

プレリュード ラフマニノフの「24の前奏曲」の独自性とその指向性

－再現する主要主題の意義－

土 田 定 克*

Originality and Directionality on “24 Preludes” of S. V. Rachmaninoff
－ A Meaning of The Reappearing Main Theme －

Sadakatsu Tsuchida

ラフマニノフの「24の前奏曲」は、調の配列に独自性がある。バッハやショパンなどの作曲家が機械的な配列を用いたのに対し、ラフマニノフは始曲と終曲を同主調にし、短調から長調へ向かわせた。また始曲の冒頭の「主要主題」を終曲の頂点で再現し、その中身を正反対にした。始曲で響く「汝、死すべし」の宣告は、終曲では「汝、生くべし」の宣言へと変わる。ここに主要主題の変容と復活を見ることができる。これら宗教的な観点による楽曲分析は、ラフマニノフ自身の言葉「愛や苦しみ、悲しみや宗教的な心境、これらがすべて私の音楽の中身です」を論拠とする。作曲時期の異なる24曲を「ひとまとまりのもの」として創り上げようとする意図は「あった」と判断する方が妥当である。含蓄に富む主要主題の配置の跡から、彼の心の視線が「アルファ、及びオメガ、始、及び終」(黙示録22:13)を指向していたのではないかと推定されるのである。

キーワード ラフマニノフ 前奏曲 指向性 変容 復活

はじめに

古来、作曲家にとって全24調からなる組曲は、彼らの作曲技法を発揮する上で、また自らの調性感を披歴する上で魅惑的な形式であった。本稿では、J. S. バッハ、F. ショパン、A. スクリャービン、S. ラフマニノフ、D. ショスタコーヴィチら5人の巨匠による7つの作品を比較し、ラフマニノフの「24の前奏曲」の独自性と指向性を明らかにする¹。

I 配列の意義

24調の組曲を創作する際にまず決定すべきことは「調の配列」である。どの調から始めてどの調で終えるのか、この配列の持つ意味合いは無視できない。文章構造と同様、同じ24曲でも順序次第で正反対の意味にもなり得るからである。あるいは、配列のみを比較するのは非

2014年3月24日受理

* 尚綱学院大学 准教授

¹ 本稿で取り上げる7曲の他に、J. フンメル (1778-1837)、C. V. アルカン (1813-1888)、S. パルムグレン (1878-1951)、R. カサドシュ (1899-1972) らが全24調からなるピアノ作品を書いている。

音楽的かもしれない。だが配列こそ作品全体の基本路線を左右せしめる以上、そこに作曲家の指向性が表れていることも事実なのである。そこで本稿ではまず各作曲家の調の配列に着目する。比較する 7 作品は年代順にして以下の通りである。

- 1) J. S. バッハ 平均律クラヴィーア曲集 第 I 巻 BWV 846 ~ 869 (作曲: 1722 年)
- 2) J. S. バッハ 平均律クラヴィーア曲集 第 II 巻 BWV 870 ~ 893 (作曲: 1744 年)
- 3) ショパン 24 の前奏曲 作品 28 (作曲: 1836 - 1839 年)
- 4) スクリャービン 24 の前奏曲 作品 11 (作曲: 1888 - 1896 年)
- 5) ラフマニノフ 24 の前奏曲 作品 3 - 2、作品 23、作品 32 (作曲: 1892、1903、1910 年)
- 6) ショスタコーヴィチ 24 の前奏曲 作品 34 (作曲: 1932 - 1933 年)
- 7) ショスタコーヴィチ 24 の前奏曲とフーガ 作品 87 (作曲: 1950 - 1951 年)

II 配列の事例

以上 5 人の巨匠による 7 つの作品の調の配列は表 1 の通りである。

表 1 5 人の巨匠による 7 つの作品の調の配列 (長調は白、短調は灰色で表示)

No.	配列 A	配列 B			配列 C	No.
	バッハ 平均律 I & 平均律 II	ショパン 24 の前奏曲	スクリャービン 24 の前奏曲	ショスタコーヴィチ 24 の前奏曲 & 24 の前奏曲とフーガ	ラフマニノフ 24 の前奏曲	
1	ハ長調	ハ長調	ハ長調	ハ長調	嬰ハ短調	1
2	ハ短調	イ短調	イ短調	イ短調	嬰ヘ短調	2
3	嬰ハ長調	ト長調	ト長調	ト長調	変ロ長調	3
4	嬰ハ短調	ホ短調	ホ短調	ホ短調	ニ短調	4
5	ニ長調	ニ長調	ニ長調	ニ長調	ニ長調	5
6	ニ短調	ロ短調	ロ短調	ロ短調	ト短調	6
7	変ホ長調	イ長調	イ長調	イ長調	変ホ長調	7
8	変ホ短調	嬰ヘ短調	嬰ヘ短調	嬰ヘ短調	ハ短調	8
9	ホ長調	ホ長調	ホ長調	ホ長調	変イ長調	9
10	ホ短調	嬰ハ短調	嬰ハ短調	嬰ハ短調	変ホ短調	10
11	ヘ長調	ロ長調	ロ長調	ロ長調	変ト長調	11
12	ヘ短調	嬰ト短調	嬰ト短調	嬰ト短調	ハ長調	12
13	嬰ヘ長調	嬰ヘ長調	変ト長調※	嬰ヘ長調	変ロ短調	13
14	嬰ヘ短調	変ホ短調	変ホ短調	変ホ短調	ホ長調	14
15	ト長調	変ニ長調	変ニ長調	変ニ長調	ホ短調	15
16	ト短調	変ロ短調	変ロ短調	変ロ短調	ト長調	16
17	変イ長調	変イ長調	変イ長調	変イ長調	ヘ短調	17
18	嬰ト短調	ヘ短調	ヘ短調	ヘ短調	ヘ長調	18
19	イ長調	変ホ長調	変ホ長調	変ホ長調	イ短調	19
20	イ短調	ハ短調	ハ短調	ハ短調	イ長調	20
21	変ロ長調	変ロ長調	変ロ長調	変ロ長調	ロ短調	21
22	変ロ短調	ト短調	ト短調	ト短調	ロ長調	22
23	ロ長調	ヘ長調	ヘ長調	ヘ長調	嬰ト短調	23
24	ロ短調	ニ短調	ニ短調	ニ短調	変ニ長調	24

※変ト長調は、鍵盤上では嬰ヘ長調と同一である。読譜の便宜上、変ト長調を選んだものと思われる。

表1に見られる各配列の特徴は以下の通りである。

【バッハの配列】

音楽史上、最初に全24調の鍵盤作品を書いたのはJ. S. バッハである²。よく知られた「平均律クラヴィーア曲集Ⅰ・Ⅱ」(1722年・1744年作曲)がそれである。各調は「前奏曲とフーガ」の組み合わせで成立している。調の配列はハ長調(第1番)から始まり、その同主調のハ短調(第2番)へと続く。その後、半音上の嬰ハ長調(第3番)に移り、その同主調の嬰ハ短調(第4番)へと続く方法が取られている。

この配列では、第1番の主音ハ音から始まって各調の主音が半音ずつ上げられていく。常に偶数番号の曲が短調となる構成のため、曲集全体は口短調で閉じられている。

【ショパンの配列】

平均律第1巻の117年後に、ショパンがバッハの平均律へのオマージュとして「24の前奏曲」を完成する。この作品はピアノ音楽の傑作として、また規模が適切であることから演奏頻度が高い。こちらは五度圏を#系から順に、図1の頂点から円周の外内を交互に巡りながら時計回りに網羅していく配列である。まずハ長調(第1番)から始まり、その平行調のイ短調(第2番)へと続く。その後、ハ長調の属調、つまりハ長調の5度調であるト長調(第3番)に移り、その平行調のホ短調(第4番)へと続く方法が取られている。この方法を繰り返し、平行調である短調を挟みながら五度圏を移動していく構成である。

図1 五度圏



Quintenzirkeldeluxe.png, by Red Rooster

この配列では、ハ長調から始まって#の調号が徐々に増えていく。そして調号が6つまで増えたところで折り返し地点となり、図1の底辺、即ち嬰ハ長調(第13番)→変ホ短調(第14番)の際に#系からb系へ移る。その後は徐々に調号のbが減っていき、最後はニ短調で曲集が締めくくられている。

【スクリャービンの配列】

ショパンの「24の前奏曲」の57年後に、スクリャービンが同名の作品を書き上げた。調の配列はショパンの形式に忠実に倣っているため、ハ長調で始まりニ短調で終わる。この4年前に、スクリャービンとモスクワ音楽院で同級生のラフマニノフ(年齢はラフマニノフの方が1歳年下)が前奏曲を書き始めるが、この配列については後述する。

【シオスタコーヴィチの配列】

スクリャービンの「24の前奏曲」の37年後に、シオスタコーヴィチが同名の作品を完成させる。各曲の曲想は彼独自のものであるが、調の配列はショパンの配列に倣っているためハ長調に始まりニ短調で終わる。また、この18年後にシオスタコーヴィチは「24の前奏曲とフー

² バッハはJ. フィッシャー(1656-1746)の書いた全20調によるオルガン曲集「アリアドネー・ムジカ」を参考にしたとも言われている。しかしいずれにせよ、フィッシャーの作品は全24調ではない。

ガ」をも作曲している。これはライブツイヒで開催されたバッハの没後200年記念祭から刺激を受けて作曲されたものである。バッハの平均律の形式「前奏曲とフーガ」に肖った作品ではあるが、調の配列に関してはショパンと同じ形式が取られているため、この作品もハ長調に始まりニ短調で終わっている。

【ラフマニノフの配列】

ラフマニノフの配列は、上述のいずれのタイプにも当て嵌まらない独自の配列となっている（詳細は後述する）。有名な嬰ハ短調の前奏曲で始まり、その嬰ハ短調に最も近い同主調の変ニ長調で閉じられている。

以上の配列を分類すると、次の3種類の配列タイプに分けることができる。

- ・配列A 半音ずつ調性が上昇する秩序を採用したバッハのタイプ（「ハ長調」→「ロ短調」）
- ・配列B 五度圏を順に巡る秩序を採用したショパンらのタイプ（「ハ長調」→「ニ短調」）
- ・配列C 両端を同主調にして構成したラフマニノフのタイプ（「嬰ハ短調」→「変ニ長調」）

Ⅲ 配列の比較

表1を一瞥して明らかなように、どの配列タイプでも基本的に長調と短調を交互に配置した点では共通している。しかし一体、どのような相違点があるのだろうか。

〈配列A〉（半音上昇タイプ）

まず配列Aでは同主調以外の各調の主音同士が半音関係にある。これは和声的には近親関係にあるとは言えない。主音が徐々に半音上の調に上ることから「上昇」への指向性を読み取ることできる。しかし結果的にその上り詰めた先はロ短調である。ロ短調は昔から灰色の調と呼ばれているように、上昇した先の眺望は曇りがかった配列である。

〈配列B〉（五度圏巡回タイプ）

配列Bは五度圏を巡るため、機能和声的には常に前曲との主属関係が保たれて自然な配列である。しかしより厳密に見ると第2番～第3番、第4番～第5番、第6番～第7番・・・における接続、すなわち短調から長調へ移動する際の近親性は「属調」ではなく「平行調の属調」となるため、その接続が強い近親関係にあるとは言えない。もし同主調や属調を家族とするならば、「平行調の属調」とはいわば親戚のようなものだからある。

注目すべきは配列Aの場合と同様、全24調を総括する曲集が行き着く先である。例えばショパンの第24番のコードは、レの最高音から一気に崩れ落ちてレの最低音に至る。そしてその最低音レを3回強打する。そのよし悪しは別として、何か絶望感のようなものが漂う終わり方である。概して配列Bではどれもニ短調で終わるため、そこには何か悲劇的な要素がある（ただ例外的にショスタコーヴィチの「24の前奏曲とフーガ」は最終曲がニ短調でありながらニ長調に転移して閉じている）。

以上のように配列Aと配列Bは、半音上昇か五度圏巡回かという相違こそあれ、配列自体から特別に練られた意図を読み取ることは難しい。その指向性はごく自然に生から死へ向かうか

のようであり、見方によっては機械的な配列のようにさえ映るからである。

〈配列C〉(ラフマニノフ独自のタイプ)

配列Cは趣を異とする。ラフマニノフの場合、嬰ハ短調で始まりその同主調の変ニ長調によって曲集を締めくくっている。両端を同主調にして起承転結を筋立て、全体的な統一感を配慮した跡が窺える。この調性構造のあり方はソナタや交響曲などの古典的様式の大規模な形式に倣うものである(それら大規模な作品の形式では必ず両端楽章を同一調もしくは同主調によって処理するしきりがある)。結果的に、配列Aと配列Bが「長調→短調」という方向性を持つものに対して、配列Cは逆に「短調→長調」となっている。つまり全24調を網羅するという非常に意欲的な大作において、その行き着く先が全く正反対なのである。

また配列Cでは同主調による結び目が5回もある(第4番→第5番、第14番→第15番、第17番→第18番、第19番→第20番、第21番→第22番)。得てして同主調による結び目は連結感が強い。演奏技法上、前曲の最後のベース音をペダルで残したまま次の曲を弾き始めることが出来るのも、原則的に同主調関係でのみ許される表現法である。短調の厳粛さを際立たせる意図をもった第14番→第15番の場合を除き、他の4回は「短調→長調」という結び方になっている。特に後半部、第17番から第22番にかけての6曲は、連続して3回も同主調による「短調→長調」の動きが繰り返されている。

このように5人の巨匠の7つの作品の配列を比較すると、既にそれだけでもラフマニノフの独自性が浮き彫りにされるのである。しかし何故、ラフマニノフはショパンに倣ったスクリャービンやショスタコーヴィチらと同じ道を行かずに独自の配列を組んだのであろうか。その配列の意味を次章で詳らかに調べ、この曲集にある指向性を捉えてみたい。

Ⅳ ラフマニノフの「24の前奏曲」楽曲分析

1) 背景と問題提起

まずラフマニノフの前奏曲に関する背景を少し顧みる必要があるだろう。

セルゲイ・ラフマニノフは前奏曲と題したピアノ曲を計26曲ほど作曲した。そのうち作品番号もなく演奏頻度の極めて低い2曲³を除く残りの24曲、すなわち作品3-2の「前奏曲」、作品23の「10の前奏曲」、作品32の「13の前奏曲」を合わせると全部で24調を網羅した「24の前奏曲」となる構成になっている。

しかし作曲年が1892年、1903年、1910年といえ、ラフマニノフが18歳から37歳までに亘る約20年間の年月である。つまり一時に創られなかったこの「24の前奏曲」だが、果たして本当にラフマニノフは24曲をひとまとまりのものとして創り上げようとする意図があったのか。「なかった」(即ち全曲公演の意味はない)という見解も存在する中で、「やはり意図はあった」(即ち全曲公演の意義はある)と言うのなら、その証拠はどこにあるのか。それを楽譜と作曲家自身の遺した言葉から読み解くのが本稿の課題である。

³ 「4つの小品」の中の第2番「前奏曲変ホ短調」(1888年作)と、「前奏曲へ長調」(1891年作)を指す。後者は1年後にチェロとピアノのために編曲され、チェロとピアノのための「2つの小品」作品2の第1番になった。

2) 前半部の分析 (作品 3-2、及び作品 23)

ラフマニノフの「24の前奏曲」を飾る冒頭の曲を見てみよう。この第1番 (作品3-2) はラフマニノフが18歳の時、1892年に作られたもので別称「鐘」という愛称を持つ。この作品こそ、後にラフマニノフを「ミスター C Sharp Minor (嬰ハ短調)」⁴と呼ばしめるほどに彼を世界的に有名にし「ラフマニノフの代名詞にもなった」⁵珠玉の傑作である。

この嬰ハ短調の前奏曲 (作品3-2) についてラフマニノフ自身は次のように回想する。「ある日、この前奏曲は何となく自然と湧いてきたので私はそれを書きつけました。この曲はあまりに強い力で訪れてきたので、どんなに努めても私はそれを引き離すことができませんでした。それは起こるべくして起こったことなのです」⁶。またこの曲に関する成立過程から演奏法までを詳細に叙述した「わが前奏曲・嬰ハ短調」という論文の中で彼は次のように述べている。「(訳註：当時) 稼がなければならなかった必要性に加えて、いくらか立派で芸術的な作品を創りたいというささやかな願いが私に靈感を与えてくれたのである」⁷。

譜例 1 第1番 嬰ハ短調 作品3-2 曲頭

特に特徴的な冒頭の三音の主題、譜例1のaを見てみよう。この主題についてラフマニノフの述べた言葉は注目に値する。「この前奏曲では、努めて冒頭の主題に特段の注意を払った。このオクターブのユニゾンによる三つの音は、厳かに、威嚇するように響き渡らなければならない。(中略) 主要主題の本質とは、どっしりとした基盤である (訳註：a)。その対比として和声付けされたメロディーがある (訳註：b)。このメロディーの役目とは、闇を追い払うことである」⁸。

作曲家自身が「三つの音は、厳かに、威嚇するように」と指示するまでもなく、この冒頭はかなり衝撃的である (この三音を本稿では作曲者の命名に従って「主要主題」と呼ぶ)。ラフ

⁴ Некоторым хотелось бы Вас называть мистер С Sharp Minor, — сказала я. Маэстро засмеялся. Впервые я увидела, что меланхоличный музыкант может так сердечно смеяться. ЛН: т. 1, с. 94

⁵ 一柳富美子『ラフマニノフ—明らかになる素顔』東洋書店、2012年、22頁。

⁶ В один прекрасный день Прелюдия просто пришла сама собой, и я её записал, — ответил он. — Она явилась с такой силой, что я не мог от неё отделаться, несмотря на все мои усилия. Это должно было случиться и случилось. ЛН: т. 1, с. 94 (「ラフマニノフの思い出」より)

⁷ Помимо настоящей необходимости заработать деньги, меня вдохновляло только желание создать что-то прекрасное и художественное. ЛН: т. 1, с. 63 (「わが前奏曲・嬰ハ短調」より)

⁸ В рассматриваемой прелюдии я старался приковать внимание к начальной теме. Эти три ноты в виде октавного унисона должны прозвучать торжественно и угрожающе./ Сущность главной темы — это массивный фундамент; контрастом ему становится гармонизованная мелодия; её функция — рассеять мрак. ЛН: т. 1, с. 64 (「わが前奏曲・嬰ハ短調」より)

マニノフ自身は絶対音楽のイメージを述べることを好まなかったが、彼自身の言葉と譜面に基づくならば次の表象が思い浮かぶ。それは下行音型で人を奈落の底へ突き落すような威嚇の声「汝、死すべし」⁹ (a) と、それに対して奈落の底から助けを求める無数の人々の声 (b) である。V. メドゥシェフスキー教授はbの部分が低音から順に「ミソド」「ミソド」ではなく「ミソミ」「ドソド」で書かれている点に注目した。響きは同一にも拘わらず、敢えて弾き難い後者を選んだのは何故か。弾き手の感じ方が全く異なるからである。教授はbのト音記号(右手部分)のみを取り出して弾いてみせた。するとすぐに度肝を抜かれるのだが、この進行は禁じられた平行5度である。この平行5度が微妙に揺れてもたらす不気味な響きと空虚感、この気怠さこそ、奈落の底から這い出ようとしてもがく人々の声、或いはその「闇を追い払」おうとする必死の手つきそのものとして捉えられるのである¹⁰。

ラフマニノフの「24の前奏曲」はこうして衝撃的に始まる。平安や喜びのうちにハ長調で始まる他の巨匠の手法とは似ても似つかない。ラフマニノフ自身が「聴き手は心配になり、興奮し、そして落ち着く」¹¹と語ったこの第1番の後には、その雰囲気を引き継ぐ嬰へ短調(第2番)の前奏曲が続く。ところで、ラフマニノフが各曲の繋がり具合を重視していたことは次の2点から明らかである。まず各曲の最終音と後続曲の開始音がほぼ常に協和する楽曲構造と、作曲家自身の次の言葉である。「もしどうしても前奏曲についての心理学的考察が欠かせないと言うのなら、こう理解すべきだ。つまり前奏曲の役目とは気分を描写することではなく、気分を生み出すための用意をすることなのだ」¹²。つまり各曲は常に後続曲のための「前奏」となるように、曲間に密に連関性を持たせるべきと考えていたのである。この点は、以降に述べる分析における各曲の連結性の根拠となる。

第1番の気分を受け継ぐかのように、その光景を思い浮かべて悲しみに暮れる孤独な人の嘆きが第2番の下行音型の単旋律で歌われている。僧房の嘆きのようなこの悲歌の後に突如、遠隔調である変口長調の第3番が天空を刺し貫くように響き渡る。この驚くべき遠隔調の出現は何を意味しているのだろうか。恐らく地獄絵やその嘆息歌を表象した後に、全くそれらとは異次元の力を描きたかったに違いない。これほどまでに短調と長調を対照的に、その異なる力を効果的に響かせるとは独創的で斬新、かつ明らかに意図的である。何故なら長短調を結ぶ際、バッハは常に同主調、ショパンらは常に平行調という近親調を用いて協和的に無難に結んでいたからである。したがって大胆に遠隔調を冒頭でぶつけるこの手法は、従来の手法とは対極に位置する。一気に闇を吹き払うこの交響樂的な前奏曲変口長調は言わば天軍の凱旋である。譜面にはMaestozo(堂々と)と明記されている。伴奏の駆け抜ける風に乗ってラッパの音が響き渡るような力強い曲に仕上がっている。

上述のようにラフマニノフは長調と短調を異なる力として捉え、それぞれを別の次元に置

⁹ もしaの対比であるbの役目が「闇を追い払うこと」ならば、論理的にaの役目は闇を作り出すことでなければならない。

¹⁰ bの動きは「上行、下行、休み、下行、休み、下行」である。上に行こうとしても力なくずり落ちる形である。

¹¹ Слушатель был взволнован, возбуждён и успокоен. ЛН: т. 1, с. 64 (「わが前奏曲・嬰へ短調」より)

¹² Если мы нуждаемся в психологизации прелюдии, то следует понять, что функция прелюдии не в изображении настроения, а в подготовке его. ЛН: т. 1, с. 64 (訳註:「前奏曲」の意義を説く文脈内で)

き、相反する 2 つのラインとして描き始めた。紙面の都合上、全曲分析は不可能であるため要約して全体の流れを以下に追うことにする。この異なる 2 つのラインはその表すところの性格（リズム・音型・強弱緩急・表情など）において次第に接近し、作品 23 の最後、即ち第 11 番においては一条のごとく和して平安に至る。このように作品 23 の結末は、遠隔調の不意打ちで衝突を見せた開始部とは対照的になるように創られている。

そして作品 32 に入る第 12 番から終曲（第 24 番）に向けては、その一致したかに見えた 2 つのラインがまた徐々に、その表象において異なる方向へと離れていく。そのため、聴き手は少しずつ深遠で壮大な宇宙規模のスケールへと吸い込まれていくのである。これが、ラフマニノフの全 24 曲の楽曲分析を通して見られる全体像の素描である。

3) 後半部の分析（作品 32）

後半部、即ち作品 32 では、特徴的な「ターンタタン」の付点リズムがまず耳に入る。

譜例 2 第 13 番 変口短調 作品 32-2 曲頭



譜例 2 は第 13 番（作品 32-2）変口短調の曲頭である。この曲頭に示されたリズム（太い矢印）は本曲に限らず、作品 32 全体の様々な場面で聴こえてくる（前曲の第 12 番、作品 32-1 もこのリズムの変形である）。このリズムを本稿では便宜上「作品 32 の律動」と名付ける。ラフマニノフは自らの作曲技法において常に冒頭のモチーフに固執し、それを展開する形で作品に一貫性を持たせた。その技法がこの作品 32 でも見て取れる。

しかしその点を指摘するのなら、作品 32 ではかの第 1 番の主要主題の構成要素（「短 2 度下行+完全 5 度下行」「短 6 度下行」「三音一体」「第 6 音→属音→主音」）が分解され、ほぼ原形不明の希釈形で伏線の如く秘められている点にも触れておくべきだろう（b、及び中間部の下行四音に関しては割愛する）。これらの要素はその前奏曲の楽句や動機の骨格を担ったり、曲頭や曲尾などの要所を決めたりする役目を担っている。該当箇所を表 2 に記す。

表 2 作品 32 の中に秘められた主要主題の構成要素

調性	小節	箇所	諸要素とその展開法
ハ長調	1	上行形	主要主題の装飾付き逆行形（短 6 度）
ハ長調	2-3, 6-9, 25-26, etc.	バス→ソプラノ→バス	強拍に三音が宛がわれている
ホ長調	1	ミ（シ）ソ#	短 6 度下行
ホ短調	冒頭、中間部 etc.	三音一体の主題	自由に変形されモチーフ扱いされている
ヘ短調	最後の小節	レ b（シ）ドファ	装飾付き主要主題
ヘ長調	2-3, etc.	低音レ b ド（レ b）ファ	変形されモチーフ扱いされている
イ長調	1-2, etc.	旋律冒頭部（ドミミ等）	変形された 6 度の下行（三音一体）

さて、表 2 にもあるホ短調は深い思索と緊張感からなる前奏曲である。この厳粛な曲の終結

部では、僅かに変形したグレゴリア聖歌の Dies Irae「怒りの日」がその縮小形を内声に伴いながらユニゾンで現れる（譜例3の細い矢印）。宗教的な内容の曲である。

譜例3 第15番 ホ短調 作品32-4 終結部

この終末論的あるいは黙示録的とも言える恐ろしく暗いホ短調の後に、天国的で穏やかなト長調の前奏曲（作品32-5）がすーっと晴れ間を見せる。絶妙なコントラストである。このあたりの曲想も、長調と短調のラインが徐々に離れて行っていることの証だと言えよう。

さて、このような方向性で作品32は展開されていくのだが、ここでは特にスケールの大きい最後の4曲を取り上げて詳しく見てみたい。第21番（作品32-10）はロ短調の前奏曲である（譜例4）。

譜例4 第21番 ロ短調 作品32-10 曲頭

ここに前述した「作品32の律動」がゆったりしたテンポの中で息づいていることが見受けられる。しかしここでは完全に何かが停止している。冬か、はたまた荒涼の大地か。そんな物寂しい風景が聴き手の眼前に広がる。そこでこの曲の調性を顧みたい。ロ短調とは音楽史上、いわばその調による大作を避けられた調性であった。灰色の不気味な響きが死を連想させるからである。この暗黙の掟を破って最初に大規模なピアノソナタ（ロ短調）を書いた作曲家がF. リストである。リストに倣ってショパンもピアノソナタ第3番をロ短調で書いた。しかし両者共、ロ短調の性格に変化を加えるものではなかった。したがって音楽学の観点から見て、曲集の終わり近くでラフマニノフがこの調を宛がったことに「死」を読み取っても見当違いではない。むしろ曲想からして死を連想させる何かがある。二音間を行き来するのみの抑制された旋律線と、遠くへ消えゆく音を見つめるような間の長い楽句から次の表象が浮かぶ。厳冬の中、雪の荒野を男が独り襟を掴んで一歩ずつ前に進もうとしている。家も、人も、何も無い。中間部では慟哭が虚空を突き上げる。彼はやがて雪の中で倒れる。曲の最後に2回響く最低音のバスが、彼の息絶えた様子を物語っている。

この曲の後に同主調によって静謐な祈りの曲が訪れる。第22番（作品32-11）ロ長調である。ここでは男声聖歌隊のような合唱の響きが低音域で静かに歌い始める（譜例5）。

譜例5 第22番 口長調 作品32-11 曲頭

ここにも作品32全体を貫くりズム、即ち「作品32の律動」が脈打っている。同時に死と祈りとが一致するような温もりがある。中間部では天使のような少年合唱が男声に応じて高音域で歌い出す。^{ランバード}蠟燭に火を灯すかのように3度の響きが高音でかすかに光る。大きな動きはない。永遠の安息と祈り、その言葉が最も相応しい曲である。

この曲の後に、かの名高い嬰ト短調の前奏曲（第23番・譜例6）が現れる。

譜例6 第23番 嬰ト短調 作品32-12 曲頭

右手の音型は吹き抜ける風を連想させる。かつてショパンのソナタ第2番の第4楽章が、前楽章の葬送行進曲の後を受けて「墓の上を吹く風」と題されたことは有名だが、この第23番（作品32-12）にも同じ言葉が当て嵌まると言えよう。高音域を冷たい風が吹き抜ける中、哀愁を帯びた旋律がテノールの音域で歌われる。この歌い出しの軸音レ#は前曲の旋律の最終音と同一音である。もし前曲までの文脈に沿って読み解くのであれば、まるで前曲の祈祷を終えた後、墓場に来て愛する人を埋葬した後に湧く深い諦観のようである。

その墓地の帰り道でふと空を見上げたら、大空を橙色に染めた夕陽に出会う。これが全24曲の終幕、変ニ長調の第24番（作品32-13）である。曲想はGrave「重々しくゆるやかに」。主題の音形が弧を描きながら徐々に下行することと、b調は常に下向きの引力を持つことから¹³、ここでゆっくり沈む夕陽をイメージすることはあながち間違っていない。

この曲では次の2点が特筆されるだろう。まず第1番の「主要主題」が再現する点と、その「主要主題」が後半の「作品32の律動」と一体化する点である。これを過去と未来との結合と呼んでも良い（譜例7の上段：a）。「主要主題」はここで何度も現れて強調されている。展開部の後半では「作品32の律動」との一体形で14回（譜例7の上段：a以降3段間）、再現部に突入する際に完全不変の原型で轟くこと1回（譜例7の下段：a）、そして再現部では「作品32の律動の拡大形」で全音域に燦々と2回響いた後、内声で「作品32の律動」との一体形で8回繰り返されてい

¹³ 例えばヴァイオリン等では、同一音でもレbはド#よりも低めに弾く（原意：シャープ=鋭く、フラット=平坦）。

る。合わせて計25回も「主要主題」は連打されるのである。

しかしかつて「厳かに、威嚇するように」響いたこの「主要主題」は、ここに至ってはもう厳かな威嚇はしない。むしろ全く異なる力を帯びて現れるのである。この三音は、全24曲の終曲では歓喜のファンファーレへと変容しているのだ。

歓喜を告げる瞬間を注視しよう。それは譜例7の下段、再現部に入っていく5段目の2小節目から6段目へ跨いでいく低音の全音符である（譜例7の下段：a）。

譜例7 第24番 変ニ長調 作品32-13 展開部後半～再現部冒頭

The musical score for Example 7 consists of six systems of piano music. The first system starts at measure 106 and includes the marking 'più vivo'. The second system includes 'cresc.' and 'poco a poco accel.'. The third system includes 'Vivo'. The fourth system includes 'rit. pesante' and 'ff m.d.3'. The fifth system includes 'Grave' and 'a', with an arrow pointing to a specific bass note. The sixth system continues the 'Grave' marking.

ここで「主要主題」の三音（ラ、ソ \sharp 、ド \sharp ）は、第1番の時と全く同じ律動と同じ音域で、完全無欠の原型で堂々と立ち上がる（譜例7の下部a、ベース音のラ、ソ \sharp 、レ b を指す）。

レ♭はド♯の異名同音＝同一音である)。全24曲の冒頭で「汝、死すべし」と吼えたこの恐ろしい宣告は、終幕の頂点においては歓喜を告げる鐘の音となって「汝、生くべし」と宣言するのである。まさに来るべき「万人の復活」の予象である。その宣言の喜びが四方八方へこだまするかのように、上声が一小節後に「主要主題」の反行縮小形で天空に飛び立つや（ド♯レ♯ソ♯）、内声も追い打ちをかけて裏拍に「主要主題」の楔を打つ（シンコーペーションのラ♯、ソ♯、レ♭）¹⁴。この喜ばしい宣言を作曲家自身が確証するかのように、どの声部のどの三音上にもアクセント記号が付されているのである（譜例7の最下段：1小節目）。

以上のように、ラフマニノフは同主調によって両端の曲に統一性を持たせただけでなく、同じ「主要主題」を鐘¹⁵のごとく両端の曲で鳴らし、かつ正反対の宣告をさせた。もしこの三音が人間の発する声でないならば¹⁶、それは人間を超えた方の威嚇でありまた許しであろう。またそれを聞く人類にとっては畏怖から歓喜への旅立ちとなるろう。

また、この完全無欠の原型である「主要主題」三音の再現は、メッセージとしてまたそれ自体として死（口短調）に打ち勝つ復活をしも象っている。天空を紅に染める夕焼けが明るる日の晴天を予告するように、この曲もやがて晴れ渡る未来を約束するかのようなのである。沈む夕陽を眺めて立ち尽くすこの雄大な曲想の中に、死後の命への希望を与える福音が力強く鳴り響いているのである。

かくして、第1番で提示された冒頭の「主要主題」が、実は全24曲全体の根底に横たわる主要なる主題であったことが証明された。ラフマニノフの「24の前奏曲」の配列の意味をめぐる楽曲分析は、以上の通りである。

V 宗教的観点の根拠

以上の楽曲分析の基盤となった宗教的な観点について、その妥当性の根拠を以下に挙げる必要があるだろう。これはラフマニノフ自身が1941年、永眠する2年前に残した言葉である。後に語り継がれるようになった彼の名句が2か所ほど含まれている（太字は名句、下線は筆者）。

作曲家が音楽で表現すべきことは、自分の生まれた国の精神、愛、信仰、好きな本や絵画の印象から湧き出た思想です。音楽は作曲家の人生体験をすべて総括したものであるべきです。巨匠の傑作を研究してご覧下さい。するとどの作品にもその作曲家らしい特徴がくまなく見出されるでしょう。時代の流れが作曲技法を変えることがあっても、音楽の使命は不変

¹⁴ こうして三音一体の主要主題が同時に三重に響いて「三声一体」という新次元を形成する。新天地の象徴だろうか。

¹⁵ 第1番（作品3-2）が「鐘」の愛称を持つことは既述した。因みにロシア人にとって「鐘」と言えば第一に「教会の鐘」を指す。またラフマニノフは自作品に「鐘」の音の模倣を多く取り入れた作曲家として名高い。

¹⁶ ラフマニノフによれば、この「主要主題の本質とは」「厳かに、威嚇するように響き渡らなければならぬ」「どっしりとした基盤」（＝充実した基盤。原語 массивный は「どっしりとした、充実した、かさ張った」。コンサイス露和辞典第4版）であった。つまり明らかにこれは物質的な基盤ではなく「精神性に満ちた基盤」である。精神性に満ちた基盤とはキリスト者にとって神、乃至は神の言葉を指すことから、言い換えればこの三音一体の主題とは「重々しい（＝どっしりとした）神の声」に他ならない。人間の声としては余りにも仰々しいからである。

です。(中略)何度でも繰り返します。音楽は何よりもまず愛されるものでなければなりません。音楽は心から出て心に向っていなければなりません。でなければ、音楽は永久に朽ちない芸術である希望を失うことになるでしょう。(中略) 私は作曲する際に、独創的であろうとか、ロマンティックであろうとか、民族的であろうとか、その他そういったことについて意識的な努力をしたことはありません。私はただ、自分の中で聴こえている音楽をできるだけ自然に紙の上に書きつけるだけです。

私はロシアの作曲家です。母国は私の気質と人生観に染み込んでいます。私の音楽が私の気質から生まれたものである以上、これはロシア音楽に他なりません。ただしわざとまさにロシア音楽を書こうとか、他の類の音楽を書こうとか努めたことはありません。

言うまでもなくチャイコフスキーとリムスキー＝コルサコフから受けた影響は大きいですが、記憶する限り誰かを真似たことはありません。唯一、私が自らの創作において心掛けていることは、作曲している時に自分の心の中にあるものを簡潔に、そして率直に語るということです。愛や苦しみ、悲しみや宗教的な心境、これらがすべて私の音楽の中身です¹⁷。

最晩年のラフマニノフは断言する。「作曲家が音楽で表現すべきことは、自分の生まれた国の精神、愛、信仰、思想」であると。そして自身の作品の中身とは「愛や苦しみ、悲しみや宗教的な心境のすべて」であると。また彼は自分がロシアの作曲家であり「母国は私の気質と人生観に染み込んでいます」と。であるならば、彼の音楽の中身をなした愛や苦しみ、悲しみや「宗教的な心境」とはロシアの宗教に基づいて涵養された心境である。ロシアの宗教とは1000年の国教の歴史を持つ正教である。正教会を支える信仰の始まりにして中心にあるものは、ハリストス(キリスト)の復活を差し置いて他にない。

ラフマニノフの音楽を語る際、宗教的な観点は欠かせない。これは本人の言葉が示している通りである¹⁸。

¹⁷ Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли, возникшие под впечатлением книг, картин, которые он любит. Она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора. Начните изучать шедевры любого крупного композитора, и вы найдёте в его музыке все особенности его индивидуальности. Время может изменить музыкальную технику, но оно никогда не изменит миссию музыки. / Повторю ещё и ещё, музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством. / В моих собственных сочинениях я никогда не делаю сознательных усилий во что бы то ни стало быть оригинальным или романтическим, или национальным, или ещё каким-то. Записываю на бумагу музыку, которую слышу внутри себя, и записываю её как можно естественнее. Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка. Я никогда не старался намеренно писать именно русскую музыку или музыку ещё какого-либо другого рода. На меня, несомненно, оказали огромное влияние Чайковский и Римский-Корсаков, но я никогда, насколько помню, не подражал никому. Единственное, что я стараюсь делать, когда я сочиняю, — это заставить её прямо и просто выражать то, что у меня на сердце. Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения — всё это составляет содержание моей музыки. (「音楽は心から出ていなければならぬ」という記事《1941年『The Etude』誌のインタビュー》ЛН: т. 1, с. 145-147)

¹⁸ 因みに、本稿でも引用した原典版楽譜の表紙は「聖堂」(Kazimir Malevich, «CHURCH», 1903. Oil on Board)と題する絵画で飾られている。このことも、本稿の楽曲分析が単に一個人に限られた解釈ではないことを示している。

VI 結論

「ラフマニノフは24曲をひとまとまりのものとして創り上げようとする意図があったのか」——これが本稿の問いであった。既述した楽曲分析によって明らかにされたように、少なくとも「ひとまとまりのもの」として創り上げようとする意図は「あった」と判断する方が妥当である。むしろ無かったと判断する方が理に適わない。もし無かったとすれば、始曲と終曲が同主調であるのも偶然、「主要主題」が終始展開されているのも偶然、また計24曲の中に1調たりとも同じ調が混ざらなかったことも偶然という推論になる。残念ながらそのような推論の蓋然性は低い。ちょうど24曲でも全24調には決してならなかったショパンの練習曲（作品10、及び作品25）のような事例が、そのような判断の可能性を否定している。

またラフマニノフが自作の「24の前奏曲」において、まさに何を表現しようとしていたのかは究極のところ本人と神にしか分からない。しかし曲集を彩る「愛や苦しみ、悲しみ」や喜び¹⁹の奥で、作曲家が「努めて特段の注意を払った」主要主題が既述のように再現することから、その意図は多分に「宗教的な心境」とその世界観を含んでいたものと思われる。つまりこの作品の核心を成す「主要主題」の主要主題（意義）とは、広義には楽園追放から来るべき第八日²⁰までも射程に入れたものであり、その中で自らが変容し復活することにあっただのではないか。そしてそのような含蓄に富む主題を「始曲の冒頭」と「終曲の頂点」に置いたということは、ラフマニノフが曲集の全一性²¹を重んじていた証であり、かつ彼の心の視線が「アルファ、及びオメガ、始、及び終、第一の者、及び末の者」（黙示録22：13）である聖三者²²をその三音一体の主要主題の彼方に指向していた証ではないかと推定されるのである²³。

まさにそうであればこそ、正教徒のラフマニノフがロシア文化の表現者として「自分の心の中にあるものを簡潔に、そして率直に語り」、表すべき「自分の生まれた国の精神、愛、信仰、思想」をすべからく表現したと言えるのである。もしそうでないとするならば、世界的巨匠は自己矛盾に陥っていたと断定することになるだろう。

この結論は、楽譜と作曲家自身の言葉を論拠とするだけでなく、暗譜による全曲公演を重ねて作品の奥義を内側から理解してきた演奏家としての体験に裏打されている²⁴。この作品は、

¹⁹ 一例として、作品23-6変ホ長調の前奏曲はラフマニノフの娘が誕生した日に湧いた曲だと伝えられている。

²⁰ 聖書の教えによれば、現在は神の創造の第七日目が続いている。来るべき永遠の神の王国の到来が第八日目となる。

²¹ (真実とは)「全てであり、かつ一つであるもの」の意。露の哲学者ソロヴィヨフの言葉。正教的世界観を表す。

²² 「三位にして一体なる神」(三位一体)を指す正教会の呼称。

²³ 主要主題は時間軸においてのみ三音一体であるのではなく、空間軸においても各音がそれぞれ「三つの高さの異なる音」で構成されて三音一体(三的単一音)となっている(譜例1のa)。さらに、この三音は音階軸において「第6音」から「属音(第5音)」を経て「主音(第1音)」へと向かい、律動軸でも「3拍目」から「4拍目」を経て「1拍目」へと向かっている。これら三音に漲る「1」(原点かつ終点)への引力は、正教神学の指向性「三から一へと思索を展開する」(V. ロースキー『キリスト教東方の神秘思想』勁草書房、2010、90頁参照)に一致する。両端の曲が「終わりのない道の終点、果てしない高揚の到達点」(同上97頁)を指向するような楽想である所以である。

²⁴ 2002年4月2日、モスクワ・ラフマニノフ協会ホール／2003年3月5日、東京文化会館小ホール／2003年4月22日、モスクワ音楽院小ホール／2008年4月2日、モスクワ音楽院ラフマニノフホールなど。いずれも土田定克ピアノリサイタル「ラフマニノフ「24のプレリュード—ラフマニノフの、観ていたもの—」全曲演奏会。尚、2006年8月15～16日、彩の国さいたま芸術劇場音楽ホールにて録音した2枚組CD(ムジークレーベンMLT00024)も存在する。

死に打ち勝つ生命の勝利を祝い、神の国への希望を告げ知らせる福音の音楽なのである。

謝辞

最後に、学生時代から今日まで筆者を導いて下さったモスクワ音楽院のV. メドゥシェフスキー教授（音楽学博士）に謝辞を呈したい。彼なくして本稿の執筆は有り得なかった。ここに改めて恩師への心からの深謝を記しておきたい。

引用文献

- 1) С. Рахманинов. Литературное наследие в 3 томах. Составление, редакция, предисловие, комментарии и указатели З. А. Апетян. Издательство «Советский композитор», Москва, 1978.
- 2) Serge Rachmaninoff «Preludes For Piano» Authentic Edition Boosey&Hawkes 6593
- 3) 一柳富美子『ラフマニノフ-明らかになる素顔』、東洋書店、2012年。
- 4) V. ロースキー著／宮本久雄訳『キリスト教東方の神秘思想』、勁草書房、2010年。