

[論 文]

瀧廉太郎の和声語法の傾向

Harmonic Analysis of TAKI Rentaro's Works

喜 多 宏 丞

Kita Kosuke

1. 序

日本における西洋音楽の歴史の中で、その黎明期に瀧廉太郎 (1879 - 1903) が果たした役割は極めて大きい。明治期の音楽界では、他ならぬ瀧が《四季》の緒言 (1900) で指摘したように、既存の西洋楽曲の模倣や流用が未だ中心的であった。その中であって、日本で生まれ育ち、かつ「ヨーロッパの伝統的音楽様式の基礎を身につけた作曲家」(松本 1995: p.150) の最初期の一人であった瀧の作品群は、唯一無二の輝きを放っている。

しかし、我々演奏家が瀧の作品と相對したとき、果たしてその魅力を余すところなく描き切っているだろうか。彼の作品が持つ歴史的価値のあまりの大きさ、あるいは、突出した才能を持ちながらあまりに早く生涯を閉じざるを得なかった悲劇性が、記された音符一つ一つから作曲者の思いを読み解く観察眼を曇らせてはいないだろうか。

瀧の作品は、編曲作品を除くと、声楽作品 32 曲とピアノ独奏作品 2 曲から成る。筆者はピアノ奏者として、ピアノ独奏作品の少なさよりも、「ピアノを含む編成の作品」が、34 曲のうち実に 24 曲を占めることに注目している。そして、声楽作品においてもピアノ・パートが多くを担っている「和声語法」の観点から、瀧の創作を網羅的に見つめなおし、その魅力の新たな一面に光を当てようと試みる。

2. 瀧の和声語法

瀧は、所謂「ロマン派」の和声語法、すなわち、和声の機能性を維持しながら、より豊かな色彩感を求める姿勢を踏襲している。それは、当時の音楽をヨーロッパも含めた俯瞰的な視点から見ると「とりたてて斬新なものではない」(松本 1995: p.158)。瀧の「古典的書法に属する」(同前) 語り口が彼の音楽的感性が最も発揮されるスタイルであったのかは、彼の創作期間のあまりの短さゆえに知ることができない。

しかし、瀧の和声語法が鋭い色彩感に裏打ちされ、かつ明確な個性をそなえていることは確かである。彼がピカルディ終止を好んで用いていたことは既に松本 (1995: p.270) や内海 (2013: pp.127-132) が指摘しているが¹、和声進行における「瀧らしさ」は、楽曲の結尾以外でも存分に発揮されている。

¹ 内海 (2013) による、瀧がクリスチャンであったこととの関連性の考察は興味深い。瀧が受洗以降、楽曲の結尾でピカルディ終止に加えて変終止——アーメン終止とも呼ばれる——を多用していることも、内海の着眼点の裏付けとなろう。

その一端は、瀧が自ら付したピアノ伴奏が遺されている最初の作品《四季の瀧》に、早くもあらわれている（譜例1）。

譜例 1-1

《四季の瀧》13～14小節²（歌詞省略）

譜例 1-2

同じ旋律に対する、よりシンプルな和声進行の例（筆者作成）

用いられている和声（VI度の和音やドッペルドミナントの和音）そのものは決して珍しいものではなく、19世紀以前から、数多くの音楽作品で常用されてきたものである。しかし、音楽作品の分析に際して「目新しさ」のみに目を向けていると、瀧に限らず、作曲家たちの個性を大きく見誤ることになる。

これより本稿で行う分析の起点となるのは、瀧が作曲したピアノ音楽及びピアノ・パートを俯瞰したときに筆者が抱いた、「譜例1-1のような和音あるいは和声進行が現れる頻度が、他の作曲家よりも多いと感ぜられる」という、いち奏者としての直観である³。「VI度の和音」「ドッペルドミナント」という2つのキーワードに沿って、瀧の和声語法の傾向——あるいは「好み」と言い換えても良いだろう——を明らかにしてゆきたい。

3-1. VI度の和音

筆者がピアノ曲《憾》と出会ったとき、まず耳を奪われたのが、音楽が始まって2小節で現れる、感情の奥底を抉り出すようなVI度の和音の響きであった（譜例2-1）。

譜例 2-1 《憾》 1～2小節

《憾》の旋律線、あるいはそこに内包されるリズム動機が「強烈な情緒的効果」（海老澤 2004: p.32）を生み出していることに疑いの余地はない。しかし、冒頭の旋律から最も容易に想像できる譜例2-2のような和声付けと比べて、瀧が生み出した響きは実に深い情感に満ちている。

² 本稿で用いる譜例は、特に言及がない限り筆者が作成したものである。

³ 楽曲分析を通して作曲家の個性について語る際、「何が起きているか」に加えて「それがどのくらいの頻度で起きているか」にも着目すべき、という筆者の信条については、筆者の博士学位論文(2015)の第2章(pp. 33 - 71)でも詳しく述べているので参照されたい。

譜例 2-2

同じ旋律に対する、より
シンプルな和声進行の例
(筆者作成)



VI度の和音は、長調では短三和音、短調では長三和音となる。仮に長調や長三和音の響きを「明」、短調や短三和音の響きを「暗」とするなら、VI度の和音は長調と短調で明暗が逆転する和音ということになり、従って、音楽の響きにより奥行きのある、豊かな色彩感をもたらすものと言える。

表1は、瀧作曲の作品においてVI度の和音の響きがどの程度の頻度で現れるかをまとめたものである。

表1 VI度の和音が含まれる小節⁴の割合

| 瀧廉太郎の作品 | 総小節数 | VI度の和音を含む小節 | 割合 |
|-----------|------------|-------------|--------------|
| 四季の瀧 | 68 | 16 | 23.5% |
| 組歌《四季》 花 | 63 | 1 | 1.6% |
| 納涼 | 52 | 4 | 7.7% |
| 月 | 26 | 5 | 19.2% |
| 雪 | 27 | 6 | 22.2% |
| 《四季》合計 | 168 | 16 | 9.5% |
| メヌエット | 88 | 4 | 4.5% |
| 荒磯 | 21 | 2 | 9.5% |
| 別れの歌 | 20 | 1 | 5% |
| 水のゆくへ | 42 | 1 | 2.4% |
| 憾 | 81 | 11 | 13.6% |
| 合計 | 488 | 51 | 10.5% |

※総小節数は記譜上の小節数ではなく、通奏した場合の小節数を示している⁵。

百分率の数値は小数点第二位を四捨五入したものである。

瀧の個性を見極める目的での分析であることに鑑み、シンプルさが求められる《幼稚園唱歌》は除外し⁶、逆に、ピアノ伴奏は付されていなくとも和声の明らかな四声合唱作品は集計対象に加えてある。

⁴ 分析に際して音楽の流れを「フレーズ」でも「和声の変わり目」でもなく「小節線」という一見無味乾燥な単位で区切って扱うことには異論もあろうが、あくまで筆者の「全体的な印象」を裏付ける過程で楽譜を「データ」として扱う必要性があり、他に妥当な単位が見当たらないことを踏まえての便宜上の扱いであると理解されたい。筆者の博士論文第2章(同前)を併せて参照のこと。

⁵ リピート箇所の不確かな指示がない《四季の瀧》に関しては、考え得る最もシンプルな形、すなわち18小節を演奏したあと3小節へと戻る方式でカウントした。《水のゆくへ》は、24小節から10小節へ戻り、16小節(2回目)から25小節へ飛んだ場合の小節数である。

⁶ ただし、《幼稚園唱歌》においても、「頻度」という点では他の作品群を大きく下回るものの、例えば〈お正月〉6小節のように、旋律線から想起される最もシンプルな和声がI度の和音となる場面でVI度の和音が用いられているケースが複数見受けられることは、注目に値する。

そして、比較対象として、ピアニストとしての瀧が演奏した作品⁷、あるいは楽譜を所持していた、すなわち試奏した可能性が高い作品でも同様の分析を行った。

表2 他の作曲家たちの作品

| ラインベルガー | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|------------------|------|------------|------|
| バラード Op. 7 Nr. 1 | 142 | 10 | 7.0% |

| クレメンティ | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|-----------------------|------|------------|-------|
| ソナタ Op. 40 Nr. 2 第1楽章 | 413 | 17 | 4.1% |
| 第2楽章 | 23 | 4 | 17.4% |
| 第3楽章 | 263 | 31 | 11.8% |
| 合計 | 699 | 52 | 7.4% |

| J. S. バッハ | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|--------------|------|------------|-------|
| イタリア協奏曲 第1楽章 | 192 | 8 | 4.2% |
| 第2楽章 | 49 | 5 | 10.2% |
| 第3楽章 | 210 | 12 | 5.7% |
| 合計 | 451 | 25 | 5.5% |

| ベートーヴェン | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|-----------------------|------|------------|------|
| 変奏曲 Op. 34 | 280 | 11 | 3.9% |
| ソナタ Op. 10 Nr. 1 第1楽章 | 389 | 12 | 3.1% |
| 第2楽章 | 112 | 1 | 0.9% |
| 第3楽章 | 168 | 3 | 1.8% |
| 全楽章合計 | 669 | 16 | 2.4% |
| 合計 | 949 | 27 | 2.8% |

※以上、瀧が出演した演奏会のプログラムを参考に分析対象を選んだ⁸。

| P. シャルヴェンカ | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|-------------------|------|------------|------|
| 五月の歌 Op. 58 Nr. 5 | 46 | 4 | 8.7% |

| スピンドラー | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 |
|----------------------|------|------------|------|
| 軽騎兵の進撃 Op. 140 Nr. 3 | 183 | 6 | 3.3% |

※以上、瀧の写譜が遺されている楽曲から、ピアノ独奏のオリジナル作品を選んだ。

⁷ 演奏会のプログラムに作品番号や調性の記載がなく作品が特定できない場合は、曲種など記された情報に当てはまる楽曲から筆者が選曲した。詳しくは次項注8を参照されたい。

⁸ 「ソナタ」とのみ記されたクレメンティの作品は、差し当たり瀧の代表作《荒城の月》と同じロ短調のソナタとした。ベートーヴェンの「変奏曲」も曲種以外の記述がないが、瀧がピアノを演奏している写真において作品34の変奏曲の楽譜が譜面台に置かれている(松本1995: p.141)。ベートーヴェンの作品10のソナタも瀧が3曲中いずれを演奏したか不明であるが、高い演奏力を持ちながらベートーヴェンのレパートリーが少ないピアニスト(学習者)に、筆者がレスナーの立場であれば3曲の中で最初に取り組むことを勧める可能性が高い第1曲(ソナタ第5番)とした。

| メンデルスゾーン | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 (%) |
|-------------------|------|------------|--------|
| ロンド・カプリチオーソ Op.14 | 242 | 15 | 6.2% |

| J. シュルホフ | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 (%) |
|------------------------|------|------------|--------|
| 華麗なる円舞曲 Op. 20 | 353 | 4 | 1.1% |
| ワルシャワの思い出 (マズルカ) Op.30 | 107 | 9 | 8.4% |
| キエフの思い出 (マズルカ) Op.39 | 140 | 9 | 6.4% |
| 合計 | 600 | 22 | 3.7% |

| リスト | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 (%) |
|---------------------|------|------------|--------|
| 即興円舞曲 | 311 | 6 | 1.9% |
| ハンガリー行進曲 第2番 | 221 | 11 | 5.0% |
| ハンガリー狂詩曲 第2番 Lassan | 117 | 9 | 7.7% |
| Friska | 331 | 7 | 2.1% |
| ハンガリー狂詩曲第2番合計 | 448 | 16 | 3.6% |
| 合計 | 980 | 33 | 3.4% |

| ショパン | 総小節数 | Ⅵ度の和音を含む小節 | 割合 (%) |
|-----------------------|------|------------|--------|
| 即興曲Op. 29 | 127 | 19 | 15.0% |
| スケルツォ第2番 Op. 31 | 780 | 34 | 4.4% |
| 2つの夜想曲 Op. 48 Nr. 1 | 77 | 15 | 19.5% |
| Nr. 2 | 137 | 4 | 2.9% |
| Op. 48合計 | 214 | 19 | 8.9% |
| 2つの夜想曲 Op. 55 Nr. 1 | 101 | 4 | 4.0% |
| Nr. 2 | 67 | 5 | 7.5% |
| Op. 55合計 | 168 | 9 | 5.4% |
| ワルツ Op. 64 Nr. 1 | 140 | 9 | 6.4% |
| 華麗なる大円舞曲 Op. 34 Nr. 1 | 337 | 9 | 2.7% |
| Nr. 2 | 204 | 18 | 8.8% |
| Nr. 3 | 173 | 2 | 1.2% |
| Op. 34合計 | 714 | 29 | 4.1% |
| 合計 | 2143 | 119 | 5.6% |

※以上、瀧が楽譜を所持していたことが遺品により明らかな作品⁹から選んだ。

⁹ 遺品楽譜には、複数の曲集から抜粋して1冊に製本されたものもある。瀧家の蔵書印は表紙を兼ねた1曲目の楽譜のみに押されているため、含まれる全ての楽譜が真に瀧の所持品だったと断ずることは難しいが(松本2020)、筆者の直観としては、外出先で参照・演奏する予定の楽曲を携帯用にまとめたもので、むしろ瀧がより重視していた作品群であった可能性が高いと考えている。

3-2. 数値のカウント基準

和声進行は、その色彩感が豊かであればあるほど、分析に際して複数の解釈が成立することが多くなる。そのような場面では、筆者が実際に演奏して音楽の流れを確認し、当該小節をカウントするか否かを判断した。以下に代表的なケースを列挙し、表1及び表2作成に当たっての判断基準を示すとともに、この分析が決して無機質なものであることなく、奏者としての感性に根差したものであることの傍証としたい¹⁰。

瀧《四季の瀧》5小節 カウントせず。4拍目の和音はIV、VIのどちらとも取れるため、明確に「VI度の和音としての表情」を持っているとは言い難いと判断した。

譜例3 《四季の瀧》5～6小節

同12小節 カウント。1拍目の和音は理論の上では倚和音であり、和声分析としては「この小節全体がI」との解釈が妥当である。しかし、Iに直接解決させることが可能な場面で、あえて1拍目にVIの長三和音の響きを選択した（譜例4-1）、という事実こそが瀧の感性について考察する本稿の目的においては何よりも重要と考えた。ラインベルガー〈バラード〉20小節（譜例4-2）など、類似の場面においても同様の判断とした。

譜例4-1

《四季の瀧》12小節 和声をシンプルにした例（筆者作成）

譜例4-2

ラインベルガー〈バラード〉19～20小節

瀧〈花〉43小節 カウント。この場面の譜面のみを見るなら1拍目全体をIと分析するのが妥当であろうが、聴き手の耳には23小節（1回目の間奏における同箇所）のVI₇の響きが残っている。その変奏形として、バス声部3音目の嬰へ音は「経過音」よりも幾分重い役割を担っている、すなわち「和音の構成音」としての意味合いを持つと判断した。

譜例5 〈花〉43～44小節

¹⁰ 本稿の分析は「傾向」あるいは「好み」という感覚的な事象を考察することが目的であるため、論理的な厳密さや整合性よりも、筆者自身の奏者としての感覚を優先した判断が含まれる。筆者の判断に対する異論、あるいは直観的な違和感は、音楽的な実感に根差した考察をより多角的に重ねるための起点となり得るものであり、大いに歓迎すべきものである。

瀧《憾》54～55小節 1小節分をカウント。へ長調からニ短調への転調のタイミングをいつと捉えるかによって「へ長調VI-IV」または「ニ短調I-VI」のどちらとも解釈できる。いずれにしても、54小節と55小節のうち、どちらか片方のみをカウントするのが妥当と判断した。

譜例6 《憾》53～56小節

ラインベルガー〈バラード〉28～30小節 28小節のみカウント。直前の27小節右手の嬰へ音は明らかにト短調を示唆しているため、28小節冒頭の和音は「ト短調のVI」としてのニュアンスを持っている。一方、28小節及び29小節最後の嬰へ音は、あくまで変ロ長調の中での非和声音と感じられ、従って29小節及び30小節冒頭は「変ロ長調のIV」としての意味合いが強いと判断した。

譜例7 ラインベルガー〈バラード〉27～30小節

クレメンティ《ソナタ》第1楽章28小節 カウント。分析としてはロ短調のナポリIIとするのが妥当であろうが、当該箇所ではIVの領域に長くとどまっているため「ホ短調VI」のニュアンスも派生的に含まれると判断した。

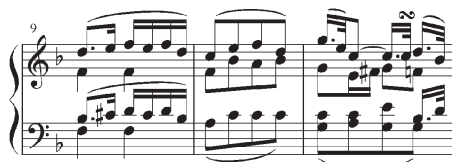
譜例8 クレメンティ《ソナタ》第1楽章26～29小節

バッハ《イタリア協奏曲》第3楽章97小節 カウント。2拍目後半は経過的な和音ではあるが、右手下声の変ロ音が次小節に入るまで解決されないことで生まれる緊張感、すなわち一時的に形成されるVIの響きが生み出す表情に留意して演奏すべき場面である。

譜例9 バッハ《イタリア協奏曲》第3楽章97～98小節

ベートーヴェン《変奏曲》10小節 カウント。2拍目裏のVI₇は、次小節以降ハ長調に転調しているため「ハ長調II₇」とも取れるが、長調の中に「陰り」を生み出すVI特有のキャラクターは、この瞬間確かに感じられる。

譜例10 ベートーヴェン《変奏曲》9～11小節



同第1変奏～第5変奏 それぞれの冒頭小節、全てカウント。変奏ごとに3度下へと転調してゆく楽曲の設計は、各変奏の冒頭に「I-VI」と色合いが変わると同様の表情を与えていると判断した。休符を挟んでヘ短調から変ニ長調へと転調するショパン《スケルツォ第2番》49小節、同じくヘ短調から変ニ短調へ転調するシュルホフ《キエフの思い出（マズルカ）》25小節等も同様。

ショパン《スケルツォ第2番》508小節 カウント。いずれの調性のVIも用いられていないが、直前の506～507小節の進行から「次はハ短調のVI(変イ-ハ-変ホの長三和音)」と予期させた上で短三和音(変イ-変ハ-変ホ)に進行して予測を裏切る二段構えの転調であり、「VIの和音が持つ表情」に立脚した表現と見做すことができる。ショパン《2つの夜想曲》Op.48第1番31小節、シュルホフ《キエフの思い出》84小節等でも、「VIへの進行」を予期させるに十分な流れが直前に形成されているため、同様の判断を下している。

譜例11 ショパン《スケルツォ第2番》506～508小節



同 759小節 カウント。小節前半において、倚和音ではあるが「和声長音階のVI」の響きが成立していると思われた。

譜例12 ショパン《スケルツォ第2番》758～759小節



同 775小節 カウント。響きの背後に、譜例13-2のような「変形前のヴァージョン」が想定できるため、これも「VIの表情」に立脚した表現と見做した。

譜例13-1

ショパン《スケルツォ第2番》774～776小節



譜例13-2

背後に想定される「原型」(筆者作成)



3-3. 考察

表1と表2から、作品ごとに数値のばらつきはあるものの、瀧が比較的高い頻度でVI度の和音を用いていることが分かる。

表1に示した瀧作品の分析に関しては、作品数の少なさ故、個々の作品のキャラクターが全体的な数値に与える影響が大きい。そして、他の作曲家たちの作品についても網羅的な分析ではないため、例えば表1及び表2のデータから「ベートーヴェンはVI度の和音の使用頻度が瀧よりも低い」などと短絡的に論じるのは、極めて危険である。

しかし、瀧が演奏や作曲を学ぶに当たって「少なくとも何らかの形で参考にした可能性が高い」と推察できる作品群との比較において、瀧の和声語法が一定の特徴を示したことは確かである。このことは、瀧の個性——「好み」あるいは「偏り」と言い換えても良いだろう——の一端を示すととともに、彼が遺した作品の魅力をも可能な限り描き切りたいと願う我々演奏家にとって示唆に富む結果である。

また、瀧の作品は演奏時間や小節数に鑑みると全て「小品」の部類に属する。従って、必然的に楽曲の冒頭や結尾といった、副三和音の使用に対して慎重にならざるを得ない場面の割合が高い。瀧のVI度の和音の響きに対する偏愛は、表1にあらわれた数値以上のものがあるとも言えるだろう。

このことから、例えば《憾》2小節に現れるVI度の和音についても、瀧が感情を音に託すに当たって自然に選択した、いわば「瀧らしい響き」の一例であると、ある程度の客観性(少なくとも「筆者個人の直観」よりは具体的な根拠)をもって論じることができる。

4-1. ドッペルドミナントの和音

VI度の和音と同様の分析をドッペルドミナントについて行ったものが、表3及び表4である。

表3 ドッペルドミナントの和音が含まれる小節の割合

| 瀧廉太郎の作品 | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|-----------|------------|------------|-------------|
| 四季の瀧 | 68 | 4 | 5.9% |
| 組歌《四季》 花 | 63 | 6 | 9.5% |
| 納涼 | 52 | 4 | 7.7% |
| 月 | 26 | 4 | 15.4% |
| 雪 | 27 | 3 | 11.1% |
| 《四季》合計 | 168 | 17 | 10.1% |
| メヌエット | 88 | 7 | 8.0% |
| 荒磯 | 21 | 2 | 9.5% |
| 別れの歌 | 20 | 2 | 10% |
| 水のゆくへ | 42 | 8 | 19.0% |
| 憾 | 81 | 8 | 9.9% |
| 合計 | 488 | 48 | 9.8% |

※百分率の数値は小数点第二位を四捨五入したものである。

表4 他の作曲家たちの作品

| ラインベルガー | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|------------------|------|------------|------|
| バラード Op. 7 Nr. 1 | 142 | 8 | 5.6% |

| クレメンティ | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|-----------------------|------|------------|-------|
| ソナタ Op. 40 Nr. 2 第1楽章 | 413 | 33 | 8.0% |
| 第2楽章 | 23 | 8 | 34.8% |
| 第3楽章 | 263 | 36 | 13.7% |
| 合計 | 699 | 77 | 11.0% |

| J. S. バッハ | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|--------------|------|------------|-------|
| イタリア協奏曲 第1楽章 | 192 | 20 | 10.4% |
| 第2楽章 | 49 | 2 | 4.1% |
| 第3楽章 | 210 | 4 | 1.9% |
| 合計 | 451 | 26 | 5.8% |

| ベートーヴェン | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|-----------------------|------|------------|-------|
| 変奏曲 Op. 34 | 280 | 29 | 10.4% |
| ソナタ Op. 10 Nr. 1 第1楽章 | 389 | 25 | 6.4% |
| 第2楽章 | 112 | 7 | 6.3% |
| 第3楽章 | 168 | 26 | 15.5% |
| 全楽章合計 | 669 | 58 | 8.7% |
| 合計 | 949 | 87 | 9.2% |

※以上、瀧が出演した演奏会のプログラムにより選曲。

| P. シャルヴェンカ | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|-------------------|------|------------|------|
| 五月の歌 Op. 58 Nr. 5 | 46 | 1 | 2.2% |

| スピンドラー | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 |
|----------------------|------|------------|------|
| 軽騎兵の進撃 Op. 140 Nr. 3 | 183 | 4 | 2.2% |

※以上、瀧の写譜が遺されている楽曲より選曲。

| メンデルスゾーン | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 (%) |
|--------------------|------|------------|--------|
| ロンド・カプリチオーソ Op. 14 | 242 | 40 | 16.5% |

| J. シュルホフ | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 (%) |
|-------------------------|------|------------|--------|
| 華麗なる円舞曲 Op. 20 | 353 | 11 | 3.1% |
| ワルシャワの思い出 (マズルカ) Op. 30 | 107 | 7 | 6.5% |
| キエフの思い出 (マズルカ) Op. 39 | 140 | 6 | 4.3% |
| 合計 | 600 | 24 | 4% |

| リスト | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 (%) |
|---------------------|------|------------|--------|
| 即興円舞曲 | 311 | 16 | 5.1% |
| ハンガリー行進曲 第2番 | 221 | 6 | 2.7% |
| ハンガリー狂詩曲 第2番 Lassan | 117 | 2 | 1.7% |
| Friska | 331 | 8 | 2.4% |
| ハンガリー狂詩曲第2番合計 | 448 | 10 | 2.2% |
| 合計 | 980 | 32 | 3.3% |

| ショパン | 総小節数 | DDの和音を含む小節 | 割合 (%) |
|-----------------------|------|------------|--------|
| 即興曲Op. 29 | 127 | 22 | 17.3% |
| スケルツォ第2番 Op. 31 | 780 | 21 | 2.7% |
| 2つの夜想曲 Op. 48 Nr. 1 | 77 | 4 | 5.2% |
| Nr. 2 | 137 | 18 | 13.1% |
| Op. 48合計 | 214 | 22 | 10.3% |
| 2つの夜想曲 Op. 55 Nr. 1 | 101 | 10 | 9.9% |
| Nr. 2 | 67 | 8 | 11.9% |
| Op. 55合計 | 168 | 18 | 10.7% |
| ワルツ Op. 64 Nr. 1 | 140 | 2 | 1.4% |
| 華麗なる大円舞曲 Op. 34 Nr. 1 | 337 | 34 | 10.1% |
| Nr. 2 | 204 | 16 | 7.8% |
| Nr. 3 | 173 | 8 | 4.6% |
| Op. 34合計 | 714 | 58 | 8.1% |
| 合計 | 2143 | 143 | 6.7% |

※以上、瀧の遺品楽譜より選曲。

4-2. 数値のカウント基準

ここでも、分析に際して奏者としての判断が必要であった代表的な個所を列記する。

瀧《憾》22小節 カウントせず。6拍目をへ長調のドッペルドミナントと分析することもできるが、次小節から変ロ短調に転調しており、「第二ドミナント¹¹」としての役割を果たしていない。ドッペルドミナントの和音は、和音そのものの響きだけでなく、機能、すなわち第二ドミナントの役割を持っていることが、和声進行の中でのキャラクターを決定付けている¹²。先の「VI度の和音」の分析においては「色彩感」を優先した判断を

¹¹ 本稿では、和声の用語や概念に関して、原則として下記の理論書に準拠することとする。

島岡譲ほか『総合和声：実技・分析・原理』（1998）

¹² 例えば、譜例1に挙げた《四季の瀧》13小節のドッペルドミナントは、和音の響きだけを考えるなら属七の和音と同じであるが、この和音が前後関係からドッペルドミナントとしての機能を持った結果として、通常の属七ではあり得ない、非常に強い緊張感が生まれている。

下したが、ドッペルドミナントに関しては、瞬間的な響きよりも、後の進行から文脈を遡って判断すべきと考えた。同じ理由で、ベートーヴェン《変奏曲》32小節¹³、ショパン《スケルツォ第2番》486～487小節などもカウントしていない。

譜例14 瀧《憾》22～23小節



瀧《荒磯》8小節 カウント。4拍目の和音は経過的な偶成和音と分析できるが、説得力のある演奏のためには、Iの第2転回形（四六の和音）からVへの進行だけでなく、ドッペルドミナントからVへの進行も併せて意識している必要があり、「第二ドミナント」としての機能性に立脚した表現と見做した。シュルホフ《華麗なる円舞曲》338～339小節も同様である。また、シュルホフの同曲265小節の減七の和音も、記譜上はへ長調のドミナントだが、異名同音を読みかえると同曲338～339小節、あるいは上記の瀧《荒磯》8小節と同種の文脈を持っていると解釈できるため、これもカウントした。

譜例15 瀧《荒磯》7～8小節



バッハ《イタリア協奏曲》第2楽章33小節 カウント。左手は小節の最初からドミナントの和音を形成しているため、和声分析としては小節全体を「V」とすべきであろう。しかし、1拍目右手に現れる「倚和音の解決」を示唆する旋律の背景には、明らかに「第二ドミナントからドミナントへ」と進む和声的な力関係が感じられる。

譜例16 バッハ《イタリア協奏曲》第2楽章33小節



同第3楽章159・161小節 カウント。周辺数小節だけを見るならへ長調のフレーズの中でドミナント和音が用いられているに過ぎないが、演奏に際しては、155～166小節の12小節間において軸となっている「へ長調のIV-V-I」という大局的な流れを意識すべき場面である。従って、159・161小節の和声は「へ長調のドッペルドミナント」との認識で奏する必要があると判断した。

¹³ ニ長調のドッペルドミナントとも解釈できるが、次小節以降イ長調にしばらく定着しているため、イ長調のVと捉えるのが妥当と判断した。同曲10小節で「へ長調のVIか、へ長調のIIか」を検討した際は「直前の和音からの響きの変化」を重視しており、類似の検討事項に対する正反対の判断とも言えるが、これは、それぞれの事象を、より奏者としての実感に沿った視点で捉えようとした結果である。

ベートーヴェン《ソナタ第5番》第2楽章 67小節及び68～69小節 全てカウント。変イ長調のフレーズであるため、論理的には、ドッペルドミナントが用いられているのは68～69小節のみである。しかし、67小節に現れる「変へ長調の属七」で記された和音は異名同音を読みかえると増六の和音となり、「変ホ長調の第二ドミナント」のニュアンスを強く示唆している。調性本来のドッペルドミナント（68～69小節）に加えて、響きから直観的に「ドッペルドミナントとしての役割」が連想される和音（67小節）の双方に奏者が注意を払うべき場面であると判断した。

譜例17 ベートーヴェン《ソナタ第5番》第2楽章66～69小節



ラインベルガー〈バラード〉48～51小節 全てカウント。右手が単旋律で奏する走句に対して譜例18に示したような「背景」を想定できるため、各小節4拍目の嬰ハ音がドッペルドミナントとしての機能性を持っていると判断した。

譜例18 ラインベルガー〈バラード〉48～51小節



※筆者が演奏に際して想定している「背景」を下段に示している。

シュルホフ《キエフの思い出》83小節 カウント。へ長調のフレーズではあるが、3拍目の和音が、次小節1拍目の和音（ニ短調のドミナント）へと半終止する第二ドミナントのニュアンスを持っている。

譜例19 シュルホフ《キエフの思い出》81～84小節



ショパン《スケルツォ第2番》478～479小節 カウント。響きの背後に譜例20のような流れが想定できる。484～485小節を嬰ハ短調のドミナント和音と解釈するのはかなり無理があるものの、478～481小節にかけての第二ドミナントが「半終止する先」の和音が変形されたことをきっかけとする転調、と見做すことは可能であろう。従って、ドッペルドミナントの和音が持つ機能性に立脚した表現であると判断した。

譜例20 ショパン《スケルツォ第2番》476～485小節の和声進行要約

476 478 480 482 484

fis: V₇ cis: V₉³ II₇³ (経過和音) V₉²

同 486～489 小節 カウントせず。減七の和音を二短調のドッペルドミナントと分析できなくもないが、瀧《憾》22 小節と同じくドミナントに進行しない。また、484～492 小節にかけて「ト短調のドミナントが主和音に解決する」という大局的な流れも感じられるため、あくまで経過和音であり、第二ドミナントのキャラクターは一切示唆されていないと判断した。

譜例21 ショパン《スケルツォ第2番》484～492小節の和声進行要約

484 486 488 490 492

g: V₇ (経過和音) (経過和音) V V₇³ I¹

同 773 小節 カウント。「変ロ短調のドッペルドミナント」と見做した。

譜例22 ショパン《スケルツォ第2番》772～774小節

772 773 774

4-3. 考察

瀧の値は、突出して高くはないものの、彼がドッペルドミナントを「積極的に用いる作曲家の一人」であったことを裏付けるには十分なものと言える。ここでも、瀧の作品が全て「小品」であることを思い起こしておこう。例えば、瀧以上に高い値を示したクレメンティ《ソナタ》第2楽章結尾では、ドッペルドミナントからドミナントへの進行が念を押すように幾度も現れるが、充実した長さの第3楽章へと切れ目なく進むことを前提に緊張感を持続させるような表現は、演奏時間の短い作品には用いにくい。これを念頭に置かなら、VI度の和音と同様に、数値以上の「個性」を表から読み取ることができるだろう。

彼の「好み」は、《幼稚園唱歌》にも時折顔を覗かせる。《幼稚園唱歌》の作曲においては、旋律やピアノ伴奏の平易さも重要な課題であっただろうことは、楽譜から容易に読み取ることができる。その中であって、曲集の中で唯一、臨時記号を伴って使用されている借用和音が、ドッペルドミナントなのである。ドッペルドミナントの和音は、II度の和音の第3音、すなわち音階の第IV音を半音高くすることで成立するものであるため、《幼稚園唱歌》に現れる臨時記号は、必然的に第IV音へのシャープのみとなっている。

4-4. 《荒城の月》の嬰ホ音

ここで想起されるのが、《荒城の月》2小節の嬰ホ音である。この一音に対しては、作品の発表直後から批判があり¹⁴、現在広く親しまれている山田耕筰によるピアノ伴奏付独唱版でも、半音高められた第IV音ではなく短音階本来の第IV音となっている¹⁵。

《荒城の月》の音組織は、「音階の第七音が出現しないことから、ヨナ抜き短音階に近い」（松本 1995: p.170）。仮に、導音が用いられないことによって日本的な情緒が生まれているとするならば、「属調の導音」である嬰ホ音が現れることは、確かにアンバランスと言えなくもない。この不整合性が、山田が言うところの「西洋臭をぬけきらぬ点¹⁶」を生んでいるのだろう。

しかし、《荒城の月》のみを見るのではなく、ここまで分析してきたように瀧の創作全体を和声語法の「傾向」をも含めて俯瞰するとき、この一音には「実に瀧らしい音」という側面があることに気付かされる。旋律線という点でも、瀧は「半音高められた第IV音」すなわちドッペルドミナントの和音に含まれる「属調の導音」を、和声的な色付けとしてだけでなく旋律線の音として奏することを、別段避けていないと感じられる（シンプルさを重視した《幼稚園唱歌》を除く）。

譜例23 旋律に属調の導音が用いられている例

〈雪〉 9～10小節

Es: IV V² V₇ V

《別れの歌》 3～4小節

e: I IV I $\overset{V_9^3}{\underset{V_9^3}{\text{または}}} V$

《荒城の月》の嬰ホ音に対して瀧が何らかの特別な意図を持っていたのかは想像に任せざるほかない。しかし少なくとも、瀧の音楽的な「好み」が（意識的にであれ無意識的にであれ）反映された音であることは確かだろう。

¹⁴ 1901年6月10日の讀賣新聞の批評。同時に、音階の第7音が用いられていないことから箏曲を思わせる旋律線となっている旨も述べられている（松本 1995: p. 89）。

¹⁵ 山田耕筰編曲版の初版（1918）ではこの音にシャープが付されている。しかし山田の主張は明確であり（次項注 16 参照）、弱進行の多い山田独特の和声語法ともよく馴染んでいると感じられる。山田は、ヴァイオリン・ピアノ二重奏編曲（1928）や変奏曲《哀詩》（1917）の主題においても同様の改変を行っている。初版が山田のアメリカ滞在中に出版されたこと、山田帰国後の再版（1924）ではシャープが削除されたことも考えると、山田の改変が編集者によって「校正」された可能性がある。

¹⁶ 旋律の改変について山田は以下のように述べている。山田耕筰著作全集（2001）第3巻 732 頁。

ただ原作には何か西洋臭をぬけきらぬ点があまりにも際立って見えるので先輩に対し非礼とは思いましたが旋律に一ヶ所筆を加えました。そして日本歌としての作を整えるようにしました。

ところで、ドッペルドミナントとして用いられる和音は、譜例 24 に示した 5 種が代表的である¹⁷。

譜例 24 ドッペルドミナントとして用いられる和音の例

①三和音

②属七

③属七の第 5 音下方変位
(第二転回形は「フランスの六¹⁸」とも呼ばれる)

④減七 (短調の属九)

⑤減七の第 5 音下方変位
(第二転回形は「ドイツの六」とも呼ばれ、
異名同音を読みかえると属七と同じ響きになる)

※ハ長調あるいはハ短調の和音で記した。③及び⑤の嬰へ音と変イ音に関しては、譜例 24 に記した配置の音程関係で用いられることは、楽曲中では基本的にない(和声法の理論上は、減 3 度を避け増 6 度または複音程となるように転回して配置しなければならない)。

この中で、瀧の作品には③すなわち「フランスの六」が一切現れない。短調のフレーズでドッペルドミナントを用いようとする場合、音階の第 IV 音に合わせて第 VI 音も半音高くするか、あるいは主調の音階(和声短音階)どおりの第 VI 音と半音高い第 IV 音の間に生まれる緊張感を活かすか、作曲家の感性が問われることになる。そして、瀧が後者すなわち「増六の和音」を選択した場合、全てのケースにおいて、根音を省き第 9 音をとまなう形となっている。

この「根音を省略し第 5 音を下方変位させた属九」(ドイツの六)の和音は、瀧が自ら和声を付した短調の 7 作品のうち《別れの歌》を除く 6 作品において明確な形で用いられている¹⁹。《別れの歌》に関しても、3 小節 4 拍目の和音(上記譜例 23 参照)は、下方変位した第 5 音そのものは記されていないものの、1 拍目ソプラノのハ音が聴き手の耳に残っているため、「ドイツの六」に極めて近いニュアンスを持っている。

¹⁷ 譜例 24 は、聴き手にとって「響き」と「機能」が直観的に結び付きやすいと思われる和音を選んだに過ぎず、例えば瀧(納涼) 11 小節に現れる長調の属九の根音省略形(減五短七の和音)のように、譜例 24 に当てはまらず、かつ明確にドッペルドミナントとしての機能が感じ取れる例も数多くある。

¹⁸ 所謂「増六の和音」に関する「ドイツ」「フランス」の呼称は、少なくとも瀧の年代の音楽においては文化的感性とさほど深くは結びつかない、慣習的なものと感じられる。例えば筆者は、フランクは「ドイツの六」、ブラームスは「フランスの六」をやや好む印象を持っている。

¹⁹ 長調の作品である(納涼)でも、短調の区間において「ドイツの六」が現れる(32 小節 6 拍目)。

こうした瀧の「好み」(偏り、あるいは個性)を踏まえると、《荒城の月》2小節の旋律線の背後には、譜例25のような和声進行を想定することができるだろう。

譜例25 《荒城の月》2小節の和声付けの例(筆者作成)

※①は《別れの歌》3小節及び《荒城の月》本居長世編曲版の同箇所²⁰を、②は《四季の瀧》13小節を参考にした進行である。

5. 結

以上の分析・考察によって、瀧の和声語法が豊かな色彩感とともに「明確な個性」を持ったものであることが裏付けられた。本稿で明らかにしたのは瀧の音楽が持つ個性の一つの側面に過ぎないが、歌曲の演奏においても和声の面で重要な役割を担うピアノ奏者にとって、有益な示唆となり得るものであると自負している。

我々演奏家は、作曲家が遺した筆致から作品の魅力を最大限に読み取り、発信してゆく責務を負っている。本稿で行った、いちピアノ奏者としての筆者の直観を軸にし、各論ではなく俯瞰的・網羅的な視点を重視した分析が、その一助となれば幸いである。

²⁰ 本居は瀧の原曲で2小節3拍目に当たる部分を、四六の和音(Iの第二転回形)とし、半終止のタイミングを遅らせている。

参考文献

〈書籍・論文〉

安永武一郎監修、松本正編集『瀧廉太郎資料集』大分：大分県教育委員会、1994年。
(大分県先哲叢書)

松本正『瀧廉太郎』大分：大分県教育委員会、1995年。(大分県先哲叢書)

後藤暢子、團伊玖磨、遠山一行編『山田耕筰著作全集3』東京：岩波書店、2001年。

海老澤敏『瀧廉太郎一夭折の響き一』東京：岩波書店、2004年。(岩波新書921)

喜多宏丞『セザール・フランク：ピアノ書法の分析に基づくオルガン作品及びオーケストラ作品のピアノ独奏編曲』東京藝術大学博士学位論文、2015年。

内海由美子「瀧廉太郎の音楽作品におけるキリスト教信仰の影響」、『プール学院大学研究紀要』54号(2013年)、121～135頁。

松本正『『鈴木毅一関連資料』における「瀧廉太郎関連資料」に関する調査報告書』大分：瀧廉太郎生誕140年記念事業実行委員会(竹田市商工観光課)、2020年。

喜多宏丞「瀧廉太郎《憾》：手稿譜に基づく校訂楽譜の作成」、『大分県立芸術文化短期大学研究紀要』59号(2022年)、51～70頁。

〈理論書〉

島岡譲ほか『総合和声：実技・分析・原理』東京：音楽之友社、1998年。

〈楽譜〉

瀧廉太郎『荒城の月』本居長世編曲、東京：春秋社、1930年。(世界音楽全集17『日本唱歌集』6頁)

瀧廉太郎『瀧廉太郎 全曲集』小長久子編、東京：音楽之友社、1969年。

瀧廉太郎『2つのピアノ小品—自筆譜による“原典版”』東京：ミュージックテック、2014年。

山田耕筰『山田耕筰作品全集 第4巻(ピアノ曲)』後藤暢子校訂、東京：春秋社、1991年。

山田耕筰『山田耕筰作品全集 第9巻(独唱曲5)』後藤暢子校訂、東京：春秋社、1993年。

山田耕筰『哀愁の日本、荒城の月(ヴァイオリン&ピアノ版)』日本楽劇協会監修、東京：クラフトーン、2015年。

Bach, Johann Sebastian. *Italianisches Konzert*. Edited by Walter Emery.

Kassel: Bärenreiter, 1977.

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten Band 1*. Edited by Bertha Antonia Wallner.

München: Henle, 1980.

Beethoven, Ludwig van. *Sechs Variationen F-dur Opus 34*. Edited by Felix Loy.

München: Henle, 2019.

Chopin, Fryderyk. *Impromptus*. Edited by Jan Ekier, Pawel Kaminski.

Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, n.d. (Chopin National Edition A-3)

Chopin, Fryderyk. *Nokturny*. Edited by Jan Ekier, Pawel Kaminski.

Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, n.d. (Chopin National Edition A-5)

Chopin, Fryderyk. *Scherza*. Edited by Jan Ekier, Pawel Kaminski.

Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, n.d. (Chopin National Edition A-9)

- Chopin, Fryderyk. *Walce*. Edited by Jan Ekier, Pawel Kaminski.
Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, n.d. (Chopin National Edition A-11)
- Clementi, Muzio. *Sammlung berühmter Sonaten von Muzio Clementi*. Edited by
Adolf Ruthardt. Leipzig: Peters, n.d.
- Liszt, Franz. *Ungarische Rhapsodien 1*. Edited by Gárdonyi Zoltán,
Szelényi István. Budapest: Editio Musica Budapest, 1972.
(Neue Liszt Ausgabe 1-3)
- Liszt, Franz. *Tänze, Märsche und Scherzi 1*. Edited by Mezo Imre, Sulyok Imre.
Budapest: Editio Musica Budapest, 1985. (Neue Liszt Ausgabe 1-13)
- Liszt, Franz. *Klavier-Versionen eigener Werke 2*. Edited by Mezo Imre,
Sulyok Imre. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985.
(Neue Liszt Ausgabe 1-16)
- Mendelssohn, Felix. *Rondo Capriccioso op. 14*. Edited by Theodor Kullak.
Leipzig: Peters, 2002.
- Rheinberger, Josef. *Ballade*. Petersburg: Bessel & Cie, n.d.
- Scharwenka, Philipp. *Zum Vortrag, 9 Leichte und Mittelschwere Klavierstücke*.
Bremen: Praeger & Meier, n.d.
- Schulhoff, Julius. *2me Valse Brillante*. Paris: E. Heu, n.d.
- Schulhoff, Julius. *Souvenir de Varsovie*. Moscow: B. Jurgenson, n.d.
- Schulhoff, Julius. *Souvenir de Kew*. Philadelphia: Beck & Lawton, n.d.
- Spindler, Fritz. *Kriegerleben: Fünf Tonbilder für Klavier, Werk 140*.
Leipzig: C.F.W. Siegels Musikalienhandlung, n.d.

