

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
生涯活動教育学専攻音楽文化教育学専修

M030723 中村知佳子

- a) II部分とIV部分の関連性
- b) I部分とIII部分の関連性
- 3) 第3楽章 43
 - a) 変奏区分
 - b) 各部分間の関連
- 第5節 テーマレベルの分析 45
 - 1) 第1楽章 45
 - a) I 第1主題提示部 \boxed{A}
第2主題提示部 \boxed{B}
 - b) II $\boxed{A'} + \boxed{B'}$
 - c) III $\boxed{A''} + \boxed{B''} + \boxed{B''}$
 - d) IV $\boxed{B''''} + \boxed{A''}$
 - 2) 第2楽章 51
 - a) I
 - b) II \boxed{A}
 - c) III \boxed{B}
 - d) IV \boxed{A}
 - 3) 第3楽章 56
 - a) I 主題
 - b) II
 - c) III
 - d) IV
 - e) V
 - f) VI
 - g) VII
- 第6節 楽器の特性を考慮した書法 65

第3章 考察・総括

おわりに 74

表 77

参考文献 83

はじめに

矢代秋雄（1929-1976）は戦後の作曲界で活躍した主要な邦人作曲家の一人である。1950-60年代に矢代が作曲した作品はいずれも高い評価を得ており、「毎日音楽賞」、「尾高賞」など多くの音楽賞を受賞している。また46歳という若さで急逝した後も、楽譜の重版、自身の著作を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が普遍的な高い価値を備えていることを示している。

近年、これまで圧倒的な重点を置かれて論じられてきた西洋の音楽家、作曲家にかわって、邦人の作曲家にも焦点が当てられ始めている。しかし、矢代秋雄やその作品についてはほとんど学術的な研究がなされていない¹⁾。したがって、本論において矢代秋雄とその作品が研究対象として取り上げられ、音楽学的パースペクティブからの考察が行われることは、有意義であると考えられる。

矢代秋雄の作曲技法の特徴として第一に挙げられるのは、彼の作品が示す「完璧さ」「仕上がりの良さ」である。この特徴から彼は、完璧主義者で職人気質であると多くの人に評されている。自身の作曲語法に特段の特徴はないと言い切った矢代秋雄であるが、この点については、エッセイの中で触れており、またその弟子たちにも、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つねに要求していた。

以上のことから、矢代秋雄の音楽語法を解明するため、どのように「仕上がりがよい」のか、なぜ「完璧」と評価されるのかについて考察することが必要である。矢代の作品を理解し、また演奏する場合は、彼の音楽語法の分析的理解は必要な前提である。音楽学者モーザー（Hans Joachim Moser 1953）が述べたように、「すべて個々の作品は、別種の独特な音楽美学に属している」²⁾のであり、彼の作品を真に理解する手だてとしては、彼の音楽語法の分析的理解がまず第一に必要とされるのである。

《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箇所を一新している」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考えられる。

本論で考察するのは、より作曲者の理想に近いと思われる改訂版であり、自身の改訂によって具現された〈完璧さ〉の諸相を明らかにすることにより、矢代秋雄の音楽語法を解明することを目的としている。

引用文献

- 1) 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はじめ、多くあり、富樫康 1964 「矢代秋雄小論」 音楽之友社『音楽芸術』第22巻第9号: 46-47
や、酒井玲子 1998 「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号: 99-106、Fukui, Masa Kitagawa. 1981. *Japanese piano music, 1940-1973: a meeting of Eastern and Western traditions*. Ann Arbor, Mich: University Microfilms International.などは矢代秋雄についても取り扱っているが、根拠が私見によっていたり、一つの例として軽く触れられている程度である。つまり、矢代秋雄について扱った本格的な個別研究は、ほとんど存在していない。
- 2) モーザー, ハンス ヨアヒム (橋本清司訳) 1965 『音楽美学』 東京: 音楽之友社: 7。

序章 矢代秋雄について

序章 矢代秋雄について

第1節 生涯

矢代秋雄は、1929年9月10日に美術史家の矢代幸雄の長男として東京、大森に生まれ、1976年4月9日に神奈川で没した。5歳から佐藤節子のもとでピアノを始め、8歳で作曲も開始した。父親に勧められ五線紙に作品をかくようになり、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、1943年からは橋本国彦に作曲通論を本格的に学び始めた。このように矢代が幼いころから自然に音楽や作曲に興味を抱いたのには、家庭環境が少なからず影響しているといえる。彼の母親はアマチュアのピアニストであり、祖父は、中学校教育で一番早く音楽を正課に入れた中学校長の一人であった。祖父の音楽観について矢代は、自身のエッセイでも言及している。そこでは祖父が音楽会にでかけたこと、クラシックの番組を欠かさず聴いていたこと、賛美歌を口ずさんでいたことなどが祖父の思い出として綴られている¹⁾。また美術史家の父も音楽には造詣が深く、「名盤」と呼ばれるレコードが自宅に多くあったことを息子の秋雄が対談²⁾で明らかにしている。この対談での「そんなのが子どものころから好きで年がら年中かけて聴いていたわけです」という言葉からも、幼い頃から音楽が身の回りに溢れていたことが窺える。そのうちに、幼い秋雄は雑記帳に音符の模様を書いて「喜ぶ」ようになったという。このような幼児からの音楽体験や音楽が当たり前のように身の回りに溢れているという音楽的な環境によって、ピアノの演奏や作曲という行為への興味が自然に生まれたといえるだろう。

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。1949年に本科を首席で卒業後研究科へ進学、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。音楽院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³⁾に、作曲と管弦楽法をトニ・オーバン⁴⁾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、その精通ぶりは在学中に「和声の鬼」というニックネームをいただくほどであった⁵⁾。

パリ国立音楽院を卒業後には、彼の代表作となる作品が世に出され、同時に高い評価を得ている。たとえば1956年、卒業作品の《弦楽四重奏曲》がパリで初演されフランス国立放送局から放送された。同年帰国後、1956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音楽学部で教壇に立ち、1958年からは桐朋学園大学音楽学部の講師を兼任した。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1976年、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、惜しむことなく生徒が求めるものを熱心に教授したと言われている⁶⁾。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」⁷⁾と語っている。矢代は、大学での教育活動を通して自身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のである。

第2節 作風の特徴

矢代秋雄は、自身の作風に影響を与えた作曲家として、セザール・フランク (Sesar Auguste Franck 1822-1890) やアルベール・ルーセル (Albert Roussel 1869-1937)、フロラン・シュミット (Florent Schmitt 1870-1958) を挙げている。しかし音楽語法そのものについては、「独特なものがあるとは全然考えていない」⁸⁾と述べるにとどまっている。作曲家自身の肉声で語られた音楽語法についての言及は少ないものの、多くの著作物には、他者が見たり、自身が語った音楽語法の特徴についていくつかの興味深い言説を見てとることができる。

これらの言説において最も重要な作曲技法上の特徴として挙げられるのが、作品の〈完璧さ〉である。その他にも「完全主義者」⁹⁾「完成度の高い」¹⁰⁾「緻密に磨き抜かれたエクリチュール」¹¹⁾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いえるであろう。このような特徴がまず第一事に挙げられることは、彼がしばしば寡作家で、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¹²⁾という事実にも対応する。またその弟子たちにも、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つねに要求した¹³⁾という。たとえば、師は弟子たちに、作曲をすることは「鯛の目の下の肉でカマボコを作るようなものだよ」¹⁴⁾と語った。自身も磨きのかかってない、熟さない内に作品を人前に出すことを「非常に嫌」った。こうした言説や態度は矢代自身が、

意識的にまたは当然のこととして「完璧なスタイルでの仕上がり」をつねに心がけていたことを明瞭に示している。

このような彼の姿勢は、彼がフランスのパリ国立音楽院で学んだことと決して無関係ではないだろう。パリ国立音楽院の作曲科では、作曲の仕方を手を取って教えるのではなく、いつも統一のとれた完璧なスタイルと、きめの細かい仕上げをするという習慣をつけてくれた¹⁵⁾と、矢代自身も述べている。そしてそこに学んだ多くの作曲家たちのだれしものが、「美しく仕上げる＝ペルフェクシオネ」¹⁶⁾を徹底的に教えられたと指摘し、「コンセルヴァトワールタイプ」の作曲家の唯一の共通点が、作品の「仕上りの良さ」¹⁷⁾であると語っている。こうした伝統に根差したヨーロッパ音楽の作曲態度が後の創作に影響を与えたであろうことはいうまでもない。

また、ここでもう一つの理由として考えておかななくてはならないのは、彼、矢代の性格である。彼の几帳面な性格は自筆譜の、繊細な筆跡と整然さ、また完成稿や自分が出版した楽譜に、細かな演奏上の注意書きを加えるなどの作業からも窺える。楽譜だけでなく、残された手紙や、原稿、草稿などからも、同様な性格の傾向が見てとれる。日本近代音楽館には、『楽譜 Liste』と題された彼自身の作成した、自宅にある蔵書、レコードの目録が所蔵されている。第1ページ目には、「以前に作成せる余が蔵書のカタログは、極めて不備なもので、しかも分類法に大きな無理と難点があった。今回はそれを一新し、より完全なものと改めた次第である」と記されている。膨大な量の楽譜があったとはいえ、自宅の蔵書を、しかもより望ましい分類法に沿って目録にまとめるという作業にも、彼の几帳面な性格の現れが窺える。こうした、作品以外にも現れた性格が、彼の創作態度に反映されたことは当然であるが、同時にまた彼の作品に対する社会の評価をも決定したのである。

矢代の創作を特徴づける第二の点は、彼が純然たる器楽の絶対音楽しか作曲しなかったことである。曲名に副題や標題はいっさいつけることなく、彼は「ソナタ」、「組曲」、「協奏曲」のように形式名を表す題のみを用いて、特別な意味を示唆するような題名をつけることは嫌った。また同様に、何か特定の具体的な素材や社会現象などを、自身の作品に反映させることもなかった。歌曲を小・中学校の音楽教科書用に作曲することはあっても、オペラを手がけることはなかった。彼が音の構築からのみ構成された絶対音楽に徹したという態度は、幼い頃の師である諸井三郎の音楽思想からの影響であると考えられている。それどころか、その徹底ぶりは諸井よりも上回っているという説もある¹⁸⁾。またこのような姿勢は、彼が音楽の理想としたベートーヴェン (L. v. Beethoven 1770-1827) に帰着するものであるという指摘もよくなされている¹⁹⁾。

矢代の立場は明確だ。すなわち彼は標題音楽のように、音楽を享受する際に音

楽が喚起するイメージに依拠して、音楽を聴くことを第一義とする立場を邪道として退けるのである。矢代は、さまざまな著書の中で他の作曲家、またその作品についての持論を展開した。その中でもとくに構成が堅固であると許した作品、たとえばドビュッシーの《牧神の午後の前奏曲》や《海》について、なぜ前者が「ソナタ」ではないのか後者が「交響曲」ではないのかということを、くり返し問うたことがある。矢代は犬が嫌いなように、標題を好まず、猫が好きなように形式を愛した²⁰⁾。したがって、作品を作るときも、標題や詩などに拘束されることなく、純粹に音のみで作品を構築することが真の音楽表現に繋がると考えていたのである。ここに、音楽作品を生み出すにあたっての矢代の厳しいまでの職人氣質ともいうべきものが見出せる。

第三の特徴としては、彼の作品はすべてにつねに中心音を持ち、その意味ではトータル (tonal) だという点である。この特徴は、半分はパリ国立音楽院で身につけたものに由来し、半分は矢代の好みによるのである。留学中の5年間の技術的な収穫として、彼は「調機能の限界をはっきりとつかむことが出来たことにあるだろう」²¹⁾と自己評価し、続いて「それも、有調音楽としてはギリギリの線をテッテイ的に研究」したとも語っている。この「有調音楽としてのギリギリの線」が、帰国後の創作に影響を与えている。しかし、「有調音楽が無調、非調音楽になっていった経緯を知り、ドデカフォニー²²⁾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」とも付け加えて語っている点には留意しなくてはならない。それではなぜ、無調音楽を理解するための努力が、アトータルな創作を導かなかっただろうか。帰国した1956年前後の日本の作曲界といえ、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という風潮が当時の作曲界を支配していたはずである。しかし矢代が12音音楽の推進者になることはなかった²³⁾。前述のコンセルヴァトワール風な「古典的な」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音楽にならないと思っている」²⁴⁾と明言された彼の信念や、好みをその理由として挙げてよいだろう。

最後に、矢代自身の著作から、彼が好んで用いた具体的な作曲技法に触れておきたい。それは、リズムの拡大、縮小 (=音価の拡大、縮小) である。リズムの拡大、縮小については、メシアンが『わが音楽語法』²⁵⁾の中で自分の語法として説明した技法であり、メシアンの特徴的な技法の一つである。しかしこの技法は決して目新しい手法ではなく、古くから用いられてきた技法でもある。矢代自身も、この技法は自分が発見したものではなく、自分の語法と呼べるようなものではないと述べている。しかし本論で考察する《ピアノソナタ》においてもこの技法が重要な役割を担っており、少なくとも矢代秋雄の作曲技法の特徴の一つには数えることができるだろう。

矢代は『私のリズム』²⁶⁾のなかで、「正規のリズムを段々にこわして行くのは楽しい仕事である。原形を崩さないようにして、音を介入させたり、とったりする方法で、前者によれば、引きのばす事が出来るし、後者によれば緊張をもたらす事が出来る」と説明した。彼がこの技法を使用するのが、自身の好みによるものであることは明白である。しかしまったくの個人的な嗜好といい切ってしまうことはできない。同著の他の箇所では彼は「きまりきったリズムはややもすると、特定の雰囲気や、情景を、連想させるのである。ソナタや、シンフォニーや室内楽ではそういった連想はない方がいい」と語り、この作曲的操作を行う理由を挙げているからである。すでに述べたように、矢代は純然たる器楽の絶対音楽しか創作しなかった作曲家である。音楽は、標題や歌詞によってだけではなく、リズムによっても、特定の雰囲気や情景に拘束されるべきではないという徹底した姿勢が、この技法を頻繁に使用する際にも貫かれていたのである。つまりリズム技法は、彼が理想とする音楽を作るためには必然的に用いられた技法だといえるであろう。

以上の考察から矢代の創作を支配した理念と原理は、1. 作品の〈完璧さ〉の追求、2. 器楽の絶対音楽への志向とリズムの拡大縮小の技法、3. 作品は何らかの〈中心音〉をもつ、という3点である。本論ではとくに、矢代が掲げた〈完璧さ〉の理念を考察の対象としているが、その考察は作品の分析を通して行うことから、必然的に残りのふたつの理念と原理をより深く解明することにも通じるであろう。

引用文献

- 1) 矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社:235-236。
- 2) 富樫康, 矢代秋雄 1964 「矢代秋雄 - 新作曲家論 1 対談 -」 音楽之友社『音楽芸術』第 22 卷第 9 号: 40。
- 3) Gallon, Noel, 1891-1966、フランスの作曲家、教師でジャン・ガロンの弟。パリ音楽院に学び 1910 年にはローマ賞を受賞した。高名な教師であり、著明な作曲家でその作品を特徴づけているものは上品さ、明澄さである。[Alain Louvier 1994 「Gallon, Noel」 柴田南雄, 遠山一行 (総監) 『ニューグローヴ 世界音楽事典 第 5 巻』 東京: 講談社: 130。]
- 4) Aubin, Tony, 1907-1981、フランスの作曲家、教師、指揮者で、パリ音楽院に学ぶ。1930 年にローマ賞を受賞。1945 年にパリ音楽院作曲家の教授に任命される。作品はラヴェルやデュカの音楽の和声的豊かさや色彩的な側面をさらに追求したものであるといわれている。[Paul Griffiths 1994 「Aubin, Tony」 柴田南雄, 遠山一行 (総監) 『ニューグローヴ 世界音楽事典 第 3 巻』 東京: 講談社: 462。]
- 5) 遠山一行 1960 「矢代秋雄 - 新人 -」 新潮社『芸術新潮』第 22 卷第 9 号: 209。
- 6) 野田暉行 1976 「いつまでも思う」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 29。
- 7) 池内友次郎 1976 「矢代秋雄君」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 19。
- 8) 矢代秋雄 1957 「私のリズム」 音楽之友社『音楽芸術』第 15 卷第 7 号: 45。
- 9) 馬場健 1983 「矢代秋雄」 下中邦彦 (編) 『音楽大事典』 東京: 平凡社: 2609 等。
- 10) 仲万美子 1999 「矢代秋雄」 音楽之友社『日本の作曲 20 世紀』(『音楽芸術』別冊): 262。
- 11) (記名なし) 1976 「ありし日の矢代秋雄」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 16。
- 12) 富樫康 1976 「矢代秋雄の作品とレコード」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 27 等。
- 13) 広瀬量平 1976 「矢代秋雄さんのこと」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 30。
- 14) 同掲 13): 30。
- 15) 矢代秋雄 1958 「コンセルヴァトワール作曲科のこと」 音楽之友社『音楽芸術』第 16 卷第 8 号: 73-76。
- 16) もともと perfectionne は、改良された、完璧の域に達したの意。ここではその名詞形の意味からくると思われる意識がなされているが、矢代の言葉なので、そのまま抜き出している。
- 17) 同掲 15) : 75。
- 18) 同掲 12) : 26。
- 19) 富樫康 1964 「矢代秋雄小論」 音楽之友社『音楽芸術』第 22 卷第 9 号: 46。
- 20) 矢代秋雄 1962 「私のドゥビュッシー観の断章」 音楽之友社『音楽芸術』第 20 卷第 8 号: 17-18。
- 21) 矢代秋雄 1957 「留学とは」 吉田秀和 (編) 『音楽留学生』 東京: 音楽之友社: 244。
- 22) 無調性の同義語。12 音技法を指すこともある。[「ドデカフォニー」 柴田南雄, 遠山一行

- (総監)『ニューグローヴ 世界音楽事典 第11巻』 東京: 講談社: 486。]
- 23) 同掲 19) : 46。
 - 24) 同掲 2) : 45。
 - 25) メシアン, オリヴィエ (平尾貴四男訳)『わが音楽語法』 東京: 教育出版株式会社。
 - 26) 同掲 8) : 45-46。

第1章 <完璧さ>の概念について

第1章 <完璧さ>の概念について

第1節 辞書的な意味における<完璧さ>

第2章において音楽分析を通して、矢代作品に接近するにあたり、本章ではその前段階として、<完璧さ>という概念の用語法について考察する。辞書的な意味、矢代の作品が評される時に使われる意味、そして矢代自身が語る時の意味がどのようなものなのかを明らかにしたい。そしてこれら諸概念を総合し、本論における分析の記述の基準としたい。これが同時に、音楽分析を行う前の仮説となるはずである。

『広辞苑』¹⁾によると、「完璧」とは、「(傷のない玉の意) 欠点がなく、すぐれてよいこと」である。また同義語と考えられる「完全」は、「欠点のないこと、不足のないこと」となっている。同じく『日本語大辞典』²⁾によると「完璧」=「欠点のないこと、完全無欠ですぐれているさま」、「完全」=「必要な条件、要素などがすべてそろっていること。不足や欠点がないこと。またそのさま」である。『日本国語大辞典』³⁾では「完璧」は「全く欠点がないこと、さま」、「完全」は「欠点や不足がないこと」とされており、その他の主要な国語事典でも同様の表現がなされている。このことから日本語の辞書における<完璧さ>は「欠点や不足がなく、すぐれてよいこと」であるとまとめることができると考えられる。

次にフランス語の「perfection」の語源や意味には、どのようなものが含まれるかを検討したい。矢代も、たびたびその著書や発言の中で用いているフランス語の「perfectionne」には、「改良された、完璧に近い」という意味があり、さらに、その名詞形の「perfection」には、「傑作、美点、長所」という意味がある⁴⁾。

辞書的な意味において「完璧」は、「欠点や不足のない、よい曲」である、ということができよう。「改良された」という意味は、矢代秋雄の作品においては推敲を重ねた、と言い換えることができるであろう。

第2節 楽式論的、作曲学的意味における<完璧さ>

楽曲が「よい作品である」条件には、何があげられるのであろうか。

楽式論、作曲法などの諸理論書にみられる「よい曲を作るための条件」には、大きくわけて、1) 変化と統一、2) 対比、3) 楽器の特性を考慮した書法の3つ

が挙げられる。これらは動機やテーマ、楽節など、作品全体を構築する作曲技法の上での条件であるとともに、美的形式原理という美学的な意味の、よい形式を構築するために必要とされる条件であると考えられる。

絶対音楽は「形式主義」を導き、形式主義と絶対音楽の理念とは相互に関連し合っている。近藤（2004）の言葉を借りれば、絶対音楽にとって決定的に重要な要素は、音の秩序ある構成、即ち自立的な組織をもつ構造（或いは形式）である⁵⁾。音楽を「絶対音楽」と「標題音楽」に二分したり、形式主義的な立場に依拠して一面的な解釈に走ってしまうのは、問題かもしれない。しかし、第1章に既述したように、作品の創作において標題や詩などで誤魔化すことなく、純粹に音だけで勝負することが真の音楽表現に繋がると考えていた矢代の絶対音楽に対する理念や思想は、形式主義の理念と同一であるといえ、本論においては、「絶対音楽」、「形式主義」というふたつを範疇に入れて論じることができるといえるのではないかと筆者は考える。

1) 変化と統一

長谷川（1953）は、『作曲法教程』の中で「大部分の楽曲は、原則として基礎楽想を中心に構成せられ、作曲者の努力は基礎楽想を聴者に徹底されるという目的に向かって集中される」⁶⁾と述べている。そしてその目的を達成するための作曲の技術あるいは構成力については、「基礎楽想をいかに巧みに美と、変化と統一のうちに聴者に徹底させることが出来るかという技術あるいは力量を意味する」⁷⁾と言っている。多くの作曲法や楽式論が教える所は、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ことであり、そのことが曲を作る上での当然の前提のように語られていることである。規模の大きな作品を構築するためには、基礎楽想の徹底的な展開なしではほとんど成功におぼつかないというのが、多くの論者の一致した見解である。こうした作曲上の作業と、それによって導かれる統一が、「よい楽曲」を作るための必要な条件である。また、美学的な形式原理に基づいて「わかりやすい形式」を作るために必要な条件として、シェーンベルク（Arnold Schoenberg 1937）は論理性と一貫性を挙げたことがある⁸⁾。

作曲において、基礎楽想の徹底（＝基礎楽想による楽曲の統一）が重要であるという原理からも明らかなように、一つの作品の後の段階で、新しいものは何も導入されないということは統一理論の必然的結果である⁹⁾。それ故、創作において、統一を図るためには、テーマの徹底作業と各部分の互いの近親性が保たれなくてはならない。

テーマの徹底作業の、具体的な手段は反復である。反復は古典音楽でも、近代音楽でも、楽曲の構成上一つの根本原理をなすものである¹⁰⁾。統一の中の変化の必要性もここから明らかとなる。単なる反復だけで楽曲すべてを構成することは、単調さを生み、多すぎる変化のない反復は、音楽的には考えられない¹¹⁾。反復という方法は、音楽では古くから用いられているものであるが、動機を編合してゆくにも、全く関連性のない、いわば他人同士の動機の配列よりも同じ血の通った動機の編合の方が容易に良好な結果を生むともいわれている¹²⁾。ことにより、反復に伴う近親性の必要性も明らかであろう。伝統的な意味において、そして矢代が継承した「伝統」においては、どのような形式の楽曲においても一貫性があること、曲全体が基礎楽想に基づいた変化とその統一を図られて作られていることが、楽曲を創作していく上で必要かつ重要な原理の一つとして認められているのである。

2) 対照

すべての音が一つのモチーフ、あるいはテーマから発していることを統一だとするのであれば、「対照」は統一を妨げるものと映るかもしれない。しかし、対照が均衡を保つために必要で、かつ美的な構造だと定義づけられる時、対照しながらも、それが一つの発想から出現しているのであればむしろそれは、より理想的な形での統一だといえるのである。

対照は、反復と並ぶ変化のための具体的な方法である。音楽には対照の美が、かなり多く利用されている¹³⁾。対照の法則は、並行の法則（反復の法則）とともに、すべての芸術における構成要素として欠くことができない。シェーンベルク（1937）に従えば、優れた音楽というものはすべて対照的な楽想から成り立っており、一つの楽想は、他の楽想と対照されてこそ、その姿がはっきりと浮かび上がり、その特質が決まる¹⁴⁾。変化における対照の原理も、変化と統一の原理と同様に、楽曲を作る上での必然的な前提として言及されている。さらに、この対照の法則は美的価値を生み出す。たとえば属（1957）は、音楽における対照の概念を次のような比喩を用いて説明している。

紙を四つに折って、何か任意の形でハサミを入れて切りぬく。この切りぬかれたものの単独の形では、別に美を感じることなく、またそこに芸術的な意思を感じずるものでもない。しかしこれを二つにひろげた時、少しばかりの対照的繰り返しの美を感じずるものであり、さらにこれを四つにひろげるときは、一層の組織的な構成美を感じることができる¹⁵⁾。

古典的な美的形式原理における、〈均整〉と、〈対照〉は、多様な部分要素が全体として統一されているときに生じ¹⁶⁾、統一と対照は楽曲を作る上で必要な要素となっている。対照は、通常第 1、第 2、という 2 つの主題を持つ古典的なソナタ形式においては必要不可欠な要素であるが、統一の中での対照、もしくは統一を意図する上での対照が作曲技法の展開というレベルにおいては必要である。

3) 楽器の特性を考慮した書法

楽曲を作る上で、その曲が、どのような楽器で演奏されるのかということは、重要な問題である。これは作品の演奏楽器の選択というレベルにとどまらず、作品の書法にとってもきわめて本質的な問題である。たとえば声楽曲のソロパートに分散和音を用いることはでき得ないし、ピアノ曲において音符をのぼしたままその音を他の管弦楽器のようにクレッシェンドするということは考えられない。その楽器で演奏できない音や、演奏不可能なことを書くことを避けるだけでなく、その楽器の持ち味を生かすことは、最高級の課題の一つといわれている¹⁷⁾。

器楽曲では、声楽曲とは異なり、広い音程の跳躍や分散和音が使用でき、それらは時には声楽では全く不可能な程度にまで音域の拡大を伴うことも可能である。このため、急速に広い音域を移動する楽句や変化音程などを人声による場合のような制限なしに用いることができる。また器楽曲においてはスタッカート、レガート等の効果的な用法、リズムに対しての敏感さがとくに必要とされ、器楽曲にとってのリズムは、声楽曲におけるよりも重大な意義を持つといわれている¹⁸⁾。

ピアノという楽器では、一度に使用する音や隣接する音が人間の指の届く範囲におかれること、減衰する音に対する持続の問題、そしてペダルの存在が考慮されなければならないだろう。右のペダルによって音を自由にのぼし、ぼかしがかかるような効果を、より適切に利用することが求められる。ベートーヴェンの後期のピアノ曲はこれらの意味で、かなりピアノ的であるとされている。これは、それまでチェンバロが主だった鍵盤楽器のなかにピアノという楽器が出現したことに関連しているが、このような楽器の特質の適切な利用が、矢代秋雄に《ピアノソナタ》を創作するにあたって「ベートーヴェンに精神的に影響を受けた」といわしめた要因の一つではないかと考えられる（このことについては次章で詳しく触れる）。

第3節 矢代秋雄の〈完璧さ〉

矢代秋雄はパリ国立音楽院において「美しく完璧に仕上げる」ということを学んだ。では彼のいう、「完璧さ」、「仕上げの良さ」とはどのようなことを指しているのだろうか。まずは、矢代の言説から、彼が意味した〈完璧さ〉の概念を考察したい。「コンセルヴァトワル作曲家のこと」の中で彼は、次のような考えを開示したことがある。

「稚気愛すべし」とか、「不完全な美」などというバカ気た事はコンセルヴァトワルでは通用しないし、芸術の世界には本来通用させてはいけないものなのである。「よくできすぎていて面白くない」などという事がよく言われるが、つまらないものは、はじめっからつまらないので、よくできすぎているからつまらないのではない。「すべて、不完全なものを尚ぶに在り」という茶道精神には困ったものだ。「完全」より、「不完全」が美しいと言う事がどうしてあり得るだろう。(中略) もう一度くり返すが、コンセルヴァトワルでは、一般に誤解されているように作曲の仕方を手をとって教えたりなどしないのである。教えてくれる事は、たとえどんな傾向であろうとも、いつも統一のとれた完璧のスタイルと、きめの細かい仕上げをするという習慣をつけてくれるだけなのである¹⁹⁾。

この言説から、矢代が退けていたものが「不完全の美」であることが明らかである。矢代の考えに従えば、彼の考える〈完璧さ〉は作品の、古典的な意味の均整のとれた「美しさ」や、言葉通り、よくできているという意味での「傑作」と結びついており、これらとほぼ同義であると考えてよいだろう²⁰⁾。そして「完璧のスタイル」の条件の一つに、統一がとれていることを挙げたのである。

彼が理想とした〈完璧さ〉の具体例として、矢代は、ベートーヴェンの《ピアノソナタ 作品 109》を挙げた。矢代はこのベートーヴェンの《ピアノソナタ 作品 109》を、ピアノにおけるソナタの一番理想的な形であると考えていた。事実、彼は自作の《ピアノソナタ》の序文にもそのことを記し、理想的であるとする理由を、「無駄がなく、ソナタが備えなければならない要素を全部もっているから」²¹⁾と説明した。また同じコンセルヴァトワル出身であり、矢代がいつも「完全な」音楽しか愛さなかったと語ったラヴェル (Joseph Maurice Ravel 1875-1937) について、ラヴェルのオーケストレーション、とくにムソルグスキー (Modest Petrovich Musorgskii 1839-1881) の《展覧会の絵》のオーケストレーションについて語った内容は、ここにおいてきわめて示唆的である。

「牛車」の最後から四小節目の嬰ニの音は、オリジナルでは、前々からのフレーズを無視し、

無神経にも一拍目に入るのを、ラヴェルは、二拍目において、次の一小節目に結んだところや、「古城」で、明らかに余計な一小節を取り去ったところなどは、小さなこととしても見逃せない。ラヴェルにとっては、余計な一小節があったり、フレーズが不揃いであったりすることは、とうてい我慢のできない不正理でしかなかったのに違いない²²⁾。

これに対して、ブルックナー（Josef Anton Bruckner 1824-1896）については、立派な音楽家だとは思いますが、作品がまずく書けている部分＝無駄な部分や書き方が緻密でない部分が非常に多く、それは自分の職人性が許さないと評した²³⁾。ここに至って、我々はすでに考察した矢代のいう〈完璧さ〉の条件に、作品の形式に合った要素をすべて備えており、かつ意味のない部分や、無駄な音がないことという条件を加えなくてはならない。序章で述べたように、仕上げの粗野な作品を嫌うという姿勢、そして自分がモチーフを作るときはそれを何週間も「いじくりまわす」という精神も、実は新たに加えられたこの条件から発するものだったのである。また、他者が彼の評価としてしばしば語る「推敲されつくした」という表現も、この条件に集約することができる。

矢代は演奏家や作曲家の中には「ただの職人さん」と「完全な音楽家」という二種類がある²⁴⁾と述べたことがある。ここで、彼が言う「完全な音楽家」とは、コルトー²⁵⁾ やカザルス²⁶⁾ のように、決して技術ばかりではなく、タファネル²⁷⁾ の精神によって培われた音楽性と、音楽に対する深く広い知的理解力をもっている音楽家のことである。技術的な力量はもちろんのこと、それを支える音楽性と、理解力を持っていることが、矢代が考えた「完全」であり、〈完璧さ〉を補完する概念なのである。

以上の考察から、矢代が考える理想的な音楽の本質、すなわち〈完璧さ〉は、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の5つの特性に整理できるであろう。

引用文献

- 1) 新村出 (編) 1955 「完全」「完璧」『広辞苑』 東京: 岩波書店: 583, 592。
- 2) 梅棹忠夫, 金田一春彦, 阪倉篤義, 日野原重明 (監修) 1989 「完全」「完璧」『日本語大辞典』 東京: 講談社: 383, 431。
- 3) 日本国語大辞典編集委員会 (編) 2001 「完全」「完璧」『日本国語大辞典』 東京: 小学館: 1323, 1389。
- 4) 宮原信 (監) 1993 「perfection」「perfectionne」『現代フランス語辞典』 東京: 白水社: 1120, 大槻鉄男, 佐々木康之, 多田道太郎, 西川長夫, 山田稔 (編) 1979 「perfection」「perfectionne」『クラウン仏和事典』 東京: 三省堂: 966。
- 5) 近藤譲 2004 『音楽という謎』 東京: 春秋社: 135, 179。
- 6) 長谷川良夫 1953 『作曲法教程 下巻』 東京: 音楽之友社: 217-218。
- 7) 同掲 6) : 218。
- 8) Schoenberg, Arnold. 1967 (執筆: 1937-48) . *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber. 1. [山縣茂太郎, 嶋原真一訳 1971 『作曲の基礎技法』 東京: 音楽之友社: 16。]
- 9) 三浦洋司, 吉富功修訳 1979 『音楽分析入門』 東京: 音楽之友社: 81。
- 10) 属啓成 1957 『作曲技法』 東京: 音楽之友社: 190。
- 11) 前掲 10) : 193。
- 12) 石桁真礼生 1966 『新版 楽式論』 東京: 音楽之友社: 41。
- 13) 前掲 6) : 344。
- 14) 前掲 8) : 106。シェーンベルクも作曲では変化とその統一が必要ということと同著で述べているため、当然、対照だけで楽曲が成り立っていることを指しているのではなく、対照された上で統一されていること、統一のとれた変化の過程で、対照することが望ましいという意味でこのように述べているのであろう。
- 15) 前掲 10) : 237。
- 16) 木幡順三 1980 『美と芸術の論理』 東京: 勁草書房: 178-179。
- 17) 前掲 6) : 199。
- 18) 前掲 6) : 201-207 これについては歴史的な背景をふまえた次のような説明がなされている。「純器楽が、声楽の伴奏から離脱して独立し始めた頃、器楽のスタイルの形成に参加したものに当時の民謡または世俗的な小歌と民族的な舞曲との明快な構造と活気のあるリズムがあった。そしてヨーロッパの舞曲の根幹はステップによる体重の移動である。それは当然、規則的な拍子の明確さと偶数小節によって段落する規則的な楽句を必要とする。古い芸術的声楽曲はその条件から全く解放されていた (楽譜に小節線がないことからもうかがえる)。そして舞曲に影響された器楽曲のリズム形は合唱曲におけるよりも特性的である」
- 19) 矢代秋雄 1958 「コンセルヴァトワール作曲科のこと」 音楽之友社『音楽芸術』第 16 巻第 8 号: 76。

- 20) 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、第1章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〉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考えられる。
- 21) 音楽之友社（編） 1997 『矢代秋雄音楽の世界 対談集』 東京：音楽之友社：119。
- 22) 矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京：音楽之友社：73。
- 23) 矢代秋雄 1968 「ペレアスとメリザンドに見る典型」 季刊芸術出版『季刊芸術』第2巻第1号：155-158。
- 24) 同掲22)：182。
- 25) Cortot, Alfred 1877-1962 フランスのピアノ奏者、指揮者、教育家。1919年にはエコール・ノルマル・ド・ミュージックを創立し、校長を務める。すぐれた演奏家であり、ショパンやリストなどのピアノ作品の校訂者としても名高い。〔矢島繁良 1982 「コルトー」 下中邦彦（編）『音楽大事典』東京：平凡社：941。〕
- 26) Casals, Pablo 1876-1973 スペインのチェロ奏者。1905年にコルトーらとともに三重奏団を組織。チェロの現代的・合理的な奏法は彼によって完成し、独奏楽器としての価値が決定的に高められたといわれている。〔井上頼豊 1982 「カサルス」 下中邦彦（編）『音楽大事典』東京：平凡社：556。〕
- 27) Taffanel, Paul 1844-1908 フランスのフルート奏者・指揮者。パリ音楽院に学び、1893年からは同音楽院のフルートの教授に任ぜられた。門下からはゴーベルらすぐれた奏者を輩出した。〔記名なし 1982 「タファネル」 下中邦彦（編）『音楽大事典』東京：平凡社：1433。〕

第 2 章 分析

第2章 分析

第1節 《ピアノソナタ》の成立

《ピアノソナタ》は、矢代の規模の大きな作品の中では、第7作目の作品であり、作曲には優に3年はかかったという。船山(2001)は「この《ピアノ・ソナタ》は、完全な音楽家矢代秋雄の全作品の中でも極めて重要な位置を占めている」¹⁾と評し、富樫(1976)は「矢代の音楽としては最も大上段に構えた作品として聴者の胸に深く刻まれる音楽である」²⁾と述べている。また上野(1981)は、日本のピアノ曲の「優れた作品の筆頭」³⁾としてこのソナタをあげている。後に示す演奏歴は、《ピアノソナタ》が国内外で高く評価されたことを教えてくれる。

作品は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総一郎の委嘱によって作曲され、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た。その時の様子を矢代は次のように伝えている。

グレコの受胎告知をはじめ、セザンヌ、ルノワール、ゴーギャン、モローなどの数々の名画や、ブルーデルのベートーヴェン像などを背景にして行われたこの初演は私にとって忘れがたいものであった⁴⁾。

その後、作品は第2楽章の一部と第3楽章の大部分に改訂が加えられ、翌1961年9月9日、東京現代音楽祭で同ピアニストによって改訂稿の初演が行われた。改訂後の演奏は、国内では安川加寿子、館野泉、大塚康生などによっても行われ、海外ではベルリン(大塚康生)、ルイジアナ(ピエラ・ブラッツィ)で演奏されている。また1963-64年にはローマでも演奏され、この演奏に作曲者も立ち会っている。

この作品は、矢代にとってのピアノ・ソナタの理想像である、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を記し、対談⁵⁾で明言もしている。この《ピアノソナタ》に言及した諸文献からは、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ヴェン時代の作曲技法を踏襲していないという説⁶⁾とソナタ形式の構築の仕方に影響を見る説⁷⁾というふたつの説を読みとることができる。しかし筆者は、このどちらの説も支持しない。確かに矢代秋雄の《ピアノソナタ》は、急緩

の対立するふたつの主題によって構成されている点や、ふたつの主題の扱いかたとそれに伴う楽章の配置から、ソナタ形式の構築の仕方に、ベートーヴェンの《ピアノソナタ 作品 109》からの影響を見ることができる。しかし、矢代秋雄が「精神的影響」と述べているように、矢代はあくまでもベートーヴェンの「創作」に対する「精神」から影響を受けたといえるのではないだろうか。この精神の具体的な現れは、第 1 章第 2 節で既述した楽器の特性を考慮した書法の問題、楽曲における統一への態度、作品の推敲に完成形を求める姿などに見ることができる。富樫（1964）も小論⁸⁾において、筆者と同様な指摘を試みている。「彼の音楽の理想像は結局ベートーヴェンに帰着するものとしか思われぬ」と述べ、その根拠を「彼の作品が器楽曲に限られていること、音形が至って器乐的な動きで運ばれていることによって推察できる」としているからである。したがって、ベートーヴェンからの影響は単にソナタ形式の構築の仕方という外観的な模倣ではなく、これらの精神が作曲技法や形式にも反映されたというべきであろう。

楽曲は 3 つの楽章からなる。第 1 楽章は、第 1、第 2 というふたつの主題を持つ。第 2 楽章（Toccata トッカータ）は、第 1 主題から発展した主題音列を持ち、第 1 主題、第 2 主題の変奏からなる。第 3 楽章（Theme et Variation 主題と変奏）は、第 2 主題の変奏を主とし、両主題の変奏からなる。作品全体は広い意味での循環形式⁹⁾のソナタである。

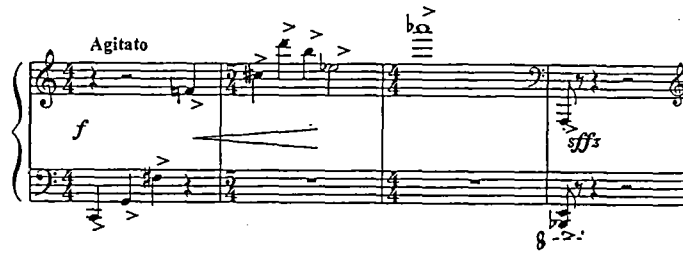
第 2 節 ふたつの主題の分析¹⁰⁾

《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。

1) 第 1 主題

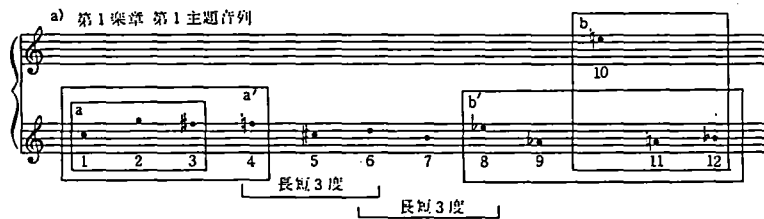
「アジタート」と指定された第 1 主題は、12 音の異なる音すべてから形成されている（譜例 1）。よって本論では第 1 主題を「音列」と呼ぶ場合もある。第 1 主題の音程関係は、第 1-9 音までが水平方向に完全 5 度—長 7 度—長 7 度—増 5 度—短 9 度（短 2 度）—短 3 度—増 5 度—完全四度と連続し、第 9-12 音までは長 7 度（短 2 度）—完全 4 度—増 4 度となっている（ \square ）。ダイナミクスは *f* から *sfz* に、順次増大している。以下この第 1 楽章第 1 主題を第 1 主題と呼ぶ。

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¹¹⁾。主題音列における最初の3音(C, G, Fis)と最後の3音(E, A, B)が完全5度-短2度の形となり、対称的な配置になっているからである。また、最初の4音(C, G, Fis, F)とEを除いた最後の4音(Es, As, A, B)は、完全5度-短2度にもうひとつ半音を加えた形になっている。同様に、第4-5音(F, Cis)と第7-8(H, Es)音の音程が減4度(=長3度)であり他方、第4-6(F, D)音と第6-7(D, H)音の音程は短3度となっている。したがって、第4、5、6音と第7、8、9音には長短3度の細胞も認められるということになる(譜例2)。

譜例 2¹²⁾



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音を軸として、長3度、短3度の対称関係にある¹³⁾(譜例3)。

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.L¹⁴⁾)から影響を受けているといわれている¹⁵⁾。確かにM.T.Lの第2番第2の移調形が用いられている(譜例3のフェルマータが付された和音)。この響きは、佐野(1997)が指摘したように¹⁶⁾、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 3

[10-15]
(旋律部分)

(伴奏部分)

3) 2 主題間の対照性

表 1 はふたつの主題を観察した初期分類項目を示している¹⁷⁾。ほとんどの項目について対立要素が示されていることが明白である。

	第 1 主題	第 2 主題
①構造	単純	複雑
②テクスチャ	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 1 観察結果の初期の分類項目

さらに、サウンド、メロディー、リズム、の各視点からのふたつの主題の特徴

を示す¹⁸⁾。

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

表2 サウンドの視点から

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

表3 メロディーの視点から

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

表4 リズムの視点から

サウンドの視点からは、2主題をサウンドテクスチャ、変化の度合、音量、音域、ダイナミクスの変化について分析した。ダイナミクスの変化の形状が両主題ともスロープ状ということを除いては、いずれの項目も対照関係にある。

メロディーの視点からは、同様に、2主題の特徴をメロディーの性格、メロディーの構造、メロディーの輪郭について分析した。両主題が、それぞれ独立して示されており段落的であることと、メロディーの輪郭が波形であること以外は、やはりいずれの項目も対照関係にある。

リズムの視点からは、テンポ、楽語表示、拍子の変化について分析した。この

部分はテンポ設定や、拍子設定という、作曲者自身の具体的な表記によって、2主題が対照関係におかれていることが窺える。3つの項目すべてが対照関係になっているが、拍子は4拍子系で統一されている。

以上のように、各視点からの特徴によると、ふたつの主題が多くの対立要素から成っていることが分かる。

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、この対立するふた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度の細胞と短2度の細胞である。船山(1979)¹⁹⁾や三善(1982)²⁰⁾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、ふたつの主題における音程構造は、一つの発想から生まれたものであるといえる。

第3節 楽章レヴェルの分析

楽章レヴェルの詳細な分析の前に、前節で分析したふたつの主題がどのように《ピアノソナタ》全体に関連しているかをここに整理しておく(表5)。

表中の①は第1主題、②は第2主題を表す。表を一見しただけでも、《ピアノソナタ》全体に2主題が網の目のように張り巡らされ、各部分が緊密に関連していることが分かる。

1) 楽章間の関係

a) 第1楽章と第2楽章の関連

〔第1楽章両主題と第2楽章I部分の関連〕

第2楽章I(xiv)は、長短3度と長2度、増4度、完全4度を包含した和音であり、第1主題の最終和音の増4度、完全4度の細胞と第2主題の長短3度、長2度の細胞が見受けられる。そして既述のように、この長短3度と2度の音程的細胞は第1主題にも内包されており、2主題の統一的音程細胞である。つまり、

第2楽章 I 部分は、両主題の音程細胞と関連しているということが出来る。

第1楽章 ²¹⁾	小節番号	関連する主題	密接な関連部分
I i	[1-4]	①	
ii	[5-9]	①	i
iii	[10-15]	②	
II iv	[16-22]	①	ii
v	[23-27]	②	iii
III vi	[28-29]	①	i
vii	[30]	②	iii
viii	[31-32]	①	vi
ix	[33]	②	vii
x	[34-38]	①	iv
x i	[39-47]	②	v
IV x ii	[48-54]	②	vii, ix
x iii	[55-57]	①	i
第2楽章			
I x iv	[1-4]	①+②	
II x v	[5-39]	①	x iii
III x vi	[40-49]	②+① (挿入)	x iv
x vii	[50-108]	②+① (挿入)	
IV x viii	[109-137]	①	x v
第3楽章			
I x ix	[1-15]	②	x ii
II x x	[15-41]	②	x ix
x x i	[15, 18, 37]	①	x v
x x ii	[21, 24]	②	
III x x iii	[42-52]	①+②	i + iii
x x iv	[53-57]	①	i
IV x x v	[58-77]	①+②	
V x x vi	[78-119]	②	x x
VI x x vi	[120-146]	②	x x vi
VII x x vii	[147-155]	①+②	x x iii

表5

〔第1楽章第1主題と第2楽章Ⅱ部分の関連〕

第2楽章はトッカータであるが、Ⅱ部分(xv)には、トッカータの主題が提示される。この主題は、オクターブ内の12音のうち、A音を重複する13音から構成される単音列であり、Ⅱ部分すべてを支配する。この13音から構成される音列は、第1主題から派生した、第1楽章の最後に提示された音列と、音組織において同一である(譜例4)。以降、これを第2楽章主題音列と呼ぶことがある。

第1主題と第2楽章主題音列は、音価によって対比されている。第1主題では、主に四分音符で構成されていた音列が、第2楽章主題音列では、八分音符で構成されている。

譜例 4

第1楽章
最終音列

第2楽章

トッカータの主題

(ト音譜表内に集約)

そして、第1主題から着想された同じ音組織を持つふたつの音列を対立させている要素は、ダイナミクスや音価の縮小などによって生じた性格的な相違である。第1楽章最後の音列は、二分音符や全音符など比較的音価が長い音を使用し、*p*を中心にした静的な性格を持つ。それに対して、トッカータの主題は八分音符を使用し、*f*を中心とした動的な性格を有している。

〔第1楽章両主題と第2楽章Ⅲ部分の関連〕

第2楽章のⅢ部分は第1楽章の第2主題から派生した、xvi、xviiというふたつの領域からなっている。それぞれの領域には、Ⅱ部分で示された音列の一部c(第1主題による。第5節2)参照)が短く挿入されている。

Ⅲ部分のxviは第2楽章のⅠ部分に内包された音程細胞(=両主題の音程細胞)

を引き継いでいる。

Ⅲ部分の x vii は第 2 主題の旋律部分の長短 3 度—短 2 度、伴奏部分の長短 2 度という音程細胞から発展しており、短 3 度—長 2 度—短 2 度というアクセントのついた音同士の水平方向における音程関係の流れと、垂直方向の半音的要素で構成されている。

Ⅲ部分における対比は、主に第 2 主題となされている。第 2 主題は静的な性格を有すが、Ⅲは動的、展開的な性格を有している。前者では、主に水平方向に用いられていた長短 3 度、長短 2 度が、後者では水平、垂直両方向にさまざまに展開されて用いられている。

x vii [62] から徐々に右手部分、左手部分の拍がずれていくがこれはリズムカノンで、第 1 楽章 x i [39] からの拍のずれと同じ手法が用いられている。

〔第 1 楽章第 1 主題と第 2 楽章Ⅳ部分の関連〕

Ⅳ部分はⅡ部分と同じ第 1 主題から派生した、第 2 楽章主題音列によって構成されている。第 1 主題との性格的な対比に加えて、終止のダイナミクス (*fff*) における、第 1 楽章の終止との対比が窺える。

したがって a) では、第 2 楽章Ⅰと両主題の音程細胞における関連性、第 2 楽章Ⅱ部分、Ⅳ部分と第 1 主題の音列との関連と、ダイナミクスや音価の縮小などによって生じたリズム的、または性格的な対立、第 2 楽章Ⅲ部分と両主題の音程細胞における関連と、音程の用いられる方向性、性格的な対立が見受けられた。

b) 第 1 楽章と第 3 楽章間の関連

〔第 1 楽章第 2 主題と第 3 楽章変奏主題の関連〕

第 3 楽章は Theme et Variation 主題と変奏、という副題の通り、主に最初に提示された主題の変奏で全体が構成されている。この、第 3 楽章の最初に提示される主題を、以下変奏主題と呼ぶ。

変奏主題には第 1 楽章第 2 主題の旋律が用いられており、表 5 にも示すように第 1 楽章の x ii [49] で用いている和音を、異名同音の変換はあるものの、そのまま使用している。変奏主題におけるダイナミクスは第 1 楽章の最初に提示された第 2 主題の雰囲気を引き継ぎ *pp*、*ppp* が用いられ、第 2 主題と統一を図っているが、x ii [49] とは対照関係になっている。

第2主題と変奏主題はリズムにおいて対比されている。つまり、第2主題では四分音符単位を中心として構成されていた音価が、変奏主題では二分音符単位を中心として構成されている。これは *esp.* のメロディーラインとして用いられる第2主題の揺らぐようなリズムを、変奏曲のテーマとして用いる場合にふさわしいように単純化し重心を移動したためであると考えられる。

〔第1楽章両主題と第3楽章IV部分の関連〕

第3楽章IV (x x v) は変奏主題から離れ、第1楽章最終和音と、第2主題に関連の深い部分となっている。[58] の和音は、第1楽章の最終和音 (D をのぞく) である。第1楽章の最終音列は、第1主題から派生しているため、[58] の和音は第1主題と関連していると考えられる。そして、[58] の右手部分 As^3-B^3 と左手部分 $H^4-G^3-A^3$ は、垂直方向に並べると2度と3度の音程の堆積であり、第2主題の伴奏部分との関連も窺える。

つまり、IVでは第1楽章の両主題が単に変奏されているのではなく、両主題における統一的音程のみがここで変奏されていることが分かる。

〔第1楽章第1主題と第3楽章潜在的変奏主題の関連〕

上記の変奏主題とは別にIII (x x iii - x x iv)、VII (x x vii) で第1主題の音列が再び使われている (譜例5)。そして、第2主題の伴奏形がその音列の伴奏として用いられている。つまり、第1主題と第2主題が同時に、垂直的に用いられている。これは、変奏主題として提示されていないが、第1楽章にすでに示された「潜在的な変奏主題」であるということが出来るだろう。

譜例5

第1楽章
第1主題

第3楽章

III

[42-46]

伴奏は、第2主題の伴奏形がほぼそのまま用いられ、音価の拡大によってリズム的に対比されている。第1主題との対比は、音形とダイナミクス、音域の幅において行われている。第1主題は、幅広い音域にわたる上行形を中心とした音形であったが、ここでは一部の高音域の幅だけを使用した下行形が中心である。ダイナミクスは *p* が中心であり、*f* で動的な性格を有していた第1主題が、第2主題の静的な性格に統合されている。

第1楽章が第1主題（上行形中心）で始まり、第3楽章が第1主題（下行形中心）で終わるということと、それぞれの性格的な対立から、曲全体の統一を図るとともに、大きく構成的に対照を志向していることが窺える。

これに関連し、矢代秋雄が《ピアノソナタ》の構成について述べた次の言葉に注目したい。

私の考えでは、ベートーヴェンの109は、ピアノにおけるソナタの、一番理想的な形じゃないかと思うの。無駄がなくて、ソナタが備えなければならない要素を全部もっている。フィナーレがヴァリエーションになるでしょう。してみると、第1楽章では二元形式のソナタとして、第1主題と第2主題とを並列的に聞かせている。そしてピアノスティックな興味のある中間楽章。そしてフィナーレは一元形式のヴァリエーション。すなわち、二元形式と一元形式を対立的な二本の柱にして橋渡しとしてピアノスティックな動きの多い楽章を置いています。ぼくのソナタ、109からだいたいいただいています。それに気がつく人はあんまりいないみたいだけど²²⁾。

この文章と、前述の分析結果を勘案すると、矢代秋雄は第1楽章ではふたつの主題を二元的に扱っているのに対して中間楽章を挟んだ第3楽章では各主題を融合させて一元的な次元においていることが分かる。第1楽章には別々にしか示されないふたつの主題が、第3楽章で初めて融合され、同次元で示される。ここに新たに二元形式と一元形式という、主題の扱いにおける大きな対立が窺えた。

以上 b) では、第3楽章変奏主題と第2主題の関連と、音価の拡大縮小によるリズム上の対比、第3楽章潜在的変奏主題と両主題の関連と、第1主題との音型、ダイナミクス、音域における対比、第2主題とのリズム的な対比、そして《ピアノソナタ》全体の主題のおかれる次元の対比が明らかとなった。

c) 第2楽章と第3楽章の関連

表5からも分かるように、第3楽章Ⅱ部分の x x i は第2楽章の主題音列中の c をモチーフにして作られている。音程関係に類似性が見られ、関連性が非常に濃い。また第3楽章Ⅴ (x x vi) は、主に変奏主題の縮小形が用いられているが、ところどころに挿入されたメロディーを分断するような和音は第2楽章のⅢ (x vii) の和音をもとにしている。

以上のことから第3楽章は、第1楽章、第2楽章という前の楽章の要素をすべて盛り込んだ楽章になっているといえる。主題の一元化については先に述べたが、それと同時に、前楽章までに示されたすべての諸要素が第3楽章において統合されて示されるともいえるだろう。

2) ソナタ全体の調

《ピアノソナタ》の調性については、「中心音はホ音」²³⁾「第1主題は無調、第2主題はイ調である」²⁴⁾「h音という中心音」²⁵⁾とさまざまな説がある。「中心音 (Tonal Center)」という言葉は、分析においてよく用いられるが、意外にもその定義ははっきりとは存在しない。一般的に用いられている音楽事典に「中心音」という項目はないし、『音楽分析』²⁶⁾の中の「中心音」という項目では「ストラヴィンスキーにおいて著しい技法である。ある性格の強い一音を確保しておきさえすれば、その周囲に及ぼす影響によって周囲にある音の調性がさまざまであってもこれらに調的感覚の統一を与えることが可能である」と述べるにとどまっている。分析の中で中心音に言及している諸論文でも「トータルセンター＝調性音楽では主音のようなもの」²⁷⁾などの曖昧な定義や、「中心音は、Cである」²⁸⁾のように、説明もなしに中心音を指摘しているものが少なくない。矢代は、中心音に言及して「非常にアカデミックな考え方かもしれないけどもね、私はね、どういう手法で書いていても中心音って言うのは必ず一つはあると思うんですよ」「とにかく、絶対にある音から発してそこへ帰ってこない、僕は音楽にならないと思うんだ」²⁹⁾と述べている。この言葉から、矢代の考える中心音とは、そこへ「帰ってくる音」であるということが窺える。

第1主題は B⁴、E³、A³ で終止しているがはっきりと E 音だけに収束しているとは言い難い。しかし第2主題ではメロディーが Fis¹ 音からはじまり、E¹ 音に終結している。また、第1楽章の [50-56] ではドミナントペダルとして H 音が用いられている。

第1主題では音の重複がなく、12音すべての音を一回ずつ用いているのに比

べて、トッカータに用いられている音列は A 音を重複している。12 音技法では、音列の中で 1 音でも重複すると、調性に似た感覚が生まれるため音の重複が避けられる。この曲は、12 音技法によってかかわれているわけではないが、13 音の音列の中で A 音を重複させたことで、この第 2 楽章の主題音列においてはイ長調あるいはイ短調的な響きを生み出しているともいえるだろう。しかし、第 2 楽章の主題音列から派生し独立した、楽章中に 13 回現れる終止のモチーフ c では最後に E 音が強調され、E 音に収束している。第 3 楽章では、第 1 楽章と同様にやはりドミナントペダルとして H 音が用いられており、最後には E-dur の主和音 + 6 度 (E: I +⁶) + 増 4 度で終止している。

やはり E 調的な響きが全楽章にわたって志向されており、中心音は E 音であるといつてよいだろう。

3) ソナタ全体における性格上の対比

《ピアノソナタ》では、ソナタにおいて一般的にいわれる楽章間のテンポの急—緩—急の対比や、可視できる明らかな性格の対立はなされていない。あるとすれば各楽章の終止におけるダイナミクスの対照性である（第 1 楽章の終止は弱、第 2 楽章は強、第 3 楽章は弱のように弱—強—弱の対照になっている）。

やはりおのおのが独立した 3 楽章形式というよりは既述したように循環形式による、大きくひとつの流れになるような構想で作られたソナタであるといえよう。

楽章レベルの分析からは、全楽章における第 1、第 2 主題による網の目のような、緊密な統一と各主題による性格上の対比、構成上の対比、そしてふたつの主題のおかれる次元の対比が明らかになった。

第 4 節 部分レベルの分析（以下、添付の楽譜を譜例として参照）

1) 第 1 楽章

第 1 楽章の区分は表 6 の通りである。

区分	小節番号
I	第1主題提示部 \boxed{A} [1-9] 第2主題提示部 \boxed{B} [10-15]
II	$\boxed{A'}$ + \boxed{B} [16-27]
III	$\boxed{A''}$ + $\boxed{B''}$ [28-38] + $\boxed{B''}$ [39-47]
IV	$\boxed{B'''}$ [48-54] + $\boxed{A''}$ [55-57] ³⁰⁾

表 6

a) 第1主題 \boxed{A} の要素の関連性

〔I部分とII部分の関連性〕

以下I部分、II部分をI、IIと省略する。Iの \boxed{A} 部は、第1主題の提示a[1-4]とその反復a'[5-9]からなっているが、IIの \boxed{A} [16-20]ではa'がそのまま反復されている。これをa''とすると、a'-a''は、ダイナミクスも同じである。したがって、目立った対立要素は見受けられない。しかし、全くの反復にならないよう、結尾に変奏が加えられている。

つまりa'の最後の和音[9]がII[20]では三連符に分解されている。これははっきりとした終止(段落)を示したa'とは違って、後につなげるためのesp.の効果を出すためになされた処理だと考えることができる。また、IIの[20]の3拍目から[21]、[22]の2小節半の間に、Iの \boxed{A} 部にはなかった和音が4つ挿入されている。これは、[20]に示されたモチーフと同じ音程関係を示し、終止を強化して旋律形の音程を下方に移高するための役割を持つと考えられる。

〔I部分とIII部分の関連性〕

IIIでは \boxed{A} と \boxed{B} の移高形が交互に現れるため、 \boxed{A} の要素は $\boxed{A''}$ [28-29]、[31-32]、[34-38]の3カ所に見受けられる。そのうち、[28-29]、[31-32]が全く同一の要素を持っており、[34-38]はそれをさらに発展させたものである。

[28-29]では、右手部分にaの最初の9つの音列を増4度ずつ上方に移高した音列が示されている。残りの和音は左手部分にトレモロとして同じく増4度ずつ上方に移高して用いられている。この変奏によって \boxed{A} の線的な性格が \boxed{B} と同質の性格に統一されたと言えるであろう。言い換えれば、 $\boxed{A''}$ は、Iの \boxed{A} の線的な性格と、性格上対照関係にあるといえる。

音価は縮小されてIとリズム的に対比されている。第9音が1/4に縮小されて

いるのは、Iでは終止の前で引き延ばされる必要があったものが、IIIでは終止の役割をしているためである。それ以外の音については、音価を縮小することで展開部的な性格を有し、クライマックスとして設定されているIIIの部分をよりリズムにスピード感を持たせることを意図していると考えられる。ダイナミクスが、Iの f が IIIでは ff になっていることから、この部分で切迫性、急激性を狙っていることが分かる。

[31-32] では [28-29] の旋律を長 2 度上方に移高し、トレモロを長三度下方に移高したものが提示される。構造的には [28-29] とほとんど変わらない。トレモロの和音構造の相違と、メロディー部分におけるリズム的な相違が一点のみ見受けられる。この詳細についてはテーマレベルの関連の領域であるため次節で述べたい。

〔I部分とII部分およびIII部分の関連性〕

[A]の残りの部分であるIII [34-35] では、a をモチーフとし、並びを変えた 9 つの単音とトレモロが奏された後、上行形の五連符が 3 つ挿入されている。前者とIの対比は、[28-29]、[31-32] と同様であり、後者とI [A] の対比は、音価の拡大縮小によって行われている。

[36-38] はIIの [19-20] とほとんど同じ形になっているため [34-38] は [16-20] から派生し、発展したと考えられる。[36-37] での音の補強は、クライマックスにおける音の厚みや強さを増すためである。したがってIII [36-38] も、Iの [A] の線的な性格と、性格上対照関係にあるといえる。

〔I部分とIV部分の関連性〕

IVの [55-57] は、第 1 主題で示した音列を並び替えて、次のトッカータの素材となる音列を提示している（譜例 4 参照）。ダイナミクスがほぼIとは逆になっており音価は拡大され、性格、リズムにおいて対立している。

以上の各部分同士の [A] の要素の関連性は表 7 の通りである。

このことから、[A] の要素で統一された各部分が段階を踏んで発展的に反復されており、かつ、性格、ダイナミクスなどさまざまなレベルでの対比が図られていることが分かるだろう。

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 7

b) 第 2 主題 B の要素の関連性

〔 I 部分と II 部分の関連性〕

II [23-27] は I の B の要素をそのまま用いた B が奏される。旋律は I から完全 4 度下方に移高され、伴奏は B の和音の転回や音域の拡大を行う。I では右手、左手各部分の水平関係において、それぞれ一度に同方向しか示されていない短 2 度の細胞が II では上行、下行同時に現れている。このことから I と II では第 2 主題による統一の中に伴奏形における音域や方向性による対照性が見受けられる。

またメロディーの音程関係によりこの部分は、ソナタ形式の調性関係を意識したかと思われる操作がなされているといえる。

〔 I 部分と III 部分 (B'') の関連性〕

III における B の要素は、B のメロディー部分のみによる B' [30]、[33] と、B が移高されて用いられている B'' [39-47] に見受けられる。

[30]、[33] では上声部が I から長 6 度（短 3 度）ずつ上方に移高され、和声を伴い、音価が縮小されて現れる。先に、この部分で A の線的な性格が B に同質化されたと述べたが、音価の縮小と *ff* というダイナミクスが与えられることによって、今度は B の緩徐的な性質が A の活動的な性質に同質化されたと考えられる。したがって I B と III B'' は、緩徐的—活動的という性格上の対比がなされているといえる。

〔Ⅰ部分とⅢ部分 (B''') の関連性〕

B''' [39-47] においては、Ⅱ B と同様に B の要素がそのまま用いられている。メロディーラインは B から短 7 度下方に移高され、伴奏部分はリズムカノンにより、リズムにずれが生じている。ⅠとⅢ (B''') の対比は、音域において行われている。Ⅰではト音譜表内に集約されていた伴奏が、Ⅲ (B''') では音域を拡大して示されている。

しかし、伴奏形のリズム、ダイナミクス、テヌートなどのアタック等についての指示は、Ⅰ、Ⅱとほぼ同様のものとなっており、どちらに対しても目立った対立要素は見受けられない。このリズム形に対応するダイナミクス、アクセントやテヌートの関係は、全楽章を通して共通していることであり、B の伴奏形が関連するすべての場面において統一されているとよい。

第 1 楽章内で、B の要素がそのまま用いられているのは以上に述べたⅡ B と、Ⅲ B''' であるが、各部分でメロディーの始まりを示したⅠの [12]、Ⅱの [23]、Ⅲの [40] は、アフタクトとなる音符から始まっている。このアフタクトの音価が変化していくが、それは偶発的な変化ではなく八分音符、十六分音符と次第に減少し、[40] でアフタクトが消滅するという規則性を持っている。

〔Ⅲ (B''') 部分とⅣ部分の関連性〕

Ⅳ B'''' では B のメロディー部分のみよったⅢ B''' [28-38] が [49-51]、[52-54] において移高されて用いられている。したがって、Ⅰ B との対比もⅢ B''' と同様である。

[49] で使用されている和音は第 3 楽章に変奏主題として用いられているものとも同一であるため、第 1 楽章の最後にこの配置を提示し、第 3 楽章へ準備がなされたと考えられる。

Ⅲ (B''') との対立要素は音域とリズムである。音域は拡大し、音価も [52-54] で拡大されている。とくに、それぞれの最後の音価が拡大されており、その拡大率は八分音符を 1 として考えるといずれも 3.5 で、[30]、[33] 間でも同じ比率で最後の音の音価が引き延ばされていることが分かる。

以上の各部分同士の B の要素の関連性は表 8 の通りである。

セクション	\boxed{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 ($\boxed{B''}$)	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 \boxed{A} への性格的な統一（性格上の対比）
($\boxed{B'''}$)	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 ($\boxed{B''}$) → IV	音域の拡大、音価の拡大

表 8

よって第2主題では主に、伴奏形の音域と、旋律形の装飾によって各部分が発展、対照、統一されていることが分かる。I \boxed{B} 、II \boxed{B} 、III $\boxed{B''}$ 、 $\boxed{B'''}$ 、IV $\boxed{B'''}$ と、音域が拡大されているが、最後に進むに従ってより音域が拡大されるように各部分が配置されている。またその関連性を詳しくわけると \boxed{B} と $\boxed{B'}$ 、 $\boxed{B''}$ が互いに同じ要素を包含しており、 $\boxed{B'}$ と $\boxed{B''}$ が密接に関連しているといえる。

2) 第2楽章

第2楽章は表9に示すとおり、序奏のついた複合三部形式になっている。

区分		小節番号
I	序奏	[1-4]
II	主題提示部	\boxed{A} [5-39] (a [5-16] b [17-25] a' [26-39])
III	中間部	\boxed{B} [40-108]
IV	再現部	\boxed{A} [109-137] (a'' [109-120] b' [121-131] a''' [132-137])

表 9

第2楽章は主にIとIII、IIとIVが密接に関連しているが、IIIの中にIIの要素が挿入されておりやはり他楽章と同様にすべての部分が関連しあっているといえる。

a) II部分とIV部分の関連性

IIとIVはどちらも、第2楽章主題音列の反復により構成されている。I [5-10] に対応するIV [109-114] の各音を示す音域に相違が見られ、I [20-21] に対応するIV [121-122] の挿入位置が変化している他は、IIの要素はダイナミクスや音価も含め、IVでほとんどそのまま再現されている。このため、目立った対比は見受けられない。

[130-131] に、Iにはない音形が挿入されIV a^mはI a'に比べてE音の連打を含む終止のモチーフ(c)の使用頻度が高くなっているが、これは、終止に向かったの処理であり、再現部をそのまま丸ごとくり返すということ避ける一般的な手法であると考えられる。

b) I部分とIII部分の関連性

Iは両主題から派生した長短3度と長2度、増4度、完全4度を包含した和音からなっている。そしてIIIは、Iの和音に用いられている音程細胞を有している。

Iをもとにした完全4度の細胞を示しているのは[40]、[42]、[44-45]、[47-48]で、Iでは垂直方向に示された完全4度が、[40]の左手部分では水平方向に分解されて現れており、右手部分はIの右手部分の和音が転回されて示されている。

[44-45]、[47-48]は左右两部分がそれぞれ水平方向に完全4度を示しており、ここで完全にIの垂直方向での完全4度音程が水平方向に変移している。よってI部分とIII部分は、主に、音程細胞の用いられる方向性において対比がなされている。

[50-104]では、2度、3度音程をもとにしたモチーフが現れている。[75]、[77]などには、IIのE音の連打を含む終止のモチーフ(c)が挿入されており、[84]からのカプリッチョの主題もこれをもとに作られている。このことからIIIの部分は、IとIIの要素が混入されているともいうことができる。

複合三部形式³¹⁾では一般的に主題提示部と、中間部が対比されるように曲が構成される。第2楽章でのIIとIIIにはダイナミクスやリズムなどの性格上の対比は目立って行われていないが、II(主題提示部)－III(中間部)－IV(再現部)が、第1主題中心-第2主題中心-第1主題中心のように対比されて用いられており、全体の構成と同様に主題による対比が行われていることが分かる。

3) 第3楽章

a) 変奏区分

第3楽章は第2主題をもとにした変奏主題を持つ変奏曲である。楽譜には変奏ごとに番号が振り分けてあるわけではなく、いくつの変奏によるという指定もないため変奏の区切りには定説がなく、表10、11、12に見られるいくつかの説がある。これらの諸説の区分は、主に楽語表示や、大きな構造に基づいてなされたものであると考えられる。

区分	小節番号
主題	[1-15]
第1変奏	[15-24]
第2変奏	[25-37]
第3変奏	[38-57]
第4変奏	[58-77]
第5変奏	[78-119]
第6変奏	[120-147]
第7変奏	[148-155]

表10 佐野による分析³²⁾

区分	小節番号
主題	[1-15]
第1変奏	[15-41]
第2変奏	[42-57]
第3変奏	[58-77]
第4変奏	[78-107]
第5変奏	[108-130]
第6変奏	[131-147]
第7変奏	[148-155]

表11 三善による分析³³⁾

区分	小節番号
主題	[1-15]
第1-3変奏	[15-57]
第4変奏	[58-77]
第5-6変奏	[78-107]
第7変奏	[108-130]
第8-9変奏	[131-155]

表12 金子による分析³⁴⁾

区分	小節番号
I 主題	[1-15]
II	[15-41]
III	[42-57]
IV	[58-77]
V	[78-119]
VI	[120-147]
VII	[148-155]

表13 筆者による分析

筆者の分析によると、第3楽章は第2主題を変奏主題とした部分（変奏主題による変奏部分）と、第1主題をもとにした変奏部分（潜在変奏主題による変奏部分）の二部分に分けられる。変奏形態は、一般的な装飾的変奏とは異なり、前の変奏部分に示された要素を、順番を変えて発展的に変奏するという形態をとっ

ている。つまり、前の変奏部分のすべての要素が再奏され終わる箇所が、変奏区分であると考えることができる。

I を変奏主題提示部であるとすれば、その主題提示部の要素の変奏がすべてなされるのが [41] であるのに対し [42] からは潜在的変奏主題が用いられている。よって、II-III は [42] で区切ることができると考ええる。

[42-57] で潜在的変奏主題による変奏はおわり、[58-77] はまた別の形態の変奏が行われている。[78] からは、アレグロの指示の区域が続くがこの部分と次のプレストで、II [16-41] の要素すべてを変奏させているので [78-119] はひとつの区分と考えてよいだろう。したがって [42-57] が III、[58-77] が IV、[78-119] が V である。

[120-146] は、V の要素を拡大、縮小して奏しているのでここでやはりひと区分と考える。最後の [147-155] は、III と同様に潜在的変奏主題を用いている。つまり、[120-146] が VI、[147-155] が VII である。

しかしこのような区分はできるものの III、IV と VII は、変奏主題からははずれているので、これらをひとつの変奏主題による変奏曲のように「第何変奏」と区分することはあまり適切でないと思われる。その 3 つの部分は、変奏の中に挿入されたものとも考えられるが、やはりピアノソナタ全体が 2 主題による大きな変奏曲のようになっているともいえるのではないだろうか。

b) 各部分間の関連

[II 部分と V 部分および VI 部分の関連 (変奏主題に基づく変奏)]

II は変奏主題の要素を、順番を変え、音価を縮小、拡大させて示している。[16]、[23] での経過音は、*esp.* の感じを出すためにクッションをおいて柔らかくする効果をねらっており、それも変奏の一種だと考えられる。

I との対比は、音価と音域において行われている。つまり I では二分音符単位で動いていたテーマが、II では四分音符単位で動かされているし、I ではどの声部も、へ音譜表で表される低音域が中心に用いられていたものを、II ではト音譜表で表される高音部に移行させている。

V は、II の要素を縮小させたモチーフが次々と移高を重ねている。II との対立要素は、テンポとダイナミクスである。II ではレント、*p* 中心のダイナミクスという緩徐な性格であったものが V ではアレグロ、*f* という II と対立的な性格を示している。

VI は主題を拡大させたものに、V を縮小したものを組み合わせている。主題の

拡大部分とⅠの対立要素は、音域とダイナミクスである。とくにダイナミクスはⅠでは、*p*が中心に用いられていたものが、Ⅵでは*f*が中心に用いられ、弱-強の対比が具現している。Ⅴと、ⅥにおけるⅤの要素との対比は音域において行われている。([131-138]を除く³⁵⁾)。

〔Ⅲ部分とⅦ部分と第1楽章の関連（潜在的変奏主題に基づく変奏）〕

Ⅲは先に述べたとおり、変奏主題とはあまり関連性がなく、第1楽章の両主題と関連性が深いと考えられる³⁶⁾。メロディーには第1主題を用いており、その伴奏に第2主題の伴奏形を用いている。第1楽章ではそれぞれの主題がわけて用いられていたものがここにきて垂直方向に同時に用いられていることが分かる。つまり、構造として第1楽章ではふたつにはっきり分かれていたものが、第2楽章で断片的に交互に混ぜられ、第3楽章で垂直方向に融合されるという図式が浮かび上がる。これが、矢代秋雄が説明している「二元形式と一元形式を対立的な二本の柱にして橋渡しとしてピアノスティックな動きの多い楽章を置いている」ということを表しているだろう。

ⅦはⅢとほぼ同じ変奏形態であるが、ダイナミクスにおいて対比している。Ⅲでは*f*を中心としていたダイナミクスが、Ⅶでは*p*になっている。

以上のことから第3楽章は変奏主題に基づいた変奏であるⅡ、Ⅴ、Ⅵの音域、テンポ、ダイナミクスによる前部分との対比と、潜在的変奏主題に基づいたⅢ、Ⅶのダイナミクスによる対比が明らかとなった。

第5節 テーマレヴェルの分析

1) 第1楽章

a) Ⅰ 第1主題提示部 **A** [1-9] 第2主題提示部 **B** [10-15]

〔第1主題提示部 **A**〕

Aは第1主題 *a* とその反復 *a'*によって成り立っている。*a*の音程関係、性格については主題の分析の節で詳しく述べたとおりである。

*a'*は *a*の完全な反復ではなく [8-9]の音価が変化している。*a*の [3]と比べ

ると同じ As 音で奏される総合的な音価が [8-9] では拡大されているが、それが一度にではなく分割されて用いられている。そしてその分割は無計画になされているのではなく [3] と [8-9] をあわせると四分音符を 1 として 4、3、2、1 と 1 拍ずつ縮小されていることが分かる。これは \boxed{A} の終止に向かって切迫した感じを出し、[9] での終止においてより段落感を強めようとする意図でなされた処理であろう。

〔第 2 主題提示部 \boxed{B} 〕

\boxed{B} は、反復はなく b の単独からなっている。[10-11] ですぐにメロディーに入らずに、まず伴奏形が奏されたのは経過句の代わりでつなぎの役割を果たすためであると考えられる。この部分の詳しい音程関係、性格上の特徴も第 2 節で詳しく述べたとおりである。

b) II $\boxed{A'}$ + $\boxed{B'}$ [16-27]

〔II の $\boxed{A'}$ 〕

II の $\boxed{A'}$ は a' に少し変形を加えた a' からなる。詳しい変奏のあり方については第 4 節 1) に述べたとおりである。a' にはない [21-22] の上声部は ([22] の一拍目は E³ 音)、[20] の三連符から終止にかけての部分と同じ音程関係 (B¹-A¹ = 短 2 度 - A¹-E³ = 完全 4 度 - E³-D¹ = 短 7 度) になっており、終止の強化と、旋律の移高をスムーズに果たすことに貢献している。

ここで用いられている和音は、メシアン の M.T.L で [21] は第 2 番第 2 移調形、[22] には同じく第 3 移調形が用いられている。バスの音が H³-B³-E³-Es³ になっており E、H が \boxed{B} 、 $\boxed{B'}$ の旋律形の段落音を象徴するとともに第 3 楽章の変奏のモチーフを暗示するものにもなっているとも考えられる。

〔II の $\boxed{B'}$ 〕

$\boxed{B'}$ は b を旋律においては完全 4 度下方に移高し、伴奏においては水平方向の短 2 度の細胞を引き継いだ b' からなっている。

旋律部分は、最初は Cis² の位置で、次に Cis¹ にオクターブ移高されて奏される。[26] 2 拍目からの旋律は、上声部が長短 3 度 - 短 2 度で、それに M.T.L 第 2 番第 2 移調形の音が補強されて用いられている。

伴奏部分は、水平関係が [24] 3 拍目で挿入された D 音、Gis 音、E 音と省略された Fis 音を除いては短 2 度となっている。水平関係における b との方向性による変化は前節で述べたとおりである。垂直関係においては両外声が右手部分＝1 オクターブと長 2 度、左手部分＝短 7 度（長 2 度の転回形）であり、両外声は、b で示された垂直方向の音程の転回形になっている。

[27] は b と同様にメシアン of M.T.L 第 2 番第 1 移調形が用いられている。

c) III $\boxed{A''} + \boxed{B''}$ [28-38] + $\boxed{B'''}$ [39-47]

$\boxed{A''} + \boxed{B''}$ は a の移高形 α 、b のメロディーの移高形 β の交代からなり、 α [28-29]、 β [30]、 α' [31-32]、 β' [33]、 $\alpha'' + a''$ (a から派生したと考えられる) [34-38] の細胞が示されている。拍子は今まで 4 拍子系が中心だったものが 8 拍子系になっており、基本となる音価の縮小が見られる。この縮小は、展開部的な性質を示すための処理であるといえよう。

[α の細胞]

α の旋律は a を増 4 度上方に移高して、音価を縮小したことは先に述べたとおりであり、そのまま a の要素が用いられているので音程構造は a と同じである。 α' は α の旋律を長 2 度上方に移高し、トレモロの部分も長 3 度ずつ下方に移高したものになっている。 α'' のトレモロは α' のトレモロの音をそれぞれ短 3 度ずつ上方に移高したものになっている。 $\alpha - \alpha' - \alpha''$ 間の旋律とトレモロの各音程関係にも、長短 3 度と 2 度の関係が見受けられる。 α' のトレモロ部分には F 音が、 α'' のトレモロ部分には G 音が挿入されているが、これは移高のために 12 音のうちの一音がかけてしまったものをここで補うための挿入である。その証拠に、 α' では H (Ces) 音が、 α'' では D 音が重複している。長短 3 度、長 2 度という第 1、第 2 両主題の統一的な音程での移高を用いたにもかかわらず、一つの音のみしか重複せず、しかも遠いところで重複しているというたくみな処理がなされていることが分かる。

α'' の旋律は、 α を並べ替えたものであり、完全 4 度－減 5 度－長 7 度－短 6 度－短 2 度－長 6 度－長 3 度－完全 4 度という音程をもっている ($\boxed{\alpha''}$)。この音列が示されている [34] は、構造的に前の α 、 α' と逆向き (α 、 α' は音列→終止であるが、[34] は終止→音列) になっており、対照的な構成を志向していることが分かる。

〔a'''の音列〕

a'''は短2度-完全4度-短2度-増4度-短2度-短2度-完全4度-短2度-増4度-長3度-短2度-完全4度-短2度-増4度のよう、完全4度、増4度というaの最終和音の音程細胞を引き継ぎ、長3度短2度というaに内包される音程（＝両主題の統一的音程でもある）を含んだ走句が、十六分音符上行形によって示されている。これは〔34〕からの9つの音と、〔36〕をつなげるための走句で、この楽章で最もダイナミクスが大きい〔38〕の *sfz* に向かって曲を盛り上げる役割を果たすためにここに挿入されたといえよう。

〔α-α''におけるリズム〕

ここで第4節で指摘した〔28-29〕、〔31-32〕、〔34〕間のリズムの違いについて記す。〔28〕では第8音に四分音符が用いられているが（音価の縮小の割合から行くと、当然の結果であるが）〔31〕では第4音に四分音符が当てられており、〔34〕では四分休符が一拍目に示されている。これは、〔28〕、〔31〕、〔34〕とαをモチーフにした小節が進むに従って八分音符4つ分ずつ重心を前に移動させようとしているからではないかと推測できる。

〔βの細胞〕

βは上声が水平方向に短3度-長3度-短2度と、第2主題のメロディーと同じ音程関係を有している。和音構造はメシアンのM.T.Lで第1、第2音目は第2番第1移調形、第3音目が同じく第3移調形、最後の音が第2移調形となっており、M.T.Lの第2番で和声的に統一されている。β'にもβとまったく同じ音が使われており、一種の反復であるといえてよいだろう。

しかしβとβ'では、最後の音の音価に相違がみられる。つまり、β'の最後の音はβの最後の音価の二倍になっている。これはβでは次の小節で終止する必要なくそのまま音楽が引き継がれたのに対してβ'では〔34〕の休符と和音（アクセントがついている）が一拍前に出ていることによってできる僅かな段落に、エネルギーを落とすための引き延ばしであるといえる。

〔b''について〕

〔39-47〕はbのメロディーを短7度下方に、b'のメロディーを完全4度下方に

移高し、伴奏においては b 、 b' の水平方向、垂直方向の長短 2 度の音程細胞を引き継いだ b'' からなっている。

今まで b のモチーフにおいて、旋律部分は、長短 3 度—短 2 度の波形が用いられていたがそれに下降形の長短 3 度—短 2 度のメロディーが後付けされている。

[44-47] でこの下降形のメロディーが繰り返し奏されるのはストレッタの役割をさせて、次の *fff* につなげるためであると考えられる。

伴奏形の右手部分（大譜表の三段中、上から二段目）は、今まで見てきた b の細胞と同じように水平方向に短 2 度ずつを基本として動いている。[40-47] では、前の小節の四拍目から次の小節の一拍目、また同じ小節内の二拍目から三拍目に移るとき、音程が変化しているものが見受けられる。この操作と、用いられた音から、12 音すべての音を（重複、異名同音はあるが）ここで提示しようとしたことが窺える。垂直関係は、[39-47] で一貫して長 2 度音程で展開されている。

上から三段目（へ音譜表）の伴奏形は、[39] に提示されたこの段のへ音譜表における基本和音（上声 D^2-G^2 、下声 Cis^2-As^3 ）がさまざまな形で転回されている。たとえば、[39] の四拍目では、基本和音の逆行形および転回形が示されている。[41] では、基本和音の Cis 以外を短 2 度上方に平行移高したものとそれをさらに逆行させて最初の和音のみ短 2 度下方に平行移高させたものが用いられている。以下基本和音を転回したもの、平行移高したもの、それをさらに平行移高したもの、のように和音が発展していく。

[43]、[46]、[47] には基本和音と関連性が薄い $Es-F-E-Fis$ という和音が挿入されている。これはこれまでの基本和音の転回の経緯では生み出されなかった和音であり、12 音の音の中で今までに示されていなかった残りの音群である。

[43] にまずこの和音が示されたことで、 b'' の伴奏形において [43] で初めて 12 音すべての音が提示されたことになる。[44] からメロディーラインが先に述べたように下行形の後付けのものに変化することから、フレーズが一段落するこの部分で初めて 12 音が揃うようにたくらまれたものであると考えられる。[46]、[47] もメロディーにおける一つの区切りであり、一フレーズごとに 12 音が揃うように構成されている。

[45] からは半音階進行の和音が挿入されている。（上から数えて四段目、へ音譜表）この和音は、垂直方向に増 4 度、完全 4 度を積み重ねた両外声が長 7 度の和音になっており第 1 主題の音列の、最終和音の関係を投影したものであると考えられるとともに、第 2 楽章 I、III の音組織との関連性も明らかである。

伴奏の部分の拍が、ト音譜表とへ音譜表で一拍ずつリズムカノンによりずらされていることは第 4 節でも述べたが、*cresc.* に従って音が追加され旋律のストレッタとともに重層構造になっていっていることが分かる。最後の 3 小節間で半音階進行の和音を追加したのも、下行する音形を挿入することで音域を広げ、ダイ

ナミクスによる *cresc.* をより効果的にする目的で音の層による *cresc.* をねらったためであろう。

d) IV $\boxed{B''''}$ [48-54] + $\boxed{A''''}$ [55-57]

$\boxed{B''''}$ [49-51]、[52-54] の上声部は、展開部の β 、 β' の上声部をそれぞれ長 2 度ずつ下方に移高している。

[49-51] と [52-54] の二箇所では同じメロディーが繰り返されるが、最初は *fff*、二度目は *p* の指示があり、ダイナミクスの対比が図られていることが分かる。音価の拡大については前章で述べたが、最後の音だけでなくメロディーライン以外の和音も一回目より二回目の方が二倍に拡大されている。二回目ではアルペジオが使われ、*pp* の中でもよりソプラノ声部の音を際立たせ第 3 楽章への暗示としていることが分かる。

この部分の和声には既述のメシアン M.T.L が用いられている。[49] の第 1、3、4 音は M.T.L 第 2 番の第 2 移調形、第 2 音は第 2 番第 1 移調形が用いられていることが分かる。移調形は異なるが、 β の部分と同じ第 2 番が用いられており第 1 楽章の和声は M.T.L の第 2 番により統一されているといえる。

[49] の下二段の大譜表の部分は III の b'' のうち上から三段目に示された基本和音の構成音 (Cis^1 , D^1) と、基本和音とは関連性が薄い、3 つの小節に意図的に挿入された和音の構成音 (E^2 , Fis^3) から成っておりこのふたつの細胞を融合させたものであると考えられる。

[50] からのドミナントペダルは、[45] からの半音階進行における和音の細胞を受け継ぐ $Fis-H-E$ という、両外声が短 7 度、垂直方向に完全 4 度を積み重ねた和音を伴っている。これは [45] の半音階進行における和音の開始音を短 2 度上方に移高したものであるが Fis のみが長 2 度上方に移高されている。平行移高したならば F となるところを Fis にした操作によって E 調の響きをここで思考していることが窺える。

$\boxed{A''''}$ の音列について]

$\boxed{A''''}$ (譜例 4) は既述したとおり、 \boxed{A} で提示した a の音列を順番を変えて並べたものである。各音間の音程は減 5 度—長 7 度—短 2 度—完全 4 度—短 7 度—長 6 度—完全 5 度—短 6 度—増 5 度—長 2 度—短 2 度—完全 4 度—短 3 度—長 2 度である (\boxed{a})。

[56] で A^4 の音が強調されているが、これは次の楽章で重複される重要な音

をここで突出させたと考えられる。次の楽章への周到な準備がここに窺える。

[56] の D^1 音、 Fis^2 音にフェルマータがかかっているがとくに Fis^2 音に (*long*) という指定がある。これは [33] 同様、終止の前の引き延ばしと考えてよいだろう。

2) 第 2 楽章

a) I [1-4]

冒頭に 4 小節間の序奏がついたのは、第 1 楽章の緩徐な終止から第 2 楽章の *Allegro ritomic* の活発で速い曲につなげるためであり、伝統的に用いられている基本的な操作である。

この部分で注目すべきは、拍子である。4 小節間ある I の中で拍子が $5/4$ 、 $4/4$ 、 $3/4$ 、 $2/4$ と一拍ずつ減少している。これは、拍を縮小させて切迫感を出し、徐々にアレグロの雰囲気近づけるためであると思われる。

和音構成は左手部分が長 3 度—長 2 度を、右手部分が短 3 度—長 2 度を内包したものとなっている。また右手部分の Cis^4-fis^4 、 Ais^3-Dis^4 、左手部分の F^3-H^3 はそれぞれ完全 4 度、増 4 度音程を示しており、III への暗示となっている。

b) II A [5-39] (a [5-16] b [17-25] a' [26-39])

[主題音列]

この部分は、第 2 楽章主題音列である H-F-Fis-E-D-Es-A-C-Cis-B-G-A-Gis の音列が A において広音域に渡り、17 回半繰り返されている。この、主題中の音を唐突な飛躍によって移動する方法を、メシアンは「音域変更法」と呼んでいる。そして音域変更法は、主題に圧倒的な迫力を与える³⁷⁾とメシアンは説明している。

主題音列における各音間の音程は減 5 度—短 2 度—短 7 度（長 2 度）—長 2 度—長 7 度（短 2 度）—増 4 度—短 3 度—短 2 度—短 3 度—短 3 度—長 2 度—長 7 度（短 2 度）である（B）。[7] の F^2 音、[9] の D^1 、 B^1 音など八分音符の中に四分音符がおかれているのは音列の切れ目とフレーズの切れ目を一致させないための処理³⁸⁾であると考えられる。単にそのままの音列をくり返すだけでは、スタティックな印象になってしまうため、トッカータという動的な形式に見合うようこのような処理がなされたのである。

〔独立した終止のモチーフ c〕

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。[A] では四回示されているが、[11-12] では左手部分でのオクターブによる補強、[20-21] では同じくメロディーと長 3 度音程 (短 6 度音程) をなす音による補強、[32-33] ではオクターブ音と、E 音と長短 2 度音程をなす音を付加し、[38-39] ではオクターブの補強に加えてさらに両外声と長 3 度音程 (短 6 度音程) をなす音を挿入し、E にもう一つ長短 2 度音程をなす音を挿入するなど、各回ごとに変奏を加えている。c は第 2 楽章の終止にも用いられており、終止感を感じさせるが、c のように E 音を連打し終止する方法もメシアンの愛好した終止法である³⁹⁾。

〔a と a'の対比〕

a と a'ではダイナミクス (*f-p*)、性格において対立関係になるように設定されている。顕著に性格上の対立関係が窺えるものは、ペダルの指示である。a が *Sans Ped.* なのに対して a'は *con Ped.* になっており、発想表示も a は *molt martellato*、a'は *legato* となっている。

〔主題音列の音域に見られる特徴〕

[A] では、第 2 楽章主題音列が音域を変えて 17 回半奏される。II で奏される 17 回半の主題音列の中で、ひとつとして同じ音形がないということは、特筆に値する。第 1 回目 (a 部の最初) と第 11 回目 (a'部の最初) がちょうどオクターブずつ離れているほかは相関性も一定しない (第 2 楽章主題音列相関表 参照)。

ひとつも同じ音形がない、法則性、規則性がないということは、一見何の計画性もなく 17 回半音列が配置されたというようにも見受けられる。しかし、すべてを相関性なく並べ、かつそれぞれを弾きやすいように配置するということは偶然ではなし得ないだろう。弾きやすいようにとは、たとえばある音からある音へ跳躍する前段階では、跳躍しない方の手で音をある程度長く演奏させてその間に跳躍の準備ができるように配置されているということである。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であろう。

第 1 楽章第 1 主題から派生した [い]、[ろ]、[は]、[に] の 4 つの音列にも同様の現象が

現れている。各音列は、確かに第1主題の12音の音列から派生しているが、音程関係には何の関連性もない(表14)。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4つ作り上げることは偶然ではなし得ず、この音列も熟考の産物といえよう。

	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
こ	減5—短2—短7—長2—長7—増4—短3—短2—短3—短3—長2—長7

表14 *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。

c) III **B** [40-109]

普通、複合三部形式では終止がなくそのまま中間部にはいる⁴⁰⁾。IIからIIIはcという終止を感じさせる音形はあるものの、継続感が強く段落がなくそのままIIIに飛び込むという感じを与える。このことから、序奏と同様伝統的な法則に則った構成になっているといえるだろう。

IIIは、[40-49]、[50-74]、[75-104]、最後の経過句の四部分に区分される。

IIIの[40-49]はIで暗示しておいた4度の細胞を中心に、IIで示されたcを断片的に挟んだものからなっている。Iをもとにした4度の細胞を示しているのは[40]、[42]、[44-45]、[47-48]である。Iでは垂直方向に示された完全4度が、[40]の左手部分では水平方向に分解されて現れており、右手部分はIの右手部分の和音が転回されて用いられている。[42]はそれを短3度上方に移高したもの、[44-45]は、完全4度を水平方向のみに並べて示した旋律になっている。[47-48]は[44-45]を短2度下方に移高したものになっている。移高のやり方にも、3度と2度の関連性が窺える。残りの小節はcが示されており、左手部分ではcの細胞であるH-F-Fisの順番をH-Fis-F、F-Fis-Hなどに替え変化を持たせている。

[50-74]はアクセントを持つ音が水平方向に短3度—長2度—短2度を示し、その間の音同士が垂直方向に短2度を示すモチーフからなっている。またここでは、「2」と「3」の関係が、音程関係だけでなくリズムにおいても現れている。つまり[50-53]では2+3、2+2、3+2という組み合わせのリズムが、順番に八分音符で並べられており、以下[74]まではそのリズムの反復になっている

る。

[69-73] ではそれまで示していたモチーフの右手部分に F^3 、左手部分に D^2 の音を補強し、響きを強化している。この補強は、[1] の左手部分と同じ音程（長3度、減5度＝増4度）を示すこととなり、I と III との関連がこの音程細胞にも窺える。

[75-104] は、[50-74] の変奏と、c の変奏であるカプリッチョの主題とが交互に現れる。

[75] と [77] における c の断片の後に加えられている短3度の音形は、今まで垂直方向に分解して用いられていた短2度の細胞による変奏（[50-74] までの変奏）の終止を示し、次の変奏形態（[75-104] での変奏）への区切りの役割を果たしている。さらに、この後付けはカプリッチョの主題 [84 *capriccioso* から] のもととなっており、[77] の第6音目の音は [78] から続く半音階進行の終止のリズムを示している。つまり終止を示すとともに次なる変奏形態の要素をここで提示していることが分かる。

[78] からの右手部分には長2度の転回形である短7度が垂直方向に示されており、さらにその右手部分の下声部と左手部分にも短7度が示されている。カプリッチョの主題が出てくる [83] までは一拍ずつ遅れるリズムカノンにより、バス、アルト、ソプラノが進行している。

[84-85]、[87-89]、[91-97]、[99-100]、[102-104] には、c の変奏であるカプリッチョの主題の変奏がなされている。右手部分は c のメロディーが示され、左手部分には最高音を除いた伴奏形が分解され、リズム変化を伴い示されている。

[87-89] は、[84-85] に短3度上方の刺繍部分的な音を加えたものであり、[91-93] はそれを最初の小節の一拍目と三拍目、最初の小節の二拍目と最後の小節、二小節目に音を挿入するなど、リズム分解して発展させたものとなっている。

[91] で始まりの音が長2度上方に移高されているため [93] の刺繍部分は短3度ではなく、長3度上方に音を加えられていることになる。[94-96] は、[91-93] の最後に変奏を加えたもの、[97] は [84] のみによる変奏、[99-100] は [84-85] と、[102-104] は [87-89] と同様の構造をもっている。つまり c の変奏による部分では、同じリズム構造を持つ部分がほぼ二回ずつ用いられながら、リズムや挿入音によって変化させられ、関連づけられていることが分かる。

〔Ⅲ部分とⅣ部分間の経過句〕

ⅢからⅣへは経過句がおかれている。中間楽節と主楽節（再現）の間に経過句をおくことは主題がスムーズに再現できるようにすることをねらった伝統的な作

法である⁴¹⁾。また経過句の最後には重音が単音になりより主題に近い断片が用いられておりⅢからⅣへよりスムーズに復帰できるようにという意図があると考えられる。

d) Ⅳ \boxed{A} [109-137] (a" [109-120] b' [121-131] a'" [132-137])

Ⅳの a" [109-120] は、Ⅰの a [5-16] のそのままの再現である。とくに [115-120] は、音域においてもダイナミクスにおいても [11-16] の完全な反復となっている。[115-116] は、メロディーと長 3 度の音程関係を有する音が、左手部分で補強されているが、[11-12] の左手部分とほぼ音形が逆になるような対立的な配置の仕方がなされている。

b' [121-131] も、[130-131] を除いて b [17-25] のほぼ完全な再現である。b [20-21] に示された c の音列が切り取られ、Ⅳでは b' の先頭に用いられている。このため、[20-21] を切り取っても 13 音による主題音列がきちんと再現されるよう、[22] では Fis-E の音が二回重複して現れているということが分かる。[127] の Gis²、G² の音が b とは逆の配置になっているがこれは変奏の一種であるといえる。

[128-129] ではメロディー音列と、長短 3 度 (6 度)、長短 2 度 (7 度) の音程関係になる音が補強されている。そして、b では示されなかった [130-131] は [128-129] と音程関係が非常に類似しており [128-129] の確保的な変奏であるといえる。a'" は主題音列の間に c の 7 音目以降の音列が断片的に示され、最後の三小節は c の断片のみでなっている。[135-136] では音を削除して c の断片を示したあと、[137] で [133] と同じ c の半分 (後半部分) を示し終止している。ダイナミクスは最後の [137] で最高となるため、ここに向けて終止を示す c のモチーフの一部を短縮して用いることにより強烈な終止と、クライマックスを示すためであると考えられる。

〔異名同音の処理〕

ⅠとⅣに用いられる音列には異名同音 (Fis と Ges のような) が箇所によって使い分けられているが、これは演奏者の譜読みのしやすさ、弾きやすさを考慮した譜面を作るためである。

3) 第3楽章

a) I 主題 [1-15]

この部分はさらに細かく分けると、d [1-2]、d' [3-5]、e(dの第2、3、4音含む) [6-10]、e' [11-15] という構造になっている。

d と d' では第3音と第4音の音価が $\text{♪} = 1$ とすると 1.5 倍に拡大されている。(和音の配置、音程関係については、本節 1) 参照。) これも単なる反復を避ける一種の変奏と考えてよいが、メシアン⁴²⁾の添加価値に見られる、終止感を出すための処置でもある。

e は、上声 $H^1-B^1-G^1-E^1-Es^1$ と d' の第2、3、4、音目の和音から成っている。e' は e の第2音、第3音の音価を拡大したものである。この拡大は、やはり添加価値による終止の前の引き延ばしであると考えられる。拍子記号の変化は、この音価の拡大に伴って必然的になされたものである。

e のうち、d の片鱗を除いた部分の各和音間は短2度—短3度—短3度—短2度になっており、2度と3度の音程細胞から、e は d から発展したものであると考えられる。和声は [6] が M.T.L 第2番第3移調形とその平行和音、[7] の第1音が第2番第1移調形、[7-8] の残りの和音が第2番の第2移調形を用いたものとなっている。

b) II [15-41]

この部分は、主題提示部の d、d'、e、e' が順番を変えて変奏されその中に新しい要素 f が挿入されている。構造は全体的にほぼ、フレーズの終わりの長い和音上で、高音域での装飾部分が奏されるという形になっている。

〔主題変奏部分〕

[16-24]、[32-37] は I の [6-15] の要素を、[38-41] は I の [1-5] の要素をそのまま用いて変奏したものである。

[16-18] では [9-10]、[14-15] (e における d の要素) が経過音を挿入してそのまま用いられている。音価は最後の音を除いて半分に縮小され速度記号によらず音楽を前に進めている。つまり、I では二分音符単位で動いていたテーマが、ここでは四分音符単位で動かされている。

II の中で、e における d の要素が変奏されている [16-18]、[22-24]、[35-37]

は、構成音 E-C-B のうち E-C の音価が他の箇所と同一にならず、B とその強化音 (= B) のみ 3 つとも同一になるようにリズム変奏されている。

[19-20] は [6-8] (e のうち、後付けを除く部分) がやはりそのまま用いられており、音価はそれぞれ縮小されている。また、この部分にも両手とも半音による経過音が挿入されている。同じく [6-8] の要素の変奏である [32-35] では最後の音の音価を除いて [19-20] と同じ音価での変奏になっており、II 部分内ではリズム変奏ではなく、挿入音による変奏という形態がとられている。

このような音価の変化は序章に既述したようにメシアンからの影響と、矢代秋雄の信念と好み⁴³⁾ によるものであった。彼はリズムについて「きまりきったリズムはややもすると、特定の雰囲気や、情景を、連想させるのである。ソナタや、シンフォニーや室内楽ではそういった連想はない方がいい」⁴⁴⁾ と述べていた。つまり矢代は、ソナタなどの室内楽曲の形式にはリズムのきまりきった反復は適合しないという信念を持っている。よって《ピアノソナタ》で用いられている音価の拡大縮小は単純な好みだけではなく、根拠のある意味を持ってなされていると考えられる。

[25-31] には、新しいフレーズ f が挿入されている。この 6 小節間に f が 3 小節 f が 3.5 小節とやはり d、e が提示された時と同様に一つのテーマによる反復がなされている。三善は、d、e を長短 3 度を基礎とした第 1 コラール、f を長 2 度と短 3 度を含んだ完全 4 度による第 2 コラールと名付けている⁴⁵⁾。f は全く新しい、今までの主題とは無関係なものではなく、e のうち [6-8] の反行形をもとにしたフレーズである。e と同じ H の音から始まり、e では短 2 度—短 3 度—短 3 度—短 2 度と下行しているところを、f では長 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。最後の短 3 度は短 3 度終止という伝統的な終止の方法であると考えられる。

このような音程を持つ、上声部に伴う f の和音にはやはりメシアンの M.T.L が用いられている。[25] から数えて 1 音目は第 3 番第 1 移調形、2 音目はその平行和音、3 音目は第 3 番第 3 移調形、4 音目は同じく第 3 番第 2 移調形、5 音目は右手部分が第 2 番第 3 移調形、左手部分が第 3 番第 3 移調形になっており、次の音が第 2 番第 3 移調形であることから、この音を基点に第 2 番と第 3 番が逆転したといえる。以上のことから、f は、変奏主題から発展した e をさらに別の形に転化させたテーマであるといえる。

[38-41] は d、d' のリズム変奏であるが Cis-E-C-H をひとフレーズと考えると d では 4 音目、d' では 3 音目に重心がおかれていたものが [38] ではさらに 2 音目に移っている。また [40] では C² の前に Fis²-E² という経過音が入っており、それらを *dolciss.* の雰囲気を出すためのクッションにしたことが分かる。続いて左手部分にも半音階の経過音が入っており、変奏の最後の和音を強化するとともに、

メシアンの愛好した「後もどる半音階方式」⁴⁶⁾による終止を採用していることが窺える。

以上のことから、この部分は f というテーマを挿入した、I 部分の、主にリズムと経過音による装飾的変奏だといえる。第 1 主題の関連、第 2 楽章のトゥカータにおける音域の関連と同じように、ここでも、全く同一のリズムにならないための偶然ではない熟考がなされている。

〔装飾部分〕

このような高音域での装飾の形態は、メシアンの「上方共鳴音」から影響を受けたものであると考えられる。メシアンは、この共鳴の効果を「自然倍音の現象になぞらえることができる」⁴⁷⁾と示している。装飾がなされているのは [15] [18] [21] [24] [31] [37] であるが、このうち [15] [18] [37] は、同じモチーフによる装飾になっている。

このモチーフは、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いる。音程細胞により e との関連が窺えるが、それとともに第 2 楽章の c とも関連が深い。つまり、表 15 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。第 2 楽章の主題音列は、第 1 主題の音列がモチーフになっているので、c が第 2 主題と密接に関連しているというこの事実は、第 1 主題と第 2 主題が関連しているということをも証明しているのである。

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

表 15

[31] は上声部の音組織から考えると、f の後半部の確保である。[21] と [24] はメシアンの「鳥の音形」⁴⁸⁾ であると指摘されており⁴⁹⁾ M.T.L に引き続きメシアンの影響が窺える。これは 3 度音程と 2 度音程を含んだモチーフであるとともに、第 2 主題の伴奏形のリズムを包含している。このため、「鳥の音形」は脈絡なく、不意にこの部分に挿入されたものではなく第 2 主題の変奏の要素を持った装飾の意味で用いられたことが分かる。

《ピアノソナタ》の第3楽章にはメシアンの影響が濃いと評されているのも、和声面でのM.T.Lでの統一、添加価値による引き延ばし、音域変更法、上方共鳴音、またここにあらわれる鳥の音形などのモチーフの引用により「メシアンの影響」が顕著なためであると推測できる。また、矢代はこのメシアンからの影響について、次作となる《ピアノ協奏曲》で「メシアンの影響を消すために6年を費やした」⁵⁰⁾と述べている。自らははっきりと《ピアノソナタ》でのメシアンからの影響を認めたと上で、それを打破し越えようとする欲求を持っていたことが窺える。

c) III [42-57]

〔旋律部分〕

[44-53]までに第1主題の音列が下行を中心として三回くり返されている。[42-44]で第1主題の第1音目から第4音目までが示されているが、これはメロディーの先取と強調の役割を果たしているだろう。[42-43]におけるC³の音は先程述べた矢代の信念による「引き延ばし」だといえる。

IIIの最後の四小節である[54-57]では、第1主題の第1、2、3、5、6音が用いられている。音が一つずつ加えられていくがそれに併せてダイナミクスが増加し、また収束している。第4音が省かれているのはVでの終止のために音を特別視したからだと考えられる。その証拠に、[83]でFの音が出てくるまで、この音は用いられていない。

〔伴奏部分〕

伴奏部分は[44-46]が第1楽章の[12]と同じ和音構造になっており、第1楽章の[12]と比較すると音域が1オクターブ上げられているのと同時にリズムによっても変奏が加えられている。しかし、一拍目が短く、またアクセントがあり、二拍目が長いという構造は変わっていないため、第4節1)で述べたとおり、第2主題の伴奏形が関わる部分は、全く同じリズムではないものの相似関係にあるリズムによって統一されていると考えられる。[46-51]はその続きで、水平方向には第1楽章の各bの要素と同様に短2度で動いており、右手の和音が跳躍するところは両外声が同時に長短3度、長短2度で跳躍するように構成されている。また、[46-50]は第1楽章の[45]の半音階進行の和音と同じ音から始まり、各音にそれぞれ長短2度の移高を加えた和音に引き継がれている。

〔旋律のリズム変奏と伴奏の関係〕

[42-43] で引きのばされた C の音はメロディーの最初の音の音価を長くすることでメロディーの始まりを強調させる役割を果たしているが、[49] のクライマックスでその役割を Fis に引き継ぐまでは C の音が強調されるよう伴奏形に C の音を使用されない。和声音楽における非和声音と同じように、伴奏形に使用しない音は異質な響きを持ち、メロディーの中でもひととき目立つ存在になると考えられる。

[44-53] で 3 回半くり返される旋律は各音が拍の上で重なることがないように音価の拡大縮小が行われている。そのため、各回ごとに異なった拍感が与えられているといえる。

伴奏形は第 1 楽章の b[♯]と同様に一フレーズごとに 12 音が揃うように配置されているが、先に述べたように C の音は [49] になるまで使用されないため、C を除く 11 音がフレーズごとに現れるように志向されている。最後のフレーズにおける伴奏形は F-H-B が使用されていないが F は 28 ページに述べた通り次の終止のために、B は [53] での終止音のため、H は [58] のバス音のために温存されたためであると考えられる。

d) IV [58-77]

〔低音域で奏される和音〕

[58-60] [63-65] [68-70] [73-75] は第 1 楽章最終和音から D を除いた H⁴-G³-A³-As³-B³ を構成音とする和音のみで成り立っており、それぞれの区分の関係は、完全な反復である。ダイナミクスは、最後に向けて次第にクレッシェンドされていくが、次の変奏の速度とダイナミクスを考慮してのことであろう。また [63] に *jamais accelerer* の指示が、[77] に *poco allarg.* の指示があることから、加速してそのままアレグロにはいるのではなく、一度テンポをゆるめて次のテンポに入り直すことを意図していることが窺える。

〔高音域で奏されるメロディー〕

第 2 主題をモチーフにした高音部は、第 2 主題の旋律部分に、装飾音符の形で同主題の伴奏形の音程細胞を包含する音群が付随して示されている。[61-62] は、装飾部分が垂直方向に長短 2 度、旋律部分が水平方向に短 3 度—短 3 度の山形の

音形を作っている。[66-67]はその完全な反復、[71-72]は旋律部分に Dis³の音が加えられ、Ais²が挿入音に変わり水平方向に短3度—長2度の上行形の音形を示している。[76-77]は短3度—長2度—短3度の、同じく上行形であり（[77]のふたつの As²は挿入音）、短3度、長短2度の使い方からいって第2主題との関連の中でも、第2楽章の音列との類似性がとくに濃いことが窺える（表15参照）。

[58-60]の反復である第1楽章の最終音列をモチーフにした部分が、第2主題とも関連していることを前節で述べたが、以上のことから高音部で奏される部分についても第1主題との関連が窺えた。やはり、IVは第1楽章の両主題が単に変奏されているのではなく、両主題における統一的音程のみがここで変奏されていると考えられるとともに、ふたつの主題は同じモチーフから着想されたということが再認された。

e) V [78-119]

Vはd、e、fの要素から成っており、IIの変奏である。音価は一部の終止を除いて十六分音符が使われておりアレグロやプレストという楽語表示のための縮小であることが窺える。

[アレグロ]

アレグロの部分は[78-84]（V-①）、[85-89]（V-②）、[90-99]（V-③）、[100-102]（V-④）、[103-107]（V-⑤）の5つの区分に細別される。

V-① [78-84]はIIで示されたd、e、fの要素が変奏されている。[78-81]でd、eがまずそのままの音で奏され、次に[82]でeを長2度上げた縮小形が現れる。この縮小形の終止が、先ほど暗示されたFの音になっている。[83-84]ではfを長3度ずつ上方に移高して3回用いているが、モチーフの終止音と次のモチーフの開始音が短2度音程になるように配置されている。[84]の残りの音は、dの示す音程の可能性すべてを含んだ音群（ δ ）になっており、第2主題から派生した音形であると考えられる。以下V-②、③、④、⑤の四つの区分は、このV-①を基礎とした変奏になっている。

V-② [85-89]はV-①のうち[81]と[84]を削除し、[83]が短2度上げられ、音域もへ音譜表中心の低音域からト音譜表中心の高音域に移行されている。そして各小節ごとに、モチーフのつながりを遮るような八分音符の和音が挿入されている。このメロディーを遮るような音を本論では断列和音と呼ぶこととする。

断列和音には前節 3) でも述べたように第 2 楽章の [74-75、77] に示された和音が転用されている。V-② [85-87] には四つの断列和音が挿入されている。[85] は、第 2 楽章 [75] の最初の和音における左手部分の両外声と長 2 度—長 3 度の細胞を引き継いだものになっている。リズムは同じ和音が用いられている第 2 楽章 [77] の 6 音目のものと同様であり、役割も同じである。[86] は、[85] の和音の左手部分に第 2 楽章 [74] の最後の音を加えたものと同じ音程関係を有し [87-88] は、[86] の断列和音に、第 2 楽章 [75] の 4 音目の音を追加したのと同じ音程関係を有している。

V-③は、ふたつの領域に分けられる。V-③のうち [90-96] はV-②が完全 5 度上方に移高され、[89] が削除されたものになっている。途中で挟まれる断列和音も [85-87] に示された断列和音を完全 5 度上方に移高し、リズム変奏を加えたものである。

残りの [97-99] は、e と d の変奏であり、[97] は [88] の第 4 音目からあとの音に刺繍音としての D を挿入したものと、それを完全 5 度下方に移高したもの、[98] は d の各音間の音程を徐々に拡大し不協和度を広げたものである。D を挿入することで長 2 度の細胞が現れ、f の断片を示しており、この変奏のあり方は、今までの変奏と比較すると、細胞の逆行になっているため V の区分の中でちょうど中間地点にあたるこの部分で、細胞の混合と逆行が起こったと考えられる。

V-④ [100-102] は V-③を完全 5 度下方に移高し、[93-99] を削除したものになっている。V-⑤ [103-107] は、V-④を減 5 度上方に移高し、[100] を削除して最後の二小節に e に挿入音を加えたものを二回示しており、V-③の [90] を削除したものとも類似性が強い。

以上のことから V では、徐々に f の細胞が省略されるような変奏形態になっている。このように、主題を反復し、その音の一部を次第に取り去り要約状態にまで到達する処理はメシアンの「消去法 (Elimination)」⁵¹⁾ である。

〔プレスト〕

プレストの部分は f の変奏のみで成り立っているが、アレグロの部分で徐々に削除された f の要素をここでまとめて示し、変奏させたのだと考えられる。このセクションは [108-109] (V-⑥) [110-111] (V-⑦) [112-113] (V-⑧) [114-115] (V-⑨) [116-117] (V-⑩) [118-119] (V-⑪) の 7 つの区分に細別できる。

V-⑪はバス音が短 2 度と短 3 度の間で揺れ動く経過部分であると考えられる。この手法も、メシアンが好んで用いていた手法「経過音群」である。この部分を

除くと、V-⑦は、V-⑥を短3度上方に移高した反復、V-⑧はV-⑦を完全5度上方に移高してfの細胞を一つ分消去したもの、V-⑨はV-⑧を完全4度上方に移高してfの細胞を半分消去したもの、V-⑩はV-⑨のδとfの配置を逆にして、消去したfの細胞をもう一度挿入したものになっている。

各小節のfは、アレグロの[83-84]と同様、長3度ずつ上げて用い、モチーフの終止音と次のモチーフの開始音が短2度音程になるように配置されている。

V-⑨と(V-⑩)に見られる配置を逆にする用い方は第1楽章の[31-32]と[34]で見られる手法と同様である。

f) VI [120-147]

この部分は変奏主題の拡大形とVの縮小形が組み合わされたものになっていることは前節で述べた。同じ変奏形態の中でも、両外声部に拡大形が来て真ん中に縮小形がくるもの、下声部に拡大形が来て上声に縮小形がくるもの、またはその逆、垂直方向に拡大形と縮小形を交互に並べたものというように拡大形、縮小形というふたつの形態の組み合わせによる変奏も行われている。

[137]に *ffff* の指示があり変奏としてはこのVI部分がクライマックスとなっていることが分かる。そのため、音域もF⁴からB³と広範囲にわたって用いられている。変奏の最後に属音ペダルが挿入されたのは第1楽章を回想させ終止に近づくことを暗示させる意図があると考えられる。

〔拡大形の部分〕

拡大形の部分は、[130]の後に[9-10]のモチーフが入っていないことと、[131]の後にeが続くべき所をdとd'がもう一度挿入されその後にeが続いていることを除けば、和音配置も含めd、eふたつのモチーフによる主題提示部と同様の作りになっている。左手の和音は前打音にされ、メロディーラインがより強調されていることと、[137]で経過音が挿入されていること以外には、目立った構造の変化は見られない。経過音はたびたび述べているように *esp.* の効果を出し、経過によりこの部分での最高音を用いることで *ffff* のダイナミクスによる盛り上げに対応させたものであると考えられる。

〔縮小形の部分〕

縮小形は、十六分音符から成っているが、d、e、f、δの4つのテーマを含ん

だ前セクションVの変奏になっている。[121-123]は[78-80]の反復であり、[124-127]はそれを上方に長2度移高しVの[93]で示された、eとdをあわせて3つの挿入音を入れたものを付け加えて示している。Vでは、旋律が一拍目から始まっていたが、この部分では一拍目には四分休符が入っており、拍感の違いも変奏要素になっている。

[128-130]のアレグロの部分は、Vのプレストの要素、つまりf、δ、経過音群を凝縮して示した内容になっている。

[131-134]と[135-138]は音程を完全5度上方に移高した反復であり、前の[124-127]から[125]の要素を消去したものである。

[139-141]は、VIの最初に示された[121-123]の反復であり、ひとフレーズごとに短2度ずつ上方に移高される。[142-146]は[139-141]の[141]を消去したものの反復になっており今度はひとフレーズごとに短3度（長6度の箇所もあり）ずつ上下方に移高され、2度と3度を意識して進行されていることが分かる。[142-146]ではdの細胞のみが残り、ひとフレーズごとに短3度上下方に移高される。終止に向かって要素を簡潔化する、Vで示した消去法がここでも用いられていることが分かる。

g) VII [148-155]

最終変奏は第1主題の音列と第2主題の伴奏形から成っておりやはりふたつの主題が一元的に扱われている。この曲のまとめというべき様相を呈している。

〔旋律部分〕

旋律の部分は *esp.* のための三連符が省かれ [149] の音価の一部が拡大され、[155] に挿入句が追加されている以外はⅢの [42-46] の反復である。[154-155] のメロディーに音列最後の4音のみが反復されているが、これは終止感の強化である。

〔伴奏部分〕

伴奏部分の上段は水平方向に短2度の音程関係を持つ和音が用いられており、垂直方向には [150] が短7度、[152] が短6度、[153] が増4度の音程関係を有している。そして [150]、[152]、[153] の開始音 A-Ges-Ais を並べると長短3度音程を有しており、伴奏形だけでなく、第2主題のメロディーの要素が混入さ

れていることが分かる。伴奏部分の下段は、E 調の主和音（I +⁶）が示されている。この和音は、変奏主題の終止に用いられている和音と同じものである。さらに最終和音として鳴らされる H-Cis-E-Gis-Ais は、E 調の主和音に 6 度と増 4 度が添加されているが、この「添加 6 度と添加増 4 度」もメシアンが好んで用いた手法である。根音の倍音に由来する音であるため自然でありメシアンの「完全和音」として規定されている。

フラット系の音が終わりにつれて段々とシャープ系に変換しているのは E 調を意識しての操作であると考えられる。

第 6 節 楽器の特性を考慮した書法

楽曲が「完璧」である条件のひとつである楽器の特性を考慮した書法についてここでまとめて言及する。

第 1 章で挙げた楽器の特性を考慮した書法とは、

1. その楽器で出すことのできない音や、演奏不可能なことを書くことを避ける
2. 広い音程の跳躍や分散和音の使用の可能性
3. スタッカート、レガート等の効果的な用法、リズムに対しての敏感さの必要性
4. 一度に使用する音や隣接する音が人間の指の届く範囲におかれること
5. 減衰する音に対する持続の問題
6. ペダルの存在への考慮

という、6 つの条件に大別することができる。

《ピアノソナタ》において、ピアノで出すことのできない音や、演奏不可能なパッセージは皆無である。

第 1 楽章第 1 主題とそこから派生した 12 音ないし 13 音の音列は五オクターブ、六オクターブという広い音域を使用しており、ピアノの持つ音域を最大限に活用しているといえる。変奏形態においても、第 1 楽章Ⅲ、Ⅳ、第 3 楽章Ⅵなどに代表されるように、アルペジオやペダルを使用し、一度に五オクターブ以上に渡る音域の音を鳴らしている。このような音の使用は、ピアノという楽器に特有な使用方法であると同時に、楽器の特徴を利用し、持ち味を生かしているといえる。

ペダルの使用について、矢代はピアノソナタの初版譜に細かいペダルの指示と、音質や雰囲気についての指示を書き込んでいる。この精緻な書き込みから《ピア

ノソナタ》を生み出す彼の頭の中で、すでにペダルの存在が考慮された楽曲が作られていたと考えられる。

そして早いパッセージ、たとえば第2楽章の主題音列や第3楽章Vなどは、ある音からある音へ跳躍する前段階では、跳躍しない方の手で音をある程度長く演奏させてその間に跳躍の準備ができるように配置されていたり、オクターブ進行でメロディーラインが補強されている時、オクターブで進むことが困難であろう部分がたくみに単旋律に書き換えられるというより人間の手に沿うような操作がなされている。船山（1976）は、矢代秋雄のピアノ音楽と《ピアノソナタ》について次のように述べている。

矢代氏のピアノ音楽には、ピアニストの指と手の感触がそのまま残されている。それはピアニスト矢代氏の指と手の痕跡であると同時に、あらゆるピアニストが希求すべき指と手の理想的な形である。たとえば『ピアノ・ソナタ』を例にとってみよう。このピアノ曲の音響世界は、多くの人の予想するよりもはるかに急進的だ。第1楽章の五オクターブ以上の音域を急激に上行し、下行する第1主題や、第2楽章の金属的で律動的なトッカータ主題は、ともに12音の音列的な書法によって書かれ、鋭くひきしまった無^(マ)響⁵²⁾的な音響を作り出す。しかし矢代氏のピアノ書式は、ピアニストの指の記憶をうらぎることはない。垂直に堆積される房状の和音—八音から十三音からなる和音—は、時として四段の記譜法を要求するが、しかしそれらのクラスターの和音も、平手で打ちならされる無機質の音響ではなく、つねにピアニストの独立した十本の指の思考の生み出すものなのである。おそらく矢代氏のピアノ音楽の最も大きな秘密は、この一点にあるといっても過言ではないだろう。無数にひしめきあう音達は、指と手と腕によって生命を与えられ、端正であると同時に豊かな音楽の大地を作り出していく。矢代氏にとっての作曲とは、自発的に運動していく指をコントロールしそこに方向性を与えることであった⁵³⁾。

つまり、矢代のピアノ曲における作曲とは、まず楽曲があるのではなく、まず十本の指があり、その指をコントロールし、方向性を与えていくことが彼の創作なのであるといえる。そのため、ピアノ作品においては必然的に、楽器の特性を考慮した書法を満たし、ピアニストの指に適合するような楽曲の構成になっていると考えられる。

引用文献

- 1) 船山隆 2001 『室内楽全集 1』 東京: カメラータ・トウキョウ: 25CM-643: 3 (CD の解説書)。
- 2) 富樫康 1976 「矢代秋雄の作品とレコード」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 巻第 6 号: 27。
- 3) 上野晃 1981 「日本のピアノ曲」 音楽現代 (編)『ピアノ音楽事典 演奏編』 東京: 全音楽譜出版社: 266-271。
- 4) 矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 140。
- 5) 富樫康, 矢代秋雄 1964 「矢代秋雄 - 新作曲家論 1 対談 -」 音楽之友社『音楽芸術』第 22 巻第 9 号: 45。
- 6) 富樫康 1964 「矢代秋雄小論」 音楽之友社『音楽芸術』第 22 巻第 9 号: 46。
- 7) 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。
- 8) 同掲 6) : 45。
- 9) 広義には、幾つかの楽章が、互いに連関と統一を保ちながら、ひとつのまとまった全体を形作るような多楽章の楽曲の形式をいい、この意味ではほとんどのソナタが循環形式の楽曲であるといえる。しかし、ここでは多楽章形式の楽曲において、同じ主題材料を全楽章に用いて性格的統一を図る手法をさす。また、尾山 (1995) は単に主題が関連しているだけでなく、主題の変形の幅広い適用と、個々の楽章間をより強く関連づけようとする要求が循環形式という語を用いるにふさわしいと述べているが、この意味でもやはり矢代秋雄の《ピアノソナタ》は循環形式のソナタであるといえる。〔尾山真弓 1995 「循環形式」 柴田南雄, 遠山一行 (総監)『ニューグローヴ世界音楽大事典 第 8 巻』 東京: 講談社: 488。 下中邦彦 (編) 1983 「循環形式」『音楽大事典』 東京: 平凡社: 1207。〕
- 10) 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、俗に言う「真ん中のド」を C¹ 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、数字を減少させていく。
 3. 各セクションは、**A** などの大文字、囲み記号で示し、その中でのひとつのまとまりを a などの小文字によって表す。さらに細かい分類が必要な場合は、a-1 など小文字と数字を併用することとする。
 4. 数字は、小節数、音の数、音番号、譜例番号、音程関係については算用数字、拍については漢数字を用いることとする。
- 11) 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: 229-235。
- 12) 同掲 11) : 230 より抜粋。
- 13) 最後の小節では長短三度の左右対称形にはなっていないが、Fis²、F² という外郭を示し、C² に入ること、終止の和音を導き出すためであると言えるだろう。
- 14) 移調の限られた旋法。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。

- 15) 同掲 11) : 231。
- 16) 同掲 7) : 395。
- 17) ラルー, ヤン, 大宮眞琴 1988 『スタイル・アナリシス 1』東京: 音楽之友社のチェック項目に基づく。
- 18) 同掲 17) に示されている視点に基づく。同書ではこの 3 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、伝統的な機能和声の法則によって分析することが適当とは言い難いため、今回はこの視点からの詳しい言及は避ける。
- 19) 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。
- 20) 同掲 11) : 230-231。
- 21) ここで行った各楽章の区分は、次の 2 通りである。すなわち I、II などの大文字で示した区分は、第 4 節で検討する各形式に沿ったまとまった部分（主題提示部、展開部等）に沿ったものである。i、ii などの小文字で示した区分はそれをさらに第 1、第 2 主題との関連によって細分したものになっている。この細分は、両主題がいかに《ピアノソナタ》全体に関連しているかということをも明らかにするために行った。
- 22) 矢代秋雄 1997 『矢代秋雄音楽の世界 対談集』東京: 音楽之友社: 120。
- 23) 同掲 11) : 230。
- 24) 金子篤夫 2001 『池内友次郎の音楽とその流派』東京: キングレコード: KICC354-6: 46 (CD の解説書)。
- 25) 同掲 19) : 114。
- 26) シャイエ, ジャック (藤田幸雄, 若桑毅訳) 1968 『音楽分析』東京: 音楽之友社: 149。
- 27) 清水研作 1995 「多面的な視点による楽曲分析および理論の可能性」『国立音楽大学研究紀要』30 号: 145。
- 28) 鴛淵邵子 1964 「バルトークの第一ヴァイオリンソナタ」『同志社女子大学学術研究年報』12 号: 25。
- 29) 同掲 22) : 64。
- 30) 第 1 楽章は提示部、確保部、展開部、コーダを持つ楽章になっているという分析が多いが、これらの部を決定的に分けるはっきりとした調関係がこの楽曲には見られない。筆者の分析は I. 提示部、II. 確保部、III. 展開部、IV. コーダという多くの他者の分析と同じ見解であるが、確保は、主題提示をしたすぐ後に通常行われ、事実第 1 主題の確保は主題提示をしたすぐ後になされているため、II を確保部とするのにはやや問題があるとも考えられる。しかし二十世紀に用いられ始めたソナタというサウンド面の対立のみを重視する様式を矢代が取り入れ、古典的なソナタ形式を全く無視しているとも思えない。このため、ここで

はあえてそれぞれの区分の名を示していない。

- 31) 石桁真礼生 1966 『新版 楽式論』 東京: 音楽之友社: 80。
- 32) 同掲 7) : 396。
- 33) 同掲 11) : 234-235。
- 34) 同掲 24) : 47-48。
- 35) [133-139] のみ除かれるのには、この部分での変奏形態が関わっている。これについては次節で述べることにする。また、この区分の最後のダイナミクスは *p* に向かっているが、これは前の区分や主題との対立が図られていると言うよりも、終止に向かっている処理だと考えた方がよいであろう。
- 36) このような楽章間をまたぐ関連は楽章レベルの分析で説明するべきだが、よりわかりやすい順序で説明を行うため各区分ごとにここでまとめた。
- 37) アルバン・ベルク《叙情組曲》、アンドレ・ジョリヴェ《マナ》などの中でこの手法が用いられている。〔メシアン、オリヴィエ（平尾貴四男訳）『わが音楽語法』東京: 教育出版株式会社: 45。〕
- 38) 別宮貞雄 1976 「矢代秋雄の場合」 音楽之友社『音楽芸術』34 巻 6 号: 20。
- 39) この終止法はインドのラーガの法則に従ったものであり、メシアンはこの終止の例を「ほればれする」として紹介している。〔同掲 37) : 38。〕
- 40) 同掲 31) : 80-81。
- 41) 同掲 31) : 81。
- 42) あるリズムにつけ加えられた短い価値で、音符であることもあり、休符であることもあり、付点であることもある。終止の前では、落下の緩和という役割を持ち、終止感を増すことができる。〔同掲 37) : 4。〕
- 43) この矢代の信念や好みがそもそもメシアンからの影響であるとも推測できるが、そのような明確な記述は見あたらないため断言はできない。
- 44) 矢代秋雄 1957 「私のリズム」 音楽之友社『音楽芸術』15 巻 7 号: 45-48。
- 45) 同掲 11) : 234。
- 46) ベラ・バルトークが愛用したメシアンが偏愛する音程。〔同掲 37) : 32-35。〕
- 47) 同掲 37) : 78。
- 48) 同掲 37) : 40。
- 49) 同掲 11) : 234。
- 50) 別宮貞夫 1976 「矢代秋雄追悼集」 音楽之友社『音楽芸術』34 巻 6 号: 34。
- 51) この手法は、ベートーヴェンによって創造され、すべての主題的活動の基礎をなす。〔同掲 37) : 43。〕
- 52) おそらく、無「調」的の誤りであると推測される。
- 53) 船山隆 1976 「アダージョ・ミステリオソ」 音楽之友社『ムジカ・ノーヴァ』第 7 巻 第 6 号: 66-67。

第3章 考察・総括

第3章 考察・総括

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主題に内包されたひと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、ふたつをあわせて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、ふたつの主題がいかにかくみに、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、矢代の作品における〈完璧さ〉の作曲上の現われは、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」¹⁾ 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ひとつとってよいであろう。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彼特有の特徴である。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にさまざま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。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、部分レヴェル、テーマレヴェルに示されることとなる。とくに第 3 の特徴については、既存の文献では言及されておらず、矢代秋雄の作曲技法における固有な特徴の一つとして重要な所見ではないかと筆者は推測する。

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 種類があると述べている（序章第 3 節参照）。船山（1976）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²⁾。

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。

引用文献

- 1) 矢代秋雄 1996 「告白的三善晃論」『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 125。
- 2) 船山隆 1976 「アダージョ・ミステリオーズ」 音楽之友社『ムジカ・ノーヴァ』 第7巻
第6号: 65-67。

おわりに

本稿では《ピアノソナタ》の「完璧さ」の諸相を窺い、そこに見られる矢代の作曲技法の特徴を明らかにすることができた。しかし分析の対象とした楽曲が《ピアノソナタ》一曲のみであったためそこにみられる特徴が、一つの作品に限定されたものなのか、矢代秋雄の作品すべてに通じるものなのかについては明らかにできなかった。また、矢代秋雄の作品における「完璧さ」の片鱗を窺うことはできたが、それを系統立てるには至らなかった。さらに、文献研究から分析された特徴についても、精緻な、または批判的な視点をもって再考する必要があると考えられる。よって博士論文において、これらの視点を持ちマクロ的な研究に発展させたい。

謝辞

最後に、本論文を執筆するにあたり熱心で有用なご指導と貴重な助言をいただいた千葉潤之介教授、久留智之助教授、濱本恵康助教授、そして学部から修士課程1年時までご指導下さいました増山賢治教授にまず心より深謝し、御礼申し上げます。本当にありがとうございました。

また、計6年間に渡りさまざまな面においてご指導いただきました音楽文化講座の諸先生方にも厚く御礼申し上げます。

そして、本稿を執筆するにあたり、資料収集の面で多大なご尽力とご協力を賜りました故矢代秋雄夫人矢代若葉様、並びに日本近代音楽館の林様、末永様にもこの場を借りまして深謝し、御礼申し上げます。

さらにもともに学び助け合った博士課程前期2年の皆さん、どうもありがとう。みんなで泣き、笑いした2年間はあっという間でした。そしてみんなの支え合いで論文を完成することができました。

本当に最後になりましたがいつも影となり、日向となり私を支え、励まし、さまざまな面で援助してくれる両親へ一層の感謝をここに示したいと思います。ありがとうございました。

表

第2楽章 基本テーマ音域相関表

音名 / 番号	H	F	Fis	E	D	Es	A	C	Cis	B	G	A	Gis
①-②	2	1	1	1	2	0	1	1	0	0	0	2	1
①-③	3	2	2	1	0	0	0	1	1	1	1	1	2
①-④	1	2	1	0	2	1	2	3/3	2/4	4/1	4/1	4/0	2/3
①-⑤	4/1	3/3	2/2	1/4	1	1	1	2	0	3	1	1	0
①-⑥	4	2	3	2	0	1	2	0	0	2	2	1	2
①-⑦	4	2	1	2	0	2	2	3	4	1	0	1	0
①-⑧	2	1	2	0	2	4	4	3	2	4	4	4	2
①-⑨	4	3	2(0)	1(1)	0	1	0	0	1	1	0	0	2
①-⑩	1	3	2	3	1	1	1	2	3	4	1	1	2
①-⑪ (A')	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
①-⑫	3	2	2	0	1	1	2	2	1	1	2	2	1
①-⑬	3	2	2	1	2	2	2	2	2	4	4	3	1
①-⑭	4	3	3	2	3	4	4	1/2	1/2	1/0	0/1	1/0	1/2
①-⑮	0/1	0/1	1/2	1012	2	2	1	3	1	4	3	3	2
①-⑯	4	2	1	0	2	1	0	2	2	4	4	3	2
①-⑰	4	2	2	1	2	3	3	0/1	1/0	2/1	3/2	3/2	2/3
①-⑱	3	2	1	1012									
②-③	1	1	1	2	2	0	1	0	1	1	1	1	3
②-④	1	1	0	1	0	1	3	2/4	2/4	4/1	4/1	2/2	1/4
②-⑤	2/3	2/4	1/3	2/3	3	1	2	1	0	3	1	1	1
②-⑥	2	3	4	1	2	1	3	1	0	2	2	1	3
②-⑦	2	1	0	1	2	2	1	4	4	1	0	1	1
②-⑧	0	0	1	1	4	4	3	2	2	4	4	2	1
②-⑨	2	2	1(1)	2(0)	2	1	1	1	1	1	0	2	3
②-⑩	3	4	1	2	1	1	2	1	3	4	1	3	3
②-⑪	1	0	0	2	3	1	0	0	1	1	1	1	0
②-⑫	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	0	0
②-⑬	1	1	1	2	4	2	1	1	2	4	4	1	0
②-⑭	2	2	2	3	5	4	3	2/3	1/2	1/0	0/1	1/2	2/3
②-⑮	2/3	1/2	2/3	2101	4	2	0	2	1	4	3	1	1
②-⑯	2	1	0	1	4	1	1	1	2	4	4	1	1
②-⑰	2	1	1	2	4	3	2	1/2	1/0	2/1	3/2	1/0	3/4
②-⑱	1	1	0	2101									
③-④	2	0	1	1	2	1	2	2/4	1/5	3/2	3/2	3/1	4/1
③-⑤	1/4	1/5	0/4	0/5	1	1	1	1	1	2	0	0	2
③-⑥	1	4	5	3	0	1	2	1	1	1	1	0	0
③-⑦	1	0	1	3	0	2	2	4	5	2	1	0	2
③-⑧	1	1	0	1	2	4	4	2	1	3	3	3	4

音名/番号	H	F	Fis	E	D	Es	A	C	Cis	B	G	A	Gis
③-⑨	1	1	2(2)	2(2)	0	1	0	1	2	0	1	1	0
③-⑩	4	5	0	4	1	1	1	1	4	3	2	2	0
③-⑪	2	1	1	0	1	1	1	0	0	0	0	0	3
③-⑫	0	0	0	1	1	1	2	1	0	0	1	1	3
③-⑬	0	0	0	0	2	2	2	1	1	3	3	2	3
③-⑭	1	1	1	1	3	4	4	2/3	2/3	0/1	1/2	0/1	1/0
③-⑮	3/4	2/3	3/4	0123	2	2	1	2	2	3	2	2	4
③-⑯	1	2	3	1	2	1	0	1	1	3	3	2	4
③-⑰	1	2	2	2	2	3	3	1/2	0/1	1/0	2/1	2/1	0/1
③-⑱	0	0	1	0123									
④-⑤	3/2	1/5	1/3	1/4	3	2	1	1/5	2/4	1/4	3/2	3/1	2/3
④-⑥	3	4	4	2	2	0	0	3/3	2/4	2/3	2/3	3/1	4/1
④-⑦	3	0	0	2	2	3	4	5/0	5/0	4/0	4/1	3/1	2/3
④-⑧	1	1	1	0	4	5	6	0/6	0/6	0/5	0/5	0/4	0/5
④-⑨	3	1	1(1)	1(1)	2	2	2	3/3	3/3	3/2	4/1	4/2	4/1
④-⑩	2	5	1	3	1	2	1	1/5	5/1	0/5	5/2	5/3	4/1
④-⑪	0	1	0	1	3	2	3	2/4	1/5	3/2	3/2	3/1	1/4
④-⑫	2	0	1	0	1	2	4	1/5	1/5	3/2	2/3	2/2	1/4
④-⑬	2	0	1	1	4	3	4	2/5	0/6	0/5	0/5	1/3	1/4
④-⑭	3	1	2	2	5	5	6	4521	3431	3421	4512	3412	3421
④-⑮	1/2	2/3	2/3	1012	4	3	3	0/6	1/5	0/5	1/4	1/3	0/5
④-⑯	3	2	2	0	4	2	2	1/5	0/6	0/5	0/5	1/3	0/5
④-⑰	3	0	1	1	4	4	5	3432	1254	2332	1243	1232	4510
④-⑱	2	0	0	1012									
⑤-⑥	0/5	5/1	5/3	3/2	1	2	1	2	0	1	1	0	2
⑤-⑦	0/5	1/5	1/3	3/2	1	1	3	5	4	4	1	0	0
⑤-⑧	2/3	2/4	2/4	1/4	1	3	5	1	2	1	3	3	2
⑤-⑨	0/5	0/6	0/4.2	0/5.2	1	0	1	2	1	2	1	1	2
⑤-⑩	5/2	6/2	0/4	4/1	2	0	0	0	3	1	2	2	2
⑤-⑪	3/2	2/4	1/3	2/5	0	0	2	1	1	2	0	0	1
⑤-⑫	1/4	1/5	0/4	1/4	2	0	3	0	1	2	1	1	1
⑤-⑬	1/4	1/5	2/4	2/5	1	1	3	0	0	1	3	2	1
⑤-⑭	0/5	0/6	1/5	1/6	2	3	5	3/4	1/2	2/3	1/2	0/1	1/2
⑤-⑮	4510	3432	3410	0132	1	1	2	1	1	1	2	2	2
⑤-⑯	0/5	1/5	1/3	1/4	1	0	1	0	0	1	3	2	2
⑤-⑰	0/5	1/5	0/4	0/5	1	2	4	2/3	1/0	1/2	2/1	2/1	2/3
⑤-⑱	1/4	1/5	1/3	0154									
⑥-⑦	0	4	4	0	0	3	4	3	4	2	2	0	2

音名/番号	H	F	Fis	E	D	Es	A	C	Cis	B	G	A	Gis
⑥-⑧	2	3	5	2	2	5	6	3	2	2	2	3	4
⑥-⑨	0	5	5(3)	3(1)	0	2	2	0	1	1	2	1	0
⑥-⑩	5	1	5	1	1	2	1	2	3	2	3	2	0
⑥-⑪	3	3	4	3	1	2	3	1	1	1	1	0	3
⑥-⑫	1	4	5	2	1	2	4	2	1	1	0	1	3
⑥-⑬	1	4	5	3	2	3	4	2	2	2	2	2	3
⑥-⑭	0	5	6	4	3	5	6	1/2	1/2	1/2	2/3	0/1	1/0
⑥-⑮	4/5	2/1	2/1	3210	2	3	3	3	1	2	1	2	4
⑥-⑯	0	4	4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	4
⑥-⑰	0	4	5	3	2	4	5	0/1	1/0	0/1	1/0	2/1	0/1
⑥-⑱	1	4	4	3210									
⑦-⑧	2	1	1	2	2	2	2	6	6	5	4	3	2
⑦-⑨	0	1	1(1)	3(1)	0	1	2	3	3	2	0	1	2
⑦-⑩	5	5	1	1	1	1	3	5	1	5	1	2	2
⑦-⑪	3	1	0	3	1	1	1	4	5	2	1	0	1
⑦-⑫	1	0	1	2	1	1	0	5	5	2	2	1	1
⑦-⑬	1	0	1	3	2	0	0	5	6	5	4	2	1
⑦-⑭	0	1	2	4	3	2	2	2/1	3/2	2/1	0/1	0/1	1/2
⑦-⑮	4/5	2/3	2/3	4321	2	0	1	6	5	5	3	2	2
⑦-⑯	0	0	0	2	2	1	2	5	6	5	4	2	2
⑦-⑰	0	0	1	3	2	1	1	3/2	5/4	3/2	3/2	2/1	2/3
⑦-⑱	1	0	0	3210									
⑧-⑨	2	2	0(2)	1(1)	2	3	4	3	3	3	4	4	4
⑧-⑩	3	4	0	3	3	3	5	1	5	0	5	5	4
⑧-⑪	1	0	1	1	1	3	3	2	1	3	3	3	1
⑧-⑫	1	1	0	0	3	3	2	1	1	3	2	2	1
⑧-⑬	1	1	0	1	0	2	2	1	0	0	0	1	1
⑧-⑭	2	2	1	2	1	0	0	4/5	3/4	3/4	4/5	3/4	3/4
⑧-⑮	2/3	1/2	3/4	1012	0	2	3	0	1	0	1	1	0
⑧-⑯	2	1	1	0	0	3	4	1	0	0	0	1	0
⑧-⑰	2	1	0	1	0	1	1	3/4	1/2	2/3	1/2	1/2	4/5
⑧-⑱	1	1	1	1012									
⑨-⑩	5	6	0(2)	4(2)	1	0	1	2	2	3	1	1	0
⑨-⑪	3	2	1(1)	0(2)	1	0	1	1	2	0	1	1	3
⑨-⑫	1	1	0(1)	1(1)	1	0	2	2	2	0	2	2	3
⑨-⑬	1	1	0(2)	0(2)	2	1	2	2	3	3	4	3	3
⑨-⑭	0	0	1(3)	1(3)	3	3	4	1/2	0/1	0/1	0/1	1/0	1/0

音名/番号	H	F	Fis	E	D	Es	A	C	Cis	B	G	A	Gis
⑬-⑭	0	0	1	1	0	2	3	2/3	1/2	2/3	1/2	0/1	4/5
⑭-⑮	1	0	0	1012									
⑮-⑯	1	0	1	0123									

*①、②などの番号は、13音の主題音列がすべて提示されるごとに付加していったものである。つまり、1回目の提示が①、2回目の提示が②となる。

*1、2は、音同士の音域の開離の度合を表す。1オクターブの開離を1とする。

参考文献

参考文献

- 芥川也寸志, 石井勲, 團伊玖磨, 黛敏郎, 矢代秋雄 1950 「二十代作曲家の主張」
音楽之友社『音楽芸術』第8巻第8号: 28-43。
- 浅香淳 (編) 1991 「矢代秋雄」 『新訂標準音楽辞典』 東京: 音楽之友社: 2012。
- 池内友次郎 1976 「矢代秋雄君」 音楽之友社『音楽芸術』第34巻第6号: 18-19。
- 石桁真礼生 1966 『新版 楽式論』 東京: 音楽之友社。
- 今泉清暉 1983 『楽器の事典 ピアノ 補遺編』 東京: 東京音楽社。
- 今泉清暉, 宇都宮誠一, 桧山陸郎 1990 『改訂 楽器の事典 ピアノ』 東京: 東京音楽社。
- 上野晃 1981 「日本のピアノ曲」 音楽現代 (編) 『ピアノ音楽事典 演奏編』 東京: 全音楽譜出版社: 260-271。
- 上野晃 1982 「矢代秋雄 ピアノソナタ」 音楽現代 (編) 『ピアノ音楽事典 作品編』 東京: 全音楽譜出版社: 837-838。
- 梅棹忠夫, 金田一春彦, 阪倉篤義, 日野原重明 (監) 1989 「完全」「完璧」 『日本語大辞典』 東京: 講談社: 383, 431。
- 海老沢敏, 遠山一行 (編) 1989 「矢代秋雄」 『ラルース世界音楽事典 下』 岡山: 福武書店: 1820。
- 海老沢敏, 遠山一行 (編) 1989 「矢代秋雄」 『ラルース世界音楽人名辞典』 岡山: 福武書店: 1348。
- 大槻鉄男, 佐々木康之, 多田道太郎, 西川長夫, 山田稔 (編) 1979 「perfection」
「perfectionne」 『クラウン仏和事典』 東京: 三省堂: 966。
- 音楽之友社 (編) 1979 『矢代秋雄 人と作品』 東京: 音楽之友社。
- 音楽之友社 (編) 1997 『矢代秋雄音楽の世界 対談集』 東京: 音楽之友社。
- 鴛淵邵子 1964 「バルトークの第一ヴァイオリンソナタ」 『同志社女子大学学術研究年報』 第12号: 21-28。
- 金子篤夫 2001 『池内友次郎の音楽とその流派』 東京: キングレコード: KICC354-6 (CDの解説書)。
- 北爪道夫 1976 「“思い出”か？」 音楽之友社『音楽芸術』第34巻第6号: 31-32。
- 国安洋 1981 『音楽美学入門』 東京: 春秋社。
- 木幡順三 1980 『美と芸術の論理』 東京: 勁草書房。
- 近藤譲 2004 『音楽という謎』 東京: 春秋社。
- 酒井玲子 1998 「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号: 99-106。
- 属啓成 1957 『作曲技法』 東京: 音楽之友社。
- 属啓成 1987 「矢代秋雄」 『名曲事典』 東京: 音楽之友社: 657。

- 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：394-396。
- 柴田南雄，遠山一行（総監） 1995 「矢代秋雄」『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』 東京：講談社：510-511。
- 清水研作 1995 「多面的な視点による楽曲分析および理論の可能性」『国立音楽大学研究紀要』第30号：143-156。
- 新村出（編） 1955 「完全」「完璧」『広辞苑』 東京：岩波書店：583, 592。
- 高城重躬 1997 「レコード再生学研究 ザ・ピアノストーリー 矢代秋雄ピアノ協奏曲」 音楽之友社『レコード芸術』第46巻第3号：327-329。
- 高崎保男，丹波正明，矢代秋雄 1966 「回顧と展望 -東京1965を基点として」 音楽之友社『音楽芸術』第24巻第2号：52-57。
- 田辺尚雄 1954 『音楽通論』 東京：東京電気大学出版局。
- 丹波正明 1959 「矢代秋雄」 音楽之友社『音楽芸術』第17巻第9号：77-82。
- 遠山一行 1986 「矢代秋雄 清潔なナルシシズムの時間」『遠山一行著作集 第1巻』 東京：新潮社：219-227。
- 遠山一行 1960 「矢代秋雄 -新人-」 新潮社『芸術新潮』第22巻第9号：208-211。
- 富樫康 1964 「矢代秋雄小論」 音楽之友社『音楽芸術』第22巻第9号：46-47。
- 富樫康 1976 「矢代秋雄の作品とレコード」 音楽之友社『音楽芸術』第34巻第6号：27。
- 富樫康，矢代秋雄 1964 「矢代秋雄 -新作曲家論1 対談-」 音楽之友社『音楽芸術』第22巻第9号：40-45。〔音楽之友社（編）1997『矢代秋雄音楽の世界 対談集』 東京：音楽之友社：43-64に再録。〕
- 富樫康 1996 「夭逝の作曲家 矢代秋雄の才能を偲んで 没後20年に思う」 音楽之友社『音楽芸術』第54巻第7号：56-59。
- 中井正一 1975 『美学入門』 東京：朝日新聞社。
- 中曽根松衛 1999 「音楽界戦後50年の歩み -人物楽団史(28)矢代秋雄」 芸術現代社『音楽現代』第29巻第8号：126-129。
- 仲万美子 1999 「矢代秋雄」 音楽之友社『日本の作曲20世紀』（『音楽芸術』別冊）：262-263。
- 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。
- 中村紘子 1976 「ピアノ協奏曲と私」 音楽之友社『音楽芸術』第34巻第6号：31。
- 日本国語大辞典編集委員会（編） 2001 「完全」「完璧」『日本国語大辞典』 東京：小学館：1323, 1389。
- 野田暉行 1976 「いつまでも思う」 音楽之友社『音楽芸術』第34巻第6号：29。
- 長谷川良夫 1949 『作曲法教程 上巻』 東京：音楽之友社。

- 長谷川良夫 1953 『作曲法教程 下巻』 東京: 音楽之友社。
- 馬場健 1983 「矢代秋雄」 下中邦彦 (編) 『音楽大事典』 東京: 平凡社: 2609。
- 広瀬量平 1976 「矢代秋雄さんのこと」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 29-31。
- 船山隆 1976 「アダージョ・ミステリオソ」 音楽之友社『ムジカ・ノーヴァ』第 7 卷第 6 号: 65-67。
- 船山隆 2001 『室内楽全集 1』 東京: カメラータ・トウキョウ: 25CM-643 (CD の解説書)。
- 別宮貞雄 1976 「矢代秋雄の場合」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 20-24。
- 黛敏郎 1976 「芸大同期の桜」 音楽之友社『音楽芸術』第 34 卷第 6 号: 28。
- 宮原信 (監) 1993 「perfection」「perfectionne」『現代フランス語辞典』 東京: 白水社: 1120。
- 三宅榛名 1968 「矢代秋雄氏 作曲家の見た作曲家」 音楽之友社『音楽芸術』第 26 卷第 1 号: 42-44。
- 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: 229-235。
- 目黒三策 (編) 「矢代秋雄」 1966 『標準音楽辞典』 東京: 音楽之友社: 2012。
- 矢代秋雄 1950 『楽譜 Liste I (自作ノート)』 東京: 日本近代音楽館, 矢代秋雄文庫蔵。
- 矢代秋雄 1956 「パリの五年間」 音楽之友社『音楽芸術』第 14 卷第 10 号: 68-72。
- 矢代秋雄 1957 「留学とは」 吉田秀和 (編) 『音楽留学生』 東京: 音楽之友社: 229-247。
- 矢代秋雄 1957 「私のリズム」 音楽之友社『音楽芸術』第 15 卷第 7 号: 45-48。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 150-154 に再録。]
- 矢代秋雄 1958 「コンセルヴァトワール作曲科のこと」 音楽之友社『音楽芸術』第 16 卷第 8 号: 73-76。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 211-217 に再録。]
- 矢代秋雄 1958 「ブルックナー私考」 音楽之友社『音楽芸術』第 16 卷第 10 号: 40-46。
- 矢代秋雄 1959 「ジョリヴェに対する偏見」 音楽之友社『音楽芸術』第 17 卷第 6 号: 26-30。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 109-117 に再録。]
- 矢代秋雄 1962 「私のドゥビュッシー観の断章」 音楽之友社『音楽芸術』第 20 卷第 8 号: 17-18。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 52-54 に再録。]
- 矢代秋雄 1968 「作曲の早期教育」 音楽之友社『音楽芸術』第 26 卷第 2 号: 6-11。

- [矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 218-226 に再録。]
- 矢代秋雄 1968 「ペレアスとメリザンドに見る典型」 季刊芸術出版『季刊芸術』第2巻第1号: 155-158。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 37-44 に再録]。
- 矢代秋雄 1968 「メシアンとブルーゼ」 季刊芸術出版『季刊芸術』第2巻第3号: 146-149。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 85-94 に再録。]
- 矢代秋雄 1970 「日本の聴衆」 新潮社『芸術新潮』第21巻第11号: 90-93。[矢代秋雄 1996 『オルフェオの死』 東京: 音楽之友社: 198-210 に再録。]
- 矢代秋雄 1977 『オルフェオの死』 東京: 深夜叢書社。
- 矢代秋雄 1996 『オルフェオの死 矢代秋雄音楽論集』 東京: 音楽之友社。
- 矢代秋雄 1998 『音楽における郷愁』 東京: 音楽之友社。
- 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。
- Chailley, Jacques. 1951. *Traite historique d'analyse musicale*. Paris: Alphonse Leduc. [藤田幸雄, 若桑毅訳 1968 『音楽分析』 東京: 音楽之友社]
- Diether, de la Motte. 1978. *Musikalische analyse textteil*. Kassel: Barenreiter. [入野義朗訳 1983 『音楽の分析 テキスト編』 東京: 全音楽譜出版社]
- Fukui, Masa Kitagawa. 1981. *Japanese piano music, 1940-1973: a meeting of Eastern and Western traditions*. Ann Arbor, Mich: University Microfilms International.
- Grout, Donald J. 1960. *A history of Western music*. New York: Norton. [服部幸三, 戸口幸策共訳 1969 『西洋音楽史』 東京: 音楽之友社]
- Kanazawa, Masataka. 1980. "yashiro, akio," *The new grove dictionary of music and musicians*. 20. London: Macmillan: 571。
- Messiaen, Olivier. 2002. *Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) 1-7*. Paris: Alphonse Leduc. [平尾貴四男訳 1954 『わが音楽語法』 東京: 教育出版株式会社]
- Moser, Hans Joachim. 1953. *Musikasthetik*. Berlin: Walter de Gruyter. [橋本清司訳 1965 『音楽美学』 東京: 音楽之友社]
- Rosen, Charles. *Sonata forms*. 1980. New York and London: Norton. [福原淳訳 1997 『ソナタ諸形式 (改訂版)』 東京: アカデミアミュージック]
- Schoenberg, Arnold. 1967. *Fundamentals of musical composition*. London: Faber and Faber. [山縣茂太郎, 嶋原真一訳 1971 『作曲の基礎技法』 東京: 音楽之友社]
- Walker, Alan. 1962. *A study in musical analysis*. London: Barrie & Rockcliff. [三浦洋司, 吉富功修訳 1979 『音楽分析入門』 東京: 音楽之友社]

その他の参考資料

『大原美術館創立三十周年記念音楽会 プログラム』 大原美術館 1960。

『月刊都響 No. 84』 東京都交響楽団 1992。

『第2回東京現代音楽祭 プログラム』 日本放送協会, 朝日新聞社 1961。

参考楽譜

矢代秋雄 1960-1961 『SONATE pour Piano (自筆譜)』 東京: 日本近代音楽館, 矢代秋雄文庫蔵。

矢代秋雄 1963 『ピアノソナタ (自筆による注意書き付き)』 東京: 日本近代音楽館, 矢代秋雄文庫蔵。

矢代秋雄 1963 『ピアノソナタ』 東京: 音楽之友社。

添付楽譜について

本論文では、矢代秋雄の《ピアノソナタ》一曲すべてを様々なレベルにおいて分析しているため、内容理解のために全曲の楽譜は不可欠であると思われます。しかし、著作権や、版下使用の問題のため、すべてを譜例としてコピーすることは、許可されませんでした。

楽譜の唯一の出版元である音楽之友社様のご提案により、楽譜をそのまま参考資料として添付致します。

本論文巻末には、上記のように、

矢代秋雄『ピアノ・ソナタ』（音楽之友社、1963年10月31日 第1刷発行、ISBN: 4-276-90961-9）

が添付されているが、機関リポジトリでの公開については出版社より許可が下りなかったため、本PDFでは添付していない。