スクリヤービンの中期における調性から神秘和音への変換

「悪魔的詩曲」の分析的論評

0240874d 芝田 真理子
はじめに

アレクサンドル・ニコラエヴィチ・スクリャピン（1872〜1915）はロシアの作曲家であり、ロマン派の影響を受けた叙情的・技巧的作品から無調作品への過渡期を経て調性離脱を独力で行ったうちの一人である。ここでいうスクリャピンの調性離脱とはシェーンベルクなどが行った十二音技法などとは異なり、機能和声的な調性の離脱である。スクリャピンの作品の特徴は、調性離脱に深く関与した前衛的な和声語法と、当時のロシア象徴主義に強く影響された神秘主義的な音楽観にあると思われる。ここで調性音楽の流れをくみながら調性離脱の兆しが見える中期の作品「悪魔的詩曲 op.36」の分析を通じて、彼独自の和声語法と作風について考察していきたい。

今回取り上げる作品は、スクリャピンの異才を世に広く知らしめ、また彼も大変気に入っていったという「悪魔的詩曲 op.36」で、1903年（31歳）に書かれたものである。スクリャピンは詩曲という作品を24曲書いており、いずれも哲学や神秘主義への興味を抱き始めた1902年以降の作品である。「詩曲」というタイトルを用い始めたことはおそらく新しい表現意欲に対応するものであったと考えられ、ソナタ形式やそれに類似した単一楽章の比較的大規模な形式を取るピアノの詩曲は、彼の代表作である管弦楽のための交響曲「法悦の詩」「プロメテウス火の詩」に連なるものと考えられている。この「法悦の詩」「プロメテウス火の詩」は主題構造よりも独特な雰囲気、和声やテクスチャの密度のほうが重視した作品で、この作風は、後期の彼の特徴と言うことができるであろう。「悪魔的詩曲」は後期の作品で主要となる和音（神秘和音）に繋がる、第五音を下方変位した属和音を多用しており、その和声を中心とした旋律体系をとっている。また調性感を残した部分もあるが、調性感を暖昧にすることによって独特の雰囲気を持ち、形式も単一楽章ソナタ形式で後期の作品の特徴と共通していることから、この時期の作品「悪魔的詩曲」に後期の作風の芽が出ていることが感じられるよう。

1. ソナタ形式について

「悪魔的詩曲」は単楽章のソナタ形式による、彼のピアノ曲の中で比較的規模の大きい作品である。スクリャピンはロマン派的な作風であった初期の作品の、ソナタ第1〜3番までは主題をモチーフに分解しきれて発展させるというベートーヴェン的な手法を採っていた。しかしソナタ第4番など中期とされる1903年頃の作品から、主題を動機労作によって発展させるのではなく、むしろそっくりそのまま移調し、繰り返しながら変奏していくことによって曲を発展させようとしている。この「悪魔的詩曲」も後者の手法であり、この傾向は晩年まで引き継がれている。中期以降、主題労作は作品構成上の重要な要素ではなくなっていたといえる。表1は、楽曲の構成と各部分に現れる主題タイプである。推移部、終止、展開部では第一主題A、Bが移調形としてそのまま現われる。
また創作過程の中期（1902～1907とされる）には楽曲構成が多楽章構成から単一楽章へ変化する時期である。当時は規模の大きな作品を書くことが時代の動向であったが、スクリャービンは単一楽章形式に専念していく。
なぜスクリャービンは単一楽章形式に専念していたのであろうか。彼は中期以降、第五音を変位させた属音を使用し、機能和声、そして調性を曖昧にすることを和声語法の中心とするようになる。和声が従来の調性の指向性を失い、前後の和声から完全に独立するようになるために、聴き手の時間意識を失わせるような効果が生じた。またリズムの規則性も崩壊するようになり、これも音楽的時間を中断させる一因となった。こういった彼独自の和声語法などにより音楽的時間の感覚を崩したことで、形式が必然的に縮小されたと考えられる。

＜表1＞悪魔的詩曲の構成

<table>
<thead>
<tr>
<th>単楽章ソナタ形式：Allegro</th>
<th>ハ長調</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>提示部</td>
<td>1〜17</td>
</tr>
<tr>
<td>主題区分</td>
<td>第一主題A1, 2</td>
</tr>
<tr>
<td>主題タイプ</td>
<td>第一主題A1</td>
</tr>
</tbody>
</table>

展開部

<table>
<thead>
<tr>
<th>小節数</th>
<th>79〜98</th>
<th>99〜126</th>
<th>127〜151</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>主題区分</td>
<td>I</td>
<td>II</td>
<td>III</td>
</tr>
<tr>
<td>主題タイプ</td>
<td>第一主題B1</td>
<td>第一主題A1</td>
<td>第一主題A2</td>
</tr>
</tbody>
</table>

再現部

<table>
<thead>
<tr>
<th>小節数</th>
<th>151〜166</th>
<th>167〜179</th>
<th>179〜186</th>
<th>187〜196</th>
<th>197〜204</th>
<th>205〜236</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>主題区分</td>
<td>第一主題B1</td>
<td>推移</td>
<td>第二主題</td>
<td>第二主題の確保</td>
<td>終止I</td>
<td>終止II</td>
</tr>
<tr>
<td>主題タイプ</td>
<td>第一主題A1</td>
<td>第二主題</td>
<td>小終止</td>
<td>第一主題A1</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

2. 各主題の構造について

第一主題A（1〜16小節）

《1〜8小節》
①主題について

1. 2 小節目の左手に現れる主題を第一主題A-1、3. 4 小節目の右手に現れる主題を第一主題A-2とする。
＜例 1＞

主題構成の具体的な方法とはどのようなものだろうか。まず A-1 主題が現れる際の和声を見てみる。コードネームで表すと、G♭7−E♭7 と表せ、第五音を上方変位させた和音を冒頭で用いている。ここで A-1 主題の旋律を見ると D−Cis−D−Cis−D−Es−E、という半音が続くメロディーから、E−C という短 6 度の跳躍性の形をとっているが、半音階進行の部分に注目すると、A-1 主題の Cis（＝Des）が和音コードの G♭7 の第 5 音であり、D は第 5 音の上方変位音と見ることができる。よって半音階の部分で和音の特徴である第五音上方変位音を用いていることがわかる。

そして A-2 主題の旋律は C−H−C−Des の半音進行の後、Des−Gis−Des の重増 4 度の跳躍進行、そして Des−C とまた半音が出てくる形である。A-2 主題の H 音は 3 小節目の和音コード E の第 5 音、C 音は第 5 音の上方変位音と見ると、この 2 つの主題の旋律は、その部分の和音の第 5 音やその第 5 音を変位させた音を巡る半音階と跳躍進行を組み合わせたものといえるだろう。

今後表れる第一主題 B、第二主題も半音同じ特徴が目立つが、この曲の主題は和音の第 5 音を巡る半音階進行と跳躍進行を基に作られていると思われる。

※スクリャピン自身、『旋律は拡張された和声だ」「和声はたたまれた旋律である」と言っており、彼の作品の旋律が和声に内包されたものであることを語っている。

②和声について

第 8 小節目までを A-1 主題と A-2 主題にそって表 2 のように 4 つに分けた。

1,2 小節と 5,6 小節は A-1 主題、3,4 小節と 7,8 小節は A-2 主題の部分である。

<table>
<thead>
<tr>
<th>&lt;表 2&gt;</th>
<th>1</th>
<th>2</th>
<th>3</th>
<th>4</th>
<th>5</th>
<th>6</th>
<th>7</th>
<th>8</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>小節番号</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>主題タイプ</td>
<td>A-1</td>
<td>A-2</td>
<td>A-1（長 2 度上）</td>
<td>A-2（短 2 度上）</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>和音コード</td>
<td>G♭7 E♭7 (＝C♭7)</td>
<td>E♭7 (＝C♭7) E♭7 (＝C♭7)</td>
<td>G♭7 F</td>
<td>F</td>
<td>F</td>
<td>F</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

F:              C
V:              I

(ドミナント)           (トニック)
まずA-1主題の和音に注目する。1小節目のコード G♭7と2小節目のコード E♭7について、和音の根音 G♭音と E♭音の音程関係は短三度であり、5,6 小節目の G♯音と F♭音も増2度＝短三度関係である。また2小節目の E♭7は C♯と見ることもでき、とすると1、2 小節目の G♭7と C♯は増4度関係ともみることができる。この増4度はスクリャービンが好んで使用した音程関係である。それについては後述することにする。

A-1 主題が現れる1,2 小節目と5,6 小節目を比較すると、主題、和音ともにそのまま長二度上上の移調関係（全音階）になっている。主題内でもそのままの移調形が繰り返し使われていることがわかる。

次に A-2 主題に注目する。3 小節目のコード E と 7 小節目のコード F は短二度、つまり半音関係である。A-1 主題が5 小節目の二回目では長二度上で現れるのに対し、A-2 主題の7 小節目の二回目は開始音が C で同じだが、主題跳躍部分の4 小節目 Gis と 8 小節目 A で短二度（半音）関係ができあがっている。

よって A-2 主題が現れる3,4 小節目と7,8 小節目を比較すると、旋律はそのままの移調形ではないが、短二度関係が成り立っているといえる。

また、3,4 小節目の E♭7も C♯と見ることができ、2 小節目を G♭7、3,4 小節目を C♯と見ることにより、2,3,4 小節の C と、6,7,8 小節の F でV-Iのドミナントトニックの進行を形作っているといえる。よって1～8 小節目は、前半4 小節と後半4 小節に大きく区分すると A-1 主題の長2度（全音階）進行の間に F 調のドミナントトニックの進行をはめこんだ形となっている。

③構造について

さて、ここでさらに深く1～8 小節目の構造について見てみたい。先述したように、A-1 主題が現れる1,2 小節目と5,6 小節目の関係は、主題、和音とも長二度上へそのまま移調した形となっている。主題内でモチーフを長2度上で繰り返す手法は多く見られるパターンであるが、その場合単に旋律は長2度上に移調し、その和声は機能としての役割が違う（例えばモチーフ二回目の和音は1度、二回目は2度、等）という場合も多い。しかしここでは和声的に見ても構造が同じで、5,6 小節目は1,2 小節目の完全な移調形といえるだろう。

1～8 小節はこの長2度上で進行していくA-1 主題と、完全な移調形ではないが短2度関係が成り立っている A-2 主題が交互に現れる形となっている。よって移調形で進んでいるもの（A-1 主題）を停滞するもの（A-2 主題）がつなぐという構造ということができ、進行速度の違う二つの主題を組み合わせたものと言うことができるのではないだろうか。

また5,6 小節目を1,2 小節目の長2度上の移調形にしたものではないだろうか。A-1 主題の跳躍進行を除く、半音階進行だけに注目すると、D-Cis・D-Cis・D-E♭・E となり、半音階進行の最後の音は E 音となる。このE音をそのまま5,6 小節目の半音階進行の開始音E音につなげることにより、5,6 小節目が長2度上に移調した形となった、という見方もできる。
《9〜16小節》

①旋律と和声について

A-2主題がA-1主題にはさまれない形で現れる。9小節目からは同様にAb7-DbというDes調のドミナントトニックの進行が現れる。ちなみにAbは5、6小節目の和音G♯の異名同音で、和音の読みかえが行われており、1〜8小節目との近親性を感じさせる。

9小節目と11小節目に表れるA-2主題の関係も開始音Asは共通で、跳進部分のEとFに短2度関係が成り立っており、3、4と7、8小節目のA-2主題の用い方と共通である。

またDbの和音（Ges調のV度）が13小節目から連続して続き、Ges調への解決を予感させる。Gesの和音というのは冒頭の和音であり、このことからも、この第一主題A部分はGes調を仮の調としておいていたのではないかと考えられる。しかしこのDbの和音は解決されずに、曲は第一主題Bへと移ってゆく。

※Ges（Fis）調というのはスクリャービンがこの時好んで使用した調である。これについて、後の和声語法のところで述べることにする。

②構造について

9〜16小節目の構造についてだが、9〜12小節目までは旋律にA-2主題が用いられ、停滯した旋律が流れる。しかし9小節目からの左手部分が停滯の性格を持つA-2主題の旋律の下に軽快に入り、ここで今まで寸断されてきた動きが一気に破られ、そしてその動きは13小節目から右手を巻き込み、17小節目の第一主題Bへと向かっていく。よって9〜16小節目は1〜8小節目の漂ったような動きを破り、第一主題Bへの推移的役割を果たしているといえる。

＜譜例2＞
第一主題 B （17〜31 小節）

①主題について

右手に現れる 17 小節目の E 音から 20 小節目の C 音までの主題を第一主題 B-1、左手に現れる 17 小節目の Gis 音から 21 小節目の Des 音までの主題を第一主題 B-2 とする。

＜譜例 3＞

つまり第一主題 B の部分は、二つの主題が上方移調進行しながら同時に鳴り響いている。ここで B-1 主題に注目する＜譜例 3 参照＞。

B-1 主題も A-1 主題と同様、和音構成音の第 5 音を巡る半音階進行と進展が特徴としてあげられる。18 小節目 Fis・G・Gis 音の半音階進行は 18 小節目 C7 の第五音と、上方、下方変位音であり、20 小節目 Des・C 音の半音階進行も F の第 5 音である。

さて第一主題 B の旋律構造についてもう少し深く見ていきたい。B-1 主題の開始音が現れるままに進行する下の音を拾っていくと、17 小節目の E 音、21 小節目の F 音、25 小節目の G 音、27 小節目の H 音、28 小節目の C 音という E・F・G・H・C というつながりができ、これはダイアトニック（全音階）で構成されている。一方、主題旋律の特徴でもある半音階も 18 小節目 Fis-G・Gis、21 小節目 Gis-A・A、26 小節目 A-B・H などで進行が現れる。よって大きなレベルの音階進行（全音階）と、小さいレベルの音階進行（半音階）が重なって第一主題 B を形作っているといえる。
言いかえれば全音階の中に半音階が盛り込まれる形となっており、この半音階が引き続き次の推移部で多用される半音階の旋律特徴とつながると考えられる。

②和声について
第一主題BではV-Iのドミナント進行が連結され繰り返し登場する。
＜図1＞
B:V—I As:V—I

このようにI度に解決した和音を、V度に読みかえる手法を繰り返し、ドミナント—トニックの進行を連結している。第五音を上方・下方変位させた属和音を多用し調性感を醸味にしているが、準固有和音を連結した古典的和声進行を用いていることが分かる。和声の大枠でドミナント—トニックの進行を用い、旋律では半音階を見るというパターンをここでみることができる。このパターンは、R.ワーグナーの楽劇「トリスタンとイゾルデ」の前奏曲にもみられる。「トリスタンとイゾルデ」前奏曲では旋律で半音階を、そして和声の大枠ではⅤ—Iを用いており、この関係性は酷似していると言える。

第一主題A、Bの和声連結
第一主題Bが最終的にC·durで終わることに注目する。第一主題B全体をC·durと考えると、第一主題Bの全体の和声連結は図2のようになる。
＜図2＞
C：Ⅶ—Ⅵ—Ⅴ—Ⅳ=Ⅶ—Ⅵ=Ⅶ=Ⅵ—Ⅴ—Ⅵ—Ⅴ—Ⅰ

第一主題BをすべてC·durの範囲内で表すことができると古典的な和声連結が行われていることがここでわかる。
ここで第一主題A、1~8小節のF·durのドミナント—トニック進行よりも＜表2参照＞、第一主題AをF·durと見ると第一主題Bはその5度上のドミナント調と見ることができ、第一主題A、Bの間の調性的関連性がみられる。

＜図3＞
第一主題A
V度上
F———C
第一主題B

このように、第一主題B内をC·durの範囲で表せることと、そして第一主題Aと第一主題Bの関係性も5度関係であるという古典的側面を持っていることがここでわかる。しかしこのよ
ような構造であることは表面上わからない。それは第五音を変位させた属和音を全体にちりばめ、調性を暗黙にしているためであると考えられる。

推移（32〜52小節）
推移部はこの曲の中でも数少ない調性感が感じられる部分であり、初期の作風から完全に逸脱していない、つまり完全に調性放棄をしていない中期の作品らしさが伺える。それでは推移部の構成はどのようなものであろうか。

①推移部の調設定について
推移部は、31小節目のFis音からの半音階で33小節目D音に到達して始まる。半音階のみで第一主題Bと繋がっており、この半音階の音数を増減させることにより推移部の旋律開始音、つまり第一主題A-1の開始音をいくらでも変えることが出来るといえるので、この半音階が推移部の調設定役を担っているとも考えられる。では第一主題A-1の開始音と調をどのように設定したのは何故であろうか。31小節目のFis音から33小節目D音の音程関係は短6度であり、第一主題AのE音、C音の短6度跳躍と共通している。また第一主題Bの終わり、C調で解決した31小節目C9の和音と、推移部最初の和音Gb7は増4度関係にあり、これも第一主題Aの1小節目Gb7の和音と、2小節目Eb7を読みかえたC9の和音の増4度関係と共通している。この二つの点より主題推移部の調は第一主題A-1の構成要素に基づき決定されたと考えられる。というよりむしろ推移部は第一主題A-1と同じ、というべきか・・・。

＜図例5＞

②多用される半音階と5度進行
第一主題Bから半音階進行で推移部に入ったわけだが、推移部では第一主題A1のあと37小節目より半音階進行のメロディーが登場する。この半音階は、第一主題Bで用いられた半音階上行形との関連性をもつことができる。
一方で半音階の開始音をつなげてみると5度ずつ上行した進行をなしており、一方のベース根音は5度ずつ下がり進行で上下対称となっている。表面上は半音階進行をしているが実際は5度進行をしているということができ、これは第一主題A-2の部分で短2度（半音）進行を表面上で見せ、V-Iの進行を行っているという点と共通している。
＜例例 6＞

5度上行

5度下行

和声について
調性の感じられる 37～40、45～52 小節目はいずれも √ – V – I 進行である。
推移部の和声進行は以下のとおりである。

＜表 3＞

<table>
<thead>
<tr>
<th>小節番号</th>
<th>旋律</th>
<th>和音進行</th>
<th>調性感の有無</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>32～36</td>
<td>第一主題 A-1</td>
<td>F: V – I</td>
<td>なし</td>
</tr>
<tr>
<td>37～40</td>
<td>半音階（5 度進行）</td>
<td>C: √ – V – I</td>
<td>調性感あり</td>
</tr>
<tr>
<td>41～44</td>
<td>第一主題 A-1（34 小節目の完全 5 度上）</td>
<td>C: V – I</td>
<td>なし</td>
</tr>
<tr>
<td>45～48</td>
<td>半音階（5 度進行）</td>
<td>E: √ – V – I</td>
<td>調性感あり</td>
</tr>
<tr>
<td>49～52</td>
<td>半音階（5 度進行）</td>
<td>E: √ – V – I</td>
<td>調性感あり</td>
</tr>
</tbody>
</table>

第一主題 A-1 を用いている部分では、冒頭 1,2 と 3,4 小節の関係（旋律・和声を長 2 度移調し、読みかえた和音でドミナント トニックの進行）と共通しており、調性感も冒頭同様暖昧である。旋律が半音階進行の部分では、半音階の連続使用を見せながらも、半音階の一連の流れの開始音をつなげると 5 度上述進行をとっている。そして和声は第五音を変位させた属和音を使用しておらず、はっきりとした調性感が感じられ、また和音進行が √ – V – I という旋律とは対照的な 5 度下降進行をとっている。はっきりとした調性感が得られるのは、バス音がはっきりしているからともいえるだろう。

この推移部では第一主題 A-1 を使った、旋律と和声が第 5 音を変位させた属和音による調性が暖昧な部分と、旋律や和声が 5 度進行をするはっきりとした調性を感じる部分を交互に出すという形が他の部分と違う特徴である。後者の部分は旋律が半音進行している一方、和声が 5 度進行しているという点で第一主題 B から由来するものととることもできる。よって第一主題 A と第一主題 B を交互に出した部分、いいかえれば第一主題 A に調性をはっきりさせた第一主題 B をはめこんだタイプともいえる。第一主題 A が、A-1 主題の長 2 度（全音音階）進行の間に F 論のドミナント トニックの進行をはめこんだ形であったことから、ここで第一主題 A と推移部の構成の共通性がみられる。
第2主題（53〜60小節）と第二主題の確保(61〜78)

①主題について
第二主題も和声の第5音を巡る半音階と短6度音程の跳躍を特徴にしており、第一主題との関連
がみられる。
＜語例7＞

旋律を見ると、非常に第一主題 A-2 の作りと酷似していることがわかる＜語例1参照＞。このこ
とより、使用している音響システムにより旋律の発展が閉じられた音楽という見方もできる。し
かしながら第一主題 A 部分でも述べたようにスクリャービン自身旋律は和声に内包されたものだ
と語っている。よって旋律を作ることや旋律の発展性を考えること自体、後の音楽の中で意味の
ないことなのかかもしれない。主題労作がもはや作品構成上の重要な要素ではなくなっていたこと
を述べたように、旋律の発展性を考えるのはもはや 19 世紀的概念であり、それを考慮していない
ととらえるならば、彼の音楽は発展離脱をすでに果たしたものといえるだろう。

②半音上行の保続音
第二主題では左手部分に継続して半音階の保続が見られる。左手部分に E 音から始まるものと G
音から始まる半音階が並行している。旋律の構成の要素が第一主題と同様でも、この半音階の並
列進行が第一主題と少し違った雰囲気を出しており、第二主題の特徴と言える。
＜語例8＞

③和声進行
第二主題ではサブドミナントⅡ度を用いた和声進行が見られる。他の主題からはⅡ度を用いた進
行は見られず、Ⅱ度を用いた和声進行は第二主題の特徴ともいえるであろう。また 57〜60 小節
目と 64〜77 小節目の旋律が主題を用いていない部分では、第五音を変位させた和音をあまり使用しておらず、ここでも少し調性感が感じられる。

＜例題9＞（57〜60 小節）・I・V・I

＜例題10＞（64〜77 小節）-

小節目

①第一主題A-1との関連性

推移部も同様、第二主題の確保から小節目へも 77 小節目 Ais 音から 79 小節目 Fis 音にかけての半音階進行のみで繋がれている。そして Ais 音 Fis 音の音程関係も短6度音程であり、第一主題 A-1 の短6度の音程関係と一致する。また 77 小節目の和音 E9 と 79 小節目の和音 B♭7 の音程関係も増4度となっており、これもまた第一主題 A-1 の1,2小節の和音関係と一致する。

＜例題 11＞

また 79 小節目右手の Fis 音から 80 小節目 Eis 音を小節目モチーフと考えると、これは冒頭1,2小節の和音 G♭7 と E♭7 の音程短三度を入れかえた音程長6度音程から始まり、和音の第5音を巡る音程と、短6度で構成された旋律という見方ができ、第一主題 A-1 の構成要素がよく見られる。

次に 79, 80 小節目の和音進行を見ると、和音 B♭7 と E9 の音程関係は増4度となっており、これもまた冒頭の第一主題 A-1 の G♭7 と、E♭7 を読みかえた C9 の増4度関係と共通している。
＜譜例 12＞

以上より、この小終止は第一主題 A-1 の音程関係を基にして作られていると考えられる。この悪魔的詩曲の大部分が、主題をそのまま、もしくは移調して使用することで曲を発展させるという形となっているが、この小終止は唯一主題の構成要素を基に作られた部分であることが特徴的だといえるだろう。

②和音進行

前述で示したとおり 79 〜 82 小節目は、和音進行も第一主題 A-1 の音程関係を基にした增 4 度を用いた進行である。
82 小節目の E9 を I 度とると、そこからは E 調の和音進行が伺える。

＜譜例 13＞

各主題構成から見られる特徴

以上のように、この悪魔的詩曲の特徴は第一に第 5 音を上方・下方変位させた属和音を、ドミナントの機能のみとして使用するのではなく様々な進行可能な和音として多用している点にあると思われる。そしてその属和音の第 5 音を巡る半音階と跳躍（特に短 6 度）進行から主題を作り上げるという、旋律が和声に由来した形をとっている。これは第 5 音変位音を旋律に用いることでその和声を、第 5 変位音を含む属和音にしているともいえるだろう。

和音の第 5 音を変位させることで機能和声を暖昧にしているが、古典から見られるドミナントトニックの進行を和音の読みかえ連結によって多用している点で、伝統的な手法からは離れていないことがわかる。

このスクリーピン独自の和声と旋律の関係や、読みかえ和音による機能和声の特徴は、悪魔的詩曲と比較的近い年の作品で、スクリーピンの代表作の一つ「法悦の詩 op.54」の冒頭部にも見られる。
譜例 14 は冒頭 12 小節の旋律と和声を表している。まず旋律を見てみると 2 小節目 H 音から 4 小節目 H 音までの主題が 6 小節目では完全 4 度上に、11 小節目では長 6 度上に移調形として現れる。またこの主題はその和声の第五音を巡る半音階と短 6 度の跳躍によって形成されており、旋律の特徴が悪魔的詩曲と類似している。

また 4,5 小節目の和声を見てみる。コードネームで表すと、E♭9 – C となり、この二つの和音は短三度関係になっている。しかしこの E♭9 は G7 と読みかえることもでき、この G7 – C の関係は V – I となり、読みかえた和音で V – I のドミナントトニックの進行を用いている。和声的に見ても悪魔的詩曲と共通する部分が多く、スクリャービンのこの当時の作風の特徴が伺える。

後期、秘密和音という革新的な和音を和声語法とするスクリャービンが、このようにドミナントトニックの進行を多用していることは、古典的和音を受け入れた部分であるともいえる。しかし斬新的な和音を用いることによって、ドミナントトニックの構成は必然的に要求されたものであった、もしくは特殊な和音でさえも古典的機能和音にのっとらざるを得なかった、ともいえるのではないか。こういった点で、シェーンベルクが行った十二音技法の無調音楽との違いをみることができる。

また主題をそのまま、もしくは移調し何度も繰り返すという手法を多くとっていことや、同じ主題を別の部分で使用するなど、もはや主題の労作を楽曲構成の重要な要素として使用していないことから、19 世紀的な楽曲構成感からの離脱も伺える。このことは、旋律が和音に内包されたものであるということにも関連を持ち、後期の彼の作風に発展していく部分であると思われる。

しかし一方で第 5 音を変位した和音を使用せず、はっきりとした調性感を出した部分も存在する。調性離脱の芽を感じる部分と、伝統的・古典的な手法をとっている部分を交互に出すという、調性離脱の過渡期である中期の作品ならではの楽曲構成ではないだろうか。
3、第5音変位和音とスクリャービンの和声について

さて、ここでこの曲の特徴である上方・下方変位させた第5音を持つ属和音について考えてみたいと思う。第5音を下方変位した和音は、近代初めに使われるようになったものではない。古典派の時代、ベートーヴェンやシューベルトなども、旋律の経過音としてその和音の下方変位した第5音を用いている。そしてロマン派以降、経過音としてではなく和音進行の一つとして第5音変位の属和音が用いられるようになる。

＜諸例15＞ シューマン「詩人の恋」より12番「あかるい夏の朝に」16節目

この「あかるい夏の朝に」では、上方・下方変位した第5音を持つ属和音を、ドミナントトニックの進行のドミナント機能として用いているが、スクリャービンはこの属和音を、ドミナントとして使用するのではなく、様々な進行可能な和音として使用した。そのことが彼の音楽の調性感を崩す要因となる。

彼は特に第5音を下方変位させた音を好んで使用した。この下方変位させた第5音は根音から増4度（減5度）の関係にある、また三全音の関係でもある（三全音は例えばCからFisかGesへの三全音）。

＜諸例16＞

さてこの「悪魔的詩曲 op.36」が作られた中期頃の作品には、スクリャービンのFis(Ges)音への好みが顕著に現れている。op.30〜40の主要作品はすべてハ長調を主調としており、調号を用いない作品が多く出てくる。これらの作品はハ長調を主調とする一方で、C音から三全音関係にあるFis(Ges)音を主音とする変ト（変ト）調とも見られる部分が多く存在している。このハ長調という調号を用いない作品、そして作品のなかで三全音関係を持つ変ト（変ト）調を感じる部分が多くなるにつれ、スクリャービンの調性離脱傾向は進んでいく。

スクリャービンのソナタの調性にも同じ傾向が見られる。
表4 ソナタの調性

<table>
<thead>
<tr>
<th>番号</th>
<th>調</th>
<th>調性の有無</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>初期</td>
<td>1〜3番</td>
<td>ヘ短調、嬰ト短調、嬰ヘ短調</td>
</tr>
<tr>
<td>中期</td>
<td>4、5番</td>
<td>婴ヘ長調</td>
</tr>
<tr>
<td>後期</td>
<td>6〜10番</td>
<td>無調</td>
</tr>
</tbody>
</table>

中期に作られたソナタはいずれも調性は嬰ヘ長調であり、Fis音への興味が現れている。また上にも述べたように、中期に作られたOp.30〜40の主要作品は、悪魔的詩曲にもみられるようにすべてハ長調を主調としている一方、冒頭部が嬰ヘ調で始まるなどFis音を多用したハ長調となっている。このことからスクリャービンはこの当時からハ長調を基調として調性離脱を試みながら、C音から増4度関係（もしくは三全音関係）にあるFis音の多用が特徴だと言えよう。

※バルトークのトニカ軸

このCから三全音関係にあるFis(Ges)音について、バルトークはC・Fis音に強い機能的近親的関係があることを述べている。五度関に、バルトークの音組織を位置づけてみると、Cをトニカ(T)とすると、4度上のFはサプドミナント(S)、5度上はドミナント(D)である。そしてトニカと平行関係にある6度上のAがの機能を持つとすれば、この周辺の繰り返しは図4のようになる。

図4 図5

C、Es(Dis)、Fis(Ges)、Aを根音とする和音はトニカの機能を持つ。ここでトニカ軸だけを取り出してみる図5参照。

このバルトークの音組織からすると、一つの軸の極点の音、それをCとすると、その対極点の音Fisは他の軸の音（例えばA）よりも強い機能的近親関係にあり、極点の音は常にその同軸上の対極点の音とその機能を入れかえることができる。この極点と対極点との近親関係をバルトークは音楽の基本的な構成原理として扱っており、スクリャービンにおいてもこのトニックとして機能するC・Fisの機能的近親関係を巧みに用いて楽曲構成を行っているではないだろうか。

「減5度、あるいは増4度を持つ属七の和音は二つの連続した三全音よりなる。」スクリャービンはこれを基礎として以前に属七音、属九と属七の和音として考えられていたものから、五度の和音の変化を探求する。これらの和音は、トニック（主音）を持つ調性中心として独立し、中期
以降、新しい調性として扱われるようになったのである。
「スクリャービンの体系が異形同音の繰り返し進行における三全音連続からなっており、それが一方で全音階および全音＝半音階を作っている。」
「三全音連続はスクリャービンの旋法の基本を形成している。」
とパウアーズも言っている。このことは悪魔的詩曲の第一主題 A1、第一主題 B、第二主題の旋律と和声の関係からも理解できるであろう。
この第 5 音下方変位音はスクリャービンの旋法の基礎となっている一方で、彼の後期の作品の中心となる和声語法、いわゆる神秘和音につながっていくものである。
それではここで神秘和音について少し考えてみる。神秘和音とは、譜例 17 のような和音で、スクリャービン後期の作品のすべての和音はこの和音から由来している。
＜譜例 17＞

この和音は倍音列が起源とも言われている＜譜例 18 参照＞。この和音を音階になおすと譜例 18-a のようになり、譜例 18-b の倍音列からの音を抜き出した音階とも言われている。この譜例 18-a の音階を用いて和音を形成すると譜例 19 ように長三和音、短三和音、二つの属七と属十三の和音のように多数の和音ができ、神秘和音が多数の和音を内包していることがわかる。またスクリャービンの和声には転回の多様性が上げられる。譜例 20 に上げられる和音はすべて構成音が同じものであり、根音を変えた転回形であるが、それぞれが違った響きに聞こえる。
＜譜例 18＞

＜譜例 19＞

＜譜例 20＞
また譜例 18-a の Fis-A 間の音程、短 3 度に注目する。この短 3 度によりスクリャービンの和音構成音階は全音階と異なっている。全音音階には長 2 度の音程関係が保たれた音階であるため、二つの系列にとどまる。
＜譜例 21＞ 全音音階

全音音階が転回によっても色彩感覚を変えず、かつただ一つだけの移調しかできないのに対し、スクリャービンの和音構成音階は短 3 度の跳躍を含むため 12 個の移調の可能性を持っている。スクリャービンの和声が色彩感覚豊かといわれる所以はこの移調の可能性と転回の多様性にあるのではないかだろうか。

※神秘和音を巡る論争 「3 度の和音？4 度の和音？」
さて神秘和音は 4 度音程の和音で構成されていると解説されている場合が多い。しかしこの見方は誤解だという説がある。スクリャービン自身も「私の和声は三度が基調であり、自然倍音列と深いつながりがある」と言っている。このとき神秘和音を並びかえると C9 の 3 度集積和音となり、C9 の和音の第 5 音を下方変位させた和音に第 6 度の A を付加したもの、という紹介がなされている。ここで A 音を付加してもはなく、C 音の 3 度下にもってくると（和音コード C と Am は同じトニック機能を持つので）、3 度を蓄積した和音である譜例 22 の Am＋Gb となる。あくまでもスクリャービンはこの 3 度音程を蓄積していった上でこの神秘和音にたどり着いたのではないかと考えられる。そしてスクリャービンは倍音から和声を選び出したのでなく、あくまでも 3 度の和音を基調として独自の和声を作り出した結果、倍音とも関係していた、と言う見方ができる。
＜譜例 22＞

4. 和音の読みかえによる進行・転調について

曲の詳細部でも述べたが、この曲では和音の読みかえによる V－I 進行が多用されている。
（例 1）第一主題 A
3 小節目 E の和音を C7 に読みかえ、7 小節目の F に V－I 進行として解決＜表 3 参照＞。
（例 2）第一主題 B

17
解決したトニックの和音をドミナントに読みかえて転調し、次の解決へと連結＜図1参照＞。

ここでは少しパターンの違う和音の読みかえによる進行を見ていかたい。展開部の127〜129小節目では、ほぼ近い構成の和音を、ベース音のみ変動変化させた転回和音でサブドミナント（S）からドミナント（D）へ進行する部分が見られる。
＜譜例23＞ 127小節目
＜譜例24＞ D♭とG9の構成音

128小節目のD♭の和音から129小節目のG9へはG音、Des音、F音が共通で、ベース音がF音からG音に変化している。またD♭とG9の音程関係は4度であり、これもまた冒頭第一主題Aの読みかえの和音進行と共通である。

中期の作品以降、スクリーピンは第5音変位音を持つ属和音の使用によって調性を曖昧にし、はっきりとした調性進行を示さなくなる。そしてベース音をその上の和音を変えずに4度動く、または属和音が解決されずベース音だけが4度下に変するなどの傾向を示すようになる。こういった傾向をこの127小節目の部分に見ることができるのではないだろうか。この曲においてスクリーピンは古典的な機能和声を多用しながらも、様々な場面で第五音変位音を持つ属和音の使用し、また和音の読みかえによる和音進行によって調性を曖昧にしていると考えられる。

終わりに
「悪魔的詩曲」ではスクリーピンが調性離脱を行う過渡期の作品として、後期神秘和音を中心とした和声語法を用いる作品の発展途上段階を観ることができる。この作品の大きな特徴は、第5音を変位させた属和音が全体に散りばめられ、調性を曖昧にしていく段階にあるだろう。この第5音を変位させた属和音は様々な進行が可能であり、そのことによって和音の読みかえによる進行、転調などが頻繁に行われている。そしてこの和音の特徴による効果が、音楽的時間感覚を崩す要因となり、後期の作品の形式縮小化へとつながると思われる。この曲では第5音を変位させた属和音を使うことで、調性を曖昧にしていくものの、ドミナントトニックの進行を多用しているという点で、特殊な和音でさえも、古典的機能和声にとらわれるのを防いだのではないかと考えることもできる、このことはシェーンベルクが行った十二音技法の無調作品との違いともいえるであろう。
そしてこの作品の主題における旋律と和声の強い関係性からは、後期の作風の特徴であり、ス
クリャービン自身も語っている、旋律が和声に内包されているものであることがわかる。そして楽曲構成をみると、主題をテーマにしたがる主旋律をそのまま、もしくは移調して曲を構成していることもわかる。このことより旋律の発展性で楽曲構成を考えるという19世紀的観念からすでに脱した音楽といえるだろう。

また主題間には様々な共通性、関連性も多くみられる。こういった楽曲構成から、スクリャービンの「偶然的なものは何もない…私は導かれる原則に従って作曲している」という言葉にも見える彼の神経質な性格も見て取れるのではないだろうか。

この作品にも特徴付けられる第5音変位音を持つ属和音をさらに進化させ、この後スクリャービンはいわゆる神秘和音を生み出す。そしてこの和音を用い、機能和声の側面から見た無調音楽へと作風を変え、調性破壊を行う。それからはすすますロシア象徴主義者との交流を深め、宗教的な神秘体験を楽曲の中に実現しようとするスクリャービンの意図の現われである。この独特な和声の響きがスクリャービンの神秘主義的な思想を表す大きな力となっているといえ、神秘主義傾向をもつようになる中期の作品から、独自の和声語法が作品に現れてくるのである。

この「悪魔の詩曲」ではこういった後期の特徴の萌芽が見られる一方で、はっきりとした調性を感じる部分や、第5音を変位した属和音を使用せず古典的和声連続を使用している点も多く見られ、まだ初期の作風を完全に脱していないことも伺える。斬新の側面と古典的側面を兼ね備えた、調性破壊過渡期の中期ならではの作品であるといえるだろう。

＜参考文献＞
・「スクリャービン全集6」 伊達純・岡田敦子：編集・校訂 （春秋社 2001）
・「アレクサンドル・スクリャービン—生涯と作品—」 フォービオン・ハウス：著 佐藤泰一：訳 （春風社 1994）
・新訂 近代和声学 松平頼則：著 （音楽の友社 1994）
・THE DEVELOPMENT OF HARMONY IN SCRIABIN’S WORKS PETER SABBAGH 編 （Universal Publishers 2003）
・「ニューグローヴ世界音楽大事典」 第一版 （講談社 1994）
・バーノーの作曲技法 エルネ・レドヴァイ：著 谷本一之：訳 （全音楽譜出版社 1988）