

矢代秋雄の《ピアノソナタ》に関する研究

中 村 知佳子

(本講座大学院博士課程前期在学)

はじめに

矢代秋雄(1929-1976)の《ピアノソナタ(1960)》は、倉敷の大原美術館創立30周年にあたり、館長の大原總一郎の委嘱によって作曲された。この《ピアノソナタ》は現代日本の代表的な作品であり¹⁾、彼の作品の中でも最高位に位置する²⁾とされている。また、この作品は、大原美術館での初演に続き東京、広島、ベルリン、ローマ、アメリカなど世界各地で演奏されており、作品に対する高い評価が窺える。没後20年以上経った現在でも、矢代秋雄は、自身の作品の再演、演奏のCD化、彼自身が様々なことについて書いた記事を集めてまとめたエッセイ集の出版、雑誌での特集などにより、注目され続けている。このことは、彼の作品に高い価値があることを示しているといえるのではないだろうか。しかし、これまで、《ピアノソナタ》はもとより、矢代秋雄の作品について学術的な研究がほとんどなされていない³⁾。そこで本稿では、矢代秋雄の作品の特徴として最も多く挙げられている「洗練された音楽書式」、「完璧な仕上がり」というキーワードに着目し、《ピアノソナタ》の第1楽章を中心に、楽曲分析を試み、どのように「洗練されている」のか、なぜ「完璧」と評価されるのかを明らかにすることにより、彼の作曲技法の特徴の一端をとらえていく。

I. 矢代秋雄について

1. 矢代秋雄の生涯

矢代秋雄は、1929年9月10日に美術史家の矢代幸雄氏の長男として東京に生まれ、1976年4月9日に神奈川県で没した。6歳からピアノを始め、8歳で作曲を始める。父親に勧められ五線紙に作品をかくようにな

1) 三善晃『ピアノ名曲の演奏解釈』音楽之友社、1982、p. 229

2) 富樫康「矢代秋雄小論」『音楽芸術』音楽之友社、1964、p. 46他

3) 現在までのところ、彼の音楽語法について触れられているものは彼自身の著書を含み、多くあり、富樫康「矢代秋雄小論」『音楽芸術』音楽之友社、1964、pp. 46-47や、酒井玲子「現代ピアノ音楽の研究—柳慧と野田暉行のピアノ作品を中心に—」『東京 芸術大学音楽学部紀要』第15集、1998、pp. 99-106などは《ピアノソナタ》についてもふれているが、包括的な内容の一部の文脈としてしか取り上げられていない。つまり、この《ピアノソナタ》だけを扱った本格的な個別研究は、ほとんど存在していない。

り、その数も増加していったため、1939年より諸井三郎に音楽通論を、43年からは橋本国彦に作曲通論を本格的に学び始めた。1945年に東京音楽学校（現東京芸術大学音楽学部）作曲科に入学、作曲を、池内友次郎、伊福部昭に師事した。1951年にはフランス政府給費留学生として渡仏し、パリ国立音楽院に入学する。そこでは和声と対位法をジャック・ド・ラ・プレル、アンリ・シャラン、ノエル・ガロンに、作曲と管弦楽法をトニ・オリバンとオリヴィエ・メシアンに師事した。矢代は徹底してパリ国立音楽院の作曲技法の習得に精を出し、在学中は「和声の鬼」と呼ばれるほどであった⁴⁾。その結果1954年の卒業時に和声で一等賞を獲得している。

パリ国立音楽院を卒業後、のちに彼の代表作となる作品が世に出され高い評価を得ている。例えば1955年、卒業作品の《弦楽四重奏曲》がパリで初演され、翌年帰国後、56年度毎日音楽賞を受賞した。1958年には日本フィルハーモニー交響楽団の委嘱作品である《交響曲》を発表、その堅固な構成と重厚感が高く評価されている。また1960年には《チェロ協奏曲》で第9回尾高賞を受賞、翌年に《ピアノソナタ》が完成する。さらに、1967年には《ピアノ協奏曲》で第16回尾高賞と芸術奨励賞を受賞した。

作曲家として作品を創作する傍ら、1956年の帰国直後から東京芸術大学、58年から桐朋学園大学音楽学部で教壇に立った。1974年には東京芸術大学音楽学部教授に就任したが、そのわずか2年後の76年に心不全のため急逝する。教育者としての矢代秋雄は、作品と同様決して手を抜かず、生徒が求めるものを惜しむことなく熱心に教授したと言われている⁵⁾。野田暉行など、彼に学んだ弟子たちが、池内友次郎から矢代に受け継がれたアカデミックで伝統的な書法を身につけ、継承している。また池内友次郎自身も「パリのコンセルヴァトワールの音楽書式の教義を最初にもたらしたのは私であるが、それを引き続き踏襲して芸大に植え付けたのは矢代君である⁶⁾。」と語っている。これらのことから、彼は、大学での教育活動で自分が受け継いだ書法の流れを次代に伝える役割を果たしたといえる。

2. 文献にみられる作風の特徴

矢代秋雄は、自ら作風に影響を受けた作曲家としては、セザール・フランクやアルベール・ルセル、フロラン・シュミットをあげているが、音楽語法については「自分の音楽語法に独特なものがあるとは全然考えていない⁷⁾」と述べるにとどまっている。しかし、文献には他者からみた彼の作風の特徴がいくつか挙げられている。

作曲技法の特徴として第一に挙げられるものは「洗練された音楽書式」「完璧なスタイルでの仕上がり」である⁸⁾。これは、彼の作風に言及している文献のほとんどにこの言葉が示されていることからうかがえる。そしてこの特徴から彼は、しばしば、寡作家で、完璧主義者で、職人氣質であると多くの人に言われている⁹⁾。またその弟子達にも、仕上げの粗野な作品を避け完璧なスタイルで仕上げることを常に要

4) 遠山一行「矢代秋雄—新人—」『芸術新潮』新潮社, 1960, p. 209

5) 野田暉行「いつまでも思う」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 29

6) 池内友次郎「矢代秋雄君」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 19

7) 矢代秋雄「私のリズム」『音楽芸術』音楽之友社, 1957, p. 45

求した¹⁰⁾。このことは、矢代自身が意識的に「完璧なスタイルでの仕上がり」を心がけていたことを示しており、彼が1951年からフランスのパリ国立音楽院で学んだことに起因していると考えられる。矢代は、パリ国立音楽院の作曲科で学んだ他の莫大な数の作曲家達のだれしもが、「美しく仕上げる=ペルフェクシオネ」と言うことを徹底的に教えられたと指摘しており、さらにこれらの作曲家、「コンセルヴァトワールタイプ」の唯一の共通点が、「仕上りの良さ」と言うことであると述べている¹¹⁾。

第二の特徴として、純然たる器楽の絶対音楽しか作曲しなかったことが挙げられるであろう。彼は、曲名に副題や標題はいっさいつけず「ソナタ」、「組曲」、「協奏曲」のように形式を表すのみで、特別な意味を示唆するような題名をつけることを嫌った。また、反対に、何か特定の具体的な素材や社会現象などを自分の作品に反映させることもなかった。歌曲は小・中学校の音楽教科書用以外は作曲せず、オペラも作らなかった。この音の構築だけによる絶対音楽に徹すという特徴は、師である諸井三郎の音楽思想からの影響からであると考えられているが、徹底性が諸井氏よりも上回っているという説もある¹²⁾。また、このような姿勢から彼の音楽の理想像はベートーヴェン (L. V. Beethoven 1770-1827) に帰着するものであるという指摘もされている¹³⁾。

第三に常に中心音を持ち、その意味ではトナール¹⁴⁾だということである。この特徴は、半分はパリ国立音楽院で身につけたものからきており、半分は矢代の好みによるのではないだろうか。留学中の五年間、確かに彼は「有調音楽の研究に没頭した¹⁵⁾」と述べている。しかし「これは有調音楽の技法を単に身につけたかった訳ではなく、有調音楽が無調になっていった経緯を知り、ドデカフォニーや無調音楽を理解するためにまず有調音楽を徹底的に知り尽くすという手段にすぎなかった¹⁶⁾。」とも付け加えているのである。また、帰国した1956年前後は日本の作曲界にドデカフォニーの影響が広がりそれこそが音楽史的必然であったが、矢代は12音音楽の加担者にはならなかったといわれている¹⁷⁾。(これは、前述のコン

8) 池内友次朗「矢代秋雄君」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 19, 仲万美子「矢代秋雄」『音楽芸術』音楽之友社, 1997, p. 262, 矢代秋雄『オルフェオの死』音楽之友社, 1997, 富樫康「矢代秋雄の作品とレコード」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 26等ほとんど全ての文献に、同義語が示されている。

9) 脚注8に同じ

10) 広瀬量平「矢代秋雄さんのこと」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 30

11) 矢代秋雄「コンセルヴァトワール作曲科のこと」『音楽芸術』音楽之友社, 1958, pp. 73-76

12) 富樫康「矢代秋雄の作品とレコード」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, p. 26

13) 富樫康「矢代秋雄 小論」『音楽芸術』音楽之友社, 1964, p. 46

14) tonal (米、仏) 普通「トーナル」と発音されるが、富樫康「矢代秋雄 一新作曲家論」『音楽芸術』音楽之友社, 1964, pp. 40-45の対談の中で二人がこの語を使っていることからここでもこの語を使用した。

15) 矢代秋雄「留学とは」『音楽留学生』吉田秀和編, 音楽之友社, 1957, p. 244

16) 脚注15に同じ。

17) 富樫康「矢代秋雄 小論」『音楽芸術』音楽之友社, 1964, p. 46

セルヴァトワール風な手法に影響を受けたことと、さらに「どのような手法で書いていてもある音から発してそこへ帰ってこないと音楽にならないと思っている¹⁸⁾。」と明言していることから窺える自分の信念、好みによるものだといえるのではないだろうか。

これらの特徴から一般的に定着している「矢代秋雄＝アカデミックな手法」というイメージが導き出されたと考えられる。

II. 《ピアノソナタ》についての概観

《ピアノソナタ》は、矢代の第7作目の作品であり、作曲には実働3年かかったという。1960年倉敷の大原美術館創立30周年にあたり、矢代秋雄が敬愛した大原總一郎の委嘱によって作曲された。同年11月7日同館の30周年記念音楽会で山岡優子により初演されている。それから第2楽章の一部と第3楽章の大部分に改訂が加えられ、翌61年9月9日、東京現代音楽祭で同ピアニストによる改訂初演がなされた。63～64年にはローマでも演奏されており、その演奏に作曲者も立ち会っている。

また、この作品は、ベートーヴェンの《ピアノソナタ 30番 作品109》に影響を受けて作られたものであるといわれている。実際、彼の楽譜には《ピアノソナタ 作品109》に精神的影響を受けたことが記されているし（資料1）、対談で明言もしている¹⁹⁾。今日では、しかしそれはあくまでも精神的な影響であり、音組織や作曲技法の上ではベートーベン時代の作曲技法を踏襲していないという説²⁰⁾とソナタ形式の構築の仕方に影響を見る説²¹⁾とが見受けられる。

楽曲は、第1、第2の二つの主題を一对とした第1楽章、第1主題による自由な変奏からなる第2楽章、そして第2主題の自由な変奏からなる第3楽章で構成されている。

資料1²²⁾

(前文略)

その後、現在までに、山岡優子氏（東京、大阪、名古屋）、安川加寿子氏（東京、浜松）、大塚康生氏（広島、尾道、福山）、館野泉氏（東京）らによって各地で演奏されている。また、1963年の4月21日には、ジョン・シンクレア氏により、アメリカ、ルイジアナ州立大学主催の第20回現代音楽祭で、アメリカ初演がなされた。なお、山岡優子氏の演奏によるレコードが東芝エンジェル社より出ている。曲は三楽章に分れ、各楽章は循環主題によって緊密な関連と発展が計られている。

第一楽章は、簡素なソナタ形式。ここにあるものは「ソナタ形式」のエッセンスとも言うべき

18) 富樫康「矢代秋雄 一新作曲家論」『音楽芸術』音楽之友社、1964、pp. 40-45

19) 脚注16に同じ。

20) 富樫康「矢代秋雄 小論」『音楽芸術』音楽之友社、1964、p. 46

21) 佐野光司「矢代秋雄 ピアノソナタ」『最新名曲解説集』音楽之友社、1997、p. 394

22) 矢代秋雄《ピアノソナタ》音楽之友社、2003の序文より一部を抜粋

ものである。

第二楽章は、ピアニスティックな技巧的なトッカータ。

第三楽章は、主題とその自由な変奏より成っている。この主題は言うまでもなく、第一楽章の第二主題の敷衍である。また、途中と最後に、第一楽章の第一主題が全く様相を変えて提示される。

この曲を書くにあたって、私にとってはピアノソナタの理想像であるところの、ベートーヴェンの「作品109」から精神的影響を多く受けたことを告白しておこう。

1963年9月10日

矢代秋雄

Ⅲ. 楽曲分析²³⁾

それでは実際に楽曲分析を行い部分ごとに区切ってみていくことにする。第1楽章は、15小節の提示部、12小節の確保部、20小節の展開部、10小節の終結部の67小節からなっている。三善晃氏は、『ピアノ名曲の演奏解釈』の中で、このソナタ全体にわたって次のような特徴や原理があることを示している。

①完全五度+短二度 ①' 完全五度+短二度+半音

②長短三度 ②' 長短三度+半音

③長短二度（長短七度）

④中心音E

⑤メシアンのM. T. L（第2番）

そこで、ここでは、この五つの特徴ないし原理をもとに楽曲分析を行った。

まず初めの4小節でこの曲の第1主題が示されている。この第1主題は、12音の異なる音すべてによって形成されている（譜例1）。

譜例1

23) ここでは、三善晃『ピアノ名曲の演奏解釈』音楽之友社、1982、p. 229、金子篤夫「矢代秋雄 ピアノソナタ（作品解説）」「池内友次朗の音楽とその流派」キングレコード、KICC354-6、2001の解釈を元に楽曲分析を行った。特に三善晃氏の分析については、その指摘している原理を用いて分析を行った。

そしてその12音は、開始音から数えて第6音目を軸として左右対称になるように並べられている。最初の3音 (C, G, Fis) と最後の3音 (E, A, B) が完全五度+短二度 (①) の形になっており、配置関係としては逆向きで、対称になっていることがわかる (譜例2の①部)。さらに、最初の4音 (C, G, Fis, F) とEを除いた (このE音については後ほど詳しく述べる。) 最後の4音 (Es, As, A, B) は、①にもう一つ半音を加えた形 (①') になっている (譜例2の①'部)。このようにしてみると、第4, 5音 (F, Cis) 第7, 8 (H, Es) 音間がそれぞれ減四度、第4, 6 (F, D) 音と第6, 7 (D, H) 音間が短三度となっている。減四度は、長三度とも置き換えられるため第4, 5, 6音 と第7, 8, 9音には長短三度の対称 (②) も認められるということになる。

譜例2 24)

同じ主題が次の5小節間で繰り返される (譜例3)。最高音Esの音が音価上では4分音符を1として考えると4, 3, 2, 1と規則的に変化しているようにも見受けられる。これは、最高音という目立ちやすい音の音価をだんだんと縮めることで切迫感を出していると考えられる。

譜例3

続いて6小節間の第2主題が提示される。第2主題は伴奏部と旋律部に分かれる古典的な形式がとられている。まずは伴奏形を検討する。垂直方向では左右のパートでそれぞれ長二度の和音が第2主題すべてにわたって展開されている。また水平の流れをみると、それぞれが今度は短二度音程で動いている (③) ことがわかる (譜例4)。

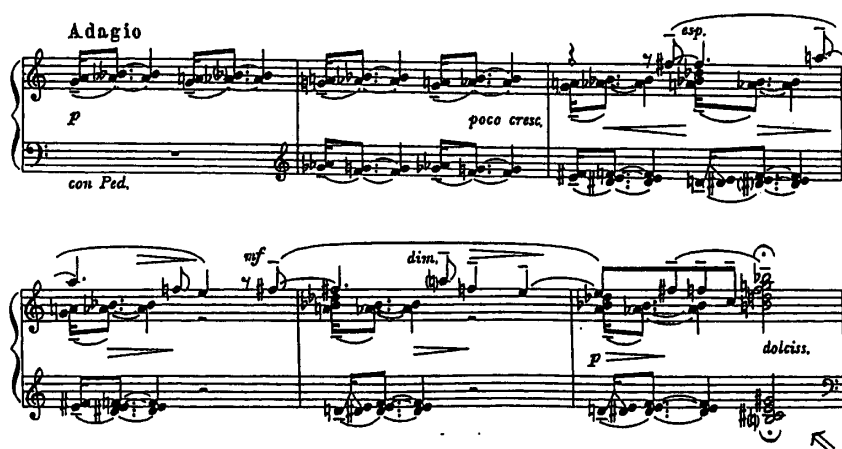
24) 音例をわかりやすく表示するために、三善晃『ピアノ名曲の演奏解釈』音楽之友社、1982、p. 230の譜例1を引用した。尚①、①'の番号はもともと示されている記号とは別に、筆者が付したものである。

譜例4



続いて旋律部にうつる。旋律は2音目のA音を軸として長三度、短三度の対称関係(②)が出来ている(譜例5)。

譜例5



ここで先ほどのE音を問題にしなければならない。第2主題の3小節目の左手パートでそれまでは垂直音程長二度、水平音程短二度の関係で展開されていたところに、再びこのE音が出現する。両側のF, Disまた、水平方向に隣接するFis, FそしてE, Disは今まで通りの音程関係を保っているので、E音だけが特別に挿入された音と考えてよいだろう。また旋律が長短三度の関係を持った後、このE音に終結している。ここでもそれまでの音程関係から考えてE音だけが特別な音に感じられる。従ってこの音は、この曲の中心音と考えられるのである(④)。

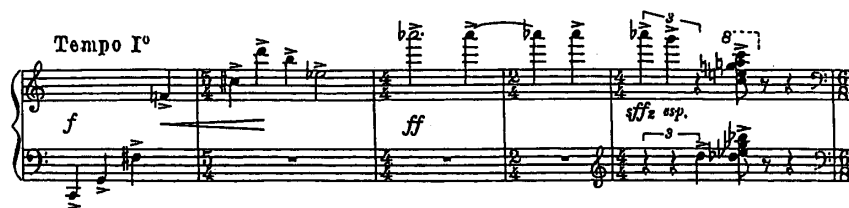
第2主題の最終和音はメシアン²⁵⁾のM. T. L²⁶⁾から影響を受けているといわれている。確かにM. T. Lの第2番、第2移調形(⑤)が用いられていることがわかる(譜例5の矢印の和音)。

続いて確保部が第1、第2主題の結合により構成されている。最初の4小節で提示部の最初の9つの音が繰りかえされた後、①の対称形+M. T. Lの第2番、第1移調形(⑤') (=第2主題の終結句)が付け足されている(譜例6)。

25) 移調の限られた旋法。7番まで考案され、メシアンが、あらかじめ決められた音高のグループから任意に音高を選ぶための母体となっている。矢代秋雄はパリ国立音楽院在学中にメシアンに師事していた(時々聴講した程度ではあるが)ことからこの影響を受けたと考えられる。

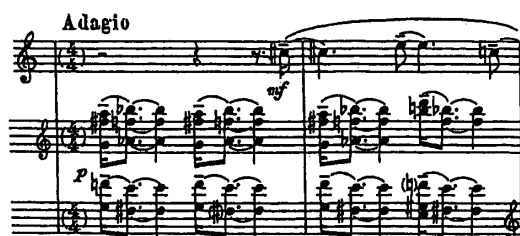
26) 三善晃『ピアノ名曲の演奏解釈』音楽友之社, 1982, p. 231

譜例6



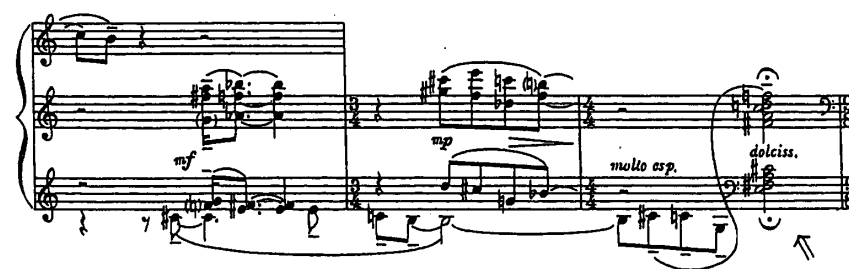
⑤、⑤'の和音がさらに繰り返された後、確保部8小節目からは第2主題が主となって現れている。左手は両外声の垂直音程が短七度（長二度）水平音程が短二度から形成されており、転回しているものの③と同じ動きになっていることがわかる（譜例7）。

譜例7



また9小節目の右手パートは、3拍目のD、Hを軸として②の関係が見受けられ、さらに旋律部にもEを軸としてこの関係が示されている。さらに、10小節目からの左手パートの下声部、11小節目の右手パートの上声部にも同じことがいえる（譜例8）。旋律部は前出の第2主題のそれを五度あげたものになっている。

譜例8



そして①'が続いた後、⑤の和音で確保部を終えている（譜例8矢印の部分の和音）。

展開部も第1、第2の両主題による。最初は右手パートに第1主題の初めの9つの音が増4度あげられて現れている。左手には残りの3つの音が和音として用いられている（譜例9）。

譜例9



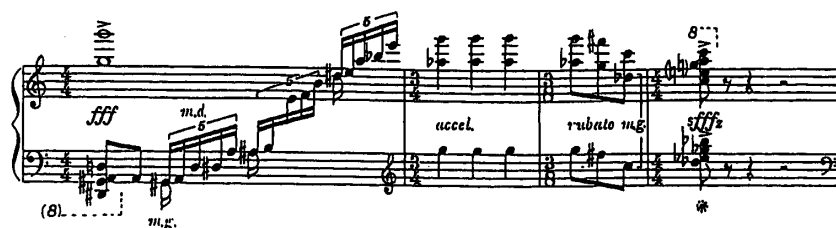
それに続き、第2主題の旋律部の短縮形が右手パートに、②の関係を有した和音が左手に現れる。なお、この左手パートは(譜例10、3小節目) 両外声が、水平方向に長短三度の関係を持つとともに、垂直方向にも、上2つ(各和音のそれぞれE, C、Cis, A、A、F)の音程関係が長三度、下2つ(同じく各和音のA, Fis、G, Es、Es, C)が短三度という長短三度の関係を持っている(譜例10)。

譜例10



ここでも同じ形が繰り返された後、展開部8小節目からは四度+半音の短縮形が凝縮して用いられ、強弱記号から考えても、一番の曲の盛り上がりを示しているといえる。9,10小節目は短二度(長七度)音程のユニゾンの後もう一度四度+半音が示され、11小節目の⑤'に終結している(譜例11)。

譜例11



この後9小節にわたって第2主題の展開形が示されている。基本的な構造は第2主題と変わらないが、ここでも、いくつかの特徴をみることができる。伴奏形の右手パートは③の関係で進んでいるが、ずっと同じ音ではなく、所々で垂直の音程は変わらないまま短三度下がったり増四度あがったりしている。これは、C, Cis, D, Es, G, Gis, A, Bなどのオクターブ重複はみられるが、最初に提示した12音すべてをここに出現させるために意図されたものだと考えられる。伴奏形の左手パートは和音の音程が最初短二度だったものが長二度、短二度間を揺れ動き最後には長二度に移行している。旋律部分は②の関係で形成されているが、その後すぐに終結せず短七度あがってもう一度②+半音(②')の関係による音が付け加えられている(譜例12)。これは第3楽章の主題と関係してくるのだが、ここでは詳しくはふれない。

譜例12

The musical score for Example 12 consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment in the left hand with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *Adagio*. The right hand has a dynamic marking of *mp molto esp.*. The second system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *cresc. molto*. The vocal line in the second system is marked with *f*.

展開部の最後は、さらに最下部に両外声に短二度（長七度）をふくむ半音階進行の和音が付加されている（譜例13）。

譜例13

The musical score for Example 13 is a piano accompaniment in 4/4 time. It features a dynamic marking of *cresc. sempre*. The score shows a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

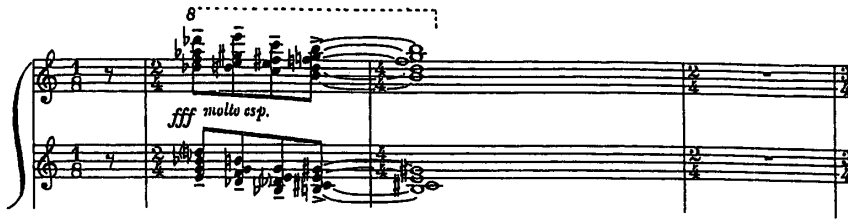
終結部は大譜表上で考えると、二段のペダル音と二段の旋律部に分かれる。最下段は長二度（短七度）音程の和音から完全八度音程の和音に移行し、7小節間にわたって保続されている。その上のパートは短二度（長七度）音程の和音から長二度（短七度）に移行し同じような関係を作っている（譜例14）。

譜例14

The musical score for Example 14 is a piano accompaniment in 4/4 time. It features a dynamic marking of *fff*. The score shows a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. There are chord diagrams below the left hand part, with asterisks and circled numbers indicating specific intervals.

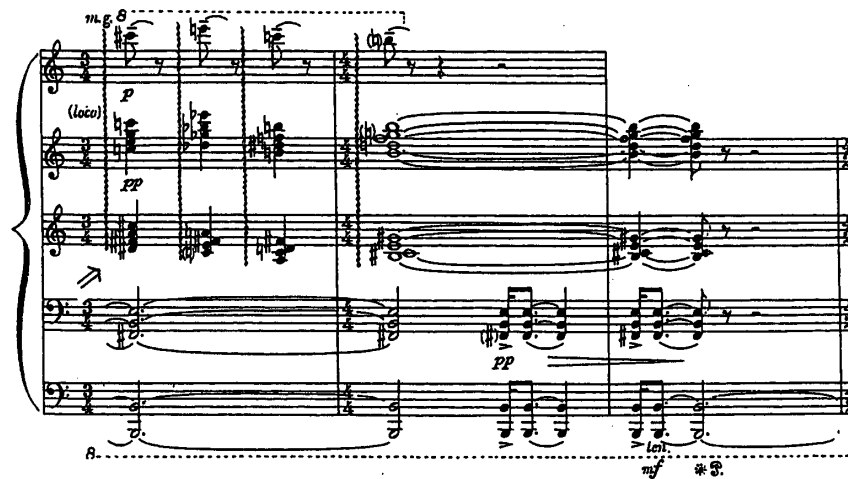
上二段は②'の関係を示し、強調している。開始音から4番目の音は②+半音の半音階の音程で作られた和音であるとともに、⑤'の音でもある（譜例15）。

譜例15



さらにもう一度それが引き延ばされて提示されている（譜例16）。高音に②'を重ねておくことでpの中でもこれを浮き上がらせようという意図が感じられる。またこの和音（譜例16の矢印部）はE-Durのドミナントを感じさせる。このことから中心音Eの存在が推測される。

譜例16



最後の3小節はCisを除く11音と先程述べたHのペダル音からなる（譜例17）。12音ではなく11音なのは、前の小節でCis音が旋律の開始音として確保されているからであるといわれている²⁷⁾。この音形は後の楽章に関連するのだが、これもここでは言及を避ける。

譜例17



ここまで1楽章を分析してきたが、1楽章は全体にわたって、最初にあげられた五つの型から成っていることがわかる。各音いずれもがこの型に当てはまり、意味のない音は一つもない。また音型、テンポ、強弱などがきちんとした対立関係で成り立っている。例えば全体にわたって用いられている第1主題と第2主

27) 金子篤夫「矢代秋雄 ピアノソナタ（作品解説）」「池内友次朗の音楽とその流派」キングレコード、KICC354-6, 2001

題にはいくつかの対立関係がなりたっているのである²⁸⁾。まず、テンポの指示であるが第1主題は Agitato、第2主題は Adagio になっており急-緩の対立関係になっている。また強弱も、それぞれの主題で f と p に設定されている。形態は、第1主題が単音形、第2主題が和音形になっている。

このように考え、計算し尽くされて《ピアノソナタ》第1楽章が作られていることは楽曲分析により明らかである。この意味で、この楽曲は精緻で完璧といえるのではないだろうか。

おわりに

以上《ピアノソナタ》の第1楽章の分析を試みた。これにより矢代秋雄の作品がどのように完璧かいか、に精緻かということの一端はうかがい知ることが出来たと考える。1楽章で見る限りでは、「計算し尽くされた」、「隙がない」作品であるといえるだろう。

しかし、第1楽章の分析だけでは、曲全体としての様相については考察できず、第2、第3楽章を通じて分析することでしかわからない部分が残されている。また、全楽章を分析することで表れる完璧さや精緻さもあるだろう。今後は残りの楽章の分析を進め、それぞれの楽章の関連性を探り、また反対に、楽章ごとだけでなく、《ピアノソナタ》という一つの曲としての流れやまとまりをみることで、矢代秋雄の「完璧さ」がどのようなものなのかということ考察していきたいと考える。

参考文献

- ・金沢正剛「矢代秋雄」『ニューグローヴ世界音楽大事典』講談社、1995、pp. 510-511
- ・酒井玲子「現代ピアノ音楽の研究——柳慧と野田暉行のピアノ作品を中心に——」『東京芸術大学音楽学部紀要』第15集、1998、pp. 99-106
- ・佐野光司「矢代秋雄 ピアノソナタ」『最新名曲解説全集』音楽之友社、1997、pp. 394-396
- ・ケルターボルン、ルードルフー竹内ふみ子訳『ピアノ曲の分析と演奏』シンフォニア、1990
- ・遠山一行「日本の中の作曲家」『遠山一行著作集 第一巻』新潮社、1986
- ・パーシケッティ、ヴィンセントー水野久一郎訳『20世紀の和声法』音楽之友社、1967
- ・馬場健「矢代秋雄」『音楽大事典』平凡社、1983、pp. 2609
- ・松平頼則『近代和声学』音楽之友社、1975
- ・無記名「矢代秋雄」『ラルース世界音楽事典 下』福武書店、1989、p. 1820
- ・無記名「矢代秋雄」『ラルース世界音楽人名辞典』福武書店、1989、p. 1348
- ・無記名「矢代秋雄」『新訂標準音楽事典』音楽之友社、1991、p. 2012
- ・矢代秋雄「留学とは」『音楽留学生』吉田秀和編、音楽之友社、1957、pp. 229-247
- ・矢代秋雄『オルフェオの死』音楽之友社、1997

28) 金子篤夫「矢代秋雄 ピアノソナタ (作品解説)」「池内友次朗の音楽とその流派」キングレコード、KICC354-6、2001にも同じような指摘がなされている。

- ・矢代秋雄他『矢代秋雄音楽の世界 対談集』音楽之友社, 1997
- ・矢代秋雄『音楽における郷愁』音楽之友社, 1998

参考雑誌

- ・池内友次郎他「矢代秋雄追悼集」『音楽芸術』音楽之友社, 1976, pp. 6-8, pp. 18-33
- ・高城重躬「レコード再生学研究 ザ・ピアニストリー 矢代秋雄ピアノ協奏曲」『レコード芸術』音楽之友社, 1997, pp. 327-329
- ・丹波正明「矢代秋雄」『音楽芸術』音楽之友社, 1959, pp. 77-82
- ・遠山一行「矢代秋雄—新人—」『芸術新潮』新潮社, 1960, pp. 208-211
- ・富樫康他「矢代秋雄 —新作曲家論—」『音楽芸術』音楽之友社, 1964, pp. 40-46
- ・富樫康「夭逝の作曲家 矢代秋雄の才能を偲んで 没後20年に思う」『音楽芸術』音楽之友社, 1996, pp. 57-59
- ・中曾根松衛「音楽界戦後50年の歩み—人物楽団史(28)矢代秋雄」『音楽現代』芸術現代社, 1999, pp. 126-129
- ・仲万美子「矢代秋雄」『音楽芸術 別冊 日本の作曲家』音楽之友社, 1999, pp. 262-263
- ・三宅榛名「矢代秋雄氏 作曲家の見た作曲家」『音楽芸術』音楽之友社, 1968, pp. 42-44
- ・矢代秋雄他「二十代作曲家の主張」『音楽芸術』音楽之友社, 1950, pp. 28-43
- ・矢代秋雄「私のリズム」『音楽芸術』音楽之友社, 1957, pp. 45-48
- ・矢代秋雄「コンセルヴァトワール作曲科のこと」『音楽芸術』音楽之友社, 1958, pp. 73-76
- ・矢代秋雄他「新しい和声教育のメソッド」『音楽芸術』音楽之友社, 1964, pp. 10-13
- ・矢代秋雄「作曲の早期教育」『音楽芸術』音楽之友社, 1968, pp. 6-11
- ・矢代秋雄「ペレアスとメリザンドに見る典型」『季刊芸術』季刊芸術出版, 1968, pp. 155-158
- ・矢代秋雄「メシアンとブーレーズ」『季刊芸術』季刊芸術出版, 1968, pp. 146-149
- ・矢代秋雄「日本の聴衆」『芸術新潮』新潮社, 1970, pp. 90-93

参考音源

- ・矢代秋雄他「日本の作曲家・21世紀へのあゆみ」日本ビクター株式会社, 20-21CD005, 1999
- ・矢代秋雄他「池内友次郎の音楽とその流派」キングレコード, KICC354-6, 2001
- ・矢代秋雄他「尾高賞受賞作品2」キングレコード, KICC3024, 2001
- ・矢代秋雄「室内楽全集1」カメラータ・トウキョウ, 25CM-643, 2001
- ・矢代秋雄「日本作曲家選輯」アイヴィー, 8.555351J, 2002

参考楽譜

- ・矢代秋雄《ピアノソナタ》音楽之友社, 2003