

ロシア芸術音楽における民族性の構造

大 塚 明

I 問題の所在

ロシア《国民》音楽なるあいまいな概念にたいし、厳密な学制的規定を与えるためには、作業の一環として、その民族性の構造をあきらかにしなければならない。なぜなら、第1に、ロシア《国民》音楽の西欧的なイマージュには、その持つ強烈な民族臭にたいする賛仰と恐怖の感情がつねにつきまとっているからであり、第2には、それにもかかわらず、民族性の構造そのものについては、具体的な考察がほとんどなされていないからである。

ここに扱おうとする《民族性》とは、西欧における用語の *nationality* に応ずるものとしてのそれであり、概念としては、まさにロシア芸術音楽を、ドイツなりフランスなりのそれから弁別せしめうる唯一の特性、すなわち、ロシアにあっては十分普遍的であり、ヨーロッパ芸術音楽のなかでは個別的な1特性を指す。

かかる意識は、考察の対象と問題の性格について、すでにふたつの限定を与えている。すなわち、第1には、ヨーロッパ中心部の文化的伝統の長い諸国民ののではなく、その東辺に位置するロシアのそれが問題なのであり、第2には、単に音楽一般ではなく、また民俗音楽のでもなく、まさに芸術音楽のそれが問題なのである。

1 作業の隘路

民俗音楽の外形的特質に関するかぎり、民族性はあるていど実体的に確認される。芸術音楽のばあいそれが困難なのは、民俗音楽と異って持つ芸術音楽の特質のためである。

a 伝播 民俗音楽のばあいと異なり、芸術音楽の伝播には長期にわたる民族的接触や人種の交媒、征服支配等を必ずしも要さない。その結果、研究者は、共通の素材や技法を持つ同一の様式圏の内部で作業しなければならないことになる。

b 発展の速度 民俗音楽の発展の速度のおそいのに反して、芸術音楽のそれは早い。諸民族間の横の様式的連携のほうが、1民族における縦の連続——民族性はそこに具現するはずである——よりもはるかに識別しやすい。

c 個性の領域 民俗音楽のばあい、形式差が共通の表現意志の外形的ヴァリエーションとして処理されうるに反して、芸術音楽にあっては個性がそれぞれの閉鎖的な世界を形成している。それらの垣を越えて共通の民族性を追究しなければならない。

2 作業仮説

ロシアの主要な作曲家のほとんどが、西欧音楽の学習に入る以前に受けた、強くかつ永続的な音楽的体験について記している。そのような強固かつ共通な実感を、民族の基礎音感と呼ぶことにする。

それは、一般に、民族語の抑揚、民俗音楽、教会音楽等への幼年時における接触によって獲得されるものであり *Volksseele* (民族心) の音楽的具現と考えることができる。そのような概念の、実体的な存在を

仮定する¹⁾。

II 外 形 的 特 質——素 材——

まず、素材とその扱いかたについて見る。

1 オリエンタリズム

オリエンタリズムとは、グリーンカの「ルスランとリュドミーラ」に始まり、やがて、《新ロシア派》の作曲家のほとんどがいちどはその洗礼を受ける、東方的題材ないし旋律への偏愛の志向である。それがとくに問題とされるのは、ロシアにおけるその濃度が、他の西欧諸国に比してはるかに強いからである。

この現象の原因のひとつとして、エイブラハムはバラキレフとボロヂーンに見られる東方の血統をあげるが、それだけでは、それがある作曲家群に共通することの説明とならない。かれはさらに、この現象の前提として、19世紀におけるロシア帝国の東方経略の結果、文化の東方的要素が深くロシア本部にまで浸透したことをあげるが、それでは、それが音楽の1特質となるまでに摂取される過程はどうであろうか。

まず指摘したいのは、quasi oriental とはいえ、それがタタール、カフカース、アルメニア、ペルシア、アラビア等、種々雑多な要素の集合であり、むしろ、限定された意味での非西欧と言うべき点である。

それらは2様の方法で摂取された。

α 意識的・自覚的摂取——論理的関心—— ボロヂーン、バラキレフのカフカース行、リームスキイによる文献渉猟、等。

β 無意識的・偶然的摂取——音感的関心—— 同様の諸要素が、モスクヴァの町なか、近衛兵の宿舎、フィンランド鉄道三等客室等々で、耳により直接採集されている。明らかに、これらの素材は作曲家の音感関心をひいたのであり、そのいみで、αのばあいより重要ないみを持っている。

つぎに、かかる関心の基盤はどうであろうか。

α 政治的心理的要因 帝国政府の伝統的な南下政策の影響、あるいは逆に、ムースルクスキの「シャミーリの行進曲」（1859）等に見られる。中央アジア諸民族への政治的同情、ボロヂーンらにある東方との同血意識。

β 文学的題材からの要求 プーシキンの叙事詩や民間伝承の含む東方の人格ないし場面への音楽的適応。

γ 音感的地盤 ロシアの国土の大半は、タタールの支配を体験している。民俗音楽へのタタールの影響を通して、東方的要素が基礎的音感の1部として作曲家の下意識に伏在することは、十分考えられる。

δ 西欧の克服の1媒体 ボロヂーンはムースルクスキとの再会（1859）にさいし後者の《東方風》作品の持つ《異様なあたらしさ》に驚倒したことを告白する。この1例は、オリエンタリズムが単なるエキゾチズムに留らず、ロシア作曲家の意図する西欧音楽の革新にさいしある媒体の役割を果たしたことを示している。

2 民謡旋律の使用

ロシア民謡（ウクライナ民謡をも含む）の使用が、ロシア芸術音楽の民族性の形成にある役割を果たしていることには、異論がない。在来の説を批判しつつ、問題点を示す。

α ロシア民謡の使用それ自体は、なんら民族的特質とするにあたらない。ベートーヴェンもまたロシア民謡を主題に用いている。

β このばあいにも濃度差が問題であるが、それは、ドイツならドイツにおけるドイツ民謡使用濃度との

1) この概念の設定の妥当性については、あらためて検討する。

差でなくてはならない。

ロシア芸術音楽は、XVIII世紀末より、一貫して自国の民謡を素材にとりあげている。西欧において、かかる強力な志向はみられない。その差異の、量的・質的な性格と原因はどのようなものであるのか。

c) 民謡が、芸術音楽の内部へその民族的特質——音組織——を持ちこむことは事実である。しかし、その指摘をもって芸術音楽の民族性の摘出とすることは、問題の論理的なすりかえである。それは、あくまで、も芸術音楽に現れた民俗音楽の民族性の指摘にすぎない。

このばあい、問題は、民俗音楽の特質と西欧音楽の論理との相関、対立、緊張の関係の追求にある。

ロシアにおける民謡の音楽的収集事業は、はやくもXVIII世紀の末葉にはじまり、3段階を経ながら、XIX世紀末に及んでいる（下図参照）。

ロシアにおける民謡の音楽的収集事業略表			
時 期	採 集 者	採集範囲	目 的
a) XVIII世紀90年代～XIX世紀50年代	トゥルトーフスキイ、ブラッチ、カーシン他	都市周辺	普及
b) XIX世紀50年代～90年代	バレーキレフ、リームスキ＝コールサコフ、 チャイコフスキイ他	農村	固定和声付け
c) XIX世紀90年代以後			音楽学・民俗学的研究

図のc)は、いま直接関係がない。

a)に属する民謡集における民謡の取り扱いかたの特徴は、ひとことで言えば、古典派的なそれである。民謡は長調ないし和声的短調の調性、明澄かつ均衡のとれた機能と声による伴奏づけ、合理的のリズムによって、整理しつくされている。

それはまた、採集範囲が、ある程度芸術音楽の影響を受けて変質した都市民謡ないしその周辺に限られていることと相応している。

b)にあつては、採集者はそれぞれ気鋭の作曲家であり、採集範囲は質的に拡大される。採集曲にたいしては個性的な和声づけが工夫され、調性は限定されず、リズムは非合理的なそれ、また、変拍子をも許している。

あきらかに、a)からb)への移行にさいして、採集者の関心は採集行為から採集対象そのものへ、また出版の目的は単なる実用から研究へと移っている。この間、同一の曲が、ヴァリエーションへの単なる興味からではなしに、再三採集しなおされている。民俗音楽の停滞的な性格からすれば、かかる再採集の原因をなす変化は、対象ではなく主体のがわに起ったのである。

いっぽう、主体におけるこの変化は、芸術音楽の領域では、民謡導入の技法の変化として現れている。内的構造の論理的一貫性をもっとも強く要求する器楽のジャンルに考察の範囲を限って、その差異をのべる。

民謡収集のa)の段階に応ずる時期では、民謡は採集され発表されたそのままの形—完成体—で、主題として導入されている。この条件で許される器楽の唯一の楽式は、民謡の主題による変奏曲である。

その最初の例は、ボクシャーニナの報告する、トゥルトーフスキイの「クラヴサンのための変奏曲」である。その後、半世紀のあいだに、無数の類似の作品が生れている。

b)に応ずる時期では、民謡の導入のかかる技法は量的に後退し、完成体のままの民謡の使用は、作曲技法の主流からはなれてゆく。

民謡の外形は、破壊され、あるいは無視される。

- a 動機への分断 民謡の1部分を動機的な主題として使用する。

(例) チャイコフスキ「ピアノ協奏曲第1番」, 第3楽章第1主題。

- b 変 質 リズム等の変化により, 分断された民謡をさらに加工する。

(例) 同, 第1楽章第1主題²⁾。

- c 変 容 外形の捨象により, 逆に内的生命力を吸いあげようとする志向。

(例) チャイコフスキ「交響曲第2番」第1楽章序奏主題¹⁾。

この1連の破壊過程は, その究極として, 民謡的主題の再建にまで導く。それは, 現実のいかなる民謡の変形でもないが, 同時に, 民謡のみが本来具有するはずの生命力を, 完全に保持するのである。

(例) ムーソルクスキ「ボリス・ゴドゥノフ」プロローグ, 序奏主題。

かかる, a) から b) への移行の考察から, 民謡にたいする作曲家の関心があいまいなかぎり, 民謡はその完成体をもって芸術音楽を支配し, 関心が真摯なものとなるにつれて, 民謡の完成体の使用はしだいに制約され, ついには完全に捨象される, という一見異常な背反が抽出される。

このb) の状況の1部は, 民謡の音楽的性格から説明しうる。

完成体としての民謡は, それ自体芸術的に完結した閉鎖的な世界である。民謡のこの性格は, 動機の徹底的な展開による論理の貫徹という西欧音楽の技法的本質と対立する。

この対立の解決は, 完成体としての民謡を採ってソナタ楽式以下のダイナミックな楽式を捨てるか(残るのは安易な変奏曲楽式である), あるいは, ソナタ楽式等を採って, 民謡を破壊するかのどちらか以外にありえない。グリーンカは「カマリーンスカヤ」で第3の道を探究するが, 結果は, 変奏曲楽式への回帰と, 作品の不統一に終わっている。

いっぽう, ダイナミックな楽式における民謡の展開は, 西欧的技法への十全の習熟を必要とする。

それゆえ, a) から b) への民謡使用法の変化は, 民謡と西欧音楽の論理の原理的対立関係の, 作曲家のがわの主体的条件のそれぞれの段階における解決であるとして, 統一的にとらえることができる。

それでは, なにゆえ, 百年にわたって執拗に民謡が追究され続けたのであろうか。

この民謡への固執は, 通常, ロシアにおける政治的なのみでの国民意識に喚起されたとされている。しかし, それでは, かかる意識が思想・芸術界の全体をとらえるにいたる1812年以降の時代の以前に, すでに民謡の収集や使用がはじまっていることを説明しきれない。

この民謡への固執の原因は, つぎの2点から考えることができる。

- a 民族的基礎音感と異質の論理との矛盾の解決欲求

ロシアにおける芸術音楽(=西欧音楽)の歴史は, ピョートルの改革と同時に政治的に開始される。それ以前のロシア音楽史(その実体は民俗音楽と宗教音楽である)とのあいだに非連続をはきつつそれは進展する。この状況は, 作曲家の内部において, 民族的規模における, 実感と論理の乖離として反映する。この統一欲求が, かれらに統一の媒体として民謡を発見させる。

1) これらの主題および原曲の譜例については, 拙稿「チャイコフスキー: ピアノ協奏曲第1番」(『シンフォニー』第48号), 同「チャイコフスキーの交響曲——時代・思想・技法——」(日本グラムフォン発売: 「チャイコフスキー, 交響曲第4, 5, 6番」所収パンフレット)を参照。

b. 芸術音楽と民俗音楽の乖離

理念としての共同体が分解して以来、芸術のすべてのジャンルが、かかる重層的構造を余儀なくされている。その基礎には、都市文化の乖離じたいが横たわっている。

芸術音楽は、つねに民俗音楽の呪縛からの脱却によって自己を確立しようとする。同時にこの人工の花は、つねに民族音楽に回帰しようとする性格を持つ。民俗音楽が《草の根》なのである。作曲家は、都市にありながら創造の生命を汲みとるために農村に回帰する。かれらにとって、他人の採集した結果では十分でない。なぜなら、採集の過程の体験が問題だからである。

ロシア芸術音楽における民謡への回帰は、かかる異質の2要因の複合、とみることができる。

Ⅲ 内 在 的 特 質——技法——

つぎに、より抽象的な、技法の分野——とくに音階と和声構造の特質について考察する。

1 調性—関係長・短調の混用

a. 長調→短調、あるいはその逆 古典主義的均整美を持った主題が、後半において関係調に転調する例が多い。それがロシア民謡の調性的性格と関連することはたしかであるが、これをもってただちに、調性概念の拡大とすることはできない。

b. 主音上の増5和音 グリーンカは主音上の和音を導入し、その5音(C:gis)に和声的平行短調の導音と下属短調の第3音(f:as)という2重の意味を自覚することによって、単純な長調から抜け出している。♯5は、ヴィーン古典派における上行変質音の性格を抜けて、ロマン派的色彩を獲得する。この♯5の使用は、グリーンカ以後のロシア作曲家にとって、通有の技法となった。

c. 平行調間の彷徨 たとえば、ボロヂーンの交響曲第2番第2楽章第1主題はhではじまり、h:のような動きを見せつつ、結局はD:の主和音上に終止する。

これらを通して、既存の古典派的調性からの逃走の志向が看取される。

2 音 階—全音音階の発見—

ダルゴミーシスキはグリーンカの地点から、一歩進み歌劇「石の客」において全音音階の理念に事実上到達している。前記のボロヂーンの主題の調性的混乱も、この観点よりすれば、変化音の使用によって全音音階の系列を保障しているのにはかならない。このばあい、変化音は単なる経過音ないし倚音の質を脱し、全音音階構成音なる新しい価値が、無意識裡に附着せしめられている。

かれの歌曲「眠れる王女」の伴奏部には全音音階がその全貌を現わす。また、ムーソルクスキの詠唱「ヴァルラームのうた」の野性味を保障するのも、短調音階の2度の下行変質b2によって主音に隣接して創られた全音音階である。

全音音階の進行にさいして主に発言するのは♯5=b6, b7, あるいはb2等の変化音である。単なる変化音としては、チャイコフスキもこれらを用いている。

3 和 声

a. 借用の理念の放棄 グリーンカの「カマリンスカヤ」における主題の変奏部の和声構造は、変化音によって形成される和声部分を《借用》とみなすとき、理解しがたいものとなる。それらの変化音はすでに全音音階の呼び声に応えているのである。

b. 全音音階的和声 前記の主音上の増5和音は、ロシア作曲家によってしだいに全音音階和音として固定される。たとえばリムスキ＝コルサコフの「サトコ」の和声構造は、そのような全音音階和声と機能

和声の併用によって構成されている。

また、ボロヂーンの用いる属9の5度下行変質和音 $\begin{pmatrix} 9 \\ b5 \\ + \end{pmatrix}$ のb5は全音音階音列に属し、転回された7音と9音を媒介としてその音程をふたつの増5度に分かつ (C: f~des=des~a=増5)。

c **和声の色彩の使用** 機能的和声連結を無視し、より高次の内的連関に依拠した連結を使用する。ムーソルクスキィはその可能性を「結婚」において実証する。

d **不協和音程の放置** たとえばボロヂーンは、「眠れる王女」の伴奏で、長くたなびく長2度音程を放置する。これは、協和感と終止感にたいするあたらしい感覚の発生を示す。

4 基 盤

それでは、かかる技法上の開発の、衝動と論理はどのようなものであろうか。

a **主観的論理の不在** ダルゴムィーシスキィはその「石の客」においてなした革新を擁護するのに、ただ《自分は真実を欲する》としか、言うことができない。ボロヂーンは、自己の作品における全音音階的進行を説明して、《*фальшивая нота* が彼女の声や心のうちでひびくのだ》とのべるのみである。

かれらは自己の行為の意味を論理的に述べる言葉を知らない。強烈な実感の衝動、そしてそれを裏づける論理の不在、これがロシア音楽の革新者に共通する状況である。

このこと自体が、問題の本質を知らせている。かれらは西欧的論理を論理的に克服することができない。にもかかわらず、実感の導くままに、de factoにそれを破る。何がかれらを勇気づけたのか？

b **民俗音楽における基盤の限界** さきに述べた種々の変化音は、ロシア民俗音楽の旋法的構造にその基礎を持っている。それでは、かれらはロシア民俗音楽の特質に依拠して芸術音楽の民族性を獲得しようと努めたのであろうか。

エイブラハムも言うように、それは《曲解》なのである。(1) 問題を一般に全音音階に限ってみるばあい、それは、ロシアにおいて完全な普遍性を獲得するまでにはいたらず、逆に、西欧にあって、ある程度の普遍性に達する。つまり、全音音階は汎ヨーロッパ的基礎を持っている。(2) メルグーノフは1879年にロシア民俗音楽のポリフォニー的性格を学的にあきらかにするが、その結果、ロシア芸術音楽において、その和声的構造が民俗音楽のそれと一致するのは、わずかに1例にすぎないことが判明した。

作曲家たちは、民俗音楽を媒体としつつロシア的民族性を追求しながら、ロシア民俗音楽のとは異なるそれ、そして、そのデータにおいてヨーロッパに普遍的なるそれに到達した。

IV 結 論

以上、民族性概念を、その内包する下位の実体概念に分解しつつ、検討した。各項に共通する事態を考慮しつつ、つぎのように要約しうる。

ロシア芸術音楽における民族性は、ロシア作曲家たちが民族の基礎音感を背後にしつつ西欧音楽の論理と自己の実感との矛盾を追求してゆく過程で形成されている。

それは主観的にはロシアの追求であったにもかかわらず、客観的には、西欧の拡大にすぎなかった。ロシア作曲家は民族の基礎音感に導かれつつ、ヨーロッパでもっとも早く全音音階に到達するが、その全音音階は、調性崩かいの危機に到達した西欧音楽の内面から論理的に導かれる到着点のひとつである。

西欧が論理的に到着する地点へ、ロシアは実感によって到達し、西欧と合一するのである。