

## アレクサンドル・チェレプニンの「近代音楽祭」について(2)

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 静岡大学大学院教育学領域 公開日: 2024-12-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 服部, 慶子 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/0002001106">https://doi.org/10.14945/0002001106</a>

## アレクサンドル・チェレプニンの「近代音楽祭」について（2）

About 'Festival of Modern Music' by Alexandre Tcherepnin (2)

服部 慶子<sup>1</sup>

HATTORI Keiko

（令和6年11月29日受理）

### ABSTRACT

'Festival of Modern Music' is the general name for the concerts given by the Russian composer and pianist Alexandre Tcherepnin (1899-1977) on 5, 7, and 10 October 1936 at 7:30 pm at the Tokyo Takarazuka Theatre. In a previous study (Hattori 2016), I provided an outline of the works featured at the Modern Music Festival from dictionaries and catalogues, and also described the programmatic structure of the festival: the first night featured Tcherepnin's own works and Japanese works, the second night featured his own works and Chinese works, and the third night featured Russian works, including his own works and Japanese works. The purpose of this paper is to describe the characteristics of the 'Festival of Modern Music' mainly from the analysis of the works, and to evaluate the festival today.

### 1. はじめに

本稿で扱う「近代音楽祭 Festival of Modern Music」とは、ロシア人作曲家兼ピアニストであるアレクサンドル・チェレプニン(Alexandre Tcherepnin, 1899-1977)が、1936年10月5日（月）、7日（水）、10日（土）の19時半から東京宝塚劇場で開催した演奏会の総称である。これまでの研究（服部 2017）では、「近代音楽祭」で取り上げられた作品の概要について、辞典や目録等から明らかにするとともに、第1夜がチェレプニンの自作品と邦人作品、第2夜が自作品と中国人作品、第3夜「日露近代音楽祭 Festival of Modern Russian and Japanese Music」が自作品含めたロシア人作品と邦人作品という、プログラム上の構成について言及した。続く本稿では、主に作品分析から「近代音楽祭」の特徴について述べ、今日的評価を行うことを目的とする。

本稿の研究方法を以下に示す。まず「近代音楽祭」で演奏された作品を、①チェレプニンの自作品、②中国人作品、③邦人作品、④ロシア人作品の4つに分け、ラッハマン（1960）やザックス（1969）の音楽理論的体系を基に分析する。次に、作品分析によって抽出された特徴から、チェレプニンの考える「東洋的」特徴及び「近代音楽」手法について考察する。最後に、当時の音楽雑誌の批評とも照らし合わせながら総括するとともに、「近代音楽祭」を通して日本の音楽界に伝えようとしたチェレプニンの意図を探る。

### 2. 作品分析

---

<sup>1</sup> 音楽教育系列

ここでは、「近代音楽祭」で取り上げられた作品について、ラッハマンやザックスが示した音楽理論体系を基に分析する。ラッハマンの *Musik des Orients* は、1929年にドイツで発行された文献で、1960年に岸辺成雄によって全訳されている。ザックスの *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* は、1943年にアメリカで出版された文献で、1969年に皆川達夫と柿木吾郎によって全訳されている。これらの著書は、翻訳された1960年代当時でさえ、「すでに古いとも云える」<sup>(1)</sup>と述べられている。それを敢えて本稿で扱う理由に、チェレプニンが民族音楽を研究した頃と同時代に発表された、欧米人による東洋音楽研究であることが挙げられる。また、「近代音楽祭」のプログラムは、中国人作品と日本人作品に加え、中国の音素材を用いて書かれたチェレプニンの自作品など、西洋和声の理論では分析できない作品が多い。東洋の比較音楽学の見地から作品を分析することで、「近代音楽祭」の特徴を明らかにしたい。

そこで、まずはラッハマンやザックスの理論体系を比較する。ラッハマンは、東洋の文化諸民族音楽という一領域を、「音組織 *Tonsystem*」「実用音階 *Gebrauchsleitern*」「旋律型 *Melodiegestalt*」「リズム *Rhythmus*」「多音性 *Mehrstimmigkeit*」「演奏と音楽の概念 *Musikpflege und Musikauffassung*」の6項目を立てて民族別に分析している。簡略してまとめると、「楽音の高さと間隔」を意味する「音組織」では、歌唱や「尺度や数、あるいは材料のような、音楽以外の条件に関係するところが大きい」楽器の音律について、「音の上行・下行の配列」を指す「実用音階」では、五音音階や六音及び七音階音階の組織について、「旋律型」では「旋律の動き自体」に着目し、旋律形態が類型付けされている。「リズム」では、「固定したリズム」と「自由なリズム」が民族別に整理され、「多音性」では、西欧音楽の「三和音組織の法則にしたがった結びつき」とは異なり、同時音関係にある多音様式について、「演奏と音楽の概念」では、演奏形態や信仰に関わる内容が述べられている。

対してザックスは、各地域で扱う項目が異なっている。本論と関係のある東アジアをみると、「全般的特色」「十二律」「音階」「メロディとリズム」「記譜法」「ポリフォニー」「オーケストラ」の7項目が立てられている。ラッハマンと比較すると、「全般的特色」は「演奏形態と音楽の概念」中の音楽の概念に、「十二律」は「音組織」に、「音階」は「実用音階」に、「メロディとリズム」はそれぞれ「旋律型」と「リズム」に、「ポリフォニー」は「多音性」に、「オーケストラ」は「演奏形態と音楽の概念」中の演奏形態と類似した内容となっている。

これらの項目を基に「近代音楽祭」の作品を分析するが、音律や演奏形態は、ピアノ作品を分析することには適していない。したがって本論では、ラッハマンとザックスに共通する音階、旋律、リズム、多音性の4項目を扱うこととする。

## 2-1. チェレプニンの自作品について

「近代音楽祭」で取り上げられたチェレプニンの自作品合計14曲を、作曲年代順に一覧にする(表1)。なお、作品名や作曲年は当時のプログラムに記載されたものではなく、服部(2017)の作品概要に基づく。

【表1】「近代音楽祭」で演奏されたチェレプニンの自作品

	作品名	作曲年	演奏形態	演奏日	備考
1	バガテル 作品5	1912-18年	Pf	第1夜	
2	ロマンティックなソナチネ 作品4	1918年	Pf	第2夜	
3	10の練習曲 作品18	1915-19年	Pf	第2夜	
4	ピアノ・ソナタ第1番 作品22	1918-19年	Pf	第1夜	
5	夜想曲 作品2-1	1919年	Pf	第2夜	
6	舞曲第1番 作品2-2	1919年	Pf	第2夜	
7	演奏会用練習曲	1920年	Pf	第1夜	作品番号なし
8	5つのアラベスク 作品11	1920-21年	Pf	第1夜	第5番のみヴァイオリンとピアノの編成
9	トッカータ第1番 作品1	1921年	Pf	第2夜	
10	トッカータ第2番 作品20	1922年	Pf	第1夜	
11	スラヴのトランスクリプション 作品27	1924年	Pf	第2夜	
12	ピアノ三重奏 作品34	1925年	Pf, Vn, Vc	第3夜	
13	5音音階による練習曲(中国のバガテル) 作品51-3	1935年	Pf	第2夜	
14	5つの演奏会用練習曲 作品52	1934-36年	Pf	第1, 2夜	2-4番は第1夜で、1と5番は第2夜で演奏

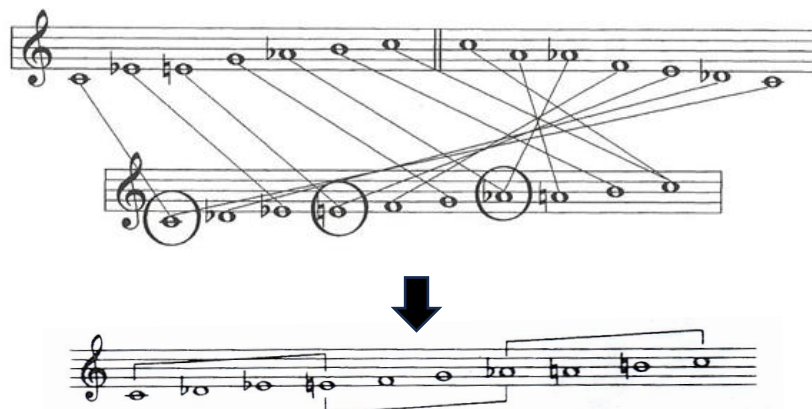
表1の色付けは、チェレプニンの音楽の変遷から作品を分類したものである。幼少期から19歳頃までの1期（黄色）が、《バガテル Bagatelles》作品5や《ピアノ・ソナタ第1番 Sonata No.1 for piano》作品22など、1918年のトビリシに始まり1927年のパリまで続く第2期（緑）が、2つの《トッカータ Toccata》や《ピアノ三重奏 Trio for violin, cello, and piano》作品34など、1928年から1947年まで続くロシアと東洋の統合の第3期（青）が、《5音音階による練習曲 Étude du piano sur la gamme pentatonique（中国のバガテル Bagatelles Chinoises）》作品51-3と《5つの演奏会用練習曲 Fünf Konzert-Etüden》作品52となる。これら14作品を分析するにあたり、チェレプニンの生涯や作曲手法をまとめたコラベルニコヴァ（2008）を参照する。

### ① 音階

コラベルニコヴァは、チェレプニンの作曲技法について9つに整理している。このうち音階に関する内容は、I.9音音階 Nine-step scale、III.5音音階 Pentatonic Scales、IV.半音階のテトラコルド Chromatic tetrachords の3つである。IV.半音階のテトラコルドは、理論化されたのが《交響曲第4番 Symphony No.4》作品91(1957)が書かれた頃のため、ここではI.9音音階とIII.5音音階について取り上げる。

まず、I.9音音階は、1917年のロシア革命によって移住したグルジア（現ジョージア）で、コーカサス地方の民俗音楽や5音音階に基づく中央アジアの諸民族音楽に親しんだ経験から案出された（譜例1）。自身の名前が付けられた「チェレプニン音階」は、2つのヘキサコードを音高順に並べ、共通する3音から3つのテトラコルドを作り、それを結合させた9音で構成される。それぞれのテトラコルドには、1つの全音階と2つの半音階が含まれている。これにより、東洋的な5音音階群の旋律感覚を備えつつも、半音階的音進行や複雑な和声感も生み出すことができる。

#### 【譜例1】「9音音階」<sup>②</sup>

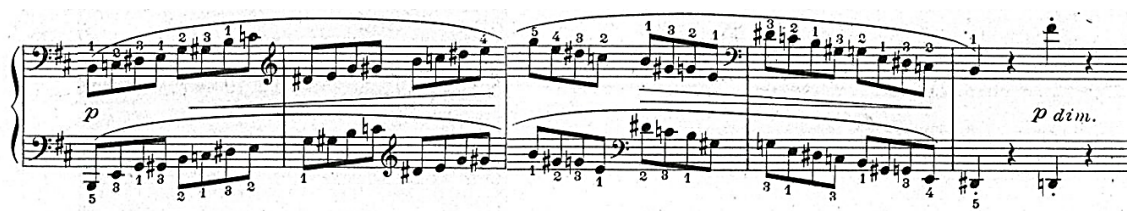


《ロマンティックなソナチネ Romantic Sonatine》作品4は、「チェレプニン音階」が用いられた最初の作品である。ABA'の三部形式で書かれた第2楽章を見てみると、冒頭から旋律、伴奏ともに教会旋法の構成音で書かれているが、第36小節の左手からは9音音階を構成する mode I のテトラコルドで奏される（譜例 2-a）。また、終結部ではH音を主音とするスケールが現れる（譜例 2-b）。なお、譜例で引用する楽譜の諸情報は、末尾の使用楽譜一覧にまとめる。

【譜例 2】 a 《ロマンティックなソナチネ》作品4より第2楽章 TT.36-39



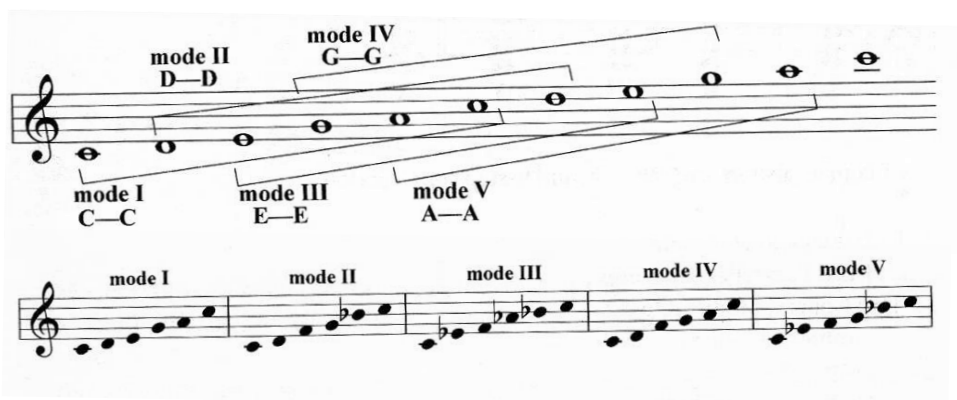
b TT.95-104



この9音音階の研究は1920年頃から始まり、理論化されたのが1922年の後なので、《ロマンティックなソナチネ》では部分的に9音音階のモードがみられるものの、「本能的な」音楽言語の域を出ていない<sup>(3)</sup>。このような手法は、他の初期のピアノ作品でも見られるが、9音音階の理論で書かれた作品という点、表1では《ピアノ三重奏》のみとなる。

次に5音音階について述べる。チェレプニンは、第2期中頃からヨーロッパ音楽に行き詰まりを感じるとともに、作曲家として新しい試みを模索していた。そこで「東洋への旅行」を実行し、中国の音組織を採った（譜例4）。

【譜例 4】「5音音階」<sup>(4)</sup>



これらのモードは、中国の調式に基いている。mode I が宮調式、mode II が商調式、mode III が角調式、mode IV が徵調式、mode V が羽調式である。ラッハマンは、中国の音階について以下のように述べている。

【引用 1】ラッハマン (1960) より 57～58 頁。

(中国の) 旋律の中の重要な位置、即ち動機の中で最も強く現れる音は、互に四度、又は五度を形成する。しかし、一度際立った主要音が、旋律全体にわたって支配的であるわけではない。主要音と副次音がその役割を交換すること、云いかえれば、旋律の重要な音が変わることに、かえって旋律の動きの主要な因子がある。

いわゆる導音（半音）や属和音の役割をもつ音はなく、四度あるいは五度の「副次音が主要音に対して、協和音関係にある。」ことが述べられている。《5つの演奏会用練習曲》より第1番〈影絵芝居 Schattenspiel〉でも、主要音（G音）に対して5度上に副次音（D音）がみられるが、主要音が終止音の役割を常に担っているわけではない（譜例5）。

【譜例5】〈影絵芝居〉より TT.1-8

Animato

《5つの演奏会用練習曲》の他の曲をみると、第4番〈ポンチとジュディ Ponch and Judy〉と第5番〈歌 Chant〉が mode I、第2番〈月琴 The Lute〉が mode II、第3番〈中国礼讃 Homage to China〉が mode Vで書かれてる。また、《5音音階による練習曲》作品51より No.3〈中国のバガテル〉の全12曲で、上記のいずれかのモードが使用されている。

## ② 旋律

ラッハマンは、動機素材の繰り返しを東洋音楽の共通の傾向として指摘している。その一例として日本の箏を挙げ、「三音あるいは五音からなる一群の型があり、(中略)異なった弦の上で演奏されても、常に同一の指使いで奏することができる」<sup>(5)</sup> という。チェレプニンの作品でも、特定の動機は「同一の指使い」で弾くように指示されている。例えば、《5音音階による技術的な練習 Technische Studien an der fünfstufigen Tonleiter》作品 53(1934-36)では、5音音階のそれぞれの音を1から5の指に当てはめ、単音から重音など様々な練習方法が提案されている(譜例6)。

### 【譜例6】《5音音階による技術的な練習》より1. Vorübung zur Tonleiter

Vorübung zur Tonleiter / Préparation aux gammes / Preliminary scale exercise

《5つの演奏会用練習曲》や《5音音階による練習曲(中国バガテル)》では、5音音階から成る旋律が何度も繰り返されるが、それはたとえ移調されても同じ運指の指示がある。チェレプニンが「音楽的なフレーズは決して正確に繰り返されることはなく、旋律はいつも発展し、基本的な音の変化は転調して現れる。(中略)この「絶え間ない旋律」に私は魅了される。」<sup>(6)</sup>と述べていることから、彼の旋律構成上の特徴と言えるだろう。

この特徴は5音音階に限らず9音音階でもみられ、《6つの苦痛な練習曲 Six Etudes de travail》op.21(1923)では、上記の練習曲と同様に、異なるタッチ、強弱、リズムで行う「予備練習」が併記されている。このように、音階に付随した旋律上の特徴は、第1期の作品から共通している。

## ③ リズム

ラッハマンは、東洋の音楽では「自由なリズム *Frieier Rhythmus*」と「固定したリズム *Fester Rhythmus*」に区別する必要があるという<sup>(7)</sup>。前者は、謡曲にみられるような自由なイントネーションをもち、歌唱や歌唱に付随する旋律的な楽器を指し、後者は中国音楽にみられるような規則性のある音楽及びリズム的な太鼓等の楽器を指している。ラッハマンの区分に、チェレプニンの作品は当てはまらないが、彼独自のリズムにII.インターポイント *Interpoint (punctus inter punctum)*がある。これはテクスチュアにも関わる内容で、垂直や各パートが独自の小節線、或いは独自の時間をもっているかのように振舞う水平、またその両方と、3つの方法を組み合わせることもできるという<sup>(8)</sup>。9音音階と同様に第2期に理論化され、インターポイントとして書かれた最初の作品は《チェロとピアノのための12の前奏曲 12 Preludes (The Well-tempered Violoncello for cello and piano)》作品 38(1925-26)となる。第2期からの室内楽や交響曲作品で多用されている他、第3期以降のピアノ作品でも採用されている。インターポイントの例として、第3期に書かれた《ガラス箱の世界 *Le monde en vitrine*(showcase for piano)》作品 75(1946)を挙げ

る（譜例7）。

【譜例7】《ガラス箱の世界》より第1番〈ガラスの犬と陶器の牛 Le Levriers en verre et la Vache en porcelaine〉 TT.22-24



「近代音楽祭」の作品には、譜例7のように各パートが独自の時間をもつような複雑さはあまりみられない。しかし、第1期の作品から拍や拍子の概念が薄い。例えば《バガテル》より第4番では、ABA'のA部分は4分の2拍子の単純拍子なのに対し、B部分で16分の11、16分の8、16分の10、16分の8と各小節で異なる変拍子となる。他にも、第6番の第12小節では、冒頭の2分の4拍子から1分の3拍子へ変わり、12拍分が点線で3つに分けられている。8分の3拍子の第7番では、左右の独立した単旋律の強拍が異なるというように、インターポイントに通じるリズムがみられる。

また、第3期には完全に小節線概念を取り除いた作品が現れる。《5つの演奏会用練習曲》より第2番《月琴》では、Moderatoからは点線で区切られた拍数は4拍になるが、4拍子系の強拍や弱拍といった一定の周期はない（譜例8）。

【譜例8】《月琴》より冒頭部

ラッハマンの「自由なリズム」の定義とは全く異なるが、チェレプニンの拍や小節に対する捉え方は、西洋芸術音楽の枠を超えている。

### ⑤ 多音性

ラッハマンは東洋音楽の多音性について以下のように述べている。

【引用2】ラッハマン（1960）より118～119頁。

個々の声部は強い独立性をもっているにも拘らず、全体形式から見ると調和していたり、旋律型において調和していたりする。あるいは各声部が単声に傾きながらも、同じ旋律による動機を用いて多声的な演奏をすることもある。いかなる場合にも、こうして生じた多音構成は何か固有の法則をもっていることは決してなく、ただそれらの和音は、個々の声部の旋律の流れ



の結果として副次的に生じたもの。(中略) 和声の機能的な動きに依る演奏が旋律的なものに限られている東洋音楽に全く欠けている。

ザックスは「西洋のハーモニーという言葉は、ここではほとんど当てはまらない。2音ないし3音からなるこれらの和音は、「機能的」ではないからである。」と述べ、東洋音楽の特徴に機能と和声がないことを挙げている。またザックスは、「ほとんどすべての東アジアの伴奏は、ずらされた伴奏ないしはカノンを予想させるような動き、あるいは遅れを特徴としている」とも述べており、それによって生じる音響は、ヘテロフォニー以外の何ものでもないという<sup>9)</sup>。これらをまとめると、東洋音楽の多音性の特徴として、個々の声部が独立している、和音は機能的ではない、単旋律などのずれから生じるヘテロフォニーが挙げられる。

これらの特徴とチェレプニンの作品を照らし合わせると、声部の独立性や非機能的な特徴は共通している。もともと彼の作品ではホモフォニーで書かれた作品は少なく、多くがポリフォニーの手法によって書かれている。9音音階や5音音階の性質上、東洋音楽における多音性の特徴と通じる点があるのは明らかである。ヘテロフォニーに関しては、ピアノソロという楽器や演奏形態の性質上、難しいだろう。

## 2-2. 日本人作品

ここでは、第1夜と第3夜で演奏された日本人の作品を分析する。表2は、服部（2017）をもとに演奏順に一覧にしたものである。第1夜の4曲は、『チェレプニン・コレクション』No.4「日本近代ピアノ曲集」として、第3夜の6曲も『チェレプニン・コレクション』として国内外に出版されている。

【表2】日本人作品

番号	作曲者名	作品名	作曲年	演奏形態	演奏日	備考
1	江文也	スケッチ 作品3	1935年	Pf	第1夜	
2	松平頼則	前奏曲	1934年	Pf	第1夜	
3	太田忠	交通標識	1931年	Pf	第1夜	
4	清瀬保二	丘の春	1932年	Pf	第1夜	
5	清瀬保二	小組曲より抜粋	1931-35年	Pf	第3夜	第4番〈行進曲〉、第3番〈おわかれ〉
6	江文也	バガテルより抜粋	1935年	Pf	第3夜	第1番〈青葉若葉〉、第2番〈灯火〉
7	伊福部昭	ピアノ組曲より抜粋	1933年	Pf	第3夜	第1番〈盆踊〉
8	松平頼則	フルートとピアノのためのソナチネ	1930-36年	Fl, Pf	第3夜	
9	小船幸次郎	3つのインヴェンション	不明	Fl, Cl, Vn, Vl, Vc	第3夜	各楽章で異なる編成
10	江文也	西蕃四歌曲 作品6	1936年	Vo, Pf	第3夜	

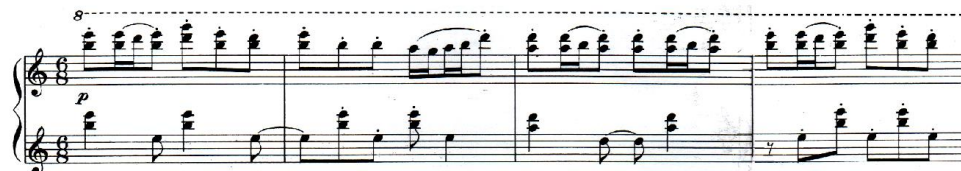
これらの邦人作品を分析する際に、服部（2014）の学位論文を参照した。

### ① 実音音階

チェレプニンが取り上げた日本人作品の多くで、特定の音階が使用されている。例えば、《丘の春》や《ピアノ組曲》より第1番〈盆踊〉ではE音を、《前奏曲》では右手旋律がA音を中心とする5音音階で書かれている他、C音を中心とする音階を使用した《スケッチ》などである。ただし、同じ5音音階でもチェレプニンと異なる点は、周りの音を引き付ける核音がみられることである。《丘の春》はE音を核音とした民謡音階で書かれており、上行的な性格とさ

れる通り、D音からE音の長2度関係の終止がある（譜例9）。

【譜例9】清瀬保二(1900-81)《丘の春》より TT.1-4



また、ラッハマンは「日本では純正五度に基いているにもかかわらず、半音ありの五音音階が広く用いられている。」と述べ、ザックスでも「日本音階のテトラコルドは、分割されない長3度が上にあり、半音が下にある形をとっている。」とある<sup>(10)</sup>。これは都節音階を指しているのだろう。《スケッチ》では、都節音階の下行的な性格がよく表されている（譜例10）。

【譜例10】江文也(1910-83)《スケッチ》より TT.14-16



第1夜で演奏された4曲は、それぞれの楽曲で音階の使用方法や程度が異なる。《丘の春》は、前述通り民謡音階の構成音から成る。《前奏曲》の右手は律音階を基本としているものの、半音下げることによって都節の響きを作り出す他、左手伴奏は二調と変イ調の複調から律音階の核音Dと完全5度上のA音へ解決するなど、複数の手法が用いられている。《スケッチ》は、一部分に都節音階からなる完全4度のテトラコルドを用いた単旋律のユニゾンがみられるが、曲の大部分で都節音階への和声付けを試みたり、移調を頻繁に繰り返したりと変化が著しい。《交通標識》は、日本の音階や西洋和声の理論で分析することが難しいこともあり、「最もモダン」<sup>(11)</sup>と称されていた。

このように「近代音楽祭」で取り上げられた日本人作品は、《交通標識》を除いた全ての作品で日本の音階が使用されている。

## ② 旋律型

類型的な旋律型の繰り返しについてはチェレプニンの項で詳述したが、日本人作品においても同様の特徴がみられる。ただし、日本人作品では、第3期のチェレプニン作品のように特定の旋律が移調しながら繰り返されることは少ない。

また、伊福部昭(1914-2006)や江の歌曲では、2度の上下行する装飾付きの旋律がある。小泉(1984)は「次に安定した長い音符が来る前に、その安定に対して、なんらか対照的な性格を強調する技巧が感じられる、つまり、こうした最後の音の直前にメリスマが集中する」と、民謡のリズムを規定している一つにメリスマ的装飾を挙げている<sup>(12)</sup>。江の歌曲をみると、一音節に3音を当てていること、フレーズの最後の音の前に装飾があることなど、小泉の示すメ

リスマ的装飾の特徴と一致する。

【譜例 11】江《西蕃四歌曲集》より第 2 番〈恋慕の歌〉より TT.3-4



このような装飾は、歌曲に留まらず、伊福部〈盆踊〉のピアノ作品にもみられる。

### ③ リズム

ラッハマンは、日本のリズムの特徴を「旋律法の場合と同様、リズムの点でも特殊な地位を占めている」と述べ、能を例に、八拍子の鼓のリズムが七又は五シラブルからなることの多い歌の詩の韻と対立していること、歌唱と楽器のリズムが同時に奏されるのではなく、時間的な距離を隔てて動くことを示している<sup>(13)</sup>。このような日本の古典的なリズムは、「近代音楽祭」の日本人作品ではみられない。ここで特筆すべきリズムは、《交通標識》のフレージングや各小節で拍子が変わること、複数の作品でオスティナート伴奏が使われていることである。前者は、チェレプニンのような拍や小節の概念に対する試みというより、数合わせのようで演奏効果は薄い。後者は、《前奏曲》〈盆踊〉〈おわかれ〉で使われている。特に、オスティナート楽派と呼ばれた伊福部の〈盆踊〉では、冒頭に“quasi batteria, molto resolute”と記され、太鼓の律動を模したリズムパターンが執拗に繰り返される。チェレプニンのリズムの項で、「固定したリズム」について述べたが、規則的であることは一致している。

### ④ 多音性

日本人作品では、チェレプニンと同様にポロフォニーで書かれている作品もあるが、単旋律に伴奏付けされたホモフォニーで書かれた作品も多い。ただし、日本音階を基にしているため、伴奏といっても核音となる 2 音を保続するもの、核音から長 2 度下の音が上行するもの、或いは核音から短 2 度上の音から下行するものなど、西洋和声のホモフォニーとは異なる。

## 2-3. 中国人作品

「近代音楽祭」で取り上げられた中国人作品は 2 作ある (表 3)。賀緑汀(1903-99)《牧童の笛》は、中国で開催されたチェレプニン賞コンクール第 1 位受賞作、老志誠(1910-2006)《牧童の樂》は同コンクール入賞作で、いずれも『チェレプニン・コレクション』として国内外で出版されている。

表 3 中国人作品

	作曲家名	作品名	作曲年	演奏形態	演奏日	備考
1	賀緑汀	牧童の笛	1934年	Pf	第2夜	
2	老志誠	牧童の樂	1932年	Pf	第2夜	

## ① 音階

《牧童の樂》は、フラット3つの調号で、右手旋律がF音を中心に動いていることから、F、As、B、C、Esの5音から成る羽調式と言える。一方、《牧童の笛》は調号がなく、旋律はC、D、E、G、Aの5音から成る。ラッハマンでは、多く使われている音が主要音とされていたので、右手旋律の5音をそれぞれ数えてみたが、C音が15回、D音が16回、E音が22回、G音が23回、A音が18回と大差がない。左手旋律の5音はC音で終わることが多いことから、宮調式といえるだろうか。主要音が旋律全体にわたって支配的ではないという点でも中国音階の性質を表している。

## ② 旋律

中国人作品でも特定の旋律の多用が挙げられる。特に《牧童の笛》では多少の変化はあるものの、4小節の短い旋律が何度も繰り返される。《牧童の樂》では、旋律にプラルトリラーが付けられているが、日本人作品のメリスマ的装飾のように長い音符の前ではないので、特筆すべき内容はない。

## ③ リズム

ラッハマンは「リズムでも、調性でも、中国は、他の文化圏とくらべて、最も明確であり規則的である」とし、その特徴は礼拝音楽によく表れているという<sup>(14)</sup>。『チェレプニン・コレクション』のロゴマークにもなっている《牧童の笛》は、牛に乗った牧童が笛を吹く様子を描いた素朴な曲で、4分の2拍子の単純拍子が変わることなく続く。礼拝音楽とは異なるが、規則的であるという「古典的」嗜好は、《牧童の笛》のリズムと共通していると言えなくもない。

対して《牧童の樂》では、4小節間の前奏や中間奏で、4分の7、4分の6、4分の4拍子と変拍子が入り交ざる他、4分音符から32分音符と使用されている音価の幅が広い。プラルトリラーやアルペッジョも使われており、《牧童の笛》に比べピアノスティックな作品となっている。

## ④ 多音性

《牧童の笛》は、中国音階で構成された2つの声部が、対位法的書法で進む。《牧童の樂》は、曲全体はポリフォニーで書かれていると言える。部分的に、右手旋律に対して左手が2音から5音の和音となるが、チェレプニンの5音音階と同様に和声的な役割はない。左右で同じ単旋律が現れる部分は、異なる拍から始まりカノンとなる。《牧童の笛》と同じポリフォニーではあるが、《牧童の樂》の方がセクションで変化する。

## 2-4. ロシア人作品

「近代音楽祭」で取り上げられたロシア人作品は、次の4作である（表4）。

【表4】ロシア人作品

番号	作曲者名	作品名	作曲年	演奏形態	演奏日	備考
1	プロコフィエフ	チェロとピアノのための「バラード」 作品15	1912年	VI, Pf	第3夜	
2	ストラヴィンスキー	5本の指でより抜粋	1921年	Pf	第3夜	抜粋曲不明
3	ロバトニコフ	5つの対象曲 作品16	1933年	Pf	第3夜	
4	メネル	8つの情景画 作品1より抜粋	1896-97	Pf	第3夜	抜粋曲不明

プロコフィエフ(Sergei Prokofiev, 1891-1951) 《チェロとピアノのための「バラード」 Ballade》作品 15 は、ピアノ伴奏が c-moll の主和音から始まり、続くチェロが叙情的な旋律を奏でる。途中で調号が C-dur になるが、c-moll 部分とは対照的に調性感が弱まる。この時期のプロコフィエフは多調の使用を試みており、この作品でも調性部分と多調部分の対比が著しい。

ロパトニコフ(Nikolai Lopatnikoff, 1903-76) 《5 つの対象曲 Five Contrasts》作品 16 は、ショット社から出版されたことは目録で確認できたが、楽譜自体が見つからない。同時期に書かれた《対話 Dialogues》作品 18(1932)の特徴を挙げると、5 曲全てが 2 声で書かれている、明確な調性がない、所々に 5 音から成る旋律が現れるのに対し、もう一つの声部では同主短調の構成音が混在する、変拍子は使われていないが単純拍子の変化が多いなど、チェレプニンと共通する手法を見出すことはできる。

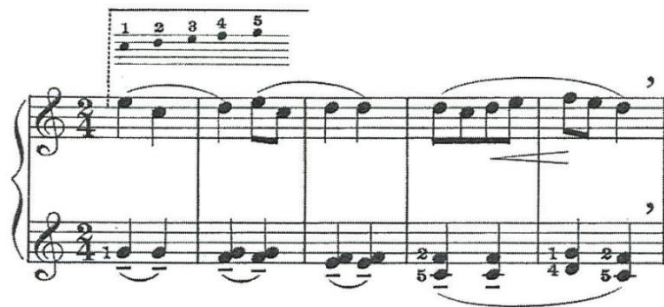
メトネル(Nicolas Medtner, 1880-1951) は、「伝統的なイディオムで書かれた後期ロマン派」の作風と称されている。《8 つの情景画》作品 1 の調性をみると、E-dur、gis-moll、es-moll、Ges-dur、b-moll、Des-dur、fis-moll、A-dur であり、第 1 曲目のプロローグのみ異なるが、第 3 と第 4 曲、第 5 と第 6 曲、第 7 と第 8 曲が平行調の関係にある。拍子やリズムの点でも「近代的」な手法は特に使われていない。

プロコフィエフとメトネルは、本論で扱っている理論体系と異なること、ロパトニコフは楽譜が現存していないことから、ここではストラヴィンスキー(Igor Stravinsky, 1882-1971)の作品を中心に分析する。

### ① 音階

ストラヴィンスキー 《5 音の指で Les cinq doigts—5 つの音に基づくやさしい 8 つの小品 8 mélodies très faciles sur 5 notes》は、子ども用に書かれた作品で、右手の各指を 5 つの鍵盤に置いて弾くように指示されている (譜例 12)。

【譜例 12】ストラヴィンスキー 《5 音の指で》より第 1 番 Andantino より TT.1-5



右手の 5 指は、譜例 12 のように長調の音階の第 1 音から第 5 音にそれぞれ当てはめるほか、H、C、D、E、F など調性の主音から始めないパターンもある。また、左手は 5 音の縛りがないため、第 5 番 Larghetto ではエオリア旋法、第 6 番 Lento では右手がニ長調、左手がニ短調という複調の響きを生み出すこともできる。譜面上はシンプルで確かに子ども向けだが、響きはこの時期の作風であった新古典主義が顔を出す。

## ② 旋律型

1 曲が 1~2 頁の短い小曲のなかで、いくつかの動機素材を反復させる傾向にある。ただし、規則的に反復させることはあまりなく、例えば譜例 11 のように 4 分の 2 拍子に対して 3 拍の動機素材 (E、C、D) が小節線をまたいで進行するなど、リズムや音高を変えて繰り返される。

「特定の動機素材の反復」という、字面だけみるとラッハマンの示す東洋音楽の特徴に当てはまるが、ストラヴィンスキー独自の旋律構造といった方がしっくりくるだろう。

## ③ リズム

第 4 番 *Larghetto* のシチリアーノ風の 8 分の 6 拍子や、第 8 番 *Pesante* の第 19 小節にみられる 4 分の 5 拍子の変拍子を除いて、基本的には単純拍子で書かれている。しかし、2 拍子系の「強拍・弱拍」や 3 拍子系の「強拍・弱拍・弱拍」といった、一定の強弱の周期が常にあるわけではない。4 分の 3 拍子である第 4 番 *Lento* の第 1~8 小節では、左手が 3 拍、4 拍、2 拍、1 拍、4 拍、2 拍、2 拍、2 拍、2 拍、2 拍のまとまりで書かれている。チェレプニンのインターポイントと類似しているが、《5 本の指で》では曲全体で小節線をまたぐことはなく、周期性のある部分との対比で、このようなリズムが現れる。

## ④ 多音性

《5 本の指で》は、ポリフォニックな構造で書かれた部分が多いが、第 4 番 *Larghetto* は一部にホモリズムもあるホモフォニー、第 5 番 *Moderato* では旋律優位のホモフォニーとなっている。これらの 2 曲では、和声的な伴奏であっても属音が用いられることはなく、第 5 音から主音或いは導音から半音下げた第 7 音から主音へと動くため、西洋芸術音楽の和声体系より旋法の色が濃い。

## 3. 楽曲分析からみる「近代音楽祭」の特徴

ここでは、これまでの分析を通して「近代音楽祭」の音楽的特徴を考察する。

まず、チェレプニンの自作品についてまとめる。①音階では、9 音音階と 5 音音階を取り上げた。9 音音階では、理論化されて書かれた作品は《ピアノ三重奏》のみであったが、それ以前のピアノ作品でも「本能的な」音楽言語として、音階の一部が使用されていた。5 音音階では、中国の調式に基づく 5 音音階そのものを使用しており、ラッハマンやザックスが示す中国音階の特徴とも一致していた。②旋律では、東洋的特徴として挙げられていた、特定の旋律の反復及び同一の運指が共通していた。より顕著になるのは、第 3 期の中国の素材を基に書かれた 2 作品ではあるが、初期の作品からその傾向にあることが明らかになった。③リズムでは、彼独自の作曲手法であるインターポイントを用いた作品はなかったが、拍の周期性や小節の概念を取っ払ったような水平の動きは、初期作品からみられた。ラッハマンの「自由なリズム」とは異なるが、これまでの西洋芸術音楽作品とも異なる手法であった。④多音性では、インターポイントの性質を考えると、やはりポリフォニックな構造の作品が多かった。以上のことから、チェレプニンの自作品で東洋的特徴と言えるのは音階、旋律、多音性で、リズムは「近代」的な手法であったと言える。

次に日本人作品についてまとめる。①音階では、日本音階の使用が挙げられた。その使用程度は作品によって異なるものの、ザックスが述べた民謡音階や都節音階の性質をよく表してい

た。②旋律では、チェレプニンと同様に特定の旋律を反復させる他、小泉が挙げたメリスマ的装飾の特徴と一致する作品があった。③リズムでは、楽曲の途中で拍が変わる作品があったが、チェレプニンのような理論的な試みには達していない。また、伴奏部分にオスティナートを使用した作品が複数あった。④多音性では、ポリフォニーで書かれた作品と、5音音階の核音を中心とした伴奏形のホモフォニーがあった。以上のことから、東洋の特徴は音階、旋律、一部の曲の多音性において認められ、リズムは非西洋芸術音楽的であったと言える。ただし、音階においては、日本音階の構成音で書かれた作品もあれば、複調などの「近代的」な手法を織り交ぜて書かれた作品もあり、作品によって使用の程度や方法が異なっていた。

次に中国人作品についてまとめる。①音階では、2作品とも中国の5音音階が用いられていた。主要音が明確な《牧童の樂》に対し、主要音が曖昧な《牧童の笛》は、より中国音階の特徴を捉えていたと言える。②旋律では、チェレプニンや日本人作品と同様に、特定の旋律が繰り返され、③リズムでは、《牧童の笛》の規則性に中国の「古典的な嗜好」との共通性を見出した。④多音性では、《牧童の笛》は2声による対位法で、《牧童の樂》の一部はカノンで書かれていたことからポリフォニーといえる。以上のことから、東洋の特徴が音階、旋律、多音性の3項目で認められた。

最後にストラヴィンスキーを中心に、ロシア人作品についてまとめる。①音階では、タイトルから5音を想起させるストラヴィンスキーの作品でも、長調音階の7音から5音を抜き出す、エオリア旋法、複調というように、実際には5音音階は用いられていなかった。②旋律では、「特定の動機素材の反復」はみられたものの、チェレプニンのような手法ではなく、ストラヴィンスキー独自の旋律構造であった。③リズムでは、基本的には単純拍子で書かれているのにもかかわらず、一定の周期性がある部分とない部分との対比が特徴的であった。④多音性では、ホモフォニー、ポリフォニーの両方が用いられていた。メトネルやプロコフィエフの作品は、西洋和声の分析が可能であることを踏まえ、ロシア人作品における東洋的な特徴としては、ストラヴィンスキーの曲で、独立した声部、非機能的なポリフォニーであることのみ挙げられる。

#### 4. 総括

以上の分析結果から、「近代音楽祭」の音楽的特徴がみえてきた。まず、チェレプニンの自作、日本人作品、中国人作品では、①音階、②旋律、④多音性において、ラッハマンやザックスが示す東洋の特徴と共通していた。特に音階に関しては、チェレプニンの音楽的志向が選曲に反映されているからか、その国のもつ音階の性質までもよく表されていたと言える。

その一方で、③リズムでは、ラッハマンやザックスが示すような東洋的な特徴を見いだせなかった。チェレプニンが「日本の若き作曲家に」宛てた記事には、「メロディー其ものが明らかに調性を示しているなら、それ以上に調性を示す為の和絃は不必要な加勢ではない。(中略)日本人が日本のメロディに対して長短の西洋音階の所有する三和音で組立てられた和聲を應用しやうとする苦心は無駄なこと。」<sup>(15)</sup>とあり、リズムに関しては触れられていない。チェレプニンの自作品でも独自の作曲技法が用いられていることから、チェレプニンが東洋的とする範囲にリズムが含まれていないのかもしれない。ザックスも「リズムというものが、他の国におけるほど重要でないことは確かである。極東のすべての地域に打楽器が非常に多数あるからと言って、判断を誤ってはいけない。それらの大半は、少しもリズムを奏さないのである。」<sup>(16)</sup>と述べており、当時の西欧人は東洋音楽におけるリズムを、それほど重視していなかったと考え

られる。

また、「近代音楽祭」の作品は、東洋的な特徴に留まらず、「近代的」な手法も取り入れられていた。清瀬は「ヨーロッパの技巧を無視せよというのではない。洋楽器を用ふる以上それは不可能である。只それを如何に、また何を学ぶべきかに躊躇すると思ふ」<sup>(17)</sup>と述べている。日本の作曲家たちは、これ以降も単に「民族的」な音階や旋律を使うのではなく、「近代的」な感覚をもって作曲を行うことを目指していく。ストラヴィンスキーの《5本の指で》のように、右手が5音に限定されていても、多様な音階や旋法の用い方を知ることは、清瀬が言うように「よき置き土産」であっただろう。以上のことから、チェレプニンは「近代音楽祭」を通して、近代手法の例を示すとともに、日本の作曲家たちの目指すべき方向性を示唆していたと考えられる。

## 注

- [1] ラッハマンより「訳註者序文」1頁。
- [2] 譜例1の2つヘキサコードから9音音階を案出した図は、コラヴェルニコヴァ（2008）より193頁を引用した。3つのテトラコードを示した9音音階は筆者による作成である。
- [3] コラヴェルニコヴァより35頁には、チェレプニンが9音音階を理論化する前の時期について“instinctive”と呼んだとある。この時期に書かれたピアノや声楽作品を指している。
- [4] コラヴェルニコヴァより201頁。
- [5] ラッハマンより75頁。
- [6] コラヴェルニコヴァより107頁。
- [7] ラッハマンより87頁を参照。
- [8] コラヴェルニコヴァより199～200頁を参照。
- [9] ザックスより176頁を参照。
- [10] ラッハマンより59頁、ザックスより149頁。
- [11] 久志卓眞「チェレプニン氏主催の「近代音楽祭」『音楽新潮』第13巻第11号、1936年より17頁。
- [12] 小泉より165頁。
- [13] ラッハマンより97～98頁を参照。
- [14] ラッハマンより92頁。
- [15] チェレプニン「日本の若き作曲家に」湯浅永年訳、『音楽新潮』第13巻第8号、1936年より
- [16] ザックス（1969）より167頁。
- [17] 清瀬保二「近代音楽祭」『音楽新潮』第13巻第11号、1936年より16頁。

## 使用楽譜

- [1] Tcherepnin, Alexandre. *Sonatine Romantique*. Durand, 1925.
- [2] Tcherepnin, Alexandre. *Tschnische Studien an der fünfstufigen Tonleiter*. Peters, 1936.
- [3] Tcherepnin, Alexandre. *Fünf Konzert-Etüden*. Schott, 1936.
- [4] Tcherepnin, Alexandre. *Étude du piano sur la gamme pentatonique. No.3 (Bagatelles Chinoises)*, Heugel, 1935.



- [5] Tcherepnin, Alexandre. *Le monde en vitrine (showcase) for piano*. Boosey & Hawkes, 1948.
- [6] Tcherepnin, Alexandre. *Bagatelles*. International Music Company, 1951.
- [7] 『チェレプニン・コレクション』 No.5 『日本近代ピアノ曲集』 龍吟社、1935 年。
- [8] 『チェレプニン・コレクション』 No.26 《伊福部昭 盆踊り》 龍吟社、1936 年。
- [9] 『チェレプニン・コレクション』 No.15 《江文也 西蕃四歌曲集》 龍吟社、1936 年。
- [10] 『チェレプニン・コレクション』 No.1 《賀緑汀 牧童之笛》 龍吟社、1935 年。
- [11] 『チェレプニン・コレクション』 No.2 《老志誠 牧童之樂》 龍吟社、1935 年。
- [12] Stravinsky, Igor. *Les cinq doigts*. Chester, 1922.

### 主要参考文献

- [13] Korabelnikova, Ludmila. *Alexander Tcherepnin—The Saga of a Russian Emigré Composer*. Indiana University Press, 2008.
- [14] ラッハマン、ロベルト 『東洋の音楽 比較音楽学的研究』 岸边成雄訳、音楽之友社、1960 年。
- [15] ザックス、クルト 『音楽の起源』 皆川達夫・柿木吾郎共訳、音楽之友社、1969 年。
- [16] 小泉文夫 『日本伝統音楽の研究 2』 音楽之友社、1984 年。
- [17] 服部慶子 「アレクサンドル・チェレプニンの「近代音楽祭」について」 『静岡大学教育学部研究報告 (人文・社会・自然科学篇)』 第 67 号、2017 年、257～272 頁。
- [18] 服部慶子 『『チェレプニン・コレクション』 所収邦人ピアノ作品研究と資料批判』 2014 年。
- [19] チェレプニン 「日本の若き作曲家に (湯浅永年訳)」 『音楽新潮』 第 13 卷第 8 号、1936 年。
- [20] 清瀬保二 「近代音楽祭」 第 13 卷第 11 号、1936 年。
- [21] 久志卓眞 「チェレプニン氏主催の「近代音楽祭」」 『音楽新潮』 第 13 卷第 11 号、1936 年。
- [22] 前田鉄之助 「チェレプニン氏の音楽会を聴く」 『音楽新潮』 第 13 卷第 11 号、1936 年。