



セルゲイ・プロコフィエフの音楽の暗号と芸術性 ー《ピアノ・ソナタ》におけるラインとコードのア ナグラムー

木本, 麻希子

(Degree)

博士 (学術)

(Date of Degree)

2016-03-25

(Date of Publication)

2020-03-25

(Resource Type)

doctoral thesis

(Report Number)

甲第6563号

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1006563>

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。



平成 28 年 1 月 18 日 提出

博士論文

セルゲイ・プロコフィエフの音楽の暗号と芸術性
— 《ピアノ・ソナタ》におけるラインとコードのアナグラム—

指導教員 大田 美佐子 准教授

神戸大学大学院 人間発達環境学研究科
人間表現専攻 表現文化論講座 博士後期課程
107D831D 木本 麻希子

Sergei Prokofiev's Music Cipher and the Artistry
—*The Composer's Anagram of Musical Lines and Code in Piano Sonatas*—

目次

序章.....	1
第一節 序説—本研究における分析概要.....	2
0-1-1. 序文.....	2
1) 本研究の研究動機, 目的, 意義.....	2
2) 本研究上の独創的視座.....	3
3) 分析, 検証方法.....	4
0-1-2. 作曲者の著作の参照と考察.....	6
1) 主要著書.....	6
2) 参照, 考察方法.....	7
第二節 作曲者の主要著書: 1900年代から1950年代.....	8
0-2-1. 自伝.....	8
1) 作曲者の創作理念.....	8
2) 各音楽作品と創作過程.....	8
3) ピアノ演奏と教育的背景.....	12
0-2-2. 日記—第一期 (1907-1914), 第二期 (1915-1923), 第三期 (1924-1933).....	15
1) 作曲者と日記との関係性.....	15
2) 作曲, 演奏活動の記録.....	17
3) 《ピアノ・ソナタ》の初演の記録.....	18
0-2-3. 20世紀のロシアの作曲家による回想記録: 1950年代から1970年代.....	30
1) 作曲技法および演奏法の特徴.....	30
2) 創作理念と音楽表現との関係性.....	35

第一章 Five Lines—理念, 技法, 奏法	36
第一節 音楽的理念	37
1-1-1. 理念の提唱.....	37
1) 作曲者と音楽論の在り方.....	37
2) 音楽的理念の意義.....	37
3) 検証方法と解釈.....	39
1-1-2. Five Lines と芸術思潮との接点.....	41
1) ラインとイズムの関連	41
2) 線主義と構成主義	41
第二節 《ピアノ・ソナタ》における Five Lines	45
1-2-1. ラインの概要と例証.....	45
1) 第一「古典的ライン」	46
2) 第二「現代的ライン」	50
3) 第三「トッカータ/モーターのライン」	54
4) 第四「抒情的ライン」	58
5) 第五「スケルツォ（グロテスク）のライン」	63
1-2-2. 音楽表現と解釈.....	68
1) コンビネーションとコントラスト	68
2) 考察と解釈例.....	72
第二章 Prokofievize—形式と構造の分析	75
第一節 《ピアノ・ソナタ》—形式と構造	76
2-1-1. 音楽構造の特徴.....	76
1) 形式と構造—楽曲構成, テクスチャ	76
2) 旋律—音階, 技法.....	78
3) 和声—調性, 和音	78
4) リズム, 拍子.....	80

2-1-2. 技法と奏法の結合.....	81
1) 急速楽章.....	81
2) 緩徐楽章.....	82
第二節 Prokofievize と Wrong Notes.....	84
2-2-1. Prokofievize—既往研究に基づく音楽的概念.....	84
1) 用語の定義.....	84
2) 後世による仮説的定義.....	84
2-2-2. Wrong Notes—作曲者の作曲技法と分析.....	87
1) 構造的機能に関する考察.....	87
2) 検証結果と解釈.....	89
第三章 Morse Code—音楽の暗号.....	91
第一節 作曲者と暗号.....	92
3-1-1. 音楽における暗号の存在.....	92
1) 《ピアノ・ソナタ》の構想と創作.....	92
2) 作曲者と暗号的要素—ロシア革命から第二次世界大戦まで.....	93
3) 作曲者の芸術観.....	96
3-1-2. Morse Code の歴史とコード略号.....	102
1) 成立の起源と電信士.....	102
2) 長点と短点による符号.....	102
3) 音楽におけるコード略号.....	103
第二節 《ピアノ・ソナタ》におけるコード略号.....	105
3-2-1. コード略号の特定.....	105
1) 分析範囲—各区分, 各主題.....	106
2) 「戦争」に基づくコード略号の特定.....	106
3) 音価と符号との対応関係.....	109

3-2-2. 音型分析.....	110
1) アルファベットに基づく音型.....	110
2) 数字に基づく音型.....	117
3) マークおよびアナグラムに基づく音型.....	126
第四章 コード略号の音型分析—主題動機の音型とアナグラムの解読.....	141
第一節 《ピアノ・ソナタ》における音型分析.....	142
4-1-1. 表現形態の特徴と傾向.....	142
1) 各ソナタにおけるサインの応用範囲.....	142
2) 全楽章間, 全ソナタ間における統一的構造.....	142
3) サインの音楽的な強度と印象度.....	143
4-1-2. 音楽表現にみる暗号の芸術性.....	145
1) 旋律における主題動機.....	145
2) 和声上の音楽的特徴.....	146
3) リズム・パターン.....	148
第二節 音型分析に基づく考察.....	150
4-2-1. ロシアの作曲家と Morse Code.....	150
1) ショスタコーヴィチ《交響曲》第7番 Op. 60 第四楽章(1941).....	150
2) シCHEDリン《二つのポリフォニックな小品》より「バツソ・オスティナート」(1961).....	152
4-2-2. 三つのアイデアと暗号的要素.....	154
1) Five Lines, Prokofievize, Morse Code の交差.....	154
2) ラインとコードのアナグラム.....	155
第五章 Morse Code の音型分析結果.....	156
分析結果.....	157
結論.....	159

付表 1 《ピアノ・ソナタ》—Morse Code の音型分析	161
1) コード略号の解釈例	162
2) コードのアナグラム	171
付表 2 《ピアノ・ソナタ》—楽曲形式と構造分析	172
1) 《ピアノ・ソナタ》全9曲 概要—第1番 Op. 1～第9番 Op. 103	173
2) 主題動機分析—第1番 Op. 1～第9番 Op. 103	178
3) Morse Code と表現形態—第6番 Op. 82～第8番 Op. 84.....	190
参考文献, 楽譜, 音源資料	195

要 旨

本研究は、20 世紀のロシアを代表する作曲家のひとりであるセルゲイ・セルゲーエヴィチ・プロコフィエフ Прокофьев, Сергей Сергеевич (1891-1953) の《ピアノ・ソナタ》を分析研究対象とした。自伝において提唱された音楽的理念に基づき、分析理論的な視座から作曲家独自の創作過程を検証し、音楽の暗号による楽曲構造の統一性について考察を行った。作曲者の独創的な音楽表現の具体化を美学上および技法上の双方の観点から読み解くことによって、《ピアノ・ソナタ》の演奏解釈の可能性を示した。

序章では、本研究の分析概要と検証方法を提示し、考察上の基盤となる作曲者の著作および同時代人の回想記録を概観した。主に、1900 年代から 1950 年代にかけての作曲家自身による二つの自伝、日記、1950 年代から 1970 年代にかけてのロシアの作曲家による回想記録を扱った。作曲者の自伝および日記をもとに、《ピアノ・ソナタ》の着想から創作に至るまでの経緯、創作時の状況、作曲者の音楽観、初演から批評に関する証言について整理した。回想記録については、同時代のロシアの作曲家である D. ショスタコーヴィチ (1906-1975)、D. カバレフスキー (1904-1987)、K. カラーエフ (1918-1982)、A. レーマン (1915-1998) による著述を扱った。同時代の作曲家からみた当時のプロコフィエフの音楽の在り方、楽曲が与えたインパクト、プロコフィエフの人生観などについて検証し、創作理念と音楽表現との関連性を提示した。

第一章では、自伝において、作曲者の創作上のポリシーとして提唱された Five Lines について、音楽的理念、作曲技法、ピアノ演奏法という三つの観点から《ピアノ・ソナタ》における音楽表現を考察した。第一章の前半では、20 世紀の作曲家と音楽論の関係性について論考した。同時代における他芸術との比較考察の一例として、ロシアのアレクサンドル・ロトチェンコ (1891-1956) が提唱した「線主義 (リニイズム)」の問題を取り上げた。Five Lines と「線主義 (リニイズム)」は、芸術上の共時性にとどまらない。同時期における「構成主義」とも関わりながら、両者にとって、「線 (ライン)」というものが芸術作品の「構成原理」であることを明示した。第一章の後半では、Five Lines の各ラインの用語上の語源的定義と音楽における基本的概念について考察したあと、《ピアノ・ソナタ》における分析的例証を行った。第一の「古典的ライン」、第二の「現代的ライン」、第三の「トッカータ/モーターのライン」、第四の「抒情的ライン」、第五の「スケルツォ (グロテスク) のライン」について、主題動機、和声、リズムの各側面から音楽表現の具体化を明示した。Five Lines の全体の音楽的傾向について考察するために、各々のラインの組み合わせの種類について検討した。自伝における作曲者の音の組み合わせに関する証言とともに、Five Lines のひとつの解釈方法を提示した。

第二章では、《ピアノ・ソナタ》における形式構造の分析と作曲者の息子が呼称した Prokofievize という独自の創作プロセスの問題を扱った。第二章の前半では、既往研究の分析結果とともに、楽曲構成、テクスチュア、旋律、調性、和音、リズム、拍子における音楽的特徴の独自性について考察した。ピアノ演奏法については、急速楽章と緩徐楽章における奏法的特徴を整理した。第二章の後半では、プロコフィエフの独自の創作プロセスである Prokofievize について、後世の研究者による仮説的な定義とともに、具体的な作曲技法を検証

した。《ピアノ・ソナタ》から Prokofievize の代表的な分析例として、転調、調号変更、オクターブ転置、Wrong Note を取り上げた。Prokofievize による技法とピアノ演奏法が結合した具体例を提示した。

第三章では、《ピアノ・ソナタ》における音楽の暗号の一例として、Morse Code のコード略号の特定と音型分析を行った。第三章の前半では、作曲者の証言から《ピアノ・ソナタ》と暗号的要素の関連性について考察した。Morse Code の歴史と符号の概要とともに、音楽におけるコード略号とサインの解読について論考した。第三章の後半では、コード略号の特定とそれらのサインとしての意味と解釈の可能性について提起した。Morse Code のコード略号には、「アルファベット (A~Z)」「数字 (0~9)」「マーク」がある。《ピアノ・ソナタ》におけるコード略号とサインを特定するにあたり、「戦争」に関連する英単語に基づくコード略号の検証、符号の構成要素への細分化、特定されたサインの音型分析という三段階の考察プロセスによって、分類を試みた。Morse Code は、長点 (—) と短点 (・) による二つの符号によって構成されているが、「符号 (長短点)」と対応する「音価」の抽出については、楽譜上の「記譜された音価」と演奏上の「知覚上の音価」という両方の観点から検証した。「符号 (長短点)」と「音価」の対応関係があったものすべてを対象にしたうえで、主題動機、和声、リズムに関する音型の基本分析を行った。複数のアルファベットの組み合わせによる「アナグラム」のサインについては、《ピアノ・ソナタ》や第二次世界大戦に関連する用語から特定し、同様に音型分析を行った。

第四章では、Morse Code の音型分析による表現形態の特徴と傾向の考察結果を提示した。第四章の前半では、第 6 番 Op. 82, 第 7 番 Op. 83, 第 8 番 Op. 84 の各楽章におけるサインの存在と意味の解釈を提示し、楽章内における応用範囲、各楽章間、各ソナタ間の応用について考察した。「アルファベット」「数字」「マーク」に基づく各サインの音楽的特徴の分析により、主題動機、和声、リズムの側面から、楽曲構造における統一性について俯瞰した。暗号的な「アナグラム」の可能性のあるサインの解釈も提示した。第四章の後半では、プロコフィエフの Morse Code との比較分析として、同時代のロシアの作曲家である D. ショスタコーヴィチの《交響曲》第 7 番 Op. 60 「レニングラード」第四楽章 (1941) および R. シCHEDリン《二つのポリフォニックな小品》より「バツソ・オスティナート」(1961) を取り上げた。作曲家によって Morse Code の音楽的な位置付けと表現形態が異なることを実証的に提示した。ショスタコーヴィチの Morse Code のサインは、一種の「効果音の楽音化」であり、シCHEDリンのサインは、ピアノにおける「信号音の再現」として表現されていた。一方、プロコフィエフの Morse Code のサインについては、Five Lines や Prokofievize という独自の技法とともに高次に暗号化されたものであり、サインの一部にアナグラムがあることを明示した。

第五章では、《ピアノ・ソナタ》における Morse Code の全体的な分析結果として、各々のサインの提示範囲、音域、ダイナミクス、アーティキュレーション、奏法的特徴の傾向を提示した。《ピアノ・ソナタ》における各サインの表現形態がすべて異なる傾向を持ち、多様性に富むという結論を示した。「アナグラム」の音型は、提示された楽章内で楽曲構造とともに「シンメトリー構造」を形成していた。

分析結果より、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第 6 番 Op. 82, 第 7 番 Op. 83, 第 8 番 Op. 84 の三つのソナタは、Morse Code に基づく主題動機の構造的な統一性によって、《戦争ソナタ》三部作として音楽的に結び付くものであることを提示した。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における Five Lines, Prokofievize, Morse Code という三つのアイデアの交差は、音楽的理念、作曲技法、ピアノ演奏法的全領域において、作曲者の独創的な音楽表現として結実していた。本研究では、これら三つのアイデアの技法上のシステムが「暗号的要素」を持ち、作曲者特有の高度な作曲技法を提示するものであると結論付けた。

序章

第一節 序説—本研究における分析概要

0-1-1. 序文

20世紀のロシアを代表する作曲家、セルゲイ・セルゲーエヴィチ・プロコフィエフ（Прокофьев, Сергей Сергеевич）は、1891年4月11日（新暦では23日）にロシア（ウクライナ共和国のソントフカ）に生まれ、スターリンと同年同日にあたる1953年3月5日に逝去した。現在、一部のクラシック音楽のオーディエンスに限らず、プロコフィエフの国際的な知名度は相当に高いものとなってきている。

国内外においてプロコフィエフの作品が演奏される機会は増え続けている。日本国内では、全国の音楽大学やクラシックコンクールをはじめ、一般的な演奏会などでもプロコフィエフの受容が増加している傾向にある。一方、日本における作品研究に関しては、既往研究の希少性から、まだ十分に議論の余地がある。プロコフィエフのピアノ独奏曲は、現在のピアニストにとって国際的にも重要なレパートリーのひとつであることから、演奏家や鑑賞者にとって演奏解釈や作品理解のガイドラインが必要であると考えられる。

本研究では、演奏家および鑑賞者の楽曲理解の一助となるべく、プロコフィエフのピアノ作品のなかで最も主要なジャンルである《ピアノ・ソナタ》を中心にした分析考察を試みる。

1) 本研究の研究動機、目的、意義

本研究の原点ともいえる筆者自身のプロコフィエフとの接点のルーツは演奏の領域であった。《ピアノ・ソナタ》の演奏の経験が契機となり、分析研究へ繋がったという経緯がある。本研究では、筆者自身の演奏者としての立場から、プロコフィエフという作曲家の音楽と技法を西洋音楽史のなかに位置付ける試みを行う。作曲者の音楽表現を解釈するためには、美学的および理論的なコンテキストから一步踏み込んだ分析研究が必要となる。プロコフィエフの作品は、作曲者自身の国内外での創作および演奏活動の経験を反映しながら、初期から後期の作品にかけて、様々なジャンルに渡って様式的な発展を遂げてきた。本研究では、《ピアノ・ソナタ》を通して、作曲者の独創的な音楽的特徴を「音楽的理念」「作曲技法」「ピアノ演奏法」とも結び付け、体系的な分析研究として全体像を提示したいと考えた。

《ピアノ・ソナタ》全9曲の時代区分と様式的発展は、作曲者自身の生涯の経過とその分岐点に一致するという相関関係がある。《ピアノ・ソナタ》全9曲の創作期は、ロシア期（第1番 Op. 1 から第4番 Op. 29）、アメリカ期からパリ期（第5番 Op. 38）、ソヴィエト期（第6番 Op. 82 から第9番 Op. 103）に分類できる¹。各期におけるソナタ群がそれぞれ独自の様式的特徴を備えている。

《ピアノ・ソナタ》は、プロコフィエフにとって創作から初演までがひとつのサイクルとなっている特別なジャンルである。学生時代から《ピアノ・ソナタ》の原型となるスケッチを書き溜めており、度重なる改訂を経て、ペテルブルク音楽院在学中に《ピアノ・ソナタ》第1番を作品1として発表した。《ピアノ・ソナタ》というジャンルそのものが、作曲者の全芸術作品の原点であった。《ピアノ・ソナタ》の創作後は、作曲者自身によるピアノ演奏によって初演²された。《ピアノ・ソナタ》というジャンルのなかでは、創作および演奏の双方の領域が、作曲者の自己表現の範疇となっていた。晩年には、「戦争」をテーマとした三つの連続した《ピアノ・ソナタ》（第6番 Op. 82、第7番 Op. 83、第8番 Op. 84）を発表した。この三つのソナタは、プロコフィエフの音楽作品のなかで最も記念碑的な傑作のひとつとなっている

¹ Redepenning, Dorothea. *Prokofiev, Sergey*; in “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 20.*” London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

² 晩年の《ピアノ・ソナタ》を除く。第1番 Op. 1 から第6番 Op. 82 までは作曲者が初演した。第7番 Op. 83 および第9番 Op. 103 はS.リヒテル（ロシア、1915-1997）、第8番 Op. 84 はE.ギレリス（ロシア、1916-1985）が初演した。

る。本研究では、主に、後期の三つの《ピアノ・ソナタ》の様式的特徴および技法的实践を考察する。作曲者の独創的な音楽的特徴の源泉となった理念の存在とその音楽表現を提示する。

本研究の分析対象作品は、作曲者の全芸術作品の縮図ともいえる《ピアノ・ソナタ》というジャンルの中に絞込み、筆者自身の演奏実技の経験に則った楽曲分析と演奏解釈を行う。作曲者の理念および技法の音楽的連繫を分析的に例証し、創作上のアイデアとテクニック、奏法上のアプローチの交差を理論的なスケールで俯瞰する。最終的に、プロコフィエフの芸術作品を形成する独創的な要素の一端を具体的な技法から検証し、演奏解釈の一助となる分析結果を提示する。

2) 本研究上の独創的視座

a) Five Lines—五つの音楽的特徴

プロコフィエフの音楽作品には、独自の音楽的理念とともに、作曲者固有の創作過程が存在し、作曲技法上の様々な音の仕掛けが施されている。

自伝のなかで語られているように、作曲者の音楽的理念は、Five Lines という五つの音楽的特徴を指すアイデアに集約されているが、自伝のなかでは、言葉のみで説明されている。作曲者自身が Five Lines について言葉による説明のみに留めていたという事実は、本来、Five Lines とは理念的かつ概念上の原理として捉えるべきものであることを示唆している可能性もある。

本研究では、プロコフィエフの音楽的特徴の基盤を解明するために、既往研究でなされてこなかった《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の音楽的な具体化について、ひとつの解釈を提示する。作曲者の言葉による説明のみを手掛かりに、五つの音楽的特徴におけるルーツを分析的に検証し、具体的な作曲技法およびピアノ演奏法における表現上の特性を提示する。

b) Prokofievize—独自の創作プロセス

Five Lines という五つの音楽的特徴とともに、プロコフィエフの作品には、Prokofievize (プロコフィエフ化) という固有の創作プロセスがある。Prokofievize とはプロコフィエフの息子による造語であり、独自の創作上の音の仕掛けを含む一連の創作プロセスを指す。ところが、作曲者自身による説明が残されていない。既往研究のなかでは、後世の研究者による用語の仮説的な定義と創作プロセスの推論の段階にとどまっている。

本研究では、Five Lines という音楽的特徴に加えて、Prokofievize という作曲者独自の創作過程の一端を提示し、プロコフィエフの音楽表現における創作上の源泉を解明するという試みを行う。Prokofievize によって施された音の仕掛けの代表的な具体例のひとつに、Wrong Notes という変則音がある。Prokofievize という創作プロセスの検証とともに、《ピアノ・ソナタ》における Wrong Notes の具体的な技法を分析的に例証することで、作曲者の創作過程の独創性を明示する。

c) Morse Code—音楽におけるコード略号

作曲者の音楽の独自性を形成する要素として、Five Lines という音楽的特徴、Prokofievize という固有の創作プロセスとともに、音楽における暗号がある。プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82、第7番 Op. 83、第8番 Op. 84において、Morse Code に基づくコード略号を一種のサインとして音型に組み込んだ。プロコフィエフの Morse Code については、《ピアノ・ソナタ》第7番 Op. 83 の初演者であっ

たピアニストのスヴァトスラフ・リヒテル (1915-1997)³の回想記録のなかで、作曲者の証言が語られている。

本研究では、《ピアノ・ソナタ》における Morse Code のコード略号の存在を提示し、モールス符号からサインの音型を特定する。「音楽の暗号」として記されたサインの解釈の可能性について検討する。

d) 三つのアイデア—Five Lines, Prokofievize, Morse Code からのアプローチ

本研究では、作曲者の音楽作品を形成する独創的要素の全体像を明示するために、Five Lines (5つのライン)、Prokofievize (プロコフィエフ化)、Morse Code (モールス・コード) というキーワードに基づき、これら三つのアイデアの基本的概念の論考および分析的考察による実証から、作曲者の音楽表現の特性を提示するという試みを行う。三つのアイデアの交差に関しては、従来の国内外の既往研究のなかでは体系的な分析研究として取り上げられていない。いずれのアイデアも仮説や推論の段階に留まり、厳密な定義や分析的考察にまで至っておらず、プロコフィエフのオリジナリティとして肯定的に説明できる要素として認識されてこなかった背景が考えられる。

本研究の独創的視座は、作曲者の創作上および音楽表現上の原理ともいえる三つのアイデアの共時性と結合性について実証的な分析結果を提示する点にある。各アイデアについて、発想段階からその技法的な具体化について検討し、作曲技法のみならず、演奏表現に関係する奏法的特徴までを分析対象の範囲として考察する。

三つのアイデアが完全な交差をみせながら、Morse Code が暗号的に提示される瞬間を分析理論的視点から捉えることにより、プロコフィエフの音楽創作上の原理と技法の独自性について演奏解釈の一例を示す。

3) 分析, 検証方法

作曲者の音楽的な独自性を形成する Five Lines, Prokofievize, Morse Code という三つのアイデアの分析手法および検証方法として、自伝や日記における証言、自筆譜やスケッチブックに書き残された形跡を総合的に参照する。作曲者の著作から読み取れる創作上のポリシーに基づき、《ピアノ・ソナタ》における形式および構造に関して体系的な分析的考察を行う。

自伝や日記で語られた音楽的理念に関する証言には、《ピアノ・ソナタ》の楽曲分析を行ううえで重要なキーワードが多く含まれている。作曲者自身が残した自伝や日記をもとに、《ピアノ・ソナタ》に関する証言を整理しながら、作品の分析上の要点となり得るキーワードを絞り込む。検証段階において、同時代の作曲家や演奏家による回想記録、インタビュー記録も併せて参照する。プロコフィエフ研究として、主要な伝記研究に加え、楽曲分析に関する博士学位論文 (Ph.D.およびD.M.A.)⁴も包括的に参照する必要がある。

³ Sviatoslav Richter (1915-1997) : ロシアのピアニスト。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第7番 Op. 83 を初演した。当時、第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 までの三つの《ピアノ・ソナタ》をすべて公開演奏した。

⁴ 英米圏での音楽分野の学位論文 (博士学位) には、二種類ある。音楽学や音楽理論を専門とする学位論文: Ph.D. (Doctor of Philosophy) Dissertation, 演奏実技を主専とし、演奏に準ずる形で副論文とした学位論文: D.M.A. (Doctor of Musical Arts) Dissertation である。本研究では、主に前者の学位論文 (Ph.D. Dissertation) を中心的に扱った。演奏専攻の副論文 (D.M.A. Dissertation) については、研究内容に応じて部分的に参照した。

現在のプロコフィエフの分析研究の最も顕著な特徴として、研究対象となる時代や範囲が細分化され、それまでの既存研究の再評価を通して、より詳細な研究成果を求める傾向がある。伝記研究⁵は、作曲家本人による自伝や日記、往復書簡にみられた主観的な資料とは対照的に、後世の研究者からみた客観的なプロコフィエフ論が展開されている。近年になると、英米圏を中心に新たな伝記研究が次々と発表され始めている。作曲者は、海外に長期滞在し、日々、音楽活動（作曲、演奏活動）を行っていた。そのため、海外での知名度は高く、ロシア以外に英米圏でも代表的な研究の多くが出版されている点は、既往研究のひとつの特徴といえるだろう。

作曲者の自伝、日記とともに、既往研究から伝記に描かれた客観的なプロコフィエフ像を整理しつつ、《ピアノ・ソナタ》を通して新たなプロコフィエフ論を提示することが、本研究における最終的な目的である。

前者の作曲者による著作では、作曲家自身の言葉によって音楽作品における理念と表現の在り方が示されているが、それらは、現在の研究者にとって様々な解釈と論考の余地を与えるため、一概に定義付けを行うことができない。現在のプロコフィエフ研究のなかで主要な課題となっているものには、1) 西洋音楽史における作曲者の個性の位置付け、2) 晩年の祖国帰還の理由、3) ソヴィエト期における創作背景と作曲者の真意、などがあり、まだ議論の余地が残されている問題が数多い。

本研究では、作曲者の証言を楽曲分析上の基盤とし、現在までの様々な試論の検証を踏まえたうえで、実際の作品の分析的例証から考察結果を提示していきたいと考えた。Five Lines に基づく音楽表現の検証にあたっては、作曲者自身のアイデアの提唱内容を敷衍したうえで、楽曲における各々のラインの「存在」と「程度」に関して検討することから始める。

Five Lines は、作曲者の音楽作品における創造上の原理の総体として捉えることができる。各ラインの均衡性と対照性の変化によって映し出される音楽的な表現形態の背景に、様々な作曲技法や奏法の実践との結合がみられる。Five Lines の問題の核心は、楽曲内でその存在のみを証明することにおいてではない。各ラインの音楽表現の背景に関して、実際にどのような作曲技法や奏法と結び付き、演奏効果のうえでいかなる独自の表現を獲得しているかを検証する点にある。本研究では、《ピアノ・ソナタ》において Five Lines の典型を具体的な技法および奏法の表現形態から明示することで、作曲者が志した独特の音楽表現の実際を理論的に照射する。

Prokofievize という独自の創作過程に関しては、作曲者の息子による定義、後世の研究者による論考を併せて論考する。プロコフィエフの自筆譜およびスケッチブックのなかで確認できる Prokofievize の技法を検証したうえで、《ピアノ・ソナタ》における具体例を提示する。本研究では、既往研究のレビューとともに、Prokofievize の具体化のひとつである Wrong Notes という変則音の仕掛けと和声上の技法的な特性に関して、構造上の機能性を踏まえた分析的な考察を行う。

後期の三つの《ピアノ・ソナタ》における Morse Code の存在については、ロシアの同時代のピアニストであるリヒテルの回想記録における作曲者自身の証言を参照し、暗号的要素を楽音化するという発想と創作に至るまでの経緯を検討する。Morse Code の歴史を概観しながら、作曲者と暗号的要素の関連性について論考する。Morse Code のサインの抽出と音型分析に関しては、「戦争」に基づく用語からコード略号を特定し、Morse Code の符号と音型の音価とを照合することで、サインを特定する。比較分析とし

⁵ プロコフィエフの伝記研究は、英米圏ではすべて Biography (伝記) と表記されている。いずれの Biography においても、内容の記述は、作曲家批評も含まれているが、主に作曲家の生涯における音楽作品や歴史的背景が研究の中心的な事柄として扱われている。ここでは、既往研究のカテゴリーとして、評伝 (Critical Biography) とはせず、「伝記研究」(Biography) と訳出した。

て、D. ショスタコーヴィチと R. シCHEDリンの作品を取り上げ、プロコフィエフのサインが音楽の暗号であることを実証する。プロコフィエフの音楽における Morse Code の意味付けについて論考と分析によってひとつの解釈を試みる。

0-1-2. 作曲者の著作の参照と考察

1) 主要著書

本研究では、プロコフィエフの主要著書と既往研究に基づき、《ピアノ・ソナタ》についての証言が残されている箇所を中心にレビューを行う。第一に、参照および検証方法について整理しておきたい。《ピアノ・ソナタ》の分析研究を行うにあたり、主に英米圏の既往研究を中心とした利用可能な文献を網羅的に把握したあと、各々のレビューを試みる必要性があった。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》は、単に 20 世紀のピアノ独奏曲という範疇にとどまるような狭義的なジャンルの作品ではなく、作曲家自身の生涯に渡る音楽的発展のなかで主要な位置にあり、同時期に創作された《オペラ》《バレエ》《映画音楽》などの他ジャンルの作品とも相互に呼応し合っているからである。

序章では、プロコフィエフ本人による著作、同時代の作曲家による研究資料等を総合的に参照したうえで、プロコフィエフが《ピアノ・ソナタ》の創作に至った動機と経緯、創作背景、初演を含む演奏会などについて検証する。

本研究で扱った作曲者の著作および既往研究の時代区分と資料群は、主に以下の三つのカテゴリーに分類することができる。1) 1900 年代から 1950 年代にかけての作曲家自身による著書（自伝、日記、書簡、自筆譜を含む楽譜類、スケッチブック⁶）、2) 1950 年代から 1970 年代にかけてのプロコフィエフと同時代の作曲家による研究資料（回想記録、記事、インタビュー等）、3) 1950 年代から 2010 年代の現在までに及ぶ後世の研究者や演奏家による既往研究（伝記、分析研究、演奏解釈等）である。

本研究では、質、量ともに充実している英米圏での英訳出版によるプロコフィエフの文献資料に基づき、一部の邦訳版も踏まえて考察を進める。自伝の種類については、後述するが、長い自伝と短い自伝の二種類がある。いずれも幼少期からの音楽歴を含む創作背景や音楽的理念について述べられている。日記は、1907 年から 1933 年までの全文が出版されている。往復書簡⁷については、現在、その一部のみが出版されている。上記に準ずる重要な研究文献や資料として、同時代人のプロコフィエフ論、伝記研究、分析研究、演奏研究（解釈、奏法）、音源資料（作曲家本人、初演演奏家、後世の演奏家によるもの）などがある。

⁶ 日記、自筆譜およびスケッチブックは、米国ニューヨーク州にあるコロンビア大学バトラーライブラリー「プロコフィエフ基金」*Serge Prokofiev Foundation Archive, Butler Library, Columbia University, NY*。（1983 年に作曲者の妻のリーナによって設立されたプロコフィエフの研究機関）および「モスクワ国立中央文学芸術文書館」*Russian State Archive of Literature and Art (RGALI)*、(1941 年設立)などに保管されている。原語はロシア語である。日記、自伝、書簡については英訳版がある。日記と自伝、日本滞在時に執筆された短編小説の一部のみ邦訳版が出版されている。

⁷ 現在、一般的に E メールを用いてなされるようなやりとりが往復書簡で確認できた。プロコフィエフは同時代に生きた数多くの人々と関わっていたことがあきらかであった。国内外の友人や知人との個人的な用件から音楽活動におけるビジネス関連の事柄まで、幅広いやりとりがみられた。手書きのものが多かったが、一部にタイプライターを用いているものもあった。作曲者の使用言語は、母語のロシア語に加え、英語、ドイツ語、フランス語である。往復書簡の一部のみ英訳版が出版されている（2013 年 3 月、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジロシア音楽研究所研究調査訪問—「平成 24 年度神戸大学グローバル教育者・ファシリテーター育成プログラム」による研究助成）。

2) 参照, 考察方法

プロコフィエフの著書のなかでは、作曲者の独自の哲学的な思考や音楽観が論考形式で記述されている。作曲者自身によって音楽作品が雄弁に語られている点⁸に特徴がある。執筆資料の分量は、膨大であり、内容も充実したものとなっている。

自伝や日記における作曲者の音楽的な発想や証言内容は、《ピアノ・ソナタ》をはじめとする音楽作品へ向けられた美学的な理念の存在を理解するための重要な判断材料となる。「自伝」と「日記」における証言のなかには、《ピアノ・ソナタ》の創作過程を理解するうえで重要なキーワードが提示されている。「自伝」では、創作上の規範や理想、創作活動に関わる主な出来事が提示されており、作曲そのものに関する問題が述べられている傾向があることに対し、「日記」では、創作活動における具体的なエピソードとともに、各ソナタの演奏上の特徴や聴取時のインパクト、演奏技巧的な問題まで語られている。本研究では、「自伝」での作曲に関する言及内容を基盤とし、「日記」における演奏時の具体的な記述を補完的に参照する。「自伝」と「日記」という作曲者にとって異なる位置付けにあった二つの表現ツールを併行的に参照することによって、プロコフィエフの音楽の創造性の実像を照射する。

本研究における各著作の参照箇所の優先事項として、《ピアノ・ソナタ》に関連する記述、音楽理念上の問題に関連する記述、Prokofievize という創作過程とも関連する「改訂」や「主題の転用」に関する記述などを中心に抜粋し、作曲者の著述内容とともに音楽的な思考の背景を検討する。本研究では、《ピアノ・ソナタ》というジャンルに焦点を当てたことから、作曲者の創作上の理念や音楽観に加え、ピアノ演奏上の技巧的な問題や演奏解釈の可能性についても追究する。

⁸ 作曲者は、存命中から音楽作品や書物などの表現媒体を通して、自らの音楽観や人生観を述べていた。自伝や日記には、当時の作曲者の日常と活動状況、社会背景と芸術との関連性などが具体的に記されている。交流関係や活動範囲も幅広い。

第二節 作曲者の主要著書：1900年代から1950年代

0-2-1. 自伝

1) 作曲者の創作理念

作曲者の創作背景を知るうえで、最も重要なものに「自伝」がある。プロコフィエフの場合、学生時代の『長い自伝』と晩年の『短い自伝』の二種類がある。両方ともロシア語原文および英訳で出版されている。『長い自伝』では、作曲者の幼少時代からペテルブルク音楽院在学中の学生時代の前半（1909年6月まで）における作曲作品の創作経緯と音楽院での勉強を含む学生生活全般の内容などが扱われている。初期作品の主題のスケッチの一部や創作背景の概要は、『長い自伝』に集約されている。この『長い自伝』を短縮したものが、“*Prokofiev by Prokofiev—A Composer’s Memoir—*”というタイトルで1973年にロシア、それを短縮したものが、1979年にアメリカで出版された。『長い自伝』については、これまでに短縮されたものしか出版されていない。一方、『短い自伝』は、晩年の集大成として1941年に執筆された。1956年にロシア、同時に英訳版が“*Autobiography, articles, reminiscences.*”として出版された⁹。『短い自伝』¹⁰では、作曲者の全生涯とその作品群についての概要が述べられている。『短い自伝』にのみ、音楽的理念となったFive Lines¹¹に関する記述がある。

作曲者にとって、自伝は独自の音楽観やポリシーの提唱の場であるが、プロコフィエフの場合、各音楽作品の創作上の理念や改訂のプロセスについても記録されている。《ピアノ・ソナタ》については、第1番Op. 1から第5番Op. 38までに関する創作過程の概要が部分的に記述されている¹²。本研究では、作曲者のスケッチを含む創作過程の検証を行うにあたり、《ピアノ・ソナタ》に関する記録を中心に概観する。

2) 各音楽作品と創作過程

一冊目の『長い自伝』には、幼少期からの主題素材のスケッチ、家族や友人たちとの書簡記録、音楽の勉強に関するメモや作品の一覧表などが掲載されている。自伝のなかに収められている資料から、プロコフィエフの幼少期から学生時代にかけての創作過程の一端を知ることができる。

《ピアノ・ソナタ》第1番Op. 1は、プロコフィエフの全芸術作品の原点である。「作品1」という作品番号の通り、事実上、この作品が最初に公に発表された。作品1は、15歳のときに書かれたスケッチが原型となっているが、それまでに創作されていたソナタの各楽章が最終的に結合されたため、単一楽章となった。自伝のなかで、プロコフィエフは、第1番Op. 1の着想から創作背景について次のように言及している。

「この夏（1906年の夏）、長い《ピアノ・ソナタ》を書くことに決めた。音楽はより美しく、ソナタは技巧的にも興味深く、内容は表面的ではないものにしようと決めた。既に主題素材のいくつかをスケッチし

⁹ 日本では、この『短い自伝』のみが1964年に邦訳出版された。

¹⁰ 四部構成で、第一部に幼少時代、第二部にペテルブルク音楽院修了後、第三部に外国滞在期、第四部に祖国帰還後について概略的に言及されている。

¹¹ プロコフィエフが自伝で提唱した音楽的要素について、『プロコフィエフ自伝・評論』（園部四郎、西牟田久雄共訳、1964年）では、「基本線」と邦訳されていたが、2010年に改訂、出版された『プロコフィエフ自伝・随想集(Sergei Prokofiev Autobiography/Articles)』（田代薫訳）では、「ライン」が「要素」という邦訳に変更されている。「ライン」については、「原理」「概念」「主義」「系統」「傾向」といった様々な日本語訳が考えられる。本研究では、「ライン」という表記に統一したが、日本語訳については、議論の余地がある用語である。

¹² 《ピアノ・ソナタ》第6番Op. 82から第9番Op. 103までの作品については、作曲者のソヴィエト帰還後の1930年代から1940年代にかけて書かれたものである。当時の日記は残されておらず、創作に関する記録は確認できなかった。

ていた。この方法で、三楽章形式のへ短調のソナタ第2番に取り掛かり始め、非常に短期間で（そのソナタの）大半を書いた。それ《ピアノ・ソナタ》第2番は、当時のわたしの他の作曲作品よりも、より円熟していることが証明されており、それ（第2番）は数年間、素晴らしい作品としてそれら（他の作曲作品）以上に傑出したものだった。その後、わたしは第二、第三楽章を捨てて、第一楽章を改作し、それをソナタ第1番 Op. 1 とした。しかし、わたしの本格的な番号付きの作品となると、このソナタはどこか若すぎるように思われた。結局、それがそうであると分かった。わたしが15歳のとき、内容のある作品であったが、わたしのより円熟した作品群のなかでは、（それは）引けを取るということが判明した。」¹³ (1979:178)

プロコフィエフの場合、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 という最初の作品からすでにスケッチをもとに、主題素材の「取捨」と「結合」という独自の創作手法を実践していた。作曲上の一種の「コーラージュ的技法」ともみえる独特の創作プロセスは、その後の《ピアノ・ソナタ》および他のジャンルの作品にも共通して確認できる。作品1の完成度や音楽表現に関しては、作曲者自身がそれほど高く評価していなかった。作曲者の証言では、作品2（練習曲）からようやくプロフェッショナルな創作作品が提示されたことが述べられている。

「概して、ひとつ目の作品の出版は、作曲家にとっては画期的な出来事となる。初期の作品と円熟した作品群と（を区別するため）の一種の分割ラインのようなものである。わたしに関しては、それは違っていた、ソナタ第1番は純真で簡素な作品であり、わたしの初期の終わりとみなすことができた。（わたしの）新しい作品は練習曲 Op. 2 とともに始まったのである。わたしは、この両方の作品（《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 および練習曲 Op. 2）を1910年3月6日 [旧暦では2月21日] にモスクワでデイシャ＝シオニツカヤによって開催された第13回音楽オーディションではじめて演奏したのであった。」¹⁴ (n.d.:32)

プロコフィエフにとって《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 は、作曲家としてはじめての番号付きの作品であったにも関わらず、本人によって「初期の終わり」¹⁵という位置付けがなされている。第1番では、全体的に後期ロマン派的な抒情性が示されており、ラフマニノフやスクリャービンなどの情感豊かなピ

¹³ “That summer I decided to write a long piano sonata. I was determined that the music would be more beautiful, the sonata interesting technically, and the content not superficial. I had already sketched out some of the thematic material. In this way I began to work on the F minor Sonata No. 2, in three movements, and wrote a good deal of it in a very short time. It proved to be a more mature work than my other compositions of that period, and for several years it towered above them as a solid opus. Later I discarded the second and third movements, then reworked the first and made it into Sonata No. 1, Opus 1. But alongside my serious numbered works, that sonata seemed too youthful, somehow. It turned out that, although it was a solid opus when I was fifteen, it could not hold its own among my more mature compositions.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁴ “As a rule the publication of his first opus is a landmark for the composer, a sort of dividing line between his early work and his mature compositions. With me it was different: the Sonata No. 1, a naïve and simple little piece, marked the end of my early period; the new began with the Etudes, Op. 2. Both these works I performed during my first appearance in Moscow on March 6 (Feb. 21, Old Style), 1910, at the 13th Musical Audition arranged by Deisha-Sionitskaya.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁵ 《ピアノ・ソナタ》は全9曲で構成されている。第1番 Op. 1 から第4番 Op. 29 までが前期、第5番 Op. 38 が中期、第6番 Op. 82 から第9番 Op. 103 までが後期と分類される。《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 は、ロマン派時代の作品にみられるような情緒や抒情性を備えており、プロコフィエフの独特の音楽語法がまだ明白に発揮されていない作品であるがゆえ、作曲者自身が「初期の終わり」(n.d.:32)という位置付けをしていたことが考えられる。

アノ作品とも曲想的な類似性が見出せる¹⁶。

当時、プロコフィエフは、音楽作品の「出版」に関して、相当な困難に直面していた。自伝において、「わたしは、音楽作品を出版してもらうことでかなりの苦労をした。」¹⁷(n.d.:32) という証言がある。複数の出版社に依頼したが、承諾されず、二度目にオッソフスキーの推薦状とともに依頼したあと、ようやくユルゲンソン社から出版の許可が得られたという出来事が記されている (n.d.:32)。

《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1の数年後に発表された第2番 Op. 14では、独自の音楽表現の提示に関して大きな発展を遂げている。楽曲形式においては、第1番 Op. 1が単一楽章であったことに対し、第2番 Op. 14は全四楽章の大規模な楽章構成となった。同時期に創作されていた作品¹⁸には、ピアノ独奏曲《トッカータ》Op. 11(1912)なども含まれていた。プロコフィエフは、『短い自伝』のなかで、第2番 Op. 14の創作上の経緯について下記のように語っている。

「この時期のピアノの作品は、《トッカータ》Op. 11 (1912) と、単一楽章による《二つのソナティナ》である。《二つのソナティナ》のうちの一曲は、結果的に紛失し、もう一曲はソナタ・アレグロ形式であったが、改訂をして、四楽章構成の《ソナタ》Op. 14になった (1912年8月に完成)。同時期に十数曲あるピアノ作品をOp. 12としてまとめあげた。それらは、それまでは彫刻家の細工が施されたかのように滑らかであったが、印刷のために準備をしていたときは、半端なサイズの譜表に部分的にインクや鉛筆で走り書きされた雑然とした曲集となった。」¹⁹(n.d.:31)

《ピアノ・ソナタ》に関して、自伝での記述内容を概観したところ、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1において、創作、演奏、出版というプロセスを経て、作曲家兼ピアニストとしてのポジションを確立したが、第2番 Op. 14が創作された1912年前後に、現代的な和声に基づく独特な音楽語法によって、斬新な響きを伴う音楽表現を提示し始めている。作曲者の証言によると、第2番 Op. 14の第二楽章のスケルツォの原型は、ペテルブルク音楽院の授業のなかで書かれたものの一部²⁰とされている (n.d.:25)。

晩年の『短い自伝』のなかでは、《ピアノ・ソナタ》の「改訂」に関して回想的な記述がある。《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1から第4番 Op. 29までが学生時代に書かれたものである。いずれのソナタも「改訂」ののちに発表された。晩年に書かれた『短い自伝』に基づくプロコフィエフの証言によると、第2番 Op. 14だったソナタを単一楽章にしたものが、現在の第1番 Op. 1となり、第3番 Op. 28は第3番 Op. 28のままとして残った。第4番 Op. 29と第6番 Op. 82の両方のソナタは紛失したため、第5番

¹⁶ ベルマン (2008) は、「第1番 Op. 1の第一主題がシューマンの《ピアノ・ソナタ》ト短調第一楽章の第一主題を想起させるものである」(2008:50) と述べている。当該部分のテクスチュアに関しては、「《ピアノ・ソナタ》第3番 Op. 28との類似性」(2008:50) も指摘している。

¹⁷ “I had considerable difficulty in getting my music published.” (引用者による日本語訳)

¹⁸ 《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14(1912)と同時期に創作されたピアノ独奏曲およびピアノ協奏曲には、《トッカータ》Op. 11(1912)の他に、《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10(1911-12)、《10の小品》Op. 12(1906-1913)、《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16(1912)、《サルカスム》Op. 17(1912-14) などがある。

¹⁹ “The piano compositions of this period include Toccata, Op. 11 (1912), and two one-movement sonatinas, one of which was subsequently lost and the other took the form of a sonata Allegro which, in turn, grew into a Sonata in four movements, Op. 14 (completed in August 1912). In the same period a dozen or so pieces were combined in Op. 12. They have since been smoothed out by the engraver’s tool, but when I prepared them for the press, they presented a messy collection, being scrawled on staff paper of odd sizes, partly in ink, partly in pencil.” (引用者による日本語訳)

²⁰ 参照箇所は下記の通りである。“As for my class pieces, some of them I later revised and used in subsequent compositions. This, for instance, is the origin of the Gavotte, Op. 12, and the Scherzo from the Sonata No. 2.”

Op. 28 から引き出された素材が第 4 番 Op. 29 の一部に組み込まれた(n.d.:27)²¹。同時代に創作されていた第 1 番 Op. 1 から第 4 番 Op. 29 までの様式的な変化はきわめて著しいものである。第 1 番 Op. 1 と第 2 番 Op. 14 のわずか数年の間に音楽表現のうえで顕著な発展が確認できる。第 3 番 Op. 28 と第 4 番 Op. 29 の二つのソナタは、『古いノートから』という副題が付されている通り、1907 年に書かれたそれぞれのソナタの原曲から、約 10 年という年月を経て、1917 年に改訂版が発表された。その後、パリ期に書かれた第 5 番 Op. 38 は、晩年になって全面的に改訂された。同一番号のソナタであるが、第 5 番には、Op. 38 (初版) と Op. 135 (改訂版) という二種類のソナタが存在する。

プロコフィエフの前期のピアノ作品の創作背景として共通する特徴は、「スケッチの紛失」という出来事が多々あった点である。その後、手元に残ったスケッチから「原型の素材の結合」や異なる作品間における「素材の効率的な利用」などを経て、ひとつの作品が幾重にも推敲されながら創作されていた。《ピアノ・ソナタ》の創作背景の例を挙げると、スケッチに基づく「様々な主題素材（つまり第一主題や第二主題など）が取捨選択」されたうえで、「各ソナタ間と個々のソナタの各楽章間に及ぶ結合」を経て、それぞれのソナタや楽章の全体像が完成するというプロセスがあったことが考えられた。同時期に多くの作品を同時進行で創作しながら、「完璧主義」という独自の気質を反映した「複雑な加筆修正」を経て、すべての作品を精緻に作曲していたことが分かる²²。

パリ期に創作された《ピアノ・ソナタ》第 5 番 Op. 38 は、複雑で現代的な響きであり、《ピアノ・ソナタ》全 9 曲のなかでも特別な位置付けにある。第 5 番 Op. 38 に関して、自伝では「1923 年にわたしは、楽譜を紛失していた《ピアノ協奏曲》第 2 番の改訂を行った、そして、《ピアノ・ソナタ》第 5 番を作曲した。」²³(n.d.:62) と記されている。1923 年は、ブリュッセルで《スキタイ組曲》が初演された年でもあった。同年秋には、《ヴァイオリン協奏曲》が初演された。その翌年 3 月に《ピアノ・ソナタ》第 5 番 Op. 38 が初演された。

「1923 年 10 月に、わたしはパリへ引っ越した、そこで同年 18 日にわたしの《ヴァイオリン協奏曲》が初演された（ソリストはダリユー、指揮はクーセヴィツキー）。フーベルマンとその他のヴァイオリニストたちが『あの曲』（つまり、プロコフィエフの《ヴァイオリン協奏曲》のこと）を勉強することをきっぱりと拒否したことから、独奏ヴァイオリンはコンサートマスター（ダリユー）が演奏しなければならなくなったが、彼はきわめて上手に演奏した。批評は二つに分かれた。批評家の何名かはその『メンデルスゾーン風』な側面に対して敵意をあらわにしていた。《ピアノ・ソナタ》第 5 番は、形式が完全に異なり、より入り組んだ様式で書かれていたが、この曲もまた、冷ややかな反応であった。」²⁴(n.d.:62)

²¹ 参照箇所は下記の通りである。“[...] Myaskovsky once said to me with a smile. “The time will come when you will cross out all the numbers and write ‘Sonata No. 1.’ That is exactly happened, although some of the material from these early sonatas did go into later sonatas (No. 2 after some changes became No. 1 Op. 1; No. 3 remained No. 3 even after alternation; No. 4 and No. 6 were lost; No. 5 was incorporated in No. 4, Op. 29).”

²² プロコフィエフの独自の加筆修正を含む創作過程が、Prokofievize と呼称されている。Prokofievize の全容については、スケッチブックの検証とともに、本研究の第二章以降で詳述する。

²³ “The first performance of the Scythian Suite in Brussels on January 15, 1923, under the baton of Ruhlmann was rather stormy, the audience very nearly coming to blows. In 1923, I revised the Second Concerto, the score of which had been lost, and wrote the Fifth Sonata.” (引用者による日本語訳)

²⁴ “In October 1923, I moved to Paris, where the first performance of my Violin Concerto took place on October 18 (soloist Darrieux, conductor Koussevitzky). Huberman and some other violinists flatly refused to learn “that music” and the solo part had to be given to the concertmaster, who did quite well with it. The critics were divided, some of them commented not without malice on its “Mendelssohnisms.” The Fifth Sonata, written in an entirely different and more intricate style, was also coolly received.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

中期にあたる《ピアノ・ソナタ》は、第5番 Op. 38 の一曲のみである。第5番 Op. 38 が《ピアノ・ソナタ》の様式的な発展における一種の音楽的な分岐点となる。プロコフィエフ自身は、第5番 Op. 38 のなかで複雑な作曲技法を駆使するに至った要因のひとつとして、パリの音楽界とオーディエンスへのインパクトの問題を挙げている。

「全体として、第5ソナタ、五重奏曲、第2交響曲、《サルカスム》から《スキタイ組曲》、《彼らは七人》へと続いている作品群は、わたしのすべての作曲作品のなかで最も半音階的な作品であった。これは複雑な音型と不協和（な響き）を受け入れていたパリの人々の趣向の影響であり、(結果的に) そのことは、わたしが複雑な思考を好むことを助長したのであった。」²⁵ (n.d.: 64)

「そのこと」とは、「パリの人々の趣向に則った一連の作品創作」を指していると解釈できる。つまり、プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第5番 Op. 38 を含むパリ期の作品において、パリでの音楽界やオーディエンスの好みを意識したうえで、音楽語法を模索しながら創作していた。第5番 Op. 38 は、初期の第1番 Op. 1 から第4番 Op. 29、後期の第6番 Op. 82 以降のソナタと比べて、きわめて複雑な音楽語法で書かれた稀有なソナタである。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》のなかでは、「時代的」「地域的」「様式的」な観点からみても他のソナタとは異なる。当時、「パリ」に滞在していたプロコフィエフは、当時の西欧の芸術的趣向を汲み取りながら、あらゆるジャンルの作品に斬新かつ複雑な和声語法に基づく音楽表現の可能性を率先的に追究していた。「パリ」という芸術の中心地に所在していたことも起因して、第5番 Op. 38 で新たな音楽的方向性を示し始めた。作曲者自らがスケッチの段階から美学的潮流やオーディエンスのレスポンスまでも考慮したうえで、第5番 Op. 38 の創作に取り組んでいたことが考えられる。

《ピアノ・ソナタ》を含むピアノ独奏曲に関しては、自作自演というスタイルの確立から、他のジャンル以上に、作曲者の独自の作曲技法が「演奏」に直結していた。学生時代からの初期作品には、《ピアノ・ソナタ》を含む複数のピアノ独奏曲²⁶が同時進行で創作された。初期からの数々のピアノ曲における技法的实践からも読み取れるように、《ピアノ・ソナタ》を含むピアノ作品には、作曲者の独自の創作理念が、革新的で独創的な音楽表現とともに具体化されているといえる。

3) ピアノ演奏と教育的背景

プロコフィエフは、幼少期から、ピアノ奏者であった母の演奏するベートーヴェンやショパンを聴きながら、クラシック音楽に親しんできた (n.d.:15-16)。母が自らピアノ教師となり、プロコフィエフにピアノの指導をしていた。プロコフィエフとクラシック音楽との最初の出会いは、「ピアノ」からであった。

母からのピアノの指導においては、幼少期のプロコフィエフが音楽に対して興味を失うことがないよう、「内容」「レッスン時間」「教則本」など指導上の様々な側面で徹底的な注意が払われていた。ピアノ

²⁵ “But on the whole the Fifth Sonata, the Quintet and the Second Symphony, continuing from the Sarcasms through the Scythian Suite and They Are Seven, were the most chromatic of all my compositions. This was the effect of the Parisian atmosphere where complex patterns and dissonances were the accepted thing, and which fostered my predilection for complex thinking.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

²⁶ 《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 (1907-09) 以外のピアノ独奏曲には、《四つのエチュード》(1907-11)、《四つの小品》Op. 3 (1907-11)、《四つの小品》Op. 4 (1908, 1912 改訂) などがある。Op. 4 のなかには、最も有名なピアノ独奏曲のひとつである「悪魔的暗示」(《四つの小品》Op. 4 より第四曲) が含まれている。

演奏のテクニックを教えるだけでなく、母はプロコフィエフに「ひとつの音楽作品に対して独自の見解をもたせる」ために、ディスカッション形式でレッスンを行っていたことも記録されている。

「母はわたしの音楽の教育に大変な努力をした。彼女は、子供には興味を保ち続けさせるべきであり、うんざりさせる練習によって嫌悪感を抱かせることなく、できるだけ楽譜を読む時間を多く確保するために、音階などは最小限の時間で練習すべきである、と強く思っていた。(中略) 最初、わたしの音楽のレッスンは厳密に二十分であり、母はけっしてそれ以上時間を延ばさなかった。母はわたしにストローベルとフォン・アークの音楽の教則本を学ばせ、大量の作品を演奏させ、ある曲もしくは別の曲がなぜ好きか嫌いかわかるように促しながら、わたしと作品について議論した。こうして、わたしは幼少期に独自の判断を形成することを学んだ。その方法には、勿論、不利益もあった—たとえばひとつの曲をきちんと学ぶことができなかったり、演奏が粗雑になったり、正しい手の位置に十分な注意を払わなかったりしたことから、悪い癖を克服するためには長い年月がかかった。」²⁷ (n.d.:16-18)

作曲者は、幼少期から「ピアノ」とその演奏法について関心を持ち、日々の生活のなかで母のピアノ演奏を聴きながら、西欧の古典派やロマン派の作品から伝統的な技法の影響を受けていた。きわめて早期の段階から、作曲者の音楽の豊かな創造性が培われていったことが考えられる。プロコフィエフの母のピアノ教育は、ひとつの作品のみに時間をかけて取り組むというスタイルではなく、次々と新しい曲を学ばせ、そのなかで音楽的な感性を身につけさせるというものであった。作曲者がはじめて作曲した作品もピアノ用の独奏曲であった。

「わたしは音楽を(楽譜に)書き留めるという過程に大変感動し、すぐに自分自身で『音楽を記譜する』ということ学んだ。6歳のとき、わたしはワルツ、行進曲、ロンドを書いて、7歳には四手(つまり、連弾用)の行進曲を書いた。その行進曲を演奏して、一緒に弾いたときにすべての異なるパートがどのように響くのかを聴くことを楽しんだ。結局、それがわたしのはじめてのスコアであった。」²⁸ (n.d.:16)

プロコフィエフにとって、クラシック音楽の作曲および演奏の双方のルーツが、「ピアノ」を通しての音楽経験であった。「ピアノ」を基盤としながら、「作曲」と「演奏」という二つの音楽領域によって形成された音楽的な専門性は、《ピアノ・ソナタ》の創作における技法上の発想および奏法上のテクニックの源泉となっている。母からのピアノ演奏の手ほどきを受けたあと、11歳から、グリエールによる作曲の専門教育を受けることになった。グリエールからは、「和声、自由作曲、形式と管弦楽法の基本」(n.d.:19)をうまく組み合わせたものを教わったとされている。当時、グリエールが、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》を題材にし、ソナタ形式と管弦楽法の基本をプロコフィエフに説明していたことが自伝にも記

²⁷ “My mother took great pains with my musical education. She believed that a child should be kept interested and not repelled by tiresome exercises, and that a minimum of time should be spent on scales so as to leave as much time as possible for reading music.[...] At first my music lessons lasted exactly twenty minutes, and my mother took care never to exceed that time limit. She led me through the musical course of Strobel and von Ark, allowing me to play a vast amount of compositions and discussing them with me, encouraging me to say why I liked or disliked one or another piece. In this way I learned to form independent judgment at an early age. The system had its disadvantages of course—I never learned any piece properly, my playing became careless, not enough attention was paid to the proper hand position, a fault it took me many years to overcome.” (引用者による日本語訳)

²⁸ “The process of writing down the music impressed me greatly, and I soon learned to “write music” myself. At the age of six I wrote a waltz, a march and a rondo, and at 7, a march for four hands. I enjoyed playing that march and hearing how all the different parts sounded when played together. After all, it was my first score.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

されている (n.d.:19-20)。プロコフィエフは、グリエールの熱心な作曲指導を二年間ほど受けたあと、13歳でペテルブルク音楽院の作曲科の入学試験に合格した。プロコフィエフは、ペテルブルク音楽院在学中から自作自演というスタイルを確立し、現代音楽の演奏会でしばしば自作を演奏していた。

「1908年12月31日(旧暦12月18日)に、わたしは現代音楽のリサイタルではじめて自作のピアノ作品7曲を公開演奏した。ミヤスコフスキーの作品の初演(四つの歌)が同じ晩に行われた。母はすべての批評を切り取ってアルバムに貼り付け、それがスクラップブックの全体のシリーズの一冊目となった。」

²⁹(n.d.:26)

「自伝」による記述内容を整理すると、《ピアノ・ソナタ》は、プロコフィエフの生涯のなかで最も重要な音楽ジャンルのひとつであった。第1番Op.1から第9番Op.103までの全9曲のソナタは、プロコフィエフのすべての創作時期に対応する。プロコフィエフの生涯のなかで、あらゆる創作期のいかなる作品の背景にも、「ピアノ」の存在があった。「改訂」の数の多さからも、《ピアノ・ソナタ》への創作姿勢は、他のジャンルの作品と同等かもしくはそれ以上に徹底したものであったことが考えられる。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》への創作状況や具体的な進行については、「日記」において詳述されている。以下に、「日記」による引用を中心に取り上げ、《ピアノ・ソナタ》の創作背景の実相をあきらかにする。

²⁹ “On December 31, 1908 (Dec. 18, Old Style), I made my first public appearance with seven of my piano pieces at a recital of modern music. The first public performance of Myaskovsky’s compositions (four songs) was given the same evening. My mother clipped out all the reviews and pasted them into an album, the first of a whole series of such scrap-books.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

0-2-2. 日記—第一期 (1907-1914), 第二期 (1915-1923), 第三期 (1924-1933) —

1) 作曲者と日記との関係性

作曲者は、1907年から1933年にかけて日記³⁰を書いていた。現在、日記は音楽作品と同様に膨大な量の著述記録として残されている。日記の原文は、モスクワ国立中央文学芸術文書館に所蔵されている。2002年に作曲家の長男であるスヴャトスラフ・プロコフィエフ³¹によって日記の全文が、パリで刊行された。ロシア語で約二千ページに及ぶ上下巻に収められた³²。日記の一部を抜刷し、短編小説と自伝で構成した著書が“*Soviet Diary 1927 and Other Writings*”³³というタイトルで作曲家の次男のオレグ・プロコフィエフ³⁴によって編纂された。

第一巻には、作曲者の生涯のなかで第一期にあたるロシア時代(1891-1917)の出来事が記されている。序文の冒頭には、自伝と日記から作曲者本人にとって真実であったと考えられる二つの重要な証言が引用されている。たとえば、「子供の頃から、常に書き留めるといふ癖があった(セルゲイ・プロコフィエフ、自伝より)」(2006: xi)、「もし作曲家になっていなかったら、おそらく作家か詩人になっていただろう(1922年11月23日の日記より)」(2006: xi)などの文章が掲載されている。スヴャトスラフは、「プロコフィエフの日記は全作品の目録に値するほど独自の芸術的な努力の成果である」³⁵(2006: xi)と言及している。

プロコフィエフが活躍した20世紀前半は、世界全体が激動に見舞われていた時代でもあった。日記は、当時の作曲家と社会情勢との関わりを端的に反映するものとして、現在のプロコフィエフ研究においても重要な価値を持つものである。スヴャトスラフは、「ロシアと世界の歴史のなかできわめて重要な多くの出来事が起きていた。当時の爆発的な文化的発展や事件が(時代を理解するうえで)標石のように見えるようになる」³⁶(2006: xi)と指摘した。プロコフィエフの日記そのものの特性については、次のように述べている。「はじめは幼少期の関心事に多く注意を払っていたが、まもなく作曲者の一貫した高次元の独自の見解によって、彼が出会った人々の描写や彼を取り巻いたことに対して詳細で批判的に分析し、つねに美辞麗句を伴ってはいない透徹した文体によって記し始めたのである」³⁷(2006: xi)。

ロシア期には、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 から第4番 Op. 29 までが創作されている。この時期に

³⁰ 作曲者は「1907年9月3日」から日記を書き始めるという決意を記していた。日記の第一巻(1907-1914)から第二巻(1915-1923)の内容を執筆していた当時、プロコフィエフはベテルブルク音楽院の学生であった。

³¹ Sviatoslav Prokofiev (1924-2010) : プロコフィエフとリーナの長男。プロコフィエフの日記のロシア語原文の全文(Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Сергей Прокофьев, Дневник 1907-1933*. Paris, sprkfv, 2002)を編纂し、パリで出版した。

³² フィリップス, A. によって1907年から1933年までの日記の英訳版が発表された。一冊あたり約七百から千ページに及ぶ全三巻のシリーズで、2006年に第一巻(1907-1914)、2008年に第二巻(1915-1923)、2012年に第三巻(1924-1933)が出版された。第一巻には、作曲者の生涯のなかで第一期にあたるロシア時代(1891-1917)の出来事が記されている。

³³ 1991年にロンドンで出版され、翌年1992年にアメリカでも出版された。内容は三部構成で、日記、短編小説、短い自伝の全文が掲載されている。第一部には、当時36歳でパリに在住していた1927年1月13日から3月25日までの72日間の日記が全て収められている。

³⁴ Oleg Prokofiev (1928-1998) : プロコフィエフとリーナの次男。芸術家、彫刻家、詩人。長男のスヴャトスラフがプロコフィエフの日記の全文を編纂したが、次男のオレグはプロコフィエフの日記の一部および短編小説を編纂した。

³⁵ “Prokofiev’s Diary’s are a unique artistic endeavor, fully deserving their own opus number in the catalogue of his works.” (引用者による日本語訳)

³⁶ “He lived in an era rich in events of great significance for the history of Russia and the world, a time of explosive cultural development and events that in time would come to be seen as milestones.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)。長男のスヴャトスラフの指摘にもある通り、プロコフィエフの日記の文体は、一貫した洞察力の鋭さがあり、物事を独自の視点で観察する透徹性が特徴的である。日記に代表される執筆の姿勢と特徴は、音楽作品の創作スタイルにも繋がるのが考えられる。

³⁷ “At first he devoted much attention to childhood interests, but soon there began to appear penetrating, not always flattering, descriptions of people he encountered, minutely detailed critical analyses of what was going on around him, invariably from a highly idiosyncratic point of view.” (引用者による日本語訳)

創作された他のジャンルの作品には、《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10 (1911-1912), 《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16 (1912-1913年, 1923年に改訂), 歌曲集《みにくいあひるの子》Op. 18 (1914), 《スキタイ組曲》Op. 20 (1914-1915) などがある。プロコフィエフは、ペテルブルク音楽院を修了したあと、1917年のロシア革命を逃れるため、シベリア, 日本, ハワイを経由し、1918年にアメリカ合衆国へ渡った。スヴャトスラフは「プロコフィエフの日記には、当時の旅における艱苦が記されている」³⁸ (2006: xiii) と述べている。

第二巻 (1915-1923) には、1918年に渡米する前のロシアでの三年間と1915年1月から1923年12月までのアメリカにおける海外生活と音楽活動の様子が収められている。第二巻のなかでは、作曲者の音楽活動と私生活の両方で大きな変化があったことが示されている。ロシアからアメリカまでの長距離に及ぶ船旅の内容と約三ヶ月間の日本滞在の様子なども詳述されている。第二巻の後半は、アメリカ期からパリ期 (ヨーロッパ期) への移行期とも重なる。この時期に創作された代表作品は、オペラ《賭博者》Op. 24 (1915-1916), 《ヴァイオリン協奏曲》第1番 Op. 19 (1915-1917), 《古典交響曲》Op. 25 (1916-1917), オペラ《三つのオレンジへの恋》Op. 33 (1919), オペラ《炎の天使》Op. 37 (1919-1927) などであった。パリ期におけるプロコフィエフは、ストラヴィンスキーに次いで、バレエ・リュスを率いる興行師のディアギレフをビジネス・パートナーとし、新作の創作を続けていた。海外移住期におけるプロコフィエフの創作意欲は、主にバレエやオペラをはじめとする舞台作品や室内楽曲などのジャンルに向けられていた。パリ期においてのみ、《ピアノ・ソナタ》というジャンルへの固執がみられなかった。約十五年間に及ぶ海外生活のなかで作曲された《ピアノ・ソナタ》は、1923年の第5番 Op. 38 のわずか一曲のみであった。

第三巻 (1924-1933)³⁹ には、パリ期⁴⁰での音楽活動や生活全般の様子が網羅されている。パリ期の後半における数多くの創作作品から、当時のプロコフィエフの音楽活動が活発であったことが証明される。この時期の主な作品として、《左手のためのピアノ協奏曲》第4番 Op. 53 (1931), 《弦楽四重奏曲》第1番 Op. 50 (1930), バレエ音楽《ドニエプルで》Op. 51 (1930) などある。同時期に《六つの小品》Op. 52 (1930-1931), 《二つのソナチネ》Op. 54 (1931-1932) などのピアノ独奏のための器楽作品も書かれている。

1933年5月に、プロコフィエフと妻リーナは、演奏旅行のためにコーカサスへ出向いた。当時のプロ

³⁸ 序文でスヴャトスラフが述べているプロコフィエフのロシアからアメリカ合衆国までの旅の様子については、第一巻 (1907-1914) ではなく、第二巻 (1915-1923) 以降の日記に記されている。

³⁹ 第三巻では、1930年12月31日の大晦日から1932年5月2日までの十八ヶ月間の日記が空白の期間である。その理由は作曲者本人によって書かれておらず、現在もあきらかにされていない。この時期にソヴィエトへの三度目の旅行計画があったが、慎重な判断で延期されることとなった。1931年の春には、プロコフィエフは妻リーナとともにブカレスト、ブダペスト、ウィーンへの演奏旅行を引き受けていた (2012: 989)。

⁴⁰ 1920年代のパリにおいて、ストラヴィンスキーやパリの「六人組」(A. オネゲル (1892-1955), D. ミヨー (1892-1974), F. プーランク (1899-1963), G. オーリック (1899-1983), L. デュレ (1888-1979), G. タイユフェール (1883-1964)) からなる六人の作曲家などの同時代の作曲家たちが脚光を浴びていたなかで、プロコフィエフのバレエ音楽をはじめとする新作は、妥当な評価が受けられない状況が続いたため、音楽活動を続けるうえで厳しい現実を突きつけられていた。時折、日記においても、パリでの音楽活動の難航とともに、ソヴィエトへの郷愁の念や帰国への願望も感じられるような内容が書き綴られている。当時のヨーロッパでは、1933年にドイツでヒトラーが政権を獲得し、ファシズムの台頭という社会情勢の急速な変化がみられた。パリ期の終盤において、プロコフィエフを取り巻く西側の政治情勢や音楽活動に対する評価などの予測不可能な動きが、1936年の祖国帰還へと向かわせた要因のひとつとなったことが考えられる。プロコフィエフは、1936年に祖国へ帰還した。以後、海外へ移住することなく、ソヴィエトの地で生涯を終えた。日記の執筆の終了時期は、1933年6月となっている。パリ期の終盤にソヴィエトへの演奏旅行によって祖国帰還を本格的に意識し始めていたようであったが、正式な帰国の三年前から、生涯を終えるまでの約二十年間の日記は、現在、残されていない。祖国帰還直前から日記を残していない理由としては、パリ期の終盤における音楽活動の難航、ソヴィエト期における政治的な粛清の影響によると考えられる。

コフィエフにとって、祖国帰還の願望は日ごとに強くなっていったようであった。この時期に「祖国への正式な帰国」を決心した可能性が高いと考えられる。

第一巻から第三巻にかけて、日記における全般的な記述内容として共通することは、主に日常生活で起きた出来事が中心に扱われており、作曲者のライフスタイルやキャラクターまで簡潔な文体で率直に記されていた点である。日記は、ほぼ毎日、休むことなく書き綴られており、たった数行のみで完結している日もあれば、数ページに及んでいる日もある。その日の活動の範囲や時間的な余裕の状況によって日記の分量は異なる。日記の内容には、作曲者自身の生活と他の人々との交流、演奏や作曲活動の状況などが記録されている。具体的な例としては、両親や師匠との会話のやりとり、ピアノの練習やレッスンのこと、作曲の進み具合、その日の演奏会の鑑賞、音楽活動におけるビジネス・パートナーや他の作曲家や芸術家との交友記録などである。日記の英訳版の編纂者であるフィリップス、A.の序文でも述べられているように、プロコフィエフはカントやショーペンハウアーなどの著作に親しみ、望遠鏡で星を眺め、短編小説を書き、外を散歩することを日課としていた(2008: xvii)。作曲活動の一環としてスケッチブックに素材を書き溜める方法と同じように、個人の日々の生活を文章の記録によって残すことを定型業務としていた⁴¹。

プロコフィエフは、作曲活動の傍ら、自伝や日記の執筆を行うなど文学的な気質を持つ人物であった。音楽活動のみならず、文筆活動によって多角的な創作、表現活動を志していた芸術家であったという事実は、他の作曲家と本質的に異なる資質のひとつになり得る。スコアを書くという「作曲活動」と日記や小説を書くという「文筆活動」という二つのライフワークは、プロコフィエフにとって同等の価値を持つ日課であった。作曲者が日常的に「音楽」と「文学」の領域を横断していたことを考えると、Five Linesのような作曲者の独自の音楽的理念を持っていたことや、自分自身の哲学的、美学的な規範を音楽作品においてプラグマティックに表現しようとした背景が理解できるのではないだろうか。

2) 作曲、演奏活動の記録

本研究では、作曲者の生涯を日記の巻号に沿って、第一巻(1907-1914)、第二巻(1915-1923)、第三巻(1924-1933)における《ピアノ・ソナタ》の記述を総合的に参照する⁴²。作曲者にとって「自伝」と「日記」の位置付けは、「記録性」および「公開性」という観点から異なる⁴³。

作曲者の著作から《ピアノ・ソナタ》に関して創作背景の記述を参照しようとした場合、自伝のなかでは個々のソナタに対して概略的な説明が多かったことに対し、日記には創作の日時や作曲者のコメン

⁴¹ 本研究においては補足的な情報ではあるが、プロコフィエフの著書のひとつに数編の「短編小説」が存在する。日記においても、短編小説の執筆や進み具合について言及されている部分が多くある。「短編小説」の内容は、実際には音楽作品と直接的な関わりを持っていないため、本研究上の参考資料としては扱っていない。既往研究においても、プロコフィエフの作家性や文学的才能についての指摘はあるものの、短編小説の作品そのものを取り上げて再評価がなされている研究は殆どみられない。短編小説は、存命中には出版されておらず、没後に出版公開された。次男のオレグによって編纂された日記“*Soviet Diary 1927 and Other Writings*”の第二部に、五つの短編小説が掲載されている。これらは音楽作品とは全く関連のない独立した小説作品である。日本滞在時の日記と短編小説の一部について、2009年に邦訳版が出版されている。十一の短編小説のうち四編が日本滞在中に書かれたものである。短編小説に関して注目があまりなされなかった背景の一因として、作曲者の存命中から出版されるような形で明るみに出るものではなかったこと、小説の数そのものがそれほど多くなかったことなどが考えられる。作曲者自身も、短編小説は日記の延長線上にある日課の一環として位置付けており、個人的な趣味の範囲内で執筆していたのではないかと考えられる。

⁴² 自伝における記述内容についても、併せて参照した。

⁴³ プロコフィエフの「自伝」は、執筆当時から多くの読者の存在を想定して記述されていたことに対して、「日記」はあくまでも作曲者本人の人生の記録として残されたものであり、一般の読者の存在については想定されていない。

ト、作品の完成と校正を経て、出版にかけてのスケジュール、作曲者本人による初演時のホールの様子やオーディエンスの反応などを踏まえた具体的な情報が詳述されている。

たとえば、日記ではプロコフィエフが創作に取り組んだ具体的な日時とともに、その日に過ごした地域や場所、近隣の状況や人々の雰囲気、一日のうちに経験した出来事や作曲者自身が感じた気分などの詳しいエピソードが網羅的にエンターリーされている。日記の具体的な記述から、《ピアノ・ソナタ》の創作開始時期や作業期間、完成時期、校正用のコピーの手直しや初演に向けての演奏準備、印刷業者への依頼から出版までの過程などを日付とともに確認することができる。プロコフィエフは当時、《ピアノ・ソナタ》の演奏をどのような友人、知人に演奏を聴いてもらったかも述べていたため、周りの人々による個人的なソナタの評価や反応も知ることができる。プロコフィエフの公的な音楽批評には、スキャンダラスなものが多かったことに対し、作曲者にとって近い音楽仲間や友人たちは、作品について温かく率直で的確な意見を示している。作曲者にとって、日記は《ピアノ・ソナタ》をはじめとするあらゆる作品の創作過程と連動しながら、日々の作業記録を文書化して保存するための重要なツールであった。なかでも、ピアノ演奏に関する証言は、プロコフィエフの実際の演奏を把握するための資料のひとつとなる。

日記において、本研究と直接的に関連すると考えられる重要な記述は、《ピアノ・ソナタ》全9曲の各ソナタに関する創作背景の詳述と作曲者の音楽観や演奏経験に関する言及箇所である。自作自演という形式での初演の様子については、ピアニストであったプロコフィエフの独自の演奏経験の文書記録として、現存する希少価値の高い文献資料である。同時に、《ピアノ・ソナタ》の規範的な演奏解釈を紐解く手掛かりにもなる。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》全9曲に関しては、作曲した国や地域、関連する芸術運動、社会情勢などの背景的要素が各ソナタによって異なる。日記の記述内容は、《ピアノ・ソナタ》の創作上の背景の実際を把握するための重要度の高い証言となるだけでなく、作曲者自身が捉えていた《ピアノ・ソナタ》の在り方や他のジャンルとの音楽的な接点を知るための根拠にもなる。

3) 《ピアノ・ソナタ》の初演の記録

本研究では、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》に関する記述に焦点を絞って考察を行うことにより、作曲者と《ピアノ・ソナタ》というジャンルとの関係性、ピアノ演奏に対する作曲者の音楽観や理想像について検討する。

日記における《ピアノ・ソナタ》に関する証言は、第1番 Op. 1から第5番 Op. 38までの五つのソナタ⁴⁴に限られる。第1番 Op. 1から第5番 Op. 38に関する記述を日記の引用とともに提示し、各ソナタの創作時から初演までのプロセスを概観する。

第1番 Op. 1に関しては、自伝と日記の両方において、創作背景および演奏に関する記述が確認できた。日記では、レッスンにおけるピアノの師のアンナ・エシポーワ教授⁴⁵との会話、ペダル記号の問題の解決、初演の成功や出版への経緯などについての記述が確認できる。プロコフィエフのペテルブルク音

⁴⁴ 第1番 Op. 1から第4番 Op. 29までの《ピアノ・ソナタ》については、すでに学生時代に原型となるスケッチが書かれていた。1910年代は、まだ学生の身分であった若いプロコフィエフが、日々、熱意と希望を持って《ピアノ・ソナタ》の創作に全力を尽くしていた時期であった。日記においても、当時の創作背景に関わる些細なエピソードが多く確認できる。

⁴⁵ Anna Yesipova (1851-1914) : ペテルブルク音楽院ピアノ科教授。ピアニスト。プロコフィエフのピアノの師であり、ペテルブルク音楽院のピアノ科教授陣のなかでも先導的な立場にいた。レオニード・クロイツァー、マリヤ・ユージナ、セルゲイ・タルノフスキーなどの弟子を輩出した。プロコフィエフはエシポーワの門下生のなかでも有名な弟子の一人として知られている。

楽院時代の友人のミャスコフスキーからの助言なども収められている。

プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 という自らの作品の原点を通じて、エシポワ教授と接点を持つようになった。自伝では、第1番 Op. 1 とエシポワ教授からのペダル記号の加筆について、以下のように記されている。

「そうこうするうちに、わたしのルービンシュタインの練習曲の演奏が、ペテルブルク音楽院での先導的なピアノ科教授であるエシポワの興味を惹きつけ、わたしは彼女のクラスへ移った。最初、わたしたちはとても仲が良かった。エシポワ教授は、ソナタを数曲ほど作曲した門下生がいると、クラスの外で自慢さえしていたほどであった（わたしはソナタ第1番を完成しており、それをエシポワ教授の前で演奏した。彼女は自宅へその曲（の楽譜）を持ち帰り、ペダル記号を加筆してくれたのだった。）⁴⁶ (n.d.: 28)

上掲の自伝での記述に対応する内容と考えられるものとして、日記において、1909年11月20日のエントリー⁴⁷が確認できた。以下の通り、第1番 Op. 1 と四つの練習曲 Op. 2 のはじめてのレッスンでの演奏に関して、エシポワ教授との具体的な対話の内容が記されている。

「ある日、(エシポワ教授の) クラスを去ろうとしたとき、わたしは、エシポワ教授が(わたしの名前を) 呼ぶ声を聞いた。『プロコフィエフ！』わたしは振り返った。『あなたはいつ作曲した作品をわたしに演奏しようと思っているの？』『アンナ・エシポワ教授、あなたがそれに興味をお持ちであるとは思っていませんでした。』エシポワ教授は頷いた。『そのうえ、わたしはピアノ科の学生としてではなく、作曲家として演奏します。』『わかりました。では、作曲家として演奏して良いでしょう。』⁴⁸ (2006: 128-129)

作曲家本人は「ピアノ科の学生」としてではなく、「作曲家」として演奏すると言及している。この第1番 Op. 1 および四つの練習曲 Op. 2 が実質的にプロコフィエフのデビュー作品である。プロコフィエフが言及した「作曲家として演奏する」という言葉の背景には、「当該作品を起点として作曲家としてのプロフェッショナルな道を歩む」という決意があることが読み取れる。エシポワ教授もプロコフィエフの発言を即座に承知している様子から、「作曲家として演奏する」という彼の決心を瞬間的に受け止めている。その後、プロコフィエフは、レッスンでの演奏のために、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 と四つの練習曲 Op. 2 の練習に励み、1909年11月13日にレッスンで演奏した。

「大変徹底したやり方で、わたしはソナタと四つの練習曲を勉強し始めた。人生ではじめて、わたしは右手と左手を別々に練習した。11月13日にわたしはエシポワ教授のためにソナタと練習曲を持って行っ

⁴⁶ “In the meantime my performance of the Rubinstein Etude had attracted the attention of Yesipova, the leading pianoforte professor at the Conservatoire, and I shifted to her class. At first we got along very well. Yesipova even boasted outside the class that she had pupils who wrote sonatas (I completed Sonata, Op. 1, and played it to Yesipova, who took it home and inserted pedaling).” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁴⁷ 日記にエントリーされた日付は、1909年11月20日であるが、「ある日」という曖昧な表現で書かれている通り、実際にエシポワ教授とのこの会話のやりとりがあったのは、11月初旬あたりであると考えられる。日記では、1909年11月13日にエシポワ教授に演奏を披露したという記述が確認できるため、その約1週間前の1909年11月6日あたりの会話であった可能性が高いと考えられる。

⁴⁸ “One day, leaving the class, I heard her call me over: ‘Prokofiev!’ I approached. ‘When are you going to play something you have written!’ ‘Anna Nikolayevna, I didn’t you were interested.’ She inclined her head. ‘Not only that, but I would be playing them as a composer, not as a piano student.’ ‘That’s all right, you may play them as a composer.’[...]” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

た。(中略)『とても面白い音楽ですね』と教授は言った。『でも、あなたではなく他の誰かが演奏したものを聴いてみたいです。すべて(の音)にアクセントをつけることはできても、ずっとフォルティッシモで演奏することは不可能です。そのうえ、あなたはペダルが終始粗雑です。スコアを置いて行ってください、わたしがペダルマークを入れます。』わたしは、教授にお礼を述べ、ソナタを教授に渡し、(その場を) 去った。」⁴⁹ (2006:129)

プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 の演奏のあと、エシポーワ教授がペダル記号を加筆⁵⁰した。ピアノ練習方法に関する記述の通り、幼少期からプロコフィエフは、大雑把に初見的に通奏するという方法で新しい作品を習得していた (n.d.:16-18)。第1番 Op. 1 および四つの練習曲 Op. 2 については、高度なテクニックが要求される作品であることから、作曲者自身でさえ「大変徹底したやり方」(2006:129) で練習したという記述が確認できた。序奏からすでにフォルティッシモ (*ff*) であり、左手にはすべてのオクターブにアクセントが付されている。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の演奏の難しさに関しては、作曲者本人も自覚していたと考えられる。日記においても、十分な練習の必要性和演奏上の至難さが示されていた。

「五日後、エシポーワ教授がわたしを見ながら微笑んで言った。『四ページ分だけペダルの印を入れる時間がありました。』その1週間後(今日であるが)、わたしは再びエシポーワ教授の自宅でレッスンを受け、ベートーヴェンを演奏した。エシポーワ教授はわたしに称賛とともにわたしが望んだペダル記号がたくさん記されたソナタを返却してくれた。エシポーワ教授は、もし、わたしが気に入らないペダル記号の箇所があれば、言ってくれば変更するとさえ付け加えてくれた。わたしは心から教授にお礼を伝えた。」⁵¹ (2006: 129)

プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 のペダル記号の加筆の問題を通して、エシポーワ教授から激励を受けていた。当時、プロコフィエフは、まだ作曲家としてのデビュー前で、ペテルブルク音楽院のピアノ科の学生の身分であった。はじめての作品番号付きの作品に対して、音楽院のピアノ科の教授から称賛の言葉があったことは、若いプロコフィエフにとって作曲家としての確固たる自信を持つことに繋がったと考えられる。実際に、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 からプロコフィエフの作曲家としてのキャリアが形成された。日記においても《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 に関連する対話の一

⁴⁹ “I settled down to learn my Sonata and the Fourth Etude with great thoroughness. For the first time in my life I am learning one of my own compositions hands separately. On 13 November I brought her the Sonata and the Etude. [...] ‘Very interesting music,’ she said, ‘but I should like to hear it played by someone other than yourself. It’s all very well to have accents, but you mustn’t play fortissimo all the time. And you constantly overpedal. Leave the score with me and I will put in the pedal marks.’ I thanked her, gave her the Sonata, and left.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁵⁰ 現在、出版されているプロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 の楽譜にはペダル記号は一切付されていない。そのことに関する理由等も日記のなかでは記されていない。エシポーワ教授のペダル記号に関しては、作曲者本人ではなく、「第三者による加筆」という点から、出版の際には削除された可能性があったことが考えられる。プロコフィエフの楽譜の場合、他のいずれの《ピアノ・ソナタ》においてもペダル記号は付されていない。出版に際しての様々な背景的事情から、第1番 Op. 1 に関するエシポーワ教授のペダル記号は、プロコフィエフの個人的な演奏の範囲内でのみ用いられていたため、現在も公開されていないということが考えられる。

⁵¹ “[...] And when, after five days or so had passed, Yesipova saw me, she smiled very pleasantly and said that so far she had only had time to mark the pedaling on four pages. Then, a week later, that is today, when she was again teaching at her home and I was playing Beethoven, she handed me my Sonata so thickly covered with pedal indications that I caught my breath in admiration. She added that if I did not agree with her suggestions, she would revise them. I naturally thanked her very much[...].” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

言一句や出来事の詳細が記録されていた。プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》に随伴するいかなる些細なエピソードも関心事として重要視していた。作品に対するアプローチとして、「演奏」と日記への「記録」を行うことによって、自分自身の作曲家としてのキャリアの開始をより客観的に把握しようとしていた背景も読み取れる。1910年2月26日には、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1の初演に関する日記がエントリーされている。モスクワ音楽院において作曲者自身による初演が行われた。プロコフィエフは、当時の様子を次のように述べている。

「ピアノは、素晴らしい演奏ができる最高のベヒシュタインだった。ソナタ（第1番）と（四つの）エチュードでわたしは満足のいく演奏ができたことを嬉しく思った。わたしの演奏は成功し、三回のカーテンコールがあった。タニューエフ、ラフロフスカヤ、デイシャ＝シオニツカヤが皆、わたしを称えてくれ、わたしが演奏家としても抜きん出ていると言ってくれた。」⁵² (2006:153)

《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1の初演のピアノには、「ベヒシュタイン」が使用された。プロコフィエフ自身も最良のピアノとともに満足のできる初演を行ったことが記されている。タニューエフをはじめとする師や友人、知人たちからの応援や称賛があったことも述べられている。第1番 Op. 1の初演の経験は、プロコフィエフにとって、プロフェッショナルな作曲家兼ピアニストとして、音楽活動のスタイルを確立する起点にもなった。《ピアノ・ソナタ》の初演は、作曲者自身のピアノ演奏によって、第1番 Op. 1と第2番 Op. 14がモスクワ、第3番 Op. 28と第4番 Op. 29がペトログラード、第5番 Op. 38がパリで行われた。1912年11月7日の日記には、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14の創作から完成までの経緯がエントリーされている。

「ソナタ（第2番）を書くことに決め、（作曲に）非常に熱中した。ヴィトルのクラスで形式を学んでいたときに書いたスケルツォが、（第2番の）スケルツォ楽章の素材であるが、他のすべての楽章と同じく、このトリオ（つまり、三部形式である第二楽章全体）は新しいものである。作曲の過程で、わたしの第2番のソナタの演奏を聴いてくれたマックスやルズスキーに温かく受け入れられたため、新しいソナタはわたしにとっても喜ばしいものであった。ソナタは完成した。」⁵³ (2006:241)

プロコフィエフの場合、いずれのソナタも完成前の創作過程のなかで、ペテルブルク音楽院の友人や先生など交友関係にある人物に演奏を聴いてもらっていた。プロコフィエフには、ソナタの原型となる主題素材などをすべてスケッチブックに書き留めるという習慣があった。第2番 Op. 14の第二楽章のスケルツォの素材は、音楽院でのヴィトルのクラスですでに書かれていたものであった。日記の言及と同じ内容のものが『短い自伝』においても簡略的に記されている。翌年の1913年9月7日にエントリーされた日記には、第2番 Op. 14の「校正コピー」を受け取ったときのプロコフィエフの心境が記録されている。

⁵² “The piano was a marvelous Bechstein, gorgeous to play. I played well and took great pleasure in it: the Sonata and three of the Etudes. I had a great success, and was called back three times. Taneyev, Lavrovskaya and Deisha-Sionitskaya all sang my praises and said that I excelled as a performer.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁵³ “I decided to write a sonata, and fell to with enormous enthusiasm. As material for the scherzo I took a Scherzo I had written for Witohl when I was studying form with him, but the trio was new, as were all the other movements. I was delighted with my new Sonata; it was also well received by Max and by N.P.Ruzsky, to whom I played it while it was in course of composition. The Sonata finished.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

「ついに、ソナタ第2番の校正コピーを受け取った。わたしの小さなソナタが完成したことはなんて嬉しいことなのだろう！とてもいとおしく感じ、演奏するのが嬉しい。校正コピーを見ながら、冒頭から終結まで作品全体を演奏することは、最近、行ったことのなかで最も楽しい出来事のひとつであった。」⁵⁴
(2006:501)

作曲家としてプロフェッショナルな活動を始めてから間もないプロコフィエフにとって、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14の完成は、第1番 Op. 1のときと同等かもしくはそれ以上に喜ばしいものであった。第1番 Op. 1が単一楽章の短いソナタであったことに対し、第2番 Op. 14は、全四楽章という大規模な楽章構成によるソナタである。作曲者にとって、第2番 Op. 14でようやく《ピアノ・ソナタ》の本格的な作品が提示できたという確信があったことが考えられる。

ソナタの完成後は、「演奏」という形で作品と音楽の実際の表現に向き合えるという喜びを作曲者自身が強く認識していたことが確認できる。1913年12月5日にエントリーされた日記では、第2番 Op. 14の「出版」について次のように述べられている。

「ソナタ第2番が出版され、今日、わたしは既成の製本5冊を受け取った。わたしは、このソナタに非常に愛着があり、ソナタの印刷版を熟視することでとても満足した気分になった。わたしがとても愛するこの作品をマックスに献呈したことも嬉しく思う。わたしがソナタを披露するために音楽院のリハーサルに行ったとき、ゴルボフスカヤとブーシェンに演奏を聴いてもらったが、ゴルボフスカヤは、(ソナタについて) 非常に的確なコメントを述べてくれた。」⁵⁵ (2006:559)

プロコフィエフは、第2番 Op. 14に対して相当な思い入れがあったことが読み取れる。完成後は、様々な友人たちにピアノ演奏を聴いてもらっていた。プロコフィエフにとって、ペテルブルク音楽院の仲間からの率直で的確な意見は、創作および演奏活動を進めるうえで励みになるものであったことが考えられる。

第2番 Op. 14は、プロコフィエフのペテルブルク音楽院のピアノ科の友人であったマクシミリアン・シュミトフ⁵⁶に献呈された。翌年の1914年1月23日にエントリーされた日記には、モスクワでの作曲者自身による第2番 Op. 14の初演の様子が記されている。

⁵⁴ “At long last I have received the proof copy of the Sonata No. 2. Oh, what a delight is my little Sonata! It looks so sweet, and is a joy to play. To play the whole work from beginning to end from the proof copy was one of the most enjoyable things I have done recently.” (引用者による日本語訳)

⁵⁵ “My Sonata No. 2 has been published and today I received my regular five copies. I am greatly attached to this sonata, and contemplating it in its printed form afforded me much satisfaction. I am also happy that this work I love so much is dedicated Max. When I came into the Conservatoire for rehearsal I showed off the sonata, and played it for Golubovskaya and Bushen, the former making some very pertinent comments.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁵⁶ Maximilian Anatolievich Schmidhof: プロコフィエフのペテルブルク音楽院時代のピアノ科の友人。《ピアノ・ソナタ第2番》Op. 14および《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16などの作品がシュミトフに献呈された。

「ついにわたしの出番が来た。少数の拍手のなか（ステージへ）出て行き、お辞儀をし、イバッハの前に座った。ホールは満員ではなかったが、オーディエンスは充分なくらいいて、雰囲気もよかった。わたしは、第2ソナタを演奏した（公開初演であった）。この曲（の演奏）はかかなりうまくできたと確信している、第一楽章は無難に演奏した。スケルツォ（第二楽章）ではその趣を出そうとしたが、多くの部分でどこちなくなってしまった。アンダンテ（第三楽章）は上出来だった、最終楽章（第四楽章）はかかなり上手くいった。作品（の演奏）は、成功した。二度のカーテンコールがあり、温かい拍手を受けた。」⁵⁷(2006:588)

プロコフィエフ自身がピアニストであったことから、初演の様子を含む演奏活動全般の記録は、日記のなかでも数多く確認できる。第2番 Op. 14 の初演では、オーディエンスの反応も良かったことが記録されている。第1番 Op. 1 の初演でのピアノはベヒシュタインであったが、第2番 Op. 14 の初演時は、イバッハであった。第2番 Op. 14 も、演奏には全体的に高度なテクニックが要求される。第二楽章「スケルツォ」は、主題がスタッカートによって特徴付けられたトッカータ的な楽章である。「手の交差」や「音の跳躍」といったプロコフィエフ特有の演奏法が要求される。日記にも記述されているように、作曲家自身でさえも演奏が難しい曲であったことが確認できる。

自伝において、ペテルブルク音楽院の卒業試験の直前の様子が記されている。このとき、プロコフィエフは、音楽院在学中における作品への低い評定に対する対抗心から、首席による卒業を決意したようであった。

「1914年の春、23歳のとき、わたしはピアノと指揮の課程を終えて音楽院を卒業した。わたしは、これまで作品に低い点数をつけられてきたことを特に気にしていなかったが、このとき（つまり卒業するとき）、高い評価を得るために野心を抱き、ピアノ演奏で首位を獲得することを決心した。スポーツ競技的な好奇心もあった。最優秀演奏者にはルービンシュタイン賞が授与され、グランドピアノが賞品として与えられるのである。しかし、わたしには、ピアノ以上に、コンクールによって音楽院に引き起こされたすさまじく興奮した熱気はるかに魅力的だった。それで、1913年から1914年の冬は、ピアノを懸命に練習して過ごした。」⁵⁸(n.d.:34)

プロコフィエフは、1914年にペテルブルク音楽院のピアノ科を首席で卒業した。プロコフィエフにとって、卒業試験におけるルービンシュタイン賞の受賞が、その後の作曲家とピアニストの両方のキャリア形成にとって重要な意味を持つものとなったことが考えられる。1914年5月11日（旧暦24日）に、プロコフィエフは、ペテルブルク音楽院の卒業式において、チェレプニンの指揮により、《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10 を演奏した（n.d.:36）。

⁵⁷ “At last it was time for me to begin, so I went out to a smattering of applause, bowed, and sat down at the Ibach. Although the hall was not full, there was enough of an audience to make a good atmosphere. I played the Second Sonata (its first public performance). I know the piece pretty well; the first movement went all right, I fumbled quite a lot of the Scherzo although it made its effects, the Andante was fine, and the Finale quite excellent. The work was a success; I was called back twice to warm applause.”
(引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁵⁸ “In the spring of 1914, at the age of 23, I graduated from the Conservatoire, having completed the course in piano and conducting. While did not especially mind the poor rating I received for composition, this time ambition got the better of me and I resolved to win a first for the piano. There was a sporting interest involved too, for the Rubinstein Prize, a grand piano, was to be awarded for the best performances. Yet it was not so much the piano that attracted me as the tremendous excitement that the contest aroused in the Conservatoire. And so I spent the winter of 1913-14 working hard at the piano.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

プロコフィエフは、音楽院を卒業後、ロシア革命までの数年間はロシアで音楽活動を続けていた。第3番 Op. 28 の初演の様子については、1917年10月の日記⁵⁹にエントリーされている。第3番 Op. 28 は単一楽章の作品である。

「14日がカーザル⁶⁰でのわたしの演奏会の日だったが、そこでわたしは第3ソナタと《東の間の幻影》を初演した。勿論、これらの作品の初演は、キスロヴォーツクではなく、ペトログラードで開催されるべきであったが、わたしはホールが満員であることを期待した。キスロヴォーツクは、わたしが誰であるかを知っていると思われるペトログラード人とモスクワ人で溢れかえっていたが、このイベントでは、ホールにそれほど多くの人々は集まっていなかった。(中略)コンサートは、並み以上の成功であった。オーディエンスは、わたしの演奏を特別楽しんだわけではないかもしれないが、わたしは、第3ソナタの演奏をとて楽しんだ。」⁶¹(2008: 235)

日記から、当時のプロコフィエフにとって、「作曲」と「演奏」の両方の音楽活動がライフワークとなっており、その二本柱によって《ピアノ・ソナタ》という作品が完成されたことが考えられる。つまり、「創作」から「初演」までをひとつのサイクルとして作曲者の音楽活動が形成されている。プロコフィエフにとって、《ピアノ・ソナタ》の完成は、「出版」において見出されるものではなく、最終的に自分自身による「演奏」において完結され得るものであったことが考えられる。第3番 Op. 28 の初演は、キスロヴォーツクで行われた。聴衆は、少なかつたようであった。第2番 Op. 14 のときほど熱狂した反応もなかつたことが読み取れる。1917年はロシア革命が起きた年であり、プロコフィエフにとってロシアでの音楽活動が徐々に難航してきた時期とも重なる。1918年5月、プロコフィエフは日本およびホノルルを経由してアメリカへ渡った。

渡米当初、プロコフィエフは、作曲家としてではなく、演奏家として音楽活動を行っていた⁶²。1918年11月20日にプロコフィエフは、ニューヨークでピアニストとしてデビュー・リサイタルを開催した。プログラムのなかには、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14 も含まれていた。自伝において、以下の通り、当時の初演の様子が記述されている。

「わたしは、それまでロシアにおいて経験してきたように、アメリカでも自分の音楽のキャリアが円滑に波に乗ることを期待していた。しかし、それは間違いだった。音楽界においては、すべてがすばらしく組織化されたものであったことに気づいたが、わたしが(ロシアで)慣れ親しん

⁵⁹ 1917年1月から12月までの一年間の日記は、他の年に書かれているように「日割り」にされておらず、「月単位」となっている。そのため、一ヶ月分の日記が約10ページ前後に及ぶ形でまとめて記されている(但し、1917年11月と12月の二ヶ月分の日記に関しては、数ページしか書き残されていない)。

⁶⁰ Kursaal (カーザル) : 音楽やダンスなどを楽しむことができる保養者のための公共の建物を指す。

⁶¹ “The 14th was the day of my concert in the Kursaal, at which I performed for the first time my Third Sonata and the Visions Fugitives. Of course, these premieres should have taken place in Petrograd, not in Kislovodsk, but I expected the hall to be full: Kislovodsk was awash with Petrograders and Muscovites, who would know who I was, but in the event there were not many people in the hall. [...] The concert had a more than average success: the audience may not have particularly enjoyed what I played, but it did enjoy the way I played it.” (引用者による日本語訳)

⁶² ベルマン (2008) は、プロコフィエフがロシア以外の国で演奏活動を行っていたことについて、以下の二つの理由を指摘している。第一に「生計を立てるため」であり、第二に「自分自身の音楽を一般化するため」である。アメリカでは、当初、プロコフィエフは作曲家としてではなく、ピアニストとして知られていた。ショパン、ムソルグスキー、ラフマニノフ、ミャスコフスキー、シェーンベルク、スクリャービン、チャイコフスキーなどの作曲家の作品をレパートリーとし、自作を中心としながらプログラムが構成されていた (2008: 36)。

でいた世界とはまったく異なるものであった。(中略) 最初、わたしは(アメリカの人々に)いからか関心を持ってもらった。1918年11月20日のニューヨークにおけるわたしのデビュー・ピアノ・リサイタルは、表面上は、成功だった。多くの音楽家が出席し、全体的に満足であるという『ニューヨーク・プレス』誌の批評によって、わたしは地方の契約を獲得することができた。その批評の否定的な意見でさえ、どことなくセンセーショナルな様子で掲載されていた。わたしの音楽を評価するにあたり、評論家たちは、無意味なことを多く書いた:たとえば、その中で一番だったものが、《ピアノ・ソナタ》第2番の最終楽章は、『アジアの草原を横断して突撃するマンモスの大群』を思わせると書かれたものであった。批評家たちは、わたしの演奏について、変化がほとんどないが、わたしが『鋼鉄の指、鋼鉄の手首、鋼鉄の二頭筋と三頭筋』を持つと言及した。」⁶³(n.d.:51-52)

アメリカでのデビュー・リサイタルにおいて、すでにプロコフィエフの音楽作品が聴衆や批評家たちによって注目を受けていたことが分かる。批評には、プロコフィエフの体格や演奏の印象についても言及されており、「鋼鉄のピアニスト」として紹介された。

1918年11月28日にエントリーされた日記には、《ピアノ・ソナタ》第3番 Op. 28 のニューヨーク公演の様子が記されている。日々、連続した演奏活動を行っていたために、ロシアにいたころには決して書かれていなかったような自分自身の心身の疲れに関することまで述べられている。

「二つのアルツシュラー・コンサートの二つ目の演奏会であったが、それらはすべて初演であるけれども、わたしは(連続の)コンサートに心身ともに疲れてきている。昨日以上にオーディエンスは少なかった。第3ソナタは温かく受け入れられた。」⁶⁴ (2008:365)

1918年4月3日にエントリーされた日記では、母国ロシアのサンクトペテルブルクにおける《ピアノ・ソナタ》第4番 Op. 29 の初演について述べられている。《ピアノ・ソナタ》第3番 Op. 28 とは対照的に、大勢のオーディエンスの前で演奏され、反応も良かったことが記されている。

第4番 Op. 29 の第二楽章の主題は、当時、同時期に創作していた《交響曲》第3番のアンダンテから転用された。作曲者自身は、自伝において「わたしの《交響曲》のなかのアンダンテのみを残しておき、そしてあとになってそれを《ピアノ・ソナタ》第4番に用いた。」⁶⁵(n.d.:26) と述べている。第二楽章は、変奏曲形式となっているが、プロコフィエフ自身も、第4番 Op. 29 のなかでこの緩徐楽章を特別に気に入っていた⁶⁶ようであり、第二楽章を理解する聴衆を「真面目なオーディエンス」と呼称している。

⁶³ “I had expected my musical career to be as smooth-sailing in America as it had been in the latter years in Russia. But I was mistaken. I found myself in a musical world where everything was excellently organized but utterly different from what I had been accustomed to. [...] I evoked some interest at first. My initial piano recital in New York on November 20, 1918, was, on the face of it, a success. There were many musicians present, and the New York press, whose opinion was decisive in procuring provincial engagements, was on the whole satisfactory. Even its unfavourable comment was served up in a somewhat sensational manner. In appraising my music the critics wrote a good deal of nonsense; for example, the best of them maintained that the finale of Sonata No. 2 made him think of “a herd of mammoths charging across an Asiatic Plateau.” Of my playing they said that it had too little gradation, but that I had “steel fingers, steel wrists, steel biceps and triceps.” [...] (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁶⁴ “The second of the two Altschuler concerts. I am growing tired, both physically and metaphorically, of concerts, even though they are all premieres. There were fewer people than yesterday. The Third Sonata was well received.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁶⁵ “Of my symphony only the Andante remained, and was later used in Sonata No. 4.” (引用者による日本語訳)

⁶⁶ プロコフィエフは、《ピアノ・ソナタ》第4番 Op. 29 のなかでこの「第二楽章」のみ録音を残している(プロコフ

「二つ目のコンサート。第4ソナタの初演。かなり大勢のオーディエンスであるが、完全に満員ではない。「悪魔的暗示」⁶⁷への驚くほどの熱狂から、とても温かく受け入れられたと思う。第4ソナタの初演が大成功するとは予想してなかったが（つまり、第4ソナタの初演は成功しないと思っていたが）、わたしは完全に間違っていた。真面目な（音楽がよく分かる）オーディエンスは皆、すぐに第二楽章を称賛したが、たいていの人が最終楽章を好んだ。最終楽章は、音楽的な頂点へ向けて主題の最後の提示を導くクレッシェンドを入れて、そうあるべき演奏でわたしは初演した。」⁶⁸(2008:269)

初演時のプロコフィエフにとって、ホールの規模やオーディエンスの人数、演奏後の人々の反応は、毎回のごとく最も高い関心事であった。日記には、作曲家自身のその日の演奏の出来栄も必ず記されている。プロコフィエフ自身は、本番中の演奏であっても、ステージ側からオーディエンスの多くがどの作品に興味を示しているかを常に冷静に把握していた様子であった。1919年2月17日の日記では、ニューヨーク公演における《ピアノ・ソナタ》第4番 Op. 29 の演奏について、次のように述べている。

「今回、ピアノは素晴らしいものであり、わたしは第4ソナタを上手く演奏した。実際、わたしはリラックスしていたし、良いピアノのおかげで、コンサート全体において予期していたよりも、問題なく演奏できた。第4ソナタの第一楽章は、特に温かく受け入れられたわけではなかったが、第二楽章のあとからだんだん良くなっていき、最終楽章の終了後は、まるでそうあるべきであるように、最良の状況であった。（中略）演奏会の成功は非常に素晴らしいものであった。オーディエンス（の熱狂）によってステージが嵐ようになった。三回のアンコール。合計、3+3+4+8=18 という18回のカーテンコールがあった。」⁶⁹(2006:390)

ニューヨーク公演では、《ピアノ・ソナタ》第4番 Op. 29 の最終楽章の演奏のあと、オーディエンスからの直接的な反応があったことが確認できる。第4番 Op. 29 の第一楽章は急速楽章であるにも関わらず、抒情的で穏やかな点が他のソナタとも異なる。アンダンテの第二楽章を経て、最終楽章となる第三楽章は、C dur の華やかなロンド形式で、鍵盤の広範囲に渡るアルペジオ音型の提示が特徴的である。第4番 Op. 29 のなかでは、演奏技法上のピアニスティックな効果が最も高い楽章である。ニューヨークのオーディエンスは、第4番 Op. 29 のなかでも、特に第三楽章のヴィルトゥオジティックな演奏に瞬間的に惹き付けられた様子であった。作曲家自身が記していたように、「18回」というカーテンコールの異例の数の多さから、ニューヨーク公演はプロコフィエフの演奏経験のなかで最も成功を博したもののひとつで

ィエフ,S『プロコフィエフ・プレイズ・プロコフィエフ』プロコフィエフ,S(ピアノ),ピエロ・コッポラ指揮 ロンドン交響楽団,ナクソス 8.110670 (CD),1935年録音 2001年11月発売)。

⁶⁷ ピアノ独奏曲《4つの小品》Op. 4 より第四曲「悪魔的暗示」(Suggestion Diabolique)のことを指す。

⁶⁸ “The second of my concerts. First performance of the Fourth Sonata. Quite a large audience, but not completely full. A very warm reception; colossal enthusiasm for Suggestion Diabolique. I had not predicted a great success for the Fourth Sonata, but I was quite wrong: the serious elements of the audience all immediately appreciated the second movement, while the others liked the finale, which I played for the first time as it should be played, taking the crescendo leading up to the final statement of the main theme to the very top.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

⁶⁹ “This time the piano was an excellent one and I played the Fourth Sonata well. In fact I relaxed and played the whole concert without problems, better than I had expected, due to the fine piano. The first movement of the Sonata was not particularly warmly received, but it was better after the second and best of all after the finale—just as it should be.[...] The success was very great, and the audience stormed the stage. Three encores. In all, I had 18 curtain calls: 3+3+4+8=18.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

あろう。約八ヶ月後となる1919年10月25日にエントリーされた日記には、第4番Op. 29を含むプログラムによるシカゴ公演に関する記録が残されている。上掲の通り、プロコフィエフは、同年2月17日にすでにニューヨークで同じプログラムの公演を行っていた。シカゴ公演とニューヨーク公演のオーディエンスの雰囲気や演奏会の様子についても比較的に述べられている。

「3時30分、わたしは二つあるリサイタルのうち、最初のリサイタルの演奏を行った。プログラムは、ニューヨークで（今年の）2月に行ったものと同じものであった。第4ソナタ、スクリャービンの作品を三曲、《束の間の幻影》より十曲、ムソルグスキーの作品、《トッカータ》であった。小ホールは満員だった。第4ソナタに関しては、オーディエンスに対して（音楽が重すぎではないかと）懸念していたが、立派に演奏でき、最終楽章は温かく受け入れられた。プログラムの残りも比較的上手くいった。わたしは、シカゴには、ニューヨークのオーディエンス以上に申し分なく礼儀正しい選りすぐりのオーディエンスがいて、彼らは真面目で音楽がよく分かる人々であったことを述べておく。わたしは、アンコールで三回演奏した。」⁷⁰(2008:431)

シカゴ公演においても、第4番Op. 29に対するオーディエンスの反応は良かったことが記されている。プロコフィエフ自身がシカゴの聴衆のことを「音楽がよく分かる人々」と書き記していたことから、演奏会ではニューヨーク公演と同等かもしくはそれ以上の音楽的な理解が示されていたことが読み取れる。第4番Op. 29の第一楽章および第二楽章の両方の冒頭主題が低音域で重々しく提示される。プロコフィエフ自身も、この重々しい曲想から演奏前にオーディエンスの反応を懸念していたのであろう。しかしながら、シカゴ公演でも、第4番Op. 29の最終楽章に対する評価は高いものであった。実際に、日記から三回のアンコールとともに演奏会が成功したことが確認できる。

第1番Op. 1から第4番Op. 29までの《ピアノ・ソナタ》はロシア期に書かれていたが、1918年にプロコフィエフがアメリカへ移住したことに伴って、第3番Op. 28および第4番Op. 29は、ニューヨークをはじめとする米国内の演奏会で頻繁に取り上げられた。1920年には、作曲者自身のはじめてのオーケストラとの共演により、《ピアノ協奏曲》第1番Op. 10が初演された。

「1920年の夏に演奏した《ピアノ協奏曲》第1番は、はるかに評判が良かった。今回がその曲の初演であり、わたし自身もピアニストとしてはじめてのオーケストラとの共演であった。雑誌『音楽』は親切で好意的な批評をしてくれて、わたしに同雑誌へ寄稿するに勧めてくれた。『わたしはかなり良い音楽批評家になっただろうと強く思う、そしてひどく意地悪な批評家であっただろう』とわたしは当時の自分の日記に書いた。しかしながら、わたしに批評家としての才能が、もし、あったとしても、伸ばすことができぬままとなっていた。」⁷¹(n.d.:32-33)

⁷⁰ “At half-past three, I played the first of my two recitals. The programme was the same as last February in New York: the Fourth Sonata, three Scriabin pieces, ten Vision Fugitives, Musorgsky and the Toccata. The little hall was full. As for the Fourth Sonata, I worried that it would be too much for the audience, but it was fine, the finale warmed them up. The rest of the programme went equally well. I was told that it was a select audience, serious and musical, as is right and proper for Chicago where of course they understand more than they do in New York. I played three encores.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁷¹ “The First Piano Concerto, performed the following summer, had a much better reception. This was its first performance and my own first appearance with orchestra as pianist. The magazine Muzika gave me a good write-up and invited me to contribute to it. “I believe I would make quite a good music critic, and a pretty nasty one at that.” I noted at that time in my diary. However, my journalistic talents, if any, remained undeveloped.” (引用者による日本語訳)

上掲の自伝における記述の通り、当時、プロコフィエフは音楽に関する執筆の仕事なども持ちかけられていた。プロコフィエフが作曲と演奏に加え、音楽批評にも関心を示していたことが分かる。

プロコフィエフは1922年にドイツ、1923年にパリへ住居を移してからは、ディアギレフとの出会いや他の著名な作曲家たちの影響を受けながら、オペラ《炎の天使》やバレエ《鋼鉄の歩み》、《放蕩息子》などの《ピアノ・ソナタ》以外のジャンルの創作に取り組んでいた。第5番 Op. 38 が、1920年代のパリ期における唯一の《ピアノ・ソナタ》であった。

日記では、第1番 Op. 1 から第4番 Op. 29 までの記述形式とは異なり、第5番 Op. 38 の創作背景自体は詳述されていない。「作曲をした」という事実を記したわずかな一文のみが書き残されている。第5番 Op. 38 の創作後には「暗譜」も行っていたことが記されている。公開演奏のために、仕上がった楽譜をすぐに演奏していたことも確認できる⁷²。1924年3月9日のエントリーで、ようやく第5番 Op. 38 の初演の様子について具体的な内容が数行で記されていた。自伝のなかにも初演時のオーディエンスの反応に関する一文が確認できたが (n.d.:62)、日記においては、初演日の出来事が詳述されている。

「3時にリサイタル：今シーズンのパリでの二回目のリサイタルであり、第5ソナタの初演であった。オーディエンスは少なかった。(中略) 少数の聴衆の前で演奏するのはいつでも喜ばしいものではない。わたしの演奏は、上手くいったが、慎重深く受け入れられた、終盤のみリラックスした状態でありながらも控え目(な反応)だった。プーランク、オーリック、シュレゼール、その他にも数名の著名人たちが演奏会に来ていた。終演後、サモイレニコの自宅でお茶をしたが、そこにはエーベルグが来ていて、その後、わたしはプタシュカ⁷³に会いに行った。」⁷⁴(2012:30)

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第5番 Op. 38 の初演には、「六人組」⁷⁵のメンバーも居合わせていた。当時、パリでは作曲家同士の親密な交流関係があったことが考えられる。第5番 Op. 38 の初演は、パリで開催されたが、第4番 Op. 29 までのソナタの初演と比べて、オーディエンスの反応はあまり著し

⁷² 日記において、第5番 Op. 38 の創作に関して確認できた箇所を以下に日付順に列挙する。第5番 Op. 38 については、いずれも一文しか書かれていなかった。但し、創作と暗譜に関する経過が示されているため、事実関係の把握として重要な資料となる。1922年11月28日エントリー「《ピアノ・ソナタ》第5番の作曲を少しだけ行なった。」(2008:686)、1923年1月26日エントリー「第5ソナタの最終楽章(第三楽章)を少しだけ作曲した。」(2008:701)、1924年1月1日エントリー「午後に第5ソナタを暗譜した。」(2012:3)、1924年1月3日エントリー「第5ソナタを暗譜した。今、殆どそのすべてを暗譜できている。」(2012:3)、1924年1月4日エントリー「再び第5ソナタを暗譜した。」(2012:4)、1924年1月8日エントリー「わたしは今、第5ソナタを暗譜した状態で演奏できるようになった。」(2012:6)、1924年1月25日エントリー「チェレプニンたちが夕方に(わたしを)招いた。わたしは、《三つのオレンジ》と第5ソナタを彼らに聴いてもらった。」(2012:15)、1924年2月21日エントリー「《プリュニエ(パリにおける魚介専門レストランのこと)でのディナー》の席では、いつもわたしのことを歓迎してくれる。わたしは第5ソナタを演奏した。」(2012:23)、1924年2月25日エントリー「第2ピアノ協奏曲を練習している。シュレゼールがもう一度(演奏を)聴きにきて、第5ソナタのことを称賛してくれた。」(2012:25)

⁷³ Ptashka (プタシュカ)：プロコフィエフの妻リーナの愛称(二人は1923年9月23日に結婚)。1920年代の日記には、リーナに関することも多く記されている。

⁷⁴ “Recital at three o'clock: my second in Paris this season and the first performance of the Fifth Sonata. The audience was small, [...] All the same, it is not pleasant to play for such a small public. My performance was well, but undemonstratively, received, inhibitions being relaxed only towards the end. Present were Poulenc, Auric, Schloezer, otherwise few notable people. Afterwards we had tea at Samoilencos', to which Oeberg came, and then I went to see Ptashka.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁷⁵ A. オネゲル(1892-1955)、D. ミヨー(1892-1974)、F. プーランク(1899-1963)、G. オーリック(1899-1983)、L. デュレ(1888-1979)、G. タイユフェール(1883-1964)からなる六人の作曲家。サティの音楽を抛りどころとして反ロマン主義、反印象主義を提唱した。

いものではなかったことが述べられている。当時のプロコフィエフは、《オペラ》《バレエ》《交響曲》といった《ピアノ・ソナタ》以外のジャンルに目を向けていた時期でもあった。そのため、第5番Op.38⁷⁶に対するパリでの静かな反応についても、作曲家自身がとりわけ深刻に考究したような言及は見られなかった。その後、1924年10月1日のエントリーでは、第5番Op.38の「校正」が完了したというわずかな記述があった。

プロコフィエフの日記から、《ピアノ・ソナタ》に関しては、いずれのソナタも数年以上の長期的なスパンで創作、改訂、校正、出版、演奏という一連のプロセスがあった。初演までは作曲家自身の演奏の練習や暗譜などを含む入念な準備期間も確保されていた。第1番Op.1から第5番Op.38にかけては、すべてのソナタが最初のスケッチ段階の原曲から書き換えられていた。ソナタの作品番号も、はじめのものから変更されていた。校正および初演に向けての練習は、《ピアノ・ソナタ》の創作の最終段階あたりから、すべて同時進行で行われていた。日記における記述内容の参照から、《ピアノ・ソナタ》というジャンルと作品⁷⁷に対する執着心、作曲のみならず、演奏領域においても高い完成度を志していたこと、初演などではオーディエンスに対する音楽的理解の願望などがあったことが確認できた。

⁷⁶ 第5番Op.38のみ、最晩年に改訂版(Op.135)が書かれた。初版の創作当時、作曲家自身がオーディエンスや音楽界での反応を意識しすぎたことが改訂の要因のひとつであったことが考えられる。第5番Op.135(改訂版)は、プロコフィエフの生涯最後の完成作品となった。

⁷⁷ 初期から中期の《ピアノ・ソナタ》については、日記において記録が残されていたが、1933年以降から作曲者が逝去するまでの約二十年間の日記は、現存しない。日記は、自伝よりも日常的な作曲背景を反映しており、当時の作曲者の活動状況の事実を把握するための原典的資料であるが、第6番Op.82以降の《ピアノ・ソナタ》に関する作曲者本人の記録は残されていない。自伝の一部や初演者による回想記録などに初演やそれらの作品の特徴の記述がわずかに確認できるが、プロコフィエフ本人による証言記録ではないため、他の《ピアノ・ソナタ》と比べて、創作背景の考察が困難な状況にある。作曲者の日記の欠落から、創作背景の事実関係を、作曲者の家族、同時代の作曲家および演奏家、交友関係にあった人々による証言から特定することになる。

0-2-3. 20世紀のロシアの作曲家による回想記録：1950年代から1970年代

1) 作曲技法および演奏法の特徴

作曲家本人の著作に加え、同時代に活躍したロシアの作曲家による回想記録も、プロコフィエフの音楽の特徴を特定するうえで重要な資料となる。本研究では、当時のプロコフィエフ像を把握するために、作曲者の創作姿勢、演奏形態、音楽の特徴と独創性の一端を考察する。プロコフィエフの当時の批評を知るためには、直接的な交流があった同時代の作曲家の証言記録を踏まえることが不可欠となる。

本研究では、プロコフィエフと直接的な交流があった人物に絞り込み、回想記録および著述を総合的に参照したうえで、プロコフィエフの音楽と人物像に関する評価を踏まえた論考を行う。本研究で取り上げた同時代のロシアの作曲家は、D. ショスタコーヴィチ(1906-1975)⁷⁸、D. カバレフスキー(1904-1987)、K. カラーエフ(1918-1982)、A. レーマン(1915-1998)である。以下に、回想記録とともに客観的なプロコフィエフ像を概観する。

(a) D. ショスタコーヴィチ(1906-1975)

ショスタコーヴィチの自伝と回想記録のなかでは、プロコフィエフの生粋の気質、音楽作品、人間性について、ソヴィエト芸術の創作上の理想とも関連付けたうえで、高い評価がなされている。以下の回想記録は、いずれもプロコフィエフの没後である1961年に『ソヴィエト音楽 No. 4』に掲載されたものである。ショスタコーヴィチは、プロコフィエフの音楽について、次のように述べている。

「プロコフィエフの創造的な伝統は、主題、ジャンル、形式、表現方法、芸術的な意図と目的の点において計り知れないものであり、すべてを包含している。(中略) モーツァルト、ベートーヴェン、チャイコフスキーのように、プロコフィエフは、大衆歌からオペラ、器楽アンサンブルから交響曲まであらゆるジャンルにおいて熟達していた。すべてにおいて、彼は新しく、大胆で、独創的であり、インスパイアされた国民的な芸術家であり、彼のルーツは確固としてロシア音楽、ロシア文化に根付いていた。」⁷⁹(1978:12)

プロコフィエフの音楽作品について、「モーツァルト」「ベートーヴェン」「チャイコフスキー」といった歴史上のクラシックの作曲家名を列挙し、彼らと比肩する作曲家としてプロコフィエフを紹介している。多岐に渡る創作ジャンルと熟知した作曲スタイルについての称賛とともに、プロコフィエフの音楽が「ロシア」をルーツとするアイデンティティを持つ側面についても指摘した。プロコフィエフの作品の受容の問題については、次のように言及している。

⁷⁸ Dmitrii D. Shostakovich (1906-1957) : 20世紀のロシアの代表的な作曲家。ショスタコーヴィチも独自の道を歩んだ作曲家であった。他のロシアの作曲家が海外において音楽活動を続けていたにも関わらず、彼は一時的な短期の旅行以外ではロシア(ソヴィエト)から一度も海外に定住しないという道を選んだ。プロコフィエフと同じく、1930年代にソヴィエトにおける社会主義リアリズムの影響により、フォルマリズム(形式主義)という表現で批判に直面することになった。プロコフィエフとショスタコーヴィチの二人がはじめて出会ったのは、「1927年」であった。プロコフィエフが1927年2月にパリからレニングラードに来たときに、ショスタコーヴィチに会い、はじめて聴いた彼のソナタを「注目すべき作品」として自伝に記している(n.d.:71)。ショスタコーヴィチ自身は、自伝をはじめ、同時代の作曲家への回想記録を熱心に書き綴った作曲家であった。その回想記録のなかの作曲家のひとりに「プロコフィエフ」がいた。

⁷⁹ “Prokofiev’s creative legacy is immense, all-embracing, in respect of theme, genre, form, means of expression, artistic aims and purposes.[...] Like Mozart, Beethoven and Tchaikovsky, he was proficient in all genres—from the mass songs to opera, from the instrumental ensemble to the symphony. And in everything he was a new, bold, original, inspired, national artist, his roots firmly embedded in Russian music, Russian culture.” (引用者による日本語訳)

「プロコフィエフの音楽は、我々の偉大なる国家、外国の両方で愛されている。わたしは、様々な理由で、現代の作曲家の音楽には比較的珍しい真実の愛に対して『愛される (loved)』という用語を強調する。すべてのその革新的で大胆かつ独創的である点、つまり、現代的な音楽語法と様式を発展させるという重要で複雑な課題へのその妥協のない試みにも関わらず、プロコフィエフの音楽は、聴衆や演奏家に一様に深く愛されているのである。人々が、ソヴィエト芸術の力強いヒューマニズム（人間至上主義）と触れることによって偉大な喜びを享受しているということを世界中で聞くことができる。」⁸⁰ (1978:11)

プロコフィエフ自身の随想記録においても、人々の幸福と平和への祈りに関する記述 (n.d.:135-136) がみられる。ショスタコーヴィチとプロコフィエフ本人の言及内容は、本質的に一致するものである。当時のソヴィエトの厳粛な政治的施策のなかで、ショスタコーヴィチは、プロコフィエフとほぼ同等の境遇を経験していた。作曲家としても、プロコフィエフの音楽の最も良き理解者であった。

晩年の多作期におけるプロコフィエフの音楽活動に関しては、ショスタコーヴィチから高い評価が示されている。《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84, 《交響曲》第5番 Op. 100, オペラ《戦争と平和》Op. 91 など、第二次世界大戦を反映した作品群は、プロコフィエフの全生涯のなかでも最高傑作といえるほどの完成度の高いものとなっている。

ショスタコーヴィチの回想記録では、プロコフィエフの作品にみられるロシア文化を継承する伝統性と独創性の共存、愛国者で楽観主義者であり、あらゆるジャンルにおいて多作で勤勉な作曲家であったこと、国際的に多くの人々に作品が受容されている点について、強調的に言及されている。ショスタコーヴィチは、プロコフィエフが存命中の頃から作品批評を手掛けていたこともあり、プロコフィエフの人物的な気質や作品の特徴について熟知していた。ショスタコーヴィチの回想記録における言及内容は、現在のプロコフィエフ研究における記述内容とも一致する。このことから、当時の同時代の作曲家⁸¹による描写がプロコフィエフの人物像を形成するひとつの規範となっている可能性が考えられた。

(b) D. カバレフスキー (1904-1987)

同時代のロシアの作曲家であるカバレフスキーは、プロコフィエフの自伝の序文の執筆を担当した。1930年代から1940年代のプロコフィエフのソヴィエト期において、カバレフスキーはプロコフィエフと直接的な交友があった。カバレフスキーも、ショスタコーヴィチの回想記録と同様に、プロコフィエフの晩年の主要作品を挙げたうえ、「世界中の人々」のために創造した作曲者の「人間的な温かさ」について評価している。

⁸⁰ “Prokofiev’s music is loved both in our great country and abroad. I stress the word “loved” for true love of a modern composer’s music is comparatively rare for a variety of reasons. In spite of all its innovatory daring and originality, its uncompromising approach to the important and complex tasks of developing a modern musical idiom and style, Prokofiev’s music is loved deeply by audiences and performers alike. It can be heard throughout the world, bringing people the great joy of contact with the powerful humanism of Soviet art.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

⁸¹ プロコフィエフ、ハチャトゥリアン、ショスタコーヴィチは、ともに1930年代から1940年代にかけてスターリンによる粛清や第二次世界大戦のさなかに創作活動を行ってきた作曲家である。激動の時代を共有し、「フォルマリスト」という烙印とともに同じ運命を生き抜いてきた「戦友」ともいえる。ショスタコーヴィチの回想記録からも、ロシア（ソヴィエト）の作曲家同士の人間的な結び付きが読み取れる。ショスタコーヴィチの自伝の編纂者は、「ショスタコーヴィチによるプロコフィエフへの批評が、そのままショスタコーヴィチ自身にも当て嵌まる」(1983:158)と指摘した。

「プロコフィエフの作品の多くは、彼の生涯の間に、世界中で認識されていた。愛国的なカンタータである《アレクサンドル・ネフスキー》は、その偉大な叙事詩的な発展とともに、交響的なおとぎ話である《ピーターと狼》は、その無邪気な自発性において魅力的である、バレエ《シンデレラ》と《石の花》は、それらの抒情的な温かさによって、際立っているが、政治評論家的な鋭いオラトリオである《平和の守り》と組曲《キージェ中尉》は、その優美で機知に富む特性を持っている。プロコフィエフの最も見事な交響曲、協奏曲、ソナタ、色々なジャンルにおける彼の他の作品の多くは、作曲家である彼自身の最良のものを構成するだけでなく、ソヴィエト音楽全体を構成しているのである。これらの作品は、世界中を通じて、著名な音楽家たちによって演奏されてきた。これらは、概して、洗練された人間性の所有物となったのである。」⁸² (1978:15)

カバレスフキーは、プロコフィエフの楽観主義的な姿勢と作品の特性とを関連付けて指摘し、抒情的な旋律性についても言及した。「楽観主義」と「抒情性」は、自伝や日記においても示されているように、プロコフィエフの音楽作品の個性を形成する顕著な要素である。カバレスフキーは、当時からすでにプロコフィエフの「人間性」と「音楽」との重要な結び付きに関して、本質的な特徴を捉えたいうで、回想記録を綴っていたことが考えられる。カバレスフキーもまた、ショスタコーヴィチと同様に、プロコフィエフの作品による「ロシア」への音楽的な影響について次のように記している。

「人生に対する楽観的な態度は、同時にとどまるところを知らないエネルギーとなり、たいいてい詩的な抒情性と旋律の疲れを知らない豊かさ、芸術的な形式的な完璧さというこれらのすべての特徴は、プロコフィエフの音楽の力と魅力を決定しているものであり、それは、ロシアのクラシック音楽の有機的な発展であると同時に独特で個性的なものでもある。」⁸³ (1978:15)

カバレスフキーは、プロコフィエフの「新しいものを探究する姿勢」や、「多くの作品の創作を同時進行で進める努力と熱意」についても述べている。カバレスフキーの言及内容は、同時代のチェリストであったロストロポーヴィチによる回想記録とも一致する。カバレスフキーが指摘したプロコフィエフの気質は、晩年の多作期における創作活動のなかに具体的に反映されていた。

「ひとつの仕事を終らせる前に、プロコフィエフは、次の新しい作品に対する構想にすでに深く熱中していた。彼は、創造的な発展の可能性に疲れ果てる前に、すでに何かを探し求めているのである。我々の時代の偉大な真実味を帯びた芸術のアイデアに対して、よる実りあるよう、より完璧に具体化するという何かである。」⁸⁴ (1978:16)

⁸² “Many of Prokofiev’s works gained world recognition during his lifetime. The patriotic cantata Alexander Nevsky with its great epic sweep, the symphonic fairy-tale Peter and the Wolf charming in its childlike spontaneity ; the ballets Cinderella and the Tale of the Stone Flower distinguished by their lyrical warmth; the publicistically sharp oratorio On Guard of Peace and the Lieutenant Kizhe suite with its brilliant wit of the characterization; Prokofiev’s finest symphonies, concertos, sonatas and many other of his works in various genres constitute the pride not only of the composer himself, but of Soviet music as a whole. These works are performed by eminent musicians throughout the world. They have become the possession of civilized humanity as a whole.” (引用者による日本語訳)

⁸³ “An optimistic attitude towards life, unbridled energy and, at the same time, a most poetic lyricism and an inexhaustible wealth of melody and perfection of artistic form—all these features determine the power and appeal of Prokofiev’s music, which is uniquely individual as well as an organic development of Russian classical music.” (引用者による日本語訳)

⁸⁴ “Before he had completed one work, Prokofiev was already deeply absorbed in plans for new ones. Before he had exhausted the possibilities of this or that creative discovery, he was already searching for something that would give fuller and more perfect

プロコフィエフの音楽が同時代の人々に対して明るい光を照らすだけでなく、後世の人々に対しても、同様に偉大な音楽的な影響を及ぼすことへの期待を記している。カバレフスキーもショスタコーヴィチやプロコフィエフとともに社会主義リアリズムのもとで創作活動を続けてきた作曲家であった。同じ境遇にいた作曲家同士として、カバレフスキーは、プロコフィエフの音楽に未来への希望を見出していたのかもしれない。

「(前略) 人生のなかでインスパイアされた抒情詩人、太陽のようで、若い彼は、トラブルにまみれた荒々しい残忍な 20 世紀の人々に対して、彼らにしばしば欠けている喜びや輝きを与えた。プロコフィエフの音楽のなかの勇氣、楽観主義、気高さは、未来に対してのソヴィエト芸術の理想であり、高潔な人間的な理想に対して、全世界を象徴しているのである。」⁸⁵ (1978:16)

プロコフィエフ本人の自伝においても、未来への聴衆の存在を示唆するような記述が確認できるが、カバレフスキーとプロコフィエフの「作品に対する見解」には、両者ともに共通性がみられる。カバレフスキーによるプロコフィエフの音楽作品に対する洞察力は、鋭敏なものであり、既往研究によって取り上げられた問題の本質を当時においてすでに語っていたといえる。

(c) K. カラーエフ (1918-1982)

カラーエフは、プロコフィエフと同時代を生きた作曲家のひとりである。モスクワ音楽院においてショスタコーヴィチに師事した。プロコフィエフと直接的な交友関係を持っていなかったが、学生時代からプロコフィエフの音楽に魅了されており、自らを「間接的な弟子 (Indirect Pupil)」(1978:17) とみなして私淑していたことが回想記録において述べられている。彼はほぼすべてのプロコフィエフのスコアを分析し、「ドラマトゥルギー」「簡潔なイントネーション」「形式」などの特徴を捉えようと試みたということも言及されている。

カラーエフは、プロコフィエフの技法上の特徴として、「確固とした形成力」「C dur での棘のある主題」「オスティナートの伴奏」もしくは「ありきたりのドミナントの代わりにメジャー7 のカデンツの使用」⁸⁶という点 (1978:17) を挙げている。「C dur での主題」は、《ピアノ・ソナタ》第4番 Op. 29 の第三楽章、《ピアノ・ソナタ》第5番 Op. 38 (改訂版 Op. 135) の第一楽章と第三楽章、《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 の第三楽章、《ピアノ・ソナタ》第9番 Op. 103 の第一楽章と第四楽章などで確認できる。C dur という調性は、プロコフィエフの音楽に多い調性である⁸⁷。「オスティナート」は、《ピアノ・ソナタ》のなかにはしばしばみられる特徴であり、Five Lines の第三の「トッカータ/モーターのライン」とも結び付く。「メジャー7」はプロコフィエフの和声進行のなかで頻繁に利用されているが、ドミナントの代用とすることでカデンツの響きがより特徴的なものとなり、聴き手にインパクトを与えるものとなる。

カラーエフは、プロコフィエフにとって、「作曲者としての芸術における唯一の道」が「不断の探究」

embodiment to his ideas of the great realistic art of our day, which were crystallizing with ever-increasing clarity.” (引用者による日本語訳)

⁸⁵ “An inspired bard of life, the sun and youth, he gave the people of the troubled, harsh and cruel 20th century the joy and radiance which they so often lack. The courage, optimism, and dignity of Prokofiev’s music personify for the whole world the ideals of Soviet art in its advance towards the future, towards noble humanistic ideals.” (引用者による日本語訳)

⁸⁶ このカデンツは、いわゆる「二重導音終止」である。

⁸⁷ 《ピアノ・ソナタ》全二十六楽章のうち、約四分の一にあたる六楽章分が C dur である。カラーエフの指摘の通り、C dur という調性に基づく棘のある主題は、プロコフィエフの音楽的特徴になり得ると考えられる。

と「急進的な変形」⁸⁸ (1978:17) であったと言及した。カラーエフは、プロコフィエフがありふれた道へ追従せず、芸術において「独自の伝統」を生み出したということを指摘した。回想記録では、プロコフィエフの音楽は「人民」の中へ属するものであると結論付けられている。カラーエフの結論は、彼自身の師のショスタコーヴィチや、同時代のカバレフスキーの見解とも本質的に共通するものである。

(d) A. レーマン (1915-1998)

レーマンは、ロシア出身の作曲家でレニングラード音楽院においてグネーシンに師事した。レーマンのプロコフィエフに対する見解も、他の同時代の作曲家による回想記録の内容と共通性を持っている。独自の鑑識眼によって、プロコフィエフという作曲家の独自性を定義付けている。作品における旋律的な優位性については、代表的な作品を列挙したうえで、技法的な特徴を考察している。

レーマンの回想記録のなかでは、旋律的な特徴を持つプロコフィエフの代表作として、バレエ《ロメオとジュリエット》Op. 64, バレエ《シンデレラ》Op. 87, オペラ《戦争と平和》Op. 91, オペラ《セミヨン・コトコフ》Op. 81, オペラ《真実の人間の物語》Op. 117, 《ヴァイオリン協奏曲》第1番 Op. 19, 《ヴァイオリン協奏曲》第2番 Op. 63, 《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16, 《交響的協奏曲》Op. 125, 《束の間の幻影》Op. 22, 《ピアノ・ソナタ》, 《ヴァイオリン・ソナタ》などを挙げている。

レーマンは、プロコフィエフの《交響曲》《カンタータ》《オラトリオ》《オペラ》《バレエ》《器楽作品》において、主題の旋律的特質が、楽曲のイメージ全体の基盤であり、作曲者の「抒情性」が、楽曲構造のなかで重要な音楽的要素となることを指摘した。プロコフィエフの「旋律」に対する和声の特徴⁸⁹について、「概して、それ（和声）は、完全に旋律を補強し、『仕える』ものである。プロコフィエフの場合、和声に完全に独立した機能を持たせているが、そのうえ、イメージに関して興味を掻き立てるものにもなる。」⁹⁰ (1978:21) と言及した。レーマンもカバレフスキーと同様に、当時、すでにプロコフィエフの音楽的な特徴の本質を語っていたのである。

プロコフィエフの若い時代の「強烈な創造性」(1978:23) が同時代人よりも、より明白であることも言及している。プロコフィエフの「時代」に対する感度の高さについて、「プロコフィエフは、革命的な雰囲気、差し迫っている革命に関する特別な「感知装置」(センサー) を持っていた(中略) 音楽において、彼は、『革命的な時代の先駆者』であった。」⁹¹ (1978:23) と述べている。

プロコフィエフの「芸術表現の計り知れない力」について、「当時の完成された理想への忠誠」「独特の音楽語法」「主題とイメージの広大な範囲」「形式とジャンルにおける関心事の著しく全般的な専門的知識」(1978:23) という表現で定義付けている。プロコフィエフの音楽が、「こんにちのソヴィエト音楽全体において、有益な影響を与えている。」⁹² (1978:23) という点についても記している。

レーマンの回想記録も、他の同時代の作曲家が記した内容と一致する。プロコフィエフの「時代に対する鋭敏な感受性」についても評価をしている。他の同時代人たちの回想記録の結論と同じように、レーマンも、「真実の源泉」のようなプロコフィエフの芸術は、我々の激動的で創造的な時代について、我々

⁸⁸ 「急進的な変形」は、プロコフィエフの独自の創作過程と関わる重要な技法でもある。本研究の第二章以降で詳しく取り上げて提示する。

⁸⁹ 既往研究においても同様に、スクリャービンとの比較のなかで「プロコフィエフの和声の独立的な機能性」(Roberts 1993:27-29) に対する指摘が確認できる。

⁹⁰ “As a rule, it fully complements and “serve” the melody. At times Prokofiev invests the harmony with a completely independent function, but again in the interests of the imagery.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁹¹ “Prokofiev was a peculiar sensor of revolutionary mood, of the impending revolution. [...] In music, he was a forerunner, of the revolutionary.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

⁹² “Prokofiev, [...], has a tremendous instructive influence today on the whole of Soviet music.” (引用者による日本語訳)

が成し遂げて奮闘してきた芸術的な事柄について、我々の子孫へ伝え告ぐために生き続けるだろう」⁹³ (1978:23) と言及している。

2) 創作理念と音楽表現との関係性

同時代のロシアの作曲家による回想記録に共通する見解として、いずれの作曲家もプロコフィエフの「人間性」と「音楽」との密接な結び付きを指摘していた点が挙げられる。人物的な気質が創作姿勢へ反映されている点については、作曲者の自伝や日記においても証明されるが、同時代の作曲家たちは、各々の分析的視点からプロコフィエフ像の照射を試みた。プロコフィエフの人物像および音楽的な個性は、一概に説明できるものではない。音楽表現における様々な要素を審らかにすることによって、ショスタコーヴィチやカバレフスキーが言及しているように、「作曲者の『人間性』が音楽を形成する重要な要素となる」という解釈ができる。

レーマンが記したように、プロコフィエフは、時代の変化に対して鋭敏な感覚を持ち、「革新性」や「独創性」を提示し続けていた。作曲者が生涯に成し遂げた業績は、次世代にとって重要な芸術的遺産となる。プロコフィエフは、独自の創作理念を持ち、規則正しいライフサイクルのなかで作曲や演奏を行っていた。「音楽」そのものの特徴が作曲者自身の人物的な特徴や生活の一部とも関連することも指摘されている。確固たる独創性を築く要素となった特徴的な作曲技法、当時の時代精神に対する洗練された感覚と表現力は、プロコフィエフの生涯におけるあらゆる作品においても指摘し得る。

⁹³ “And his art, like a true fount, will live on to tell our descendants about our turbulent and creative age, about all the finest things we were capable of achieving and strove for.” (引用者による日本語訳)

第一章

Five Lines—理念, 技法, 奏法

第一節 音楽的理念

1-1-1. 理念の提唱

1) 作曲者と音楽論の在り方

本研究における論考課題のひとつとして、西洋音楽史におけるプロコフィエフの音楽作品の位置付けの問題がある。プロコフィエフは、ロシア出身ではあるものの、生涯のなかで長期に渡って海外生活を送ってきた。ドイツやパリに滞在していた時期は、《ピアノ・ソナタ》第5番 Op. 38の複雑で現代的な響きにみられるように、斬新な音楽語法に傾倒していた (n.d.: 64)。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》と関連する様々な芸術思潮には、ロシア国内のものから西欧圏における主要な美学上の潮流がすべて包含されている⁹⁴。プロコフィエフの場合、海外生活における音楽経験が直接的に創作スタイルへと反映していたせいもあり、音楽作品全般における複雑な音楽的特徴の総体をひとりの作曲家の個性として一概に定義しにくいという現状がある。

本研究では、プロコフィエフの音楽的な個性のひとつの解釈として、自伝で言及された Five Lines⁹⁵という音楽的理念をもとに、《ピアノ・ソナタ》における作曲技法とピアノ演奏法の具体化について論考と分析による考察を試みる。作曲者自身が提唱した Five Lines という創作上の原理は、独自の音楽的理念を形成する基盤となっている。

本章では、Five Lines における各々のラインの用語上の語源的定義および音楽表現の分析的例証から、理念と技法の結び付きについて音楽的傾向を考察する。Five Lines の発想のルーツと作品における具体化の問題について、《ピアノ・ソナタ》というジャンルに特化した考察結果を提示する。

2) 音楽的理念の意義

プロコフィエフは、自伝において Five Lines という音楽的理念について雄弁に語っていた。同様に、同時代の作曲家たちも作品の創作において独自の理念や理論を提唱し、プロパガンダをしてきた。しかしながら、プロコフィエフのような音楽的理念の提唱は、他の同時代の作曲家にはみられない。

20世紀前半の作曲家にとっての音楽的理念の提唱とは、「ある特定の様式の確立」を指す。ストラヴィンスキーの「新古典主義」やシェーンベルクの「12音技法 (無調主義)」などがその典型例である。しかしながら、プロコフィエフはストラヴィンスキーやシェーンベルクのように、音楽においてある特定の様式を確立してはいない。その代わりに「理念」を体系化させる方法で音楽上における自らの立ち位置を示そうとした。プロコフィエフの音楽上の理念の提唱は、一概に西洋音楽史のなかに位置付けられない個性の表出とも解釈できる。当時においても、すでにプロコフィエフという作曲家と作品の位置付け

⁹⁴ 1910年代のロシア国内では、美術、演劇、建築といった諸芸術分野で Acmeism, Sythism, Neoprimitivism, Allsim, Rayonism, Cubofuturism, Constructivism, Productionism といった芸術思潮があった (Roberts 1993:2)。様々な美学的潮流とともに、1910年にまだペテルブルク音楽院の学生であったプロコフィエフは《ピアノ・ソナタ》をはじめとする複数のピアノ作品を発表した。当時、「すでに彼自身の未来の様式 (his future style) の特徴を実践していた」 (Roberts 1993:3) と指摘されている。以後、西欧圏に滞在していた時期は、Neoclassicism, Surrealism, Cubism, Symbolism などの芸術思潮とも合流した。諸芸術における美学的運動から影響を受けていたことが考えられる。

⁹⁵ Five Lines に関する既往研究での記述は、フィエス (1994)、ミンターン (1997)、ベルマン (2008) などの文献で確認できるが、いずれも当時の様々な芸術思潮との合流の指摘にとどまる。本研究における Five Lines の語源的概念や音楽的特徴のルーツ、Five Lines が意味する問題については取り上げられていない。

の至難さが指摘⁹⁶されていた。

プロコフィエフは、ペテルブルク音楽院を卒業後、1918年に渡米した。1924年以降は渡仏し、ヨーロッパで音楽活動を続けた。当時、パリでは、1871年から1914年の「ベル・エポック」⁹⁷の時代を経て、「黄金の20年代」⁹⁸を迎えていた。パリは、ウィーンとならんで、世界中から作曲家や芸術家が集まる最も活気を帯びた都市のひとつであった。作曲家では、ストラヴィンスキーやプロコフィエフのほかに、ラヴェル、サン＝サーンス、フランク、サティ、六人組、などが活躍していた。

プロコフィエフとストラヴィンスキー⁹⁹の間に、他の作曲家以上に親密な交友関係が保たれていた。家族ぐるみの親しい交流については、両者の自伝や日記にも記録されている。両者ともに文筆家であり、音楽的理念や作品の背景についても書き記していた。プロコフィエフは、「自伝を書くこと」について学生時代に執筆した『長い自伝』の「まえがき」に「お詫び」¹⁰⁰という見出しから、次のように語っている。

「自伝など書く価値があるのか？しかも、長い自伝を。もちろん、そのような価値などない。ただ、唯一の問題となるのが、もしも、自分で書かなかつたら、他の人が書くであろう、どんなに良かれと思っていたとしても、きっと誤解が生じるに違いないということである。(中略)結局、二つの理由から心を決めた。まず、わたしは自分の人生のなかでいくつかのことを成し遂げた、それで、わたしの自伝がだれかの役に立つかもしれないのである。わたしはたくさんの興味深い人々に出会ってきたので、彼らに関することも、興味深いものになるかもしれない。」¹⁰¹ (n.d.xi-xii)

プロコフィエフは、自伝を書くために二つの理由を挙げている。ひとつは、「自らの功績」について述べることであり、もうひとつは、「交流を持った人々」について語ることである。いずれも、「人々への貢献」のためになされている。一方、ストラヴィンスキーも同様に、自伝の「まえがき」において、プロコフィエフと共通する執筆の理由を提示している。

⁹⁶ ニューヨーク・タイムズ紙のアメリカ公演の批評を担当したダウズは、「彼（プロコフィエフ）は非常に才能に恵まれた作曲家であるが、いったいどのカテゴリーに属する作曲家なのか？また、将来にどのような作曲家になるのだろうか？」(Robinson 2002: 274)と述べた。当時から、プロコフィエフの音楽的な個性は、音楽史のなかに位置付けにくいものであったことが考えられる。マリピエーロは、「セルゲイ・プロコフィエフのパーソナリティを分類するのは不可能である。ある特定の楽派の先駆者でもなければ、開拓者でもない。あらゆる批評家にとって、彼を分析することを試みたり、いかなる方法であっても、ある時期や芸術思潮のなかで、彼を位置付けようとするのは、間違いなく困難な課題となるだろう。」(Samuel 2000: 117)と指摘した。当時の批評家や作曲家たちによる言及内容は、プロコフィエフのFive Linesのマニフェストの背景とも本質的に関連する問題である。

⁹⁷ ベル・エポック (仏) Belle Époque : 直訳すると「良き時代」の意。フランスにおいて、19世紀末から20世紀初頭にかけての文化・芸術が繁栄した時期を指す。

⁹⁸ 黄金の20年代 (Golden Age) : 1920年代における文化的、芸術的な最盛期を指す。メディアなどの技術的革新、新たな聴衆の出現、文学や美術などの諸芸術との密接な関わりなど、社会的、芸術的に様々な変化が起きた時期であった。当時、作曲家たちにとって社会と聴衆を意識した創作活動が与儀なくされた時代でもあった。

⁹⁹ プロコフィエフとストラヴィンスキーは、同じロシア出身の20世紀の作曲家であるが、両者とも海外生活が長く、ロシア以外にアメリカ、ヨーロッパで生涯の多くの時間を過ごしてきた。両者は1920年代の同時期に共にパリに在居していた。

¹⁰⁰ “Introduction—And Apology”と表記されている。

¹⁰¹ “That joke came to mind when I sat down to write this autobiography. Is it worthwhile to write one’s autobiography- and a long one at that? Of course it’s not worthwhile. The only trouble is that if I don’t write it others will; and they will no doubt get things wrong—in all good conscience. [...] But in the end two arguments prevailed. First, I have managed some achievements in my lifetime, so my autobiography might be useful to someone. Second, I have met many interesting people, and accounts of them might be interesting.” (引用者による日本語訳)

「本書の目的は、わたしの人生の様々な時期と結び付くわずかな回想を書き留めることにある。それは、わたしの音楽やわたし自身に興味を持つ人々のために平等に向けられている。したがって、伝記というよりもむしろ、重要な出来事と些細な成り行きの実事とが並んだ飾り気のない記述になるであろう：しかしながら、両方とも、わたしにとって、ある一定の重要性を持ち、そしてわたしはそれらを自らの記憶を頼りとしながら語ることを望んでいる。当然のことながら、わたしは、最低限の記述の範囲で書き残すということはできないであろう。わたしの回想を心に呼び起こしながら、わたしは、必然的に自らの意見、自らの嗜好、自らの功績、そして自らの憎悪を語らざるを得ないであろう。しかし、わたしは、これらの感情が時間の経過においていかに変化を遂げるかをよく分かっている。そういうわけで、わたしは、現在の自分の受け止め方と、人生における他の時期で経験した受け止め方とを混同しないように大いに注意を払うようにする。わたしが本書を執筆するに至った理由が、まださらにある。わたしが受けてきた多数のインタビューにおいて、わたしの考え、わたしの言葉、そして事実でさえもが、完全に認識できなくなるほどにまで、頻繁に曲解されてきた。したがって、わたしは、読者に自分自身の本当の姿を述べるために、そして、わたしの作品やわたしという人物の両方に関して、積もってしまった誤解の蓄積を消し去るために、今、この仕事に着手するのである。」¹⁰²(1956: Forward)

自伝を書くことは、当時の作曲家にとって自らの音楽を語るための有効な手段であった。ストラヴィンスキーの場合、20世紀の作曲家は、生涯をかけて成し遂げたことを音楽以外に言葉で残すことによつて、芸術家としての本来の使命を果たすことになると考えていたのではないだろうか。

さらに両者に共通する見解として、「他人によって自分自身の評伝が書かれることで、様々な事実が歪められて誤解が生まれる可能性があることを懸念していた点」がある。そのため、最良の回避策として、「作者自ら自伝を執筆する」という手段を選んだことが考えられる。

プロコフィエフの場合、自伝のなかで音楽的理念として Five Lines が語られていたが、Five Line は作曲家の音楽作品と人物像を紐解く手掛かりとなることが考えられる。以下に、Five Lines の考察にあたり、検証方法を提示する。

3) 検証方法と解釈

Five Lines は、自伝で提唱されているような「理念」と「技法」の問題とともに、「奏法」のテクニクとも密接に関連する。プロコフィエフのあらゆる音楽的特徴の原点が Five Lines に集約されている点については、あまり認識されておらず、分析研究の対象として扱われてこなかった。その理由として、Five Lines が作者本人の言葉による説明のみに終始しており、具体的な概念や技法を示すことができなかった点がある。作品において具体的な問題が語られてこなかったがゆえに、Five Lines に集約されたプロコフィエフの音楽的特徴の重要性が見出されにくく、これまでに Five Lines に関する研究が進まなかったこ

¹⁰² “The aim of this volume is to set down a few recollections connected with various period of my life. It is equally intended for those interested in my music and in myself. Rather, therefore, than a biography it will be a simple account of important events side by side with facts of minor consequence: both, however, have a certain significance for me, and I wish to relate them according to the dictates of my memory. Naturally, I shall not be able to keep within the bounds of bare statement. As I call my recollections to mind, I shall necessarily be obliged to speak of my opinions, my tastes, my performances, and my abhorrences. I am but too well aware of how much these feelings vary in the course of time. This is why I shall take great care not to confuse my present reactions with those experienced at other stages in my life. There are still further reasons which induce me to write this book. In numerous interviews I have given, my thoughts, my words, and even facts have often been disfigured to the extent of becoming absolutely unrecognizable. I therefore undertake this task today in order to present to the reader a true picture of myself, and to dissipate the accumulation of misunderstandings that has gathered about both my work and my person.” (引用者による日本語訳)

とが考えられる。しかしながら、プロコフィエフの「作曲技法」と「奏法的実践」の独創性は、すべて Five Lines へと帰結する問題として捉えることができる。

本研究では、Five Lines がプロコフィエフの音楽を構成するひとつの支柱であると仮定した。各々のラインについて、用語上の定義とともに《ピアノ・ソナタ》における音楽表現を実証的に提示することによって、作曲者の音楽的特徴の独創性を明示することができるのではないかと考えた。

Five Lines の概要の考察について、芸術思潮との関連性の一例として、ロトチェンコが提唱した線主義（リニイズム）を取り上げた。両者の「ライン」の共通点は、単なる名称の一致や时期的な共時性のみにとどまらない。芸術作品における構造上の特性に関して類似性を持っている。したがって、本研究では、線主義（リニイズム）と Five Lines について、概念上の共通項となる「構造」の組み立ての観点から、比較的に論考する。

Five Lines の分析では、《ピアノ・ソナタ》における主題動機、和声、リズムの構造的な統一に関する考察を行う。Five Lines は作曲家自身の音楽的理念であるが、各ラインが個々の音楽的特徴を形成しており、様々な技法の実践とともに提示される。《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の具体化を分析理論的に捉えることによって、西洋音楽史のなかに自らの立ち位置を刻み込んだプロコフィエフの挑戦を概観する。

1-1-2. Five Lines と芸術思潮との接点

1) ラインとイズムの関連

プロコフィエフが提唱した Five Lines における各々のラインは、当時の芸術思潮と関連性を持つ。1910年代のロシアは、音楽だけでなく、美術、演劇、映画など芸術分野全般において、様々な主義による新しい芸術運動が開花した時期であった (Roberts 1996:2)。1910年のプロコフィエフは、まだ19歳であり、ペテルブルク音楽院在学中の学生として、作曲および演奏活動を本格的に始動させた時期とも重なる。ロシアの芸術において、美術分野では「光線主義 (Rayonism)」「立体未来派 (Cubofuturism)」, 美術, 演劇, 建築, 音楽では「構成主義 (Constructivism)」などが台頭していた。「未来派」や「構成主義」における機械崇拝の概念と表現は、音楽分野にも共通する。代表的な作品として、オネゲル¹⁰³の「パシフィック 231」(1923)¹⁰⁴, モソロフ¹⁰⁵の「鉄工場」(1926-28) などがある。

当時、プロコフィエフは、ロシアや西欧における諸芸術の美学的思潮の影響のもと、自らの音楽作品を独自の原理で体系化することを模索していたことが考えられる。たとえば、第一の「古典的ライン」は、ストラヴィンスキーの「新古典主義」、第二の「現代的ライン」は、スクリャービンの「神秘主義」、第三の「トッカータ/モーターのライン」は、バルトークやストラヴィンスキーの「原始主義」およびロシア・アヴァンギャルドの「構成主義」、第四の「抒情的ライン」は、ラフマニノフの「後期ロマン主義」、第五の「グロテスク (スケルツォ) のライン」は、シェーンベルクの「表現主義」とも関連する。Five Lines というフィルターからプロコフィエフの音楽を俯瞰すると、芸術主義や作曲技法において、同時代の作曲家たちとの共通項を見出すことができる。

2) 線主義と構成主義

プロコフィエフの Five Lines と関連する他芸術の美学的概念として、アレクサンドル・ロトチェンコ (1891-1956) が提唱した「線主義 (リニイズム)」がある。ロトチェンコは、プロコフィエフと同年 (1891年) に生まれたロシアの画家、彫刻家、デザイナー、写真家であった。構成主義の旗手としても知られている。ロトチェンコが提唱した線主義 (リニイズム) という理念は、プロコフィエフの音楽作品における Five Lines と、美学的概念および構造原理において共通性がみられる。プロコフィエフの場合、Five Lines の発想の原点や提唱に至った経緯については、あきらかにされていない。

本研究では、プロコフィエフの音楽的理念の背景にある美学的側面を認識するために、ロトチェンコによって提唱された線主義 (リニイズム) の問題を取り上げ、プロコフィエフとロトチェンコの両者の作品における理念と構造体系を比較的に論考する。以下は、ロトチェンコが線 (ライン) へ着眼し始め、線主義 (リニイズム) を提唱した経緯である。

¹⁰³ Arthur Honegger (1892-1955) : フランス出身のスイスの作曲家。「六人組」のひとりである。代表的な作品に《劇音楽》「ダヴィデ王」「火刑台上のジャンヌ＝ダルク」などがある。

¹⁰⁴ 1920年代のパリではオネゲルの「パシフィック 231」が流行していた。1922年から1936年にかけては、プロコフィエフもパリに在住していた。プロコフィエフの日記において、オネゲルを含むパリの「六人組」のメンバーとも交流していたことが記されている。

¹⁰⁵ Alexander Mosolov (1900-1973) : ロシア出身の作曲家。ルリエーやロスラヴェツらとともに「ロシア・アヴァンギャルド」の重要人物のひとりとされている。モスクワ音楽院においてグリエール (プロコフィエフの師) とミャスコフスキー (プロコフィエフの親友) に師事。モソロフの作品は、「機械的な駆動性」という特徴を持つことから、「構成主義」と関連する。代表的な作品として、《バレエ》「鉄鋼」(1927), 《交響的エピソード》「鉄工場」(1928) などがある。

「ロトチェンコが『線』の概念に着目し始めたのは、多くの研究者も指摘するように、1919年末から1920年にかけてといつてよいだろう。彼の研究ノートを見ると、描画によるエスキースには1919年の日付が打たれており、1920年1月には『新しい作品を「リニイズム」と名付けようと思う』と述べている。同年1月15日、再び『新しい作品を「リニイズム」と呼ぼうと思う。それは無対象的創造の新しい流れである』といい、同じ日付で次のように記していた。リニイズムを源泉とし、無対象的創造という抽象性以降の対象の全く新しい理解という対象的創造の領域へ流れこむ、新しいリアリズム」（江村 2002:121）。

ロトチェンコが線主義（リニイズム）の理念を打ち出し始めたのが、「1919年から1920年」とされる。同時期のプロコフィエフは、1918年にロシアを離れ、アメリカでの音楽活動を開始した時期であった（n.d.: 54-57）。しかも、プロコフィエフ自身が2冊目の自伝において、Five Lines という音楽的理念を提唱した時期は「1941年」である¹⁰⁶。ロトチェンコが線主義（リニイズム）を提唱した時期から「約20年」というタイムラグがある。プロコフィエフの場合は、おそらく、1936年の祖国帰還後に、初期から後期の作品にかけて一貫して存在するFive Linesの特徴を回顧的に述べたのではないだろうか。両者の「線」に対する理念の提唱については、時期的なずれを除いて、概念的な共通性がみられるからである。

ロトチェンコは、「線主義」の理念として、「線はすべてに打ち勝ち、絵画の最後の砦—色彩、階調、ファクトゥーラ、平面—を攻略した」（桑野 1996:117）と説明した。ロトチェンコの絵画において、「線」に対する位置付けは、他の構成要素と比べて特別なものであった。「線」の解釈については、以下の指摘がある。「絵画を特徴づける諸要素——色彩、色調、ファクトゥーラ、平面——に対して、『線』を重視すること。『線』はここで絵画の主要な要素に含まれておらず、構成を打ち建てる際の重要な要素としてみなされている」（江村 2002:122）。

一方、プロコフィエフの場合、Five Linesの提唱において、「ライン」そのものに対する記述は残していない。プロコフィエフの「ライン」は、音楽作品における独自の主義や原理を指すものとして解釈できる。「ライン」は、作品の音楽を組み立てるための一種の中核となる。「ライン」という構成上の原理によって、旋律、和声、リズムなどの要素がより効果的に組み合わせられ、ひとつの音楽作品を構築するからである。

ロトチェンコとプロコフィエフの両者の技法上の特性として共通する点は、芸術作品をひとつの「建造物」として構成するという考え方である。両者が追究した芸術表現の原理は、「構成」の提唱でもあった。

「ロトチェンコは『無対象』の探求において『線』を見出し、その『線』は『事物』の制作における『構成』の基盤となっていた。この時期の立体作品には、他の芸術家と同様、建築への興味があったことを忘れてはならないだろう。当時、構成主義は建築の分野においても大きな流れを生み出した。その一方で、新しい技術への興味はロトチェンコを別の新たな領域へと導くことになった」（江村 2002:125）。

¹⁰⁶ 「マニフェスト」とは、ロトチェンコの「線主義（リニイズム）」のように、「宣言」が先になされたあとで、作品が発表されるものであるが、プロコフィエフの場合、作品発表が終わったあとに、Five Linesが「マニフェスト」された。

ロトチェンコの「線」が、絵画における重要な構成要素であったことと同様に、プロコフィエフの場合も、Five Lines が、音楽作品を構築するうえでの基礎となっている。たとえば、Five Lines のなかの第二の「現代的ライン」は、和声上の技法において具体化されているが、「楽曲構造に関わる」という特徴を持つのである (Roberts 1993:27-28)。

「構成主義」については、「芸術上の実践ならびにそれを示す用語として登場するのは、1920 年から 21 年にかけての冬」(桑野 1996: 153) とされる。ロシアにおける「構成主義」の用語上の定義や解釈については、その多様性から混乱しているという問題が指摘されているが (桑野 1996: 153)、この芸術思潮は、「絵画、彫刻はもとより (中略)、写真、グラフィック、舞台芸術、建築等々の領域へ進出」(桑野 1996: 154) した視覚芸術の現象として顕著なものであった。

「線主義 (リニズム)」が芸術家の個人の提唱であったことに対し、「構成主義」は、諸芸術全般の大きな潮流となる。「線 (ライン)」とは、芸術作品における構成要素をつかさどる原理であるといえる。音楽と絵画というジャンルの相違から、ロトチェンコとプロコフィエフの「線」に対する具体的な表現上の概念や位置付けは異なることが考えられるが、自らの芸術を定義するための一種の「独創的視点」であると同時に、「構造原理」であるといえる。

「構成主義」については、さらに「科学技術」「工業化」「機械化」とも関連する点に特徴がある。ミリマノフは、「科学技術」と「芸術思潮」の関連性と提唱の問題について、次のように述べている。

「科学の世紀は、商業の世紀でもある。この意味ではマニフェストとは、商品を広告する商人たちの叫び声である。ただしそれは特殊な商品である。そこでは、信仰の新シンボルがうたがわれている。抽象主義や分割主義、同時主義、光線主義、立体未来主義、構成主義、オブ・アートの理論家たちは、さまざまなかたちで科学に訴えている。たいていの場合、前面に押し出されていたのは科学の実践的必要性ではなく、科学のもつ天下公認の権威であった。色彩や運動等の知覚の研究に依拠した理論や『造形芸術の数学的公式』を発見しようとする試みによって可能となったのは、新しいものを発見しようとするよりもむしろ、芸術のなかにつねに存在していたものの体系化であることが多かった。そうした理論や試みは、まず第一に、アヴァンギャルドのような現象を裁可するものとして呼びだされており、そのことが科学・工業文明のシステムのなかで科学がもつ聖なる機能を改めて示していた」(2001:38)。

20 世紀になると、各々の芸術思潮の背景には、科学技術の躍進や商業主義の発展などの現象が起きていた。「マニフェスト」が芸術という一種の「商品」を売り出すための「宣伝」であり、芸術作品には、理論的な試みで体系化され得る「システム」が存在するということが指摘されている。ロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちは、「みずからの作品のなかに『コンストラクション (構成)』や『組立』を見いだしており、自分の創作原理を『構成』ないしそれに近い言葉で説明」(桑野 1996: 153-154) していたことから、「マニフェスト」と「システム」の構築の観点では、ロトチェンコやプロコフィエフのマニフェストが、ロシア・アヴァンギャルドの芸術表現の典型例であるともいえる¹⁰⁷。

プロコフィエフは、Five Lines というマニフェストによって創造した音楽をどのような「商品」として捉えていたのだろうか。自伝において、「商標」という観点から、音楽の創作スタイルと生産 (つまり、

¹⁰⁷ 「構成」と「組立」という手法は、《ピアノ・ソナタ》の楽曲構造において確認できる。楽曲の旋律における主題動機のレベルでも、各ソナタ間、各楽章間を統一する循環動機のような構成要素によって「構築」されていることが分かる。

発表して公演すること) について次のように述べている。

「わたしは新たな旋律的デザインを探し始めた。しかし、デザインの目新しさというのは、注意を惹かないものである。聴き手は、すぐにそれを理解することができずに、気がつかないまま聴き逃してしまうのであろう。旋律についても同じである：もし、旋律が耳馴染みのあるパターンに従えば、(人々に) 容易に理解してもらえるであろう、しかしすぐ簡単にそれがごみ箱へ捨てられることになるだろう。耳馴染みのないデザインの旋律は、最初は旋律として全く受け入れられない、なぜなら、それは、これまでに旋律的と見なされなかったフレーズで構成されているからである。しかし、もし、作曲家が正しいのであれば、旋律の可能性の範囲を拡大するであろう、そして、聴き手は、礼儀をわきまえて距離を置いているとしても、作曲家に追随せざるを得ない。わたしは、この時期の自分の作品を何年か経ったあとに聞くと、はじめのうちは旋律の頭と尻尾が分からないときがあった。しかし、一度、二度、三度演奏すると、それがまさにあるべき姿であることが分かる。さて、もし、以前は完全にはつきりしていたことが、いつもすぐに理解できないとすれば、どのようにして、聴き手にそれをすぐに理解してもらうことを期待できるのだろうか、特に、もし、その聴き手に眼識がない場合はきちんとした商品を生産していた会社が、現在は無茶苦茶な会社になってしまったと聴衆が異議を申し立てる代わりに、もう少し『商標』に信頼を置いてくれることを、わたしはおそらく望むだろう。耳がすぐに受け入れられる音楽が必ずしも良い音楽であるとは限らない(歴史が我々にそれを教えてくれる)ということを中心に留めて、わたしの『不可解』な作品にもう少し真摯に注意を傾けていただけたら、わたしたちはお互いを即座に理解することができるだろうと確信している。」¹⁰⁸(n.d.:70-71)

上掲において、プロコフィエフの「旋律デザイン」についての一例が示されている。「旋律ライン」は、Five Lines のなかの第四の「抒情的ライン」と関連する。Five Lines が一種の「商標」として、作品に対する価値付けの意味を持つという見方もできる。

以下に、《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の論考と分析を提示する。Five Lines に基づく音楽表現の分析的例証により、プロコフィエフの「ライン」が音楽作品において「構成原理」としての役割を果たしていることを明示する。

¹⁰⁸ “[...], I had begun to search for new melodic designs. But novelty of design is something that does not strike the attention. The listener, unable to grasp it at once, will pass it by without noticing it. It is the same with a melody: if it follows a familiar pattern it will be easily understood, but will soon as easily find its way into the waste-basket. A melody of an unaccustomed design is not accepted as a melody at all at first because it consists of phrases hitherto not considered melodious. But if the author is right, he will have extended the range of melodic possibilities and the listener is bound to follow him, if only at a respectful distance. It sometimes happened that coming across one of my own compositions of this period after a lapse of several years I would be unable to make head or tail of it at first. But after playing it once, twice, three times, the things would see that all was exactly as it should be. Now, if I myself cannot always immediately comprehend something that was perfectly clear to me before, how can I expect the listener to grasp it at once, especially if he is not particularly discerning? I might perhaps wish that he would have a little more faith in the “trade mark” instead of protesting that the firm used to turn out decent goods and has now gone berserk. If he would bear to in mind that music which the ear takes in at once is not necessarily good music (history teachers us that), and would give a little more serious attention to my “incomprehensible” composition I am sure we could speedily understand one another.”
(引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

第二節 《ピアノ・ソナタ》における Five Lines

1-2-1. ラインの概要と例証

作曲者は、自伝において、Five Lines として、第一の「古典的ライン」、第二の「現代的ライン」、第三の「トッカータ/モーターのライン」、第四の「抒情的ライン」、第五の「スケルツォ（グロテスク）のライン」という五つの音楽的特徴を提示した。本研究では、Five Lines の各々のラインにおける用語上の語源を検証する。作曲者の自伝における証言から、各々のラインの位置付けについて考察する¹⁰⁹。すなわち、第一の「古典的ライン」の用語となる「Classical (英)」、第二の「現代的ライン」の用語となる「Modern (英)」、第三のトッカータ/モーターのライン」となる「Toccata (英)」および「Motor (英)」、第四の「抒情的ライン」となる「Lyric (英)」、第五の「スケルツォ（グロテスク）¹¹⁰のライン」となる「Scherzo (英)」の語源を検証する。各ラインの用語には、複数の意味があり、一概に解釈できるものではない。しかしながら、用語上のルーツを考察すると、プロコフィエフが提唱した Five Lines という音楽的特徴は、各ラインの用語の語源からも西洋音楽史のなかに起源を持つことが分かる。たとえば、第一の「古典的ライン」は、「古典派」、第四の「抒情的ライン」は、「ロマン派」の作品の音楽表現に基づいている。Five Lines には、作曲者の独自の理念だけでなく、古典派から現代へと繋がる歴史性までもが提示されている可能性がある。用語上の語源を検証したあと、《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の実践例として、分析的例証を試み、音楽表現の具体化を譜例とともに明示する。分析対象作品として、各ラインについて、複数の《ピアノ・ソナタ》のなかから代表的な分析例を挙げる。各々のラインの発想のルーツと実際の表現上の特徴と傾向を考究することで、Five Lines に集約された作曲者の理念と技法の問題について、解釈の一例を提示する。

第一の「古典的ライン」の分析については、古典的構造を形成する「循環動機」の一例を挙げる。第2番 Op. 14 の第一楽章および第四楽章、第6番 Op. 82 の第一楽章および第四楽章のそれぞれの循環動機について音楽的特徴とともに例証する。第二の「現代的ライン」については、《ピアノ・ソナタ》のなかでも際立つ現代的な和声語法とともに不協和的な音響的印象を与える第2番 Op. 14 の第一楽章、第5番 Op. 38 の第三楽章、第7番 Op. 83 の第一楽章から抜粋し、実証的に提示する。第三の「トッカータ/モーターのライン」については、同一音型の反復とともに複調性や調性の連続的な変化などによる音楽的な推進力が確認できる楽章を中心に取り上げる。第2番 Op. 14 の第四楽章、第4番 Op. 29 の第三楽章、第6番 Op. 82 の第四楽章、第7番 Op. 83 の第三楽章から具体的な一例を提示する。第四の「抒情的ライン」については、旋律において抒情的なパッセージから例証する。第3番 Op. 28、第4番 Op. 29 の第一楽章、第4番 Op. 29 の第二楽章、第6番 Op. 82 の第一楽章、第6番 Op. 82 の第二楽章、第7番 Op. 83 の第一楽章、第7番 Op. 83 の第二楽章、第8番 Op. 84 の第一楽章から一部を提示する。第五の「スケルツォ（グロテスク）のライン」については、「音の跳躍」「アクセント」「スタッカート」「手の交差」といった独特の奏法に基づく音楽的要素のコントラストが確認できる楽章を取り上げる。第2番 Op. 14 の第二楽章、第2番 Op. 14 の第四楽章、第4番 Op. 29 の第三楽章、第6番 Op. 82 の第二楽章から抜粋して例証する。以下に、各ラインの分析結果を提示する。

¹⁰⁹ 本章における Five Lines の語源的概念や音楽的特徴のルーツの考察は、拙著（『S.プロコフィエフ《ピアノ・ソナタ》におけるポリテクス―『5つのライン』のマニフェスト―』『ロシア・東欧研究』ロシア・東欧学会編、第43号、2014年、63-75頁）の一部を要約し、改訂したものである。

¹¹⁰ 「グロテスク (grotesque)」は、音楽分野の専門用語として存在しない用語であり、美術もしくは文芸の分野において適用される。したがって、本研究では音楽分野の専門用語として存在する「スケルツォ」について用語上の語源の検証と意味の解釈を行った。

1) 第一「古典的ライン」

プロコフィエフの音楽に備わる「古典性」のルーツは、幼少期における音楽教育にあった。ピアニストであった母の影響を受け、古典派やロマン派の作品に関心を持つようになったことが証言されている。作曲家自身は、自らの音楽的背景と古典派の音楽への興味の始まりについて、次のように言及している。

「わたしの父はモスクワ生まれで、ペトロフスク・ラズモフスキー農業学校を卒業後、ソンツォフ一家が所有する広大な土地の支配人となった。わたしの母はピアノを大変上手に演奏した：主に、ベートーヴェンとショパンを演奏し、そのおかげでわたしは幼少期から真面目な音楽を嗜んだ。」¹¹¹ (n.d.:15-16)

プロコフィエフの場合、いかなるジャンルの作品の形式構造においても、「古典性」の存在がある。幼少期からベートーヴェンのような古典派の作曲家の音楽に日常的に親しんでいたことがその要因のひとつであろう。とりわけ、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》は、プロコフィエフの幼少期における生活の一部ともいえるほど身近な音楽であった。母のピアノ演奏を聴くことによって、音楽的な洞察力や培われていった背景が考えられる。

「わたしは母のピアノ演奏を熱心に、そして批判的にさえありながら注意を傾けて聴いた。わたしは自分の好みの曲があると、『その曲が好き』と報告していた。夜には、わたしの部屋から四部屋離れたところで母が演奏していたベートーヴェンのソナタを聴きながら、しばしば眠りに落ちた。」¹¹² (n.d.:16)

上掲の通り、ピアノ演奏の教育による影響から、作曲者にとって「古典性」が、最も重要な音楽的特徴のひとつであったことが考えられる。実際に、作曲者は、自らの音楽作品における第一のラインを「古典的ライン」として提示した。西洋音楽史のなかで、「古典的」(英: Classical) という用語には、複合的な定義¹¹³が存在するが、作曲者が第一のラインと位置付けた通り、「古典的」という用語そのものが、「第一」と「原理」という語源を持つ。作曲者が述べた「古典的ライン」の本質的概念は、17世紀初期の「古典的」(英: Classical) の定義とも一致する。自伝における「古典的ライン」の見解は、次の通りである。

¹¹¹ “My father, a Moscovite by birth and a graduate of the Petrovsko-Razumovsky Agricultural Academy, was manager of a huge estate in the steppes belonging to the Sontsov family. My mother played the piano quite well: chiefly Beethoven and Chopin, which gave me a taste for serious music from early childhood.” (引用者による日本語訳)

¹¹² “I used to listen with keen and even critical interest to my mother’s playing. “I like that little song,” I would announce when something took my fancy. At night I often fell asleep to the strains of a Beethoven sonata being played my mother four rooms away from mine.” (引用者による日本語訳)

¹¹³ Hertz and Brown, “Classical”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05889> (retrieved on 9 October 2014) を参照。用語の概念として、17世紀初頭においては、「形式上の、規則的な、ランク(階級)に見合う、是認された、真正の(忠実な)、主要な(第一位の、最高の)、原理・原則」という意味がある。形式に関連するものとして、異なる文化からの幅広い音楽に適用される用語である。概して、「古典的」「古典主義」「古典風の(古典的影響を受けた)」と表現される。‘Classical’ という用語の概念は多岐に渡り、主要なものを要約すると、1) 形式的秩序、2) 卓越性(秀逸性)のモデル、3) 古代のギリシアやローマの文化的な所産の影響、3) 「ロマン主義的」の対義語などである。

「古典的ラインは、幼少時代に母の演奏するベートーヴェンの《ソナタ》にまで遡ることができる。このラインは、ときには新古典的形式（ソナタや協奏曲）を形成し、ときには18世紀の芸術作品を模倣したものもある（ガヴオットや《古典交響曲》、《シンフォニエッタ》の一部）」¹¹⁴（n.d.:36）

第一のラインの概念は、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》がルーツとなっており、「ソナタ形式」¹¹⁵において確認できる。プロコフィエフの個人的な音楽教育の背景に加えて、用語の語源やその歴史的伝統からも「第一」のラインとして位置付けられている。第一の「古典的ライン」は、ベートーヴェンの音楽的な伝統の継承を意味するものであるという解釈もできるだろう。

《ピアノ・ソナタ》における「古典的形式」と「楽曲構造」は、Five Linesのなかの第一の「古典的ライン」の顕在化といえる。プロコフィエフの場合、全体の形式構造において古典的な特性を持つ。旋律においては、主題動機の効率性や循環形式が駆使されている点、和声においては、現代的な傾向がみられるものの全体的な調性が伝統的である点、リズムにおいては、伝統的な手法を逸脱することがない点がプロコフィエフの音楽の特徴である。

以下に、初期および後期の作品から古典的構造に関わる「循環動機」の一例を示す。初期作品のなかでは、第2番 Op. 14の第一楽章における展開部103小節目（譜例1）からのe mollによる第二主題¹¹⁶が、同一ソナタの第四楽章の展開部の132小節目（譜例2）で「循環動機」として提示される¹¹⁷。第2番 Op. 14の第一楽章と第四楽章の循環動機は、完全に同一のものである。「循環動機」は、プロコフィエフの第一の「古典的ライン」が具体化された一例である。

¹¹⁴ “The first line was the classical line, which could be traced back to my early childhood and the Beethoven sonatas I heard my mother play. This line takes sometimes a neo-classical form (sonatas, concertos), sometimes imitates the 18th century classics (gavottes, the Classical Symphony, partly the Sinfonietta).”（引用者による日本語訳）

¹¹⁵ 《ピアノ・ソナタ》（全9曲）の各楽章の形式は以下の通りである。第1番作品1（Allegro）「ソナタ形式」、第2番作品14 第一楽章（Allegro, ma non troppo）「ソナタ形式」、第二楽章（Scherzo）「三部形式」、第三楽章（Andante）「三部形式」、第四楽章（Vivace）「ソナタ形式」、第3番作品28（Allegro tempestoso）「ソナタ形式」、第4番作品29 第一楽章（Allegro molto sostenuto）「ソナタ形式」、第二楽章（Andante assai）「変奏曲形式」、第三楽章（Allegro con brio, ma non leggiero）「ソナタ形式」、第5番作品38（改訂版 作品135）第一楽章（Allegro tranquillo）「ソナタ形式」、第二楽章（Andantino）「三部形式」、第三楽章（Un poco allegretto）「ソナタ形式」、第6番作品82 第一楽章（Allegro moderato）「ソナタ形式」、第二楽章（Allegretto）「三部形式」、第三楽章（Tempo di valzer lentissimo）「三部形式」、第四楽章（Vivace）「変則ロンド形式」、第7番作品83 第一楽章（Allegro inquieto）「ソナタ形式」、第二楽章（Andante caroloso）「三部形式」、第三楽章（Precipitato）「変則ロンド形式」、第8番作品84 第一楽章（Andante dolce）「ソナタ形式」、第二楽章（Andante sognando）「ロンド形式」、第三楽章（Vivace）「変則ロンド形式」、第9番作品103 第一楽章（Allegretto）「ソナタ形式」、第二楽章（Allegro strepitoso）「三部形式」、第三楽章（Andante tranquillo）「変則ロンド形式」、第四楽章（Allegro con brio, ma non troppo presto）「ロンド形式」である。

¹¹⁶ 「循環動機」は第一の「古典的ライン」の典型例であるが、同時に、抒情的なフレーズを形成している。よって、第四の「抒情的ライン」とも関連することが考えられる。

¹¹⁷ 第二楽章と第四楽章の循環動機については、展開部の12小節目までが提示されている。13小節目以降になると、異なるパッセージが提示される。



Ex. 1 (左) : Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 2 Op. 14, 1st movement, mm. 103-116

Ex. 2 (右) : Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 2 Op. 14, 4th movement, mm. 132-147

第6番 Op. 82の第一楽章においては、提示部の第一主題（譜例3）が、A durで提示されるが、「循環動機」として、同一ソナタの第四楽章のセクションEおよびコーダ（譜例4）でも同じ主題が再び提示される。第四楽章における循環動機のパターンは断片的であるが、第一楽章で提示された原型と一致し、調性、和声、リズムが同一のものである。テンポについては、各ソナタで異なる。第一楽章が *Allegro* であることに對し、第四楽章のセクションEでは *Andante* であり、コーダで *Vivace* へと回帰する。第四楽章では、循環動機が反復的に提示される。

第2番 Op. 14 および第6番 Op. 82 おける循環動機は、いずれも、同一ソナタのなかで統一的な古典的構造を生み出す重要な要素である。プロコフィエフの第一の「古典的ライン」について、当時の「新古典主義」との関連性から鑑みると、芸術思潮とも結び付く音楽的特徴のひとつでもある。プロコフィエフがヨーロッパで音楽活動を行っていた1920年代は、新古典主義の潮流の影響によって、多くの作曲家の作品で「古典への回帰」がみられた時期でもあった。



Ex. 3 (左) : Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 1st movement, mm. 1-3

Ex. 4 (右) : Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 4th movement, mm. 185-190

新古典主義の典型的な作品として、プロコフィエフは、ハイドンの《交響曲》を模倣した《古典交響曲（交響曲）》第1番 二長調 Op. 25 (1918) を残している。《交響曲》第2番 Op. 40 は、ベートーヴェンのソナタとの類似性がある。自伝において、「わたしは『鉄と鋼でできた』大規模な交響曲（第2番）を書く決心をした。主要主題はすでに作曲していた。それはいくらかベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》Op. 111 のアウトラインに類似していた。」¹¹⁸(n.d.:63)と記している。プロコフィエフの「古典的形式」は、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ》に由来していることが証言されている。

同時期にストラヴィンスキーも、《ピアノ・ソナタ》《ピアノ協奏曲》《バレエ音楽》などで新古典主義

¹¹⁸ “This decided me to write a large symphony “to be made of iron and steel.” I had already composed the main theme. It was somewhat similar in outline to that of Beethoven’s Sonata, Op. 111.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

的作品を次々と発表した。主な作品として、《ピアノ・ソナタ》(1924)、《ピアノと管楽器のための協奏曲》(1924)、《ピアノと管弦楽のためのカプリッチョ》(1929)、《二台のピアノのための協奏曲》(1935)、ペルゴレーシ¹¹⁹の原曲に基づくバレエ音楽《プルチネルラ》(1920)、バレエ音楽《ミューズを率いるアポロ》(1928)などがある。

ストラヴィンスキーは、新古典主義をひとつの様式として音楽作品のなかで確立した作曲家である。しかしながら、ストラヴィンスキーの場合、初期の原始主義、中期の新古典主義を経て、晩年に音列技法の作品を発表するという劇的な様式変遷があった。「古典性」に対しても独自の見解を持っていた。ストラヴィンスキーは、自伝において《ピアノ・ソナタ》について次のように言及している。

「わたしは、いくつかの楽章からなるピアノ独奏曲を書く決心をした。これがわたしの《ソナタ》だった。しかしながら、わたしは、クレメンティ、ハイドン、モーツァルト (の作品) に見出され、よく知られているように《アレグロ楽章》によって条件づけられている古典派の形式をソナタに当てはめようとはせず、ソナタと名付けた。わたしは、『ソナタ』という語を、『カンタータ』に由来する『カンターレ (伊語：歌う)』と対照的に、『ソナーレ (伊語：鳴り響く)』から派生しているというもとの意味で用いた。したがって、この用語を使用することにおいて、あらかじめ決められた形式によって縛られるとは考えていなかった。」¹²⁰ (1998:115)

ストラヴィンスキーは、「ソナタ」を「形式」として認識するものではなく、本来の用語の意味に則って、ピアノという楽器において「鳴り響く」音楽であるということを強調している。一方、プロコフィエフにとっては、「ソナタ」が「形式」と関係しており、《ピアノ・ソナタ》を「古典的構造」の典型として位置付けられている。「古典性」は、楽曲構造から捉えると、音楽作品における枠組みを指すが、美学的な観点から捉えると、「現代性」に対するアンチテーゼであると同時に、「新たな趣を添えるもの」という解釈もできる。つまり、現代的要素が蔓延した 20 世紀の音楽のなかでは、「古典性」が新奇性をもたらす独自の音楽的特徴になり得るのである。

¹¹⁹ Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) : イタリアの作曲家。ナポリ楽派の一人。オペラ・ブッフアの先駆的作品「奥様女中」「恋する修道僧」などを作曲した。ストラヴィンスキーの《バレエ》「プルチネルラ」には、ペルゴレーシの他に、ガッロ、モンツァといった作曲家による作品も併せて用いられている。

¹²⁰ “I therefore decided to compose a piece for pianoforte solo in several movements. This was my Sonate. I gave it that name without, however, giving it the classical form such as we find it in Clementi, Haydn, Mozart, which as everyone knows, is conditioned by the allegro. I used the term sonata in its original meaning- deriving from sonare, in contrast to cantare, whence cantata. In using the term, therefore, I did not regard myself as restricted by any predetermined form.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

2) 第二「現代的ライン」

第二のラインは「現代的ライン」として提唱されている。西洋音楽史のなかで「現代的」(英: Modern) という用語をはじめて使用したのは、19世紀のドイツの作曲家であるワーグナーであった¹²¹。

プロコフィエフをはじめとする20世紀の作曲家にとって、「モダニズム」は、急進的で斬新な音楽表現に適した美学的潮流として、創作上の重要な主義となった。プロコフィエフは、20世紀という新しい時代の反映とともに、第一の「古典的ライン」の対照的な概念として、第二の「現代的ライン」を並置したことが考えられる。プロコフィエフは、第二の「現代的のライン」について、以下のように述べている。

「第二の近代的な傾向は、タニエーフがわたしの和声を「粗雑」と非難したときから始まっている。まず、このラインはわたしの独自の和声語法を模索するという方法から始まり、その後、力強い感情を表現する語法の追求へと展開していった(《幻影》《絶望》《悪魔的暗示》《サルカスム》《スキタイ組曲》Op. 23のいくつかの歌曲、《賭博者》《彼らは七人》《五重奏曲》《第2交響曲》)。このラインは、主に和声語法において表現されているが、旋律、管弦楽法、ドラマの側面での新しい発展をも包含している。」

¹²² (n.d.:36)

プロコフィエフが「現代的ライン」を認識し始めたのは、幼少期からであった。学生時代には、同時代の作曲家であるスクリャービンからも現代的な和声の影響を受けていた。用語上の起源はワーグナーにまで遡ることができるが、プロコフィエフが実際に現代的な技法の影響を受けたのは、同時代の作曲家による音楽作品からであったといえる¹²³。《ピアノ・ソナタ》における「現代的ライン」は、主に和声において確認できる。自伝のなかで、当時のプロコフィエフの演奏に関するはじめての批評が記されている。

「わたしの作品について書かれた最初の批評のひとつは、次の通りであった：セルゲイ・プロコフィエフのピアノのための小品群は手書き譜から作曲者自身によって演奏され、きわめて独創的であった。この若い作曲家は、まだ音楽院での勉強を修了していないが、超現代的傾向に属しており、大胆さと個性はフランスの現代作曲家をはるかに凌いでいる。この豊かで創造的な幻想の移り気と気まぐれさのすべてを通して、紛れもなく才能の輝きが煌めき、まだ才能は完全に均衡性が保たれてはいないが、すべての感情の突風に圧倒されるのである。」等々(『言葉』1908年、旧暦12月20日。)¹²⁴ (n.d.:26)

¹²¹ Botstein, "Modernism", <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625> (retrieved on 9 October 2014) を参照。

¹²² "The second line, the modern trend, begins with that meeting with Taneyev when he reproached me for the "crudeness" of my harmonies. At first this took the form of a search for my own harmonic language, developing later into a search for language in which to express powerful emotions (The Phantom, Despair, Diabolical Suggestions, Sarcasms, Scythian Suite, a few of the songs, Op. 23, The Gambler, They Were Seven, the Quintet and the Second Symphony). Although this line covers harmonic language mainly, it also includes new departures in melody, orchestration and drama." (引用者による日本語訳)

¹²³ プロコフィエフの「現代性」は、「同時代のロシア・アヴァンギャルドの作曲家であったルリエーやロスラヴェツなどと比べて決しても過度な実験的傾向によって示されるものではなかった」(Roberts 1993:27) という指摘もある。

¹²⁴ "One of the reviews, the first to be written about my work, read thus: "S. Prokofiev's small pieces for the piano, played from manuscript by the composer himself, were extremely original. The young composer, who has not yet completed his musical education, belongs to the ultra-modernist trend and goes much farther than the French modernists in boldness and originality. The unmistakable glow of talent shines through all the whims and caprices of this rich creative fantasy, a talent that is not yet quite balanced, and which still succumbs to every gust of feeling." etc., (Slovo, [The Word], Dec. 20, 1908, Old Style)." (引用者による日本語訳)

プロコフィエフの音楽作品が持つ「現代的な音楽表現」は、批評家によって認められ得る要素でもあった。自伝には、もうひとりの批評家の意見として、「もし、このような理解できない作品をペンの試みとみなすなら、いわば、そこに何らかの才能の跡が認められ得るかもしれない。」¹²⁵という指摘もあった(n.d.:26)。

「現代的ライン」は、20世紀の作曲家のあらゆる作品に通底する音楽的特徴でもある。たとえば、具体的な技法として、一時的な「非和声音」「不協和音」の提示、「三全音」「付加音」の仕掛け、臨時の「遠隔調への転調」「複調性」などが挙げられる。いずれの技法も作曲家固有のものではなく、同時代の作曲家の作品にも共通して確認できる。他の作曲家たちもそれぞれの作品において、和声的な斬新性や複雑なリズム的技法を提示している。

プロコフィエフの場合は、ペテルブルク音楽院在学中に《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14(1912)を発表した。第2番 Op. 14は、初演当時においては賛否両論の作品となった。独特の技法的实践による新奇性によって「モダニスト」として知られるようになった。同時期に《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16も創作していた。初演当時の批評は、プロコフィエフの音楽が聴衆に与えた衝撃的な事実を語っている。

「1913年9月5日(旧暦8月23日)にパヴロフスクでアスラノフ指揮による《ピアノ協奏曲》第2番を初演した。その初演はかなりセンセーショナルであった。聴衆の半数は非難の声を上げて、残りの半数は、拍手喝采だった。初演の批評もまた、(二つに)分かれた。カラティギンは称賛の記事を書いたが、ほかの批評家は皮肉的であった。『サンクトペテルブルク・ガゼット』誌は、娯楽読物として掲載した。『檀上にペテルブルクの学生らしき青年が登場した。その人物は、セルゲイ・プロコフィエフだった。彼は、ピアノの前に座って、鍵盤上のほこりを払っているのか、もしくは鋭くドライなタッチで無作為に叩いているのか、いずれかであったと思われる。聴衆はその演奏をどう理解すれば良いのか分からなかった。何名かの聴衆が文句を呟いているのが聞こえた。ある一組のカップルが立ち上がって、出口へと急いだ。『こんな音楽を聴いていたら気が狂ってしまう!』演奏会場は、空の状態になった。若い芸術家(プロコフィエフ)は、容赦なく金管楽器の不協和音の集合体で協奏曲の演奏を終えた。聴衆は衝撃を受けた。大多数が非難の声を上げた。プロコフィエフは、あざけるようなお辞儀をし、再びピアノの前に座り、アンコールを演奏し始めた。『こんな未来派の音楽は地獄へ落ちてしまえ!』人々が叫んでいるのが聞こえた。『わたしたちは音楽を楽しむためにここへやって来たのに。屋根の上の猫の方が、よっぽどましな音楽を作るだろう!』現代派の評論家たちは、歓喜に包まれていた。『すばらしい!』彼らは叫んだ。『何という新鮮さ!』『何という鋭敏な感受性と独創性!』」¹²⁶(n.d.:33)

¹²⁵ “If one regards these rather unintelligible compositions as a trial of the pen, so to speak, one can perhaps discern some trace of talent in them.” (引用者による日本語訳)

¹²⁶ “The first performance of the Second Concerto took place in Pavlovsk on September 5, 1913 (Aug. 23, Old Style), with Aslanov conducting. It proved quite sensational. Half the audience hissed and the other half applauded. The press was also divided. Karatigin wrote a flattering article, other reviewers were sarcastic. The St. Petersburg Gazette came out with a feuilleton. “On the platform appeared a youth looking like a Peterschule student. It was Sergei Prokofiev. He sat down at the piano and appeared to be either dusting the keyboard or tapping it at random, with a sharp, dry touch. The public did not know what to make of it. Some indignant murmurs were heard. One couple got up and hurried to the exit: ‘Such music can drive you mad!’ The hall emptied. The young artist ended his concerto with a relentlessly discordant combination of brasses. The audience was scandalized. The majority hissed. With a mocking bow, Prokofiev sat down again and played an encore. ‘To hell with this futurist music!’ people were heard to exclaim. ‘We came here for pleasure. The cats on the roof make better music!’ The modernist critics were in raptures. ‘Brilliant!’ they cried. ‘What freshness!’ ‘What temperament and originality!’[...]” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

プロコフィエフの現代的な作品や演奏に対する批評には、当時から肯定的なものや否定的なものがあった。「称賛」と「批判」という二つのタイプに分かれる点に特徴がある。批評家のみならず、聴衆までもが賛否の反応を示していたため、当時、プロコフィエフの音楽がきわめて独創的なものとして強いインパクトを与えたことが分かる。

以下に、第2番 Op. 14 の第一楽章における現代的な和声の典型例を提示する。提示部の第一主題（譜例5）から、d moll の調性が確立されている。確固としたソナタ形式のなかでポリフォニックなパッセージが提示されることから、第一のライン「古典的ライン」の存在が認識できる。ところが、第一主題が演奏された直後、8小節目から、異質な響きがするアクセントが付された不協和的な音型が提示される。cis 音と dis 音の同音反復による音型は、プロコフィエフの斬新な和声語法の典型である。当該音型が、第二の「現代的ライン」として認識され得るものとなる¹²⁷。

Ex. 5: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 2 Op. 14, 1st movement, mm. 1-12

第5番 Op. 38 の第三楽章の提示部の第一主題（譜例6）における1小節目から2小節目にかけては、C dur の調性が確立されている。3小節目から、臨時記号を伴った不協和的なパッセージが提示される。4小節目でgis mollのような響きとなっているが、非和声的な音型による音響的効果によって、第二の「現代的ライン」として認識される。プロコフィエフ自身も、自伝において、第5番 Op. 38 の現代的な音楽語法を認めていた（n.d.: 64）。第二の「現代的ライン」は、主に和声上の不協和的な響きとともに確認できる要素である。《ピアノ・ソナタ》のなかでも第一の「古典的ライン」と対比的に表現されている。

Ex. 6: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 5 Op. 38, 3rd movement, mm. 1-5

¹²⁷ 「リズムにおける機械的な駆動性」から、第三の「トッカータ/モーターのライン」も同時に表現されていることが確認できる。

第7番 Op. 83 の第一楽章（譜例7）では、展開部の190小節目から193小節目にかけて、無調的なパッセージが確認できる。直前でB durのトニックの響きが確立されているが、フォルテ（*f*）で不協和音が連続的に提示される。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》全9曲は、すべて伝統的な調性に基づいているが、唯一、第7番 Op. 83 の第一楽章のみが無調性を持つ作品である。初期の《ピアノ・ソナタ》において確認できなかったような調性の破棄による無調的な「現代的ライン」が確認できる。

Ex. 7: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 7 Op. 83, 1st movement, mm. 184-193

プロコフィエフは、初期作品からスクリャービンの影響を受けていたため、「現代的な要素」に関しては、スクリャービンと比較されることが多い。ロバーツ（1979）が指摘したように、「スクリャービンの場合、楽曲形式や構造という形式的な技法上の特徴へと帰結するものではなく、その斬新な和声的特質が作品において音楽的に音色を強調する効力を発揮している。一方、プロコフィエフの場合は、それが楽曲の構造に深く関わり、音楽的な機能性を持つ」（1993:27-28）。このことは、プロコフィエフのFive Linesのひとつである第二の「現代的ライン」が、楽曲構造において構成要素として機能していることを示唆している。「スクリャービンの和声が『和声の音の再配列』であることに対し、プロコフィエフの和声は、『多声的で独立した和音体系』（1993:27-28）を持つ。プロコフィエフと同時代のロシアの作曲家であるレーマンも指摘した通り、プロコフィエフの第二の「現代的ライン」における独自の音楽的特徴は、「和声の独立した機能性」（1978:21）にあるといえるだろう。

作曲者が自伝において、第二の「現代的ライン」に属するものとして列挙した作品のなかに、《バレエ》「賭博者」Op. 21がある。当時の批評には、「《賭博者》を聴くと、現代的な形式ではあるが、まるでモーツァルトの音楽を聴いたときのような喜びを経験する。」¹²⁸(n.d.:74) という意見があった。批評においても、プロコフィエフの作品のなかに、第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」が対置的に共存していることが語られている。

同時代のロシアの作曲家であったショスタコーヴィチは、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 12 (1926)、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 61 (1942) などの作品で、急進的な和声語法を持つ不協和な響きを生み出した。第二の「現代的ライン」は、プロコフィエフに固有のものではなく、同時代の作曲家にも顕著な要素である。Five Linesのなかでは、第二の「現代的ライン」は、第一の「古典的ライン」とともに最も優先順位の高い音楽的特徴のひとつとして認識され得るものである。

¹²⁸ “Listening to The Gambler,” one of them wrote, “one experiences a delight comparable, though in modern forms, to that evoked by the music of Mozart.”（引用者による日本語訳）

3) 第三「トッカータ/モーターのライン」

第三のラインは、作曲者自身によって「トッカータ/モーターのライン」と呼称されている。作曲者は、二つの用語を単一のラインのなかに位置付けている。「トッカータ」の語源は、イタリア語の *Toccare* (トッカーレ) という「(楽器を) 鳴らすこと、弾くこと (英: 'To Touch')」を意味する用語¹²⁹である。一方、「モーター」のラインは、20 世紀の現代社会の機械化や工業化の反映としての反復的なリズム¹³⁰を意味するものである。「トッカータ」が伝統的な歴史的背景を持つ「古典的な用語」であることにに対し、「モーター」は歴史性を持たない「現代的な用語」である。プロコフィエフは、第一に「古典的ライン」、第二に「現代的ライン」という二つの主要なラインを提唱したあと、第三の「トッカータ/モーターのライン」において、「古典性」と「現代性」の融合を試行したのではないだろうか。作曲者自身は、自伝において、第三の「トッカータ/モーターのライン」について、次のように述べている。

「第三のラインは、トッカータ、もしくは「モーター」のラインであり、これは、おそらくわたしがはじめてシューマンの《トッカータ》を聴いたときに受けた強い印象に遡る。《練習曲》Op. 2, 《トッカータ》Op. 11, 《スケルツォ》Op. 12, 《ピアノ協奏曲》第2番の「スケルツォ」、《ピアノ協奏曲》第5番の「トッカータ」、《スキタイ組曲》における反復的な旋律音型の激烈さ (を表現している部分)、《鋼鉄の歩み》、もしくは《ピアノ協奏曲》第3番におけるパッセージ。このラインは、おそらく最も重要ではないラインかもしれない」¹³¹ (n.d.:36)。

第三の「トッカータ/モーターのライン」は、プロコフィエフがシューマンのピアノ独奏曲《トッカータ》Op. 7 から影響を受けた音楽的特徴である。駆動的なリズムや打楽器的な奏法を通して表現され得る「原始主義」(プリミティヴィズム)とも関連する。

第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」は全作品における主要なラインであるが、両方とも技法や奏法における音楽表現を見出すことよりも、むしろ、作曲者の作品を組み立てる「理念上の原理」として掲げられていることを認識する必要がある。一方、第三の「トッカータ/モーターのライン」、第四の「抒情的ライン」、第五の「スケルツォのライン」に関しては、特定の技法および奏法と結合することによって、各々のラインの存在が明確化される。第三の「トッカータ/モーターのライン」の具体的な技法については、「オスティナート音型」、単音や和音による「同音反復」、「ポリリズム」および「ポリメーター」などが挙げられる。

第2番 Op. 14 の第四楽章では、提示部の第二主題である 50 小節目 (譜例 8) から、アルベルティ・バスとともにアクセントとフォルテ (*f*) によって強調を伴った同音反復の音型が提示される。リズム的な駆動性による音楽表現から、第三のライン「トッカータ/モーターのライン」が提示される。和声上は、

¹²⁹ Caldwell, "Toccat", <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28035> (retrieved on 9 October 2014) を参照。鍵盤楽器での演奏を示す用語であるが、プロコフィエフ自身もピアニストであったことから、「トッカータ」のラインがピアノ演奏法に直結する。歴史的には、すでに 16 世紀から「トッカータ」の音楽作品の先例がみられるが、プロコフィエフの場合、「シューマン」に由来するということから、ロマン派時代の作品に影響を受けている。シューマンの「トッカータ」は、ベートーヴェンのソナタの最終楽章となる「トッカータ」の楽章の形式に由来する。

¹³⁰ Whittall, "motor rhythm", <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4558> (retrieved on 9 October 2014)
¹³¹ "The third line is the toccata, or the "motor", line traceable perhaps to Schumann's Toccata which made such a powerful impression on me when I first heard it (Etudes, Op. 2, Toccata, Op. 11, Scherzo, Op. 12, the Scherzo of the Second Concerto, the Toccata in the Fifth Concerto, and also the repetitive intensity of the melodic figures in the Scythian Suite, Pas d'acier [The Age of Steel], or passages in the Third Concerto). This line is perhaps the least important." (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

97小節目から、右手がD durで左手がC durの複調となる。このことから、第二の「現代的ライン」も提示されていると解釈できる（譜例9）。

Ex. 8: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 2 Op. 14, 4th movement, mm. 46-57

Ex. 9: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 2 Op. 14, 4th movement, mm. 94-99

第4番 Op.29の第三楽章（譜例10）では、提示部の推移で同一音型の連続から、第三の「トッカータ/モーターのライン」が提示されている。ソプラノ、内声、バスの各ラインが規則的なリズムを刻み、駆動的な要素を生み出している。和声において、多調的だめまぐるしい変化が確認できる。29小節目でe moll, 33小節目でgis moll, 35小節目ではCis dur, 36小節目でh moll, 37小節目の左手ではh mollの響きが保たれながら、右手ではAs durの響きを持つ。

Ex. 10: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 4 Op. 29, 3rd movement, mm. 23-38

第6番 Op. 82 の第四楽章では、変則ロンド形式の冒頭にあたるセクション A において、第一主題が同一音型の反復（譜例 11）によって、a moll のトニックの響きとともに提示される。駆動的なリズム音型から、第三の「トッカータ/モーターのライン」が確認できる。

Ex. 11: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, mm. 1-4

第7番 Op. 83 の第三楽章では、変則ロンド形式のセクション B にあたる 50 小節目（譜例 12）において、B dur のトニックの構成音による同一音型の反復的な提示によって、第三の「トッカータ/モーターのライン」が認識できる。左手は C dur のトニックの響きを持つことから、複調的である。

Bitonality

B: →

50

mf

C: →

f marcato

Ex. 12: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 50-53

《ピアノ・ソナタ》においては、初期のソナタと比べて、後期のソナタの最終楽章のなかで、第三の「トッカータ/モーター」のラインが発展的に提示されている傾向がある。「同音反復」「オスティナート」「ポリリズム」といった音楽的特徴とともに、高度な奏法的テクニックを伴って提示される。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》と類似するような「トッカータ/モーター」の要素を提示した同時代の作曲家として、ハンガリー出身のバルトーク（1881-1945）やロシア出身のストラヴィンスキー（1882-1971）を挙げることができる。バルトークの《ピアノ・ソナタ》（1926）では、プロコフィエフの音楽と類似するリズム的な駆動性に基づく「トッカータ/モーター」の要素が確認できる。バルトークの場合、「ハンガリー民謡」や「旋法」と結び付いている点に特徴がある¹³²。プロコフィエフの「トッカータ/モーターのライン」は、旋律や和声と結び付きながらも際立って提示される。当時のロシアの芸術思潮のなかでは、構成主義的な作品とも関連性が見出せる要素である。

¹³² 打楽器的な打鍵的奏法によって原始主義的なリズムを表現している。ピアノ演奏法上の観点においては、同時代の他の作曲家のなかでも、バルトークの《ピアノ・ソナタ》《アレグロ・バルバロ》《ピアノ協奏曲》などがプロコフィエフの音楽に求められる奏法と最も近いといえる。

4) 第四「抒情的ライン」

第四のラインは、「抒情的ライン」である。第三の「トッカータ/モーター」のなかの「トッカータ」が鍵盤楽器に属する用語であったことに対し、第四の「抒情的ライン」は、「歌曲」の旋律ラインを指すものである。用語上においては、第三の「トッカータ/モーター」のラインと対照的な要素となる。作曲者は、第四の「抒情的ライン」について、自伝において、次のように述べている。

「第四のラインは、抒情的ラインである。まず、思想的で瞑想的な雰囲気を持つものとして現れるが、常に旋律、とりわけ長い旋律に関連しているわけではなく（《おとぎ話》Op. 3, 《夢》, 《秋のスケッチ》, Op. 9 の歌, 《伝説》Op. 12), 部分的に長い旋律に含まれているときがある（バリモントの詩による合唱作品, 《ヴァイオリン協奏曲》第1番の冒頭部分, アフマートワの詩の歌, 年をとった祖母の物語）。このラインは、ずっとあとになるまで気付かなかった。長い間、わたしはいかなる抒情的な才能も持ち合わせていないと思っていたため、それ（抒情的ラインの発展）には、励みになるものがなく、ゆっくりと発展していった。しかし、時間の経過とともにわたしは自分の作品においてこの側面（抒情的ライン）にますます注意を傾けるようになった。」¹³³ (n.d.:36-37)

第四の「抒情的ライン」は、「ロマン主義」（英: Romanticism）¹³⁴と関連することが考えられる。Five Linesのなかでは、第一の「古典的ライン」は「古典」、第二の「現代的ライン」は「現代」、第三の「トッカータ/モーターのライン」は、「古典および現代」に属する。ところが、第四の「抒情的ライン」のみが「古典」にも「現代」にも属さず、「ロマン派」という中間の時代に位置付けられる。「ロマン派」が、「古典」と「現代」の間に存在するものであることから、作曲者は、第四の「抒情的ライン」を時代の間にある「接続的なライン」として位置付けていたという解釈もできる。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》に関しては、楽曲全体が後期ロマン主義的である第1番Op.1に「抒情性」が確認できるが、すべての《ピアノ・ソナタ》において、部分的に「抒情的ライン」が旋律上に表現されている。

第3番Op. 28の提示部の第二主題（譜例13）では、主調のa mollの第一主題と同主短調の関係にあるC durでレガートを伴う全音階的な旋律ラインが提示される¹³⁵。「素朴に、そして柔らかく」(semplice e dolce)という曲想指示があり、ポリフォニックなパッセージで上声部に「抒情的なライン」が表現されていることが認識できる。

¹³³ “The fourth line is lyrical: it appears first as a thoughtful and meditative mood, not always associated with the melody, or, at any rate, with the long melody (The Fairy-tale, Op. 3, Dreams, Autumnal Sketch, Songs, Op. 9, The Legend, Op. 12), sometimes partly contained in the long melody (choruses on Balмонт texts, beginning of the First Violin Concerto, songs to Akhmatova’s poems, Old Granny’s Tales). This line was not noticed until much later. For long time I was given no credit for any lyrical gift whatever, and for want of encouragement it developed slowly. But as time went on I gave more and more attention to this aspect of my work.”

(引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹³⁴ Samson, “Romanticism”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751> (retrieved on 9 October 2014) を参照。「ロマン主義」は、第一に『芸術』に結び付けられる用語である。西洋音楽史のなかではロマン派の「時代精神」を端的に表わす用語として捉えられている。「ロマン主義」は「リアリズム」や「象徴主義」などの芸術思潮へと繋がる。

¹³⁵ 58小節目からC durとa mollの調性が混在しているような響きを持つが、61小節目のフレーズの終止でC durのI（トニック）の三和音が確認できるため、C durと判別した。



Ex. 13: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 3 Op. 28, 3rd movement, mm. 58-61

第4番 Op. 29の第一楽章 *Allegro molto sostenuto* は、急速楽章であるにもかかわらず、提示部の第一主題から第四の「抒情的ライン」が提示されている（譜例14）。プロコフィエフ自身も、日記のなかで第4番 Op. 29における音楽的な重々しさや深刻な雰囲気に関する記述を残している（2008:431）。第一主題は、c moll であり、ピアノニッシモ（*pp*）で提示される。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の急速楽章のなかでは、最も抒情的な旋律のひとつである。



Ex. 14: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 4 Op. 29, 1st movement, mm. 1-4

第4番 Op. 29の第二楽章 *Andante assai* は、変奏曲形式である。半音階的な上下行形で特徴づけられた抒情的な主題が a moll で提示される（譜例15）。第四の「抒情的ライン」が表現された典型例として確認できる。



Ex. 15: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 4 Op. 29, 2nd movement, mm. 1-8

第6番 Op. 82の第一楽章では、提示部の第二主題において、第四の「抒情的ライン」が C dur で提示される（譜例16）。*Allegro moderato* による A dur の第一主題とは対照的に、*Poco piu mosso* という指示があり、抒情的なパッセージが提示される。両手によるユニゾンで提示されるため、旋律ラインがより強調されている。和声においても協和的で三和音の構成音によって旋律全体が形成されている。



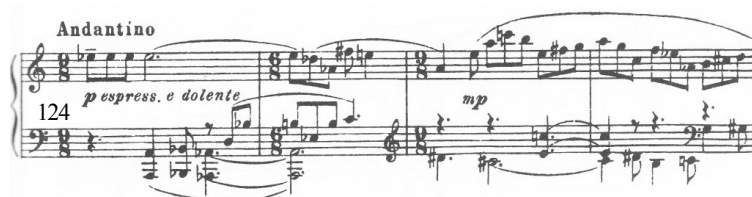
Ex. 16: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 1st movement, mm. 40-45

第6番 Op. 82 の第三楽章 *Tempo di valzer lentissimo* では、三部形式のセクション A の主題において、ポリフォニックなパッセージが提示される（譜例 17）。上声部の旋律ラインにおいて抒情性が確認できる。1小節目から4小節目まで C dur で提示されるが、5小節目から8小節目までの数小節目間で D dur から G dur へと変化する、13小節目で再び C dur へと回帰する。16小節目以降は、多調的となる。調性において、変化が多いが、旋律における抒情的なラインによって音楽的な安定感が保たれている。



Ex. 17: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 3rd movement, mm. 1-3

第7番 Op. 83 の第一楽章では提示部の第二主題において、es 音を中心音とする上声部の旋律が *Andantino* で提示される（譜例 18）。ポリフォニックなテクスチャで「表情豊かに、そして哀しみを込めて」（*espress. e dolente*）という曲想指示の通り、抒情的なパッセージが確認できる。



Ex. 18: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, mm. 124-127

第7番 Op. 83 の第二楽章 *Andante caroloso* では、三部形式のセクション A において、内声部に E dur による抒情的な主題が提示される（譜例 19）。他のソナタの楽章と異なり、主旋律がアルト声部で提示される一例である。ポリフォニックで半音階的なフレーズに特徴を持つ。



Ex. 19: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 2nd movement, mm. 1-4

第8番 Op. 84 の第一楽章 *Andante dolce* では、提示部の第一主題（譜例 20）において、B dur で簡素な旋律が提示される。ポリフォニックなテクスチャによるレガートのパッセージである。ここでも、第四の「抒情的ライン」が認識できる。



Ex. 20: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 1st movement, mm. 1-4

初期から後期にかけて、いずれの第四の「抒情的ライン」も 19 世紀のロマン主義を回想させるものである。第四の「抒情的ライン」は、緩徐楽章や急速楽章の第二主題などで確認できる。旋律の抒情性と結び付く曲想指示がある点が特徴的である。プロコフィエフ自身は、「旋律の重要性」に関する発言¹³⁶を残している。旋律と結び付く第四の「抒情的ライン」は、Five Lines における他のラインとともに、重要な音楽的要素として位置付けていたことが考えられる。ロス, A. は、プロコフィエフの音楽における「旋律性」について、ストラヴィンスキーと比較し、次のように言及している。プロコフィエフの独特の変則音である Wrong Notes に関する指摘もなされている¹³⁷。

「メロディ（旋律）は、ストラヴィンスキーが彼（プロコフィエフ）に打ち打ちできない領域だった。（中略）円熟したプロコフィエフは、叙情的な解放を求めている、『間違っただけの音』（Wrong Notes）は、均整のとれた形式の周りで揺らめく光と影の戯れになっていた。」（ロス 2010: 253）

¹³⁶ プロコフィエフが 1948 年に作曲家同盟書記ティホン・フレンニコフ Tikhon Khrennikov に宛てた手紙より「私が旋律の重要性について疑問を抱いたことは一度も有りません。私は、旋律を愛していますし、旋律を音楽におけるもっとも重要な要素と見做しています。私は、長年にわたって、自分の曲で旋律の質を良くして行くことに努めてきました。旋律を、まったくの初心者にさえただちに理解できるようなものにする、しかも同時に独創的なものにする、作曲家にとってもきわめて難しい仕事です。作曲家は膨大な危険に囲まれています。くだらないものや陳腐なものに陥るかもしれないし、自分がかつて書いた旋律を焼き直さただけということになるかもしれません。この点では、複雑な旋律を作る方が遙かに簡単なのです。作曲家が、自分の旋律に長いあいだ悩まされ、それを作り替えることで、無意識のうちにその旋律を過剰に練り上げて複雑なものとし、簡潔さから外れてしまうことも、起こり得ます。私も、作曲の過程において、この罠に嵌まってしまいました。」（グラウト, D. J./パリスカ, C. V. 2001: 186）英訳は William W. Austin, *Music in the 20th Century* (New York: Norton, 1966), pp. 459-60.

¹³⁷ Wrong Notes については、本論文の第二章以降で詳述する。

第四の「抒情的ライン」は、ロシアの作曲家に共通する国民的特質でもある¹³⁸。ロシア民謡やロシア正教に基づく旋律を作品において提示している。プロコフィエフとストラヴィンスキーは、自伝のなかで、両者とも生まれ育った土地において、ロシア民謡の旋律を耳にしており、そのような自国における音楽経験が、旋律の創作において強い影響をもたらしたことが述べられている。プロコフィエフと同様、ラフマニノフもピアノ作品において抒情的な旋律ラインと結び付けて「鐘の音」¹³⁹を用いた。ストラヴィンスキーもロシア民謡に基づく旋律的な素材を声楽作品において使用する¹⁴⁰といった特徴がみられる。

ラフマニノフやスクリャービンのピアノ作品でも、初期のプロコフィエフと共通する抒情的なラインが確認できる。ラフマニノフは、プロコフィエフの作品と異なり、生涯を通じて作品全体において後期ロマン派的で抒情的な音楽的特徴を持っている。ラフマニノフの代表的なピアノ作品として、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 28 (1907)、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 36 (1913)、《ピアノ協奏曲 第1番》Op. 1 (1891)、《ピアノ協奏曲 第2番 Op. 18 (1901)、《パガニーニの主題による狂詩曲》Op. 43 (1934)などがある。スクリャービンの場合も、《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 6 (1892)、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 19 「幻想ソナタ」 (1897)、《ピアノ・ソナタ》第3番 Op. 23 (1898)などの初期の作品のなかで、後期ロマン派的な抒情性を表現している。プロコフィエフは、初期の《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 においてのみ、ラフマニノフやスクリャービンと類似した後期ロマン派的な音楽表現を示したが、第2番 Op. 14 以降から、現代的な音楽語法の表現へと転換を遂げた。しかしながら、第四の「抒情的ライン」は、初期から後期にかけてのすべての《ピアノ・ソナタ》の一部に組み込まれている音楽的特徴である。

¹³⁸ プロコフィエフやストラヴィンスキー以外にも、ラフマニノフ、ストラヴィンスキー、ハチャトゥリアン、シヨスタコーヴィチをはじめとするロシア出身の作曲家の多くが、ロシア正教もしくはロシア民謡から音楽的な影響を受けた経験を持つ。

¹³⁹ ラフマニノフの「鐘の音」の使用を象徴する代表的なピアノ作品として、《前奏曲 Op. 3-2》(1892) などがある。

¹⁴⁰ ストラヴィンスキーの場合、1910年代から1920年代に発表した声楽曲群（《四つのロシアの歌》、(1919)、《結婚》(1923)など）において、ロシア民謡の提示が確認できる。

5) 第五「スケルツォ（グロテスク）のライン」

第五のラインは、「スケルツォ（グロテスク）のライン」である。最初に「グロテスクのライン」として記されていたが、プロコフィエフ本人が「グロテスク」という言葉を拒絶したため、自ら「スケルツォ」という用語に置き換えて提示したラインである。本研究では、「グロテスク」と「スケルツォ」の両方の用語と音楽表現について併せて検討する。プロコフィエフは、第五のライン「スケルツォ（グロテスク）のライン」について、次のように述べている。

「これらの四つのラインでとどめておきたいが、五つ目の「グロテスク」とされるラインについては、他のラインから単に逸脱したものと思われるかもしれない。いずれにせよ、この「グロテスク」という言葉が、吐き気がするほど陳腐（な言葉）となったことに対してわたしは反対する。実際に、このフランス語の「グロテスク」という用語をそのように（つまり、陳腐に）扱うことは意味が歪んでしまっている。わたしは自分自身の音楽が性質上、『スケルツォ的』なものとして描写されるか、もしくはスケルツォを様々な段階で描写する三つの言葉、（すなわち）気まぐれさ・笑い・嘲笑の意味を持ったものとして受け入れられたいと思う」¹⁴¹ (n.d.:37)

「スケルツォ」という用語の由来は、「イタリア語の“scherzo”(スケルツォ)であり、ドイツ語の“scherz”や“scherzen”から派生した」¹⁴²ものである。「スケルツォ」と「グロテスク」は異なる概念を持つ用語として認識されるが、音楽史の定義のなかでは、「グロテスク」という用語の語源が「スケルツォ」である¹⁴³。20世紀になって「スケルツォ」の概念が音楽的に歪められた結果、「グロテスク」と呼ばれるものに変化した。プロコフィエフは、「グロテスク」の原型となった「スケルツォ」という用語を提示することで、第五のラインを古典派時代にルーツを持つラインとして位置付けたことが考えられる。

音楽においては、同時代のオーストリアの作曲家であるシェーンベルク（1874-1951）の表現主義的傾向を持つ作品が「グロテスク」と形容されてきた。ロシアでシェーンベルクの作品をはじめて演奏したピアニストがプロコフィエフであった。自伝には、以下のように記されている。

¹⁴¹ “I should like to limit myself to these four “lines”, and to regard the fifth, “grotesque” line which some wish to ascribe to me, as simply a deviation from the other lines. In any case I strenuously object to the very word “grotesque” which has become hackneyed to the point of nausea. As a matter of fact the use of the French word “grotesque” in this sense is a distortion of the meaning. I would prefer my music to be described as “Scherzo-ish” in quality, or else by three words describing the various degrees of the Scherzo-whimsicality, laughter, mockery.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁴² Russell and Macdonald, “Scherzo”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24827> (retrieved on 9 October 2014) を参照。古典派における「スケルツォ」の起源は、ベートーヴェンが《ピアノ・ソナタ》の「メヌエット」の楽章に置き換えられるものとして、「スケルツォ」という楽章を創作したことに始まる。以後、シューマンやブラームスの《ピアノ・ソナタ》などでも「スケルツォ」という名称の作品がみられるようになった。但し、ショパンの「スケルツォ」は単一の独奏作品であることから、他の作曲家の作品と用語の概念が異なるため、区別されている。プロコフィエフの場合、ベートーヴェンやシューマンなどの《ピアノ・ソナタ》から影響を受けていることから、「スケルツォ」という用語が表わす概念は、「冗談」「ジョーク」という意味である。プロコフィエフは、「風刺」という皮肉的な作品も残しているが、「風刺」は作曲者自身によって第二の「現代的ライン」の代表例として定義されている。そのため、「風刺」は、「スケルツォ」の類義語であるが、作曲者本人が「風刺」と「スケルツォ」とを区別していたことが考えられる。

¹⁴³ Russell and Macdonald, “Scherzo”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24827> (retrieved on 9 October 2014)

「わたしは、サンクトペテルブルクの『現代音楽の夕べ』で演奏を続けていた。わたし自身の作品以外にも、西欧の作曲家による新しい音楽作品も演奏し、ロシアでシェーンベルクの作品を初演した。」¹⁴⁴(n.d.:32)

プロコフィエフは、自らの演奏会において、シェーンベルクのピアノ作品も演奏していたことから、当時、少なからず、無調的な作品から技法的な影響も受けていたことが考えられる。シェーンベルクとの音楽的な接点については、「ピアノ演奏」に関してのみであり、「グロテスク」という意味で共通するような創作作品の例はみられない。

プロコフィエフの音楽における「グロテスク」という用語の由来は、本人の証言では、あきらかにされていない。1921年のプロコフィエフのオペラ《三つのオレンジへの恋》Op. 33の初演に対する批評のなかで、はじめて「グロテスク」という言葉が用いられていた。このときの批評家からの指摘が発端となって、「グロテスク」という用語がプロコフィエフの音楽を定義付けるものとして浸透したことが考えられる。

「1926年2月18日に、《三つのオレンジ》がレニングラードで開演した、そして10月9日には、ベルリンで開演した。レニングラードでは、このオペラが成功を収め、各紙が大きなスペースで紹介していた。批評家たちのなかのいくつかの批評は、とても気の利いたものだった。その他の批評は、わたしが嘲笑う対象が誰であるかを知りたがっていた：聴衆に対してなのか、ゴッツィに対してなのか、オペラの形式もしくはユーモアのセンスのない人たちに対してなのか。彼らは、この《オレンジ》(オペラ《三つのオレンジへの恋》のこと)を愚弄、挑戦、グロテスク、そして他にも色々と言っていた：わたしの方は、ただ愉快的なオペラを書こうとしていただけであった。ほぼ同時期に、指揮者なしでのオーケストラ：ペルシムファンズがモスクワでわたしの作品を何度か公演しており、モスクワの人々がわたしの作品について真摯に関心を示したことを知って、とても嬉しかった。」¹⁴⁵(n.d.:67)

オペラ《三つのオレンジへの恋》Op. 33は、イタリアの劇作家であるカルロ・ゴッツィの寓話が原作である。プロコフィエフは、新しいオペラの題材についてメイエルホリドへ相談したことから、『三つのオレンジへの恋』を知り、創作を決意したという経緯があった。1918年4月8日(旧暦21日)にエントリーされたプロコフィエフの日記にメイエルホリドとの会話についての記述がある。

¹⁴⁴ “I continued to perform at the Evenings of Modern Music in St. Petersburg. Besides my own compositions, I played new music by Western composers and was the first to perform the works of Schonberg in Russia.” (引用者による日本語訳)

¹⁴⁵ “On February 18, 1926, the Three Oranges opened in Leningrad, and on October 9 in Berlin. In Leningrad the opera was a success and the press gave it a good deal of space. The comments of some of the reviewers were very sensible, others wanted to know whom I was laughing at: the audience, Gozzi, the operatic form or at those who had no sense of humour. They found in the Oranges mockery, challenge, grotesque, and what not; all I had been trying to do was to write an amusing opera. At about the same time the conductor less orchestra; the Persimfans, gave several concerts of my music in Moscow and I was very pleased to learn that Moscow showed serious interest in my work.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

「わたしは、オペラのために活気のある題材をみつけない、という願いがあることをメイエルホリドに伝えた、彼（メイエルホリド）は、『三つのオレンジへの恋』をわたしに読むように勧めてくれた。」¹⁴⁶ (2008:271)

プロコフィエフは、その五日後の1918年4月13日（旧暦26日）の日記において、メイエルホリドに勧めもらった『三つのオレンジへの恋』を読み、大変気に入ったことを喜びとともに書き記している（2008:273）。プロコフィエフがオペラ化した《三つのオレンジへの恋》は、風刺的なテーマを持ち、プロコフィエフが第五の「スケルツォ（グロテスク）のライン」として示した「気まぐれさ」「笑い」「嘲笑」の要素が音楽のなかで表現されている。

メイエルホリドは、演劇における「グロテスク」は、「コントラスト」であるとした。グロテスク化とは、「対極にある要素の特徴を誇張し、コントラストを明確化した上でそれらを衝突させるように組み合わせる。」（楯岡 2005:186）という手法である。プロコフィエフの《三つのオレンジへの恋》Op. 33で、ストーリーに合わせて、音楽表現のコントラストが強調されている。たとえば、調性における長調と短調の対比、器乐的な要素と声乐的な要素の対比などがある。Five Linesに関しては、第二の「現代的ライン」と第四の「抒情的ライン」との対比的な表現がみられる。これらの相反する要素の衝突によって引き起こされる音楽表現が「コントラスト」を生み出し、「グロテスク」と認識されるような音響的效果が提示されることになる。

プロコフィエフの音楽作品で提示されている「スケルツォ」の要素については、自伝や日記においても具体的な音楽的特徴に関する記述が確認できなかった。本研究では、ベートーヴェンのスケルツォにみられる作曲技法（Macdonald 2001: 487）に準じて、「パッセージ」「テクスチュア」「リズム」においてプロコフィエフの独自の音楽的特徴が確認できるセクションを「スケルツォのライン」とであるとみなした。具体的な技法として、「音の跳躍」「急速なパッセージの動き」「アクセント」「スタッカート」「シンコペーション」「同音反復」などが考えられる。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における「スケルツォ」の例は、初期作品からすでに確認できる。たとえば、第2番Op. 14の第二楽章 Scherzo では、曲名に「スケルツォ」という名称が与えられている。三部形式のセクションAのa mollの主題（譜例21）で、「スケルツォのライン」が提示される。旋律ラインは、跳躍するパッセージで構成されている。アクセントやスタッカートなどのアーティキュレーション記号が伴う。手の交差という独自の奏法とも関連して提示されている。



Ex. 21: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 2 Op. 14, 2nd movement, mm. 1-6.

¹⁴⁶ "I told Meyelhold of my desire to find an effervescent subject for an opera, he gave me The Love for Three Oranges to read." (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

第二楽章と同様に、第2番 Op. 14 の第四楽章では、展開部における g moll の第一主題（譜例 22）のなかで、「音の跳躍」「アクセント」「スタッカート」「手の交差」という作曲者の独自の奏法的特徴のすべてが「スケルツォのライン」を形成する要素となっている。



Ex. 22: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 2 Op. 14, 4th movement, mm. 160-170

第4番 Op. 29 の第三楽章では、提示部の C dur の第一主題（譜例 23）において、奏法上の運動性に関わるパッセージのなかに「スケルツォのライン」が提示されている。音の跳躍とともに数多くのアーティキュレーション記号によってパッセージが特徴付けられている。



Ex. 23: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 4 Op. 29, 3rd movement, mm. 1-7

第6番 Op. 82 の第二楽章では、三部形式のセクション A の第二主題（譜例 24）において、アルペジオによる旋律と和音の組み合わせによって、音の跳躍やスタッカートなどを伴う「スケルツォのライン」が提示されている。C dur の調性が確認できるが、不協和的な音型の存在から和声的な歪みがある。

Ex. 24: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 2nd movement, mm. 27-38

Five Lines のなかでも第五の「スケルツォのライン」に基づく音楽表現には、ピアノ演奏上も高度なテクニックが要求される。演奏者の身体性とも関連し、他のラインと比べても際立った運動的な特性を持つことから、演奏効果の高さを提示する要素にもなる。分析結果として、第五の「スケルツォ（グロテスク）のライン」は、音楽表現において旋律、和声、リズム上の対比的な要素から生み出されるが、Five Lines のなかの他の四つのラインに対しても「コントラスト」を生み出す特殊なラインであると考えられる。

1-2-2. 音楽表現と解釈

1) コンビネーションとコントラスト

Five Lines は、五つのカテゴリーのなかで異なる音楽的特徴を持ち、技法や奏法とも関連して表現される。各々のラインは、音楽作品に単体で存在するものではない。各ラインに音楽の三要素（旋律、和声、リズム）が有機的に結合し、様々な組み合わせパターンによって提示される。本研究では、Five Lines における各々のラインの組み合わせパターンの一例を検討する。

作曲家自身が、音楽における「音の組み合わせ」というものについて、どのような見解を持っていたのかを考察する必要がある。プロコフィエフは、随想集において、「音符」そのものの組み合わせパターンについて、以下のように言及している。

「音楽では、曲はある一音もしくは別の音で始まる。二つ目の音には、オクターブの範囲のなかで上行、もしくはオクターブの範囲のなかで下行するいずれかの音を選択することができる。両方のオクターブ（上のオクターブと下のオクターブ）には、十二の音がある。もし、これに最初に開始した音を付け加えると（旋律では同じ音を二回繰り返すことができるため）、すでにこの曲の二つ目の音には二十五種類あり、三つ目の音には 25×25 で、六百二十五種類となる。それでは、たとえば八つの音でできた短い曲を想像してみよう。何種類の選択肢があるだろうか？ 25×25 を六回で、いくつになるだろうか？鉛筆と紙切れを持って、自分で合計を出してみよう。結果は、六十億通り¹⁴⁷ほどであったと思う。これらの八つの音からわたしたちに六十億の曲が作曲できるというわけではない。しかし、作曲家が旋律を作る音を選べる組み合わせには、六十億種類の組み合わせが存在する。」¹⁴⁸(n.d.: 125)

作曲者は、ピアニストであると同時に、優れたチェス・プレイヤーでもあった。随想集においては、チェスの駒の動きの選択方法についても例に挙げている（n.d.: 125）。音楽における旋律の動きの可能性については算出によって提示している。ところが、音楽における音の動きの可能性は、旋律における音楽的特徴にとともに、和声やリズムの要素も加わるため、単純に算出された確率通りに決定するわけではない。作曲者は、「音の組み合わせ」パターンについて、次のように補足している。

「でもそれだけではない。音には違った長さがあり、リズムは旋律を変える。それ以外に、和声、対位法、伴奏も旋律の性質を変える。このようにしてすべての可能性を論じ尽くす以外には、六十億をさらに何倍にもしなければならぬのである。」¹⁴⁹(n.d.: 125-126)

¹⁴⁷ 25×25 を 6 回、つまり 25 の七乗 = 6,103,515,625（六十一億三百五十一万五千六百二十五）通り。

¹⁴⁸ “In music we begin a tune with one or another note. For the second note we can choose any of those lying within the limits of the octaves going up or the octaves going down. Both octaves have 12 notes. If we add to this the note with which we have begun (for in a melody we can repeat one and the same note twice), we have already 25 variants for the second note of our tune, and 25 multiplied by 25 for the third, i. e., 625 variants. Now imagine a short tune of say eight notes. How many different variants does that offer us? I will tell you: 25 multiplied by 25 six times of 25. How much does that come to? Take a pencil and a slip of paper and work out the sum for yourself. The result, I believe, is something like 6,000 million possibilities. That does not mean that one can make six thousand million tunes out of these eight notes. But there exist six thousand million combinations out of which the composer might choose those that would be melodious.”（引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺）

¹⁴⁹ “But that is not all, Notes have different lengths and the rhythm changes the melody completely. Besides this, harmony, counterpoint, accompaniment also change the character of the melody. Hence the six thousand million can be multiplied still more for all the possibilities to be exhausted.”（引用者による日本語訳）

音楽における「音の組み合わせ」については、作曲者自身が無数の可能性を熟知していた。チェスの駒の動きとも関連付けながら、音の動きについては、「確率」という数学的な視点から捉えていた。プロコフィエフが随想集で言及した「音の組み合わせ」の問題と関連して、以下では、Five Lines の各々の組み合わせパターンについて考察を行う。

Five Lines に関して、五つの音楽的特徴があることを考えると、それらの種類として成立するのは、一種類、二種類、三種類、四種類、全種類（五種類）の「五つ」の種類である。各々の種類において、一種類の組み合わせには「5 パターン」、二種類の組み合わせには「10 パターン」、三種類の組み合わせには「10 パターン」、四種類の組み合わせには「5 パターン」、全種類（五種類）の組み合わせには「1 パターンのみ」というように、全部で「31 パターン」もの組み合わせが存在することが考えられる¹⁵⁰。

以下に、《ピアノ・ソナタ》を一例として、Five Lines の各種類とそれぞれの組み合わせパターンを提示する。

一種類の組み合わせ (5 パターン)

- 1) 第一「古典的ライン」
- 2) 第二「現代的ライン」
- 3) 第三「トッカータ/モーターのライン」
- 4) 第四「抒情的ライン」
- 5) 第五「スケルツォのライン」

二種類の組み合わせ (10 パターン)

- 1) 第一「古典的ライン」 + 第二「現代的ライン」
- 2) 第一「古典的ライン」 + 第三「トッカータ/モーターのライン」
- 3) 第一「古典的ライン」 + 第四「抒情的ライン」
- 4) 第一「古典的ライン」 + 第五「スケルツォのライン」
- 5) 第二「現代的ライン」 + 第三「トッカータ/モーターのライン」
- 6) 第二「現代的ライン」 + 第四「抒情的ライン」
- 7) 第二「現代的ライン」 + 第五「スケルツォのライン」
- 8) 第三「トッカータ/モーターのライン」 + 第四「抒情的ライン」
- 9) 第三「トッカータ/モーターのライン」 + 第五「スケルツォのライン」
- 10) 第四「抒情的ライン」 + 第五「スケルツォのライン」

三種類の組み合わせ (10 パターン)

- 1) 第一「古典的ライン」 + 第二「現代的ライン」 + 第三「トッカータ/モーターのライン」
- 2) 第一「古典的ライン」 + 第二「現代的ライン」 + 第四「抒情的ライン」
- 3) 第一「古典的ライン」 + 第二「現代的ライン」 + 第五「スケルツォのライン」
- 4) 第一「古典的ライン」 + 第三「トッカータ/モーターのライン」 + 第四「抒情的ライン」

¹⁵⁰ 上記の組み合わせパターンは、実際に楽曲において表現されている組み合わせパターンを検証する前段階として、各々のラインの組み合わせとして成立するものを単に算術して提示したものである。

- 5) 第一「古典的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」＋第五「スケルツォのライン」
- 6) 第一「古典的ライン」＋第四「抒情的ライン」＋第五「スケルツォのライン」
- 7) 第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」＋第四「抒情的ライン」
- 8) 第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」＋第五「スケルツォのライン」
- 9) 第二「現代的ライン」＋第四「抒情的ライン」＋第五「スケルツォのライン」
- 10) 第三「トッカータ/モーターのライン」＋第四「抒情的ライン」＋第五「スケルツォのライン」

四種類の組み合わせ (5パターン)

- 1) 第一「古典的ライン」＋第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」
＋第四「抒情的ライン」
- 2) 第一「古典的ライン」＋第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」
＋第五「スケルツォのライン」
- 3) 第一「古典的ライン」＋第二「現代的ライン」＋第四「抒情的ライン」
＋第五「スケルツォのライン」
- 4) 第一「古典的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」＋第四「抒情的ライン」
＋第五「スケルツォのライン」
- 5) 第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」＋第四「抒情的ライン」
＋第五「スケルツォのライン」

全種類 (五種類) の組み合わせ (1パターンのみ)

- 1) 第一「古典的ライン」＋第二「現代的ライン」＋第三「トッカータ/モーターのライン」
＋第四「抒情的ライン」＋第五「スケルツォのライン」

作曲者は、自伝において Five Lines を語る時、各々のラインに対して、「第一」から「第五」までの番号を付したうえで述べていた。もし、各ラインの説明時に「第一」から「第五」までの数字が記されていないとしたら、「古典」「現代」「トッカータ/モーター」「抒情」「スケルツォ」の五つの音楽的特徴は、すべてが同等の重要性を持つものとして捉えることができたかもしれない。その場合、各ラインの重要度は均等なものであるといえるだろう。ところが、実際には、「第一」から「第五」まで、各々のラインの説明の前に数字が付されたうえで語られている。作曲者の思考の背景として、Five Lines の第一から第五までの提示を、優先度の高いものから並べた可能性があるという解釈も成り立つのである。その観点から鑑みると、Five Lines のうちで最も重要なものが第一の「古典的ライン」、次に重要なものが第二の「現代的ライン」、その次に重要なものが第三の「トッカータ/モーターのライン」という形で最も重要なものから順に提示していった可能性が考えられる。プロコフィエフが Five Lines のなかで最も重要とみなしたラインは、やはり「第一」のラインである。「現代的ライン」よりも「古典的ライン」を最も優位なラインと位置付けているのではないだろうか。第一から第五までのラインを優先順位の高い順に並べると、第一ライン>第二ライン>第三ライン>第四ライン>第五ラインというヒエラルキーの存在が確認できる。そうすると、必然的に Five Lines の数値の低ければ低いほど（つまり、第一や第二など）、音楽的な重要性が高くなるという可能性も考えられる。

Five Lines の種類と組み合わせについて、実際に楽曲における提示例を検証すると、「一種類の組み合わせ (5パターン)」というものは、すべて成立しない。作曲者は、第一の「古典的ライン」と第二の「現

代的ライン」をあらゆる作品に通底する音楽的要素として組み込んでいる。第一の「古典的ライン」もしくは、第二の「現代的ライン」については、作品における必須のラインであるといえる。第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」のうえに加わる形で第三の「トッカータ/モーターのライン」、第四の「抒情的ライン」、第五の「スケルツォのライン」が提示されるパターンが多い。

「二種類の組み合わせ (10 パターン)」のうち、第一の「古典的ライン」もしくは第二の「現代的ライン」が含まれているものは、「7 パターン」ある。その「7 パターン」のなかで最も重要性が高い組み合わせとして考えられるのが、1) 第一「古典的ライン」+第二「現代的ライン」のパターンである。実際に《ピアノ・ソナタ》のなかでも、第一「古典的ライン」+第二「現代的ライン」の組み合わせパターンは、あらゆるセクションにおいて確認され得る。「三種類の組み合わせ (10 パターン)」のなかで、最も重要度が高いパターンは、1) 第一「古典的ライン」+第二「現代的ライン」+第三「トッカータ/モーターのライン」と2) 第一「古典的ライン」+第二「現代的ライン」+第四「抒情的ライン」のパターンである。

Five Lines の解釈方法として、各ラインのヒエラルキーの存在をもとに読み解くという一例を示したが、複数の種類 (二種類、三種類、四種類、全種類) における組み合わせパターンについては、作曲者自身による言及が残されていないため、それらのヒエラルキーの存在を証明する根拠がない。各種類の組み合わせパターンにおける重要性の優先順位については、異なった解釈が必要となる。作品における音楽表現に関しては、組み合わせの「種類」の数が多いほど、音楽がより一層複雑なものとなり、入り組んだ解釈が必要となる。各種類の組み合わせパターンについては、組み合わせの数が多くなればなるほど、技法的表現の難易度も比例して高くなる。もし、「技法上の難易度」を「音楽的な重要度」とみなすとすれば、各種類の組み合わせパターンに関しては、数が高いものほど重要性が高いという可能性も考えられる。

《ピアノ・ソナタ》における急速楽章のなかで、最も多いと考えられる Five Lines の組み合わせは、基本の第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」のセットとともに、第三の「トッカータ/モーターのライン」が加えられるケースである。第五の「スケルツォのライン」が組み合わせされるパターンも多い。一方、緩徐楽章における最も多い組み合わせパターンとして、基本の第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」のセットとともに、第四の「抒情的ライン」という形が多い。急速楽章と緩徐楽章の間の奏法上の「コントラスト」という観点においては、急速楽章における第三の「トッカータ/モーターのライン」と第四の「抒情的ライン」の二つのラインが対照性を示すラインであるという解釈もできる。第三の「トッカータ/モーターのライン」と第四の「抒情的ライン」が、同一セクションに共存することはあまりない。第五の「スケルツォのライン」については、急速楽章と緩徐楽章を問わず、あらゆるセクションにも付加的に表現されるラインである。

結果として、第一の「古典的ライン」と第二の「現代的ライン」の組み合わせは、作品上の基盤として、プロコフィエフのすべての作品に共存する。作曲者は第三の「トッカータ/モーターのライン」と第四の「抒情的ライン」をセクションによって使い分けている。同一ソナタのなかで急速楽章と緩徐楽章、第一主題、第二主題というように、対比的な音楽表現を行うときに、第三の「トッカータ/モーターのライン」と第四の「抒情的ライン」のコントラストを効果的に用いている。最終的に第五のラインとして、「スケルツォのライン」が付加的に提示されるが、「スケルツォ」の要素には、プロコフィエフの特有の技法と奏法上のテクニックが結集していることから、作曲者の音楽の独自性を端的に示すラインでもある。《ピアノ・ソナタ》においては、他のラインとともに第五の「スケルツォのライン」が組み合わせられるというパターンが多い。

2) 考察と解釈例

Five Lines について、ミンターンは、「プロコフィエフの Five Lines は、彼の作品を分類するための基本的な略図として信頼できる。」¹⁵¹ (1997: 28) と指摘した。作曲家本人によって「古典的ライン」と称されているものは、主に《ソナタ》《協奏曲》《メヌエット》《ガヴオット》《スケルツォ》のような「伝統的な形式的枠組み」である。そのなかでも、「ソナタ形式」は作曲者にとって最も重要な形式であり、《ピアノ・ソナタ》は、生涯に渡って作曲された特別なジャンルであった。プロコフィエフは、第一のラインへ「古典」を位置付け、それは「新古典主義」という美学的思潮とも結び付く。第二のラインとして、「古典」と対照的な意味を持つ「現代的ライン」を置いた。「現代的ライン」は、和声語法における試みに反映される。ミンターンは、プロコフィエフの Five Lines の第二の「現代的ライン」と第四の「抒情的ライン」について、次のように述べている。

「プロコフィエフの場合、色濃い抒情的ラインが、重要かつ様々なスキルを持つ作曲家であることを示している。しかし、激しい現代的ラインは、技巧以上のものを示しており、それは音楽を美学的にも意義あるものにしていく。」(1997: 28)¹⁵²

第三の「トッカータ/モーターのライン」は、旋律におけるオスティナート音型の反復に代表される。初期のピアノ曲《トッカータ》Op. 11 (1912) にルーツを確認できるが、《ピアノ・ソナタ》においては、第一楽章や最終楽章などの急速な楽章¹⁵³において第三の「トッカータ/モーターのライン」が確認できる。プロコフィエフ本人が、「この『トッカータ』のラインは、おそらく最も重要でないもの」と言及した理由として、ミンターンが以下の指摘をしている。

「例えば、ディアギレフに向けて《アラとロリー》の作曲に取り組んでいる間、プロコフィエフは、音楽における的確な原始主義的、動的性質を表現しようと努力していた。早くも、《トッカータ》Op. 11 では、リズム的な進取性がプロコフィエフの音楽の顕著な質だった。それは、彼が決して完全に放棄しようとしなかったものであった。しかし、自伝では、リズム的な進取性が自らの名声を形成するのに貢献したという不釣り合いな強い役割をプロコフィエフが自覚していて、彼が多彩な様式のパレットで、一人のアーティストのイメージを描こうとしたということを示している。」¹⁵⁴ (1997: 26)

¹⁵¹ “I rely on Prokofiev’s five lines as the basic scheme for sorting his works. I augment this approach with analysis of pitch and rhythm. To obtain more breadth in the sampling, works are drawn from several time periods.” (引用者による日本語訳)

¹⁵² “For Prokofiev, a strong lyric line shows a composer with considerable and diverse skills. But a strong modern line shows more than craft; it validates the music aesthetically.” (引用者による日本語訳)

¹⁵³ 通常、《ピアノ・ソナタ》の第一楽章と最終楽章（ソナタが三楽章構成の場合は「第三楽章」、四楽章構成の場合は第四楽章となる）がテンポの急速な楽章となっている。これらの急速な楽章に駆動性や運動性を表わす「トッカータ/モーターのライン」が確認できる。

¹⁵⁴ “For example, while working on *Ala and Lolly* for Diaghilev, Prokofiev strove for precisely a barbaric, motor quality in the music. As early as the *Toccata*, op. 11, rhythmic aggressiveness was a prominent quality of Prokofiev’s music, one he never discarded completely. But in the *Autobiography*, Prokofiev shows his awareness of the disproportionately strong role which rhythmic aggressiveness played in shaping his reputation, and he works to paint a picture of an artist with a diverse stylistic palette.” (引用者による日本語訳)

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》を演奏もしくは鑑賞した場合、他のライン以上に、第三の「トッカータ/モーターのライン」が最も印象度の高い音楽的特徴として認識される。それにも関わらず、作曲者本人が第三の「トッカータ/モーターのライン」を「それほど重要でない」(n.d.:36)と言及した理由は、ミンターンの指摘にあるように、プロコフィエフが初期の作品から意識的に実践してきた「リズム的な駆動性」のイメージが、同時代の人々のなかで最も先行してしまい、第一の音楽的要素とさえ認識されかねないと危惧した結果であったといえる。プロコフィエフの音楽は、実際には第三の「トッカータ/モーターのライン」が際立った印象を与えたとしても、それだけを表示しているのではない。同時代の美学的思潮とも関連する複数のラインを組み合わせた多彩なラインの組み合わせを自己の音楽的特徴として提示していたことに意味がある。ミンターンは「ライン」を「様式」であると言及している。Five Linesとは、作曲者の音楽的理念の総体であるが、各ラインが音楽作品のなかで様々な技法と結合することにより、「様式」として認識されるものであることが考えられる。Five Linesが多彩な様式と形容されているように、プロコフィエフの「ライン」における理念と技法の原理がより複合的な要素を持つものであることが確認できる。

第四の「抒情的ライン」は、作曲者の卓越した音楽的要素のひとつであり、ロシアの民謡的な旋律素材とも結び付いて提示される。《ピアノ・ソナタ》では、前期、中期、後期という生涯に渡るすべての時期を通して、作曲者の個性のひとつとして表現されている。

最後に、作曲者本人の言葉によって、「グロテスクなライン」から新たに置き換えられた第五の「スケルツォのライン」には、プロコフィエフの技法と奏法の独創性の一端を見出すことができる。用語上の意味や技法的特徴からも、他のラインとは異なる位置付けにあることから、Five Linesの全体の「コントラスト」を形成するラインであることが考えられる。

プロコフィエフは、Five Linesに基づきながら、伝統性と革新性という、相反する対照的なものを効果的に表現しようとした。プロコフィエフが提唱したFive Linesは、これまで「言葉」のレベルにとどまる「理念的な問題」として扱われていたが、実際には、技法上、奏法上の問題とも関連付けて考察することができる。同時代の作曲家たちも、プロコフィエフが提唱したようなFive Linesの音楽的特徴を用いているが、プロコフィエフの場合、Five Linesという理念に執着し、自らが各ラインに対して固有名詞を与えたことによって、五つの音楽的傾向の「コンビネーション」と「コントラスト」から音楽作品に独自のアプローチを試みているところにオリジナリティがある。Five Linesは、「理念上の問題」「技法上の問題」「奏法的テクニック」とも不可分に関連している。プロコフィエフの独自の「理念」と「技法」は、「奏法」の特徴において具体化され、これら三つのカテゴリーから総合的に作曲者の独創性が形成されていることが考えられる。ミンターンは、Five Linesの捉え方について、以下のように言及している。

「Five Linesは、プロコフィエフの音楽のなかで最も存在感のある特徴であり、存在、不在の問題というよりも、程度の問題なのである。Five Linesのなかの例としてひとつの作品に関して、わたしたちには、ある作品を風刺として扱う感覚があり、それぞれの作品が独自の方法でグロテスク化されたものとして感じるのである。」¹⁵⁵ (1997:28)

¹⁵⁵ “The five lines are best understood as characteristics whose presence in most of Prokofiev’s music is a matter of degree rather than presence or absence. In regarding a piece as an example of one of the five lines are in a sense treating that piece as a caricature and thus each piece, in its own way, as grotesque.” (引用者による日本語訳)

本研究では、《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の論考と分析を行ってきたが、Five Lines の基本的な概念を提示し、ひとつの解釈例として検証を行ったに過ぎない。ミンターンの指摘にもあるように、Five Lines の解釈は、単純に「存在」「不在」の範疇にとどまるものではない。Five Lines に集約された音楽的特徴は、時代と諸芸術のフィールドを横断しており、その理解と解釈については、聴き手の個人の芸術的な技量と感覚に委ねられることになる。

次章では、プロコフィエフの音楽における形式と構造の問題、作曲者の独自の創作方法について考察をする。プロコフィエフの音楽作品においては、Five Lines という独自の音楽的理念のうえに様々な音楽の仕掛けが施されている。

第二章

Prokofiev—形式と構造の分析—

第一節 《ピアノ・ソナタ》—形式と構造—

2-1-1. 音楽構造の特徴

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の分析研究については、これまでに複数の専門書が出版されている。北米の既往研究に関しては、楽曲分析の専門書に加え、博士学位論文 (Ph.D. および D.M.A.)¹⁵⁶において、分析研究の成果が発表されている。しかしながら、その数は限定的である。学位論文の分析研究で取り上げられているテーマには、ピアノ作品全般、《ピアノ・ソナタ》全曲、初期の《ピアノ・ソナタ》、後期の《ピアノ・ソナタ》、ピアノ小品などがある。研究内容としては、形式、主題、和声、調性に関する分析や様式変遷に関する研究が最も多い。音楽作品における形式構造を分析するためには、技法と奏法に関わる様々な音楽的特徴を整理する必要がある。

本章では、プロコフィエフの形式と構造の問題に関連する既往研究として、ベルマン(2008)¹⁵⁷、ミンターン(1997)¹⁵⁸、フィエス(1994)¹⁵⁹、ロバーツ(1993)¹⁶⁰などの研究結果を取り上げる。《ピアノ・ソナタ》における形式構造と音楽的特徴について整理し、プロコフィエフの音楽作品の構成上の原理を分析理論的に明示する。

1) 形式と構造—楽曲構成、テクスチャー—

形式と構造は、Five Lines における第一の「古典的ライン」に位置付けられる。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の形式構造は、「古典的形式」に基づく。《ピアノ・ソナタ》というジャンルのなかでは、いずれのソナタも、第一楽章は「ソナタ形式」であり、第二楽章、第三楽章、第四楽章も「ソナタ形式」¹⁶¹をはじめ、「三部形式」¹⁶²や「変則ロンド形式」¹⁶³などの古典的形式で構成されている。プロコフィエフが形式において古典性を尊重したことは、ベートーヴェンへの敬拝の念に起因する¹⁶⁴。フィエスは、プロコフィエフのソナタ形式の背景として、次の二点を指摘した。「ソナタ形式がプロコフィエフの器楽

¹⁵⁶ 本研究の楽曲分析において、直接的に関連のあるピアノ・ソナタ全曲の代表的な研究には、David Leslie Kinsey (1959), Patricia Ruth Ashley (1963), Sonia Klosek Vlahcevic (1975), Rebecca Gena Martin (1982)などがある。また、作曲構造に特化した分析研究として、Micheal James Thibodeau (1993), Deborah Anne Rifkin (2000), Daniel Cole Bertram (2000), Daniel J. Zimmerman (2002), Courtenay Lucille Harter (2003), Stella Baty Landis (2007)などがある。

¹⁵⁷ 《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 から第9番 Op. 103, 未完の第10番までの全曲が分析されている。「マスタークラス」の記録から、演奏上の問題についても議論がなされている。

¹⁵⁸ 様々な時期における各分野の作品が分析されている。作曲者の様式的な発展は、和声的かつ対位的な強調によって認識されるものであると結論付けている。

¹⁵⁹ ピアノ作品全曲を対象に、ロシア期 (1891-1917), 外国期 (1918-1935), ソヴィエト期 (1936-1953)の三期において、和声、旋律、リズムと拍子、テクスチャー、形式、ピアノ演奏法に関する系統的な分析を行っている。また、最終章では、プロコフィエフのピアノ曲の教授法に関する概論も提示されている。

¹⁶⁰ スクリャービン、プロコフィエフをはじめとするロシアのピアノ作品に関する楽曲構造の分析がなされている。特に、和声および調性の特徴に関してスクリャービンとの比較から両者の相違点を論考している。

¹⁶¹ 初期から中期にかけての《ピアノ・ソナタ》(第1番 Op. 1 から第5番 Op. 38) の最終楽章は「ソナタ形式」である。

¹⁶² いずれの《ピアノ・ソナタ》も中間楽章は三部形式が最も多い。第4番 Op. 29 の第二楽章のみ「変奏曲形式」である。

¹⁶³ 後期の《ピアノ・ソナタ》(第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84) の最終楽章は、すべて「変則ロンド形式」である。作曲者の生涯における最後の《ピアノ・ソナタ》となった第9番 Op. 103 では、第三楽章が「変則ロンド形式」で、最終楽章(第四楽章)が「ソナタ形式」である。

¹⁶⁴ 自伝におけるベートーヴェンの作品研究に関する記述は、以下の通りである。“Before starting work on the quartet, I studied Beethoven’s quartets, chiefly in railway carriages on my way from one concert to another. In this way I came to understand and greatly admire his quartet technique. Perhaps this explains the somewhat “classical” idiom of the first movement of my quartet.”(n.d.: 78)

的な書法の基礎となっている点」「プロコフィエフがピアノの名手であった点」¹⁶⁵ (1994: 49) である。

《ピアノ・ソナタ》は、作曲者にとって器楽ジャンルの基礎となっている。古典的形式における個々の主題動機についても、伝統的な手法が確認できる。たとえば、各ソナタの主要主題は、楽章間で「循環動機」として提示される。主題の効率的な応用として、音型の拡大、縮小、断片化などの変形もなされている。旋律における主題素材については、ジャンル間を越えた「転用」が頻繁に行われていた。自伝では、作曲者自身が、異なるジャンルの主題を様々な作品にも使用していたことが記されている。

「わたしは夏にブルターニュの海岸に引っ越し、《ピアノ協奏曲》第3番の作曲を始めた。長い期間、色々な時間に作曲していたので、曲の大半は仕上がっていた。(中略)しかしながら、この仕事はちっとも捗らず、平行的に上行する三和音のパスセージのみが残された。わたしは、これを《ピアノ協奏曲》第3番の第一楽章の終結に挿入した。1913年には、変奏曲のための主題を作曲して、それを今後を使うときのために長期間に渡って残しておいた。1916年から1917年においては、わたしは何度か《ピアノ協奏曲》第3番(の作曲)に戻ることを試みており、その冒頭(二つの主題)を書いて、第2楽章の主題に二つの変奏曲を書いた。ほぼ同時期には、白い《弦楽四重奏曲》を書くことを熟考していた、すなわち、ピアノであれば白鍵のみで演奏できるような完全な全音階の《弦楽四重奏曲》である。その《弦楽四重奏曲》は、二楽章構成であり、第一楽章はソナタ形式でゆっくりとしたもの、そして最終楽章は、四分の三拍子である。いくつかの『白い』主題は、サンクトペテルブルクで作曲し、ほかのいくつかの主題は太平洋の上で、そして残りの主題はアメリカで作曲した。しかしながら、この仕事は難しすぎることに気づき、単調なものになりすぎるであろうことを恐れていた、そして1921年にその主題の素材を分割することに決めた：副主題は《炎の天使》のレナータの主題になった、第一主題は修道院に用いた、最終楽章の第一主題と第二主題は《ピアノ協奏曲》第3番の最終楽章へ移した。こうして、のちになって《ピアノ協奏曲》第3番を作曲し始めたときは、第一楽章の副主題と最終楽章の第三主題を除き、全体の主題素材がすでに仕上がっていた。」¹⁶⁶(n.d.:58-59)

プロコフィエフは、複数の異なるジャンルの作品を短期間のうちに同時進行で書き進めることができた。《ピアノ協奏曲》《弦楽四重奏曲》《オペラ》が主題において関連性を持っている。いずれの作品も複数の楽章で構成されているが、作曲者の思考のなかでは、主題の転用について整理されていた。自伝においても、異なる作品における同一主題が明確に示されている。プロコフィエフの場合、時間の経過とともに主題素材の扱いについての考えが変化することも記されている。

¹⁶⁵ “Prokofiev’s treatment of form in his early sonatas merits further study for two important reasons. First, the sonata form was the foundation of his instrumental writing. Secondly, Prokofiev was a master of the piano sonata; [...]” (引用者による日本語訳)

¹⁶⁶ “[...] I moved to the coast of Brittany for the summer and set to work on the Third Piano Concerto. Much of it had already been composed at various times over a long period. [...] I made very little progress with this work, however, and only one passage of parallel ascending triads was preserved. This I now inserted at the end of the first movement of the Third Concerto. In 1913 I had composed a theme for variations which I kept for a long time for subsequent use. In 1916-17 I had tried several times to return to the Third Concerto, I wrote a beginning for it (two themes) and two variations on the theme of the second movement. At about the same time I contemplated writing a “white quartet,” i.e., an absolutely diatonic string quartet that would be played only on the white keys of the piano. The quartet was to have consisted of two movements, a slow first movement in sonata form and a 3/4 finale. Some of the “white” themes were composed in St. Petersburg, some on the Pacific Ocean and others in America. However, I found the task too difficult, I was afraid it would prove too monotonous, and now in 1921 I decided to split up the material: the subordinate theme became the theme of Renata in The Flaming Angel, the principle theme I used for the monastery: the first and second themes of the finale went into the finale of the Third Concerto. Thus, when I began working on the latter, I already had the entire thematic material with the exception of the subordinate theme of the first movement and the third theme of the finale.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

テクスチャについては、各声部の音楽的な独立性によって楽曲全体が構築されるというポリフォニックな構造に優位性がある。ロバーツは、「プロコフィエフの音楽は、線的で多声的なものである。その和声は独立した要素の相互作用から生じている。」¹⁶⁷ (1996: 27) と指摘している。ベルマンは、ピアノ独奏曲《三つの小品》Op. 59 より第3曲「田園風ソナティナ」を例に挙げた上で、「プロコフィエフのポリフォニックな声部進行は、明瞭で表情豊かである。」¹⁶⁸ (2008: 44) と述べている。たとえば、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14 の第一楽章の第一主題も、ソプラノ声部、アルト声部、バス声部からなる「三声部」の形式で構築されている。このポリフォニックなスタイルは楽章全体にまで及んでいる。第6番 Op. 82 の第三楽章、第7番 Op. 83 の第二楽章、第8番 Op. 84 の第一楽章と第二楽章のような緩徐楽章を含む多くの楽章において、作品全体がポリフォニックな様式で構成されている。

2) 旋律—音階, 技法—

《ピアノ・ソナタ》第1番 Op. 1 における旋律は、19世紀の後期ロマン派的で安定した調性を持つ。第2番 Op. 14 では、現代的な和声とともに、旋律においても作曲者特有の特徴が提示される。初期作品から、「半音階的音階 (chromatic scale)」「全音階的音階 (diatonic scale)」「全音音階 (whole-tone scale)」(Fiess 1994: 63) などが確認できる¹⁶⁹。第5番 Op. 38 では、初期作品よりも半音階的音階が多用される。斬新な和声語法とともに、旋律においてもより複雑化した特徴が提示される。

プロコフィエフの旋律的特徴に「抒情性」がある。抒情的な特徴は、Five Lines における第四の「抒情的ライン」に位置付けられる。音楽作品における「抒情性」については、作曲者の自伝や日記に加え、既往研究において多くの指摘がある。自伝では、抒情的な旋律を持つ《ピアノ・ソナタ》第8番 Op. 84 と同時進行で《バレエ音楽》「ロメオとジュリエット」を創作していたこと¹⁷⁰ (n.d.: 132) が記録されている。プロコフィエフの抒情性は、当時から高く評価されてきた。第6番 Op. 82 以降の《ピアノ・ソナタ》になると、緩徐楽章において、旋律の技法的特徴が初期作品以上に発展的に提示される¹⁷¹ (Fiess 1994: 82)。

3) 和声—調性, 和音—

プロコフィエフの和声は、「1722年にラモーによって体系化され、20世紀初頭までに多くの作曲家たちによって実践された機能和声のシステムをルーツとしている」¹⁷² (Fiess 1994: 13)。既往研究においては、「プロコフィエフの和声は、ほとんど例外なく三度和声に由来する。それはしばしば付加音によって

¹⁶⁷ “[...] it is linear and polyphonic, and the harmonies result from an interplay of independent strands.” (引用者による日本語訳)

¹⁶⁸ “[...] and his polyphonic voicing can be clear and expressive (Sonatina pastorale, op. 59, no. 3).” (引用者による日本語訳)

¹⁶⁹ 作曲技法のひとつである「音階」は、演奏におけるヴィルトゥオジティとも直結する。急速なパッセージにおける音階の演奏には、ピアニスティックで高度な技巧が要求される。プロコフィエフの場合、独自の作曲技法が演奏上の効果とも結び付いている点に特徴がある。

¹⁷⁰ 自伝における参照箇所は以下の通りである。“I am now writing the Eighth Sonata for Piano, in three movements. The general mood of the work is lyrical. Parallel with the Eighth Sonata I am working on a Third Suite from the ballet Romeo and Juliet in six parts: 1. Romeo at the Fountain. 2. A Square in Verona. 3. Juliet. 4. Juliet's Nurse. 5. Aubade. 6. The Death of Juliet. When the suite is finished I intend to write a Fifth Symphony, the thematic material for which I have already lined up.”

¹⁷¹ フィエスは、ソヴィエト期のプロコフィエフの旋律的特徴について、以下のa)からd)の例を挙げている。“Melodically, Prokofiev also relies in his Soviet-period piano works upon techniques developed in his first period. It is not difficult to find examples of: a) the amusing Prokofiev tune; b) the angular serious melody; c) melodies based upon unusual or chromatically altered scales; d) motivic melodies.”

¹⁷² “Prokofiev's harmonies, even at their most complex, are rooted in the system of functional harmony that was codified by Rameau in 1722 and practiced by major composers until the beginning of the twentieth century.” (引用者による日本語訳)

隠されているが、主として（長，短，減，そして増）三和音と七の和音に基づいている。」¹⁷³ (Fiess 1994: 13) という特徴が確認されている。

アシユレイは、プロコフィエフの和声上の特徴として「西欧の伝統的な和声から出発している」(1963: 41) と指摘し、以下の a) から i) までの具体的な特徴を挙げた。「a) 和声的な横すべりと代用, b) 半音階的な動きとペダル・ポイントに対するひとつもしくはそれ以上のラインによる新しい和音の生成, c) 和声的な省略, d) 並進行, e) 例外的音階に基づく和声, f) 遠隔調や聞き慣れない調に関係した予期せぬ転調, g) 半音階的な和声, h) 多和音や重ね合わされた和音, i) 付加音を通しての新しい和音の生成」¹⁷⁴ (1963: 41) である。各々の作曲技法は、同時代の作曲家とも共通する。

和声のなかで最も独創的な特徴として、Wrong Notes¹⁷⁵ と呼ばれる変則音の存在がある。1920年代の音楽の特徴については、「彼（プロコフィエフ）のスケッチブックにおけるエントリーのなかには、その激烈さとともに1920年代の音楽語法が保存されており、無調性への傾向、半音階主義および全音階主義の気まぐれな混合、不協和音の優位性、そして駆動的なリズム的定則がある。これらのスケッチには、プロコフィエフの創造的な過去のものが含まれている。他のエントリーには、彼（プロコフィエフ）が、将来への方向性を示しながら、カンティレーナ（抒情的な旋律）、全音階主義、そして形式的な機能的和声を集めていることが分かる。」¹⁷⁶ (Aranovsky 2008: 405-406) という指摘がある。第5番 Op. 38 では、「ミクソリディア旋法や全音階に基づく和声」(Fiess 1994: 56) や「多和音や複調性」(Fiess 1994: 58) も頻繁に提示されている。和声の特徴は、Five Lines における第二の「現代的ライン」に位置付けられる。1930年代には二十以上の作品が創作されたが、「1930年代の初頭までに、彼（プロコフィエフ）は決定的な分岐点を迎えた。トッカータのリズム、急な跳躍、スケツルオ的な動き、そして曲芸的（アクロバティック）でピアノスティックなテクニックが「新しい単純性」へと（方向性を）譲ることとなった。」¹⁷⁷ (Aranovsky 2008: 407) という指摘がある。

プロコフィエフの和声的实践は、時代を追うごとに発展した技法へと変化した¹⁷⁸。祖国帰還後の1930年代のソヴィエト期においては、プロコフィエフの音楽が和声的にもより高度な技法を持つものとなった。第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 は、作曲者の和声的実践の集大成ともいえる。

¹⁷³ “Prokofiev’s harmony is derived from tertian harmony with few exceptions. It depends mostly upon triads (major, minor, diminished, and augmented) and seventh chords, although his tertian chords are often disguised by added tones.” (引用者による日本語訳)

¹⁷⁴ “a) Harmonic sideslipping and substitution, b) Creation of new chords by chromatic motion of one or more lines against a pedal point, c) Harmonic elision, d) Parallelism, e) Harmonies based upon unusual scales, f) Unexpected modulations to foreign keys and unusual key relationship, g) Chromatic harmony, h) Polychords and superimposed chords, i) Creation of new chords through added tones.” (引用者による日本語訳)

¹⁷⁵ Wrong Notes とは、調性外音や非和声音などの逸脱した音によって構成された不協和的な響きを持つ集合体を指す。プロコフィエフの Wrong Notes の定義は難しく、前後の関連するセクションを通して分析した場合、ある特定の調性の音であったり、三和音の一部の音としても存在している。但し、それらの個々の音がそれぞれ和声的な機能を備えているにもかかわらず、作品のなかである瞬間に同時に演奏された場合、垂直的な縦の響きとしては「間違った音 (Wrong Notes)」として認識される。プロコフィエフの場合、その「間違った音」として聴こえる複数の音の集合体が和声上の顕著な個性となっている。後世において、それらの音が Wrong Notes と呼称されるようになり、現在ではプロコフィエフの作品の分析対象のひとつとなっている。

¹⁷⁶ “Some of the entries in his sketchbooks preserve the musical language of the 1920s, with its severity, tendency toward atonality, capricious admixture of chromaticism and diatonicism, predominance of dissonance, and driving rhythmic formulae. These sketches derive from Prokofiev’s creative past. Other entries, showing the path to the future, find him gathering toward cantilena, diatonicism, and formal-functional harmony.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁷⁷ “But by the early 1930s, he had reached a decisive turning point. Toccata rhythms, abrupt leaps, scherzo-like motion, and acrobatic pianistic technique ceded to ‘new simplicity’[...].” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁷⁸ プロコフィエフの和声が発展した最も極端な例として、《ピアノ・ソナタ》第7番 Op. 83 の第一楽章が挙げられる。調性音楽として創作された《ピアノ・ソナタ》全9曲（全二十六楽章）のなかで唯一、無調的な作品となっている。

4) リズム, 拍子

《ピアノ・ソナタ》におけるリズム的な特徴については、フィエスが以下のように示唆している。「リズム的には、(プロコフィエフの) 第2ソナタのスケルツォと最終楽章のタランテラは、ベートーヴェンのソナタ Es dur 作品 31-3 において類似した楽章の影響を受けているかもしれない」¹⁷⁹ (Fiess 1994:43)。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》のリズムにおいても、ベートーヴェンなどの古典派時代の技法から影響があったことが考えられる。

リズム的な特徴としては、「ポリリズム」「ポリメトリック」などがある。和声上には「ポリトナリティ (多調性)」などが確認できる。「ポリリズム」のセクションにおける和声は、「複調」「多調」のように二つ以上の調性が組み合わせられていることに加え、作曲者の特有の Wrong Notes と関連している点に特徴がある。ピアノ演奏法においては、「音の跳躍」「アクセント」「スフォルツァンド」などの特徴がみられる。「ポリリズム」のセクションには、作曲者の音楽表現の独創性を形成する様々な要素が集約されている。

プロコフィエフの和声とリズムは、異なる要素が組み合わせられることによって構築されている。楽曲の形式と構造においても、作曲者の音楽的理念と同様に、作曲者は異なる様々な要素をパズルのように組み立ててひとつの総体を創り上げているのである。

¹⁷⁹ “Rhythmically, the scherzo and tarantella finale of the second Sonata may have been influenced by the corresponding movements in Beethoven’s Sonata in E-flat, Opus 31 #3.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

2-1-2. 技法と奏法の結合

奏法的特徴については、「タッチ」や「指のモーション」に代表されるような基本的な特徴が挙げられる。主に作曲技法上の視点からの奏法的特徴、ピアノ書法上の視点からの奏法的特徴の問題¹⁸⁰がある。既往研究では、奏法的特徴に関する考察のなかで、奏法に付随する様々な技法上や書法上の特徴がすべて同列のものとして混在される場合が多い。本研究では、ピアノ演奏における基本的な奏法的特徴を明示したうえで、作曲技法上の特徴とピアノ書法上の特徴について系統的に整理する。

プロコフィエフのピアノ演奏における主要な奏法的特徴としては、「アーティキュレーション」「ノン・レガート」「指のアクティブな動き」(Berman 2008: 22)がある。これらは、ピアノ作品全体における奏法的特徴を指すものである。作曲技法上の特徴としては、「単声の旋律ライン」「オスティナート動機」「半音階的音階」「同音反復」「跳躍」(Berman 2008: 22)がある。ピアノ書法上の特徴としては、「両極端な音域での終止」「同タイプのテクスチュア」「リズム・パターン」(Berman 2008: 22)などがある。

ベルマンは、プロコフィエフのピアノ書法には二つのタイプがあると指摘した。ひとつは、『モーター的な駆動的なタイプ』であり、もうひとつは『瞑想的、抒情的なタイプ』(2008:22)である。急速楽章における技法と奏法の結合は、前者の「モーター的な駆動的なタイプ」に集約されており、Five Lines における第三の「トッカータ/モーターのライン」に位置付けられる。一方、緩徐楽章の場合は、後者の「瞑想的、抒情的なタイプ」と結び付いており、Five Lines における第四の「抒情的ライン」に位置付けられる。Five Lines の音楽表現は、奏法的な領域においても具体化されている。

1) 急速楽章

《ピアノ・ソナタ》の急速楽章における具体的な奏法的特徴としては、「音の跳躍」「急速なパッセージ」「手の交差」などがある。「音の跳躍」は、「広い音域の使用」を伴うものであるが、急速なテンポのなかでは、鍵盤の広範囲に及ぶ音域転換がある。プロコフィエフの独自の作曲技法として、「オクターブ転置」がある。「急速なパッセージ」のなかで、「スケール」「アルペジオ」などが提示される。「スタッカート」「アクセント」などの強制的なアーティキュレーション記号を伴う場合が多い。急速楽章における奏法的特徴は、Five Lines における第五の「スケルツォのライン」に位置付けられることが考えられる。

プロコフィエフ自身が優れたピアニストであったため、《ピアノ・ソナタ》の演奏に関しては、高度なテクニックが要求される。急速楽章における奏法的特徴も、作曲技法と同様に様々な異なる要素が複合的に組み合わされている。

作曲者は、自伝において、《ピアノ・ソナタ》第2番 Op. 14 とほぼ同時期に創作した《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10 および《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 16 における「形式的な完成度」と「個性的なピアノ奏法」について次のように言及した。

「《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10 は、おそらくその構想と完成度の両方の点で、いずれせよ、わたしのはじめての成熟した作品であった。第一に、その構想は、ピアノとオーケストラを組み合わせるために用いられたいくつかの手法において、そして第二に、形式において表現されている：形式は、提示部の後と終結部で繰り返された序奏とともに、短いアンダンテが展開部の前に挿入されており、スケルツォ形式での展開部とカデンツァが再現部を導くソナタ・アレグロ形式である。事実上、この形式は協奏曲が関連のないエピソードの連続で構成されているという理由で批

¹⁸⁰ プロコフィエフのピアノ書法の全体的な特徴の考察は、ロバーツ (1993)、フィエス (1994)、ベルマン (2008) の研究で扱われている。いずれの文献においてもプロコフィエフの書法上の特徴に関する考察結果は共通する。

判された。しかし、これらのエピソードは、かなり強固に関連付けられていた。このアイデアの実行はそれ以前のスコア以上により良いものであり、この協奏曲はほんの少しだけ改訂を加えただけで原型のままに残った。《ピアノ協奏曲》第1番における派手な音の輝かしさといくらかの『アクロバティック』な傾向から、わたしは第2番でそれらの要素をさらに深いものにしていきたいと思うようになった。協奏曲は（最も良いものと最も悪いものを除く）おおよそ二つのカテゴリーに分割できると思われる：一つ目は、ソロのパートがオーケストラとよく調和しているが、演奏者にとってあまり興味深くないもの（すなわち、リムスキー＝コルサコフの協奏曲）である、そして二つ目は、ソロのパートは優れているが、オーケストラは単なる伴奏として扱われているもの（ショパンの協奏曲）である。わたしの第1協奏曲は、前者のタイプに近く、第2協奏曲は、後者に近い。」¹⁸¹(n.d.:30)

プロコフィエフは、リムスキー＝コルサコフやショパンの《ピアノ協奏曲》とも比較したうえで、自らの《ピアノ協奏曲》の音楽的な位置付けを行っている。プロコフィエフの《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10 と第2番 Op. 16 は、それぞれが異なるタイプの作品であることを説明している。プロコフィエフの作品が持つ「曲芸的（アクロバティック）」な傾向は、自伝でも言及しているように、独自の音楽表現と関連し、すべてのピアノ作品にみられるものである。《ピアノ・ソナタ》と《ピアノ協奏曲》における急速楽章については、両方の作品において奏法的特徴が類似する。ピアニストにとって、高度なテクニックが要求されるため、いずれも演奏効果が高い。

2) 緩徐楽章

《ピアノ・ソナタ》における緩徐楽章について、キンゼイは、プロコフィエフのピアノ作品に記された曲想指示である“*caloroso*”, “*tenebroso*”, “*inquieto*”, “*tranquillo*”, “*con agitazione e dolore*”のなかに「ロマン主義」が表現されている点を指摘した(1959:265)。これらの曲想の指示は、《ピアノ・ソナタ》の緩徐楽章において確認できる。

緩徐楽章における奏法的特徴として、「タッチ」「アーティキュレーション」「フレージング」「レガート」などがある。急速楽章では、作曲者の独自の作曲技法に合わせた奏法的テクニックが要求されることに対して、緩徐楽章では、後期ロマン派に代表されるような抒情性に満ちた表情豊かな奏法が必要とされる。

プロコフィエフの場合、ピアノ演奏において独特の高度なテクニックが要求されるものの、緩徐楽章や第二主題などにおけるロマン主義的な音楽表現は、西洋音楽の歴史のなかで培われてきた伝統的な特徴に基づいている。ベルマンは、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の緩徐楽章の特徴として、「ユニゾン」「平易な伴奏」「表情豊かで管弦乐的響き」といった要素を指摘した(2008:22)。技法と奏法の結合

¹⁸¹ “The First Concerto was perhaps my first more or less mature composition both as regards the conception and its fulfillment. The conception is expressed, firstly, in some of the means used for combining piano and orchestra, and secondly, in the form: a sonata Allegro with the introduction repeated after the exposition and at the end; a short Andante inserted before the development; development in the form of Scherzo and a Cadenza to introduce the recapitulation. True, this form was criticized on the grounds that the Concerto consisted of a succession of unrelated episodes. But these episodes were held together quite firmly. The execution of the idea was better than in the previous scores, and the Concerto with a little minor retouching has remained as originally written. The charges of showy brilliance and certain “acrobatic” tendencies in the First Concerto induced me to strive for greater depth in the Second. It seems to me that concertos (except the very best or the very worst) can be divided roughly into two categories: in the first the solo part is well coordinated with the orchestra but less interesting for the performer (viz., Rimsky-Korsakov’s concerto), and in the second, the solo part is excellent, but the orchestra serves merely as accompaniment (Chopin’s concertos). My First Concerto was closer to the first type, my Second, to the latter.” (引用者による日本語訳)

の観点から、急速楽章と緩徐楽章の比較をすると、両者はきわめて対照的な音楽的特徴を持ち、急速楽章における音楽表現が20世紀の現代的な要素を反映するインパクトを与えることに対し、緩徐楽章は、ロマン派から受け継いできた伝統のなかにみられる音楽表現を持っているといえる。

第二節 Prokofievize と Wrong Notes

2-2-1. Prokofievize—既往研究に基づく音楽的概念—

1) 用語の定義

プロコフィエフの楽曲の創作背景には、Prokofievize と呼ばれる独自の作曲法が存在する。本研究では、Prokofievize の全容を概観するとともに、作曲者の音楽表現の独創性の原点となる「創作過程」の一端を提示する。作曲者の音楽的理念と独自の作曲法は、《交響曲》《室内楽曲》《声楽曲》《器楽曲》《オペラ》《バレエ》《映画音楽》などのいずれのジャンルの作品においても確認できるものである。本研究では、Prokofievize の考察の対象ジャンルを、《ピアノ・ソナタ》という形式のみに絞り込んで分析を行っている。その理由として、《ピアノ・ソナタ》はプロコフィエフ自身が生涯をかけて最も執着してきたジャンルであり、形式と構造の構築性において、作曲者の全芸術作品における縮図として分析することができるからである。

Prokofievize の概念と技法の問題に関して、作曲者の息子の証言、後世の研究者であるクレイマーによる仮説的定義、《ピアノ・ソナタ》と Wrong Notes の関係性から多角的に検証を行う。《ピアノ・ソナタ》における音楽的理念と独自の作曲法の在り方を紐解きながら、作曲者が Prokofievize という作曲法によって音楽的な独創性を確立してきた背景を探究する。

Prokofievize という独自の作曲法の存在については、作曲者の息子が、「父（プロコフィエフ）は、まず、音楽を書いて、それを『プロコフィエフ化（Prokofievize）』するのです」¹⁸²（Kramer 1988: 518）という証言を残した。しかしながら、作曲者自身は、この作曲法に関して自らの証言を残していない。既存研究においても、Prokofievize という用語の存在とプロセスの仮説のみが提唱される段階にとどまっている¹⁸³。本章では、作曲者本人のスケッチブックや自筆譜などからも仮説を裏付けながら、Prokofievize という作曲法の用語上の概念から実践に至るまでの全体像について検証する¹⁸⁴。

2) 後世による仮説的定義

Prokofievize の創作過程における具体的な技法を特定するために、作曲者本人による「スケッチブック」自筆譜などの一次資料を検証する必要がある。作曲者の息子の証言にも示されている通り、Prokofievize とは、作曲者のより個性的な音楽表現を成し遂げるための「創作過程」を指しているのではないかと考えられる。本研究では、Prokofievize の具体的な創作過程と既往研究で提唱されている仮説的定義について、作曲者本人の一次資料から作曲技法の筆跡から検証する¹⁸⁵。

¹⁸² “Prokofiev’s son once remarked that his father first writes music and then ‘Prokofievizes’ it.”（引用者による日本語訳）

¹⁸³ クレイマーは、Prokofievize を「二層化」による作曲手法であると仮説的に指摘している。第一層の作業の段階では、18世紀や19世紀の伝統的な音楽構造に基づく一般的な型にはめ込み、第二層の段階において、Wrong Notes を書き加える変更を行ったという仮説である。

¹⁸⁴ 本研究では、作曲者の創作過程の一端と作曲技法の特徴を把握するため、一次資料となる自筆譜類の一部の閲覧から検証を行った。対象範囲が限定的であったため、これまで仮説的な定義として語られてきた基本的な創作過程の再確認にとどまっている。

¹⁸⁵ Prokofievize の検証のために、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジロシア音楽研究所「プロコフィエフ基金」（現在、アメリカのコロンビア大学へ移転）において研究調査を行った。「プロコフィエフ基金」では、《交響曲》（弦楽四重奏曲）、ピアノ作品を含む器楽、室内楽作品等のスケッチブックと自筆譜の両方を閲覧した。書簡、自筆譜、スケッチブックなどの一次資料を総合的に参照し、Prokofievize のプロセスの検証を行った。本研究の参考資料として閲覧とした初期作品の自筆譜およびスケッチブックの作品は、《交響曲》第1番「古典交響曲」Op. 25（1916-1917）、《ピアノ協奏曲》第1番 Op. 10（1911-1912）、《ピアノ協奏曲》第2番 Op. 26（1912-1913）、《チェロ・ソナタ》Op. 119（1947-1949）である。（2013年3月、ロンドン大学ゴールドスミスカレッジロシア音楽研究所へ研究調査訪問—平成24年度神戸大学グローバル教育者・ファシリテーター育成プログラムによる研究助成）。

自伝においてもあきらかであるが、プロコフィエフは《ピアノ・ソナタ》をはじめとするすべてのジャンルでの創作において、日常の定型業務としてスケッチブックへの旋律の保存を行い、活用していた (Aranovsky 2008: 401)。そのため、スケッチブックには様々な断片的な主題が記録されている¹⁸⁶。アラノフスキーによると、「彼 (プロコフィエフ) はスケッチブックの素材を実際の作品へ移すとき、系統的な作業として行っていた。旋律についてそれらの多様性と豊富さ以上に最も際立っている事実は、手を加えられていないことである：プロコフィエフは、たいてい変更を加えずにスケッチブックからスコアへと移していた」¹⁸⁷ (Aranovsky 2008: 404) という指摘がある。異なるジャンル間で同一主題が用いられている例も少なくない。プロコフィエフがスケッチブックの旋律、和声、リズムを一つのスコアから別のスコアへ移すときは、「ジャンルの境界線を越えて用いられており、ひとつの素材は、様々な音楽的な意味を表現するものとして、複数の作品に応用」¹⁸⁸ (Aranovsky 2008: 404) されていた。プロコフィエフは、異なるジャンルの作品に対して横断的にスケッチブックの素材を用いて創作していた。《ピアノ・ソナタ》の創作においても同様に、他のジャンルの作品と併行して作曲が進められていたことがあきらかであった。とりわけ、晩年の多作期においては、《ピアノ・ソナタ》と同時期に《交響曲》《独奏曲》《室内楽曲》《バレエ音楽》《映画音楽》などが同時進行で創作されている。晩年の同時期に創作された異なるジャンルの作品に同一主題が用いられている例¹⁸⁹が確認できる。

本研究における考察結果として、一次資料の検証により、プロコフィエフの自筆譜から Prokofievize とされる作曲法の存在を裏付けるような筆跡がみられた。作曲者本人による「ある特定の音への変更」「急な変化記号の追記」「曲の途中で調性の変更」などによって生じた書き換えの形跡があった。具体的な状態に関しては、もともと書かれてあった音符や調号の上から、黒のインクで塗り潰したり、クロスアウトするなどして、該当の音や調号を「消す」という作業を行ったあと、その上から新しい音符や調号を「書き加える」という形で加筆修正を行っていた¹⁹⁰。作曲者の記譜上の筆跡については、初期の作品と晩年の作品との印象が全く異なるものであった。初期における自筆譜は、精緻に入念な方法で一音一音が丁寧に記譜されていたが、晩年の作品は、ほぼ走り書きのように流して書かれた状態であった。その背景的要因として、作曲者の健康状態の悪化とも深く関係している可能性が考えられた。しかしなが

¹⁸⁶ 現存するプロコフィエフのスケッチブックは11冊である (Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) において保管されている)。現存するスケッチブックのうち、特にNo. 4, 5, 6のスケッチブックが1930年代初期以降の創作過程で本質的役割を担うものとして確認されている。創作年月日としては1931年11月28日から1933年1月にかけて完成されたと推定されている。しかし、これらのスケッチブックに含まれる旋律素材の創作日付を特定することは不可能であり、その理由としてプロコフィエフが長期間に渡ってひとつ以上の素材を同時進行で書き上げていたため、それらを相互に考えながら変形させていたことが挙げられている (Aranovsky 2008: 406)。

¹⁸⁷ “He took systematic care when transcribing sketchbook material into actual works. The most striking fact about the melodies, beyond their diversity and richness, is the absence of revision: Prokofiev usually imported them into his scores intact without alteration.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁸⁸ アラノフスキーの研究では、複数の作品において使用される「同一主題」の意味内容が多彩であり、旋律そのものは同じ音型であっても、示される内容には関連性がないことが指摘されている。たとえば、《オペラ》「炎の天使」で用いられた登場人物に特定される示導動機 (ライトモチーフ) が第三交響曲にも使用されているが、そこでは抽象的、精神的概念を象徴するモチーフとなり、登場人物のような人間との関連は喪失している。映画音楽《エフゲニー・オネーギン》の主題は《オペラ》「戦争と平和」にも用いられている。

¹⁸⁹ 《ピアノ・ソナタ》第8番Op. 84第一楽章の第一主題には、映画音楽《スペードの女王》Op. 70からの「リーザ」の主題が用いられている。第8番Op. 84第三楽章の第一主題は、映画音楽《アレクサンドル・ネフスキー》Op. 78からの「氷の上の戦い」の主題とも関連する (Berman 2008: 179) という指摘がある。

¹⁹⁰ 作曲者は、Prokofievize という手法を用いて、作品の創作を行っていたが、一次資料として保管されていたものは、一種類の五線譜のみであった。このことから、プロコフィエフは、ひとつの五線譜のなかで書き換えを行っていたことが考えられた。Prokofievize によって作品が完成したあと、出版前に清書をしていたことが考えられる。

ら、いずれの創作時期においても、プロコフィエフが Prokofievize とされる独自の作曲法を用いて作曲をしていたことは事実であるという結論に至った。

プロコフィエフは、クレイマー (Mintum 1997: 5) の指摘の通り、最初の段階で、伝統的な作曲手法によって規範的に作品を書き、そのあとに「ある特定の音への変化記号 (臨時記号等) の付加」を行っていたことが考えられた。特定の音を半音上げたり、下げたりすることによって音を変化させる作曲法が独自の Wrong Notes の書き加えとも関連する可能性がある。その他の特徴的な技法として、「ある特定の音を1オクターブ上げたり下げたりする書き換え」の形跡も確認できた。これは、既往研究のなかでも、「オクターブ転置」として取り上げられるプロコフィエフの独特の作曲技法のひとつである。プロコフィエフの音楽作品には、「急な音の跳躍」という顕著な奏法的特徴があるが、「音の跳躍」は、このような書き換えの作曲法とも関連しているといえる。「作品の途中における急な転調 (調号の付加)」の書き換えの形跡も確認できた。最終的に、この一連の書き換えの過程が、Prokofievize と呼ばれるものであることが考えられた。

Prokofievize の具体例については、ベルマンがロンド Op. 52-2 を取り上げ、‘de-Prokofievize’ (プロコフィエフ化される前) および‘Prokofievize’ (プロコフィエフ化された後) という二つの譜例を実証的に提示した (2008:15-17)。以下の譜例 25 がプロコフィエフ化される前 (ベルマンによる作成) もであり、譜例 26 がプロコフィエフ化された後 (プロコフィエフ本人による原譜) である。Prokofievize (プロコフィエフ化) された場合、急な転調 (5 小節目の h moll から B dur, 15 小節目で F dur へ)、全音階的なパッセージの挿入 (16 小節目)、音の跳躍 (17 小節目) といった技法の特徴が確認できる。同様の技法が《ピアノ・ソナタ》においても確認できる。

Ex. 25 : Prokofiev, S. “Rondo” Op. 52 No. 2, mm. 1-2 ‘de-Prokofievize’ (左) (Berman 2008: 15)

Ex. 26 : Prokofiev, S. “Rondo” Op. 52 No. 2, mm. 1-16 ‘Prokofievize’ (右) (Berman 2008: 16)

2-2-2. Wrong Notes—作曲者の作曲技法と分析—

1) 構造的機能に関する考察

Prokofievize という作曲法によって具体化された和声上の特徴に Wrong Notes がある。フランクハウザーは、「プロコフィエフの Wrong Notes が、基本的な全音階的調性のなかで半音階的に変化したもので、“Wrong Notes” 自体は、表面的で付加的な要素であり、根本的な革新性を示すものではない」¹⁹¹ (Minturn 1997: 6) と指摘した。クレイマーの指摘の通り、第二層において Wrong Notes があとから書き加えられていたと仮定した場合、フランクハウザーの見解のように、Wrong Notes は後から書き加えられただけの付加的な要素にすぎないと考えられる。しかしながら、それらの Wrong Notes に対して作曲者が「何らかの構造的な機能を持たせていた」と仮定するのであれば、その付加音こそが、他の作曲家にはみられないプロコフィエフの音楽の独自性を示す要素のひとつとなり得るのではないかと考えられる。

Wrong Notes というものは、「音楽のコンテクストのなかで調的に外れた音」や「半音階的な逸脱音」のような変則的な音を指す用語として用いられている¹⁹²。《ピアノ・ソナタ》のなかでは、第1番 Op. 1 は、後期ロマン派的な作風で全体的に伝統的な調性音楽で構成されているため、Wrong Notes の存在が確認できないが、第2番 Op. 14 以降のソナタ以降になると、Wrong Notes の提示がみられる。リフキン, D. は、「プロコフィエフの半音階的な逸脱（つまり、Wrong Notes）は、間違った音ではない」（2000: 1）と指摘した。プロコフィエフの Wrong Notes が「調構造に対して変則的であるというよりもむしろ、調的结合に活動的に加わっている」（2000: 4）と説明したうえで、その逆説的な視点からの分析結果によって、プロコフィエフの Wrong Notes の構造的な機能性を提示した。Wrong Notes は、《ピアノ・ソナタ》における Five Lines の各ラインとも関連している。

Prokofievize の顕著な技法のひとつに、「急な転調」がある。たとえば、第2番 Op. 14 の第二楽章のセクション B において、39 小節目から 40 小節目にかけて直前の複調的なセクションから、As dur へと転調している（譜例 27）。その直後に、44 小節目で、異名同音的に fis moll へと転調している。ところが、実際に演奏もしくは聴取を行うと、多調的であり、長調と短調が行き来することから、調性が不安定となっている。作曲者は、あとになって、44 小節目の部分のフラットをすべてナチュラル (♮) とし、シャープ (♯) 三個を加筆した可能性が高いことが考えられる。転調後も、同じ旋律が続くが、このようなスライド的な転調は、プロコフィエフの技法的な特徴となっている。

当該セクションは、Wrong Notes の和声に対して、最も強い調的内容を示している典型的な例でもある。リフキンの分析に基づき、Wrong Notes に関する考察を加えると、44 小節目の右手のソプラノにおける gis 音 (A dur の 7 度の音) は、A dur の V の第 3 音 (Agent) として機能し、47 小節目の左手の e 音 (A dur の 5 度の音) は、A dur の V の第 1 音 (Base) として機能する。構造上の機能性が強いいため、Wrong Notes の知覚的な印象が強い（譜例 28）。

¹⁹¹ “[...] Prokofiev’s wrong notes are chromatic alterations of a more basic diatonic tonality, “Wrong Notes” are surface, accessory elements and do not represent fundamental innovation.” (引用者による日本語訳)

¹⁹² 既往研究における Wrong Notes の研究史の起源は、1950 年代にまで遡ることができる。オースティン, W. (1956), アシュレイ, P. (1963), カウフマン, R. (1987), バス, R. (1988), クレイマー, J. (1988), ミンター, N. (1997), リフキン, D. (2000) がプロコフィエフの Wrong Notes の存在と特徴について言及している。Wrong Notes の研究は、1950 年代から 1960 年代の初期にかけて、楽曲における存在の指摘のみにとどまっている状況であった。1990 年代から 2000 年代になると、ミンターやリフキンの分析研究によって、楽曲構造における詳細な分析結果が提示されるようになった。

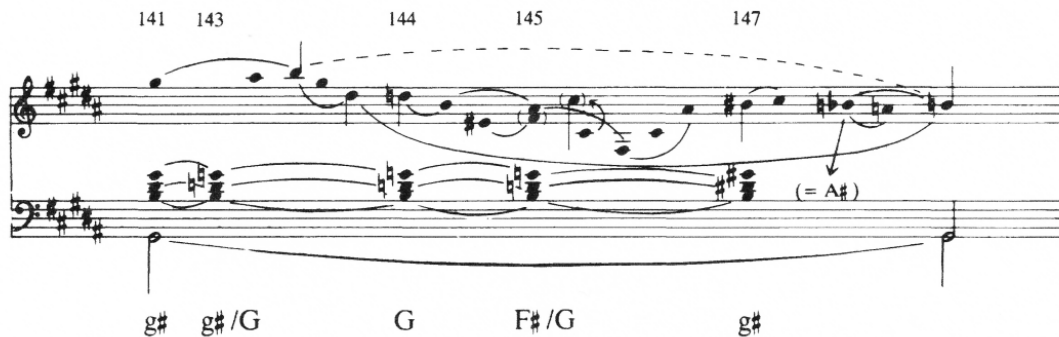
Ex. 27 : Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 2 Op. 14, 2nd movement, mm. 39-50

Ex. 28: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 2 Op. 14, 2nd movement, mm. 31-48 (Rifkin 2000: 38)

「オクターブ転置」における和声上の機能についての分析的考察を加える。バスの分析研究（1988）において、オクターブ転置の和声的な機能が考察されている。たとえば、第6番 Op. 82 の第四楽章の 141 小節目から右手のソプラノ音域で gis 音の単音とオクターブ転置の例が確認できる（譜例 30）。最初、gis moll の主音である gis 音がオクターブ転置で提示される。143 小節目で左手が G dur となり、右手の gis 音（gis moll）と左手の g 音（G dur）の半音関係の音が衝突する形で同時に提示される。「オクターブ転置」が提示された直後の 145 小節目で「手の交差」が起こる。右手で Fis dur，左手で G dur の複調が提示される。「音の跳躍」と「手の交差」は、プロコフィエフの最も特徴的な技法と奏法のひとつであり、当該セクションは、それらが交互に組み合わせられた一例である。



Ex. 29 : Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, mm. 141-147 (Bass 1988:209)



Ex. 30 : Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, mm. 141-147 (Bass 1988:210)

3) 検証結果と解釈

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における Prokofievize の一例として、独自の加筆修正が行われた可能性が高い箇所について考察を行った。当該セクションには、作曲者の最も主要な音楽的特徴が結集している傾向がみられた。代表的な技法として、「転調」「調号変更」「オクターブ転置」がある。それらの技法に付随する奏法的特徴として、「手の交差」「手の移動」「音域転換」「アクセント」「音の跳躍」「急速なパッセージ」「スタッカート」「シンコペーション」などが確認できた。Prokofievize が行われていると考えられる箇所には、Wrong Notes が仕掛けられている場合が多々あった。「オクターブの転置」に該当する音は、和声上の機能において重要な役割を果たしながら、奏法的特徴とも結合していた。

プロコフィエフは、創作過程のなかで、実際に Prokofievize という独自の作曲技法を用いており、それを奏法的特徴とも結び付けていた。Prokofievize とは、作曲者の独自の創作過程を指すだけでなく、奏法とも関連するものであった。Prokofievize (プロコフィエフ化) の存在が他の作曲家以上に注目された背景¹⁹³としては、プロコフィエフの場合、息子がプロコフィエフの独自の作曲法に固有名詞を与え、証言を残したことに起因する。実際に自筆譜から Prokofievize に相当するような加筆修正の際立った筆跡が確

¹⁹³ プロコフィエフだけではなく、他の作曲家もそれぞれが独自の作曲法によって、音楽を創作していたはずである。たとえば、もし、ベートーヴェンの独自の創作過程を指すときは、「ベートーヴェン化 (Beethovenize)」, シューマンであれば、「シューマン化 (Schumannize)」というものが存在するであろう。20 世紀の作曲家であっても同様に、ストラヴィンスキーの場合、ストラヴィンスキー化 (Stravinskize)」というような創作過程があるはずである。しかしながら、プロコフィエフ以外の作曲家に関しては、「メソッド」としての独自の作曲技法が指摘されておらず、具体例を特定しにくいため、仮説の段階でさえも議論がなされてこなかった背景が考えられる。

認され、それを作曲者の個性の創出へと関連付けて考察することができた。他の作曲家と比べて、創作過程のなかでの記譜上の際立った証拠から、音楽表現の独創性を特定しやすかったことが考えられる。

本章の結論として、作曲者の息子が提唱した **Prokofievize** という用語の概念は、クレイマーによる仮説的定義にあったような単なる創作過程の範疇に留まらないことがあきらかとなった。創作過程の域を超えて、ピアノの奏法上の特徴を生み出す源泉となっている。いわば、**Prokofievize** は、プロコフィエフの芸術創作全体における独自のメソッド（方法論）の一種であるといえる。**Prokofievize** によって具体化された技法と奏法は、**Five Lines** の音楽的特徴にも集約され得る。

第三章

Morse Code—音楽の暗号—

第一節 作曲者と暗号

3-1-1. 音楽における暗号の存在

本章では、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 において提示されている Morse Code のサインについて音型分析を行う。

作曲者と暗号の関係性をあきらかにするために自伝における言及内容を参照し、「ロシア革命」と「第二次世界大戦」における「暗号的要素」への作曲者の関心について背景的要因を検証する。

Morse Code の歴史とともにコード略号の概要についても整理する。Morse Code の原則を示したあと、音楽におけるコード略号の特性を明示する。Morse Code の音型分析では、本研究で定めた分析基準に沿って、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》において確認できるコード略号を抽出し、サインの特定と解釈の一例を提示する。

1) 《ピアノ・ソナタ》の構想と創作

プロコフィエフは、第二次世界大戦が開戦した1939年に、第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 という三つの《ピアノ・ソナタ》¹⁹⁴の創作に着手した。1939年から1942年にかけては、三つの《ピアノ・ソナタ》を同時進行で創作し、1940年に第6番 Op. 82, 1942年に第7番 Op. 83, 1944年に第8番 Op. 84 という《ピアノ・ソナタ》の番号通りの順番で、それぞれが二年おきに完成した。随想集において、1941年のドイツ軍によるソヴィエト連邦への侵入について、当時の記憶が次のように記されている。

「1941年6月22日、ドイツのファシストはソヴィエト連邦へ侵略した。ソヴィエトの全国民が母国の防衛のために立ち上がった。誰も遅れを取らずに、(自分自身に)少しでもできることをしようと思ったのだ。我々作曲家は、すぐに英雄を象徴するような歌や行進曲、すなわち最前線で歌うことができる歌を書き始めた。わたしは二曲の歌と行進曲を書いた、しばらくの間、大事に心に留めていた、レフ・トルストイの偉大なる小説『戦争と平和』に基づくオペラを書くというアイデアに(関心が)傾いたのであった。」¹⁹⁵ (n.d.: 125)

¹⁹⁴ 既往研究では、第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 の三つのソナタを《戦争ソナタ》という表記で統一的に総称しているが、《戦争ソナタ》という名称は、プロコフィエフ本人によって付けられたものではない。作曲者本人の自伝では、オペラ《戦争と平和》(1941-42), オラトリオ《平和の守り》(1950)などの作品群の列挙とともに《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 について、「戦争」というテーマに基づく共通性を示唆したうえでソナタの番号のみで表記している。現在でもロシアの音楽学の研究分野では、プロコフィエフの第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 の三つのソナタの総称として《戦争ソナタ》という名称は用いられていない (Berman 2008: 129)。英米圏の既往研究のなかで《戦争ソナタ》三部作という名称がはじめて用いられたのは、1960年代以降の伝記研究からであると考えられる。英米圏における入手可能な伝記研究および分析研究を対象に調査した限りでは、1960年以降の複数の既往研究で《戦争ソナタ》の名称が確認できた。プロコフィエフが存命中の1946年にアメリカで発表されたI.ネスチェフの研究では、第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 までのソナタは、「新しい三つのソナタ」という名称で記されていた。作曲者の没後、10年後の「1963年」に発表されたM.ホフマンの研究のなかでは、《戦争ソナタ》三部作という総称が確認できた。ホフマンの発表以降、あらゆる伝記研究において《戦争ソナタ》三部作の名称が用いられている。作曲者の没後、約10年前後の年数が経過したあとに《戦争ソナタ》三部作という名称が浸透したことが考えられる。現存する同時代の作曲家や演奏家の回想記録などには、《戦争ソナタ》という名称は用いられておらず、いずれのソナタも第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 という番号のみで呼称されている。

¹⁹⁵ “On June 22, 1941, the German fascists invaded the Soviet Union. The whole Soviet people rose to the defense of their native land. Everyone wanted to do his bit without delay. We composers at once began writing songs and marches of the heroic type, that is, music that could be sung at the front. I wrote two songs and a march, and turned to the idea I had been nursing for some time of writing an opera on the subject of Lev Tolstói’s great novel, War and Peace.” (引用者による日本語訳, 括弧内の語句は引用者による補遺)

《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 と同時期に創作された作品の数は多い。プロコフィエフのオーケストレーションのスピードの速さは学生時代から有名であった¹⁹⁶。1939年から1944年にかけて作曲された作品の数々¹⁹⁷は、作曲者の全生涯のなかでも音楽的な頂点を形成する作品群として位置付けられる。「戦争」をテーマとする20世紀の音楽作品¹⁹⁸は、様々なジャンルにおいて数多く存在するが、プロコフィエフのように、《ピアノ・ソナタ》という器楽ジャンルにおける三つの連続したソナタを創作した作曲家と作品は類をみない。三つの《ピアノ・ソナタ》の創作時期は、第6番 Op. 82 が「開戦」、第7番 Op. 83 が「戦時中」、第8番 Op. 84 が「終戦」と重なるため、実際の第二次世界大戦の進行とリアルタイムで結び付いている。

2) 作曲者と暗号的要素—ロシア革命から第二次世界大戦まで—

プロコフィエフは、人生のなかで二つの世界大戦をリアルタイムで経験した作曲家のひとりであった。本研究では、作曲者の自伝をもとに、第一次世界大戦とロシア革命、第二次世界大戦時の作曲者の状況、当時の創作姿勢の在り方、作品のコンセプトについて検証する。

第一次世界大戦¹⁹⁹は、1914年のサラエヴォ事件を機に勃発し、世界的な規模で進行した。国家間の国際的な緊張が表面化するなか、ロシア国内では1917年に「ロシア革命」²⁰⁰という国内を激動させる事件が起きた。当時、26才であったプロコフィエフは、ペトログラードで作曲に没頭していた時期であった。

¹⁹⁶ 自伝には、以下のエピソードが記されている。「わたしは、オペラ《賭博者》全曲を五ヶ月半で作曲した。(中略)そのオーケストレーションには1916年の夏全体を費やし、一日につき約10ページ、それほど複雑でないセクションは18ページにまで及ぶほどであった。一度、わたしの母はチェレプニンに一日のうちにとどれくらいの速さでオーケストレーションをこなせるかを尋ねていた。『ひとつの和音しか書けないときもありますね』と自らの完璧ぶりを誇りとしたチェレプニンが答えた。『わたしのセルゲイ(プロコフィエフ)は、一日に18ページも作曲します!』とわたしの母は得意げに言った。」(n.d.: 43) 引用箇所は以下の通りである。“I composed the entire music for *The Gambler* in five and a half months. [...] I spent the entire summer of 1916 on the orchestration, doing about ten pages of score a day, and in the less complicated sections, up to eighteen pages. My mother once asked Cherepnin how much he managed to orchestrate in a day. “No more than a single chord sometimes,” replied Cherepnin who prided himself on his thoroughness. “My Sergei does eighteen pages a day!” said my mother proudly.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

¹⁹⁷ 1939年から1944年にかけて、《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 と同時期に創作された作品群を作品番号順に列挙すると、オペラ《セミヨン・コトコ》Op. 81(1939)、組曲《セミヨン・コトコ》Op. 81bis(1941-43)、《乾杯》Op. 85(1939)、オペラ《修道院での婚約》Op. 86(1940)、バレエ《シンデレラ》Op. 87(1940-44)、《交響的行進曲》Op. 88(1941)、組曲《1941年》Op. 90(1941)、オペラ《戦争と平和》Op. 91(1941-42)、《弦楽四重奏曲》第2番 Op. 92(1941)、カンタータ《名もない少年の物語》Op. 93(1942-43)、《フルート・ソナタ》Op. 94(1942-43)、《ヴァイオリン・ソナタ》第2番 Op. 94bis(1944)、バレエ《シンデレラ》から三つの小品(ピアノ編曲版) Op. 95(1944)、《三つの小品》Op. 96(1941-42)、バレエ《シンデレラ》から《10の小品》(ピアノ編曲版) Op. 96(1941-42)、《アダージョ》Op. 97bis(1944)、《ソ連邦国家およびロシア共和国国歌のスケッチ》Op. 98(1943, 1946)、《行進曲》Op. 99(1943-44)、《交響曲》第5番 Op. 100(1944)、《ロメオとジュリエット》第三組曲 Op. 101(1944)、バレエ《シンデレラ》から《六つの小品》(1944) Op. 102である。

¹⁹⁸ 20世紀の「戦争」をテーマとした代表的な作品としては、B.ブリテン(イギリス, 1913-1975)の《戦争レクイエム》Op. 66(1960-1961)、D.ショスタコーヴィチ(ロシア, 1906-1975)の《交響曲》第5番「革命」Op. 47(1937)、《交響曲》第7番「レニングラード」Op. 60(1941)などがある。

¹⁹⁹ 第一次世界大戦は、三国同盟(独・奥・伊)および三国協商(英・仏・露)の対立を背景とした国際規模の戦争であった。1918年11月にドイツが降伏したことによって終戦を迎えた。翌年の1919年には、ヴェルサイユ条約によって講和が成立した。プロコフィエフは大戦中の当時、ロシア国内で音楽活動を行っていたが、国内での革命の勃発によって1918年に渡米した。

²⁰⁰ 1917年に起きた「ロシア革命」のことを指している。同年3月12日(ロシア歴では2月27日)にロシアの労働者や兵士たちがツァーリの専制政治を打倒した。この事件は「二月革命」もしくは「三月革命」とも呼称される。同年11月7日(ロシア歴では10月25日)には、レーニンの指導するボリシェヴィキがペトログラードをはじめ、全国的に武装蜂起したことによって、ケレンスキー臨時政府が倒壊し、ソヴィエト政権が樹立した。この事件が「十月革命」もしくは「十一月革命」と呼ばれている。1917年に起きた一連の「ロシア革命」は世界で最初の「社会主義革命」でもあったことで知られている。

ロシア革命の勃発から国内の社会情勢が揺れ動くなか、プロコフィエフ自身も作曲活動においてロシア革命の影響を受けていた。自伝では、当時のロシア革命による衝撃と作曲活動への影響が次のように述べられている。

「何か巨大なもの、宇宙的なものを創造したいという願望がアイデアを覆い隠してしまった。ロシアの根底を揺るがした革命的事件に、わたしも無意識的に影響を受けており、そのとき（ロシア革命が起きたとき）にはこのことすべて²⁰¹が表現されることを（国内全体で）やかましく要求されたのであった。どうしたらよいかわたしには分からず、実に逆説的であるが、わたしの心は古代の主題へと向かった。遠く離れた時代の考えや感情が何世代をも通して生き残ったという事実がわたしのイメージネーションを捕えた。カルデア人²⁰²の呪文が楔形文字²⁰³で古代アッカド²⁰⁴の寺の壁に彫られ、それがウィンクラー²⁰⁵によって解読され、バリモントが『彼らは七人』の詩の中で表現したということが、わたしに合唱とフル・オーケストラのための《カンタータ》を書くための刺激を与えたのであった。」²⁰⁶ (n.d.: 47)

当時、まだ 20 代半ばであったプロコフィエフにとって、「ロシア革命」は人生における衝撃的な事件のひとつとなった。カンタータ《彼らは七人》Op. 30 という作品²⁰⁷のなかで、音楽を通しての人間表現の可能性を模索していたのであろう。社会的な混乱が加速するなかで、作品のコンセプトを形成する作曲者のイメージネーションのルーツが「古代」の時代へと遡ったという事実は、本研究においても主要な論点となる²⁰⁸。

「ロシア革命」から約二十年後に、作曲者は第二次世界大戦を経験することになる。「戦争」と「音楽」との関係性の問題に意識を傾け、戦時中に作曲家としての責務について真摯に向き合った事実は、作曲

²⁰¹ ここでは、「革命そのものに関係すること」や「革命によって引き起こされた社会の状況」などを指して「このことすべて」と表現されていることが考えられる。

²⁰² Chaldean：カルデア人とは、紀元前 12 世紀頃から南バビロニアに定住していたセム人の一族を指す。紀元前 626 年にバビロニア地方の支配権を獲得し、アッシリア帝国が滅びたあと、王国を建てたとされている（アッシリアという地域は、西アジアのチグリス川上流のアシュールを中心とする地方を指しており、紀元前 18 世紀から紀元前 7 世紀に渡って古代オリエントの最初の帝国でもあった）。

²⁰³ 楔形文字とは、紀元前 3500 年から紀元前 100 年頃に、アッシリア・シュメール・ヒッタイト・バビロニアで使用された文字である。シュメール文字、楔状文字とも呼ばれる。楔形文字の多くが単語文字で構成されているが、音節文字や音素文字も混合しているものとなっている。

²⁰⁴ Akkad：アッカドとは古代オリエントの地名であり、現在の中東イラク北半部に位置する地域である。メソポタミア地方の最古の帝国を創立した。使用言語は古アッカド語が分割されたものであり、南部がバビロニア語、北部がアッシリア語となっている。使用していた文字は、「楔形文字」であった。

²⁰⁵ フーゴ・ウィンクラー(1863-1913)：ドイツのザクセン州出身の考古学者、東洋言語学者。

²⁰⁶ “But the desire to create something huge, something cosmic eclipsed the idea. Moreover, I too had been subconsciously affected by the revolutionary events that had shaken Russia to its foundations and now all this clamored for expression. I did not know how to do it and my mind, paradoxically enough, turned to ancient themes. The fact that the thoughts and emotions of those remote times had survived through the ages captured my imagination. A Chaldean invocation engraved in cuneiform characters on the walls of an ancient Akkadian temple which had been deciphered by Winkler and which Balmont had expressed in the poem They Are Seven, inspired me to write a cantata for choir and full orchestra.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句と引用文のなかの傍点は引用者による補遺)

²⁰⁷ プロコフィエフは、カンタータ《彼らは七人》と同時期に、《ピアノ・ソナタ》第 3 番 Op.28 (1917)と第 4 番 Op. 29 (1917)も同時進行で創作していた。

²⁰⁸ 自伝のなかで「呪文」「楔形文字」「解読」などのキーワードで形容されているように、1917 年の「ロシア革命」という歴史的な事件のさなかに作曲者に「暗号的な要素」への関心が芽生えていた。自伝の記述内容から、数千年前の「暗号（楔形文字）」が現在において「解読」されるまでの人類の進化と時間的な距離に対して、作曲者は独自の視点で着目していたのではないかと考えられる。

者自身の随想集における記述からも証明される。以下は、第二次世界大戦をテーマとして書かれたオラトリオ《平和の守り》Op. 124 (1950)²⁰⁹のテーマに関する作曲者の見解である。

「それ（オラトリオ《平和の守り》）は、第二次世界大戦の残忍な日々、母親たちや孤児の涙、火に焼き払われた町、わたしたち多くの人々に襲い掛かった恐るべき苦難、スターリングラードでの敵国への勝利、創造的な労働の輝くばかりの喜び、わたしたちの子供たちの幸福な幼少時代について語っている。この作品において、わたしは、平和と戦争についての自分の考え、そしてもう戦争は起こることなく、世界中の国々が平和を守り、文明、わたしたちの子供たち、わたしたちの未来を救うであろうというわたしの変わらぬ信念を表現することを探究し続けていた。」²¹⁰ (n.d.:135)

上掲の作曲者の随想集における言及内容から、第二次世界大戦期の作品においては、「平和」「勝利」「戦争の終焉」が重要なキーワードとなる。作曲者は、第二次世界大戦を経験しながら、自らの作品において「戦争と平和についての想い」とともに「次世代への希望」を表現することを模索していた。「ロシア革命」のときと同様に、第二次世界大戦中に Morse Code という暗号的要素への関心が高まったという事実は、創作上のイマジネーションという観点において重要な共通項である。第二次世界大戦時に書かれた《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 の第四楽章における「暗号的要素」の一例として、リヒテルの回想記録のなかに作曲者本人の Morse Code に関する証言が残されていた。

「(前略) プロコフィエフにはある視点があった。彼はソナタ第6番の第一楽章を新人類の創造と考えた。私はそこに工業化を見たが—それを電化と言ってもいい。彼は自動機械『マン＝マシーン』を作るべきだと主張していた。『アメリカではすでにほとんどその段階に到っている』とプロコフィエフは、まるで何か明るい素晴らしいことが迫っているかのごとく、嬉しそうに言った。『ソナタの終楽章で、モールス信号が始まる場所があるが、あれはマン＝マシーンが言葉を交わしている場面なのだ』と。(中略) 未来を支配するこの『新人類』がどのような姿をしているか、彼はネイガウスにさえ細かく説明した。『新人類は、言葉を交わす気がまったくなく、すべてはテレパシーで行なわれます。誰かに視覚的イメージを送れば、どんな情報でもインプットされるのです。つまり文学的構想でも、しかるべき音楽でも、何らかの暗号文でもそうです。』(中略) プロコフィエフには、何らかの、そういう、ちょっとした奇妙なものを好む傾向があるのに私は気づいた。」(ポリソフ 2003: 116-117)

プロコフィエフは、第6番 Op. 82 における Morse Code の存在をリヒテルにだけ打ち明けた。その理由は、第一にリヒテルが当時の演奏家のなかで最も良き理解者であり、優れたピアニストでもあったことが考えられる²¹¹。《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 は、構想段階から、「戦

²⁰⁹ オラトリオ《平和の守り》Op. 124 (1950) : 全10部による構成。モスクワにて1950年12月19日に初演。

²¹⁰ “It tells of the grim days of World War II, of the tears of mothers and orphans, of towns swept by fire, of the terrible trials that fell to the lot of our people; of Stalingrad and the victory over the enemy; of the radiant joy of creative labour, of the happy childhood of our children. In this composition I have sought to express my ideas about peace and war, and my firm belief that there will be no more wars, that the nations of the world will safeguard the peace, save civilization, our children, our future.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

²¹¹ 作曲者の自伝や日記においては、Morse Code に関する言及は確認できなかった。リヒテル以外には同時代の作曲家、演奏家、批評家などの回想記録にも記されていない。

争」という共通のテーマに基づいた音楽的な統一性²¹²が保持されながら、同時進行で創作されている。Morse Code は、三つの《ピアノ・ソナタ》の統一的要素を形成するうえで、重要な位置付けにある。作曲家自らが Morse Code についての証言を残さなかった理由として、「音楽の暗号」であると捉えていた可能性が高い。以下では、プロコフィエフの芸術観について、自伝および随想集を参照する。晩年における作曲家の音楽表現に関するポリシーについて検証する。

3) 作曲家の芸術観

プロコフィエフは、自伝および随想集において、独自の音楽観を多く書き残している。晩年において、自らの生涯を振り返りながら、今後のクラシック音楽の在り方や聴衆との関わり方、さらには、自分自身と同じ職業である作曲家全般へ向けていると思われるメッセージも残している。

1927年にニューヨークのジャーナルのインタビューにおいて、クラシック音楽の作曲家に関する見解を以下のように述べた。当時、プロコフィエフはパリに居住していたが、演奏旅行でアメリカやソビエトを巡回していた時期であった。

「クラシックの作曲家は彼らの世代が理解できない音楽を作曲する狂人である。ある論理を発見することに成功したとしても、やはりそれは他の人々には理解してもらえず、よって、人々はその推論にもついていくことができない。もしも彼（作曲家）が天才であるならば、作曲家が道を作って時間が経ってから、真の作曲家であることが分かり、皆が理解するようになるのであろう。過去のクラシックの作曲家が定めたルールによってのみ作曲することは、単に学生がすることであり、達人がすることではない。そのような作曲家は容易に同世代の人々には理解されるが、その世代より先に生き延びていくチャンスはない。」²¹³(n.d.:69)

プロコフィエフの言及では、「同時代において理解されない作曲家」が「次世代に生き残る可能性がある作曲家」であると考えていたことが示唆されている。当時、パリに在住していたプロコフィエフは、西欧において同時代の多くの著名な作曲家と交流しながら、最前線の現代音楽を追究していた。

一方、1936年の祖国帰還後のソビエト期においては、今、必要とされる「クラシック音楽」という書き出しで、プロコフィエフの主観的意見が次のように述べられている。1920年代から1930年代にかけて、プロコフィエフの音楽観に変化がみられる。

「今の時代にどのような種類の音楽が書かれるべきかという問いは、多くのソビエトの作曲家たちが大いに興味を持つもののひとつである。わたしは、この問題について、過去二年間においてかなり考えを深めており、その正しい答えは以下の通りであると強く思う。何よりも必要とされているのは『偉大な音楽』である。すなわち、形式と内容の両方において、その時代の偉大さ

²¹² ここでの「音楽的な統一性」とは、三つの《ピアノ・ソナタ》に共通する主題の引用や循環動機をはじめとする作曲技法にみられる様々な音楽的特徴によって、個々の独立しているソナタが三部作として統一的に構築されていることを指す。

²¹³ “A classical composer is a madman who composes music that is incomprehensible to his generation. He has successes in discovering a certain logic that is still unknown to others and hence these others cannot follow his reasoning. Only after some time the paths he has charted, provided they are genuine, will become clear to everyone else. To write only according to the rules laid down by classical composers of the past means to be only a pupil and not a master. Such a composer is easily understood by his contemporaries but he has no chance of outliving his generations.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

と一致する音楽。そのような音楽は、我々の音楽的な発展を促進させるであろうし、海外へも本物の我々自身を示すことになるであろう。残念なことに、現代のソヴィエトの作曲家たちにとって、視野が狭まっているという危険が、まさに現実になっているのである。」²¹⁴ (n.d.:99)

作曲者は、「どのような音楽が必要とされるか」という問いに対して、「偉大な音楽」と答えている。プロコフィエフが言及した「偉大な音楽」とは、作品の形式と構造に加え、音楽的な内容の充実度を保証する音楽であることが考えられる。ソヴィエトの作曲家たちの現状を危惧するような言及も確認できるが、20世紀における急速な社会の変化とともに、作曲家が直面する現実も変化してきていることが読み取れる。晩年のプロコフィエフは、理想とされる音楽が現代の民衆のために向けられるべきものであり、人々に理解される音楽が必要とされることについて指摘している。

「真面目で重要性がある音楽に注意を向けると同時に、作曲家は、音楽がソヴィエト連邦においては、それまでにほとんどもしくは全く音楽に接したことがない何百万もの民衆に向けられるものであるということに心を留めておかなければならない。現代のソヴィエトの作曲家が、手を差し伸べるよう努めなければならないのは、この新しい多勢の聴衆である。」²¹⁵ (n.d.:99)

祖国帰還後のプロコフィエフは、「ソヴィエトの聴衆の存在」を強く意識するようになったと確認できる。長期に渡って海外での音楽活動を行っていたプロコフィエフは、ソヴィエトにおける聴衆を「新しい聴衆」という言葉で表現している。当時においては、「社会主義リアリズム」の影響もあったことが考えられる。プロコフィエフは、「必要とされる音楽」について、次のように説明している。

「わたしは、必要とされるタイプの音楽は、いわゆる「軽—真面目（ライト—シリアス）な音楽」、もしくは「真面目—軽（シリアス—ライト）な音楽」であると強く思う。このような音楽のための正しい語法を発見することは決して容易ではない。第一に、旋律的でなければならない、そして、その旋律が反復的であったり、些細なものであったりせず、明瞭かつ簡素でなければならない。多くの作曲家たちが、演奏のために旋律にいくつかの確かな機能をもたせたりするが、どのような旋律を書くにしても、とても困難であると分かっている。同様のことが、テクニク、形式にも当てはまり、常套手段になることなく、明瞭で簡素でなければならない。必要とされているのは、これまでの簡潔性ではなく、新しい種類の簡潔性である。そして、これは、作曲家たちが真摯に重要な音楽を作曲する技術を修得したあとにのみ、成し遂げられ得ることである、したがって、簡潔で、

²¹⁴ “The question as to what kind of music should be written at the present time is one of great concern to many Soviet composers. I have given considerable thought to the problem in the past two years and I believe that the correct solution would be the following. What is needed above all is great music, i.e., music that would correspond both in form and in content to the grandeur of the epoch. Such music would be a stimulus to our own musical development, and abroad too it would reveal out true selves. The danger of becoming provincial is unfortunately a very real one for modern Soviet composers.” (引用者による日本語訳)

²¹⁵ “At the same time in turning his attention to serious, significant music, the composer must bear in mind that in the Soviet Union music is addressed to millions of people who formerly had little or no contact with music. It is this new mass audience that the modern Soviet composer must drive strive to reach.” (引用者による日本語訳)

なお独創的な用語で表現するテクニックを獲得する必要がある。」²¹⁶ (n.d.:99-100)

プロコフィエフは、「語法」「旋律」「テクニック」「形式」に関して「簡潔性」を追求する必要があることを述べている。「新しい聴衆」を意識した作曲技法の提唱もなされている。しかしながら、「必要とされる音楽」については、言葉による定義のみにとどまっておき、具体的な作品名などは提示されていない。既存の作品にはみられない新しい種類の音楽作品の創作を追求している可能性がある。

プロコフィエフは、ゴリキー²¹⁷にも、同じ質問を投げかけていた²¹⁸。以下は、随想集におけるプロコフィエフとゴリキーの対談内容である。

「モスクワにおけるわたしたち（プロコフィエフとゴリキー）の最後の対談のなかで、わたしは、今、どのような種類の音楽を書くべきかを彼（ゴリキー）に尋ねた。『それはご自身でご存知でしょう。』と彼は笑顔で答えた。わたしが、『みなさん、音楽は新しい生活の精神に合わせるために力強く楽観的なものであるべきだと言いますね。』と返すと、『ええ。』と彼は、付け加えた、『しかし、音楽は温かく、そして穏やかでなければなりませんね。』²¹⁹ (n.d.:102)

ゴリキーとの対談のなかで、プロコフィエフは、ロシアの民衆からの一般的な意見を代弁しながら、「生活」と「音楽」との重要な結び付きについて強調している。両者の共通の見解として、肯定的な意味を持つ音楽が必要であることが示されている。「楽観的」「温かい」「穏やか」という用語は、実際に、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》のなかの曲想記号の一部とも関連する。

プロコフィエフは、音楽における「独創性」についても、「形式」という構造的な枠組みとともに説明している。以下では、「偉大な作曲家」が「偉大な革新者」でもあるという指摘がある。

「作曲家にとって、形式の独創性は、中身の内容と同じく重要である。偉大な古典派の作曲家たちは、偉大な革新者たちでもあった。実際に、内容よりも形式の独創性を先に考える作曲家たちは、主として自分自身に反して作曲をしており、他の者たちがその作曲家の新しいアイデアを取ってしまい、そのアイデアに意味をまよわせ、後世のために作曲するのであろう。しかし、不運なことに、独創性（の提示）を恐れたり、持つことができない作曲家が、新しい和音の創造者である場合は結果的に認められることに対して、何も新しいことを提示できない作曲家については、遅かれ早かれ忘れられてしまうであろう。」²²⁰(n.d.:80)

²¹⁶ “I believe the type of music needed is what one might call “light-serious” or “serious-light music.” It is by no means easy to find the right idiom for such music. It should be primarily melodious, and the melody should be clear and simple without however becoming repetitive or trivial. Many composers find it difficult enough to compose any sort of melody, let alone a melody having some definite function to perform. The same applies to the technique, the form-it too must be clear and simple, but not stereotyped. It is not the simplicity that is needed but a new kind of simplicity. And this can be achieved only after the composer has mastered the art of composing serious, significant music, thereby acquiring the technique of expressing himself in simple, yet original terms.” (引用者による日本語訳)

²¹⁷ Maksim Gorkii (1868-1936) : ロシアの小説家、劇作家。社会主義リアリズムを代表する作家として活躍した。主な著作として、自伝「幼年時代」、短編小説「チェルカーシ」などがある。

²¹⁸ プロコフィエフとゴリキーは、1917年にペトログラード、1926年にナポリ、1932年にモスクワで会ったということが随想集において記録されている (n.d.: 101)。

²¹⁹ “During our last talk in Moscow I asked him what sort of music one should write now. “You ought to know that yourself,” he replied with a smile. I said, “Everyone says that music ought to be vigorous and optimistic to match the spirit of the new life.” “Yes,” he added, “but it must be warm and tender too.”[...]” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

²²⁰ “Originality of form is hardly less important for a composer than inner content. The great classics were also great innovators.

プロコフィエフが言及した「偉大な作曲家」の時代的な基準は「古典派時代」にあるといえる。古典派時代における作品がプロコフィエフの理想像として存在しており、古典的な規範に則ったうえで、「新しい和音の創造」といった新たな技法実践が奨励されていることが分かる。このことは、Five Lines という音楽的理念に則って、プロコフィエフ自身が実践していた作曲技法であるという解釈もできる。

以下では、作曲家²²¹に向けられたプロコフィエフのメッセージが綴られている。外面上は、ソヴィエトにおける「クラシック音楽の在り方」についての他者への提言となっているが、実際には、西欧において新しい音楽語法を追求し続けていたプロコフィエフ自身が直面した現実に対する自戒の念も込められた内容であるといえる。

「音楽が一握りの審美家のために書かれた時代は過ぎ去った。こんにち、膨大な数の民衆が真面目な音楽に直接向き合い、熱望しながら待っている。作曲家たち、これを心に留めなさい：

もし、このような民衆を追い払ってしまえば、彼らは（クラシックの）作曲家から離れて、ジャズもしくは世俗音楽へと向かうであろう。しかし、もし、彼らを引き留めることができるのであれば、今まで世界が見たこともないような聴衆を勝ち得るだろう。しかし、これは、この聴衆にこびなければならぬということではない。それについてこびることは、常に不誠実な要素があり、そのことから全く良いことが起きない。民衆は偉大な音楽、偉大な出来事を表現した音楽、偉大な愛、生き生きとしたダンスを欲しているのである。彼らは、数名の作曲家が考えている以上に、はるかに（音楽を）理解し、自分たちの理解をもっと深めたがっている。」²²² (n.d.:105)

当時、プロコフィエフは、「偉大な音楽」と対極にあるものを「不誠実な音楽」と呼称していた。クラシック音楽の発展には、より多くの聴衆が必要であることも提唱している。以下では、「社会主義という時代」という書き出しにある通り、芸術全般における「社会主義リアリズム」の影響を彷彿とさせる記述が確認できる。ここでも、民衆から理解される音楽の必要性が主張されている。クラシック音楽を理解する新しい聴衆の存在を認識し、旋律的で明快さを持つ作品を創作することの重要性が強調されている。

「社会主義という時代に合わせて音楽語法を追求することは、価値あることであるが、作曲家にとって難しい仕事である。我々の国における音楽は、大多数の民衆の遺産になっている。彼らの芸術的な好みと要望は、驚くべきスピードで成長している。そして、これはソヴィエトの作曲家

True, the composer for whom originality of form takes precedence over content is working primarily against himself, for others will take his new ideas and clothe them with meaning and they, not he, will be writing for posterity. But equally unfortunate is the composer who is afraid or incapable of originality, for whereas the creator of new harmonies is bound to be eventually acknowledged, the composer who has nothing new to offer will sooner or later be forgotten.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

²²¹ ここでは、「ソヴィエトの作曲家」に向けられたメッセージであることが考えられる。

²²² “The time is past when music was written for a handful of aesthetes. Today vast crowds of people have come face to face with serious music and are waiting with eager impatience. Composers, take heed of this: if you repel these crowds they will turn away from you to jazz or vulgar music. But if you can hold them you will win an audience such as the world has never before seen. But this does not mean that you must pander to this audience. Pandering always has an element of insincerity about it and nothing good ever came of that. The masses want great music, the music of great events, great love, lively dances. They understand far more than some composers think and they want to deepen their understanding.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

が各々の新しい作品において考慮しなければならないことである。それは、動いている標的を射止めるようなものである：あらかじめ、明日へと狙いを定めておくことでしか、過去に要求されたレベルに取り残されるのを避けることはできないであろう。そういう理由で、わたしは、作曲家が単純化することに励むというのは、間違いであると思う。どのような試みであっても、聴衆を『軽視する』ということは、聴衆の文化的な成熟と嗜好の促進を無意識的に低く評価していることになる：そのような試みには不誠実な要素がある。そして、不誠実な音楽は長く続かない。この実り豊かな年に書かれたわたしの作品において、わたしは、明瞭さと旋律性を表現することに努めた。同時に、わたしは、耳馴染みのある和音と曲をごまかして使用することを徹底的に避けてきた。ここに、明瞭で心から真っ直ぐな音楽を作曲することの難しさがある：明快さは、古くなく、新しくなければならないのである。わたしの今年の主要な作品は、十月革命二十周年記念に捧げられた大規模なカンタータであった。その作品の第一のテーマは、偉大なる十月社会主義革命、勝利、産業化そして憲法である。」²²³ (n.d.:106)

自伝および随想集におけるプロコフィエフのメッセージの真意は、「芸術家の使命と創造の自由」という書き出しにおける記述にすべて集約されている。独自の芸術上のポリシーについて強く語っているが、作曲家という立場から、音楽の果たすべき役割と次世代への希望とともに、北米や西欧圏における音楽経験から音楽のあるべき姿について提示している。文学および音楽分野における歴史上の人物を列挙しながら、「人類への奉仕」という言葉が繰り返し強調されている。「音楽が誰のためにあるのか」という問題について作曲家自身の結論が記されている。ここで挙げられた歴史上の人物は、プロコフィエフが最も尊敬していた作曲家、劇作家、小説家である。モーツァルト、ベートーヴェン、チャイコフスキーの作品は、プロコフィエフ自身がピアノ演奏をしてきた。シェークスピアの作品は、バレエ《ロメオとジュリエット》Op. 64 の原作となっており、トルストイの『戦争と平和』も、プロコフィエフによって始めてオペラ化されている。以下が、プロコフィエフが後世へ残したと考えられる言及内容である。

「芸術家の使命と創造の自由について、アメリカと西欧において、あらゆることが語られてきた。しかし、真の芸術家は生活から遠ざかって、自らの芸術を主観的な感情に対する狭い制限があるなかに関じ込めることができるだろうか？それとも、その作曲家が最も必要とされているところ、つまり彼（作曲家）の芸術によって、人々がより良い洗練された生活を送れるようなところにいるべきであろうか？ベートーヴェンとシェークスピア、モーツァルトとトルストイ、チャイコフスキーとディケンズ、これらの人間の心と魂の巨人たちの人生を思い出そう。彼らは自らの意識の指示に沿って、人類のために奉仕することに自らの才能を捧げたからこそ、まさに偉大な人物であったのではないだろうか？彼らが不滅であるのは、このためではないだろうか？わたしは、アメリカやイギ

²²³ “The search for a musical idiom in keeping with the epoch of socialism is a worthy, but difficult task for the composer. Music in our country has become the heritage of vast masses of people. Their artistic taste and demands are growing with amazing speed. And this is something the Soviet composer must take into account in each new work. It is something like shooting at a moving target: only by aiming ahead, at tomorrow, will you avoid being left behind at the level of yesterday’s needs. That is why I consider it a mistake for a composer to strive for simplification. Any attempt to “play down” to the listener is a subconscious underestimation of his cultural maturity and the development of his tastes; such an attempt has an element of insincerity. And music that is insincere cannot be enduring. In my own work written in this fruitful year I have striven for clarity and melodiousness. At the same time I have scrupulously avoided palming off familiar harmonies and tunes. That is where the difficulty of composing clear, straightforward music lies: the clarity must be new, not old. My main work this year has been a large cantata dedicated to the 20th anniversary of October. Its principal themes are the Great October Socialist Revolution, victory, industrialization and the Constitution.” (引用者による日本語訳)

リスにいたとき、人々が音楽について、それが誰のために書かれたのか、作曲家は誰のために書くべきであるのか、そして誰に向けられるべきなのか、と語っているのをたくさん聞いた。わたしの見解では、作曲家は、ちょうど詩人、彫刻家、もしくは画家のように、人類、そして人々に奉仕する義務を持っている。人間の生活を美しくし、そしてそれを守っていかなければならない。まず、作曲家が真っ先にひとりの市民でなければならない、そうすることで、彼（作曲家）の芸術は意識的に人間の生活を称揚し、人類を輝かしい未来へ導いていくであろう。わたしは、それが芸術の不変の掟であると考え。」²²⁴ (n.d.:135-136)

「ロシア革命」と「第二次世界大戦」を経験した晩年のプロコフィエフは、随想集のなかで、「芸術が人類のために仕えるべきであること」を主張した。音楽が、人間のより良い生活と密接に関わっていること、将来に何世代にも渡って、多くの人々の生活を美しくするために必要であることを唱えている。

当時のプロコフィエフの自伝や随想集においては、とりわけ、「過去」「現在」「未来」という時間の経過に関心が向けられていることも読み取れる。作曲者にとって、聴衆は、当時の同時代の人々だけでなく、最終的に未来の人々をも想定していたことが考えられる。

以下では、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における Morse Code の楽音化について検討する。作曲者の芸術観がどのように具体化されているかについて分析を通して実証的に提示する。

²²⁴ “A great deal has been said in America and Western Europe about the artist’s mission and his freedom to create. But can the true artist stand aloof from life and confine his art within the narrow limits of subjective emotions, or should he be where he is needed most, where his art can help people to live a better, finer life? Recall the lives of Beethoven and Shakespeare, Mozart and Tolstoi, Chaikovsky and Dickens, those titans of the human mind and spirit. Were they not great precisely because they followed the dictates of their conscious and devoted their talents to the service of man? Is it not this that has made them immortal? When I was in the United States and England I heard much talk about music and who it was intended for, who a composer ought to write for and to whom his music ought to be addressed. In my view the composer, just as the poet, the sculptor or the painter, is in duty bound to serve Man, the people. He must beautify human life and defend it. He must be a citizen first and foremost, so that his art might consciously extol human life and lead man to a radiant future. Such is the immutable code of art as I see it.” (引用者による日本語訳、括弧内の語句は引用者による補遺)

3-1-2. Morse Code の歴史とコード略号

1) 成立の起源と電信士

Morse Code の成立の起源は、19 世紀初頭にまで遡ることができる。1832 年にアメリカの画家で発明家であったサミュエル・モールス (1791-1872) が「モールス式電信機」を発明した。「モールス式電信機」で情報の送受信のツールとして使用されたのが、「Morse Code (モールス符号)」であった。Morse Code は短点 (ドット) および長点 (ダッシュ) の二種類の符号で構成されている。サミュエル・モールスと共同研究者たちは、「短点と長点の配列で、アルファベットや数字を表した符号をパルスに変換、これを導線に流して短時間のうちに目的地へ送るといった画期的な通信方式を考案した」(松田 2007:124)。

モールスの電信システムの実用化²²⁵には、研究協力者によるサポートとともに長い年月がかかっている。研究協力者のひとりであったアルフレッド・ヴェイルは、Morse Code を構成する短点 (ドット) および長点 (ダッシュ) の効果的な組み合わせを考案することに尽力した²²⁶。「モールス式電信機」の発明から 10 年以上の年月を経て、Morse Code が実用化された。その歴史的瞬間が、「1844 年 5 月 23 日、ワシントン国会議事堂からモールス符号で打電された『神の御業なり (What hath God wrought)』という旧約聖書の一節が、64 キロメートルにわたって架けられた導線を流れてボルチモア鉄道駅へと到達した」(松田 2007:126) ときであった。この電信システムの実用化以降、Morse Code は、電信士同士のコミュニケーションツールとして、完全に体系化された文字記号の送受信によって効果的に機能することとなった²²⁷。電信士は、「電線の魔法使い (wizard of wire) ²²⁸とも称された」(松田 2007:156) ことから、「電信士」と「作曲家」の両者は、「伝達のための記号」を用いるという観点において共通性がみられる²²⁹。

2) 長点と短点による符号

Morse Code の符号とは、「文学・数学で構成される情報を短点・長点の配列に変換して伝達する」(松田 2007:124) ものである。Morse Code の音声記号は、短 (ドット) と長 (ダッシュ) の組み合わせで構成され、モールス通信の原則に基づいて体系化されている。Morse Code は「音声コードでもあり、また、英単語や数字の代用として使用される文字記号でもある」(塩本 2013: 39) と定義される。Morse Code の

²²⁵ 実用化については、「ハーバード大学のヘンリー (Joseph Henry, 米) 教授や、アルフレッド・ヴェイル (Alfred Lewis Vail, 米) らの協力により電信システムの開発と普及に力を注いだ」(有澤 2012:939) という指摘がある。

²²⁶ ヴェイルは、「長短点の組み合わせを検討するためにニュージャージー州モーリスタウンにあるルイス・ボット印刷所の活字箱を入念に調査し、使用頻度の高い文字ほど短い符号で表す工夫——最も頻度の高い「E」には「・」、次に多い「T」には「—」「A」には「・—」という具合に——施している」(松田 2007:126) とされる。ヴェイルによる調査の成果から「効率良い伝送が可能なアルファベットの符号構成の原型が出来上がり、これが現代のモールス符号の元になる符号構成となった」(有澤 2012:939)。

²²⁷ 現在、「モールス信号」の無線電信はすでに廃止されている。その理由は、次の通りである。「SOLAS 条約に基づく無線電信設備の義務化等により海上交通の安全が確保されていた体制は、1980 年代に入り実用化が進んで来た衛星技術やデジタル技術の普及に伴い、1999 年 2 月 1 日から実施された GMDSS (Global Maritime Distress and Safety System, 海上における遭難および安全に関する世界的な制度)により、衛星通信機器やデジタル通信機器を中心とした定められたシステムを装備。これにより、それまで専門の通信士が行ってきた遭難通信・緊急通信・安全通信のためのモールス符号を用いた無線電信の義務化が廃止され、ここにモールス通信は義務としての役割に実質的な終焉を迎えることとなった」(有澤 2012:941)。

²²⁸ “wizard”の定義について、既往研究では、以下のように述べられている。「コンピュータ用語として『プログラムやハードウェアに精通した人』という意味もある。(中略) 電信士の仕事には、元文書というオリジナルな情報をたんに符号化・復元化するだけでなく、それを加工処理していくプログラミング的な要素も、萌芽的な形で含まれている」(松田 2007:156)。

²²⁹ 「電信士」は、「傍受者」に対する伝達の際の記号として、「コード」を用いる。同様に、「作曲家」も「聴衆」に対する表現の手段として「音符」を用いる。この用語上の定義と関連して、作曲家であったプロコフィエフも、その技術的な卓越性から「ミュージック・エンジニア (音楽技術者)」とさえ呼称された背景がある。

短点（ドット）と長点（ダッシュ）は、様々な組み合わせで構成されることによって、「アルファベット」「数字」「マーク」などの各文字を表示し、サインとして認識されるものになる。既往研究の分析結果において、Morse Code は、英単語の頭字をコードの構成文字とすることにより簡略化する（塩本 2013:60）ものとされている。Morse Code のサインは、「英語」との対応関係が前提にある。基本的に「英単語」の構成要素が原型となって特定の「コード」を表示する。

既往研究において、Morse Code は「速く正確に短時間に大量の情報量を送受信するために英語表現を簡略化した文字構成のコードに設定し、それぞれのコードに恣意的に記号内容である意味を対応させてシステム化したものと見ることができる」（塩本 2013: 55）と説明されている。Morse Code の送受信の際の略語の使用とその簡略化²³⁰の有効性についても指摘がある。システム化された Morse Code については、「英単語の頭字を組み合わせる方法、英単語の文字の一部を省略化した略語による方法、文字と発音の類似性などから、英単語の文字の一部を他の文字や数字に置き換えて簡略化する方法などにより簡略化した文字構成をコードとしている」（塩本 2013:55）ことがあきらかにされている。

上述の通り、Morse Code の英単語の略語として、「頭文字のみの使用」があるが、文字情報を簡略化することで、モールス通信における送受信の時間的な短縮化や情報伝達における効率化が図られている。既往研究では、「これらのコードは単語の頭字または、複数の単語の頭字で構成されているため、コードから、その単語を連想し易くなっているが、頭字による文字構成になっている最も大きな理由はモールスキーの操作回数の削減と送信時間の短縮による省力化である。受信におけるリスニングも容易となる」（塩本 2013: 61）という指摘がある。英単語の頭字の1字のみで構成されるコードは、わずか4コードしか存在しない。「頭字により簡略化されているコードは29コードである。29コードの内、ひとつの単語の頭字で構成されたコードは、C『chirpy』、N『nine』、N『No』、R『Roger』の4コードのみである。残りの25コードは複数の単語の頭字で構成されたコードである」（塩本 2013: 61）ということが確認されている。

他にも具体的な略語の使用例を挙げると「頻繁かつ広範にもちいられた略号には、11の『準備よし (I AM READY)』、1の『しばらくお待ちを (WAIT A MOMENT)』、2の『すぐに返信を (GET ANSWER IMMEDIATELY)』、33の『返信代はそちらで (ANSWER PAID HERE)』、GAの『どうぞお先に (GO ANSWER)』、SFD『ただいま夕食中 (STOP FOR DINNER)』、GMの『おはよう (GOOD MORNING)』」（松田 2007: 144）などの略語が確認できる。

3) 音楽におけるコード略号

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》において、Morse Code のサインは、本来の略語の原則と完全に異なるものである。各アルファベットのサインは、モールス通信士が英単語の略語として使用するものに対応していない。いわば、音楽において独自に暗号化された言語コードとなっている。

元来、Morse Code の送受信の際は、「情報の送受信を通常の使用する英語によらず、意味を恣意的に割り当てられた語彙的形態素のみのモールスコードによって行うため、通信はコード文によって行われる」（塩本 2013: 61）とされる。Morse Code による情報伝達のシステムのなかでは、通常の「英単語」や「文章」ではなく、簡略化された文字記号による「コード」として送受信がなされる。

²³⁰ 既往研究における英単語の略語の分析結果として、以下の6点があきらかにされている。「1）『英単語の頭字をコードの構成文字とすることにより簡略化する』、2）『頭字から始まり、続いて2番目の文字がコードの構成文字に含まれる』、3）『英単語の末尾の文字がコードの構成文字に含まれる』、4）『英単語の末尾の文字と頭字の双方を含む』、5）『コードの構成文字数は2から3文字が多い』、6）『音調核 (N) に相当する文字の省略による簡略化』」（塩本 2013: 61）

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》においても、アルファベット 1 文字のコードが提示されているが、本来の Morse Code の略語の規定に基づいていないため、モールス通信士が交信する Morse Code の略語としては存在しないものである。ここで、プロコフィエフが Morse Code を「音楽の暗号」として提示していることを前提とすると、従来とは全く異なる新しい判別基準に則って略語の意味を特定することが必要となることが考えられる。

《ピアノ・ソナタ》第 6 番 Op. 82 から第 8 番 Op. 84 における Morse Code のサインは、独自に生成された略語と意味を持つため、第三者には容易に読み取れない。あらゆるサインが、独自のコード略号による「暗号」として隠されているがゆえ、作品におけるサインの判別がより難しいものとなる。

本章の第二節以降では、《ピアノ・ソナタ》における Morse Code について、コード略号と音型の対応関係を具体的に検証する。「戦争」というテーマに基づいて創作された三つのソナタにおける「音楽の暗号」の楽音化について一考を投じる。

第二節 《ピアノ・ソナタ》におけるコード略号

3-2-1. コード略号の特定

本研究では、Morse Code の音型分析を行うにあたり、コード略号の楽音化を検証するための複数の判断基準を設定した。音型分析の対象作品は、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 (1939-1940)、第7番 Op. 83 (1939-1942)、第8番 Op. 84 (1939-1944) の各楽章である。

Morse Code の「コード略号」は、音楽作品において楽音化されることによって、「サイン」として提示される。本研究では、音型分析の前に、準備段階として、「サイン」となり得るコード略号の抽出を行った。コード略号を特定するために、以下の判別基準の設定をした。すなわち、英単語の抽出、長短符号の構成要素の検証、符号と音価との照合である。各々のサインの種類によって提示方法と表現形態が異なる。各サインの類型化とともに表現形態の全体的な傾向も考察した。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における Morse Code は、第三者が容易に読み取って判別することができないサインとなっている。本研究では、英単語に基づくコード略号の検証、符号の構成要素の細分化、特定されたサインの音型分析という三段階の考察プロセスによって、各々のサインの解釈を試みた。

Morse Code の符号と対応するサインの音型の「音価」の抽出に関して、次の二つのカテゴリーから検証した。1) 「記譜された音価」、2) 「知覚上の音価」である²³¹。符号と音価の対応関係があったものすべてを対象にしたうえで、主題、和声、リズムに関する基本分析を行った²³²。

A	・—	J	・— — —	S	・ . . .
B	—	K	— . —	T	—
C	— . — .	L	・ — . .	U	・ . —
D	— . .	M	— —	V	・ . . —
E	・	N	— .	W	・ — —
F	・ . — .	O	— — —	X	— . . —
G	— — .	P	・ — — .	Y	— . — —
H	・	Q	— — . —	Z	— — . .
I	・ .	R	・ — .	PERIOD	・ — . . . —

表1: Morse Code 一覧表 アルファベット—A から Z とピリオド・マーク (筆者による作成, 2014年)

1	・ — — — —	4	・ —	7	— — . . .
2	・ . — — —	5	・	8	— — — . .
3	・ . . — —	6	—	9	— — — — .

表2: Morse Code 一覧表 数字—1 から 9 (筆者による作成, 2014年)

²³¹ 符号と音価の対応関係は、実際に演奏もしくは聴取を行わない限り、正確に認識できないものであり、本来ならば実演の必要性があると考えられる。本研究では、論文という特性上、言葉による記述にとどまっているが、該当セクションの譜例および論述によって可能な限り詳細に分析プロセスを明示している。

²³² 本章では、コード略号の基本的な判読方法と意味の解釈、音型の基本分析にとどめている。各音型の表現形態と全体的な傾向の類型化については、第四章以降で詳述する。

1) 分析範囲—各区分, 各主題

Morse Code のコード略号は、楽曲のあらゆるところに存在することが考えられる。本研究では、分析範囲として、《ピアノ・ソナタ》の各楽章の提示部、展開部、再現部における第一主題、第二主題、終結部（コーダ）などの楽曲構造の中心となるセクションを重点的に検証した²³³。音型の抽出範囲としては、各楽章の第一主題および第二主題などの主要主題のみに絞り込んだうえで、コード略号を抽出した。分析範囲を楽曲のなかの主要なセクションのみに限定することによって、暗号化された Morse Code のサインの音楽的な重要性を踏まえたいうえで実証的に提示した。

プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》は、古典的な形式構造に基づいている。各楽章は、楽章間やソナタ間における循環動機を持つという特徴がある。作曲者は、主題動機の音型のレベルで楽曲構造の音楽的な統一性を提示していた。そのため、Morse Code のサインとなる音型が、第一に、主要主題のなかに組み込まれていることは重要な要素である。楽曲において音楽的な重要性の高いセクションで Morse Code が提示されることによって、サインが高度な技法の具体化として価値づけられることになる。

第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 までの《ピアノ・ソナタ》の各楽章は、「ソナタ形式」「三部形式」「ロンド形式」のいずれかの形式で構成されている。ロンド形式の楽章のなかでは、第三主題群（第二エピソードの主要主題にあたるもの）なども分析範囲の対象とした²³⁴。

2) 「戦争」に基づくコード略号の特定

Morse Code のサインとして用いられている可能性があるものには、「アルファベット」「数字」「マーク」がある。アナグラム²³⁵のような形態のものも分析的考察の範疇に入れた場合、組み合わせパターンは特定しきれないほどの数になる。各コードの略号が暗号化されている場合、サインが表わす正確な意味と内容については、本研究においても断定できるものではない。本研究における分析結果は、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》におけるひとつの解釈の可能性を提示するものである。

Morse Code のコード略号をサインとして解釈するにあたり、三つの《ピアノ・ソナタ》に共通する「戦争」というテーマから導き出され得る単語群に絞り込み、特定の単語が楽曲のなかでサインとして成立するかどうかを検証した。「戦争」という特定のテーマに基づく場合、略号が表す意味は限定的なものとなるため、サインの特定が可能となる²³⁶。

最初に「戦争」に関係すると考えられる単語²³⁷とともに、アルファベットの頭文字から連想されるコ

²³³ 推移部のセクションなどに提示される例もあるが、本研究で分析対象としたサインは、最初の提示ですでに第一主題もしくは第二主題のような音楽的に重要性の高いレベルで組み込まれた音型であり、補足的に推移部などで提示されている場合が多い。本研究における分析結果では、推移部のみに提示されたサインは確認できなかった。

²³⁴ 実際に、《戦争ソナタ》三部作のなかのすべての音型を対象とした場合、その断片化や変形などを伴う音型の存在も考慮すると、膨大な数の音型がサインに該当する可能性が考えられる。それらの音型のすべてを取り上げてしまうと、「サイン」として存在するものなのかどうか疑わしい音型もあり、推測的なサインとなる。そのため、本研究で分析対象範囲を限定することで、完全に認識が可能であるサインと考えられる音型の抽出を試み、暗号化により推測が伴うサインについては、存在の指摘のみにとどめた（本論文の巻末の Appendix II 《ピアノ・ソナタ》の形式と構造分析の2) Morse Code と表現形態—第6番 Op. 82～第8番 Op. 84 を参照。本研究における音型分析では、Sign Strength（サインの強度）として、「完全に認識可能なサイン」を○、「暗号化による推測が伴うサイン」を△で表記した）。

²³⁵ 「アナグラム」とは、文字の順番を入れ替えて組み合わせた「字なぞ」のことを指す。プロコフィエフは、言語への関心が高く、言葉遊びなどが好きであった。文字の順番を入れ替えてサインを提示している可能性も考えられる。

²³⁶ あらゆる英単語を想定した場合、サインとなり得る略語には、無限の可能性はある。単語数の多さと意味の解釈の至難さからサインを特定することは不可能となる。本研究では、「戦争」というテーマに直接的に結び付く英単語に絞り込み、楽曲分析による表現形態の立証を通して暗号化された意味を特定した。

²³⁷ Morse Code は、「英語」が原語となっている。そのため、本研究では、コード略号の単語として、他の諸外国語による単語は扱わず、英語による単語のみを扱った。

一丁の略号とその意味について検討した²³⁸。Morse Code のサインには、「数字」も含まれるため、作曲者本人が個人的に好んだ数字、《ピアノ・ソナタ》の各ソナタの番号²³⁹や作品番号、「戦争」と関連する特定の意味を持つ数字などが提示されている可能性も考えられる。「アルファベット」とともに「数字」との関連性についても同時に検討した。

以下の表 3 から表 8 の通り、「開戦」を表わす可能性がある語（表 3）、「戦時中」を表わす可能性がある語（表 4）、「終戦」を表わす可能性がある語（表 5）、「戦争」「戦闘」「軍事上の問題」と関連する語（表 6）、第 6 番から第 8 番と関連する可能性がある数字（表 7）、アナグラムの可能性が高い語（表 8）について、サインとなり得る英単語とアナグラムの可能性を検証した。

²³⁸ すべての英単語が A から Z までのいずれかの頭文字に対応することになるが、同一の頭文字に複数の英単語が該当する場合がある。そのときは、第二段階（音型の分析段階）で実際のサインが音楽のなかでどのような表現形態を持っているかを考慮したうえで、アルファベットの頭文字が表わすサインの意味を判読した（表 6 参照）。

²³⁹ 具体的には、《ピアノ・ソナタ》第 6 番のソナタ番号である「6」、第 7 番のソナタ番号である「7」、そして第 8 番のソナタ番号である「8」などが最も使用の可能性が高い数字であると考えられる。

B—Beginning
O—Opening
S—Start

表 3: 「開戦」を表わす可能性がある語
(筆者作成, 2014 年)

M—Middle
C—Center
I—Intermediate
T—Transition

表 4: 「戦時中」を表わす可能性がある語
(筆者作成, 2014 年)

F—Finish
P—Period
E—End

表 5: 「終戦」を表わす可能性がある語
(筆者作成, 2014 年)

A—Action, Adversary, Agitation, Antagonist, Army, Attack
B—Base, Battle, Bloodshed
C—Campaign, Clash, Combat, Competitor, Conflict, Contention
D—Disagreement, Dispute
E—Encounter, Engagement, Enmity
F—Fight, Fighting, Foe, Force, Fray
G—Grapple
H—Head to head, Hostility
M—Military
O—Opponent, Opposition
P—Peace
R—Rival
S—Scheme, Skirmish, Soldier, Strategy, Strife, Struggle
T—Troops, Tussle
V—Victory
W—War, Warfare

表 6: 「戦争」「戦闘」「軍事上の問題」と関連する語
(筆者作成, 2014 年)

3— <u>Trilogy</u> (War Sonatas)
5— <u>Five Lines</u>
6—Piano Sonata No. 6
7—Piano Sonata No. 7
8—Piano Sonata No. 8
82—Piano Sonata No. 6 <u>Op. 82</u>
83—Piano Sonata No. 7 <u>Op. 83</u>
84—Piano Sonata No. 8 <u>Op. 84</u>
1939—The Year of the Outbreak of the World War II
1942 and 1943—Stalingrad
1944—The Year of Completion of the War Sonata

表 7: 第 6 番から第 8 番と関連する可能性がある数字
(筆者作成, 2014 年)

S-E-R-G-E-I
P-R-O-K-O-F-I-E-V
P-I-A-N-O
S-O-N-A-T-A
W-A-R
S-T-A-L-I-N-G-R-A-D
T-R-I-L-O-G-Y
S-I-X
S-E-V-E-N
E-I-G-H-T
F-I-V-E-L-I-N-E-S
V-I-C-T-O-R-Y

表 8: アナグラムの可能性が高い語 (筆者作成, 2014 年)

3) 音価と符号との対応関係

Morse Code の長短符号は、言語的役割を担う「コード」を形成する最小単位の記号である。長短点の組み合わせによって生成された「コード」は、「アルファベット」「数字」「マーク」などに基づくひとつの文字で形成される。コード略号は、ある意味を持つ特定のサインとして提示される。音楽のなかで、Morse Code の長点 (—) および短点 (・) との対応関係を特定する際、有効な判断基準と考えられるものが、各音型のなかに含まれる個々の音符の「音価」である。暗号化されたサインを解読するためには、Morse Code の「長短符号」と音型の「音価」に整合性があるかどうかを判断することになる。

長短符号の様々な組み合わせパターンから、特定の音型モチーフが示される。音価の単位およびその組み合わせ方法によって、長点もしくは短点のいずれに属するのかが判別できる。たとえば、音符(二分音符、四分音符、八分音符など)、休符(四分休符、八分休符など)の長さが長短符号と対応するため、各音符の長さから Morse Code の符号が読み取れる。Morse Code の長短符号は、《ピアノ・ソナタ》のなかで、音型を形成する最小単位(一個の音符)になる²⁴⁰。

モールス通信士が用いる Morse Code の長 (—) と短 (・) の長さには、厳密な規定があり、長 (—) は、短 (・) の三個分の長さである。ところが、プロコフィエフの音楽における Morse Code のサインの長 (—) と短 (・) の長さは、本来の Morse Code の規定に則っておらず、いずれのサインも長 (—) は、短 (・) の二個分の長さであることが多い²⁴¹。その理由として、もともとの Morse Code の厳密な長さの規定(長が短の三個分)に準じて、音型を提示した場合、長 (—) が短 (・) に対して、長すぎるが多々ある。そのため、拍子とリズムの両方の観点で、音楽に効果的に適応せず、楽音化されたときに印象的なリズム動機として成立しにくいことが考えられる。音楽における Morse Code の符号に関しては、長 (—) は短 (・) の二個分の長さという独自の規定を設けることによって、音楽的なリズム・パターンへと楽音化したことが考えられる。

Morse Code の符号と音価を検証するにあたって問題となるのが、楽譜上に記されている「記譜された音価」の検証だけでは、Morse Code のサインが正確に判別できないという点である。楽譜上に記されている可視化された音符と実際に演奏された際に知覚的に聴取できる音符は、音楽表現上の「音価」が一致しないからである。記譜上の音価が演奏された場合、楽譜上に記された視覚的な音符の長さを実際に耳で聴こえる音符の長さが異なるという現象が生じる。たとえば、「八分音符+八分休符」の組み合わせは、「記譜された音符」から音価を割り出した場合、Morse Code の短点 (・) 二個分に相当するが、実際に演奏された場合、八分休符が入った瞬間は、直前の八分音符の音が残響しているため、その八分音符が伸びている状態として聴取されることになる。聴取時には「八分音符+八分休符」が「四分音符」の一個分の音価として認識されることになり、Morse Code の長点 (—) に対応する。音楽上の Morse Code のサインには、このような例が数多くある。

音楽の場合、楽譜上に「記譜された音符」、つまり「可視化された音符」のみでは Morse Code の長点と短点に対応する音符が厳密に特定できないことが考えられる。実際にコード略号の可能性のある音型を知覚的に認識することによって、長短符号と音価との対応関係が正確に把握できる。

²⁴⁰ 短点 (・) と長点 (—) で構成された音型のリズム・パターンは、プロコフィエフの音楽の全体的な統一性に影響を与えるほどの重要性を持つ。

²⁴¹ たとえば、短点 (・) が八分音符であった場合、同一音型のなかの四分音符が長点 (—) に対応するというような音価の割り当てが確認できる。

3-2-2. 音型分析

1) アルファベットに基づく音型

《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84において、「アルファベット」によるサインが提示されている。「戦争」というテーマに基づく英単語および符号と音価の関連性を考察した結果、特定のサインを表わしていると考えられるコード略号が抽出できた。「V」のサインについては、リヒテルの回想記録においてプロコフィエフ自身による証言が残されている通り、《ピアノ・ソナタ》のなかですでにその存在が確認されているサインである。以下に、コード略号の概要、符号の構成要素、音型分析によるサインの解釈例を提示する。

① 「V」—第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84—

a) V for VICTORY—「勝利」のサイン—

《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 に共通するサインは、Morse Code の V (・・・—) である。リヒテルによるプロコフィエフの証言に関する記録では、「第6番 Op. 82 の第四楽章のコーダ」²⁴²に Morse Code の V のサインが提示されているという言及が確認できる。V のサインが存在するという事実は、作曲者自身によって認められている。既往研究では、ベルマンが第7番 Op. 83 の第一楽章のコーダにおける Morse Code の存在を指摘している (2008: 157)²⁴³。

V のサインの音型は、第6番 Op. 82 の第一楽章の提示部における第一主題で提示される。第6番 Op. 82 の第四楽章のコーダにおける提示は、作曲者が証言した通りであるが、第7番 Op. 83 から第8番 Op. 84 にかけては、楽曲のクライマックスのセクションなどで頻繁に提示される。V のサインは、第二次世界大戦中にショスタコーヴィチをはじめとする他のロシアの作曲家たちも共通して用いていたリズム・パターンである。当時の作曲家たちは、「戦争」を象徴する一種の表象記号として捉えられていたことが考えられる。V のサインは、応用頻度の高さと同様に多様な表現形態から、最も重要な暗号のひとつとして位置付けることができる。V のサインは、「記譜された音価」と「実際の知覚的な音価」が完全に一致する。他のサイン以上に、楽譜上の音価から明白に認識できる音型である。V のサインの短点に相当するものは、「八分音符によって構成された三連音符」と結び付けて提示されることが多い²⁴⁴。

「V」というアルファベットの略語から「戦争」をテーマとして置き換えられる用語は、当時の作曲家間でも共通概念として捉えられていた「VICTORY (勝利)」である。三つの《ピアノ・ソナタ》の最終曲である第8番 Op. 84 の第三楽章の最終2小節では、V のサインが三回に渡って連続的に提示されて締めくくられている。

²⁴² 第6番 Op. 82 の第四楽章のコーダにおける 401 小節目から 416 小節目の三連符に基づく音型である。当該音型における音価には、「三連符+付点八分音符」「三連符+四分音符」「三連符+十六分音符」の三種類の組み合わせがある。すべてのサインが V サインである。作曲者は、記譜上の音価ではなく、知覚的な音価を優先しており、記譜上においては、長点よりも短点が長いときがあるが、演奏もしくは聴取された場合、すべてが「V サイン」の音型として認識できるものとなる。このことから、作曲者自身が「記譜上の音価」のみではなく「知覚的な音価」に基づいたうえでサインを提示していたことが証明される。

²⁴³ ベルマンの分析研究では、Morse Code の存在の指摘のみで、サインの種類や音型に関する考察については言及されていなかった。当該箇所は「・・・—」という音型が提示されていることから、V サインであることが確認できる。ベルマンの分析研究以外の既往研究において、Morse Code に関する指摘は確認できなかった。参照箇所の原文は以下の通りである。"The last one reaches its peak in m. 397, when rhythm A is hammered in the treble register like a frenetic Morse code. After the last appearance of the principal theme (m. 405), the tide recedes and the movement ends in hushed tones. The rhythmic energy, however, continues undiminished until the very end."

²⁴⁴ たとえば、第6番の第一楽章の冒頭部分では、八分音符の三連音符が V の符号の短点 (・・・) を示しており、その次の付点四分音符が長点 (—) を表わすものとなっている。

b) V サインと符号の構成要素

Morse Code のサインは、長短符号で構成されているが、基本的に、特定のサインの符号のなかには、他のサインの符号が含まれている²⁴⁵。本研究では、モールス符号の構成要素を最小単位（長点一つ、もしくは短点一つ）まで細分化することにより、各々のサインを表わす音型と音価の特徴を確認する。Morse Code の符号に該当する音型の最小単位となる音符一個分の音価との整合性を考察し、同一サインが別のサインとして判読される可能性を考慮したうえで、本研究で取り上げたサインが意味を持つものであることを証明する。

V を表わすモールス符号は、短点三つ（・・・）と長点一つ（—）の組み合わせによって構成されている。短点三つのみでは、S（・・・）を表わし、長点一つのみは、T（—）を表わす。V（・・・—）の符号は、S（・・・）と T（—）の両方の符号を含む。よって、V のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる²⁴⁶。

$$S（・・・）+T（—）=V（・・・—）$$

短点三つの S（・・・）は、短点二つの I（・・）と短点一つの E（・）の符号を含む。V の符号には、短点二つと長点一つの U（・・—）も含まれる。U のなかには、短点一つと長点一つによる A（・—）の符号が含まれる。A（・—）の符号は、短点一つの E（・）と長点一つの T（—）へと細分化できる。V の符号（・・・—）の逆行形は、B の符号（—・・・）となる。このように、Morse Code は、ひとつのサインのなかに同時に他のサインを表わす符号を幾重にも含んでいることから、いくつかのサインの符号は、重複関係にあることが分かる。

V の符号の場合、短点が三つに加えて、長点が一つなければサインとして成立しない。アルファベットと数字を表わす Morse Code のうち、短点が三つと長点が一つ以上ある符号は、「V」と「3」の二種類しかなく、短点三つと長点三つ、短点三つと長点四つという組み合わせの符号は存在しない（表9参照）。短点三つと長点一つは、「V」を表わすが、短点三つに長点二つが加わると「3」となる。このとき、長点に対応する音符は音価が長いので、長点が二つある場合は、楽譜上において視覚的に容易に判別できる。そのため、音型の抽出においても、短点三つと長点一つによる「V」の符号と短点三つと長点二つによる「3」の符号の読み違いは起こらないことが考えられる。

短点3+長点1	・・・—	V
短点3+長点2	・・・— —	3
短点3+長点3	・・・— — —	
短点3+長点4	・・・— — — —	

表9：短点3+長点1~4のモールス符号（筆者作成，2015年）

²⁴⁵ 長短点の数が多ければ多いほど、他のサインの符号が含まれる可能性が高くなる。

²⁴⁶ V の構成要素の式としては、S（・・・）+T（—）以外にも、E（・）+U（・・—）、I（・・）+A（・—）、E（・）+I（・・）+T（—）などもあり得るが、V の符号は、短点三つがセットとなっており、そのあとに長点一つが結合する形が特徴となっている。そのため、ここでは、構成要素を表わす代表的な式として、S（・・・）+T（—）を提示した。

V のサインの一部となる「短点が三つのみ (・・・)」や「短点が二つと長点の一つのみ (・・―)」は、誤って他のサインとして認識される場合がある。しかしながら、それらのサインは単に V のサインの構成要素の一部分にすぎず、作曲者が他のサインを表わしている可能性はきわめて低い。そもそも、V の符号の構成要素として、他のサインの符号が内包されている。このことは、作曲者の意図の有無に関わらず、Morse Code の符号上の既成事実である。特定のサインの音型の一部となり得る音符が、他のサインをも同時に表わしている可能性があることを、楽譜上からは読み取ることはできない。よって、V のサインの音型は、符号を構成する短点三つ (・・・) と長点一つ (―) が音型のなかに適切に組み込まれてさえいれば、V サインであると判別できるものとなる²⁴⁷。

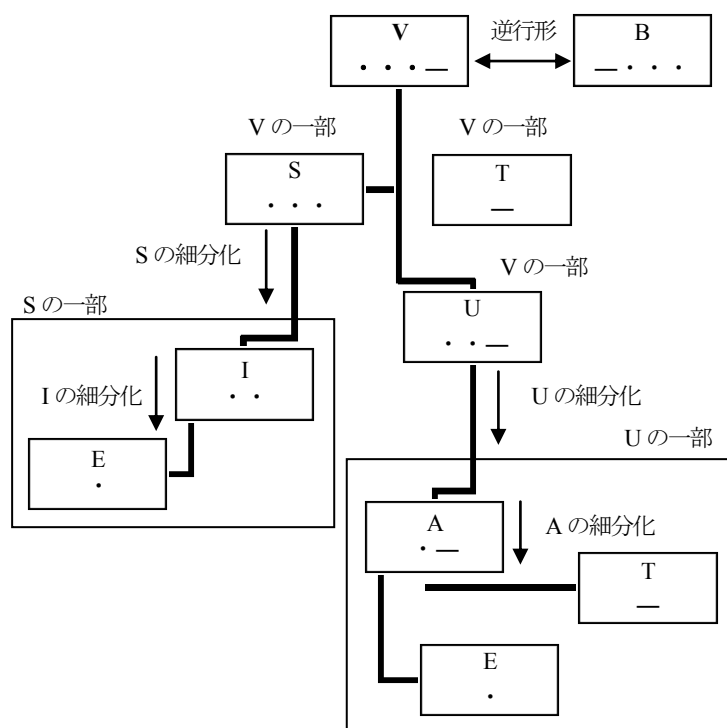


図1：モールス符号の構成要素—V サイン (筆者作成, 2015 年)

²⁴⁷ 短点三つの S (・・・) と長点一つの T (―) で組み合わせられた音型を「S と T の音型」と判別するのは、誤りである。符号の構成上の問題を鑑みれば、当該音型が一小節内の規則的な拍数のなかで提示されている限り、「V の音型」となる。V のサインの符号が連続的に提示された場合、「・・・―・・・―」という音型から、B のサイン (―・・・) との読み違いが起こる可能性があるが、当該音型の開始が短点三つで始まる限り、あきらかに V サインと判別できる。

V (. . . —) のサインと音型—No. 6 ～No. 8—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (A dur)	es→fis (増2度上へ)	三連音符×3 短点3つ分	付点4分音符×1 長点1つ分	...	—	

表 10 : モールス符号と音型「V」—第6番 Op. 82 第一楽章, 6小節2拍目～4拍目 (筆者作成, 2015年)

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (a moll)	es (同音反復)	三連音符×3 (短点3つ分)	4分音符×1 (長点1つ分)	...	—	

表 11 : モールス符号と音型「V」—第6番 Op. 82 第四楽章, 401小節2拍目～3拍目 (筆者作成, 2015年)

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (B dur) ※調号なし	a + d (和音の同音反復)	8分音符×3 (短点3つ分)	8分音符+4分休符 (長点1つ分)	...	—	

表 12 : モールス符号と音型「V」—第7番 Op. 83 第一楽章, 5小節1拍目～6拍目 (筆者作成, 2015年)

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (B dur) ※調号なし	c (同音反復)	8分音符×3 (短点3つ分)	付点4分音符 (長点1つ分)	...	—	

表 13 : モールス符号と音型「V」—第7番 Op. 83 第一楽章, 76小節1拍目～6拍目 (筆者作成, 2015年)

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (B dur) ※調号なし	es (同音反復)	8分音符×3 (短点3つ分)	付点2分音符 (長点1つ分)	...	—	

表 14 : モールス符号と音型「V」—第7番 Op. 83 第一楽章, 124 小節 1 拍目~9 拍目 (筆者作成, 2015 年)

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
主調 (B dur)	as→des→f→des (三和音のアルペジオ)	8分音符×3 (短点3つ分)	8分音符+8分休符×2 (長点1つ分)	...	—	

表 15 : モールス符号と音型「V」—第8番 Op. 84 第三楽章, 488 小節 1 拍目~6 拍目 (筆者作成, 2015 年)

c) V サインの音型分析

V サインの基本分析を行うと, 《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82 の第一楽章の6小節目(表10)では, 第一主題の一部である左手の内声部にサインが提示されている。三連音符の同音反復と付点四分音符の組み合わせによるリズム・パターンは, 最も典型的な V サインの音価の一例である。第6番 Op. 82 の第一楽章は A dur であるが, 和声面では常に調性が揺らいでおり, 8 小節目になるまで和声的には不安定な状態が続く²⁴⁸。第一主題の一部である右手の内声部において重音の同音反復が提示されている。第7番 Op. 83 は B dur (調号なし)²⁴⁹であるが, 冒頭部分から調性は不明瞭である。第8番 Op. 84 の第三楽章では, コーダの最終2小節において, 三和音のアルペジオ的音型の連続的な提示が確認できる。サインは, 旋律, 和声, リズム・パターンのすべての音楽的特徴において強調されている。最終音はフォルテ (f) でアクセントが伴い, V サインの音型に基づくカデンツでソナタが終結する。

② 「F」—第8番 Op. 84—

a) F for FINISH—「終戦」のサイン—

第8番 Op. 84 の第三楽章における260小節に及ぶ長大なセクションCのなかで, Morse Code の F (・・一・) のサインと判別できるオスティナート音型が反復されている。この音型は, 第8番 Op. 84 全体のなかでも数の多さと表現形態の多様性から, V のサインに次いで, 最も重要な音型のひとつと位置付けることができる。当該音型は, 第三楽章のセクションCのなかで反復的に提示される。F のサインは, 「記譜された音価」と「実際の知覚的な音価」が一致することから, V のサインと同様に, 他のサインと比べても楽譜上の音価の認識が容易である。

²⁴⁸ V サインのリズム・パターンは厳格な規則性があり, 当該セクションの調性の揺らぎに対して, 音楽的な支柱的役割を担っているようにも見える。「コード」のリズム・パターンの規則性は, 和声的に不安定なセクションのなかで, 音楽的な均衡性を保持するための重要な主軸となっている可能性が考えられる。

²⁴⁹ 第7番 Op. 83 の第一楽章の主調は B dur であると判別できるが, 調号が記載されていない。おそらく, 楽曲全体が無調的であることから, 作曲者があえて調号を付さなかったことが考えられる。

第8番 Op. 84 の第三楽章のセクションCで提示されるFのサインは、四分音符×二個分が短点（・・）に該当する。その後ろの二分音符は、長点（—）に対応し、最後の四分音符が短点（・）となる。セクションCのなかでは、Fのサインの音型の音価には、ほぼ例外がなく、基本的に「四分音符」×2+「二分音符」+「四分音符」という組み合わせの音型が反復的に提示される。

F（・・—・）というコードの略語が表わす意味について、「戦争」というテーマと関連付けて検討すると、必然的に「FINISH（終戦）」という用語であると判別できる。戦時中の激烈さを反映した第6番 Op. 82 と第7番 Op. 83 のソナタと対照的な穏やかさを持つ第8番 Op. 84 において、「平和」を象徴するかのようFのサインが提示されているという解釈もできる。

b) Fサインと符号の構成要素

Fを表わすモールス符号は、短点二つ（・・）、長点一つ（—）、短点一つ（・）の組み合わせによって構成されている。短点二つは、I（・・）を表わし、長点一つと短点一つは、N（—・）を表わす。Fの符号のなかには、U（・・—）とR（・—・）も含まれている。Fのサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$I（・・）+N（—・）=F（・・—・）$$

$$U（・・—）+E（・）=F（・・—・）$$

$$E（・）+R（・—・）=F（・・—・）$$

短点1+長点1+短点1	・—・	R
短点1+長点1+短点2	・—・・	L
短点1+長点2+短点1	・— —・	P
短点2+長点1+短点1	・・—・	F

表16：短点1~2+長点1~2+短点1~2のモールス符号（筆者作成，2015年）

短点+長点+短点の組み合わせによるモールス符号は、Fの符号以外にR（短点一つ+長点一つ+短点一つ）、L（短点一つ+長点一つ+短点二つ）、P（短点一つ+長点二つ+短点一つ）がある。L（・—・・）は、Fの符号の逆行形である。Fのサインについては、楽譜上においては、短点二つと長点一つと短点一つという特徴的な音型が明白に提示されているため、他の符号と混同されることなく、容易に判別できる。反復による連続的な提示のなかでも、「・・—・」というFの符号のリズム音型が厳格に保たれているため、当該音型から、F以外の他のサインを表わしていることは読み取れないといえる。

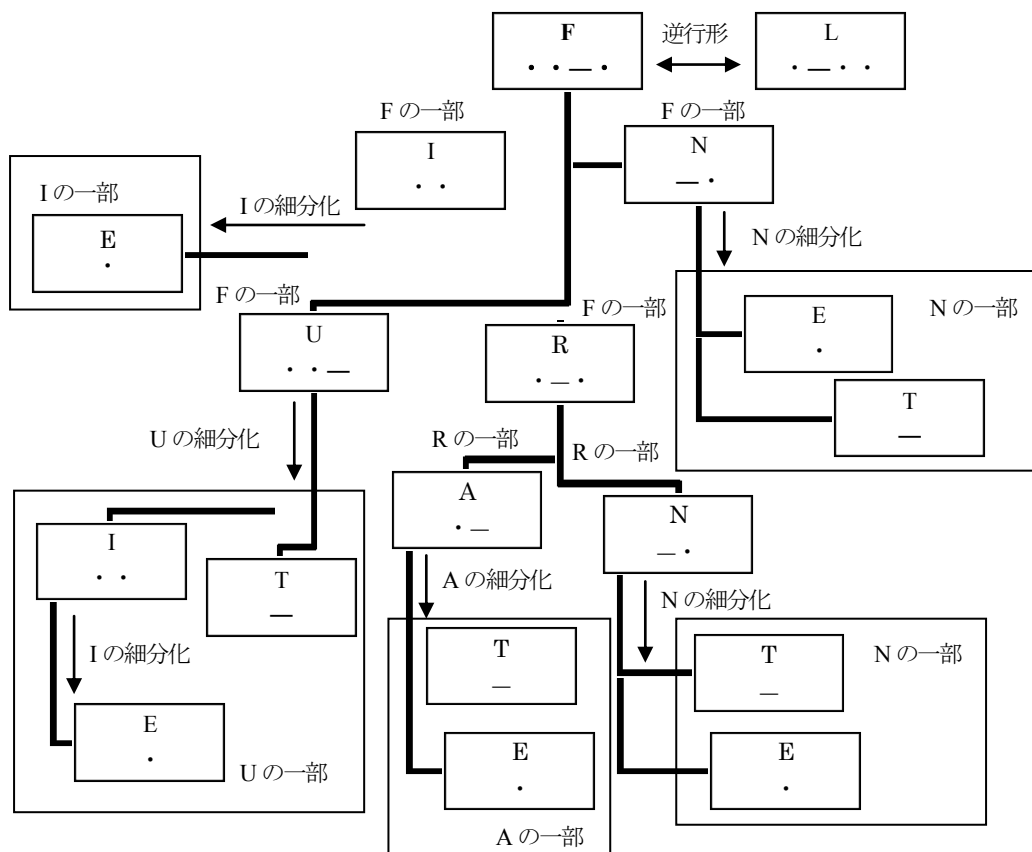


図2：モールス符号の構成要素—Fサイン（筆者作成，2015年）

F (. . . - .) のサインと音型—No. 8 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values	
		4分音符×2 (短点2つ分)	2分音符×1 (長点1つ分)
Des dur	(オスティナート音型)	4分音符×1 (短点1つ分)	

F
 . . . - .

表17：モールス符号と音型「F」—第8番Op. 84 第三楽章，110小節2拍目～111小節3拍目（筆者作成，2015年）

c) Fサインの音型分析

Fサインの基本分析を行うと，第8番Op. 84の第三楽章において，ロンド形式の大規模かつ中心的な中間部分にあたるセクションC（第2エピソード）のなかに，as-g-as音に基づくオスティナート音型が反復的に提示される。長短符号と音価が完全に一致する例である。as-g-as音は，セクションCのDes durの属音であるas音とDes durの三全音であるg音の交替によって構成されている。セクションCのなかで最も頻出する重要音型であり，オスティナート音型で統一的に提示されている。右手と左手のいずれの場合においても，上声部にas-g-as音による音型が含まれている。単音のみならず，重音や三和音の形でも提示されており，音楽表現の多様性が確認できる。

2) 数字に基づく音型

① 「6」 — 第6番 Op. 82 —

a) 6 for Piano Sonata No. 6 — 「第6番」のサイン —

第6番 Op. 82において、Vのサインとともに、数字の「6」(—)のサインが提示されている。「6」という数字のサインの意味は、《ピアノ・ソナタ》第6番 Op. 82に基づくソナタの番号を表していると解釈できる。6のサインが確認できた楽章は、第6番 Op. 82の第一楽章、第二楽章、第四楽章である。6のサインは、「記譜された音価」と「知覚的な音価」が完全に一致する。

第6番 Op. 82では、92小節目の展開部の開始から6のサインが提示される。97小節目の左手において、6のサインの音型の最も典型的な形である「同音反復」での提示が確認できる。一拍目から二拍目にかけての「二分音符」が長点(—)に対応し、三拍目から四拍目にかけての「八分音符」×4の組み合わせが短点の四個分(. . . .)に対応する。第6番 Op. 82の第一楽章の展開部において、6のサインが多用されている。ダイナミクスの範囲もピアノシモ(pp)からフォルティシモ(ff)までと幅広い。同音反復に基づく表現形態により、知覚的にも6のサインとして認識しやすい。

「6」という数字のサインが表わす意味は、単にソナタの番号というだけでなく、第二次世界大戦の「開戦」と同時に書かれた「第6番」という三つのソナタの第一作目を象徴する記号であるという解釈もできる。

b) 6サインと符号の構成要素

6を表わすモールス符号は、長点一つ(—)と短点四つ(. . . .)の組み合わせによって構成されている。長点一つはT(—)、短点四つはH(. . . .)を表わす。6のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる²⁵⁰。

$$T(—) + H(. . . .) = 6(—)$$

Hの符号には、短点三つのS(. . .)が含まれており、Sを細分化したものが、短点二つのI(. .)と短点一つのE(.)となる。6のサインには、長点一つと短点三つによるB(— . . .)の符号も含まれる。Bのなかに、長点一つ(—)と短点二つ(. .)で構成されたD(— . .)が含まれており、D(— . .)のなかにN(— .)の符号も含まれている。Nの符号を細分化したものが、T(—)とE(.)である。

長点一つと短点一つ以上の符号の組み合わせとしては、6のサインを含めて、N(長点一つ+短点一つ)、D(長点一つ+短点二つ)、B(長点一つ+短点三つ)の四種類がある。但し、6のサインの場合、長点一つ(—)と短点四つ(. . . .)が組み合わさる形でなければ、サインの符号として成立しない。

²⁵⁰ 6の構成要素の式としては、T(—) + H(. . . .)以外にも、B(— . . .) + E(.), D(— . .) + I(. .), N(— .) + S(. . .)などもあり得るが、6の符号は、長点一つと短点四つが結合する形が特徴となっている。そのため、ここでは、構成要素を表わす代表的な式として、T(—) + H(. . . .)を提示した。

長点1+短点1	—・	N
長点1+短点2	—・・	D
長点1+短点3	—・・・	B
長点1+短点4	—……	6

表18：長点1+短点1~4のモールス符号（筆者作成，2015年）

6のサインの場合、長点のあとの短点の数を見極めることによって、他のサインとの区別が可能である。ところが、6の符号の一部には、短点四つが含まれているため、符号上、6にサインのなかには必然的にH（・・・・）のサインが存在することになる。この四つの短点がさらに三つ、二つ、一つになると、他のサインの符号となり、これらの短点に長点の一つ組み合わせるだけで、B（—・・・）のサインやV（・・・・—）のサインにもなり得る。しかしながら、各々の符号を取り巻く包含関係は、前述のVの符号と同様に、単に符号上の構成要素に関する問題にすぎない。つまり、作曲者が意図する以前に、6のサインの符号上の構成要素のなかに、すでに他のサインが含まれている。そのため、楽譜上の音型からは、作曲者が6のサインの一部のなかで、他のサインを表わしている可能性があることは立証できない。6のサインの逆行形は、4のサインであるが、音型の開始が長点である限り、4のサインであると判別できない。6のサインは、連続的に提示される場合が多いが、すべての音型が一小節内に正確な拍を刻みながら整然と示されている。よって、連続的な提示においても、他のサインと解釈される可能性は低いと考えられる²⁵¹。

²⁵¹ 6のサインについては、長点一つのT（—）と短点四つのH（・・・・）で組み合わせられているが、当該音型を「TとHの音型」と判別するのは、誤りである。当該音型が一小節内の規則的な拍数のなかで提示されている限り、TとHの符号の組み合わせの音型が「6のサイン」となる。

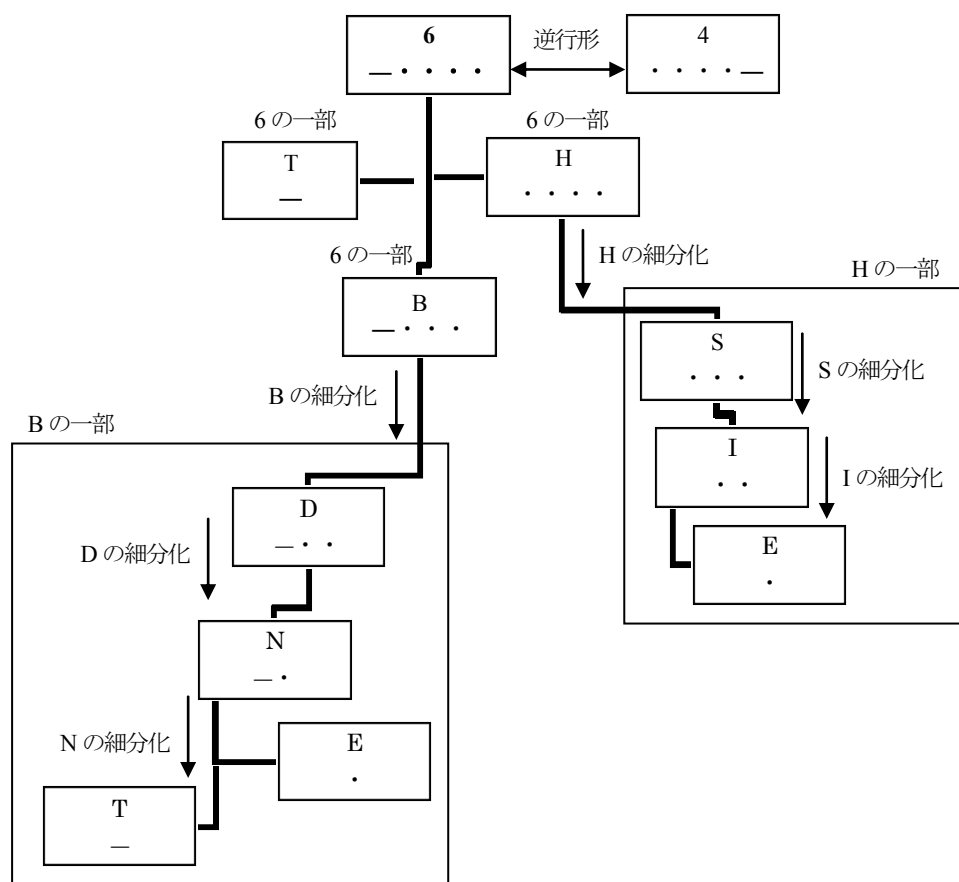


図3：モールス符号の構成要素—6 サイン（筆者作成，2015年）

6 (—) のサインと音—No. 6—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values			
主調 (A dur)	c (同音反復)	2分音符×1 (長点1つ分)	8分音符×4 (短点4つ分)	—

表19：モールス符号と音型「6」—第6番Op. 82 第一楽章，97小節1拍目～4拍目（筆者作成，2015年）

c) 6 サインの音型分析

数字の6のサインは、第6番Op. 82の第一楽章において展開部の第二主題に提示されている。第6番Op. 82では、6のサインが楽曲の広範囲に及んで散在していることが確認できる。「単音による同音反復」もしくは「和音やオクターブによる同音反復」で提示される。強拍部分にアクセントを伴い、同音反復のなかでの規則的な強調的表現も確認できる。同一楽章内におけるVサインとの相違点としては、6サインの方が、Vのサインよりも「提示範囲が限定的である点」や「信号音の一部のみが提示されるなどの音型的な変形を伴っている点」が挙げられる。

② 「7」—第7番 Op. 83—

a) 7 for Piano Sonata No. 7 —「第7番」のサイン—

第7番 Op. 83においては、Vのサインとともに、数字の「7」（— —・・・）が提示されている。第6番 Op. 82と「6のサイン」の関係性と同様に、「7」という数字の意味は、《ピアノ・ソナタ》第7番 Op. 83に基づくソナタの番号であると考えられる。「7」が用いられていた楽章は、第7番 Op. 83の第三楽章のみであった。

第7番 Op. 83の第三楽章には、「七拍子」という「7」という数字を象徴する珍しい拍子が採用されている。この拍子は、作曲者が疎開先のトビリシ²⁵²で聴いたリズムに基づくものである。第三楽章の楽曲全体が「七拍子」とともに「7のサイン」の音型によって構築されている。7のサインは、第7番 Op. 83のソナタの象徴的な記号であるだけでなく、楽曲内に一貫して提示される「主要主題の音型の一部」となっている。7のサインは、第7番 Op. 83の第三楽章のみでしか確認できなかったが、7のサインは、冒頭から終結まで一貫した統一性を示す主要音型であることから、他の数字のサイン以上に音楽的な強固さと重要性を備えていることが考えられる。

7のサインは、「記譜された音価」と「知覚的な音価」が一致しない。第7番 Op. 83の第三楽章では、冒頭の1小節目から楽章全体に一貫して7のサインが提示されている。1小節目から2小節目の一拍目にかけては、右手の三和音の連打によるリズム・パターンのなかに組み込まれている。1小節目の一拍目から四拍目にある四分音符×二個分は、長点二つ（— —）に対応する。1小節目において第一音目の四分音符の直後に八分休符が入った瞬間は、第一音目の四分音符がまだ残響している状態にあるため、この八分休符はサインの符号として機能しない。1小節目の一拍目から四拍目にかけての「四分音符+八分休符+四分音符」という組み合わせについては、記譜上の音価からは判別できないが、実際の知覚的な音価としては、長点二個分（— —）となる。その次にある1小節目の六拍目から七拍目の八分音符×二個分は、記譜通りの音価として短点二個分（・・）に対応している。しかしながら、次の2小節目の一拍目の四分音符は、記譜上の音価としては長点（—）にみえるが、知覚的に捉えると、実際には長点に該当しない。この2小節目の一拍目の四分音符は、その直前の1小節目の六拍目から七拍目の八分音符×二個分とともに連打されると、知覚的には、「八分音符+八分音符+四分音符」ではなく、「八分音符×三個分」の音価として捉えられる。その知覚上の現象が起きる理由として、「テンポが急速」であること、七拍子という稀有な拍子に基づく「リズム的な複雑性」、同音連打という「三つの音符の共通的な打鍵方法」が挙げられる。7のサインは、これらの独特の音楽的特徴とも結合した表現形態を確立している。

2小節目から3小節目の一拍目にかけての二回目の提示では、「記譜された音価」と「知覚的な音価」の両方から、7のサインであると特定できる。2小節目の一拍目から四拍目にかけての四分音符は、記譜上の音価および知覚上の音価の通り、長点（—）となる。次の五拍目から七拍目にかけての八分音符×三個分も、記譜および知覚的な音価通りに短点（・・）となる。第7番 Op. 83の第三楽章の冒頭部分における一回目の提示（1小節目から2小節目の一拍目）では、八分休符が入っているため、記譜上の音価の判読からは「7」の数字のサインとしての認識が難しいが、実際の知覚上の音価において、サインとして認識できるものとなる。

作曲者は、一回目の提示で、7のサインを知覚的なレベルで示唆しながら、二回目で記譜上および知覚上の両方から7のサインの認識を確定させているという解釈もできる。第三楽章全体を通して、7のサインの強い存在感によって、楽章内の各セクションが有機的に結合している。

²⁵² カフカス南部のグルジア共和国の首都。

b) 7 サインと符号の構成要素

7 を表わすモールス符号は、長点二つ (— —) と短点三つ (···) の組み合わせによって構成されている。長点二つのみでは、M (— —) を表わし、短点三つのみは、S (···) を表わす。7 の符号のなかには、Z (— —··) も含まれており、Z のなかには、G (— —··) と D (—··) の符号が含まれる。7 のサインには、B (—··) のサインも含まれている。7 のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる²⁵³。

$$M (— —) + S (···) = 7 (— —···)$$

長点二つと短点一つ以上の符号の組み合わせとしては、7 のサインと G (長点二つ+短点一つ)、Z (長点二つ+短点二つ) の三種類である。長点二つと短点四つによる組み合わせは、符号上は存在しない。よって、7 のサインは、長点二つと短点一つ以上の符号の組み合わせのなかで、最も符号の数が多いものとなる。

長点2+短点1	— — ·	G
長点2+短点2	— — ··	Z
長点2+短点3	— — ···	7
長点2+短点4	— — ····	

表 20 : 長点2+短点1~4 のモールス符号 (筆者作成, 2015 年)

長点二つの符号は、音型のなかでも認識しやすいが、短点は音価が短い分、数が増えると判別が難しいものとなる。しかしながら、長点二つと短点四つの組み合わせのモールス符号は存在しないため、長点二つのあとに続く短点の数が増えても、他のサインと誤読される可能性はない。6 のサインの判別時と同様に、長点二つと短点三つという符号が提示されてさえいれば、あきらかに 7 のサインであると判別できる²⁵⁴

²⁵³ 7 の構成要素の式としては、M (— —) + S (···) 以外にも、Z (— —··) + E (·), G (— —··) + I (··), T (—) + B (—···), T (—) + N (—·) + I (··) などもあり得るが、7 の符号は、長点二つと短点三つが結合する形が特徴となっている。そのため、ここでは、7 のサインを表わす構成要素の代表的な式として、M (— —) + S (···) を挙げた。

²⁵⁴ 7 のサインに関して、長点二つの M (— —) と短点三つの S (···) で組み合わせられた音型を「M と S の音型」と判別するのは、誤りである。符号の構成上は M と S の組み合わせになっているが、第 7 番 Op. 83 第三楽章には、すでに「第 7 番」「7 拍子」というようにモールス符号の他にも「7」という数字の存在を裏付ける暗号的要素がある。そのなかで、「M と S の組み合わせ」で構成された符号が一小節内において規則的な拍数のなかで提示されている限り、「7 の音型」と判別できる。

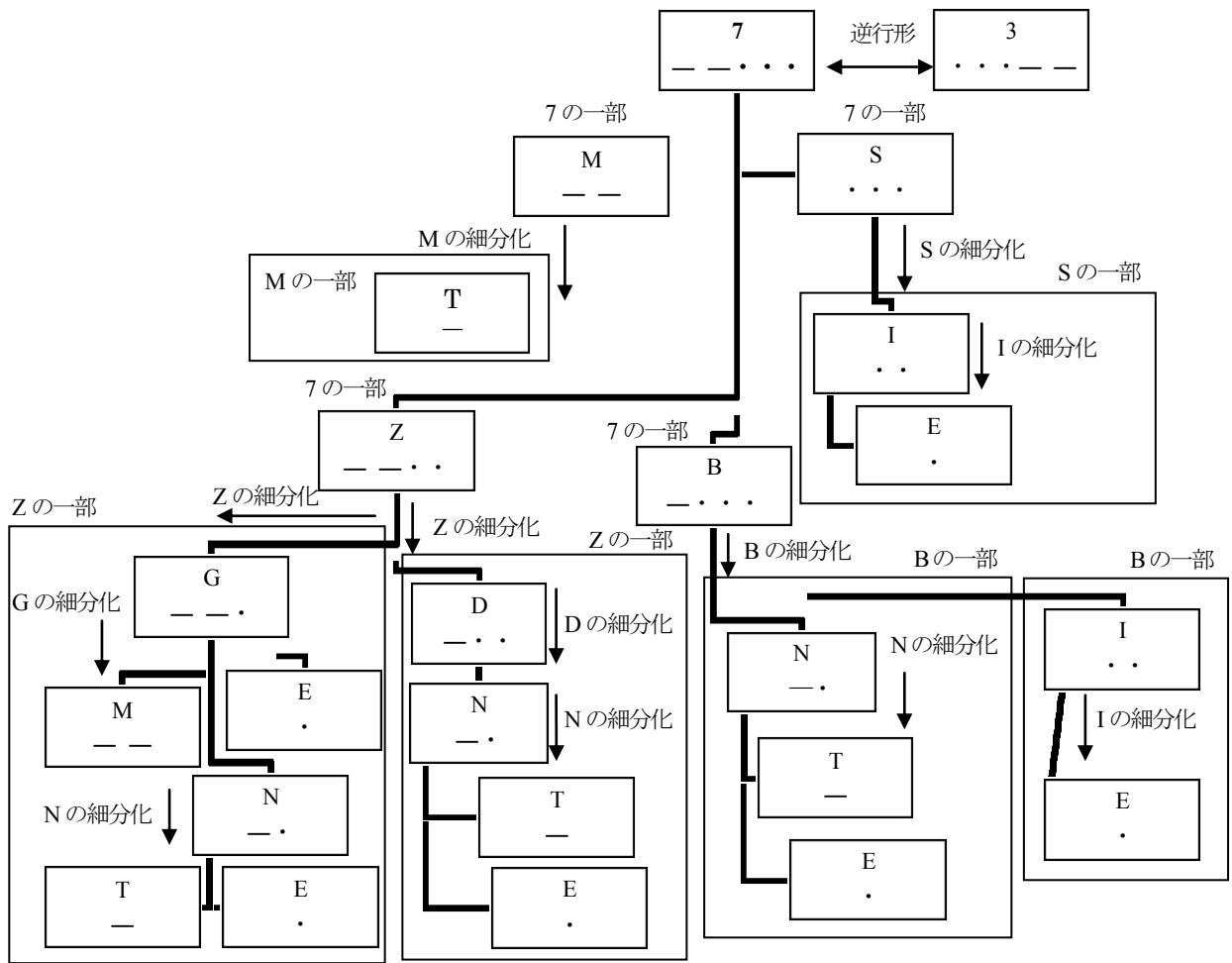


図4：モールス符号の構成要素—7サイン（筆者作成，2015年）

7 (— — · · ·) のサインと音型—No. 7—

調号/ 和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values		
主調 (B dur)	B: I-IV-II (三和音の同音反復)	4分音符×2 (長点2つ分)	8分音符×3 (短点3つ分)	

表21：モールス符号と音型「7」—第7番Op. 83 第一楽章，2小節1拍目～7拍目（筆者作成，2015年）

c) 7サインの音型分析

数字の7のサインは，第7番Op. 83の第三楽章 *Precipitato* の冒頭小節から提示が確認できる。冒頭から終結まで一貫して七拍子のリズムとともにサインが刻まれている。稀有な拍子のなかで，小節線を越えて重なり合う形で7のサインが提示される。第三楽章の主要動機の大部分が，7のサインに基づく「和音による同音反復」によって構成されている。によって提示される。第7番Op. 83の第三楽章では，Vのサインとの併用によって，主要音型に二重の構造的な統一性がもたらされている。

③ 「8」 — 第8番 Op. 84 —

a) 8 for Piano Sonata No. 8 — 「第8番」のサイン —

第8番 Op. 84 では、V および F のサインとともに、数字の「8」(— — — · ·) のサインが提示されている。第6番 Op. 82 および第7番 Op. 83 の場合と同様、「8」という数字の意味は、《ピアノ・ソナタ》第8番 Op. 84 に基づくソナタの番号であると考えられる。8のサインは、第8番 Op. 84 を表わすソナタの象徴的な記号でもあり、楽曲の創作期が終戦時期と重なっているためか、穏やかなフレーズのなかで静かに提示される。

第8番 Op. 84 の第一楽章では、提示部の第一主題において、8のサインの提示が確認できる。6小節目の第一主題の旋律のなかに組み込まれている。8のサインは、「記譜された音価」と「知覚的な音価」が一致する。6小節目の右手における一拍目から三拍目までの四分音符×3は、長点三個分(— — —)に対応し、四拍目の八分音符×2は、短点二個分(· ·)に対応する。18小節目から19小節目の右手の主題においても、各小節内に四分音符×3と八分音符×2の組み合わせによって、長点三個分と短点二個分に対応する音価が確認できる。

b) 8 サインと符号の構成要素

8を表わすモールス符号は、長点三つ(— — —)と短点二つ(· ·)の組み合わせによって構成されている。長点三つのみでは、O(— — —)を表わし、短点二つのみはI(· ·)を表わす。8のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる²⁵⁵。

$$O(— — —) + I(· ·) = 8(— — — · ·)$$

8の符号にはZ(— — · ·)が含まれており、Zの符号のなかにG(— — ·)とD(— · ·)が含まれている。

長点3+短点1	— — — ·	
長点3+短点2	— — — · ·	8
長点3+短点3	— — — · · ·	
長点3+短点4	— — — · · · ·	

表22：長点3+短点1~4のモールス符号（筆者作成，2015年）

長点三つと短点一つ以上の組み合わせの符号は、8のサインしか存在しない。長点三つと短点一つ以上のカテゴリーに類似する他の符号がないため、サインとして判別しやすい。8の符号の逆行形は、2(· · — —)であるが、8のサインは、楽譜上では連続的に提示されることがないため、8のサインから2の符号が読み取れる可能性はない。8の符号のなかに含まれているZ(— — · ·)は、長点が二つであるため、長点が三つである8の符号とは明白に区別ができる。抽出時にZの符号と混同される可能性もないと考えられる。

²⁵⁵ 8の構成要素の式としては、O(— — —) + I(· ·)以外にも、T(—) + Z(— — · ·), T(—) + G(— — ·) + E(·), M(— —) + D(— · ·), M(— —) + N(— ·) + E(·)などもあり得るが、8の符号は、長点三つと短点二つが結合する形が特徴となっている。そのため、ここでは、構成要素を表わす代表的な式として、O(— — —) + I(· ·)を提示した。

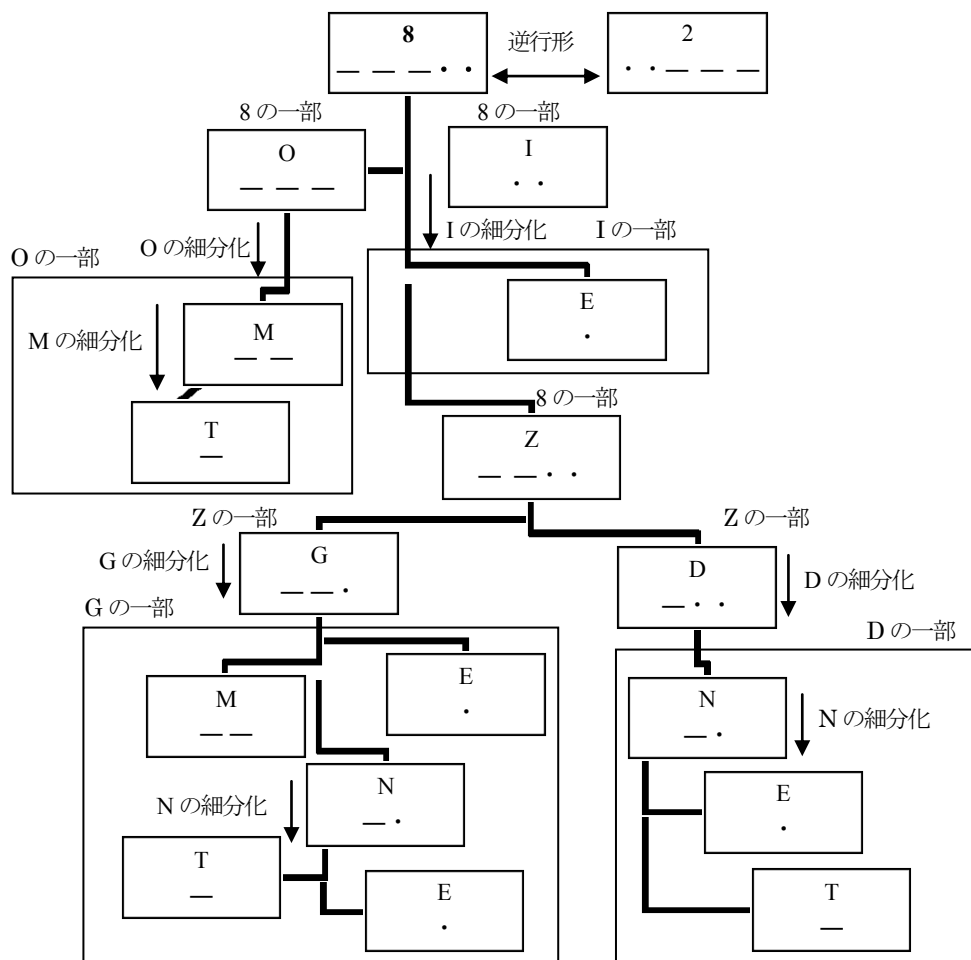


図5：モールス符号の構成要素—8サイン（筆者作成，2015年）

8 (— — — · ·) のサインと音型—No. 8—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values			
主調 (B dur)	d-c-es-e-a (旋律動機)	4分音符×3 (長点3つ分)	8分音符×2 (短点2つ分)	— — —	· ·

表23：モールス符号と音型「8」—第8番Op. 84 第一楽章，6小節1拍目～4拍目（筆者作成，2015年）

c) 8サインと音型分析

数字の8のサインは，《ピアノ・ソナタ》第8番 Op. 84 の第一楽章 *Andante dolce* においてのみ，提示が確認できる。他のサインの音型の表現形態と全く異なり，第一主題のモチーフの一部のなかで控え目に組み込まれて提示される。ダイナミクスは，ピアノ (*p*) からメゾピアノ (*mp*) の範囲でしか用いられておらず，音量的にも抑えられている。いずれの8のサインにも強調記号は付されていない。ほとんどが単旋律による提示であることから，サインとして容易に認識ではない。但し，主題の旋律のなかで

提示されていることから、楽曲において最も重要な音型のひとつであるといえる。唯一、第一楽章の最終3小節で、8のサインが提示される。8のサインは、Vサイン、6および7のサインと対照的な表現形態によって提示されることから、「平和」を象徴するサインであるという解釈もできる。

上述の通り、6、7、8のサインの符号については、長点と短点の「組み合わせの数」に則って分類したカテゴリーのなかで、いずれのサインも長点と短点に基づく「符号の数」が最も多い。長点一つと短点一つ以上の組み合わせにおいて、6のサインが最多の符号数（長点一つ+短点四つ）である。長点二つと短点一つ以上の組み合わせのなかでは、7のサインが最多の符号数（長点二つ+短点三つ）、さらに長点三つと短点一つ以上の組み合わせのなかでは、8のサインが最多の符号数（長点三つ+短点二つ）となっている。長点と短点の組み合わせによる符号の数が多くなればなるほど、サインとして成立するものが明確化する。このことから、6、7、8のサインのように、符号の数が多く多いものは、楽譜上に記された音型から他の符号と混同される確率が減少する傾向にあるといえる。そのため、他のサインとの混同を招かぬよう、記譜された音型からより正確にサインを表わすために、あえて6、7、8という符号の数が多くサインが選択された可能性も考えられる。つまり、単にソナタの番号とサインの数を一致させるという理由以上に、「暗号化」という観点から、他のサインの符号と誤読される余地を与えないように、符号の数が多くサイン音型が提示された可能性もある。

本研究では、Morse Codeのサインについてのひとつの解釈を提示しているにすぎないが、「音楽の暗号」という観点において、第6番 Op. 82で「6のサイン」、第7番 Op. 83で「7のサイン」、第8番 Op. 84で「8のサイン」が提示された理由が「長短の符号の数の多さ」にあるという可能性も考えられる。

3) マークおよびアナグラムに基づく音型

① 「PERIOD」 マーク—第 8 番 Op. 84—

a) PERIOD for PERIOD MARK —「ピリオド（終結）」のサイン—

Morse Code のアルファベット、数字のサインとともに、マークのひとつである PERIOD も提示されている。PERIOD のサインは、第 8 番 Op. 84 の第三楽章のコードで提示されている。PERIOD のサインは、他のサインとは異なり、暗号化されたコードの略号ではなく、それ自体ですでに PERIOD という意味を表わすマークである。この記号に対する解釈の余地はなく、必然的に、「終結」や「終止符」という意味を持つ。

PERIOD のサインは、(・—・—・—) という長点 (—) と短点 (・) の交互の組み合わせによるもので、「記譜された音価」と「知覚的な音価」が一致しない典型例のひとつである。楽譜上に示されている音型からは、PERIOD のサインであることは読み取れない。コードに該当する音型は、連続的に提示される。あらゆる箇所から抽出できる音型でもあることから、判別がより難しいものとなる。しかしながら、実際の演奏や聴取によって音響的に認識した場合、知覚的な音価として「・—・—・—」という PERIOD の符号の形態が認識できる。

PERIOD の符号と音価との対応関係を考察すると、最初の短点 (・) は、「八分音符」という音価であるため、記譜上においても符号との対応関係を確認できる。ところが、次の長点 (—) は、「八分音符」および「八分休符」の組み合わせによって構成されている。楽譜上は、「八分音符」が打鍵された直後に「八分休符」が入っている。知覚的には、「八分音符」の直後の「八分休符」の瞬間には、前の八分音符の音がまだ残響している状態にある。そのため、「八分音符」および「八分休符」の組み合わせを実際の音として聴取した場合、「四分音符」の長さに相当するものとなる。「記譜された音価」と「知覚的な音価」の両方の視点から考察を行ったうえで判別した場合、「八分音符」および「八分休符」の組み合わせに基づく音価は、「四分音符」に相当するという理由から、長点 (—) として認識できるものとなる²⁵⁶。いずれの PERIOD のサインもダイナミクスはフォルティッシモ (*ff*) という最も強い音量で提示される。オクターブによる提示で、音域的な拡大もなされている。強調記号は付されていないが、知覚的に強いインパクトを与える表現形態となっている。

第 8 番 Op. 84 の第三楽章では、「8」「F」「V」「PERIOD」という複数の Morse Code が結集して提示される。PERIOD のサインは、第 8 番 Op. 84 の第三楽章のコードでしか確認できないが、楽曲の最終小節の直前まで反復的に提示される重要なサインである。

b) PERIOD サインと符号の構成要素

PERIOD を表わすモールス符号は、短点一つ (・) と長点一つ (—) が交互に組み合わされた形で構成されている。PERIOD の符号のなかには、R (・—・) と K (—・—) の符号が含まれている。PERIOD のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$R (・—・) + K (—・—) = \text{PERIOD} (・—・—・—)$$

$$A (・—) + A (・—) + A (・—) = \text{PERIOD} (・—・—・—)$$

²⁵⁶ プロコフィエフは、作曲家であると同時にピアニストでもあったため、「記譜された音価」と「知覚的な音価」が一致しないことは、音楽（演奏領域）では当然のことと認識していたと考えられる。但し、Morse Code のなかでは、PERIOD MARK のサインは、「記譜」と「聴取」の音価が全く一致しないことから、「解読」が必要となる。結果的に、楽譜上に記譜されたいずれの Morse Code のサインも、「暗号化されたサイン」になっていることが考えられる。

E (・) +N (―・) +N (―・) +T (―) =PERIOD (・―・―・―)

E (・) +K (―・―) +A (・―) =PERIOD (・―・―・―)

R (・―・) +N (―・) +T (―) =PERIOD (・―・―・―)

R の符号のなかに A (・―) が含まれており、そのなかに E (・) と T (―) の符号が存在する。一方、K の符号のなかには、N (―・) が含まれており、同様にそのなかに T (―) と E (・) の符号がある。

長点1+短点1+長点1+短点1	―・―・	C
短点1+長点1+短点1+長点1+短点1+長点1	・―・―・―	PERIOD

表 24 : 短点+長点の交互の組み合わせによるモールス符号 (筆者作成, 2015 年)

PERIOD の符号の完全な逆行形の符号は存在しない。類似の符号として、長点一つと短点一つが交互に組み合わされた C (―・―・) がある。C の符号は、PERIOD の逆行形の一部であるが、楽譜上においては、PERIOD のサインの音型が長点 (―) ではなく、短点 (・) に対応する音価で始まっているため、連続的な提示のなかでも、長点で始まる C (―・―・) と混同されることはないと考えられる。PERIOD の符号のなかに、C の符号が含まれているという見方もできるかもしれないが、上述した他のサインの例と同様に、モールス符号上の構成要素が単に同一のものであるにすぎない。当該音型の表現形態から判別する限りでは、PERIOD のなかに C のサインが意味を持つ暗号として提示されていることまでは読み取れない。

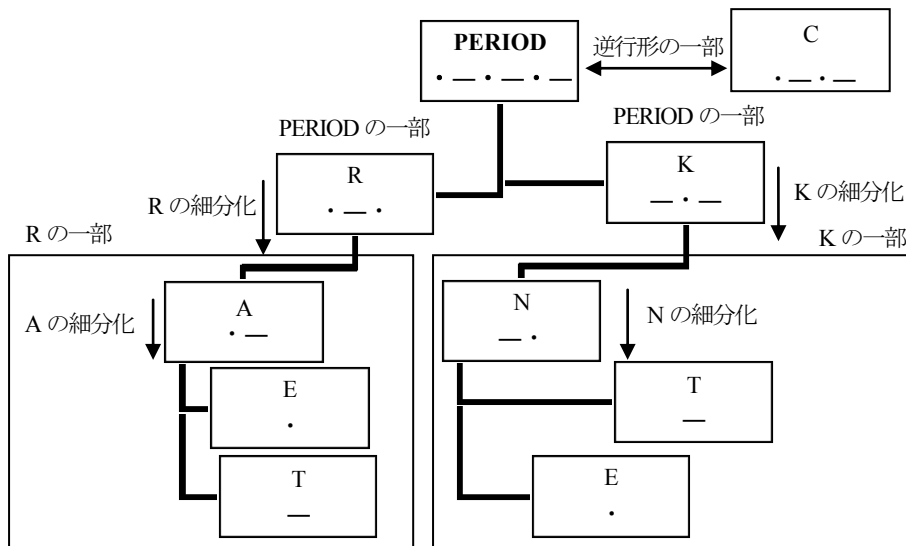


図 6 : モールス符号の構成要素—PERIOD マーク (筆者作成, 2015 年)

PERIOD MARK (・—・—・—) のサインと音型—No. 8 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values		
主調 (B dur)	b (同音反復)	8分音符×1 (短点1つ分)	8分音符+8分休符 (長点1つ分)	3回反復により・—・—・—

表 25 : モールス符号と音型「PERIOD」—第 8 番 Op. 84 第三楽章, 483 小節 1 拍目~4 拍目 (筆者作成, 2015 年)

c) PERIOD サインの音型分析

PERIOD の基本分析を行うと、単音による 10 度音域で跳躍する音型が確認できる。PERIOD のサインの構成音となっている d 音と f 音は、それぞれ主調である B dur の第 3 音 (d 音) と属音 (f 音) である。左手に B dur の I の和音があるため、トニックの長三和音の構成音の一部として提示されている。PERIOD のサインは、同一音型が反復されて提示される。基本的には「単音+オクターブ」の組み合わせに基づく音型である。数回の提示のあと、1 オクターブ上の高音域へと転置されている。オクターブ転置の技法は、Prokofievize (プロコフィエフ化) の一例である。オクターブの構成音は、f 音 (B dur の属音) や b 音 (B dur の主音) などである。

② 「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のアナグラム—第 7 番 Op. 83—

第 7 番 Op. 83 の第三楽章では、アルファベットの「アナグラム」によるサインが提示されている。「アナグラム」のサインは、三つの《ピアノ・ソナタ》において最も解読が難しい暗号のひとつであると考えられる。第 7 番 Op. 83 の第三楽章の冒頭から終結まで、すでに 7 のサインが提示されているが、その 7 のサインと同一音型のなかに作曲者の名字である「PROKOFIEV」を形成するアルファベットの各文字 (すなわち、「P」「R」「O」「K」「O」「F」「I」「E」「V」)²⁵⁷が提示されている。「PROKOFIEV」のアルファベットの文字列が入れ替えを伴う「アナグラム」として、楽曲内の主要音型のなかに組み込まれている。楽曲内では「PROKOFIEV」の文字を構成するすべてのアルファベットのサインが混在しているため、提示順に分析するだけでは、作曲者の名字として認識できない。第三楽章全体において、提示されているアルファベットの順番を並べ替えると、作曲者の名字である「PROKOFIEV」というサインが読み解ける。第三楽章の全体を構成する重要な音型が、すべて「PROKOFIEV」のいずれかのアルファベットのサインと対応している。

「P」—第 7 番 Op. 83 第三楽章—

a) P for PROKOFIEV's P—「作曲者名の P の文字」—

第 7 番 Op. 83 の第三楽章の冒頭の右手において、「プロコフィエフ」の「P」(・—・—) のサインが確認できる。P のサインは、7 のサインと同じ音型のなかに組み込まれている。同一音型のなかに「7」と「P」という二つのサインが同時に提示されている。冒頭の 1 小節目の右手の七拍目から 2 小節目の五

²⁵⁷ 「PROKOFIEV」のアナグラムを形成するアルファベット (「P」「R」「O」「K」「O」「F」「I」「E」「V」) については、いずれか一文字が欠落すると、作曲者の名字のサインとして成立しない。このことから、各々のアルファベットの文字の表現形態とサインとしての強度は異なるものであるが、本研究では、すべてのアルファベットが同等の音楽的重要性を持つものとして抽出した。

拍目にかけて「P」(・— —・)が提示されている。

Pのサインについては、「記譜された音価」が、符号の長点(—)と短点(・)に厳密に対応するが、7のサインとともに提示されていることと、音型が小節ラインを越えて提示されているという二つの理由から、「記譜された音価」および「知覚上の音価」の両方において判別が難しいサインである。1小節目の七拍目の八分音符が短点(・)であり、2小節目の一拍目から四拍目にかけての四分音符×2が長点二個分(— —)に対応する。2小節目の五拍目の八分音符は短点(・)に対応する。

114小節目の三拍目から115小節目の一拍目にかけては、両手においてPのサインに対応する音型が確認できる。114小節目の三拍目の両手の八分音符が短点(・)、四拍目から七拍目にかけての両手の四分音符×2が長点二個分(— —)に対応する²⁵⁸。115小節目の一拍目の両手の八分音符は、短点(・)となる。

b) Pサインの符号の構成要素

Pを表わすモールス符号は、短点一つ(・)と長点二つ(— —)と短点一つ(・)で構成されている。短点一つと長点一つは、A(・—)を表わし、長点一つと短点一つは、N(—・)を表わす。Pの符号のなかには、AとN以外に、G(— —・)も含まれている。Pのサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$\begin{aligned} A(\cdot -) + N(- \cdot) &= P(\cdot - - \cdot) \\ E(\cdot) + G(- - \cdot) &= P(\cdot - - \cdot) \\ E(\cdot) + M(- -) + E(\cdot) &= P(\cdot - - \cdot) \end{aligned}$$

短点+長点+短点の組み合わせによるモールス符号は、Pの符号以外にR(短点一つ+長点一つ+短点一つ)、L(短点一つ+長点一つ+短点二つ)、F(短点二つ+長点一つ+短点一つ)がある。L(・—・・)とF(・・—・)の符号は、短点一つの有無による違いしかない。Pのサインは、シンメトリー型となっており、逆行形でも同じ音型となる。Pの符号自体が特徴的であるため、音型に置き換えられた場合、他の符号と比べて、あきらかに判別しやすいものとなっている。

短点1+長点1+短点1	・—・	R
短点1+長点1+短点2	・—・・	L
短点1+長点2+短点1	・— —・	P
短点2+長点1+短点1	・・—・	F

表26：短点1~2+長点1~2+短点1~2のモールス符号(筆者作成, 2015年)

²⁵⁸ 114小節目の三拍目の両手の八分音符にはスタッカートが付けられており、四拍目から七拍目にかけての両手の四分音符×2には、テヌートが付けられている。各音に付されたスタッカート(・)とテヌート(—)の記号の形状がMorse Codeの長短点と同じであり、提示されている位置も一致する。

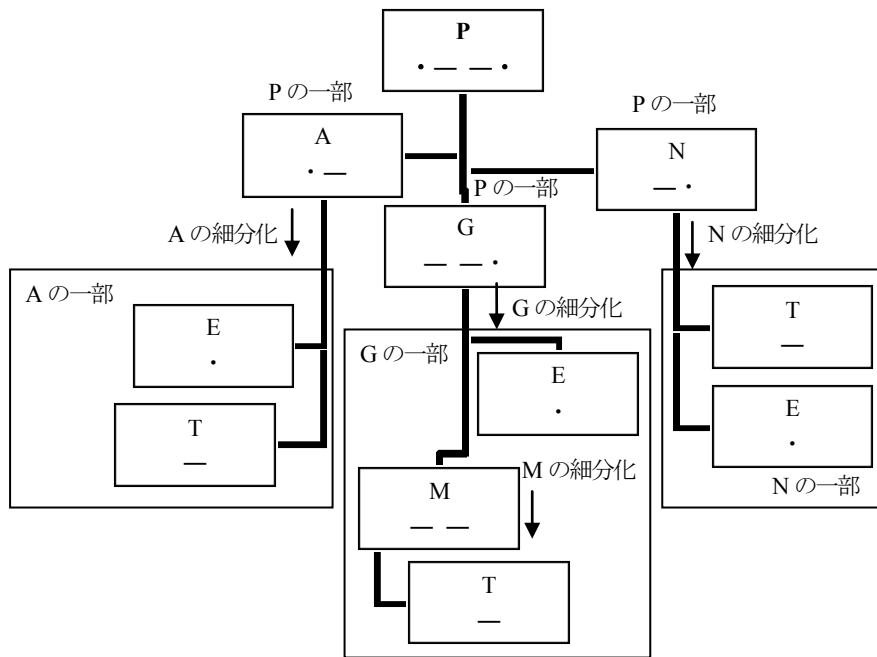


図7：モールス符号の構成要素—Pサイン（筆者作成，2015年）

P (· - - ·) のサインと音型—No. 7 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values	
主調 (B dur)	B: I (三和音の同音反復)	8分音符×1 (短点1つ分) 4分音符×2 (長点2つ分) 8分音符×1 (短点1つ分)	

表27：モールス符号と音型「P」—第7番 Op. 83 第三楽章，1小節7拍目～2小節5拍目（筆者作成，2015年）

c) Pサインの音型分析

Pのサインは，7のサインの一部でもあるが，冒頭から和音的な音型の連続で提示される。調性においてはB durが確立されている。ダイナミクスは，セクションAの範囲だけでもピアノ (*p*) からフォルテイッシモ (*ff*) と幅広い。7のサインと二重の提示になっているため，全体を通してサインとして認識することは困難である。しかしながら，Pのサインが容易に判読できない暗号的要素を持つサインの典型例であるという解釈もできる。

「R」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) R for PROKOFIEV's R—「作曲者名のRの文字」—

第7番 Op. 83 の第三楽章の1小節目の左手において，「プロコフィエフ」の「R」(· - ·) が提示されている。当該楽章のなかでは，一貫して最も多く提示されている。音楽的にも重要なリズム音型のひとつである。「R」は「記譜された音価」から認識できるサインとなっている。1小節目の左手の二拍目の八分音符が短点(·)，三拍目から四拍目にかけての四分音符が長点(—)，五拍目の八分音符が短点(·)

に対応する。「R」のサインは、「記譜された音価」と「知覚上の音価」が一致するものとなっている。

b) R サインの符号の構成要素

R を表わすモールス符号は、短点一つ (・) と長点一つ (—) と短点一つ (・) で構成されている。R の符号のなかには、A (・—) と N (—・) の符号が含まれている。短点と長点と短点が一つ以上の組み合わせのなかでは、R のサインが最少の符号数であり、短点一つの E (・) と長点一つの T (—) のみで構成されている。短点と長点がそれぞれ一つずつの組み合わせであるため、判別に関しては、他のサインの符号と混同されることはない。R のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$A (・—) + E (・) = R (・—・)$$

$$E (・) + N (—・) = R (・—・)$$

$$E (・) + T (—) + E (・) = R (・—・)$$

前述の P の符号と同様に、シンメトリ型となっており、逆行形も同じ音型となる。記譜上の音価から判別しやすい。R の符号とは長点一つの有無による違いしかないが、長点については、記譜上の音価と知覚上の音価の両方から明白に認識できるため、P と R の符号が混同されることはないと考えられる。連続的な提示においても、「短点一つ+長点一つ+短点一つ」という組み合わせの音型が保持されている限り、「R」であると判別できる。

短点1+長点1+短点1	・—・	R
短点1+長点1+短点2	・—··	L
短点1+長点2+短点1	・— —・	P
短点2+長点1+短点1	··—・	F

表 28 : 短点1~2+長点1~2+短点1~2 のモールス符号 (筆者作成, 2015 年)

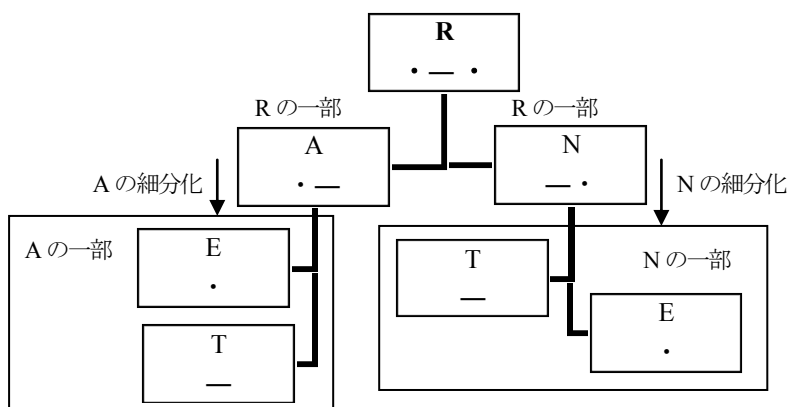


図 8 : モールス符号の構成要素—R サイン (筆者作成, 2015 年)

R (・―・) のサインと音型—No. 7 第三楽章—




調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values					R
						R ・―・	
主調 (B dur)	b-cis-b (増2度の反復音型)	8分音符×1 (短点1つ分)	4分音符×1 (長点1つ分)	8分音符×1 (短点1つ分)			

表 29 : モールス符号と音型「R」—第 7 番 Op. 83 第三楽章, 1 小節 2 拍目～5 拍目 (筆者作成, 2015 年)

c) R サインの音型分析

第 7 番 Op. 83 の第三楽章における冒頭小節から, R のサインがオクターブによる b-cis-b 音という特徴的な音型で提示される。同一小節内の右手において, 「7」および「P」のサインが提示されながら, 左手では R のサインが提示されるという二重構造が確認できる。R のサインの構成音のひとつである cis 音には, すべてアクセントが付けられており, b-cis-b 音というシンメトリー型の音型となっている。第三楽章の全体的な形式も変則ロンド形式に基づくシンメトリー形式の楽曲構造となっている。R のサインとして提示されるシンメトリー型の音型は, 楽曲の全体構造の一種の縮図であるといえる。P のサインや 7 のサインと同様に, 最も多用されている音型である。作曲者が自身の名字 (PROKOFIEV) の二文字目の R のサインは, 音楽的にも重要なサインとして位置付けられていることが確認できる。

「I」—第 7 番 Op. 83 第三楽章—

a) I for PROKOFIEV's I—「作曲者名の I の文字」—

第 7 番 Op. 83 の第三楽章における 2 小節目の左手の音型で, 「I」(・・) のサインが提示されていることが確認できる。I のサインも, R のサインと同様に, 「記譜された音価」から特定できる。2 小節目の二拍目および四拍目の八分音符が短点二個分 (・・) に対応する。51 小節目の左手の一拍目から四拍目にかけても, 再び I のサインの音型が確認できる。I のサインの音型は, 基本的には 2 小節目と同じものである。一拍目の「八分音符」が短点 (・) に対応し, 次の三拍目の「八分音符」が短点 (・) に対応する。

b) I サインの符号の構成要素

I を表わすモールス符号は, 短点二つ (・・) で構成されている。I の符号のなかには, E (・) の符号が含まれている。I のサインを構成する音型の特徴は, 以下の式で表わすことができる。

$$E (・) + E (・) = I (・・)$$

短点のみで構成されているものは, I 以外に E (・), S (・・・), H (・・・・), 5 (・・・・・) がある。短点のみで構成されている符号の場合, 短点の数一つの増減によって異なるサインと判別される可能性があるため, 音符の数から厳密に区別する必要がある。I の場合, 一小節内に短点に対応する音符があきらかに二つ並列している場合に限り, I の符号と判別できる。

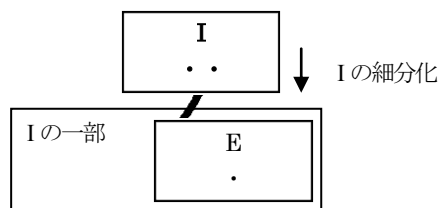


図9：モールス符号の構成要素—Iサイン（筆者作成，2015年）

短点1	・	E
短点2	・・	I
短点3	・・・	S
短点4	・・・・	H
短点5	・・・・・	5

表30：短点1～5のモールス符号（筆者作成，2015年）

I (・・) のサインと音型—No.7 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
	 b-cis (増2度の反復音型)	 8分音符×1 (短点1つ分)	 8分音符×1 (短点1つ分)			
主調 (B dur)						

表31：モールス符号と音型「I」—第7番 Op. 83 第三楽章，2小節2拍目～5拍目（筆者作成，2015年）

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
	 b-es (完全4度の反復音型)	 8分音符×1 (短点1つ分)	 8分音符×1 (短点1つ分)			
主調 (B dur)						

表32：モールス符号と音型「I」—第7番 Op. 83 第三楽章，4小節2拍目～5拍目（筆者作成，2015年）

c) Iサインの音型分析

I (・・) のサインは，冒頭の2小節目において最初の提示が確認できる。Iのサインの直前の小節には，Rのサインが提示されている。左手の奇数小節ではRのサイン，偶数小節ではIのサインが交互に提示されている。右手で7のサインおよびPのサインが同時に提示されている間，左手では，RのサインとIのサインが交互に提示される。Iのサインも，Rのサインと同じ構成音を持つものがあり，b-cis音のオク

タープ音型で提示されるものが多い。b-cis 音以外には、b-es 音、b-a 音、h-fis 音、b-b 音などの組み合わせが確認できる。たった二音の連続による簡素な音型ではあるが、R のサインと交互に 7 のサインおよび P のサインと同一小節に提示されていることから、楽曲全体を通して重要な音型として認識できるサインである。

「V」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) V for PROKOFIEV's V (V for VICTORY) —「作曲者名の V の文字（「勝利」のサイン）」—

第7番 Op. 83 の第三楽章におけるセクション B の第二主題では、「PROKOFIEV」の名前の最後の「V」のサイン（・・・—）が提示されている。「V」は、作曲者の名前的一部分であると同時に「VICTORY（勝利）」のサインでもある²⁵⁹。第7番の第三楽章における V のサインは、第二主題のなかに組み込まれている。57 小節目の左手の音型において、V のサイン²⁶⁰の提示が確認できる。三拍目から五拍目にかけての八分音符×3 が短点三つ分（・・・）に対応しており、六拍目と七拍目にかけての「八分音符+八分休符」の組み合わせが長点（—）に対応する。ダイナミクスの範囲は、メゾフォルテ (*mf*) からフォルテ (*f*) であり、音量的にも強調されていることが確認できる。

V（・・・—）のサインと音型—No. 7 第三楽章

調号/ 和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values		
主調 (B dur)	a-g-fis-g (下行形の旋律動機)	8分音符×3 (短点3つ分)	8分音符+8分休符 (長点1つ分)	・・・—

表 33 : モールス符号と音型「V」—第7番 Op. 83 第三楽章, 57 小節 2 拍目~7 拍目 (筆者作成, 2015 年)

b) V サインの音型分析

第7番 Op. 83 の第三楽章における V のサインは、基本的に「勝利」を表わす VICTORY の V サインと同じ音型となっている。当該楽章においては、作曲者の名字を構成するアルファベットの一部分であると同時に、「勝利」を表わす V のサインであると解釈できる。右手では B dur の和声が提示されているが、左手では C dur のトニックが確認できるため、複調的なセクションとなっている。アーティキュレーションに関しては、57 小節目の左手で V のサインのすべての構成音にスタッカーティッシモが付加されている。音楽的にも強調的に提示されていることが確認できる。

²⁵⁹ V のサインは、三つの《ピアノ・ソナタ》(第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84) のなかで「循環動機」として提示されている共通のサインであるが、「PROKOFIEV」の名前的一部分として「V」を表示しているのは、第7番 Op. 83 の第三楽章のみである。本研究では、音価と表現形態が同じであることから、同一音型における V のサインが二重の意味を持ち、作曲者の名前的一部分である「V」であると同時に勝利を表わす VICTORY の「V」でもあると解釈した。

²⁶⁰ 57 小節目の二拍目の八分音符は、弱拍において提示され、セクション B の左手に提示される E のサインや I のサインとともに混在しているものであるため、三拍目から七拍目にかけての音型の一部とみなしていない。もし、二拍目から七拍目までに提示されている八分音符をすべて「短点」(・) とみなすと「5」(・・・・) のサインとなる。ひとつの音型には様々な解釈の余地があるが、本研究では、三拍目から七拍目までがひとつのまとまりを持つ音型とみなしたため、「V のサイン」であると判別している。

「E」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) E for PROKOFIEV's E—「作曲者名のEの文字」—

第7番 Op. 83 の第三楽章において、同じく50小節目の左手には、Eのサインの提示が確認できる。一拍目の八分音符は短点（・）に対応する。Eのサインは、短点一個分（・）の音型であるため、他のあらゆる小節においても短点に対応する音符があると考えられるが、第7番 Op. 83 の第三楽章全体のなかで、1小節内に八分音符が一個しか存在しないのは、31小節目の左手と50小節目の左手と78小節目の右手のみである。そのなかで、31小節目の左手は、同一小節内の右手の音型と旋律的に繋がっているため、単独で存在している八分音符ではないことから、E（・）の短点を表わす音符ではない。78小節目の右手の一拍目の八分音符は、直前の77小節目の六拍目から七拍目にかけての八分音符から旋律的に繋がっている音型であるため、この八分音符もE（・）の短点を表わす単独の音符ではない。したがって、当該楽章全体のなかで、前後の音型のコンテキストと関連せずに1小節内に音楽的に独立した八分音符として存在しているものは、「50小節目の左手の一拍目の八分音符のみ」である。楽章全体からみても、50小節目の八分音符は、たった一音で音楽上、重要な音型となっており、それが「E」の短点一個分（・）というサインを表わしている。

b) E サインの符号と構成要素

Eを表わすモールス符号は、短点一つ（・）で構成されている。モールス符号のなかでは、Eの符号が最小単位のものとなる。楽譜上では、一小節内に短点に対応する音符が一つのみである場合に限り、Eと判別できる。

短点1	・	E
短点2	・・	I
短点3	・・・	S
短点4	H
短点5	5

表34：短点1～5のモールス符号（筆者作成，2015年）

E（・）のサインと音型—No.7 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values
		
主調 (B dur)	b (単音)	8分音符×1 (短点1つ分)



E

・

表35：モールス符号と音型「E」—第7番 Op. 83 第三楽章，50小節1拍目（筆者作成，2015年）

c) E サインの音型分析

E のサインは、50 小節目からのセクション B の左手において、b 音の単音で提示されている。ダイナミクスはメゾフォルテ (*mf*) であり、スタッカーティッシモで特徴づけられている。52 小節目の左手の一拍目の八分音符は短点 (・) に対応しており、再び E のサインであると解釈できる。単音による提示という特性上、サインとして認識できないものであるが、楽章全体のなかで唯一、一小節内に単音で存在している重要な音である。わずか一音の提示であるが、楽曲内におけるその存在感は類を見ないものである。サインの重要性は、通例、提示の回数とも比例するものであると考えられる。ところが、「暗号」という観点から捉えると、E のサインのように、わずか一回の提示であるからこそ、その存在感と音楽的な重要性がより際立つことも考えられる。提示回数の稀少性と表現形態の曖昧さは、Morse Code が「音楽の暗号」であることに他ならないことを証明している。

「K」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) K for PROKOFIEV's K—「作曲者名の K の文字」—

第7番 Op. 83 の第三楽章における 94 小節目から 96 小節目の左手の三拍目から七拍目にかけての音型は、「記譜された音価」と「知覚上の音価」が一致する例である。この音型は、K のサイン (—・—) を提示している。「四分音符+八分音符+四分音符」が、「長点 (—) +短点 (・) +長点 (—)」に対応しており、その組み合わせが、「K」(—・—) となる。

b) K サインの符号の構成要素

K を表わすモールス符号は、長点一つ (—) と短点一つ (・) と長点一つ (—) で構成されている。K の符号のなかには、N (—・) と A (・—) の符号が含まれている。N と A のそれぞれが T (—) と E (・) の符号を含む。K のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$\begin{aligned} N (—・) + T (—) &= K (—・—) \\ T (—) + A (・—) &= K (—・—) \\ T (—) + E (・) + T (—) &= K (—・—) \end{aligned}$$

長点と短点と長点の組み合わせによって構成されている符号は、K 以外に Y (長点一つ+短点一つ+長点二つ)、X (長点一つ+短点二つ+長点一つ)、Q (長点二つ+短点一つ+長点一つ) がある。K の符号は、シンメトリー型であるため、逆行形も同じ音型となる。長点の一つ増えると Y (—・—) となるが、長点の有無は記譜上の音価および知覚上の音価においてあきらかであり、判別時には容易に見分けがつくため、音型上、Y と混同されることはないと考えられる。

長点 1+短点 1+長点 1	—・—	K
長点 1+短点 1+長点 2	—・— —	Y
長点 1+短点 2+長点 1	—・—	X
長点 2+短点 1+長点 1	— —・—	Q

表 36 : 長点 1~2+短点 1~2+長点 1~2 のモールス符号 (筆者作成, 2015 年)

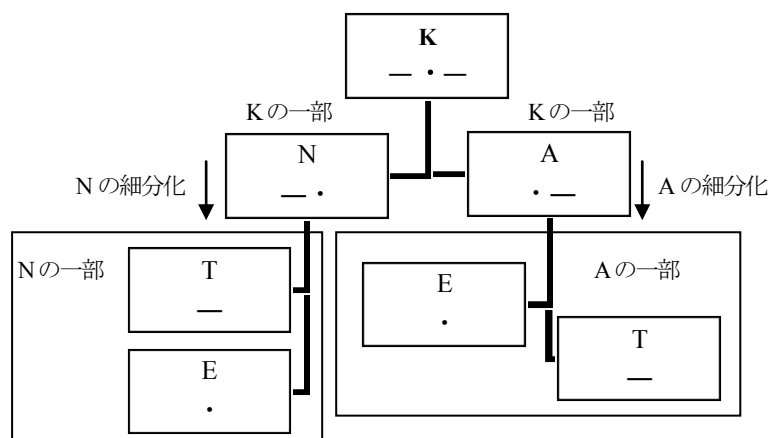


図 11：モールス符号の構成要素—K サイン（筆者作成，2015 年）

K (- · -) のサインと音型—No. 7 第三楽章—

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
e moll ※調号なし	fis-g-fis (短2度の反復音型)	4分音符×1 (長点1つ分)	8分音符×1 (短点1つ分)	8分音符×1 (長点1つ分)		

表 37：モールス符号と音型「K」—第7番 Op. 83 第三楽章，94 小節3 拍目～7 拍目（筆者作成，2015 年）

調号/和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values				
e moll ※調号なし	f (同音反復)	4分音符×1 (長点1つ分)	8分音符×1 (短点1つ分)	8分音符×1 (長点1つ分)		

表 38：モールス符号と音型「K」—第7番 Op. 83 第三楽章，96 小節3 拍目～7 拍目（筆者作成，2015 年）

c) K サインの音型分析

K のサインは，セクション C の 94 小節目および 95 小節目の三拍目から七拍目の左手で，fis-g-fis 音という構成音によって提示される。96 小節目の三拍目から七拍目の左手では，f 音の同音反復の音型で提示される。ダイナミクスの範囲はメゾフォルテ (*mf*) からフォルテ (*f*) までのクレッシェンド (*cresc.*) の過程にあり，94 小節目と 95 小節目の音型にはスラーが付加されている。一方，伴奏的役割を担う右手は，八分音符による短い音価でスラーがない。左右の音型は，「音価」および「アーティキュレーション」において対照的な表現を持つ。

「O」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) O for PROKOFIEV's O—「作曲者名の O の文字」—

第7番 Op. 83 の第三楽章におけるセクション B の再現部で、122 小節目から 124 小節目にかけて、両手の一拍目にある二分音符が三回に渡って提示されている。この音型から「O」のサイン（— — —）が読み取れる。第三楽章全体のなかでも、二分音符が三回に渡って提示されるのは、当該部分の一ヶ所のみである。

b) O サインの符号の構成要素

O を表わすモールス符号は、長点三つ（— — —）で構成されている。O の符号のなかに、長点二つの M（— —）と長点一つの T（—）が含まれている。O のサインを構成する音型の特徴は、以下の式で表わすことができる。

$$\begin{aligned} M \text{ (— —)} + T \text{ (—)} &= O \text{ (— — —)} \\ T \text{ (—)} + M \text{ (— —)} &= O \text{ (— — —)} \\ T \text{ (—)} + T \text{ (—)} + T \text{ (—)} &= O \text{ (— — —)} \end{aligned}$$

符号のなかでは、長点は三つが最多であり、長点四つや長点五つの符号は存在しない。そのため、長点に対応するものが三つ提示された音型は、あきらかに O であると判別できる。

長点 1	—	T
長点 2	— —	M
長点 3	— — —	O
長点 4	— — — —	
長点 5	— — — — —	

表 39 : 長点 1~5 のモールス符号 (筆者作成, 2015 年)

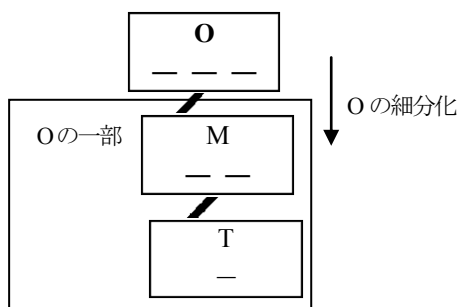


図 12 : モールス符号の構成要素—O サイン (筆者作成, 2015 年)

O (— —) のサインと音型—No.7 第三楽章—

調号/ 和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values	
			
polytonal ※調号なし	es (同音反復)	2分音符×3 (長点3つ分)	

表 40 : モールス符号と音型「O」—第7番 Op. 83 第三楽章, 122 小節 1 拍目~124 小節 5 拍目 (筆者作成, 2015 年)

c) O サインの音型分析

第7番 Op. 83 の第三楽章における O のサインは、右手が es 音で左手が cis 音という不協和的な響きの Wrong Notes であることから、知覚上の音響的なインパクトは強い。O のサインは、Wrong Notes とともに、楽曲内でたった一回のみ提示される。E のサインとともに、提示数の稀少性によって音楽的な重要性が示されるサインである。ダイナミクスはフォルテ (*f*) であり、アクセントも付けられている。内声における和音的な同音反復によって、打楽器的な演奏法が要求される音型となっている。

「F」—第7番 Op. 83 第三楽章—

a) F for PROKOFIEV's F—「作曲者名の F の文字」—

第7番 Op. 83 の第三楽章におけるセクション A の再現部で、163 小節目から 164 小節目にかけて、「PROKOFIEV」の F のサインの提示が確認できる。163 小節目および 164 小節目において、右手の上声部における一拍目から二拍目の八分音符×2 は、短点二個分 (・・)，三拍目から四拍目の四分音符は、長点一個分 (—)，五拍目の八分音符は、短点一個分 (・) に対応する。第7番 Op. 83 の第三楽章における F のサインの音型は、第8番 Op. 84 の第三楽章のセクション C で提示される「終戦」の意味を持つ F のサインとは全く異なる表現形態を持つ。したがって、ここでの F のサインは、「終戦」の意味を持たず、「PROKOFIEV」の名字の一部を形成するアルファベットのサインとしてのみ提示されていることが考えられる²⁶¹。

F (・ ・ — ・) のサインと音型—No.7 第三楽章—





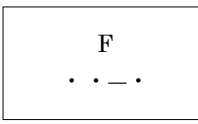
調号/ 和声 Harmony	音程 Interval	音価 Music Values	
			
主調 (B dur)	中心音 as (和音的同音反復)	8分音符×2 (短点2つ分) 4分音符×1 (長点1つ分) 8分音符×1 (短点1つ分)	

表 41 : モールス符号と音型「F」—第7番 Op. 83 第三楽章, 163 小節 1 拍目~5 拍目 (筆者作成, 2015 年)

²⁶¹ 「F」という略号は、第8番 Op. 84 における「終戦」(F for FINISH) を意味するサインでもあるが、第7番 Op. 83 の第三楽章では、急速なテンポのなかで和音音型の集合体のなかの一部として組み込まれている。そのため、第8番 Op. 84 の第三楽章における F のサインと全く異なり、「終戦」の意味を持たない。第7番 Op. 83 の第三楽章では、「PROKOFIEV」のアルファベットのひとつである F のサインとして単なる記号の役割を果たしていると考えられる。

b)F サインの音型分析

F のサインは、ドミナントの和音で連続的に提示される。ダイナミクスはフォルテ (*f*) である。第 7 番 Op. 83 第三楽章における F のサインは「PROKOFIEV」の名前の一部の「F」として、楽曲の終結に向けてのクライマックスのセクションで提示されていることが確認できる。

第四章

コード略号の音型分析

—主題動機の音型とアナグラムの解読—

第一節《ピアノ・ソナタ》における音型分析

4-1-1. 表現形態の特徴と傾向

1) 各ソナタにおけるサインの応用範囲

第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 の三つ《ピアノ・ソナタ》における Morse Code は、各々のサインが表す意味や表現上の特性によって、提示される楽章がすべて異なる。三つのすべてのソナタ間、あるいは各ソナタの楽章間、単一のソナタのみというようにサインが持つ性質によって提示されるセクションが振り分けられている。たとえば、「終戦」を表わす F のサインが用いられている楽章は、第8番 Op. 84 の第三楽章のみであるが、「勝利」を表わす V のサインは、すべての楽章で確認できる。

数字のサインは、6のサインは第6番 Op. 82, 7のサインは、第7番 Op. 83, 8のサインは、第8番 Op. 84 で提示される。「PERIOD」のサインは、提示範囲においても、アルファベットや数字のサインとは異なる位置付けにあり、第8番 Op. 84 の第三楽章のみで提示されている。「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のサイン(但し、アナグラム)については、第7番 Op. 83 の第三楽章のみで提示されている。

創作時期と関連して、開戦時の第6番 Op. 82 および戦中の第7番 Op. 83 については、第二次世界大戦中の激しい状況を反映している作品であることに対し、第8番 Op. 84 は、終戦時期と重なり、第一楽章の第一主題から穏やかな曲想となっている。各ソナタが持つ音楽的特徴に加え、急速楽章と緩徐楽章の表現上の特質が Morse Code の表現形態とも関連する。

2) 全楽章間、全ソナタ間における統一的構造

第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 の三つのソナタに共通するサインは、V のサインのみである。V のサインは、第6番 Op. 82 から第8番 Op. 84 までのソナタの楽曲構造において循環的な統一を果たす要素であることに加え、一貫して「勝利」という意味を提示している。ダイナミクスの観点からも、最も幅広い音楽表現を持つことから、他のサインと比べて圧倒的な存在感がある。第6番 Op. 82 の最終楽章である第四楽章での V のサインは、オーディエンスに対して強い知覚的なインパクトを与える。「勝利」という意味を表わすことから、作品のなかでも強調的な記号(フォルテやアクセントなど)を伴って提示されている場合が多い。クライマックスなど音楽的に重要な地点で頻繁に確認できることから、「戦争」というテーマの迫真性を象徴するような印象度の強いサインとして提示されている。

Five Lines との関連性についても、重要な役割を果たしている。V のサインは、Five Lines の各ラインを表わすフレーズや音型のなかに巧妙に組み込まれ、様々な表現形態で提示される。各々の V のサインの音型が表現形態において対照性を持っており、音楽的な変化に富みながら音響的にも強いインパクトを与えるものとなっている。緩徐楽章よりも急速楽章において、印象度の強いサインが提示されるという特徴も確認できる。V のサインは、三つのソナタにおいて、「勝利」を表わすシンボルとして位置付けられていることが考えられる。

F のサインは、第8番 Op. 84 の最終楽章でのみ確認できる。提示範囲が限定的ではあるものの、音楽的には多様性に富む表現形態を持つ。ダイナミクスは、ピアノッシモ (*pp*) からフォルティッシモ (*ff*) まで幅広い。表現形態だけでなく、アーティキュレーション記号もバリエーションに富む。いずれの F のサインも、抒情的な旋律とともに表現されることから、Five Lines の第四の「抒情的ライン」との関連性があることが考えられる。F のサインについては、様々な表現形態での提示に加え、際立った抒情性および反復性に特徴がある。F のサインは、V のサインのように直接的な強調を伴うサインとして提示されているわけではなく、音楽的にも特別な位置付けにあり、内在的なサインとして提示されている。三つのソナタの最終曲となる第8番 Op. 84 の第三楽章においては、表現形態の多様性、抒情性、反復性とい

う観点から、Fのサインが表わす「FINISH（終戦）」という意味がより深遠なものとなる。

6のサインは、第6番 Op. 82において提示されている。6のサインは、Five Linesのなかの第三の「トッカータ/モーターのライン」と関連する。「同音反復」の音型を特徴とすることから、サインとしてのインパクトが強い。6のサインは、第6番 Op. 82という第二次世界大戦の「開戦」を表象するサインであるという解釈もできるだろう。7のサインは、第7番 Op. 83の第三楽章において、冒頭部分から最終セクションまで一貫して提示される。Vサインとも結合しながら、戦時中の激烈さを表わすかのような力強い表現形態で提示される。一方、8のサインは、第8番 Op. 84の第三楽章において、Fのサインと結合している。第四の「抒情的ライン」とも関連することから、表現形態のうえでは、他の数字のサイン（6のサインと7のサイン）と対照的なサインである。

「PERIOD」のサインは、第8番 Op. 84 第三楽章のコーダにおいて提示されている。第8番 Op. 84では、「8」「F」「V」「PERIOD」のサインが結集している²⁶²。「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のサインは、第7番 Op. 83の第三楽章においてのみ、作曲者の名字のアナグラムとして提示されている。「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のサインを形成する各アルファベットが厳密に特定の音型に対応していることから、サインとしての存在感が強い。「アナグラム」で提示されていることから、強力な「暗号的要素」を持っているといえる。楽曲構造のなかでは、主題の一部の音型である点、特定の単音に対して割り当てられている点などから、いずれのアルファベットも音楽的な重要性が高いサインであるといえる。作曲者の名字を形成するすべてのアルファベットのサインは、第三の「トッカータ/モーターのライン」と関連している。

3) サインの音楽的な強度と印象度

第6番 Op. 82、第7番 Op. 83、第8番 Op. 84において、コード略号に基づく特定の音型を抽出するとき、右手と左手で異なる音型が用いられている場合がある。ポリフォニックな書法の場合では、内声部だけに異なる音型が表れている場合もある。音楽的な表現形態も判断基準として加味し、声部間や使用地点に関する階層構造（ヒエラルキー）の存在についても考慮したうえで考察を行ったところ、サインについては、提示されている箇所（右手、左手、内声部などのポジション）に加え、「旋律形態」「アーティキュレーション」「独自の作曲技法」が音楽的なインパクトの強弱を表わす要因になっていることが考えられた。

分析結果として、音型のパターンにおいては、「同音反復」が最も強度なサインとなる。作曲者自身も単音による同音反復の音型を Morse Code のサインとして証言している（ポリソフ 2003:116-117）。同音反復という音型によって Morse Code のサインであることが証明され得る。

「同音反復」には、「単音」「三和音」「多和音」「オクターブ」のパターンがあるが、「単音」もしくは「オクターブ」による音型がサインとして最も強いインパクトを持つ。とりわけ、単音による劈くような音型は、プロコフィエフのピアノ作品全体における顕著な音楽的特徴でもある。「三和音および多和音」による表現は、「同音反復」や「オクターブ」と比べてサインとしての音響的な印象がやや弱まる。

音型のパターンには、「アルペジオ」や「上下行音型」もある。「上下行音型」には、「全音階的パッセージ」および「半音階的パッセージ」がある。音程が変化する音型において、抒情的なパッセージのな

²⁶² ひとつの解釈例として、第8番 Op. 84の第三楽章のコーダの終結においては、複数の Morse Code のサインの組み合わせによって、「戦争の終焉」が告げられているという考え方もできる。「PERIOD」のサイン、「V」のサインの集合体が、まるでひとつの画面のなかでスライドが切り替わるように連続的に提示されるが、そのとき、各サインの背景にある意味を繋げると、「戦争の終焉」という意味が読み取れる。第8番 Op. 84の第三楽章のコーダの終結部分では、「PERIOD」マークと「V」のサインが連続的に提示されている。Morse Code のサインの意味を繋げると、「終結」から「勝利」のサインが提示されており、「戦争の終焉」という意味を持つと解釈することができる。

かに提示された場合、Morse Code のサインとして知覚的に認識できないが、暗号化されたサインである可能性が高いといえる。

各々の音型には、アーティキュレーション記号が付されている場合があるが、最も強度なインパクトを与える表示は「アクセント+スタッカーティッシモ」の組み合わせである。「アクセント」「スタッカート」「テヌート」は、いずれも多くのサインの音型に付加されている。「スタッカート (・)」は、「断音的に、音を短く切る」という記号の意味通り、モールス符号の「短点」に用いられていることが多い。「テヌート (—)」については、「音符の時価いっばいに音を保つ」という意味通り、モールス符号の「長点」に対応する場合が多い。スタッカート (・) とテヌート (—) は、音楽記号そのものも、モールス符号の短点 (・) と長点 (—) と同一の記号である。プロコフィエフの音楽と Morse Code の対応関係は、音価だけでなく、アーティキュレーション記号にも及んでいることが分かる。臨時記号が付されているサインもあるが、それらのサインは Wrong Notes として機能していることが考えられる。

4-1-2. 音楽表現にみる暗号の芸術性

1) 旋律における主題動機

Morse Code のサインは、旋律における主題動機のなかで提示される。音域は、「ソプラノ」「アルト」「テノール」「バス」の全声部に及ぶ。V のサインは、すべての音域での提示が確認できる。音型の特徴としては、「単音」「重音」「和音」「オクターブ」「単音と和音」といった複数の組み合わせパターンがある。V のサインの信号音（・・・―）の短点三個分は、「三連音符」と対応している場合が多い。「三連符」は、「全音階的旋律」「半音階的旋律」「同音反復」によって提示される。「アクセント」や「テヌート」などのアーティキュレーション記号も伴い、奏法的な強調がなされていることも確認できる。

V のサインは、主要なセクションの主題動機のなかに組み込まれている。第 6 番 Op. 82 の第一楽章では、提示部の第一主題、提示部の第二主題、展開部の第二主題＋第一主題のセクション、展開部の推移部、展開部の第一主題＋推移＋終結部のセクション、再現部の第一主題、再現部の推移＋コーダのセクションなどで確認できる。第 7 番 Op. 83 の第一楽章では、提示部の第一主題、提示部の第二主題、展開部の第一主題＋第二主題のセクション、再現部の第二主題、コーダなどで提示される。このことから、いずれの V のサインも旋律的に強調される表現形態で提示されていることが確認できる。第 6 番 Op. 82 の第四楽章のコーダでは、同一セクション内でソプラノからバスまでの音域に及び、単音で突き刺すような V のサインの同音反復がなされている。第 6 番 Op. 82 の第四楽章は、V のサインの連続的な提示によって終結する。第 8 番 Op. 84 では、V サインが提示される範囲が限定的であるが、第一楽章の展開部のセクション B、第三楽章のコーダなどの音楽的な重要度が高い地点で提示されている。いずれもフォルテ (*f*) でアクセントの強調も付されている。第 6 番 Op. 82 から第 8 番 Op. 84 の旋律ラインにおいて、V サインが、主題動機の音型のなかに音楽的な強調を伴って組み込まれているという事実は、この三つのソナタが主題動機のレベルでも「戦争」というひとつのテーマで結び付いていることを示している。V のサインが、第 6 番 Op. 82、第 7 番 Op. 83、第 8 番 Op. 84 の三つのソナタを《戦争ソナタ》三部作として、概念的かつ音楽的に強固に結び付けているといえる。

F のサインは、第 8 番 Op. 84 の第三楽章のセクション C という特定のセクションでのみ限定的に提示されているが、V のサインによって結び付けられた三つのソナタの最後の最終楽章で提示されることにより、「終戦」という意味がより強く表現されるものとなる。ダイナミクスは、V のサインと対照的に、ピアノ (*p*) やメゾピアノ (*mp*) となっているが、「スタッカーティッシモ」「アクセント」といったアーティキュレーション記号を伴い、重音的な提示である点に特徴がある。表現形態において V のサインとの対照性が示されながらも、「戦争」というテーマのなかでひとつの楽章においてのみ提示されている。

「6」「7」「8」の数字のサインについては、アルファベットの V のサインや F のサインと比べて、文字の背景に意味を持つ略号としてではなく、単なる記号としてサインに置き換えられていると考えられる。その理由として、6 のサインは、第 6 番 Op. 82 の第一楽章の展開部の第二主題で提示されるが、いずれのサインも表現形態が類似しており、V のサインや F のサインほどの音楽的な多様性を伴っていない。6 のサインは、一律的に「同音反復」で提示される場合が多い。第 6 番 Op. 82 の第四楽章のセクション A、セクション C、セクション D では、6 のサインが両手に分割される。ダイナミクスは、フォルティッシモ (*ff*) からメゾフォルテ (*mf*) までという強調的な表現で提示されている。ひとつのサインが両手に分割されることによりサインの存在感がより強調されているが、いずれも類似した音楽表現を持っている。

7 のサインは、第 7 番 Op. 83 の第三楽章において、フォルティッシモ (*ff*) からメゾピアノ (*mp*) までの範囲で和音的な反復によって提示される。6 のサインと共通する点は、数字として、いずれのサインも表現形態がほとんど統一的に提示される点である。

6のサインと7のサインの提示には、「同音反復」が多いことに対して、8のサインは、ダイナミクスがピアノ (*p*) やメゾピアノ (*mp*) で控え目であり、上声部 (ソプラノ) において単旋律で提示される。第6番 Op. 82 と第7番 Op. 83 が戦争の熾烈さを反映するような音楽表現を持っていることに対し、第8番 Op. 84 は終戦とその後の平和を反映するような穏やかな曲想となっている。三つソナタの対照性が、Morse Code の数字のサインの表現形態においても象徴されている。

「PERIOD」のサインに関しては、第8番 Op. 84 の第三楽章のコーダにおいてのみ、上声部でフォルテッシモ (*ff*) のオクターブ音型で提示される。Vのサイン、Fのサイン、「6」「7」「8」の数字のサインによって結び付けられた三つのソナタの最終楽章で、「戦争」という歴史的事実に対して、PERIODのマークによって音楽上にも終止符が打たれる。「PERIOD」のサインは、最終楽章でのわずか一ヶ所の提示であった。

Morse Code のサインの提示は、プロコフィエフの三つのソナタを《戦争ソナタ》三部作として結び付けている最大の理由となり得る。第6番 Op. 82、第7番 Op. 83、第8番 Op. 84 の三つのソナタの音楽的な統一性は、「戦争」との時期的な一致のみによるものではない。三つのソナタが、Morse Code のサインの音型によって、楽曲構造に統一性がもたらされていることから、《戦争ソナタ》三部作と呼称できるものになる。

2) 和声上の音楽的特徴

Morse Code のサインは、特定の調性のなかで協和的に響くものと不協和的に響くものがある。不協和的な響きを持つサインには、Wrong Notes が含まれている場合が多々ある。たとえば、第6番 Op. 82 の第一楽章の提示部の泰一主題 (6小節目) でVのサインの提示が確認できる。ここでは、A dur と a moll の調性が交互に提示される。Vのサインは、この不安定な調性のなかで内声部に控え目に組み込まれている。es音の同音反復から開始されて fis音へと解決するが、和声上は不安定な響きであり、A dur の増六度の和音へと到達する。

第6番の第四楽章のコーダ (401小節目、404小節目、405小節目、407小節目) において、連続的に提示されるVのサインのセクションは、和声上は無調的である。一時的に右手にF dur の上行形の音階が提示されているが、すべてのVのサインの音型が、不協和的な響きを持つ。es音、b音、g音は、Wrong Notes である。これらの音の集合体が、Wrong Notes の響きを生み出すネットワークを構築している。

一方、第7番 Op. 83 の第一楽章の第二主題で提示されるVのサインは、es moll 上の主音 (es: I) の同音反復で構成されており、旋律ラインにおいて協和的な響きのなかに組み込まれている。ダイナミクスはピアノ (*p*) であり、テンポも Andantino となっている。サインとしてのインパクトは弱い、不協和な響きであるサインと比べると認識しやすい。第7番 Op. 83 の第一楽章の展開部 (第一主題+第二主題) では、273小節目以降、両手においてVのサインが提示される。調性は、C dur であるが、as音とg音の同音反復がフォルテ (*f*) で提示され、不協和的な響きを生み出している。他のVのサインの二倍の音価であり、短点一個分に四分音符、長点一個分に付点二分音符が割り当てられている。ダイナミクスと音価の強調により、不協和な響きであるにもかかわらず、聴取時のインパクトは強いものとなる。第7番 Op. 83 の第一楽章のコーダの終結部分においては、Vのサインが不協和的な単音で連続的に提示され、最終小節の412小節目において、B dur の主和音のアルペジオの音型で終止する。第7番 Op. 83 の第三楽章においては、和音のなかに組み込まれている場合が多く、特定の調性のなかで、協和音的に提示されている。なかには、半音階的音階の一部として提示されているものもあるが、その場合、Vのサインの最終音 (最後の長点一) が協和音の一部として和声的に解決しているため、いずれも和声的な安定感

は保持されている。

6のサインと7のサインについては、それぞれ第6番 Op. 82 と第7番 Op. 83 において確認できるが、それらのほとんどが同音反復によって構成されており、提示されたセクションでは特定の調性上の中心音としての役割を担っている傾向がある。一方、8のサインは、第8番 Op. 84 の第一楽章において、提示部の第一主題の抒情的な旋律ラインのなかに組み込まれている。和声的には、B dur の安定した調性のなかで提示されている。6小節目における8のサインは、es 音から e 音へと半音階的に進行しており、これによって主調の主音である b 音との三全音関係が起きている。

Fのサインは、第8番 Op. 84 の第三楽章のセクション C においてのみ提示されているが、そのほとんどが as-g-as 音という定型の音型で構築されている。セクション C は、Des dur であるため、as 音である F のサインは、Des dur の第五音として協和的な響きである。一方、構成音の一部の g 音は、旋律ラインのなかで経過音的な動きをしているにすぎない。和声上は、他のサインと比べても安定しているといえる。

「PERIOD」のサインは、第8番 Op. 84 の第三楽章のコーダの終結部分で提示されているが、すべて B dur の主音の b 音であり、オクターブ転置を伴いながら、安定した調性における中心音を形成している。作曲者の名字の「PROKOFIEV」の各アルファベットについては、B dur という調性のなかで提示される。各アルファベットのサインは、和音のなかに組み込まれるか、もしくは単音で提示されるが、いずれも安定した協和的な響きである。しかしながら、そのなかで唯一、完全に不協和的な響きとなるものが O 「— — —」のサインである。提示されているセクションは無調的である。es 音と cis 音という減三度の音程が Wrong Notes の響きとして、不協和的なネットワークを構築している。「PROKOFIEV」の各アルファベットのサインのうち、「PROKOFIEV」の V のサインのみが、表現形態において「勝利」を意味する Victory の V のサインとも一致する。作曲者は、V のサインで自分自身の名字の一部を表わすとともに、「勝利」の意味をも表していると考えられる。第7番 Op. 83 の第三楽章のコーダの終結部分では、B dur の主和音のアルペジオによって、和声的な安定感とともに協和的に提示される。

Morse Code の和声上の特徴としては、サインの種類やそれぞれの提示セクションによって「協和的」なもの、「不協和的」なものに分類することができる。「協和的」なものには、主調の主和音やある特定の調の中心音である場合が多い。「不協和的」なものの中には、調性判別が不可能な無調的なセクションにおいて提示されることがあり、不協和音同士が Wrong Notes の響きを持つネットワークを形成するときがある。作曲者の名字の各アルファベットのサインに関しては、唯一の例外である O のサインを除き、ほぼすべてのアルファベットのサインが特定の調性のなかで協和的に扱われており、一貫して安定した和声付けがなされていた。

3) リズム・パターン

Morse Code のリズムの音型は、長 (—) と短 (・) の二種類によって構成されている。リズム・パターンは、表現形態から、「シンメトリー型」と「アシンメトリー型」の二種類に分類できる。《ピアノ・ソナタ》において確認できた各サインのリズム・パターンを検証すると、「シンメトリー型」が「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のサインのアルファベットに多く含まれている。P「— — —」R「— — —」O「— — —」K「— — —」I「— — —」である。E「—」は、短点一点のみであるため、「シンメトリー型」にも「アシンメトリー型」のいずれにも含まれない。「P-R-O-K-O-F-I-E-V」に含まれていた P, R, O, K, I, E 以外の他のアルファベットのサインは、すべて「アシンメトリー型」となる。すなわち、V「— — —」F「— — —」6「— — —」7「— — —」8「— — —」PERIOD「— — —」である。

Morse Code のサインの音型のなかで、「アシンメトリー型」のリズム・パターンには楽曲構造における重要性を見出すことができなかつたが、「シンメトリー型」のリズム・パターンについては、楽曲構造の一部として音楽的にも重要な意味を持つ一例が確認できた。

「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のサインの一部となる P, R, O, K, I は「シンメトリー型」のリズム・パターンとして、第 7 番 Op. 83 の第三楽章のみに提示されているが、この楽章の全体の楽曲構造そのものが、「シンメトリー型」による変則ロンド形式²⁶³となっている。セクション A-B-C-B-A という左右対称型の楽曲構造で構成されており、Morse Code のリズム・パターン全体が楽曲構造の一種の縮図として提示される。リズム・パターンの観点から鑑みた場合、F のサインは、「— — —」という「アシンメトリー型」のリズムである。ところが、音型の構成音自体は、as-g-as 音という「シンメトリー型」となっている。このことから、Morse Code の長短点の符号に基づく分類が「アシンメトリー型」のサインであったとしても、実際に楽音化されたときの構成音を分析すると「シンメトリー型」となるサインも存在する。この場合、音楽においては、楽音化されたときに認識される音型のリズム・パターンを優先的に考えることができるため、F のサインは、「シンメトリー型」であるという解釈も成り立つことが考えられる。

²⁶³ 第 7 番 Op. 83 の第三楽章は、全 177 小節で構成されており、セクション A (1~49 小節)、セクション B (50~78 小節)、セクション C (79~104 小節)、セクション B (105~126 小節)、セクション A (127~170 小節)、コーダ (171~177 小節) という変則ロンド形式 (シンメトリー形式) によって構成されている。シンメトリー形式で構成されているソナタの楽章は、プロコフィエフの全 9 曲の《ピアノ・ソナタ》のなかで、当該楽章の一曲のみである。また、Morse Code で作曲者の名字がサインとして組み込まれていることが確認できた楽章も、当該楽章のみであった。

Sonata Num.	Movement	V	F	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V
No. 6 Op. 82	I Allegro moderato	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>				
	II Allegretto	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>				
	III Tempo di valzer lentissimo	<input checked="" type="checkbox"/>						
	IV Vivace	<input checked="" type="checkbox"/>		<input checked="" type="checkbox"/>				
No. 7 Op. 83	I Allegro inquieto	<input checked="" type="checkbox"/>						
	II Andante caroloso	<input checked="" type="checkbox"/>						
	III Precipitato	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>
No. 8 Op. 84	I Andante dolce	<input checked="" type="checkbox"/>				<input checked="" type="checkbox"/>		
	II Andante sognando	<input checked="" type="checkbox"/>						
	III Vivace	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>			<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	

表 42 : 《ピアノ・ソナタ》と Morse Code 各サイン分布表 (筆者作成, 2015 年)

コード略号	意味	英	露	独	仏	西	伊
P (・—・)	P for Prokofiev	P	П	P	P	P	P
R (・—・)	R for Prokofiev	R	P	R	R	R	R
O (— — —)	O for Prokofiev	O	O	O	O	O	O
K (—・—)	K for Prokofiev	K	К	K	K	K	K
O (— — —)	O for Prokofiev	O	O	O	O	O	O
F (・・—・)	1) F for Prokofiev 2) F for Five	F	Ф	F	F	F	F
I (・・)	1) I for Prokofiev 2) I for Five	I	Б	J	I	I	I
E (・)	1) E for Prokofiev 2) E for Five	E	E	E	E	E	E
V (・・・—)	1) V for Prokofiev 2) V for Five 3) V for Victory	V	B	W	V	V	V

表 43 : Morse Code と諸外国語との対応関係【英・露・独・仏・西・伊語】(筆者作成, 2015 年)

第二節 音型分析に基づく考察

4-2-1. ロシアの作曲家と Morse Code

1) ショスタコーヴィチ《交響曲》第7番 Op. 60「レニングラード」第四楽章 (1941)

プロコフィエフの Morse Code との比較として、同時代のロシアの作曲家である D. ショスタコーヴィチと R. シチェドリンの作品における Morse Code のサインの音型を検証する。Morse Code の V サインは、第二次世界大戦期において、20 世紀のロシアの作曲家が音楽のなかで好んで用いた音型でもある。

プロコフィエフと同時代の作曲家であるショスタコーヴィチは、《交響曲》第7番 C dur Op. 60「レニングラード」第四楽章において、V サインの音型を提示している。ショスタコーヴィチの V サインは、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》におけるサインとは異なり、効果音的な音素材として、展開部やコーダで反復的に提示される（譜例 31）。ショスタコーヴィチによる V サインの音型は、プロコフィエフの Morse Code のように容易に読み取ることができない「暗号化されたサイン」ではない。むしろ、サイレン音、アラーム音、爆撃音などのような一種の「効果音の楽音化」である。V サインに割り当てられた音価は、プロコフィエフの場合と類似している。八分音符の三連音符が短点三つ（・・・）に対応し、四分音符および二分音符が長点一つ（—）に対応する。

第四楽章は、c moll であり、第一楽章の同主短調である。第四楽章のなかには、第一楽章の主題動機が提示されており、楽曲構成上においても統一感をもたらされている。しかしながら、V サインの存在が確認できるのは、第四楽章のみであり、最初の提示は 79 小節目である。79 小節目からは、オーボエ (Ob.) によってピアノニッシモ (pp) で提示された直後、フレンチ・ホルン (Cor.) で連続的に提示される。その後、打楽器のティンパニ (Timp.) によって連続的に提示されることで、音量はピアノ (p) であるものの、V サインの存在が知覚的にも浮き彫りとなる。

ショスタコーヴィチの V サインの音型は、いずれも「単音の同音反復」による連続的提示であり、記譜上の音価および知覚上の音価の両方において V のサインの存在が認識できる。展開部の後半部分では、トロンメル (T-ro)、トランペット (Tr-be)、トロンボーン (Tr-ni) のパートにおいて、一小節内に二つの割合で、20 小節以上に及んで連続的に提示される。その後、フレンチ・ホルン (Cor.)、トランペット (Tr-be)、トロンボーン (Tr-ni)、チューバ (Tuba) に引き継がれ、一小節内に一つの割合で連続的に提示される。展開部での V サインの提示から、ショスタコーヴィチの V サインには、プロコフィエフのような暗号的要素はなく、楽曲の一部を形成する主要なリズム音型として多用されているものであると考えられる。コーダの最終部分においては、ファゴットおよびティンパニ等の一部の楽器を除くほぼすべてのパートが V サインを連続的に提示し、「勝利」のサインとともに終結する。

ショスタコーヴィチの《交響曲》における V サインの音型とプロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》における V サインの音型を比較した場合、ジャンルの相違はあるが、ショスタコーヴィチの V サインの音型は、音楽における「象徴記号」として提示されていた。一方、プロコフィエフの場合、ショスタコーヴィチと比べて Morse Code のサインが認識されにくい表現形態で提示されており、「暗号的要素」を持つ点に特徴がある。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》のなかでは、楽譜上においてサインと判別した場合でも、知覚的な音響的效果が不明瞭である場合が多々ある。提示回数についても、連続的に提示されずに特定のヶ所のみ提示されるか、複数回のみ曖昧に提示される場合が多いため、ショスタコーヴィチのサインとは対照的であるといえる。ショスタコーヴィチのサインとの楽曲比較からも、プロコフィエフの Morse Code が「音楽の暗号」であることが証明され得る。

Ex. 31: D. Shostakovich "Symphony" No. 7 Op. 60 "Leningrad" 4th movement, mm. 79-87

Ex. 32: D. Shostakovich "Symphony" No. 7 Op. 60 "Leningrad" 4th movement, mm. 279-283

Ex. 33: D. Shostakovich "Symphony" No. 7 Op. 60 "Leningrad" 4th movement, mm. 284-289

Ex. 34: D. Shostakovich "Symphony" No. 7 Op. 60 "Leningrad" 4th movement, mm. 616-624

2) シCHEDRIN 《二つのポリフォニックな小品》より「バスソ・オスティナート」(1961)

プロコフィエフと同時代のロシアの作曲家では、シCHEDRINがピアノ独奏曲《二つのポリフォニックな小品》「バスソ・オスティナート」において Morse Code の V サインを提示している。シCHEDRIN の Morse Code は、ショスタコーヴィチやプロコフィエフとも異なる独特の表現形態を持つ。

V サインの音価には、短点三つに対して八分音符の三連音符（・・・）と、長点一つ（—）に対して四分音符一つが割り当てられている。表現形態の特徴としては、旋律のなかに単音による同音反復で提示されるが、楽曲の終結部分では、オクターブによってさらに強調されている。シCHEDRIN の「バスソ・オスティナート」では V サイン以外の Morse Code も提示されている。14 小節目から 16 小節目までは、様々なサインの信号音を回想させる同音反復が提示されている。当該箇所の一つの解釈例として、記譜上の音価と知覚上の音価を照合すると、A（・—）、N（—・）、W（・— —）、N（—・）、W（・— —）、N（—・）というサインが解釈できる²⁶⁴。シCHEDRIN が提示した Morse Code は、ランダムなアルファベットのサインの連続によって構成されている。プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》と異なり、音型に組み込まれた符号が何らかの意味を持つ「暗号」ではないことが分かる。このことは、同音反復で同一音型が反復されることから確認できる。

シCHEDRIN の場合、徹底した「単音による同音反復」の音型で、Morse Code の信号音を楽器によって忠実に再現することに成功している。これらのサインの目的は、音楽における「暗号化」ではなく、「信号音の再現」にあると考えられる。シCHEDRIN は、Morse Code の信号音をピアノという楽器によって再現するためのひとつのテーマとしてアルファベットのサインを組み込んでいく可能性が高い。シCHEDRIN の V サインは、一種の効果音的素材の使用という範疇にとどまることなく、Morse Code の信号音をピアノ独奏曲という器楽曲で復元しようとしたことが考えられる。



Ex. 35: Shchedrin, R. “Basso ostinato” from “Two Polyphonic Pieces”, mm. 14-16



Ex. 36 : Shchedrin, R. “Basso ostinato” from “Two Polyphonic Pieces”, mm. 26-28

²⁶⁴ 15 小節目の 1 拍目から 2 拍目にかけての Morse Code のサインは、P（・— —）という解釈もあり得る。16 小節目の 1 拍目に N（—・）が提示されることから、本研究では、15 小節目の 1 拍目から 2 拍目のサインを、A（・—）、N（—・）と判読した。

8-
marcatissimo
164
sfpp
cresc. possibile
sff
8-

Ex. 37 : Shchedrin, R. "Basso ostinato" from "Two Polyphonic Pieces", mm. 164-167

4-2-2. 三つのアイデアと暗号的要素

1) Five Lines, Prokofievize, Morse Code の交差

本研究では、Five Lines, Prokofievize, Morse Code という三つのアイデアに基づく音楽表現の分析と考察を行った。いずれのアイデアも作曲者の芸術的な技法と関連するものであるが、それぞれが別々の目的を持ち、異なる位置付けにある。Five Lines は、プロコフィエフの音楽表現の独自性を理解するための「指標 (英: indicator)」である。Prokofievize は、独自の作曲技法を用いて独自性を打ち出すための「手段 (英: method)」である。Morse Code は、作曲者が Five Lines という「指標」を示しながら、Prokofievize という「手段」を用いて、音楽に仕掛けた「暗号 (英: sign)」に他ならない。

作曲者は、創作段階において Prokofievize というプロセスを経て、Five Lines のなかに独自の理念、技法、奏法を結合させ、音楽作品を組み立てた。Five Lines を単に楽曲における「存在」「不在」のレベルで捉えると、他の作曲家とも共通する音楽的特徴であるという議論にとどまる。ところが、Five Lines における音楽的特徴のすべてが、Prokofievize によって仕組まれたものであると捉えると、ミンターンの指摘した通り、Five Lines を「程度」というスケールで俯瞰することができる。Prokofievize は作曲者にとって、音楽表現における独自性を提示するための手段である。同様に、演奏者や鑑賞者にとっても、Five Lines によって創造されたプロコフィエフの音楽表現の独自性を理解するための手段となる。

Morse Code は、作曲者が Prokofievize を経て、Five Lines に基づく各ラインのなかで仕掛けた「音楽の暗号」である。Morse Code は、Five Lines における音楽表現のなかに内包されており、Prokofievize によって加筆された Wrong Notes という変則音とともに提示されている。Five Lines, Prokofievize, Morse Code の三つのアイデアは、プロコフィエフの独自の音楽表現として、第 6 番 Op. 82, 第 7 番 Op. 83, 第 8 番 Op. 84 の三つのソナタのなかで結実している。Morse Code を読み解くことによって、Prokofievize の技法と Five Lines の音楽表現を確認することができる。

本研究では、プロコフィエフの音楽表現の独自性を形成する要素として、Five Lines, Prokofievize, Morse Code の三つのアイデアについて検証したが、これら三つのアイデアがそれぞれ異なる目的と役割を担っていることが明示された。三つのアイデアの交差は、作曲者の創作段階から音楽表現に至るまでの「プロセス」のなかにある。演奏もしくは鑑賞の段階になると、Morse Code による暗号の仕掛けによって、作曲者の音楽表現のひとつの到達点をも視ることができる。いずれの三つのアイデアも、「過去」「現在」「未来」という時代の境界を越えて、作曲者、演奏者、鑑賞者を繋ぐ「ライン」を形成する一種の「指標」「手段」「サイン」となっていることが考えられる。Five Lines, Prokofievize, Morse Code という三つのアイデアを、「指標」「手段」「サイン」という意味において読み解こうとすると、作曲者の音楽表現の理解がより一層明確なものとなる。

2) ラインとコードのアナグラム

「アナグラム」は文字においては、「字なぞ」のことを指すが、音楽のなかでは、より複雑な意味を持つ。「アナグラム」によって、Morse Code のサインが高度に「暗号化」され、解読がより難しいものへと変化する。

Prokofiev という作曲者の名字については、各アルファベットの文字が Morse Code に置き換えられている。音楽のなかでは、作曲者の名字である PROKOFIEV のサインがアナグラムで提示される。PROKOFIEV の名字のうち、最後の四文字においては、「F-I-E-V」のアルファベットの存在が確認できる。「F-I-E-V」の「E」と「V」の順番を入れ替えると、「F-I-V-E (for Five Lines)」となる。作曲者の名前の一部である「F-I-E-V」のアナグラムは、独自の音楽的理念である「Five Lines」を指す語へと変化する。そのうちの「F」と「V」に関しては、それぞれが Morse Code の「F (for Finish)」と「V (for Victory)」の頭文字でもある。

PROKOFIEV, FIVE, F (for Finish), V (for Victory) のそれぞれの文字については、言語上の表記では、単なるアルファベットの文字情報の一致にすぎない。そのため、単なる文字の一致として捉えた場合、特別な意味は見出せない。しかしながら、これらのアルファベットが、「音楽」という芸術性を伴う表現媒体において、Morse Code のサインとして置き換えられた場合、「アナグラム」によって形成された文字が新たな「サイン」として、より強い存在感を放つものとなる。音楽のなかでは、各々のアルファベットの「サイン」に音楽特有の表現形態（旋律、和声、リズム）が加わる。言語上の表記では単なる文字の一致にとどまっていたアルファベットが、音楽のなかで様々な表現を伴う「サイン」として提示される。文字上の一致したアルファベットは、共通の音型によって音楽的な統一性もたらされる。「アナグラム」によって仕掛けられたそれぞれの文字が、楽音化されて音型上の一致をみせることで、言語上の表記での単なる一致という枠を超えて、芸術的な意味を持つ作曲者独自の「サイン」へと変化するのがある。

作曲者の名字の一部でもある「FIEV」のアナグラムは、「FIVE」となる。このアナグラムの背景には、「Five Lines」という音楽的理念そのものが、プロコフィエフの音楽のなかで、「暗号的要素」に他ならないことを示唆しているという解釈もできる。「アナグラム」という方法を Morse Code のサインに対して「より高次の暗号化」を行う手段として用いることは、Prokofievize という作曲法によって音楽作品全体を「プロコフィエフ化」する手法とも重なる。PROKOFIEV という名字の「アナグラム」によって、自らを表わす固有名詞さえも「暗号化」されている。

作曲者は、言葉遊びや字なぞに関心が高かった。Morse Code の「アナグラム」のなかには、作曲者本人の名字、音楽的理念の名称、Morse Code の暗号がすべて含まれている。

プロコフィエフのラインとコードのアナグラムの原点は、作曲者自身の固有名詞（PROKOFIEV）に見出すことができる。プロコフィエフ本人（PROKOFIEV）を起点として、Five Lines や Morse Code のサイン（F や V）が暗号的に提示される。《戦争ソナタ》三部作は、ラインとコードのアナグラムが示唆する通りの趣旨で形成されている。プロコフィエフのラインとコードの背景には、作曲者の独自の理念、技法、奏法が結集しているのである。

第五章

Morse Code の音型分析結果

分析結果

本研究において、Morse Code のサインの音型として抽出できたものは、アルファベットの「V」と「F」、数字の「6」「7」「8」、マークの「PERIOD」、アナグラムを形成している「PROKOFIEV」のなかの各アルファベット「P」「R」「O」「K」「F」「I」「E」「V」の文字であった。

Morse Code の各々のサインには、音楽表現においてそれぞれ異なる特徴が与えられていた。サインの提示の範囲、音域、ダイナミクス、強調記号、奏法的特徴との関連において、各々のサインが適材適所に配置され、音楽的に多様性に富んだ表現形態で提示されていた。

音型の種類には、同音反復、アルペジオ、上下行音型（半音階的音型および全音階的音型）があった。作曲家自身の証言による「同音反復」のサインが、Morse Code のなかで最も音響的印象の強いサインであることが考えられた。アクセント、スタッカート、テヌートなどのアーティキュレーション記号の付加から音楽的な強調も伴い、オクターブ転置や Wrong Notes といった独自の作曲技法によってデフォルメされていた。

全ソナタの全楽章で提示されていた Morse Code は、V サインのみであった。V サインは、プロコフィエフ自身がリヒテルに語っていたサインであり、「勝利」という意味の通り、各ソナタの急速楽章において、強度な音響的インパクトを提示していた。F のサインは、第 8 番 Op. 84 の第三楽章における一部のセクションのみ提示されるサインであったが、「終戦」という意味の通り、抒情的な音型で反復的に提示されるという特徴がみられた。V サインのような音響的なインパクトはみられなかったが、同一音型の反復性により、音楽的な存在感が与えられている。アルファベットの V のサインと F のサインは、提示範囲および表現形態において対照性を持つサインであるといえる。

第 6 番 Op. 82 と第 7 番 Op. 83 は、開戦時と戦中に創作されていたことから、音楽的に激烈さを持つソナタであることに對し、第 8 番 Op. 84 は終戦時期と重なるため、穏やかな曲想となっている。Morse Code においても、数字の 6 と 7 のサインは、8 のサインに対して音楽表現のうえで対置されているものであった。ソナタが備えている音楽的な曲想と内容が Morse Code のサインの提示にも反映されていた。

Morse Code のサインのうち、「PROKOFIEV」の名字の一部となっている「FIEV」をアナグラムとして読み替えると、Five Lines の「FIVE」という用語として解釈もできることも示唆された。各サインの音型分析から、名字の一部である「F」と終戦を表わす「F」のサインについては、異なる表現形態であることが明示された。「PROKOFIEV」という作曲者の名字のサインは、第 7 番 Op. 83 の第三楽章のみに提示されていた。第 7 番 Op. 83 の第三楽章では、楽曲全体が変則ロンド形式（A-B-C-B-A 形式）であり、シンメトリー構造を持つが、「PROKOFIEV」の各アルファベットのサインの音型も、「シンメトリー型」で提示されていた。Morse Code のサインの表現形態は、楽曲構造のレベルで機能していることがあきらかとなった。Morse Code のサインの分析結果から、《ピアノ・ソナタ》の楽曲構造上の音楽的な到達点を第 7 番 Op. 83 において見出すことも可能であることが考えられた。

ショスタコーヴィチの《交響曲》第 7 番 Op. 60 「レニングラード」第四楽章とシCHEDリンの《二つのポリフォニックな小品》より「バツ・オスティナート」との V サインの音型の比較分析により、プロコフィエフの Morse Code が第三者には容易に認識できないほど高度に暗号化されているサインであることが証明された。作曲家によって Morse Code に対する音楽的な位置付けが異なり、ショスタコーヴィチは Morse Code を「効果音的な音素材」として扱っていることに對し、シCHEDリンは、「音楽としての信号音の再現」を目的としていた。プロコフィエフの場合は「音楽の暗号」であると同時に「高度な技法」として提示していた。

本研究の Morse Code の音型分析の最終的な結論として、プロコフィエフの第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 という三つのソナタは、Morse Code という「音楽の暗号」の存在によって《戦争ソナタ》三部作として結び付けられることがあきらかとなった。

結論

本研究では、20世紀のロシアの作曲家であるセルゲイ・セルゲーエヴィチ・プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》を分析対象として、Five Lines, Prokofievize, Morse Code という三つの創作上のアイデアの交差から、作曲者の音楽的理念、作曲技法、ピアノ演奏法における各々の特徴と音楽表現の独自性について考察を行った。Five Lines, Prokofievize, Morse Code は、それぞれが作曲者の芸術創作上の源泉であった。

Five Lines は、新古典主義、神秘主義、原始主義、構成主義、後期ロマン主義、表現主義といった当時の主要な芸術思潮とも美学的な関連性を持つものであった。同時代における他芸術との比較考察の一例として、プロコフィエフの Five Lines とロトチェンコが提唱した線主義（リニイズム）との関連性を論考したところ、両者にとって「線（ライン）」が、芸術作品における「構造原理」として位置付けられているものであることが考えられた。

作曲家自身によって「音楽的理念」として提唱された Five Lines については、《ピアノ・ソナタ》における分析的例証では、「理念」の総体が、「作曲技法」や「ピアノ演奏法」へと結び付くことで、作曲者のオリジナリティが形成されていたことがあきらかとなった。用語上の語源からも、各々のラインは、西洋音楽の歴史のなかにルーツを持ち、形式、テクスチュア、旋律、和声、リズムにおいて、作曲者の音楽的な独創性が具体化されていた。プロコフィエフの場合、第一の「古典的ライン」、第二の「現代的ライン」、第三の「トッカータ/モーターのライン」、第四の「抒情的ライン」、第五の「スケルツォのライン」という五つの音楽的特徴の「コンビネーション」と「コントラスト」によって、独自の音楽表現を「指標化」しようとしていたことが考えられた。

Prokofievize という創作手法については、作曲者の息子が証言した通り、一次資料の検証から作曲家自身による加筆修正の筆跡が確認できた。加筆されたと考えられる楽譜上には、「転調」「調号変更」「オクターブ転置」といった音楽的な変化が起きており、これらのすべての作曲技法がプロコフィエフの固有のものであった。Prokofievize の代表的な技法として、Wrong Notes と呼ばれる変則音の加筆があるが、単なる装飾的な付加音ではなく、和声上の構造的機能を持つものとして、音楽的な重要性が与えられていた。Prokofievize という手法は、創作過程の範疇にとどまるものではなく、独自の作曲技法とともに、最終的にはピアノ演奏法の領域へと結び付くものであった。プロコフィエフにとって、Prokofievize とは、自らの音楽を体系的に組み立てて創出するための一種の「方法論」であったといえる。

Morse Code については、第6番 Op. 82, 第7番 Op. 83, 第8番 Op. 84 という三つのソナタにおいて、複数の暗号化されたサインの存在を指摘することによって、プロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の演奏解釈の可能性を提示した。各々のサインの抽出と類型化により、表現形態の傾向も考察したところ、分析結果から、「戦争」をテーマとする用語となるアルファベットの「F for FINISH（終戦）」と「V for VICTORY（勝利）」、ソナタの番号を表わす数字の「6」「7」「8」、作曲者自身の名字を表わす「P-R-O-K-O-F-I-E-V」のアナグラムを形成する「P」「R」「O」「K」「F」「I」「E」「V」のアルファベットの8文字の存在が確認できた。プロコフィエフの名字の一部のなかに、Five Lines を示すアナグラムである「FIVE」も存在し得ることがあきらかとなった。

プロコフィエフの Morse Code の暗号は、作曲者が存命中の当時においては、その存在さえも知られていなかった。本研究における《ピアノ・ソナタ》の Morse Code の分析結果は、ひとつの解釈例としての提示にとどまっているが、《ピアノ・ソナタ》において「音楽の暗号」が存在するという事実によって、今後、新たなプロコフィエフ像の創出が期待できる。

本研究における結論として、Five Lines は、音楽表現の「指標」、Prokofievize は、創作における「手段」、Morse Code は、独自の技法の確立のための音の仕掛けであると同時に「音楽の暗号」であった。プロコフィエフは、Five Lines、Prokofievize、Morse Code という三つのアイデアの交差を《ピアノ・ソナタ》というジャンルにおいて実現させたが、いずれのアイデアも、理念、技法、奏法において作曲者の音楽表現のオリジナリティの総体として結実していた。「プロコフィエフ化」された《ピアノ・ソナタ》には、「5つのライン」という独自の構造原理とともに、未来への暗号ともいえる「モールス・コード」のアナグラムによって、20世紀の歴史が刻み込まれていた。

Appendix I

《ピアノ・ソナタ》—Morse Code の音型分析—

1) コード略号の解釈例

a) Morse Code — “V for VICTORY” (・・・—)



Ex. 1: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 1st movement, Exposition (Theme1), mm. 4-7



Ex. 2: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 1st movement, Exposition (Theme1), mm. 11-13



Ex. 3: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 1st movement, Exposition (Theme2), mm. 40-45



Ex. 4: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 6 Op. 82, 1st movement,
Recapitulation (Transition+Coda), mm. 252-256

Ex. 4: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Coda, mm. 400-403

Ex. 5: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Coda, mm. 404-407

Ex. 6: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Coda, mm. 408-411

Ex. 7: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Coda, mm. 412-415

Allegro inquieto

Ex. 8: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Exposition (Theme1), mm. 1-5

Ex. 9: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Exposition (Theme2), mm. 124-127

Ex. 10: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Development (Theme1+2), mm. 269-279

Ex. 11: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Development (Theme1+2), mm. 280-284

Ex. 12: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Recapitulation (Theme2), mm. 338-341

Ex. 13: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 1st movement, Coda (Theme1), mm. 407-412

Ex. 14: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Coda, mm. 487-489

b) Morse Code — "6 for Piano Sonata No. 6" (— • • • •)

Ex. 15: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 1st movement, Development (Theme2), mm. 96-99

Ex. 16: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 1st movement, Development (Theme2), mm. 108-111

Ex. 17: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Section A, mm. 161-165

Ex. 18: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 6 Op. 82, 4th movement, Section A, mm. 166-170

c) Morse Code — "7 for Piano Sonata No. 7" (— · · ·)

Ex. 19: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, Section A (Theme 1), mm. 1-4

Ex. 20: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, Section A (Theme 1), mm. 5-8

Ex. 21: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, Section A (Theme 1), mm. 17-21

d) Morse Code — “8 for Piano Sonata No. 8” (— — — • •)

Ex. 22: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 8 Op. 84, 1st movement, Exposition (Theme 1), mm. 5-8

Ex. 23: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 8 Op. 84, 1st movement, Exposition (Theme 1), mm. 18-21

Ex. 24: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 8 Op. 84, 1st movement, Exposition (Theme 1), mm. 29-31

Ex. 25: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 8 Op. 84, 1st movement, Coda, mm. 292-297

e) Morse Code — “F for FINISH” (• • — •)

Ex. 26: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 8 Op. 84, 3rd movement, Section C, mm. 107-114

Ex. 27: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Section C, mm. 115-121

Ex. 28: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Section C, mm. 122-128

Ex. 29: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Section C, mm. 285-290

f) Morse Code — "PERIOD for PERIOD MARK" (· — · — · —)

Ex. 30: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Coda, mm. 477-479

Ex. 31: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 8 Op. 84, 3rd movement, Coda, mm. 480-482

g) Morse Code — “P-R-O-K-O-F-I-E-V”

Morse Code ‘P’ Morse Code ‘P’

Precipitato (♩.♩.♩) • — — — • • — — — •

Morse Code ‘R’ Morse Code ‘I’ Morse Code ‘R’ Morse Code ‘I’

• — • • • • — • • •

Ex. 32: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 1-4

Morse Code ‘E’ Morse Code ‘I’

• — • • •

Ex. 33: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 50-53

Morse Code ‘I’ Morse Code ‘V’

• • • • • —

Ex. 34: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 54-57

Morse Code ‘K’

— • — —

Ex. 35: Prokofiev, S. “Piano Sonata” No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 94-97

Morse Code 'P'

• - - - •

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in a minor key. A specific motif is highlighted with a rectangular box in both staves. The motif consists of a dotted quarter note followed by a dash (quarter rest) and another dotted quarter note. The lower staff ends with the marking *f marcato*.

Ex. 36: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 114-117

Morse Code 'O'

- - - - -

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower in bass clef. The music is in a minor key. A specific motif is highlighted with a rectangular box in both staves. The motif consists of a dash (quarter rest) followed by a dash (quarter rest) and another dash (quarter rest). The lower staff has some fingerings indicated by numbers 7 and 2.

Ex. 37: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 122-125

Morse Code 'F'

• • - •

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in a minor key. A specific motif is highlighted with a rectangular box in both staves. The motif consists of a dotted quarter note, a dotted quarter note, a dash (quarter rest), and a dotted quarter note. The lower staff has some fingerings indicated by numbers 7 and 2.

Ex. 38: Prokofiev, S. "Piano Sonata" No. 7 Op. 83, 3rd movement, mm. 161-164

2) コードのアナグラム

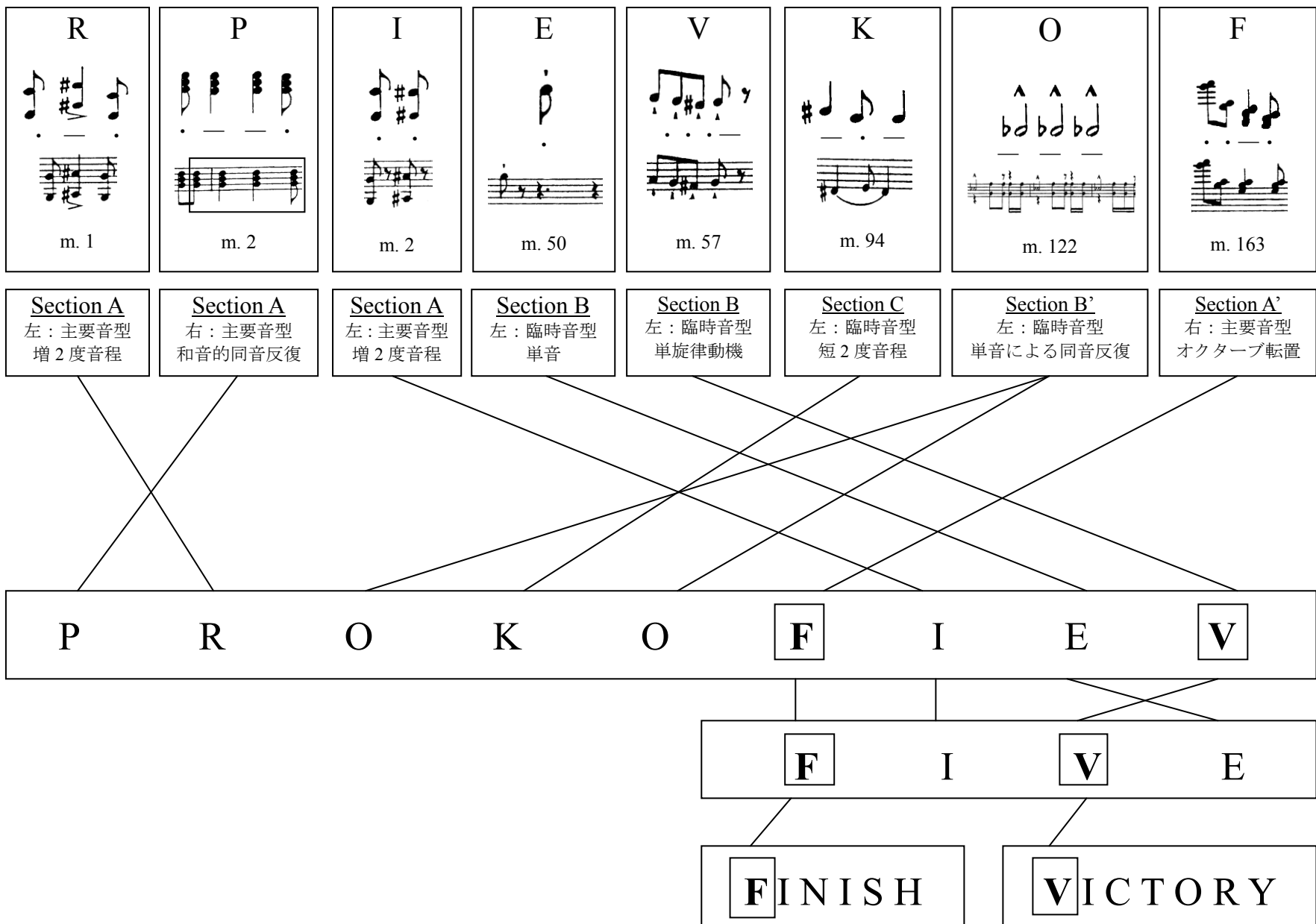


図 13: PROKOFIEV のアナグラム—第7番 Op. 83 第三楽章 (筆者作成, 2015年)

Appendix II

《ピアノ・ソナタ》—楽曲形式と構造分析—

1) 《ピアノ・ソナタ》全9曲 概要—第1番 Op. 1～第9番 Op. 103

Sonata Nos.	Movement	Tonality	Meter	Form
No. 1 Op. 1	Allegro	f moll	12/8	ソナタ形式
No. 2 Op. 14	I Allegro, ma non troppo	d moll	2/4	ソナタ形式
	II Scherzo (Allegro marcato)	a moll	4/4	三部形式
	III Andante	gis moll	4/4	三部形式
	IV Vivace	d moll	6/8	ソナタ形式
No. 3 Op. 28	Allegro tempestoso	a moll	4/4 (12/8)	ソナタ形式
No. 4 Op. 29	I Allegro molto sostenuto	c moll	3/4	ソナタ形式
	II Andante assai	a moll	4/4	変奏曲形式
	III Allegro con brio, ma non leggere	C dur	2/4	ソナタ形式
No. 5 Op. 38 (改訂版 Op. 135)	I Allegro tranquillo	C dur	4/4	ソナタ形式
	II Andantino	Ges dur	3/8	三部形式
	III Un poco allegretto	C dur	4/4	ソナタ形式
No. 6 Op. 82	I Allegro moderato	A dur	4/4	ソナタ形式
	II Allegretto	E dur	2/2	三部形式
	III Tempo di valzer lentissimo	C dur	9/8	三部形式
	IV Vivace	a moll	2/4	変則ロンド形式
No. 7 Op. 83	I Allegro inquieto	B dur	6/8	ソナタ形式
	II Andante caloroso	E dur	3/4	三部形式
	III Precipitato	B dur	7/8	変則ロンド形式
No. 8 Op. 84	I Andante dolce	B dur	4/4	ソナタ形式
	II Andante sognando	Des dur	3/4	ロンド形式
	III Vivace	B dur	12/8	変則ロンド形式
No. 9 Op. 103	I Allegretto	C dur	3/2	ソナタ形式
	II Allegro strepitoso	G dur	12/8	三部形式
	III Anadante tranquillo	As dur	4/4	変則ロンド形式
	IV Allegro con brio, ma non troppo presto	C dur	4/4	ロンド形式

表 44 : プロコフィエフ《ピアノ・ソナタ》(全9曲)における各楽章と形式一覧(筆者作成, 2014年)

ピアノ・ソナタ 第1番 Op. 1

[作曲年] 1906-1909年に創作, 1907年初版 (1909年改作)
[初演日] 1910年2月21日 [初演者] Sergei Prokofiev
[初演地] モスクワ (ロシア) [初演ホール] モスクワ音楽院 演奏ホール
[出版年] 1911年 [出版社] Jurgenson社
[献呈者] Vassily Morolyov [日記エントリー] 1909年11月20日
[調性] f moll [形式] ソナタ形式 [拍子] 12/8 [Tempo] Allegro
[小節数] 全244小節 [演奏時間] 約8分

ピアノ・ソナタ 第2番 Op. 14

[作曲年] 1912年
[初演日] 1914年2月5日 [初演者] Sergei Prokofiev
[初演地] モスクワ (ロシア) [初演ホール] モスクワ音楽院 演奏ホール
[出版年] 1913年 [出版社] Jurgenson社
[献呈者] Maximilian Anatolievich Schmidthof [演奏時間] 全四楽章 約18~19分

—第一楽章 1st movement—

[調性] d moll [形式] ソナタ形式 [拍子] 2/4 [Tempo] Allegro, ma non troppo
[小節数] 全313小節 [演奏時間] 約6分

—第二楽章 2nd movement «SCHERZO»—

[調性] a moll [形式] 三部形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Allegro marcato
[小節数] 全83小節 [演奏時間] 約2分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] gis moll [形式] 三部形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Andante
[小節数] 全60小節 [演奏時間] 約6分

—第四楽章 4th movement—

[調性] d moll [形式] ソナタ形式 [拍子] 6/8 [Tempo] Vivace
[小節数] 全351小節 [演奏時間] 約5分

ピアノ・ソナタ 第3番 Op. 28

[作曲年] 1907年に創作 (1917年改作)
[初演日] 1918年4月15日 [初演者] Sergei Prokofiev
[初演地] ペトログラード (ロシア)
[出版年] 1924年 [出版社] Gutheil社 (ライプツィヒ)
[献呈者] Boris Verin
—第3番 Op. 28 Allegro tempestoso—
[調性] a moll [形式] ソナタ形式 [拍子] 4/4 (12/8) [Tempo] Allegro tempestoso
[小節数] 全234小節 [演奏時間] 約7~8分

ピアノ・ソナタ 第4番 Op. 29

[作曲年] 1908年に創作 (1917年改作)

[初演日] 1918年4月17日 [初演者] Sergei Prokofiev

[初演地] ペトログラード (ロシア)

[出版年] 1918年 [出版社] Gutheil社 (ライプツィヒ)

[献呈者] Maximilian Anatolievich Schmidthof [演奏時間] 全三楽章 約16～17分

—第一楽章 1st movement—

[調性] c moll [形式] ソナタ形式 [拍子] 3/4 [Tempo] Allegro molto sostenuto

[小節数] 全197小節 [演奏時間] 約6分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] a moll [形式] 変奏曲形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Andante assai

[小節数] 全89小節 [演奏時間] 約7分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] C dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 2/4 [Tempo] Allegro con brio, ma non leggiere

[小節数] 全223小節 [演奏時間] 約4分

ピアノ・ソナタ 第5番 Op. 38 (初版) Op. 135 (改訂版)

[作曲年] 1923年 (初版 Op. 38) 1952-1953年 (改訂版 Op. 135)

[初演日 1] 1924年3月9日 (初版 Op. 38)

[初演者 1] Sergei Prokofiev (初版 Op. 38)

[初演地 1] パリ (初版 Op. 38)

[初演日 2] 1954年2月2日 (改訂版 Op. 135)

[初演者 2] Alexei Vedernikov (改訂版 Op. 135)

[初演地 2] アルマ＝アタ (カザフ共和国の首都) (改訂版 Op. 135)

[出版年および出版社] 1925年, Gutheil社 (ライプツィヒ) (初版 Op. 38)

1955年, Muzgiz (ソヴィエト国立音楽出版所) (改訂版 Op. 135)

[献呈者] P. Souvchinsky [演奏時間] 全四楽章 約15～16分

—第一楽章 1st movement—

[調性] C dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Allegro tranquillo

[小節数] 全200小節 (初版 Op. 38) 全202小節 (改訂版 Op. 135)

[演奏時間] 約6分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] Ges dur [形式] 三部形式 [拍子] 3/8 [Tempo] Andantino

[小節数] 全136小節 (初版 Op. 38) 全135小節 (改訂版 Op. 135)

[演奏時間] 約5分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] C dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Un poco allegretto

[小節数] 全154小節 (初版 Op. 38) 全139小節 (改訂版 Op. 135)

[演奏時間] 約5分

ピアノ・ソナタ 第6番 Op. 82

[作曲年] 1939-1940年

[初演日] 1940年4月8日 [初演者] Sergei Prokofiev

[初演地] モスクワ (ロシア)

[出版年] 1941年 [出版社] Muzgiz (ソヴェト国立音楽出版社)

[演奏時間] 全四楽章 約27～28分

—第一楽章 1st movement—

[調性] A dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Allegro moderato

[小節数] 全272小節 [演奏時間] 約9分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] E dur [形式] 三部形式 [拍子] 2/2 [Tempo] Allegretto

[小節数] 全160小節 [演奏時間] 約5分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] C dur [形式] 三部形式 [拍子] 9/8 [Tempo] Tempo di valzer lentissimo

[小節数] 全125小節 [演奏時間] 約7分

—第四楽章 4th movement—

[調性] a moll [形式] 変則ロンド形式 [拍子] 2/4 [Tempo] Vivace

[小節数] 全430小節 [演奏時間] 約7分

ピアノ・ソナタ 第7番 Op. 83

[作曲年] 1939-1942年

[初演日] 1943年1月18日 [初演者] Sviatoslav Richter

[初演地] モスクワ (ロシア)

[出版年] 1941年 [出版社] Muzgiz (ソヴェト国立音楽出版社)

[演奏時間] 全三楽章 約18～19分

—第一楽章 1st movement—

[調性] B dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 6/8 [Tempo] Allegro inquieto

[小節数] 全412小節 [演奏時間] 約8分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] E dur [形式] 三部形式 [拍子] 3/4 [Tempo] Andante caloroso

[小節数] 全107小節 [演奏時間] 約7分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] B dur [形式] 変則ロンド形式 [拍子] 7/8 [Tempo] Precipitato

[小節数] 全177小節 [演奏時間] 約4分

ピアノ・ソナタ 第8番 Op. 84

[作曲年] 1939-1944年

[初演日] 1944年12月30日 [初演者] Emil Gilels

[初演地] モスクワ (ロシア)

[出版年] 1947年 [出版社] Muzgiz (ソヴェト国立音楽出版社)

[献呈者] Mira Mendelson [演奏時間] 全三楽章 約30～31分

—第一楽章 1st movement—

[調性] B dur [形式] ソナタ形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Andante dolce
[小節数] 全 297 小節 [演奏時間] 約 17 分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] Des dur [形式] ロンド形式 [拍子] 3/4 [Tempo] Andante sognando
[小節数] 全 81 小節 [演奏時間] 約 5 分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] B dur [形式] 変則ロンド形式 [拍子] 12/8 [Tempo] Vivace
[小節数] 全 489 小節 [演奏時間] 約 10 分

ピアノ・ソナタ 第9番 Op. 103

[作曲年] 1947 年

[初演日] 1951 年 4 月 23 日 [初演者] Sviatoslav Richter

[初演地] モスクワ (ロシア)

[出版年] 1955 年 [出版社] Muzgiz (ソヴェト国立音楽出版社)

[献呈者] Sviatoslav Richter [演奏時間] 全四楽章 約 25 分

—第一楽章 1st movement—

[調性] C dur

[形式] ソナタ形式 [拍子] 3/2 [Tempo] Allegretto

[小節数] 全 199 小節 [演奏時間] 約 8 分

—第二楽章 2nd movement—

[調性] G dur [形式] 三部形式 [拍子] 12/8 [Tempo] Allegro strepitoso

[小節数] 全 108 小節 [演奏時間] 約 3 分

—第三楽章 3rd movement—

[調性] As dur [形式] 変則ロンド形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Andante tranquillo

[小節数] 全 120 小節 [演奏時間] 約 8 分

—第四楽章 4th movement—

[調性] C dur [形式] ロンド形式 [拍子] 4/4 [Tempo] Allegro con brio, ma non troppo presto

[小節数] 全 146 小節 [演奏時間] 約 6 分

2) 主題動機分析—No. 1 Op. 1 ~No. 9 Op. 103

No. 1 Op. 1

Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Introduction	Intro Theme	1-4	4	Allegro	12/8	f:
Theme1	Phrase1	5-10	6			
	Phrase2	11-15	5			
	Phrase3	16-25	10			
	Bridge	26-41	16			
Theme2	Phrase1	42-57	16		12/8→4/4	As:
	Phrase2	58-73	16			
Closing	Part1	74-81	8		4/4	f: + As:
	Part2	82-93	12		12/8	As:

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	94-99	6	Allegro	12/8	f:
	Phrase2	100-103	4		12/8→4/4→12/8	f:→d:
	Phrase3	104-115	12			
Theme1+2		116-133	18		12/8	d:
Transition		134-145	12	rit.→a tempo	4/4	
(Theme1)						

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1	Phrase1	146-151	6	Meno mosso	12/8	f:	
	Bridge	152-173	21	Allegro			
Theme2	Phrase1	174-181	8			4/4	Des:
	Phrase2	182-193	12				
Closing	Part1	194-201	8			12/8	f:
	Part1	202-209	8		f: + As:		
	Part2	210-217	8		f:		
	Part1	218-225	8		4/4		f: + As:
Codetta	Part2	226-239	14		Meno mosso	12/8	f:
		240-244	5				

No. 2 Op. 14

1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-19	19	Allegro	2/4	d:
	Phrase2	20-31	12			
Transition	Part1 Phrase1	32-39	8	Piu mosso		g:
	Part1 Phrase2	40-47	8			
	Part2	48-63	16			
Theme2	Phrase1	64-71	8	Tempo primo	3/4	e:
	Phrase2	72-84	13			
Closing		85-102	18			

No. 2 Op. 14

1st movement: Motivic Analysis

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	103-108	6	Allegro	3/4	e:
	Phrase2	109-114	6			
Closing Material	Phrase1	115-120	6		2/4	Es: / D:
	Phrase2	121-126	6			
Transition Material	Part1 Phrase1	127-134	8		cis:	
	Part1 Phrase2	135-142	8			
	Part2 Phrase1	143-159	17			
Transition+Theme1	Part2 Phrase2	159-174	16		2/4	cis:
	Part2 Phrase3	175-185	11			
	Closing Phrase1	186-196	11			
	Closing Phrase2	197-204	8			

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	205-222	18	Allegro	2/4	d:
Transition	Part1 Phrase1	223-230	8	Piu mosso		a:
	Part1 Phrase2	231-238	8			
	Part2	239-254	16			
Theme2	Phrase1	255-262	8	Tempo primo	3/4	d:
	Phrase2	263-275	13			
Closing		276-294	19		2/4	e:
Coda		295-313	19			

No. 2 Op. 14

2nd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	1-8	8	Allegro	4/4	a:
Part2	9-16	8			
Part1	17-26	10			

Section B

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	27-39	13	Allegro	4/4	d:→D:
Part2	40-47	8			
Part1	48-57	10			

Section A'

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	58-65	8	Allegro	4/4	a:
Part2	66-73	8			
Part1	74-83	10			

No. 2 Op. 14
3rd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
A	1-22	22	Andante	4/4	gis:

Section B

Section	Measure	Length	Tempo	Musical Time	Key
B Part1	23-26	4	Andante	7/8	C:
Part2	27-30	4			

Section A'

Section	Measure	Length	Tempo	Musical Time	Key
A	31-52	22	Andante	4/4	g:
B	53-58	6		7/8	C:
Closing	59-60	2	Adagio		g:

No. 2 Op. 14
4th movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Musical Time	Key
Introduction	Phrase1	1-8	8	Vivace	6/8	d:
	Phrase2	19-17	9			
Theme1	Phrase1	18-25	8			
	Phrase2	26-33	8			
Transition	Phrase1	34-41	8			
	Phrase2	42-49	8			
Theme2	Part1	50-57	8		2/4	C:
	Part2	58-71	14			
	Part1	72-80	9			
	Part2	81-96	16			
Transition+Theme2	Part1	97-104	8	6/8	polytonal	
	Part2	105-112	8			
Theme2+Closing	Part1	113-131	19	2/4	C:	

No. 2 Op. 14
4th movement: Motivic Analysis

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2 from 1 st mov.	Phrase1	132-137	6	Moderato	3/4	e:
	Phrase2	138-143	6			
Theme2	Phrase1	144-151	8			
	Phrase2	152-159	8			
Theme1	Part1 Phrase1	160-167	8	Vivace	2/4	C:
	Part1 Phrase2	168-175	8			
	Part2 Phrase1	176-183	8			
	Part2 Phrase2	184-203	20			
Transition+Theme2		204-207	4			
Theme1	Phrase1	208-215	8		(R.H.) 6/8	C:
	Phrase2	216-223	8			
Introduction Material	Phrase1	224-231	8		[227]- 6/8	d:
	Phrase2	232-236	5			

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	237-248	12	Vivace	6/8	d:
	Phrase2	249-256	8			
Transition	Phrase1	257-264	8			
	Phrase2	265-272	8			
Theme2	Part1	273-280	8		2/4	d:
	Part2	281-294	14			
	Part1	295-303	8			
Theme2+Theme1	Part1	304-311	8			
	Part2	312-319	8			
Transition+Theme2	Part1	320-327	8			
	Part2	328-332	5			
Theme1		333-343	11	(L.H.) 2/4		
Introduction Material + Closing		344-351	8	6/8	d:	

No. 3 Op. 28
Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Introduction	Phrase1	1-6	6	Allegro tempestoso	12/8	a:
	Phrase2	7-12	6			
	Phrase3	13-15	3			
Theme1	Phrase1	16-26	11		[26]- 3/2	a:→ e:
	Phrase2	27-43	17		4/4 (12/8)	e:
	Phrase3	44-53	10			Moderato
	Bridge	54-57	4			
Theme2	Phrase1	58-65	8			
	Phrase2	66-77	12			
	Phrase3	78-85	8			
+Closing	Phrase4	86-93	8			

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1+2 Material	Part1	94-100	7	Allegro tempestoso	4/4	a:
	Part2	101-113	13			
	Part3	114-122	9			
Theme2	Part1	123-131	9	Moderato	4/4	polytonal
	Part2	132-139	8	Piu lento		
	Part3	140-145	6			
	Part4	146-153	8			

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	154-180	27	Tempo I	4/4	a:
	Phrase2	181-188	8			
Theme2		189-204	16			
Coda		205-234	30	Poco piu mosso		

No. 4 Op. 29

1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part1	1月16日	16	Allegro molto sostenuto	3/4	c:
	Part2	17-31	15		[16]- 4/4	
Transition		32-39	8		3/4	
Theme2	Part1	40-60	21			
+Closing	Part2	61-70	10			

No. 4 Op. 29

1st movement: Motivic Analysis

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1	Part1	71-75	5	Allegro molto sostenuto	3/4	Es:	
Theme2	Part2	76-80	5				
Theme1	Part1	81-85	5				
Theme2	Part2	86-88	3			Theme1+2	c:
Theme1+2	Part1	89-106	18				
	Part2	107-116	10				
	Part3	117-125	9				
	Part4	126-132	7				
Cadential Ext.		133-136	4	Meno mosso			

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part1	137-148	12	Tempo primo	3/4	c:
	Part2	149-158	10		[148]- 4/4	
Transition		159-161	3		3/4	c:→ fis:
Theme2	Part1	162-182	21			C:→ c:
+Closing	Part2	183-197	15			c:

No. 4 Op. 29

2nd movement: Motivic Analysis

Variation

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme	1-12	12	Andante assai	4/4	a:
Var.1	13-24	12			gis:
Var. 2	25-32	8		12/8	c/a:→C:
Var. 3	33-53	21			
Var. 4	54-71	18			Poco piu animato che la prima volta
Var. 5	72-89	18	Poco meno mosso	(R.H.)12/8 (L.H.)4/4	a:

No. 4 Op. 29
3rd movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-9	9	Allegro con brio, ma non leggiere	2/4	C:
	Phrase2	10-24	15			C → D:
Transition		25-42	18			G:
Theme2	Phrase1	43-50	8			
	Phrase2	51-58	8			
	Phrase3	59-66	8			C:
Theme1		67-83	17			

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme3	Section A	84-99	16	Allegro con brio, ma non leggiere	2/4	Es:
	Section B	100-117	18			
	Section A'	118-133	16			

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part2	134-153	20	Allegro con brio, ma non leggiere	2/4	C:
Transition		154-177	24		[177]- 3/4	
Theme2	Phrase1	178-185	8		2/4	
	Phrase2	186-193	8			
	Phrase3	194-201	8			
Coda		202-223	22			

No. 5 Op. 138
1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-8	8	Allegro tranquillo	4/4	C:
	Phrase2	9-19	11			
Transition		20-25	6			
Theme2	Phrase1	26-36	11			
	Phrase2	37-45	9			
Closing	Phrase1	46-50	5			
	Phrase2	51-56	6	[50]- 3/4		
	Phrase3	57-62	6	6/4	a: → A:	
				4/4		
				[62]- 2/4		

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part1	63-77	15	Allegro tranquillo	4/4	bitonal
	Part2	78-91	14			E/B:
	Part1	92-113	22			
Transition+Theme2 Material	Part2	114-126	13		6/4	polytonal
					[115]- 3/4	
					[116]- 6/4	
Theme1	Phrase1	127-135	9	6/4	B:	
				[124]- 3/4		
				[125]- 4/4		
	Phrase2	136-141	6	4/4		

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	142-149	8	Allegro tranquillo	4/4	C:
	Phrase2	150-157	8			c: → C:
Transition		158-162	5			
Theme2	Phrase1	163-171	9			
	Phrase2	172-180	9			[180]- 6/4
+Closing	Part1	181-187	7			6/4
	Part2	188-191	4			
Coda		192-202	11	4/4		

No. 5 Op. 138

2nd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	1-20	20	Andantino	3-8	Ges:
Part2	21-36	16			
Part3	37-58	22			

Section B

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	59-66	8	Andantino	3-8	e:
Part2	67-74	8			
Part3	75-83	9			

Section A'

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Part1	84-105	22	Andantino	3-8	Ges:
Part2	106-115	10			
Part3	116-135	20			

No. 5 Op. 138

3rd movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part1	1-8	8	Un poco allegretto	4/4	C:
	Part2	9-18	10		[14]- 3/4	
					[15]- 4/4	
Transition		19-24	6		4/4	
Theme2		25-40	16			

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Part1	41-51	11	Un poco allegretto	4/4	C:
Transition	Part1	52-55	4		[52]- 2/4	
					[53]- 4/4	
					4/4	
Theme1	Part1	56-59	4			
Theme3	Par1	60-68	9			
	Part2	69-75	7			
Theme1	Part2 Phrase1	76-79	4			
	Part2 Phrase2	80-94	15			
Theme3	Part3	95-103	9		[95]- 2/4	
				[96]- 4/4		

No. 5 Op. 138

3rd movement: Motivic Analysis

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2		104-115	12	Poco meno mosso	4/4	C:
					[111]- 3/4	
					[112]- 4/4	
Coda	Part1	116-118	3	Più mosso	4/4	
					[118]- 3/4	
	Part2	119-123	5	[119]- 4/4		
	Part3	124-139	16	[138]-[139] Meno mosso	4/4	

No. 6 Op. 82

1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-7	7	Allegro moderato	4/4	A:
	Phrase2	8-19	12		[18]- 2/4	
	Phrase3	20-23	4		[19]- 4/4	
Transition		24-39	16		4/4	polytonal
					[27]- 2/4	
					[28]- 4/4	
Theme2	Phrase1	40-51	12	Poco piu mosso	4/4	C:
	Phrase2	52-63	12			
	Phrase3	64-69	6			
Closing		70-86	17		[71]- 2/4	A:
					[72]- 4/4	
					[85]- 3/2	
				[86]- 4/4		
+Ext.	87-91	5	[91]- Lento	4/4		

Development

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	92-115	24	Piu mosso del Tempo I	4/4	polytonal
Theme1	116-128	13		[110]- 3/2	
				[111]- 2/2	
Theme2 +1	129-156	28		2/2	
Transition+Theme2	157-170	14		[164]- 2/4	
Transition	170-184	15		[165]- 4/4	
				4/4	
Theme1+Transition+Closing	185-210	26		[189]- 2/4	
				[190]- 4/4	
				[194]- 3/4	
			[195]- 4/4		
			[200]- 3/2		
			[201]- 4/4		
			[203]- 3/2		
			[204]- 4/4		
Closing	211-217	7	[206]- 3/2		
			[207]- 4/4		
			Andante	6/8	

Recapitulation

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	218-228	11	Allegro moderato, come prima	4/4	A:
Theme2+Transition	229-241	13		[234]- 3/2	
				[235]- 4/4	
Theme2	242-252	11		4/4	
Transition+Coda	253-272	20			

No. 6 Op. 82

2nd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1	1-19	19	Allegretto	2/2	E	
Transition	20-29	10			—	
Theme2	30-35	6			C:	
Theme1	36-43	8			C:	
Theme2	44-49	6			G:	
Theme1	50-56	6			G:	
Theme2	57-62	6			D/A:	
Theme3	63-78	16			polytonal	
Closing	79-92	14			[73]- 3/2	(A:/F:/D:/H:/G:/Es:)
					[74]- 2/2	
			2/2			
			[92]- 3/2	E		

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	93-111	19	Meno mosso	4/4	B:
	Phrase2	112-122	11			
	Phrase3	123-126	4			
Transition		127-131	5			
				[122]- 3/2		
				[123]- 4/4		

Section A'

Section	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	131-140	10	Tempo I	4/4	E
Theme2	141-142	2		[140]- 3/2	
				[141]- 2/2	
Theme1	143-144	2		2/2	
Theme2	145-146	2		[150]- 3/2	
Transition	147-150	4			
Closing Theme1	151-160	10	2/2	E→(F:/Es:-E)	

No. 6 Op. 82
3rd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-4	4	Tempo di valzer lentissimo	9/8	C:
	Phrase2	5-12	8			D:/ G:
	Phrase1	13-15	3			C:
Transition		16-20	5	a tempo		polytonal
Theme1'	Phrase1	21-29	8			As:
	Phrase2	30-37	8			D:/ G:
	Phrase1	38-41	4			[39]- 3/4
				[40]- 9/8	As:	
				[41]- 3/4		

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	42-48	7	Poco piu animato	[42]- 3/4	As:
					[44]- 2/4	
	Phrase2	49-56	8		[45]- 3/4	As:
Transition	Phrase1'	57-70	14		3/4	polytonal
Theme2'			71-87	a tempo	[70]- 2/4	A:
					[79]- 2/4	
					[80]- 3/4	
					[82]- 2/4	
					[83]- 3/4	
					[87]- 2/4	
Theme1'	Phrase2'	88-96	9	Tempo l-rit.	[88]- 9/8	H:
					[89]- 6/8	
					[91]- 9/8	

Section A'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1'	Phrase1	97-100	4	a tempo	9/8	C:	
	Phrase2	101-104	4			D:	
	Phrase1	105-108	4			B:	
	Phrase2	109-112	4			C:	
	Phrase1	113-116	4			[114]- 3/4	As:
						[115]- 9/8	
[116]- 3/4							
Coda	Theme2' (Phrase1)	117-123	6	3/4	polytonal		
	Theme1' (Phrase1)	124-125	2	[124]- 3/4 (R.H.) 9/8 (L.H.)	C:		

No. 6 Op. 82
4th movement: Motivic Analysis

Section A- E

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key					
A	Phrase1	1-8	8	Vivace	2/4	a:					
	Phrase2	9-20	12			gis:					
	Phrase1	21-28	8			C:					
B	Phrase1	29-44	16								
	Phrase2	45-52	8								
	Link	53-60	8			b/ a:					
	Phrase1	61-84	24			Des:/e: →C:/e:					
A	Phrase1	85-99	15			a:					
C	Phrase1	100-113	14			Andante	a:				
A	Phrase1	114-126	13								
D	Phrase1	127-133	6	[140]- 3/4							
	Phrase2	134-140	7	[141]- 2/4							
	Phrase1	141-147	7	[147]- 3/4							
	Phrase2	148-157	10	2/4							
A	Phrase1	158-184	27	No. 6-1 Theme1	185-203			19			
E	No. 6-1 Theme1+Transition+Closing	204-209	6						[204]- 3/4		
				[205]- 4/4							
				[206]- 3/4							
				[207]- 4/4							
				[208]- 3/4							
				[209]- 4/4							
				[210]- 3/4							
				[211]- 4/4							
A	Phrase1	229-289	61	Vivace	2/4	polytonal					
							D	Phrase1	290-296	7	[296]- 3/4
								Phrase2	297-303	7	[297]- 2/4
C	Phrase1	304-319	16	[303]-3/4							
	Section D-Phrase1	320-340	21	[304]-2/4							
B	Phrase1	341-369	29	2/4	A:						
A	Phrase1	370-398	29	Piu tranquillo	[379]-3/4	a:					
					[380]- 2/4						
Coda	No. 6-1 Theme1	399-430	32		2/4						

No. 7 Op. 83

1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-9	9	Allegro Inquieto	6/8	B:
	Transition1	10-23	4			H/ B:
	Phrase1'	24-44	21			polytonal
	Phrase2	45-59	15			B:
	Transition2	60-64	5			a:→e:
	Phrase3	65-118	64			
	Transition3	119-123	5	poco meno		
Theme2	Phrase1	124-154	31	Andantino	[124]- 9/8	es:
					[125]- 6/8	
					[126]- 9/8	
					[135]- 6/8	
					[136]- 9/8	
					[137]- 9/8	
					[138]- 6/8	
					[140]- 9/8	
	[145]- 6/8					
	[146]- 9/8					
	Phrase2	155-167	13		[155]- 6/8	es./ d:
Transition4	168-181	14	poco a poco accelerando	[176]- 9/8	e:	
				[177]- 6/8		

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
I	Theme1(P1)+Transition4	182-217	36	Allegro	[202]- 9/8	H/B:/d:/b:
					[203]- 6/8	
II	Theme1(P2)+(P3)	218-251	34	inquieto, come prima	6/8	polytonal
					[234]- 9/8	center(e)→(cis)
					[235]- 6/8	[234]-[251] f:
III	Theme1(P1)+Theme2(P1)	252-303	52		6/8	B/ C/ b:
IV	Theme1+Transition	304-337	34	[333]- poco meno	[277]- 9/8	h:→f:
					9/8	

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	338-358	21	Andantino	9/8	f:
					[351]- 6/8	
					[353]- 9/8	
					[354]- 6/8	
					[356]- 9/8	
[359]- 6/8						
Coda	Theme1	359-412	54	Allegro inquieto	6/8	B:

No. 7 Op. 83

2nd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-8	8	Andante caloroso	3/4	E:
					[6]- 2/4	
					[7]- 3/4	
	Phrase2	9-16	8		3/4	E→e:
	Phrase1	17-23	7		[20]- 4/4	E→gis:
Transition		24-31	8		[21]- 3/4	As:
Theme2	Phrase1	32-45	14	Poco piu animato	3/4	As:→a:→e:

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
I	Theme3	46-59	14	Piu largamente	[59]- 2/4	b:→E→E/c:(bitonal)
					[60]- 3/4	
					3/4	
	Theme2	60-61	2			E/c:(bitonal)
	Theme3	62-64	2			
II	Theme2	65-68	4	un poco agitato	[66]- 4/4	center (fis)
					[67]- 3/4	
					[68]- 4/4	
					[69]- 3/4	
					[86]- 5/8	
II	Theme3	69-97	29	un poco agitato	[87]- 3/4	b:→d:→C:→C/ as: (bitonal)
					[97]- 2/4	

Section A'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1		98-102	5	Tempo I	[98]- 3/4	E:
Coda	Phrase1	103-107	5		3/4	E/ C: (bitonal)→E:

No. 7 Op. 83

3rd movement: Motivic Analysis

Section A-C

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
A (Theme1)	Phrase1-1	1-8	18	Percipitato	7/8	B:
	Phrase1-2	19-44	26			
	Phrase1-3	45-49	5			
B (Theme2)	Phrase1-1	50-57	8			Es:
	Link1	58-59	2			polytonal
	Phrase1-2	60-65	6			G:
	Link2	66-68	3			polytonal
	Phrase1-3	69-73	5			h:
	Transition	74-78	5			polytonal
C (Theme3)	Phrase1	79-83	5			e:
	Phrase2	84-90	7			polytonal
	Link	91-96	6			h:
	Phrase1-2	97-101	5			polytonal
	Phrase2	102-104	3			g:
B (Theme2)	Phrase1-1	105-113	9			polytonal
	Link1	114-116	3			h:
	Phrase1-2	117-119	3			polytonal
	Link2	120-126	7			B:
A (Theme1)	Phrase1-1	127-144	17			C/ D: (bitonal)
	Phrase1-2	145-170	26			B:
Coda		171-177	7			

No. 8 Op. 84

3rd movement: Motivic Analysis

Section A-C

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
A (Theme1)	phrase1	1-8	8	Vivace	12/8	B:
	phrase2	9-16	8		4/4	e:
	Link	17-21	5		[19]-12/8	e:→B:
	Phrase1	22-31	10			F:
	Phrase2	32-37	6		4/4	a:
	Transition1	38-41	4		12/8	H:
B (Theme2)	Phrase1	42-48	7			H:
	Phrase2	49-54	6		4/4	As:
	Phrase1	55-58	4			H:
	Phrase2	59-62	4			Fis:
	Phrase1	63-70	8			H:
	A (Theme1)	Phrase1	85-100		16	
Transition2		101-106	6		4/4	polytonal
C (Theme3)	Phrase1	107-208	102	Allegro ben marcato	3/4	Des:
	Phrase1	209-225	17			
	Phrase2	226-288	63			
	No. 8 1 st Mov. motive	289-342	54			
	Theme2-Phrase2	343-358	16	[343]-Andantino	4/4	polytonal
Theme1-Phrase2	359-366	8	[344]-2/4			
			[345]-4/4			
			[349]-2/4			
A (Theme1)	Phrase2	367-374	8		[350]-4/4	gis:
B (Theme2)	Link	375-379	5		[377]-12/8	Es:
	Phrase1	380-403	24			B:
	Phrase1	404-410	7	Vivace, come prima	4/4	E:
	Phrase2	411-416	6			Des:
	Phrase1	417-420	4			E:
	Phrase2	421-424	4			H:
Phrase1	425-432	8	A: / a:			
Phrase3	433-440	8	F: / E:			
A (Theme1)	Phrase2	441-448	8		12/8	d:
	Phrase1	449-457	9		4/4	
Coda	Theme1-Phrase1	458-465	8		12/8	B:
	Theme2-Phrase1	466-473	8			
	Theme1-Phrase1	474-485	12		(4/4)	
	Theme1-Phrase2	486-489	4			

No. 8 Op. 84

1st movement: Motivic Analysis

Exposition

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1-1	1-5	5	Andante dolce	4/4	B:
	Phrase1-2	6-9	4			
	Phrase2-1	10-13	4			
	Phrase2-2	14-17	4			
	Phrase3-1	18-21	4			Es:
	Phrase3-2	22-25	4			
	Phrase1-1	26-30	5			
Phrase1-2	31-34	4				
Transition	Phrase1	35-41	7	Poco piu animato	polytonal	
	Phrase2	42-45	4			
	Phrase3	46-49	4			
	Phrase4	50-54	5			
	Closing1	55-60	6			
Theme2	Phrase1-1	61-66	6	Andante I	[64]2/4→[65]4/4	g:
	Phrase1-2	67-72	6		4/4→[72]2/4	
	Phrase1-3	73-78	6		[73]4/4→[76]2/4→[77]4/4	
	Closing2 (No. 6-1 st Mov. motive)	79-82	4		4/4	
Codetta		83-89	7		6/8	G:

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
I	Phrase1	90-97	8	Allegro moderato	4/4	g:
	Phrase2-1	98-115	18		4/4→[112] 2/4→[113] 4/4	d:
	Phrase2-2	116-133	11			a:→e:
II	Phase1	134-154	21	Allegro moderato	4/4	gis:→d:
	Phrase2-1	155-158	4			
	Phrase3	159-164	6			polytonal
	Phrase2-2	165-168	4			
III	Phrase1	169-177	9	Allegro moderato →allargando→ Andate	4/4→[187] 12/8→[189] 4/4→12/8→[191] 4/4	E:
	Phrase2	178-195	18			
IV	Phrase1	196-205	10		6/4	

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1-1	206-210	5	Andante dolce, come prima	4/4	B:
	Phrase1-2	211-214	4			
	Phrase2-1	215-218	4			
	Phrase2-2	219-222	4			Es:
	Phrase3-1	223-226	4			
	Phrase3-2	227-230	4			
Transition		231-244	15	L'istesso tempo	4/4→[256] 2/4	polytonal
Theme2	Phrase2-1	245-250	6			b:
	Phrase2-2	251-256	6			
	Phrase2-3	257-260	4	Allegro	4/4	B:
Coda		261-297	37			

2nd movement: Motivic Analysis

Section A-C

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
A (Theme1)	Phrase1-1	1-8	8	Andante sognando	3/4	Des:	
	Phrase1-2	9-16	8				
B (Theme2)	Phrase1	17-24	7				D:
	Link	25-26	2				
A (Theme1)	Phrase1	27-34	7			F:	
C (Theme3)	Phrase1-1	35-37	3				A:
	Link1	38	1				
	Phrase1-2	39-41	3				
	Link2	42	1				
A (Theme1)	Phrase1	43-46	4			As:	
	Phrase1	47-56	10	Des:			
B (Theme2)	Phrase1-1	57-60	4	As:			
	Link1	61	1				
	Phrase1-2	62-66	5	Des:			
A (Theme1)	Phrase1	67-77	11				
Coda	Phrase1	78-81	4				

No. 9 Op. 103
1st movement: Motivic Analysis

Exposition							
Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1	Phrase1	1-10	10	Allegretto	3/2	C:	
	Phrase2	11-19	9		[16]- 4/4		
					[18]- 3/4		
Transition	Phrase1	20-26	6		4/4	polytonal	G: (D mixolydian) + polytonal
	Phrase2	27-31	5			tonal center → G	
	Phrase3	32-40	9			b moll	
Theme2	Phrase1	41-46	6			on pedal G (C: V)	
	Phrase2	47-54	8			on pedal C	
	Phrase3	55-60	6			on pedal G	
Closing		61-76	16			Poco meno mosso	

Development

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key		
Theme1	Phrase1	77-90	14	Poco meno mosso	[77]- 3/2	G:		
					[82]- 4/4			
					[83]- 3/2			
Theme2	Phrase1	91-94	4		3/2	F:		
					Phrase2		95-98	4
					Phrase3		99-102	4
					Phrase4		103-106	4
Closing	Theme	107-110	4		polytonal → [107]- A:			
Transition	Fragment of Theme1	111-120	10		[114]- 2/4	[112]- Des:		
Theme1	Phrase1	121-123	3		[115]- 4/4	[115]- E:		
				3/2	G:			
				[124]-4/4	C:			
				[126]- 3/2				
				[127]- 4/4				
[129]- 3/2								
				[133]- 2/4				

Recapitulation

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	134-141	8	Poco meno mosso	[134]- 3/2	H:
					[139]- 4/4	
					[141]- 3/2	
Transition	Phrase1	142-161	20		[142]- 3/2	
					[144]- 4/4	
					[147]- 3/2	
					[148]- 4/4	
					[157]- 3/2	
					[158]- 4/4	
Theme2	Phrase1	162-167	6		4/4	
				Phrase2		168-175
Closing	Phrase1	176-183	8	polytonal		
				Phrase2		184-187
Coda	Theme1 from 2 nd mov.	188-199	12	[194]- Meno mosso		

No. 9 Op. 103
2nd movement: Motivic Analysis

Section A						
Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1-1	Phrase1	1-9	9	Allegro strepitoso	12/8	G: (D mixolydian) + polytonal
	Phrase2	10-18	9			
	Fragment of Theme1-1 (Phrase1)	19-20	2			
Theme1-2	Phrase1	21-26	6		[24]- 6/8	
	Phrase2	27-37	11		[26]- 12/8	
	Bridge Part	38-39	2		12/8	
	Fragment of Theme1	40-44	5			
	Bridge Part (Extension)	45-50	6			

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	51-59	9	Andantino	4/4	b moll
	Phrase2	60-67	8			

Section A'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme1-1	Phrase1	68-75	8	Allegro I	[68]- 12/8	G: (D mixolydian) + polytonal	
					[73]- 6/8		
					[74]- 12/8		
Theme from 3 rd mov.	Phrase2	76-87	12		12/8		
							Fragment of Phrase1
Theme from 3 rd mov.	Phrase1	90-94	5				
Theme1-1	Phrase1	95-108	14		Allegro I		12/8
					[106]- Andante		

No. 9 Op. 103
3rd movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-8	8	Andante tranquillo	4/4	As:
	Phrase2	9-17	9		[15]- 2/4 [16]- 4/4	
	Phrase3	18-26	9		4/4	

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	27-31	5	Allegro sostenuto	4/4	C: → G:
	Phrase2	32-46	15		[46]- 2/4	C:
	Phrase3	47-53	7	Andante tranquillo, come prima	4/4 [53]- 3/2	polytonal → C:

Section A'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	54-63	8	a temp	4/4	As:
	Phrase2	64-72	7			

Section B'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	73-82	10	Allegro sostenuto	4/4	As: → C:
	Phrase2	83-91	9			Des:
	Phrase3	92-97	6	Andante tranquillo, come prima		polytonal

Section A''

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	98-106	9	Andante tranquillo, come prima	4/4	As:
Coda		107-120	14	Allegro [117]- Andante tranquillo		

No. 9 Op. 103
4th movement: Motivic Analysis

Section A

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	1-9	9	Allegro con brio, ma non troppo presto	4/4 [20]- 3/4	C:
Transition		10-24	15	[24]- Più meno mosso	[21]- 4/4	

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	25-31	7	Più meno mosso	4/4 [31]- 2/4	G:
	Phrase2	32-39	8	[39]- Tempo I	[32]- 4/4	

Section A'

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	40-45	6	Tempo I	4/4	C:
	Phrase2	46-49	4	Poco meno mosso		
	Phrase3	50-53	4	Andantino		

Section C

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key	
Theme3	Phrase1	54-65	12	Andantino	[54]- 4/4	Es:	
					[58]- 2/4		
					[59]- 4/4		
					[64]- 2/4		
					[65]- 4/4		
Transition		66-75	10		4/4	polytonal	
		76-87	10	Allegretto	4/4		
					[86]- 3/2 [87]- 4/4		

Section A''

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme1	Phrase1	88-94	7	Tempo I	4/4	C:
					[95]- 4/4	
	[97]- 2/4					
	[98]- 4/4					
	[100]- 3/4					
Phrase3	101-104	4	Poco meno mosso	[101]- 4/4		

Section B

Section	Motive	Measure	Length	Tempo	Meter	Key
Theme2	Phrase1	105-110	6	Poco meno mosso	[105]- 4/4 [110]- 2/4	C:
	Phrase2	111-121	11		2/4	
	Phrase3	122-127	6			G:
Coda		128-146	19		3/2	C:

2) Morse Code と表現形態—No. 6 Op. 82 ~No. 8 Op. 84

Piano Sonatas No. (Opus)	Movement	Section				Measure Number	Sign Strength	Harmony		Meter	Rhythmic Pattern	Alphabet		Number				Mark				Performance Techniques							
		Exposition (Section A)	Development (Section B)	Recapitulation (Section A')	Coda (Closing)			Dur	moll			F	V	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V	Dynamics	Accent, Tenuto	R.H./ L.H.	Part	Musical Features (Melody, Harmony, Rhythm)						
No. 6 Op. 82	I	Theme1				6	○	A:		4/4-2/4-4/4- 2/4-4/4	• • • •	✓							<i>f</i>		L.H.	Tenor	Triplets, Repetitive Notes						
						11	○				• • • •	✓										<i>ff</i>		L.H.	Tenor, Bass	Triplets, Repetitive Triads			
						44	△				• • • •	✓											<i>p</i>		R.H.	Soprano	Triplets (descend)		
		Theme2				47	△	C:		• • • •	✓										<i>p</i>		R.H.	Soprano	Triplets (descend)				
						50	△			• • • •	✓											<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Triplets (ascend)			
						56	△			• • • •	✓											<i>p</i>		R.H.	Soprano	Triplets (descend)			
		Theme2				59	△			• • • •	✓										<i>p</i>		R.H.	Soprano	Triplets (descend)				
						97	○			— • • • •				✓								<i>p</i>	>	L.H.	Tenor	Repetitive Notes			
						108	○			— • • • •				✓								<i>mf</i>	>	L.H.	Tenor	Repetitive Notes			
		Theme2+1				129, 132	△			• • • •			✓								<i>f</i>	>	L.H.	Tenor, Bass	Triplets (descend)				
						149-150	△			• • • •			✓									<i>ff</i>	—	R.H./L.H.	Soprano, Bass	Triplets, Unison (descend)			
						155-156	△			• • • •			✓										<i>ff</i>	—	R.H./L.H.	Soprano, Bass	Triplets, Unison (descend)		
		Transition				179-180	△	polytonal		• • • •			✓								<i>ff</i>	staccatissimi mo.	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)				
						181-182	△			• • • •			✓									<i>ff</i>	staccatissimi mo.	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)			
						183-184	△			• • • •			✓										<i>ff</i>	staccatissimi mo.	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)		
	Theme1+Transition +Closing				206	△	A:		• • • •			✓								<i>mp</i>	>	L.H.	Tenor, Bass	Triplets (descend)					
					223	○			• • • •			✓									<i>f</i>		L.H.	Alto	Triplets, Repetitive Notes				
					254-255	△			• • • •			✓										<i>ff</i>	>	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)			
	Transition+Coda				259-260	△			• • • •			✓								<i>ff</i>	>	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)					
					266-267	△			• • • •			✓										<i>ff</i>	>	R.H.	Soprano	Triplets, Octave (descend)			
					30-31	△			— • • • •				✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)			
	II	Theme2				33	△	C:		2/2	• • • •		✓								<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Triplet				
						34	△				— • • • •			✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)		
						44	△				• • • •			✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)		
						47	△	• • • •			✓										<i>ff</i>		L.H.	Bass	Triplet				
						48	△	— • • • •				✓										<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
						57	△	— • • • •				✓										<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)			
		Theme2				109	△	polytonal		4/4	• • • •			✓								<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Arpeggio (ascend)			
						141	△				— • • • •				✓									<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)	
						145	△				— • • • •				✓									<i>f</i>		L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)	
		III	Theme1				2, 14	△	C:		9/8-3/4- 9/8-3/4	• • • •		✓								<i>p</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion			
							3	△				• • • •			✓									<i>mf</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)	
							6, 7	△				• • • •			✓									<i>f</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion	
				Transition				10	△	D:/G:		• • • •			✓								<i>mp</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion		
								10	△			• • • •			✓										<i>mp</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (descend)
								11	△			• • • •			✓										<i>mp</i>		R.H./L.H.	Alto, Tenor	Conjunct Motion
						15	△	C:		• • • •			✓									<i>p</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)			
						16	△			• • • •			✓										<i>mf</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion		
						16-17, 17-18, 18-19	△			• • • •			✓										<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion		
	Theme1'					19	△	polytonal		• • • •			✓									<i>mf</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion, Octave (ascend)			
						16-17, 17-18, 18-19	△			• • • •			✓										<i>mf</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)		
						20-21	△			• • • •			✓										<i>mf → p</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion, Octave (ascend)		
						22	△			• • • •			✓											<i>p</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion	
						23	△			• • • •			✓											<i>p</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)	
						25-26, 26	△			• • • •			✓											<i>mp</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)	
Theme1'					27	△	As:		• • • •			✓									<i>mp</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)				
					27	△			• • • •			✓										<i>mp</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)			
					28	△			• • • •			✓										<i>mp</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)			
					28	△			• • • •			✓											<i>mp</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)		
					28-29	△			• • • •			✓											<i>mp</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)		
					31	△			• • • •			✓											<i>ff</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion		
	Theme2					33	△	D:/G:		• • • •			✓									<i>ff</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (descend)			
						35	△			• • • •			✓										<i>ff</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (descend)		
						35	△			• • • •			✓										<i>f</i>		L.H.	Alto	Conjunct Motion		
					36	△	• • • •					✓											<i>mf</i>		R.H./L.H.	Alto	Conjunct Motion		
					36-37	△	• • • •					✓											<i>mf</i>		R.H.	Tenor	Repetitive Notes		
					37-38	△	• • • •					✓											<i>mf → ppp</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion		
Theme2				48	△	As:		3/4	• • • •			✓									<i>p</i>		R.H./L.H.	Alto, Tenor	Arpeggio				
				50, 52	△				• • • •			✓										<i>mp</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)			
				54-55	○				• • • •			✓										<i>mp → p</i>		R.H.	Soprano	Repetitive Notes			

Piano Sonatas No. (Opus)	Movement	Section				Measure Number	Sign Strength	Harmony		Meter	Rhythmic Pattern	Alphabet						Mark		Performance Techniques																				
		Exposition	Development	Recapitulation	Coda			Dur	moll			F	V	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V	Emphasis Marks		R.H./ L.H.	Part	Musical Features (Melody, Harmony, Rhythm)																	
		(Section A)	(Section B)	(Section A')	(Closing)														Dynamics	Accent																				
No. 6 Op. 82	III		Transition			66-67	○	polytonal		3/4	· · · —		☑						<i>p</i>		R.H.	Soprano	Repetitive Notes																	
			Theme2'			84-85, 86-87	○	A:			· · · —		☑							<i>f</i>	—	R.H.	Soprano	Repetitive Notes																
			Theme1'			91	△	H:				· · · —		☑							<i>f</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)															
					92	△	· · · —						☑									<i>f</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)														
					93	△	· · · —						☑										<i>f</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)													
					93	△	· · · —						☑											<i>f</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)												
					94	△	· · · —						☑												<i>mf</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)											
					95	△	· · · —						☑												<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)											
				Theme 1'		97-98	△	C:				· · · —		☑								<i>p</i>		L.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)														
					98	△	· · · —						☑											<i>mf</i>		L.H.	Alto	Conjunct Motion (ascend)												
					99	△	· · · —						☑												<i>mf</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)											
					99	△	· · · —						☑												<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)											
					100	△	· · · —						☑													<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)										
					102, 103	△	· · · —						☑													<i>f</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion										
				Coda		104	△	D:				· · · —		☑								<i>ff</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (descend)														
			106		△	· · · —				☑													<i>p</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion													
			107		△	B:				· · · —		☑									<i>mf</i>		R.H.	Alto	Conjunct Motion (descend)															
			107, 108		△					· · · —		☑												<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)												
						112	△	C:			· · · —		☑								<i>ff</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion															
		IV	Section D					126-128, 133-135	△	gis/g:	2/4-3/4- 4/4-2/4	— · · · · fragment			☑						<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes															
							140-142, 147-149	△	— · · · · fragment					☑									<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes, Octave													
				Section A			161-163, 168-170	△	a:			— · · · · fragment			☑									<i>mf</i>	>	L.H.	Bass	Repetitive Notes												
					Section A		273-274, 278-279	△	polytonal	· · · —				☑									<i>f</i>	>	R.H./L.H.	Soprano, Bass	Triplet Notes (chromatic)													
				Section D			290-292	△	a:				— · · · · fragment			☑								<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes												
							296-297	△					— · · · · fragment			☑										<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes, Octave										
							401-402, 404-405, 405-406	○					· · · —			☑										<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Repetitive Notes										
				Coda				407	○	a:													<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes													
							408-409, 412-413	○	· · · —																☑										<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Repetitive Notes	
							409-410, 410-411, 413-414, 414-415, 415-416	○	· · · —																☑											<i>f</i>	>	RH	Soprano	Repetitive Notes

Piano Sonatas No. (Opus)	Movement	Section				Measure Number	Sign Strength	Harmony		Meter	Rhythmic Pattern							Performance Techniques								
		Exposition	Development	Recapitulation	Coda			Dur	moll		Rhythmic Pattern	Alphabet		Number			Mark		Emphasis Marks		R.H./ L.H.	Part	Musical Features (Melody, Harmony, Rhythm)			
		(Section A)	(Section B)	(Section A')	(Closing)							F	V	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V	Dynamics	Accent						
No. 7 Op. 83	I	Theme1				6	○			6/8	• • • —		✓						<i>p</i>		R.H.	Alto	Repetitive Notes			
						32	○	B:			• • • —		✓							<i>p</i>		R.H.	Tenor	Repetitive Notes		
						68	△				• • • —		✓								<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Arpeggio	
						70	△				• • • —		✓								<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion	
						74	△				• • • —		✓									<i>mf</i>		R.H./L.H.	Soprano, Bass	Arpeggio, Unison
						76	○				• • • —		✓									<i>p</i>	>	L.H.	Bass	Repetitive Notes
						93-94, 101-102	△				• • • —		✓									<i>mf</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio
						99-100	△				• • • —		✓									<i>mf</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio
						124, 144	○				• • • —		✓									<i>p</i>	—	R.H.	Soprano	Repetitive Notes
						125, 145	△				• • • —		✓									<i>p</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion
					128-129, 148-149	△			• • • —		✓									<i>mp</i>		R.H./L.H.	Alto, Bass	Arpeggio, Unison		
					131	○			• • • —		✓									<i>mp</i>		R.H.	Soprano	Repetitive Notes, Octave		
					132	△			• • • —		✓									<i>mp</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion		
					133	△			• • • —		✓									<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion		
					134	△			• • • —		✓									<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Arpeggio (ascend)		
					135-136	△			• • • —		✓									<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Arpeggio (ascend)		
					137	△			• • • —		✓									<i>p</i>		L.H.	Tenor	Arpeggio (ascend)		
					138-139	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion		
					142	△			• • • —		✓									<i>p</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion (ascend)		
					143	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H./L.H.	Tenor, Bass	Conjunct Motion, Unison		
					151, 152	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion		
					153-154	○			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H./L.H.	Tenor, Bass	Repetitive Notes		
					169-170, 176-177	△			• • • —		✓									<i>f</i>	>	R.H./L.H.	Alto, Bass	Conjunct Motion, Unison (descend)		
					181-182	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Conjunct Motion, Octave (ascend)		
					194-195	△			• • • —		✓									<i>f</i>	>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)		
					196-197	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)		
					200	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	R.H.	Alto	Arpeggio (descend)		
					200-201	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)		
					202-203	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	R.H./L.H.	Alto, Bass	Conjunct Motion (descend)		
					206	△			• • • —		✓									<i>mf</i>		R.H.	Soprano	Arpeggio (ascend)		
					206-207	△			• • • —		✓									<i>ff</i>	>	L.H.	Bass	Conjunct Motion, Octave (ascend)		
					214-215	△			• • • —		✓									<i>ff</i>		R.H./L.H.	Soprano, Bass	Conjunct Motion, Unison (descend)		
					225	△			• • • —		✓									<i>f</i>		R.H.	Soprano	Arpeggio		
					235-236	△			• • • —		✓									<i>ff</i>		R.H./L.H.	Soprano, Tenor	Arpeggio		
					239-240	△			• • • —		✓									<i>ff</i>		R.H.	Soprano	Arpeggio		
					269-270	○			• • • —		✓									<i>f</i>		L.H.	Bass	Repetitive Notes		
					272-273	○			• • • —		✓									<i>f</i>	—	R.H.	Tenor	Repetitive Notes		
					281-283	○			• • • —		✓									<i>f</i>	—	L.H.	Bass	Repetitive Notes		
					307-308	△			• • • —		✓									<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio		
					311-312	△			• • • —		✓									<i>f</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio		
			313-314	△			• • • —		✓									<i>mf</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio				
			314	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)				
			316	△			• • • —		✓									<i>mf</i>	>	L.H.	Bass	Arpeggio				
			338	○			• • • —		✓									<i>p</i>	—	R.H.	Soprano	Repetitive Notes				
			339	△			• • • —		✓									<i>p</i>		L.H.	Tenor	Conjunct Motion				
			341-342	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)				
			342-343	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H./L.H.	Alto, Bass	Arpeggio (descend)				
			346	○			• • • —		✓									<i>mp</i>		R.H.	Soprano	Repetitive Notes, Octave				
			350, 351-352	△			• • • —		✓									<i>mf</i>		L.H.	Tenor	Arpeggio (ascend)				
			353	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Alto	Arpeggio (ascend)				
			354-355	△			• • • —		✓									<i>p</i>		R.H.	Soprano	Conjunct Motion				
			357	△			• • • —		✓									<i>p</i>		L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)				

Piano Sonatas No. (Opus)	Movement	Section				Measure Number	Sign Strength	Harmony		Meter	Rhythmic							Performance Techniques												
		Exposition	Development	Recapitulation	Coda			Dur	moll		Rhythmic Pattern	Alphabet		Number			Mark		Emphasis Marks		R.H./L.H.	Part	Musical Features (Melody, Harmony, Rhythm)							
		(Section A)	(Section B)	(Section A')	(Closing)							F	V	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V	Dynamics	Accent										
No. 7 Op. 83	I				Theme 1	371	△	B:		6/8	• • • —	☑						<i>mp</i>	>	R.H.	Soprano	Arpeggio (descend)								
						383	○				• • • —	☑									<i>f</i>	>	R.H./L.H.	Alto, Tenor	Repetitive Notes					
						398, 399-340	○				• • • —	☑												R.H.	Soprano	Repetitive Notes				
						405	○				• • • —	☑													R.H.	Alto	Repetitive Notes			
						407	○				• • • —	☑														R.H.	Alto	Repetitive Notes		
						409	○				• • • —	☑														R.H.	Tenor	Repetitive Notes		
						410	○				• • • —	☑														L.H.	Bass	Repetitive Notes		
						411-412	△				• • • —	☑														R.H./L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)		
	II	Transition				30	△	As:	b:	3/4	• • • —	☑										L.H.	Tenor	Repetitive Notes						
		Theme2				46-47	△				• • • —	☑												L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)				
		Section 1				51	△				• • • —	☑												L.H.	Bass	Arpeggio				
	III	A (Theme 1)				1-10	○	B:		7/8	• • • •			☑									R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord					
						1-10	○				• • • •															R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord		
						1, 3, 5, 7, 9	○				• • • •																L.H.	Bass	Octave	
						2, 4, 6, 8, 10	○				• •																	L.H.	Bass	Octave
						11-18	○				• • • •							☑										R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord
						11-18	○				• • • •																	R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord
						11, 13, 15, 17	○				• • • •																	L.H.	Bass	Octave
						12, 14, 16, 18	○				• •																	L.H.	Bass	Octave
						19-26, 32-33, 36-37	○				• • • •							☑										R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord
						19-26, 28-29	○				• • • •																	R.H.	Soprano, Alto	Triads, Seventh Chord
						19, 21, 23, 25, 28, 32, 34, 36, 38	○				• • • •																		☑ P	
						20, 22, 24, 33, 37	○				• •																		☑ R	
						39-42	○				• •																		☑ I	
						39-42	○				• • • •							☑											R.H.	Soprano, Alto
						39, 41	○				• • • •																		☑ P	
						40, 42	○				• • • •																		☑ R	
					45	○	• •																		☑ I					
					46-49	○	• • • •								☑										R.H.	Soprano, Alto				
					46-49	○	• • • •																		☑ P					
					46, 48	○	• •																		☑ I					
					47, 49	○	• • • •																		☑ R					
					50	○	•																		☑ E					
					51, 54	○	• •																		☑ I					
					57	○	• • • •																		☑ V					
					65	○	• • • •																		☑ V					
					66, 68	○	polytonal																		☑ P					
					70, 71, 73	○																			R.H./L.H.	Soprano				
					79-83	○																			☑ I					
					94, 95, 96	○																			☑ V					
				97-104	○	polytonal																		☑ K						
				109-110, 118-119	○																			☑ V						
				122-124	○	polytonal																		☑ I						
			127-144	○																			☑ I							
			127-144	○																			☑ O							
			127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143	○									☑											<i>ff</i> → <i>mp</i>						
			128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144	○																				☑ P						
			145-164	○																				☑ R						
			145-164	○																				☑ I						
			145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161	○																				☑ P						
			163, 164	○																				☑ R						
			Coda	○																				☑ F						
				○																				☑ V						

Piano Sonatas No. (Opus)	Movement	Section				Measure Number	Sign Strength	Harmony		Meter	Performance Techniques																			
		Exposition	Development	Recapitulation	Coda			Dur	moll		Rhythmic Pattern	Alphabet		Number			Mark		Emphasis Marks		R.H./ L.H.	Part	Musical Features (Melody, Harmony, Rhythm)							
		(Section A)	(Section B)	(Section A')	(Closing)							F	V	6	7	8	PERIOD	P-R-O-K-O-F-I-E-V	Dynamics	Accent										
No. 8 Op. 84	I	Theme 1				6	△	B:		4/4→2/4→ 6/8→12/8→ 6/4→4/4→ 2/4→4/4	-----										<i>p</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)						
						12	△																<i>p</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
						13	△																	<i>p</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)		
						17	△																	<i>mf</i>	L.H.	Bass	Arpeggio (descend)		
						18, 19	△				Es:			-----												<i>p</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)	
						31	△				B:			-----												<i>mp</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)	
			Transition				41-42	△	polytonal														<i>p</i>	L.H.	Tenor	Conjunct Motion			
						63	△																<i>p</i>	R.H./ L.H.	Bass	Repetitive Notes			
						67	△																<i>mf</i>	R.H./ L.H.	Alto, Tenor, Bass	Repetitive Notes			
						74-75	△																	<i>mf</i>	R.H./ L.H.	Alto, Tenor, Bass	Repetitive Notes		
						78-79	△																	<i>mf</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Bass	Conjunct Motion (descend)		
						80-81	△																	<i>mf</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (descend)		
			Section 1				100-101, 102-103	△			d:		-----											<i>mf</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
							131	△																<i>f</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)		
				Section 2				133-134, 135-136	△		polytonal													<i>ff</i>	>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Bass	Conjunct Motion, Octave (descend)	
								139-140	△																<i>ff</i>	>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)
				Section 3				172-173	△																<i>ff</i>	>	R.H.	Alto	Repetitive Notes
								211	△		B:			-----												<i>p</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)	
			Theme 1				223, 224	△	Es:			-----											<i>p</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (ascend)				
			Theme 2				251	○	b:													<i>mf</i>	R.H./ L.H.	Alto, Tenor	Repetitive Notes				
				Coda		295-296	△	B:			-----											<i>p</i>	R.H./ L.H.	Alto, Tenor	Conjunct Motion (ascend)					
		II	Section B (Theme 2)			18-19	△	D:													<i>mf</i>	L.H.	Bass	Arpeggio (ascend)					
			Section A (Theme 1)				24-25	△														<i>f→p</i>	—	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
							31-32	△	F:													<i>mp</i>	—	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Bass	Repetitive Triads, Seventh Chord			
					Section B (Theme 2)		53-54	△															<i>f</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
						59-60, 63-64	△	As:		3/4→4/4→ 3/4												<i>mf</i>	L.H.	Tenor	Conjunct Motion				
				Section A (Theme 1)		73-74	△	Des:		3/4												<i>mp</i>	L.H.	Tenor	Conjunct Motion				
		III	Section A (Theme 1)				1-8	△	B:													<i>p</i>	R.H.	Soprano	Arpeggio (ascend)				
							4-5, 7-8	△															<i>p→f</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Bass	Arpeggio (descend)			
								19-31	△	B:→F:													<i>f→p→mf</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio, Diatonic Scale (descend/ascend)			
			Section B (Theme 2)				38-47	△	H:														<i>mf→f</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio (descend/ascend)			
							43	△				-----												<i>f</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)			
								49, 51, 53, 55-78	△	As:		4/4											<i>f</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio (descend/ascend)			
			Section A (Theme 1)				50, 52	△				-----												<i>f</i>	L.H.	Bass	Conjunct Motion (ascend)			
							85-100	△	B:		12/8												<i>p→F→mp→p</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio (descend/ascend)			
					Section C (Theme 3)			110-342	△	Des:		3/4												<i>ff→pp</i>	>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Single Note, Triads, Seventh Chord, Octave	
								355, 356, 367	△	polytonal		4/4	-----												<i>f</i>	R.H.	Soprano	Conjunct Motion (descend)		
					Section A (Theme 1) → [404] → Section B (Theme 2)	377-440	△	Es:→B:→E:→ Des:→E:→ H:→A'/a:→ F:/E:		12/8													<i>f~p</i>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio (descend/ascend)			
					[458]- Coda	449-478	△															<i>mf→ff</i>	>	R.H./ L.H.	Soprano, Alto, Tenor, Bass	Arpeggio (descend/ascend)			
						479-485	○	B:		4/4	-----												<i>ff</i>	R.H.	Soprano	Repetitive Notes, Octave				
					488-489	△															<i>f</i>	>	R.H./ L.H.	Soprano, Bass	Arpeggio, Unison (ascend)				

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 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 Technique of 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.
- Berry, Wallace. "Form in Music." 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1986.
- Berry, Wallace. "Structural Functions in Music." New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- Boettcher, Bonna. "A Study of Stravinsky's Sonata Pour Piano (1924) and Serenade En La –A Performer's Analysis and Comparison–." San Francisco: Mellen Research University Press, 1991.
- Bullard, Truman. *An Introduction to Russian Music*, in "Russia and Western Civilization–Cultural and Historical Encounters–." edited by Russell Bova (M.E. Sharpe, Inc., 2003), pp. 210-240.
- Cadwallader, Allen. and Gange, David. "Analysis of Tonal Music – A Schenkerian Approach–." New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Chapman Nyaho, William Henry. "Cyclicism in the War Sonatas of Sergei Prokofiev." D.M.A. diss., The University of Texas at Austin, 1990.
- Cohn, Richard and Dempster, Douglas. "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.
- Davidson, Michael. "The Classical Piano Sonata from Haydn to Prokofiev." London: Kahn & Averill, 2004.
- Egorova, Tatiana. "Soviet Film Music –An Historical Survey–." Translated by Tatiana A. Ganf and Natalia A. Egunova, Harwood Academic Publishers, 1997.
- Fiess, Stephen C. E. "The Piano Works of Serge Prokofiev." The Scarecrow Press, Inc., 1994.
- Grout, Donald Jay. "A History of Western Music." J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca. W. W. Norton & Company, Inc., 2006.
- Gutman, David. "Prokofiev." London, New York, Sydney: Omnibus Press, a division of Book Sales Ltd., 1990.
- Harrison, Daniel. "Harmonic Function in Chromatic Music –A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents–." Chicago and London: The University of Chicago Press, Ltd., 1994.
- Harter, Courtenay Lucille. "Phrase Structure in Prokofiev's Piano Sonatas." Ph.D. diss., University of Connecticut, 2003.
- Jaffe, Daniel. "Sergey Prokofiev." London: Phaidon Press Ltd., 1998.
- Kaufman, Rebecca Sue. "Expanded tonality in the late chamber works of Sergei Prokofiev." Ph.D. diss., University of Kansas, 1987.

- Kramer, Jonathan D. *“Listen in the Music: A Self-Guided Tour Through the Orchestral Repertoires.”* New York: Schirmer Books, 1988.
- Maes, Francis. *“A History of Russian Music From Kamarinskaya to Babi Yar.”* Translated by Arnold J. Pomerans and Erica Pomerans, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2002.
- Macdonald, Hugh. *Scherzo*, in *“The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 22.”* ed. Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001) p. 487.
- Minturn, Neil. *“The Music of Sergei Prokofiev.”* New Haven: Yale University Press, 1997.
- Morris, Robert. *“Composition with Pitch-Classes.”* New Heaven: Yale University Press, 1987.
- Morrison, Simon. *“The People’s Artist –Prokofiev’s Soviet Years.”* Princeton, New Jersey and Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Morrison, Simon. *“Russian Opera and the Symbolist Movement.”* Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- Nestyev, Israel. *“Sergei Prokofiev –His Musical Life.”* Translated from the Russian by Rose Prokofieva, New York: Alfred A. Knopf, 1946.
- Nice, David. *“Prokofiev –A Biography, From Russia to the West 1891-1935.”* New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- Press, Stephen D. *“Prokofiev’s Ballets for Diaghilev.”* Ashgate Publishing Ltd., 2006.
- Prokofiev, Sergei. *“Prokofiev by Prokofiev: A Composer’s Memoir.”* Edited by David H. Appel, Translated by Guy Daniels, 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.”* Ithaca, New York: Cornell University Press, 2006. (Прокофьев, С. “Сергей Прокофьев, Дневник1907-1933.” Paris, sprkfv, 2002.)
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. *“Sergey Prokofiev Diaries 1915-1922: Behind the Mask.”* Ithaca, New York: Cornell University Press, 2008.
(Прокофьев, С. “Сергей Прокофьев, Дневник1907-1933.” Paris, sprkfv, 2002.)
- Prokofiev, Sergei/ Phillips, Anthony. *“Sergey Prokofiev Diaries 1924-1933: Prodigal Son.”* London, Faber and Faber Ltd., 2012.
(Прокофьев, С. “Сергей Прокофьев, Дневник1907-1933.” Paris, sprkfv, 2002.)
- Prokofiev, Sergei/ Robinson, Harlow. *“Selected Letters of Sergei Prokofiev.”* Translated, edited, and with an introduction by Harlow Robinson, Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Redepenning, Dorothea. *Prokofiev, Sergey*, in *“The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume 20.”* London: Macmillan Publishers Ltd., 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 –Skriabin, Prokofiev, and Their Russian*

- Contemporaries Vol. 1.*” Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Roberts, Peter Deane. “*Modernism in Russian Piano Music –Skriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries Vol. 2.*” Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Robinson, Harlow. “*Sergey Prokofiev –A Biography.*” Originally published by Viking Penguin Inc., 1987, Reprinted by Northeastern University Press, 2002.
- Samuel, Claude. “*Prokofiev.*” Translated by Miriam John, London, New York: Marion Boyars Publishers, Ltd., 2000.
- Schenker, Heinrich. “*Five Graphic Music Analysis.*” New York: Dover Publications, Inc., 1969.
- Schenker, Heinrich. “*Harmony.*” Chicago and London: The University of Chicago Press, Ltd., 1954.
- Schipperges, Thomas. “*Prokofiev.*” Translated by M. Q. Davies, London: Haus Publishing, 2003.
- Seroff, Victor. “*Sergei Prokofiev –A Soviet Tragedy.*” London: Leslie Frewin Publishers Ltd., 1968 and 1969.
- Sitsky, Larry. “*Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929.*” Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1994.
- Snarrenberg, Robert. “*Schenker’s Interpretive Practice.*” New York: Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, 1997.
- Sitsky, Larry. “*Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929.*” Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1994.
- Stravinsky, Igor. “*An Autobiography.*” New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1962.
- イヴァシキン, A. 『ロストロポーヴィチ』 秋元里予訳, 春秋社, 2007年。(Ivashkin, Alexander. “*Rostropovich.*” Tokyo, Japan: First published in Japan by Shunjusha Publishing Company, 2007.)
- ウィルソン, E. 『ロストロポーヴィチ伝—巨匠が語る音楽の教え, 演奏家の魂』 木村博江訳, 音楽之友社, 2009年。(Wilson, Elizabeth. “*Mstislav Rostropovich—cellist, teacher, legend.*” London: Faber and Faber, 2007.)
- ヴェルナー, K. 『現代の音楽』 入野義郎 訳, 音楽之友社, 1955年。(Wörner, Karl. “*Musik der Gegenwart.*” Mainz : Schott’s Söhne, 1949.)
- ヴォルコフ, S. 編 『ショスタコーヴィチの証言』 水野忠夫 訳, 中央公論新社, 2001年。(“*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich.*” as related to and edited by Solomon Volkov, New York: Harper & Row, 1979.)
- ガルドン, G. 『エミール・ギレリス—もうひとつのロシア・ピアノズム』 森松皓子訳, 音楽之友社, 2011年。(Gordon, Grigory. “*Emil’ Gelels. Za gran’ ju mifa.*” Moscow, Russia: Klassika-XXI Publishing House Co. Ltd., 2007.)
- グラウト, D./パリスカ, C. 『新西洋音楽史』 (上・中・下) 戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之 共訳, 音楽之友社, 1998-2001年。(Grout, Donald Jay and Palisca, Claude V. “*A History of Western Music.*” 5th ed., New York, London: W.W. Norton & Company, 1996.)
- グリフィス, P. 『現代音楽小史—ドビュッシーからブルーゼンまで—』 石井一志 訳, 音楽之友社, 1984年。(Griffiths, Paul. “*A Concise History of Modern Music.*” London: Thames and Hudson, 1978.)
- サバネーエフ, L. 『スクリャービン—晩年に明かされた創作秘話』 森松皓子訳, 音楽之友社, 2014年。(Sabaneev, Leonid. “*VOSPOMINANIYA O SKRYABINE.*” Moscow, Russia: Klassika-XXI

- publishing House Co. Ltd., 2012.)
- サフキーナ, N. 『プロコフィエフ その作品と生涯』 広瀬信雄 訳, 新読書社, 1995 年。(Савкина, Наталия Павловна «СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ПРОКОФЬЕВ» Издательство «Музыка» 1981г.)
- サミュエル, C. 編, ロストロポーヴィチ, M・ヴィシネフスカヤ, G 談 『ロシア・音楽・自由』 田中淳一訳, みすず書房, 1987 年。(Samuel, Claude. “Entretiens avec Mstislav Rostropovitch et Galina Vichnevskaïa sur LA RUSSIE, LA MUSIQUE, LA LIBERTÉ” Paris: Éditions Robert Laffont, 1983.)
- シェンカー, H. 『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 30 番 op. 109 批判校訂版 分析・演奏・文献』 山田三香, 西田紘子, 沼口隆訳, 音楽之友社, 2012 年。(“Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung von Heinrich Schenker; Op. 109, Op. 110, Op. 111, Op. 101.” Wien und Leipzig: Universal Edition.)
- ソーズマン, E. 『20 世紀の音楽』 松前紀男・秋岡陽 共訳, 東海大学出版会, 1993 年。(Salzman, Eric. “Twentieth-Century Music” Englewood Cliffs, New Jersey: Prince-Hall, Inc., 1974.)
- ニージニー, V. 『エイゼンシュテイン—映画演出法講義』 中本信幸訳, 1981 年。(Nizhny, Vladimir, “Lessons with Eisenstein.” London: Dennis Dobson, 1968.)
- バクスト, J. 『ロシア・ソヴィエト音楽史』 森田稔 訳, 音楽之友社, 1971 年。(Bakst, James. “A History of Russian Soviet Music.” New York: Dodd & Mead Company, 1966.)
- 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.)
- プロコフィエフ, S. 『プロコフィエフ短編集』 サブリナ, E.・豊田菜穂子訳, 群像社, 2009 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. 183-226.)
- 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 Sergeevich Prokofiev.” Paris: Mondial by Editions Seghers, 1963.)
- ボリソフ, Y. 『リヒテルは語る—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.)
- マース, F. 『ロシア音楽史《カマーリンスカヤ》から《バービー・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.)
- ミリマノフ, V. 『ロシア・アヴァンギャルドと 20 世紀の美的革命』 桑野隆訳, 未来社, 2001 年。(Mirimanov, Vil’ Borisovich. “Russkii avangard i steticheskaiia revoliutsiia” XX veka: Drugaia paradigm vechnosi, Moskva: Rossiiskii gos. gumanitarnyi universitet, 1995.)
- モーガン, R. 編 『世界音楽の時代』 長木誠司 監訳, 音楽之友社, 1997 年。(“Man & Music MODERN TIMES from World War I to the present.” edited by Robert P. Morgan, UK: Macmillan Press Ltd., 1993.)

- モーガン, R. 編『音楽の新しい地平』長木誠司 監訳, 音楽之友社, 1996年。(“*Man & Music MODERN TIMES from World War I to the present.*” edited by Robert P. Morgan, UK: Macmillan Press Ltd., 1993.)
- 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.)
- 有澤豊志「回想—モールス通信のお話」『電子情報通信学会誌』電子情報通信学会編, 第95巻 第10号, 2012年。
- 伊藤恵子『革命と音楽—ロシア・ソヴィエト音楽文化史』音楽之友社, 2002年。
- 井上頼豊『プロコフィエフ』音楽之友社, 1968年。
- 岩井正浩「ソヴィエト音楽における社会主義リアリズム」『愛媛大学教育学部紀要第1部, 教育科学』1970年。
- 内山信「プロコフィエフのピアノ・ソナタにおけるソナタ形式の研究」『福岡教育大学紀要』第31号 1981年。
- 江村 公「ロトチェンコの1920年前後の作品をめぐって—「最後の絵画」, 「線」そして写真へ—」『ロシア語ロシア文学研究』日本ロシア文学会, 第34号, 2002年。
- 梅津紀雄「ソ連文化を記述する—歴史の記憶化とショスタコーヴィチ研究の現在—」『ロシア語ロシア文学研究』日本ロシア文学会, 第34号, 2002年。
- 大田美佐子「ヴァイルとヒンデミット 聴衆に見た夢—《リンドバーグの飛行》をめぐって—」『ベルク年報』第7号, 日本アルバンベルク協会, 1995年。
- 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ, 2007年。
- 木本麻希子「S.プロコフィエフ《ピアノ・ソナタ》におけるポリティクス—「5つのライン」のマニフェスト—」『ロシア・東欧研究』ロシア・東欧学会編, 第43号, 2014年。
- 木本麻希子「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—」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』第7巻 第1号, 2013年。
- 桑野隆『夢見る権利—ロシア・アヴァンギャルド再考』東京大学出版会, 1996年。
- 塩本文夫『モールスコードの言語学的研究：符号化の解明』広島大学大学院総合科学研究科 博士学位論文, 2013年。
- 関典子「バレエ・リュスとシュルレアシズムの邂逅『パレード』(1917)を起点として」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』第4巻 第2号, 2011年。
- 多木浩二『進歩とカタストロフィー—モダニズム夢の百年』青土社, 2005年。
- 楯岡求美「二十世紀とロシア演劇—アヴァンギャルドと普遍性への夢—」『近代』神戸大学近代発行会, 第95号, 2005年。
- 田村文生「スクリャービンのピアノ・ソナタ第5番の調解釈に関する論考—和声的推移と暗示的調性を手掛かりとして—」『神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要』第4巻 第2号, 2011年。
- 塚本康彦「S.プロコフィエフのピアノ・ソナタ第7番 Op. 83—第一楽章における作曲学的構造

- 研究一』『群馬大学教育学部紀要』第 25 卷, 1989 年。
- 戸田邦雄『プロコフィエフ』弘文堂, 1957 年。
- 中村洪介「日本のプロコフィエフ―“露国青年作曲家”の 2 か月間―」『フィルハーモニー』第 57 巻
第 1 号, 1985 年。
- 西沢昭男「プロコフィエフの和声について」『横浜国立大学教育紀要』第 13 集, 1973 年。
- 原田英代『ロシア・ピアノの贈り物』みすず書房, 2014 年。
- 細川周平『音楽の記号論』朝日出版社, 1981 年。
- 松田裕之「モールス電信士の宇宙：アメリカ合衆国, 1846-1907 年―情報通信労働の創生史―」
『甲子園大学紀要』第 35 号, 2007 年。
- 森田稔他『作曲家別名曲解説ライブラリー プロコフィエフ』音楽之友社, 1995 年。
- 森田稔 “*The role played by Prokofiev in the musical history of Soviet Russia.*” 『宮城教育大学紀要』
第 6 巻, 1971 年。
- 安岡孝一・安岡素子『文字符号の歴史 欧米と日本編』共立出版, 2006 年。

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.
- Shchedrin, Rodion. “*Zehn Klavierstücke.*” Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg, 1971.
- Shostakovich, Dmitri. “*Symphony No. 7 in C Major Op. 60. Leningrad.*” Commented by N. Terahara,
Tokyo, Zen-On Music Co., Ltd., 1990.

音源資料

- Prokofiev, Sergei. “*Prokofiev Complete Piano Sonatas.*” Boris Berman, piano (Chandos Records Ltd.;
CD, rec. 1990-1993, 1995, rel. 1998), Disc 1-3.

謝 辞

本論文の執筆にあたり、多くの先生方に大変お世話になりました。貴重なご助言とともに丁寧なご指導を賜りました本学人間発達環境学研究科の梅宮弘光教授、佐々木倫子教授、田村文生准教授、本学国際文化学研究科の楯岡求美准教授の四名の副査の先生方に厚く御礼申し上げます。

ロシア・東欧学会でお世話になりました本学経済学研究科長の吉井昌彦教授、防衛大学の角田安正教授、京都大学の木村崇名誉教授、上智大学外国語学部の村田真一教授にも謝意を表します。

筆者の短期留学中にプロコフィエフの《ピアノ・ソナタ》の演奏をご指導いただき、本研究に関して数多くの貴重な示唆を与えてくださりましたアメリカ・ベイラー大学音楽学部およびウィーン国立音楽大学マスタークラスのクラシミア・ジョーダン教授にもここに厚く御礼申し上げます。

最後に、筆者が博士課程に入学してから、5年間に渡って、温かく見守ってくださり、的確なご助言とともに熱心なご指導を賜りました指導教員および主査の大田美佐子准教授に心より感謝を申し上げます。

平成28年1月18日

木本 麻希子