

## 転調の誘惑

小野塚知二

ハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) は膨大な数の温  
和で穏健で平凡な作品を書いた人と思われています。確かに  
エステルハージ侯爵家の楽長としての務めが多かったため、  
当たり障りのない実用的な曲をたくさん残したのは事実で  
す。でも、彼の人生には何度か、意識的に従来を破るう  
とした時期がありましたし、相当に意欲的な作品もあります。

第一はハイドンの「疾風怒濤」時代とされる一七六八  
七三年頃で、当時の音楽の中心地イタリア、パリ、マンハイム  
などから離れて孤立して生活する中で独自に編み出した作風  
です。同時代のソレル神父 (Padre Antonio Soler, 1729-83)  
がマドリッド郊外のエスコリアル修道院に籠もって作曲を続  
ける中で独自の境地に到達したのと少し似ています。第二の  
革新期はエステルハージの楽長の任を解かれ年金生活に入っ  
た一七九〇年代です。モーツァルトやベートーヴェンから刺  
激を受け、また、何よりも当時既に世界最大の音楽消費市場  
だったロンドンでの生活が新たな創作意欲を生みしました。

## ピアノ・ソナタという実験場

音楽的な辺境で新しい試みを行おうとする場合に好適なのは、独りで己の意図を実践できる独奏曲か、少人数の気の合  
う仲間と演奏できる室内楽（殊に弦楽四重奏曲とかピアノ三  
重奏曲）です。新しい試みを初めから管弦楽で実践するの  
は経済的に無理ですし、独奏者をとまなう協奏曲などの場  
合、その独奏者が試みの意図を理解しなければ初演で失敗す  
るからです。したがって、オルガン、チェンバロ、ハンマークラ  
ヴィアなどの独奏楽器が作曲家の実験器具となります。J・  
S・バッハのオルガン曲の多くもそうした性格を持ちます。

では、ハイドンやソレルの時代にはどのような実験がな  
されたのかというと、一つの調性に縛られずに自由に自由  
に転調するか、しかも聴衆に不快感や不審感を覚えさせないよ  
うに転調するにはどうしたらよいかということでした。ソ  
レルは転調に関する論文を書いたほどです。ハイドンは己  
の転調の技の極限をピアノ・ソナタで存分に示しました。

## ピアノ・ソナタ第五二番変ホ長調

それがこの変ホ長調のピアノ・ソナタです。ホーボーケン  
によるハイドン作品番号では XVI-52 で、チェンバロやハン  
マー・クラヴィア（初期のピアノ）のために書いたソナタ  
としてはハイドン最後のものとされています。ロンドン滞在  
中一七九四年の作品で、クレメンティの高弟の一人テレ  
ゼ・ヤンセンに献



譜例1 第1楽章第1主題冒頭

呈されました。こ  
の曲はハイドンの  
自筆楽譜が残され  
ており、その冒頭  
に献辞が書き込ま  
れています。ヤン  
センはアーヘン生  
まれですが、ヘン  
デル亡き後のロン  
ドン音楽界の寵児  
となったクレメン  
ティの弟子とし  
て、若くして英国  
で名声を獲得して  
いましたから、英  
語風にテリーズ・

ジャンセンと記す方が適切かもしれません。

第一楽章は冒頭から堂々たる第一主題が現れます。この曲  
を書いたときハイドンは既に六二歳になっていますが、若々  
しい力強さは、ベートーヴェンの若き日のピアノ・ソナタ、  
ことに第三番ハ長調（ハイドンに献呈）や第四番変ホ長調に  
通ずる雰囲気があります。しかし、ハイドンのこのソナタは、  
七の和音（四和音、根音と、その上に三度、五度、七度の音  
程の四つの音からなる不協和音）をやたらと多用する点で青  
年ベートーヴェンの作品と異なります。第一楽章の冒頭八小  
節（譜例1）で、七の和音は一〇回登場します。

第一小節は変ホ長調の主和音（I）で始まりますが、二拍  
目でただちに短七度のレブを右手左手の両方で加えて、I7と  
して三々四拍目（IV）で変イ長調に転調したかのような印象  
を与えますが、第二小節では変ホ長調の属七和音（V7）を経て、  
Iに戻ります。この二小節を通じて低音はずっとミ♭の音が  
響いているのでI7からIVへの進行にもかかわらず変ホ長調の  
調性は保たれています。第三々五小節はV7とIの間を行っ  
たり来たりして、第六々八小節で再びI7からV7、さらにI7と減  
七和音を経て再びV7に到達して、第九小節からは一オクター  
ブ上で、多少装飾も加えて第一主題を繰り返します。第九々  
一六小節の八小節の間では減七も含めて七の和音が一一回登  
場し七の和音を多用することで、あちこちで転調した（ある  
いは転調する）かのような雰囲気醸し出します。



譜例2 第1楽章17~20小節



譜例3 第1楽章提示部最後の2小節と展開部最初の4小節

### 転調苦むさず

西洋近現代音楽では七の和音は、根音の完全四度上の和音に落ち着こうとする性格を強く持ちます。減七和音の場合は構成する四つの音のいずれもが根音になりうるるので、いろいろな和音に落ち着くことができる点で便利です。逆に七の和音を多用すると、始終転調しているような状態で、何が主調

儀正しい転調がたくさん、それも過剰なほどに含まれているのを見てきました。しかし、この曲にはそれとは異なる唐突な転調も何度か現れます。七の和音は不安定感があるので、その根音の完全四度上に転調することを予感させますが、この曲にはそうした予兆のない突然の転調があるのです。

そうした唐突な転調の最初が、第一楽章の主題展開部(第二部)冒頭です。主題提示部(第一部)末尾は、第二主題の変口長調です(譜例3の繰り返し記号の前の二小節)。その後からが主題展開部になります。まず、三つの和音(変口長調のI-VII-VI)を鳴らします。このVI(ソシレ)をフェルマータで長く伸ばして、少し間を空けて、ハ長調で第二主題の変奏が始まります。変口長調(元々の変口長調の属調)からハ長調へ二度上がる、少し遠い転調です。

この後も細かな礼儀正しい転調を繰り返しながら、二長調へ上がります。再びソシレの和音(二長調の下属調)をフェルマータで伸ばして、さらにハ長調に転調します。ハイドンの自筆譜面ではこのソシレの後を一段空けて次頁冒頭からハ長調の第二主題を書いていますから、ここに長い間を取るつもりだったのでしょう。つまり、変口長調から二度ずつ三回上がっていくのですが、その結果、変口長調の増四度上(元の変口長調からは半音上)という最も遠い調に到達しているのです。このように、小刻みで礼儀正しい転調と唐突な転調とを組み合わせて、遠隔調に転ずるといえるのは、きわめて自

だったのかわかりづらくなり、和声的な調性感は揺らぎやすくなります。現在のポピュラー音楽ではセブンス・コードばかりという曲も珍しくありませんが、一八世紀の音楽で、これほどセブンスが多用されたことはまずないでしょう。

このピアノ・ソナタの第一楽章は、一方では右手の速い音階、時には一〇連符となるような急速な音階を駆使することで、他方では左手の低音を維持することで、調性感の揺らぎが露呈しないように工夫しています。たとえば、第一楽章の一七〜二〇小節では、根音省略という裏技まで用いて、和声的な調性感を保っています。譜例2では第一主題を五度上の変口長調に転調して繰り返しします。ここでも変口長調(I)から17、V7、V7を経てIに戻るの譜例1と同じです。譜例1よりもさらに速く長い音階を駆け上がるころ(第一八〜一九小節)のV7は根音のファがありません。根音がないのになぜV7だとわかるのかといえれば、和声進行も旋律もこの部分はハ長調としか解釈できないからです。七の和音の根音を省略すると減七になりがちですが、ここでは、シbが低音で頑張っているの、変口調が優勢な調性感となります。この後、ほぼ変口長調を中心に細かな転調を続け、第二主題も変口長調で、飛び跳ねるような分散和音の下降形で現れます。

### 七の和音をとまわらない転調

以上、このソナタの第一楽章には、七の和音を多用した礼儀的かつ目的意識的に書かなければ、ありえないことです。第一楽章は主題再現部(第三部)で再び変口長調にもどり、小刻みな転調を繰り返しますが、終結部は変口長調で締め括られます。ところが、第二楽章は突如、半音上のハ長調です。ここでは短い経過句としてのソシレの和音すらなく、まさに唐突に半音上に転調します。

第一楽章のさまざまな転調を気付かずに聞き流した聴衆も、第二楽章の冒頭では「あれ、変だな」と気付くはずですが。このソナタはハイドンがその技を駆使して、転調のおもしろさや意外さを見せた実験的な作品と違って差し支えないでしょう。もし、これが意図的な実験でないならば、ハイドンは強迫転調症とでもいって音楽的な病に罹っていたことになりそうですが、彼はほかの曲では、こうした多彩な転調に取り憑かれているわけではありません。この実験を通じてハイドンが示したかったのは、和声学の常識に囚われることなく、右手の旋律と左手の低音の自由で必然的な動きを追求するのではなく、いくらでも表現の可能性は広がるということだったのではないのでしょうか。その後も多くの作曲家たちが晩年に述懐したように、和声学とは作曲(や楽曲分析)の方便に過ぎず、各声部の音の横の流れ(旋律)とその組み合わせ(対位法)にこそ西洋音楽の本質はあるのだということです。

おのづか・ともじ

東京大学特任教授/名誉教授