

プロコフィエフの音楽 —その本質空間をめぐる—考察—

Prokofiev's Music :
A Consideration over His Essence

武 内 俊 之

Toshiyuki TAKEUCHI
音楽教育講座

(平成21年9月30日受理)

はじめに

プロコフィエフは20世紀を代表する作曲家の一人であり, その作品はさまざまな場面で日常的に演奏され続けている。しかし, 彼は19世紀末から20世紀にかけての近・現代作曲家の中で, 本人がどう意識していたかは別としてユニークな独自の価値観を持って活動した音楽家であり, そのせいもあってか適切な理解のもと演奏あるいは鑑賞を行うことは, なかなか容易でないように思われる。本稿ではそれに資するよう, プロコフィエフの音楽を重要ないくつかの論点から研究し, また最高傑作の一つである《ピアノ・ソナタ第7番》のアナリーゼを通して, その本質の一端に迫りたいと考える。

1. 音楽語法的分析 —プロコフィエフ自身による—

プロコフィエフは, 自らの音楽の基本的性格について, 次のような詳細な解説を試みている。冷静で妥当な分析であり, まずそれに着目しなければならない。

(プロコフィエフ音楽の基本線について)

第一は, 古典的な線で, 幼年時代に母の演奏で聞いたベートーヴェンのソナタまでさかのぼる。この線は時には新古典主義的形式(ソナタ, 協奏曲)をとり, 時には, 十八世

紀古典の模倣である(《ガヴォット》《古典交響曲》, 部分的には《シンフォニエッタ》に見られる)。

第二の線は現代的傾向で, タニェエフと会い, 彼からハーモニーが「あらっぽい」と非難された時から始まる。最初この傾向は, 自分自身の和声的語法の探求という形をとり, のちに強力な感動を表現する語法の探求へ発展する(《まぼろし》《絶望》《悪魔的暗示》《サルカズム》《スキタイ組曲》, 若干の歌曲, 作品23, 《賭博者》《彼らは七人》《五重奏曲》と《第二交響曲》)。この線には, 和声的語法が主になっているけれども, 旋律やオーケストレーションやドラマにおける新しい出発も含まれている。

第三の線は「トッカータ」または「モーター」で, これはわたしが初めて聞いた時強い印象を受けたシューマンの《トッカータ》までおそらくさかのぼりうるであろう(《練習曲》作品2, 《トッカータ》作品11, 《スケルツォ》作品12, 《第二ピアノ協奏曲》の「スケルツォ」「トッカータ」, 《スキタイ組曲》や《鋼鉄の歩み》における旋律的音型の反復される強烈さ, または《第三ピアノ協奏曲》のパッセージも)。この線は, おそらくもっとも重要でない線である。

第四の線は, 叙情的な線である。これはまず思想的, 瞑想的気分に見えるが, かならずしも旋律, 少なくとも長い旋律とは関係せず

(《おとぎ話》作品3, 《夢》《秋のスケッチ》, 歌曲作品9, 《伝説》作品12), 時々一部分が長い旋律の中に含まれているものである(《バリモントの歌詞による合唱曲》《第一ヴァイオリン協奏曲》の始め, 《アフマートフの詩による歌》《老いたる祖母の物語》)。この線は、ずっとあとまで気づかれなかった。わたしは長い間、叙情的才能があるとは考えられていなかった。自信も持っていなかった。このほうの才能は発展が遅かった。だが時とともに、わたしはこの方面の仕事に、しだいに注意を向けるようになった。

わたしは、この四つの線にとどめたいと思う。ある人がわたしに帰せようとする第五の「グロテスク」の線は、他の線からの逸脱に過ぎないと考えたいのである。ともかく、はき気がするくらいに古くさくなっているこの「グロテスク」という言葉には、強く反対である。事実フランス語の「グロテスク」という言葉を、このような意味で使用することは意味をゆがめるものである。わたしはむしろ、わたしの音楽を「スケルツォ」な性質と言われるほうがよいと思っている。でなければ、スケルツォのいろんな程度を表す気まぐれ、笑、嘲笑の三つの言葉でよばれたほうがましである。(注1)

以下にそれぞれの線の一例の譜例を掲げておく。

《古典交響曲》第1楽章第1主題



《スキタイ組曲》第1曲「ヴェレスとアラへの讃仰」主要主題



《ピアノ協奏曲第2番》第2楽章(「スケルツォ」)



《ヴァイオリン協奏曲第1番》第1楽章第1主題



最後の「グロテスク」的性質について、プロコフィエフ自身は認知しまいとしているが、そのことに関して服部龍太郎は「あきらかにソヴェートが要求していた音楽のあり方に自分を合致させようと欲したからであろう」(注2)と述べている。確かに初期から中期(プロコフィエフ40代前半までのロシア時代～パリ時代)の作品を中心に、「グロテスク」と評せざるを得ないような前衛的表現が多数の作品で見られることは事実であり、彼の音楽の重要な要素になっている。例えば《サルカズム》第3曲の、大胆な複調を取り入れた不気味な効果はどうだろうか。



プロコフィエフの音楽を聴いて私たちが覚える直感的な印象は、以上の作曲家自身による分析により、見事に整理され網羅されているように私には思える。よって重複を避け、これとは異なる視点から分析を進めることとする。

2. 健康性

プロコフィエフの音楽や生涯をざっと見渡してみてもまず目に付くことは、他に類を見ない健康性や明るさ、率直さといったようなものである。「感傷的」とか「神経質」「粘着質」あるいは「悲観的」「傷つきやすい繊細さ」「法悦」とかというようなロマン派的気分は、プロコフィエフには最初から存在しないかのごとく最も縁遠いものである。プロコフィエフの精神構造は、真の意味での喜ばしい健康性をその基盤に据えていたように思われる。(注3)

ポスト・ロマン派の近代音楽を担った作曲家たちの大部分が、西洋以外のあらゆる音楽やあるいは美学、思想等にヒントを得ながらいわば理念先行、試行錯誤で新しい音楽を開拓して行ったのと対照的に、この点でプロコフィエフの反ロマン主義は生まれ持ったありのままの姿の発露であると言え、非常に特徴的である。

だが同時に、このような健康性は、現代的であるとも言えない。現代社会のネガティブな一面である複雑で深い病理は、プロコフィエフの音楽にはさほど反映されていない。ある種の「病める」現代人にとって、プロコフィエフの音楽はあまりにも生の輝きに溢れていて、天真爛漫でありすぎ、かえって虚ろに響くかもしれない。(もっともソ連復帰以降の後期のいくつかの作品では、苦難や迷いといったものにも踏み込みつつあると言えるが。プロコフィエフにとっても、共産主義体制下の生活は非常に矛盾に満ちた経験だったように思われる。)

さらにプロコフィエフは、ベートーヴェン以降の作曲家がしばしばそうであったような、理論家や思想家、哲学者ではなかった。このような「音楽家プラス何か」という傾向がポスト・ロマン派時代になってますます強まり、音楽が複数の対語関係の一方の要素としてでなければ成立しにくくなってきたことは20世紀の大きな特徴の一つであるが、そのような中であってプロコフィエフの存在はかなり特異であった。彼は思想的にも実質的にも徹頭徹尾「音楽家」であり、彼の健康性は、音楽以外の世界の何かで音楽を意味づけしたり理論武装を行ったりすることを少しも必要としなかった。

プロコフィエフは極めて多産家であったという点でも20世紀の作曲家としては稀有な存在である(作品はあらゆる分野にわたり、作品番号にして実に130を超えている)。戸田邦雄は次のように書いている。

彼を知る者は、「彼はいつまでも大きな子供だった」という。そうかもしれない。あらゆる物を相手に自分の力をためてみたがる元気な子供のように、彼はつぎからつぎへと新しい作品を手がける。映画やバレエの音楽からさえただちに演奏会用の交響組曲を組み立て、それをまたピアノ独奏用に書きなおす。まったくししとして倦むところを知らない。創作する以外のことを知らないようである。様式上の問題を深くつきつめて考えることもしないし、それだけに、現代の多くの作曲家を苦しめた音楽そのものについての根本的な疑惑にとりつかれたこともなかったであろう。彼は現代稀にみる最も健康的な意味での音楽家だった。彼の音楽の剛毅さの原因も、またその限界もこの辺にあったのではないだろうか。(注4)

このようなプロコフィエフの天分、気質、創作態度は、ハイドンやモーツァルトのそれをまさに彷彿とさせる。ミシェル・R・ホフマンのプロコフィエフは「生まれながらの古典的人物」であったとする指摘(注5)は、まことに的を射たものと言わねばならない。

従って、私たちはプロコフィエフの音楽に対し、決して余分な斟酌をすることなく、虚心坦懐に接することこそが肝要であろう。プロコフィエフは音楽の理解のための音楽以外の媒体の介入を一切認めなかったのもあって、全てのものが音楽によって語られているのである。

3. ロシア民族性

プロコフィエフの音楽は、一見するといわゆるロマンティックな情感は皆無であるし、民族性をダイレクトに感じさせる語法を採ることも少ないとは言え、しかし根本的にはやはり強度に故国ロシアの血を受け継いでいる。

プロコフィエフはペテルブルク音楽院にて音楽エリートとして最高の教育を受けた。19世紀のロシア国民楽派は、大ざっぱに言うと古典派の語法とスラヴ的な靈感が合体したものであり、かつ、チャイコフスキー等による少数の例外を除けば交響曲を筆頭に「ソナタ」という楽曲分野はまだ未発達であって、西ヨーロッパでは下火になりつつあったソナタやソナタ形式に対する興味はいまだ全く失われていなかった。この点当時のロシアはどちらかと言えば周辺国であって、西欧の基準からすれば音楽趣味は一步遅れたものであった。

プロコフィエフの生涯の語法の大枠は、まさしくこの影響下にある。近代音楽の旗手として出発しながら、プロコフィエフは「ソナタ」を高く評価していたし、自らの創作の中核に位置づけることに何のためらいも見せていない(注6)。プロコフィエフの器楽曲は、極端に言えば「ソナタ」を始めとする古典的形式による楽曲にロシア的な抒情を盛ることに終始していると考えて良い。プロコフィエフの「古典性」は、彼自身の天性の資質であったことはむろんのことだが、このようなロシア音楽界の環境を背景に一層育まれていったものであることは想像に難くない。

プロコフィエフの劇音楽や舞台音楽へのこだわりも、ロシアの伝統にルーツを持つものである。プロコフィエフは13曲のオペラと9曲のバレエ、演劇の付随音楽や映画音楽を作曲し、特にオペラ

に捧げた時間と労力は、プロコフィエフが一生のうちで取り組んだあらゆるジャンルの音楽の中で、恐らく最大であった。これは、むしろ交響曲やピアノ曲よりも、ロシアにあってはオペラがより正統的でポピュラーな地位を占めていたことに由来している。プロコフィエフが内心最も成功を望んだジャンルは、オペラであったと思われる。

ロシアにおけるオペラやバレエの強固な伝統は、プロコフィエフの音楽に強い演劇的性格や舞踏的要素をもたらす形で影響を与えている。前者は、コントラストへの趣向、ドラマティックで時にはショッキングとも言えるような激しい効果、原色的なくっきりとした輪郭にて明らかであるし、後者はプロコフィエフの全作品を貫くダイナミックなリズム感にはっきりと読み取ることができる。

コントラストの効果は、プロコフィエフ音楽で極めて重要な地位を占めている。そもそもが、先に取り上げたプロコフィエフ自身による分析の4つの基本線自体、お互いに齟齬をきたすような関係のものである。これは表現の両極性と言っても良いが、ロシアの舞台芸術の伝統から来るこのような性格は、他のロシア・ソヴィエト作曲家にも広く共通の特徴である。《ピアノ・ソナタ第6番》第1楽章では、第1主題（譜例1）と第2主題（譜例2）との間に、語法といい性格といい表現といい、これ以上ないほどの両極性が見られる上で興味深い例であろう。



譜例 1



譜例 2

スラヴ的靈感に関しては、プロコフィエフにとってさらに根源的なものである。プロコフィエフは1918年から国外に出てアメリカ次いでパリに居を構え、特にパリ時代には世界的作曲家として確固たる名声と地位を確立していたが、1936年、それら全てを投げ打つ形で唐突にソ連に帰国している。友人セルジュ・モルーに彼は次のように心情を吐

露したという。

私は帰ろう。前から苦しんだことだが、やはりこちらではダメだ。私のようなロシア人には、外国の、違った空気、違った環境の中では本当の靈感は浮かんでこない。私は、もう一度本当の冬を、一時に花開く春を見たい。ロシア語が、ロシアの歌が耳いっぱい響くのを感じたい。彼等の歌は私の歌だ。ここには、アカデミズムのために自分はダメになってしまう。(注7)

この素朴な叫びは、スラヴの靈感がいかにプロコフィエフの内的衝動の原点であったかを明らかにする。民族を離れたストラヴィンスキーらが陥った「芸術的貧血」を、プロコフィエフは何にも優先して回避したのであった。

もっとも、プロコフィエフはロシア民謡を生そのまま用いるようなことはほとんどなかった。このことは、「フィンランドにおけるシベリウスの場合と同様、理知的な抽象であるよりは、むしろ自己の楽想を自己の民族の音楽性の深部から得てくることを意味する」(注8)(戸田邦雄)のである。

民族性の深部にあるものとは、ロシア民謡の真の性格——抒情性、誠実で素朴な精神、風刺——や、国民詩人プーシキンの描いた世界——嘘偽りのない感情、敏感な知性、人を信じるやさしさ——に代表される。プロコフィエフの音楽がどのような部分であれ強烈にユニークであることは明確だが、しかしその大本に流れるものは、これらのしごく普遍的なロシア民族の気質である。

いくつかの例を見てみよう。誠実で素朴な情感はプロコフィエフが非常に愛好した感性である。生涯に渡り多数の類型が挙げられるが、《ピアノ・ソナタ第3番》第2主題（譜例3）はその代表的なものであろう。



譜例 3

《交響曲第5番》第1楽章冒頭主題（譜例4）では、いかにもロシア的な抑揚と性格に満ちた抒情性が聞かれる。



譜例 4

だが同じ曲の第2楽章（譜例5）で見られるものは、プーシキンの明らかな知性と呼びたいような隠された鋭さである。



譜例 5

最もプロコフィエフならではの個性とされるユーモアや風刺であるが（譜例6は《つかの間の幻影》第10曲）、これとてもロシア文学に特徴的なものであり、プロコフィエフはそこからヒントを得たものとも受け取れる。



譜例 6

自己の内面に宿っている本能的なロシア民族性に関して、プロコフィエフは自伝に、子供時代土地の娘たちの歌うロシア民謡をしばしば耳にした経験について触れた上で、次のように書いている。

（今は）その旋律を一つも覚えていない。だが、私は無意識のうちにそれらの歌から影響を受けていたことは確かだ。というのは、私はロシア的素材による作曲となると、非常にすらすらとやれるのだ。あたかも心底に根づいていたものとの出会いのごとくであった。

（注9）

フランスのドビュッシー、ハンガリーのバルトーク、スペインのアルベニスらと同様に、プロコフィエフは「ロシア」を濃厚に背負っていたのであった。

4. 大衆との関係

西洋においては、第1次世界大戦を挟み社会は大きな変革を遂げ、それ以降を現代と呼ぶことが

多い。現代社会は大衆社会である。19世紀までの作曲家であれば、サロン、教会や演奏会に集う多少なりとも上流階級の教養人に向けて音楽を書いていれば良かったのだろうが、音楽史で言う近現代以降の作曲家は、平等社会における巨大で不特定多数の大衆を相手にしなければならなくなった。

人間がある音楽を聴き取る時、何の予備知識もなく接するならば、それはそれぞれの個人的で漠然とした感情や情緒と結ばれてしまうことになるだろう。音楽に対して知的な身構えで耳を傾けることはなかなか難しい。ということは聴衆の大衆化とは、音楽の受容が感情や情緒中心へ大きくシフトすることを意味する。このような人間の耳の初歩的習性を最大限活用したのが19世紀の音楽であり、そのことは今日の大衆社会における古典派—ロマン派音楽の隆盛ぶりを目の当たりにすれば言うまでもないことである。

ところが近代音楽と呼ばれる時代以降、作曲家はロマン派的な手法を全く捨て去り、知的な要素を前面に押し出すスタイルに一気に急変した。この意味で現代の音楽は本質的に反大衆的であって、20世紀に入り一般に大衆と現代音楽が急速に遠ざかって行ったのは必然であった。

現代作曲家でこのような大衆との乖離に苦しんだ人物は数多い。大衆に対してどのようなスタンスを取ったのかという問題は、その作曲家の非常に興味深い一面である。

そこで、プロコフィエフが大衆との関係について言及した文章をいくつか引用してみよう。

音楽が、百人の美学者のために書かれた時代は、過去のものとなった。今日では、膨大な数の人々が、まじめな音楽に直接顔を合わせるようになっており、首を長くして熱心に待っている。作曲家たちよ、このことに頭を向けねばならない。（手帳から／1937年）（注10）

過去の大家たちの作品の偉大さは、常に民衆に親しまれてきたということ、民衆からその力を汲みとり、民衆のために創作したということにある。…（中略）…その後西欧諸国においては表現よりも形式と手段とが重要になり、表現そのものは、明晰さ、単純さ、およびハーモニーを失って内容的に貧困化していった。このようなひねくれた形式主義的作品を単純な大衆は理解することができない。（「プラウダ」紙／1948年）（注11）

アメリカや西欧では、芸術家の使命や、その創作の自由について、多くのことが言われてきている。だが、真の芸術家は、生活から離れて、彼の芸術を主観的な狭い範囲内に制限することができるだろうか。…（中略）…ベートーヴェンやシェークスピア、モーツァルト、トルストイ、ディケンズ、これら人間精神の巨人たちの生活を思い出してみよう。彼らがその良心の命令に従い彼らの才能を人類の奉仕に捧げたからこそ、彼らは偉大だったのではないだろうか。…（中略）…私の考えでは、作曲家は、詩人や彫刻家や画家と同様、人類に、人々に奉仕する義務がある。彼はまず第一に市民でなければならない。したがって、彼は人間生活を賛美し、人類を輝かしい未来へ導くべきである。これが、芸術の不変の規範であると私は思っている。（「ニュース」紙／1951年）^{（注12）}

明らかに、プロコフィエフは大衆の側に立って、現代社会の主役たる大衆にそれにふさわしい地位を与えようとしている。彼は、比較的多数の現代作曲家が採った孤高の姿勢を受け入れなかった。

もちろん、これらの文章がプロコフィエフの帰国後、つまりいわゆる社会主義リアリズムを信奉するソ連体制下で表明されたものであることを考慮しなければならない。だがそのソ連であっても、作曲家が皆このような、音楽はできる限り広く人々のためにあるべきだという人間主義的な姿勢を持っていたわけではない。ショスタコーヴィッチなどは、現代作曲家の原則的な立場を貫いて、「ソヴィエト大衆との距離を毅然と保ちつづけようとした」^{（注13）}（矢野暢）のであった。私には、これはかなりの程度プロコフィエフの本心だったのではという気がしてならない。

それはプロコフィエフの経歴からも推測できないだろうか。いろいろな事情が絡んだにせよ、彼がロシア、アメリカ、パリ、ソ連と転々と活動の場を移していった本当のところの理由は何だったのだろうか。プロコフィエフは人々に向かって懸命に語りかけ、自分の音楽が少しでも多くの人間にとって意味を持ち得る場所を必死になって探し続けたのではなかったか。

しかしそうは言っても、プロコフィエフは一級の作曲家であり、当然大衆への屈服を意味しているわけではない。以下のようにも彼は言っているのだ。

（大衆に顔を向けることは）諸君がこの聴衆にこびねばならないことを意味するのではない。こびは常に不誠実の要素を持っており、それからよいことは一つも出てきはしない。

^{（注14）}

私は故意に単純化を推し進めることは誤りだと考えている。「大衆にふさわしいものにしよう」と主張する試みは、…（中略）…不まじめであるという過ちを犯している。不誠実な音楽は聞くに堪えないのである。^{（注15）}

初期の作品から一貫してそうであるが、プロコフィエフは自ら信じることを全霊を込めて作曲し、その顕現である作品をもって大衆にメッセージを発し続けたのである。

プロコフィエフが持つこのようなヒューマニスト的体質は彼の際立った特徴の一つであるが、ただし矢野暢が指摘するように、ここで言う「ヒューマニスト」は誉め言葉とは限らない。現代社会的な状況においては、「ヒューマニストは多義的であり」「一方における、人間の現代的疎外との取り組みをしめす崇高な精神、ところが他方における、まったく得体の知れない現代の大衆への奉仕という、多少なりとも卑屈な精神、この両方を意味する」^{（注16）}のである。

確かにプロコフィエフにもこの両面性がある。簡裁な語法で大衆の神経を直撃することに成功した一方で、そのようなやり方はある意味で安易であり、現代音楽や芸術の発展に貢献するものではなかった。結局、彼の「健康性」「古典性」や「ヒューマニスト」精神は、プロコフィエフを「現代作曲家」にはさせなかったということである。

ともあれ、一般大衆と反目を深める他なかった近現代音楽にあって、プロコフィエフは良くも悪くもその溝を埋めるべく全力を尽くしたのは確かである。プロコフィエフが近現代作曲家の中で最もよく演奏される一人であり、現在なお力強い生命を保っているのはこの理由による。

5. ピアニズム

プロコフィエフは、青年期が中心であるがピアニストとしても大変活躍した人物であった。自然、ピアノを使用しない楽曲においてもピアニスティックなイデオロムや発想経路は随所に窺われる。割り切って言えば、「ピアノ」は終生彼の創造の原

点であったと考えて良い。一般にプロコフィエフを理解するに、従ってそのピアノズムを避けて通ることはできない。

ピアノという楽器による、いわゆるピアノスティックな表現力や技巧に支えられた音楽の可能性は、大体19世紀の100年間でほぼ完成の域に達してしまっただと考えられる。単なる一楽器の制約を超える深遠な宇宙はベートーヴェンにより、繊細で表情豊かな歌謡表現はショパンにより、指と腕の運動性を極限にまで拡大した名人芸的奏法はリストにより、和声や音響そのものにスポットを当てた微妙な音色の世界はドビュッシーやラヴェルにより、それぞれ余すところなく開発され、それぞれの芸術作品に完璧なまでに結晶化されているのである。

だが20世紀になって、プロコフィエフは忘れられていたこの楽器のとりわけ基礎的な語法、すなわち打楽器的奏法に着目し、それまでにない全く斬新なピアノズムを編み出すことに成功したのである。もっとも、これはプロコフィエフのみの独創というわけではなく、同種の傾向はバルトークやヒンデミットなどにも見られる。ピアノの打楽器的奏法の誕生は、ポスト・ロマン派の代表的流派の一つ原始主義——民族舞踏の強烈なリズム感を素材とするスタイル——の出現によって促進された面が濃くあるのであって、その意味ではこの奏法は新しい時代の流行でもあったのである。

プロコフィエフはその中で最も豊かな成果をあげ得た一人であった。プロコフィエフの打楽器的ピアノズムは誰にも真似のできない独自のものであったし、彼はこの新時代の奏法を中心に置きつつも、それに全く別の多彩な語法をも柔軟に組み合わせることを実現したからである。プロコフィエフは生涯、ある楽派やイズムに限定されてしまうことはなかった。それは、ロシア民族性の項で述べた通り、彼の音楽活動が理知的な抽象ではなく自己の真実の声を映し出す強い探求であったからである。

そのプロコフィエフ一流のピアノズムが表出しているものは、《ピアノ・ソナタ第3番》についてミャスコフスキーが評した一文が、的確に表現してくれる。

この曲の第一の特徴は、生き生きとした生命感、火のように感動し前進するエネルギー、新鮮な情熱であり、こういったものを通じて、澄んだ輝きのある若々しい、自己主張のほう

きりした意志が新鮮な光をはなっている。

(注17)

また、ピアニストとしてのプロコフィエフを語ったゲンリッヒ・ネイガウスの次のような言葉も参考になる。

プロコフィエフの演奏技術で最も特徴とするところをいくつか挙げると、他に比類のない意欲、堅固なリズム、信じがたい音の表現力、見せかけの洗練や日常家庭的な親近感を払拭し去った「叙事詩人的」傾向などである。また一方では、「抒情性を極限まで」推し進め、聞き手に作品の深い詩情を感じさせる能力、ノスタルジア、瞑想、自然への愛情、一種の名状しがたい人間的な暖かさ…というものを持っている。(注18)

プロコフィエフの素朴で率直な感情を、誇張も矮小化も美化もすることなくストレートに鍵盤に叩きつけた表れが、プロコフィエフ・ピアノズムである。プロコフィエフの音楽が極めて動的で強烈な表現力を持っているのはこのためである。

時には、あまりにもピアノズムが華麗ではつらつとしていたので、技巧に走り過ぎ内容が伴っていないのではと懸念させられるほどであるが、しかし事実はそうではない。プロコフィエフは、自己の音楽的衝動を瞬時に、もっと言うと同時に具体的な表現方法（この場合はピアノズム）に結実させることができたのであって、事実上音楽と表現は一心同体と言える関係だったのではあるまいか。通常多くの作曲家が悩まされる表現上の創意工夫について、プロコフィエフが同じ思いを味わわれたことがあると想像するのは困難である。それほどにプロコフィエフの語法は無限とも形容できるくらい多様であり変幻自在であって、この点に関しまさに天才的である。プロコフィエフにおいて、内容空疎なまま技巧だけが先走ることや反対に説明不足で言い足りなくなるような不一致は無かったと言って良い。彼はそれらを分離して考えたことなど一度もなかったに違いない。

すなわち、プロコフィエフのピアノ音楽は、その音楽がピアノズムであり、ピアノズムが音楽である。この滅多に見られない幸福な合致が、彼のピアノ作品、そしてピアノスティックな発想を根本に持ちながらもそれを他楽器に巧妙に昇華させることに成功した作品に、長い音楽の歴史の中でも稀に見る純粋性と単純性を与えているのである。

6. ピアノ・ソナタ第7番

プロコフィエフの有名ないわゆる「戦争ソナタ」3部作は、いずれも第2次世界大戦前夜の1939年に着手され、以来疎開先で断続的に書き進められ、完成された順に《ピアノ・ソナタ第6番》《同第7番》《同第8番》となった。《ピアノ・ソナタ第7番》は、その中でも最もよく演奏され、プロコフィエフの音楽性、語法、感性、人間性、価値観と言ったものが実に見事に凝縮された彼の代表作である。1942年5月に脱稿し、翌年1月リヒテルによってモスクワで初演されている。

3部作というだけあってこの3つのソナタは同一の方向性で論ずべき作品群だが、最も根本的なポイントは、「戦争ソナタ」の名が示す通り曲全体を支配する戦争の暗い影である。それは、曲の随所であるいは遠くあるいは近く、こだまのように鳴り響いている。しかし単なる戦争の描写音楽あるいは標題音楽とは明確に一線を画し、プロコフィエフは戦争にまつわる人間社会の真実を、「ソナタ」という全人格を表現するのに最も適した媒体を使い、この3曲のシリーズに描き出すことに成功した。20世紀は戦争の世紀であったと言われ、特にプロコフィエフが生きたその前半は兩次世界大戦や革命など激動の時代であったが、彼はそこから絶対に目を背けることはなかった。どんな悲惨な「戦争」であろうと、それも人間の一面に違いないからである。

《ピアノ・ソナタ第7番》のことを解説する時、必ず「一音の無駄もなく圧縮された恐ろしいまでに完璧な構造的性」や「強靱で磨きぬかれたダイナミズム」などと語られる。もちろんそれ自体に異論はないが、そのような異常に切りつめられた感覚は、やはり戦争による極限状況や緊張感なしでは生まれ得なかったものだと思う。つまり、この作品の「完璧な構造」は、それはそれで当然ソナタとして価値ある成果であるし、《ピアノ・ソナタ第7番》を名曲たらしめている最大の要因であろうが、プロコフィエフが最初からそれを狙って書いたと言うよりは、彼なりの「戦争の真実」を心に焼き付ける過程で、結果としてついてきたものに過ぎないと捉えた方が正確である。プロコフィエフは理念が先に立つ作曲家ではなかった。本稿の範囲ではないが、「戦争ソナタ」3曲間の微妙だが明確な性格の差異をそれぞれの成立背景を踏まえ分析してみれば、また、《交響曲第5番》と《同第6番》の違いに同様に注目してみれば、この辺りのことはより明白になる。

《ピアノ・ソナタ第7番》に反映されている真

実とは、人間の意志、感情の最も冷徹な一面である。これはネガティブな意味とは限らず、人は時には鉄の意志で心を鬼にしなければならないこともある。しかしそれが裏目に出れば、戦争の惨禍を始めとしてとんでもない悲劇を生み出す。いずれにせよ、中庸さや妥協、快適さなどを一切許容しない人間の張り詰めた精神状態が、このソナタの完璧な無駄のなさに結実しているのである。

ただそのような荒涼としたテーマを据えながらも、プロコフィエフが曲の最後を、人間の強靱な意志の力で苦難に打ち勝つというハッピーエンドで締めくくっているところなどは、彼のヒューマニスト的真髄を大いに偲ばせるものがある。

6. 1. 第1楽章

冒頭主題を一言で表せば、*inquieto* という標語の通り不安な探求と言うに尽きるであろう。プロコフィエフにしては珍しくほぼ完全に無調で押し通されている音組織が、この性格を明確にしている。単純に戦争における不安定さを映し出していると見ても良いが、だがここにあるものは自信をなくしておろおろする弱々しい不安感ではなく、先行き不透明な状況下での強い意志の葛藤である。ゆえに音楽は、絶対に停滞したり緩んだり鋭さを損なったりすることはない。

形式的には、第1主題の再現を省略したソナタ形式とも、A-B-A-B-コーダという一種の2部形式とも考えられるが、私には第182小節以降の *Allegro inquieto, come prima* の部分は、展開部的な要素の方がはるかに勝っているように感じられるし、小節数から言っても楽章全体の3分の1以上の長さを与えられていることから前者の方に分がある気がするが、いずれにせよ大きな問題ではない。

第1主題（譜例7）は中心音Bをめぐる葛藤をユニゾン形式で明確にあぶり出す。



譜例7

続くパッセージも同じような攻めぎ合いを執拗に反復する。（譜例8）



譜例 8

この「中心音Bをめぐる葛藤」というモチーフは、相反する概念の対立と見て良いだろうが、このソナタが最終的にB-durの高らかな勝利に終わるところからすると、破壊と秩序、突き詰めれば戦争を平和を暗示していると解釈し得るかもしれない。なおこのモチーフは、第1主題部だけ見られるものではなく、第1楽章全体の原理となっている。第1楽章は無調とは言ってもいわゆるシステムティックな無調ではなく、各部分でそれぞれの中心音がかなり明瞭に打ち出されており、中心音を取り巻く無調的音組織という形態が終始一貫されているからである。

第2主題（譜例9）は一変してテンポを落とし音質を変化させる。この第2主題部の情感は複雑である。人間の意志の力のみに収まり切らない内なる心の遠いつぶやきだろうか。それが長い息で歌われる。



譜例 9

第153小節からの30小節近くに及ぶすさまじい *poco a poco accel.* は、有無を言わせぬ強大な精神力を象徴している。（譜例10）



譜例10

展開部（第182小節から）は、尋常ならざる葛藤、または闘争であろう。格闘しながら奈落の底に突っ込んでいくかのようなパッセージ（譜例11）は象徴的である。



譜例11

以下、提示部に示されたいくつもの音型が踵を接して次々に現れ、また組み合わせたり重ねられたりして、闘争を彩る。真の展開部らしい展開部であるが、第269小節からの地から響いてくるような拡大され音域を移された第2主題（譜例12）はとりわけ印象的である。

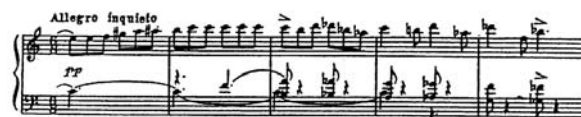


譜例12

ゆらめくような透明な情趣を湛えていたこのテーマの、野太く変わり果てた姿は、人を驚かせる。

再現部は、第1主題を省略して第2主題を約3分の2に圧縮し簡潔に再現する。ここでは中心音はBに移されており、この楽章で落ち着きのようなものを初めて感じさせる個所であるが、それに浸る間も与えずすぐに次の場面（コーダ）になだれ込んでしまうのが、この曲の意志の伶俐さである。

コーダ部（第359小節以降）は主に第1主題からなっており、逃げるようなピアノシモの走句がより一層不安定さを助長する。（譜例13）



譜例13

結局楽章の最後まで中心音Bをめぐる葛藤には解答が示されることはなく、最終8小節に至ってもA, B, HのBを囲む隣接する3音を同時に鳴らすという徹底ぶりを見せる。（譜例14）



譜例14

6. 2. 第2楽章

3部形式の枠を持ちつつ自由な変奏形式も織り交ぜた独自の構造からなる楽章であるが、6分ほどの演奏時間を要しながらも、やはり決して厳しい簡潔性を失うことはない。

1つの楽章が1つの概念をはっきりと主張しているのがこのソナタ第7番の大きな特徴であるとするならば、第2楽章におけるそれは抑えられた苦しみ、もしくは非痛感であろう。苦しみや寂寥感をあくまで自分の力で振り払わなければならない宿命が、この楽章の、重厚な甘美さを示しながらもどこか人を近づけない非情な光沢として反映されているのである。

冒頭主題（譜例15）は、長調でありながら暗い情熱を宿している。



譜例15

内に秘めた歩みは第13小節に至って、深いため息を吐くかのようなモチーフ（譜例16）によって一瞬その火を垣間見せるが、それはあっという間に再び表面から姿を消してしまう。



譜例16

このソナタ全曲の中でいくらか聞き手に親密さを共有させるような個所があるとすれば、唯一のそれは、第25小節からの次のようなエピソード（譜例17）であろう。



譜例17

この星空を想起させるような美しい場面も、しかしながらわずか6小節に過ぎない。このあたりの並々ならぬ意志の強靱さには、舌を巻かざるを得ない。

引き続いて、後からよく使われるなだらかなモチーフ（譜例18）が現われる。



譜例18

構成上は、以上の譜例15、16、18の3つのモチーフを中心にして、自由な変奏曲のように展開されていく。やがてこの3つの声が交錯して高揚した末、フォルティッシモで打ち鳴らされる巨大な鐘は、それまでの苦痛を断ち切りそこから脱出するかのよう、決然と響く。（譜例19）



譜例19

しかしここでもまた、このわずか3小節後には、似通った形ながら前向きの秩序から重苦しく引きずる摂理とも言うべきものに、すかさず変質させられているのである。（譜例20）



譜例20

ある種の爆発を途中で見せながらも、この楽章が淡々と進んでいくように思われるのは、苦悩に解決が与えられることがないのを承知しているからであろうか。第79小節からは、すべてを水面下に押し込んで、諦観の念を湛えたような異様な静けさと透徹した音響とが世界を支配する。小さな鐘の音色はロシア音楽の伝統を忠実に継承するも

のである。(譜例21)



譜例21

最後に懐かしげに冒頭の主題が再現されるが、これまたものの10小節の短さに凝縮されている。だが、最初のような熱っぽさを感じ取ることはもはやない。ものうい雰囲気を漂わせつつ、密やかに閉じられる。

6. 3. 第3楽章

第3楽章は、1楽章の不安も2楽章の苦しみも、あらゆる困難を突き抜ける不撓不屈の精神の気概が、高らかに宣言されている。このような驚くべきエネルギーとかつ機械的にならない温もりとを備えた楽曲は、他に類を見ない。まさにプロコフィエフならではの。

ホロヴィッツはこう語ったという。

終楽章の飽くことのないリズムの中には、敗北することなど思いもよらぬ民族の不屈の意志についてのイメージを暗示させる、なにか英雄的なものがある。(注19)

また初演を担ったリヒテルは次のように評している。

突進していく攻撃、勝利への満々たる意志が、その途上にあるすべてのものを一掃していく。それは生命を確信する巨大な力を拡大しながら戦いの中で強められていく。(注20)

全曲はA(譜例22)－B(譜例23)－C(譜例24)－B－Aという対称美を持つ構造でできてお



譜例22



譜例23



譜例24

り、終始全く緩む瞬間がなく、逆にねじを巻くこともなく、完全に整然とした歩みで押し切られる。同じような8分音符のリズムで統一されているが、ここにあるものは、もはや「運動性」などという言葉では全く表し切れない、生命そのものの躍動である。

むすび

拙稿では真実という言葉を多用したが、一言で言ってプロコフィエフは、自己の真実、人々の真実、社会の真実をひたすらに追い求め続けた。彼はそれらはこうあるべきだと追求するイデオロギストや哲學家には決して生まれつかなかったし、まして革命家ではなかった。現実を直視し、そこに生きる人間の感情と生活を実直に肯定的に音楽に表し続けたのである。換言すれば、プロコフィエフの音楽には嘘がない。

プロコフィエフ音楽の、温かみに満ちた力強さ、地に足のついた堂々とした佇まいと言った長所も、奇矯な外面に関わらずの訴求力の弱さ、精神性の希薄と言った限界も、ここから来ている。いずれにしても、生涯いささかも変わることなく貫かれているものは、人間への巨大な愛情に溢れた眼差しである。

注・引用文献

(注1) 『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。43頁。

(注2) 服部龍太郎『ロシア音楽3』111頁。

(注3) この点プロコフィエフと、ほぼ同時代同様の環境下で活動したショスタコーヴィッチとは好対照である。ショスタコーヴィッチの音楽はまさに20世紀でなければ書けなかった音楽であり、その重要なファクターとして時代と大衆に向けた悲しい叫びのようなものが聴き取れるのである。

(注4) 戸田邦雄「プロコフィエフ」、『新訂 大作曲家の肖像と生涯』 音楽之友社、1962年。342頁。

(注5) ミシェル・R・ホフマン『プロコフィエフ』(M. R. Hofmann, Sergey Sergeyevich Prokofiev, Paris, 1963) 清水正和訳、音楽之友

社，1971年。87頁。

(注6) プロコフィエフは次のように語っている。
「私の楽想の展開に必要なものをソナタ形式はことごとく備えている。私はソナタ形式よりも良いもの、より単純なもの、より完全なものを何も望まない。」(ミシェル・R・ホフマン 同上書，94頁。)

(注7) 戸田邦雄 前掲書，341頁。

(注8) 『プロコフィエフ』(作曲家別／名曲解説／ライブラリー②⑩) 音楽之友社，1995年。34頁。

(注9) ミシェル・R・ホフマン 前掲書，103頁。

(注10) 『プロコフィエフ 自伝・評論』 前掲書。158頁。

(注11) 『プロコフィエフ』 前掲書。35頁。

(注12) 『プロコフィエフ 自伝・評論』 前掲書。205頁。

(注13) 矢野暢『20世紀の音楽』 音楽之友社，1985年。70頁。

(注14) 『プロコフィエフ 自伝・評論』 前掲書。159頁。

(注15) ミシェル・R・ホフマン 前掲書。97頁。

(注16) 矢野暢 前掲書。62頁。

(注17) カワイ音楽教室本部編『ピアノ演奏の理論と実際』 カワイ楽譜，1971年。508頁。

(注18) ミシェル・R・ホフマン 前掲書。162頁。

(注19) 加藤一郎『ソヴィエトのピアノ教育とピアノイズム』 音楽之友社，1983年。160頁。

(注20) 同上書。161頁。

その他の主要参考文献

井上頼豊『プロコフィエフ』 音楽之友社，1968年。

ソロモン・ヴォルコフ『ショスタコーヴィッチの証言』(Solomon Volkov, The Memories of Dmitri Shostakovich, 1980) 水野忠夫訳，中央公論社，1980年。

サフキーナ『プロコフィエフーその作品と生涯』 広瀬信雄訳，新読書社，1995年。

ジェームズ・バクスト『ロシア・ソヴィエト音楽史』(James Bakst, A History of Russian Soviet Music, 1966) 森田稔訳，音楽之友社，1971年。

柴田南雄『音楽の理解』 青土社，1978年。

柴田南雄『現代音楽の歩み』 角川書店，1965年。

ハロルド・ショーンバーグ『大作曲家の生涯』(Harold C. Schonberg, The Lives of The Great Composers, Florida, 1970) 亀井旭，玉木祐訳，共同通信社，1978年。