

S. ラフマニノフのピアノ作品におけるロシア正教聖歌の要素
—ロシア正教聖歌の変遷と《徹夜禱》作品 37 からみるラフマニノフの一音楽書法—

平成 24 年度入学 鍵盤楽器領域
2312904 増田 桃香

目次

序論	3
第1章	
ロシア正教における音楽のあゆみ	5
第2章	
聖歌旋律について	
第1節 単旋律聖歌から多声聖歌へ	18
第2節 ことばと音	23
第3節 聖歌旋律の構造	25
第4節 聖歌旋律の和声法	33
第5節 ボルトニャンスキー、チャイコフスキー	39
第6節 リムスキー＝コルサコフ	44
第3章	
《徹夜禱》 作品 37	54
譜例 第9曲 《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え》	67
第4章	
ラフマニノフのピアノ作品におけるロシア聖歌の要素	
第1節 ディエス・イレ	81
第2節 ピアノ作品におけるロシア聖歌の要素	85
1. 古聖歌旋律を引用している作品	88
2. 古聖歌旋律に類似した旋律単位が用いられている作品	88
3. 古聖歌の持つ旋律的、和声的要素が感じられる作品	121
4. 古聖歌の要素に由来する素材がみられる作品	136
第3節 交響曲作品	140
結論	153
参考文献表	155

序論

今日、クラシック演奏の場において、そのプログラム上にセルゲイ・ラフマニノフ Сергей Рахманинов (1873-1943) の名前は容易に見つけることができる。作曲家没後から 72 年 (2015 年現在) しか経っていないにもかかわらず、演奏家、音楽愛好家へのラフマニノフ作品の浸透度合いは、驚くべきものがある。ラフマニノフの音楽的特徴の主なものとして、「鐘の音」や、《ディエス・イレ》が挙げられるが、ラフマニノフの作品を演奏する上でそれらは基礎的な知識として、すでに一般的に広く知られていることである。これらは、いわゆる「ラフマニノフらしさ」を感じさせる一因であろう。

一方、ラフマニノフの作品に散見される「ロシア正教聖歌」については、その認知度は高いとはいえ、そもそも現代の演奏家にとっては馴染みの薄い要素である。しかし筆者は、ラフマニノフ作品を実際に演奏する中で、ロシア正教聖歌に由来するモチーフや和声感、ラフマニノフの重要な音楽的要素として、もっと明らかにされるべきだと認識を抱き続けていた。

本研究に求めた課題は、ロシア正教聖歌の歴史を踏まえた上で、その音楽的特徴を明らかにし、ラフマニノフのピアノ作品上に、具体的にどういったかたちで、ロシア正教聖歌に由来する要素があらわれているかを検証することである。ロシア正教聖歌の要素が、具体的にどのような作品にみられるのか、明確に示すことが本論において重要であると考え、ラフマニノフのピアノ作品に、ロシア正教聖歌の中でも特に「古聖歌」の要素の影響が感じられる場合を、以下のように大きく三つに分け、本論の中心的章である第 4 章で検証をおこなった。

1. 古聖歌旋律を引用している作品
2. 古聖歌旋律に類似した旋律単位が用いられている作品
3. 古聖歌の持つ旋律的、和声的要素が感じられる作品

明らかな引用である場合を除いて、作品における聖歌の要素の表出の度合はさまざま、判断が容易でないケースもみられる。それだけ、ラフマニノフの作品におけるロシア正教聖歌の要素はその作品に溶け込んでおり、また、グレゴリオ聖歌《怒りの日》(ディエス・イレ)、民謡やジプシー音階などさまざまな要素と、きわめて自然に融合しているといえる。ロシア聖歌の要素は、あくまで断片的な要素として、または色合いとしてしか見出せない場合も多いと考えられる。しかしそのような場合でも、作品をつぶさに観察することによって、それらに何らかの共通する特徴を見出すことができるのではないかと考える。

ラフマニノフの作品にロシア正教聖歌の要素がどのような書法で、用いられているのかを探るため、第2章で聖歌の構造について述べた上で、第3章では、ラフマニノフの宗教作品《徹夜禱 *Всенощное бдение*》作品37を、同時代の作曲家による同名作品との比較を中心に、分析をおこなった。

耳にするとすぐにわかる、ラフマニノフ独特の節回しや響きはどこからくるものか、ラフマニノフのピアノ作品を演奏したり、聴いたりする中で、筆者は常に疑問に感じていた。それと共に、《徹夜禱》作品37に強く興味を持ち、作品を繰り返し聴く過程で、ラフマニノフのピアノ作品にも共通する響きをそこに強く感じ取り、鐘の響きや《ディエス・イレ》だけではない、作品の根底に潜在するロシア聖歌的な要素に気づいた。

一般的に言われている、ラフマニノフの作品におけるロシア正教聖歌の要素や影響といったものは、以前の筆者がそうであったように、「感覚的に」判断される部分が多いと考えられる。現時点までに、ロシア古聖歌の基礎的なしくみや特徴を踏まえた上で、ラフマニノフの全ピアノ作品において、どの部分にどのような共通性をもって、ロシア正教聖歌の要素があらわれているのかについては、いまだ明らかにされているとは言い難い。本研究の目的は、ロシア古聖歌の音楽的特徴を明らかにし、意図的ではない、あくまで潜在的なものであっても、本要素がラフマニノフ作品において重要なものであることを裏付け、音楽的魅力として作品に影響を与えていることをはっきりと示すことである。

ラフマニノフ自身はロシア正教聖歌を、モチーフとして意図的に取り入れていたわけではないと明言しているが¹、「意識と無意識のはざまにあるもの」を探ることによって、作曲家の自覚していないレベルで、聖歌の要素がもたらす音楽的魅力や可能性を述べることは可能である。また筆者は、ロシア正教聖歌に由来するラフマニノフの一音楽書法が、作品の魅力の一部であると考える以上、この要素への具体的な理解が、ラフマニノフ作品の演奏や楽曲の解釈において、役に立てることができないのではないかという提言として、本研究に取り組む。

¹ 1935年にラフマニノフは、音楽学者ヨゼフ・ヤッセル Joseph Yasser (1893-1981) のロシア聖歌や民謡の作品への影響についての質問に対し、「その影響が、意識的か無意識的かを述べることは難しい。明らかに模倣スタイルとよべるのは、徹夜禱におけるいくつかの作品のみである。」と答えている。S. Bertensson, J. Leyda, *Rachmaninoff A Lifetime in Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 311-312. この発言については、第4章でも取り上げている。

第1章 ロシア正教における音楽の歩み²

本論文において述べる、ロシア正教における「音楽」とは、教会における典礼、つまり聖務日課や、西方教会でいうミサにあたる「リトゥルギア *Литургия*」といった礼拝で扱われるものを指す。ロシア音楽の歴史は、ロシア正教とともに発展し、切り離すことのできないものである。西欧音楽の始まりがラテン語のグレゴリオ聖歌であると言われるのと同じく、ロシア正教の音楽も、スラヴ語による言葉との密着な関係がある。ロシア（当時のキエフ公国）が、正教をビザンツ教会から国教として受け入れ、信仰を始めた 988 年頃から現在に至るまで、その音楽は常にロシア正教と運命を共に歩み、ロシア音楽史の中心であったことは、「ロシア音楽」と呼ばれるひとつのジャンルの理解に、非常に重要な意味を持つ。

この世界における音楽のはじまりがどのようなものであったかを、現代の演奏家が知るべき必要性はさほどないかもしれない。音楽は、言葉を伝えるツールとして聖歌に用いられた「うた」であり、もともとは「芸術」の要素はなかった。そこから長い時間をかけて、様々な歴史的事象に翻弄されながら「芸術」としての「音楽」に昇華していった、その道筋に目を向けることは、表面的な聖歌の音楽的特徴を知るだけでなく、結果として、ロシア音楽がどのようなルーツを持つものなのかを理解するための手助けとなると考える。

17 世紀以前のロシア音楽の歴史は、目立った事象や発展がみられない。17 世紀に西欧文化の影響を受け始める以前、ロシアにおいて高度とよべる音楽文化は、ロシア正教の教会における歌唱のみであった。17 世紀には、カトリック文化を持つポーランド領東ウクライナのロシア併合（1654）により、西欧文化の流入がはじまり、オルガンの響きを模した聖歌のスタイル「パルテス聖歌 *Партесное пение*」、またウクライナからは「カント *Кант*」と呼ばれる 3 声の聖歌が伝わった³。このように、ようやく 17 世紀以降に、ポーランドとウクライナを通して西ヨーロッパの多声音楽の様式と五線譜が浸透していった。鍵盤楽器の積極的な導入がみられるのも、17 世紀以降である⁴。この時代までは、土着の民謡を除けば、正教会における歌唱のみが「音楽」として存在し、ひたすらにこの「歌の文化」が守られ

² この章では、ロシア正教の音楽について詳細に記述された以下の著書を参考にした。

Мартынов, Владимир. *История богослужебного пения Учебное пособие*. Москва: РиоФа, 1994.

³ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995 年、300～301 頁。

⁴ ピョートル一世による改革以前から、皇帝などのごく限られたあいだで、外国から持ち込まれた鍵盤楽器は少しずつ浸透していた。17 世紀初めには、ロマノフ家の初代皇帝ミハイルのもとにポーランド人オルガン奏者が仕えており、またこの頃、外国で鍵盤楽器を集めるロシア貴族もいた。伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴィエト音楽文化史』 東京：音楽之友社、2002 年、36～37 頁。

続けた。礼拝における祈祷は、すでに「歌」として捉えられていたと考えられる。実際に、「ロシア正教会において、「祈り」は「歌う」ことであり、同意語のように用いられた」、「かつてロシア人は「礼拝する」ことを「歌う」と言った」⁵と聖歌学者 J. V. ガードナー⁶は述べている。つまり、この原理が強く守られていたことによって、正教会は宗教音楽の領域を維持しえたと考えられる。

17 世紀にピョートル一世による国政の一環として、積極的にヨーロッパの芸術的要素が取り入れられた。この実質的な文明開化とともに、ロシアの土着・民族的な音楽文化は、「西洋音楽芸術」を目指すようになり、18 世紀には主にイタリアやドイツに影響を受けた西欧の音楽様式が主流となった。その後、19 世紀に活動したロシア五人組たちは、西ヨーロッパのすでに確立された音楽を汲みながらも、民謡やロシア正教音楽の響きを根底に据えて国民的な音楽への回帰を掲げ、再びロシアのアイデンティティを模索した。彼らの思想は、必ずしも長く保たれたものではなく、その作風や志向も変化した。多くの民族的主題によるオペラをはじめとする作品群が、彼らの功績の大きさを示している。こうして、「長く守られたロシア古来の歌の文化」と、「発展を遂げた西欧音楽」の融合を背景として、「ロシア音楽」は作りあげられていった。

現在、一般的な傾向として、19 世紀以前のロシア音楽の歴史認識が不足しており、ロシア音楽のルーツが何に由来するものなのか、まだ漠然と捉えられているように感じてならない。本章では、ロシアの西欧化に至るまでの時期を中心に、時代の変遷とともに 20 世紀初頭までにどのようにロシア正教の音楽が発展していったのか、正教の教義に触れながら以下で述べる。また、ロシア聖歌の歴史において重要であると考えられる、単旋律聖歌から多声聖歌への変遷の過程については、第 2 章において詳しく述べる。本章では、ロシア正教の教義的な面と、ロシア正教における聖歌の概略的な歩みを中心に述べる。

⁵ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir, (New York: St.Vladimir's Seminary Press, 1980), 松島純子編訳 (大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師:松島純子)資料)、2015 年、5 頁。

⁶ ロシア正教聖歌研究の第一人者。ヨハン・フォン・ガードナー Johann Von Gardner (ロシア語名は、Иван Алексеевич Гарднер, 1898-1984)

第1節 ロシア正教の精神と音楽 20世紀初頭までの変遷

本論におけるロシア聖歌については、いくつかの異なるタイプの聖歌を、それぞれ〇〇聖歌というように呼び、また「典礼の場において演奏される聖歌」という意味で、その場合のロシア聖歌全体を奉神礼歌⁷と呼ぶことにする。ロシア正教に関連する様々な用語について、明確に統一された日本語訳は確立されているとは言い難く、訳語の選択については、基本的に日本正教会による訳語、または慣例に従うこととする。補足が必要な際は、その都度おこなうこととする。

ロシア正教聖歌の全歴史は、紀元元年まで（第一期）、古代ロシアがギリシャ正教を国教として受け入れるまで（第二期）、現代まで（第三期）、という三つの時代に大きく分けることができる。紀元元年までの歴史は、抽象的な面を持ち合わせるが、ウラディーミル・マルティノフ Владимир Мартынов（1946-）⁸による『奉神礼歌の歴史 История богослужебного пения Учебное пособие』（1994）を参考に、教義的な側面からその音楽観を考察する⁹。また、この最初の紀元元年までの時代の音楽概念は、キリスト教全体で一致したものと考えることができる。ロシア正教聖歌の歴史を紐解くにあたって、聖歌とそこに同居する「音楽」はそもそも全く別のものであり、その歴史は異なるという認識が必要である。つまり、奉神礼における音楽は神の言葉を伝えるための手段としての「うた」であり、「芸術」ではなかったという出発点から見ると、「われわれ人間がどう正しく生きるべきか」という規律を、音楽によって示すのが聖歌の役割であったと考えられる。マルティノフは、「音楽は、芸術である。奉神礼歌は、芸術ではなく禁欲的な風紀である。これが音楽と奉神礼歌の相違点である」¹⁰とはっきり示している。

奉神礼歌は、ティピコン（礼拝規律書）をメロディで表したものとされる。正しいメロディの秩序、正しい生活、ティピコン（礼拝規律書）の直感的認識、という3つの要素が奉神礼歌の不変の3構成を成していて、それは人体構造の「肉体、魂、精神」という3構成に相對するものである¹¹。奉神礼歌の3構成のうち、「肉体」は聖歌自体、聖歌のメロディであり、「魂」はキリスト教徒の全人生を秩序立てるだけでなく、奉神礼において個々のメロディを奏でる時と場を指示するものでもある規則、つまりティピコンであり、「精神」

⁷ 奉神礼とは、キリスト教会で一般的に典礼と呼ばれるものにあたり、日本正教会ではこのように訳される。奉神礼で歌われる聖歌全般を、奉神礼歌とよぶ。

⁸ ソヴィエト時代においてアヴァンギャルドなスタイルを貫いた作曲家であり、民俗学者。また70年代からロシア正教聖歌の研究に取り組み、その活動は広範囲に渡る。

⁹ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*. Москва: РиоФа, 1994.

¹⁰ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие* (Москва: РиоФа, 1994), p. 3.

¹¹ Ibid.

は規律に従い、正しい生き方へと促す禁欲的な行為そのものである。奉神礼歌の魂は、信者の生活を正しい方向へと導くものとされていた。聖歌は、教会の規律に従って正しく生活を送ることによってはじめて聞くことができた。どれだけその苦行が遂行されているかが聖歌の形式にも関わり、実際に「修道」という禁欲的生活をなし得る者でなければ、その聖歌を作ることはできないという¹²。そのため、ロシア奉神礼歌の成立は、ロシアにおける修道の成立と大きな繋がりがあるのである。具体的には、修道生活の先駆者らによる、「どうやって声の動きを、神を渴望する心の動きと合わせるか」という特殊な科学が、奉神礼歌の誕生の基礎となっている¹³。

一方で、紀元前の古代ギリシャにおいては、文明、科学の発達とともに、精神に大きな働きかけを持つ力としての音楽のシステムが確立されていった。このような音楽の成り立ちの歴史について、マルティノフは「魔法的、神秘的、倫理的、美学的」という4つの段階に分け、その見解を以下のように示している。

それぞれ、人間の意識に対して特徴的な響きの影響を定義することができる。第一段階は、魔法的な段階で、音楽の響きの本質を、エクスタシーをもたらすように用いることが特徴である。音楽の響きは、人間の意識を独特のトランス状態、あるいはエクスタシー状態へと導くことができるものである。この、古代から存在している音楽層は、現代まで生き延びていて、現在もシャーマンが実践している。第二段階は神秘的な段階で、音楽組成が調の相互関係、音程の比率といった様々な構成要素からなっていることが特徴である。これらの構成要素は、神秘的な手段、あるいは宇宙の深遠な神秘を理解する手段だと考えられていた。音楽をまさにこのように理解することによって、私たちはバビロニアの神官や古代エジプトの神殿と出会うことができるのである。第三段階は、倫理的な段階であって、音楽は、人間の中に倫理的で道徳的な要素を育み、人間を本当の意味での人間へと育てあげる、魂の体操のようなものと見なされる。この段階を最もはっきり表しているのは、古代ギリシャの思想家たちの活動である。最後の第四段階は、音楽発展の美学的段階であって、様々な文化の晩年という特徴をもっている。そのような文化の晩年にあたっては、音楽の壮大で宗教的な、神秘的な使命は忘れられ、音楽はただ単に、美学的な楽しみを与える使命をもつ芸術として理解されるのである¹⁴。

¹² Ibid., p. 66.

¹³ Ibid., pp. 3-4.

¹⁴ Ibid., p. 6.

奉神礼に伴われる「うた」としての音楽が、単に言葉を伝える手段から、徐々に「芸術的」になっていく過程を追うには、ヨーロッパ全体の世俗音楽の歴史と合わせて検証する必要があるが、ここでは奉神礼歌に与えた影響や、関係性に触れるに留める。続く第三期は、古代、中世を経て現代までの長い期間にあたり、これ以降、細かく第三期について述べる。また、この第三期も大きく三つの時代に分けることができ、それぞれ第1、第2、第3期とし、順に追って述べる。

初期キリスト教時代の音楽は、ユダヤ教の詩篇歌唱の伝統、古代後期における地中海地域の異教・ヘレニズム文化といったものが源泉となっていた¹⁵。贅沢かつ異教的なものとして、また、言葉から注意をそらすものとして、楽器は禁じられていた¹⁶。古代ローマからビザンティウム（コンスタンティノープル）にキリスト教が伝播し、西ローマ帝国滅亡後も、東ローマ帝国の首都としてビザンティウムが栄えた。それまでのロシア地方にあった、キエフ公国は988年に、ウラディーミール一世の洗礼によってギリシャ正教を国教とした。こうして当時すでに高度な音楽文化を持ったビザンティン文化も同じくロシアの地にもたらされることとなった。1054年には、ローマ教皇とコンスタンティノポリス総主教の「相互破門」による西方教会と東方教会の分裂が起き、その後東西のキリスト教音楽は、それぞれ独立した異なる文化を作り上げていった。

つまり我々の知る、広義における「西洋音楽」に含まれる東方の文化を起源とする音楽は、すでに10世紀も以前に別の道を歩み始めたのである。ロシアの奉神礼歌の歌詞や教会用語は、ビザンティン起源としており、典礼と一体のものとしてロシアにもちこまれた。

ビザンティン聖歌とロシア聖歌には多くの類似性が見られ、19世紀にはロシアの聖歌学者、ドミトリー・ラズモフスキー Дмитрий Разумовский (1818-89)、ステパン・スモレンスキー Степан Смоленский (1848-1909) らによる長年の研究がおこなわれ、同じく聖歌学者のアントニン・プレオブラジェンスキー Антонин Преображенский (1870-1929) によって、ロシアの初期聖歌写本中のネウマ譜が、ビザンツ起源であることを立証する証拠が見つかっている¹⁷。聖歌旋律についても、聖歌の構造上重要な箇所、同一のネウマ記号が見られるなどの両者に類似性が見られる¹⁸。具体的に、ビザンティン教会音楽の基本

¹⁵ 中世以降の歴史については主に、以下3冊の著書を参考とした。

1) Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1995年。

2) Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*. Москва: РиоФа, 1994.

3) Гарднер И. А. *Богослужебное пение русской православной церкви, Holy trinity russian monastery*: New York, 1982.

¹⁶ 「人間の声だけが神の言葉をもっとも伝える」という、初期キリスト教時代の教えを今日まで継続して遵守しているのが東方教会であると、聖歌研究者の伊藤恵子氏は述べている。

伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴィエト音楽文化史』東京：音楽之友社、2002年、17頁。

¹⁷ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、298頁。

¹⁸ 同前。

的な構造は、四つの正格旋法と四つの変格旋法「オスモグラシエ Осмогласие¹⁹」と呼ばれる八調からなる旋法組織の原理に基づく。ビザンティンの音楽理論とは、新しい問題を解決していく進歩的なものではなく、古い遺産を学問的に保存するという指向にあった²⁰。この理論は、のちに続くロシア奉神礼歌にも共通する点があり、古い伝統を守り続けるという「正統派」の原理が、音楽にも息づいている。オルガンが導入され、音楽文化が高度に発展した西方側との、その発展の充実度、速度に差があるのは事実であり、その音楽の歴史の多様性はロシア正教会圏には見られないものである²¹。しかし、楽器を禁ずるというロシア正教の教義が、頑なに現在まで守られ続けてきたことは、原理的な信仰の強さを示すものであり、声の文化からぶれることなく、声楽音楽が発展したその土台は、強固なものであったといえる。これに由来する古代ロシアの歌唱文化が持つ特徴は、固定された芸術的な規範とメロディの羅列よりも、言葉が重要視されているということである。

ローマ・カトリック西方教会圏では、ラテン語を使うことが前提とされたが、東方教会圏の国々では、それぞれの国の言葉で祈られ歌われた。そのため、母体となる祈祷書はすべての国の正教会で共通であるが、聖歌歌唱や、言語に密接に結合する旋律の形式の違いなど国ごとに相違があり、さまざまな形態をもつ²²。ビザンツから受け継いだ伝統には、初期の賛歌の形式として、3つの古聖歌がある。トロパリオン、コンタキオン、カノンで、それぞれロシア正教会ではトロパリ、コンダク、カノンと呼ばれ、奉神礼における祈祷の種類として数えられる²³。11世紀以前の聖歌写本が存在しないため、その時期の具体的な聖歌や音楽形態は明らかでないが、12世紀から13世紀にはビザンティンを起源とする記譜法によるネウマ譜がロシア各地で幅広く使われたことがわかっている²⁴。この11世紀から13世紀の間に、オスモグラシエの基本的な原則が完成し、ロシア正教聖歌の記譜法と聖歌歌唱技術が発達した。ここまで、ロシアにおけるキリスト教（正教会）の洗礼から13世紀までを、第1期とみることができる。

13世紀にはタタールによる侵略が長く続き、タタール・モンゴル軍がロシアの領地でもたらした荒廃は、ロシア人の心に打撃を与え、古代ロシアにおける精神的文化の構築へ大きな支障をきたした。タタールによる侵略の終息以後が第2期の時代にあたり、14世紀には再びロシア正教全体に復活の兆しが見え始める。この復活と、その後17世紀までの発展

¹⁹ 第2章第3節において詳しく述べる。

²⁰ ヴァルター、ヴィオラ『世界音楽史 四つの時代』 柿木吾郎訳、東京：音楽之友社、1970年、129～130頁。

²¹ 西方教会の中でも、アカペラの伝統を守ったのは、ヴァチカンにあるシスティーナ礼拝堂で、2002年までオルガンは設置されなかった。

²² Morosan Vladimir, *Sergei Rachmaninoff, The Complete Sacred Choral Works*. Musica Russica; Madison, 1994 (松島純子訳、大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子) 資料、2015年、) 46頁。

²³ U.ミヒェルス「古代後期と中世初期 ビザンツ」、183頁。

²⁴ 折田 正樹、林 正人『近代ロシア聖歌集』 東京：恵雅堂出版社、2003年、76頁。

はモスクワを中心として起こった²⁵。ビザンツ帝国の衰退とともに、1448年に、ロシア正教会は事実上独立した。15世紀後半までのロシアでは、聖歌写本や転写が増加し、ネウマ記号を一覧表にし、さらにスラヴ語の名称を書き添えた音楽書「アーズブカ *Азбука*」が作られた。「記号」の記譜法を意味する「ズナメニイ記譜法 *Знаменная нотация*」、また、「鉤」の書法を意味する「クリュキー書法 *Крюковое письмо*」がまとめられ、「ズナメニイ聖歌 *Знаменный распев*」という音楽用語が誕生した²⁶。このズナメニイ聖歌は単旋律聖歌で、ロシア奉神礼歌の中で最も古い伝統的な聖歌とされる。このズナメニイ記譜法は、キエヴォ＝ペチェルスキー大修道院、キエフ大聖堂、ソフィア大聖堂が中心となって形成されていった。このうちのソフィア大聖堂を有する、ロシア最古の都市ノヴゴロド²⁷を中心として、古聖歌とよばれるズナメニイ聖歌は発展していった。15世紀後半にズナメニイ聖歌が確立したのち、聖歌の書法や具体的な音楽形式も定まり、徐々に固有の音楽が成立していった。ズナメニイ聖歌以外に、15世紀には、メリスマ的要素を含む、変種であるプト聖歌、デメストヴェンヌイ聖歌が出現する。

この時期にみられる特徴は、奉神礼への皇帝の活発な参加であり、ビザンツ皇帝、のちにロシア皇帝となるモスクワ大公にも聖歌好きが多かったといわれる。「皇帝アレクセイ・ミハイロヴィチはプロフェッショナルな歌唱教育を受け、皇帝フェオドルは聖歌を編集し、女帝ソフィヤは奉神礼歌の本を書き写し、祈祷の際ソロヴェイツキー修道院でピョートル一世はパルテス聖歌の素晴らしいバスを歌った」²⁸とされ、宮廷において聖歌を学ぶことが主流の時代であった。また1589年には、ロシアにおいて総主教制が認可され、「モスクワは第三のローマである」という概念が強まった²⁹。モスクワ府主教は総主教の座を得ると、コンスタンティノーブル総主教にならって、総主教聖歌隊を組織した。彼らは宗教儀式だけで歌い、宮廷の宗教儀式では、宮廷合唱団と競い合った。この皇帝おひざ元の宮廷合唱団は、イワン三世、イワン四世のもとで設立された初の音楽教育機関であり、総主教聖歌隊とお互いを高めあい、ロシアにおける合唱伝統を育てたといえる。

中世の終わりには、キエフ公国はその大部分がリトアニア大公国、ポーランド王国の支配下に入り、ポーランド・カトリック文化の影響を強く受けるようになった。17世紀後半、ロシアとポーランドの争いの結果、ポーランド軍を撃退したモスクワには、すでにカトリックの音楽の影響が教会内でみられるようになる。この時期に、オルガンの音を模倣した多声聖歌「パルテス聖歌」が誕生する。パルテス聖歌は、同じ多声聖歌である、ロシア固有のデメストヴェンヌイ聖歌より美しさが勝っていたことは否めない。ヨーロッパから伝

²⁵ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*, Москва: РиоФа, 1994, p. 68.

²⁶ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、299頁。

²⁷ Новгород ロシア最古の都市。ラフマニノフも幼い頃祖母につれられ、鐘の音を親しんだとされる1045～1050年に建設されたソフィア大聖堂を有する。

²⁸ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*, p. 68.

²⁹ Ibid., p. 68.

わった多声聖歌がロシア聖歌に影響を与え、この流れは後のロシア聖歌の本格的な多声化につながる重要なきっかけであったと考えられる。この時代の始まりとともに、聖歌は祈りそのものの形としてではなく、「教会の祈りに導入された音楽」と捉えられるようになってくる。西欧に比較的近いノヴゴロドで和声的な響きに親しんでいた当時の総主教ニーコンは、このパルテス聖歌を認め、また当時懸案であった奉神礼の改革を行い、時間短縮のために多くの聖歌を同時に詠唱するようになっていた悪習を禁じた³⁰。

ロシアには、古来のデメストヴェンヌイ聖歌のような多声唱法が見られる聖歌が存在したこともあり、1654年にウクライナがロシアに併合されると、ヨーロッパの多声音楽の様式と五線譜が徐々にロシアに浸透していった。1652年から1666年まで総主教の座にあったニーコン総主教は多声音楽擁護者であったが、一方で、市井の人々にとっては、この多声音楽はローマ・カトリックの趣味を感じさせるものであり、正教会の信仰の純粹さに対する脅威と捉えられもした。

17世紀の終わりには多声書法を用いて教会音楽を創作する作曲家が現れ、その中でも代表的なニコライ・ディレイツキー Николай Дилецкий (1630?-1690?) は、ロシア古来の聖歌伝統とネウマ記譜法をほとんど知らないにも関わらず、奉神礼の秩序理念の解放をよびかけ、聖堂での楽器演奏さえ勧めた³¹。美しい旋律やハーモニーを「芸術的で美しい」とさえ感じさせる感覚は、社会の発展と共に育ち、宮廷貴族だけでなく一般の人々にも多声聖歌は広がっていった。しかし、保守派はこの甘美さに流されることなく、原理的な伝統の重要性を訴え、これによって、正教会内の分裂さえも引き起こされた。多声音楽の流入に対する反感は、それほど大きなものであった。また独自のネウマ譜の複雑な価値を知る彼らにとっては、五線譜の限定された表現表記は全く必要でなかった。この保守派は「古儀式派 Старообрядцы」と呼ばれ、現在に至るまで異端とする見方もあるが、彼らは今でも古来よりロシアに伝わる古聖歌のレパートリーをそのままに伝承し続けている。

1668年、総主教によるパルテス聖歌の認可後、ネウマ譜と五線譜はしばらく共存したのち、徐々に五線譜が主流となっていった。長い時間をかけてネウマ譜を研究し歌ってきた唱詠隊（聖歌隊）のような、ネウマ譜を熟知する歌手も少なくなっていくと考えられる。数世紀にわたり単旋律聖歌は筆写・転写され続けたが、ピョートル一世の統治時代（1689-1725）に、近代の記譜法「五線譜」が採用されたことや、正教会側に多声聖歌を好む傾向があったことによって、18世紀以降、単旋律聖歌の伝統はますます衰退していった³²。

このように、中世のあいだに築かれた聖歌の伝統は、17世紀の終わりまでに一度は消失した。世俗音楽の「芸術性」の影響は、奉神礼歌にとって、音楽的な成長を促すものでありながら、伝統を失っていく要因となった。これは、祈りの精神の弱体化につながり、教会音楽の伝統だけでなく、正教の精神自体も揺るがすこととなったといえる。

³⁰ 伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴィエト音楽文化史』、26頁。

³¹ 同前、25頁。

³² Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、300頁。

第2期から第3期への移り変わりは、17世紀の半ばにあたる。17世紀の半ばから18世紀初頭には、完全な正教会聖歌の刷新が行われた。この時期から、ペテルブルグを首都としたロシアは一気に西欧化へと舵をきる。ピョートル一世による総主教制の廃止、モスクワからペテルブルグへの首都の移動、それによる「モスクワは第三のローマ」という概念の解体が起こるとともに、17世紀の半ばまでに育ったロシア古来の聖歌伝統も、徐々に崩壊していった。ロマノフ王朝第四皇帝アンナ・イワノヴナの元において、奉神礼歌の基礎、歌唱システムに関して、ロシア正教の伝統軽視とも呼べる傾向が高まる。修道院の閉鎖、世俗化といった弾圧が特にロマノフ王朝第八代エカテリーナ二世のもとにおいて存在し、その修道院に対する弾圧の一つとして、「修道士は、どんな手紙、本からの写しも書いたりすることはならず、紙を持ってはいけない」³³という法令（決議）が下された。西欧化の波とともに啓蒙化した社会では、修道院での敬虔な理想は揺らぎ、人間の内と向き合う生活を送る禁欲的苦行者に対する無理解は、古代ロシアの歌唱システムの失念につながった。こうして聖歌は、これまで中心としてきた精神的な柱を失ったといえる。

この頃、バルダッサレ・ガルッピ Baldassare Galuppi (1706-1785) や、ジョヴァンニ・パイジェッロ Giovanni Paisiello (1740-1816) をはじめとする外国人音楽家のペテルブルグでの活動が活発になり、またロシア人作曲家はイタリアに派遣され、その地で学び始めた。結果として、ロシア正教会におけるすべての祈りの言葉としての歌は、またたく間に西洋音楽形態のオペラやコンサートに姿を変えてしまった³⁴。18世紀の教会聖歌の伝統の形成において、神学的な視点より、美学と倫理的な側面を持つことが、音楽の本質であると考えられるようになったのである³⁵。歌唱と音楽を、統一させようとする試みもみられ、教会での歌唱が、「祈祷としての歌」というよりも、祈祷から離れた「音楽」として大きな位置を占めるようになり、宗教音楽の役割も変わっていった。このように宗教音楽の領域に浸透していった西欧文化の影響により、ロシア正教音楽に新しいジャンルが現れる。「教会合唱コンチェルト」と呼ばれるものである³⁶。この時期に、マクシム・ベレゾフスキー Максим Березовский (1745?-1777) と、ドミトリー・ボルトニャンスキー Дмитрий Бортнянский (1751-1825) という2人の卓越した作曲家が現れ、彼らの作品によって教会合唱コンチェルトは国民的な人気を得るようになった。両者とも、基本としたのは留学先のイタリアで体得したイタリア様式であり、特に宮廷礼拝堂の楽長を務めたボルトニャンスキーは、教会音楽作品において、ヨーロッパ風世俗作品とロシア正教音楽作品を融合させた³⁷。18世紀はオペラ、器楽作品といった世俗音楽が、ロシアでもようやく発展した時代

³³ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*, p. 68.

³⁴ 同時に、ロシアにおける世俗音楽の発展に対しては大きな貢献をしたと評価されている一面もある。

³⁵ Цыплакова С. М., “Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре,” Кемерово: Новосиб. гос. университет, 2010, p. 17.

³⁶ イタリアで主流であったコンチェルトグロッソ（合奏協奏曲）形式に基づく、ソロとトゥッティによる構成の宗教合唱作品。

³⁷ ボルトニャンスキーはその才能を宮廷に見込まれ、イタリアで学んだ。その後宮廷礼拝堂の

でもある。

ボルトニャンスキーの後には、フョードル・リヴォフ Федор Львов (1766-1836) が宮廷礼拝楽長の職に就き、さらにその後を継いだ息子のアレクセイ・リヴォフ Алексей Львов (1798-1870) は、当時のロマン派の音楽から大きな影響を受けた作風が特徴であった。そのドイツ風の様式は、ドイツのプロテスタント教会のコラールに極めて近いことから、イタリアの影響の後、ドイツのロマン主義的な音楽の影響が強かった時期といえる。その当時礼拝堂で歌われていた旋律は、伝統的な聖歌を短縮したもので、独自に和声付けされていた。

また、1772年に全4巻からなるズナメニ聖歌集、78年には『オビホード Обиход』³⁸と呼ばれる、ロシア正教会の主要聖歌集が出版される。これによって、各地の教会での聖歌歌唱の共通基盤となる第一号が生まれる。リヴォフが『オビホード』の編集・出版にあたり、1848年にはその第2版が出版され、オビホードはロシア全土の教会が使うべき必須の聖歌集となった。オビホードの普及にともない、四声体旋律の使用がロシア全域で急速に進んだ。また多声合唱の基礎が作られたことにより、教会音楽の歌唱水準が高まったのも事実である。当時のペテルブルグの宮廷や指導者による西欧文化を愛好する影響を受け、聖歌作曲のスタイルも作曲家個人の好みなどに左右されたこの時代は、「ペテルブルグ派」と呼ばれる。

一方で、このような17世紀以降のロシア文化の西欧化によって、ロシア正教の精神を支える「サボルナスチ Соборность」(全一性)という世界観は崩れる危機に陥ったと考えられる。この時期には、奉神礼において不可欠な「宗教音楽」としての感覚が、消え始めていき、奉神礼の音楽は、宗教から独立した合唱として認識され、装飾、外見的な感情が優位を占めるようになった。具体的に、ズナメニ聖歌とパルテス聖歌、二つのそれぞれ相反する歌唱システムは、「古代ロシアのズナメニ聖歌は、瞑想的、精神的であり、一方パルテス聖歌(長・短調システム)は、世俗的、人間的である」というそれぞれが異なった世界観をもつと考えられる³⁹。このように、西欧化がもたらした多声合唱の形態は、はっきりとしたコントラストや、オルガンのような充実した響き、また精彩を放つ描写をもって、ロシア正教会における歌唱の新しい時代の象徴となった。

このように西欧化以降、伝統的なズナメニ聖歌は優位性を失っていき、古来の伝統的な歌唱は、ほぼ、修道院にしか残されなかった。元々は宗教音楽の領域にあったロシア古来の音楽は、19世紀に向かうにつれ、音楽芸術としての価値が高まったが、同時に古代ロ

楽長となったボルトニャンスキーは、オペラや室内楽曲も作曲し、その作風は完全なる調性音楽によるものである。チャイコフスキーをはじめとする後世の作曲家による芸術的評価は低いだが、ボルトニャンスキーの作品は現在でも演奏会をはじめ、ロシア正教会では、《ヘルヴィムの歌》を中心に歌われている。またボルトニャンスキーは、機能と和声の基盤上での古来の歌唱伝統の復活に対する志向もあったが、最後まで実現することはできなかった。

³⁸ 宗務院によって出版されたロシア正教会の主要聖歌集。革命まで145年間版を重ねた。

³⁹ Цыплакова С. М., “Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре,” Автореферат диссертации, Кемерово: Новосибир. гос. университет, 2010, pp. 14-16.

シアの伝統的歌唱への関心は失われていった。

このロシア古聖歌の衰退の傾向に対し、宗教的観点からは具体的に、以下のような問題点が浮かび上がる。第一に、感情への影響に大きな差ができ、神学的な意味を伝えるべき音楽がテキストから切り離されてしまった。また、それまで優位を占めていた崇高な感覚から、流動的な感情に入れ替わった。また、歌唱形態の変化として、宗教合唱作品は合唱部分とソロが分けられ、ソリストの役割がより重要となり、合唱の中に「アンサンブル」が現れた。新しい旋律的な記譜法、つまり五線譜が取り込まれ、その記譜法では音符のそれぞれ決められた音の高さを示すことが強化され、それによって楽譜は、テキストに加えられるものとしてではなく、それ自体に意味を持つようになった。

ロシア正教では、合唱演奏において大勢で歌うとき、一個人が発する言葉の意味は薄れ、集団意識に溶け込む状態が理想とされるが⁴⁰、言葉の外で音楽が芸術的に発展していくことは、全体として統一された精神が個々に離れていく危険性を伴うといえる。このような状況において、ロシア社会全てがこれらを受け入れたわけでは無く、古儀式派ら旧教徒は、17世紀にパルテス聖歌が浸透してきた当初から西欧的な多声を拒み、僻地や国外において古来の伝統を守り、単旋律聖歌の歌唱を伝承し続けていった。

これらの伝統的な古聖歌の衰退傾向に対し、18世紀の半ばには、ロシア正教精神の復活のための祈りの研究が、長老聖パイシィ・ヴェリチコフスキー **Паисий Величковский** (1722-1794) らによって各地の修道院で取り組まれた。彼らは、神学や正教的思考に目を向け、15世紀におけるかつての修道を呼び覚ますため、研究に励み、彼の教え子や後継者の活動は、ロシアの広い範囲で影響を与えた。修道と隠居生活の復活は、古来の聖歌の復活をもたらし、古代ロシア聖歌（古聖歌）への回帰の重要な基盤となった。この時期に主に、ソロビエツキー聖歌、ヴァラームスキー聖歌、キエヴォ＝ペチェルスキー修道院聖歌が各修道院で形成され、同時に古代ロシアの歌唱システムの礎となる理論的な研究が始まった。

1830年代後期には、ミハイル・グリンカ **Михаил Глинка** (1804-1857) も宮廷礼拝堂の楽長として聖歌合唱の教育に関わった。イタリア様式の作品を多く書いていたグリンカでさえも、ロシアの教会音楽を西欧的な長調や短調の単なる和声化ではなく、「旋法的和声」により和声化するべきであるという考えがあった⁴¹。1860年代は、正教会音楽史の研究が始まっただけでなく、折しもロシア五人組が、西欧色に染まった同時代の状況からロシアの民族文化回帰を目指し、「ロシア的な」音楽語法を目指した時代である。

19世紀から20世紀にかけては、いよいよ宗教音楽界において起源への復帰の機運が高まり、古代ロシア歌唱伝統への復興が始まった。19世紀のロシア宗教音楽界の課題は、ロシア社会における独自の文化模索の中で、古代ロシア伝統と新派の統合にあったといえる。

⁴⁰ Ibid., p.14.

⁴¹ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、301頁。

ロシア古聖歌の復活のために確固とした動機を持った音楽家や理論家(ボルホヴィチノフ E. Болховитинов, ウンドリスキー В. Ундольский, ラズモフスキー Д. Разумовский, メタツロフ В. Металлов, プレオブラジェンスキー А. Преображенский, スモレンスキー С. Смоленский)らの献身的な努力によって、それまであまり目を向けられてこなかったオスマグラシエや、歌唱のテクニック、クリュキー記号等⁴²が、ある程度明らかにされた。彼らは、西欧化の時代にあっても古代伝統のズナメニィ聖歌を守り続けた古儀式派の旧教徒のもとで、ズナメニィ聖歌を学んだ⁴³。

この伝統と新派の統合は、ロシア宗教音楽文化において、ロシアの作曲家、創作家の新しい思想となった。宗務院長⁴⁴を務めたスモレンスキーは、古代ロシア歌唱復活を目指す「新しい方向 Новое направление」の提唱者であった。「新モスクワ楽派 Новая московская школа」と呼ばれる、アレクサンドル・グレチャニノフ Александр Гречанинов

(1864-1956)、アレクサンドル・カスタリスキー Александр Кастальский (1856-1926)、ピョートル・チャイコフスキー Пётр Чайковский (1840-1893)らは、スモレンスキーの考えを共有し、正教会聖歌の遺産を考慮しながら、独自の和声書法を研究し⁴⁵、宗教作品作曲に取り組んだ。折しも、当時はすでに、ペテルブルグの宮廷礼拝堂からモスクワの宗務院合唱隊と宗務院聖歌学校⁴⁶に合唱の絶対的な立場が移っていた⁴⁷。この古聖歌復活の志向に賛同したロシア人作曲家と研究者は、伝統的なロシア宗教音楽文化と芸術表現の融合を目指し、ロシア古聖歌の精神と性質に適応する書法の研究に努めた。

スモレンスキーのロシア正教音楽の授業をモスクワ音楽院時代に受けているラフマニノフは、新モスクワ楽派の理念を受け継いでいるといえ、チャイコフスキーをはじめとする作曲家の宗教作品を参考にしながら、二つの宗教作品を残している。ラフマニノフ以降、「世俗音楽家」として徹夜禱を新たに作曲した作曲家は、現在まで誰ひとりとしていない⁴⁸。その後、ソ連時代の弾圧による、教会の破壊と信仰の禁止の中で、ロシア国内におけるロシア正教音楽の研究の道は閉ざされた。また、1917年以降、宗務院聖歌学校は閉鎖され、宗

⁴² オスマグラシエ、クリュキー記号に関しては、第2章で触れる。

⁴³ Мартынов Владимир, *История богослужебного пения Учебное пособие*, p. 68.

⁴⁴ 宗務院(シノド)は、ロシアで総主教制の廃止にともない、18世紀に設けられたロシア正教の管理、統括をおこなった国家機関。

⁴⁵ 新モスクワ楽派の作曲家らの最大の課題は、「どのように古聖歌を編曲するか」であった。聖歌の和声付け、または編曲の際、その当時までに主流となっていた連続する4声体よりも、2声や3声、もしくはユニゾンで編成し、半音階もなるべく使用しない、オスマグラシエの順守などといった、なるべく古来の聖歌のかたちを取り戻す作曲法を目指した。

Гарднер И. А. *Богослужебное пение русской православной церкви* (Holy trinity russian monastery: New York, 1982), pp. 500-501.

⁴⁶ 1886年に合唱隊から独立した。聖歌史や音楽理論のほか、楽器習得が義務付けられた教育機関。

⁴⁷ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、302頁。

⁴⁸ 現代では、ロシア正教会のイラリオン府主教 Иларион (1966-) が、2006年に、「混声合唱のための聖体礼儀」と「徹夜禱」をそれぞれ作曲している。

務院聖歌隊は解散させられてしまった⁴⁹。このような時代背景から、革命の2年前にあたる1915年に作曲されたラフマニノフの《徹夜禱》作品37が、ロシア正教における事実上最後の大規模な宗教音楽作品といえるだろう。アメリカに亡命したラフマニノフもその後、宗教作品に取り組むことはなかった。

1917年のロシア革命直前までに、西欧化の流れを経て芸術的發展を遂げたロシア正教会聖歌は、革命後の政治的な状況によって、ソ連時代にそれ以上の發展は成し遂げることができず、ロシア聖歌の歴史は突如途切れてしまったといえる。

⁴⁹ Гарднер И. А, *Богослужбное пение русской православной церкви*, p. 499.

第2章 聖歌旋律について⁵⁰

第1節 単旋律聖歌から多声聖歌へ

本章では、聖歌のしくみや特徴、聖歌作曲の変遷について述べる。第1節では、本来単旋律であったロシア聖歌が、19世紀に至るまでどのような多声化の変遷をたどったのかを追う。多声聖歌の中で生まれるハーモニーは、ラフマニノフのピアノ作品に用いられている和声書法と共通する点を見出すことができるため⁵¹、古来の単旋律聖歌から多声聖歌に移り変わっていく過程で、そこにどのようにハーモニーが形成されていったのかを注視することが重要である。

ロシア正教聖歌の大きな特徴として、旋律の素朴さが挙げられる。素朴さというのは、ただ単に、旋律を構成する音の種類の数だけを指すのではなく、多声合唱における、調性機能の理論の枠組を超えた、感覚的な和声の自由さも含まれる。楽器を禁じる正教の教義が、「声のみによる音響感覚（ハーモニー）の体験を通して歌うこと」に重きをおいている点も、ロシア聖歌の音楽性に大きな影響を与えているのは確かであろう。

もともと単旋律聖歌を主として歌い続けてきた伝統は、基本的に「ユニゾンで歌う」というものである。ロシア正教では、同時に違う高さの音が響くことは許されないこととさ

⁵⁰ 以下は、本章で主に参考とした資料3冊の詳細である。

1) ロシア正教聖歌研究の第一人者ヨハン・フォン・ガードナーJohann Von Gardner (ロシア語名は、Иван Алексеевич Гарднер, 1898-1984) の講義をもとに 1977年に出版された *Богослужбное пение русской православной церкви* をウラディーミル・モロザン Vladimir Morosan が英訳し、1980年に第1巻 (Gardner, V. Johann. *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir, New York: St.Vladimir's Seminary Press, 1980.)、2000年に第2巻が出版された。モロザンは、アメリカ在住の音楽博士で、ロシア正教聖歌研究の第一人者。長年にわたり正教音楽についての研究をおこなっている。また楽譜の出版 (Musica Russia publishing) をおこなっており、本論で譜例として引用したラフマニノフの《徹夜禱 *всенощное будение*》作品37の楽譜の編纂者でもある。この英文の著書に、詳しく解説、注を加え日本語訳した、名古屋ハリストス正教会所属 (2015年現在) の聖歌研究者、松島純子氏の資料を主に参考とした。(大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子) 資料、2015年。)

2) 同じく、松島純子氏の日本語訳による、Morosan Vladimir, *Sergei Rachmaninoff, The Complete Sacred Choral Works*. Musica Russica; Madison, 1994. (松島純子訳、大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子) 資料、2015年。)

3) ロシア正教の奉神礼の詳細な規則、教義以外に関する部分では、上記に挙げた、ロシア語によるガードナーの著書を参考とした。Гарднер, И. А. *Богослужбное пение русской православной церкви*. Holy trinity russian monastery: New York, 1982.

⁵¹ 聖歌の和声法については、具体的に第4節で述べる。

れていた⁵²。ロシア正教においてもっとも古いとされるこの単旋律聖歌が、ズナメニイ聖歌である。最古のものは、12世紀初頭に書かれ、西欧音楽の影響を受けながらも18～19世紀まで発展し続けた⁵³。今現在、最も古来の歌唱法を保持しているのは、総主教ニーコンの時代の改革に反発して袂を分けた、古儀式派のみである⁵⁴。ヘテロフォニー⁵⁵のように、複旋律で歌う場合もあったとされ、またロシアの研究者の中には、16世紀以前からロシアの教会に多声音楽が浸透していたとする者もあるが、その根拠としているのはただ、ロシア民族音楽に見られる多声唱法の実践だけである⁵⁶。しかし、そもそもここで指すロシア古来の初期多声聖歌に、ポリフォニーの要素は見いだせない。同一の歌詞が同時に歌われながら、一時的に声部が分かれるのみに留まる。

17世紀に当時の総主教の意向により本格的に多声聖歌が取り入れられ、またその後の急速な西欧化によって入ってきたイタリア（コンチェルトグロッソ形式）、ドイツ（コラール書法）流の多声聖歌が築かれていく以前、つまり16世紀以前ロシアにおいてロシア古来と呼べる多声の要素は、どれくらい存在し、それがどのように生まれたのか、その明確な出生を見出すのは難しい。しかし、複数の旋律で歌われるタイプの聖歌があったことも事実である。多声唱法を暗示する最古の記録は16世紀中頃あたりにさかのぼる。「ストローチナエ聖歌 *Строчное пение*」と呼ばれるもので、ストローチナエとは「行による歌唱」の意味を持ち、多声唱法の実践を示唆すると考えられる⁵⁷。これは、いくつかの声部が並行的に進む性格をもっている。宗教行事において民謡を歌ったことに由来するとされるが、和声的な美しさを生み出す複旋律としては解釈できない。つまり、ポリフォニーではなく、ホモフォニーに近いと考えられる。また、同じ時期に「デメストヴェンヌイ聖歌 *Демественный распев*」という聖歌が存在し、この聖歌は、各声部が一時的に不協音程を形成する特徴がみられる。いずれにせよ、17世紀から西欧の影響を受けて徐々にはじまるロシア聖歌の多声化以前の、ロシア古来の多声聖歌の要素は不確定なものが多く、またその多声の概念は、西方教会のそれとは異なるという認識が必要である。

17世紀まで器楽というジャンルが存在し得なかったロシアにおいては、ロシア音楽史の歴史自体が聖歌から始まるといっても過言では無い⁵⁸。それが、ロシア音楽が「うた」の文

⁵² Григорьев Е. А, *Пособие по изучению церковного пения и чтения 2-е изд. дополненное и переработанное*, Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001, p. 4.

⁵³ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島純子編訳、2015年)、79頁。

⁵⁴ 今現在もユニゾン歌唱のみを守っているとされるが、実際にどのように継承され実践されているか、実態はつかみづらいところである。

⁵⁵ 多声音楽の古代的形態で、一つの主声部を多声部が変奏的に装飾するものを指す。

⁵⁶ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1995年、第20巻、300頁。

⁵⁷ 同前。

⁵⁸ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島純子編訳、2015年)、105頁。

化そのものであることの確固たる理由であると考えられる。ロシア正教の教義的側面と、その音楽事情によって、17世紀から徐々に西欧文化が流入するまでの時代に、古聖歌であるズナメニ聖歌の伝統が守られ続けたことを考慮すると、17世紀までの時代は、ただ単にロシア正教会音楽の歴史の一部としてだけでなく、ロシア音楽全体を見渡した際、重要な一時代として認識されるべきである。

ロシア正教の歴史において、聖歌は現在にいたるまで大から小まで様々なものが生まれ、発展したが、すでに絶えてしまい詳細かつ正確な情報が残されていない場合も多く、ここでは多声化の歴史を追う上で特に重要なもの、また現在に至るまで実際に使用されているもののみを挙げて説明する。以下は、ロシア聖歌が多声化に至った経緯である。

12世紀は、コンスタンティノーブルの慣習に従い、コンタカリア表記と呼ばれる無譜表記によるコンタカリア聖歌、またズナメニ聖歌の2つのタイプが存在した。コンタカリア聖歌は13世紀には終息し、その後はズナメニ聖歌が支配する。いずれもこの時代に、多声の要素は見られない。

16世紀中頃は、ロシア独自の多声聖歌と捉えることのできる、複数の旋律が並行に進むストローチナエ聖歌の存在が確認できる。デメストヴェンヌイ聖歌も、かならずしも単旋律ではなく、不協音程を含む並行的な声部の開離が一時的にみられる。しかし、17世紀半ばから18世紀初めにデメストヴェンヌイ聖歌は重要性を失い、その後は西ヨーロッパのスタイルに取って代わられた。古儀式派のみ、現在も単音での聖歌を残しているとされる。

17世紀から18世紀にかけては、総主教ニーコンの改革によって、それまでの単旋律主流の聖歌の音楽形態が大きく変化した。ニーコンは、総主教に就任する以前のノヴゴロド大主教時代から合唱音楽を好み、この時代から、いわゆる西欧的なポリフォニーの要素がみられるようになる。

1654年にウクライナ一帯がロシアに併合され、ポーランド、ウクライナを経由した西欧のスタイルが流入する。この時代に、装飾的多声部合唱「パート（パルテス）Партес」スタイル⁵⁹、プロテスタントのコラールに触発された「カント Кант」⁶⁰スタイルがみられる⁶¹。また、このウクライナ一帯併合以前から、「キエフ聖歌 Киевский распев」と「ギリシャ聖歌 Греческий распев」とよばれるロシア正教聖歌にとってズナメニ聖歌と並ぶ、二つの聖歌が形成された。キエフ聖歌は、ズナメニ聖歌の一種と捉えられるが、ロシア西部が、ポーランド・リトアニア王国の統治下に置かれたことに影響して生まれたものであると考えられる。キエフ聖歌は、ズナメニ聖歌と同じ旋律構成の原則を持つが、ズナメニ聖歌ほど旋律の内容は豊富でなく、やはり西欧の影響を受けながら、ズナメニ聖歌から派

⁵⁹ パート譜によって書き記されたためこのように呼ばれる。

⁶⁰ 通常3声のためのシラビクな聖歌。一連の決められた和音を伴う。

⁶¹ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、301頁。

生したものと考えるのが妥当である⁶²。併合後に、キエフの聖歌隊がモスクワに招聘されたことによって、この聖歌の重要性が高まった⁶³。

ギリシャ聖歌は、17世紀中頃モスクワにいたとされるギリシャ人の聖職者や聖歌の歌い手の歌い方をウクライナやモスクワ公国の聖歌者が書き記したものを起源とする。ロシアの全音的旋律と譜表表記のシステムが、ギリシャ聖歌の装飾的な旋法性と特異な音程を書き記すのには全く不適當であったために、旋律はすっかりロシア化され、元の面影はなくなった⁶⁴。だが有節歌曲的な楽節や、旋律の形そのものにおいて、やはり西欧の影響を感じることができる。このキエフ聖歌とギリシャ聖歌はズナメニイ聖歌と共に、現在も奉神礼歌として用いられる聖歌であるが、西欧化の流れによって形成された聖歌として、多声聖歌としての性格をズナメニイ聖歌よりも持っていると考えられる。

17世紀の最後の25年間には、多声書法によって教会音楽を作曲したウクライナ出身の作曲家ニコライ・ディレイツキー Николай Дилецкий (1630?-1690?)、ヴァシーリー・ティトフ Василий Титов (1650?-1715?) といった作曲家が現れた。彼らの作品はいわゆるパルテス聖歌とよばれるもので、当時のドイツコラール音楽に技法的な共通点がみられる⁶⁵。しかしこの時代は、依然としてまだ様々な多声唱法が西欧からロシアに浸透していた過渡期で、この時期のロシア聖歌は、まだ多声聖歌としての独自性は持たないと考えられる。

ピョートル一世の統治時代 (1689-1725) に、本格的西欧化が進み、この時代までには、独自の様々な無譜表表記から、譜表表記 (五線譜) が取り入れられ、普及する。五線譜による譜表表記は多声合唱の表記に適った合理的なものであることから普及し、次第に無譜表のネウマ譜は用いられなくなった。

その後のエカテリーナ二世の統治時代 (1762-1796)、絶対的な地位にいたポルトニャンスキーによって、イタリアの音楽様式を取り入れた「合唱コンチェルト」というジャンルが作り上げられ、合唱隊の人数は膨らみ、芸術的価値が高まった。しかし、いよいよロシア古聖歌の単旋律やその旋律性といった独自性は、その楽曲から全くと言っていいほど見出せなくなった。ポルトニャンスキーの合唱コンチェルトは、テキストをとまなわないと、一見したところ、その音楽が正教会特有のものであるかどうかを判断するのは難しい

⁶² キエフ聖歌については、その土地の元々の音楽性との関連が指摘されるが、具体的な民族音楽等との関係は憶測の範囲に過ぎず、ズナメニイ聖歌がその土地の地域性に馴染んだ結果の聖歌と見られる。「ウクライナ一帯の音楽の趣にあう最古の旋律である可能性を主張されてきた。レチタティーヴォ部分と旋律性の多い部分が交互に登場し、その対比性はウクライナの民族音楽を連想させる。」 Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、301頁。

⁶³ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島純子編訳、2015年)、80頁。

⁶⁴ 同前、81頁。

⁶⁵ Verimirović Miloš, 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』、301頁。

ほどである。

18世紀から19世紀にかけては、オビホードの時代と位置づけられる。1772年にロシア正教会から全4巻からなるズナメニイ聖歌集が、1778年には第1号のオビホードが出版される。オビホードは様々な聖歌のアンソロジー聖歌集で、原曲の分からないメロディも含まれる。この聖歌集は、ロシア全土における奉神礼の基本となる聖歌集となり、1917年の革命まで145年間にわたって出版され続けた。1848年にアレクセイ・リヴォフ Алексей Львов (1798-1870) が混声四部合唱にアレンジした版によって、急速に四声部合唱で歌うという習慣が広まり、同時に教会での歌唱水準も高まった。こうして、ロシア聖歌において多声聖歌システムが確立した。現在でもオビホードは正教会で用いられており、奉神礼において複声部で歌うということは一般的である。

本節で述べてきた「ロシア古来」と呼べるロシア聖歌の主なタイプ⁶⁶は、以下のようにまとめることができる。

- ・ズナメニイ聖歌
- ・デメストヴェンヌイ聖歌
- ・キエフ聖歌
- ・ギリシャ聖歌

これらに共通して言えるのは、17世紀以降、全ての聖歌が多声化の道をたどったことである。デメストヴェンヌイ聖歌は今現在、オビホードに僅かな数だけ残っている程度にすぎない。現在は、オビホード内外のズナメニイ聖歌、キエフ聖歌、ギリシャ聖歌に、ボルトニャンスキーの時代に自由作曲された聖歌が主に歌われている。また、現在では聖歌者によって元の単旋律聖歌を複数の声部に編曲し、各教会で歌うということも定着している。

⁶⁶ ガードナーの分類では、さらに、ズナメニイの変形であるプト聖歌と、17世紀中頃にウクライナ人聖歌者によってもたらされたとするブルガリア聖歌が数えられている。しかし、多声旋律であったとされるプト聖歌の特性ははっきりと明かされておらず、18世紀には忘れ去られ、ブルガリア聖歌についても、実際にブルガリアで歌われるブルガリア聖歌との関連は全く無く、その特性が他の聖歌ほど明確でないため、ここでは組み入れなかった。

第2節 ことばと音

正教会における音楽とことばの結びつきについて述べる際、「テキストに書かれていることばを、音楽的に表現するものだ」とするのは危険である。正教会における教会音楽とは、芸術的に美しく響くかどうか重要なのではなく、「聴く者、歌う者がそのことばをより正しく、ふさわしい感情をともなって、理解しやすいように響くものである」と解釈されるべきである。17世紀まで大きな発展を見せず、芸術的開花とは無縁で、古来のシンプルな歌唱が継承されてきたロシア聖歌の歴史を考慮すると、この考え方は重要な教義的一面であると考えられる。

奉神礼の中に存在する最もシンプルな音楽の形は、聖詠唱（詩篇唱）である。読み手が聖詠（詩篇）や祈祷書にある文章を、同じ音でまっすぐすべるように読む。つまり、祈祷文が読まれている状態は、ただ読んでいるのではなくすでに「うた」と数えられるのである。抑揚をほとんど伴わないこの聖詠の状態がすでに音楽であるにとらえたとすれば、「緩急や抑揚を強く含む」旋律が、ロシア正教から血を引くロシア音楽にとって必ずしも重要なものではないことが示されているといえる。この聖詠唱以外には、ロシア正教聖歌のテキストは以下のような内容に分かれる⁶⁷。

1. 神を賛美する詩、祈りの詩による歌。
2. 教義的な性格を持ち、正教会の教義の重要点を詩の形で表した歌。
3. 歴史的事件を説明する歌。
4. 教訓的な歌。
5. 黙想的な歌。
6. 奉神礼的な動作に付随し、その動きに含まれる象徴的な意味に関連する歌。

これらすべての聖歌歌唱において、また儀式と儀式的あいだにも細かくその順番や歌唱の形式が指定されている。このように、さまざまな動作を伴う奉神礼において、祈祷と音楽のあいだに区別は無く、切り離されて考えられるものではない。正教会の聖歌にとって、もっとも重要なのは「ことば」であり、ティピコンと呼ばれる規律に沿って、その日、その時に何を歌うかは細かく決められており、その点でプロテスタント教会等とは大きく異なる。この厳格な規律が正教会の特徴でもあり、その音楽にも大きな影響を与えている。正教会の聖歌は、ことばに沿った音の運びを重視する。正教会の奉神礼において器楽を禁じる理由は、ことばのない器楽の音楽は、それだけでさまざまな感情表現を呼び起こし、

⁶⁷ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島純子編訳、2015年)、5～8頁。

それが祈祷書のテキストの本質的な祈りの意味から聴く者、歌う者を引き離してしまうからであると解釈することができる。正教の聖歌にとって、音楽がことばと結びついた時にはじめて、そこに書き表されている「正しい」感情表現を呼び起こすのであり、それこそが、テキストに書かれた言葉を忠実にあらわすための、相互的なものではなく、あくまでも献身的な役割であると考えられる。ロシア聖歌は、音楽的表現を追求するのとは全く違う次元にあった。それは少なくとも 17 世紀に至るまで長く継承されたため、その音楽が、西方で発展した聖歌とまったく異なる形態であることは、その音楽構造からみても明らかである。

17 世紀以降からみられる西欧の音楽文化の影響と、その後興った古聖歌回帰の運動を経て生まれたラフマニノフの《徹夜禱》作品 37 までのロシア正教聖歌の系譜を考慮すると、17～19 世紀の 3 世紀間に「芸術としての音楽」とよべるレヴェルまで十分に引き上げられたと考えられる。教義的な面からいえば、規則の重要性は薄れたが、ことばと音楽の結びつきに関する特徴は、現在も特に古聖歌の中に強く残っていると見える。それは主に、拍節やアクセントは常にことばが優位性を持ち、シラビックであることである。これらはラフマニノフの宗教作品や、ピアノ作品にも見出せる特徴である。

ロシア正教聖歌の歴史において、もっともロシア古来の聖歌の姿を残しているといえるズナメニ聖歌の旋律の形態について、次節で詳しく述べる。

第3節 聖歌旋律の構造

ここでは、主にズナメニイ聖歌を中心に、ロシア正教聖歌の構造を明らかにする。ズナメニイ聖歌は17世紀末まで、多種にわたる記号を用いた独自の記譜法が用いられた。音高や長さ、強弱、歌う際にすべて必要な指示が、それぞれの記号で記譜されている。音の動きを表す「ズナーミヤ Знамя」⁶⁸、音高の相対的な高さをあらわす「キナヴァルヌイエ・パミエティ Киноварные пометы」(朱記号)⁶⁹、その他強弱などの細かい響きの指示記号などがあり、短い定型の音の組み合わせによって成り立っている。正教会聖歌だけでなく、西方教会におけるグレゴリオ聖歌にも共通していえることだが、五線譜譜表が無かった時代の旋律を、五線譜上に全く同じように表現することは不可能であることを考慮しなければならない。また、あくまでも現代の音楽システムにおいて、ズナメニイ聖歌をはじめとする古聖歌を、現在の音楽理論で定義できるものではないことを前提に、この旋律構造を理解する必要がある。

・オスモグラシエ (八調)

ロシア正教の聖歌における重要な規律の一つが、「オスモグラシエ Осмогласие」(八調)⁷⁰とよばれる八つの調からなる旋法のシステムである⁷¹。ロシア正教は、コンスタンティノープルのギリシャ教会から奉神礼の原則としてこのシステムを継承した。ビザンツ聖歌、グレゴリオ聖歌においても、遅くとも8~9世紀以降、8旋法組織の存在が実証されており、オクトエコスともよばれる。ロシア正教では、復活大祭から始まる全八週で一巡するように設定されたサイクルに従い、聖歌は一週間、同一の旋法に基づいて歌われる。すべての奉神礼歌には歌うべき調が表示されている。グレゴリオ聖歌の旋法では、正格と変格が交互に配置されるのに対し、ロシアのオスモグラシエのシステムでは、1調から4調までが正格、5調から8調までが変格とされ、それぞれ1-5、2-6、3-7、4-8という以下のような正・変格の組み合わせである⁷²。しかし、オスモグラシエには、正格と変格

⁶⁸ ズナメニイ聖歌の名前はもともと、このズナーミヤからきており、ズナメニイ聖歌の音楽言語と呼べるものである。このズナーミヤは「旗」の意味をもち、その形状からズナーミヤの記号を用いて書かれた聖歌、つまりズナメニイ聖歌と呼ばれる。また、この記号は鉤(クリューク)の形にも似ていることから、クリューキー記号 *крюковая нотация*、クリューキー書法 *крюковое письмо* とも呼ばれる。ズナーミヤの集合体が後で述べる「パピエフカ」である。

⁶⁹ 「キナヴァルヌイエ」とは、「朱字」の意味があり、譜表上に赤い文字で書き表されることからこのように呼ばれる。

⁷⁰ 八調の旋法を指すオクトエコスと同意義のロシア語。

⁷¹ 一部で、この調にかかわりのない自由な聖歌も存在する。

⁷² Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島

の音楽的關係は特に無い。そもそもロシア正教会においては、このシステムは旋法としての機能が失われ、旋律定型としてだけ部分的に残された⁷³。

譜例 2.1 オスモグラシエの全八調

1 調 (ドリア) 2 調 (ヒポドリア)

3 調 (フリギア) 4 調 (ヒポフリギア)

5 調 (リディア) 6 調 (ヒポリディア)

7 調 (ミクソリディア) 8 調 (ヒポミクソリディア)

ロシア聖歌においてこのオスモグラシエは重要な規律の一つであるにもかかわらず、それぞれ奉神礼歌に表示されたそれぞれの調の違いを、聖歌上ではっきりと区別することは非常に困難で、このシステムは、形骸化したものといえる。ひとつの聖歌に、いくつかの旋法（調）が含まれている場合もある。各旋法の明確な違いは解明されておらず、あくまで形式上残されている規律である。ズナメニ聖歌においてはその独自の構造も関係すると考えられる。ズナメニ聖歌は、「パペィフカ Попевка」とよばれる、数百におよぶさまざまなメロディのパターンが組み合わせられたものによって成り立つ。調を表している部分は、パペィフカの一部でしかなく、非常に断片的なものであるといえる。

教会旋法には、終止音（フィナリス）と支配音⁷⁴が存在し、その機能が強くなっていった結果として生まれたのが長短音階で、それまでは強い機能を持つものではなかったと一般

純子訳、2015年）、43頁。

⁷³ Hainrich Husmann, 「オクトエコス」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』東京：講談社、1995年、第3巻、369～370頁。

⁷⁴ 教会旋法上に繰り返し現れて、その旋法を特徴づける音を指す。

的には考えられる。グレゴリオ聖歌の8つの旋法においては、長短音階上の主音と同等のものである、その旋法上で中心となる終止音（フィナリス）が存在した。しかし、ロシア正教聖歌のオスモグラシエのシステムにおいて、終止音と支配音これらふたつの中心音を明確に見出すことは困難であり、旋律の中心となる音は断定しにくい。つまり、厳密な中心音の規則ではなく、断片的な旋律定型としてでしかオスモグラシエの機能が残らなかったことが理解できる⁷⁵。デメストヴェンヌイ聖歌はこのオスモグラシエのシステムには従わず、特別に調の指定のない歌に主に用いられた⁷⁶。

・音列

ズナメニイ聖歌の音の高さは、12に分けられる⁷⁷。3音のかたまりごとにそれぞれ、「単純な（最も低い）」、「暗い」、「明るい」、「最も明るい（最も高い）」と呼ばれる。そして、この12の音高の相対を表す「キナヴァルヌイエ・パミエティ Киноварные пометы」（図例 2.2）によってそれぞれの音が表される。この音階の構成上、全音音程で成り立つ3音ごとに区切られた形で表されるのが一般的である。（図例 2.1）実際にはテトラコルドと同じような捉え方もあり、4音でひとつの音型とみなし、その4つの音のまとまりが中心となって旋律が形成されるパターンがよくみられる。

譜例 2.1 ズナメニイ聖歌の音列



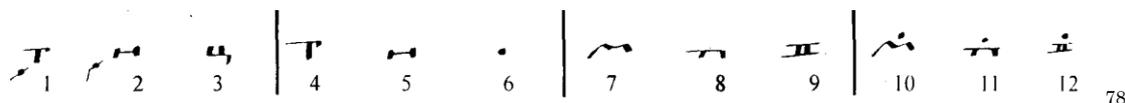
ズナメニイ譜表（もしくはストルプ譜表）では、下記のキナヴァルヌイエ・パミエティが朱字で書かれている。

⁷⁵ ズナメニイ聖歌は古代ギリシャ芸術を源とするビザンティン音楽の伝統を強く継承しており、そのうちのひとつがオスモグラシエであると言われている。オスモグラシエに対する見解、またオスモグラシエにおける、終止音と支配音についてはさまざまな意見があり、統一した見解はいまだない。しかし、17世紀以前までは独自の記譜法によって継承されたことから、実践的な面と、理論的な面での差異が生じるのは必至である。現在もっとも有力なのは、必ずしもひとつの聖歌において、終止音がひとつであるとは言い切れないという意見である。それほど不確定要素が多く、理論的に解明しきれない点を多く持つのがロシア古聖歌と言える。

⁷⁶ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir（松島純子編訳、2015年）、83頁。

⁷⁷ この音列に従って形成される旋律の一部分に、オスモグラシエの各調の定型を含むことによって、オスモグラシエの要素を満たすと考える。

図例 2.2



ズナメニイ聖歌の特徴として、狭い音程間で音が行き来する音型が多くみられる⁷⁹。抑揚が特にみられない、語り口調のような祈りのことばに寄り添った旋律である。一つのことばを旋律の中で引き伸ばすのではなく、シラビックな形態が多くみられる。また、上記の音列に従ったズナメニイ聖歌は、17世紀以降の多声聖歌への和声付けにおいて、長短音階システムの中でもっとも似た音列構成をもつ **d-moll** 上で書かれることが多い。ロシア聖歌は後世において、取り入れられた西欧の音楽理論に準じ、短調、長調で自由に編曲されたが、ズナメニイ聖歌や、特に4つの音のみで構成されるなど音の種類が少ない聖歌については、二調上において、必要な場合に臨時記号を取り入れるなどの表記が多い傾向がみられる。ラフマニノフを含む世俗音楽作曲家による聖歌旋律を用いた作品の調性をみても、やはり二調が目立って多いことから、この音列に適応しやすい調が **d-moll** であるといえよう。

以下は、《徹夜禱》作品 37 で用いられているズナメニイ聖歌である。ラフマニノフは、《徹夜禱》において、これらの単旋律聖歌を複数の声部に編曲している。

譜例 2.3 第8番 《主の名を讃め揚げよ》冒頭より⁸⁰

Хвалите имя Господне № 8. Praise the Name of the Lord
Знаменного роспева Znamenny Chant

⁷⁸ Григорьев Е. А, *Пособие по изучению церковного пения и чтения 2-е изд. дополненное и переработанное*, Рига; Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001, p. 9.

⁷⁹ ロシア正教聖歌の中でもっとも古い聖歌とよべるズナメニイ聖歌は、グレゴリオ聖歌と同じような特徴を持つといえる。

⁸⁰ Rachmaninoff Sergei, *All Night Vigil, Op.37*. Edited by V.Morosan, A.Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992, p. 346.

歌詞対訳 2.1⁸¹

Хвалите имя Господне. Аллилуйя.	主の名を讃め揚げよ、
Хвалите, раби, Господа. Аллилуйя,	主の諸僕よ、讃め揚げよ。アリライヤ

譜例 2.4 第9番 《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え》より⁸²
 (小ズナメニイ聖歌)⁸³

Благословен еси, Господи № 9. Blessed Art Thou, O Lord
 Малого знаменного распева Little Znamenny Chant

Припев: [Refrain]

Bla - go - slo - vĕn ye - śi, Ghos - po - di, na - u - chí mĭā o - prav - dá - ŋi - yem Tvo - ĭm.
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.

An - geĭ - skiy so - bŏr u - di - vĭ - śiā, zřĭā Te - bĕ v mĕrt - vĭh vĕne - nĭv - sha - śiā, smĕrt - nu - yu
 Ан - гель - ский со - бор у - ди - ви - ся, зря Те - бе в мерт - вых вме - нив - ша - ся, смерт - ну - ю

zhe, Spá - še, křĕ - posĭ ra - zo - řĭv - sha, ĭ s So - bó - yu A - dá - ma - voz - dvĭg - sha, ĭ ot á - da
 же, Спа - се, крепость ра - зо - рив - ша, и с Со - бо - ю А - да - ма - воз - двиг - ша, и от а - да

řĭā svo - bóhd - sha.
 вся сво - божд - ша.

歌詞対訳 2.2

Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим. Ангельский собор удивился, зря Ткбк в мертвых вменившаяся, смертную же, Спасе, крепость разоривша, и с собою Адама воздвигша, и от ада свободивша.	主よ、爾は崇め讃められる、 爾の誠めを我に訓え給え。 救世主よ、天使の軍は 爾が死者のうちに入れど、 死の力を滅ぼし、アダムを己と共に起こし、 衆人を地獄より救いし給いしを見て驚けり
---	--

⁸¹ 本章における《徹夜禱》のテキスト日本語訳は、日本正教会による慣例と以下の資料を参考に、制作した。

折田 正樹、林 正人『近代ロシア聖歌集』 東京：恵雅堂出版社、2003年。

また、2011年10月28日に東京カテドラル聖マリア大聖堂でおこなわれた、《徹夜禱》作品37全15曲の演奏会（河地良智指揮、東京トロイカ合唱団）での松島純子氏による対訳表も参考とした。

⁸² Rachmaninoff Sergei, *All Night Vigil, Op.37*. Edited by V.Morosan, A.Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992, p. 347.

⁸³ 小ズナメニイ聖歌は、よりシラビックで古いスタイルの部類に含まれる。

譜例 2.5 第 12 番 《至高きに光栄神に帰し》より⁸⁴

Славословие великое
Знаменного распева

№ 12.

The Great Doxology
Znamenny Chant



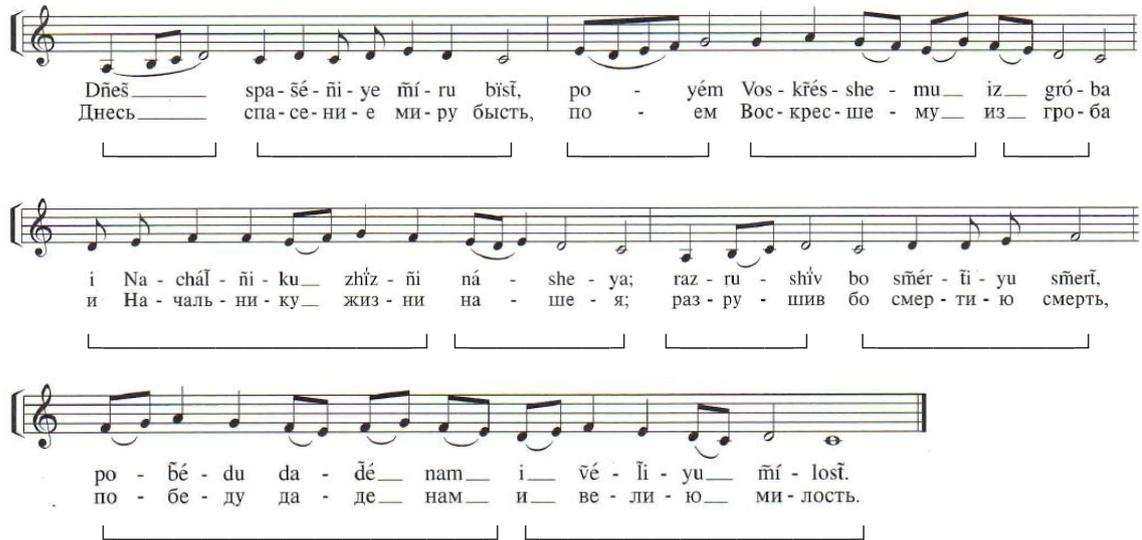
歌詞対訳 2.3

Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение. Хвалим Тя, Благословим Тя, кланяем Ти ся, славословим Тя, благодарим Тя, великия ради славы Твоя.	至高きには光栄神に帰し、 地には平安降り、人には恵み臨めり。 主天の王、神父全能者よ、 主独生の子イイスス・ハリストス Господи Царю Небесный, Боже Отче вседержителю, 及び聖神よ、爾の大なる光栄に因りて、 Господи Сыне едиnorodный, Иисусе Христе, 我等爾を崇め、爾を讃め揚げ、爾を伏し拝み、 и Святыи Душе, 爾を尊み歌い、爾に感謝す。
---	---

第 8 番、9 番、12 番が 4 つの音のみで構成されている一方、第 13 番と 14 番は、いくらか音域が広めである。しかし、この場合でも、接近した音高で固められたフレーズの集まりとして、テキストに合わせると以下のような音のまとまりで構成されていると考えられる。

⁸⁴ Ibid., p. 350.

譜例 2.6 第 13 番 《今救いは》⁸⁵



Dneš spa-sě-ni-ye mī-ru bīstī, po - yém Vos - křes - she - mu iz gró - ba
Днесь спа-се-ни-е ми-ру бысть, по - ем Вос-крес-ше - му из гро-ба

i Na - chál - ňi - ku zhíz - ňi ná - she - ya; raz - ru - shív bo směr - ťi - yu směr - ťi,
и На - чаль - ни - ку жиз - ни на - ше - я; раз - ру - шив бо смер - ти - ю смерть,

po - bě - du da - dě - nam i vě - ťi - yu mī - losť.
по - бе - ду да - де - нам и ве - ли - ю ми - лость.

歌詞対訳 2.4

Днесь спасение миру бысть, поем Воскресшему из гроба, и Начальнику жизни нашей: разрушив бо смертью смерть, победу даде нам и великую милость.	今救いは世界に及べり。 我等墓より復活せし我が生命の 首なる主に歌う、 その死にて死を滅ぼし、 我等に勝利と大なる慈憐とを賜えばなり。
--	---

譜例 2.7 第 14 番 《爾は墓より》⁸⁶



Vos - křes iz gró - ba i ú - zī ras - ťer - zál ye - ší á - da,
Вос - крес из гро - ба и у - зы рас - тер - зал е - си а - да,

raz - ru - shíl ye - ší o - suzh - dě - ňi - ye směr - ťi, Ghó - spo - di,
раз - ру - шил е - си о - суж - де - ни - е смер - ти, Го - спо - ди,

⁸⁵ Ibid., p. 352.

⁸⁶ Ibid.

fšĭā ot še-těy vĕra-gā iz - bá - vĭ - vĭy, ya - vĭ - vĭy zhe še - bē - a - ró -
 вся от се-тей вра-га из - ба - ви - вый, я - ви - вый же се - бе - а - по -

sto - lom Tvo - im, po - slál ye - ší ya na pró - po - ved, i - tē - mĭ mĭr
 сто - лом - Тво - им, по - слал е - си я на про - по - весть, и - те - ми мир

Tvoj po - dál ye - ší fše - lén - ñey, ye - dí - ñe Mno - go - mĭ - los - ťi - ve.
 Твой по - дал е - си все - лен - ней, е - ди - не Мно - го - ми - лос - ти - ве.

歌詞対訳 2.5

Воскрес из гроба и узы растерзал еси ада,主よ、爾は墓より復活して、地獄の鎖を裁ち、 разрушил еси осуждение смерти, Господи, вся от сетей врага избавивый; явивый же Себе апостолом Твоим, послал еси я на проповедь, и теми мир Твой подал еси вселенней, единае Многомилостиве.	死の定罪を滅ぼし、 衆人を敵の網より救えり。 独り大慈憐なるものよ、 爾は使徒に現れて、 彼等を伝教に使わし、 彼等に因りて爾の平安を世界に賜えり。
---	---

これらの古聖歌の旋律は、各フレーズの単位が大きいのが特徴である。ことばに則して旋律が形成されるためであり、当時は、ひとつの聖歌上に一定した拍子を持つという概念は存在しなかった。ロシア聖歌をはじめ、各地の正教会聖歌はテキストに沿ったこのような一つの旋律単位の長い形式を、現代まで継承している。これは、西方教会の聖歌と異なる点であり、際立った特徴といえる。

第4節 聖歌旋律の和声法

単旋律聖歌から多声聖歌へ、どのような変遷をたどったのかについては、すでに第1節において述べたが、現在、ロシア正教会において使用されている多声聖歌は、大きく以下のようなタイプに分けられる。

- ①オビホード成立以前までに、宮廷礼拝堂で実権を握っていたボルトニャンスキーをはじめとする聖歌作曲家による、イタリア、ドイツ様式の聖歌
- ②オビホード。伝統的な聖歌を中心に、主に四声体に編曲されたもの
- ③古聖歌を和声付け、または複声部に編曲した聖歌（オビホード収録外）
- ④聖歌旋律の作曲からすべて作曲家によっておこなわれたもの（オビホード収録外）

ここでの「和声付け」とは、基本的に単旋律聖歌の下部に旋律を加える、もっとも聖歌旋律に沿った形で多声にする作業を指す。「編曲」とは、単旋律聖歌を和声付けするだけに限らず、転調やポリフォニー的な旋律の扱いなど作品の構成にも手を加えたものも指し、作曲者によってその度合いはさまざまといえる。例えば、ラフマニノフの《徹夜禱》作品37は、古聖歌旋律を用いて書かれているが、その作品の構成は独創的で、「編曲」のレベルの中でも、かなり自由度が高く、古聖歌を完全なかたちで用いた「創作」に近いものといえる。現在は、オビホードを中心とした上記のタイプに加え、各教会に務める神父や聖歌者によって独自に作・編曲され、歌われる多声聖歌もある⁸⁷。

17世紀以降、単旋律聖歌を和声付け、または四声体に編曲する際、先に述べたように、西ヨーロッパの音楽理論に則り、西欧風な聖歌に仕上げられるのが主流であった。その後、「古聖歌復興」への取り組みを行ったスモレンスキー、チャイコフスキーらによる宗教作品の作曲、その後聖歌作曲の空白の時代を経て、現代の聖職者による編曲には、歌い易さを重視した、シンプルで和声的に複雑ではないものもみられる。

長・短調の枠にはめ込むことができない古聖歌の和声は、機能和声的な概念ではなく、あくまで偶成的なものによるところが大きいという点を踏まえながら、古聖歌においてどのような和声構造が形成されているのかを見ていく。

古聖歌におけるもっとも初期の二声は、オクターヴのユニゾンであると考えられているが、常に完璧なユニゾンで歌われていたわけではない。オクターヴ以外には、五度・または三度音程を確認することができ、あくまでも倍音上における協音程を基盤においた音の開離がみられる。

⁸⁷ 各教会内において、その技能を持つ者が所属する聖歌者の編成によって編曲される場合がある。

以下の譜例 2.8 は、聖体礼儀において歌われる第 1 アンティフォン⁸⁸で、オビホードに収められている二声体のズナメニイ聖歌の一部である。e-moll 上に書かれており、和声付けの作者は示されていないが、比較的古いスタイルを残しているといえ、オビホード出版以前から古く存在する聖歌であると推測される。また、このような和声付けの作者の記載がない二声による聖歌は、オビホード収録以前、17 世紀中頃にはすでに歌われていた、初期の多声聖歌であると考えられる。初期の多声聖歌の特徴は、二声で歌う場合は主旋律の下部に三度音程で副旋律をつけ、三声では上の二声を支える形でバスが加わり、四声では和声上の欠けた音を加えるというものである⁸⁹。ここで挙げる 2 つの二声による多声聖歌は、もっとも古来の単旋律聖歌に近い形態であるといえる。

譜例 2.8 第 1 アンティフォン《我が霊よ、主を讃め揚げよ Благослови душе моя Господа》⁹⁰ (ズナメニイ聖歌)

АНТИФОННЫ ИЗВЪРАЗИТЕЛЬНЫ
ѧ АНТИФОНЪ *Знаменнаго распѣва*

Бла-го-сло-ви дѡ-ше мо-ѡ, го-спо-да, бла-го-сло-венъ є-си го-спо-ди.

Бла-го-сло-ви дѡ-ше мо-ѡ го-спо-да, и всѡхъ внѡтряннихъ моѡхъ има свѡ-то-є є-го-во.

⁸⁸ キリスト教における合唱の形態の一つとして、合唱隊をふたつに分け、交互に歌うもの。聖体礼儀における順序として、比較的冒頭に、連祷（輔祭もしくは司祭が読み上げる祈祷文に、唱詠隊が答える歌い交わり）に挟まれたかたちで置かれる。

⁸⁹ Gardner V. Johann, *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir (松島純子編訳、2015 年)、77 頁。

⁹⁰ Православный Обиход. Ноты, s.v. “Антифоны изобразительны (Знаменный распев, двухголосье) на церк.-славянском.” accessed September 30, 2015, http://oleksa-kr.ortox.ru/users/19/1100519/editor_files/file/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%8B%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%28%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BC.%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%B2,%D0%B4%D0%B2%D1%83%D1%85%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81.%29_%281%29.pdf

歌詞対訳 2.6

Благослови душе моя Господа, благословен еси Господи. Благослови душе моя Господа, и вся внутренняя моя, имя святое Его	我が霊よ、主を讃め揚げよ、 主や爾は崇め讃めらる。 我が霊よ、主を讃め揚げよ、 我が中心よその聖なる名を讃め揚げよ。
--	---

バス声部は2つの音のみで構成される。全体を e-moll と仮定した場合、主音 E と第7音 D にあたり、本来の聖歌のかたちである単旋律（上声部）に対しては三度、もしくは五度音程である。この場合、1小節目の最後の和声は、VIIととらえることができる。このような、ほぼユニゾンに近いズナメニイ聖歌の初期多声聖歌はドミナントの強い響きを持たない。

以下の譜例は、第2アンティフォンの一部である。

譜例 2.9 第2アンティフォン付随 《神の独生子 Единородный Сыне》⁹¹

(ズナメニイ聖歌)

「斜行」

「並行」

「反行」

Гл҃а - ва сѣт - цѣ, и́ сы - нѣ, и́ свѣ - то - мѣ дѣ - хѣ, и́ ны - не, и́ при - сио, и́ во вѣ - ки вѣ - ки кѣ - лѣ - ныи.

Ѣ - ди - но - род - ныи сы - не, и́ сло - ве бо - жїи, без - смѣр - теня сїи,

歌詞対訳 2.7

Слава Отцу и Сыну Святому Духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь. Единородный Сыне и Слове Божий безсмертен Сын,	光栄は父と子と聖神に帰す、 今も何時も世々に「アミン」 神の独生の子、並びに言や、
--	---

下声部は、上声部ソプラノに対する三度・五度音程以外に、2小節目冒頭に、並行に下降する動きがみられる。斜行の動きも各小節でみられる。全体を d-moll と仮定した場合、各1、2、4小節目のフレーズ終結部においては、A と E からなる五度音程から、D にむかう反行の形での終止形（空虚 V-I）を見出すことができる。しかし、d-moll の導音 Cis の不在によって、ドミナントから主和音への強いカデンツの響きは感じられない。この二つのアンティフォンをはじめ、比較的古い様式をとどめている初期の多声ズナメニイ聖歌では、元の単旋律の動きに沿った並行的な動きが特徴で、強い音楽的抑揚を持たず、平坦

⁹¹ Православный Обиход. Ноты, s.v. “Единородный Сыне (Знам. распев двухголосье) на церк. славянском.” accessed September 30, 2015, http://oleksa-kr.ortox.ru/users/19/1100519/editor_files/file/%D0%95%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%A1%D1%8B%D0%BD%D0%B5%28%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC.%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%B2%20%D0%B4%D0%B2%D1%83%D1%85%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%8C%D0%B5%29.pdf

な印象を与える。また、ぴったりと並行的な動きでの多声聖歌はホモフォニーに近い、あくまで「同一の旋律」という考え方に近い。

アンドレイ・ミャサエードフ Андрей Мясоедов (1929-) ⁹²によると、条件付きではあるが、旋法における古聖歌の主要和音は、長調は I、II (短三和音)、V、VI (短三和音)、短調は I、III (長三和音)、IV、VII (長三和音)、であると考えられるという⁹³。III、VIIの和音は、我々にとって聴き慣れた、強いカデンツの響きにはない味わいをもったものである。また、第3音の無い空虚Vの和音や、導音を含まない属和音(自然短音階上のV)の響きは、古聖歌が元来持つ要素の一つであるといえるだろう。17世紀以降、西欧の音楽理論が入ってくるとともに、ヨーロッパの音楽理論において重要とされたI、IV、Vの主要三和音の明瞭な響きが多声聖歌に台頭するようになるが、その中にも、III、VI、VIIの響きは完全には拭い取られることなく、その要素はわずかに残されながら発展していった。

このように、17世紀以降、機能と声に則った和声付けが主流となった中で残された古来のロシア聖歌の和声の特徴は、以下のように考えられる。

- ・旋律の並行的な動きに伴うII、III、VIIの和音や、VIの和音の多用による陰陽のある響き。
特に、IIIの和音の重要性は高いものであり、ロシア聖歌を単に機能と声の転調の概念だけではとらえることのできない要素であることを示している。
- ・カデンツとしての機能が弱い、導音を含まない自然短音階上のVの和音、または空虚Vの響き。
- ・中心音の流動性に起因する揺らぎがちな調性。

これらの特徴を、長短音階と教会旋法の違いと旋法のもつ魅力として、音楽学者である東川清一氏は、『旋法論 楽理の探求』(2010年)⁹⁴において、以下のように説明している⁹⁵。

⁹² 1929年、モスクワ生まれの芸術学博士。1960-2009年にわたり、チャイコフスキー記念国立モスクワ音楽院で音楽理論の教授として教鞭をとる。本章では、著者の『レーゲント(聖歌合唱指揮者)のための和声学』Мясоедов, Андрей Николаевич. *Гармония учебник для регентов*. Москва: ПСТГУ, 2012. を参考にしている。

⁹³ Мясоедов Андрей Николаевич, *Гармония учебник для регентов*, Москва: ПСТГУ, 2012, p. 193.

⁹⁴ 東川清一『旋法論 楽理の探求』 東京: 春秋社、2010年。

⁹⁵ 著書では全編を通して、グレゴリオ聖歌に軸を置き述べているが、教会旋法の共通概念として、旋法性の根本について触れている箇所については、「長短音階システムとはどのように異なるのか」を理解するにあたって有効であり、本章において参考・引用とした。

「多声部」教会旋法と長短旋法のあいだの本質的な相違はなにか、このことをはっきり理解しようとするならば、まず第一に、導音の問題と取り組むことになる。音階の第7音度と第8音度のあいだにいつも半音を聞くことに慣れている現代の耳は、教会旋法がこの箇所で、細かく取り決められた一つの音程に満足しないで、あるときに全音が用いられ、あるときに半音が用いられたりするのを特別で、独自の魅力と感ずる。しかし旋律的な理由から♭が自由に用いられたり、いくつかの特定の三和音の第3度音も同じように自由に半音高くされたりするといったことも、新鮮で珍しい効果を生む和声的变化を可能にすることである。はたして教会旋法のなかのどの旋法にしても、実際には長音階や短音階よりはるかに豊かな音響的可能性を自由に駆使することができるのである。

たとえばドリア旋法を（音階ではドリア旋法とほとんど同じである）二調短旋法と比較してみても、ドリア旋法は音階の第1音度上で二つの三和音（二音上の長三和音と短三和音）を示すのにたいして、二調短旋法のほうはたった一つの三和音しか使わない。ということが分かるのである。この教会旋法は第2音度上でも、二つの可能性を自由に使うことができるのである。中略

ドリア旋法では二調短旋法では使えない六つもの純正な三和音——これらはもっとも貴重な音響形式——が使えるのである。具体的には二音上の長三和音、ホ音上の短三和音、ヘ音上の長三和音、ト音上の長三和音、イ音上の短三和音、ハ音上の長三和音という六つである。中略

教会旋法の特徴を短くまとめると、教会旋法には近代の旋法以上の豊かさがあるとはいえ、近代の旋法ほどには首尾一貫性がないというのが特徴である、ということが出来る。そして、中世の音楽のその他の非常に多くの分野の場合と同様に、ここでもわれわれが会うことになるこの首尾一貫性の欠如は、現代人であるわれわれが特別な魅力として、さらには、優雅で無意識的な自然性、すがすがしくて臆するところのない音楽感情の表現として、そしてさらには、後の時代の魅力がなくて、しかも融通がきかない厳密な画一主義にたいする快いコントラストとして受け取られるのである⁹⁶。

⁹⁶ 東川清一『旋法論 楽理の探求』 東京：春秋社、2010年、51～55頁。

上記は、グレゴリオ聖歌を基本とした教会旋法全般においての一論であるが、同じ8つの旋法（八調）の原則をもつロシア正教聖歌の旋法性にも共通する概念である。ここで東川氏が述べている「首尾一貫性のなさ」とはつまり、機能和声に支配された調性音楽における場合に比べてあいまいな調性感を指すと考えられ、ロシア正教聖歌、特に古聖歌であるズナメニィ聖歌の初期多声聖歌は、この要素が特に強いと考えられる。旋法の特徴である、長調と短調のあいだを行き交う、調性に支配されない陰陽を持つ和声進行の自由さは、古聖歌の魅力でもあると考えられる。法則に縛られない自由で、自然な和声の響きを持つ古聖歌は、のちに詳しく述べるラフマニノフのピアノ作品にも反映されていることから、ラフマニノフの音楽におけるロシア聖歌のもつ旋法性の要素は重要なものであると考えられる。

第5節

ボルトニャンスキー、チャイコフスキー

本章の第5、6節では、18世紀以降の作曲家による聖歌作曲のスタイルの変遷を追い、それぞれの書法について述べる。以下は、ドミトリー・ボルトニャンスキー Дмитрий Бортнянский(1751-1825)の《合唱コンチェルト》⁹⁷より第32番《主よ、我が終焉を教え給え》の冒頭部分である。

譜例 2.10 D. ボルトニャンスキー 《合唱コンチェルト》第32番 《主よ、我が終焉を教え給え Скажи ми, Господи, кончину мою》冒頭、同歌詞部分より⁹⁸

КОНЦЕРТ №32

"Скажи ми, Господи, кончину мою"

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для сопрано (C.), альты (A.) и теноры (T.) с текстом: Скажи ми, Господи, кончину мою.



Музыкальный фрагмент, включающий ноты для сопрано (C.), альты (A.) и теноры (T.) с текстом: Скажи ми, Господи, кончину мою.

4

Музыкальный фрагмент, включающий ноты для сопрано (C.), альты (A.) и теноры (T.) с текстом: -ю и число дней моих, кое есть, да разу-



Музыкальный фрагмент, включающий ноты для сопрано (C.), альты (A.) и теноры (T.) с текстом: -ю и число дней моих, кое есть, да разу-

⁹⁷ 作曲されたのは、1810年代と考えられる。

⁹⁸ Бортнянский Дмитрий, 35 концертов для смешанного хора без сопровождения. редакция П. Чайковского. Москва: Музыка, 1995.

12

13

19世紀初頭に作曲された《合唱コンチェルト》第32番は、ボルトニャンスキーの作曲法に対して否定的であったチャイコフスキーでさえも、この作品についてはその美しさを評価したことで有名である⁹⁹。

伝統的な旋律を用いず、聖歌旋律も完全に自身の創作によるボルトニャンスキーの合唱コンチェルトは、ポリフォニックな要素が強く、西欧のスタイルに則ったものである。しかしミヤサエードフはその中でも、「4小節目の半終止」や「8小節目に見られるⅢの和音（Es-dur への転調として捉えない場合）」の要素を挙げ、古聖歌の和声要素をいくらか感じ取ることができると述べている。Ⅲの和音の響きとは、つまり短調における長三和音の響

⁹⁹ チャイコフスキーは、ボルトニャンスキーのイタリア様式による宗教作品は世俗的であると批判的な意見であった。《35の合唱コンチェルト集》はユルゲンソン社から1882年に出版された。同社から作品を出版していたチャイコフスキーに、ユルゲンソンがコンチェルト楽譜集の校訂・編集を依頼した。実際のところ、チャイコフスキーはボルトニャンスキーにあまり関心を持っておらず、説得に時間がかかった。チャイコフスキーは、いくつかの箇所では訂正も試みた。また、全曲ではなく、優れた作品のみ出版するべきだと強く主張していた。

コワリョフ、コンスタンティン『ロシア音楽の原点 ボルトニャンスキーの原点』ウサミ ナオキ訳、東京：新読書社、1996年、230頁。

Тетерина Н.И. “Боргнианский, Чайковский & Юргенсон.” pp. 9-16. accessed September 30, 2015, <http://sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf>

きであり、短調において仄かな明るさを感じさせるロシア聖歌の要素として、第4節で特徴のひとつに挙げた。

ボルトニャンスキーの本作品において、Ⅲの和音の役割は決して大きいとはいえない。しかし、ボルトニャンスキーの作品上にも認められる、短調と長調の自由な行き交いを可能とするⅢの和音は、古聖歌の和声の重要な要素であるとの見解を、ミヤサエードフは示している¹⁰⁰。

ボルトニャンスキーのイタリア様式の作風に好感をもっていなかったとされる¹⁰¹チャイコフスキーは、1881年から手がけ、1882年に出版された《合唱コンチェルト集》の校訂・編集作業以前、1878年に《聖金ロイオアン聖体礼儀》作品41を作曲している。「世俗音楽」の作曲家として高い人気を得ていたチャイコフスキーが、美しい宗教音楽を書いたとして、1880年のモスクワでの初演時において、聴衆から非常に高く評価された。《聖体礼儀》を書き上げたあとも、伝統的な教会音楽に向き合いたいと考えていたチャイコフスキーは、友人の聖歌学者ドミトリー・ラズモフスキーДмитрий Разумовский (1818-89) の著書¹⁰²と意見を参考にしながら《徹夜禱》作品52に取り組み、1882年に完成させている。つまり、《合唱コンチェルト集》の編集と時期を同じくして《徹夜禱》の作曲も行っており、完成には約1年の時間を要した。伝統的なロシア正教の音楽に基づいた宗教音楽に取り組みたいと考えていたチャイコフスキーは、当時モスクワの教会で中心的であった西欧風の聖歌を嫌い、「ボルトニャンスキーたちがもたらしたひどい形式」とさえ呼んでいた¹⁰³。聖歌研究家ではないチャイコフスキーでさえも、古聖歌伝統への復活への情熱を傾けていたことは、当時の古聖歌伝統の見直しの機運の高まりを強く示すものであり、のちのラフマニノフの宗教作品作曲につながる重要な足掛かりとなったと考えられる。当時、聖歌の創作・出版は、宮廷礼拝堂の許可無しには認められておらず、チャイコフスキーの《聖金ロイオアン聖体礼儀》出版の際も、ユルゲンソン社はモスクワ教区の許可を得たが、宮廷礼拝堂に訴えられた。この作品は演奏会で歌うためであるから、宮廷礼拝堂の検閲は不要であるとユルゲンソン社側は主張し、法廷は宗教当局の印刷許可だけで十分という原則を適用し、ユルゲンソン社を無罪とした。これによって、帝政末期に近づいていたロシアにおける宮廷礼拝堂の検閲も事実上崩れ、教会音楽を自由に書く道が開けた¹⁰⁴。この判決は、古聖歌復活へ向けた研究者たちの研究とともに、西欧風の聖歌が中心の宮廷礼拝堂の音楽方針がロシア的なものを見直していくきっかけとなったといえる。

《徹夜禱》の作曲に際しては、チャイコフスキーは、第一作目の宗教作品、《聖金ロイ

¹⁰⁰ Мясоедов Андрей Николаевич, *Гармония учебник для регентов*, Москва: ПСТГУ, 2012, p. 152.

¹⁰¹ 伊藤恵子『作曲家 人と作品シリーズ チャイコフスキー』 東京: 音楽之友社、2005年、112頁。

¹⁰² Разумовский, Д. В. *Историю церковного пения в России*. 初版は1867年。

¹⁰³ 伊藤恵子『作曲家 人と作品シリーズ チャイコフスキー』、112～113頁。

¹⁰⁴ 同前。

オアン聖体礼儀」よりもさらに伝統に近い聖歌を目指し、オビホードも用いて研究を行ったが、聖歌旋律の和声化には苦勞した¹⁰⁵。伝統の旋律を守り、半音階などもなるべく避け、できるだけ古聖歌の持つ本来の音楽性に従うよう努めた。西欧の和声と音楽理論を会得し、ドイツ音楽伝統の上に独自の芸術作品を残したチャイコフスキーにとって、ロシア正教聖歌の伝統に忠実に、本来の美しさそのままに蘇らせる作業は、けっして容易ではなかったことがうかがえる。

チャイコフスキーはその後、1884年から85年にかけて、《9つの宗教曲》を書いている。この作品は、古聖歌を用いたものではなく、旋律も作曲家自身の創作による、オリジナルのものから成る。また、チャイコフスキーの宗教作品以外の作品の中には、ロシア聖歌を旋律動機として取り入れた作品《序曲 1812年》作品49がある。この作品は、もとは産業博覧会での演奏のための序曲を、ユルゲンソン社に依頼され手がけることになった作品にすぎない。この作品には、ロシア聖歌だけでなく、フランス国歌《ラ・マルセイユーズ》やロシア民謡など、さまざまな既存の旋律が用いられており全体的に派手さが目立つが、古聖歌の要素が色濃く残されているとは言い難く、旋法的な要素は感じられない。

序曲の冒頭は、トロパリ第1調のギリシャ聖歌《主よ、爾の民を救い給え Спаси, Господи, люди Твоя》に基づく旋律である。下記の譜例は、ソプラノの声部が本来の単旋律であり、四声に和声付けされたものである。また、このギリシャ聖歌はズナメニイ聖歌と違い、西欧由来のコラール書法に比較的近い要素をもつ旋律である。

譜例 2.11 トロパリ第1調 《主よ、爾の民を救い給え》冒頭、同歌詞部分より¹⁰⁶

Воздвижение Креста
Тропарь, гл. 1-й

греческий распев

С
А

Т
Б

Спа - си Гос - по - ди лю - ди Тво - я

¹⁰⁵ 日本・ロシア音楽協会編「徹夜禱」、『ロシア音楽事典』東京：カワイ出版、2006年、227頁。

¹⁰⁶ ikliros, s.v. “Воздвижение Креста Тропарь, гл. 1-й.” accessed September 30, 2015, http://ikliros.com/sites/default/files/5/Tropar_Vozdvizheniyu.pdf
合唱指揮者のための奉神礼歌集から引用。和声づけの編者は記されていない。

譜例2.12 チャイコフスキー 《序曲 1812年》 作品49の冒頭より¹⁰⁷

Viol. 2 Viol. solo.

Celli. 4 Celli soli

C. Bassi.

Largo. ♩=60.

Если составъ оркестра позволитъ, то желательно, чтобы это мѣсто исполнялось 5^ю виолончелями и 4^ю альтами по 2 на каждую гласъ.

¹⁰⁷ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “1812 Overture, Op.49 (Thaikovsky, Pyotr),” (Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1882]. Plate 4592.) accessed September 30, 2015, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP23744-PMLP03587-Tchaikovsky_-_1812_Overture_orch._score_.pdf

第6節 リムスキー＝コルサコフ

チャイコフスキーと同時期に活躍した作曲家で、同じようにロシア聖歌を作品に旋律動機として取り入れた作曲家に、リムスキー＝コルサコフ **Николай Римский-Корсаков** (1844-1908) がいる。前節では、世俗作品に聖歌の旋律動機を用いた例として、チャイコフスキーの《序曲 1812年》を取り上げたが、リムスキー＝コルサコフはチャイコフスキーとは違い、作品において、ロシア聖歌の旋律をそのまま生かす手法をとった。後で挙げるラフマニノフの作品にも同じような手法がみられることから、リムスキー＝コルサコフは、聖歌旋律を作品に取り入れた先駆的な存在と位置づけることができる。

リムスキー＝コルサコフは、ロシアの国民的な音楽要素を見直そうとした志向を持ったロシア五人組の一人であり、仲間たちと真のロシア音楽の探求に努めた。五人組と交流があったチャイコフスキーは、彼らの理念に賛同したが、ひかえめであり、客観的な立場であったといえる。1869年から宮廷礼拝堂の監督に就いたミリイ・バラキレフ **Милий Балакирев** (1837-1910) の助手として、1883年から1894年まで宮廷礼拝堂の合唱に携わっていたリムスキー＝コルサコフは、在職中から奉神礼歌の作曲をしている。《ヘルヴィムの歌》¹⁰⁸全6曲が主な作品であり、ポルトニャンスキーやチャイコフスキーと同じように西欧的な書法で、シラビックな要素は持たないが、どの作品も調和した美しい響きの特徴である。リムスキー＝コルサコフの聖歌作品は一般にはあまり馴染みがないが、作曲技術の高さをうかがえる作品群である。

《ヘルヴィムの歌》は、天使に倣い、日常の気づかいから解放することを目指した聖歌で、独特の静謐な空気が特徴である。チャイコフスキーと同じように、比較的テンポのゆったりとした穏やかなものが多いが、リムスキー＝コルサコフの作品は、よりポリフォニックで豊かな響きを持つ。

譜例2.13 リムスキー＝コルサコフ 《ヘルヴィムの歌 第6番》

「我等奥密にしてヘルヴィムを象り、」部分¹⁰⁹

¹⁰⁸ 「大聖入」とよばれる聖体礼儀における動作のひとつで歌われる聖歌。奉献台から宝座に祭品であるパンと葡萄酒が移され、国家の指導者・正教会の主教・全正教徒をはじめとして、生者・使者の名が挙げられ、記憶の祈りが行われたのち、再び聖所に運ばれ、その後再び宝座上に捧げられる。荘厳な行列・行進によってこの祭品は運ばれ、これら一連の動作の際に歌われる奉神礼歌が「ヘルヴィムの歌」である。

¹⁰⁹ ikliros, s.v. “Херувимская песнь 6. (Rimskiy-Korsakov.),” accessed September 30, 2015, http://ikliros.com/sites/default/files/5/Heruvimskaya_6_Rimskiy-Korsakov.pdf

Херувимская песнь №6

Не очень медленно

p

C. И - же, и - же хе - - - ру - ви - мы, хе - ру -

A. хе - - - ру - ви - мы,

T. И - же, и - же хе - - - ру - ви - мы, хе - ру -

B. хе - - - ру - ви - мы, хе - ру -

- ви - - - - мы тай - - - но, тай - - -

- ви - - - - мы тай - - - но, тай - - -

- но об - - ра - зу - - - ю - ше, об - ра - зу - ю - ше

- но об - - ра - зу - - - ю - ше, об - ра - зу - ю - ше

リムスキー＝コルサコフは、ロシア聖歌を用いた管弦楽作品《序曲 ロシアの復活祭》作品36（1888）を残している。この序曲には、キリストの復活を祝うパスハ（復活大祭）と呼ばれる奉神礼で歌われる3つの聖歌が引用されている¹¹⁰。作品冒頭に用いられている、パスハのスティヒラ《神は起きДа воскреснет Бог》（①）は、オビホードに収録されているパスハで歌われる聖歌の一つである¹¹¹。

序奏のあとにはじまるチェロの主題は、パスハの早課第九歌頌のカタワシヤ《神の使い Ангел вопияше》からの引用（②）、そして再びアレグロで序奏のテーマが全奏となったあと、パスハのトロパリ《ハリストス死より復活し Христос воскрес из мертвых》（③）が現れる。

① 1小節～

Стихира Пасхи «Да воскреснет Бог»

（パスハのスティヒラ「神は起き」）オビホードに収録されているズナメニイ聖歌

② 10小節～

Задостойник Пасхи «Ангел вопияше»

（パスハの早課第九歌頌のカタワシヤ「神の使い」）ギリシャ聖歌¹¹²

③ 194小節～

Тропарь «Христос воскрес из мертвых»

（パスハのトロパリ「ハリストス死より復活し」）ズナメニイ聖歌

譜例2.14 リムスキー＝コルサコフ 《序曲 ロシアの復活祭》 作品36より

パスハのスティヒラ《神は起きДа воскреснет Бог》引用部分¹¹³

¹¹⁰ この作品において、それぞれの聖歌旋律が最初に現れる部分では、元の旋律型をほぼそのままの形で用いており、はっきりと古聖歌のかたちが残されているため、「引用」とした。

¹¹¹ リムスキー＝コルサコフは、オビホードから主題を選んだが、チャイコフスキーや聖歌研究者ら新モスクワ楽派と同じように、古聖歌復活への志向を抱きズナメニイ聖歌の主題に取り組んでいたわけではないと考えられる。ロシア五人組としてナロードナスチ（民族性）追求の理念を抱いており、長く宮廷礼拝堂で聖歌合唱に携わっていたことに加え、当時、古聖歌復活の機運が高まっていたことが、リムスキー＝コルサコフの序曲の着想に少なからず影響を与えたといえるだろう。

¹¹² この聖歌はオビホードに収録されておらず、出典は不明である。

¹¹³ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Russian Easter Festival, Op.36 (Rimsky-Korsakov, Nikolay),” (Leipzig: M.P. Belaieff, 1890. Plate 245.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP386846-SIBLEY1802.29885.b128-390>

Ouverture

„La grande Pâque Russe.“

Lento mystico. M.M. ♩ = 84.

N. Rimsky-Korsakow, Op. 36.
(1888)

3 Flauti. I. II. *p* *dim. e smorz.*

3 Flauti. III. (poi Fl. piccolo) *p* *dim. e smorz.*

2 Oboi. *p* *dim. e smorz.*

2 Clarinetti in C. *p* *dim. e smorz.*

2 Fagotti. *p* *dim. e smorz.*

4 Corni in F.

2 Trombe.

3 Tromboni.

Tuba.

3 Timpani in A. D. G.

Campanelli. (Glockenspi- l.)

Triangolo.

Piatti.

Cassa.

Tam-tam.

Arpa.

Violini I. (20 - 12.)

Violini II. (18 - 10.)

Viola. (11 - 8.)

Violoncelli. (12 - 8.)

Contra-Bassi. (10 - 6.)

f *dim.*

Lento mystico. M.M. ♩ = 84.

4

A musical score for an orchestral arrangement of a Znamennyi chant. The score includes parts for Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Oboe I and II (Coe. I. II.), Trumpet (Trombe), Violin (Viol.), and Cello/Double Bass (Vcl. C.). The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The score shows the first three measures, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ff) and markings for *dim.* and *pizz.*

以下がオビホードに収録されている引用元のズナメニイ聖歌である。

譜例2.15 パスハのスティヒラ《神は起きДа Воскреснет Бог》
(ズナメニイ聖歌) 冒頭部分¹¹⁴

Стихиры Пасхи

Обиход

Музыкальная запись начала Знаменийского стихира. Записаны две системы нот: верхняя — мелодия, нижняя — басовый аккомпанемент. Под нотами приведены русские слова: Да вос-крес-нет Бог, и рас-то-чат-ся вра-зи Е-го.

歌詞対訳2.8

Да Воскреснет Бог, и расточатся врази Его,	神は起き、その仇は散るべし
--	---------------

譜例2.16 パスハの早課第九歌頌のカタワシヤ《神の使いАнгел вопияше》
(ギリシヤ聖歌) 引用部分¹¹⁵

¹¹⁴ ikliros, s.v. “Стихиры Пасхи,” accessed September 30, 2015, http://ikliros.com/sites/default/files/5/stihiry_pashi_obihod.pdf

¹¹⁵ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Russian Easter Festival, Op.36 (Rimsky-Korsakov,

11

譜例2.17 パスハのトロバリ《ハリストス死より復活しХристос из мертвых》
(ズナメニイ聖歌) 引用部分¹¹⁶

194 →

Nikolay),” (Leipzig: M.P. Belaieff, 1890. Plate 245.) accessed September 30, 2015,
<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c4/IMSLP386846-SIBLEY1802.29885.b128-39087009280142score.pdf>

¹¹⁶ Ibid.

197

202

譜例2.18 パスハのトロパリ《ハリストス死より復活しХристос из мертвых》¹¹⁷
(ズナメニイ聖歌)

ЗНАМЕННОЕ

Хри-стос вос-кре - се из мерт - вых, смер - ти - ю смерть по- прав,
и су - шим во гро-бех жи - вот да - ро - вав.

歌詞対訳2.9

Христос из мертвых,
смертию смерть поправ,
и сущим во гробех живот даровав.

ハリストス、死より復活し、
死を以て、死を滅ぼし、
墓に在る者に、命を賜えり。

¹¹⁷ ikliros, s.v. “Христос воскрес из мертвых,” accessed September 30, 2015,
http://ikliros.com/sites/default/files/5/hristos_voskrese_raznyh_avtorov_tolokoncevoy.pdf

リムスキー＝コルサコフの代表作の一つである交響組曲《シェヘラザード》作品35を完成させたすぐ後に取りかかった本作は、単純で素朴な味わいをもつズナメニィ聖歌を素材として用いた交響序曲として、ロシア五人組の志向が表れている作品といえる。リムスキー＝コルサコフは、幼いころからグリンカを愛好しつつも、イタリアやドイツをはじめとするさまざまな西欧音楽に触れ、ロシアの民族的な面と西欧の音楽文化を幅広く吸収し、そのどちらをも生かした作品を多く残している。彼は、ロシア五人組の中でも、卓越した管弦楽法¹¹⁸を基盤に、民族的な主題を巧みに扱うことに長けた、リーダー的存在であった。

リムスキー＝コルサコフは、一連の《ヘルヴィムの歌》以外にも、単体の聖歌をいくつか作編曲している。その中の《全能者よ *Всемирную славу*》と、《バビロンの川のほとりで *На реках Вавилонских*》ではそれぞれズナメニィ聖歌の編曲を残している。チャイコフスキーは、宗教作品にほとんどズナメニィ聖歌を用いていないが、このようにリムスキー＝コルサコフの作品にはズナメニィ聖歌との関係を見出すことができる。また、ラフマニノフ以前に、交響曲作品中にロシアのもっとも古い音楽のルーツといえるズナメニィ聖歌が明確に用いられている例は、リムスキー＝コルサコフの《ロシアの復活祭》だけである。

ロシアの復活祭において三番目に登場するズナメニィ聖歌 《ハリストス死より復活し *Христос воскрес из мертвых*》の旋律は、ラフマニノフの2台ピアノのための作品《組曲第1番 幻想的絵画》作品5（1893）第4番「復活祭」にも、24小節（譜例2.19 プリモ部分）から少し形を変え、短縮させているが、斉唱のような聖歌合唱の要素が強くあらわれている。この作品は全ての楽曲に詩の一節が付されており、第3曲「涙」、第4曲「復活祭」はそれぞれ鐘の音を模していることではすでに有名である。作曲の際、リムスキー＝コルサコフの同名の序曲に着想を得たかどうかは定かではないが、ラフマニノフの作品中、宗教作品以外に、聖歌に直接関連する標題が与えられた作品は、この「復活祭」と、同じく聖歌の名前が付けられた《15の歌曲》作品26、第6曲「ハリストス復活」のみであることは興味深い。ラフマニノフはペテルブルグを訪れ、リムスキー＝コルサコフの前でこの作品をフェリックス・ブルーメンフェルド *Феликс Blumenфельд*（1863-1931）と演奏して見せた際、「全てうまくいっているが、終わりにある『ハリストス復活』の旋律がきこえる際、最初はこの聖歌だけ提示させて、鐘の音は二回目から入れた方がいい」というアドバイスをリムスキー＝コルサコフから直接受けている。当時のラフマニノフは、若干20歳ながら自身の才能の高さを自負していたようで、結局このアドバイスは参考にせず、修正は行わなかった。しかしのちに、リムスキー＝コルサコフのアドバイスの的確さに気づき始め、後悔の念を滲ませている¹¹⁹。

¹¹⁸ 加えて、リムスキー＝コルサコフ独自の和声書法として、装飾的な半音使用と三度を複雑に組み合わせた和音の連続といったものが挙げられる。伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴェエト音楽文化史』 東京：音楽之友社、2002年、77頁。

¹¹⁹ Bertensson-Sergei, Leyda Jay, *Rachmaninoff A Lifetime in Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 61.

ラフマニノフは、その後も度々リムスキー＝コルサコフの批評やアドバイスを受けている。当時は直接師事していなくとも、演奏家を含む音楽家同士での意見の交換や、アドバイスを求めることは少なくなかった。また、ラフマニノフは、リムスキー＝コルサコフの管弦楽作品やオペラ（初演を含む）を指揮する機会も多かった。このように、リムスキー＝コルサコフとラフマニノフには、ロシア聖歌の楽想に対するアプローチの共通点をはじめとする関係性を見出すことができる。

譜例 2.19 《組曲第1番 幻想的絵画》 作品5 第4番「復活祭」より¹²⁰

24 └─▶

25

pesante
ff
Suon bassi *Suon bassi*

¹²⁰ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Suite No.1, Op.5 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1894). Plate A. 6723 G.) accessed September 30, 2015, http://japanese.imslp.info/files/imglinks/usimg/3/31/IMSLP105593-PMLP08791-Rachmaninov_-_05_-_Fantaisie-Tableaux_2P_ed.Gutheil_.pdf

27

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a piano part and a violin part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes. The violin part is written in a single staff with a treble clef and contains a melodic line with some rests. The first system includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *Sen basta*. The second system also includes the instruction *Sen basta*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

第3章 《徹夜禱》 作品37

ラフマニノフは1910年に、宗教作品第1作目となる《聖金ロイオアン聖体礼儀》作品31を作曲した。第2作目の宗教作品《徹夜禱 作品37》は、4年後の1915年初頭に3か月という短い期間で完成させた。この時期は、チャイコフスキーの宗教作品《聖体礼儀》の出版に対する一連の裁判によって、宗教作品への検閲が緩和された時期で、オビホード導入以来の合唱水準の向上が認められる。初演は3月10日にモスクワで、ニコライ・ダニーリン Николай Данилин (1878-1945) の指揮するモスクワ宗務院合唱団によって行われた。

1911年から15年までのあいだに、ラフマニノフは以下の作品を作曲している。

- 1911年 《絵画的練習曲集 第1集》 作品33
- 1912年 《14の歌曲》 作品34
- 1913年 《合唱交響曲 鐘》 作品35
- 《ピアノソナタ 第2番》 作品36 (1931年に改訂版)

《徹夜禱》の作曲に着手したきっかけは、モスクワ音楽院でロシア正教会音楽の教鞭をとっていた師、ステパン・スモレンスキー Степан Смоленский (1848-1909) の追悼に由来する。この二つの宗教作品のあいだの時期は、協奏曲第2番から数えられる、ラフマニノフ作曲活動中期の最後の時期にあたり、5年の間に集中して3つもの大規模な合唱作品を書いたことになる。2つの宗教合唱作品には含まれる《合唱交響曲 鐘》は、エドガー・アラン・ポー Edgar Allan Poe (1809-49) の詩を題材とし、人生のさまざまな場面で鳴り響く鐘の音を題材に表現した抒情的かつダイナミックな作品である。ソリスト、合唱、オーケストラから成る大規模な作品で、徹夜禱を書き上げる以前に、声を使って豊かな響きを作り上げるという点ですでに優れた技法を示しており、それ以外にも生涯を通して70曲を超える歌曲を書いたラフマニノフは、器楽曲と同等またはそれ以上に、声楽作品にその作曲技法の真価を見出せると考えられる。

ラフマニノフは、モスクワ音楽院時代にスモレンスキーのクラスで、古聖歌と記譜法について学んでいる¹²¹。《聖金ロイオアン聖体礼儀》では、伝統的な旋律を用いず、旋律もすべて作曲家自身が書いているが、《徹夜禱》では、古聖歌の旋律を用いたものが半数以

¹²¹ スモレンスキーは1889年から1991年までモスクワ音楽院で教会音楽の教鞭をとっており、「すでに交響曲を書き上げたラフマニノフは、クラスの中でも特に熱心な生徒であった」とスモレンスキーは自身の回想の中で述べている。Н. И. Кабанова, М. П. Рахманова. *Русская духовная музыка в документах и материалах Том IV Степан Васильевич Смоленский Воспоминания*, Москва: Языки Славянской Культуры, 2002, pp. 331-332.

上を占める。《徹夜禱》全15曲の内訳は、第1曲のみ自由作曲で、9曲はオビホードに収録されている聖歌に基づき、残り5曲はラフマニノフ自身によって作り出された古聖歌風旋律に基づく聖歌である。ラフマニノフは作曲に際し、チャイコフスキー、パーヴェル・チェスノコフ Павер Чесноков (1877-1944) らによる同作品を研究し、独自の《徹夜禱》を目指した。ラフマニノフの《徹夜禱》は、それまでにチャイコフスキーや聖歌作曲家らが残した同作品に比べ、はるかに響きの多様な「現代的なもの」と言える。作曲にあたり、チャイコフスキーは、必要な場合はひとつの聖歌に対し、八調のセットで書き揃え、なるべく厳密に奉神礼の言葉や決まりに従うように努めた。ラフマニノフの作品には八調の記載はなく、複雑な奉神礼歌の規律よりも、音楽表現の可能性を優先させたといえるだろう。言葉の問題に関しては、教会で用いられる教会スラヴ語は、文法構造が古く、現在は使われなくなった言葉も多い。そのため現代ロシア語だけの知識で理解し、祈祷文のテキストを完全に音楽に擦り合わせるのは困難とされる¹²²。

そもそもラフマニノフは、幼いころから古い聖堂の鐘や聖歌を聴き、それらに親しんではいたものの、取り立てて熱心な正教徒だったという証拠はなく、正教会の音楽は、あくまで非常に身近な存在であったというに過ぎないと考えられる¹²³。また、ラフマニノフ自身は、チャイコフスキーやスモレンスキーの遺志を継ぎながらも、古聖歌復活の使命を一身に背負って奉神礼歌作曲に取り組んでいたとは言い難い。チャイコフスキーが伝統古聖歌への回帰を目指し、古聖歌の和声付けに徹したのに対し、ラフマニノフは、テキストに配慮しながらもポリフォニックで演奏効果の高い作品を目指したと考えられる。その際生まれた教義上の妥協としては、通常、読みに近いシンプルな朗唱として歌われていた習慣をもつ第1、7曲に対し、他の聖歌とバランスをとるべく、同じように音楽的に発展させた点が挙げられる¹²⁴。

以下、チャイコフスキーとラフマニノフによる《徹夜禱》の各曲の対応を表している。チャイコフスキーの《徹夜禱》は、全部で17曲、ラフマニノフは15曲から成る。チャイコフスキーの《徹夜禱》には、古聖歌であるギリシャ聖歌がもっとも多く用いられている。一方、ラフマニノフの《徹夜禱》作品37においてもっとも多く用いられている聖歌は、ズナメニイ聖歌である。チャイコフスキーの第1曲と、ラフマニノフの第2曲には同一のギリシャ聖歌の旋律、各第9曲には、同一のズナメニイ聖歌の旋律が用いられている。チャイコフスキーの第6、10、12、17曲で使われている旋律の由来は確かではなく、チャイコフスキー自身の創作とみられる。

¹²² Morosan Vladimir, *Sergei Rachmaninoff The Complete Sacred Choral Works* (Musica Russia; Madison, 1994), (松島純子訳、大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子)資料、2015年)、2頁。

¹²³ ラフマニノフは、幼い頃祖母に連れられて、ノヴゴロド近郊で鐘の音などに親しんでいたが、日常的な奉神礼やその他宗教行事への参加に関連する記述は残っていない。あくまでも、音楽家としてロシア正教聖歌への関心があったと見るべきである。

¹²⁴ Morosan, Vladimir. *Sergei Rachmaninoff The Complete Sacred Choral Works* (Musica Russia; Madison, 1994), (松島純子訳、2015年)、10頁。

図表 3.1

	チャイコフスキー	聖歌のタイプ		ラフマニノフ	聖歌のタイプ
			1	Приидите, поклонимся	創作 ¹²⁵
1	Предначинательный псалом: «Благослови душе моя»	ギリシャ	2	Благослови, душе моя	ギリシャ
2	«Господи, помилуй» и другие краткие молитвословия	キエフ			
3	Кафисма: «Блажен муж»	ズナメニイ	3	Блажен муж	偽聖歌 ¹²⁶
4	«Господи, воззвах к Тебе»	キエフ			
5	«Свете тихий»	キエフ	4	Свете тихий	キエフ
			5	Ныне отпускаеши	キエフ
6	«Богородице, Дево, радуйся»		6	Богородице Дево, радуйся	偽聖歌
7	«Бог Господь»	ギリシャ	7	Шестопсалмие	最初のフレーズのみ古聖歌を引用
8	Полиелей: «Хвалите имя Господне»	ギリシャ	8	Хвалите имя Господне	ズナメニイ
9	Тропари: «Благословен еси Господи»	小ズナメニイ *	9	Благословен еси, Господи	小ズナメニイ
10	Степенна «От юности моея»				
11	Песнопения по Евангелии: «Воскресение Христово видевшие»	ギリシャ	10	Воскресение Христово видевше	偽聖歌
12	Кагавасия рядовая: «Отверзну уста моя»				

¹²⁵ 第1曲は、古聖歌に似せた偽聖歌には数えられない。ラフマニノフがテキストにふさわしい音楽を独自に作曲したものと考えられる。ラフマニノフの自身の発言にも、この第1曲は、古聖歌を模して作った作品には含まれていない。S. Bertensson, J. Leyda, *Rachmaninoff Lifetime in Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 311-312.

¹²⁶ 古聖歌旋律を模倣して作曲された聖歌として、「偽聖歌」とあらわした。

13	Песнь Богоматери с припевом	ギリシャ	11	Величит душа Моя Господа	偽聖歌
14	«Свят Господь Бог наш»	ズナメニイ			
15	Богородичен «И ныне и присно»				
16	Великое славословие «Слава в вышних Богу»	ズナメニイ*	12	Славословие великое	ズナメニイ
			13	Днесь спасение	ズナメニイ
			14	Воскрес из гроба	ズナメニイ
17	«Взбранной Воеводе победительная»		15	Взбранной воеводе	ギリシャ

* ズナメニイ古聖歌の旋律が使われているとみられるが、譜面上にはその記載がない。

本作品が、実際に教会での奉神礼に実用できるものか、あるいはコンサート用の作品であるのかという点に関して、現在もはっきりとした答えはなく、実際ラフマニノフ自身はどのように演奏されることを念頭に置いていたのかについても明らかではない。しかし、奉神礼で容易に使用できるものではないという見方が多い¹²⁷。この音楽の持つ表現力が強すぎる上、実際に奉神礼で用いる作品を目指すほどの、奉神礼の諸々の規則をラフマニノフがすべて心得ていたとは考えられないからである。

19世紀末、すでに教会外での聖歌演奏は行われていたが、ソ連崩壊を経た1990年代初頭には、自由主義化したロシアで再びコンサートの舞台で演奏されることが多くなった¹²⁸。現在もロシアにおいて、実際の奉神礼でラフマニノフの《徹夜禱》が使用されることは稀であり、正教会内や、コンサートホールで行われる演奏会のプログラムの一部として演奏されることが一般的である。ラフマニノフを含む、新モスクワ楽派らが革命以前に書いた、ロシア正教音楽文化の復活と位置づけられる多くの宗教作品は、革命勃発による作曲家らの亡命のあと、ソ連時代は、演奏会において演奏することを禁じられた。

¹²⁷ 第1章で参考とした文献の著者マルティノフは、「ラフマニノフの徹夜禱は奉神礼の際に演奏することは不可能であり、彼の音楽は全く祈りに適しておらず、祈りの特徴に順応しない。」という意見を示している。Интернет журнал сретенский монастырь, s.v. “Проблемы Гармонизации и Обработки Одноголосных Распевов,” accessed September 30, 2015, <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/culture/garmonization.htm>. またガードナーも、「この作品の威力のある大きな合唱演奏のためには、すでに経験を積んだ歌手によって構成される必要がある。」と述べている。Гарднеръ И. А, *Богослужбное пение русской православной церкви* (Holy trinity russian monastery: New York, 1982), p. 522.

¹²⁸ Лапенко А. В, “Литургия св. Иоанна Златоуста и Всенощное бдение С. В. Рахманинова: жанровая мобильность и проблемы исполнения,” (Автреферат диссертации, Ростов на Дону: Рос. гос. консерватория (акад.) им. С. В. Рахманинова, 2010), p. 22.

ソ連崩壊後には、破壊された寺院が再建され、社会において教会の役割が復活したのにもない、ラフマニノフの《徹夜禱》の音楽は、信仰のみの音楽であるか、あるいはコンサートホールで演奏する音楽であるか、また、どう解釈されるべきかという議論が再燃した¹²⁹。1915年3月の初演時には、音楽評論家から聴衆に至るまで絶賛を受け、前作である聖体礼儀よりも高い評価を得た¹³⁰。一宗教作品として、現在に至るまで様々な評価や意見があるものの、世俗文化と教会芸術の統一への理想が自然と高まっていた当時のロシアにおいて、新しい芸術的表現力に満ちた本作品は一般の聴衆に広く受け入れられたといえる。発展した音楽芸術と、高尚な宗教性との切り離せない感覚の統合を探求した結果として、このラフマニノフの《徹夜禱》は宗教音楽作品としての価値だけでなく、ロシア正教音楽の歩んできた道における、ひとつの到達点として見られるものである。

ラフマニノフ以前に「聖体礼儀」と「徹夜禱」の両方を作曲したのは、P. チャイコフスキー、A. グレチャニノフ Александр Гречанинов (1864-1956)、A. ニコリスキー Александр Никольский (1874-1943)、P. チェスノコフ、A. アルハンゲリスキー Александр Архангельский (1846-1924) の五人である。それぞれ以下のような特徴をもつ¹³¹。

チャイコフスキー (1888年) 古い単旋律聖歌を基本とし、八調も順守した。

アルハンゲリスキー (1897年) 全作品が自由作曲。

ニコリスキー (1909年) 大半が自由作曲。古聖歌風の旋律も用いる。

グレチャニノフ (1912年) 自由作曲。古聖歌風の旋律を用いる。

チェスノコフ 1909年に作曲した作品21は、自身によって作曲した個々の作品を集めた作品。1913年の作品44は、自由作曲による聖歌と、古聖歌を基盤とした聖歌から成る。

¹²⁹ Ibid., p. 3.

¹³⁰ Morosan, Vladimir. *Sergei Rachmaninoff The Complete Sacred Choral Works* (Musica Russia; Madison, 1994), (松島純子訳、2015年)、4頁。

¹³¹ Morosan Vladimir, *Sergei Rachmaninoff The Complete Sacred Choral Works* (松島純子訳、2015年)、6～7頁。

徹夜禱作曲の際に、どの曲を選び、どの程度細かく奉神礼の各祈祷にしたがって作曲するかは、作曲家それぞれに任されるところである。ラフマニノフは、第1番と第2番以外においては、聖歌中の応答を省いた。また主日徹夜禱のみを作曲し、祭日徹夜禱¹³²は作曲していない。

チャイコフスキーのズナメニィ聖歌の使用が少ないことについて先に触れたが、チャイコフスキーを除いても、ラフマニノフ以前にズナメニィ聖歌の和声付け、編曲をおこなった作曲家はごくわずかであり、ラフマニノフがズナメニィ聖歌を全15曲中もっとも多く使用していることは、注目すべき点の一つである¹³³。チャイコフスキーが苦心して作り上げた《徹夜禱》において、古聖歌を用いて書かれたものは、古聖歌に対する「和声付け」の要素が強いと考えるべきであるだろう。チャイコフスキーは西欧音楽の領域での聖歌作曲にとどまったが、一方ラフマニノフは新しい世代として、より中立的な視点で聖歌をとらえ、古聖歌であるズナメニィ聖歌への柔軟な対応を成し得たと考えられる。つまり、ラフマニノフの徹夜禱は、表現力の幅広さだけでなく、音楽構成においても上記の作曲家のそれとは異なる立場に位置するといえる。

ここでは、それぞれチャイコフスキー、チェスノコフ（作品44）、ラフマニノフの徹夜禱からトロパリ《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え *Благословен еси Господи*》を比較する¹³⁴。本作品は、徹夜禱の中でもそれぞれの作曲家の古聖歌へのアプローチがもっともわかりやすい曲である。

ズナメニィ聖歌の古聖歌旋律に基づいており、チャイコフスキーは和声付け、チェスノコフとラフマニノフは、編曲という形式で作品をこの古聖歌を扱っているといえる。ハリストス〔キリスト〕の復活を表す場面で、同上の「主よ、～」のフレーズがリフレインで繰り返される。主が死んでしまったと思い、その遺骸に膏を塗るためにやってきた弟子の女たちが、墓所が空になっているのを見て驚き、さらに墓所の中で待ち受けている天使に出会いよろこびの知らせを聞くという、徹夜禱の中でも特にドラマ性の高い聖歌である。

このズナメニィ聖歌の構造は、大まかに以下のように考えられる。三者の作品は、元旋律に準じ、どれも同じ構成で成り立っている。ラフマニノフの本作品については、69頁から、全曲の譜例を示した。

¹³² 主日徹夜禱とは、主日（日曜日）の前の晩から行う日常的な奉神礼であり、祭日徹夜禱とは、大きな祭日の前夜から行われる奉神礼である。

¹³³ ズナメニィ聖歌の編曲は、新モスクワ楽派が台頭してきた以降でさえも、大変少ないものである。新モスクワ楽派は聖歌復活への研究に取り組んだとはいえ、ズナメニィ聖歌を西欧の音楽システムに融合させるのは、やはり容易なことではなく、その扱いの難しさが課題であったことが推測される。

¹³⁴ ラフマニノフの作品については、69頁からの譜例を参照。

A 「プリペェフ Припев」 とよばれるリフレイン

B

A1 プリペェフ

C

A2 プリペェフ

D

A3 プリペェフ

E 終結部までのもっとも長い部分。後半部分に同じメロディによる繰り返しがみられる。

F 「ア rilイヤ [ハレルヤ]」のリフレインを経た終止。

C, D, E はどれも B に類似したメロディで、それぞれ少しずつヴァリエーションが加わったものにとらえることができる。また、全曲を通して、元となっているズナメニイ聖歌は、D (レ)、E (ミ)、F (ファ)、G (ソ) の合計4つの音のみによって構成されている。

プリペェフの旋律 A

譜例3.1

Припев: [Refrain]



Bla - go - slo - vĕn ye - ší, Ghós - po - di, na - u - chí mĭa o - prav - dá - ni - yem Tvo - ím.
Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.

歌詞対訳3.1

Благословен еси, Господи,
научи мя оправданием Твоим.

主よ、爾は崇め讃められる、
爾の誠めを我に訓え給え。

三者は、プリペェフをそれぞれ以下のように扱っている。

冒頭のプリペェフより

譜例3.2 チャイコフスキー¹³⁵

Довольно оживленно. $\text{♩} = 112$

Бла-го-сло-вень е-си Гос-по-ди, на-у-чи-мя о-пра-да-ни-емъ Тво-имъ.

оч.т. оч.т. оч.т. оч.т.

a-moll: I III III III V I IV I III III V I

譜例3.3 Чесноков¹³⁶

Бла-го-сло-вень е-си, Гос-по-ди, на-у-чи-мя о-пра-да-ни-емъ Тво-имъ.

Сей призывъ къ каждому тропарю.

a: I III I IV^{III} V I V I

譜例3.4 Рафманинов¹³⁷

Довольно скоро задерживая

Бла-го-сло-вень е-си, Гос-по-ди, на-у-чи-мя о-пра-да-ни-емъ Тво-имъ.

pp pp pp pp

d-moll: I V I¹ V I I¹ V I¹ V I

¹³⁵ IMSLP, s.v. “All-Night Vigil, Op.52 (Tchaikovsky, Pyotr),” (Moscow: Jurgenson?, 1882, reprint — Kalmus Vocal Series No.6772, New York: Kalmus, n.d. (ca.1975–85).) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imgnlks/usimg/c/cb/IMSLP18527-TchVespers_09-11_p066-085.pdf

¹³⁶ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-night vigil, Op.44 (Chesnokov, Pavel),” (Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1915]. Plate 38086) accessed September 30, 2015,
http://japanese.imslp.info/files/imgnlks/usimg/6/61/IMSLP362952-PMLP585968-Chesnokov_Op.44.pdf

¹³⁷ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015,
<http://petrucci.mus.auth.gr/imgnlks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

曲の顔ともいうべき、曲中にもっとも多く登場するプリペェフのフレーズの和声はそれぞれ微妙に異なり、チャイコフスキーとチェスノコフは、一時的な平行調間の行き来がみられるが、ラフマニノフはもっとも和声の変化が少なく、IとVの和音しか用いていない。つまり、ラフマニノフがもっとも古聖歌に近い和声を用いているといえる。調性についても、本来の単旋律（譜例3.1）と同じ音の並びを尊重し、古聖歌の旋法に対応しやすいといえる d-moll を基本の調として設定している。

1) 拍節

チャイコフスキーの本作品においてもっとも特徴的なのは、拍子記号を記し細かく小節を分け、長いテキストをなるべく均等に区切っており（2/4と3/4を適宜用いる）、歌い手にとってわかりやすい譜面であるということである。（譜例3.5）チェスノコフは、拍節も拍子記号を用いずテキストを優先し、自由に区切っている。（譜例3.6）ラフマニノフも同じく拍子記号を用いず、プリペェフ以外ではもっとも自由に拍節を扱っている。チェスノコフは、チャイコフスキーとラフマニノフの中庸ともとれる書法であるといえる。

譜例3.5 チャイコフスキー B部分¹³⁸

8

Ангельский ео борю-ди ви-ся, зри Тебе въ жертвяхъ въ-ни-ша-ся, смертную же Спасе

15

22 ↓ 導音

крѣпость разо-риша, и съ ео бою А-дама воадвигша, иоть а-да вея сво-божд-ша

¹³⁸ IMSLP, s.v. “All-Night Vigil, Op.52 (Tchaikovsky, Pyotr),” (Moscow: Jurgenson?, 1882, reprint — Kalmus Vocal Series No.6772, New York: Kalmus, n.d. (ca.1975–85).) accessed September 30, 2015, http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP18527-TchVespers_09-11_p066-085.pdf

2) 終止形

チャイコフスキーは、プリペエフ以外の B, C, D, E, F それぞれの終止では、必ず導音 Gis を用いている。(譜例3.5 22小節)

チェスノコフは C, D, E の短調上で書かれている部分に導音がみられるが、どれも半終止に留まっている。全曲を通し、各部分の終止部において完全に導音が避けられており、古聖歌の和声に近いものであるといえる。

譜例3.6 チェスノコフ C部分¹³⁹

15

17 〔半終止〕

18

¹³⁹ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-night vigil, Op.44 (Chesnokov, Pavel),” (Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1915]. Plate 38086) accessed September 30, 2015, http://japanese.imslp.info/files/imgltnks/usimg/6/61/IMSLP362952-PMLP585968-Chesnokov_Op.44.pdf

20

ラフマニノフは、導音を含まない自然短音階上のVの和音による終止、もしくはサブドミナントからIの和音による変格終止がほぼ全体を占める。また、E以前の短調部分において導音を用いていない。46小節と終結部、またア rilイヤ〔ハレルヤ〕に向けての、段階的な盛り上げにおいて、2度使っているのみである。転調、または調性が不安定な中でも、d-mollの主音の響きを維持している箇所が非常に多い。Eの54小節では、その前の終止形から引き継いだd-mollの主音の響きを残したまま始まる。

3) 調性

チャイコフスキーとチェスノコフのB, C, D, E部分は、毎回ほぼ同じ和声付けで、際立った変化は見られない。チャイコフスキーの場合は、全曲を通して一度も転調がなく、全体がa-mollで統一されている。本来の単旋律聖歌にもっとも忠実に書かれているが、繰り返しが多く、チェスノコフやラフマニノフに比べ、あまり曲調の変化がみられない。チェスノコフも大きな転調はみられないものの、B, C, D, E部分における長調への転調による光を感じさせる響きが、プリペェフとのコントラストを感じさせる。

ラフマニノフはプリペェフを除くあらゆる箇所において、同一の繰り返しを避け、変化に富むドラマ性のある作品に仕上げた。ラフマニノフの場合は、プリペェフ以外のB, C, D, E, F全てでd-mollからの転調、または調性のゆらぎがみられる。Bでは、7小節からd-mollの主音による保続低音上に長三和音が響き、g-moll上のIIIの和音の繰り返し（ソプラノ）が「天使の軍は死の力を減ぼす」というテキストを表現している。Cでも同じように、d-mollの主音による保続低音上の長三和音（18小節のソプラノ、アルトパート）の響きは、悲しむ女たちに「何ぞ香料を悲しみの涙に交うる」とよびかける天使の慈愛を感じさせる役割を果たしている。Cの22小節目からプリペェフへ戻る際の和声進行C-dur: V7-I-d-moll: IV-Iは非常に繊細な運びである。Dでは、Adagio e cantabileの指示があり、この作品の中でもっとも重要と考えられる歌詞の一つ、「泣くときは過ぎたり、涙をとどめて、使徒に復活を告ぐべし」という言葉を、ppを多用しデリケートに表現している。また、この部分にバスパートは用いられていない。54小節からは、F-dur、d-moll、a-mollを経由しながらア rilイヤ〔ハレルヤ〕のクライマックスに向かう。

4) ラフマニノフの作品におけるテキストの扱い

ラフマニノフは楽曲全体を通して、各場面を表すテキストの内容に合わせ、調性やソリストと合唱のかけあい方、音楽の運びなどを毎回大きく変化させており、デュナーミクの幅も広い。C, D, E で天使が女に語る場面において、C では第2 ソプラノ、第1 テノールのユニゾンに設定し、D ではテノールソロ、E では第1 ソプラノと第1 テノールがオクターヴで歌う。これらは毎回、天からの声が際立って響くような効果を得られる。奉神礼音楽において重要とされる「テキストを正しく、わかりやすく聴き手に伝えるための役割としての音楽」が体现されていると考えられる。

74小節からのアリルイヤの繰り返しは、アルト、テノール、バスの各声部に、完全4度の音型がみられ、この音型は、鐘の音を模しているとみられる。聖歌旋律に付随する形で、同じ正教会音楽の要素としての鐘の音を効果的に用いる手法は、ピアノ作品においても確認することができる。

5) ラフマニノフの作品における保続音の特徴

ラフマニノフの作品の中において、ひとつの音を長く伸ばしているパートが頻繁にみられる。冒頭を除く3回のプリペェフでは、常に d-moll の主音、または第5音 a を伸ばしているパートがあり、A1ではテノール、A2ではアルトとテノール、A3ではソプラノ、アルト、テノールとそれぞれ曲が進むにつれて、定型のプリペェフ上に響きが増していくように書かれている。その際に楽譜上に見られる「+」の表示は、口を閉じてハミングで歌うという作曲家による指示で、これまでの聖歌作曲家の作品と比較しても、とりわけラフマニノフはこのハミングの多用が目立つ。「正教会の伝統では、神を賛美するのは生命のある知的な音、すなわち歌詞のある歌のみと断言してきた¹⁴⁰。」とされ、ことばのない音、つまりハミングでの音色がはっきりと強調されるようなラフマニノフの書法は、禁則事項に触れないとも限らない。しかし一方で、ハミングまたはバスのイゾン¹⁴¹によって実現される、全体を包むような響きは、「正教聖歌に、パウゼは存在しない。はじめから最後の音まで、絶え間なく息継ぎのための中断なしに響いているべきである¹⁴²。」というロシア正教音楽精神の特徴のひとつにも通じる。

¹⁴⁰ Morosan, Vladimir. *Sergei Rachmaninoff The Complete Sacred Choral Works* (Musica Russia; Madison, 1994), (松島純子訳、2015年)、12頁。

¹⁴¹ ビザンティン聖歌の伝統で、古くから用いられた通奏低音の役割として響くバスの声。

¹⁴² Григорьев Е. А, *Пособие по изучению церковного пения и чтения 2-е изд. дополненное и переработанное*, Рига; Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001, p. 4.

6) バスパート

ラフマニノフは、徹夜禱中の他の作品においても、非常に低いバスの音を多用している。オクタヴィストと呼ばれる歌手によって実現可能な最低音のパートで、ラフマニノフの宗教作品や同時代の作曲家の聖歌に見られる特徴の一つが、このオクタヴィストの存在である。これは、極めて低いバスの音を出す歌手のことであり、徹夜禱の演奏において非常に大きな役割を果たす。コンチェルトグロッソの様式をイタリアから持ち帰ったボルトニャンスキーらが台頭し、イタリア音楽の影響を強く受けた当時は、極めて低い音を必要としないこれらの音楽にオクタヴィストたちは飽き足らなかった。それゆえ、楽譜に書かれている音域よりもさらに1オクターヴ下の音を歌う伝統を作り上げていった。ボルトニャンスキー以降の作曲家は、元々楽譜に書かれていなかったバスの低音をあらかじめ譜面に記すようになっていった¹⁴³。ラフマニノフの徹夜禱において、オクタヴィストの存在は不可欠であり、深く支えられた低音によって広がる響きは、西方の宗教合唱曲と大きく異なる点のひとつであり、倍音の豊かさを生かすことができる。

これまでのチャイコフスキー、チェスノコフによる徹夜禱との比較を通して、ラフマニノフの宗教作品における書法の特徴は、以下のように考えられる。

1. 保続低音上の旋法和声の変化
2. IIIの和音による長・短調間の自由な行き交い
3. 導音を含まない自然短音階上のVの和音、空虚Vの和音の多用
4. テクストに沿った、切れ間のない長い拍節
5. 低音の多用
6. 自由な転調

これらの特徴の中の1～4は、調性音楽に基づくラフマニノフのピアノ作品において、必ずしも直接的な古聖歌旋律の引用でない場合でも、「古風で旋法的な印象を与える一音楽書法」としての効果を生み出していると考えられる。

第4章では、実際にロシア正教聖歌の要素が、ピアノ作品にどのようにあらわれているかを検証する。

¹⁴³ 折田 正樹、林 正人『近代ロシア聖歌集』 東京：恵雅堂出版社、2003年、7頁。

譜例 3.7

ラフマニノフ《徹夜禱》 作品 37 より第9番

《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え Благословен еси Господи》¹⁴⁴

— A プリペェフ (リフレイン) —

Довольно скоро.
[Poco allegro.]

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Vla - go - slo - vĕn ye - śi, Ghós - ro - đi, na - u - chí mĭā o - prav -
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав -

Vla - go - slo - vĕn ye - śi, Ghós - ro - đi, na - u - chí mĭā o - prav -
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав -

B

ritenuto **Meno mosso. Più pesante.**

f sonoro

Ап - геĭ - скиу со - бѳр у - ді - ѳі - śiā,
 Ан - гель - скиѳ со - бор у - ди - ви - ся,

dá - ņi - yem Tvo - ím.
 да - ни - ем Тво - им.

dá - ņi - yem Tvo - ím.
 да - ни - ем Тво - им.

pp

¹⁴⁴ 本作品は、編纂者によって音価を半分書き換えられている。

Rachmaninoff, Sergei. *All Night Vigil Op.37*. Edited by V.Morosan, A.Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992.

7 *f*

Ан - гел - ский со - бор у - ди - ви - ся, зря Те - бе
 Ан - гел - ский со - бор у - ди - ви - ся, зря Те - бе
 зря Те - бе в мерт - вых вме - нив - ша - ся, смерт - ну - ю же, Спа - се, кре - пость ра - зо - рив - ша,
 зря Те - бе в мерт - вых вме - нив - ша - ся, смерт - ну - ю же, Спа - се, кре - пость ра - зо - рив - ша,
 смерт - ну - ю же,
 смерт - ну - ю же,

10 *ritenuto*

в мерт - вых вме - нив - ша - ся, и от а - да вся сво - божд - ша.
 в мерт - вых вме - нив - ша - ся, и от а - да вся сво - божд - ша.
 и с Со - бо - ю А - да - ма воз - двиг - ша, и от а - да вся сво - божд - ша.
 и с Со - бо - ю А - да - ма воз - двиг - ша, и от а - да вся сво - божд - ша.
 кре - пость ра - зо - рив - ша, и от а - да вся сво - божд - ша.
 кре - пость ра - зо - рив - ша, и от а - да вся сво - божд - ша.
 и от а - да вся сво - божд - ша.
 и от а - да вся сво - божд - ша.

A1

13 *Tempo I* *rit.*

Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.

C →

17 **Meno mosso.**

p
An - gel mī - ro - nó - šī - tsam v̄e -
Ан - гел ми - ро - но - си - цам ве -

mf espressivo
An - gel mī - ro - nó - šī - tsam v̄e -
Ан - гел ми - ро - но - си - цам ве -

По - чтó мī - ра s mī - lo - sī - vñī - mī - sle - zá - mī, o u - che - ñí - tsī, ras - tvo - řiá - ye - ě?
По - что ми - ра с ми - ло - сти - вны - ми. сле - за - ми, о у - че - ни - цы, рас - тво - ря - е - те?

poco marcato
b̄li - stá - yau - šīā vo gró - be
бли - ста - яй - ся во гро - бе

20 *pp*

shchá - she:
ща - ше:

pp
shchá - she:
ща - ше:

В̄li - stá - yau - šīā vo gró - be An - gel, mī - ro - nó - šī - tsam v̄e - shchá - she:
Бли - ста - яй - ся во гро - бе Ан - гел, ми - ро - но - си - цам ве - ща - ше:
An - gel, mī - ro - nó - šī - tsam v̄e - shchá - she:
Ан - гел, ми - ро - но - си - цам ве - ща - ше:

↓ 第2ソプラノ、第1テノールのユニゾンによる天使の呼びかけ

22

“Vī - dī - ě vī grob,
„Ви - ди - те вы гроб,
“Vī - dī - ě vī grob, i u - ra - zu - mĕy - ě: Spas bo vos - křé - še ot gró - ba.”
„Ви - ди - те вы гроб, и у - ра - зу - мей - те: Спас бо вос - кре - се от гро - ба.”
“Vī - dī - ě vī grob, vos - křé - še.”
„Ви - ди - те вы гроб, vos - кре - се.”
“Vī - dī - ě vī grob, i u - ra - zu - mĕy - ě: Spas bo vos - křé - še ot gró - ba.”
Tenor I „Ви - ди - те вы гроб, и у - ра - зу - мей - те: Спас бо вос - кре - се от гро - ба.”
vos - křé - še.”
vos - кре - се.”
vos - křé - še.”
vos - кре - се.”

pp *mf* *p* *pp*

C-dur: V 7 ————— I d-moll: IV —

A2

24 A tempo, come sopra. r i t -

pp +
Vla - go - slo - věn ye - ší, Ghós - ro - di, na - u - chí mĭa o - prav -
Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав -

pp +
Vla - go - slo - věn ye - ší, Ghós - ro - di, na - u - chí mĭa o - prav -
Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав -

pp +
Vla - go - slo - věn ye - ší, Ghós - ro - di, na - u - chí mĭa o - prav -
Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав -

— I

D →

Adagio e cantabile.

27 *enuto* -

p Že - ló rá - no *p* ěi - ro - n3 - si - tsĩ ěe - chá - ěu ko
Зе - ло ра - но *p* ми - ро - но - си - цы те - ча - ху ко

p Že - ló rá - no *p* ěi - ro - n3 - si - tsĩ ěe -
Зе - ло ра - но *p* ми - ро - но - си - цы те -

dá - ěi - yem Tvo - ěm. Že - ló rá - no ěi - ro - n3 - si - tsĩ ěe -
да - ни - ем Тво - им. Зе - ло ра - но ми - ро - но - си - цы те -

molto cantabile
rĩ -
Tenor I рĩ -

dá - ěi - yem Tvo - ěm. Že - ló rá - no ěi - ro - n3 - si - tsĩ ěe -
да - ни - ем Тво - им. Зе - ло ра - но ми - ро - но - си - цы те -

dá - ěi - yem Tvo - ěm.

gr3 - bu Tvo - ye - mĩ - rĩ - dá - yu - shchi - ya,
гр3 - бу Тво - е - му - ры - да - ю - щи - я,

30 *mf* chá - ěu, *p* no pĩed - stá k ěim An - gel, *mf* i ěe - *rit.*
ча - ху, *p* но пĩед - ста к ěим Ан - гел, *mf* и ре - *p*

mf chá - ěu, *p* no pĩed - stá k ěim An - gel, *mf* i ěe -
ча ху, *p* но пĩед - ста к ěим Ан - гел, *mf* и ре - *p*

dá - yu - shchi - ya, *p*
да - ю - щи - я, *p*

mf dá - yu - shchi - ya, *p*
да - ю - щи - я, *p*

Soprano II

↓テノールソロによる天使の呼びかけ

33 *a tempo*

ché: "Rí - dá - ñi - ya vřé - ěmĭa rře -
 че: „Ры - да - ни - я вре - мя пре -

ché: "Rí - dá - ñi - ya vřé - ěmĭa rře -
 че: „Ры - да - ни - я вре - мя пре -

Tenor solo* *mf* "Rí - dá - ñi - ya vřé - ěmĭa rře - stá, ñe plá - chi - ě,
 „Ры - да - ни - я вре - мя пре - ста, не пла - чи - те,

36 *pp*

stá, ñe plá - chi - ě." *pp*
 ста, не пла - чи - те."

stá, ñe plá - chi - ě, *pp*
 ста, не пла - чи - те,

p vos - kře - šć - ñi - ye zhe a - ró - sto - lom rřsĭ - ě." *p*
 вос - кре - се - ни - е же а - по - сто - лом рцы - те."

p + + + +

A3

39 **Tempo I** *pp+* *pp* *ritenuto*

Bla-go-slo-ven ye-si, Ghos-ro-di, na-u-chi mja o-prav-da-ni-ye-m Tvo-im.
 Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Bla-go-slo-ven ye-si, Ghos-ro-di, na-u-chi mja o-prav-da-ni-ye-m Tvo-im.
 Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Bla-go-slo-ven ye-si, Ghos-ro-di, na-u-chi mja o-prav-da-ni-ye-m Tvo-im.
 Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Bla-go-slo-ven ye-si, Ghos-ro-di, na-u-chi mja o-prav-da-ni-ye-m Tvo-im.
 Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди, на-у-чи мя о-прав-да-ни-ем Тво-им.

Е ↓ 第1ソプラノと第1テノールによる天使の呼びかけ

43 **Meno mosso.** *p* *pp* *p*

Mi-ro-no-si-tsi zhe-ni, s mi-ri pri-shed-shi-ya ko gro-bu Tvo-ye-mu,
 Ми-ро-но-си-цы же-ны, с ми-ры при-шед-ши-я ко гро-бу Тво-е-му,

Mi-ro-no-si-tsi zhe-ni, s mi-ri pri-shed-shi-ya ko gro-bu Tvo-ye-mu,
 Ми-ро-но-си-цы же-ны, с ми-ры при-

Mi-ro-no-si-tsi zhe-ni, s mi-ri pri-shed-shi-ya ko gro-bu Tvo-ye-mu,
 Ми-ро-но-си-цы же-ны, с ми-ры при-

Mi-ro-no-si-tsi zhe-ni, s mi-ri pri-shed-shi-ya ko gro-bu Tvo-ye-mu,
 Ми-ро-но-си-цы же-ны, с ми-ры при-

46

pp Spá - še, . rí - dá - hu.
 Спа - се, ры - да - ху. *pp*

mf "Chto s mĕrt - vĭ - mĭ zhĭ - vá -
 "Что с мерт - вы - ми жи - ва -

pp shéd - shĭ - ya,
 шед - ши - я, *mf* "Chto s mĕrt - vĭ - mĭ zhĭ -
 "Что с мерт - вы - ми жи -

Tenor solo*) *p*

An - gel zhe k nim ĩe - ché, gla - gó - ĩā:
 Ан - гел же к ним ре - че, гла - го - ля: *mf* "Chto s mĕrt - vĭ - mĭ zhĭ - vá -
 "Что с мерт - вы - ми жи - ва -

pp shéd - shĭ - ya,
 шед - ши - я, *f*

Tenor II

pp shéd - shĭ - ya,
 шед - ши - я,

★ (導音)

50

- go ro - mĭsh - ĩā - ye - ĩe?
 - го по - мыш - ля - е - те?

p *f* *Allargando.*

Yá - ko Bog bo vos - křé - še - ot
 Я - ко Бог бо вос - кре - се - от

pp *f*

vá - go ro - mĭsh - ĩā - ye - ĩe? Yá - ko Bog bo vos - křé - še - ot
 ва - го по - мыш - ля - е - те? Я - ко Бог бо вос - кре - се - от

- go ro - mĭsh - ĩā - ye - ĩe?
 - го по - мыш - ля - е - те?

p *f*

Yá - ko Bog bo vos - křé - še - ot
 Я - ко Бог бо вос - кре - се - от

Yá - ko Bog bo vos - křé - še - ot
 Я - ко Бог бо вос - кре - се - от

ここからクライマックスへ向けての長い段階的なクレッシェンド →

53

Tempo I
quasi mormorando

Выделяя только указанные нажимы.
[Emphasizing only the marked *tenutos*.]

gró - ba!""
гро - ба!""

ppp secco

ppp secco

Slá - va Ot - tsú, i Sí - nu, i Svĭā - tó - mu Dú - hu.
Сла - ва От - цу, и Сы - ну, и Свя - то - му Ду - ху.

Slá - va Ot - tsú, i Sí - nu, i Svĭā - tó - mu Dú - hu.
Сла - ва От - цу, и Сы - ну, и Свя - то - му Ду - ху.

56

tutti

pp

Slá -
Сла -

Slá
Сла

Slá
Сла

Slá -
Сла -

va,
ва,

va,
ва,

Ro - klo - nĭm - šĭā Ot - tsú, i Ye - gó Sí - no - vĭ, i Svĭā - tó - mu Dú - hu,
По - кло - ним - ся От - цу, и Е - го Сы - но - ви, и Свя - то - му Ду - ху,

Ро - кло - нĭм - шĭā От - цу, и Е - го Сы - но - ви, и Svĭā - tó - mu Dú - hu,
По - кло - ним - ся От - цу, и Е - го Сы - но - ви, и Свя - то - му Ду - ху,

59 *pp*

va,
ва,

p

slá
сла

va,
ва,

p *mf*

Svīa - ģēu Tró - i - tse vo ye - dī - nom su - shche - stvé s Še - ra - ģī - mī zo - vú - shche:
Свя - тей Тро - и - це во е - ди - ном су - ще - стве с Се - ра - фи - мы зо - ву - ще:

p *p* *mf*

Svīa - ģēu Tró - i - tse vo ye - dī - nom su - shche - stvé s Še - ra - ģī - mī zo - vú - shche:
Свя - тей Тро - и - це во е - ди - ном су - ще - стве с Се - ра - фи - мы зо - ву - ще:

62

mf

slá
сла

pp secco

mf *p* *pp*

*) "Svīat, Svīat, Svīat, ye - šī, Ghós - po - dī!" I nī - ņe, i pī - sno, i vo vē - ki - ve - kóv. A - mīn.
„Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“ И ны - не, и при - сно, и во ве - ки ве - ков. А - минь.

mf *p* *pp*

*) "Svīat, Svīat, Svīat, ye - šī, Ghós - po - dī!" I nī - ņe, i pī - sno, i vo vē - ki - ve - kóv. A - mīn.
„Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“ И ны - не, и при - сно, и во ве - ки ве - ков. А - минь.

mf *p* *pp*

*) "Svīat, Svīat, Svīat, ye - šī, Ghós - po - dī!" I nī - ņe, i pī - sno, i vo vē - ki - ve - kóv. A - mīn.
„Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“ И ны - не, и при - сно, и во ве - ки ве - ков. А - минь.

★ (導音)

65

va, slá - va. *pp*
 ва, сла - ва.

Zhíz - no - dáv - tsa ród - shī, gře - há, Dė - vo, A - dá - ma - iz - bá - vi - la ye - sí.
 Жиз - но - дав - ца рожд - ши, гре - ха, Де - во, А - да - ма - из - ба - ви - ла е - си.

Zhíz - no - dáv - tsa ród - shī, ród - shī, *pp*
 Жиз - но - дав - ца рожд - ши, рожд - ши,

gře - há, Dė - vo, A - dá - ma - iz - bá - vi - la ye - sí.
 гре - ха, Де - во, А - да - ма - из - ба - ви - ла е - си.

Zhíz - no - dáv - tsa ród - shī, ród - shī, *mf*
 Жиз - но - дав - ца рожд - ши, рожд - ши.

68

p Rá - dosť zhe Yé - ňe v pė - chá - li mės - to pō - da - lá ye - sí; *mf* pád - shī - ya zhe ot zhíz - ňi,
 Ра - дость же Е - ве в пе - ча - ли мес - то по - да - ла е - си; пад - ши - я же от жиз - ни,

p Rá - dosť zhe Yé - ňe v pė - chá - li mės - to pō - da - lá ye - sí; *mf* pád - shī - ya zhe ot zhíz - ňi,
 Ра - дость же Е - ве в пе - ча - ли мес - то по - да - ла е - си; пад - ши - я же от жиз - ни,

p Rá - dosť zhe Yé - ňe v pė - chá - li mės - to pō - da - lá ye - sí; *mf* pád - shī - ya zhe ot zhíz - ňi,
 Ра - дость же Е - ве в пе - ча - ли мес - то по - да - ла е - си; пад - ши - я же от жиз - ни,

p Rá - dosť zhe Yé - ňe v pė - chá - li mės - to pō - da - lá ye - sí; *mf* pád - shī - ya zhe ot zhíz - ňi,
 Ра - дость же Е - ве в пе - ча - ли мес - то по - да - ла е - си; пад - ши - я же от жиз - ни,

★ (導音)

71 *crescendo*

k šey na prá - vi, iz Te - bé vo - plo - ti - vŷy - šŷa Bog i che - lo - vĕk.
 к сей на - пра - ви, из Те - бе во - пло - ти - вый - ся Бог и че - ло - век.

k šey na prá - vi, iz Te - bé vo - plo - ti - vŷy - šŷa Bog i che - lo - vĕk.
 к сей на - пра - ви, из Те - бе во - пло - ти - вый - ся Бог и че - ло - век.

k šey na prá - vi, iz Te - bé vo - plo - ti - vŷy - šŷa Bog i che - lo - vĕk.
 к сей на - пра - ви, из Те - бе во - пло - ти - вый - ся Бог и че - ло - век.

k šey na prá - vi, iz Te - bé vo - plo - ti - vŷy - šŷa Bog i che - lo - vĕk.
 к сей на - пра - ви, из Те - бе во - пло - ти - вый - ся Бог и че - ло - век.

F アリルイヤ

74 *mf*

Al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya,
 Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я,

Al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya,
 Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я,

mf Tenor I *leggiero*
 Al - ĭi - lú - i - ya,
 Ал - ли - лу - и - я,

77

slá - va Te - bé, Bó - zhe!
сла - ва Те - бе, Бо - же!

f slá - va Te - bé, Bó - zhe!
сла - ва Те - бе, Бо - же!

f con forza Al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya,
Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я,

mf Te - bé, Bó - zhe!
Те - бе, Бо - же!

f slá - va Te - bé, Bó - zhe!
сла - ва Те - бе, Бо - же!

f Al - ĭi - lú - i - ya,
Ал - ли - лу - и - я,

Al - ĭi - lú - i - ya.

80

mf slá - va Te - bé, Bó - zhe!
сла - ва Те - бе, Бо - же!

p al - ĭi - lú - i - ya, slá - va Te - bé, Bó - zhe! Slá -
ал - ли - лу - и - я, сла - ва Те - бе, Бо - же! Сла -

mf slá - va Te - bé, Bó - zhe! Al - ĭi - lú - i - ya,
сла - ва Те - бе, Бо - же! Ал - ли - лу - и - я,

mf Al - ĭi - lú - i - ya,
Ал - ли - лу - и - я,

p slá - va Te - bé, Bó - zhe! Slá -
сла - ва Те - бе, Бо - же! Сла -

83 *ritenuto*

Slá - va Tě - bě, Bó - zhe!
Сла - ва Те - бе, Бо - же!

Slá - va Tě - bě, Bó - zhe!
Сла - ва Те - бе, Бо - же!

al - ĭi - lú - i - ya, al - ĭi - lú - i - ya, slá - va Tě - bě, Bó - zhe!
ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я, сла - ва Те - бе, Бо - же!

al - ĭi - lú - i - ya,
ал - ли - лу - и - я,

Slá - va Tě - bě, Bó - zhe!
сла - ва Те - бе, Бо - же!

歌詞対訳 3.2

Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим. Ангельский собор удивился, зря Твbk в мертвых вменившаяся, смертную же, Спасе, крепоть разоривша, и с собою Адама воздвигша, и от ада свободяща. 衆人を地獄より救いし給いしを見て驚けり	主よ、爾は崇め讃められる、 爾の誠めを我に訓え給え。 救世主よ、天使の軍は 爾が死者のうちに入れど、
Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим. «Почто мира с милостивными слезами, о ученице, растворяете?»	主よ、爾は崇め讃められる、 爾の誠めを我に訓え給え。 墓のうちに光る天使は携香女に謂えり、 女弟子よ、
Блистайся во гробе Ангел мироносицам вещаше: «Видите вы гроб и уразумейте, Спас бо воскресе от гроба.»	何ぞ香料を悲しみの涙に交うる、 墓を見て悟れよ、救世主は墓より復活せり。
Благословен еси, Господи, научи мя оправданием твоим. Зело рано мироносицы течаху ко гробу Тврему рыдающия,携香女は朝早く泣きて爾の墓に往きしに、 но предста к ним Ангел и рече: «Рыдания время преста, не плачите, воскресение же апостолом рцйте.»	主よ、爾は崇め讃められる、 爾の誠めを我に訓え給え。 天使の前に立ちて伝えり、 泣くときは過ぎたり、 涙をとどめて、使徒に復活を告ぐべし。
Благословен еси Господи, Научи мя оправданием Твоим. Мироносицы жены, с миры пришедшия ко гробу Твоему, Спасе, рыдаху. Ангел же к ним рече, глаголя: «Что с мертвыми живаго поиышляете? Яко бог бо воскресе от гроба.»	主よ、爾は崇め讃められる、 爾の誠めを我に訓え給え。 救世主よ、携香女は香料をしたがえ、 爾の墓に來たりて泣きしに、 天使これに謂えり、 何ぞ生ける者を使者のうちにあると思う、 彼は神として墓より復活せり、 光榮は父と子と聖神に歸す、
Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Поклонимся Отцу и Его Сынови, и Святому Духу, 父と子と聖神、一体の聖三者を拜みて、 Святей Троице во едином существе, с серафимы зовуще: Свят, свят, свят еси, Господи. И Ныне и присно и во веки веков, аминь. Жизнодавца рождши, греха, Дево, Адама избавила еси. Радость же Еве в печали место подала еси; падшия же от жизни к сей направи, из Тебе воплотивыйся Бог и человек.生命を落としし者を率いて、また復活に向かわせたり、 Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя, Слава Тебе, Боже.	セラフィムとに呼ばん、 聖、聖、聖なるかな主や。 今何時も世々にアミン。 童貞女よ、爾は生命を賜う主を生みて、 アダムを罪より救い、 エヴァに悲しみにかえて喜びを賜えり、 爾より身を取りし神人は、 アレルイヤ、アレルイヤ、アレルイヤ、 神よ光榮は爾に歸す。

第4章

ラフマニノフのピアノ作品におけるロシア聖歌の要素

第1節 《ディエス・イレ》

本章では、前章で明らかにした聖歌の特徴を踏まえ、ラフマニノフのピアノ作品において聖歌旋律の要素がどのような作品に見られるかを検証する。

この検証を行う際に問題となるのが、ラフマニノフが頻繁にモチーフとして用いた《ディエス・イレ》（グレゴリオ聖歌「怒りの日」）である。《ディエス・イレ》は、定旋律であるが、ロシア正教聖歌と似た要素をもち、混合しやすいため、その違いを明確にしておく必要がある。ラフマニノフが好んでよく用いたモチーフとして一般的に知られているが、彼が実際にいつ初めてディエス・イレを知ったのかは、定かではない。また、ラフマニノフはこの旋律を好んでたびたび使ったが、ディエス・イレについて詳しい知識を持っていたわけでは無い¹⁴⁵。ディエス・イレのモチーフは、1906年頃までの初期、本格的な作曲活動再開から始まる中期、亡命後のアメリカ時代にあたる後期、どの時期の作品においても、曲中に確認することができる¹⁴⁶。

ラフマニノフのディエス・イレとの出会いのひとつとして考えられるのは、チャイコフスキーの管弦楽作品を通してである。チャイコフスキーの作品では、《マンフレッド交響曲》作品 58 (1885) の第4楽章に主人公マンフレッドの死をあらわすディエス・イレが用いられており、ほかにも《組曲 第3番》作品 55 の終曲に用いられている。マンフレッド交響曲を作曲者自身の前で、当時 13 歳だったラフマニノフがピアノで弾いたという有名な

¹⁴⁵ ラフマニノフは、《コレルリの主題による変奏曲》作品 42 の自身による演奏の初演後、音楽学者ヨゼフ・ヤッセル Joseph Yasser (1893-1981) に「コレルリの主題」とは誤りで、元の旋律は「ラ・フォリア」によるものであるという指摘を受けている。この話題に関連したヤッセルとの対話で、ラフマニノフは似たような中世の旋律としてディエス・イレについても言及しており、このグレゴリオ聖歌の全体像を知りたいと思っていたことを明かし、ラフマニノフはこの時はじめてディエス・イレのテキストと完全な旋律を知った。Bertensson-Sergei, Leyda Jay, *Rachmaninoff A Lifetime in Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), p. 278. このように、ラフマニノフにとって、引用する旋律についての正確な詳細や知識はそれほど重要でなく、心に響いた旋律や素材を自由に用いる姿勢であったと考えられる。

¹⁴⁶ 実際に明らかな引用として認められるのは、《パガニーニの主題による狂詩曲》作品 43 と、《交響曲舞曲》作品 45 のみである。この2作品には、元の旋律と全く同じ旋律が用いられている。

逸話があるが¹⁴⁷、その作品の長大さを考慮すると不可能に近く、信憑性がない。考えられるのは、当時のロシア人作曲家¹⁴⁸の作品を通してこの旋律の存在を知り、若いラフマニノフの中に、おそらく潜在的に蓄積されていった可能性である。また、のちにラフマニノフは、フランツ・リスト **Franz Liszt** (1811-1886) の《死の舞踏》S.126 もたびたび演奏しており¹⁴⁹、この頃には作曲の際、ディエス・イレをモチーフのひとつとしてすでに意識していたと考えられる。

グレゴリオ聖歌とロシア古聖歌はそれぞれ異なる歴史を歩んだが、同じキリスト教としての起源を持つため、その音楽的特徴に類似点も多い。ひとつに、ディエス・イレは、調性音楽にあてはめれば、ロシア古聖歌の音列と同じ **d-moll** の要素が強いという共通点がある。また、ディエス・イレの冒頭部分は、ズナメニ聖歌またはその他の古聖歌に見られる特徴と同じく、4つの音で構成されている。そのためロシア聖歌的旋律の特徴を見出せる場合でも、それがディエス・イレの要素である可能性も否定できない。ラフマニノフはディエス・イレの旋律のリズムや音を微妙に変化させて用いていることが多く、このようなディエス・イレの自由な扱いは、先行例としてモDEST・ムソルグスキー **Модест Мусоргский** (1839-1881) の作品にもみられる。また、ラフマニノフ作品において、「ディエス・イレの要素である可能性がある箇所」は、数えきれないほど楽曲中にみられるため、それらを全て挙げることは不可能である。「これがディエス・イレであるか否か」という問題は、「ロシア聖歌に由来するものであるか否か」と同じく、択一的な答えが導きだされるものではない。

加えて、ラフマニノフの作品におけるロシア聖歌の要素はディエス・イレと違い、必ず限られた一つの旋律に起因するというわけではない。ラフマニノフが用いたディエス・イレは、グレゴリオ聖歌のごく限られた一部分の定型旋律に過ぎない。ロシア聖歌の場合は、旋律そのものではなく、該当する部分における、「聖歌の持つ音楽的特徴」の表出によるところが大きい。定型の旋律としてだけではないロシア聖歌のさまざまな要素が、作品中により馴染みやすいためであると考えられる。

¹⁴⁷ Barrie Martyn, *Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor* (Hampshire: Scolar Press, 1990), p. 36.

¹⁴⁸ チャイコフスキー以外では特に、モDEST・ムソルグスキー **Модест Мусоргский** (1839-1881) のいくつかの作品にもディエス・イレがみられ、そのひとつに数えられる《禿山の一夜》を、ラフマニノフは1905年に指揮している。

¹⁴⁹ サン＝サーンスの同名作品の編曲として知られる **S.555** ではなく、1876年に作曲されたピアノと管弦楽のための作品を指す。1902年にモスクワ、04年にペテルブルグでソリストとして、1903年には指揮者として演奏した記録が残っている。また、1912年には、同じくディエス・イレを用いていることで有名なベルリオーズの《幻想交響曲 作品14》を、1913年には、チャイコフスキーの《組曲 第3番》を指揮している。

ディエス・イレについて、以下のように大きく二つに分けて考えることができる。

1. 死や悪魔を表すモチーフとして意図的に使われていると考えられるもの
2. 旋律の原型を比較的とどめているもの

1は、作品の標題や、明確にライトモチーフとしての役割が与えられていることを基準とする。2は、ディエス・イレ冒頭の旋律 **F-E-F-D-E-C-D** の音型がはっきりと表されているかどうかを基準とする。また 2 の場合は、単にモチーフのひとつとして用いられているケースとして考えられる。

1. 死や悪魔を表すモチーフとして意図的に使われていると考えられるもの

・《ピアノソナタ 第1番》 作品 28 第3楽章

ゲーテの戯曲「ファウスト」を題材にした長大なソナタ。第1楽章はファウスト、第2楽章はマルガレーテ、第3楽章は悪魔メフィストフェレスを表している。メフィストフェレスのモチーフとしてディエス・イレが用いられている。

・《交響詩 死の島》 作品 29

スイスの画家アルノルト・ベックリン Arnold Böcklin (1827-1901) の同名の油絵を元にして作られた、ドイツの画家マックス・クリンガー Max Klinger (1857-1920) の銅版画にインスピレーションを得て作曲した。標題のとおり、死をテーマにしており、ディエス・イレの変形とみられる音型が曲全体に見受けられる。

・《合唱交響曲 鐘》 作品 35 第4曲

吊いの鐘を描く第4曲は、死のイメージとして用いられている。第4曲に限らず、若さを歌う希望に満ちた第1曲、愛や結婚を歌う第2曲も含め、全曲を通してディエス・イレの断片が見受けられる。

・《パガニーニの主題による狂詩曲》 作品 43 より、第7、10、24変奏

ラフマニノフは、のちにバレエ化された本作の筋書きの構想として、超絶技巧と引き換えに、魂を悪魔に売ったと言われるパガニーニの伝説を利用する案を、振付師ミハイル・フォーキン Михаил Фокин (1880-1942) に提案している¹⁵⁰。はっきりとディエス・イ

¹⁵⁰ Bertensson-Sergei, Leyda Jay, *Rachmaninoff A Lifetime in Music* (Bloomington:

レが認められるのはいくつかの変奏に限られるが、ラフマニノフは、作品全体にその要素を持ち得ると述べている¹⁵¹。これほどラフマニノフが積極的に作品構想のアイデアを語っている例は少ない。おそらく、1931年に作曲された《コレルリの主題による変奏曲》作品42の初演の後、音楽学者ヨゼフ・ヤッセルからディエス・イレについての詳細を知ることができ、自信をもって本作に生かしたものと考えられる。

・《交響的舞曲》¹⁵² 作品45 第3楽章

第3楽章は、曲全体を通してディエス・イレがみられるが、もっとも効果的に用いられているのは、コーダへ向けて、ロシア聖歌の旋律と混ざり合いながらクライマックスに到達する部分である。

2. 旋律の原型を比較的とどめているもの

- ・交響曲作品¹⁵³
 - 《交響曲 第1番》 作品13 第1楽章 冒頭
 - 《交響曲 第2番》 作品27 第2楽章 冒頭の主題、コーダ
 - 《交響曲 第3番》 作品44 第3楽章 展開部、コーダ

上記以外にも、断片的な「ディエス・イレを想起させる音型」は、数えきれないほどあるが、ロシア聖歌の要素と違い、和声感や拍節の長さよりも、これはあくまで音列の類似だけによるものと考えられる。また、ピアノ作品よりも管弦楽作品の方に、より多くみられる傾向にある。

Indiana University Press, 2001), p. 333.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Barrie, Martyn. *Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor*. Hampshire: Scolar Press, 1990. において著者マルティンは、1楽章の中間部のオーボエとクラリネット、のちにサクソで奏される抒情的なフレーズもディエス・イレの響きであるとしている。マルティンは、本著においてモチーフのディエス・イレへの関連づけの傾向が強い。ディエス・イレもロシア聖歌の要素と同じく、「その可能性」を拡大解釈すればいくらかでも関連付けることができる。そのため、ラフマニノフ作品における「引用」はデリケートに扱われるべき問題である。

¹⁵³ 交響曲作品にみられるディエス・イレは、第3節にて述べる。

第2節 ピアノ作品におけるロシア聖歌の要素

第2章でロシア古聖歌の旋律と特徴、第3章で宗教曲におけるラフマニノフの手法について述べてきたが、ここでは実際にピアノ作品を中心に、どの作品においてこれらの要素が見られるかを挙げ、どのようにその要素があらわれているかを分析する。

分析にあたり、以下のように分類する¹⁵⁴。

1. 古聖歌旋律を引用している作品
2. 古聖歌旋律に類似した旋律単位が用いられている作品
3. 古聖歌の持つ旋律的、和声的要素が感じられる作品

カテゴリー2は、大きく分けて、ゆるやかで抒情的なフレーズと快活なもの、という2つのタイプがあると考えられる¹⁵⁵。カテゴリー3は、聖歌のもつ旋法的な響きに影響する要素として、以下の内容を判断基準とする。また、カテゴリー3は2に比べ断片的で、聖歌の要素の度合は薄い、あくまでも聖歌の本来のかたちである「歌」がそこに感じられることを基準とし、該当する作品を挙げた。

- ・ 旋法的な和声進行による陰陽のある響き
 - > 導音を含まない自然短音階上のVの和音や、空虚V
 - > 長短調の自由な行き交いを可能とするIIIの和音の多用
- ・ 変格終止
- ・ 自然短音階
- ・ 狭い音域を順次進行で行き来する旋律
- ・ 息の長い旋律、また旋律のつながりを優先した自由な拍節

自然短音階に関しては、短調で書かれている曲の大半で確認できる。そのため、この要素だけを抜き出し、導音を含まないというだけで、ロシア聖歌的かどうかを判断することは難しい。自然短音階に加えて、その作品における和声書法や旋律の音型をはじめとする、他の聖歌的要素と合わせてはじめて、ロシア聖歌の要素が感じられる作品と数えられる。

¹⁵⁴ 「古聖歌」としたのは、17世紀後半より西欧から流入した、ロシア古来ではないタイプの聖歌と区別するためである。

¹⁵⁵ ゆるやかなタイプとは、キエフ聖歌による《徹夜禱》の第4曲、第5曲のような聖歌を指し、第3章で取り上げた第9曲のズナメニィ聖歌のような聖歌を、快活なタイプと考える。

たとえば、《絵画的練習曲集》作品 39 第 4 番 h-moll は、全体的に旋法の要素が強く、至るところで、旋法的な和声進行や自然短音階の順次進行がみられる。しかし、旋律型そのものは、聖歌旋律に類似しているとはいえ、作品の性格からみても、聖歌が本来もつ「歌」としての要素が薄いため、カテゴリー 2、3 いずれにも挙げなかった。

また、聖歌以外のラフマニノフの旋律要素の主なものとして、民謡旋律、半音階、ジブシー音階が挙げられるが、これらの要素は作品中に織り交ぜられ、自然短音階と同じように頻繁に用いられている。民謡は、不確定ながらもロシア聖歌への影響があり、その両要素は表裏一体となっていることもあって¹⁵⁶、一部において「ロシア聖歌的でもあり、民謡的でもある」可能性がある。よって、慎重に判断する必要がある。

分析にあたり、以下の作品を対象とした。

- ・ 作品番号のついているピアノソロ作品（習作を除く）

《幻想小品集》 作品 3（全 5 曲）
《サロン小品集》 作品 10（全 7 曲）
《楽興の時》 作品 16（全 6 曲）
《ショパンの主題による変奏曲》 作品 22
《10 の前奏曲集》 作品 23（全 10 曲）
《ピアノソナタ 第 1 番》 作品 28
《13 の前奏曲集》 作品 32（全 13 曲）
《絵画的練習曲集》 作品 33（全 8 曲）
《ピアノソナタ 第 2 番》 作品 36
《絵画的練習曲集》 作品 39（全 9 曲）
《コレルリの主題による変奏曲》 作品 42

- ・ 作品番号のついていないピアノ作品の中で、作曲年が明らかであり、主要なピアノ小品と数えられる 4 作品

¹⁵⁶ ロシア音楽史研究者のフランシス・マース Francis Maes (1963-) は、ロシアの民謡について以下のように述べている。「ロシアのフォークロワではキリスト教と異教の習慣とが、しばしば不可分に結びついている。中略 ロシアがキリスト教に改宗したとき、スラヴの祭礼は消滅せずに、多くの場合、新しいキリスト教の儀礼に適応したにすぎなかった。」フランシス・マース『ロシア音楽史 カマーリンスカヤからバービイ・ヤールまで』 森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳、東京：春秋社、2006 年、304 頁。

《W.R.のポルカ》 (1911)
《前奏曲 遺作》 (1917)
《東洋のスケッチ》 (1917)
《断章》 (1917)

・ 作品番号のついているピアノデュオ作品

《組曲 第1番 幻想的絵画》 作品5 (全4曲)
《6つの小品》 作品11 (全6曲)
《組曲 第2番》 作品17 (全4曲)
《交響的舞曲》 (2台ピアノヴァージョン) 作品45

・ ピアノ三重奏曲、室内楽曲

《悲しみのピアノ三重奏曲 第1番》 (作品番号無し 1892)
《悲しみのピアノ三重奏曲 第2番 偉大なる芸術家の思い出に》 作品9
《チェロソナタ》 作品19

・ ピアノ協奏曲

《ピアノ協奏曲 第1番》 作品1
《ピアノ協奏曲 第2番》 作品18
《ピアノ協奏曲 第3番》 作品30
《ピアノ協奏曲 第4番》 作品40
パガニーニの主題による狂詩曲 作品43

以上計 88 曲をもとにカテゴリー1、2、3の項目に従って各楽曲にあたった。

1. 古聖歌旋律を引用している作品

① 《組曲第1番 幻想的絵画》 作品5 第4曲「復活祭」 C-dur

元の旋律に手を加えてはいるが、古聖歌《ハリストス復活 Христос воскрес》の旋律を用いている。(譜例 2.19 参照) 標題のとおり復活を祝う歌であり、ラフマニノフの常套手段である鐘の音が絶え間なく鳴り響く中、聖歌のフレーズが力強く表れている¹⁵⁷。

② 《交響的舞曲》 作品45 第3楽章 D-dur

実存する聖歌の一部分をそのままのかたちで引用しているのは、この作品のみである。第3楽章全体を通して頻繁にあらわれるが、コーダ直前では、ロシア聖歌の一部分（《徹夜禱》第9曲より「ア ril イヤ」部分）と交互に競い合うように両要素が用いられている。本作については、第3節で、2台ピアノ版の楽譜を用いて分析をおこなう。(譜例 5.22～)

2. 古聖歌旋律に類似した旋律単位が用いられている作品

1) 前奏曲と練習曲を除くピアノ作品

① 《サロン小品集》 作品10 第1曲 「夜想曲」 a-moll

チャイコフスキーの小品と同じような趣をもったシンプルな楽曲で、哀愁を帯びた旋律で始まる。35小節から始まる中間部は、ロシア聖歌に類似する旋律と旋法的な和声進行によって展開される。提示部にはこの要素はみられないため、少し唐突な印象を与える。中間部は F-dur 上に書かれているが、I と V の和音を繰り返しながら、37小節目にはヘミオラのリズムが用いられ、II の和音上でフレーズがおさまる。43小節 (b') からは一度目に比べフレーズが拡大し、F-dur の主和音による解決は 53小節まであられされない。長調と短調のあいだを行き交う和声進行における、拍子を感じさせない長いフレーズは、明らかなロシア聖歌の模倣であり、聖歌的な陰陽のある雰囲気醸し出している。

もっとも、この作品はラフマニノフの創作活動の開始からかぞえて、初めて明確なロシア聖歌の要素を確認できる作品である。また、曲の冒頭部分にはその関係性が見出せないにも関わらず、中間部にこれほどはっきりと聖歌的旋律、和声の形態が表れている作品は多くない。

再現部に戻る推移では、63小節の内声とバスに半音階進行がみられ、依然として解決を引き伸ばしたまま、a-moll の V の和音を再現部へのつなぎとし、(67小節) 半終止を経て

¹⁵⁷ この作品と譜例については、第2章、第6節参照。

主題に再現させる。b'からはじまる劇的なクレッシェンドは、ラフマニノフの徹夜禱においても認められる手法である。

譜例 4.1 《サロン小品集》 作品 10 第 1 曲 「夜想曲」 より¹⁵⁸

35 a b

40 a' b'

44

48

Meno mosso rit. Con moto

¹⁵⁸ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “7 Morceaux de salon, Op.10 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe sobrannie sochinenni dlia fortepiano, Moscow: Muzgiz, n.d.(1947), plate M. 16??? Γ, Reissue (offprint) - Muzyka, n.d.(ca.1975). Plate 10463) accessed September 30, 2015, http://conquest.imslp.info/files/imglinks/usimg/c/c5/IMSLP08823-Rachmaninoff_-_Op.10_-_7_Morceaux_de_Salon.pdf

52

52

56

56

60

60

65

65

a: V

譜例 4.2 《徹夜禱》 作品 37 第 7 曲 《至高きに光栄神に歸し》 より¹⁵⁹

¹⁵⁹ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

急にあらわれるということである。このように、予見させずにロシア聖歌に似たフレーズが挿入される例は少ないといえる。

譜例 4.3 《サロン小品集》 作品 10 第 3 曲 「舟歌」 より¹⁶⁰

31 35

36

③ 《楽興の時》 作品 16 第 3 曲 h-moll

ピアノの持つ楽器としての可能性が最大限に引き出された作品として、ラフマニノフの初期作品群において、もっとも充実した内容を持つ作品である。それぞれ性格の異なる 6 曲からなり、そのうちの第 3 曲は葬送行進曲の趣を湛えている。

聖歌的な要素として、動きの少ない並行的な旋律が聖歌旋律への類似を感じさせるだけでなく、和声進行も非常に旋法的である。h-moll の I と IV の和音を繰り返したあと（1～2 小節）、D-dur 上の $\text{II}_{11} - \text{V}_7 - \text{I}$ というカデンツで進み（3～4 小節）、再び h-moll の $\text{II}_9 - \overset{\text{V}}{\text{V}} - \text{V}$ の半終止でフレーズが途切れる（5～6 小節）。長調の響きを感じさせながらも、全体が仄暗い雰囲気にも包まれており、静謐な祈りの歌声を表現していると考えられ

¹⁶⁰ Ibid.

る。また、音程の変化が少なく、狭い音域の中で繰り返されるフレーズも、聖歌旋律の要素として捉えられる。レガートの中にもテヌートやスタカートなどの細かい指示があり、語りに近いシラビックなロシア聖歌の要素を感じさせるものである。

譜例 4.4 《楽興の時》 作品 16 第 3 曲より¹⁶¹

1

Andante cantabile (♩ = 56)

4 h: I IV I D: II₁₁ V₇

I h: II₉ V̇ V

26

rit. a tempo

ff mf f p mf pp mf

¹⁶¹ IMSLP, s.v. “Moments musicaux, Op.16 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe Sobrannie Sochinenii dlia Pianoforte, 3. Andantino cantabile, Moscow: Muzgiz, n.d.(1948). Plate 8539) accessed September 30, 2015, http://imslp.nl/imglinks/using/b/be/IMSLP00339-Rachmaninoff_-_Moments_Musical_3.pdf

30



h: IV

26 小節 4 拍目からの痛切な嘆きのような下降は、fis-moll の自然短音階であり、この旋法的な響きもロシア聖歌の要素に数えられると考える。完全終止をしないまま始まる、h-moll のIVの和音上における 29 小節からの、訥々とした繰り返しのフレーズによる再現への推移は、保続音上のソロ歌唱の形態に類似する。(譜例 4.5)

譜例 4.5 《徹夜禱》 作品 37 第 4 番《聖にして福たる》より テノールソロ部分¹⁶²

19

2) 前奏曲

① 《10 の前奏曲集》 作品 23 第 3 番 d-moll

d-moll の II₇ の和音から唐突に始まり、変格終止がすぐにあられる。曲全体にみられる旋法的な和声進行は、古聖歌の和声の要素に共通する。5 小節目からのバスは、冒頭のモ

¹⁶² IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

チーフの変形で、4つの音からなる音型は冒頭以上に、d-mollのVIの和音によって聖歌的な響きが醸し出される。自然短音階の下降の後に始まる35小節から、I-III-Vの和声進行によるゼクエントがみられるが、これは旋法の要素が強い古聖歌的な和声進行であるといえる。完全終止の直前、75小節にもd: VI-IV-Iという弱進行がみられる。55小節からは、Dの保続低音上に各声部の掛け合いがみられる。カノンのような書法は必ずしもロシア古聖歌的とはいえない要素だが、徹夜禱にみられるような(譜例4.12 26小節目より)現代的な聖歌合唱のアンサンブルの模倣ととらえることができる。

譜例 4.6 《10の前奏曲集》 作品23 第3番より¹⁶³

1

Tempo di minuetto (♩ = 66)

4

7

¹⁶³ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “10 Preludes, Op.23 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.[1904]. Plates A. 8338-8347 G.) accessed September 30, 2015, http://imslp.nl/imgnks/usimg/c/c9/IMSLP105592-PMLP02017-Rachmaninov_-_23_-_10_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

35

36

d: I III

V

c: I

III

V

54

75

d: VI IV I

譜例 4.7 《徹夜禱》 作品 37 第 14 番 《爾は墓より》より¹⁶⁴

24

26

и те. ми мир твои по. дал е. си, е. ди.

и те. ми мир по. дал е. си, е. ди. не

много выделая е. ди.

и те. ми мир твои по. дал е. си вселен. ной,

и те. ми мир по. дал, по. дал

и мир по. дал.

28

постепенно ослабляя звук

задерживая

ppp

не Мно. го. ми. лос. ти. ве.

Мно. го. ми. лос. ти. ве.

не Мно. го. ми. лос. ти. ве.

Мно. го. ми. лос. ти. ве.

ppp

ppp

ppp

② 《13の前奏曲集》 作品 32 第 4 番 e-moll

冒頭のオクターヴの動機は、奉神礼における「アミン」(アーメン)のユニゾン合唱に非常に似た形式である。その響きの中で2小節目から始まる細かく動く音型は、祈祷文のことばを唱えている様子と類似し、この技法によって、聖堂での立体的な響きが表現されているととらえられる。提示部と再現部での e-moll の導音 Dis の使用は極端に少なく、Ⅲの和音と空虚Ⅴの多用といった聖歌的な和声進行が特徴的である。この細かい律動的な音型も、曲の最後まで継続されており、繰り返されることばが耳に残るような印象を与える作

¹⁶⁴ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

品である。また、前曲にあたる第3番の最後の部分は、バスの順次進行によって聖歌的な要素を強く表して終止している。そのあとに本曲が続く順序的な関係からも、すでに聖歌的な形式を引き継いでいるといえる。(譜例 4.10)

譜例 4.8 《徹夜禱》 作品 37 第1曲《来れ、我等の王、神に叩拜せん》 より¹⁶⁵

「アミン」

譜例 4.9 《13の前奏曲集》 作品 32 第4番より¹⁶⁶

1

Allegro con brio.

4

¹⁶⁵ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

¹⁶⁶ Ibid.

7

10

13

譜例 4.10 《13の前奏曲集》 作品 32 第3番より 167

59

167 IMSLP, s.v. "Complete Score," in "13 Preludes, Op.32 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1911). Plate A. 9612-24 G.) accessed September 30, 2015, http://conquest.imslp.info/files/imgltnks/usimg/e/e0/IMSLP105591-PMLP02018-Rachmaninov_-_32_-_13_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

③ 《13の前奏曲集》 作品 32 第 10 番 h-moll

聖歌的な自然短音階による旋律と、旋法的な和声進行が特徴である。3小節からのVI—III—Iのカデンツは、短調の中にも仄かな明るさを感じさせる、旋法性を強調した和声進行として、ロシア聖歌の要素を強くあらわしている。

譜例 4.11 《13の前奏曲集》 作品 32 第 10 番より¹⁶⁸

①

④

h: VI III

I

3) 練習曲

① 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 1 番 f-moll

f-moll の自然短音階による主旋律は、聖歌旋律に似た、跳躍の見られない息の長い旋律である。バスと内声の軽快な伴奏型によって、イロニカルな表情を見せているが、ほとんど音程の変化の見られない主旋律は、6/4 や 5/4 の小節を交えながら、長く引き伸ばされている。12小節から、ソプラノの旋律は再び、転調を繰り返しながら、32小節まで 20小節間にわたって途切れることなく続く。

¹⁶⁸ Ibid.

譜例 4.12 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 1 番より 169

1

Allegro non troppo
molto marcato

f *dim.* *f* *dim.*

5

f *mf*

8

p *dim.* *cresc.*

12

sempre marcato

f

169 IMSLP, s.v. "Complete Score," in "Etudes-tableaux, Op.33 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: Muzyka, n.d.(ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/68/IMSLP00242-Rachmaninoff_-_8_Etudes_Tableaux__Op_33.pdf

② 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 5 番 d-moll

5 小節から始まる主題の音型は、狭い音域での動きが特徴で、主に 4 つの音で構成される聖歌の旋律単位（譜例 4.13）に共通する要素をもつと考えられる。9 小節には、ソプラノ外声に対旋律的な自然短音階による上行型がみられる。冒頭の d-moll 上の五度音程の反復は、第 1 番のピアノソナタの冒頭にも同じようにみられる、空虚 V の和音の響きである。これは、鐘の音の模倣とも考えられ、主題への導入として、すでに旋法的な要素があることを示していると考えられる。

譜例 4.13 《徹夜禱》 作品 37 第 9 番 《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え》 古聖歌旋律より¹⁷⁰ （ズナメニイ聖歌）

Припев: [Refrain]

Bla - go - slo - vĕn ye - śi, Ghós - po - di, na - u - chí mĭa o - prav - dá - ni - yem Tvo - ím.
 Бла - го - сло - вен е - си, Гос - по - ди, на - у - чи мя о - прав - да - ни - ем Тво - им.

譜例 4.14 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 5 番より¹⁷¹

1

Moderato

5

4 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 2 5 4 3 2 poco rit. a tempo

mf dim. p mf

¹⁷⁰ Rachmaninoff, Sergei. *All Night Vigil Op. 37*. Edited by V. Morosan, A. Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992.

¹⁷¹ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op. 33 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, n.d. (ca. 1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/68/IMSLP00242-Rachmaninoff_-_8_Etude_s_Tableaux__Op_33.pdf

8

11

③ 《絵画的練習曲集》 作品 39 第 7 番 c-moll

全 17 曲の練習曲中最も長大である第 7 番は、高尚な世界観をもち、非常にドラマ性の高い作品である。冒頭では深遠な世界を描き、長い道のりをかけて到達するクライマックスでは、鐘が神々しく鳴り響く様子が大きなスケールで表現されている。

27 小節から、上四声部が並行的に動く和声進行が続き、明らかに聖歌合唱を模した部分と考えられる。44 小節からの左手の旋律は、聖歌的な旋律の響きとは異なる移ろいやすい調性であるが、その旋律のフォルムは、聖歌旋律の要素が少なからず表れていると考えられる。

譜例 4.15 《絵画的練習曲集》 作品 39 第 7 番より¹⁷²

¹⁷² IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.39 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, (ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00243-Rachmaninoff_-_9_Etudes_Tableaux__Op_39.pdf

25

27

Musical score for measures 25-27. The score is written for piano in a 4/4 time signature. Measure 25 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 26 begins with a *dim.* (diminuendo) marking and continues with the triplet pattern. Measure 27 concludes with a *ppp* (pianissimo) dynamic and a *legatissimo* marking, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for piano in a 4/4 time signature. Measures 29-30 feature a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 31 continues with the triplet pattern. Measure 32 concludes with a *p* (piano) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

33

Musical score for measures 33-35. The score is written for piano in a 4/4 time signature. Measure 33 starts with a *p* (piano) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 34 begins with a *dim.* (diminuendo) marking and continues with the triplet pattern. Measure 35 concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

44

Musical score for measures 44-45. The score is written for piano in a 4/4 time signature. Measure 44 features a *p* (piano) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 45 begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *legatissimo* marking, featuring a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The score concludes with a *a tempo sempre staccato* marking.

45

48

4) ピアノソナタ

① 《ピアノソナタ 第1番》 作品28 第1楽章 d-moll

ゲーテの戯曲「ファウスト」を題材とした長大なピアノソナタ第1番は、登場人物を表す3つのモチーフが設定されている¹⁷³。第1楽章は、主人公ファウストがテーマであり、ファウストをあらわすモチーフが、第1主題となっている。第2主題には、救済を表すモチーフとして、ロシア聖歌に類似した旋律が用いられている。同じ音を繰り返し、和声の変化が少なく、ユニゾン合唱の要素が強く感じられる。一方第3楽章では、メフィストフェレスがテーマとなっており、ディエス・イレが用いられているが、第3楽章のフィナーレでは、第1楽章の第2主題が再び現れ、最大の音量で挿入される(譜例4.17)。ディエス・イレとロシア聖歌が相反する意味合いで同時に用いられている点は非常に興味深く、似たような例として、交響曲舞曲のフィナーレでも、ディエス・イレとロシア聖歌の併用がみられるが、このように明確に2つの要素が同時に使われているケースはこの2つに限られる。

¹⁷³ 作曲に際しラフマニノフは友人に、ゲーテの「ファウスト」から構想を得たと伝えている。Bertensson-Sergei, Leyda Jay. *Rachmaninoff A Lifetime in Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), p. 138.

譜例 4.16 《ピアノソナタ 第1番》 作品 28 第1楽章より¹⁷⁴

73

Musical score for measures 73-75. The score is in G major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* and *mf*. Measure 75 contains two triplet markings.

76

Musical score for measures 76-78. The score continues with the same melodic and accompanimental patterns. Dynamic markings include *dim.*, *p*, and *mf*. A tempo change is indicated by a dashed line labeled *rit.* followed by *a tempo*.

79

Musical score for measures 79-81. The right hand melodic line continues with slurs and ties. Dynamic markings include *mf* and *dim.*. A tempo change is indicated by a dashed line labeled *rit.*.

82

Musical score for measures 82-84. The right hand melodic line continues with slurs and ties. Dynamic markings include *p* and *cresc.*. A tempo change is indicated by a dashed line labeled *a tempo*.

¹⁷⁴ IMSLP, s.v. “Complete Score(filter),” in “Piano Sonata No.1, Op.28 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe sobranie sochinenni dlia fortepiano, Vol. 2, Moscow: Muzgiz, n.d.(1948). Plate M. 18453 Г.) accessed September 30, 2015, http://imslp.nl/imgnks/usimg/c/c9/IMSLP105592-PMLP02017-Rachmaninov_-_23_-_10_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

譜例 4.17 第3楽章 493小節より

493

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Meno mosso" and "fff molto marcato". It features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a melodic line. The second system continues the piece with similar notation.

5) ピアノ協奏曲

① 《ピアノ協奏曲 第2番》 作品18 第1楽章 c-moll

本作はラフマニノフの作品群の中で、もっとも有名な作品のひとつに数えられる。弦楽器で力強く奏される第1楽章冒頭の第1主題は、聖歌旋律的な要素が強いといえる。狭い音域で動く主旋律は、半終止から転調を繰り返し、63小節でようやくc-mollの完全終止となる。ピアノパートが担う主旋律には、62小節まで導音Hを用いた完全終止を避けている。

譜例 4.18 《ピアノ協奏曲 第2番》 作品18 第1楽章より¹⁷⁵

¹⁷⁵ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "Piano Concerto No.2, Op.18 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1901). Plate 8104) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/59/IMSLP105589-PMLP01953-Rachmaninov_-_18_-_Piano_Concerto_n.2_c__2P_ed.Gutheil_.pdf

9

a tempo
ff con passione

a tempo

1

ff con passione

12

15

59

62

Un poco più mosso.

Un poco più mosso.

② 《ピアノ協奏曲 第3番》 作品30 第1楽章 d-moll

ロシア聖歌的な平坦な旋律が印象的な第1主題であるが、意図的にロシア聖歌を取り入れたのではないとラフマニノフは明言している¹⁷⁶。

第1主題は自然短音階ではなく導音 Cis が頻繁にみられる。それでもやはり旋法的な要素が感じられるのは、狭い音域を行き来する音型の繰り返しによるものと考えられる。息の長い旋律は、協奏曲第2番の第1主題と同じく、27小節目まで完全終止があらわれず、これもやはり、ロシア聖歌を想起させる感覚を禁じ得ない。フレーズの終結部である24～25小節の2/4の2小節間は、ヘミオラのリズムとして大きな3拍子に数えられる。ロシア聖歌特有の拍節の長いフレーズとして、整った拍子よりも歌詞、それに沿う旋律を優先する特徴がみられる。また、多少のテンポのゆれや強弱はあるものの、冒頭に comodo と指示されており、過度に抑揚をつけて演奏されることを避けたとみられ、これもロシア聖歌の特に古来の歌唱法に通じるものであると筆者は考える。本作品のラフマニノフ自身の演奏録音が残っているが、この第1主題の部分では、あっさりと流れるような演奏が特徴である。94小節から第2主題があらわれるまでの部分は、合唱が歌い交わすような形態をとっ

¹⁷⁶ 本頁の下記引用を参照。

ている。ラフマニノフと交流のあった音楽学者ヨゼフ・ヤッセル Joseph Yasser (1893-1981)¹⁷⁷による、ロシア聖歌もしくはロシア民謡の作品への影響の有無についての質問に、ラフマニノフは以下のように答えている。

あなたが言うように、ロシア人作曲家たちの創作は、ロシア民謡やロシア聖歌の影響を受けているといえるでしょう。ただ、付け加えたいのは、「いくつかの作品にのみ！」であるということです。無意識、もしくは意識的なのかどうか述べることは難しいでしょう。特に、無意識の場合は！これは、曖昧なものです！ 中略

ピアノ協奏曲第3番の第1主題は、民謡からも教会音楽からも借用していません。それは単に、「ひとりでに書けた」のです！おそらくあなたは、これを「無意識」なのだと言うでしょう！曲を作る時に、私はそのようなさまざまな要素の中で、「音」のことだけを考えていたでしょう。私は歌手が歌うように、ピアノでそのメロディを「歌いたかった」のです。そして、それにふさわしいオーケストラの伴奏を、あるいはむしろこの歌を覆い隠してしまわないようなものを探したかったのです。ただそれだけなのです。

つまり、私はこのテーマに民謡、又は、典礼的な性質を当てはめたくなかったのです。もしそうしていたら、私はきっと、「意識的」にC#を許さずに、全体をCで維持する音階を守ったことでしょう。と同時に、このテーマが心ならずも、民謡か、あるいは典礼的な性質を帯びてしまっていることは自覚しています。中略

あなたの手紙を読んで、そうだとしたら、ロシア人以外の作曲家はどうなのだろう？と思いました。例えば、フランス人は、彼らはどのように生まれたのでしょうか？彼らはどのように作曲するのでしょうか？彼らは、彼らの地の民謡や、カトリック教会の聖歌から何かを取り入れるのでしょうか？（それにしても、それはすばらしい価値のものなのですが！）¹⁷⁸

ラフマニノフはこのように、ロシア聖歌からの引用ではないとはっきり明言している。しかし、はからずもそのような旋律になってしまったことを認めており、それだけロシア聖歌がラフマニノフの中に染み込んだ要素であることを証明している一例である。また、

¹⁷⁷ モスクワ音楽院でピアノを学んだヤッセルは、1923年にアメリカに渡り、演奏家として活躍しながら、音楽理論研究への情熱から執筆活動にも力を入れるようになる。その後、アメリカへ亡命したロシア人音楽家のコミュニティの中心的な役割を果たす。ユダヤ音楽への関心もあった。音楽学者としての研究は多岐にわたり、教育活動にも携わった。音楽雑誌 *Novoye Russkoye Slovo* を刊行し、誌上でラフマニノフ作品を取り上げ、批評するだけでなく、ラフマニノフとは個人的な手紙のやりとりを行っており、固い信頼関係があったことがうかがえる。

¹⁷⁸ S. Bertensson, J. Leyda, *Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, pp. 311-312.

このコンチェルト第3番第1楽章の第1主題は、《徹夜禱》作品37の第10曲《ハリストスの復活を見て》の旋律に類似している。この第10曲の聖歌旋律は、ラフマニノフが古聖歌旋律に似せて作曲したものである。実際には第3番のコンチェルトの方が6年前に作曲されており、直接的な因果関係はないにせよ、ラフマニノフにとって、このような旋律がアイディアのひとつとして思い浮かびやすかったものと推測できる。

譜例 4.19 《ピアノ協奏曲 第3番》 作品 30 第1楽章より¹⁷⁹

1

Allegro ma non tanto.

commodo

p

Allegro ma non tanto.

p

dim.

pp

4

¹⁷⁹ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Piano Concerto No.3, Op.30 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, 1910. Plate A. 9088 G.) accessed September 30, 2015, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP105599-PMLP01949-Rachmaninov_-_30_-_Concerto_n.3_d_2P__ed.Gutheil_.pdf

7

Musical score for measures 7-10. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final measure of the system.

11

Musical score for measures 11-14. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with dynamics *mf* and *p dolce*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket labeled '1' is present in the left hand for measures 11 and 12.

15

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with dynamics *cresc.* and *rit. e dim.*. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, with dynamics *poco cresc.* and *mf*.

19

a tempo

p *mf* *mf*

a tempo

pp

23

p

mf *dim.* *pp*

Più mosso.

legato

Più mosso.

94

rit. *a tempo*

p

rit. *a tempo*

f *dim.* *pp*

3 1 2 3 1 2

97

譜例 4.20 《徹夜禱》 作品 37 第 10 曲 《ハリストスの復活を見て》より 180

1

Не скоро (движение половиннами)

Сильно. Решительно. Акцентируя все ноты

Вос-кре-се-ни-е Хри-сто-во-ви-дев-

3

Так же акцентируя, но в пределах знаков

по-кло-ним-ся Свя-то-му Гос-по-ду И-и-су-су, Е-

-ше,

180 IMSLP, s.v. "Complete Score," in "All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

6) ピアノデュオ作品、室内楽作品

① 《組曲 第2番》 作品17 第1番「序奏」 C-dur

非常に快活で明るい作品であり、ロシア聖歌的な旋法の要素は見られないが、提示部の旋律型はロシア聖歌的な滑らかな動線を描いている。《徹夜禱》の第14番に用いられているズナメニィ聖歌（譜例4.21）の動きに共通する、長い旋律単位が強く感じられる。

譜例 4.21 ラフマニノフ 《徹夜禱》 作品37

第14曲 トロパリ《爾は墓より》の古聖歌より¹⁸¹ （ズナメニィ聖歌）

Vos - křes iz gró - ba i ú - zǐ ras - ťer - zál ye - ší á - da,
Вос - крес из гро - ба и у - зы рас - тер - зал е - си а - да,
raz - ru - shíl ye - ší o - suzh - dé - ñi - ye smér - ťi, Ghó - spo - di,
раз - ру - шил е - си о - суж - де - ни - е смер - ти, Го - спо - ди,

狭い音域の中を移動する音型が特徴のズナメニィ聖歌の中には、このように比較的滑らかなメロディラインを感じさせるものもある。この要素は、《序奏》の快活なテンポの中でも生かされていると考えられる。ロシア古聖歌には、カノンや対旋律による「アンサンブル」の概念はもともと持たないが、ここではポリフォニックな書法が用いられていることによって、華やかさを感じさせる。ここに引用したズナメニィ聖歌に基づく《徹夜禱》第14番においても、ラフマニノフは内声に動きを付け、対旋律のように扱っている。（譜例4.8）このような流動的な音型に対旋律を合わせるという手法は、ラフマニノフのロシア聖歌旋律の処理方法のひとつであると考えられる。

譜例 4.22 《組曲 第2番》 作品17 第1番 「序奏」より¹⁸²

¹⁸¹ Rachmaninoff, Sergei. *All Night Vigil, Op.37*. Edited by V.Morosan, A.Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992, p. 352.

¹⁸² IMSLP, s.v. “Complete Score(filter),” in “Suite No.2, Op.17 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, 1948. Plate M. 20886a Г.) accessed September 30, 2015, imslp.nl/imgnks/usimg/c/c6/IMSLP03549-Rachmaninov-Op17muz.pdf

5

Musical score for measures 5-8. The score is written for two grand staves. The upper staff begins with the dynamic marking *ff marcato*. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes several slurs and accents.

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for two grand staves. The upper staff begins with a first ending bracket labeled '1'. The music continues with complex rhythmic patterns, including slurs and accents.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for two grand staves. The music continues with complex rhythmic patterns, including slurs and accents.

A musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system has a treble and bass clef staff, and the bottom system has a grand staff (treble and bass clef). The music is highly textured with many chords and some melodic lines. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *pp*. There are also some slurs and accents.

譜例 4.23 《徹夜禱》 作品 37 第 14 曲《生神女よ、我等爾の僕婢は》より¹⁸³

Медленно

A musical score for voice and piano, consisting of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are piano accompaniment. The tempo is marked "Медленно" (Ad libitum). The lyrics are in Russian: "Вос- крес из гро- ба и у- зы рес- тер." The dynamic markings are *mf* and *p*.

¹⁸³ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei)," (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

5

зал е. си а. да, раз-ру. шил
 рас. тер. зал е. си а. да, раз-ру. шил
 зал е. си а. да, раз-ру. шил
 рас. тер. зал е. си, е. си а. да, раз-ру. шил
 рас. тер. зал а. да, раз-ру. шил

② 《組曲 第2番》 第4番 「タランテラ」 c-moll

中間部でプリモが細かいタランテラのリズムを刻む中、150小節からセコンドにロシア聖歌的な旋律が歌われる。b-moll のIVの和音からはじまる自然短音階による順次進行は、旋法的な聖歌旋律の要素を感じさせる。

譜例 4.24 《組曲 第2番》 作品17 第4番より184

150

pp leggero
 pp staccato

184 Ibid.

156

Musical score for measures 156-161. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef is marked with a box containing the number 18. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

162

Musical score for measures 162-167. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes fingerings (4, 2, 1, 3) and dynamic markings (*p*, *cresc.*, *mf*). The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

168

Musical score for measures 168-173. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (*p*, *cresc.*). The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

174

ここではピアノ作品のみを取り上げたが、全部で71曲あるラフマニノフの歌曲の中で唯一、聖歌的要素がはっきり認められる作品として、《15の歌曲》作品26から第6曲《主よ、蘇え給えり》(f-moll)を、カテゴリー2に数えられる作品の参考として挙げておく。主の復活を祝う歌声が響く教会で、男が絶望にうちひしがれている様子を歌っている。旋法的なフレーズ(f-moll: I - 空虚V)を繰り返す、各第1、2拍のピアノパートの音型は、聖歌合唱の響きを表現しているといえる。

譜例 4.25 《15の歌曲》 作品26 第6曲「ハリストス復活」より¹⁸⁵

¹⁸⁵ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "15 Romances, Op.26 (Rachmaninoff, Sergei)," (Rakhmaninov: Romansi - Polnoe Sobrannie, 6. Christ is risen, Moscow: Muzgiz, n.d.(1957). Plate M. 26012 Г.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/16/IMSLP07360-Rachmaninov_-_Op._26_-_No._6.pdf

3

„Хрис-тос вос-крес!“ - по-ют во хра-ме; но груст-но

5

мне... ду-ша мол-чит.

3. 古聖歌の持つ旋律的、和声的要素が感じられる作品

1) 前奏曲と練習曲を除くピアノ作品

① 《断章》 作品番号なし 1917

《絵画的練習曲集》作品 39 と同年に作られたこの小品は、練習曲集とともに、ロシア時代最後の作品である。As-dur 上で書かれているが、冒頭からすでに調性は不安定で、As-dur と c-moll のあいだを揺れ動く和声は旋法的な要素が強い。長短調二つの要素を併せ持ち、もの悲しさの中に長調の澄んだ響きを感じさせる点は、聖歌の持つ旋法的な要素であるといえる。中期の終わりにあたるこの時期、《絵画的練習曲集》作品 39 にも、このような安定しない調性による浮遊感を持つ傾向がみられる。(譜例 4.15 参照)

譜例 4.26 《断章》より

1

Andante semplice (1917)

4

7

2) 前奏曲

① 《13の前奏曲集》 作品 32 第9番 A-dur

バス旋律の滑らかな順次進行の動きが、聖歌旋律の要素の条件を満たしていると考えられる。徹夜禱に用いられている以下のキエフ聖歌の旋律のようなゆるやかな旋律との類似性が見出せる。

譜例 4.27 《徹夜禱》 作品 37 第4曲 《聖にして福たる》古聖歌旋律より¹⁸⁶
(キエフ聖歌)

¹⁸⁶ Rachmaninoff, Sergei. *All Night Vigil, Op.37*. Edited by V. Morosan, A.Ruggieri. (San Diego: Musica Russica, 1992), p. 345.

Свете тихий
Киевского роспева

№ 4.

Gladsome Light
Kievan Chant

この前奏曲（譜例 4.29）は、アレグロモデラートと比較的快活なテンポであるが、バスの旋律はゆるやかに同じ音域を行き来する聖歌（譜例 4.27）の音型と類似している。また、このバスの旋律は途切れることがなく、明確な終止があらわれないといった特徴ははっきりとみられる。50 小節からの終止は、バスの順次進行が特徴的で、オクタヴィストを有するバスパートを、効果的に用いたラフマニノフの徹夜禱（譜例 4.28）との共通性がここでも見出せる。

譜例 4.28 《徹夜禱》 作品 35 第 5 番 《主宰よ、今爾の^{ことば}言^{したが}に循ひて》より¹⁸⁷

33

譜例 4.29 《13 の前奏曲集》 作品 32 第 9 番より¹⁸⁸

¹⁸⁷ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015,

<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

¹⁸⁸ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “13 Preludes, Op.32 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1911). Plate A. 9612-24 G.) accessed September 30, 2015,

1

Allegro moderato. *mf*

p *m.d.* *cresc.*

poco rit. *a tempo* *mf*

p *cresc.* *rit.*

50

a tempo

mf *dim.* *p* *cresc.*

f *dim.*

8.....
8.....
4

このようなバスの順次進行は、この曲集の第3番にも用いられている。

譜例 4.30 《13の前奏曲集》 作品 32 第3番より¹⁸⁹

59

② 《13の前奏曲集》 作品 32 第11番 H-dur

聖歌旋律の特徴に共通する点として、ソプラノの狭い音域を行き交う音型が挙げられる。また、3～4小節の和声進行 H-dur: I-IV-III-VIは、聖歌の和声的要素が強い。15～16小節における半終止も、聖歌的な要素といえる。50小節からは、ソプラノに応唱のような *gis-moll* の主和音の響きが挿入されている。

譜例 4.31 《13の前奏曲集》 作品 32 第11番より¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

13

48

50 ↓

③ 《13の前奏曲集》 作品 32 第 13 番 Des-dur

有名な《前奏曲 嬰ハ短調 作品 3 の 2》を第 1 曲と数え、《10の前奏曲》作品 23 も含めた全 24 曲の前奏曲の締めくくりとなる最終曲には、冒頭から聖歌のような祈りの響きを感じられる。悲劇的な嬰ハ短調の前奏曲に対し、第 13 番は、救いを表わすものと位置づけられる。11 小節からの繰り返される音型は、旋法的な響きを含み、内声の跳躍の少ない動きは、聖歌旋律の特徴に類似する

譜例 4.32 《13の前奏曲集》 作品 32 第 13 番より¹⁹¹

¹⁹¹ Ibid.

1

Grave.

Musical score for measures 1-8, marked "Grave". The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with trills and triplets, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics range from *mf* to *f*, ending with a *dim.* marking.

9

11

Musical score for measures 9-10, marked "a tempo più mosso". The tempo increases, indicated by "accel." and "a tempo più mosso". Dynamics include *p*, *dim.*, *pp*, and *f*. The piece continues with trills and triplets.

13

Musical score for measures 13-16, marked "p leggiero" and "poco cresc.". The tempo is light and the dynamics gradually increase. Dynamics include *p*, *mf*, and *dim.*. The piece is characterized by trills and triplets.

3) 練習曲

① 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 3 番 c-moll / C-dur

冒頭から重苦しい雰囲気支配されており、悲しげに響く前打音付きの 4 拍目の和音は、鐘の音を想起させる。これは《13 の前奏曲集》作品 32 第 11 番（譜例 4.31）に同じように効果的に用いられている、応唱に似た手法ともいえる。7 小節から 8 小節にかけて音の層が厚くなり、As-dur と f-moll の両方の要素を併せ持った和声進行がみられる。《絵画的練習曲集》作品 39 第 7 番（譜例 4.15）における、コラール風の箇所と似た書法であるといえる。曲全体を通して、*ff*になるのはこの部分だけであり、嘆きのような緊張の高まりを生み出している。

譜例 4.33 《絵画的練習曲集》 作品 33 第 3 番より¹⁹²

6

9

② 《絵画的練習曲集》 作品 39 第 8 番

抒情的な雰囲気を湛えた作品で、右手は狭い音域内で、同じ音型の繰り返しが続く。テンポは比較的速く、流れるように演奏されるが、この音型は d-moll の主和音の響きの中で非常に旋法的な要素をもつ。導音 Cis はほとんど見られず、全体的に自然短音階で構成さ

¹⁹² IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.33 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, n.d.(ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/68/IMSLP00242-Rachmaninoff_-_8_Etudes_Tableaux__Op_33.pdf

れている。29 小節からテノールで歌われる順次進行の内声は、息の長い聖歌旋律に似た要素である。

譜例 4.34 《絵画的練習曲集》 作品 39 第 8 番より¹⁹³

Allegro moderato

29

Tempo più vivo

③ 《絵画的練習曲集 第 2 集》 作品 39 第 9 番 d-moll/D-dur

練習曲集を締めくくる最終曲であり、異国情緒を含む非常に強いキャラクターを持った作品である。41 小節の *Listesso tempo* では、長い拍節を感じさせる聖歌的フレーズがあらわれる。細かいアーティキレーションやデュナーミクは、シラビックなロシア聖歌の特徴をあらわしている。

譜例 4.35 《絵画的練習曲集》 作品 39 第 9 番より¹⁹⁴

¹⁹³ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.39 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, (ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00243-Rachmaninoff_-_9_Etudes_Tableaux__Op_39.pdf

39 41

L'istesso tempo

42

45

4) ピアノソナタ

① 《ピアノソナタ 第2番》 作品36 第1楽章 B-dur

第1番のピアノソナタと違い、全体を通して色彩の豊かさが目立つ。その中で、第1楽章の第2主題は、聖歌的フレーズの特徴を表している。Des-durの主和音上で並行的に動く音型は、コラール風な響きを模している。38小節の和声進行 Des-dur: I - II - I - VI - I - IIIの移ろいは、非常に旋法的である。第1拍から第3拍にかけて、Eを介した半音階進行がみられるが、あくまで経過音としての旋法的な和声におけるラフマニノフの手法であるといえる。

譜例 4.36 《ピアノソナタ 2番》 作品36 第1楽章より

38

Meno mosso, (♩ = ♩)

Des: I II I VI I III I V₉ I

5) ピアノ協奏曲

① 《ピアノ協奏曲 第4番》 作品40 第1楽章 g-moll

アメリカでの演奏活動を通して、新境地を開いたラフマニノフの作風が強く感じられる作品である。ここでは、第1番から3番までの協奏曲にみられる、哀愁を感じさせる旋律は少なく、安定した調性は感じにくい。しかし、第1楽章第1主題の手法は、これまでの協奏曲と同様に、息の長い旋律が特徴で、これは聖歌旋律の要素と考えられる。解決が先へと引き伸ばされ、g-mollの完全終止がなかなか現れないのは、ラフマニノフの常套手段として、聖歌旋律に由来する手法であるといえる。

譜例 4.37 《ピアノ協奏曲 第4番》 作品40 第1楽章より

4

8

Musical score for measures 8-11. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (RH) plays a series of chords and arpeggiated figures, while the left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats. The piece concludes with a *sempre forz.* marking.

12

Musical score for measures 12-15. The score continues with the piano accompaniment. The RH features more complex chordal textures and arpeggiated patterns. The LH maintains its eighth-note accompaniment. The key signature remains two flats.

16

Musical score for measures 16-19. The score continues with the piano accompaniment. The RH features more complex chordal textures and arpeggiated patterns. The LH maintains its eighth-note accompaniment. The key signature remains two flats. The piece concludes with a *dim.* marking.

20

Musical score for measures 20-23. The score continues with the piano accompaniment. The RH features more complex chordal textures and arpeggiated patterns. The LH maintains its eighth-note accompaniment. The key signature remains two flats. The piece concludes with a *poco rit.* marking, followed by a *a tempo* marking and a *cresc.* marking.

6) ピアノデュオ作品、室内楽作品

① 《ピアノ三重奏曲 第2番 偉大なる芸術家の思い出に》 作品9 d-moll

1893年に、恩師ニコライ・ズヴェーレフ Николай Зверев (1832-1893) やチャイコフスキーを相次いで亡くしたラフマニノフは、チャイコフスキーやニコライ・ルービンシュタイン Николай Рубинштейн (1835-1881) の同名のピアノトリオと同じ形式で、長大なピアノ三重奏曲を作曲した。第1、3楽章は悲壮感が際立ち、第2楽章は変奏曲形式で、民謡を主題に用いている。導音 Cis や減7の強い響きが目立つ第1、第3楽章は、主題や主要モチーフにロシア聖歌旋律の要素は感じられないが、第3楽章の148小節からと157小節からの二回にわたって、吊いの言葉のような、短い聖歌旋律的な断片があらわれる。導音 cis を用いた完全終止の形ではあるが、祈りをあらわすような象徴的な部分であり、明確な聖歌のフレーズと考えられる¹⁹⁵。

譜例 4.38 《ピアノ三重奏曲 第2番 偉大なる芸術家の思い出に》作品9
第1楽章より

148

② 《ピアノ連弾のための6つの小品》 作品11 第2番 「スケルツォ」 D-dur

活発なスケルツォの中間部分、セコンドパートの65小節から、聖歌的な動きである順次進行がみられる。プリモの旋律は半音階的であり、聖歌旋律の要素は感じられないが、聖歌的な和声進行との調和がみられる。

¹⁹⁵ ここでは、全曲を通してたった二回の断片的なものであるため、3の категорияに分類した。

61

The image shows a musical score for a piano duet. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system has a bass clef and a treble clef. The music is in the key of D major (one sharp). The tempo is marked 'Un poco meno mosso'. Dynamic markings include *pp*, *cresc.*, and *sf*. The score shows a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice.

③ 《ピアノ連弾のための6つの小品》 作品 11 第4番「ワルツ」A-dur

第2番「スケルツォ」と同じように、中間部のトリオ部分における77小節からのコラール風の導入、それに続くI (A-dur) の和音の刻みは、聖歌的な保続低音の要素に共通する。I の和音上のユニゾンの旋律も、保続低音上にソプラノパートで歌われる聖歌的な響きである。速いテンポで、すぐに通過ぎてしまう箇所であるが、回想的な場面として、一時的な聖歌的要素の挿入とみることができる。

第2番と第4番の聖歌的要素の共通点として、比較的速いテンポの中で、作品の中間部に挿入的に用いられている点が挙げられる。前作である《サロン小品集》作品10中の第1曲「夜想曲」(譜例4.1)、第3曲「舟歌」(譜例4.3)でみられる聖歌的要素も、並行的な和声進行と中間部への挿入といった共通性がある。作品10と作品11は同年に作曲されており、ラフマニノフの中でこのように聖歌的要素を用いることが、この時期の作曲技法におけるひとつのアイデアであったと推測される。

¹⁹⁶ IMSLP, s.v. "Complete Score," in "6 Morceaux, Op.11 (Rachmaninoff, Sergei)," (Polnoe Sobrannie Sochinenni dlia FortepianoMoscow: Muzgiz, n.d.[1948]. Plate M. 20114a Г.) accessed September 30, 2015, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP39534-PMLP27541-Rachmaninoff-Op11-6MorceauxFor4h-SovietEd.pdf>

77

81

以上、カテゴリー2から14例、カテゴリー3から12例を挙げたが、カテゴリー2で挙げた14例のうち長調で書かれた作品は1曲に過ぎず、聖歌に類似した旋律は、その大半は短調の作品、または長調の作品中の短調部分において認められる。また、カテゴリー1、カテゴリー2の両方を合わせると、ラフマニノフのd-mollで書かれたピアノソロ、室内楽、協奏曲作品は、上記でほぼすべてが網羅されている¹⁹⁸。従って、d-mollの作品には高い確率

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ 音楽院時代に作曲されたd-mollの習作、編曲作品は含まない。また、その作品の性格上、習作、編曲作品には、ほとんどロシア聖歌の要素を見出せないと言ってよい。《コレルリの主題による変奏曲》作品42はd-mollの作品であり、同じ教会旋法的要素を頻繁に見出すことができるが、これを「古聖歌的である」とするのは妥当ではないと考えられる。よって、あくまで変奏された主題旋律がロシア聖歌の音型に類似するとし、カテゴリー4とした。また同じく《ショパンの主題による変奏曲》作品22においても、聖歌的なフレーズといえる、抑揚があまりみられない旋律がみられるが、あくまで基となる旋律の変奏であり、聖歌的であるか断定できないため、2、3のカテゴリーにこれらの変奏曲2作品は取り上げなかった。

で、聖歌的要素を確認することができるといえる。

カテゴリー1、2、3で挙げた以外にも、作品の多くの箇所、聖歌的要素の断片を見出すことができる。しかしそれらは、すでに聖歌的な響きがかかなり薄れている場合が多い。つまり、ある一定の聖歌由来とみられる音型や、終止形、自然短音階による短いフレーズだけに関して言えば、作品中にその痕跡を多く見出すことができる。それらは、聖歌的な要素であると断定できないにせよ、カテゴリー3よりもさらに薄まったレベルとして「4. 古聖歌の要素に由来する素材がみられる作品」を設定し、以下のような項目を基準に、該当する作品を挙げる。

また、この4に該当する部分は、上で述べたように、断片的であれば多くの作品中で見られるため、あくまで「旋法的な響きを感じられる場合」と限定し、楽曲の一部分を取り上げる。

4. 古聖歌の要素に由来する素材がみられる作品

1) 狭い音域における、シンコペーションを含むフレーズ

このようなシンコペーションによる、拍節を超えた順次進行の音型は、聖歌旋律の特徴である、長いフレーズに通じるものといえる。以下の譜例では、右手、左手ともに順次進行である。E: III-VI-V-I という和声進行も、旋法的な要素が強い。

譜例 4.41 《13の練習曲集》 作品32 第3番より¹⁹⁹ E-dur

6

E: III VI V I

¹⁹⁹ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “13 Preludes, Op.32 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1911). Plate A. 9612-24 G.) accessed September 30, 2015, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP105591-PMLP02018-Rachmaninov_-_32_-_13_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

2) 自然短音階上の5つないし6つの音で構成される音型

刺繍音的に旋律を装飾することによって構成される、5つないし6つの自然短音階上の音のかたまりは、狭い音域内を動く聖歌の音型に類似する。律動的な音型として、曲全体に旋法的な響きをまとわせる要素であると考えられる。

譜例 4.42 《絵画的練習曲集》 作品 39 第3番より²⁰⁰ fis-moll

Allegro molto



譜例 4.43 《絵画的練習曲集》 作品 39 第8番より²⁰¹ d-moll

Allegro moderato



3) コラール風の書法による和声進行

カテゴリー2、カテゴリー3でも取り上げたが、このようなコラールのような順次進行による和声進行は、大規模な聖歌合唱の響きをあらわすものといえる。

²⁰⁰ IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.39 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, (ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015, http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00243-Rachmaninoff_-_9_Etudes_Tableaux__Op_39.pdf

²⁰¹ Ibid.

譜例 4.44 《ショパンの主題による変奏曲》 作品 22 c-moll 第 14 変奏より

193

4) 跳躍進行がみられない旋律

跳躍進行がみられない、順次進行を主とした息の長い旋律構成法は、聖歌旋律的な要素を含んでいる。コレルリの主題による変奏曲は、曲全体を通して元となっている《ラ・フォリア》の旋律に起因する旋法的な要素が強いことは確かであるが、第 15 変奏は、ロシア聖歌の旋律型に類似した変奏の形式であると考えることができる。

譜例 4.44 《コレルリの主題による変奏曲》 作品 42 d-moll 第 15 変奏より

274

ここまでの分析を通し、ロシア聖歌の要素を内在するラフマニノフの書法として、大きく以下のような特徴を挙げることができる。

- ・ 旋法的な和声進行による、調性のゆらぎとあいまいな終止感

> ラフマニノフは、作品において旋法的な和声進行を用いていても、徐々に半音階進行や導音を取り入れて次の場面に移るなど、全体的にこの旋法の要素で染まってしまいうのではなく、あくまで調性音楽の中で自然に、かつ効果的に用いている点の特徴である。調性音楽の中にあらわれる旋法和声の響きは、儂さや憂いといったラフマニノフ自身の中から生まれる自然な感情の表出ではないかと考えられる。

- ・ 旋律の中心音に常に回帰し、大きな弧を描きながら上昇頂点を迎え、徐々に下降しながら弛緩し、終止音に回帰する旋律の構成

> ラフマニノフ独自の持続性のある旋律は、聖歌旋律の要素に共通する、語りのような跳躍のみられないフレーズだけで構成されるだけでなく、その中に跳躍進行を含むことによって、「聖歌的でありながら、聴き手を惹きつけるような甘美さをともなう旋律が実現される」と考えられる。

第3節 交響曲作品

第3節では、ラフマニノフの全交響曲作品におけるロシア聖歌的モチーフについても検証をおこなう。ディエス・イレ同様、ロシア聖歌的なフレーズは、ピアノ作品に限らず、交響曲作品にもしばしば認められる。ラフマニノフの全ての作品に及んでの本要素の浸透度を裏付けるためにも、ここでは、第2節でのカテゴリー2にあたる、古聖歌に類似した旋律単位に限定し、交響曲作品のどの部分にこの要素がみられるかに焦点を当て、検証した。

初期、中期、後期にそれぞれ一曲ずつ作られた交響曲と、ラフマニノフの最後の作品となった交響的舞曲は、ラフマニノフの作曲技法の変遷を追うのにも適しており、重要な作品群であるといえる。

・《交響曲 第2番》 作品27

交響曲第2番は、ラフマニノフのリリシズムが色濃く感じられるラフマニノフの代表作である。第1楽章では、旋法性はあまり強くないが、聖歌旋律に由来する息の長いフレーズが繰り返される。この聖歌的モチーフが、もっとも印象的に用いられているのが、第2楽章のコーダである。テンポの速いディエス・イレの音型による主題がおさまった後、トロンボーンとチューバによって朗々と奏される。(譜例 4.46) この手法は同じく第4楽章でも見られ、第3楽章の主題から派生した旋律のクライマックスに、金管セクション全体によってこのモチーフが鳴り響く。(譜例 4.47)

譜例 4.45 《交響曲 第2番》 第1楽章冒頭より²⁰²

Violoncello
Basso.



Largo. (♩ = 48)

²⁰² IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Symphony No.2, Op.28 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1908). Plate A. 8899 G.) accessed September 30, 2015, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP105597-PMLP09270-Rachmaninov_-27_-_Symphony_n.2_e_fs_ed.Gutheil_.pdf

譜例 4.46 《第 2 番 第 2 楽章》 494 小節より 203

494

Meno mosso $\text{♩} = 80$

I Fl. I
II Fl. II
Cl.
Fag. I solo
p

I Tr-be
II (B)
III
mf *dim.*

I Tr-ni
II
III Tuba
mf *dim.*

499

accel. **Tempo I.**

Clar. *a.s.*

Cl. basso *a.s.*

Fag. *a.s.*

Cor. *dim.*

Tromb. e Tuba *dim.*

Timp. *p*

・《交響曲 第3番》 作品44

全2作の交響曲とは異なり、場面転換の素早さ、調性やリズムの自由さが目立つ作品で、交響的舞曲と共に、ラフマニノフの後期の作品として新しい境地を示している作品といえる。第1楽章の冒頭は、クラリネット、ホルン、チェロによる静かな聖歌的モチーフから始まる。(譜例 4.48) 展開部の終わりには、トロンボーンによる冒頭モチーフが響く。(譜例 4.49) 第1楽章はこのモチーフをスタッカートで静かに奏して終える。(譜例 4.50)

第3楽章でも、コーダへ向けての長いクレッシェンドの始まりであるフルートソロの陰では、聖歌的モチーフがリズムカルにあらわれており(譜例 4.51)、その後、管楽器にモチーフが移る。その後クライマックスとなるコーダでは、ディエス・イレが現れる。

譜例 4.48 《第3番 第1楽章》 冒頭より

1

2 Clarinetti (B)
 Clarinetto ba. (B)
 2 Fagotti
 Contrafagotto
 4 Corni (F)
 I, II
 III, IV
 Violoncelli

2

譜例 4.49 《第3番 第1楽章》 204小節より

204

I. II.
Corni in F
III. IV.

Trombe I. II.
(in B)

Tromba c-alta
(in F)

Tromboni I. II.
III. e Tuba

譜例 4.50 《第3番 第1楽章》 317小節より

317

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

C-Bassi

譜例 4.51 《第3番 第3楽章》 230小節より

320

Allegretto
staccato e leggero

Flauti I, II.
Oboi I, II.
Corno inglese
Clarineti I, II. (in A)
Clarinetto Basso (in A)
Fagotti I, II.

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
C-Bassi

Allegretto
a tocche

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

323

poco cresc.

Flauti I, II.
Oboi I, II.
Clarineti I, II. (in A)

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
C-Bassi

poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.

normal
normal
normal
normal
normal

pp
pp
pp
pp
pp

・《交響的舞曲》 作品 45

当初はバレエのための音楽となる予定だった交響的舞曲は、ラフマニノフの最後の作品である。アルトサックスやピアノ、シロフォン等、用いられている楽器の種類も豊富で、今までの管弦楽作品に頻繁にみられたような抒情的な旋律や粗野なフレーズだけでない、幻想的な雰囲気が特徴である。ここでは、作曲者による2台ピアノヴァージョンを譜例として使用する。

第1楽章の98小節に、哀愁のあるソロがアルトサックスで奏される。(譜例 4.52) ここからしばらく続く中間部は、民謡的な雰囲気も漂わせているが、陰陽をあわせ持つ旋法の色合いが濃く、和声の細かな移ろいが印象的な場面である。111小節からさらに発展した旋律は、跳躍のある動きをみせるが、長いひとつづきのフレーズは、聖歌旋律的であるといえる。(譜例 4.53) 第1楽章の終わりには、240小節より第1番の交響曲のモチーフが引用されており、半音階進行を交えながら徐々に終止する。終止に向かって C-dur に向かう過程では、短調の色合いを含む、旋法的な和声進行がみられる。(譜例 4.54)

第3楽章には全体にディエス・イレがちりばめられている。358小節からは、《徹夜禱》第9曲のE後半部分、第62小節(譜例 4.55)とディエス・イレを巧みに入れ替える手法をとりながら、アリルイヤに導いている。(譜例 4.56) 375小節からのコーダの直前には、徹夜禱のF部分「アリルイヤ [ハレルヤ]」のフレーズが繰り返される。「怒りの日」と祝福を表す「アリルイヤ [ハレルヤ]」という、二つの相反するそれぞれの聖歌のもつ意味合いからみても興味深い部分である。第3楽章は h-moll から始まり、D-dur で終えるが、ロシア聖歌の引用部分は、原曲と同じ d-moll で書かれている。

譜例 4.52 《交響曲舞曲 第1楽章》 98小節より

98

The image shows a musical score for two piano parts, labeled I and II. The key signature is D major (two sharps). Part I (top) begins with a melodic line in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and gradually increasing to *pp* (pianissimo). The tempo is marked *Lento*. A *cresc.* (crescendo) marking is present. The piece concludes with a *molto espressivo* section marked *mf* (mezzo-forte). Part II (bottom) provides a rhythmic accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic and also featuring a *cresc.* marking.

99

Musical score for measures 99-101. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems, I and II. System I includes a first violin part with a complex melodic line and a first bassoon part with a more rhythmic accompaniment. System II includes a second violin part and a second bassoon part. Dynamics include *dim* and *p*. The first violin part has a *dim* marking at the end of measure 100 and a *p* marking at the start of measure 101. The second bassoon part has a *p* marking at the end of measure 101.

102

Musical score for measures 102-103. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems, I and II. System I includes a first violin part with a rest in measure 102 and a first bassoon part with a melodic line. System II includes a second violin part and a second bassoon part. A circled number 11 is placed above the first violin staff in measure 102. Dynamics include *p* and *f*. The first bassoon part has a *p* marking at the end of measure 102. The second bassoon part has a *f* marking at the end of measure 103.

譜例 4.53 《交響曲舞曲 第1楽章》 111小節より（プリモソロ）

111

Musical score for measures 111-113. The score is in 2/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems, I and II. System I includes a first violin part with a complex melodic line and a first bassoon part with a more rhythmic accompaniment. System II includes a second violin part and a second bassoon part. Dynamics include *pp* and *f*. The first violin part has a *pp* marking at the start of measure 111. The first bassoon part has a *f* marking at the end of measure 111. The second bassoon part has a *f* marking at the end of measure 113.

114

Musical score for measures 114-117. The score is for the first piano (I) and is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 114 features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. Measure 115 has a half rest followed by a half note. Measure 116 has a half note followed by a half note. Measure 117 has a half note followed by a half note. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, and *mf*.

117

Musical score for measures 117-120. The score is for the first piano (I) and is in 2/4 time with a key signature of three sharps. Measure 117 has a circled measure number 13. Measure 118 has a circled measure number 15. Measure 119 has a circled measure number 17. Measure 120 has a circled measure number 19. Dynamics include *dim.*.

120

Musical score for measures 120-121. The score is for the first piano (I) and is in 2/4 time with a key signature of three sharps. Measure 120 has a circled measure number 21. Measure 121 has a circled measure number 23. Dynamics include *p*.

譜例 4.54 《交響曲舞曲 第1楽章》 240小節より

240

Musical score for measures 240-247. The score is for the first piano (I) and is in 2/4 time with a key signature of three sharps. Measure 240 has a circled measure number 27. The score is marked *cantabile*. Dynamics include *p* and *pp*.

The image shows a musical score for Example 5.55. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*. The bottom system has a treble clef staff with a rhythmic accompaniment and a bass clef staff with a similar accompaniment. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*.

譜例 5.55 《徹夜禱》 作品 37

第9曲《主よ、爾は崇め讃められる、爾の戒めを我に教え給え》より E 後半部分 62 小節

62

The image shows a musical score for Example 5.55, specifically the 62nd measure. It features three vocal parts: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are in Latin and Russian. Dynamics include *mf* and *p*.

Soprano:
mf "Svīāt, Svīāt, Svīāt, ye - šī, Ghós-ro - dī!"
 „Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“

Alto:
mf "Svīāt, Svīāt, Svīāt, ye - šī, Ghós-ro - dī!"
 „Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“

Bass:
mf "Svīāt, Svīāt, Svīāt, ye - šī, Ghós-ro - dī!"
 „Свят, Свят, Свят, е - си, Гос - по - ди!“

譜例 4.56 《交響曲舞曲 第3楽章》 349小節より

349 ディエス・イレ

(96) *Poco meno mosso*

I

II

ff *mf* *molto marcato* *ff*

350

ff *mf* *molto marcato* *ff*

353

(97)

ff *mf* *molto marcato* *ff*

356

358

Musical score for measures 356-358. The score is written for two grand pianos, labeled I and II. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many chords and moving lines. Measure 356 starts with a *mf* dynamic. Measure 357 begins with a *marcato* marking and a *ff* dynamic. Measure 358 concludes with a *dim.* marking. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

360

Musical score for measures 360-362. The score is written for two grand pianos. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. The music consists of dense chordal textures with some melodic movement. Measure 360 starts with a *mf* dynamic. Measure 361 and 362 feature a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes many chords and some slurs.

363

Musical score for measures 363-365. The score is written for two grand pianos. The key signature is one flat, and the time signature is 3/4. The music is characterized by dense, rhythmic chordal patterns. Measure 363 starts with a *mf* dynamic. Measure 364 and 365 feature a *ff* dynamic. The notation includes many chords and some slurs.

367 アリルイヤ

370

373

375 ヌーダ

結論

本論では、第1章でロシア正教における聖歌の歴史について、第2章では主に聖歌の旋律構造や和声の特徴、そして17世紀以降の聖歌作曲の変遷について述べた。第3章では、ラフマニノフの合唱宗教作品《徹夜禱》作品37の第9曲を、チャイコフスキーとチェスニコフの同名作品と比較しながらその作曲書法の分析をおこなった。第4章では、主にラフマニノフのピアノ作品において、ロシア聖歌の要素がどの作品にどういったかたちでみられるのか、検証をおこなった。その際、分析対象としたのは以下の計88作品である。

- ・ 作品番号のついているピアノソロ作品
- ・ 作品番号のついていないピアノ作品の中で（習作を除く）、主要なピアノ作品と数えられる作曲年の明らかな4作品
- ・ ピアノデュオ作品
- ・ ピアノ三重奏曲、室内楽曲
- ・ ピアノ協奏曲

以上の作品から該当するものを、具体的に以下のように分類した。

- | | |
|-----------------------------|------|
| 1. 古聖歌を引用している作品 | 2 曲 |
| 2. 古聖歌旋律に類似した旋律単位が用いられている作品 | 14 曲 |
| 3. 古聖歌の持つ旋律的、和声的要素が感じられる作品 | 12 曲 |
| 4. 古聖歌の要素に由来する素材が認められる作品 | 4 曲 |

ここに挙げた曲数だけをみると、ロシア聖歌旋律を髣髴とさせるフレーズのような、一目でわかるようなロシア聖歌の要素は、ラフマニノフ作品には多いとは言い難く、例として明確に挙げることのできる曲は決して多くはない。しかし、それらの作品においてロシア聖歌の特徴がさまざまな形態であらわれていることは、明らかである。

カテゴリー2の作品群は、旋律型そのものが聖歌旋律に類似しているのに加え、それにもなう和声も旋法的な要素をもつため、カテゴリー3に比べ、より聖歌的要素が強いと位置づけられる。また、カテゴリー2の全14曲のうち、長調の作品は一つのみにとどまり、短調の作品がほぼ全てを占める。短調の作品に関しては、全88曲中9曲あるd-mollの作品のうち、遺作の《前奏曲》(1917)を除く8曲すべてに、その要素を見出すことができた。これは、ラフマニノフの調性観のひとつとして、d-mollとロシア聖歌の関連性を強く示すものと考えられる。古聖歌の音列にもっとも近いと考えられるのがd-mollの自然短音

階であることから、ラフマニノフの d-moll の作品には、自然にロシア聖歌の旋法的な要素が取り込まれやすいものであったといえるだろう。

曲中にロシア聖歌の要素がみられる作品は、時期的には中期にもっとも多くみられる。ラフマニノフの二つの宗教作品の前後に作曲された《ピアノ協奏曲 第3番》作品 30、《13の前奏曲集》作品 32、《絵画的練習曲集》作品 33、《絵画的練習曲集》作品 39 に、特に集中して確認することができる。また、たとえその度合いは薄くても、カテゴリー1、2、3 以外に、カテゴリー4 で挙げたロシア聖歌の要素に由来する「音型や響き」も含め、幅広くどの時期の作品にも見出すことができる。

第3章で分析をおこなった《徹夜禱》作品 37 には、ラフマニノフのピアノ作品に通じる書法の「要」が多くつまっており、ピアノ作品と多くの共通点を見出せる《徹夜禱》の意義は大きいといえる。また、宗教作品とピアノ作品の類似点から考察されるラフマニノフの書法によって、ラフマニノフの作品解釈のヒントが得られると考えた。このような理由から、第4章では、類似する点をなるべく多く徹夜禱から抜き出し、その関連性を提示することに努めた。

ラフマニノフの作品におけるロシア聖歌の要素は、大きく2つに分かれると考えられる。ひとつは拍節の自由な長いフレーズや、狭い音域を行き交うといった「旋律そのもの」の特徴である。もうひとつは、短調において仄かな明るさを与えるⅢの和音、導音を含まない自然短音階上のⅤの和音や、空虚Ⅴの響きといった、ロシア聖歌の旋法的な和声である。作品によってそのいずれか、またはその両要素があらわれている。特に、旋法性を強調した和声進行は、ラフマニノフ独自の和声書法としてとらえられるべきである。

本研究において、ラフマニノフのピアノ作品中に聖歌的な要素が用いられている際、強い嘆き、儂さ、憂い、また時によって鐘の音を伴う祝祭的な響きが表現されているということが、分析を通して明確になった。ロシア聖歌のもつ古風で旋法的な響きは、劇的な表現力は持ち得ないが、機能和声にはない味わいがあると考えられる。同時に、これこそがラフマニノフの作品の魅力であり、「ラフマニノフらしさ」とは、ひとつに「ロシア聖歌の持つ古風で旋法的な和声によって醸し出される、儂さや憂いのある響き」であるといえるのではないだろうか。

ラフマニノフ作品の演奏に際し、ロシア聖歌の要素に由来する、息の長い、語るようなフレーズ、そして旋法和声のもつ微細な色合いの変化を意識することによって、ただ演奏技術を発揮するだけにとどまらず、より味わい深い演奏を実現し得る、新しいラフマニノフ観を得ることができるのではないかと筆者は考える。

参考文献表

和書

ヴァルター、ヴィオラ『世界音楽史 四つの時代』 柿木吾郎訳、東京：音楽之友社、1970年。

コワリョフ、コンスタンティン『ロシア音楽の原点 ボルトニャンスキーの原点』 ウサミナオキ訳、東京：新読書社、1996年。

伊藤恵子『革命と音楽 ロシア・ソヴィエト音楽文化史』 東京：音楽之友社、2002年。

伊藤恵子『作曲家 人と作品シリーズ チャイコフスキー』 東京：音楽之友社、2005年。

折田 正樹、林 正人『近代ロシア聖歌集』 東京：恵雅堂出版社、2003年。

F. E. カービー『鍵盤音楽の歴史』 千蔵八郎訳、東京：全音楽譜出版社、1979年。

東川清一『旋法論 楽理の探求』 東京：春秋社、2010年。

日本・ロシア音楽協会編『ロシア音楽事典』 東京：カワイ出版、2006年。

野村良雄『宗教音楽の歩み』 東京：音楽之友社、1963年。

林達也『新しい和声 理論と聴感覚の統合』 東京：アルテスパブリッシング、2015年。

一柳富美子『ラフマニノフ 明らかになる素顔』 東京：東洋書店、2012年。

フランシス・マース『ロシア音楽史 カマーリンスカヤからバービイ・ヤールまで』 森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳、東京：春秋社、2006年。

宮下拓也「ラフマニノフの芸術 鐘、ロシア聖歌、怒りの日を巡って」、『音楽現代』 11月号、2000年。

Hainrich, Husmann 「オクトエコス」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 東京：講談社、1995年、第3巻。

Levy, Kenneth 「ビザンツの典礼音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995年、第14巻。

Verimirović, Miloš 「ロシアとスラヴの教会音楽」伊藤恵子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社、1995年、第20巻。

U.ミヒェルス『カラー 図解音楽事典』 角倉一郎監修、東京：白水社、1989年。

Gardner, V. Johann. *Russian Church Singing vol.1* Translated by Morosan Vladimir. New York: St.Vladimir's Seminary Press, 1980. (松島純子訳、大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子)資料、2015年。)

Morosan, Vladimir. *Sergei Rachmaninoff, The Complete Sacred Choral Works*. Musica Russia; Madison, 1994. (松島純子訳、大阪ハリストス正教会 西日本主教教区冬季セミナー「ラフマニノフと正教会」(講師：松島純子)資料、2015年。)

洋書

Barrie, Martyn. *Rachmaninoff Composer, Pianist, Conductor*. Hampshire: Scolar Press, 1990.

Bertensson-Sergei, Leyda Jay. *Rachmaninoff A Lifetime in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Гарднер, И. А. *Богослужбное пение русской православной церкви*. New York: Holy trinity russian monastery, 1982. (イワン・ガードナー『ロシア正教会の奉神礼歌』)

Григорьев, Е. А. *Пособие по изучению церковного пения и чтения 2-е изд. дополненное и переработанное*. Рига: Рижская Гребенщиковская старообрядческая община, 2001. (Е. グリゴリエフ『教会歌唱研究と祈祷研究のための参考書』)

Мартынов, Владимир. *История богослужебного пения Учебное пособие*. Москва: РиоФа, 1994. (ウラディーミル・マルティノフ『奉神礼歌の歴史』)

Мясоедов, Андрей. *Гармония учебник для регентов*. Москва: ПСТГУ, 2012. (アンドレイ・ミャサエドフ『レーゲントのための和声学』)

Кабанова, Н. И, Рахманова, М. П. *Русская духовная музыка в документах и материалах Том IV Степан Васильевич Смоленский Воспоминания*. Москва: Языки Славянской Культуры, 2002. (N. カバノワ、M. ラフマノワ『文書と資料データにおけるロシア宗教音楽第4巻、ステパン・ワシーリエヴィチ・スモレンスキーの回想』)

学位論文

Цыплакова, С. М. “Традиции и новации в русской духовной музыкальной культуре.” автореферат диссертации, Кемерово: Новосиб. гос. университет, 2010. (S. ツィ普拉コワ「ロシア宗教音楽における伝統と革新」)

Лапенко, А. В. “Литургия св. Иоанна Златоуста и Всенощное бдение С. В. Рахманинова: жанровая мобильность и проблемы исполнения.” автореферат диссертации, Ростов-на-Дону: Рос. гос. консерватория (акад.) им. С. В. Рахманинова, 2010. (A. ラプレニコ「ラフマニノフの《聖金口イオアン聖体礼儀》と《徹夜禱》、ジャンルの不確定性と研究における問題点」)

オンライン資料

Интернет журнал сретенский монастырь, s.v. “Проблемы Гармонизации и Обработки Одноголосных Распевов.” accessed September 30, 2015, <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/culture/garmonization.htm> (スレテンスキー修道院インターネットジャーナル「一声の聖歌の和声付けと編曲に関する問題点」)

Тетерина, Н.И. “Бортнянский, Чайковский & Юргенсон.” accessed September 30, 2015, <http://sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf> (A. チェチェリナ「ボルトニャンスキー、チャイコフスキーとユルゲンソン」)

オンライン資料 (聖歌)

Православный Обиход. Ноты, s.v. “Антыфоны изобразительны (Знаменный роспев, двухголосье) на церк.-славянском.” accessed September 30, 2015,
http://oleksa-kr.ortox.ru/users/19/1100519/editor_files/file/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%8B%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%28%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BC.%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%B2,%D0%B4%D0%B2%D1%83%D1%85%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81.%29_%281%29.pdf

Православный Обиход. Ноты, s.v. “Единородный Сыне (Знам.роспев двухголосье) на церк.-славянском.” accessed September 30, 2015,
http://oleksa-kr.ortox.ru/users/19/1100519/editor_files/file/%D0%95%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D0%A1%D1%8B%D0%BD%D0%B5%28%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC.%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%B2%20%D0%B4%D0%B2%D1%83%D1%85%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81%D1%8C%D0%B5%29.pdf

ikliros, s.v. “Херувимская песнь 6. (Rimskiy-Korsakov.),” accessed September 30, 2015,
http://ikliros.com/sites/default/files/5/Heruvimskaya_6_Rimskiy-Korsakov.pdf

ikliros, s.v. “Стихиры Пасхи,” accessed September 30, 2015,
http://ikliros.com/sites/default/files/5/stihiry_pashi_obihod.pdf

ikliros, s.v. “Христос воскрес из мертвых,” accessed September 30, 2015,
http://ikliros.com/sites/default/files/5/hristos_voskrese_raznyh_avtorov_tolokoncevoy.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-night vigil, Op.44 (Chesnokov, Pavel),” (Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1915]. Plate 38086) accessed September 30, 2015,
http://japanese.imslp.info/files/imglinks/usimg/6/61/IMSLP362952-PMLP585968-Chesnokov_Op.44.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “All-Night Vigil, Op.37 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, n.d.(ca.1991). Plate 14226.) accessed September 30, 2015,
<http://petrucci.mus.auth.gr/imglinks/usimg/e/ef/IMSLP31118-PMLP28683-Op37-09.pdf>

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Russian Easter Festival, Op.36 (Rimsky-Korsakov, Nikolay),” (Leipzig: M.P. Belaieff, 1890. Plate 245.) accessed September 30, 2015, <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP386846-SIBLEY1802.29885.b128-39087009280142score.pdf>

IMSLP, s.v. “All-Night Vigil, Op.52 (Tchaikovsky, Pyotr),” (Moscow: Jurgenson?, 1882, reprint — Kalmus Vocal Series No.6772, New York: Kalmus, n.d. (ca.1975–85].) accessed September 30, 2015, http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP18527-TchVespers_09-11_p066-085.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “1812 Overture, Op.49 (Tchaikovsky, Pyotr),” (Moscow: P. Jurgenson, n.d.[1882]. Plate 4592.) accessed September 30, 2015, http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP23744-PMLP03587-Tchaikovsky_-_1812_Overture__orch._score_.pdf

楽譜

Бортнянский, Дмитрий. *35 концертов для смешанного хора без сопровождения. редакция П. Чайковского.* Москва: Музыка, 1995.

Rachmaninoff, Sergei. *All Night Vigil Op.37.* Edited by V.Morosan, A.Ruggieri. San Diego: Musica Russica, 1992.

Rachmaninoff, Sergei. *Fragments.* U.S: Belwin Mills, 1973.

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Concerto, No.4.* Miami: Belwin Mills, 1946.

Rachmaninoff, Sergei. *Piano Sonata, No.2, Op.36.* London: Boosey&Hawkes Music, 1993.

Rachmaninoff, Sergei. *Symphonic Dances, Op.45.* Edited by C.Foley. New York: Belwin, 1942.

Rachmaninoff, Sergei. *Symphony. No.3. Op.44.* London: Boosey&Hawkes, 1939.

Rachmaninoff, Sergei. *Trio élégiaque, Op.9*. London: Boosey&Hawkes Music, 1907.

Rachmaninoff, Sergei. *Variations on the theme of Chopin, Op.22*. U.S: Belwin Mills, 1973.

Rachmaninoff, Sergei. *Variations on the theme of Corelli, Op.42*. New York: Charles Foley, 1931.

Rimsky-Korsakov. *La grande pâque russe, Op.36*. 東京：全音楽譜出版社、2005年。(オイレンブルグ)

オンライン資料 (楽譜)

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.33 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, n.d.(ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015,
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/6/68/IMSLP00242-Rachmaninoff_-_8_Etudes_Tableaux__Op_33.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Etudes-tableaux, Op.39 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzyka, (ca.1970). Plate 9070.) accessed September 30, 2015,
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/4/49/IMSLP00243-Rachmaninoff_-_9_Etudes_Tableaux__Op_39.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “15 Romances, Op.26 (Rachmaninoff, Sergei),” (Rakhmaninov: Romansi - Polnoe Sobrannie, 6. Christ is risen, Moscow: Muzgiz, n.d.(1957). Plate M. 26012 Г.) accessed September 30, 2015,
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/1/16/IMSLP07360-Rachmaninov_-_Op_26__No._6.pdf

IMSLP, s.v. “Moments musicaux, Op.16 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe Sobrannie Sochinenii dlia Pianoforte, 1. Andantino, Moscow: Muzgiz, n.d.(1948). Plate 8539) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/be/IMSLP00339-Rachmaninoff_-_Moments_Musical_3.pdf

IMSLP, s.v. “Moments musicaux, Op.16 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe Sobrannie Sochinenii dlia Pianoforte, 3. Andantino cantabile, Moscow: Muzgiz, n.d.(1948). Plate 8539) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/be/IMSLP00339-Rachmaninoff_-_Moments_Musical_3.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Piano Concerto No.2, Op.18 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1901). Plate 8104) accessed September 30, 2015,
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/5/59/IMSLP105589-PMLP01953-Rachmaninov_-_18_-_Piano_Concerto_n.2_c__2P_ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Piano Concerto No.3, Op.30 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, 1910. Plate A. 9088 G.) accessed September 30, 2015,
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/ce/IMSLP105599-PMLP01949-Rachmaninov_-_30_-_Concerto_n.3_d__2P__ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score(filter),” in “Piano Sonata No.1, Op.28 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe sobrannie sochinenni dlia fortepiano, Vol. 2, Moscow: Muzgiz, n.d.(1948). Plate M. 18453 Г.) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP105592-PMLP02017-Rachmaninov_-_23_-_10_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “7 Morceaux de salon, Op.10 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe sobrannie sochinenni dlia fortepiano, Moscow: Muzgiz, n.d.(1947), plate M. 16??? Г, Reissue (offprint) - Muzyka, n.d.(ca.1975). Plate 10463) accessed September 30, 2015,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP08823-Rachmaninoff_-_Op.10_-_7_Morceaux_de_Salon.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “6 Morceaux, Op.11 (Rachmaninoff, Sergei),” (Polnoe Sobrannie Sochinenni dlia Fortepiano Moscow: Muzgiz, n.d.[1948]. Plate M. 20114a Г.) accessed September 30, 2015,
<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP39534-PMLP27541-Rachmaninoff-Op11-6MorceauxFor4h-SovietEd.pdf>

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Suite No.1, Op.5 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1894). Plate A. 6723 G.) accessed September 30, 2015,
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/31/IMSLP105593-PMLP08791-Rachmaninov_-_05_-_Fantaisie-Tableaux_2P__ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score(filter),” in “Suite No.2, Op.17 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, 1948. Plate M. 20886a Г.) accessed September 30, 2015,
imslp.nl/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP03549-Rachmaninov-Op17muz.pdf

IMSLP, s.v. “Symphony No.1, Op.13, 1. Grave; Allegro ma non troppo. (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, 1947. Plate M. 18693 Г.) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP09513-Rachmaninov_-_Symphony_No._1_-_I_.pdf

IMSLP, s.v. “Symphony No.1, Op.13, 4. Allegro con fuoco. (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: Muzgiz, 1947. Plate M. 18693 Г.) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP09513-Rachmaninov_-_Symphony_No._1_-_I_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “Symphony No.2, Op.28 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1908). Plate A. 8899 G.) accessed September 30, 2015,
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP105597-PMLP09270-Rachmaninov_-_27_-_Symphony_n.2_e_fs__ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “10 Preludes, Op.23 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.[1904]. Plates A. 8338-8347 G.) accessed September 30, 2015,
http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP105592-PMLP02017-Rachmaninov_-_23_-_10_Preludes__ed.Gutheil_.pdf

IMSLP, s.v. “Complete Score,” in “13 Preludes, Op.32 (Rachmaninoff, Sergei),” (Moscow: A. Gutheil, n.d.(1911). Plate A. 9612-24 G.) accessed September 30, 2015,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP105591-PMLP02018-Rachmaninov_-_32_-_13_Preludes__ed.Gutheil_.pdf