



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	チャイコフスキの交響曲第1番における民謡旋律：ソナタ形式における展開法の分析とその音楽的意味
Author(s)	池田, 航輝
Citation	研究論集, 25, 275 (左) -295 (左)
Issue Date	2026-01-16
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.25.l275
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98776
Type	departmental bulletin paper
File Information	16_rjgshhs_25_p275-295_l.pdf



チャイコフスキイの交響曲第1番における 民謡旋律¹⁾

—— ソナタ形式における展開法の分析とその音楽的意味 ——

池 田 航 輝

要 旨

本論は、チャイコフスキイ Пётр Ильич Чайковский (1840–1893) の交響曲第1番 ト短調 作品13《冬の白日夢 *Зимние Грёзы*》(1868年初演)の第4楽章における民謡旋律について、ソナタ形式の主題としての展開法を楽曲分析により明らかにし、その音楽的意味を示すことを目的とするものである。第1番第4楽章は、序奏とコーダの付いたソナタ形式で書かれており、ソナタ主部の副次主題として民謡《私は種をまく》に基づく旋律が用いられている。本論では楽曲中にみられる民謡旋律そのものの操作を中心に分析しつつ、ソナタ形式の観点から、楽曲全体の展開における主題としての民謡旋律の展開法を見ていく。

民謡旋律は、はじめに序奏で断片的な素材として提示された後、それが発展する形で旋律全体への提示に至る。ソナタ主部に入ると、提示部では全く性格の異なる第1主題が現れ、民謡旋律は第2主題として改めて提示される。重要なのは、序奏の民謡旋律と主部の民謡旋律ではリズムや構成音が異なっていることで、ここで民謡旋律には2つのパターンが存在することが明らかになる。展開部では、この2つの民謡旋律のパターンが、結末に向けて複合を見せる。

本楽曲のもう一つの大きな特徴として、2つの主題間にトニックとドミナ

¹⁾ 本論でのロシア人名のカナ表記は、力点位置（アクセント）にのみ音引き（ー）を入れ、力点位置が不明な場合、および力点位置以外の箇所には音引きを使用しないこととした。また、音楽作品名の表記については原則として『ニューグローヴ世界音楽大事典』（日本語版）の作品表を基本とするが、現在までに定訳が改められている場合などは適宜筆者の判断によって表記する。また、民謡などで慣例的な日本語表記のないものについては、特筆しない限り筆者の訳による。このほか年月日に関わる表記は、特筆しない限り全てロシア暦（ユリウス暦）に準じる。ただしいずれの場合も、日本語文献からの引用や書誌情報についてはもとの表記に従う。

ントの関係が構築されないことが挙げられる。ここに生じる調的緊張関係は、本来その解決が求められる再現部では解決されずコーダにおいて解決されるが、その際、第2主題である民謡旋律は対立項である第1主題の要素を取り込むことによって主調を獲得すると同時に、2パターンの民謡旋律の共存が可能となる。

第1番第4楽章では、それ自体で完結している民謡旋律という素材をソナタの展開に適応させる試みが見られると同時に、民謡旋律はその弁証法的展開の中で様々に変容されながら音楽的な勝利を迎え、最終的に音楽全体を統一するものへと昇華されるのである。

1. はじめに：問題の所在

本論は、チャイコフスキイ Пётр Ильич Чайковский (1840-1893) の交響曲第1番 ト短調作品13《冬の白日夢 *Зимние Грёзы*》(1868年初演²⁾) の第4楽章における民謡旋律について、ソナタ形式の主題としての展開法を楽曲分析により明らかにし、その音楽的意味を示すことを目的としている。

チャイコフスキイが生涯にわたって取組んだジャンルである交響曲は、彼の作品全体の中でも主要な位置を占めている。その中でも、作曲家活動の最初期に書かれた第1番は、ロシア初の専門的な音楽教育機関として設立されたペテルブルク音楽院(1862年設立)を第1期生として卒業したチャイコフスキイが初めて書き上げた大作であり、ロシアの作曲家による交響曲としては、アカデミックな書法を素地として書かれた本格的な交響曲の萌芽的存在ともいえよう。

そうした背景をもちながらも、この交響曲には既に「従来の慣例からの逸脱」(Brown 1978, 107) が認められる。この点について、Brown はソナタ形式で書かれた第4楽章を取上げ、提示部第2主題が中音短調 (mediant minor) であることに言及している。後に詳しく述べるが、実際に第1番第4楽章では、提示部第1主題がとる主調 (トニック) はト長調であるため、それに対応する第2主題は通常であれば属調 (ドミナント) のニ長調に設定されるはずであるが、3度調の口短調に設定されている³⁾。

他方、第1番第4楽章では、民謡《私は種をまく *Я посею ли, мулада Младенька*》に基づく旋律が用いられているが、ほかならぬこの民謡旋律こそが、まさにその逸脱を成す第2主題なの

²⁾ 全曲初演に先駆けて、第2、第3楽章のみが1866年に初演されている。

³⁾ 基本的なソナタ形式では、原則として提示部第1主題(主要主題)が長調の場合、第2主題(副次主題)は属調(V)に設定され、短調の場合は平行調(Ⅲ)かごくまれに短調上の属調(v)に設定される (Hepokoski and Darcy 2006, 16)。

である。もちろん、同時代までの音楽作品において、第2主題が属調をとらないことそれ自体は際立って珍しいものではない。重要なのは、ここでの第2主題、すなわち民謡旋律が第1主題との間にトニックとドミナントの関係を構築しないという現象が、音楽が結末へと向かうプロセスの中でどのような意味をもつかということである。Brown の関心はこの現象にそれ以上深入りせず、民謡旋律についてもその存在に触れるのみにとどまっている。

とはいえ、チャイコフスキの作品全体を検討する上で、民謡旋律の扱い方は注目すべき要素である。ロシアの作曲家の作品のうち、民謡の旋律が用いられたものがまとめられている Бачинская 1962 によると、チャイコフスキは全 15 作品に民謡の旋律を用いている。それらを一瞥すると、1870 年代まではオペラから交響曲、室内楽、協奏曲に至るまで様々な性格の作品が見られるのに対し、1880 年代以降になると交響曲は見られず、特に晩年はオペラに偏っているなど、作曲されるジャンルの傾向に変化が見られる〔表 1〕。しかしこの創作傾向の変化の中で、作品と民謡旋律の関係がどのようなものであったのかは未だ明らかでない。

〔表 1〕チャイコフスキが民謡旋律を用いた作品⁴⁾

作品番号	作品名	編成	作曲年
76	序曲《雷雨》	管弦楽	1864
13	交響曲第1番《冬の白日夢》	管弦楽	1866（初稿）
	《オプリーチニク（親衛隊員）》	オペラ	1870-1872
11	弦楽四重奏曲第1番	室内楽	1871
17	交響曲第2番	管弦楽	1872（初稿）
12	劇付随曲《雪娘》	舞台作品	1873
23	ピアノ協奏曲第1番	独奏+管弦楽	1874
24	《エヴゲーニイ・オネーギン》	オペラ	1877-1878
36	交響曲第4番	管弦楽	1877
39	《子供のためのアルバム》	ピアノ	1878
48	《弦楽のためのセレナード》	管弦楽（弦のみ）	1880
49	祝典序曲《1812年》	管弦楽	1880
	《マゼーパ》	オペラ	1881-1883
	《チェレヴィーチキ（可愛い靴）》	オペラ	1885
	《魔女（魔性の女）》	オペラ	1885-1887

そもそも、チャイコフスキが民謡旋律を実際の音楽作品においてどのように扱っているのかという問題については、十分な検討がなされてきたとは言い難い。その大きな理由として、これまでのチャイコフスキ研究では楽曲分析に基づく作品研究が重視されてこなかったこ

⁴⁾ Бачинская 1962 に基づき筆者作成。

とが挙げられる⁵⁾。チャイコフスキイの場合、多くの伝記的研究（前述の Brown 1978 も含む）が著されてきたが、そうした伝記的記述と関連して作品の考察がなされる一方、専ら楽譜に基づいて作曲技法などを明らかにしようとする作品研究の数はきわめて少ない⁶⁾。

そうした中で、チャイコフスキイの民謡に関する書法については、主に編曲の観点から論じられてきた。例えば EBCEE 1973 は、チャイコフスキイが手掛けた民謡集に見られる和声法や対位法を取上げ、民謡集としての編纂にあたっての編曲技法を細かく検討している点で、貴重な先行研究といえる。ただし、EBCEE が着目しているのはあくまでも民謡集に収録された民謡の旋律と、編曲にあたって用いられた前述の西洋音楽理論との関係であり、実際の音楽作品の構成要素として扱われた場合については踏み込めていない。またそうした書法の問題が国民主義、すなわちナショナリズム（国民主義）の観点と結びつくと、いかに元々の民謡の性格を忠実に残しているかどうかの問題とされるばかりで、Taruskin はそうした態度を「作曲家の音楽様式の本質を『純粋な民謡』から直接的に抽出することに固執している」（Taruskin 1997, 50）と批判している⁷⁾。

先に触れた伝記的情報や、国民主義といった音楽史上の問題が、作品の理解に貢献し得ることは確かである。しかしそれだけでは、作品の全貌は明らかにならない。そして実際の音楽作品では、民謡旋律はそれ単体で存在するのではなく、他の様々な要素と関わりながら音楽全体の展開を構成しているのであり、実際の作品の構造の分析なくしては、第1番の場合に限らず、チャイコフスキイの作曲上の試みを見落とすことになる。チャイコフスキイは自身の作品において、民謡旋律をどのような素材として、どのような書法をもって扱っていたのだろうか。チャイコフスキイが初めて世に問うた大作であり、かつ民謡旋律を用いた最初期の作品である1番での民謡旋律の扱いは、彼の創作全体を辿る上でも有効な示唆を与えてくれるはずである。

⁵⁾ Dammann は、特に交響曲第4番、第5番、第6番のいわゆる後期三作を例に挙げて、「楽曲構造に注目し、難解な主題プロセスの理解を探究する学術的な言説からは、様々な理由からほとんど排除され続けたが、それはとりわけ、これらの作品は分析的な考察よりも『共感的な感覚』によってよりよく理解されるという、受容に蔓延した態度に基づく思い込み」（Dammann 1998, 198）によるものであったと述べている。

⁶⁾ チャイコフスキイの作曲技法に関する研究として、Zajaczkowski 1987 を貴重な一例に挙げることができる。ただし、Zajaczkowski の分析では民謡旋律の書法に関する言及は見られない。

⁷⁾ ここで Taruskin が念頭においているのは、とりわけイギリスの音楽学者ブラウン David Brown (1929-2014) とガーデン Edward Garden (1930-2017) らによるチャイコフスキイとナショナリズムに関する論である。なお、音楽史の観点から補足すると、Dahlhaus は「民俗音楽が常に何よりも国民の音楽であるという、19世紀において自明の真理とされていた前提は、疑わしく正当性のないものである」（Dahlhaus 1989, 92）とした上で、「ただし、民俗音楽の国民主義的解釈について、現在の実証主義的研究によって訂正されている美的な誤りとして切り捨ててしまうこともまた間違いである」（Ibid. 95）とも述べている。

以上の点を踏まえ、本論では民謡旋律の扱い方を中心に第1番第4楽章を分析していく。なお、本作品には1866年に完成された初稿及び第2稿（Чайковский 1957の巻末資料を参照）と、1874年に改訂を経て出版された第3稿が存在するが、現在一般の普及を考慮し、本論の分析には最終的に出版された第3稿を扱う。具体的な分析に入る前に、まずは民謡旋律の基本的な情報について確認しておきたい。

2. 民謡について

第1番第4楽章には民謡《私は種をまく》に基づく旋律が用いられている。この民謡は、プロクーニン Василий Павлович Прокунин (1848-1910) の編纂した『独唱のためのピアノ伴奏付きロシア民謡集 *Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано*』（第1冊 1872年、第2冊 1873年出版）に収録されており⁸⁾、〔譜例1〕は同民謡集のものから旋律部分のみを抜き出して示した。実際の楽曲では若干の変形が施されているが、まずはこの旋律が基準となる。

〔譜例1〕民謡《私は種をまく》



チャイコフスキの友人であるカシキン Николай Дмитриевич Кашкин (1839-1920) の回想録には、この民謡と第1番の作曲の関係が詳しく語られており、当時この民謡がどのように受容されていたのかをうかがい知ることができる。少し長くなるが引用しよう。

チャイコフスキは、作曲活動を始めた頃は積極的に民謡を使用し、交響曲第1番のフィナーレにも《花が咲いていた *Цвети цветики*》を選んだ。残念ながら、この歌は都市の人々のお馴染みの一曲になっていて、ひどい損傷を受けていた。特に、その結尾は明らかに非

⁸⁾ プロクーニンは、1871年頃にモスクワ音楽院でチャイコフスキに師事していた学生で（Лопатин и Прокунин 1956, 75）、民謡集には編者としてチャイコフスキの名前が記されている。チャイコフスキは、おそらく教員としてプロクーニンの作業を監修する立場にあったと考えられる。この点について Евсеев は、民謡の編曲を含め、民謡集の作成そのものをチャイコフスキが手掛けたのではないかと推測しているが、彼の著書の編者である Рабинович は、根拠となる資料がないとして否定的に捉えている（Евсеев 1973, 10）。

民謡的で、ピョートル・イリイチを非常に困惑させた。[……] 私がこのことを例として挙げるのは、《冬の白日夢》の作曲者が当初は民謡調の特徴や性格を何一つ理解していなかったのだと後世の人々に思われなくするためのことである。彼はこの旋律が都市の教養ある愛好家たちに壊されていることを十分に認識した上で選んだのである。(Кашкин 1954, 35-36)

この回想を見るに、《私は種をまく》はフォークロアとしての民謡というよりも、むしろ都市の人々の間で流行していた歌謡のようなものであったと推測できる。チャイコフスキイは、その後 1872 年にモスクワで開催される工業技術博覧会での音楽行事のために書いた《工業技術博覧会開会式のためのカンタータ *Кантата на открытие Политехнической выставки*》(1872 年初演)の中で、第 1 番第 4 楽章から民謡旋律を用いた箇所をほとんどそのまま流用しており、このことから《私は種をまく》が同時代に広く受容されていたことがうかがえる。

以上のような事実を踏まえた上で、Taruskin は、この曲が現在に至るまで民謡として理解されてきたことについて次のような考察を加えている。

[……] プロクーニンの民謡集に収録されているために、この歌は「真正なもの」と認識されている。しかし、その民謡集が出版されたのは、交響曲第 1 番が完成してから 6 年後の 1872 年のことである。プロクーニンは、モスクワ音楽院でチャイコフスキイに音楽理論を学んでおり、民謡集の出版にはチャイコフスキイの手が加わった。つまり、チャイコフスキイは、プロクーニンの民謡集の中からこの歌を見つけたのではなく、後からこの歌をそこに加えることで、いわば事後的に自分の交響曲の国民的資格を証明しているのではないかと考えられる。(Taruskin 2009, 128)

本論では、この民謡が選択された意図については深入りしない。むしろ注目すべきは、こうした素材をソナタ形式の展開に組み込んだ手法である。それでは次節より具体的な分析に移ろう。

3. 第 1 番第 4 楽章の分析

第 1 番第 4 楽章は、序奏とコーダがついたソナタ形式で構成されている。既に確認してきたように第 2 主題が民謡旋律となっているが、まずは全体の構成について、民謡旋律が現れる箇所も含め確認しておこう〔表 2〕。なお以降本論ではドイツ音名を用い、〔表〕中の「調」において長調 (Dur) は大文字アルファベットで、短調 (moll) は小文字アルファベットで示す。「転」は転調を中心としたセクションである。

〔表2〕第1番第4楽章全体の構成⁹⁾

小節	セクション	調	民謡旋律関係
1-46	序奏①	g	民謡旋律の提示
47-65	序奏②	G-D	民謡旋律の変容
66-125	提示部：第1主題	G-g	
126-177	提示部：第2主題	h	民謡旋律の提示
178-281	展開部	転	民謡旋律の変容
282-344	再現部：第1主題	G-g	
345-358	再現部：第2主題	e	民謡旋律の再現・変容
359-370	序奏①の再現		序奏①の再現・変容
371-414	コデッタ	転	
415-430	序奏②の再現	G	序奏②の変容
431-466	コーダ①		民謡旋律の終結
466-610	コーダ②		

はじめに述べたように、第1番第4楽章ではソナタ主部で提示部第2主題（民謡旋律）が第1主題の属調ではなく、3度上の口短調をとる。さらに、再現部でも第2主題は主調へ解決せず、今度は3度下のホ短調（平行調）へ向かっている。つまりこのソナタでは、2つの主題間にトニックとドミナントの関係を構築することが意図的に避けられていることに加え、本来再現部に求められるはずの調的解決さえも行われていない¹⁰⁾。

また民謡旋律は、ソナタ主部に加え、その前後に配置された序奏とコーダにも現れる。詳しくは以下で見ていくが、〔表2〕に示した計8セクションでは、常に同一の旋律型が現れるのではなく、全ての箇所において調、リズム、そして構成音といった諸要素が変容をみせるほか、旋律全体の提示はもちろんのこと、旋律の一部のみが抜き出された形で提示されることもある。

以上の点を踏まえると、第1番第4楽章では楽曲の各セクションと民謡旋律の変容がどのような関係を築きながら結末へ向かうかというプロセスが重要となる。以下本論では、民謡旋律そのものの操作を中心に分析しつつ、ソナタ形式の観点から楽曲全体の展開を追っていく。それでは序奏から順に見て行こう。

⁹⁾ 以下、〔表〕は全て筆者の分析をもとに作成。

¹⁰⁾ 通常、再現部には提示部で生成された調的緊張の解決が求められる。これは、主要主題と主調の二重復帰に続き、第2主題やその他の主調以外で提示されたあらゆる音群を主調で再現することによって達成される（Hepokoski and Darcy 2006, 19）。『ニューグローヴ世界音楽大事典』の記述を引用すると、「他調での重要素材の提示によって生じたこの微妙な緊張は、このように『安定した土台があたえられ』て、初めて楽章は終結することができるのである」（Webster, 1994, 93）。

3-1. 分析：序奏

第1番第4楽章の序奏は、序奏としては比較的長大なものとなっており、大まかにみて前半（序奏①）と後半（序奏②）の2部分から成っている。この2部分は、楽曲の構成上は共に序奏に位置するものであるが、その音楽的機能は大きく異なっている。まずは序奏全体の概観を〔表3〕に示した。なお序奏①と序奏②の境目には二重線を引いている。

〔表3〕序奏の構造

小節	下位セクション	調	民謡旋律関連
1-8	導入部	g	断片素材の提示
9-16			断片素材の反復
17-24	序奏主部		民謡旋律の提示
25-33			民謡旋律の反復・変容
34-42	導入部再現		導入部の再現／トレモロの追加
43-46	移行句	転	断片素材の反復
47-50	推移部	G?	民謡旋律の提示（長調）
51-56			民謡旋律の変容
57-62		D	断片素材の変容
63-65	連結句	D・転	↓

序奏の前半にあたる序奏①は、さらに3部分の下位セクションに分かれており、そのうちの主部にあたる箇所は楽曲中で最初に民謡旋律の提示が行われる部分となっている。ただし元の民謡が長調（〔譜例1〕はホ長調）であるのに対し、ここでは短調に移調された形で提示される。このとき、主要主題の（ト長調）の同主短調（ト短調）となっていることに注目しておきたい。

まずは導入部でファゴットがD・Es・Aの3音から成る素材を提示する〔譜例2〕。この3音素材は、民謡旋律の一部を抜き出したものであり、後述する民謡旋律の提示へと発展する。この音型は楽章内でしばしば現れるため、以降「断片素材」としておく。断片素材の提示が完了すると、その音型が様々な楽器に受け渡されるようにして反復される〔譜例3〕。この反復では、断片素材の末尾の音に変化が見られるが、全体の機能としては、断片素材のもつ音型（D-Es-Dなどの刺繍音型）とリズム（付点4分音符と8分音符からなるリズム）の強調と捉えてよいだろう。また、新たに半音階の素材が同時に追加されていることにも注目しておきたい。

〔譜例2〕序奏① 1-8 小節：断片素材の提示

Andante lugubre $\text{♩} = 76$

断片素材

〔譜例3〕序奏① 9-15 小節：断片素材音型の反復

10

断片素材の反復

半音階

ヴィオラが最後に念を押すようにしてもう一度 D-Es-D の刺繍音型を提示すると（16 小節目）、そこから発展するようにして、17 小節目より民謡旋律全体の提示を迎える〔譜例4〕。ここに見られる民謡旋律の結尾は、民謡集に収録されているものとは異なり、民謡旋律を構成する D-G の5度順次進行の部分再構築したものとなっている。

断片的な音型から旋律の提示へと至るこの発展的なプロセスによって、導入部で提示され、反復されてきた動機的な素材（断片素材）が民謡旋律の構成音やリズムから成るものであったことが明らかになる。2度の休止（フェルマータ）によってぶつ切りにされた動機的な断片素材の提示からよりはっきりとした輪郭をもつ旋律型へと発展していくこのプロセスは、単なる序奏ではなく、そもそも民謡という素材自体がそれ単体で完結した楽想をもつ主題としての性格を備えていることもあり、民謡旋律というある種の主題を既に提示している場と考えることもできる。断片素材の反復とともにその印象を楽曲冒頭で強調することで、民謡旋律が楽曲の

展開において重要な素材であることをはじめに予告しているのである。

〔譜例4〕序奏① 16-26 小節：民謡旋律の提示

さて、序奏①でもっとも注目すべき箇所は中盤の29小節目である〔譜例5〕。断片素材を含め、これまでに提示された民謡旋律を改めて見てみると、その開始音はD音（反復部分のみ一部G）の同音反復から成っており、それらのリズムは全て「付点4分+8分+4分」音符の付点リズムで記譜されていることがわかる。ところが、29小節目から再度提示される民謡旋律の冒頭部分は、それまでの民謡旋律とは異なり、また序奏①で唯一「4分+4分+4分」音符による同価リズムとなっているのである。このリズムを際立たせるように付けられたアクセントを見るに、同価リズムによる民謡旋律は、付点リズムのそれとは明確に異なるものとして意図されていると見なすべきだろう。さらに深入りすると、この同価リズムは〔譜例1〕に示した民謡集のものと同様のリズムであることから、むしろこれまで提示されてきた付点リズムの方が異化されたものであるという可能性も見えてくる。またテクスチュア全体を見ても、木管楽器群の追加により拡大されたポリフォニーの下に抗うようにして同価リズムの強調が配置されている。

〔譜例5〕序奏① 27-29 小節：同値リズムの出現

さて、民謡旋律の提示と反復はそれ以上新たな展開へ向かうことなく、再び断片素材が提示されることで解消され、再び導入部の音楽が現れる。この導入部再現によって、付点リズムを含む断片素材および民謡旋律に改めて注意が向けられるわけだが、ここでは元々の導入部に見られなかったティンパニのトレモロが挿入されており、まるで嵐の到来を告げる雷鳴のように、さらなる展開の布石が打たれる（譜例なし）。

47 小節目からは、それまでの重々しい雰囲気から一転して快活な *Allegro moderato* となり、調号上でト長調へ転調する。しかしこの場面転換においては引き続き民謡旋律が提示されており、また他の声部にも順次上行音型が加わるのみで、主題らしい主題は現れない。また序奏②開始時点の転調は、あくまでも調号上で見た場合の転調であり、ト長調の主和音やカデンツも一切現れない。むしろその響きとしては、52 小節目で提示される A-D の5度順次下行素材の反復や、D 音の同音反復などから、属調のニ長調に近いものとなっている（譜例なし）。この調の不安定さから見て、この部分は未だ序奏が継続していると考えるべきである。

序奏②の終わり（57 小節目から）では D の同音反復素材が強調されるが、これは断片素材の新たな変容形で、A 音が省略され、さらに E 音が装飾的なものとなっている（〔譜例6〕は59 小節目から）¹¹⁾。

¹¹⁾ 〔譜例6〕における断片素材の同音反復における変容では A 音が省略されてしまっており、単なる D-E-D の刺繍音型となっているが、本来この部分には E 音から A 音への跳躍音型が含まれていた。

〔譜例6〕序奏② 59-64 小節：断片素材の変容・二長調への転調

ここで序奏結尾、つまりソナタ主部直前の調の動きに言及しておきたい。移行句以降にもたらされた調的不安定は、この同音反復素材の強調によって安定がさらに要求される。そしてこの同音反復素材が62-63小節目で実際に二長調のカデンツを形成することで、音楽は一度二長調に解決する。しかし、このカデンツで得た安定は直接ソナタ主部にはもち込まれない。具体的には、二長調の主和音がト長調の属音とみなされて提示部第1主題が導入される形となっており、この調の動きが後にコーダの導入と深く関わってくる。最後に断片素材はD・E・Aの3音の並列（序奏①でのEsが転調によりEとなっている）に分解され、そのままなだれ込むようにして提示部第1主題へとつながる。

3-2. 分析：提示部

序奏で強調された民謡旋律の展開と、直前で安定した二長調への転調を同時に裏切るかのようにして提示部へと転換する。提示部の構造は以下の通りである〔表4〕。

ㄨ (1866年の初稿および第2稿の時点、Чайковский 1957の巻末資料を参照)。したがって、57小節目以降に現れる当該の素材は、当初より断片素材の変容を意図して書かれたものであると見なせる。以下に実際の譜例を示す。

〔表4〕提示部の構造

小節	下位セクション	調	民謡旋律関連
66-69	第1主題提示①	G	アルペジオ素材
70-80	第1主題提示②		シンコペーション素材
81-88	主題反復		
89-112	主題変容	g	
116-123	推移	転	ロ短調属和音の提示
124-125	中間休止		
126-141	第2主題提示	h	民謡旋律の提示
142-153	第2主題反復		
154-180	結尾部	転	民謡旋律の変容と解消

新たに現れる第1主題は、2つの要素の組み合わせによって構成されている〔譜例7〕。一つはホモリズム的な和音から成るアルペジオ風の素材、もう一つはそれに続くシンコペーション素材である。とりわけ前者はト長調の主和音を提示し、第1主題に主調を確立する機能を果たしている。この両者の特徴として、和音による縦の動きを中心としている点が挙げられる。序奏の民謡旋律と比較すると、その性格の違いが明らかである。

〔譜例7〕提示部第1主題 65-72小節：2つの素材の提示

Allegro maestoso ♩ = 126

Archi

素材①: ホモリズム

素材②: シンコペーション

結尾でロ短調の属和音が提示されると、Fis音を保持しつつ問題の第2主題に入る〔譜例8〕。

〔譜例8〕 提示部第2主題 120-135小節：民謡旋律主題

民謡旋律

同価リズム

h: V

130

短6度まで下行

既に何度も述べた通り、民謡旋律による第2主題は第1主題の3度上に位置する口短調となっており、主要主題との間にトニックとドミナントの関係を構築しない。しかし提示部に見られる現象として重要なのは以下の点である。

まずはテクスチュアである。序奏では民謡旋律が対位法や木管楽器の装飾的な旋律と組み合わされたポリフォニーの中にいたのに対し、提示部で副次主題として現れる際には、民謡旋律をシンプルな伴奏音型が支えるホモフォニーとなっている。次に、旋律の構成音の変容である。序奏での民謡旋律は、音程素材の提示によっても強調されていたように、開始音Dから最低音Gまでの5度順次下行する旋律となっていた。一方、第2主題としての民謡旋律は、開始音Fisから口短調の導音であるAisまで、すなわち短6度へと音程が拡張されている。この音程は元の民謡旋律の構成音と同様である（〔譜例1〕では、開始音HからDisまでの短6度が下限の音程となっている）。そして最後に、リズムである。第2主題として提示される民謡旋律は、開始音Dが付点リズムをとらず、先の29小節目にて僅かに暗示的に現れていた同価リズムによるものである。前述の構成音も含め、提示部では調こそ短調であるものの、その様相はもっとも本来の民謡の音型に近いものとなっている。テクスチュアがホモフォニーであることも考慮す

ると、第2主題では民謡のもつ声楽的性格が強調されており、第1主題はもちろんのこと、序奏の民謡旋律とも少なからぬ対照性を有している。

この第2主題の登場により、民謡旋律には大きく2つのパターンが存在することが事実となる。一つは付点リズムと完全5度を有するパターンで、その際のテクスチュアはポリフォニーをとる。もう一つは、同価リズムと短6度を有するパターンで、こちらはホモフォニーの主声部として現れる。したがって、これら2つの民謡旋律の音楽的意味は、似て非なるものと見なさざるを得ない。これは楽曲全体の構成において非常に重要な部分ではあるはずだが、この点について言及する先行研究は見当たらない。この第2主題の意味するものは何か。そしてこの2種類の民謡旋律は、展開部を経てどのような結末に至るのだろうか。

3-3. 分析：展開部・再現部

提示部に引き続き、展開部では181-200小節目にかけて民謡旋律の反復を模したような、カノン風の掛け合いが行われる。この際、民謡旋律は第2主題として存在が明らかにされた同価リズムではなく、再び付点リズムによるパターンに戻されているが、他方構成音に着目すると、順次下行部分は6度の下行を有しており、「付点リズム+6度」という2種類のパターンが複合された民謡旋律となっており、これまでにはなかった新たな変容の形が披露されている〔譜例9〕。

このことから、第1番第4楽章のソナタにおいては、主要主題（第1主題）と副次主題（第2主題）の対立ではなく、この2パターンの民謡旋律による弁証法が音楽の展開を構成しているのではないかという可能性が浮かんでくる。展開部では第1主題と第2主題の登場の場が確かに分けてられており、そして非相補的な関係による調的緊張が保留される一方で、2種類の民謡旋律は独自にその統一を図ろうとしているのである。

しかしここで登場した民謡旋律の複合的な変容は保留され、第1主題のアルペジオ素材を基にして対位的な展開に移る。展開部後半について、本論では詳しく触れないが、Brownはここに見られる対位的技巧の披露を音楽院教育の成果であると捉えている（Brown 1978, 108）。

〔譜例9〕展開部 178-192 小節：付点リズム＋6度の民謡旋律

Cl.
Fg.
Ob.
Cl.
Fg.

180
付点リズム
mf [marcato]
6度下行
mf [marcato]

190
mf marcato
II marcato
I marcato

第1主題の展開が取りまとめられると、シンコペーション、順次上行、同音反復の諸要素によるポリフォニーが再現部への準備をする。再現部全体の構造は以下の通りである〔表5〕。

〔表5〕再現部の構造

小節	下位セクション	調	民謡旋律関連
282-285	第1主題再現①	G	アルペジオ素材
286-296	第1主題再現②		シンコペーション素材
297-304	主題反復		
305-334	主題変容	g	
335-342	推移	転	ホ短調属和音の提示
343-344	中間休止		
345-358	第2主題再現	c	民謡旋律の一部のみ

再現部の開始は、慣例に従って主要主題と主調の二重複帰となっている。その一方で、第2主題である民謡旋律の再現は冒頭の3小節のみが僅かに2度繰り返されるのみとなっており、オーケストレーションも大幅に縮小されている。はじめはフルートがピアノ（強弱記号）で、次にオーボエが1オクターヴ下をピアノシモで演奏し、再現部に期待される音楽的な解決からは程遠く、あたかも音楽がフェードアウトしてしまうかのようなものである〔譜例10〕。また調的に見ても、提示部以降の不協和は解決されず、平行調のホ短調となっている。ただしこの時点でもまたホ短調のカデンツは形成されておらず、調的には不安定な状態になっている。主題的にも、調的にも不安定な状態が残されたまま、音楽は序奏へと巻き戻される。

〔譜例 10〕 再現部第2主題 344-351 小節：不完全な第2主題再現

第2主題再現

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Archi

350

[a.p]

[p.p]

[p.p]

[a.p]

[p]

3-4. 分析：序奏の再現からコーダ

これ以降、楽曲の終結に至る構造は〔表6〕に示した通りである。

〔表6〕 序奏の再現以降の構造

小節	下位セクション	調	民謡旋律関連
359-370	序奏①の再現	e	断片素材の提示・反復
371-410	コデッタ	転	半音階 + 同音反復
411-414	推移		
415-430	序奏②の再現	D・転	断片素材の変容
431-446	コーダ①	G	民謡旋律（付点リズム + 5度）
447-466			民謡旋律（同価リズム + 6度）
467-610	コーダ②		

不完全な再現部は、いずれにせよ主題間、とりわけ民謡旋律の調的解決を保留にしたまま、突如として序奏の導入部に回帰する。それまで快活に進んできたソナタ主部から再び *Andante lugubre* ヘテンポを落とし、序奏導入部と同様の断片素材提示、そして E-A の 5 度の 2 音に沿った反復が続く。この序奏の再現では断片素材は付点リズムによるものであり、再び同価リズムが否定される。この巻き戻しが意味するものは何か。

コデッタでは、これまで既に存在していながらも目立った展開を見せてこなかった素材、すなわち同音反復と半音階の組み合わせによる不協和のパッセージが音楽をさらに不安定な状態

へと引き込む〔譜例 11〕。

〔譜例 11〕 コデッタ 372-376 小節：同音反復と半音階による不協和

III, IV

Cr. *mp* *pp*

同音反復素材

音の衝突が生じる

Arc. *pp*

半音階素材

1)

Brown の分析では、序奏再現とこのコデッタを含め、本論が第 2 主題再現と捉える 345 小節目以降を第 1 主題再現と第 2 主題再現の中間に挿入されたもう一つの「慣例からの逸脱」を示すパッセージとして捉えているが、本論の解釈はそれとは異なる。第 2 主題の再現は、慣例通り第 1 主題再現に続く 345-358 小節間で行われており、序奏の再現は文字通り音楽のやり直しとしてソナタ主部における音楽の展開を否定し、この楽曲の目的を今一度確認し直すセクションなのである。加えて Brown は本論でいうコデッタ部分について、チャイコフスキイにとって対位法的技巧の披露は有機的に音楽を発展させることができなかった彼の弱点を補完するものであったと解釈しているが (Ibid. 108-109)、これはそうした見せかけのために置かれているのではなく、明確な意図をもっている。それを示すのが、これまでに陰ながら提示されてきた同音反復ととりわけ半音階の順次進行素材である。2つの素材の衝突による強い不協和のパッセージの中で、本来序奏から向かうべきであった場所がどこなのか、どのような素材が音楽的な勝利をもたらすのかを聴者に問いかけると同時に、その答えを模索しているのである。

そしていよいよ、これまでの全ての布石を回収する準備に入る。415 小節目より序奏②の断片素材変容と共に再びニ長調の響きが現れ¹²⁾、民謡旋律には「同主短調→属調→主調」という

¹²⁾ ここでも序奏②のときと同様に、当初は断片素材に基づく 3 音の素材が配置されていた。以下は該当部分のヴァイオリン・パートを抜き出したものである。

Vn.

調的解決が再現部に遅れて、独立する形で設けられる。この調的な解決を可能とし、かつそれを強調するのが、提示部および再現部第2主題に見られた非慣例的な調設定である。提示部の口短調は属調ニ長調の平行調にあたり、つまり直接主調へは進行しないものの同一の構成音にある。そして再現部のホ短調は主調の平行調であるが、これはすなわち主調ト長調と共通の構成音をもつ調であり、ト短調からの解決を保留しつつ主調に成り代わる準備がなされていたと見なすことができる。

そして主題対立の結末である。コーダ①では、付点リズム+5度のパターン（ソナタ主部とコーダでは拍子が異なるため実際の記譜は付点ではなくタイで結ばれている）と同価リズム+6度のパターンが主調の獲得によって統一される。この時の民謡旋律は、これまでのどのセクションでも見られなかったホモリズムミックなテクスチュアをとっており、民謡という素材のもつ声楽的性格に関連して、コラル風テクスチュアと捉えることもできよう。このテクスチュアは本来第1主題が有していたものである〔譜例12〕〔譜例13〕。

〔譜例12〕 コーダ① 427-436 小節：付点リズム+5度・ホモリズムミック+主調

The musical score for Example 12, Coda 1, measures 427-436, is presented for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *ff sempre*. The score includes parts for Cr., Trbn., Trbn. e. Tb., Tp., P., G. e., and Archi. A box highlights the '付点+5度の民謡旋律' (Dotted rhythm + 5th interval folk melody) in the Trbn. part. The Archi part is marked with '1)' and shows a complex rhythmic pattern.

〔譜例13〕 コーダ① 447-456 小節：同価リズム+6度・ホモリズムミックス+主調

Cr. a2

Trb. a2

Trbn. a

Tb. a

同価+6度の民謡旋律

最終的に第1番第4楽章におけるソナタは、民謡旋律による弁証法によって、これまでの様々な変容を経て、第2主題（民謡旋律）が第1主題の要素を勝ち取ることによって結論付けられる。ここに調および主題による対立が二重の解決をみることによって、2種類の民謡旋律は共存し、両者の饗宴によって音楽は大団円を迎える。そしてコーダ②では、残された第1主題のシンコペーション素材がまるで大団円を祝福するかのように、主題としての役割を終えてバス声部へと移っている（譜例なし）。

4. おわりに

Dahlhaus は、ベートーヴェン以降の交響曲の主要主題には2つの機能があると唱えている。すなわち、主要主題は「小片に分解された場合は展開部の素材として機能し、再構成された場合には勝利的な目的と到達点として機能する」（Dahlhaus 1989, 266）。第1番第4楽章において、チャイコフスキはこの機能を民謡旋律にもたせており、さらにそこに独自の弁証法的展開を作り出しているという点で、慣例的なソナタ形式を踏まえた上での彼の作曲上の試みの一つと見なすことができる。

そして、そこで行われていたのは、民謡旋律というそれ自体で既に完結している素材を、ソナタの有機的な展開の中でいかに展開させるかという試みでもあった。第1番第4楽章において、民謡旋律は、ソナタ形式のもつ調的、および主題的対立という構図を利用するだけでなく、そこにおいて音楽素材やテクスチュアとの組み合わせを駆使しながら様々な変容の可能性を披露し、最終的に音楽全体を統一するものへと昇華されるのである。

（いけだ こうき・スラブ・ユーラシア学研究室）

参考文献

- Brown, David. 1978. *Tchaikovsky: The Early Years 1840-1874*. New York: W. W. Norton & Company.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.
- Dammann, Susanne. 1998. "An Examination of Problem History in Tchaikovsky's Fourth Symphony." Translated by Alice Dampman Hunmel. *Tchaikovsky and His World*, edited by Leslie Kearney, 197-215. Princeton: Princeton University Press.
- Hepokoski, James and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard. 1997. *Defining Russian Musically*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2009. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press.
- Webster, James. 1994. 「ソナタ形式」 小林達子(訳)『ニューグローヴ世界音楽大事典』第10巻:92-100。
- Zajaczkowski, Henry Stephen. 1987. *Tchaikovsky's Musical Style*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Бачинская, Н. М. 1962. *Народные песни в творчестве русских композиторов*. Москва: Музгиз.
- Евсеев, С. В. 1973. *Народные песни в обработке П. И. Чайковского*. Под ред. Б. И. Рабиновича. Москва: Музыка.
- Кашкин, Н. Д. 1954. *Воспоминания о П. И. Чайковском*. Москва: Музгиз.
- Лопатин, Н. М. и В. П. Прокунин. 1956. *Русские народные лирические песни*. Под ред. В. Беляева. Москва: Музгиз.

参考楽譜

- Чайковский, П. И. 1949. *Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные В. Прокуниным, Под редакцией профессора П. Чайковского*. Под ред. Б. В. Асафьева. Полное Собрание Сочинений П. И. Чайковского, Т. 61. Москва: Музгиз.
- . 1957. Первая Симфония “Зимние Грёзы” Соч. 13. Под ред. Б. В. Асафьева. Полное Собрание Сочинений П. И. Чайковского, Т. 15 А. Москва: Музгиз.