

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—

大 谷 正 和

(教育学科教授)

はじめに

ピアノを演奏する際に、楽曲内で起こっている転調やそれに伴う和声の変化をどのように解釈して表現するかは、それぞれの演奏者により当然相違がある。ただ各々の転調や和声を正しく理解し、適切に表現された演奏は色彩感豊かで説得力を持つものであり、転調における演奏表現は奏者の腕の見せ所とも言えよう。楽曲の流れに即した自然な近親調への転調はともかく、筆者は意表を突かれる意外な遠隔調への転調に驚歎させられると共にその音楽表現の多彩さを実感する。中でも特に「3 度転調」と呼ばれる転調では、先行調から後続調への移行に際してこれまでとは全く違う世界に足を踏み入れたような深遠、かつ独創的な変化があり、その神秘的な魅力に以前から関心を寄せている。

そこで本稿ではまず、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven : 1770~1827) に代表される古典派の時代から、フランツ・ペーター・シューベルト (Franz Peter Schubert : 1797~1828)、ローベルト・アレクサンダー・シューマン (Robert Alexander Schumann : 1810~1856)、フレデリク・フランソワ・ショパン (Frédéric François Chopin : 1810~1849) などのロマン派時代に特に好んで用いられたこの 3 度転調の様々な進行のパターンを分析することにより、この転調がもたらす効果とその多様性について言及する。また各々の作曲家ごとに 3 度転調の手法の特徴を明らかにした上で、実際に効果的で色彩豊かな演奏に繋げるためのヒントを提示してみたい。

I. 3 度転調について

まず本稿において「3 度転調」とは、「長調における長 3 度下への転調」を指す。即ち原調がハ長調であれば、ハ長調→変イ長調への転調を指し、これは一般的に近親調への転調範囲からは外れる⁽¹⁾。また広義にはハ長調から短 3 度上の変ホ長調、長 3 度上のホ長調、また短 3 度下のイ長調への転調も含めて 3 度転調には 4 種類の転調が考えられるが、この長 3 度下への転調がロマン派の作曲家を中心に最も広く使用されているため、本稿ではこの「長 3 度下への転調」に限定して論じたい。ただこの転調の呼称は様々であり、島岡らは「準固有和音調」⁽²⁾、鶴原は「三度関係の転調」「長 3 度下の長三和音への転調」⁽³⁾、田村は「3 度転調」⁽⁴⁾とそれぞれ微妙に異なっている。特に物部は前述の 4 種類の 3 度転調をまとめて「3 度近親調」と定義し、遠隔調への転調とはっきり区別しているのが着目される⁽⁵⁾。筆者はこれらを検討の結果、最もシンプルかつ欧米での表記にも近い「3 度転調」の呼称を本稿で用いることにした。

またこの 3 度転調の効果について島岡らは「準固有和音調は、準固有和音と同様、主調内での“翳り”の要因となる。即ち、準固有和音調への移行は常に“翳り”の領域への参入を意味する。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」⁽⁶⁾といった解釈を示している。また田村は「3 度転調は情熱の噴出といった前半に対する、より内省的な地平を

開く。眼差しはいっそう深まり、心の内奥を開く時の訪れである」⁽⁷⁾と述べている。筆者も“翳り”や“内省的”といった二人の音楽的イメージには共感する部分が多く、3度転調による曲想の変化に静謐かつ平穏な世界を見出すことがよくある。ただこの手法は多様であり、楽曲によっては必ずしもそのようなイメージを想起しない場合もある。

そこで改めて本稿では3度転調の進行パターンとそれぞれの特徴を分析することにより、3度転調の表現方法とその多彩さを追求してみたい。なお筆者の専門領域がピアノであるため、本稿で取り扱う楽曲はピアノに関連した作品、即ちピアノ独奏曲、ピアノ協奏曲、ピアノを含む室内楽曲、ピアノ伴奏による歌曲に絞って論じることとする。

Ⅱ. 「3度転調」の手法について

まずベートーヴェンやロマン派の作曲家を中心に「3度転調」の進行パターンを分析し、大きく以下の5種類に分類することができた。

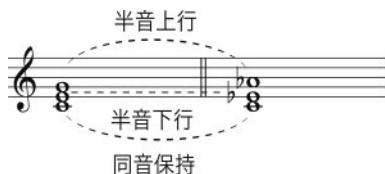
- ① 主和音（先行調）→主和音（後続調）
- ② 属和音（先行調）→主和音（後続調）
- ③ 仲介和音^⑧（先行調）→主和音（後続調）
- ④ 主和音（先行調）→主和音以外の和音（後続調）→主和音（後続調）
- ⑤ 連続して循環するもの

以上5種類の手法について一つずつ例を挙げながら分析してみたい。

- ① 主和音（先行調）→主和音（後続調）

最も基本的なパターンであり、3度転調の中でも頻繁に見られるものの一つである。ハ長調から変イ長調の場合の和音進行を示す（譜例1）。

[譜例 1]



一見関係の遠い進行のようにも見えるが、先行調の主和音における主音と後続調の主和音における第3音が共通音である。また先行調の主和音の第3音は半音下行して後続調の主和音の第5音、同じく第5音は半音上行して主音となることから、各々の音の進行は極めて自然である。物部がこの転調を「3度近親調」と定義したように、両者の関係は決して遠隔調とは言えないのかもしれない⁽⁹⁾。シューベルトの《ピアノソナタ》D 894の第4楽章（181小節への導入：ト長調→変ホ長調）、《ピアノソナタ》D 960の第1楽章（17小節～21小節：変ロ長調→変ト長調、譜例2）などロマン派の作曲家を中心に多数の例が見られ、その後近代フランスの作曲家であるG. フォーレやC. A. ドビュッシーの作品などにもこの例を見ることができる。

〔譜例 2〕



またこのパターンの転調で具体的事例としてよく挙げられるのは、シューマンの《ミルテの花》Op. 25より〈献呈〉の中間部への導入部分である（12小節～15小節：譜例3）。

[譜例 3]



この変イ長調からホ長調への転調は、共通音である変イ音と嬰ト音が異名同音であるため「異名同音（エンハーモニック）転調」とも言われ、同じ音を介しながらも“異名”の持つ微妙な音高感覚も絡んで特に色彩の変化が感じられる調性関係と言える。またこの曲は歌曲であ

るため当然詩の内容が大きなウェイトを占め、前半部での喜びに胸が高鳴る感情から、中間部の“Ruhe”（憩い），“Frieden”（安らぎ）といった平穏さへの変化を表現する手段として、シューマンは必然的にこの3度転調を用いていると言えるのではないか⁽¹⁰⁾。

やはり同じロマン派を代表するショパンの作品には異名同音を含む3度転調がしばしば見られ、《練習曲》Op. 25-7（28小節～29小節：変ホ長調→ロ長調）、《ノクターン第8番》Op. 27-2（33小節～34小節：変ニ長調→イ長調）、《スケルツォ第2番》Op. 31（トリオ導入部：変ニ長調→イ長調）、《ポロネーズ第6番》Op. 53（トリオ導入部：変イ長調→ホ長調）、《ソナタ第3番》Op. 58の第2楽章（トリオ導入部：変ホ長調→ロ長調）などにその例を見ることができる。この中では《ポロネーズ第6番》Op. 53での転調が、大胆な主和音の提示によって他の楽曲の3度転調とは異なる躍動的な世界を表出している（79小節～82小節：譜例4）。

[譜例4]



またソナタや協奏曲など複数の楽章を持つ楽曲において、楽章間での調性選択に3度転調を用いている例が見られる。ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第5番》Op. 73の第1楽章から第2楽章への移行は、その一つである（譜例5、第1楽章終結部はピアノパート、第2楽章冒頭はオーケストラパート）。この華麗な変ホ長調からロ長調への深遠な転調は、前述の島岡や田村らの解釈をまさに彷彿させるものである。

[譜例5]



ただ同じベートーヴェンの作品でも《ピアノソナタ第28番》Op. 101における第1楽章から第2楽章への転調（イ長調→ヘ長調）は、行進曲風への曲想の変化も相まって後続調の方に陽転的な要素が見られる。またその他の例として、同じくベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第1番》Op. 15の第1楽章→第2楽章（ハ長調→変イ長調）、J. ブラームスの《ヴァイオリンソナタ第1番》Op. 78の第1楽章→第2楽章（ト長調→変ホ長調）、同じくブラームスの《ヴァイオリンソナタ第2番》Op. 100の第1楽章→第2楽章（イ長調→ヘ長調）なども挙げられる。

② 属和音（先行調）→主和音（後続調）

これは先行調から見ると後続調の主和音が準固有和音のⅥ度となるのでⅤ→Ⅵという偽終止の応用と見なされよう。その観点から見れば思いがけない転調ではあるが、ある意味音楽的には自然な進行とも言える。ベートーヴェンの《ピアノソナタ第2番》Op. 2-2の第1楽章（130小節～131小節：ハ長調→変イ長調）、《ピアノソナタ第3番》Op. 2-3の第1楽章（216小節～219小節：ハ長調→変イ長調、譜例6）、《ピアノソナタ第9番》Op. 14-1の第1楽章（102小節～103小節：ホ長調→ハ長調）、《ピアノソナタ第26番》Op. 81aの第1楽章（7小節～8小節：変ホ長調→変ハ長調）などにその典型が見られる。その他ロマン派の作品では、シューマンの《幻想曲》Op. 17の第3楽章（28小節～31小節：ハ長調→変イ長調、譜例7）、ショパンの《即興曲第2番》Op. 36（38小節～39小節：嬰ヘ長調→ニ長調）などにも同様の例を見ることができる。

[譜例 6]



[譜例 7]



③ 仲介和音（先行調）→主和音（後続調）

シューベルトの《3つのピアノ曲》D 946の第1曲の中間部への導入では、変ホ長調→ロ長調という異名同音を含む転調の際、一時的に同主短調である変ホ短調のⅠ度を仲介してロ長調に入っている（112小節～119小節：譜例8）。

[譜例 8]



この変ホ短調のⅠ度を後続調ロ長調の異名同音調である変ハ長調に置き換えるとⅢ度の和音となり、その後属7の和音から主和音へスムーズに進行していることになる。後続調主和音の直前に属和音が置かれているので明確なカデンツが聴き取れ、3度転調ではあるが極めて自然な進行に沿った転調と言えるのではないか。

④ 主和音（先行調）→主和音以外の和音（後続調）→主和音（後続調）

③とよく類似したものであるが、先行調と後続調を仲介する和音は存在せず、後続調における主和音以外の和音を経て主和音に解決することを特徴とする。3度転調の中でも特に独創的なものと言えよう。ショパンの《ワルツ》Op. 34-3の中間部113小節への転調はヘ長調→変ニ長調への3度転調であるが、後続調の属7の和音を経て主和音に解決している（109小節～116小節：譜例9）。このパターンは先行調と後

続調との繋がりにカデンツ的な要素が見られないため、意外性が強い。

[譜例 9]



シューマンの歌曲《はすの花》Op. 25-7の中間部への転調はハ長調→変イ長調であるが、変イ長調への導入にサブドミナントであるⅣ度の7の和音を使用し、更にⅤ度を経てⅠ度に解決している（8小節～11小節：譜例10）。

[譜例10]



この曲は先行調であるハ長調主和音の主音と、変イ長調Ⅳ度の7の和音の第7音が共通音であり、このハ音を介した長3和音から長7の和音への響きの移り変わりが絶妙な味わいを醸し出している。“Der Mond, der ist ihr Buhle”（月、それははすの花の恋人）の歌詞のごとく、月に照らされ開花したはすの花の神秘とその情景を精緻に描いたこの転調は、シューマンの転調の中でも最も優れたものの一つと言えよう。

⑤ 連続して循環するもの

ショパンの《3つの新しい練習曲》第2番の中間部への導入は変イ長調→ホ長調であるが、更に引き続きハ長調に転調している（13小節～24小節：譜例11）。つまりここでは3度転調が2回連続で行われており、異名同音を含みながら刻々と変化する色彩が大変美しい。

[譜例11]



またベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第5番》Op. 73の第3楽章展開部でも、138小節から第1主題がハ長調→変イ長調→ホ長調と3度転調を繰り返しながら幻想的に循環する例が見られる。

F. リストの《詩的で宗教的な調べ》の第3曲〈孤独の中の神の祝福〉では、主部のテノールによる穏やかな主題が嬰へ長調（1小節～4小節：譜例12a）、天使の声を思わせる中間部の導入がニ長調（179小節～182小節：譜例12b）、続いてアルトによる新たな主題が変口長調と転調していき（223小節～226小節：譜例12c）、再現としての主部で再び嬰へ長調へと循環している。

[譜例12a]



[譜例12b]



[譜例12c]



この例のように3回連続で3度転調を繰り返すと結局元の調性に回帰することとなり、これは楽曲全体の構成から見ても均整がとれていることが分かる。それぞれの部分のモチーフの性格と調性が精到に考えられ、3度転調の驚くべき効果が内包された作品であると言えよう。

Ⅲ. 各作曲家における「3度転調」の特徴と演奏表現効果について

Ⅱで分析した結果を主要な4人の作曲家に絞って特徴を挙げ、簡単にまとめてみたい。

まずベートーヴェンについてはⅡで述べたように、ソナタや協奏曲における楽章間での転調において3度転調を用いる場合がよく見られる。これは一曲の中での瞬時の転調に比べ、一つの楽章として長3度下の調性を選択しているため、揺るぎない凜とした世界を表出していると言える。またベートーヴェンは②の属和音（先行調）→主和音（後続調）の手法も好んでおり、Ⅴ度からⅥ度という伝統的なカデンツを踏襲しながらも、F. J. ハイドンの転調を想起させる機知に富んだ効果をもたらししているように見える。

一方シューベルトについては、圧倒的に①の主和音（先行調）→主和音（後続調）の用例が多い。やはり多くの歌曲を生み出した作曲家だけあってピアノ曲以外にも、《星》D 313、《夜と夢》D 827、《岩の上の羊飼》D 965、《鳩の便り》D 965 Aなどのリートにおいて3度転調の例が見ることができる。また③の仲介和音（先行調）→主和音（後続調）の手法についても、《楽興の時》D 780より第6番などに見られる。

シューマンはシューベルト同様、ピアノ曲以外ではリートを中心に独創的な用例が見られる。《さすらい人の歌》Op. 35-3、《私のバラ》Op. 90-2、《リーダークライス》Op. 39より〈森の語らい〉、《ばらよばらよ》Op. 89-6な

どの歌曲において、歌詞の内容や状況の変化を捉えた斬新な3度転調が多い。

ショパンに関しては前述の通り、他の作曲家に比べて異名同音転調を好んでいると言える。ピアノという楽器を知り尽くし、各々の調性が備え持つ性格とその響きを効果的に生かした書法とも相まって、ショパンの楽曲における3度転調では微妙な色彩の変化が精緻に描かれている。

またこれら3度転調におけるより効果的な演奏表現について考察してみる。まず5種類の中で最も自然な表現が可能なのは、③の仲介和音（先行調）→主和音（後続調）のパターンであろう。Ⅱで述べたように両者を仲介する調として近親調を経過する場合もあるため、転調に際してもごく自然な流れの中で演奏が可能である。②の属和音（先行調）→主和音（後続調）は偽終止の応用であるが、偽終止がⅥ度（短三和音）に向かうのに対してⅥ度の準固有和音（長三和音）に到達するため、響きの種類と音色が大きく異なる。偽終止におけるはぐらされた感のあるⅥ度への入りと比較すれば、Ⅵ度の準固有和音は、別世界ではあるが安定感のある心地よい和音に移ったという感覚であろうか。長三和音の広がりや開放感を持って演奏したい。

実例が最も多く見られる①の主和音（先行調）→主和音（後続調）の場合は譜例1で既に示したように、先行調の主和音における主音と後続調の主和音における第3音が共通音、先行調の主和音の第3音は半音下行して後続調の主和音の第5音、同じく第5音は半音上行して主音となる。この半音上行と半音下行は極めて自然な進行なので、まずこの2声部の進行をよく聴いてそれぞれの音を滑らかに繋げることは不可欠である。それに加えて共通音については、やはり先行調と後続調を繋ぐ架け橋となる音なので、変化しない音（和音としての音色は変化するが）として決して揺れ動かない静止した感覚が必要とされるのではないかと。全神経を集中し、固定された音を聴きながら他の2声を半音で滑らかに演奏するためには、変わっていく音と変わらない音を同時に聴き分ける「確かな

耳」と精妙なバランス感覚が必須であると考えられる。

今回の分析の結果3度転調への導入は、デクレッシェンドを経てピアノやピアノッシモに落ち着くケースが殆どであった。その中でⅡにおいて言及したように、ベートーヴェンの《ピアノソナタ第28番》Op. 101の第1楽章から第2楽章、ショパンの《ポロネーズ第6番》Op. 53のトリオ導入部など、フォルテやフォルティッシモで後続調に入るケースも僅かながら見ることができた。この場合は「翳り」や「内省的」ではなく、「驚嘆」の効果を備えていると考えられる。聴く者を予想外の世界に誘うような大胆な演奏表現が要求されよう。

またどのパターンにおいても、前述のように常に驚きの情感を持って演奏することは、3度転調を扱う上で特に大切であると筆者は考える。奏者は当然次に起こる転調を事前に認知した上で演奏するのであるが、まるで即興や偶然によってその調性に足を踏み入れたような新鮮な感性が毎回の演奏に要求されるのではないかと。本番での演奏は勿論、練習時からもこの感覚を常に意識しておくことはとても重要ではないかと考える。

おわりに

今回はベートーヴェンとロマン派の作曲家を中心に「3度転調」の様々な手法を分析し、演奏のヒントを提示してみた。田村はこの3度転調を「内容を重視したロマン芸術主義を象徴する転調法。懐深い世界を開き、表現を深化させる転調」⁽¹¹⁾と述べている。古くはJ. S. バッハやW. A. モーツァルトにも見られるこの転調法は、特にベートーヴェン以降ロマン派の作曲家にとっては感性と想像力を拡大する表現の一つとして欠かせない手法だったのかもしれない。今回はピアノに関連した作品のみしか触れられなかったが、楽器の組み合わせによって音色が多彩に変化する管弦楽曲などについても今後更に引き続き研究を継続していきたい。またこれらの研究により、楽曲分析と演奏とが密接に繋がって相互に有益となるよう、自身のピアノ演奏や

指導に活かしていきたいと考えている。

【註】

- (1) 島岡譲らは『和声 理論と実習Ⅱ』（音楽之友社、1965）において近親調の範囲を、「ある調の各音度調（Ⅰ以外の各音度3和音をそれぞれⅠとして持つ調）」と定義している（p. 31, p. 97）。即ちハ長調の場合その近親調は、ニ短調・ホ短調・ヘ長調・ト長調・イ短調の5つを指す。また林達也は『新しい和声 理論と聴感覚の統合』（アルテスパブリッシング、2015）において近親調の範囲を、属調・下屬調・平行調・同主短調・属調の平行調・下屬調の平行調・属調の同主短調・下屬調の同主短調までの8つとしている（p. 88）。
- (2) 島岡譲他『総合和声 実技・分析・原理』（音楽之友社、1998）p. 339.
- (3) 鶴原勇夫「フォーレの作品における転調の独創性に関する考察」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』第6号（2004）pp. 113-114.
- (4) 田村和紀夫『名曲に何を聴くか』（音楽之友社、2004）p. 102.
- (5) 物部一郎『創作和声 理論と実習』（音楽之友社、1985）p. 186.
- (6) 島岡譲他、前掲註（2）、p. 339.
- (7) 田村和紀夫、前掲書、p. 102.
- (8) 島岡らは前掲註（2）において、「転義（ある和音の調や機能を一時的に転換してみること）の結果、主調と内部調に共属しうる和音（両調を仲介する和音）を仲介和音という」と述べている（p. 295）。
- (9) 物部は前掲書において、ハ長調と変イ長調の関係を、「原調の主音・属音・下屬音が共通で、3個の音階共通音をもつ」と述べている（p. 187）。
- (10) 島岡譲他、前掲註（2）、p. 343.
- (11) 田村和紀夫、前掲書、p. 107.

【引用・参考文献】

- ・池内友次郎・長谷川良夫・石桁真礼生・松本民之助・矢代秋雄・島岡譲・柏木俊夫・丸田昭三・小林秀雄・三善晃・佐藤真・南弘明
1965『和声 理論と実習Ⅱ』音楽之友社
- ・島岡譲・野田暉行・尾高惇忠・川井學・佐藤眞・永富正之・南弘明・浦田健次郎・野平一郎
1998『総合和声 実技・分析・原理』音楽之友社
- ・田村和紀夫 2004『名曲に何を聴くか』音楽之友社
- ・鶴原勇夫 2004「フォーレの作品における転調の独創性に関する考察」『尚美学園大学芸術情報学部紀要』第6号
- ・林達也 2015『新しい和声 理論と聴感覚の統合』アルテスパブリッシング
- ・物部一郎 1985『創作和声 理論と実習』音楽之友社

【譜例作成に用いた楽譜】

- ・Beethoven, Ludwig van. *Klavierkonzert Nr. 5*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Beethoven, Ludwig van. *Klaversonaten Band I*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Chopin, Fryderyk. *Etudes*. (Urtext) National Edition.
- ・Chopin, Fryderyk. *Polonaises*. (Urtext) National Edition.
- ・Chopin, Fryderyk. *Waltzes*. (Urtext) National Edition.
- ・Liszt, Franz. *Harmonies poétiques et religieuses*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Schubert, Franz. *Drei Klavierstücke*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Schubert, Franz. *Klaversonaten Band II*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Schumann, Robert. *Fantasie*. (Urtext) G. Henle Verlag.
- ・Schumann, Robert. *Lieder Band I*. Edition Peters.

