SURE 静岡大学学術リポジトリ
Shizuoka University REpository

スクリャービン「4 つの前奏曲作品48」の分析：過渡期の作品における技法のメランジェに着目して

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-06-19 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 長谷川, 慶岳 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00010305

スクリャービン「4つの前奏曲作品48」の分析
過渡期の作品における技法のメランジェに着目して

Analysis of A.Scriabin's 4 Preludes op.48
focusing on a mélange of the techniques of the works in a period of transition

長谷川　慶　岳
Yoshitaka HASEGAWA

（平成28年10月3日受理）

はじめに

帝政ロシアの末期に活躍したA.スクリャービン（1872～1915）は初期における調性の枠内に留まるサロン的ピアノ小品の作曲からスタートし、後期にはシェーンベルク、ドビュッシーらと同時期に独自の和声語法によって調性から離脱、官能的で空前絶後の特異な作風を展開した作曲家である。

スクリャービンの音楽は、特に後期の作品において神秘主義思想の下、聴衆を法悦の境地へと誘うかのような前例のない独自の和声語法（「神秘和音」）を駆使して作曲されたため、これまでにも多くの分析がなされてきた。また従来、「ショパン風である」「後期ロマン派の範疇の作風」といった紋切り方によって不当にも軽視されてきた初期の作品群も、近年、特に海外の多くの研究によってスクリャービンのオリジナリティが明らかにされている。さらには本稿で扱う中期の作品群も過渡期の作品として、後期に顕在化する特異な作風の萌芽を明らかにする論考が多い。

本稿は現代の作曲家がスクリャービンの和声語法を自家薬籠中の物として自作に取り入れる際に有用な、シンプルで汎用性の高い分析を行うことが目的である。さらにピアノ奏者にとっても、一見難解極まりないスクリャービンの和声語法を理解する一助となるだろう。特に本稿ではクラシック音楽においてアカデミックでないという理由で忌避されてきたコードネームを活用して分析することにより、上記の目的に達することを目指した。

1．スクリャービンの和声語法

1.1 調性からの離脱

まず20世紀初頭に起こった調性からの離脱を試みた二つの潮流を確認したい。

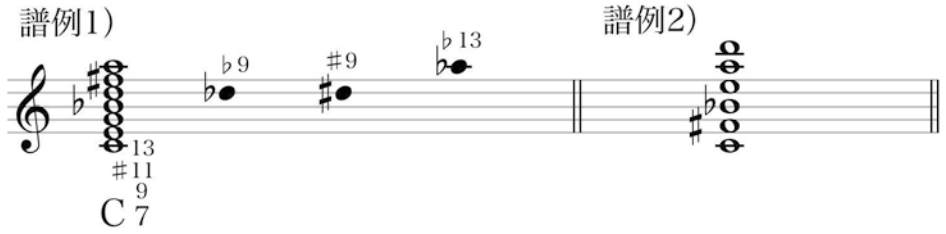
一つはワーグナー、さらにはR.シュトラウス（「サロメ」や「エレクトラ」において）らが極限まで推し進めた半音階主義によって弱体化された機能和声法の行き着く果てとして、オクターブ内の12音すべてを均等に扱うというシェーンベルクによって創始された12音技法によるもの、他方はドビュッシーによって推進された機能和声法を完全に無視した和音連結によって和音の機能を弱体化させて調性から浮遊するもの。12音技法において和音はもはや3度堆積に

よって生成されることはなく、むしろそれは故意に避けられるが、後者においてはあくまで和音連結の妙によって機能感を希薄にすることが目指されており、３度堆積の和音は完全には放擲されていない。スクリャービンは無論後者の手法によって調性から離脱した。

1.2 神秘和音

スクリャービンの後期の和声語法の特徴としてよく語られるのは「神秘和音」と名付けられた垂直面での独自のボイシングと、これらの和音を連結する際に多用された増４度（または減５度、今後この二つの異名同音程は三全音と表記する）の根音進行であろう。

まずスクリャービンのトレードマークとなった「神秘和音」についてまとめたい。すなわち属７の和音に第９音（根音より長９度上の構成音で上方変位・下方変位する可能性がある）、第11音（常に上方変位した形で用いられる根音より増11度上の構成音）、第13音（根音より長13度上の構成音で下方変位する可能性がある。場合によっては付加６度音とも解釈できる）のテンションノートを付加した属13の和音だ（譜例１）。「神秘和音」については通常の和音における３度堆積ではなく４度堆積による和音生成について強調されることが多いが（譜例２）、原型はあくまで３度堆積によるものであり、「神秘和音」は見かけ上４度堆積にボイシングし直したものにすぎず、本稿では４度堆積であることに固執するのは避けたい。つまり無数にあるボイシングの可能性の中で、時に見かけ上４度堆積となるケースがあるだけとの解釈としたい。

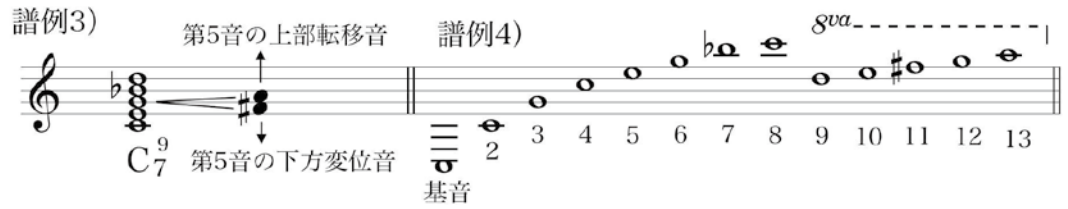


中期から顕在化したスクリャービンの属７・属９の和音への偏愛は後期には極端に推し進められ、楽曲中に使用されるほぼ全ての和音が属７の和音を拡張した「神秘和音」（もちろん様々に移調され、多彩なボイシングを施すことによって単調さを回避している）によって構成されることとなり、作品はまるで「金太郎飴」のごとき様相を呈する。

従来この「神秘和音」については２つの解釈がなされてきた。両者とも結果として得られる和音は同一だが、以下詳述する通り成り立ちに関する考え方に相違がある。

一つは属９の和音に第５音の上部転移音（倚音または掛留音）と下方変位音が付加されたという解釈（譜例３）、他方は「倍音列和音」と呼称される通り、倍音列の基音から第13倍音（譜例４）までを３度堆積させて得られた和音とする解釈である。筆者はここで後者を採用したい。初期・中期前半ではなるほど前者による解釈で解決することも多いが、中期後半・後期において、スクリャービンは属７の和音を倍音列による属13の和音にまで拡張して捉えていたと考える方が自然ではなかろうか。前者の解釈では、特に後期の作品において散見される、第５音がその原音と、その下方変位音の状態で同時に鳴り響く場合の不自然さが否めない。同一の構成音ではなく異なる構成音（第５音と上方変位した第11音）に分離して解釈したほうが自然であろう。

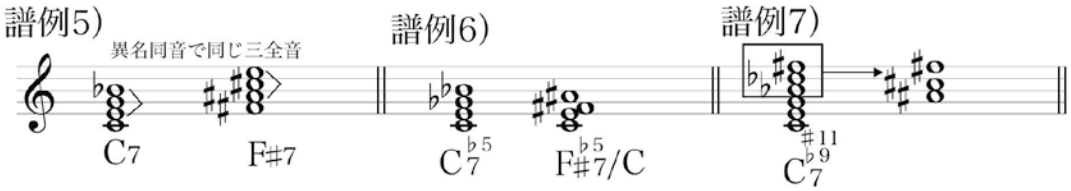
スクリャービンと同じく神秘主義者だったフランスの現代作曲家メシアンの「極めて鋭敏な耳は、低いハ音の自然倍音の中に嬰ヘ音をはっきり感じる」との言葉も引用しておく。



1.3 三全音による根音進行

次に三全音による根音進行についてまとめたい。これもスクリャービンのトレードマークとなった和声技法だが、前述の「神秘和音」を三全音隔たった根音進行で連結するもので、スクリャービンは徹底的にこの進行を駆使した。恐らくスクリャービンのこの技術を応用したものだろう、ジャズにおいて和声をリハーモナイズする際、「裏コード」という呼称によって頻繁に用いられる手法でもある。

ここでは以下にまとめるように三全音隔たった２つの属７の和音は、和音として同じ性質を有することを確認したい。まず両者は異名同音による読み替えで同じ三全音を内包している（譜例５）。機能和声法においてトニックへの解決を強く求める属７の和音の特質として、音程の中で最も不安定度の高い三全音（中世にはこの音程が「悪魔の音程」として忌避されたのも何か示唆的である）を含む（これ故に和声学ではこの音程の解決について厳格に定めている）ことが挙げられるが、同じ三全音を共有することによって、和音としての同質性が高まる。さらには両和音の第５音を下方変位させ、どちらかを転回することで両者は異名同音で同一の和音となる（譜例６）。さらに倍音列和音の考えを援用して三全音隔たった２つの和音が結局は一つの和音に吸収されるという解釈も可能だろう。ストラヴィンスキーが大胆に使用した「ペトルーシュカ和音」は三全音隔たった２つの長三和音を同時に重ねることで複調の効果をもたらすものとして有名になった（このアイデアの出自はもちろんラヴェルの「水の戯れ」である）。ここではハ音上の長三和音と嬰ヘ音上の長三和音という三全音離れた一見最も遠い関係にある和音が重ねられ、複調の和音として解説されることが多い。しかし第11音まで堆積した倍音列和音の第９音を下方変位（この変位は全くありふれた操作だ）させると、この二つの和音が結局は同一の和音に吸収されることがわかるだろう（譜例７）。



以上の点で三全音隔たった二つの和音は見た目上は遠隔な関係だが、同質性の高い和音、または倍音列和音からの派生と考えることが可能である。ジャズ用語で「裏コード」と呼ばれる通り、両者はまさしくコインの裏表のごとく密接な関係にあるのだ。

三全音隔たった根音進行による和音連結をこれほどまでに駆使したのは音楽史上恐らくスクリャービンが初めてであろうが、このアイデアの出自は創作の初期・中期における「ナポリの

和音」への偏愛に端を発するのは間違いない。ナポリの和音は機能和声において、音階の上主音を半音下行させた音を根音として形成される長三和音のことだが、サブドミナントの機能を有する和音としてドミナント和音の前に配置される。ナポリの和音（通常は第一転回形で使用されることが多い）から属和音への根音進行が三全音となることは言うまでもない。スクリャービンは特に初期においてこの和音連結を偏愛した。通常長三和音として使用されるナポリの和音を次第に属７の和音、属９の和音へと拡張していく中で、三全音隔たった属和音（「神秘和音」）同士の連結というアイデアに行き着いたと思われる。

いずれにせよスクリャービンは垂直、水平両面において三全音の魅力（魔力）にとり憑かれた作曲家と言えるだろう。

上述のように三全音隔たった二つの属和音は同質性が高いため、この和音進行では聴覚上、異なった和音に進行したという感じが希薄になる。スクリャービンの、特に後期の作品において、新たな和音に進行したと知覚させる（しかも調性を感じさせる完全５度や完全４度といったドミナント進行、サブドミナント進行を回避して）のは短３度もしくは長３度の根音進行であろう。

三全音、および長短３度の根音進行によって様々にボイシングを施された「神秘和音」が連結される、これこそが後期のスクリャービンの和声語法の骨法と言えるだろう。

２.「４つの前奏曲作品48」の分析

2.1 作品概要

スクリャービンの創作区分は以下の通りとすることが一般的である。

初期　作品1～29（～1901年）

中期　作品30～57（1902～08年）

後期　作品58～74（1908～15年）

「４つの前奏曲作品48」は作風が大きな転換を遂げた中期の作品に分類される。作曲年は1905年とされ、この年、神秘主義者ブラヴァツキーの著書「神秘への鍵」に出会い、神智学への傾斜を強めていく。スクリャービンの神秘主義思想への理解は好事家の域を出なかったと言われるが、自らの創作のスプリングボードとして音楽と神秘主義思想の結合を先鋭化させたこの時期は、中期の傑作「ピアノソナタ第５番」や管弦楽曲「法悦の詩」の完成を２年後に控えた最も脂の乗り切った時期だったといえよう。

作品48を構成する４曲の前奏曲は、第２曲を除いていずれも演奏時間１分足らずのミニアチュールだが、従来の機能和声法とスクリャービン独自の和声語法のメランジェ（混交）といった意味で過渡期の作品として興味深い。和音のボイシングの面でも部分的に「神秘和音」が完全な形で用いられており、属７の和音から属13の和音（倍音列和音）への拡張の工夫が見られる。後期においてより複雑な形で展開されるスクリャービンの個性がこの前奏曲集ではシンプルに提示されており、スクリャービンの作曲技法を読み解くのに最適の作品集となっている。

2.2 第１曲

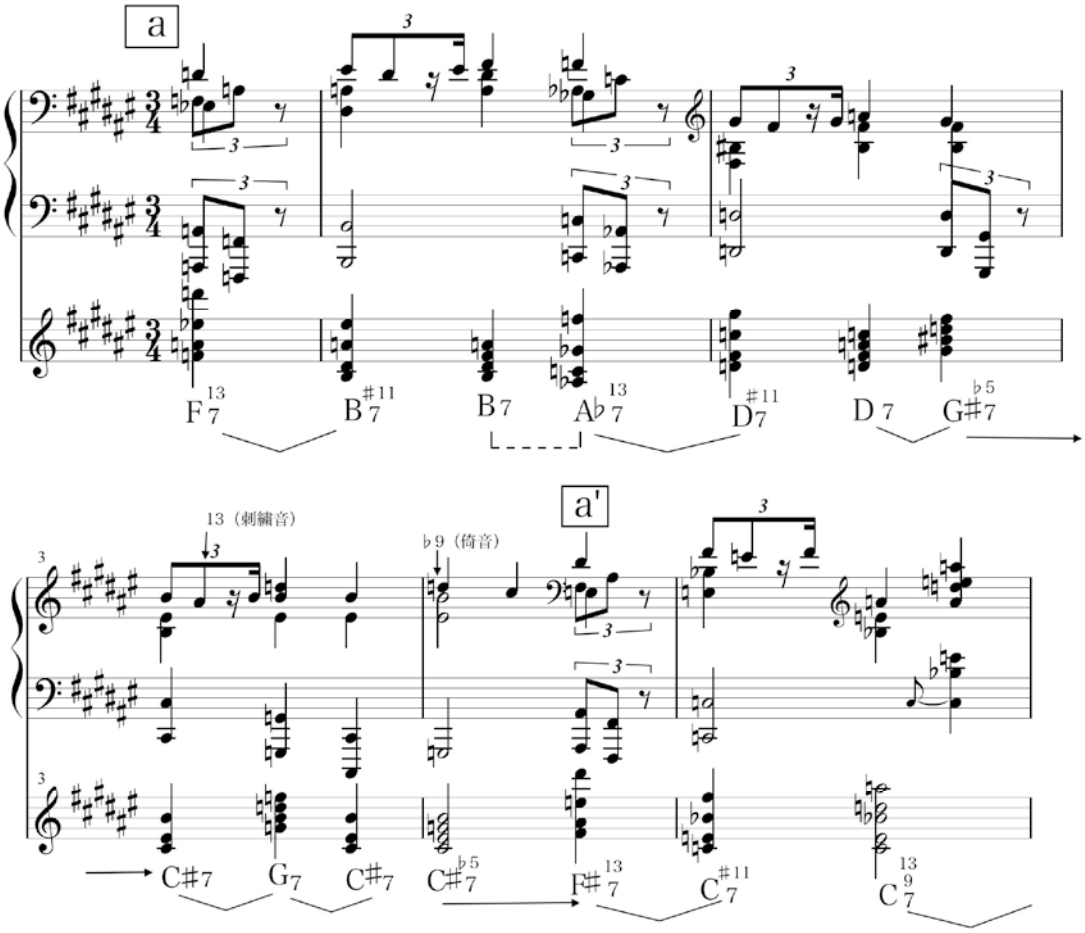
嬰ヘ長調　４分の３拍子　構成はa（1～4）、a’（5～8）、b（9～12）、a”（13～16）、coda（17～20）

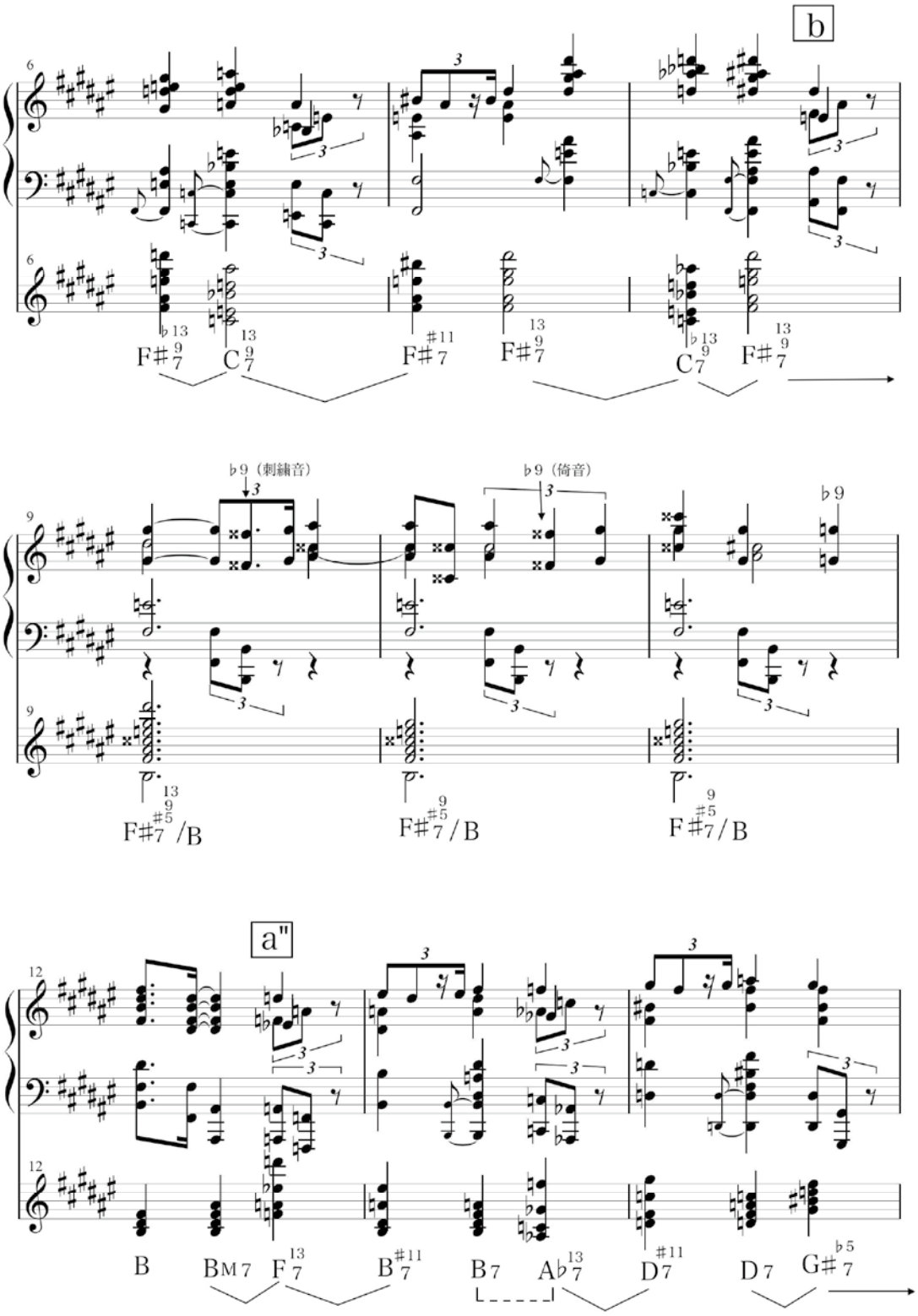
アウフタクトより始まる特徴的なリズムによるモチーフが繰り返される。先進的な和声とは

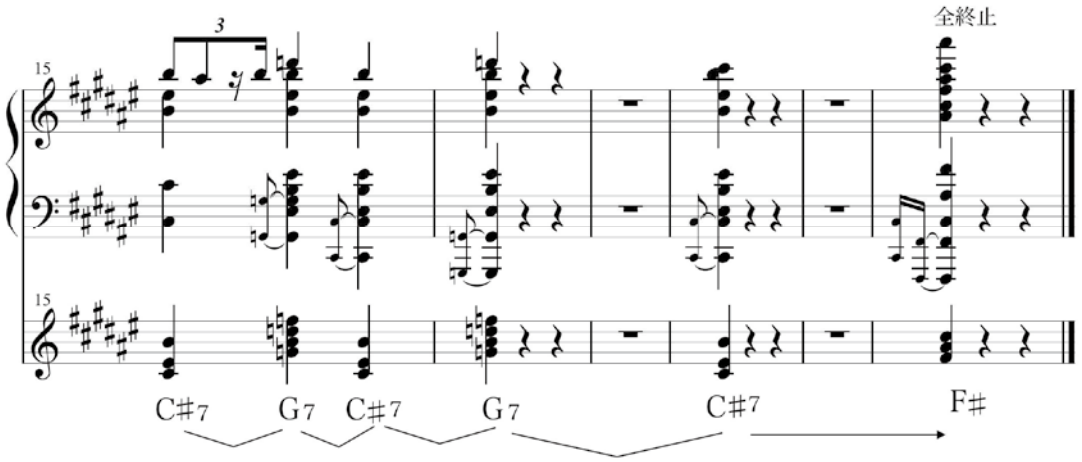
裏腹にフレーズは全て律儀に古典的な４小節で構成されている。

楽曲中ほとんどを占める属７、属９の和音に第13音が付加されている。これは付加６の音とも解釈できるが、この時期のスクリャービンは第13音まで和音構成音を堆積させる実験を試みていたと考えられるため、付加６ではなく第13音と解釈した。また根音より三全音上方の構成音は、下方変位した第５音とも上方変位した第11音とも解釈できる曖昧さがこの時期にはまだ残る。和音連結は三全音による根音進行が多用され、調性が部分的に宙吊りにされたフレーズもあるが、全終止やドミナント進行、下属調であるロ長調に転調した中間部bにおける保続音など機能和声の特徴も備えており、まさに新旧の技法のメランジェが見られる。三全音隔たった根音進行の多用によって、４曲中後期の作風に最も近い音楽となっている。また旋律において数カ所、非和声音のごとき動きを見せる部分もあるが、ほぼすべての旋律音が和音の構成音として解釈されうる。

以下の分析において、各和音の原型を下段に記譜し（和音は適宜異名同音で読み替え、把握しやすくしてある）、コードネームを添えた。根音進行はドミナント進行には矢印、三全音進行には谷型、長短３度進行には点線を記した。これにより各和音の把握と根音進行が一目瞭然となるだろう。



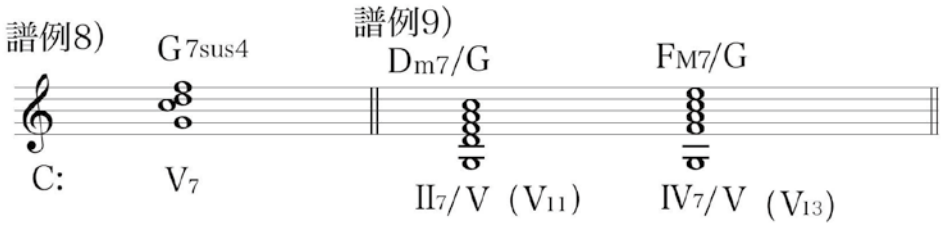

b
6
F♯7 9 ♭13
C7 9 13
F♯7 #11
F♯7 9 13
C7 9 ♭13
F♯7 9 13
9
♭9（刺繍音）
♭9（倚音）
♭9
F♯7 9 #5 13 /B
F♯7 9 #5 /B
F♯7 9 #5 /B
a"
12
B
BM7
F7 13
B7 #11
B7
A♭7 13
D7 #11
D7
G♯7 ♭5



2.3 第２曲

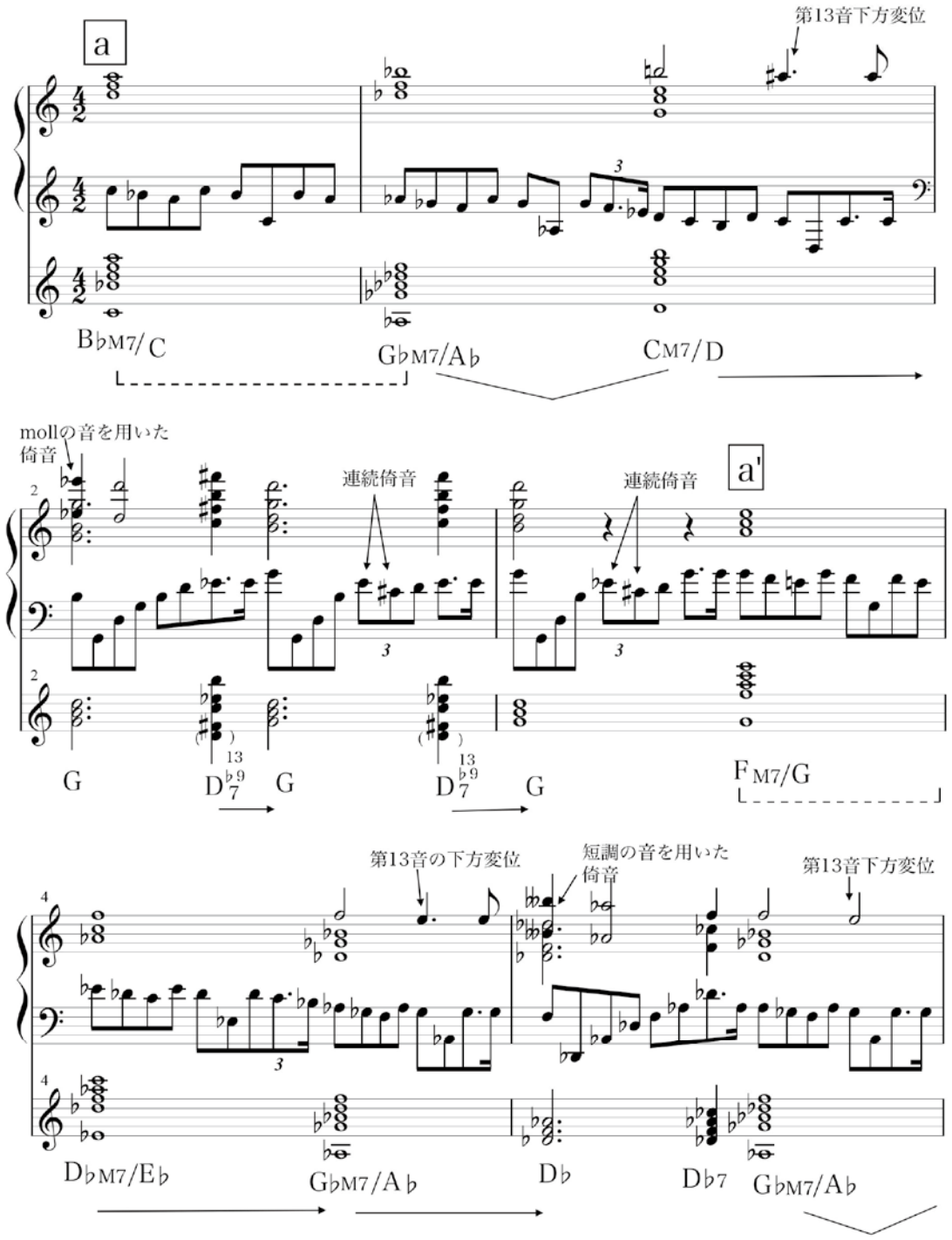
ハ長調　２分の４拍子　構成はa（1〜3）、a'（4〜8）

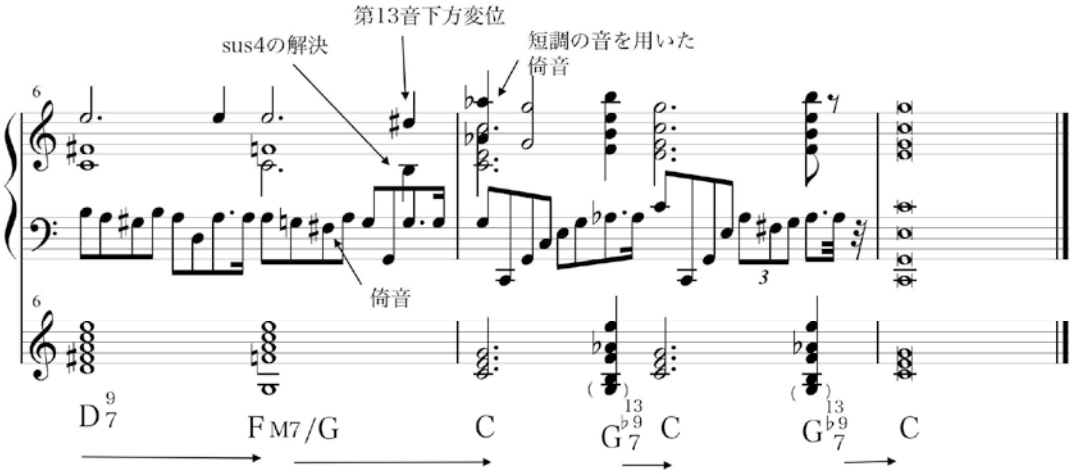
左手のメロディに繊細なコードワークが添えられた第２曲では初期・中期のもう一つの特徴的な和声語彙である属７の和音をsus４化した響きが多用されている。これはポップスでは頻繁に用いられる和音で属７の和音の第３音（導音）を半音上に転移（倚音、または掛留音）させたもの、すなわち倚和音（または掛留和音）で（譜例８）、スクリャービンはこれを11または13の和音にまで拡張している。これは見かけ上、以下のように属音上にⅡ７の和音や、Ⅳ７の和音といった上部和音を重ねたような形態になる（譜例９）。属７の和音を第13音まで拡張した点では「神秘和音」と同様だが、神秘和音の場合、第11音が必ず上方変位しているのに対し、sus４化した属13の和音の第11音は変位を伴わない（この音は当然sus４の音と解釈できる）。



スクリャービンの10曲あるソナタ中、最も曲想が明るく響きがポップな４番と５番ではこの和音が多用されている（例えば４番２楽章冒頭第１主題、５番の第１主題）。

この第２曲においては上述の和音が長３度または三全音の根音進行で連結され、スクリャービンの独自性が発揮されるとともに、ドミナント進行といった従来の和声法にも依拠しており、技法のメランジェが見られる。個々の和音進行は調性から浮遊する部分もあるが、aにおいてト長調にて全終止、bの５小節でハ長調のナポリ調である変ニ長調にて全終止、末尾にてハ長調で全終止とフレーズごとの終止形は明瞭。

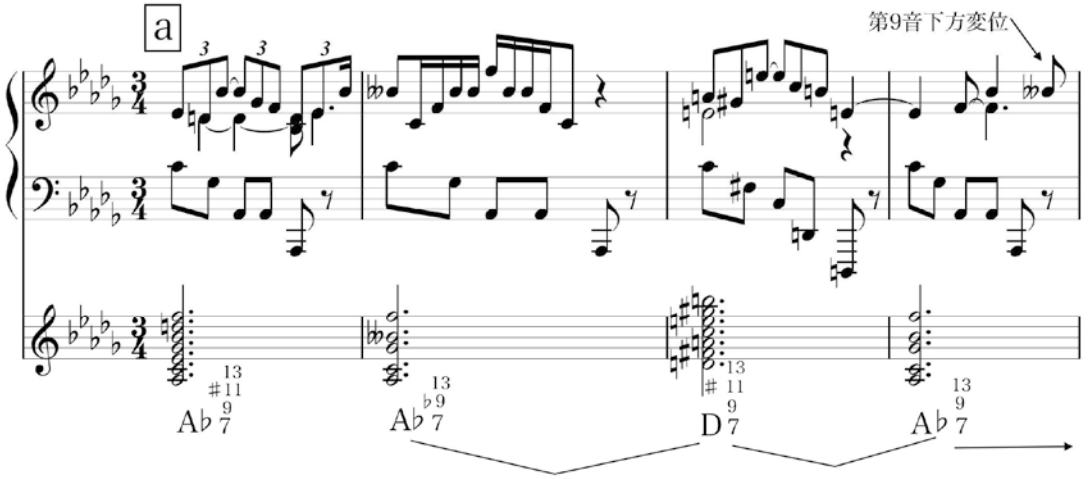

a
第13音下方変位
B♭M7/C
G♭M7/A♭
CM7/D
mollの音を用いた倚音
連続倚音
連続倚音
a'
G
D7♭9 13
G
D7♭9 13
G
FM7/G
第13音の下方変位
短調の音を用いた倚音
第13音下方変位
D♭M7/E♭
G♭M7/A♭
D♭
D♭7
G♭M7/A♭

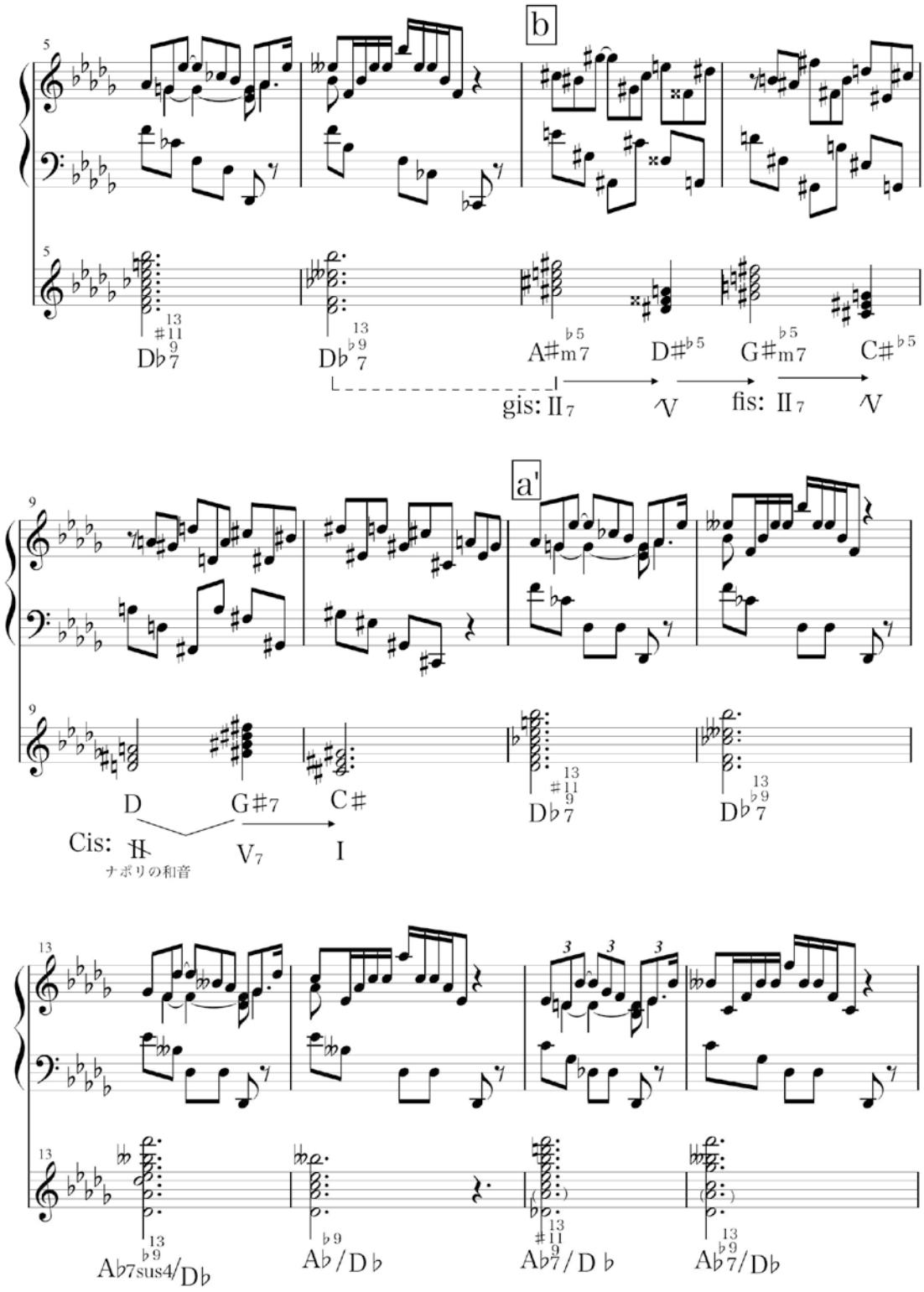


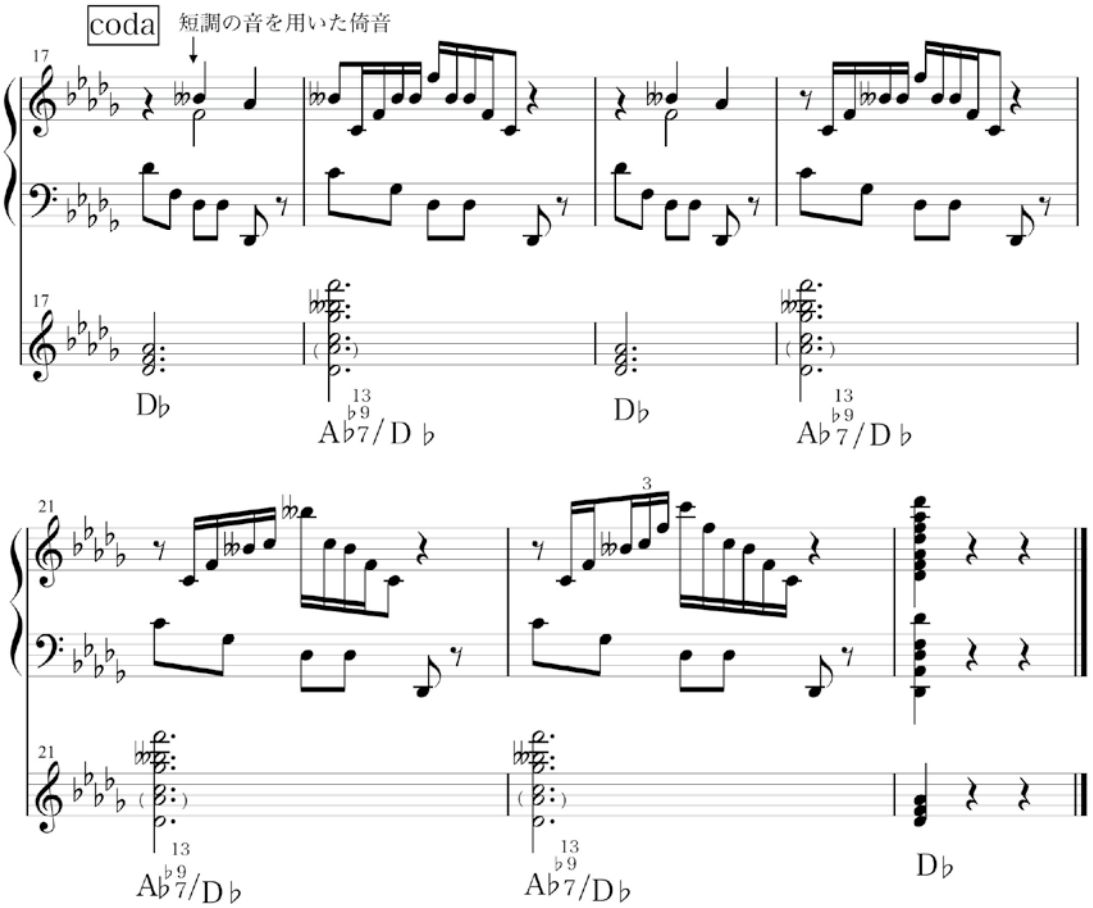
2.4 第３曲

変ニ長調　４分の３拍子　構成はa（1～6）、b（7～10）、a'（11～16）、coda（17～23）

第３曲では随所に「神秘和音」がほぼ完全な形で登場する。例えば第１小節の右手内声のニ音は和音の第５音変ホ音の刺繍音とも解釈できるが、スクリャービンの鋭敏な耳は根音より増11度上の構成音（第11倍音）として聞き取っていたと想像する。中間部bはシャープ系に転調するが、ここでは最も機能和声的な（またジャズにおいて常套句として多用される）Ⅱ→Ⅴ進行が連続して現れる。bを嬰ハ長調で全終止し、異名同音で読み替えて変ニ長調に復帰するa'部、coda部は主音変ニ音がバスにて保続されている。この楽曲でも「神秘和音」を三全音で連結するスクリャービン独自の和声語法と、Ⅱ→Ⅴ進行やドミナント進行、また主音上の属７といった新旧の技法のメランジェが見られる。



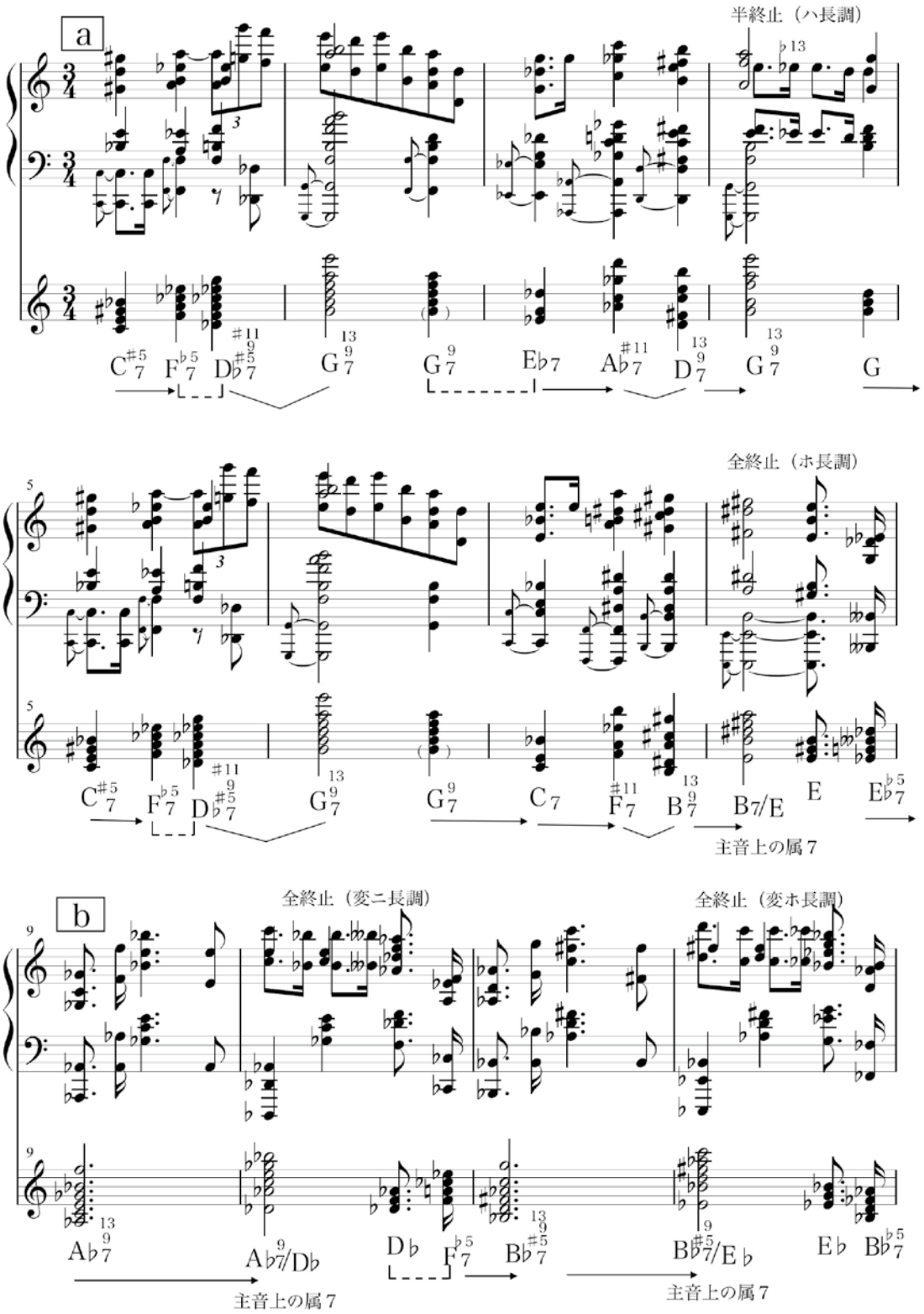

b
a'
D♭7
D♭7
A♯m7
D♯
G♯m7
C♯
gis: II7
V
fis: II7
V
D
G♯7
C♯
Cis: II
V7
I
ナポリの和音
D♭7
D♭7
A♭7sus4/D♭
A♭/D♭
A♭7/D♭
A♭7/D♭

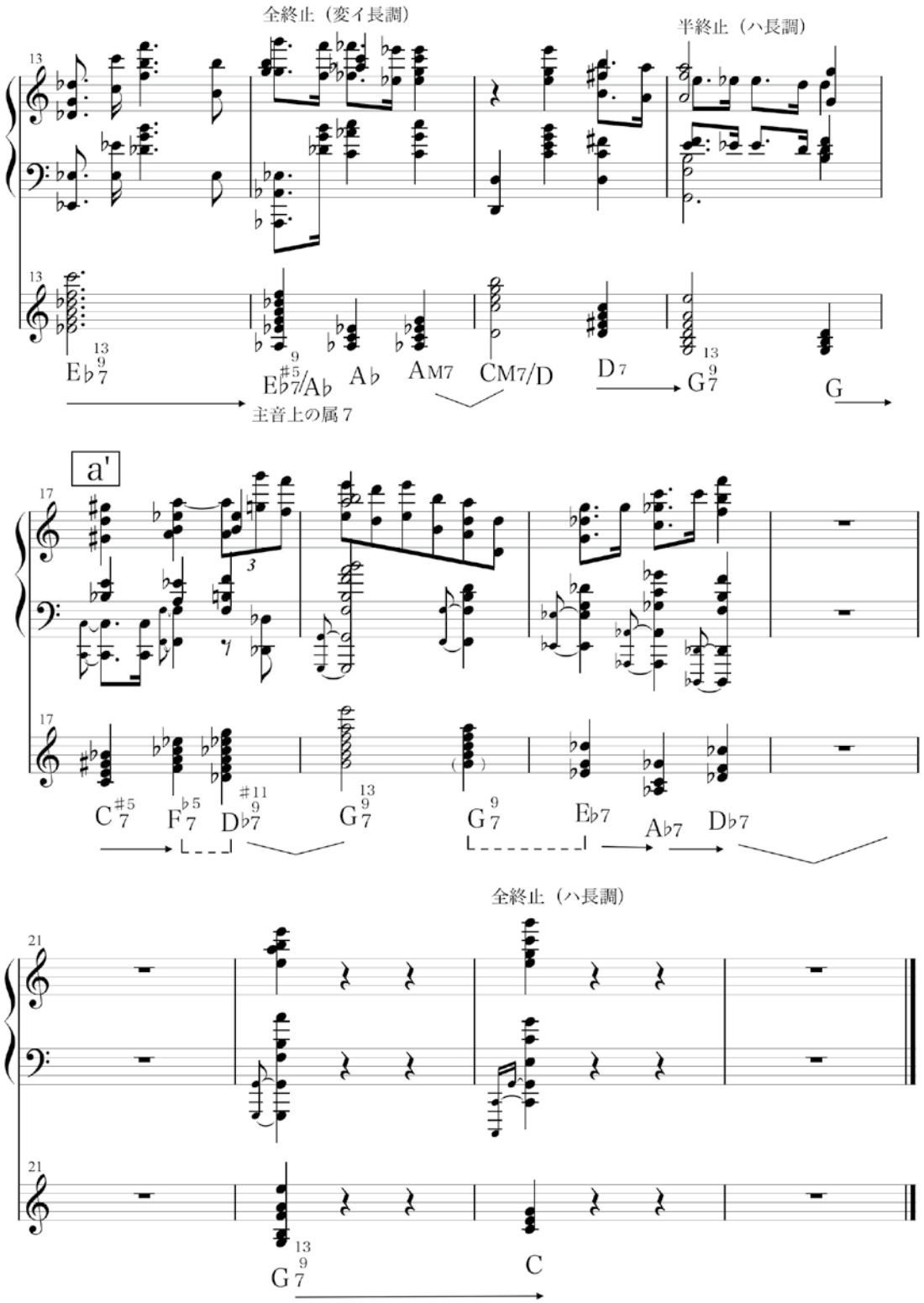


2.5 第４曲

ハ長調　４分の３拍子　構成はa（1～8）、b（9～16）、a'（17～24）

この楽曲での和音はオクターブにて根音をバス声部に配置した基本形が多く、堂々とした音楽となっている。様々な変位を伴う属７・属９の和音や不完全な「神秘和音」が長３度、三全音、ドミナント進行といった新旧の根音進行によって連結されるという技法のメランジェが見られる。第２曲同様個々の和音はスクリャービン独自の進行やボイシングを見せるが、２小節または４小節のフレーズの切れ目に半終止・全終止が明瞭に置かれ、調の経過を理解しやすい楽曲ともなっている。


a
半終止（ハ長調）
C#5 7 F♭5 7 D♭#5 9 7 G 13 9 7 G 9 7 E♭7 A♭#11 7 D 13 9 7 G 13 9 7 G
5
全終止（ホ長調）
C#5 7 F♭5 7 D♭#5 9 7 G 13 9 7 G 9 7 C7 F#11 7 B 13 9 7 B7/E E E♭5 7
主音上の属７
b
9
全終止（変ニ長調）
全終止（変ホ長調）
A♭ 13 9 7 A♭ 9 7/D♭ D♭ F♭5 7 B♭#5 13 9 7 B♭#5 9 7/E♭ E♭ B♭5 7
主音上の属７
主音上の属７

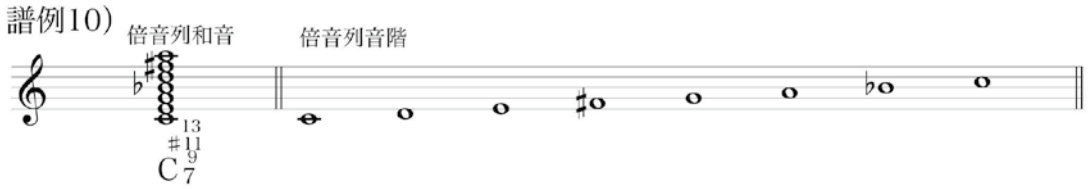

全終止（変イ長調）
半終止（ハ長調）
13
E♭ 7 13 9
E♭ 7 #5 9 /A♭
主音上の属７
A♭
AM7
CM7/D
D7
G 7 13 9
G
a'
17
C 7 #5
F 7 ♭5
D♭ 7 #11 9
G 7 13 9
G 7 9
E♭7
A♭7
D♭7
全終止（ハ長調）
21
G 7 13 9
C

３．まとめ

以上、スクリャービンの「４つの前奏曲作品48」の全４曲について詳細な和声分析を行った。コードネームを付記することによって和音の垂直の響きについて具体的に把握できるにとどまらず、根音進行の音程についても理解が容易であることがわかるだろう。スクリャービン独自の技法と機能和声の折衷が見られ、後期に開花するスクリャービンの個性はまだその発展段階にあるものの、スクリャービンがいかにして調性から離脱・浮遊しようとしていたか、その創意工夫が明らかになった。

ここでスクリャービンの旋律法についても触れたい。

和音の構成音を第13音まで積み上げると、これら構成音を横に並べることによってスケール（モード）が得られる（譜例10）。



機能和声法に基づいて三和音を主として用いる古典音楽では「ドミナント→トニック」に至る「緊張→弛緩」（「不安定→安定」）の力学が生じ、さらに一つの和音内においても「非和声音→和音構成音（和声音）」に至る「緊張→弛緩」（「不安定→安定」）の関係が生じる。しかし和音が第13音まで拡張されたスクリャービンの和声語法では、旋律に使用される音ほぼ全てが和音構成音と解釈でき、もはやこの「非和声音→和声音」の「緊張→弛緩」（「不安定→安定」）の関係は生まれ得ない。スクリャービンの言葉通り「旋律は拡張された和声」であり「和声はたたまれた旋律」となる。つまり和声と旋律は不可分一体となり、旋律は和音構成音を水平に並べ替えただけのもの（逆に和音は旋律を垂直に並べ替えただけのもの）に過ぎない。

後期のスクリャービンが楽曲中にて使用する和音をほぼ属和音のみに限定したことによって、機能和声法における「（サブドミナント→）ドミナント→トニック」という力学を完全に無効にし、無重力のごとき和声法を編み出したことはよく語られるが、旋律作法においても同様の現象が見られる。

スクリャービンの音楽に対するネガティブな評価の紋切り型として、古典音楽には必須だった（また音楽を前に推進する力と信じられた）この「緊張→弛緩」（「不安定→安定」）の力学の欠如がしばしば言及されるが、裏を返せばこの無重力のような浮遊感こそ、聴衆を「法悦」の境地へと誘う彼の音楽の魅力（魔力）の真髄と言えるだろう。

引用・参考文献

フォービオン・バウアーズ『アレクサンドル・スクリャービン』佐藤泰一訳　泰流社　1995年
島岡譲他『総合和声』音楽之友社　1998年
岡田敦子『永遠は瞬間のなかに』作品社　1994年
柴田南雄『柴田南雄著作集Ⅰ』国書刊行会　2014年
Jeremy C.Nowak『Development of middle-period in the preludes of Alexandre Scriabin』2014