

プロコフィエフの和声について

西 沢 昭 男

On the Harmony of Prokoviev

Akio NISHIZAWA*

S U M M A R Y

This article treats mainly the characteristics of the construction of Prokoviev's harmony. Prokoviev was well known as a unique composer in the early part of the modern musical history.

In the first chapter, the author presents the general view of his music, and in the second chapter, proceeds to comment on the features of his harmony, referring often to examples from his works.

The charms of his music may be said to consist of, firstly, the feeling of the dinamic rhythm, secondary, the sense of modulation which is free and facile, and thirdly, the harmonic effects which is brought by his polytonality. These contrasting effects sometimes assume an ironical expression, sometimes, go further and put his particular sentiment in the form of dry, subtle lyricism.

The body of this article is divided into five parts in explaining the features of this works.

- a. the character of the dissonance
- b. deformed cadance
- c. clever effect of modulation
- d. composite cords and polytonality
- e. heterophony

On the whole, one feels, in the harmonic character of Prokoviev, classical harmonious sense combined with the revolutionary sound effect. The decline of the classical harmony started mainly from the so-called "Ttistan method" which presented the unstability of tonality by expanding dominant cords. However, Prokoviev did not depend upon chromaticism as this but rather adapted mostly the diatonic technique. Here in this phase, we find his advanced attitude as well as his extreme modernity.

目 次

序

I プロコフィエフの音楽

II プロコフィエフの和声の特徴

- a) 不協和音の性格
- b) 変形されたカデンツ
- c) 巧みな転調効果
- d) 複合和音及び複調
- e) ヘテロホニー

結 び

* 音楽教室 (Dept. of Music)

序

現在店頭で、プロコフィエフのレコードを何枚か求めようとしても、「ピーター狼」以外はなかなか容易に手にはいらない。大抵、廃盤か、さもなくば「取り寄せましょうか…?。」という返事が返ってくる。つまり、「ピーターと狼」以外のプロコフィエフはそれ程一般的ではないし、また、それ程多くの固定したファンを持っているというわけでもない。

これは、「クラシック音楽」の退潮」という世界的な現象にも起因してはいるが、加えて、近代及び現代の斬新な音楽語法によっている音楽が、既に数十年も経っている今日、未だ一般の音楽愛好者の心をつかみきっていない証左でもあろう。

確かにプロコフィエフの作品には、ベートーヴェンやバッハのような広い普遍性は期待できないであろうし、また、近代音楽の巨匠ドビュッシーや、ロシア音楽の先輩ストラヴィンスキーのいくつかの傑作にみられる、あの独特な芸術的境地の深まりにも及ばないかも知れない。しかしながらそれでもなお、プロコフィエフの作品には、我々を引きつける何かがある。

その魅力は、先ず何と云っても、激しい動的なリズムで表わされる近代感覚と叙情性豊かな旋律であろう。そしてこれらを支えている斬新な和声もまた、我々の耳を楽しませてくれる。彼の和声法はドビュッシーなどの豊潤な和声法に較べると、より線的で段落的でもあり、その前衛主義的效果が目立ち過ぎるきらいがないではないが、彼が全音階と半音階の谷間において、〈調〉転換の用法を拡大し、和声により新鮮な可能性を暗示した点は、音楽史上見逃すわけにはいかないであろう。

十数年の外国生活の後、1934年43才の時に彼は革命後の祖国に再び戻ったが、明るく、社交好きで、磊落なプロコフィエフの晩年を悩ませたものは、単に病魔だけではなく、例の「ジュダノフ批判」に接したのは、彼が死ぬ五年前のことである。「形式主義に偏し、リアリティーに欠ける。云々」といったソヴィエト共産党中央委員会の批判に答えて、自己の芸術の拠り所を有罪と断じるにいたったことは、彼にとって大きな痛手であったにちがいない。

小論においては、特にプロコフィエフの和声の面に焦点をしぼり、種々考察を進めていくわけであるが、なかならず〈調〉に関する問題は、プロコフィエフ和声のいわば軸であるので、小論においても重要なポイントとなるであろう。

I プロコフィエフの音楽

プロコフィエフが23才の時、ルビンシティン賞を得てペテルブルク音楽院を卒業後ロンドンに旅行した際に、バレエの演出家ディアギレフに会った。プロコフィエフが弾く自作のピアノ協奏曲第二番を聴いたこのロシア舞踊の首領は、その才能に驚嘆して「こいつは、とんでもない野獣だ!」と叫んだという。このディアギレフの言葉は、プロコフィエフ音楽の本質、とりわけ初期の作風の一面をよく捉えている。

プロコフィエフの作品には通常次の三つの性格があるといわれている。

即ち、①アイロニズム ②ダイナミズム ③リリズム

これらの特質は、初期から晩年の作品に至るまで一貫して流れているが初期の作品にはディアギレフの言葉のように、凶暴なまでのリズムと鋭い不協和音によるダイナミズムが、あたかも自己の才能を誇示するがごとくに打ち出される傾向が強く、また、帰国後の円熟期から晩年にかけては、和声的にも平明な調性和声が基調になっていて、彼独特のリリックな旋律がより目立ってくる。もう一つのアイロニカルな側面についてであるが、彼のもつ遊戯性、あるいは動画的な発想は、オペラ、バレエ、及び映画音楽を生み出す母体でもあった。全く聴き手の意表をつくような転調効果や、現代感覚にマッチした軽妙洒脱な旋律感覚は独特なリリズムと相まって、プロコフィエフの音楽を形作っている大きな要素である。

プロコフィエフが生きた19世紀末から20世紀前半という時期は、音楽史の面からいえば激動期であって、あらゆる流派・作風の影響を受けずにいられない時代であった。彼もまた、先ずスクリャービン、ワーグナー、レーガー等の半音階主義をはじめ、ストラヴィンスキー、リムスキーコルサコフ等のロシア音楽の先輩、更にドビュッシー、ラベルから、シェーンベルクにいたる種々の影響下に晒されていたわけである。

結局のところ彼の特異な個性はいかなる流派のエピゴーネンにも留まることなく、彼独特の語法をかなり早い時期に打ち立てることに成功したのである。その中では、スクリャービンからの影響は多少根強く初期の作品に見られるが、(五度の下行変質音等後述する)このワーグナー以来の半音階的ロマンチズムの底なし沼の危険性を察知したものか、あるいは彼自身の体質が本能的に嫌ったか、いずれにしてもこの陥り易い迷路を、彼は彼なりの方法で避けて通った。

即ち、全音階を基調として、それを同時的に組み合わせられることによって生じる半音階的複調の可能性、及び音階音を自由に半音ずらすことによって生れてくる半音階、これらがプロコフィエフの独特の語法を中心である。この語法は、表現主義的半音階様式の持つ粘液質的な性格に較べて、はるかに近代的な感覚に満たされているということができよう。

一方、プロコフィエフの旋律は、時に人工的になり過ぎて、その輪郭がゆがみ、誇張されて、ある種のリアリティーがうしなわれる傾向がままある。(特に初期の作品にみられる)。ピアノ協奏曲第二番がパヴロフスクで初演された際の聴衆の混乱は、このプロコフィエフの前衛主義の持つ両面をよく表わしている。『この未来派の音楽め、くたばれ!』という叫びと、「なんという新鮮さ、素質と独創性だ!」という叫びが入りまじって、聴衆は騒ぐかとおもうと完全に静まり返ったりした』(井上頼豊著「プロコフィエフ」よりと伝えられている。人工的な効果がともすると上すべりになる危険性は常に存在していた。

帰国後の作品は、彼自身に内在している古典主義的な明澄さとロシア的叙情性が、円熟した技法と相俟って、豊かなみのりとなっている。「<ヴァイオリン協奏曲第二番>、<交響曲第五番>、<カンタータ『アレクサンドル・ネフスキー』>、<バレエ曲『ロメオとジュリエット』>等がそれである。

しかし乍ら例の「ジュダノフ批判」前後からは、オペラの台本や作品の傾向などの点で、

譜例 1



いくつかのタブーを意識しないわけにはいかなかった。(新作オペラ「本当の人間の物語」が公の筋の同意が得られなかった, 等)

彼が死ぬ前年に作られた「交響曲第七番」は、その意味において、毀誉褒貶相なかばし、大いに物議をかもした彼最後ともいえる作品であった。これが、「ソビエト社会における新しい大衆音楽のあり方を暗示した名作」であるか、はたまた、「回顧趣味的な平易に墮した凡作」であるのか……安易には速断できないところである。ただ、耳をすまして、あの第二主題（譜例 1）の四楽章にあける再現の音楽に聴き入るとき、「人間プロコフィエフ」の晩年の叙情が痛い程伝わってきて、その深い共感に胸のつまる思いがするのは単に筆者だけであらうか。

II プロコフィエフの和声の特徴

周知の通り、近代和声の展開は不協和音の正当化がその基調になっているといつてよい。古典和声理論では、不協和音は何等かの形で解決を必要としているが、近代から現代にかけては、不協和音自体が一つの効果としての独自性を獲得したのである。この新しい立場を更に拡大していくと、〈和声〉自身が崩壊し去る危険をはらんでいる。そのあとには、和音の音色的効果と線的対位法のみが残るということにもなりかねない。

しかしながら、その音楽が何等かの調性を持つならば用いられる不協和音もその調的 Region の範囲的における機能を有するわけで、例えば Tonic 上の九の和音は、不協和音といえどもあの種の安定性を持ち得るのである。

プロコフィエフにおける不協和音は、①音色的効果 ②コントラスト ③三和音のデフォルメ ④複調等の目的及びその結果によっているので、むしろ調的（あるいは複調的）不協和音であるということが出来よう。

以下項目別に考察を進めて行くこととする。

a) プロコフィエフ和声における不協和音の性格

通常不協和音を形成する音程は、長短二度、長短七度、及び各増減音程であるが、これらは、七の和音、九の和音、十一の和音等と組合せが複雑になると従って、不協和の度合を増し、各音程間の関係も錯綜してくる。

譜例 2 の冒頭の和音（2 拍目まで）は E 音上の十一の和音の転回形と考えるか、あるいは、D 音上の十三の和音と見るかは、迷うところである。十三の和音となると、上声に対する根音の支配力は薄れるので、むしろ複合和音（後述）とみる方が妥当かも知れない。

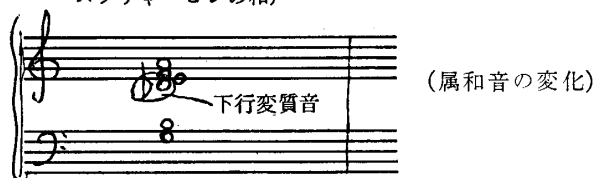
譜例 2



プロコフィエフが用いている不協音程の中で最も多く使われている重要な音程は、三全音音程である。これは属和音に表われる単なる三全音とは多少意味が異なり、より鋭角的に、プロコフィエフ和声の輪郭を形造っている。三全音を多用する傾向は、単にプロコフィエフに留まらず、バルトークをはじめ多くの近代以降の作曲家が多用してはいるがここではスクリャービンの和声からの影響が考えられる。

譜例 3

スクリャービンの和声



譜例 4

「ピアノソナタ No. 7」より



譜例4の場合は、ドミナント上の五度の下行変質音が根音との間に三全音の関係を作っている。譜例3のスクリャービンの和声とかなり類似しているのは面白い。

また、調性の対比的効果のために三全音関係が、その対蹠点として扱われる場合もかなり多い。

その他、付加音、経過音、及び変過音等によって生じる不協和音は、曲中随所に表われて、プロコフィエフ音楽の線的な即物性を強調するのに役立っている。

次に、プロコフィエフ独自ともいえる、短二度のぶつかりがある。それは、彼がその調の音階音を自由に半音変化させて、同一の Region の内で用いることから生じてくる不協和音である。つまりそれによって音階音の数が増え、表現力が増大する。これは、「トリスタン」様式で代表されるクロマティシズムとは全く異質なものである。次にその例をあげる。

譜例5は、オペラ「三つのオレンジへの恋」の中の有名な行進曲である。明確な変イ長調で書かれているが、調固有の音階音が半音のずれをもって全く自由に扱われている様は、正にプロコフィエフの独壇場である。即ち第三度音が H と C, 属音が ES と E, 導音が

G と Ges といったようにこの方式を更に拡大していくと、調固有の七つの音階音が 12 の音にまで変化し得ることによって、表現手段が非常に多彩になり、遠隔調への自由な転調が約束される。この手法が、いわゆる全音階的半音階と呼び得るものである。

譜例 5



b) 変形されたカデンツ

近代以降の作曲家の作品の中に古曲的な意味でのカデンツの原型をそのまま求めることは、困難になってきている。しかしながらその音楽が調性を有する場合は、種々にデフォルメされながらもカデンツの感覚が生きていて、曲の段落における終止感を明確にし、またそれによって何等かの調的雰囲気を持とうとしている。

プロコフィエフの場合は、初期の無調に近い作品を除くと、濃淡の差こそあれ、殆んど何等かの調性を持っている。特に帰国後の作品は、調的な難解さを避けて、一層平明なものとなってきていることは前述したとおりである。

しかし、カデンツの形には種々の変化がみられる。次にその主な特徴を列記すると、

- ① D→T といった明確な終止の形が多いが、属和音 (7 あるいは 9) の連続といった「トリスタシ」様式感覚とは異質である。
- ② 二度下降の連続によって Tonic に導く下行終止が多い。
- ③ 導音概念が比較的強く表われるが、他調の和音を巧みに用いて恰も偽終止のような効果を与える。(属和音のぼかし)

譜例 6



譜例 6 は古典的和音感に基づいた穏やかなカデンツを成しているが、二小節目の Bass における下行変質音が特徴的である。

譜例 7 も上例に同じく TSDT の原型を留めている例である。ここで特に注目したい点は、ドミナントの第七音が半音臨時記号で高くなっていることである。(Ais の音) 通常の属七感覚を意識的に避けたところが面白い。

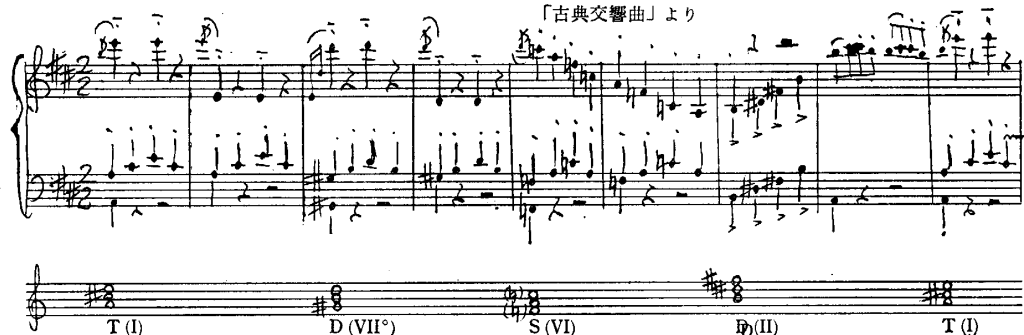
譜例 7

「ピアノソナタ No. 7」より



譜例 8

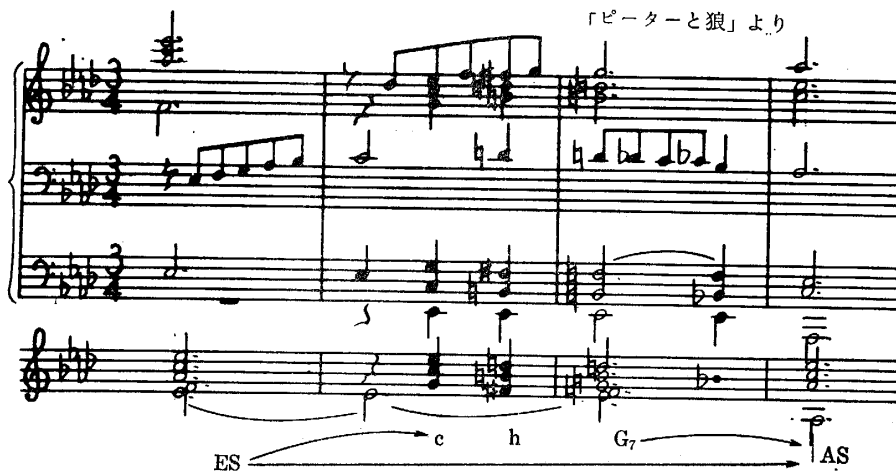
「古典交響曲」より



譜例8は、変形されたカデンツの例である。この「古典交響曲」はその名の通り、ハイドン風な古典様式感に基づいて書かれているので、TSDTのカデンツが和声の根幹をなしているが、この例では、(第一楽章の第二主題の「入り」の部分) 第一主題とは対照的な弱進行によっていて、新鮮な現代感覚を呼び起こしている美しい部分である。特に最後の長三和音のII度(機能的にはドッペル・ドミナント)からTonicに終止する長二度下降形は、プロコフィエフ和声の特徴として前述したごとく、彼の他の作品の中にも頻繁に用いられている。

譜例 9

「ピーターと狼」より



次の譜例 9 は、D→T という進行における、ドミナントの紛飾的效果の例である。第二小節目の 2 拍目から次の小節の第一拍までの和音は、ES という属音のオルガンポイント上において c→h→G₇ とクロマティックに動いて、偽終止的な終止をしている。複合和音的用法と共にプロコフィエフの最も特徴的な語法といえよう。

c) 巧みな転調効果

近代以降の作曲家の調に対する自由な（あるいはルーズな）考え方は、〈調概念の拡大〉という過程の中において、遠隔調への全く自由な転調といういわばフリーパスを獲得した。わけでもプロコフィエフの鮮明な転調効果は特筆に値する。調性の激しい交替，あるいは対照効果によって生れる調的緊張，そしてそれによって味び起こされる興奮と諧謔こそ，正にプロコフィエフ音楽の真骨頂であろう。

プロコフィエフの転調パターンの第一の特徴は，旋律のソルフェージュ転換による，スライド式転調法である。

譜例 10



譜例 10 は「交響曲第五番」の冒頭の主題であるが，6 小節のパッセージの後に再び現われた主題は譜例 11 のごとく，A dur→Des dur へと目まぐるしく転調していく。明確な調性を持つ旋律が半音のずれで途中から転調することによって，耳に既に知覚されている主音が，予告なしに急激にスライドさせられる緊張と興奮が計算されている。

譜例 12

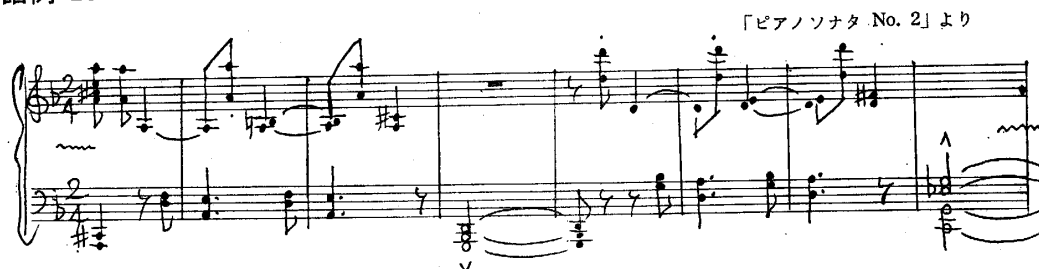


譜例 12 においては C Dur の音階が Cis moll の音階にスライドし，更にまた巧妙に C Dur に戻されている。一小節目の最後の音（C Dur の主音）が Cis moll の導音に思い替えられている。このような半音ちがいの調への自由な交流は，他の作品においても，しばしば見られるものである。

上例は短二度上行のスライドであったが，逆に長二度下降のスライド的転調もかなり多くみられる。譜例 13 はその例である。A→G，D→C，と二回にわたって長二度下降のゼクエントがみられる。古典和声の正規の進行とは逆なこのスライド進行の中に，〈調転換の音色化〉という調性拡大に付随した現象がうかがわれる。

次に，プロコフィエフが用いた転調パターンの一つに三全音関係がある。三全音は五度圏の原理からすると，最も疎遠な関係である。前述したごとく音階における主音との対照

譜例 13



点であるこの増四度の愛用は、近代から現代にかけての作曲家の一般的傾向でもある。古典和声においては、解決を要する不協和な音程として、非常に重要な機能をもっているこの三全音のことを、かつて昔「悪魔の音」と呼んだそうであるが、現代音楽では点対称としての新しい意味づけにおいて、再び脚光を浴びている。(正に“悪魔は死なず”である。)

譜例 14



譜例 14 では、特に媒介的な和声を施すことなく急激に増四度高く主題が奏せられる。一瞬耳は戸惑うが、同一旋律の故にやがて馴らされてしまう。しかしこの Cis moll の主題も僅か四小節の後に、C Dur になり更に五小節を経て AS Dur, 再び四小節後に C Dur と変転は留まるところを知らない。

d) 複合和音及び複調

前述の項目の中にもしばしばみられた複調について述べる段階となった。

スイス生れの作曲家オネゲルは、すべての和音は属和音としての潜在的機能を有するといっている。彼は自然倍音の原理から ((do, mi, sol, sib……) 三和音の基本的性格を主和音ではなく属和音においたのである。いかなる複雑な和音も属十一、属十三の和音+付加音(あるいは変過音)とみる極めて単純なこの理論からは「複調」という概念は生れてこない。ベートヴェン、ワーグナー・ショトラウス、シェンベルク等のゲルマン系列の伝統的な流れはこの属七と半音階主義に基づいていると見ることができる。

これに反し、ドビュッシー等のフランス系列の音楽は、二度、三度の和音を重視し、中世の施法的な静謐さを蘇らせる等、属七的な和音感覚とは異質な文化的アトモスフィアを保っている。

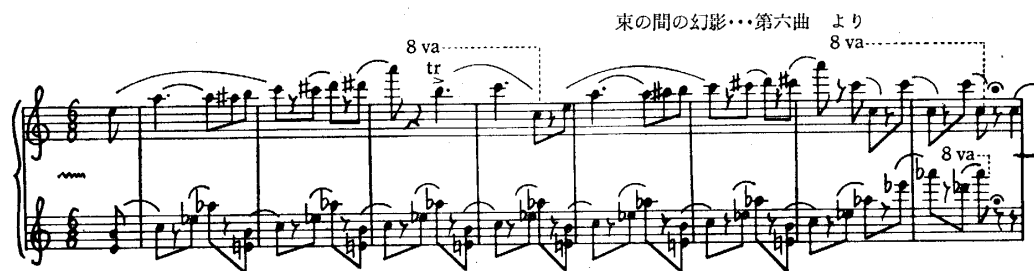
プロフィエフの和声感覚は、どちらかという後者に属するといえよう。(ムソルグスキー、ストラヴィンスキー等のロシア楽派も同様後者に近い。)

彼の場合の複調は、ダリウスミローのように徹底したものではなく、むしろ転調感覚、あるいは転調意識の増大の延長とも考えられる程である。

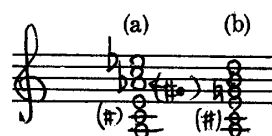
この複調的傾向は特に初期の作品に多くみられ、時には無調さえも暗示する前衛的手法

に、若きプロコフィエフの鋭い才気が感じられる。帰国後の作品にはそれ程の複調みられない。ここでは、初期の傑作であるピアノ曲「束の間の幻影」(バリモントの序詩に基づく連曲)の中から二、三例をあげて分析を進めていきたい。

譜例 15



譜例 16



A音上の十一の和音

譜例 15 では、右手がこの曲の原調である a moll で左手の部分が AS Dur となっている。しかし左手における各小節の最後の音は上の a moll に合わせて変化させていて、完全なポリトナルとなっていない。これら半音違いの複調は非常に多く見られる。これは譜例 16 に示したごとく、A 音上に十一の和音を求めた場合 (a) のように A と AS という半音ずれの三和音が複合されてくことと係わりあるように思う。(ミローの複調についての分類理論の中にもこの関係が指摘されている。) 三和音の意識が強いプロコフィエフの作風からも、十一の和音、更に十三の和音から複調という現象が生れてきたことも考えられる。

譜例 17



譜例 17 は三重に複合されたポリトナルである。即ち Bass の A と右手の G, Fis がそれである。

しかし譜例 18 の (a) のようにみると、これは A 音上重ねられた三度の累積によってできた和音であるし、更に (b) のように考えると、複調ではなく変過和音を伴った単なる十一の和音ということにもなる。どのように解釈しようと、この曲のあやしげな魅力には関係はないが、

一種のポリトナル的な効果がそこに生じていることは否定できないように思う。

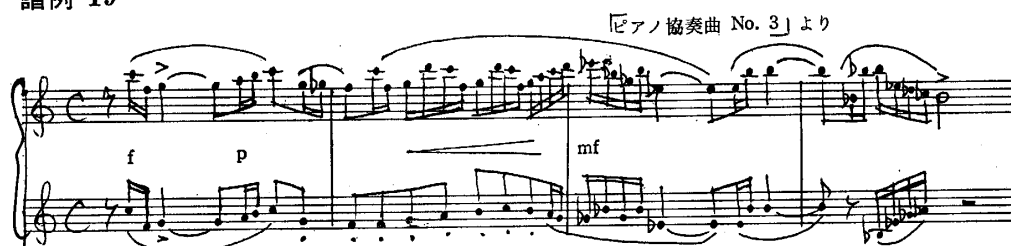
譜例 18



(e) ヘテロオニー

多声法の最も原始的な形態の一つとしてのヘテロホニーは、スラブの民族の特徴の一つであった。民俗音楽の権威であるクルト・ザックスは、完全なユニゾンにむしろ不自然である、とまでいい切っているが、このヘテロホニーのリアリズムは、その偶発的ともいえるような音のずれから生ずる素朴な響きと、即興性とであろう。近代音楽の巨匠ストラヴィンスキーは、このヘテロホニーの多用によって和声の鎖を断とうとしたが、プロコフィエフもまた、ゲルマン的な和声法や対位法に対して、ヘテロホニーの自由を保留した作曲家の一人であった。

譜例 19



譜例 19 は彼の傑作の一つ「ピアノ協奏曲 No. 3」のピアノソロの入りの部分である。このユニゾンでも対位法でない独特な表現の中に、二声の素朴な原型が美しく蘇っている。最後が B 音に集約されて終わっているところなども圧倒的な効果である。

譜例 20 は、若しこれが三声対位法の課題であったとしたら何と拙劣なる解答であることか。

しかしながらこのヘテロホニックな音色の効果は、実にシンプルで素晴らしい。プロコフィエフをはじめロシヤ楽派に多くみられるこのヘテロホニーは、重音音楽の発展の歴史の中にあって、紛飾されたユニゾンの効果という一種の原始性を保持することによって逆に、現代的意味を獲得しているということができよう。

譜例 20

「ヴァイオリン協奏曲 No. 2」より

結 び

以上プロコフィエフの和声の考察を行なったわけであるが、有機的生命体としての作品に対し単に和声の面に限った考察の仕方には、当然限界があった。

作品の前面に表われているものは、むしろリズムや旋律であって、和声の働きはより内在的なものに留まらざるを得ないからである。プロコフィエフにおいても、例えば近代和声の祖ともいわれるドビュッシー程は、和声的な作曲家とはいえないのである。

小論においては、このような限界を常に認識しながらも、近代和声のスタイルとしてのプロコフィエフ的和声処理の仕方を眺めてみたわけであるが、近代和声のさまざまな試行の中でのプロコフィエフが行なった最も革新的でユニークな方法は、全音階の音組織の拡大と、それによって生じた半音階的不協和音の調的複合とであろう。これらの手法によって〈調〉の機能が多様になり、表現力を著しく増大させたのである。

このやや茶目っ気なヴィルトーゾは、生涯を通じて実に精力的に働き続け、膨大な量の作品を書き残した。しかし、晩年彼は新作に対するまわりの反応を過敏に意識せざるを得なかった社会的状況は何としてもつらいことであった。——社会主義的芸術観が求める平明な筆致は、彼の本質と決して矛盾したわけではなかったのだが……。

参 考 文 献

- 「音楽はどこへ行く」 セシル・グレイ 著、大田黒元雄 訳（音楽之友社）
- 「生きている和声」 アミイ・ドンメルーディエニ 著、森井恵美子 訳（音楽之友社）
- 「近代和声学」 松平頼則 著（音楽之友社）
- 「20 世紀の和声法」 ヴィンセント・パーシケッティ 著、水野久一郎 訳（音楽之友社）
- 「和声の変遷」 Ch. ケックラン 著、清水 脩 訳（音楽之友社）
- 「現代音楽の美学」 A. ゴレア 著、野村良雄 訳（音楽之友社）
- 「現代音楽の創造者たち」 シュトゥッケンシュミット 著、吉田秀和 訳（新潮社）
- 「プロコフィエフ」 井上頼豊 著（音楽之友社）
- 「20 世紀の音楽」 シュトゥッケンシュミット 著、吉田秀和 訳（平凡社）
- 「和声の歴史」 オリヴィエ・アラン 著、永富正之・二宮正之 訳（白水社）
- 「現代音楽」 オデール 著、吉田秀和 訳（白水社）
- 「ロシア・ソヴィエト音楽史」 ジェームズ・バクスト 著、森田 稔 訳（音楽之友社）
- 「From Bach to Stravinsky」 Ewen, D. 著（Greenwood Press.）