



# S. プロコフィエフ『ピアノ・ソナタ』における Wrong Notes : 「5つのライン」のスケルツォ的要素

木本, 麻希子

---

(Citation)

神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要, 7(1):63-75

(Issue Date)

2013-09

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81005362>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81005362>



## S. プロコフィエフ『ピアノ・ソナタ』における Wrong Notes — 「5つのライン」のスケルツォ的要素—

### S. Prokofiev's Piano Sonatas: An Analysis of Wrong Notes — The Fifth 'Scherzo' of Musical Five Lines —

木本 麻希子\*

Makiko KIMOTO\*

**要約：**本研究では、平成26年度提出予定の筆者の博士学位論文「S. プロコフィエフ『ピアノ・ソナタ』全9曲分析研究—5つのラインによる作品分析」の一部として、作曲家の音楽的理念である「5つのライン」に属する「スケルツォ的要素」に関する分析を扱った。本論文の内容は、2012年11月25日に京都で開催された「日本音楽学会第63回全国大会」での口頭による研究発表に基づいている。本研究では、プロコフィエフの作品に存在する Wrong Notes と呼ばれる独自の音の扱い方に焦点をあて、その構造的機能を明らかにし、音響的效果との逆説的な関係性を考察した。プロコフィエフの Wrong Notes は、「間違っただけ」という否定的な枠にとどまらず、個性的な響きの源泉とも考えられている。作曲者の先天的な独特の和声感覚とともに、意識的な仕掛けとして構造的に機能していることから、その要素が国際的な名声を得る一因にもなったとの評価もある。本研究では特に、この Wrong Notes の構造的機能の分析を通して、構造上は「間違っていない」機能を持ちながら、「間違っているような」聴覚的印象を与えているという逆説的な表現の問題を明らかにしたい。これまでに、「5つのライン」と本研究で扱う Wrong Notes との関連を指摘した研究もすでにある。しかし、この技法と「5つのライン」のどの特徴が関連しているかという具体的な指摘はまだない。本研究では、5つの作曲理念に関連して、Wrong Notes を第五の要素である「グロテスクなライン」のひとつの技法として位置づけたいと考えている。最終的に、プロコフィエフの理念上の問題と技法上の特徴の両輪から、Wrong Notes の存在を通じてプロコフィエフの作品の本質的な側面に一考を投じたい。

**Key Words:** Sergei Prokofiev, Piano Sonata, Five Lines, Scherzo, Wrong Notes,

**キーワード：**S. プロコフィエフ, ピアノ・ソナタ, 5つのライン, スケルツォ, Wrong Notes

#### 序

プロコフィエフは自伝において、すべてのジャンルの作品内に共存する「5つのライン」という独自の音楽的特徴を提唱している。<sup>1)</sup>「5つのライン」とは、旋律、和声、リズム、曲想等に関わる作曲技法上の音楽的特徴である。第一に、ソナタや協奏曲といった新古典的形式と関連する「古典的なライン」、第二に、和声上の語法に見られる「現代的なライン」、第三に、音型の反復に由来する「トッカータ、モーター的なライン」、第四に、旋律的要素として表現される「抒情的なライン」、そして、第五に、「グロテスクなライン」という5つの特徴が存在する。作曲家自身は、「グロテスク」という要素を認めていないが、その用語を「スケルツォ」と言い換えることで、認めている要素である。

プロコフィエフ自身が発言したこの「5つのライン」を研究テーマとして扱っている既存研究は数少ない。これまでのプロコフィエフの『ピアノ・ソナタ』に関する既存研究は、主に形式、主題、和声、調性に関する分析や様式変遷を扱うものが多く、既存研究の再評価を通して、より緻密で詳細な分析研究を行うという方向性が見られる。

「5つのライン」がプロコフィエフ自身によって語られているにもかかわらず、既存研究が少ない要因は主にふたつ挙げられる。第一に、その音楽理念が言葉のレベルで表現されているため、作品の具体的な例を特定しにくいという点が考えられる。第二に、それらの音楽的特徴が認められるジャンルが広範にわたっているという点である。交響曲、協奏曲、オペラ、バレエ、独奏曲、映

\* 神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士課程後期課程

(2013年4月1日 受付)  
(2013年7月1日 受理)

画作品など、すべてのジャンルで膨大な数の作品を対象にしなければならない。また、違うジャンルの作品でも、プロコフィエフ独特の作曲技法によって構築性をもつ音楽語法は、相互に密接な関連性を持って結合している。それゆえに、各要素を個別のレベルで検証、分析することは難題となっているのである。しかしながら、「5つのライン」は先述したように作曲者が語る「言葉」のレベルに留まっていたという事実は、裏を返せば、音楽だけでなく、当時の美学的思潮と深く関連していることを示している。「5つのライン」は、プロコフィエフの生涯を通じて、すべての作品の本質的な音楽的支柱となる。これらの5つの音楽的特徴が作品内で有機的に結合することによって、作曲家独自の世界が確立されているものと考えられる。

また、「5つのライン」と密接に関連するものとして、プロコフィエフの音楽作品には、本論文で扱う Wrong Notes と呼ばれる不協和で変則的な音が隠されている。ただ、この「間違っただ音」は、うっかり「間違っただ音」であるわけではない。1910年にタニエエフ<sup>2)</sup>から「練習曲作品2」において Wrong Notes (間違っただ音)があると指摘され、それに対して作曲家自身も Wrong Notes の存在を認めている。<sup>3)</sup> この変則的な音は、単に「間違っただ音」という用語上の否定的な意味のみで理解することはできず、作曲家の独創性にも関わる要素として、作品内で効果的に表現されている音である。すなわち、プロコフィエフの Wrong Notes は、作品内で構造的に機能していることが確認でき、特に和声上における作曲者の意識的な仕掛けの要素とともに、「正当性」<sup>4)</sup>を持つ音として提示されている。Wrong Notes は、作曲上あるいは音響上において、プロコフィエフの作品のアイデンティティを形作る重要な技法として認められるのである。

本研究では、5つの作曲理念に関連して、Wrong Notes を第五の要素である「グロテスクなライン」のひとつの技法として位置づけたいと考えている。この最後の「グロテスク」な要素は、本来、プロコフィエフ本人の見出した理念ではなかった。「グロテスクな要素」は、彼によって「スケルツォ的要素」と置き換えられているが、そこにはどのような思考の背景が見いだせるのだろうか。

## 第1節 Wrong Notes 研究史の考察

### 1) 1950年代から2000年代までの先行研究

プロコフィエフの Wrong Notes に関する研究の歴史は、プロコフィエフの没年(1953年)の3年後の「1956年」に始まったと確認できる。当時、最初の Wrong Notes の研究として発表されたのは、William Austin, “Prokofiev’s Fifth Symphony” (1956)である。プロコフィエフの作品研究においては、このオースティン、W. の第5交響曲の研究から Wrong Notes という用語が用いられ始めた。プロコフィエフの第5交響曲における Wrong Notes 研究の発表から、10年後の1963年に Patricia Ruth Ashley が、“Prokofiev’s piano music: line, chord, key” (1963)を発表し、ここからプロコフィエフの『ピアノ・ソナタ』における Wrong Notes の研究が始まった。アシュレイ、P. の研究では、Wrong Notes に関して理論が応用された分析例はまだ見られず、その用語の提示と正しい音との比較、そして旋律ラインの中での形態を考察する

ことで、作品内での Wrong Notes の存在が提唱されている。

1980年代になると、Rebecca Kaufman, “Expanded Tonality in the Late Chamber Works of Sergei Prokofiev” (1987), Richard Bass, “Prokofiev’s Technique of Chromatic Displacement” (1988) などの研究が発表された。しかしながら、ここでは「間違っただ音」自体の特徴を分析しているわけではない。カウフマン、R. の研究では、シェンカー理論の応用によって、プロコフィエフの室内楽作品における調性の拡張に焦点が当てられた。そして Wrong Notes になり得る半音階的な旋律のラインの考察が行われた。また、バス、R. の研究では、プロコフィエフの半音階的な転置の技法と結び付けることで、Wrong Notes の技法的な側面についての指摘が行われている。

1990年代以降になると、Wrong Notes に関する詳細な分析研究が発表され始めた。Neil Minturn, “The Music of Sergei Prokofiev” (1997) にその具体的な例が見られる。ミンターン、N. は、リフキンの分析研究に見られるような調性音楽の枠組みの中での Wrong Notes の構造的機能性を追究した分析を行っており、「ピッチクラス・セット理論」を応用した理論的な見地から、無調音楽の構造の枠組みで Wrong Notes の音高とリズムの傾向を考察する分析を行っている。Wrong Notes の音楽的特徴に関しては、次のような考察結果を提示している。ミンターン、N. によると、Wrong Notes は、最初の出現時に「異質な響き」を持っているが、音響上の効果においては、「統合された音」へとその状態が変化する点、そして、その機能の特徴としては、楽曲の「構造的支柱」を形成していることが指摘されている。

2000年代には、Rifkin, Deborah Anne. “Tonal coherence in Prokofiev’s music: A study of the interrelationships of structure, motives, and design.” (2000) が発表され、リフキン、D. の研究によって、プロコフィエフの Wrong Notes に関する体系的な分析理論が確立された。リフキン、D. の研究では、音楽構造における調的結合という視点から、『ピアノ・ソナタ』を含むプロコフィエフの器楽曲及び協奏曲の Wrong Notes の種類の分類と機能の分析が行われた。

### 2) 用語の定義と逆説的な問題

元来、プロコフィエフの Wrong Notes<sup>5)</sup> は、実際には、構造的な機能としては「間違っただ音ではない」ので、名称そのものの矛盾が生じている。ところが、Wrong Notes の音響的効果の側面において、聴覚的印象として認識された場合、やはりそれらの音は「間違っただ音」のように聴こえる。おそらく、作曲者の意図としても、巧妙な仕掛けの要素があったと考えられる。Wrong Notes は、プロコフィエフの音楽的なアイデンティティを形成した要素のひとつであり、当時の同時代人とも共有する時代精神<sup>6)</sup>を反映させた音楽的な重要性を持ったものであった。

これまでに、一般的に Wrong Notes という語は、音楽理論家や音楽批評家によって、「調的なコンテキストの中で、調和しない効果を持つ音符」<sup>7)</sup>として位置づけられてきた。また、特にプロコフィエフの Wrong Notes は、「プロコフィエフの半音階的逸脱が、伝統的なカデンツとフレーズ構造に基づく慣習的な調的予測に挑戦的であったということから、Wrong として形容されてき

た」<sup>8)</sup>とされる。しかしながら、Wrong Notes という用語自体の「間違った音」という意味から、英米圏のプロコフィエフの研究者の間で「それほど重要な音ではない」と判断され、その言葉自体が「様々な誤解を招く用語」として、長年に渡って問題視されてきたという背景がある。したがって、Wrong Notes を研究する上で、まず、用語の根本的な概念と使用の問題から、これまでの研究史における定義を再考する必要がある。

そもそも、Wrong という用語そのものが抱える問題として、「間違っている」という語が一般的に「否定的価値観」を想起させるという根本的な難点がある。リフキン、D. の見解では、用語の持つ概念上の問題として、プロコフィエフの半音階的に逸脱した音を指す Wrong Notes という用語が、慣習的な調的予測に従う音である Right Notes に対する不適切な代用語になり得ることを指摘している。そして、音楽学者や音楽理論家にとって、Wrong という用語を用いること自体を再検討する必要があることを示唆している。さらに、Wrong Notes という用語の持つ二つの基本的な問題点として、「あらゆる時代の音楽に適用できる一般的な調的基準を想起させる点」、そして「そのような基準に従わない音に対して否定的な価値観を与えてしまう点」が挙げられている。<sup>9)</sup>

当然のことながら、各時代によって、調性や音に対する判断の基準が異なる。リフキン、D. の指摘にあるように、Wrong Notes のような変則的な音は、各時代におけるそれぞれの異なる基準によって適切に判断された場合、それらの音の価値観や音楽的意味において、時代間の相違が生じる。プロコフィエフの場合、20世紀の時代精神や美学的思潮、さらに作曲者自身の Wrong Notes に対するポリシーや価値観等の概念も踏まえて、総合的に吟味する必要があると考えられる。

### 3) 分析理論の確立と経緯

これまでに、プロコフィエフの作品における Wrong Notes の構造と機能を検証するための分析理論は、1990年代までの研究では提示されておらず、2000年のリフキン、D. の分析研究において、初めて Wrong Notes の基本分類と構造的機能を考察するための分析理論が提示された。

リフキン、D. の研究が発表されるまで Wrong Notes を分析するための理論が確立されてこなかった背景には、第一に、プロコフィエフの Wrong Notes が「調性的に逸脱」しているため、既存のシェンカー理論のように、機能と和声を中心とした音楽のための伝統的な分析理論では分析が不可能であったという事実がある。また、Wrong Notes の音自体は、「調性的な逸脱」という特徴を持っているものの、プロコフィエフの作品の全体は、極めて調性的な手法で創作されている。そのため、ピッチクラス・セット理論のような無調音楽を分析するための理論を応用した場合は、調性から外れた不協和的な音だけに分析の焦点が当てられることになる。Wrong Notes そのものは不協和的な音の一種ではあるが、伝統的な機能と和声に基づく協和的な調性内で機能している変則音である。そのため、いずれの分析理論を応用しても、Wrong Notes 分析の困難という問題が生じるのである。

このように、Wrong Notes を体系的に分析するための有効な分析理論が21世紀になるまで存在しなかったことも要因となって、

Wrong Notes の分析研究史の歴史はまだ浅い。また、リフキン、D. の研究以降も、現在までに Wrong Notes の分析研究はほとんど発表されてきていない。したがって、本研究では、まず、2000年に発表されたリフキン、D. による Wrong Notes の分析理論の概念と手法を概観する。そして、その分析理論の応用によって、最も明らかな Wrong Notes の存在が確認できたプロコフィエフの『ピアノ・ソナタ』第2番 Op. 14第4楽章、第6番 Op. 82第4楽章、第7番 Op. 83第3楽章を対象とした Wrong Notes の分析考察を行う。

## 第2節 Wrong Notes 分析理論及び概要

### 1) 基本的概念と分析手法

これまでの Wrong Notes の分析に関しては、「調構造に対してそれらが変則的である」という観点からの考察が一般的であった。しかしながら、リフキン、D. の研究では、Wrong Notes に対する一般的な視点とは真逆の立場がとられており、「Wrong Notes が活発的に調的統合に加わっている」という逆説的な視点に主眼が置かれている。

リフキンの Wrong Notes の分析では、理論全体の構築とその概念的な基盤において、合計5つの理論が混合されて応用されており、音を数値に置き換えた上で分類を行うことで、Wrong Notes の構造的な機能を浮き彫りにしようと試みられている。既存の単一の分析理論の応用では、プロコフィエフのような20世紀の『ピアノ・ソナタ』における Wrong Notes の分析が困難である。そのため、分析理論の基盤には、まず、「シェンカーの改訂された分析理論」の概念を採用した上で、「ハリソンの機能理論」<sup>10)</sup>が応用されている。

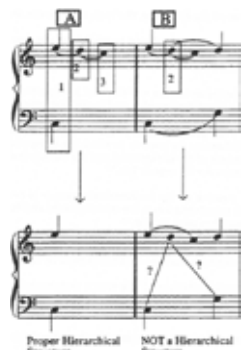
プロコフィエフの Wrong Notes は、シェンカー・モデルの中では、「半音階的経過音と隣接音」<sup>11)</sup>であるとされているが、シェンカー理論における前景、中景、後景、という階層的なシステムの中では、表現され得ないものであった。シェンカー理論では、分析における厳格な階層構造の存在が前提となっているため、既存のシェンカー理論を用いて Wrong Notes を分析した場合、それらの音のすべてが調性システムから排除されたものとして認識されることとなる。したがって、シェンカー理論によるプロコフィエフの Wrong Notes の構造的機能の分析は不可能なものとなる。

そこで、リフキン、D. は、プロコフィエフの Wrong Notes の分析理論の確立のために、「階層構造」という概念ではなく、非階層的な音楽的関連に適応する「ネットワーク・モデル」という新しい概念を取り入れることによって、Wrong Notes の分析が可能となることを提唱した。まず、リフキンは、プロコフィエフの調的結合を表す「ネットワーク・モデル」の提示のために、シェンカーの理論が数学的なモデル<sup>12)</sup>によって提示され得るという点に着目した。さらにそれらの理論に加えて、システム学<sup>13)</sup>に基づく「3つの理論」であるロバート・モリス<sup>14)</sup>、リチャード・コーン<sup>15)</sup>、ダグラス・デンプスター<sup>16)</sup>の理論が複合的に応用された。具体的な理論の応用は、下記の通りである。下記の表1は、「Wrong Notes 分析理論」における各構成部と、その部分のために使用された既存の分析理論の一覧である。また、譜例1と図1では、モリス、コーン、デンプスターの理論から取り入れられた「階層構造の定義と

組織化」について提示している。

表1：Wrong Notes 分析理論における各構成部，応用された既存理論

| Wrong Notes 分析理論の各構成部 | 応用された既存の分析理論     |
|-----------------------|------------------|
| ネットワーク・モデル            | シェンカー理論，ハリソン機能理論 |
| 階層構造の定義と組織化（モデル内）     | モリス，コーン，デンプスター理論 |



譜例1：「階層構造における連結の原則」（Rifkin, 2000）<sup>17)</sup>

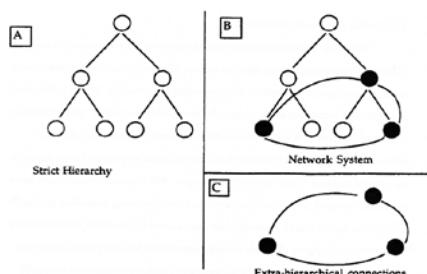


図1：「階層構造とネットワーク」（Rifkin, 2000）<sup>18)</sup>

譜例1では，Wrong Notes の分析理論の中で重要な位置付けとなっている「ネットワーク・モデル」の内部における階層構造の基本的な概念が示されている。この譜例1は，コーンとデンプスターの階層的結合の概念に基づいた「階層構造における連結の原則」と呼ばれるものである。階層構造が存在するためには，システムのすべてが厳格に一本のルートに関連していなければならないという必須条件があり，パターン A では，その一本のルートによって階層構造が存在している一例が示されている。1番目の e 音で開始され，2番の d 音が経過音となり，3番目の c 音が旋律的な最終的到達点となっている。これらが順次進行による一本のルートで関連していることで，階層構造が成立している。しかしながら，パターン B のように，さらに深い階層構造で示された場合，経過音となった d 音の派生元が，c 音と g 音のいずれであるのかといった問題が出てくる。このように，d 音の連結のルートが他に出てきた場合，2つのルートが衝突し，階層構造が存在し得ない状態となる。プロコフィエフの Wrong Notes は，このような2つのルートを持っており，非階層的な状態となって現れるため，どのようにして分析し得るのだろうか？

図1は，譜例1での階層構造とネットワークの繋がりが図式化されたものである。白い丸で描写された事柄は，厳格な階層構造の元に成立する音楽的な部分集合を指している。つまり，典型的な調性作品に見られるような音楽を図式化した場合，パターン A のような階層構造を持つ形となり，伝統的な分析が可能となる。一方，黒い丸は，付加的な階層構造を示しており，従来の白い丸で成立していた階層構造の上に，さらに折り重なる形で新しい階層

構造が構築されている様子を提示している。これらの黒い丸は，お互いに特有に関連付けられて結合している。Wrong Notes が起きているときは，図1のパターン B と C の黒い丸のようにネットワークで繋がっている状態が起きているのである。

リフキンの Wrong Notes 分析理論においては，このような「ネットワーク構造」という概念を分析理論の基盤に取り入れることによって，プロコフィエフの Wrong Notes が，すべて調性外音として除外されることなく，シェンカー理論の応用によって，分析されることを可能としている。

上記の通り，既存の複数の分析理論を概念的なレベルから再構築し，複眼的な視点と応用可能性のある方法論を混ざって取り入れることによって，Wrong Notes が統一性や妥当性を獲得している過程が体系的に提示され得る。Wrong Notes を特定するための方法としては，フレーズの中間において，遠隔的に関連した和声と並置している箇所において，全音や半音によってコンテキストから外れて聴こえる音を確認することで，特定することができる。<sup>19)</sup> 具体的な分析例については，第3節以降で譜例とともに示している。

## 2) 分類方法と機能分析

第2節の1)の図1において示されている Wrong Notes のネットワークが共有する調的結合について，リフキンは，「Wrong Notes の調的結合は，その三和音の和声的サポート内での Wrong Notes の協和音である。もし，この協和的コンテキストに加えて，Wrong Notes が慣習的な声部進行の動きに加わるように，他の調的結合を生み出すならば，調的結合は強化される」<sup>20)</sup>と定義している。つまり，「三和音で和声的に繋がっているセクション」の中に，Wrong Notes の音がネットワークになって加わることで，Wrong Notes の協和音というものが生じる。その Wrong Notes の協和音のネットワークが，伝統的な和声進行に基づく旋律ラインの動きの中において，声部進行に加わってくる形で現れる。そのときに，Wrong Notes のネットワークが繋がることで調性が生じる時，その Wrong Notes のネットワークの結び付きは，調性的に「強いもの」と見なすことができる，ということである。そして，「Wrong Notes のネットワーク分類のために，旋律的な声部進行の結合における調的連関を説明する理論的モデル」が，ハリソンの和声機能理論である。リフキンは，ハリソンの理論を応用することで，Wrong Notes のネットワークの機能分類を行った。それらの理論の具体的な概要は，下記の通りである。

## 3) 基本カテゴリーと構造的機能

ハリソンの和声機能理論では，伝統的な和声の構成部分，和音，構成音を分解することによって，音階の度数と機能が組織的に示されている。音階上の全音をそれぞれ1から7までの数値で表し，特に，音階の第1音は「Base（根音）」，第3音は「Agent（主体音）」，第5音は「Associates（結合音）」と呼称されている。<sup>21)</sup>

例えば，トニック（T）の三和音の構成音は，1（Base: 根音），3（Agent: 主体音），5（Associates: 結合音）である。また，ドミナント（D）は，5（Base: 根音），7（Agent: 主体音），2（Associates: 結合音），サブドミナント（S）は，4（Base: 根音），6（Agent:

主体音), 1 (Associates: 結合音) となる (表2参照)。

Wrong Notes は, トニック, ドミナント, サブドミナントのそれぞれの三和音上に単音として提示される。つまり, Wrong Notes は作品内に単音で出てくるが, その単音の背景には常に三和音の存在があるということである。Wrong Notes はお互いに結び付いて, ひとつのハーモニーを生み出す形になるが, それが構造的に作用するという役割も持っている。表2の通り, 音階の第6音と第3音と第7音が Agent の機能を持っている。一方, 音階の第5音はドミナント Base とトニック Associate の両方の機能を持っており, 音階の第7音は音楽的な内容に関わらず, 常にドミナント Agent として機能していることになる。

プロコフィエフの Wrong Notes は, 作品内において, どのように機能しているのだろうか? 分類上の組み合わせは, 「第3音」が調性を決める音であることから, 必ず「第3音」が入った組み合わせとなる。つまり, Agent (第3音), Agent+Base (第3音+第1音), Agent + Associate (第3音+第5音) の3カテゴリーとなる。さらにその各々がドミナント (D) とサブドミナント (S) の作用を伴って構造に関わっている。トニック (T) は解決音であるため, Wrong Notes の機能の中で「作用する音」として含まれない。

したがって, これらのドミナント (D) とサブドミナント (S) の組み合わせは, 必然的に D-Agent, S-Agent, D-Agent+D-Base, S-Agent+S-Base, D-Agent+D-Associate, S-Agent+S-Associate の6つのパターンとなる。このように, Wrong Notes の機能は, 全3カテゴリーで全6パターンに分類される (表3参照)。

表2: 音階の度数とその機能 (ハリソン理論)<sup>22)</sup>

|                 | サブドミナント | トニック | ドミナント |
|-----------------|---------|------|-------|
| 第5音 (Associate) | 1       | 5    | 2     |
| 第3音 (Agent)     | 6       | 3    | 7     |
| 第1音 (Base)      | 4       | 1    | 5     |

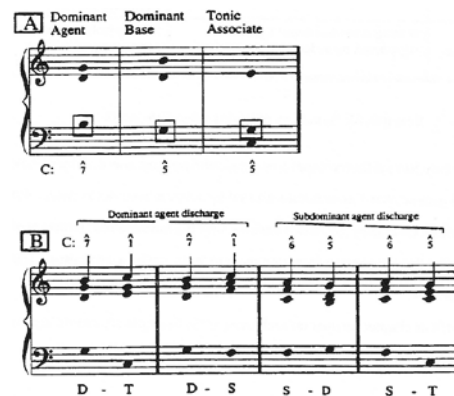
表3: Wrong Notes 分類 (3 カテゴリー, 全6パターン)<sup>23)</sup>

|                 |                       |                       |
|-----------------|-----------------------|-----------------------|
| Agent のみ        | ① D-Agent             | ② S-Agent             |
| Agent+Base      | ③ D-Agent+D-Base      | ④ S-Agent+S-Base      |
| Agent+Associate | ⑤ D-Agent+D-Associate | ⑥ S-Agent+S-Associate |

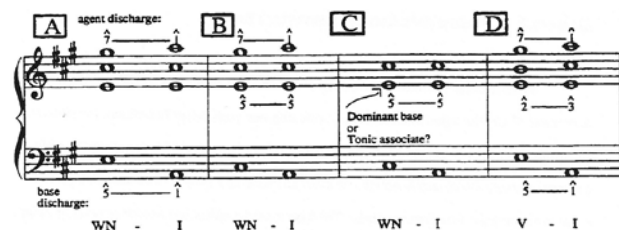
さらに, 下記の譜例2と譜例3は, Agent (主体音) の機能と解決, Agent+Base (主体音+根音) の解決の結合例を示している。譜例2と譜例3のサンプルに則って, 音の組み合わせを照合することによって, 表3の分類結果が明らかとなる。そして, その結果から Wrong Notes の構造的な機能が確認できるのである。具体的な分析方法については, 第3節以降で明示する。

#### 4) 構造的機能と考察結果

リフキン, D. による Wrong Notes の分析結果として, Wrong Notes の和声は, 機能と声の進行を中断させているにも関わらず, 「その構成音の音階度数の機能に基づいたフレーズに対して, 調的な結合に貢献している」<sup>26)</sup> という結果が確認できた。また, リフキンの分析結果から, Wrong Notes の主な機能の結果として, 「Agent としての Wrong Notes の機能とドミナント Agent が, サブドミナント Agent よりも, 強い調的結合をもたらす点」, そして, 「『Agent の解決』<sup>27)</sup> が見られるとき, 最も強力な機能性が見



譜例2: 「Agent の機能と解決」(Rifkin, 2000)<sup>24)</sup>



譜例3: 「Agent+Base の解決に関わる結合」(Rifkin, 2000)<sup>25)</sup>

られる点」, 「Agent に対する最も強力な調的サポートは, 『解決する Base』」<sup>28)</sup> であることが提唱された。

### 第3節 『ピアノ・ソナタ』—Wrong Notes 分析—

#### 1) 「5つのライン」とルート

プロコフィエフが自伝で提唱している「5つのライン」とは, 「古典的な要素」, 「現代的な要素」, 「トッカータ, モーターの要素」, 「抒情的な要素」, 「グロテスクな要素 (スケルツォ的な要素)」の5つの音楽的特徴である。それぞれの特徴のルーツについては, 作曲者本人の証言が残されている。<sup>29)</sup>

第一の「古典的な要素」はベートーヴェンからの影響があり, 主に, プロコフィエフの作品の「形式やスタイル」において認められるものとされる。<sup>30)</sup> 第二の「現代的な要素」は, 1902年, タニエーフから和音を「粗野だ」と非難されたことがきっかけで,<sup>31)</sup> プロコフィエフが意識的に追究してきた「和声上の語法」において見られるものである。また, この「現代的な要素」は, 和声上の語法以外にも, 「旋律」, 「管弦楽法」, 「ドラマ」の面でも確認できることが述べられている。<sup>32)</sup> 第三の「トッカータ, モーターの要素」は, シューマンの『トッカータ』から影響を受けており, 「繰り返される旋律の激しい部分」を指すさほど重要でない要素として位置づけられている。第四の「抒情的な要素」<sup>33)</sup> は, 旋律の抒情的な表現を指しており, 作曲者自ら, 後年になって注意を払うようになった要素であることを言及している。

元来, プロコフィエフは, 自身の音楽的特徴について第一から第四までの4つの要素だけでとどめておきたかったと主張している。しかしながら, 第五の要素「グロテスク」が本人以外の人から指摘されたことで, 作曲者自身は「スケルツォ」と言い換えることで最終的には認めるに至った。<sup>34)</sup> このような経緯から, 「スケルツォ」は, 最後に付け加えられた要素である。つまり, 「スケルツォ」は, 「5つのラインの最後の要素」として作曲者自らの言葉

によって「言い換えられた」ものである。「スケルツォ」に込められた作曲者の音楽的な意図や技法的な仕掛けは、他の要素と比較しても特別な位置づけにあることが考えられる。プロコフィエフ自身は、「スケルツォ」について次のように述べている。

「五つ目の『グロテスク』について、それを単なる他の要素の逸れ道として考える人もいるかもしれない。とにかくこの『グロテスク』という言葉が、吐き気がするほど陳腐に扱い始められたことにわたしは強く反対する。実際このフランス語の『グロテスク』をそのように使うのは意味がゆがんでいる。わたしは自分の音楽が「スケルツォ風」な質を持ったものとしてとらえるか、もしくはスケルツォを違った段階で表す三つの言葉、気まぐれさ・笑い声・からかいの性質を持ったものとして受け止められることを望む。」<sup>35)</sup>

そもそも、第五の要素が「グロテスク」という用語で表現された場合、容易に当時の時代精神と関わる他の作曲家とも共有される要素となり得る。特に、同時代の表現主義<sup>36)</sup>の代表的作曲家であるシェーンベルク(1874-1951)やウェーベルン(1883-1945)の作品で確認できる。具体的な作品として、シェーンベルクの『6つのピアノ小品 Op. 19』(1911)などが挙げられる。ところが、プロコフィエフが言及した通り、「スケルツォ」という用語に置き換えて作品を考察すると、『ピアノ・ソナタ』においてはベートーヴェンの「スケルツォ楽章」との接点や「5つのライン」のひとつとしての理念的問題から、プロコフィエフの「オリジナリティ」が垣間見られる要素となり得るのである。

## 2) Wrong Notes と「スケルツォ的要素」

これまでの既存研究では、Wrong Notes と「5つのライン」の関係性の指摘と抜粋された作品の音高やリズムの提示のみにとどまっているという現状がある。<sup>37)</sup> 本研究では、Wrong Notes という最も根本的なプロコフィエフの音の分析的考察から着手し、それが「5つのライン」とどのような結び付きを見せているかということを中心にしたい。とりわけ、「5つのライン」の中でも、プロコフィエフの「スケルツォ」という要素は、他人からの指摘と本人の言い換えが発端となっており、創作理念上、あるいは技法的な特徴においても、他の4つの要素とは異なる位置付けになる「特別な独創性」が隠されているのではないかと考えた。

プロコフィエフは、自伝や日記においてもベートーヴェンとの関連について言及しているが、「スケルツォ」という要素も、単に曲想や音型のみならず、ベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ』に基づく古典的なソナタ形式と構造的な特徴とも関わっている重要な音楽的要素である。<sup>38)</sup> ベートーヴェンは、『ピアノ・ソナタ』の楽章のひとつ<sup>39)</sup>として「メヌエット」の代わりに「スケルツォ」を用いた先駆者でもある。ベートーヴェンのスケルツォは、主に3拍子で明るくユーモラスな響きを持つものであり、機敏さや敏捷さも備えている。また、ベートーヴェンの場合、「音楽的なユーモア」に対する研ぎ澄まされた感覚とともに、スケルツォに驚きや気まぐれの要素を持たせている。<sup>40)</sup> 点にも特徴があるとされる。ベートーヴェンの「スケルツォ的要素」となる具体的な技法には、「短

く軽やかなフレーズ」、「急に入れ替わるテクスチュア」、「シンコペーション」などがある。<sup>41)</sup> ベートーヴェンに倣って、プロコフィエフも『ピアノ・ソナタ』第2番 Op. 14の第2楽章や『ピアノ協奏曲』第2番 Op. 16の第2楽章などで、「スケルツォ」を書いている。このような「形式」という枠組みでの影響を基盤としながら、作品内のあらゆる箇所において、「5つのライン」と関連する作曲者の独自の技法と効果が用いられているのである。

プロコフィエフの多くのジャンルの膨大な作品には、あらゆる場面で数々の Wrong Notes が応用されている。Wrong Notes は、「5つのライン」のすべての要素、つまり、「古典的」、「現代的」、「トッカータ、モーター」、「抒情性」、「スケルツォ」のいずれの要素とも結び付き得る可能性があるが、どの要素においても分析的考察の余地があるのが現状である。したがって、本研究では、「5つのライン」の中でも、とりわけ特別な位置付けにあると推測できる第五の要素「スケルツォ」に絞り込み、Wrong Notes と「スケルツォ的要素」を結び付けた分析考察を行う。

## 3) 分析理論の応用と考察方法

プロコフィエフの第2番 Op. 14、第6番 Op. 82、第7番 Op. 83を対象とした Wrong Notes の分析考察を行うにあたり、第2節において概要を提示した、リフキン、D. の Wrong Notes 分析理論を応用する。本研究では、『ピアノ・ソナタ』全9曲の中でも、最も明らかな Wrong Notes の存在が確認できた、プロコフィエフの『ピアノ・ソナタ』第2番 Op. 14、第6番 Op. 82、第7番 Op. 83を対象として、Wrong Notes の構造的機能、及び音響的效果について分析的考察を行った。

本研究で分析対象としたソナタは、いずれも共通して鋭敏で原始主義的な表現が見られ、確固とした楽曲構造と構成美を有している。第1番 Op. 1はプロコフィエフの芸術作品の「原点」であるが、Op. 1では、まだ明らかな個性が見られない作品であることから、Wrong Notes の存在が確認できなかった。第4番 Op. 29、第5番 Op. 38(改訂版 Op. 135)、第8番 Op. 84、第9番 Op. 103については、いずれのソナタも分析対象曲とした第2番 Op. 14、第6番 Op. 82、第7番 Op. 83よりも明らかに抒情的な曲想を持っており、特に第5番 Op. 38(改訂版 Op. 135)、第8番 Op. 84、第9番 Op. 103については簡素化された技法を持っている。また、第3番 Op. 28は、現代的な和声語法を持っている個性的な作品であるものの、単一楽章の作品であることから、本研究の分析対象の中での比較として扱っていない。これらのソナタについては本研究では扱っていないが、別途、第2グループとした上で、今後の課題の中で分析対象として扱う。

各ソナタにおける「スケルツォ的要素」の検証については、ベートーヴェンと共通する特徴に基づく。具体的には、「パッセージ」、「テクスチュア」、「リズム」において、「急速性」、「敏捷性」、「シンコペーション」などの明白な特徴が見られた場合、「スケルツォ的」であると見なして考察する。また、プロコフィエフの独自の「スケルツォ的要素」を感じさせる技法として、「単音や和音の跳躍」、「アクセントの強調」、「同音反復」<sup>42)</sup>などがある。それらの要素が見られた場合も同様に、「スケルツォ的」であると見なしている。Wrong Notes の構造的機能と併せて、プロコフィエフ

の特徴的な技法を「奏法上」、そして「音響的效果」の側面とも関連づけた上で、『ピアノ・ソナタ』における「スケルツォ的要素」の独自性を提示する。

#### 4) 第2番 Op. 14 第4楽章

(Vivace, d moll, 6/8拍子, 全353小節, ソナタ形式)

##### 4-1. 応用セクションと音域

『Agent+Base』D-Agent + D-Base - [179]~[239] 小節

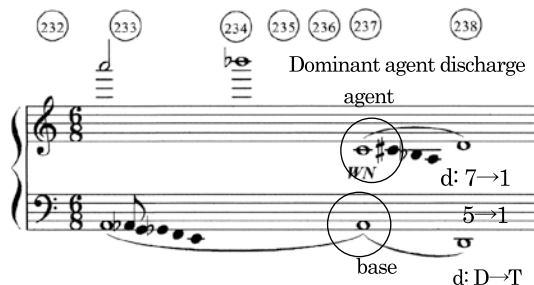
第4楽章の展開部において、全体的に不協和な響きを持っている中間のセクション内の [179]~[239] 小節で cis 音による Wrong Notes<sup>43)</sup> が確認できた。Vivace へとテンポ変化がある場面であったが、179小節目から239小節目までの範囲で60小節間に及んでいた。展開部の後半から再現部の冒頭まで一貫して音楽的に強調されている点が特徴的であった。また、Wrong Notes のセクション内での音域も広い。

##### 4-2. 構造的機能と聴覚的印象

このセクションにおける Wrong Notes の構造は、D-Agent + D-Base<sup>44)</sup> という機能を持っており、機能上は、強力な Wrong Notes<sup>45)</sup> であることが明らかとなった。聴覚的な印象は、一際目立つ異質な響き<sup>46)</sup> を持っていた。奏法的な特徴としては、両手の交差と広範な跳躍が確認できた。また、リフキン、D の第5ソナタの分析結果の一部でも指摘があった通り、全体的な旋律技法としては、第2ソナタでも Wrong Notes と全音階的音階が結合<sup>47)</sup> しているという分析結果が確認できた。

##### 4-3. 「スケルツォ的要素」の存在

スフォルツァンド (sf) とアクセント (Λ) による強調的指示を伴って応用されていた。さらに、Wrong Notes の応用セクション内では、「オクターヴでの跳躍的な動き」、「スタッカートによる躍動感」「急速なパッセージの使用」<sup>48)</sup> が確認できた。また、Wrong Notes のセクションの後半では、「抒情的な旋律」<sup>49)</sup> も提示されており、これらの技法的手法は、明らかに「スケルツォ的な要素」と関連させることができると考えられる。



譜例 4 : Prokofiev, Piano Sonata No. 2, IV, mm. 232-239.<sup>50)</sup>

#### 5) 第6番 Op. 82 第4楽章

(Vivace, a moll, 2/4拍子, 全430小節, 変則ロンド形式)

##### 5-1. 応用セクションと音域

『Agent+Base』D-Agent + D-Base - [399]~[425] 小節

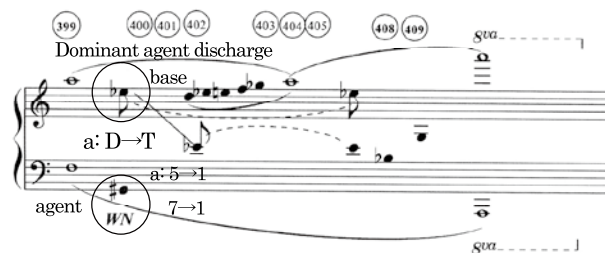
Wrong Notes が応用されているセクションは、コードの冒頭から楽曲の終結部においてであった。調性が無調的な印象を持ち、応用部の最後において両手の音域がそれぞれ最高音に達している。音量的、音域的な拡大を伴いながら、第6ソナタの終結に向けて、音楽的な緊張が高まる場面で使用されていた。

##### 5-2. 構造的機能と聴覚的印象

このセクションにおける Wrong Notes の構造的機能は、D-Agent + D-Base<sup>51)</sup> であり、本来の Base となる第5音の e 音は、最初に es 音として半音下げられた形で使用されており、[401] で e 音として提示されている。<sup>52)</sup> また、この第6ソナタの第4楽章における Wrong Notes は、第2ソナタの第4楽章のものと全く同じ機能 (D-Agent + D-Base)<sup>53)</sup> を持っていた。聴覚的な印象は、全体的に不協和な響きの中でも、明白に認識できるものとして応用されていた。さらに、Wrong Notes が「全音階的なパッセージ」<sup>54)</sup> とも結び付くことによって、Wrong Notes の使用が強調されていることも確認できた。

##### 5-3. 「スケルツォ的要素」の存在

「アクセントによる強調」、「3連符の同音反復と跳躍」、「急速な全音階的なパッセージ」などが確認できた。第2ソナタの最終楽章における Wrong Notes のセクションとも類似している。<sup>55)</sup> また、これらの技法的手法は、明らかに「スケルツォ的な要素」と関連させることができる。



譜例5: Prokofiev, Piano Sonata No. 6, IV mm. 399-412.<sup>56)</sup>

#### 6) 第7番 Op. 83 第3楽章

(Precipitato, B dur, 7/8拍子, 全177小節, 変則ロンド形式)

##### 6-1. 応用セクションと音域

『Agentのみ』D-Agent - [122]~[127] 小節

Wrong Notes が応用されているセクションは、再現部の直前であり、アクセントによる強調と音量的な拡大も見られる。

##### 6-2. 構造的機能と聴覚的印象

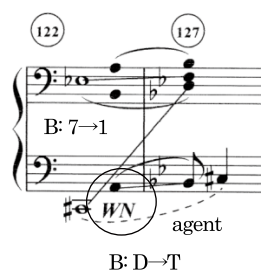
このセクションにおける Wrong Notes の構造的機能は、D-Agent<sup>57)</sup> であり、B dur の7度の音である Wrong Notes の a 音が b 音へと解決している。ここでは、ドミナントの根音の f 音は省略されており、その代わりに、トニックの構成音となる b 音、d 音、f 音の音階上の7度音が同時に解決している。つまり、Wrong Notes の a 音は b 音へ、そして、es 音は f 音、cis 音は d 音へと同時に解決している。これらの音はいずれも同時に打鍵されることによって Wrong Notes の特有の不協和な響きを生み出してお

り、構造上の機能としても、強度のものであることが確認できた。

### 6-3. 「スケルツォ的要素」の存在

第7ソナタの Wrong Note の応用は、例外のケースであり、先述の3つのソナタの分析例に見られたような明らかに技法的な「スケルツォ的な要素」は確認できなかった。第7ソナタでは、スケルツォ的な「リズムの躍動感」はあるが、むしろ、第三の「トッカータ、モーターの要素」を有しており、駆動的で機械的な音響的效果とグロテスクな聴覚的印象を与えていた。第7ソナタに見られる「グロテスクな表現」をプロコフィエフに倣って言い換えるとすれば、それは「スケルツォ的要素」になるといえる。

Dominant agent discharge



譜例6 : Prokofiev, Piano Sonata No. 7, III mm. 122-127.<sup>58)</sup>

### 分析結果

#### 1) フィナーレにおける応用例

『ピアノ・ソナタ』第2番Op. 14から第7番Op. 83までの Wrong Notes の代表的な応用例は、展開部やコーダ部分などにおいて多く見られた。いずれの Wrong Notes も単音にアクセントのような強調が付加されており、さらに Wrong Notes が応用されているセクション内は、音量的にも音域的にも拡大されて用いられていた。また、当該セクションでは、跳躍的な音型やリズム的な特徴を持つ「スケルツォ」を表現する技法が音楽的に重要な要素として確認できた。

特に、最終楽章において顕著な Wrong Notes の応用例が確認できたが、プロコフィエフが『ピアノ・ソナタ』のフィナーレにおける音楽的に重要性を持つセクションで、最も印象度の高い Wrong Notes を使用していたこと、そして、音響的效果の面においても、知覚的に明瞭に認識できるものであったことから、これらの Wrong Notes が、明らかにプロコフィエフの意図的な要素として「構造的機能」と「音響的效果」の二重の相互作用を備えて、付加的に仕掛けられていることが考えられた。

#### 2) 主題動機と和声上の関連

Wrong Notes の旋律技法に関する分析的考察から、Wrong Notes が上声部や内声部などの旋律ラインの構成音内における「全音階的音階」と組み合わせて応用されているという結果が確認できた。<sup>59)</sup>そして、それらの全音階的音階の最終的な到達音として Wrong Notes が配置されていることにより、Wrong Notes の聴覚的印象を際立たせる効果がもたらされていることが考えられた。また、リフキン、D. の分析結果でも明らかにされているように、プロコフィエフの Wrong Notes は、和声的にも機能的な結合をしながら、主題動機と関連した状態で出現していた。プロコフィ

エフの Wrong Notes は、旋律と和声とリズムがすべて関連しており、それらが構造上、有機的に結合することによって、作曲者の音楽的な特徴が生み出されていると考えられる。

### 3) 今後の課題

本研究では、Wrong Notes の分析理論を応用した基本的な分析内容のみの提示にとどまっているのが現状である。本研究において、分析対象曲として取り上げた第2番 Op. 14第4楽章、第6番 Op. 82第4楽章、第7番 Op. 83第3楽章の Wrong Notes の分析セクションは、いずれもかなりの不協和な響きを持つ箇所であり、Wrong Notes の分析内容においてもまだ議論の余地が大いに残されている。今後の課題として、Wrong Notes セクションにおけるネットワークと和声について、さらに踏み込んだ詳細な分析結果の提示や主題動機やリズムとの関連の考察結果の提示が考えられる。

### 結論

本研究の考察結果から、プロコフィエフの Wrong Notes は、知覚的には異質な響きを持つが、実際には「間違っただけの音ではない」と言える。Wrong Notes は表面上は「否定」というヴェールに包まれていながらも、実際にはその根底に「正当性」という構造的な機能を持っている。この「否定」から生まれた「肯定」というねじれた印象がプロコフィエフの独自性のひとつになり得るのである。「音のねじれ」という発想自体は、プロコフィエフの技法上の特質のひとつにも見られる。Wrong Notes の逆説的な側面と作曲者の意図的な仕掛けに基づく意外性が、聴く側の注意を惹き付け、意識を傾かせるのである。プロコフィエフの Wrong Notes は、ベートーヴェンから影響を受けた『ピアノ・ソナタ』という古典的形式において、構造と関わる調的な結合とともに機能し、プロコフィエフにしかない特有の知覚的效果を生み出すことに成功しているといえる。

また、プロコフィエフの Wrong Notes は、様々な局面で応用され、作曲理念とも関わっているため、「5つのライン」のいずれの要素にも関連付けて捉えることができるのである。プロコフィエフは、「スケルツォ」と言う要素を「古典的構造」、「現代的な和声」、「駆動的なリズム」、「抒情性」といった「5つのライン」すべての音楽的特徴とも関連させることで、他の作曲家には見られないような作品の特性や作曲家の独創性を表現したからなのではないかと考えられた。

プロコフィエフが Wrong Notes に込めた意味や意図した効果に関しては、作曲者本人は自伝や日記においては言及していない。しかしながら、幼少期からの意識的な関心と努力<sup>67)</sup>に由来する Wrong Notes を意図的に用いることによって、プロコフィエフが成し遂げたかったことは、おそらく「技法上の独自性の確立」という枠にとどまるような単純なものではなく、「時代との接点から生まれた自己表現の到達点」ともいえるほど巧妙に仕組まれた形跡が伺える。特に、プロコフィエフは、他の同時代の作曲家たちが誰ひとりとして行わなかった「自らによって作曲上の理念を提唱する」という創作における一種のアイデンティティの確立を行うことで、同じ時代精神を共有しながらも他の作曲家たちとは一線を画すことを切望していた特殊な作曲家であった。また、日記

や自伝で明らかにされているように、プロコフィエフは生涯に渡って「音楽」と「人間」の関わり、そしてそこから生み出される「音楽表現」を追究した。したがって、当時の時代的潮流の中に身を置きながらも、「5つのライン」のような自らの作曲理念と Wrong Notes のような技法を組み合わせて駆使することで、独自の人間的な音楽表現を実現しようとしたのではないかと考えられた。

本研究の分析結果として、「5つのライン」という音楽的理念に基づく Wrong Notes の「技法的な音の仕掛け」とその「構造上の機能的な優位性」が、プロコフィエフの独特なオリジナリティとして認識され得るものであると結論づけた。特に、本研究で対象とした Wrong Notes は、構造的な機能性と聴覚的な印象度の高いものが多かったが、いずれの Wrong Notes も、プロコフィエフの「人間がテーマ」というポリシーのもとで「スケルツォ的要素」とも深く関連することが明らかとなった。

## 注

- 1) Prokofiev, S. *Autobiography, "Soviet Diary 1927 and other writings"* Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, (Bonton: Northeastern University Press, 1991.), pp. 248-249.
- 2) セルゲイ・イヴァノヴィチ・タニエーエフ (1878-1933): 作曲家。1885年から1889年までモスクワ音楽院の理事長を務めた。プロコフィエフの他にスクリャーピン、ラフマニノフも師事。
- 3) Prokofiev, S. *Autobiography, "Soviet Diary 1927 and other writings"* Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, (Bonton: Northeastern University Press, 1991.), p. 232.
- 4) ここで言及している「正当性」とは、Wrong Notes の楽曲内での構造的な機能性を指している。先行研究の原文では、Wrong Notes の持つ「正当性」について、rightness や integrity という語で表記されている。以下を参照のこと。Minturn, N. *"The Music of Sergei Prokofiev"* (New Haven: Yale University Press, 1997), p. 19, p. 23.
- 5) これまでの英米圏の先行研究においては、Wrong Notes という用語は、False Notes や Incorrect Notes という表現にも言い換えられて用いられている。これらのすべては自伝や分析においては区別なく、全くの同義語として扱われている。また、Wrong Notes の対義語は、Right Note 及び Correct Notes という用語で表現される。
- 6) プロコフィエフを含む同時代の20世紀の作曲家たちは、「時代との音楽的な接点」を意識した上で、独自の技法を表現している。そのため、同時代の作曲家たちには技法的な共通点があるが、Wrong Notes もその一つであるといえる。
- 7) Rifkin, Deborah Anne. *"Tonal coherence in Prokofiev's music: A study of the interrelationships of structure, motive and design."* (Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman, School of Music. 2000), p. 1. より、引用者による訳。
- 8) *ibid.* より、引用者による訳。
- 9) *ibid.*
- 10) Daniel Harrison: イェール大学音楽学部学科長、同大学音

楽理論専攻教授 (2013年現在)。同大学において、アレン・フォート (ピッチクラスセット理論の創始者) に師事した。また、Wrong Notes 分析理論を確立したリフキン, D. は、ハリソンに師事しており、分析理論内にハリソンの機能理論を応用した。ハリソンの和声機能理論では、音階上の第1音から第7音までを 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 という数字に置き換える。

- 11) Rifkin, Deborah Anne. *"Tonal coherence in Prokofiev's music: A study of the interrelationships of structure, motive and design."* (Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman, School of Music. 2000), p. 2. 参照のこと。原文では、"chromatic passing and neighboring tones" である。つまり、プロコフィエフの Wrong Notes となり得る音には、あるバッセージにおける半音階的な経過音や隣接音が該当する。本文中にも言及している通り、それらのすべてがシェンカー理論を用いた場合、分析できない音となる。
- 12) ここで言及している「数学的なモデル」とは、ハリソンの機能理論に代表されるように、音が数値に置き換えられてモデル化され得ることを指す。
- 13) Rifkin, Deborah Anne. *"Tonal coherence in Prokofiev's music: A study of the interrelationships of structure, motive and design."* (Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman, School of Music. 2000), p. 8. 参照。原文では、systems science (システム学) となっているが、ここでは、モリス、コーン、デンプスターの分析理論の3つの理論に共通する体系的な理論的枠組みを指して、「システム学」と捉えられている。リフキンの分析理論の基礎となったこれらの理論全般の概要については、Robert Morris, *"Composition with Pitch-Classes"* (New Heaven: Yale University Press, 1987), pp. 234-6; Cohn and Dempster, *"Hierarchical Unity, Plural Unities,"* *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Ed. Katherine Bergernon and Philip V. Bohlman. (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992) pp. 156-162. に基づく。
- 14) Robert Morris: イギリス出身のアメリカの作曲家、音楽理論家。ハワイ大学及びイェール大学などで、作曲、電子音楽、音楽理論の教鞭を執る。リチャード・コーンの指導教官。理論全般の概要は、Robert Morris, *"Composition with Pitch-Classes"*, New Heaven: Yale University Press, 1987. を参照のこと。
- 15) Richard Cohn: アメリカの音楽理論家。イェール大学音楽学部教授。現在は、新リーマン理論などの研究を行っている。ロバート・モリスに師事。理論全般の概要は、Cohn and Dempster, *"Hierarchical Unity, Plural Unities."* *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Ed. Katherine Bergernon and Philip V. Bohlman. Chicago and London: University of Chicago Press, 1992. を参照のこと。
- 16) Douglas Dempster: アメリカの音楽理論家。テキサス大学オースティン校音楽学部長 (2013年現在)。音楽美学、音楽理論、文化政策研究等が専門領域。理論全般の概要は、Cohn and Dempster, *"Hierarchical Unity, Plural Unities."* *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Ed. Katherine Bergernon and Philip V. Bohlman. Chicago and London: University of

- Chicago Press, 1992. を参照のこと。
- 17) Rifkin, Deborah Anne. “*Tonal coherence in Prokofiev’s music: A study of the interrelationships of structure, motive and design.*” (Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman, School of Music. 2000), p. 1.
- 18) *ibid.*
- 19) *ibid.*, pp. 4-6 参照のこと。
- 20) *ibid.*, p. 48. より, 引用者による訳。
- 21) リフキンの原文では, Base, Agent, Associates という用語が用いられているが, ここでは, それらの機能が判別できるように, 第1音の Base を「根音」, 第3音の Agent を「主体音」, 第5音の Associates を「結合音」と訳出している。
- 22) *ibid.*, p. 28.
- 23) *ibid.*, p. 29 に基づく。分類カテゴリー, ドミナント, サブドミナント機能をすべて略記で表示。
- 24) *ibid.*, p. 30.
- 25) *ibid.*, p. 36.
- 26) *ibid.*, p. 48. より, 引用者による訳。
- 27) Agent (音階上の第3音) を含む機能が, その次の音へ和声的に「解決」をする状態を指す。
- 28) Base (音階上の第5音) が和声的に「解決」するときの解決音に含まれている状態を指す。
- 29) S. プロコフィエフ『プロコフィエフ: 自伝 / 随想集』田代薫訳 (音楽之友社, 2010年), 51-52頁。
- 30) 「時にはソナタや協奏曲といった新古典的形式を形作り, また時にはガヴォットや《古典交響曲》, 部分的に《シンフォニエッタ》のように18世紀のスタイルを真似して書かれたものもある。」(S. プロコフィエフ『プロコフィエフ: 自伝 / 随想集』田代薫訳 (音楽之友社, 2010年), 51頁より引用)
- 31) *ibid.*, p. 50.
- 32) 作曲者の言及では, 「現代的な要素」が「旋律」, 「管弦楽法」, 「ドラマ」の面でも確認できるという提唱のみにとどまっている。「現代的な要素」が具体的に作品内でどのように用いられているかについては, ミンターン, N (1997) が補足的に言及しているが, おそらく, プロコフィエフはオペラ「賭博者」のような作品を指して述べているのではないかと指摘している。Minturn, N. “*The Music of Sergei Prokofiev*” (New Haven: Yale University Press, 1997.) p. 28 を参照のこと。
- 33) 「まずは思考的, 瞑想的な表現をとる形で始まった。それがいつも旋律, とくに長い旋律に関連しているわけではなく, 部分的に時々, 長いメロディに挿入されている。この要素についてはのちのちまで気づけなかった。わたしには叙情的な才能がまったくないと長い間思われていたので, なかなか精が出ずにゆっくりと成長していった。」(S. プロコフィエフ『プロコフィエフ: 自伝 / 随想集』田代薫訳 (音楽之友社, 2010年), 52頁より引用)
- 34) 自伝においては, 「グロテスクについて本人以外の人からの指摘があった」とされているが, それ以上のことは言及されていない。おそらく, 同時代に活躍していた作曲家や友人, 知人などによる言葉であったと考えられる。また, 「グロテスク」を「スケルツォ」と言い換えることで最終的に認めるに至った経緯についても言及されていないが, プロコフィエフは「グロテスク」という用語を忌み嫌っていた上に否定的なものとして受け止めていたことから, それに対して真逆の肯定的で楽観的な意味を持つものとして「スケルツォ」を置いたのではないかと考えられる。さらに, 「スケルツォ」はベートーヴェンとの古典的な形式との関連をも意味していることから, 作曲者自身も楽曲構造にも関連され得る重要な要素として捉えていたことが考えられる。
- 35) *ibid.*, p. 52.
- 36) 20世紀初頭から第一次世界大戦後まで, 個人の主観から対象を歪めて表現した芸術思潮を指す。音楽では, 印象主義とは対照的な方向性を持っており, 不協和音が多い。内的な葛藤や緊張を伝えるための一種の異様な聴覚的な印象を与える点に特徴がある。文学では, ドイツのカイザー, G. (1878-1945), オーストリアのウェルフェル, F. (1890-1945), 絵画では, ノルウェーのムンク, E. (1863-1944), 彫刻では, ドイツのレーンブルック, W. (1881-1919), 建築では, ドイツのタウト, B. (1880-1938) などがいる (グラウト, D. / パリスカ, C 『新西洋音楽史下』戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之 共訳 (音楽之友社, 2001年), 225-226 頁を参照)
- 37) ミンターン, N. の研究 (Minturn, N. “*The Music of Sergei Prokofiev*” (New Haven: Yale University Press, 1997.) で, 「5つのライン」とプロコフィエフの作品についての指摘がある。また, 「グロテスクな要素」と Wrong Notes の関係性については「3つのオレンジへの恋」のマーチと関連付けられた上で提唱されている。但し, 「5つのライン」の楽曲分析については, 作品の一部抜粋によるピッチ (音高) とリズムの提示のみ。
- 38) ベートーヴェンとプロコフィエフのスケルツォは同じジャンルのも (ピアノ・ソナタにおける3拍子の楽章) であるが, ロマン派のショパンやブラームスに代表されるスケルツォはまた別のジャンル (単一のピアノ作品) で異なる。したがって, 本論文では, ベートーヴェンとプロコフィエフのスケルツォの要素の比較となっている。
- 39) 通常は, 第2楽章か第3楽章において「複合3部形式」がとられる。
- 40) Macdonald, H. “*Scherzo*” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) Vol. 22, p. 487.
- 41) *ibid.*, p. 488.
- 42) プロコフィエフの「スケルツォ的要素」を感じさせる技法として提示したものは, いずれもニューグローヴ音楽事典で示されている「ベートーヴェン」の「スケルツォ的技法」に準ずるものとして, 「パッセージ」, 「テクスチュア」, 「リズム」, 「急速性」, 「敏捷性」, 「シンコペーション」の側面において独自の特徴を有しているものである。したがって, 本研究では, 「単音や和音の跳躍」, 「アクセントの強調」, 「同音反復」をスケルツォ的であると見なしている。
- 43) 譜例4参照のこと。原譜では, すべて該当小節の2拍目に Wrong

Notes (以下, WN と表示) の cis 音が用いられている。WN が確認できる小節は, [179] 小節目の2拍目 (以下, 小節数の後には「2拍目」という語を省略), [181], [185], [189], [191]1拍目, [192], [197], [201], [205], [210]1拍目, [216]1拍目, [224]1拍目, [229], [237], [238] である。

44) WN が用いられている最終の3小節 ([237]-[239] 小節目) で WN が機能的に解決しているが, 右手が d moll で cis 音→d 音 (ハリソン理論の表2を参照。よって, 数値で置き換えると d: 7→1), 左手では d moll で a 音→d 音は, ハリソン理論の表2を参照の上, 数値で置き換えると d: 5→1へと解決している。つまり, ドミナント (以下, D と表示) の第3音 (Agent) となる cis 音 (数値で表示すると d: 7) と D の第5音 (Base) となる a 音 (d: 5) が同時に d moll の主音の d 音 (d: 1) へと解決していることから, 譜例3のパターン A の形となる。したがって, ここでの WN の機能は, 表3の③の通り, Agent+Base となり, 『D-Agent+D-Base』に分類される。

45) 本論文の第2節 4) 構造的機能と考察結果を参照のこと。

46) 2012年11月25日の日本音楽学会第63回全国大会における研究発表では, この Wrong Notes の響きについて, CD 聴取を行った。使用音源と該当部分は下記の通りである。

Prokofiev, Sergei. “*Prokofiev Complete Piano Sonatas.*” Boris Berman, piano (Chandos Records Ltd.; CD, rec. 1990-1993, 1995, rel. 1998), Disc 1, tracks 5. Time [2:30]-[3:09] を参照。

47) [178]1拍目から [179]1拍目にかけて右手で e-fis-g 音, [179] から [180] にかけて右手で g-f-e 音, [190] に右手で as-b-c 音, そしてその as-b-c 音が [191] で異名同音に置き換えられて gis-ais-his 音, [206]1拍目から [209]4拍目にかけて右手の上声と内声の中に g-f-e-d-c-h-a 音という全音階的音階が用いられている。その直後に WN の cis 音 (つまり, 全音階的音階の直後の [179]2拍目の WN, [181]2拍目の WN, [191]1拍目の WN, [192]2拍目の WN, [210]1拍目の WN) を出現させるという手法が見られる。このように, プロコフィエフは, WN と全音階的音階を組み合わせることで, WN の出現を効果的に表現している。

48) ここでの「急速なパッセージ」とは, [177]2拍目の16分音符の7連符のパッセージ, [181]2拍目の64分音符のパッセージ, [190]1拍目, [191]2拍目, [193]1拍目, [194]2拍目, [198]2拍目, [202]2拍目の16分音符などのパッセージを指している。

49) ここでは, [214]-[217], [222]-[225] の抒情的なパッセージを指している。

50) 譜例4は, Prokofiev, Piano Sonata No. 2, Op. 14 第4楽章の [232]-[239] の基本線を示したものであり, WN セクションの最終7小節における機能的解決を表している。[179] から WN は提示されているが, 実際に機能的な解決をしているセクションが, [237]-[239] の間であることから, 譜例4はその最終セクションのみを抜粋して提示している。当該セクションにおいて, バスは a 音で支配されており, [231]-[233] にかけての左手が順に a-as-g-ges-f-e 音まで下降する。右手では [233]1拍目で a 音, [234]1拍目で b 音がそれぞれ最高音域で提示されており, 続くアルペジオの下降的パッセージの後に, WN の cis 音 [237] が明瞭に提

示される。また, その WN の cis 音に対応して左手に a 音が提示されており, 両方が d: I へと解決する。

51) WN が用いられているセクション ([399]-[425] 小節目) で, WN の base 音として a moll の es 音 (本来の e 音が es 音へと変形しながらの提示。a: 5) が右手の [399]-[401], 左手の [401], 右手の [403]-[405], 左手の [404]-[406], 右手の [408]-[409], 右手の [410]-[411], 右手の [414]-[422], 左手の [420]-[421] に提示される。そして, [402], [406], [411], [422]-[424] にかけて急速な全音階的パッセージと結合し, [425] の1拍目で a 音 (a: 1) へとドミナントの機能によって解決している。つまり, この WN の es 音 (もしくは e 音) の機能は, ハリソン理論の表2を参照の上, 数値で置き換えると a: 5→1となる。さらに, 左手では [399]1拍目の裏拍 (16分音符の4番目の音) に WN の gis 音 (a: 7) が提示され, この gis 音が WN セクション間で Agent として機能している。そして, WN の gis 音 (Agent) が [425] で a 音へと解決しており, ハリソン理論の表2を参照の上, 数値で置き換えると a: 7→1となり, 譜例3のパターン A の形となる。したがって, ここでの WN の機能は, 表3の③の通り, Agent+Base となり, 『D-Agent+D-Base』に分類される。

52) 厳密には, 「半音下げられた音」では異なる音になるとされるが, 音楽的なコンテキストの中では, この es 音は, 本来の e 音から派生した音として「半音下げられた音」として提示されている。es 音の直後に本来の e 音が明白に提示されているため, ここでは, 同時に提示されているということで es 音を e 音の一種として見なしている。

53) 本論文の第3節4-1. 及び4-2. を参照のこと。

54) [402]2拍目, [406]2拍目, [410]2拍目の f-g-a-h-c-d-e-f-g-a という a moll の全音階的なパッセージを指す。

55) いずれのソナタの WN セクションにおいても, 「アクセントによる強調」, 「3連符」, 「急速な全音階的パッセージ」が確認された。第2番の技法的な特徴については, 本論文内の注釈47, 注釈48, 注釈49, 第6番については, 本論文内の注釈54をそれぞれ比較参照のこと。

56) 譜例5は, Prokofiev, Piano Sonata No. 6, Op. 82 第4楽章の [399]-[412] の基本線を示したものであり, WN セクションにおける機能的解決を表している。まず, [399] の右手で WN の es 音 (本来の e 音の半音下降されたもの) が提示されているが, [401]2拍目から [402]1拍目にかけては同じ es 音がオクターヴ下げられ, 左手に移動して提示される。ここでは, es 音が base として機能している。また, [399] の左手では gis 音が agent として提示されており, es 音とともに WN の和声を形成している。[400]-[403] にかけては d-es-e-f-ges-a 音という半音階的フレーズが内声で確認でき, Wrong Notes のセクションが技法的にも高度なものであることが確認できる。最終的には, agent の gis 音 (a: 5) と base の es 音は [425] で同時に主調 a moll の主音 a 音 (a: 1) へと解決する。

57) WN が用いられているセクション ([122]-[127] 小節目) では, まず, [122]-[124] において WN が a 音 (B: 7) で左手の構成音の一部と提示され, [125]-[126] にかけては, 単音の同音反復によって全面的に提示される。そして, 最終的に [127] で b 音 (B:

- 1) へと解決する。この WN の a 音の機能は、ハリソン理論の表2を参照の上、数値で置き換えると B: 7→1となり、譜例2のパターン B の D→T の形となる。したがって、このセクションの WN 機能は、表3の①の通り、Agent のみの機能となり、『D-Agent』というドミナントの解決に分類される。
- 58) [122] から cis, es, a 音という WN のハーモニーが確認できるが、ここで、a 音が WN の agent として機能している。また、これらの WN が [127] ですべて同時に解決している。
- 59) 本論文の注釈47, 注釈54をそれぞれ比較参照のこと。
- 60) S. プロコフィエフ『プロコフィエフ：自伝 / 随想集』田代薫訳（音楽之友社、2010年）、22頁を参照のこと。

#### 参考文献

- Aranovsky, Mark. *Observation on Prokofiev's Sketchbooks*, trans. Jason Strudler, in "Sergey Prokofiev - And His World-" edited, with a Preface, by Simon Morrison (Princeton, New Jersey and U. K., Princeton University Press, 2008), pp. 401-422.
- Ashley, Patricia Ruth. "Prokofiev's Piano Music: line, chord, key." Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 1963.
- Bass, Richard. *Prokofiev's Chromatic Displacement*, in "Music Analysis" Vol.7, No.2 (Jul. 1988), pp. 197-214.
- Berman, Boris. "Prokofiev's Piano Sonatas - A Guide for the Listener and the Performer -" New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Davidson, Michael. "The Classical Piano Sonata from Haydn to Prokofiev." London: Kahn & Averill, 2004.
- Fiess, Stephen C. E. "The Piano Works of Serge Prokofiev." The Scarecrow Press, Inc., 1994.
- Forte, Allen. "The structure of Atonal Music." New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- Harter, Courtenay Lucille. "Phrase Structure in Prokofiev's Piano Sonatas." Ph.D. diss., University of Connecticut, 2003.
- Kaufman, Rebecca Sue. "Expanded tonality in the late chamber works of Sergei Prokofiev." Ph.D. diss., University of Kansas, 1987.
- Minturn, Neil. "The Music of Sergei Prokofiev." New Haven: Yale University Press, 1997.
- Prokofiev, Sergei. "Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir." New York: Doubleday & Company, Inc., 1979.
- Prokofiev, Sergei. *Soviet Diary 1927 and other writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press, 1991.
- Prokofiev, Sergei. "Sergei Prokofiev: materials, articles, interviews." Compiled by Vladimir Blok, Progress Publishers, 1978.
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. "Sergey Prokofiev Diaries 1907-1914: Prodigious Youth." Cornell University Press, 2006.
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. "Sergey Prokofiev Diaries 1915-1922: Behind the Mask." Cornell University Press, 2008.
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. "Sergey Prokofiev Diaries 1924-1933: Prodigal Son." London, Faber and Faber Limited, 2012.
- Schenker, H. "Five Graphic Music Analysis." New York: Dover Publications, Inc., 1969.
- Schenker, H. "Harmony." Chicago: The University of Chicago Press, Ltd., London, 1954.
- Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 20*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Rifkin, Deborah Anne. "Tonal coherence in Prokofiev's music: A study of the interrelationships of structure, motives, and design." Ph.D. diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 2000.
- Roberts, Peter Deane. "Modernism in Russian Piano Music - Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries Vol. I." Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- 森田稔他『プロコフィエフ』音楽之友社, 1995年。
- グラウト, D/ パリスカ, C『新西洋音楽史』(下) 戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之 共訳, 音楽之友社, 2001年。(Grout, Donald Jay / Palisca, Claude V. "A History of Western Music." Fifth Edition, W. W. Norton & Company, Inc., 1960. )
- サブリナ, E『プロコフィエフ短編集』豊田菜穂子訳, 群像社, 2009年。(Prokofiev, Sergei. "Stories." In *Soviet Diary 1927 and other writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press, 1991, pp. 183-226.,
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. "Sergey Prokofiev Diaries 1915-1922: Behind the Mask." Cornell University Press, 2008, pp. 279- 309.)
- プロコフィエフ, S『プロコフィエフ 自伝・評論』園部四郎・西牟田久雄 共訳, 音楽之友社, 1964年。(Prokofiev, Sergei. "Autobiography." In *Soviet Diary 1927 and other writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press, 1991, pp. 227-301.)
- プロコフィエフ, S『プロコフィエフ：自伝 / 随想集』田代薫訳, 音楽之友社, 2010年。(Prokofiev, Sergei. "Autobiography." In *Soviet Diary 1927 and other writings*, Translated and edited by Oleg Prokofiev, Associate Editor by Christopher Palmer, Boston: Northeastern University Press, 1991, pp. 227-301.)
- ホフマン, M『プロコフィエフ』清水正和 訳, 音楽之友社, 1971年。(Hofmann, Michell. "Sergey Sergeyevich Prokofiev." Mondial by Editions Seghers, Paris, 1963.)
- マカリスト, R「プロコフィエフ, セルゲイ」『ニューグローヴ

世界音楽事典』第15巻，一柳富美子訳，講談社，1994年。  
(McAllister, Rita. “Prokofiev, Sergey.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 17.* ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.)

マース, F『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 共訳，春秋社，2006年。(Maes, Francis. “*A History of Russian Music From Kamarinskaya to Babi Yar.*” Francis Maes & The University of California Press, 1996 / 2002.)

ボリソフ, Y『リヒテルは語る一人とピアノ，芸術と夢』宮澤淳一訳，音楽之友社，2003年。(Borisov, Yury. “PO NAPRAVLENIYU K RIKHTERU.” Moscow: Rutena, 2000.)

モンサンジョン, B『リヒテル』中地義和・鈴木圭介 共訳，筑摩書房，2000年。(Monsaingeon, Bruno. “*Richter, Ecrits, Conversations.*” Editions Van de Velde/Actes Sud/Arte Editions, 1998.)

ロス, A『20世紀を語る音楽1』柿沼敏江訳，みすず書房，2010年。(Ross, Alex. “*The Rest of Noise -Listening to the Twentieth Century-*” Farrar, Straus and Giroux, 2007.)

## 楽譜

Prokofiev, Sergei. “*Sonatas for Piano Vol. 1 Sonatas 1-5.*” Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1998.

Prokofiev, Sergei. “*Sonatas for Piano Vol. 2 Sonatas 6-9.*” Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1985.

## 音源資料

Prokofiev, Sergei. “*Prokofiev Complete Piano Sonatas.*” Boris Berman, piano (Chandos Records Ltd.; CD, rec. 1990-1993, 1995, rel. 1998), Disc 1, tracks 5.