拍までの $D:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}=h:II_7$ の単純転義である。40小節までは $D:$ が中心的であるが、この和音を仲介和音として $h:$ が中心的になっていく。

3つ目は【譜例 36】(b)における、58小節1拍の $e:+IV_7^{\flat}=D:VII_7$ の単純転義である。57小節まではC音とDis音があるため $e:$ の性格が強いが、この和音を仲介和音として $D:$ が中心的となる。 $D:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}$ でなく VII_7 とみた理由は、先行和音 IV_7 と後続和音 III_7 と共に $D_6 \rightarrow D_5 \rightarrow D_4$ のD進行を形成するからである。

4つ目は【譜例 36】(c)における、62小節2-3拍の $D:VII_7=h:II_7$ の単純転義である。60小節までは $D:$ が中心的であるが、61小節の最後にAis音が現れることによって $h:$ の性格が強まる。62小節2-3拍のみが独立した仲介和音の役割を担うわけではなく、61-63小節全体が $D:$ と $h:$ の両義的な性質をもつ。

【譜例 36】

(a) 39, 40, 41, 42, 43, 44. Harmonic analysis: $D:IV^1$, II, $h:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}$ (boxed), I, IV^1 , $D:V^1$, I¹.

(b) 57, 58. Harmonic analysis: $e:II$, III_7 , $D:IV_7$, $+IV_7^{\flat}$ (boxed), ΔII_7 , VII_7 (boxed), III_7 .

(c) 60, 61, 62, 63. Harmonic analysis: $D:\overset{\flat}{V}_7^{\flat}$, $h:II$, I, III, IV_{11} , VI_{11} , VII_7 (boxed), II_7 (boxed), III_{11} , VI_7 , V_{11} , I_7 .

3.2.5 +Iの和音

+Iの転義は〔譜例 32〕で確認した16小節3拍と、もう1箇所55小節1拍〔譜例 37〕にh:I=e:Vが確認でき、下屬調転調の仲介和音の役割を担っている。

〔譜例 37〕

Chord diagram for Example 37:

D:II	h:II	e:V	+I	IV	I
------	------	-----	----	----	---

3.2.6 半音階的偶成和音

偶成和音は非和音が偶発的に形成する和音であり、前後の和音との非機能的な関係が許容されるが、転義によって機能的関係を見出すことが可能になる場合がある。

Op.119-1 の中間部 17-25 小節で多用される半音階的偶成和音は、多角的な視点からの転義が可能である。まず 18 小節 1 拍〔譜例 38〕(a)の半音階的倚和音は、単純に考えるなら D: \dot{I} であるが、後続和音 IV₇ への D 和音として \dot{V} にも転義できる。また右手の Ais 音を導音化した下部隣音³²⁾と解釈すると、(b)のように \dot{V} に異名同音的転義でき、後続和音も \dot{V} に転義すると D→T 進行が成立する。

19 小節 3 拍の半音階的経過和音は、単純に考えると \dot{V}_{777} であるが、Eis 音を導音化した下部隣音と解釈すると \dot{V} に転義でき、後続和音も \dot{V} に転義すると D→T 進行になる。

〔譜例 38〕

Chord diagram for Example 38 (b):

D: \dot{I} (\dot{V})	=	\dot{V}
----------------------------	---	-----------

ここで重要なのは、左右の手の音が個別に動くことにより、複合和音が形成されている点である。18 小節 1 拍の左手は IV 音になっているが右手はまだ \dot{I} の状態であり、19 小節 3 拍の左手はまだ V 音であるが右手は \dot{V} になっていて、それぞれ複合和音 \dot{I} と \dot{V} を形成する。また右手が半音階的で左手が全音階的であり、非同期的に変化するため、「複重 bitonality」的な状態を形成しているとみることもできる。

32) 導音化した下部隣音については(鳥岡 1998, 445)を参照。

33) 半音上の調の和音を半ずれ和音といい、和音記号左の↑は半ずれ和音であることを示す。例えば C:↑I=Cis:I となる(鳥岡 1998, 482)。

21-24 小節〔譜例 39〕(a)³³⁾ で使われる半音階的偶成和音は、構成音すべてが上方変位するため半ずれ和音にも解釈できるし、上方変位音を導音化した下部隣音とみると副Ⅴの和音にも解釈できる。さらに、短3和音が続くことにより一種の「平行和音 parallel chord」を形成しているとみなすこともできる。

まず半ずれ和音で解釈すると、21 小節 2-3 拍は $D:\uparrow I^1 = \text{dis}:I^1$ 、22 小節 3 拍から 23 小節 1 拍は $D:\uparrow II^1 = \text{Dis}:II^1$ となる。

副Ⅴの和音として解釈すると、21 小節 2-3 拍が \check{V}_{717}^2 、22 小節 3 拍から 23 小節 1 拍が \check{V}_{717}^2 に転義でき、それぞれ後続和音と $\check{V}_{717}^2 \rightarrow II^1$ 、 $\check{V}_{717}^2 \rightarrow III^1$ の D→T 進行を形成する。また 22 小節 1-2 拍を (b) のように \check{V}_{717}^2 、23 小節 2-3 拍を (c) のように \check{V}_{717}^2 に異名同音的転義することもでき、それぞれ後続和音と $\check{V}_{717}^2 \rightarrow \uparrow II^1$ 、 $\check{V}_{717}^2 \rightarrow \uparrow III^1$ の D→T 進行を形成する。

〔譜例 39〕

25-30 小節〔譜例 40〕は全体を $D:\nabla_7$ と解釈できるが、半音階的に各声部が動くため、多くの偶成和音を形成する。

まず 25-29 小節の各 3 拍に II_7^1 、 \check{V}_3^2 、 II^2 、 \check{V}_3^2 、 II^2 が経過和音として生じる。これらは D_2 機能であり、 D 機能の ∇_7 に挟まれることによって $D \rightarrow D_2 \rightarrow D \rightarrow D_2 \dots$ という機能の反復を成すため、機能的偶成和音と解釈することができる。

28、30 小節 3 拍と 29 小節 1 拍は単音であり和音ではないが、休符を先行音または後続音を延長して埋めると、28 小節 3 拍は \check{V}_3^2 、29 小節 1 拍は ∇_7 、30 小節 3 拍は ∇_7 になる。また 26、28 小節 3 拍と 27、29 小節 1 拍が、旋律線および拍の対応する位置にあることも、この和声解釈を裏付ける。休符は一般的に「前後の音の延長」(鳥岡 1998, 182) とみなされるが、充填音を一義的に確定することはできないため、和声を多義的にする要因となる。

[譜例 40]

27小節2拍から28小節1拍および、29小節2拍から30小節1拍は、異なる偶成転義も可能である。まず27小節2拍から28小節1拍は異名同音的転義しないと〔譜例41〕(a)のように $D:\check{V}_7 \rightarrow \text{II}^2 \rightarrow \overset{\circ}{V}_7$ となる。しかし(b)のように \check{V}_7 は $\overset{\circ}{V}_7$ に $\overset{\circ}{V}_7$ は \check{V}_7 に転義できるため、 II^2 を挟んで $\overset{\circ}{V}_7 \rightarrow \check{V}_7 \rightarrow \check{V}_7$ のように配置・形体変化した同じ和音と解釈することができる。その他(c)のようにe:でみた場合は $\check{V}_7 \rightarrow \text{I}^2$ という多用される形に還元できる他、(d)のように \check{V}_7 を $\overset{\circ}{V}_7$ に転義することも可能である。

29小節2拍から30小節1拍は、27小節2拍から28小節1拍の逆行形に近い様相を呈し、まず異名同音的転義しないと〔譜例42〕(a)のように $\check{V}_7 \rightarrow \text{II}^2 \rightarrow \overset{\circ}{V}_7$ となり、(b)のように \check{V}_7 は $\overset{\circ}{V}_7$ に $\overset{\circ}{V}_7$ は \check{V}_7 に転義できる他、(c)のようにe: $\check{V}_7 \rightarrow \text{I}^2 \rightarrow \check{V}_7$ 、(d)のように \check{V}_7 を $\overset{\circ}{V}_7$ に転義することができる。

[譜例 41]

[譜例 42]

3.2.7 副Vの和音

副Vの和音を含む借用和音は、他の調から借用した和音であり、同時に「極小調」(島岡 1966, 68)への転調でもある。31-41小節〔譜例43〕は副Vの和音を抜いてD:の固有和音のみでみると $\text{I} \rightarrow \text{IV}_7 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{IV}^1 \rightarrow \text{II}_7 \rightarrow \text{V}_7 \rightarrow \text{VI} \rightarrow \text{IV}^1 \rightarrow \text{II} \rightarrow \check{V}_7$ 、機能は $\text{T} \rightarrow \text{D}_2 \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{T}(\text{D}_3) \rightarrow \text{D}_2 \rightarrow \text{D} \rightarrow \text{T}(\text{D}_3) \rightarrow \text{D}_2 \rightarrow \text{D}$

[譜例 43]

D:I
T

IV₇
D₂

V₁
—

V₇
D

V₁
—

VI
T

V₃
D₃

IV₁
D₂

II₇
—

V₇
D

V₁
D₁

VI
T

V₃
D₃

IV₁
D₂

II
—

V₃(h:II₇)
D

となるため、骨格となる調はD:である。しかし $\check{V}_1 \rightarrow \check{V}_1 \rightarrow \check{V}_3 \rightarrow \check{V}_1 \rightarrow \check{V}_3$ という副Vの和音が挟まれるため、D: \rightarrow A: \rightarrow h: \rightarrow G: \rightarrow D: \rightarrow h: \rightarrow D:(h:) という極小調へ次々と転調する、シェーンベルクのいう浮遊する調性の状態にあるということもできる。

3.2.8 増3・増7の和音

増3・増7の和音の転義は3箇所あり、すべて短調のIII₇が用いられる。まず1つ目は46小節2-3拍〔譜例44〕におけるD:I=h:IIIの単純転義である。45-46小節はD:とh:の間を揺らぎ、両義的な性質をもつが、この和音にAis音が現れ、47小節でもAis音が現れることによってh:の確定度が高まる。

2つ目は57小節2-3拍〔譜例45〕におけるe:III₇=D:IV₇の単純転義である。この和音まではCとDis音があるためe:としての性質が強いが、58小節からはCisとD音が現れるためD:の性質が高まる。58小節をe:の $+IV_3 \rightarrow \Delta II_7$ に解釈することもできるが、いずれも変化和音となるため妥当性が低く、D:のIV₇で解釈すると後続和音VII₇ \rightarrow III₇と共に反復進行D₆ \rightarrow D₅ \rightarrow D₄を形成するため妥当性が高い。

[譜例 44]

D:IV

h:VI

V₁

II

V₁

III

I

IV

[譜例 45]

e:VI

V₃

II

D:III₇

IV₇

+IV₃

VII₇

III₇

3つ目は61小節2-3拍〔譜例46〕におけるD:I=h:IIIの単純転義である。この和音以降もD:とh:の両義的解釈が可能であるが、この和音でh:の導音Ais音が使われることを契機に、h:の性質が優勢になっていく。

〔譜例46〕

D: V⁷
h: II

I
III

IV⁷ VII⁷
VI⁷ II⁷

3.2.9 平行和音

シューマッカーがOp.119-1について「ドビュッシー（印象派）の音楽の先駆的存在」と書いていたことは前述した。その理由として「解決しない不協和音が混ざり」ることや、9、11、13の和音が多用されること以外に、平行和音の使用を上げることができる³⁴⁾。

21-24小節〔譜例39〕において短3和音の平行和音が使用されていたが、これは上方変位音が導音化してD和音となり、解決せずに連続する様相を呈すため、ワーグナー以降の半音階主義の文脈に位置付けられ、そこから脱却しようとするドビュッシーの平行和音とは異質である³⁵⁾。

その他に平行和音は1-2、9-10、47-48小節のh:IV₉→III₉、44-47小節のh:I₇→II₉→III₉→IV₉、55-56小節のe:I_{9/17}→VII_{7/11}が確認できる³⁶⁾。これらの和音についての1小節2和音による解釈を「3.1 複合和音」で示したが、1小節1和音による機能的な解釈を以下に示す。

まず1-2、9-10、47-48小節のh:IV₉→III₉、55-56小節のe:I_{9/17}→VII_{7/11}は2度下行の弱進行であるが、デポルトとベルノーがブラームスについて「彼はおそらくII-I（Vが省略される）の連結を使った最初の作曲家であろう。」（デポルト／ベルノー 1990, 119）と指摘していることが解釈の手掛かりとなる。デポルトとベルノーの指摘はつまり、II→V→I（D₂→D→T）のVを省略したII→I（D₂→T）の進行を、ブラームスが使用するということである。

この解釈を1-2、9-10、47-48小節の和声に当てはめるとIV₉→III₉はIV₉→(VII)→III₉となり、機能はD₆→(D₅)→D₄となる。これは1-2、47-48小節の後続和音がVI₉→II₇→I₂^V→III(I¹)であり、IV₉→(VII)→III₉と合わせると機能がD₆→(D₅)→D₄→D₃→D₂→D→Tという、音階7音上すべての和音を使用した5度サークルを完成することからも整合性が高い〔譜例47〕。

55-56小節のe:I_{9/17}→VII_{7/11}（T→D₅）もIV（D₆）を省略した連結と考えると、後続III₉→VI_{7/11}→ΔII₇→-V_{7/9}→I₇と共にT→(D₆)→D₅→D₄→D₃→D₂→D→Tの5度サークルを形成する〔譜例48〕。しかしこの解釈は変化和音を含み過ぎるため整合性が低い。

34) ドビュッシーやラヴェルを含む印象派の音楽に、9、11、13の和音や平行和音が多用されることは、多くの文献に書かれて一般的に認知されている。（島岡1998）や（アラン2010）他を参照。

35) このようなブラームスの半音階的平行和音の使用については、永田が（2013, 45-46）において《ピアノソナタ第3番》第1楽章を例にして指摘している。

36) h:IV₉→III₉やe:I_{9/17}→VII_{7/11}は2和音のみで、平行和音としての特徴は弱い、2度下行の弱進行であり、9の和音を含む特殊な例であるため、ここで分析の対象とした。

〔譜例 47〕

① ② ③ ④ ⑤
 47 48 49 50 51
 h: IV₉ (VII) III₉ VI₉ II₇ I² V⁷ III(4)
 D₆ (D₅) D₄ D₃ D₂ D D T

〔譜例 48〕

⑤④ ⑤③ ⑤② ⑤① ⑤⑧
 54 55 56 57 58
 e: I₉ 17 (IV) VII₇ 11 III₉ VI₇ 11 Δ II₇ -V₇ 11 I₇
 T (D) D₅ D₄ D₃ D₂ D T

44-47 小節における平行和音 h:I₇→II₉→III₉→IV₉ は、2 度上行の連続であるが、この 2 度上行は『総合和声』において 3 度下行と共に「準 D 進行」と呼ばれ、強進行に含められる（島岡 1998, 452-453）。準 D 進行は〔譜例 49〕³⁷⁾ のように、V→III→IV の 3 度下行→2 度上行を、V→I₇→IV の 5 度下行→5 度下行に読み替えて、D 進行と同義化するものである。

この準 D 進行の考えに則ると、h:I₇→II₉ は V₇I₉→II₉ に転義して D₃→D₂、II₉→III₉ は V₇II₁₁→III₉ に転義して D₅→D₄、III₉→IV₉ は I₁₁→IV₉ に転義して T→D₆ となる〔譜例 50〕。また 45 小節と 46 小節に導音化した下部隣音 Dis 音と Eis 音が置かれていることも、この準 D 進行の解釈の裏付けとなり、ブラームスがドビュッシーのような非機能的な平行和音ではなく、機能和声の枠組みの中で平行和音を用いようとした証となる。

〔譜例 49〕

C: V $\xrightarrow{3^{\circ} \text{下}}$ III $\xrightarrow{2^{\circ} \text{上}}$ IV
 (44) (45)

〔譜例 50〕

④④ ④③ ④② ④①
 44 45 46 47
 h: I₇ II₉ III₉ IV₉
 T D₂ D₄ D₆
 h: V₇ 11 V₇ 11 I₁₁ 17 II₁₁
 D₅ D₅ T D₂

導音化した下部隣音

結び

以上、分析した結果を整理すると、Op.119-1 における和声の多義的特徴は以下の 10 個に集約できる。

1. 3 度下行動機が形成する和音は「独立した 7、9、11、13 の和音」、「2 つの和音の複合和音」、「分離した個別の 2 つの和音」の 3 つに解釈可能。
2. 和声音、非和声音、変位音が決定不可能な、または両義的解釈可能な音が頻出する。
3. III の和音の多用により、III 調、特に平行調との境界が失われる。

37) (島岡 1998, 453) から転載。

4. 転調点は単一の仲介和音ではなく、複数の和音群にまたがることが多い。
5. 減3、減7、半減7の和音の転義による平行調転調が多用される。
6. 偶成和音、半音階、平行和音は非機能的ではなく、D進行を基礎とする、複数の機能的解釈が可能な形で使用される。
7. 上方変位音が導音化した下部隣音となり、D和音的な役割を担う。
8. 左右の手の和音が非同期的に変化することにより、複調的な様相を呈すことがある。
9. 副Vの和音の多用により浮遊する調性を形成する。
10. 短調の下主音と導音を使い分けて、仲介和音を形成する。

今回の研究では、可能な限り多くの和声解釈を導き出すために、微視的な分析に終始し、曲全体や楽節単位など、巨視的な特徴に目を向けることができなかった。また、少なくとも演奏者や聴き手は、広い和声の可能性から、最終的に1つの音楽を形にして奏で、聴き取って認識する。したがって、顕在化させた複数の和声解釈を散在させたままにせず、優先順位を決めて整理する必要がある。

次回の研究ではこれらの課題を踏まえ、シェンカー理論とネオリーマン理論を用いて、さらに多角的にOp.119-1における和声の新たな多義的特徴を明らかにする。

■参考文献■

- アラン、オリヴィエ 2010 『和声の歴史』 永富正之、二宮正之（訳） 東京：白水社。
- 稲田隆之 2018 「『トリスタン和音』再考——ヴァーグナーの《トリスタン》におけるその多義性と半音階法の関係」『武蔵野音楽大学研究紀要』第49巻：19-37。
- 上野大輔 2009 「A. シェーンベルクによるブラームスの音楽分析」『東海大学紀要』教養学部第40巻：147-161。
- 川島素晴 2015 「トリスタン和音クロニクル」日本ワーグナー協会（編）『ワーグナーシュンポシオ 2015——特集《トリスタンとイゾルデ》初演 150 年』東海大学出版会：14-39。
- 北川祐 2004 『ポピュラー音楽理論』 東京：リットーミュージック。
- 今野哲也 2016 「『半減7の和音』の類別と原理の理論化についての試論——『偶成』の観点を中心に」国立音楽大学大学院『音楽研究——大学院研究年報』第28巻：35-51。
- 2017 「《ドッペルゲンガー》D.957-13に見られる‘属7の和音’の変容の技法——F. シューベルトの多義的和声の考察」『芸術研究——玉川大学芸術学部研究紀要』第9巻：41-53。
- 2018 「〈明るい夏の朝に〉作品48-12における多義的和声の考察——R. シューマンの‘属7の和音’の技法とその応用」国立音楽大学大学院『音楽研究——大学院研究年報』第30巻：35-51。
- 島岡譲、他 1966 『和声——理論と実習Ⅲ』 東京：音楽之友社。

- 島岡譲、他 1998 『総合和声——実技・分析・原理』 東京：音楽之友社。
- シューマッカー、トーマス 2000 『ブラームス性格作品——演奏の手引き』 中村菊子（監修）、大竹紀子（訳） 東京：全音楽譜出版社。
- 園田高弘、諸井誠 1984 『ロマン派のピアノ曲——分析と演奏』 東京：音楽之友社。
- デ・ラ・モッテ、ディーター 1980 『大作曲家の和声』 吉田雅夫（監修）、滝井敬子（訳） 東京：シンフォニア。
- デポルト、イヴォンス／ベルノー、アラン 1990 『和声法 基礎理論——作曲家の和声様式』 永富正之、永富和子（訳） 東京：日仏音楽出版。
- 中井恒仁 2009 「諦観だけでなく、温かさ、憧れ、懐かしさ、喜びの要素も重要です——ピアノ小品集 Op.119」 レッソンの友社『レッスンの友』第47巻第1号：23-41。
- 永田孝信 2013 「ロマン派音楽における非機能的和声の役割——浮遊和声と平行和音」『大阪音楽大学研究紀要』第51巻：38-52。
- 中村隆一 1998 『大作曲家11人の和声法（下）——モンテヴェルディからドビュッシーまで』 東京：全音楽譜出版社。
- ナティエ、ジャン＝ジャック 2005 『音楽記号学』 足立美比古（訳） 東京：春秋社。
- 西原稔 2009 「ブラームスの後期のピアノ小品——晩年の黄昏の音調」 レッソンの友社『レッスンの友』第47巻第1号：9-11。
- 西原稔、中井恒仁 2018 『日本ブラームス協会45周年記念講演 中井恒仁ブラームスを語る』（パンフレット）。
- パーシケッティ、ヴィンセント 1963 『20世紀の和声法——作曲の理論と実際』 水野久一郎（訳） 東京：音楽之友社。
- 林知行 2007 『標準 ポピュラーコード理論 改訂新版』 東京：シンコーミュージック。
- フェリンガー、イーモゲン 1976 「はじめに」『ブラームス ピアノ曲集 作品119（ウィーン原典版）』 III 東京：音楽之友社。
- 福田由紀子 2011 「Debussyの音楽に見るほかしの手法」『白鷗大学論集』第25巻2号：277-338。
- 森本智志 2016 「和音進行における音楽的期待の計算論的研究」平成28年度奈良先端科学技術大学院大学情報科学研究科博士論文。
- 諸岡孟、西本卓也、嵯峨山茂樹 2008 「確率文脈自由文法を用いた和声学規則の表現と楽曲の自動和声解析」『情報処理学会研究報告』第12巻：77-82。
- 門馬直美 1993 「4つの小品 Op.119」『ブラームス 作曲家別名曲解説ライブラリー 7』357-360 東京：音楽之友社。
- 柳田孝義 2014 『名曲で学ぶ和声法』 東京：音楽之友社。
- レヴィン、マーク 2006 『ザ・ジャズ・ピアノ・ブック』 愛川由香（訳） 東京：エー・ティー・エヌ。
- ワーグナー、リヒャルト 1990 「未来音楽」『ワーグナー著作集 1——ドイツのオペラ』 三光長

治（監修）、三光長治、池上純一、高辻知義（訳）99-186 東京：第三文明社。

Brahms, Johannes 1. *Intermezzo in B minor in 4 Klavierstücke, Op.119*. Holograph manuscript, New York: Garland Publishing, 1983.

Schönberg, Arnold. 1922. *Harmonielehere*, Wien: Universal Edition.

—— 1947. “Brahms the Progressive” in *Style and Idea*. (Schönberg: 1975): 398-441.

—— 1954. *Structural Functions of Harmony*. edited by Leonard Stein, London: Norton.

—— 1975. *Style and Idea* edited by Leonard Stein, London: Faber & Faber.

**Ambiguous harmony in Brahms Op.119-1 (1):
Focusing on analysis of polychords and tropes**

Hokuto NARUMIYA

Brahms (1833–97)'s Intermezzo in B minor of final piano pieces *Vier Klavierstücke* Op.119 (1893) is widely known for being described by Clara Schumann (1819–96) as "a gray pearl". The harmonies, as Brahms himself wrote "teeming with dissonances", expands the framework of the accomplished functional harmony and opens up new possibilities for harmony.

In order to clarify the "ambiguity" of harmony in Op.119-1, this paper focuses on "polychords" and "tropes" in the analysis. Polychords are chords formed by combining a sustained bass and an upper chord. Tropes are the translation of a chord into a chord with a different key or function, and are classified into three types: simple tropes, enharmonic tropes, and accidental tropes.

As a result of the analysis, the following things were revealed. The polychords in Op.119-1 were mainly formed by the 3rd degree descending motives and showed three features, individually or simultaneously: independent 7th 9th 11th 13th chords and polychords of two chords combined and two separate individual chords.

By the frequent use of mediant chords and the trope of diminished triad and diminished seventh and half-diminished seventh chords, the relative keys are frequently transposed and the boundary between them are lost. Accidental chords, chromatic scales, and parallel chords are not non-functional and are used in multiple functionally interpretable forms based on dominant motions.

ブラームス Op.119-1 における多義的和声（1）
——複合和音と転義の分析を中心に——

成宮北斗

ブラームス (1833-97) の最後のピアノ曲集《4つの小品》Op.119 (1893) の第1曲「間奏曲 口短調」は、クララ・シューマン (1819-96) が「灰色の真珠」と形容したことで広く知られ、その和声はブラームス自身が「不協和音で満たされている」と書いているように、既成の機能和声の枠組みを拡張し、新たな響きの可能性を切り拓くものとなっている。

本論文は Op.119-1 における和声の「多義性」を明らかにするために、「複合和音」と「転義」に着目して分析を行う。複合和音は、保続低音と上部和音が複合してできる和音である。転義は、ある和音を異なる調や機能の和音に読み替えることであり、「単純転義」と「異名同音的転義」と「偶成転義」の3種に分類される。

分析の結果、Op.119-1 における複合和音は主に3度下行動機によって形成され、「独立した7、9、11、13の和音」、「2つの和音の複合和音」、「分離した個別の2つの和音」の3つの性質を個別に、または同時に示すことや、Ⅲの和音の多用および減3、減7、半減7の和音の転義により、平行調同士を頻繁に行き来し、境界が失われた状態を形成すること、また偶成和音や半音階や平行和音は非機能的ではなく、D進行を基礎とする複数の機能的解釈が可能な形で使用されることなどが、明らかになった。