

長調への誘惑

小野塚知二

連載第六回「荒城の月」（二〇二四年三月号）で、瀧廉太郎の数少ないピアノ曲である「憾」に言及しましたので、今回はその譜面を読みます。瀧の残した作品のほとんどは歌（しかも普通の児童・生徒のための唱歌教材）なので、旋律の音域や調性には自ずと制約がありました。ピアノ曲にはそのような制約がなく、瀧はより自由に譜面を書いているはずですが、

「憾」の譜面

瀧が残した「憾」の自筆譜面の冒頭には、「Bedauernswert 憾 / Den 14 Februar 1903」と記されています。Bedauernswert はドイツ語で、心残りや無念さを感じingることを意味しており、瀧自身がそれに憾の字を当てています。「遺憾」の憾ですから、「カン」とも読めますが、通常は「うらみ」と呼ばれています。瀧廉太郎は一八七九年八月二四日に生まれたので、この譜面は二三歳の時に書かれています。この四ヶ月後の六月二十九日に大分市で亡くなっていますから、これが瀧の最後の作品だ

と考えられています。この自筆譜面と没後に刊行された諸種の印刷譜面との間にはさまざまな相違があり、「さんちろく」さんのサイト「遠い遠い夢の世界」の「瀧廉太郎「憾」の自筆譜をめぐる」[<https://web.archive.org/web/20181105025140/http://www.geocities.co.jp/drumnerverda/taki/index.html>] が差異の由来について詳しく考察しています。ここでは、小長久子編『瀧廉太郎全曲集——作品と解説』（音楽之友社、一九六九年）八二〜八四頁所収の譜面に拠っています。

明瞭な断絶と減七和音

この曲はしばしば「悲壮な感じ」とか「悲劇的」という言葉で表されます。この連載はレシピ・楽譜・図面自体を読むことを通じて何がわかるかを考えますので、いったんはこうした言葉は措いて、楽譜から何が読み取れるかを見てみましょう。

第一に譜面を眺めてただちにわかるのは、前回（連載第六回）でも指摘したように、減七和音が多用されていることで

す。第二に実際に音にしてみてもわかるのは、明瞭な断絶があることです。この曲は三部形式で全六五小節（第一部（主部）一八小節、中間部二〇小節、第三部（再現部）一八小節、終結部九小節）、ゆっくり弾いても二分弱の小品ですが、中間

部と第三部の間は明瞭に断ち切られていますし、第三部と終結部も滑らかに繋がってはいません。第三に、こうした断絶の箇所には必ず減七和音が関与しています。

第一部（譜例1）の最初の二小節がこの曲の主要動機（Motif、楽曲の最小単位になる旋律の断片や音型）です。調号通り冒頭は二短調の主和音（I、レ・ファ・ラ）です。第二小節の旋律はシbですから、凡庸に書くなら二短調の下属和音（IV、ソ・シb・レ）の短和音（ $\text{ソ} \cdot \text{シb}$ ）を使うでしょうが、瀧はここでVI（シb・レ・ファ）の長和音（ $\text{シb} \cdot \text{レ} \cdot \text{ファ}$ ）を付けています。二短調で出だしを切りながら、ただちに長調への傾斜を示しているのです。これを二回繰り返した後、第五小節のレ・シb・ラ・シbの旋律はIVで受けて二短調であることを確認しています。この延長上で第六小節の旋律ミ・ソ・ファ・ミに和音を付けるなら主要三和音の中で収めるとV7（ラ・ド#・ミ・ソ）とするのが常道ですが、瀧はここで早くも減七和音（ $\text{ソ} \cdot \text{シb} \cdot \text{ド} \# \cdot \text{ミ}$ ）を用います。

第七〜八小節は定石通りIV・V7となって九小節目で二短調に戻ります。第九〜一二小節は旋律的には第一〜四小節と同じですが、第一〇・一二小節の和音はVIでもIVでもなく減七和音（ $\text{ソ} \cdot \text{シb} \cdot \text{ド} \# \cdot \text{ミ}$ ）を用いて、長調への傾斜をいったん峻拒します。しかし、第一三小節以降はIV・III（ $\text{ファ} \cdot \text{ラ} \cdot \text{ド}$ ）→VII（ $\text{ド} \cdot \text{ミ} \cdot \text{ソ} \cdot \text{シb}$ ）→IIIと動いてへ長調に移ります。二短調と同じ調号のへ長調（平行調）に転換するのは一八〜

譜例1 瀧廉太郎「憾」主部（第1部）

譜例2 瀧廉太郎「憾」中間部最後の8小節

譜例3 瀧廉太郎「憾」最後の12小節

後の八小節ほどで雲行きが怪しくなってきました。譜例2は中間部のうち第一三〜二〇小節です。第一三〜一七小節でへ長調からト短調を経て二短調に転調しますが、そのままなりと二短調の第三部（再現部）に連続するのではありません。第一八小節で二短調のIV（ソ・シ♭・レ）を聞かせた後、第一九小節は減七和音（ファ・ソ♭・シ・レ）で変化を見せて、第二〇小節は二短調のV（ラ・ド♯・ミ）を前打音付きの厚い和音で鳴らして、いったんここで音楽の流れを止めます。しかもV7（ラ・ド♯・ミ・ソ）ではないので、I（レ・ファ・ラ）に解決しようとする勢いは弱く、宙に投げ出されたような感じになります。へ長調で穏健に中間部を終えるのではないけれど、二短調に戻る覚悟を示しているわけでもな

断絶のかたち

中間部は概ねこのへ長調で穏やかに推移するのですが、最

第三部は概ね第一部を再現します。譜例3は第三部の最後の三小節と終結部九小節です。第三部の最後は二短調のI・VI・IVと、第一部および第三部の冒頭の和声進行を再現しま

すが、そのままV7に移るのを拒否して、減七和音（ソ♯・シ・レ・ファ）で流れを断ち切るかたちで第三部を終えます。短い八分休符を挟んで、終結部は第三部最後の減七和音にラを含めて、右手左手それぞれ二オクターヴ半（四小節）に及ぶ長い上行・下行の分散和音を奏する（しかも、右手は後打ち）という激しい動きを見せて、二短調のIになだれ込みます。しかし、それで終結部は終わりません。譜例3の第八・九小節では、I（レ・ファ・ラ）→V7（シ♭・レ・ファ・ソ♯）を二回繰り返して、I・V7（ラ・ド♯・ミ・ソ）を経て、第一小節でようやく低音レの上の厚いIに到達します。さらに第二小節一拍目は、ピアノで出せる最低のレの強打で二調の駄目押しをして、この短いけれど劇的な曲を閉じます。

ここでI・V7→I・V7→Iという動きは、古典的な和声学の常識からはかなり異様です。V7はミ♭・ソ・シ♭（変ホ長調（二短調の半音上）の主和音）に解決するのが常道なのに、二短調に戻ること繰り返すのは凡庸な和声進行ではありません。譜面を見ずに聞いたら、譜例3の第八〜二二小節は、和声的にはI・IV→I・IV→I・V7→Iという平凡な動きに聞こえるかもしれませんし、また、低音はラ→シ♭→ラ→シ♭→ラ→ラ→レ、高音はラ→ソ♯→ラ→ソ♯→ラ→ド♯→レと、旋律的には跳躍の少ない自然な流れです。内声部も譜例3第八小節から第一〇小節三拍目まではレとファが共通しています。

二短調の主音レから最も遠い音程である増四度のソ♯を高音部で二度繰り返しているのに、大きな違和感なく聞かせてしまうところは、メンデルスゾーンの結婚行進曲冒頭のI・V6→V7→III→II→I→V7→I（連載第三回、二〇二三年二月号参照）とよく似ています。

生への意志

瀧が東京音楽学校時代にメンデルスゾーンを研究していたのか、ライプツィヒ留学中にヤダスゾーンの講義で上述の和声進行と増四度の処理を学んでいたのかはわかりませんが、一九世紀末のドイツ語圏の和声学や楽曲分析の教科書で学んだ瀧は、こうしたことを自然に身に付けていたでしょう。

この曲は繰り返し長調に傾斜しますが、そのたびに瀧は減七和音と音楽の流れの断絶という技を用いて、この誘惑を拒みます。それらはこの曲を劇的な変化と陰影に富んだ作品としています。死の床に就こうとしていた瀧廉太郎は死に屈して、静かな諦観に落ち着いたのではなく、長調の誘惑を却けながらも生への強い意志を発揮したのだと、わたしはこの譜面を読み取ります。この意志力は芸能分野ではロマン主義の側面が示されています。瀧はまさに時代の子だったのです。

おのづか・ともじ
東京大学特任教授／名誉教授