

山田耕筰：哀詩―「荒城の月」を主題とする変奏曲 ―分析と演奏への提言―

メタデータ	言語: Japanese
	出版者: 京都市立芸術大学音楽学部
	公開日: 2018-03-23
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 喜多, 宏丞
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000181

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International License.



研究ノート

山田耕筰：哀詩—「荒城の月」を主題とする変奏曲

——分析と演奏への提言——

喜 多 宏 丞

Kóścak Yamada's *Poème Variation Mélancolique — Variations on the Theme*
“Kojo-no-tsuki”: Analysis and Proposal for Pianists

KITA, Kosuke

山田耕筰（1886 - 1965）は、近代日本の音楽史の中で最も重要な作曲家の一人であり、彼の遺した多くの美しい日本歌曲は、日本の歌手にとって欠くことのできないレパートリーであり続けている。しかし一方で、山田のピアノ音楽は、多くの個性的で優れた作品が遺されているにもかかわらず、演奏機会は決して多くない。本稿では、《哀詩—「荒城の月」を主題とする変奏曲》¹⁾の分析を通して山田のピアノイズムを明らかにし、演奏に際して留意すべき点について確認してゆく。本稿が、より多くのピアニストがより多くの聴き手に作品の魅力を伝えてゆく一助となることを願う。

山田のピアノ音楽は、多くが1914年から1917年の間に相次いで生み出されている。山田は1913年12月にアレクサンドル・スクリャービン（1872 - 1915）の音楽と出会ったことを自身の転機としており（山田1999: 251）、ピアノ音楽の作曲時期は、山田の個性が真に花開いてゆく、最も早い時期に集中していることになる。スクリャービンと山田の共通点として、詩曲を好んで作曲したことが挙げられる。1917年に作曲された《哀詩》は、序奏と主題、11の変奏、結尾の計14の部分から成り、各部分がそれぞれ独立した詩曲としての性格を兼ね備えている（山田1931: 194）。山田は《哀詩》において、詩曲と変奏曲の様式に基づいて「一つの新しい、『ポエム、ヴァリツィオーネン』と云ふ様なもの」（山田1931: 194）を生み出したとしている。

山田は、ベートーヴェンをはじめとするドイツの作曲家達の堅固な構築力を「智を過重視し、直観をないがしろにして来た」（山田1949: 212）と切り捨てたことから分かるように、形式あるいは様式といった「枠組み」に則って音を組み立ててゆく、という考え方とは相容れない感性の持ち主であった。山田は、歌詞による制約を受けない器楽作品において、とりわけ感覚的で流動的な構成を好む傾向があり、それはスクリャービンの音楽との出会いをきっかけに、より顕著になってゆく。山田が遺したピアノのための変奏曲は、ベルリン滞在中の1912年に構想された《主題と変奏》（完成は帰国後の1915年）と《哀詩》の2曲であるが、この2曲を楽曲の構成の観点から比較してみると、個性のより確立された時期に作曲された《哀詩》では、

変奏ごとにより「直観を重視した」書法がとられていることが分かる。

表 1

	主題の拍子と小節数	主題と異なる拍子の変奏	途中で拍子変更のある変奏	主題と小節数の異なる変奏
主題と変奏 (1912 - 1915)	4 分の 4 拍子・16 小節	0 / 10	0 / 10	0 / 10
哀詩 (1917)	4 分の 4 拍子・8 小節	7 / 11	4 / 11	8 / 11 (7 / 11)

※分母は変奏の数である。また、「主題と小節数の異なる変奏」に関して、《哀詩》の第9変奏は4分の3拍子・16小節であるが、フレーズの構成の観点からは主題と同じと見做すことができる、すなわち、記譜によるニュアンスの違いを無視するなら4分の6拍子・8小節と解釈できるため、第9変奏を除外した数字を併記した。

感情の流れを直観的に音に投影した柔軟な構成は山田の重要な個性の一つであるが、演奏者にとっては、より鋭い洞察力と曲全体を俯瞰するバランス感覚を要求するものである。《哀詩》においては、山田自身が記した、曲の各部分に対応する標題（山田 1931: 194）が重要な手掛かりとなるだろう²⁾。ここからは、標題とのかかわりを含めた分析を曲の区分ごとに行ってゆく。

序奏

云ひ知れぬ吐息。と共に、ふと響く、過ぎし日の華麗なる思出で。しかもそは、逝きし日のものなれば、追ふに従ひて消えうすれゆく。のこるはただ、深き、失ひしものの嗟嘆の声。かかるとき、人は歌ふ。³⁾

譜例 1 冒頭～3小節⁴⁾

序奏では、和声の持つ古典的な機能にとらわれず、時に鋭利な不協和音を交えてゆく独特の和声語法が、豊かな色彩を生み出している。その奔放な響きは晩年のスクリャービンを思わせるが、ピアノ特有のゆるやかに、あるいは曲線的に減衰してゆく音を活かした繊細な表情は、山田ならではのものである。

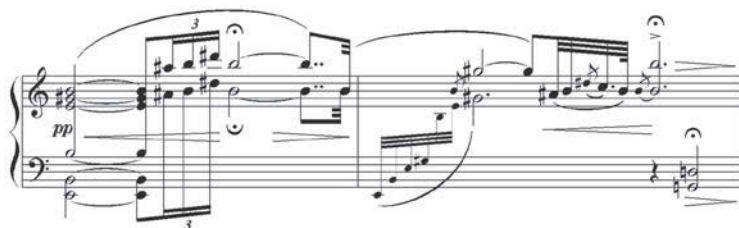
山田は《彼と彼女》以降のピアノ音楽で、装飾音符等の短い音で構成される素早い音の動きと音価の大きな音符を組み合わせた書法を多用している。弦にハンマーが衝突する際に生まれる打撃音はピアノの音の重要な構成要素であるが、その打撃音が連続的に発せられる時間と、

一転して弦の振動音のみが響く時間が交互にやってくることで、聴き手の注意は長く伸ばされた音の減衰へと引き寄せられ、「間」の広がりにより効果的なものとなる。ピアノの音の減衰してゆく様が、我々日本人が持つ「間」の感覚と結びついてゆくような深い味わいのある書法は、後の邦人作曲家たちの作品にもしばしば見受けられる⁵⁾。《哀詩》をはじめとする山田のピアノ音楽は、その先がけ、あるいは最初の例と言えるだろう。

山田の譜面は「間」の感性に基づいて時間を自在に操っているように見えるが、演奏に際しては細心の注意を払う必要がある。例えば4小節及び5小節は、譜例2-2のように、拍子変更をせず6拍子のままで記すことも可能であろう。



譜例 2-1 4～5小節

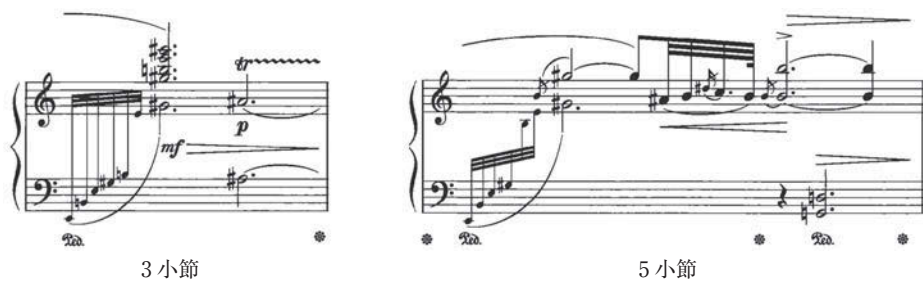


譜例 2-2 拍子変更を行わない記譜の例

聴き手が演奏から受ける印象は、山田自身の譜面よりもむしろ譜例2-2に近いとさえ言える。しかし、我々奏者が自らの持つ「間」の感性を過信し、気分の赴くままに譜例2-2を演奏するならば、山田が緻密に組み上げた「間」は崩れ、楽曲の魅力を大きく損なうことになるだろう。聴き手に「自由に伸縮される時間」を感じさせるために、楽譜に記されたリズムを正確に、注意深く再現してゆく。山田のピアノ書法は、そうした姿勢をしばしば奏者に求めるものであると感じられる。

もう一つ奏者にとって課題となるのが、3小節及び5小節の左手に現れるような、多くの音から成るアルペジオの装飾音符である。打鍵のタイミングを集中させることで「間」を生み出す山田のピアノ書法の中には、必然的に、2オクターヴを超える音域を用いた素早いアルペジオを奏さなければならない場面が頻繁に現れる。中でもこの序奏のケースのように装飾音符で記されたものに関しては、拍子変更を多用して緻密に組み上げられた「間」を活かすためにも、

自然な拍節感をできる限り歪めずに奏することが望ましい。そのために筆者は、演奏に際して音符の印刷位置に固執しないことを勧める。



譜例 3-1

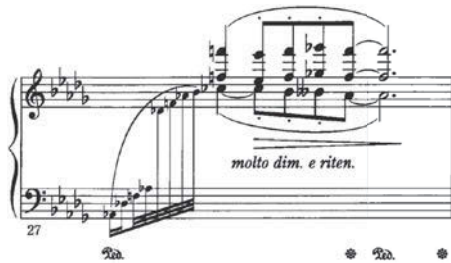


譜例 3-2 奏法の提案（点線で結ばれた音を同時に打鍵する）

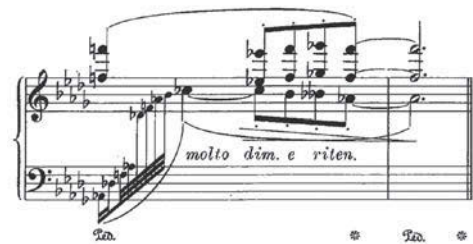
装飾音符でない、通常のかきで記された音どうしを無理に同時に奏することで音楽の流れに違和感を覚える場合は、譜例 3-2 のようなタイミングで右手の音を奏することも、検討されて然るべきである。

5 小節左手の装飾音符群は、決定稿に至る前段階の状態で書かれた自筆原稿では、装飾音符ではなく 1 拍分の音価を持っていた（後藤 1991: 巻末 10）。これは山田自身が、右手の gis^2 を、アルペジオの終着点の gis ではなく開始音の E と同時に奏するアイデアを持っていたことを示している。筆者には、山田の改稿は、右手の gis^2 を奏するタイミングを遅らせることなく、左手のアルペジオをより素早く、 E に「1 拍目の音」としての重い拍節感を持たせずに軽いニュアンスで奏することを意味していると感じられる。従って、この場面や類似のテクスチュアに対して、譜例 3-2 に示した奏法の可能性を排除すべきではないと考える。

また、《スクリャービンに捧ぐる曲》第 1 曲〈夜の詩曲〉27 小節（譜例 4-1）は、春秋社旧全集版（1931）では譜例 4-2 のように印刷されている。



譜例 4-1 久松校訂版



譜例 4-2 春秋社旧全集版

同全集中で、《哀詩》も含めて他のピアノ作品にはこういった配置での装飾音符の印刷は見受けられないため、誤植と見做すべき事象ではある。そして、《スクリャービンに捧ぐる曲》の自筆譜は現存しない（後藤 1991: 巻末 18）ため、この些細な「誤り」が山田自身の原稿（あるいは改稿に際しての曖昧な指示等）に起因する可能性について検証することはもはやできない。しかし、《哀詩》5小節のケースと考え合わせると、この「誤植」は図らずも、より自然な音楽の流れを生み出すヒントとなっているように思えてならない。

また、譜例 5-1 に示した、《哀詩》第 5 変奏に現れる記譜は、譜例 5-2 のような奏法を示唆していると考えることができる。



譜例 5-1 60 小節

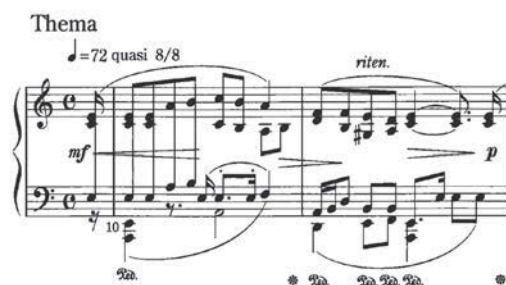


譜例 5-2 奏法の例

山田の作品に限らず、ピアノ音楽においてアルペジオや装飾音符を奏するタイミングに関しては、しばしば奏者に柔軟な対応が求められる。譜例 3～5 に示した例は、そのことを裏付けていると言えよう。

主題

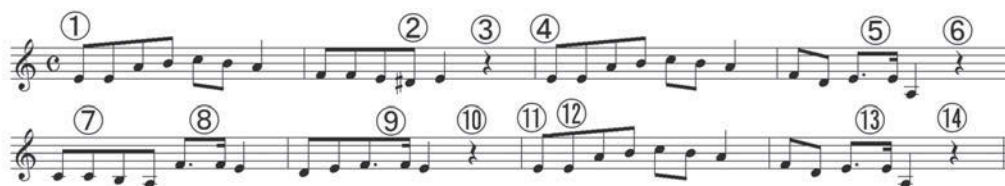
「春高樓の花の宴、めぐる盃かげさして……」



譜例 6 10～11 小節

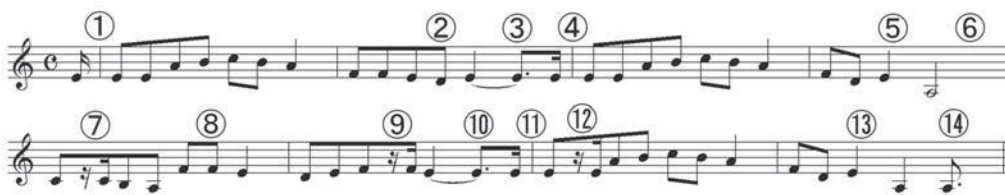
主題に入ると、一転して均整の取れた美しさを持った機能和声が見れる。ドミナント和音からの全終止を避け、一貫して変終止を用いた淡い色彩は、序奏と見事な対比を生み出している。山田のピアノ作品は、鋭角的な不協和音を織り交ぜた奔放な和声を用いていても、必ず機能（あるいは調性）を持った「古典的な」和声が見れ、「その両者が響きの上での対照を成す」（佐野 1980: 275）ように構成される。感覚的で自由な和声と機能和声の間を自在に行き来し、時に鮮烈な対比を、時に不安定さを感じさせる独特の和声語法は、彼の音楽の最も重要な特徴の一つと言えるだろう。

主題の旋律は、滝廉太郎（1879 - 1903）の原曲をそのまま用いるのではなく、ピアノ音楽として相応しい表情を持たせるため、部分的に改変されている。



譜例 7-1 滝の原曲をイ短調に移調したもの

※比較を目的とした譜例であるため、連符の繋ぎ方は《哀詩》と同じにした。



譜例 7-2 《哀詩》の主題

譜例7に示した相違のうち、①・④・⑪の箇所では付加された16分音符のアウトタクトは、重みのある拍節感を生み出し、旋律の表情を原曲よりもやや厳しいものとしている。⑦と⑧でのリズムの変更、すなわちフレーズのより最初に近い箇所に16分音符が現れるようにする改変、あるいは⑫の箇所に現れるささやかな「変奏」も、同様の効果を狙ったものであろう。⑤と⑬では、逆にリズムが単純化されることで、音の広がり、あるいは虚無感を感じさせる。

③・⑥・⑩・⑭の箇所では、息継ぎの必要がないピアノでの演奏に際しては、休符によってフレーズの区分を明確にすることよりも、旋律を途切れさせず、奏者が主題の最後まで緊張感を緩めずに奏することを優先すべきと判断したのだろう。

②は山田がピアノ伴奏を付す際に行った歌唱パートの改変と共通のものである。この1音に関しては、歌曲《荒城の月》の山田が付したピアノ・パートを用いての演奏に際しては一考の余地があるものの、この変奏曲の主題として奏する際には、言うまでもなく山田の「編曲」を尊重すべきである。

また、“pp”から“f”まで幅広くダイナミックレンジを用いた細やかな表情、そして付点を用いたリズムと16分休符を用いたリズム（譜例7-2 ⑤・⑦・⑨）のニュアンスの違いには、演奏に際して十分に留意すべきである。歌曲《荒城の月》のイメージのみに固執することなく、主題の譜面をあくまでピアノ音楽のものとして読み込むことではじめて、《哀詩》の一節として相応しい表情が現れるだろう。

主題から第1変奏にかけてのテンポは「4分音符 = 72」と示されているが、この速さで“quasi 8/8”の表情をもって主題を演奏することは困難であり、第1変奏に至ってはほとんど演奏不可能と言える速度である。主題を誘い出す役割を担う10小節の表情との整合性を考えても、主題及び第1変奏のテンポは、ともに「8分音符 = 72」の誤りと考えるのが妥当であろう⁶⁾。

第1変奏

やる瀬なき怒りの心、

譜例8 18小節・22小節⁷⁾

第1変奏は極めて厳しい表情を持っている。フレーズが繰り返される度に次第に音数が増えてゆくように計画されたリズムの変化⁸⁾(譜例9)に応じて、演奏も次第に熱を帯びてゆくことが望ましい。

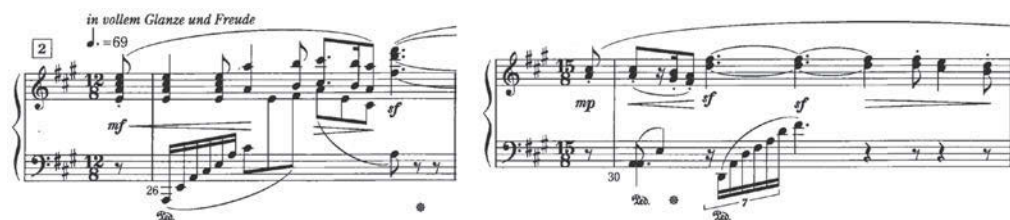


譜例9 18小節・20小節・24小節

22小節から23小節にかけて、張りつめた緊張感が緩むと同時に悲しみを訴えかけるようなフレーズが現れる。22小節の1音目からこのフレーズの性格が明らかになるよう、注意深く音の質感をコントロールする。

第2変奏

美しかりし日の讃美、



譜例10 26小節・30小節

第2変奏は、第1変奏から一転して柔らかな響きとなる。長調の変奏は第2変奏と第5変奏のみである。この変奏で初めて明確な全終止のカデンツが現れるが、「ごく自然な和声進行」がある種の安心感をもたらし、緊張感を緩める効果を持っていることは興味深い。

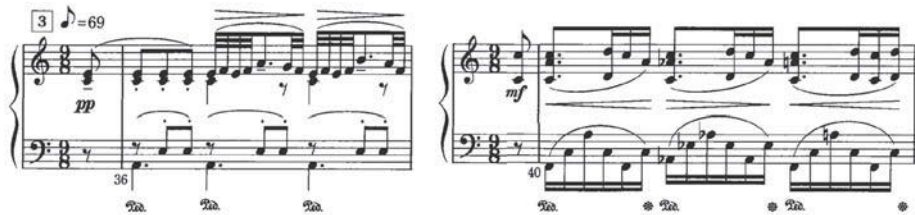
29小節及び32小節の8分の15拍子を正確に奏することで、聴き手が音の減衰を十分に認識する時間を生み出す。また、頻出する“sf”の表現に際して、“sf”の指示がforteやfortissimoのような意味合いを決して持たないことにも留意する⁹⁾。それにより、この変奏の持つどこか儂げな性格が描き出されるであろう。

尚、第2変奏のテンポは、初版では「4分音符 = 104」と示されており、表記に用いる音符の単位は不自然であるものの、速度自体は妥当であるため(久松2016, 2: 74)、付点4分音符

での数字に換算し「付点4分音符 = 69」となっている¹⁰⁾。

第3変奏

またすすり泣き。



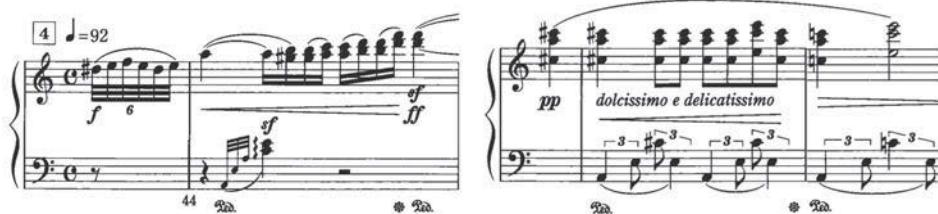
譜例 11 36 小節・40 小節

深い悲しみをたたえた音楽が静かに紡がれてゆく。沈みきった気分の中にも、訥々と語るようなフレーズと、40 小節から 41 小節にかけての豊かな響きと流れをそなえたフレーズの対比を感じられる演奏が望ましい。

ここで、第1変奏から第3変奏までの標題をまとめてみると「やる瀬なき怒りの心、美しかりし日の讃美、またすすり泣き。」となり、読点と句点が使分けられていることが分かる。3つの変奏は三者三様の表情を持っているが、その移ろいは一連のものとして計画されているのである。筆者は、第1変奏から第2変奏へ、あるいは第2変奏から第3変奏へ進む際にはあまり時間を空けず、逆に第3変奏の後は一呼吸置いてから第4変奏を弾き始めることで各変奏間の対比がより明瞭に聴き手に伝わると感じているが¹¹⁾、標題の記述はそれを裏付けるものであると言える。

第4変奏

かくて失へるものの心には、怒り喜び、嘆きの果てに過ぎし日の現実なる世にめざむ。驕り誇れる興宴。



譜例 12 44 小節・50 小節

標題によると、第4変奏から第9変奏は、過去の情景を描いている。第4変奏は、第3変奏の憂鬱な気分を振り払うかのような力強い変奏である。50小節からの“pp”のフレーズには、減びゆく運命、あるいはその先にある「現在の情景」へと思いを馳せているかのような、儚げな表情が宿っている。51小節及び53小節に現れる短調の主和音は、突然の転調というよりは、長調のフレーズの中である種のサブドミナントと言えるような役割を果たしていると考えらることで、音楽の流れを的確に捉えられるだろう。

第5変奏

咲き乱れたる花のもとに、盃めぐらせて、歌ひ遊ぶ一群。

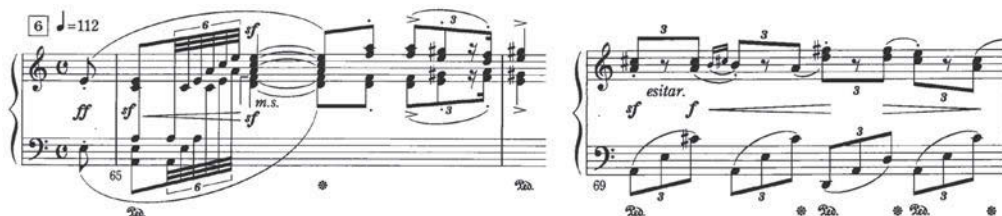


譜例 13 57小節・61小節

2つ目の長調の変奏で、優雅で美しい響きが中心となっている。演奏においては、60小節のナポリⅡ度の響き、61小節及び64小節において右手のhと左手のaの間に生じる不協和音程、62小節の嬰へ短調のドミナント、といったかすかな「陰り」の要素に対して十分な注意を払い、音の質感をコントロールすることで、楽曲全体を支配する「悲劇性」という軸——あるいは各変奏間の有機的な関連性——を描き出すことができる。

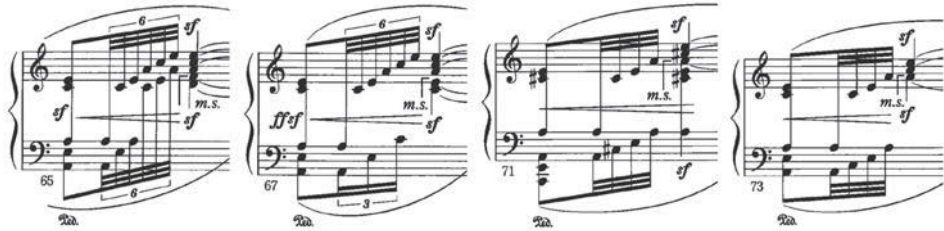
第6変奏

酔ひかつ舞ふさなかに、もの凄き不凶なる響の漂ふあり。



譜例 14 65小節・69小節

再び短調に戻り、第9変奏までの間、とりわけ激しい感情の動きが描かれてゆく。4回現れる素早いアルペジオ（譜例15）が毎回異なるニュアンスを持っていることに留意する。



譜例 15 65小節・67小節・71小節・73小節各冒頭

69小節～71小節の長調の区間には、第7変奏へとつながってゆく「狂気」の片鱗が垣間見える。

第7変奏

されど乱舞狂踏はつづく。その時馬に鞭ちて馳せ来る急使あり。



譜例 16 75小節・79～81小節

2度にわたって“ffff”が現れる、極度の興奮状態にある変奏。途中、ふと我に返るようなフレーズを挟んで、不吉な知らせを振り払うように閉じられる。演奏に際しては、リズムが譜例17-1のように聴こえることが決してないよう、注意を払う。



不明瞭な演奏が生み出す誤ったリズムの例

譜例 17-1



正確な演奏のためのリズムの捉え方の提案

譜例 17-2

そのために、“quasi 8/8”の指示に従い、譜例 17-2 のように三連符のリズムを整理して捉えておくとうまいだろう。

第8変奏

かかるうちに、城門押開きて進み出づる勇士の流れ見ゆ。



譜例 18 85～86小節

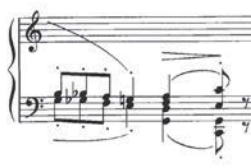
行進曲風の性格を持つ、悲劇的な変奏。5拍子でありながら行進曲として不自然さを感じさせない、山田の絶妙なバランス感覚が光る。91小節～93小節のハ長調のフレーズのみ、語尾の2つの和音がレガートで奏されるが（譜例 19）、これは、フレーズ全体の表情が柔和なものとなった結果の必然的な現象として響かなければならない。



87小節



90小節



93小節 (legato)

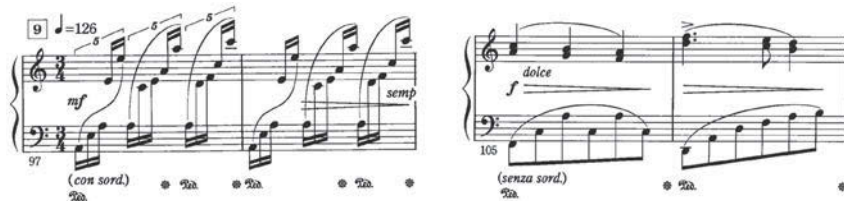


96小節

譜例 19

第9変奏

そを送る骨肉の悲み。行くものの心。

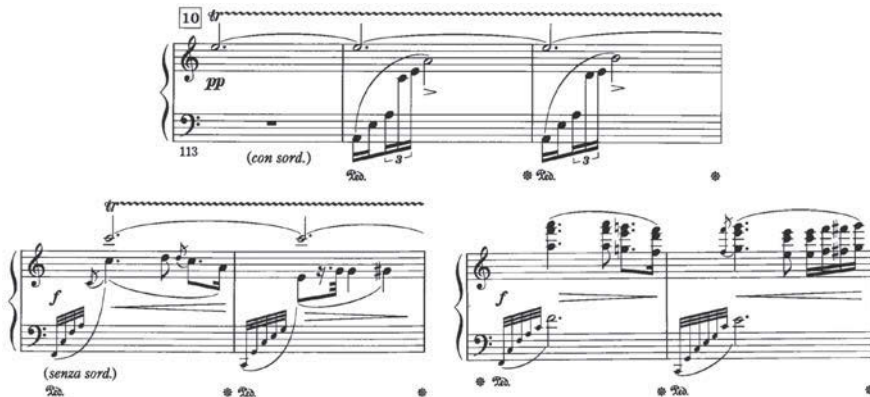


譜例 20 97～98小節・105～106小節

流れるようなアルペジオと切々と悲しみを歌い上げるフレーズから成る。第8変奏から第9変奏にかけては、全てが無に帰す結末が「現在の情景」へとつながってゆく、いわば楽曲の構成の中核を成す区間である。演奏に際しては、第7変奏の熱気が第9変奏の終わりまで冷めないように留意することで、第10変奏以降の瞑想的な音楽（「現在の情景」）との対比が明瞭なものとなるだろう。

第10変奏

されどそれ等も、一切は過ぎ逝きし日の思出なるを。



譜例 21 113～115小節・125～126小節・129～130小節

トリルが「過去」と「現在」を隔てるかのように奏され、音楽が静けさの中へと沈んでゆく。123小節までは、上声のトリルと保続低音を軸とした響きの広がりの中に、アクセントの付いた内声の動きがクリアに聴こえてくるよう、充分な注意を払って奏する。125小節からは、左手に現れる16分音符と32分音符の表情の違いに留意する。129小節からのフレーズには、どこか温かさや安心感のある、それでいて様々な思いをもう一度噛みしめているような表情が感

じられる。

また、第10変奏から第11変奏にかけて少しずつ不協和音が織り交ぜられてゆき、主題の和声を軸に展開する音楽から曲の結尾付近の自由な和声語法へと移行してゆく、緩やかなグラデーションが形成されている。

第11変奏

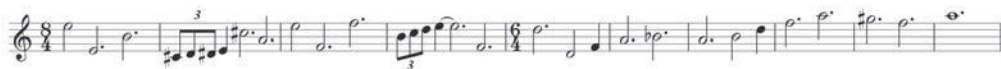
かくて、その幻は、朧なる、いく重もの霞の衣きて、嘆息の淵に沈む。



譜例 22 138～139小節

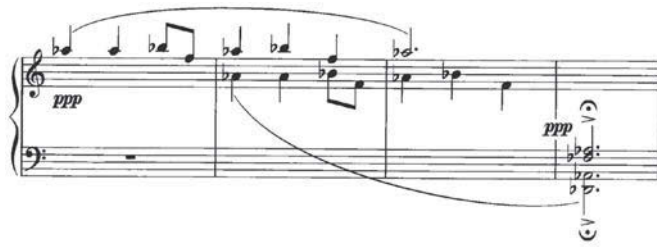
第11変奏は、静かで瞑想的な音楽となる。一連のドラマを経た後に紡がれる、ピアノの音の減衰の美しさを活かした「間」の音楽は非常に効果的であり、また山田（あるいは日本の作曲家）ならではのものと言えよう。変奏の前半では、2拍・3拍・3拍という構成の8拍子を正確にカウントして奏することで「間」の広がりが見え、変奏後半の安定した6拍子のリズムがより効果的なものとなるだろう。

この変奏では、用いられる音域が和音ごとに目まぐるしく入れ替わるが、それにもかかわらず、跳躍進行がもたらす運動性はあくまで副次的な要素にとどまり、常に静けさが響きを支配している。譜例23は、各々の和音の最高音が形成する流れをまとめ、進行を全て単音程に置き換えたものであるが、我々は確かに、ある種の滑らかさをそなえた、このような音の動きを響きの背後に感じ取っている。



譜例 23 旋律線の要約例¹²⁾

音域のコントラストをつけながらも、時に倍音によって、時に聴き手の想像力によって響きが補完され、響きの軸となるフレーズが完成する精緻な書法は、用いられる頻度こそ高くないものの、山田のピアノ音楽の重要な特徴と言えるものである。広い音程の跳躍進行であるにもかかわらず、聴き手が滑らかな進行を感じ取れる書法の最初の例として、《若いパンとニンフ》第4曲の結尾の部分挙げておく。

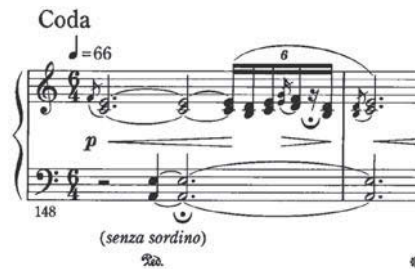


譜例 24 《若いパンとニンフ》第4曲 23～26小節

※最終小節への旋律線の進行は、長6度下行ではなく短3度上行と感じられる。

結尾

過ぎ逝きし栄華も、その思い出で嘆く人も、亦ひとり静かに立つ荒れたる城も、そはみな人の世の現れぞかし。されど、それ等のものの奥に潜める力。荒れはてたる城の上に寒く照る月、何処ともなく聞ゆる夜半の鳥声と。



譜例 25 148小節

レチタティーヴォに近い性格の語りかけるような旋律が紡がれ、堂々たる和音が楽曲の終わりを告げるように響く。そして、まだ溢れようとする思いを押し殺してゆくかのように幾度かの起伏を描きながら、音楽が静けさの中に還ってゆき、曲を閉じる。演奏に際しては、山田が記した“fff”から“pppp”までを用いた細やかな指示に、序奏や主題以上に細心の注意を払う。2回現れる“fff”の和音（154小節及び159小節）に対しては、輝きのある響きと、最後にもう一度無念を滲ませるかのような表情を描き分ける。

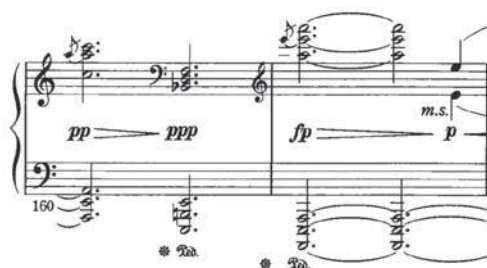


譜例 26-1 153～154小節



譜例 26-2 158～159小節

160 小節～161 小節は、第 11 変奏と同じく、響きの背後に譜例 27-2 のような「旋律」を意識して奏すると良いだろう。



譜例 27-1 160～161 小節



譜例 27-2 上声の要約例

まともに代えて

《哀詩》は、山田のピアノ独奏曲の中で最も大規模な作品の一つであり、本稿で確認してきたように、その内容は「繊細かつ壮大な音の絵巻」（久松 2016, 2: 74）と形容するに相応しい、充実したものである。山田が「粹組み」を嫌う作曲家であったことは先述した通りであり、《哀詩》においても、主題の旋律をある程度踏襲した変奏は第 1 変奏、第 2 変奏、第 5 変奏のみで、多くの変奏では時折断片的に動機を聴き取ることができるに過ぎない。各変奏は総じて自由に即興的な筆致を示しており、楽譜の様相だけを見ると主題からかけ離れた印象すら受ける。それにもかかわらず、演奏してみるとそれぞれが一切の疑いなく《荒城の月》を源流とする音楽であると直観的に理解できるのは、驚くべきことである。加えて、独特の運動性をそなえたアルペジオや装飾音符群、あるいは緻密に計画された拍子変更によって生み出される「間」の広がり、山田がピアノという楽器の扱いに関して独自の哲学を持っていたことを確信させるものである。

本稿では《哀詩》を通して、ピアノ奏者の視点から「ピアノ音楽作曲家としての山田耕柞」に焦点を当ててきた。それは山田耕柞という偉大な音楽家が放つ輝きのほんの一面を明らかにしたに過ぎないが、彼の音楽の魅力をより確かな説得力を持って、そしてより多様な形で発信してゆくために必要な多角的な視野に、少しばかりの広がりをもたらしうることができれば幸いである。

注

- 1) 初版に当たる旧春秋社全集（1931）では、邦題は《哀詩》とのみ記されており、『「荒城の月」を主題とする変奏曲』という表題は後に加えられたものである。
- 2) 本稿で山田自身による標題として扱う言葉は、楽譜に添えて掲げる形ではなく、作品解説の中に示されている。しかし、山田が自身の作品について語る文章は、多くの場合音楽の

和声や形式と密接に結びついており（佐野 1980: 287）、《哀詩》の各部分に対応する言葉も、演奏に際して極めて有益な情報をもたらすものである。本稿の分析においても、作品の成立と不可分な標題と見做し、活用すべきであると判断した。

- 3) 本稿では楽曲の区分ごとに、山田自身による標題（斜体）を、該当区間冒頭の譜例とともに示す。標題中の変則的な送り仮名等は、言葉のニュアンスに鑑み原文を踏襲している。
- 4) 本稿では、特に言及がない場合、山田のピアノ作品の譜例には久松校訂によるピアノ作品全集（2016）のものを用いる。
- 5) 「間」の扱いに関して筆者がとりわけ興味深いと感じる後世の作品の一例として、武満徹（1930 - 1996）の《閉じた眼Ⅱ》を挙げておく。
- 6) 既存の録音では、イリーナ・ニキーティナ（1994）は 8 分音符 = 80 前後、レオ・シロタ（1929）は 8 分音符 = 105 前後で主題を演奏している。第 1 変奏はニキーティナが 8 分音符 = 110 前後、シロタが 8 分音符 = 90 前後で、総じて 4 分音符 = 72 すなわち 8 分音符 = 144 からはかけ離れている。筆者の演奏は参考資料に挙げたウェブサイト参照のこと。
- 7) 複数のアイデアが含まれる変奏の譜例では、新しいアイデアが現れるフレーズの冒頭をそれぞれ示す。
- 8) この変化は草稿の段階では現れず、3 回とも 4 つの 16 分音符にスタッカートを付したりリズムとなっている（後藤 1991: 巻末 11）。
- 9) 例えばベートーヴェンやシューマンの楽譜には *sforzando* の存在そのものが強奏を意味するかなのようなフレーズも現れるが、山田の音楽はその限りではない。
- 10) ニキーティナ（1994）はおおよそ記されたテンポ、シロタ（1929）は幾分緩慢なテンポ（付点 4 分音符 = 55 前後）を選択している。筆者のテンポはシロタに近い（参考資料に挙げたウェブサイト参照のこと）。付点 4 分音符 = 69（あるいは 4 分音符 = 104）という速度については、山田はテンポの表記に関して、自然なニュアンスを実現可能なテンポの範囲の中でも比較的緩やかなテンポを指定する傾向があると感じられることを念頭に、やや速い、すなわち、表記に何らかの誤りが含まれる可能性も完全には否定できないと考えている。
- 11) 筆者の演奏は参考資料に挙げたウェブサイト参照のこと。ニキーティナの演奏（1994）は、変奏から変奏へ移行する際の時間を変化させず、むしろ一定に保とうとしているように聴こえる。これは、変奏曲（あるいは変奏詩曲）の演奏に際して、変奏間でどのように時間を使うかが奏者の自由な裁量に委ねられており、またそれだけに奏者の感性が問われる部分であると考えている筆者との演奏姿勢の差異であり、各々の解釈に対して優劣を論ずるべきではない。シロタ（1929）の録音は SP レコードの録音時間に合わせた抜粋であるため、彼の解釈を聴くことはできない。主題や第 1 変奏、第 2 変奏のテンポも含め、より多くの演奏家が《哀詩》を演奏し、各々の音楽的な判断を示してゆくことを期待したい。

- 12) 響きの軸となる音の要約としては、6小節目の第2音はbとすべきだろうが、筆者が感じている進行は長7度下行ではなく短2度上行であるため、b¹とした。これにより、以降の音が1オクターヴ高くなり、山田の譜面には存在しない音となっているが、ここでは音域よりも、和音の進行から感じ取れる感覚的な音程関係を優先した。

参考文献・資料

書籍・論文

山田耕筰『音楽読本』東京：玄理社、1949年。

佐野光司「山田耕筰のピアノ作品：その様式の変遷について」、国立音楽大学楽理学科研究室編『有馬大五郎先生八十歳記念論文集』東京：国立音楽大学、1980年、261～289頁。

山田耕筰『山田耕筰：自伝若き日の狂詩曲』東京：日本図書センター、1999年。（人間の記録102）

楽譜

山田耕筰『ピアノ曲集』東京：春秋社、1931年。（山田耕筰全集11）

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

山田耕筰『ピアノ作品全集』久松義恭校訂・解説、日本楽劇協会監修、東京：東京ハッスルコピー、2016年。

録音

山田耕筰「『荒城の月』を主題とする変奏曲」レオ・シロタ（ピアノ）、『日本で活躍した外国人音楽家』Rohm Music Foundation：RMFSP-J005（CD）、トラック12、1929年録音、2000年発売。（ロームミュージックファンデーションSPレコード復刻CD集日本の洋楽1923～1944：杉浦雅太郎SPレコードコレクションより5）

山田耕筰「哀詩～『荒城の月』を主題とする変奏曲」イリーナ・ニキーティナ（ピアノ）、『山田耕筰ピアノ作品全集』Denon：COCO-73226（CD）、ディスク1、トラック29、1994年録音、2010年発売。

山田耕筰「山田耕筰：哀詩―《荒城の月》を主題とする変奏曲 pf. 喜多宏丞：Kita, Kosuke - YouTube」<<https://www.youtube.com/watch?v=p-pZRQu-uNI>> 喜多宏丞（ピアノ）、2017年6月16日録音、2017年6月19日公開、2017年12月7日アクセス。（ピティナ・ピアノ曲事典）