

## この世ならざる結婚行進曲

小野塚知二

今回は楽譜を読んでみましょう。まずは、メンデルスゾーン (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 一八〇九-一四七) の劇付随音楽『夏の夜の夢 (Ein Sommernachtstraum)』作品六一-九、結婚行進曲です。この曲を聞いたことがないという方はまずいでしょう。それほど有名で、よく使われる、ありふれた音楽だと思われているはずですが。

## よくある誤解

しかし、この曲はときに少し誤解されて聴かれています。

二〇世紀初頭に作製されたディスク・オルゴールの円盤で最初の主題が譜例1のように録音されているのを聴いたことがあります。また、映画『ナラタージュ』(二〇一七年、行定勲監督、島本理生原作)でも、高校演劇部の塚本柚子役(神岡実希)は同じ部分をやはり譜例1のように口ずさんでいます。手近に楽器があれば譜例を弾いてみてください。また、近年は楽譜を読み取り演奏するソフトも出回っています。

で、スマホやパソコンで譜例を音にすることも可能です。さて、どこがどのように誤解されているのでしょうか。譜例2は、原曲のトランペットの有名な序奏と最初の主題四小節分を鍵盤二手で表しています。現在も簡単に入手可能な管弦楽総譜からわたしが編曲したのですが、作曲者自身が編曲した四手連弾用の出版譜面と、メンデルスゾーン自筆の二手用書き譜面の図版 (Wikipedia) とを参照したので、作者の意図は正確に反映しています。

## ハ長調への反乱

比べてみてすぐわかるのは、原曲(譜例2)では、主部一小節目の旋律の最後の音(八分音符)がファ#であるのに対して、誤解版の譜例1では同じ部分がソになっていることです。本来の音より半音高くなっているだけですが、その半音が大きな違いなのです。そもそも西洋音楽の調性感では、主音 (tonic) と最も縁遠い音程は増四度です。ドを主音最後の八分音符のファ#は決してかりそめの経過音などではなく、確信的にファ#なのです。トランペット三本による序奏が明確にハ長調を宣言しているのに対して、主部に入った途端にハ長調に叛旗を翻しているかのように読めます。

ハ長調に対して反乱を起こしているのは内声部だけではありません。低音部もハ調にあるまじき動きをしています。主部の最初の二小節の低音部はラーシーミーファと動きます。第三、四小節で、ソーソードとハ長調に帰順しますが、冒頭二小節の反乱は決して見過ごすことはできません。旋律に一瞬出るファ#は百歩譲って経過音なのだと見逃しても、内声部と低音部は、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの時代(一八世紀後半から一九世紀初頭にかけての「古典派」の時代)にはありえなかつた動きです。この曲の冒頭で唯一ハ長調に忠節を尽くしているのはティンパニで、明確にドを叩いています。ただし、この時代の管弦楽でティンパニは二台一組で用いられ、主音と属音(ハ調だとドとソ)しか出せないのが普通(音高を簡便に変えられるティンパニはほぼ二〇世紀の産物)でしたから、ドしか鳴らせなかつたのです。

## いくつかの解釈

普通の行進曲(殊に冒頭部分)は和声学的にはI(主和音)、IV(下属和音)、V7(属七和音)を行ったり来たりしますが、この曲は序奏が終わって主部の最初二小節はV6(ラドミファ

とすると上に上がって増四度がファ#で、下に下がると増四度はソリになりますが、これは平均律(あるいはオルガン、オルゴール、ギターなどの中金音律)では、ファ#と異名同音(enharmonic)となります。ハ調の曲でファ#が登場することが絶対ないとは言いません。たとえばト調に一時転調するのは長い曲だったらそれほど珍しいことではなく、その場合、ト調の属七和音(dominant)はレファ

#ラド(D7)となりますので、ファ#が登場するのはありえます。しかし、ハ調の曲の最初の小節でファ#が出てくるのは、まったくの異例です。

しかも、譜例2二段目の内声部を見るなら、序奏後の主部第一小節の最初から第二小節の一拍目まで、ファ#とラが執拗に書き込まれています。つまり、主部第一小節の旋律の

譜例1



譜例3



#、VII(シレ#ファ#ラ)、III(ミソシ)、II(レファラ)と進行し、三、四小節になつてようやく、I(ドミソ)、VII(ソシレファ)、Iと、ハ長調らしい和音が登場します。冒頭でVI6(Am)が鳴るのは、伝統的な和声学からすると相当異様ですが、序奏の最後でソが強調されているため、そこから一音上がったラと半音下がったファ#へ移るのは音の横の動きとしては不自然ではありません。ここでは同時に鳴る音(和声)の響きとその推移よりも、個々の声部の音の横の流れを重視する対位法的な観点が現れています。冒頭のファ#はVI(Am)にとつてはテンション音程(主音の上の三、五、七度以外の音程)ですが、対位的には違和感のない音の流れです。いわゆるロマン派から一九世紀後半以降の音楽家に好まれたテンション和音(tension chord)の嚆矢はメンデルスゾーンが対位法的な発想で、この結婚行進曲の上部の冒頭の和音に用いるという斬新な仕方が始まったのです。

この冒頭の部分は、和声学的にも解釈可能です。トランプット三本の序奏の最後ドミソをIII(ミソシ)に聞きなすな

ら、そこからミソシの下属和音であるラドミ、属七和音のシレ#ファ#ラへ推移してからミソシに戻るといふ定型的な和声進行をし、このミソシを再びドミソに聞きなして、レファラ(IIはVIIの代理和音として多用されます)、ドミソ、ソシレファ、ドミソとハ長調の定型進行をしているのだという解釈です。つまり、序奏の最後でハ長調から見かけ上ホ短調に転調し、そこから再びハ長調に戻るといふ繁多な転調がなされていることになりました。むしろこうした忙しい転調は伝統的な和声学では常道ではありません。それを違和感なく聞かせる、それどころか、違和感がなさすぎて譜例1のように平凡に聞かれてしまうのは、メンデルスゾーンの類い希な職人芸ゆえにほかなりません。

### 夏の夜の夢

ただし、違和感なく聞こえるとはいへ、この曲の冒頭にはただならぬ緊張感と高揚感が漲っています。それは通常のIIVの和声進行から意図的に離れたことの効果であって、メンデルスゾーンはそれを計算したうえで、この譜面を書いたのだと読むことができます。もとより、シエイクスピアの『夏の夜の夢』は妖精と人間が混在する夏至祭の幻想的な物語で、人のハレの日の現世的な話ではありません。譜例1の誤解版にありそうな伴奏を付けてみたのが譜例3ですが、旋律が一方所半音変わっただけで、まったく平凡で現世的な音楽に変

じてしまいます。

右で見てきた冒頭だけでなく、終結部でトロンボーンが増三和音(ソ#ドミ)と弦の減七和音(ファ#ラドレ#)が掛け合う部分もこの世ならざる響きですし、作品六一の一のベルガマスク舞曲では九度(一オクターブと二度)の下降で祭りのすっこけ感を表現しています。また、一七歳のときに作曲したこの戯曲の序曲(作品二)は、木管の序奏(最初の五小節)でE-B-Am-Eという、当時の和声学では禁則とされたI-V-VI-Vの進行で非常に印象的に、聴衆を幻想の世界に誘い入れます。

### もう一つの結婚行進曲

ワーグナーの歌劇『ローエングリン』は三月革命の激動期の作品で、ワーグナー自身が革命運動で指名手配されたため初演に立ち会えませんでした。第三幕「婚礼の合唱」はきわめて平凡な音楽です。メンデルスゾーンとは異なり、IIVの和音だけの、素朴な田舎の結婚式の響きです。

いまでは、メンデルソンは健全でこぢんまりした作品を残した温和で穏健な作曲家と思われ、ワーグナーはトリストラン和音に見られるように革新的な技法を駆使した大作の歌劇・楽劇の作曲家とされていますから、両者を真剣に比較する人はほとんどいません。しかし、両者の結婚行進曲の楽譜を比較する限りでは、『ローエングリン』より五年前に作曲

された『夏の夜の夢』の方が、はるかに革新的で、過激な印象を与えます。それは現世的な革新や過激ではなく、妖精たちも入り交じった祭の高揚感を現しています。

メンデルスゾーンは世俗の政治や経済には関心を示さず、音楽と詩文と水彩画を好み、三月革命を見ることなく早世しました。一八〇九年生まれの彼の前後数年間に、ベルリオーズ、シヨパン、シューマン、エルケル、リスト、ワーグナー、ヴェルディなど錚々たる強烈な個性の作曲家が生まれていますが、メンデルスゾーンはその中ではおとなしい印象を与えます。しかし、従来はありえなかった音を鳴り響かせながら聴衆に違和感を抱かせないのは、彼が右述の作曲家たちとは少し異なる才能に恵まれていたからです。

和声進行や低音部の動きの斬新さと音楽のわかりやすさの組み合わせは、一九世紀後半に徐々に真似されるようになり、一八八〇年代ロンドンのサヴォイ・オペラ(たとえばサリヴァン『ミカド』)や、その後のニューヨークのティン・パン・アリー、二〇世紀初頭の回転木馬の自動オルガン曲、さらにハリウッドの映画音楽でも多用され、それらが二〇世紀のポピュラー音楽の土台となります。その特徴は、いまや百円ショップの店内CM歌にまでつながっています。それらすべての出発点にメンデルスゾーンがいたのでした。

おのづか・ともじ

東京大学特命教授/名譽教授