The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	R. シュトラウス ”ばらの騎士”をめぐって : 1幕の楽曲統一の原理
Author(s)	岡田, 暁生
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1985, 19, p. 23-39
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48165
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

R. シュトラウス“ばらの騎士”をめぐって

―― 1幕の楽曲統一の原理 ――

岡　田　暁　生

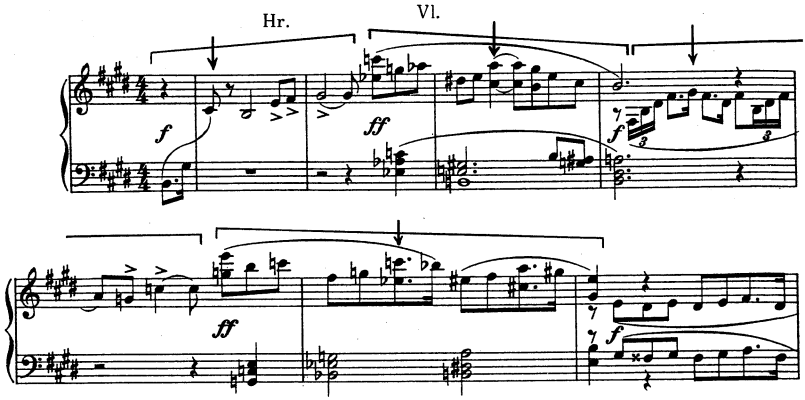
副題を“音楽の為の喜劇(Komödie für Musik)”と名付けられたリヒャルト・シュトラウスの楽劇“ばらの騎士”は、言わば二十世紀のオペラ・ブッファである。時と場所は、十八世紀マリア・テレジアの時代のウィーン。若い男女がめでたく結ばれるというストーリーと、それをめぐるドタバタは、コメディア・デラルテで馴じみのもの。しかしこの“喜劇”はあくまで二十世紀のそれであり(初演1911年)、ホーフマンスタールの台本は様式の混淆とモダンな味わいを特色としている。例えば、3幕の舞台となるウィーンの下町はむしろオペレッタを意識したものと考えられるし、元帥夫人とオクタヴィアンの恋の破局はメロドラマ的である。また1幕の終りで鏡の中の自分の顔に老いの兆しを認めて愁いに沈む元帥夫人の姿には、何やら世紀末的なペシミズムが漂う等々。

こうした多彩な台本は、作曲家にとって魅力的な、しかし困難な課題を与えるだろう。即ち、個々の場面に応じて持ちうる限りの多様な書体を駆使しつつ、行きあたりばったりの思いつきに陥らないよう全体の構成を考慮しなければならないのである。劇場音楽の職人シュトラウスが、前者をどれだけ自在にこなしているかは多言を要すまい。しかし彼は、ただの有能な伴奏音楽家ではない。実際、時として荒唐無稽になりかねないこの台本が、統一ある音楽劇として舞台にかけられるか否かは、ひとえに音楽の構成力にかかっている。本論文で扱うのは、この楽曲統一の問題である。

1．原動機としての音響

1幕の導入曲（Einleitung）は、オクタヴィアンの動機（ホルン）と元帥夫人の動機（ヴァイオリン）の二回の応答で始まる（譜例1）[(1)]。あらゆる点で対照的なこの二つの動機は、全曲の二つの中心となるものであるが、私はむしろ、この1～7小節（以下 T.1～7 と標記）がある種の等質的な響きで包まれていることに注目したい。

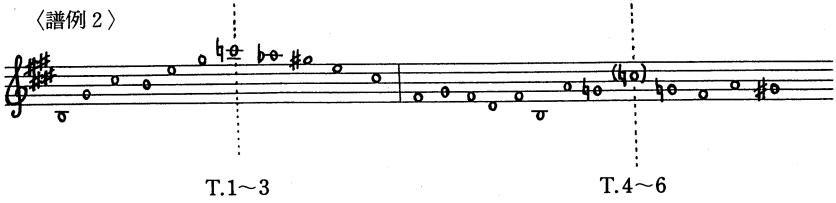
〈譜例1〉



（6音付加は矢印で示す）

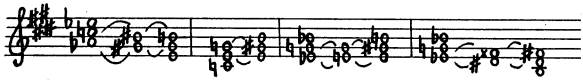
まず、多彩な変化音の衣裳を取り除いてみると、一見対照的な二つの動機が、実は共通の和音から組立てられていることがわかる（譜例2。T.1～3は E：T^{6}_{4}、T.4～6は D_7 のそれぞれ6音付加で、T.7において E：T に

〈譜例2〉



解決)。注目すべきは和音の6音付加である(T.1〜3のcis又はc、T.4〜6のgis又はg)。この音はオクタヴィアンの動機を特色づけるだけでなく(これがなければ単なる分散和音にすぎない)、T.1〜7に独特の色彩を与える。本来、機能的に異なるE：T^6_4(T.1〜3)、E：D_7(T.4)、Es：T(T.6)の諸和音に、いずれも6音付加の甘い響きを与えることで、機能和声的関連を弱め、むしろ色彩の共通とニュアンスの変化に焦点が移されているのである。更にT及びD_7の6音は元帥夫人の動機において半音低められ(T.2のc、T.5〜6のg。要するにE durの音階の短音階的変化)、予想外の和音を引き出してくるが、三度近親関係によるならこれらはいずれもE durの代理和音[(2)]に他ならない。即ちAs及びCはトニカの代理、Esはトニカの代理であると同時にドミナントの代理和音でもある！(譜例3)

〈譜例3〉



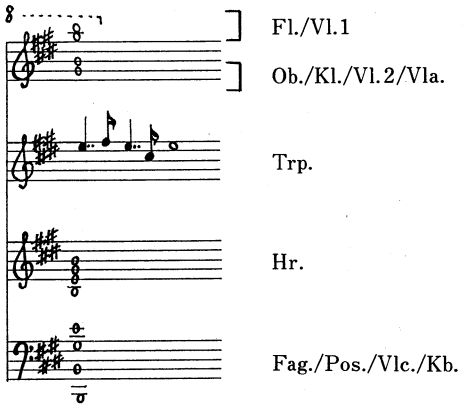
こうした手法により、単純なE：T^6_4—D_7—Tのカデンツは方向性を弱められ、魅力的なぼかしの効果を与えられる。聴き手にはT.1〜7が、6音付加のE：Tを響きの色彩的中心とする、一種の浮遊状態にあるように感じられるだろう。オクタヴィアンの動機と元帥夫人の動機は、一つの響きのイメージから生れた二つのヴァリアントだったのである。

こうした和声法において管弦楽の音色が重要な役割を果すだろうことは、容易に察せられる[(3)]。既に冒頭の7小節は、一つの特徴的な音色を指向しており、それは導入曲だけでなく全曲を規定している。即ち、基調を成す中声部のホルンの官能的響きと、フルートのトリルで上部倍音を強められ装飾的な金属色の輝きを与えられた透明なヴァイオリン、そして壮大な低音(ユーゲント・シュティールの絵画を想わせる)。実際、導入曲におけるシュトラウスの楽器法は非常に特徴的である。例えば、ホルンが絶え間なく使

われるのに対して、トランペットはT.30からの僅か3小節に用いられているにすぎないし、オーボエとクラリネットが常にヴァイオリンと重ねられているのに対して、フルートはその高音域に輝きを与えたい場合のみに限定して使われる等々。

前述の色彩的な和声と、この特徴あるオーケストレーションの結びつきという点で注目されるのは、導入曲前半の頂点を成すT.31の和弦の強奏である（譜例4）。非常に高い音域を与えられたフルート、ヴァイオリン、

〈譜例4〉



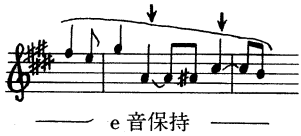
ヴィオラ。中声部のホルンの密集位置と、それを支える開離位置の低弦。この三つの音響セクションは、重く混濁することなく明確に分離され、壮麗な透明感を生む。“銀色のしぶきがふき上がる様な”とでも形容したくなる、素晴らしい色彩感覚とオーケストレーションの腕前の冴え！　そして、このE：T^{6}_{4}の和弦の中で、初めて使われるトランペットによって、オクタヴィアンの動機が二倍の音価に拡大されて鳴らされる。fis及びcisが混入したこのE durの和弦は、まさにT.1〜7の響きの基調を成していたものに他ならないのである。その意味で、T.21以降の動機縮少、ゼクエンツ化、アッチェランドとクレシェンドによるこの和弦へ向けての加速高揚は興味深い。それを例えば、フィルムのコマの早送りにたとえてみればわ

かり易いかもしれない。加速を重ねることで個々の風景が遂には消え去り、その場面全体を貫いている色彩の中に溶解してしまうように、個々の音の動きがそれらを包んでいる飽和的な和弦の色彩の中に埋没するのである。

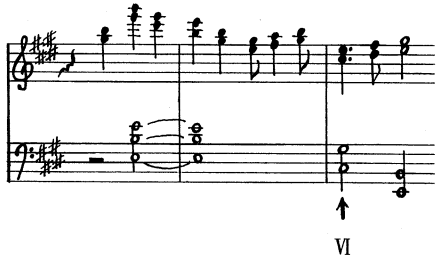
さて、導入曲の後半では三つの新しい動機が現われる（譜例5-a あきらめの動機、5-b 幸福の動機、5-c 苦悩の動機）。これらは非常に巧妙に既出

〈譜例5〉

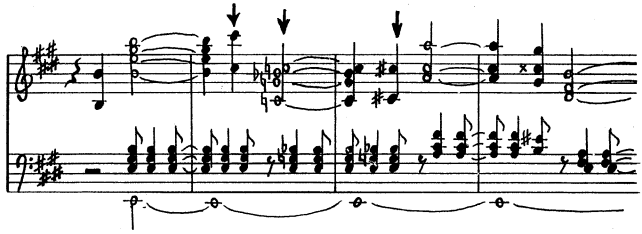
a



b



c

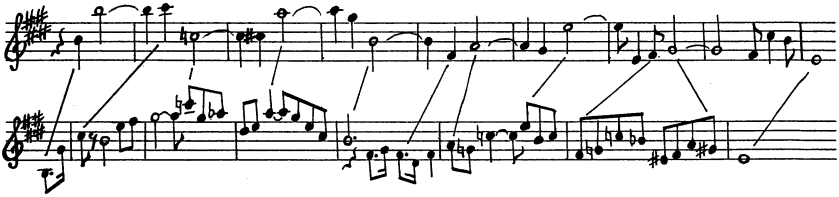


の二つの動機と関連づけられている。つまり、オクタヴィアンと元帥夫人の動機がそうであったように、和音の響きによって結びつけられているのである。即ち、あきらめの動機の E dur の和弦上に cis と a が重ねられた響きは、T.1～7（より限定すれば T.3 の 2 拍め）の基調になっていたそれであるし、幸福の動機の明澄な E dur にかすかなかげりを添えるのは VI の和音なのである。また柔かいホルンの保持を背景とする、きらきらした高

弦の音色も、これらの響きが導入曲前半を覆っていたそれと同じものであることを聴き手に感得させるだろう。

苦悩の動機は、一層緊密な方法で T.1～7 と結びつけられている。この動機の旋律線は、実は T.1～7 のそれから抽出したものに他ならず、これは T.1～7 の前景における動機対照の、背後の統一的形姿を明らかにするのである（譜例 6）。しかしながら、こうしたセリー的な比較分析だけでは

〈譜例 6〉



不十分である。というのも、線的レベルでの対応は、両者が共通の和音のイメージから引き出された二つのヴァリアントであることの当然の帰結であると考えられるからである。

初めの 3 小節の特徴的な和声の推移をみよう。冒頭のトニカは、ここでも掛留音 cis によって酔ったような表情を与えられている。この掛留は解決されず、苦痛に満ちた増八度下降（cis の半音下降！）により、機能和声的には説明のつかない c 上の属七を導く。しかし下降変化した 6 音は、次の減七で再び cis に解決する。つまり属七は減七の cis が半音変化した偶成和音であり、このカデンツはトニカ―減七の進行が、c によって一時的にぼかされたものと考えられよう。更に、この減七は E dur のトニカに対して偽終止的な機能を持った減七なのであり―いわゆる Trug-verminderter-Septakkord（以下、偽減七と訳す）[(4)]―、結局のところ、この和声推移は 6 音混入（cis 及び c）の E dur の響きなのである。それは T.1～7 と同様、偽終止的な状態の中を漂っている。響きの中心はここでも、6 音付加及びその半音下降でぼかされた E dur。そしてこの動機は、前述の旋律線の対応とともに、その純粋に和音的な性格ゆえ、T.1～7 の動機対照を背後から包

んでいた和音的音響的なものの啓示として、つまり高次の動機として響くであろう。

一見無関係と思われる動機であっても、その背後には常に同じ響きの存在が聴きとれる。諸動機を統一するものとしての特殊な色彩を与えられた和音は、もはやそれだけで一つの動機なのであり、原動機(Urmotiv)としての音響(Klang)、ないしは原音響(Urklang)とでも呼ぶべきものなのである。また、この響きが聴き手に特定の気分を連想させることに言及しておこう。誰しも高弦の輝かしいE durの和音に華やかさを、ホルンに官能を、変化音に陶酔を、時に苦悶の表情を感じずにはおれまい。これらはまさしく、この劇が発散するイメージそのものではないだろうか。この響きは単に音楽的な核であるだけでなく、劇全体を支配している気分と密接な関わりを持つと思われるのである。

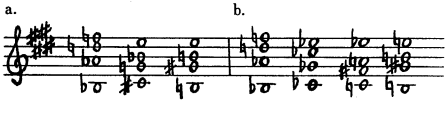
2．楽曲展開の手法

導入曲が終り幕が上がると、そこは貴族の館の寝室である。ベッドで抱き合う元帥夫人とオクタヴィアン。恋に酔いしれるオクタヴィアンの長い台詞(練習番号14〜28、以下⑭〜㉘と標記)の調性は依然E durであり、和声的音響的に導入曲、とりわけ苦悩の動機と密接に関わっている。この場面の響きのテクスチャーを統一しているのは、弦楽器のシンコペーションにより官能的な脈動を与えられた和弦の保持。これは苦悩の動機からとられたもの。また、ここでは明確なE durの部分が、場面のそれぞれ始まり、中心、終りに配されて(⑫〜⑮、⑳〜㉑、㉖〜㉙)、全体の調的土台を作っているのだが、いずれにおいても苦悩の動機が和声的なモデルとなっている(例えばオクタヴィアンの歌の冒頭、Eの保持音上に交錯する属七や偽減七が作り出すけだるい響きは苦悩の動機の和声に基づくものであるし、旋律の頂点で現われるGis durの和音は、明らかに導入曲T.2のAs durとの関連を示している)。

しかし上述の三つのE durの部分以外については、調性は非常に流動的である。にもかかわらず場面全体は、例えばソナタの展開部の様な開いた動的形式ではなく、絶えずE durを基調とする一定の響きに包まれているように感じられる。それには、この場面で二度現われる苦悩の動機（それぞれEs durとCis dur）の用い方が関係していると思われる。一般的に言って、絶えず変化し続ける不安定な調的背景の中で、この動機のように明確な和音感覚を持った楽句が現われると、そこには一時的に浮島のような安定した平面が現出させられ、聴き手はそれを転調ではなく主調に準ずるものとして感じる傾向にあるものなのだが[(5)]、この場合、そうした部分にE durの部分を和声的に規定しているそれと同じ動機を使うことで、E dur、Es dur、Cis durに響きの共通性を与えているのである。

この点で、遠隔調への彷徨から場面をしめくくる主調E durへの回帰（㉖）は注目に値する（簡略化すれば譜例7-a）。この転調はうっかりすると気付かない程、滑らかに行なわれる。それはあたかも、同系統の様々な色彩の変化が、再び中心色へと融け込むような瞬間である。というのも、ここでシュトラウスは双方の和音（Es：D_7，E：T^6_4）に対して偽終止機能を持つ減七を介して転調を行なっているのであり、この転調をE：T^6_4に対してドミナント機能を持った減七を使って、譜例7-bのように書きかえると、全く異なる明確なコントラストが生れてくるのである。

〈譜例7〉

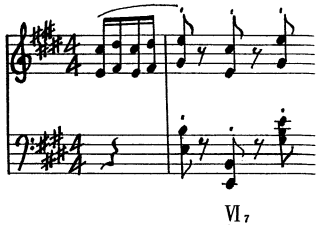


そして、このカデンツが滑り込んで行く先は、導入曲後半⑩～⑪と全く同じ、幸福の動機と苦悩の動機の組合せ。要するに、この場面は導入曲の延長線上にあるのであり、依然として同じ響きに覆われている……。

やがて夜が明け、朝の日射しが窓から入ってくると、黒ん坊の小姓が可

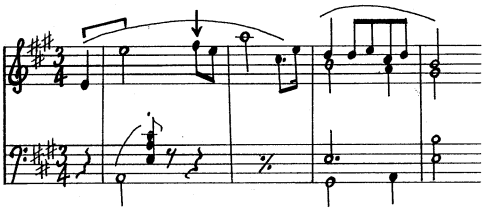
愛いマーチに乗って朝食を運んでくる（譜例８）。初めて劇に加わる動き。雰囲気はトリスタン的倦怠から軽快な喜劇のタッチへと一変する。確かに調は E dur のままであり、オクタヴィアン及び元帥夫人の動機との関連も強い。とりわけ、この動機に個性を与えるのは VI_7 の和音（６音付加のトニカと実質的に同じ）である。しかし、あの飽和的な響きは消え（和弦の保持からスタカートへのテクスチャーの変化）、明確に区切られた機能和声の枠の中でおとなしく飼い馴らされている。

〈譜例８〉



小姓が去ると、元帥夫人はオクタヴィアンを朝食に誘う。A dur への転調。300小節を経て、ようやく E dur の圏内を離脱する。そして魅力的なワルツ（譜例９）。導入曲との関連はもはや、アウフタクトの八度跳躍（オクタヴィアン、幸福、苦悩の動機を参照）と非和声音 fis（和音の６音）に僅かに感じられるのみである。６音はもはや和音の色彩に影響を及ぼす付加音ではなく、無害な刺しゅう音にすぎない！

〈譜例９〉



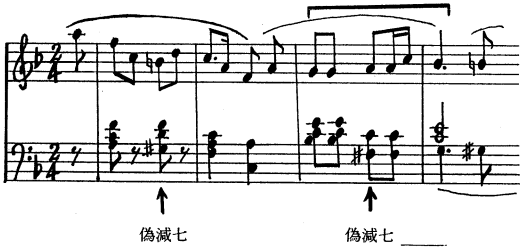
このように、導入曲を支配していた濃厚な響きは、劇の動きが活発になるに従って背景へ後退していく。しかし同時に、これらのマーチやワルツの背後には、導入曲の響きがかすかに鳴り続けている。こうした楽曲展開

のプロセスを規定しているものは、中心を成す響きからの距離という原理ではないだろうか。発展形式（Entwicklungsform）ないし並列形式（Reihungsform）による線的次元と交叉する様に、新たに奥行きの次元が設定されているのである。

1幕後半（オックス退場後）は、台本から見て上述の1幕前半とシンメトリカルな対応を示しているが、三つのまとまった部分（㉑～㉓、㉙～㉛、㉗～結尾。以下それぞれⒶⒷⒸと標記）と、その間をつなぐ元帥夫人とオクタヴィアンの対話から成る。前者はそれぞれ固有の新しい主題を持ち、調はF dur（Ⓐ）—g moll & B dur（Ⓑ）—Es dur（Ⓒ）と五度圏を前進。後者は1幕前半（特に導入曲）の自由な再現であり、調はE dur。この幕の基調となる調的、動機的、音響的平面を維持する。それを背景にⒶ—Ⓑ—Ⓒは発展的な流れを作り出しており、この流れは、一見無関係に見える諸要素の間に隠れた関連の糸をはりめぐらしておいて、それを徐々に明らかにしていく、という手法によっている。

Ⓐの主題が元帥夫人の動機に基づくことは明らかである（譜例10。初め2小節のアウフタクトの下降音型。及び偽減七の二度の使用）。しかし以降

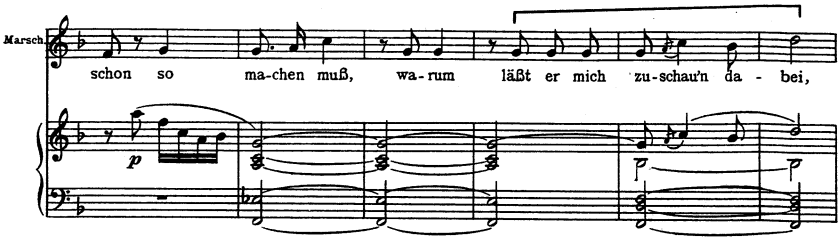
〈譜例10〉



の展開の軸（萌芽と言うべきか？）となるのは、既出の動機と一目瞭然の関連を持っている前楽節ではなく、あまり目立たない後楽節のg-a-c-bの旋律である（譜例10のT.3～4）。この旋律は、元帥夫人が時の無常を語る部

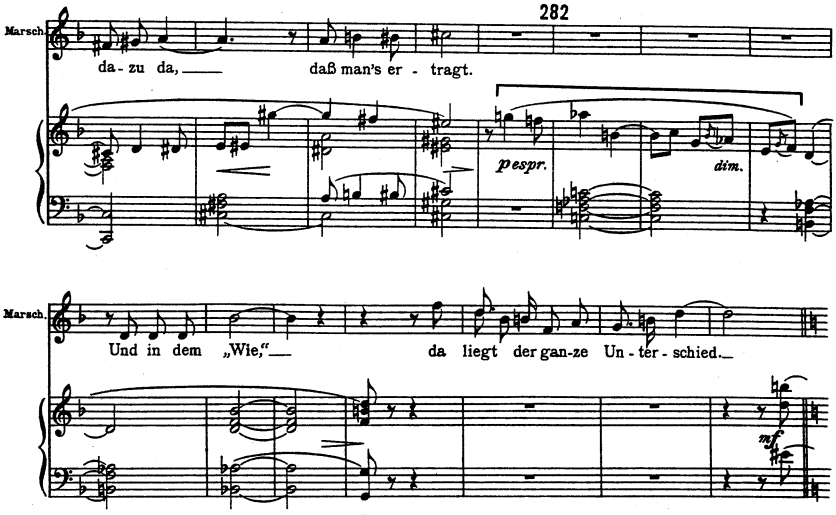
分 (㉘⓪～) で、装飾音符で強調され印象深く現われる (譜例11)。直後に現われるあきらめの動機との関連は明らかである (㉘②～。譜例12-a,b)。本来

〈譜例11〉

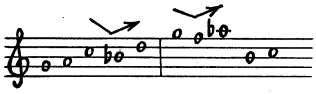


〈譜例12〉

a



b

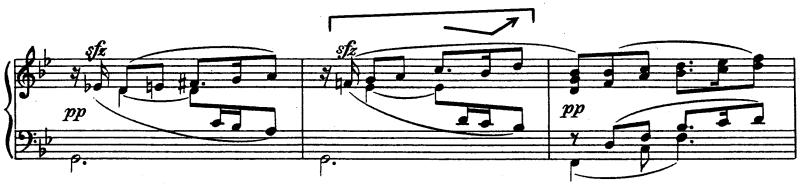


あまり目立たない所に置いてあった素材を取り出して、強い表出力を持った言葉と結びつけ、かつ既出の耳慣れた動機の形で変奏することによって、それを聴き手の心にはっきり焼きつけるのである。

また、ここで初めて moll で現われるあきらめの動機が、次の暖かい Es dur のドミナントの和弦と対照されていることに注意しよう。Ⓐ と Ⓑ においては Ⓒ の調である Es dur が絶えずほのめかされているのだが、悲痛な短三和音[6]や謎めいた減七を多用するこれらの場面において、Es dur のカデンツは瞬間的にその前後から浮き上がるような効果を持っており、非常に目立つ (Es dur は、Ⓐ では ㉗⑦ T.1, ㉘⑧ T.11, ㉘② T.5〜6、Ⓑ では ㉚⑤ T.4〜5, ㉛⓪ T.1〜3, ㉛② 以降、の都合六回現われる)。それは Ⓐ においてはいずれも断片的なただの和弦にすぎないが (いずれもドミナントのまま主和音に解決されず、すぐ脇にそれてしまう)、Ⓑ では徐々に拡張し始め (㉚⑤ では T^6_4、㉛⓪ では T_6 に一時的に解決する)、のみならず常に何らかの動機を伴って現われる。Ⓑ において Es dur は、あきらめの動機と並んで動機展開の二つの軸になっているのであり、それを示唆するかのように、Ⓐ のしめくくりにあたりこの二つの要素を並置しているのである (譜例12-a)。

Ⓑ では、隠れた動機関連を徐々に顕在化させる、という手法が更に推し進められる。Ⓑ の中から、動機展開のポイントになる四つの箇所を挙げておいたので、まず比較して頂きたい (譜例13〜16)。Ⓑ の冒頭では、2小節めに Ⓐ の主題の後楽節の旋律を置くことで、両者の唯一の関連が作られている (㉚⓪〜。譜例13)。しかし、この時点でこの関係に気付くことは、余程

〈譜例13〉



〈譜例14〉

poco rall.

(sehr süß) p dim. pp ppp

Es:I$^{6}_{4}$

〈譜例15〉

307

poco ritard. tempo primo. ♩. = 44.

Marsch.

än-dert doch nichts an den Sa-chen. Die Zeit, die ist ein son-der-bar Ding.

espr. dolce e cantando pp

〈譜例16〉

314

Wieder ins frühere Zeitmaß, ruhig fließend, zurückkehrend.

Oct.

walt. Wo Sie mich da hat, wo ich mei - ne Fin - ger in

cantando ♩. = 52. pp p

poco a poco mosso.

Oct.

Ih - re Fin - ger schlin - ge, wo ich mit mei - nen Au - gen Ih -

espr.

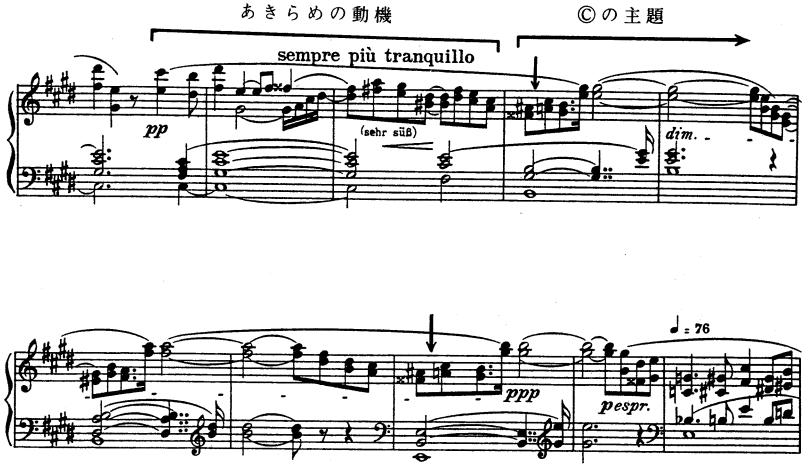
注意深い聴き手であっても難しかろう。Ⓐと Ⓑの共通項を、前者においては目立たない後楽節に、後者では一見ゼクエンツにしか見えない二小節めにそれぞれ置くことで、シュトラウスは聴き手からこの関係を意識的に隠しているように思える。この関係は、Ⓑの主題があきらめの動機の形をとって変奏される㊼になって、初めて誰の耳にも明らかになる。この様に、あきらめの動機はⒶⒷの両主題を接合する為の、文字通り軸になっているのである（譜例15）。更に㊿では、この動機が Es dur で変奏される。これはⒶの終りにおいて（譜例12-a）対立的なものとして示された二つの中心的要素が融合される瞬間であり、アウフタクト冒頭が a から as に変えられ、次の小節と同じ Es：D_7 の和声背景を与えられることで、この動機は今までになかった和声的推進力を獲得する。こうして長い時間をかけて形成された流麗な運動性を持つ Es dur のあきらめの動機が、(51)からは楽曲の指導的要素として白熱を帯びて流れ始め（譜例16。ruhig fließend 及び poco a poco mosso の指示に注目）、Ⓒの冒頭へと直接つながっていくのである（Ⓒでは主題が現われるまで、あきらめの動機が執拗に反復される―後述）。しかし、このあきらめの動機と Es dur の結合も決して突然に現われるのではなく、㊺において事前にほのめかされている（譜例14）。ここで Es dur は、初めて動機と共に現われるのだが、この印象的な旋律はⒸの主題（譜例17）に他ならない。と同時に、甘美なグリッサンドの部分には、あきらめの動機他を特徴づけていた二度下がってから上行する三つの音のジェスチャー（譜例中に矢印で記す）が、ほのかに見え隠れしている！　ここで既に、あきらめの動機の Es dur による変奏が、そして更にⒸが予感されているのである。

このようにⒸへのプロセスは、あたかも固いつぼみが少しずつ花開いてゆくように、絶えず次の局面を暗示しながら次第に諸要素の関連の網目を広げてゆくという、ロマン派特有の手法で展開されていく……。

さて、元帥夫人が未練を断ち切るようにオクタヴィアンに“お願いだか

らもう一人にしてちょうだい" と言い渡すと、元帥夫人の動機が導入曲の冒頭と全く同じ形で鳴り響き (E dur)、音楽はⒸへと進む。ひき続いてあきらめの動機が何度もくり返された後、それは甘くセンチメンタルなⒸの主題を導いてくる (譜例17)。これはⒶ以来の発展のプロセスの終着点であ

〈譜例17〉



(偽減七は矢印で示す)

る。しかしながら、三部形式によるⒸの調性配置は E-D-Es という変則的な形をとっているため、主題はまず E dur で現われる。そして、更に意外なことだが、この主題の醸す響きと全く同じものを、どこかで聴いたことがないだろうか？　ホルンの保持を背景とする繊細なヴァイオリンの音色、そして6音その他の付加 (cis, ais, fisis) によってぼかされた E dur の官能的な響き……[(7)]。これは明らかに導入曲のそれである！　発展的なプロセスとみえたものは、実は元の場所への収斂に他ならなかったのである。

そう考えることによってのみ、Ⓒが三部形式としては例外的な E-D-Es の調性配置をとっていることも理解出来よう。シュトラウスは Es dur が、動的な五度圏前進 (1幕の調性配置は E-A-C-F-g·B-Es) の最終目的地と

してだけでなく、1幕の調的色彩の中心E durの暗いヴァリアントとして聴かれることを欲しているのである。E-D-Esの調性をα-β-γとしてではなくα-β-α'として印象づける為にこそ、ここではa-b-a′の図式を持つ三部形式が用いられているのであり、更には、双生児とも言うべき幸福の動機と苦悩の動機のうち、明るい前者をE durの部分に(㉛)、その暗いヴァリアントである後者をEs durの部分に(㊴)、それぞれ配しているのだと考えられよう。1幕をしめくくるⒸは、ⒶⒷⒸをつなぐ対話の部分で保持され続けていたE durの背景の中に、遠くからそこへ再接近してきた糸が重なり合う平面なのである。

3. 結　び

以上の楽曲分析を通して考察したように、1幕は、その冒頭で示される一つの音響の中から徐々に離脱分化していく前景が、後景の中に保持されているその響きの中へと、再び収斂回帰してゆく過程である。この音楽劇におけるシュトラウスの独創は、劇全体に通底する気分を本能的に把握し、それに最もふさわしい響きを楽曲全体の原動機として設定しつつ、そこから個々の場面に応じて多彩な楽想を引き出してくる術にある。そして、変化し進んでいく前景と、常にとどまっている後景との間の距離感を調整することで劇は息づかされ、劇のポイントとなる幾つかの場面に前景と後景が合流する結節点を配することで、劇は構造化されているのである。そして、ここでは触れなかった2・3幕は、同じ手法によりつつも1幕とは異なる構造を持つように思われる。

とどまりつつ進み、進みつつもとどまる、この音楽劇独特の、あのめくるめくような時間感覚は、劇と音楽のこうした関わりから生れてくるのではないだろうか。

注

(1) 動機の呼称は Norman Del Mar, *Richard Strauss—a critical commentary on his life and works*—, Barrie & Rockliff, London, 1962. に依っている。

(2) 代理和音 (Stellvertretungsakkord) とは主要三和音 (T, S, D) の代理として同じ機能を持つ和音。原則的には主要三和音の上・下3度の根音関係にある副三和音 (例えばTの代理和音はⅥとⅢ) であるが、ロマン派の時代には半音階法と三度近親関係の発達により、その概念は著しく拡大された。例えばC durのTの場合は、a moll, e moll だけでなく A dur, E dur, As dur, Es dur を代理和音として扱う手法がまず慣用化され (シューベルトの時代)、更には、これらの代理和音の代理和音である cis moll, Cis dur, as moll, Ces moll, es moll, Ges dur 等々までもがC durのT機能を代理するようになった (リスト、ワーグナー以降)。

(3) 残念ながらシュトラウスの膨大なフル・スコアを引用することは出来なかった。Boosey & Hawkes 出版の Study Score を参照して頂きたい。

(4) 偽終止的に使われる減七和音のメルクマールとしては、その前後の和音の根音を共有していることが挙げられる。その用法と歴史については Diether De La Motte, *Harmonielehre*, Bärenreiter, Kassel, 1976, S.186. を参照。典型的な用法としては、シューベルト "冬の旅" の "郵便馬車 (Die Post)" の T.33～T.37 など。

(5) 例えばリストのピアノ・ソナタ。主部が始まって T.30 で初めて主調 h moll が現われるが、それまでの減七を主とする不安定な走句の中から、T.25 で突然浮き上がる Es dur の和音。

(6) この曲では、moll だけでなく短三和音の使用さえ極端に押えられている (従って、それが使われる際には非常に目立つ)。例えば導入曲 T.1～7 で用いられるのは、専ら長三和音と属七和音ばかりであり、moll 的な色彩は短音階的変化音から得られる長三和音によっている。

(7) 譜例17で矢印で示した部分の fisis-ais, a-cis は、いずれも gis-h への掛留音であるが、e 音保持と fisis, ais, cis の響きは偽減七であり、E：T と a, cis の重ね合わせは導入曲 T.3 の2拍め及びあきらめの動機と同じものである。

(大学院後期課程学生)