

第四回目

5月2日

一般的な説明を含む資料として今まで第一回目（4月11日）のものしか出していないが、その内容は極めて基礎的なものである。これからの授業内容の理解のためにも期末試験準備のためにも繰り返しそれを読み返し、細かいところまで理解することを期待している。

第四回目の資料は第一回目の資料の補足である。

## 調の統一性と同一性、そして短調のソナタ形式における再現部の問題

### I 統一性について

西洋音楽の古典派では原則的に「調の統一性」が守られている。それをあらゆる楽曲形式を通して有効な一般的な「規則」としてまとめれば

- ① 楽曲の冒頭部で安定した調として最初に成立する調は「主調」であり、楽曲は同一の調で終了する。
- ② 曲の途中で一時的に主調とは別の調が楽曲の一部を支配することがある。これらの調は主調の「関係調」として解釈される。関係調は主調との「相対関係」（例えば属調、平行調、三度関係など）によって説明され、原則として「近い関係」（＝簡単な転調法によって移動できる範囲にある関係）にある。ただし長い楽曲には間接的な相対関係もある。例えばソナタ形式の副楽節と終楽節を支配する「副調」は主調の直接的な関係調だが、副調に支配されている楽節の中で一時的に副調から離れ、再び副調に戻る場合、その間に登場する調が主調の直接的な関係調としてではなく、「関係調の関係調」として解釈されなければならない。このような関係は「和声の階層構造」と呼ばれる。
- ③ 主調とその関係調の間には「緊張関係」がある。主調から離れることによって緊張関係（つまり主調に戻りたいという希望）が生じ、和声の安定感が失われる。また、主調へ戻ることによって緊張感が解消し、和声が再び安定感を得る。この関係にも階層構造がある。つまり②で説明したように「副調の関係調」はまず「副調に戻りたい」という緊張感を持ち、さらに副調が「主調に戻りたい」という緊張感を備えている。

この一般的な原理はソナタ形式において具体的な形を取る。提示部、展開部、再現部と結尾部にはそれぞれの役割があって、また副調の可能性も他の楽曲形式に比べて限定されることは第一回目の資料にも書いた通りである（2a）を参照）。繰り返しになるが（中期のベートーヴェンは調の関係がより自由になるものの）初期ベートーヴェンにおいては長調のソナタ形式では副調が必ず主調の属調であり、短調のソナタ形式では副調が主調の平行調、または主調の属(短)調という二つの可能性に限られている。

さらに、複数の楽章から構成される古典派の楽曲（註：作品番号が付いている初期ベートーヴェンの全ての作品）でも、楽章間の調関係がおおむね決まっている。作品の全体的な統

一性から冒頭楽章と終楽章が必ず同一の調によらなければならない。従って二楽章構成の場合は二つの楽章が同一の調でなければならない。しかし三楽章以上から構成される作品では逆に古典派の原則として（バロック時代の組曲などと違って）全ての楽章が同一の調で作曲されることはない。つまり三つ以上の楽章から構成される作品においても「一旦もとの調から離れ、もとの調に戻る」形式が見られる。楽章間の調については原則的に以下の様子が見られる。

- ・ 三楽章構成の場合は第二楽章が第一楽章・第三楽章の主調と異なる関係調で作曲される。どの関係調（例えば下屬調、三度関係の調、同主調などが多い）が使われるのかが決まっていないが、第一楽章の副調は原則的に避けられる。（例外はあるが。）
- ・ 四楽章構成では原則的に緩徐楽章（大体の場合は第二楽章）が三楽章構成の第二楽章と同様な扱いになる。もう一つの楽章（大体の場合は第三楽章で、舞曲形式）は第一楽章と終楽章と同一の調で作曲されるのが原則である。ただし舞曲形式（Menuett または Scherzo）の楽章に普通含まれる「トリオ」は主調と異なる関係調で作曲される場合が多い。

## II 同一性について（同主調の問題）

これまでは「同一の調」という表現を多く使ったが、同主調になるとこの概念は曖昧である。つまり同主調が同一の調と見なされる場合も、別の調と見なされる場合もある。

例えば二楽章形式において第一楽章が短調の場合、第二楽章が同主調で作曲される場合がある。初期ベートーヴェンでは二番のチェロソナタ（作品 5-2、第一楽章ト短調、第二楽章ト長調）はその事例である。これは短調に対して同名の長調が「同一の調」として認められることの証拠である。

短調に対して同主調が「同一の調」と見なされることには歴史的な背景がある。つまりバロック時代には短調の曲でも長三和音で終了するのが一般的で、その伝統が古典派にも部分的に受け継がれていた。その影響だろうが、終了の三和音だけではなく楽曲の結尾部全体が長調で作曲されることもあった。従ってその場合には同主調が「短調の曲を終了する調」としての役割を持つことがあり、それは「もとの調から離れて緊張感を生む関係ではない」ということになる。

ちなみに逆に冒頭楽章を長調とし終楽章を同主調（短調）にする形式は極めて珍しい。そこから分かるが、古典派の調の扱いでは長調と短調は必ずしも「同等なもの」ではない。原則として長調が優先される。短調の曲より長調の曲の数も多い。また長調の「終了性」は短調よりも優れていると考えられていた。従って短調で始まる曲は長調で終わることができるが、逆のパターンがほとんど見られない。

短調のソナタ形式の中で様々な調の関係を見ても主調（短調）の同主調（長調）は同一の調と見なされることが明らかである。従って「主調から離れて、主調に戻る」ことを基本とする古典派の形式ではもとの短調から同主調への動きは「調から離れる」とことと見なされない。また、「主調の安定性を保つ」役割を果たす再現部では副楽節、またはその一部が同主調で再現されることも多く見られる。つまり同主調の使用は再現部の調的安定性を損なうものではないと考えられている。

しかし逆に同主調が異なる調として認められる場合もある。それは特に三楽章構成や四楽章形式の緩徐楽章が同主調で作曲される場合もあるところから明らかである。例えば今回授業で扱う弦楽三重奏曲ハ短調（第四番、作品 9-3）では緩徐楽章がハ長調で作曲されている。

逆のパターン（第一楽章と終楽章が長調で、緩徐楽章が同主調の短調）もよく見られる（例えば初期のピアノソナタ第六番、第七番、第九番）。

第二番のチェロソナタと第四番の弦楽三重奏曲を並べてみると、前者ではト短調の第一楽章に対してのト長調の第二楽章が「同一の調の楽章」と見なされ、後者ではハ短調の第一楽章に対してのハ長調の第二楽章が「異なる調の楽章」と見なされていることが分かる。つまり「同主調」は同一の調なのか、異なる調なのかという曖昧性を完全に解くことができない。

ソナタ形式の分析でもその曖昧性を認めなければならない。同主調は場合によって同一の調、場合によって異なる調と見なされる。短調のソナタ形式では再現部の副楽節で同主調が常に「同一の調」と見なされるが、長調のソナタ形式では逆に主調の同主調（短調）が別の調と見なされることが多い。例えば弦楽三重奏曲ハ短調（第四番、作品 9-3）の第二楽章はハ長調のソナタ形式になっているが、展開部の後半がハ短調になっている。それを「ハ長調と同一の調」と見なすとソナタ形式における「主調への回帰」——これは再現部の冒頭で行われなければならない——が成立しない。

「長調と短調は必ずしも同等なものではない」ということはこの件にも当てはまる。つまり短調の中では同主調が「同一の調」と見なされる場合も多いが、長調の中では同主調が「異なる調」と見なされることが多い。

## 短調のソナタ形式における再現部の問題

短調のソナタ形式は副調の扱いに関して二つのパターンに分類されるが、ここでは「副調は平行調である」という、短調のソナタ形式でもっとも多く見られるパターンに話を限定する。

副調が平行調である時、短調のソナタ形式でありながら提示部の副楽節は長調で作曲されている。再現部において副楽節（と終楽節）が「主楽節と同一の調」に転調された形で現れる。上の議論を踏まえるとその「同一の調」、つまり再現部における副楽節の調は主調（短調）または同主調（長調）の二つの可能性がある。この二つの可能性の使い分けは短調のソナタ形式のもっとも面白い特徴の一つである。

副楽節と終楽節の全体を同主調にする場合がある。その場合には副楽節と終楽節が平行調（長調）から同主調（長調）に転調されるのみで、大きな音楽的な変化が起こらない。（初期の作品における事例は弦楽四重奏曲第四番、作品 18-4、の第一楽章である。初期の作品ではないが、交響曲第五番の第一楽章も同じである。）

また副楽節と終楽節の全体を主調にする場合がある。今回授業で扱う弦楽三重奏曲第四番の第一楽章はその一例である。その場合には提示部で長調になっていた全ての和声とメロディーが再現部で短調に変えられる。それは音楽を聴いた印象からすると非常に大きな変化である。その変化に面白みを感じる聴者も多いだろう。

しかし多くの短調のソナタでは二つの方法——同主調の再現と主調の再現——がある程度混ざった形で行われる。また「短長調」という、短調と長調の間に位置する調の扱いなども重要な役割を果たす場合がある。（ピアノソナタ第一番の第一楽章の第二テーマはその一例である。）