

《24の前奏曲》に関する一考察

赤井 裕美^a

^a 湘北短期大学保育学科

【抄録】

長い歴史を持つクラシック音楽の中には、24調すべての調性を用いて一つの曲集としてまとめられた作品がいくつか存在する。まずは、よく知られている作曲家による24調を用いたピアノ作品を概説する。

日本を代表する作曲家の矢代秋雄にも、未出版ではあるが《24の前奏曲》というピアノ作品がある。東京音楽学校同期生の黛敏郎にも、同時期に同じコンセプトによって書かれた作品がある。そこで本論では、両者の関係と初期作品について触れ、考察を行う。

【キーワード】

調性、五度圏、前奏曲、矢代秋雄、黛敏郎

1. 24調を使用したピアノ作品

「調性音楽」の概念でいうと、オクターブ内12の音を主音とする長調・短調は全部で24調ある。調性を持つ性格や特徴を論じた「調性格論」については多数の研究があるが、音楽表現自体が感覚的なものであるため定義づけは難しい。

クラシック音楽の歴史をたどると、教会旋法による音楽が一般的であった時代を経て、長調・短調という概念が確立されたのは18世紀に入ってからである。その後しばらくは、旋法を用いる音楽を含め「中心音」が存在する音楽である「調性音楽」が用いられていたものの、20世紀に入ると、音の主従関係を排除する考えから生まれた「無調音楽」が台頭する。しかし、そのように調性の概念が広がっていく中でも、24調を用いて書かれた作品集は存在する。

また、24調を用いた作品集のジャンルの中で「ピアノのための前奏曲集」が多いのは、作曲家が曲作りをする上でピアノが一番身近な楽器であることと、なかでも「前奏曲」は、自由で即興的な表現がしやすく、24曲を集める上でも適度な長さで表現できるからであろう。

24調を用いた曲集の中で多くの作曲家の規範となった作品は、バロック時代に書かれたJ.S.バッハ（1685-1750）の《平均律クラヴィーア曲集》であるⁱ。自由な雰囲気を持つ「前奏曲」と、堅固な構成から成る2～5声部の「フーガ」を一組とした24調の曲集が二巻作られている。第一巻(BWV846-869)は1722年に、第二巻(BWV870-893)は1742年に完成したと言われているが、バッハ自身による既存の作品から編曲したものや、弟子による筆写譜などを含めると多くの資料が存在し、作品分析や演奏解釈に関して現在でも研究は尽き

ない。曲順は、同主調を伴い、主音が半音ずつ上昇する調の配列で書かれている(表1)。なお、以降の表における調性の括弧内には、調号の種類と数を記している。

古典派の時代に入ると、ウィーンでピアニストとしても活躍し、ベートーヴェンなど多くの作曲家と親交があったJ.N.フンメル(1778-1837)が《24の前奏曲 op.67》(1815)を書いている。一曲ごとの長さは極めて短い、平行調を伴って五度上昇しながらめぐる形、すなわち五度圏表を右回りで進む調の順番で書かれている。この配列は後に多

くの作曲家が使用しているため、ここでは便宜上、〈パターンA〉と付記する(表2)。五度圏とは、長調・短調それぞれ12調の主音を五度上行または下行させて環にしたものをいう(図1)。

また、フンメルは1833年に《24の練習曲op.125》を書いているが、こちらは《24の前奏曲》より作品の規模が大きく、曲順は同主調を伴って五度圏をめぐるとの配列となっている。こちらをまた、後の作曲家に使用されている配列であるため、ここでは便宜上、〈パターンB〉と付記する。(表3)

1番	ハ長調(0)	9番	ホ長調(♯4)	17番	変イ長調(♭4)
2番	ハ短調(♭3)	10番	ホ短調(♯1)	18番	嬰ト短調(♯5)
3番	嬰ハ長調(♯7)	11番	ヘ長調(♭1)	19番	イ長調(♯3)
4番	嬰ハ短調(♯4)	12番	ヘ短調(♭4)	20番	イ短調(0)
5番	ニ長調(♯2)	13番	嬰ヘ長調(♯6)	21番	変ロ長調(♭2)
6番	ニ短調(♭1)	14番	嬰ヘ短調(♯3)	22番	変ロ短調(♭5)
7番	変ホ長調(♭3)	15番	ト長調(♯1)	23番	ロ長調(♯5)
8番	変ホ短調(♭6)	16番	ト短調(♭2)	24番	ロ短調(♯2)

表1 バッハ《平均律クラヴィーア曲集》第1巻、第2巻の調性

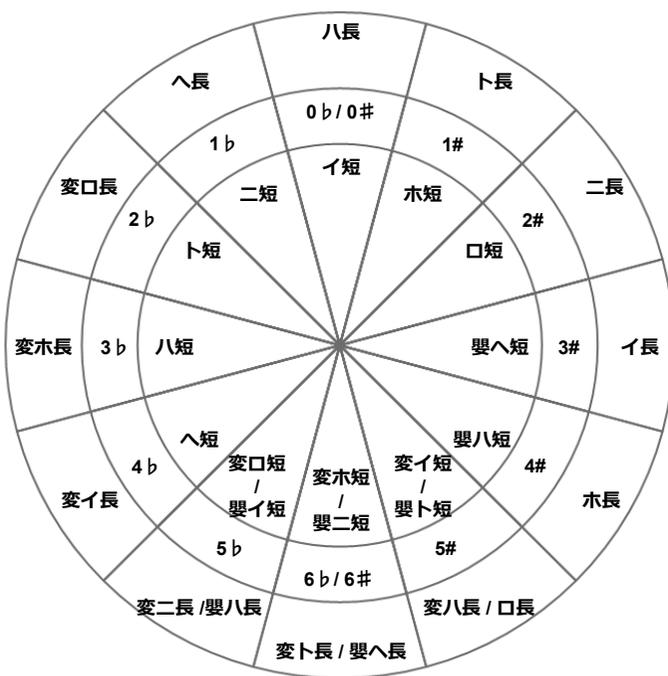


図1 五度圏表

1番	ハ長調 (0)	9番	ホ長調 (#4)	17番	変イ長調 (b4)
2番	イ短調 (0)	10番	嬰ハ短調 (#4)	18番	ヘ短調 (b4)
3番	ト長調 (#1)	11番	ロ長調 (#5)	19番	変ホ長調 (b3)
4番	ホ短調 (#1)	12番	嬰ト短調 (#5)	20番	ハ短調 (b3)
5番	ニ長調 (#2)	13番	嬰ヘ長調 (#6)	21番	変ロ長調 (b2)
6番	ロ短調 (#2)	14番	変ホ短調 (b6)	22番	ト短調 (b2)
7番	イ長調 (#3)	15番	変ニ長調 (b5)	23番	ヘ長調 (b1)
8番	変ヘ短調 (#3)	16番	変ロ短調 (b5)	24番	ニ短調 (b1)

表2 フンメル《24の前奏曲op.67》の調性 〈パターンA〉

1番	ハ長調 (0)	9番	ホ長調 (#4)	17番	変イ長調 (b4)
2番	ハ短調 (b3)	10番	ホ短調 (#1)	18番	嬰ト短調 (#5)
3番	ト長調 (#1)	11番	ロ長調 (#5)	19番	変ホ長調 (b3)
4番	ト短調 (b2)	12番	ロ短調 (#2)	20番	変ホ短調 (b6)
5番	ニ長調 (#1)	13番	嬰ヘ長調 (#6)	21番	変ロ長調 (b2)
6番	ニ短調 (b1)	14番	嬰ヘ短調 (#3)	22番	変ロ短調 (b5)
7番	イ長調 (#3)	15番	変ニ長調 (b5)	23番	ヘ長調 (b1)
8番	イ短調 (0)	16番	嬰ハ短調 (#4)	24番	ヘ短調 (b4)

表3 フンメル《24の練習曲op.125》の調性 〈パターンB〉

そのフンメルとも交流があり、ロマン派を代表する作曲家のF.ショパン (1810-1849) が書いた作品のほとんどは、ピアノ・ソロ曲である。自身のリサイタル前には毎回、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》を弾いてから本番に臨んでいたというショパンは、敬愛するバッハの作品にならない、1839年にすべての調性を用いた《24の前奏曲 op.28》を書き上げる。そのショパンの作品がヨーロッパ各地に広く知られたことがきっかけで、前奏曲が「性格的小品」として独立して捉えられるようになったと言われている。一曲ごとの長さは短いものも多く、24曲を通して演奏することにより、調性感を含めた演奏表現の幅が広がる。穏やかな雰囲気の中で美しいメロディーを聴かせる曲や、情熱的で技巧的な曲など、調性によって様々な表情を見せるこの作品は、現在まで多くの人々に愛されている。曲順は平行調を伴って五度圏をめぐり配列となっている (パターンA)。

若い頃にはショパンの作品に傾倒していたロシ

アのA.スクリャービン (1872-1915) が1897年に出版した《24の前奏曲op.11》は、同じ時期に連続して書き上げたのではなく、16～24歳頃までに完成させた24曲をまとめて一つの曲集として出版したものである。初期の作品ということもあり、響きはロマン派の音楽を感じさせるものの、ピアニストであったスクリャービンならではの高度なテクニックを要する曲もある。ショパンと同様に、平行調を伴って五度圏をめぐり配列となっている (パターンA)。

そのスクリャービンとはモスクワ音楽院の同期生であったS.ラフマニノフ (1873-1943) も、24調を用いて前奏曲を書いている。ただし、当初から24調による作品集を想定して書いたのではなく、《前奏曲嬰ハ短調op.3-2》(1892) と《10の前奏曲 op.23》(1903)、《13の前奏曲op.32》(1910) の24曲をもってすべての調性を網羅しているⁱⁱ。手が大きく、ダイナミックな演奏に定評があるピアニストであったラフマニノフならではの、技巧的で情

熱的な雰囲気を持つ曲が多い。前述の理由により、調性による順番はないⁱⁱⁱ。

ソヴィエト連邦時代に活躍したD.ショスタコーヴィチ (1906-1975) も、《24の前奏曲op.34》(1933)を自身の初演で発表している。ピアノスティックで華やかな曲やリズムが特徴的な曲が含まれたこの曲集も、ショパンの《24の前奏曲》同様、平行調を伴って五度圏をめぐる配列となっている(パターンA)。また、後年は国外での活動も多かったショスタコーヴィチは、1950年にライブツィヒで開催されたバッハ没後200年記念行事である第1回国際バッハ・コンクールの審査員を引き受けたことをきっかけに、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》のオマージュ作品として《24の前奏曲とフーガop.87》(1952)を完成させている。フーガが堅固に構築された難曲であるが、こちらも平行調を伴って五度圏をめぐる配列で書かれている(パターンA)。

他にも、フィンランドのS.パルムグレン (1878-1951)が、ショパンの作品やピアノの師であったF.ブゾーニ (1866-1924)が13歳時に書いた《24の前奏曲op.37》(1881)などから影響を受けて作曲した

と言われる《24の前奏曲op.17》(1907)があるが、曲順に規則性はなく、「鳥の歌」などといったタイトルを持つ曲もあり、全体的にロマン派の流れを汲む曲集となっている。

20世紀半ばに入ると、子ども向けの学習用作品も多く発表しているロシアのD.カバレフスキー (1904-1987)が《24の前奏曲op.38》(1944)を書いている。ロシア民謡を取り入れた親しみやすい曲など、カバレフスキーの他の作品と同様に、明快でわかりやすい曲調で書かれている。ショパンから影響を受けたというこの作品も、同じく平行調を伴って五度圏をめぐる配列となっている(パターンA)。

近年では、アメリカのピアノ指導者であるW.ギロック (1917-1993)が1985年(改訂版は1991年)に24調を用いた《ロマン派様式による叙情的前奏曲》を書いている。全体的に平易ではあるが、美しい響きとメロディーを持つ作品で、日本では《叙情小曲集》の名称でロマン派の作品を演奏するための導入曲として親しまれている。それぞれの曲にはタイトルがつけられており、曲順は同主調を伴って五度圏をめぐる配列となっている(パターンB)(表4)。

第1番 森のざわめき	ハ長調 (0)
第2番 海の風景	ハ短調 (b3)
第3番 十月の朝	ト長調 (#1)
第4番 荒れ果てた舞踏室	ト短調 (b2)
第5番 伝説	ニ長調 (#2)
第6番 間奏曲	ニ短調 (b1)
第7番 人魚の歌	イ長調 (#3)
第8番 夏のあらし	イ短調 (0)
第9番 色あせた手紙	ホ長調 (#4)
第10番 とんぼ	ホ短調 (#1)
第11番 月の光	ロ長調 (#5)
第12番 秋のスケッチ	ロ短調 (#2)

第13番 中国人の行列	嬰ハ長調 (#6)
第14番 冬の風景	嬰ハ短調 (#3)
第15番 セレナード	変ニ長調 (b5)
第16番 はちどり	嬰ハ短調 (#4)
第17番 ダイアナの泉	変イ長調 (b4)
第18番 まぼろしの騎士	嬰ト短調 (#5)
第19番 飛翔	変ホ長調 (b3)
第20番 音もなく降る雪	変ホ短調 (b6)
第21番 夜想曲	変ロ長調 (b2)
第22番 夜の旅行	変ロ短調 (b5)
第23番 なつかしい ヴァレンタイン	ヘ長調 (b1)
第24番 魔女の猫	ヘ短調 (b4)

表4 ギロック《ロマン派様式による叙情的前奏曲》のタイトルと調性 (パターンB)

ウクライナ出身のN.カプースチン(1937-2020)は、円熟期の1988年に《24の前奏曲op.53》を書いている。平行調を伴って五度圏をめぐる配列となっているが(パターンA)、出版楽譜のタイトルは《24のジャズ・プレリュード》であり、各曲の和声進行はジャズを感じさせる。ロシアでジャズ・ピアニストとしても活躍していたカプースチンならではの自由で華やかな雰囲気を持つこの作品は、昨今のコンクールでも頻繁に演奏されている。また、カプースチンは後に《24の前奏曲とフーガop.82》(1997)を完成させているが、多彩な和声を使用したこちらの作品は、主音が3度ずつ下降しながら長調・短調が交互に配置された曲順となっている。

また、ロシアの作曲家のR.シチェドリ(1932)が嬰調(#系)と変調(b系)の各12曲に分け、op.29(1964)とop.45(1970)として出版した《24の前奏曲とフーガ》など、近年も24調を意識した作品が生み出されている。

上記以外の作品では、24調をめぐった後に再びハ長調へ回帰する形で書かれた、フランスのC.アルカン(1813-1888)による《全長短調による25の前奏曲op.31》や、ロシアのC.キューイ(1835-1918)による《25の前奏曲op.64》などがある。

また近年、多くのピアノ教則本の作曲者として有名なオーストリアのC.チェルニー(1791-1857)が、弟子のF.リストに献呈した《48の前奏曲とフーガop.856》(1857)が遺作として発表され、現在その真価を問われているといった作品もある。

前奏曲を中心に見てきたが、練習曲にも前述のフンメルの他、24調を意識した作品がある。リスト(1811-1886)は、難易度の高い《超絶技巧練習曲S.136》(1851)を書いているが、これは《すべての長・短調の練習のための48の練習曲》(実際は全12曲)の第三稿として発表したもので、調性は平行調を伴いながら五度圏を左回りにめぐる配列で、調号は変記号(b)が5つまで増えていく。12曲で

完結するこの曲集は、第三稿の際に各曲に「マゼツパ」や「鬼火」といったタイトルが付けられている。ヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして名を馳せていたリストならではの、非常に高度な演奏技術を必要とするロマン派ピアノ曲の一つである。

練習曲のジャンルでは、他にもドイツのC.グクリット(1820-1901)による《24の調による練習曲op.201》といった曲集もある。また、前述のアルカン(1835-1918)にも、《全ての長調による12の練習曲op.35》、《全ての短調による12の練習曲op.39》などがあり、教則本としての役割を併せ持つ作品などを含めると、24調すべてが使用されている曲集は他にもいくつか存在する。

しかし、24調を用いて書かれた日本人作曲家による作品となると、あまり多くは存在しない。そもそも日本においては、1879年(明治12年)の「音楽取調掛」設置により初めて西洋音楽を学べるようになり、日本人の手による本格的なクラシック作品が書かれたのは1895年(明治18年)頃である^v。長い西洋音楽の歴史や曲調を短期間で学び取った日本人作曲家が、やがて独自の作風を打ち出して様々なジャンルの作品を生み出しているが、ここでは24調を用いた作品についていくつか触れる。

《こどものためのピアノ曲集 24の前奏曲》を書いた芥川也寸志(1925-1989)は、作家である龍之介の三男として生まれ、東京音楽学校^{vi}(現在の東京藝術大学音楽学部)と同研究科を卒業している。芥川の作品の多くは管弦楽曲で、その快活で力強い作風は師の伊福部昭やプロコフィエフ、ショスタコーヴィチといったロシアの作曲家から影響を受けている。芥川はラジオ劇や映画音楽の作曲も精力的に行っていた他、TBS系列の「土曜パートナー」やNHK総合の『音楽の広場』などのテレビ・ラジオ番組の司会を長くつとめるなど、「音楽はみんなのもの」というポリシーを掲げ、メディア活動にも積極的な作曲家であった。ピアノ作品につ

いては、初期の東京音楽学校時代から20代前半までに《前奏曲集「田舎より」》(1944)や《ピアノ三重奏曲》(1946)などを書いているものの、その後は管弦楽作品が続き、音楽教育にも力を入れるようになった1980年頃からはこどものためのピアノ曲や小編成作品にも取り組んでいる。

《こどものためのピアノ曲集 24の前奏曲》は、カワイ音楽教育研究会の機関誌『あんさんぶる』に、「こどものための邦人作曲家委嘱シリーズ」の一環として1979年から1980年までに発表した曲がまとめられたものである。芥川によると、幼い長男のために小さな手でも弾きやすい曲をと考え、曲名を含め「大バッハにならって」書いたもので、「非常にやさしく書かれてはいるが、私はおとなたちも、24曲を通じて、その楽しみをこどもたちと共有できるような音楽にしようと努めた^{vii}」と綴っている。どの曲もシンプルながら、拍子が一小節ごとと変わる曲や両手それぞれの拍子が異なる曲などがあり、終曲では1曲目と同様の音型が回帰し、重厚な和音で堂々と終わる。出版楽譜に記載された作曲家による「練習のてびき」には、何曲かを組み合わせ、あるいは全曲を通してなど自由に演奏してほしい、と書かれている。調性は同主調を伴って五度圏をめぐる配列となっている(パターンB)。

林光(1931-2012)が1993年から1995年の間に書いた《ピアノのための前奏曲 草稿の森》も、24調が用いられている。林は東京藝術大学に入学するものの、学外発表作品をめぐる大学の対応や体質に疑問を持ち、一年で退学している。その後も多くの室内楽・管弦楽作品を発表し、日本語による歌曲やオペラ、舞台演劇の作曲にも取り組み、「オペラシアターこんにゃく座」の音楽監督・作曲家として日本語オペラを広めた。林が間宮芳生、外山雄三と結成していた「山羊の会」は、「理解されやすく同時に20世紀的な方法を通して」い

ば一寸ひねくったところもあるといった種類のもの^{viii}」を作るというコンセプトを持ったグループであったという。

《ピアノのための前奏曲 草稿の森》について、林は「多くが既出の素材の断片によっていて、いわば素材の変容再変容のためのエチュードとも言える^{ix}」と言い、曲自体はショスタコーヴィチから影響を受け、タイトルは宮沢賢治からインスピレーションを受けた、と続ける。林の他の作品同様、沖縄音楽などの五音音階や旋法を取り入れた調の扱い方をしており、作曲者によって示された調性は明確には感じられない。拍子も流動的で小節線が書かれていない曲もあり、シンプルな動きの曲や重厚な和音を聴かせる曲など変化に富んだ24曲から成る。自身の作品からの転用の他にも有名作品からの引用や借用も見られるが、それ自体を楽しむような作品となっている。

各曲の調性は以下の通り主音が3度上昇する配列で並んでおり、仮に調号が置かれていた場合には嬰記号(♯)が順に増えていき、やがて変記号(b)が多い方から順に減っていくという配列で書かれているが、ここでは調号は一切用いられていない。林自身により「C-dur」といった調性が記載されているため、下記の表には日本語に訳した調性と、初演の際に記載され、出版楽譜にも掲載されている作曲家による演奏のヒントともいえるべき「メモランダム」も載せておく(表5)。

他に、日本人作曲家による24調を用いた作品の中には^x、真価を問われるのはこれからといった近年の作曲家による作品を含めていくつか存在するが、それらについては次の研究課題としたい。

曲	調性	メモランダム
第1曲	ハ長調	ドレミをほめる曲、永遠の白鍵讃歌。
第2曲	ホ短調	アイヌ民族の音楽のモードを借りて、短三和音だけで奏でる旋律。
第3曲	ト長調	黒テントの劇『荷風のオペラ』（佐藤信・作）の劇中歌からのパラフレーズ、路地裏に生きる幸うすき女たちへの讃歌。
第4曲	ロ短調	インドのお祭りを撮ったドキュメント・フィルムの音楽から。巨大な山車が針路をそれて、店にあばれ込んだり、車軸が折れて立往生したり…。そのあいだ雨はざんざん降り、というような光景。
第5曲	ニ長調	水たまり。雲をうかべた空がうつっている。色つきの動く映像。色彩映画がなかった時代の記憶。
第6曲	嬰へ短調	悪い夢。いやな経験が何度も何度ももどってきて、すこしも先へ進まない。
第7曲	イ長調	高い塔の上からラッパが鳴りひびく。
第8曲	嬰ハ短調	シヨスタコーヴィチは機嫌が悪い。
第9曲	ホ長調	人また人、人の波。通勤駅でも、競輪場でも、歩行者天国でも。
第10曲	嬰ト短調	モノクロームの音楽。
第11曲	ロ長調	シンコペーションで歩きたくある時がある。
第12曲	変ホ短調	黒テントのオペラ『あちやらか商人』（山元清多・作、『ヴェニス商人』による）から。裁判の開始を待つ人びと。
第13曲	嬰へ長調	黒鍵をほめる曲。
第14曲	変ロ短調	劇団雨林子の劇『まっぷたつの子爵』（イタロ・カルヴィーノ原作）から。戦争でタテにまっぷたつにされた子爵の（悪いほうの半分）の気配が村を支配する。
第15曲	変ニ長調	ちいさな羊飼いの朝寝坊への後奏曲」。ドビュッシー讃。
第16曲	へ短調	黒テントの劇『都会のジャングル』（ブレヒト）から。見たこともないアメリカの都市を、カフカもブレヒトも熱心にえがいた。そうさせるなにかがそこにはあったのだろう。
第17曲	変イ長調	ハーブの音型。いつのまにか忍び込む東方の音階。
第18曲	ハ短調	不吉な布告。ヤン・コット「私の物語」を読みながら。
第19曲	変ホ長調	上流の泥を溶かして流れる大河。亀の背中文字。笛の音。
第20曲	ト短調	輪舞。「徳利小（とうっくいぐあ）」の断片がちらつく。
第21曲	変ロ長調	不規則に伸び縮みする旋律。
第22曲	ニ短調	山、荒涼とした風景。
第23曲	へ長調	沛然と降る雨。道、河となる。
第24曲	イ短調	パッサカリアの断片、「春と修羅」の幻。

表5 林光《24の前奏曲 草稿の森》の調性と作曲者による各曲の「メモランダム」

2. 黛敏郎と矢代秋雄の〈前奏曲〉

① 対照的な存在

日本の音楽界に大きな足跡を残した作曲家の矢代秋雄（1929-1976）は、15歳から16歳にかけてピアノのための《24の前奏曲》（1945）を書いているが^{xi}、同じく日本を代表する作曲家である黛敏郎（1929-1997）も同時期に同じコンセプトによる作品を書いている。まずは両者の関係について触れておく。

山下汽船の船長で海外に精通していた父を持つ黛と、批評家・美術史家として活躍していた父を持つ矢代は、1945年に師の橋本國彦（1904-1949）が主任教授をつとめ、その年には満15歳で受験資格が与えられていた東京音楽学校を受験する。合格した二人を「開校以来の天才が入学した」と喜んだ橋本であったが、終戦後に「戦時体制に協力した作曲家」というレッテルを貼られ、責任を取る形で辞任する。その後、黛と矢代は、乗杉嘉壽の後を継いで校長となった小宮豊隆の誘いを受けた池内友次郎（1906-1991）と伊福部昭（1914-2006）から作曲を学ぶこととなる。

池内は、ドイツ古典派・ロマン派が主流であったそれまでの日本の音楽教育に、パリ・コンセルヴァトワールをはじめとする長いヨーロッパ留学で学び取った書法を広め、定着させた音楽教育者であるが、特に矢代は、池内の緻密な書法を譲り受け、アカデミックな作風を極めようとしていた。黛も和声法や対位法など多くのことを池内から学び、1948年に発表した《10楽器のためのディヴェルティメント》では確かな技術と感性あふれる仕上がりに多くの音楽関係者を唸らせたという。黛は前年の1947年には二楽章構成によるピアノとドラムのための《オール・デウーヴル》を書いているが、当時アルバイトでジャズ・バンドのピアノを担当していた黛がインスピレーションを受けた

というジャズ特有の躍動感が作品に反映されており、ブギウギやルンバといった生き生きとしたリズム要素を取り込んだこの作品は、翌1948年10月の学内演奏会で初演され、聴衆を驚かせたという。黛はこの頃からすでに、型にはまらない異色の作品を意欲的に発表している。

1949年2月に行われた東京音楽学校の卒業演奏会では、第一部の最後に矢代の《ピアノ三重奏曲》が初演され、第二部の最後には黛による前述の《ディヴェルティメント》が再演された。卒業演奏会は毎年耳目を集めていたイベントであったが、特にこの年は黛と矢代の作品に対しての前評判が高く、当日は著名な音楽関係者のほとんどが訪れていたという。批評家の山根銀二は、堅固な構成力を持った矢代の作品を「上野の卒業作品ではこれだけのレヴェルに来たものはこれまでなかったと記憶する。その点大いに賞賛されてよい」と評し、1920年代の新古典主義作品の影響も感じられる黛の作品には^{xii}、「おおよそ上野らしくない作品であり（中略）思いつきの奇抜さ、既製のいろいろな手法を取り入れることの大胆さ、などの点で出色の作品である」、「こういう型やぶりの作曲が上野に現れたのは驚くべきことであり、日本の作曲の内面的な充実を象徴しているようで嬉しい」と二人の若き作曲家にそれぞれエールを送っている^{xiii}。この二つの作品は、作風から受ける印象や表現の仕方は全く異なるものの、どちらも主題モチーフが曲中に何度かあらわれる「循環形式」で書かれている。循環形式自体は、美術、文学など他の芸術作品にも使われる形式であり、音楽に関しても循環形式を用いた作品は少なくはない。しかし矢代は、小規模作品や商業用作品を除き、この作品以降も一貫して循環モチーフを使用した曲づくりをしていく。

黛と矢代にとってもう一人の師であった伊福部は、池内とは対照的な経歴を持っている。北海道

に生まれ、少年期には父親が音更村の村長をしていたことでアイヌの生活や文化に大きな影響を受けたという伊福部は、北海道帝国大学（現在の北海道大学）で林学を学び、戦時中は化学研究員として勤務し、厚岸森林事務所や北海道庁農村技手の仕事を持ちながら独学で作曲活動を続けていた。その後、本格的に作曲家を志すようになってから初応募した作品で受賞し^{xiv}、一気に国際的に認められる作曲家となる。特に伊福部の揺るがぬ真摯な作曲姿勢や北海道の雄大な自然が背景に感じられるような作風に、多くの作曲家が薫陶を受けた。前述した芥川は後に伊福部の映画音楽のアシスタントをつとめる関係となるが、学生時代からとりわけ伊福部に心酔していたという。黛と矢代も、毎回学生と熱い談義を繰り広げる伊福部の授業に、音楽的にも精神的にも強い影響を受けたと語っている。

1951年に東京音楽学校研究科を卒業した黛と矢代は、池内の勧めでフランス政府による給費留学生となり、同じ池内門下で東京大学出身、七歳上である別宮貞雄らと共に船でパリへ向かう。

黛はパリで毎日のように演奏会へ出かけ、「ミュージック・コンクレート」と呼ばれるテープ編集音楽や電子音楽、本場のシャンソンなどを耳にし、生涯を通して盟友となる三島由紀夫との出会いも得た^{xv}。しかし、別宮や黛によると当時のコンセルヴァトワールは封建的・保守的な空気が漂っていたため^{xvi}、革新的モダニズムを期待していた黛は、自らの芸術欲求はここでは満たされないと判断し、一年で帰国する。

帰国後の1953年に前述の芥川と団伊玖磨(1924-2001)とで「三人の会」を結成した黛は、独自の音楽語法を模索しながらも、ミュージック・コンクレート作品《X・Y・Z》(1953)や、諸井誠との共作で電子音楽《7のヴァリエーション》(1955)など、国内では極めて先駆的な作品を次々と生み

出していく。1958年、管弦楽パートに鐘や仏教の声明（しょうみょう）を取り入れた男声合唱を加え壮大な世界観を打ち出した《涅槃交響曲》を発表し、大きな賞賛を浴びて国内外の作曲界で揺るぎない地位を築く。また、持ち前の社交性と軽妙な語り口を生かし、メディアでも幅広く活躍する。特に1964年から1997年まで約33年間にわたり企画と司会をつとめたテレビ番組「題名のない音楽会」では、当時の日本でまだそれほどなじみのあるジャンルとは言えなかったクラシック音楽を、一般家庭に広く浸透させた功績は大きい。

一方の矢代は、コンセルヴァトワールでまずは高等和声科で和声やフーガを学ぶクラスで書式をじっくりと学んだ後、作曲クラスに入る。作品分析をO.メシアンから、作曲をT.オーバンから学び取ったアカデミックな作風と独自の感性で丁寧に仕上げた卒業作品《弦楽四重奏曲》がF.シュミットらに認められ、1956年にフランス国営放送(RTF)から放送される。

オーバンは形式に関しては厳格で、循環形式へのこだわりがあった。矢代が終生、循環形式にこだわったのは、オーバンに師事していたことも少なからず影響していると考えられる^{xvii}。矢代は5年間かけてフランス流のアカデミックな作曲技法を習得し、帰国する。

1958年、矢代は委嘱作品の《交響曲》を発表し、高い評価を得る。現在も国内外で頻繁に演奏されるこの作品は、作曲家の三善晃が「豊饒で完璧な音楽美の世界^{xviii}」と評する厚みのある芳醇な和声や、耳に残る特徴的なリズムを持つ四楽章構成の大作である。

矢代は後に《チェロ協奏曲》(1960)、《ピアノ・ソナタ》(1961)、《ピアノ協奏曲》(1967)などを発表するが、一貫して「表題」を用いていない。それは、音楽に特定の雰囲気や情景を連想させることを嫌い、絶対音楽として鑑賞し得る作品づく

りにこだわっていた故と言われる。1950年代から1960年代の日本のクラシック音楽界は、欧米と同様に実験的・前衛的作品を発表する音楽グループがそれぞれ活発な活動を行っていた。そういった中で、矢代は時代の風潮を気にすることなく、西洋の伝統的な書式を土台に独創性を打ち出し、時間をかけて練り直し、磨きあげてから世に出すといった姿勢を貫いた作曲家であった。

東京藝術大学では後進の指導に力を入れ、主任教授としての仕事にも多くの時間を費やしていた矢代は、1976年、46歳という若さで急逝する。その悲報に、常々激務を憂慮していた作曲家仲間からは大学の体制を批判する声もあがった。矢代の突然の死に、黛は同志の松村禎三らに請われ、国内外での活躍で多忙であったにもかかわらず、旧友の遺志を継ぐため藝大非常勤講師の職を引き受け、1992年まで教壇に立った。

黛と矢代は、若い頃は兄弟のように切磋琢磨する関係であったという。黛は「性格も作風も対照的だからかえて気が合う、自他ともに認めるライヴァルとなった^{xx}」と語っている。お互いにとって、かけがえのない存在となっていたのであろう。

②初期作品《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》

ここで、東京音楽学校在籍時に黛と矢代がほぼ同時期に作曲しているヴァイオリン・ソナタについて触れる。二つの作品には共通点が見られる。

1945年4月に入学した二人は、空襲が激しくなるにつれ、学内での授業がなくなっていったこともあり、師である橋本國彦の家へ頻繁に通うようになる。そうした時期に、黛と矢代は橋本の指導の下、C.フランクの「循環形式」を使用した作品づくりに取り掛かる。

橋本は、ドイツ・ロマン派の勉強から始めているが、文部省の派遣により渡欧した先で、当時の現代音楽の中でも最先端の作曲家と言われていた

A.シェーンベルクなどに師事している。また、留学先での音楽体験以外にも、フランス歌曲を日本に多く紹介したソプラノ歌手の荻野綾子や作曲家の深尾須磨子からフランス音楽の影響を受け、ドビュッシーやラヴェルなどの作品にのめりこみ、弟子にもその音楽を伝えている。黛と矢代も、15、16歳という多感で様々なことを吸収しやすい時期に、橋本の指導から多くのことを学んだ。

特に、戦災により実家を焼失した黛は、しばらくの間鎌倉の橋本宅に寄宿させてもらっていたが、橋本の作曲指導の他、文化人が多かった鎌倉の土地柄や、橋本が所有する現代音楽のLPレコードなどからも刺激を受けていたという。そうした環境下で一年近い期間をかけて作曲したのが《ヴァイオリンとピアノのためのソナタop.1》(1946)である。「当時、ドビュッシー(原文ママ)に傾倒していた私だったがこのソナタのためにセザール・フランクを勉強し、その影響が大へん強い。フランク流の循環主題の技法など随分凝ってやったつもり^{xx}」だという二楽章構成のこの作品は、第一楽章のヴァイオリン・パートのモチーフが循環主題となっている。黛は学内の師である池内、伊福部にも作品を見せ、発表の機会を得ることが決まると、当時すでに演奏活動で多忙であった一学年上の江藤俊哉(Vn.)と園田高弘(P.)に演奏を依頼する。同年11月に行われた学内演奏会での初演は二人による確かな演奏技術と表現力に裏打ちされ、成功裡に終わったという^{xxi}。

黛と同時期に、矢代も橋本の指導を受けてC.フランクの研究をし、「循環形式」を用いた《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を作曲している。自筆譜に書かれたメモによると1945年から書き始められていたようだが、1946年7月に改訂を含めて完成させ、同年に学内演奏会で発表している^{xxii}。四楽章構成で、第一楽章の序奏部分に出てくるモチーフが繰り返しあらわれ、第四楽章にも

同一の音型の序奏が強い関連性を持って登場するという緻密な構成力と内面的な叙情性が感じられる。矢代は、フランスの作曲家の中ではフランクが一番好きだ、と度々語っており、前述したように、後に発表した大作の多くはいずれも循環モチーフを使用している。

このように、黛、矢代が初期に同じ師の下で書いた作品《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》はどちらも循環形式で緻密に構成された作品となっている。

③初期作品 ピアノのための《前奏曲》

黛と矢代はそれ以前にも、東京音楽学校入学直後に同じコンセプトを持った作品づくりに取り組んでいる。それが、24の調性を意識して書いたピアノのための《前奏曲》である。

15、16歳という年齢で24調による作品集を書いたきっかけは、作曲の勉強の一環であったとも推測される。しかし、作風を固める前の習作とは言え、その後は電子音楽や日本の伝統音楽に傾倒した作品など、様々なジャンルの作曲に挑み続けた黛と、「中心音」にこだわり、表題を使用しないというスタンスを崩さず「絶対音楽」へのこだわりを持っていた矢代、というようにそれぞれの作風を確立していった二人の原点が、これらの作品の書法から少なからず読み取れる。

12曲からなる黛の《ピアノのための前奏曲》は、生前には発表されていない^{xxiii}。自筆譜には「Op.01～24」、「'45～'46」とあり、第1番は東京音楽学校入学直後の1945年4月に取り組んだことがわかる書き込みがあるが、その後はランダムに作曲が進められている。また、表紙の「Préludes pour Piano」の下にフランス語で一巻、二巻という記載があり、改訂履歴なども記された黛のノートには、「十二曲だけで纏めて第一巻とする、(第二巻は来年頃着手)」と書かれていたという^{xxiv}。

二巻構成で全24曲の曲集とする構想は、ドビュッシーの前奏曲集(第一巻は1910年、第二巻は1912年に完成)と同様であるが、ドビュッシーの場合は24の調性にこだわったものではないのに対し、黛の作品は一曲ごとにフランス語で調性が記されている。作曲を開始してから一年後、12曲を完成したところで筆を置いている。平行調を伴いながら五度圏をめぐる配列となっているので、前述したショパンの《前奏曲集》などに倣った配列(パターンA)であるが、黛の場合は#系の調性をめぐったところで終えている。

各曲にはタイトルが提示されており、快活な「行進曲」から始まり、その後は全体的に幻想的で内省的な雰囲気漂うが、ピアノが得意な黛らしい技巧的でピアノスティックな曲もあり、拍子が無い曲や頻繁に変わる曲が多い。また、各曲には調号を用いているが、次々に転調する曲や調性感があまり感じられない曲もある。

調性は、タイトルや発想標語とともに黛によってフランス語で提示されている。下記の表にある括弧内の日本語タイトルと調性の日本語訳、各曲の特徴は筆者による(表6)。

矢代の《24の前奏曲》は、自筆譜の表紙に「24 PRELUDES」、「草稿」、「1945」とあり、黛同様、生前には発表されていない。1曲目に関しては楽譜上部の「20.5」という書き込みから1945年5月に書かれたことがわかる。この1曲目を含め、一部には前年に書いた5曲からなるピアノ曲《Suite》からの転用が見られる^{xxv}。10代の頃は多作であった矢代は後にほとんどの作品を破棄したが、その中で残されていたこの曲集は、通して演奏すると30分に及ぶ大作である。調性は平行調を伴って五度上昇しながら五度圏をめぐる配列となっている(パターンA)。自筆譜には曲順を示す番号や調性は明記されていない。しかし、「草稿」に五度圏表と調性を記した五線紙が挟まれていた

タイトル	調性	特徴
I. Marche (行進曲)	ハ長調(0)	規則的な伴奏に乗った簡潔で素朴な曲。
II. Arabesque (アラベスク)	イ短調(0)	拍子や調を変えながら、響きは穏やかではあるが、自由な動きを見せる。
III. Barcarole (舟歌)	ト長調(#1)	8分の3拍子の穏やかな舟歌。時折印象的なリズムがあらわれる。
IV. Toccata (トッカータ)	ホ短調(#1)	華やかな導入部分の後、グリッサンドを多用するなど、華麗な動きを見せる。
V. Fantasie (幻想曲)	ニ長調(#2)	テンポ、拍子、調性も自在に変化する漂うような雰囲気曲。
VI. Pastorale (牧歌)	ロ短調(#2)	田園風ののんびりとした曲調ではあるが、和声は少々不穏な雰囲気を醸し出す。
VII. Intermezzo (間奏曲)	イ長調(#3)	日本の踊りをほうふつとさせる特徴的なリズム音型から始まる。全体的には静かな雰囲気進む。
VIII. Sarabande (サラバンド)	嬰へ短調(#3)	サラバンド形式のリズムに乗り、ゆったりと進む。中間部は動きを見せ、また穏やかな雰囲気に戻る。
IX. Berceuse (子守歌)	ホ長調(#4)	前曲に続き、ゆったりとしたテンポの曲。調が明確なこともあり、安定した雰囲気進む、響きはやわらかい。
X. Nocturne (夜想曲)	嬰ハ短調(#4)	静かな雰囲気では始まるが途中で転調を重ねながら進み、中間部では広い音域を使い <i>fff</i> までのぼりつめ、下降グリッサンドで中断する。その後前半同様の動きを見せるが、最後の部分を含めて2箇所「 <i>ad lib.</i> 」と書かれた自由な部分もある。
XI. Sérénade (セレナーデ)	ロ長調(#5)	ややゆったりした動きの夜想曲。調性感はなく、中心音(ロ音)のみ感じさせる。冒頭に「舞曲(アルベニス) ソルツィーコのテンポで」と書き込みがあり、アルベニスの曲(《スペイン 6つのアルバム・リーフ》第6曲からの引用があるが、残念ながら途切れており、この曲集で唯一未完の曲。
XII. Élégie (悲歌)	嬰ト短調(#5)	遅いテンポでゆったりと進む。調号はあるものの響きは無調のようであり、低音域が重苦しい雰囲気を醸し出す。

表6 黛敏郎 《ピアノのための前奏曲集》 各曲のタイトルと調性、特徴

ことから、曲順は明らかである^{xxvi}。旋法的、または中心音を持った調の扱い方をしている曲が多いものの、各曲すべてに調号を使用しており、調が持つ性格や雰囲気をはっきりと表している曲もある。

矢代は前述したように、後の多くの作品では調性や調号は廃しているものの、必ず「中心音」を存在させている。矢代は対談で、平均律(1オクターブを12等分した音律)を採用すると作曲家は24調すべてを作りたいという内的欲求が出てくる

のでは、と問われた際、肯定した上で「音楽心理学でよく言いますがけれども二十四調、皆、色があるとか、きまった情緒があるとかいうこと。たとえばシャープ系の調子は、自然の美しさをあらわすものだとか、フラット系の調子は人間の精神的なものを表現するのに適しているといわれています^{xxvii}」と調性格論について触れている。矢代の調性感について、弟子である作曲家の野田暉行が「単なる中心音といった漠然とした拠り所ではなく、もっと分析的な音の意味づけを可能とする、

広範で体質的な調性感に基づくものなのである^{xxviii}』と述べている。また、「調性のもっている魔術というのは不思議なもの^{xxix}』と、調に対し強い関心を寄せる矢代は後年さらにバッハに傾倒するが、若い頃に書いたこの《24の前奏曲》と同様に、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》のような24調を意識した作品づくりの構想もあったのかもしれない。

矢代は「ピアノには、私自身が幼い時から親しんでいたもので、いわば私の分身であり、生活の一部なのです^{xxx}』と言い、毎朝バッハのインヴェンションを弾くのが日課で、生涯を通してピアノに触れない日はなかったという。矢代自身がすぐれたピアニストであったことはよく知られており、《24の前奏曲》はテクニックを要する華やかでリズムカルな曲も多く含まれている。矢代はこの作品の2年後に、グラズノフやラフマニノフといった後期ロマン派音楽を想起させる《ピアノ協奏曲》(1947)を書いている。そちらは循環主題を用いた三楽章構成で、高度な演奏技術が必要なピアニスティックな作品となっており、1948年7月に自

身のピアノ独奏と東京音楽学校管弦楽部により初演されている。

また、矢代は「ショパンは私の幼い日の偶像であった」と語り、その後は様々な作曲家の作品に接しているものの「ショパンへの情熱は一向にさめなかった」と回想する^{xxxi}。この《24の前奏曲》も、ショパンの楽譜を分析し、師の橋本からフランス近代音楽を学び、「五音音階」や日本的なリズム要素を取り入れた上に、若き矢代の感性が音にちりばめられたような作品となっている。また、24曲の中に様々な表情を見せるこの曲集は、一曲ごとの長さは短く、24曲を通して演奏することを想定して書かれている。この点もショパンの《24の前奏曲》に通じると言えよう。

自筆譜には1～24といった番号の書き込みしかないため、下記の曲番号と調性は筆者による記入である。また、矢代による発想標語の下に記した各曲の特徴も筆者による。この曲の形式や特徴に関しては筆者の先行研究^{xxxii}に詳述しているため、ここでは簡潔に記す(表7)。

曲	調性	拍子	発想標語と特徴
第1曲	ハ長調 (0)	5/4	Allegro 幅広い音域を駆け巡るような自由で爽快なイントロダクション。
第2曲	イ短調 (0)	3/4	Andante 拍子にとらわれない独特なリズムはユーモアを感じさせる。
第3曲	ト長調 (#1)	4/4	Andantino Tempo rubato さざ波のような左手の動きに乗って右手は穏やかでたっぷりとした歌を歌う。
第4曲	ホ短調 (#1)	2/4	Allegro (Scherzando) 独特の和声と諧謔味のあるリズムが特徴的。
第5曲	ニ長調 (#2)	6/8	Allegro molto 主音(D音)の同音反復がスリリングな雰囲気を漂わせ、突如、重々しい3拍子のワルツを聞かせるが、再度同音反復となり、即座に消え去る。
第6曲	ロ短調 (#2)	3/4	Andante Moderato 表情豊かな物語風の曲。拍子が自在に変化する。

曲	調性	拍子	発想標語と特徴
第7曲	イ長調 (#3)	4/4 と 3/4 *交互に	Mouvement de Sarabande 交互に替わる拍子が揺らぎを表現する中、詩的な歌を聞かせる。最後の小節でようやくイ長調を感じさせる。
第8曲	嬰へ短調 (#3)	6/8	Andante Tempo di Barcarolle メンデルスゾーンの《ゴンドラの歌》を想起させる叙情歌。
第9曲	ホ長調 (#4)	6/8	Presto con fuoco e molto agitato 縦横無尽に動き回るピアノスティックな曲。
第10曲	嬰ハ短調 (#4)	4/4	Maestoso コラールのようにゆったりとした雰囲気曲の曲。
第11曲	ロ長調 (#5)	2/4	沈鬱して ロ長調には珍しい「沈鬱」した表現が求められているため、奏法を工夫すると異国的な雰囲気が漂う。
第12曲	嬰ト短調 (#5)	5/4	Moderato Cantabile Espressivo なめらかで表情豊かな歌。調性感を味わうことができる。
第13曲	変ト長調 (b6)	4/8	Vivace 前曲とは対照的な跳ねるリズムが特徴的な明るい曲。
第14曲	変ホ短調 (b6)	3/8	Andante 左手のメロディーはシンプルに歌うが、右手のアクセントがついた同型反復により拍子感はなく、漂うような雰囲気曲の曲。
第15曲	変ニ長調 (無し)	3/4	Tempo di Valse 強弱が極端に変化しながら進む諧謔性に満ちた三部形式の明るいワルツ。この曲集で唯一調号が用いられていないが、変ニ長調のカデンツで曲を終える。
第16曲	変ロ短調 (b5)	4/4	Allegretto この調性にふさわしい郷愁を感じさせる響きだけではなく、客観的な響きや重々しい和音も登場させている。
第17曲	変イ長調 (b4)	4/4	Pesante 重厚な雰囲気ではあるが、色々な和音を登場させている。
第18曲	へ短調 (b4)	4/4	Lento Tempo rubato この曲集で唯一日本情緒を感じさせるような、琴の響きを思わせる乾いたアルペジオやパッセージが特徴的な曲。
第19曲	変ホ長調 (b3)	4/4	Moderato オルゴールのようなシンプルさを持つ穏やかな曲。
第20曲	ハ短調 (b3)	2/4	Allegro Burleska 野性的でリズムカルな曲。
第21曲	変ロ長調 (b2)	4/4 と 5/4 *交互に	Moderato Maestoso 第10番と同様に、コラールのようにゆったりと落ち着いた雰囲気に進む。
第22曲	ト短調 (b2)	7/8	Tempo di Barcarolle 第8番よりもさらに情熱的な舟歌。

曲	調性	拍子	発想標語と特徴
第23曲	ヘ長調 (♭1)	4/4	Lento 重苦しく沈鬱な雰囲気漂う。最後は主音 (ヘ音) で終わるが、調性感はない。
第24曲	ニ短調 (♭1)	2/4	Molto Vivace 終曲にふさわしい技巧的で華やかなトッカータ。主音 (D音) で堂々と終える。

表7 矢代秋雄《ピアノのための24の前奏曲》の調性と特徴

このように、黛と矢代によるそれぞれのピアノのための《前奏曲》は、両作品とも調性が明確に感じられる曲とそれほど明確ではない曲が混在している。学習期に書いた作品ではあるものの、24の調性を用いるというルールを設けた際、矢代が全調に向き合いそれぞれ個性的な曲調で完成させたのに対し、黛は各曲にタイトルをつけ、推敲していたものの、やがて調性という枠を超えてより自由な表現をしたいという欲求が出てきたため、12曲で区切りをつけたのではないかと推察される。すでにこの頃から二人の表現方法の違いが作品に表れていることは興味深い。

おわりに

24調にこだわって一つの曲集を作ることは、調性の持つ「色」をいかにして24曲それぞれに表現するかということも含め、作曲家の力量が試される作品形態の一つであることを再認識した。特に、クラシック音楽の長い歴史の中で無調音楽が台頭してからは、24調にこだわった作品づくりをすることの難しさ、そして言うまでもなく、既存の名作を超えるような独自の表現をすることの難しさがある。24調を使用した作品集は、前述したようにピアノのための作品がほとんどであるが、本論で触れた作品の作曲者は、皆優れたピアニストでもあり、ピアノの効果的な表現方法を熟知してい

るからこそ、24曲それぞれ変化に富んだ表現ができたのだと思われる。

黛と矢代の関係については、「良きライヴァル」であったという黛の言葉通り、曲づくりにも互いに影響を与え合う存在であったことがわかった。初期作品のピアノのための《前奏曲》は、黛、矢代ともに15、16歳時に書いた、いわば習作である。生前には発表する意思がなかったこれらの作品に触れることは、作曲者にとってはいささか不本意かもしれない。しかし、その「草稿」からは作曲に取り組む真摯な姿勢や、時にはインスピレーションの赴くままに大胆な表現が生まれた様子が伝わってくる。この二曲に関しても、後に多くの名作を生み出した黛と矢代の、そしてその頃すでに周囲から大きな期待を寄せられていた二人の、早熟な才能が遺憾なく発揮された作品と言えよう。

本研究を通して、調性を意識した素晴らしい作品が多く存在することを再認識した。これらの作品が演奏され続け、また今後あらたに24調を用いた作品集が生み出されることを期待したい。

注

- i 原題の"wohltemperierte"は「よく調整された音律」という意味なので、必ずしもバッハは「平均律」を意味したのではないという考えが一般的である。
- ii ラフマニノフのピアノ作品には「前奏曲」というタイトルを持つ曲が他に3曲存在するが、それらには作品番号がつけられていない。
- iii 同じ頃、ロシアのピアニスト、音楽教育者のF.ブルーメンフェルトが平行調で五度圏をめぐる配列（パターンA）による《24の前奏曲op.17》を発表している。ロマン派の曲調であるこの作品は、1892年から1894年まで3集に分けて出版されている。
- iv 当時のソ連共産党中央委員会のジダーノフは、社会的リアリズム路線に反しているという理由で前衛芸術作品を排除しようとした。なかでもショスタコーヴィチは筆頭に挙げられ、自国で作品発表される機会が極端に少なくなった時期がある。
- v 幸田延（1870-1946）が、第一回文部省音楽留学生としてウィーンに派遣されている時期に書いたとされる《ヴァイオリン・ソナタ変ホ長調》（1895）が、日本人初の本格的器楽作品と言われている。
- vi 1949年5月に新制東京芸術大学発足により、1952年3月の卒業式をもって東京音楽学校は廃止された。
- vii 芥川也寸志の楽譜『こどものためのピアノ曲集24の前奏曲』のまえがきに、作曲者の言葉が載せられている。
- viii 林が第5回演奏会（1958年11月）のプログラムに掲載した言葉。『日本の作曲20世紀』（音楽之友社、1999年）p.279より。
- ix 林光の楽譜『前奏曲集 草稿の森』の「追記」（1996年2月）部分より抜粋。
- x 原博（1933-2002）はバッハの作品を踏襲した《24の前奏曲とフーガ》（1981）を書いているが、独自性という観点から見て、今回は対象としなかった。
- xi 筆者は博士学位論文で、矢代秋雄のピアノ初期作品について研究を行っている。
- xii 第2楽章には、この発表の直前に学内演奏会で初演された矢代の《ピアノ協奏曲》第2楽章からの引用が出てくるなど、自由な曲想で作られている。
- xiii 山根銀二「演奏会評—東京音楽学校卒業演奏会」『音楽芸術』1949年5月号（音楽之友社）、p.42-43。
- xiv 当時、アジアに興味を持ち、中国、日本の若手作曲家の指導と育成をしていたロシア人作曲家チェレプニンが設立したチェレプニン賞を受賞した。来日した折には指導を受けに訪ねるなど、伊福部にとっては、民族的語法を取り入れた作品を認められたことで作曲に対する姿勢を方向づけてもらった「生涯ただ一人の師」であるという。
- xv 『日本の音楽家を知るシリーズ 黛敏郎』、p.49参照。
- xvi 「座談会 別宮貞雄に聴く」『音楽芸術』1954年12月号（音楽之友社）、pp.32-41での別宮の言による。
- xvii 矢代は後年、東京藝術大学の講師であった1963年に文部省在外研究員として約半年間渡仏した際にも、オーバンとメシアンのクラスを聴講している。
- xviii 三善晃「豊饒で完璧な音楽美」芸大定期オーケストラ第270回（1996年5月17日）プログラムに掲載。
- xix 『日本の音楽家を知るシリーズ 黛敏郎』、p.34。
- xx 『世界大音楽全集 器楽篇第75巻 日本器楽全集』（音楽之友社、1960年）の巻末に載せられた「1960.2.2」の日付が書かれている解説より。
- xxi しかし構成力に関する指摘もあったようで、黛は「生まれて初めて雑誌に載った批評で、寺西春雄氏に“音楽的だがソナタとしては構成力に欠ける”と云われてケションとした」と語っている。同前の解説より。
- xxii 学友会で演奏されたこと以外の詳しい記録は残っていないが、自筆譜への指番号などの詳細な書き込みからも、ピアノパートは矢代によって演奏されたと思われる。
- xxiii 2019年に合同会社ミュージズ・プレス社より《ピアノのための12の前奏曲》として出版されており、現在は自筆譜の軽微なミスが修正された印刷楽譜を見ることができる。
- xxiv ノートには作曲時期や改訂履歴なども記録されているという。前出の楽譜（ミュージズ・プレス社、2019年）に掲載された曲の説明文より抜粋。
- xxv 《Suite》は「19.8.3」と矢代によって草稿譜に日付が入れられている5曲からなるピアノのための組曲で、第1曲〈Prelude〉と第3曲〈Valse〉を前奏曲の第1番、第15番の一部に転用している。
- xxvi 著者が2007年に日本近代音楽館（当時は東京都港区に存在）で自筆譜を研究していた際に確認した事実に基づく。

- xxvii 「バッハを語る」服部幸三、三瓶十郎との鼎談より、『音楽の世界』所収、p.232。
- xxviii 野田暉行「私の『矢代秋雄小論』—想い出とともに」、芸大定期オーケストラ第270回（1996年5月17日）プログラムに掲載。
- xxix 『バッハ 平均律の研究1』、p.136。
- xxx 『オルフェオの死』 p.141に所収されている「大塚康生 ピアノ・リサイタル」のプログラムに寄せた言葉より。
- xxxi 「私のショパン」『レコード芸術』1960年1月号、『オルフェオの死』所収、p.21。
- xxxii 赤井裕美『矢代秋雄のピアノ作品研究—初期作品を中心に—』内で、各曲について解説をしている。

主な参考文献

- ・『オルフェオの死 矢代秋雄 音楽論集』、音楽之友社、1996年
- ・矢代秋雄、小林仁『バッハ 平均律の研究1』、音楽之友社、1982年
- ・『対談集 矢代秋雄 音楽の世界』、音楽之友社、1998年
- ・『音楽芸術』1976年6月号、音楽之友社、1976年。
- ・西耕一、徳永洋明、清道洋一『日本の音楽家を知るシリーズ 黛敏郎』、株式会社ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス、2018年
- ・小林 淳『日本の音楽家を知るシリーズ 伊福部昭』、株式会社ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス、2017年
- ・黛 敏郎『12の前奏曲』、合同会社ミューズ・プレス、2019年
- ・芥川也寸志『こどものためのピアノ曲集 24の前奏曲』カワイ出版、1980年
- ・林 光『前奏曲集 草稿の森』全音楽譜出版社、1996年
- ・赤井裕美『矢代秋雄のピアノ作品研究—初期作品を中心に—』、東京藝術大学博士学位論文（博音66）、2005年

A consideration on "24 Preludes"

Hiromi AKAI

【abstract】

There are some works that are put together as one music collection using all 24 tonalities in classical music long history.

Firstly, a famous piano work using 24 tonalities will be outlined.

Akio Yashiro, one of Japanese leading composers, had composed an unpublished piano work called "24 Preludes". Toshiro Mayuzumi, a fellow student of Tokyo Academy of Music, also had composed a work with the same concept around the same time.

In this paper, we will consider the relationship between the two and their early works.

【key words】

Tonality, circle of fifths, Preludes, Akio Yashiro, Toshiro Mayuzumi