

# 矢代秋雄作品における〈完璧さ〉の諸相

～ピアノソナタの分析結果から～

中村 知佳子

(本講座博士課程前期在学)

## 1. 序

筆者は『矢代秋雄の《ピアノソナタ》に関する研究』<sup>1</sup>において、矢代の作曲技法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、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、《ピアノソナタ》の第1楽章の楽曲分析により明らかにするとともに、彼の作曲技法の特徴の一端をとらえることを試みた。

本稿ではさらに、矢代に向けられた他者の評価、また、自身によって言及された技法上の特徴を〈完璧さ〉という一つの概念に集約し<sup>2</sup>、矢代自身や彼についての多くの言説からこの概念の諸相を明らかにするとともに、とりわけ初演後に推敲を重ねた《ピアノソナタ》の分析<sup>3</sup>を通して、〈完璧さ〉の意味する所を作曲技法の観点から考察し、彼の音楽語法の解明をめざす。

## 2. 〈完璧さ〉の概念について

《ピアノソナタ》を分析する前段階として、〈完璧さ〉という概念の用語法について、1) 辞書的な意味、2) 作曲理論上の意味、そして3) 矢代自身が言説で用いた意味を明らかにし、これらの意味を総合した〈完璧さ〉の概念を、分析の指標とした。

### 2-1. 辞書的な意味における〈完璧さ〉

主要な国語辞典あるいはフランス語辞典<sup>4</sup>では、「完璧(perfection)」は、「欠点や不足がなく、優れてよいこと」を意味する。つまり、辞書的な意味において「完璧な作品」は、「欠点や不足のない、傑作、よい曲<sup>5</sup>」である、ということができる。

### 2-2. 楽式論的、作曲学的な意味における〈完璧さ〉

楽式論、作曲法などの諸理論書<sup>6</sup>は、「よい曲を作るための条件」として、主に、基礎楽想により、それに伴うリズムや和声を変化させた上で楽曲全体を統一するという「変化と統一」、美的価値を生み出す、変化における「対照」、そして作品の書法にとってきわめて本質的な問題である「楽器の特性を考慮した書法」という、三つの作曲技法上の特徴を指摘している。

### 2-3. 矢代秋雄の〈完璧さ〉

矢代自身が考えた「理想的な音楽」、すなわち〈完璧さ〉を備えた音楽は、作曲者自身ならびに他者の言説によれば、1. 均整がとれて美しいこと、2. 統一がとれていること、3. 楽曲の形式にあった要素をすべて備えていること、4. 意味のない音、無駄な箇所がないこと、5. 作曲者が音楽性と、音楽に対する広い知的理解力を持っていることという、五つの特徴を備えた音楽である。

## 3. 分析<sup>7</sup>

### 3-1. 二つの主題の分析

《ピアノソナタ》では、第1楽章の第1主題、第2主題が、各楽章にわたり循環的に用いられている。この意味で、これら2主題の分析が作品理解のための前提となる。

### 3-1-1. 第1主題

「アジタート」と指定された第1主題は、1オクターブ内の12音の異なる音すべてから形成されている(譜例1)。第1主題の音程関係は、第1-9音までが水平方向に完全5度—長7度(短2度)—長7度(短2度)—増5度—短9度(短2度)—短3度—増5度—完全四度と連続し、第9-12音までは長7度(短2度)—完全4度—増4度となっている(ⅴ)。ダイナミクスは*f*から*sffz*に、順次増大している。以下この第1楽章第1主題を第1主題と呼ぶ。

#### 譜例1

三善(1982)は、開始音から数えて第6音目を軸として、この第1主題は左右対称に構成されていると分析した<sup>8</sup>。

### 3-1-2. 第2主題

第2主題は「アダージョ」で、ダイナミクスは*p*である。線的な性格を持つ第1主題と異なり、伴奏部分と旋律部分に分かれている。伴奏部分では、左右のパートがそれぞれ長2度の和音を垂直方向に展開している([12]の3拍目、[14]、[15]の1拍目右手部分で長短の交代あり)。また左右のパートそれぞれは今度は主に短2度音程を水平方向に展開している。これに対して旋律部分では、旋律は2音目のA<sup>2</sup>音を軸として、長3度、短3度が対称されている(譜例2)。

第2主題の最終和音はメシアンの移調の限られた旋法M.T.Lの第2番第2移調形が用いられている(譜例2のフェルマータが付された和音)。この響きは、佐野(1997)<sup>9</sup>が指摘したように、曲全体における垂直的に密集した和音の多くに用いられ、音響的な統一を担っている。以下、この第1楽章第2主題を第2主題と呼ぶ。

#### 譜例2

[10-15]

### 3-1-3. 2主題間の対照性

表1-4に二つの主題を観察した初期分類項目、さらに、サウンド、メロディー、リズム、の各視点からの二つの主題の特徴を示す<sup>10</sup>。

表1 観察結果の初期の分類項目

	第1主題	第2主題
①構造	単純	複雑
②テクスチュア	薄い	濃い
③性格	活動的	安定的
④性格	緊張	温和
⑤音域の幅	遠隔、遠隔+近接	近接、遠隔+近接
⑥音の並び方	規則的-拡散的	規則的-集中的
⑦印象	やや明るい	やや暗い

表2 サウンドの視点から

	第1主題	第2主題
サウンドテクスチュア	薄い	厚い
変化	活動的	安定的
音量	大きい (f)	小さい (p)
音域	広い (B <sup>-4</sup> -A <sup>3</sup> )	狭い (B <sup>2</sup> -H)
ダイナミクスの変化	スロープ状 交代の程度少	スロープ状 交代の程度多

表3 メロディーの視点から

	第1主題	第2主題
メロディーの性格	活動的	安定的
	器乐的	歌謡的
	高揚的	平坦的
	段落的	段落的
メロディーの構造	跳躍的	カンタービレ
メロディーの輪郭	波形	波形

表4 リズムの視点から

	第1主題	第2主題
テンポ	速い	遅い
楽語表示	Agitato	Adagio
拍子の変化	あり (4/4, 5/4)	なし (4/4)

以上のように、各視点からの特徴によると、二つの主題が多くの対立要素から成っていることが明白である。

### 3-1-4. 対立する2主題の統一

2主題における統一要素は表1の⑥の、音の並びが規則的であるということ、表2のダイナミクスの変化と、表3のメロディーの性格における段落性、メロディーの輪郭であるが、この対立する二つの主題を決定的に統一するものは音程関係における長短3度、短2度の細胞である。船山(1979)<sup>11</sup>や三善(1982)<sup>12</sup>も第2主題は第1主題から発想されたものであり、作品のすべてが第1主題に包含されていると分析している。つまり、二つの主題は音程細胞によって統一されており、音程構造は、一つの発想から生まれたものであるといえる。

### 3-2. 楽章レベルの分析<sup>13</sup>

第1楽章と第2楽章の間には、前者の第1主題の最終音列と後者の主題とに性格的な関連、ならびに前者の第2主題と後者の中間部とに音程的細胞の関連が指摘できる。しかし同時に、ダイナミクスや音価の縮小による性格的な相違に由来する対立も顕著である。

第1楽章と第3楽章の間には、前者の第2主題と後者の変奏主題、ならびに前者の第1主題と後者のもう一つの変奏主題(これを潜在的変奏主題とよぶ)とに音程的細胞の関連が指摘できる。この潜在的変奏主題では、第1楽章の第1主題と第2主題の伴奏形が同時に、垂直的に重ねられており、第1楽章では2主題が二元的に扱われていたのに対して、第3楽章では2主題が融合させられ、一元的な次元に置き換えられている。つまり、主題のおかれる次元による対立と、一元化による2主題の融合(=統一)が窺える。

第2楽章と第3楽章の間では、前者の主題音列の音程的細胞が後者の変奏主題、装飾部分、断列和音などのさまざまな部分において指摘できる。

### 3-3. 部分レベルの分析

第1楽章は4部分(I~IV)に分かれる。第I部分に含まれる第1主題の提示部(A)と第2主題の提示部(B)は、音価の拡大縮小、音域の拡大等によって変奏され、残りの部分(II~IV)に登場する。2主題は変奏曲のように各部分で発展的に変奏される。具体的な関連性は表5、6に示す通りである。

表5

セクション	Aの要素の関連
I→II	少し装飾を加えただけの反復
I→III [28-29] [31-32]	音列の移高、性格上の対比、音価の対比(リズムの対比)
[34-38]	音列の並びの変更、性格上の対比+IIの一部の派生
I→IV	音列の並びの変更と、ダイナミクスの対比、音価の拡大、線的な性格の復元

表6

セクション	Bの要素の関連
I→II	旋律の完全4度の移高、伴奏の転回と音域の拡大(音域と方向性による対比)
I→III (B)	旋律の長6度(短3度)の移高、ダイナミクスとメロディーの縮小によるAへの性格的な統一(性格上の対比)
(B <sup>m</sup> )	旋律の短7度の移高、音域のさらなる拡大(音域における対比)、リズムのずれ
III·(B <sup>n</sup> )→IV	音域の拡大、音価の拡大

以下第2楽章、第3楽章においても各部分の関連から両主題による統一と、音域、ダイナミクス、性格による対照を指摘することができる。

### 3-4. テーマレヴェルの分析

テーマレヴェルの分析では、用いられた各テーマやモチーフがどのように変化させられ、どのような意味を持つのかを詳細に分析した。その中で、注目すべき点は以下の通りである。

#### 3-4-1. 第1楽章

- ・和声は、メシアンのM.T.L第2番で統一されている。
- ・第1楽章内では第1主題から派生し、音のならびを変えた音列が二つ示されるが、各音列の有する音程は、Ⅲに示された音列が、表7[ろ]、Ⅳに示された第1楽章最終音列が、表7[は]である。

#### 3-4-2. 第2楽章

- ・第2楽章は、四つの部分（Ⅰ～Ⅳ）から成っている。
- ・主題音列における各音間の音程は表7[こ]である。
- ・第1楽章第1主題から派生した[い]、[ろ]、[は]、[に]の四つの音列は、音程関係には何の関連性もない（表7）。しかし、一見した感じ、または聴いた感じでは関連性があるのではないかと思わせるほど、響きの上では類似している。響きの上では類似性を感じさせ、かつ音程関係には何の関連性もない音列を四つ作り上げることは偶然ではなし得ず、この音列は熟考の産物といえる。
- ・Ⅱ主題提示部では、第2楽章主題音列が音域を変えて17回半奏されるが、Ⅱで奏される17回半の主題音列の中で、一つとして同じ音形がない。つまり、反復されるごとに音域が変更している。最高で6オクターブの開きを持たせた中で、ritomicという指示通り機械的な感じを与えながら、演奏可能な配置を17回半規則性がないように「繰り返せた」ということは、実は考え抜かれ、計算しつくされた結果といえる。
- ・主題音列中の[11-12]は、とくに独立したモチーフ(c)として、第2楽章全体を通して18回（不完全なcも含む）あらわれる。
- ・Ⅲの前半には2+3、2+2、3+2という組み合わせのリズムが用いられている。

表7

	各音間の音程
[い]	完5-長7-長7-増5-短9-短3-増5-完4-長7-完4-増4
[ろ]	完4-減5-長7-短6-短2-長6-長3-完4
[は]	減5-長7-短2-完4-短7-長6-完5-短6-増5-長2-短2-完4-短3-長2
[に]	減5-短2-短7-長2-長7-増4-短3-短2-短3-短3-長2-長7

\*音程は表中の文字数の関係から、完全5度音程を完5、等省略して示している。

#### 3-4-3. 第3楽章

- ・第3楽章は、七つの部分（Ⅰ～Ⅶ）から成っている。
- ・変奏主題は、第2主題に和声付けをしたdと、短2度-短3度-短3度-短2度の下降形にdを加えたeからなっている。
- ・変奏の形態は、前の部分の要素を順番を変えて発展的に変奏するというものである。
- ・Ⅱで変奏主題に挿入されたfは、dの反行形で長2度-短3度-短3度の順に上行し、長2度-短3度と下行するという山形のフレーズになっている。
- ・Ⅱでなされる装飾のモチーフは、半音階進行の先入の後に短2度-長3度-長3度-長2度が二回くり返されるメロディーをもっており、独立したモチーフcと関連性が濃い。
- ・第2主題、独立したモチーフc、e、f、等長短3度と2度の音程細胞を持つモチーフは以下のように2度

と3度が順列組み合わせの可能性を示すかのごとく重なることなく組み合わせられ、第2主題と関連している。

- ・ 添加価値による引き延ばし、音域変更法、上方共鳴音、鳥の音形などメシアンの手法を多用している。
- ・ 和声は、メシアンのM.T.L第2番3番を用いている。

表 8

第2主題 (=d)	短3度—長3度—短2度
第2楽章 (c)	短2度—短3度—短3度—長2度
eの前半	短2度—短3度—短3度—短2度
f	長2度—短3度—短3度—長2度
[15] [18] [37]	短2度—長3度—長3度—長2度

#### 4. 結

以上の分析から、《ピアノソナタ》においては、第1楽章に提示された第1主題と第2主題 — 構造ならびに性格的に対立するが、第1主題に含まれたモチーフから第2主題が着想されていることから、統一性を共有した2主題 — が、作品全体を支配しており、したがって作品は第1主題に内包された一つのモチーフによって統一されていることが、明らかになった。そしてモチーフや主題を構成する諸音は、矢代の熟考によって生み出され、推敲によって磨き上げられ、作品において独自の意味を担った。ここに、《ピアノソナタ》の、そして矢代が理想とした<完璧さ>の具現をみてとることができる。

各楽章、部分、テーマの関連性、またそれぞれと両主題との関連性は、まさに緊密といえるほどであり、二つをあわせて10小節という短い主題が、ダイナミクス、音域、リズム、音価、主題のおかれる次元において変化を加えられ、対照を志向した。そのため、統一理論の必然的結果であるとされる「新しいものは何も導入されないこと」を満たしているといえ、分析結果からは、二つの主題がいかにたくみに、対照を含む変化を伴って用いられているかということが分かる。

そして、2主題を統一する長短2度、長短3度という音程細胞の使用に加え、リズムにおける「2」と「3」の関係、メシアンのM.T.Lにおける第2番、第3番による和声の統一など2、3という2主題の統一要素が、曲全体の統一をも助けた。

以上矢代秋雄の《ピアノソナタ》における完璧さの諸相をふまえると、矢代の作品に現れた作曲上の<完璧さ>は、次の3点に要約することができるであろう。

第1に、僅かのモチーフに内包される要素をさまざまに駆使し、大きな楽曲を構成することが挙げられる。矢代は、「やっとの思いで手に入れた虎の子のモチーフを何度でもしゃぶり廻す貧乏性の私」<sup>14</sup>という、これに関連するような発言を著作の中でしたことがあるが、まさに僅かなモチーフを「何度でもしゃぶり廻し、発展させるというのは、矢代秋雄の作曲技法の特徴の一つといってよいであろう。そしてその手法による楽曲全体の統一は、彼の作品における<完璧さ>を明示することに他ならない。

第2の特徴は、このモチーフを発展させる手法における特徴である。彼は、同じモチーフをメシアンの添加価値や消去法 (Derythme デリツメ) と呼ばれる手法によって拡大または縮小した。これは、第1章で既述したとおり、矢代の好みに基づいた手法である。

第3に、同一のモチーフや類似する関係を規則性のないようにさまざまな手法を用いて登場させ、多様な様態を工夫したことが挙げられる。この例は、第1主題より発展した音列の類似性と相違性、第2楽章の主題音列の音域の類似性と相違性、長短2度、長短3度という第2主題より発展した諸音形の音程関係の類似性と相違性に見ることができる (表7、8参照)。そしてこのような操作の結果、対照を含む変化と統一が楽章レヴェル、セクションレヴェル、テーマレヴェルに示されることとなる。

矢代は、演奏家や作曲家のなかには「ただの職人さん」と「完全な音楽家」という2種類がある<sup>15</sup>と述べていた。船山 (1976)<sup>16</sup>は矢代秋雄という作曲家について、次のように評している。

矢代氏は、作曲家や大学教授というよりも、まさに「音楽家」と呼ばれるのにふさわしい人物であった。矢代秋雄という存在は、音楽的人格そのものであったといってもよいだろう。矢代氏はなによりもまず音楽家であり、氏の内

部では、「演奏家」と「作曲家」が渾然一体となっている。おそらくこうした音楽家は、私たちの複雑な時代には、もう再び生まれてくることはないともいえるだろう。

確かに矢代自身のエッセイや対談により、矢代が音楽に対する深く広い知的理解力を持ち、どのような音楽についても音楽的な根拠に基づいた私見を有していることが分かる。矢代という存在は音楽的人格そのものであり、彼は技術的・精神的にまさに「完全な音楽家」であった。〈完璧さ〉を有する矢代秋雄の作品や、作品を形づくる作曲技法は、「完全な音楽家」である矢代という人格によって支えられていたと言える。そして人格と作品という二元的対立は、矢代にあっては、〈完璧さ〉によって見事に統一されていたのである。

## 注及び引用文献

- 1 中村知佳子 2004 「矢代秋雄のピアノソナタに関する研究」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学研究紀要』第16号：135-147。
- 2 矢代の作品は「完璧」「完全主義者」「完成度の高い」「緻密に磨き抜かれたエクリチュール」などさまざまな言葉をもって評されているが、これらの語はほぼ同義と考え、〈完璧さ〉という一概念に集約した。
- 3 分析のテキストとして取り上げる《ピアノソナタ》は1960年、「大原美術館30周年記念」委嘱作品として作曲された。しかし同年に初演された後、作曲者は第2楽章の一部分と第3楽章の大部分を書き改めた。この改作について、矢代自身は「旧稿の意に満たなかった個所を一新している」と述べており、改訂稿はより推敲され完成された形を示していると推測され、〈完璧さ〉の具現を明らかにするためには適切なテキストであると考えられる。
- 4 新村出（編）1955「完全」「完璧」『広辞苑』東京：岩波書店583, 592、宮原信（監）1993「perfection」「perfectionne」『現代フランス語辞典』東京：白水社：1120等。
- 5 楽曲の善し悪しについての判断は、当然その評価の基準によって異なる。教科書的な型どおりによくできていなくても、音楽的な魅力のある曲や傑作といえる作品は多く存在し、ここに示す条件からはずれていても、一概にそのような作品が「傑作」ではないとはいえない。しかし、矢代秋雄自身の思想から勘案すると、やはり矢代の言う〈完璧さ〉においては、上記また、下記するような意味に限定することができると思われる。
- 6 石桁真礼生 1966『新版 楽式論』東京：音楽之友社、属啓成 1957『作曲技法』東京：音楽之友社等。
- 7 分析に使用したエディションは、矢代秋雄 1963『ピアノソナタ』東京：音楽之友社である。以下の譜例も同版から抜粋。  
分析における小節番号、音名等の表示法については以下の規則に従うこととする。
  1. 小節番号は [ ] で示す。
  2. 音名は俗にいう「真ん中のド」をC<sup>1</sup>とし、1オクターブ上がるごとに数字を付加していく。  
反対に下がるごとに減少させていく。
- 8 詳細については同掲1：140で既に述べた。
- 9 佐野光司 1997「矢代秋雄 ピアノソナタ」音楽之友社（編）『最新名曲解説全集 第17巻 独奏曲IV』東京：音楽之友社：394。
- 10 ラルー、ヤン、大宮眞琴 1988『スタイル・アナリシス1』東京：音楽之友社に基づく。同書ではこの三つの視点の他にハーモニーを入れているが、《ピアノソナタ》における和声は、記述の通りメシアンの移調の限られた旋法で統一されており、伝統的な機能と和声の法則によって分析することが適当とは言えないため、今回はこの視点からの詳しい言及は避ける。
- 11 船山隆（音楽之友社編）1979「声とエクリチュール」『矢代秋雄人と作品』東京：音楽之友社：114。
- 12 三善晃 1982「矢代秋雄 ソナタ」音楽之友社（編）『最新ピアノ講座 第8巻 ピアノ名曲の演奏解釈II』東京：音楽之友社：230-231。
- 13 以下楽章レヴェル、部分レヴェル、テーマレヴェルにおける分析の詳細は 中村知佳子 2005『矢代

秋雄作品における〈完璧さ〉の諸相～《ピアノソナタ》の分析結果から～』 広島大学大学院教育学研究科修士論文参照。

14 矢代秋雄 1996 「告白的三善見論」『オルフェオの死』 東京：音楽之友社：125。

15 矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京：音楽之友社：182。

16 船山隆 1976 「アダージョ・ミステリオーソ」音楽之友社『ムジカ・ノーヴァ』第7巻第6号：65-67。

(附記) 本稿は、平成16年度修士論文『矢代秋雄作品における〈完璧さ〉の諸相～《ピアノソナタ》の分析結果から～』を一部加筆、訂正したものである。