

# ストラヴィンスキーの和声について

——「春の祭典」を中心として——

西 沢 昭 男

On the Harmony of Stravinsky

——On Mainly “Le Sacre du Printemps”——

Akio NISHIZAWA\*

## 目 次

- 一 緒 言
- 二 ストラヴィンスキー和声の特異性
- 三 「春の祭典」の和声分析
  - a) 主題に対する和声づけの仕方
  - b) 不協和音と無調性
  - c) 複調的用法
  - d) 保続音及びオステナートの多用
- 四 結 び

## I 緒 言

「芸術家は、その拒絶の質にしたがって評価されねばならない。」——ヴァレリ——

近代和声の様相は、風土的に歴史的に、あるいはまたそれぞれの作曲家の個性を反映して、多様な拡がりを見せている。

これを民族的な文化圏の系列から眺めた場合、ワーグナーからシェーンベルクに至る半音階主義は伝統的にドイツ音楽によっているが、和声崩壊のもう一つの担い手である旋法主義は、主としてフランス、次いでロシアにその風土的基盤を有しているということができよう。

ストラヴィンスキーが若い頃ドビュッシーに強い影響を受けたということも、フランスとロシアとの風土上のある種のアナロジーにおいて理解することができる。かってムソルグスキーの〈音程〉による和声感覚がドビュッシーに影響を与えた例にみるように……。

しかし、ドビュッシーの和声には、未だ多分にワーグナー的半音階の名残りがあって、旋法主義との折衷綜合がなされるが、ストラヴィンスキーには、ワーグナー的なクロマチ

\* 音楽教室 (Dept. of Music)

リズムの片鱗たりとも見出すことは出来ない。(半音階自体はよく用いてはいるが、それは、多調的なあるいは色彩効果的な用法においてである。……(後述))

時代・風土の相異、更にそれよりも多く気質のちがいが、ワーグナーとストラヴィンスキーの間に明確な断絶を画している。この意味においても、ストラヴィンスキーは、反ロマンの作曲家ということが出来るし、近代というよりむしろ現代の作曲家にふさわしい。

ストラヴィンスキーの和声と一口に云ってみても、容易に給論を下し難い面がある。何故なら、彼は、幾度かその創作的な立場を変えているので(原始主義、新古典主義、十二音主義というように。)それぞれの時代により、和声用法も異なっているからである。(おのずからそこに共通な和声的立場、あるいは好みを見出し得ないわけではないが……)小論においては、主として初期の問題作バレエ曲「春の祭典」を中心とした。和声上の分析・考察を行ってみることにしたい。

周知の如く、このバレエ音楽「春の祭典」の出現は、そのパリーにおける初演のいきさつからして、音楽史上の一事件とも云い得るものであった。曲の冒頭のファゴットによる奇妙なメロディーが流れ出すと、聴衆が騒ぎ出し、どうにも収拾がつかなくなり、音楽が進むにつれてその衝撃的とも云うべき響きに、聴き手は益々混乱し椅子を叩いたり床を踏んだりして、遂には全く音が聴きとれなくなる程であったという。

この革命的なリズム的・和声的バーバリズムは、ストラヴィンスキーの和声(のみならず彼の音楽)の秘密を解く最初の鍵であるといえよう。これをそれより二年前に書かれて極めて好評を博したバレエ曲「ペトルーシュカ」との関連において考察する事も興味のある事であるし、又、その後彼が標榜した「新古典主義」との異同を見ても面白い。

小論は、以上のような観点から、ストラヴィンスキーが、どのように伝統的な和声の概念を変革したか「春の祭典」を中心として眺めてみたい。彼は、ロバート・クラフトとの対談の中で「和声、つまり和音と和音関係をあつかう教理は、輝かしいけど、短い歴史をすでにおえてしまった。……」といったが、その言葉の意味を少しでも探れればと思っている。

## II ストラヴィンスキー和声の特異性

ストラヴィンスキーの和声嫌いは有名である。彼の伝記によると、二度ほど先生について勉強したが、その都度失望して長続きしなかったようである。

伝統和声の正書法的な学習が、全く彼の体質感覚に合わなかったのであろう。

その意味からも彼は伝統的和声の機能性を無視した作曲家の一人である。かつて一世を風靡したドイツロマン派の情緒的風土を嫌い、グノー・シャブリエ・ビゼー更にはドビュッシー等のいわゆるフランス楽派から、より新鮮で自由な和声の扱いを知ってそこに彼独自の和音楽語法を産み出したわけである。

和音から和音へ連続される時点に生じる音響の空間的ダイナミズムの中に、ある種の心理的な動きの投影を見、そこに、音響構成と人間性との接点を求めようとする和声力学は、古典からロマンにかけての音楽の基本的な展開方式であった。もしこのようないわゆるカ

デンツの機能を殆んど捨て去った場合、音楽は、それに替るべき新たな構成力学を見出さねばならない。

卓越した形式感覚と創造性に恵まれていたストラヴィンスキーは、彼独特の、破壊され、歪曲された〈音程的和音〉を、むしろ色彩的効果として用いて、技術性の高い、構築的な美学に支えられた近代様式を次々と創造していったのである。しかし、かかる世界は和声よりむしろリズムと音色の世界である。和声が音程的な音色効果にのみ留まった場合、必然的に調性は希薄となり、遂には消滅してしまう。ストラヴィンスキーが晩年 12 音主義に転じたのも、このような浮動のエリアに堪えられなくなったからかも知れない。しかし 12 音主義以前の彼の音楽は調的とは云えないまでも、無調ではない。ディアトニックな彼特有の断片的旋律は何らかの調性を有している。それは、トリコードかテトラコードによる最もプリミティブなもので、常に、何回も反復される。(旋律という概念からは程遠い。)

このディアトニックな旋律に、機能的でない和声を付する為に、彼は主に二つの方法をとった。一つはポリトナールであり、もう一つは、付加音による音色的なよごしである。これによって、全音階的な調性の輪郭はかなり不明瞭にぼかされ、その浮遊している調性と不協和音との異和的な対照の中に、僅かに近代の乾いた情感が流れる――。

このような、リズム及び旋律における一種のプリミティヴィティーと人工的な洗練の座標の中に、彼の作品を把えることが出来るように思われる。

### Ⅲ 「春の祭典」の和声分析

緒言で述べた如く、バレエ曲「春の祭典」は、そのデビューにおいて物議をかもしたわけであるが、見方によっては、そのあまりにも前衛的な響きに面喰って騒いだパリーの聴衆の耳の方がより素直であったともいうべきかもしれない。

ともあれ、第二回以降の公演からは次第に好評を得て、やがてストラヴィンスキーの最も革新的な傑作としての地位を確保するに至ったものである。

強烈なリズム、衝撃的な和音、そして無気味な色彩効果、(殆んど絵画的でさえある)

このオリエンタル・バーバリズムは、全く異次元のものと云ってよいであろう。

さて、いよいよ和声分析に入るわけであるが、その方法として、曲の流れにそって逐次的に追っていく方法もあるが、ここでは要素別に各部分を取り出して、その和声の特徴を把えていく方法をとりたい。

#### a) 主題に対する和声づけの仕方

バレエ曲「春の祭典」の第一部「大地の讃仰」、第二部「いけにえ」を合わせて、主題と思われる旋律が 16 ほどあるが、上述した如く、その殆んどがテトラコード風の音域の狭いもので、全音階でできている。このディアトニックで多分に調性的(あるいは旋法的な)旋律に対して、ストラヴィンスキーはどのような和音を付して、調性のぼかしを行っているかをみるのは、興味のあるところであるし、彼の和声法を知る上にも重要である。

譜例 1 の (a) は、曲の冒頭にファゴットで奏せられる序奏の主題で、エオリア旋法と考えられる。(b) はその最初の和声づけで、短いパッセージのあと、今度は (c) の低音の上

## 譜例 1

Example 1 is a musical score consisting of three staves labeled (a), (b), and (c). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). Staff (a) is in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes, another triplet, and a quintuplet of eighth notes. Staff (b) is in bass clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes. Staff (c) is in bass clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes. The score is divided into three measures by vertical dashed lines.

## 譜例 2

Example 2 is a musical score for piano accompaniment, showing two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a quintuplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical dashed line.

に再び主題が現われ、最後は、譜例 2 でこの部分の終止をみる。

(b) の和声づけは c 音と cis 音のぶつかりがみられる程度で、比較的穏やかで調的雰囲気さえ感じさせるが、(c) の和音となると不協和の度合がかなりきつく、複調的なニュアンスが強くなる。(a 音と gis・cis の四度のぶつかり)

譜例 2 へくると、大分協和的になって、ストラヴィンスキーには珍らしい程に〈終止感〉が生れている。この全体を、一種のカデンツツと見ることも不可能ではないくらいである。(クラシックの概念とは程遠いけれど)

## 譜例 3

Example 3 is a musical score for piano accompaniment, showing two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a complex rhythmic pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a complex rhythmic pattern. The score is divided into four measures by vertical dashed lines.

譜例 3 は、「春のきざし」の中の若い女性の踊りを暗示する主題のヴァリエーションの一つであるが、ここでは珍らしくも、旋律と伴奏部が七の和音で協和しており、彼が影響を受けたフランス楽派の名残りを感ずることができる。しかしこの譜の直前では、同じ旋律に全く別の不協和な伴奏が付されていて、主題は全く素材化されており、それ自体の自律性を主張することはないのである。それ故に、殆んどオスティナートの音型で処理される傾向が強く、和声的效果は、音色効果に吸収されていく。(オスティナートの項参照)

譜例 4 は、二つの主題の対位法的組合せの例である。C Dur (あるいはミクソリディア旋法) と Fis Dur のポリトナルで、ぶつかり合う響きの中で、なお現代的で美しい効

譜例 4

果を充分保っている。この C Fis という増四度関係のポリトナールは非常に多く用いられる。(複調的用法の項参照) 低音の打楽器的な半音のかたまりは、まさに音塊というに相応しい。この四小節の中に 11 半音まで登場しているのである。

譜例 5

譜例 5 は、「いけにえ」の乙女の主題である。きわめて単純な旋律の全音階的な原型が、薄もやの中にぼんやりかすむ程にまで、半音のぶつかりでぎっしり音が埋められる。そのきしみの音が哀愁の感情を漂よわせて美しく昇華していく。私見によると、全曲の中でこの部分が直接感情の最も滲んでいるところで、アンチロマン派の巨匠のロマンチックな一面を表わしているように思う。(ストラヴィンスキーは、反ロマン派という名のロマン派であるとする見方も有力であるが——小倉朗氏等の見解——)

譜例 6 は、長七度の連続、つまり全く半音違いで旋律が粉飾されている例である。(オーケストラでは二本のクラリネットによって) その上に弦のトレモロによる伴奏の音が半音的に絡まって、悲痛な呻きにも似た響となる。極めてシンプルな素材を、意図的、人工的によごしていったってオブジェ化し、それを手品師のように繰っていくストラヴィンスキー芸術の典型的な例である。ロマン派の作曲家が素材に磨きをかけ、美しく飾りたてて、その中に沈んでいったのと好対照である。

以上、すべての主題を網羅することはできなかったが、短い調的な素材に対するストラ

## 譜例 6

ヴィンスキーの和声づけの特徴を概観したわけである。

更にそれらの中にあられた諸要素を項目別に敷衍して、考察を進めていきたい。

## b) 不協和音と無調性

古典和声理論の範囲及びその延長上に生じる不協和音は、普通何等かの調性を保持して、所属する調のファミリーとしての機能を多かれ少かれ果している。

ところが、不協和の度合が次第に激しくなるにつれて、前後の和音連続の絆は断たれ、和音の無重力状態を引きおこし、遂には無調となる。

実際のところ、近代から現代にかけての、この和声混乱期に処する多くの作曲家は、その和音設定において、この過程のいずれかの中に自らの座標を求めているということができよう。

ストラヴィンスキーの作品にみられる不協和音は、次のように分類できる。

- ① 複調の給果生じたもの
- ② 静的なあるいは色彩的な和音効果のため
- ③ 調性のぼかしのため
- ④ 音列作法によるもの
- ⑤ オスティナートによるもの

## 譜例 7

譜例7は、「春の祭典」の第一部の「春のきざし」の冒頭に、弦楽器で奏せられる印象的な箇所である。ES Dur と Fes Dur の三和音ないし七の和音を、オクターブの違いで、しかも低音域で連打する迫力は、凄まじいものがある。このような半音違いの三和音を同時に低音域で鳴らすということは、ある種の不快感を伴う程の不協和な響きを生じ、ストラヴィンスキーの好んで用いる色彩的和音効果の例である。

譜例 8

8 va -----

8 bassa

譜例8は、第一部、第三曲「誘拐の戯れ」の一部であるが、低音がAの音から始まって完全五度ずつ上行してF音まで八回、機械的な五度進行を行っている。一方、上声部は、Des音上の長七の和音で始まり、(第三音抜き)今度は逆に、短三度ずつ機械的に下降してF音に合流する。

これは、完全に無調的な音列作法の一種であって、垂直の響きつまり和音は、全くの偶然性に委ねられている。他にもこのような用法がみられるが、彼の晩年の12音による音列主義への転換の前触れとも考えられ、興味のあるところである。

「春の祭典」の終曲は、「いけにえ」の乙女の凄惨な死の踊りの場面であるが、文字どおりリズムの狂乱で幕を閉じる。

最後の八十小節程に亘って、バスはC音とA音のオルガンポイントを鳴らし続けて、譜例9の和音で全曲が終る。この和音は、増四度の付加音を伴ったD調の和音と考えられ、これらを総合して、一見非常に調性的にみえるが、そのあまりにも鋭い不協和音の故か、耳には調的なまとまりを殆んど感じさせない。

全く譜面以上に無調的な終曲ではある。

以上、a) から b) にかけて、先の分類における② 静的なあるいは色彩的な和音効果のため、③ 調性のぼかしのため、④ 音列作法によるものを一応みてきたが、次に①の複調について考えてみたい。

c) 複調的用法

前述したごとく、ストラヴィンスキーの全音階主義は、付加音的なゆがみによってその輪郭がぼかされているが、更に複調(あるいは複旋法)的な音の重ねを加味することにより、二重写し的な効果が更に増している。シンプルな素材が、多調的な一種の影を持って多彩となり、一段と高い緊張感が生れている。

譜例 9

8

普通、複調的效果、つまり、調の対位法としての色彩的対照効果は、原調に最も遠い調を並立させることが多い。この場合増四度関係がそれに当たる。五度圏の調原理からすると、次は半音関係が遠隔調となるが、ストラヴィンスキーの場合も、この両方のケースが非常に多い。次いで同主調関係がみられるが、これは厳密な意味での複調といえるかどうか疑問である。

次にその例をいくつかあげてみよう。

先づ a) の「主題に対する和声づけ」の項で例として引いた譜例 4 の増四度関係を再びみると、c と Fis の調的コントラストと同時に G 音と Gis 音及び c 音と cis 音の半音の快よい緊張が一層効果的である。

### 譜例 10

### 譜例 11

集約されていることに気がつく。つまり、譜例 11 のように、おのずから一つの全音音階を構成するのである。五度圏の理論上では、最も遠い対蹠点とされている増四度関係が、全音音階で極めてシンメトリックに結ばれているということは興味のあるところである。

譜例 12 は、更に衝撃的なポリトナールである。増四度関係には、ある種の快よい緊張を感じるがホルンで奏されるこの同音音上の長短の半音違いは、実に唐突な感じを与える。ストラヴィンスキーならではのポリトナールといえるであろう。

譜例 10 は、一見、四つの調が同時に鳴っているように見える。即ち上から F, Fis, c, ES である。しかし真中の c と Fis の音型をよくみると、この遠隔調どうしが、一体となって一つの音階に

### 譜例 12



このほか随所に亘って、複調的な用法が目立ち、ストラヴィンスキーの常套的な筆致となっている感がある。そしてこれは、次項の「オスティナート」と深い関係を持っている。

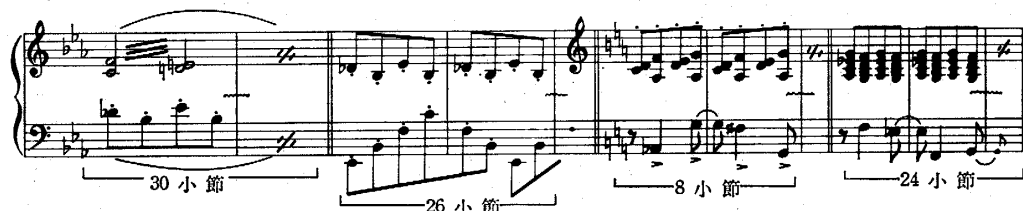
**d) 保続音及びオスティナートの多用**

ストラヴィンスキー程、オスティナートを多用する作曲家は珍しい。

この「春の祭典」においても一つのオスティナートから、次のオスティナートへ移るといふ具合に、バスの動きが非常に平板で和音相互の繋がり（あるいは進行）がきわめて段階的である。

本来、伝統的和声は、バスの動きに表徴されているといっても過言でなく、ストラヴィンスキーの徹底した和声無視のあらわれであろう。この点は同じ和声改革者としての光輩ドビュッシーの有機的な音の連繋とは全く対照的で、同じように〈和声改革者〉の名を戴いていても、両者の音楽の本質的な相異をそこにみることができる。

譜例 13



譜例 13 は、第一部、第二曲「若い男女の踊り」の主要部分のオスティナートの抜粋である。（□内の数字はオスティナートが続く小節数である）この八十八小節の間に、バス・オスティナートは、僅か四回変化したのみで（それもあとの二つは同じ音型である。）絶え間なく繰り返される。

又、複調のところで示した譜例 10 の「大地の踊り」では、全曲が殆んど一つのオスティナートによって構成されている。こうなってくると、オスティナートはもはや陰の存在でなくなり、曲の全体構成におけるリズム上、音程上の指導的役割を持つに至る。即ち、和音連続の無機性によって自ら生じる音と音との間隙を、オスティナートによってぼかし、更にある tone の一体性の中に、閉ぢ込めることができるし、又、素材のシンプルな原型に対し、その素材に内在する和声の機能性を拒絶しながら、尚且つ、物ありげなある種の肉付けを保証してくれるのも、オスティナートである。

ストラヴィンスキーの音楽の特質であるところの、〈リズムの周期性〉の中に〈和声〉が消滅していく様相をそこに見る思いがするのである。

IV 結 び

ストラヴィンスキーが、オスティナートの役目についてのクラフトの質問に対して、「118 の質問に答える」——音楽之友社——「静的なものだ。——つまり、反発展的なもの。ときにはわれわれには、発展に対立するものが必要になる……(略)」と答えている。

この反発展的ということは、勿論和声的あるいは調的展開の逆の概念を意味している。

譜例 14

53 8

*ff*

8

*ff*

8

*sf*

つまり一定の音素材の執拗な反復の中で、最小限に発展の要素を押えていく。そして、その静的な和声の拡がり自体が一つの空間的持続を喚起していくというような意味になろう。この静的な同心運動こそ、ストラヴィンスキー音楽の隠れた本質とはいえないか。

「祭典」の中で最も衝撃的な和声構造の一つといわれている譜例 14 は、まさに典型的な例である。これはテトラコードによる最も簡単な小節の動機を原型として、それが、バスのオスティナートの上に何回も反復され、その間次第に不協和音の度合を増して、遂には極限にまで達している。そのシンプルな旋律は発展を押さえられて、悲鳴にも似た、不協和音の高まりのなかで、(まさに音の飽和状態である!) 時間的な持続が、一瞬跡絶え、そこに〈音〉そのものの裸形を見る思いがする。これはいままでの既成の音楽の概念を完全に超えている。

「祭典」におけるショックの第一は、この和声概念(ひいては音楽概念)の変革にあるといってよいであろう。この変革の裏には何か、それは、その破壊性、否定性にある。和声現象に対する根源的な問いかけを、常に投げ続けているところに、「祭典」の意味があるのではあるまいか。更にそれは〈発展〉の力学に対する〈静止〉の美学とでも云い得るものへの暗示をも与えている。そして、それらの西欧的なものへのアンチ・テーゼ(彼自身、きわめて西欧的であるが)は、東西文化の境界を超えた音楽美学上の問題を、現代から未来にかけて提起しているのである。

それにしても、この「祭典」を聴き終った時の新鮮な〈充足感〉と同時に訪れるある種〈空しさ〉は何であろう。奔放なリズムの狂乱が、むしろ硬直化し、作られた美的バーバリズムが、サジスチックな真の〈野蛮〉に変質する境界線上に佇むのは、単に筆者の拙い〈耳〉のみであろうか。外的な恐怖の背後に、恐怖の精神が感じられず、放逸な感情の背後に、作者の顔を見ることのない空しさは、「いけにえ」の乙女の死を暗示する最後の和音(譜例9)が鳴り終って時点において、笑い放されたもどかしさに変るのである。

しかし、かかる主観は、この段階では、感想に留めねばならないであろう。何故なら、小論は、この巨匠のごく一部を垣間見たに過ぎないからである。

このような問題は、「祭典」以後の、新古典主義から十二音音列主義に至る技法上の変遷をも含めて、彼の全体像との関連において、更めて、問い直されねばならない。ストラヴィンスキーの〈謎〉は、現代音楽の〈謎〉でもある。