

## 凡例

「 」	資料からの引用文、またはキーワード
『 』	雑誌・書籍名、または引用文に「 」と示されたもの
《 》	楽曲の作品名
[ ]	筆者による、引用文への補足
( )	補足

### ● ロシア人名の日本語表記について

本論中に登場するロシア人名は、ロシア語の発音を優先した転写ではなく、原則として日本国内で慣用的に用いられている表記を採用している。

【例】 プロコーフィエフ → プロコフィエフ

ただし、ロシア語の発音と明らかに異なる箇所には音引き（ー）が見られる場合は、啓蒙のために敢えて訂正した。（例 サフキーナ → サーフキナ）

一方、引用した文章においては、原文の表記に従っている。

### ● キリル文字の翻字について

本論中でロシア語のキリル文字を用いる箇所では、原則として一般名詞の場合は原綴の隣に国際式翻字を添えた。

## ● 頻出する文献の略称

自伝・随想： プロコフィエフ、セルゲイ・セルゲイエヴィチ『プロコフィエフ 自伝／随想集』（Prokofiev Sergei Sergeevich. *Sergei Prokofiev.*），田代薫訳、東京：音楽之友社、2010年。

※本書の原書はロシア語の文献だが、その後当該文献は英語に翻訳された。日本語版である本書は、英語版<sup>1</sup>からの重訳であると思われる。本論では基本的に日本語版からの引用を行っているが、訳に問題があると筆者が判断した場合、ロシア語の原書が入手不可能であったので、英語版からの訳を行っている。各々の出典に関しては、脚注を参照されたい。

## ● 固有名詞の略号

ソヴィエト社会主義共和国連邦 → ソ連、ソヴィエト、ソヴィエト連邦

## ● 図や譜例などの挿絵について

本論中に挿入されている挿絵には、次の様な規則の下に、番号を割り振ってある。それぞれハイフンで繋がれた三つの数字が割り振られており、左から「章」-「節」-「番号」を意味する。また、番号の前には、「図」や「譜例」のように、内容の種類を明示してある。例えば、「譜例 1-2-3」は、第1章2節の3番目に挿入された挿絵で、内容は譜例であるということを示している。

---

<sup>1</sup> Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960).

● その他

ロシアでは、革命以前と革命以後では違う暦を用いている。革命以前に用いられていたユリウス暦と、現在用いられている太陽暦では、暦に若干のズレがあるため、本論では特に記載なき場合は、ユリウス暦ではなく太陽暦を用いることとする。

## 序文

本論文の目的は、ピアノ演奏の立場から、現代の音楽界において一部に存在するセルゲイ・プロコフィエフ<sup>2</sup>の作品に対するステレオタイプとも言える見方を払拭し、新たなプロコフィエフ像の一端を提示しようとするものである。

プロコフィエフ作品に対するステレオタイプな考えとは、「風刺的」「鋭いリズム」あるいは晩年の「大衆的ロマンティズムへの転向」といった先入観とも呼べるような一方的な思い入れの事である。

この奔放な、すべてをなぎ倒すような動きは、プロコフィエフの一般的な創作基本線の一つになってゆくが、……（以下略）<sup>3</sup> [《トッカータ》Op. 11 に対する解説]

プロコフィエフのピアノ音楽は……（中略）……ピアノという楽器にさらに野性的なダイナミックな表現を加え、ピアノ音楽の新しい時代を作ったと言ってよいだろう。<sup>4</sup> [プロコフィエフのピアノ曲全般に対する解説]

彼は本質的に健康で、いたずらっぽい笑いに満ちた古典主義的な作曲家であったといえる。<sup>5</sup> [プロコフィエフについての解説]

---

<sup>2</sup> Прокофьев, Сергей Сергеевич (Prokof'ev, Sergej Sergeevič) 1891~1953

<sup>3</sup> 井上頼豊『プロコフィエフ』、東京：音楽之友社、1968年、218頁。

<sup>4</sup> 井上和男他「プロコフィエフ」、『作曲家別名曲解説ライブラリー(20)』東京：音楽之友社、1995年、169頁。

<sup>5</sup> 森田稔「プロコフィエフ」、『ロシアを知る事典』東京：平凡社、2004年、652頁。

後期のプロコフィエフの作風は、しだいに平明な、抒情的なものになっていったが、1948年の「第2回作曲家批判事件」により、彼の交響曲第6番にもなお残存する、いわゆる「形式主義的傾向」がソ連当局によりすどく非難されてから、いっそう「わかりやすい音楽」を書こうと努力していたようである。<sup>6</sup> [プロコフィエフの交響曲に対する解説]

ロシア革命後、アメリカ・西ヨーロッパで活躍したが、1933年祖国に復帰。従来の前衛的なものから、ソ連の現状に合った大衆的方向に修正、明快で新鮮な作風をつくりあげた。<sup>7</sup> [プロコフィエフについての解説]

鋭い性格描写や風刺的な作風、ピアノの打楽器的な扱いや和声などその作品には彼独特のスタイルが見られ、20世紀を代表する重要な音楽家のひとりである。<sup>8</sup> [プロコフィエフについての解説]

筆者はこれらの指摘ひとつひとつが、決して間違っているとは思わない。プロコフィエフのいくつかの作品群に宿る個性の一つに、風刺的で強烈な和声や打楽器的なリズムの使用といった要素は間違いなく存在しているし、後期の作品に対し独特の抒情性の発展を感じる事も多々ある。また、身の回りの生活環境が変われば、作品が何かしらの影響を受けることも、ある意味自然なことである。上記引用文の一つ一つは、プロコフィエフの持つ特徴の一面一面を、簡潔に論じているかもしれない。

それでは、何が問題なのか。それは、取り上げる特徴の方向性、あるいは論じる作品の

---

<sup>6</sup> 井上和男他「プロコフィエフ」、『作曲家別名曲解説ライブラリー(20)』 東京：音楽之友社、1995年、42頁。

<sup>7</sup> 井上和男「プロコフィエフ」、『クラシック音楽作品名事典』 東京：三省堂、1981年、682頁。

<sup>8</sup> ピティナ・ピアノ曲事典編集部「プロコフィエフ」、『ピティナ・ピアノ曲事典』

<http://www.piano.or.jp/enc/composers/60>. accessed September 30, 2013.

扱いが平等ではなく、偏っているという点である。例えば、「名曲解説ライブラリ」で解説対象となっているピアノ曲は、ピアノソナタを除くと、《4つの小品》Op. 4、《トッカータ》Op. 11、《10の小品》Op. 12、《サルカスム》Op. 17、《束の間の幻影》Op. 22となっている。これらは全て初期作品であり、中期・後期の作品は皆無である。これでは、平等な扱いとは言えないだろう。また、「ピティナ・ピアノ曲事典」の例のように、作曲家本人についての記述、あるいはその作曲家の一つの作品ジャンル全体についての解説などで、一方向の特徴だけを重点的に取り上げて、そこで終えてしまうというのも、明らかにバランスを欠いているのではないだろうか。そして何より問題なのは、先ほどの一連の引用が示しているとおり、それが業界全体の傾向なのではと思えるほど、様々な文献が似たような方向性の指摘に偏っていることである。

この傾向は、日本国内の文献に限ったことではないようだ。例えば、リチャード・タラスキンの"The Oxford History of Western Music"では、プロコフィエフのピアノ作品として触れられているのは《ピアノソナタ第7番》《ピアノソナタ第8番》の2作品のみ<sup>9</sup>である。当文献がプロコフィエフのみを考察対象とした書籍ではなく、ピアノ作品以外の様々なジャンルについて論じているとはいえ、取り上げた二つの作品が両方とも《戦争ソナタ》というのは、やはり偏っているという感覚を禁じ得ない。そもそも本場ロシアにおいてさえも、プロコフィエフの研究はまだまだ発展途上である。作曲家本人が革命のその時に祖国に居なかったということで、社会主義イデオロギーから解放されるまでロシアの音楽学界はプロコフィエフの作品全体をひとつの流れとして受け入れる事ができておらず、「我々の(Наше{Naše})」「我々のではない(Не наше{Ne Naše})」<sup>10</sup>などと分けて論じられていたのである。

それでは、ピアノ演奏の現場ではどうであろう。昨今のピアノ演奏の現場において取り上げられているプロコフィエフ作品は、《戦争ソナタ》三部作を除けば初期の作品に偏ってしまっているのが実状ではないだろうか。《ピアノソナタ第1番》Op. 1、《4つの練習曲》

---

<sup>9</sup> Taruskin, Richard. The Oxford history of western music, Vol. 6 and 7 (New York: Oxford University Press, 2005).

<sup>10</sup> Лобачёва, Надежда. "Оперный Театр С. С. Прокофьева." (Lobačëva, Nadežda. "Opernyj Teatr S. S. Prokofeva") Candidate of Ph. D. dissertation, Moscow Conservatory, 2010, p. 1.

Op. 2、《悪魔的暗示》Op. 4-4、《トッカータ》Op. 11、《ピアノソナタ第2番》Op. 14、《サルカスム》Op. 17、《東の間の幻影》Op. 22、《ピアノソナタ第3番》Op. 28、《ピアノソナタ第4番》Op. 29…これらはコンサートやアカデミックな場における実技試験のレパートリーとして誰もが即座に思い浮かべるであろうポピュラーな作品だが、いずれも1918年以前、プロコフィエフが祖国を離れる前に書いた、いわゆる初期の作品である。また、ピアノとオーケストラによる「協奏曲」の分野でも、コンクールのファイナルなどにおいて演奏されるのは、5曲あるピアノ協奏曲のうち《ピアノ協奏曲第2番》Op. 16、《ピアノ協奏曲第3番》Op. 26が専らであろう。前者は1912～3年にかけて、後者は革命の影響による中断で完成は1921年に持ち越されたものの、アイデアのまとめとスケッチは1917年に祖国で行われており、両者もまた初期作品である。翻って中・後期のピアノ作品に目を向けると、《ピアノソナタ第6番》Op. 82、《ピアノソナタ第7番》Op. 83、《ピアノソナタ第8番》Op. 84以外の作品を思い浮かべられるピアニストは、一体どれほどいるだろうか。これも、おそらく日本に限ったことではない。筆者は2006年から2008年、及び2009年から2011年までの計4年間、モスクワ音楽院で留学生活を送り、その間ロシアでの演奏会に関わったり、ヨーロッパへコンクールを度々受けに行ったりしたが、その時の経験から感じたロシアやヨーロッパの現状は、日本と大きく違うとはとても思えなかった。

こんにち、我々が耳にする機会の多いプロコフィエフ作品は、全体のほんの一部に過ぎないと言わざるを得ない。そして、冒頭で述べたプロコフィエフに対する一部のステレオタイプな思い込みは、市場に広く認知されたごくわずかな作品のみに依拠していると考えられる。すべての作品を実際に耳にすれば、それら先入観とは全く違った印象を思い起こさせられるはずである。このギャップに、筆者は強い疑問とある種の危機感のようなものを抱いた。

特にピアノ作品については、他の編成の作品群とは一線を画す、素朴とも簡素とも言えるような独特の路線を感じさせられる。それは今日非常によく演奏される《戦争ソナタ》三部作よりも、演奏頻度に恵まれないマイナーな小品集や、あるいは最晩年の《ピアノソナタ第9番》などにおいて、より顕著に感じる。

レパートリーの偏りとそこから生じる誤解という問題を、ピアノソナタの分野に絞って

考えてみると、事態をより端的にわかりやすく捉える事が出来るだろう。プロコフィエフは、その生涯に九つの（第5番の改訂稿を含めれば十の）ピアノソナタを書いている。その創作時期は最初期から最晩年まで長きにわたっており、彼の作曲語法の変遷と深く関わりあっているが、これらのソナタが演奏される頻度の偏りが、本論での問題をそのまま反映している。ピアノ演奏界における現状として、第1番から第4番の初期のソナタ、あるいは、晩年の《戦争ソナタ》三部作（第6番、第7番、第8番）は多くの演奏機会に恵まれている一方で、中期の主要作品である第5番、および晩年の第9番は、決して演奏機会に恵まれてるとは言い難い。第5番はプロコフィエフが最晩年に改訂の手を入れ、その結果生まれた改訂稿には完成された彼の作品としては最後の作品番号が与えられているにもかかわらず、やはり演奏される機会は少ない。

その一方で、第5番と第9番は、風刺的で強烈な和声によるものでも、あるいは派手な超絶技巧によるものでもない、何らかの異質な緊張感に満たされていると筆者は感じる。第5番は無調的なものを強く指向した実験的作品、第9番は晩年のリズムに深く浸されたシンプルで平易な作品と評されがちだ。しかし、プロコフィエフがただ無作為に、あるいは無頓着に無調的な響きや耳障りの良い響きを生み出していたとすれば、このような緊張感を感じる事はないのではないかと。そしてこの緊張感の源泉について考察する事こそ、「風刺的」「鋭いリズム」あるいは晩年の「大衆的ロマンティズムへの転向」といった先入観とも呼べるような一方的な思い入れに対する反証の一端となり、ピアノ演奏の現場においても、非常に重要でありながら意識を向ける事を忘れられがちなプロコフィエフの一面に再び光を当てる事に繋がるのではないかと、筆者は考える。

筆者は第5番と第9番の二つのソナタにおいて、三つの特質があると考えている。それは、「機能と声からの解放」「鋭い空間感覚への要求」「"ゆらぎ"の表現」の三点である。この三つの特質について実態を明らかにする為に、本論では次のように考察を進めていく。第1章では、プロコフィエフのピアノ作品全体について概観し、《ピアノソナタ第5番》と《ピアノソナタ第9番》がプロコフィエフの人生のどのような局面で生み出された作品なのかを確認するとともに、この二作品が持つプロコフィエフ作品内での意味について考えてみたい。第2章では、ピアノソナタ第5番と第9番の分析を行い、先ほど指摘した「何



らかな異質な緊張感」の源泉を探る。その方法として、両ソナタの持つ特異性について考察し、それらが共通するものなのか、または別個の個性なのかを明らかにする。そして第3章にて、先述した三つの特質、つまり「機能和声からの解放」「鋭い空間感覚への要求」「"ゆらぎ"の表現」の三点に対する考察のまとめを行い、さらに現代の音楽界に対する問題提起を行いたい。

# 第1章 分析に先立つ基礎研究の確認

《ピアノソナタ第5番》と《ピアノソナタ第9番》の二つのソナタの分析に入る前に、本節では、ピアノソナタを軸としつつ、彼のピアノ作品個々の作曲年代や当時の時代背景、作品の特徴などについて考察を行いたい。プロコフィエフのピアノ作品全体に対する創作の軌跡を追う事で、第5番と第9番という二つのソナタが、プロコフィエフの人生のどのような局面で生み出された作品なのかを確認しておく事が狙いである。なお、この章では、プロコフィエフ自身の作品創作に対する想いや意図を含めて考察する為に、自伝からの引用を度々行っている。また、これまでの筆者の研究結果を根拠とした記述には、筆者の修士論文への参照指示を併記させて頂いている。

## 第1節：プロコフィエフのピアノ作品概観

図1-1-1は、トランスクリプション作品を除いたプロコフィエフのピアノ作品のタイトルと作曲時期、および初演時期を、ピアノソナタを中心として記した一覧表である。この表では、プロコフィエフの創作環境の変化に対応する形で、大きく三つに時代分けして掲載している。音楽院在学時代から祖国を離れてアメリカに渡るまでを「初期」、新天地アメリカで活動を開始し、後にドイツ、フランスと、ヨーロッパ各地で創作を行う「中期」、そしてソヴィエトとなった祖国に妻子を伴って帰国し、モスクワに居を構えた「後期」である。それぞれの時期において、どれだけの数のピアノソロ用オリジナル作品を書いたのかがわかる。後期に向かうにつれてピアノ作品数は減り、更に後期ではピアノソナタ以外のオリジナル作品は、作曲されていない。ちなみに、全ジャンルを合算した作品総数そのものは、初期<中期<後期と増えている。

プロコフィエフが作品番号を与えた最初の作品となった《ピアノソナタ第1番》Op. 1は、ペテルブルク音楽院の学生であった1907年の習作のソナタをもとに、1909年に単一楽章

【図 1-1-1：プロコフィエフのピアノ作品一覧（トランスクリプション作品を除く）】

	作品番号	表題	作曲	初演	
【初期】 11 作品	第1番		1909	1910（モスクワ）	
	《4つの練習曲》	Op. 2	1909	1910（モスクワ）	
	《4つの小品》	Op. 3	1911	1908（サンクトペテルブルク）※「おとぎ話」のみ 1911（サンクトペテルブルク）※全曲	
	《4つの小品》	Op. 4	1910～12	1908（サンクトペテルブルク）※初演後再度加筆	
	《トッカータ》	Op. 11	1912	1916（ペトログラード）	
	《10の小品》	Op. 12	1906～13	1914（モスクワ）	
	第2番	Op. 14	1912	1914（モスクワ）	
	《サルカスム》	Op. 17	1912～14	1916（ペトログラード）	
	《束の間の幻影》	Op. 22	1915～17	1918（ペトログラード）	
	第3番	Op. 28	古いノートから	1917	1918（ペトログラード）
	第4番	Op. 29	古いノートから	1917	1918（ペトログラード）
【中期】 7 作品	《年老いた祖母の物語》	Op. 17	1918	1919（ニューヨーク）	
	《4つの小品》	Op. 22	1918		
	第5番	Op. 38	1923	1924（パリ）	
	《わたくしごと》	Op. 45	1928	1930（ニューヨーク）	
	《2つのソナチネ》	Op. 54	1931～32	1932（ロンドン）	
	《3つの小品》	Op. 59	1933～34	1935（モスクワ）	
	《思考》	Op. 62	1933～34	1936（モスクワ）	
《子供の音楽》	Op. 65	1935	1936（モスクワ）		
【後期】 6 作品	第6番	Op. 82	戦争ソナタ	1939～40	1940（モスクワ）
	第7番	Op. 83	戦争ソナタ	1939～42	1943（モスクワ）
	第8番	Op. 84	戦争ソナタ	1939～44	1944（モスクワ）
	第9番	Op. 103		1947	1951（モスクワ）
	第5番（改訂稿）	Op. 135		1952～53	1954（アルマ=アタ）

のソナタとして改作されたものだ。

このころのわたしの最も向こう見ずな作品は"第六番"のピアノ・ソナタと《ペスト流行期の酒宴》の一場だった。「べつにソナタに番号を付ける必要もないだろう」と笑顔を浮かべながらミヤスコフスキーはわたしに言った。「そのうち全部番号を消して"ソナタ第一番"を書き直すときが来るよ」。まさにその通りになったが、この初期のソナタの題材で、のちのソナタに使われたものもある（"第二番"を数箇所変更した後、ソナタ第一番作品一になり、"第三番"は変更の後もそのまま第三番として残り、"第四番"と"第六番"は紛失し、"

第五番"は第四番作品二九と統合された)。<sup>11</sup>

和音とクロマティックなオクターヴ下降進行の組合せの導入部で始まる本作は、多分にロマンティックな要素が感じられ、作品番号としてすぐ後に続く《4つの練習曲》Op. 2、そしてそれ以降の作品群と比べても明らかに異質である。手を広げて広い音域を縫うように奏する和音の分散形の反復や、旋律線の厚みを増すために右手一杯に付加される音の層の持続は、まるで常に広い音域を埋めるように書き込まれており、ソナタ全体に満ちる協和音的な響きと相まって、この作品独特のロマンティズムを形作っている。それらの要素について、モスクワ音楽院教授セルゲイ・ドレンスキー<sup>12</sup> はグラズノフ<sup>13</sup> からの影響を指摘している。少なくともプロコフィエフ自身は、Op. 1 と Op. 2 の間に存在する大きな作風の変化について自覚していた様子である。

原則として、作曲者にとって最初に出版される作品は、創作初期の習作と成熟した作品達とを見分ける目印となる。私の場合はそうではなかった。すなわち、純情でシンプルな小品である《ピアノソナタ第1番》が私の習作期の終わりを示し、新たな段階は《練習曲集》Op. 2 で始まった。<sup>14</sup>

本作は、今日における日本の演奏会では彼の作品の中でも比較的ポピュラーな位置づけをされている一方で、プロコフィエフらしさがあまり感じられないとして、ロシアのピアノ

---

<sup>11</sup> プロコフィエフ、セルゲイ・セルゲイェヴィチ『プロコフィエフ 自伝／随想集』（Prokofiev Sergei Sergeevich, *Sergei Prokofiev.*），田代薫訳、東京：音楽之友社、2010年、32頁。（以降、本書は『自伝・随想』と略記）。

<sup>12</sup> Доренский, Сергей Леонидович (Dorenskij, Sergej Leonidovič) 1931～.

<sup>13</sup> Глазунов, Александр Константинович (Glazunov, Aleksandr Konstantinovič) 1865～1936 ロシア帝国末期、ソビエト建国期の作曲家、音楽教師、指揮者。1906年から1917年まで、ペテルブルク音楽院の院長を務める。

<sup>14</sup> Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960), p. 32.

界での評価は高くはない。モスクワ音楽院においても、教授陣は学生に本作はあまり弾かせていないが、その理由について、モスクワ音楽院教授ミハイル・ヴォスクレセンスキー<sup>15</sup>は「作品全体としてのプロコフィエフらしさの希薄」を指摘している。

先述したとおり、《4つの練習曲》Op. 2において、書法も印象も全く変わり、不協和音の多用、風刺的で挑戦的な楽想といった、いわゆる「プロコフィエフらしさ」と総括される要素が前面に現れてくる。彼の最初期の作品群を見渡してみると、作品番号の1番から4番まではピアノ独奏の作品で占められているのがわかる。1908年に書かれた《4つの小品》Op. 4は、同年12月31日（ユリウス暦18日）に開催された「第45回現代音楽の夕べ」で初演されており、まさにこの演奏会こそプロコフィエフの作曲家としてのデビューコンサートであった。作曲界へのデビューの命運をまずピアノ作品に賭けたという事実は、プロコフィエフにとってピアノという楽器がいかに身近な存在だったかを示しているようで、非常に興味深い。

《ピアノソナタ第2番》Op. 14は1912年に作曲された、4楽章からなる作品である。スケルツォ楽章に対するアイデアの原型を授業課題から採用した事は作曲者自身が認めているものの、第4番までの初期のピアノソナタ群にあって、唯一、過去の習作をもとにしていない。自伝におけるプロコフィエフの本作に関するコメントをまとめてみると、同年作の二つのソナチネのうちの一つが拡大されて本ソナタとなったことがわかる。

授業 [ペテルブルク音楽院で行われていたリヤードフによる対位法とフーガの授業のこと] で書いた小品の中には、その後改訂し、いろいろな曲に取り入れたものもある。例を挙げると、ガヴォット作品一二とピアノ・ソナタ第二番のスケルツォの原型がそうである。<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Воскресенский, Михаил Сергеевич (Voskresenskij, Mihail Sergeevič) 1935～.

<sup>16</sup> 自伝・随想、32頁。

このころのピアノ作品はトッカータ作品一（一九一二）と、単一楽章からなる二つのソナティナである。二曲のソナティナのうち一つは結局紛失してしまったが、もう一曲はソナタ・アレグロだったのが、四楽章からなるソナタ作品一四に拡大された（一九一二年八月に完成）。同じころに十数曲のピアノ小品を作品十二としてまとめた。<sup>17</sup>

第1楽章冒頭における、不協和音の中を突き進むリズムの反復、第2楽章や第4楽章にみられる選抜された少ない音数で描く鋭く活発な楽想など、第1番のソナタと比較しても、プロコフィエフの独自性がより多く満たされているのがわかる。一方で、第3楽章中間部にみられるような特徴的な半音進行の使い方、つまり、3音以上の連続する半音進行を内声部において特に多用するような書法は、最初期の作品《4つの小品》Op. 3の第1曲「おとぎ話」にも認められる。<sup>譜例 1-1-2</sup>

【譜例 1-1-2 : 《ピアノソナタ第2番》Op. 14 第3楽章 第22~24小節（上）、及び《4つの小品》Op. 3 第1曲「おとぎ話」 第4~6小節（下）】

どちらも内声部に3音以上の連続する半音進行がみられる

<sup>17</sup> 自伝・随想、43頁。

この時期のプロコフィエフは、《トッカータ》Op. 11、《10の小品》Op. 12、そして《ピアノソナタ第2番》の原型となった二つのソナチネなどを作曲しているが、これらはプロコフィエフが1912年に、母親が湯治に来ていたコーカサスの温泉保養地キスロヴォーツクを訪れたときに、完成されている。《サルカズム》Op. 17も1912年より着手されていたが、こちらは1914年にかけての2年がかりの作で、5つの刺激的な小品が収められている。複調を用いるなど、この作品からもプロコフィエフの風刺的側面とモダニズムへの強い指向を認める事が出来る。一方で、1915年から1917年に作曲された《束の間の幻影》Op. 22は、プロコフィエフの持つ抒情的側面を周囲に認知させるにあたり大きな役割を果たした

《束の間の幻影》作品二二は、ある意味で「気立ての優しい曲」と呼ぶことができるであろう。…（中略）…「優しく」なったのは一九一六年十一月に書かれた《五つの詩》作品二七の方がもっと著しい。すなわち《賭博者》を完成した後である。ついにたくさんの人がわたしにも叙情的な音楽が本当に書けるのだということを信じ始めてくれた。<sup>18</sup>

本作は、ある瞬間瞬間の音楽の閃きを、そのまま書きつづったかのような作品集で、長いもので2分強、短いものは30秒程度の、20曲からなる小さなピースの数々である。19曲目について、プロコフィエフは1917年の二月革命に行き当たった経験によって感じた「"群衆"の意識」<sup>19</sup>が反映されていると、自伝で述べている。

その後、革命によるロシア国内の混乱は深まっていき、いよいよ祖国を離れる決断が近づいてくる中で、《ピアノソナタ第3番》Op. 28、並びに《ピアノソナタ第4番》Op. 29が作曲された。二つのソナタとも「古いノートから（Из старых тетрадей {Iz staryh tetradej}）」という表題が掲げられており、第1番同様、学生時代の習作からの改作であることを示唆

---

<sup>18</sup> 自伝・随想、68頁。

<sup>19</sup> Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960), p. 46.

している。第3番は単一楽章制で、冒頭や曲中でしばしば現れる左右両手の素早く正確に統制されたタッチの要求など、短いながらも高度な演奏技術が要求される。二箇所の **Moderato** の場所では高度なポリフォニー処理が施され、また内声部への半音進行の多用という、《ソナタ第2番》や《4つの小品》の「おとぎ話」でも見られたような書法も現れ、高い抒情的表現力が要求される。一方の第4番は四楽章制をとり、瞑想的雰囲気と共に、古典派の作品にも通ずるような厳格な雰囲気にも満たされている。また、**Andante** から **Allegro** に至るまで、彼のピアノ作品にしては終始同時発音数が多めである事も本作の特徴である。プロコフィエフの自伝によれば、第3楽章は1908年に書いた交響曲から転用されたとのことだ。

その冬は、自作の曲がオーケストラによって演奏されるのをはじめて聞けることになっていた。夏の間、ミヤスコフスキーとわたしはそれぞれ交響曲を書いた。その間こまめに手紙を書きあってアイデアや主題を交換した。ミヤスコフスキーの交響曲は後に二、三の小さな改訂をただけで、第一番として残った。わたしの交響曲は、アンダンテのみを保存し、のちにそれをピアノ・ソナタ第四番に転用した。<sup>20</sup>

1934年になって、プロコフィエフはこのアンダンテをオーケストラの為に再編曲し、こんにちでは **Op. 29bis** として、楽譜並びに音源の入手が可能である。

1918年、プロコフィエフは遂に祖国を離れ、日本を経由してアメリカの地を踏むこととなる。だが、新天地での活動は多難で、順風満帆とは程遠いものであった。海外時代であるこの「中期」において、プロコフィエフの芸術家としての活動は、どうしてもピアノ演奏に偏らざるを得ないものとなった。《ピアノソナタ第5番》**Op. 38** は、1923年にドイツ南部の静かな田舎の村エッタルにて書かれ、翌1924年にパリにて、自身の演奏により初演

---

<sup>20</sup> 自伝・随想、35頁。



された。本作に関しては後の節、並びに次章にて詳しく考察を行うが、当時のパリをはじめとしたヨーロッパ全体における作品の前衛的嗜好<sup>21</sup>を受けてか、非常に緻密で半音階的である。中期におけるピアノ作品のなかにあつて、最も長大である一方、ピアノソナタ全体で見ると、複楽章制を採るソナタとしては全ソナタ中最も短い。<sup>22</sup>

中期における他の作品群にも目を向けてみよう。《年老いた祖母の物語》Op. 31 は、アメリカ到着後ピアニストとしてデビューしたプロコフィエフが、出版社からの作品出版の依頼を受けて創作した作品であり、アメリカでの最初のピアノ作品といえる。古いロシアの文化と乳母や祖母は切っても切れない関係にあり、子供に民謡や古い昔話を語ってくれる老婆の存在は、まさに古き良きロシア文化の象徴であった。<sup>23</sup> プロコフィエフ自身が乳母や祖母に育てられる経験をしたかどうかはともかく、ロシア人として、彼女らの語る物語を聞くということが、特別な情緒を伴うものであったのではないだろうか。作品は四つの小品から成るが、いずれもゆっくりとしたテンポ指示がなされている。プロコフィエフ自身、本作を自らの「抒情性」を体現した作品として掲げている<sup>24</sup>。

《4つの小品》Op. 32 は、前述の《年老いた祖母の物語》Op. 31 と同じ1923年に書かれた作品であり、同じ時期に出版社からの依頼を受けて作曲している。プロコフィエフ自身、自伝で本作を正式名ではなく「《舞曲》」<sup>25</sup> と呼称しているとおり、四つの小品各々には"ダンス"、"メヌエット"、"ガヴォット"、"ワルツ"と名称が与えられ、すべて舞曲の形で書かれている。1曲目から3曲目までは軽妙な楽想が支配的だが、4曲目は *Lento espressivo* の指示の示す通り、ゆったりとしたワルツで、瞑想的かつ抒情的な雰囲気を持つ。

《わたくしごと》Op. 45 は1928年作曲、1930年1月6日にニューヨークにて、作曲者自身の手で初演されている。本作の成立背景や内容について、自伝でプロコフィエフが詳しく触れているので、以下に該当箇所を抜粋する。

---

<sup>21</sup> 当時のパリでは、ストラヴィンスキーの他に、ドビュッシー、ラヴェル、フランス六人組などが活動していた。

<sup>22</sup> この点に関する分析については、本論第1章第2節を参照されたい。

<sup>23</sup> ロシア文化と語り手の関係については、中村喜和『イワンのくらし いまむかし—ロシア民衆の世界』神奈川：成文社、1994年。が詳しい。

<sup>24</sup> 自伝・随想、52頁。

<sup>25</sup> 自伝・随想、85頁。

交響曲 [第3番] のほかにピアノのためにやや長い二曲を書いたが、そこでわたしは自分のアイデアに簡単に接近できるような形を見つけようとせず、ちょっとした音楽的自己反省にふけりたかった（この作曲の仕方を弁護したいとは思わないが、簡単に理解できる音楽をかなりたくさん書いた後、時には自分のために何か書く贅沢が許されても良いのではないかと強く思ったのである）。その二曲をわたしは《その物自体》作品四五と呼ぶことにした。一曲目の長めの曲は多くの主題的な素材を含み、やや全音階的に書かれていて、さほど複雑ではない、もしくは少なくともそのときにはそう思えた。二曲目は半音階的な面と抒情的な面の二つの要素をそなえており、抒情的な部分は少々変形されて三回現れる。<sup>26</sup>

本作のタイトルに関しては、日本語訳が二通り見受けられる。先ほどから引用している日本語版の自伝や、いくつかのCD<sup>27</sup>では《その物自体》、ニューグローヴ音楽大事典<sup>28</sup>や名曲解説ライブラリ<sup>29</sup>などでは、《わたくしごと》と訳されている。原題の"Вещи в себе (Vešči v sebe)"は、19世紀のロシアではカントの哲学「物自体 (thing-in-itself)」を指す言葉であった。だが20世紀に入ると、このロシア語訳は正確ではないとロシア国内で批判が出始め、まもなく改訂訳"Вещь сама по себе (Vešč' sama po sebe)"が出回るようになった。本論では哲学「物自体」についての説明は省くが、プロコフィエフが文学趣味を持ち合わせていた<sup>30</sup>ことで言葉に対して敏感であったが故に、何らかの皮肉で、もはや使われなくなったこの古い言葉を、敢えて選んだという可能性もあるかもしれない。しかし、そのようなプロコフィエフの意思を示す客観的証拠は見当たらない。何より、原題を素直に訳すと、そのま

---

<sup>26</sup> 自伝・随想、122頁。

<sup>27</sup> Prokofiev, Sergei. 《その物自体》Op. 45. Boris Berman. Chandos: CHAN9211(CD) など

<sup>28</sup> McAllister, Rita. 「プロコフィエフ、セルゲイ」、一柳富美子訳『ニューグローヴ 世界音楽大事典』東京：講談社、1994年、第15巻、557頁。

<sup>29</sup> 井上和男他「プロコフィエフ」、『作曲家別名曲解説ライブラリー(20)』東京：音楽之友社、1995年、252頁。

<sup>30</sup> プロコフィエフの文学趣味については、日本でも彼の作品集を入手可能である。サブリーナ・エレオノーラ『プロコフィエフ短編集』豊田菜穂子訳、東京：群像社、2009年。

ま「わたくしごと」である。本作誕生の背景、つまり「周囲の依頼を受けて書いたのではなく、あくまで自分のために思う存分書きたいという欲求の下に生まれた」というプロコフィエフの言葉と符合するし、訳として率直である。興味深い問題だが、本論では《わたくしごと》の方を支持したい。本作の二つの小品それぞれには、番号ではなく「A」「B」というアルファベットが振られている点も、面白い。「長めの」とプロコフィエフが述べているように、「A」の *Allegro moderato* は、8分前後の演奏時間を要する。これは《ピアノソナタ第5番》のそれぞれの楽章も含めた中期作品全体において、もっとも長い演奏所要時間である。

本作と《年老いた祖母の物語》Op. 31 や《4つの小品》Op. 32、あるいは《ピアノソナタ第5番》の間には、作曲書法上大きな変化があったと、プロコフィエフは述べている。

ここでわたしは以前五重奏曲と第二交響曲を書いたころに比べ、取り組み方に著しい変化があった事を記さなければならない。……（中略）……第二の根本的な変化は半音階から全音階になったこと。<sup>31</sup>

上記は1924年作曲の《鋼鉄のステップ》Op. 41に関するくだりであるが、その4年後に書かれた本作においてもその傾向は健在であり、Op. 32と比較しても、全体的な全音階的進行の増加が認められる。<sup>譜例 1-1-3</sup>

次に書かれたピアノソロのためのオリジナル作品は、1931年から32年にかけて作曲された《2つのソナチネ》Op. 54である。1曲目はホ短調、2曲目はト長調で書かれており、いずれも三つの楽章から成る。どの楽章もかなり技巧的であり、明らかに、ソナタを演奏する前段階向けの、いわゆる平易版ソナタとしてのソナチネではない。この形式の作品に対する想いを、プロコフィエフは次のように綴っている。

---

<sup>31</sup> 自伝・随想、108頁。

【譜例 1-1-3 : 《4つの小品》Op. 32 第1曲 第4~8小節(上)、及び《わたくしごと》Op. 45 A 第17~20小節(下)】



半音進行が非常に多く、調性を特定できない。



嬰ハ短調 へ長調

全音階的進行が多く調性感が明瞭

私はいつも、ソナチネというものに愛着があった。ソナタ形式の様な上等な形式で、全くシンプル<sup>32</sup>な作品を書く、という理念を私は好んだ。<sup>33</sup>

<sup>32</sup> ここで、「シンプル」という言葉について補足しておきたい。英語版の自伝では、この言葉に相当する語として"Simple"を用いているが、日本語版ではすべて「素朴な」という言葉に訳されている。しかしながら、"Simple"に相当する日本語としては、他に「単純な」「簡単な」「簡素な」なども挙げられる。いずれの語も様々なニュアンスを含んでいるが、英語で"Simple"を用いる所を、日本語ではニュアンスごとに様々な語を使い分けているというのが実情であろう。そうすると、プロコフィエフの言葉をすべて「素朴な」という単語に置き換えてしまうのは問題があるように思う。当該引用はロシア語の文献からであるが、ここでは"Простой(Prostoj)"が用いられていた。相当する日本語は"Simple"とほぼ同じである。そこで、逆説的なようだが、日本語に訳すにあたっては「シンプルな」という言い回しが、あらゆる文脈に当てはめる事が出来るという理由から、相応しいように思う。よって本論では、この言い回しを採用する。

<sup>33</sup> Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Материалы, Документы, Воспоминания* (Prokofev, Sergej Sergeevič. *Materialy, Dokumenty, Vospominanija*) (Moscow: Советский Композитор {Sovetskij Kompozitor}, 1956), p. 189.

ここでプロコフィエフは「シンプル」という言葉を用いているが、自伝ではその後度々この言葉を目にするようになる。

1932年に、私は《ピアノ協奏曲第五番》を作曲した。……（中略）……その間、この形式 [コンチェルト形式] の取り扱いに関する私の構想は少し変化し、いくつかの新しいアイデアが心に浮かんだ……（中略）……しかし、この当時に書いた多数の他の曲がそうであったように、これも結果的に複雑な曲となってしまった。これはどう説明したらよいだろう？ 私のシンプルさに対する願望を、古い決まり文句を繰り返すことへの恐れ、「古いシンプルさ」に戻ることを恐れる気持ちが邪魔をした。それは、すべての現代作曲家が避けようと模索する事だろう。私は「新しいシンプルさ」を追究したが、この新しい形式と、とくに新しい音階を持つシンプルさは理解されないことが結果的にわかっただけであった。……（中略）……私は、いつか人々の耳が新しい旋律に慣れ、このような旋律が当たり前の語法になり、私の音楽の大半がシンプルだと認められる時が来るという望みを捨てなかった。<sup>34</sup>

上記は1932年作の《ピアノ協奏曲 第5番》Op. 55に関する記述のなかの一部であるが、《2つのソナチネ》に次ぐピアノ作品《3つの小品》Op. 59についての記述をご覧いただきたい。

もっとシンプルなのは、ピアノの為の《3つの小品》Op. 59（「散歩」「風景」そして「田園風ソナチネ」）である。この小品集の一部である「ソナチネ」は、

---

<sup>34</sup> Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960), pp. 81-82.

前に書いた《2つのソナチネ》Op. 54 よりもっと純粹で、もっと典型的なソナチネ形式である。<sup>35</sup>

ここでもプロコフィエフは、シンプルさという言葉に意識を向けているとも受け取れるような記述をしている。本作は1933～34年の作で、前述のとおり三つの牧歌的なタイトルがつけられた小品群から成る作品である。本作と同年の1933年には、《思考》Op. 62も作曲されているが、こちらは《3つの小品》Op. 59とは対照的に、内向的で非常に瞑想的な作風を湛える。参考となる資料が非常に限られている作品だが、プロコフィエフは自伝において、本作と《交響的な歌》Op. 57の「性質が似ている」<sup>36</sup>と述べており、Op. 57については、次のように記述している。

これ〔《交響的な歌》Op. 57〕は真面目な作品で主題の素材選びにたいへんな注意を払った。形式的には密接に融合した三つの部分からなる。標題はないが、三つの部分の雰囲気は次のように定義づけられるかもしれない、すなわち暗闇-奮闘-達成。<sup>37</sup>

この記述からは、性質の"どこまで"が似ているのか明示的には示されていないが、1曲目の鬱屈した楽想からはじまり、3曲目のクライマックスで力強く開放的な雰囲気となる展開は似ているかもしれない。ただし、《交響的な歌》と比較しても、《思考》の楽想はより渋い。

---

<sup>35</sup> Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960), p. 85.

<sup>36</sup> 自伝・随想、144頁。

<sup>37</sup> 自伝・随想、144頁。

国やジャンルを超えて最も有名となったプロコフィエフ作品の一つである《ロメオとジュリエット》Op. 64 の創作と時を同じくした 1935 年、プロコフィエフは 12 曲からなる子供のための小品集《子供のための音楽》Op. 65 を作曲した。「昔からのソナティナ形式への愛着が真の幼少時代の風味を伝えるのに役立った」<sup>38</sup>とプロコフィエフは述べているが、《2 つのソナチネ》Op. 54 とは違って本作では子供が「演奏する」ことを念頭に置いたのか、技巧的要求はかなり平易である一方で、優しさと抒情に満ちた全体的な芸術性は、子供が「鑑賞する」題材としても、極めて優れていると言えるのではないだろうか。<sup>39</sup> ちなみに、本作の翌年である 1936 年には、やはりプロコフィエフの代表作の一つ《ピーターと狼》Op. 67 が作曲されているが、こちらも子供が鑑賞する事を強く意識して書かれた作品である。

この頃、プロコフィエフを取り巻く創作環境は、大きな変化を遂げていた。1927 年より、プロコフィエフは妻子をパリの家に残したまま度々モスクワを訪れていたが、やがてパリのアパートを引き払い妻子を連れて完全な祖国帰還を果たし、1936 年には居をモスクワに構えていた。プロコフィエフがなぜ革命後のソヴィエトへ帰国したのかについては、未だ明確な結論は出ていない。<sup>40</sup>

1939 年 9 月 1 日のドイツ軍によるポーランド侵攻によって世界の戦争気運は高まり、1941 年 6 月 22 日には、3 年 11 ヶ月に及ぶ独ソ戦が勃発。これら、いわゆる第二次世界大戦のさなかに作曲されたのが、《戦争ソナタ》三部作と呼ばれる三つのピアノソナタ、すなわち《ピアノソナタ第 6 番》Op. 82、《ピアノソナタ第 7 番》Op. 83、そして《ピアノソナタ第 8 番》Op. 84 である。本作品群に対する研究は多数存在するのでここでは詳細は省くが、長大な作品規模、高い演奏効果を備えた技巧的パッセージなどを特徴とする。特に第 8 番は全ソナタ中最も長大で、第 8 番の第 1 楽章と第 5 番全体の演奏所要時間がほぼ同じである<sup>41</sup>。おそらく現代において、これらは最も演奏頻度の高いソナタ群であろうと思われる。第 6 番

<sup>38</sup> 自伝・随想、149 頁。

<sup>39</sup> プロコフィエフは本作執筆の 6 年後に、《小管弦楽のための子どもの組曲「夏の日」》Op. 65bis として、小オーケストラのために編曲している。

<sup>40</sup> Власова(Vlasova)は、「作品表一覧を見れば明白。彼は売れるか売れないかという事に縛られず、自分の書きたいものを書きたかった。ソ連体制はそれを保障してくれるものだった。」(2013.09.18. モスクワにて)と述べている。彼女の著書については参考文献表を参照されたい。

<sup>41</sup> 本論第 1 章第 2 節を参照。

は四楽章制、第7番と第8番は三楽章制をとり、第8番の第一楽章第一主題は、映画音楽《スペードの女王》Op. 70 より、また第二楽章主要主題は、劇音楽《エウゲニ・オネーギン》Op. 71 より、それぞれ素材が再利用されている。3曲とも1939年に書き始められ、第6番は1940年、第7番は1942年、そして第8番は1944年に完成し、いずれもモスクワにて初演されている。

《ピアノソナタ第9番》Op.103については次章で取り上げるので、ここでは詳しくは割愛するが、このソナタ完成の2年前にあたる1945年に、プロコフィエフは階段から転落して脳震盪を起こし、以後その後遺症で苦しめられる事となる。《ピアノソナタ第8番》完成から《ピアノソナタ第9番》創作までの3年間において、プロコフィエフが書いたピアノ作品は、バレエ《シンデレラ》から3つの小品 Op. 95、バレエ《シンデレラ》から10の小品 Op. 97、バレエ《シンデレラ》から6つの小品 Op. 102、そして、《3つの小品》Op. 96のみである。しかしながら、Op. 95、Op. 97、Op. 102の三作はバレエ《シンデレラ》Op. 87からの組曲であり、またOp.96は、1曲目は歌劇《戦争と平和》Op. 91、2曲目と3曲目は映画《ルールモントフ》のための音楽（作品番号はなく、1941年の作）からの編曲である。つまり、いずれもピアノソロのための完全なオリジナル作品ではない。また、第9番創作のあとは、1953年完成の《ピアノソナタ第5番（改訂）》Op. 135まで、ピアノ作品は見当たらない。

ここまで、作曲者自身の遺したコメントを交えながら、プロコフィエフのピアノ作品の全体像を追ってきたが、本節の考察の締めくくりにあたり、特に以下の3点を再確認しておきたい。まず第1に、《ピアノソナタ第5番》が、海外時代におけるプロコフィエフのピアノ作品としては、最も大規模な作品であること。第2に、《ピアノソナタ第9番》は、ソ連復帰後のプロコフィエフのピアノ作品群の中にあって《戦争ソナタ》三部作以外の数少ない貴重なオリジナルピアノ作品の一つであるということ、そして第3に、海外時代においてプロコフィエフは、自己の作曲書法上の変化について度々自伝に記すようになり、《ピアノソナタ第5番》から《ピアノソナタ第9番》創作までの間には、「シンプルさ」という言葉に意識を向けていると受け取れる記述がいくつも確認可能であるということである。



## 第2節：ピアノソナタにおける作品構造と規模に関する分析

前節では、プロコフィエフのピアノ作品全体について、個々の作曲年代や当時の時代背景、作品の特徴といった観点より概観した。その中で、作品規模や曲の持つ性格的傾向について何度か触れたが、長大である、コンパクトである、あるいはゆったりしているなどという総括は、どうしても抽象的かつ漠然としたものになりがちだ。そこで本節では、《ピアノソナタ第5番》《ピアノソナタ第9番》これら二つのピアノソナタの分析に先立ち、プロコフィエフの全ピアノソナタに対する作品規模の比較・分析を行う。全ソナタの構造的実態を、もう少し具体的に、かつ感覚として整理できる形で、捉えておく事が狙いである。規模の比較にあたっては、音源資料における各ソナタに対する実際の演奏所要時間の割り出しを行い、それを基に比較・考察を行っている。音源からの分析というアプローチに対して、疑問の声が挙がるかもしれない。確かに、楽譜から読み取るという作業が、研究において最も重要なアプローチである点は疑いようがない。しかし、我々は演奏家や音楽研究者であると同時に、聴衆でもある。そして、聴衆は音楽に接するときの大半において、同時に楽譜は見えていない。音楽は時間芸術である。作品の構造や規模について考えるときに、楽譜上の小節の数ではなく「時間」という角度から分析を行うことには、やはり意義があるのではないだろうか<sup>42</sup>。加えて、本論では「先入観」という感覚的な部分を問題に含んで論じている。そうである以上、このような角度からの確認は必要であると筆者は考えた。

演奏家の作品解釈や演奏スタイルには個性があり、単一の演奏家の演奏によるデータでは説得力に欠けてしまう。一方で、ここで問題にしているのは各ソナタ間における楽曲規

---

<sup>42</sup> それならば、速度表記をメトロノームのテンポに置き換えて、あくまで楽譜の上の小節数を基に計算する事も出来るのではとの指摘もあがりそうだが、そのやり方は生きた芸術を捉えるという側面をとり落してしまうだろう。作曲家自身が詳細にメトロノームの数値を記入しているような作風ならばまた別かもしれないが、プロコフィエフの用いた速度表記は、多くの場合 *Allegro* や *Adagio*、あるいは *Piu mosso* といった、演奏者の主観を基準とした相対指示である。これらは極論してしまえば、演奏家の気分や演奏環境の雰囲気ひとつで左右されてしまうような、非常に脆く繊細な基準である。そして、演奏家の強い個性が入り込めば、その可能性はどこまでも広がっていく。それではきりがないので、ここでは比較的一般的な速度解釈と思われる範疇に収まっている二名の演奏家の音源を選定した。ただしこれも、筆者の主観的芸術解釈に基づいているといわれればそれまでである。読者自身に、これら音源をすべて聴いて頂き、今回の分析対象が妥当であるかも含め、議論して頂ければと思う。

模や構造の比較であり、言い換えれば一演奏者がそれぞれのソナタに対してどのような表現をどのような時間配分のもとに演奏を行っているのかという比較でもあるわけであるから、一人の芸術的解釈の下で全てのソナタの録音を行っているデータを参照するのが望ましいと考える。更に、第5番は初稿（Op. 38）と改訂稿（Op. 135）の二種類があり、全集として収録されている第5番がどちらのバージョンを採用しているのかの確認も必要である。理想はどちらのバージョンの演奏も収録している演奏であったが、筆者が入手できた音源では、初稿、改訂稿両方の第5番を含む全ソナタの収録を行っている演奏家は、ボリス・ベルマン<sup>43</sup>だけであった。ちなみに今回筆者が探した範囲では、第5番については改訂稿のみでの録音が多かった事を付け加えておく。そこで今回の考察では、このベルマンに加え、初稿で第5番を収録していたマッティ・ラエカッリオ<sup>44</sup>の演奏を参考対象<sup>45</sup>とし、第5番の改訂稿はデータから除外した。

資料 1-2-1 は、この二人の演奏者による演奏所要時間と、その平均を割り出し、比較したものである。まず、規模の大きな作品としては、第8番を筆頭に、第6番、第9番の順に続いている。小規模な作品としては第1番と第3番がほぼ同じ規模で最も演奏所要時間が短い。尤も、この二つのソナタは単一楽章の作品である点を忘れてはならない。楽章数別で見えていくと、第1番と第3番は単楽章制、第4番、第5番、第7番、第8番は三楽章制、そして第2番、第6番、第9番が四楽章制である。三楽章制のソナタでは、第5番、第7番、第4番の順に短く、四楽章性では、第2番、第9番、第6番の順に短い。全ソナタで比較すると、第5番は複楽章制のソナタとしては最も短く、第5番の演奏所要時間は、全楽章合わせても、第8番の第1楽章と同程度である。そして、第8番は全てのソナタの中で最も長大であり、第9番は第8番、第6番に次いで三番目の規模を誇る。それぞれのソナタにおける楽章毎の長さの割合を見てみると、複楽章制を採る7つのソナタにおいては大きく三つに分類することが出来る。第一に、短い第二楽章を持つソナタで、

---

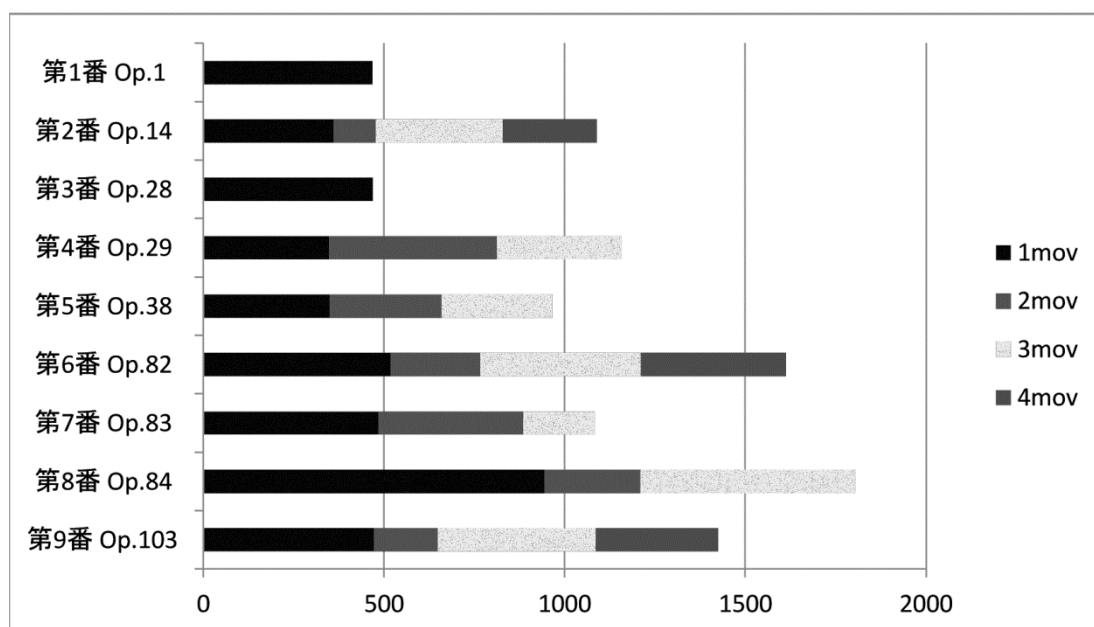
<sup>43</sup> Berman, Boris 1948~ ロシア出身のピアニスト、音楽教師。モスクワ音楽院にてレフ・オポーリンに師事。1979年に渡米し、ブランダイス大学やインディアナ大学ブルーミントン校、エール大学で教鞭を執る。Chandosより、プロコフィエフのピアノ・ソナタとピアノ協奏曲の全曲録音を発表している。

<sup>44</sup> Raekallio, Matti 1954~ フィンランド出身のピアニスト。2007年より、ジュリアード音楽院にて教鞭を執る。Ondineより、プロコフィエフのピアノソナタ全集を発表。

<sup>45</sup> 今回分析に使用した音源については、参考文献の項目を参照されたい。

【資料 1-2-1：プロコフィエフのピアノソナタにおける楽章別演奏所要時間の比較】

	ベルマン	ラエカッリオ	平均	
第1番 Op.1	470	467	468.5	
第2番 Op.14	1086	1091	1088.5	
第3番 Op.28	436	503	469.5	
第4番 Op.29	1149	1166	1157.5	
第5番 Op.38	937	995	966	
第6番 Op.82	1612	1614	1613	
第7番 Op.83	1101	1066	1083.5	
第8番 Op.84	1890	1720	1805	
第9番 Op.103	1472	1376	1424	※単位は「秒」



第2番、第6番、第8番、第9番が当てはまる。これらのソナタにおいては、他の楽章に比べ第二楽章の長さが突出して短い。また第8番以外の4楽章制のソナタでは、1、3、4楽章の長さの差が、2楽章に対するそれと比較するとあまり変わらないことも特徴である。第二は、すべての楽章が同じような長さを持ったソナタで、第4番と第5番が該当する。この二つのソナタは、他の7つのソナタの分布と比較すると、突出して長い楽章が存在せず、ほぼ同じような長さの楽章が3つ並んでいるのが解る。それでも第4番においては第2楽章が最も長い、このように他のどの楽章よりも規模の大きな第2楽章を持つソナタ

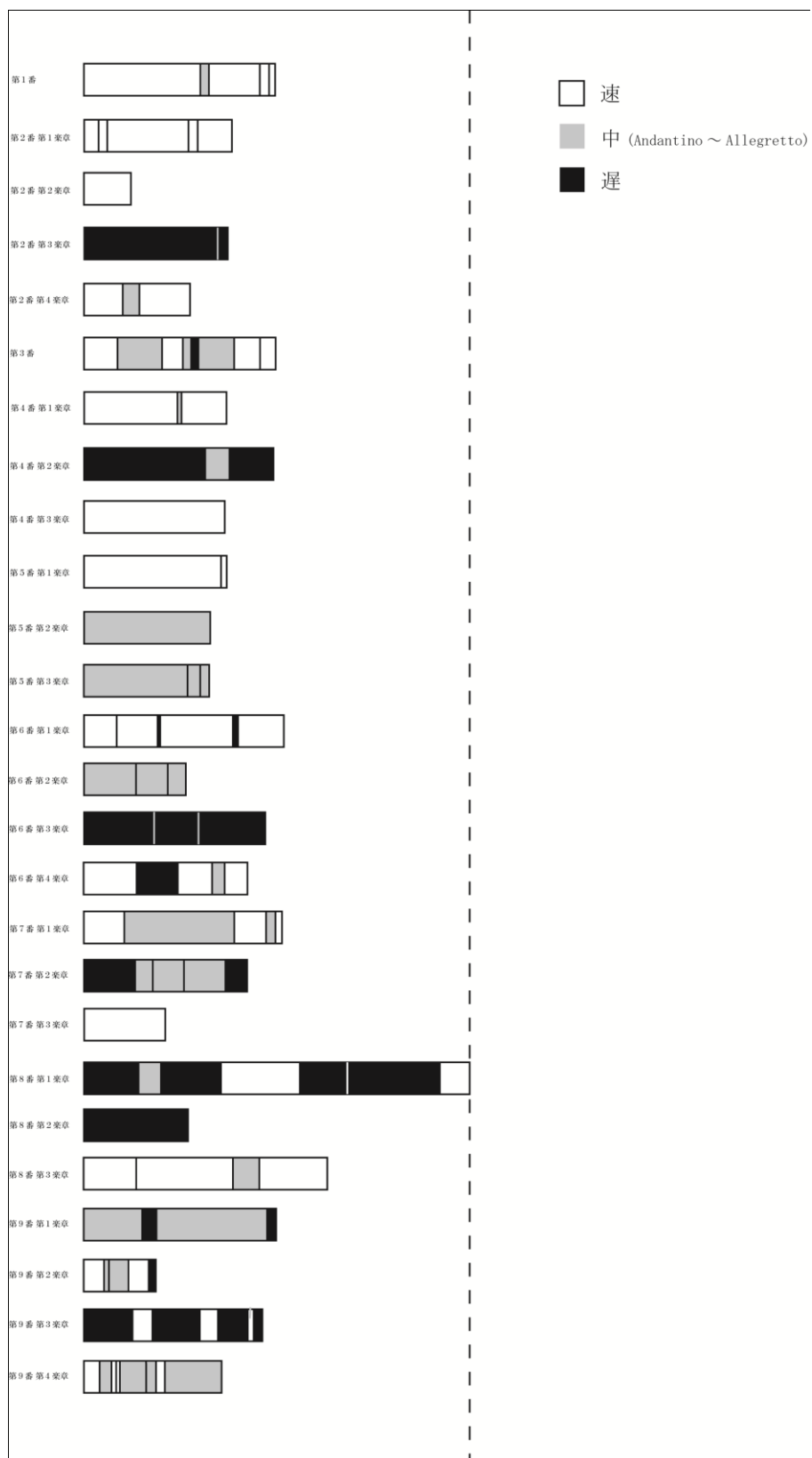
は他にはない。第三は、楽章が進むにつれて規模の小さくなっていくソナタで、これは第7番のみの特質である。

次に、速度表記という観点から考察を行ってみたい。ここでの考察は、各ソナタのそれぞれの楽章が有するテンポ的観点からの特徴の整理を目的とする。資料 1-2-2 は、全ソナタのそれぞれの楽章において、各々の速度表記に演奏者がどれだけの時間をかけて演奏していたかを示したものである。横軸が時間を表し、最も長い第8番第1楽章を基準に、他のソナタの個々の楽章における速度表記それぞれに対する演奏所要時間の分布を相対的に表してみた。前出のベルマンとラエカッリオによる同じ音源で計測を行い、その平均値をもとに図におこしてある。視覚的にわかりやすくするために、速度分布を「速」「中」「遅」の三段階にわけ、それぞれ白、灰、黒に色分けした。この点に関して補足が必要だろう。まず、この三段階の速度分けは、*Andantino*～*Allegretto* を「中」とし、それを基準に相対的に区分けしている。細かい速度表記の記載と全ソナタの分布の比較を同時に一枚に収めることは不可能であったので、視認性を考慮し、資料 1-2-2 では速度分布の色分けのみに留めて、全てのソナタを同一頁に収めてある。細かな速度表記の記述を網羅した資料は、付録として収録したので、あわせてご覧いただければと思う。なお、直接的に速度を指示している表記ではなく、*Piu mosso* や *Meno mosso* といった相対的な指示、そして *tranquillo* や *agitato* といった発想記号による指示については都度筆者が判断、解釈を行っているので、この点の個々の解釈についても、付録にて補足させて頂く。

さて、資料 1-2-2 を眺めてみると、各ソナタの楽章毎の特徴が見えて来る。例えば、第1番と第3番はいずれも単一楽章のソナタでかつ全体の演奏所要時間も大きな差はないが、第1番が専ら *Allegro* を中心とした相対速度変化に終始し、全体が速いテンポ指示でまとめられているのに対し、第3番では *Moderato* に対する *Piu lento* から *Allegro tempestoso* に対する *Poco piu mosso* に至るまで、「遅」「中」「速」すべての速度分布が出現し、より変化の幅が広がっているのがわかる。

複楽章制のソナタでは、表現上のおおよその役割分担が推測出来る。第2番第3楽章、第4番第2楽章、第6番第3楽章、第7番第2楽章、第8番第2楽章、第9番第3楽章は、いわゆる緩徐楽章であり、黒の「遅」の分布の多さがそれを示している。逆に、「短い第二

【資料 1-2-2：各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布】



楽章を持つソナタ」であるところの第2番、第6番、第8番、第9番の第2楽章はいずれもスケルツォ的役割を担っており、それぞれの色がどのような方向性のスケルツォなのかを反映している。第2番では終止速い動きの、トッカータ的なスケルツォ、第6番では中庸の速度表記にのせて現れる細やかなリズムの用い方がやはりスケルツォ的である。第8番においては一見緩徐楽章のようであり、第1楽章と第3楽章にみられる高い緊張感を鑑みると、第2楽章における緩やかな楽想は、緩徐楽章としての役割を担っていると考えられるが、例えば17小節目からの諧謔的な表情などからは、緩やかなスケルツォとしての側面も見出せる。第9番の第2楽章は「速」「中」「遅」バラエティ豊かに登場するが、三部形式におけるA部に相当するAllegro（白）も、B部に相当するAndantino（灰）も、いずれもその旋律はスケルツォの性格を有している。

いずれのソナタにおいても、それぞれの楽章が緩急いずれかの役割を明確にしている中であって、第5番は異質である。第1楽章は白一色、第2楽章、第3楽章は灰一色であり、これは他のどのソナタにも見られない傾向である。更に、速度変化の数を表す縦線を見ても、そのシンプルさは際立っている。

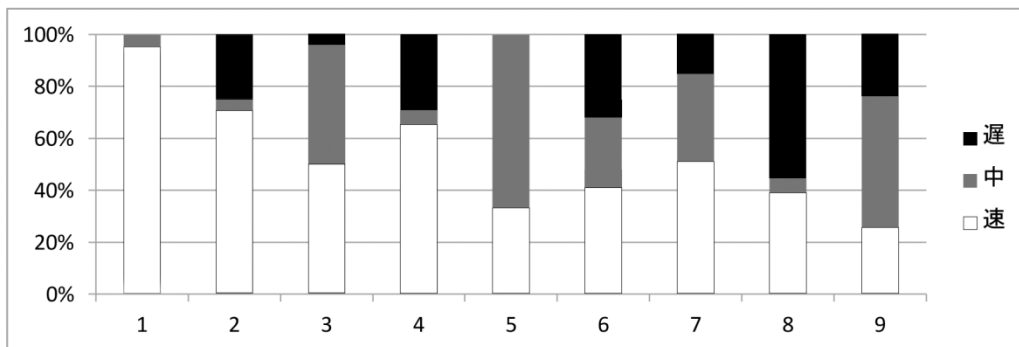
一方、速度変化の頻度という点では、第9番は第5番とは対照的である。曲中の速度変化を表す縦線は、第5番では全楽章通して3本しか無いのに対し、第9番ではその数は20本にも及んでいる。第5番と第9番の作品規模の違いについては先ほど触れたが、しかしながら資料1-2-2における第9番の速度変化の間隔は一様に狭く、つまり頻繁に、あるいは細やかに、速度変化が指定されていることを意味している。

速度表記の分布傾向という視点では、第9番は第5番と同様、その中庸速度表記の優位さが際立っている。第1楽章と終楽章の大部分が灰色で覆われており、このようなソナタは他にはない。資料1-2-3は、各ソナタの各々の楽章における「速」「中」「遅」の時間分布の割合を示したものだが、やはり第5番と第9番の中庸の速度指示の占める割合は突出している。

ここまでの本節での考察を通し、《ピアノソナタ第5番》《ピアノソナタ第9番》について明らかになったことを整理しておこう。まず、第5番は、単一楽章制である第1番や第3番を除くと、全ソナタ中最も演奏所要時間が短い。その短さは、最も長大な第8番と比

【資料 1-2-3：各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布の割合】

		速	中	遅
第1番	Allegro	95.5%	4.5%	0.0%
第2番	Allegro ma non torppo	100.0%	0.0%	0.0%
	Allegro marcato	100.0%	0.0%	0.0%
	Andante	0.0%	0.0%	100.0%
	Vivace	84.4%	15.6%	0.0%
	[Average]	71.1%	3.9%	25.0%
第3番	Allegro tempestoso	49.9%	46.3%	3.8%
第4番	Allegro molto sostenuto	97.2%	2.9%	0.0%
	Andante assai	0.0%	12.8%	87.2%
	Allegro con brio ma non leggiero	100.0%	0.0%	0.0%
	[Average]	65.7%	5.2%	29.1%
第5番	Allegro tranquillo	100.0%	0.0%	0.0%
	Andantino	0.0%	100.0%	0.0%
	Un poco allegretto	0.0%	100.0%	0.0%
	[Average]	33.3%	66.7%	0.0%
第6番	Allegro moderato	96.1%	0.0%	3.9%
	Allegretto	0.0%	100.0%	0.0%
	Tempo di valzer lentissimo	0.0%	0.0%	100.0%
	Vivace	67.1%	7.7%	25.2%
	[Average]	40.8%	26.9%	32.3%
第7番	Allegro inquieto	54.9%	45.1%	0.0%
	Andante calorosa	0.0%	55.3%	44.7%
	Precipitato	100.0%	0.0%	0.0%
	[Average]	51.6%	33.5%	14.9%
第8番	Andante dolce	28.0%	5.7%	66.4%
	Andante sognando	0.0%	0.0%	100.0%
	Vivace	90.9%	9.1%	0.0%
	[Average]	39.6%	4.9%	55.5%
第9番	Allegretto	0.0%	87.9%	12.1%
	Allegro strepitoso	58.4%	33.9%	7.6%
	Andante tranquillo	24.5%	0.0%	75.5%
	Allegro con brio ma non troppo	21.2%	78.9%	0.0%
	[Average]	26.0%	50.2%	23.8%



較すると、第5番の全楽章を合わせても、第8番の1楽章分程しかない。一方で第9番は第8番、第6番に次ぐ3番目の長さで、全ソナタを見渡すとやはり長大な部類に入るといえる。次に、第5番には曲中の速度変化が殆ど見られず、全楽章を通して3回しか、変化の指示は現れない。一方、第9番は対照的に細やかな速度変化がなされ、その数は全楽章合わせて20回にも及ぶ。そして最後に、第5番と第9番両方に共通する特色として、中庸の速度表記の優位さが挙げられる。

### 第3節：「無調的なもの」と「カデンツ」

第5番と第9番の二つのソナタの考察に移る前に、ここで「無調的」という概念について確認しておきたい。プロコフィエフの音楽では、あるまとまった時間において調が明確に定義出来る場合と、そうではない場合がある。調を定義出来ない場合というのは、大きく分けて次の二つの場合であると考えられる。

- 1.) 完全に不協和音の連続で、文字通りあらゆる調の機能と声から逸脱している場合
- 2.) 瞬間瞬間の和音は特定の調に属しているものの、音楽の流れとしてはいずれかの調であると特定できない場合

1.)の場合、例えば次のようなケース<sup>譜例 1-3-1</sup>であるが、文字通り完全に「無調」とであると断言して差し支えないであろう。



【譜例 1-3-1 : 《ピアノソナタ第5番》第3楽章 第129～131小節】

*poco rit.* **Poco meno mosso.**

不協和音の連続で調性が定義できない

問題は2.)の場合である。例えばこのようなケース譜例 1-3-2 であるが、プロコフィエフの音楽では往々にして、一つ一つの和音は協和的でいずれかの調性に属しているような響きであるのに、それを音楽の流れとして聴くと調を特定出来ない場合がある。一つ一つの和音はいずれかの調の和音ではあるものの、流れとしては非機能的だからである。いわば「不定調」とも呼べるこの事象は、完全な無調音楽とは別のものとして考えるべきところである。また、いくつかの調性が同時に奏される「複調」によって、調性が特定出来ない場合もある。一方、本論で重要としているのは、調性からの逸脱の有無、その手法、並びにその結果として演奏者にはどのような影響があるのか、である。よって、文脈上これらの事象を調性音楽からの逸脱という意味でまとめて扱う場合、便宜上「無調的」という言葉を用いることとする。

【譜例 1-3-2 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第31～33小節】

何度も協和的な響きが出現しているのに調性が定まらない

もう一つ、カデンツについても確認しておきたい。カデンツとは、

一定の旋律定型、和声進行、あるいは不協和音の解決に基づいて、楽句、楽章、楽曲を終結すること。また、こうした終結の基礎となっている定型のこと。<sup>46</sup>

であり、調性時代の音楽において、最も完全なカデンツは V → I の進行でバスが属音・主音と進行するものである。その他、さまざまに異なる「終止感」の度合いに基づいて、さまざまなレベルのカデンツに分類して考えることの出来るものであるが、本論としては、どのレベルのカデンツかということよりも、様々な音楽的展開の中で、いつトニックに戻ってくるかという点を重視している。従って、トニックに戻ろうとする一連の動きすべてを「カデンツ」と呼称する事とする。

---

<sup>46</sup> Tilmouth, Michael. 「終止法」、大久保一訳『ニューグローヴ 世界音楽大事典』 東京：講談社、1994年、第8巻、188頁。

## 第2章 二つのソナタの分析

第1章では、プロコフィエフのピアノ作品全体の概観を行い、《ピアノソナタ第5番》と《ピアノソナタ第9番》が、プロコフィエフの人生におけるどのような局面で作曲された作品なのかを考察し、これら二作品の重要性を再確認した。また、作品規模と速度変化という切り口から、両ソナタの持つ特質性についても述べてきた。これらの考察を踏まえ、本章では、これら二つのソナタに対しより詳しく分析を行い、それぞれの作品が持つ特徴についての整理を行う。そして、序文で指摘した「何らかの異質な緊張感」の源泉を探っていきたい。

### 第1節：《ピアノソナタ第5番》 Op. 38

《ピアノソナタ第5番》Op. 38は、プロコフィエフの作品番号付きのピアノソナタとしては、5作目となる。ドイツ・パリ時代とされる1923年の作で、中期の作品としては編曲ものを除けば最も規模の大きなピアノ曲である。プロコフィエフは1918年の祖国出発以降、日本を經由しアメリカやヨーロッパ各地へ活動の場を移していたが、新天地の音楽業界と器用に付き合うことができず、様々な困難に直面していた。本作作曲前年の1922年にはドイツ南部の静かな田舎の村エッタルに移住、1923年にリーナと結婚し、長男スヴァトスラフが誕生、10月には本拠をパリに移し、翌1924年には母親が死去している。初演は1924年3月9日、パリにて自身のピアノで行われた。

プロコフィエフの自伝では、本作に関する記述として次のようなものが見受けられる。

だが、全体的に第五番のピアノ・ソナタ、五重奏曲、そして交響曲第二番、

《風刺》から《スキタイ組曲》、そして《彼らは七人》は、わたしの作品の中で最も半音階的な作品である。これはパリの雰囲気複雑なパターンと不協和音を許容していた影響で、それが私の複雑な思考への好みを進展させた。

47

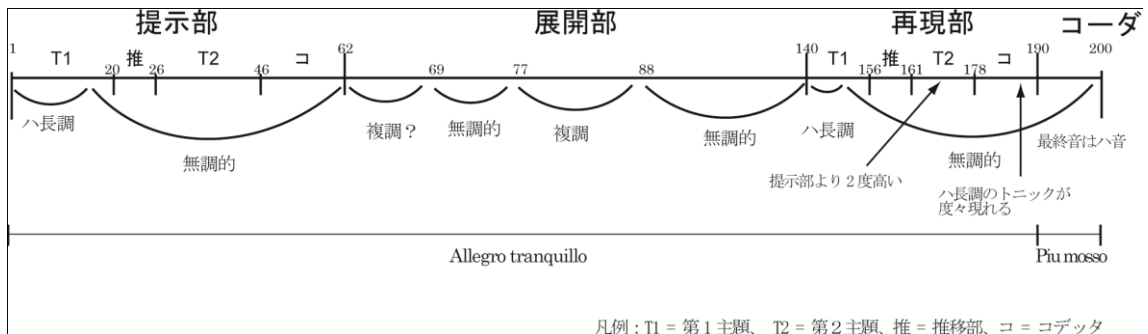
ここで指摘されているとおり、本ソナタは、冒頭部分のシンプルで綺麗な楽想とは裏腹に、展開部分においては多分にクロマティックな要素が現れる。まずは本作を概観してみよう。

## 1. 作品概観

### 第1楽章

Allegro tranquillo、4分の4拍子、ハ長調。ソナタ形式。冒頭提示部第1主題は、リズム変化の穏やかな歌謡風のもので、右手で旋律と内声部、左手で和音による伴奏という三層構造を持つ。図 2-1-1

【図 2-1-1 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章】



9 小節目より左手の和音は分散され、八分音符のリズムに乗せて自由に動くようになる。16 小節目まではいずれかの調の和声と判断できるような協和的響きで進むものの、17 小節目より内声にクロマティックな動きが現れ、以後半音進行が目立つようになり響きも不協和なものへと変わっていく。同時に、調性もハ長調から逸脱し、特定が難しくなっていく。19 小節目にて低音部オクターヴによるユニゾンが現れ推移へと入る。右手は途中でトリルに分岐し、謎かけのような短いパッセージを形成。2 度繰り返した後、*un poco penseroso* で単旋律となり、26 小節目よりすぐさま第 2 主題へ移る。左手の単旋律の動き（時折右手での補助あり）に乗せて旋律が和音の形で現れる。ハ長調の調性感が比較的明瞭な第 1 主題と比べると、第 2 主題は不協和な響きが多く不定調となっているが、全体的に *p* に支配された静かな楽想は共通している。テヌート、スタッカート の指示はフレーズを何かの文章のように仕立て上げ、発想記号には *narrante*（朗読風に）との指示が見られる。46 小節目よりコデッタへ。ここからは右手が分散和音のパッセージを八分音符主体で絶え間なく奏で、バスとソプラノが呼応しながら進むという 3 声のポリフォニー構造をとる。ここも、調性の特定は難しい。53 小節目で第 1 主題後の推移に見られたユニゾンのパッセージが再び現れ、第 2 主題直前の単旋律のパッセージを再度なぞらえながら消えるように提示部を結ぶ。

62 小節目より展開部に入る。テヌート付きの四分音符による旋律線は、提示部第 1 主題の拡大である。*mf* という控えめなデュナーミク指示ながら、3 拍の無音の後に唐突に単旋律で登場することにより十分なインパクトを持っている。ここでの調性は、先行する左手がイ長調、1 小節遅れて始まる右手がニ長調の複調とも考えられるが、一方で第 7 音を伴ったニ長調のトニックとも解釈可能である。69 小節目より不定調の響きへ入った後、77 小節目より左手に和音とその分散音によるリズムカルなパッセージが現れ、第 1 主題が行進曲風に展開される。ここでは、一方の手がホ長調、もう一方の手が変ロ長調の複調を成しており、3, 4, 4 小節目単位で調が左右入れ替わっている。続く 89 小節目からの *f* による不協和的な走句を経て、95 小節目より今度は第 2 主題が登場。提示部と違い *f* で奏される。左手の伴奏形は単旋律だが短い *crescendo*、*diminuendo* がしつこく繰り返され、旋律にまわりつくような印象を与える。112 小節目の *ff* をもってクライマックスに入り、声部の

厚みや和音による同時発音数、そしてアクセントの有無によって、*ff*の中でも更に強弱の波を感じさせる。124小節目の右手 *ff*、左手 *f*の指示は、両方の手を *ff*で奏するのとは明らかに違った響きをもたらしており、プロコフィエフによるデュナーミク指示への繊細な心配りを感じさせる。このことは、フレーズの変わり目ごとに、たとえ強さが変わっていても執拗に同じデュナーミク指示を書きこんでいることから窺える。136小節目から声部は単旋律となり、*diminuendo* によって急速に音は弱まり、再現部へ向かう。展開部全体として、提示部冒頭に見られた様な、右手によるソプラノの旋律と内声部、そして左手による伴奏という三層構造をとる。ポリフォニー処理の観点からは、2声、3声、4声と頻繁に入れ替わっており、その時その時の響きの要求によって声部の厚みを自由に変えている印象を受ける。

140小節目より再現部となる。しばらくは提示部をそのままなぞらえるが、146小節目より変化。目まぐるしく調性感の変わる右手に対し、左手は2小節半のニ長調に1小節半のヘ長調という組み合わせで、複調により不協和な響きをもたらされている。154小節目からは内声にもクロマティックな動きが現れ、2拍目と4拍目のアクセントの繰り返しが印象深い。156小節目より推移に入るが、提示部の時と違いここではユニゾンの形はとらず、長さも4小節に短縮されている。161小節目より第2主題だが、提示部での *p* に対し、ここでは *pp* が指示されている。178小節目よりコデッタに入る。ここは提示部同様分散和音主体である。187小節目より、20小節目に登場したトリルを彷彿とさせるような短いトリルが4回現れ、*ritardando* の後フェルマータで流れが中断される。

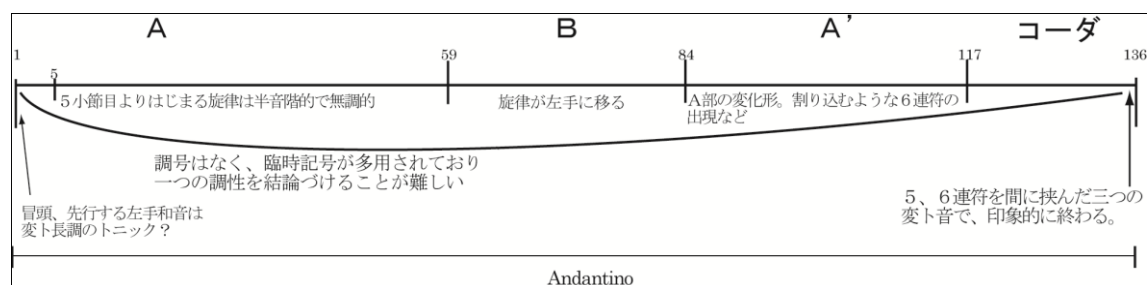
すぐさま *Piu mosso* でコーダに突入。これまでの三層構造を踏襲しているが、バスの動きが内声とほぼ同じくらい細やかになっており、さらにクロマティック進行が不規則に織り込まれていることもあって、技術的に第1楽章の中で最も弾きにくい。調性の特定が難しいまま、ギリギリまで不協和な響きが続くが、最後の四分音符で突然ハ調のトニックの空虚5度となり、アクセントの付いたこの音によって断ち切るように第1楽章を終える。

調性という視点でここまでの考察を振り返ると、第1楽章において明確な調性の定義が可能な場所は、提示部及び再現部における第1主題冒頭からの数小節のみということになる。他の部分では、複調や不定調を含む無調的な進行が随所に見受けられる。

## 第2楽章

Andantino、8分の3拍子、三部形式。調号の上ではハ長調もしくはイ短調だが、臨時記号の多用によって調性が短いスパンで目まぐるしく変わっているため、全体として一つの調性を定義づける事は難しい。図2-1-2 冒頭音と最終音は変ト音（または変ト音を根音に持つ和音）で統一されている。

【図2-1-2 : 《ピアノソナタ第5番》第2楽章】



前打音を伴った変ト長調トニックの和音の連打を序奏に A 部が始まるが、以後この和音連打は、A 部全体を通して反復される。5 小節目より単旋律で主題が出現するが、その動きはクロマティック的で無調的。旋律はずっと右手が受け持つものの、合いの手のように八分音符の和音や十六分音符のパスセージが、同じく右手に現れる。*p* の指示による密やかな楽想は次第に大きくなってゆき、21 小節目 *f* をもって頂点となる。ここではオクターヴ前打音の後、更に 1 オクターヴ下に音を加えるという 2 オクターヴによるユニゾンが現れ、ペダルの使用を前提としていると思われるが、音を楽譜通りに持続させつつ響きを綺麗なものとするには、ペダルのタイミングに対しシビアなコントロールが要求される。37 小節目よりデュナーミクは *mp* に落ち、今度は上声が一拍遅れでかつ前打音を含むユニゾンの形で主題が出現。以後は初めのスタイルを踏襲する形で合いの手を入れながら主題は展開される。

59 小節目より B 部に入るが、ここも不定調の響きを持つ。A 部と違い、B 部では旋律は主に左手が担い、右手は左手を補っているが、全体に左手に対し並行的な動きをとる。レ

ガートを伴った旋律線に対し、66小節目や73小節目ではA部の時と同じように、スタッカート付き八分音符の和音によって合いの手が入るが、ここでは前打音を伴う。75小節目で旋律線が右手に移り、2小節の間だけ *f* となるが、すぐに *diminuendo* して80小節目で *p* に戻る。

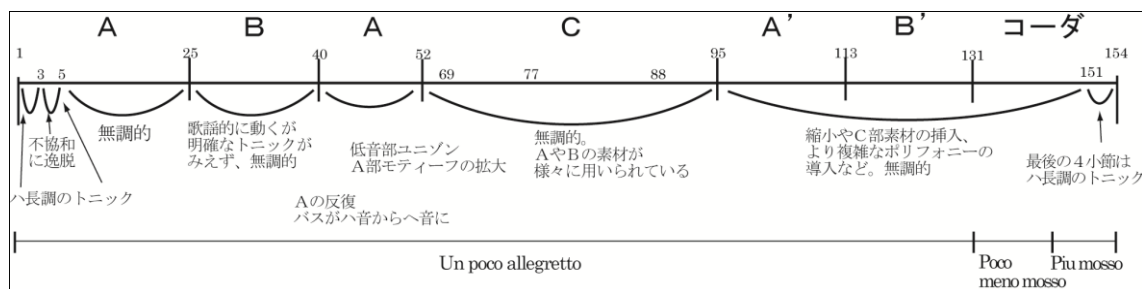
84小節目よりA部に戻るが、ここでは3拍目の裏側に *mf* と *diminuendo* を伴った6連符が割り込むように毎小節現れ、更に左手の和音も3拍目が十六分音符に変化している。92小節目より本来のA部の形に戻るが、合いの手の音形が若干変化し、また21小節目に現れたようなオクターヴによる前打音の形はここでは現れない。

117小節目でB部のモチーフが和音による音の厚みを伴って現れ、コーダに入る。125小節目より重変ホ音とへ音が様々な音域に現れるが、それらは124小節目のペダル指示によって一つの響きに溶けあわされる。ペダルをあげる指示が見当たらないが、左手の変ロ、変二、変ト音による和音の持続具合から、少なくとも129小節目までの6小節の間は踏み続けるのが妥当なのではないかと筆者は考える。このあと最後まで明確な調性感を持たないまま、5連符、6連符を間に挟んだ三つの変ト音で、楽章を閉じる。

### 第3楽章

Un poco allegretto、4分の4拍子、ハ長調。ABACAB コーダの形をとるロンドソナタ形式だが、最後のABは規模の縮小やC部要素の挿入、より複雑なポリフォニーの導入など、かなり自由に扱われている。図2-1-3

【図2-1-3 : 《ピアノソナタ第5番》第3楽章】





1 小節目から始まるロンド主題はハ調の空虚 5 度を形成しており、第 2 楽章から一転して明瞭な調性感を有する<sup>48</sup>。だが、3、4 小節目においては不協和な響きに離脱、その後 5 小節目で再びハ長調のトニックに回帰するが、すぐにまた調性感から逸脱する。デュナーミク指示は *p* が主体だが、テヌートやスタッカート、アクセント、スラーなどの多彩な指示、そして細やかなリズム変化が相まり、静かな曲想ながら表情は非常に豊か。9 小節目で *pp* となるが同時発音数は増え、高い緊張感と鬱屈したような表情が演出される。これに対し 14 小節目での *mf* と同時発音数 2 の箇所によって鬱屈が解放され、コントラストを形成している。19 小節目からは右手に十六分音符のパッセージが現れるが、ここは極めてクロマティック的。音域が上がっていくにつれ、デュナーミク指示も *f* へと向かっている。

25 小節目アウフタクトより B 部へ。*f espresso* の主題は、旋律の動きの点で A 部主題より幾分歌謡的なものの、明確なトニックがみえず調性感はより薄い。29 小節目で再び *f espresso* の指示があり、この楽想へのプロコフィエフの強い意志を感じる。更に 31 小節目では *ff* となり、A 部の *p* 中心のデュナーミク指示との対比がみられる。

40 小節目にて再び A 部へ。はじめは型どおりに反復されるが、47 小節目のリズム変化から逸脱し、A 部を終息に導く。

52 小節目アウフタクトより C 部となるが、ここでは A 部 B 部で用いられた主題が素材として用いられており、さながらソナタの展開部の様相を呈する。調性感は乏しく、無調的である。切り出しの 52 小節目低音部ユニゾン は A 部 3 小節目のモチーフの拡大。63 小節目からの 4 声ポリフォニーの旋律になっているのは B 部の主題の拡大である。73 小節目まではクロマティックな動きをふんだんに含んだポリフォニー処理により重厚かつ不協和音の多い複雑な響きに満たされているが、74 小節目よりリズムが四分音符と八分音符に整理され、かつ分散和音主体の伴奏に変わるためより明瞭な響きとなる。82 小節目からのパッセージは半音進行の多い十六分音符のパッセージが加わり、さらに各声部が絡み合う様に動く為に、指に馴染みにくく演奏難度は高い。

90 小節目からの *p dolce* による瞑想的な走句を経て、95 小節目より再度 A 部へ。ただし

---

<sup>48</sup> ただし、ここでは第 3 音を欠いているので、ハ長調かハ短調かの区別はつかない。

冒頭からのリフレインではなく初めの A 部 9 小節目にあたる部分からはじまり、全体の規模は短縮されている。更に 99~101 小節、および 105 小節~107 小節においては C 部の動きも挟み込まれており、かなり自由に扱われている。

この傾向は 113 小節目からはじまる B 部においても同じで、ここではポリフォニー処理により様々な音高にモチーフが繰り返し現れる。非常に多くの臨時記号が用いられ、全声部にわたり半音進行の動きが度々現れ、更にリズムも複雑化する。細かな発想記号やデュナーミク指示、アクセント、スラー、テヌートの出現など、これまでのどの部よりも変化が忙しい。

128 小節目より不協和な響きは次第に増してゆき、131 小節目の *Poco meno mosso*, *ff* をもってコーダに突入する。左手の二種類の重音反復に乗せて、A 部主題のモチーフが和音を伴って力強く示される。その響きは不協和なものだが、左手の伴奏形が同じ和声で持続するため、138 小節目までは一つの和声として感じられる。139 小節目で突然 *pp* となる。ここではハ音を保持したまま前打音付きでオクターヴにまたがる和音を繰り返さなければならぬため、音の多さと相俟って音色に対する高いコントロール能力を要求される。143 小節目で *Piu mosso* となり、A 部 3 小節目のモチーフのリズム縮小形が十六分音符に縮小され様々な開始音から繰り返し現れる。そこへ八分音符の重音が絡み合う様に交差するため、極めて弾きにくい。更に、147 小節目や 150 小節目に現れる前打音も、短い音価のフレーズ最終音に、流れに逆行するように入れられており、この様な複雑な動きにより、コーダ全体の難易度が非常に高くなっている。151 小節目でこれらの走句を抜けると、あとは *p* の中で A 部冒頭モチーフがリズム縮小の形で現れる。95 小節目から 150 小節目までは、ところどころで協和的な響きを感じる瞬間はあるもののそれらは機能的ではなく、全体としては不協和音が優勢で無調的であったが、最後の 4 小節間は最終音までハ長調のトニックに収まったまま進行し、静かに全曲を閉じる。

ここまで見てきたとおり、本ソナタは、要所要所で明確な調性を示唆するような機能的な和声提示が見受けられるものの、全体として、極めて強い不定調的、無調的指向を有している。次節では、プロコフィエフが追求した彼なりの無調的書法について考えてみたい。

## 2. 逸脱の連鎖

筆者は本ソナタにおいて、プロコフィエフ作品に従来みられた作曲語法を拡大した、いわば「逸脱の連鎖」とも呼ぶべき書法を指摘したい。

ここで問題としている、プロコフィエフ作品における従来の作曲語法とは、ある調性のトニックから始まり、やがて不協和音の連続によって、あるいは不定調の出現によって楽想が無調の様相を帯びた後、再びある調性のトニックに回帰する語法である。ここではピアノソナタ第2番第4楽章 35～52 小節部分を例に挙げるが、このような、調性的あるいは協和音的な響きから、不協和音の連続、つまり無調的響きへ逸脱し、再び調性的あるいは協和音的な響きに戻るとい手法（以下便宜的に「逸脱の書法」と呼ぶ）は、プロコフィエフ作品にあつては枚挙に遑がない。譜例 2-1-4

【譜例 2-1-4 : 《ピアノソナタ第2番》第4楽章 第35～52小節】

The musical score consists of four systems of piano music. The first system shows a transition from a half-note chord to a half-note chord, with a circled annotation 'ハ長調のトニック' (Major tonic) and an arrow pointing right. The second system shows a sequence of chords with a circled annotation '不協和な響きへ逸脱' (Dissonance to escape) and an arrow pointing right. The third system shows a sequence of chords with a circled annotation 'ニ長調のトニック' (Minor tonic) and an arrow pointing right. The fourth system shows a sequence of chords with a circled annotation '不協和な響きへ逸脱' (Dissonance to escape) and an arrow pointing right, followed by a circled annotation 'ハ長調に戻る' (Return to major) and an arrow pointing right.

この「逸脱の書法」という観点から本ソナタを眺めると、無調的な響きの形成にあたりこの書法が大きく関わっている事がわかる。例えば、不協和な響きが目立ち始める第1楽章 20小節目から 60小節目(推移部から提示部の終わりまでに該当する)を眺めてみよう。響きの上では無調的楽想が続く箇所だが、一方で節目のような様相を呈する場所がある。34小節目、そして同じ音形となる 45小節目の挿入句<sup>譜例 2-1-5</sup>である。この挿入句は、推移部の初めである 20~21小節目のモチーフの縮小形であるが、仮に、1拍目の右手が奏する和音の一番下の音を二度変移させるとどうなるか。つまり「ロ音-ホ音-イ音」を「ハ音-ホ音-イ音」とすると、この小節は完全にイ短調の響きとなる。

【譜例 2-1-5 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第34小節】

右手側一番下の音を  
上へ二度変移させると...

イ短調のトニックの響きになる

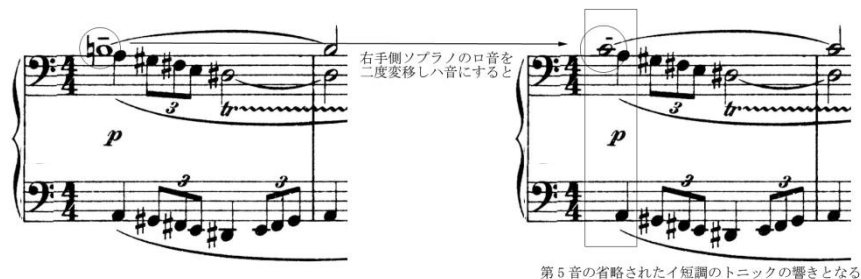
20小節目の推移部冒頭和音にも同じ事がいえるし<sup>譜例 2-1-6</sup>、53小節目についてもソプラノのロ音をハ音に置き換えると同じことが起こる。<sup>譜例 2-1-7</sup>そして 60小節目の最後の響きはイ音のみである。<sup>譜例 2-1-8</sup>

【譜例 2-1-6 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第20~21小節】

右手側の最低音を  
上に二度変移させると...

イ短調のトニックの響きになる

【譜例 2-1-7 : 《ピアノソナタ第 5 番》第 1 楽章 第 53 小節】



第 5 音の省略されたイ短調のトニックの響きとなる

【譜例 2-1-8 : 《ピアノソナタ第 5 番》第 1 楽章 第 59~61 小節】



提示部最後の響きはイ音のみとなる。

これらを総合して見えてくる姿は、まさしく「逸脱の書法」そのものではないだろうか。イ短調トニックの第 3 音ハ音を欠き、短二度下の口音を非和声音としてぶつける事で、従来の書法によりながらトニックとしての響きを薄め、すなわち協和音への回帰の感覚を薄め、あたかも不協和的部分だけが連続して聞こえてくるように感じる。次に、展開部冒頭から複調部分に入るまでの 62 小節目から 75 小節目を考えてみよう。62 小節目から 64 小節目にかけては左手イ長調、右手ニ長調の複調とも考えられるが、第 7 音を伴ったニ長調のトニックとも解釈出来る。そして、72 小節目と 73 小節目の間に嬰ト短調のトニックを和声に持つ何がしかの楽句を挟み込むと、73 小節目は主音である嬰ト音の異名同音、変イ音から派生した不協和音への逸脱という流れになり、結果、従来の「逸脱の書法」に沿った展開となる。譜例 2-1-9 これは逆に考えれば、62 小節目から 64 小節目にかけては第 7 音をバスに置く事でトニックの機能感覚を弱め譜例 2-1-10、72 小節目から 73 小節目では本来なら書いていたであろうトニックを省略する事で、長い不協和音的部分を生み出しているという可能性もあるのではないかという事である。

【譜例 2-1-9 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第71~73小節】



72小節目と73小節目の間に嬰ト短調のトニックを挿入し、嬰ト音から異名同音として変イ音を導き出して先に繋ぐと従来のプロコフィエフ作品で馴染み深い展開に…

【譜例 2-1-10 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第62~64小節】



第7音をバスに置く事でトニックの機能感覚が弱まっている

第7音を伴った二長調のトニックとも解釈できる

第2楽章に目を向けてみよう。B部を成す59小節目から83小節目において、59、63、69小節目ではホ短調の、67小節目ではヘ短調のトニックが鳴り、不協和的楽句がその間を縫っている 譜例 2-1-11。

【譜例 2-1-11 : 《ピアノソナタ第5番》第2楽章 第59~60小節 (上)、及び 67~68小節 (下)】



ホ短調のトニックとして三和音が3つとも鳴る瞬間は2拍目前半のみで、一瞬で過ぎてしまう



ただ、三和音としてしっかりと構成される瞬間が各々の小節における2拍目の前半のみで、一瞬で過ぎ去ってしまう為に、主和音としての響きを聴覚で認知する事は難しくなっており、それによって確たる調性を認知しにくい無調的な響きが長く聞こえてくるように感じる。 65～67小節、73～74小節においてもヘ短調、ホ短調それぞれのトニックが鳴っているが、ここでは第3音に増二度上の音が付加され、その付加音に対して前打音が増している為にこちらの付加音の方が第3音より存在感が増している為に、やはりトニックと認知しにくくなっている。 譜例 2-1-12

【譜例 2-1-12 : 《ピアノソナタ第5番》第2楽章 第65～66小節(上)、及び73～74小節(下)】

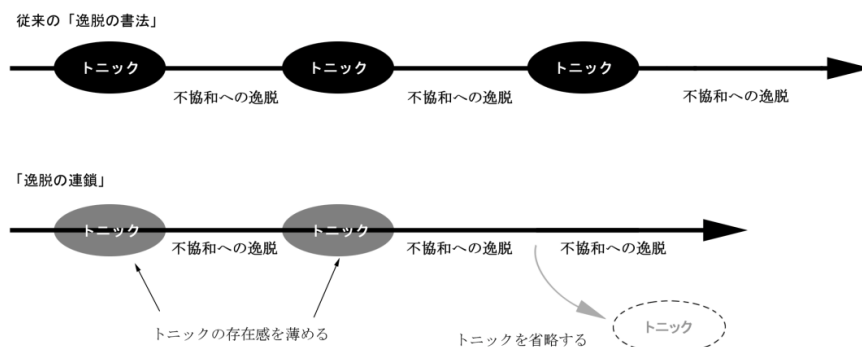
ソプラノにある第3音に増二度上の音が付加され  
その付加音に対して前打音が増しており  
結果付加音の存在感が第3音より増し  
トニックと認知しにくくなっている

第3楽章においては、第3音や第5音の省略によって(1、5、19、40、108、151～154小節目)、あるいは第7音の付加によって(11、36、50、97)、機能を弱められたトニックの姿が、不協和的楽句の中で度々確認可能である。 譜例 2-1-13

【譜例 2-1-13 : 《ピアノソナタ第5番》第2楽章 第65～66小節(上)、及び73～74小節(下)】

ここまでをまとめると、プロコフィエフは従来の「逸脱の書法」の協和音回帰部分の存在感を薄める事で、あるいは従来であればトニックに回帰していたであろう場所を省略する事で、我々に逸脱部分があたかも繋がって聞こえるように感じさせているのではないかと、という仮説が浮かんでくる。図 2-1-14 言い換えると、「逸脱の書法」の拡張によって「逸脱の連鎖」が起こっているという仮説である。無調的瞬間は瞬間ではなくなり、その結果、我々には特定の調への帰属から強く逸脱した作品として聞こえてくるのではないだろうか。これこそが、プロコフィエフが本ソナタで目指した、従来の語法に根ざした彼なりのモダニズムの一つ、すなわち調性からの決別を目指した表現法の一つなのではないだろうか。

【図 2-1-14 : 「逸脱の書法」と「逸脱の連鎖」の概念図】





### 3. 縦の響き

筆者が本ソナタを演奏した際に強く感じた難しさがある。それは、縦の響きにおける最上のバランスを取り続ける事の難しさである。本節ではこの点について考察を行ってみたい。

縦の響きとは、いくつかのまとまった音が同時に鳴っている時の、音楽の進行上の瞬間瞬間における、低音から高音までのそれぞれの音の強さのバランスを指す。演奏の現場では、縦の響きが音響表現上最良のものになるよう注意を払う事を、「縦の響きを聴く」あるいは「倍音を活かす」などと表現するが、いかなる時代のいかなる様式による作品であっても、常に関心を払わなければならない、ピアノ演奏上の重要なファクターの一つである。

この「縦の響きを聴く」というアプローチに際し、筆者は第1番から第4番までのどのソナタにも増して、この第5番におけるコントロールの難しさを感じさせられた。その理由として、以下の4点が考えられる。

#### a) 和声リズムの速さ

縦の響きのコントロールが最も難しいと筆者が感じた箇所は、第1楽章冒頭である。この部分では、左手で和音、ないしは単音によって新たな音を出すたびに（それがたとえ同音であっても）、または3小節目のように左手は音を打鍵したままでも右手の和声に変化するたびに、新たな縦の響きを模索する必要性に迫られる。その数は1小節目から8小節目までにおいて一小節あたり平均2.9回にもおよび、開始直後から平均1.4拍弱という短いスパンで次々と縦の響きを模索しなければならない事を示している。<sup>譜例 2-1-15</sup> 本楽章出だしの十六分音符によるアウフタクトも決して弾きやすい音型ではなく、右手親指、人差し指を多用する八分音符主体の内声の存在も、冒頭部分のコントロールの難しさに拍車をかけている。また他の部分においても、全体的に和声の変化がめまぐるしく、その分、短いスパンでの縦の響きの再模索を要求される。和声リズムが速いということについては、戦争ソナタとは対照的である。

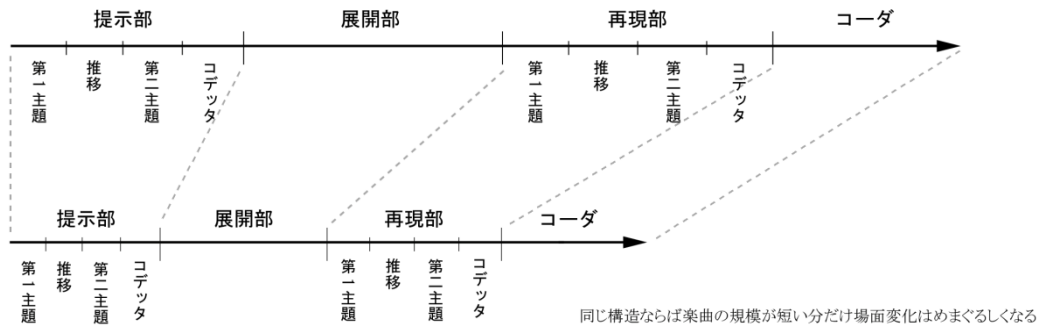
【譜例 2-1-15 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第1~8小節】

1小節あたりの和声変化の平均回数 :  $(2+2+4+4+3+2+4+2) \div 8 \approx 2.9$ 回  
 4拍子なので、 $4 \div 2.9 \approx$  (平均) 1.4拍間隔で和声が変わっていることになる

b) 形式的密度の濃さ

第1章第2節で触れたとおり、本ソナタは複楽章制を採るソナタとしては最も演奏所要時間が短く、つまり作品規模が小さい。その一方で、第1楽章のソナタ形式、第2楽章の三部形式、第3楽章のロンドソナタ形式と、形の上では他のソナタに比べ特に短縮はされていない。ということはつまり、個々の形式上の「部」が短いことを意味し、またそれぞれの「部」における変化の密度が濃い事を意味する<sup>図 2-1-16</sup>。場面変化のめまぐるしい時間感覚の中で、様々な一瞬の変化の移り変わりを、最高のバランス感覚を見失わずに弾き続けるということは、やはり容易ではない。

【譜例 2-1-16】



c) 音の少なさ

全体的にプロコフィエフのピアノ作品においては、ラフマニノフやスクリャービンのそれと比べて、同時に鳴る音の数が少ない。そして、少ない音で広い音域をカバーしようとする、必然的に音と音の縦の間隔が開いた、空虚な和音が多用される事となる。そうになると、縦の響きに対する感覚の善し悪しに対し、いわゆる「ごまかし」が利きにくくなり、縦の響きに対して、より繊細で敏感な感覚が求められる事となる。

d) 中庸の速さの下でのコントロールの難しさ

第1章第2節で触れた通り、本ソナタは第9番と並んで中庸の速度指示の占める割合が非常に多い。中庸とは難しいもので、慎重になりすぎても慌てすぎても中庸の感覚は壊れてしまう。短い中で行われる選び抜かれた音によるめまぐるしい和声変化を、速さや遅さに頼らずに最高の縦の響きのもとで行うには、かなり高度なバランス感覚を求められる。

#### 4. オクターヴやユニゾンの使い方

本ソナタでは、第1番から第4番までのソナタと比べ、左右それぞれにおけるオクターヴ形成の頻度が低い。実際の演奏を通した所感としては、むしろ意図的にオクターヴ形成を抑えているのではないかという印象を受けた。オクターヴ形成を避けるということは、特定の音、ないし声部の流れの強調を回避するということでもある。この事は、前述の無調的傾向における「逸脱の連鎖」の手法と深く関わりがあると思われる。和声進行上の拠り所となるような特定の音の動きを極力目立たなくさせる手法は、移ろいやすい楽想を提示する事に繋がり、その事は前項で指摘したような無調的部分を連鎖させる事象と相性が良いからである。いずれにせよ、本ソナタにおける、宙に浮いたような捕らえ所の薄い楽想は、オクターヴの頻度の少なさが、少なからず影響していると言えよう。

本ソナタにおいてオクターヴが全く登場しないかという点、もちろんそのようなことは無い。すべての楽章において、いくつかのオクターヴの出現が確認可能である。それらは、オクターヴ形成の頻度の少ない本ソナタにあって、プロコフィエフの特別な意図の下に用いられているのではないだろうか。ここでは、それぞれの声部の音の進行上偶発的にオクターヴを形成しているようなケースではなく、ある種の到達点としての意図的なオクターヴの出現、またはオクターヴによるユニゾンが見受けられるケースについて考察したい。第1楽章においては、20小節目における推移の始まりの部分に最初のオクターヴによるユニゾンが見られる。譜例 2-1-17 それまで四つないしは三つの声部で動いていた音楽の流れが、

【譜例 2-1-17 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第18~21小節】

4つの声部はやがて2つに減り、デユナーミクもpとなる。更に音域も下がり、明瞭な響きが難しくなってもなお感じさせられる強い存在感は、ユニゾン奏法の持つ強い緊張感によるもの

ふたつのイ音からはじまるユニゾンをもって、突如2つに減らされる。ピアノという楽器において、低い音域は比較的明瞭な響きを生み出しにくいものである。さらにデュナーミク指示は *p* で、このことも聴き手への伝達という観点からは不利に思える。にもかかわらず、20小節目から感じさせられる強い存在感は、ユニゾンという強い緊張感を持つ奏法によるものである。ここでは、機能和声に則った、例えばカデンツというような手法には頼らず、専ら音程の響きという要素のみで、推移部の入り口を聴き手に印象づけていると考える事が出来る。52~56小節のユニゾンもまた、同じ狙いに基づいた反復と考えられよう。

一方、110~112小節目の右手に出現する和音群にも、外側の2音によるオクターヴ進行を認める事が出来る譜例 2-1-18が、ここでの用いられ方は前述のものとは少し違う。ここは、展開部のクライマックスの始まる部分であり、右手声部の厚みの増加と、*ff*に至るデュナーミクの強化の両効果により、緊迫感を盛り上げる事に主眼が置かれている。

【譜例 2-1-18 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第109~112小節】

同時発音数2

同時発音数6

オクターヴ  
内声部(灰色線)にも別のオクターヴが

音数の増加、デュナーミクの強化、オクターヴの類出が一緒になって楽想を盛り上げている。  
このような形でのオクターヴの用い方は、オーソドックスなものであると考える事が出来る。

このようなオクターヴの用い方は、むしろこれまでのプロコフィエフのソナタでも度々見られるような、厚みによる音色の変化、そして緊張感の増加を狙った、オーソドックスなものである考えられる。しかしながら、同じ *ff* の領域でも、続く 124小節4拍目のユニゾン譜例 2-1-19は違う。ここから 138小節目までこそ、クライマックスが最高潮に達する場所なのだが、ここでプロコフィエフは音数を2音に絞り、右手に *ff* 左手に *f* という別々のデュナーミク指示を与えている。概観ではここで独特の響きが得られていると指摘したが、ユニゾンのもつ緊張感という観点から見ると、響きの変化だけでは無いことが読み取れる。

【譜例 2-1-19 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第123～126小節】

8音 → 2音

これまでの全体が任だったデューナーミク指示が左右別々のものになり、物理的な音の強さは左手の分だけ弱まっているが…

*sonoramente*

ff

オクターヴのユニゾンの持つ緊張感をクライマックスが最高潮に達する場所の入り口用いている。

それまでの激しい和声や目まぐるしい音の動きと対等に、オクターヴのユニゾンの持つ緊張感を、プロコフィエフは用いているのである。

175～178小節の右手和音群に見られるオクターヴ、および185～186小節の左手和音群のオクターヴは、厚みの増加による音色の変化、および緊張感の増加を狙っていると考えられる。また、ユニゾンではないが、第1楽章最終音にみられる三つのハ音オクターヴも、それまでの不明瞭な和声の動きの連続から、突然視界が開けたような効果をもたらしており、最終音を印象深いものとしている。

第2楽章では、「変ハ→変ロ→イ」というテーマの動きに即した部分で、オクターヴの形成が目立つ(20～23小節目、28～30小節目、37～39小節目、107～109小節)。その一方、117～118小節目の右手和音群内、および124～129小節目にみられる左右のオクターヴユニゾン(譜例 2-1-20)は、テーマの形ではないが、前者はコーダの入り口を、後者は楽章最後部分における印象深い音の層を提示しており、これらの場所において特に聴き手の注意を引きたいという作曲者の強い意図を感じる。

第3楽章では、52小節目アウフタクト(譜例 2-1-21)より左右のユニゾンが見受けられる。C部の導入を担うこの部分での突然のユニゾンの出現は、同じ *p* というデューナーミクの中であって、状況が一変したことを聴き手に印象づけるだけの強いインパクトをもつ。このインパクトの源泉も、紛れもなくユニゾンのもつ強い緊張感によるものである。81小節目右手に現れるオクターヴも、経過的に用いられているものの、ハ音の連打に緊張感を添えており、やはりユニゾンの緊張感を効果的に用いている箇所と考えられる。107小節目右手の和音、126小節目左手、および131小節目からのコーダにおける右手の和音群にみられるオ

【譜例 2-1-20 : 《ピアノソナタ第 5 番》第 2 楽章 第 112~136 小節】

このよりコーダ

*dim.* *p* *mf*

コーダの入り口で聴き手の注意を引く為にユニゾンの緊張感を用いている

*p subito* *pp*

オクターヴのユニゾンを用いて楽章最後部における印象深い音の層を提示

*mp* *m. s.* *pp*

1 3 5

【譜例 2-1-21 : 《ピアノソナタ第 5 番》第 1 楽章 第 49~53 小節】

このより C 部

*p* *p*

C 部の導入にオクターヴによるユニゾンが出現。  
p という弱いデナームク指示の中であって、状況が一変したことを印象付けるだけの強いインパクトを持つ

クターヴも、各部の初めや終わりといった重要な部分であったり、あるいはパッセージの中においてひととき聴き手の注意を引きたい場所であったり、厳選して用いられている。

ここまで考察してきた内容をまとめると、プロコフィエフはオクターヴやオクターヴのユニゾン、次のような効果を狙って用いていると言える。

- a) 音色の変化の一環
- b) 緊張感の創出

a)は、音響的な表現のひとつとしてのオクターヴの使い方である。例えば、メロディの層を厚くする事によって、交響的な雄大さを表現したり、あるいは対位的にいくつかの旋律線が折り重なっている時に、声部毎の印象を変える為に用いたりするパターンが考えられる（譜例 2-3-4 を参照されたい）。それに対して、b)の用法<sup>譜例 2-1-22</sup>は、ユニゾンのもつ緊張感そのものを前面に押し出した用法である。大人数のオーケストラにせよ少人数の室内楽にせよ、何人かの奏者が同時に、同じ音、あるいは同じ音のオクターヴ違いを平行して奏する時は、互いに息を合わせる事に対する心配りが求められる事になり、結果として奏者の間に緊張が生まれる。ピアニストが一人で奏する時にも、ユニゾンの出現ではこの緊張感を意識し、表現する事が求められる。

【譜例 2-1-22 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第1~8小節】

ここより推移

ユニゾンの緊張感を利用して推移部のはじまりに聴き手の注意を向けている



第1番から第4番までのソナタにおいては、比率としては a)の使い方が優位であり、また第5番に比べオクターヴの登場頻度そのものが多い。それに対し、第5番におけるストイックなまでのオクターヴ回避は、推移部の初めやテーマの反復、あるいはクライマックスなど、登場する場所が厳選されており、また、ひときわ目立ってその存在感を発揮している。全体的なバランスとして、b)の用法の占める割合が多いのも注目すべき点であり、第5番におけるプロコフィエフの試みの一つと考えても良いのではないだろうか。

### 5. "ゆらぎ"の表現 (第5番の場合)

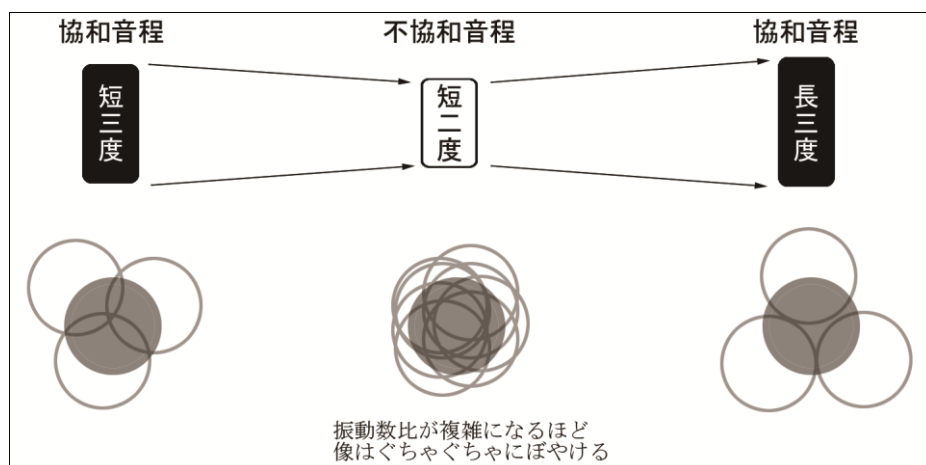
最後に、第5番における特徴的な書法の一つをここで取り上げたい。第1楽章第2主題の中の、第37～40小節をご覧ください。譜例2-1-23 この部分の右手の一連の重音は、第2主題が一度提示されたあとのリフレインとして登場しているが、ソプラノの旋律線は一度目と同じであるものの、付随するアルト部分には変化が加えられている。

【譜例 2-1-23 : 《ピアノソナタ第5番》第1楽章 第37～40小節】

26小節目から始まる1度目の提示では、単純に長三度の平行移動として処理されていたものが、37小節目からのリフレインでは、一音一音に対し別々の音程幅が割り当てられている。この点をもう少し深く探ってみると、面白い事象が見えてくる。第38小節3拍目ソプラノのホ音に対応したアルトは嬰ハ音で、これはソプラノに対し短三度の音程幅を有する。続くソプラノのヘ音に対しては変ホ音が割り当てられており、ソプラノとの音程幅は長二度である。この様に第40小節目までのソプラノとアルトの音程幅を見ていくと、短三度→

長二度→短二度→長二度→長三度→長三度→長三度と、幅が段々狭くなった後、再び広がり長三度で落ち着いているという展開を辿っている。三度は振動数比のシンプルな「協和音程」であり、一方二度は振動数比の複雑な「不協和音程」である。これにより、すべて長三度による一度目の平行移動の時と比べて、音の像が揺れ動いているような印象を聴き手に与えている。筆者はこの書法を「"ゆらぎ"の書法」と呼称する。 図 2-1-24

【図 2-1-24 : 《ピアノソナタ第5番》の "ゆらぎ"の書法による像のイメージ】



このような重音の動き方は、第1番から第4番までのソナタには見られない。一度目の第2主題提示で用いられている平行移動や半音進行といった書法は、他のプロコフィエフ作品でも非常に多く用いられている。これらはピアノ演奏上は鍵盤の上で視覚的に視認できる効果であり、作曲家が作曲を行うツールとしてピアノを用いているという事実と照らし合わせても、鍵盤上のイメージというのが少なからず発想に影響を与えていると予想することが可能である。それに鑑みると、この「"ゆらぎ"の書法」は、より音響感覚に対し繊細な発想の下に成り立っていると言えるのではないだろうか。

## 第2節：《ピアノソナタ第9番》 Op. 103

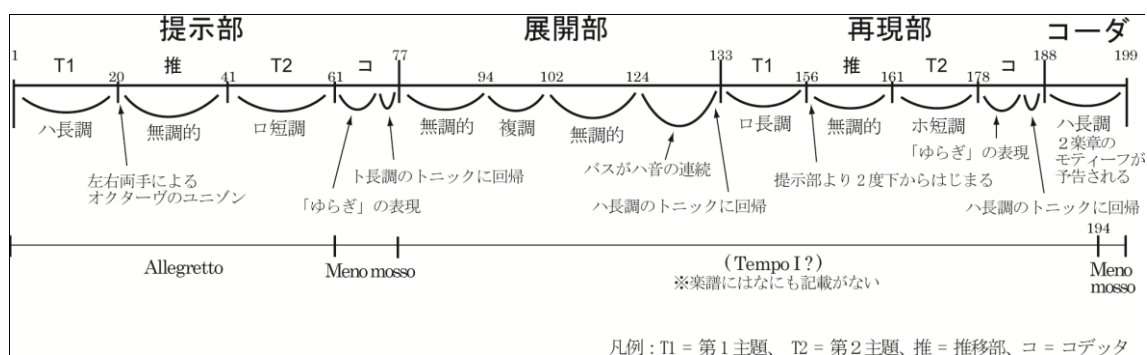
プロコフィエフの晩年におけるピアノの為の大作である本ソナタは、完成した作品としては彼の最後のソナタとなった。作曲は1947年。これに遡ること2年前の1945年1月13日に行われた《交響曲第5番》の初演の直後、彼は階段から転落して脳震盪を起こした。この事故の後遺症でその後プロコフィエフは死ぬまで病院への入退院を繰り返すことになる。1946年の春、医師から健康の為にモスクワを去るよう勧められ、同年6月にミーラと共に、モスクワ西部の村ニコリーナ・ゴーラに移住。本作もかの地で作曲されている。初演は1951年4月23日、ソヴィエト作曲家同盟によるプロコフィエフ60歳の誕生日に捧げるタベにて、スヴァトスラフ・リヒテルのピアノで行われた。ここではまず、本作を概観してみたい。

### 1. 作品概観

#### 第1楽章

Allegretto、2分の3拍子、ハ長調。ソナタ形式をとる。 図 2-2-1

【図 2-2-1：《ピアノソナタ第9番》第1楽章】



第1小節アウフタクトから始まる提示部第1主題はロシアの民謡を思い起こさせるような歌謡的なもので、10小節に及ぶ息の長い旋律線である。日本で流布している一部資料に

は、ロシア正教の聖歌のようなという記述も見受けられたが<sup>49</sup>、筆者はロシアの延べ唄（Протяжная {Protjažnaja}）を思い浮かべた。構成としては、一声の主旋律に対して他声部が和音ないし和音の分散の形で和声を添えていくという一見シンプルな形をとるが、殆どの音が四分音符ないしは二分音符という長い音価を取るため、ゆったりしたテンポと相まって和音の動きそのものが対旋律のように聞こえ、深い情感を湛えている。主旋律の声部を1オクターヴ上げ、伴奏部の展開を伴いながら第1主題が再度反復されたのち、20小節目のユニゾンをもって推移部に入る。これまでのハ長調の歌謡的な旋律は、一転して不定調を多く含んだ無調的な響きとなり、動きはより器楽的なものへと変わり、デュナーミク指示は *p* ながら高い緊張感に包まれる。*mf* まで盛り上がったのち、再び強さを *p* に落としながら楽句は分散和音の形に移っていき、曲想は抒情的なものに戻ってゆく。41小節目アウフタクトからはじまる第2主題は再び甘く抒情的なロ短調の旋律。こちらは14小節と、第1主題より更に息が長い。構成は旋律一声に和音のみという、第1主題以上に極めてシンプルな形をとる。61小節目からはソプラノ、内声、バスというポリフォニックな書法になるが、ソプラノとバスがユニゾンではじまることで緊張感が高まり、コデッタの開始を印象付ける。69小節目からのコデッタは、トニックと思われる箇所（69小節目前半、71小節目前半）の和音からト長調と思われるが、解決音のトニックを結ぶバスのラインはロ音まで続く半音進行上行形であり、右手は不協和な和音で紡いでいる。度々調性から逸脱するものの、76小節目最終音ではト長調トニックにしっかりと回帰している。

フェルマータを経て、77小節目から展開部に入る。ここで一つの問題がある。プロコフィエフは、提示部終盤の61小節目で *Meno mosso* を指示した後、最終盤の194小節目まで一切速度変化の指示を出していないのである。しかしながら、*Meno mosso*→*Meno mosso* では速度は遅くなるばかりであるし、展開部も再現部における様々な音楽的発展を考慮しても、展開部の入り口で *Tempo I* とするのが妥当ではないだろうか。展開部では最初に第1主題を核としたポリフォニー処理が瞑想的に行われたのち、95小節目からは左手のピアノスティックな分散和音の動きに乗せて、第2主題が現れる。ここでは声部が減って二声で

---

<sup>49</sup> 例えば、井上和男他「プロコフィエフ」、『作曲家別名曲解説ライブラリー(20)』東京：音楽之友社、1995年、186頁。 など

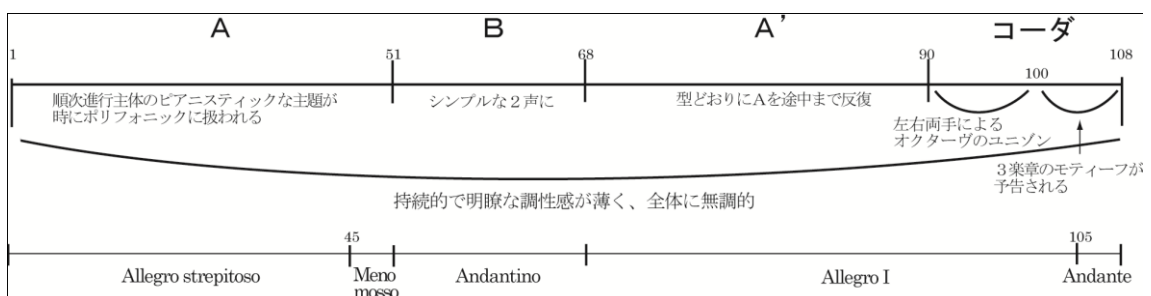
の動きとなり、*crescendo* によって徐々に盛り上がりを見せる。107 小節目で推移部のパッセージを経て、111 小節目より *f* となる。分散和音主体ながら動きは全体的に技巧的なものとなり、119 小節目の *ff* をもって頂点を成した後、*pp* の幻想的な楽想で第 1 主題を反復し、133 小節目より再現部となる。

ここでは第 1 主題がロ長調に移調された形で現れ、長さは提示部の半分ほどに省略されている。第 1 主題の移調に合わせ、提示部よりも短二度低く始まる。144 小節目からの推移部は、提示部では二度出現していたユニゾンのパッセージが、一度のみに省略されている。162 小節目からの第 2 主題はホ短調となり、主旋律の声部の移ろい、和音だけでなく対旋律の出現など、提示部に比べてより複雑な展開をとる。提示部同様、四度上向してコーダに入り、つまり結果としてコーダでハ長調に回帰する。184 小節目でカデンツを示した後、188 小節目左手に突如第 2 楽章の主要主題をあしらったモチーフが現れ、次の楽章を予告している。最後の *Meno mosso* では *p tranquillo* の静かな楽想をとり、ハ長調のトニックで締めくくっている。

## 第 2 楽章

*Allegro strepitoso*、8 分の 12 拍子。A-B-A の三部形式をとるスケルツォである。調号の上ではト長調、あるいはホ短調の形をとるが、全体を総括出来るような明瞭な一つの調性感が感じられない為、調の断定は出来ない。図 2-2-2

【図 2-2-2 : 《ピアノソナタ第 9 番》第 2 楽章】



A 部は第 1 小節から第 50 小節まで。順次進行による上昇、下降を行うピアノスティックなパッセージを主題とし、これは左右両手のあちらこちらに顔を出す。それに和音、または和音の分散形が添えられ、和声を彩る。26 小節目までは *f* を基本とし、*ff* から *mf* までの比較的強いデュナーミク指示の下に鮮やかに展開される。一方 27 小節目からは、*p* を主体とした弱いデュナーミク指示の中、主題の断片が中声部から低声部にかけて散りばめられ、次々と顔を出す。この主題の断片を挟み込むように左右両手の外側の指を使って、スタッカートや和音が断続的に奏され、何か迫ってくるような独特の緊張感を醸し出す。この時点で同時発音数は冒頭の *f* 主体の部分より多くなるが、それにも関わらずデュナーミク指示は *p* あるいは *pp* である。同時発音数の増加とより弱いデュナーミクの指示という非整合性を用いた手法は《4 つの小品》Op. 3 の「おとぎ話」などにも見られる<sup>50</sup> が、「おとぎ話」では情感の高まりを表現する手法として用いている一方、本作ではどちらかというと、「強さ」によらない独特の緊張感を演出しているように感じる。

51 小節目から始まる B 部では、速度が *Andantino* に抑えられ、4 分の 4 拍子に変化し、全体に鬱屈したような、ひねくれたような楽想に満たされる。A 部でのポリフォニックな処理とは打って変わり、ここでは完全に 2 声部による掛け合いとなる。ここで行われているのは、全音階と半音階の対比である。各小節の 1、2 拍目で何れかの調に属する和音に解決しているが、右手が各調の構成音のみで推移するのに対し、左手は構成音となる各二分音符を繋ぐように半音進行が組み入れられ、一貫してクロマティックな動きとなっている。

68 小節目からは再び A 部が回帰。一部の省略や追加があるものの、概ね型どおりの反復が行われ、90 小節目のユニゾンをもってコーダに入る。ここで第 3 楽章のモチーフが諧謔的に示された後、*ritenuto* と *diminuendo* で勢いは収束し、*Andante* にて静かに曲を閉じる。ニ音上の三和音なので、もしもこの楽章をト長調と判断するのならば、半終止で終えていることとなる。

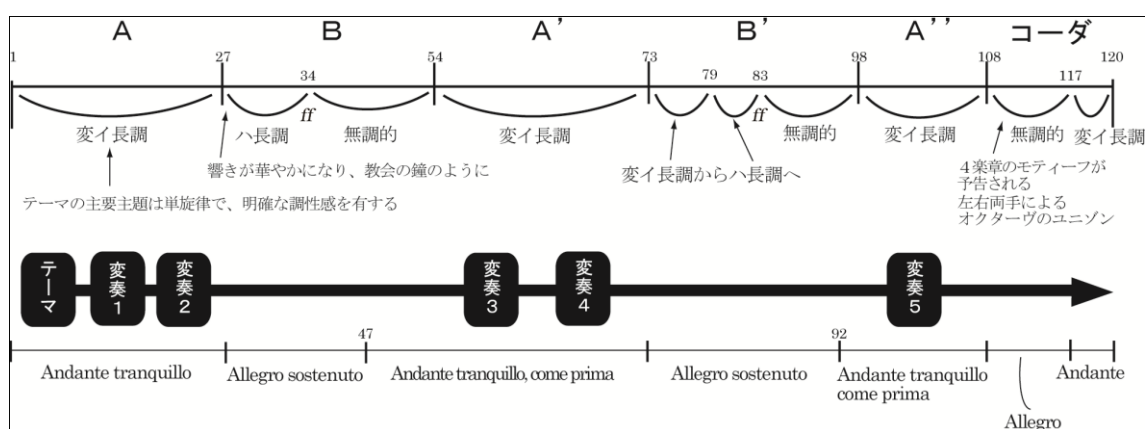
---

<sup>50</sup> 長瀬賢弘「セルゲイ・プロコフィエフのピアノ音楽における抒情性に関する考察」 修士論文、東京芸術大学、2009 年、82 頁。

### 第3楽章

Andante tranquillo、変イ長調、4分の4拍子。A-B-A-B-A-コーダの形をとり、Aがしつとりとした情緒溢れる旋律なのに対し、Bは符点のリズムの反復を主とした華やかなパッセージである。更に、Aの中では主要主題が6回登場するが、毎回何かしらのアイデアで変奏されており、主題と5変奏という「変奏曲」としての側面も持つ。図2-2-3


【図2-2-3：《ピアノソナタ第9番》第3楽章】



内容を見ていこう。冒頭の主要主題は単旋律で現れ、左手によって和音による伴奏が添えられるというシンプルなものである。この9小節目より十六分音符のパッセージが出現し、以後主題を彩ってゆく。11小節目より再度主題が登場し、第1変奏が始まる。ここでは主旋律は右手と左手を行き来し、十六分音符のパッセージや和音、あるいは和音の分散形が、主旋律の合間を縫うように張り巡らされている。18小節目から切れ目なく第2変奏に入る。左手によって低音域に符点のリズムが現れ、バスとして声部全体を支えながら反復を繰り返す。主旋律と対旋律の絡みは右手に集約され、幾分技巧的な様相を見せ始める。

27小節目よりB部。テンポはAllegro sostenutoとなり、第2変奏で現れた符点のリズムを用いた新たな旋律が2オクターヴのユニゾンで奏でられ、中間音域を補填するように十六分音符のパッセージが華やかに舞う。ここではピアノの響きの華やかさが極限まで追

い求められ、さながら教会の鐘<sup>51</sup>のような様相を呈す。34 小節目の *ff* で堰を切ったように調性感から逸脱し、クライマックスを形作る。その後、*ritardando* と *diminuendo* で熱は急激にさめてゆき、*pp* の瞑想的なフレーズへ。ここでテンポは *Andante tranquillo, come prima* となる。

54 小節目より第3変奏に入る。左はテーマと全く同じで、右手の旋律にリズムや音域に若干のアレンジが加えられている。デュナーミク指示は *p* で *tranquillo*。61 小節目よりテーマの形から逸脱するものの、63 小節目にてテーマと同様の、ただし旋律のポジションは1オクターヴ高い形での、変イ長調のトニックに解決される。解決後、次の小節より第4変奏が開始。ここでは引き続き *tranquillo* であるものの、*mp* の指示で強さが一段階引き上げられている。リズムは十六分音符が主体となり、66 小節目よりポリフォニックな処理が加わり、主旋律の「符点八分音符・十六分音符・四分音符（つまり ）」のリズムを内声に繰り返させることにより印象付けている。

73 小節目よりテンポは *Allegro sostenuto* となり、B 部が再び現れる。ここでは1回目のB部の展開が行われている。左手の5連符に乗せて低音域より *p* で始まった後 *crescendo* し、*f* への到達と共に音型は1回目と同様、十六分音符のパッセージが内声部を満たし、外声に付点のリズムを配する形となるが、1回目のB部では左右2オクターヴのユニゾンで旋律を奏でていたものが、2回目では左手側の旋律が一部不規則な動きをし、不調和な響きを添えている。その後も3声のポリフォニーを保ったまま展開されていき、B部一回目と同じように、83 小節目の *ff* を頂点に調性感から逸脱。その後デュナーミクは弱まっていき、91 小節目の *poco ritardando* を経て *p* となる。

92 小節目で最初のテンポに戻り、6小節の間奏を経て、98 小節目より第5変奏へ。全体は高音域に移り、右手は旋律、左手は和音という、テーマの形を踏襲するが、変ホ音の断続的なオクターヴ移動が絡み、まるで回想しているかの様な楽想となる。やがて音域は下がっていき、瞑想的雰囲気落ち込んだ後、突如 *Allegro* が現れ、第4楽章のテーマが姿を

---

<sup>51</sup> ここでいう鐘とは、ロシア正教の教会でしばしば見かける小振りの鐘の群れである。西方教会の鐘は、鐘を吊り下げた付け軸を中心に振り子のように鐘そのものを揺すって鳴らすのに対し、ロシア正教の鐘は、鐘自体を動かさず、鐘の内部に吊るされた金片を外から紐で操り、鐘の内壁に打ちつけることで音色を出す。

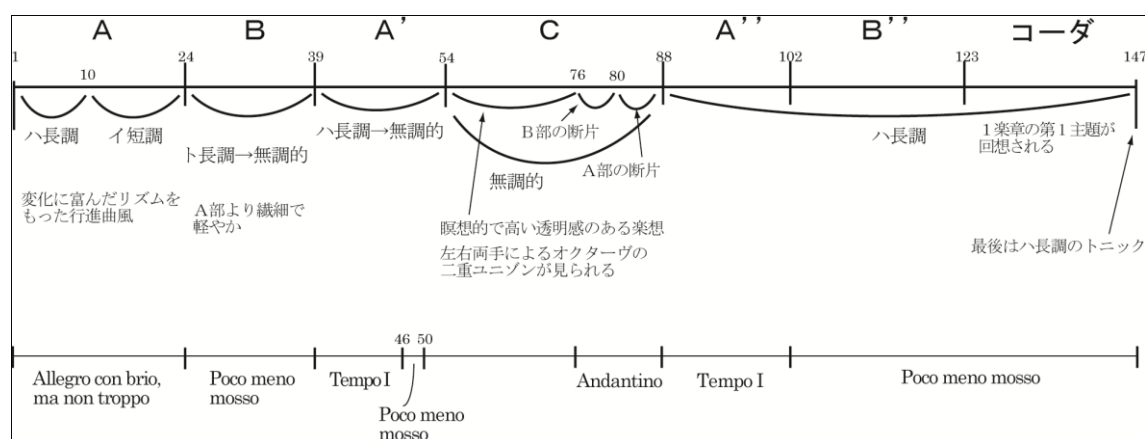


見せる。この時、これまでの変イ長調の調性感から一時的に逸脱している。それも長くは続かず、117小節目にて再び *Andante tranquillo* に落ち着き、最後にもう一度変イ長調のテーマを繰り返した後、トニックで静かに終わる。

#### 第4楽章

*Allegro con brio, ma non troppo presto*、4分の4拍子、ハ長調。ロンド形式で、おおまかに A-B-A-C-A-B-Coda の形をとる。図 2-2-4

【図 2-2-4 : 《ピアノソナタ第9番》第4楽章】



冒頭 A 部主要主題は *f* で、変化に富んだリズムを持つ。頻繁に出現する符点のリズムが、行進曲を思い起こさせる。ところどころポリフォニックな処理が施され、各声部に現れるクロマティック進行がこの主題の諧謔味と軽妙な雰囲気を引き立てている。6 小節目以降、パッセージに対する合いの手のように、左右一音ずつのユニゾンが度々現れる。10 小節目からの主要主題後半部分は、*p* と *f* が交互に現れ、合わせて和音主体と順次進行主体のパッセージも交互に入れ替わり、コントラストの高い楽想。18 小節目からの右手に 2 度現れる半音進行のパッセージは、なにかが遠くから忍び寄ってくるかのような独特な雰囲気を作り出す。

24 小節目の *Poco meno mosso* を経て、26 小節目アウトタクトより B 部がはじまる。こ

ここで現れるト長調の旋律は A 部に比べて軽やかな楽想を持つ。ここでは、B 部テーマ本体こそト長調だが、28 小節目からすぐさま調性の輪郭がぼやけていき、特定の調の定義が難しくなり始める。スラーやスタッカートがきめ細かく指示され、A 部よりも幾分繊細な印象を聴き手に持たせる。次第に音域移動が目まぐるしくなり、38 小節目より *accelerando* で速度を上げながらカデンツに突入し、39 小節目の *Tempo I* をもって再度 A 部が登場する。

しばらくは冒頭と全く同じ展開をたどるが、45 小節目の *ff* で突如中断してしまう。すぐさまデュナーミクは *p* に絞られ、*Poco meno mosso* でテンポが若干落とされる。ポリフォニックな処理と半音進行の多用によって調性感は不明瞭になり、瞑想的な雰囲気が醸し出される。50 小節目の *Andantino* を過ぎたあたりから音域は次第に上昇し、最終的に全声部とも変ロ音に行きつく。

それまでの鬱屈したような雰囲気を打ち破るかのように、54 小節目アウフタクトのユニゾンが現れ、C 部がはじまる。*mp dolce* を指示された本部の主要部分は、左右 2 声部ずつのユニゾンの形をとった透明度の高い楽想を湛えており、続く 61 小節目からのポリフォニックな部分における陰りがさしたような、あるいは霧に覆われたような情景との際立った対比が見られる。はじめは 4 声で始まるポリフォニー処理も、66 小節目の *mp* からは 3 声に減り、この変化は霧の濃さの変化の様に、楽想の透明度に影響を与えている。70 小節目アウフタクトより再び透明度の高い表情が戻ってくるが、リフレインを伴うものの大きくは発展されない。C 部は全体を通して不定調が多用され、特定の調性を定義することが難しい。

76 小節目アウフタクトより突然テンポは *Allegretto* に変わり、B 部の主題が顔を覗かせる。更に 80 小節目より A 部後半のパッセージが出現。この様に時間軸を遡るように主題が回想されていく。ここまでは、リズムや音の高さの移り変わりから、B 部や A 部後半といった、パッセージの出所を推察することは出来ても、特定の調性を定義する事は出来なかったのに対し、88 小節目の A 部冒頭への回帰にて、明確にハ長調に戻る。ここからは概ね一度目の A 部と同じような展開が行われるが、後半で若干縮小され、すぐさま B 部に移る。106 小節目アウフタクトから現れる B 部主題はハ長調に移高されている。

122 小節目左手に現れる 5 連符より、それまでの諧謔的で軽妙な雰囲気が再び瞑想的なも

のへと変わり、コーダに入る。129 小節目アウフタクトよりソプラノに第 1 楽章の第 1 主題が出現。回想する様な雰囲気は、アレンジが徐々に希薄になり第 1 楽章での形に近づくにつれて実体化していくようだが、136 小節目ですぐさま溶解し、幻想的雰囲気を湛えながらハ長調のトニックで全体を静かに閉じる。ということは、つまり 88 小節目での A 部回帰から曲の終わりまでは、少々の逸脱はあるものの一貫してハ長調で進み、そのまま曲の最後もハ長調のトニックで終わっている、ということである。

ここまでを総括すると、それぞれの楽章はみな終盤で次の楽章の主題を予告しており（終楽章は第 1 楽章の回想が行われている）、楽章を超えて、ソナタ全体を一つの輪のように一体化させようという試みとも読み取れる。さらに、個別の楽章に目を向けると、第 1 楽章はソナタ形式、第 2 楽章は三部形式、第 3 楽章は拡張された変奏曲、第 4 楽章はロンド形式と、古典的な形式感に則っていることが分かる。第 5 番とは違い、本ソナタには明確な調性感覚が随所に認められ、晩年の作品で特に顕著な、厳選された音による「シンプルさへの志向」は、このソナタでも見て取れる。この点は、第 1 章第 1 節で考察したプロコフィエフの「シンプルさ」を目指したと窺わせるコメントの数々と、方向性が一致する。その一方で、曲の随所に複調や不定調をはじめとした無調的な響きが出現しているのも確認できた。その出現割合は、決して少々と呼べるようなささやかなものではない。本ソナタでは、奇抜なリズムによる主張は影を潜め、旋律的なラインを重視し、対位法などを用いながら様々な声部に「歌」が現れるが、次項ではまず、バスの動きに着目したい。

## 2. バスの扱いについて

本ソナタでは全体として、機能と声としてのバスの主張が控えめである。それは、主に次の二つのケースに分類することが出来る。

a) 和声の変わり目からバスだけを逸らす

和声の変わり目から先取りまたは遅れて打鍵することで、バスの主張を抑えているパターンである。例えば第1楽章冒頭4小節では、2小節単位の息の長いフレーズが認められ、高音から低音まで幅広い音の層を成しているが、最低音ハ音やニ音はそれぞれの2小節目の最終拍でようやく打鍵される。6小節目では、最低音ト音が半拍先取りして配置され、続く7、8小節目では上三音に対してバスだけが異なったタイミングで打鍵する。 譜例 2-2-5

【譜例 2-2-5 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第1～8小節】

2小節単位のフレーズ

*p dolce ed espress.* *mp*

それぞれのフレーズの最終拍まで最低音が出てこない

バスが半拍先取りされている

上三声とバスのタイミングが異なっている

展開部 81～86 小節目においても、それぞれの和声の変化に対し、共通するバス音ト音は常に遅れて打鍵されている。 譜例 2-2-6

【譜例 2-2-6 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第81～84小節】

和声の変化に対しバスだけが遅れて打鍵される

## b) バスにも旋律を置く

対位法的処理によってバスに旋律的な動きをもたせ、和音の最低音としてのバスの役割を削いでいる手法である。第1楽章 10小節目からのバスはソプラノの対旋律のように動いているが、はじめにソプラノの旋律を先取りしていることで聴き手はこの声部に対する旋律の意識を先に強く持つこととなり、和声のバスとしての主張は相対的に弱まっていると言える。【譜例 2-2-7 またこの部分は、前述の a) のパターン同様、最低音がフレーズの最後に置かれている。

### 【譜例 2-2-7 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第9～12小節】

The image shows a musical score for Example 2-2-7, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The bass part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score covers measures 9 to 12. Annotations include a circle around the first measure of the bass staff, a line connecting the first notes of both staves, and a box around the final notes of the bass staff in measure 12.

バスがソプラノの対旋律として聴こえ  
個々の和声のバスとしての主張が相対的に弱まっている

20小節目からの推移では、音が左右のユニゾンのみとなることによって、左手低音も和声のバスとしての役割を担っていない。【譜例 2-2-8

### 【譜例 2-2-8 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第20～23小節】

The image shows a musical score for Example 2-2-8, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The bass part starts with a piano (*p*) dynamic. The score covers measures 20 to 23. Annotations include a circle around the first measure of the bass staff, a line connecting the first notes of both staves, and a box around the final notes of the bass staff in measure 23.

左右のユニゾンのみの場所では、左手低音が和声のバスとしての役割を担わない

第2楽章 19～26 小節も、左手は右手の合いの手としてパッセージを奏しており、25 小節目で左手にイ音、右手にニ音-ヘ音-イ音による和音が形成されているが、これまでの旋律的動きと相殺される形で、和音のバスとしての感覚が弱まっている。 譜例 2-2-9

【譜例 2-2-9 : 《ピアノソナタ第9番》第2楽章 第19～26小節】

左手の動きは右手のパッセージを受けての旋律的動きをみせており  
23小節目、及び25小節目の和音のバスとしての感覚が弱まっている

第3楽章 27 小節目からの B 部は、外声部がユニゾンの形で旋律を形成しており、内声部とあわせると和音的響きを何度も感じさせられる箇所でありながら、バスの機能と声としての存在感は弱い。 譜例 2-2-10

【譜例 2-2-10 : 《ピアノソナタ第9番》第3楽章 第29～30小節】

和声的な響きを感じながらも、左手バスの機能と声としての存在感は薄い

第4楽章 54小節目からは、4声で書かれているもののこれは右手のソプラノと内声それぞれを左手でユニゾンとして奏している形であり、バスを担う声部は存在していないと考えるのが妥当であろう。 譜例 2-2-11

【譜例 2-2-11 : 《ピアノソナタ第9番》第4楽章 第54～56小節】

上記二つは、バスの存在感を薄めている手法についての指摘であるが、それとは逆に、バスの存在感を主張している場所についても確認しておきたい。

### c) バスの打鍵間隔のみを長くする

a) と関連するパターンであるが、他の声部による和声の動きに対して低音の打鍵機会のみを減らし、存在感を薄めている手法である。

例えば、第1楽章 37小節目からの第2テーマにかかる部分を見てみよう。右手、および左手の上声部では毎小節2回ずつ和声が変化しているのに対し、バスのト音は数小節に一度の打鍵に絞り込まれている。 譜例 2-2-12

【譜例 2-2-12 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第37～42小節】

右手および左手の上声部での和声変化の回数に対し、バスの打鍵数が極めて限られている

この用法は、オルガン作品などでしばしば用いられる、息の長いバスのパート<sup>52</sup>を連想させられる。ピアノの響きはオルガンや弦楽器などと違い、打鍵した直後は減衰してゆく一方である。しかもここは *p* のデュナーミク指示がなされており、打鍵スパンが長いからといって打鍵を強くしてカバーすることも出来ない。その分、ピアノ演奏者自身が強くバスをイメージし続けなければならない、それによってこのパートが、細心の注意を向けられて奏されることとなる。音量自体は控えめなので、聴き手にはそれとわからないことかもしれないが、書法の上ではバスが強調されていると考えることもできよう。

### 3. オクターヴやユニゾンについて

前節で取り上げたオクターヴやオクターヴのユニゾンについて、ここでも考察を行いたい。前節の第5番での分析にて分類した a) と b) の用法、つまり a) 音色の変化の一環

b) 緊張感の創出 という二つの用法という観点から、本ソナタにおけるオクターヴやオクターヴ・ユニゾンの用いられ方をみていこう。

第1楽章においてひときわ目を引くのは、20～21小節目における左右の2オクターヴに渡るユニゾンである。<sup>譜例 2-2-13</sup> それまでの *mf* における、最大6音にも及ぶ同時発音の流れから、短い *diminuendo* を経たのち、一転して *p* となった中での、突然のユニゾンの出現。これはまさしく b) の用法である。推移部への切り替わりを象徴づけるこの形は、第5番の

【図 2-2-13 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第19～22小節】

<sup>52</sup> 例えばオルゲルプンクトなど。



第1楽章における推移でも全く同じであったことを思い出して頂きたい。

27小節目の反復や、再現部における144小節目の用法も同様である。また、26小節目における低音部の短いユニゾンも、単なる音色の変化の一環というよりは、緊張感の輝きを低音部での合いの手の頭にも置き、聴き手の注意が高音から低音、そしてまた高音へと移り変わるよう、アシストしているように感じられる。譜例2-2-14 一方、37～50小節目にかけての左手に頻出するオクターヴはどうだろうか。これらは、推移部の始めに見られるような、急激な緊張の移り変わりによる聴き手の注意の引きつけという効果とは、また違った働きをしている。譜例2-2-15 内声部に度々現れるオクターヴを含む和音の層は、それぞれの和声的な響きを補完し、第2主題に対し静かなる雄大さとも言えるような楽想を与えている。

【譜例 2-2-14 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第24～27小節】

The image shows a musical score for Example 2-2-14, covering measures 24 to 27 of the first movement of the Piano Sonata No. 9. It features a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'. A specific annotation points to a short unison passage in the bass staff, with the text 'ユニゾンの持つ緊張感を利用して聴き手の注意をアシストしている' (Using the tension of the unison to assist the listener's attention).

【譜例 2-2-15 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第37～47小節】

The image shows a musical score for Example 2-2-15, covering measures 37 to 47 of the first movement of the Piano Sonata No. 9. It features a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'dolce'. Annotations include circles around octaves in the bass staff and arrows pointing to them, with the text 'バスのオルゲルブントのような音響効果をオクターヴで補っている' (Using octaves to complement the organ-like sound effect in the bass).

バスのト音オクターヴは、オルゲルプункトのように長い音価で繰り返され、オクターヴであることは、その役割を補うためのようにも考えられる。この事は、77～92小節に渡って現れるバスのト音についても同じである。いずれも、交響的な響きを彷彿とさせるあたりは、a)の用法のようにも思えるが、一方でバスのト音に対しては、音響的な効果という説明では括りきれないような、ある種の緊張感を湛えさせているようにも感じられ、どちらの用法と明確に言い切ることが難しい。162～165小節目右手の和音群のケースもまた、交響的な響きの模索とも、また突如現れるオクターヴを含む pp の和音の層によって緊張感を添えているともとれ、やはり a)と b)両方の要素を湛えているように感じる。<sup>譜例 2-2-16</sup> 60～61小節目にかけての低音部オクターヴは、カデンツである。

【譜例 2-2-16 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第162～165小節】

オクターヴを含む右手の和音群は、交響的な響きの模索とも、緊張感の創出とも解釈できる



第2楽章では、90小節目からの左右ユニゾンが印象的である。<sup>譜例 2-2-17</sup> 緊張感の創出によってコーダの入り口を暗示するこの方法は、まさしく b)の用法である。一方、その後の左手に現れるいくつかのオクターヴは、強力な緊張感の創出というよりは、バスの響きを厚くする目的が強いように見受けられる。しかし、100小節目からのオクターヴなどは、第3楽章の暗示の形であり、b)のような注意を引く意図も併せもっていると考えられるかもしれない。<sup>譜例 2-2-18</sup>

【譜例 2-2-17 : 《ピアノソナタ第9番》第2楽章 第88~94小節】

【譜例 2-2-18 : 《ピアノソナタ第9番》第3楽章 第99~102小節】

第3楽章は、概観で述べた通り変奏曲の形式を取り入れている。そして、その変奏の過程で、しばしばオクターヴが織り交ぜて用いられている。例えば13~14小節目における左手のオクターヴは、それぞれ直前に奏でられるソプラノに対する合いの手であり、ソプラノとバスで違った響きを対比させる目的が強いと思われるので、a)の用法と考えられる。18小節目からの左手の、付点リズムにのせた変イ音オクターヴの反復も、響きのヴァリエーションの一つとして用いられており、a)である。27小節目からの2声同時ユニゾン、解釈が難しい。譜例 2-2-19 概観で述べた通り、ここはロシアの鐘のような印象を受ける場所で

あり、その意味では交響的効果としての a) の用法であるとも考えられるのだが、このユニゾンには B 部のはじまりを強く印象づけている側面もある。

【譜例 2-2-19 : 《ピアノソナタ第 9 番》第 3 楽章 第 27~28 小節】

ここから B 部

このユニゾンは、華やかな音響効果を狙ったものとも、ユニゾンの緊張感による B 部開始の印象付けとも解釈できる

111~112 小節の両手によるユニゾンもまた、金管楽器のような交響的効果と、ユニゾンによる緊張感を併せ持っている。終楽章のテーマを暗示する中で、4 小節にわたる二つのパッセージに挟まれる形で挿入されるこのユニゾンは、僅か 1 小節という短さながら大きな存在感を示し、Allegro のパート全体をピリリと引き締めている。譜例 2-2-20

【譜例 2-2-20 : 《ピアノソナタ第 9 番》第 3 楽章 第 108~115 小節】

僅か1小節半という短さながら大きな存在感を示しこのパート全体を引き締めているユニゾン

このような突発的なユニゾンの挿入は、第4楽章冒頭部にも引き継がれる。6～7小節や14～15小節のユニゾンは、*con brio*の楽想を強調し、また最終のハ音のオクターヴは、冒頭のハ音オクターヴと対になって本楽章の調性感を強く示している。 譜例 2-2-21

【譜例 2-2-21 : 《ピアノソナタ第9番》第4楽章 第4～9小節】

ユニゾンの持つ緊張感の突発的な挿入によって *con brio*の楽想を強調している

このハ音オクターヴは、冒頭でのハ音オクターヴと対になって本楽章の調性感を強く示唆している

24小節目以降、B部が始まってからも度々オクターヴが現れ、それらは主として音の厚みを増す事に主眼が置かれているように見受けられる。54小節目アウフタクトで始まる左右のユニゾンは、第1楽章推移部で見られたb)の用法に限りなく近い。 譜例 2-2-22 2声のユニゾンとなっているが、変ホ→変イ→へ→変ロというユニゾン進行は、*mp*という弱いデュナーミクながら、それまでの低声部での混沌とした響きを一掃させるような強いインパクトを持っている。

【譜例 2-2-22 : 《ピアノソナタ第9番》第4楽章 第53～55小節】

*mp dolce*

それまでの低声部での混沌とした響きを  
一掃させるような強いインパクトを持つユニゾン進行

ここまでの考察を振り返ると、第9番では、第5番よりもユニゾンの役割を明確に分けることが憚られる局面が多々あった。それによって、第5番における二つの用法の明確な使い分けが特徴的なものであるという考え方も可能かもしれないが、逆の見方をすれば、第9番においては、a)b)二つの用法がより高度に融和され、洗練されて用いられているとも考えられる。プロコフィエフのピアノ作品全体における傾向として、選び抜かれた音による、控えめな同時発音数が挙げられる<sup>53</sup>。更に本ソナタでは、鋭いリズムや激しい強弱変化の連続といった手法による音楽的主張を、前面に押し出してはいない。だからこそ、オクターヴという要素ひとつが、大きな意味と存在感を持つ。厳選された場所で、交響的な広がり効果と音響的緊張感という両面を巧みに融和させながら、オクターヴを配置しているのである。

#### 4. "ゆらぎ"の表現 (第9番の場合)

第5番で指摘した「"ゆらぎ"の表現」であるが、この表現は第9番でも用いられている。第1楽章 61小節～69小節目をご覧頂きたい。<sup>譜例 2-2-23</sup> ここは、提示部最後のコデッタ部分の入り口であるが、ソプラノとバスの動きに着目したい。

わかりやすく捉えるため、ここでは複音程は単音程に置き換えて考察する。61小節2拍目のソプラノは二音だが、対応するバスもまた二音で、完全八度ではじまる。3拍目まではこのまま完全八度でユニゾン形成するが、その後バスだけが半音進行で下降していき、62小節2拍目ではソプラノの二音に対しバスはロ音となり、短三度となる。この62小節目も、続く63小節目も、2拍目ではソプラノと同じリズムで平行してバスが動いているのは変わらないが、3、4拍目でソプラノとバスの音程幅が徐々にズレていく。そして、65小節目から66小節目においては、ソプラノとテノールが平行移動関係となり、その音程幅は長二度となる(66小節2拍目のテノール嬰二音は、ソプラノに対し減三度だが、異名同音

---

<sup>53</sup> 長瀬賢弘「セルゲイ・プロコフィエフのピアノ音楽における抒情性に関する考察」 修士論文、東京芸術大学、2009年。

【譜例 2-2-23 : 《ピアノソナタ第9番》第1楽章 第61~69小節】

**Poco meno mosso**

完8 完8 短3 長3 長3 完4

【協和音程】

平行移動、すべて長2

【不協和音程】

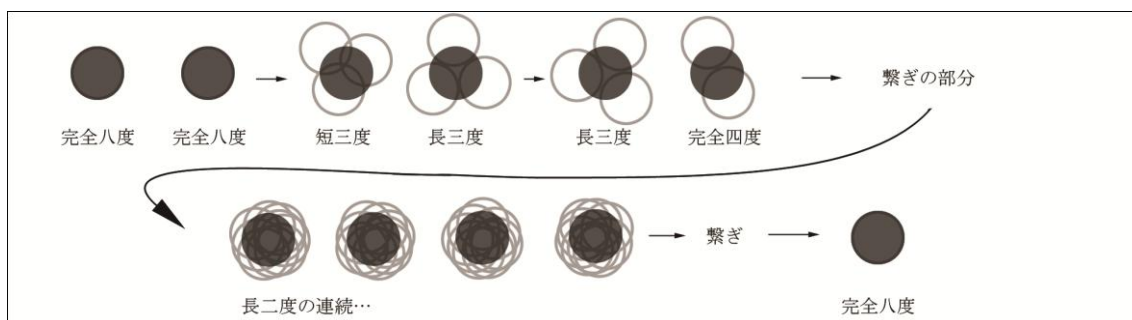
音程間隔の変化が、協和音程のグループと、不協和音程のグループに明確に分かれている。  
完全協和音程である完全八度からはじまり、  
協和音程→不協和音程→不協和音程→不協和音程と経過したのち、完全協和音程の完全八度に行きつく。

完8 【(完全) 協和音程】

の変ホ音に置き換えると長二度となる)。そして、69小節1拍目でソプラノとバスの関係は再び完全八度となる。これらの音程幅をつなぎ合わせていくと、61小節目~63小節目までの前半部分では〔完全八度・完全八度〕→〔短三度・長三度〕→〔長三度・完全四度〕、65小節目~66小節目までの後半部分では、すべて長二度の平行移動という流れとなる。これは、音程の協和・不協和という視点から見ると、前半部分は八度や四度、三度といった振動数比のシンプルな「協和音程」中心なのに対し、後半部分の長二度は、振動数比の複雑な「不協和音程」である。これによって、前半部分では二つの平行移動の声部が、完全にくっきりとした像からはじまって徐々にブレはじめ、後半部分ではそのブレがよりひどくなり、最後には再びくっきりとした像に戻る、というような印象を聴き手にもたらす。<sup>図 2-2-24</sup> 音程の協和・不協和という視点に基づいた発想という点では、この書法も紛れもなく「ゆ

らぎ"の表現」であると言えるが、第5番の「"ゆらぎ"の表現」よりも複雑かつ発展した形で用いられていることがわかる。

【図 2-2-24 : 《ピアノソナタ第9番》の "ゆらぎ"の書法による像のイメージ】



以上の考察により、第5番と第9番の二つのピアノソナタの持つ特色について考察してきたが、特定の調と定義できないような響きの形成に、あるいはシンプルさの中に、非常に様々な手法を見出すことが出来た。それはつまり、プロコフィエフがただ無作為に、または無頓着に不協和な響きと耳障りの良い響きを組み合わせていたわけではないことの証明であり、また、これら一つ一つが、二つのピアノソナタに抱く「何らかの異質な緊張感」の源泉と言って良いだろう。

次章では本章での分析の結果を踏まえ、ステレオタイプなプロコフィエフ像に対する反証を行いたい。



## 第3章 三つの特質と問題提起

第2章では、《ピアノソナタ第5番》《ピアノソナタ第9番》が持つ特徴について考察を行い、両ソナタにおいてプロコフィエフがただ無作為に、あるいは無頓着に不協和な響きや耳障りの良い響きを組み合わせていたわけではないことを確認した。表3-1-1

【表 3-1-1 : 第5番と第9番のソナタが持つ特徴】

第5番 Op. 38	第9番 Op. 103
複楽章制のソナタでは最も短い 速度変化がシンプル 「逸脱の連鎖」 「縦の響き」の難しさ	三番目に長いソナタ 速度は細やかに何度も変わる  機能 and 声を弱める様な「バスの扱い」
全体として中庸優位の速度分布 オクターヴユニゾンを持つ緊張感を活かした書法 “ゆらぎ”の表現	

本章ではこれらの分析の結果を、筆者が序文で提唱した3つの特質、すなわち「機能 and 声からの解放」「鋭い空間感覚への要求」そして「"ゆらぎ"の表現」の3点にまとめ、その過程で、プロコフィエフの作品に対するステレオタイプな見方に対する反証を行う。

### 第1節：二つのソナタの持つ三つの特質

#### 1. 機能 and 声からの解放

この特質は、言うまでもなく不定調をはじめとした無調的な響きと深く結びついている。

第5番の分析では、まず概観にて曲全体が持つ強い無調的傾向をした。そして、海外での成功を志したプロコフィエフが、いかにして自分なりのモダニズムを模索したのか、そのひとつの可能性として、「逸脱の連鎖」という手法を取り上げた。これまでのプロコフィエフの作品においては、ピアノ曲に限らず、何れかの調性のトニックから、不協和な響きに逸脱し、再び何れかの調性のトニックに回帰してくるような手法が度々見られたが、《ピアノソナタ第5番》では、トニックへの回帰を回避し、無調的部分の連続的出現を目指したのではないかと指摘可能な部分が存在していた。例えば、トニック部分に機能和声としての働きを弱めるような工夫を施したり、あるいはトニック部分そのものを省略したりといった箇所である。プロコフィエフ作品において度々みられるトニックから不協和な響きへの逸脱という手法を、機能和声からの解放の動きと言い換えるならば、第5番においては、機能和声からの解放が一步押し進めて実施されているという見方も可能であろう。

第9番においては、まず概観において、明瞭な調性感が確認できる部分がいくつかある一方で、複調や不定調などの無調的な展開を辿っている部分も相当数確認された。そして、機能และ声としてのバスの主張を弱めているケースについて、「和声の変わり目からバスだけを逸らす」「バスにも旋律を置く」という二つのパターンに触れた。機能และ声の分析で、例えばバスのポジショニング（転回）がひとつの重要な意味をもつように、バスは機能และ声において大きな役割を果たしている。バスの存在が薄められているという事、これは言い換えると、機能และ声からの逸脱の指向を意味しているとは考えられないだろうか。つまり、シンプルさを志した後期のスタイルとしての逸脱である。序文では、後期のプロコフィエフ作品は調性感が明瞭でわかりやすく、大衆的な展開を歩んだといった誤解、それを助長するような文献記述の偏りを指摘した。しかしながら、晩年の《ピアノソナタ第9番》において、中期の第5番のソナタと共通する「機能และ声からの解放」という方向性が認められ、なおかつ、作品中に特定の調への帰属を弱めようとする傾向をこれだけ示している。この事実こそ、「大衆的なロマンティズム」という晩年の作風に対するステレオタイプな見方に対しての、反証となるのではないだろうか。

## 2. 鋭い空間感覚への要求

第2章では、第5番と第9番、2つのソナタに共通する特徴として、オクターヴやユニゾンの扱いについて考察した。「音色の変化の一環」「緊張感の創出」という二つの用法を定義し、その用いられ方を分析した結果、第5番においてはそれまでの第1番から第4番までのソナタよりも、「緊張感の創出」を狙って、しかも本当に必要な箇所厳選して、オクターヴやユニゾン配しているという事を確認した。例えば第1楽章推移部への導入部分などだが、激しいデュナーミク変化や奇抜な和声、あるいは鋭いリズムに頼る事無く、ユニゾンの持つ緊張感そのものに着目し、それのみで音楽の流れを変えようとする試みであると言える。これらの用法は第9番においても確認され、特に第1楽章推移部への導入という、第5番と全く同じ場所において、おなじユニゾンの用法が用いられていると言う事実は、偶然ではなく、プロコフィエフの意思によるものであると考えるのが妥当であろう。更に第9番での用法を分析していった結果、「音色の変化の一環」「緊張感の創出」という二つの用法が、第5番の時よりも高度に融和し、用いられ方が洗練されていたことも確認した。これらはもはや偶然ではなく、プロコフィエフの作曲技法の発展の一つの道として認知すべき事象であろう。本論では詳しく触れることが出来なかったが、ユニゾンに対する強いこだわりは第5番と第9番二つのソナタに限られた事ではなく、例えば《戦争ソナタ》三部作も、ユニゾンという切り口から楽譜を読み解くと、緊張感のコントロールに対し名人芸とも呼ぶべき絶妙なオクターヴ・ユニゾン配置がなされていることに気付くはずである。ユニゾンの持つ緊張感に対する感覚というのは、室内楽における奏者と奏者のあいだにおける緊張感の感覚と相通ずるものである。これは、つまり音響空間における鋭い感覚を、奏者に求められているという事に他ならない。第5番の分析では、縦の響きのコントロールの難しさに触れたが、この問題は、言い換えれば音響空間に対する感覚の鋭さと、鋭い感覚を満足させるだけのテクニックへの要求という課題でもある。また、第9番におけるバスの使い方もまた、音響空間への感覚の鋭さに根ざした問題である。バスだけが他声部の和声変化に対しズレて出てくるケースや、オルゲルプンクト的用法などは、それら一連の音の層の鳴り始めから鳴り終わりまで、最低音から最高音までのすべての響

きの調和に敏感であり続ける事を奏者に求める書法である。そして、第5番第1楽章の概観で確認した、*f*と*ff*を組み合わせた指示などは、デュナーミクに対する繊細な心配りの一例として挙げられよう。奏者同士の緊張感の感覚、高音から低音までの音響の調和に対する感覚、デュナーミク変化に対する感覚、これら一連の感覚を、筆者はまとめて「鋭い空間感覚への要求」と呼びたい。そして、これらの事例の示す繊細さこそ、「風刺的」あるいは「鋭いリズム感」だけではない、プロコフィエフにとって重要な特徴の一つと考えるべきではないだろうか。

### 3. "ゆらぎ"の表現

第5番、第9番ともにみられた特徴的な書法として「"ゆらぎ"の表現」を取り上げた。これは、鍵盤の上の発想から一步踏み込んだ発想であり、音程間の協和・不協和という概念に根ざした書法であると考えられ、第5番に比べ第9番ではより洗練、発展した形で用いられていることを確認した。音程間の協和・不協和という、機能 and 声の根幹を成す要素を、ユニゾンの輪郭の「ゆらぎ」を表現する手段として用いるということは、紛れもなく「機能 and 声からの解放」と大きく結びついた要素であると考えられよう。また、音程間の「響き」に根ざした書法ということは、空間感覚へ鋭く反応出来なければ実現出来ない表現法であるとも言える。このような先進性と繊細さが同居する表現法が、海外時代の主要作品である第5番と最晩年の作である第9番の両方に見られることこそ、「風刺的」「鋭いリズム感」あるいは晩年の「大衆的ロマンティシズムへの転向」といったステレオタイプなプロコフィエフ像に対する、最大の反証となるのではないだろうか。

## 第2節：演奏頻度の低さについて

本論の最後の考察として、なぜこれら二作品があまり演奏されないのかという点について考えてみたい。

調性の定まらない音楽は、現代においてもなお、調性感に則った音楽と比べると取っ付きにくく、弾き手にとっても聴き手にとっても敷居が高くなるという認識は根強い。第5番の分析では、強い無調的傾向について何度も触れてきた。また第9番においても、主題のもつ調性感とシンプルで抒情的な雰囲気とは裏腹に、随所に調性の定まらない部分が現れ、バランスとしては決して調性感のある部分が優位という訳ではない事も確認した。では、これら両ソナタが持つ調性の定まらなさが、演奏の敷居を高いものになっているのかと言うと、事はそう単純ではない。そもそも、特定の調性への帰属を弱めようとする傾向そのものはこれら2作品のみの特徴ではなく、第1番はともかくとして、第2番から第8番までのピアノソナタ、そしてソナタ以外の様々な作品にも歴として存在している。つまり、第5番と第9番、それぞれのもつ他の特質と合わせて、考察する必要がありそうだ。

第5番における大きな要因は、なによりもその作品規模の小ささと、テンポの抑揚のなさであろう。《ピアノソナタ第5番》は、複楽章制を採る他のどのピアノソナタよりも、演奏所要時間が短く、またテンポの変化についても、第1楽章は速め、第2楽章と第3楽章については中庸の速度指示で全体がまとめられており、またその中でも、変化の指示自体が少ない。そして、曲全体としては中庸の速度表記が優位なのも特徴的である。作品規模が小さいということは、第2章でも指摘したように「形式的密度の濃さ」という要因に繋がり、それは低音から高音に至る一連の同時発音している音の層に対する、バランス感覚を取ることに繋がることは既に指摘したが、このような難しさは、決して聴衆に伝わりやすい類いの難しさではない。何故なら、繊細になればなるほど、その表現は演奏している場の環境の影響を大きく受けるからである。イタリアでは、コンクールを窓を開け放った町の集会所や教会で行うことがしばしば見受けられる。窓のすぐ外は道路であり、往來の自動車のクラクションが、演奏中に窓から飛び込んできた光景を、筆者は見たことがある。これは極端な例であろうし、ホール事情が全国的に整備されたこんにちの日本で

は、なおさら馴染みは薄くなっている出来事かもしれない。しかしながら、それは日本の演奏環境事情が世界の中でもトップレベルに恵まれているだけであって、世界最高レベルの権威を持つコンクールであってもその審査環境もまた世界最高レベルかというところ、それはまた別の問題なのである。したがって、コンテストの多くは、どのような劣悪な環境においてもゆるぎなく、より無難にアピールできる類いの難しさを持った作品を好んで選曲するようになる。その一つの結果が、強弱やテンポや雰囲気によりダイナミックに展開する《戦争ソナタ》の演奏頻度の多さなのではないだろうか。テンポ変化の波のゆるやかさという要因も、同じ問題に行き着く。ドラマチックなテンポ変化に頼ること無くオクターヴ・ユニゾンのもつ緊張感のみで場の雰囲気を変えろという表現や、「"ゆらぎ"の表現」にみられるような繊細なアプローチは、その繊細さ故になかなか理解が進まず、演奏の現場でも取り上げられにくいというのが、現状なのであろう。

第9番においては、機能と声弱を弱めるようなバスの扱いについて触れたが、これは音響空間への感覚の鋭さに根ざした問題である。音響空間とは、演奏の場においては演奏環境そのものであり、やはり伝わりやすさに対し孕む問題は、第5番のそれと同じである。第9番においてはプロコフィエフの「シンプルさ」への意識の結実が随所に見られ、このこともまた、あらゆる表現の「繊細」化へ拍車をかけていると言えよう。更に第9番は第5番と違い、作品の演奏所要時間が長い。第8番、第6番に次いで、三番目の規模を誇る大曲である。演奏所要時間が長く、無調的表現が随所に見られ、表現自体はシンプルで繊細…これらをもたらすのは、暗譜の難儀である。そして、苦勞して覚えても、その繊細さが伝わるかどうかに対してさまざまな要因を無視できないという現実。このように見ていくと、演奏頻度の低さの原因として、第5番と同じ要因が透けて見えてくる。

### 第3節：結論

《ピアノソナタ第5番》と《ピアノソナタ第9番》は、「調性からの解放」「鋭い空間感覚への欲求」「"ゆらぎ"の表現」という特質を持っている。これらは、しばしば忘れてしまいがちなプロコフィエフの素晴らしい魅力の一端である「繊細さ」という一面に導く重要な要素である。そしてまたこれらの作品は、現在のところコンクールや演奏会での演奏頻度は高くないし、そもそもピアノ演奏界一般における作品自体の認知度も、《戦争ソナタ》三部作などのポピュラーな扱いを受けている作品群とは大きな開きがある。

しかしながら、コンクールや演奏会などの公の場において、ある作品の非常にクオリティの高い素晴らしい演奏がなされ、その事実が広く認知されるに至ると、たとえこれまで演奏頻度が決して多くなかったとしても、より多くの演奏家はその作品を演奏するようになるという現象は、これまでも度々起こっている。これはピアノ演奏の分野に限った話ではなく、音楽以外の分野にも通じる事象であろうし、また必要とされる現象なのかもしれない。先ほど筆者は、繊細な表現は伝わりにくいと述べたが、一方でドビュッシーら近代フランス作品のいくつかをはじめとする、繊細さを全面に押し出した作品で広く演奏されているものもまた多数存在する。これらはひとえに、その魅力がどれだけ認知されているかの差ではないかと筆者は考える。プロコフィエフは、新たな素晴らしさを模索する作曲家とそれを受け止める聴衆との関りあいについて、次のようなコメントを残している。

わたしは聴衆が、「以前はきちんとした商品を送り出していた会社なのに、今は常識外れの乱暴なふるまいをするようになってしまった」と批判するかわりに、もう少し"商標"を信頼してくれることを望みたい。耳がすぐ受け入れられる音楽がすべて良いとは限らないということを頭に植えつけてもらい（歴史がそれを語っている）、わたしの"不可解な"音楽に、もう少し真剣に注意を

払ってくれば、わたしたちはとても早くお互いを理解することができたら  
ろうと確信している。<sup>54</sup>

いつの日か、現状の偏った作品認識を改め、聴衆や演奏者や音楽学者達の目を覚まさせる  
ような、素晴らしい演奏が広く世に知られる日が来ることを筆者は願ってやまないし、筆  
者自身、いつかそのような演奏をするに至れるよう、今後も日々精進を重ねて参らなけれ  
ばならないと強く再認識した次第である。以上をもって、本論の結びとさせて頂きたい。

---

<sup>54</sup> 自伝・随想、117～118頁。



## あとがき

本論の執筆にあたり、言葉というものの難しさ、恐ろしさを改めて痛感させられた。それは「目に見える事実」「目には見えない経験」「音楽という芸術の持つ可能性」という三つの要素のせめぎ合いであった。心に降り積もった想いを言葉に託そうとする時、これらはまるで超え難い高い壁のように立ちほだかり、結果、そこをすり抜けられたのはほんの僅かな言葉…そのような有様で、遅々として進まない原稿を前に、何度もがき苦しんだかわからない。

本論序文で筆者が取り上げたいいくつかの引用は、それひとつひとつは決して間違っていない…が、「音楽という芸術の持つ可能性」に対する敬虔さが不足しているのではないかと、ある時ふと思いついた。言葉はツールである。ツールには、使いどころというものがある。音楽芸術の認知にあたり、ひとつの面を切り取って、すべてを断定的に論ずることが、時としてその場に良い結果をもたらす場合もあるのだろう。可能性ばかりを全面に押し出しているのは、まとまるものもまとまらない…それも事実である。だが、多面的で無限の可能性のあるものに対して、一つの見地から論じたことがすべてであるかのような断定ばかりであっては、やはり問題であろうと思う。日本国内で出回っているロシア音楽についての文献書籍は、20世紀後半のもの大きく変わっていない。「名曲解説ライブラリ」は、現在においても非常に入手が容易で、ピアノ演奏界でもポピュラーな文献資料として、手に取るピアニストは多い。筆者も高校生の頃、演奏解釈の助けになればと、藁をもすがらる思いで手に取ったものである。だが、少なくともプロコフィエフのピアノ音楽に関しては、その記述内容において、1979年刊の「名曲解説全集」とほぼ同一なのである。プロコフィエフの音楽研究にあたっては、やはり冷戦、旧ソ連体制、そして現代のロシアの現状も含め、我々から見れば特殊な環境が、少なからず現代に至るまで影響を与えているようだ。ソ連体制の中で、作曲家が受けたとされる弾圧がどの程度のものだったのか、そもそも、ソ連体制が対外的に示していた政治体系（そこには芸術の統制も含む）は、実際に我々が想像していたとおりのものであったのかということについては、多方面から現代でも

様々な研究が行われている。<sup>55</sup> しかしながらそのような最新の研究も、ロシア本国において全くの追い風の中で進められているのかと言えば、そうではないようだ。旧ソ連体制下での利権構造は、現代においても残っている部分があり、そのような勢力が当時の事実が開示される事を妨害しているという話も聞く。

すべてに平等に光が当たらないという点で言えば、音楽学の分野も演奏の分野も同じ問題を抱えていると言えるのかもしれない。文献資料だけを読んですべてを理解した気になるのは危険であるし、すべての曲を弾くことで見えてくるものもある。真実は、音楽の中にこそ存在する。

本論執筆にあたり、貴重な文献の収集からその読み解き方、更には日本語の使い方にまで至る様々な局面でご指導下さり、叱咤激励して下さいました一柳富美子先生、土田英三郎教授、植田克己教授、そして、主任指導教員の有森博准教授に、この場をお借りして、心よりお礼申し上げます。

---

<sup>55</sup> ソヴィエトの実態に関する最新の研究は、例えば Власова, Е. С. *1948 год в советской музыке*, (Vlasova, E. S. *1948 god b sovetskoj muzyke*.) Moscow: Издательский Дом «Классика-XXI» (Izdatel'skij Dom «Klassika-XXI»), 2010. などが挙げられる。

## 参考文献

洋書 (著者ABC順)

Gustman, David. *Prokofiev: The Illustrated Lives of the Great Composers*. London: Omnibus Press, 1990.

Лобачёва, Надежда. "Оперный Театр С. С. Прокофьева." (Lobačëva, Nadežda. "Opernyj Teatr S. S. Prokof'eva.") Candidate of Ph. D. dissertation, Moscow Conservatory, 2010.

Мартынов, И. *Сергей Прокофьев: Жизнь и Творчество*. (Martynov, I. *Sergej Prokof'ev: Žizn' i Tvorčestvo*.) Moscow: Музыка (Musyka), 1974.

Morrison, Simon. *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York: Oxford University Press, 2009.

Нейгауз, Г. *Об Искусстве Фортепьянной Игры*. (Nejgauz, G. *Ob Iskusstve Fortep'jannoj Iгры*.) Moscow: Государственное Музыкальное Издательство (Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo), 1961.

Prokofiev, Sergei. *Autobiography, Articles, Reminiscences*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1960.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Автобиография*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Avtobiografija*.) Moscow: Издательский Дом «Классика-XXI» (Izdatel'skij Dom «Klassika-XXI» ), 2007.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Воспоминания, Письма, Статьи*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Vospominanija, Pis'ma, Stat'i*.) Moscow: Государственный Центральный Музей Музыкальной Культуры им. Глинки (Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej Muzykal'noj Kul'tury im. Glinki), 2004.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Письма, Воспоминания, Статьи*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Pis'ma, Vospominanija, Stat'i*.) Moscow: Государственный Центральный Музей Музыкальной Культуры им. Глинки (Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej Muzykal'noj Kul'tury im. Glinki), 2007.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Дневник 1907-1918, 1919-1933*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Dnevnik 1907-1918, 1919-1933*.) Paris: Sprkfv, 2002.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Дневник Лица*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Dnevnik Lica*.) Paris: Sprkfv, 2002.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Материалы, Документы, Воспоминания*. (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Materialy, Dokumenty, Vospominanija*.) Moscow: Советский Композитор (Sovetskij Kompozitor), 1956.

Прокофьев, Сергей Сергеевич. *Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, Интервью.* (Prokof'ev, Sergej Sergeevič. *Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i, Interv'ju.*) Moscow: Советский Композитор (Sovetskij Kompozitor, ), 1991.

Rifkin, Deborah. "The Quiet Revolution of a B Natural: Prokofiev's 'New Simplicity' in the Second Violin Concerto." In *Twentieth-Century Music* 6/2 (2009): 183-208.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2005.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5. New York: Oxford University Press, 2005.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 6. New York: Oxford University Press, 2005.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 7. New York: Oxford University Press, 2005.

Власова Е. С. *1948 год в Советской Музыке*, (Vlasova E. S. *1948 god v Soveckoj Muzyke*,) Moscow: Издательский Дом «Классика-XXI» (Izdatel'skij Dom «Klassika-XXI» ), 2010.

Земцовский, И. И. "Подголосок." (Zemcovskij, I. I. "Podgolosok".) In *Музыкальная Энциклопедия (Muzykal'naja Ėnciklopedija)*, Moscow: Советская Энциклопедия (Sovetskaja Ėnciklopedija), 1978, vol. 6, pp. 318-321.

## 和書（著者五十音順）

井上頼豊『プロコフィエフ』（大作曲家・人と作品 31） 東京：音楽之友社、1968年。

サーフキナ、ナターリヤ・パヴロヴナ『プロコフィエフ—その作品と生涯』（Natalja Pawlowna Sawkina. Prokofjew. Moscow, 2007), 広瀬信雄訳、東京：新読書社、1995年。

佐藤泰一『ロシアピアノニズム』 東京：ヤングトゥリープレス、2006年。

中村喜和『イワンのくらし いまむかし—ロシア民衆の世界』 神奈川：成文社、1994年。

一柳富美子「ロシアの巨匠達は語る—《四季》の中の"ロシア節"」、『レッスンの友』 第34巻12号、1997年、14～18頁。

一柳富美子「プロコフィエフ研究の現在」（2008年10月に開かれたロシア音楽研究会第2回例会で配布された発表原稿）。

プロコフィエフ、セルゲイ・セルゲイェヴィチ『プロコフィエフ 自伝／随想集』

（Prokofiev Sergei Sergejevich. *Sergei Prokofiev.*）田代薫訳、東京：音楽之友社、2010年。

ホフマン、ミッシェル・ロスティスラフ『プロコフィエフ』（Michel Rostislav Hofmann. *Prokofieff.* Paris, 1963), 清水正訳、東京：音楽之友社、1971年。

マース、フランシス『ロシア音楽史』（Francis Maes. *A history of russian music.* 2006), 森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳、東京：春秋社、2006年。

McAllister, Rita. 「プロコーフィエフ、セルゲイ」、『ニューグローヴ 世界音楽大事典』 一  
柳富美子訳 東京：講談社、1994年、第15巻、548～557頁。

Tilmouth, Michael. 「終止法」、大久保一訳『ニューグローヴ 世界音楽大事典』 東京：  
講談社、1994年、第8巻、188頁。

## 楽譜

Prokofieff, Serge. *Sonatas for Piano. Volume 1 (Sonatas 1-5)* London: Boosey & Hawkes  
Music Publishers Limited, 1985. (*Sonatas for Piano Volume 1*)

Prokofieff, Serge. *Sonatas for Piano. Volume 2 (Sonatas 6-9)* London: Boosey & Hawkes  
Music Publishers Limited, 1985. (*Sonatas for Piano Volume 2*)

Prokofiew, Serge. *Four pieces Op. 3.* Berlin: Simrock, 1925.

Прокофьев, Сергей. *Четыре Пьесны Соч. 32.* (Prokof'ev, Sergej. *Četyre P'esny Soč. 32.*)  
Moscow: Музыка (Muzyka), 1983.

Прокофьев, Сергей. *Вещи в Себе: Две пьесны соч. 45.* (Prokof'ev, Sergej. *Vešči v Sebe:  
Dve p'esny soč. 45.*) Moscow: Музыка (Muzyka), 1983.

## 音源資料

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.1 in F Minor Op. 1*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9017(CD), track 1. Recorded 1990-1991, released 1992.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.2 in D Minor Op. 14*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9119(CD), tracks 1-4. Recorded 1991, released 1992.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.3 in A Minor Op. 28*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9069(CD), track 1. Recorded 1991, released 1992.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.4 in C Minor Op. 29*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN8926(CD), tracks 1-3. Recorded 1990, released 1991.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.5 in C Major Op. 38*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9361(CD), tracks 13-15. Recorded 1994, released 1995.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.6 in A Major Op. 82*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9361(CD), tracks 1-4. Recorded 1994, released 1995.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.7 in B-Flat Major Op. 83*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN8976(CD), tracks 30-32. Recorded 1989-1990, released 1990.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.8 in B-Flat Major Op. 84*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN8976(CD), tracks 1-3. Recorded 1990, released 1991.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.9 in C-Major Op. 103*. Boris Berman. Chandos:  
CHAN9211(CD), tracks 1-4. Recorded 1993, released 1993.



Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.1 in F Minor Op. 1*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 1. track 21. Recorded 1989, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.2 in D Minor Op. 14*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 1. track 22-25. Recorded 1989, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.3 in A Minor Op. 28*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 1. track 26. Recorded 1998, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.4 in C Minor Op. 29*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 2. track 1-3. Recorded 1990, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.5 in C Major Op. 38*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 2. track 4-6. Recorded 1990, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.6 in A Major Op. 82*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 2. track 7-10. Recorded 1998, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.7 in B-Flat Major Op. 83*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 3. track 1-3. Recorded 1998, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.8 in B-Flat Major Op. 84*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 3. track 4-6. Recorded 1998, released 1999.

Prokofiev, Sergei. *Piano Sonata No.9 in C Major Op. 103*. Matti Raekallio. Ondine:  
ODE947-3T(CD), disc 3. track 7-10. Recorded 1998, released 1999.

## 付録：プロコフィエフのピアノソナタにおける 速度表記分布に関する分析

本論第1章第2節では、プロコフィエフの全ピアノソナタに対する作品規模の比較・分析を行い、全ソナタの構造的実態を探った。その中で、速度表記分布図の詳細を視認性の問題で記載できなかったため、ここに付録として収録している。また、*Piu mosso* や *Meno mosso* といった、相対的な速度変化に関する解釈の補足をさせていただいている。これらの補足は、あくまで筆者の本論執筆時点での主観による一例であり、正しい演奏法を一つに定義し、断定することを目的としているわけではない事を、重ねてご留意頂きたい。

### 【各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布の補足】

#### 《ピアノソナタ第1番》Op. 1

・146小節目からの *Meno mosso* は、これまでの *Allegro* と比較すると速度は落ちるが、速いテンポ感を打ち消すに留め、流れは失わない事が求められると思われるので、「中庸」とした。

・240小節目からの *Meno mosso* は、やはり速度を打ち消す指示であるが、235小節目の *rit.* で幅広く広げた音楽の流れをそのまま受け次ぐというイメージから、判断の微妙なところではあるが、ここでは「速」のままとした。

#### 《ピアノソナタ第3番》Op. 28

・128小節目からの *Piu lento* は、左手内声部の同音連打や右手の二声部の弾き分けを *pp* と *dolcissimo* の中で行うことの演奏上の難易度から、中庸のままではなく「遅」とした。

・ 132 小節目からの *Piu animato* について。132 小節目から 161 小節目までの区間は、速度が様々に変化し、どっしりと重い楽想から、流れに乗せて前に進むべき箇所まで多様である。したがって、128 小節目からの *Piu lento* による「遅」の区間と、161 小節目からの *Tempo I* による「速」の区間を繋ぐ区画という役割を考慮し、全体の流れとしてここでは「中庸」とした。

《ピアノソナタ第 4 番》Op. 29

[第 1 楽章]

・ 133 小節目から 136 小節目までの *Meno mosso* は、124 小節目の *Pesante* を受けて既にテンポが後ろ向きに引っ張られている事、*ff* から突如 *pp* へデュナーミクが絞られる一方で、明瞭に聞こえにくい低声部に集中した楽句を、印象的に奏しなければならないという点を鑑み、ここでは「遅」とした。

[第 2 楽章]

・ 54 小節目からの *Poco piu animato che la prima volta* は、「最初の部分よりも、より元気に早く」という意味である。冒頭は *Andante assai* で、更に *serioso* という指示が添えられており、文字通り深刻な表情で歩を刻むような楽想である。対して、54 小節目からは 16 分音符主体となり、*pp* ながら落ち着きのない雰囲気を持つ箇所である。したがってここでは、「遅」のままではなく「中庸」とした。

・ 71 小節目からの *Poco meno mosso* は、右手の動きは十六分音符のままであるが、左手に楽章冒頭を彷彿とさせる八分音符刻みのリズムが現れ、テンポ感もある程度冒頭になぞらえるのが一般的であると思われるので、ここでは曲頭に習い「遅」とした。

《ピアノソナタ第 5 番》Op. 38

[第 3 楽章]

・ 131 小節目からの *Poco meno mosso* は、*allegretto* という比較的中庸の速さからの速度低下の指示であるが、左手のアルペッジョや時折現れる十六分音符、右手の符点のリズム

の存在などから、演奏上楽曲の流れをある程度重視する事が求められると判断し、「中庸」のまま据え置いた。

・143小節目からの **Piu mosso** は、速度上昇の指示ながら、第2章での分析でも触れたとおり非常に弾きにくい箇所であり、またデュナーミク指示も *p* であることから、勢いでまくしたてるのではなく、細やかな動きと立体感をきちんと押さえつつ流れを作っていくことが重要と考える。よって、ここは「中庸」のままとした。

#### 《ピアノソナタ第6番》Op. 82

##### [第2楽章]

・93小節目からの **Meno mosso** はやや判断が難しいが、幅広い音域を上下動する八分音符の線の流れを遮断しないという演奏上の留意点、並びに直前の *rit* に *poco* が付加されている点を考慮し、「中庸」のままとした。

##### [第3楽章]

・42小節目からの **Poco piu animato** は、*pp* のデュナーミク指示と左手低音部オクターヴの反復運動という取り合わせが、演奏上非常に集中力を要する点、また右手もポリフォニックな動きであり、やはり相当の注意を払いながら奏さなければならない事を考慮し、「遅」のままとした。

##### [第4楽章]

・341小節目からの **Piu tranquillo** は、速度を遅くするよう指示しているわけではない。しかしながら、左手には3オクターヴ超に跨る跳躍移動、また右手も2オクターヴ超の跳躍移動があり、これらを *tranquillo* で、しかも *p*、更に *dolcissimo* で奏するには、やはりどうしてもテンポを落とす必要があるのではないだろうか。直前の *ritardando* を受けてこの部分をどのようなテンポ設定にするかは演奏者の解釈によるだろうが、速いままでは弾く事は困難であろうと考え、「中庸」とした。

#### 《ピアノソナタ第7番》Op. 83

##### [第2楽章]

・32小節目の *Poco piu animato*、46小節目の *Piu largamente*、そして69小節目の *un poco agitato*、これらは、冒頭の *Andante* に対し、全体的に動きを加えるものであると考えられる。*Poco piu animato* では40小節目からの十六分音符の動きによって流れが本格的なものとなる。次ぐ *Piu largamente* では指示上はより遅いテンポとなっているものの、46～47小節目に現れるシンコペーションや、49小節目からの幅広い音域を縦横無尽に行き来する十六分音符パッセージ、やはり幅広い音域をカバーするように動く53小節目からの楽句など、流れそのものを遅くするためというよりも、これらの魅力的なパッセージをきちんと奏するための指示と解釈可能である。そして69小節目からの *un poco agitato* は、*agitato* とは言え内声部の三連符と左手の符点のリズムの食いつきを、親指を跨いで奏するという形は、決してスピードに任せて弾けるようなものではないし、79小節目からの *pp* 部分は同時発音数が7となっており、やはり演奏に慎重さを求められると思われる。したがって、これら一連の速度変化は、幅広い動きを積極性を持って表現しつつも決して速いわけではないという解釈の下、「中庸」とした。

#### 《ピアノソナタ第8番》Op. 84

##### [第1楽章]

・35小節目の *Poco piu animato* は、音楽の横の流れが非常に重要な部分である。42小節目からは十六分音符主体の展開となり、左手の四分音符も流れが重くならないよう留意せねばならない。しかしながら、90小節目の *Allegro moderato* の存在もまた計算にいれなければならず、42小節目の段階であまり速すぎる事も問題である。また42小節目からの右手は、二声に分かれて書かれており、ソプラノと内声の音色のコントロールも要求される。したがって、ここでは「中庸」とした。

#### 《ピアノソナタ第9番》Op. 103

##### [第1楽章]

・61小節目の *Poco meno mosso* は、判断の難しい部分であった。本論での指摘のとおり、ここは「ゆらぎ」の場所である。音程変化にかかる微妙な音色の違いを追い求めるには、

十分に時間をかけたいところではあるのだが、符点のリズム、そして 69 小節目からのコデッタにおける左手の反復音型を考えると、流れをある程度キープする事に留意しなければならないとも考えられる。しかしながら、再現部においては同様の「ゆらぎ」の部分、つまり 176 小節目からのパッセージには速度変化が与えられていない。つまり、再現部での「ゆらぎ」の箇所との速度差も計算にいれなければならない。さらにこの部分から次の部分への繋がり方にも注目したい。提示部では 76 小節目のフェルマータをもって一度流れが終結するが、再現部では 188 小節目からの第 2 主題の暗示にそのまま直結しており、むしろ流れは加速する方向に動く。これらの諸要素を踏まえ、61 小節目からの *Poco meno mosso* は、決してゆったりとした場所ではないのだが、限りなく中庸に近い「遅」とし、再現部との差別化を図った。

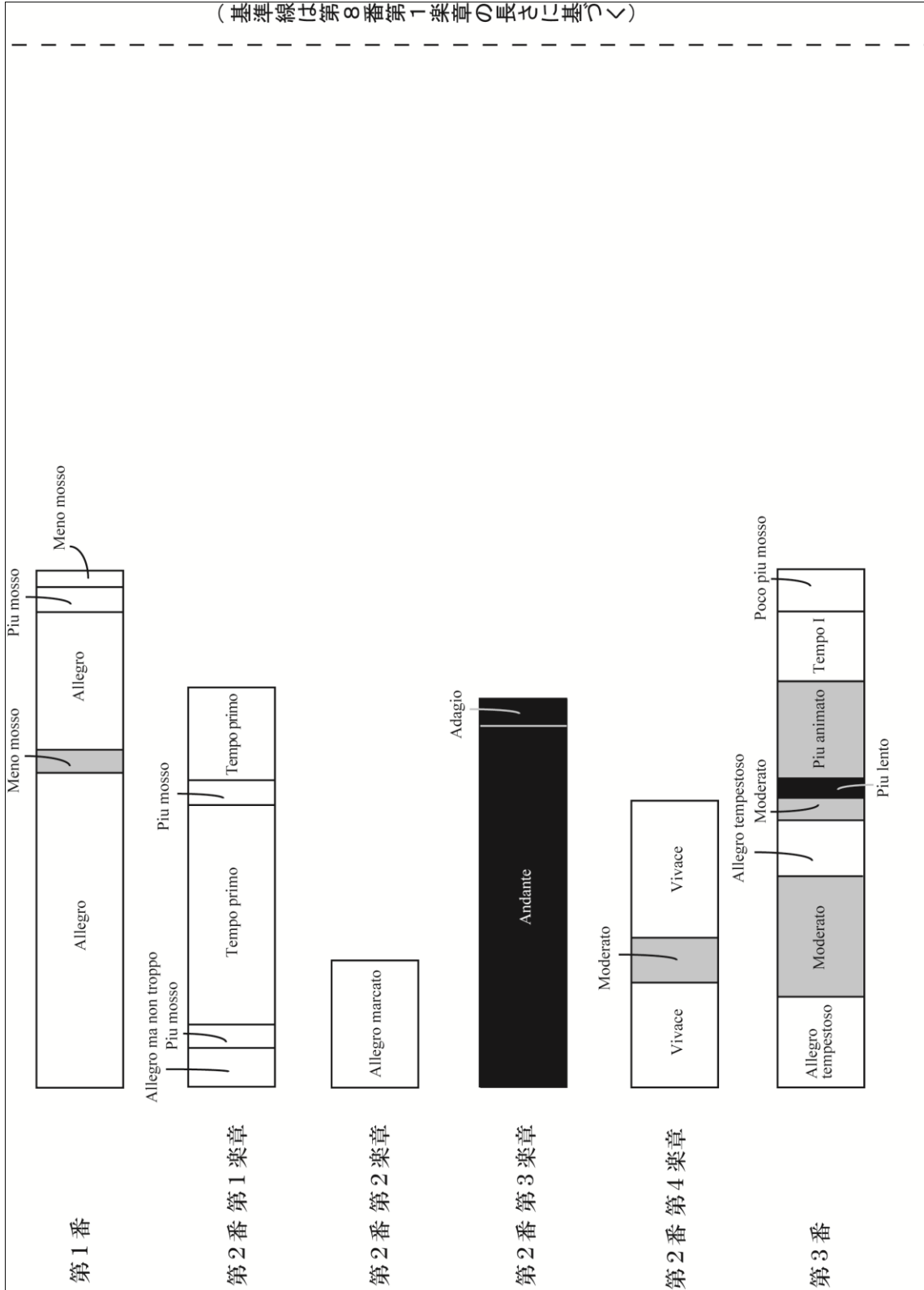
・194 小節目から楽章の終わりまでの *Meno mosso* の箇所は、*f* から *p* へのデュナーミク変化と同時発音数増加という演奏上相反する指示の出現、さらに 196 小節目からの *tranquillo*、更に 197 小節目の *rit* の出現など総合的に踏まえ、「遅」とした。

〔第 4 楽章〕

・24 小節目からの *Poco meno mosso* は、細やかなアーティキュレーションの違いに留意しなければならない点、そして楽章冒頭の時点で既に *non troppo* と釘を刺されている点を鑑み、ここでは「中庸」とした。102 小節目の *Poco meno mosso* も同様で、さらにここからは曲の終わりまで速度変化指示はないものの、第 1 楽章の回想、そして *p* での終結と、楽想はより穏やかな方向へ傾いていく。よって、ここでは「中庸」とした。

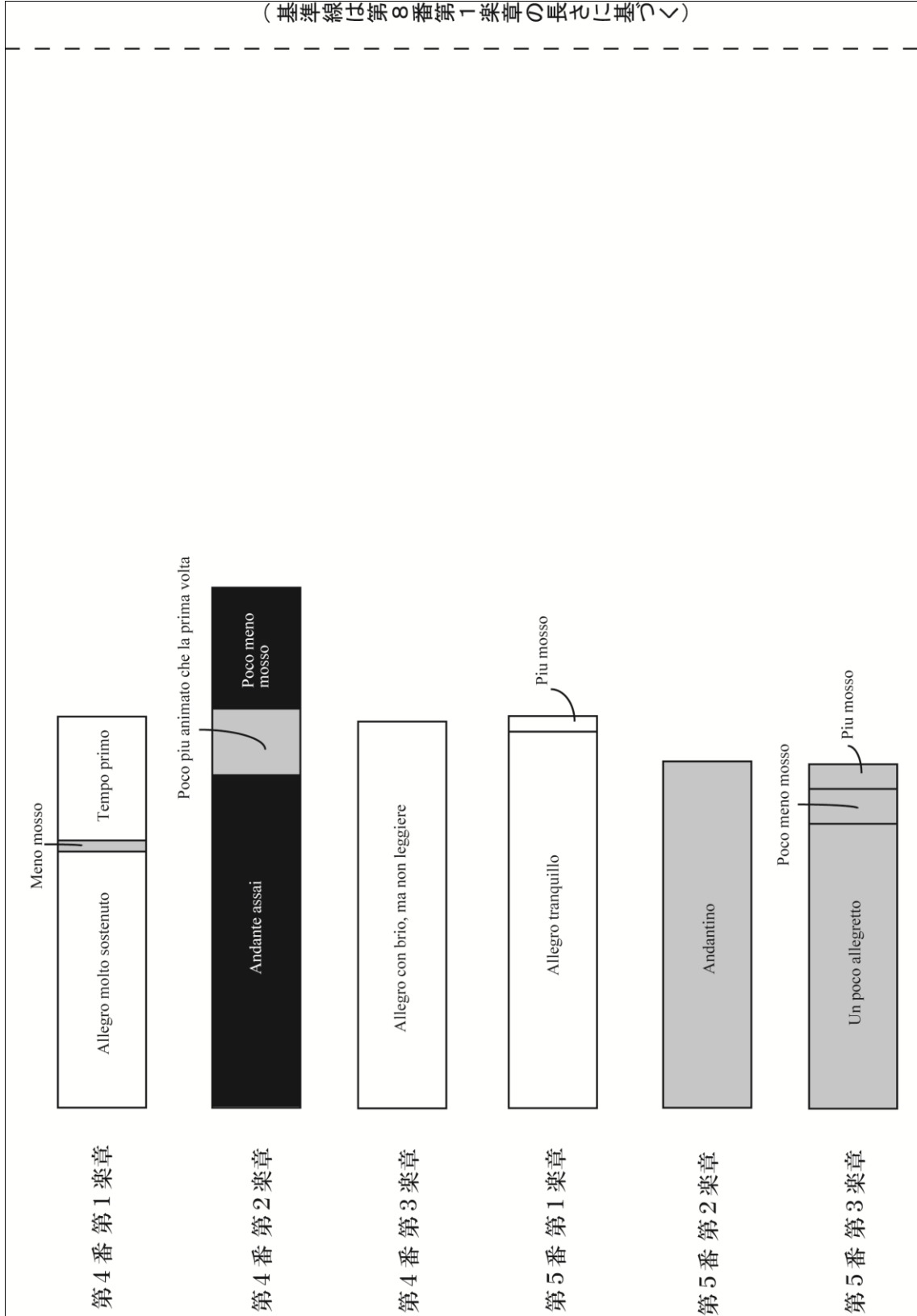
補足ここまで。

【各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布（詳細版 その1）】



【各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布（詳細版 その2）】

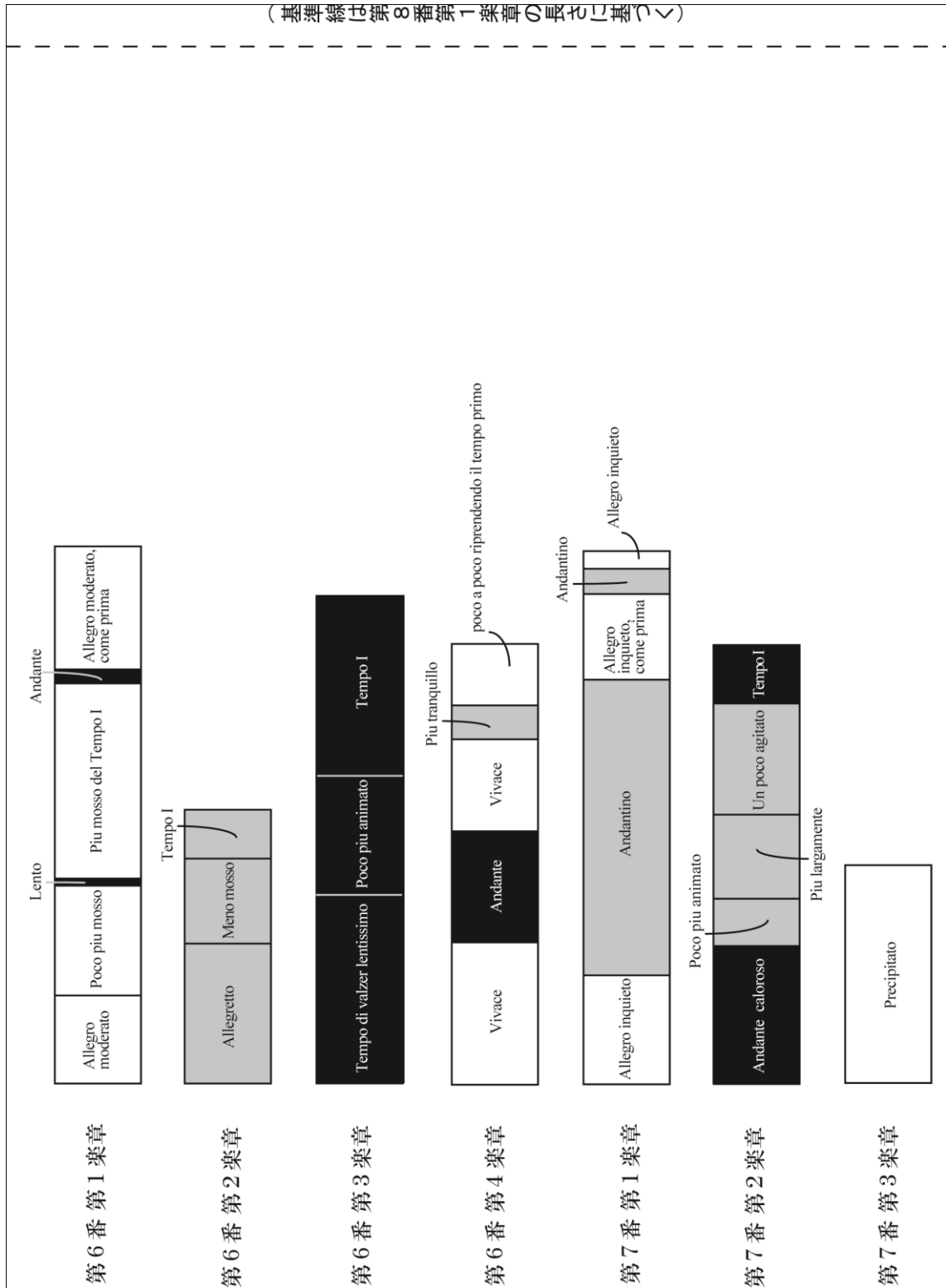
（基準線は第8番第1楽章の長さに基づく）





【各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布（詳細版 その3）】

（基準線は第8番第1楽章の取扱いに基づいて）



【各ソナタのすべての楽章における速度表記別時間分布（詳細版 その4）】

