

# Rakhmaninovの『晩禱』 op. 37における下屬和音の優位性について

A Superiority of Subdominantal Function on  
The All-Night Vigil op.37 by Rakhmaninov

古瀬 徳雄

## 目 次

### はじめに

#### I ロシア正教音楽史と東西キリスト教文化について

1. ロシアのキリスト教化
2. ビザンツ聖歌からロシア聖歌へ
3. 東西キリスト教文化の相違点
  - (1)西のキリスト教文化
  - (2)東のキリスト教文化
  - (3)ビザンチン・ハーモニー
  - (4)「最後の晩餐」におけるユダの表現の親和性

#### II ラフマニノフと『晩禱』について

1. 創作の年代区分と主な作品
2. ラフマニノフの歴史的 position 付け
3. 音楽家とのエピソード
  - (1)チャイコフスキー
  - (2)タネーエフ
  - (3)シャリアピン
  - (4)ネジダーノヴァ
4. 『晩禱』について

#### III 『晩禱』の分析

1. 『晩禱』に見る西欧化
2. 『晩禱』に見る非西欧化
  - (1)調の内部において
  - (2)調と調の機能関係において

#### IV サブドミナント機能について

### 結論

### はじめに

ラフマニノフの無伴奏混声合唱曲『晩禱』作品37 (1915) は、ロシア正教会の流れを背景に誕生した。宗教音楽、中でも教会音楽という限られた分野で、ロシア正教会の音楽を身近に感じさせてくれる傑作となっている。カトリック教会同様、ロシア正教会も長い間、単旋律による聖歌が歌われていたが、17世紀に始めてロシア独自の多声による礼拝音楽が現れ、そこには西欧の教会音楽の影響も随所に見られ、18世紀には多声と西欧の折衷的になり、19世紀前半にはペテルブルクを中心にドイツ的和声法を取り入れた無伴奏合唱形式を完成させた。19世紀後半から20世紀初頭にかけては、典礼音楽の改革運動があり、単旋聖歌を単純で類型的な和声付けでさらに高い芸術性を目指そうとした。この時期に、ラフマニノフの作曲した典礼音楽が『晩禱』である。この感動的な『晩禱』の作品を分析するにあたって、西欧音楽の業績を受け継いだ面と、それと異なり西欧音楽の規範とは相反した方向による対比的な二つの視座に立って、作品の検証を審らかにし、芸術的に孤高で、より斬新な響きを導き出すに至った、その構造の仕組みと原点を探っていく。

#### I ロシア正教音楽史と東西キリスト教文化について

キリスト教の祈りは、ヨーロッパ人たちの日常生活を長く支配し、誕生から結婚そして死に

いたるまで、また教育や裁判にまで欠かせなかった。10世紀末ビザンツ教会の信仰を受け入れたロシアでは、キリスト教の中でも規範的な派であるロシア正教が歴史と文化の基盤になる。西欧音楽史がローマ・カトリック教会のラテン語のグレゴリア聖歌から始まるように、ロシア音楽史は教会スラヴ語のロシア聖歌から始まる。聖堂はいつも民衆の信仰を支え、民衆は聖堂で音楽を聴き歌い祈りつづけてきた。

### 1. ロシアのキリスト教化

現ウクライナ共和国の首都キエフは、貿易の拠点として栄え、その交易範囲はプラハやニュルンベルクにまで広がり、その証拠としてアラビア貨幣も発掘されている。キエフを訪れる商人や外交官にキリスト教徒が多く、ローマ教会も早くから宣教を試みた。キエフ公妃オリガは957年ビザンツ教会の洗礼を受け、孫ヴラディーミルが988年ごろビザンツ教会をキエフ公国の宗教に決めた。彼はイスラム教とキリスト教（ローマとビザンツ両教会）とユダヤ教の礼拝を調べさせた結果、コンスタンチノーブル（現イスタンブール）の聖ソフィア大聖堂の儀式に感動したことが決定的な動機となっている。当時のビザンツ帝国は絶大な権威を持ちドイツ皇帝のほかフランスとも親戚関係を結び、また北欧のスカンディナヴィア各地の支配者一族と婚姻関係を図るなど、権力者と競って縁組し国際的な拡がりをもつにいたっている。さらにヴラディーミルの三男ヤロスラフも敬虔な信徒になり、華麗な聖堂を次々に建てていき、初代キエフ府主教と宣教師たちも、コンスタンチノーブルとクリミア、バルカンから集結し、この地を拠点にキリスト教化が拡大展開していくことになる。

### 2. ビザンツ聖歌からロシア聖歌へ

ギリシャやセルビア、ブルガリアの信者らは、典礼書と聖書をギリシャ語から古代教会スラヴ語に訳し、ビザンツ教会の典礼と聖歌とネウマ譜を教えることで、ロシア聖歌が誕生し、一年中同じ言葉を使う通常部と日ごとに変わる固有部を歌うことになる。リトゥルギア（ミサ）と聖務日課（原則として1日に8回、特定の時間に祈る儀式）の賛歌のほか、司祭と会衆のやりとりや、聖書と祈りにも一定の旋律をつけるのである。主な賛歌は歌詞も名もキエフでほぼそのまま翻訳され、毎日の宗教的な意味や聖人の偉業をたたえる短い基本賛歌「トロパリオン」は「トロパリ」となり、冒頭の旋律を言葉に変えて歌い継ぐ賛歌「コンタキオン」は、ロシア聖歌では美しい賛歌「コンダク」となり、聖歌隊員が歌うこととなった。このように歌詞の翻訳によって、旋律と言葉が密接に関わるビザンツ聖歌の原形は大きく変わったが、「キリエ」他いくつかの賛歌「ドメスティコス」などは、ギリシャ語のまま今もロシア正教会で使われているものもある。

東方教会にあたるビザンツ、エジプト、エチオピア、アルメニア他の各教会では、初期キリスト教時代の教え「人間の声だけが神の言葉をもっともよく伝える」を守り続けてきた。ビザンツ教会もロシア正教会もこの伝統に従って現在まで聖堂で楽器を禁じ、楽器を真似た唱法は認めてはいるが、聖歌の中で肉声の美しさを追い求めていく姿勢が本質である。

ロシアの個性が明らかになるのは14世紀ころ、モンゴル軍がロシアの主要部を支配した「タタールの軛くびき」（1237～1480）でキエフとバルカン、コンスタンチノーブル間の交流が途絶えたからといわれている。キエフ府主教は北西ロシアに逃げ、1326年ごろモスクワに移った。

キエフ一帯の古い貴重な写本も、異教徒の侵入で多く損失したために、現存する13, 14世紀の写本のほとんどは、北西ロシアの筆者のものである。

このようにロシア聖歌の歴史は、残された聖歌写本と年代記類から推測するしかないが、「オストミル福音書」には、言葉の上に音の動きを示す簡単な記号（各地のキリスト教徒が使った朗唱旋律記号＝エクフォネック記号）があるからこの福音書はロシア最初の楽譜といえるであろう。

正教会は広いロシアに浸透し、各地で聖歌写本が次々と記されていった。ストルプ(12世紀)その変種プーチ(15～17世紀)カザン(16世紀末)コンダカル(11～14世紀)と呼ばれる聖歌とネウマ譜である。ネウマ譜は、グラスに基づくストルプ(別名ズナメニ)聖歌と、グラスに関係のないデメストヴェニ聖歌を伝える。どの旋律も原則として単旋律だが16世紀末ころから多声のデメストヴェニ聖歌も登場する。ネウマ譜を五線譜に写すのは難しく、今となっては完全に再現できない。

### 3. 東西キリスト教文化の相違点

#### (1)西のキリスト教文化

西と東のキリスト教文化の違いは、人々の生活にまで反映している。クリスマスはキリストの誕生を祝う祭りに対して、イースターはキリストの復活を祝う祭りである。西のキリスト教文化を知る日本は西欧の大都市のクリスマスの様相と変わらない。キリスト教文化の中で一番古い祭りは、復活祭と呼ばれるイースターである。東のキリスト教文化が受難週間に御輿まで繰り出す大きな復活を祝う祭りは、キリスト教の起源からである。

西のキリスト教は、人間をまず墮落したもの

と見るところから始まっている。原罪という言葉で代表される墮落人間説である。墮落した人間を救うためにキリストがきたのであるが、墮落した人間を救えるのは、規律であるとする中世カトリシズムにおいてはローマ法王が規律の化身となる。これに対抗してプロテスタンティズムは、信仰と聖書が救いになると説く。プロテスタンティズムの中で聖書は、規律の書となる。こうした規律を重要視する西の傾向は、合理的にものを考える人を生みだし、規律を明確に打ち出す中央集権の形態をも生みだす。西のキリスト教の世界観は、墮落人間説と関連して、聖と俗をはっきり区分するが、本来のキリスト教思想にはこうした聖・俗の二元的区分はない。

#### (2)東のキリスト教文化

東のキリスト教の目には、西のキリスト教とその文化は、錯誤のうえに成り立ち、精神性を失った文化のように写る。その錯誤とは、西欧に入って西欧文化を育て上げた西のキリスト教が、自らを唯一のキリスト教文化と誤って考えたところから始まっている。西欧でもこれに反発を示す人々が、ルネッサンスと宗教改革を引き起こした。宗教改革によりナショナリズムが生まれ、民族に対する偏見も芽生え育つ。ルネッサンスによって西欧はキリスト教よりも、ギリシャ古典に思想を求め、最後には西欧はそれを、自分の文化の原泉であるかのように考えるようになる。これらの錯誤は、キリスト教とギリシャ古典を古くからの所有物と考える態度を生み出させた。

東のキリスト教は、人間は神に善なるものとして創造されたことを強調する。墮落は人間存在の前提ではない。東のキリスト教も墮落という言葉を使うが、これは人間が与えられた神のイメージを失ってしまったことをさす。キリス

トの救いはこのイメージを回復させるためにある。こうした人間観では聖と俗を二元的に対立させることを許さない。墮落したとされる俗は、人間が神のイメージを失ったときの仮にとる形態であり、人間存在の絶対的条件でも前提でもない。聖と俗は対立関係ではなく、聖により回復せられるべき俗、聖を回復すべき俗と調和の関係にあり、最終的に一元に復帰するものである。

ロシアは、西のキリスト教により形成された西欧文化圏の中に入らず、この東の文化圏に入っていることを念頭に入れる必要がある。

### (3) ビザンチン・ハーモニー

東のキリスト教は、国家と教会の関係を、ゆったりしたキリスト教の信条にのっとり観点からとらえ、互いの立場を尊重しつつ、教会はこの世の救いに専念するものであって、政治的に国家と競う機構ではない。皇帝はその立場をもって政治の面から、この世を来世の写しとし、教会の聖職者は同じことを教会の面から充実させるのである。帝国を代表する皇帝と、教会を代表する総主教が互いに立場を理解し、同じ目標に向かって歩む形をビザンチン・ハーモニーと呼ぶ。敵対するか断絶するか、それともどちらかが一方的に収めるかという問題ではない。ビザンチン・ハーモニーの中では、両者が互いを支えあい、聖書の体と心はひとつという教えに従うものである。このようにして信仰を絶やすことより希望を明日の栄光につないだのである。

ロシアは東と西の接点として、アジアの西でもなく、ヨーロッパの東でもない。この特異な性格は17世紀以後、常に対立する要素、「新」と「旧」、「西欧的なもの」と「純スラヴ的なもの」といった対立要素と、一方で両方を融合させようとする傾向と、またさらに強い民族意識を生み出す結果にもなった。

ここで東西キリスト教文化の相違点を知る上で「最後の晩餐」を比較していく。西欧で「最後の晩餐」という主題の作品が数多く制作されてきたのは、その聖書的・神学的根拠もさることながら、イエスが愛する弟子に裏切られるという痛切な悲劇的感動が西欧人の感情に訴えたからであろう。夥しい作品群から一部を取り上げる。

ここで東西キリスト教文化の相違点を知る上で「最後の晩餐」を比較していく。西欧で「最後の晩餐」という主題の作品が数多く制作されてきたのは、その聖書的・神学的根拠もさることながら、イエスが愛する弟子に裏切られるという痛切な悲劇的感動が西欧人の感情に訴えたからであろう。夥しい作品群から一部を取り上げる。

### (4) 「最後の晩餐」におけるユダの表現の親和性 (1) 西のキリスト教文化

①「最後の晩餐」作者 未詳 5-6世紀ラヴェンナ サンタポリナーレ・ヌオーヴォ聖堂  
イスカリオテのユダはどこにいるのか。弟子たちの大半が険しい目つきをして、右端の弟子を凝視しているところから、右端の人物が裏切り者であるかのように見えるが、実はイエスの右側二人目の者、白髪のペテロの背後に半ば隠れている人こそユダなのだ。ユダはいかにもユダらしく、自らは巧妙に隠れながら、罪を他になすりつけている。その着想の卓抜さをうかがうことができる。

②「最後の晩餐」作者未詳1155年頃 ロンドン大英博物館

ユダ一人が食卓の前に置かれる配置は以後連続して生まれているが、新しい展開を迎えた初めての例ではないであろうか。ユダが視覚的に独立し、孤立して描かれるのは芸術性よりも聖書の教訓を優先した結果であろう。ユダが孤立しているが、実際イエスは、この画の中に二度登場している。食卓の前で、ユダと同じ側でペテロの足を洗う姿が描かれ、同じ画面に二度描くことで、いわば二つの異なる時間を同時に、

一種の異時同図になり、かえって深い神学的意味を付与する結果になっている。

二度描く中でのイエスの相違点は光輪の色が違っている。ペトロの足を洗うという、謙遜の極みでは限らない優しさを湛えている時の光輪が金の地に赤の十字に対して、ユダにパン切れを与えて裏切りを予告する際の光輪は、苦渋と悲哀を反映して、黒に近い濃紺の地に赤い十字となり、両者の対比を浮き彫りしている結果になっている。

③「最後の晩餐」 マグダラのマリアの画家の工房 13世紀後半 アヴィニョン プチ・パレ美術館

ユダは二つの点で特異な存在として描かれている。第一に光輪が他とは際立って違い、金色の対極として黒く塗りこめられている。この種の作品でユダ一人だけを光輪を欠くという例は多くあっても、その光輪が真っ黒であるというのは、積極的に邪悪さを強調する結果になっている。第二にヨハネと彼のことに気がかりな二人を除く他の弟子たちが、食事をする喜びと感謝の気持ちで思い思いにイエスから目を離しているが、ユダだけがイエスをじっと見上げていることである。それは「目を上げて、私は山を仰ぐ。私の助けはどこからくるのか」の姿勢と見える。ユダはそのポーズをとることによって、二重の意味でイエスを裏切っているのだ。そして親愛の情と見せかけて、イエスに挨拶しながら、主を敵に売り渡すことは、その延長線上にある。

以後、食卓の直線化がみられる点で、カスターニョ（1447作）、ギルランダイオ（1480作）の「最後の晩餐」が継承しているが、この両作品はユダひとりが食卓の前方に位置され、一段とその存在を明確し際立たせている。

(2)東のキリスト教文化

「最後の晩餐」15世紀キエフ ロシア芸術美術館 作者不詳

しかし目をロシア正教に転じてみると、宗教画の事情はまるで違ってくる。正教会の聖画像には「最後の晩餐」を主題とするものは極端に少ない。もちろんイコン自体が崇敬の対象であり、信仰生活に不可欠であるが、イエスの「山上の変容」にすばらしい傑作が多く、見る人をたじろがせるような目をかっと思開いた復活後の大きな力強いキリスト像がその主流となっていることなど、受難という経過ではなく、勝利という結果に力点が置かれている。

丸い食卓を囲んでの「最後の晩餐」の構成は、調子が穏やかで円やかであり、ユダの姿勢や衣服の色がイエスの膝に寄りかかっているヨハネと同じであるのは、ユダに対するイエスの赦しを暗示するものであろうし、鉢に手を入れる弟子がユダの右隣にもいることで、ユダが際立つことが抑えられるなど、裏切りそれ自体に動じないイエスの福音に包み込まれ、永遠性の中に吸収している。仮に、赤い服を着て身を乗り出して鉢に手を伸ばしているのがユダではなく、その右手の暗い緑の服を着ている弟子がユダとしても、二人が同じしぐさをしてまぎらわしいだけに、画面では、裏切り者を特定するイエスの厳しさは、弱められ和らげられている。

弟子たちの表情もこの上もなく柔和であり、中でも注目されるのは遠近法が完全に無視されていることで、そのことの中に時空が消滅し、永遠の相の中に神の愛がすべてに打ち勝つのだという確信が感じ取られる。

## II ラフマニノフと『晩禱』について

### 1. 創作の年代区分と主な作品

第一期（1892～1901年）

交響詩《ロスティラフ公》オペラ《アレコ》  
《ピアノ協奏曲第1番》《交響曲第1番》《ピ  
アノ三重奏曲第1、2番》《2台のピアノのた  
めの組曲第1、2番》《幻想的小品》《サロン  
小品》《楽興の時》《連弾用六つの小品》

第二期（1901～1917年）

「前半」《ピアノ協奏曲第2番》《交響詩「死  
の島」》《ピアノ協奏曲第3番》《10の前奏曲集》  
《13の前奏曲集》《絵画的練習曲集》

「後半」『晩禱』《鐘》

第三期（1943～死）

《パガニーニの主題による狂詩曲》《交響曲第  
3番》《交響的舞曲》

## 2. ラフマニノフの歴史的 position

ラフマニノフが生きた19世紀末のロシアの宗  
教別信者数では、ロシア正教会8,127万人  
(69.34%)、ローマ・カトリック1,146万人  
(9.13%)、プロテスタント36万人 (0.29%)、  
イスラム教1,390万人 (11.07%)、ユダヤ教521  
万人 (4.15%)、仏教とラマ教43万人 (0.35%)  
である(伊藤2002)。ロシア革命は、ロシア文化  
の重要な三つの場を破壊した。ひとつがロシア  
正教会、そして王侯貴族と富裕階級のサロン、さ  
らに異邦人の社会であり、人口の8割を占める  
農民は、残された正教会の聖堂や日々の暮らし  
から音楽に触れていた。

革命以前、彼はグリнкаからリムスキーコル  
サコフ、チャイコフスキー、リヤードフ、アレ  
ンスキーなどのロシア音楽の伝統を受け継いだ。  
ロシア音楽は様々な音楽の多層性に由来し、西  
洋音楽の民族的な要素の上に、ドイツのロマン  
派の伝統音楽だけでなく、ポーランド音楽の文  
化の層をなし、その上にイタリア音楽やフラン  
ス音楽の影響が加味されて、独自の世界を形成  
していた。ラフマニノフの音楽を形成するのは

まさしくこの多層性である。そういう意味で彼  
の生活の活動地ペテルブルグは当時のヨーロッ  
パ大陸の中でコスモポリタンな都市であり、過  
去のロシアが経験したすべてを豊かに吸収した  
のである。

1900年前後のロシアが西側の前衛的な試みに  
敏感に反応したのは、ロシアの五人組の一人の  
キューイがドビュッシーの影響を受けていた。ラ  
フマニノフが身近に接していたのは師匠のタネ  
イエフとアレンスキー、チャイコフスキー、グ  
ラズノフ、リヤードフで、グラズノフの伝統的  
な方向には距離を感じていたし、語法との関係  
でより近いのは、チャイコフスキーとリヤード  
フである。長い叙情的な旋律とほの暗い和声に  
結びつきが感じられ、音楽の細密画家に形容さ  
れるリヤードフのピアノ小曲集の魅力的な世界  
に、彼の一連の性格的小品で語りかける繊細で  
絶妙な和声語法は通じるものがある。

1917年のロシア革命をはさんだ数十年は、す  
べてのロシア人が一つの決断を迫られた時代で  
あった。彼は革命直後に祖国を離れ、二度とロ  
シアの土を踏む機会を得ず、後半生は祖国を思  
いながらアメリカで流浪の中で過ごすことになる。  
彼の25年にわたる亡命時代における創作活  
動は、作品番号にして40番から45番までと限定  
されている。亡命生活の大半をすごしたアメリ  
カは、独自の演奏様式で聴衆を夢の中に引き込  
むピアニストとしてラフマニノフを既成の芸術  
家、演奏家として彼がすでに築き上げてきたも  
のに期待はするが、あえてさらに新たな創作を  
求めたりはしなかった。ピアノ曲の作曲家とし  
てラフマニノフの特性を理解していたからであ  
ろう。ロシア革命直後に山田耕筰がニューヨー  
クでラフマニノフに会ったとき、彼は「本当に  
純粋な音楽を求めるならピアノから離れるべき  
かもしれません」と語ったという(伊東1993)。

彼は自分自身のピアノイズムに拘束される限り新しい音楽は作れないと感じていたのかもしれない。

一方ソビエトでは1931年から1939年までの間、公式には演奏を禁止された作曲家の一人であったが、40年代に入って、第二次世界大戦中にラフマニノフの示した愛国的行為によって作曲家として市民権を回復した。1918年以来、アメリカに腰を落ち着け演奏活動に精を出しカリフォルニアで没したが、アメリカの市民権を最後までとらなかったのは謎と言え、ロシアの作曲家に位置づけられることになる。

同時代の作曲家たちが調性の解体、無調、セリー音楽、十二音技法へと向かい、ワイルやアイスラーは、社会と音楽というテーマに取り組み、新しい素材を求め一群の作曲家が輩出して新しい美の評価、価値尺度を追求する中で、ストラヴィンスキーやスクリャーピンのように音楽的変身を繰り返さず、ラフマニノフは並外れた才能によって19世紀を守り続けた。革新的な新音楽家たちは作品の演奏機会が限定されているのに対して、彼は広い演奏の機会と、新たなマスメディアの発達で、より拡大した人の賞賛を得ることになっていった、20世紀前半に各分野で完成度の高い作品を残した稀有の作曲家といえる。

### 3. 音楽家とのエピソード

#### (1)チャイコフスキー

1885年モスクワ音楽院時代、有名な師ズヴェレフ宅にチャイコフスキーが姿を現し、ラフマニノフはチャイコフスキーの〈四季〉から〈トロイカ〉を演奏し喝采を得たことを回想している。また、1892年の4月15日に行われた卒業試験で、ラフマニノフは圧倒的な勝利を得た。作品のオペラ《アレコ》は、作曲家の習作の域を超え、完成された巨匠のそれであった。《アレ

コ》の初演は1893年4月27日ポリショイ劇場で行われ、チャイコフスキーについて次のように回想している(森田1973)<sup>(1)</sup>。「オペラが終わるとチャイコフスキーは椅子から立ち上がり、力いっぱい拍手を送ってくれた。善良な彼はそのことが若い作曲家をどんなに力づけるか良く知っていたのです」と、またチャイコフスキーは「私は二幕のオペラ〈ヨランタ〉を書き終えたのですが、演奏会としては短すぎるので、もしあなたのオペラと一緒に上演することになっても、あなたは反対なさいませんか」と訪ねた。ラフマニノフは最後の「あなたは反対なさいませんか」という言葉に深く打たれたという。チャイコフスキーの死は彼に衝撃を与え、それに応えるために悲しみの三重奏曲〈偉大な芸術家のために〉を書いて、死を悼んだ。

#### (2)タネーエフ

グラズノフがタネーエフの所を訪れ、誰にも聴かせた事のない〈第6交響曲〉の第1楽章を弾いてタネーエフの意見を求めた。その後、タネーエフは隣室に控えていたラフマニノフを部屋に招き、ラフマニノフはピアノの前に座ってその交響曲を弾き始めたが、それが〈第6交響曲〉であることがわかったときのグラズノフの驚きはどんなものであったのか、タネーエフは「彼は今、隣の部屋で聞いていて覚えてしまったのです」と説明した。モーツアルトの抜群の記憶力の話に匹敵する快挙である。

#### (3)シャリアピン

1897年3月15日、ペテルブルグでの《第1交響曲》の初演は、グラズノフの指揮により行われたが、十分な練習を積めず成功しなかった。失意のどん底に陥った。このとき、シャリアピンとの深い友情がもたらされる。シャリアピン

は「ラフマニノフが音楽の基本的な規則や和声を教えてくれた」と述べ、ラフマニノフの伴奏で歌うシャリアピンの歌は、当時のロシアの呼び物になり、「ラフマニノフがピアノに座って伴奏してくれると、私が歌うというのではなく、私たちが歌うことになるのです」と語っている。またレフ・トルストイとの交遊は、ラフマニノフの心を癒し、チエーホフや芸術劇場の俳優たちとの接触を通して彼は立ち直っていった。

#### (4)ネジダーノヴァ

ピアノのヴィルティオーゾとして最も活躍した時代で、彼のピアノの巨人の演奏を一度でも聞いたら、これほどのピアニストがかついていたとは誰も信じないだろうといわれ、伴奏者としても優れ、不世出のソプラノ歌手ネジダーノヴァとの歴史的な共演も語り草になり、名曲《ヴォカリーズ》は彼女に捧げられた。

#### 4. 『晩禱』について

19世紀終わりから20世紀初頭にかけて、典礼音楽の改革運動があり、単旋律聖歌を単純で類型的な和声付けで歌う方法を改めて、もっと高い芸術性を目指そうとした。一連の聖歌学者の研究で聖歌の歴史が解明されると、本来の旋律の姿を損なわず和声をつける方法がモスクワの宗務院合唱団であったが、ラフマニノフはその指揮者カスタリスキーの援助で二つの典礼音楽を残した。《金ロイアンの聖体礼儀》作品31と本論の『晩禱』作品37である。

晩禱（徹夜禱）は大きな祝日の前夜に行われる聖務日課で、大晩課式、早晩課式、第一時課式の三部よりなる。一般に用いられている「晩禱」という言葉は正教会の用語ではなく、カトリックの晩課（vesper）とも混同しやすく、適当な訳語とはいえない。ラフマニノフは、実際

の晩禱で用いられるテキストをそのまま使い、音楽面では正教の聖歌や旋律に西洋音楽の和声を取り入れ、正教会の伝統を生かしながら作曲を進めた。全15曲からなる『晩禱』の構成は、スラヴ音楽の単旋律のズナメニ聖歌によるものが第8, 9, 12曲で、第2曲はギリシャ調、第4, 5曲はキエフ調によると添え書きが記されている。スラヴ聖歌も随所に散りばめられ、それらがラフマニノフの様式と書体に、個性を色濃く反映させている。作曲期間は1915年1月と2月の間に、異常な速度で作曲され、聖歌学者スモレンスキーの記念に捧げられている。

#### III 『晩禱』の分析

『晩禱』の分析に入るに際して、西洋音楽の原則に従った西欧化の面と、西洋音楽の理論から回避されている非西欧化の面、この二つの面を視座に置く。歌詞はスラヴ語で、版によっては、音価も解釈の相違があり、拍子記号のないものは演奏を補助する目的のために破線を用いて従線と異なることを明確に区分しているものもある。本論はMUSICA RUSSICA版（1992）を採択し、歌詞の英訳も同版を使用する。無伴奏の混声四部が二、三分割唱し、六、七、八声部を超える部分を持つ曲もある。三和音、四和音、副三和音、並行唱を多用し、和声は西洋和声の調や機能と声の機能とは異なる旋法によるものもあるが、基盤を異にすれば作品を検証し分析していく基準、土台が変わることから、一部手荒く調性の枠で整理した点、西洋和声の考え方で本論を進めていることをあらかじめ断っておきたい。曲名や歌詞の和訳は、大阪ハリストス正教会編による（森田1966）<sup>(2)</sup>。

##### 1. 『晩禱』に見る西欧化

修辞法である。ギリシャ以来の伝統を持つ弁

論術からヒントを得て、特定の意味を持つ言葉に、特定の言い回しを用いる約束事が生まれ、音楽外の事物・観念・感情を直喩でなく、もっぱら対象を音楽に置き換えた暗喩に基づき、作品の誕生のコンセプトを貫くものである。さらに言葉と音楽の主従関係が逆転し、歌詞のもつ構造・数値・視覚的な要素まで拡大し、楽想の裏づけとして音楽を決定する要因に高めていくことに発展していったのである。これは、作曲家が当然身につけなければならない職人的能力であり、業界の符牒、楽譜に刻まれた隠された謎、論理のようなものである。バッハ<マタイ受難曲>、ヘンデル<メサイア>など、西洋音楽の巨匠たちが作品に痕跡を残しており、『晩禱』にも組み込まれていないか検証する。

## 2. 『晩禱』に見る非西欧化

### (1) 調の内部において

#### ① D S 進行について

音階構成音の主音を根音に構成される三和音をI(主和音)といい、主和音の機能を持つ三和音をトニックとし、VI(六度音上)も同機能を持つ。属音上(主音と完全5度)に構成される三和音をV(属和音)で、属和音の働きをもつ三和音をドミナントとし、III、VIIも同機能を持つ。下屬音上(主音と完全4度)に構成される三和音を下屬和音といい、下屬和音の働きを持つ和音をサブドミナントとし、IIも同機能を持つ。西洋音楽の規範的な和声(和音の連結)ではT-D-T、T-S-D-T、T-S-Tと3類型を提示し、DはTに行くことを強調し、DはSに行かないこと、それは不自然で不良な感覚であるとし、禁則として挙げている。

#### ② プラガル終止

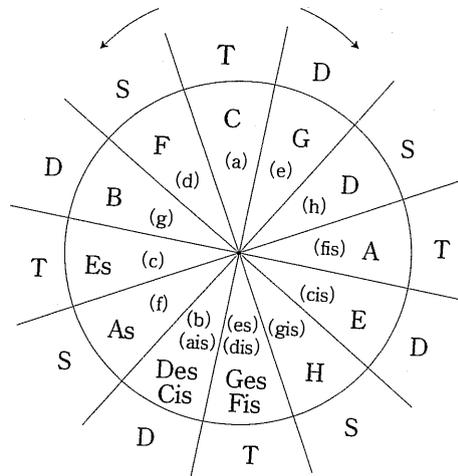
変格終止S→Tは教会終止、アーメン終止、

プラガル終止と呼ばれIV、IV<sub>b</sub>、ナポリの六の和音などサブドミナントの和音を用いる。変格終止は、D-Tの断定的な終止感こそないが、宗教的なニュアンスを示すことがしばしばである。もっともS-Tは西洋音楽の集大成を達成した、プロテスタントの巨匠バッハも<平均率クラヴィール曲集第1巻第4番>の終止に、ブラームスの<交響曲第1番第2楽章>の終止にもある。しかし西洋音楽の基盤であるTSDT、DT進行を規範とすれば、ST進行は、回避されたものの、別な考え方に立てば、より異なった対抗した音楽世界を現出できる進行ではないかという点にも立って『晩禱』を見ていく。

### (2) 調と調の機能関係

一曲が一つだけの調でできていることは極めてまれで、転調にさいしてどのような構成理論があるのかについても考察する。その際、バルトークの中心軸システムを用いる。E. Lendvai (1978) は、バルトークの音組織は機能的音楽から生じたものを中心軸システムにまとめた。それによれば、Cをトニカ(T)とし4度上のFはサブドミナント(S)、5度上はドミナント(D)である。Cと平行関係にあるAが(T)の機能を持ち4度上、ニ音が(S)の機能を、5度上e音が(D)の機能を持つことになる。よって5度関係E-A-D-G-C-Fは機能的連鎖D-T-S-D-T-Sと一致する。C、Es、Fis(ges)、Aは(T)の機能を持ちE、G、B、Cis(des)は(D)の機能を持ち、D、A、As、H(ces)は(S)の機能を持つことになる。「図I」

[註 C:はハ長調、Fはコードネーム、21は21小節を表し、表Iは各曲の調性の経過を、表IIは、それらの調が主調に対してTSDのどの機能かを表す。さらに1.は西欧化 2.は非西欧化により分類した項目である。]



[図1]

第1曲「来たれ我等の主神に叩拝せん」

C:のIの長三和音のアーメン唱で開始、来たれ“Come, let us worship God, our King”が4回繰り返される。繰り返されるたびに調性もすこしずつ異なるが、旋律の型は反復に近い。晩課の始まりである。

第1曲

表I 調性

小節		3	5	9	11	17	20	23	28	32
調性	C:	D:	C:	d:	C:	d:	F:	C:	d:	C:
機能	T	S	T	S	T	S	S	T	S	T

表II 主調との機能関係

S	T	D
<b>F</b> :	<b>C</b> :	G:
<b>d</b> :	a:	e:
As:	A:	E:
f:	Fis:	cis:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:
Gis=as:	Dis=es:	ais=b:
D:	Es:	B:
H:	c:	g:

1. 修辞法として poklonimsia=worship pripadem=fall down 伏して礼拝する。全声部が下行型、伏して祈る状態を刻んでいる。

2. “God, our God” 神という言葉には、S機能のd:の終止形を安定して使用し、d:のサブドミナントの開始が、全曲の性格を明確に暗示している。

第2曲「わが霊や主を賛めあげよ」

この曲もアーメン終止でなく、アーメン唱で開始される。拍子記号を記した数少ない曲で、2分の4拍子。前曲に引きつづき、晩課の冒頭で歌われる。歌詞は「詩篇」第103篇のダヴィデの天地創造に関する歌で、男声合唱がAmから並行5度で下行しFに達するとロシア正教の定旋律をAlto soloが悲哀を込めて、ひとすじ立ち上がり、それに対して高音域による天使の声でblessed art Thou, O Lord が応じる応唱の形を六回繰り返す。総譜にはギリシャの旋律と記されているが、ロシア教会でそのように呼ばれ伝承されている単旋聖歌であって、特にギリシャ的ということではない。

2. D→S進行が五回あり、Sで開始され、Alto soloの落ち着いた歌唱は、神聖な世界へ導かれる。

小節		10/11	13/14	20/21	27/28	34/35	38	S	T	D
調性	C :						a :	F :	<span style="border: 1px solid black;">C</span> :	G :
機能	T	D~S	D~S	D~S	D~S	D~S	T	d :	<span style="border: 1px solid black;">A</span> :	e :
								As :	A :	E :
								f :	fis :	cis :
								H=Ces :	Fis=Ges :	Cis=Des :
								Gis=as :	Dis=es :	ais=b :
								D :	Es :	B :
								h :	c :	g :

歌詞も神の賛美、驚嘆、偉大といった言葉にIV度の和声をあてている。

### 第3曲「悪人の謀に行かざる人は幸いなり」

「詩篇」第一篇に基づいた、アダムとイヴの悔悟を象徴し、詩篇の各行をAltoとTen. が、歌い、終わりのアレレヤ唱は四声体を基準に分唱で増声しながらd:の完全終止で締めくくられ、繰り返されるたびに調は上昇し、頌詠で頂点を形成し以後沈静化し調も下行する。

小節		9	11	16	18	20	22	27	29	31	33	37	39	41	43
調性	F :	D :	F :	d :	F :	d :	F :	D :	B :	g :	F :	d :	C :	a :	F :
機能	T	T	T	T	T	T	T	T	S	S	T	T	D	D	T

小節	47	49	51	53	58	60	62	64	66	67	70	72	78	83	87
調性	D :	B :	g :	F :	D :	F :	D :	F :	d :	F :	g :	B :	g :	F :	d :
機能	S	S	S	T	T	T	T	T	S	T	S	S	S	T	T

S	T	D
G :	<span style="border: 1px solid black;">F</span> :	C :
e :	<span style="border: 1px solid black;">d</span> :	a :
E :	As :	A :
cis :	f :	fis :
Cis=Des :	H=Ces :	Fis=Ges :
ais=b :	gis=as :	Dis=es :
<span style="border: 1px solid black;">B</span> :	D :	Es :
<span style="border: 1px solid black;">g</span> :	h :	c :

1. 39のDは29, 31の長2度高めた反復進行によるため、Dの調として機能を持つとは考えない。Alle luiyaによる神への賛美の楽節が、9回反復されるが、当然3拍子を含めた形をとっている。この曲の最大強奏部64にFather、Son、Spiritの歌詞が当てられているが、RUSICCA版では、破線で4拍ごとに区切られているが、明らかに3拍子でまとめられ、ラフマニノフの神の音楽に対する3拍子の意図が鮮明に見つけられるところではないか。〔譜例1〕

2. 歌詞は15節からできており、各節の文尾に終止形を使っている。15回のうち14回がd:、g:、B:でいずれも主調に対してS機能の調性である。

[譜例1]

Al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya. Sla - va Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu

Al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya. Sla - va — Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu —

Al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya. Sla - va Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu

Al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya, al - li - lu - i - ya. Sla - va — Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu —

Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min. Al - li -

Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min. Al - li -

Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min. Al - li -

Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min. Al - li -

第4曲「聖にして福たる常生なる天の父」

キエフの旋律と記されハ短調でTen. Iのunisonで開始され、救い主の来臨をたたえる歌で、ミサでは歌われる間で灯明が点されるため、「光の夕べの賛歌」と呼ばれる聖歌の一つ。中間部でTen.のsoloで、美しく父と子と精霊をたたえ、終了もハ短調である。

小節		9/10	10/11	12/13	16	19	26	35
調性	c:				es:	E:	Es:	c:
機能	T	D~S	D~S	D~S	T	D	T	T

S	T	D
F:	C:	G:
d:	a:	e:
As:	A:	<span style="border: 1px solid black;">E</span> :
f:	fis:	cis:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:
gis=as:	dis=es:	Ais=b:
D:	<span style="border: 1px solid black;">Es</span> :	B:
h:	<span style="border: 1px solid black;">c</span> :	g:

1. 全曲を通じてb系で成り立っているところ、突如としてE:出現する。この歌詞が“we praise the Father, Son, and Holy Spirit-God”と三位一体を強く押し出している。直後、主調のEs:に戻るところから、特にこの区間の転変が、鮮明に意味があることになる。ここで『晩禱』全体の構成のコンセプトを、

[譜例 2]

三位一体ととらえ、構成原理の重要な核になっていると考える。[譜例 2]

2. ⑩からの“light, light of evening”光あるいは柔らかな光といった箇所の音型は下行で降り注ぎ、また2度でゆらめきを現しながら和声はDS進行をとり、es: のTS進行を反復し、独唱によりこの曲の真髄の三位一体に移る。主調Es:に戻る際にIV度から入るなど入念なS機能の配置である。三位一体をE:のD機能に転調したことが、かえってこの曲がより一層重要であることを示す結果になっている。

第5曲「主よ今汝の言葉に従い」

キエフの旋律による、「福音書」の第2章29節、幼子キリストと対面したシメオンの詩篇に入っていないが、聖書に基づく朗唱カンテイクムである。AltoとTen. が揺れ動くような和音を反復しTen. soloが“Lord, now lettest Thou Thy servant”と悲哀をもって歌い、Bass声部から対位的に積み上げられ、今度は逆にSop. 声部から下声部に向かって順次重ねられ、拍子記号が小刻みに変わりながら、再びTen. soloが加わり、全曲の最低音である単一の変口音のオクターブ配置で閉じられる。

1. 前曲はes: からE:へと三位一体の重要な語句で遠隔転調をした。第5曲にもD機能がある。この曲の頂点は[22]にあり、ここの歌詞は“which Thou hast prepared before the face of all people” わが目は汝が万民の前に備えし救いを見たり、“a light to enlighten the Gentiles” これ異邦人を照らす光と、“people” 人々つまり、俗の世界のところ

小節		17	20	21	22	23
調性	Ges :	es :	Ces :	b :	Des :	b :
機能	T	T	S	T	D	D

S	T	D
[F]:	C :	G :
[d]:	a :	E :
As :	A :	E :
f :	fis :	Cis :
H=[Ces]:	Fis=[Ges] :	Cis=[Des] :
gis=as:	[es]=dis:	ais= b :
D :	F :	B :
h :	d :	g :

でffの最高音の強奏でDesになり、異邦人ということで機能はDを使っており、三位一体と共通機能でもって、助けなければならない、救わなければならない人こそ、この人であることを証明している。調関係として前曲の主調と三位一体の中心的概念をもつEs:とE:は、5度圏の図の対極の位置関係にあり、これを横軸ととれば、この曲の主調Ges:と“light”のf音が対極の縦軸となり、横と縦で十字象徴の調関係となる。

第6曲「生神童貞女や喜べよ」

晩課を締めくくる聖母マリアを讃える歌、Ave Mariaである。F: 4分の4拍子でかかれた、コンパクトな美しい曲である。Altoの3度の分唱による並行唱に対して、Sop.とTen.が清楚にunisonでmolto dolceの表情で上昇していく旋律の動きは、荘厳さとともに女性像を浮き立たせている。

小節		21	22	27
調性	F :			
機能	T	D~S	D~S	S~T

S	T	D
G :	[F]:	C :
e :	d :	a :
E :	As :	A :
cis :	f :	fis :
Cis=Des :	H=Ces :	Fis=Ges :
ais=b :	gis=as :	dis=es :
B :	D :	Es :
G :	h :	c :

2. 明確なF:と断定できる曲である。[15]からのSop.とTen.のunisonによる“Rejoice, O Virgin Thotokos”天使の歌声のように純粹であり、次の頂点の中にDS進行が2回あり減衰する。

“for Thou hast borne the savior of our souls” 霊を救う主を生めばなりと、下行音型のなかに味わい深く祈るように、変格終止（プラガル）に属音を入れて終わる。

第7曲「至高きに光栄神に帰し」

早課の冒頭に当たる頌歌である。男声の鐘の音を思わせる和音に乗せて、女声がズナメニ聖歌を歌う。大小の鐘の唸りで途中停止し、コラルの重厚な和声は、Adagio ritenutoで一層深い響きを融合させる。ロシア正教の教会内部では楽器を使わなかったので、自ずと音楽は声楽を中心に発達したが、こうした歌いやすい旋律線は、もともとグレゴリア聖歌のプリミティヴな特徴である全音階的順次進

行から受け継がれ、『晩禱』に使われた各種聖歌にもこの順次進行とさらに加えて3度上行、3度下行などの典型をもつことでロシア的な愁いや嘆きが籠ってくるようになった。

1. [10]の「地に平和を」の歌詞に対応して現実の世界を現す4拍子になっている。バッハが<口短調ミサ>で使った手法と同じである。

小節		1, 2, 3, 4	11, 12, 13	15	16
調性	Es			As :	Es :
機能	T	D~S	D~S	S	T

S	T	D
F :	C :	G :
d :	a :	e :
<u>As</u> :	A :	E :
f :	fis :	cis :
H=Ces :	Fis=Ges :	Cis=Des :
gis=as :	dis=es :	ais=b :
D :	<u>Es</u> :	B :
h :	c :	g :

2. [11]と[12]はDS進行を連発し鐘の余韻の効果を出し、一端、主和音上のⅡ度を乗せ、T→Sで停止する。以後、音楽の世界は見事に変わりS機能のAs:、一時的にc:に行き、緊迫した変格終止により最弱音で閉じられる。

### 第8曲「主の名を賛めあげよ」

高声部が次の聖歌を招き入れるスタイルで開始され、AltoとBassが力強いunisonで一貫してキリストの復活を宣言するズナメニ聖歌で歌う。アレルヤ唱を対比的に挟みながら、As:で進んでいく。

小節		26, 27	34, 35	42
調性	As :			
機能	T	D~S	D~S	D~S

S	T	D
G :	F :	C :
E :	d :	A :
E :	<u>As</u> :	A :
cis :	f :	fis :
Cis=Des :	H=Ces :	Fis=Ges :
ais=b :	gis=as :	Dis=es :
B :	D :	Es :
G :	h :	c :

2. 第7曲Es:と第8曲As:は、TSの関係である。[16]は歌詞が“He who dwells in Jerusalem”と異邦人のところは、D終止(半終止)で止め、次の“alleluia”をⅥ度短三和音で始めているのも特徴のあるところである。[26]と[34]にDS進行があるが、“for ever”の歌詞に相当し反復することで強調される。

### 第9曲「主や汝は崇め賛らる」

拍節的に区分されているが拍子記号を持っていない。調性はd:である。キリストの復活を讃えるズナメニ聖歌で内容的にも曲の中心である。冒頭の男声合唱が4回繰り返される中、その間に緩やかな語りが入る。語り手はAlto、Ten、Sop、Ten. soloと巡り、特にTen.が“Angel said to them”と呼びかけ、Sop.が“Why do you number the living among the dead”と次の墓の場面へと音の描写は卓抜しており、次のアレルヤ唱での劇的な動きをみせ、このテーマを後の《交響的舞曲》の終曲に使っている。旋律はズナメニ聖歌に基づいている。

1. この曲のコンセプト三位一体がこの曲にも[54]に現れるが、先立つ[52]に周到的な修辭法がある。歌詞は“He is risen from tomb!”と重要な復活の表現の部分として、d音のtieで境界が引かれ、墓

小節		7	13	18	39	43	52	54	59	68	69
調性	D:	B:	d:	F:	d:	g:	d:	B:	F:	C:	d:
機能	T	S	T	T	T	S	T	S	T	D	T

の地下の低声部からFather、Son、Spiritの三位一体が3拍子  
で歌われることは、周到的なコンセプトの配慮を駆使してのこ  
とであろう。[譜例3]

2. Es: はD機能であるが、前調B: からすれば、S回転、左  
回りになる。最もC: やa: のD機能もある曲となっている。

[7]のSop.のB:の天使の歌声は、長三和音を響かせる。その後

S	T	D
G:	<b>F:</b>	<b>C:</b>
e:	<b>d:</b>	<b>a:</b>
E:	As:	A:
cis:	F:	fis:
Cis=Des:	H=Ces:	Fis=Ges:
Ais=b:	gis=as:	Dis=es:
<b>B:</b>	D:	<b>Es:</b>
<b>g:</b>	H:	c:

[譜例3]

- go po - mish lia - ye - te?

Allargando.

Ya - ko Bog bo vos - kre - se - ot

va - go po - mish - lia - ye - te? Ya - ko Bog bo vos - kre - se - ot

- go po - mish lia - ye - te?

Ya - ko Bog bo vos - kre - se - ot

Ya - ko Bog bo vos - kre - se - ot

Tempo I quasi mormorando

gro - ba!"

gro - ba!"

gro - ba!"

gro - ba!"

Sla - va Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu Du - hu.

Sla - va Ot - tsu, i Si - nu, i Svia - to - mu Du - hu.

のTen.の“By destroying the power of death”をdの一音のみで連続することが、かえって一層力強くさせている。[18]のTen.の“tears”と情動を表す言葉にF:の主和音をhナチュラルの半音を含めて下行を使って表現している。[28]の“Very early in the morning”と時間の変化をS機能のg:で始めており見事である。“The time for sorrow has come to end”の箇所では、調性はg:からEs:に左回転S機能で時の変化を示している。

第10曲「ハリストスの復活を見て」

主の復活を告げる早課式の聖歌のひとつ。前曲と同じ調号による、民族的な力強い音楽である。

小節		8	10/11	15	22	25
調性	d:	F:		D:	B:	d:
機能	T	T	D~S	T	S	T

S	T	D
G:	<u>F</u> :	C:
E:	<u>D</u> :	a:
E:	As:	A:
cis:	fis:	fis:
Cis=Des:	H=Ces:	Fis=Ges:
ais=b:	gis=as:	dis=es:
<u>B</u> :	D:	Es:
g:	H:	c:

1. [5]の“the only Sinless one”とppで10拍を3拍ごとに「」をつけ、3拍子に区切り罪なきキリストそのものを弱音で惹きつけている。[28]における修辞法として、“for by enduring the cross for us”とキリストの受難の場面である。Alt.が、[30]でB音に延長記号が付いて歌われるが、小節の後半で1 oct.下がるが、ここはキリストの降下を表していないだろうか。その証拠に男声低音域で“He has destroyed death by death”最後に女声で同じ歌詞を歌うが、razurushi = destoroyを音符で、両外声部が反行し、破壊した、霧散していく方向を示している。[譜例4]

第11曲「我が心は主を崇め」

ルカによる福音書第1章46-55節に基づく、聖母マリア賛歌「マニフィカト」である。“More honorable than the Cherubim…”ヘルヴィムより尊くというリフレインがBassを除く3声部で挿入され、詩節を主導権をもって歌うBassと音域を対照させ、かつ緩やかに歌われる。

小節		3	6	15	20	21	26	34	39	45	49	56	58	64	74
調性	g:	Es:	B	G:	B:	g:	B:	g:	Es	g:	Es:	g:	c:	B:	g:
機能	T	S	T	T	T	T	T	T	S	T	S	T	S	T	T

小節	79	84
調性	C:	G:
機能	S	T

2. [6]、[21]、[39]、[58]で4回ヘルヴィムの歌が繰り返されるがその調性がB:、g:、c:、Es: とTかSの機能でさらに、それぞれの調のII、IV度のSの和音で冒頭の主和音を受けている。

S	T	D
C:	G:	F:
A:	e:	d:
A:	E:	As:
fis:	cis:	f:
Fis=Ges:	Cis=Des:	H=Ces:
dis=es:	ais=b:	gis=as:
<b>[Es]:</b>	<b>[B]:</b>	D:
<b>[c]:</b>	<b>[g]:</b>	h:

[譜例 4]

29

ti - ye bo pre - ter - pev, \_\_\_\_\_

pev, \_\_\_\_\_

ti - ye bo pre - ter - pev, \_\_\_\_\_ smer - ti - yu smert raz - ru -

pev, \_\_\_\_\_ smer - ti - yu smert raz - ru -

\_\_\_\_\_ smer - ti - yu smert raz - ru - shi.

\_\_\_\_\_ smer - ti - yu smert raz - ru - shi.

shi. \_\_\_\_\_

shi. \_\_\_\_\_

## 第12曲「至高きには光榮神に歸し」

グロリアに相当し、礼拝では日の出の時に歌われ、第7曲に較べると大規模になっている。ズナメニ聖歌を主としてAlt.が受け持ち、“Blessed art Thou, O Lord, teach me Thy statues.”の主題をリフレインしながら、Sop.とTen.の高声部が静かに詩節を進め、Bassは最低音変口音を引っ張り、最大3オクターブと3度の音域を広げる。最後に“Holy God, Holy Mighty, Holy Immortal, have mercy on us”と合唱がtuttiで反復し印象的に終わる。

小節	I	7/8	9/10	13/14	16	18	20	II 43	51	58	66	70	III 75
調性	Es:				G:	B:	Es:	g:	c:	es:	Es:	c:	B:
機能	T	D~S	D~S	D~S	D	D	S	T	S	S	S	S	T

小節	84	93	102	111	113	121	126	126/7	130
調性	c:	B:	Es:	C:		B:	Es:		c:
機能	S	T	S	S	D~S	T	S	D~S	S

No.1			No.2			No.3		
S	T	D	S	T	D	S	T	D
F:	C:	<u>G</u> :	C:	G:	F:	C:	G:	F:
d:	a:	e:	a:	E:	D:	A:	e:	d:
As:	A:	E:	A:	E:	As:	A:	E:	As:
F:	fis:	cis:	fis:	cis:	F:	Fis:	cis:	f:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:	Fis=Ges:	Cis=Des:	H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:	H=Ces:
gis=as:	dis=es:	ais=b:	dis= <u>es</u> :	Ais=b:	Gis=as:	dis=es:	ais=b:	gis=as:
D:	<u>Es</u> :	<u>B</u> :	<u>Es</u> :	B:	D:	<u>Es</u> :	<u>B</u> :	D:
H:	c:	g:	<u>c</u> :	<u>G</u> :	H:	<u>C</u> :	g:	h:

1. [75]から神を賛美するAlt.の歌唱が3回、3連符を使って、3小節間と3が続くが、三位一体の聖なる数字を意識してのことと考える。[87]の“our refuge”と避難所の歌詞のところは、身を潜め合唱団を半数にして強弱記号はpppとなっている。[106]から“Holy God, Holy Mighty, Holy Immortal, …”と3回反復されるが、いずれも完全終止で終わる数少ない箇所になり、三位一体のコンセプトと一致する所である。[120]から8拍ごとに従線が引かれているが、Father、Son、Spiritの三位一体の歌詞は、明らかに3拍子を意識して、内包しながら見事に楽譜に収められている。[譜例5]

2. 第1部のB:, G:のD機能は、旋律音の音高移置による転調にほかならない。[34]から“Thou alone art the Lord, Jesus Christ”とEs:のIV(S)とI(T)の反復進行はキリストそのものの賛美と栄光を純白に歌い上げ、見事な緊張感を形成している。

[譜例5]

119 *f* smert - niy, po - mi - luy nas. *p* Sla - va Ot - tsu i Si - nu *mf* \*) [ < > ]

*f* smert - niy, po - mi - luy nas. *p* Sla - va Ot - tsu i Si - nu *mf* \*) [ < > ]

*f* smert - niy, po - mi - luy nas. *p* Sla - va Ot - tsu i Si - nu *mf* \*) [ < > ]

*f* smert - niy, po - mi - luy nas. *p* Sla - va Ot - tsu i Si - nu *mf* \*) [ < > ]

*f* i Svia - to - mu Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min.

*f* i Svia - to - mu Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min.

*f* i Svia - to - mu Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min.

*f* i Svia - to - mu Du - hu, i ni - ne i pri - sno, i vo ve - ki ve - kov. A - min.

第13曲「今救いは世界に」

両曲とも典礼上、同じ役割を持つトロバリ賛詞で、実際にはどちらか一つ選んで歌われる。いずれもズナメニ聖歌に基づき作曲され、ともに調号なしで4分の4拍子で、Adagioの速度標語と休符のない小コラール風である。

2. [10][11][12]では“destroyed death by death… He has given us the victory and great mercy”と続くが、ここでの破壊の方向は全声部上行で勝利に走っていく。DS進行は強さの持続である。[15]で主音のc音に着くが、S機能の和音を旋回して終止する。

小節		5	8	10	12/13	17
調性	a:	F:	d:	F:		C:
機能	T	S	S	T	D~S	T

S	T	D
$\boxed{F}$ :	$\boxed{C}$ :	G:
$\boxed{d}$ :	$\boxed{A}$ :	e:
As:	A:	E:
f:	fis:	cis:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:
gis=as:	dis=es:	Ais=b:
D:	Es:	B:
h:	c:	g:

第14曲「汝は墓より復活し」

小節		10	12
調性	C:	D:	C:
機能	T	S	T

S	T	D
F:	$\boxed{C}$ :	G:
$\boxed{D}$ :	A:	e:
As:	A:	E:
f:	fis:	cis:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:
gis=as:	dis=es:	Ais=b:
D:	Es:	B:
h:	c:	g:

1. 冒頭の7小節間の旋律の上、下行は“bonds of Hades”の爆発を強弱記号の6回の交替が微かに伝える。終止に至る“Thy peace to the world”とBassが3小節c音で引き伸ばされ、属和音で終わる半終止は次の第15曲の主和音の開始を暗示する。

第15曲「生神女や、われら汝の奴婢は」

第一時課から選ばれた聖母マリアへの賛歌である。喜びに溢れた合唱が湧き上がり、堂々とハ長調で全曲が閉じられる。

小節		14	17	19	20	22	26	29	31
調性	C:	d:	a:	F:	C:	d:	C:	a:	C:
機能	T	S	T	S	T	S	T	T	T

S	T	D
$\boxed{F}$ :	$\boxed{C}$ :	G:
$\boxed{d}$ :	$\boxed{A}$ :	e:
As:	A:	E:
f:	fis:	cis:
H=Ces:	Fis=Ges:	Cis=Des:
gis=as:	dis=es:	Ais=b:
D:	Es:	B:
h:	c:	g:

1. rabi = servantsはa:の短調cで、直後の生神女マリアは第6曲の賛歌と同じ明るいF:になり対照的である。“invincible might”を弱く“free from all calamities”を強く歌って、汝の名を呼ぼうと生神女と決然と落差をもって絶唱し3 oct.の音域をもって全曲を閉じる。

2. “triumphant”勝利のこたばをIVでコラール風に強唱する。開始の第一曲のC:とd:の組み合わせであるSの機能は、最終曲でも対象的に結ばれている。

## IV サブドミナント機能について

D-S進行のその代表的なVはIVに行かないことが、西洋音楽の古典的な規範であり、禁則である。導音を持つDはTにしか進めない。ラフマニノフが『晩禱』で多く用いたD-S進行は、西洋音楽のD-T進行の音楽の目的に目指す至福感や調和美、均整感とは相反した、別な意味で刺激的な和音の進行ともいえる。ブルースはD-S進行で刺激をつくり、変格終止S-Tで終わるといふ、西洋古典和声に対抗してあえて使うことによって、正統的でポジティブな西洋音楽の世界とは対立した、白人社会を動揺させた、現代の充足されない哀しみを盛り込むことで表現手段を可能にし、発展したのではないか。ラフマニノフの透徹な、切断した面のような直線は、決して振り返ることなく、光の進行のように真っ直ぐに進むのである。それも払いのけてではなく、その一徹さに引き寄せられるものがある。

松平(1995)は、T-S-Tプラガル終止は、「厳粛なあるいは宗教的な性格の曲にしばしば用いられる」と述べ、さらにドビッシーの<前奏曲「雪上の足跡」>の終止を取り上げ、「死界の真ん中の思い出のように、人間の開かれた足跡の憂鬱が、悲しい冬の景色の中に残っていた厳粛な悔を心行くまで表現している」と説明している。『晩禱』にみられた、プラガル終止は五線の下にくぐもることで、一層、広い大地に音をしずめ、その大地はまた、広い大地の全体と一部を融合させていく。『晩禱』では曲中に頻繁にT-S-Tが使用されていることが判明した。ここでサブドミナントはどんな機能をもつのか、『晩禱』と歌詞を対比する意味でシューベルトやシューマンの歌曲作品の中から、サブドミナントの和声の用例における諸機能を四つ上げる。

(1)人間、場所、時間の質を変える。

『晩禱』の第7曲の[14]から主調にたいしてAs:つまりS機能にはいる。ここで「主よわが唇を開かしめ、我が口から汝への賛辞を宣言せんと」歌詞の世界が変わることに、見事に対応している。

シューベルトは歌曲集<白鳥の歌>の第1曲「Liebesbotschat愛の使い」は主調G:から[18]でC:になり小川から場所が花園に変わり、[32]からa:で夢路になり、現実と隔たった別世界をS、Tの関係で表現している。

シューベルト「Erkönig」では、語り手と少年と魔王が劇的に対話式に作曲されているが、魔王の3回の言葉の1回目が“Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!”主調f:に対してAs:がT機能、2回目が“Willst, feiner Knabe; du mit mir gehn?”ではB:で主調に対してS機能、3回目の“ich liebe dich, mich reizt deine schone Gesalt”では、Des:で主調に対してS機能と、魔王の登場をT、S機能で統一感を持たせ、3回ともppの強弱記号により、登場人物の性格の対比を表わすように配慮されている。

シューマンの歌曲<Liederkreis>op.39の第5曲「Mond Nacht」の冒頭は、E:の下属和音で開始されるが前奏に引き続いての導入は月光が照らされている雰囲気醸成して見事な使い方である。

(2)表現の集中化、強化を現す。

『晩禱』の第1曲のCコードのアーメンの直後の強唱による“Come, let us worship God, our King”4回ともd:で歌われるが、このSは出現するたびに集中力が圧倒的に高い部分となっている。

『晩禱』の第10曲の[22]と[23]の強唱部分はd:

からF:そしてB:とS機能によって効果を挙げ、“joy has come into all the world”と頂点を築くのである。

(3)表現の減衰、沈静化を表す。

『晩禱』の第6曲の[19]～[23]にかけてSop. Ten.の高声部で生神女を賛美し、それに対してAlt. Bass.が“for Thou hast borne the Savior of our souls”と喜びの表情をDS進行を繰り返すことによって、S機能を差し挟むことで、音楽を客観的に冷静化に運び、最後もST進行、変格終止で静かに閉じられる。

『晩禱』の第10曲の[31]のキリストの降下、釘うちの血が生々しい中に、死をもって死を破壊したと民衆の嘆き、眩きがかすかに耳に聞き取れるところである。

(4)時間の逆戻りを表現する。

『晩禱』の第3曲の[71][72]はF:の主調に対してSのg:さらに第9曲の[63]では、g:からSのa:に明確に区切られており、ここでの両曲の歌詞は“Both now and ever”と今も昔もという過去を振り返る、逆行に対してラフマニノフもSを使っている。

シューベルトの<白鳥の歌>第2曲「Kriegers Ahnung (戦士の予感)」では、第1節の戦地で戦友たちが憩っているところはc:で、第2節のかつて燃える爐の傍で、恋人と過ごした時間を振り返るところはAs:で主調に対してS機能になっている。

シューベルトの歌曲集<冬の旅>第17曲「Im Dorfe(村にて)」第1節の主調はD:で就寝から夢を見て、朝になってすべてを忘れて起床するが、第2節ではG:のS機能で夢を見続けたいと夢に戻り、第3節では夢を終えて現実に戻るが調性は元のD:が使われる。

## 結論

作品『晩禱』には、西洋バロック音楽を源とし、音楽史の巨匠たちが駆使してきた修辞法の用例が多く発見され、作曲者の企図が構造原理に関与していることが判明した。これは西洋音楽の伝統的な手法のひとつを受け継いだのである。しかし、『晩禱』には西洋音楽の規範的な法からは避けられているD-S進行や、プラガル終止を用い、それも細胞としてではなく、構成要素の骨格として、綿密に張り巡らされていることが見つかった。その基盤にある文化的背景として、ロシアは幾度も文化の交流を断絶してきた。モンゴルのロシア支配、ナポレオン戦争、国家崩壊と有機的な連続を継承できない事態を繰り返した。広大な土地を守り、外的から身を守るために、人々は体を寄せ合い、強い一体性を形作らねば成らない。ロシア正教に横たわるソボルノスチ(全一性)も一体性の教えである。個人が十分な相互理解を保ち、また自らの個性を失うことなく調和的な共同体を作ること、家族愛、土着的な愛情が育まれてきた。「最後の晩餐」に描かれたように親和的な受容的な思想が地盤となり、一方で西欧的な考え方、合理主義的な考え方を取り入れつつも、より精度の緻密さを欠く分、そこで人間的な魂の介在する余地が増大し、思いもかけない想像力の世界を生み出すことになった。現在100余りある言語と10を超える宗教があり、多様性を生むことを物語っている。

ラフマニノフの『晩禱』全15曲の和声を調べた。その結果、TSの構成のみでできているもの10曲、TDの二つの機能でできているもの1曲、TSDによるもの2曲、Tのみは1曲であった。この点からも『晩禱』はS支配による曲、S機能を持つ曲が全体の八割近くを占め、また西洋音楽のルール違反のDS進行も多用し、終

止形もDTの完全終止ではなくS T プラガル終止の曲もあり、サブドミナントの機能の密度の高い、類例を見ない構造を持っていることが判明した。DT進行はDが緊張、Tが弛緩と、西欧音楽は二元論を原型としたが、ドミナントを離れ、サブドミナントの持つ、世界観を変える、空間や時間の質を変えてしまう、宗教的な、神々しい畏敬に襟を正すような緊張感、現実から離反した、時間軸が逆転してかけ離れたところから守られているような包容的な親和性は、この曲の特質である音楽構成のサブドミナント機能からきているのかもしれない。ロシア正教のもつ文化的背景がよりラフマニノフをしてサブドミナント機能を、偶然ではなく必然的に、多発的ではなく自発的に生み出していったのであろう。『晩禱』の魅力的、感動的、斬新な響きは、サブドミナントが優位に立つところに発すると考えて差し支えないだろう。

#### 引用文献

- (1955) 松平頼則「近代和声学」pp.27 音楽之友社  
(1981) C.Koecklin 清水 脩訳「和声の変遷」pp.98 音楽之友社  
(1981) 礪山 雅「思想」ーバロック音楽におけるフィグラーー682巻 pp.208,209 岩波書店

- (1978) E.Lendvai 谷本一之訳「バルトークの作曲技法」pp1,2,3 全音楽譜出版社  
(2002) 伊藤恵子「革命と音楽」～ロシア・ソヴェト音楽文化史 pp9,10 音楽之友社  
(1993) 伊東一郎「音楽芸術」7月号pp25音楽之友社  
(1973) 森田 稔「音楽の友」4月号pp147 音楽之友社  
(1966) 森田 稔「最新名曲解説全集」第24巻声楽曲IVpp31,32,33 音楽之友社

#### 参考文献

- (1980) 高橋保行「ギリシャ正教」講談社 講談社学術文庫500  
(1989) 高橋保行「ロシア精神の源」中央公論社 中公新書952  
(1997) 高久眞一「最後の晩餐」日本基督教団出版局

#### 引用楽譜

- (1992) The Monuments of Russian Sacred Series, volume 2 Sergei Rachmaninoff, "All-Night Vigil" op.37 Edited by Vladimir Morosan and Alexander Ruggieri, MUSICA RUSSICA